

全国中小学教师继续教育教材

新时期文学概说 (1978—2000)

陈思和 主编



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

前 言

全面推进素质教育,是当前我国现代化建设的一项紧迫任务,是我国教育事业的一场深刻变革,是教育思想和人才培养模式的重大进步。实施中小学教师继续教育工程,提高教师素质,是全面推进素质教育的根本保证。

开展中小学教师继续教育,课程教材建设是关键。当务之急是设计一系列适合中小学各学科教师继续教育急需的示范性课程,编写一批继续教育教材。在教材编写方面,我司采取了以下几种做法:

(1)组织专家对全国各省(自治区、直辖市、市)推荐的中小学教师继续教育教材进行评审,筛选出了200余种可供教师学习使用的优秀教材和学习参考书。

(2)组织专门的编写队伍,编写了61种教材,包括中小学思想政治、教育法规、教育理论、教育技术等公共必修课教材;中小学语文、数学、中学英语、物理、化学、生物,小学社会、自然等学科专业课教材。上述教材已经在1999年底以《全国中小学教师继续教育1999年推荐用书目录》(教师司[1999]60号)的形式向全国推荐。

(3)向全国40余家出版社进行招标,组织有关专家对出版社投标的教材编写大纲进行认真的评审和筛选,初步确定了200余种中小学教师继续教育教材。这批教材目前正在编写过程中,将于2001年上半年陆续出版。我们将陆续向全国教师进修院校、教师培训基地和中小学教师推荐,供开设中小学教师继续教育相关课程时选用。

在选择、设计和编写中小学教师继续教育教材的过程中,我们遵循以下原则:

第一,从教师可持续发展和终身学习的战略高度,在课程体系中加强了反映现代教育思想、现代科学技术发展和应用的课程。

第二 ,将教育理论和教师教育实践经验密切结合 ,用现代教育理论和方法、优秀课堂教学范例 ,从理论和实践两个方面总结教学经验 ,帮助教师提高实施素质教育的能力和水平。

第三 ,强调教材内容的科学性、先进性、针对性和实效性 ,并兼顾几方面的高度统一。从教师的实际需要出发 ,提高培训质量。

第四 ,注意反映基础教育课程改革的新思想和新要求 ,以使教师尽快适应改革的需要。

中小学教师继续教育教材建设是一项系统工程 ,尚处在起步阶段 ,缺乏足够的经验 ,肯定存在许多问题。各地在使用教材的过程中 ,有什么问题和建议请及时告诉我们 ,以便改进工作 ,不断加强和完善中小学教师继续教育教材体系建设。

教育部师范教育司
2000 年 11 月 1 日

目 录

1	导 论
13	第一章 五四精神的重新凝聚
13	第一节 “伤痕文学”思潮及其向五四精神的回归
19	第二节 巴金和他的散文集《随想录》
23	第三节 陈村和他的短篇小说《死》
26	第四节 顾城和他的诗歌《一代人》
29	第二章 文学创作中对历史的反思
29	第一节 “反思文学”及其作家群体
34	第二节 方之和他的中篇小说《内奸》
37	第三节 王蒙和他的短篇小说《海的梦》
42	第四节 公刘和他的诗歌《伐木大森林》
46	第三章 文学创作对社会改革的呼吁
46	第一节 “改革文学”的兴起及其特征

50	第二节	蒋子龙和他的中篇小说《乔厂长上任记》
53	第三节	高晓声和他的短篇小说《陈奂生上城》
56	第四节	路遥和他的中篇小说《人生》
60	第四章	文学创作中的人道主义思潮
60	第一节	人道主义思潮的兴起及其争鸣
65	第二节	张贤亮和他的短篇小说《邢老汉和狗的故事》
68	第三节	铁凝和她的短篇小说《哦，香雪》
70	第四节	张洁和她的中篇小说《方舟》
74	第五章	文学创作中的现代意识
74	第一节	西方现代主义文学的引进及其影响
82	第二节	舒婷和她的诗歌《致橡树》、《双桅船》
84	第三节	高行健和他的话剧《绝对信号》
87	第四节	残雪和她的短篇小说《山上的小屋》
91	第六章	文学创作中的民俗文化
91	第一节	民俗民间文化在新时期文学创作中的体现
97	第二节	汪曾祺和他的短篇小说《受戒》
101	第三节	邓友梅和他的中篇小说《烟壶》
105	第四节	周涛的散文《巩乃斯的马》和昌耀的诗《陆高迥》

114	第七章 文学创作中的“文化寻根”意识
114	第一节 “寻根文学”的理论倡导与创作概况
120	第二节 阿城的中篇小说《棋王》和韩少功的中篇小说《爸爸爸》
125	第三节 贾平凹和他的笔记体作品《商州初录》
128	第四节 “探索电影”的文化反思和电影《黄土地》
130	第八章 文学创作中的先锋精神
130	第一节 先锋小说的文化背景及其争鸣
135	第二节 马原和他的中篇小说《冈底斯的诱惑》
138	第三节 孙甘露和他的中篇小说《我是少年酒坛子》
142	第四节 余华和他的中篇小说《现实一种》
147	第九章 新写实小说与新历史小说
147	第一节 新写实与新历史小说的意义
152	第二节 方方和她的中篇小说《风景》
156	第三节 刘震云和他的中篇小说《一地鸡毛》
160	第四节 莫言和他的中篇小说《红高粱》
164	第十章 文化市场对文艺创作的影响
164	第一节 社会转型期的文学读物
170	第二节 崔健和他的摇滚乐《一无所有》
172	第三节 王朔和他的中篇小说《动物凶猛》

176	第四节	苏童的中篇小说《妻妾成群》及电影《红灯笼高高挂》
180	第十一章	文学创作与个人写作立场
180	第一节	无名状态下的个人写作立场
184	第二节	朱苏进和他的中篇小说《绝望中诞生》
188	第三节	王安忆和她的中篇小说《叔叔的故事》
193	第四节	王家新的诗歌《帕斯捷尔纳克》和于坚的诗歌《事件·棕榈之死》
200	第十二章	90年代的散文创作
200	第一节	90年代散文多样化的创作概况
204	第二节	史铁生和他的散文《我与地坛》
208	第三节	王小波和他的随笔《思维的乐趣》
211	第四节	苇岸和他的自然散文《大地上的事情》
215	第十三章	文学创作中的女性意识
215	第一节	90年代女性文学的繁荣
220	第二节	翟永明和她的组诗《女人》
223	第三节	陈染和她的中篇小说《无处告别》
227	第四节	林白和她的长篇小说《一个人的战争》
231	第十四章	文学创作中的民间立场
231	第一节	坚持民间理想的文学创作
237	第二节	张承志和他的散文《走进大西北之前》

242	第三节	韩少功和他的长篇小说《马桥词典》
246	第四节	张炜和他的长篇小说《九月寓言》
251	第十五章	媒体时代的文学
251	第一节	媒体时代对文学的挑战
255	第二节	书刊策划与媒体批评
258	第三节	电视传媒与文学写作
261	第四节	网络文学的兴起
267	后 记	

导 论

一、什么是新时期文学

本书的真实含意应该是“从‘文革’以后到 20 世纪末中国文学发展概说”，因为太长，就用“新时期文学概说”来替代。但是严格地说，“新时期文学”这个概念只是一个约定俗成的概念，并没有经过科学论证，既不准确也已经过时。我读过许多本文学史著作，都没有对这个词作出确定性的解释。当时只是出于习惯性的文学观念，把文学看作是政治的附庸，给某个时期的文学现象加上一个具有政治内涵的时代限制，如“抗战文学”，“文革文学”，等等。洪子诚先生在《当代文学概说》中专门注释“新时期”这个名词：“1977 年 8 月召开的中共十一大宣布‘文化大革命’结束。通常认为，1976 年 10 月江青、张春桥等‘四人帮’被逮捕，便标志长达十年的‘文化大革命’的终结。在中共十一大上，将‘文革’结束后称为‘新

时期^①。^②因此,应该是在1977年8月以后才出现了“新时期文学”的提法,在当时只是从时间意义上指“文革”以后的文学。许多文学史著作都是把1976年10月作为新时期文学的时间上限。但是随着中国政治局势的变化,1978年12月召开的中共十一届三中全会确定了思想解放的政治路线,彻底否定“文革”,否定阶级斗争路线,全党的工作重点转移到实现四个现代化的经济建设上来。这一历史性的转变给文学创作带来了真正的解放,许多创作禁区被打破。1979年10月,全国第四次文代会召开,邓小平代表中共中央发表祝辞,明确指出“党对文艺工作的领导,不是发号施令,不是要求文学艺术从属于临时的、具体的、直接的政治任务,而是根据文学艺术的特征和规律,帮助文艺工作者获得条件来不断繁荣文学艺术事业”^③。对这一文艺政策的宽松措施,从中国近五十年文艺发展的教训来看,怎么评价都不过分,它直接导致了80年代文艺创作的大解放和大繁荣。所以,也有不少文学史研究者认为,文学史意义上的“新时期”应该是从1978年的年底前后开始的。

洪子诚先生对“新时期文学”有一个简明的说明:“这一概念的运用,在时间的起迄上,基本与‘80年代文学’重合,因此也可以看作是可以互相替代的称谓。新时期文学的转折性变革,在于它结束了中国当代文学那种‘一元化’的严格规范的趋势,使文学创作进入了一个较为自由、宽阔的天地,并由此出现了从内容到形式的开拓和创新。……它

① 在1977年8月召开的中共十一届全国代表大会上,党内占主导地位的思想还停留在“凡是派”的认识水平上,因此对“新时期”的历史含义的解释不可能出现质的变化。当时大会决议的原话是这样的:“第一次无产阶级文化大革命的胜利结束,使我国社会主义革命和社会主义建设进入新的发展时期。”(见《人民日报》1977年8月23日)这个概念与后来实践中所产生的意义完全不相符合。

② 洪子诚:《当代文学概说》,136页,广西教育出版社,2000。

③ 邓小平:《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》,载《人民日报》1979年10月31日。

被认为是中国当代文学的复兴。”^① 如果这段话也是一般当代文学研究者的共识,那么,我们这部书稿的内容实际上已经超出了“新时期”的范围。因为“新时期文学”的文学环境与文学特征,到了20世纪80年代末已经开始发生变化。1992年9月北京大学语言文学所和《作家报》联合举办“后新时期:走出80年代中国文学”的学术研讨会,许多发言者把90年代开始的与市场经济体制结合得更加密切的文学现象命名为“后新时期”、“后现代”等,虽然这些新的命名后来未必被学术界普遍认同,但80年代与90年代的文学所呈现的不同特征是被共同地意识到的,因此,虽然没有谁明确提出“新时期文学”这个概念已经过时,但实际上它已经成为一个历史性的名词,不再被当代文学研究者用来概括90年代的文学现象。

但是我们这本书所论述的新时期文学,恰恰是包括了20世纪最后20年的主要文学现象。在我主编的《中国当代文学史教程》^②里,为了使概念规范化,已经停止了“新时期文学”的使用,一律改作“‘文革’后的文学”,强调了这个概念的时间意义。但本书是国家教委的指定项目,书名也是原先已经决定的,不便擅自改动。所以,我只能在导论里作上述说明。在具体的论述中,“新时期文学”的概念包含了“文革”后到20世纪末的文学,同时也注意到80年代文学和90年代文学之间的差别。

如果我们从20世纪文学史的发展趋向来考察“文革”后20年的文学,应该说,1978—2000年的文学是非常辉煌也非常重要的。如果我们根据文学自身规律的演变来划分文学史分期,中国20世纪文学史(以中国大陆为限)大致可以分作三个阶段:第一阶段(1900—1937)从20世纪初中国文学被纳入世界性格局开始酝酿变化,到五四新文学运动为成熟标志;第二阶段(1937—1976)以抗战为起点,到1949年为成熟标

① 洪子诚:《当代文学概说》,136页,广西教育出版社,2000。

② 陈思和主编:《中国当代文学史教程》,复旦大学出版社,1999。

志 第三阶段 (1978—)以 1978 年为起点 ,到 1985 年以后逐步成熟。经过了第一阶段从五四新文学传统和第二阶段从抗日战争中逐渐形成的社会主义文学传统的经验教训 ,到了“文革”后的“新时期”,中国文学又走向了一个新的创作的高峰。

二、关于新时期文学的源流

如果把“文革”以后到世纪末的文学视为一个整体文学的发展 ,它是一个创作主体不断发展的过程 ,有的学者将这个过程归纳为“追求人性的解放和直面复杂的人生”^①的过程 ,应该说是有一定的道理的。五四新文学传统归纳起来可以看作两点 :一是打倒孔家店 ,二是提倡白话文——前者强调“人的文学” ,后者强调现代汉语的审美。“打倒孔家店”也就是粉碎几千年来压在中国人心理上的封建道德的束缚 ,推动人性的解放。郁达夫说过 ,五四新文学最重要的发现是“个人的发现”^② ,即个人自我意识被发现和被肯定。这个“人”当然是大写的人 ,是与欧洲文艺复兴以来西方人道主义传统密切相关的概念 ,这个关于“人”的意识离不开具有血肉的人的生命。它转化为艺术审美的形态 ,对内即是个性的追求、感官的追求和快乐的追求 ;对外即是对一切压抑个性发展的社会道德与规范的反抗 ,表现为对自由解放的追求、对社会公正与理性的追求。这两种追求表面上看有着不一样的性质 ,其实所追求的实质是相辅相成的。它构成了五四以来新文学最有力量的两大创作因素。虽然在抗战以后的文学实践中 ,这两大因素受到不同程度的压抑和摧残 ,但是 ,它们作为现代知识分子的基本素质仍然若隐若现地存在于他们的写作中。

从今天的文学观念来审视 20 世纪 50 年代的文学 ,有两种文学创

① 谈蓓芳 :《再论中国现当代文学分期》,载《复旦学报》2001 年第 1 期。

② 郁达夫 :《中国新文学大系·散文二集 导言》,收《郁达夫文集》第 6 卷 , 261 页 ,花城出版社 ,1983。

作思潮值得重视：一种是坚持“文学为人生”的文学，提倡作家要“干预生活”，批判现实生活中的阴暗面与消极面，这也是鲁迅所提倡的“真诚地、深入地、大胆地看取人生并写出他的血和肉来”的现实战斗精神的体现。另一种是坚持强调文学是“人学”，主张深刻地写出人性深处的奥秘，写出人的真实而美好的感情。在理论上，前一种思潮的代表有秦兆阳等关于深化现实主义的文学理论。^①后一种思潮的代表是钱谷融、巴人等关于写人性的理论主张。^②而这两种文艺创作思潮和理论，又都可以追溯到50年代被错误批判的胡风的现实主义文艺思想和理论^③，与那个时代占主流地位的把文学艺术看作政治宣传工具的文艺政策是相违背的。所以，与此相关的作家和作品，在50年代的反右运动和稍后的一系列政治运动中都遭到当时政治上极“左”路线的粗暴批

① 1956年在“双百”方针的鼓舞下，《人民文学》副主编秦兆阳化名何直发表《现实主义——广阔的道路》一文，强调现实主义的视野、道路、内容、风格无限广阔，反对当时把现实主义狭隘地理解为“文艺为政治服务”的主流理论。秦的理论反映了当时文艺领域出现的作家要“干预生活”，批判官僚主义等阴暗面的愿望。从1957年“反右”运动到1966年开始的“文革”中，秦兆阳的现实主义理论一直受到批判。

② 文艺理论家钱谷融在1957年发表《论“文学是人学”》，强调人学就是人道主义精神的体现。文艺理论家巴人在1957年发表《论人情》，批评当时文艺创作缺乏出于人类本性的人道主义。这些为美好人性而欢呼的文章观点，当时都受到主流理论的批判和否定。

③ 胡风是中国抗战以来最重要的文艺理论家，他继承鲁迅的传统，在战争中总结了一整套现实主义文艺理论，强调作家应该坚持写真实，而且不是纯客观地描写真实，要将自己强烈的主观感情渗透到描写对象中去，要深刻写出人性的内在的力量。胡风的文艺理论与当时占据主流地位的片面强调“文艺为政治服务”的教条主义理论相冲突，从40年代到50年代一再受到批判。1955年胡风作为反革命集团的首犯被逮捕入狱，株连了许多作家和诗人。但胡风的文艺理论核心现实主义，一直在鼓舞中国作家和理论家去探索社会主义文艺的道路。秦兆阳等人的现实主义理论和钱谷融等人的人性论，都可以在胡风的文艺思想里找到渊源关系。1980年和1988年，胡风冤案和他的文艺思想才分别获得平反。

判。尤其是 1966 年爆发的“文革”中,大批作家和艺术家都受到残酷的政治迫害,社会主义文艺事业遭到了严重摧残,文艺百花一时凋零。

但是这两大创作因素并没有消失。即使在历次政治运动和“文革”中大批作家、艺术家被剥夺了写作的权利,有的甚至失去了人身自由,但是文学的理想犹如心灵中的圣火,不断鼓舞着作家们在秘密状态下写作,抒发自己对现实的复杂感情与隐藏在内心深处的美好情愫。这些在艰苦的生存环境下的创作,文学史上称为“潜在写作”,像诗人胡风、穆旦、绿原、牛汉、曾卓、唐湜、蔡其矫等人的诗歌创作,就是其中一个重要的组成部分。而他们中的许多诗人在“文革”时期又把文学理想的圣火传给了青年一代诗人,后来在 80 年代文学中产生很大影响的朦胧诗派的许多诗人,都是在“文革”时期的“潜在写作”中走上文学创作的道路的。80 年代最有实力的两代作家——曾经被打成“右派”而受尽折磨的中年一代作家和从“文革”的污泥浊水中挣扎出来的青年一代知青作家,他们所开拓的“伤痕文学”、“反思文学”以及批判现实、追求美好人性的文学,都是这两大创作因素的继承者。

“追求人性的解放和直面复杂的人生”,是五四新文学的启蒙传统中最重要的部分,但五四新文学传统中还有另外一个提倡白话文的文艺形式革命的传统,即追求现代审美的传统。^①它起先是以形式革命——白话文学和从西方引进的新的文学样式为特征的,以后又转化为对文学本体的审美价值的追求。这个传统在抗战时期迫在眉睫的救亡主题下被否定了。但是随着新时期文学的日益繁荣,对艺术本体的审美价值的追求又开始逐渐显现出它的意义,逐渐成为 80 年代中期的寻根派、现代派和先锋派等探索文学审美功能和文体形式的创作思潮的源头。

由此可见,80 年代文学的繁荣与发展,并非是完全在“文革”废墟

^① 关于五四新文学两种传统的问题,可以参阅陈思和的《中国新文学整体观》第二章“中国新文学发展中的启蒙传统”,上海文艺出版社 2001。

上凭空崛起的。虽然经历了巨大的摧残,但五四新文学传统一直若隐若现地埋藏在作家们的心底里,流淌在他们的血脉中。人的文学和现代汉语的审美形式,始终成为五四新文学的两大传统制约着文学的走向,演变出极为丰富的文学世界。同时,在五四新文学传统的整体影响下,中国作家们还重新建立了世界性的视界,大量吸收外来文学的营养。五四文学本来就是开放的文学,是在吸收了大量世界性的文学因素以后形成自己的民族文学传统的,所以新时期文学要重新焕发出五四文学的精神,就不能不同时接受丰富多元的世界文学的影响。“文革”以后,中国为了尽快实现现代化,在经济科学等领域都逐步对外开放,思想文化领域在这种大格局下也迅速吸收了西方的思想文化营养,来帮助我们了解世界的人文信息与走向,思考我们对未来的设计。80年代文学出版领域,创作和翻译犹如车子的两轮一样不可分离,前者的发生直接受到了后者的滋养,并且通过本土的民族土壤的充分消化融合,反过来为世界格局下的文学提供了中国社会特有的文化感知内容与审美经验。这样一种交叉影响的中国与世界的文学交流关系,也成为新时期文学的主要源流之一。

三、关于 80 年代文学与 90 年代文学

如果我们把一个时期的文学源流作综合的考察,那么,考察八九十年代的文学还不能忽视产生这种文学现象的社会环境。近二十年的中国社会发生急剧的变化,社会结构与各个阶层的人们对社会的反应,都有了极大的变化。如果我们把新时期文学的时间下限推延到 20 世纪末的话,可以明显看到,80 年代的文学与 90 年代的文学有很大的差异,这种差异在 20 世纪的文学史上一再出现过,被有的学者称作是共名时代的文学和无名时代的文学。对此,陈思和主编作过一个解释:

当时代含有重大而统一的主题时,知识分子思考问题和探索问题的材料都来自时代的主题,个人的独立性被掩盖在时代主题

之下。我们不妨把这样的状态称作为共名,在这样状态下的文化工作和文学创作都成了共名的派生。

当时代进入比较稳定、开放、多元的社会时期,人们的精神生活日益丰富,那种重大而统一的时代主题往往就拢不住民族的精神走向,于是价值多元、共生共存的状态就会出现。文化工作和文学创造都反映了时代的一部分主题,却不能达到一种共名状态,我们把这样的状态称为“无名”。无名不是没有主题,而是多种主题并存。^①

80年代是一个充满了二元对立观念的时代。从中共十一届三中全会以来,“改革开放”就成为这一时期的时代“共名”。当时经济领域的改革开放还在实验当中,首先需要解决的是观念上的“拨乱反正”,于是引发了一系列以二元对立为思维特色的理论争鸣:思想领域划分为“解放/保守”的对立,政治领域划分为“改革/僵化”的对立,学术上划分为“创新/传统”的对立,对外政策上划分为“开放/自闭”的对立,经济领域划分为“市场经济/计划经济”的对立,生活形态划分为“自由活泼/守旧刻板”的对立……而这种种对立现象一旦转化为文学创作的审美形态,就集中体现了“追求人性的解放和直面复杂的人生”。对内是追求表达人性的深度和坚持阶级分析的对立,对外是直面人生、积极干预生活和回避社会矛盾、粉饰现实生活的对立。进一步而论,随着以上两方面的艺术表现空间的扩大,还转化为艺术形式方面引进西方现代艺术、提倡多样化还是维护“文以载道”的单一教化形式的对立。这一切,还可以用“文学回归自身”还是“文艺为政治服务”的两种艺术观的对立与冲突来概括。

80年代文学的发展正是这一系列文化冲突的产物。从“伤痕文

^① 关于文学史的“共名”与“无名”问题,可以参考《中国新文学整体观》第三章“中国文学发展中的文化状态”,本文所引段落选自该书第71页。

学”开始,文学就充当了鼓吹“改革开放”的有力武器,无论是揭露极“左”路线对中国历史和现实造成的伤害,还是展示当代社会种种利益冲突与人性冲突,都是改革开放时代的矛盾冲突的本质反映。作家们有意无意间充当了人民意愿或者社会良知的代表,成为推动社会改革和社会进步的主要力量。1985年以后,文学创作又朝着“回归自身”的审美要求发展,反映了那个时代不再满足于文学的宣传功能和教化功能,对文学提出了更高的要求,即要求文学要通过它自身的审美功能来发挥它的作用。

但随着90年代初知识分子精英集团的瓦解与商品经济大潮的冲击,曾经弥漫在80年代的二元对立的思维模式逐渐发生改变,由于邓小平强调了“不争论”的原则^①,围绕着“改革开放”而尖锐对立的两极意识形态也随之逐渐淡化。随着大众文化市场的形成,传统文学的审美趣味相应地发生变化,群众性多层次的审美趣味分化了原先二元对立的艺术观念。因此,要用分析80年代文学那样的方法来对90年代文学提出简单明了的公式,几乎是不可能了。这并不是说90年代的文化格局里没有二元对立的思维模式,局部的尖锐对立依然存在,但从总体的文化格局而言,这样的局部的对立并不可能支配思想文化领域的整体趋向。相反,多种冲突与对立的并存构成了“无名”状态的基本格局:它正是通过多种冲突并存的形态来达成文化艺术的多元化发展趋向。

90年代的文学正是在这种“无名”状态下形成了自己的特色,在叙事立场和表现形式方面都发生了一系列互为关联的变化:散文出现了文化散文(大散文)和各种软性随笔小品的分化;诗歌出现了知识分子写作与民间写作的分化;小说更是五花八门,一代一代的新作家相继诞生,写作花样层出不穷。这种分裂和变化的意义不在于个别作家创作

^① 邓小平:《在武昌、深圳、珠海、上海等地的谈话要点》,收《邓小平文选》第3卷,374页,人民出版社,1993。

风格的自由选择,它深刻反映了“无名”状态下文学创作的基本特征:作家和艺术家有了更多的自由可以表达个人对世界的看法。当90年代的时代“共名”已经无法涵盖人们的精神走向时,许多作家退回到个人的叙事立场,将自己对生活的感受转化为独特的审美形态,创作风格上具备了个人化的特征。首先是作家个人对世界的知觉恢复了,不再依靠某种时代“共名”的指导来认识生活,而是对生活保持了血肉相连的活力。作家所表现的只是自己感情的自然流露和个人处境的写照。其次是人性的自由展现,也就是进一步追求人性的解放,作家不再把自己塑造成完美无瑕的道德形象,而是直接地以自身为剖析对象,表达了对精神快乐与物质享受的强烈欲望。尽管这样一些新的特征还有待于理论上的充分辨析,但从文化源流上说,它仍然是五四以来新文学传统所包含在内的因素。正如丁玲笔下的沙菲女士在绝望追求中的哀嚎,我们不但可以在80年代张洁的小说里听到它的回声,同样也可以在90年代的林白、陈染等人的声音里听到更遥远的回响;又如郁达夫笔下的主人公对物质和性的强烈欲望与不能满足的悲哀,我们在90年代的新生代作家的创作中,仍然可以读到似曾相识的痕迹。

因此,我们可以把80年代文学与90年代文学看作是两个既有区别又是一个整体的文学过程,它始终与我们的当代生活保持着密切的同步的联系,始终处于变化和发展当中。当我们的时代已经进入了新世纪以后,文学仍然按着它自身的规律在发展变化,延续着它本身的传统。

四、学习文学史的方法

学习文学史当然有多种方法与途径,具体选择哪一种行之有效,要视学习者的自身条件而定。本书所强调的学习文学史的方法是:要求学习者大量地阅读与分析文学作品,不仅从审美的角度来提高赏析文学作品的能力,也从大量的作品阅读中来感受、理解和把握文学史的发展脉络。

构成文学史有多种因素 ,其中最主要的因素是作家和作品。我们对文学史的最基本最直接的印象是来自作家作品的。譬如 ,说到唐代文学史 ,首先浮现在我们意识中的一定是李白、杜甫、王维等一大批辉煌的名字和他们的脍炙人口的诗篇。再譬如 ,我们说到一个作家的名字 ,首先跳入意识的一定是他的代表作品。如果离开了《狂人日记》、《阿 Q 正传》、《祝福》、《野草》和大量的杂文 ,离开了《激流三部曲》、《爱情三部曲》、《寒夜》、《随想录》等作品 ,鲁迅、巴金的名字只能是抽象而空洞的符号。只有阅读了大量的文学作品以后 ,我们才能构筑起对作家的想像。同样 ,只有当我们感性地把握与认识了一个时代的主要作家作品以后 ,我们才能够从比较与分类中把握时代对文学发展规律的影响 ,这也就是文学史。

学习文学史需要注意的是 ,既然文学史由大量的文学作品构成 ,这就要求我们不能仅仅从理性上来把握文学史。文学的作用 ,说到底是要诉诸人们感情活动的 ,需要阅读者将自己的感情世界与文学作品提供的感情世界融成一片 ,达到审美的境界。所以 ,文学史不同于一般历史的研究方法的是 ,它含有较大的感性成分。学习文学首先要热爱文学 ,在研究它以前先要爱上它 ,迷上它 ,读作品读得如醉如痴 ,不能释手 ,这样才有可能进入作家研究和文学史研究的世界。但是 ,这种感性的阅读同时又给文学史研究带来新的问题 :感性的成分往往是随主观意愿而变化的 ,有时会有夸张 ,有时会有厌弃 ,在审美领域里很难有一致的结论。

因此 ,学习新时期文学 ,首先 ,就要对近 20 年社会生活、文化思潮变化以及审美趣味的变化有切身的了解与感受。学习者的生活状态与文学史所反映的生活图像是同步的和一致的 ,因此学习和研究文学史也就是阅读者与文学史交流关于当代生活感受的审美性和精神性对话。通过这种对话 ,文学史将成为一部活的流动的文学史 ,与我们的生活直接相关的文学史 ,能够帮助我们认识生活以至去改造生活的文学史 ,而不再是一门死气沉沉的烦琐“学问”。其次 ,由于新时期文学的创

作史与对它的研究史几乎是同步发生的 ,文学的意义就直接存在于阐释者对它的理解与读解之中。学习新时期文学尤其重要的是学会阐释 ,学习者应该非常熟悉文学作品 ,并且学会深入分析文本 ,读解出自己独到的审美感受 ,从而来丰富、充实 ,甚至改变文学史的某些结论。古人说 :诗无达诂 ,研究当代文学史也同样没有什么绝对的科学结论 ,一切都在不断思考、不断认识、不断探索之中。

第一章

五四精神的重新凝聚

第一节 “伤痕文学”思潮及其 向五四精神的回归

1976年10月,中国历史上史无前例的“无产阶级文化大革命”终于以“四人帮”的被监禁而结束,长期遭受摧残的五四新文学传统开始逐渐复苏。在此后的一年半时间里,文艺界尚未普遍、自觉地摆脱“文革”时期的思维方式和表现方式。最早隐隐展露出五四新文学传统复苏迹象的,是这样三部作品:白桦的剧本《曙光》,取材于中共党史,以历史悲剧借古讽今,首先揭开了几十年来压在人们心底的对极“左”路线的仇恨;刘心武的短篇小说《班主任》,以中学生的愚昧无知为警钟,写出了“文革”十年盛行的反知识反文化的政治风尚造成的现实危害;徐迟的报告文学《哥德巴赫猜想》,则直接为知识分子在

“文革”中的遭遇鸣不平，正面表达出对文化知识的尊重和对知识分子的赞美。^① 这“三只携带着春意的燕子”^② 预示着中国当代文学新的精神走向，而与此同时，中国政治界和思想界的剧烈变化也体现着相似的趋向。

从1978年春天至年底，在中国政治文化和文学领域里发生了一系列大事，从中可以看出新时期文学是怎样拉开帷幕的：1978年5月11日，《光明日报》发表评论员文章《实践是检验真理的唯一标准》，随即引起了思想文化领域的一场大辩论；5月27日至6月5日，中国文联召开第三届第三次全体会议，宣布中国文联及五个协会正式恢复工作，《文艺报》复刊；8月11日，复旦大学学生卢新华的短篇小说《伤痕》在上海《文汇报》发表，引起了社会上强烈的反响；9月2日，北京《文艺报》召开座谈会，讨论《班主任》和《伤痕》，“伤痕文学”的提法开始流传；10月28日至30日，上海工人文化宫的业余作家宗福先创作的歌颂北京“四·五天安门事件”英雄的剧本《于无声处》在上海《文汇报》发表；11月15日，北京市委正式为“四·五天安门事件”平反；11月16日，新华社正式报道，中共中央决定为1957年被错划的“右派分子”平反；12月5日，北京《文艺报》和《文学评论》编辑部召开了文艺作品落实政策座谈会，为小说《保卫延安》、《组织部新来的年轻人》等作品平反；12月18日至22日，中共十一届三中全会召开，思想解放路线开始被确立。从此，中国的文学史进入了一个新的阶段。

很显然，以“伤痕文学”为发端的新时期文学，从时间上极其巧合地配合了政治思想上的变革进程，“伤痕文学”以鲜明的立场表达了对“文革”的彻底否定及对相关现实问题的揭露和批判，这种真挚而深切的现

① 《曙光》发表于《人民戏剧》1977年第9期，《班主任》发表于《人民文学》1977年第11期，《哥德巴赫猜想》发表于《人民文学》1978年第1期。

② 陈思和：《民间的还原：“文革”后文学史某种走向的解释》，《陈思和自选集》226页，广西师范大学出版社，1997。

实情感在广大群众中获得热烈的响应,成为新时期改革的威力巨大的武器。在短短一两年中,文学创作得到极大发展,在批判现实方面达到了50年代以来从未有过的深度和力度,由此展现的知识分子的主体精神也出现了五四以来罕有的高扬。这种局面的形成和在一个短时期内得到维持,在某种意义上也是由于这一激情的表达在政治思想上应和了现实变革,反过来便也相应从政治上得到有力的支持。新时期文学正是在这样一种政治与文学精神互为声援的默契中拉开了帷幕。

“伤痕文学”得以命名的短篇小说《伤痕》,代表了年轻的“知青”一代人对历史与现实的态度。“知青”是指“文革”中从城镇到农场,或下乡插队落户的知识青年,“文革”时期大批城镇中学生毕业后被直接送到农村“接受再教育”。他们在个人成长过程中经历了理想与信仰的失落,内心深处对整个时代存有着巨大的怀疑,而当“文革”结束以后,这种无法弥补的心灵“伤痕”,伴随着“已逝的青春”的感伤,使他们磨炼出了对于现实的异常敏感,也给他们的创作笼罩上了一层阴郁和绝望的色调。复旦大学学生卢新华的《伤痕》本来是一篇课堂习作,写少女王晓华受到“文革”思想的蒙蔽,与被陷害成叛徒的母亲决裂,直到她母亲含冤而死后,她才发觉轻信造成了心灵上永远也无法抹去的“伤痕”。这类小说还有孔捷生的《在小河那边》,郑义的《枫》,阿蔷的《网》,曹冠龙的《锁》、《猫》、《火》三部曲,陈国凯的《我该怎么办》等。这些作品的共同主题集中在对“文革”的批判及揭露“文革”给人们造成的精神戕害,以及无可弥补的精神创伤。在艺术上都采用了明确剖析社会问题的现实主义手法。这些小说大胆突破了“文革”时期文艺创作的清规戒律,敢于直面“文革”中血淋淋的人生悲剧,在社会上引起了强烈的反响。这些富有直面现实的勇气和批判精神的青年作家的创作,开拓了敢于揭露社会阴暗面的现实主义的创作道路。随后在1979年又出现了一些更有针对性的“伤痕文学”作品,作家的阵容也不限于知青,如王靖的电影剧本《在社会的档案里》,李克威的电影剧本《女贼》,沙叶新等的话剧剧本《假如我是真的》,刘克的中篇小说《飞天》,徐明旭的中篇小

说《调动》,白桦、彭宁的电影剧本《苦恋》等。其中《飞天》和《在社会的档案里》都尖锐地把批判锋芒指向了深藏于社会体制内的封建特权和官僚主义,尽管两部作品都有意把悲剧的背景设置在“文革”期间,但那种饱含在行文之中的激情与愤懑还是会很明显地促使人们以批判的眼光来重新审视社会现实中的各种问题。这些作品在当时思想解放运动的过程中引起争论甚至被批判是必然的,但它们在现实经验的基础上激活了五四新文学传统中的干预现实的批判精神。当时的作家们胸中涌动着知识分子获得新生后对现实生活的热情与自信,他们在揭露社会弊病的同时,把希望寄托于文学批判的社会效果,希望通过社会批判来清算“文革”中极“左”路线的罪恶根源,推动社会改革的步伐。

“伤痕文学”所激发起的知识分子巨大的政治批判热情,体现在文学创作中的是对五四新文学传统的回归,具体地说,是对五四新文学的现实战斗精神的回归。这一传统的意义归结起来,就是现代知识分子在半个多世纪的长期斗争中形成的一种紧张地批判社会弊病,针砭现实,热忱干预当代生活的战斗态度。也就如鲁迅所说的:“真诚地、深入地、大胆地看取人生并且写出他的血和肉来。”^①“文革”以后,知识分子作为人民群众代言人的身份重新确立起来,从最年长到最年轻的几代作家都以复活后的政治激情和极大的勇气来直面现实人生,重新凝聚了现代知识分子的现实批判力量。他们从最初的对“文革”的反省、否定,揭发它的罪恶性,进而对现实社会中的种种弊病给予大胆的暴露,他们把满腔的政治热情和审视现实的批判目光结合起来,把批判的锋芒直接投向社会上与人民群众的意愿所不相容的阴暗面。可以说,新时期文学是以批判“文革”、揭露社会弊病的“伤痕文学”作为其开端的,这正是五四新文学现实战斗精神再度高扬的标志。^②

① 鲁迅:《论睁了眼看》,《鲁迅全集》第一卷,241页,人民文学出版社,1982。

② 陈思和:《中国新文学发展的圆形轨迹》,《中国新文学整体观》,45页,上海文艺出版社,1987。

这种回归,首先在从五四走来的一批老作家的创作中有着自觉的表现。巴金是杰出的代表,他自1978年底开始写作《随想录》,思考、议论为一炉的散文,历时八年才完成了《随想录》。他从自身的经历出发反省“文革”,并由此展示出整个现代知识分子的主体精神在50年代以后历次运动中被屡屡摧残直至消灭的遭遇。巴金在《随想录》中痛心疾首地呼唤着五四精神的真正回归,并且以这部著作的写作,实践了这一回归的努力。他在行文中始终贯彻着对现实问题的敏感与批判,如对“文革”中死难的五四一代作家以及自己亲人的悲痛追怀,对创作自由和精神独立的呼吁,对存留在当代社会形态中的封建意识的不留情面的揭露,以及关于建立“‘文革’博物馆”的呼吁,等等,可以说五四新文学的现实战斗精神和个性解放传统在《随想录》中都得到了复活。

在巴金的影响之下,一大批老作家都自觉地投入了对“文革”历史的严肃反思。冰心、萧乾、王西彦和柯灵的散文著作,成为一个时代最激动人心的精神性文献。五四传统下不同文学风格的老作家也都以自身的创作来揭露“文革”,为时代留下见证。杨绛的《干校六记》以平和稳健的纪实风格,描写了钱钟书夫妇在“文革”时下放“五七干校”的真实情景;孙犁以《芸斋小说》为总题,创作了一系列自传体作品,以老年人的心情回顾“文革”时代的种种生活细节,对人心的卑劣与异化作出善意的讽刺。杨绛和孙犁都不是怒目金刚式的作家,他们以婉约、讽世的态度,建筑起个人心灵深处的“‘文革’博物馆”。

随着大批50年代在各种政治运动中被打倒的作家陆续得到平反,这时候还出现了被称作为“归来的诗人”的创作群体。他们包括:因“胡风反革命集团”案遭受打击的“七月派”诗人胡风、曾卓、绿原、牛汉等,因艺术追求与时代观念的分歧而被迫离开诗坛的“中国新诗派”诗人杜运燮、辛笛、陈敬容、郑敏、唐祈、唐湜、杭约赫、袁可嘉,以及1957年被错划为“右派”的艾青、公刘、流沙河、邵燕祥,等等。这些老诗人重返诗坛后,在创作追求上表现出对五四精神的自觉承续,他们一方面继续保持了原有的创作个性,另一方面以或激情或冷峻的方式,对几十年来的

社会历史悲剧给予了深刻的批判,揭露出个人及民族精神上的巨大创伤。

艾青的创作尤其在文坛上引起了广泛的关注。他从1978年起重新发表诗歌,久被压抑的诗情澎湃高涨,在此后不到五年时间里,写下了上百首激情饱满的新作。如写于“四·五天安门事件”公开平反后第二天的长诗《在浪尖上》,正面歌颂了“四·五运动”的英雄;哲理性长诗《光的赞歌》,以颂诗的宏大气魄写出了对任何形态的专制社会的诅咒,以及对文明和“为真理而斗争”的自由精神的歌颂;再如广为传诵的诗作《鱼化石》,以隐喻的方式写出了知识分子的心灵悲剧,诗中通过对鱼化石“失去了自由,/被埋进了灰尘”,“连叹息也没有,/鳞和鳍都完整,/却不能动弹”的状态描绘,生动地传达出一代有着自由思想和崇高信仰的受难者在被禁锢中的窒息感,使“鱼化石”这一形象成为整个知识分子群体的心灵创伤的象征。70年代末中国文学的另外一次意义深远的变革是“朦胧诗”的崛起。^①它的源头可以追溯到“文革”期间知青诗人食指和“白洋淀诗派”的创作,当北岛、芒克等自办的民间性文学刊物《今天》(从1978年12月到1980年7月共出九期)^②创刊以后,一种具有全新审美精神的诗歌倾向在诗坛上开始发生重大影响。但“朦胧诗派”并不是一个具有一致性的诗歌群体^③,后来通常所说的“朦胧”诗人包括北岛、顾城、舒婷、江河、杨炼、芒克、多多、严力、梁小斌等,他们的作品确实较多地运用了隐喻和象征的手法,而这种诗艺上的探索与诗人的怀疑和反抗精神取向是合而为一的,其中有些因素孕育了后来诗

① 当时有三篇支持“朦胧诗”的理论文章被称作“三个崛起”:谢冕的《在新的崛起面前》、孙绍振的《新的美学原则在崛起》、徐敬亚的《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》。

② 《今天 编辑部活动大事记》,廖亦武主编:《沉沦的圣殿》,438页,新疆青少年出版社,1999。

③ 它的命名仅仅来自于一篇批判文章,即1980年8月章明发表在《诗刊》上的《令人气闷的“朦胧”》,文中所指的是一些诗意“朦胧”的诗歌新作。

歌的现代主义。而在“文革”后的时代背景下来看“朦胧诗”，可以发现它们在对现实的批判性上正应合了“伤痕文学”，充满了一种把个人与民族的使命紧紧相连的理想主义，并且有着明显的自主性的自我意识和探索精神。这方面的代表作当属北岛的《回答》，诗人以愤怒的情绪来反叛现实世界中的既定秩序：“我不相信天是蓝的；/我不相信雷的回声；/我不相信梦是假的；/我不相信死无报应。”同时他以一种强烈的主体精神向世界发出挑战，诗行之中充满了激情的色彩，由此展露出来的精英意识无疑达到了当时文学中最高昂的顶点。

但是正如上文中所说的，新时期文学的发展进程并不是一帆风顺的。当五四新文学传统得到复苏、文学创作中渐渐滋生出批判性的现实战斗精神和知识分子的精英意识时，文学与现实生活的磨擦也就在所难免了。从1979年到1981年，“伤痕文学”和大量反映社会阴暗面的作品陆续在社会上和思想文化领域引起广泛争论和批判，知识分子自发的现实批判激情也慢慢开始减退，“伤痕文学”随即被新的文学思潮所替代。

第二节 巴金和他的散文集《随想录》

巴金（1904— ），原名李尧棠，字芾甘。笔名还有黑浪、王文慧、欧阳镜蓉、余一、黄树辉等。原籍浙江嘉兴，出生于四川成都的一个官僚家庭。他从小接受五四新文化洗礼，并深受无政府主义思想的影响，这构成了他前期创作的底色。他在30年代发表长篇小说《灭亡》、《新生》、《爱情三部曲》（《雾》、《雨》、《电》）、《激流三部曲》（《家》、《春》、《秋》）等，以激烈的政治激情喷发出对不合理社会的痛恨和对理想社会的执著追求，在社会上产生极大的影响。抗战爆发以后，他对现实有了更深层的认识，开始关注小人物的生存悲剧，发表了《憩园》、《寒夜》等感情更蕴藉、思想更深刻的作品。1949年以后，任中国作协副主席、上

海市文联和作协上海分会主席等职务,50年代开始逐渐转向散文创作,努力写歌颂社会主义的新题材、新主题,创作了不少“遵命文学”作品,但也有像《纳粹杀人工厂——奥斯威辛》这样在当时独具一格的报告文学集。他在“文革”中受到迫害,以致家破人亡。经历了“文革”的考验后,他的思想有了新的认识,感情更内敛,一部拷问自我和现代中国知识分子灵魂的《随想录》问世,闪烁着一个历经苦难的世纪老人的智慧和人格的光芒。他现任中国作协主席。

自1978年底开始,巴金在香港《公报》开辟了《随想录》专栏。从1978年12月1日写下第一篇《望乡》到1986年8月20日写完最后一篇即第150篇《怀念胡风》(陆续将每30篇编为一集,共出五集,依次为《随想录》第一集、《探索集》、《真话集》、《病中集》和《死题集》)^①,其间历时八年。写完这部全长42万字的散文巨著,对于年届八旬的巴金来说,不仅意味着工作的艰辛,更是一次老人对自己心灵的无情拷问,是一次伴随着内心巨大冲突而逐渐深入的痛定思痛的自我忏悔。

巴金写《随想录》的出发点非常明确,就是要对“文革”作出个人的反省,从一个知识分子的个人角度,揭露“文革”带来的灾难,批判“文革”的罪恶。正如他在后来所写的《随想录》合订本新记中说的:“拿起笔来,尽管我接触各种题目,议论各样事情,我的思想却始终在一个圈子里打转,那就是所谓十年浩劫的‘文革’。……住了十载‘牛棚’,我就有责任揭穿那一场惊心动魄的大骗局,不让子孙后代再遭灾受难。”他在《随想录》中真实地记录了“文革”给他和他的家人及朋友带来的身心摧残(如那几篇非常感人的著名篇章《怀念萧珊》、《怀念老舍同志》等),揭示出“文革”的恶性威力和影响并未随着它的结束而消失(如《毒草病》等),他以噩梦中与鬼怪搏斗的场景不断向自己加以警醒,或者反

^① 《随想录》最初由人民文学出版社于1980年6月出版第一集,到1986年12月出齐。1987年9月,生活·读书·新知三联书店出版合订本。本节论述还参考了韩国李喜卿的论文《在《随想录》里表现出的作家自我形象恢复过程》。

复呼吁“建立一个‘文革’博物馆”(《“文革”博物馆》),以为世人留下这一民族灾难的见证。事实上整整一部《随想录》也正可以看作是巴金用纸和笔建立的一座个人的“文革”博物馆。

巴金对历史和现实的批判首先是一种自我忏悔和自我批判,这是《随想录》在思想上所体现的独特与深入之处。他对“文革”的反省从一开始就与向内心追向的“忏悔意识”结合在一起,而不是像很多“文革”的受害者那样,简单地把一切责任都推给“四人帮”,因而认为粉碎了“四人帮”就解决了所有问题。巴金的反省则包容了对历史和未来的更大忧虑。这一反省在《随想录》中并不是一下子就完成的,而是经历了一个逐渐深入的过程。最初是在《一颗桃核的喜剧》中,巴金说起了一件令他一生都为之困扰的小事,这就是他小时候在父亲的衙门里看到犯人挨了打还要向知县老爷谢恩的情景。这个儿时印象最早曾出现在他的第一部小说《灭亡》中,此时它再次浮现出来,成为贯穿《随想录》全书的总体意象。在以后的篇章里,巴金不断反省自己的“文革”经历与奴隶意识之间的联系,他发现在“文革”初期自己也曾像奴隶似的心甘情愿地低头认罪,主动改造思想,在《十年一梦》中,他痛苦地喊出了这样的自谴:“奴隶,过去我总以为自己同这个字眼毫不相干,可是我明明做了十年的奴隶!……我就是‘奴在心者’,而且是死心塌地的精神奴隶。这个发现使我十分难过!我的心在挣扎,我感觉到奴隶哲学像铁链似的紧紧捆住我全身,我不是我自己。”

作者的这一痛苦自白,使《随想录》中的反省进一步深化,他以巨大的勇气,重新认识自己所走过的人生道路,批判了在专制主义统治下甘愿丧失独立思想和自由精神的奴隶意识。《怀念胡风》是他最后的也是最动感情的一篇随想,文中详细剖析了自己在反胡风运动中为了明哲保身而不惜任意上纲写表态文章时的痛苦心情,50年代政治运动给他造成的内心伤痛已经无以排解,使他感到恶心、耻辱。

这种精神奴隶的心理与巴金30年代创作的《激流三部曲》中的“觉新性格”有着十分相似的一面,这是一种在环境的压力下主动放弃个性

和自我意识的不断妥协的性格,但在《激流三部曲》中,这种性格原本是巴金站在五四崇尚独立人格和自由精神的立场上加以鞭挞的对象。他曾经是一个以五四精神为人生探索起点的现代知识分子,但经过了一场浩劫之后,才发现在自己身上也有着可怕的“觉新性格”,这是令他真正痛心疾首的事情。由此从《随想录》第七篇《“遵命文学”》中对自己在1965年参与批判柯灵的剧本《不夜城》的反省,到最后关于反胡风运动的忏悔,巴金艰难地完成了漫长的由浅及深的自我发现与自我清算。它的意义不仅在于巴金个人的反思,他所自我揭示的心路历程,十分典型地反映出了现代中国知识分子所经历过的普遍文化心态。特别是50年代以后,整整一代知识分子的悲剧,无疑与他们在环境压力之下逐步放弃对封建专制主义的批判和对五四精神传统的捍卫有关,这一放弃行为及随之而来的不断妥协、屈服于强势压力,最终在一代人的精神世界里打上了“觉新性格”的可耻的烙印。

巴金以极大的勇气揭示出潜隐在个人和民族灾难之下的深在内容的同时,也完成了对自己和对整个知识分子群体背离五四精神的批判,重新提出了知识分子应该坚守的良知和责任,重新倡导了对五四精神的回归,这也是《随想录》真正给人以力量和鼓舞的所在。比如,他在几篇以“探索”为题的随想中,明确地提出没有“独立思考”、“探索精神”的人跟机器人一样没有真正的生命力,而只有坚持“独立思考”的人才有资格享受自己的人生;他还多次通过表明对当时“伤痕文学”的支持态度,直接提到了作家的社会责任问题,对新一代作家的批判精神给以褒扬。

从《随想录》的写作过程中,也可以看出巴金对于五四现实战斗精神的逐步觉醒,他引用了赵丹的遗言:“对我,已经没什么可怕的了。”(《没什么可怕的了》)这种重新被点燃的勇气,使他对各种现实社会问题保持着警惕和批判的态度,对存留在当代社会形态中的封建意识则给以毫不留情的揭露。在最后的几篇随想,如《官气》、《“文革”博物馆》、《二十年前》、《老化》、《怀念胡风》中,火山爆发似的社会激情又重

新从他的笔端喷射出来，老人真正敞开了心胸，义无反顾，大声疾呼，以尖锐的社会性抨击完成了五四人格的再塑造。可以说，这部“遗嘱”一般沉重深刻的“忏悔录”，为当代中国知识分子找回了久已失落的社会良知，也以个人流血的灵魂诉说，确立了知识分子的当代精神传统：这就是自觉地继承五四新文化传统，自觉地成为现实社会的清醒的批判者，用现代文化来战胜社会上各种丑恶、落后和黑暗的事物。

第三节 陈村和他的短篇小说《死》

陈村（1954—），原名杨遗华。上海人，回族。1971年底到安徽农村插队。1975年病退回沪，进街道里弄生产组做工。1978年入上海师范大学政教系专科学习，毕业后到上海市政二公司工作。1979年发表处女作小说《两代人》，由此步入文坛。1985年调作协上海分会从事专业创作。作品有中、短篇小说集《蛙通大渡河》、《少男少女一共七个》、《蓝旗》等，长篇小说《住读生》、《从前》、《鲜花和》等。他的小说一类主要是对亲历的知青生活的描写，采用“我”作为叙述者，表达对农村和农民的复杂情感。另一类是对普通人生世事的描摹，写出了小人物在无助的情境下展现人的自尊与自卑交织的心理，显露他对人生的忧思。他的小说有较强的实验意识，但仍保持着对现实生存状况的个人关怀。90年代还写作了大量的幽默随笔。

陈村是一位随着“伤痕文学”的浪潮出现的年轻作家。虽然他同这时期的其他年轻作家一样，主要也是写自己亲历的知青生活，以自己的现身说法来揭露“文革”留下的“伤痕”，但无论在选材还是艺术形式上，他从一开始就显示出了许多独特之处。

与通常的“伤痕文学”相比，他并不刻意去再现“文革”经历中惨烈的一面，也不把尖锐的社会历史批判作为自觉的追求，而是习惯于另辟蹊径，特立独行。从他的第一篇小说《两代人》，到后来的《蛙通大渡

河》、《男少女一共七个》等作品来看,他都可以说是一个走位飘忽的“怪枪手”,不仅一篇一个题材,而且是一篇一种写法。这些作品的另一个引人注目的特点是,经常出现“死亡”的主题。这大约同作家特殊的生命体验有关。然而他虽然迷恋死亡,却不是企图通过死者来达到歌颂或批判的目的,只是为了以一种日常生活的描写来表达他对生活现状和生命意义的思考。因此可以说,陈村从创作的开始,就“努力从不同的视角的层面进入自己拥有过的冥想、回忆、温馨情致,以及当下现实生存的情绪心态”^①,在同时代的创作中,自觉地对流行的文学思潮保持了一定程度的偏离。

写于1986年的短篇小说《死》^②,是他的“死亡”主题的延续,但显示了其小说创作的新特点。作品以著名翻译家傅雷在“文革”中遭受迫害,因不堪侮辱与夫人双双自尽的惨烈悲剧为题材,其中既没有作者过去那种对待死亡的淡泊和平常心,也没有那种夸夸其谈的反讽与幽默,面对十分敬重的老翻译家傅雷,他写出了一种超越以往个性的深沉而复杂的感情,其中当然饱含了义愤和伤痛,但也分明翻滚着梦幻一般的激情和热烈的爱慕。这篇小说的源起是,在“文革”爆发20周年时,《人民文学》杂志社策划了一个选题,组织作家用小说的形式写那些在运动中被迫害致死的文人。杂志社的编辑请陈村找人写傅雷,在约稿遭拒绝后,他自己便应下了稿约。作家当时的心情,在作品中明白地说出:“我是为他的死而来的,他死得那么沉,使我由这死感觉到自己的生。”这是因为他难以忘记自己曾在那个寒冷的岁月里,说到过傅雷的死和众多的死,“说到苟活的我们和我们的不堪苟活”,作家决心要以这篇作品去向已死去的傅雷陈述困惑:“一代人的困惑和一代代的困惑。”

整个作品中透出一种梦魇般的气息。在开头段落里,作者“心事重重”地寻访死者的故居,周围那些平常的景物使他“隐隐嗅到死亡之

① 杨斌华:《屋顶上的脚步·跋》,长江文艺出版社,1992。

② 《死》后来没有在《人民文学》上刊发,初刊于《上海文学》1986年第9期。

气”，随后他“走向死屋”，死气愈加浓重，而当房门在他身后合上，他看到“黑暗中有一双眼睛”，于是开始了与亡灵之间的错乱、痛苦的对话。梦魇的气息出自于文中对各种形象和感觉的隐晦的描绘，在根本上则是出自于作者对亡灵的心的感应。他由此进入了一个异样的时空，从他的自白看来，那里本是为他所不熟悉的，但亡灵的出现复活了那个时空里的氛围，“黑光与死气重造了世界的喧嚣与空洞”，那是令他极度恐怖的，死气吞没了一切，“远古联到现在的一切统统消隐，不再有东方西方。没有黑光。没有猩红。一切都远了，同时一切也都近了”。不用说，这种种的景象是隐喻着“文革”十年整整一个时代的灾难，那个时代似乎早已经成为过去了，且是为作者无法直接感受的，但通过对亡灵的追寻，它的气息在他心中弥漫开来，把他也拽向了那个时代。

但作品所表达的更重要的意义，还不止于对“文革”灾难的隐喻与揭示。全文最惊心动魄的是作者与傅雷的亡灵在假想中的对话与争论。作为翻译家和艺术评论家的傅雷，是在“文革”初期因不堪侮辱和夫人一起自杀的，而作者所要追问的是，在那样一种梦魇般的环境里，死究竟有何种意义。作者的心情是极矛盾的：“你的死比死还沉重地淤积在活人的心中，我已无法被阳光射穿。我只能找你来了，为的是摆脱这经久不衰的死气的纠缠，为的是你经久不死的眼光。你死得那么黑暗，那么明亮。”面对依然痛苦的亡灵，他提出了困惑甚至责问，他不能理解先生何以会抛弃生，何以不和大家一起“苟活”，何以会忍心放弃一生挚爱的艺术。这困惑和责问似乎也指向了他自己，他在自身感情的迷乱中，仿佛要与亡灵争辩起来，但他始终未能得到直截了当的回答，亡灵的沉默不语中显现出令他心惊的尊严。作品里没有一条清晰的线索能表明这困惑的解决，但随之而来的是愈加沉重的悲愤，作者仿佛亲眼目击了悲剧的过程，他的描述因内心的激动几乎变得语无伦次起来：“不可遏止的刺痛随之而来。几十年经营几千年积淀束手待毙毁于一旦。理想的世界始终是理想在默默流逝流逝流逝。”那死气所吞没了的，不止是一个时代，而是更加久远的、与文明相伴的理想和人格的光

辉。作者最终似乎与亡灵一起经历了死亡,他也终于洞察了死亡的意义,那是作为知识分子的傅雷为理想和人格树立的永远的丰碑,也是一种最为特殊方式的反抗和勇敢。他情不自禁地发出了对傅雷之死的由衷赞美:“先生善良而远不弱小,那灿烂辉煌的死,使活着的人觉到生的黯淡。”

陈村的小说《死》,是以一种非常个人化的方式表达了对“文革”的反省。通篇是一场超现实的梦幻,而无真实故事的描绘,但是它以被抽象化了的主观感受强烈地突现出“文革”灾难的血腥与罪恶,也以这种主观感受沟通了“文革”死难者与新一代青年之间的情感。因为隔了这一场浩劫,后者对前者的精神继承遭到中断,显得难以为继,正是经过了发自内心的怀疑、诘难与真诚的思考,这继承才成为一种潜在而真实的可能。

第四节 顾城和他的诗歌《一代人》

顾城(1956—1993),原籍上海,出生于北京。1969年随父亲下放到山东一个农场。1974年回北京后,当过木工、搬运工、借调编辑等。“文革”中开始创作,是新时期“朦胧诗”的主要作家之一,他的许多诗句曾被青年读者反复咏唱。1980年《小诗六首》参加青春诗会,因在艺术上不同于以往的现实主义的审美标准而引起争论,从而引发了长达几年的关于“朦胧诗”的新旧观念的对峙。1981年所作《抒情诗十首》获“星星诗歌奖”。著有诗集《黑眼睛》、《城》、《水银》等。1987年应邀出访欧美国家,1988年赴新西兰,被聘为奥克兰大学亚语系研究员,教授中国古典文学。后辞职隐居新西兰激流岛。后期的诗作因其理想与现实不能和谐以及隐居生活造成的性格进一步封闭扭曲、脱离现实而一味沉溺于个人感觉世界,风格也变得艰涩难懂。1993年9月在新西兰公寓自缢身亡。死后记录他隐居生活的小说《英儿》(与妻子雷米合作)

出版,其人其作品又一次引起争议。

顾城的作品较少关心社会历史,更多关注人的内心。早期的诗歌有孩子般的纯稚风格、梦幻情绪,用直觉和印象式的语句来咏唱童话般的少年生活。他的《一代人》^①写于1979年,诗作只有短短的两行:

黑夜给了我黑色的眼睛,
我却用它寻找光明。

它以一组单纯的意象构成了对刚刚过去的“文革”岁月的隐喻。“黑夜”、“光明”和我的“寻找”在这里的含义都是不言自明的,类似的意象组合在其他“朦胧诗”作品中也常可见到。比如江河的《星星变奏曲》:“如果大地的每个角落都充满了光明/谁还需要星星/谁还会/在夜里凝望/寻找遥远的安慰。”又如顾城的另一首诗《我是一个任性的孩子》:“我想在大地上/画满窗子/让所有习惯黑暗的眼睛/都习惯光明。”《一代人》的意象则更为简约、自然,明白地表达出了诗人心中强烈的感受和意愿。

“朦胧诗”的崛起一直伴随着整个社会的理性和反省力的逐渐复苏,个人的情感表达往往也是整个社会的情感的投射,应该怎样面对黑暗时代留给我们的创伤,怎样才能改变个人和民族的命运,这是所有“朦胧诗人”的疑问。向来被称作为“童话诗人”的顾城,尽管一直沉醉于他的梦幻般远离尘嚣的“生命幻想曲”中,却也开始探索时代的问题,这首《一代人》就是一个最直接的回答。其实也可以把它看成是一代人“心灵史”的缩影。像顾城和其他“朦胧诗人”所代表的这一代,都是在“文革”中长大,心灵的成熟包含了对苦难的承担,或者是在不断的受伤害中成长,然而苦难却给予了他们超越性的信念和理想,使他们时时都能透过时代的阴暗寻找光明,时时能够在精神的向往与追寻中战胜苦

^① 《一代人》收入《顾城诗全编》,121页,上海三联书店,1995。

难。这一类的表达可以一直追溯到“文革”初期的创作，例如食指那首著名的《相信未来》：“当蛛网无情地查封了我的炉台，/当灰烬的余烟叹息着贫困的悲哀，/我依然固执地铺平失望的灰烬，/用美丽的雪花写下 相信未来！……”

经过磨难的理想与信念导向个性的自觉，导向一种坚强不屈的独立意志和反抗精神，这是《一代人》及‘朦胧诗’整体上给人的印象，也是70年代末期文学中富有激进色彩的一面。这首诗仅有的两句之间意义上的转折，无疑也体现出了同北岛的《回答》相一致的精神取向：“告诉你吧，世界，/我——不——相——信！/纵使你脚下有一千名挑战者，/那就把我算做第一千零一名。”面对“黑夜”毫不妥协，自觉承担起民族的命运，同时伴随着个人高涨的理想主义，可以说这便是北岛、顾城和他们这一代人对苦难和一个行将过去的黑暗时代的回答。

第二章

文学创作中对历史的反思

第一节 “反思文学”及其作家群体

新时期文学的最初构成,除了“伤痕文学”以及老作家们向五四新文学传统的回归以外,另一股重要的力量便是归来者的“反思文学”。“归来者”主要是指20世纪50年代开始走上文坛的一批作家,他们有着差不多相似的经历:他们一般出生在30年代,少年时代起就接受了中国共产党的影响,有的甚至直接参与了共产党夺取全国政权的斗争,具有一定的“革命资历”,这使他们年轻的履历变得十分耀眼,曾经是踌躇满志的一代文学新人。由于他们身上没有老一代知识分子已经承受的历史负担,因而50年代初期文艺界频繁的思想斗争并没有给他们的精神投下多大的阴影。相反,在“百家争鸣,百花齐放”文艺方针鼓舞下,他们以文坛上的新一代

主人的身份和热情 ,携着他们对现实积极干预的处女期创作走上了文坛 ,他们当中包括王蒙、公刘、流沙河、邵燕祥、白桦、张贤亮、高晓声、方之、陆文夫、李国文、从维熙、刘宾雁 ,等等。但在 1957 年夏季开始的“反右斗争”风暴中 ,他们的热情和思想锋芒受到严酷的摧折 ,他们的作品都受到了批判 ,他们被划为资产阶级右派分子 ,被打入社会底层 ,有的被监禁 ,有的被发配到穷困偏远的地区工作 ,有的在工地劳动 ,从事着艰苦的甚至是非人的体力折磨 ,长达二十多年。1978 年 11 月 16 日 ,中共中央正式为 1957 年错划的“右派分子”平反 ,这批作者终于恢复了政治权利 ,50 年代遭到批判的作品重新被肯定。1979 年初 ,上海文艺出版社编辑出版了这批作家的作品选集《重放的鲜花》,便成为他们重返文坛的标志 ,“重放的鲜花”成为这一代作家在文坛上的共同标识。

这些重新获得创作机会的作家们 ,依凭着特有的群体优势 ,自然而然地成为 70 年代末到 80 年代初文学创作的主力。对他们来说 ,20 多年的底层生活不仅仅是无法摆脱的个人梦魇 ,而且 ,这一段经历不仅使他们对中国的现实有了切身的了解 ,也丰富了个人生活的阅历和体验。与那些步入老年的上一代作家相比 ,复出后的他们一般正是 50 岁上下的年龄 ,这正是他们一生创作经历中的黄金岁月 ;与知青一代作家相比 ,他们在 50 年代已经积累的创作经验虽不丰厚 ,但足以在“文革”后文学的荒原废墟上再创辉煌 ,免去了知青一代作家的初期摸索过程。他们积压 20 多年的情感与思想终于有了展示的机会 ,更重要的是 ,他们的个人命运和生活体验本身为认识现实、反思历史提供了这一代人所特有的理念 ,他们在 50 年代已经确立了美好的信念和社会理想 ,尽管之后 20 多年的遭遇曾使他们对这种理想发生过怀疑和破灭 ,但苦尽甘来的平反昭雪反而加深了这种信念和理想 ,更坚定了他们对待历史和现实的理性主义态度。这种理性主义态度 ,给他们的创作带来了很大的影响。

某种意义上说 ,这一批“归来者”作家在社会主义的历史条件下复活了五四一代知识分子的现实战斗精神 ,他们大多数人与五四时期的

知识分子主流一样,心系国家民族的未来,自觉地充当人民群众的代言人,他们敢于以执政者的诤友身份为民请命,揭露社会弊病,并将这种战斗精神与五四知识分子传统联系起来。他们自觉认定:我国文学有一条可以引以为自豪的五四传统和鲁迅的道路,那就是同劳苦大众血肉相连,倾听群众的呼声,走在时代的前列和敏锐地感受生活,探索真理,以极大的革命热忱投身于火热的战斗,这也就是五四一代知识分子所开创的现实战斗精神的传统。高晓声在阐述自己的文学观念时曾形象地说:“跌倒了站起来,打散了聚拢来,受伤的不顾疼痛,死了灵魂不散,生生死死,都要为人民做点事,这就是作家们的信念。”^①从这些宣言式的语言和精神来看,这一批“归来者”作家是以50年代背景下的革命激情与五四新文学的战斗传统相结合,构成自身的特定的现实关怀。他们紧张地注视着国家政策上的抉择与变化,毫无保留地坚信并支持改革开放的政策,批判上上下下的这一政策的反对者,并且与那些反对者以及社会上腐败风气展开紧张的斗争。

应该说,“归来者”作家复出的当时,中国政治文化的客观环境极其有利于现代知识分子现实战斗精神的高扬。中共十一届三中全会确立的思想解放路线,结束了自“文革”以来的中共党内极“左”政治路线及其意识形态的统治,确定了“思想解放”的马克思主义的探索与创新的路线,中国的政治文化也相应地形成了一个“摸着石头过河”的改革探索期,同时,广大民众的政治热情空前地高涨。这种急切地为民请命的声音,在国家新的政治意识形态的支持、同情和默认以及民众政治热情的双重作用下,很快就成为这一时期文学的主流。这不但是“归来者”的声音,整整一代清醒认识历史的中年知识分子都加入了这一反思的行列。

1979年《人民文学》第2期刊登了茹志鹃的短篇小说《剪辑错了的

^① 高晓声:《解放思想和文学创作》,《生活·思考·创作》,236页,上海文艺出版社,1986。

故事》,作家不再像“伤痕文学”作家那样直接表现痛苦的历史和私人情感,而是表现出一种痛定思痛的努力,对“文革”这场历史灾难的认识有了明显的深入。她通过作品的叙述挖掘了发生在50年代农村大跃进运动中的灾难根源,检讨近40年历史中党与人民群众之间的关系的演变,甚至以梦幻的手法写出了令人痛心的警告:如果再一次发生战争,老百姓还会像抗战时期那样支持抗日军队吗?这个问题提得相当尖锐,但作家的立意是维护党的根本利益,希望党能够吸取历史教训,以此为戒。以这篇作品为标志,中国文学领域在1979年至1981年间形成了一股以小说为主体的“反思文学”思潮,而“归来者”们的创作是其中最主要、最受瞩目的。

与“伤痕文学”相比,“反思文学”具有较为深刻的历史的纵深感和较大的思想容量。揭露和批判极“左”路线,反对官僚主义,揭示社会和历史悲剧,呈现和剖析悲剧人物的命运遭际,刻画悲剧人物性格是它们共同具有的鲜明特色,这种揭露性的内容和思想特色也成为“反思文学”吸引读者的最主要的因素。但也因为这批作家的理性主义色彩,他们相应地失去了“伤痕文学”那种刻骨铭心的忏悔与绝望,他们“反思”的历史范围也局限在一定的政策允许之下,而且大多数是以苦尽甘来的“大团圆”为结局。所以,从“伤痕文学”到“反思文学”,反映了新时期文学与现实环境的第一场冲突龃龉以及随机转型。

“反思文学”的一个共同艺术特征是突现故事的政治背景和故事情节。“反思文学”将几十年历史真相昭示于人,整合出一部政治运动迫害知识分子的历史,传递出前所未有的关于社会主义社会的复杂信息,加强了对历史与现实的尖锐的批判力度。其中的大量作品描绘了一幅幅好人落难、坏人当道、君子不遇、小人得志的世相图,并以启蒙式的话语突出了极“左”政治路线与传统封建思想如何合二为一地造成社会和人的深刻异化,赞美了不屈不挠的人性力量和知识分子的执著信仰。几十年悲剧何其多,而如今黑暗终于散去,苦难终于结束,“善有善报,恶有恶报,不是不报,时辰未到”。这种模式在这批作家的每一篇“反

思”作品中都有体现,不管前面对历史灾难的叙述有多么的沉重。

由于要在每一篇作品中浓缩几十年的故事,因此反思小说大多倾向于篇幅的拉长,约定俗成的短篇小说的容量无法展开情节,而结构长篇小说还没有充裕的时间和心态,于是作家们都不约而同地选择了中篇小说的形式,这与其说是一种自觉的文体选择,不如说是出于表达需要而无意间形成的一种共同趋势,但在客观上却是中篇小说一度空前繁荣的主要成因。因而,80年代初的“中篇小说热”成为“反思文学”的一种共生现象。另一方面,它又与七八十年代之交的小说艺术手法的创新相呼应,茹志鹃的《剪辑错了的故事》和宗璞的《泥淖中的头颅》,尤其是王蒙的被称为“集束手榴弹”的《布礼》等六个中短篇小说,都开始尝试采用以人物的意识活动为叙事线索的结构和表现方式,这对中国当代小说的叙事传统带来令人耳目一新的变化。当时戏剧家高行健的《现代小说技巧初探》一书对西方现代派文学技巧的扼要介绍,又在小说理论上给作家们以极大的启发。

“反思文学”面对劫难的反思,有两种不尽相同的叙事立场。较为普遍的是将个人的苦难与民族的苦难联系起来,从而使个人的苦难具备了超越个人的普遍的启蒙意义。如王蒙的《布礼》、《蝴蝶》,张贤亮的《灵与肉》、《土牢情话》、《绿化树》,鲁彦周的《天云山传奇》,张一弓的《犯人李铜钟的故事》,等等,这种作品的主人公不是知识分子,就是知识分子化的干部,他们既是受难者,又都是心怀天下或为民请命的英雄。这样,作家在个人苦难经验和民族灾难之间就建立了一种普遍的联系,这种联系,一方面满足了作家个人情感宣泄和表达的愿望,另一方面也为他们对时代历史的思考找到了一个切实的途径。但与此同时,也往往使那些知识分子受难者的形象沾染上一层虚幻色彩,体现了他们企图在民间和庙堂之间构筑知识分子神话的努力,在这些受难英雄的身上,多少显露了这一批知识分子对自身经历的迷恋情绪。还有一种叙事方式是有意无意地从民间的视角和立场反思中国民主革命和历次政治运动中存在的悖谬与悲剧现象。如茹志鹃的《剪辑错了的故

事》、高晓声的《顺大造屋》、方之的《伪奸》、古华的《芙蓉镇》等,虽然这些作品所体现的反思主题与前一种没有根本上的区别,而且作为一种叙述立场的选择也很难说是完全自觉的,但它们毕竟为“反思文学”提供了另外一种思考途径和立场,也为新时期文学预示了一种新的可能开拓的空间。

第二节 方之和他的中篇小说《伪奸》

方之(1930—1979),原名韩建国,原籍湖南湘潭,生于南京。抗战结束后,即参加共产党地下组织,并开始文学创作。1949年以后发表短篇小说《靠老师》、《兄弟团圆》、《在泉边》、《曹松山》,中篇小说《狼头与石头》等。1957年后曾在南京市文联从事专业创作。因与江苏的青年作家高晓声、陆文夫、叶至诚等结成“探求者”文学社^①,提出“干预生活”的主张,受到批判并下放农村劳动。1958年至1959年与叶至诚合作电影剧本《绿洲》。1962至1965年间又发表短篇小说《岁交春》、《看瓜人》、《出山》等,都是立足于当时实际的颇具深度的现实主义作品,另有一些作品未及发表,在“文革”中佚失。“文革”期间,被下放江苏洪泽县劳动,健康受损。1978年调回南京市文联,重新开始创作,1979年恢复名誉,不久便去世。

中篇小说《伪奸》^②是“反思文学”的代表作。小说叙述的故事发生在苏北农村,时间则从40年代初的抗战时期一直延续到70年代末,

① “探求者”是1957年6月江苏一批年轻作家陈椿年、高晓声、方之、陆文夫、梅汝恺等人在当时“双百”方针的鼓舞下,酝酿成立的一个同人文学刊物,当时只写成《探求者文学月刊社章程》和《探求者文学月刊社启事》,没有发表,更没有成为事实。但反右运动中,因为《启事》里有文学应该打破教条、大胆干预生活等内容,其成员均被打成右派分子。

② 《伪奸》初刊于《北京文艺》1979年第3期。

前后跨越了近 40 年 ,作品以 “不干不净 ,好吹好炫 ”且经历复杂的榆面商人田玉堂为主人公 ,通过一系列富有传奇色彩的情节和生动的场面 ,揭示了 “内奸 ”这一命名下的复杂内涵。这种在历史的纵深中展示社会悲剧 ,并对导致悲剧的历史原因作出追根溯源的探询的方式 ,在当时具有代表性 ,它是建立在作者 20 多年的个人命运遭际和对民族、对历史的痛苦而执著的思考的基础之上的。

作品塑造的主人公田玉堂 ,是 “文革 ”后文学人物画廊里十分独特的一个。所谓 “不干不净 ,好吹好炫 ” ,只是带有特定政治意识形态眼光的一种界定模糊的评价。这个普通的小商人在战争年代里 ,因为日本侵略军的蹂躏而惶恐不安 ,也为八路军的日益壮大而惊异。当他看到家财万贯的大地主少爷严赤不仅参加了共产党 ,而且捐出了全部的家产 ,惊诧之余他感到纳闷 :共产党何以有如此的吸引力 ?自此他不再像躲避土匪那样躲避共产党了 ,还很乐意与他们交往。他不仅为新四军提供了许多药品 ,还时时牵挂着他们的生死安危。1942 年日本军队围剿新四军的时候 ,黄司令员托他设法掩护快要临产的女共产党杨曙 ,她正是副司令严赤的妻子。田玉堂以多年为商的机敏和社会关系 ,闯过重重难关 ,终于使母子两人平安无恙。这是小说上编所叙述的故事。下编则已是 “文革 ”时代了 ,当了县蚊香厂厂长的处处受人尊敬的民主人士田玉堂在一片 “砸烂 ”声中一下子变成了牛鬼蛇神 ,“什么挂牌子、高帽子、阴阳头、喷气式之类 ,倒也平平 ,无啥可说 ” ,但当有人出于不可告人的目的诬陷黄司令、严赤夫妇为 “内奸 ” ,并要他作伪证时 ,他本着自己的良心实话实说 ,因而招来一顿打 ,并将他革职为民 ,遣返故乡喂猪去了。田玉堂对拷打他的 “造反派 ”说 :“今后打起仗来 ,还有谁来掩护你们工作同志呢 ?”

“内奸 ”本是个充满政治意识形态和党派色彩的名词 ,在中国现代复杂的政治斗争历史中 ,它的所指随着党派立场和时势的变迁而发生戏剧性变化。《伪奸》中所叙述的老干部在 “文革 ”中被诬为 “内奸 ”终于昭雪的故事和背景 ,并没有越出 40 年党史斗争的范畴 ,与当时流行的

“伤痕文学”和“反思文学”作品的题材也并无多大的差别，但作者所选取的叙述视角却是相当独特的。小说以田玉堂这个富于民间色彩的人物为主人公，以他的眼光看取 40 年来的政治风云，使这段历史的是非曲直又有了另外一种解释，就田玉堂个人来讲，作为一个普通的商人，他的历史并没有什么值得炫耀的地方。他为共产党做事，是出于一个中国人的良知和对这个组织的朴素好感，并不曾出于一种信仰而使他把全身心都交给组织。对于真正的共产党人而言，他始终是一个“同路人”，他从惧怕、远离共产党，到同情、钦佩，最终参与共产党人的事业，成为一个小企业的厂长，都是出于一个普通百姓的良知。但具有悲剧意味的是：他正是以其特有的甚至有点软弱的方式，不仅保护了他自己人格的完整，抵制了极“左”政治路线和政治阴谋者的行径，而且还在某种意义上成了黄司令员、严赤这样的英雄人物的救命恩人；与小说里另一个人物——像田有信那样在“干干净净”的白大褂底下精心掩盖着私利的“共产党人”形成了鲜明的对照。

小说并不是从正面去展示和探问“文革”的悲剧及其历史成因，而是以一个胆小、谨慎、四面逢迎的普通人的悲哀、痛苦来折射时代悲剧。田玉堂的悲剧不会激起大悲大恸，而是引发一股淡淡的苦涩，在这种甜酸交织的苦涩里，我们感到普通人的美好与卑微，勾起我们深深的隐痛。作为一个民间小人物，他没有可歌可泣的历史壮举而无法进入崇高和壮美的正史，也没有敢于直面惨淡现实的令人崇敬的英雄色彩，但以民间化的视角来叙述政治历史的悲剧性变迁，其本身就是历史反思的一种表现。

这篇小说在艺术上的特别之处，还体现在故事的传奇性和独特的讽刺手法上。

《伪奸》的作者采用了中国古典话本小说的“说话”方法，一开始便提挈出故事延续的时间和涉及的人物，然后慢慢道来，脉络清晰，娓娓动听。作者不是孤立地描写环境、事件和人物，也不对人物肖像、心理、动作和对话作静止的刻画，而是以田玉堂的遭遇为主线，在 40 年的历

史中选取了 1942 年护送杨曙就医脱险和“文革”中深陷冤狱、有口难辩这两个传奇式的事件,让许多人物纠缠在一起,在波澜起伏、出乎意外而又合乎情理的故事发展中刻画人物和表现时代。同时,故事的传奇性和作品所采取的独特的叙述语言有关,小说土腔土调的叙述语言与叙述结构和叙述方式相得益彰。

辛辣讽刺是《伪奸》的重要艺术特色。不仅表现在作者让讽刺对象自我嘲弄、自相矛盾,比如将田有信的圣洁的言辞与卑劣的行径相互对照,更重要的体现在对人物和情节的把握与安排上。精通买卖、交游广泛、好吹好炫的榆面商人田玉堂本来是一个具有民间喜剧色彩的人物,他惯于随机应变,真真假假,云迷雾地,但作者恰恰在这个人物身上发掘出悲剧性的意味。田玉堂本来并不了解共产党,后来在黄、严两位共产党人的感化下叹服,并为之冒风险出力气,到头来被当作“内奸”;他当年好吹好炫时倒没被当作坏人看待,“文革”中他本着良心、不吹不炫、老老实实时,却反而连遭痛打。时代历史的内涵在田玉堂这个民间人物的眼里,与“好人落难,小人得志”和世事变幻的沧桑感叹相结合,获得了独特的讽刺效果。

第三节 王蒙和他的短篇小说《海的梦》

王蒙(1934—),曾用笔名阳雨。原籍河北南皮,出生于北京。1945 年入私立平民中学学习,中学时代与共产党地下党员接触而受到影响,1949 年以后担任北京市某区的共青团干部。1953 年着手写长篇处女作《青春万岁》,并于 1956 年 9 月定稿,后因“反右运动”受影响,直到 20 多年后才得以问世。1956 年以一篇“干预生活”的短篇小说《组织部新来的青年人》而引起争论,1957 年因此获罪被划为右派。1958 至 1962 年在北京郊区劳动。1962 年曾到北京师范学校任教,同年发表了《眼睛》、《夜雨》等小说。1963 年举家迁至新疆伊犁。1978 年调回作协

北京分会,重新发表小说。1979年平反。1983至1986年任《人民文学》主编。1986年当选为中共中央委员,任中国作协副主席等。同年6月任文化部部长,1990年卸任。“文革”后他的创作进入高峰期,先后出版小说集《探的湖》、《冬雨》、《信箱深处的紫绸花服》、《在伊犁》、《坚硬的稀粥》等,长篇小说《青春万岁》、《活动变人形》以及《恋爱的季节》、《失恋的季节》等“季节”系列长篇。评论集《漫话小说创作》、《红楼启示录》等。王蒙是同代人中最富于艺术探索精神的作家之一。他的创作一直求变求新,经常领风气之先。“故国八千里,风雨三十年”,特殊的经历熔铸成他特别的文体。自1979年底,他发表了《夜的眼》、《悔的梦》、《礼》、《蝴蝶》等作品,率先引入“意识流”的手法,着重心理描写,用意识跳跃使得时空交错。另一方面他用繁复、夸张、轰炸式的语言叠加来建造“语言的乌托邦”,荒诞、象征、反讽是他较多运用的手法。

短篇小说《悔的梦》^①写于1980年4月,这是复出后的王蒙在70年代末80年代初相继创作的被称为“集束手榴弹”的六篇小说(即中篇小说《礼》、《蝴蝶》,短篇小说《春之声》、《夜的眼》、《悔的梦》和《风筝飘带》)之一,它既反映了作者对历史和现实的复杂感受和深入思考,也是他在小说叙事艺术领域率先进行大胆探索的集中体现。也许是不愿意重复或变相地重复在《礼》和《蝴蝶》中已经铺衍过的蒙冤受难昭雪的故事,《悔的梦》“去掉了很多叙述语言,没有那么多交代过程的话”^②,它显得单纯、含蓄而又凝练深厚。概括地说,小说通过主人公一段情绪活动的描述,浓缩了一代人的惨痛经历和沧桑体验,同时又是对他们这代人的理想主义及其实践过程的反思。在这里,个人的坎坷遭遇和国家民族的历史灾难被自然地连为一体,或者说,作者在自身的遭遇中看到了历史的曲折进程和未来发展,在理性主义和理想主义的前

① 《悔的梦》初刊于《上海文学》1980年6月号。本教材依据小说集《王蒙小说报告文学选》,北京出版社,1981。

② 王蒙:《在探索的道路上》,《漫话小说创作》48页,上海文艺出版社,1983。

提下,个人生命的价值在这一结合中显示了超越性的意义。

《海的梦》的情节线索十分简单,52岁的翻译家和外国文学研究专家缪可言经历了长期苦难之后,来到了一个海滨疗养地度假,这一次疗养终于使他看到了自己向往一生的大海,他禁不住无限感慨,但是仅过了短短五天,他又毅然提前离开了这个迷人的海滨。作者在这一简单的情节线索里,融入了大量细腻的心理描写,生动地描述了主人公丰富的内心世界和对历史人生的深沉思考。缪可言出生于内陆,以前从未看见过大海,由于安徒生、杰克·伦敦和海明威等外国作家作品的熏染,他少年时代所拥有的激进而浪漫的理想一直与大海的浩瀚神秘意象结合在一起,即使是被莫名其妙地打成“特嫌”(即特务嫌疑)而经历了二十多年的苦难,大海对他还是不减其魅力。现在他终于投入了海的怀抱,眼前辽阔的大海激发了他的阵阵思绪。缪可言对个人的苦难,曾经拥有的理想和梦想,对民族的历史和未来都有一种冷静清醒而又平和温煦的沉思,个人伤痛的惨烈记忆、历史灾难导致的激愤在这里都已化作平静的回味和思考,就像这平静的大海也曾经翻腾起滔天的巨浪一样。

理想主义精神在王蒙的作品里体现得最为鲜明突出,他在创作中对理想的反思和执著也在同代人中最具典型性。曾经是“少年布尔什维克”的王蒙,在屡经劫难之后,并没有唾弃早年的理想主义,平反复出的遭际反而坚定了他对历史理性主义的认同,也就是不管历史发展有多少曲折,前途总是光明的。因此在对理想的讴歌时他不忘冷峻地指出它的艰难性,同时,在对一切不符合理想状态的现象的批判与揭露时,也抱有隐约的谅解与同情。这种“中庸”的态度早在他青年时代的作品里就表现为林震与刘世吾的矛盾^①,以后长期的灾难性生活阅历又坚固了这种人生观,所以他的作品既不偏激也有不放弃自身的责任,处处显出圆润贯通。这些思想倾向在《布礼》和《蝴蝶》中已经通过主人

^① 林震与刘世吾为《组织部新来的青年人》中的主要人物。

公命运的具体叙述作了颇为生动的表达。“虽然对于那些消极的东西我也表现了尖酸刻薄、冷嘲热讽，然而，我已经懂得了‘凡存在的都是合理’的道理。懂得了讲‘费厄泼赖’，讲恕道，讲宽容和耐心，讲安定团结。尖酸刻薄后面有我的温情，冷嘲热讽后面我有谅解，痛心疾首后面我仍然满怀热忱地期待着”^①，《海的梦》在对个人命运和历史变迁的理想主义态度上，是这一倾向的延续。

但是，《海的梦》里所弥漫的沉思和感伤情调似乎更加浓郁。王蒙在给这位主人公取名时，似乎颇费了一番心思，隐含了一种复杂的寓意。在汉语中，“缪”姓读作 miào；另作 miù 读，释为“谬误”；亦读 móu，通“繇”，有缠绕之意。在这个人物身上，包含了作者对生命一去不复返的无奈感叹，历史谬误对生命的摧折就个体来说毕竟无法挽回，在如愿以偿地见到大海的短暂满足之后，他发出的则是对青春不再的悲叹。他获得平反后，领导和同事们最关心他的是两件事：一是好好疗养一下以恢复健康，二是“刻不容缓地建立一个家庭”。二十多年的磨难使他不可能为自己寻找一个生活伴侣，但他并没有接受大家的好意劝说，他觉得自己已经错过了时间，“萝卜、白菜，各有各的播种节令”，爱情的美酒“如果发酵过度也会变成酸醋。俱往矣，青春，爱情，和海的梦”。对于海，他“梦想了五十年，只呆了五天”，因为这里的“天太大。海太阔。人太老”。这便是“谬”，谬不可言，或可言者尽谬，短暂而独特的生命面对历史的荒谬，一切似乎都难以言说，但与生命血肉相连的感受，一切又都挥之不去，它时时会将人的思绪掳回逝去的年华，这真是够“繇”人的。

不过，作者似乎又不愿过多沉溺于这样伤感的回味之中，他竭力要借助于现实、借助于对历史和现实的理性思考即“穆然静思”而摆脱出来，而早年确立的信念与理性主义和集体主义的人生观正好是他有力的支撑。小说最后，缪可言在夜晚的海滩上看到一对年轻恋人的身影，

① 王蒙：《王蒙小说报告文学选·自序》8页，北京出版社，1981。

他把个体的生命融入历史整体中去思考时,他才又在理性主义的逻辑里找到答案和精神归宿,“爱情、青春、自由的波涛,一代又一代地流动着,翻腾着,永远不会老,永远不会淡漠,更永远不会中断”。这里包含了一种久经劫难的理想主义与个人身心体验之间的心理矛盾和心理冲突,解决方式也是王蒙这一代人特有的,尽管对青春和生命在劫难中的白白耗去表示了刻骨铭心的悲叹,但在理智上他仍要用理性主义的历史观说明青春和生命在群体中的延续,从而为一生所信奉的理想主义寻找一个依托。这种对理想和理性的坚执在王蒙已成为一种自觉,他在致老作家严文井的信中说起写作《悔的梦》的初衷:“我愿意只是为青春唱一首赞歌,证明哪儿也不应该没有年轻人。……没想到前半部分却触动了一些上了年纪的同志。”因为严文井在小说里更多地感受到的是青春不再生命流逝的悲情:“它的艺术效果,对于我这样年龄的人来说,几乎近于残酷。”^①这不仅是一个作品的主观意愿与客观效果的问题,它也正体现了王蒙这一代人反思历史的特有方式,不是从个人的立场,而是以民众的代言人乃至民族良知的身份发言,个人的所有情感体验和精神矛盾最终都在汇入群体和历史的过程中才能得以解决,才会获得意义。

在作品的表述方式上,王蒙并没有正面具体地叙述主人公的沧桑经历,而只是以大海为中心意象,以简单的外在动作引发人物丰富的意识活动,让主人公梦魂幻游,锐意求索,淋漓抒情,把一个历经沧桑,从生活谷底一下子上升到顶峰的主人公的感情心态、意识活动,真实而生动地描绘了出来。他对于大海的情思意念,就像连绵重叠的波浪,闪着粼光,带有声响,汪洋浩瀚而又平稳深厚,以梦幻般的旋律谱写了一曲激动人心的乐曲。沉思中交织着幻想和追求,既洋溢着浪漫的意绪,又浓缩了历史和现实的深厚内涵。人物的意识流动实际已成为小说的结

^① 严文井《给王蒙同志的信》和王蒙的回信,载《北京晚报》1980年7月21日。

构线索,但在这连绵不断的意识片段之间,仍有一个理性的逻辑存在,它始终围绕着对个人命运与理想的理性思考,并把个人与民族历史联系起来,在个人与历史命运的同构中,以这一代人所特有的方式,形象地阐述了对理想主义及其实践过程的思考。

第四节 公刘和他的诗歌《艾,大森林》

公刘(1927—) ,原名刘仁勇、刘耿直。江西南昌人。1939年开始写诗。1946年半工半读于中正大学法学院。1948年赴香港参加革命工作。1949年参加中国人民解放军,随军赴大西南,当过见习编辑和文艺助理员。发表反映西南边疆的诗歌《西盟的早晨》等。1955年调北京中央军委总政治部创作室任创作员。这时期的代表诗作有《五月一日的夜晚》、《运杨柳的骆驼》、《上海夜歌(一)》等,并参与整理民间长诗《阿诗玛》,产生较大影响。1958年被划为右派,遣送山西工地服劳役。60年代初曾发表过一些诗作。“文革”中再次遭受磨难。1979年平反后,又发表有《沉思》、《隍》、《十二月二十六日》、《读罗中立的油画父亲》等反思型作品。另有长诗《伊灵芝》,诗集《白花·红花》、《离原上草》、《仙人掌》、《母亲——长江》、《骆驼》、《饮上海》、《夜梦钞》、《刻骨铭心》等,诗论集《诗路跋涉》、《诗与诚实》、《乱弹诗弦》等。他的早期作品表现革命乐观主义的精神,热烈直白,“文革”后的作品则风格沉郁,对历史和现实的感悟富有哲理,对发生在中华大地上的悲欢沉浮进行严峻的反思,感觉敏锐,意象深邃。

《艾,大森林》是为歌颂“文革”中因为反“四人帮”而被残酷杀害的张志新烈士而作。1979年8月12日那天,诗人公刘来到了沈阳市郊外的一个名叫“大洼”的地方。这是一片荒芜的坡沟地,没膝高的草丛中,杂生着一株株槐秧。这里通常是枪决犯人的地方,却也有冤魂在此游荡。1975年4月4日,张志新烈士就在这里就义。张志新生前是中共

沈阳市委宣传部干部，“文革”期间因不满林彪和江青集团的极“左”路线，对他们迫害广大革命老干部、捣毁各级党政机关的做法发表了尖锐的批评和质疑，而被批斗、关押，弄得夫离子散，1970 年被判无期徒刑，但张志新利用一切机会继续申辩抗议，最后在江青集团的授意下被强行枪决，临刑前还被割断了喉管，以防止她在刑场上当众抗议声辩，高呼口号。四年过后（1979 年 3 月 31 日），这一冤案获得了平反。诗人公刘那天特地前来凭吊，在这片荒坡沟里盘桓良久，感慨不已，诗潮泉涌。这一天他写下的两首诗，即《刎场》和《艾，大森林》^①，后来都成了公刘复出后的诗歌代表作。炽热的情感、深入的思考、坦诚的襟怀和沉郁的色调，典型地体现了诗人复出后的风格特色。《刎场》^②一诗就是以诗人前往大洼凭吊的经过为线索，抒发激愤和悼念之情：

.....

旷野静悄悄，静悄悄，
四周的杨树也禁绝了喧哗。
难道万物都一起哑啦？
哦，可一怕！

原来杨树被割断了喉管，
只能直挺挺地站着，像她；
那么，你们就这样站着吧，
直等到有了满意的回答！

中国！你果真是无声的吗？

① 《艾，大森林》收入公刘诗集《仙人掌》，四川人民出版社 1980 年版，本教材依据此版本。

② 《刎场》收入公刘诗集《仙人掌》，四川人民出版社 1980 年版。

哦，可一怕！

如果在《刨场》一诗中“杨树”的意象明显地象征了死难的烈士，那么在《哎，大森林》里，虽然诗歌的副题——“刻在烈士饮恨的洼地上”仍明白地标示着张志新事件的背景，但作者的诗思显然已经超越了这一具体历史事件，而上升到对民族命运的历史反思。公刘在这首短短的诗歌里，通过对“大森林”意象的复杂内涵的揭示，在矛盾复杂的情感意向中表达了对那种抹杀记忆、淡忘历史教训的喧嚣的愤恨，以痛切的口吻对现实提出了严重的警告：如果大森林不能吸引啄木鸟来清除病害，它就必然要遭到自然法则的严惩。全诗充满了对国家和民族的忧患意识和对历史与现实的批判精神。

公刘的诗从50年代的清新优美、单纯明朗，到此时的火山爆发式的激情，曾被批评家概括为从“带有旭日光彩的‘云’”到“喷射着至爱大憎的炽烈感情的‘火’”的转变（黄子平语）。二十多年的劫难，并没有磨去诗人青春的激情和锐气，却平添了坎坷所留下的沉郁和深思。沉郁和激愤是这首诗歌的最明显的情感特征，标题“哎，大森林”就以一个感叹句式显示了浓烈的情感。同样表现历史反思的思想内涵，它与王蒙的《海的梦》的情感方式有着明显的差异，追求思想和情感的不加掩饰的真实呈现，使诗歌具有锋芒毕露的思想逼力与炽热的感情喷发。

公刘认为：“诗人可以不写诗，但不可以背叛诗”，“诗必须对人民诚实”。（《离离原上草 自序》）这种对现实的密切关注，对国家和民族的高度责任感和深沉的忧患意识，表现在诗歌的取材和主题意蕴上，就是具有强烈的政治性和理性思辨色彩，大森林的意象无疑是国家和民族的一个象征，它的喧嚣、生机与腐败、代谢与健忘，正使人联想起刚刚过去的那一场民族浩劫和浩劫过后亟待反思和清理的现实。记取历史教训，不让历史的悲剧重演，既关乎现实，也关乎未来。

大森林的意象具有复杂的内涵，包含着矛盾的思想和情感意向。它既有喧嚣的波浪，但又覆盖着沉默的止水，富有弹性的枝条和饱含养

分的叶脉喻示着生命 ,但又会枯败 ,既哺育希望 ,又掩盖死亡……相互对立的意蕴品质和导向被统一在大森林的意象之中 ,使诗中所表达的心理和情感内容也发生了激烈的冲突 :一方面是作者的深情呼唤 :“我爱你 ,绿色的海 !”另一方面是痛苦和怀疑 :“难道这就是海 ?! 这就是我之所爱 ?!”而这种痛苦又是双重的 :“我痛苦 ,因为我渴望了解 ,我痛苦 ,因为我终于明白。”它既产生于苦苦探求的过程之中 ,又产生于获得答案之后。这种正反复杂因素在同一意象中的并存、对比和曲折发展 ,体现了公刘的反思所具备的辩证特色 ,使他的思考交织着对历史的反思和对未来的忧虑和警醒。这也决定了诗歌所表达的炽热情感的痛苦内质 ,这种痛苦不仅仅来自个人 ,更是在个人的痛苦中凝集了对国家和民族的历史、现实和未来的深切关注 ,这使诗歌在激愤中又显得沉郁、冷峻 ,甚至辛辣 ,对现实的剖析入木三分 ,让人不寒而栗。融和着炽热而痛苦情感的冷峻与辛辣 ,还会诱发奇特的联想和意象 ,从大森林的意象分头出发展开联想 ,与孕育生命的“摇篮”相对立的 ,封闭记忆、遗忘历史的竟是“棺材”的意象 ,它所包含的意蕴让人感到震颤。

长期积郁在胸中的情感 ,使诗人几乎来不及更仔细品味情感的表达 ,而是采取了类乎大哭大笑的方式。尽管“大森林”意象所取得的整体象征效果使诗歌显得比较完整统一 ,但在短短的十四行中 ,诗人还是密集地采用了排比、感叹、设问和反诘等句式 ,使情感的宣泄得以酣畅淋漓 ,以这样的方式对社会、政治问题作近距离的透视、反思和批判 ,使此诗在当时的读者中产生了较大的反响 ,这也体现了公刘为民请命、为国家和民族而忧患的现实战斗精神和五四以来知识分子的精神传统。

第三章

文学创作对社会改革的呼吁

第一节 “改革文学”的兴起及其特征

中共十一届三中全会之后,党内确定了改革开放的政治路线,在全国范围内开始了经济的和政治的改革。尤其是1982年中共十二大召开以后,农村实行联产承包责任制,城市改革也逐渐加快,促成了1983年起“改革文学”的涌现。许多作家不但正面描写了改革的艰辛与困境,而且力图表现改革给生活各方面带来的变化,包括思想观念、伦理道德、民族心理等方面的变化。在五四传统下成长起来的作家本来就有“文学为人生”的传统,经过“文化大革命”的悲惨历史阶段以后,中国共产党纠正“文革”错误,否定极“左”政治路线,并且制定了一系列实现现代化的务实措施,使知识分子重新看到了国家和民族的希望,顿时又激发起他们强烈的社会责

任感。在他们看来,文学为社会、经济、政治的改革推波助澜是义不容辞的。就社会思潮而言,“改革文学”是中国人在打碎精神迷梦之后的产物,这个刚从迷狂中惊醒过来的民族,需要知道它是否还有救,是否还能振兴起来。对此,政治家们已作出了明确的预言式答案:改革就是希望!与此同时,人们需要重构精神信仰,重建精神家园,重新树立民族的自信心,这一切,似乎又成为文学工作的责任。

从文学史的经验来看,“改革文学”似乎又重复了50年代国家政权利用文学创作来验证一项尚未在社会实践中充分展开其结局的政策的做法,事实上,改革事业本身是一项“摸着石头过河”的探索性工作,文学家并不能超验地预言其成功和胜利。但不同的是,50年代的文学家们仅仅是作为国家政策的喉舌来宣传各项政策,而80年代的“改革文学”则表现出作家们对政治生活的强烈参与精神。他们不但坚定不移地宣传改革政策的必要与必然,更注重对现实社会中存在的不利于改革的因素的批判,包括对来自执政党内的权力斗争和社会腐败风气的批判。

于是,文学在走出“伤痕文学”之后,几乎在“反思文学”的同时,被称为“改革文学”的思潮勃然兴起,1983至1984年间描写社会改革的作品大量涌现,形成了一个小小的创作高峰。如果从文学观念和文学精神来看,“改革文学”的范围相当广泛:凡是反映这一时期各个领域的改革进程以及由此而引起的社会变化、人的心理和命运变化的文学作品都在此列,读者从中可以看出改革开放以后中国社会各阶层精神风貌的急剧变化,体味其新旧历史交替中的痛苦和欢乐。“改革文学”与之前的“伤痕文学”、“反思文学”等文学思潮一样,都是作为知识分子的现实关怀和政治热情的直接体现,但又因为它在文学的发生和演变上仍延续了当代文学的一个传统,即并非按照文学的自身规律,而是依仗着强大的时代“共名”而产生。所以,作品往往不自觉地充当了社会或民众普遍情绪的代言人,它常常提出相当尖锐的政治、伦理或现实主题,引起一阵又一阵的“轰动”效应。这既成为作家们积极关注和贴近现实

问题的酬劳与安慰,有时也难免被人讥为主题先行或概念化。

“改革文学”经历过一个自我完善的发展过程。自1979年夏蒋子龙的短篇小说《乔厂长上任记》的脱颖而出,“改革文学”开始了它的发轫期。这一时期的作品大多揭示旧的经济体制、极“左”政治路线影响与改革家的改革事业的矛盾冲突,并且预言了一个“只要改革,生产就能搞上去”的神话。《乔厂长上任记》就是这样一部典型的“改革文学”作品,其塑造的乔厂长形象,正应和了变革时代的人们渴望雷厉风行的“英雄”的社会心理,一时间引起了读者和批评家们的盛情赞扬。虽然蒋子龙后来还写了反映改革浪潮中城市青年和津郊农民生活的小说如《赤橙黄绿青蓝紫》、《燕赵悲歌》等,但其声誉都未达到《乔厂长上任记》的程度,“乔厂长”成了改革者的代名词。之后的改革小说中,便出现了一个与“乔厂长”有血缘关系的“开拓者家族”的人物系列,如《改革者》(张锲著)、《跋涉者》(焦祖尧著)、《锅起萧墙》(水运宪著)、《三千万》(柯云路著)等。

与正面塑造时代英雄,鼓舞民众信心相对应,另一些作家则着意于对历史因袭和现实问题而造成的种种社会弊端予以尖锐的揭露和批判,从英雄的缺失中呼唤理想的英雄和新的社会秩序,在对一些陷身于特权和私利的干部形象的揭露和批判中,呼唤理想的人民公仆。剧作家沙叶新(与李守成、姚明德合作)的六场话剧《假如我是真的》几乎与《乔厂长上任记》同时问世,却正好从另一个侧面呼应了社会思潮和民众的这种期待心理。剧本以现实生活中的一起诈骗案为原型加以虚构改造,叙述了一个名为李小璋的插队知青冒充高干子弟,周旋于几个不同职务的干部之间,以非正当手段办完回城的调动手段,终而被识破的故事,对干部中存在的特权现象予以无情的剖析和辛辣的嘲笑,体现了剧作者出色的喜剧才能。与那些直接塑造理想的改革者形象的文学作品相比,作者的用意可谓别出心裁。它的问世很快在全国引起了反响,也导致了一场激烈的争论。这并不奇怪,因为《假如我是真的》一剧所要达到的社会效果,就是以文学为工具,通过对现实事件的暴露,放大

现实事件的社会影响,以直接产生干预现实政治的效果。

与上述作家的用意不同,高晓声则一直专注于对普通农民的物质与精神生活变动的观察、思考和描绘。从《孽顺大造屋》到《漏斗户主》,再到《陈奂生上城》、《陈奂生转业》、《陈奂生包产》、《陈奂生出国》,作者旨在对普通农民在农村各个历史时期的物质和精神变化作追踪式的描写。在他的笔下,既没有叱咤风云、一呼百应的英雄,也没有大奸大恶、刁钻蛮横的坏人,他所关注的始终是最广大最普遍的农村小人物的命运,为他们生活境遇的改善而欣喜,也对他们身上因袭的落后精神因素予以细致的刻画和温情的嘲讽。和蒋子龙等作家的初期“改革文学”作品相比,高晓声的创作更具有普通平民百姓尤其是农民的质朴风格,他使我们看到在改革大潮的轰轰烈烈背后更迟缓、更严峻、也更深层的文化内涵。

至1981年底张洁的长篇小说《沉重的翅膀》问世,“改革文学”进入了第二阶段。这一阶段的创作剖示了改革进程的繁难与艰辛,透射出政治经济体制改革所带来的社会结构的整体变化,特别是思想、道德和伦理观念的变化。影响较大的有长篇小说《故土》(苏叔阳著)、《花园街五号》(李国文著)、《男人的风格》(张贤亮著)、《新星》(柯云路著)等。其中路遥的中篇小说《人生》显示了特别厚重的文化思考。这部小说着重表现了处于变革中的农村生活方式、思想观念、伦理道德的变化,以农村知青高加林的视角作深层的探索。从高加林对城市生活的向往,对事业和个人价值的追求,对爱情的选择,都可以看出商品经济观念和现代意识观念对传统农村文化生活的冲击,他的痛苦、迷茫和选择,给处于同样处境中的人们以启示。

“改革文学”作品的水准不平衡,有的作品出现了改革加爱情的模式,人物结构也有程式化的趋势。到1985年之后,作家们已不再满足于仅仅表现一部分人的改革热情或铁腕行动,改革精神也更多地成为普通劳动者的自觉要求,存在于他们的日常生活的情态之中。这些作品在题材的开拓上,更趋于生活化和多视角,从历史文化的角度,写改

革与人心世态、风俗习惯的变化,与前两个时期相比,描写改革已经很少那种理想主义的色彩,而是交织着多种矛盾和斗争,具有更加强烈的悲剧性。从文学发展的整体来看,“改革文学”已无法涵盖许多新的现象,或者说,对社会改革的敏感和表现已经融入作家们的一般人生观念和艺术想像之中,作为一种文学思潮和创作现象则已经结束。

第二节 蒋子龙和他的中篇小说《乔厂长上任记》

蒋子龙(1941—),河北沧县人。1958年考入天津重型机器厂技工学校。1960年毕业在工厂当见习工。同年加入海军,在部队的宣传部工作并开始文艺创作,1962年始发表杂文通讯等,1964年开始发表散文。1965年复员回天津重型机器厂,同年发表短篇小说《新站长》。1976年发表的小说《机电局长的一天》^①,根据当时政府关于建设四个现代化的规划和工业整顿的政策,塑造了一个敢于抓经济建设的老干部的形象,引起社会上强烈的反响,但随即由于中共党内发生了所谓“反击右倾翻案风”的政治运动,小说受到批判。1979年,作家重新以工业改革为背景,创作了描绘新时代英雄的小说《乔厂长上任记》,发表后受到广泛好评,直接引发了“改革文学”的热潮。他历任天津市文联副主席、作协天津分会主席等职,主要作品有小说集《开拓者》、《一个工厂秘书的日记》、《蒋子龙集》、《拜年》及《蒋子龙选集》三卷等,另有长篇小说《蛇神》、《子午流注》。他坚持现实主义的创作方法,对生活中出现的新的现象有敏感的洞察力和概括力,他的作品有浓郁的生活气息和较强的可读性,特别是前期作品充满“开拓者”的热情,代表80年代改革初期的时代主流。

① 《机电局长的一天》载于《人民文学》1976年第1期,复刊第1号。

《乔厂长上任记》^① 是一篇寄托着作家当时对社会改革的希望和理想的作品。它继《机电局长的一天》以后,继续以作家所熟悉的机电工业为典型环境,叙述了某电机厂厂长乔光朴受命于危难之际,立下军令状当了厂长后,大刀阔斧地整顿队伍,建立新的生产秩序和奖惩制度,激发了职工的工作热情和主人公精神,很快改变了全厂的涣散状态,扭转了生产被动局面。

这是新时期文学史上比较早的一篇直接面对改革现实困境,又歌颂新时期的理想主义的作品,它虽然以工厂车间为主要场景,却有力地突破了以往车间文学的狭小格局,通过车间、工厂中的人事纠葛的展开,将艺术笔力穿透到整个社会围绕改革政策的冲突,揭示出当时改革政策所遭遇的极大困难以及有识之士为之背水一战的心理,在一定程度上摆脱了传统工业题材文学狭小的构思框架。可以说是一部直接描写 80 年代改革时代的社会矛盾的重大题材。从今天的现实状况来看,当时人们对改革开放政策的前景及其最终导致的目的是很不清楚的,当时的人们,只是一般地愤怒于“文革”造成的经济建设瘫痪以及人心涣散的局面,盲目地相信改革、整顿了工业秩序就一定能够将国营企业搞上去。《乔厂长上任记》就是建立在这种群众心理的基础上,塑造了一个有胆有识,既充满理想主义又有务实精神的厂长,深受广大读者群众的欢迎,一时间成为新时期文学中的当代英雄。但从生活实际的状况来看,乔厂长是一个浪漫主义的英雄,他一出场便具有许多传奇色彩,比如慷慨激昂的军令状,比如出奇不意地宣布与工程师童贞结婚,以及在厂里大搞考核定岗等,显示了改革早期的一部分正直的共产党员的雄心与浪漫,在社会上也具有一定的煽动性。

但是,作家并没有低估工业改革所面临的几乎是难以克服的困境,作者是非常了解现实社会生活的人的,他在小说里为乔厂长的上任安排了一个典型的困境:经历了十年动乱后,电机厂生产停顿、人心混乱,

^① 《乔厂长上任记》初刊于《人民文学》1979 年第 7 期。

成了一个烂摊子 ,用党总支书记石敢的话说 :“工人思想混乱 ,很大一部分人失去了过去崇拜的偶像 ,一下子连信仰也失去了 ,连民族自尊心、社会主义自豪感都没有了 ,还有什么比群众在思想上一片散沙更可怕的呢 ?这些年工人受了欺骗、愚弄和呵斥 ,从肉体到灵魂都退化了。而且电机厂的干部几乎是三套班子 ,十年前的一批 ,‘文化大革命’起来的一批 ,冀申 (指 ‘文革’后去的厂长——引者)到厂后又搞了一套自己的班子。老人肚里有气 ,新人肚里也不平静。”石敢担心这种冲突会成为党内新的斗争的震源。等着他和乔光朴的岂止是个烂摊子 ,还是一个政治斗争的旋涡。这里从工人群众当时对政治的丧失信心到干部阶层的争权夺利 ,几乎都涉及了 ,最后点到了党内的政治斗争 ,将会导致人们继续在 “一夕数惊”的局面下过日子。应该说 ,作家对当时现实的严重状况的认识是相当准确和尖锐的 ,但更尖锐的是 ,他有力地写出了改革本身带来的是商品经济意识的抬头 ,使得传统计划经济下运转的工业管理方式已经失灵。乔厂长好不容易整顿了工厂的生产秩序 ,使工人的劳动积极性又重新焕发的时候 ,他发现更严重的问题是在上面、在外面 ,他想要电机厂把产量搞到两千万 ,可是电力部门不欢迎 ,因为有关部门更希望从国外多引进 ,这样可以给有关部门获得额外利益的权力和机会 ;另外电机厂想要生产上去 ,协作单位却不相应地予以配合 ,燃料、材料、锻料等方面的协作都很糟糕。作家写乔光朴 “他还不知道他的宏伟计划和现实之间还隔着一条组织混乱和作风腐败的鸿沟” ,因此 ,“现在当一个厂长重要的不是懂不懂金属学、材料力学 ,而是看他是不是精通关系学” 。在当时 ,这些现象还是作为党内不正之风而令人感叹 ,但是到 90 年代市场经济取代计划经济 ,并且逐步纳入全球性经济体制这种形势下 ,就不难体会为什么乔光朴这种堂·吉珂德式的改革不可能取得成功。到了《维持会长》等续篇里 ,围绕改革而展开的党内冲突更为严重 ,乔光朴、石敢等主要面对的是来自党内更高层的阻力 ,整个有关改革的壮举的场面 ,现实的成分更加浓厚 ,因此也更增添了悲剧的色彩。

作家在创作上还故意冲破当时一般描写社会冲突的流行模式,对老干部、造反派、工人等形象都作了别出心裁的艺术处理。比如对“文革”后复出的一些老干部,并不一律加以赞扬,小说里描写了他们如何变本加厉地以权谋私,并成为改革的阻力;对“文革”中造过反、但又不失热血的青年,作家也没有简单给以丑化,却强调了他们真诚的一面,使他们在新的历史环境下发挥好的作用。这些描写,在当时确实给人耳目一新的感觉。但是作家对社会变革中的艰难性、变革中所遇到的困难,以及改革本身可能存在的与生俱来的问题,仍然估计不足,体现了理想主义者的单纯和浪漫倾向;他只是将改革进程描述为简单的二元对立的两个营垒,即改革派阵营和反对改革的阵营的冲突,也有将复杂的社会变革概念化的倾向。

第三节 高晓声和他的短篇小说《陈奂生上城》

高晓声(1928—1999),出生在江苏武进农民家庭。从小酷爱文学,受古典名著熏陶。1948年考入上海法学院经济系,1949年入苏南新闻专科学校,次年毕业。先后在苏南文联、江苏省文化局从事群众文化工作,在《新华日报》文艺副刊任编辑。1951年开始发表小说,1954年以新的婚姻法为背景的小说《解约》^①引起文坛注意。1957年与方之、陆文夫、叶至诚等江苏青年文艺工作者发起“探索者”文学社团,起草《探索者”文学月刊启事》,同年6月发表了把宣言具体化的探索小说《不幸》,被错划成右派,遣送武进农村“劳动改造”。1962年又重新创作,“文革”期间停止创作,一直在农村劳动。1979年平反后重归文坛,任江苏作协分会副主席等职。1980年发表小说《陈奂生上城》,因塑造了陈奂生这一继阿Q之后的典型农民形象而获得高度评价。他的主要

^① 《解约》载《文艺月报》1954年第2期。

作品有小说集《1979年小说集》、《高晓声1980年短篇小说集》、《高晓声1981年短篇小说集》、《高晓声1982年短篇小说集》、《高晓声1983年小说集》、《高晓声1984年小说集》等,长篇小说《青天在上》等。他的创作多取材于苏南农村生活,以严峻的现实主义笔触,揭示政治、经济变革对普通农民命运的深刻影响,“陈奂生系列”小说为其代表,此外还有以讽喻、象征的手法揭示深刻的人生哲理的小说,如《鱼钓》、《钱包》等,也得到评论界的好评。

高晓声的创作与当代农民生活紧密相连。他在1979年发表了《顺大造屋》,毫无讳饰地揭示出中国农民自1958年大跃进以后的悲惨命运,接着又以农民陈奂生为主人公连续写了《漏斗户主》、《陈奂生上城》^①、《陈奂生转业》、《陈奂生包产》和《陈奂生出国》五篇小说,人称“陈奂生系列”,后被结集出版为《陈奂生上城出国记》。作者的用意是在当代历史发展的纵向上,对中国农民的命运历程作系统剖析。要理解陈奂生的性格,应该把“陈奂生系列”作品作为一个整体看待。主人公陈奂生是一个勤劳、憨实、质朴的农民,在小说《漏斗户主》中,他长期被饥饿所纠缠着,虽不懒惰却无法摆脱贫困,对现实失望却又不放弃努力。到了《陈奂生上城》中,陈奂生这个形象获得了特殊的艺术生命。

作者积二十多年的农村生活经验和观察,对中国农民的性格有着深刻而清醒的认识:“他们善良而正直,无锋无芒,无所专长,平平淡淡,默默无闻,似乎无有足以称道者。他们是一些善于动手而不善于动口的人,勇于劳动而不善思索的人,他们老实得受了损失不知道查究,单纯得受到了欺骗会无所察觉;他们甘于付出高额的代价换取极低的生活条件,能够忍受超人的苦难,去争得少有的欢乐;他们很少幻想,他们最善务实。他们活着,始终抱着两个信念:一是在任何艰难困苦的条件下,相信能依靠自己的劳动活下去;二是坚信共产党能够使他们的生活逐渐好起来。……但是,他们的弱点确实是可怕的,他们的弱点不改

① 《陈奂生上城》初刊于《人民文学》1980年第2期。

变,中国还会出皇帝的。”(《且说陈奂生》)这种认识,体现了他描写中国农村经济体制改革现状、刻画农民性格时所特有的眼光,而刻画富于典型意义的中国农民形象,正是高晓声的一个重要特点。

《陈奂生上城》发表于1980年,是这一“系列”中最为精彩的一篇。这里的陈奂生已不再为饥饿所累了,小说通过主人公上城卖油绳、买帽子、住招待所的经历及其微妙的心理变化,写出了背负历史重荷的农民,在跨入新时期变革门槛时的精神状态。尤其精彩的是在招待所的一幕,对刚刚摆脱饥饿的他来说,五元钱并不是一个小数目。他在病中被路过的县委书记送来招待所,第二天结账时听说房钱要五元大吃一惊。作者对陈奂生付出房钱前后的心理变化作了细致的挖掘。在付出五元钱之前,陈奂生是那么自卑、纯朴,他发现自己住在那么好的房间里,感到了父母官的关怀,心里暖洋洋的,眼泪热辣辣的,盖着里外三层新的绸被子,不自觉地缩成一团,怕自己的脚弄脏了被子,下了床把鞋子拎在手里怕把地板弄脏,连沙发椅子也不敢坐,惟恐瘪下去起不来。而在付出五元钱之后,他心中一种花了冤枉钱后的感情发泄造成的破坏欲、一种损人不利己的恶作剧心理便发作起来,他用脚踏沙发,不脱鞋就钻进被窝,并算计着睡足时间。但作者并没有就此止步,而是对人物心理作进一步的挖掘,写尽了这个农民的各个心理侧面。陈奂生的心理又从破坏欲的发泄转变成自我安慰:既然一夜就住了五元钱,那么索性就去买个新帽子戴戴,在五元钱的刺激下,他长期养成的俭朴的生活信念被轻易放弃了。但当他想到,如此那五元的住宿费还是无法向老婆交账时,便只好用“精神胜利法”来达到心理上的平衡和满足,认为由县委书记送去花五元钱住一晚是一个不可多得的荣耀,于是他“仅仅用五元钱就买到了精神上的满足”。在通常只是一个层次的激发点上,作者发掘出了好几倍的心理内涵,每一个层次的挖掘,都体现了规定人物、规定情景中的规定心理,都体现了现实主义典型塑造的独特性,但同时都是以其独特性展示了七八十年代之交农村经济改革初期中国农民所共有的矛盾心理倾向:善良与软弱、纯朴与无知、憨直与愚昧、诚实

与轻信、追求生活的韧性和容易满足的浅薄、讲究实际和狭隘自私等。

陈奂生的精神,典型地表现了中国广大的农民阶层身上存在的复杂的精神现象。他的形象是一幅处于软弱地位的没有自主权的小生产者的画像,包含着丰富的内容,具有现实感和历史感,是历史传统和现实变革相交融的社会现象的文学典型。作者对陈奂生既抱有同情,又对他的精神重荷予以善意的嘲讽,发出沉重的慨叹,这种对农民性格心理的辩证态度,颇具鲁迅对中国“国民性”的“哀其不幸,怒其不争”的精神传统。

《陈奂生上城》体现了高晓声特有的叙事风格。他惯于运用第三人称的叙述方式,以叙述为主,尤其擅长概括性叙述,很少采用直接呈现的方式,让人物直接说话和行动,作品的语言基本上都出自叙述人之口。其语言简练明快,幽默犀利,意蕴含蓄,富有情绪感和节奏感。所以,他虽然采用传统的讲故事的语气,但又不是讲故事,既不围绕一个具体的事件构造故事,也不组织矛盾冲突步步发展戏剧情节,而是将人物几十年的普通生活压缩进某一个生活焦点上反映出来,通过人物心理深入开掘,揭示人物性格,这又很有点现代小说的味道,在这个意义上,他的小说叙述方式是传统与现代的结合。

第四节 路遥和他的中篇小说《人生》

路遥(1949—1992),陕西清涧人。出生在一个贫困的农民家庭。1966年县立中学毕业,1969年末返回故乡当小学教师。1973年进入延安大学中文系学习,开始尝试文学创作,艺术上深受陕西作家柳青的《创业史》的影响。1976年毕业分配到陕西省文学创作研究室,后任《陕西文艺》(现恢复原名《延河》)编辑。1982年发表《人生》,引起社会上广泛的好评。其他还有中短篇小说集《当代纪事》、《姐姐的爱情》、《路遥小说选》,长篇小说《平凡的世界》等。他的作品多描写农村和城

市的“交叉地带”的生活,善于刻画社会变革中各种人物形象和人物之间的矛盾心理。朴素凝练、贴近生活的语言风格,深沉厚重的社会人生主题都容易引发读者的共鸣。

中篇小说《人生》^①在一个爱情故事的框架里,凝集了丰富的人生内容和社会生活变动的信息。农村青年高加林高中毕业后,未能考上大学,回到乡里当了一个民办教师。不久又被人利用职权顶了工作,只好回家乡当农民。在他心灰意冷之时,农村姑娘巧珍炽热的爱情使他振作起来。但是,因一个偶然的机会有,他又来到县城广播站工作,当他抵挡不住城市姑娘黄亚萍的追求,断绝了与巧珍的爱情后不久,组织上查明他是通过不正当途径进城的,于是取消了他的公职,又打发他回到农村。这时,即将迁居南方城市的黄亚萍也与他分手,而遭精神打击的巧珍则早已嫁人,高加林失去了一切,孑然一身回到村里,扑倒在家乡的黄土地上,流下了痛苦、悔恨的泪水。

路遥说过,他始终关注的焦点是“城乡交叉地带”。其实,他所说的“乡”果然是名副其实,但“城”却并非“城市”而只是“城镇”,但与乡村相比,两者的文化落差还是十分明显的。社会文明的发展变迁,总是从“城市”、“城镇”而后波及乡村,所以,关注城乡地带变化,即便从反映80年代农村变革的角度,也是具有普遍意义的。小说《人生》就是通过城乡交叉地带的青年人的爱情故事的描写,开掘了现实生活中饱含的富于诗意的美好内容,也尖锐地揭露出生活中的丑恶与庸俗,强烈体现出变革时期的农村青年在人生道路的选择中所面临的矛盾、痛苦心理。

小说的主人公高加林是一个颇具新意和深度的人物形象,他那由社会和性格的综合作用而形成的命运际遇,折射了丰富斑驳的社会生活内容。借助这一人物形象,小说触及了城乡交叉地带的社会的、道德的、心理的各种矛盾,实现了作者“力求真实和本质地反映出作品所涉及的那部分生活内容的”的目的。在高加林的性格中,错综复杂地交织

① 《人生》初刊于《收获》1982年第3期。

着自尊、自卑、自信等方面的性格因素 ,好像有 “无数互相交错的力量 ,有无数个力的四边形 ”在互相冲突 ,互相牵制 ,从而在一次次骚动和斗争中决定着他的选择 ,产生一个总的结果。这个结果似乎不以旁人的意志为转移 ,也是与高加林的本意相对立的。

小说通过高加林和刘巧珍的爱情悲剧多层次地展现了高加林这种悲剧性格的形成过程。高加林与传统道德观念有着千丝万缕的联系 ,他对爱情是相当严肃的 ,他对巧珍也有着真实的感情 ,但在变动着的现实中 ,在他对城乡生活的差异有了强烈的感受之后 ,他被实现个人愿望的可能而引起的骚动所折磨 :一方面他留恋乡村的淳朴 ,更留恋与巧珍的感情 ,另一方面又厌倦乡村传统落后的生活方式 ,向往城市文明 ,希望能在那里实现自己新的更大的人生价值。对他来说 ,这一开始就是一个甜蜜而痛苦的矛盾。偶然的机 会 ,他的命运出现了转机 ,他对生活、对自己作了重新的估量。最后 ,他与刘巧珍的神圣爱情终于被与黄亚萍的世俗爱情所替代。他与刘巧珍的分手标志着与土地和它象征着的传统乡村生活的决裂 ,他在坎坷不平的人生道路上终于迈出了重要的一步 ,但这一步虽然合理却似乎不尽合情 ,特别是它对巧珍所带来的伤害更令人遗憾。他自己也难免内疚和不安 ,他在心里谴责自己 :“你是一个混蛋 !你已经不要良心了 ,还想良心干什么 ? ”自我谴责背后是一种痛苦搏斗后的自我肯定。最终他把来自内心的自我谴责和来自外部的道德责难全部否定 ,“为了远大的前程 ,必须作出牺牲 !有时对自己也要残酷一些 ”。这里个人主义的排他性得到了最大限度的表现 ,在这两难选择中 ,人生的含义终因被他误解 ,社会变成了一座动物化了的竞技场。

但作者并没有回避高加林选择的合理因素 ,高加林的悲剧同样给读者这样的启示 :倘若古老而淳朴的乡村文化不能产生更高的物质和精神的要求 ,倘若刘巧珍诚挚又深沉的爱情始终不能满足高加林个人愿望中的合理部分 ,那么 ,传统生活哲学又如何说服他、束缚他呢 ? 这里 ,作者显然已经超越了早期 “改革文学 ”中对人物及其处境作二元对

立的简单化处理方式 ,深入到社会变化所引起的道德和心理层面 ,以城乡交叉地带为瞭望社会人生的窗口 ,从一个年轻人的视角切入社会 ,既敏锐地捕捉着嬗递着的时代脉搏 ,真切地感受生活中朴素深沉的美 ,又将对社会变迁的观察融入个人人生选择中的矛盾和思考当中 ,在把矛盾和困惑交给读者的同时 ,也把启示给予了读者。

路遥的小说叙述、朴实、深沉、厚重、蕴藉 ,其中的人物大多元气充沛 ,除了高加林之外 ,另一个主要人物刘巧珍的形象也被塑造得生动感人 ,她那 “像金子一样纯净 ,像流水一样柔情 ”的性格和灵魂 ,也给人以深刻的印象。作者始终认为 ,文学的现实主义创作方法在以后的相当长时间内 ,仍然会有蓬勃的生命力。这样的生命力在《人生》中已经得到了证明 ,在他的长篇遗作《平凡的世界》体现得更加强烈。

第四章

文学创作中的人道主义思潮

第一节 人道主义思潮的兴起及其争鸣

在 20 世纪的中国 ,人性和人道主义一直是文学普遍而敏感的话题。“人的觉醒”不仅为五四新文学带来了普遍的人道主义 ,也形成了追求人的解放的新文学传统。新文学在以后的发展虽然包含了许多曲折 ,但人道主义始终是优秀作家和优秀作品的主要思想内涵和情感依托。50 年代开始 ,文学中的人性论与人道主义被作为资产阶级的异端邪说受到批判 ,并且在历次政治运动中受到越来越严厉的打击。到了“文革”时期 ,政治性、阶级性成了人的唯一属性和文艺批评的唯一标准 ,人道主义完全被驱逐出文艺创作的领域。

“文革”给中国人民带来了空前深重的恐怖与灾难 ,其中最恐怖的莫过于极“左”政治路线统

治下的国家意识形态对人性的戕害与摧残。在那个时代,人不再是人,而是被异化为“阶级斗争”的工具,一部分人被迫成为“阶级敌人”而失去做人的资格,另一部分人因为有了以“革命”的名义摧残同胞的权力而兽性发作,也失去了做人的尊严与自爱。“人民”成了一个被架空和任意填塞的名词,成了权力者实施专制、谋取政治私利的遮羞布,而作为个体的人则成了“螺丝钉”,完全失去了独立意志的可能。“文革”期间所发生的种种惨无人道的悲剧,不管是身居高位的国家主席被残酷非法地迫害致死,还是无辜小民被任意蹂躏,其中作恶者往往又是受害者,受害者也难免在无意间伤害了别人,人性的丑陋充分暴露。但所有这些,都是在国家意志下,在“阶级斗争”、“反修防修”、“无产阶级专政”等冠冕堂皇的口号下发生的。“文革”结束之后,人们对于十年浩劫的痛苦回忆,对于历史的沉痛反思,获得的最重要的思想收获就是对于“人”的重新发现与重新认识,“人们迫切地需要恢复人的尊严,提高人的价值”^①。

新时期的文学艺术创作,从一开始就自觉地承担了这个历史任务。按马克思主义的人类社会发展与进步规律,社会主义的人应该比封建主义和资本主义的人都享有更多的权利,具有更多的自由和民主,因而也能在社会生活中发挥更大的主动性、积极性和创造性,创造出比以往社会更多的物质和精神财富。但从50年代后期开始,特别是“文革”期间所推行的政治思想路线却恰恰相反,人的价值和尊严越来越淡薄,人与人之间的关系越来越倒退了,这是什么原因呢?对这一问题的思考,就成为许多文学作品中的一个重要内容。在1979年举行的全国第四次文代会上,作家们就提出了“繁荣文艺必须肃清封建流毒”、“人是目

^① 周扬:《继往开来 繁荣社会主义新时期的文艺——在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的报告》,载《文艺报》1979年第11—12合刊。

的“人是中心”^①的观点,它既在人性 and 人道主义的思想层面上肯定了“伤痕文学”对“文革”这段野蛮历史的揭露,也为80年代文学的人道主义思潮提供了理论依据。

需要说明的是,70年代末到80年代初在中国盛行的人道主义思潮,首先是一个广泛的社会思潮,它波及这个时期社会生活的各个方面,在政治思想、哲学、历史和文学艺术的许多领域都有不同程度的反映,甚至波及经济和科学技术领域。当时思想理论界对人道主义的讨论相当热烈。自1980年起,连续在四五年内,人性论和人道主义一直是学术界关注的论题,涉及了哲学、文艺学、心理学和伦理学等许多学科。文学理论领域对人性的概念内涵、人性与阶级性、马克思主义与人道主义、人道主义与新时期文学等问题展开了讨论,尽管这场讨论后来没有进一步深入展开,但思想理论界的讨论对文学创作也有一定的启发作用。

从创作实践来看,文学对人性和人道主义的肯定,又分别体现在具体的文学现象之中:所谓“伤痕文学”,首先就是揭示人的精神与肉体在“文革”期间遭受的创伤;所谓“反思文学”,首先就是关于人的命运和人与人之间的关系的思考。“伤痕文学”对历史创伤的揭示正是以人的基本生存权利为依托的,下面要介绍的短篇小说《郝老汉和狗的故事》,就是通过小人物的悲惨命运对非人道的控诉,这里的人道原则不是知识分子的理性思考的直接呈现,而是借助于叙述者转述其他人物对邢老汉的同情,以民间情义的形态表现出来的。

借助于人物之口,甚至于通过作者的议论直接提出人性与人道主义概念的,是戴厚英的长篇小说《人啊,人》。小说以1957年反右运动到中共十一届三中全会这段风云变幻的历史为背景,描写了C城大学以党委书记奚流为代表的反人道势力,同以何荆夫为代表的人道主义

^① 周扬:《继往开来 繁荣社会主义新时期的文艺——在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的报告》,载《文艺报》1979年第11—12合刊。

者之间的矛盾冲突。虽然作品构思还留有正反二元对立的概念化影子,还有着理念大于形象的倾向,但作者毕竟是“文革”后第一次在文学创作中大胆提出了人性、人道主义的命题,小说在形式上尝试的心理意识结构和第一人称叙事的转换方式,在一定程度上弥补了过于理念化带来的欠缺。作者在“文革”前和“文革”当中竟曾一度迷惑于所谓的“阶级斗争”理论,参与过对文艺理论家钱谷融关于“文学是人学”观点的批判,现在,她觉醒了,她在《后记》中干脆用自己的语言直接表明了一个觉醒的知识分子对人性的领悟和呼吁:

终于,我认识到,我一直是以喜剧的形式扮演着一个悲剧的角色:一个已经被剥夺思想自由却又自以为是最自由的人;一个把精神枷锁当作美丽的项圈去炫耀的人;一个活了大半辈子还没有认识自己,找到自己的人。我走出了角色,发现了自己,原来我是一个有血有肉、有爱有憎、有七情六欲和思维能力的人。我应该有自己的人的价值,并不应该被贬抑,自甘堕落为驯服的工具。……一个大写的文字迅速推到我的眼前:“人!”一支久已被抛弃、被遗忘的歌曲冲出了我的喉咙:人性、人情、人道主义!①

这话由忏悔者嘴里说出,在当时确实起了振聋发聩的作用。

爱情作为人性的一部分,是许多作家着力表现和探讨的主题,也是人道主义思潮在文学创作中的一个重要体现。中国是一个封建文化传统悠久的民族,以个性为前提的爱情一向是封建伦理道德所压制的。“文革”中对阶级性的过分强调和夸大,使人与人之间的关系被荒唐地简化为同阶级的“同志”、“阶级兄弟”与对立阶级的殊死敌人两种,从而将男女间正常的感情一概视为“资产阶级和小资产阶级思想”,“爱情”两字在生活中几近绝迹,在文学中也被其他莫名其妙的语言所替代。

① 戴厚英:《人啊,人 后记》,353页,花城出版社,1980。

现在我们也许很难理解当时“爱情”两字从普通人口里说出或者用来描述普通人的情感时给读者所带来的震动了。首先是刘心武的《爱情的位置》,替现实生活的年轻人为爱情争一席之地,理直气壮地提出爱的权利。而张弦的《被爱情遗忘的角落》,则是通过对“文革”期间一对农村青年因为情爱而投水或入狱的故事,揭示了扼杀男女之情所造成的悲剧。张洁的《爱,是不能忘记的》更进一步深入到婚姻、爱情和伦理道德领域,提出了婚姻与爱情的关系这个长久影响人类生活的问题。小说中的主人公钟雨离婚后带着女儿生活,却与一个没有爱情但家庭生活和谐的老干部长期刻骨铭心地相爱着。小说通过人物的爱情悲剧,反映了一种社会上普遍存在的非常现象:没有爱情的婚姻和不被尊重的爱情,并借此剖析了某些社会伦理道德的顽固,表现了“只有以爱情为基础的婚姻才是道德的”这一严肃但又带有理想化色彩的主题。从争取人人应该有爱的权利,到探讨什么才是真正的、应该选择的、合乎道德的爱,张洁显然在对爱情的思考中又跨进了一步。

随着思想理论探索的深入和文学创作的进一步展开,作家们对人性的理想状态与现实可能之间的分野也越来越有清醒的认识。于是,描述人生的现实处境,反映和思考人在理想和现实间的选择两难,使文学中的人道主义思潮超越了简单化的价值评判,真正显现出独立、清醒的探索精神。这就使作家们从对入道主义思潮的感悟、呼应以体现特定的时代精神,进而逐渐获得相对个人化的体验方式、观照角度和文体风格。

女作家铁凝的《哦,香雪》在对偏僻山村的少女们对山外文明、对未来的理想的朦胧憧憬投去深情一瞥的同时,也给读者留下了一连串严肃的思考:那美丽宁静的山村景色,那纯洁热烈的向往,在现代文明的推进中能保留多久?而张洁则沿着理想爱情之现实遭遇的思路继续进行她的思索。《方舟》中的三位女性都对理想爱情有自己的追求,但又都是现实爱情的失败者。她们已经超越了对理想爱情的单纯追求,她们发现:爱情不是人生的全部,而在对人生价值的实现中,女性要承担比

男性更多的东西。于是在爱情和人的整体价值之间,她们宁愿选择后者,但这又是一个痛苦的选择;不仅如此,她们的选择又使自己再度陷入了新的异化境地,她们的出路何在?作者没有提供明确的答案,但作品的悲剧色彩是相当浓厚的。值得重视的是,这两位作者各自以不同的角度和方式,显现了对女性性别意识的觉醒,特别是张洁的富于勇气的探索,事实上成为新时期女性主义文学的先导。

文学对人道主义思潮的感悟与呼应,从对人最基本的生存权利的肯定开始,经历了如此曲折的历程,终于走到了这里。这是对以往的人性观念的不断突破,是对文学个性化和独特性的不断逼近,是文学通往多元化状态的必由之路。

第二节 张贤亮和他的短篇小说《那老汉和狗的故事》

张贤亮(1936—),原籍江苏盱眙,生于南京。1956年自愿报名去西北,在甘肃贺兰县的农村当文书,后调任甘肃省干部文化学校担任文学课教员。1957年因发表诗歌《大风歌》^①被划成右派。1958至1976年,经历了劳动、管制、群众专政、关监,在宁夏农场被剥夺一切社会权利而从事体力劳动。1979年获平反,重新发表作品。1980年调宁夏回族自治区文联工作,当《宁夏文艺》的编辑,后从事专业创作。现任宁夏回族自治区文联主席、作协宁夏分会主席。出版有小说集《灵与肉》、《肖尔布拉克》、《感情的历程》等,长篇小说《男人的风格》、《习惯死亡》等。代表作有《灵与肉》、《肖尔布拉克》、《绿化树》、《男人的一半是女人》、《那老汉和狗的故事》等,几乎每部作品都引起社会的轰动与争论。他的作品一方面取材于自身经历过的苦难生活,表现知识分子在困境中的反应和省思;另一方面从人性的立场出发,大胆描写人的性意识的

^① 《大风歌》载《延河》1957年第7期。

觉醒与挣扎。他的作品常常以粗犷、苍凉的大西北为背景,饱含情感,又带有理性色彩。

《邢老汉与狗的故事》^① 写于 1979 年 10 月,当时张贤亮的“右派”冤案还没有平反,他还在宁夏的一个农场劳动。小说以一种质朴的方式,讲述了发生在 70 年代中国偏僻乡村的一个悲惨故事。

作者在极“左”政治路线所造成的中国农村经济极其凋敝的社会背景上,刻画了木讷、勤劳、本分的农民邢老汉的形象,他善良、诚实,对生活所求甚少却又不能得到满足。50 年代初,随着国家新的政权的诞生和新的社会秩序的建立,邢老汉曾一度对生活充满了希望。他分得了几亩地,也在 40 岁那年成了家,他本以为可以以简朴的方式,按照传统中国农民娶妻生子的简单理想,温饱有余地度过他的一生。但之后的命运却出乎意料的坎坷悲惨,他的理想几度复萌、几度退缩,却一再受到天灾与人祸的无情摧折。第一个妻子病故,邢老汉不仅失去了妻子,也把几年的积蓄全部用完,这是天灾。不过这并没使老汉丧失希望,他很快又树立起生活的信心,正当他张罗着重新建立家庭的时候,农村“大跃进”运动不仅没有兑现“共产主义”的许诺,连再讨个老婆的希望也成了泡影,这回是人祸。70 年代的大饥荒反而使这个原来穷得娶不起媳妇的庄稼汉得到了酸楚而温暖的家庭生活,她是一个来自临省的逃荒女子,这算是因祸得福。但不久她因迫于政治原因(她是一个富农,“文革”期间有些地方甚至不准这种身份的人在灾年里逃荒讨饭,更不用说是私自出逃和婚嫁了)悄悄地离开了老汉。为了排遣失去女伴的寂寞,老汉养了一条黄狗。但作为他生活的唯一安慰和寄托的狗,也在当时匪夷所思的“打狗运动”中被枪杀了。邢老汉终于在这接踵而至的打击下凄然老去。这是一曲凄婉的挽歌,又是一篇极其严厉的控诉辞,也是对朴素的民间情义的深情颂歌,朴实、沉郁、凝重而又动人心魄。

① 《邢老汉和狗的故事》初刊于《朔方》1980 年第 2 期。

‘孤独悲凉的心 ,对那一闪即逝的温情 ,对那若即若离的同情 ,对那似晦似明的怜悯 ,感受却特别敏锐。长期的底层生活 ,给我的印象最深刻的 ,就是种种来自劳动人民的温情、同情和怜悯 ,以及劳动者粗犷的原始的内心美。’这种在苦难中获得的切身体验决定了作家以后创作主题的一个重要方面。《邢老汉和狗的故事》从邢老汉的一生中截取几个片段 ,写他的命运遭际 ,尤其着意把他的精神痛苦和孤寂写到令人颤栗的程度 ,形象地展示了极 ‘左’ 政治路线肆虐下小人物的精神生活的惨痛 ,这正是作家以对劳动者朴素原始的心灵感受 ,来观照和描述他们的遭遇 ,并且寄予了深切的人道同情 : ‘我的作品……总是要告诉人们 : ‘那种不正常的政治生活再不要重复了 ,那些摧残心灵的悲剧不要再重演了 ,让劳动者之间的友谊、同情、爱恋滋润着、温热着每一颗正直善良的心吧。’ ”^① 小说在主人公悲惨命运的故事中 ,在控诉和揭露的同时仍以温情之笔 ,写出了劳动者之间的朴素情意。在邢老汉与逃荒女子之间 ,作者并没有用 ‘爱情’ 这样的词语加以描述 ,他们之间的感情与其说是爱情 ,倒不如说是一种同命相怜的民间情义 ,这种苦命的小人物之间的相互理解、扶持和宽容 ,是知识分子的浪漫爱情所无法包容的。这种情义同样也体现在魏老汉、魏天贵及其他乡亲对邢老汉的同情和关照上。在张贤亮的笔下 ,导致邢老汉悲剧的原因 ,不是某些具体的人 ,即使对那几个枪杀黄狗的民兵 ,也没有过多的指责 ,他们与队长魏天贵一样 ,也是迫于无奈 ,真正的凶手是当时所推行的非人性的极 ‘左’ 政治路线。

黄狗的被杀是邢老汉悲剧的高潮 ,是命运给老人的最后也是最为残酷的一击。小说在这一点上做足文章 ,越是渲染人与狗的感情之深 ,就越是反衬出失去狗之后的孤寂和悲伤 ,越是强调黄狗是老人唯一的安慰 ,就越能揭露极 ‘左’ 政治路线的非人道。细节的提供和气氛的渲

^① 张贤亮 :《满纸荒唐言》 ,收入《写小说的辩证法》 ,12、15 页 ,上海文艺出版社 ,1987。

染,使小说的叙述具有很强的戏剧性效果。作者的叙述以画家韩美林的一幅题为《患难小友》的水粉画开始,在引出邢老汉的故事之前,已经将故事的宗旨预先和盘托出:“当一个人已经不能在他的同类中寻求到友谊和关怀,而要把他的爱倾注到一条四足动物身上时,他一定是经历了一段难言的痛苦和正在苦熬着不能忍受的孤独的。”之后对故事的主人公,对“狗”和“邢老汉”的关系作了一个概括而生动的介绍,然后才进入具体情景,按时序娓娓道出主人公的命运遭遇。这种看似笨拙的叙述方式,颇类似于中国传统民间故事和话本小说,具有一种土头愣脑的、质朴的民间风格,这在张贤亮的小说创作中是不多见的。这不仅与叙述对象的内在特质相吻合,也在一定程度上体现了作家在患难时对民间的亲近,更是作品关注普通人命运,同情小人物遭遇的人道精神在小说叙述结构和叙述方式上的体现。

第三节 铁凝和她的短篇小说《哦,香雪》

铁凝(1957—),原籍河北赵县,生于北京,四岁回保定。1970年入中学,中学时代即开始发表作品。1975年中学毕业,赴保定附近的农村插队。1979年调保定地区文联《花山》编辑部任小说编辑。1980年出版短篇小说集《夜路》,渐为文坛注目。1982年发表短篇小说《哦,香雪》,受到广泛称誉,1984年调河北省文联创作室。现为中国作协副主席、河北省作协主席。出版有中短篇小说集《没有纽扣的红衬衫》、《哦,香雪》等,长篇小说《玫瑰门》、《死雨之城》。她的小说可分两类:一类“清新秀润”,表现淡远含蓄的美,如早期的《哦,香雪》;另一类则粗砺酣畅,如《麦秸垛》等。

铁凝的《哦,香雪》^①则是一篇抒情意味浓厚的短篇小说,铁凝在

① 《哦,香雪》初刊于《青年文学》1982年第8期。

这篇作品里倾注了相当多的抒情成分，作家特有的女性的细腻、敏感也突出了作品的抒情风格；但更重要的是时代思潮的影响，70年代末兴起的个性解放和人道主义思潮，使这一时期的小说出现了一种抒情化的倾向。也就是说，这种抒情倾向是人道主义文学思潮在一个短篇小说中的感应，又是《哦，香雪》所敏锐感应时代精神的形式化体现。

小说以一个北方偏僻的小山村台儿庄为叙述和抒情背景，通过对香雪等一群乡村少女的心理活动的生动描摹，叙写了每天只停一分钟的火车给一向宁静的山村生活带来的波澜，并由此抒发了优美而内涵丰富的情感。小说的情节十分简单，而相对较多的景物描写和心理描写，使作品具有浓郁的抒情色彩。闭塞的台儿庄因为火车的经过而失去了过去的宁静，也扰乱了少女们的心，一方面是因为少女们天生的好奇心，一方面是对封闭的山寨对山外世界、对文明社会的向往之情，使她们每次都以极其隆重的方式——像过节一样梳妆打扮，去迎接那列只停一分钟的火车的到来。她们对山外的东西充满了好奇：一个发卡、一块手表、一只人造革的书包、一个带磁铁的塑料泡沫铅笔盒……都会带给她们热烈的话题和美妙的遐想；在这好奇与向往的目光里，还融入了少女对未来生活的梦想。铁凝曾经说过，世上最纯洁、最美丽的情感就是少女的梦想。尽管它幼稚、缥缈，甚至可笑，尽管它也许是人性中最为软弱的一部分，但同时也是最可宝贵的一种情感，作为美的对象，它可以洗涤人性中那些功利的、自私的、丑陋的部分，至少可以作为这些东西的反衬和对照。小说中香雪那洁如水晶的目光，那洁净得仿佛一分钟前才诞生的面孔，少女们那飘荡在山谷里的天真烂漫的笑声，还有少女凤娇对乘务员“北京话”的那种无私无邪的情感，都是少女世界的特有的美丽风景。

小说重点写了少女香雪的一段小小的历险经历：她在那停车一分钟的间隙里，毅然踏进了火车，用积攒的40个鸡蛋，换来了一个向往已久的带磁铁的泡沫塑料铅笔盒。为此，她甘愿被父母责怪，而且一个人摸黑走了30里的山路，这对一个平时说话不多、胆子又小的山村少女

来说,需要极大的勇气。作者还有意交代了香雪这一举动的心理动力,那就是对山外文明的向往,对改变山村封闭落后、摆脱贫穷的迫切心情,还有山里姑娘的自爱自尊。

作者选取了一个类似于全知全能的叙述视角,把叙述者确立在城市人的位置上,但又具有敏感的心灵和宽厚的胸怀,对那个封闭的小山村,对那一群普普通通的山里少女投来同情、关爱的一瞥,在看似稚嫩可笑的心理律动中发掘时代思潮的波澜。反映在小说的叙述结构上,作者并没有以情节线索来安排叙述,而是根据情感抒发的内在逻辑,把一些情节片段加以组接。她极力在“一分钟”里开掘,细致入微地描写了香雪们对新生活的纯真、热切的向往和追求,将一些每天一分钟里发生的事件以特定的方式加以精心的选择、排列和叙述,最后以香雪换铅笔盒的“冒险”为终结,尤其对香雪夜归的情景作了浓墨重彩的渲染,使情感的抒发达到高潮,犹如一支优美动人的小夜曲。

小说的情感基调是清新、婉丽、优美、纯净的,它寄予了作者对时代现实的思考:那纯朴、淡远的美果然是迷人的,令人不由自主地去欣赏和赞美,但它恰恰又是与贫穷和闭塞联系在一起的,在时代列车的呼啸声中,这种纯朴迷人的美还能保留多久呢?香雪和她的伙伴们,连同整个台儿庄,在走向新时代的路途中,将会经历怎样的变故呢?80年代是一个对“现代化”充满神秘与迷信的时代,一种新的二元对立的思维模式——现代化必然代表进步、文明和美好;反之,就是落后、封建和野蛮——正在逐渐形成并影响人们的思维方法,但敏锐的作家铁凝却对现代化(火车的象征)进入以前的人性淳朴的民间社会作出由衷的赞美,这种深远的意蕴,将会超越时空而产生永恒的魅力。

第四节 张洁和她的中篇小说《方舟》

张洁(1937—),原籍辽宁抚顺,生于北京。幼年丧父,从母姓。

1956 年高中毕业 ,入中国人民大学计划统计系。1960 年分配到第一机械工业部工作 ,1978 年发表处女作《森林里的孩子》^① ,引起文坛注目。1979 年加入中国作协 ,同年发表的短篇小说《爱 ,是不能忘记的》触及爱情与伦理道德的关系这一敏感问题 ,引起文坛的很大反响。1980 年调北京电影制片厂工作 ,后为作协北京分会专业作家。出版有《张洁小说剧本选》,小说散文集《爱 ,是不能忘记的》、《方舟》,中短篇小说集《祖母绿》,长篇小说《沉重的翅膀》^②、《只有一个太阳》,散文集《在那绿草地上》,游记《一个中国女人在欧洲》等作品集。其中《沉重的翅膀》是反映改革的代表作品 ,发表后争议很大。她的作品初期特点是婉约清丽 ,在宁静悠远中呼唤人的真情 ;后来的作品则更关注社会现实 ,挖掘人性的复杂 ,文风也逐渐变得粗砺。对女性命运的关照是她一贯坚持的立场。

中篇小说《方舟》^③ 是张洁最富于个人特色的一篇作品 ,它以女性所特有的尖锐、激愤和性别意识 ,叙写了在社会变动和个人觉醒中的女性生存处境 ,敏感地表现了知识女性在奋力挣脱旧式的人身和精神锁链的同时又陷于新的异化状态 ,及其所产生的痛苦、绝望和抗争等复杂心理 ,进一步完善了张洁作为一个痛苦的理想主义者的自我形象的刻画。

如果说 ,《爱 ,是不能忘记的》所叙写的是一种带有理想和浪漫色彩的爱情在现实中的境遇 ,那么 ,《方舟》则是这种理想和浪漫走向现实的严峻考验。《方舟》中的三个女主人公都是知识女性 ,曹荆华研究马列主义哲学 ,柳泉是一家进出口公司的翻译 ,梁倩则是一位导演 ,她们曾是中学的同学 ,在走过了坎坷的人生道路之后 ,又都在离婚后住进同一套公寓房。于是 ,这里便成了她们摆脱现实的痛苦和不幸的“方舟”。

① 《森林里的孩子》载《北京文艺》1978 年第 7 期。

② 《沉重的翅膀》,人民文学出版社 1981 年初版。

③ 《方舟》初刊于《收获》1982 年第 2 期。

但“方舟”的意象既象征着被庇护、被救赎,同时也意味着一种飘无定所的漂泊感,整篇小说都笼罩着孤独无援的悲剧氛围,正如题记所预示的那样:“你将格外地不幸,因为你是女人。”

小说带有浓厚的主观色彩,作家以密集的内心独白和议论的方式,表现了作为现代知识女性的主人公在人生道路上追求的焦灼、孤独与悲凉感受。作为知识女性,她们已经意识到旧有的生存状态的无意义,和伴随着社会改革出现的自我更新的必然,对离婚的毅然选择和离婚后的艰难奋斗就是这种觉醒的体现。她们并不满足于一般意义上的女性的政治和经济地位的独立和解放,而是清醒地意识到必须在这个基础上,“以充分的自信和自强不息的奋斗来实现自身存在的价值”,即通过为社会尽责任、作贡献来实现自我。“和旧式妇女相比,对她们这类女人来说,所思虑、所悲伤,耗尽全心关注的,早已有了不同的内容,就连她们表现悲哀的方式也已经不同了。”为了实现一个新的自我,女主人公们首先付出了牺牲婚姻、爱情和平静安宁的巨大代价,她们奋力摆脱旧有的人身和精神锁链,然后为自己规定了一个理想目标,接下来就是一连串充满艰辛、磨难、苦痛和眼泪的孤军奋斗。

在现实生活环境下,她们的特立独行不可避免地受到传统道德观念的挤压,她们不得不在人与人难以沟通的环境中孤独地挣扎。不管是已经离异的荆华、柳泉,还是欲离而不能的梁倩,都遭受到一些居心不良的男性的觊觎和骚扰。在工作和事业上,她们又都不同程度地被社会习惯势力推至传统的竞争机制中。而更难于摆脱的桎梏,则是她们内心的羁绊和作为女人的先天特性,在实现自我和担负起作为妻子和母亲的责任之间的选择终归是一种两难境遇。这样,她们的奋斗之路就注定变得十分艰难、坎坷,小说中的三位女性在事业上的成功与她们所付出的代价相比足以令人悲哀。她们即使在各自的岗位上依靠个人的艰苦不懈的奋斗,取得了不同程度的成功,但同时又难免出现了一种新的压抑,即为了实现新的人生价值目标,她们不得不重新压抑自我天性中的一部分自由,包括作为女性的自然欲望的需求。这样,她们就

如在小说《伤舟》里所描写的那样,一个个都显得那样孤独、雄化,甚至都不同程度体现出某种变态心理。比如,她们都有点歇斯底里;在她们身上看不到女性特有的温柔、优美;甚至在她们看来,男人都是那么委琐、卑劣,即便是值得信任的男人也都显得相当软弱。这表明作家和主人公一样,对男性存在着普遍失望的情绪,这是对理想爱情的失望,也是对现实生存状态的愤慨。这样,作家和主人公一样都陷入了两难的境地,认知了女性现实生存状态的缺陷:旧有桎梏还没有完全清除,而又陷入了新的异化困境。《伤舟》的可贵之处就是没有回避现实生活中这样一种女性处境的严峻性,它用文学的方式表现了当代知识女性所面临的新旧因素交织、困境与希望并存的生存状态,并对这种状态萌生了怀疑,预示了另一种新的生存可能。

小说在叙述结构和叙述方式上,都有着鲜明的特色。作者善于将人物放在理想与实现的冲突交点之上,把多种情感交织在一起,支撑或撕扯着人物的内心,使心理描写富于戏剧性和抒情意味。为了直接切入人物心理,作品的叙述改变了通常的固定视点,每一个章节大体由一个人物视角叙述,人物视角的交叉变化使每个主要人物都能直接表露自己的感情。大量的内心独白、频繁的随感式议论,使叙事、抒情与议论达到了和谐与统一。

第五章

文学创作中的现代意识

第一节 西方现代主义文学的 引进及其影响

随着中国大陆再次进入一个开放的国际文化环境,西方现代文化和现代主义文学思潮随之被介绍进来,并很快与 60 年前的五四新文化运动初期遥相呼应,形成 20 世纪中国大陆第二次接受西方文化的高潮,也使中国文学与西方文学再一次构成世界格局下的交流与对话。

最先开始译介西方现代主义文学的是一批外国文学研究者,其中有 40 年前在西方现代艺术思潮濡染中走上文坛的诗人和作家^①。和 20 世纪 20 至 40

^① 如袁可嘉、朱虹等。袁可嘉是自 70 年代末起译介西方文学的中坚,由他主编的四大卷《外国现代派文学作品选》影响广泛;另一位竭力鼓吹“现代派文学”的徐迟,早年就是一位现代派诗人,这也可以看到 20 世纪接受外来文学的延续性。

年代相比,“文革”后的中国对西方现代主义的介绍更加全面系统,从19世纪末的早期象征主义到20世纪后期的后现代主义的各种流派,都逐渐为中国文坛所知悉。随着这些译介活动的深入展开,20世纪80年代初的文艺创作和批评领域产生了相应的反响,在诗歌、小说、戏剧等文体的创作中相继出现了一系列作品,不同程度地体现了一系列新的美学原则,给读者带来新颖而强烈的阅读感受。

当然,西方现代主义文学的译介仅仅是这些具有现代主义倾向的文学作品产生的一个外在因素,只有当外来影响与本土文化和作家主体的内在表达需要相契合时,外来影响才可能促使本土作家相应地在创作中产生出世界性的因素,即出现那种既与世界文化现象相关或同步的,又具有自身生存环境特点的文学意象。这些意象不是对西方文学的简单借鉴与模仿,而是以民族自身的血肉经验加入世界格局下的文学,以此形成丰富的、多元的世界性文学对话。所以,新时期文学的现代意识的产生正是中国特定的历史环境所造成的。

新时期文学现代意识的产生,最早可以追溯到20世纪70年代中期以青年诗人食指(郭路生)和芒克、多多、根子等为主要成员的“白洋淀诗派”^①,其社会起源与个人起源都与这一代人在“文革”中的个人经验有关。这些年轻诗人都有一个由信仰的狂热到理想破灭后坠入绝望的共同的“文革”经历,是这一代青年中最早觉醒并进行反思的一群。理想与现实的对立,使他们不约而同地想通过文学的方式得以解决,历史机遇在他们身上体现为怀疑—觉醒—思考的历程:

我的一生是辗转飘零的枯叶,
我的未来是抽不出锋芒的青稞,
如果命运真的是这样的话,

^① 廖亦武主编:《沉沦的圣殿——中国20世纪70年代地下诗歌》,新疆青少年出版社,1999。

我情愿为野生的荆棘放声高歌。

——食指《命运》

在此,个人价值和命运的思考既带有精神贵族的多愁善感,也带有落难英雄的狷傲不羁,独醒者的恐惧与孤独为人道主义、理想主义涂上了一层朦胧色彩,既包含了不自觉的现代意识,又含有明显的浪漫主义色彩。这种在“文革”时期政治高压的缝隙中生成的现代意识及其艺术表现,已经预示了中国的现代意识与西方的现代派文学之间的重大区分,也预示了它在日后的演变轨迹。如果说,西方现代派文化艺术反映了知识分子对西方社会的现代化规范的质疑与绝望,那么,这种被质疑的“现代化”在中国当时社会中最敏感的知识分子中间还是积极向往的圣殿,他们把全部愤怒指向正在妨碍中国现代化的东方专制主义的政治因素。

1978年《今天》杂志^①的创刊,标志着这股现代诗潮从地下转入公开,进入“文革”后波澜迭起的文学大潮之中。这就是通常所谓的“朦胧诗”派,其成员包括北岛、顾城、舒婷、江河、杨炼、芒克、多多、梁小斌等,这些年轻诗人从自我心灵出发,以象征、隐喻、通感等现代诗歌的艺术技巧,创作了一批具有新的美学特点的诗歌。

这一诗歌群体刚一出现于文坛,就因其独特而新颖的审美因素而受到人们的注意,并引发了一系列的争议。1980年8月,《诗刊》发表了章明的《令人气闷的“朦胧”》一文,以“叫人看不懂”为由来否定它们的意义和价值,“朦胧诗”便因此得名。持这种观点的代表人物还有方冰、臧克家、周良沛等。与此相反,谢冕、孙绍振和徐敬亚等人则先后著

^① 《今天》杂志是由“今天文学研究会”创办的一份民间文学双月刊。1978年12月23日创刊,到1980年12月底为止,共出刊物9期。另有《今天》文学丛书、《今天》文学研究会资料等出版。其主要编辑成员有北岛、芒克等。

文肯定这一新诗潮。^①首先是诗评家谢冕从文学史的角度肯定了这些诗人的探索精神。孙绍振则认为这批年轻诗人的诗歌所代表的是一种新的美学原则,这一原则与传统美学原则的分歧在于“人的价值标准的分歧”。“在年轻的革新者看来,个人在社会中应该有一种更高的地位……当社会、阶级、时代逐渐不再成为个人的统治力量的时候,在诗歌中所谓个人的情感、个人的悲欢、个人的心灵世界便自然会提高其存在的价值。社会战胜野蛮,使人性复归,自然会导致艺术中的人性复归”,进而概括了这批“朦胧诗”的三个美学原则,即“不屑于作时代精神的传声筒”,“不屑于表现自我情感世界以外的丰功伟绩”,“回避写那些我们习惯了的人物的经历、英勇的斗争和忘我的劳动场景”。而本身就是新诗潮阵营一员的徐敬亚在其论文中大胆地以“现代倾向”和“现代主义文学”的字眼概括了新诗潮的性质。这三篇“崛起”的文章,对“朦胧诗潮”的文学史意义、美学原则及其特征、内涵进行了全面的阐述。简单地对其作一概括就是:由客体的真实趋向主体的真实,由被动的反映倾向主动的创造。

但在另一方面,从文学史的角度看,在“朦胧诗”的成熟形态中,五四新文学传统的内在机制明显地起作用,蒙太奇、隐喻、反讽等手法为知识分子的集体经验提供了个人化、风格化的聚焦点;令人耳目一新的意象和意象的审美张力则构成意识冲突戏剧性的对象化,这既是个体的又是集体经验的审美表达。如北岛的“墓志铭”和江河的“纪念碑”等著名意象^②,本身就隐含了一个集体形象,揭示出诗人与这一代人的共生关系。在这个意义上,他们是以独特而相对成熟的姿态参与了七八

① 谢冕:《在新的崛起前面》,载《光明日报》1980年5月7日;孙绍振:《新的美学原则在崛起》,载《诗刊》1981年第3期;徐敬亚:《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》,载《当代文艺思潮》1983年第1期。

② 参见北岛的《回答》,初刊于《今天》文学双月刊创刊号,其中有“卑鄙是卑鄙者的通行证,高尚是高尚者的墓志铭”一句。《纪念碑》则是江河的代表作,初刊于《今天》第3期。

十年代之交的“伤痕文学”思潮。

在这股“朦胧诗潮”中,舒婷是其中的代表诗人之一。她的诗忧伤而不悲观,真挚而又沉郁,既有苦难中对理想的追寻,又有对于人的自我价值的思考,信念、理想、社会的正义性、强烈的个人理性精神都通过“我”这一抒情形象表现出来。正是由于具有坚定的进取精神,“我”的形象从一片触目的废墟上站立起来了:

我推翻了一道道定义;
我打破了一层层枷锁;
心中只剩下
一片触目的废墟……
但是,我站起来了,
站在广阔的地平线上,
再没有人,没有任何手段,
能把我重新推下去。

——《一代人的呼声》

舒婷在诗歌里很少直抒胸臆,她常常用象征主义的感觉和暗示、意象的组合和跳跃来营造诗的艺术境界,这不仅使诗歌的意境得到了拓展,而且推动了诗歌语言的变化和发展。

“朦胧诗”虽然在形式上显现为与西方现代主义相似,但在经验内容上却仍是五四意识的回光返照。前者与外来文学思潮和作品有关,但不管是在新诗潮的地下时期还是公开时期,这种相似不能理解为单向度的模仿学习,而是他们在外来思潮中辨认出了自身经验的世界性因素。事实上“它的发生不是在中外文化交流的繁盛时期,恰恰是在我国文艺道路最狭隘之间,在闭关锁国的年头。新倾向的主要力量——一批青年,在文化生活极其贫乏的境地中,甚至在中国的土地上总共没有几册外国诗集流传的情况下,零星地,然而却是不约而同地写着相近

的诗”^①。随着时间的延续,这一新的“朦胧诗潮”已经在文学史上确立了不能忽视的位置,它们的美学追求已为文学史和广大读者所认同,异端已经化为传统,构成了新时期文学中非常重要的美学文本。

从新时期文学的整体来看,这种新的美学原则的崛起,一方面不仅限于诗歌一种文体,它同样反映在小说、戏剧、电影等叙述类文体中;另一方面,从作者群体的角度来看,正像“伤痕文学”的参与者一样,新时期文学对现代艺术探索的追求,在老、中、青三代作家中都有程度不同的体现。老一代作家中主要体现为40年代现代主义文学探索传统在新时代的继续,如杜运燮^②等“中国新诗派”诗人和汪曾祺等作家的小说创作;王蒙等一批在50年代成长起来的作家,也创作了一批结构和手法新颖别致的小説,在文坛上发生较大的影响;而在“文革”中成长起来的青年一代作家,则与西方现代主义艺术有着更加内在情感上的暗合,他们不是将这种探索仅仅归于艺术表达方式的求新,更是为了表达一代人的历史经验和在现实中的生存体验。

70年代末开始,王蒙的《布礼》等一系列小说、李国文的长篇小说《冬天里的春天》、茹志鹃的短篇小说《剪辑错了的故事》、宗璞的短篇小说《我是谁》等都不约而同地表现出新的艺术追求。王蒙的创作是小说领域内最早引起广泛争议的话题,他在1979年至1980年不到两年的时间里,相继发表了《布礼》、《春之声》等被称为“集束手榴弹”的六个中短篇小说^③,它们多以人物心理为结构线索,采用内心独白、自由联想及象征等艺术手法。尽管王蒙这些小说的叙述方式的探索,主要来自于其在有限的篇幅内表达他“故国八千里,风云三十年”的人生经验,但

① 徐敬亚：《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》。

② 其实对新诗潮最早责难的著名文章《令人气闷的“朦胧”》(发表于《特刊》1980年8月号),首先就是针对杜运燮的诗作《秋》提出尖锐质疑的,杜诗发表于当年1月号的《特刊》。

③ 参见本书第二章第一节。

作品所具有的某些意识流文学的表现特征,不仅给人新鲜的阅读感受,还引发了有关意识流文学的讨论。1981年9月,高行健的《现代小说技巧初探》一书由花城出版社出版,引起了许多作家的强烈兴趣,第二年的8月,《上海文学》杂志发表了冯骥才、李陀、刘心武三位作家的通信,已经将讨论的范围从小说文体和手法的革新扩大到对整个西方现代派的评价问题,表明这一代作家在参与“伤痕文学”和“反思文学”的同时,也开始了文学自觉意识的觉醒。

在“文革”中成长起来的一代作家中,张辛欣、刘索拉、徐星、李陀、残雪等也先后发表了一系列小说作品,引起了批评界的关注和争议。与50年代成长起来的作家相比,他们缺乏上一代人的乐观和自信,“文革”中被狂热的信仰鼓动而又突然被抛弃的特殊经历,造就了他们虚无、孤独的反抗意识^①。所以,他们对西方现代主义艺术的亲近,并不局限于对新的表现形式的探索,而更多地体现在对现实的抗争和对个体命运的思考与追求。张辛欣在《我们这个年纪的梦》中,以女性特有的细腻表达了这一代人的痛苦,这种痛苦别人无法替代。《在同一地平线上》中的男女主人公,都在“文革”的苦难经历中看到了传统价值的虚伪和脆弱,只好依靠自己的努力去拼搏和挣扎,于是“孟加拉虎”就成为主人公的象征:“它在大自然中有强劲的对手,为了应付对手,孟加拉虎不能不变得更加机警,更灵活,更勇敢和更残忍……”这种畸形心理正反映了历史灾难在年轻一代身上所留下的伤痕,也表现了他们对现实和绝望的抗争。刘索拉的《你别无选择》则以音乐学院作曲系的几个学生为主人公,他们寻找自己的人生和音乐旋律的创造欲,与学院以贾教授为代表的陈旧僵化的教育体制形成了尖锐的冲突。小说尝试着用音乐的结构,把一代青年的青春期的骚动、个人意识的萌动以及他们在现实人生中所体验到的荒诞和梦魇,融进这群疯疯癫癫的青年艺术家的

^① 陈思和:《文学创作中的现代反抗意识》,见《笔走龙蛇》,77、105页,山东友谊出版社,1997。

狂躁的血液里 ,流露出更明显的虚无的反抗意识。残雪的小说最决绝地体现绝望、孤独和非理性倾向 ,而且十多年来 ,始终坚守自己的叙事风格 ,将现代主义语言艺术与中国的生存状况结合起来 ,成为当代中国最有毅力、也是挣扎得最为艰苦的现代主义小说家。

戏剧创作方面 ,在“文革”后一段时期空前繁荣的社会问题剧之后 ,一度发生了新的危机 ,这是戏剧参与社会现实的变革所带来的兴奋过去之后 ,戏剧文学与戏剧表演艺术的陈旧与凝固化所必然导致的结果。最早表现艺术探索的戏剧开始于 1979 年 ,其最大的特点是重在表现人的灵魂、人的内心世界的复杂性和丰富性 ,并努力开拓戏剧表现人类生活的多种可能性。1982 年 ,马中骏、贾鸿源、瞿新华编剧的《屋外有热流》与高行健的《绝对信号》(与刘会远合著)和《车站》,是影响较大的探索戏剧。《屋外有热流》以超现实的象征手法 ,将屋外的热流与屋内的寒冷构成鲜明的对照。热流象征着沸腾的生活 ,寒冷象征灵魂的自私与卑鄙 ;死者的高尚、自我牺牲与生者的自私卑劣 ,构成了代表不同人生的对立形象。《绝对信号》采用了戏剧的“虚拟”和“假定性情境”的艺术原则 ,打破了传统戏剧观众与演员之间的固定交流方式 ,通过几根铁架和几把椅子 ,再加上演员的表演和音响效果 ,虚拟出行进中列车车厢的典型场景。另一方面 ,作品还打破了话剧的“现在进行式”的时间结构的老例 ,将所谓“现在进行式”的结构拓展为表现人物的现在、过去和未来想像的三种现实空间的叠化交错 ,从而打乱了传统话剧的“顺时序”时序 ,强调了心理逻辑和多音部交响的结构原则。《车站》的剧情是一群人怀了各自的目的在车站上等待班车进城 ,可是整整等了十年 ,才发现车站是个废站。其现实意义是很强的 ,但形式上借鉴了西方的荒诞剧和荒诞意识 ,让人联想到著名的《等待戈多》。

“文革”后的中国文学界对文学现代意识的追求 ,虽然开始时局限在现代派艺术技巧的探索 ,但很快就显现了作家对现实生活矛盾与个人生存意义的整体性思考 ,所以 ,它引起学术领域的不同看法以至争论是必然的。对西方现代主义的评价在 80 年代初期成为文学界的一个

普遍关注的现象,并引起一场有关现代派文学的争议。从 70 年代末“伤痕文学”的蓬勃兴起,到 1980 年对电影《苦恋》的批判;从 80 年代初的有关西方现代派文学的讨论,到 1983 年对人道主义和异化问题的批判,都显示出中国当代文学发展的曲折和艰难性。1985 年以后,现代主义思潮在中国已经不再成为禁区,而且现代技巧和现代意识也已经普遍地被知识界所接受,不再以异端的姿态出现,当代文学创作在表现艺术方面由此获得了质的提高。

第二节 舒婷和她的诗歌《致橡树》、《双桅船》

舒婷(1952—),原名龚佩瑜。原籍福建厦门,出生于泉州。1967 年中学毕业。1969 年到闽西山区插队。1971 年开始写诗,作品在知青中传抄。1972 年回厦门,成为建筑公司的临时工,后在集体所有制企业工作。1977 年她与北京的“朦胧诗”派的诗人结识,创作受其影响。1980 年入福建文联创作室。后任作协福建分会副主席。著有诗集《双桅船》、《会唱歌的鸢尾花》,散文集《心烟》等多种。代表作有《致橡树》、《四月的黄昏》等。

舒婷是“朦胧诗”的主将之一,她的诗风细腻而沉静,哀婉而坚强,具有细腻、柔婉、抒情、浪漫的女性风格。在意象的运用上趋于明朗,贴近自然而很少刻意为之的痕迹。她还受到了同时期北岛、芒克、多多等诗人的影响,更加注重对思想倾向的追求,表现在作品中便是有意识地突出了人道主义与个性主义的精神,以及表达对祖国和人民的深沉的挚爱;她的诗充满对价值寻找的渴望,对理想的追寻、对传统的反思背叛和对人的价值的呼唤,深受当时青年的喜爱。她的诗多用第一人称写成,信念、理想、社会的正义性都通过“我”这一抒情形象表现出来,诗行中充满了对人的自我价值的思考。比起北岛、顾城而言,舒婷更偏重于爱情题材的写作,在对真诚爱情的呼唤中融入理想,展露一种强烈的

女性独立的意识。这方面的代表作品 (也是舒婷在读者中流传最广的作品)有抒情诗《致橡树》^① 和《双桅船》^②。

写于 1977 年的《致橡树》犹如是一首爱情宣言,同时也是对自我独立人格的确认。诗中的女性这样自我表述对爱情的理想:

我必须是你近旁的一株木棉,/作为树的形象和你站在一起。

这个“我”是有着独立的人格和价值追求的人,在相爱中,不是对爱人有所依附或者忘我地奉献,也不是“增加你的高度,衬托你的威仪”,而是在心灵的默契和沟通中达到相互的理解和信任,但又坚持了自我的独立。诗中以浪漫的抒情形象地传达出这些内容:

根,紧握在地下,/叶,相触在云里。每一阵风过/我们都互相致意,/但没有人/听懂我们的言语。/你有你的铜枝铁叶/像刀、像剑,/也像戟;/我有我红硕的花朵/像沉重的叹息,/又像英勇的火炬。/我们分担寒潮、风雷、霹雳;/我们共享雾霭、流岚、霓虹。/仿佛永远分离,/却又终身相依。

在写于 1979 年的《双桅船》中,诗人也以隐喻的方式曲折传达出了恋爱双方在相互依恋中所具有的自我的独立:

是一场风暴、一盏灯/把我们联系在一起/是一场风暴、另一盏灯/使我们再分东西/不怕天涯海角/岂在朝朝夕夕/你在我的航程上/我在你的视线里

① 《致橡树》初刊于《今天》第 1 期(1978 年 12 月),后收入阎月君等编《朦胧诗选》,春风文艺出版社 1985 年版,54 页。

② 《双桅船》,收入《朦胧诗选》51 页。

这样一种对情爱关系中个性与自我的维护,是在反叛传统伦理和道德理性的同时,确认自己新的理想与追求。在“文革”刚过去的时候,这种看来很抒情的个性表达其实也是正在萌发中的“现代反抗意识”的显现。历史的苦难遭遇使这一代年轻诗人无法再轻易认同来自他人的“理想”和“道德”,他们的自我意识生成于个人的体验和思考中,当一切都从个性生存中剥离之后,他们唯有依恃自我的独立意志,才能走向精神的新生。

比较而言,舒婷的诗在整个“朦胧诗”中最富于浪漫气息,这可能也是她的作品在青年读者中影响最大的原因。同时她也在抒情方式中自觉地融入了一些现代主义的技巧,比如她经常运用象征主义手法,以个性化的感觉来凝聚意象,以隐喻的言辞来营造诗的精神境界。《致橡树》里以“树”的意象,《双桅船》里以“船”和“岸”的意象,都在表达中留下阐释的空间,贴近于一种主观的个体生存经验。在另外一些短诗中,她在诗艺上的探索更为明显,如《路遇》:“凤凰树突然倾斜/自行车的铃声悬浮在空间/地球正飞速地倒转/回到十年前的那一夜”,由感觉上的联想创造独特的时空体验;又如《四月的黄昏》里则有“通感”的转化,能听到“旋律”的色彩,看到旋律的游移、低回,在灵魂里听到回响,对“通感”的运用使诗更加富有了多层次的含义,也更富有个性的生动气韵。

总之,在舒婷的诗中,各种主观性的象征俯拾皆是,意象之间的组合由主体感觉的变化而任意、多样,这其实不仅仅使诗的语言空间得到了拓展,而且也突现出了诗人心灵中强烈的自我色彩。

第三节 高行健和他的话剧《绝对信号》

高行健(1940—),江苏泰州人。1962年从北京外国语大学毕业,后任中国国际书店翻译。1971至1974年到干校劳动,后在皖南山区

农村中学任教。1975 年回北京,任《中国建设》杂志社法文组组长。1977 年调中国作协对外联络委员会工作。1979 年发表散文《巴金在巴黎》、中篇小说《寒夜的星辰》。1981 年调北京人民艺术剧院任编剧。创作《绝对信号》(与刘会远合作)、《车站》、《野人》等剧作,引起很大反响,并因其新的演出形式产生争议。他大量吸收了西方现代派的戏剧手法,突破了话剧传统的时间结构,拓宽了戏剧表现空间,探索新的戏剧观念包括舞台观念。出版论著《现代小说技巧初探》^①,提出新的文学观念,强调小说要揭示现代社会矛盾,探索人物的内心世界,表现复杂的人性,尝试新的表现手法等,引起广泛注目。另外还出版过小说集《有只鸽子叫红唇儿》,理论著作《现代戏剧手段初探》、《对一种现代戏剧的追求》和戏剧作品集《高行健戏剧集》等。1987 年定居法国,并创作长篇小说《灵山》、《一个人的圣经》等,2000 年获诺贝尔文学奖。

无场次话剧《绝对信号》(与刘会远合作)^②是高行健第一部重要的戏剧作品。剧中写待业青年黑子与少女蜜蜂相爱,但因为经济来源而无法结婚,在黑子迷惘彷徨之际,一个车匪利用了他对社会的不满心理,与他密谋合伙盗车。结果他们爬上了由小号担任见习车长的一节守车,小号是黑子的中学同学,他也深深爱着蜜蜂,而当列车开出不久,蜜蜂碰巧也搭上了这节车厢。由此在车厢十分有限的时空中,围绕着黑子、小号、蜜蜂之间的恋爱关系,以及老车长与车匪的较量,展开紧张激烈的矛盾冲突。最后黑子经过一番痛苦的心灵挣扎,猛然醒悟,他与车匪在搏斗中双双倒下,小号在老车长的指示下亮起红灯(绝对信号),列车安全进站。如果仅仅从剧情来看,这个故事并无多少新意:作品所着力描写的是像黑子这样的年轻人从内心的失落中重新找到理想与信念、重新理解做人的权利与义务之间关系的心路历程,基本未脱出

① 《现代小说技巧初探》,花城出版社 1981 年初版。

② 《绝对信号》,1982 年 11 月首演于北京。本教材依据《绝对信号》的艺术探索》,中国戏剧出版社 1985 年版。

‘社会问题剧’的模式。但高行健却赋予这样一个有些老套的故事以十分新鲜的戏剧形式,这主要体现在他打破传统的戏剧表现手法,作了现代主义戏剧技巧的实验和尝试。

《绝对信号》的艺术创新首先体现在一种主观化的时空结构方式上。情节的展开不单单依循传统戏剧的‘现在进行式’的客观时序,在通常情况下,戏剧总是会按照时间顺序来展现正在发生的事件,但在《绝对信号》中,却既展示了正在车厢里发生的事件,同时又不断通过人物的回忆闪出过去的事件,或把人物的想像和内心深处的体验外化出来,使实际上没有发生的事件也在舞台上得到展现。如黑子在车上与蜜蜂重逢后,舞台上经过光影和音响的变化而把时间拉回到过去,演出了他与蜜蜂的相爱、迫于生存的烦恼和他被车匪拉拢、怂恿的心理变化;又如当列车三次经过隧道时,舞台全部变暗,只用追光打在人物的脸上,分别展示了黑子、蜜蜂和小号想像的情景,使三个人之间的内心矛盾和盗车发生之前的紧张心态得到有力度的刻画,另一方面,也更为深刻地揭示出人物内在的性格特征。由于这种打乱正常时序的时空表现,在舞台上便出现了现实、回忆和想像三个时空层次的叠化和交错,从而使整出戏呈现出异常的主观色彩,剧情的发展也更加贴近人物的心理逻辑。与此相关的是,剧中增多了‘内心表现’的成分,除了把人物内心的想像和回忆外化为舞台场面之外,还多次以夸张的形式出现了人物之间的‘内心的话’,以人物的内心交流或心理交锋来推动剧情的发展。如黑子和蜜蜂在车厢里相逢时,舞台全暗,只有两束白光分别投在他们身上,他们在火车行进的节奏声和心跳的‘怦怦’声中进行心灵的交谈。又如车长和车匪在最后亮牌之前的心理交锋,舞台上的人物都定格不动,两人展开一番激烈的内心较量。

此外,这出戏在舞台语言方面也有许多创新,比如大量运用了超现实的光影和音响,不仅是为了调整场景,还更加突现出了人物的主观情绪,如黑子回忆与蜜蜂恋爱时打出的蓝绿色光和优美抒情的音乐,小号回忆向蜜蜂求爱时的红光与热情的号声,黑子在想像自己犯罪时的全

场黑暗与无调性的嘈杂音乐,小号想像自己面对黑子犯罪的复杂心理时的白色追光与由打击乐器演奏的无调性音乐等,都各自不同地深入刻画出了人物的内心感受,从整体上为剧情的展开和人物的塑造铺垫出了一层非常强烈的主观效果。

应该说《绝对信号》中的艺术探索还只是局限在技巧方面,尽管剧中对黑子这个人物的刻画隐约透出了一种虚无和反叛的倾向,似乎可以看作是后来《死主题变奏》等小说的先声,但在这个作品中,由于老车长的正面教育意义被过度地突出了,因而不可能给这种朦胧的现代意识留出充分展现的空间。《绝对信号》在80年代初期的文坛上出现,其最大的意义就在于它为人们提供了一种新颖的审美感受,与王蒙的《春之声》、《夜的眼》等“东方意识流”小说相似,它是在形式与技巧创新的层面上为中国当代文学开拓了新的向度,构成了中国现代主义文学兴起过程的一个特殊环节。

第四节 残雪和她的短篇小说《山上的小屋》

残雪(1953—),原名邓小华。原籍湖南耒阳,出生于长沙市。1970年进长沙一街道小厂当铣工十年。后为服装缝纫个体营业者。1985年开始发表作品。1988年参加中国作协。出版有小说集《天堂里的对话》、《黄泥街》,长篇小说《突围表演》等。90年代还著有评论集《走出城堡》、《解读博尔赫斯》等。她的具有“先锋”色彩的小说《山上的小屋》、《苍老的浮云》、《妖窗》、《阿梅在一个太阳天里的愁思》等在读者和批评界中反响颇大。她的创作具有鲜明的个性,形式和内容都受到西方现代派作品的影响,以臆想、梦呓的手法组织神秘荒诞的叙述氛围,造成朦胧晦涩、离奇可怖的审美意象。小说有一种对人性丑恶的近乎残酷的透视力,对人类生存的悲剧本质的进行无可保留的暴露,表现其独特的生命体验。

残雪的小说是“文革”后文学创作中非常独特的存在。她用变异的感觉展示了一个荒诞、变形、梦魇般的世界，阴郁、晦涩、恐惧、焦虑、窥探和变态的人物心理及人性丑恶的相互仇视与倾轧，在她的作品中纠缠在一起，不仅写出了人类生存的悲剧，而且写出了人的某种本质性的丑陋特点。残雪小说的这一特点与西方现代荒诞小说似乎很接近，但其传达出的生命本体的苦痛、涌动出来的对生存的深刻绝望和绝望边缘的呐喊和挣扎，绝不仅仅是对西方现代荒诞小说的简单模拟，而是与她所生存的现实、所经历的历史有着密切的关系。她所叙述的现实场景常常使我们想到“文革”期间人人都可能被窥视与告密，人与人之间互不信任，为了保存自己而不惜出卖别人，就是家庭亲人之间也自私、无情、互相设防……当残雪把生存的荒诞体验和绝望感受落实于具体的时空背景下时，她对于人性丑恶、残酷的揭示就具有了一种强烈的现实战斗精神，就有了试图改变这种处境的社会性使命。“心中有光明，黑暗才成其为黑暗”，由此，一种抗争现实残酷、人性丑陋的生命之光就燃烧于她的作品中，于绝望中保持生命的存在，于虚无悲观中渴望天堂的美丽。

残雪的小说总体上给人一种噩梦般的印象，像《山上的小屋》、《黄泥街》、《苍老的浮云》、《我在那个世界里的事情》等，每一篇作品都充满了变异错乱的感觉，故事环境无一例外使人感到恐怖和恶心，人物居于其中总有宿命般的恐惧感，或者也可以说，他们已蜕化为某种恐惧心理的象征物。短篇小说《山上的小屋》^①是其代表作之一。它通过叙述者怪异的感官体验描绘出一个怪异的世界：“所有的人的耳朵都出了毛病。”叙述者对她的母亲憋着一口气说下去：“月光下，有那么多的小偷在我们这栋房子周围徘徊。我打开灯，看见窗子上被人用手指捅出数不清的洞眼。隔壁房里，你和父亲的鼾声格外沉重，震得瓶瓶罐罐在碗柜里跳跃起来。我蹬了一脚床板，侧转肿大的头，听见那个被反锁在小

① 《山上的小屋》初刊于《人民文学》1985年第8期。

屋里的人暴怒地撞着木板门,声音一直持续到天亮。”叙述者感到这个世界充满了隐秘的威胁,她周围的事物都不可理喻,特别是她的亲人都显出邪恶的面目:“父亲每天夜里变为狼群中的一只,绕着这栋房子奔跑,发出凄厉的嗥叫”,“妈妈老在暗中与我作对”,“她正恶狠狠地盯着我的后脑勺,我感觉得出来。每次她盯着我的后脑勺,我头皮上被她盯的那块地方就发麻,而且肿起来”。可以说叙述者在如此恐怖的环境中也已失去了正常的理性和感受力,或者说是她失去了后者才生出种种奇异的体验,但她显然也正是被这一环境所捆绑的一个分子。事实上,由于叙述与人物处在同一视界,让人难以区分是“我”的感觉出了问题还是生存环境就是如此,总之,小说把内心体验的阴暗面极端化地表现出来,显示出对于人性观察近乎残酷和阴鸷的透视力。

然而作品里还写到了叙述者想像中的一所“山上的小屋”:“在山上的小屋里,也有一个人正在呻吟。黑风里夹带着一些山葡萄的叶子。”这似乎暗示着在她与那个不知名的人之间有着某种潜在的相知,这使她一次次走上山去,企图寻找这种相知的痕迹,也企图走出这噩梦的体验。但是每一次都令她失望:“我爬上山,满眼都是白石子的火焰,没有山葡萄,也没有小屋。”这也许可以看作是一种微弱理想的破灭,但叙述者对生存环境的反抗不止于此,作品里的一个比较明显的暗喻是写她“每天都在家中清理抽屉”,虽然这招来他人的嫉恨(“母亲一直在打主意要弄断我的胳膊,因为我开关抽屉的声音使她发狂”)和破坏(“我发现他们趁我不在的时候把我的抽屉翻得乱七八糟,几只死蛾子、死蜻蜓全扔到了地上,他们很清楚那是我心爱的东西”),但是她却从不放弃,总是想方设法要把抽屉清理好,甚至起劲地干起通宵来。“清理抽屉”无疑隐喻着重建秩序和正常理性的努力,这一行为同寻找“山上的小屋”一样,在小说中看不出成功的希望,但却非常显明地传达出了对生存之恶的反抗意识。

《山上的小屋》记录了一种对于现实生存的特殊把握,写出了生存中的噩梦般的恶与丑陋的景象,也刻画出了人们找不到救赎与解脱的

焦虑体验 ,但同时这描写包含否定的向度 ,它将生存揭示得如此令人厌恶 ,也即表明了它的无意义。这篇小说引人注目的地方还在于 ,它开拓了一种非常态的语言和审美空间 ,语意上的含混和不合逻辑、审美上的恶感和虚幻性 ,都是借以表达那种噩梦感受的不可分割的形式 ,与此同时 ,这也就造成了作品独特的审美效果 :仿佛有一道超现实的光亮撕裂了生存的景象 ,而把它背后那种种晦暗的所在都呈现了出来。

第六章

文学创作中的民俗文化

第一节 民俗民间文化在新时期 文学创作中的体现

当 80 年代的文学创作一步步地恢复和发扬现代知识分子的启蒙主义和现实战斗精神的时候,五四新文学的另一个传统,即以建构现代审美原则为宗旨的“文学的启蒙”传统也悄悄地崛起。从文学史的传统来看,五四新文学一直存在着两种启蒙的传统,一种是“启蒙的文学”,另一种则是“文学的启蒙”。^①前者强调思想艺术的深刻性,并以文学与现代化进程的同步性作为衡量其深刻的标准;后者则是以文学如何建立现代汉语的审美价值为目标,它

^① 关于这个问题,请参阅陈思和:《中国新文学发展中的两种启蒙传统》,收入《陈思和自选集》,31—55页,广西师范大学出版社,1997。

常常依托民间文化来表达自己的理想境界,与现代化的历史进程不同步。追溯其源,新文学史上周作人、废名、沈从文、老舍、萧红等作家的散文、小说,断断续续地延续了这一传统。

这一传统下的新时期文学创作,不像“伤痕文学”、“反思文学”、“改革文学”等思潮那样直接面对人生,反思历史,与社会上的阴暗面作短兵相接的交锋;也不像启蒙主义大纛下的文学,总是发人深省地从芸芸众生的浑浊生活中寻找封建阴魂的寄生地。这些作家、诗人、散文家的精神气质多少带有一点儿浪漫,他们似乎不约而同地对中国本土文化采取了比较温和、亲切的态度,似乎是不想也不屑与现实发生针锋相对的摩擦,他们慢慢地试图从传统所圈定的所谓知识分子的使命感与责任感中游离开去,在民间的土地上另外寻找一个理想的寄托之地。从表面上看,这种新的审美风格与现实生活中作家们的政治追求和社会实践的主流有所偏离,也不必回避其中有些作家以“乡土化”或“市井化”风格的追求来掩饰其与现实关系的妥协。

“文革”结束之初,大多数作家都自觉地以文学为社会良知的武器,积极投入了维护与宣传改革开放的政治路线的社会实践,以倡导和发扬知识分子现实战斗精神的传统为己任;但随着80年代文学创作的繁荣发展,作家的创作个性逐渐体现出来,于是,文学的审美精神也愈显多样化。就在“伤痕”、“反思”、“人道主义”、“现代化”等新的时代“共名”对文学发生愈来愈重要的作用的时候,一些作家别开生面地提出“民族文化”的审美概念,它包括用“民族性”、“乡土性”、“文化小说”、“西部精神”等一组具有新的审美内涵的观念来替代文学创作中愈演愈烈的政治意识形态。这类创作中的代表作有被称为“乡土小说”的刘绍棠的《蒲柳人家》、《瓜棚柳巷》、《花街》等中篇小说;有被称为“市井小说”的邓友梅的《烟壶》、《聊五》,冯骥才的《神鞭》、《三寸金莲》,陆文夫的《小巷人物志》系列中短篇小说等;还有以家乡纪事来揭示民间世界的汪曾祺的短篇小说,有以家乡风情描写社会改革的林斤澜的《矮凳桥风情》系列,有拟寓言体的高晓声的《钱包》、《飞磨》等新笔记小说,还包

括了体现西北地区粗犷的边塞风情的散文和诗歌 等等。

在文学史上 ,仅仅以描写风土人情为特征的作品早已有之 ,“文革”后涌现出来的高晓声的“陈奂生系列”、古华的《芙蓉镇》等小说 ,在较充分的现实主义基础上也同样出色地描写了乡土人情。但在汪曾祺等作家的作品里 ,风土人情并不是小说故事的环境描写 ,而是作为一种艺术的审美精神出现的。在这里 ,民间社会与民间文化是艺术的主要审美对象 ,反之 ,人物、环境、故事和情节则退到了次要的位置 ,而当时还作为不可动摇的创作原则 (诸如现实主义的典型环境和典型性格等) ,由此从根本上发生了动摇。五四以来被遮蔽的一种审美的传统得以重新发扬光大。

在这一创作思潮中 ,有意识地提倡“乡土小说”的是作家刘绍棠。他对乡土小说曾有过说明 ,尽管其理论上的阐释不够明晰 ,意思较为笼统 ;^①但他自己的创作风格倒是鲜明地体现出所追求的“乡土小说”特色。他把自己的语言风格命名为“山里红风味”^② ,它大致上包含了学习和运用民间说书艺术、着力描写乡土的人情美与自然美等因素。

刘绍棠的小说多带传奇性 ,语言是活泼的口语 ,但时而夹杂了旧时说书艺人惯用的形容词 ,民间的气息比较浓厚。他的几部最出色的中篇小说都以描写抗日爆发前夕的运河边上农村生活为背景 ,着重渲染的是农家生活传奇 ,俊男俊女恩爱夫妻 ,一诺千金生死交情 ,故事结局也总是“抗日加大团圆”。这样的故事传奇自然回避了现实生活中的尖锐矛盾 ,而且内容结构也常有重复之嫌。但由于吸收了大量的民间语言和艺术因素 ,可读性强 ,在大众读物刚刚起步的 80 年代 ,在农村受到

① 刘绍棠关于乡土文学提出过五条原则 ,即 :坚持文学的党性原则和社会主义性质 ;坚持革命现实主义的创作方法 ;继承和发展中国文学的民族风格 ;保持和发扬强烈的中国气派和浓郁的地方特色 ;描写农村的风土人情和农民的历史、时代命运。参见刘绍棠 :《戟与乡土文学》,95 页 ,春风文艺出版社 ,1984。

② 刘绍棠 :《乡土序》,刘绍棠主编 :《乡土》,人民文学出版社 ,1984。

了欢迎。其文笔优美而清新,意境淡雅而深远,景物描写尤胜,仿佛是一首首田园牧歌。他歌颂的人情美主要体现在中国民间道德的善良和情义方面,小说中的主人公无不是侠骨柔肠,重情重义,既描画了民间人情美的极致,也显示出作家的世俗理想。

这一创作思潮中另一个重要流派是“市井小说”。汪曾祺对这个概念有过一些论述,如:“市井小说没有史诗,所写的都是小人小事。‘市井小说’里没有英雄,写的都是极平凡的人。”但市井小说“作者的思想在一个更高的层次。他们对市民生活的观察角度是俯视的,因此能看得更为真切,更为深刻”^①。这些论述对有些作家的创作是合适的,尤其是邓友梅和冯骥才的小说,他们笔下的民俗风情可以说都是已经消失的民间社会的重现,既已经“消失”,就自然有被历史淘汰的理由。如《鄙五》写八旗破落子弟那五流落市井街头的种种遭遇,如盗卖古玩、买稿骗名、捧角、票友等活动,都不是单纯的个人性的遭遇,而是作家有意识地写出了一种文化的没落。出于现实环境的要求,作家有时在小说里虚构一个“爱国主义”的故事背景,也有意将民间艺人与民间英雄联系起来。如小说《烟壶》里,这种旧民间工艺与传统的做人道德结合为一体,还发出一种类似铜绿铁锈般的异彩。《神鞭》是一部准武侠的小说,对傻二辫子的神乎其神的渲染固然已经有游戏成分,而其中傻二的父亲对他的临终忠告以及他随时代而变革“神鞭”精神的思想,却体现出中国传统文化思想的精华。由于这些作品描写民俗是与特定的历史背景联系在一起的,才会有“俯视”的叙事视角来对民俗本身进行反思。

在这些创作中,也有将民俗风情的描写与当代生活结合起来,以民情民俗来反衬当前政策的适时的作品。如陆文夫的“小巷人物”系列,在50年代就难能可贵地写出了《小巷深处》这样有独创性的小说,“文革”后他创作了《美食家》、《井》等脍炙人口的中篇小说,尤其是《美食家》,通过一位老“吃客”的经历反映了当代社会和文化观念的变迁。历

① 汪曾祺:《市井小说选序》,杨德华编:《市井小说选》,作家出版社,1988。

次政治运动使社会生活日益粗鄙的外部环境与基层当权者内在狭隘的阶级报复心理,使有着悠久传统的江南食文化遭到破坏,但同时真正的民间社会却在日常生活方式下保存了这种俗文化的精髓。小说叙事者是个对食文化、对老吃客都有着严重偏见的“当权者”,由这样的角色叙述苏州民俗的美食文化很难说称职,但通过对他的视角来反映食文化的历史变迁却有着警世的意义。林斤澜是浙江温州人,他的家乡在改革开放政策的鼓舞下,大力发展个体经济,迅速改变了贫困落后的局面,但温州的经济模式是否符合国家社会主义的预设理想,在学术领域一向是有争议的。林斤澜的系列小说《矮凳桥风情》以家乡人和家乡事为题材,融现实生活与民间传说为一体,写出了别有风味的文化小说。

与上述作家的创作相比,汪曾祺本人的小说创作有着别样的特色。如果说,他的创作也采用了他自己所说的“俯视”的视角,那倒不是站在“更高层次”上求得“深刻”的效果,恰恰相反,汪曾祺的小说不但具有民间风情,而且具有深刻的民间立场,其深刻性表现为对民间文化的无间的认同上,并没有显示出人为加入的知识分子的价值判断。如果说,在邓友梅、冯骥才等人的叙事立场上,“深刻”的价值判断体现在用知识分子的眼光来清理和批判民间文化的藏污纳垢性,那么,汪曾祺的小说的“深刻”性,是应该反过来理解,他恰恰是从真正的下层民间生活中看出并揭示出美的感受,并以此来衡量统治阶级强加于民间的、或者是知识分子的新的文化道德意识的合理性。譬如他在小说《大淦记事》中所记载的穷乡风俗:

这里人家的婚嫁极少明媒正娶,花轿吹鼓手是挣不着他们的钱的。媳妇,多是自己跑来的;姑娘,一般是自己找人。她们在男女关系上是比较随便的。姑娘在家生私孩子;一个媳妇,在丈夫以外,再“靠”一个,不是稀奇事。这里的女人和男人好,还是恼,只有一个标准,情愿。有的姑娘、媳妇相与了一个男人,自然也跟他要钱买花戴,但是有的不但不要他们的钱,反而把钱给他花,叫做“倒

贴”。

因此 ,街里的人说这里“风气不好”。

到底是哪里的风气更好一些呢?难说。

民间文化和生活方式的藏污纳垢性 ,也表现为封建意识对民间弱者的变本加厉的残害 ,如小说《白鹿原》所描写的那些家规家法对家族成员的控制和戕害 ,所以汪曾祺才会对民间文化和习俗表示出评价上的谨慎——“难说” ,以表示真正民间下层多元的道德标准。

民间真正的文化价值就在于对生命自由的向往与追求 ,但是在封建传统道德和知识分子的现代道德下面它是被遮蔽的 ,无法自由生长 ,所以才会有文艺作品来鼓励它、歌颂它和追求它。汪曾祺可贵之处 ,就是他站在民间文化的立场上写出了穷苦人们承受苦难和反抗压迫时的乐观、情义和坚强 ,热情讴歌了民间自己的道德立场 ,包括巧云接受强暴的态度、小锡匠对爱情的忠贞不渝以及锡匠抗议大兵的方式 ,都不带一点矫情和做作。汪曾祺的小说里所体现出来的民间叙事立场在当时还显得新鲜 ,到 90 年代 ,对青年一代作家产生了重要的影响。

值得注意的是 ,新时期文学中的这股创作思潮还融入了来自西部边疆的民族风土气息。西部风情进入当代文学 ,所带来的不是仅供猎奇的边缘地区的粗犷景色与风习 ,而是一种雄浑深厚的美学风貌与苍凉深广的悲剧精神。大西北既是贫穷荒寒的 ,又是广阔坦荡的 ,它高迥深远而又纯洁朴素——也许只有面对这种壮丽苍凉的自然 ,精神才能感受到世界的真正的崇高风貌 ;只有面对这种生存的极境 ,人类才能真正体验到生存的深广的悲剧精神。西部文学在 80 年代带给中国当代文学的 ,正是这种崇高的美学风貌与深广的悲剧精神。周涛与昌耀是西部文学中较为重要的作家 ,他们恰好也分别偏重于表现西部精神这两个互相联系的方面。

第二节 汪曾祺和他的短篇小说《受戒》

汪曾祺(1920—1997),江苏高邮人。早年受过正规的传统教育,深悉诸子百家、经史子集。1939年考入西南联大中国文学系,1940年开始写小说,受到当时中文系教授沈从文的指导。1943年毕业后,在昆明、上海执教于中学,出版了小说集《邂逅集》。1948年到北平(京),任职历史博物馆。北京解放不久参加四野南下工作团,行至武汉被留下接管文教单位。1950年调北京,在文艺团体、文艺刊物工作。1956年发表京剧剧本《范进中举》。1958年被划成右派,下放张家口的农业研究所。1962年调北京市京剧团任编剧,后来参与了京剧剧本《沙家浜》的集体写作。80年代以后写了许多描写民国时代风俗人情的小说,受到很高的赞誉。出版了小说集《晚饭花集》、《汪曾祺短篇小说选》,论文集《晚翠文谈》等。他的小说多写童年、故乡,写记忆里的人和事,在浑朴自然、清淡委婉中表现和谐的意趣。他力求淡泊,脱离外界的喧哗和干扰,精心营构自己的艺术世界。他自觉吸收传统文化,具有浓郁的乡土气息,显示出对沈从文的师承。在小说散文化方面,开风气之先,较有影响的作品有《大淖记事》、《受戒》、《异秉》等。

汪曾祺在西南联大读书时曾受业于沈从文,他在创作上很受沈从文的影响。短篇小说“受戒”^①与沈从文的《边城》有点相似,都是有意地表达一种生活态度与理想境界。《受戒》刚发表的时候,受到很多赞扬,也引起不小的争议,因为其写法确实与当时人们所习惯的小说写法大相径庭。它不但没有集中的故事情节,其叙述也好像是在不受拘束地信马由缰。表现在小说文本中,就是叙述者的插入成分特别多,如

^① 《受戒》,初发于《北京文学》1980年10月号,本教材依据《汪曾祺全集》第1卷,北京师范大学出版社,1998。

果按照传统小说“情节”集中的原则,很可能会被认为是跑题。例如,小说的题目是“受戒”,但“受戒”的场面一直到小说即将结尾时才出现,而且是通过小英子的观察侧面地展开的,作者并不将它当成情节的中心或者枢纽。小说一开始,就不断地出现插入成分,叙述当地“当和尚”的习俗、明海出家的小庵里的生活方式、英子一家及其生活、明海与英子一家的关系等。不但如此,小说的插入成分中还不断地出现其他的插入成分,例如讲庵中和尚的生活方式的一段,连带插入叙述庵中几个和尚的特点,而在介绍三师傅的聪明时又连带讲到他“飞铙”的绝技、放焰口时出尽风头,当地和尚与妇女私奔的风俗,三师傅的山歌小调,等等。虽然有这么多的枝节,小说的叙述却曲尽自然,仿佛水的流动既是安安静静,同时又是活泼的、流动的。汪曾祺自己也说:“《受戒》写水虽不多,但充满了水的感觉。”“水不但于不自觉中成了我的一些小说的背景,并且也影响了我的小说的风格。水有时是汹涌澎湃的,但我们那里的水平常总是柔软的,平和的,静静地流着。”^①

这种顺其自然的闲话文体表面上看来不像小说笔法,却尽到了小说叙事话语的功能。正是这种随意漫谈,自然地营造了小说的虚构世界。这个世界中人的生活方式是世俗的,然而又是率性自然的,它充满了人间的烟火气,同时又有一种超功利的潇洒与美。例如,在当地,出家当和尚仅仅是一种谋生的职业,它既不比别的职业高贵,也不比别的职业低贱。庵中的和尚不高人一等,也不矮人三分,他们照样有人的七情六欲,也将之看作是正常的事情,并不以之为耻:“这个庵里无所谓清规,连这两个字也没人提起。”——他们可以娶妻、找情人、谈恋爱,还可以杀猪、吃肉,唱“妞儿生得漂漂的,两个奶子翘翘的,有心上去摸一把,心里有点跳跳的”这样的酸曲。人的一切生活方式都顺乎人的自然本性,自由自在,原始纯朴,不受任何清规戒律的束缚,正所谓“饥来便食,

^① 汪曾祺:《自报家门》,收入《汪曾祺全集》第4卷,281页,北京师范大学出版社,1998。

困来便眠”。庙里的和尚是如此,当地的居民也是如此。英子一家的生活,男耕女织,温饱无虞,充满了一种俗世的美:“房檐下一边种着一棵石榴树,一边种着一棵栀子花,都齐房檐高了。夏天开了花,一红一白,好看得很。栀子花香得冲鼻子。顺风的时候,在荸荠庵都闻得见。”

《受戒》表面上的主人公是明海和小英子,实际上的主人公却应该是这种“桃花源”式的自然纯朴的生活理想。这个桃花源中诸多的人物不受清规戒律的约束,其情感表露非常直接而且质朴,他们虽然都是凡夫俗子,却没有任何奸猾、恶意,众多的人物之间的朴素自然的爱意组成了洋溢着生之快乐的生存空间。作者以一种通达的甚至理想化的态度看待这种生活,没有丝毫的冬烘头脑与迂腐习气,他塑造的这个空间是诗意的,而又充满了梦幻色彩。不过明海和小英子虽然不能完全算作这篇小说的主人公,他们那种纯洁、朴素、自然而又有一点苦涩的爱情却确实可以给这种理想赋予一个灵魂。在汪曾祺笔下,明海是聪明、善良、纯朴的,小英子是天真、美丽、多情的。他们之间朦胧的异性情感,呈现出浪漫、纯真的色彩,在人生的旅程中奏出了一曲美的旋律。这种情感发自还没有受到俗世污染的童心,恰恰可以成为这个桃花源的灵魂的象征,所以作者把它表现得特别美。譬如,明海受戒后,小英子接他回来时,问他:“我给你当老婆,你要不要?”明海先是大声然后是小声说:“要——!”英子把船划进了芦花荡,小说接着这样描写:

芦花才吐新穗。紫灰色的芦穗,发着银光,软软的,滑溜溜的,像一串丝线。有的地方结了蒲棒,通红的,像一枝一枝小蜡烛。青浮萍,紫浮萍。长脚蚊子,水蜘蛛。野菱角开着四瓣的小白花。惊起一只青桩(一种水鸟),擦着芦穗,扑鲁鲁鲁飞远了。

汪曾祺善于通过地域风情的描写,衬托那种纯朴的民俗,而明海与小英子的纯洁的爱情,也通过这种地域风情的描写,表现得纯朴、温馨、清雅。所以,虽然是表现理想境界,汪曾祺的笔调也不会失之甜俗,而

是清雅之中隐隐有一点苦味 :例如 ,明海为什么会出家呢 ? 他和小英子的纯洁爱情乃至这个桃花源一样的世界能保持下去吗 ? (文章中作者将明海和小英子的年龄处理得很模糊 ,并尽量使人感觉他们的年龄很小 ,颇让人捉摸)..... 尽管作者将之进行淡化处理 ,这个理想世界中仍夹杂着那么一丝不易察觉的苦涩 ,只是不像《边城》的结尾那样明显。

小说中自然、纯朴的民俗世界实际上是汪曾祺自然、通脱、仁爱的生活理想的一种体现。他说 :“有评论家说我的作品受了两千多年前的老庄思想的影响 ,可能有一点。.....我自己想想 ,我受影响较深的 ,还是儒家。我觉得孔子是个很有人情味的人 ,并且是个诗人。.....曾点的超功利的率性自然的思想是生活境界的美的极致。.....我觉得儒家是爱人的。因此我自诩为‘中国式的人道主义者’。”^①《受戒》中表现的就正是这种传统文人追慕的“超功利的率性自然的思想” ,这种“生活境界的美的极致” 。作者是爱世间的 ,对之有无法割断的牵系 ,在态度上也就特别宽厚通脱。这种生活态度和人生立场在五四以来的新文化传统中 ,肯定不占主流地位 ,也不可能以完整的形态呈现 ,由此散落在民间世俗世界中 ,与被遮蔽的民间文化建立了某种关联。与这种生活态度和人生立场相配合 ,在审美上他也追求一种民间传统艺术趣味 ,如年画 ,如乡曲 ,在大俗中弥散出一种萧散自然的神韵。

这种特有的气氛与韵味的营造 ,在很大程度上也得力于作品的语言。《受戒》的语言是洗练的现代汉语 ,其行文如行云流水 ,潇洒自然中自有法度 ,正如作者所言 :“作品的语言映照出作者的全部文化修养。语言的美不在一个一个的句子 ,而在句子与句子之间的关系。包世臣论王羲之字 ,看来参差不齐 ,但如老翁携带幼孙 ,顾盼有情 ,痛痒相关。好的语言正当如此。”^②这不但是文章三昧 ,也是一种人生态度。我们一开始就讨论的《受戒》叙述上的信马由缰 ,实际上也与作者自己的生

① ② 汪曾祺 :《自报家门》 ,收入《汪曾祺全集》第 4 卷 ,209—291、292 页 ,北京师范大学出版社 ,1998。

活理想相一致,是一种对“超功利的率性自然的思想”的有意追求。

第三节 邓友梅和他的中篇小说《烟壶》

邓友梅(1931—),曾用笔名方文、右枚、于冬等。原籍山东平原,生于天津。1942年加入八路军,任通信员。翌年日军占领平原县,1944年被强行押送到日本当华工。1945年回国,在新四军担任文工团员,1948年开始创作。1949年任新华社军队分社的记者。1951年发表小说处女作《戡长》,1953年入北京文学讲习所学习。1956年发表作品《在悬崖上》,引起读者注意。不久即遭批判,被划为右派,在基层劳动。1962年在鞍山文联下属单位从事专业创作,发表的《草鞋坪》又受批判。1976年回北京,1978年重新发表作品。1980年任作协北京分会的专业作家。历任中国作协理事、作协书记处书记等职。出版小说集《京城内外》、《烟壶》^①等。

邓友梅的小说以描写市井生活和市民文化见长,对文物书画又非常熟悉,以生动简练的笔锋刻画民俗风情,赋予历史的感悟,透露出浓浓的“京味”。他的艺术风格,主要体现在他所自觉追求的“京味风情小说”。他宣称:他的这类作品“都是探讨‘民俗学风味’的小说的一点试验。我向往一种《清明上河图》式的小说作品”^②。与老舍的《茶馆》、《在红旗下》等作品相似,《烟壶》也采取了从描绘日常生活、日常习俗的角度来表现历史变迁的叙事策略。它以“烟壶”为中介,描绘了19世纪末叶北京城的风俗画,串连起了各色各样的人物,于方寸之中看到市井世界的芸芸众生和时代矛盾、文化冲突,看到市井文化中的高尚与卑

① 《烟壶》,初刊于《收获》1984年第1期。本教材依据《邓友梅小说选》,四川文艺出版社,1987。

② 邓友梅:《寻访画儿韩 篇外缀语》,见《小说选刊》1982年第2期。

鄙、狡诈与善良，同时也隐隐透露出一种文化反思精神。

《烟壶》的故事发生在 19 世纪 90 年代，八旗子弟乌世保出身于武官世家，虽游手好闲却不失善良和爱国之心。他被恶奴徐焕章所害，陷于牢中，结识身怀绝技的聂小轩，因缘际会学会了烟壶的内画技术与“古月轩”瓷器的烧制技术。出狱后因家破人亡，被聂小轩父女收留，聂氏父女有意招赘他以继承家传绝技。但一个有权有势的“洋务派”贵族九爷为了向日本人讨好，逼聂小轩烧制绘有八国联军攻打北京后行乐图的烟壶，聂小轩毅然断手自戕，以示反抗。小说的结尾，乌世保与聂氏父女一起从北京城逃亡。

从简略的介绍已经可以看出，这是一部情节性颇强的小说。作者从评书、相声、章回小说等北京传统民间艺术中吸收了不少营养，以全知的视角把故事讲得特别跌宕起伏。小说中的“说书人”（叙述者）始终处于一种相当活跃的地位，这一点与汪曾祺的小说的叙述者有一点相似，但邓友梅的趣味与修养明显地与汪曾祺不同：他虽然也在海阔天空地闲聊，但始终忘不了编织复杂曲折的故事情节，他也不像汪曾祺那样在民俗趣味之中寄托自己的理想，他所关心的就是民间生活、民间风俗本身。所以，与汪曾祺相比，邓友梅少了一些萧散自然的神韵，却多了一些市井细民的趣味。不过俗也有俗的好处，《烟壶》中唠叨而自由的说书人是一个讲故事的高手，他从古典章回小说那里颇得到了一些叙事的技巧，虽然是全知的叙述者，但并不依靠理念作过多的评论，而善于从人物的语言、行为与心理的白描出发，把那些贵族王爷、八旗子弟、市井艺人、汉奸奴才等描画得惟妙惟肖。他也具有熟练的讲故事的才能，小说中，乌世保在狱中结识聂小轩以前是以他自己的故事为主要的叙事线索，从他出狱以后到再遇见聂氏父女则运用章回小说“花开两朵，各表一枝”的惯技，分头讲述乌世保与聂小轩的故事，重逢以后两条线索又合拢在一起对整个故事作一收束。他也善于利用插叙的方法，常常先讲述事件的结局，然后在合适的地方用插叙来解释，例如交代徐焕章的过去与乌世保入狱之后的家庭变故以及乌大奶奶的遭遇等都是

如此,颇类似于相声与评书中“抖包袱”式的悬念制造。《烟壶》叙事上腾挪躲闪,舒卷自如,显得非常老到。

小说中说书人的插入语有着特别的艺术功能,它在两种情况下显得非常活跃:其一如上所述是出于讲故事的需要;其二则显示出叙事者确实具有一种《清明上河图》的兴趣,他的插话不但给我们讲述了一些老北京颇具都市民间色彩的技艺与风俗,并进而展示了那种封建社会末期俗透到极点的市井文化。

《烟壶》首先表现了这种市井文化中正直而又具有创造性的一面,并将这一种品行赋予了远离权力中心、处于被压迫地位的民间艺人。这在小说中以“烟壶”的制造技术为主要的代表,说书人一开始就用单口相声的讲述技巧介绍了烟壶的繁复种类,并对其制造技术极为推崇:“一句话,烟壶虽小,却渗透着一个民族的文化传统、心理特征、审美习尚、技艺水平与时代风貌。”“多少人精神和体力的劳动花在这玩意儿上,多少人的生命转移到了这物质上,使一堆死材料有了灵魂,有了精气神。……您得承认精美的烟壶也是我们中国人勤劳才智的结晶,是我们对人类文明的一种贡献……”然后又以惊叹的口气介绍了烟壶的“内画”技巧与“古月轩”瓷器的制造技术的繁难和精巧。例如聂小轩烧制古月轩“胡笳十八拍”烟壶,“怕要烧八十八窑还多”,其绘图、上釉、烧制的技术要求非常苛刻,以致聂氏父女烧制古月轩几乎无利可图,而是出于对艺术传统的忠诚,其为创造献身的精神也正体现了一种民间文化的活力。小说还介绍了当时的礼俗(如主子与奴才的关系)、民俗(如鬼市)、节日(如鬼节)等,从中显示出当年老北京人特有的生活方式与文化心态。

叙述者还以赞赏的态度描写了普通人的正直与情义。例如,乌世保入狱之后结识了聂小轩,聂小轩不仅指点他画烟壶内画,而且信赖地将家传绝技传授于他;乌世保的好友寿明在他入狱期间前后奔波,帮助他出狱;乌世保也不负他人所托,在处境稍有好转就去看聂小轩的女儿柳娘;聂小轩不愿制作凌辱国家的烟壶而断手自戕……在这里,我们看

到了普通中下层市民心灵的美好与善良,也看到了他们高尚的民族气节和做人的良知。同时叙述者虽然欣赏这种民间的正直与创造性,在叙述中却让它们都处于一种“无力”的境地。这些“好人”都是毫无社会地位的人,他们处于一种被剥夺到没有能力保护自己的地步,权力者以一种玩弄的心理对待他们的艺术乃至生命,有权者的任何一点小小的手腕甚或心血来潮的恶作剧,也会给他们造成巨大的灾难。

小说在对市井生活的描写中,显示了对封建等级秩序的批判。《烟壶》中的市井世界是以清朝专制皇权体制下的等级秩序为基础的,这种专制体制,专注于“主子”和“奴才”的名分和关系的认定,使等级中人与人之间的关系处于既做主子又做奴才的畸形状态中,做奴才的人一旦有机会做主子比“主子”还要耀武扬威,“奴性”与“自大”便成为一种普遍的心理状态。在这样的关系中,做主子的人的“壮志”与生命力被日常生活所消磨,做奴才的人则常常一旦发迹就霸道阴毒之至。例如小说中徐焕章这样卖身求荣、奸诈残忍的小人,就是这种社会文化体制下的必然产物。

其次,《烟壶》还表现了八面威风却又崇洋媚外的没落封建文化和半殖民文化的生活习气。例如,小说中的九爷身上,具有典型的八旗子弟爱玩闹、爱搞恶作剧的特点,小说由他百羊闹茶馆、玩烟壶逗狗、戏弄化缘和尚诸情节,揭示了他身上“爱惹娄子看热闹”的八旗子弟的习气。这种习气本来算不上什么大奸大恶,但他之所以能够如此称心如意地玩这些恶作剧,与他的权势是分不开的。而且,他为了讨好洋人,接受徐焕章的主意要聂小轩烧制绘有“八国联军行乐图”的烟壶,在他自己不过是心血来潮,对于普通的艺人来说,却无异于灭顶之灾,体现出当权者与民间的不平等状态。

不过这种反思与批判的精神到底不是《烟壶》的主调,与老舍的《正红旗下》相比,他的反思与批判都算不上深刻。总体上看,它确如作者所称是一篇“民俗学风味”的小说。虽然它设计了一个爱国主义的主题,但实际上是将晚清北京城的社会生活与民间风俗作为关注的中心。

叙述者的娴熟的叙事技巧使他顺利地完成了—幅《清明上河图》式的作品,以封建社会末期高度发展的畸形文化和在这种文化培养熏陶下的“特殊市民阶层”为表现对象,绘制了一幅独具色彩的民俗画和众生相。在某种程度上这是对老舍等人的颇具北京地方色彩的文学传统的继承和发展,也为以后的文学脱离政治意识的干扰,自由地表现民俗世界提供了先例。

第四节 周涛的散文《夙乃斯的马》 和昌耀的诗《内陆高迢》

周涛(1946—)原名周小涛。原籍山西榆林,生于北京,1955年迁居新疆。1965年考入新疆大学中文系,开始发表作品。1970年接受“再教育”一年。1972年分配至喀什市团委工作。1979年参加人民解放军,调入新疆军区政治部创作组。1986年后在兰州军区政治部创作组工作。1979年长诗《八月的果园》出版。1982年后,与杨牧、章德益等合力发表“新边疆诗”,对西部文学的发展起了推动作用。著有诗集《牧人集》、《神山》、《鹰笛》、《野马群》、《云游》等,长诗《山岳山岳·丛林丛林》等。代表作有《野马群》、《马蹄耕耘的历史》、《鹰之击》、《一座名叫博格达的峰峦所塑的雕像》等。他的诗歌和散文多取材于西北边疆生活,特别是部队生活,开掘、张扬在极度艰难中谋求生存和发展的生命韧性,格调雄壮、冷峻,具有纵深感、历史感。

周涛的散文《夙乃斯的马》^①借助对马的形象的描绘,表达了一种对不受羁绊的生命力与进取精神的向往与渴求。作家先通过对比,议论马不像牛、骆驼、驴子的形象,它在广阔的草原上“是茫茫天地之间的一种尤物”。马虽然接受了文明的洗礼,却仍然保持了自由的生命力,

① 《夙乃斯的马》初刊于《解放军文艺》1984年8月号。

与人类是朋友而非奴隶 ,兼得文明与自然之长 :“它奔放有力却不让人畏惧 ,毫无凶暴之相 ;它优美柔顺却不让人随意欺凌 ,并不懦弱 ” ,故而认为 “它是进取精神的象征 ,是崇高的化身 ,是力与美的巧妙结合 ”。很显然 ,马的形象寄托了作者自己对不受羁绊的自由的境界的追求。

文中的两个场景典型地刻画出马的生命活力与人对自由境界的向往的融合。一个场景是作者 1970 年在一个农场接受再教育时忍受不了精神的压抑 ,在冬夜旷野的雪地上纵马狂奔的场景 ,“随着马的奔驰、起伏、跳跃和喘息 ,我们的心情变得开朗、舒展 ,压抑消失 ,豪兴顿起感受自由的亲切和驾驭自己命运的能力 ,是何等的痛快舒畅啊 !”马的狂奔与人的情感的宣泄合拍 ,生命的强力冲动抗拒着阴暗低沉的气候 ,在压抑的环境中使人重温到自由的快乐——了解了这层含义 ,就不难理解作者何以如此钟情于马。在另一个场景中 ,作者进一步展示了这种生命力的冲动达到极致时酒神式的狂乱奋发的境界 ,生命的潮流在自然的鞭策下纵横驰骋 ,所有外界的羁绊都不放在它的眼里。这是作者在夏日暴雨下的巩乃斯草原上所见到的最壮观的马群奔跑场面 :

仿佛分散在所有山谷里的马都被赶到这儿来了 ,好家伙 ,被暴雨的长鞭抽打着 ,被低沉的怒雷恐吓着 ,被刺进大地倏忽消逝的闪电激奋着 ,马 ,这不安分的精灵从无数谷口、山坡涌出来 ,山洪奔泻式地在这原野上汇聚了 ,小群汇成大群 ,大群在运动中扩展 ,成为一片喧叫、纷乱、快速移动的集团冲锋场面 ! 争先恐后 ,前呼后应 ,披头散发 ,淋漓尽致 !

雄浑的马蹄声在大地奏出的鼓点 ,悲怆苍劲的嘶鸣、叫喊在拥挤的空间碰撞、飞溅 ,划出一条条不规则的曲线 ,扭住、缠住漫天雨网 ,和雷声雨声交织成惊心动魄的大舞台。

这淋漓尽致的力的奔流既是一种酣畅痛快的生命境界 ,也是一种

恢弘壮阔的崇高的场面,使得叙事人“发愣、发痴、发呆”,在几分钟内见到的将“终身受用不尽”,因为在人生的瞬间他难得地面对了生命界真正的崇高壮烈。

周涛的散文常常将思想的表现与感性的叙述、描写结合起来,形成特有的清澈而又深邃的风格。在《巩乃斯的马》中,“马”作为核心形象引起了他对于世界的思考,通过马联想到人生不朽的壮美和潜藏在其深层的忧郁,联想到流淌于民族精神中的英雄豪气与进取精神——现实与想像、情感与理性交织在一起,呈现出崇高深邃的气韵与精神。不过,这种理性颇强的写作之所以能够达致崇高的风格,与其浸透了生命体验的感性的叙述、描写是分不开的。

《巩乃斯的马》中描写的两个“马”的场面,是具有典型的西部草原特色的广阔壮烈的场面,正是这种特有的西部风情,提升了作为个体的作者的生命境界,形成一种特定的西部气质,同时也显示出作为特定人文景观的西部气质是与特有的自然景观分不开的。这种广阔纯洁的自然景观是精神处于绝境的人的最后支持,既逼迫又提升着个体,使之达到一种崇高壮烈的生命境界。对于周涛来说,马优美而不羁的精神正是这种西部气质的象征,他偏重它自然的一面,尤其是自然作为人的精神的最后支撑这一点。他写道,在那个与世隔绝、生活单调、充满潜伏危险的年代,他只有一个乐趣——看马:“不像书可以被焚,画可以被禁,知识可以被践踏,马总不至于被驱逐出境吧?”这样,他就从巩乃斯的马身上找到了“奔驰的诗韵,辽阔草原的油画,夕阳落照中兀立于荒原的群雕,大规模转场时铺散在山坡上的好文章”。当然,也有我们在上段所指出的淋漓尽致、酣畅痛快生命境界。人与自然处于一种互相激发的状态,终于将本来地方色彩颇浓的西部风情上升到一种具有普遍意义的人文境界。

昌耀(1936—2000),原名王昌耀。湖南桃源人。1950年参加中国人民解放军,入师文工团。1953年,在朝鲜战场上负伤后转入河北省

荣军学校读书。1954 年开始发表诗作。1955 年调青海省文联。1958 年被划成右派。后颠沛流离于青海垦区。1979 年平反。后调任中国作协青海分会专业作家。1982 年后参与‘新边塞诗’运动,是新边塞诗派主要代表之一。著有《昌耀抒情诗集》等,代表作有《划呀,划呀,父亲们!》、《慈航》、《意绪》等。

他的诗以张扬生命在深重困境中的亢奋见长,感悟和激情融于凝重、壮美的意象之中。新边塞诗将饱经沧桑的情怀、古老开阔的西部人文背景、博大的生命意识构成协调的整体。近年的诗作趋向反思静悟,语言略趋平和,有很强的知性张力。

昌耀是那种将诗歌视为‘殉道者的宗教’^①的诗人,他经常表现的是西部精神中悲剧性的神秘的一面。对于‘西部精神’,他的理解是:‘无论是(西部)‘精神’也好,(西部)‘气质’也好,(西部)‘风格’也好,它总之只能是这块土地的色彩,这块土地上民族的文化……时代潮流……交相感应的产物,是浑然一体的。它源头古老,又是不断处于更新之中。它有勃勃生气。是的,当我触及‘西部主题’时总是能感受到它的某种力度,觉出一种阳刚、阴柔相生的多色调的美,并且总觉得透出来一层或淡或浓的神秘。——我以为在这些方面都可能寻找到‘西部精神’的信息。’^②

他大半生居于青海,1957 年被错划右派后更是处于广阔而贫穷的青藏高原的最下层,因之他对西部那种悲剧性的生存处境有一种深入骨髓的感受。与他的同代人相比,昌耀不仅将个人的悲剧历史作为反思民族、国家的悲剧的契机,并且有能力将之上升到一种人类普遍的悲剧处境的地步。昌耀诗歌创作的这一变化,以 1986 年为转折点,‘在这

① 《诗的礼赞》,收入《命运之书——昌耀四十年诗作精品》,300 页,青海人民出版社,1994。

② 《诗的礼赞》,收入《命运之书——昌耀四十年诗作精品》,297—298 页,青海人民出版社,1994。

之前,昌耀基本保持着传统现实主义的重在通过客观外象的描述,达到主观抒情的目的……表现在诗歌中的悲剧精神,则是以忧患意识为内容,以善恶、是非为标准的传统悲剧价值判断,展示的是被流放荒原的苦难”。而从1986年起,他“走向隐喻性抒情”,“追求诗的多义性和朦胧性”,“转向对宇宙和人生奥义的探寻”,他的悲剧意识也发生了嬗变,“他被一种人类的生存宿命深深地攫住了”,这是“一种建立在人类生命意识上的新的悲剧意识”,“一种超功利、超利害的人类存在本身的悲剧”。这一时期,“‘悲壮’作为昌耀悲剧美感的体现,主要并不表现在英雄主义的悲剧命运的搏击,而表现在为战胜生存荒诞所进行的恒久的人格升华与完善”。^①

《内陆高迢》^② 写于1988年底,属于后一阶段的诗,它比较简洁而完美地表现了昌耀的浸透了西部气质的悲剧精神所达到的高度。昌耀自述,在这一阶段,他“已不太习于从一个角度去认识对象,不太习于寻找唯一的答案,不太习于直观的形象感受”,认为“诗的语义场是诗语的多义性和多理解性的生存空间”,《内陆高迢》叙述的多角度性、写景的抽象性、悲剧意蕴的多义性正是这种诗歌意识的明显征象。诗歌一开始就以简洁的意象勾画出一幅抒情主人公孤独的剪影:

内陆。一则垂立的身影。在河源。

紧接着一句石破天惊的咏叹:

谁与我同享暮色的金黄然后一起退入月亮宝石?

① 李万庆:《内陆高迢——论昌耀诗歌的悲剧精神》,载《当代作家评论》1991年第1期。

② 《内陆高迢》写于1988年12月12日,本教材依据《命运之书——昌耀四十年诗作精品》,青海人民出版社,1994。

第一句描绘的剪影 ,显然是站在身外所勾勒出的 ,第二句的抒情则直接从心里发出 ,短短两句已经暗含了视点的变换。紧接着 ,视点又转换为这个站在河源的高度的抒情主人公的视角 ,他的视界向远处的高原大陆无限延展 :

孤独的内陆高迥沉寂空旷恒大
使一切可能的轰动自肇始就将潮解而失去弹性。
而永远渺小。
孤独的内陆。
无声的火曜。
无声的崩毁。

在这里 ,诗人所表现的内陆的阔大完全是抽象的 ,除了一组形容词的堆积外 ,仅仅作了一句引申的描述 ,所有的可能的轰动 ,自世界之初在内陆的高迥旷大里一开始就注定会被消解而归于沉寂 ,这是描述 ,也是隐喻——“内陆”既是旷远壮阔的 ,却也是让人因其广大悠悠而会黯然神伤、怆然泪下的。在象征的意义上 ,它隐喻着世界 ,也隐喻着宿命 ,一切的无机物、有机物的行动在这里只能是“无声的火曜/无声的崩毁” ,难怪抒情主人公要叹惜 :“孤独的内陆。”短短的几句诗用抽象的描述已经形象地显示出一片广阔的天地 ,一种遗世独立的境界。

紧接着 ,视点凝聚在一个独行于天地之间的旅行者身上 ,也同时引申出“在路上”的主题——昌耀信奉“诗的‘技巧’乃在于审美气质”的“自由挥写” ,我写我“善养”之“气” ,故而下面的诗句完全打破了常规 ,它是一行诗 ,却是八个单句组成的其长无比的一行诗 ,自然 ,你可以把它分开来读 ,但组织在一起的单句却让你有一种透不过气来的急促感觉 ,与前面凝重缓慢的节奏完全成为一种对比 ,而描述也由前面的抽象旷远的描写转化为精雕细琢 ,几乎像电影里的特写镜头 :

一个蓬头垢面的旅行者西行在旷远的公路，一只燎黑了的铝制饭锅倒扣在他的背囊，一根充作手杖的棍棒横抱在腰际。他的鬓角扎起。兔毛似的灰白有如霉变。他的颈弯前翘如牛负轭。他睁大的瞳仁也似因窒息而在喘息。我直觉他的饥渴也是我的饥渴。我直觉组成他的肉体的一部分也曾是组成我的肉体的一部分。使他苦闷的原因也是使我同样苦闷的原因，而我感受到的欢乐却未必是他的欢乐。

这种精细的描绘给我们勾勒出一个为了追求而义无反顾地前行的旅行者形象，使人震动的不仅是他的肮脏、贫穷、疲惫，更是他那种一往无前地前行的形象——我们直觉地感受到这样的旅行者一定有一个值得他追求的目的与一种信念的支撑，这几乎是一个求道者的形象。值得思考的是，这个旅行者是现实中的，还是仅仅是抒情主人公想像中的？进而，他是过去的、现在的还是将来的？这些问题也许并不重要，因为他可以是其中的任意一种。他甚至可以是“我”的过去或者是“我”的另外一个分身——然而无论是谁，一往无前地在路上行走的他，与也曾经如此前行的“我”之间却间隔了无尽的距离——即使同是追求者，即使同时意识到有同类的存在，对个体来说仍然是彻骨的孤独，于是那句慨叹像音乐的主题句一样重新响起：

而愈益沉重的却只是灵魂的寂寞

谁与我同享暮色的金黄然后一起退入月光宝石？

诗歌下文转向这个在路上的旅行者的视点，他“穿行在高迥内陆”，“不见村庄。/不见田垄。/不见井垣”。视点马上又提升到一个极高极高的地方，也许是从天上的上帝的高度，两个贬抑的意象将雄伟的自然贬抑为极渺小的东西：“远山粗陋如同防水布绷紧在巨型动物骨架。/

沼泽散布如同鲜绿的蛙皮。”而读到下面一句 ,我们可以确认这就是上帝的视点 :

一个挑战的旅行者步行在上帝的沙盘。

贬抑的意象将上面极力夸饰的高迥的内陆高原比作沙盘 ,在上帝眼里 ,也许人世的追求注定就像蚂蚁在沙盘里行走那样可笑吧 ?这个意象有一种宿命的悲剧性。然而贬抑的意象在这里却产生一种崇高的感觉 ,因为这里有一种与宿命抗争的精神 ,一种迎接上帝的挑战的精神——面对广阔的内陆高原所象征的世界、命运 ,人也许是渺小的 ,然而他的那种不屈的意志 ,不达目的决不罢休的追求的精神 ,却是无法被战胜的……于是诗歌引申出一个既是写实的又是象征的结尾 :

河源

一群旅游者手执酒瓶伫立望天豪饮 ,随后
将空瓶猛力抛掷在脚底高迥的路。

一次准宗教祭仪。

一地碎片如同鳞甲而令男儿动容。

内陆漂起。

在这里 ,伫立河源的一群旅游者——应该也包括那个孤独的抒情主人公与那个执著的旅行者吧——汇聚在一起 ,进行一次类似酒神节的祭仪。这里有一种达到圣地的豪壮 ,类似于朝圣者达到圣地之后的欣悦迷狂——然而 ,这种祭仪却有一种悲壮甚至悲怆的色彩 ,使得犹如神圣的祭仪的行为似乎又加上了一种疯狂的宣泄因素 :且不说全诗反复出现的“暮色金黄”、“月亮宝石” ,像昌耀诗歌中经常出现的“烈风·高标·血晕”、“血色黄昏”一样 ,是一种悲怆境界。仅仅设想黄昏中那群在河源狂饮者灰黑色的剪影 ,那种全诗中彻入骨髓的孤独感与宿命的悲

剧感就仍然难以消除。达到“目的”却仍然有一种悲怆感——这种含混表达了诗人的现代感：诗里的“旅行者”虽然是一个理想主义者，然而经过多少年的苦难，对世界的荒谬他又有一种清醒的现代意识，贯穿着他的想像中的行旅的，不是一种古典式有终点的追求，而是一种无终点的不懈的行走，犹如浮士德，永远不能达到让他感觉尽善尽美、可以不再前行的境界。所以诗歌的最后两句暗含了一个漂游的“鱼”的意象：酒瓶的碎片如同鱼的鳞甲，而整个内陆宛如鱼在水中一样漂浮起来……这不是一种停滞下来的静止，而是仍然充满了悲怆的生生不息的动感。

昌耀的这首诗，每一段都可以说写的是西部特有的真实的景象，但同时却又带有浓厚的象征色彩，整体上又贯穿了一个“朝圣”的神话结构——只是在这里，“朝圣”的主题已经暗转为带着现代精神的“在路上”的主题。这种漫漫长行的目的是什么？作为象征的“河源”，具有多义性，它可以是一种日渐稀薄的理想主义精神的象征，也可以是民族文化的源头的象征，也可以是生命的本源、信仰的本源的象征，生命的极高的境界的象征……在这一点上，它显示出整体意蕴的多义性，但这种多义仍然有一种相对稳定的能让我们把握住的整体意绪，吸引我们的是诗中那种河源的高原的境界，“谁与我共享暮色的金黄然后一起退入月亮宝石”的高洁而彻骨的孤独，那种面对命运的挑战义无反顾地前行的悲剧精神。

第七章

文学创作中的“文化寻根”意识

第一节 “寻根文学”的理论倡导 与创作概况

新时期文学史上,1985年是很重要的一年。在此以前,作家们的主要工作集中体现在对历史的反思和对现实的批判方面,虽然也出现了汪曾祺等作家所开辟的民间世界的空间,但毕竟是个别人的创作,没有引起文坛的广泛注意。现代主义技巧和现代意识的出现虽然给了文学一种新的震撼,但随之而来的社会环境使文学的实验无法正常地发展。而1985年“文化寻根”意识的崛起,却在政治和文化的多重关系下直接带动了文学上的实验,唤起作家、艺术家对艺术本体的自觉关注。

“文化寻根”思潮在当时与社会背景有着密切关系。随着现代化经济建设的发展,中国势必要学习

西方现代化的经验和引进先进技术,这样一来,西方现代文化思想也就相应地进入中国,打破了过去意识形态方面闭关自守的愚昧状态。但是,如何应对来自西方的各种文化思想的进入,当时的知识分子还没有足够的思想准备。一种比较流行的观点是唯现代化论,即只要是“现代”的就是好的,就应该学习模仿,所以连文学艺术上的现代派也当作现代化的一个组成部分,完全不考虑现代派艺术在西方正是对现代工业文明的反抗。还有一种比较冷静的观点则认为,对于“现代化”这一目标,由于各个国家的政治环境不同,文化基础也不相同,因此,它所呈现的模式,尤其是文化上的发展模式,是不应该相同的。那么,中国在经济起飞之际应该如何把自身的文化传统作为接受场,来检验、吸收西方现代文化,以求发展自己的现代文化?这个问题在当时人文知识分子中间逐渐引起关注,具体表现在对传统文化的价值作出多元的考察,这与80年代初盛行的启蒙话语不同,启蒙主义者所强调的反传统和反封建,正好被用来批判“文革”时期泛滥成灾的政治专制主义。但是当一部分知识分子在实际生活中研究如何建设现代化的命题时,就不能不注意到,对现实的改造必须对自己的文化传统加以利用和改造,于是,重新研究、认识、评价中国传统文化成为一种既是客观的需要,也是主观上的要求。到1985年前后,文化领域兴起了一股规模不小的文化热。

“文化寻根”是这股文化热在文学艺术领域的反映,它与弘扬民族文化的国家意志和引进西方现代主义的文学思潮巧妙地结合在一起,所以得以较顺利地发展。其实我们在第六章中已经谈到了民族风土对文学审美所构成的影响,但与前者不同的是,在整个寻根文学思潮中,担任主要角色的是知青作家。当这一批年轻的作家开始走向成熟的时候,他们也需要寻找一种属于自己的文化标志。事实上,知青作家与从50年代走过来的王蒙一代作家相比,并没有一种强大的理想主义和政治信心作为精神支柱,因而当现实理想失落之后,这一代作家必须找到一个属于自己的世界来证明存在于文坛的意义,即使在现实中找不到,

也应该到想像中去寻找。于是,他们利用起自己曾下乡、接近过农民日常生活的经验,并透过这种生活经验进一步寻找散失在民间的传统文化的价值。但需要说明的是,这些知青作家并非是生活在传统民风民俗中的土著,正相反,他们大多数是积极接受西方现代派文学的一族,可是当现代主义的方法直接受到来自政治方面的批评以后,他们不得不借助于民族文化含蓄地表达正在形成中的现代意识,这一点就使“寻根文学”与汪曾祺、邓友梅等民俗作家有了明显的区别。“文化寻根”不是向传统复归,而是为西方现代文化寻找一个较为有利的接受场。

所谓“文化寻根”意识,大致包括了以下三个方面:一、在文学美学意义上对民族文化资料的重新认识与阐释,发掘其积极向上的文化内核(如阿城的《棋王》等);二、以现代人对世界的感受方式去领略古代文化遗风,寻找激发生命能量的源泉(如张承志的《北方的河》);三、对当代社会生活中所存在的丑陋的文化因素的继续批判,如对民族文化心理的深层结构的深入挖掘。这虽然还是启蒙主义的话题,但也渗透了现代意识的某些特征(如韩少功的《爸爸爸》)。但这三个方面也不是绝对分开的,许多作品综合地表达了寻根的意义。

当代文学创作中的“文化寻根”意识最早体现在“朦胧派”诗人杨炼的创作里,包括他在1982年前后写成的《莽坡》、《诺日朗》、《西藏》、《敦煌》和稍后模拟《易经》思维结构写出的大型组诗《自在者说》等,这些作品或者在对历史遗迹的吟赞中探询历史的深层内涵,或者借用民俗题材歌颂远古文明的生命力,或者通过对传统文化的想像来构筑人生和宇宙融为一体的理念世界。在小说领域里,则是起于王蒙发表于1982年到1983年之间的《在伊犁》系列小说,虽然作家不过是描写了个人的一段生活经历,但其对新疆各民族民风以及伊斯兰文化的关注,对生活的实录手法以及对历史所持的宽容态度,都为后来的寻根文学开了先河。1983年以后,随着贾平凹的《商州初录》、张承志的《北方的河》、阿城的《棋王》、王安忆的《小鲍庄》、李杭育的《最后一个渔佬儿》等作品的发表和引起轰动,许多知青作家加入到“文化寻根”的写作之中,并成为这一

文学潮流的主体。

1984年12月,在《上海文学》杂志社与杭州《西湖》杂志社等文化单位在杭州举办的座谈会上,许多青年作家和评论家讨论近期出现的创作现象时提出了文化寻根的问题,此后韩少功在《文学的“根”》^①一文中,第一次明确阐述了“寻根文学”的立场,认为文学的根应该深植于民族文化的土壤里,这种“文化寻根”是审美意识中潜在历史因素的觉醒,也是释放现代观念的能量来重铸民族自我形象的努力。阿城、郑万隆、郑义、李杭育等作家对这一主张也作了各自的阐述,由此开始形成了自觉的“寻根文学”潮流。

这种“文化寻根”意识的确立与外来文学的影响也不无关系。苏联一些非俄罗斯族作家(如艾特玛托夫、阿斯塔菲耶夫等)对异族民风的描写、拉美魔幻现实主义作家(如马尔克斯、阿斯图里亚斯等)关于印第安古老文化的阐扬以及日本川端康成的具有东方风味的现代小说,对中国年轻一代作家是深有启发的。这些外国作家的作品在表现出浓厚的民族文化特征和民族审美方式的同时,又分明渗透了现代意识的精神,既富有民族文化独特性,又融合了现代感的创作倾向,为主张“文化寻根”的中国作家提供了现成的经验和有效的鼓励。所以说“寻根文学”自一开始就表现出现代意识与民族文化相互融合的愿望,这在某种意义上也正是对自80年代初以来的现代主义文学精神的延续。

当然,“文化寻根”派作家更为自觉的努力还在于对各自向往的民族文化天地的探询,他们或者致力于中国古典哲学与美学精神的学习,或者以学者的姿态投入对非汉民族及地域文化的研究,或者走进大自然,到人迹罕至的所在去寻觅生命存在的特殊感受。正是凭借着一种认真、深切的探索精神,这一代年轻作家很快建立起自己的文化支点,并以此创造出种种新颖的审美形态。对于寻根作家来说,审美表达的创新是与他们的文化追求合而为一的,因为文化既然是人类精神活动

^① 《文学的“根”》发表于《作家》1985年第4期。

的结晶,它的最高形态当然应是人类的审美境界,所以“文化寻根”派作家们对于传统文化和民族精神的认同或反省,都投射在他们那融合了传统和现代、特别富于想像力的艺术创作中。也正是在这一点上,“文化寻根”意识显示着它重要的文学史意义,它所表现出的一些新的思维方式和审美创新意识不仅在当时给人以耳目一新之感,更对于中国文学后来的民间走向具有开拓性的影响。

由“寻根文学”作家创造出的审美形态是多种多样的,它们大都生发于作家主体的独特感受和各自文化背景下不同的审美理想。其中有一些作家,倾向于从民族文化和大自然中寻求精神力量,以求达到对当代生存困境的解脱和超越,这在作品中往往表现在对人物的刻画上,通过具有生命活力的人格形象表达出文化魅力,并以此完成了对一种人格境界的美感塑造。比如阿城,他的《棋王》、《孩子王》、《树王》都直指中国传统文化的内核,棋、字、树都是中国文化中人格的象征,小说里的人物便在与传统文化的相融之中,实现了一种超越世俗的人生追求。又如张承志,他的小说《黑骏马》、《北方的河》、《残月》、《九座宫殿》等,描绘北方的草原、戈壁、雪峰、江河,吟唱着古老的民族歌谣,刻画出彩陶碎片的美丽、清真寺的庄严……在他笔下那种富有生命激情的人生境界中,民族文化精神与大自然的博大宽广、北方游牧民族的犷厉粗放的生存状态融化在一起,使人感悟到了“天行健,君子以自强不息”的强大的人格力量。在《北方的河》中,主人公“他”的心灵中充满了躁动和震颤,他以现代人的信念向世界发出生命自由前行的呐喊,在象征着民族文化传统的大河的奔涌中获得力量,而大河在他那一往无前的精神追求的映衬下,也体现出了更加深厚广阔的内涵。李杭育则徜徉于吴越文化的氛围中,在葛川江两岸发掘着南方心灵中的生命强力和自由自在的民族精神,寻找着人生存在意义的支点。他的代表作《最后一个渔佬儿》中,主人公福奎渴望过无拘无束的生活,他凭着无所畏惧的精神、强健的体魄做一个自由的渔人,但是现代社会发展所带来的负面因素毁灭了他的梦想,污染使葛川江里的鱼日益减少,大多数渔人都改弦

易辙、另谋生路,只有福奎仍孤独持守着古老而正直的人生原则,以忠诚、坚毅、重人情轻财物的传统人格精神,对抗着浮躁和实利的现实人生。这种深沉的寻根意味使福奎在具有悲剧感的现实境遇里显示出一种悠远、苍劲的人格魅力。

除了这类对人格境界的审美塑造,“寻根文学”体现出的另一种新的文学思维,是对人类生命本体和生存方式的关怀,韩少功的《爸爸爸》、《归去来》、《女女女》等小说都带有这方面的探索意义。在《爸爸爸》中,作者以现代意识来审视一个原始部落里的生存方式,用象征的方法描绘出个体生命、种族生命以至人类整体的生命存在之间的关系,以及生存的艰难过程。这些神秘的描写中显然都含有对生命奥秘的窥探。王安忆的《小鲍庄》则是在社会背景及具体时空虚化的前提下,以凝重、写实的笔触,突现出封闭状态中农民自在的生存方式,古朴的仁义道德作为小鲍庄村人的精神依托,呈现出作者对生存方式与民族文化构成之间关系的思考。李锐的《厚土》系列小说和郑义的《老井》也都有着类似的主题内涵:前者着力描绘山西农村特有的沉重、凝滞的生存景观和由这种生存景观孕育出的封闭、古朴的文化性格;后者则在对贫困地区农民打井求水过程的叙写中,实实在在地表达出了生存本身的意义和价值。此外,一些非汉族年轻作家也得天独厚地利用自己民族的文化资源,加入了文化寻根的行列。鄂温克族作家乌热尔图的《七岔犄角的公鹿》、《琥珀色的篝火》等小说,描写了自己民族的独特生活形态和美好心灵,寄托了作家对自己民族的挚爱和被理解的渴望;藏族作家扎西达娃的《西藏:隐秘的岁月》、《西藏:系在皮扣上的魂》、《夏天酸溜溜的日子》等一系列小说,以强烈的现代意识来探询西藏人民的生存历史和生存体验,作品里充满着关于古老文化传统、宗教习俗的描绘,写出了自近代以来藏民族被现代文明遗忘、默默走过的孤独的精神历程,同时也展现出一幅富有原始色彩与魔幻魅力的藏民生存图景。

需要注意的是,由于传统文化的原初精神多已散失在民间,所以对民族文化之根的探询过程实际上也就是对民间文化及其价值的重新发

现过程。寻根作家们在追求新的文学价值时,其实多半是把目光投向了未被意识形态内容遮蔽的民间文化,只有在这种非主流的文化存在中,才最大程度保留着民族自身的蓬勃生命力。因而不仅仅是在专事描写民间风情的《衢州初录》等作品中明确体现出了民间的价值观念,即便是张承志等对文化人格的塑造,或王安忆、李锐等对生存意义的探询,也都必然表现出了对民间文化的不同程度的发掘。尽管寻根派作家们还是深受五四知识分子精英传统的熏陶,他们在对民间的亲近中仍保持着极强的主体精神,也就造成了他们对文化之根的追寻中有着较多的主观幻想,很难说是已经达到了对民间的真正认同,但毫无疑问的是,在“文化寻根”的倡导和发展中,已经开启了民间在当代文学中的还原过程。

第二节 阿城的中篇小说《棋王》和韩少功的中篇小说《爸爸爸》

“文化寻根派”作家群中,北京的阿城和湖南的韩少功是很有代表性的两位。他们的小说《棋王》^①和《爸爸爸》^②分别体现出了不同类型的“文化寻根”意识:前者以对传统文化精神的自觉认同而呈现出一种文化的人格魅力;后者则站在现代意识的角度,对民族文化形态表达了一种理性批判,以及探询了在这种文化形态下的生命本体意识。

阿城(1949—),原名钟阿城。原籍四川江津,生于北京。高中一年级逢“文革”而中断学业,1968年下放山西、内蒙古插队,后又去云南农场。1979年回北京,曾在中国图书进出口公司工作,后任《世界图书》编辑,从事美术活动。1984年发表处女作《棋王》,一举崛起于文

① 《棋王》初刊于《上海文学》1984年第7期。

② 《爸爸爸》初刊于《人民文学》1985年第6期。

坛,引起广泛关注,此后又有小说《树王》、《孩子王》相继问世,他的具有散文化倾向的系列短篇《遍地风流》获得评论界较好的反响。他的小说作品长于以白描淡彩的手法渲染民俗文化的氛围,透露出浓厚隽永的人生逸趣,寄寓了关于宇宙、生命、自然和人的哲学玄思,关心人类的生存方式,表现传统文化在现实中的积淀。这些作品以及他在1985年发表的关于“寻根”的理论文章《文化制约着人类》,使他成为当时揭示民族文化心理的“寻根文学”的代表人物。90年代后旅居美国,仍有不少杂感散文作品发表,依旧沿袭了他直白冲淡的语言风格。

《棋王》的主要魅力来自于主人公王一生的性格。这是一个在历史旋涡中具有独立生活方式和生命力的人物形象,他的整个人格中投射着久远的、富有生机的文化精神,这使他虽以一己的单薄存在,却显现出了无可比拟的顽强精神和文化魅力。小说中写王一生天性柔弱,在“文革”这样的浩劫中,像他这种小人物好比狂风中的沙粒,要在不能自主的命运中获得意义和价值,唯一的力量只能来自于内心,寻求自身精神的平衡和充实。小说从知青离城的送别写起,首先就以“车站是乱得不能再乱”之句来映衬王一生独坐一旁的内心宁静,而后通过写他对于“吃”的高度重视,暗示了对生命价值的尊重,在他那种处世不惊、怡然自得的性格刻画中,已经悄悄拉开了这个人物与时代规范下的知青形象的距离,成为知青文学中的一个独特的艺术典型。

小说最精彩的地方还在于对他痴迷于棋道的描绘。王一生从小就迷恋下象棋,但把棋道与传统文化沟通,还是起因于一位神秘的拾垃圾的老头传授给他道家文化的精髓要义,这便是阴阳之气相游相交,“若对手盛,则以柔化之。可要在化的同时,造成克势。柔不是弱,是容,是收,是含。含而化之,让对手入你的势。这势要你造,需无为而无不为。无为即是道……”这里讲的都是下棋的要领,但同时也是讲万事万物的造化之道,王一生以生命的本能领悟了这些道理,把棋道和人格融为一体,此后他的人生变成一种“无为而无不为”的体现。他不囿于外物的控制,却能以“吸纳百川”的姿态,在无为的日常生活中,不断提升着自

己的人生境界。小说中对王一生独特个性的描绘便集中在这个方面：他看似阴柔孱弱，其实是在无所作为中静静地积蓄了内在的力量，一旦需要他有所作为时，内力勃起，阴极而阳复，他便迸发出强大的生命能量。最突出的表现是王一生在同九个棋道高手之间的“车轮大战”中，把全部潜能都发挥出来，取得大胜，作品中对这一场景的描绘是极动人的：

王一生孤身一人坐在大屋子中央，瞪眼看着我们，双手支在膝上，铁铸一个细树桩，似无所见，似无所闻。高高的一盏电灯，暗暗地照在他脸上，眼睛深陷进去，黑黑的似俯视大千世界，茫茫宇宙。那生命像聚在一头乱发中，久久不散，又慢慢弥漫开来，灼得人脸热。

在这九局连环大战中，王一生的生命之光和盘托出，与茫茫宇宙气息相贯通，实现了人格力量的充分展示，也完成了传统文化精神在个体身上的再造和复活。

阿城在塑造王一生这个人物形象，写出他的无为的人生态度与有为的创造力时，力图表现古代道家文化思想的内涵。作者贯穿在小说里的是有为与无为、阴柔与阳刚的相互转化，生命归于自然、得宇宙之大而获得无限自由的所谓“道”理，并进而把这种传统文化精神与当代人生联系起来，赋予其进取的现代意义。但作家没有直接讲述这些“道”理，而是将其隐没于饶有风趣的故事和生动的艺术描写里而不彰不显。这正是《棋王》作为“寻根文学”作品的独特的价值取向。

韩少功（1953— ）笔名少功、艸公等。湖南长沙人。1969年初中毕业后，下放汨罗县的农村插队。1974年调县文化馆工作，开始发表作品。执笔含有大量史料的人物传记《弼时》（与甘征文合作）。1978

年考入湖南师范学院中文系。1979 年发表短篇小说《月兰》^①,在文坛崭露头角。1982 年毕业后在湖南省总工会的杂志《主人翁》任编辑。1984 年调作协湖南分会从事专业创作。1988 年到海南后开始主编《海南纪实》杂志,1996 年与同仁策划《天涯》杂志,任杂志社社长,发行后广受好评。出版有中短篇小说集《月兰》、《飞过蓝天》、《诱惑》等,以及文艺论著《面对神秘空阔的世界》。1996 年出版的长篇小说《马桥词典》因其标新立异的形式尝试引起各方争论。他是 1985 年倡导“寻根文学”的主将,发表《文学的根》^②,提出“寻根”的口号,并以自己的创作实践了这一主张。对传统文化心理的反思和批判是其创作的一个基本主题,比较著名的作品有《爸爸爸》、《女女女》等。

《爸爸爸》以一种富于想像力的魔幻现实主义手法,通过描写在湘山鄂水之间一个原始部落的历史变迁,把祭祀打冤、迷信掌故、乡规土语糅合在一起,刻画出了一幅具有象征色彩的民俗画,其中隐喻着封闭、凝滞、愚昧落后的民族文化形态。小说体现出强烈的主体理性批判精神,对这种文化状态的各种劣根性内容给予深刻的揭露。

《爸爸爸》里的文化批判精神,特别体现在小说对于民族文化形态中理性迷失的可怕揭示。作家从现代意识的角度出发,在对鸡头寨的原始生存方式的审视中,发掘出其文化构成的巨大缺陷,这就是在其“文化之根”中缺少理性的自觉,并且这一缺陷延伸至今天的生活现实。这个文化批判的主题是通过对“丙崽”这一形象的描绘完成的,丙崽是个只会嘟囔“爸爸爸”和“X 妈妈”这两句话的白痴小孩,他的存在无疑象征了人类生存中的丑恶、顽固和浑浑噩噩的一面。但就是这样一个令人厌恶的人物竟然得到了鸡头寨全体村民的顶礼膜拜,尊称其为“丙大爷”,成为指点迷津的神灵。在此,缺少正常理性的丙崽恰好也揭示出其他人的精神病态:理性迷失之后的愚昧与残忍。这也就难怪村人

① 《月兰》,载《人民文学》1979 年第 4 期。

② 《文学的根》,载《作家》1985 年第 5 期。

们为什么祭告神灵要杀人 ,且与鸡尾寨发生了你死我活的争战 ,作出种种从现代文明角度看来是毫无人性的事情。让人惊奇的是部落经过一次生死劫难之后 ,独独丙崽不死 ,依然喊着“爸爸爸爸爸爸” ,依然顽固地生存下去。丙崽作为一个象征性的形象 ,显然还意味着传统与当代现实之间的某种联系 ,丙崽死不了 ,也就表明了那些古老文化的丑陋之处是难以根除掉的。

除了文化批判的内容之外 ,《爸爸》还有一些非常引人入胜的地方。作家在小说中把笔触探向了生命的本体存在 ,探索着生命的起源、生存的艰难及生命存在的方式和意义。比如丙崽的那两句谶语般的口头禅 ,包括了人类生命创造和延续的最原始最基本的形态 ,这也正是他受到村民礼拜的原因所在 ;又如丙崽的母亲用“剪鞋样、剪酸菜、剪指甲”的剪刀去为人接生 ,剪出了山寨里的整整一代人 ,这无疑也是隐喻着生命延续的顽强和无理性 ;还有那个裁缝仲满 ,因为不满世风日下 ,深感愧对先人 ,便熬了毒药与村民一起面向东方而坐饮 ,祖先是从那里来的 ,他们也要回到那里去。这殉死的场景显然与原始部落的某种风俗有关 ,但在今天的读者看来 ,却似乎含有个体生命和种族生命之间息息相通的神秘意味。这样的描写打破了小说情节所依赖的因果关系 ,出现了以意象为主体、以感应为联系环节的新的审美思维形态。

由于魔幻现实主义手法的运用 ,这部小说的内涵不可能拘泥于具体时空中的意义 ,而能产生出种种神奇的联想 :由具象到抽象、由经验到超验 ,在漫天浓雾、闭塞幽暗、山水禽兽皆有灵气的神秘氛围中 ,在丙崽和他娘、祠堂、仁宝和父亲仲满、谷神、姜凉与刑天等奇奇怪怪的人物背后 ,联想到久远的历史和今天之间的关系 ,将给人留下无穷的回味与思考。

第三节 贾平凹和他的笔记体作品《商州初录》

贾平凹(1953—),原名贾平娃。陕西丹凤人。上初中时“文革”爆发,因父亲的原因全家受牵连,中途辍学在家务农,后还在建筑工地从事过重体力劳动等。1972年被推荐到西北大学中文系学习。其间开始文学创作,1975年毕业分配到陕西人民出版社任编辑。1978年以《满月儿》^①开始引起文坛注意。1980年调任《长安》文学月刊编辑。1983年起任作协陕西分会专业作家。贾平凹是个多产作家,主要作品有:长篇小说《商州》、《浮躁》、《废都》、《白夜》、《土门》、《高老庄》、《怀念狼》等,中、短篇小说集《山地笔记》、《早晨的歌》、《腊月·正月》、《天狗》等,散文集《足迹》、《爱的踪迹》、《商州散记》、《红狐》等。90年代初因小说《废都》中过多的性描写而引起争议。他早期的作品主要是以陕西山村的普通人为题材,抒写恬淡的生命旨趣。自“商州系列”起,从历史的深度展现陕西秦川地区的古老民风,旨在向商洛文化寻根。近期作品的文化意识渐浓,离民间乡土渐远。他的文笔纯熟流畅,有很强的语言把握能力。

贾平凹的《商州初录》^②写于1983年。他在此前和此后的很多小说如《腊月·正月》、《鸡窝洼的人家》、《天狗》、《小月前本》、《浮躁》等,都主要描写农村社会中传统与现代的冲突,描写随着改革开放而进入农村的商品意识和现代生活方式对古老民风民俗的冲击,以及所引起的价值观念的转变,他由此来探索人性在时代变革中的内涵,写出了人们精神世界的各种生动气象。但贾平凹更为突出的创作特色,还在于他通过描绘秦汉文化环境中特有的生存方式和风土人情,展现来自民

① 《满月儿》刊于《上海文艺》1978年第8期。

② 《商州初录》初刊于《钟山》1983年第5期。

间的美好人情 ,以一种清新、纯朴的笔调营造出了一个特别具有诗意美感的世界。这种倾向在《商州初录》中表现得十分明显。

这部作品由一段“引言”和十四个相对独立的短章组成 ,作者在引言中自述了写作的起因 :随着现代文明的发达 ,“商州便愈是显得古老、落后 ,撵不上时代的步伐。但亦正如此 ,这块地方因此而保持了自己特有的神秘。今日世界 ,人们想尽一切办法以人的需要来进行电气化、自动化、机械化 ,但这种人工化的发展往往使人又失去了单纯、清静 ,而这块地方便显出它的难得处了”。作者感慨于这种难得 ,感受到商州古老文化的存在对于现代社会的价值和意义 ,他的写作意图便在于对这种文化加以全面、深入的描述 ,努力展现出它的种种美好。与其他寻根派作家有些不同的是 ,由于商州还是他成长的故乡 ,贾平凹对于自己的“文化之根”怀有着特殊的亲近 ,这使得他在一种多情、诗化的描述中 ,自觉过滤掉了那些可能同时存在的愚昧、丑陋、恶的成分 ,更加突现出了商州文化中的风情和人情之美 ,那些民族文化的优秀内涵在他的情感表达中犹如一颗颗耀眼的珍珠 ,闪烁着无穷的魅力。

《商州初录》首先展示出商州的自然之美 ,在贾平凹看来 ,自然之美无疑正是孕育着风情与人情之美的理想土壤。作品中深情地把商州称作是“这块美丽、富饶而充满着野情野味的神秘的地方” ,这里的树细而高长 ,向着天空拥挤 ,炊烟也被拉成一条直线 ,山的悬崖险峻处则树木皆怪 ,枝叶错综 ,白云忽聚忽散 ,幽幽冥冥 ,有水则晶莹似玻璃 ,清澈见底。这美丽的自然风光如诗如画 ,这里的人文风情当然也更是温馨动人。作者同样深情地把商州人称作“勤劳、勇敢而又多情多善的父老兄弟” ,对来客他们都尽心相待 ,把好酒给你喝 ,把好菜给你吃 ,天冷路滑 ,他们扶你、背你 ,人与人之间相互扶持、相互帮助 ,“宁叫人亏我 ,不叫我亏人”是这里人与人之间交往的基本原则。在淳朴民风的陶冶下 ,人人都有着一颗纯洁无邪的美好心灵。《商州初录》里的各种小故事几乎都是在表现这种人情的美 ,写出了商州民风的质朴、善良、大胆、真诚、正义和宽容。像《黑龙口》中 ,主人夫妇请客人和自己同床过夜 ,坦坦荡荡 ,并

不感到不便或尴尬；《薜岭一条沟》里的老汉身怀接骨绝技，不知医好过多少病人，但在被迫替狼治病后，却感到了自己的罪恶，便在内疚中跳崖自杀；《一对情人》中的姑娘为了爱情，勇敢地反抗贪财的父亲；《摸鱼捉鳖的人》中，那个丑陋的中年汉子每天都把求爱信装在玻璃瓶里，让河水带着它去寻找心上人，对纯真爱情的向往真诚而又执著；《小白菜》里的女演员虽然受到大家的不公对待，但当她得知造反派要去抓那些“走资派”时，便不惜委身于造反司令，换得一纸手令，赶去为“走资派”们通风报信；《桃冲》中摆渡老汉的儿子，并不因父亲曾受到别人嫉恨就反过来再嫉恨人家，结果过去的恩怨全都无影无踪……这一个个善良可爱的人物，心灵中无不包容着民间至真至纯、至善至美的精神，而这来自民间世界的美好情愫，被作者有意地加以与现代社会人情日益淡漠、人心日益荒芜的对比，便愈加使人觉得弥足珍贵，也更加令人神往了。

无可否认，贾平凹在《商州初录》里对商州文化的描述和赞颂含着极大的理想色彩（包括作品结尾处所写的：“城里的好处在这里越来越多，这里的好处在城里却越来越少了。”）。这其实正表现出了他自己的理想寄托。长期浸润于秦汉古老文化之中，贾平凹深深地体验到它的厚重、朴实、浑放的风格，他将其视作为一种对自我和全体社会都大有意义的民族精神。又由于这一文化传统早已散逸于民间，这就使得他的“寻根”过程。实际上也就是进入民间世界、感受民间气息的过程。后者更加呈现出蓬蓬勃勃的生命力，而古老文化不会老去，在于与民间的贯通凝合，两者已成为一个整体。虽然贾平凹作品中对民间世界的展示还比较表浅，但事实上他（还有许多其他寻根派作家）已经为“文革”后的文学开启了一种新的文学向度。

此外值得一提的是，贾平凹在《商州初录》中尝试了一种拟笔记体的文体形式，有着文字精练、结构呈现散文化的特点，回荡着浓烈的古典艺术气韵。这其实也是一种对传统文化的有意回归，特别是在西方经典小说叙述形式之外，找到了中国文人笔记小说这一特殊的传统叙

述形式,正表达出作者对古典美学境界的追求。

第四节 “探索电影”的文化反思和电影《黄土地》

1984年前后,中国电影界出现了一批富有探索精神的年轻导演,他们大多是“文革”后电影学院的第一批毕业生,包括陈凯歌、田壮壮、黄建新、吴子牛、张艺谋等,根据中国电影的发展阶段,他们被通称作“第五代”导演^①。他们对电影艺术的探索和创新,主要在于更新了中国电影的传统造型语言和视听表现手法,追求主观性的审美感受,并且大多喜欢用象征的方式,在精心设计的意象中体现出深沉的历史文化意蕴。在对民族文化精神的自觉反省、承担和对民族生命力的唤醒方面,“第五代”导演与同一时期的“寻根文学”作家们形成应合之势。

由陈凯歌导演的《黄土地》是“第五代”导演的代表作之一。^②据陈凯歌自述,这部影片的剧本是电影厂派给他的,原作是个非常老套的故事,但他之所以获得再创造的机会,是因为整个故事都发生在陕北黄土高原上。“黄土地”成为整个影片的核心意象,画面构图始终以大面积的黄土为主,沟壑与土塬连绵不绝,山形地貌经岁月的削蚀,大起大落,高原一片荒凉,没有一点生命的痕迹。“黄土地”看上去或温暖、或冷漠、或贫瘠、或深广,总是传达出一种特别沉重和压抑的感觉,在影片中,它的意义已远不只是单纯的故事背景,成了整个民族的人格化的象征体。陈凯歌在后来阐述导演意图时说,他是想要“以养育了中华民族、产生过灿烂民族文化的陕北高原为基本造型素材,通过人与土地这

① 中国电影导演的前四代分别是:中国电影诞生时的“第一代”;30到40年代时的“第二代”;50年代时的“第三代”;“文革”后出现的中年导演是“第四代”。

② 《黄土地》根据柯蓝的散文《窑谷回声》改编,编剧为张子良,广西电影制片厂1984年出品。

种自氏族社会以来就存在的古老而又最永恒的关系的展示”来引出一些“有益的思考”。^①影片中陕北农民在黄土地上默默耕作的身影,显出一种巨大的韧性和耐力,但土地的凝重也映衬着心灵的闭塞、保守和无奈。

电影的故事情节主要是从一个启蒙者的目光来看出这块古老土地上人民的愚昧落后:在黄土高原上搜集民歌的八路军文艺工作者顾青,唤醒了当地少女翠巧对自由生活的向往,但她却难以抵抗自己作为女性的悲剧命运,她所面对的是养育了她的亲人,是那种平静和温暖中的愚昧,最终她为自己的选择付出了死的代价。“黄土地”的象征意义就在于那种沉积在民族文化深处的保守性格和无法挣脱天命的悲剧感。

但影片的价值并没有停留在这一明显体现着现代理性精神的结论上,而是更深层地表达出对“黄土地”的复杂感情。这是通过电影里两个大场面的对比表达出来的,即安塞腰鼓和农民祈雨。在前一个场面中,使用了全片中少有的晃动镜头,漫山遍野之中,上百名青年农民兴高采烈地打起了腰鼓,尽情释放着欢乐情绪和使不完的力气,好像一切都在瞬间变得生机盎然;后一个场面则非常压抑,无数瘦弱的老农向画面尽头缓缓奔去,传达出一种茫然无措的感觉。这两个场面都象征着力量,但前一个意味着生命本身的积极进取的力量,后者则表现着不知所终的盲目的力量。影片显然是想要说明,这两者都是中华民族性格的成分,是这片“黄土地”上生成的民族文化的必然的两面;而在影片结尾的段落里,翠巧的弟弟在求雨的人流中逆向奔跑的情景,正象征着他在投向一种新的人生,似乎也在暗示着那种长期被压抑在古老黄土之下的年轻的生命力必定有它被唤醒并喷薄而出的一天。

^① 陈凯歌:《我怎样拍《黄土地》》,《中国电影理论文选》下册,566页,文化艺术出版社,1991。

第八章

文学创作中的先锋精神

第一节 先锋小说的文化背景 及其争鸣

中国当代文学先锋精神的源头,一直可以追溯到“文革”中青年一代在诗歌与小说领域的形式探索,但是直到80年代中叶,文学中激进的实验才形成了强大的阵容和声势。所谓“先锋精神”,意味着以前卫的姿态探索存在的可能性以及与之相关的艺术的可能性,它以不避极端的态度对文学创作中传统的和流行的观念形成强烈的冲击。

80年代中期马原、莫言、残雪等人的崛起是先锋小说的真正开端。这一开端,在小说叙事方式革命、小说语言的实验、小说对现实生存状态的表现等三个层面上是同时进行的。

马原是叙事革命的代表人物,并因之被某些批

评家称为“形式主义^①者”。在他创作的顶峰期,他写了许多在当时让人耳目一新的小说,如《冈底斯的诱惑》、《西海的无帆船》、《虚构》、《余满古怪图案的墙壁》等作品。这些小说中,元叙事手法^②的使用在打破小说的“似真幻觉”^③之后又进一步混淆现实与虚构的界限;作者及其朋友直接以自己的本名出现在小说中,并让多部小说互相指涉,进一步加强了这种效果;设置许多有头无尾的故事,并对之进行片断连缀,暗示了经验的片断性与现实的不可知性,产生了似真似幻的叙述效果;作为一个叙事革命者,马原保持着对神秘事物的煞有介事而又并不专心的爱好与探索——这些探索常常有头无尾,又进一步加强了这种不可知性与不确定性……马原的这些叙述探索形成了著名的“马原的叙事圈套”^④,并以引人注目的方式消解了此前人们对所熟悉的现实主义手法所造成的真实幻觉,成为以后作家进行小说实验的起点。

莫言的成就是多方面的,他的小说形成了个人风格独特的神话世界与语象世界,并由于其感觉方式的独特性而对现代汉语进行了引人注目的扭曲与变形,形成一种独特的个人文体。这种文体富于主观性与感觉性,在一定意义上是把诗的语言引入小说的一种尝试。这在他的中篇小说如《筑路》、《白狗秋千架》、《爆炸》、《球状闪电》等小说中表现得尤为明显。残雪的《山上的小屋》等小说则以一种丑恶意象的堆积凸现外在世界对人的压迫,以及人自身的丑陋与无望,把一种个人化的

① 形式主义 通常的理解指热衷于玩弄写作技巧而缺乏经验与生活内容支撑的文学倾向。

② 作者在小说中直接出现并揭露小说的虚构性。

③ 似真幻觉 传统的现实主义观念认为小说本身是对世界的真实反映。20世纪的文学理论的一个倾向在于揭示那些在我们看来似乎是真实的叙事同样也是被虚构的,关于现实,一切再现都同样是人造的。因此,小说中的所谓“真实”仅仅应该理解为某种特定的叙事手段在读者心里引起的“幻觉”。

④ 马原的叙述圈套 该观点系吴亮提出,请参阅其同名论文,载《当代作家评论》1987年第3期。

感觉上升到对人的生存状态的寓言的层次。莫言与残雪是在寻求表达自己的感觉方式的时候显示出其在形式方面的先锋性的,这一点与马原形式主义的创新不同,但他们确实基本涵蕴了以后的先锋小说的基本方面。

稍晚于马原和莫言,也被人们看作是先锋小说家的有格非、孙甘露、苏童、余华、洪峰、北村等人。这里着重介绍其中的格非、孙甘露、余华三位作家,他们分别代表了先锋小说在以上三个方面的探索的发展。

格非的小说也致力于叙事迷宫的构建,但他的方式与马原不同。马原是用一些并置的故事段落搭成一些近于“八阵图”的小说,在每一个路口他又加上一些让人误入歧途的指标,格非则主要以人物内在意识的无序性构筑出一团线圈式的迷宫——其中有缠绕、有冲撞,也有意识的弥散与短路。如在《褐色鸟群》中,“我”与女人“棋”的三次相遇如梦似真,似乎有几个不同的“棋”存在于一个共时的世界中,但在小说进行的历时层面,每一个“棋”都对前一个“棋”起着解构瓦解的作用。这标志了格非对现实的怀疑态度,如同他所说的那样:“现实是抽象的,先验的,因而也是空洞的。”^①所以他着重描写人与物的相互脱离,“在这样的‘错位’式的情景中,人物仿佛已变成了若有若无的鬼魂,身历的事件则比传闻还要虚渺,人就是这样的从未证实过而又永远也走不出‘相似’的陷阱的一种假定状态中”^②。小说《青黄》可以说是这种情境中的世界图像的一个寓言,在这里“青黄”到底是指代什么?不同的记载与不同的人有着各种各样的迥然不同的叙述与解释,而叙述者根本无法判断谁是谁非,这种叙述与判断的不确定,使得小说的世界变得恍惚起来。另一篇小说《谜舟》叙述一次偶然的事件使得军人萧丧生并导致战争局势的转变,琐屑微末、毫不相干之事竟引起意想不到的结局,从而展示了历史与现实的无序状态。

① 引自格非《边缘》自序。

② 张清华:《中国当代先锋文学思潮论》25页,江苏文艺出版社,1997。

先锋小说家都很重视小说的语言,但在语言实验上走得最极端的是孙甘露的《信使之函》、《访问梦境》、《猜女人猜谜》、《我是少年酒坛子》等作品。孙甘露的这些小说彻底斩断了小说与现实的关系,而专注于幻象与幻境的虚构,但这些幻象与幻境又都只是一些无关紧要的琐屑的线索,无法构成一个条理贯通的虚构世界。他着力于使小说语言诗化的诗性探索,词语被一种意想不到的方式搭配起来,造成了难以解读的含混和暧昧。如《信使之函》中“信是焦虑时钟的一根指针”、“信是耳语城低垂的眼帘”、“信是锚地不明的孤独航行”等几十个充满了诗意的梦呓式的对“信”的述说,在每一句述说下摘录一段信使所送的信中的段落,这些段落同样华美、富于诗意而又没有任何现实或者象征的寓意。孙甘露的小说语言实验,其实最接近的是超现实主义诗歌与绘画,他的小说是这些语言与视觉的幻象集合而成的恍惚暧昧的梦与诗,这比莫言着力于表现自己的主观世界的语言探索更进了一步:在莫言那里语言仍然有着主体的、现实的与人文的意义,孙甘露则抽空了这些意义而只剩下纯净的言辞。

与以上两位相比,余华发展了残雪的对人的存在的探索。他的小说以一种冷静的笔调描写死亡、血腥与暴力,并在此基础上揭示人性的残酷与存在的荒谬。在《四月三日事件》、《河边的错误》、《现实一种》等作品中,他细致地描写人与人之间的残杀。如《现实一种》“就是把人生的一幕揭示给你看:人生的真相是什么?从小孩间的无意伤害,到大大人们的相互杀戮,每个人的犯罪都是出于偶然或者本能,就跟游戏相同”。而且小说中的人物还有一种沉浸于这种残酷与仇杀的快意,“他像是在说一种事物的因缘,人们虽然在彼此伤害、杀戮,生活的本相是如此的残酷,但是人类却仍然莫名其妙地繁衍”^①。他早期的这些小说中叙述者在表现这种冷漠与残酷时,刻意追求的冷峻风格使得作者的态度显

^① 陈思和等:《理解九十年代》,“猫头鹰书丛”,11—12页,人民文学出版社,1996。

得暧昧,事实上余华的这种貌似超然而冷静的叙述风格来源于作家与现实之间的一种紧张关系,他要与他笔下的人物及其代表的人性的残暴与残酷的一面保持距离。不论善恶,他都要保持一种理解之后的超然,并由之产生一种悲悯心,这也导致了他在进入90年代之后的《活着》、《许三观卖血记》中的风格转变:这些小说在描写底层生活的血泪时仍然保持了冷静的笔触,但更为明显的是加入了悲天悯人的因素。除以上三位作家以外,北村的小说《施洗的河》、《马卓的爱情》等小说从神学生存论的角度来考察人在缺少了神性的一维之后的生存状态,也值得重视。

所谓“一往无前”的先锋作家其实只能是一种理想,至少在中国是如此,很少有作家能够一直保持探索的姿态。等到90年代初,当初被人们看作是先锋的作家们纷纷降低了探索的力度,采取一种更能为一般读者接受的叙述风格,有的甚至和商业文化结合,这标志了80年代中期以来的“先锋文学”思潮的终结。当然,我们应该相信,文学的探索并不会因此而停止。在“先锋文学”作为一种思潮已经过去的情况下,我们回头来看80年代中期“先锋文学”的出现,就会发现在当时的文化背景中,这并不是一件十分突兀的事情。

“文革”后的中国文化界引进了数量相当多的现代主义与后现代主义的文学作品,西方现代的哲学、艺术与社会思潮亦相伴而来。以文学领域来说,心理分析小说、意识流、魔幻现实主义、新小说派以及理论界的形式主义、叙述学、结构主义以及存在主义等成为人们所关注与争论的热点。在这种情况下,中国作家在80年代初便有意地自己的创作中移植西方文学中自现代主义以来的艺术手法与文学观念。事实上,80年代以来,各种外来的思想和艺术思潮同时并存,这给作家们在思想与艺术上的探索留下了一点空间——虽然这个空间一开始并不是很大,但却足以使得中国作家接受西方现代文学观念并以之刺激自己的探索成为可能。“先锋文学”先天地带有西方文学影响的痕迹。如马原、格非、孙甘露都承认受阿根廷作家博尔赫斯的影响。承认影响的存

在并不等于抹煞先锋作家们的努力。如马原、格非等人不同于博尔赫斯对纯粹的幻想世界的迷恋,带上了一种传统东方关注“现象”而不重视“真幻”区别的亦真亦幻色彩;孙甘露的诗性探索也立足并着力于对现代汉语诗性功能的挖掘;等等。综合来看,先锋小说在叙事革命、语言实验与生存探索这三个层次上的推进,对以后文学创作的影响之大,是不应低估的。

在另一方面,“先锋文学”思潮也是80年代文学向90年代转化的契机,它的出现改变了新时期已有的文学图景与文学路向。在80年代前半期,思想文化界的启蒙主义、人道主义思潮,虽然不可能形成五四时期那样的占绝对优势的社会思潮,但也颇有这样的趋势。“先锋文学”的出现,是在某种程度上对启蒙与人性的怀疑,它打破了传统的文学规范,使极端个人化的写作和美学探索成为可能。以马原的“叙事革命”为例,某些评论家加之于他头上的形式主义、技术主义的标签其实并不合适,因为艺术形式从来不可能仅仅是形式,马原对传统叙事方式“似真幻觉”的破坏,以及随之显现的经验的主观性、片断性与不可确定性,打破了任何一种传统叙事方式企图重新整合个体经验的可能,这使得充满个人性与主观性的现实凸现了出来。先锋小说正是这样一种打破统一的世界图像与文学图像的努力,它是新时期文学进入90年代多样化的个人写作状态的一种过渡和桥梁。

第二节 马原和他的中篇小说《冈底斯的诱惑》

马原(1953—),辽宁锦州人。1970年中学毕业后到辽宁锦县农村插队。1974年入沈阳铁路运输机械学校机械制造专业学习。1976年毕业后到阜新当钳工。1978年考入辽宁大学中文系。1982年毕业后进西藏,任记者、编辑。这段时期的经历是他创作的重要素材。1989年调回辽宁,任沈阳市文学院专业作家。1982年发表第一篇小说,1984

年发表的《拉萨河女神》首次把叙述置于故事之上。主要作品有小说集《冈底斯的诱惑》、《西海无帆船》、《虚构》等,长篇小说《上下很平坦》,话剧《过了一百年》、《爱的季节》等。现在上海同济大学任教。作为先锋派的重要作家,他的作品在形式上作了深度的尝试,吸取了西方现代主义的技巧,特别是结构主义的影响。他把故事结构分解重组,时空关系不断跳跃,背景氛围有意抽空,造成阅读的陌生化,显示着小说观念的根本变化。他的“叙述圈套”名噪一时,用叙述人视点的变化来展示作品真实与虚构的转换,突出小说的叙述功能。在叙事形式的实验之外,他的行文中有不少隐喻以及关于人的本质的寓言设置。

在中国当代文学史上,马原第一个把小说的叙事因素置于比情节因素更重要的地位,他广泛地采用“元叙事”的手法,有意识地追求一种亦真亦幻的叙事效果。事实上,这使他不仅致力于瓦解经典现实主义的“似真幻觉”,更创造了一种对现实的新的理解。

小说《冈底斯的诱惑》^①第一个值得重视的特点是“元叙事”手法的运用。在小说的第4节中,“第一级的叙事者”“我”直接跳出来,向读者声明这里的故事不是爱情故事;在第15节,他又站出来与读者直接讨论小说的“结构”、“线索”与“遗留问题”,如小说中人物顿月为什么莫名其妙地断线,为什么不给他未婚妻尼姆写信?这个叙述者粗暴地告诉读者,顿月“入伍不久就因公牺牲了”,等等。他显然不回避这样设置结局出于小说技术上的考虑。这种自觉地暴露小说的虚构性的技法当然会产生一种间离效果:明确地告诉读者,虚构就是虚构,不能把小说当作现实。马原通过“元叙事”的手法,不但反讽了传统现实主义小说的情节连贯性,以及基于此基础上的整体性与真实性,还从根本上质疑人的经验的整体性、连续性与确实性,正是这一点,才动摇了小说传统中的“似真幻觉”。

这一点在该小说的结构上也表现出来。这部小说是几个故事的拼

① 《冈底斯的诱惑》初刊于《上海文学》1985年第2期。

合与组装,但与一般的看法不同,马原似乎并非出于纯技术的考虑。在组织、叙述全部故事的第一级叙述者之下,还有几个“二级叙述者”:一个是老作家,他以第一人称讲述了自己的一次神秘经历,又以第二人称“你”讲述了猎人穷布打猎时的神秘经验;另一个是第三人称叙述者,讲述了陆高、姚亮等人去看“天葬”的故事,并转述了听来的顿珠、顿月的神秘故事。这些故事中,都牵涉未知的神秘因素:在老作家的故事中,他在一次神秘的远游中看到一个“巨大的羊头”,这个羊头是神秘的宗教偶像,还是史前生物的化石,抑或是老作家的妄想症产生的幻觉?在穷布的故事里,他似乎碰到了“喜马拉雅山雪人”,但叙述者马上告诉我们,关于这种雪人的存在并没有科学的证据,那么穷布碰到的究竟是什么?在顿珠、顿月的故事中,不识字的顿珠在失踪一个月(他自己只觉得出去了一天)后突然能唱全部的史诗《格萨尔王传》,对这件事有遗传的、神话的、唯物的种种解释,但没有一种解释能说服其他解释的持有者……这些有头无尾,抽去了因果关系的神秘的故事片断,拼合起来就构成小说的大体。在所有这些故事中都牵涉一些神秘的、未知的因素,但作者从来不准备告诉读者这些神秘因素到底是什么?甚至更要紧的,他们是否真的存在?抑或只是人的幻觉与臆想?都是没有结果的。尽管这些故事的叙述方法,都是以很精确的、现实主义式的甚至是“客观的”态度讲述出来的。

马原是要在小说里达到一种“亦真亦幻”的艺术效果,所以才让第一级叙述者肆无忌惮地在小说中直接露面,打破叙事的进程,以元叙事的手法拆除“真实”与“虚构”之间的墙壁。小说其实一开始就显示出这一点,它引了拉格洛孚的一句话:“当然,信不信都由你们,打猎的故事是不能强要人相信的。”更耐人寻味的是小说第一节中冒出来的第一人称叙述者“我”,这个“我”是谁?我们从小说中没法弄清楚,他显然不是“老作家”,因为他才三十来岁;他也不可能是陆高,因为他在敲陆高的门,怂恿他去参加一次冒险,他自己也告诉我们他不是姚亮……总之,他不可能是小说故事中的任何人物,因为他在后面根本没有露面。他

是作家马原吗？也没法弄清楚。总之，这个暧昧模糊的叙述者，我们只知道他不是谁，而没法弄明白他是谁，但又是他发起组织了整个探险过程，而后者是小说的基础。那么这个探险过程是谁组织的，又是谁讲述的？谁是那个第一级的叙述者？我们不知道，于是整部小说都变得暧昧、恍惚与可疑起来。

由此我们再一次感到，艺术形式不仅仅是形式。全知的叙述者与“现实幻觉”的消退不仅仅是一个小小的艺术技巧的变革。传统的小说叙述者不仅有解释生活的能力，而且有组织经验甚至最个人性的经验使之成为一个明晰清楚、条理一贯的叙事的能力。《冈底斯的诱惑》这样的小说是传统叙述者不再具有普遍意义后的一种表征，它预示了一个新的叙述时代的到来：在这里不再有明晰清楚、条理一贯的整体叙事，不再有这种叙事来赋予个体经验以现实性与意义，这里只剩下暧昧不明的、似真似幻的个体经验与个人化的叙述。这就是马原的“叙事革命”在当代文学史上的意义。

第三节 孙甘露和他的中篇小说 《我是少年酒坛子》

孙甘露（1959—），原籍山东，生于上海。1976年结束学校生活。1977年进当地邮政局工作。1983年开始发表作品。1986年发表小说《访问梦境》，开始引人注目。随后的《我是少年酒坛子》和《信使之函》使他成为一个先锋派作家。1989年成为上海作家协会的专业作家。他对小说创作进行了诸多探索，他试图颠覆所有强加于小说的形式规范，特别是对叙事话语的实验，使他的写作变成“反小说”的修辞游戏。梦呓般的话语却给人明丽舒畅的感觉，对时间的永恒性与存在的瞬间性的哲学思考以文学语式书写出来。

孙甘露的写作实践与西方超现实主义之后的诗歌有较密切的联

系,他的小说语言实验导致的是超现实主义诗歌式的梦态抒情、冥想与沉思,我们可以作这样的试验,若是把小说《我是少年酒坛子》^①中的许多段落分行排列来看,便会发现这都是很不错的诗歌:

他们决定遇见的
第一块岩石的。回忆。
送给它音乐。其余的岩石
有福了。他们分享回忆。
等候音乐来拯救他们进入消沉。

这是 1959 年之前的一个片断。
沉思默想的英雄们表演牺牲。
在河流与山脉之间。
一些凄苦的植物。被画入风景。

由此可以看出孙甘露小说语言的诗化特征。不过,这种分行排列,虽然没有加添字句,却还是对原作作了改动。其实这篇小说的许多段落只需略加调整,就俨然是一首诗歌了。如小说“尾声”部分:

放筏的人们顺流而下
傍水而会的是翩翩少年
是渔色的英雄

作者使诗情的舞蹈改变了小说语言传统的基本规范,语言不再有一个意义,而是从惯常的语言——意义的组合中解放出来,专注于语言本身。如这样的一段:“那些人开始过山了。他们手持古老的信念。在

^① 《我是少年酒坛子》初刊于 1987 年《人民文学》1—2 期合刊。

1959年的山谷里。注视一片期待已久的云越过他们头顶。”“在我们谈话的时候,时间因讽拟而为感觉所羁留。”等等。“信念”可以“手持”,“时间”可以被“讽拟”,“1959年”可以修饰“山谷”,这完全是与日常语言的组合规则相对立——而这在诗歌语言里恰恰是被允许的,但在这里比一般的诗歌语言更进一步,在这种超现实主义的语言中,语词不再指向现实,也不具有主体赋予的象征或隐喻意向,它们不再指示任何实际的事物或意义,而成为一些自由的语词组合,它有时似乎讲了一个有深意的故事,其实什么也没有,给予人类似冥想或梦幻的阅读感受。正是这一极端的做法——在语言表述中远离具体物事,使抽象观念诗化,斩断语言与意义的联系,使他与其他先锋作家区别开来。^①

其实上面对他的小说片断的分析也可以适用于全篇,虽说《我是少年酒坛子》并非是他的语言实验最极端的小说(后者如《信使之函》、《访问梦境》等)。它似乎还提供给我们一个煞有介事的“引言”、“场景”、“人物”、“故事”和“结语”,但是整体看来语词与语象的冥想与游戏使得这一切表面上的煞有介事变成了迷宫中的梦幻,“在现实世界这个遥远得无法看清也没有必要看清的背景之上,是玄思冥想的神秘世界”,同样也是朦胧迷茫的梦幻世界。

在这个世界中,来自于通常小说中的“引言”、“场景”、“人物”、“故事”、“结语”等仅仅是个反讽,无法用通常分析的方法来分析。在这个小说世界中,“引言”来自于一部其存在与否十分可疑的书籍。“场景”是超现实主义诗歌梦呓式的段落。“人物”则“毫无办法,诗情洋溢”——“我的世界,也就是/一眼水井,几处栏杆。/一壶浊酒,几句昏话”。“故事”则是两个来无影去无踪的诗人在一处叫做“鸵鸟钱庄”的酒店里的一场不着边际的谈话。“鸵鸟钱庄”中“草席如水、瓦罐如冰”,“极为阴暗潮湿,如同我满脑子的胡思乱想”,掌柜的“神情介于哲人与

^① 本处及本节中其他几处分析性引文,均引自张新颖《栖居与游牧之地》41—42页,“火凤凰新批评文丛”,学林出版社1993年版。

鲮夫之间”，钱庄里没有下酒的小菜，“据邻桌一对表情暧昧的人声称，谈话，就是这儿下酒的小菜”。于是所谓的故事就是一场不着边际的谈话，是“梦语般入迷的低述”，“引人遐想不已的语调，给人一种讶异不已的愉悦之感”；是“一首十分口语化的诗作片断。不断切入，走向不明，娓娓道来”。我们还是把这些谈话改写成诗句来看：

在梦与梦之间，是一些典礼
和一些仪式
而仪式和雨点是同时来临的
在传说中，这是
永恒出现的方式

——片断一

我们总有
无穷无尽的走廊
和与之相连的无穷无尽花园
岁去年来，这些漫步演绎出
空穴来风般的神力

而异香薰人的花园则给人一种
独寝花间，孤眠水上的氛围
行走和死亡，同样妙不可言

——片断二

这是语言的“致幻剂”。“总之，他是不真实的，而又是令人难忘的。”这样的语言是孙甘露小说的中枢，读上去就像一个恍惚迷离的梦境。《我是少年酒坛子》中若隐若现的故事也是这样，两个“诗人”的谈话场所由“钱庄”转到迷宫般的“花园”，一个诗人突然追随一只铜币跑

得无影无踪 ,据一个“卖春药的江湖骗子”讲:“他已不再追赶铜币 ,半道上 ,他随几个苦行僧追赶一匹发情的骡子去啦” ,于是只有“我”独自屹立。如果说这也是故事 ,那么必须改写对故事的定义 ,如同小说里说的:“倘若我愿意 ,我还可以面对另一个奇迹 :成为一只空洞的容器——一个杜撰而缺乏张力的故事是它的标志。”

总之,《我是少年酒坛子》让我们明显地感受到了孙甘露对幻想与冥想的近乎天然的亲切感。“他使我们又一次止步于我们的理智之前,并且深感怀疑地将我们的心灵和思想拆散开来,分别予以考虑”,“将平凡的探索重新领回到感觉的空旷地带”。在这里,他以其冥想与语言实验给读者“设置了一个个迷宫”。“他的想像穿行于迷宫中,一边津津乐道地破谜解谜,一边又以破解活动遮蔽了烛照谜底的光亮,‘用一种貌似明晰和实事求是的风格掩盖其中的秘密’”,甚至根本没有把读者放在眼里,或者是在与读者展开一场诡秘的游戏。

孙甘露的语言实验果然体现了作家对语言的敏感,它也为探索现代汉语在文学创作中的表现可能提供了一种借鉴,其探索的精神及其意义不容完全抹杀。孙甘露的创作得以实施并引起读者和批评界的认真关注,至少表明新时期作家的艺术探索空间与以往当代文学史的任何时期相比,都要宽松得多。但这种过于极端化的尝试,显然有违小说作为一种叙事文体的基本功能,所以在创作实践中不可能有太多发展的潜力,事实上,他的这种实验很快就难以为继了。

第四节 余华和他的中篇小说《现实一种》

余华(1960—),原籍山东高唐。生于浙江杭州,长于海盐。父母都是医生。1977年中学毕业,曾在一家镇上的医院任牙医。1983年开始创作,同年进入浙江省海盐县文化馆。1984年发表处女作《星星》。后就读于鲁迅文学院、北京师范大学联合招收的研究生班。现定居北

京,从事专业创作。主要作品有中短篇小说《十八岁出门远行》、《四月三日事件》、《一九八六年》、《河边的错误》、《现实一种》、《世事如烟》、《黄昏里的男孩》,长篇小说《在细雨中呼喊》、《活着》、《许三观卖血记》等。作为“先锋派”的代表作家,余华早年的小说带有很强的实验性,以极其冷酷的笔调揭示人性丑陋阴暗的角落,暴力和死亡是他执著于描写的对象,他的小说处处透着怪异奇特的气息,但又有非凡的想像力,冷漠的叙述语言和跌宕起伏的情节形成鲜明的对比。他在90年代创作的长篇小说如《活着》和《许三观卖血记》,叙事风格与以前的小说有很大的转换。常常以平实的民间姿态呈现一种淡泊而又坚毅的力量,提供了历史的另一种叙述方法。

余华在1986至1987年写作的小说,每一篇都可以被称为一个寓言。他企图建构一个属于他个人的小说世界,通过这种建构,为人们提供一个他认为是真实的世界图像,而寓言的形式正好符合他的艺术追求。《现实一种》^①也可以说是一个寓言,小说文本中并没有什么观念化的议论,然而从小说的题目和情节布局都可以看出一种典型的余华式的观念的解说。正如有的批评家所说的,他的小说“是一种观念性的解释世界的冲动和为世界制造一次性的图像模型的艺术理想的复杂混合”^②。

这种世界图像体现在《现实一种》的布局中。这是一种沙漏式的小说布局,显示出结构上刻意的对称性:在两兄弟共同居住的家庭里,哥哥山岗的儿子皮皮摔死了弟弟山峰的儿子,山峰又踢死了皮皮,山岗又害死了山峰,山峰的妻子再借助公安机关杀死了山岗……余华的人生感觉很特别,他似乎看到了人类社会的残酷本质,并用一个连环报复的

① 《现实一种》初刊于《北京文学》1988年第1期,本教材依据《余华作品集》第2卷,中国社会科学出版社1994年版。

② 郜元宝语,参阅陈思和等人的对话集:《理解九十年代》,9页,人民文学出版社,1996。

故事情节演示人生的真相。从小孩间的无意外伤害,到大人们的相互杀戮,每个人的犯罪行为,无论是出于偶然疏忽还是刻意安排,都仿佛是一种本能的行为,就与游戏一样。但他又像是要在小说里说出一种事物的因缘:生活的本相就是如此残酷,但是人类却仍然在莫名其妙地繁衍。小说的结局虽然有戏谑的成分,却也是耐人寻味的,山岗死后身体器官被移植到病人身上,其他器官移植都没有成功,唯独生殖器官的移植成功了,死者的生命种子极其荒诞地延续下去。这样的布局显然不是出于理性思考,而是作家从生活中领悟到某种可怕的图景,迫使他用艺术审美的形式把它演示出来。但是,如果没有“文革”岁月里的残酷与荒诞的生活内容作依据,余华要如此来揭示世界真相是不可想像的。

《现实一种》结构相当古典,像是一出戏的主题已经确定,在既定的程式下一幕一幕地表演出来。但是与古典故事的讲法不同,余华设计了一个冷漠的叙述者,并借助这个叙述者提供另一种观察世界的视角。余华说:“我寻找的是无我的叙述方式”,在叙述过程中“尽可能回避直接的叙述,让阴沉的天空来展示阳光”。^①这个冷漠的叙述者将残忍的故事貌似不动声色地讲述出来,既不作过多的议论,也不对人物进行心理分析,更不作价值评判,仿佛是从天外俯视世间的愚昧与凶残。例如小说中山岗虐杀兄弟山峰的场面,小说将之描写为一种处心积虑的算计,但作家对这种算计并没有进行详细的心理展示,而仅仅描写他的外部活动,呆板的叙述将指点我们:山峰如何被捆绑在树上,山岗如何在他的脚底板上浇满了骨头汤,然后让一只小狗去舔。这时我们才明白他的目的。即使在这种极端的场合,叙述者也决不对人物的意识活动进行描写,仅仅展示人物的感觉与直接反应,小说中这样叙述山峰被虐杀的场面:

^① 余华:《虚构的作品》,收入《余华作品集》第2卷,283页,中国社会科学出版社,1994。

然而这时一股奇异的感觉从脚底慢慢升起 ,又往上面爬了过来 ,越爬越快 ,不一会就爬到胸口了。他第三次喊叫还没出来 ,就不由得自己脑袋一缩 ,然后拼命地笑了起来。他要缩回腿 ,可腿没法弯曲 ,于是他只得将腿上下摆动 ,身体尽管乱扭起来 ,可一点也没有动。他的脑袋此刻摇得令人眼花缭乱。山峰的笑声像是两张铝片刮出来一样。

山岗这时的神色令人愉快 ,他对山峰说 :“你可真高兴呵。”随后他回头对妻子说 :“高兴得都有点让我妒嫉了。”妻子没有望着他 ,她的眼睛正望着那条狗 ,小狗贪婪地用舌头舔着山峰赤裸的脚底。他发现妻子的神色和狗一样贪婪。接着他又去看看弟媳 ,弟媳还坐在地上 ,她已经被山峰古怪的笑声弄糊涂了。她呆呆地望着山峰 ,她因为莫名其妙都有点神志不清了。

这种叙事就像一部灵活的摄影机 ,通过不断变换视点 ,将各个残酷片断组接起来 ,展示出血淋淋的仇杀过程。故作呆板的叙述使人物的言论与动作都显得呆板 ,就像一种类似卡通的行为 ,进而使生活内容产生陌生化的艺术效果。很显然 ,作家并非要通过无数生动细节来唤起人们对生活真实的回忆 ,而是通过筛去大量生活细节而使人们超越生活真实 ,直奔隐藏在现象背后的本质的真实 ,简略的叙述策略无疑适应于这种叙述意图。

作家自己说 :“到《现实一种》为止 ,我有关真实的思考只是对常识的怀疑。也就是说 ,当我不再相信有关现实生活常识时 ,这种怀疑便导致我对另一部分真实的重视 ,从而直接诱发了我有关混乱和暴力的直接想法。”那“另一部分的真实”究竟是什么呢 ?《现实一种》中的暴力正是一种象征 ,余华都从中看到了“文明对野蛮的悄悄让步” ,意识到“暴力是如何深入人心” ,“在暴力和混乱面前 ,文明只是一个口号 ,秩序成

了装饰”。^①《现实一种》的形式是造作的,或者用余华的话说,是“虚伪的形式”,然而借助于“这种虚伪的形式”,余华对他发现的“另一部分真实”作了成功的演示。也许是因为余华为世界制造的这幅图像模型太过强烈,他这一时期的思维方式在《现实一种》中已经趋向成熟和得以固定,趋于定型化。但艺术的定型即意味着艺术的死亡,逼迫他以后的创作发生新的变化。

^① 余华:《虚伪的作品》,收入《余华作品集》第2卷,280—281页,中国社会科学出版社,1994。

第九章

新写实小说与新历史小说

第一节 新写实与新历史小说的意义

作为文学创作现象的新写实小说与先锋小说同时产生在 80 年代中期 ,大约是在 “文化寻根 ”思潮以后 ,可以看作 “寻根文学 ”的一种新的变体 ,它既舍弃了 “文化寻根 ”所追求的某些过于狭隘与虚幻的 “文化之根 ”,否定了对生活背后是否隐藏着 “意义 ”的探询 ,又延续着 “寻根文学 ”的真正的精神内核。正如 “先锋小说 ”把 “意义 ”规定在小说的叙事形式 ,新写实小说则把 “意义 ”规定在描写现实生活本身即生存过程之中 ;“文化寻根 ”小说所展示出来的被遮蔽的民间世界的信息 ,在新写实小说里得到了进一步的渲染 ,民间的日常生活场景正式地充斥了小说的主要画面。

江苏《钟山》杂志从1989年第3期开始设立“新写实小说大联展”栏目,主动倡导并提出这个名称,在该栏目的“卷首语”中从理论上将其创作特点概括为“特别注意现实生活原生形态的还原,真诚直面现实、直面人生”^①。被归入到这一名目之下的作家非常广泛,包括刘震云、方方、池莉、范小青、苏童、叶兆言、刘恒、王安忆、李晓、杨争光、赵本夫、周梅森、朱苏进等,几乎包括了“寻根文学”以后文坛上最活跃的一批作家。^② 尽管对于这一创作倾向的理论归纳后来一直都有争论,但是就新写实小说的实际创作情况而言,应该说对于中国文学在90年代的走向,特别是对于文学史上占主导地位的现实主义文学观念的消解,发生了非常重要的影响。

新写实小说之“新”,在于更新了传统的“写实”观念,即改变了小说创作中对于“现实”的认识及反映方式。

在此之前,当代文学中对现实主义创作方法的经典性表述是:文学创作所要反映的现实,除细节真实外,还要真实地再现典型环境中的典型性格。艺术上的“真实”不仅来自于生活现象本身,还必须要体现出生活背后的“本质”,并对其加以观念形态上的解释。这里所说的“现实”,显然是经过意识形态加工处理后才被写进作品中的生活事件,由于政治权力对中国文学历来具有强大控制力,以上表述中的所谓“本质”及观念形态,往往都是出于政治需要而设定的内容。由此也就使现实主义创作方式含有明显的为政治服务的特征,比如要求通过塑造“典

① “新写实”现象最早是1988年秋在无锡由《文学评论》杂志和《钟山》杂志联合举行的“现实主义与先锋派”研讨会上提出来加以讨论的。起先有多种提法,如“后现实主义”、“新现实主义”等,《钟山》杂志1989年第3期上开辟“新写实小说大联展”,正式确定了“新写实主义”的名称。

② 所有这些作家对这一命名方式几乎都持否认或无可无不可的态度,并且他们的创作风格也各有相异之处,很难将其全都划入到一个绝对统一的理论概括之中,这都说明所谓“新写实小说”只能算是一定时期内的一种创作倾向,而不是一种严格意义上的文学流派。

型”来宣传具体的政治路线,要求明确体现作家的政治倾向性,要求深刻地表达出一定思想含量,把某种“真理”通过作品传达给读者等。

新写实小说正是对这种含有强烈政治权力色彩的创作原则的拒绝和背弃,它最基本的创作特征是还原生活本相,或者说是在作品中表现出生活的“纯态事实”。无论是还原生活本相,还是纯态事实,其实都只能看作是作家故意选择的一种相对“客观”的创作态度,但其意图所在却明显是要消除观念形态(尤其是政治权力意识)对现实生活的遮蔽,消解强加在生活现象之上的所谓“本质”,以求复原出一个未经权力观念解释、加工处理过的生活的本来面貌。

为达到这一效果,新写实小说在创作方式上有意瓦解了文学的典型性,以近似冷漠的叙述态度来掩藏作者的主观倾向性。可以说新写实小说的革新意义,首先就在于使生活现象本身成为写作的对象,作品不再去刻意追问生活究竟有什么意义,而关注于人的生存处境和生存方式,及生存中感性和生理层次上更为基本的人性内容,其中强烈体现出一种中国文学过去少有的生存意识。

这种回归到人本身的生存意识最早体现在80年代中期王安忆、刘恒的小说创作中。比如王安忆曾在《好妈妈》、《谢伯伯》、《小妹阿姨和妮妮》中写到人性中遗传因素的影响,暗示出主人公妮妮的性格并非后天社会环境造就,倒似乎是受制于血缘上的承传,由此写出了人的某种很难为外力所改变的根性。在著名的“三恋”(《荒山之恋》、《小城之恋》、《锦绣谷之恋》)及承续其后的《岗上的世纪》等小说中,王安忆则有意突现出性爱本身具有的美感,而舍弃了一切外加的社会文化方面的意义。这组作品以一种强烈的震撼力还原出生命存在形态中的本能欲望,在对人性之根源的探询中达到了相当深刻的程度。至于刘恒的小说如《狗日的粮食》、《伏羲伏羲》等,又比王安忆的创作更进一步消除了人性中精神性的因素,把全部笔墨都集中于对“食色”的描写上:像《狗日的粮食》写一个丑陋的瘦袋女人,她所有的生活内容就在于生孩子和挣粮食;《伏羲伏羲》的基本情节则是一个通奸故事,其中主人公杨天青的生

存价值也只有通过生殖才得到肯定。所谓“食色”的根本其实就是生命的繁殖与维持,这里不存在任何超出生存本身的意义。刘恒的这些小说直接写出了人类生存的基础,由此描写出一个原始纯粹的本能世界。

不过像刘恒这样一种对人性的生理因素的极端化探询,在新写实小说中并不多见,进入到80年代末90年代初之后,特别是在方方、池莉、刘震云等作家的创作中,主要体现出一种对人间凡俗性的展示。以池莉的《烦恼人生》为代表,这篇小说写一个普通的城市人度过的平凡的一天,他为生活中各种各样的问题所烦恼着,但又都没有真正解决的可能,小说的意思大致是说,这种平凡单调的生活就是现实社会中人的生存本相;又比如方方的《风景》赤裸裸地描写了都市贫民家庭中粗鄙的生活状况,刘震云的《单位》、《一地鸡毛》写日常工作与生活中平庸琐细的状态,叶兆言的《艳歌》写由恋爱到结婚的夫妻生活中浪漫色彩的无所见容。可以说这些作品都致力于描绘生活中凡俗性的一面,将一切宏大崇高的思想观念都排除出去,从而再现出这些作家所认为的生活原生样态,也就是所谓的“纯态事实”。就这种凡俗性本身的描写而言,无疑有着开拓性的意义,它至少打开了一个关注当代现实生存状况的新的写作空间。与这种凡俗性的叙述内容密切相关的,是这些作品在叙事方式上也必然具有一些新的特点,在很大程度上它们消解了传统意义上的情节构成与典型人物塑造,以往小说必不可少的戏剧性情节转换为琐碎的生活流过程,使小说中的事件以看似未经加工的偶然无序的状态呈现出来,人物的思想行为也随生活状态不同而随机变化。既然取消了典型性格,也就自然削弱了存在于人物背后的意识形态内容。

相对于传统的现实主义,这种叙事方式在主体性方面显得比较冷漠,即所谓“消解激情”的写作,也就是评论界所归纳的:新写实小说取消了作家的情感介入,以一种“零度情感”来反映现实。它主要表现为叙述者的功能的弱化倾向,新写实小说的叙述者往往是比较单纯的旁观者,他不像传统小说的叙述者那样能随意进入到被叙述人物的心理

中去作具体分析,也不会经常进行深入的自我阐释,即便偶尔发表几句意见,多半还是采用自由间接语体的形式,将其含混在人物意识之中,并不显示出明确的判断倾向。^①这样一来,作家的主体观念与情感态度都没有直接的机会呈现在文本层面,当然,根本上依旧不可能取消主体对文本的支配力,只是这种支配力相对变弱了。这种倾向的价值仍在于突现出生存本身,以及相应的对于知识分子主体精神的存疑态度,但不难看出其中明显存在着某种消极效果。这就是作品中对所描绘的那种平庸无奈的现实生存状况逐渐丧失了批判的能力,所有改变现实的理想因素都被消解,最后存留下来的潜在态度无非就是迁就、认同于这种本来极需改变的现状。如果要对这种倾向再深究下去,或许可以理解这正是由当时中国社会的现实境况所决定的。20世纪90年代初,许多知识分子因为政治改革的愿望受到影响,引起了对五四新文化运动以来逐渐形成的知识分子精英意识的反省和放弃,新文学传统中一向明确有力的现实战斗精神也就逐渐弱化了。新写实小说在这样一种特殊的背景下呈现出某些明显逃避现实生活的倾向。

新历史小说与新写实小说是同根异枝而生,只是把所描写的时空领域推移到历史之中。就具体的创作情况来看,新历史小说所选取的题材范围大致限制在民国时期,并且避免了在此期间的重大革命事件,所以,界定新历史小说的概念,主要是指其包括了民国时期的非党史题材。^②其创作方法与新写实小说基本倾向是相一致的。新历史小说在处理历史题材时,有意识地拒绝政治权力观念对历史的图解,尽可能地突现出民间历史的自然面目。如莫言的《红高粱》等小说,把政治势力之外的民间武装或民间社群作为主要描写对象,刻意突现出充满生命

① 张业松:《新写实:回到文学自身》,收入《个人情境》,32页,山东友谊出版社,1997。

② 陈思和:《关于“新历史小说”》,收入《鹤鸣风雨》,学林出版社,1994。

力的民间世界的理想状态,把一种充沛饱满、自由自在的民间情感作为作品内在的精神支撑。此后如陈忠实的《白鹿原》、刘震云的《故乡天下黄花》和尤凤伟的“石门系列”等新历史小说,在民间世界的艺术表现上都呈现出越来越丰富的色彩。

也有很多新历史小说并不具备像《红高粱》那样的民间情感,它们是把民国社会的精神没落和传统文化的式微作为叙述内容。而作为新写实小说在题材上的一个分支,它们又同样有着消解激情的叙事特点,在叙述过程中并不显现作家明确的主体判断,在对过去历史的还原中,这类小说就往往呈现出异常暗淡的色调。比如叶兆言的“夜泊秦淮”系列小说(包括《状元境》、《追月楼》、《半边营》和《什字铺》四部中篇小说)和苏童的《妻妾成群》等作品,都主要是描写旧时代的没落精神状况。应该说这些作品写得都很精彩,在一定意义上是为新历史题材创作开辟了崭新的向度,特别是叶兆言的小说生动地写出了中国民间社会在近代史上的变迁过程,堪称是从民间的视角来“重写民国史”。但是也必须看到,在这类小说所隐含的主体意识弱化及现实批判立场缺席的倾向中,或多或少地表现出一种对于当代现实生活的有意逃避。这种倾向在此后很多年轻作家模仿其立意和叙事方式的创作中(甚至也包括叶兆言和苏童自己后来的创作)变得更加突出,这就使得文坛出现了大量纯粹沉迷于没落气息和颓废趣味的民国题材作品。这都可看作是历史小说的末流之作,已经失去了新写实小说消解政治意识形态、回归到文学本身的初始意义。

第二节 方方和她的中篇小说《风景》

方方(1955—)原名汪芳。原籍江西彭泽县,生于南京。1957年随父母迁至武汉。1974年高中毕业,做了4年装卸工。1978年考入武汉大学中文系。毕业后到湖北电视台任编辑,1989年调作协湖北分会

从事专业创作。1975 年开始写诗。1982 年发表小说处女作《伙篷车上》。出版作品集有《伙篷车上》、《十八岁进行曲》、《江那一岸》、《一唱三叹》、《行云流水》,长篇小说《乌泥湖年谱》等。早先的作品以反映青年人的生活和心理为主。1987 年发表的《风景》是其代表作品,自此发表的《祖父在父亲心中》、《行云流水》、《桃花灿烂》等一系列作品,均受好评。她着重描写底层人物的生存景状,善于刻画卑琐丑陋的病态人生,以冷峻的眼光剖析人性的弱点,探索生命的本真意义。语气中常透露着一种冷嘲和尖刻,在简洁明快、舒畅淋漓的叙述中蕴含着敏锐的洞察力和深邃的人生思考。

方方的中篇小说《风景》^①和池莉的《烦恼人生》都问世于 1987 年,是新写实小说的两部开山之作,但比较之下,《风景》在对生存状态的还原上更具有有一种令人震撼的探索精神。这篇小说写的是武汉底层社会一个贫民家庭在几十年间的遭遇:父亲是个码头工人,性情粗暴而且为人凶悍,母亲则十分风骚粗俗,他们在大半生中都过着一贫如洗的生活,所得只有十个儿女,除了最小的一个生下不久即夭折之外,其余九个像野生植物般地在放任自流中长大成人。情节的主线是父母与七哥的故事,其中又依次串起其他八个孩子的经历,如大哥与邻居的老婆发生恋情,二哥渴望摆脱粗鄙的家庭生活,最终却为此付出了生命的代价,以及三哥对女性的仇恨,哑巴四哥与一个盲女平淡自足的婚姻,五哥、六哥在生意场上的拼命周旋,还有大香、小香两姐妹各自或普通或放浪的家庭生活,至于七哥的故事则写得更为详细:他自幼没有得到过丝毫的家庭温暖,被父亲和兄弟姐妹肆意地凌辱打骂,完全像条野狗似的活着,“文革”中他怀着对家庭的刻骨仇恨离家去下乡,然后完全出于偶然被推荐到北京上大学,从此他开始抓住一切机会来改变自己的命运,最后终于顺利地踏上仕途,成为这个贫民家庭中出来的第一个“大人物”。小说对每段故事的叙写都集中于对生存景象的刻画,所有人物

① 《风景》初刊于《当代作家》1987 年第 5 期。

都为他们的生存境况所紧紧捆绑着,他们生活中任何跌爬滚打和生死忧乐都基于他们最基本的生存欲求与所处境遇之间的摩擦和冲突。

这篇小说的叙述者被设置为一名死者,即那个夭折的小儿子。小说正文前引波特莱尔的诗作为题词:“在浩漫的生存布景后面,在深渊最黑暗的所在,我清楚地看见那些奇异世界。”由死者的视角来讲述生存的故事,显然是一种机智的安排,这使得作品中的生存景观看来异常的冷漠和残酷。由死者的观察所得出的结论,是生存在这个世界上的无比艰辛而凄惶:“我宁静地看着我的哥哥姐姐们生活和成长,在困厄中挣扎和在彼此间殴斗。……我对他们那个世界由衷感到不寒而栗。”这生存充满了无价值的毁灭:在械斗中死去的工人被沉入江底,一个可爱的女孩突然被火车碾死,“文革”中一对夫妇在绝望中投水自杀,货车上的货箱无端落下,将人砸得脑浆四溅。生存的处境狭仄得令人透不过气来:11口人全都拥挤在肮脏鄙陋、只有13平米的一间板壁房子里过活,七哥从小到大只能睡在暗湿的床底,饥饿和贫穷困扰着他们,他们的心灵也为生存挤压得异常卑琐贫瘠。如此恶劣的生存更呈现出极野蛮、残酷而无人道的景象:父亲无故地以毒打自己的子女取乐时,母亲则若无其事地坐在一旁翘着大腿剪脚皮,棚户里的床板上两个男孩粗暴地轮奸一个女孩,人的廉价的生命力全都消耗于自然本能的宣泄。在这生存状态中看不出任何文明和理性的痕迹。死者视角或多或少地产生了某种“陌生化”的叙述效果,使《风景》以一种极端化的方式为我们还原出了赤裸裸的生存本相,由于这还原摈弃了以往意识形态内容的遮蔽,从而使得整个叙写充满了令人惊愕的新异和逼真感觉。

很显然,《风景》的全部笔墨都用于突现生存本身的意义,这种意义也通过二哥和七哥的对比突现出来。小说通过描写人物对其生存处境的应对方式来使生存意义得到明确无疑的显现。除了二哥和七哥之外,这个家庭中其余的成员全都疲于应付生存现状的种种沉重压力,他们自然地认可了命运的安排,只是在既定的境遇中实现自己卑微的欲求。他们的人生中不存在什么理想,生存本身就是他们的全部世界。

但二哥却是家庭中的一个例外,他由于遇到少女杨朗一家,懂得还有另一种美好文明的生活方式,于是在心中便埋下了追求文明和美善的理想。二哥成了一个真诚的理想主义者,但事实上那种文明在现实生存中遭逢无情的摧残,而他的热烈的理想最后遭到粉碎,使他再也找不到活下去的理由,他的自杀就象征着理想主义在真实生存境况中的失败。与二哥不同,七哥尽管也心怀改变自身命运的理想,但这理想却是生成于生存中恶的根芽中,他的生存哲学是:干那些能够改变你的命运的事情,不要选择手段和方式。在七哥的心目中,没有善与美或文明与理性的余地,他的全部为人原则只有一个基点,就是生存本身:“生命如同树叶,来去匆匆。春日里的萌芽就是为了秋天里的飘落。殊路却同归,又何必在乎是不是抢了别人的营养而让自己肥绿肥绿的呢?”七哥可谓是自觉地认识到了生存的意义,所以他才愈加成为积极的生存主义者,而他由卑微到富贵的命运变迁似乎也验证了这种生存哲学的意义:在生存境遇中根本就谈不上任何超越的可能。

《风景》以纯客观叙述来实录凡俗人生中的种种本相,并揭示出生存本身的意义所在,这里显然舍弃了过去那些观念性的道德标准与情感认同,不动声色地使生存的观念,或说是一种民间的价值取向非常实在地突现出来。无论是对于以上述及的那种冷酷的生存景象,还是对于七哥式的生存主义,方方在这篇小说中都没有显露出明显的观念评判倾向,这无疑透露出某种在当代文学中尚属新鲜的创作信息。(事实上只有在以生存为内核的民间尺度上,对于七哥式生存主义及棚户区生存状态的谅解才真正成为可能,并具有实在的意义。)在一定意义上,《风景》开拓出了一种写作的新空间,即处于社会底层的都市民间的生存世界。

第三节 刘震云和他的中篇小说《一地鸡毛》

刘震云(1958—),河南延津人。1973年参加中国人民解放军。1978年复员,在家乡当中学教师,同年考入北京大学中文系。1982年毕业于《农民日报》社工作。1988年至1991年曾到鲁迅文学院和北京师范大学读研究生班。1982年开始创作,1987年后连续发表《搭铺》、《新兵连》、《头人》、《单位》、《官场》、《一地鸡毛》、《官人》、《温故一九四二》等,引起强烈反响,被称作新写实小说的主力作家。他的作品一贯之的精神是对小人物或底层人的生存境遇和生活态度的刻画,对人情世故有超人的洞察力,用冷静客观的叙事笔调书写无聊乏味的日常生活来反讽权力。自1991年发表长篇小说《故乡天下黄花》始,他开始追求新的创作境界。1993年发表“故乡”系列第二部长篇《故乡相处流传》,后经过五六年的时间完成长篇巨著《故乡面和花朵》。《故乡面和花朵》体现着他在文体和内容上的双重探索。结构的庞杂、技巧的多变、语言的繁复、意义的含混等都引起了评论界的争议。

中篇小说《一地鸡毛》^①发表于1991年初。刘震云在这部作品中以非常冷峻而又略带微讽的笔触,叙写出了极其平庸琐碎的当代日常生活景况。“小林家一斤豆腐变馊了。”这是小说开头的第一句话,也是小说情节的起始所在。这当然是一件看起来微不足道、再平常不过的日常琐事,但正是诸如此类的日常琐事组成了小林的全部生活内容和老婆吵架、老婆调动工作、孩子入托、排队抢购大白菜、拉蜂窝煤以及每天的上班下班、吃饭睡觉。对所有这些琐事的叙写就构成了这篇小说的全部情节。“一地鸡毛”这个标题所具有的象征意义在小说结尾处通过小林的一个梦境直接表述出来:小林“梦见自己睡觉,上边盖着一堆

① 《一地鸡毛》初刊于《小说家》1991年第1期。

鸡毛,下边铺着许多人掉下的皮屑,柔软舒服,度日如年。又梦见黑压压的人群一齐向前涌动,又变成一队队祈雨的蚂蚁”。这显然不是那种追求深刻性的象征,而是以十分表浅的意义述说揭示出作者所理解的生存本相:生活就是种种无聊小事的任意集合,它以无休无止的纠缠使每个现实中人都挣脱不得,并以巨大的销蚀性磨损掉他们个性中的一切棱角,使他们在昏昏若睡的状态中丧失了精神上的自觉。这也就是作者在一篇创作谈里所说的:“生活是严峻的,那严峻不是要你去上刀山下火海,上刀山下火海并不严峻。严峻的是那个日复一日、年复一年的日常生活琐事。”^①

考察小林这个人物的精神发展轨迹,即可具体看出这种生活的严峻性及其对个人精神磨损的效用。小林原是刘震云在《单位》中写过的人物,在那部小说里,他由于生活中各种实际问题如结婚后没房子、工资收入跟不上物价飞涨等,逐渐意识到生活本身的沉重分量,为了解决问题,他不得不谋求在单位里提级长工资,而这样一来,他也就不得不改变从前大学生的自由脾性,向过去深恶痛绝的世俗关系下的人与事低头。最后的结果是在单位里的“小林像换了一个人”,变成了一个规规矩矩的、毫无自我特点的小公务员。《一地鸡毛》基本上承续了这个思路,继续写小林在家庭生活中所经历的精神消磨与变化。如果说《单位》是写生活迫使小林在公共生存空间中(即工作场所)放弃了自我的个性追求,而在《一地鸡毛》中,这种生活的严峻性和销蚀力则更渗透进他的私人生存空间,使他在更本己的层面上也必须彻底摈弃自我意识。

比如小林老家来了人,而且是当年有恩于他的、十几年没见过面的老师,但小林却有碍于自己家的经济条件,这种鄙陋的生存状况决定了他必须放弃好好侍奉老师的心意。又比如小林的孩子入托,全靠邻居帮忙才进了理想的幼儿园,后来却发现是给邻家孩子当了陪读,小林“像吃了马粪一样感到齁齁”,但是齁齁归齁齁,他最终还是得让孩子继

① 刘震云:《磨损与丧失》,《中篇小说选刊》1991年第2期。

续去那家幼儿园。再比如小林被一个卖鸭子的老同学拉去帮忙收账，起初感到很不好意思，觉得是丢人现眼的事，可是没几天下来，很容易地就挣到了钱，他也就习惯成自然了，小说中形容他的心态：“小林感到就好像当娼妓，头一次接客总是害怕、害臊，时间一长，态度就大方了，接谁都一样。”后来写小林爱看足球赛，本想半夜起来看电视转播世界杯，却给老婆一顿臭骂，让他明天早起去拉蜂窝煤，结果小林一夜没睡着，虽然十分不情愿，但看来他终于还是想明白了，在生活中蜂窝煤远比看球赛要重要得多。经过如此这般无数日常琐事的教育与磨练，小林的精神世界大为改观了。

小说最后写到他向老婆大发议论，说“其实世界上事情也很简单，只要弄明白一个道理，按道理办事，生活就像流水，一天天过下去，也蛮舒服。舒服世界，环球同此凉热”。最后一句话是反讽，但由此引出的道理也就是无论做什么事情，都不能任由自己的意愿，生活中要紧的是吃喝拉撒睡，唯有物质要求牵动着人的一举一动，其余诸如师生之情、齷齪之感、脸皮面子甚至个人爱好等所有精神层面的内容都可抛开不顾，是一切繁琐小事造就了人生，而不是任何浪漫的理想或精神的追求。显见的是，即使最私人化的生存空间中也容不下一个真正的“我”存在。小林的精神发展轨迹，就是他的精神世界逐渐抽空、个性逐渐消退的过程：他置身于生存的沉重压力之下，在毫不间断的生存的跌爬滚打中，难以有机会从容地听从于内心，不得不坠入到无边的生存网络中。这同时也就注定了他已彻底丧失再度发展自我，抑或改变这种生存状况的可能，听任自己的精神世界愈加滑向平庸和贫瘠，人生的过程也就意味着丧失自己的过程。

整个《一地鸡毛》皆可看作是这个过程的如实记录。刘震云显示出真正冷静客观的写实功力：他始终以不动声色的平静口吻叙述小林遭遇的林林总总，这叙述看来如同现实生活本身，把创作主体的感受与判断几乎完全排挤干净，只有按照日常经验逻辑，依次地呈现出各种琐碎事件。其中极少有观念意义的直接添加，并将主体情感的传达弱化到

一笔带过的程度(如小说中常出现“辛酸”这个词,应是主体的感受,但却又总是被继之以“不把它放在心上”,于是这种辛酸的情感体验就被有意放过了)叙述者的声音最大限度地被掩盖起来,或者以程式化的语气和句式叙述,或者稍有感想也都被混同于人物的意识,并不显示出独立判断的倾向。与此同时,经验性的事件被不厌其烦地施以琐屑的细节描绘、反复的心理揭示,对现象本身给以质感充分以至于令人感到处身其间的繁琐刻画。至于他所叙述的内容,则完全来自于现实经验,小林经历的正是80年代末90年代初中国社会生活中最为普遍、几乎每个普通家庭都曾遇到过的一些事件。这样,刘震云真正写出了这个社会生存中人人都会认同又都会感到无奈的人间。

《一地鸡毛》这种叙述方式和叙述态度,表面看来是刘震云运用凡俗化叙事(有人称之为“草民”叙事),并体现出向凡俗心态的认同。这可以被看作社会现实境况对个人精神世界的压迫,也是知识分子主体意识软弱、存在着巨大的不完善性与不坚定性的证明。但同时也表明,刘震云这样不动声色地叙述,是有意让读者感受到了这一切(包括生存的可悲处境、主体精神失落的必然趋势等),这事实上也就是有效地体现出了其写作的人文意图。

总之,尽管《一地鸡毛》采用的叙述态度是这样的低调和平淡,但与一般新写实小说比较,绝望的情绪还是曲折地传达出来,它活生生地勾画出人对现实无可抗争的处境,揭示出这处境的荒谬;同时,它还隐约闪烁着一种尖锐的讽刺精神:小说所叙述的所有这些都是真实的存在,但所有这些都被揭露为无价值,正是这无价值本身构成了人生的沉重,而这种沉重看起来则是极不合理无比荒谬的。这种讽刺精神的存在其实还是受知识分子人文传统所支配的,它是“来自一个有社会责任感的知识分子对自己所赖以安身立命的人生原则的绝望”^①,在根本上是社

^① 陈思和等:《刘震云:当代小说中的讽刺精神到底能坚持多久?》,收入《理解九十年代》90页,人民文学出版社,1996。

会人生的大悲哀,由此曲折地体现出新写实小说的现实批判立场。

第四节 莫言和他的中篇小说《红高粱》

莫言(1956—)原名管谟业。山东高密人。1976年参加中国人民解放军。1981年开始创作,发表了《枯河》、《秋水》、《民间音乐》等作品。1985年以中篇小说《透明的红萝卜》轰动文坛。1986年毕业于解放军艺术学院文学系。先后出版了中短篇小说集《透明的红萝卜》、《爆炸》、《红高粱家族》等,长篇小说《天堂蒜薹之歌》、《十三步》、《丰乳肥臀》、《檀香刑》等。他的早期作品注重表现细腻独特的生命体验,描写童年记忆中的乡村世界,1985到1986年前后,受拉美魔幻现实主义的影响,他开始文体实验,构造独特的主观感觉世界,天马行空般的叙述,陌生化的处理,塑造神秘超验的对象世界,带有明显的先锋色彩。1987年后又进入新的探索期。激情奔腾勃发,画面五彩斑斓,语言无节制、情节任意夸诞等都是他的特有的艺术风格。

莫言的中篇小说《红高粱》是站在民间立场上讲述的一个抗日故事。^①这种民间立场首先体现在作品的情节框架和人物形象这两个方面。对于抗战故事的描写在中国当代文学中并不少见,但《红高粱》与以往革命历史战争小说的不同就在于,它以虚拟家族回忆的形式把全部笔墨都用来描写由土匪司令余占鳌组织的民间武装,以及发生在高密东北乡这个乡野世界中的各种野性故事。

这部小说的情节是由两条故事线索交织而成的:一是主干部分写

^① 《红高粱》初刊于《人民文学》1986年第3期,莫言后来把《红高粱》及其续篇《高粱酒》、《狗道》、《高粱殡》、《狗皮》这五部中篇小说合成为了一部情节连贯的长篇小说《红高粱家族》,由解放军文艺出版社1987年出版。本文讨论的仍是最初发表的中篇小说《红高粱》。

民间武装伏击日本汽车队的起因和过程 ;二是余占鳌与戴凤莲在抗战前的爱情故事。前一条抗日的故事线索 ,写戴凤莲家的长工罗汉大爷被日本人残酷地剥皮而死 ,余占鳌愤而拉起土匪队伍在胶平公路边上伏击日本汽车队 ,发动了一场全部由土匪和村民参加的民间战争。整个战斗过程体现出一种民间自发的为生存而奋起反抗的暴力欲望 ,这在很大程度上弱化了历史战争所具有的政治色彩 ,将其还原成了一种自然主义式的生存斗争。后一条爱情故事线索中 ,余占鳌在戴凤莲出嫁时做轿夫 ,一路上试图与她调情 ,并率众杀了一个想劫花轿的土匪 ,随后他在戴凤莲回门时埋伏在路边 ,把她劫进高粱地里野合 ,两个人由此开始了激情迷荡的欢爱 ,接下来余占鳌杀死戴凤莲的麻风病人丈夫 ,正式做了土匪 ,也正式地成为她的情人。我们不难看出在这两条故事线索中 ,始终被突现出来的是一种生机勃勃的民间激情 ,它包容了对性爱与暴力的迷醉 ,以狂野不羁的野性生命力为其根本。这显然逾越了政治意识形态的限制 ,对民间世界给予一种直接的观照与自由的表达。概括地说 ,《红高粱》在情节构成上是依照了民间自身的主题模式 ,尽管它讲述的是抗日战争的故事 ,但其中所突现出来的主要都是民间世界中强悍生动的暴力与性爱内容。

与此相关的是 ,这部小说在人物形象塑造上 ,也除去了传统意识形态二元对立式的正反人物概念。比如把作为“我爷爷”出场的余占鳌写成身兼土匪头子和抗日英雄的两重身份 ,并在他的性格中极力渲染出了一种粗野、狂暴而富有原始正义感和生命激情的民间色彩。在《红高粱》中 ,余占鳌是唯一被突出的主要英雄 ,他的草莽缺点和英雄气概都未经任何政治标准加以评判或校正 ,而是以其性格的真实还原出了民间的本色。这些特点也同样体现在对于“我奶奶”戴凤莲和罗汉大爷等人物的刻画中。比如“我奶奶”具有的那种温热、丰腴、泼辣、果断的女性的美 ,罗汉大爷的忠诚、坚忍、不屈不挠的农民秉性 ,及“我父亲”小豆官的莽撞冲动的脾气 ,都有一种民间的放纵和生气充盈其中。由于叙述者把这些人物都作为自己的家族长辈来写 ,就又在他们身上体现出

了以前革命历史故事中少有的任性与平易之感。这就使得这部小说在人物形象塑造和情感亲和方面,都非常鲜明地表达出了一种真正向民间价值尺度认同的倾向。正因为作家自觉站立在民间崇尚生命力与自由状态的价值取向上,小说里所描写“我爷爷”的杀人越货、“我爷爷”和“我奶奶”的野地欢爱,以及其他人物种种粗野不驯的个性与行为,才能那样自然地创造出一种强劲与质朴的美。

《红高粱》在现代历史战争题材的创作中开辟出一个鲜活生动的民间世界,在这个意义上说,这部小说的用意其实并非是历史战争,而是作家对民间自由自在、充满生机和活力的赞美。叙述者在小说开头有一段充满激情的感叹,极力赞美他的故乡,赞美他的那些豪气盖天的先辈,并称先辈的所作所为和他们的英勇悲壮“使我们这些活着的不肖子孙相形见绌,在进步的同时,我真切感到种的退化”。这种感叹贯穿在整部小说中,而且愈加变得浓烈感人,无疑作家是把民间作为理想的生存状态。民间是自由自在无法无天的所在,民间生机盎然热情奔放,民间充盈着辉煌壮阔温柔淳厚的精神,这些都是人所憧憬的自由自在的魅力之源。叙述者以这样一种民间的理想状态来对比现实生活,却发现这种状态只是过去时态的存在,高密东北乡的英雄剧全都上演在已经逝去的时间中,这不能不令他感到遗憾,不能不令他屡屡发出文明进步隐含种性退化的感慨、为某种生气流散与自由状态受到限制而遗憾。在《红高粱》中,这种遗憾与感慨反过来又强化了对曾经存在过的民间自在状态的理想化与赞美,从而使其呈现出了更为灿烂夺目的迷人色彩。

但是,把民间世界认同为一种理想状态,就会使所描绘的其中粗鄙丑恶的一面也变得自然起来:像《红高粱》中有关人物粗俗性格的刻画,有关残酷杀戮(特别是剥人皮那个自然主义式的血腥场面)的描写,都以刺激的暴力展现呈现出与作品整体相和谐的奇异美感,但是在根本上,这种倾向反映了民间世界与生俱来的粗鄙文化形态。只不过这种倾向在《红高粱》中还能因为作者饱满的艺术理想而保有一种震撼人心

的力度,依然有利于体现作品中所蕴含的人文关怀。但就新历史小说后来的走向而言,由《红高粱》开拓的这种对民间粗鄙形态不加选择的表达方式,愈加显现出低俗趣味的性质,一旦失去真正的民间理想的支撑,这类描写就很自然地堕为作者感官刺激上的自我放纵,而丧失了向民间认同所应具有的人文意义,这可以说是《红高粱》所产生影响的消极的一面。

《红高粱》在艺术表现上也有它的新颖之处。莫言曾较深地受到美国作家福克纳和拉美作家马尔克斯的影响,从他们那里大胆借鉴了意识流小说的时空表现手法和魔幻现实主义小说的情节结构方式。他在《红高粱》中几乎完全打破了传统的时空顺序与情节逻辑,把整个故事讲述得非常自由散漫。但这种看来任意的讲述却是统领在作家的主体情绪之下,与作品中那种生机勃勃的自由精神暗暗相合。此外,莫言在这部小说中还显示出了驾驭汉语言的卓越才能,他运用了大量充满了想像力并且总是违背常规的比喻与通感等修辞手法,在语言的层面上形成了一种瑰丽神奇的特点。

第十章

文化市场对文艺创作的影响

第一节 社会转型期的文学读物

80年代末到90年代初,中国社会发生了急剧的转型,国家经济领域的改革开放步伐在加快,商品经济意识不断渗透到各个社会文化领域,社会经济体制也随之转轨,统治了中国近40年的社会主义计划经济体制向社会主义市场经济体制转型。在这种情形下,传统意识形态的格局也相应地发生了调整,知识分子原先所处的社会文化的中心地位渐渐失落,向社会文化空间的边缘滑行。但要探究这种变化的根源,除了经济因素之外,还有一些不容忽视的政治文化方面的现实背景。知识分子的社会理想激情受影响以后,一方面难以很快地重新获得明确统一的追求方向和动力,另一方面也暴露了精英意识自身浮躁膨胀的缺陷。这两方面的原因促成了

90年代初基本的文化特征:五四传统中的知识分子启蒙话语受到质疑,个人性的多元文化格局开始形成,并出现了知识分子在精神上的自我反省。在文学创作上则体现为对于传统的道德理想的怀疑,转向对个人生存空间的真正关怀,特别是由此走向了民间立场的重新发现与主动认同。

在这诸种变化中,市场经济迅速发展所带来的一系列人文意识的变化是关键。在当代文学史上,文学艺术一向作为国家政治权力的宣传工具而存在,作家和艺术家都是作为国家干部编制的人员进行写作活动,从某种意义上说,长达40年的文学创作中,公开发表的作品只能是国家意志的体现,作家可能在具体创作过程中渗透了有限的主体意识,但不可能持真正的个人立场进行创作。随着市场经济的迅猛发展,来自群众性的审美要求越来越多样化,传统政治宣传方式也相应地发生了变化,当代文学史上第一次出现了无主潮、无定向、无共名的现象,几种文学走向同时并存,表达出多元的价值取向。如宣传主旋律的文艺作品,通常是以政府部门的经济资助和国家评奖鼓励来确认其价值;消费型的文学作品是以获得大众文化市场的促销成功为其目的;纯文学的创作则是以圈子内的行家认可和某类读者群的欢迎为标志,也有某些更前卫的文学艺术以获取国外的资助与青睐为目标,等等。由于多种并存的時代主题构成了相对的多层次的复合文化结构,才有可能出现文学多种走向的局面。

但是,在这种看似自由多元的创作格局下,知识分子及其文学创造仍然面对着严峻的考验。市场经济下的文化建设仍然是不平衡的,现代传播媒体和大众文化市场在现代城市文化发展中起了越来越重要的作用,其背后仍然体现着强大的国家意志与商业利润的双重力量的制约,而知识分子所坚持的特立独行的社会批判立场和纯文学的审美理想,在越来越边缘化的文化趋势中相对处于比较艰难的境地,这就不能不迫使作家们重新思考和探索文学与市场经济体制的关系。90年代相对多元的文化格局和文化论争,都与这样一种关系的调整有关。

市场经济对于文学的影响首先表现为流行性的现代文学读物的大量兴起。本来,在一个精英文化向市场文化转移的社会环境里,“现代读物”包括了各种各样的文化类别,其中文学性的读物最接近审美的意义。由于市场运作方式进入到文学生产领域,同时形成了对创作起明显制约作用的读者消费市场,所以相应产生了适应这种运作方式及消费市场的文学作品,其中主体性或精神性的成分大大受到压抑,物化的因素明显强化,使写作含有较为直接的追逐商业利润的目的。这里所说的“文学读物”,是与纯文学(或说严肃文学)作品相对立存在的,包括两者的艺术观念、写作方式和审美趣味都截然不同,市场经济下的文学读物“不是一种尽到现代知识分子批判责任与使命的精神产品,也不是一种民族生命力的文化积淀,并通过新奇的审美方式表现出来的象征体,更不是凭一己之兴趣,孤独地尝试着表达各种话语的美文学,后者林林总总,都以作家的主体性为精神前导,是知识分子占有的一片神秘领地”。然而,文学读物的存在则是“以现代社会的需要为前提,它将帮助人们在现代社会中更适宜地生存”^①,是可提供给读者消闲、益智、娱乐的精神消遣品。自80年代以来大陆地区文学读物的兴盛受到过港台、国外及民国时期同类作品的刺激与导引,像琼瑶、亦舒的言情小说,金庸、梁羽生、古龙的新武侠小说,普佐、谢尔顿等的黑社会犯罪小说,以及林语堂、梁实秋、张爱玲、苏青的闲适型或市民气的消闲散文,它们都率先占据了大陆文化消费市场,并培养和形成了后来的文学时尚。正是踏着它们的足印,当代文学才在90年代之后产生出了庞大驳杂的读物型作品。这类作品中较有影响的大致包括:王朔的“顽主”系列小说,春风文艺出版社策划编辑的“布老虎丛书”(包括洪峰的《苦界》、王蒙的《暗杀》、张抗抗的《情爱画廊》、铁凝的《阮雨之城》等),余秋雨的《文化苦旅》等“大文化”散文,叶永烈等人的政治人物传记,黄蓓佳等女

^① 陈思和:《现代社会与读物》,收入《羊骚与猴骚》,296—297页,上海人民出版社,1994。

作家的言情小说,秦文君和陈丹燕的青春小说,彭懿的恐怖小说,张中行等前辈文人的学者随笔,等等。随着社会转型的进一步深入,文学读物的种类及内容日益变得丰富多姿,其可读性和吸引力也逐渐增强。相反的,纯文学作品正在失去读者,成为一种精神奢侈品,文学读物作为现代读物的一个较为高级的品种,堂而皇之地接管了社会各个阶层的读者,与影视文化、流行音乐鼎足而立,共同左右着现代城市的文化消费市场。

应该指出的是,文学性的现代读物与传统意义上的通俗文学不能完全等同起来,虽然现代读物也包括了不同档次的通俗读物,但也确实有许多相当严肃的普及“高雅”文化的文学性读物。如余秋雨的散文就是体现了这种“高雅”文化精神的文学读物。它是在追求城市文化品位和商业效应两方面同时获得成功的少数例子之一,让人想起30年代的海派文人林语堂。余秋雨的《文化苦旅》和《山居笔记》里有许多令人读之难忘的作品,如《遥远的绝响》,是一篇追怀魏晋文人风度以及讨论其与时代、与政治关系的散文。作者一开始就把魏晋时代描写成英雄时代消失后的“一个无序和黑暗的后英雄时期”,在这样的时代里,专制与乱世像两个轮子载着国家狂奔在悬崖峭壁上,文人是这辆车上唯一头脑清醒的乘客,但他们稍稍有所动作,就立刻被两个轮子压得粉碎。所以当一代文豪嵇康被杀后,他的朋友阮籍、向秀等不得不向司马氏的政治权力屈服,有的郁闷而死,有的忍辱而活,风流云散。为什么这么一篇涉及古代知识分子生存状况的散文会在当下物质欲望与感官欲望支配下的大众文化市场上引起广泛的兴趣?其读者显然已经从学者转移到一般社会上追求文化品位的青年。究其原因,除了作者的文笔通俗浅显外,更重要的是城市文化性格的多元发展滋生了一种对雅致文化的精神需求。二三十年代的现代都市形成之初,教育不普及,知识分子的精英文化与大众的通俗文化尖锐地对立着,但现代城市里中等和高等教育相当普遍,在知识分子精英教育与追求色相的粗鄙文化以外,还存在着大量“高雅文化”的中间地带,需要有大量“高雅”的现代读物来

满足这种精神需要。现代读物是一种多层次的文化现象，“高雅”是其中某个层次的标记。从梁实秋的小品到张爱玲的小说，从米兰·昆德拉的译品到余光中的诗集，从金庸的武侠小说到余秋雨的散文，都可以被纳入现代文学读物的范畴里加以考察。

市场经济影响文学的另一个方面，是作为创作主体的知识分子在精神上受到了剧烈冲击，这也就是所谓的“人文精神的失落”。事实上，由于旧有计划经济体制下文化工作长期都回避利益问题，因而当商品经济大潮袭来之后，知识分子顿时失去了其固有地位，坚持纯粹精神劳动的作家不能凭此来改善自己的生活，他所从事的事业在经济体制改革的过程中也日益被挤向了社会的边缘。这些切身相关的价值及生存难题，造成了90年代以来知识分子内部出现的一种商业化倾向，有的知识分子主动地放弃了自己的岗位和使命，而把所谓“生存”放在第一位，为了“生存”（事实上，也就是为了在商品经济的大潮中也能获得相应的经济利益），部分作家争相“下海经商”，摇身变成“经济型文化人”，也有些作家在追逐商业利润的同时丧失了精神上必需的内敛与自律，炮制了大量媚俗的作品。深入来看这种文化现象，可以发现中国知识分子长久处在计划经济体制下所形成的某些痼疾，这就是其独立人格的萎缩与丧失，正是这种精神上的巨大残缺才导致知识分子主体精神在商业冲击下那样不堪一击，并进而形成了愈加恶劣与粗鄙的物质拜物教。当然，这仅仅是在社会转型过程中出现的问题，由此引发了90年代初有相当多坚守岗位的知识分子参与的“人文精神”大讨论，有关的深思与探讨表明，人文精神的保持与坚守不应该要求于变动中外在的社会规范（即不应要求市场经济的社会环境）如何来迁就自己，而是首先需要知识分子在此情境下反省自己并坚固内在的精神操守。^①

社会转型中的知识分子所面对的主要困境，并不是选择还是拒绝

^① 陈思和：《数日本学者坂井洋史（二）》，收入《吠耕集》，113—114页，上海远东出版社，1996。

市场经济的问题,而是如何在市场经济的社会体制下保持和发扬知识分子原有的精神传统。五四以来知识分子在长期与现实社会的斗争中形成的人文精神,在一个启蒙话语受到质疑的时代里,是利用相对宽松多元的文化环境将其进一步发扬开去,还是让其在随波逐流的淘金梦里消蚀散尽?市场经济以表面上的自由放任来消解传统意识形态的一元理性规范,但同时整体性的人文精神也起着腐蚀的作用,它具有“双面刃”的效用,既能消解意识形态的遮蔽,但也会消解一切精神性的存在,显现为一种破坏性及粗鄙化的向度。^①这就使知识分子利用市场经济规律来争取文化消费对象、弘扬人文精神的努力始终像在走钢丝那样,充满了冒险的刺激和失落自己的危险。80年代以来,从崔健的摇滚、王朔的小说到苏童等先锋作家走影视的道路,都可以看到这样一条反叛到归顺的艰辛路。

以被称为“中国当代商业写作第一人”的王朔的创作情况为例,从作家个体层面上来看市场对文学的影响力。王朔早期致力于写作“言情”及“犯罪”题材的小说,包括《空中小姐》、《一半是海水,一半是火焰》、《玩的就是心跳》在内的一系列作品,均成为80年代以来最畅销的文学读物,其后他发展了极有个性的“调侃风格”,在《顽主》、《千万别把我当人》、《一点正经没有》等小说中十分成功地触动了读者的阅读兴奋点,他的文学创作的商业倾向愈加明显,并促使他最终放弃小说,转入纯粹商业性的影视剧创作,经他策划和编剧的作品有《渴望》、《编辑部的故事》、《爱你没商量》等,都曾经轰动一时,成为开拓中国当代商业影视创作的先锋。在此过程中,王朔始终明确标榜他的商业化倾向及相应的“躲避崇高”和“我天生就是一个俗人”的创作理论,在开始写作的时候,他以北京下层社会的市民立场对“文革”以来的虚伪的道德意识和社会时尚作了辛辣的讽刺,顺应了当代社会中骚动不安的主导社会情绪,具体表现在作品里的,正是他无所顾忌地亵渎神圣的放肆、撒

① 蔡翔:《私人性和相关的社会想像》,《花城》1996年第4期。

野的语言风格。但王朔在嘲讽理想主义的同时已经显露出一分青红皂白一概拒绝人类理想的暗疾。90年代以后,在理想主义受到普遍唾弃的风气下,他在致力于影视剧制作时很快就暴露了媚俗倾向,表现出来的是对知识分子精神传统的破坏力。

从以上几个方面的论述可以看出,在社会转型时期,文学受到市场经济的影响是复杂而又难以作出简单判断的,事实上,就在这嘈杂和暧昧的新的文化格局之中,形成了当代富有生气和开拓意义的文学新向度,走向未来文学的启示与转机也孕育其中。

第二节 崔健和他的摇滚乐《一无所有》

作为“中国摇滚第一人”的崔健,他的歌曲全都由其自作词曲,撇开音乐上恒以贯之的先锋取向不论,仅就他在歌词写作上表现出的强烈而决不妥协的个性精神而言,他无愧为当代的首席摇滚音乐人。崔健于1986年在为纪念“国际和平年”而举办的百名歌星演唱会上首次唱出的《一无所有》,既是他本人的创作起点,同时也是中国第一首真正的摇滚作品。

首先必须明确的是摇滚与流行歌曲的区别。毫无疑问,流行歌曲是一种媚俗的商业文化类型,它的制作、演出和流行方式无一不受市场规律的支配,它必须迁就文化消费者的兴趣才能被接受,才能发挥它作为商品的价值,这也就意味着它必然不可能含有太多独特的、创造性的内容。而摇滚自诞生之日起就是对流行音乐的叛逆,它与后者最大的不同就在于,尽管它也是植根于商业社会的文化类型,但它的基本特征是表达尖锐的个性化和叛逆性的内容,或者如崔健本人所说,是一种对现实的力度的表达,其中包括在思想上追求清醒的理性与深度,在感受上强化个体的独特经验,在批判的向度上针锋相对。崔健这样描述他的摇滚观念:“我的摇滚乐表达的是一种社会所需要的思考、一种理性,

在你最顺的时候,在你最不顺、最萧条的时候,这个社会总是需要一群人理智地看待它,这种看待是黑色的,它诚实地说出问题,让你觉得社会很有意思,帮助你有所发现,但并不是为了逗你笑就胳肢你……”^①自80年代以来,崔健作为一名严肃的创作者,在《新长征路上的摇滚》、《解决》、《红旗下的蛋》和《无能的力量》四张专辑中毫不放松地坚守着他的个性立场和批判的力度,并将其中的叛逆性愈加强化,及至于在艺术上达到了堪称独步的绝佳境界。但如果回到崔健的创作起点,则在《一无所有》中即已明显地蕴含着以上述及的这些倾向及特点。

这首歌词的核心意念,可说是在于“否定”“一无所有”的情境,也就是“否定和拒绝了历史、现实以及其他的一切”^②,它反映的是一种艰难而痛楚的文化反抗的处境,它意味着在自我与外部世界之间构筑了对立的关系,故此也就摆脱了来自外部的控制,也失去了文化的内援,而只剩下袒露、无助和唯我主义的个体心灵。其中的歌者形象——正如《新长征路上的摇滚》整张专辑中的歌者一样,是一个怀有着内心撕裂痛感的孤独者,他除了自己的个性之外,没有任何可以凭靠的事物,他对歌中的抒情对象怀有情爱的倾向,但这却给他带来了受挫和焦灼的感受:

我曾经问个不休 你何时跟我走/可你却总是笑我一无所有/
我要给你我的追求 还有我的自由/可你却总是笑我一无所有
……

通过情感关系表达出的这种矛盾与纷争,其实也可说是曲折地隐喻了文化反抗者内心的迷惘,然而这并未导引他走向对个性立场的放

① 崔健、毛丹青:《飞越摇滚的“孤岛”》,《文艺理论研究》1998年第1期。

② 张新颖:《中国当代文化反抗的流变从北岛到崔健到王朔》,收入《栖居与游牧之地》,12页,学林出版社,1994。

弃,或媾和于环境的不可捉摸的压力,反倒由这种焦灼和迷惘更显出自由及个体追求的意义,并转化成一种愤怒情绪和更坚决的自我坚守。所以歌的末段从受挫的感受中呈现出明快的色调及决绝的意向:

告诉你我等了很久 告诉你我最后的要求/我要抓起你的双手
你这就跟我走/这时你的手在颤抖 这时你的泪在流/莫非你
是正在告诉我 你爱我一无所有……

在这首歌词最初的创作里,崔健在其言词中真诚地投射出他心灵的困惑与激情,由反抗和选择的倾向、碰撞所突现的是个体在承受文化反抗角色时的剧烈感受,所有的痛苦都表达为愤怒,所有的绝望都呈现为力度。

此外《一无所有》还奠定了崔健摇滚的基本言说风格,即是一种完全投入、直接表达而又毫不掩饰的风格。其实这也正是因为力度的表现在崔健摇滚中占到了最大的比重,面对现实的情绪都无须再加以改头换面,而是以其强大的喷涌之势原样地释放出来。当然,这也就最大限度地保留了创作者的自我形象,可谓是“此中有人,呼之欲出”,或者即是崔健自己所强调的:“艺术家的作品应该表现的是人格的力量。”^①

第三节 王朔和他的中篇小说《动物凶猛》

王朔(1958—)北京人。1976年中学毕业后,曾先后在海军北海舰队服役,在北京医药公司工作。1978年开始发表作品。先后发表了《空中小姐》、《一半是海水,一半是火焰》、《顽主》、《千万别把我当人》、《橡皮人》、《玩的就是心跳》、《我是你爸爸》、《看上去很美》等中、长篇小说。

① 崔健、毛丹青:《飞越摇滚的“孤岛”》,《文艺理论研究》1998年第1期。

说,非常受读者欢迎。出版有四卷本的《王朔文集》和《王朔自选集》等。他的早期以自己部队“大院”的成长经历为素材,写过一些言情、侦探类的小说。后来的小说则形成特有风格,写一群文化痞子,以游戏、颓废为精神特征,对白通俗化又充满活力,叙述语言则戏谑、反讽。90年代王朔朝影视业发展,由他策划的电视连续剧《渴望》和《编辑部的故事》都获得成功,由他的小说改编成的影视剧也都很受欢迎。近年又朝网络文学发展。他的作品虽风靡一时,但评价分歧很大,这也使他在八九十年代之交的中国文坛影坛制造了引人注目的“王朔现象”。

王朔发表于90年代初的《动物凶猛》^①,在他本人的创作史上占有非常特殊的地位。他在这部作品中唯一一次不加掩饰地展示出个体经历中曾经有过的“阳光灿烂的日子”^②,他的自我珍爱的纯洁的青春记忆,激情涌动的少年梦想与纯真烂漫的初恋情怀,并且追忆与自我剖析的叙事方式为这些内容带来了浓郁迷人的个人化色彩。尽管王朔的写作多带有商业气味,但《动物凶猛》是一个例外,至少也应该是王朔作品中最少商业气味的一篇。它比较多地应属于他本人珍视的、为自己而写的那类小说,即他自己所认为的“或多或少都含有我自己的一些切身感受,有过去日子的斑驳影子。写存在过的人和生活,下笔就用心一点,表情状物也就精确一点”^③。或者说,这篇小说中有着超越通俗读物的审美趣味之上的个人性的内容,使得它能够为当代文学世界提供创造性的新视界和新感受。

《动物凶猛》的主要情节颇具王朔的一贯风格,只是人物的年龄变小,即代表着《空中小姐》、《玩的就是心跳》、《顽主》这类作品主人公的少年时代。玩伴们之间的相互调侃、性幻想和打群架,也可看作是长大

① 《动物凶猛》初刊于《收获》1991年第6期。

② 这里借用了根据《动物凶猛》所改编的电影的标题,其实所谓“阳光灿烂的日子”也就是每个人最美好的青春年华。

③ 王朔:《自选集序》,《王朔自选集》,1页,华艺出版社,1998。

后的他们颓废与犯罪行为的雏形。至于女主人公米兰的形象^①,也是王朔小说里频频出现的两种女性类型的结合,兼具天真明朗与放荡妩媚这两方面的特点。叙述者由米兰的身上获得了情感的最初唤醒,最终导致性强暴行为,这似乎也是相当多的王朔小说中所隐含的男女情爱线索的某种原型。但是,所有曾经在王朔其他作品中出现过的情节因素,在《动物凶猛》中都大大减弱了构筑情节的功能作用,更多地显现为互无直接关联的经验印象,它们出现在作品里的主要功能不是为了讲一个大众爱听的故事,而是依照叙述者回应内心情感的思绪活动而融合成为一个整体,塑造出了一个记忆里面鲜活纯朴的青春世界。

其中最基本的叙事动力源于叙述者重拾逝去时光的情绪冲动。那位叙述者羡慕那些来自乡村的人有一个长久不变的故乡可以寄托“自己丢失殆尽的某些东西”,但是在他居住的大城市里,个体经历中过去的事物全都已经彻底消失,“没有痕迹,一切都被剥夺得干干净净”,除非他去向记忆里追问和想像。当然之所以会有此冲动,是因为在他少年时代的经验里,有许多现在难以觅得的美好事物。比如15岁时作为部队大院里无人管教的男孩他所获得的“空前的解放”,又如他当时对女孩和性所持有的既纯洁又脆弱的态度,尤其还有他所无法抑制地自由萌生出的对米兰的爱情。故事发生在“文革”后期部队大院的特殊气氛中,叙述者在政治及个人生活空间双重的无政府状态下,无意中获得一种令他迷恋的恶习,即打开别人家的门锁入内闲逛,这使他有幸得以秘密地进入米兰的房间,在使人痴迷的馥郁香气中见到照片上的她,而这个鲜艳夺目光洁的女孩带给他的震撼立即唤起他心中懵懂的情感。此后叙述者的回忆无论怎样分散,但都会远兜近绕地回到爱恋米兰的主题上来:他设法与她相识,“像一粒铁屑被紧紧吸引在她富有磁力的身影之后”,与她在一起结成一种富有暗示的诱惑、但又单纯清白

^① 她们分别是《空中小姐》、《一半是海水、一半是火焰》、《浮出海面》和《橡皮人》等小说中的人物。

的亲密关系 ,这种关系令他无比欢悦 ,使他体验到了人生中最初的巨大幸福与迷乱情感 ,成为他记忆中最宝贵最不愿丢失的部分……

但随后由于虚荣心的驱使 ,他迫不及待地将米兰作为自己拍上的女孩介绍给玩伴们 ,这个举动逐渐导向他记忆的混乱与中断 ,使他不得不在叙事的中途停下来解释说 :“我感到现在要如实描述我当时的真情实感十分困难 ,因为我现在和那时是那么不同的两个人。记忆中的事实很清楚 ,毋须置疑 ,但如今支配我行为的价值观使我对这记忆产生深刻的抵触。强烈感到这记忆中的行为不合理、荒谬 ,因而似乎并不真实。”令他产生不真实感觉的原因 ,归根到底是米兰与他的玩伴越来越好了 ,这给整个小说的色调带来了 180 度的大转弯。首先是米兰那单纯明朗的形象中显现出了放荡的面目 ,甚至在叙述者的记忆里从高大美丽变成了丑陋下流、浑身臭气的坏女人 ,那种朦胧初恋的美好感觉消失得无影无踪。继而作品里增强了叙事的不确定性 ,回忆里的阴影一旦出现便有了越来越强大的破坏力 ,果然它终于导致叙事完全走向了崩溃 :“现在我的头脑像皎洁的月亮一样清醒 ,我发现我又在虚构了。……我一直以为我是遵循记忆点滴如实地描述……可我还是步入了编织和合理推导的惯性运作。……我像一个有洁癖的女人情不自禁地把一切擦得锃亮。”叙述者极不情愿地道出真相 ,原来他与米兰的恋爱故事完全是他伪造出来的 ,事实是他和米兰从来就没熟悉过 ,只是那年夏天 “我看到了一个少女 ,产生了一些惊心动魄的想像。我在这里死去活来 ,她在那厢一无所知。后来她循着自己轨迹消失了 ,我为自己增添了一段不堪回首的经历 ”。于是这里打开了两个完全不同的记忆大门 :真实的但并不如意的和伪造的却极其绚丽的。叙述者经过一番自我说服 ,还是放弃了真实而选择在虚构中完成这个探索记忆的过程。然而经过拆穿之后的虚构难以再美丽起来 ,叙述者后来强暴了米兰 ,但他并未因此如愿地得到性的满足 ,反倒使他少年稚嫩的心灵受到了致命的伤害。作品中在最后的段落里反复借游泳的动作刻画出他陷入虚无之境无法挣脱的内心感受。这段美好记忆的破灭即在于 ,只要逾越了天

真单纯的界限 ,绚丽的想像之物便也失了味 ,而成为令人绝望的存在 ,“能感到它们沉甸甸、柔韧的存在 ,可聚散无形 ,一把抓去 ,又眼睁睁地看着它们从指缝中泻出、溜走 ”。事实上 ,如果我们认可叙述者对故事虚构本性所作的坦白 ,那么整个故事 (他和米兰从相识到相熟的故事)其实也不过就是一场白日梦想 ,潜隐在这场大而清晰的梦境之下的 ,即是由时代的氛围和个人欲望所交融生成的躁动不安的懵懂情感。

这种失而不能复得的情感方式 ,显然是王朔所最为留恋的事物 :在那样一个无秩序无束缚的时代里 ,尽情地凭借自己那最初萌动的欲望冲动来创造出仅仅属于自己的独一无二的想像空间。那是人一生中最为坦荡的情感 ,是无知而单纯的 ,是粗野而强大的 ,他对这情感以及生成这情感的欲望冲动是那样钟爱 ,以至于不惜在叙事中做得夸张 ,甚至自相矛盾。他顾不得这些细节 ,因为最要紧的是这情感可以得到纯粹而绝对的表现。所以米兰第一次出现在叙述者视野中的那张照片是如此美丽 ,她的笑容真正地灿若阳光 ,显得超凡脱俗 ,仿佛可以穿透一切时间的壁垒 ,永远地激发起无可名状的爱的迷醉。

第四节 苏童的中篇小说《妻妾成群》 及电影《大红灯笼高高挂》

苏童 (1963—) ,原名童忠贵。原籍江苏扬中 ,生于苏州。1980 年考入北京师范大学中文系 ,1984 年分配到南京艺术学院工作。1986 年调《钟山》杂志任编辑。1991 年转为作协江苏分会专业作家。1983 年开始发表小说 ,出版了中、短篇小说集《一九三四年的逃亡》、《妻妾成群》、《伤心的舞蹈》、《妇女乐园》、《红粉》、《祭奠红马》等 ,长篇小说《米》、《我的帝王生涯》、《武则天》、《城北地带》等。从 1987 年发表《一九三四年的逃亡》受到注意起 ,他被批评界看成先锋派的主将 ,发表了许多“大胆的充满奇思异想的”作品。1989 年以后 ,他的风格有所变

化,从形式退回到故事,写了所谓“妇女生活”的一系列小说,细腻敏锐地重现冰冷的历史,被称作“新历史主义”作品。

中篇小说《妻妾成群》^①问世于1989年底,它是苏童的“新历史小说”中最精致的作品之一。由“一夫多妻制”生成的封建家庭内部互相倾轧的人生景象及相应的生存原则,是这篇小说的核心意念,作品的主人公颂莲作为受过新式教育的女性,在父亲去世后迫于无奈,自愿嫁给一个有钱人做了他的四姨太,从此便介入到了“妻妾成群”的人际模式之中。她所处的是一个阴森恐怖、勾心斗角的生存环境,为了能在这个家庭中立足,并获得做人的正常权利,她必须争取老爷陈佐千的宠爱,必须胜过毓如、卓云、梅珊等其他三位太太。小说的情节便在颂莲的个性和欲望与她的生存环境之间的摩擦中展开,由此而产生出许多含义丰富的意象与行为,例如颂莲探询死人井的秘密,陈佐千性能力衰退后陈府笼罩着的暧昧气氛,及至后来颂莲逐渐在这阴郁的生活中感到虚无的恐怖,她退回自己的内心,在失宠的寂寞中孤独地度着光阴。然而悲剧终不可免,她亲眼目睹偷情的梅珊在黑夜里被秘密处死,杀人的场景引出她的狂叫与疯癫,但事实的真相却被掩盖起来,口中念念说着“杀人”的颂莲从此被看作疯子。

值得注意的是,在小说的情节线索中,颂莲的性格中凸现了知识女性的多思、敏感、内倾的特点,她的命运遭际实际是由现代文化的价值取向与没落垂死的传统文化世界的冲突所致,颂莲之所以会主动退出这种非人道的人际模式,主要也是因为她不肯完全放弃自己,不肯把她的精神理念彻底泯灭掉,将自己融入到那个朽灭的世界中;相反的,她在任何事情上都听从于她的内心,竭力守持着她的理性与信念,例如她不愿为了争宠而顺服陈佐千的侮辱与贬损,又如她执迷地坚持勘破死人井的秘密,这使得她成了陈家花园里的一叶孤零零的浮萍,犹如局外人似的兀自感伤着,怀疑着,直到她所持守的自我的精神世界在尖利的

① 《妻妾成群》初刊于《收获》1989年第6期。

生存压力下突然崩溃。

由于整个小说基本上是以颂莲的单一视点来叙事,苏童因而得以施展他那种非常细腻精微的文字魅力,他极善于捕捉女性身心的微妙感受,在生存景象的透视中融入深邃的人性力量,并在人物的活动与心理中设置种种精确传神且又富有神秘性的多义隐喻,由此而使作品具有了超越客观层面的主体精神向度,而这些内容都巧妙地编入了颂莲的内心世界之中,也更加丰富了她作为知识女性而区别于其他人物的性格特征。有些描写是非常精彩的,例如写颂莲从梦中醒来,她“发现窗子也一如梦中半掩着,从室外穿来的空气新鲜清冽,但颂莲辨别了窗户上雁儿残存的死亡气息。下雪了,世界就剩下一半了。另外一半看不见了,它被静静地抹去,也许这就是一场不彻底的死亡。颂莲想我为什么死到一半又停止了呢,真让人奇怪。另外的一半在哪里?”作品中始终充盈着这种浓重的死亡气息,神秘莫测的死人并成为恐怖的源泉,里面藏着家族几个世代的罪恶,而对这恐怖和罪恶的惧怕与探询更加重了森森然的鬼气,在小说的字里行间都透射出一种令人心惊的主观感受,也就是对于人的生存世界的普遍化的警觉与疑惑。

两年之后,我国第五代导演张艺谋把《妻妾成群》搬上银幕(编剧是倪震),更名为《大红灯笼高高挂》。比较这两种不同类型的文本,可以发现就《妻妾成群》的电影化过程而言,最明显的改变是,其中的主观感受与精神力量的相对削弱。

两者之间主要有这样一些可以对比之处:首先,电影中增加了象征意义非常明确的“灯笼”意象,点灯—灭灯—封灯的程式代表着权力的施用与对人的精神控制,在陈府获得点灯(及相应的捶脚)的机会,便意味着受宠和得到尊重,即如卓云对颂莲所说的:“以后你要是能天天点灯捶脚,在陈家,你就想怎么着就怎么着。”尽管这一意象更加具有可视性及符合电影的特性,并且还有着符号化的欲望与文化深层含义,但是很显然,由点灯的程式构成了完全外在化的权力施演方式,这就使得小说中人物与环境的微妙关系减少了主体的感受性,从而排除了原作那

更为普遍化的丰富的人生意义 ;其次 ,更为重要的改变是电影中颂莲像其他所有人物一样没有了十分明确的自觉意识 ,她也被完全纳入到受点灯程式支配的“争权夺势”之中 ,她的知识女性的背景则在有意无意中被忽略了 ,至于原作里她守持自我 ,以主动退出来反抗“妻妾成群”的人际模式的过程 ,在电影里被改写成她为了争宠而假装怀孕 ,被陈佐千发现后一怒之下封了灯 ,使她完全变成被动地遭受打击而成为失败者 ,这不仅更加减弱了人物行为中的主观力度 ,而且也大大地使颂莲的形象失去了精神上的光彩 ,小说中那个有着无数独特感受与个性追求的颂莲 ,在电影中被替换为不断地迫于命运的压力而无法应付的悲剧女性 ,这虽然可以说是加深了对没落的传统世界的批判性 ,但是实际上却是丧失了小说中有着超越意义的、并含有丰富创造性的个人化的独特精神主题。

从《妻妾成群》到《红灯笼高高挂》,这些改变的缘由一方面是由于电影对视觉性的要求 ,精神与主观性的内容很难得到影像上的明晰表达 ,但另一方面 ,也应该认识到《红灯笼高高挂》所不得不穿上的商业性的外衣 :颂莲作为悲剧女性的命运固然是对人生的简化处理 ,但是却更加符合情节剧的要求 ;至于包括点灯—灭灯—封灯、捶脚及陈府的深庭大院等异于寻常的仪式和环境描绘 ,无疑也会大大激发观众的猎奇心理 ,而它们的文化象征意义反倒可能会因此而受到蒙蔽 ,只在视觉刺激上成为一种令人好奇的噱头。

应该承认张艺谋对《妻妾成群》的改编还是一次比较成功的操作 ,其实《红灯笼高高挂》也在努力地深入探询人性的主题 ,甚至在对环境给人的精神戕害方面还有更出色的表现。但是其中不容忽视的是 ,电影是很不同于小说的一种艺术类型 ,由于它自诞生之日起就具有着明显的商业化性质 ,创作过程中很难真正地排除掉商业的影响 ,除非是纯粹“为艺术而艺术”的前卫电影 ,所以在由文学作品到电影的改编中必然会丧失掉一些宝贵的东西 ,而同时也必然会增加了商业性因素。

第十一章

文学创作与个人写作立场

第一节 无名状态下的个人写作立场

中国当代文学进入 90 年代以前 ,处于一种共名状态。所谓“共名” ,是指时代本身含有重大而统一的主题 ,知识分子思考问题和探索问题的材料都来自时代的主题 ,个人的独立性因而被掩盖起来。与共名相对立存在的 ,是无名状态。所谓“无名” ,是指时代进入比较稳定、开放、多元的社会时期 ,人们的精神生活日益变得丰富 ,那种重大而统一的时代主题往往拢不住民族的精神走向 ,于是出现了价值多元、共生共存的状态。^① 由于文艺政策的规定 ,以及知识分子社会理想的相对统一 ,90年代以前的

^① 陈思和：《共名与无名》，收入《陈思和自选集》，139 页，广西师范大学出版社，1997。

中国当代文学创作基本上被各种时代共名的主题所贯穿,如社会主义革命、阶级斗争为纲、“文革”、批判“文革”、改革开放等。但随着整个社会文化空间的进一步开放,这种共名的文化状态开始逐渐涣散,被更加偏重个人性和多元性的无名的文化状态所取代。

在描述 90 年代文学的无名状态之前,有必要先介绍一下 80 年代中期出现的第三代诗歌。在朦胧诗逐渐成为诗坛的主流以后,当时的诗歌创作中又出现了一种以反叛传统为特色的先锋倾向,其最突出的特点就是把关注焦点集中在生命个体的自我确立之上。这种倾向被称为“朦胧后”的第三代诗歌流派(或称作新生代诗歌)。主要包括出生于 60 年代的一群青年诗人,他们以 50 年代形成的第一代诗歌和“文革”后期形成的第二代诗歌(即朦胧诗)作为反叛对象,竞相以宣言式的方式出现在文坛上,他们在短短两三年之内发起成立了上百种诗社和流派,构成了当代诗歌中最为喧哗热闹的景观。其中比较有影响的诗人包括“新传统主义”的欧阳江河、廖亦武,“他们”诗派的韩东、吕德安、于坚,“整体主义”的石光华,“非非主义”的周伦佑、杨黎,“莽汉主义”的万夏、李亚伟,“城市诗派”的宋琳,以及没有明确派别的王家新、柏桦、肖开愚、牛波、陈东东、海子、骆一禾、西川、张枣、翟永明、伊蕾、钟鸣等。第三代诗歌的总体特征是呈现了一种多样化和个性化的景观,即“让每个人自己成为一种文化和意义源头”^①。其中表现出鲜明的个人立场的,当属“他们”诗派,最典型的例子是韩东的一首《有关大雁塔》。当时朦胧诗人杨炼刚刚发表过一个大型组诗《大雁塔》,赋予这个著名的历史古迹以辉煌的文化意义,其中所蕴含的都是民族历史的深在意韵,符合“民族新生”这个时代主题。但韩东的诗正与其相反,他有意识地剔除了所有文化意味丰富的词语,进而又用消解意义的低调话语方式取消了大雁塔自身的文化意义。其中有很著名的一段:“有关大雁塔/我们又能知道些什么/我们爬上去/看看四周的风景/然后再下来。”这里

① 李振声:《季节轮换》,34 页,学林出版社,1996。

所体现出的是一种对宏大历史叙事断然拒绝的心态,诗中所关心的仅仅是个体本身的体验,所有外在于个人体验的政治文化内容都被排除。其产生的效果是突出了存在的日常性因素,并以内在化的个体特征形成了新的诗美原则。

尽管第三代诗歌已经显示出个人化倾向,但它还仅仅是80年代文坛的局部现象,还没有产生足够的影响力,直到中国社会在90年代初发生了重大转型,文学自身才真正由共名状态走向无名状态,个人化的创作倾向才引起普遍的关注。90年代是市场经济得以迅速发展的年代,大众文化市场应运而生,而传统的文学以及整个人文学科在社会变革中失落了原来的中心地位,逐渐趋向社会文化空间的边缘。很多作家都已放弃对共同社会理想或时代主题的盲目认同,文学也无法再继续承担对共同社会理想的许诺和表达。作家们不再依照对社会的共同理解来进行创作,而是以个体的生命直面人生,从每个人各不相同的个人体验与独特方式出发,来描述自己眼中的世界。在这种情形之下,文学逐渐丧失了80年代那种对社会的巨大影响力。但是,立足于个人立场的文学叙事并没有使文学本身遭遇绝望,反而回归到文学本体的起点,它打破以前强加于文学之上的宏大叙事模式,转向更贴近生活本身的个人叙事方式,真正地建构起丰富和多元的文学景观。90年代的文学仿佛是一个碎片中的世界,作家们站在不同的立场上写作:有的继续坚持传统的精英意识,有的走向广阔的民间世界,有的认同商品经济条件下的通俗文学倾向,还有的转向极端化的个人世界,勾画出形形色色的私人生活……无论这种无名状态初看上去显得有多么陌生,抑或令人感到非常不适,但它毕竟使文学摆脱时代共名的制约,在社会文化空间中发出独立存在的声音。^①

这种无名状态下的个人化倾向,比较明显地体现在由原来的第三

^① 陈思和:《逼近世纪末小说选(卷二)序》,收入《伏耕集》,上海远东出版社,1996;《碎片中的世界》,收入《写在子夜》,上海人民出版社,1996。

代诗人们所创作的小说中,其中较典型的代表是韩东和朱文的作品。它们延续了在诗歌领域中的反对社会既成秩序和主流文化、强调个人日常生活的特点,并且在90年代的文化背景中表现得更为突出。比如韩东的短篇小说《掘地三尺》、《田园》等,它们都写“文革”中的故事,作家以纯真无知的孩童视点来看时代,在作品中的“文革”被表现为个人对时代的理解,这些小说都还原了不受政治话语制约的日常生活情景。再比如他的中篇小说《障碍》,写一个青年知识分子在自己的性欲望和世俗道德之间感到的心理障碍,尖锐地表现了个人与社会之间的紧张关系,描绘出这一代人渴望自我独立的艰难境况。朱文的小说《食指》、《去赵国的邯郸》、《尖锐之秋》等,主要刻画出个人世界中支离破碎、空虚焦虑的人生图景,所描写的内容正如小说文本的结构形式,显得凌乱松散,充满了压抑与沉闷的延宕。虽然这些小说的内容看来极其琐碎又微不足道,但这些对茫然和焦虑状态的描写,都出自个人生活中的独特感受,这既是一种个性化的叙事策略,也是一种实际精神状况的自我写照。韩东与朱文的小说逐渐形成了较为成熟的风格,对同年龄或更年轻的作家产生过一定的影响。

需要特别强调的是,文学创作体现出强烈的个人化倾向,并不意味着文学就此已完全放弃对时代与社会的承担。事实上,真正的个人化存在方式必然离不开对时代的关心与对现实的反应。个人立场在90年代文学中得到强化,不仅仅像韩东、朱文、陈染、林白等作家那样站在个人立场上拒绝和批判社会既定秩序,发挥了很大的作用;更多的是表现为由个人的视点出发去理解社会,以自己独特的方式来表达对现实的态度和情感。比如许多早在80年代就已开始写作的作家,包括那些曾经致力于建构宏大叙事的知青作家,他们都以非常个性化的方式来抒写他们体验到的时代精神状貌。其中最为突出的一些作家和诗人包括张承志、张炜、王安忆、韩少功、史铁生、李锐、朱苏进、刘震云、余华、莫言、王小波、王家新和于坚等,他们或者开创了独特的个人叙事风格,或者从个人视点出发对中国历史重新作出阐释,或者在对时代的思考

中融入个人生命中的隐秘经验,或者是在对以往宏大叙事进行解构的过程中表达自己的思想意识,或者把个性心灵与广大的民间世界结合在一起,或者干脆是从本己的生命立场出发去破除一切社会文化意识的成规。总之,他们都以各自的立场和视点,向现实社会提供了属于自己的那一份思想表达,因而也就履行了自己对于时代所承担的那一份职责。如果要强调无名状态下的个人写作立场,那么,上述两类作家们的创作成果本质地体现了 90 年代的文学特征,堪称是中国当代文坛最美的收获。其总体成就超过了 80 年代的文学,也预示着无名状态下的写作将越来越有利于在文学自身尺度上达到它应有的高度。

第二节 朱苏进和他的中篇小说《绝望中诞生》

朱苏进(1953—),江苏南京人。1959 年随父到福州入小学,后因病辍学。1969 年参加中国人民解放军。当过班长、排长、副指导员等。1971 年开始业余创作。1977 年到南京军区政治部文化部创作室从事专业创作。1986 年考入北京大学中文系作家班,同年转入南京大学中文系,1988 年毕业。现任创作室主任。主要作品有长篇小说《在一个夏令营里》、《袍群》、《醉太平》,中篇小说《射天狼》、《引而不发》、《凝眸》、《第三只眼》、《绝望中诞生》、《金色叶片》、《接近无限透明》等,散文集《夙圆地方》等。其作品多表现和平时期的军人生活和思考,切入角度新颖,立意深邃,语言具有穿透力又不乏幽默。他拓宽了军旅题材的写作空间,以个性化的视角,对人性进行深入的开掘。

朱苏进与其他一些部队作家不同,他的创作中有着强烈的个人化倾向:自中篇小说《第三只眼》以来,他很少再写那类偏重于表现主流意识形态规定中的理想主义与英雄主义的小说,而是努力在军事题材中投入个人独特的感受与情绪。概括地说,他开拓出了一种在意识形态性极强的军旅题材中深入探询个性心理空间的个人写作立场。

《绝望中诞生》^① 发表于 1989 年,作家将 80 年代所张扬的个性意识夸张到极端,深刻地揭示出强烈的个性意识与社会平庸化的激烈冲突,并对这样一种个性的毁灭作了极为复杂的剖析。这种崇尚个性,蔑视共性与平庸,否定个性与社会规范相结合的意义的创作倾向,最能体现 90 年代无名状态下的文学精神。这部中篇小说没有特别复杂的故事,基本的情节线索就是对一个军人的精神世界的探索,但其中蕴藏着震撼人心的力度,尤其是在对人物的个性刻画中呈现出神奇而迷人的色彩。主人公孟中天是一个怀有异秉的天才人物,正如作品里所描绘的:“他具有一般人罕见的狂热欲望和极其冷静的智慧。越是绝望的事,越使他兴奋不已。他会像求生者那样执著地酝酿狠狠一击,会像猛兽撕扯肉骨那样撕扯疑难。是的,他有双倍的野性和双倍的智慧。他绝不肯容忍失败……”他在专业领域内的才能令人瞠目,小说对此特别加以反复的强调,如他在接受军区司令员宋雨考验时表现出的堪称卓越的测地才能与军事素质,又如小说开头设置的那个悬念:他在没有任何工具的绝境中,完全凭借超常的思维与观察力测出他在地球上的立足点。这种才能与作为绝不会让人满足于一般功利性的目的,孟中天是个野心家,其野心与那超人般的天资心智性格相匹配,因此他在地图上精确标出自己的立足点之后,写下这样一句话:“一切发现与猜想均在此开始。”正是这种几乎凌驾于万物之上的自信,及敢于向一切挑战的激情,使孟中天一俟有了机会即投身于政治斗争的权力场中,企图使他那满溢于生命中的才能获得更广大、也更具实际性的施展之地。他被不怀好意的宋雨看中,调往军区当机要秘书,随后他平步青云,将要成就一番叱咤风云的政治事业。可惜政治斗争变幻莫测,他的政治作为很快就灰飞烟灭了,他沦为阶下囚,只能在绝境中期待着再一次的崛起。

作品正面描写的内容,即从这里开始:若干年后,叙述者偶然发现

① 《绝望中诞生》初刊于《钟山》1989 年第 3 期。

了孟中天从前测量自己立足点的那种奇迹般的方法,两人得以相识,仍在监禁之中的孟中天遂向叙述者公开了他在这孤身独处的8年间的活动内容。原来他在对自身命运感到绝望之后,重又激发起了对地质学的研究热情,他以旷世稀有的灵感火花照亮了地球构造学中的许多千古之谜,以疯狂的想像和不可思议的假设提出了一种“完美”得无可挑剔的地球运动理论,理论的核心动力所在,恰恰就是孟中天人生遭遇中的绝望与向绝望挑战的强大意志。我们身处其间的地球,被他描述成一个强大意志的生命体,它在远古无边的时间中,历经了绝望中诞生的痛苦时刻,以巨大而神秘的奇迹力量逐渐形成了今日的地貌……对于这项科学理论的漫长陈述,在整个作品中占到了1/3的篇幅,但这种违背小说创作常规的做法并不让人觉得不适,反倒写出了全篇中最激动人心的段落:面对地球表面谜样的形态,孟中天的理论像是撕开了它的全部帷幕,暴露出它那种长久禁锢下的欲望,以及令人感到恐怖的力度。由此展现出来的,是中国当代文学中少有的包容天地万物、具有无穷神秘色彩的恢宏境界。仅此一点而言,《绝望中诞生》也算是创造出了绝无仅有的独特意境。但在作品中,这段理论陈述主要还是作为情节构造因素出现的,孟中天的个人欲望在地质学研究中得以满足,他虽然被剥夺了行动的自由,却在方寸之间获得穷尽宇宙的目力,以他的思想征服了他所身处其中的整个世界。这一方面更加深了对孟中天精神世界的描绘,同时也由此而明确提出了“绝望中诞生”这个精神性的价值理念。毫无疑问,后者是朱苏进探询孟中天深层个性心理最动人心魄的收获:像孟中天这样的人,其欲望与才华都是超群的,以至于他们往往不能容身于平庸的现实环境,那将导致他们与现实发生毁灭性的冲突,终于落入绝境,但这种看似穷途末路的绝境却又不会使他们走向精神幻灭,反倒愈加使他们的生命力与创造性得到惊人的进发,因而他们在这种非常状态下更能产生出平常所不能见的思想行为。

这种个性化的价值理念展现出作者殊异于常人的精神向度,他显然不能信任日常生存状态下的,或说是公共生活空间的人性质量,而是

必须向个体生存最尖锐的所在寻觅生命的伟力 ;另外也必须看到 ,所谓“绝望中诞生”的境遇在某种程度上与军事文学固有的精神光彩仍有沟通。军事文学的主要魅力源泉就在于必不可少的两极对立状态 ,人物无论身处任何一方 ,都必得遭遇生死胜败的残酷选择 ,这也正是那种难以用个人力量去战胜的、由政治所制约而形成的绝境 ,人的精神性的力度唯有在与这必然的境遇相冲突中才能够真正透射出来。然而和平时期的军事文学中逐渐缺少了这种悲剧的必然因素 ,在向日常性平淡叙事的转化中明显丧失了原有的精神光彩 ,而《绝望中诞生》则非常精彩地把那种意识形态性的两极对立状态转变成为个体生命层次上欲望与目的的对立 ,把硝烟弥漫的战场转换成人内心深处的痛苦挣扎 ,它饱含着对人性及人的处境的深切关怀 ,所提供的是植根于个人精神世界但却又具有普遍意义的生命感悟。

《绝望中诞生》的结尾是官复原职的宋雨再次征调孟中天去他身边工作 ,孟中天便立即放弃了地学研究 ,而以巨大的热情准备再次投入权力场中 ,他那种疯狂而又冷酷的政治野心令叙述者感到了无以言说的惊愕与惋惜……事实上 ,这部小说以此来收尾 ,并不足以为奇 ,因为孟中天的那种壮丽迷人的精神力度始终是与个人欲望紧紧缠锁在一起的 ,而且在这位天才身上还被刻画出了魔鬼般丑陋的另一面 ,他有着种种恶劣的事迹与残忍的本性 ,这又无一不与他在尘世中的欲望方式密切相关。很显然 ,这些内容是与前面所述及的孟中天那种超越凡俗的创造力相违逆的 ,可能也会是小说中最令读者感到困惑的部分 ,但这正是作品中现实投影最深重的地方 ,朱苏进写出一个如此复杂矛盾的人物 ,其实这也应该是他本人对现实的迷惘感受在作品里的投射。^①

^① 本节论述内容可参阅陈思和等 :《朱苏进 :欲望的升华与世俗的羁绊之间能否超越》,收入《理解九十年代》,219 页 ,人民文学出版社 ,1996。

第三节 王安忆和她的中篇小说《叔叔的故事》

王安忆(1954—)原籍福建同安,出生在南京。1955年随母亲茹志鹃移居上海。1970年初中毕业到安徽省五河县插队。1972年考入江苏省徐州地区文工团,在乐队拉大提琴,并参加一些创作活动。1976年开始发表作品。1978年调上海中国福利会《儿童时代》任编辑。因发表短篇小说《雨,沙沙沙》等“雯雯”系列小说而引人注目。1987年调上海作家协会创作室从事专业创作。后担任中国作协理事、上海作协副主席等职。著有中短篇小说集《雨,沙沙沙》、《流逝》、《小鲍庄》、《尾声》、《荒山之恋》、《海上繁华梦》、《神圣祭坛》、《乌托邦诗篇》等,长篇小说《9届初中生》、《黄河故道人》、《流水十三章》、《米尼》、《纪实与虚构》、《长恨歌》等。80年代中期以后的创作渐趋成熟,她的创作的最大特点是理性的主导与感性的对象结合得水乳不分,社会导向性的文学理论思潮对她始终起着重要的启悟作用。由于她在小说创作中具有强烈的现实主义的思维特点与独有的艺术个性话语,丰富的创作实践经验会自觉纠正理论观念的局限,以致她每一阶段的创作总是在同时期的创作主流中凸现而出,起于青萍又能击水扬波,表现出比一般思潮内涵更加集中和独特的艺术能力。如“文化寻根”思潮中的《小鲍庄》、生命本体探索思潮中的“三恋”等。90年代以后,王安忆开始追求新的叙事风格,以《叔叔的故事》、《乌托邦诗篇》等为代表,她企图用现实世界的原材料来虚构小说,以小说的精神力量改造日渐平庸的客体世界,营造起体现知识分子群体传统的精神之塔。

《叔叔的故事》^①问世于1990年的冬天。在此之前,向来高产的王安忆有过长达一年的封笔。王安忆曾经写文章谈到她在封笔期间的心

① 《叔叔的故事》初刊于《收获》1990年第6期。

情,说她感到一切都被破坏了,有一种世界观遭到粉碎的巨大痛苦;严峻的现实社会迫使她必须对时代作出新的思考,或者说进行世界观的重建工作。《叔叔的故事》作为她重新开笔后写出的第一篇小说,是她经过艰辛思考而获得的最初果实。无论是在精神探索的深刻性还是在艺术创新的完美性上,这篇小说都达到了王安忆此前从未有过的高度。

《叔叔的故事》是对“一个时代的总结与检讨”^①,是作家站在个人立场上对时代的反省,这个时代正是刚刚过去的80年代。所谓“叔叔的故事”,是一个历史叙事的浓缩形式,这个故事经王安忆以各种叙述手法拼合而成,最终揭示出80年代启蒙话语的一场巨大危机。尽管小说所描写的只是叔叔(一个类似精神领袖的著名作家)的故事,但这个人物其实也正是时代人格化的形式,叔叔的悲剧及其精神世界的虚妄,深刻反映了时代的悲哀之处。

如果从文本形式的角度来看,所有这些思想上的探索正体现在作品的叙事方式之中:重建世界观的工作对于王安忆而言,等同于探寻一种新的叙事方式。《叔叔的故事》在叙事上具有的新颖特点,主要表现为它内含着一个双层叙事文本,即这篇小说中有两个主人公:一个是叔叔,另一个是讲述关于叔叔“故事”的叙述者,这个叙述者是叔叔的下一代,没有经历过叔叔一辈人的苦难历史,他需要在讲述中学习历史和感悟历史。所以小说所要反映的,不仅仅是叔叔的故事,还应包括叙述者讲述这个故事的全过程。在小说叙事学中,这种类型的叙事被称为“元叙事”。它的主要特点是在小说文本里加进了编制故事的过程,其目的是为了打破它所讲述的故事的真实性,同时强化叙述者的个人观点。这篇小说主要目的不在于完整地讲述“叔叔的故事”,恰恰是要以各种叙述手段来拆解那个看上去非常辉煌的“叔叔的故事”。这样一种拆解意义的叙事方式,也就是作品中个人立场的具体显现。

具体地看来,叔叔是一个80年代知识分子精英的象征,他的经历

① 王安忆:《近日创作谈》,收入《乘火车旅行》,39页,中国华侨出版社,1995。

综合了几十年来与国家同时受难的知识分子的经历 :50 年代的政治运动中 被错划成右派 ,发配到农村从事惩罚性的劳动 ,以及受到当地人民的 爱护 (在当时的文学叙事中通常是以农村姑娘的爱情为象征) ,“文革” 结束后恢复了原来的社会地位 ,并且用写作为自己创造了一个辉煌 的历史 ,维护了以启蒙为中心的 知识分子话语的尊严与权利。这是 80 年代许多有过受难史的知识分子的共同的经历 ,也是“反思文学”的主要叙事模式 ,在这样的模式中 知识分子成为时代的英雄。但王安忆经过了现实政治的刺激与严肃的反思以后 ,对这样一种知识分子叙事模式提出了质疑 ,她运用“元叙事”的手法 ,不断揭穿这种叙事的虚伪性 ,从而来达到对 80 年代启蒙文化思潮的反思。

为了达到这一叙事目的 ,作家成功地使用两种新颖的叙述手段 :一种是复数性叙述 ,即同一件事被叙述多次 ,而每次都有所不同。例如故事开头关于叔叔被打成右派后下放的地点 ,小说有两次不同的叙述。叙述者先说他去了青海 ,并在雪天暗夜里听到了一个童话 ,说雄鹰宁可喝鲜血只活三十年 ,也不愿像乌鸦那样吃死尸而活三百年 ,叔叔像受到洗礼似的 ,从此把崇高的理想主义存在心中。但叙述者马上说这只是传奇 ,事实的真相是叔叔被遣返回乡 ,到苏北一个小镇里过着平庸的生活。尽管叙述者最终选择了叔叔曾受到理想主义洗礼的说法 ,符合了他作为精神领袖的形象要求 ,但是由于公开编制情节过程中所依据的材料 ,就阅读效果而言 ,已经显示出故事的另一种可能 :叔叔可能根本就没有过真正的理想主义信念。这种复数性叙述成功地在文本中造成了一种反讽效果 ,它以正反相异的叙述形式解构了叙述内容的严肃性和崇高感 ,并由此暗示了叔叔及他所代表的那个时代的理想主义精神都只是后来追加的假象。另一种是分析性虚构 ,既叙述者没有任何材料 ,完全通过他的主观分析来推导下一步的故事内容。比如叔叔离婚的一段情节 ,叙述者没有采用叔叔本人的叙述 (即他离婚不仅不违背道德 ,更无损其人格) ,而是以叔叔在小镇结婚后的一次桃色事件作为叙述起点 ,然后依照逻辑分析编出后面的情节 :叔叔的婚外恋败露后 ,妻

子以粗鲁的方式维护他的人格 ,表面看来是为他挽回尊严 ,其实却在精神上给了他致命一击。从此叔叔变得怕老婆了 ,他的婚姻生活变成了苦难 ,只给他带来屈辱和不幸 ,而他整个人也就完全消沉下去 ,彻底遗忘了理想主义的人生信念 ,成为一个生存主义者甚至肉欲主义者 ,他的精神世界呈现出猥琐丑陋的面目。叔叔既然有了这段心理上的隐秘经历 ,当他成名后 ,当然不能再容忍这段往事对自己的损毁 ,他要灵魂新生 ,必将不愿再维持那段婚姻了。至此 ,叙述者通过自己的分析圆满完成了对这段情节的叙述 ,同时也彻底揭露出叔叔的精神世界与人格力量根本就是不堪一击的。

整篇小说就以这种拆解意义的方式叙述下去 ,不断探索叔叔这一代知识分子的历史叙述的虚假性 ,但并不是说 ,知识分子在 50 年代所遭受的政治迫害和苦难是虚假的 ,而是着重追问知识分子在承受迫害和苦难过程中的精神世界是否真的具有英雄因素。如果大多数中国知识分子非但不像俄罗斯十二月党人开创的那种具有对苦难的自觉承担的精神传统 ,反而是在各种卑琐的屈辱的自我践踏中苟全性命于乱世 ,那么 ,即使他们后来用文字建构了一个以自我为中心的辉煌历史 ,一旦严酷的现实粉碎了叙事的虚幻性时 ,他们是否真有能力来应对巨变 ? 小说里写到一个细节 :叔叔成名后辉煌与糜烂同时生长 ,他借重虚名过着糜烂的生活 ,后来他出国时想要轻薄一个德国女孩 ,结果在她的眼神中却看到厌恶和鄙夷 ,他从中回忆起昔日遭受屈辱时的心理。这在无意中提醒了叔叔 :不管他现在怎样体面和辉煌 ,曾经有过的屈辱生涯的阴影总是笼罩着他。于是他突然破口大骂起来 ,“骂的全是他曾经生活过的那个小镇里的粗话俚语 ” ,就在这一刻 ,他 “重又变成那个小镇上的倒霉的自暴自弃的叔叔 ”。他顿时 “觉得自己无可救药了 ,一无希望了 ”。这里 ,小镇、粗话、自暴自弃都成了揭示叔叔内心委屈的关键词 :人是无法忘记他的毫无诗意的屈辱经历的 ,有过这种经历 ,他永远也无法真正陶醉于幸运的喜悦中。

小说最后写到了叔叔真正的精神崩溃 :那个早已经被他遗忘了的、

小镇上的儿子大宝来找他了。大宝身上集一切叔叔不愿意看到的缺点：他丑陋、卑琐、肮脏、懒惰和不健康，而这一切仿佛是一面镜子在提醒叔叔：这就是你曾经有过的。一个人可以遗忘一切却无法遗忘自己的遗传。两人感情的隔膜与相互敌视，终于引发了父子间的一场殊死搏斗，叔叔尽管最终打败了自己的儿子，但在他心中真正有了一种被打败的感觉：“将儿子打败的父亲还会有什么希望可言？……”叔叔不止一遍地想：“他再也不会快乐了。他曾经有过狗一般的生涯，他还能如人那样骄傲地生活吗？他想这一段猪狗和虫蚁般的生涯是无法销毁了，这生涯变成了个活物，正缩在他的屋角，这就是大宝。”叙述者经过这段情节的演绎，揭示出像叔叔这样一个光彩照人的形象，究竟能否真正摆脱自己过去曾经有过的丑陋和耻辱？是否真有救赎的可能？当叙述者意识到这样一种历史的尴尬以后，他发现连自己也不会有快乐了。

由此，“叔叔的故事”中所有那些虚假的神圣与高尚都被拆解了，显现出一个时代的荒芜与丑陋。同时叙述者在小说的最后说：“我讲完了叔叔的故事后，再不会讲快乐的故事了。”这里还表现出王安忆对于更年轻一代人的看法：他们是既无信仰也无责任的一代，他们的追求是做自由快乐的游戏主义者，但是事实上他们的游戏既不快乐也不自由。在作者看来，只有真正严肃的悲剧感才能够成就这代人的自我救赎，而叙述者讲这个故事的初衷就是想要获得这样一个机会。他选择了被认为具有坚定信仰和强大高尚的精神世界的人物作为叙述对象，目的本是要把他作为攻击目标，以类似弑父的行为换得自己精神上的成熟。虽然这在根本上仍是游戏的方式，却是严肃的游戏，带有精神战斗的意味。但没有料到的是，他选择的攻击目标其实是那样不堪一击，甚至无须攻击就已自显原形。当叙述者一步步解构了叔叔的精神世界，揭示出其人格的丑陋及无法抗争的宿命后，却发现他的消解没有了意义：他所做的这一切只不过更加重了他的茫然与悲恸，再次证明了他的不快乐，同时也彻底揭露了时代精神现象本身的虚妄。

第四节 王家新的诗歌《帕斯捷尔纳克》 和于坚的诗歌《事件：棕榈之死》

王家新(1957—)曾用笔名北新等。湖北丹江口人。1974年高中毕业后下乡到肖川农化厂劳动。1977年考入武汉大学中文系,大学期间开始发表诗作。1982年毕业分配到湖北鄖阳师专任教。1983年参加诗刊组织的青春诗会。1985年借调北京《诗刊》从事编辑工作,出版诗集《告别》、《纪念》。1986年始诗风有所转变,更为凝重,这时期的代表作有《触摸》、《风景》、《颤感》等,诗论《人与世界的相遇》。1992年赴英国做访问学者,1994年回国,后调入北京教育学院中文系。自1990年写作《帕斯捷尔纳克》到后来旅欧期间写作《临海孤独的房子》、《卡夫卡》、《醒来》等,他在中国诗歌界的影响逐渐增大。这些流亡或准流亡的诗人命运是他写作的主要源泉,他试图通过与众多亡灵的对话,编写一部罕见的诗歌写作史,作品中经常有令人警醒的独白,笔意沉痛。1996年之后,以《伦敦随笔》、《挽歌》为代表,又开始诗歌的新探索。

苏联诗人帕斯捷尔纳克是王家新在这首诗中歌咏、倾诉,以期达到“一种灵魂上的无言的亲近”的对象。帕斯捷尔纳克原来是一位注重自我内在体验的现代诗人,但在苏联的文化专制体制下被逐渐剥夺了自由写作的权利,他经过长期沉默后,于50年代后期发表长篇小说《日瓦戈医生》,又因被授予诺贝尔文学奖再度受到官方的严厉批判,此后他不得不屈服于这种专制的压力,直到去世。显然,在这首诗里的帕斯捷尔纳克的形象被强烈地涂抹上了诗人王家新的主观色彩,用他的话来说,帕斯捷尔纳克比起苏联专制时代的其他一些诗人,他“活得更久,经受了更为漫长的艰难岁月……他更是一位‘承担者’”^①。但他的活着并非是媾和于黑暗的年代,而是保持着自己的信念与良知,要比死者承

^① 王家新:《回答四十个问题》,收入《游动悬崖》,205—206页,湖南文艺出版社,1997。

受更多的痛苦和压力。

在《帕斯捷尔纳克》^① 这首诗中 ,王家新这样刻画这位诗人的境遇与精神 :

你的嘴角更加缄默 ,那是 // 命运的秘密 ,你不能说出 / 只是承受、承受 ,让笔下的刻痕加深 / 为了获得 ,而放弃 / 为了生 ,你要求自己
去死 ,彻底地死。

诗中所有意象几乎都集中于表现时代的苦难 :

那些放逐、牺牲、见证 ,那些 / 在弥撒曲的震颤中相逢的灵魂 /
那些死亡中的闪耀 ,和我的 // 自己的土地 ! 那北方牲畜眼中的泪
光 / 在风中燃烧的枫叶 / 人民胃中的黑暗、饥饿……

面对苦难的唯一选择 ,只能承受。帕斯捷尔纳克只有承受更疯狂的风雪扑打 ,才能守住他的俄罗斯 ,而承受的结果便不再是苦难 ,“这是幸福 ,是从心底升起的最高律令 ”。诗歌本身已经清楚地表达出了这些意向 ,而且把它所能说的全部说了出来 ,这在 90 年代初的中国是震撼人心的。所以这首诗一经发表便传诵一时 ,它以个人的睿智和忧伤体认了一个时代苦难的形象 ,然后确立起了一种要求承担苦难并朝向灵魂的高贵的存在尺度。

也许后者是迫使王家新写作这首诗的更根本的冲动。这个存在的尺度是由帕斯捷尔纳克所给予的 :“这就是你 ,从一次次劫难里你找到我 / 检验我 ,使我的生命骤然疼痛 ” ; “不是苦难 ,是你最终承担起的这些 / 仍无可阻止地 ,前来寻找我们 // 发掘我们 :它在要求一个对称 / 或一支比回声更激荡的安魂曲 ” ; “这是你目光中的忧伤、探询和质问 / 钟声一

① 《帕斯捷尔纳克》收入王家新诗集《游动悬崖》64 页。

样,压迫着我的灵魂”。非常明显,这首诗的个人化倾向,所强调的不是从时代中抽身而退,也不是逃避对时代的责任和对传统的绝对反叛,而是显现为人与世界的必然相遇,显现为个人对以往人类精神的主动承续,以及凭借一己的存在来承担起人类命运与时代生活的全部压力。在这个意义上,帕斯捷尔纳克其实是一个精神上的象征,他是王家新为自己及同时代人所矗立的精神高度,借以自我观照、涤净心灵中的雾霾。

正是通过这种承担,个人也才能真正成其为个人。这意味着告别流行的轰响与喧哗,穿透轻浮的言词与行为,以坚持某种真正属于内心良知、同时也真正属于人类整体的原则。这个原则在诗中的体现,就是一个人虽不能按自己的内心生活,却要按自己的内心写作。这首诗透露出来自帕斯捷尔纳克的另外一个启示,就是坚守内心的写作:“从茫茫雾霾中,透出的不仅是俄罗斯的灵感,而且是诗歌本身在向我走来:它再一次构成了对我的审判……”^①应该说这首诗中确实还提供了一个诗学尺度,写作是个人对时代承担的具体形式,借用王家新自己在别处写下的话来说,写作是“一种把我们同时代联系起来但又从根本上区别开来的方式”。至于写作的内心化的方面,则意味着“把终生的孤独化为劳动”^②。这其实正是对帕斯捷尔纳克的写照,他始终是被作为一个按照内心良知写作的诗人来加以歌咏的,他以缄默的嘴角拒绝了世俗的喧哗之声,而进入到心灵世界的孤独与忧伤之中。诗中对于这一形象深情的吟咏,也就是诗人对自己的个体存在方式的确认和内在约束。

有关《帕斯捷尔纳克》这首诗在艺术上的成就,主要被认为是创造了一种“深度意象”。这也就意味着它通篇都保持了一种朴素直接的表

① 《回答四十个问题》,收入王家新诗集《游动悬崖》,206页。

② 王家新:《谁在我们中间》,收入《夜莺在它自己的时代》,67页,东方出版中心,1997。

达方式 ,很少需要特别加以诠释的修辞 ,亦没有那些浮于语言表层的装饰性意象 ,所有的语词都用来营造一个内心化的意象 ,也就是以上所述及的全部内容。这在根本上正是一种按照内心的写作 :表达的冲动全部都来自于诗人最纯粹最内在化的要求。

于坚 (1954—) 生于昆明 ,1984 年毕业于云南大学中文系 ,著有诗集《诗六十首》、《对一只乌鸦的命名》、《于坚的诗》等 ,其中《尚义街六号》、《对一只乌鸦的命名》、《事件系列》和长诗《档案》、《飞行》等诗作曾引起广泛关注。

80 年代末 ,诗人于坚写过一首短诗 ,叫《阳光下的棕榈树》 ,诗中写棕榈的叶子——“那些绿色的手指”——“在抚摩大理石一样光滑的阳光” ,“像朝圣者那样环绕它 ,靠近它” ;紧接着 ,诗在“我”和棕榈、阳光之间建立起密切的精神联系 ,并以此结束全诗 :“修长的手指 希腊式的手指 /抚摩我 /使我的灵魂像阳光一样上升。”

可是 ,没过多久 ,到 1995 年 ,于坚又写了《事件 :棕榈之死》^①。这期间究竟发生了些什么 ? 棕榈之死的事件是怎么发生的 ? 它透露出什么样的时代变化的信息 ? 它同时又透露出诗人对时代变化的哪些方面的观察、感受和反省 ? 所有这些又是通过怎样的诗艺呈现出来的 ?

诗的第一句就表明了时间 :“十年前我初次看见它。”那是在旧昆明的下午 ,阳光“经过复杂的折射”照到它 ,“大约一分钟 整个街区 只有它处于光辉之中”——

一刹那我灵魂出窍 一个词在我的感官中复活
哦 这是一株棕榈树

^① 《事件 :棕榈之死》 ,收入《于坚的诗》 ,人民文学出版社 ,2000。以下引文据该书 332—338 页。

阳光、棕榈和个人灵魂之间的关联很自然地让我们联想到 1989 年的《阳光下的棕榈树》,然而与那首短诗明显不同的是,这里特别详细地描述了这棵棕榈树的生存环境,用诗作者更喜欢的说法,是它的存在现场。阳光为什么要经过复杂的折射才能照到它“一分钟”?它生长在街区之中,“在水泥板块和玻璃钢的岩屋之间”,它是

木料和电线杆中的唯一的一棵树

比这孤单的情势更为严重的是,在人们的意识和语言里,它甚至连一棵树也不是——

词汇贫乏的街区 说来说去就是那几串熟语
我天天路过这根木桩 三十年来
没有看见棕榈
没有谈到 zong IÜ这个音节

就像诗里说到的那样,它成了一根“木桩”,成了有用的“木料”:悬挂标志,晾晒衣物,“让疾病张贴广告”——反讽的是,“它因此得以避免致命的伤害”。

在这样的环境中,这棵棕榈树的生存只能是在人的视野和世界之外,在人的意识和语言的黑暗中——

它的根部已被水泥包围 只留下一个洞
供它的根钻下去 在世界之外 在黑暗中
秘密地与它的源头 保持沟通
犹如一部落伍的手摇电话机
孤独地穿过水管和煤气管 坚持着陈旧的线路
世界的号码早已升位 它的密码只有上帝保存

上帝是它的接线员 也是它的终端

即使这样地存在着 ,也终有一天会遭遇到毁灭。因为世界在发展 ,要求上进的街区 ,“革命已成为居民的传统 /天天向上 破旧立新 跟着时代前进 /这是后生的愿望 长辈的共识 ”,而“固执于过时的木纹 与环境格格不入 ”,其命运似乎只有毁灭一途——

那一天新的购物中心破土动工 领导剪彩 群众围观
在众目睽睽之下 工人砍倒了这棵棕榈
当时我正在午餐 吃完了米饭 喝着菠菜汤
睡意昏昏中 我偶然瞥见 它已被挖出来 地面上一个大坑
它的根部翘向天空 叶子四散 已看不出它和木料的区别
随后又锯成三段 以便进一步劈成烧柴
推土机开上去 托起一堆杂石
填掉了旧世界最后的遗址

值得注意的是 ,棕榈之死并不是多么令人惊动的事件 ,它不过是发生在日常生活中 ,发生在吃饭和昏睡时的小事罢了——甚至连小事也不是 ,因为根本就没有被意识到。那么 ,很自然 ,它不会引起普遍的情感反应和思想反应。

但是诗人却把它醒目地标明为“事件” ,并由此来透视时代的变化和人的普遍意识的盲区。当时代没有反省、没有制约地追求“发展”、“前进”、“刷新” ,并且诸如此类的观念成为个人无力反驳和避开的社会意识形态的时候 ,那些被忽视、被遮蔽、被牺牲和毁灭的人、事、物及其与之相联的一切 ,谁来关注他们 /它们呢 ?——诗人称之为“事件” ,诗把这样的“事件”呈现出来。

那么 ,在这个“事件”中 ,棕榈代表了什么 ?

在差不多写于同一时期的诗学片段《棕皮手记·从隐喻后退》中 ,于

他强调诗要摆脱言此意彼的隐喻传统，“一个声音，它指一棵树。这个声音就是这棵树。shu！（树）这个声音说的是，这棵树在。……在我们的时代，一个诗人，要说出树是极为困难的。shu 已经被隐喻遮蔽。”^①在《事件：棕榈之死》中，棕榈就是棕榈，诗中说“一个词在我的感官中复活/哦这是一株棕榈树”也正有这样的意思。不需要隐喻和象征什么，日常生活中一棵具体的、有生命的棕榈树的死本身就足以构成一个“事件”了。

另一方面，从隐喻后退的棕榈并不是一个空洞的、没有任何关系的存在，诗本身也没有把棕榈之死处理成一个孤立的、没有内涵的“事件”，相反，诗中着力呈现的棕榈的存在现场，揭示出这一“事件”与时代之间直接的关系，而“我”的观察、感受，乃至把这一切编织在一起叙述出来的写诗行为本身，也显露了个人对他身处其中的历史传统、现实境遇、普遍观念的反省和质疑。

^① 《棕皮手记》241页，东方出版中心，1997。

第十二章

90 年代的散文创作

第一节 90 年代散文多样化的创作概况

90 年代的散文创作成为一个特殊的现象 ,从“文化散文”热、“学者散文”热、“读书随笔”热、“小女人散文”热 ,到“思想随笔”热等 ,‘90 年代以来 ,当代中国大陆散文承接 80 年代中后期散文创作涌动的地平线 ,一扫往昔相对的孤独和寂寞 ,在经济改革开放、社会转型加速的大背景下 ,散文迅速从文学类别的边缘和冷门文类成为门庭若市、熙熙攘攘的‘公众空间’^①。某种意义上说 ,90 年代中国文学是“散文的时代”。

一般认为 ,促使 90 年代“散文热”升温的外因主

^① 楼肇明、张洁：《叙事与诠释——关于九十年代散文的载体和文体类型》，《小说家》1998 年第 2 期。

要有三个方面：一是阅读市场的需求增长。如百花文艺出版社的“百花散文书系”自1989年推出，至1992年出齐50种，畅销不衰，其中朱自清、梁实秋、周作人等人的散文选集已重版10余次，达10多万册，至今还在不断重版。又如余秋雨的《文化苦旅》与《山居笔记》，历经数年销势不减，仅就《霜冷长河》而言，在不到两个月的时间内便创下34万册的销量。二是报纸副刊的扩版和文学刊物的改向，为散文创作提供了大量的园地。90年代，除了专门性的散文刊物《散文》、《散文》（海外版）、《散文选刊》、《随笔》、《中华散文》、《散文天地》、《散文百家》、《美文》、不定期散文丛刊《中外散文选萃》、《散文与人》、《读书之旅》之外，许多文学刊物都定期或不定期推出“散文专号”和“散文专辑”，报纸副刊也开辟了大量散文专栏。据不完全的粗略统计，90年代全国各报刊每天发表20多万字散文，一年约计7000多万字。^①三是散文作者队伍的空前扩大，它的成员遍及社会生活的各个领域，在所有文学门类中堪称第一。正如贾平凹在1992年《美文》发刊辞中所说：“我们这份杂志，将尽力克服我们编辑的狭隘的散文意识，大开散文的门户，任何作家，老作家、中年作家、青年作家，专业作家、业余作家、未来作家，诗人、小说家、批评家、理论家，以及并未列入过作家队伍，但文章写得很好的科学家、哲学家、学者、艺术家，等等，只要是好的文章，我们都提供版面。”

90年代由“散文热”导致散文变革的内因则是：长期以来，在取材、对象、抒写情性、表达方式、文体样式等方面最灵活自由、最不受局限的散文，却被人为地限定在一个狭小的范围内，即抒情散文才被视为散文的正宗，导致本该最有创造力的散文文体成为当代文学中最沉闷的一部分。正是由于不满于散文创作的清规戒律，一批中青年散文作者开始了散文变革。正如斯妤在1992年谈到散文革新时所指出：“我认为新时期散文发展到今天，已经面临着一个形和质的飞跃，无论是十七年

^① 杨文宝：《九十年代散文回眸——散文创作研讨会纪要》，《光明日报》1997年9月13日。

间形成的‘三家’模式,还是现代文学史上的百家手法,都已不够,甚至不能很好地、完全地反映当代的思想、探索、焦虑、苦闷,传达现代人的复杂情绪与丰富多变的心灵。”^①因此,她主张散文家应该具有强烈的创造意识,广采博收,在散文的文体、形式、语言方面创新拓展,创造出真正属于90年代的新文体和新形式。

于是,余秋雨、王小波、张承志、张炜、史铁生、韩少功、周涛等一批学者、小说家、诗人加入散文创作队伍,他们不仅拓宽了散文写作的题材范围,而且打破了传统散文的格式套路,放开散文文体的束缚,重新恢复散文的大度和洒脱。以余秋雨为代表的文化散文的兴起,被认为是90年代散文创作崛起的一个最重要的标志。余秋雨在《文化苦旅》等一系列作品中,凭借山水风物以探求和透视民族文化底蕴和传统文化精神,反省中国知识分子的人格构成,并进而表现出强大深厚的文化反思、理性批判和现代知识分子人格重构理想的启蒙精神。英年早逝的王小波,作为一个“关怀整个社会、人类”的知识分子,他的随笔充分体现了一个知识分子“独立之精神,自由之思想”的境界。学者大量创作散文随笔,被称作是90年代散文地平线上一道亮丽的风景,“刘小枫、朱学勤、徐友渔、葛剑雄、葛兆光、雷达、周国平、楼肇明、孙绍振、潘旭澜、吴方、吴亮、李庆西、陆建德、王晓明、陈思和等一代学人,在从事各自的研究之外,推出了一批思想深邃、学识渊博、形式活泼的知性散文。这些对学术、对宇宙、对存在进行诠释和重新诠释的散文,不仅使他们的学术成果从相对狭小的学术圈子走向了社会,让一般读者得以分享,学术话语和学者个体性的心灵絮语的渗透和融会,冲击和解构了使人们心灵粗糙的教条式社会话语,从而促使了散文的本体回归,使五四一代文化巨人开创的散文传统得以薪火相传,引领中国的散文创作

^① 斯妤:《散文需要新的思考、新的活力》,《散文百家》1992年第7期。文中所说到的“三家模式”,是指五六十年代流行散文领域的杨朔、刘白羽、秦牧三位散文家的创作风格。

从马鞍型凹槽中走了出来,90年代散文创作的繁荣,从一定的意义上讲,是包括中青年学者为其主力军的学者散文随笔的繁荣”^①。

张承志等人的散文充满清醒冷峻的批判精神,在物欲横流、世风日下的社会环境里,他们倾心营造精神之塔,挖掘人文之泉。作为一个特立独行的“精神长旅者”,张承志“以笔为旗”,追求超拔的理想和境界。史铁生由于身体残疾而逸出了生活的常轨,但他在病痛的折磨中,开始深入思索人的生存、苦难和困境,关注人的超脱、救赎和彼岸。他的《我与地坛》、《病隙碎笔》等散文,探索人生,拷问灵魂,为散文开创了一片精神的新天地。韩少功认为张承志和史铁生都献身于一场“精神圣战”,他们的意义在于“反抗精神贩卖的黑暗”,并且达到“在最尖端的话题上与古今优秀的人们展开了对话”。^②

给传统散文美学观念带来天翻地覆的变革,并在散文文体的创新发展上具有革命性意义的是唐敏、赵玫、斯妤等女作家和钟鸣、苇岸、于坚、刘亮程、胡晓梦、周晓枫等新生代作家。唐敏等女作家的散文以独特的感受打开了一个奇妙的充溢女性感觉的艺术天地。如唐敏的《女孩子的花》以新颖别致的奇思妙想,淋漓尽致地刻画了女性细腻温婉、柔情似水,而又略带伤感,甚至有些自怨自艾的心理世界。赵玫是那种用自己的心血来写心灵和情感体验的散文作家,她说:“散文之于我,是有着彻骨的疼痛,是有着诗的灵魂在其中挣扎的一种文体。”^③赵玫特别喜爱法国女作家杜拉在小说中创造的“句号的方式”思维,喜欢用短而完整的语言简约地描绘丰富而复杂的内心世界,“这就逼使她创造出一种虚无飘渺的散文,只有细节,没有情节,没有结构意识,没有时空界

① 杨传珍:《阴性散文:乘美以游心》,见《繁华遮蔽下的贫困》,78—79页,山西教育出版社,1999。

② 韩少功:《灵魂的声音》,见《韩少功散文》(上),6—8页,中国广播电视出版社,1998。

③ 赵玫:《撞击着疼痛的往事》,见《以爱心以沉静》,6页,安徽文艺出版社,1991。

限,没有哲理。一任情绪的放纵,有犹春天融化的溪水恣肆奔流,当然也就大大增加了散文的张力与包容的可能。”^①

“新生代”一般泛指“知青族”之后的新一代,他们大多生于60年代,成长于1976年以后的改革开放时代。新生代散文家绝大多数都是从学院散文起步,80年代中期曹明华《一个女大学生的手记》风行一时,预示着新生代散文的崛起。在曹明华之后,涌现了一大批新生代散文作者,如钟鸣、苇岸、于坚、鲍尔吉·原野、老愚、刘亮程、胡晓梦、冯秋子等。1991年6月,北方文艺出版社推出《上升——当代中国大陆新生代散文选》,是第一次对这一青春方阵的隆重托举。老愚在《上升的星群——论当代中国新生代散文》中,明确地提出了他们的美学原则:“散文是活的生命体的语言形式,它是人类精神漫游的无限可能性的最个性化的显示,本真、本色、本性是艺术的最高境界,生命在无限开放的形式里获得自己永恒的魅力。思想不再是区别作品层次的绝对尺度,作家与作家之间依赖各不相同的语感区别自然划开。”1993年10月,北京师范大学出版社出版《九千只火鸟——新生代散文》;1995年12月,中国对外翻译出版公司出版《蔚蓝色天空的黄金——当代中国60年代出生代表性作家展示·散文卷》。至此,“‘上升’、‘火鸟’、‘天空’这样的关键词已明明白白地宣示了一代年轻的散文作家不可遏止的超越激情。如果说他们共有的东西是‘青春’的话,莫如说是一种超越的自觉”^②。

第二节 史铁生和他的散文《我与地坛》

史铁生(1951—)北京人。1967年毕业于清华大学附中。1969年去陕西延安插队。1972年因双腿瘫痪返回北京医疗。1974年到北

① 冯骥才:《享受这片月光》,见《以爱心以沉静》,3页。

② 施战军:《九十年代中国艺术散文观察》,《山东文学》1997年第10期。

京北新桥地区街道工厂工作。病后致力于文学创作,1981年病情加重,遂回家养病。主要作品有中短篇小说集《我的遥远的清平湾》、《礼拜日》、《舞台效果》、《命若琴弦》等,长篇小说《务虚笔记》。他的作品一类是对知青生活的回忆和反思,另一类是对残疾人命运的描摹,作品呈现平淡质朴而意蕴深沉的“散文化”倾向。自1985年以来,开始思考人的命运,文字里含有哲理玄思,揭示人与生俱来的局限是能力与愿望之间的永恒距离,生命的目的就是不断跨越困境的过程。后期创作形式有所变化,现代主义的叙事因素有所增强。

《我与地坛》^①是史铁生用自己的生命体验写出来的一篇散文。他在作品里以极朴素动人的语言讲述自己的经历和所思。全部讲述所围绕的核心是有关生命本身的问题:人该怎样来看待生命中的苦难。这一问题的提出,首先是由于他自身经历中的残酷事件,即“活到最狂妄的年龄上忽地残废了双腿”。这种并非普遍性的事件落到了个体的头上,使他的命运顿时与他人判然有别,而他对这命运的承受也只能由他独自来担当。

在整篇散文中,史铁生的沉思大致经历了前后两个阶段。在最初的那个阶段中,史铁生观察与反省个人的遭遇,渐渐地看清了个体生命中必然的事相。这是他在地坛里面默坐呆想出来的:他在腿残之后,有一天无意中来到了地坛公园,感悟到自己心里与这荒园产生了神秘契合,“在满园弥漫的沉静光芒中,一个人更容易看到时间,并看见自己的身影”。从此他几乎天天都要来到这里,摇着轮椅走遍了园子里的每一处角落,他在这里度过了各个季节的天气,专心致志地思考着生命的难题。他置身于“这样一个宁静的去处”,或许就渐渐达到了物我合一的从容,于是“这样想了好几年,最后事情终于弄明白了:一个人,出生了,这就不再是一个可以辩论的问题,而只是上帝交给他的一个事实”。这样的结论便引出了无法反抗的命运的观念:人生就是一种不可捉摸的

① 《我与地坛》初刊于《上海文学》1991年第1期。

命运的造就 ,包括生命中最不堪的残酷与伤痛也都是不能选择的必然 ,人对于由超越个体生命的外在力量所设定的事实显然没有任何改变的余地。

接下来 ,史铁生将视界稍稍越出自身的范围 ,写到来这园子里的其他人 ,去看看别人都有什么样的命运和活法。他先是写到自己的母亲。他的不幸在母亲那里是加了倍的 ,她兼着痛苦与惊恐祈求儿子能好好地活下去 ,“可她又确信一个人不能仅仅是活着 ,儿子得有一条路走向自己的幸福 ,而这条路呢 ,没有谁能保证她的儿子终于能找到 ”。母亲完全是在这苦难的折磨中度完了她自己的命运 ,史铁生伤心而怨恨地想 :“莫非她来此世上只是为了替儿子担忧。”看来 ,命运的造就也就决定了角色的分配和承担的方式 ,有些人仿佛生来就是为了承受苦难 ,在苦难中默默地忍受着命运的重压。他在园子里又遇到一个漂亮却是弱智的少女 ,再一次感受到“就命运而言 ,休论公道 ” ,这就是一个因苦难而有差别的世界 ,如果你被选择去充任那苦难的角色 ,“看来就只好接受苦难——人类的全部剧目需要它 ,存在的本身需要它 ”。既然如此 ,事情也就变得非常绝望了。不幸的命运已经为你规定了承受苦难的角色 ,那么你还会有什么别的方式来度过你的人生呢 ?或者说 ,你还能有属于自己的救赎之路吗 ?很显然 ,问题的关键就是在于那个想不透的方式 :人到底应该怎样来看待自己的苦难。

思路到了这里 ,史铁生的个人问题其实早已变成了众生共同的问题 :“一切不幸命运的救赎之路在哪里呢 ?”有论者从“平常心和非常心 ”的关系来看史铁生的写作。^① 所谓“平常心”的根基所在 ,是指“他把内在的痛苦外化 ,把具体的遭遇抽象化 ,把不能忍受的一切都扔给命运 ,然后再设法调整自我与命运的关系 ,力求达到一种平衡 ”。这种在根本上认可了苦难的命运和不幸的角色 ,却不是看轻生命自身的残酷和伤

① 张新颖 :《平常心与非常心——史铁生论》 ,收入《栖居与游牧之地》 ,学林出版社 ,1994。

痛,而是把这生命的残酷和伤痛从自我中抽离出来,去融入到一个更大也更恢宏的所在之中。这个所在就关系到了“非常心”。它是指“以最真实的人生境界和最深入的内心痛苦为基础,将一己的生命放在天地宇宙之间而不觉其小,反而因背景的恢宏和深邃更显生命之大”。这就是史铁生在这篇散文中最后画出的自我形象,他静静坐在园子的一角,听到有唢呐声在夜空里低吟高唱,“清清楚楚地听出它响在过去,响在现在,响在未来,回旋飘转亘古不散”。就在这融会了过去、现在和未来,融会了死生的时刻里,史铁生看到了包容任何孤独的个体生命在内的更大的生命本相。

底下一直到文章结尾的文字仿佛是一曲绝好的天籁。史铁生写出了自我的三种不同样态:刚来到人间时是个“哭着喊着闹着要来”的孩子,一见到这个世界便成了“一刻也不想离开”的情人,而在时光的流逝之中,他又变成“无可质疑地走向他的安息地,走得任劳任怨”的老人。在时间中的自我就是这样处于稍纵即逝的无常,而这无常却又仿佛太阳永远地轮回往复,“它每时每刻都是夕阳也都是旭日。当它熄灭着走下山去收尽苍凉残照之际,正是它在另一面燃烧着爬上山巅布散烈烈朝辉之时”。史铁生因而想到自己“也将沉静着走下山去,扶着我的拐杖。有一天,在某一处山洼里,势必会跑上来一个欢蹦的孩子,抱着他的玩具”。这是生命永恒的最动人心魄的画面,他因向自己问道:

当然,那不是我。

但是,那不是我吗?

这样一种洋溢着生命本色之美的境界,既成就了史铁生内心的希冀与不舍的探询,也完成了他为文的寄托。为文与为人在此才是真正的一体,整篇《我与地坛》都是那样的和美亲切,而又内蕴着一种实在的激情。所以成其为艰难的是真正完全地投入到那生命本身的舞蹈,而这一点唯独还需经过真正的苦难才能做到。由此,我们也就可以更深

地体会到史铁生写《我与地坛》所体现出的个人心境的痛切之处以及他对自我所执的真正超越。

第三节 王小波和他的随笔《思维的乐趣》

王小波(1952—1997)生于北京,1968年去云南插队,1978年考入中国人民大学学习商业管理。1984年至1988年在美国匹兹堡大学学习,获硕士学位后回国,曾任教于北京大学和中国人民大学,后来辞去公职成为自由撰稿人。他的小说有《黄金时代》、《白银时代》、《青铜时代》等,早期小说和未竟稿在其身后由友人辑入《黑铁时代》和《他久天长》中。他还写作了数十万字的杂文随笔,出版《思维的乐趣》、《我的精神家园》、《沉默的大多数》等集子。他虽然属于知青一代作家,但他成名比张承志、韩少功、王安忆、史铁生等知青作家晚得多,在90年代后期(尤其是猝然病逝之后),他才真正引起广泛的关注,成为一个时期的热点人物。

与同龄作家相比,王小波除了有在乡下插队经历之外,还有西方留学的经历,尤其是他同时兼备文、理两科的学术训练,也是比较早地脱离公职的“自由撰稿人”,这在同龄作家中更显得例外。他在80年代默默无闻,在90年代特有的文化气氛中,他的小说和随笔才引起读者的重视。他的小说语言体现了汉语口语本身的节奏和美感,在锤炼之后形成一种明快而富有弹性的文学语言,小说情节具有想像力,有时显得荒诞奇特,但同时密切地联系到现实的精神生活和社会生活中的压抑,在狂放不羁的风格中时时露出沉重、压抑、哀伤的调子——表面的坦荡底下是彻骨的悲凉之感。他在世的时候,主要还是以随笔作者的身份引起较多的注意。他的随笔可以归于学者随笔的范围。从这些随笔来看,王小波坚持的是一种罗素式的现代自由知识分子的态度,在对现实的社会和文化问题发言时坚持一种理性、自由和宽容的态度,风格比较

明快,也因此时有偏颇(例如《智慧与国学》中对“国学”的议论)。在引证随意时也偶有诟病之处,但因为是从常识和理性的立场立论,在针砭时弊时常常让人感到有种一针见血的痛快(如对东方文化救世论、狭隘民族主义等的批评),对90年代面目暧昧不清的文化界不失为一副有效的解毒剂。在行文中他常常征引一些形象生动的掌故,也常和自己的人生经验联系起来,避免了平板浮泛,颇具可读性。

《思维的乐趣》^①就论述的生动、明快来说,它具有王小波随笔共同的特点,但不同于那些针对具体的争论性问题发言的文章。这篇随笔所谈论的问题:思想本身的乐趣和“参差多态”乃是幸福之源,对知识分子来说具有根本的意义;它所反对的倾向:强制性的思维灌输、管制以及出于愚昧无知对思想的仇视,这在中国的历史和现实中也都是文化环境不健康的关键所在。

王小波的随笔的一个特点是从根本问题入手,快人快语,三言两语就抓住问题的要害。在这篇文章中表现得很明显。像论述到钳制文化的政策使得中国人的思想变得彻底无味时,很直接地指出其流毒:“我们这个国家里,只有很少的人觉得思想会有乐趣,却有很多的人感受过思想带来的恐慌,所以现在还有很多人以为,思想的味道就该是这样的。”论述非常直接明快。又如,他把思想本身的乐趣看作是在实用主义和物质主义气氛弥漫的时代里,从根本上对精神生活的快乐和价值的有力提醒:“我认为自己体验到最大快乐的时期是初进大学时,因为科学对我来说是新奇的,而且它总是逻辑完备,无懈可击,这是这个平凡的尘世上罕见的东西。与此同时,也得以了解先辈科学家的杰出智力。这就如和一位高明的棋手下棋,虽然自己总被击败,但也有机会领略妙招。……某些单调机械的行为,比如吃、排泄、性交,也能带来快感,但因为过于简单,不能和这样的快乐相比。……恕我直言,能够带

^① 本节论述的《思维的乐趣》依据版本是王小波杂文自选集《我的精神家园》,文化艺术出版社1997年版。

来思想快乐的东西,只能是人类智慧至高的产物。”在 90 年代前期的环境中,与市场经济伴生的物质主义气氛弥漫着整个社会,知识分子的精英意识在 80 年代末受影响之后也开始普遍滋生一种焦虑、怀疑、颓败的情绪,在这些背景下一种新的反智倾向开始抬头,这与以往本有的对思想文化领域进行管制的旧的反智主义传统,从不同的方向对科学、文化和思想的价值构成威胁——知识界对之的辩护也常常从其实用意义或者功能立论,而王小波则在这篇随笔中从科学、艺术本身的价值以及其本身含有的“思维的乐趣”立论,可以说是抓住了问题的要害。

王小波的随笔快人快语,自然是作者个性的表现。他曾经说:“在社会伦理的领域里我还想反对无趣,也就是说,反对庄严肃穆的假正经。”^①因此在行文之中,对这种呆板贫乏的“假正经”常常极尽刻薄之能事。《思维的乐趣》中反对思想的灌输,今天读来仍有痛快淋漓之感。他说:“在 essay 比什么都紧要的要件,就是作者将自己的个人低人格的色彩,浓厚地表现出来。”“有些人认为,人应该充满境界高尚的思想,去掉格调低下的思想。这种说法听上去美妙,却使我感到莫大的恐慌。……人既然活着,就有权保证他思想的连续性,至死方休。更何况那些高尚和低下完全是以他们自己的立场来度量的,假如我全盘接受,无异于请那些善良的思想母鸡到我脑子里下蛋,而我总不肯相信,自己的脖子上方,原来是长了一座鸡窝。想当年,我在军代表眼里,也是很低下的,他们要把自己的思想方法、生活方式强加给我们,也是一种脑移植。……不知道何为恶,焉知何为善?所以他们要求的,不过是人云亦云罢了。”王小波经常有一些奇思异想,用这些奇思异想将自己反对的观点引申到荒谬的地步,这在他的小说中表现得更充分一些,在随笔里也时有流露。《思维的乐趣》中将思想灌输比作请思想的母鸡到自己的脑子里下蛋,由此联想到脑袋成了鸡窝,都可以说是这种奇思异想的例子。这种奇思异想显示出作者思想的敏捷,也进一步使得思想变得明快而

① 王小波:《我的精神家园·自序》,引文见该书第 4 页。

形象可感。

《思维的乐趣》中的思想 ,不仅是一种理性的论辩 ,而且是和自己的经验联系在一起的 ,所以这篇随笔也投入了作者的感情。作者描述插队时的无书可看、得不到思想的乐趣的单调痛苦 :

插队的生活是艰苦的 ,吃不饱 ,水土不服 ,很多人得了病 ;但是最大的痛苦是没有书看 ,倘若可看的书很多的话 ,《变形记》也不会这样悲惨地消失了。除此之外 ,还得不到思想的乐趣。我相信这不是我一个人的经历 :傍晚时分 ,你坐在屋檐下 ,看着天慢慢地黑下去 ,心里寂寞而凄凉 ,感到自己的生命被剥夺了。当时我是个年轻人 ,但我害怕这样生活下去 ,衰老下去。在我看来 ,这是比死亡更可怕的事。

这种个人生活经验的引入 ,使得思想有了自己的经历、感情与人生感受做底子 ,变得具体、可感、动人。进一步 ,也就使得作者在看问题时自有自己的看法 ,而不人云亦云。显然 ,思想钳制的痛苦是王小波这一类学者挥之不去的人生感受 ,某种意义上 ,可以将他的随笔对这类倾向的敏感与警惕 ,看作是为了避免历史遗忘 ,促使小而言之是个人的 ,大而言之是几代人的 人生感受和思考 ,进入社会记忆的一种努力。

第四节 苇岸和他的自然散文 《大地上的事情》

苇岸 (1960—1999) ,原名马建国 ,北京昌平人。1978 年考入中国人民大学一分校哲学系 ,其间与文学社成员广泛来往 ,接触当时正流行的“朦胧诗” ,并开始诗歌写作。1984 年 7 月到昌平县干部职工学校任教 ,冬天结识诗人海子。1986 年 12 月经海子推荐 ,阅读美国作家梭罗的散文集《瓦尔登湖》后 ,由诗歌写作彻底转向散文写作。1988 年开始

写作开放性系列散文作品《地上的事情》^①，1991年6月《地上的事情》（二十一则）、《美丽的嘉荫》等文收入《上升——当代中国大陆新生代散文选》，成为新生代散文代表作家之一。他在全部作品中把“大地道德”作为一个文学观念和基本主题，被认为“在中国现代文学中具有开创的意义”^②。1995年12月他主编的《蔚蓝色天空的黄金——当代中国60年代出生代表性作家展示·散文卷》一书出版。1999年5月19日，苇岸因肝癌医治无效辞世。他生前编定的第二本散文集《太阳升起以后》于2000年5月由中国工人出版社出版。

苇岸自称：“我是生活在托尔斯泰和梭罗的‘阴影’中的人。”^③这是因为托尔斯泰代表了他的人世观，而梭罗表明了他的自然观。在苇岸眼里，列夫·托尔斯泰是一个“最伟大的全民艺术家，所有世纪最高尚的人物，人类的良心”，“从来作家都沉湎于文学本身，而托尔斯泰仅仅把文学看作自己伟大活动的一部分。托尔斯泰是历史罕有的，用他的人生和全部文字，为人类指明正确道路的人”。^④而梭罗《瓦尔登湖》的出现，使他获得了一次“新生”，带给他“精神喜悦”和“灵魂颤动”。^⑤他在致友人的信中谈道：“梭罗的本质主要的还不在其对‘返归自然’的倡导，而在其对‘人的完整性’的崇尚。梭罗到瓦尔登湖去，并非想去做永久‘返归自然’的隐士，而仅是他崇尚‘人的完整性’的表现之一。对‘人的完整性’的崇尚，也非机械地不囿于某一岗位或职业，本质还在一个人对待外界（万物）的态度：是否为了一个‘目的’或‘目标’，而漠视和牺牲其他。这是我喜欢梭罗（而不是陶渊明）的最大原因，也是我写《梭罗意味什么》的主要目的。”^⑥梭罗的文字对苇岸仿佛具有一种天然的血

① 《地上的事情》由中国对外翻译出版公司1995年4月出版。

② 林贤治：《未曾消失的苇岸》，《芙蓉》1999年第5期。

③ 苇岸：《自序》，见《地上的事情》5页，中国对外翻译出版公司，1995。

④ 苇岸：《设有门户的宝库·伟大的故事》，同上书，116—117页。

⑤ 苇岸：《必须忠于自己》，同上书，98页。

⑥ 苇岸：《艺术家的倾向——与友人书》，《美文》1998年第7期。

缘性的亲和力与呼应性,使他皈依于“梭罗这种自由、信意,像土地一样朴素开放的文字方式”^①。

苇岸自称“观察者”,他像农人那样热爱田野大地上的一切美好事物。在他看来,“人应该诗意地栖居在大地上”,只需充当大自然秘密谦卑的“旁观者”和“倾听者”。《伙地上的事情》充分表现了他对大地上一切诗意的事情的倾听与观察:

写《自然与人生》的日本作家德富芦花,观察过落日。他记录太阳由衔山到全然沉入地表,需要三分钟。我观察过一次日出,日出比日落缓慢。观看落日,大有守侍圣哲临终之感;观看日出,则像等待伟大英雄辉煌的诞生。仿佛有什么阻力,太阳艰难地向上跃动,伸缩着挺进。太阳从露出一丝红线,到伸缩着跳上地表,用了约五分钟。

黎明,我常常被麻雀的叫声唤醒。日子久了,我发现它们总在日出前二十分钟开始啼叫。冬天日出较晚,它们叫的也晚;夏天日出早,它们叫的也早。麻雀在日出前和日出后的叫声不同,日出前它们发出“鸟、鸟、鸟”的声音,日出后便改成“喳喳、喳喳”的声音。我不知它们的叫法和太阳有什么关系。

冬天,一次在原野上,我发现了一个奇异的现象,它纠正了我原有的关于火的观念。我没有见到这个人,他点起火走了。火像一头牲口,已将枯草吞噬很大一片。北风吹着,风头很硬,火紧贴在地面上,火首却逆风而行,这让我吃惊。为了再次证实,我把火种引到另一片草上,火依旧溯风烧向北方。

^① 苇岸:《我与梭罗》,《世界文学》1998年第5期。

在苇岸笔下 ,对大地上的一切事物 ,一次日出、一只麻雀、一团火焰 ,都充满关爱之情。他的《伙地上的事情》等作品被认为是“整个当代散文领域最为纯粹、也最为明确而有意识地从哲学的层面表达‘人应该诗意地栖居在大地上’这一主题的优秀文本”^①。

《伙地上的事情》由表面上互不相干的 76 个段落组成 ,它的语言像诗一样精湛简洁而富有诗意。苇岸认为 ,他早年的诗歌创作对散文写作具有非同寻常的意义 ,“除了一种根本的诗人特有的纯粹精神 ,恰如布罗茨基所讲 ,散文作家可以向诗歌学到 :借助词语在一定的上下文中产生的特定含义和力量 ;集中的思路 ;省略去不言自明的赘语”^② ,因此 ,他的散文写作可以看成是“诗歌以另一种手段的继续来写作”。

① 沈义贞：《中国当代散文艺术演变史》，276 页，浙江大学出版社，2000。

② 苇岸：《一个人的道路——我的自述》，见《伙地上的事情》，161 页，中国对外翻译出版公司，1995。

第十三章

文学创作中的女性意识

第一节 90 年代女性文学的繁荣

中国文学创作中的女性意识 ,不是从 90 年代才开始出现的 ,它经历了一个漫长而曲折的发展过程。早在五四新文学初期 ,就有一大批女性作家潜隐在“人的解放”的话语背景 ,不自觉地表达了女性自身的困扰 ,比如丁玲女士在《莎菲女士的日记》中宣泄莎菲自暴自弃的情感 ,萧红在《生死场》中描写民间女性比男性承受多得多的耻辱与痛苦 ,都是当时的代表作。有些男性作家也敏锐地发现了社会上女性地位低贱的严重性 ,他们为女性立言 ,呼吁重视女性地位的问题。但是 ,当时人们习惯于把女性问题混同于一般社会问题 ,把女性遭遇的性别歧视与性别压迫简单地看作是社会残留的旧思想观念的一部分。所以随着 30 年代社会矛盾与民族矛盾的尖锐 ,

社会革命与民族解放运动转移了一切社会反抗的主题,女性的问题也随之被压抑。50年代革命传统浓重与道德主义盛行,女性的问题常常被曲解为非无产阶级的思想感情而受到消解,以致在80年代前期的新时期文学中,女性的呼冤声仍然被笼罩在男性的道德观中,或者是混同于一般社会问题给以曲解或淡化,或者是从男性道德标准上给以压抑和打击。前者如谌容的《人到中年》中的主人公,在受到普遍的赞扬的同时,她作为女性的特殊的困境则被完全忽视了;后者如张欣辛的《同一地平线上》和遇罗锦的《春天的童话》所遇到的非难,夹杂的是男性中心主义对女性的辱骂。

但是,就在80年代的文学发展中,在人道主义和人性的美好因素得到普遍重视和珍惜的文化环境里,女性意识仍然在一部分敏锐的女性作家的创作里逐渐得到越来越清晰的表露。首先是张洁的创作,女作家困于个人婚姻生活与感情生活的不幸,同时也直接遭遇了以社会、法律、舆论等面目出现的男性道德主义的逼迫,使她毫无顾忌地在小说《方舟》里喊出了女性独立的欲望。“为了女人,干杯!”这是一种宣言,在男子汉缺席的情况下,女人就成了自己保护自己的真正的“男子汉”。这是一种女性的取代意识,在性别之间、社会(公众性)与房间(私人性)之间,构成了紧张的甚至是敌对的关系。80年代中期的女性诗歌创作,也开始渐渐地显露出来。翟永明的大型组诗《女人》宣示了女性自觉写作的开始,随后唐亚平的组诗《黑色沙漠》、伊蕾的组诗《独身女人的卧室》和翟永明的另外两个组诗《静安庄》、《人生在世》陆续问世,此外陆忆敏、张真等女诗人也在此前或此后写出了大量风格各异、但全部意在表现女性个体生存体验的抒情诗,这些作品构成当代女性写作的第一个高峰。这些创作比较一致的特点,是几乎都把男性世界和权力世界作为一个反抗的对象,作者们都在努力确立女性自己的话语方式,以期达到对男权中心话语的颠覆。这些作品里出现了一系列二元对立的意象组合,比如女性/男性、黑夜/白昼、月亮/太阳、癫狂/理性、反叛/占有等,作品在尖锐的对照中突现出女性生存的感性内容,同

时瓦解了社会历史的种种虚妄的假象。翟永明在《女人》中所精心营造出的“黑夜”意象,后来逐渐为大多数女诗人接受,并成为女性诗歌创作的核心象征,把它表现为消除男性话语遮蔽后浮现出来的女性的自我世界,是一个完全边缘化的、个人化的生存空间。这样,女性意识开始有了自己的美学的意象世界,从取代男子汉走向独立的对峙的女性意识。

90年代的无名状态导致了主流意识形态的淡化,原来被视为“时代共名”的一系列象征着男性权力与男性道德的话语系统受到质疑,各种边缘化、个人化甚至是私人隐秘性的话语,逐渐浮出地表。女性意识从此获得了自觉的解放。1995年世界妇女大会在中国召开,无疑是最大的推动力,那一年被有的研究者称为是“女性文学的狂欢节”,是一个“高潮”。^①其标志为女性作家的作品成批涌上市场,有些风头正健的女性作家也被传媒一再渲染,成为炒作的对象,西方女性主义的理论也被不断介绍进来,不但提高了这场“狂欢”的质量,并直接起到推动与引导作用。文学创作中的女性意识不但来自于女性作家内心深处的困扰与痛苦,同时也来自于西方理论的暗示,有不少名噪一时的女性文学作品,流露出对西方女性理论和女性话语的图解。于是理论与创作相辅相成,推波助澜,共创女性写作的大好局面。

‘90年代的女性写作最引人注目的特征之一便是充分的性别意识与性别自觉。……女性写作显露出在历史与现实中不断为男性话语所遮蔽,或始终为男性叙述所无视的女性生存与经验。”^②90年代女性意识的觉醒,在小说创作方面获得了极大的成就,尤其是以陈染、林白、海男、徐小斌等为代表的个人化写作思潮,有力地创造了女性意识的审美意境。陈染的《无处告别》、《与往事干杯》、《私人生活》等,林白的《一个

① 王光明、荒林：《两性对话：中国女性文学十五年》，《文艺争鸣》1997年第5期。

② 戴锦华：《奇遇与突围——90年代女性写作》，《文学评论》1995年第5期。

人的战争》、《说吧,房间》、《回廊之椅》等作品,都以自己的血肉的痛感,着力于探索女性生存的理想空间,试图建立一个区别于男性权力为中心的公共日常社会的女性世界。陈染把全部笔墨都用于寻求女性个体生存世界,她在作品里强烈地表现出个体与环境的对峙,她对女主人公们精神世界及性欲望的渲染,尤其是对非伦理化的同性爱的描写,都表现出一种离经叛道、惊世骇俗的叙事风格。林白的小说更多地写出了女性感性世界的丰富和美丽,通过直接无碍地描写女性感官的细微感觉以及女性对肉体的深深迷恋,营造出热烈、坦荡的个人经验世界。徐小斌的长篇小说《羽蛇》写的是一个家族中5代女人的故事,每一代的脱胎换骨与蜕变都惊心动魄,充满了神秘、丰富的生命激情,在表现生命轨迹的演变过程中,也写出了生命的深度的伤痛。海男的《女人传》则富有诗意的气息,在热情、幽闭的诗性吟唱中,表达了对男性主流社会的逃离和颠覆。此外,还有另一种表现女性意识的创作,是以徐坤为代表的理性主义的写作。她以冷静的理性思考,把女性意识转换为某种理论形态,来解剖从社会日常生活中人们视而不见的男权中心主义陋习。徐坤经常在作品里以一个女性文化人的视角去观察人生审视现实,表现出一个知识分子的批判立场。如《厨房》、《狗日的足球》等作品中,所揭露的是日常生活中存在的男权中心现象的强悍和冷酷,于不经意间消解男女平等的神话。

90年代女性写作在散文领域也有良好的势头。其主要代表作家有叶梦、王小妮、唐敏等。女性散文与女性小说的文体不同,其艺术表述的特点也不同。除了以女性的立场,以女性的自身体验来观察社会人生这一共同特征之外,散文作家还进一步打破了叙述故事的客观性依托,直接以顿悟、直觉、联想等想像方式,展示出女性身体及生命的感受。作家以女性视角发现一个女人的独特叙事,完成一个女性追问自

我的过程,追求一个女性由自身深入生命深处的话语指涉。^①以叶梦为例,她在80年代末到90年代初创作了一个女人生命体验的散文系列:从出生(《紫色暖巢——关于我出生时的浪漫回想》)、初潮(《我不能没有月亮》)、初吻(《月之吻》)、初夜(《今夜,我是你的新娘》)、受孕(《生命的辉煌时刻》)、人工流产(《失血的灵魂苍白如血》),再到妊娠、育儿(《创造》系列之一之二之三),再加上《走出黑幕》,呈现出叶梦对女性生命意义的完整的美学思索,活泼新鲜生动的女性经验与生命哲学的思考融合在一起,构成了富有女性魅力的艺术世界。

在90年代的女性写作中,不能否认其中有传媒炒作和大众文化市场的制约作用,但在为数众多的女性写作中,女性意识仍然以它独特的美学形态展现出来,有力地冲击了传统的道德观念与审美观念,它以直逼心理真实的严峻态度与自觉对峙的边缘化立场,开拓了90年代文学的新的审美空间。对这批新崛起的女作家来说,真正的优秀之作必然来自“以血代墨”(林白语),撕痛了自己的心灵与肉体的创作。这就是所谓的直逼心理真实,她们不是虚伪地无动于衷地图解西方的女性主义理论和术语,恰恰相反,她们是带着自己追求独立意识而遭遇的现实困境和惨痛经验,进入文学的书写。如《私人生活》的主人公倪拗拗是一个孤僻、敏感、执拗的年轻女子,她完全沉溺于内心生活,对任何公共意识都持有憎恶和彻底拒绝的态度,最终变成了无法适应社会交往的幽闭症患者。在《致命的飞翔》中,两性纠缠着权力和利益的分配,体现为政治权欲的男性中心的社会终于驱逐了独立女性的最后庇护地,以致把主人公逼到了血溅床第的复仇绝地。《说吧,房间》描写的是职业女性的当下困境:女人往往因为离婚而失去了“背景”,结果又失去了职业,但什么原因使女性离婚呢?恰恰是职业女性过分沉重的生活负担造成精神极度倦怠和性的冷漠,无法满足男人的欲望。所以,女性并不

^① 郭海鹰:《世纪之交中国散文的一道绚丽风景》,《中山大学学报》2000年4期。

因为有了职业就有了性的欢乐 ;同时也不因为有了性的苟且就能保证职业的安全。社会的性别歧视与情色上的社会压迫 ,两者是水乳不分地交融在一起的。这样一种令人绝望的感受 ,是这批女性作家面对社会的真实心理 ,这当然与她们所处的灰逼的生活环境有关 ,也正因为现实生活环境的艰难促成了她们的文学创作。其次 ,女性写作所创造的美学境界 ,往往是以正统自居的主流意识所不见容的。这也就是所谓的边缘化立场。她们的文学书写中 ,常常自觉地回避以社会为中心的重大“意义” ,强调个人化的生活经验和感情世界以及身体的肉欲的各种感受。如陈染的小说里经常出现大量的自赏性独白、躯体器官的独特敏感、纯粹精神上的白日梦幻等 ;林白的叙述方式也呈现出非中心化的零散 ,书写片段随意飞扬 ,相随个人的情绪与感受而层迭聚合。这种种无序、偏执、隐私性的幻美之境 ,正符合边缘化的审美叙事的特色 ,与正统、高雅、宏大的男性政治历史叙事 ,形成了一种偏执的对峙的美学。

第二节 翟永明和她的组诗《女人》

翟永明 (1955—) ,四川成都人。1974 年在兵器工业部 209 所工作。1977 年进成都电讯工程学院读书 ,1980 年毕业后回原单位。1981 年开始诗歌创作。1988 年调入成都文学院。有诗集《女人》、《黑暗里的表现》等 ,代表作是组诗《女人》、《静安庄》、《人生在世》、《我策马扬鞭》等。她的作品有很强的女性意识 ,以激愤的语言探寻中国女性的命运 ,显示反抗的姿态。诗歌所阐释的“黑暗意识” ,即女性对自身使命的深刻自觉 ,被认为给当代诗坛提供了一个独到而又深刻的主题。90 年代创作的《莉莉和我》、《道具与场景的述说》、《脸谱生活》等表现出独特的艺术创造力。对“脸谱”——人格面具的研究 ,使她的诗具有一种深沉的悲悯 ,也使她的叙事开始游离纯粹的个人体验。她对诗歌进行了小说化的处理 ,而且重视诗的戏剧性 ,这都使她的诗具有独到的魅力。

翟永明在 1984 年完成了她的第一个大型组诗《女人》,其中所包括的 20 首抒情诗均以独特奇诡的语言风格和惊世骇俗的女性立场震撼了文坛。这是中国当代文学史上一部比较早、并且也是相当成熟的体现女性意识的一部文学作品,有关其女性立场的思想意识较为鲜明地表达在翟永明为组诗所作的序言《黑夜的意识》中:“作为人类的一半,女性从诞生起就面对着一个完全不同的世界,她对这世界最初的一瞥必然带着自己的情绪和直觉……她是否竭尽全力地投射生命去创造一个黑夜?并在危机中把世界变形为一颗巨大的灵魂?事实上,每个女人都面对自己的深渊不断泯灭、不断认可的撕心痛楚与经验……这是最初的黑夜,它升起时领我们进入全新的、一个有着特殊布局和角度的、只属于女性的世界。这不是拯救的过程,而是彻悟的过程。”^①

整个组诗具有一种涵盖女性全部生存体验的气魄,大量密集的抒情描写似乎是想穷尽女性所有的情感、境遇、意识与诉说;但更为重要的是,诗中所写的完全是从诗人的个人视角去看的世界,翟永明以此揭开的是一个殊异于常态的隐秘空间,即个体性的女性自我世界。这也便是所谓“黑夜”的命名所指。组诗全部的 20 首中几乎无一例外地都出现了黑夜的意象,比如《世界》:“我创造黑夜使人类幸免于难”,比如《独白》:“渴望一个冬天,一个巨大的黑夜”,比如《边缘》:“我想告诉你,没有人去阻拦黑夜/黑暗已进入这个边缘”,比如《沉默》:“你的眼睛变成一个圈套,装满黑夜”,比如《结束》:“一点灵犀使我倾心注视黑夜的方向”,卷首的题词之一也是杰佛斯的这样两句诗:“至关重要/在我们身上必须有一个黑夜。”在这里黑夜的象喻其实不难理解,它指的是女性长期以来都处在被压抑遮蔽的境遇中,因而她们的自我正仿佛黑夜般的晦暗未明。

很显然,“创造一个黑夜”的意识,在翟永明的诗里意味着对于女性自我世界的发现及确立。但是由于两性关系的紧张和对立,在这个创

① 此文收入诗集《女人》,漓江出版社,1988。

造的过程中必然带有巨大的对抗性与痛苦。诗中的意象体现为抒情者把男性世界置于女性自我存在的对立面,两者之间的关联被阐释为伤害与被伤害、侵犯与被侵犯、占有与惨败的对照。《独白》这首诗通篇写的是女性与男性之间复杂而不平等的情感关系:“以心为界,我想握住你的手/但在你的面前我的姿态就是一种惨败。”《七月》所描写的情境:“你是侵犯我栖身之地的阴影/用人类的唯一手段你使我沉默不语。”这种对抗既是诗人的选择,但更被看作为一种命运的必然,正因为女性的自我确立无法在男性世界中实现,所以才会自觉地转向边缘化的存在,女性是在别无选择的情形下退到一个自我疏离的私人化的生存及话语空间中,或说是“退缩到黑夜的梦幻之中去编织自己的内心生活”^①。

值得注意的是,倾心于黑夜以及在黑夜中的表达,在组诗《女人》中基本上是一种迷狂与非理性的方式。诗中的抒情者以第一人称自白,她在《独白》里这样形容自己:“我,一个狂想,充满深渊的魅力。”黑夜正是这狂想与深渊魅力的根源,诗人从这个充满破坏性和灾难感的永恒意象中显现出女性独特的体验和意识,在诗中,由黑夜所包容的种种特质均以象征的方式显现为女性的自我特征,其中被反复强调的就是这种迷狂与非理性的倾向。组诗中所抒写的心灵体验往往被表述为臆想、噩梦、紧张、癫狂、晕旋及痉挛之类,以此来构筑抒情者与众不同的自我形象,那是一个放任内心激情与欲望,沉溺于对世界的自由幻想中的女子,她由自己最独异的生存体验来拒绝和摈弃所谓“常态”的观念和情感。尽管这种黑夜迷狂式的话语方式,在根本上还是迫于与男性世界的对立,但它却仍有着巨大的创造性的意义。因为,既然男性世界被认为意味着通常意义上的正常和理性,甚至代表了整个人类世界既有的文明形态,那么女性的自我确立就不得不放弃这一切,她的那种反常和非理性的表达方式,正是对男性中心世界的消解。诗中以太阳和

① 李振声:《季节轮换》219页,学林出版社,1996。

白昼作为男性世界的象征,对之发出种种尖锐的质疑:诸如“太阳,我在怀疑”(《臆想》)、“外表孱弱的女儿们/当白昼来临时,你们掉头而走”(《人生》)之类的诗句都明确表明了消解中心的意义指向。这也就意味着,黑夜对于女性而言,由被遮蔽的象喻生成了蕴含着无限丰富意义的自我创造的心灵居所。

第三节 陈染和她的中篇小说《无处告别》

陈染(1962—),出生于北京。幼年学习音乐,18岁转向文学。1982年发表文学作品。1986年大学毕业。曾在北京做过大学教师和报社编辑,去美国数年后,仍回国从事写作。现为作家出版社编辑。出版中短篇小说集《纸片儿》、《嘴唇里的阳光》、《与往事干杯》、《无处告别》、《在禁中守望》、《潜性逸事》等,还有长篇小说《私人生活》以及散文集《断篇残简》、《声声断断》、《不可言说》等。她的作品表达了强烈的女性意识,用现代女性的视角来描写内心的绝望感,曾引起争议。

陈染的创作经常被从事女性主义文学批评的学者作为文本分析的经典材料,这也许是作家在创作中所营造的艺术世界,半是出于对现实生活的知性认识与把握,半是出于理论观念的暗示性引导,所以具备比较清晰的可解读性。但这一切都被作家精心组织到一个知识女性的封闭的心理世界之中,用诗性的、极端的、又具有自传色彩的语言传达出来,使之拥有了不可怀疑的感性力量。陈染的作品能够被各种境遇下的女性读者所接受并经得起品嚼,就是因为她拥有这双重的功能:她以强烈的偏执的个人色彩,渲染了一份可供女性主义理论剖析的艺术样本。《无处告别》^①是陈染有代表性的一篇小说,具有很强的抽象性。小说以黛二小姐与母亲、情人及同性朋友之间的关系的剖析,不仅暗示

^① 《无处告别》初刊于《小说家》1992年第1期。

了知识女性的生存困境及其强烈的孤独感 ,同时也暗示了作家个人与以西方为代表的现代文明及以传统神秘文化为象征的东方世界之间的强烈隔阂 ,由此喻示了知识女性在当下社会变革中遭遇的不可克服的迷茫与无奈 ,以致 “无处告别 ”的悲凉情怀。

无论女性主义的理论观念来自何方 ,作家在笔底下所透露出来的悲凉和绝望的心情是真实的 ,它只能来自作家自身对生存环境的深刻体验。小说主人公黛二小姐是个具有自传色彩的人物 ,在她的看似有些颓废的思考里 ,处处洋溢着高贵的、智慧的、洞察一切的启蒙光芒 ,她仿佛能看透人性的种种愚蠢与邪恶 ,对世俗的芸芸众生 (在小说里即体现为缪一、麦三、墨晶等为生存奔波之徒)的庸俗与堕落 ,充满了悲悯与鄙视 ,她有时会对伙伴们的世俗行为深恶痛绝 ,急于划清界限 ,有时又为自己出于生存需要不得不作的妥协感到沮丧 ,甚至迁怒于他人。她性格中有着极端洁癖的病态 ,甚至为了维护自己的形象与尊严 ,不断地把自己激励成冰心玉洁、不食人间烟火的孤独者。如果我们剥去陈染罩在小说叙事上的女性主义观念 ,黛二的形象仍然是我们很熟悉的、与五四新文学传统一脉相承的知识分子的启蒙者。下面是小说所描写的有名的 “三个梦象 ”:

她知道自己在梦幻里活得太久了。她站在那里 ,望着幽静如荒漠的苍穹 ,重温起自己在夜梦中最常出现的几个景象 :第一个场面 ,就是她独自一人在四际荒凉的沙漠里无尽地跋涉 ,秋风掀起她的衣服 ,裤管里也爬满幽幽的风声 ,她永远在走 ,却永远也无法抵达目的地 ;第二个场面 ,就是她在拥挤不堪、嘈杂纷乱的楼群之间被许多人追赶 ,她刚刚摔掉一个 ,就又冒出一个 ,无数个埋伏四周的追赶者永远会从意想不到的方位向她袭来 ;第三个场面 ,就是一两只颜色凄艳、阴暗的母猫永远不住地绊她的脚 ,它们的目光散发出狂热、病态而绝望的光芒。黛二小姐冥冥中感悟到 ,那无尽的沙漠正是她的人生 ,那拥挤的楼群正是纷乱的情场 ,那凄厉的艳猫正

是危险的友情。

梦象本身已被黛二小姐自己分析得十分清晰,但是,如果我们只要把第二个梦象解释成政治角斗场,第三个梦象解释为人性的欲望,那么,这段叙事的性别意识就可能完全相反,成为典型的知识分子的启蒙叙事。

同样的原因,如果仅仅用女性主义的立场来解读,也很难解释黛二小姐与母亲之间的关系。丧失了男性庇护(黛教授的去世)的黛二与母亲,本来应该是女性世界相濡以沫的亲人关系,可是她们之间却充满了情感敲诈的疲惫、相互的厌倦以及没完没了的争吵。“母亲”的意象本来意味着一种爱的联结,是亲情、血缘所造就的一种天然的美好关系,然而在黛二的感情世界里却常常成为一种无以摆脱的枷锁,因为母亲的爱常常霸道无理,刺伤她的心灵。她知道母亲又爱又恨的病态是与孤独有关,她也同样在孤独中有了可怕的想像:或者一个披着长发的女人阴森森地扑向她、僵硬的手卡在她的脖子上,或者突然间看到母亲自杀时那凄惨的忧伤……黛二与母亲之间的这种令人窒息、无法逃离的相互关系是耐人寻味的,如有的学者所分析的:“在陈染的母女情境中,制造痛苦的不光是下意识的对父子秩序的仿同:权力、控制、代沟与反抗;而且更多的是不再归属于男子的女性深刻的自疑与自危感的盲目转移。无法为自己独自生存建立合法性与安全感的女人,其生命压力的出口,便可能富于侵犯性与危险的爱。”^①这种对于女性自身的传统文化积淀与社会中的软弱性格的深刻反省,也是超出了一般的简单地把女性世界理想化的肤浅之作,表达了作家对人生处境与社会批判、家庭批判甚至血缘批判的警醒态度。

在描写黛二小姐与两个男子的性爱关系上,作家采用的也是80年代文学中常见的象征的手法。两个男子都是面目极为模糊的——他们

① 戴锦华:《陈染:个人和女性的书写》。

只是某种文化的符号,美国人约翰·琼斯代表了美国的现代文明,气功师则代表了东方神秘文化。作家并不掩饰这种文化符号的应用,在小说的小标题里,就用了“黛二与现代文明”和“黛二与世界”来点题。在前一节里,写黛二逃向“现代文明”的象征之地美国以后,仍陷入深深失望之中,她既不能获得异域文化的认同感,也无法忍受与琼斯之间的没有心灵激荡的性爱生活,她只好再一次告别,重新回到国内。在后一节里,当她与一位气功师心灵相遇的瞬间,似乎有一种信仰似的东西笼罩了她,吸取了她的魂魄,暗示她为之献身,但倏然间这一切都变成气功师的一项伟大实验。在经历了一次次的毁灭性打击后,黛二小姐知道自己与这个世界的关系,只有荒芜的凄凉和独自的脚步声。但作家用这样的象征手法来写男女情色,性爱就变得无趣,约翰的浅薄、实用和没有深度的动物本能,气功师的神秘主义与阴谋诡计,只是构成了黛二对所谓西方“现代文明”和东方本土文化的印象。当然这种看法于东西方都是肤浅的、不准确的,但它又确实构成了黛二走投无路的悲凉结局。某种意义上说,这部小说也反映了刚从西方归来的作家本人沮丧的情绪,不顺的境遇使作家与世界环境处于紧张尖锐的对立之中。

很显然,这部发表于90年代初的作品具有过渡时代文化的特征,在很多地方都保留了80年代启蒙文学精神的特点,但这种知识分子精英意识的清晰性,不再是时代共名或者理论观念的作用,作家所有对生活的知性认识,都来源于作为一个生活中失败的女性的独特视角。因此它的叙述又不能不带有鲜明的女性叙事的特点,本来黛二与她周围世界的关系都并不重要,或者说,都是黛二所不屑一顾的,结果对这些关系的诉说,仅仅成了诉说,黛二小姐借着这些关系,非常成功、但又非常固执地言说了自己。那种激愤的个人反抗的独语,那种感官欲望的表达与怪异的想像境界,以及黛二叙述里藏而不露的作家本人孤立无援、幽闭任性的精神立场,都呈现出现实世界的另一种意义,即女性在寻找自身的过程中,无法认同以男性为中心的社会现实,她只能在逆向的行进中,走向个人的世界,用看似柔软实则执拗的笔触尝试着女性写

作的一次突围。

第四节 林白和她的长篇小说《一个人的战争》

林白(1958—)原名林白薇。原籍广西博白,生于广西北流县。曾插队两年,此期间当过民办教师。1982年毕业于武汉大学图书馆学系。曾在图书馆、电影厂工作,现在北京定居。80年代开始创作诗歌,后从事小说写作,主要作品有长篇小说《一个人的战争》、《蔷苔》、《守望空心岁月》、《说吧,房间》,中短篇小说集《玫瑰过道》、《子弹穿过苹果》、《同心爱者不能分手》、《致命的飞翔》等,散文集《丝绸与岁月》等。她的作品常用“回忆”的方式叙述,对女性个人体验进行极端化的描述,善于捕捉女性内心的复杂微妙的涌动。她的这种封闭的自我指涉的写作,特别是有些关于自恋、同性恋的描写,在当代文学创作上有很大的革命性和突破意义。

《一个人的战争》^①是林白最有影响也是最有争议的一部长篇小说,由于小说中对于女性的性意识与身体欲望的觉醒过程作了真实而具体的描述,而且许多细节的描写超越了世俗道德的约束,因此,被研究者视为一部当代中国女性意识的代表作。小说表现出很强烈的自传色彩,主人公林多米的第一人称叙述与被描述的第三人称叙述极为自然地转换,同时又经常在描写中引进了作家曾经发表过的其他小说的文本,结果使小说的真正叙事人与主人公经常混为一人。作家故意以这种虚实不分的叙事策略,把通常社会道德认为是属于私人隐秘的女性的欲望、身体、性等意识,淋漓尽致地展示出来,表现出坦诚对待生命与生命之美的勇气。

^① 《一个人的战争》初刊于《花城》1994年第2期,以后作家作过多次修改,本教材依据的是《林白文集》第2卷,江苏文艺出版社1997年版。

作家对书名作过如此的解释：“一个人的战争意味着一个巴掌自己拍自己，一面墙自己挡住自己，一朵花自己毁灭自己。一个人的战争意味着一个女人自己嫁给自己。”^① 作家的阐释里反复出现的关键词是“自己”，隐含了女性在现实遭际中的极度伤害、并由此而生的极度绝望，才不得不对生命欲望作出自我幽闭的叙述。小说主人公多米并不是一个自觉的女权主义的精神标本，而是一个始终被拒绝的东方社会女性的经典形象，因而叙事立场也相应改变了传统的启蒙性质。在多米的少女时代的性爱经历里，包括被强暴、诱奸以及与人同居的失败恋爱，都含有某种戏剧性因素，即她并非是完全被动的和无辜的，相反，作家笔下的多米，生活在男性权力主导下的社会环境里，她在成长中也曾经暗暗地对男性采取了卑贱的迎合态度，以求获得他者的认同。小说里有这样一段描写：

她常常不由自主地听从一个男人，对男性的声音总是起一种本能的反应，她情不自禁地把身体转向那个声音，不管这声音来自什么方向，她总是觉得来自她的上方，她情不自禁地像向日葵那样朝向她的头顶，她仰望着这个异性的声音，这是她不自觉的一个姿势。有时意识到她要反抗的就是这个姿势，但她反抗之后，重新又回到这个姿势，就像两只胳膊下垂的时候总是比举起的时候轻松、自然。

但是，男性为主体的社会并没有因此对她的迎合表示青睐，相反，男性总是以粗暴的态度轻而易举地打碎了她的期待与幻想，把她逼进了一个不得不返回到自我内心深处的封闭性绝境。多米的女性意识的不断成熟，也正是她逐步走出男性世界的制约与观照的过程。小说里多米与异性之间有过多次的性爱经历，但每次都是女性惨败的记录，所

① 《林白文集》第2卷 225页。

以最后她不得不迁就社会 ,嫁给一个老人 ,过着无爱的日常生活。作家对这样的结局没有提出任何批判性的意向 ,相反为多米的选择作了针锋相对的辩护。这就使有的批评者认为这部小说缺乏精神性的提升 ,其实 ,小说的反启蒙叙事立场所追求的就是抹杀虚妄的精神道德标准 ,转向肉身的感性的提升。

小说结尾部分 (有的版本在开篇部分)有一段关于女性在绝望中作性自慰的描写 ,被有些批评家视为猥亵的描写 ,其实这一段性行为的描写正是对多米的实际生活遭际的反抗与提升 ,它用有震撼力的诗性语言 ,写出了女性在精神上与生理上的双重压抑 ,如果说这属于情色描写 ,那么 ,由于描写心理的坦然 ,林白的情色描写荡漾着饱满的生命力的汁液。在女性性意识的自觉及其文学表现方面 ,新时期文学史上有一个缓慢的发展过程。80 年代女作家王安忆在这方面有过开拓性的贡献 ,她的《小城之恋》、《荒山之恋》、《锦绣谷之恋》以及《岗上的世纪》都探索性地描写了女性的性意识觉醒 ,但她还是用了相当华美而虚幻的象征性语言来暗示性的内容 ;而林白的进一步探索则直接写出了女性欲望的成长与成熟 ,写出了世俗如何不容这种欲望的存在 ,同时也明白地写出了性的感觉、性的行为和性的心理的状态 ,使文学与人的真实生命现象的距离更加接近了。

正如研究女性文学的批评家所指出的 :《一个人的战争》里的欲望经验的描写 ,超出了传统男性写作框定的范围 ,也超出了一般女性写作的范围。它完整地叙写了一部女性欲望的成长史 ,这注定要惊世骇俗。但正是这种对女性欲望本体的表现 ,有可能真正促使女性文学进一步深化。它带来的不仅是女性自我认知 ,而且是女性语言的成长。女性欲望本体是女性语言的真正源泉。^① 林白的叙述语言也非常有特点 ,粗读起来觉得零乱无章 ,仿佛是随风而来的一些记忆散片 ,游荡在真实

① 荒林、王光明 :《两性对话 :中国女性文学十五年》,载《文艺争鸣》1997 年第 5 期。

与虚构之间。人物和事件也常常互现于各种小说文本 ,召之即来 ,挥之即去。她的小说叙述中很少有 “开端—高潮—结束 ”这样的规范性结构 ,而常常在不断重复中拆解了小说的理性意义 ,叙述中片段与片段的流转相当自由 ,读起来似行云流水 ,飘忽不定 ,表现出非常女性化的特点 ,让人联想起现代文学史上著名女作家萧红的语言艺术。

第十四章

文学创作中的民间立场

第一节 坚持民间理想的文学创作

民间理想主义反映了一种新的叙事立场,指 90 年代出现的一批歌颂民间理想的作家的创作现象。“民间”一词在不同的历史条件下有不同的解释。本文所用的“民间”,是指中国文学创作中的一种文化形态和价值取向。在实际的文学创作中,“民间”不是专指传统农村以自然经济为基础的宗法社会,其意义也不在具体的创作题材和创作方法,“民间”所涵盖的意义要广泛得多,它是指一种非权力形态、非知识分子的精英文化形态的文化视界和空间,渗透在作家的写作立场、价值取向、审美风格等方面。知识分子把自己隐藏在民间,用“讲述老百姓的故事”作为认知世界的出发点,来表达原先难以表述的对时代的认识。本教材在分析各个文学史阶段的创作

时,曾多次涉及“民间”一词的使用,但在不同的时间范畴中“民间”的文学功能也不相同。五六十年代的“民间”,主要表现为某种艺术因素渗透在创作中,稀释了当时对创作干预过多的国家意志和政治宣传功能;“文革”后的80年代的创作中,“民间”常常作为新的审美空间,并以“文化”为特征来取代文学创作中过于强大的政治意识;而90年代以来,作家们从“共名”的宏大叙事模式中游离出来以后,一部分在80年代就有相当成就的作家都纷纷转向民间的叙事立场,他们深深地立足于民间社会生活,并从中确认理想的存在方式和价值取向。

当代中国并不缺乏对理想主义的阐释和宣传,但是在五六十年代,所谓的理想主义都是国家意志的派生物,尤其在“文革”时期,理想主义被“四人帮”统治集团强调到压制人性摧残人性的地步,所以,随着“文革”结束后市场经济的兴起,人们普遍地对虚伪的理想主义感到厌倦,同时也滋长了放弃人类向上追求、放逐理想和信仰的庸俗唯物主义。这种倾向到了90年代尤盛。有些知识分子看到了市场经济兴起后,经济利益刺激了一般社会情绪,追逐经济利益的社会潮流似乎淹没了过去处处制约社会的强大政治意识形态,所以就不加分析地盲目歌颂市场经济,却回避了在整个社会朝市场经济转型过程中存在的诸种不容回避的问题,如国家所有制的财产再分配中哪些阶层获得了最大利益,而真正受到损害的又是哪些阶层?在追逐物质财富的过程中如何看待脑力劳动者的知识财富?知识分子原来都是国家体制下的“干部”身份,如今他们在向市场滑行的过程中是否需要重新确认自己的社会地位和劳动价值?知识分子能不能放弃理想随波逐流去追逐经济利益?如果他们还需要理想人格来制约自身,那么他们的理想又从何而来?等等。据此,90年代有一部分知识分子自动发起“人文精神寻思”的讨论,重新呼唤人的精神理想,也有不少作家在创作中歌颂人的理想性,但他们都在历史的经验教训面前改变了五六十年代寻求理想的方式,其中不少作家与学者都转向民间立场,在民间大地上寻找和确立人生理想,表现出丰富的多元性。

从民间树立生活的理想价值 ,以新的健康的审美意象来表达知识分子的理想追求。这其实在 80 年代的诗歌和小说创作中已经出现 ,只是没有引起广泛的关注。莫言的《红高粱》已经表现出浓厚的民间理想。80 年代末卧轨自杀的诗人海子 ,早在他短暂的诗歌生涯中响亮地喊出了民间的理想主义。在他的关于麦子的诗歌创作里 ,麦地成了诗人的“乌托邦”:

全世界的兄弟们
要在麦地里拥抱
东方 ,南方 ,北方和西方
麦地里的四兄弟 ,好兄弟
回顾往昔
背诵各自的诗歌
要在麦地里拥抱
—— 《五月的麦地》^①

当我痛苦地站在你的面前
你不能说我一无所有
你不能说我两手空空

麦地啊 ,人类的痛苦
是他放射的诗歌和光芒 !
—— 《麦地与诗人》^②

在诗人的笔底下麦地并不是完美的理想天堂 ,而是一个痛苦的盛

① 《五月的麦地》,收入《海子诗全编》,353 页,上海三联书店,1997。

② 《麦地与诗人》,收入《海子诗全编》,356 页,上海三联书店,1997。

器,但全世界的“众兄弟”相拥抱之地,就是这个放射人类痛苦的圣地。海子,还有他的朋友、年轻的短命诗人骆一禾,当他们出现在诗坛上的时候,诗歌领域正是充满喧嚣与骚动的时刻,反叛的旗帜林立,反叛崇高人格、反叛英雄神话、反叛一切与传统有关的文化遗产……急功近利的创新和狭隘琐碎的题材使诗歌创作进入一种无序状态,深刻地反映出理想失落后的人性的脆弱。然而海子、骆一禾等诗人则在反叛声中捍卫了自己的“精神家园”。他们在诗歌里唱出了来自民间的麦地、草原、太阳、天堂、少女、月光、向日葵、杨树、鹰、马……渗透在他们作品里的生命意识,超越了以个体为特征的生命存在,囊括宇宙万象,是大地、天空、诗人共同创造和拥有的,并用心灵去感知和倾听的一种神启。海子身后留下以太阳为总题的长篇诗剧残稿,陶醉在神话与传说的浪漫辉煌里面,但从艺术的实践来看,他早期的抒情短诗更加体现出民间理想的追求。

从民间吸取生活理想与国家意志所提倡的理想不一样,首先民间的理想不是外在于现实生活的理想,它同老百姓在日常生活中的表现出来的乐观主义和对苦难的深刻理解联系在一起。如果说,这种理想也具有某种道德的成分,那既不应该是过去虚伪的理想主义(如五六十年代的所谓“革命浪漫主义与革命现实主义两结合”的理想主义),更不应该是封建时代遗留下来的道德观念(包括对女性的蔑视和对两性生活的禁忌),真正的民间道德是穷人在承受和抵抗苦难命运时所表现的正义、勇敢、乐观和富有仁爱的同情心,是普通人在寻求自由、争取自由过程中所表现的开朗、健康、热烈,并富有强烈的生命力冲动,这样的道德在现实生活中往往不见容于正统的社会规范与道德意识,但从艺术上提供了新的审美空间和理想坐标。作家余华在90年代连续发表长篇小说《活着》和《许三观卖血记》,改变了他在80年代作为先锋作家的创作风格。这两部作品深刻描写了近半个世纪以来中国城镇社会中下层人民所遭遇的日常性的苦难,如果从传统知识分子精英立场来表现这个题材,也许会成为具有某种政治寓意的社会批判性作品,但余华改

变了这一叙事方法,他利用这个题材探讨中国民间对苦难的承受力和承受态度,尤其是许三观的故事,写出了苦难重压下民间赖以生存的幽默与乐观主义。如果孤立地看,这些幽默和乐观很可能会被知识分子批判为阿Q式的可笑方式,但余华把这些因素置于源远流长的民间文化背景下给以表现,成功地挖掘出长期被主流文化遮蔽的中国民间抗衡苦难的精神来源。这些作品在揭露现实生活的批判意义上一点也不比传统的现实主义作品差,但它驱除了意识形态化的廉价的天堂预约券,也不像某些知识分子所表达的孤愤绝望的现代战斗立场,小说与现实生活的距离被拉到最为接近的方位,挣扎在生活底层的人民表现出独立(而不是借助知识分子的话语)地面对苦难的本色。

其次,民间的理想还表现在历史整合过程中民间生活的自身逻辑性。与国家意志对历史的渗透与改造相反,民间有其自身的历史形态与生活逻辑。王安忆在90年代发表长篇小说《长恨歌》,在表现上海这座城市从40年代到80年代的历史过程时,有意淡化了政治性的历史事件,突出民间生活的自然状态,她通过上海市民王琦瑶一生的悲喜剧,展示出丰富的都市场景和文化记忆。通常,民间世界是与大地、农村、民风民俗紧密联系在一起的,与现代都市没有直接的关联。但是在现代都市的形成过程中,来自各地的城市移民都不自觉地带来了各自的文化背景,虽然这些文化背景在都市现代化过程中日趋消亡,但其虚拟的价值仍然存在,并对城市文化的建设带来深刻的影响。《长恨歌》写小市民王琦瑶的人生三部曲:年轻时代参加上海的选美活动,一举成名,随即又成了国民党某要员的外室,辉煌与腐烂共生;中年时代蛰居上海弄堂,与一群游离于体制外的市民整日沉浸在怀旧中,并演出了一场多余人的爱情悲喜剧;老年时代适逢改革开放,上海的繁华旧梦又重新发出迷醉的诱惑力,结果吸引了一批粗鄙腐烂的寄生者,作为旧梦象征的王琦瑶被谋杀。小说通过一个人的命运写了上海近40年的命运,丰富地象征了上海的市民文化本身的生命力与魅力,这种展示历史的方法,显然与以前文艺理论所倡导的通过一个艺术

典型来图解意识形态化的历史的方法是不一样的。

其三,民间文化形态本身的丰富性决定了理想的多元性,每个作家根据不同的民间生活场景对理想也有完全不同的解释。如张承志从80年代中期起就深深地扎根于伊斯兰民间宗教文化中,他的《心灵史》宣扬了哲合忍耶教派的历史和教义,但广大读者却在他对形而上界的颂扬中读出了他对追求肉欲的现世社会的强烈批判,因此而受到震撼;而张炜的长篇小说《九月寓言》则通过对大地之母的衷心赞美和徜徉在民间生活之流的纯美态度中,表达出一种与生活大地血脉相通的、因而是元气充沛的文化精神。其他如莫言、王安忆、李锐、韩少功、陈忠实等作家虽然表达的民间理想均不相同,但由于他们自觉地把个人立场与民间立场很好地结合起来,所以能在个人视角下展示出多元的社会场景和价值体系,他们的创作达到了90年代文学的最高成就。

在讨论民间理想需要指出的是,民间并不是一个纯粹的理想世界,民间理想是以历史与现实发展过程中的某种现实世界为基础的,所以,在强调民间世界的理想性时,不能不意识到它的藏污纳垢性质。在以往的历史中,民间社会一向是以弱势者的形态存在的,它以含垢忍辱的方式来延续和发展自身历史,统治者的强势不仅在权力(包括政权、族权等)上控制了民间,还在文化上控制了民间,真正的民间是处于长期的遮蔽之中。所以在发掘民间的理想价值的同时作家不能不意识到它本身还掺杂了污垢的因素。但复杂的情况是,民间的生命力已经与它的藏污纳垢性与生俱来,昏昏默默,无法截然分开。许多作家在表现民间的理想的同时,也注意到了这一特点。较为典型的是李锐的小说。李锐作为一个知青作家,他在小说世界里始终贯穿了知识分子面对民间的复杂心态,他的尖锐的解剖刀双刃出击:一面揭示出知识分子自身的文化局限,一面也揭示了民间近乎宿命的愚昧状态。系列小说《黑白》、《北京有个金太阳》和《行走的群山》完整地写出了知识分子幼稚的理想与农村民间文化之间的复杂的较量,而知识分子最后不得不失败的过程;长篇小说《风之树》则尖锐地写出了“矮人坪”的民间世界与

代表着官方意志的权力之间的对立,矮人坪是一个残废的世界,那里贫穷落后的男人们共同供养了一个女人暖玉,并使这种本来很丑陋的“公妻”制度变成了矮人坪民间世界的一个精神凝聚点、一个乌托邦。当权力者为了争权夺利想通过暖玉来整人的时候,矮人坪的富农拐叔为了维护这个乌托邦而自杀。小说非常生动地写出了民间藏污纳垢的特点:本来从矮人坪的民间社会关系来看暖玉的处境,它构成了对人性的严重伤害,但矮人坪的男人在守护这种耻辱的秘密时恰恰又体现出对人性的爱护,因为与权力者出于卑鄙政治目的的“理想主义”相比,矮人坪的民间道德还是体现出一定的人性力量。矮人坪的民间社会处于极端软弱和愚昧的境地,几乎没有任何能力抗拒来自外部世界的天灾人祸,但他们在认命的前提下,维护着自己特殊的文化形态和原始正义。尤其当拐叔自杀后,矮人坪的农民在葬礼中显示了民间自在的道德力量和文化魅力。关于民间立场的理想主义创作中,陈忠实的长篇小说《白鹿原》和韩少功的长篇小说《马桥词典》在展示民间文化形态时,也相当生动地描绘了这种文化的复杂性。

第二节 张承志和他的散文《走进大西北之前》

张承志(1948—)原籍山东济南,生于北京。回族人。1967年毕业于北京清华大学附属中学,“文革”初期是红卫兵积极分子。1968年到内蒙古东乌珠穆沁旗插队,在草原上当了四年的牧民。1972年入北京大学历史系考古专业学习。1975年毕业分配到中国历史博物馆考古组工作。1978年发表处女作《骑手为什么歌唱母亲》,引起文坛注意。同年考入中国社会科学院研究生院历史语言系学习,研究蒙古族及北方诸民族的历史。1981年毕业分配到中国社会科学院民族研究所。1981—1982年曾在日本东京大学考古学系进修。早期主要作品有长篇小说《金牧场》,中短篇小说《北方的河》、《黑骏马》、《黄泥小屋》等。

张承志被称作“一个理想主义的精神漫游者”，早期的创作以草原生活为题材，从民间大地吸取精神养料，稍后他把个人理想与宗教信仰结合在一起，开始了对于回民生存和真主信仰的探索。1984年，他到回民聚集地宁夏的西海固地区，接触到回族伊斯兰教哲合忍耶教派的历史材料。这一民间宗教团体在历史上为了维护信仰的纯洁及心灵的自由而不惜牺牲的英雄主义精神极大地震撼了张承志。他不仅皈依了哲合忍耶，而且用文学的形式写了一部《心灵史》，在文坛引起了很大的震动。他用宗教写作为现代社会的精神沉沦指出了一条拯救之路，然而他的作品中越来越浓厚的宗教倾向也引起了争议。另外，他还出版有小说《黑山羊谣》、《海骚》、《错开的花》和随笔散文集《绿风土》、《荒芜英雄路》、《靖洁的精神》、《一册河山》等。

散文《走进大西北之前》^①，是张承志在《心灵史》的写作完成后对其自身心灵历史包括写作实践的一次回顾和阐述，一次以个人身份（而不是文学作者身份）对自己现实立场的直接表白。我们可以把它看作是张承志在90年代关于人生道路与文学写作关系的宣言。

自20世纪80年代后期开始，中国社会开始了一次重大的转型，市场经济体制逐渐替代原有的计划经济体制，以及越演越烈的社会生活的实利化倾向和浮躁夸饰之气，使原来在计划经济体制下生存的知识分子又一次面临了严峻的考验和挑战。张承志是一个立足民间的知识分子，他毫不犹豫地宣称：“人不一定需要文学，但是少数人一定需要文学，这里有严峻的被选择，更有自由的选择。竖起我的得心应手的笔，让它变作中国文学的旗。我只是一个富饶文化的儿子，我不愿无视文化的低潮和堕落。我只是一个流行时代的异端，我不爱随波逐流。”（《以笔为旗》^②）

① 作为前言被收入《心灵史》，花城出版社，1991。

② 张承志的《以笔为旗》及下文引述的《告别西海固》、《撕名片的方式》和《岁末总结》等文，均转引自《死援的思想》，萧夏林主编，华艺出版社，1995。

张承志从早期《黑骏马》时代草原骑手的浪漫激情,经过《残月》、《西省暗杀考》、《金牧场》,到《心灵史》则转化为宗教的深沉感情。1984年隆冬,张承志放弃了公职,只身一人来到大西北,来到荒芜偏僻的黄土高原西海固,亲近并最终融入了回族伊斯兰教的哲合忍耶,成为它的一员。80年代末,他经过长时间的考察、学习、体验和酝酿,提笔写作《心灵史》,决计为60万哲合忍耶回民写一部书。尽管《心灵史》是以长篇小说的形式出版的,但它具有浓厚的宗教色彩,或者说就是一部叙述哲合忍耶教民世代以生命捍卫自己的心灵自由的历史,借助于这一段鲜为人知的历史,张承志向世人表达了他对于现实、对于世俗社会、对于主流文化的决绝态度。《走进大西北之前》写于1990年6月20日,后来作为《心灵史》的前言。从它与《心灵史》的关系而言,它当然具有解说这部作品的写作动机和缘由的作用,但对于张承志而言,它更是对自己的人生抉择的一次公开说明。

文章一开头就描述了作者内心的高度紧张和冲突:

我站在人生的分水岭上,也许此刻我面临的是一次最后的抉择。肉躯和灵魂都被撕扯得疼痛。灵感如潮水涌来。温暖的黑暗贴着肌肤在卫护我。我沉默着,强忍着这种界限上的激动和不安。但是我必须解释,因为你们密集地簇拥着,焦躁地等待出发——大西北雄浑苍凉的黄土高原已经大门洞开。

在这里,抉择与不安、皈依宗教的愿望与桀骜不羁的本性之间相互撕扯,这种内心的焦灼和紧张,在张承志是一贯的,即使是在《心灵史》这样以真实的材料叙述的作品里,也处处显示作者的内心冲突,他似乎永远不会有宁静的一天,他甚至毫不顾忌地以强悍、狂躁、激愤、偏执、旁若无人的矫情等姿态,来向世人倾泻内心的焦灼不安,以示断绝与世俗社会的瓜葛,断绝自己的后路,只身踏上精神的孤旅。在这里,张承志以一种特殊的民间立场,即以哲合忍耶这一鲜为人知的宗教派别的

立场,来表达对流行文化思潮的批判,表达了对知识分子启蒙道路的拒绝,将自己的整个身心全部投入了哲合忍耶。“人可以选择各式各样的自由。人可以玷污和背信,人也可以尊重或追求。快乐和痛苦正是完整人生。而在这一切之上,再也没有比‘穷人宗教’这四个字更使我动心的了。……我决心让自己的人生之作有一个归宿,60万刚硬如中国脊梁的哲合忍耶信仰者,是它可以托身的人。你就这样完成了,我的《心灵史》。我顿时失去了一切。唯有你,属于那60万人的你,飞翔着远远离去,像是与我分离了的一条生命。……我的力气全尽,我的天命履行了。”(《离西海固》)这是他个人的信仰和人生道路的选择,也是对于现实的尖锐批判。

这种强烈的矛盾和对立,也体现在对读者的态度上。作为一个作家,总是希望面对读者发言,但张承志甚至对读者也有着十分苛刻的要求。虽然在文中除了与他信仰相同的回民外,也提及了“我的汉族、蒙古族兄弟”,但他对汉民族文化中心所采取的逃离态度是明显的,而且对他来说,所有他的读者都首先是他的或者是他的信仰的追随者,这种带有强烈排他性的读者选择,同样表明了他的决绝姿态。他把文学引入宗教信仰,带有鲜明的个人印记,他的孤愤的心灵在寻求宗教的抚平,其实正是他反对体制的本能的自然延伸。对宗教的夸张性的强调,使宗教成为一种判别标准,甚至成为一种与知识、文明、科学和民主相摩擦、相冲突的精神辨别标识,而且在选择中已经达到了非此即彼的程度。不过,当现实处于普遍的实利风气和商业文化的烦躁混乱中时,张承志这个提前远离的孤旅者的背影,具有一种特殊的精神魅力,这位孤旅者不像后来的“行走文学”那样,他的背后没有记者、没有镜头、没有策划、没有集体的炒作。

在《走进大西北之前》一文中,贯穿全文的一个思路,就是面对哲合忍耶200年来的苦难挣扎的历史,怎样寻找到适合的表达方式,但他遇到的是一连串的矛盾对立。“数不清的人物故事融化着又凝固成一片岩石的森林”,他只想拼命加入进去,然而他的使命却是描述。他所要

描述的心情、气质、决意和牺牲的渴望是无形的，既无法用典型概括，也不适宜诗歌的个人抒情，这种强烈的表达冲动和表达方式的寻找定夺使他十分痛苦。正如作家王安忆所说：“他写下的每一个字都是从心灵里来，因此他最不堪忍受文字最终社会化而被大众消费的命运，他觉得他最宝贵的东西受到了践踏。可是要求表达心灵的渴望又是那样强烈，使他不得不忍受遭遇谬误的痛苦。”^①

这样，对于张承志来说，寻找表达方式的过程就是完成其个人的人生选择和转换的过程，两者是相互统一的。他放弃了职位薪俸，在以宁夏西海固为中心的荒山高原间流浪，他以自己的人生实践，完成了自己的“表达”，他把这样的抉择称为自己的“终旅”，比作回民带有宗教意味决定的“举意”。他在回民社会中六七年时间的的生活、调查、采访、体验，使他 from 西海固的回民身上，看到了60万哲合忍耶对精神的坚守和信仰的坚持，从700万回民那里发现了“有信仰的中国人”的生存面貌和精神状态，他所竭尽全力歌颂的沙沟农民马志民就是其中的一个。作家认同了这个拒绝权力和远离中心文化的宗教派别，将自己融入进去，“我的抉择，我的极致，我的限界，都仅仅在这一件事情之中。1989年，我宁静下来，开始了我的人生‘尔麦里’（即回民们一般的宗教功课，指的是‘干’）”，不仅如此，张承志还把自己视为他们的代言者，“他们中的每一个，都因为身在这个几十万人的集体里，才强悍有力并神采照人。他们几十万人都因为坚持着一种精神，才可能活得震撼人心”，因此，他愿意“以这种精神作为我这部毕生之作的主人公”，他要“写一本他们会不顾死活保护的书”，现在他终于意识到：个人作为一支笔的形式，已经决定了《心灵史》的形式。

张承志深刻地体验到：在这个喧嚣浮躁的时代里，真诚需要掩饰，人无法直接表达真诚而又能保护他不受到伤害，他只能逼尖了嗓子才能喊出心中的情感，只能以自己的偏激来对抗现实，所以他的小说永远无

① 王安忆：《狐旅的形式》。

法达到完整、圆满和纯净的境地。他的创作文体从早年的小说创作到后来的散文写作,经历了一个文体的选择过程,而这种文体的选择,是与他所要表达的思想、情感和信仰联系在一起的,是“自我表达”形式选择的一个具体体现。自《心灵史》的写作之后,张承志更明确地选择了散文这一文体,而作为前言的《走进大西北之前》就是一例,与《心灵史》的内在紧张相比,这里的思想和情感表述尽管仍然偏激,但明显顺畅得多。张承志认为,在传达思想的意义散文形式要高于小说,于是“人有了一种不愿再回到低级形式的心情。短暂地瞬间地达到过诗、深沉地宿命地达到过心灵的历史——这使我觉得小说索然无味;生活本身比文学生动得多,但我的生存又只能依存于文学——那么剩下的路只有随笔散文,好像没有别的什么了”(《岁末总结》)。因此,这篇散文,既是对《心灵史》写作缘由的交代,更是张承志写作的一个转折和新的开始。

第三节 韩少功和他的长篇小说《马桥词典》

韩少功在80年代的文化寻根小说创作中,已经比较自觉地确定了民间的表达立场,但从《爸爸爸》等作品来看,他仍然是用启蒙的态度来批判民间的藏污纳垢性。1996年初,他沉寂多年后发表长篇小说《马桥词典》^①,在对民间世界的创造性的营造和对小说形式的实验性开拓两方面都具有鲜明的个人特色。

90年代初,当代文学经历了从共名状态向无名状态的转化,90年代中期,文学创作出现了一种众声喧哗的多元格局,虽然总体上的创作成就还不能说很高,但对一些出色的作家来说个人性的风格已有可能在意识形态的缝隙下得以曲折生长。这当然是一种妥协的结果。作家

^① 《马桥词典》初刊于《小说界》1996年第2期。

们转向边缘性的民间世界,以民间文化形态作掩护,开拓出另外一个话语空间来寄存知识分子的理想和良知。他们从宏大历史的叙事传统中游离开去,在民间世界中寻找个人本色的叙事风格,不同程度地尝试着对原有的叙事立场和文体传统的突破。叙事立场的转移和作品文体的探索,本来是不可分割的两个侧面,既然突破和游离主流话语本身就是充满意识形态情结的文体改革,那么所谓现代汉语写作也就不会单单属于语言学的范畴。像《马桥词典》这样一部尝试用词典形式来改变小说文体的作品,看似作家把创新的兴趣集中在文体革命与语言实验上面,但其背景仍然是对人文传统的寄存和保留。韩少功是具有知识分子使命感和人文理想的作家,他为探索小说文体和语言的突破,主动改变了80年代知识分子启蒙的立场,在无限广阔的民间世界里学习语言,学习语言所表达的生活,开拓了当代小说的新的境界。这似乎可以视为90年代现代汉语写作的一个标志性事件,知识分子从民间立场上建构起自己的理想主义,不但没有放弃批判的使命,反而获得了更大的人文空间。

《马桥词典》在许多方面都延续了韩少功以往的创作风格,但在小说的叙事文体上却开创了一种新的小说叙事文体——用词典的语言来写小说。“马桥”是个地理上的名词,据小说的叙事者介绍,“马桥”是古代罗国所在地,就在楚国大夫屈原流放和投河的汨罗江旁。故事以叙事者下乡当知青的年代为主体,向上追溯到各个历史时期的生活片段,向下也延伸到改革开放以后,着重讲的是70年代马桥乡的各色人物与风俗情景。但这些故事的文学性被包容在词典的叙事形式里面,作家首先以完整的艺术构思提供了一个“马桥”王国,将其历史、地理、风俗、物产、传说、人物等,以马桥土语为符号,汇编成一部名副其实的乡土词典,然后叙事者才以词典编撰者与当年插队知青的身份,对这些词条作诠释,引申出一个个文学性的故事。韩少功把作为词条展开形态的叙事方式推向极致,并且用小说形式固定下来,从而丰富了小说的形态品种,即在通常意义上的“日记体小说”、“书信体小说”之外又多了“词典

体小说”^①。

这部小说在语言上的探索更加成功些。在以往小说家那里,语言作为一种工具被用来表达小说的世界,而在《马桥词典》里,语言成了小说展示的对象,小说世界被包含在语言的展示中,也就是说,马桥活在马桥话里。韩少功把描述语言和描述对象统一起来,通过开掘长期被公众语言所遮蔽的民间词语,来展示同样被遮蔽的民间生活。尽管他在讲解这些词语时仍不得不借助某些公众话语,但小说突出的是马桥的民间语言,文本里的语词解释部分构成了小说最有趣的叙事。如对“醒”的解释,在马桥人看来,醒即糊涂,他们从屈原的悲惨遭遇中看到了“众人皆醉,唯我独醒”的格言背后所包含的残酷现实,这与鲁迅笔下的“狂人”意象一样,既是对先驱者的祭奠,又是对国民性的嘲讽,也包含了民间以自己的方式对三闾大夫的同情……所有这些,不是通过人物形象,不是通过抒发感情,甚至也不是通过语言的修辞,它是通过对某个词所作的历史的、民俗的、文化的以及文学性的解释而得到的。即使在一些故事性较强的词条里,它主要的魅力仍然来自构成故事的关键词。像“贵生”一词的解释里叙述了“雄狮之死”,雄狮本是个极有个性的农民孩子,他误遭炸弹惨死后,小说重点阐释了一个民间词:贵生,即指男子18岁、女子16岁以前的生活。在农民看来,人在18岁以前的生活是珍贵而幸福的,再往上就要成家立业,越来越苦恼,到了男子36岁、女子32岁,就称“满生”,意思是活满、活够了,再往上就被称作“贱生”了。所以,乡亲们对雄狮的误死并不烦恼,他们用“贵生”的相关

① 关于“词典小说”的形式,国外也有作家尝试过,但表现形式不同。捷克流亡作家米兰·昆德拉和塞尔维亚作家帕维奇的作品里都使用过“词条展开的叙事形式”,其基本艺术特征是通过某些名词的重新解释和引申出生动的故事为例证,来更好地表达作家倾注在小说里的整体构思。他们虽也自称是“误解小辞书”或者“辞典小说”的写作,其实只是用词条形式来展开故事情节,并没有当真地将小说写成词典,而韩少功则在这一基础上举一反三,着着实实地写出一本词典形态的小说。

语言来安慰死者父母 ,数说了人一旦成年后就如何如何的痛苦 ,让人读之动容的正是这些语词里透露出来的农民对贫困无望生活的极度厌倦 ,雄狮之死仅仅成了民间语言的一个注脚。

《马桥词典》是对传统小说文体的一次成功颠覆 ,而它真正的独创性 ,是运用民间方言颠覆了人们的日常语言 ,从而揭示出一个在现实生活中不被人们意识到的民间世界。马桥的人物故事大致分作三类 :一类是政治故事 ,如马疤子、盐早的故事 ;一类是民间风俗故事 ,讲的是乡间日常生活 ,如志煌的故事 ;还有一类是即使在乡间世界也找不到正常话语来解释和讲述的 ,如铁香、万玉、方鸣等人的故事。第一类故事是政治性的 ,含有历史的惨痛教训。如对随马疤子起义的土匪的镇压、地主的儿子盐早所过的悲惨生活 ,都是让人欲哭无泪的动人篇章 ,闪烁着作家正义的良知之光。比较有意思的是第二、三类。马桥本身是国家权力意识和民间文化形态混合的现实社会缩影 ,各种意识形态在这里构成了一个藏污纳垢的世界 ,权力通过话语及对话语的解释 ,压抑了民间世界的生命力。第二类民间风俗故事正反映出被压抑的民间如何以自己的方式拒绝来自社会规范和伦理形态的权力 ,如志煌的故事 ,是通过对“宝气”——民间词的解释来展开的 ,在其前面有“豺猛子”的词条 ,介绍了民间有一种平时蛰伏不动、一旦发作起来却十分凶猛的鱼 ,暗示了志煌的性格 ,而“宝气”作傻子解 ,这个词语背后隐藏了民间正道和对权力的不屈反抗 ,最后又设“三毛”词条 ,解释一头牛与志煌的情感 ,通过这一组词条的诠释 ,把极度压抑下的中国农民的所恨所爱淋漓尽致地表现出来。第三类被遮蔽的民间故事更加有意思 ,像万玉、铁香、马鸣等人 ,他们的欲望、悲怆甚至生活方式 ,就连乡间村里的人们也无法理解 ,也就是说 ,在权力制度与民间同构的正常社会秩序里 ,无法容忍民间世界的真正生命力的自由生长 ,这些人只能在黑暗的空间表达和生长自己 ,在正常世界的眼光里他们乖戾无度不可理解 ,但在属于他们自己的空间里 ,他们同样活得元气充沛可歌可泣。这种含义复杂的民间悲剧也许光靠几个语焉不详的词条和不完整的诠释是无法说清楚的 ,

但这些语词背后的黑暗空间却给人提供了深邃的想像力。

第四节 张炜和他的长篇小说《九月寓言》

张炜(1956—)山东栖霞人。1976年高中毕业后,回原籍在农村参加劳动。1978年考入山东烟台师专中文系。1980年毕业后到山东省档案局工作,同年发表小说。1983年加入中国作协,1984年调山东省文联从事专业创作。出版有短篇小说集《芦青河告诉我》,中短篇小说集《浪漫的秋夜》、《秋天的愤怒》等,中篇小说集《秋夜》等,散文集《融入野地》等,长诗《皈依之路》,长篇小说《古船》、《我的田园》、《九月寓言》、《柏慧》、《家族》、《外省书》等。早期的创作描写两性之间淡淡的朦胧的柔情,显得纤巧柔美。后转入对农村现实的揭示,表达对人性的深入思考。自“秋天三部曲”直至《古船》,他从原来的纤细敏感走向深厚沉郁,这或许就是他从土地的启示中获得的变化。从《九月寓言》开始的三部长篇,显示了他对知识分子精神理想和民间立场的坚持。他更多地思考中国文化的命运和出路的问题,包括传统文化的现代化改造问题和知识分子的精神自救问题,“融入野地”是他设计的一条理想之路。在他的史诗般的作品中,感情的汨汨勃发,诗性的潺潺流动,展现了他的作品与其他写“史”的小说的不同之处,显示出他对纯文学的执著追求。

张炜的长篇小说《九月寓言》^①可以说是20世纪中国文学的殿军之作,它所描写的是一组发生在田野里的故事,具有极其浓厚的民间色彩。小说写了一个“小村”从50年代到70年代的历史,它由三类故事组成:一类是传说中的小村故事,一类是民间口头创作的故事,还有一类是现实中的小村故事。第一类故事带有传奇性,如流浪汉露筋与瞎

^① 《九月寓言》初刊于《收获》杂志1992年第3期。

眼女闪婆浪漫野合的故事 ,农民金祥千里买鳌子改变了小村的食物方式的故事 ,等等 ;第二类故事主要是通过人物之口转述出来的历史故事 ,明显经过了叙述者主观的夸张与变形 ,成为口头创作文本 ,如金祥忆苦 独眼义士三十年寻妻的传奇 ,等等。这两类故事的民间色彩极强 ,似与具体时代的意识形态无关 ,即使有个别的故事带有时代烙印 ,如忆苦大会 ,但经过了叙述者的艺术加工 ,也使之充分民间化了。只有第三类故事即描写现实中的小村 ,才隐隐约约地透露出 70 年代中国农村的信息。但由于小村历史是以寓言化的形态出现 ,所以 ,小村其实是一个基本处于自在状态下的民间社会。

小村历史本身就是一则寓言。作家将叙述时间的起点置于十几年后的某一天 ,村姑肥和丈夫重返小村遗址 ,面对着一片燃烧的荒草和游荡的鼯鼠 ,面对着小村遗留下的废弃碾盘 ,肥成了小村故事的唯一见证人 ,其他一切都消逝殆尽。全书共七章 ,第一章采用了肥夫妇俩的视角来回忆往事 ,但自第二章始 ,作家作为一个独立的叙事者 ,正式插入故事场景 ,由回忆带来的真实感逐渐为寓言的虚拟性所取代。小说的结尾处 ,作家不再回复到叙述的起点 ,而是结束于小村历史的终点 :在一场地下煤矿的塌方 ,也就是村姑肥背叛小村祖训、与矿上青年私奔的时刻 ,一个神话般的奇迹突然出现 :

无边的绿蔓呼呼燃烧起来 ,大地成了一片火海 ,一匹健壮的宝驹甩动鬃毛 ,声声嘶鸣 ,抬起长腿在火海里奔驰。它的毛色与大火的颜色一样 ,与早晨的太阳也一样。“天哩 ,一个……精灵 !”

这个结尾使小村的历史完全被寓言化了 ,由传说始 ,由寓言终 ,当事人的回忆在缠绵语句中变得又细腻又动听 ,仿佛是老年人讲古 ,往昔今日未来都成混沌一片 ,时间在其中失去了作用。

小说的无时间性不仅仅指那些独立的传奇故事 ,它还包括一些故意摆脱了历史参照系的现实性事件 ,就好像一般寓言作品中经常使用

的“很久以前”、“古时候”、“从前……”等不确定的时间概念,使故事本身与时代背景相分离一样。这一特点在《九月寓言》里表现得相当突出。如第六章“首领之家”,集中写村长赖牙一家的故事,暗示了乡村权力者的淫威与丑陋,若把它放在70年代初的政治背景下去理解,可以找出许多时代的蛛丝马迹,但作家显然有意回避了这类表面的影射,而在赖牙和大脚肥肩夫妇的家庭生活里插入了两个故事:一个是大脚肥肩虐待儿媳的惨剧,另一个是大脚肥肩30年前的情人独眼义士寻妻的佳话,这两个故事都描写了大脚肥肩的狠毒、刁辣、薄情和心理变态,但更主要的作用是把一个本来含有现实政治内涵的家庭故事消融于民间传奇之中。同样,第二章写疯女庆余逃荒到小村,暗示了60年代初“自然灾害”在农村的可怕后果,但这个故事的现实悲剧很快又被农民金祥千里买鳌子的传奇所冲淡。从中可以体会到小说的叙事特色:作家采取了“寓言”的笔法,一次又一次地在现实故事中插入无特指时间性的叙事,把故事从具体历史背景下扯拉开去,扯拉得远远的,小村的历史游离开人们通常所认识的历史轨迹,便展示出无拘无束的自身的魅力。

于是,正如有的评论家诗意地指出:“《九月寓言》造天地境界,它写的是一个与外界隔绝的小村,小村人的苦难像日子一样久远绵长,而且也不乏残暴与血腥,然而所有这一切因在天地境界之中而显现出更高层次的存在形态,人间的浊气被天地吸纳、消融,人不再局促于人间而存活于天地之间,得天地之精气与自然之清明,时空顿然开阔无边,万物生生不息,活力长存。在这个世界里,露筋与闪婆浪漫传奇、引人入胜的爱情与流浪,金祥历尽千难万险寻找烙煎饼的鳌子和被全村人当成宝贝的忆苦,乃至能够集体推动碾盘飞快旋转的鼯鼠,田野里火红的地瓜,几乎所有的一切都因为融入了造化而获得源头活水并散发出弥

漫天地、又如精灵一般的魅力。”^①

这种天地境界的造化并不回避小村人物质财富的极度贫乏,但作家更强调的是他们的近乎可怜的精神需要。相传小村人的祖先是一种叫“𪚩𪚩”的鱼,有剧毒,谁也不敢碰。其实这不过是反映了正常社会对小村的拒绝心理,“𪚩𪚩”不过是“停吧”之误传,小村的历史起源于流浪人,他们从四面八方逃难到平原上,感到疲惫不堪,于是一迭声地喊:“停吧,停吧,就这么安下小村来。所以,小村社会形成某种无政府状态,小村人的心理依然向往着无拘无束的田野流浪生活。小说里的民间传奇故事都与流浪有关,而且当描写到小村青年男女在夜色苍茫中无目的奔跑的意象时,总是洋溢着青春蓬勃的生命力,也可以说,这样的田野聚会与奔跑对小村人来说就类似于民间的狂欢节,是他们所确认的精神需要。“忆苦”也是一种类似民间聚会的集体活动,“忆苦”是“文革”时期统治集团的一种统治术,具有鲜明的政治目的,然而这个严肃的政治活动在社会底层的民间却产生另外一种含义,金祥与闪婆这两个传奇人物都是“忆苦”的好手,尤其是金祥忆苦,成了幸福的提醒者:“在寒冷的冬夜里,给了村里人那么多希望,差不多等于是一个最好的歌者。”实际上忆苦的政治目的在民间已经很不明确,人们从金祥那种充满神奇、惊险、刺激、怪诞的民间故事里获得精神上的满足就仿佛今天青年人期待听一首流行歌曲。金祥是一个出色的民间歌手,他把“忆苦”这个沉重的话题转化成充满趣味与魅力的精神食粮,填补了小村人在漫长冬夜中百无聊赖的心理空间。

张炜笔下的小村历史可以用“奔跑”和“停吧”的意象来涵盖。一旦由“奔跑”转换为“停吧”,便是善良渐退,邪恶滋生,兽欲开始取代人性力量,于是有了男人摧残婆娘,恶婆虐杀媳妇,也有了男人间的自相残害。小村的历史就是一个寓言,有人性与兽性的搏斗,有善良与邪恶的

^① 张新颖:《大地守夜人——张炜论》,收入其评论集《栖居与游牧之地》,“凤凰新批评文库”,学林出版社,1994。引文见该书第102页。

冲突 ,也有保守与愚昧对社会进程的阻碍 ,一切冲突都可归结为 “奔跑 ”与 “停吧 ”的转换。小村最终在工业开发的炮声中崩溃、瓦解、消失 ,正如小说中一个人物所叹息的 :世事变了 ,小村又一次面临绝境 ,又该像老一辈人那样开始一场迁徙了。 “停吧 ”时代行将结束 ,小村人将在灾难中重归大地母亲 ,将在流浪中重新激发起蓬勃的生命力。结尾时的宝驹腾飞 ,或可以说是小村寓言的最高意象。

第十五章

媒体时代的文学

第一节 媒体时代对文学的挑战

中国当代文学在 20 世纪末进入了媒体时代,这既是一个世界性的文化语境,同时也与中国社会的具体文化环境有着紧密的联系。

从世界范围来看,随着现代科技的发展,传播及其传播媒体已成为现代社会不可或缺的生存手段。文化传播形式随着现代大众传媒从纸媒质到电媒质的转变,经历了一场深刻的媒体革命。广播、电影、电视、音响(录像、VCD、DVD)和多媒体的相继产生,创造了崭新的文化工业:广播工业、电影工业、电视工业,音响文化乃至多媒体文化代替图书文化成为新兴的主导文化形式,并且在图书的基础上创造了电子报刊、互联网络等文化媒介。这些现代科技被广泛地运用于各类文化艺术活动之中,在文化领域

掀起了新科技革命的旋风。它导致了新兴文化形态的崛起和传统文化形态的更新,并创造出大量的新艺术样式,如广播、电影、电视和网络多媒体艺术等,都先后进入人类文化生活。它们的出现,重新调整了文学在艺术和文化生活中的位置,也对文学本身提出了持续性的挑战。

其次,从中国范围内来看,传媒科技的发展正好与国内社会体制的变革交融汇合。自20世纪80年代中期以后,中国社会经历了经济体制的全面转型,到90年代初,市场经济开始对社会生活的各个领域产生影响,参与了文化和文学生产、传播和接受的整个流程。作家的生存方式以及作品的生产和流通方式,也随着文学体制的改革,发生了重大的变化。专业作家的薪金和稿酬等收入,与社会其他阶层的经济收入相比,已经不像过去那样优厚,许多年轻的作家不再领取国家正常薪金,转而从事自由撰稿工作;文学刊物、出版社等原则上也不再依靠国家资助,不得不接受文化市场规律的调节。出版机构早已掉入市场经济的汪洋大海,进入市场化的流程而自负盈亏,不得不将生产利润作为经营图书的基本前提。这样,作家“下海”便成为一种越来越普遍的现象,更多的作家纷纷参与一些报酬丰厚的“亚文学”写作,如影视剧作、纪实文学、通俗小说、广告文学等,作为新兴艺术的影视制作,同样汇入市场化大潮。

在文学的创作、传播和接受过程中,艺术的媒介化和市场化共同孕育了世纪之交的中国文学,使90年代的中国文坛出现了一系列前所未有的现象。

由于90年代中国的消费文化市场基本确立,大众文化成为人们的主要文化需求,文学写作和文学作品的商品性质得到进一步确认和强化,并与发展着的文化市场和文化工业结合起来。这时期的文学创作,出现了出版社运作、书商参与和广告宣传相配合而构成的“畅销书”现象。如《王朔文集》的出版畅销,《北京人在纽约》、《曼哈顿的中国女人》等新移民文学的热潮,贾平凹的《废都》、陈忠实的《白鹿原》等小说出版的炒作方式以及所形成的“陕军东征”等现象等,都说明文学作品的生

产和存在,不再是作家个人的行为,而已经成为从写作、出版到流通、接受等各个环节都受到市场选择和媒体干预的集体行为;在传媒的文化包装过程中,原来知识分子精英发起的文化思潮越来越淡出,而许多喧嚣一时的文化流派、新名词、新术语等,都是出版机构和书商精心策划的一种市场操作行为。从“新写实”开始的许多思潮或创作现象,如“新状态小说”、“新市民小说”等背后,市场操作的成分远远大于文学创作本身的特征性因素;长篇小说的经济效应(稿酬高、影响大、便于改编成影视剧等)和散文随笔对各种出版物的适应性(不管是报纸副刊、杂志专栏还是作为书籍形式出版),导致90年代文学文体样式中的长篇小说和散文的持续热潮;文学批评的功能及其呈现方式也相应发生较大的变化。传统的出自专业批评家之手的批评方式和对于文学创作、文学接受的指导规范作用不再占绝对地位。文学批评更多地带有大众文化批评倾向,并随着文学生产、传播方式的变化以及文化立场的分化,文学批评往往不重视作品的审美品质,更关注它如何被市场接受。批评的市场中介功能日渐显露,即媒体机构的作用日渐增强,报刊、电视、新闻机构对作品的炒作宣传,往往决定一部作品的销售和被接受的程度。

中国的电视剧创作在90年代得到很大发展,电视剧特别是电视连续剧的创作和播映形成空前的规模,成为中国电视产业中的重要部分,也成为大众文化生活的重要内容。电视已经成为当代大众文化的神话与象征系统。许多优秀作家都参与电视剧的写作。不仅知青作家中的梁晓声、叶辛等在电视剧创作中获得了比当年的“知青文学”更轰动的效应,就连80年代的先锋作家如苏童、莫言、余华、孙甘露、刘毅然等也纷纷“触电”,通过电视剧的创作,他们获得了先前在先锋小说探索时期无法想像的社会知名度。文学创作和电视媒体的联系日益密切,古典文学经典、现代文学名著和当代畅销小说的改编也成为电视剧制作的一种成功而有效的途径,甚至有许多作家直接参与电视剧集体性制作,或者先写电视剧剧本,然后再改编成畅销书。

90年代初开始,互联网开始进入中国家庭,90年代中期以后,以出乎意料的速度成为经济相对发达地区的城乡居民的日常活动内容,特别是在城市青少年人群中迅速普及。随着家用电脑的普及和互联网的飞速发展,网络很快成为新的文学媒介。文学传媒不再局限于报纸、杂志和书籍的出版,而是在网络这一虚拟的时空中,实现着快速即时、超大信息量和高度的参与性、选择自由性的创作、传播和接受的互动流程。新的传媒方式以其新的优势,发挥着越来越重要的作用。经过一段时间的彷徨、犹豫之后,许多作家也相继以电脑写作,随后又纷纷开始进入互联网的交流,作家“触网”替代“触电”成为行业和新闻媒介中的一个新词。随着人们对互联网特性的了解和熟悉,网络文学的概念也成为人们熟悉的名词。在短短的几年里,文学网站、文学个人主页和综合性的网络文学板块如雨后春笋般地出现。先后出现了北京的“网易”文学板块、上海的“榕树下”文学网站和痞子蔡(蔡智恒)、安妮宝贝、李寻欢、宁财神、邢育森等网络作家及其作品。

网络作为一种新的文学媒介,在文学生活中扮演着越来越重要的角色。网络文学到底具有哪些新的特性,它对传统的文学流程带来哪些影响和挑战?网络日渐被文学读者所关心,更是文学批评和研究者瞩目和争论的对象。网络的出现不仅使传统文学的传播和接受产生了深刻的影响,而且对文学写作方式、对文学语言、对文学观念,也发生了巨大的变化。

总之,90年代中国的文学艺术出现媒介化趋向,文学艺术的传播越来越受到媒体技术和传媒体制的制约,传媒技术和市场体制共同参与和规范着文学艺术的流程,它像一把双刃剑,给中国当代文学的发展带来了深刻的影响。具体说来,一方面借助于日益先进的传媒技术,文学艺术的速度比以往任何时候更快,传播的范围更广,传播效率也更高,并且随着媒体种类与数量的急剧增加,不断强化其对人类文化生活的左右作用,也相应消解文学传统媒介的霸权力量,文学受众有着更大的自主性、选择性、能动性。另一方面,传播媒介介入了文学艺术的创

作过程,不论是作为一种新的传播工具,还是作为一种与之相对应的传播体制,它都成为构成艺术产品的一部分。前者给艺术带来许多有别于传统文学艺术的新的体验和形式,后者使现代商品生产和市场因素对文化艺术的介入也就越来越深,文学除了自身的规定性之外,市场规定性的作用也越来越大,传媒——包括广告、宣传、炒作、品牌效应、事件效应等因素越来越成为一部作品被社会接受与否和接受程度的重要决定因素。

第二节 书刊策划与媒体批评

自 90 年代初开始,由于市场经济在一定程度制约了文化领域,市场经济的操作规范也就相应地影响了文学创作和文学批评,许多文学现象都不同程度地与文学的市场化趋势和传媒的作用有着关联。

在文学流程中,传媒记者、图书策划人和出版社的编辑对文学创作的影响越来越大。许多作品都是根据传媒的策划度身定做。报纸的栏目设置、杂志的专辑编排、出版社的丛书策划等越来越成为作家写作的选材方向,“主题先行”在 90 年代以全新的方式重新再现于文坛。作家成为报纸的专栏作家,许多在读者中风靡一时的作品,开始都是以报刊杂志的专栏形式出现。如余秋雨的《文化苦旅》、《山居笔记》,李辉的《沧桑看云》等,原本是《收获》杂志的专栏文章。许多颇有影响的文学丛书,都是经过出版商精心组织和策划的,如著名的“布老虎丛书”便是一个强调名作家写通俗小说而获得成功的例子。作品的首发式、作家的签名售书活动等更是司空见惯。

更有甚者,出版社为了使图书引起读者的注意,获得更好的经济和社会影响,往往借助于各种传媒,不惜大力制造种种事件,以事件本身而不是作品获得轰动效应。如云南人民出版社 1999 年组织阿来、扎西达娃、江浩等 7 位作家考察西藏,倡导一种所谓的“行走文学”,标榜“用

脚写作”，策划编辑了“走进西藏”丛书。次年5月，又组织8位作家考察云南，出版“解读云南丛书”。组织贾平凹、徐小斌、邱华栋、李冯和新疆本土作家陈漠、刘亮程、王族，海外作家虹影、赵毅衡等兵分六路，在天山南北考察，编辑出版“游牧新疆”散文丛书，宣称让作家走出书斋，最大限度地延伸自己的写作。之后，又有中国青年出版社相继组织古清山、李敬泽、红柯、林白、龙冬、何向阳等8位作家“走马黄河”，香港凤凰卫视策划的余秋雨等人的世界“千禧之旅”，阿正策划的葛剑雄、周国平、何怀宏等人的“人文学者南极行”等，文学似乎成为可以预先策划，可以通过类似物质商品的计划的制定和实施、投入和产出的过程加以实现。

事实上，90年代的文坛经过传媒的推波助澜，显得非常热闹，许多事件接连不断，构成了一道道文坛景观。从90年代上半叶的“新写实小说大联展”、“后现代”之争，到下半叶的“人文精神”寻思、浩然《金光大道》事件、《吕桥词典》之争、王朔对经典作家的挑战叫阵、葛红兵的“悼词”事件、余秋雨与余杰之争，还有数不胜数的文坛侵权案，等等，可谓口号林立、旗帜飞舞、争论四起、官司不断。

作家自身的市场意识也大大加强。贾平凹的长篇小说《废都》的出版是作家与传媒结合较早的成功例子。撇开小说在艺术上的价值不说，小说从问世前预告的高额稿酬、广告宣传，到作品所涉及的大量性描写和“此处删去××字”之类的手法，出版商的商业策略和作家的配合已经浑然一体。许多作家也常常愿意利用传媒或者愿意被传媒所利用，配合传媒为自己的作品的发行和传播开道，虽然不同的作家在对待传媒的态度上有所差别，有的比较严肃认真，有的则故作惊人之语，但似乎很少有人会无视传媒的作用。

90年代文学批评对文学创作的介入方式也在发生变化。90年代文学创作和文学传播方式的密切联系，导致传播媒体以自己的尺度和要求影响作家的创作，也就是说，传播媒体以其自身的运营规则和利益要求，发挥着对文学作品的选择、评判功能，并在很大程度上左右了作

家作品在读者中的命运。而这些功能,以往是由文学批评工作来行使的。90年代初《钟山》杂志社对‘新状态小说’的包装、贾平凹的《废都》的出版发行,都标志着传媒开始介入创作,它不再是一个被动的传送机构,而在相当程度上替代了文学批评的传统功能,具有某种主导文学潮流,带有文学组织者的功能。文学刊物、出版社的运作方式甚至可以改变、左右或强化作家的创作风格,如90年代末《北京文学》和人民文学出版社的评奖活动,1999年珠海出版社、上海文艺出版社推出的‘70年代出生一代作家’作品,等等。在这些丛书的出版过程中,广告宣传和文学批评已经融为一体,或者说,出版商的广告宣传借助于文学批评的力量,批评不再是独立地针对文学作品的学理化研究,而是整个文学生产和消费流程中的一部分。

另一方面,批评家群体本身,也不再一味地排斥和贬低市场化的操作方式,而开始积极地参与媒体的运作,借助于媒体的力量和渠道表达专业知识分子自己的声音。2000年,上海的一批评论家展开了关于‘媒体批评’的讨论,认为:“大众传媒既然积极参与了当代文学批评的建设,那么,文学批评家们似乎也该给以积极的回应,或者说,文学批评工作者也应该把传媒看作是自己声音的传播渠道,就像沙龙讨论、讲台发言和学术研究一样,把传媒批评也作为一种批评实践的形态。传媒批评有自己的特点,它基本上是与受众处于互动对话的状态之中,只能是采取比较活泼通俗和平易近人的方式,批评家在加入传媒批评的同时也面临了考验,即如何改变自己的表达方式,使自己站在受众的同一平面上进行对话。”^①而同年由上海作家协会等组织发起的‘90年代最有影响的10部作品’评选和讨论活动,就是借助于‘排行榜’的方式,在与媒体合作中表达批评家对90年代文学的看法的批评实践。

① 陈思和:《文学批评与90年代互动》,初载《文汇报》2000年9月6日。

第三节 电视传媒与文学写作

自 70 年代末到 80 年代中后期 ,中国电视传媒所体现的社会功能 ,主要还是主流意识形态的宣传功能、知识分子的启蒙精神以及纯文学的审美功能的倡导。80 年代末开始 ,中国社会进入了一个新的阶段。随着市场经济的全面铺开 ,90 年代的电视传媒发生了重大的变化 ,电视传媒在文化生活中的作用也越来越大。电视艺术日益走向市场 ,在审美取向上更加倾向于普通民众的日常生活和通俗文化的趣味 ,电视文化的多元化格局基本形成。除了体现政府部门的政治和文化取向的主旋律节目和作品外 ,更多的是反映大众情趣的游戏娱乐节目。作为中国电视文化标志性的节目中央电视台春节联欢晚会的审美趣味的变化 ,正体现着这两种取向并存、交融的过程。

同时文学和电视传媒的相互联系和相互交融也日益加强 ,电视节目中除情节剧外 ,电视纪实片、电视音乐、电视散文等艺术样式丰富多彩 ,而与文学关系最为密切的电视剧 ,尤其是电视连续剧的创作最为突出。1990 年的电视连续剧《渴望》的播映是一个标记 ,编剧王朔在 90 年代初中国电视剧制作发展中所起的作用 ,颇有点像他在小说领域的一样。作为一个室内连续剧 ,《渴望》率先以大众口味的姿态出现在人们的视野中 ,之后 ,又有他所参与制作的《编辑部的故事》、《爱你没商量》等问世 ,引起了观众对电视剧的普遍兴趣。

90 年代的电视剧创作出现了空前繁荣的局面。统计数字表明 ,自 80 年代末到整个 90 年代的十多年里 ,中国大陆共制作和公演了 8000 多部电视剧。仅中央电视台每年播映 5000 多部 ,其中 2000 多部为首播 ,而其中除了 200 多部属于中央电视台的中国电视剧制作中心提供

外,其他都是由全国各地电视台和电视制作部门提供。^① 尽管艺术水平平平,真正的优秀作品不多,但在观众中引起了巨大反响,也可以说是主导了90年代大众的审美趣味。归纳起来,大致三种类型的电视剧作品都在传播方面获得了成功。

首先是反映普通民众审美情趣的电视剧,它可以分成这样三类:都市言情剧,如《牵手》、《爱你没商量》、《渴望》等。武侠剧,最多观众的莫如金庸的《射雕英雄传》、《书剑恩仇录》和古龙的《小李飞刀》等。第三类就是大量的生活喜剧,如《我爱我家》、《田教授家的28个保姆》等。这些作品一般都是以普通民众的生活情趣、想像方式和审美习惯为基准,但也有以民间表达对社会现实和自身命运较为出色的作品,如《贫嘴张大民的幸福生活》、《咱爸咱妈》等。

其次,反映社会主流意识形态的“主旋律”作品,也改变了80年代的创作方式,在政治宣传和反映民间社会审美趣味之间逐步走出了一条中间道路,并且重新调动起传统的伦理道德训喻和苦情渲染等叙事功能,从而在90年代也获得了较多的收视率,出现了如《和平年代》、《情满珠江》等以歌颂为主的电视剧,还有《人间正道》、《苍天在上》、《红色康乃馨》、《大雪无痕》等以反腐倡廉为主题的电视连续剧。在这些电视作品中,有的还是政府“五个一工程”的获奖作品,观众既从中获得了某种政治教育,也获得了善恶因果的道德证实的愉悦,还寄托了他们对社会公平和共同富裕的社会理想,满足了他们对社会不公和不义现象的谴责欲望。

再次,历史题材的电视剧作品在90年代呈现出经久不衰的势头。其中最能体现民间世界的乐观态度和通俗化审美取向的是大量的“戏说”古装历史剧。自从《戏说乾隆》获得空前成功之后,又有《戏说慈禧》、《还珠格格》、《康熙微服私访记》等,这些作品大多数是来自香港和

^① 朱小波、韩惠:《肩负起繁荣文艺的历史责任——中央电视台电视剧创作播出情况调查》,载《光明日报》1996年6月14日第1版。

台湾的电视剧,也有大陆与港台合拍的作品。这类“戏说”作品所描写的历史事件与人物故事虽然也有某些历史依凭,但大量的情节、人物细节乃至场景本身,都是剧作者和导演任意发挥的通俗化的想像、噱头和编造,而不是采取一种如实再现历史态度,直接违反历史剧“以史为鉴”的创作传统。这类作品对历史采取的解构态度,虽然在普通民众中有着广泛市场,但政府部门对此并不表示赞许,一部分知识分子和专业评论者对其无视历史常识,随意编排历史的做法多有贬词,至多不过在有限的意义上肯定其娱乐功能和商业上的成功。而另外一类比较严肃的历史题材作品则在电视剧创作中取得了极大的成功,这些作品主要是大陆编创人员创作拍摄的,对历史题材采取了严肃认真、寓教于乐的态度,如《努尔哈赤》、《朱代皇帝》、《唐明皇》、《雍正王朝》、《武则天》、《宰相刘罗锅》等连续剧,在不同程度上体现了剧作者再现历史场景,评判历史人物,剧中所表现的权力斗争的残酷、人性黑暗的深度、坚持清廉直言的士大夫传统等内容,都曲折表达出知识分子对现实的严肃思考和讽喻。

90年代另一种电视剧创作现象,就是文学名著的改编。最有代表性的就是开始于80年代后期的“四大古典文学名著”的改编。1987年拍成的36集电视连续剧《红楼梦》、1988年拍成的25集电视连续剧《西游记》都产生广泛的影响,到90年代,84集的《三国演义》(1994)和43集的《水浒传》(1997)又先后问世,均获得广泛的收视率。尽管也在专家学者中引发一些争议和批评,但总体评价还是相当好的,这些改编作品的成功成为90年代电视剧创作中的文学作品改编范例。同时,继钱钟书的《围城》被搬上荧屏并取得轰动效应之后,一批现代文学名著的改编作品也相继出现,如曹禺的《雷雨》、《原野》,老舍的《四世同堂》,茅盾的《霜叶红似二月花》,艾芜的《南行记》,李劫人的《死水微澜》,周而复的《上海的早晨》,等等。另外,根据当代小说改编的作品也不在少数,如梁晓声的《雪城》,叶辛的《蹉跎岁月》、《孽债》,刘震云的《一地鸡毛》,王晓玉的《紫藤花园》,等等。这些电视剧作品,可以说体现了电视

剧艺术和小说创作的密切关系。

在上述电视剧作品的制作和传播运作中,作家对电视传媒的参与也越来越深入,越来越频繁。这从电视制片人(或导演)与作家的协作方式中可以看出,一开始,是影视剧以作家的文学作品为改编的底本,即导演在作家作品中物色对象,或者邀请作家参与经典名著的改编,这在一定程度上还借助于原作在文学上的成功和在读者中的声誉,文学的文本及其创作还具有很大的独立自主性。但后来情况发生了变化,文学文本与电视剧制作之间的关系发生了扭转,即常常是小说文本借助于影视而得以扬名,反过来推动小说地位的提高和发行的增加。最后,影视导演干脆直接在作家中以招标的方式录用影视剧本,然后进行大规模的广告宣传,待影视剧播映并产生广泛的影响后,再将剧本改编成小说的形式出版,这样,作为文学文本的小说,便不再总是作家经过严格的酝酿构思的创作产物,而是整个电视商品制作过程中的一部分,甚至只是一种相关产品。

第四节 网络文学的兴起

自90年代中期以来,个人电脑和互联网络得到了飞速发展。据1999年1月中国互联网络信息中心(CNNIC)发布的第三次《中国Internet发展状况统计报告》统计,截止到1998年12月31日,中国大陆共有上网计算机74.7万台,上网用户数210万,CN下注册的域名18396个,WWW站点5300个,国际出口带宽143M256K,网民已经超过1500万,其中87%以上是30岁以下的青年人。^①因此,无论从作为工具的网络传媒,还是从它的使用主体而言,它都是一种特别年轻的媒体。而网络文学正是随着个人电脑的发展和普及,以及互联网(Internet)的产生而

① 中国互联网络信息中心 <http://www.cnnic.net.cn>。

出现的一种文学空间和文学样式。在互联网发展的短短历史中,文学网站和综合网站的文学板块已经数以千计,其中影响最大的有“橄榄树”(www.wenxue.com)、“榕树下”(www.rongshuxia.com)、“三九中国作家网”(www.999writer.com)等等。

宽泛意义上的网络文学是指与网络有关的文学。网络文学可以包括这样几种存在形式:①图书馆上网的文学资料、作品。②传统报刊杂志的网络版(如《钟山》、《山花》、《作家》等重要文学期刊都已经有了网络版)。③传统作家的个人网上主页,相当于作家个人的文集或全集。④各种综合网站的文学板块。⑤网络文学期刊,即电子文学期刊。⑥网络作者的文学主页。⑦网络社区文学(包括网站聊天室 BBS)。其中,前三种是传统文学的网络化。与传统媒介的文学在内容上并没有什么不同,但从接受的角度看,任何一个网络用户,都可以随时方便地获得这些文学文本。而后四种则基本上属于直接在网络中写作、发表和传播的文学作品,亦称网络原创作品。网络文学期刊(即电子期刊)是一种只有网络版本,没有印刷版本的电子杂志,国内比较好的网络文学期刊有《榕树下》、《说话》(www.say—you.net)《网络新文学》等。还有许多综合网站的文学板块如“网易”(www.163.com)、“新浪”(www.sina.com.cn)、“大唐中文”(www.dthome.com.cn)等网站的文学板块,都发表较有影响的文学作品。

概括起来,网络文学包括两种类型:一是指传统的印刷类文学的网络化,即网络上的(传统)文学;另一类是指网络原创文学,即仅仅在网络上产生、传播和阅读的文学。而后者还可分为两类:一类网络文学作品可以转化为传统的印刷作品;另一类则是运用电脑和网络技术制作(创作),只能在网络上生存的作品,这种更具有网络技术特性的作品,对传统文学的写作、传播和接受方式,对传统的文学观念具有更大的冲击。

由于网络媒体是一种数字化的信息媒介,它的全新的技术特征,决定了网络文学的许多不同于传统的书面文学和电视文学的新特点,而

且随着它的发展演变,许多新的特点还将继续形成和被人发现。与传统的书面文学和电视文学相比,其较为明显的特征有:

1. 传播快,信息量大。这是两种网络文学共同具有的特点。随着互联网站的不断增长,越来越多的文学信息包括经典文学文本都可以在网络中轻易地点击、阅读和下载。传统文学作品,可以借助于电脑压缩储存,可以借助于网络即时、广泛地传播。

2. 网络文学的广泛参与性。借助网络,人人都可以自由写作,即时发表,平等参与。作者可以以匿名的身份在网络中出现,传统的作家身份至少可以取消,同时也意味着作者的权利(稿酬)和责任的相应丧失。这一方面减少了传统媒体的编辑、印刷成本、权威批评家和有关权力部门的障碍;另一方面也在很大程度上颠覆了传统文学的等级制度,在网络上“没有人知道你是一条狗”,从而导致文学传统权威陨落和文学经典面临消亡威胁。网络文学似乎返回了文学的原始状态,人人都可以无拘无束地利用文学形式抒情言志,或者叙述种种白日梦,网络有可能成为即时性的文学消费。

3. 由于网络交流的特性,可能形成网络文学特有的文体特征和语言特征。从现有的网络文学原创作品来看,文体以小说、散文随笔居多,诗歌较少,戏剧几乎没有。这虽说可能只是网络文学开创时期的特点,但也与网络写作、传播和接受的特点相符合。在文学语言上,相对于书面文学语言而言,网络语言简朴粗糙,“通俗化、速食化,语句构成简单,情节曲折生动,贴近网络生活本身”是其特点。作家陈村认为:“工具的变化会带来文风文体的变化,从文学的历程看,书写越来越容易,文字也越来越‘水’”,短促简捷替代了冗长晦涩,词汇量少,用词简单成为造句的基本规则。另外,网络交往中还出现一些特定的语汇,如MM(妹妹)、GG(哥哥)、7456(气死我了)、8147(不要生气)等简单化的速记符号式的词汇也频繁出现。许多人担心,如果网络作者日益增多,现代汉语必将遭到重大的冲击。

4. 网络文学的“超文本”和“互动式”写作和存在方式,导致文学文

本的无边界性,文学写作与接受的一体化。超文本指利用网络连接技术,通过一个文本的关键词与其他文本发生连接,读者只要愿意,就可以自由地穿梭于无数个文本之间,因为一个文本中的关键词可以有多个,而与之相连接的文本可以不断地再生长出无数个连接点。比如,读者在网络上阅读《红楼梦》,你可以通过其中有关《西厢记》的关键词进入《西厢记》文本,再可以通过《西厢记》文本中的连接点,进入其他文本,这样,传统文学文本的相对独立性和完整性就变得可有可无,文学文本的中心、意义将变得漫无边际。

互动式写作,是指许多网络用户借助网络技术共同参与某一文本写作的一种方式,你写一个开头,我可以接着往下写,他可以改变故事的发展方向,或者沿着你设置的方向继续往前推演……可以永远没有尽头。这样,作品就永远没有一种稳定的状态,没有定型的时候。文学的参与性果然大大加强了,但文学作品不再是一种固定的文本,而是一种没有终结写作的过程,一种以无数作者参与的“行为艺术”。

网络原创文学虽然十分年轻,但也引起了广泛的关注。自台湾网络写手痞子蔡(原名蔡智恒)的网络小说《第一次的亲密接触》在中文网上走红并以书面形式出版以后,许多大陆网络文学作者也脱颖而出,如李寻欢、安妮宝贝、宁财神、邢育森、黑可可等。北京“网易”和上海“榕树下”还组织了网络原创文学大奖,并借助于其他传统媒体,对其加以报道。

有趣的是,网络原创文学作品最后还是借助传统的书面形式出版,并为传统的文学秩序所认可。如时代文艺出版社出版的《中国网络原创作品精选》(包括小说卷《活得像个人样》、《我的爱漫过你的网》,散文卷《女人心事风过留》,杂文卷《风过留》和李寻欢的《边缘游戏》)。上海三联书店出版的网络爱情小说合集《进进出出在风与络、情与爱之间》,中国社会科学出版社的《网络文艺》,安妮宝贝的小说《告别薇安》和张建等著《旧同居时代》,内蒙古人民出版社出版的令狐西(主编)小说集《网络时代的情感体验——看见你的脸红》,还有文汇出版社“首届网络

文学大奖赛”丛书、上海文化出版社的“榕树下网络原创文学作品丛书”等,可以说代表了目前为止的网络原创文学的主要成果。但这些网络文学作品与它们的作者一样年轻,在富于活力和多变因素的同时,也显出内容和手法上的幼稚,它还不具备对现实社会深刻思考的能力,大多是生命本能的冲动表达,但这种形式能满足人们交流、抒情、创造和表现的欲望。

另一方面,传统文学作家对网络的介入也日益深入。上海作家陈村很早就主持“榕树下”文学网站,女作家张辛欣则在“博库”网站开设了专栏,之后,余华、余秋雨等作家也相继出任网站的股东。“网易”和“榕树下”的网络原创文学评奖活动,都邀请了作家参与。在参与活动中,作家们对网络的特性有了进一步的认识,同时他们也对新兴的网络原创文学表示了各自的看法。王安忆认为,网络文学与传统文学没有什么不同。毕淑敏认为:网络是新的人际交流。随着全球一体化和互动式的增加,这些技术是没有止境的。但工具不是最主要的,不能替代一切,最主要的还是真实的心灵交流。可在网络提供的虚拟空间里,对方是人是狗都不知道,真真假假太伤人心。所以网络就像脂肪、糖一样,绝不是越多越好。徐小斌也表示了相似的看法:尽管网络是大趋势,就像一个寓言家所说的,在电子时代,唯独代替不了的是小说和诗歌。^①

正像电视媒体一样,新兴网络媒体对文学来说也是一把双刃剑,它既给文学带来了许多新的特点,提供了许多新的想像空间和发展,同时也带了许多负面影响。仅仅从已经显现的特征就可以看出其两面性。比如,网络时代的写作既是自由方便的,同时也难免造成大量空洞、无聊的语言游戏或流行文化的拙劣仿制品,形成新的网络废品或语言垃圾。网络写作的交互性特征,既激发了读者的创造意识、参与精神,但人人参与,众声喧哗,也不可避免地使文学趋于平面化、大众化,使文学

^① 引自世纪中国网 (<http://www.csdn618.com.cn>)之BBS:世纪沙龙。

日益严重地带上了类似口传文学的特征。互联网作为一种全新的信息传播工具,为科技、日常生活信息的传递带来了几何级数的变革,但文学的创作和接受并非日常信息,它是一个过程,需要一定的时间、心境、速度和持久性维持等,作为一种精神交往,它并非如商情信息或新闻消息一样,传递或获得的信息量越大、越快、越即时,就越有效,恰恰相反,就文学的接受和交往的深度、质量而言,信息庞大繁杂,反而会使真正的深度交往日渐见少,精神日益趋于平面化。

当然,网络文学还处于发生时期,许多特点还没有完全展示出来。作为一种人类文化产品,它在以后的发展变化中,人为的因素还会起到不同程度的影响,因此不论对于作家、读者或批评家,它都是一种新生的文学艺术样式,需要积极的参与、宽容的理解和审慎的批评。尽管网络一定会给文学带来许多新的特征,这些特征在某些方面会促进文学的变革(同时也会带来一些新的弊端),它或许可以再一次激发一种新的文学思潮,或者一种大众化的艺术样式,但不可能成为未来文学唯一的、统帅一切的形态,网络文学更不会成为一种与今天的文学完全异质的存在。

后 记

《新时期文学概说 (1978—2000)》是国家教育部列入全国中小学教师继续教育教材的读本,广西师范大学出版社的郑纳新先生与有关评审同行出于对我的信任,委托我来主持这项工作。我除了感谢以外,曾有过一阵为难:因为由我主编的《中国当代文学史教程》(复旦大学出版社)才出版不过两年,在近期要编同样性质的书稿,很难再有原创的意义。《教程》出版后之所以受到高校教学领域和当代文学学术领域的欢迎,是因为在强调因材施教、分出不同层面的文学史教学方面,我提出了自己独特的看法,并且在实践以读解作品为主型的文学史编写体例与编写方法上,作了具有原创性的实验。现在这种类型的文学史正在被许多高校的文学史教学所采用,如果我要再编一部相似的文学史,我大约也只能重复原来的《教程》的原则与方式。

我在对文学史教学的整体构思中,将文学史教学分为三个层面,以应对三种不同的教学对象。这三种教学对象是:1.全日制高校中文专业的大专生、非中文专业的本科学生和成人教育的中文专业学生(包括本科生);2.全日制高校中文专业的本科生和硕士生;3.全日制高校中国现代文学专业的博士研究生。这三种层次的教学对象无论在教学要求、教学条件和培养目标上,都存在着很大的差别。这就要求我们从事这门学科教学的教育工作者应分清自己的教学对象,针对不同对象的具体要求和具体条件,设定这门学科的教学要求和方法。为此,我提出中国20世纪文学史教学相应的也有三个不同层面:针对第一类教学对象实施以解读文学作品为层面的文学史教学,因为20世纪文学的最大特点,就是用现代汉语来表达现代中国人的感情及其审美精神,这与以文言文为主要表达工具的古典文学是截然不同的。当现代文学通过提

倡白话文而确立自身的美学规范时,现代汉语已经不仅仅作为交流工具,更是作为文学的载体即审美形态而存在,现代汉语的美学规范已经作为主要的审美形式被确立。今天我们要提高整个民族的语言表达能力和语言素质,就要读好现代语言艺术大师们创作的文学作品,通过经由大师们艺术提炼的语言,来认识这个民族所拥有的美好情操和传统文化积淀。针对第二类教学对象实施以研究文学史过程为层面的教学内容,文学史是一个动态过程,它在作家的文学创作以外,还有一系列作家的社会活动,文学的发展是在与社会、政治、经济等方面的互动中推进的,并且形成一定的规律。因此,学好中国现当代文学史除了阅读优秀作品以外,还需要了解文学史的过程,也就是中国知识分子为追求国家和民族现代化的特殊的立场和方式。针对第三类教学对象实施以强调知识分子精神为层面的深度教学,中国20世纪文学史深刻反映了中国知识分子感应着时代变迁而激起的追求、奋斗和反思等精神需求,整个文学史的演变过程,除了美好的文学作品和文学史发展规律以外,还是一部可歌可泣的知识分子的梦想史、奋斗史和血泪史。真正要学好现当代中国文学,就要通过对现当代文学作品的解读和文学历史的了解,来感受和体会现当代中国知识分子的命运与人文精神传统。这当然是比较高的要求,一般是对本专业的博士生的要求。

那么,我们这本书的对象应该属于哪一个层面的读者呢?我仔细想了一下,中小学教师主要承担的是语文教材的讲授与语文知识的传播,无论从提高解读文学作品的艺术特点的能力,还是通过阅读文学作品来增进文学史知识,都是属于第一个层面的教学对象。因此,我所主编的复旦版《中国当代文学史教程》所追求的教学效果,也同样适合于本书的对象。为了不重复我的精神劳动,我在取得复旦大学出版社和广西师大出版社的同意,并在复旦大学出版社授权下,以复旦版《教程》的后半部分内容为基础,再根据本书的阅读对象的专业水平与学习特点,进行了较大的修订与补充。大致的工作情况如下:1. 本书的篇目由我根据对象重新制定,导论由我执笔撰写。2. 本书第一章到第十章的内容基本与《教程》的第十章到第十九章相同,但在文字上作了具体

的增删与修订,并且为了便于教学与阅读,把作家资料放在正文中介绍,使其达到更加清通与准确的效果。其中个别章节内容作了调整,重新补充了一定的篇幅。这项工作是由上海外国语大学的宋炳辉副教授协助我一起完成的。3. 第十一章到第十五章的内容有较大的独立性。第十二章、第十三章和第十五章是新写或部分新写的,为的是使本教材更加贴近 90 年代文学的现实状况。其中第十二章的第一节、第四节由福建师范大学的袁勇林教授执笔,第十二章第三节由复旦大学的刘志荣博士执笔,第十三章第一、三、四节由我执笔,上海大学的王光东教授帮我起草了部分初稿,第十四章第二节和第十五章由宋炳辉副教授执笔。另外第十一章增补的有关诗人于坚的部分,是由复旦大学的张新颖副教授执笔。我最后逐章校阅全稿,对部分内容也作了重大修改或者重写。所以,本书虽然脱胎于《教程》,但已经包含了新的内容,有关文学史论述在原来的基础上也有一定的发展。

关于书名,是原先国家教育部项目中就已经规定了的,我不便更动,但书名中所标明的“新时期”,是一个过时的文学史概念,我在导论里已经作了说明。这本教材作为供中小学教师学习的教材,我虽然努力使其通俗化,但仍然做得很不够,尤其这是一本以解读文学作品为主型的教材,需要与大量文学作品配套阅读,所以我希望不久以后能推出一部与这本教材配套的作品选,一部有关这部教材的辅导读物,形成一个比较完整的系列。

今天是 7 月 19 日,这是一个美好的日子,两年前的今天我完成了主编的《教程》全稿,在电脑上打了一篇《没有结束的结语》文章作为代后记。这部教程出版不到两年,印数已经达到 4 万册,我当然为有如此热情的读者感到欣慰。今天我在这基础上又一次完成这本《概说》,希望读者也喜欢它,并能不断得到读者意见的信息反馈,不断修订不断完善,使我们的文学史教学工作以新的面貌更上一层楼。

2001 年 7 月 19 日于黑水斋