

陈晓明文集

中国当代文学主潮

· 第三版 ·

陈晓明 著

SEM  
南方传媒

广东人民出版社

· 广州 ·

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

中国当代文学主潮 / 陈晓明著 . — 3 版 . — 广州 :  
广东人民出版社 , 2023. 1  
(陈晓明文集)  
ISBN 978-7-218-15809-9

I . ①中… II . ①陈… III . ①中国文学—当代文学—  
文学研究 IV . ① I206. 7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2022) 第 102950 号

ZHONGGUO DANGDAI WENXUE ZHUCHAO (DI-SAN BAN)

## 中国当代文学主潮 ( 第三版 )

陈晓明 著

 版权所有 翻印必究

出版人: 肖风华

选题策划: 萧宿荣 段 洁  
责任编辑: 肖风华 李力夫 肖 方 马妮璐  
责任技编: 吴彦斌 周星奎  
装帧设计: 周伟伟

出版发行: 广东人民出版社

地 址: 广东省广州市越秀区大沙头四马路 10 号 ( 邮政编码: 510199 )

电 话: ( 020 ) 85716809 ( 总编室 )

传 真: ( 020 ) 83289585

网 址: [http:// www. gdpph. com](http://www.gdpph.com)

印 刷: 广东鹏腾宇文化创新有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 43. 5 字 数: 668 千

版 次: 2023 年 1 月第 1 版

印 次: 2023 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 188. 00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与出版社 ( 020-85716849 ) 联系调换。

售书热线: ( 020 ) 87716172



**陈晓明**，男，1959年生，福建光泽人。1990年获文学博士学位，曾在中国社会科学院文学研究所工作十多年。2003年起在北京大学中国语言文学系任教授、博士生导师，2011年受聘为教育部“长江学者奖励计划”特聘教授，2016年至2020年任北京大学中国语言文学系主任。2020年受聘为中央文史研究馆馆员。

1995年至1998年曾在荷兰莱顿大学、英国爱丁堡大学、德国波鸿鲁尔大学等学府做访问研究和讲学。主要研究方向为中国当代文学、文学理论等。出版有《无边的挑战》（1993）、《不死的纯文学》（2007）、《德里达的底线》（2009）、《中国当代文学主潮》（2009）、《众妙之门》（2015）、《无法终结的现代性》（2018）等20多部著作，发表论文、评论近600篇。

2003年获首届“华语传媒文学大奖”年度评论家奖项，2006年获第四届鲁迅文学奖理论评论奖；曾获教育部、北京市人文社科优秀成果奖等奖项若干。担任教育部中国语言文学类专业教学指导委员会副主任、中国当代文学研究会副会长、中国文艺理论学会副会长等职。



能为我们战胜的，只有渺小，  
而这胜利本身将使我们渺小。  
那永恒的和非凡的，  
不肯被我们战胜。

……

惨遭失败者将经历  
日甚一日的伟大的再生。

——里尔克《观看者》



## 序

本书初版于2009年4月，由北京大学出版社出版，短时间内售罄，2012年修订再版，做了较大的篇幅和章节上的调整，也重新设计了封面。2015年再度修订，这次主要修订笔误并在字句表述方面略有改动。2019年底期末，我又开始修订这本书。一直修订到次年4月底才收稿，也有半年多时间。春节期间突如其来的疫情，对武汉、整个湖北乃至整个中国都产生了剧烈冲击。当时国人的心都为武汉的疫情揪着，经过数月的奋战，中国凭借制度优势，汇聚国内所有的优势资源支援武汉，在较短的时间内压住了疫情。谁能想到，疫情在整个世界蔓延，直至今天，除中国之外的国家疫情都令人担忧，整个世界被疫情冲击得惨不忍睹。我们唯有为世界人民祈祷，希望疫情赶紧减弱消失，安全有效的疫苗能尽快用上，世界重归安宁。后疫情时代世界格局会发生深刻变化，中国在世界上的地位和影响力，中国与欧美大国的关系都会变得更加复杂。大国崛起肯定不会一帆风顺，中国这个古老的国度与现代体制结合显现出来的特点和优势，在后疫情时代世界格局中如何发挥，趋利避害，会成为新政治学的重大课题。

本书在如此的背景下修订，心情和观点以及表述无疑都会受到一定程度的影响。2020年春节过后，北大要求院系正职大年初五开始全天值班（周末也要值班），大年初五我就朝九晚五去值班。大约一个月后，允许院系正职轮流值班。我和时任书记金永兵轮流值班，永兵年轻，他主动

多跑一天，以是我也很感激他。那时我已经身体不太好，三四月份身体已经报出危机。记忆中，修订完最后一个段落时，我已经筋疲力尽。从未有过的疲惫和颓丧，呆坐于电脑前，心里是无限的虚空。想自己这本书成于50岁——它与《德里达的底线》算是我50岁时出版的代表作。修订于61岁，11年过去，岁月无敌，我已年过花甲，当年的精气神已然不再。初版时的后记里写道“青春在眼童心热，白发盈肩壮志灰”，如今看来，那时还透出不服，还有“青春在眼”。如今却是满眼荒凉，无地彷徨。

回到修订，主要是考虑到本书出版已经10年，我的有些想法也发生了一些变化，很多说法也要“与时俱进”，更适合在当下的语境中理解。这次修订，很多概念和表述，甚至判断都做了不同形式的调整。这主要体现在：其一，表述尽可能通俗易懂，原有的一些理论概念可能改为更为通俗平易的说法，虽然在一定程度上淡化了原来的理论意味，但更明白晓畅。其二，十年前对社会历史的判断，对文学与社会历史的关系的理解，今天都随着时代的变化而显出不同，本书的判断和阐释也发生相应的调整。细心的读者朋友当不难发现，这次的修订版体现了我对当代文学的一些新的总体思考，显现出新版更适应当下的教学与研究需要。其三，语句方面尽可能精炼准确明确，用鲁迅先生的话说，就是把可有可无的字词删去。其四，因为近十年文学又有诸多新的现象涌现，比如重要的新作，比如科幻近年突然成为重要的现象，这些内容都有所增加。篇幅方面，有删节，有增加，总体上略有增加。

可以说，此番修订篇章结构未做调整，综合以上几方面，可以看出，本书所做的修订是在细节处下功夫，俗话说“十年磨一剑”，有时是磨得更为锋利；有时却是藏锋。我最欣赏《中庸》的两句话：“致广大而尽精微，极高明而道中庸”。“精微”与“中庸”可能是这次修订的指导原则。读者可以看出，本书的表述方式和对文学与社会历史关系的把握做了一定程度的修正，关键性的概念的内涵做了更为明确明晰的界定。相信读者读起来会更为顺畅，能更好地理解中国文学的当代性。

当年写作这本书耗去我近10年的工夫，从2003年我到北大工作，当年秋季讲“中国当代文学史”这门课——在课程表上，“中国当代文学史”被标明是“中国当代文学”，这使我很颇为不服气，搞当代文学的人自己



底气不足，屈服于压力，把“史”去掉，我很不以为然。我觉得首先当代文学研究者、讲述者自己要有自信和底气，我几乎是从无顾虑地称这门课为“中国当代文学史”。我对那些试图要把这门课贬抑为“中国当代文学”的做法，深怀学术正义式的愤懑。我想从当代文学中看不出它的“历史”，这只能说其本人对中国当代文学不了解，或者缺乏“历史感”。而我理解中国文学的当下创作，也总是带着历史眼光——我们共同所处的历史的背景、作者的历史变化、置身于他文本其中的历史关系。所有的文学，总是历史的文学。历史无处不在，历史随时都有。用杰姆逊的话来说，“永远的历史化”。因此，本书虽然命名为“中国当代文学主潮”，实则是“中国当代文学史”。

回到2003年，当年的夏天开始写讲稿，随着开学到来，边讲边写讲稿，框架结构搭起来了。后来有学生根据我课堂上发的讲义和笔记，整理成二十来万字的讲稿挂在网上，供考研学生购买。听说学生还有所斩获。当然，该学生应该不是北大的学生。2005年，彼时我在写《德里达的底线》这本书，几近完成四分之三，某日接到温儒敏先生的电话，他想编一套文学史丛书，面向地方院校，希望我牵头搞一本。温先生对我有知遇之恩，我唯有从命而已。当时与教研室同人商议一起合作，不想，大家都没有兴趣，都知道合作搞一本文学史有多么麻烦和吃力不讨好。况且有洪子诚老师的名著在场，崔颢题诗在前，晚辈也不好轻举妄动。我左右为难之际，温先生催得又急，只好硬着头皮一个人做下去。这一写就不可收拾，几年下来，全书有六七十万字，因为90年代以后的文学现象远较前40年丰富复杂得多。当时出版的文学史也有几十部之多，但大多写到80年代，90年代都是匆匆几笔带过。而我对八九十年代文学变革情有独钟，也是历史的参与者与见证者，写起来得心应手。本书出彩部分在80年代以后，可以看出我写作的轻松自如，有读者称之为“行云流水”，我当然不敢认领，但确实这是我的强项，也是本书的特点。这里需要加以说明，本书有用《表意的焦虑》的部分材料，《表意的焦虑》缘自于我1998年在德国有三四个月的访学，当时心静如水，就想写一本《80年代以来的文学变革史》，后来回国继续写作，书稿完成有四十多万字，但“史”的意味并不浓重，“评论”的色彩却是很鲜明，如此，也不敢妄称“变革史”，最后合成书取

名为《表意的焦虑》。2002年由中央编译出版社出版，销量还出人意料地好，故而有两个版次的印刷。《中国当代文学主潮》之所以可以在四五年内完成，其得力于此前《表意的焦虑》打下的基础。后来《主潮》出版后，我就很少再提到《表意》这本书，它的内容和材料大部分被《主潮》吸纳了。也是因此，这套文集没有收入《表意的焦虑》。所以，《主潮》2009年出版，也说得上是花了十年的工夫。十年磨剑不敢说，但十多年断断续续，其中辛苦也颇不寻常。只是那时身强力壮，精力充沛，从40岁到50岁，并不觉得多么困难。如今第三次修订本书，深感老之将至，日暮乡关何处是，字里行间都是愁。

关于本书的其他说明，在后记里已经有说过，这里不再重复。

是为序。



2020年11月29日

绪 论 · 现代性与中国当代文学主潮

- 003 中国当代文学史的分期
- 009 当代文学史的性质和叙述观念
- 014 寻求必要的理论参照体系
- 018 现代性与“历史化”

第一章 · 新文学的方向与范例

- 003 启蒙运动与革命文学
- 010 革命文艺方向的确立与主体的建构
- 016 解放区文艺创建的美学范例
- 022 革命文学的本质与生活细节问题

## 第二章·新中国成立初期的文学建制与运动

- 034 第一次文代会及文学的革命建制化
- 044 新中国成立初期的文学批判运动
- 052 现实主义理论源流及其对胡风的斗争
- 065 现实主义理论中国化的可能

## 第三章·农村阶级斗争的文学图谱

- 075 农民作为当代文学主体的地位
- 080 赵树理的创作：在观念与本真的生活之间
- 085 历史地与经验地把握乡土中国

## 第四章·革命历史叙事的兴起

- 095 重写革命历史的现实依据与现代性动机
- 097 革命历史的重现：宏大场景与英雄传奇
- 105 历史化的叙事与文学的品性

## 第五章·“双百”方针及其对文学的影响

- 116 “双百”方针的背景与形成
- 121 可能的突破：文学观念与美学的论争
- 133 现实批判性：反官僚主义的文学
- 138 情感的多样性：小说中隐含的人性描写
- 143 具体化的革命史及其个体化

## 第六章 · 集体想象中的超我表达

- 156 超我的颂歌：时代的代言人
- 166 在自我与时代之间：困境中的自由
- 175 小我的表达，有限的情感流露
- 180 新民歌运动：艺术的祛魅

## 第七章 · “十七年”的话剧、散文与儿童文学

- 187 突显时代精神的话剧创作
- 198 风云变幻中的散文创作
- 206 时代夹缝中的儿童文学

## 第八章 · “文革”时期的文学

- 212 “文革”的发生与政治化的文学
- 219 红卫兵文学与《朝霞》
- 228 “文革”时期的地下文学

## 第九章 · “文革”后的伤痕文学及其反思性

- 239 伤痕的展示：拨乱反正后的历史反思
- 243 伤痕的确认：修复历史及其主体
- 250 王蒙的寸草心：对“文革”后的独特反思
- 255 伤痕的深化：人性论与人道主义

## 第十章·朦胧诗开启的精神向度

- 265 “地下”的状况与《今天》的诞生
- 267 “三个崛起”与对现实的“回答”
- 272 朦胧的明朗化：从自我到历史/时代
- 277 “归来的诗人”群体

## 第十一章·历史选择中的改革文学与知青文学

- 291 时代主体的塑造：开拓者家族
- 293 现实的期望：改革攻坚战
- 296 知青文学：归来的迷惘
- 302 时代的精神镜像：超越的理想主义

## 第十二章·应对西方潮流的现代派与寻根派

- 310 现代主义兴起的历史背景
- 314 现代主义的引介与争论
- 319 现代主义在叙事文学方面的表现
- 323 寻根文学的源起及其代表作

## 第十三章·先锋派的形式变革及其后现代性

- 343 变革的前驱者：莫言、残雪、马原
- 351 先锋派的简要历史寻踪
- 361 90年代：先锋派的转向与撤退
- 366 先锋小说的后现代性

#### 第十四章 · 历史祛魅时期的新写实与晚生代

- 375 王朔的出场与 90 年代初的文学语境
- 383 新写实：原生态与认同生活现实
- 395 晚生代与当下生活的奇观性

#### 第十五章 · 女性主义写作表征的文化与美学意向

- 405 历史深度中的女性叙事
- 419 自我内在化的女性话语
- 430 时尚前卫的女性写作

#### 第十六章 · 转向语词与叙事的第三代诗人

- 437 第三代诗人的创作流变
- 467 90 年代中国诗人在海外的创作
- 478 90 年代以来的女性主义诗歌

#### 第十七章 · 新时期以来的话剧、散文与儿童文学

- 488 新时期以来的话剧：现实、实验与小剧场
- 498 新时期以来的散文：个人叙述与宏大历史
- 518 新时期儿童文学：从传统的回归到现代的新变

## 第十八章·多元分化与“后文学”时代的到来

- 533 多元分化格局与个人化写作
- 551 自在写作的边缘空间
- 558 70后、80后与网络文学创作
- 576 文学的未来面向：科幻文学的兴起

## 第十九章·乡土叙事的转型与汉语文学的可能性

- 589 传统复活与审美的重建
  - 605 现实主义的多样性与历史小说
  - 614 本色倔强的乡土叙事
  - 620 新世纪乡土叙事的“晚郁”与融通
  - 637 莫言与汉语文学的坚实道路
- 
- 652 附录



## 绪论

### 现代性与中国当代文学主潮

很久以来，中国当代文学作为一门学科存在的独立性一直受到怀疑。在现行的大学中文系学科中，中国当代文学与中国现代文学被合并为一个学科，称为“中国现当代文学”。这种学科称谓多少有些别扭，其实，它们本来就应该同属于一个学科，称为中国现代文学也足以涵盖当代文学。何以“现代”（modern）之外又冒出一个“当代”（contemporary）？何以“现代”不能包含“当代”？显然这里面有着潜在的分歧，有一种历史意愿要在二者之间划下区分。中国“现代文学”被一种历史叙事规定了本质意义，那么中国“当代文学”也要重新给定意义。但很长时间以来，“现代文学”已经被建构成一个学科，而“当代文学”名分未定，只是在创作和评论的实践意义上才能成立。“当代文学”是否可以构成“史”，始终是一个颇有争议的问题。文学史家唐弢先生在1985年曾明确表示“当代文学不宜写史”<sup>①</sup>。但是，“新时期”的文学创作和评论构成了当时最有影响力的文化种类，大学中文系的教学也必然介入对当下文学的讨论。其“写史”不是在理论上是否合法，而是在实践中成为必需。这与关于五六十年代的文学

---

<sup>①</sup> 唐弢：《当代文学不宜写史》，《文艺报》1985年10月29日。笔者80年代后期在中国社会科学院文学所工作，就此问题当代室曾有过一些讨论。据当时在场有关先生回忆，唐先生的意思有特定语境，80年代中期，依然面临反思历史、观念革新的时代任务，对五六十年代乃至七十年代尚难定论，是故评价历史有困难。

教学结合为一体，促使当代文学这门课程独立成学<sup>①</sup>。当然，“当代文学”形成一个有影响力的学科，还有赖于当代文学教学在全国大学的迅速普及，并得到学生的热烈欢迎。当代创作实践愈来愈丰富多样，也为当代文学这门学科提供了充沛的动力和无限丰富的资源。

确实，把“当代文学”与“史”联系在一起，本身就是一种吊诡的做法。历史本来要经历岁月的磨砺才有闪光的品质呈现出来，经历时间才能真正鉴别经典。但实际上，为当代文学写“史”，并非今天才有的狂妄之举。早在1922年，胡适就写下《五十年来中国之文学》<sup>②</sup>，那是指1872—1922年的50年（也是《申报》创刊后的50年），那在当时就是不折不扣的“当代文学史”，此举非但未受到异议，还得到鲁迅先生的激赏，鲁迅称赞说：“警辟之至，大快人心”，以为“这种历史的提示，胜于许多空理论”<sup>③</sup>。另一方面，我们也可以说，当代现实变化如此之快，过去的100年所经历的变化要远远大于以往的历史时期，而随后到来的50年，可能更要以快速变化的方式飞逝。随后到来的时代，很可能是一个不再有记忆的时代，特别是对眼前的事物不再有清晰的记忆。这反倒使我们有理由去书写“当代文学史”。过去的50年所积累起的信息，可能比以往200年的总和还要多得多；而随后到来的50年，我们也无法在数量上去把握它，更无法在质量上去确认它。很显然，我们只能怀着一种责任感，去书写“当代文学史”。当代人对当代史的理解同样具有重要的意义，那种亲历性和真切的记忆，是事过境迁者所不具有的优势，可以为即将消失的历史留下更为鲜活的形象。我们现在书写的“当代文学史”，或许是文学史的“最后的记忆”。

---

① 1977年，北京大学中文系成立当代室，1979年开设“当代文学”这门课程。随着这门课程在大学中文系愈来愈受到重视，如果不把这门课程进行全面的历史整理，已经无法展开教学。1980年由张钟、洪子诚、余树森、赵祖谟、汪景寿等人编写的《当代文学概观》出版，这样，一个独立的教研室加上教材，这门学科在大学中文系就建立起来了。

② 该文收入1923年《申报》50周年纪念刊《最近五十年》，1924年3月《申报》出版该文单行本。

③ 鲁迅1922年8月21日致胡适信，载《鲁迅全集》第11卷，人民文学出版社，1981，第413页。有关胡适的这篇文章及新文学史观的研究，参见温儒敏、贺桂梅等著：《中国现当代文学学科概要》，北京大学出版社，2005，第2—6页。

尽管当代现实如此纷纭多变，但是对当代史的记录并不能只是印象式的或零散化的，我们同样有必要采用一定的理论框架，这可以使我们在更大的视野、更为深远的背景中来阐释中国当代文学史。现代以来的中国文学最突出的特征就在于它与中国现代性的展开密切相关。尽管现代性近年来在学术界被用得有些过度，但真正恰当地在现代性的语境中来揭示中国当代文学史的建构的研究还不多见，这就促使我们更加认真地去对待这一理论视野，揭示出文学史更丰富深厚的内涵。

## 中国当代文学史的分期

据文学史家洪子诚先生考证，直到1950年代后期，文学界的权威机构和批评家还未明确使用“当代文学”这一说法。如邵荃麟《文学十年历程》（1959）、茅盾《新中国社会主义文化艺术的辉煌成就》（1959）、中国社会科学院文学研究所编写组《十年来的新中国文学》（1960）、周扬《我国社会主义文学艺术的道路》（1960）等，都未使用“当代文学”这个概念，但这些文章中都有相近的概念，如“新中国文学”“新中国成立以来的文学”“社会主义文学”等，这就有确立1949年后文学之历史性质的意义。1962年，华中师范学院中文系编著的《中国当代文学史稿》一书由科学出版社出版，“当代文学”最早的正式命名由此产生。<sup>①</sup>

“当代文学”的命名究竟意味着什么？温儒敏、贺桂梅在《中国现当代文学学科概要》中指出：“‘当代文学’的出现，是使文学的历史叙述高度规范化的步骤之一。这一点，突出地表现在从‘新文学’向‘现代文学’‘当代文学’这种概念或命名的更替之中。”<sup>②</sup>“新文学”被“现代文学”替代，是抹去了“新文学”的革命性标志，将它限定在“旧民主主义”和“新民主主义”的范畴内，而“当代文学”则获得了“社会主义革命文学”的含义。如果说“现代文学”替换“新文学”有明显的政治意图在里面，

① 参见洪子诚：《中国当代文学史》（修订本），北京大学出版社，2007，第1页。

② 温儒敏、贺桂梅等著：《中国现当代文学学科概要》，北京大学出版社，第145页。

那么，“当代文学”的命名却可能具有另一种意味，因为这项命名，是出自学者的专业著述，替代了政治理论家的“新中国文学”“社会主义文学”的命名，这说明，鉴于新中国成立以后的文学可能被赋予过强的政治色彩，学者们采用了“当代文学”这种概念。我以为“当代文学”这种说法具有淡化政治历史印记的潜在意图，相比较于“新中国文学”“社会主义文学”“共和国文学”这类说法，“当代文学”显得更为中性化。当然，“当代文学”毕竟只是一个历史性指称，不管在学理上如何是一种中性化的历史描述，其内涵都依然包含着深厚的政治历史标记。从“当代文学”最初的命名，到“新时期”的确认<sup>①</sup>，一直有一只看不见的“历史之手”在起着决定作用。更明显的事实是，在20世纪相当长的时期里，中国文学的历史，始终承受着现代性政治历史的映射。文学无论是被映射还是试图避开映射，都与政治结下了不解之缘。

也有学者认为，以“当代文学”概念指称1949年至今的文学，显得很恰当，1949年迄今已经过去六十多年，再叫“当代”显得牵强。如谈蓓芳就认为“当代文学”的意义在很大程度上取决于时间上的“当下性”与“当前性”，他以为：“我们在50年代末或60年代把1949年以来的文学称为当代文学是无可非议的，因为那时距1949年二十年左右”，而对于此后文学，再继续用“当代”的称号则欠妥当，其原因在于年代的久远，与“当代”之名不符。他认为，“所谓‘当代文学’，首先是指当前的文学，也包括在时间上与当今相衔接，在性质上与当前文学属于同一范畴的文学”。<sup>②</sup>但“当代”这一概念并不只是当下、当前，毕竟有一“代”字。相对应的英文的contemporary，其主要意思也是“同时代的”“同属一个时代的”，一个时代显然可长可短，就长里说，半个多世纪也不为过。而“现代”这一概念，在西方语境中，甚至可以推向更为久远的过去，即现代性发生的时期，17世纪资本主义萌芽时期或者基督教世俗化时期可以看成

---

① 中国文学艺术工作者第四次代表大会于1979年10月30日至11月16日在北京召开。出席代表3200人。叶剑英、邓小平、李先念以及党和国家其他领导人出席了开幕式。茅盾致开幕词，邓小平代表党中央、国务院向大会致祝词，周扬作题为《继往开来，繁荣社会主义新时期的文艺》的发言。“新时期”的说法由此提出。

② 有关论述参见谈蓓芳：《再论中国现当代文学的分期》，《复旦学报》2001年第1期。

“现代”开始时期。所以，“当代”的指称以现在为时间轴心，前后 50 年，应该不会有语义上的理解障碍。

其实质还是在于，“当代文学”概念的建立依附于“新中国”概念的建立。1949 年这个时间标识显然只是一个具有政治意义的象征事件，不能反映出文学的内在转折。这种文学史分期的方法主要来自历史学领域关于中国古代、近代、现代、当代的分期，可能源于范文澜的《中国通史》；但范本只到近代，随后对现代、当代的划分也就顺着范本的体例推导下去。近现代中国的历史充满了激进的社会变革，它不断地以革命和断裂、开始与结束来划定一个个时间标识，文学艺术则在这样的历史进程中得以壮大声势，并且借助社会变革的外力完成自身的革命和断裂。从这一意义上说，以政治时期来划定文学史时期并不为过。但文学艺术又确有其更为内在的历史传承因素，某个绝对的时间标识，并不能把文学的历史真正割裂。1949 年以后的当代文学，与五四以来的现代文学就有着深层的内在联系。当代文学其实是在三四十年代左翼文学与延安时期解放区文学的基础上发展起来的，后者在文学观念的建构、文学队伍与制度的建设等方面都为新中国文学的发展确立了大部分基础。所以，如果一定要在现代与当代文学之间划分界线，为中国当代文学寻求起源，那么，这个源头就在延安，在毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》（后简称为《讲话》）的精神里。

确实，把 1942 年在延安召开的文艺座谈会作为中国当代文学的起点标志，社会主义革命文学的书写将会显得更加合理，其来龙去脉也会更加清晰。这样，“现代”与“当代”有一段重合，可以更清晰地显示它们之间的内在关系。这正如近代文学与现代文学之间也存在着内在的重合一样。王德威在其《被压抑的现代性》中提出了“没有晚清，何来五四”的观点。在他看来，中国文学的现代性因素在晚清小说中就已经有了相当明显的表现，但五四激进的现代性，压抑了晚清更具有多元化的现代性<sup>①</sup>。我以为，重新在文学史内部来清理中国现代文学与当代文学之间的起源、重合、断

<sup>①</sup> 参见王德威：《被压抑的现代性》，北京大学出版社，2005，序言部分。王德威的这一观点，在中国内地高校得到相当广泛的支持，例如在北京大学，此观点多次成为硕士博士面试的考题。

裂与转折，可以敞开二者关联的历史语境，使更多的论题涌现出来。

本书把1942年看做当代文学起源的时间标记，由此出发，可以抓住贯穿中国当代文学史始终的那种精神实质，以及由此而展开的历史内在变异。

本书将当代文学史划分为四个时期：第一时期——1942—1956年，社会主义现实主义的缘起与基础建构阶段；第二时期——1957—1976年，社会主义现实主义文学不断激进化阶段；第三时期——1977—1989年，“新时期”文学阶段，也是社会主义现实主义修复与重建阶段；第四时期——1990年到21世纪初，中国当代文学由社会主义现实主义的一体化转向多元格局的时期。陈思和主编的《中国当代文学史教程》就把1949—1978年，即从新中国成立到十一届三中全会的召开划分为一个阶段，从1978到1989年划分为另一个阶段，90年代再划为一个阶段。如果要做更加截然的划分，可以将1942—1992年看成一个时期。这50年的当代文学都处于社会主义现实主义的审美领导权统治下，进行的是现代性激进的文学建构及其内在变革；1992年到现在以及再往后，由于多元化格局的形成，当代文学进入了现代性解体和后现代性建构的时期。在这样的历史划段中来展开的阐释的任务，只有交给后来的学人了。当然，我们这里所做的历史阶段划分，是出于教学与研究的需要，也是基于理解的视角，它们只是相对的，本质上是理论性的产物。在不同的视野中，例如，再过一百年或三百年，我们显然不可能把一个时期的文学划分得如此细致。正如我们今天来理解唐代，一个“盛唐气象”包含了多少内在的差异、变化与转折。多少年之后，我们再来理解这50年的文学，或许只需要（只允许）一个概念就把它涵盖了。

第一时期：1942—1956年。这是从新民主主义革命文学向社会主义文学过渡的时期，也是社会主义文学的初创时期。尽管说在三四十年代的国统区，左翼文学运动就开始兴起，并有过关于无产阶级革命文学的论争，但只有到了延安时期的解放区，在毛泽东发表《讲话》之后，五四启蒙文学转变为无产阶级革命文学的具体实践才开始真正展开。《讲话》确立了中国文学的性质、方向、任务与艺术风格。大批会集在延安的知识分子在毛泽东文艺思想的指引下，创作出了许多革命文艺作品，在当时令人耳目一新。代表性的作品有《暴风骤雨》（周立波）、《太阳照在桑干河上》（丁

玲)、《王贵与李香香》(李季)、《小二黑结婚》(赵树理)、《白毛女》(贺敬之等人集体创作)等。毛泽东的文艺思想在1949年召开的第一次文代会上被确定为中国社会主义革命与建设时期的文艺方针,它全面而深刻地决定了随后的文学艺术的创作实践、制度建立与各种运动的开展。第一次文代会后,一大批作品在毛泽东思想的指引下问世。以全面改造作家世界观为目的的文艺界思想斗争运动也紧锣密鼓地开始了。文学事业紧密地与社会主义革命事业联系在了一起。1956年倡导的“双百方针”,则是这一过程中的一个插曲。

第二时期:1957—1976年。1957年反右运动之后,文艺界的政治激进化倾向更加严重。社会主义文艺自身的建构已经让位于政治斗争,文艺成为开展政治活动的一个舞台,真正留给文艺的空间越来越小。社会思想清理和统一的号角在文艺界吹响之后,这一运动也陷入了巨大的思想领域的旷野,结果演变成文艺界和思想界自身无止境的清理运动。这一时期的论争重点有反右的思想言论、关于现实主义的争论等。小说方面的代表作有史称“三红一创”的《红旗谱》(梁斌)、《红日》(吴强)、《红岩》(罗广斌、杨益言)和《创业史》(柳青)等。诗歌方面的代表作有郭小川、贺敬之的诗等。

“文化大革命”时期的文艺通常被另列为一个时期,这一另列既有把“文革”打入另册的意图,也是为不断激进化的50年代(及60年代上半期)开脱。似乎历史到了1966年就戛然而止,向着另一个方向拐弯了。这显然是对历史的简单化理解。只有把“文化大革命”放在中国五六十年代必然展开的历史进程中来审视,放在革命形势全部合力抵达的“高潮”来理解,才是尊重历史的态度。这是我们在理解这段文学和历史时要把握的基本观点。

第三时期:1977—1989年。关于这段历史,学界通常把它称为“新时期”,即告别“文革”,拨乱反正,开辟一个新的历史时代。拨乱反正的“正”是指回到原来正确的历史道路上。这种定位试图规训“新时期”,让它与想象中的自50年代以来的现实主义正确道路联系在一起。它实际上掩盖了“新时期”的思想解放运动的历史实质,事实上,“思想解放运动”所倡导的“正”有着新的历史起源,乃是“文革”后历史的新开创。在文



学上，“新时期”伊始的文学叙事还相当保守，它还一直试图建构一条从五六十年代延续下来的道路。如果以伤痕文学为代表，以“归来”的“右派”与知青为创作主流来定位“新时期文学”的话，就可以看出它们共同为极左路线建构了一种“寓言意义”。这种“寓言意义”就是，把所有的历史后果高度概括，把错误全部放置在“四人帮”头上，然后余下的就是单纯正确的历史。由此可以重新给予历史以意义，划定过去与未来的界线，并且也由此建构起面向未来之起点。在这种文学史叙述中，历史始终有一种正确性的力量存在，能够不断地弥补裂痕，修正错误，指明方向。“伤痕”以一种审视历史裂痕的姿态出现，却又最终赦免了历史，解救了历史，并重新建构了历史。这个历史成为“新时期”的起点和基础。“新时期”文学丰盛热烈，构成了这个时代主导的精神潮流。从伤痕文学到朦胧诗，从改革文学到知青文学，从现代派到寻根派，形成了一段结构宏阔又层次分明的文学史，它也是人们所乐于讴歌和始终留恋的历史。

第四时期：1990年到21世纪初。因为有了80年代“新时期”文学风起云涌的历史前提，被描述成杂乱无序众声喧哗且充满文化泡沫的90年代文学，自然就只能在这一前提的阴影下匍匐前行。甚至到了2009年，类似“中国当代文学是垃圾”“文学死了”等偏激而片面的说法依然在文学界拥有很大的市场<sup>①</sup>。90年代的文学失去了统一的社会意识的支撑，开始向文学本位回归，它在展开历史祛魅的行动中退回到个人化的叙事。确实，90年代的文学在消费社会兴起的强大背景下一度显得茫然无措，只能凭着文学本身的力量开拓一片天地，但也因此而更加纯粹，即使走向市场也依然富有文学本色，逐渐摆脱对社会热点的直接演绎。一大批更年轻的作家，在先锋派创立的文学经验的基础上，寻求与时代变动结合的方式，探寻新的审美感受，探索着一条面向未来的文学之路。虽然90年代至21世纪之初这一阶段缺乏一种时间距离，无法给人们详细思考与反复斟酌留下更多余地，但真相的出现并不由时间的长短来决定。在第一时间做出的思考，也许并不会强于第一时间做出的判断。它所遗漏的东西可能与它所获取的东西恰好成正比。就此而言，在文学史中来谈论90年代至21世纪初的文学

---

① 参见陈晓明：《对中国当代文学60年的评价》，《北京文学》2010年第1期。



现象，能保持一种新鲜的直接感受，至少对后人进一步理解这段历史不无帮助。

## 当代文学史的性质和叙述观念

在关于当代文学分期的争论背后，隐藏的其实是对当代文学性质的不同看法。文学虽然只是文学，但任何历史时代都不会放过文学身上刻下烙印的机会。中国当代历史给当代文学打下的烙印尤其特殊，以至于所有的文学史论述都不得不阐述一下这个问题。

说到底，历史是一种叙事，这种叙事不可能一次性完成，它总是要经历尝试、修正、确认、变更、再确认等这样一系列过程。中国当代文学的性质到底是新民主主义革命文学，还是社会主义现实主义文学，或者是革命现实主义文学，实在无法一概而论。这是经过不同时期的权威人物或理论家的阐释后形成的不同说法，它们之间的含义有重叠，也有差异。不同的说法之间还存在着一个演变的过程。比如1940年1月毛泽东在陕甘宁边区文化协会第一次代表大会上做了《新民主主义论》的讲演，把那个阶段的中国文化定义为“新民主主义的文化”，也就是“无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化”<sup>①</sup>。1948年4月1日，毛泽东发表《在晋绥干部会议上的讲话》，进一步全面、系统地提出了新民主主义革命的总路线和总政策，即“无产阶级领导的，人民大众的，反对帝国主义、封建主义和官僚资本主义的革命”。于是，这个时期的文学就被理解为新民主主义革命文学。在这一文学性质的基础上，毛泽东还致力于建设一种无产阶级领导的新型文化，为将来社会主义文化的建立打下基础。1949年以后，建立社会主义文学成为新中国文学的方向。

---

<sup>①</sup> 1940年1月9日，毛泽东在陕甘宁边区文化协会第一次代表大会上做了题为《新民主主义的政治与新民主主义的文化》的演讲，刊载于1940年2月15日延安出版的《中国文化》创刊号。同年2月20日在延安出版的《解放》第98、99期合刊登载时，题目改为《新民主主义论》。

对当代文学性质的定义尽管有着各种不同的前缀，政治却都无一例外地在场，并规范了对当代文学性质的最后确认。如果文学只是政治的附属物，政治有能力全部决定文学的性质，也许问题将变得非常简单。如果仅仅停留于这个层次，那完全可以将当代文学写成政治课本中的一个章节。问题的难点正在于此。一部中国当代文学史充满了政治色彩，包含了太多的政治内容，并在政治运动的不断推动下走向极端，但它还依然是文学，在政治之外，它还有文学性的东西存留下来。这使我们在探讨中国当代文学时，需要更宽广的历史视野和更深层的理论探究。为什么中国当代文学会如此深地卷入政治？为什么中国现代以来的革命如此需要文学？为什么在政治革命的召唤之下，文学依然会被认作文学，并且以其韧性的方式延续下去？

所以，对中国当代文学性质的认识，并不是将其确认为“社会主义文学”就算完成了文学史写作的任务，也不是去做一个简单明了的宣判结论，将其划定为政治意识形态的产物。这段历史和这段文学之间的关系特殊而复杂。一个历史悠久、追求中庸之道的民族，突然间走上激进革命的道路，把文学当作重建民族国家的精神、情感和想象的最有效的手段，这无论如何都是一项空前的“创举”。要把它阐释清楚，就要给出中华民族在这个时期的精神地形图，给出这个古老的民族遭遇现代性而在文学上展开的特殊方式，也就是给出这个民族的渴望、苦痛和新生。这些不只是我们理解当代文学的一个基本参照，同时也是我们思考文学问题的起点。只有带着这些问题，带着这种态度和情感，我们所展开的文学史叙述才有实际的历史意义，也才能真正触摸到中国当代文学错综复杂的历史根茎，为汉语文学的当下及未来找到更广阔的道路。

我们试图触摸文学的这道历史根茎，但是，触摸的过程却注定坎坷而曲折。因为，没有任何一个词像“历史”这个词这样让人熟视无睹，也没有任何一个概念像它一样充满歧义。一说到文学史，我们就陷入“历史”的沼泽地。“文学史”到底与历史是什么关系？它是文学的历史，还是历史的文学？洪子诚先生就发出过这样的疑问。他在《问题与方法》里指出，当代文学史研究一开始便会遇到几个相互关联的问题，其一是对“历史”的理解；其二是文学史究竟是“文学”还是“历史”；其三是“当代文学

史”的可能性问题。<sup>①</sup>洪子诚先生提出的这几个问题是重大而关键的。它牵涉到文学史写作的出发点、方法与目标。

关键是，对历史观念的不同理解，直接影响到文学史叙述的观点与方式。在当下中国学界，文学史叙述与叙事经常被不加分辨地使用，但我以为还是要加以区分为好。这两个来自法国叙述学的概念，其实是有区别的。叙事（narration），是包含故事和叙述在内的完整的文本内容；叙述（narrate）则是指故事讲述的行为，它所采用的视点、角度、距离、修辞以及方法。前者可理解为名词，后者可理解为动词<sup>②</sup>。对于文学史写作来说，文学史叙述指的是文学史写作的角度、观点和方法；文学史叙事则是指已经完成的一段文学史讲述。<sup>③</sup>在过去的文学史叙述中，历史观念是固定的，是确立在马克思主义历史唯物主义的基础上的；所有关于历史的一套看法，都有现成的结论。现在，随着更多的有关历史论述的理论知识的引入，我们不得不反思已有的历史观念。

1949年，德国历史学家雅斯贝斯出版了他的历史学著作《历史的起源与目标》。在关于历史观意义的论述中，他说：这是为了理解自己，我们希望从整体上理解历史；对于我们来说，历史是回忆，“这种回忆不仅是我们谙熟的，而且我们也是从那里生活过来的，倘若我们不想把我们自己消失在虚无迷惘之乡，而要为人性争得一席之地，那么这种对历史的回忆便是构成我们自身的一种基本成分”<sup>④</sup>。对于雅斯贝斯来说，探究历史是展望未来、寻找自身的基础。它不是预言，而是令人振奋的信念。雅斯贝斯说，历史观给人们的认知提供了场所，有关人存在的意识可以从那里找到依据，历史图景成为我们决断的一个因素。即使是在无可非议的客观性中，历史知识也绝不是一堆可有可无的事实，而是生活中的一个活

① 参见洪子诚：《问题与方法》，生活·读书·新知三联书店，2002，第16页。

② 有关解释可参见热拉尔·热奈特：《叙事话语 新叙事话语》，王文融译，中国社会科学出版社，1990，第6—11页。

③ 有关叙事与叙述的区分，可参见上书。

④ 雅斯贝斯：《历史的起源与目标》（中文版），魏楚雄、俞新天译，华夏出版社，1989。笔者以为这本书的翻译还可再做斟酌，故这里的译文采用《历史的话语》一书的节选部分。参见张文杰编《历史的话语》，广西师范大学出版社，2002，第51页。文中所引部分由赵鑫珊翻译。

跃的组成部分。他反对为了维护权力或利益而编造历史谎言的做法，指出：“把历史当作一个整体来探究的使命，实在是一种严肃的责任感。”<sup>①</sup>他还认为，历史既然作为整体，就意味着它有界限。这些界限只有在同非历史、史前和历史以外的东西的比较之下才显现出来。只有深入到具体的历史事件过程中，才能深入地把握住它。只有找出历史内在的统一性，才能建立整体性的理想。

毫无疑问，雅斯贝斯的历史观是典型的现代性的历史观，这种历史观在很长时间内主导了现代性的历史叙事（包括历史写作与文学叙事）。它热衷于历史整体性的建构。历史在特定的框架内获得合理解释，历史的各种事实及它们之间的关系被赋予特定意义。只要试图对历史进行理解与阐释，就不可避免地需要这样的整体性。整体性的历史观，同时也隐含着历史的进化论与目的论，整体的建构也就是合目的性的建构。这一现代性的历史观无疑也是历史主义的一种表现形式。历史主义是一种由来已久的思维方式，从来就与目的论结有不解之缘，它按照在看似散乱的表象下却隐含着特定的目的的思想来建立历史联系。卡尔·波普尔 1961 年在《历史主义的贫困》中曾指出：“历史主义的每一种说法都表达了被一种不可抗拒的力量卷入将来的感觉。”<sup>②</sup>

20 世纪 60 年代后期以来，现代性的历史观开始受到后现代主义理论的挑战。后现代主义质疑历史的起源、中心与整合的逻辑，寻求差异性的解释方式。在现代性历史观的支配之下，历史中的许多裂痕和差异事实都被掩盖和抹去了，许多无法被这一历史观消化的异质因素都面临着被排斥的命运。但历史不是一种合目的论的统一体，而是由一系列差异事实建构起来的解释系统。当然，后现代的“反历史性”问题显然被夸大了，也在很大程度上被歪曲了。在晚年坚持宣称自己秉持马克思的批判精神的德里达，其实他一直也在强调历史性，也在寻求一种历史性的解释。他声称解

---

① 雅斯贝斯：《历史的起源与目标》（中文版）。此段译文采用《历史的话语》一书的节选部分。参见张文杰编《历史的话语》，广西师范大学出版社，2002，第 51 页。文中所引部分由赵鑫珊翻译。

② 卡尔·波普尔：《历史主义的贫困》，何林等译，社会科学文献出版社，1987，第 175 页。

构就是最富有历史性的工作：“因为从一开始，解构就不仅仅要求关注历史，而且从历史出发一部分一部分地对待一个事物。这样的解构，就是历史。只不过，在这个计划的内部，历史的概念不仅在历史学家那里，也在哲学家那里起主导作用，意识形态、马克思主义、启蒙思想等的历史都应该接受解构。我认为，以这种解构的方法，人们使历史中性化。解构全然不是非历史的，而是别样地思考历史。解构是一种认为历史不可能没有事件的方式，就是我所说的‘事件到来’的思考方式。”<sup>①</sup>所以，在承认历史性的基础上，后现代历史观与现代性历史观最终分道扬镳。在后现代理论逐渐成为普遍常识之后，再进行完整而合目的的历史性描述就显得有些不合时宜且捉襟见肘了。

历史学家们曾经试图找到解决的方案，既保持现代性历史叙事的相对完整性，又注重寻求那些差异性的解释关系。德国历史学家吕森（Joern Ruessen）指出，后现代的历史概念极端排斥这样一种看法，即历史中存在着某种单一的、形成人类历史进步的东西。历史不是事实的实体，它仅仅是虚构的想象。后现代的元历史理论描述了这样的历史思考：“他不强调理性讨论与经验研究法则意义上的方法，而强调叙事的诗学与修辞特征。”<sup>②</sup>因而，后现代历史研究热衷于把历史经验呈现为具有美感性质的图景，过去的形象以其美感气质来建构不完整的历史性。吕森试图调解后现代与现代性历史观念之间的冲突，他认为在发展有关历史的普遍性概念和进行多重或多视角的历史思考之间有共存的可能。他阐述说，人们需要一个主导性的价值系统，一个普遍性的价值系统，一个能够肯定文化差异的价值系统。他认为：“存在着基本价值，它能够启动历史解释的策略；存在着一种价值，它既是普遍的，又是能给予多重视角与差异以合法性的。”这实际就是文化差异的相互承认与肯定的规范性原则。这种原则可以被精炼为一种认知结构，“这种结构可以增强历史方法中的解释学因素，可以为历史

<sup>①</sup> 2001年9月6日，德里达在北京《读书》编辑部与部分中国学者进行座谈。本文所引为德里达回答笔者提问时所说的话，《读书》2001年第12期，第10页。或参见《德里达中国讲演录》，中央编译出版社，2003，第68页。

<sup>②</sup> 吕森：《历史秩序的失落》，载《历史的话语》，广西师范大学出版社，2002，第80页。

经验带来新的取向，可以整合人类与历时性发展的统一与文化的多样性与变异性”<sup>①</sup>。

## 寻求必要的理论参照体系

在后现代主义理论与方法已经相当普遍的情形下，我们要再保持整体性和目的论的历史观念已经非常困难了。保留住现代性历史理念的基本内容，尽可能地吸收后现代的历史方法，成为一个折中的调和方案。对于当代中国来说，这个方案显得尤为可贵而实用。在中国当代现有的文学史写作的语境中，这实在是一个别无选择的方案。

当然，我这么说，前提是承认后现代知识是我们必须考虑的一个参照系，否则就没有必要寻求这种调和。在这个前提下，我们为什么还要坚持展开历史叙事呢？为什么还要建构一种文学史图景呢？特别是中国当代文学史是一部如此充满内在矛盾冲突的历史，还有被叙述为一部完整的连续的历史的可能性吗？也许所有的历史叙事都是一项不可能的工作，但历史叙事就是在不可能中去呈现一种可能性。在后现代知识的挑战下，我们依然要试图保持一种现代性的视野，或者说，我们试图调和现代性的历史观念与后现代知识的矛盾，也是基于以下几点考虑：

其一，这是知识转型的限制性问题。从一种知识体系转向另一种知识体系并不是那么容易。人们认识到一种知识的局限性，并非要全然抛弃这种知识。一方面，知识本身具有意识形态特征，也就是说人们对一种知识的选择是投入了情感、想象、利益期待、习惯和现有的话语权力在里面的；另一方面，人们选择的知识转向与前此的知识也有内在的联系。

其二，这是由中国当代理论建构的既有历史条件决定的。当今中国的思想文化依然处在现代性的框架内，而且中国现代以来的思想文化就是现代性的文化，以现代性观念理解现代性，就如自我观察一样有局限性。但完全抛开这一框架，亦不能给全面深刻地理解那些活生生的历史过程带来

---

① 吕森：《历史秩序的失落》，载《历史的话语》，第86页。



任何帮助。既保持对现代性的同情理解，又揭示其中的问题，这就需要现代性的理念与后现代方法的结合。

其三，作为大学课程设置的需要。大学的基础课程理应遵从现有的统一的教学大纲，保持知识的延续性。而现有的教学大纲是按照现代性的理念设计的，它表达了在完整的、合目的论的历史观念指导下的文学史阐释。尽管说大学应该是思想最活跃最激进最敢于变革的场所，但同时也是最保守最稳定最富有韧性的知识堡垒。正是这种巨大的张力，构成了大学激烈生动、富有内涵的精神空间。以我个人的理解，大学的基础课程应该保守些、稳定些，让学生能够从容掌握知识的历史传承变化，把握住知识源流的主导趋势。

因此，本书所追求的文学史的观念与方法，可能就是在现代性与后现代性综合的基础上建构起来的当代文学史叙事——既给予中国当代文学史以一个完整的、有秩序的、合乎逻辑的主潮趋势，又试图去揭示这个历史过程中被人为话语缝合起来的文学现象的关联谱系。如果没有一个完整的历史图景作支撑，过去发生的文学事件和文学作品的性质和意义将无法理解；而历史主潮的走向一旦给出，这个完整模式所包含的虚构性和理论强制性的叙事特征又可能对文学造成另一种侵害。保持现代性的历史观念，是为了获得一种对历史的完整解释，但对其具体过程，对那些历史事实的关联以及这个历史建构的方式则需要保持必要的反省。

实际上，寻求对历史的完整性的解释在相当长的时间里，是中国当代文学史叙述的一个重要理论突破口。早在1985年，黄子平、钱理群、陈平原就提出“20世纪中国文学”的概念，他们认为：所谓20世纪中国文学，就是由19世纪末20世纪初开始至今仍在继续的一个文学进程，一个由古代中国文学向现代中国文学转变、过渡并最终完成的进程，一个中国文学走向并汇入世界文学总体格局的进程，一个在东西方文化的大撞击、大交流中从文学方面（与政治、道德等诸多方面一道）形成现代民族意识（包括审美意识）的进程，一个通过语言的艺术来折射并表现古老的中华民族及其灵魂在新旧嬗替的大时代中获得新生并崛起的进程。<sup>①</sup>“20世纪中国文

<sup>①</sup> 黄子平、钱理群、陈平原：《论“二十世纪中国文学”》，《文学评论》1985年第5期。

学”的概念，致力于打通中国近代、现代和当代的学科分野，从近代以来中国社会的现代转化的历史进程出发，在整体上来把握 20 世纪中国文学。它包含着传统向现代的转化，中国与世界的融合，以新的审美语言表现变动时代的中国民族意识和历史变革等方面的内涵。黄子平等三人的这一文章纵横捭阖，视野开阔，思想敏锐，颇有振聋发聩的气势。该文显然是针对中国几十年来现当代文学研究强行分割历史阶段的做法有感而发，特别是与意识形态划定的文学史叙述之间有深刻的歧见。但在特定的历史语境中，他们不可能采取驳论的写法，只能采用正面阐述的论说方式。它之所以能产生强烈的震撼力，是因为说出了人们郁积多年的学术期待：理解 20 世纪中国文学，有必要从整体上加以重新把握，有必要找到新的理论起点。确实，近现代以及当代中国文学之所以被划分得壁垒森严，并不只是因为人们对时间和专业范围的有限性有清醒的认识，更重要的在于，它固定住了主导思想的命名和给定的历史含义。

要从整体上理解 20 世纪中国文学，就要找到一个整体性的理论框架，一条贯穿始终的思想主线。在 80 年代中期，人们能够获得的理论资源毕竟有限，因此，论者只好以较为传统的“精神价值”之类的概念作为理论依据。随后，王晓明、陈思和提出“重写文学史”，这是一个非常有意义的理论呼吁。但在相当长一段时期内，“重写文学史”并没有实质性的动作，直到 1999 年陈思和的《中国当代文学史教程》问世。陈思和以“共名”“无名”“民间”“潜在写作”等几个概念为基础，来展开对当代文学史的重新叙述。这一“重写”具有相当大的突破，它非常有效地发掘出了被掩盖的那部分文学事实，对当代文学史做出了新颖而深刻的阐释。但是，政治话语依然是当代文学变革的主导因素之一，如何在彰显“被压抑”的文学史实的同时又不回避主流话语的影响，是当代文学史写作的主要难题。在这方面，作者使用的新概念、新术语虽然揭示出“潜在写作”与主流文学史的紧张关系，但主流本身的更深层次的问题，还有待挖掘。

2004 年，人民文学出版社出版了孟繁华、程光炜的《中国当代文学发展史》，这部文学史汲取了文学史研究与现代性理论的新成果，直面社会主义主流文学史的发展脉络，力图对革命话语谱系内的文学史做出新的阐释；在处理革命文学的合理性方面也做了不少新的探究，特别是对于文学



史经典与文学经典之间的辨析，拓展了新的学术视野。在对社会主义现实主义的理论探源方面，对社会主义文化领导权建构的结构分析方面，都有独到之处。作为一部正面强攻的文学史，如何解决激进的革命运动史与文学存在的关系，确实是一个难题，这就需要回到文学文本，回到与历史整体性解释相对应的文本丰富的内涵中去，这部文学史已经在这方面做了相当有益的开拓<sup>①</sup>。确实，当代中国文学史叙事需要多重理论视野，任何单一的视角可能都会有所偏颇。

洪子诚先生的《中国当代文学史》，1999年初版，2007年修订再版，无疑是迄今为止的同类著作中最为出色的。洪先生十年磨一剑，功力深厚，其严谨与精当，准确与细致，比之其他文学史著作高出一筹。只是如何建立一个更为宏观的文学史图谱，揭示当代文学转折变异的深刻内涵，尤其是如何阐释90年代以后的多元格局的文学流变，这是洪子诚先生给当代文学史写作提示的难题，也需要更多的书写者去面对更高的挑战。

因此，寻找一个有效的理论视野来贯穿和阐释当代中国文学史，是不能回避的前提。这个理论视野既能看清现当代文学总体性的流变，又能有效地解释文学创作依然不能抹去的内在的关联。很显然，当代文学如此深重的政治色彩、无止境的政治运动，以及不断激进化的历史进程，是我们无论如何都不能回避的文学史叙述的基础。当代文学立足于此基础之上，抽离了这个基础，我们的解释将难以令人信服。如果把20世纪中国文学看成是一个现代性发展的整体过程，现当代文学的内质与外在表现就可以获得更为丰富和完整的解释。“现代性”这一概念有能力把中国当代文学带入世界历史的行程中，中国文学艺术所表达出来的宏大而深远的历史愿望，也将在这样的阐释中重新呈现。说到底，这也是对现代性问题的重新反思，这样的反思视角，同时也是一个后现代的视野。

---

<sup>①</sup> 对这部文学史的评价可以参见樊星：《追求整体的当代文学史》，《当代作家评论》2005年第3期。

## 现代性与“历史化”

“现代性”是近年来学术界热门的一个概念，但它复杂的内在含义、它所折射的张力关系并没有得到恰当的清理。

在西方思想史研究中，“现代”（modern）一词最早可追溯至中世纪的经院神学，其拉丁词形式是 *modernus*。德国解释学家姚斯在《美学标准及对古代与现代之争的历史反思》<sup>①</sup>一书中对“现代”一词的来历进行了考证，认为它于10世纪末期首次被使用，用于指称古罗马帝国向基督教世界过渡的时期，目的在于把古代与现代区别开来。卡林内斯库在《现代性的五副面孔》中，认为现代性观念起源于基督教末世教义的世界观<sup>②</sup>。按照哈贝马斯的说法，“现代”一词为了将其自身看作古往今来变化的结果，也随着内容的更迭变化而反复表达了一种与古代性的过去息息相关的时代意识。哈贝马斯指出：“人的现代观随着信念的不同而发生了变化。此信念由科学促成，它相信知识无限进步、社会和改良无限发展。”<sup>③</sup>

我们现在理解的现代性是指启蒙时代以来，“新的”世界体系生成的时代，在一种持续进步、合目的性、不可逆转地发展的时间观念影响下的历史进程和价值取向。现代性的本质就是使人类的实践活动具有整体性、广延性和持续性。

自晚清遭遇西方资本主义以来，中国就可以被看成是进入了现代性初起阶段。学界对中国现代性起源或兴起的看法众说纷纭，这里不一一引证。

① 哈贝马斯在1980年获得法兰克福的阿多尔诺奖时发表了题为《论现代性》的学术演讲，该演讲后来发表于《新德国批评》1981年冬季号。哈贝马斯在提到现代性时，引用了解释学家姚斯（H. R. Jauss）的考证。姚斯在《美学标准及对古代与现代之争的历史反思》（慕尼黑，1964）一书中对“现代”一词的来历进行的考证，成为各家引述的经典。刘小枫在论述“现代”一词的来源时，也引述姚斯的考证，但他提到的版本为姚斯的《文学传统与现代性的当代意识》一文，收于H. Steffen编的《现代性的面相》，该书由Göttingen出版社于1965年出版。参见刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998，第62页。

② 参见卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，商务印书馆，2002，第18—19页。

③ 哈贝马斯：《论现代性》。转引自王岳川、尚水编《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社，1992，第10页。

本文倾向于认为中国现代性兴起于晚清时期。<sup>①</sup>五四启蒙运动就是现代性精神的体现，其后马克思主义在中国的传播以及由此导引的社会主义革命则是现代性的一种激进形式。“社会主义必然战胜资本主义”就是典型的现代性口号，也是中国社会主义革命文学与西方资产阶级启蒙文学斗争博弈的历史观依据。自现代以来，文学艺术的现代性与社会历史的现代性构成了一种持续的紧张关系，文学艺术既反映和表现这种不断进步的时间观念，为历史进步的合理性展开论证，同时又反抗和抵制这种现代性，把现代的历史进步看成是一种资本主义和工业革命的罪恶。自卢梭以来的西方浪漫主义就不断表达这样的态度。这一态度如此深刻地隐含在现代以来的文学艺术中，以至于反现代性的人文思潮几乎成了现代艺术的主导力量，由此也表明审美现代性与社会历史现代性之间的深刻差异，甚至悖反。中国现代不少作家诗人也表达过这种倾向，或者他们本人的思想情感中存在着这种双重性（例如鲁迅和沈从文）。<sup>②</sup>但中国的社会主义革命文学却竭尽全力为现代性激进变革提供审美和情感的依据，在这一意义上，它几乎是一个例外。正因为此，只有从现代性的角度，我们才能真正论述清楚中国当代文学中政治的和历史的内涵，以及它在美学上的时代意义。

从现代性的角度，可以把中国社会主义革命文学对历史的重新叙事和对现实中国的书写，以及文学本身的新生历史的建构，看成是一个“历史化”的过程。“历史化”与现代性就像一枚硬币的两面，“历史化”的冲动植根于现代性，中国社会主义革命文学的现代性依靠“历史化”来体现。“历史化”这一概念来自弗里德里克·詹姆逊，他在《政治无意识》一书中第一句话就开宗明义地表明“永远历史化”，并将这句口号作为他的《政治无意识》的决定性内涵。詹姆逊把历史看成一种叙事，他显然不认可历史是具有客观实体性的存在，但他认为历史具有一种总体性，这种总体性

① 有关论述可参见汪晖：《现代中国思想的兴起》上卷第一部，生活·读书·新知三联书店，2004，第98—101页。

② 最早用“历史化”解释中国当代文学史的做法，可参见拙文《现代性与文学的历史化——当代中国文学变革的思想背景阐释》，《山花》2002年第1期；或拙著《表意的焦虑》结语部分“历史化的极限”，中央编译出版社，2002；以及《现代性与文学研究的新视野》，《文学评论》2002年第6期。

不是叙事，不是文本，而是通过叙事和文本接近我们。他认为，“依据表现性因果律或寓言的宏大叙事进行阐释如果仍然是一种持续不变的诱惑的话，那么，这是因为这些宏大叙事本身已经刻写在文本和我们关于文本的思考之中了；这些寓言的叙事所指构成了文学和文化文本的持续不变的范畴，恰恰是因为它们反映了我们关于历史和现实的集体思考和集体幻想的基本范畴”。因此，“我们对历史和现实本身的接触必然要通过它的事先文本化（textualization），即它在政治无意识中的叙事化（narrativization）”。<sup>①</sup>这也就是说，客观化的历史无法存在，我们见不着也摸不着，但通过文本和叙事，我们能感知历史的存在，反过来说，历史也只能存在于这些文本中。但詹姆逊的理论还有一个重要的层面，那就是所有的文本总是倾向于构成一种历史，最终都会进入表达集体想象的体系，都会去建构一种历史图景。“集体”这个概念在詹姆逊那里总是和阶级联系在一起的，因而它必然具有政治性，这就是说，集体想象的本质就是“政治无意识”。詹姆逊的“历史化”和“政治无意识”都包含着很强的批判性，这本出版于1981年的书，无疑也具有某种解构的特征，虽然那时詹姆逊并不使用这种概念和方法。它被用于分析和阐释资本主义文本所包含的“政治无意识”特征时，也在解构这种叙事所包含的意识形态。文学的“历史化”就是文学叙事最终会建构起可理解的历史性，现实主义文学通过再现的手法，使得那些讲述的内容“成为”客观的历史存在，并且使之具有合法性。

文学的“历史化”表明文学与社会现实构成着一种特殊的想象关系，通过“历史化”，文学使社会现实具有了可被感知和理解的形式和意义，并且使自身成为社会现实的一个有机组成部分。文学的“历史化”不仅关注文学如何建立自身的历史，更关注文学如何使它所表现的社会现实具有合理的“历史性”，如何以某种特定的历史观念和方法来表现和解释人类生活。詹姆逊的“历史化”有着极其复杂的理论内涵，且打上了西方马克思主义的特定政治含义。我不想卷入如此繁杂的理论辨析，在这里只是借

---

<sup>①</sup> 弗里德里克·詹姆逊：《政治无意识》，王逢振、陈永国译，中国社会科学出版社，1999，第24—26页。

用“历史化”的最基本含义，给出我们更加简明的解释<sup>①</sup>。

如果做更具体的解释，我们使用的“历史化”概念包含着以下几方面：其一，文学被给予一种历史性，文学也总是生成一种自身的历史性并再现出客观现实的历史性；这就是说，“历史化”的文学艺术也可以反过来“历史化”现实。因此，其二，就其具体文本而言，文学艺术对其所表现的社会现实具有明确的历史发展观念意识；文学叙事所表现的历史具有完整性。借助叙述的时间发展标记，这种完整性重建了一种历史，它可以与现实构成一种互动关系。

虽然历史总是被人们描述为“客观化”的历史，具有铁的必然性，其真实性和实在性都可以使人们信服，然而在另一种观点看来，历史是一种合目的论的叙事，它依赖特定的信仰，朝着某种预定目标运动，而这个目标则为看似不可抗拒的必然性的展开提供动力。如此看来，历史叙事显然包含有权力的运作，因为目的、方向、信仰都有赖于权威话语的确认。

正因为此，“历史化”说到底是在给人类已经完成的和正在进行的实践活动建立总体性的认识，是在明确的现实意图和未来期待的指导下，对人类生活状况进行合目的性的总体评价的表现。正是因为“历史化”，中国当代文学与传统文学，甚至与现代文学的显著区别才体现出来。中国现代文学当然也存在着“历史化”的总体情势，但没有当代文学如此严重、明确和急迫。也正是不断强化的“历史化”，才使得中国当代文学具有如此宏大的社会能量，具有前所未有的重建当代思想、情感和想象的能力；也正是“历史化”，使中国当代文学成为中国社会主义事业的一个极重要的有机组成部分。这部文学史就是要再现这样的“历史化”谱系，而后对其进行阐释、反思和解析。

当然，“历史化”描述的是一种文学主潮的总体情势，其内涵并非一成不变。“历史化”在不同的阶段总是以其特定的结构和形式来展开和完成，并且有着内在的分裂、自相矛盾和重复变异。中国当代文学主潮在不断的“历史化”过程中也不断有其新的开端，不管是“新中国文学”还是

<sup>①</sup> 有关“历史化”的论述可以参见拙文：《现代性与文学的历史化——当代中国文学变革的思想背景阐释》，《山花》2002年第1期。

“新时期文学”，都是如此。

在中国当代文学史中，社会主义现实主义是文学“历史化”的充分阶段。通过建立历史“元叙事”（meta-narrative）的模式，来支配文学围绕中心主题展开实践。在这一阶段，文学具有完整的历史观，并且以再现客观历史为最高原则。它试图揭示历史发展的本质规律，建构完整的时空叙事结构，为现实存在的合法性和合理性找到充足的形象依据。例如创作于50—70年代的那些作品在今天看来可能有很多夸张和不真实的地方，如赵树理对解放区农民新形象的刻画，对落后事物的嘲弄；柳青在《创业史》中对农村两条路线的斗争的描写等等，但这是社会主义革命要在中国现实中获得合法性解释的必要手段。社会主义革命是建立在阶级斗争的基础上，文学艺术只有表现中国农村和城市剧烈阶级对立和斗争，才能使社会主义革命实践的展开具有合法性和合理性。

在这一意义上，我们对当代文学多了一份更客观的理解和反思性评价。确实，在激进现代性观念推动下的“历史化”文学也创造了中国文学的特殊经验。在“文革”后的改革开放时期，文学面临着重述历史的任务（再历史化），并且始终存在艺术创新的压力（压力来自现代性自我反思的挑战）。这些压力最终导致文学从意识形态的“历史化”层面，转向了语言本体、个人化经验。以至于当代文学在20世纪90年代出现了“去历史化”（重构宏大叙事）的状况。这种状况既是一种解脱，也是一种虚无。在虚无面前，中国文学似乎又面临“再历史化”的压力。例如，底层叙事的重新兴起，以及具有现实主义特征的乡土叙事重新获得了重要地位。但其内在含义却又被严重改变，“再历史化”的强烈愿望（动机）无法整合“去历史化”的内容实质（结果），这就只能理解为“后历史化”。

“历史化”的文学史表明：现代性在中国始终按照中国的方式来展开历史实践——现代性既走到了尽头，又是一项未竟的事业。这使当代中国的文化建构呈现为极为复杂的形势。在文学的“历史化”与“去历史化”的纠缠结构中，写作主体也不断表现出解脱与反思的双重姿态，并努力在现代性/后现代性的两难语境中寻找出路。也许詹姆逊说的“永远历史化”时刻并且永远在场。“去历史化”终究又会有“历史化”的企图重新生成，但历史不可重复，重复也意味着变异。现代性激进时期的“历史化”，不



可能在多元语境里重新生成。

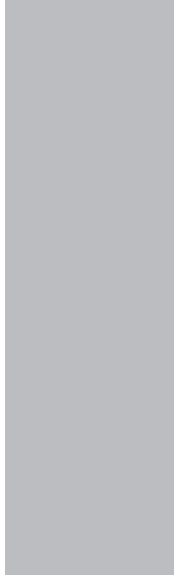
我确实不准备在这里做理论讨论，但要想给出一个理论的结构去把握文学史叙事，根本方法是回到对文学作品文本的解释，“历史化”还是要还原到文学文本可理解的具体的美学层面。终归我们要回到文本。甚至我也不打算像詹姆斯那样，把文本阅读仅仅看成是“预先性的”。詹姆斯说：“那个历史——阿尔都塞的‘缺席的原因’，拉康的‘真实’——并不是文本，因为从本质上说它是非叙事的、非再现性的。”他继续说：“还必然附加一个条件，即历史除非以文本的形式才能接近我们，换言之，我们只能通过预先的（再）文本化才能接近历史。”<sup>①</sup>历史化对于詹姆斯是一种神秘的本体论，就像黑格尔的“绝对精神”和尼采的“永劫回归”一样。对于我们来说，“历史化”只是文学在一个时期存在的总体，或者说可把握的相互关联的变化结构，是我们的历史叙事给予一个时期的文学存在的一种形式。借用“历史化”的理论，让我们能够大体看清一个时期文学之主潮走向；我们更感兴趣的是文学现象、活动和作品本身。所有这些，都促使我们去仔细阅读中国当代文学的那些文本，这些文本有些只具有文学史的意义——它参与了“历史化”的建构，有些只具有美学的意义——它显现了“去历史化”的意义。但我并不是把它们作为“历史化”的附属物，恰恰相反，我更看重文本自身，它显然要丰富具体生动得多。我需要再强调的是，现代性与“历史化”这样的概念，只是让我们可以有规则和有方向去分析和把握那些庞杂的文学现象，从中看出它们之间的关系以及在整体上的可理解性。

所以，我力图在揭示当代文学主潮之走向中把握这样几个要点：其一，中国当代文学与中国现代文学有着一脉相承的关系，这种关系放置在“历史化”的框架中可以得到更清晰的解释。其二，中国当代文学的“历史化”的展开采取了不断激进化的形式；与之相适应，中国文学也从现代的自发“历史化”转向了当代的“激进历史化”。当代文学在“激进的历史化”中可以释放更复杂的理论意义。其三，解释中国现代文学向中国当代文学转型过程中所包含的承继与断裂；这种“承继与断裂”构成了中国现

<sup>①</sup> 詹姆斯：《政治无意识》，第70页。

代文学与中国当代文学之间的内在差异与紧张关系，它使中国当代文学史叙述中充满了一个又一个的政治运动；这些政治运动不是外部强加的，而是中国当代文学要确立自身的“历史化”进程就不得不进行的内在变革。它要在不得不承继漫长的 20 世纪的历史中完成革命性的断裂，以显示一个新的“历史化”的开始。这是一个“历史化”的“紧急使命”，一项艰巨的使命，它赋予了当代文学以如此险峻的地形图，也赋予了它如此意味深长的历史和现场。





# 第一章

## 新文学的方向与范例

---



20 世纪的中国历史交织着血与火的洗礼，经历过天翻地覆的革命，终于建立了充满希望的新中国。回首过去 70 年的历史，我们无疑会看到历史的多个侧面。它如此复杂，波澜起伏，峰回路转。如果把中国现代以来的历史看成是一个众多历史合力形成的必然过程，看成是中国在既定的历史条件下选择的必然道路，那么，我们可以从中既看到历史的正当性，也看到历史的偏颇；既看到历史经历过的那些险峻，也看到倔强而执拗的主体意愿。理解历史，不只是判断对或错，应该这样或那样；同时要去探究历史为什么会这样，历史这样究竟意味着什么。中国的现代进程并不是世界的现代体系之外的“他者”，但中国的现代道路确实有着它自身的显著特点。在进入现代的普遍状况的同时，中国的现代性的独特之处表现在：为反抗帝国主义和封建主义的深重压迫而做出了顽强且不断激进化的选择。

近代中国的历史处在传统中国向现代中国转型的深刻矛盾冲突中。由于帝国主义的介入，中国社会的现代性转型显示出紧急与激烈的特征。中国共产党广泛动员人民参加革命，促进中国社会迅速进入现代前沿地带。从推翻帝制的共和革命到消灭一切剥削制度的共产革命，短促的时间、紧急的心态和崇高的理想决不容许革命拖泥带水，中国现代性的转型于是以快刀斩乱麻的方式进行。文学不可避免地被卷入了这样的历史选择。作为一种精神的审美表达形式，文学要从人类内在情感的抒怀转向简明扼要的政治愿望表达，显然要经历一个剧烈的变异过程。这样的转型就是从资产阶级启蒙文学转向新民主主义革命文学，再进一步转向社会主义革命文学。在这一过程里，有着一一种势在必行的“历史化”在发挥作用，新的“历史化”需要开创、自我起源，需要依赖某些标志性的事件、运动和集体仪式，

这就是我们理解文学主潮形成和流向的基本线索。在我看来，毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》就是中国当代文学史的标志性的界碑。中国当代文学史的方向和文学观念的转变，主要都源自于此。

## 启蒙运动与革命文学

尽管我们试图把毛泽东的《讲话》视为中国当代文学建立自身合法性历史的一个最重要的基础，由此标志着中国当代文学拥有自身的理论和政治前提。但新的历史起源并不如此明确和绝对，它也无法在错综复杂的语境中被截然认定，以至于每当一段历史被界限分明地确立时，有关其起源性的语境就会有复杂的延伸。中国当代文学后来向着革命文学发展，毛泽东的文艺思想固然起了最重要的作用，但此前一大批左翼革命艺术家的实践也同样不容忽视。这些实践在中国现代文学的潮流中早已酝酿，并逐渐占据了重要的地位。但它毕竟只是众多潮流中的一支。那么，一支当年混杂在资产阶级启蒙文学或新民主主义文学中并深受其影响的潮流，何以能够在将来的历史中成为愈来愈“主流”的社会主义革命文学，并最终清除其他源流，这实在是一个需要详加阐释的文学史难题。

1917年1月，胡适在《新青年》上发表《文学改良刍议》<sup>①</sup>，陈独秀随即发表《文学革命论》响应，这两篇文章是文学革命发生的标志。1917年2月，《新青年》2卷6号上刊出胡适的白话诗8首，这是中国诗歌运动中出现的第一批白话诗；4卷1期又集中刊出胡适、刘半农、沈尹默三人的白话新诗9首。可以把这个年份看成新文学一个明显的起源标记。尽管我们也对“被压抑的现代性”持可理解的态度，但还是要给新文学的历史画上相对的标记。此后的五四新文化运动给中国现代文学提示了启蒙主义的方向。中国现代文学有崭新的表达形式、个性解放的主张、反抗封建主义的社会理念。当时众多的社团组织、派别和频繁的文学活动，也为文学创造了一个崭新的现代空间。在这样的空间中，虽然交织着团体和派别的恩

<sup>①</sup> 胡适：《文学改良刍议》，《新青年》1917年1月第2卷第5号。

恩怨，但其核心价值理念无疑是个性解放与自由平等。个人创作的独立精神以及个性主义是这个时代最重要的启蒙理念。就这一意义来说，文学革命引导的中国现代文学可以定义为资产阶级的个人主义文学。文学引领的现代启蒙意识不断增强着现代中国对个人自觉价值的体认。在20世纪二三十年代的文学界，“为人生的艺术”与“为艺术而艺术”的主张可以视为两大分歧明显的文学观。前者在一定程度上接受了来自苏俄和日本的“左翼思想”的影响，后者则是对西方现代文学的直接呼应。但在那时，这些对立并未被人关注。作家们在不同的社团或流派中穿梭往来，各种主张也经常变更。“为人生的艺术”可以看成是后来的左翼文学运动的萌芽，但二者之间并没有线性的必然联系，它依然可以在中国现代性的资产阶级启蒙文学概念中得到解释。后来左翼文学运动的形成与高涨，与“救亡危机”的到来有极大关系。这是一个历史转折和突变过程，当民族国家的认同被强调到一个足够重要的高度时，原本可以按照个人意愿表达的文学也随之发生深刻的变更，转而表现时代更普遍、紧迫的主题。毫无疑问，日本帝国主义对中国的侵略，非常深重地改变了中国现代文化和文学的建构方向。

李泽厚<sup>①</sup>在《中国现代思想史论》中，提供了对中国现代思想变异颇为有效的解释模式。他认为，中国现代启蒙思想与救亡任务并行不悖，某种意义上，启蒙正是借助救亡的紧迫性而获得了社会的广泛理解和接受。救亡的形势越来越紧迫，于是，“五四时期启蒙与救亡并行不悖相得益彰的局面并没有延续多久，时代危亡局势和剧烈的现实斗争，迫使政治救亡的主题又一次全面压倒了思想启蒙的主题”<sup>②</sup>。这就是说，这个“双重变奏”包

---

① 李泽厚（1930—），出生于湖南长沙，1948年毕业于湖南省立第一师范，1954年毕业于北京大学哲学系，后一直在中国社会科学院哲学所工作，1990年起居住美国及讲学。李泽厚1956年在美学大讨论中崭露头角。“文革”期间到“五七”干校，“文革”后成为一代青年的思想导师。出版著作有《康有为谭嗣同思想研究》（1958），《美学论集》（1979），《批判哲学的批判》（1979），《中国近代思想史论》（1979），《美的历程》（1981），《中国美学史》（第1卷，与刘纲纪合作，1984），《中国古代思想史论》（1985），《李泽厚哲学美学文选》（1985），《走我自己的路》（1986），《中国美学史》（第2卷，与刘纲纪合作，1987），《中国现代思想史论》（1987），《华夏美学》（1989），《美学四讲》（1989），《告别革命》（与刘再复对话，1995），《论语今读》（1998）。

② 李泽厚：《中国现代思想史论》，天津社会科学院出版社，2003，第26页。

含着不断激进化的趋势，对救亡的紧迫性强化也就演化成了政治动员式的文学生产和传播过程。这也为持续高涨的左翼思潮找到了急功近利的表现方式。

在五四新文化运动与革命文艺及其后来的社会主义文艺之间，尽管存在着千丝万缕的内在联系，但后者所表现出的转折是非常明显的，也是实质性的。在迄今为止的文学史叙述中，谈得更多的是二者之间的继承关系，对其内在的转折与变异则轻描淡写。这不是一种历史主义的态度，而且模糊了人们对中国现代文学史与当代文学史的性质的认识。这两个时代的区别是非常醒目且深刻的；只有揭示出历史的内在变异，才能充分把握不同时期的内在本质。左翼文学与解放区文学及新中国成立后的社会主义文学之间的区别也是非常显著的。三四十年代的左翼文学运动，总体来说，还是属于现代新民主主义文化的一部分，作家们还是深受资产阶级启蒙思想的影响，甚至，它就是小资产阶级文化。相当多的作家所展开的左翼文学活动主要在租界里进行，这也足以说明它的非无产阶级性质。<sup>①</sup>正因为此，才有新中国成立后不断对作家进行无产阶级思想教育、改造世界观的艰巨过程。这里发生的历史变异的内在断裂，就在于作家主体地位和世界观的改变——由启蒙者变成了被改造者，新的无产阶级世界观（革命艺术的世界观）取代了五四新文化运动培养起来的启蒙主义世界观。

1942年毛泽东的《讲话》发表，确立了革命文学的方向和性质。《讲话》呼吁作家转变立场，改造世界观。随后发生的各种各样的文艺界斗争，其根本作用就是要明确、巩固和强化这样的历史转向——把五四启蒙文学转向社会主义革命文学。这个深刻的历史转变，是理解中国当代文学史发生发展的前提。在这一意义上，革命文艺展开的是又一次“新文学运动”。这项文学运动具有双重意义：一方面，它是与历史剧变联系在一起并具有鲜明的时代政治意识的文学；另一方面，它又是有最广泛人民群众参与的文学，是以人民为主体的文学。这确实又是一次前所未有的“新文学运动”，其意义要在随后的革命胜利进程中以激进化的形式逐步释放。

通过观察作家的具体创作实践，也许可以更好地理解这个问题。1964

<sup>①</sup> 参见李永东：《租界文化与30年代文学》，上海三联书店，2006。

年，梁斌在谈到他创作的《红旗谱》时说：60年代的中国正处在社会主义革命和建设的伟大历史时期，任务艰巨，所以，作家们认真学习政治、积极参与政治活动，比任何时期都显得更为重要。在这里，梁斌明确地把社会主义时代的作家与其他时代的作家做出了区别：十八九世纪的文学高峰，资产阶级的进步作家们，在资产阶级革命当中，他们只要懂得一些自由和民主，具有资产阶级民主主义启蒙思想就行了。那个时期的作品，像《海燕》一样，站在自由、民主和个性解放的前列，就会受到广大读者的欢迎。但是在今天，在社会主义革命和建设的时代，就不同了。社会主义革命和建设，是人类历史上最彻底、最广泛、最伟大的一次革命，它要求作家深入到社会主义革命、生产斗争、科学实验三大革命斗争中去。梁斌认为，抗日时期的作家是在游击战、土地改革运动中锻炼成长起来的。因为当时的作家，参加了一系列的运动，在运动过程中认清了我国农村的阶级关系、阶级矛盾和阶级斗争，认识到了当时社会人与人的关系，从而能够正确地在作品里反映那一历史时期的生活和斗争。<sup>①</sup>梁斌的以上观点发表于1964年，距离《红旗谱》开始创作的1953年有11年之久，距该书出版有7年之久，当时困难时期刚刚过去，正是阶级斗争最激烈的年份，梁斌显然是在这个时期才最清醒地意识到社会主义文学与资产阶级启蒙主义文学最根本的区别。

在五六十年代，特别是经历过反右斗争之后，作家们已经很清楚地看到了中国社会主义文学与五四时期的文学有着本质的不同。尽管他们也试图通过对五四时期的文学重新进行解释，而为这两个时代的文学找到一种连接方式，但这种现实性过强的“重述”所建立起来的连接并不能使历史真正改变。这些经历过现代和当代历史撞击的人们很清楚这种转变。对于梁斌们来说，此时的认识已经是相当晚到的了。这种深刻的差异和断裂，其实在40年代的延安解放区文学那里就已经埋下了种子。

这种区别和转变既是根本性的，也有可能藕断丝连。其根本性反映在：现代以来的中国知识分子所接受的资产阶级启蒙主义理想要全盘性地

---

<sup>①</sup> 参见梁斌：《谈创作准备》，载《春潮集》，上海文艺出版社，1980，第62—63页。该文系梁斌1964年5月12日在中国人民大学文学进修班的讲话。

转变为社会主义的革命世界观。世界观的转变，也是立场和方向的转变。启蒙主义的写作是主体性的写作，写作主体承担着先知者的角色。一旦转化到革命性的写作中，写作主体就必须成为革命叙事的一个记录者。历史/现实已经先验地获得了“客观”的本质，写作者的任务就是去还原这种客观化的历史。政治思想改造中一直惯用的术语“脱胎换骨”，在这里显出了其本质的含意——写作主体主动或尽可能自觉地把自已从以往血肉相连的历史中剥离出来，进入另一种陌生的突然到来的历史——“人民的”历史。而文学创作作为一种主体意识强烈的精神活动，试图彻底去除主体过往的经验沉淀是异常困难的，因而，在后来的革命文艺的历史建构中，作家的主体意识与客观的历史规约，始终存在不同程度和不同方式的紧张关系。

清理过往旧历史的必要性和进入新历史的困难性，一直是自《讲话》以来的中国社会主义文艺思想斗争的主要理由和根本难题。毛泽东很早就意识到革命文艺与资产阶级启蒙主义文艺的根本区别（甚至于后来发展到根本对立），因而，《讲话》最重要的主题，归根到底就是作家的世界观转变问题。毛泽东在讲话中明确指出，“为什么人的问题”是一个“根本的问题，原则的问题”。很显然，为工农兵服务，这并不只是一个文艺的创作形式问题——正如温儒敏指出的那样，更主要的是指“作家、艺术家的政治立场如何转变，思想感情如何向工农兵靠拢，与之打成一片的问题，也就是世界观和思想情感改造问题”<sup>①</sup>。

毛泽东明确指出，文艺作品都是一定的社会在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。对此，温儒敏分析说：无产阶级文艺的建立与发展，既取决于“革命作家头脑”这个主观条件——就是看有没有去掉非无产阶级思想，有没有获得与工农兵一致的立场、思想、情感，又取决于“人民生活”源泉这个客观条件。只有具备了这两方面的条件，“才能有真正的为工农兵的文艺，真正无产阶级的文艺”<sup>②</sup>。在这两个条件中，最根本的问题是前者，即阶级身份与文化观念的彻

① 《中华文学通史》第7卷，华艺出版社，1998，第99页。

② 同上书，第100页。



底改变。至于后者，深入人民群众的生活，深入火热的斗争实践，也是为了完成世界观的转变这个任务。只有和人民群众打成一片，才能站在工农兵的立场，才能用工农兵的观点、方法写出人民群众喜闻乐见的文艺作品。

世界观与立场的转变，并不只是思想改造的问题，还包含着要从现代启蒙主义思想培养起来的文学观念和文学经验转向新型的革命写作的问题。由现代新文化运动培养起来的中国作家，绝大部分秉持着资产阶级启蒙主义理想而投身文学写作，他们理所当然地认为自己最接近启蒙主义理想，最接近自由、民主、科学，认为自己是启迪民众的思想先驱，同时也是新文学的先锋人物。现在，他们突然面临与自己过去的历史相断裂的困境，要做工农兵群众的小学生，向工农兵学习，必须清除自己头脑里的资产阶级思想残余。也就是说，他们作为革命文艺的写作者的阶级身份和文化身份都受到了根本的质疑。他们只有清理自己的历史记忆，放弃过去作为历史主体的姿态、身份，改变过去的文学经验，进入工农兵的历史，才能确立新的写作起点。

在革命文艺最初的时期，毛泽东就非常敏锐地看到，重要的是完成主体的改造。只有改造好革命文艺的写作主体，革命文艺的历史实践才可能展开。改造世界观，重建革命写作的主体，实际上是进行历史客观化的处理，以宏大的革命历史叙事来占据具有自我意识的写作主体。由于革命写作的主体依然要知识分子来担当，而解放区的知识分子绝大多数都经历过现代启蒙主义思想的熏陶，所以矛盾以及转换的困难由此产生。中国革命之所以得以开展，并取得胜利，没有知识分子的参与是不可想象的。同样，离开现代以来中国的启蒙主义的教育，现代知识分子的产生也同样是不可想象的。中国革命乃是现代性的启蒙主义理想发展到极致的一种表现形式。革命在起源时期，毫无疑问要借助于资产阶级启蒙理想；革命在向前推进时，则要清除启蒙主义的资产阶级思想残余。在文艺领域，则是通过清除小资产阶级思想残余来建构革命文艺的历史起源。

启蒙当然不是单纯的知识分子向民众启蒙的居高临下的文化教化过程，它也是知识分子介入民间接近民众的一种方式。五四新文化运动提倡的反帝反封建口号，以及新文化的传播都带有很强烈的文化民主倾向。启蒙文化运动一直都有着强烈的大众化和民族化的诉求，朱自清说：“所谓现



代的立场，也可以说是偏重俗人或常人的立场，也可以说是近于人民的立场。”<sup>①</sup>五四新文化运动的大众化和通俗化倾向是毋庸置疑的，但这种大众化依然是知识分子自上而下地启迪民众，知识分子依然保持着在知识和文化上的优越性，始终是历史主体。1936年下半年开始，以艾思奇、陈伯达、张申府、胡绳等为代表的受共产主义思想影响的进步知识分子，开始以另一种激进的方式继承五四启蒙精神。他们倡导的“新启蒙”思想运动，也就是要使五四启蒙思想具有更广泛的群众基础，使启蒙变成一项以爱国群众为主体的运动。艾思奇在1937年第8期的《国民周刊》上发表文章解释“什么是新启蒙运动”时，就强调指出“新启蒙”的群众性。很显然，具有共产主义倾向的“新启蒙”与“旧启蒙”根本不是一回事，从而修正了启蒙的最初意义，使之转向共产革命方向。

毛泽东在阐释新民主主义文化时，显然没有突出知识分子的历史作用和位置。他明确指出：“所谓新民主主义的文化，一句话，就是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化。”<sup>②</sup>他所设想的新民主主义文化，就是以无产阶级为历史主体的、人民大众普遍参与的民族文化。

所有的难题都在于：这样的历史化建构无法离开知识分子的参与，而且知识分子必然要以历史主体的身份参与建构。因而，所有的难题都汇聚在改造这个历史主体的世界观上。这是历史在紧迫的任务要求下做出的选择：这个被动的、不得被选用的历史主体，它被要求主动地完成世界观的改造，与工农群众打成一片，然后将自己的思想感情、语言、述说方式，都转向工农群众。这样，它才能有资格有能力建构无产阶级文艺的历史。这本身就是一场影响深远的革命理念引导下的文学运动，只不过美好的理念之侧，文学史展现给我们的还有严酷和艰难。

① 朱自清：《论雅俗共赏·序》，载《朱自清全集》第3卷，江苏教育出版社，1988。

② 毛泽东：《新民主主义论》，载《毛泽东选集》第2卷，人民出版社，1991，第659页。

## 革命文艺方向的确立与主体的建构

1942年5月2日至23日，正值延安整风的激烈时期，毛泽东亲自主持召开了有文艺工作者、中央各部门负责人共一百多人参加的延安文艺座谈会。时任中央政治局委员的朱德、陈云、任弼时、王稼祥、博古等出席了会议。座谈会于5月2日、16日和23日共举行过三次全体大会，先后有几十位作家发言。毛泽东自始至终参加了会议，在5月2日的第一次大会上，他首先作了“引言”的发言。在5月23日最后一次大会上，他又作了“结论”的总结发言。会后，毛泽东将两次讲话整理为《在延安文艺座谈会上的讲话》（后简称为《讲话》）。我们现在讨论的《讲话》就是由“引言”与“结论”合编而成。这个《讲话》奠定了中国革命文艺的理论基础，确立了革命文艺的性质、任务与方向，对中国现代文学向当代文学的转折产生了深远影响。

《讲话》的主要内容可以做以下简要概括：

1. 立场与世界观。《讲话》首先解决的是作家们的立场与态度问题。这是毛泽东在《讲话》的“引言”中阐明的主题。人们对于毛泽东《讲话》的理解，通常投入更多的注意在“结论”部分，而未充分重视“引言”部分，这就难以把握《讲话》的精髓。在“引言”中，毛泽东首先提出：我们是站在无产阶级的和人民大众的立场。对于共产党员来说，也就是站在党的立场，站在党性和党的政策的立场。

立场决定了人们对于各种具体事物所采取的具体态度。比如说，歌颂呢，还是暴露呢？这就是立场决定的态度问题。<sup>①</sup>立场和态度问题，实际就是作家的世界观问题，就是站在什么立场，采取什么态度进行创作。在后来漫长的文艺界的思想运动中，对作家艺术家的首要质疑就是立场的质疑——是站在党和人民的立场，还是站在资产阶级反党反人民的立场？一旦进行立场的划分，那就没有任何讨论回旋的余地，立场的定位成了作家的命根。

中国现代以来的作家，绝大部分是在五四启蒙运动的时代潮流中成长

---

<sup>①</sup> 参见毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，人民出版社，1991，第848页。

起来的，经历过抗日统一战线的洗礼，他们大多表现出相当强烈的左翼色彩。那些个人主义、自由主义、无政府主义等等五花八门的学说也都在不同的作家身上留下了印记。毛泽东曾对斯诺说：“我读了一些无政府主义的小册子，很受影响……在那个时期，我赞同许多无政府主义的主张。”<sup>①</sup>毛泽东早年尚且如此，更不用说其他作家了。正因为毛泽东早年接受了不少自由、民主的思想，所以他才知道要建立革命文艺，转变中国作家的立场和世界观有何等重要。中国现代文学的启蒙精神决定了它具有个体的敏感性和主体的能动性。现在，革命文艺首先要解决的就是立场和态度问题，即世界观问题。就《讲话》设想的革命文艺来看，作家应该放弃个人的立场，也就是放弃在资产阶级启蒙思潮中形成的那种以个体自由为本位的认知方式，把立场转到工农兵方面来，转到党和人民这边来。这是作家所要完成的首要的、根本性的转变。

要使在五四启蒙运动中成长起来的作家转向革命，毛泽东深刻洞悉到这个过程的长期性和艰巨性。他指出，知识分子的思想改造是一个长期的任务，只有深入到工农兵生活实际中去，与群众打成一片，才能实现立场的转变。“我们的文艺工作者一定要完成这个任务，一定要把立足点移过来，一定要在深入工农兵群众、深入实际斗争的过程中，在学习马克思主义和学习社会的过程中，逐渐地移过来，移到工农兵这方面来，移到无产阶级这方面来。只有这样，我们才能有真正为工农兵的文艺，真正无产阶级的文艺。”<sup>②</sup>多年之后，文艺战线再次开展对胡风的批判，其根本原因还在于胡风与路翎强调主观战斗精神，依然想在革命文艺阵营中保持个体存在的主观能动性。这就在一定程度上违背了革命文艺的基本出发点。立场和世界观的问题是首要的问题，没有任何商量或妥协的余地。只有把世界观问题解决了，所有其他的问题才能迎刃而解。

去除主体的自我意识，才能转向讲述一种被规范的客观化历史。世界观全面改造后的作家，才有可能建立“真正客观”的人民群众的历史——“真

① 斯诺：《西行漫记》，生活·读书·新知三联书店，1979，第128页。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，人民出版社，1991，第859页。

实反映”人民群众火热的斗争生活。梁斌曾经谈过《红旗谱》的主题形成过程：“在我看来，主题思想又是和小说的内容同时形成的。从我的青年时代开始，受到党的阶级教育，亲身经历了反割头税运动及二师学潮斗争，亲眼看到‘四·一二’政变及高蠡暴动，一连串的事件教育了我。后来在党的培养之下，读了马列主义书籍，渐渐明白马列主义革命哲学中最主要的一条真理是阶级斗争。阶级斗争可以打倒统治者，阶级斗争可以推动社会进步，所以我肯定了长篇的这一主题。我考虑，阶级斗争的主题是最富于党性、阶级性和人民性的。同时，我们党自从诞生以来，就是马列主义的党，他领导我们在各个历史时期贯彻了阶级斗争，领导我们从一个胜利走到另一个胜利。毛泽东同志把马列主义与中国革命的具体实践相结合，使革命具有了鲜明的民族气魄与民族特点。我想如果深刻地反映中国的革命斗争生活，这个革命是在马列主义的普遍真理指导之下的，就会透露出中国的历史特点和民族特点的。”<sup>①</sup>在梁斌的这段叙述中，我们似乎可以看到一个逐渐去除个体主观性的作家，如何一步步接受革命普遍真理的过程。

2. 方向与性质。《讲话》在解决了立场和世界观的问题后，接下来要解决的是革命艺术的方向与性质问题。

艺术的工农兵方向是世界观、立场转变问题的具体化。“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题。”<sup>②</sup>毛泽东对此问题的论述，明确说明了革命艺术的方向与性质。毛泽东看到小资产阶级个人主义情绪在五四以后的文艺发展中还占据着重要位置，只有进一步解决文艺方向问题，才能真正杜绝个人主义情绪。以“为什么人”为问题的切入点，毛泽东在这里提出了和个人主义息息相关的文艺界的宗派问题。这也是五四以来的文艺界一直存在的严重问题。

在五四时期，由于强调个人自由和创作自由，各种社团组织各自为战，都标榜不同的主张。尽管五四的文艺奉行为民众的理念，但不同的社团组织对此有不同的理解，也有不同的实践方式。宗派主义情形严重是

---

① 《梁斌研究专集》，海峡文艺出版社，1986，第39—40页。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，人民出版社，1991，第857页。

三四十年代中国文艺界的显著特色。个人主义或自由主义盛行是缘由之一，但问题还有更深层的一面。这些基于自由主义或个人主义理念的宗派团体和文学社团，都是扎根于五四启蒙主义思想基础上的小集体，具有资产阶级启蒙主义的特色。宗派主义文学团体不仅有明确的文学观念，还有维护个体自由价值的顽强倾向，是坚固的小资产阶级堡垒。毛泽东在谈到为什么人服务的方向时，将其与宗派主义联系起来，无疑是抓住了问题的根本。在这里，要解决的根本问题是为什么人的问题，直接打击的目标却是宗派主义。因为宗派主义的存在不利于文艺界的团结，也不利于党对文艺界的领导。只有打掉宗派主义及其存在的个人主义和自由主义的思想基础，才有可能使艺术家彻底服从党的领导。

毛泽东引述鲁迅的话说：“联合战线是以有共同目的为必要条件的。……我们战线不能统一，就证明我们的目的不能一致，或者只为了小团体，或者还其实只为了个人。如果目的都在工农大众，那当然战线也就统一了。”<sup>①</sup>毛泽东说的为工农大众，也是继承和发扬了五四启蒙文学的传统，但他是立足在革命文艺，立足在文艺是无产阶级革命事业的一部分这个立场来重新阐述五四传统的。五四启蒙文艺之为工农大众，还是站在启蒙主体的位置上，对工农大众进行启蒙，其动机和目的都比较宽泛，是在现代性的通常意义上的启蒙，主要包括自由、平等、社会正义等价值理念。鲁迅虽然同情共产主义，但他在那时并不具有明确的共产主义思想。他说这一段话所针对的是文坛的门派之争，但依然承认知识分子主体的独特价值基础。他呼吁在为工农大众的基础上建立抗日民族统一战线。毛泽东则把艺术家放在与工农完全同等的位置来阐述，甚至放在向工农学习的位置上来阐述。他早就明确指出革命的领导阶级是无产阶级，而工农大众作为革命的领导者和参与主体，已经使曾经是启蒙主体的知识分子的地位发生了转变。知识分子要以服务于工农兵来确立自身价值实现的方向。

3. 普及与提高。在解决了为什么人服务这一目的问题之后，毛泽东又提出了如何服务的手段问题。他将此概括为普及与提高的辩证关系。

<sup>①</sup> 鲁迅：《二心集·对于左翼作家联盟的意见》，载《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社，1981，第237—238页。

为工农兵服务重在普及，这包含了两个方面的含义：其一，知识分子的启蒙主体地位被改换了，他不再是教育民众的高高在上的历史先知先觉者，而只是为工农大众服务的写作者；其二，普及本身是由革命文艺的性质所决定的，革命文艺是无产阶级革命事业的一个组成部分，文艺工作者的任务就是团结人民、教育人民、打击敌人。但这里的“团结、教育”绝不是知识分子随心所欲的个人主义的表达，而是在党的领导下，在无产阶级的名义下进行的文艺传播活动。普及虽然继承了抗战时期“文章下乡”的普罗文艺传统，但现在，最重要的是，毛泽东改变了知识分子与工农兵的历史主体位置，他提出，普及是革命文艺的任务，知识分子要在接受工农兵的教育、熟悉工农兵生活、与工农群体打成一片的基础上从事文艺的普及工作。

要把千百年来已经形成的文学艺术的传统，拉到人民大众的水准，特别是拉到当时文化程度较低的工农民众的水准，这在理论上是一个极大的难题。毛泽东以其独到、深刻的思想解决了这一难题。他指出，一切种类的文学艺术都来自客观生活。他把客观生活的优先性原则贯彻到文艺创作中，打破了文学创作所具有的传统权威性与个人才能的神秘性。所谓客观生活就是工农兵群众的日常和战斗生活。这种文艺理念，使缺乏文学素养的工农兵群众不再有自卑感，相反，还具有优越感。在无产阶级革命文艺的创作中，谁拥有生活，拥有改造好的世界观，谁就能创作出伟大的作品。毛泽东指出：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。这是唯一的源泉，因为只能有这样的源泉，此外不能有第二个源泉。”<sup>①</sup>文学艺术不再是从书本到书本的东西，而是直接来自生活，来自客观的现实存在。这就是唯物主义的认识论在革命文艺观上的反映。

这些问题最终都不能回避文艺与政治的关系问题。毛泽东指出，一切文艺都具有阶级性。这一论断为文艺成为阶级斗争的工具提供了可能性；

---

<sup>①</sup> 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，人民出版社，1991，第860页。



文艺的阶级属性，则成为衡量文艺的基本标准。从这样的立场出发，自然就可以得出“政治标准第一，艺术标准第二”的结论。毛泽东指出：“任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。资产阶级对于无产阶级的文学艺术作品，不管其艺术成就怎样高，总是排斥的。无产阶级对于过去时代的文学艺术作品，也必须首先检查它们对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义，而分别采取不同态度。有些政治上根本反动的东西，也可能有某种艺术性。内容愈反动的作品而又愈带艺术性，就愈能毒害人民，就愈应该排斥。处于没落时期的一切剥削阶级的文艺的共同特点，就是其反动的政治内容和其艺术的形式之间所存在的矛盾。我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”<sup>①</sup>从理论上来说，毛泽东的论述非常周密，贯穿了辩证法。但在具体文艺实践中，要辩证地处理好政治标准与艺术标准、政治性与艺术性的关系，并非易事。从革命文艺发展的历史来看，从来都是政治标准压倒艺术标准。一旦政治具有优先性，它所具有的权威性质，就很难给艺术性留下多少余地。

毛泽东的《讲话》奠定了中国马克思主义文艺理论的基础，也开创了马克思主义文艺的中国化道路。他解决了马克思主义文艺一直未能真正推进的根本问题，即文艺为人民群众的问题。社会主义文化与资本主义文化的根本区别，从理论和实践上来说都在于它的群众性。文艺为工农兵的方向，既是当时战争年代的政治需要，也是为社会主义文化开辟一种新的道路。显然，在这样的时期，文艺/文化的大众化，不可避免地采取了政治的方式，带有政治宣传和教育特征。社会主义文化在那个时期有着毫不掩饰的政治功利性，但它也因此具有了超前性和先锋性，这就是它激进地使文化/文艺的生产和传播强行提前地进行大众化的普及。这不能不说是革命文化创建之初的一项激进运动。当然，几乎在半个多世纪后，资本主义依凭第三次产业革命，即电子工业革命，也展开了文化大众化和平民化的运动，这场运动同样是以革命性的形式展开，其区别在于，后者是以现

<sup>①</sup> 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，人民出版社，1991，第826页。

代科技革命的形式来展开，前者则是按激进政治革命来进行。科技革命的影响力因为其扎根于更为现实的社会生产关系中，还是压倒了观念性的政治激进想象<sup>①</sup>。当“大众”这个毫无政治情怀的指称替代了“人民”或“工农兵”时，表明时代确实发生了深刻的改变。历史以截然不同的方式完成了它当初的理想，这并不证明当初的理想多么虚妄，恰恰相反，它表明这样的理想有多么重要，它仅仅以观念的形式就决定了文学全部的历史。

### 解放区文艺创建的美学范例

1948年7月（或8月）的一个炎热的下午，毛泽东在与胡乔木、萧三和艾思奇谈论丁玲刚完成的长篇小说《太阳照在桑干河上》时，说道：“丁玲是个好同志，就是少一点基层锻炼，有机会当上几年县委书记，那就更好了。”<sup>②</sup>另据有关材料记述：1936年12月，毛泽东写有一首《临江仙》题赠丁玲：“壁上红旗飘落照 / 西风漫卷孤城 / 保安人物一时新 / 洞中开宴会 / 招待出牢人 // 纤笔一枝谁与似 / 三千毛瑟精兵 / 阵图开向陇山东 / 昨天文小姐 / 今日武将军。”这是毛泽东唯一一首题赠作家的诗，当时用军用电报发给在前线的丁玲，时值“西安事变”紧张时期，足见毛泽东对丁玲的器重。1937年初，丁玲来到延安，又当面请毛主席亲笔抄录了这首词，写在两张16开大小的浅黄色毛边纸上。抗日战争开始后，丁玲为防止失落，于1939年初夏把毛主席的手书寄给远在大后方重庆的胡风，请他代为保管。胡风虽然也历尽千辛万苦，但始终替丁玲保存着这件珍贵的手书。1982年，胡风从四川解除监禁，回到北京后，将它归还给了丁玲。<sup>③</sup>1948年7月之

① 以赛亚·伯林在《扭曲的人性之材》一书中曾经指出，20世纪影响最为深远的两件事，其一是持续的科技革命，其二是俄国革命及其后果。伯林是在70年代说这样的话的，就20世纪末以来的文化大众化潮流来看，科技革命的影响力还要更为深入广泛，更具有持续性，例如互联网引发的文化大众化和民主化的潮流。参见以赛亚·伯林：《扭曲的人性之材》，岳秀坤译，译林出版社，2009，第5页。

② 孙琴安、李师贞著，岳洪治缩编《毛泽东与丁玲》，《人民日报》（海外版）2004年1月28日。

③ 参见王增如：《毛泽东书赠丁玲〈临江仙〉》，《人民日报》（海外版）2006年9月15日第7版。



前，丁玲曾把她完成的手稿送给胡乔木看，但迟迟没有回音。很有可能是毛泽东的这番话，使丁玲的小说很快出版。按当时的标准来看，小说印得又快又多又好。不久，这部小说获得苏联斯大林文学奖。一部长篇小说的写作与出版，受到党的最高领导人的关注，这是在中国革命文艺环境中才能有的特殊待遇。不过作者可能也万万想不到，数年之后她也同样经历政治运动的考验。丁玲的一生几乎凝聚着革命文艺家所经历的全部坎坷和风雨。

毛泽东显然不只是在理论上论述革命文艺的方针，他在那时也是发自内心地对革命文艺充满了感情与理想。他坚信作家只有深入基层，深入工农兵群众，才能找到创作的源泉。他的文艺思想出自他对当时革命形势的深刻洞察，出自他对革命事业需要的理解，正因为此，才会在当时深入人心，受到广大文艺工作者的热烈响应。他们融入火热的工农兵生活，描写党领导人民群众的翻身解放斗争，讴歌党和工农兵群众，这给当时的革命文艺注入了强劲的活力。丁玲的《太阳照在桑干河上》以及其它大量的作品，都可以看成是毛泽东文艺思想实践的产物。

丁玲在写作《太阳照在桑干河上》之前，以写作城市女性的内心苦闷而闻名。<sup>①</sup>关于女性的性与身体的叙事，她是最早的写作者。1932年，丁玲加入共产党，立志成为一个无产阶级作家。入党后丁玲写有《田家冲》与《水》。后者被看成是无产阶级革命文学最早的典范性的作品。但冯雪峰认为这部作品没有写到土地革命的影响，也没有写到党的领导，显然不

---

① 丁玲（1904—1986），原名蒋冰之，笔名彬芷、从喧等。湖南临澧人。在长沙等地上中学时，受到五四思潮的影响。1923年进上海大学中文系学习。1927年发表小说《莎菲女士的日记》等作品，引起文坛的热烈关注。1930年参加中国左翼作家联盟，后出任左联机关刊物《北斗》主编及左联党团书记。这时期她创作的《水》《母亲》等作品，显示了左翼革命文学的实绩。1933年被国民党特务绑架，随即押解到南京入狱三年多，1936年秋，经多方营救逃出南京，在上海短暂居住后，转赴中共中央所在地陕北保安县。在陕北历任西北战地服务团团团长、《解放日报》文艺副刊主编等职，并先后创作了《一颗未出膛的枪弹》《夜》《我在霞村的时候》《在医院中》等优秀作品。1948年写成长篇小说《太阳照在桑干河上》，1951年获斯大林文学奖。新中国成立后，丁玲先后担任中宣部文学处处长、《文艺报》主编等职。1955年和1957年被错误地定为“丁玲、陈企霞反党小集团”和“丁玲、冯雪峰右派反党集团”主要成员，1958年又受到“再批判”，并被下放到北大荒劳动改造。“文化大革命”期间深受迫害并被投入监狱。1979年平反后重返文坛，先后出任中国作家协会副主席等职。

能算是标准的革命文学。<sup>①</sup>夏志清在他的《中国现代小说史》里，对《水》的评价也相当低。夏认为，丁玲与蒋光慈不同的是，她在开始写作的时候是一个忠于自己的作家，而不是一个狂热的宣传家，但入党后，其小说则沦为概念化和公式化，在强调集体和叙述方式这两点上，《水》完全符合当时的社会主义现实主义公式。夏指出，《水》是篇极端紊乱的故事，手法笨拙不堪。作者的声誉，即使在非“左倾”作家的圈子里面，也是相当高的，我们奇怪的是，那个时代的趣味怎么能够容忍这一类文艺上的欺骗？作为一个小说家，丁玲比蒋光慈及郭沫若都不如。蒋光慈与郭沫若虽然浅薄，但文字尚算干净。丁玲是属于黄庐隐这一类早期女作家群，她们连一段规矩的中文也写不出来。一看《水》的文笔就能看出作者对白话词汇运用的笨拙，对农民的语言无法模拟。她试图使用西方语文的句法，描写景物也力求文字的优雅，但都失败了。《水》的文字是一种装模作样的文字。<sup>②</sup>夏志清的观点是基于他的“新批评”及西方经典文学立场，对革命文学难免有较为苛刻的挑剔。从这里可看出，在夏志清的理解中，革命文学与五四启蒙文学根本就不是一回事，革命文学有它自己的范例。按冯雪峰的观点，《水》虽然是“我们所应当有的新的小说”，但“还只是新的小说的一点萌芽”。<sup>③</sup>

《太阳照在桑干河上》在整个革命文学的历史中，享有极高的声誉，这与它是最早的革命文学长篇小说代表作有关，也和它获得过斯大林文学奖，以及作者早年的知名度有关。

《太阳照在桑干河上》是毛泽东的《讲话》发表之后在解放区出版的最有分量的长篇小说，可以说是毛泽东的文艺思想与中国革命实践相结合在文学艺术创作中的直接产物。1946年5月4日，中共中央发布《关于反奸清算及土地问题的指示》（俗称《五四指示》），1947年10月10日发布《中国土地法大纲》，明确制定了土地改革的纲领、方针和政策。土地革命推翻了地主阶级在中国农村的统治地位，把贫苦农民推上领导舞台，这为

① 参见冯雪峰：《关于新小说的诞生》，《北斗》1932年第2卷第1期。

② 参见夏志清：《中国现代小说史》，复旦大学出版社，2005，第192页。

③ 冯雪峰：《关于新小说的诞生》，《北斗》1932年第2卷第1期。

中国共产党夺取全国的军事和政治胜利打下了良好基础。中国共产党获得了广大贫苦群众的支持，无论是军员补充，还是粮食，以及解放全中国的“民心所向”，都是从土地革命这里获得的支持。1946年夏，丁玲在河北省涿鹿县温泉屯参加土改工作。1947至1948年先后在河北多个地方参加土改，深入生活。1948年4月，在河北阜平乡间，她从垃圾堆里捡出一本日本人丢弃的账本，在上面完成《太阳照在桑干河上》一书。1948年8月《太阳照在桑干河上》第一版正式出版（当时书名叫《桑干河上》）<sup>①</sup>。1951年该书获得斯大林文学奖二等奖。<sup>②</sup>它是真正来自革命实践第一线的作品，反映了土改的历史过程，以及不同的阶级成员在这场天翻地覆的革命中的不同命运。

小说从阶级斗争的角度来表现土改这一历史巨变的过程，写出了不同的人物在这场革命中的命运遭遇。小说中的故事发生在中国北方一个叫暖水屯的村庄，主要情节是地主阶级企图在土改运动中负隅顽抗，最后遭毁灭顶之灾，在共产党的领导下，农民在土改中逐步走向革命，成长为革命

---

① 据金宏宇对《太阳照在桑干河上》的版本研究：1946年11月，丁玲开始写作《太阳照在桑干河上》，至1948年6月写完全稿，共58章。其中第24章《果园》（后改名为《果树园》）初版前发表于《时代青年》杂志第四卷第一期。1948年8月，东北光华书店出版该书，书名缩减为《桑干河上》，附有序文《写在前边》。苏联女汉学家И·波兹德曼耶娃据此版本译成俄文本，于1949年连载于苏联《旗帜》杂志，并由莫斯科外国文学出版社出版。丁玲为俄文本写了前言《作者的话》，1951年获得斯大林文艺奖（二等奖）的正是这个译本。1949年5月，小说仍以《桑干河上》为名列入《中国人民文艺丛书》，由新华书店出版。1950年11月，小说恢复书名《太阳照在桑干河上》，仍由新华书店作为《中国人民文艺丛书》之一出版。此版本是经丁玲修改后重新排印的，一般称北京校订本。后来丁玲又在北京校订本旧纸型上做有限的挖版改动，交人民文学出版社于1952年4月出版，是为人文初印本。1952年10月至1953年3月，丁玲又大改一次，是为人文修改本，1955年10月出版。这一版随后也有过多次校订修改，但未做大的改动。1984年12月，小说列入人民文学出版社的《中国现代长篇小说丛书》出版，作者订正了文集本的某些错误，对《重印前言》末尾作了删削，是为定本。《太阳照在桑干河上》初版前曾反复作过修改，而初版后的修改中有两次最重要。一是从初版本到校订本的修改，二是由校订本到人文修改本的修改。有关该书的版本研究，可参见金宏宇：《名著的版本批评——〈桑干河上〉的修改与解读差异》，《武汉大学学报》（人文科学版）2004年1月，第58页。

② 严家炎先生曾经就丁玲获奖事直接问过周扬，周扬解释说，当时周扬等作协领导选送往苏联参与评奖的是赵树理的作品，但被苏联方面退回。苏联方面点名要丁玲的作品，这才选送丁玲去参加评奖。2004年5月，笔者参加北京师范大学郭宝亮的博士论文答辩，特别就丁玲获奖问题请教严家炎先生，严先生讲述了这个故事。

的中坚力量，终于实现了千百年来“耕者有其田”的梦想。

小说首先写了地主钱文贵的狡猾阴险。这个在乡间有点文化的人，是传统中国乡村中的那种地方乡绅，了解外面的社会和时局变化，见多识广。他知道共产党来了，要变天了，但这天到底要变到何种程度，他并没有把握。他富有远见地把儿子送去参加八路军，以求建立与共产党的关系。他选定协调员为女婿，反对侄女与长工程仁的爱情关系，但当程仁成为农会主任，他又转过来促成他们的婚事。小说中有不少情节描写他如何有心计、自私自利，如何盘算吃小亏占大便宜。总之，作者极力把他塑造成阴险毒辣的人，但似乎并不成功。小说还写了农民的成长，塑造了张裕民等典型形象。“他们在作品中被刻画得生动具体，鲜明突出，一个个有血有肉，达到了呼之欲出的地步。”<sup>①</sup>事实上，这里面写得比较成功的人物形象，是一度有过摇摆的中间人物，例如程仁。他作为钱文贵家的长工与远房亲戚，与钱文贵的侄女黑妮有较深的感情，虽然受过钱文贵的剥削与利用，但也很难说钱文贵如何迫害过他。他在参加农会工作后，对斗争钱文贵的态度开始比较暧昧，后来看到形势一边倒，也就坚决划清界线，连黑妮都不愿意接近，以免沾上是非。这倒是写出了农民在革命初起时期的复杂心理。

关键的问题在于，这些参加革命的人们如何摆脱过去历史的影响？如何在斗争中重新塑造自我的阶级身份？革命与历史的决然断裂，如何在他们的心理上找到动机和依据？“不要落在群众的尾巴上，不要落在群众的后面”，是这部小说反复强调的一个句子，也是整个土改运动的经典语录。它是对中国革命不断激进化过程的一个经典概括。那些一度站在中间、企图左右摇摆的农民革命者，很快就变得异常激进，仿佛是被激发起来的群众推动着往前走。这些群众既是想象的群体，也是被激发的群体，他们是无所不在的概念，始终在中国革命的每一个高潮中扮演最激进的角色。“群众”被想象成永远处在革命的前列，所有的人都害怕落后于这个无形胜有形的“群众”，结果一个比一个激进。激进的革命群众于是从想象变成了现实，成为推动革命激进化的动力。

地主阶级在革命中被逼上了绝路。这部小说最重要的是揭示了地主阶

---

① 《中华文学通史》第7卷，华艺出版社，1998，第320页。

级在革命来临时所表现出的自作聪明、恐惧、无望与徒劳的挣扎。中国的地主阶级随同封建制度存在了几千年，它一直是乡村社会的领导者，也是民间底层稳定的权力基础。中国革命之所以走上农村包围城市的道路，根本原因就在于中国是一个庞大的农业国家，土地资源是国家的根本资源，只有掌握了土地，才能掌握国家的命脉。因此，土改是共产党进行革命的基础和前提。地主阶级面对共产革命，完全没有任何思想准备，也没有任何退路，一个庞大的阶级几乎是瞬间就被消灭，连同对土地的控制权。小说中写到的那几个地主开始还企图埋藏土地契约，那是他们祖辈传下来的命根子。但在强大的革命力量面前，契约变为废纸。地主们完全失去了生存权利，陷入了恐惧，过去掌管乡村的那套本领，只成为其加速灭亡的伎俩。看看那个李子俊，他还幻想躲在家里的果树林里蒙混过关。地主阶级在这场革命中遭受了摧枯拉朽般的覆灭，这并不是说他们是多么愚蠢，只能理解为历史发展到现代，中国传统的那套秩序与价值认同完全遭到摒弃，在不留余地的暴力革命面前顷刻瓦解。

尤其需要注意的是，新中国的社会主义现实主义文学的叙事模式、人物形象的塑造方式、情感的本质等等，已经可以在以《太阳照在桑干河上》为代表的解放区经典作品中找到美学范例。比如：1. 阶级斗争关系决定了小说人物形象的典型性特征。2. 启蒙主义宣扬的“爱”，在革命文艺中转化成酿造阶级斗争的“恨”；革命文艺的情感本质就是“阶级恨”。3. 革命暴力的快感问题。斗争地主的场面往往被作为革命的高潮与成功来表现（比如斗争钱文贵），辱骂和殴打可以直接诉诸感官刺激，还可以成为大快人心的阶级斗争最早的象征仪式。

在这个场面中，钱文贵被描写为一个已经吓瘫掉的丑角，被激起了革命情绪的农民们心中燃烧着无尽的仇恨，一阵阵“打死他”的叫喊声，以及对地主的殴打，充满了革命快感。仇恨和施加在地主身上的拳脚在那个时候显然具有崇高的革命品格，它是农民翻身的伟大证明。最后，钱文贵写了认罪书，向“翻身大爷”认罪，他的财产家当被瓜分得一干二净，总算幸运地保留了一条“狗命”。

革命文学最根本的一个特点在于，把现代以来的启蒙文学所始终奉行的人道主义的爱，转化为阶级斗争的恨。如果只以单纯的爱来看待

世界，认为每个人身上都有可爱之处，那么甚至敌人都会成为友人。友人是不可用阶级斗争的姿态来对待的，这会让革命斗争感到为难。所以，爱必须被先期排除，只能随着恨的出场而出场。当然，革命文学依然有“爱”，那是自启蒙文学流传下来的“小资产阶级情感”，不小心就会从作品的缝隙间透露出来。革命文学的叙事也无法革除爱，通过使之附属于阶级斗争之恨，阶级友爱也可获得表现的空间。爱与恨，就这样被阶级关系区隔开来，也被重新赋予了内涵。革命文学叙事的高潮部分，必然是由斗争的恨来表现的，阶级斗争的残酷性在这样的时刻才把情感推向高潮。

## 革命文学的本质与生活细节问题

在《讲话》的指引下，解放区的文学创作迅速走向繁荣，涌现出一大批有影响的作品。这些作品创造了一系列新型的农民形象，他/她们在与地主阶级的斗争中觉醒，并成为革命的中坚力量。这些作品对鼓舞工农兵群众的革命斗志、宣传革命理想起到了不可低估的作用。

在革命文学最初的创作道路上，赵树理无疑是一个先行者<sup>①</sup>。一个来自底层的贫穷青年，会以他的直接经验接受革命。因为是凭着他的本色在写作，这使得他在书写革命生活的时候，具有别人所难以比拟的自然纯朴之

---

① 赵树理（1906—1970），原名赵树礼，曾用笔名野小、吴戴等。山西沁水人。生于贫农家庭。1923年小学毕业后任农村小学教员，1925年考入长治山西省立第四师范学校，受到五四新思潮的影响，接触新文学。赵树理有过一段艰难的流浪生活，抗战爆发后，他参加革命，从此走上一条广阔的人生道路。1944年任华北新华书店编辑。1945年后编辑《新大众》报。中华人民共和国成立后，在北京任《说说唱唱》《曲艺》主编，并任中国文联常委、中国作家协会理事、中国曲艺工作者协会主席等职。1957年后回山西长期深入农村生活。1965年又回山西文联工作。“文化大革命”中遭迫害致死。赵树理的创作活动始于20年代末。1930年首次发表了反映农民生活的短篇小说《铁牛的复职》。1943年发表成名作短篇小说《小二黑结婚》。稍后的中篇小说《李有才板话》为他赢得了更大的声誉。此后，又发表了长篇小说《李家庄的变迁》，中篇小说《邪不压正》，短篇小说《地板》《福贵》《田寡妇看瓜》《登记》等一系列有影响的作品。1954年后著有长篇小说《三里湾》，短篇小说《锻炼锻炼》《套不住的手》《实干家潘永福》等。另写有评书、鼓词、剧本、评论等。他的创作已集结为《赵树理文集》和《赵树理文集续编》出版。



气。此前几乎所有的革命文学都被视为是在五四传统下，演绎着城市知识分子精神之乡中的革命神话。赵树理的出现，使革命文学第一次获得了乡土本真性。革命文学在乡村、在宽广的土地上，找到了最坚实的根基。当然，赵树理是特定时期的特定象征，革命文学的起点一直就是一个可疑的动态之点。赵树理的出现论证了毛泽东的“文学艺术来源于生活”这一观点的真理性。本来所有的作家、艺术家都与书本知识、学院传统脱不了干系，而赵树理却似乎脱离了这个传统，具有他的乡土纯粹性。所以，他是一个起源性的新寓言。现代性的中国文学终于可以从资本主义扩张的城市中心（例如上海和北京），转向革命力量聚集的乡村。在革命力量推动下的革命文学，因此获得了全新的时间/空间。革命文学作为一种现代性文学不再是必须在城市生成，而是乡村就可以培育，这对整个世界的现代性文学的进程来说都是一次颠覆和重构。

赵树理少时即参加农业劳动，从小喜爱民间文学和地方戏曲。父亲赵和清是生产上的多面手，兼通易卜星象和医术，常带儿子参加农村自娱性团体“八音会”。这使赵树理从小就熟悉农村生活，了解农民疾苦，而且多才多艺。他11岁开始在私塾读书，19岁考入长治省立师范学校，在这里受到五四新思潮和新文学运动的影响，从信仰三民主义转向信仰共产主义。赵树理在学校是活跃的进步青年，曾经以优异成绩考取沁水县小学教师资格，但很快被当局抓捕，释放后没有固定工作，过着流浪的生活，卖过字画，当过江湖郎中、差役，教过私塾，饱尝了生活的艰辛。他的创作活动始于20年代末。1930年首次发表了反映农民生活的短篇小说《铁牛的复职》。抗日战争爆发后，赵树理参加了革命，这使他获得了新生。1937年参加山西抗日牺牲救国同盟会，1939年起编辑《黄河日报》《抗战生活》《中国人》等报刊，先后担任过区长及剧团团长等职，后在《黄河日报》等报刊任编辑。1943年夏，赵树理到中共中央华北党校学习，延安整风运动与文艺座谈会的精神显然对他有很大触动。他的经历与文学追求在解放区找到了最好的发展天地，作品产生了广泛影响。

1943年9月，赵树理的《小二黑结婚》由华北新华书店出版，在解放区迅速传播，在国统区也引起强烈反响。这篇小说讲述了解放区一对青年男女小二黑和小芹争取婚姻自由，克服重重封建阻力，最终成就幸福良缘

的故事。小说歌颂了解放区新一代农民的精神面貌，嘲笑了落后的封建势力，鞭挞了地主恶霸的丑恶嘴脸。它生动地揭示了解放区的新生活给人民带来的乐观情绪，通过婚姻自主这个角度，表现了新生的革命制度对农民美好生活的承诺，揭示了封建落后的旧秩序必然失败的命运。小说散发着浓郁的乡土气息，有朴实无华的口语叙述、生动细致的细节描写，故事情节曲折有致。这些都使人们感受到一种不同于过去欧化痕迹明显的五四主流小说的审美情趣，使人们看到了民族风格的真实体现。

赵树理继《小二黑结婚》之后，又创作了《李有才板话》，这部中篇小说描写阎家山改选村政权和实行减租减息政策的曲折过程，作者开始明确地从阶级斗争的角度来表现农村的复杂矛盾。地主阎恒元被描写成一个凶残狡猾的恶霸，受压迫的农民被写得机智顽强。小说试图表达这样的观点：只要受压迫的农民团结起来，再恶毒的剥削阶级都逃不了覆灭的下场。这部作品再次显示了赵树理小说的那种朴实明白、流畅生动的风格。郭沫若对《李有才板话》赞不绝口，他说：“我是完全被陶醉了，被那新颖、健康、简朴的内容和手法；这儿有新的天地，新的人物，新的意义，新的作风，新的文化，谁读了我相信都会感兴趣的。”<sup>①</sup>周扬1949年7月5日在第一次文代会上做的《新的人民的文艺》的报告中称赞这篇作品是“反映农村斗争的最杰出的作品，也是解放区文艺的代表之作”，对其艺术也赞赏有加：“他的笔是那样轻松，那样充满幽默，同时又是那样严肃，那样热情。光明的、新生的东西始终是他作品中的支配一切的因素。”<sup>②</sup>赵树理以他质朴自然的特色，给解放区文艺界吹进了一股清新之气。中国革命文艺苦苦追寻的文艺与大众结合、文艺的民族风格、人民群众喜闻乐见的形式等等，在赵树理这里实现了。1945年，赵树理又出版了《李家庄的变迁》。他的创作进入了一个旺盛时期。他的一系列作品代表了解放区文艺发展的崭新阶段，是毛泽东文艺思想在创作实践方面取得新突破的具体表现。

赵树理的作品何以会被推崇？其一，他的写作出发点是“现实问题”，因此也被称为“问题小说”——它及时揭示和回答了解放区及解放初期农

① 郭沫若：《〈板话〉及其他》，上海《文汇报》1946年8月16日。

② 周扬：《论赵树理的创作》，延安《解放日报》1946年8月26日。



民所面临的问题。赵树理后来的作品也是沿着这条路走下去的。其二，他的作品给出了一个幸福的承诺。这些作品不断传递着这样的信息——农民翻身做主，他们会有新生活，他们的未来将会无限美好。《小二黑结婚》之所以在那个时代脍炙人口，不仅仅是因为揭示了农村的“问题”，更重要的还在于表现了一种崭新的富有青春气息的生活景象。这为当时革命的主体青年农民那干渴而荒芜的心灵送去了甘甜和雨露。正如汉娜·阿伦特所说：“革命揭示出了新的、世俗的和世间的现代志向。”<sup>①</sup>阿伦特这里是指革命试图建立一种“持久状态”。赵树理小说对解放区新生活的塑造，也是在为革命成功后的世俗新生活提供一种范例。革命终究要从神圣回到世俗，尤其是要回到革命主体农民的世俗生活，所以在文艺作品中给出生动的青年婚姻自主的幸福承诺就非常重要。

在解放区的文艺作品中，当时突出的还有周立波的《暴风骤雨》<sup>②</sup>。这是一部反映土改斗争过程的长篇小说，与《太阳照在桑干河上》有异曲同工之妙，并获得1951年度斯大林文学奖金三等奖。周立波曾经表示，自己一生追求自由的生活和自由的艺术。他以“立波”为笔名，即是英文liberty（自由）的音译。

① 汉娜·阿伦特：《论革命》，陈周旺译，译林出版社，2007，第215页。

② 周立波（1908—1979）原名周绍义，字凤翔，又名周奉悟。湖南益阳人。1924年秋考入长沙省立第一中学，1928年春随周起应（周扬）到上海，一边学习，一边参加革命活动。不久被校方开除返乡，开始从事文学写作和翻译工作。1931年秋再度到上海。1932年因参加工人罢工被捕入狱。1934年7月被保释出狱，不久在上海参加中国左翼作家联盟。1935年1月加入中国共产党。这一时期翻译了《被开垦的处女地》《秘密的中国》等红色书籍。1937年抗日战争爆发后，赴华北抗日前线八路军前方总部和晋察冀边区参加抗日战争工作，任战地记者，写出一些报告文学与散文。1939年5月被周恩来调到桂林，任《救亡日报》编辑，并任中华全国文艺界抗敌协会桂林分会筹备委员。同年12月到达延安，任鲁迅艺术学院编译处处长兼文学系教员，被选为陕甘宁边区文化界救亡协会执行委员。1942年参加延安文艺工作座谈会。1944年任《解放日报》社副刊部副部长并主编文艺副刊，同年冬随军南下。1946年后到东北参加土地改革运动，1947年开始创作《暴风骤雨》。1948年调任东北文协《文学战线》主编。1949年7月被选为全国文联和全国文协委员。中华人民共和国成立后，先后在沈阳鲁迅艺术学院和湖南省文联任职，被选为全国文联委员和全国作家协会理事，并兼《人民文学》编委和《湖南文学》主编。主要著作有：《铁水奔流》《山乡巨变》《暴风骤雨》（获斯大林文学奖），短篇集《铁门里》《禾场上》，散文报道集《晋察冀边区印象记》《战地日记》，译著《被开垦的处女地》第一部等。出版文集有《周立波短篇小说集》《周立波散文集》《周立波选集》《立波文集》等。

《暴风骤雨》是周立波的代表作，也是土改文学的代表作。小说分为两部<sup>①</sup>，第一部描写1946年党中央“五四指示”下达后到1947年《中国土地法大纲》颁布前，哈尔滨附近一个叫元茂屯的村庄展开的土改运动；第二部讲述1947年10月《中国土地法大纲》颁布后土改运动进一步深入的斗争。整部小说以广阔的画卷反映了解放区土改运动的全面进程。

《暴风骤雨》是社会主义现实主义文学的奠基之作之一，它以鲜明的笔墨描写了中国农村的阶级关系，写出了农民和地主你死我活的阶级斗争。小说紧紧抓住阶级冲突和矛盾来展开故事情节。一方面是农民阶级，以赵玉林和郭全海为代表；另一方面是凶残丑恶的地主阶级，以韩老六为代表。小说写出了社会主义现实主义文学的经典农民形象：赵玉林是一个极端贫困的农民，因为穷得穿不起裤子，所以外号叫“赵光腚”。这样的农民从听任命运的摆布到走向革命，并由此认识到自身贫穷的根源在于地主阶级的剥削，他的阶级仇恨被激发起来，革命从这里开始。土改是建构阶级意识和阶级斗争的基础性事件，斗争的动力来自“讨血债”。只有苦大仇深，阶级斗争的动力才充分，暴力革命的合理性和合法性才可以建立起来。《暴风骤雨》最早书写了公审大会的经典性场面，元茂屯的贫苦农民在工作队萧祥队长的再三启发下，终于克服胆怯，走向与地主面对面斗争的现场。小说这样描写公审大会：

挡也挡不住的暴怒的群众，高举的棒子，纷纷往前挤。乱棒子纷纷落下来。一个妇女挤到恶霸地主韩老六面前，她举起棒子说：“你，你杀了我的儿子。”榆木棒子落到韩老六的肩膀上，待要再打，她的手没有力量了，她撂下棒子，扑到韩老六身上，用牙齿去咬他的肩膀和胳膊，她不知道用什么法子才解恨。<sup>②</sup>

个人的仇恨，成为支撑阶级斗争暴力现场的根本依据，并且具有历史普遍性的意义，它构成了暴力革命的合法性的伦理基础。

郭全海则是一种更为理想的农民形象，小说把他塑造为有理想有抱负

<sup>①</sup> 《暴风骤雨》的上、下卷分别于1948年4月、1949年5月由东北书店出版发行。

<sup>②</sup> 周立波：《暴风骤雨》，载《周立波文集》，上海文艺出版社，1981，第174页。

且品质高贵的人物。他的身上被注入了后来社会主义文学典型人物的全部素质。虽然我们无从真实性的意义上去理解这样的形象，但从社会主义革命的必要性意义上去理解这一形象，看到他对新社会所需要的新人具有的号召和引领作用。这是社会主义文学想象中的高大的农民形象，只有这样的农民才能推动中国革命前进，也只有有了这样的农民，中国的社会主义革命才能取得胜利。与此相反，地主阶级则被当作历史的败类、注定要灭亡的形象加以表现。他们身上所表现出来的罪恶和丑陋足以激起人民的厌恶和反抗，革命暴力施加在这种形象身上，因此而变得合法并具有历史的快感。

《暴风骤雨》结构恢宏，叙事很有气势，语言也简洁明快，描写场景富有戏剧性，可见出中国古典小说的影响。小说涉及的人物过多，导致第二部分显得有些凌乱，这与小说试图通过郭全海这样的理想化的农民形象来展开故事情节有关。《暴风骤雨》的叙述经验在中国革命文学中实属首创，虽然它明显受到苏俄文学的影响。例如老孙头这一人物形象就与周立波早年翻译的《被开垦的处女地》中的舒卡尔老爹颇有相似之处。苏俄文学对中国革命文学的影响不是局部的，一种革命的宏大历史叙事传统从苏俄传入红色中国，在中国的文学大地上开始被建构起来。也正是在这一意义上，《暴风骤雨》与《太阳照在桑干河上》可以一道被看成是社会主义现实主义文学宏大历史叙事的奠基之作。

五幕歌剧《白毛女》的成功，使革命文艺有了一个光辉的样板。《白毛女》由贺敬之、丁毅执笔，马可、张鲁、瞿维、焕之、向隅、陈紫、刘炽等作曲。故事原型来自在晋察冀地区流传的传说，西北战地服务团的邵子南据此传说写了一个戏曲剧本请周扬提意见。在此之前不久，《晋察冀日报》记者李满天在给周扬的信中，也谈到过这个故事。据说在一个山洞里，住着一个浑身长满白毛的仙姑。仙姑法力无边，能惩恶扬善，扶正祛邪，主宰人间的一切祸福。但仙姑居所的位置说法不一，总之，大约是在晋察冀边区山地的一个洞里。民间流传的有关白毛仙姑的故事，带有不少封建迷信的成分，但是，周扬却从这个故事中看到了一种有价值的原始材料。他的敏锐让他感觉到可以从中发掘出革命急需的东西。他立即决定由“鲁艺”创作并演出一部大型舞台剧，以白毛仙姑为题材。当时苏联红军已经进入反攻阶段，日本侵略者已经露出败相，中国革命随着第二次世界大战的胜利也要

迎来新的转机，周扬应该是有计划地向正在筹备召开的党的七大“献礼”。

《白毛女》于1944年6月组成创作班子，历时近一年，于1945年4月22日，也就是中国共产党七大召开的前一天，在延安中央党校礼堂举行了首场演出。来自全国的547名正式代表、208名候补代表以及延安各机关的领导，包括毛泽东、朱德、刘少奇、周恩来、陈毅等都观看了演出。演出现场群情激昂，甚至出现了观众冲上台要真刀真枪杀掉恶霸黄世仁的场面（这一场面此后还会不断出现）。《白毛女》描写恶霸地主黄世仁以逼租为名，强迫佃户杨白劳在他女儿喜儿的卖身文契上按下手印。喜儿被抢走，杨白劳在悲愤绝望中自尽身亡。喜儿在黄家备受摧残凌辱，后在女佣张二婶的帮助下逃出虎口，在深山野洞中过着非人的生活，一直到家乡解放才获救。《白毛女》通过这一传奇性故事，表现了解放前中国农村的阶级矛盾。这部作品要表达的主题是“旧社会地主老财把人逼成鬼，新社会共产党把鬼变成人”。它在整个解放战争期间，成为号召贫苦农民起来推翻地主阶级统治的最强号角。在阶级仇恨、压迫与反抗的表现上，《白毛女》是所有革命文艺中的巅峰之作。在革命文艺草创的初期，延安的革命文艺家们，他们不仅根据革命理念，同时还是以自身的经验对中国社会的实际认识，创作出这样有革命感召力的作品，以至于可以使得如此多的军民观众沉浸于这个故事的“真实性”。《白毛女》所具有的艺术感染力表明：社会主义革命文艺可以从一种意识形态理念出发来创造一种艺术形象，而这种艺术形象可以通过对个别特殊的形象的塑造来达到普遍性的效果，进而有效地创造一种“历史真实”，最后，这种“历史真实”又成为革命斗争的依据。歌剧《白毛女》作为革命文艺的一种精神力量所起到的巨大的动员作用，可以说是空前绝后的。《白毛女》创造的革命艺术的成功经验，尤其是它所具有的政治动员效果，一直是革命艺术的最高理想，也深远地影响了此后对革命艺术本质的理解。

当然，歌剧《白毛女》并非只是表达政治诉求，也为中国歌剧的民族化做出了奠基性的贡献。其一，它把我国古典戏曲和西洋歌剧最大可能地糅合在了一起。它首先是现代歌剧，在西洋歌剧以刻画人物性格为核心的基础上，运用中国地方戏曲和民歌、小调等表现形式，多样化地表现人物和剧情。因此，它既不是民间小戏的扩大，也不是传统的板腔戏或宫调戏，而是一种具有民族艺术风格的现代歌剧。其二，《白毛女》还把现代话剧的

对话与传统戏曲的道白结合在一起。在刻画人物性格方面显得十分灵活自由，对话与道白处理得相当自然和谐。其三，在道白与歌唱的关系上也富有创意。运用歌唱来叙述事件，回忆历史，介绍人物，衬托气氛，并在感情需要爆发时，用来揭示人物的内心世界。二者融合得很自然，没有话剧加唱腔的生硬感。《白毛女》给中国传统艺术和民间艺术向现代的转化提示了一条道路，也使革命文艺真正扎根于民间的土壤中，从而获得最大可能的广泛的群众基础。

这一时期影响较大的作品还有李季的诗歌《王贵和李香香》（1946）<sup>①</sup>，它在表现地主阶级欺压农民的同时，也表现农民的斗争精神，歌颂翻身农民的纯朴爱情。不过阶级压迫在诗歌里只是构成一种背景，其主调是男女爱情。诗歌吸取陕北民歌“信天游”的曲调韵律，比兴手法运用得相当丰富，把人物的情感融入自然事物之中，语言自然清新，很有生活气息。阮章竞的《漳河水》也是描述新旧社会中女性婚姻爱情生活的不同遭遇<sup>②</sup>。它讲述了太行山区漳河边上三个劳动妇女在建立民主政权后，为争取幸福生活所作的斗争。土改中的阶级斗争作为诗歌的背景而存在；人物形象鲜明，叙事与抒情也结合得相得益彰；在语言和韵律方面它既吸取了古典诗词的经验，也带有乡土民谣的质朴之气。如果说30年代的左翼文学表现的还是小资产阶级知识分子向往革命或投身革命的那种彷徨和苦闷的话；那么，新型的革命文学则完全是以阶级斗争为背景和模式来展开历史叙事，这一特征直到70年代末期才趋于弱化。据此而言，解放区的革命文艺奠定了中国当代文学前30年的全部基础，随后的文学艺术不过是以不同的方式重新演绎。

① 李季（1922—1980）原名李振鹏，笔名里计、于一帆等。河南唐河人。只读了半年初中，于1938年奔赴陕北，入延安抗日军政大学，同年加入中国共产党。毕业后到太行山敌后根据地任八路军干部。后当过小学教师、县区行政干部等。1946年先后在《三边日报》《解放日报》发表长诗《王贵与李香香》。新中国成立后，李季在《长江文艺》《诗刊》《人民文学》等刊物工作，后来在玉门等油田生活较长时间，写作歌颂油田建设者的诗歌，被称为“石油诗人”。

② 阮章竞（1914—2000）曾用笔名洪荒，广东中山人。13岁当徒工，20岁失业后到上海。抗日战争和解放战争期间，一直在太行山革命根据地从事文艺工作。写有话剧《未熟的庄稼》、歌剧《比赛》等，主要表现革命根据地人民的抗日斗争和大生产运动。1947年创作的大型歌剧《赤叶河》和长篇叙事诗《圈套》，是这一时期颇有影响的作品。1949年创作了深受好评的长篇叙事诗《漳河水》。1949年后，先后担任《诗刊》副主编、中国作家协会理事等职。1985年《阮章竞诗选》出版。



革命文学既然有代表历史正确方向的政治理念，为什么作家还要回到工农兵的生活中去？从生活中来，到生活中去，不只是革命文学创作与传播的一个简单过程，还是革命文学审美品质得以产生的特殊方式。革命文学以两种截然不同的方式的结合来产生审美效果。一种代表着时代精神，表达着革命理念，揭示历史发展方向；另一种则是回到生活本身，回到没有明显意识形态含义的生活情境。在超越性的革命理念与最平实的生活之间，存在着巨大的鸿沟。这是中国当代文学始终面临的深刻矛盾，也是毛泽东的《讲话》试图解决的难题。革命文学必须找到一种革命的世界观与人民群众的生活相结合的创作方法，找到一种来源于生活又高于生活的艺术表现方式——历史化的具体展开并不是文本自为的，在革命文学建构的历史化中，还包含着历史主体的有目的的行动。所以，尽管信奉马克思主义的作家们反复强调现实主义的“细节真实性”，强调“人民群众喜闻乐见”的艺术形式，但绝不是强调一种单纯的艺术表现手法，而是在强调一种审美意识形态。单纯的“细节真实性”和“喜闻乐见的形式”容易让人忘记革命理念，这是信奉革命理念的文学所不允许的。但革命理念以及那些高深的意识形态真理，在很大程度上是外在于生活和现实社会的，容易造成群众的隔膜感。革命文学需要通过对生活的细致描绘来实现对革命理念的现实化，以营造看似真实可信的社会场景来演绎枯燥的革命道理，以“细节的真实性”和“喜闻乐见的形式”来填补革命理念与现实生活之间的鸿沟，并最终在每一个普通人的心灵中投射进革命的远大理想和美好蓝图（赵树理就是一个成功的范例）。

至此，革命终于通过文学树立了它的历史正当性和美学上的合法性。这几部作品的出世，奠定了革命文艺的基础：它重新叙述人民的历史，建构起文学叙事的阶级斗争法则，尤其是它在初起时就在中国民间文化艺术中找到了丰厚的资源。由此这样的法则成为革命文学的基本叙事法则，成为革命文艺建构历史的手段。社会主义文艺也由此试图创建出具有广泛群众性的新型文艺，并逐渐建立起审美领导权。这是一场声势浩大的前所未有的文艺运动，也许在一种文化的新型创造理想方面有其可贵的抱负，但政治运动的急迫方式，却也使得作家和艺术家们来不及做扎实和切实的艺术创造，它留下的问题不只是对政治自负的反思，同时还有中国的文学艺术在何种意义上才有其自身真正的道路这样的根本问题。

## 第二章

# 新中国成立初期的文学建制与运动

---



“建制”和“运动”是中国文学的独特的社会属性。不理解中国当代文学的“建制”和“运动”，就不能理解“十七年”文学历史的根本特征，也就不能理解“文革”后中国文学史发展变化的实质。所谓“建制”，就是中国文学存在的组织机构及其运作的形式；“运动”，就是以强有力的政治号召和广泛的社会动员为基础展开的大规模的集体实践。文学史不仅要叙述新中国成立以后的文学运动的轨迹，更要揭示这种运动的必然性及其对当代文学的深远影响。

在整个世界的现代性历史进程中，存在着两股文艺走向：其一是资本主义文艺；其二是社会主义文艺。前者是一种自发的文学艺术历史，它当然也不是什么“自然史”，但确实与资本主义制度的关系之间有相对的缝隙，有一些中介的空间。后者从传统文化中转型分离出来后，则采取了与社会制度更紧密联系在一起“运动”形式。在很长的历史时期内，社会主义还是一项理论空想。尽管马克思和恩格斯在19世纪中叶都发表过对文艺的看法（它们后来成为社会主义文艺的奠基性理论），但在20世纪以前，社会主义文艺思想还没有成为一套体系，也没有获得过历史实践的机会，因而还只是依附于资本主义文艺的一种激进思想（通常被称为“左翼的”或“批判的”）。直到20世纪初苏维埃社会主义革命成功，共产主义取得国家政权，社会主义文艺运动才成为与资本主义文艺相抗衡的另一股力量。“十月革命一声炮响给我们送来了马克思主义”，中国成为继苏联之后社会主义革命最广泛深入的国家。

由于西方现代性带着一种外来挑战者的姿态进入，出于民族自我拯救的急迫动机，中国在匆忙中选择了以资本主义为主导的历史变革。但在外



部势力的挤压和内部革命的颠覆下，中国的资产阶级并没有成熟壮大。当中国资本主义力量尚处于艰难成长的过程中，无产阶级的革命力量就已经开始逐步壮大。中国现代文学艺术就是在这样的历史形势中展开的。资产阶级启蒙文学还未能充分发展，中国的社会主义左翼文学就已经日渐成形。中国的社会主义文学在某种程度上是一种早熟的文学，在这一意义上可与之比较的只有苏联文学。苏联文学在社会主义文学建立以前，有相当长的时期属于资产阶级文学，受到法国文学的深刻影响。相比较而言，中国现代文学则是在相当短的时期内接受西方文学的影响，并且很快转入社会主义左翼文学。在这个意义上说中国的社会主义文学是早熟的文学，是通过急迫的历史化来展开实践的文学。它不是在现代资产阶级启蒙文学充分发展的基础上再转型而产生，而是同根同源，并驾齐驱、后来居上。例如，早期的文学革命由胡适和陈独秀联袂提出，或许就预示了中国现代文学内涵的不同路径。标举“为艺术而艺术”的口号和提倡“为人生的文学”的主张，可以见出后来分道扬镳的端倪。也许，如果中国的资产阶级启蒙文学发展得更为充分和成熟的话，社会主义左翼文学与现代以来的文学史可能就会是另一种格局了。

这依然是中国特色——早熟的社会主义革命文学以激进化的姿态来完成自己的使命。“运动”是激进化进程的具体表现方式。第一次文代会后，文艺界开展了多次涉及面广泛的思想政治运动。这些运动都是为了达到以下的目的：在政治上把作家紧密团结在党的领导体系中；在思想上统一文学观念和创作方法；在组织上建立一整套的文学机构和制度。此前的苏联文艺界也一直在斗争中来展开社会主义文艺实践的，这说明社会主义文艺的建立并非易事，它必然伴随着批判、斗争、整顿、驱逐与清理。当然，中国还必须结合自身的历史和国情来展开运动。它需要在对传统文化遗产和五四资产阶级启蒙文艺进行清理批判的前提下，整合并带领来自国统区和解放区的两支不同的文艺队伍，去开创社会主义文艺的未来。

## 第一次文代会及文学的革命建制化

1949年2月，北平和平解放。同年3月22日，华北文化艺术工作委员会和“文协”举行茶话会，文艺工作者们在北平聚集一堂，共同商议召开中华全国文艺工作者代表大会。郭沫若、茅盾、周扬等42人组成筹备委员会。1949年7月2日，第一届全国文学艺术工作者代表大会开幕，正式代表及邀请代表共计824人。激动人心的历史序幕由此拉开。

这次会议得到党中央的高度重视。毛泽东亲临大会，向全体大会代表致意说：“你们是人民的文学家、人民的艺术家，或者是人民的文学艺术工作的组织者”，“你们开的这样的大会是很好的大会，是革命需要的大会，是全国人民所希望的大会”。<sup>①</sup>朱德代表党中央在大会上致贺词，周恩来在大会上做了长达六小时的报告。周恩来具体阐述了文艺的六个问题，即团结问题，为人民服务问题，普及与提高的问题，改造旧文艺的问题，文艺界的全局观念问题，组织领导问题。周恩来的报告表达了党中央对文艺的期望，即在国统区与解放区文艺界相互团结的基础上，开创社会主义文艺的新局面。报告进一步阐明了文艺工作与党的工作的关系，表明党对文艺工作的全面指导，指出文艺工作要纳入党的工作体系，成为社会主义革命与建设的重要力量。

值得注意的是茅盾和周扬做的报告。7月4日，茅盾做了题为《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺——十年来国统区革命文艺运动报告提纲》的报告。这个报告对国统区革命文艺运动进行了一次全面的历史总结。尽管茅盾也谈了成就，但重点却是放在揭示问题上。按照他对国统区革命文艺的分析和判断，问题远远大于成绩。国统区的作品虽然在读者中产生了一些进步作用，但它们“不能反映出当时社会中的主要矛盾与主要斗争。这是国统区文艺创作中产生各种缺点的基本根源。由于作者本人在不同程度上脱离了直接的革命斗争，就不能把握到，并正确地分析社会中的主要矛盾与主要斗争，因而作品中也就不免显得空疏，作家们用不同的方式来弥补这种空

---

<sup>①</sup> 中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处：《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店，1950，第3页。

虚，就发生了各种不同的倾向”<sup>①</sup>。茅盾是来自国统区的作家，他多谈点儿问题也可以理解，但对国统区革命文艺运动的评价如此之低，还是令人诧异。

这里就涉及一个谁为正统的问题。与解放区的革命文艺相比较，国统区的革命文艺就算不上正宗，标准的参照系是解放区文艺。茅盾的观点还隐含着更为深层的意义指向，那就是革命文艺与五四传统的分裂。五四新文化运动与欧美启蒙主义文化思想资源密不可分，与自由平等思想、个性解放以及人道主义信念也息息相关，而茅盾对国统区文艺进行批判时，对这些理念基本持否定态度。革命文艺有了新的起源依据，那就是《讲话》。茅盾既是在进行历史清理，也是在做历史开创——建构一个革命文艺的历史观念，这个历史起源于以延安为核心的解放区。国统区的革命文艺必须与这个核心相呼应，而不是与五四相呼应，才能分享到这一崭新的历史起源，才有重生的可能。所以，无论人们怎么谈论五四传统，把革命思想的渊源上溯到五四新文化运动，这些渊源和承继关系都只能在抽象的政治意义上被确认（比如马克思主义在五四时期的引进）。一旦具体到文学，历史便发生断裂和位移，核心与源头必须重新确立。顺理成章，作为社会主义革命文学的起源，1942年的《讲话》代替了1919年的五四新文化运动。

第二天，周扬的报告把一幅勾勒得更为清晰的革命文艺历史图谱展现在了世人面前。这篇名为《新的人民的文艺》的报告，其标题就是“伟大的开始”。他要总结的是《讲话》发表以来解放区文艺的全部发展过程，及其在各方面的成就和经验。周扬的报告明确指出：毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确，深信除此之外再没有第二个方向了，如果有，那就是错误的方向。<sup>②</sup>周扬指出，解放区文艺是真正的新的人民的文艺。他全面展示了解放区文艺所取得的伟大成就。<sup>③</sup>一切都从《讲话》这里找到了重新开始的伟大契机。周扬

① 中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处：《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第19—33页。

② 参见上书，第45—68页。

③ 参见上书，第54页。

以高昂的革命热情提出：“为提高作品的思想性、艺术性而奋斗，创造无愧于伟大的中国人民革命时代的作品。”<sup>①</sup>

这是一次确认历史的结束与开始的伟大仪式。来自国统区和解放区的文艺工作者，亲历了这个伟大的历史现场，他们激动、欢呼，相信中国文学翻开了新的历史篇章。这也是一次重绘历史图景的大会。过去的革命文艺的历史，不管是国统区还是解放区，其起源与脉络都并不清晰，因为1949年，历史被重新追溯和重新书写了。1942年，成为革命文艺起源的标志。新中国的文艺从这里出发，走上了漫长而激进的道路。

革命文艺由此进入一个新的历史纪元，它面临着全面的开创和崭新的建制（institution）<sup>②</sup>。如果此前的批判只是一次又一次的准备的的话，那么现在则要展开基础、制度、规范和体例的建设。第一次文代会清理了革命文艺的基础，也建构了基本的体制和规范，规定了领导革命文艺的核心思想就是毛泽东的文艺思想。正如新中国百废待兴一样，革命文艺也开始了体制和制度的建设。这是确定社会主义文艺与资本主义文艺根本不同的前提条件。资本主义的艺术家们只是一些自由分散的个体，以资本主义的法制（例如版权法）和市场保障其生存的空间<sup>③</sup>。而社会主义革命文艺则要以体制化的方式来完成作家艺术家的整体化转型；不只是思想世界观转向工农兵，同时也是赋予他们以革命的体制化形式。

第一次文代会确立了革命文艺的体制规范，它以组织化的形式使社会主义革命文艺与党的事业紧密联系在一起，真正有效地让文艺成为无产阶级革命事业的齿轮和螺丝钉。1949年7月19日，第一次文代会召开期间，“中华全国文学艺术界联合会”正式成立。郭沫若任主席，茅盾、周扬任副主席。1953年9月改名为“中国文学艺术界联合会”。中国作家协会的资历要早于全国文联，中国作家协会的前身是中华全国文学工作者协会（简

① 中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处：《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第70页。

② 建制，institution，英文的字典意思是指：1. 设立、建立；2. 社团组织及其所在的建筑物；3. 惯例、习俗和体制等。这里指建立的富有权力功能的体制、设立的无形的而有权威性的规范、体例和准则。

③ 通常认为，1710年4月10日由英国议会通过的《安妮法令》，乃是英国第一部关于版权的法令，也是世界上第一部现代意义的版权法。

称全国文联)，1947年7月23日在北平成立。1953年10月，“全国文联”正式更名为“中国作家协会”。在相当长时期内，中国作协虽然属于“中国文联”的下属会员，但其重要性与地位却并不在“中国文联”之下，直至后来发展为一个与之平级的单位。缘由在于，中国作家乃是革命文艺的主力军，其队伍、作品和影响力都是其他文艺形式所不能比拟的。组织体系建立了，相关的重要的创作和理论阵地也建立起来了。《文艺报》和《人民文学》，在新中国文学的革命开创中占据着不可低估的地位。《文艺报》创刊于1949年9月，最初由全国文联直接主持，后委托中国作协代管直至正式成为作协直属刊物。《人民文学》则自创刊伊始（1949年10月25日），即为全国文联（作协）的直属机关刊物。《文艺报》偏重文艺政策、文艺思想和理论批评，《人民文学》则以发表各类文艺作品为主。由此，党对文艺的领导全面“建制化”，社会主义革命文艺展开了它具有规模效应的激进探索。

汉娜·阿伦特在论述革命取得胜利后的建制与个人的关系时认为：“如果说，历次革命最伟大的事件都是立国之举，那么，革命精神就具有两个因素。这两个因素在我们看来是格格不入，甚至是相互矛盾的：一方面建立新政治体和筹划新政府形式之举，兹事体大，涉及新结构的稳定性和持久性；另一方面，参与这一大事的人一定拥有这样的经验，那就是痛快淋漓地体察到了人类开端的能力，体察到始终与新事物在地球上诞生相伴的高亢精神。这两种因素，一个涉及稳定性，一个涉及新事物之精神，它们在政治思想和术语学上是对立的，即一个被视为保守主义，另一个则被认为是进步的自由主义的专利。”阿伦特接着告诫说，在立国之举中，它们不是相互排斥的对立面，“而是同一事件的两面”<sup>①</sup>。事实上，革命文艺建制化与个人的激情紧密相连，个人只有融入组织，只有在建制化中获得“编制”，与一个伟大的组织、与党和人民在一起，他的思想与精神才具有时代的意义。当我们用“一体化”这种概念试图描述这个时期的文艺界的状况时，有必要注意到这种一体化如何以建制化的形式，却具有深入人心

<sup>①</sup> 汉娜·阿伦特：《论革命》，陈周旺译，译林出版社，2007，第208—209页。

的力量<sup>①</sup>。这就是文艺建制与艺术家的个人激情达成的一种统一，是在建制中的同一。革命文艺的建制本身具有实存的组织形式，它可以有效地动员、召唤、团结或瓦解艺术家成员。这样的建制当然是开创性的，前所未有的。它也完全发展了葛兰西关于社会主义文化领导权的设想。在葛兰西看来，社会主义文化领导权是通过对立的双方（或多方）谈判、沟通、妥协与协调，从而达成共识，承认了其中某个文化力量占据领导地位，由此获得了文化领导权（cultural hegemony）。但社会主义文化领导权的建立要激烈得多，它是在激进革命运动中建立起来的，并且迅速以建制化的实体形式来发挥作用。

对于新中国的艺术家来说，革命文艺开创了崭新的未来，历史正在翻开新的篇章，他们正是其中的主角。我们由此可以看到，社会主义革命文艺的建制与艺术家个人的激情投射所构成的互动关系，是社会主义文化领导权建构的内驱力。

此时此刻的作家诗人和理论家们，都陶醉在胜利的喜悦中，为未来而激动。无数颂歌赞美共和国的诞生，赞美站立起来的人民，赞美伟大领袖。诗人何其芳<sup>②</sup>率先亮开了歌喉。参加完开国大典后，何其芳当即就写了《我们最伟大的节日》，发表于1949年10月《人民文学》创刊号上。这首热情澎湃的诗描写了共和国成立这一重大历史时刻，对伟大领袖毛主席表示了崇高的敬意，歌颂了中国共产党率领人民艰苦奋斗的历程，欢呼人民迎来了伟大的新时代。何其芳自从1938年到达延安后，开始了崭新的生活。1942年4月，延安文艺座谈会召开前夕，何其芳得到毛泽东的接见。新中

① 关于“一体化”的概念可以参见洪子诚：《中国当代文学史》（修订版），北京大学出版社，2007，第3—4页。另参见洪子诚：《当代文学的“一体化”》，《中国现代文学研究丛刊》2000年第3期。

② 何其芳（1912—1977），原名何永芳，出生于四川万县。1929年到上海入中国公学预科学习，1931年考入北京大学哲学系。1938年8月北上延安，在鲁迅艺术学院任教，又随贺龙部队经晋西北到冀中根据地。1939年7月回到延安，任鲁迅艺术学院文学系主任。1942年参加延安文艺座谈会及整风运动。1953年，他主持筹建文学研究所（今中国社会科学院文学研究所），先后任副所长、所长职务，直到逝世。代表作有诗歌《我们最伟大的节日》，诗集《预言》《夜歌和白天的歌》，散文集《画梦录》等，文艺论文集《关于现实主义》《论〈红楼梦〉》《关于写诗和读诗》《文学艺术的春天》等。



国成立后因为编辑《不怕鬼的故事》，何其芳于1961年1月（4日与23日）又两次受到毛泽东接见。何其芳说：“一个诗歌作者，如果写过许多好诗，即使没有写出无愧于它的主题的歌颂毛主席的诗篇，也不能因此就否定他是一个诗人。然而，在我国的诗人中，谁要是不曾写出这样的诗篇，那他就还不是当代的诗人。毛泽东同志的伟大就是如此。”<sup>①</sup>何其芳当年的《预言》《夜歌和白天的歌》诗集所表现出的那种孤独彷徨与唯美流丽已经被时代的激情扫荡干净，取而代之的是豪放与激越的情调，广阔丰富的背景，共和国颂诗的格调旋律在他笔下显出端倪。

紧随其后，胡风<sup>②</sup>也写作了一首长诗《时间开始了》，热情讴歌伟大时代的开始，讴歌伟大的毛泽东主席。这部分为五个乐章的宏大史诗式的作品，以1949年9月的全国政协会议为抒情的契机，由《欢乐颂》《光荣颂》《青春曲》《安魂曲》《又一个欢乐颂》（后来改为《胜利颂》）等五部分展开时代激情的抒发；以饱满的情绪、昂扬的格调歌颂毛泽东主席的英明伟大，表现人民群众经历的艰苦卓绝的斗争历程，表达诗人对革命先烈的缅怀与对历史的沉思。我们今天可以在政治抒情诗的艺术特征方面，给予它以某种评价，例如，可以说这是一部融合了时代激情的作品，全诗气势磅礴，抒发了对毛主席的赤诚热烈的感情，表达了时代的心声，也在一定程度上

① 贺仲明：《喑哑的夜莺——何其芳评传》，南京师范大学出版社，2004，第261页。

② 胡风（1902—1985），湖北蕲春人。原名张光人，笔名谷非、高荒、张果等。1920年起就读于武昌和南京的中学，1925年进北京大学预科，一年后改入清华大学英文系，不久辍学回乡参加革命活动。1929年到日本东京，进庆应大学英文科，曾参加日本普罗科学研究所艺术研究会。1933年因在留日学生中组织抗日文化团体被驱逐出境。回到上海后任中国左翼作家联盟宣传部长，并结识鲁迅。1935年编辑《木屑文丛》《海燕》等丛刊杂志，写了《人民大众向文学要求什么？》，提出了“民族革命战争的大众文学”的口号，由此开始了一场关于“两个口号”的论争。这一时期胡风结集出版了《文艺笔谈》和《密云期风习小记》，还出版了诗集《野花与箭》与一些译作。抗日战争爆发后，胡风主编《七月》杂志，编辑出版了《七月诗丛》和《七月文丛》，1945年初主编文学杂志《希望》。这一时期著有诗集《为祖国而歌》，杂文集《棘原草》，文艺批评论文集《剑·文艺·人民》《论民族形式问题》《论现实主义的路》等。1949年起任中国文联委员、中国作家协会理事，其间写有抒情长诗《时间开始了》。1954年7月，胡风向中共中央政治局送了一份30万字的“意见书”，1955年遭到批判。1955年5月18日被逮捕入狱。1979年获释。此后，曾任全国政协常务委员等职。

流露了作者个人的真情实感。<sup>①</sup>

但是，我们从中看到的是艺术家的个人激情与建制构成的内在关系。对于胡风来说，在这样的历史时刻写作这样的颂歌史诗并不奇怪，那个时代所有的诗人都有这样的诗作。胡风或许是预感、察觉到了革命文艺在体制里给他预留的空间并不大，他对新生的文艺权力机构显然存有疑虑。这首诗隐含了超出一般颂歌的更为复杂的心理情绪。一个正在遭受排斥的人如此热情昂扬地赞美领袖及其新时代的到来，让人疑虑：其一，他把所有的情感集中于表达对伟大领袖毛主席的热爱，以表示他与所有的人一样忠于和热爱毛主席，甚至有过之而无不及；其二，他也试图通过这部诗作努力印证他的“主观精神”理论与具体创作实践结合的可能。但胡风这首诗作并没有受到有关人士的重视，相反，第一部分在《人民日报》发表后，随后的章节就只能转到别的报刊<sup>②</sup>。

与胡风的激昂形成鲜明对照的是沈从文，他与胡风一样，在革命胜利前是中国文坛众望所归的大作家，革命的胜利降临，他却将成为反动派。显然，在革命文艺的新格局中，沈从文看不到自己的位置，更看不到前景。1949年5月30日的日记记录了他郁郁寡欢焦虑惊恐的心情：

我依然守在书桌边，可是，世界变了，一切失去了本来意义。我似乎完全回复到了许久遗忘了的过去情形中，和一切幸福隔绝。而又不悉悲哀为何事，只茫然和面前世界相对，世界在动，一切在动，我却静止而悲悯的望见一切，自己却无份，凡事无份。我没有疯！可是，为什么家庭还照旧，我却如此孤立无援无助的存在。为什么？究

---

① 陈思和的《中国当代文学史教程》评价说：“贯穿了诗人个人寻求革命追求理想的生活道路”；全诗“在构思上精心设计了宏大的政治抒情体诗、凝重的叙事体诗和轻快的抒情体小诗相交替的诗体结构，使之波澜壮阔，大开大阖，充分传递出那个欢乐时代的精神之魂”。参见陈思和主编《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999，第23页。

② 《时间开始了》第一乐章《欢乐颂》首发于《人民日报》，1949年11月20日；第二乐章《光荣颂》发表于《天津日报》，1950年1月6日；第三乐章奇怪地没有写完，只有几个片断发表；第四乐章《安魂曲》（后来被改为《英雄谱》），1950年3月由北京天下图书公司出版。第五乐章《又一个欢乐颂》（后改名《胜利颂》）发表于《天津日报》1950年1月27日。据说胡乔木认为胡风的诗不宜在《人民日报》发表。



竟为什么？你回答我。

我在毁灭自己。什么是我？我在何处？我要什么？我有什么不愉快？我碰着了什么事？想不清楚。

我希望继续有音乐在耳边回旋，事实上只是一群小灶马悉悉叫着。我似乎要呜咽一番，我似乎连这个已不必需。我活在一种可怕孤立中。什么都极分明，只不明白我自己站在什么据点上，在等待些什么，在希望些什么。<sup>①</sup>

沈从文<sup>②</sup>1922年20岁时只身一人来到北京，曾报考北京大学国文班未被录取。但他坚持旁听，多方拜师，自修成才，接触不少新文化人士，给他以思想启迪。他始终保持家乡那一方水土给他留下的记忆。沈从文早年作品甚多，带有鲜明的湘西生活气息。1934年初，回到离别十多年的湘西故乡，沿途写有给妻子张兆和的信件，整理成集结成了系列散文《湘行散记》。后来出版中篇小说《边城》和长篇小说《长河》，书写湘西女子之悲痛命运与美丽性情，那浓郁的湘西风情，使得他在中国文坛享有独特的位置。

然而，这一切在革命文艺时代到来之际开始崩溃。在整个抗日战争期间，文艺界在抗日民族统一战线旗帜下，逐步把左翼革命文艺推向主流地位。知识分子大多倾向于革命。沈从文从青年时代就倾向于启蒙思想运动，他也同情进步青年。例如，他对丁玲和胡也频就怀有很深的感情。胡也频被国民党杀害，他写有《胡也频传》，丁玲被国民党监禁，他写有《忆丁玲》。但沈从文始终怀有他的文学理念，与革命文艺保持着一定距

① 洪子诚编《中国当代文学作品精选》，北京大学出版社，2002，第16页。

② 沈从文（1902—1988），原名沈岳焕，湖南凤凰县人，汉族，但有部分苗族血统，曾用笔名休芸芸、甲辰、上官碧、璇若等。14岁时投身行伍，在湘川黔边境地区当兵五年。1924年开始在《晨报副刊》发表作品，以写作谋生；1928至1930年，在上海中国公学任讲师，兼《大公报》《益世报》等文艺副刊主编；1931至1933年在青岛大学任讲师；1933年发表《边城》，1939至1947年在昆明西南联合大学任教授；1947至1949年在北京大学任教授；1950至1978年在北京中国历史博物馆任文物研究员；1978至1988年在中国社会科学院任研究员。沈从文一生共出版《石子船》《从文子集》等30多种短篇小说集和《边城》《长河》等6部中篇小说，另有《中国古代服饰研究》等学术专著。

离。特别在革命文艺更趋激进化地走向与工农兵相结合的道路时，他试图坚守另一种立场，坚持站在乡土立场为中国农民的命运思考与写作。但沈从文受到了革命文艺阵营严厉的批判。在邵荃麟的那篇明着批判胡风，暗着批沈从文的文章里，胡风尚未被点名，沈从文则被视为敌对阵营的代表<sup>①</sup>。沈从文自那时起便不被革命文艺阵营接纳。1949年2月，北平解放，3月22日，华北文化艺术工作委员会和华北“文协”举行茶话会，招待在北平的文艺工作者。这次文艺界的盛会没有邀请沈从文。随后由42人组成了全国文艺工作者代表大会筹备委员会，也没有推选沈从文参加第一届文代会。虽然这个筹委会里有丁玲，这位他青年时代关爱的同乡却没有为他说上话。这预示着沈从文将从新中国文坛彻底出局。1949年，对中国大多数热切向往革命的知识分子来说，伟大的新时代已经拉开序幕；而对沈从文来说，则是被时代遗弃的苦难日子的开始。沈从文这时已经出现精神错乱，他自己也一再自我怀疑“疯了”或“没疯”。他写道：

我想喊一声，想哭一哭，想不出我是谁，原来那个我在什么地方去了呢？就是我手中的笔，为什么一下子会光彩全失，每个字都若冻结到纸上，完全失去相互间关系，失去意义？

一个追求真实的人看不清现实的真相，在新时代到来之际得不到承认，陷入了自我认同的困惑之中。越是倔强越是绝望，他不得不在我与“非我”之间不断辨析，不得不在革命与“反动”之间艰难选择。从文学史的意义而言，沈从文的状态最早暗示了中国知识分子与革命群体的断裂与错位关系。在新中国成立初期那些春风得意的文艺家们看来，沈从文实在是一个在处理文学和革命关系上做得极为失败的例子。

陈思和主编的《中国当代文学教程》，把沈从文这篇“狂人日记”视

---

<sup>①</sup> 在这篇文章中邵荃麟写道：“但这绝不是像沈从文等人所能指责的。他们躲在统治者的袍角底下，企图抓住一二弱点，对新艺术作无耻的诬蔑。甚至幻想借这种诬蔑，把文艺拉回到为艺术而艺术的境域中去。”邵荃麟：《对于当前文艺运动的意见》，载《大众文艺丛刊》第一辑《文艺的新方向》，1948。引文参见洪子诚：《中国当代文学史料选》，北京大学出版社，1995，第86页。

为与鲁迅的《狂人日记》具有同等意义的作品，认为它虽然没有公开发表，但由此可以见出“当代文学史上一直若隐若现地流淌着一股创作潜流”，这些私人性文字，真实地表达了他们对时代的感受和思考。“这些文字比当时公开发表的作品更加真实和美丽，因此从今天看来也更加具有文学史的价值”，他认为沈从文这篇手记“应该是这股潜在写作之流的滥觞”<sup>①</sup>。确实，陈思和试图发掘文学史中被压抑和遗忘的“潜在写作”，以此来呈现文学史的另一个侧面，来丰富文学史，这无疑体现了“重写文学史”的胆识。不过，我以为，二者的时代意义迥然不同，也不可能同日而语。鲁迅的《狂人日记》毕竟是一篇发表的作品，在文学史的传承中产生了承前启后的重大影响；而沈从文的日记，只是个人心理的记录，它真实反映了中国作家在革命剧变时期的心理特征，表现了社会主义文学建制与边缘化的个体构成的紧张关系。社会主义革命文学建制在其初创阶段就具有如此强大的威力，它使作家个体无法面对被群体疏离的境遇。在与主流的建制构成的关系语境中，沈从文的典型性意义可以得到充分的揭示。这篇接近精神失常的私人日记所具有的政治心理学的意义显然要大于它的文学价值。正如他自己所言，他的书写已经感到力不从心，失去光彩，“每个字都若冻结到纸上”。叙述陷入支离破碎，零乱烦躁，紧张急促，那是一种失落、恐惧、绝望、无助的心理记录，反映了中国知识分子在现代性的大事件到来时，被革命拒绝，被集体遗弃的绝望情绪<sup>②</sup>。它的意义在于纪实性，而不在于文学性。

我们可以看到，社会主义文化领导权的展开的鲜明特征就在于它有强大的建制，“自己却无份，凡事无份”——这是沈从文痛苦恐惧的根源，他被清除出局，前途未卜。很显然，社会主义革命文艺以实体性建制的形式展开一系列历史实践，这甚至远远超出了葛兰西对文化领导权的理论设想<sup>③</sup>。在新中国成立初期，革命文艺的建制具有绝对的权威性，经历过延安

① 陈思和主编《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999，第30页。

② 这种心理有普遍性，随后反复开展的政治运动给知识分子造成强大的精神压力，这篇日记实则是知识分子惶惶不可终日的心理的最早表达。

③ 这里称之为“实体性建制”，就在于革命文艺建制有实体机构、有单位、有编制、有干部任命、有俸禄待遇，而“斗争”“批判”“会议”“书写”等是其主要工作形式。

整风和《讲话》洗礼的知识分子，已经自觉地把文艺作为革命事业的一部分来对待。而国统区的作家艺术家们则面临着进入建制的困难，他们甚至被看成是建制化的对立面。建制化一定要以阵营的形式来展开，明确划定敌友边界，这是自我界定的开始，也是明确建制边界的起点。毛泽东说过，“谁是我们的敌人，谁是我们的朋友，这个问题是革命的首要问题”<sup>①</sup>。在第一次文代会上展开的对国统区文艺的激烈批判，就是要为革命文艺的建制化划清敌友阵线。社会主义文化领导权是在斗争中建立起来的，新中国成立后的一系列批判运动，就是社会主义文艺建制化的有机步骤。沈从文和胡风不幸成为最早的异己分子，他们的“纵情讴歌”和“狂人日记”都无济于事。社会主义文化的领导权将要以不可抗拒的强力开启截然不同的时代。

## 新中国成立初期的文学批判运动

新中国成立初期展开的影响广泛的文学批判运动，主要有对小说《我们夫妇之间》的批判，对电影《武训传》和学术著作《〈红楼梦〉研究》的批判。

1950年《人民文学》第3期发表了萧也牧的短篇小说《我们夫妇之间》，这篇小说讲述一个出身于知识分子的干部与工农出身的妻子之间的冲突，最终矛盾和解，他们又回复到家庭的温馨之中。这篇小说朴实无华，语言简洁通俗，故事平铺直叙，虽有插叙，也脉络清晰，正是那个时期提倡的赵树理式的文风。从社会现象来看，这篇小说也是某种真实情形的改写。当时的社会现象是，进城后，有不少工农出身的革命干部抛弃了农村妻子，纷纷找城里的女学生为妻。但作者却从另一个角度来揭示不同文化层次的人们在婚姻家庭生活方面存在的问题。这篇小说虽然描写了妻子的一些缺点，和她对城市生活的抵触情绪，但整体上还是歌颂了工农出身的

---

<sup>①</sup> 《毛泽东选集》第1卷，人民出版社，1991，第3页。毛泽东此一观点是他在写于1925年12月1日的《中国社会各阶级的分析》一文中提出的。德国的法哲学家卡尔·施米特1927年在《政治的概念》中也提出了类似的观点，那就是把政治的本质看成是确认敌人。确认“敌意”构成政治的首要出发点。参见卡尔·施米特：《政治的概念》，刘宗坤译，上海人民出版社，2004。

妻子的高尚品格。

然而，这篇小说还是遭到了严厉的批判。1951年6月10日，《人民日报》在距发表批判电影《武训传》的文章后仅20天，发表了陈涌的批判文章《萧也牧创作的一些倾向》。这篇文章认为萧也牧是站在小资产阶级立场来看待工农出身的干部，作者保持和渲染了旧观点、旧趣味，以此来嘲笑劳动人民。文章认为，这不是作者个人问题，而是性质严重的错误，它反映了一部分小资产阶级知识分子进城以后，在文艺创作方面逐步产生的一种不健康的苗头，应该引起警惕。随后，6月20日出版的《文艺报》发表读者李定中的《反对玩弄人民的态度，反对新的低级趣味》一文，这篇文章认为，萧也牧的这篇小说对于工农出身的女干部，从头到尾都是玩弄，“对于我们的人民是没有丝毫真诚的爱和热情的”。作者指出，这种态度在客观效果上是阶级敌人对我们劳动人民的态度。这篇文章比陈涌的文章有过之而无不及，他嫌陈涌的文章不够上纲上线，认为这不是作者脱离生活，而是脱离政治。按照这篇文章的观点，萧也牧是已经站在了敌对阶级的立场上。这位李定中，是冯雪峰的化名。随后，1951年8月17日的《文艺报》刊登了丁玲的《作为一种倾向来看——给萧也牧的一封信》，她肯定了陈涌的观点，认为对萧也牧的批判非常必要，是一个良好的开端，她认为目前文艺界确实存在一种错误倾向，萧也牧的小说被一些人当作旗帜来拥护，这就是要放弃解放区的传统，改变毛泽东确立的文艺为工农兵的方向，呼吁人们不能忽视这种倾向的危害性。一时间萧也牧可谓众叛亲离，连他的密友康濯也站到了批判他的队伍当中，发表了《我对萧也牧创作思想的想法》<sup>①</sup>。在如此巨大的压力之下，萧也牧在同期的《文艺报》上发表了检讨书——《我一定要切实地改正错误》，承认自己进城后在创作上感到“困惑”，不大喜欢老解放区的小说。他还谈到自己原来认同的创作观，即最好的小说要写日常生活，要从侧面写，这才显得深刻。

对萧也牧的批判引发了对当时被认为有同样倾向的作品的批判。电影《关连长》，长篇小说《我们的力量是无穷的》（碧野）、《战斗到明天》（白刃）都成为批判的对象。一时间批判之风弥漫文坛。这一切说明，革命文

<sup>①</sup> 康濯：《我对萧也牧创作思想的想法》，《文艺报》1951年10月25日。

艺本身是运动与斗争催生的。革命的思维只能是不不断前进的思维，还有什么比把命革了更彻底的呢？知识分子从无法拒绝革命，到唯恐不革命，再到唯恐革命不彻底，不达到极限，这是一个无尽的自我否定的过程。萧也牧的遭遇展现了探索阶段的不断激进化的最初情景，然而，革命文学的前进性在这里不过是才开始了涓涓细流，更大的洪流将随后奔涌而出。

与此同时展开的对电影《武训传》的批判来得更加猛烈。1944 夏天，陶行知送了一本《武训先生画传》给电影导演孙瑜，其中的故事深深打动了孙瑜，并促使他数年后改编电影剧本《武训传》。1948 年夏天，中国制片厂开拍电影《武训传》，但仅完成三分之一就因故中断。1949 年 1 月，私营上海昆仑公司收买了摄制权和已拍的胶片。1950 年，昆仑公司对剧本作了全面修改后，重新开拍。电影由赵丹主演，年底上演。公映后，好评如潮。1951 年 3 月开始出现少数批评文章，5 月 20 日，《人民日报》发表社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，于是，批判电影《武训传》的运动拉开序幕。

电影《武训传》讲述武训“行乞办学”的故事，歌颂武训以教育为本，穷尽毕生精力，矢志不渝的奋斗精神，把武训塑造成一个不屈不挠地为了中国人民的自强奋进而献身的“先贤”形象。影片采用插叙的手法，片头片尾都是展现新社会的生活，在结尾处，暗喻武训的精神在新社会才能得到发扬，并且正在发扬。<sup>①</sup>5 月 20 日《人民日报》的社论是针对《武训传》而发的。这篇社论经过毛泽东的大量修改，最后定稿。社论指出：《武训传》所提出的问题带有根本的性质。像武训那样的人，处在清末中国人民反对外国侵略者和反对国内的反动封建统治者的伟大斗争的时代，根本不去触动封建经济基础及其上层建筑的一根毫毛，反而狂热地宣传封建文化，并为了取得自己所没有的宣传封建文化的地位，就对反动的封建统治者竭尽奴颜婢膝的能事，这种丑恶的行为，难道是我们所应歌颂的吗？

---

<sup>①</sup> 有关论述可参见朱寨主编《中国当代文学思潮史》，人民文学出版社，1987，第 63—66 页。武训在现代文化教育界的影响，得力于陶行知的大力鼓吹。1928 年，陶行知在他编的平民千字文课本里就介绍了武训的故事。1934 年，他在《武训先生九七诞辰纪念册》上题词，称赞武训。1941 年，因为他创办的育才学校经费困难，他又发起“新武训”运动。此后育才学校每年都举行武训诞辰纪念会。



向着人民群众歌颂这种丑恶的行为，甚至打出“为人民服务”的革命旗号来歌颂，甚至用革命的农民斗争的失败作为反衬来歌颂，这难道是我们所能够容忍的吗？承认或者容忍这种歌颂，就是承认或者容忍污蔑农民革命斗争，污蔑中国历史，污蔑中国民族的反动宣传为正当的宣传。<sup>①</sup>社论指出：“电影《武训传》的出现，特别是对于武训和电影《武训传》的歌颂竟至如此之多，说明了我国文化界的思想混乱达到了何等的程度！”<sup>②</sup>

这里的观点表达了当时社会主义文艺的基本立场，确立了中国文艺的发展方向 and 运动形态。在批判电影《武训传》之后，对俞平伯的《〈红楼梦〉研究》的批判又接踵而至。

俞平伯<sup>③</sup>早年参加过文学研究会、新潮社、语丝社等文学社团。在新文化运动中，他的新诗曾经名噪一时，散文小品也多受好评（如其传颂一时的名篇《桨声灯影里的秦淮河》）。他青年时代就追随胡适，研究《红楼梦》也受了胡适的影响。1922年，在短时间内写出《红楼梦辨》，1923年由上海亚东图书馆出版。此书在当时与胡适的《红楼梦考证改定稿》被并称为“新红学”的代表作。1949年以后，俞平伯将此书删改、增订，改名为《〈红楼梦〉研究》，1952年由棠棣出版社出版。1953年第9号《文艺报》“新书刊”栏目对此书加以推荐。俞平伯此次再版，改动增补并不算太多，明显修改之处是他对胡适的“自叙传”有不同意见，他原来的《红楼梦辨》是把胡适的“自叙传”作为“中心观念”的，修改后的观点认为，并不一定要把“自叙”往曹雪芹一人一事上去附会，说《红楼梦》取材于曹家是可以的，如果完全把它与曹雪芹个人的经历经验等同，那么“这何

① 参见《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，《人民日报》1951年5月20日。这段话是毛泽东修改这篇社论时加写和改写的文字，它们构成这篇社论的主体。1967年5月26日，这几段文字作为毛泽东的文章在《人民日报》发表。后再收入《毛泽东选集》第5卷（1977年4月）。

② 同上。

③ 俞平伯（1900—1990），原名俞铭衡，字平伯，浙江德清人。清代朴学大师俞樾曾孙，1919年毕业于北京大学。后历任上海大学、燕京大学、北京大学、清华大学教授。1947年加入九三学社。新中国成立后，历任北京大学教授、中国社会科学院文学研究所研究员。1954年9月开始遭受政治批判。“文革”后任中国社会科学院文学所研究员，并出版有多部著作。



以异于影射，何以异于猜笨谜？”也与旧红学的“索隐派”相去未远了<sup>①</sup>。另一点明显的改动是，俞平伯加进了不少新名词，例如，关于生活真实与艺术真实的关系问题、再现典型环境中的典型人物问题等等。尽管俞平伯的“新红学”研究做了如此修正，但在有的人看来，他还是没有脱离胡适的实证方法，没有从现实主义的理论高度，在历史与阶级的冲突关系中来阐述《红楼梦》的深刻意义。当时的两位年轻学者李希凡、蓝翎，发表了两篇文章《关于〈红楼梦简论〉及其它》与《评〈红楼梦研究〉》，对俞平伯的红学研究展开批判<sup>②</sup>。

李希凡、蓝翎的文章开始投稿给《文艺报》，但没有被接纳。经历过一番曲折，于1954年在其母校山东大学校刊《文史哲》上发表，随后《文艺报》被指定转载。李、蓝的文章主要批判了俞平伯的主观唯心主义和实证主义的思想方法。他们的理论来源主要是毛泽东的《讲话》，马克思、恩格斯和列宁的经典论述，俄罗斯革命理论家杜勃罗留波夫的观点。他们认为，不能从作者的世界观落后的角度去理解作品，也不能以作品的琐碎细节去穿凿附会，而要从作品所表现的艺术形象的真实性和深度来探讨《红楼梦》的现实主义精神。他们认为曹雪芹是现实主义的大师，他追怀往昔，流露出哀感，预感到本阶级必然灭亡的历史命运，同情注定要灭亡的阶级，但他揭露了封建官僚地主腐朽的阶级本质，揭示了它必然崩溃的历史命运。曹雪芹的伟大之处在于，“他敢于真实的反映现实生活，敢于概括现实生活的典型规律，创造出红楼梦的社会悲剧性结局”。后来，有研究者评价说：“这两篇批判运动前写的文章，主要从学术观点上进行探讨，还没染上思想批判运动的色彩，所以较之后来他们以及其他一些人的批判文章冷静客观，持论公允。”<sup>③</sup>

1954年10月16日，毛泽东给中共中央政治局的同志和其他有关同志写了一封信。信中写道：“驳俞平伯的两篇文章附上，请一阅。这是三十多

① 参见朱寨主编《中国当代文学思潮史》，第165页。

② 李希凡：《关于〈红楼梦简论〉及其他》，《文史哲》1954年9月号；蓝翎：《评〈红楼梦研究〉》，《光明日报》1954年10月10日。

③ 朱寨主编《中国当代文学思潮史》，第168页。

年以来向所谓《红楼梦》研究权威作家的错误观点的第一次认真开火。作者是两个青年团员……看样子，这个反对在古典文学领域毒害青年三十余年的胡适派资产阶级唯心论的斗争，也许可以开展起来了。事情是两个‘小人物’做起来的，而‘大人物’往往不注意，并往往加以阻拦，他们同资产阶级作家在唯心论方面讲统一战线，甘心作资产阶级的俘虏，这同影片《清宫秘史》和《武训传》放映时候的情形几乎是相同的。被人称为爱国主义影片而实际是卖国主义影片的《清宫秘史》，在全国放映之后，至今没有被批判。《武训传》虽然批判了，却至今没有引出教训，又出现了容忍俞平伯唯心论和阻拦‘小人物’的很有生气的批判文章的奇怪事情，这是值得我们注意的。”<sup>①</sup>毛泽东的信立即在文艺界引起强烈反应，《人民日报》于10月23日发表钟洛的文章《应该重视对〈红楼梦〉研究中的错误观点的批判》，28日袁水拍发表《质问〈文艺报〉编者》，这两篇文章都提到毛主席信件的内容。袁文还经过毛泽东的审阅修改。

10月24日，中国作协古典文学部召开《红楼梦》研究座谈会，会议由古典文学部部长郑振铎主持，俞平伯也在被邀请之列。出席会议的除了李希凡、蓝翎外，还有《红楼梦》研究工作者和大学古典文学教授，共49人。另有旁听者和报刊编辑。在会上发言的有冯至、舒芜、钟敬文、王昆仑、老舍、吴恩裕、黄药眠、范宁、郑振铎、聂绀弩、启功、杨晦、浦江清、何其芳等。周扬也出席会议并做了讲话。11月8日，郭沫若以中国科学院院长的身份发表了《文化学术界应开展反对资产阶级思想的斗争》的谈话，刊登在《光明日报》上。他显然是在响应毛主席的号召，要把这场斗争看作是马克思列宁主义思想与资产阶级唯心论思想的斗争，当作文化学术界的一件大事来抓。在短短不到一个月的时间里，中国文联主席团和中国作协主席团连续召开了四次扩大会议，在首都文艺界展开了急风暴雨的批判斗争。《文艺报》的领导班子因此被改组，文联和作协的机构以及各省属的编辑机构都因此面临整顿。<sup>②</sup>

① 《毛泽东选集》第5卷，人民出版社，1977，第134—135页。

② 有关论述可参见朱寨主编《中国当代文学思潮史》，人民文学出版社，1987，第160—162页。

李、蓝用历史唯物主义的阶级斗争观念解释《红楼梦》，这正是建构社会主义文艺思想所急需的观念立场和思想方法。毛泽东在两个青年人的身上敏锐地看到了清除资产阶级思想残余、建立社会主义理论思想的迫切性和可能性。当然，更直接的原因在于，毛泽东从李、蓝揭示的问题中看到了胡适的阴影依然在社会主义时代潜移默化。他在上文提到的那封信中已经指出，李、蓝批评俞平伯的《〈红楼梦〉研究》的文章的意义在于“反对在古典文学领域毒害青年三十余年的胡适派资产阶级唯心论”。郭沫若也说：“战斗的火力不能不对准资产阶级唯心论的头子胡适”，“认清胡适思想的反动性，清除他的影响，是文化界当前的任务”。

胡适作为五四新文化运动的主将，他的白话文学革命主张开启了中国现代文化启蒙运动的先河。胡适深受杜威实用主义理论的影响，这一影响与他个人的文化修养，与中国的国学渊源相联系。但他在学术研究方面采用的实用主义观点和方法，并不是杜威理论的翻版，而是带有很强的中国国学考据色彩。考据变成了实证，不过是更强调材料论据的科学性鉴别而已。胡适曾表白说，他的唯一目的是“要提倡一种新的思想方法，要提倡一种注重事实，服从验证的思想方法”<sup>①</sup>。这种思想方法在学术上并无什么特别之处，更谈不上什么过错，今天看来，这只是在强调学术研究必须秉持实事求是的科学态度。但是，新中国成立以后，在人们迫切需要用历史唯物主义和阶级斗争的眼光来解释历史现实、解释一切事物的时候，非马克思主义的思想观点、方法都被看成是谬误的唯心主义学说。蔡仪在《胡适思想的反动本质和它在文学界的流毒》一文中说道：“实用主义根本否认客观现实，否认现实的规律，自然更否认社会现实的阶级斗争，他们的文艺观点绝不可能是现实主义的。”<sup>②</sup>在以阶级斗争为纲的年代，学术观点方法不分为科学或不科学，只分为进步或反动。学术本身就是意识形态斗争的工具。

尽管毛泽东通过对鲁迅思想的阐发，对五四新文化运动有了“新民主主义革命”的高度评价，但具体到五四的思想文化传统时，除去鲁迅，很

---

① 胡适：《我的自述》，《努力周报》1922年6月18日。

② 朱寨主编《中国当代文学思潮史》，第179页。

难找到可以与社会主义时期的思想文化相沟通的资源。胡适作为五四新文化运动的首要代表人物，他的思想也被作为典型的资产阶级文化遭到批判，那么，五四新文化运动还剩下什么样的资源可供继承呢？在把鲁迅作为新文化运动的主将加以叙述的同时，也把他提升到了无产阶级革命前驱的地位；这一提升的实际意图，是把鲁迅从五四新文化运动的语境中独立出来，放入无产阶级的历史文化起源的语境中去。

如果说五四新文化运动始终有着两派思潮的话，那么，一派是以陈独秀、李大钊为代表的早期共产主义革命思想，另一派是以胡适为代表的启蒙主义思想。鲁迅思想所产生的影响要略晚于这两派（三四十年代是鲁迅影响力显现的时期），客观地说，也主要限于文学界。另外，鲁迅是以个人的立场来发挥他的影响力的，就此而言，他的思想相对更少社会化的意识形态色彩。在五四新文化运动时期，这两股思潮并行不悖，并无根本的冲突。鲁迅的思想也兼采两方面之精华。我们后人理解一种思想，并不在于评判何种更“进步”，何种更“落后”。所据参照不同，要做出截然的高下之分也并不容易，除非在特定的历史情势下有特定的力量来确认。因为时过境迁，不同时期对思想有可能有不同的定位，会重新给出其历史意义。重要的在于理解一种思想所具有的历史依据，也就是说，它可能包括的丰富而持久的历史内涵。但历史内涵并不是静态的和被动的，它可以被创造，被放大和夸大，这就构成了思想演化的历史过程。中国的资产阶级启蒙主义思想后来迅速被激进的社会主义革命思想所取代，并且被逐出历史舞台，这其中就是历史情势所迫、激进革命实践形成的合力的结果。恰因为历史之未来目标并不明确，故而不断激进化是其探索惯性使然，历史由此走向歧途或者因此有意外的创造也未可知。新中国成立后激烈的文学运动表明，中国社会主义革命文学对自己之未来方向并不明了，而革命却又是为着未来乌托邦召唤的行动，越是不清晰、不可触摸的乌托邦，越是需要通过激烈的斗争使之清晰并固定下来。

## 现实主义理论源流及其对胡风的斗争

尽管在政治上和思想上有毛泽东思想作为指南，但新中国的文艺依然有更具体的美学规范，那就是现实主义。中国当代文学史不只是由经典作品构成的历史，它没有流派，也没有社团，但是它有着激烈的文学运动和旺盛的理论斗争。文艺理论方面的斗争远比关于作品的论争要激烈得多，对作品的讨论本质上也都是理论（意识形态）的斗争。现实主义作为一种理论纲领，贯穿在所有的写文本和批评话语中。在这一意义上，可以说社会主义文学是意识形态特征鲜明的文学，虽然资产阶级启蒙文学也同样隐含着意识形态，隐含着资本主义的历史意识和价值观念，意识形态同样无处不在。在这里，我们不是讨论文学该不该有意识形态，而是追问文学以何种方式表现了何种意识形态。

现实主义是一种创作方法，但它同时也是一种世界观和意识形态。在我们所理解的现代性的历史中，现实主义几乎一直都是占据主导地位的文学创作方法，它似乎最有可能与不断进步、变异的历史相一致。新中国成立以后的社会主义文学如此急切地要再现社会主义的现实，并且要把它所想象的自身历史和未来的乌托邦表现出来，那么，选择现实主义作为主导的甚至唯一的创作方法就是理所当然的。

在建构中国的现实主义理论的进程中曾经有过多场斗争，其中最重要的是对胡风的斗争。对胡风的斗争可以有多种解释，例如，宗派主义一直就是扣在胡风头上的帽子，后来演变为“反党、反社会主义”。这些斗争也可以放置在社会主义文学事业的框架中来解释。胡风作为左翼文学最有成就的理论家之一，何以遭遇了最酷烈的斗争和最极端的命运？“胡风案”无论从规模还是从程度上讲都是新中国成立以后文学界的其他事例所难以比拟的。我们在此把它看成一个“文学事件”，一个社会主义文学历史化建构过程中的重要环节。“胡风案”的根源还是在文学上，那就是胡风的文学理论在一定程度上与毛泽东的文艺思想相抵牾。不驱除胡风的影响，以毛泽东文艺思想为基础建立起来的中国现实主义文学理论规范就难以扎下根，革命的乌托邦就难以在文学中获得现实的形象。

中国的现实主义文学观念在五四新文化运动时期初露端倪，通过革命

文学论争而具有了初步意向，苏联的社会主义现实主义理论给予它以全部内涵；通过对胡风的斗争，现实主义理论更坚实地立足于毛泽东的文艺思想基础之上了。

中国当代的社会主义文学源远流长，其滥觞可以追溯到五四时期对“革命文学——无产阶级文学”的最初向往。革命文学的口号，最早来自郭沫若1923年5月27日发表于《创造周报》第3号上的文章《我们的文学新运动》。在这篇文章中，他提出文学的“无产阶级精神”。1924年5月17日《新青年》第31期上发表的恽代英与王秋心的通信《文学与革命》第一次提出“革命文学”“革命的文学”概念。1924年8月1日，蒋光慈在《无产阶级革命与文化》（载于《新青年》季刊第3期）一文中首次明确提出“无产阶级文学”的概念。此后，郭沫若、成仿吾、沈雁冰、李初梨都不断有文章进一步论及“无产阶级的”“革命文学”。<sup>①</sup>在二三十年代，不管是革命文学还是普罗文艺的说法，都是把文学与中国的历史现实、民族国家的命运、更广泛的人民的命运联系起来的一种努力，这种为中国现代文学开创新的道路的做法，是否成功姑且不论，但意义是不能低估的。文学被赋予了重大的政治使命，这是中国文学特殊的现代性进向。但是，如何使革命的政治与文学更加紧密地结合，那就要依赖于对现实主义理论的更严格和更有开拓性的探究。从“为人生的艺术”，到广义的“写实主义”，再到“社会主义现实主义”，革命政治与文学的结合一步步走向明晰和具体，中国的左翼文学也开始具有更加明确的理论内涵。现实主义的深化和巩固，预示了社会主义革命文学的全部历程。在现实主义理论基础上来阐述革命文艺，就不再是政治与文学分离的状况，或是文学与政治的二分法的对立，而是把二者重合在一起的具有现代性的崭新高度的文学时代的开启。

对于中国当代文学来说，社会主义现实主义不只是一种创作方法，一个理论口号，一面宏大的旗帜，更重要的是，它是一种精神，一种魂灵，是中国当代文学的本质内涵。社会主义现实主义作为一种理论，来源于30年代的苏联。1934年9月1日第一次苏联作家代表大会通过了《苏联作家

---

<sup>①</sup> 对“革命文学”概念的历史梳理可参见张大明：《社会主义现实主义与中国的革命文学》，《新文学史料》1998年第3、4期。



协会章程》，其中第1章第6段写道：

社会主义的现实主义，作为苏联文学与苏联批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神进行思想改造和教育劳动人民的任务结合起来。<sup>①</sup>

社会主义现实主义这个概念最早是由拉普（俄罗斯无产阶级作家协会）的成员在1929—1931年间从哲学的唯物辩证法移用过来的。拉普1934年被解散，但这个理论却被借用和进一步发挥。拉普的理论迅速传到中国，其中法捷耶夫的演说稿《创作方法论》由何丹仁（冯雪峰）翻译，登载在《北斗》杂志1932年11月1卷3期上。能够在现实主义前面冠上“社会主义”，这是早期革命文学理论家们意想不到的突破<sup>②</sup>。当然，现实主义也并非一统天下，不同的文学阵营对此也有强烈的批评<sup>③</sup>。

苏联的有关讨论迅速传播到中国，1933年7月31日《文学杂志》（1卷3、4合刊）发表了一篇日本上田进著、王笛译的介绍性文章《社会主义的写实主义和革命的浪漫主义》。不久10月1日出版的《现代》登载了一篇原森堡翻译、华希里可夫斯基写的《社会主义现实主义论》的文章。在社会主义现实主义理论传播过程中，周扬是一个关键的人物。1931年，23岁的周扬从日本回国，青春年少，锐气逼人。当时正值冯雪峰奉中央之命到陕北接受新的任务，而瞿秋白亦离开上海到苏区去。左联的领导工作就由周扬接替，他担任左联的党团书记，并且迅速成为左

① 《苏联文学艺术问题》，人民文学出版社，1953，第13页。

② 香港学者陈顺馨认为，从五四新文化运动开始，关于现实主义的探讨与传播就构成了文学理论与批评的最核心的问题。陈顺馨：《社会主义现实主义理论在中国的接受与转换》，安徽教育出版社，2000，第16页。

③ 胡秋原、苏汶等自由主义者或“第三种人”对来自左翼的现实主义主张进行反驳，穆时英这样的新感觉派小说家也对社会主义现实主义颇多讥讽。穆时英称社会主义现实主义为“伪现实主义”，“所谓社会主义的现实主义者，其实就是在苏联制造的、加上了马克思主义的味精的、古典的写实主义和浪漫主义的炒什锦……”。穆时英：《电影艺术防御战——斥诋着“社会主义的现实主义”的招牌者！》，上海《晨报》1935年8月11日至9月11日连载。



翼文艺的权威理论家。1933年9月，周扬根据吉尔波丁（Kirpotin）在全苏联作家同盟组织委员会上所总结的1917—1932年苏联文学的内容，写了一篇题为《十五年来苏联文学》的文章。在这篇文章中，周扬虽然注意到吉尔波丁和格罗斯基（Gronsky）都批评了“唯物辩证法创作方法”这个口号，提出了社会主义现实主义理论，但他显然还是把注意力放在前者，强调了前者的重要性。不得不承认周扬具有超强的理论敏感性，他很快就意识到社会主义现实主义这个理论的重要性。1933年11月，周扬在《现代》杂志第4卷第1期发表了《关于“社会主义的现实主义”与革命的浪漫主义——“唯物辩证法的创作方法”之否定》一文，这是可见的在中国最早正式提出“社会主义现实主义”这一说法的文章。温儒敏认为，这篇文章的发表，“是当时文坛上的大事，标志着苏联社会主义现实主义汇入并左右中国现代文学主潮，中国马克思主义文学批评也由此出现一个新的姿态”<sup>①</sup>。周扬当时肯定是意识到了这一概念预示着革命文学理论向更高阶段的发展，他是基于中国左翼文学本身的需要来介绍这个新理论的。他说“我们应该从这里学习许多新的东西”，他认为这个口号是以苏联的政治、文化种种条件为基础，不能将这个口号生吞活剥地应用到中国来。<sup>②</sup>周扬认识到当时左翼文学的重点是首先解决无产阶级世界观的问题，提升普罗文学的战斗性，击败资产阶级自由主义文学的影响与进攻。因此他偏向于把社会主义现实主义理论作为推进左翼文学的革命性与阶级性的理论。

社会主义现实主义从30年代到40年代在理论上不断丰富和深入，周扬本人也开始把浪漫主义融入社会主义现实主义的理论框架，他后来在探讨文学的真实性与典型性等问题时，也对社会主义现实主义进行了拓展。特别是1935年他完成了《现实主义试论》一文，发表于《文学》杂志1936年1月1日的第6卷第1号<sup>③</sup>，这是系统性论述现实主义理论的重头文

① 温儒敏：《中国现代文学批评史》，北京大学出版社，2006，第144页。

② 参见周扬：《关于“社会主义的现实主义”与革命浪漫主义——“唯物辩证法的创作方法”之否定》，载《周扬文集》第1卷，人民文学出版社，1984，第114页。

③ 《文学》杂志于1933年7月1日在上海创刊，1937年11月停刊。发起人主要有郑振铎、沈雁冰、傅东华。编委会成员有：鲁迅（不公开出面）、叶圣陶、郁达夫、陈望道、胡愈之、洪深、傅东华、徐调孚、郑振铎、沈雁冰。

章。这篇文章全面论述了社会主义现实主义的基本理论问题，如艺术的真实性、主客观问题，艺术反映与现实的关系问题，创作方法与世界观的关系问题，以及典型性的创造等问题。虽然社会主义现实主义已经成为一个很响亮的理论概念，但并没有在更大的范围内得到拥戴，现实主义这个概念依然具有比较广泛的认同。特别是1942年毛泽东发表《讲话》后，文艺家们考虑更多的是文学艺术与中国的革命实践相结合的问题，以及文艺为大众或为工农兵服务的方向问题。

在建立社会主义现实主义理论的历史过程中，胡风应该是一个路标式的人物。他的理论批评可以说最有可能成为具有中国本土特色的现实主义理论基础，他有良好的理论修养，对艺术作品有良好的感受力，对马克思主义理论领会得相当透彻，对文学艺术怀有始终不渝的激情，所有这些都显示出他可能成为中国首屈一指的马克思主义理论家。然而，事与愿违，胡风非但没有起到路标的作用，反倒成为社会主义革命文艺发展的绊脚石。驱除胡风这个路标，足以表明中国的现实主义走向了另一个方向，那就是建构以政治为本位的现实主义意识形态，现实主义要成为有能力反映“阶级斗争为纲”的时代生活的方法论保障。这意味着社会主义现实主义步入了激进的历史进程。在胡风那里，政治可能与艺术达成最大限度的调和，或许文艺理论可以在一定程度上化解政治的生硬色彩。然而，历史最终没有选择这个本来应该是最有力量的理论家，通过对胡风的斗争，清除了文艺家个体的主观性和主体性。探讨胡风的理论批评和对他的批判，可以看出社会主义现实主义理论的历史建构过程，它的艰巨性和复杂性。

胡风青年时代就投身革命，1929年到日本留学后更全面接受了左翼思想，结识了左翼作家小林多喜二，1933年被日本警察厅遣送回中国后，他在上海深得鲁迅先生赏识，与冯雪峰等人也过从甚密，担任过左翼作家联盟宣传部长、书记等职。1936年3月出版第一本评论集《文艺笔谈》，随后出版《密云期风习小记》，迅速成为当时中国文坛上著名的文艺评论家。抗战爆发后，胡风创办并主编文学杂志《七月》《希望》。他的贡献还体现在培养和造就了“七月”诗派。当时《七月》杂志影响相当大，具有很强的理论号召力，团结了一大批知名作家，也培养了一大批青年作家，形成了一个创作力旺盛、艺术特征明显的“七月派”。胡风在文艺批评方面的贡献是毋庸

置疑的，把他说成是中国现代文艺批评的开山人也不为过。他以对新生的文学现象特别敏锐而著称，在主编《七月》和《希望》期间，发现并扶植了一大批文学新人，如张天翼、欧阳山、艾芜、端木蕻良、艾青、田间等，他们之崭露头角，或者名噪一时，以及后来成为新文学的主将，都与胡风有着直接的关系。当田间还是一个十七八岁的农村少年时，胡风就能从他尚未发表的诗稿中，发现这位时代的号角般的诗人，认为他是“震荡在民族革命战争狂烈的暴风雨里面的”农民之子，把他称为“战斗的小伙伴”，向文坛推荐他的“充满战斗气息，具有独创风格”的诗。胡风也非常恳切地指出田间诗作的稚拙之处，鼓励他要走出“自我溺爱”的路子。这些都证明了胡风作为一个新文艺运动的批评家所独有的眼光，以及他的理论气魄和责任感。

胡风的理论批评后来被他自己提升为“主观精神论”，这一理论也被批判者概括为“主观战斗精神论”。温儒敏认为，胡风的论著中并没有出现过“主观战斗精神”一词，他常用的说法是作家的“主观精神”“主观力”、向现实艰苦的“搏战”等等，不过胡风并不反感批判他的人从他的理论中提取出来的“主观战斗精神”一词。<sup>①</sup>胡风的“主观战斗精神论”，是他多年来的文学批评理论的结晶。这个理论也不是纯粹的文学理论，它带有那个时期的相当强烈的革命意识形态，是胡风对文学的体验与时代的革命要求相融合而产生的思想，同时也是团结在《希望》和《七月》杂志周围的那些文学同人的共同理念。

胡风的“主观精神”理论有一个逐渐形成和明晰的过程。早在1935年发表的《什么是“典型”和“类型”——答文学社问》一文中，胡风就表达过作家创作的“主观战斗精神”问题，后来在1940年发表的《今天，我们的中心问题是什么？》一文中胡风又阐述了这一问题；1942年胡风发表《关于创造发展的二三感想》，对这一问题继续展开讨论；1944年，在文协成立六周年纪念大会上，胡风宣读了论文《文艺工作的发展及其努力方向》，用他“主观战斗精神”理论来阐述抗战文艺的方向。1945年，在《希望》第

<sup>①</sup> 参见温儒敏：《中国现代文学批评史》，北京大学出版社，2006，第159页；另可参见廖超慧：《胡风“主观战斗精神”的意义与价值》，《华中科技大学学报·社会科学版》2001年2月，第94页。

1集第1期上，胡风发表《置身在为民主的斗争里面》，这是他全面深入地阐述他的“主观精神”理论的文章。胡风显然有感于革命文艺的概念化倾向，也对那些教条主义的左翼理论颇有看法，才强调现实主义的主观战斗精神。在他看来，文学写作就是与现实的血肉人生搏斗，就是为了在最真实的意义上执行思想斗争的要求。对于作家来说，思想立场不能停留在逻辑概念上，一定要化为实践的生活意志。他把真理看成是活的现实内容的反映，认为把握真理要通过能动的主观作用，只有从血肉的现实人生的搏斗开始，在文艺创造里面才有可能得到创造力的充沛和思想力的坚强。他写道：

在对于血肉的现实，人生的搏斗里面，被体现者被克服者既然是活的感性的存在，那体现者克服者的作家本人底思维活动就不能够超脱感性的机能。从这里看，对于对象的体现过程或克服过程，在作为主体的作家这一面，同时也就是不断的自我扩张过程，不断的自我斗争过程。在体现过程或克服过程里面，对象底生命被作家底精神世界所拥入，使作家扩张了自己；但在这“拥入”的当中，作家底主观一定要主动地表现出或迎合或选择或抵抗的作用，而对象也要主动地用它的真实性来促成、修改，甚至推翻作家底或迎合或选择或抵抗的作用，这就引起了深刻的自我斗争。经过了这样的自我斗争，作家能够在历史要求底真实性上得到自我扩张，这艺术创造底源泉。<sup>①</sup>

这是胡风论述他的“主观论”最有名的一段话，也是被反复批判的代表性言论。胡风强调作家的主观能动性，强调作家用个体生命拥抱社会现实，这本来只是学术探讨和一种理论构想。从日本回国的胡风显然多少也受到日本文化观念和近代日本强调民族精神的影响，而且在抗日战争年代，他也寄望于中华民族有强烈的主体战斗精神，这才能与侵略者抗衡。这种态度转到文学上面，就是设想通过作家调动主观能动性而更有力地表现社会现实的巨大矛盾冲突，这在当时应该说是有很强的针对性和积极意义

---

<sup>①</sup> 胡风：《置身在为民主的斗争里面》，载《胡风评论集》（下），人民文学出版社，1984，第20页。

的。同时期，舒芜也发表了长篇论文《论主观》，从哲学上对“主观精神战斗论”进行阐述。由于当时《七月》和《希望》在文坛的影响相当大，在青年中很有威望，胡风的观点在国统区的文坛形成了一定的气势。温儒敏认为，胡风提倡“主观战斗精神”，是左右开弓，既反对来自自由派的“性灵主义”，又反对过左的“公式主义”和“客观主义”，其实有很实际的时代内涵，“那就是纠正二三十年代形成的文学上的庸俗社会学与机械论等‘左’的影响以及贵族化的文学倾向，恢复五四现实主义的批判精神，振发革命文学的活力”<sup>①</sup>。

但在左翼文化阵线中，胡风的这个观点被看成是反对“客观主义真理”，强调了小资产阶级的个人主义和主观主义，因此遭到严厉的批判。在由胡乔木主持的重庆整风运动中，实际上是不指名地批判了胡风的观点。王丽丽认为，40年代中期的“主观”论争以胡风和“才子集团”共同发起的重庆反教条主义运动为起点，他们的本意是响应延安整风，但由于学术与政治意识形态逻辑的错位，实际上变成了对《讲话》的不自觉的冲撞，因而他们反而成为由胡乔木主持的、实至而名不宣的重庆整风的对象。<sup>②</sup>

革命文艺阵营对胡风的批判由来已久，胡风显然从来没有怀疑过自己对革命的忠诚，对无产阶级革命文艺坚定不移的奋斗热情。但革命文艺内部却并不这么看，胡风与革命文艺内部其他人的矛盾早已有之。并且在此之前，胡风也已经受到了左翼联盟内部以及来自解放区的文艺家们的批判。他关于革命文艺的看法，始终得不到大部分左翼文艺理论家的支持。1948年，他发表《论现实主义的路》，提出要正视人民几千年来积淀下来的“精神奴役的创伤”，以及五四文学革命运动是“世界进步文艺传统的一个新拓的支流”等观点，就遭到左翼文艺理论家们的激烈批判。

胡风与其他革命文艺理论家的分歧，在很大程度上根源于职业的和个人的文学经验。胡风始终从作品出发来阐发他的文艺观念，他不管多么激进，多么急切地要为革命文艺开创局面，都始终要面对作品，特别是面对

① 温儒敏：《中国现代文学批评史》，第164页。

② 参见王丽丽：《在文艺与意识形态之间——胡风研究》，中国人民大学出版社，2003。

新生的文学事物。他是一个真正有艺术感觉的人，作为一个批评家，很难越过这一巨大的障碍，这是艺术所具有的那种倔强性，对艺术怀有真诚信念的人，都不得不受到它的约束。胡风强调过，批评家应该从作品给他的感应出发，应该重视从作品中得到的感觉，要追究他自己的感应和“现实人生底行程”有着怎样的相关意义。他说道：“因为实践的生活立场保证了接近思想内容的可能，从这立场所养成的精神状态保证了反抗旧的美学影响和接近新的美学影响的可能。一个真正懂得活的人生的实际斗争者，或积极生活者，他对于文学作品的意见有时要比只是拎着僵硬的政治概念或抽象的文艺理论的‘批评家’要好得多，原因就在这里。”<sup>①</sup>在当时，胡风的文艺批评给人以非常诚恳的印象，对作家诚恳，对艺术诚恳。人们可以不同意他的观点，但他对艺术的那种诚挚信念，是很难不令人钦佩的。这种对艺术的态度，也是中国现代文学从五四启蒙时代起就具有的那种艺术理念，它使中国的现代性文艺与西方现代资产阶级文艺具有千丝万缕的联系。而另一些革命文艺理论家们（例如周扬）则是从政治出发，从理论特别是苏俄的理论出发，这就是他们之间的根本区别。周扬早些时候在一篇谈“文学的真实性”的文章中写道：“在广泛的意义上讲，文学自身就是政治的一定形式，关于政治和文学的二元论的看法是不能够存在的。我们要在无产阶级的阶级斗争的实践中看出文学和政治之辩证法的统一，并在这统一中看出差别，和现阶段的政治的指导和地位。”<sup>②</sup>

胡风无论如何不能放弃作家个人的自主性，他多少年来犯的致命错误，就是始终想保持文学的最低限度的自由特性，不能完全彻底从政治革命的需要来对待文学。他一直以为，文学总是有自身的规律，这是革命工作所不能完全忽略的。事实上，在中国的社会主义革命阶段，除了偶尔强调过文艺的自由外，很少有人会真正从文艺自身的特征出发来理解文艺。所谓的创作自由、个人自由，从来都被贬斥为资产阶级思想。革命需要的

---

① 胡风：《人生·文艺·文艺批评》，《群众》1944年第10卷第1期。另参见胡风：《逆流的日子》，《希望》杂志社，1945，第417页。或胡风：《胡风评论集》（下），人民文学出版社，1984，第33页。

② 周扬：《周扬文集》第1卷，第67页。



是从巨大的历史理性抱负出发去开创革命事业，需要文学来建构未来的理想社会，需要从理想性出发来塑造人民作为历史主体，这一切都要去除文艺家的个体意识。革命文艺是一项前所未有的事业，它有自身新的起源和开创，拒绝胡风，才能转向由历史的理性抱负所引导的文学方向。

左翼阵营对胡风的批判由来已久。在三四十年代的左翼文学阵营内部，胡风与周扬就因观点不同而产生过诸多理论争论和分歧。1935年5月，胡风在《文学百题》上发表一篇谈《什么是“典型”和“类型”》的文章。他以阿Q为例，谈到了文学的特殊性与普遍性的关系问题。半年多过后，1936年1月1日的第6卷第1号的《文学》杂志发表周扬的《现实主义初论》，在文章的最后部分，周扬谈到现实主义中的典型问题，意在“修正”胡风在典型问题上的认识<sup>①</sup>。由此，胡风与周扬就有关现实主义领域内的典型问题展开论争。这场论争还是革命文艺阵营内部的学理之争，周扬的政治强势在那时还并未形成气候。

《讲话》发表后，中国革命文艺的方向已经非常明确，但胡风却还沉浸在由他的《七月》和《希望》编织而成的文学艺术氛围里，他可能认为，在这里，革命与艺术达成了统一。在左翼革命文艺阵线内部，以及在解放区的革命文艺领导人那里，对胡风的批评都没有终止过。但真正有分量的批判是在1948年3月出现的由邵荃麟执笔的文章《对于当前文艺运动的意见——检讨、批判和今后的方向》，这篇文章登载于香港《大众文艺丛刊》第一辑《文艺的新方向》。这份刊物是共产党领导的，邵荃麟在左翼联盟担任要职，他是代表着党对文艺运动方向发表意见。文章指出，这十年来我们的文艺运动是处在一种右倾状态中，运动中缺乏一个以工农阶级意识为领导的强旺思想主流；今天文艺思想上的混乱状态，主要即是由于个人主义意识和思想代替了群众的意识和集体主义的思想；个人主义的文艺思想，一方面，表现在对所谓内在生命力与人格力量的追求；另一方面，表现于那浅薄的人道主义和旁观者的微温的怜悯与感叹态度；这些文艺作品都不免表现出知识分子在残酷与尖锐的历史斗争下的苦闷、彷徨、伤感、

<sup>①</sup> 参见周扬：《现实主义初论》，载《周扬文集》第1卷，人民文学出版社，1984，第160页。



忧郁，以及有意无意的避开现实、自我陶醉等等倾向。<sup>①</sup>邵荃麟出于党的革命文艺总体思想立场，要维护由毛泽东的《讲话》已经指明了的革命文艺的方向与性质，所以对胡风的“主观论”进行了深入严厉的批判。邵荃麟的批判在当时激起了《七月》周围的作家和理论家的强烈反击，不少人对他的观点表示极大的愤慨。这使邵荃麟这边的人认为胡风有宗派主义嫌疑。

在1949年的第一次文代会上，在茅盾对国统区近十年的文艺状况的报告中，也不指名地批判了胡风，尤其批判了作家的“主观任意解释”。胡风的立场观点，他在国统区主编《七月》的巨大影响，他的“主观论”对《讲话》指引的革命文艺方向的偏离，这些都使他在1949年以后的中国文坛命运未卜。1949年参加完开国大典之后，胡风写下《时间开始了》，这像是一种表白，又像是一种证明，也可能真的是心悦诚服，但这一切都无济于事。1953年之后，对胡风的猛烈批判开始了，革命文艺的奋勇前进迫切需要胡风这样的祭旗者。

1953年，《文艺报》发表林默涵的《胡风反马克思主义的文艺思想》和何其芳的《现实主义的路，还是反现实主义的路？》两篇文章，开始对胡风文艺思想进行全面的清理与批判。在此之前，1952年6月8日的《人民日报》在转发舒芜《从头学习〈在延安文艺座谈会上的讲话〉》时所加的按语中便明确判定胡风文艺思想“实质上属于资产阶级、小资产阶级的个人主义的文艺思想”，并指出有一个以胡风为首的“文艺上的小集团”存在。舒芜在他的文章中试图表明自我批判态度。1952年9月《文艺报》（总第71期）又发表了舒芜的一封致路翎的公开信，这应该是他在向党公开表态要决心脱离胡风的小圈子。《文艺报》所加的编者按中说：舒芜“进一步分析了他自己和路翎及其所属的小集团一些根本性质的错误思想”。舒芜的表态似乎起了作用，周扬就说，1949年以后《论主观》的作者舒芜抛弃过去的错误观点，站到马克思主义方面来，“党对他的这种进步表示欢迎，而胡风先生却表现了狂热的仇视”。周扬说这话的时候，似乎已经看透了胡风的厄运即将到来。

1954年10月31日至12月8日，全国文联和中国作协主席团召开了8

<sup>①</sup> 参见洪子诚：《中国当代文学史料选》，第92页。

次联席扩大会议，就《红楼梦》研究中的“资产阶级唯心主义倾向”和《文艺报》的错误展开批判讨论。胡风11月7日和11月11日前后两次在会上做了发言。胡风的这些发言，现在看来也“左”得出奇。不过他的发言后来还是被当作向党猖狂进攻的证据，也被看作他为自己辩护、死不认错的证明。

胡风的悲剧在于他与革命文艺运动的本质产生抵牾，他始终是以文艺来进行革命，而革命文艺的本质则是以革命来进行文艺。前者不过是文艺化的政治，而后者则是政治化的文艺，期待能有合乎政治理念的革命文艺出现。胡风始终幻想在学理的层面把这些问题理清，在逻辑上与毛主席开创的革命文艺路线接轨，希望他的忠心和对党的文艺事业的谋略被毛泽东赏识。但他显然犯了历史性的错误，并且从头到尾都没有明白他错误的根本所在。理清胡风与革命文艺运动的冲突的症结，也就能揭示中国当代革命文艺运动的内在本质，揭示那些个人的命运与历史铁的必然性相冲突的悲剧性，以及文学的倔强本性与历史的理性抱负构成的复杂关系。

现在看起来，胡风上呈“三十万言书”实在是不明智的意气用事。很难想象他如此不谙形势。胡风一定是忍无可忍，认为他蒙受的屈辱太多了。也许，整个1954年的上半年，他都在酝酿爆发。从3月至7月的四个月间，他在完全不为他人所知的情形下写成了震惊中国的“三十万言书”，写成后交给他所信赖的国务院文教委员会主任习仲勋，请求他转呈中共中央，习仲勋按照胡风的要求办了。这份“三十万言书”，辩驳的对象是林默涵、何其芳二人的文章。他认为林、何的文章暴露出长期插在读者和作家头上的五把理论刀子，即共产主义世界观、工农兵生活、思想改造、民族形式、题材等五个方面的理论观点。胡风认为随心所欲操纵着这五把刀子的是“宗派主义”，“几年以来，文艺实践上的关键性问题是宗派主义统治，和作为这个统治武器的主观公式主义（庸俗机械论）的理论统治”，“在这五道刀光的笼罩之下，还有什么作家与现实的结合，还有什么现实主义，还有什么创作实践可言”？他认为，文艺从理论到组织要全面改革，他甚至提出了极为具体详细的措施方案。<sup>①</sup>

这份厚重的意见被送到毛泽东处，但毛泽东开始并没有重视，那时他

<sup>①</sup> 参见朱寨主编《中国当代文学思潮史》，第195页。

的重点还在对俞平伯的批判上，同时也在批判《文艺报》。但胡风激怒了文艺界的领导人。他要把斗争的方向指向教条主义，不管是有意还是无意，都没有人怀疑他是在指责自从《讲话》以来的文艺路线。12月8日，周扬发表“我们必须战斗”的讲话，对胡风的批判开始升级。1955年1月15日，毛泽东在胡风的“三十万言书”上写下按语，直接将胡风文艺思想确定为“资产阶级唯心论、反党反人民的文艺思想”<sup>①</sup>。1月26日，中共中央批转中宣部《关于开展批判胡风思想的报告》，意味着对胡风的批判成为全国性的运动。1955年4月1日，郭沫若发表《反社会主义的胡风纲领》一文，认为胡风的万言书“全面攻击了革命文艺事业和它的领导工作，表现了对马克思主义的极深刻的仇恨……以肉搏战的姿态向党的文艺政策进行猛打猛攻并端出了他自己的反党、反人民的文艺纲领”<sup>②</sup>。5月13日，《人民日报》发表《关于胡风反党集团的一些材料》，这份材料出自舒芜之手，显得不容置疑（后来据说是在林默涵“授意”下罗织编排的），发表时加了由毛泽东主席亲自改定的按语，胡风问题已经被确定为“一个暗藏在革命阵营的反革命派别，一个地下的独立王国”，是以推翻中华人民共和国和恢复帝国主义国民党的统治为任务的<sup>③</sup>。关于胡风的揭批材料越来越多，5月24日，《人民日报》公布了《关于胡风反党集团的第二批材料》。这批材料主要是从胡风写给他朋友的信中摘录下来的。在发表时它的开头、中间和结尾的按语都经过毛泽东主席修改，有的段落句子是毛泽东主席亲自加上去的。<sup>④</sup>5月25日，中国文学艺术界联合会主席团、中国作家协会主席

① 李辉：《胡风集团冤案始末》。该文披露：胡风得知《文艺报》要刊登他的意见书并组织公开讨论后，于1955年1月14日晚找周扬承认错误，并要求在发表他的意见书时，在卷首附上他写的《我的声明》。周扬就此问题于1月15日写信请示中宣部长陆定一并转毛主席。毛泽东当日给周扬的批示是：“周扬同志：（一）这样的声明不能登载；（二）应对胡风的资产阶级唯心论、反党反人民的文艺思想进行彻底的批判，不要让他逃到‘小资产阶级观点’里躲藏起来。”这段批示可见于《建国以来的毛泽东文稿》第5册，中央文献出版社，1991，第9页。

② 本文原载于《人民日报》1955年4月1日，《文艺报》1955年第7期转载；引文参见洪子诚：《中国当代文学史料选》，第271页。

③ 毛泽东：《〈关于胡风反革命集团材料〉的序言和按语》，原载《人民日报》编辑部编辑：《关于胡风反革命集团的材料》，人民出版社1955年6月初版。引文参见《中国新文学大系1949—1976》文学理论卷一，上海文艺出版社，1997，第217页。

④ 有关资料可参见李辉：《胡风集团冤案始末》，第191页。

团联席扩大会议通过决议，把胡风集团定性为“反党、反人民、反革命集团”，开除胡风的一切政治职务，所有与胡风有较多联系的人，他们的文艺观点和活动都被判定为反革命言行，并由此开始了全国的肃反运动。胡风被关押在监狱里，直到1980年才平反出狱；1985年6月8日，胡风在北京逝世。1988年6月18日，中共中央办公室发出《关于为胡风同志进一步平反的补充通知》，胡风案得到彻底平反。

历史终于翻过了这一页，今天我们来反思一下，胡风的命运是左翼文学内部的宗派斗争的产物，还是革命文艺历史发展所必然要进行的清理？历史化总是包含着清理、驱逐、分离、断裂、开启、重建……革命要促使文学与革命的重大任务，与革命的进程结合在一起，也就是要把文学纳入革命的历史谱系，使文学具有革命性，具有它全部的斗争性，包括和它一起经受血与火的洗礼。

## 现实主义理论中国化的可能

对胡风的批判，无疑是50年代中国文艺界斗争最严重的事件之一，它集中地体现了社会主义革命文艺斗争的紧急性和严酷性。但这并不能全部概括五六十年代文学理论批评的形势，在现实主义理论不同阶段、不同层面的论争中，也可以看到社会主义文艺理论试图建构新的范式的种种努力，尤其是寻求现实主义的中国本土道路的可能性的愿望。

1950年，茅盾在《人民文学》杂志社举行的“创作座谈会”上做了讲话，后来以《目前创作上的一些问题》发表于《文艺报》，他归纳出当前创作上的五个问题为：一、真人真事与典型性问题；二、形式与内容的问题；三、完成任务与政策结合的问题；四、浪漫主义与现实主义的问题；五、如何学习与提高的问题。这五个问题牵涉文学语言、公式化、结构的定型化、人物的定型化、人物的典型等问题。可以说是新中国成立之初现实主义理论面临新的挑战，茅盾以他对文学的政治性与艺术性的冲突的理解而做出的合理化阐释。在这篇讲话中，茅盾指出：“最进步的创作方法，是社会主义的现实主义的创作方法。”茅盾引述高尔基为这一创作方法所做

的解释，其基本要点之一就是旧现实主义（即批判的现实主义）加上革命浪漫主义的手法。茅盾对革命浪漫主义的解释就是人物性格容许理想化。显然这样的理想化必须要植根于现实基础。<sup>①</sup>这五个问题，其实根本在于现实主义创作方法如何与革命文艺的理想性和观念化形成统一。现实主义讲究真实性，这一根本原则与理想化、典型化、概念化、公式化都存在矛盾。虽然典型化理论有诸多的解释，但在何种情形下是典型化而不是概念化和公式化，不是为了理想而忘记现实？这一尺度并不好把握。茅盾显然是意识到了这一问题的严重性，他对人物性格理想化与现实主义之间的关系进行了更多的解释。他提出的方法，是依赖生活经验的丰富性，有了生活，就能看得到，看得深，这样在创作中就能剪裁得当。<sup>②</sup>中国的现实主义理论，一方面强调要有正确的世界观；另一方面强调作家的生活经验。前者是政治观念，后者是个人经验，这二者的统一，实则是理想化的调和。“回到生活”也一直是五六十年代中国现实主义创作方法的一道典律。

新中国成立后文学的建制化和运动还未开展得多么猛烈，一些作家和理论家对现实主义的阐释，还力求能在社会主义现实主义的理论纲领下，介入中国自身的传统经验，期待有中国特色的理论创新。冯雪峰是老资格的中国左翼理论家，他和胡风是鲁迅最欣赏的两个学生。1952年，冯雪峰发表文章《中国文学中从古典现实主义到无产阶级现实主义的发展的一个轮廓》，在《文艺报》数期连载，表达了整个新中国创作队伍对社会主义条件下对现实主义的理解。

冯雪峰试图给中国当代的现实主义找到中国传统的渊源，他以高尔基所说的“文学上有两种基本的‘潮流’或倾向，就是现实主义与浪漫主义”作为理论依据<sup>③</sup>。既然高尔基说文学史上有现实主义，中国古典文学当然也不能例外。冯雪峰从《诗经》与《楚辞》算起，指出历经汉代到唐代，再

① 原载于《文艺报》1950年第1卷第9期。引文参见《中国新文学大系1949—1976》，文学理论卷一，第217页。

② 原载于《文艺报》1950年第1卷第9期。引文参见《中国新文学大系1949—1976》，文学理论卷一，第251页。

③ 参见冯雪峰：《中国文学中从古典现实主义到无产阶级现实主义的发展的一个轮廓》，载《中国新文学大系1949—1976》文学理论卷一，第321页。

到宋元明清，现实主义精神一直贯穿在中国古典文学传统中。他力图阐明，现实主义作为艺术观或创作方法，一方面有它历史的持续性和发展性；另一方面又有它非常显著的时代性尤其是阶级性。可以看出，辩证法的方法，使冯雪峰可以不偏颇，但他骨子里还是想使现实主义有传统这一脉的历史承继性而更具合法性，这个观点本身隐含着古典现实主义的超时代和超阶级的可能性，只是辩证法遮掩了它的实际的理论偏向。

冯雪峰的重点难点在于论述五四新文学中的现实主义到无产阶级现实主义的历史变化。无产阶级现实主义要处在更高的地位，但又要处理好五四新文学与无产阶级革命文学的内在联系，这就要大力降低五四新文学中的资产阶级色彩。有了毛泽东的《新民主主义论》作思想后盾，冯雪峰把五四新文学运动定义为：“无产阶级领导的、统一战线的、人民大众的反帝反封建的文学运动。”<sup>①</sup>既然是无产阶级领导的革命的文学运动，冯雪峰如何处理它与传统的关系呢？他再小心求证五四新文学与传统的关系。他从鲁迅身上看到了继承中国古典现实主义传统的革命态度。“从五四新文学方面说，对于古典现实主义的继承就能够成为一种创造性的继承。”<sup>②</sup>

虽然在冯雪峰的阐释中，无产阶级的现实主义与社会主义现实主义概念并用，他也一再解释这两个概念在表明创作方法的特征的时候，“意思是一样的”，但其实这里面隐含了冯雪峰的理论抱负，那就是把现实主义的根基立在中国本土的传统与五四新文学运动上，与来自苏联的社会主义现实主义做出区分，以求理清中国的现实主义的历史源流并开创未来的道路。

1952年底，周扬为苏联文学杂志《旗帜》写了一篇文章：《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》，从文章的副题可见，是周扬在新形势下对中国革命文学发展的战略考虑。这篇文章于1953年初发表于《文艺报》。该文首先肯定了“伟大的苏联文学在中国人民的生活中占有重要的地位，并给予了中国文学以巨大的影响”。周扬认为，社会主义现实主义现在已经成为全世界一切进步作家的旗帜，中国人民的文学正在这个旗帜之下前

<sup>①</sup> 冯雪峰：《中国文学中从古典现实主义到无产阶级现实主义的发展的一个轮廓》，载《中国新文学大系1949—1976》文学理论卷一，第328—329页。

<sup>②</sup> 同上书，第330页。



进。<sup>①</sup>他论证说，向苏联文学学习，决不妨碍，而是足以帮助中国文学继承和发扬自己民族的优秀传统。中国文学的现实主义传统历史久远。五四时期以鲁迅为代表的革命的民主主义现实主义文学，就已经准备了向社会主义现实主义发展的条件，在新时代向社会主义现实主义进军，是顺理成章的事。

我们似乎从周扬阐发的苏联社会主义现实主义对新中国文艺理论建设的积极意义方面，可以看出他与冯雪峰的细微区别。冯雪峰坚持用“无产阶级现实主义”这一概念，尽管他也注意把这个概念与社会主义现实主义结合起来，但显然更强调中国本土的传统和进一步要开创的中国现实主义道路。周扬念念不忘的是，苏联经验对中国文艺理论建设的指导意义。在那个时期，冯雪峰还是企图寻求中国的马克思主义理论道路，希望从中国传统和中国实践中获得更多的资源。

1953年9月全国第二次文代会召开，大会提出：“以文学艺术的方法来促进人民生活中社会主义因素的发展，反对一切阻碍历史前进的力量，帮助社会主义基础的增强和巩固，帮助社会主义改造事业的逐步完成。”<sup>②</sup>这次大会达成共识，提出并确立了把社会主义现实主义作为中国文艺创作和文艺批评的最高准则。

经历过对电影《武训传》和“新红学”研究等批判运动，再经历“胡风事件”，文艺界的情形可以说是比较低沉。1956年迎来所谓“百花齐放、百家争鸣”的“百花时期”，一些比较直接尖锐的言论开始出现于报刊。关于“现实主义”也有相当大胆的言论发表，这其中何直（秦兆阳）的《现实主义——广阔的道路》与周勃的《论现实主义及其在社会主义时代的发展》，是最有影响的两篇文章。

何直讨论问题的出发点，是要破除教条主义的束缚；这个教条主义，就是对“社会主义现实主义”的概念化的理解，并以此来规范文学创作。何直强调的是既往传统的现实主义也具有深刻的意义，必然延续到社会主

<sup>①</sup> 参见周扬：《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》，载《周扬文集》第2卷，人民文学出版社，1985，第190页。

<sup>②</sup> 邵荃麟：《沿着社会主义现实主义的方向前进》，《人民文学》1953年11月号，第54页。该文后来收入《邵荃麟评论选集》，人民文学出版社，1981。



义时代。而且，从现实的革命发展中去描写现实，这本身就孕育着社会主义精神。如果再加强“从社会主义精神去教育……”，势必形成艺术描写的真实性与思想性的分离。何直最为大胆的主张是：把当前的现实主义称之为“社会主义时代的现实主义”，把“社会主义”变成一个时间定语或空间容纳，而不是像周扬、林默涵等权威阐释的那样，是一种本质规定。它实际上就是否认有一种脱离历史传统，并且贯穿着“社会主义精神”的现实主义。他强调的现实主义，就是以整个现实生活以及整个文学艺术的特征为其耕耘园地的现实主义，他指出：“现实生活有多么广阔，它所提供的源泉有多么丰富，人们认识现实的能力和艺术描写的能力能够达到什么样程度，现实主义文学的视野，道路，内容，风格，就可能达到多么广阔，多么丰富。”<sup>①</sup>何直对现实主义的阐释，实际就是去除加在现实主义上的概念化和公式化，给予文学艺术创作以作家的能动创造，回到生活真实，回到现实的丰富性中去，给予作家以主动性去开掘生活的广度和深度。何直指出：“作者的艺术修养、经验、才能，也都是些很重要的条件。艺术的形象思维本身，也有其极为复杂的特征和能动性。因此马克思主义只能包括而不能代替现实主义的创作方法。”<sup>②</sup>

周勃的《论现实主义及其在社会主义时代的发展》<sup>③</sup>与何直的观点遥相呼应。与何直一样，周勃从《学习译丛》转载苏联艾布斯布克的文章谈起，展开他的论述。但周勃针对的是国内理论批评界，把现实主义抬到绝对唯一的地步，把所有的文学现象都归结为现实主义，连李白都要从现实主义的角度认定其艺术价值。周勃认为，把现实主义这一主流夸大到泛滥地步，以至于把许多支流都给淹没了。<sup>④</sup>周勃认为，以现实主义去包括或代替其他文学流派，事实上是没有充分估计艺术创作规律的独特性，在抬高现实主义时，把现实主义作为一种政治观念去理解。周勃强调的艺术家的能动作用，去观察、体验、研究、分析个别的人，个别的事物，去表现鲜明的个

① 何直：《现实主义——广阔的道路》，《人民文学》1953年第11期。

② 同上。

③ 周勃：《论现实主义及其在社会主义时代的发展》，《长江文艺》1956年第12期。

④ 参见上书，第38页。

性特征的形象，去描写独特的环境，以及独特的命运。<sup>①</sup>他也同样分析了“用社会主义精神教育……”的含义，在他看来，思想性只从艺术描写的真实性中自然流露出来，艺术真实就包含着思想性。这些论说，在当时都强调艺术性具有包含思想性的观点，其勇气和挑战姿态不容小觑。

何直和周勃的文章，迅速遭到批判。张光年指出，何直和周勃的文章是对社会主义现实主义概念最为严重的修正，就是用“社会主义时代的现实主义”代替“社会主义现实主义”。<sup>②</sup>他认为，何周二位是要取消社会主义现实主义，实质则是动摇了马克思主义原则。陈涌的文章展开得更为充分，他认为：“真实性并不等于思想性，艺术上的真实并不等于思想的正确，正如思想性并不等于真实性、思想的正确并不等于艺术的真实一样。艺术的真实性和思想性的关系是一种极为复杂、细腻的对立的统一的关系。”<sup>③</sup>“一个真正的社会主义现实主义作家，应该要求在他的作品里自觉地体现出社会主义的思想。……社会主义现实主义要求艺术的真实性和社会主义思想的一致。”<sup>④</sup>在强调政治标准第一，艺术标准第二的形势下，陈涌的观点实际就是要求艺术真实必须服从于政治观念，只有在政治理想性指导下的艺术真实才可以被认为是“艺术真实”。

实际上，社会主义现实主义的理念最根本的意义在于要从理想性的高度去表现社会主义时代的现实，这是它的抱负，也是它的难题。理想本身是超越现实的，无法在经验的意义上和日常逻辑关系中得到直观的和直接的解释，理想性在现实主义的理论中要占据主导地位，并且还要获得合法性，这是现实主义理论最大的难题。“革命浪漫主义”问题因此成为现实主义的补充和拓展。特别是1957年以后，中国开始进入“大跃进”时代，现实主义理论面临挑战，革命浪漫主义与革命现实主义相结合的艺术观念/手法，成为现实发展的必然需要。1958年，郭沫若发表《浪漫主义和现实主义》一文，论述浪漫主义与现实主义结合的合法性。毛泽东1958年在成

① 参见周勃：《论现实主义及其在社会主义时代的发展》，《长江文艺》1956年第12期，第41—45页。

② 张光年：《社会主义现实主义存在着、发展着》，《文艺报》1956年第24期。

③ 陈涌：《关于社会主义的现实主义》，《文艺报》1957年第2期。

④ 同上。

都会会议上对新民歌运动大力提倡，提出：“中国诗的出路，第一条是民歌，第二条是古典。在这个基础上产生出新诗来。”“形式是民歌，内容应是现实主义和浪漫主义对立的统一。”郭沫若的论说很可能受到毛泽东的启发。崔志远认为，“两结合”的创作方法，并不仅仅是为“大跃进”提供一种艺术认知世界的方法，同时也是受到与苏联的关系以及国际上的冷战格局的影响<sup>①</sup>，表明中国要创建自己的文艺理论体系。

浪漫主义其实一直是社会主义现实主义难以解决的“核心价值观”问题，之所以说是“核心价值观”，因为社会主义现实主义要求作家从理想高度、从发展的革命性来表现现实，这种处理现实的态度必然是观念化的，或者浪漫主义式的，而不是现实主义的。现实主义擅长于批判、暴露，怀旧、向后看；只有浪漫主义才能在对理想性的未来信念中超越式地表现现实。其实这样的现实是浪漫想象的未来社会的现实投影。“两结合”创作方法解决了这一理论难题，但落实到创作上，却并未有多少成功的案例。过去，在强大的现实主义的诉求下，浪漫主义只是附着于现实主义写实手法下的观念；而现在如果大张旗鼓，堂而皇之地表达关于未来的想象，就容易空洞化和抽象化。那些“大跃进”民歌，以及不少表现所谓“激烈”的阶级斗争、路线斗争的作品，都受到“革命浪漫主义”的影响。

在处理浪漫主义与现实主义关系问题上，茅盾是一个较为冷静的阐释者。因为他自己是一个现实主义作家，同时骨子里又有浪漫主义情愫，所以，他最能体会二者的关系。茅盾在《夜读偶记》中解释了理想和现实的关系问题<sup>②</sup>，他对现实主义和浪漫主义的理解很能抓住问题的实质。他这时似乎并未完全接受“两结合”的说法，但一直试图解释社会主义现实主义中的浪漫主义问题。

1962年8月，邵荃麟在大连“农村题材短篇小说创作座谈会”上做了长篇讲话，就扩大创作题材领域，塑造多样化的人物（中间人物），如何反映人民内部矛盾等创作中经常遇到的难题，谈了自己的看法。这篇谈话

---

① 有关“两结合”创作方法来龙去脉的论述，可参见崔志远：《现实主义的当代中国命运》，人民文学出版社，2005，第269页、第272—286页。

② 参见茅盾：《夜读偶记》，连载于《文艺报》1958年第1、2、8、9、10期。

虽未正式发表，却不胫而走，在当时的文艺界产生了相当大的影响。关于作家最为棘手的“中间人物”，邵荃麟说：“强调写先进人物、英雄人物是应该的。英雄人物是反映我们时代的精神的。但整个说来，反映中间状态的人物比较少。两头小，中间大；好的、坏的人都比较少，广大的各阶层是中间的，描写他们是很重要的。矛盾点往往集中在这些人身上。”<sup>①</sup>茅盾也曾提出“两头小、中间大”的说法，英雄人物与落后人物是两头，中间状态的人物是大多数。但邵荃麟却是作为小说创作的一项突破难题的主张郑重提出的，一时间给文艺创作指出了一条较为宽广的道路。当时，许多作家为小说创作中的英雄人物和先进人物的概念化发愁，觉得中间人物显然更有可能施展作家的描写才华，也更能与生活经验相一致。“文革”期间被诬为“黑八论”之一的所谓“中间人物论”即来源于此<sup>②</sup>。

尽管在关于现实主义或社会主义现实主义的论争中，政治批判火药味相当浓重，但我们也看到中国的理论家和作家们还是努力寻求更多的空间。我以为最为重要的一个方面在于：中国理论家和作家们试图寻求中国现实主义的古典传统和五四依据，寻求民间文化资源，并且立足于中国现实生活和作家经验；这几项元素的注入，可以使“社会主义现实主义”这个来自苏联的概念，具有中国本土的品质。不难看出，即使是在如此严峻的思想氛围中，也有裂罅，也有主动和自觉，也有中国本土的倔强性和文学的肯定性。

---

① 邵荃麟：《在大连“农村题材短篇小说创作座谈会”上的讲话》，载《中国新文学大系1949—1976》文学理论卷一，第518页。

② “黑八论”是1950年代中期至“文革”时期遭到批判的八个文艺及社会科学领域的理论。这八个理论后来在《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》中被点名批判，故被合称为“黑八论”。“文革”中的“黑八论”有：1.“写真实”论，2.“现实主义——广阔的道路”论，3.“现实主义的深化”论，4.反“题材决定”论，5.“中间人物”论，6.反“火药味”论，7.“时代精神汇合”论，8.“离经叛道”论。

# 第三章

## 农村阶级斗争的文学图谱

---



在讨论农村题材、农村叙事、乡土文学、传统这几个概念时，总是会出现重叠和歧义。在这里，农村题材与乡土文学之间的关系尤其暧昧。农村题材是中国社会主义革命文学的概念，那是对与计划经济体制相关的文学题材进行的划分。计划经济以农业为基础，以工业为主导，体现了急迫地实现现代化一直是中国社会主义革命和建设的现代性渴望。但在文化和文学上，却不得不以既定的条件为前提，就是要以农村为基础，因此一直无法确立工业的主导地位。农村题材的说法就这样出现了。文学创作显然不能以题材划分，即使有题材划分也应该是相对的，因为农村与城市的空间会有穿插和移动。西方启蒙时代以来的文学以个人为表现对象，多数以贵族和资产阶级为表现主体，他们的生活区域比较大，在城市与乡村来回移动。而中国即使到了社会主义革命时期，也是以农民为文学的主要表现对象，其活动的区域也主要限定在农村，除去北京、上海、广州等大城市，其他的城市很长时期内也依然是农村的放大形式，生活形态和文化内涵与农村无异。与农村题材相对的并不是城市题材，而是工业题材。很显然，农村题材是社会主义政治文化的产物，也是中国社会现实的写照。以工农兵为主体的文学，必然是以农村题材为主导的文学。

乡土文学则是一个现代性的概念，它以反现代性或反思现代性确立其根基。乡土文学这一概念最早出现于1926年张定璜关于鲁迅的创作评论中，他称鲁迅的作品是“乡土小说”，由此“乡土文学”这个术语在中国现代文学中成为一个重要概念。<sup>①</sup>此后不久，鲁迅用这一概念评论过蹇先艾、

---

① 参见刘绍棠、宋克明：《中国乡土文学大系》（现代卷），农村读物出版社，1996。

王鲁彦、许钦文等文学研究会的一批青年作家的创作，把他们发表在 20 世纪 20 年代中后期的作品称为“乡土文学的作品”。<sup>①</sup>这一概念在现代文学中的地位由此确立。

五四时期乡土文学虽然并非主流，但十分活跃，鲁迅对乡土作家就十分关注，并给予了热切的支持，如王鲁彦、许杰、彭家煌、台静农、许钦文、蹇先艾、王任叔、废名等。稍后的沈从文可以说是最有成就的乡土文学作家。乡土文学的显著特点是描写乡村的苦难与坚韧，有浓厚的乡土气息，怀乡和怀旧情调，对自然田园的美化等。如果放在现代性的框架中来理解的话，可以说乡土文学是现代性激进变革的一种反拨和补充。例如，欧洲工业主义兴起时，就有怀念乡村生活、关切乡村的衰败、美化自然田园和叙说怀乡病的浪漫主义文学盛行。

中国的乡土文学也是现代性的伴生物，只有到了现代时期，人们远离故土，寓居城市，才会对乡村有温情脉脉的回忆和想象。但中国现代的激进革命打断了启蒙文学所建构的乡土文学的那种精神意向，乡土文学开始被大量历史与阶级意识渗透。农村题材无疑也是中国现代性激进化的产物，它在乡土社会进行革命意识渗透时就埋下伏笔，如 40 年代的左翼文学和解放区文学。新中国成立后，对农村进行社会主义革命和改造，同时也伴随着运用文学来想象社会主义时期的农村——这与废名、沈从文式的建立在个人记忆基础上的怀旧式的乡土文学迥然不同。农村题材几乎一扫人们对乡村温情脉脉的想象，把农村生活提升到革命叙事的范畴，把阶级斗争和路线斗争纳入到乡村叙事中，并且构成了它的核心灵魂。

## 农民作为当代文学主体的地位

中国当代文学一直以农村题材为其中坚力量，1949 年以后，中国文学的主流叙事是乡村叙事，描写乡村的文学作品构成了现实主义文学的主流。从把赵树理作为中国新文学的方向起，社会主义革命文学一直在让人民群

<sup>①</sup> 鲁迅：《中国新文学大系小说二集·序》，上海良友图书公司，1935。



众喜闻乐见方面竭尽全力，这不只是一个文学审美的趣味问题，更重要的在于，中国现代性的民族国家想象是从土地革命这里展开的，中国革命的主体就是农民，社会主义文化的根基就是农民文化。社会主义革命文学从延安解放区发展而来这一事实，不仅使它有了一个革命文学的队伍，更重要的是它找到了自己的精神起源，那就是扎根于农村大地。这一可以说是因地制宜的历史前提，其实也是它在既定的历史条件下创造历史的全部依据。

中国的革命文化在其初级阶段是农村文化这一事实，决定了它在构建无产阶级社会主义文化时，不得不借助于乡土文化的资源，不得不回到文化的民族本位和历史本位。社会主义文化领导权要把握好人民的意识，就要深入到农民的文化习俗中去。传统中国文化虽然是革命的对象，是社会主义现代文化的对立面，但在审美情趣上，社会主义革命文学却不得不寻求传统的审美表达方式。中国的社会主义要开创历史，就要在文化上与传统及民间文化达成妥协，把重心放在吸引和教化农民上，由此也要把中国现代性开始时所建立的以民族资产阶级为基础的启蒙文化逐步清理出去，把文化确立在以农民、农村为主体的基础上。就这一点而言，毛泽东的《讲话》已经非常明确地阐述了革命文艺的方向——为工农兵的文学，也就是以革命启蒙农民，以教化并吸收农民文化来展开中国当代文化的现代化建设，这是社会主义革命文学肩负的重任。

当然，农村题材在社会主义革命文学的发展过程中也不是一帆风顺的，其中也包含着曲折和斗争，它也有过贴近文学本身的追求。1962年8月2日至16日，中国作家协会在大连召开“农村题材短篇小说创作座谈会”，史称“大连会议”。参加会议的有时任中宣部副部长周扬、文化部副部长茅盾、中国作家协会主席邵荃麟，还有来自八个省市的16位作家和批评家，如赵树理、周立波、康濯、李准、西戎、侯金镜、陈笑雨、沈从文等。这次会议由邵荃麟主持。会议着重讨论了文艺如何反映人民内部矛盾的问题，目的在于纠正农村题材小说创作上的浮夸思想和人物形象上的单一化。邵荃麟在总结发言中，对文艺现状进行了分析，正式提出了“写中间人物”和“现实主义深化”的主张。

从社会现实、社会主义革命的主要任务，以及中国作家的基本经验等

方面来看，“农村”都构成中国当代文学的基础。因此，不难理解，新中国成立以来的农村题材成为中国当代文学的主流。虽然在五六十年代也有过工业题材，有一些作品反映城市市民的生活，但并未构成主导的文学现象。革命历史题材也是一个重要方面，但其本质上还是反映农民革命，它与当时占据主导地位的农村叙事是浑然一体的。“文革”后的新时期文学，已经不再那么强调农村题材，它为“文革”后的反思与走向现代化的时间意识所遮蔽，时代的主题突显出来：伤痕、改革、知青、寻根、现代派、先锋派等等，但在这些主题下的依然是中国乡村叙事。除了现代派的一些作品与城市有关，其他作品发生的叙事空间场所主要还是农村。由此我们可以说，农村叙事依然构成八九十年代中国文学叙事的主流。在世界文学的现代性体制中，这或许是中国现代文学，尤其是社会主义革命文学的独具特色之处。

农民作为中国社会主义革命文学的主角，占据文学艺术作品表现的中心位置；大量作家来自农村或曾经深入农村改造思想，他们都努力与农民打成一片，尽可能使自己具有与农民一样的思想情感、态度习惯（例如，赵树理的方向就是中国文学的方向），这确实是社会主义文学进行的一项奇特的实验，这一实验也是中国社会主义文学不得不接受的选择。

中国的社会主义革命本质上是农民革命，现代中国没有经历过全面深刻的工业革命，产业资本主义、城市商业资本主义也不够发达。城市里的工人阶级一半来自城市贫民，另一半则来自乡村的农民。不管从哪方面来讲，二者都依然保持着中国传统社会的习惯。从中国当时的军队兵源来说，农民也是占了绝大多数。中国的新民主主义革命本质上只能是农民革命。革命理想诉求只有与乡土中国的传统观念——土地与财产的再分配、均贫富这种描述相关，才会被参与者真心诚意地接受。

在新民主主义革命阶段，左翼革命文学一直朝向普罗文艺、大众化方向努力，并且曾经开展过“文章下乡”“文章入伍”运动，意在寻求一个适应历史变革的文学表现形式和传播方式。革命既然是寻求解放被压迫的苦难深重的人民，那么，最底层的中国农民当然最有资格成为文学表现和接受的主体。革命文学把自己放在历史变革和前进的先导位置上，它也就陷入了文学表达的主体与被表现及接受的主体之间的矛盾结构中——在这一

结构中，后者始终是沉默的被想象的主体，永远处于被塑造与滑脱的游戏之中。文学如何去表现它们，使之成为这个历史变革的主体，与文学对历史的想象相一致，并且使其在文学的创作一接受中，共同融入被叙事建构起来的历史，这是一个真正的难题，一个革命性的课题。在这一意义上可以说，革命文学实在是第二次“文学革命”。事实上，毛泽东的《讲话》已经明确指出了革命文艺的本质与任务，它要解决的根本问题是中国革命文学的本土化问题。由于中国革命的本土化性质（与社会主义在其他国家的革命运动相比，其主导是农民革命），在现代性情境中发生的农民革命，它是马克思主义与中国现实相互碰撞的产物，它在政治上可以从马克思主义那里找到依据，在文化上却无法从世界的现代性进程中获得真正的借鉴（苏联的经验远远不够），所以有必要从中国民族传统那里寻找可供利用的资源。毛泽东的《讲话》也在一定程度上受到当时的革命战争背景和西北农村现实的影响，更多地考虑了革命文学的乡土性特征。他深深感到只有表现工农兵，只有建立一种能为人民群众所喜闻乐见的艺术形式和风格，只有在这样的前提下，达成政治与艺术的完美结合，才是革命文艺的理想状态。

最早体现这种状态的是解放区的艺术作品，比如赵树理的《小二黑结婚》《李有才板话》，以及丁玲的《太阳照在桑干河上》与周立波的《暴风骤雨》等。

毛泽东本人对文学艺术总是持有双重态度，一方面，作为一个革命领袖，他把文学艺术看作革命事业的一个组成部分，他知道他在从事前所未有的伟大事业，他所面对的革命形势，他对革命未来理想的期待，都需要充分调动所有的思想文化资源来参与，来推进历史发展；另一方面，作为一个对文学艺术情有独钟的文化人，一个具有诗人气质的政治家，他又深知文学艺术所具有的特性，没有感染力，就产生不了应有的艺术效果，而没有艺术效果的作品是无法发挥其革命的宣传机器的作用的。同时，毛泽东本人对艺术可能还带着一些眷恋与美好愿望，他有时还是希望文学艺术真正能够让人民群众喜欢。从中国整体的现代性革命进程来看，在长期的革命斗争的冲击下，中国历史处于剧烈的动荡与断裂之中，从思想上与传统决裂，这是走向现代革命的必然选择，而革命也给人们造成了巨大的精神焦虑，这一切需要文学艺术提供可理解可感觉的艺术形象，使民众可以

接受历史，进入历史情境，并且从中受到审美的抚慰。革命文艺不仅描写和建构了革命的斗争图景，同时也努力去抚平这些斗争与断裂带来的创伤。正因为此，毛泽东反复谈论革命文艺所应具有无产阶级世界观，强调杜绝一切西方资产阶级的思想的影响与流毒；同时，寻求革命文艺的民族化形式与风格，以此来使革命性的文学艺术具有本土的可接受性。

1953年5月，时任中共中央统战部长李维汉把《关于利用、限制和改造资本主义工商业的若干问题（未定稿）》上报毛泽东。毛泽东在批语中第一次明确提出过渡时期总路线的基本内容。6月15日，毛泽东在中央政治局会议上，提出过渡时期总路线的设想，提出由新民主主义过渡到社会主义的总任务和总目标。他指出，从共和国成立到社会主义改造的基本完成，是一个过渡时期，党在过渡时期的总路线和总任务，就是要在10年到15年或者更多一些时间内，基本上完成国家工业化和对农业、手工业、资本主义工商业的社会主义改造。随后不久，毛泽东在中宣部起草的“过渡时期总路线宣传提纲”上，又做出了类似指示。他还说：“这条路线是照耀我们各项工作的灯塔，各项工作离开它，就要犯右倾或左倾的错误。”<sup>①</sup>

这条总路线迅速成为文艺界的工作重点。反映农村合作化运动，成为当时几乎所有的文学艺术作品的主题；为党所进行的对农村实行社会主义改造和建设提供形象的依据和解释成为文艺创作的主要任务。

社会主义现实主义要求真实地反映现实的本质规律和发展趋势，反映历史中进步的力量对落后事物的战胜，显然，中国的社会主义现实主义在特定的总路线方针指引下，努力去反映那个时期的“本质规律”，无疑，所有的“本质规律”和“进步事物”都是人们在特定的历史情势中对事物认识的结果，阶级斗争和路线斗争也同样如此；八十年代的“反思文学”、改革文学以及现代主义所理解的历史及其人与社会的关系也概莫能外。今天我们已经很难从文学上对历史做出截然的评判，我们所能做到的，也就是去理解在那样的历史情境中，中国的社会主义文学为社会历史的革命提供形象认识的依据和方法，同时也有必要去理解，在强大的政治语境中，文学依然保持的那些品质，那些依靠文学自身的可能性所表达的审美意义。

<sup>①</sup> 薄一波：《若干重大决策与事件的回顾》，中共中央党校出版社，1991，第222页。

## 赵树理的创作：在观念与本真的生活之间

历史选中赵树理作为革命文艺获得本土化形式的代表是一个偶然性的事件。其偶然性在于，像赵树理这样保持着民间文化记忆，带着质朴的乡土经验进入革命文艺队伍，而始终保持其本色的作家，几乎是绝无仅有。周扬在1946年就说过，赵树理是一个“在创作、思想、生活各方面都有准备的作者，一个在成名之前已经相当成熟了的作家”<sup>①</sup>。为什么那么多的经历过五四新文化洗礼的其他作家都没有获得“成熟”的评价，只有赵树理？原因应该在于他有着“成熟的”乡村经验，也就是他的农民经验。如前几章所述，赵树理早年经历坎坷，长期处于流浪逃难状态，是革命使他获得了新生，解放区的环境使他成为一个光芒耀眼的革命作家。他没有因为感恩戴德而把自己的创作拔高到生搬硬套革命概念的高度，也无须经历从小资产阶级知识分子到工农兵立场转变的过程。经历过革命的洗礼，经历过各种各样革命的整风与磨炼，他还是和农民一样质朴与踏实，依旧怀着自己的生活经验去写作。少有人能像他那样，享受了如此高的荣誉，却还保持着原来的本色。

全国解放后，赵树理的创作进入了一个新阶段，这个新阶段并没脱离他原来的轨迹，他的小说还是有那种浓郁的乡土气息。1950年，他的《登记》在《说说唱唱》上发表，这篇小说讲述两对农村青年登记结婚遇到波折，最终在新婚姻法颁布后获得成功的故事。小说营造了解放后新人新事新气象的时代氛围：农村青年艾艾与小晚恋爱，燕燕与小进恋爱，他们都被村里人看成作风不正派。艾艾的母亲小飞娥年轻时与同村的青年保安相恋，却被嫁到了张家庄的张木匠家。张木匠得知后，不依不饶，他本来非常爱这个漂亮的老婆，但经不住母亲的反复怂恿，就动手打了她。从此后，老婆再没有给他好脸色看，每晚睡觉前都握着那个曾经作为恋爱信物的罗汉钱。令人感叹的是，张木匠的母亲年轻时也曾被自己的男人打得死去活来。小说要揭示的是包办婚姻给中国女人带来的世代冤屈，但她们却无法反抗，反而成为旧式包办婚姻的帮凶。赵树理在这里指出中国乡村依然处在小农自然经济状态中，长期的封建传统对人身自由、婚姻与家庭伦理都

---

<sup>①</sup> 周扬：《论赵树理的创作》，《解放日报》1946年8月26日。

造成了深深的创伤。那些男性是旧式婚姻的维护者，同样也是牺牲品。赵树理在新中国诞生之际，写下这篇小说，不只是暴露了当时农村婚姻生活中存在的严重问题，也不仅揭示了封建传统在农村根深蒂固的现象，更重要的意义在于反映了农村出现的新制度、新人物、新生活；这就是新社会给人们带来了幸福景象，只有新社会才能给农村青年提供幸福承诺。

当文艺界的斗争运动进行得如火如荼的时候，赵树理正在埋头写作《三里湾》。1955年，这部长篇小说在《人民文学》第1、2、3、4月号连载，当年5月通俗读物出版社出版了该小说的单行本。这部小说是新中国成立后第一部反映合作化运动的长篇小说。小说通过秋收、扩社、整社、开渠等事件，描写了合作社在波折中顽强前进的历程；刻画了四户人家内部存在的思想分歧和生活观念方面的矛盾，表现中国农民在农村社会主义改造运动中的困窘与艰难的选择，反映了不可抗拒的时代变革趋势，揭示了乡土中国正在发生的深刻变化及其深远意义。赵树理在这部小说中显示出了他的新的眼光。他把家庭中的矛盾上升到资本主义与社会主义两条道路的斗争的高度上，指出农民不只是按照阶级成分被划分为了不同的阶级，而且按照他们对自己生活的理解与把握，还分成了进步的社会主义与没落的资本主义。老中农马多寿，设想走个人发家致富的道路。尽管赵树理是批判这种倾向的，但由此也揭示出中国农民某种根深蒂固的价值观念。被暴力革命推翻的只是那些外在的具体的个人，农民的思想意识却依然是与他所处的生产力与生产关系状态直接联系的。在这部小说中，那些想通过个人劳动致富的中农们，都被描写成性格褊狭，且道德伦理有严重问题的人。马多寿曾以“刀把地”为要挟，抵制扩社和开渠。村长范登高利用职权谋私利，雇工跑买卖，外号叫“翻得高”。老党员袁天成脚踩两只船，两面三刀，在家围着老婆“能不够”转，在外虽然表现得积极响应党的领导，可是却一心一意只想着多给自己留点自留地。这些人都会被描写成农村进行合作化运动的阻力，他们还保留着小农经济自给自足的意识，只顾个人家庭的利益，没有为集体和国家奉献的观念。支部书记王金生被塑造成优秀的共产党员形象，他带领全村人坚定不移地搞合作化，经历过复杂的斗争，最后使三里湾完成了合作化的各项工作。小说既叙述合作化历程的困难，更指明它的必然趋势以及给农民带来的希望。

赵树理长期在农村基层工作，他说自己写小说是从工作中的问题出



发：“我写小说，都是我下乡工作时在工作中所碰到的问题，感到那个问题不解决会妨碍我们工作的进展，应该把它提出来。”<sup>①</sup>赵树理所有的过去的小说，都扣紧农民翻身解放后所面临的观念改变的问题，这些问题包含着赵树理对农民的新生活的思考，因而具有真情实感。他过去并不刻意写农村的阶级斗争，除了《李有才板话》，他的大多数作品，都是因描写农民陈旧落后的观念与新的生活制度之间的矛盾，而显示出特有的活力，乡土气息与时代气息被结合得天衣无缝。《三里湾》作为一部长篇小说，赵树理也曾考虑赋予它以新的形式。他曾经表示，并不想蹈袭某种传统形式，只是想“造成一种什么形式的成分对我也有点感染，但什么传统也不是的写法”来满足读者的需要。赵树理其实并不满足于被人们只看成乡土作家，他说：“我在文艺方面学习和继承的也还有非中国民间传统而属于世界进步文学影响的一面，而且使我能够成为职业写作者的条件主要还得自这一面——中国民间传统艺术的缺陷是要靠这一面来补充的。”<sup>②</sup>一旦写作长篇小说，赵树理显然想到艺术上的功力要厚，单靠传统文学的素养似乎不够。更重要的在于，他过去以写“中间人物”而著称，这可以理解为他的小说艺术对人物性格刻画独特性，但也表明他并不想超出个人的经验以概念化的方式去反映农村中的阶级斗争。就革命文学的要求而言，赵树理的作品是社会主义革命文学的农村题材中最为“落后”（不革命）的文学，它既没有那么激烈的阶级斗争，也不那么血腥暴力。但革命在那个时期需要赵树理这样的“温和情感”来抚慰农民，也需要如此“不现代”的传统文学情感来充当激进革命中的情感抚慰。这似乎在一定程度上可以说明社会主义革命文学在其初创阶段有多么简陋。对于赵树理来说，随着革命的深入，他也意识到自己的骨子里并没有那么强烈的革命性，其革命立场和方向都不是那么自觉，只是朴素的乡土情感和革命工作经验构成着他写作素材，被卷入革命文学的阵营并且被作为样板，这很可能是他所始料未及的。现在，历史发展到新阶段，赵树理需要拿出配得上历史愿望的作品，因此，《三里湾》不只是他朴素的民间记忆中的东西，而在更大程度上是革命意识形态引导下的产物。

---

① 赵树理：《当前创作中的几个问题》，载《三复集》，作家出版社，1963，第30页。

② 赵树理：《〈三里湾〉写作前后》，《文艺报》1955年第19期。



《三里湾》写的是农村的合作化运动，在此之前，关于这一主题有李准的小说《不能走那条路》。在《三里湾》中，赵树理正面触及了尖锐的阶级斗争，对于正反两面的艺术形象都要给予典型化处理，这就不像把重点放在处理“中间人物”形象上的小说叙事。事实上，描写农村的阶级斗争，也就是上升到“世界进步文学”的水平上来抽象地看待农村生活，把平淡而生生不息的乡土生活写成你死我活的阶级斗争和路线斗争，必然使其失去乡土的本色。而经过暴力革命和阶级斗争洗礼的中国乡土生活本身，或许也是乡土的异化（后来的一些历史事实表明，农村的新仇旧隙都沾染上了“阶级”的特征，开始还只是政治化的概念，政治化的想象，后来就在一定程度上变成了现实）。新中国建立后的乡土中国，正如中国乡土文学一样，已经被历史制造的剧烈的阶级矛盾所改变，而后者作为对前者的反映或是想象的夸大，也不得不成为对这个裂变的历史情境的反映。赵树理这个始终要回到乡土生活中去的人，也不得不开始讲述乡土中国正在发生的巨大变革，借助“世界进步文学”的影响，描写起农村合作化运动中的两条路线斗争。

赵树理并非依赖政治概念的写作者，他既要适应时代潮流，也要面对生活经验与事实。这些被建构起来的历史与阶级的冲突，像是赵树理要解决的标识性问题；他花大气力描写的，依然是那些家庭内部的冲突和困境，那些乡土中国社会中更为真实和内在的矛盾。在整个社会主义文学叙事中，我们都可能看到这种分裂：一方面是从政治上理解历史发展的必然趋势，从社会主义思想的高度来表现中国农民的思想状况，对他们的进步与落后进行描写与评价；另一方面，只要回到乡土中国，回到农民的日常生活，回到他们的道德与伦理状况中，更为朴实的生活就会呈现出来，那种浓郁的乡土气息，始终是概念化的历史规律（关于先进与落后、社会主义与资本主义的斗争）的调和剂。前者使文学在社会主义时代有立足之地，后者则维系着文学的基本审美品质。对于赵树理这样本来就标志着新文学方向的作家来说，他当然要主动担负起时代给他提出的任务。在他后来的作品中，他也尝试着把两条路线斗争表现得很鲜明。在试图表现农村的阶级斗争方面，赵树理似乎是尽了最大努力，但显然还未达到时代要求的高度。胡乔木早在1951年就认为赵树理写的东西“不大”（没有接触重大题材）“不

深”，要求他继续学习毛泽东思想和马列著作。<sup>①</sup>周扬对《三里湾》也不十分满意，认为这部小说缺乏“主题的鲜明性和尖锐性”，没能表现出农民在接受社会主义思想后所显示出来的惊人力量。<sup>②</sup>还有人撰文批评《三里湾》说，它的典型化不够，对于农村“无比复杂和尖锐的两条路线斗争”的展示，没有达到应有的深度，对于农民的革命力量也表现得远远不够。<sup>③</sup>实际上，赵树理感兴趣的，是他对乡村生活的细节表现，那种对泥土的纯朴感情，始终渗透在对历史的概念化描写中，并且试图以此来淹没那些阶级斗争事件。这使赵树理不能放开手脚来表现阶级斗争，或者夸大农民身上自发的“革命力量”。只要摆脱那些历史与阶级的冲突，他的小说就依然具有生活的本真质朴，那些浓郁的生活气息和乡土日常，给人以深刻的印象。

赵树理在五六十年代还有其他作品，如1958年发表的《锻炼锻炼》等。这些作品都还保持着他观察生活的特殊视角，以及对农民与基层干部心理的细致把握。在把他笔下的主人公的生活细节上升为社会主义精神品格时，赵树理的叙事还是能够在一定程度上显示出自然真实的特色。在五六十年代，他的创作比较起当年在解放区来，显得更加拘谨而缺乏生气，他也努力要反映中国农村发生的伟大变革，揭示历史趋势和时代本质，但显得有些力不从心。他是朴实的，一直很难脱离他的真实生活感受去描写概念化的历史。他的困境也表明：从生活经验到政治观念之间，依然横亘着艺术的诚实。另外，赵树理深深扎根于中国民族/民间艺术，也妨碍着他彻底地投身于创造全新的革命文艺。这说明，革命文艺与传统民间艺术之间有着相当复杂的关系，革命的内容，如何与民族/民间艺术形式相融合，即使在赵树理这里也依然是一个未能解决的难题。赵树理的创作方法与风格影响了一大批山西籍的青年作家，如马烽、西戎等人，他们形成

① 参见温儒敏、赵祖谟主编《中国现当代文学专题研究》，北京大学出版社，2002，第213页。

② 参见周扬：《建设社会主义文学的任务——在中国作家协会第二次理事会会议（扩大）上的报告》，《文艺报》1956年第5、6期。

③ 参见俞林：《〈三里湾〉读后》，《人民文学》1955年7月号。有关论述也可以参见萨支山：《试论五十至七十年代“农村题材”长篇小说》，《文学评论》2001年第3期；温儒敏、赵祖谟主编《中国现当代文学专题研究》，第213页。

一种朴实无华、描写乡土生活细节的独特风格，后来被看成一个小说流派——“山药蛋派”。

## 历史地与经验地把握乡土中国

1953年11月20日《河南日报》发表了李准<sup>①</sup>的短篇小说《不能走那条路》，被《人民日报》于1954年1月26日转载，25岁的李准因此一举成名。《不能走那条路》描写农村合作化运动中农民转变观念和立场的故事。宋老定作为一个翻身农民，却时刻想着发家致富，他起早贪黑，目的是把家搞得像过去的富农那样。他甚至不惜乘张拴危难之时买他的地，最后他在地头看到自己的老朋友张拴他爹的坟而发现自己的错误，终于意识到“不能走那条路”，从而放弃了过去发家致富的梦想。这篇小说在中国农村合作化运动开始时发表，非常及时地反映了农村中存在的普遍问题：农民依然眷恋土地，梦想在过去的传统社会模式中发家致富。这说明对农村实行社会主义改造是多么重要。“不能走那条路”的理由在当时看来是不言自明的。正如小说中的张拴他爹的坟所象征的一样，中国农民如果想要回到旧社会，就会有苦难在等着他们，只有社会主义可以救中国。这是社会主义文学的经典叙事模式：作家深刻体认时代理念，以结论来建构故事。因而这篇小说概念明晰，叙述简洁，人物的社会属性分明，以阶级和路线论善恶，政治理念决定了人物的命运归属和情感状态。

1960年，李准发表《李双双小传》，很快被改编成电影《李双双》。作品描写一个农村妇女在“大跃进”中如何积极踊跃“办食堂”，通过妇女的崭新的精神面貌来歌颂“大跃进”。作为一部文学作品，它并非是对当时的意识形态的简单演绎，即使在今天看来，也依然具有感染力。现在有不少学

<sup>①</sup> 李准（1928—2000），蒙古族，本姓木华梨，后简化成李，原名李铁生，河南洛阳人。1953年发表短篇小说《不能走那条路》后成名。先后创作了一批话剧及电影剧本《老兵新传》《耕云记》《李双双》《龙马精神》和电影小说《壮歌行》等。其中《李双双》于1963年获第二届《大众电影》百花奖最佳编剧奖，1976年后创作电影剧本《大河奔流》，并改编创作了电影剧本《牧马人》《双雄会》《高山下的花环》等。

者试图在“重写文学史”的框架下，重新解读一些当年的经典作品。例如，有些学者认为《李双双小传》包含着很深刻的“妇女人权的历史内容”，小说的题旨在于表现“大跃进”中妇女人权、地位和精神的解放等方面：“李双双的形象融合了民族传统美德和社会主义的时代精神，凸显了其勤劳善良、豪爽泼辣的个性。她身上既有现实性的成分，又有理想化的色彩，是一个在社会变革过程争得了平等地位和独立人格的农村青年女性的典型，在一定程度上表现了中国劳动妇女的解放历程。”<sup>①</sup>另外有些学者试图从艺术上来论述这部作品的意义。陈思和主编的《中国当代文学史教程》中，从“民间”与“潜在写作”的角度，来论证当时的文学作品对主流意识形态的溢出<sup>②</sup>。这种看法没有把文学与政治简单等同起来，是值得肯定的。文学总是会有一种超出时代政治决定性的力量，否则，就无法作为文学存在下去，而且也就不会有那么多次的文学运动，因为文学始终不能完全被政治等同。实际上，毛泽东本人也在努力寻找民族性的表达方式与风格，他设想有一种中国的民族风格与社会主义革命文艺完美结合的作品。如果放在现代性的框架中去理解的话，正是现代性巨大的断裂，和革命所造成的巨大社会伤痛，需要一种喜闻乐见的艺术形式来抚平与安慰。民间性的艺术，本质上也是对革命的一种美学补充，革命引发的剧烈的社会冲突和创伤需要这样的抚慰品。

周立波的《山乡巨变》1958年6月由作家出版社出版。周立波早在解放区时期就以《暴风骤雨》而闻名。1954年底，他回到家乡湖南益阳农村安家落户，体验生活，参加了合作化运动，《山乡巨变》就是这个时期的产物。这部小说分为正编与续编，前者描写县委办社干部邓秀梅带领基层干部办起了常青农业生产合作社，反映了初级农业合作社兴办的过程；续编描写常青合作社转入高级合作社后的生产生活情况，反映了高级合作社给农村带来的深刻变化和新的精神风貌。这部作品描写的时代背景是1955至1956年间，当时正值邓子恢要收缩农业合作社，被毛泽东批评为“右倾机会主义”。这部作品在一定程度上迎合了当时政治的需要，反映合作化运动给农村带来的新生机。作品也包含了一个阶级斗争/路线斗争的结构框架，如以邓秀梅

① 金汉总主编《中国当代文学发展史》，上海文艺出版社，2002，第139页。

② 参见陈思和主编《中国当代文学史教程》，第49页。

为首的坚持走合作化道路的革命阵营与暗藏的阶级敌人龚子元之间的矛盾冲突为主线，但作者并没有刻意去写两条路线斗争，相反，他花费了相当多的笔墨去描写那些落后的“中间人物”，或者说右倾分子。周立波曾表述过自己的创作思想：“创作《山乡巨变》时，我着重地考虑了人物的创造，也想把农业合作化的整个过程编织在书里。我这样做了，不过是着眼有远有近，落笔有淡有浓，考虑到运动中的打通思想个别串联，最适合于刻画各式各样的、人物，我就着重地反映了这段，至于会议、算账，以及处理耕牛、家具等等具体问题，都写得简明一些。……合作化运动是一个全国性的规模宏伟的运动，上自毛泽东同志，下至乡的党支部，各级党委，全国农民，都在领导和参加这个历史性的、大变动。清溪乡的各个家庭，都被震动了，青年和壮年男女的喜和悲，恋爱和失恋，也或多或少地，直接或间接地和运动有关。”<sup>①</sup>他虽然相信土改和农村合作化运动等一切社会主义革命行为，但作品还是具有相当的文学性。如果说，现实主义文学的首要意义在于真实地反映当时的历史面目的话，那么，周立波还在一定程度上尊重了当时的部分现实，依据自己的生活体验来写农村正在发生的变革。也许是因为作者回到家乡的缘故，又带有客居的成分，这使他对家乡湖南的自然风光带有特殊的情感，过多的自然风景描写，优美的抒情笔调，使小说具有一种审美氛围。

柳青的《创业史》一度被认为代表了50年代现实主义文学的最高成就。柳青为写作《创业史》，在长安县皇甫村住了十多年<sup>②</sup>。现在的人很难想象那个年代的作家为写作，是如何呕心沥血。他们确实是在艰苦卓绝的战斗岁月中成长起来的作家，要他们不关心现实，不面对现实写作都不可能。他们不是生活在现实之外，也不是生活在文本化的文学传统中，而是在大历史之中。如果因此认为中国这些投身于现实斗争的作家们只是土包

<sup>①</sup> 周立波：《关于〈山乡巨变〉答读者问》，《人民文学》1958年7月，第112页。相关论述亦可参见王晓初《中国现代文学发展演变史》，西南师范大学出版社，2002，第498页。

<sup>②</sup> 柳青（1916—1978），原名刘蕴华，陕西省吴堡县人。年仅12岁（1928年）就加入中国共产主义青年团，1936年加入中国共产党，1938年奔赴延安。解放初期，任《中国青年报》编委、副刊主编。1952年任陕西省长安县副书记。“文革”期间被关押，1978年6月13日因病逝世。柳青的主要作品有：短篇小说集《地雷》，中篇小说《咬透铁钹》，长篇小说《种谷记》《铜墙铁壁》《创业史·第一部》《创业史·第二部上卷》《创业史·第二部下卷》。

子，那也错了。柳青自幼聪慧好学，十四五岁就读了《共产党宣言》《少年漂泊者》《反正前后》《西线无战事》等不少书籍，参与学潮斗争。初中就学习英文，据说一年多后，就可以读英文原著图书。后又自学俄文，一边介绍苏联文学，一边开始自己写作。在学校经常写散文、诗歌，翻译外国短篇小说，不时有作品在报刊上发表。

柳青一度担任过基层干部，曾任陕西长安县县委副书记，主管农业互助合作工作。1953年3月，辞去长安县委副书记职务，定居皇甫村，专门从事长篇小说《创业史》的写作。柳青的文学创作，可谓是社会主义农村革命与建设的有机部分：1960年4月，柳青将《创业史》第一部10万册的稿酬16065元，捐给王曲公社做工业基建费用；1961年开始写《创业史》第二部时，他向中国青年出版社预借5500元稿费，为皇甫村支付高压电线、电杆费用。柳青为写作长期生活于艰苦之中，身体遭受病痛折磨，62岁那年因病去世。

《创业史》目前有二部三卷，最有影响力的当数第一部，该小说最早在《延河》1959年第4—11期上连载，1960年中国青年出版社出版单行本。1977年6月中青社出版《创业史·第二部上卷》，1979年6月出版《创业史·第二部下卷》。这里主要讨论第一部。

到现在为止，柳青的《创业史》依然是最具有社会主义现实主义艺术特色的作品。作者原打算全面反映农业合作化运动，从互助组写到高级社，但并没有完成这个宏伟的计划，现在看到的《创业史》，只是第一部和第二部的上卷及下卷的前四章。我们今天可以就社会主义现实主义文学在为现实建构时代想象的作用意义上，来理解其独特的艺术特色。

第一，文学回答现实的紧急问题。

这部小说描写了渭河平原下堡乡蛤蟆滩互助组的建立和发展历程。有文学史著作认为，这部小说反映了当时农村存在着日益扩大的贫富差距以及产生的矛盾冲突，由此来揭示农村开展互相合作运动的必要性和紧迫性，表明了中国农村走社会主义道路的必要性及可能性。<sup>①</sup>作者用在蛤蟆滩发生的故事来概括了中国农村的普遍问题。经历过土地改革，中国农村的社会

---

① 参见金汉总主编《中国当代文学发展史》，上海文艺出版社，2002，第171页。



主义改造远未完成，这里交织着新旧两种习惯，两种势力的矛盾冲突。小说尤为深入地描写了梁生宝父子在旧时代生存创业的艰辛与惨败，揭示只有共产党创建的新社会才会给贫苦农民指明一条生路。这一情节也喻示着党领导的农业合作化运动是农民摆脱贫困的必由之路。赵树理的小说特征之一是回答现实问题，但他的问题是从现实中来，到现实中去，都是一些具体实际的问题；柳青要回答的问题则具有历史宏伟的指向性，即中国农村向何处去。柳青后来解释说这部小说正是要说明这样的真理：“中国农村为什么会发生社会主义革命和这次革命是怎样进行的。回答是通过一个村庄的各阶级人物在合作化运动中的行动、思想和心理的变化过程表现出来，这个主题和这个题材范围的统一，构成了这部小说的具体内容。”<sup>①</sup> 长期以来，这种思想主题被文学史编纂者理解为“主题的历史深度使小说获得了内容的史诗性”。<sup>②</sup>

从小说叙事上，也可以看出作者以开阔的视野突出显示了现实主义全知全能的叙述视角。小说抓住主要矛盾，设计两条路线、两条道路的斗争，以此为主线索，来展开具体事件所包含的矛盾冲突。小说展开了一个较大的生活画面，对社会主义过渡时期的总路线对中国社会引起的深刻变化，进行了深入全面的表现，不只是反映了农业合作化运动，也涉及到城市工业化对乡村的强烈影响<sup>③</sup>，深刻而剧烈的社会变革，对不同阶层的人造成的巨大冲击。每个人都被卷入了社会革命运动，在更多的时候，小说描写那些运动中的人们对命运与前途的迷惘与绝望，这是对那个时期颇为真切与深刻的呈现，这部小说无疑揭示了过渡时期中国社会的剧烈变动及其内在矛盾。

柳青以他在农村的实际工作和对中国农村的深入了解，写下这样的作品，回答了当时中国农村走什么道路这样的紧急而重要的问题，这不能不说是社会主义文学的独特经验。它关注的不是个人的内心情感，而是一个民族国家在特定时期的历史选择。只有从社会主义文学如何为现实创造社

① 柳青：《提出几个问题》，《延河》1963年第8期。

② 金汉总主编《中国当代文学发展史》，第171页。

③ 徐改霞那么渴望进入城里当女工就是一个视角，而柳青以非常客观的笔墨来描写三千女青年竞争280名女工名额的盛况。



会理念这一角度来理解，才能把握社会主义现实主义文学的深远意义。

第二，塑造理想化的“社会主义新人”形象。

这部作品在艺术上受到争议和赞扬的方面主要在于它的人物塑造。梁氏父子是主要人物，也是塑造得最成功的典型形象。梁生宝被作为社会主义新人形象来塑造，他是一个吃苦耐劳、有政治觉悟和理想的新一代农民的代表。作为一个朴实的农民，如果除去他身上被理想观念赋予的品格，在大多数情形下，这个人物被写得很丰富生动。事实上，在当时的理论界，开展过是否可以写“英雄人物的缺点”问题的讨论，占据压倒性的理论观点的，认为还是不能写。在这种理论规范下，英雄人物必然被拔得很高，它必然以符合政治概念的标准而成为完美的人物。像梁生宝，他身上汇集了中国传统农民的所有美德，也概括了新时代农民成长的全部进步因素，实际上是典型的“史诗式”的社会主义新人形象。梁生宝的英雄主义品格与当时农民的觉悟，与绝大多数农民在当时的表现无法进行比较。理解这种人物形象，无法从它是否“真实”、是否可信去理解，只有“历史地”从社会主义伟大事业的发展历程和方向上去理解，才能体会到它的理想性的美学意义。

第三，关于中间人物与现实主义的多面性。

相比较而言，梁三老汉这一形象显得较为真实可信，因为没有那么多附加的观念性意义。这个勤劳耿直而又被旧有习惯支配的老一代农民，更习惯生活于小农经济的氛围中，他并不理解儿子梁生宝走合作化的道路，也无法使自己相信合作化会带来好处。梁三老汉也尝到了新社会的甜头，这使他可能贴近党和政府。在当时，梁三老汉的形象被作为“中间人物”来理解，认为在他身上反映了农民依然保留的小农经济思想，他们对私有制的依恋。现在看起来，正是这些落后的“中间人物”身上反映了一定的生活真实性。

关于《创业史》展开过热烈争论，焦点集中在梁生宝和梁三老汉形象塑造问题上。关于梁生宝，当时的主要观点认为，他的身上体现了时代光辉的思想和品质的先进性，揭示了农村存在的阶级矛盾和斗争，用革命理想照亮了社会主义农村的前途。关于梁三老汉形象的争论，倒是微妙地反映出那个时期文学评论试图表达的对文学性的关注。在当时深入探讨“中间人物”问题的研究者有严家炎先生，他在《谈〈创业史〉中的梁三老汉

的形象》等多篇文章中，强调梁三老汉形象的艺术价值。<sup>①</sup>关于《创业史》中的“中间人物”的争论，在当时是一个影响较大的话题，由此可以看到，在政治规范之下，文艺理论与批评依然试图有所突破。

柳青描写的梁三老汉形象更多地注入了他对农村现实生活的体验，不是从概念出发，而是从他的实实在在的经验出发。梁三老汉的形象代表了那个时期农民对土地的深刻眷恋，他们朴素的生活态度。对于农民来说，能过上好日子，有自己的土地和房子，这就是生活的全部。

第四，小说叙事的生活真实及其丰富性。

这部小说作为农村题材的现实主义代表作，在社会主义现实主义文学这一纲领下，在艺术上有它的突出之处。小说对人物行为描写的生动与心理刻画的细致结合得相当到位，精炼而准确，很有生活质感。同时，小说对人物心理的描写，不仅体现在梁生宝、梁三老汉身上，就是对次要人物，如对梁秀兰与杨明山恋爱中的心理刻画也很见特色，显得层次分明而细腻。通过改霞对城里当工人的向往，来体现当时的城乡差距，也非常真实地表现了中国农民在现代化建设进程中的不同抉择。就是通常作为反面形象的姚士杰和素芳，也写得很有意味。姚士杰虽然也有一点反面人物通常有的脸谱化的痕迹，例如，他在道德上是被贬抑的，但他试图重新发家致富的勃勃野心，他作为一个庄稼好把式的那种自信，他对周围人的洞察，对党员干部的复杂心理等等，都刻画得细致入微、淋漓尽致。读读素芳到姚士杰家帮工的心理微妙变化，就可以看出柳青的笔法确有非凡之处。素芳在

<sup>①</sup> 关于“中间人物”的说法还有一些问题需要澄清。邵荃麟1960年12月在《文艺报》编辑部会议上的发言，提出“梁三老汉比梁生宝写得好”的观点。1962年8月“大连会议”上，邵对他的观点作了系统阐发，通常被认为这是对“中间人物”最早的看法。但邵1960年发言，直到1964年8、9期合刊的《文艺报》才刊发邵的《关于“写中间人物”的材料》，那时邵已经被文艺界列为批判对象。后来洪子诚在一篇回忆文章中提到，“文革”期间，有人指责严家炎“追随邵荃麟贩卖中间人物论”，严家炎纠正说，他没有“追随”邵荃麟，他关于《创业史》的观点在1960年下半年就已经形成，文章发表在1961年：“邵荃麟有这样的看法比我要晚许多”。参见洪子诚《“严”上还要加“严”》，载于钱理群主编《寻找北大》，长安出版社，2008。严家炎先生最早关于创业史的评论参见《〈创业史〉第一部的突出成就》，《北京大学学报》1961年第3期；《谈〈创业史〉中梁三老汉的形象》，《文学评论》1961年第6期。此后，严家炎还发表了《关于梁生宝形象》，《文学评论》1963年第3期；《梁生宝形象和新英雄人物创造问题》，《文学评论》1964年第4期。

磨坊磨麦子，姚士杰翻墙入内把她强奸了，在素芳从害怕到期待的转变中，可以见出柳青把握人物心理层次的微妙笔法。虽然，社会主义革命文学总是贬抑并驱除这类女性形象，把她们作为唯一的欲望话语表达的符号，但同时又总是能把她们的肉身和情感写出来。在被道德贬抑的同时，她们也获得了在小说叙事中存在的位置。在五六十年的文学评论中，姚士杰和素芳的形象是被放逐和遗忘的，他们略微的脸谱化，却压抑不住他们身上的活生生的肉身气息。恰恰是这类人物显现出了那个时期少有的肉身欲望，今天看来，姚士杰和素芳甚至比梁三老汉还写得更有活力。

这部小说与当时其他作品相比，在叙事上显示出一种丰富的力量。作者把抒情性描写与对现实的反思性评价结合起来，使得叙事要素显得相当丰富，也可以看出作者想要理解历史与现实的愿望，使作品更显出一种思想的厚重。尽管今天看来，那些思考和议论有概念化的倾向，但在当时，小说具有这样丰富的元素，和视点多元展开的立体感，无疑还是跃进到了一个高度。

总之，以阶级斗争和路线斗争来设计小说叙事结构，这是社会主义革命文学的要求，也是中国的现代性政治激进化在文学上的表现。现实主义的典范之作，也是历史愿望的理想之作。尽管我们会看到政治理念在这部作品中的主导作用，但也可以从历史的角度来理解这样的社会主义文学的典型化作品。如此观念化的文学可以有效地介入历史实践，这本身足以说明中国的激进现代性强烈地要从文学那里找到自己的幻象，那是一种召唤，也是一种自我认同。文学为激进化的革命想象提供了充足的范本和必要的抚慰，在强大的历史愿望与真挚的生活书写之间，社会主义现实主义文学在《创业史》这种作品中建立起了自身的独特经验。这是一种迥异于西方资本主义现代小说的经验，也与中国现代文学的经验显著不同，如果不结合中国走过的历史道路去理解，我们就无法给予它令人信服的理解和有深度的阐释。

## 第四章 革命历史叙事的兴起

---



中国当代文学以宏大叙事为主体，然而，这种宏大叙事是如何建构起来的，有何演化和变异，我们并没有给予深入探讨。文学史不只是给出作品的基本意义，更重要的在于揭示这些作品之所以产生的历史根源，从而给出它们的恰当意义，特别是对于新中国成立后的文学历史来说，这种理解显得尤其重要。从文学的意义上来看，这些宏大的讲述革命历史的作品的问题在于过于传奇化，人物形象概念化倾向明显，结构宏大而情节线性发展，语言也显单调。然而，从左翼文学的历史发展来看，50年代出现的这些大容量的展开历史叙事的长篇小说，无疑又是一个了不起的进步。社会主义文学对历史的理解已经有了一套完整的观念，作家们也成功地掌握了一套话语体系，有效地建构了革命历史，表现了广阔而多面的社会生活。这使文学对革命历史建立起可感的形象和情感基础，为那个时代的人们提供精神信念和鼓动起战胜困难的勇气起到了积极的作用。

尽管我们会说，文学就是文学，文学的审美标准应该统一，应该有普遍性，而不应该双重甚至多重标准。但人类历史上确实出现了不同的社会制度并选择了不同的现代化道路，我们当然也不赞成，站在某种单一的立场，对一种文学持肯定态度，对另一种持否定或简单批判的态度。从资本主义启蒙文学或现代主义形成的审美标准来看，有人可能会对中国50年代的这些革命历史小说提出种种批评，但如果把它们放在中国特定的历史时期，去看中国进入现代后，如何渴望创建中国自己的文化，就多少能理解现代以来的左翼传统如何最终占据了主导地位。既然没有超历史的文学，在历史给定的条件下去创建的一种新型的文学，也只有在这种历史语境中才能加以解释。文学是被历史创造的，但社会主义革命文学却有如此雄心抱负，要建构起自身依托的历史。

## 重写革命历史的现实依据与现代性动机

如前所述，新中国的文艺界在短时期内进行了多次政治运动，这些运动把文学艺术紧密地统一在社会主义文化建制中。新中国的文艺在继承了现代文学中的左翼传统同时，更进一步自觉遵循政治律令。经历过多次政治运动洗礼，作家无疑对文学的现实要求有了更深刻的体认。如何把文学事业汇入党和人民创造历史的伟大进程，中国作家确实要完成自身的革命。就文学史的发展变化而言，这里肯定有一个深刻的转折和变异。

中国的五四启蒙主义文学与世界的现代性文学是联系在一起的，都主要表达个人的自我意识在现代社会的崛起这种普遍情感。资本主义文化是与个人的自我意识相联系的，这一切源于资本主义经济以对“自由的人”与“人的自由”的需要为前提。从传统社会转型为资本主义社会，私有财产与个人的自我意识构成了最根本的特征。然而，中国特殊的历史条件，20世纪初期资本主义未能获得正常有序的发展，民族资产阶级没有足够的力量成为历史变革的领导阶级，资本主义文化也不可能得到全面的发展。另外，现代中国面临着民族救亡的历史重任，这使任何关于个人的自我意识的表达都受到限制，并转向建构民族国家所认同的宏大叙事。当革命获得成功，民族国家的强大力量就支配了历史的发展趋势。很显然，革命文学在走着与五四启蒙文学不同的道路，尽管在后来的话语中，五四启蒙文学被叙述成革命文学的前驱，但至少五四启蒙文学有着更为复杂的内涵，革命文学对五四启蒙运动的叙述，即使不是全面改写，至少也只是把一方面的内涵展开为全部意义。革命文学终于成功地把文学变成了民族国家事业的一部分，成为表达主导思想意识的有效手段。

文学对民族国家的政治认同达到如此高度，其表意的内涵与策略也无疑贯穿着民族国家的特征。新中国成立以后，通过多次政治运动，文艺界的思想高度统一于党的思想纲领之下，这一点已经取得了成效。1953年第二次文代会上，社会主义现实主义被确立为中国社会主义文艺的最高创作方法，这就要求文艺从社会主义历史发展的本质规律的意义上来反映历史与现实。从现代性的角度来说，文学艺术是一个时代的情感、精神与感觉方式的表达，它通常是通过创作主体个人的感受来表达时代的共同感受，

因而现代性文学艺术把个人性或独创性推到了极端的高度。中国的社会主义现实主义要求作家站在人民的立场，改造资产阶级世界观，把文学创作的个性全部汇集到民族国家的共同性中，要求作家站在这样的高度来表现历史的本质。因此，如何建构历史，使之与现实构成一个整体，这是新中国文学在创作上面临的根本任务。事实上，现实的本质规律已经明确，其意义可以在当下的各种政治话语中得到确认；但是，要全面而肯定地确定现实本质规律，则还要从历史中找到依据。

50年代中后期，中国当代文学出现了一批影响深远的讲述革命历史的作品（多数为长篇小说）。

从文学自身的发展来说，新中国文艺虽然酝酿了这么久，却缺乏有分量的作品，长篇小说具有较大的历史容量，能够描写革命历史的宏伟画卷，在艺术上有很大的创造余地。那些作家大都经历过革命战争，对革命生活深有体验，选择革命历史题材也驾轻就熟。况且，现实斗争形势依然复杂多变，也很难准确把握，把眼光投向过去不久的革命历史，作家们可以发挥的余地大得多。新中国成立后写现实题材的作品，大都受到过不同程度的批判。

从宏观的现代性角度来看，这是文学的现代性发展的一种中国本土特色。中国的现代性中的个人自我意识没有得到有效发展，而是迅速地被关闭于民族/国家救亡的表述所取代，随着革命的深入及胜利，这种民族国家救亡意识非但没有减弱，反而被不断强化。现代性的思想文化建构在中国的表现因而就是采取激进革命运动的方式，它既被激进革命运动所唤起，也推动了革命的激进化。它在文学上的表达，就是建构宏大的历史叙事，以此来展现一个有着本质规律的、整体性的历史。

革命历史叙事要建构一个客观化的历史，这个历史是被事先约定的经典意义所规定的。这里所说的文学的“历史化”，也就是说，文学写作需要按照特定的历史要求再现式地叙述一种被规定的、已然发生的历史，从而使作品所反映的生活具有客观的真理性。“历史化”也就是将历史文本化和寓言化。

新中国成立后到“文革”前的中国当代文学，其创作成就主要有“三红”（《红旗谱》《红日》《红岩》）、“一创”（《创业史》）、“保林青山”



(《保卫延安》《林海雪原》《青春之歌》《山乡巨变》)。这八部作品中，有六部是与革命历史题材相关的。它们体现了中国当代文学建构的“宏大历史叙事”，文学讲述（建构）了革命历史，同时也建构了文学的宏大历史。中国当代的革命文学与革命历史交织融合在一起，使逝去的革命斗争岁月具有了可感的形象体系，历史的伟大也造就了现实的必然性和正当性。

### 革命历史的重现：宏大场景与英雄传奇

汉娜·阿伦特曾经指出：“革命这一现代概念与这样一种观念是息息相关的，这种观念认为，历史进程突然重新开始了，一个全新的故事，一个之前不为人所知、为人所道的故事将要展开。”<sup>①</sup> 革命需要为自己建立一种记忆形式，建立一个生动鲜明的历史形象。

1954年6月，人民文学出版社出版了杜鹏程的长篇小说《保卫延安》<sup>②</sup>。小说的故事背景发生在1947年3月，胡宗南率十万兵力围攻陕北的中央根据地延安，小说以某部一连连长周大勇为主要人物形象，讲述一大批解放军指战员经过艰苦卓绝的战斗，终于取得全面胜利的故事。从普通战士到各级指挥员，直到彭德怀副总司令，小说塑造了人民解放军的英雄群体形象。

小说在叙事上显示出现实主义的艺术强度：其一，情节跌宕起伏，紧张而富有戏剧性。故事开篇就处在紧急状态，胡宗南率十万主力直赴陕北根据地，当时根据地驻军不及敌军十分之一，装备更是差之甚远。某部旅长陈兴允率领一个纵队，从晋中出发，星夜兼程，向西挺进，突然出现在敌军面前，在万分危急之时，我军化险为夷，转败为胜。小说情节紧凑，

① 汉娜·阿伦特：《论革命》，陈周旺译，译林出版社，2007，第17页。

② 杜鹏程（1921—1991）原名杜红喜，出身贫寒，在孤儿院生活数年，在教会学校读过几年书。1938年到延安，曾在八路军延安大学学习。1947年作为随军记者转战大西北战场。几年间，他记下日记一二百万字，记录了当时的战争生活。1949年底，开始写长篇小说《保卫延安》，历时五年，据说九易其稿，该小说1954年由人民文学出版社出版。杜鹏程的其他作品还有中篇小说《在和平的日子里》，小说集《青年的朋友》，散文集《速写集》等。

大情节推动小情节，环环相生，惊险刺激，引人入胜。其二，在紧急的战争氛围中刻画人物形象，通过行动来展现人物性格，特别是展现英雄无畏的革命精神。我军的高级指挥员，在战情危急的时候，总是显得镇定自若，胸有成竹，显示了人民解放军的大智大勇。相反，敌人总是趾高气扬，结果却免不了一败涂地。战争氛围与人物的行动构成一种对比和互动，在紧张中透出轻松。其三，对战争场面的纪实性呈现。小说尤其具体细致地描写了那些刺刀见红的暴力场面、血淋淋的肉搏战场面。它可能是最早描写血淋淋的战争场面的长篇小说。在多次被敌军包围、我军寡不敌众的危急情形中，英勇的战士不畏死亡，杀出重围。冲杀、刺刀见红、肉搏，战斗异常惨烈。例如战士王老虎在一次突围中率一个排断后，在白刃战中，他一口气捅死了十几个敌人，最后还死死地掐住一个敌人的脖子，倒在血泊中。通过对战斗场面的描写，表现了革命战士的英勇气概和必胜信念。战争的另一面，是胜利的喜悦，以及党领导革命正义事业必胜的信念。

这部小说在当时因写到彭德怀副总司令而显出大手笔。小说发表时正值彭德怀从朝鲜战场载誉归来，任国防部长，正是如日中天的时候，他的形象使这部小说增色不少。小说发表后，冯雪峰迅速撰写长文在《文艺报》发表，给予高度赞扬。冯雪峰认为，作者掌握了这次战争的精神，掌握了这次战争之所以胜利的关键和取得胜利的全部力量，描写出了一幅真实动人的人民革命战争的图画，可以说是“英雄史诗的一部初稿”，“它的显著的创造性，显然有推动现实主义创作运动的作用”。<sup>①</sup>小说出版后风行一时，几年间共印了上百万册。1959年庐山会议后，《保卫延安》被禁止发行。“文革”期间，杜鹏程被打成“利用小说进行反党”的“反党分子”，受到残酷迫害。1979年，彭德怀平反后，《保卫延安》也随即重新出版。

在50年代中期，虽然国家面临着艰巨的革命和建设任务，以及相当严峻的国际形势，但是，国民经济的增长势头保持良好，对工商业私营资本的改造也顺利完成，社会主义制度牢牢掌控住一切经济与政治命脉。当时的中国是以战争思维来从事经济建设和意识形态管理的，那就是全党高度统一，全民彻底动员，集中一切资源，迅速果断攻克一个又一个堡垒，取

---

① 冯雪峰：《论〈保卫延安〉的成就及其重要性》，《文艺报》1954年第14、15期。

得一个又一个伟大胜利。<sup>①</sup>

文学不只是时代精神的反映，也是时代精神的塑造者。在50年代，人们需要战争小说，需要体验那种巨大的、严酷的、血与火的场面，体验那些激烈的斗争，那些伟大的难以置信的胜利。1957年，《红日》在《延河》开始连载，当年7月中国青年出版社出版单行本，发行量迅速达到几十万册。《红日》又一次再现了战争的宏大情景，展现了党领导下的中国人民解放军的神勇无敌，显示了人民的正义必定战胜反动势力的历史规律。作者吴强<sup>②</sup>有丰富的战争经历，解放战争期间，参加过涟水、莱芜、孟良崮、淮海、渡江等著名战役。《红日》以涟水、莱芜、孟良崮战役为故事主线，描写我军某军与国民党王牌主力74师多次激战最终获胜的经过。故事始于1947年深秋，我军在国民党主力74师的第二次进攻之下，被迫退出了涟水县城。我方遭受了不小的损失，主力团团团长兼政委阵亡，战士们情绪波动得也很厉害，但士气依然高昂，我军面对强大而装备精良的敌军毫不畏惧，以勇敢与智慧战胜敌人。骄横的74师师长张灵甫一败涂地，全军覆灭。小说在力量对比悬殊的境况中来表现我军的神勇，激烈的战斗过程与场面，紧张而富有刺激感。

这部小说与此前小说的不同之处在于，它第一次比较深入全面地描写了我军与敌军高级将领在战争中的表现，以及他们的内心世界。自从解放

---

① 1958年党内展开反冒进与“大跃进”斗争，最终以毛泽东的思想取得胜利而告终。1958年元旦，《人民日报》发表社论《乘风破浪》，提出在经济建设上不仅要赶英，而且要超美，即在15年时间里，在钢铁和其他重要工业品产量方面，赶上英国；此后，再用20年到30年时间，在经济上赶上并且超过美国。2月3日《人民日报》发表社论《鼓足干劲，力争上游》，指出我国正面临着全面“大跃进”的新形势，提出要打破一切右倾保守思想，苦战3年，基本改变面貌。此后，毛泽东主持召开中央政治局会议，之后又召开中央工作会议。他把党内其他领导在经济建设速度上的不同认识，定性为“非马克思主义”。3月，毛泽东再次主持召开会议，把一月南宁会议和第1届人大第5次会议所确定的产钢指标，提高为700万吨，比上年增长35.5%。

② 吴强（1910—1990），原名汪大同，江苏涟水人。1933年在上海参加左翼作家联盟，抗战爆发后于1938年参加新四军，1939年加入中国共产党。解放战争期间参加莱芜、淮海等著名战役。解放后，历任华东军区政治部文化局副局长。1952年转业到地方，曾任上海市文联副主席、中国作协上海分会副主席等职。“文革”期间遭受迫害，1978年在粟裕关怀下平反复出。作品有长篇小说《红日》、《堡垒》（上部），散文集《心潮集》等。

区的文艺强调为工农兵方向以来，表现工农兵的作品大都表现普通群众，成功的作品多是写农村题材，主角是普通农民。杜鹏程的《保卫延安》写到彭德怀，但着墨并不算太多。《红日》则有不少篇幅写到我军军部的情况，写到军长、副军长和师长们的生活状况，和他们在战争中的表现。这里面出现的一个知识分子式的副军长梁波，显得与众不同。在他身上，军人的勇敢与文人的书卷气统一得相当和谐。小说甚至还写到梁波的恋爱，这些都使得这部作品在表现战争生活时，更富有层次感。在叙事方面，结构紧凑，情节张弛有序，战争气氛营造得浓郁而细致，激烈的战斗与宁静的间隔都处理得妥帖恰当，这些显示了作者颇为精当的艺术手法。这部作品可以看成是这一时期写战争最成熟与成功的作品。特别是它通过对几位高级将领的描写，试图塑造一群新型的共产主义革命者形象，在这些人物身上不只有朴实粗野勇猛，也有智慧儒雅细致。在五四以来已经逐渐消失了的那种情调，在这部描写激烈战斗的作品中，居然有所流露，在思想内涵与艺术表现方面具有相当的丰富性。

50年代是一个激情洋溢的年代，社会主义革命文学对战争年代的叙述，正是这种现实心理的一种提炼与催化。那些声势浩大的战争场面，对于许多经历过战争的人们来说，是最美好的记忆，那些艰难困苦已经褪尽了它的原色，存留下来的只是英勇与信心。50年代的社会主义革命与建设需要这样的历史叙事，文学做到了，及时创造出投射现实心理的历史形象，英勇无敌、壮怀激烈、必将胜利。事实上，50年代需要英雄主义与乐观主义，这二者在社会主义现实主义的文学中确实也结合得天衣无缝。英雄主义通常是悲剧性的<sup>①</sup>，因为英雄要超越凡人，超越俗世，英雄是神，而神注定是以死亡的姿势来完成永恒之神圣。但在社会主义现实主义的作品中，英雄则可以在艰苦卓绝的斗争中永远占据主导地位，最终取得胜利。英雄主义与革命浪漫主义在红色经典叙事中，乃是一枚硬币的两个方面。

---

① 例如在黑格尔的美学思想中，或是在古希腊及其他欧洲古典作品中，英雄主义的传奇故事总是与悲剧联系在一起。英雄主义表示对命运超越性的抗争，正是如此强大的生命的毁灭，才激起了生命内在的坚实性和永恒性。

与《保卫延安》《红日》这种描写宏大战争场面的小说交相辉映的是一部更具有传奇色彩的长篇小说《林海雪原》。1957年9月，人民文学出版社推出曲波<sup>①</sup>的这部长篇小说，传奇般的故事，生动的情节，活泼鲜明的人物形象，迅速受到广大人民群众欢迎。

《林海雪原》讲述的是这样一个故事：1946年冬天，牡丹江地区的国民党军队被我解放军打垮后，残存的敌人不甘心失败，藏匿于深山老林，对人民群众和新生的政权进行凶残的报复，制造数起大血案，为了有效打击敌人，我军派出一支由团参谋长少剑波、侦察英雄杨子荣等三十多人组成的小分队，深入奶头山侦察作战。小分队有如天兵天将，异常神勇，敌人再狡猾凶恶，都敌不过我智勇双全的人民子弟兵。结果，小分队深入到匪首座山雕的老巢，里应外合，全歼了敌人。这部小说显示社会主义革命文学发展到了一个新的阶段<sup>②</sup>，这个阶段虽然不是艺术上达到更高更完美的境界，但透露出社会主义现实主义革命文学的“早熟性”。所谓“早熟性”，就是这种文学在其艺术规范内较早地达到了自身的限度。从社会主义现实主义的角度来看，这部小说已经非常成熟，它达到了革命历史传奇的理想化的极限。其艺术法则可概括如下：

其一，矛盾对立的法则。社会主义现实主义是按照辩证法的二元对立冲突来结构小说的主导情节，不管是农村的阶级斗争，还是革命战争年代的敌我矛盾，都以二元对立的方式显现出来。《林海雪原》中的敌我形象已经完全脸谱化了，敌人座山雕、徐大马棒、蝴蝶迷、栾平等，从

① 曲波（1923—2002），山东省黄县人，早年家贫，只念过五年半小学，他少年时代曾熟读中国古典小说。1938年参加八路军。解放战争时期，担任过大队和团的指挥员。他曾率领一支英勇善战的小分队，深入东北牡丹江一带深山密林与敌人周旋，进行了艰难的剿匪战斗。1950年转业到地方的工业建设部门，1955年开始从事业余文学创作。1957年人民文学出版社出版了他的第一部长篇小说《林海雪原》。1959至1962年他先后完成了《山呼海啸》和《桥隆飙》两部长篇小说的初稿。他还创作了反映工业建设的小说《热处理》《争吵》和散文《散观平武》等。1979年2月人民文学出版社出版《桥隆飙》，总印数据不完全统计为150万册。

② 李杨在他的论文《〈林海雪原〉——革命通俗小说的经典》中分析了这部小说具有“经典性”的几个方面，即英雄传奇性，儿女情长，把敌人鬼神化，以及对传统小说的借鉴。这些特点都突显了红色经典小说的叙事模式。另参见唐小兵编《再解读——大众文艺与意识形态》（增订版），北京大学出版社，2007，第128—153页。

名字到形象到语言行为，再到内在的性格与心理，都完全丑角化了。敌人被丑化到极点，而我方则被美化到极端。敌人的身上概括了所有的丑恶本质：凶残粗野、丑陋怯懦、愚蠢狡猾……；我方则是善良文明、勇敢精明、智慧美丽……比如，英俊聪明的少剑波，智勇过人的杨子荣，美丽可爱的白茹。这种对比是作者构造敌我矛盾冲突的重要手段之一。这一手法而言，可以看出这部作品吸收了中国古典戏曲的手法，脸谱化和正反角色鲜明的特点。

其二，必胜的法则。敌人与我方的对立是绝对的，我方代表着历史的正义，代表着真理与人民的愿望，结果必然是我方获得胜利。在这里，革命的逻辑代替了事物自身的逻辑，一切都贯穿着革命的意志，无须考虑事物的复杂性和其他可能性。革命的必然性决定了事物发展的趋势。

其三，以英雄人物为中心的原则。所有的正面人物，都是英雄人物，都具有非凡的品质与才能。少剑波、杨子荣，他们神机妙算，出神入化，非常人所能比肩。就这一点来说，革命文艺最大限度地吸取了中国古典文学的精髓。中国古典小说如《三国演义》《水浒传》等，就是秉持英雄主义观念，那里面的许多人物，都被神化了，只是革命文艺把神化英雄的法则只用于正面人物的一方。

其四，快乐的原则。在以上三个原则的基础上，革命文艺现在只需专注于制造快感，因为丑角之丑恶被推到极端，正面的形象已经完美，它们二者在道义上的对比是绝对悬殊的，革命胜利几乎是毋庸置疑的。正义必然战胜邪恶，敌人有所有恶魔的特征，而革命英雄总是智勇双全，所向披靡。革命历史叙事的传奇性表明，它本质上是英雄战胜恶魔的神话叙事。《林海雪原》中的那些敌人，栾平、座山雕、许大马棒等，他们的丑恶、凶暴只是表面的、纸老虎式的。整部小说其实就是叙述少剑波、杨子荣如何戏弄他们，对他们围追堵截。杨子荣潜入威虎厅，经过智斗，获得座山雕的信任，玩一群匪徒于股掌之中，真是大快人心！必胜的法则决定了快乐的原则，这就是革命的英雄主义和乐观主义。

其五，更加细腻的情感与心理表现。革命战争文学从《红日》开始注意心理描写，特别是梁波这个人物形象所具有的书卷气，使得文学作品中军人的形象显示出更丰富的文化内涵。《林海雪原》则因为少剑波的文人背



景（他还写诗）、他与白茹之间的情爱而显得颇有小资情调，委婉、细致，朦胧，如果把他们的革命者身份与战争环境暂时忘却的话，这些就完全是城市文化人的情调了。这也是这部小说在当时吸引了那么多少男少女，甚至成为两代青少年的情爱启蒙读物的原因。由此也可以看出社会主义革命文艺在情感表达方面，已经显示出丰富、复杂、多元的层次。这也是革命文艺成熟的标志。

更早些时候，刘知侠的小说《铁道游击队》（1954）已经在革命传奇小说方面开拓了新路子。刘知侠1938年进入延安抗日军政大学学习。1944、1945年，他曾两次去微山湖、枣庄等地，与当地铁道游击队一起活动。《铁道游击队》讲抗日战争时期，在中共领导下，枣庄地区的煤矿和铁路工人组织了一支游击队。他们神出鬼没，出奇制胜，令敌人闻风丧胆。小说写得通俗生动，人物形象鲜明神奇，故事性强，情节紧张惊险，环环相扣，起伏不定。小说一出版，就吸引了各种读者，特别是青少年读者。该书出版后多次再版，发行量超过一百万册。它显示了革命文学广泛吸取中国传统文学叙事方法的特点，把传统志怪小说、古典英雄传奇、野史笔记等文体的叙事方法与风格糅合在一起，使革命文学获得了一种具“极端效果”的美学表达方式，即好人就是绝对的好，坏人就是绝对的坏；好人的力量无比强大，神通广大，坏人再狡猾也逃不过代表人民力量的英雄人物的惩罚。这部作品后来被改编成电影，1956年由上海电影制片厂出品。这是六七十年代播映次数最多的电影之一，也是对那个时期青少年成长影响最大的影片之一。<sup>①</sup>

在革命历史题材的文学作品中，李英儒<sup>②</sup>的《野火春风斗古城》（1958）显得颇为独特，小说中的人物与生活出现了更多的可能性。李英儒1954年发表第一部长篇小说《战斗在滹沱河上》，反映冀中军民抗击日寇“五一六

① 《铁道游击队》导演赵明，编剧刘知侠，主要演员有曹会渠（饰刘洪）、秦怡（饰芳林嫂）、仲星火（饰彭亮）、陈述（饰冈村）。

② 李英儒（1913—1989），河北保定市清苑县人，1936年投身革命，1937年参加八路军，曾任记者、编辑、八路军某部团长，并长期从事地下斗争。战争年代曾创作出许多短篇小说。1954年他的第一部长篇小说《战斗在滹沱河上》问世，之后又创作了长篇小说《野火春风斗古城》，“文革”后在八一电影制片厂任顾问。



扫荡”的斗争，当时被誉为新中国成立初期优秀长篇之一。这一时期，还有不少其他反映冀中军民抗击日寇“五一大扫荡”的作品，比如孔厥、袁静的《新儿女英雄传》（1949）、王林的《腹地》（1949）、刘流的《烈火金钢》、徐光耀的《平原烈火》和雪克的《战斗的青春》、冯志的《敌后武工队》等。《野火春风斗古城》的故事显然也具有传奇性，描写团政委（县委书记）杨晓冬深入敌后，在华北日伪军的指挥中心保定展开内线斗争的经历，富有传奇色彩。该小说确实令人耳目一新，一股清新自然之气扑面而来。

它在艺术上超出当时的革命历史小说之处可以概括为以下几点：其一，传奇色彩和神秘感。中国共产党人从事的地下工作，一直就具有传奇性和神秘色彩，《野火春风斗古城》是最早描写这种题材的作品，它表现了中国共产党的革命历史富有传奇性和神秘性的特征，也使这种历史显得更加深厚、坚实与强大。其二，城市生活与空间感的变化。故事发生的地点是河北保定古城，这虽然不是什么现代化的城市，但相对于大多数革命历史题材的小说主要都是描写战争场面和乡村这一点来说，这部作品的城市氛围别开生面。城市在这里不仅是一个活动空间，其中的街景、设施、建筑以及生活习惯、格调都呈现得很丰富，作者所表现的人物也不再是单调的农民或军人，各色人等把城市的多样化生活状况呈现出来了。其三，书卷气的共产党人形象。杨晓冬在省城师范上过学，身上有一股投笔从戎的学生味道，那种知识分子的书卷气不同于革命文学中反复表现的工农兵的形象。这使杨晓冬的形象在革命文学中颇有新颖之处。其四，感情描写的细腻。小说的敌我斗争模式非常清晰，故事主线为策反敌军军官，在二元对立模式中表现敌我双方的性格心理，虽然敌我双方的人性在很大程度上被阶级性所决定，但这部革命历史传奇中透出少有的对人性的描写，在敌我矛盾、阶级对立、民族仇恨的叙事中，也花费了大量笔墨去表现母子、姐妹亲情、恋人之间的细腻微妙情感、同志邻里之间的情谊。小说还另辟蹊径地写到敌对阵营里的关敬陶这一人物复杂曲折的人生经历、个人的品德以及人情味等。当然，关敬陶最终反水起义，他的正面品质既是他转向革命的依据，也成为他完成革命正果的必要组成部分。其五，叙事中的情调。小说在紧张惊险的情节推进中，始终有一种和缓而温

馨的情调，这得益于小说的描写非常细致优美，使结构的展开显得张弛有序，语言精练简洁，也可从容对人物形象展开细致入微的刻画。总之这部小说是革命历史传奇文学中不可多得的好作品。李英儒后来还出版了《还我河山》（1979）、《女儿家》（1987）等，但影响都远不及《野火春风斗古城》。

革命历史叙事虽然为那个时期的时代精神提供了政治想象，但在文学上，它还拓展了小说叙事表现的空间，与毛泽东指引的文艺的工农兵方向并行不悖，革命历史叙事把农村题材所表现的虚幻的两条路线斗争的故事，改变成了更具有历史真实性的敌我战斗的故事，这使文学叙事具有某种史诗特征。另一方面，人物形象的塑造更加多样和富有想象力，土改和合作化叙事主要以贫苦农民为主体，现在则改变成一些战争英雄。尤其是某些革命者身上加入了一些知识分子的气质，这又多少勾联起五四时期的那种书卷气的人物形象，知识分子的文化记忆有了些许恢复。

## 历史化的叙事与文学的品性

1957年，梁斌<sup>①</sup>的《红旗谱》由中国青年出版社出版，小说叙述在大革命失败前后的历史背景下，冀中平原两家农民三代人和一家地主两代人的尖锐的矛盾斗争，以“反割头税”和“二师学潮”为中心事件，展示了当时农村和城市阶级斗争和革命运动的整体过程。

---

① 梁斌（1914—1996），原名梁维周，出生于河北省保定蠡县梁庄，16岁考入保定二师。在校期间，梁斌参加了“二师学潮”。1932年7月6日国民党枪杀二师学生的惨案，对他震动极大。1933年梁斌到达北平，参加了北方左翼作家联盟，开始写杂文、散文和小说。尔后到济南，写出以高蠡暴动为题材的短篇小说《夜之交流》。1937年春天，梁斌回到故乡，参加了中国共产党，历任冀中区新世纪剧社社长、游击十一大队政委、冀中文化界抗战建国会文艺部长等职。这期间他写出短篇小说《三个布尔什维克的爸爸》和中篇小说《父亲》，还写出了《千里堤》《抗日人家》《五谷丰登》《爸爸做错了》《血洒卢沟桥》等剧本，在冀中地区演出数百场。1948年秋天，梁斌随军南下，历任湖北省襄樊地委宣传部长、《湖北日报》社长等职。1953年他调回河北，开始在高阳、蠡县走村串户，访问当年参加革命斗争的老同志，充实自己的素材，为写作《红旗谱》做准备。据说1953年动笔，一年后完成《红旗谱》，1957年由中国青年出版社出版。

小说开篇就是地主冯兰池要砸钟的情景。原来作为维护中国乡村自治秩序的地方乡绅，在革命文学叙事中都以乡村破坏性的力量——恶霸的形象出现。冯兰池就是这一形象的典型。农民朱老忠的父亲蒙受冯兰池的欺辱气绝身亡，受父亲临终嘱托，朱老忠远走他乡。30年后朱老忠带着妻子和儿子大贵、二贵回到故乡，少年时代的好友严志和给了他及时的照料。朱老忠立志要报仇雪恨。此时的冯兰池已经六十多岁，名字改称冯老兰，家业更大，气势更恶，横行乡里，无所顾忌。冯老兰不择手段坑害村民，朱老明串联28家穷人告状，官司从县里打到北京大理院，但官府偏袒有钱人，结果穷人输得很惨。严志和的大儿子运涛外出打短工，认识了秘密从事革命工作的共产党县委书记贾湘农，走上革命道路。小说由此转入讲述运涛兄弟俩的故事。运涛的弟弟江涛在县高小学堂读书，也由贾湘农介绍加入了共青团。从高小毕业那年春天，在贾老师的鼓励和朱老忠的支持下，江涛考入了具有革命风气的官费学校保定第二师范，认识了正直知识分子严知孝和他女儿严萍。江涛的故事似乎是梁斌自己当年在二师生活的写照。运涛参加革命被国民党判了终身监禁，江涛到狱中探望哥哥，决心继承哥哥的革命事业。1928年秋天，党组织派他回家乡组织反割头税运动，他和割头税包商首脑冯老兰斗争。经过广泛宣传和动员，快过年的时候，江涛、朱老忠、张嘉庆和一群贫苦农民偷偷带着标语传单和刀、梭镖等去赶城里的大集，在闹市上突然召开反割头税大会。农民、市民齐声响应，包围税局子、县政府，打败保安队，强迫当局放弃割头税。他们还趁热打铁，组织了农会。江涛与同学们一起与国民党反动派进行了不屈不挠的斗争，但江涛也被抓进了监狱，革命还未有穷期，斗争还在继续。

《红旗谱》甫一发表，评论家就给予了高度赞扬，称它展开的是一幅壮丽和广阔的历史图画。有评论家写道：“小说描写了1927年大革命前到‘九一八’事变后将近十年间北方农村和城市的阶级斗争，以及阶级关系的变化；并在这一宽广的时代背景上，描写了革命斗争和革命英雄人物的发展与成长。”<sup>①</sup>还有评论写道：“这是一部比美玉珍贵千倍的书。作为史诗，它记录了30年代战斗的声音；它以令人信服的真实的艺术形象描述了党和

---

① 方明：《壮阔的农民革命的历史图画》，《文艺报》1958年第5期。

劳动人民直可追溯至远祖的血缘谱系；从而也有力地感召了我们，以使我们的后代要无愧于前辈，把绵延不绝的革命谱系，更加发扬光大地接续下去，直到千秋万代。”<sup>①</sup>权威评论家邵荃麟写道：“作者从几十年来的中国农村重苦苦难和前仆后继的农民革命斗争过程中，从农民自发到自觉过程中，从无产阶级先锋队深入农村与农民群众相汇合，从而领导了农村革命斗争的曲折过程中，深刻地描绘出中国贫苦农民的坚韧、强毅、朴直和善良的灵魂和性格……写出了他们那种斗争韧性，他们的希望、欢乐和梦想……这部小说可以说是比较全面地概括了整个民主革命时期的中国农民生活与斗争，在艺术上达到相当深度与高度的作品。”<sup>②</sup>

《红旗谱》无疑是一部典型的革命历史叙事的作品，作为叙事主体结构的阶级斗争冲突和地主恶霸对农民的欺压行为是乡村的主要矛盾，农民被逼得不得不走上革命反抗的道路——这一革命文学经典性的叙事纲领，是一种意识形态的设定，也是为革命历史确立合法性的历史依据。但是，我们同时也要看到，这部小说对当时中国农村生活状况生活习俗的描摹，对农民性格心理的刻画，对家庭伦理特别是父子关系的表现等等，都显示出颇为独到的特征。浓郁的乡土生活气息多有感人之处，每个人物都刻画得有棱有角。我们是否可以追问：在主体隐匿的客观化历史建构中，是否文学写作就不再有作者个人起作用的空隙了呢？是否可以设想作家作为隐匿的主体可能从那些字词、那些生活的质朴状态中透出他的能动性呢？这牵涉对当代文学史的“文学性”的一个解释，那就是在革命化的写作中，是否只有历史叙事的客观化运动，而没有写作主体的痕迹？如何理解革命化写作中主体的位置和作用，以及字词的修辞所提示的可能性呢？

在革命文艺的激进实践中，文学性因素还是会一定程度上保留下来。文学叙述的传承功能和个人深挚的生活记忆是以非常隐蔽而暧昧的方式保存下来并起作用的。1959年，梁斌发表创作谈《漫谈〈红旗谱〉的

① 胡苏：《革命英雄的谱系》，《文艺报》1958年第9期。

② 邵荃麟：《〈红旗谱〉是概括中国民主革命时期斗争生活的有高度艺术水平的作品》，《文艺报》1959年第18期。

创作》，其中谈到了他的经历、经验和个人记忆。按照他的说法，朱老忠、严志和、运涛、江涛、大贵、二贵、春兰等人物，都有原型，都是他少年、青年时代曾经经历过的人和事，并且在他过去的中短篇小说中都曾经出现过。梁斌这样解释革命文艺所需要加强的美学因素：“书是这样长，都写的是阶级斗争，主题思想是站得住的，但是要让读者从头到尾读下去，就得加强生活的部分，于是安排了运涛和春兰、江涛和严萍的爱情故事，扩充了生活内容。”<sup>①</sup> 这些情节，被作者称为“生活内容”，而那些革命、斗争生活显然是属于另一个范畴。当然，《红旗谱》在当时引起轰动，正如我们已经首先承认的那样：这得力于它所表现的革命历史内容，它正面塑造的革命人物形象；但是，这些革命性的内容，只能保证它在政治上的正确，保证它的主题具有足够的政治内涵，并不能使它理所当然成为一部成功的文学作品。只要仔细推敲就不难发现，这部作品的革命内容其实非常有限。小说一开始就表现阶级斗争，表现地主阶级与农民阶级的对立冲突。这场做足了功夫酝酿气氛的序幕，并没有多少激烈的斗争场面，地主冯老兰也就是要砸一口钟而已，所谓杀父之仇也是采取比较隐晦的叙述方式（朱老巩是被气死，并不是在直接冲突中致死）。农民阶级与地主阶级之间的一个阶级压迫另一个阶级，一个阶级推翻另一个阶级的历史神话，并没有坚实的根基。地主冯老兰的恶霸形象几乎是宣判式的，他的所作所为虽是霸占土地，但是通过各种诡计来实现的。真正的恶霸明火执仗地抢就是了。就朱老忠这道故事线索而言，这部小说看上去与传统小说的“冲突—去乡—归乡—复仇”的模式并没有多少区别。严志和直到走投无路、要到济南去监狱里看望运涛时，他还想要去找冯老兰借钱。这当然可以用来说明农民阶级觉悟不高，并反衬出地主阶级的冷酷和狡猾。但它也不自觉地表现出乡土中国农村的人伦关系并不是绝对的阶级对立，作者笔下偶然流露出地主与农民之间的依存关系，多少还有一点邻里的乡亲乡情。这里面呈现的历史，被打上了无产阶级领导人民翻身革命的印记，但在这个印记的下面，依然可以看到乡土中

---

<sup>①</sup> 梁斌：《漫谈〈红旗谱〉的创作》，《人民文学》1959年第6期；参见《梁斌研究专集》，海峡文艺出版社，1986，第24页。

国那些自然形成的经济关系和人伦关系。

对于梁斌来说，他所能遵循的，不过是革命历史的基本原理、纲领性的思想，他试图还原历史，只有回到个人记忆，回到他所熟悉的乡土中国的生活氛围中，才可能呈现完整的历史叙述。在这里，完整的革命历史叙述是建立在不完整的个人记忆基础上的。在梁斌反复叙述的创作经验谈中，不断出现那些片段的乡土中国的往事，那些有着深挚情感的个人记忆。这些被称为“生活”的东西，与革命历史本身并没有本质的联系，例如，那些生活细节、家庭伦理、婚姻情爱等等，它们作为革命历史叙事的补充和佐料，其实却正是小说叙事的血肉，支持那些革命故事得以存在和展开。革命历史叙述确实要清除那些真实的个人生活、个人记忆，然而，正是它们，给革命历史叙述以一种具体的形象，一种可感知、可体验的存在方式。革命的命名并没有清除个人记忆，因而也没有真正改变历史，但命名使革命获得了自己想要的假象。

革命历史叙事并不具有客观的绝对性，也可能与个人的情感记忆形成一种复杂的指涉关系，即使在如此典型的革命历史叙事中，在如此激进的历史情境中，也依然有着一种被称为个人经验、个人记忆和个人修辞的东西存在。那些字词连接的不只是一个被固定和确认的历史，同样有可能是一个未知的、无本质的、活生生的生活本身。文学写作总有一种内在特质无法被完全历史化，即使像《红旗谱》这样典型的小说，即使处于那种特别的历史时期，也依然有某种属于文学性的东西，它与作家个人的独创性相关，是作家个人记忆的呈现，是文学性字词的本能记忆方式。个人记忆在任何时候都有一种倔强性，都有其超历史的，或者说不能完全被历史化的那种潜能。经历过作家的生活体验，经历过回到内心的运动，那些个人记忆拒绝了被历史直接同质化，它们顽强指向另一种存在，指向历史之外的可能。正如罗兰·巴特所说：“革命在它想要摧毁的东西内获得它想具有的东西的形象……文学的写作既具有历史的异化又具有历史的梦想。”<sup>①</sup>对于文学叙事来说，真实的历史在别处；而对

<sup>①</sup> 罗兰·巴特：《写作的零度》，载《符号学原理》，李幼蒸译，生活·读书·新知三联书店，1988，第108页。



于历史的自我建构来说，文学也在其内——这就是文学的品性和韧性，也是文学得以顽强存在的根基。

当然，革命历史需要更为明确的概念来定义，另一部小说《红岩》则是以其更鲜明的英雄化和传奇化获得前所未有的成功。1961年，中国青年出版社出版了罗广斌和杨益言的《红岩》，迅速风靡全国，前后共印行800万册，创下中国革命文学作品发行的新纪录。《红岩》讲述的故事据称有史实依据，来源于革命历史回忆录，许多人物和事件都有真实的背景。小说叙述的故事发生在1948至1949年新中国成立前夕的重庆，国民党反动派以最后的疯狂穷凶极恶地破坏共产党的地下组织，而共产党人进行着英勇卓绝的斗争。它的显著特征不在于回忆录式地记录革命历史故事，而是塑造了许云峰、江姐、成岗等一批威武不屈、忠贞不渝、大智大勇、视死如归的革命英雄人物形象。其特别之处在于写了共产党人在监狱中经受着种种非人的磨难，却坚强不屈，与敌人进行殊死的斗争。小说写的是黎明前的黑暗，是革命历史在历史化的文学叙事中最为悲怆与壮丽的篇章。《红岩》的成功，可以看到社会主义革命叙事，已经不再是在与历史记忆或现实经验的比照中来讨论艺术真实性问题，而是在观念的正确性中来完成理想性的文学形象塑造，某种意义上来说，革命浪漫主义已经压倒了革命现实主义。

除了革命历史叙事之外，还有另一种历史叙事也在悄然兴起。重写中国传统历史故事，成为“双百”方针以及反右运动之后的另一种文学选择。一部分老作家具有深厚的文化素养，但是当时的环境又让他们不能描写现实，就转而重新讲述传统历史故事，也试图以这种方式来隐晦地表达内心愿望以及对现实的态度。当然，如何把中国深远的文化传统与社会主义革命文化的建构联系起来，这一直是需要面对却又异常艰巨的难题。“双百”时期就有过诸如“古代史分期”（郭沫若和范文澜）的讨论，还有由《十五贯》引发的古代戏曲现代改编的讨论，这些都深刻影响了中国传统历史题材在当代的改写这一课题。这个时期的历史文学作品，除了郭沫若等人改编的历史剧外<sup>①</sup>，还有不少历史小说。比较典型的作品当推陈翔鹤的《陶渊明写〈挽歌〉》。

---

① 参见本书第七章关于“十七年”话剧一节。



陈翔鹤<sup>①</sup>五四时期就开始写小说，但影响不大，新中国成立后当编辑，很少发表作品。经过长期的酝酿，1961年他在《人民文学》第11期发表《陶渊明写〈挽歌〉》，这篇小说发表后产生了较大影响，其原因应该在于，知识分子在其中读出或寄寓了某种集体无意识。陶渊明不为五斗米折腰的精神，无疑是知识分子的清高思想、人格自尊的表达。经历过新中国成立后的思想政治运动，知识分子几乎都不可能坚持所谓的个人立场，在一个讲究集体与服从的时代，知识分子的政治、社会地位降到了工农兵大众之下，个人立场品格也无从谈起。当然，这篇小说并没有把陶渊明塑造成一个与权力政治抗争的英雄，而是着力描写他“远离”政治权力中心的那种生活状态和心理状态。作者其实是表达对生与死的一种哲学看法，并没有特别深刻的对现实政治的隐喻或影射，只是淡淡地表露出对生活的失意消沉的感受。其政治指向已经淡到极处，仅此而已，但在“文革”期间，这被上升为是对政治斗争的影射，小说被说成是“恶毒地攻击党的庐山会议”，“险恶地为右倾机会主义分子鸣冤，煽动他们起来和党抗争到底”。

当然，也有这样的作家，在意识形态如此激进的时期，他们的写作依然可以把政治理念淡化到比较平易的地步。在革命历史叙事盛行的时期，孙犁的小说也是写革命历史，但他重建革命历史的神话的意愿并不那么强烈。对于他来说，描写那样的年代里人性的复杂和深度更接近他对文学的理解。

孙犁<sup>②</sup>的创作无论如何都是值得重视的现象，但是他既没有受到严厉

---

① 陈翔鹤（1901—1969），重庆人。1919年毕业于成都省立一中，1920年考进上海复旦大学，1923年转学到北京大学研究生班学习，专攻英国文学和中国文学。1923年起，和林如稷、冯至等组织“浅草社”“沉钟社”。1939年加入中国共产党。抗战爆发后返回故乡，次年参加中华全国文艺界抗敌协会，1945年任中国民主同盟四川省委执行委员。早年有小说集《不安定的灵魂》，剧本《落花》等。新中国成立后，曾在中国科学院文学研究所任研究员，并负责《文学遗产》的编辑工作。这一时期创作有历史小说《陶渊明写〈挽歌〉》（1961）、《广陵散》（1962）。“文革”中被迫害致死。1979年，人民文学出版社出版了《陈翔鹤选集》。

② 孙犁（1913—2002），河北安平人。原名孙树勋，曾用笔名芸夫。被誉为“荷花淀派”创始人。1927年开始文学创作。1933年毕业于保定育德中学。1936年任小学教师，1939年后参加抗日工作，曾任河北抗战学院教官，晋察冀通讯社、晋察冀边区文联、晋察冀日报社及华北联合大学编辑、教师，延安鲁迅艺术学院教师，《平原杂志》编辑。1942年加入中国共产党。1944年在延安发表《荷花淀》《芦花荡》等短篇小说。新中国成立后，出版有长篇小说《风云初记》（三集），中篇小说《铁木前传》，文学评论集《文学短评》。孙犁解放前及解放初期的创作结集为《白洋淀纪事》（1958），是作者最负盛名的作品。

的批判，也没有得到高度的重视，就像他建立的“荷花淀派”的风格一样，淡雅，单纯，有一种独特的文学品性，那种毫不张狂的自在美学。孙犁1944年发表小说《荷花淀》后一举成名，新中国成立初期出版了《风云初记》，但并未引起反响。后来发表《铁木前传》（《人民文学》1956年第11期），也反响寥寥。显然，孙犁始终以他的风格，以他对小说和语言的理解在写作，不温不火，不卑不亢。《铁木前传》讲述铁匠傅老刚和木匠黎老东随着生活地位的变化而发生的情感变化。他们早年曾经患难与共，互相支持。50年代以后，黎老东逐步走向富裕，对依然贫困的傅老刚就有所不同了，两个家庭之间的关系也发生了裂痕。这似乎是当时流行的主题，农村逐渐发生的新的阶级分化、贫富差距在制造着新的矛盾，可以说明农村走合作化道路的必要性，和对农村进行社会主义改造的必要性。但孙犁的思考并不那么简单。这部作品的真正价值在于写出新社会到来之际，旧有的乡村人伦关系面临深刻冲击的那种状况。这不只是傅老刚、黎老东二人之间的友情裂痕，还有乡村关系正在潜移默化地发生的全面变更。在这种变更中，不能改变的六儿和满儿这两个形象，则有一种美妙的悲剧意味，和一种不可屈服的乡间浪漫主义格调。小说更重要的价值在于，这两个人物的落伍并没有多大惨痛，他们是不能迅速融入革命新生活的青年，他们的那种行为方式，是中国的革命文学中从未有的，这样的形象也是始终没有的。淡雅清澈，一点感伤的浪漫气息，细致微妙的心理描写，所有这些，都如同水墨画的意境在我们面前展开，这可能就是汉语小说独有的韵致了。但在那样的时代，能有这样的文学品性显得难能可贵。

孙犁的作品颇具另类色彩。在革命文学中，他始终是一个坚持自己风格的作家。他对乡土中国的书写，一定程度上是继承了废名、沈从文的路子，注重自然环境与人的存在的关系、人物的心理、语言的表现力，注重抒情性。他坚持把小说写得美，写出人性的复杂，尤其是他对女性形象的刻画，把女性的内在心理与人性的复杂揭示得相当充分。

《风云初记》中出现的那个坏女人形象，在革命文学中始终是作为一个奇怪的形象而存在。《创业史》《暴风骤雨》《林海雪原》以及其他革命文学作品中都有这种形象，这是革命文学建构一种反面的欲望化形象的必要存在。因为有她们作为“她者”存在，革命文学的欲望焦虑就可

以受到批判，通过否定欲望来达到对欲望的暧昧表达。实际上，《芦荡火种》里的阿庆嫂的形象则显得尤其独特，她以正面的形象却有生活的气息和美的韵致<sup>①</sup>。

城市文学在社会主义革命文学中是稀有品种，这一时期出现的周而复<sup>②</sup>的《上海的早晨》算是意外之喜。该书1958年5月由作家出版社出版第一部，1962年出版第二部。第三、四部直到1980年才由人民文学出版社出版。小说反映50年代初期到中期对资本主义工商业实行社会主义改造的历史进程，描写了上海沪江纱厂总经理徐义德等资本家与共产党及工人阶级在新的历史时期的矛盾冲突，表现了民族资产阶级接受社会主义改造这一过程的复杂性和长期性。小说第一部写徐义德以原棉掺假、收买干部、转移资金等手段抗拒共产党对工商业资本的接管，随后指使妻弟朱延年挤进上海工商界，两人互相串联对付新生政权。但在党的领导下，工人群众与资方进行了坚决的斗争，并取得阶段性的胜利。第二部的故事发生于“三反”“五反”时期，朱延年卖假药给志愿军的罪行败露，被逮捕归狱，徐义德陷入恐慌之中，他企图用各种手段蒙混过关。区委书记杨健率工作队进厂发动群众揭露徐义德的“五毒”行为，“三反”“五反”取得节节胜利。第三部写纱厂的民主改革，徐义德依然想方设法阻挠，但无计可施，却又通过民主党派被推选为区政协委员。第四部写公私合营，这是社会主义对工商业改造取得胜利的时期，敌人不甘心灭亡，放火下毒的国民党特务陶阿毛被抓。上海工商业顺利完成社会主义改造，工人阶级也提高了觉悟。小说在对中国民族资产阶级的生活方式和历史命运的描绘中，塑造了一群性格各异的资本家形象，也写了工人阶级在斗争中的成长。小说结构宏伟，气势不凡，人物和场景描写都显示出生动细致的特征。只是由

① 《芦荡火种》1960年由上海市人民沪剧团集体创作，文牧执笔。“文革”前夕汪曾祺执笔据沪剧改编为京剧《芦荡火种》，后改名《沙家浜》，中国戏剧出版社，1964。

② 周而复（1914—2004）原籍安徽旌德，生于南京，原名周祖式。1936年出版第一本诗集《夜行集》。1938年大学毕业后到延安，1944年冬去重庆，1946年去香港，从事文化界统一战线工作，同时任《小说》月刊编辑。1949年5月由香港返回内地，在统战和文化部门工作。1958和1962年陆续出版长篇小说《上海的早晨》第一、二部，“文革”期间搁置，直到1980年出齐全书，共4部。“文革”后致力于写作全景式反映抗日战争的长篇小说《长城万里图》（共计6部），到90年代初，已经陆续出版了前四部。

于受时代需要的直接影响，明显按照政治概念来塑造人物形象。故事情节依赖阶级斗争模式推动，阶级敌人亡我之心不死，隐藏的阶级敌人总是不断搞破坏，小说是依靠政治上的正反地位建构起叙事的逻辑，资本家群体在政治上从而在道德上非法，其恶几乎是原罪般的本能，他们被描写成一群诡计多端、不肯就范、不劳而获的剥削者。阶级关系成为历史伦理的基础，这也是小说在叙事上试图确立社会主义对工商业资本主义的改造具有历史合法性的途径。

## 第五章

# “双百”方针及其对文学的影响

---



1956年在中国思想文化界出现的“双百”方针，即提倡“百花齐放、百家争鸣”，如昙花一现，有它热烈灿烂的时光，却又迅速凋零。中国思想文化界的斗争，显示出复杂而酷烈的特征。在这一时期，中国的文学创作郁积已久的激情也有一瞬间的表达，这种文学活动方式最充分地表现了中国社会主义文学独具的特点，那就是在政治与文学之间，在政治领导人与艺术家之间，在不同立场或派别的艺术家之间展开的复杂多变而又惊心动魄的运动。没有任何时期的文学史可以像这一年度这样汇集了那么多的事件，这一时期产生的一些作品，也构成了“十七年文学”中的另类。如果“双百方针”成为社会主义文艺的精神指针的话，中国在五十年代至七十年代的文学可能会朝着另一个方向发展。这也许可以说明，社会主义革命文学内部始终存在着一种突破成规的艺术动向，这一时期出现的一些文学作品，也有着更为丰富和复杂的艺术企图。这使我们更有必要对如此重要的转折点，或者说错过的历史方向，投去关注的目光。

### “双百”方针的背景与形成

1955年，新中国成立才不过六年，中国已经经历过多次政治运动。通过农村的社会主义改造与城市工商业资本的国有化，整个国家的生产资料都掌握在党领导的国家政权手中。1955年进行的肃反运动和胡风事件，前者“肃清”了革命队伍中的阶级异己分子，后者对知识分子的思想改造也

起到强大的威慑作用，给知识分子造成的心理压力是不言而喻的。夏衍当时在《文艺报》上发表文章指出，文艺界的落后已是“无可置疑的事实”，文学家们的“激情似乎已经减退了”，甚至于报上发表“全国粮棉产量创造历史上最高纪录”这样的“大消息”，“也引不起兴奋和欢悦的微波了”。<sup>①</sup>经历过一系列的清理、改造、整肃之后，毛泽东也可能想放松一下。他开始把注意力转向经济建设，党的高层领导中，刘少奇、周恩来也都希望把工作重心转向发展经济。但没有知识分子参与，很难设想现代化建设如何进行。1955年底，中央发出指示，要求拟订一项12年科学发展规划，同时，毛泽东提出了一项12年农业发展纲要，指示在农业生产领域展开一场技术大革命。这些科学技术方面的计划，需要知识分子的配合。党的领导人开始制订新的对知识分子的政策，希望能有一个更开明活跃的局面。

1956年1月，周恩来作了《关于知识分子问题的报告》，试图赋予知识分子与工人阶级以平等的地位。他指出：经过新中国成立以来的思想改造，知识分子中的绝大部分人“已经是工人阶级的一部分”，可以被认为是值得信赖与依靠的对象。这就是双百方针得以提出的一个思想氛围。

“百花齐放、百家争鸣”这八个字成为一句口号，有一个历史过程。1951年，毛泽东应梅兰芳之请，为中国戏曲研究院成立题词，写了“百花齐放，推陈出新”八个字。早在延安时期，他就为平剧研究院题过“推陈出新”四个字，“百花齐放”是这次新增的。“百家争鸣”最早是在1953年提出的，起因于那一年郭沫若和范文澜对中国古代史的分期有不同看法，时任中国历史问题研究委员会主任的陈伯达向毛泽东请示方针政策，毛泽东说要“百家争鸣”。1956年2月，在中南海颐年堂毛泽东寓所召开的一次吹风会上，陆定一、郭沫若和范文澜分别就科学研究领域中的遗传学学科，社会科学领域中的历史学学科中的一些问题交换了看法。毛泽东和周恩来对科学界和学术界对苏联的过分尊崇持批评意见，这促成遗传学界召开了一次颇有思想开放意味的座谈会。1956年2月29日，毛泽东给包括陆定一在内的多位领导人写了一封信，在信中表示学术思想不同的意见都可发表，不应禁止，不同学术问题可以自由争论。这也被认为是“百家争

<sup>①</sup> 夏衍：《打破常规，走上新路》，《文艺报》1955年第24号。



鸣”的思想源头之一。1956年4月25日毛泽东在中共中央政治局扩大会议上做《论十大关系》的报告。这个报告鼓舞人心，反映了当时中国经历过对农业的合作化运动后，对城市工商业资本的社会主义改造已经顺利完成。1954到1955年，中国的工农业生产形势良好，毛泽东本人也认为大规模的阶级斗争已经基本结束，应该把工作的重点转移到经济建设上面来，并且号召全党：“一定要努力把党内党外、国内国外的一切积极因素，直接的、间接的积极因素，全部调动起来。”

在讨论这个报告的过程中，陆定一在4月27日有一个发言。在他发言时，毛泽东不断插话，气氛十分活跃。“百家争鸣”思想似乎已经成形。4月28日，毛泽东在政治局扩大会议上做讨论总结，他指出“艺术问题上的百花齐放，学术问题上的百家争鸣，我看应该成为我们的方针”。5月2日，在最高国务会议上，毛泽东正式提出这一方针，同时指出：“在中华人民共和国宪法范围之内，各种学术思想，正确的、错误的，让他们去说，不去干涉他们”，“只有反革命议论不让发表，这是人民民主专政”。<sup>①</sup>

1956年5月26日，陆定一在怀仁堂向科学界和文艺界的代表人物做了题为《百花齐放，百家争鸣》的报告。6月13日，《人民日报》上公开发表了这篇长达一万五千字的报告。由此，“双百方针”一时间成为科技界文艺界的方针。

“双百方针”的形成及形势的变化，还有更为复杂的来自共产国际阵营的影响。对1956年百花时期做过深入研究的洪子诚先生指出，“双百方针”的提出深受苏联的“解冻文学”的影响<sup>②</sup>，这股影响从批评界波及整个

① 龚育之：《我所知道的陆定一》，《学习时报》第338至360期连载。

② 参见洪子诚《1956：百花时代》，山东教育出版社，1998，第7—12页。1953年3月5日，斯大林去世。苏联开始对官僚主义和教条主义进行批判，1954年5月，苏联作协理事爱伦堡在大型综合性文学杂志《旗帜》上发表反对官僚主义的中篇小说《解冻》，揭露阴暗面，对斯大林时代官僚主义者进行毫不留情的批判。小说最后，爱伦堡点出了文章的主题：“到解冻的时候了”，“春天快来到了”。这部小说被称为“解冻文学”的先声。苏联的“解冻文学”也由此得名。1956年2月24日，赫鲁晓夫在苏共第20次代表大会“特别的闭幕会议”上痛斥斯大林时代的官僚主义、教条主义以及斯大林在“肃反运动”中对人民犯下的“暴行”，激起全世界的震惊。爱伦堡中篇小说《解冻》的发表和二十大的召开，使苏联文学界将创作主题转向社会批判。文学界也重新开展对“社会主义现实主义”的“真实性”的讨论。这些当时都深刻地影响了中国文学界。

文艺界，它促使文艺界的潜在情绪有了表达的机会。随着苏联对斯大林时期的文艺界的压制政策的批判，中国文艺理论界也对体制化力量造成的公式化、教条化和政治干预表示不满，借着批“庸俗社会学”，中国文艺理论界展开对现实主义的重新论说。1956年1月21日，中国作协创委会对苏联尼古拉耶娃的中篇小说《拖拉机站站长和总农艺师》等几部小说展开了讨论。特别是《拖拉机站站长和总农艺师》，对苏联现实中存在的官僚主义、麻木、意志消沉展开了激烈的批评，小说通过人物之间的冲突刻画人物形象，显示出穿透生活的力度，这让中国批评家们相当震惊。《文艺报》1956年第3号发表了讨论会的发言。作家马烽、康濯、郭小川、刘白羽等人在会上，对中国的文学创作存在的问题进行了直率尖锐的批评，尤其指出中国作家回避斗争，粉饰生活，不敢干预现实生活，不能真实地描写生活的缺点。<sup>①</sup>并指出苏联作家敢于通过人与人之间的斗争来表现人物性格，中国作家大多数情况下都是通过自然灾害来刻画英雄人物形象。这些批评只是针对作家个人，没有也不可能批评当时的文艺制度政策<sup>②</sup>，但在那个时期，这些言论已经是非常激烈的了。

理论界早就涌动着对文艺界现状不满的情绪，作家和理论家们都渴望有积极的突破，希望能够更加真实地面对生活，并且有一定的创作空间。“双百方针”促进了文艺界的领导转向谨慎的开放。在中国作协举行的多次会议上，茅盾、周扬、老舍、冯雪峰、邵荃麟、吴组湘、臧克家、严文井、康濯、秦兆阳等都对文艺界现状发表了批评意见，他们几乎一致认为，当前文艺界的问题突出，作品题材单一狭窄，没有出现多样丰富的创作风格，文艺批评也难得有自由讨论的风气。他们还一再呼吁在创作上和学术探讨上提倡独立思考，要努力去形成不同流派、不同风格的作家共同发展的局面。

1956年9月以后，理论批评的讨论主题更加广泛。诸如社会主义现实主义问题，典型问题，形象思维问题，作品的真实性、思想性和艺术性

① 参见肖冬连：《1956年：“百花运动”中的文艺界》，《党史博览》2005年第12期。

② 有关这次讨论的言论，可参见《文艺报》1956年第3号刊载的文章：马烽《不能绕开矛盾走小路》，康濯《不能粉饰生活，回避矛盾》，刘白羽《在斗争中表现英雄性格》。

的关系，文艺与政治的关系，美学问题，歌颂与暴露的关系，世界观与创作方法的关系，如何认识文艺的特征，按艺术规律办事，如何理解和贯彻文艺的工农兵方向，如何促进文艺作品的体裁、题材、风格、手法的多样化，如何改进文艺工作的领导方式等问题，都提出来讨论。历史充满了玄机，这些问题曾经是胡风在其“三十万言书”里全面涉及的问题，不到两年的时间，又成为文艺界普遍要解决的问题。其中影响较大的文章有：何直（秦兆阳）的《现实主义——广阔的道路》、周勃的《论现实主义及其在社会主义时代的发展》、陈涌（杨恩仲）的《关于社会主义的现实主义》、钱谷融的《论“文学是人学”》、巴人（王任叔）的《论人情》、刘绍棠的《我对当前文艺问题的一些浅见》《文艺报》评论员（钟惦棐）的《电影的锣鼓》等，这些文章对现实主义展开了论述，其中最尖锐的当推何直（秦兆阳）的《现实主义——广阔的道路》。何直认为社会主义现实主义的定义存在明显缺点，它带来一些庸俗的思想，对文学事业形成了种种教条主义的束缚，特别是因此对毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》做了庸俗化的理解和解释，主要表现在对文艺与政治的关系理解上。何直通过对现实主义的阐释，论述了文艺理论上的各个重要主题，如艺术真实性，典型，典型的阶级性。何直认为，现实主义的伟大意义就在于，它是用积极态度去面对现实，追求生活的真理，追求艺术的真实性和创造性，以达到在最大的程度上反映并影响现实。“因此它的道路比任何艺术流派的道路要宽阔得多。”<sup>①</sup>

洪子诚先生认为，当时文化艺术界的一些具体活动，也为“百花齐放”创造了氛围。其一是1956年8月，文化部和中國音协在北京举办为时四周的第一届全国音乐周。在理论上，引起了关于音乐的民族形式问题的热烈争论。毛泽东接见音协负责人时针对争论的有关问题提出“社会主义的内容，民族的形式”的原则性观点。另外一个事件是由昆剧《十五贯》的演出引出的关于中国传统剧目的现代改编问题。周恩来给予《十五贯》很高的评价，认为《十五贯》的改编为进一步树立“百花齐放，推陈出新”

---

<sup>①</sup> 何直（秦兆阳）：《现实主义——广阔的道路》，《人民文学》1956年第9期。

的方针树立了榜样。《人民日报》为此发表了《从“一出戏救活了一个剧种”谈起》的社论。<sup>①</sup>文艺界出现了各种迹象，表明党的文艺方针政策趋向开放。

## 可能的突破：文学观念与美学的论争

在这样的背景下，一些作家批评家的言论也跃跃欲试，要把内心郁积已久的想法表达出来。如前所述，理论批评界有诸多的论争，表明当时的学术思想还是跃跃欲试，试图拓展社会主义思想文化的边界。文学史关于这一年展开的“现实主义”讨论给予较多的讨论，而对于“人性论”“形象思维”和“美学”论争则未做深究。我以为这三个问题的论争，其意义同样深远，并可见出社会主义理论试图重新界定文学观念，由此也表现出少有的自我突破的活力。

### 一、关于人性论、人道主义的讨论

1956年的鸣放氛围让相当一部分知识分子发出了自己的声音，而关于人性、人道主义的言说，可以说是最具有内在的反思性的话语。因为，它具有重新审视社会主义现实主义的立场，试图用人性论来改造主流现实主义的政治化倾向，让文学回到人，回归文学自身。1957年初，《新港》第1期发表巴人（王任叔）文章《论人情》，巴人说：“能‘通情’，才能‘达理’。通的是‘人情’，达的是‘无产阶级’的道理。”巴人显然是想破除阶级论，认为阶级界线不应该如此森严，人情、人性终有共通之处。他批评当时的文艺说：“我们当前文艺作品中缺乏人情味，那就是说，缺乏人人所能共同感应的东西，即缺乏出于人类本性的人道主义。”他对文艺的阶级论的解释是：“文艺必须为阶级斗争服务，但其终极目的则为解放全人类，解放人类本性。”作者最后呼吁说：“魂兮归来，我们文艺作品中的人情呵！”

<sup>①</sup> 参见洪子诚：《1956：百花时代》，山东教育出版社，1998，第15—16页。

对人性的呼吁实际上表达了文学界对艺术的过度政治化的不满，试图回到现代文学传统中去解释艺术的本质及其社会功能。

更全面深入地阐述艺术的人性论和人道主义的文章，当推钱谷融的《论“文学是人学”》。有关回忆性的资料表明，1957年春天，华东师范大学拟举办一次规模甚大的学术研讨会上，钱谷融为这个会议做准备，写下了三万余字的《论“文学是人学”》（文章完成日期1957年2月8日）。论文引发了较大的争议。时隔不久，1957年5月5日《文艺月报》全文刊登了这篇论文，同一天的《文汇报》还发了一则消息，冠之以“‘一篇见解新鲜的文学论文’的标题”<sup>①</sup>。季进、曾一果认为：“就当时的社会情境而言，这确实是一篇‘见解新鲜的文学论文’，甚至可以说是一篇具有划时代意义的文学论文，它和许多习惯于从政治和阶级视野评判文学作品的批评形成了鲜明的对照。”<sup>②</sup>确实，钱谷融这篇文章的时代意义并未得到充分阐释，这篇文章不应当只是从一般的文学意义上来把握，而是要从社会主义革命文学如何重新寻求自己的本质规定和美学核心思想来理解。钱谷融的“人学”论述从高尔基的观点切入，他认为：“我们简直可以把它当作理解一切文学问题的一把总钥匙，谁要想深入艺术的堂奥，不管他是创作家也好，理论家也好，就非得掌握这把钥匙不可。理论家离开了这把钥匙，就无法解释艺术上的一系列的现象；创作家忘记了这把钥匙，就写不出激动人心的真正的艺术作品来。”<sup>③</sup>钱谷融认为，“文学是人学”这一命题，说出了文学的根本特点。在那个年代，他提出这个观点，重要的并不只是强调“文学是人学”的重要性，而且在于给予其合法性的理论阐释。钱谷融观点的理论挑战性可以在以下几方面看出：

其一，在文学的基本的定义上，把文学的任务由反映社会客观现实，改变为以表现人为出发点。只有以人为中心，把人写活，才能真正达到艺

① 钱谷融：《〈论“文学是人学”〉发表的前前后后》，载《文学的魅力》，山东文艺出版社，1986，第137页。

② 季进、曾一果：《钱谷融先生的文学思想述论》，《文学评论》2005年第2期。

③ 钱谷融：《论“文学是人学”》，载冯牧主编《中国新文学大系1949—1976》文学理论卷二，上海文艺出版社，1997，第219页。

术地表现现实生活。在他看来，把文学的任务确定在揭示生活的本质规律，这种说法抽掉了文学的核心，取消了文学与其他社会科学的区别，因而也就必然要扼杀文学的生命。<sup>①</sup>

其二，在文学的价值评判上，作者提出，活生生的人物决定了优秀作品真正的艺术逻辑，人道主义的精神则使作家可以更全面地表现历史与现实中的事物。钱谷融举托尔斯泰和巴尔扎克为例。这两个作家都在革命导师那里得到过肯定，虽然他们出身于贵族，阶级立场和世界观是反动的，但他们却能写出社会现实的深刻性，写出合乎历史发展逻辑的人物性格，其原因就在于他们紧紧把握人物，按照人物自身的性格逻辑发展，能够在人物身上发现更为体现历史本质的品格。

其三，在文学传统的肯定意义上，只有那些表现了人的真挚情感的古典作品才能流传至今。

其四，在对社会主义文学理论的体系建构上，人道主义具有奠基性意义，应该用人道主义去贯穿社会主义文学理论的那些具有政治性的概念。钱谷融试图赋予人道主义以超历史的普遍性，他把人道主义与人民性和现实主义原则融合在一起，说“几千年来，人民是一直在为着这种理想，为着争取实现真正的人道主义——马克思说过，真正的人道主义也就是共产主义——而斗争的。而古今中外的一切伟大的文学作品，就是人民的这种理想和斗争的最鲜明、最充分的反映”<sup>②</sup>。钱谷融试图把人民性与人道主义精神贯穿一致，这在当时是一种极其大胆的观点。这不只是把人道主义精神普遍化，也试图用人道主义精神重建社会主义文学理论的基础概念。

其五，在文学的艺术价值认定上，钱谷融提出文学不只是为了以人为中心，而且要把怎么写人确认为评判文学价值的根本标准。用写人性的方法，替代对阶级性的简单概括，也由此来重新解释现实主义的典型问题。

钱谷融试图用人性论与人道主义来改造和重建社会主义文学理论，促

<sup>①</sup> 钱谷融：《论“文学是人学”》，载冯牧主编《中国新文学大系1949—1976》文学理论卷二，上海文艺出版社，1997，第236页。

<sup>②</sup> 同上书，第223页。



使其体系走向开放，向着世界文学、中国传统文学、向着更有活力的体系开放。把文学纳入“人学”范畴，这实际上就是“去苏联化”，“去阶级斗争”，也是试图把文学重新纳入五四现代启蒙文学的历史脉络。

## 二、关于形象思维的论争

1954年开始的“形象思维”讨论，在1956年也达到了一个小高潮。与所有的理论问题都来自苏联一样，形象思维问题讨论，也是对苏联的一项呼应。但是在具体的讨论中，中国的美学和文艺理论也得到富有成效的提升，初步开掘出中国当代美学和文艺理论建设的路径。

1954年8月，《学习译丛》编辑部出版《苏联文学艺术论文集》，收入布罗夫的《论艺术内容和形式的特征》一文，该文原发于苏联《哲学问题》杂志1953年第5期。布罗夫对“形象思维”观点提出异议，认为艺术的特点在于它的内容和对对象的特殊性，而“形象思维”的说法不妥，“它不能揭示艺术家在创造形象时的思维活动的本质”<sup>①</sup>。同期还刊载有与布罗夫的观点相对立的文章，即尼古拉耶娃的《论艺术文学的特征》一文。尼古拉耶娃认为：艺术和文学的特征的定义就是“用形象来思维”。她对“形象思维”下了明晰的定义：“形象思维的特征是：在形象思维中对事物和本质的提示、概括，是与对具体的、富有感染力的细节的选择和集中同时进行的。”<sup>②</sup>1956年，学习杂志社又出版《苏联文学艺术论文集》第二集，继续引进苏联美学界和文艺理论界的争论热点。

苏联关于“形象思维”的论争在中国会引起反响，并非只是追随苏联文艺理论的惯性所致，而是有着中国自身理论突破的内在动力。关于公式化和概念化的批评在50年代中期已经相当普遍，而形象思维问题则是强调了艺术创作的独立性特征，也就是强调文艺自身的创作规律。这一时期较

<sup>①</sup> 中国社会科学院外国文学研究所外国文学资料丛刊编辑委员会编《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社，1979，第211页；有关论述可参见刘欣大：《“形象思维”的两次大论争》，《文学评论》1996年第6期，第35—45页。

<sup>②</sup> 尼古拉耶娃：《论艺术文学的特征》，载《苏联文学艺术论文集》，学习杂志社，1954，第145、182页；有关论述可参见刘欣大：《“形象思维”的两次大论争》。



有代表性的论文和评论有：陈涌的专论《关于文学艺术特征的一些问题》（1956年，《文艺报》）、蒋孔阳的专著《论文学艺术的特征》（1957年，新文艺出版社）、毛星的专论《论文学艺术的特征》（1958年，《中国科学院文学研究所专刊》）、霍松林的《试论形象思维》（1956年，《新建设》）和李泽厚的《试论形象思维》（1959年，《文学评论》）。<sup>①</sup>

关于形象思维的论争，主要分成两大对立派别，即承认存在形象思维一派与否认存在形象思维一派。大多数论者肯定形象思维存在（代表人物如李泽厚）；少数论者如毛星试图用哲学认识论来包容形象思维，将形象思维看成是理性思维中的一个环节，从而否认其独立存在的可能性。对形象思维给予最为猛烈攻击的人当推郑季翘。1966年，《红旗》杂志第5期发表郑季翘的《文艺领域里必须坚持马克思主义的认识论》一文，把关于形象思维的理论主张上纲上线到反马克思主义的地步。

郑季翘无论如何也想不到，就在他发表这篇严厉批判形象思维的文章的头一年，也就是1965年7月，毛泽东给陈毅写了一封信，肯定“诗要用形象思维”：

又诗要用形象思维，不能如散文那样直说，所以比、兴两法是不能不用的。赋也可以用，如杜甫之《北征》，可谓“敷陈其事而直言之也”，然其中亦有比、兴。“比者，以彼物比此物也”，“兴者，先言他物以引起所咏之词也”。韩愈以文为诗；有些人说他完全不知诗，则未免太过，如《山石》，《衡岳》，《八月十五酬张功曹》之类，还是可以的。据此可以知为诗之不易。宋人多数不懂诗是要用形象思维的，一反唐人规律，所以味同嚼蜡。以上随便谈来，都是一些古典。要作今诗，则要用形象思维方法，反映阶级斗争与生产斗争，古典绝不能要。但用白话写诗，几十年来，迄无成功。民歌中倒是有一些好的。将来趋势，很可能从民歌中吸引养料和形式，发展成为一套吸引广大读者的新体诗歌。又李白只有很少几首律诗，李贺除有很少几首

<sup>①</sup> 参见王敬文、阎凤仪、潘泽宏：《形象思维理论的形成、发展及其在我国的流传》，《美学》1979年第1期；或参见刘欣大：《“形象思维”的两次大论争》。

五言律外，七言律他一首也不写。李贺诗很值得一读，不知你有兴趣否？

一九六五年七月二十一日

这封信直到“文革”后1978年1月才由《诗刊》公开发表<sup>①</sup>，由此，引起80年代初的关于形象思维的再讨论。1979年，中国社科院外国文学所编辑的《外国理论家作家论形象思维》，由中国社会科学出版社出版，此书也风行一时。关于形象思维的讨论，今天我们不只是看到社会主义中国的文艺理论如何与苏联和中国自身的现实政治纠缠在一起，同时也要看到，这一理论的论争，也在某种程度上显示出中国的现实主义理论家们在50年代寻求突破的种种艰难尝试。

### 三、关于美学讨论

1956年的“百花齐放”还推进了美学讨论，这或许是一次意外的收获，原本是进行资产阶级美学思想的清理，却促成了中国社会主义理论批评最具有学理内涵的一次碰撞。虽然关于“唯心”和“唯物”的分歧严重阻碍了学术问题的深入，但也显示出中国的理论家们在这两道栅栏之间的艰难行走的状态。

引发美学问题讨论的源头可以追溯到朱光潜的那篇检讨性的文章《我的文艺思想的反动性》（《文艺报》1956年6月第12期）。《文艺报》在这篇文章前加了编者按，明确提出“为了展开学术思想的自由讨论，我们将在本刊继续发表关于美学问题的文章，其中包括批评朱光潜先生的美学观点及其它讨论美学问题的文章”。50年代的美学讨论的源起应该是《文艺报》有组织的一次学术批判活动。后来，《文艺报》编辑部编辑出版了《美学问题论争集》，其中前四集由《文艺报》编辑，自1957年5月起，直至1959年1月，先后由作家出版社出版。第五、六集改由《新建设》编辑部编辑，1962、1964年分别由作家出版社出版。

<sup>①</sup> 参见《诗刊》1978年第1期；或《毛泽东书信选集》，人民出版社，1983。

### 1. 朱光潜：美在主客观统一

朱光潜在《我的文艺思想的反动性》一文中梳理了他的美学思想的学术背景，既有中国旧学的影响，更多西方唯心主义的哲学的影响<sup>①</sup>，这其中康德、黑格尔、柏格森，尤其是克罗齐的影响尤甚。朱光潜在三四十年代就发表《给青年的十二封信》《谈美》《文艺心理学》以及译著克罗齐的《美学原理》，那时就已经形成了他的美学思想。朱光潜总结他过去的思想说：“关于美的问题，我看到从前人的在心在物的两派答案以及克罗齐把美和直觉、表现、艺术都等同起来，在逻辑上都各有困难，于是又玩弄调和折中的老把戏，给了这样的答案：‘美不仅在物，亦不仅在心，它在心与物的关系上面。’如果话到此为止，我至今对于美还是这样地想，还是认为要解决美的问题，必须达到主观与客观的统一。”朱光潜说，自己后来又转向强调“凡是美都要经过心灵的创造。……美就是情趣意象化或意象情趣化时心中所觉到的‘恰好’的快感”<sup>②</sup>。他后来一直试图学习马列毛泽东思想，来建立自己的唯物主义观念。他的《论美是客观与主观的统一》，大量引证马克思、列宁和毛泽东的论述，以此表明自己把立场转向了马列主义。他的基本论点在于区分自然形态的“物”和社会意识形态的“物的形象”，也就是区分“美的条件”和“美”。现在，他更明确了自己的看法：“美既有客观性，也有主观性；既有自然性，也有社会性；不过这里客观性与主观性是统一的，自然性与社会性也是统一的。”<sup>③</sup>对于朱光潜来说，已经不是如何阐明美是什么的问题，而是如何给先前的理

① 朱光潜（1897—1986），安徽桐城人，青年时期在桐城中学、武昌高等师范学校学习，后肄业于香港大学文学院。1921年，朱光潜发表了白话处女作《福鲁德的潜意识说与心理分析》，1924年，撰写第一篇美学文章《无言之美》。1925年出国留学，先后肄业于英国爱丁堡大学、伦敦大学，后在法国巴黎大学、斯塔斯堡大学，获文学硕士、博士学位。1933年回国，先后在国立北京大学、国立四川大学、国立武汉大学任教。新中国成立后一直在北京大学任教。朱光潜主要著述、编著与翻译有《文艺心理学》《悲剧心理学》《谈美》《诗论》《谈文学》《克罗齐哲学述评》《西方美学史》《美学批判论文集》《谈美书简》《美学拾穗集》等，并翻译了《歌德谈话录》、柏拉图的《文艺对话集》、G.E. 莱辛的《拉奥孔》、G.W.F. 黑格尔的《美学》、B. 克罗齐的《美学》、G.B. 维柯的《新科学》等。

② 参见朱光潜、蔡仪、李泽厚等：《美学问题讨论集》第1集，作家出版社，1957，第22页。

③ 朱光潜：《论美是客观与主观的统一》，《哲学研究》1957年第4期；参见《美学问题讨论集》第3集，作家出版社，1959，第5页。

论找到唯物主义的解释。

然而，朱光潜如何解释似乎都是徒劳的。黄药眠、蔡仪、敏泽、周来祥等先后写文章批判朱光潜。对朱光潜的批判持续了多年，没有人认为他通过学习马列已经转变了立场和思想方法，还是一如既往地把他当成唯心主义来批判。

## 2. 蔡仪<sup>①</sup>：美在客观说

蔡仪早在1942年发表《新艺术论》，1946年出版《新美学》时就提出美在客观说。1948年发表《论朱光潜》，对朱光潜的美学在主观说展开讨论，批评其为主观唯心主义。蔡仪坚持马克思主义唯物论由来已久。50年代的美学大讨论中，蔡仪的美在客观说是最坚定明确的唯物论美学。在诸多对朱光潜的批判中，蔡仪观点是最彻底和绝对的。在别人那里，都很难分离美与人的主观意识的关系，在蔡仪这里，主客观是分辨得极其清晰的。这在蔡仪批驳黄药眠的那篇文章《评“论食利者的美学”》一文中表达得很清楚。蔡仪强调对象的美由其自身的原因决定。他说：“自然我们也承认人之所以认为某一对象的美，是和他的生活经验，当时的心境及他的思想倾向等有关关系。但是对象的美如果没有它本身的原因，只是决定于人的主观，所谓‘美学评价’也没有客观的标准，只有主观的根据，那么美的评价也就只能是因人的主观而异，既无是非之分，也无正误之别，美就是绝对地相对的东西，这就是美学上的相对主义。实质上也就是美的完全否定，是美学上的虚无主义。”<sup>②</sup>

蔡仪的美学观点在当时被群起攻之，批判为“机械唯物论”，因为如

<sup>①</sup> 蔡仪（1906—1992），原名蔡南冠。1906年生于湖南省攸县。1925年入北京大学预科文学部学习。早年参加沉钟社，发表有小说。1929至1937年东渡日本留学。1937年回国参加抗日战争。1942年著述《新艺术论》，同年冬开始撰写《新美学》。1948年底赴华北解放区，1950年调中央美术学院任教授兼研究部副主任，后又兼副教务长。1953年10月调中国科学院哲学社会科学学部文学研究所（即今中国社会科学院文学研究所）任研究员及文学理论组组长。著有《新艺术论》《新美学》《文学浅说》《中国新文学史讲话》《唯心主义美学批判》《论现实主义问题》《探讨集》《美学论著初编》等，主编有《文学概论》《美学原理》。

<sup>②</sup> 蔡仪：《评“论食利者的美学”》，《人民日报》1956年12月1日；或参见《美学问题讨论集》第2集，作家出版社，1957，第8页。

果按照他的观点，美的客观性如此绝对，那绝大多数人都与唯心主义脱不了干系。这是参与美学讨论的人所不能接受的。朱光潜也对蔡仪进行了反驳，将蔡的观点归结为机械唯物主义。朱光潜指出：“美感和艺术不仅是自然现象，而有它的社会性，所以它的活动不同于自然科学的活动”，因此，蔡仪在运用马克思列宁主义的过程中有时不免是“片面的，机械的，教条的，虽然是谨守唯物的路向，却不是辩证的”<sup>①</sup>。

对蔡仪的客观论美学的归纳，朱光潜先生当是最为透彻，只有他能感受到那种客观论的根本问题所在，如果不将蔡仪的客观论定位在机械教条上，那么朱光潜即使强调美是主客观的统一，也没有生存的余地。从这里也可清楚地看出这场美学讨论是如何在马克思列宁主义的唯物论的框架里作茧自缚。其要点不在美学观点的深入或精辟，而在于认定谁是唯物唯心，谁是主观客观。

### 3. 美在主观说

也许最令人惊异或意外的是，在50年代，还有人公开主张美在主观的观点。朱光潜的主观论（美在主客观关系说）已经被批得体无完肤，难道还有自撞南墙的人吗？吕荧、高尔泰就是这样的代表。

吕荧早在1953年就有《美学问题》一文<sup>②</sup>，批判蔡仪在40年代出版的《新美学》。吕荧明确反对“美在客观”的论点。他提出：“美是人的一种观念。”他说：“美，这是人人都知道的，但是对于美的看法，并不是所有的人都相同的。同是一个东西，有的人会认为美，有的人却认为不美，甚至于同一个人，他对美的看法在生活过程中也会发生变化，原先认为美的，后来会认为不美；原先认为不美的，后来会认为美。所以美是物在人的主观中的反映，是一种观念。”<sup>③</sup>“美的观念因时代、因社会、因人。因人的生

① 朱光潜：《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的》，《人民日报》1956年12月25日；参见《美学问题讨论集》第2集，第19—20页。

② 吕荧（1915—1969）安徽天长人。1935年入北京大学历史系学习，参加了“一二·九”学生运动，1938年试图去延安，未成功，转道去山西临汾参加“民族解放先锋队”工作。新中国成立后历任山东大学中文系主任、教授，《人民文学》出版社编辑。1969年“文革”期间被迫害致死。

③ 吕荧：《美学问题》，《文艺报》1953年第16期；参见吕荧《美学书怀》，作家出版社，1959，第5页。

活所决定的思想意识而不同。”<sup>①</sup>“自然界的事物或现象本身无所谓美丑，它们美或不美，是人给它们的评价。”1957年，吕荧在《人民日报》上发表的《美是什么》一文，又进一步提出：“美是人的社会意识。”尽管吕荧的理论后盾有马克思列宁的经典论述，也有车尔尼雪夫斯基“美是生活”的经典命题，但他的观点还是被普遍认为是主观唯心主义。

另一位主张“美在主观”的人高尔泰<sup>②</sup>，其性格、遭际与吕荧相去未远。高尔泰1957年2月在《新建设》上撰文《论美》参与美学讨论，主张美是主观说，因其观点鲜明而闻名一时。他认为：“美产生于美感，产生以后，就立刻溶解在美感之中，扩大和丰富了美感。由此可见，美与美感虽然体现在人物双方，但是绝对不可能把它们割裂开来。美，只要人感受到它，它就存在，不被人感受到，它就不存在。要想超美感地去研究美，事实上完全不可能。超美感的美是不存在的，任何想要给美以一种客观性的企图都是与科学相违背的。”<sup>③</sup>高尔泰论美，与其他人的行文颇不相同，他不引经据典，通篇没有马克思列宁的经典语录，只是以他自己的感悟直接表达。高尔泰随后写了《论美感的绝对性》，同样也是自己的直白语言。在这篇文章中，他也提到车尔尼雪夫斯的“美在生活”的观点，但更多的是阐述自己的感悟，尤其是联系艺术创作，他认为艺术中的自然就是人化的自然，艺术的美就是艺术家的主观创造，是属于那些能感受到它们的人们的。所以，“人的心灵，是美之源泉”<sup>④</sup>。高尔泰在80年代出版有《论美》和

① 吕荧：《美学问题》，《文艺报》1953年第16期；参见吕荧《美学书怀》，作家出版社，1959，第6页。

② 高尔泰（1935—）出生于江苏高淳。1955年于江苏师范学院毕业，分配至甘肃省兰州市第十中学任美术教师，1957年被打成“右派”，到位于甘肃省酒泉地区境内的“地方国营夹边沟农场”进行劳动教养。1959年靠绘画一技之长，在兰州为甘肃省博物馆创作十年大庆宣传画，躲过了饥荒。1962年春天解除劳动教养，到敦煌文物研究所工作。1966年因“文化大革命”爆发遭到批判斗争，后在“五七”干校劳动，1977年平反。1978年春天调至兰州大学哲学系，主持美学专业。1978年底暂时借调至中国社会科学院哲学所。1982年回到兰州大学任教。1984年到四川师院任教，随后先后在南开大学和南京大学任教。1990年后取道香港到美国，现居美国。

③ 高尔泰：《论美》，《新建设》1957年第2期；参见《美学问题讨论集》第2集，1957，第134—135页。

④ 《美学问题讨论集》第3集，1957，第394页。



《美是自由的象征》等著作，在青年中影响甚大，一度与朱光潜、宗白华、蔡仪、李泽厚齐名，并称为现代中国五大美学家之一。高尔泰出国后，自90年代中期在《今天》上连载《寻找家园》，书写了对家乡高淳的往事记忆，更多写的是自己被打成“右派”后的劳改经历，写出一个倔强的知识分子的经​​历也写出他的不可磨灭的生命意志和对人的尊严的坚守。

#### 4. 李泽厚：美的客观社会属性

在50年代的美学讨论中，李泽厚以其年轻睿智而又富有思辩的论说令人刮目相看。多少年之后，在整个80年代，李泽厚独领风骚，成为一代青年的思想导师，实属必然。李泽厚后来以康德的“主体论”作为引领中国80年代的思想解放的理论出发点。在50年代的美学讨论中，李泽厚之能显出理论背景的深厚，则在他对马克思的《1844年经济学—哲学手稿》（以下简称《手稿》）思想的运用。马克思那部手稿提出了一个著名公式：“人的本质力量的对象化。”<sup>①</sup>李泽厚据此提出美是客观性与社会性的统一，也可理解为“美的本质就在客观社会性”。这使他与蔡仪的“美在客观说”，与朱光潜的“美在主客观的统一”，以及吕荧、高尔泰的“美在主观说”区别开来。李泽厚当时发表了一系列文章，如《论美感、美和艺术》《美的客观性和社会性》《关于当前美学问题的争论》《论美是生活及其他》《〈新美学〉的根本问题在哪里？》以及前面提到的论形象思维的有关论文。

李泽厚讨论美学问题也是从美感入手，他认为美感具有直觉性与社会功利性相统一的矛盾二重性。他的理论依据来自马克思的《手稿》：“五官感觉的形成乃是整个世界历史的产物……”李泽厚后来十分强调的“积淀说”，与马克思早期《手稿》中的这一说法相关。他也强调审美的主观能动性，但赋予它以社会历史实践的内容，这就去除了主观唯心主义色彩。他说：“人对自然的美感欣赏态度的发展和改变，就正是以自然本身对人的客观社会关系的发展和改变为根据和基础。”“美不是物的自然属性，而是物的社会属性。美是社会生活中不依存于人的主观意识的客观现实的存在。

<sup>①</sup> 李泽厚：《美学论集》，上海文艺出版社，1980，第51页。《论美、美感和艺术》这篇文章附有“补记”，李泽厚写道：“在国内美学文章中，本文大概是最早提到马克思的《1844年经济学—哲学手稿》，并企图依据它作美的本质探讨的。”



自然美只是这种存在的特殊形式。”<sup>①</sup>

李泽厚把美的主客观问题，转移到美的社会性上来讨论，他的关键立论就在于美是客观社会性的体现。他说：“美的社会性是指美依存于人类社会生活，是这生活本身，而不是指美依存于人的主观条件的意识形态、情趣，即使这意识这情趣是社会的、阶级的、时代的。所以，就决不能把美的社会性与美感的社会性混为一谈，美感的社会性（社会意识）是派生的，主观的，美的社会性（社会存在）是基元的，客观的。”<sup>②</sup>他强调美的社会性，根源于马克思主义历史唯物主义原理：社会存在决定社会意识。李泽厚的社会性还具有历史生成性，因为他要解决社会历史的审美经验的可继承性问题。他在这一观点上的理论依据，是马克思《手稿》中所说的：“对象的现实处处都是人的本质力量的现实，都是人的现实……对于人来说，一切对象都是他本身的对象化。”<sup>③</sup>他后来从马克思的“人化的自然”的学说中延伸出独特的审美“积淀说”<sup>④</sup>，指出对象是人的本质力量的对象化，人的历史实践具有延续性，具有历史发展的生成性，对象化本身是具有成果积累的生成史。这样，人的实践的社会性，就具有普遍性和历史性的双重特征，这就达成了主客观在社会性上的统一，在历史实践中的发展。

李泽厚的“实践美学”在那个时期，打上了马克思主义的鲜明烙印，与劳动、人民性、现实生活都建立了直接的阐释关系，使得他的美学理论既具有政治上的安全系数，又有相当强的阐释能力。当然，李泽厚的社会实践派的美学理论确实极大丰富了马克思主义理论，也可以说是马克思主义中国本土化最有效的学说。但他的学说具有左右双重性，向右，他立即就越过马克思主义的边界；向左，则容易被庸俗化和功利化。因为马克思主义哲学的功力和康德的后盾，他的论述始终有一种哲学厚度，而在别的

① 李泽厚：《论美、美感和艺术》，《美学论集》，第28—29页。

② 李泽厚：《美的客观性和社会性》，《美学论集》，第60页。

③ 李泽厚：《美的客观性和社会性》，《美学论集》，第61页。

④ 李泽厚在80年代写作《美的历程》提出“审美积淀说”，此说在一定程度上受到荣格的“集体无意识”理论的影响，但李泽厚的观点更主要的是来自马克思的《1844年经济学—哲学手稿》中的“人化的自然”思想。李泽厚对此的理解，在五六十年的美学讨论中就初露端倪。

论者试图强调审美的社会实践活动时，就会有别样的效果出现。

50年代的美学讨论，因为政治化的语境，不能在学理的层面有效深入。其出发点本来是为了清算资产阶级学术思想，朱光潜几乎可以说是作为引发争论的靶子，他的自我清算和对他的批判，都被政治声讨所扭曲。在那个时期，“资产阶级唯心论”的帽子及政治上的非法性，成为学术论争的严重障碍；而马克思主义的真理性，又使论辩双方过分依赖经典语录，并不能越雷池多远，这些都深重地限制了学术的广度、厚度和深度。但不管如何，我们依然看到，美学争论在学术与思想相当闭塞的情形下，在把审美的问题提出来这一点上，就是一个了不起的突破。把审美问题与个体经验联系在一起，并试图解释主观心灵与艺术创造的关系，解释自然美与不同的阶级的普遍经验，以及对马克思主义理论的拓展，都起到积极的推进作用。80年代的美学热，就与五六十年代的美学讨论中培养的一大批美学家有关，也与五六十年代的美学理论的积累有关。

从总体上来说，80年代的思想解放运动，几乎承袭了五六十年代的命题，从现实主义讨论、文学与政治关系、人道主义人性论、美学问题等等，以及由此引申的“人的解放”和“主体论”，都可以看到与五六十年代的直接呼应。在这一意义上，也可以说，没有五六十年代，何来80年代？只是前者遗留的论题，在后者那里具有了批判性的含义。80年代中期，李泽厚主张通过大量翻译西方当代学术成果，通过知识的更新来推进学术思想的进步。学术的进步，不能仅依赖于翻烙饼式的（二元对立式的）批判，更在于知识更新基础上的批判与阐释共同建构起来的新的论域。

## 现实批判性：反官僚主义的文学

现在，我们可以具体地审视一下“百花”时期的文学创作及其争鸣。1956年的“百花”运动，在相当热烈的程度上鼓舞了青年作家，一大批怀抱理想与责任的青年作家写出了不少在当时看来相当尖锐的作品。干预生活，暴露问题，揭露阴暗面，从1956年到1957年上半年，中国文坛确实有一股生龙活虎的气氛。

显然，其中苏联文学的影响不可忽视。例如苏联“解冻”潮流中出现的奥维奇金的特写、尼古拉耶娃的《拖拉机站站长和总农艺师》等，都影响了中国“双百”时期的特写与小说创作。1956年第9期的《人民文学》发表王蒙<sup>①</sup>的小说《组织部新来的青年人》，小说原题为《组织部来了个年轻人》，发表时经由《人民文学》编辑部秦兆阳改动。这篇小说讲述22岁的小学教员林震，因为工作积极向上，被调到区委组织部任干事。由于一腔热情，与这个官僚作风严重的机关难免会产生矛盾，他被怀疑与失望的情绪所困扰，但最终还是站出来与官僚主义进行斗争。小说围绕麻袋厂厂长王清泉的官僚主义作风来叙述矛盾斗争。王清泉是一个被处理过的人，他原来是部里的干部，因为男女关系被降级，但他依然不思进取，对革命工作缺乏主动与热情，麻袋厂被搞得一团糟。组织部对王清泉的错误或不闻不问，或敷衍了事，表现了明显的官僚作风。最后是群众的检举信使王清泉受到应有的处分。这部小说描写了几个从事党的组织工作的干部的官僚做派，最典型的是韩常新，他才27岁就表现出工作上的成熟与老练。小说是这样描写他的：

他二十七岁，穿着蓝色海军呢制服，干净得抖都抖不下土。他有高大的身材，配着英武的只因为粉刺太多而略有瑕疵的脸。他拍着林震的肩膀，用嘹亮的嗓音讲解工作，不时发出豪放的笑声，使林震想：“他比领导干部还像领导干部。”特别是第二天韩常新与一个支部的组织委员的谈话，加强了他给林震的这种印象。<sup>②</sup>

与典型的官僚做派的韩常新比较起来，刘世吾的形象显得复杂得多。他也属于官僚一类，但热爱文学，喜好读书，对事物有他独特的看法，只

---

① 王蒙（1934—），河北南皮人，出生于北京。1948年10月10日加入中国共产党，成为地下党员。1953年，创作了长篇小说《青春万岁》。1956年，发表《组织部来了个年轻人》，引起广泛关注，毛泽东曾多次谈到王蒙这篇小说，十分重视。1957年被打成“右派”，长期在新疆劳动改造。“文革”后，平反回到北京，曾任《人民文学》主编、中国作协副主席、中共中央委员、文化部部长等职。王蒙的创作力极其旺盛，作品量几乎居当代作家之首，不胜枚举，容当后议。

② 王蒙：《王蒙文集》第4卷，华艺出版社，1993，第29页。

是他认为这一套行政体系的运转有其自身的惯性，不想打破这个惯性罢了。一旦情况紧急，他处理起王清泉还是雷厉风行的。小说写到他对王清泉的看法，他处理王清泉之后的那种感伤，最后才透露出他也在战争中受过伤。刘世吾对政治、对生活的看法有着林震这种青年人所不能理解的复杂性。王蒙那时以他 22 岁的年纪，却能触及刘世吾复杂的内心世界，不能不令人惊异。在刘世吾这个人物身上，王蒙显示出他独到的眼光。小说中还出现了赵慧文这个形象，这个女性显得落落寡合，就像她与那个集体、她与家庭的关系一样。这个孤独的女人来自什么地方呢？会让我们想起五四时期或三四十年代那些小资产阶级知识分子，例如，丁玲笔下的女性，或者蒋光慈、柔石笔下的年轻女性知识分子。

这篇小说一发表，就引起了热烈反响。对于这篇小说，严厉的批评一度占了上风。李希凡认为，作者描写的生活虽然具有一定的真实性，但以这样的现象堆积成影响典型人物的典型环境，就严重歪曲了社会现实。小说给人们造成的印象似乎是，在党中央所在地，党的生命核心的北京，党的工作的各个环节上的所有领导干部，都是大大小小的官僚主义者，都是粘结成这个区委组织部工作错误的“一系列的缘故”。他认为，作者是在罗列现象，“用党的生活个别现象里的灰色斑点，夸大地织成了黑暗的幔帐”<sup>①</sup>。起初马寒冰<sup>②</sup>对王蒙小说也持批评意见，他认为，在当时，具有这种倾向的人不能说没有，但只是少数，不具有普遍性。如果像小说中写的情况那样，在中共中央所在地北京居然有这样的区委，这是不能令人相信的，也是难于理解的。马寒冰的批评并不算太激烈，但由于毛泽东对王蒙的小说持肯定的意见，并批评了李希凡与他的观点，据说他因此承受很大压力，一时想不开，上吊身亡。

1957年3月16日，毛泽东在中南海颐年堂和文艺界人士谈话时，谈到王蒙的小说以及有关的争论。他认为，反驳王蒙的态度不适当。他还说，

<sup>①</sup> 洪子诚：《1956：百花时代》，山东教育出版社，1998，第112页。

<sup>②</sup> 马寒冰（1916—1957），曾在三五九旅任王震旅长秘书，后转任新疆军区文化部长兼中共新疆分局副秘书长。新中国成立初期，奉调到中央军委总政治部文化部任文艺处编审兼出版处处长。创作的《新疆好》《我骑着马儿过草原》两首歌词，曾传诵一时。

王蒙是不会写，他会写反面人物，可是正面人物写不好；写不好，有生活的原因，也有观点的原因；王蒙的小说有小资产阶级思想，他的经验也还不够；但他是新生力量，要保护。<sup>①</sup>由于毛泽东的观点，当时的批评界对此小说开始持肯定态度。但仅仅过去几个月，形势就急转直下，“反右”运动席卷全国，王蒙被打成“右派”，之后去到新疆劳动22年。多年之后，他自己写有诗句：“故国八千里，风雨三十年。”

关于这部作品，后来的学者有不同的评价和读解。洪子诚先生在他的《1956：百花时代》中，重新梳理了这部小说的主题。他写道：

王蒙在这个短篇里，用清新的文字，讲述了一个对革命抱着单纯而真诚的信仰的青年，来到中共北京某区委会工作的情形。这是一个有关“外来者”的故事，也是一个表现现代中国的“疏离者”的命运的故事。主人公来到一个新的环境，结果却发现他不被接纳，他无法融合在这一环境之中……小说的情节和主题模式，让人想起丁玲在延安写的《在医院中》：投身革命的青年医生陆萍怀着热情来到根据地的医院里，同样出现想象与现实之间的裂痕，也有主人公的困惑、与周围人们的摩擦，甚至同样也有一个异性的支持者和知音。<sup>②</sup>

洪子诚先生进一步引述张光年在1958年写的一篇批判丁玲的《在医院中》的文章说，张光年用了个富于创造性的题目：《莎菲女士在延安》。张光年的文章写道：“我的突出的感觉是：莎菲女士来到了延安。她换上了一身棉军服，改了一个名字叫陆萍。据说她已经成了共产党员了……”洪子诚认为，这种分析，给我们提示了中国现代文学某一主题、某一“原型结构”的延续和变异的情况。“这是‘五四’以后小说中‘孤独者与大众’的主题的延续。”<sup>③</sup>这是很有见地的。

① 参见洪子诚：《1956：百花时代》，山东教育出版社，1998，第113页。

② 洪子诚：《1956：百花时代》，山东教育出版社，1998，第111页。

③ 同上书，第119—120页。

从另一个角度看，这篇小说的主题或许可以理解成是关于革命的理想激情如何保持持续性的问题。王蒙年纪轻轻就参加革命，从事共青团工作，他参加革命的时期正是青春理想激情高涨时期，他理解的革命就是永葆少共的青春激情。他此前19岁写有长篇小说《青春万岁》，王蒙或许观察到革命告一段落，多数革命者尚未步入中年，却又意志消沉，而王蒙少共情绪正酣。尤其是那些青年知识分子，如小说中的刘世吾、韩常新、赵慧文、林震这些人，在日常事务性的工作中，他们却逐渐丧失了理想的目标，也就失去了继续革命的青春激情。王蒙的小说是以可感的形象表现一个时代的精神状况，这篇小说留给后世可解读的内容无疑十分丰富。多年后的西方马克思主义试图探讨这样的难题，革命体制化之后，可能不可避免会遭遇到“官僚化”的挑战，这是60年代的“继续革命”理论的历史依据。西方左派理论将其概括为“去革命”问题，汪晖对此有较为深入的探讨，这是留给理论的后话。<sup>①</sup>

总之，“双百”时期短暂的文学历史显示出如此特征：其一，它反映了社会主义文艺的探索的艰难性和曲折性；所谓命运多舛，一波三折。其二，中国的社会主义文学深受苏联的影响，同时在“双百”时期也试图摆脱苏联模式，走中国自己的现实主义道路；其三，“双百”时期表明，作家的个性和表达的渴望并未被历史完全压扁，一有机会它会表露出来。其四，不同的作家都在尝试从历史的束缚中走出来，文学题材和风格的多样化局面开始呈现；其五，“双百”时期的经验表明，中国在这个时期本来可以开创创作和理论批评独特的道路，错过这个机会历史走了一条漫长的弯路。

<sup>①</sup> 参见汪晖：《去政治化的政治、霸权的多重构成与六十年代的消逝》，《开放时代》2007年第2期。另也可参照秦兆阳为《组织部新来的青年人》所改写的结尾。洪子诚先生分析过这个结尾，参见洪子诚：《1956：百花时代》，第115—120页。



## 情感的多样性：小说中隐含的人性描写

尽管社会主义文学一直以乡村为其起源，在与五四启蒙文学形成的断裂中，拒绝了小资产阶级形象在文学中的显现，但文学的写作主体不可避免仍然是知识分子，而且他们的世界观的改造也不可能完全彻底。写作主体总是会顽强地以各种方式表达其主体性的内在情感，那些被称为资产阶级个人思想的意识也会在叙事的缝隙中流露出来。新中国成立后开展的一系列思想文化斗争，确实有效消除了“资产阶级的思想残余”，但在文学创作领域，文学写作的那些内在规律，那些对艺术性的单纯理解，也使得无产阶级的意识形态不可能完全压制文学性的表达。新中国成立后对萧也牧的《我们夫妇之间》的批判，一度使文学表现人的内在情感的功能陷入困境。但经历过一段时期的调整后，特别是1956年的“双百”方针，给文学创作带来了生机，作家们又试图表达个人的生活体验，小资产阶级的个人情感也若隐若现地流露出来。

路翎<sup>①</sup>一度追随胡风，主张“主观战斗精神”，在胡风遭受冷落和批判的时期，路翎曾经努力向主流意识形态靠拢，但依然受到了猛烈的批判。新中国成立后，路翎发表了一系列以抗美援朝为题材的小说，如《朱桂花的故事》《洼地上的“战役”》《战士的心》《初雪》《你的永远忠实的同志》等，但也遭到批判。路翎与胡风一样，始终不明白新中国成立后他们被边

---

① 路翎（1923—1994），原籍安徽无为，出生于江苏南京。原名徐嗣兴，路翎是其笔名。1940年《七月》杂志发表署名路翎的短篇小说《“要塞”退出以后》，从此路翎与胡风结下深厚友情。随着“七月”流派的影响壮大，路翎在文坛也崭露头角。1942年，路翎完成中篇小说《饥饿的郭素娥》，被胡风编入“七月新丛”。随后路翎开始重写长篇小说《财主底儿女们》。胡风激赏路翎，他说：“《财主底儿女们》底出版是中国新文学史上一个重大的事件。”也有人把这部作品看成是“五四以来中国知识分子感情和意志的百科全书”。1949年7月，路翎参加第一届文代会，为“文协”会员。1950年初，路翎调到北京，任青年艺术剧院（廖承志为院长）创作组副组长。抗美援朝期间路翎赴朝采访，1953年7月停战后归国。从1954年5月起，全国几大报刊载文批判路翎描写志愿军生活的小说，火药味甚浓。11月10日，他写出三万余言的反批评文章《为什么会有这样的批评？》在《文艺报》上连载。1955年6月，他被当做“胡风反党集团”的骨干分子受到抄家和逮捕，从此在文坛消失二十多年，并患了精神分裂症。“文革”后，“胡风集团案”得到平反，路翎生活一度有所好转。



缘化的事实，也不愿意接受这个事实。他们都无法摆脱自己在40年代的在文坛有巨大影响的记忆，一直想努力跟上时代，甚至重返中心。他们对文学过于自信，使他们在政治斗争中丧失了基本的判断力。他们看不明白，1949年就是他们文学生涯的终结，所有的努力和改变都是徒劳的，都不过加速了向相反方向的运动。

路翎的《洼地上的“战役”》发表于《人民文学》1954年3月号。时值抗美援朝战争胜利不久，这篇小说讲述志愿军战士王应洪在战斗前线，与朝鲜姑娘金圣姬之间发生的无法实现的爱情故事。小说大部分的篇幅都在描写战争中的侦察行动，只是穿插了一点篇幅描写王应洪与金圣姬的朦胧恋情。小说有意把这一情感关系叙述成金圣姬的单相思，因为王应洪不能表现主动。但他们俩人的感情日益增进，构成一种内在化的情感潜流。应该说，这种构思是很巧妙的。在作品中占据主导地位的情感，依然是对美帝国主义的仇恨，那些稍许温馨的情感只是偶尔从残酷的战争场景中流露出来。小说的题目中“战役”二字被打上了引号，作者也试图以此表明，一方面这是与美帝国主义的战斗，另一方面，我们的战士也在经历着精神世界里的战斗。小说描写情感心理的笔墨显得细致入微，显然是想表现革命战士丰富的内心世界。但在那时的批判者看来，“作者没有着重去写王应洪的自觉地把战争放在压倒一切位置的那种忘我的甘愿牺牲一切的精神状态，所以贬低了战士们的高贵品质”<sup>①</sup>，更有甚者，指责小说描写抗美援朝战争中的爱情是不真实的、不恰当的，因为在战争中相爱是与“国际主义精神背道而驰”的，表现了龌龊的灵魂，是对志愿军战士和朝鲜人民的严重歪曲。<sup>②</sup>准确地说，这篇小说试图调和革命与文学的冲突，按当时批判的话说，这就是“小资产阶级的幼稚病”在发生作用。

尽管说1957年6月过后，风向已经开始转变，但刊物发稿与印刷的周期导致1956年或1957年上半年写成的作品，直到1957年中以后才得以

① 荒草：《评路翎的两篇小说》，《文艺月报》1954年9月号，第63页。

② 参见金汉总主编《中国当代文学发展史》，上海文艺出版社，2002，第111页。

发表。1957年第7期的《人民文学》发表宗璞<sup>①</sup>的《红豆》，小说讲述解放前夕一对大学生之间的爱情故事。事实上，这篇小说的主题是关于一个年轻的女性在爱情与革命之间的犹豫与选择，经过小资产阶级式的徘徊之后，她战胜了个人的情感，认清了资产阶级情感的虚伪，而投身于革命。这部小说显然竭力从阶级对立的观点来描写恋人之间的关系。江玫与齐虹这两个男女主人公之间的吸引，是纯粹的青年男女之间的自然情感，但经历过男女之间的吸引之后，阶级冲突的问题冒出来了。与江玫同宿舍的肖素是个革命者，她在另一方面吸引着江玫。“江玫的梦现在已不是那种透明的、颜色非常鲜亮的少女梦了。局势的变化，肖素的被捕，齐虹的爱，以及自己的复杂的感情，使她多懂了许多事。”

40年代左翼革命文学的革命加恋爱的叙事模式，现在变成革命与恋爱的对立。这个对立模式已经开始在革命文学中扎下根，在稍后的《青春之歌》中有更加全面的演绎。小说显然极力地贬抑齐虹，由于他出身于剥削阶级家庭，他的自私、软弱于是就是理所当然的。肖素发表了权威性的评价：我与他同学四年，他这个人只爱自己。与之形成对照的是肖素这一革命者的人物形象，她为了给江玫母亲治病，主动跑去卖血。而齐虹却反复动员江玫与他离开祖国。对江玫的人生选择构成最重要影响的是，她后来发现自己的父亲是被反动派害死的。齐虹说：“你一定得跟我走！”以下是江玫的回答：

“跟你走，什么都扔了。扔开我的祖国，我的道路，扔开我的母亲，还扔开我的父亲！”江玫的声音细若游丝，她自己都听不见自己在说什么。说到父亲两字，她的声音猛然大起来，自己也吃了一惊。

---

① 宗璞（1928—），女，原名冯钟璞，著名哲学家冯友兰之女。出生于北京，曾在西南联大附中、天津南开大学外文系、清华大学外文系学习。1951年毕业后在中国文联、《文艺报》《世界文学》等单位工作。“文革”前作品主要有短篇小说《红豆》《桃园女儿嫁窝谷》《不沉的湖》《后门》《知音》等。“文革”后，有短篇小说《弦上的梦》、中篇小说《三生石》等。1981年北京出版社出版《宗璞小说散文选》。1988年出版第一部长篇小说《南渡记》，1996年由华艺出版社出版四卷本《宗璞文集》。90年代后期开始创作格局宏大的系列长篇小说《野葫芦引》，《南渡记》《东藏记》分别为第一、二卷。

“可是你有我。玫！”齐虹用责备的语气说。他看见江玫眼睛里闪耀一种亮得奇怪的火光，不觉放松了江玫的手。紧接着一阵遏止不住的渴望和激怒，使他抓住了江玫的肩膀。他压低了声音，一字一字地说：“我恨不得杀了你，把你装在棺材里带走。”

江玫回答说：“我宁愿听说你死了，不愿知道你活得不像个人。”<sup>①</sup>这里的冲突并不是通常男女之间的冲突，而是阶级立场、革命与不革命的冲突，是大是大非的问题。历史把青年人的爱情推到这个巨大的背景面前，他们的悲剧是注定的。

很显然，这种处于不同阶级立场的人们之间的爱，是一种被革命强行变形的爱，本身隐含着深刻的悲剧情愫，它与当时流行的英雄与英雄之间的爱情模式显著不同。阶级立场与政治理想不同的男女之间的爱，展现了人物更为复杂的心理。江玫明知齐虹与她永远不会一致，但她还是爱得那么缠绵。这种爱“像鸦片烟一样，使人不幸，而又断绝不了”，“这种爱情就像碎玻璃一样割着人”。小说对齐虹的刻画打上了严重的阶级概念化印记，尽管如此，这样的爱情描写已经难能可贵，似乎给人们带来了清新的气息。

确实，小说还是没有完全压抑住非革命细节，那些必要的过程、过渡，那些个人的思想情感，还是被呈现出来。这篇小说遭致非议之处也正在于此。那时的批判集中于小说所流露的小资产阶级情调，认为作者对此批判与反思得不够。

1957年10月，徐怀中<sup>②</sup>出版了《我们播种爱情》，这是中国当代文学中第一部以西藏人民生活为题材的长篇小说。这篇以爱情为名的小说，其

① 胡玉萍：《中国短篇小说百年精华》，人民文学出版社，2002，第160页。

② 徐怀中（1929—），河北邯郸人。1945年毕业于太行联合中学，同年参加八路军。“文革”后曾任解放军艺术学院文学系主任，解放军总政治部文化部副部长、部长，少将军衔。1954年开始发表作品，著有长篇小说《我们播种爱情》，中篇小说《地上的长虹》，电影文学剧本《无情的情人》，中短篇小说集《没有翅膀的天使》《徐怀中小说选》《徐怀中代表作》等。《西线轶事》获1980年全国优秀短篇小说奖。2018年出版长篇小说《牵风记》，翌年获得第10届茅盾文学奖，是年徐怀中90岁高龄。

实在爱情方面着墨并不太多，更重要的是要表现西藏建设者们的社会主义革命激情，他们播种的是对祖国的献身之爱，是对藏胞的阶级友爱。小说塑造了以工委书记苏易为代表的一群人物：雷文竹、倪慧聪、林媛、朱文才等知识青年和转业军人，他们带着社会主义先进生产力帮助西藏建设。他们有理想有抱负，富有忘我精神，是那个时代的社会主义新人典型。小说的民族团结建立在社会主义对西藏的生产建设和思想改造的基础上。在当时，苏易的形象被认为塑造得很成功，他代表了更富有人情味和讲究工作方法的党的干部形象。小说表现的青春激情和理想主义胸怀，在当时颇具影响。

1958年秋天，《人民文学》第11期发表茹志鹃<sup>①</sup>的短篇小说《百合花》。这篇小说讲述解放战争时期一个新婚小媳妇把结婚被子献出来包裹伤员，而结果却是包裹了向她借被子的年轻战士的故事。小说描写了年轻战士纯朴的性格，写了他向新媳妇借被子的有趣过程，也写了新媳妇生动微妙的心理。小说最出色处在于心理描写，先是写年轻战士害羞的心理，这样的战士，在战场上却视死如归。后又写新媳妇心理的变化，细腻且有层次感。当新媳妇得知小战士负伤的消息，她的心灵明显被震动了。后来，她知道他已经死了，但还是坚持给小战士缝衣服肩上的破洞，别人劝她不要缝了，她还是一针一针地缝。最后，她亲手把她的结婚被子平展展地铺在棺材底，半条盖在他身上，由此来表达她对死去的年轻战士的爱。小说的结尾这样写道：“在月光下，我看见她眼里晶莹发亮，我也看见那条枣红底色上撒满白色百合花的被子，这象征纯洁与感情的花，盖上了这位平常的拖毛竹的青年人的脸。”<sup>②</sup>不管从哪方面来说，茹志鹃在这个时期发表这种小说都是奇怪的，那是“大跃进”正在掀起高潮的时

---

① 茹志鹃（1925—1998），女。原籍浙江杭州，生于上海。幼年丧母家贫，曾入上海基督会所办的孤儿院，后进入浙江武康中学。18岁在《申报》副刊发表文学作品，1944年随兄参加新四军，同年发表小说《一个女学生的遭遇》。1955年转业到上海，任《文艺月报》编辑。1958年发表短篇小说《百合花》。同年人民文学出版社结集出版小说集《百合花》，上海文艺出版社1959年出版《高高的白杨树》，1962年中国青年出版社出版《静静的产院》。“文革”后发表的主要作品有《剪辑错了的故事》《草原上的小路》《儿女情》《一支古老的歌》等。

② 转引自胡玉萍：《中国短篇小说百年精华》，人民文学出版社，2002，第188页。

候，作者却在讲述一个如此美丽而凄婉的故事。或许可以找到与时代联系的逻辑就是：“大跃进”中人民把锅碗瓢盆都献出来了，而战争年代的小媳妇献出了结婚被。

这一时期刻画战争年代的情感的作品，还有电影《柳堡的故事》。这部影片由黄宗江和石言改编自小说《柳堡的故事》（1957），女导演王苹的细腻艺术手法给人们留下深刻印象。小说最早由南京军队作家石言创作于1949年，1950年发表于南京的《文艺》，随后被《新华月报》转载。小说讲述18岁的二妹子与副班长的朦胧爱情故事，倒叙的手法，推开副班长远去的背影，风车转动，河水长流，遍地油菜花金黄，阳光洒向田野大地，江南水乡，情意绵绵。青年人的爱情与思念，革命的重任与解放的希望，一切都融入宁静明媚的自然风光，再透出抒情意味，正是一曲《九九艳阳天》唱出的心声，再也没有什么情调能如此打动那个年代青年人的心灵。正如赵树理的乡村书写给新中国成立后的新生活带来幸福承诺一样，不少文学和电影作品也在着力刻画新时代的新生活，并给出一种新生活的美好氛围。

## 具体化的革命史及其个体化

社会主义革命文学在50年代展开了建构历史的主导任务，那就是建构一个中国共产党领导人民进行新民主主义革命，推翻三座大山的宏大历史叙事。从《太阳照在桑干河上》《暴风骤雨》等开始，革命文学把阶级斗争引入了文学叙事，并且按照历史唯物主义的观点，来建构历史图景。在这样一个宏大的历史图谱已经清晰之后，文学如何在更真切的个人经验中，来展现人们的精神生活，这成了一个重要的问题。宏大的历史已经建构起来，这就是说，这个历史是党领导的、人民群众的、集体性的历史，其观念性的准确把握远远高于对生活事实性意义上的个人经验的书写。不管是《太阳照在桑干河上》《暴风骤雨》，还是“三红一创”“保林青山”，都主要是讲述农民和农民革命的历史（革命战士本质上也是农民），当然也是党领导下的革命斗争的历史。这个历史具有集体性与整体性的特征，但明

显缺乏个体气质。这些作品都是进行群体式的塑造，一群觉悟起来的农民或农民革命家的典型。个体形象的典型化特征并不突出，作品所展现的是一种既定的、几乎是先验的英雄群像，而非个体的成长和思想转变的过程。而且这个整体性的历史是客观化的历史，知识分子只是以一个全知的叙述者的角色来完成对这一客观历史的呈现。如何使这个整体性的历史个体化，使客观化的历史也具有主体性的特征，这是革命文学进一步发展要解决的问题，也是革命文学在艺术上必然与必要的深化。

不管如何，文学写作总是由知识分子来完成的，知识分子不能总是在文学之外去表现时代的精神生活。虽然知识分子可以凭借那种新时代来临的新鲜感和革命热情努力去尝试、体会和描述，但是久而久之，这种状况必然不能持续。文学写作毕竟与个人经验相关，就是从现实主义理论的基本观点——文学来源于生活而言，知识分子即使在经历过思想改造之后，立场和感情都转到工农群众这方面，也不能做到对工农群众的生活完全理解与把握，他依然要把自己的直接经验融合进去，才能使作品血肉丰满，情理两通。

显然，革命历史叙事现在面临三个方面的难题：其一，客观化的观念历史如何具有个体性的经验特征；其二，表现历史的主体怎样才能融入被表现的历史之中；其三，这是全部难题的症结：如何把知识分子的个体性与革命历史的客观性融为一体。这一历史难题，只能由知识分子个人成长的故事来加以解决。

社会主义现实主义文艺理论反复强调再现典型环境中的典型人物，然而，对典型人物的塑造谈何容易，毕竟，这样的人物形象，既要符合革命历史发展的本质规律，又能在直接经验中得到理解，获得认同；不能被直接经验接受的典型形象是没有生命力的<sup>①</sup>，而典型形象之所以只能是个体性的，就在于它不能过于概念化，也不能过于群体化，它必然以个体的完满性为前提而存在。日常生活中，个体并不与阶级这一抽象的、概念性的群

---

<sup>①</sup> 当然，从哲学的角度来说，直接经验也不是纯粹个体的，也不可能保持个体的本真性；直接经验也是可以被塑造与创造的，但相对而言，这是一个自觉与微妙的过程，如果客观外在的指令介入过强，就不可能获得经验的下意识认同。



体直接接触，而是与一个个具体的人接触。换句话说，我们并非接触“现成的”阶级概念，而是其特殊的个体，是用该阶级的规范结构所框定的“身份”及其所有者，正是他们的个人品性在具体地诠释着阶级的抽象概念。所以，现实主义经典理论强调对个别人物的性格特征的塑造。延安时期以来最早具有典型性的人物形象，当推白毛女喜儿，“白毛女”尽管是被高度概念化的人物形象，但在革命战争年代的特殊背景下，她的“典型化”特质被忽略了，她具有生活的事实性。出于时代对这一典型形象的迫切需要，她被革命斗争塑造成一个超级形象。《白毛女》是关于阶级压迫与解放的控诉性的故事，压迫/解放构成革命叙事的典型性的二元关系，因为对解放的迫切需要，阶级压迫就被塑造得异常凄惨，这为革命斗争的酷烈的合法性和正当性提供充足的依据，历史正义由此被确立起来。

对于革命历史建构来说，白毛女喜儿的形象还是一个被动的形象，也就是说，她在历史叙事中是一个被客观化的角色，是一个被压迫的、等待革命来解放的形象，这个形象的功能是反射出革命解放的必要性和迫切性。虽然，在后来的改编中，加强了喜儿的反抗性，并且加进了大春的反抗性，但他们的形象依然不具有历史主体的能力。白毛女的形象与革命历史具有各自的起源，是革命发现了白毛女，在民间传说中发现了一个鬼神类的迷信传说，然后，以她为素材创造出一个关于压迫、革命与解放的神话。在这一过程中，知识分子是以革命者的身份，以革命的集体名义来讲述这个故事的。神圣的革命要解救受苦受难的人民大众，旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人，革命是救星，革命行使了全部的历史正义。

革命历史叙事完成了自身历史的宏大建构，展开了对人民大众的“受难—解放”的叙事，它需要并且可以进一步来创造知识分子“自我解救”的故事。本来作为文学创作主体的知识分子已经不具有主体和个体的地位，他是为工农兵服务的集体中的一分子而已。现在历史也需要知识分子成为革命队伍的一员。事实上，新中国成立以后，毛泽东早年关于知识分子改造世界观的革命愿望已经被悄悄改换了，历史条件本身发生了变化，已经没有纯粹的革命实践，“实践出真知”已经不可能，只有在灵魂深处闹革命。革命实践转化为日常工作的斗争，变成了一阵又一阵的思想批判运动。革命在思想观念领域持续，通过一系列的思想领域的斗争来完成对革命主



体的建构。<sup>①</sup>新中国成立之前，革命有具体对象、具体目标，具有实实在在的主体和客体。新中国的建立是革命的阶段性胜利，革命将是无止境的“继续革命”。一方面是以现代化建设为轴心的物质生产，另一方面则是在精神领域的思想观念批判运动。在新中国成立后的社会主义革命和建设过程中，知识分子也不可避免地成为历史主体的一部分，如何来审视历史中的知识分子主体，强调党把知识分子引向革命道路，而知识分子也是在党的教育下投身于革命斗争实践才成就为合格的革命者，从而表明知识分子是革命主体的一部分，是党可以信赖依靠的“工人阶级的一部分”。很显然，这个时期出现的以知识分子成长故事为主题的小说，就是在建构这样一种历史叙事。例如，杨沫<sup>②</sup>的《青春之歌》就是最典型的代表。

在《青春之歌》之前，宗璞的《红豆》已经讲述了一个知识分子在爱情与革命之间的选择。从写作的时间上来看，没有理由认为它们之间有承继关系。但在这个时期不约而同地讲述知识分子的故事，却表明了一种共同的时代心理，与文学自身的需要。

《青春之歌》由作家出版社于1958年出版<sup>③</sup>，当时正是“大跃进”如火如荼的时代，《青春之歌》以其火热的对青春生命的赞颂，对“跟党走”的真理性的肯定，而引起千百万读者的共鸣。《青春之歌》被认为是当代文学

① 显然，毛泽东并不满意对知识分子思想改造的成效。1970年12月18日，毛泽东对他的美国友人斯诺说：“我们没有大学教授、中学教员、小学教员呵，全部用国民党的，就是他们在那里边统治，‘文化大革命’就是从他们开刀。”1971年5月31日，中共中央印发了这个毛泽东和斯诺的谈话纪要，在注释中指出：“此件请印发党的基层党支部，口头传达到全体党员，并认真学习，正确领会主席讲话精神。”也就是说要全国各地一直到基层党支部都要对知识分子“开刀”。参见中央文献研究室：《建国以来毛泽东文稿》第13册，中央文献出版社，1998，第171页、182页。

② 杨沫（1914—1995），祖籍湖南湘阴，生于北京。原名杨成业，笔名杨君默、杨默。曾就读于北京温泉女中，因家庭破产而失学，当过小学教员、家庭教师和书店店员。1934年开始发表作品，抗战爆发后到冀中参加中国共产党领导的游击战争，做妇女、宣传工作。1943年起任《黎明报》《晋察冀日报》等报纸的编辑、副刊主编。1949年后，曾任北京电影制片厂编剧、北京市作协副主席等职。1958年出版《青春之歌》产生了广泛影响。杨沫的作品还有长篇小说《东方欲晓》《芳菲之歌》《英华之歌》，长篇报告文学《不是日记的日记》《自白——我的日记》，以及《杨沫文集》等。

③ 据称杨沫于1951年开始动笔写《青春之歌》，1955年4月底完成初稿，原名《烧不尽的野火》，后改名《青春之歌》。1958年初作家出版社出版，同时《北京日报》也在连载。

史上第一部描写学生运动的长篇小说，讲述了大革命时代一个女知识青年经过个人的情感波折、生活的徘徊与选择，最终投身革命的经历；以学生运动为历史舞台，刻画出知识分子从热血青年成长为坚定的革命者的精神历程。可以说这是中国当代第一次细致描绘了知识分子成长历程的小说。

小说首先叙述了一个革命的历史，一个党领导的以工人阶级为主体的革命历史。其背景涵盖了从1931年的“九一八”事变到1935年的“一二·九”运动这一段时间。这段历史在现代革命史上，被描述为大革命困难时期，也是民族救亡运动的高潮时期。小说把人物的活动、个人的情感经历和生活选择置放在时代矛盾的剧烈冲突中，以此来显示历史对个人的决定性影响这一历史唯物主义态度。小说塑造了一批共产党人的形象，如卢嘉川、江华、林红等等，这些人物都肩负着民族的使命，在大革命年代英勇顽强地奋斗，在他们身上体现出民族救亡的历史就是党领导人民进行抗争的历史。但这一主流的历史叙事在小说中只是构成重要的背景，并非主导性的叙事动机。小说的重点在于表现一个青年女性的情感经历与生活选择，以及她的心理情感变化。当然，她的经历与选择被打上了革命的烙印，正如洪子诚指出的那样：“小说在否定戴愉、余永泽、白莉萍等的选择的同时，通过林道静的‘成长’来指认知识分子惟一的出路：在无产阶级的引领下，经历艰苦的思想改造，从个人主义到达集体主义，从个人英雄式的幻想，到参加阶级解放的集体斗争——也即个体生命只有融合、投入以工农大众为主体的革命事业中去，他的生命的价值才可能得到真正实现。”<sup>①</sup>小说的主题在于：青年知识分子只有把个人追求与民族/国家的命运，与党领导的革命事业结合在一起，积极投身历史潮流中去，接受党的教育和领悟革命真理，才有真正的前途，才有无愧于人民的青春生命。

作为小说的叙事主题，这一思想体现得相当充分，但在选择通过叙述一个人的经历来反映这一被设定的革命主题时，它在某种程度上又超出了这一主题。在这里，革命与爱情构成了一种反复缠绕的关系，并以二者之间的张力来推动这一主题的展开。从这样的二元关系中，我们或许可以看到革命文学叙事本身所包含的复杂性，以及内在隐含的双重机制。

<sup>①</sup> 洪子诚：《中国当代文学史》，北京大学出版社，1999，第119页。

小说显然在努力建构阶级 / 革命作为人物的性格与叙事的动力机制，但这一动力机制是与爱欲纠缠在一起的，在具体的叙事中，爱情还经常起到主导作用。

小说开始就设定了林道静的阶级身份，这个看似出身于富家的小姐，原来是受压迫的农村妇女的女儿。母亲秀妮是被林伯唐抢来的小老婆，林道静的身份中因此隐含着被压迫阶级的革命性。小说开始通过一系列的困境，来反映那个年代阶级压迫以及男权统治的无耻，比如连余敬唐这样的人，都想着玩弄女学生。这使林道静几乎走上轻生的道路。在这样的时刻，爱情出现，使陷入困境的林道静获得了解救。北京大学青年学生余永泽在林道静最困难的时候，给予她以安慰和鼓励，他们谈论文学，谈论人生，两颗年青的心碰在一起，闪现出爱的火花。他们的同居及婚姻生活应该说是幸福的，直到林道静意识到余永泽是一个只顾及个人和小家的人，他做古典文学研究显得老气横秋，也明显落伍于热烈的时代，更谈不上去承担民族重任。

卢嘉川的出现打破了他们的平静。卢嘉川的政治身份在他一出场时就表现得非常清晰。小说还描写了卢嘉川的外表：高个子，风度潇洒，侃侃而谈，同样是北京大学的学生，卢嘉川却如此富有时代活力。林道静对他几乎是立即就怀有好感。在这里，女性被革命吸引，与被男性气质吸引，两者是混淆在一起的。在革命话语中“健康”“美丽”“优雅”这些词语不仅是审美的，更是政治意义上的，是用于革命进步的修辞用语。身体的外观特征直接与主体的政治身份、精神品格相关联，因为“审美行为本身就是意识形态的，而审美或叙事形式的生产将被看作是自身独立的意识形态行为”<sup>①</sup>。从这一点出发，也就可以理解，为什么在20世纪中国的无产阶级革命过程中，知识分子的思想改造要通过体力劳动来进行，因为他们要想获得革命者的身份，就必须首先获得劳动者黝黑、结实的身体外观。

小说多次描写林道静目不转睛地望着卢嘉川。这个人与余永泽不同，余永泽只谈些美丽的艺术和缠绵的故事，而他谈的都是国家大事，是林道静从来都不懂的事情。他们之间的交流，既是革命道理的深入，也是一个

---

① 詹姆逊：《政治无意识》，第68页。

年轻女子对一个年轻男子的情感。这个男人的外表、气质都很迷人，与其说他谈话的内容，不如说他谈话的形式更激动起了她的情绪。

因为卢嘉川的出现，她与余的情感出现了裂痕，内在分歧似乎是对国家民族危亡的关注程度不同，但形式上则是她处在两个男人中间，他们一个代表着旧时代的陈腐的书呆气，另一个则代表着时代潮流，代表着外面的轰轰烈烈的世界。卢嘉川的出现，唤醒了她重新关注外面世界的热情。在这里，对革命的向往是通过一个吸引她的男性而发生的，在这一意义上可以说，爱欲成为革命的动力机制。

在整部小说的叙事中，女主人公的心理动机、心理变化是情节发展的动力。心理变化表面上是得力于革命，而实质上是个人情感的变化。当然，在小说故事的结尾，革命热情还是替换了个人情感。

应该说，这部小说从另一个角度强调了小资产阶级思想改造的重要性——其革命的动力有时是来自个人的情感及浪漫主义冲动。

小说成功地描写了卢嘉川这种革命青年，他们把民族危亡放在首位，相信要寻找个人的道路，首先要找到民族的道路。另外，小说也写到林道静与卢嘉川以及江华之间的情感关系。卢与江都提出过要在林道静家里躲避几天。卢的到来导致余永泽与林道静发生冲突，林道静想，如果卢因此被捕，就可以认为是余永泽出卖了卢。她愤怒到要与余分手的地步。从叙事逻辑上看，这时的林道静还不是共产党员，她的觉悟显然没有比她对一个男子的友情更高。在这里爱欲与革命冲动被平行放置，并且相互置换，革命冲动被喻为地下的暗流，潜藏却蓄势待发；爱欲冲突被处理成显性的对抗，是深层动因的外在表现形式。但事实上，二者常常处于“互文”状态，并形成了“革命+恋爱”的叙述模式。通常方法是，用爱情这种普遍的个人经验为叙述框架来带动革命宏观图景的呈现，在一定程度上，避免了其概念化、抽象化的一面。“革命”不再是披着神秘面纱的使者，而是亲近的、与活的人联系在一起的，可以被直接经验的。这大大增强了小说的可读性和接受度。另外，革命的崇高理念又是爱情选择背后的“指导原则”。它的正义性、真理性直接与身体经验相连，比如革命者的形象永远是强壮有力（既是身体的，也是精神风貌的）、风度翩翩，是一个启蒙者，暗夜中的明灯。理念与身体二者转化的过程，也是革命对日常生活、对爱欲想象的渗透和深层

支配的过程。这种文学手法在此后的文学创作和实践中以不同的方式显灵。

小说后半部分叙述了林道静与江华的关系，江华是后来出现的一个更为成熟老练的革命者。总之，这部小说引入了革命与爱欲的矛盾叙事。爱欲所包含的个人性和创造性的人生理念在五四新文化运动中曾得到过酣畅淋漓的发挥。但在这部小说中，在林道静的思想转变过程中，革命与爱欲双管齐下，促使林走上革命的道路。最开始把林道静从生活的困境中解救出来的是余永泽，他解救了林道静的生活，但没有给她以灵魂与精神的自由。林道静起初是一个浪漫的小资产阶级，在卢嘉川影响下，带着朦胧的革命理想参加革命活动。在革命实践中，尤其是卢嘉川牺牲，在江华的进一步影响下，她接受革命真理，坚定地跟党走。这部小说的显性主题是在表现一个女性知识分子接受革命真理，抛弃家庭的束缚，走上革命的道路。但革命与爱情的纠缠并未随着对革命的更为深入的掌握而终结，始终有着内在的纠葛。但我们也不得不承认，小说因此也表现了一个女性走向革命以及革命斗争中的那种真实的个人情感，是一部更加完整的个人的生活史。

五四时期，在启蒙/救亡的双重变奏中，在民主/科学的强大支撑下，知识分子可谓挥斥方遒，意气风发，总体面貌上呈现为一个领航者（尽管有个人的苦闷和孱弱，但总体上却是有力的）。在《青春之歌》中，知识分子并不是启蒙者——她是在党的教育下，在革命实践中才觉醒过来，把小我汇入到时代激流中去。作家用手中的笔刻画了这一被启蒙的过程，将自己描述为谦卑的女性，一个阴性的被引导者。从革命的角度来看，它是不纯粹的——正如“文革”时的批判所说的那样：过多的小资产阶级情调，过多的关于个人对个人的关注（林道静多次注视过卢嘉川与江华的外表）。而从中国当代文学尤其是中国当代的革命文学对人物的表现来说，它具有少有的完整性，既表现了人物生活的多个侧面，也表现了革命生活的多个侧面。因此从中可以看到，在革命的强大压力之下，作家的写作依然具有能动性，文学表现本身依然具有自主性。

实际上，这种情形在其他作品中也可以看到。在略早二年，有一部长篇小说也值得重视，那就是高云览的《小城春秋》（1956）。这部作品讲述一个知识分子投身革命的故事，描述了青年知识分子的理想抱负，其重点在于表现一种心路历程。它把知识分子参加革命的那种自觉的理想冲动表

现得很充分，那种青春气息与浪漫情调，再次唤醒了读者对五四启蒙文学的记忆。另外，小说以大量笔墨描写南方小城的文化情调，文化感被加强了，这也使得小说本身的革命性有所减弱。抒情的气氛相当充分，这使得小说的主人公始终体现出一种情感与精神性存在的品格。

同样值得关注的还有欧阳山<sup>①</sup>的长篇小说《三家巷》，1959年由广东人民出版社出版。这是以“一代风流”为总题的五卷本长篇小说的第一部，第二部《苦斗》于1962年出版。其他各卷（《柳暗花明》《圣地》《万年春》）直到80年代才陆续出齐，但反响平平，当年的《三家巷》和《苦斗》则是轰动一时。特别是《三家巷》，在社会主义现实主义文学中享有重要地位。这部小说据作者所说，酝酿了长达15年之久（1942年他刚到延安不久就开始酝酿）。小说讲述20世纪20年代在广州发生的故事，反映了家庭与邻里的传统关系在大革命动荡年代里经历的冲击与变故。在革命文学叙事作品中，《三家巷》显得颇为奇特。它既有革命文学的那种从阶级观念出发来定义人物性格和人物关系的概念化倾向，同时却又难以抹去传统的人伦亲缘关系。在阶级对立与人伦亲缘之间，始终存在着难以平衡的缠绕。也正是因为人伦亲缘关系消除得不彻底，以及作者对家庭日常生活的充分表现，使得这些人物都具有颇为鲜明的生活气息，那种更为鲜活的个性也跃然纸上。说到底，这些人物都是以个体形象进入革命实践的，对他们的青春与革命的关系的叙述具有展示个人成长史的特征。也就是说，个人心路历程被深深地植入革命实践之中，个人的命运在革命化的叙事过程中得到了更为充分的表达。因此，它与《青春之歌》一样，本质上是革命者的

---

① 欧阳山（1908—2000），湖北荆州人，原名杨风岐，笔名凡鸟、罗西等。幼时因家贫被卖给养家，随养父四处奔波，在外流浪。16岁发表短篇小说《那一夜》。1926年发表第一部长篇小说《玫瑰残了》。1928年又连续写了《桃君的情人》《爱之奔流》等七八部中长篇小说，成为职业作家。后到上海参加中国左翼作家联盟和中国左翼文化总同盟的活动。1941年到延安，1947年，创作出版了描写陕甘宁边区合作社经济发展的长篇小说《高干大》，这部小说被认为是革命文艺工作者实践毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神的最早的硕果之一。从1957年开始，欧阳山着手创作《一代风流》，全书分为五卷。第一卷《三家巷》和第二卷《苦斗》分别于1959、1962年出版。“文革”后，欧阳山继续写作《一代风流》，第三卷《柳暗花明》于1981年出版，第四卷《圣地》和第五卷《万年春》于1985年出版。欧阳山历任中国作协广东分会主席、广东省文联主席、中国作协副主席等职。



成长小说。

小说描写了在一个叫三家巷的胡同里，住着三户阶级属性截然不同的人家：铁匠周家、买办陈家以及官僚地主何家。三家人原来都是平民，生活艰难困苦，邻里关系相当和睦。后来陈家与何家都发了，只有周家还是老样子。这三家人在早期的家族交往中结下了亲缘关系，周家和陈家先是连襟后又结成亲家，陈家和何家后来也成了亲家。虽然说远亲不如近邻，但邻里关系终究松散，于是作者在叙事过程中又以情爱和姻属关系将三个家庭加以捆绑，在增加故事复杂性的同时，也在互动关系中展现革命的诱因和先天性。这些亲缘关系并没有使他们处于阶级平等的地位，而是处在阶级分化的深刻矛盾中。在这部小说中，革命文学从纯粹的阶级斗争，从革命的斗争史，回溯到了革命的史前史，透示出了革命史前史中存在的现代中国的人伦关系。

小说是从阶级斗争角度来规定人物的性格与社会属性的，出身于工人阶级家庭的周家的人，都是革命的积极参与者和领导者，他们都有高尚的品格，无私、勇敢、正直善良，虽然也有个人思想感情方面的徘徊与波折，但最终在革命斗争中都变得坚强，认识到要以解放全人类为己任。陈家与何家的人都自私胆小，他们只顾及个人和家庭的利益，通过剥削使家庭的财富增长，人人都只考虑物质生活。虽然他们中的某些成员（如陈文婷）也对革命有过同情和向往，但最终依然无法摆脱家庭的阶级属性，维护着反动阶级的利益。小说写了在广州历史上发生的那些真实的革命运动，如1925年的“五卅惨案”、省港工人大罢工、蒋介石的背叛革命、1927年10月广州工人武装起义等等。

这部小说在当时的意义首先在于它是首部通过几个家庭的生活变迁来反映广州大革命时代的历史图景的小说，其次是描写了工人阶级成为革命领导阶级的必然历史过程，也生动地呈现了个人是如何从一个普通工人成长为一个老练的革命者。不仅历史画面广阔，时代感强烈，而且叙述生动细致，人物性格刻画栩栩如生，故事流畅，有着浓郁的南方生活气息。值得注意的是，在《三家巷》这部作品中并没有从“家族”的角度而是从“家庭”的角度来追溯革命的起源。家族与土地相连，根基雄厚，世代相传，相当稳固。家庭则相对单纯，家是情感关系最为强烈的社会元素，它



是为个人提供安全感的庇护之所，也是不同身份（自然的和社会的）的人的集结之地，是人们成长和发展的动态区域。作为社会单元，家庭的外延较小，可变性亦强。三个家庭原本是站在同一起点上的，之后陈何两家经济地位发生改变，紧跟着其阶级属性也发生相应变化，与此同时，人性也发生了改变。在叙事过程中，经济基础决定上层建筑，也决定了人性，三者被同一化了。经济因素决定了阶级属性，这背后又隐藏着古老的“为富不仁”的惯性判断，贫穷则被赋予道德上的优势，并且与革命具有先天的亲和性。作者用这种方式形象、直接地展现了革命的动因，另一方面却又实实在在地将其简单化了。

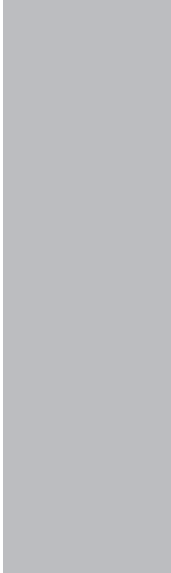
从现在的角度来看，作者用阶级观点来强行界定人物性格与人物关系，显然是一种意识形态的立场，它表达了中国革命文学中用现代性叙事来建构革命历史的强烈愿望，并且按照这个愿望建构了关于工人阶级作为中国现代革命的领导阶级的历史叙述。但我们也看到了问题的另外两个方面。

其一，阶级观念的强行介入造成的概念化问题。人物的性格、价值立场、传统的邻里关系、男女情感关系，在这里都被阶级论重新规划了，但这种规划是生硬而不自然的，也很难为当时的社会生活实践验证。在二三十年代的南方，像这样的有着非常密切亲缘关系的三个家庭，却被以阶级关系为基础做了生硬的划分。这是出自政治理念的需要重新确立了中国现代的人伦关系图谱。从革命文学叙事来看，这个图谱不是从1949年才开始被建构的，而是历史地存在的，并且是中国现代革命的基础。如何理解中国现代历史中的阶级关系？如何理解通过革命暴力手段颠覆这种关系的历史意义？当革命胜利后，被压迫阶级成为领导阶级，甚至成为特权阶级，这就是革命的本质？原来的剥削阶级成为社会的底层，这就是他们应得的罪赎？敌我的划分是历史性、传承性的，敌人一旦被定性，就失去了一切反抗的合理性，他们所接受的惩罚不仅是对现在，对自我，更是对历史的一种罪赎。

其二，无法压抑的亲缘关系与人性特征。尽管说这部小说用阶级斗争的观念重新规划了现代史、现代中国的人伦关系、家庭亲缘关系，但在革命文学中它却是少有的投入这么大的篇幅，以如此细致的笔墨去描写人伦

亲缘。小说大量写到了人与人之间的日常交往，以及不同阶级地位的人们之间的情爱关系。比如周炳与陈文婷的恋爱关系，使小说经常流露出才子佳人式的男女缠绵悱恻的氛围。小说以周炳个人的成长经历为主导线索，使得革命史与个人的生活史相重叠，并且后者占据了主要的篇幅，革命历史退居成为背景，使历史化的叙事具有个性化的特征。另外，小说虽然试图以阶级性来规定人性，但在具体的小说叙事中，人性的复杂性还是压抑不住地经常流露出来。

总之，50年代中后期出现的“双百”方针在中国社会主义革命文学中具有重要的意义。虽然以失败告终，但它反映了当代中国文学始终压抑不住的那种表达精神，不管观念化的影响是多么强大，都终究还是有一种文学性从历史缝隙中流露出来。



# 第六章

## 集体想象中的超我表达

---



五六十年代的诗歌在政治理念的指引下，富有激情，表达了强烈的时代愿望和集体主义的精神。自五四新文学运动以来，诗歌的根本特质就是个人情感的表达形式；只有到了社会主义革命文学这里，才把诗歌的个人情感与集体的政治理念以及民族国家想象如此全面地结合起来，有时甚至个人情感完全被集体想象的政治激情所替代。时代、诗人与人民，就这样三位一体结合在一起，共同面向着未来。应该说，这个时期的诗歌有效地将集体想象和政治理念内化为个人的情感，对人们的心理情感塑造起到了极大的作用。在这样的时期，正是这些诗歌唤起了人们的激情，给予人们以心灵的激荡，虽然政治性强烈，但诗歌本身的艺术特质依然鲜明。

我们同时也要看到，五六十年代的诗歌并非只是表达概念化的政治理念，个人的情感还是以各种方式得到了表达，也有着它的丰富性。集体想象虽然是意识形态召唤的产物，但也有人民逐步自发形成的愿望与情感积淀于其中，社会成员作为个体以其独特的经验融入其中，既分享集体想象，也给予集体想象以真实的愿望与情感基础。我们由此可以看到，在诗歌这一艺术形式上，在时代精神与艺术的美学形式之间，进行了最为激烈的博弈。

### 超我的颂歌：时代的代言人

1949年，中华人民共和国成立，对于中国人民来说，这是一个在全世界人民面前站立起来的日子。人民扬眉吐气，知识分子更是激动不已。一

个又一个激动人心的场面如期而至，一幅幅未来的蓝图展现在人民面前，对于诗人特别是革命诗人来说，一个值得倾尽心力讴歌的时代开始了。诗人们秉持着延安的革命文艺传统，努力把自己融入革命洪流，融入伟大的时代，那些犹豫与徘徊的小资产阶级情调早已扫荡一空，任何个人自我的情感都被驱除出革命的话语空间。在那个时期，每一个诗人，甚至每一个知识分子，或多或少都写过赞颂新中国的诗篇。颂歌既是历史需要的自我肯定和外在化的承认，也是对象化的主体自我表白的必要方式。

1949年10月《人民文学》创刊号，发表何其芳的诗《我们最伟大的节日》。全诗赞颂了共和国成立这一开天辟地的伟大时刻，描写了开国大典的空前盛况，讴歌了伟大的领袖与人民，回顾了中国人民几十年浴血奋战的伟大历程，阐明了共产党是中国人民的大救星这一伟大的历史真理。这首诗一扫何其芳当年华丽、婉约、忧郁的风格，显示出充沛昂扬的激情、纵横恢宏的格调。例如：“多少年代，/多少中国人民/在长长的黑暗的夜晚一样的苦难里/梦想着你，/在涂满了血的荆棘的路上/寻找着你，/在监狱中或者在战场上/为你献出他们的生命的时候/呼喊着你。”这种诗气魄浩大，但概念化倾向也相对明显。虽然那个时期的知识分子可能发自内心对新中国充满热情和期望，同时内心的个人情感也并未完全丧失。诗人何其芳在那样的时期也还是有过内心的动荡，他在1950到1954年间写下了《回答》这样的诗<sup>①</sup>，其中依稀可见诗人内心某种复杂的情绪在涌动：

从什么地方吹来的奇异的风，  
吹得我的船帆不停地颤动：  
我的心就是这样被鼓动着，  
它感到甜蜜，又有一些惊恐。  
轻一点吹呵，让在我的河流里  
勇敢的航行，借着你的帮助，

<sup>①</sup> 《回答》发表于《人民文学》1954年第10期，1952年1月写成前五节，1954年劳动节前夕续完。

不要猛烈得把我的桅杆吹断，  
吹得我在波涛中迷失了道路。

在这样的时代，何其芳还能如此表达自己的心迹，这颇让人感到意外。尽管诗人最后表示还是要振作，但也并未轻易扫尽迷茫：“我的翅膀是这样沉重，/像是尘土，又像有什么悲恸，/压得我只能在地上行走，/我也要努力飞腾上天空。/你闪着柔和的光辉的眼睛/望着我，说着无尽的话，/又像殷切地向我期待着什么——/请接受吧，这就是我的回答。”这首诗因为表露了诗人在历史变动时代真实而迷惘的情绪，至今仍然不无动人之处。在三四十年代，何其芳最擅长写知识分子迷茫踌躇的情怀，词语清丽，情绪婉转，幽怨中总有一种俊逸的格调。在50至70年代，他一直担任中国社会科学院文学研究所所长职务，文学界历次的批判运动他都有冲锋陷阵，他的犹豫和彷徨是否真的在后来的批判实践中清除干净，难以确定。他的《回答》更像是提问，自言自语式的提问。何其芳似乎有双重身份：一方面他是一个参与创建新社会的党的高级干部，坚定不移地执行党的各项任务方针；另一方面，作为一个诗人，他又总是流露出一些迷惘彷徨的情绪。后者是前者的补充，还是他从未完全抹去的真实心迹，难以判断。

胡风的《时间开始了》所表达的颂扬之情与他后来的命运颇不协调，以至于人们怀疑他当年的歌功颂德主要是出于表明心迹，以证忠诚。关于胡风这首诗我们前面已经讨论过，这里不再赘述。不过，需要提起的是，胡风的作品中还有《小草对阳光这样说》这一类温情委婉的小诗，小草象征着诗人在新时代的自我写照，渴望新生却夹杂着如此幼稚而谦逊的自我指称，倔强中又透出不能平息的愿望。小诗最后结束于“睡着了”“好安静……好甜蜜”，让人觉得那种安静甜蜜的背后是一颗不踏实的心灵在颤动，又仿佛是听任命运安排的那种无奈的旷达。无论如何，对于胡风后来的命运来说，他的诗篇背后总是有着那么多的隐喻和歧义。当然，他是一个主观性很强的诗人，这些诗作比较真切地表达了他个人的内心愿望。

共和国的诗人不只是赞颂党和领袖，更经常颂扬新中国成立后的新生

活，表现各民族人民在伟大时代的崭新生活。臧克家<sup>①</sup>由于在新中国成立后长期担任《诗刊》主编，他对当代新诗的影响直接而深远。臧克家30年代开始写诗，1933年出版处女作《烙印》，显示出明显的严峻而洗练的个人风格。抗战爆发后，诗人带笔从戎，写了大量反映抗战的诗篇。他1948年底到达刚解放的北京，1949年底写了纪念鲁迅的短诗《有的人》。这首诗非常鲜明地把两种人生观、两种生命的意义相互对比着表达出来：“有的人活着，/他已经死了；/有的人死了，/他还活着。”“有的人/把名字刻入石头想‘不朽’；有的人/情愿作野草，等着地下的火烧。……把名字刻入石头的，名字比尸首烂得更早；只要春风吹到的地方，到处是青青的野草。”这首诗几乎是新时代集体主义对个人主义宣战的宣言，它表达了时代的迫切愿望，也推动了时代对超我的诗歌表达的强烈需求。来自国统区的臧克家后来长期担任《诗刊》主编，虽然是新诗写作者，但也一直坚持在《诗刊》上编发旧体诗。<sup>②</sup>

在革命斗争的年代，郭沫若可以在艺术与政治、个人自由与共产主义理想、国统区与解放区之间游刃有余；新中国成立后，他的政治地位与艺术地位更有提高。很多研究者把郭沫若的生活与创作阐释为被历史所裹挟，但事实上，他对革命胜利也是有着发自内心的喜悦。1936年，郭沫若在《我的作诗的经过》一文中写道，他期待有一天，“我要以英雄的格调来写英雄的行为，我要充分地写出为高雅文士所不喜欢的粗暴的口号和

<sup>①</sup> 臧克家（1905—2004），山东诸城人，曾是诗人闻一多的学生。1923年夏考入山东省立第一师范。1925年首次在《语丝》上发表作品。1927年考入中央军事政治学校武汉分校，曾参加北伐。1930至1934年，在国立青岛大学学习期间，得到闻一多的指导。1933年他的第一部诗集《烙印》出版，次年，诗集《罪恶的黑手》问世，从此蜚声诗坛。1936年参加中国文艺家协会。1938年参加中华全国文艺界抗敌协会。1948年12月前往香港。1949年3月，由中共党组织安排来到北平，主编《新华月报》文艺栏。1949年7月出席了中华全国文学艺术工作者第一次代表大会，当选为中华全国文学工作者协会委员。1951年6月加入中国民主同盟，曾任民盟中央文教委员会委员。1956年，调任中国作家协会书记处书记。1957至1965年任《诗刊》主编。经他联系，由《诗刊》创刊号首次发表的毛泽东诗词18首，在全国产生了巨大影响。1957年，他和周振甫合著的《毛主席诗词讲解》，对毛泽东诗词的传播和普及，起了重要的作用。1976年1月《诗刊》复刊，臧克家担任顾问兼编委，出版了《臧克家诗选》《凯旋》等诗集和长诗《李大钊》。2002年《臧克家全集》12卷出版。

<sup>②</sup> 有关臧克家新中国成立后的诗歌活动的评价，可参见程光炜：《中国当代诗歌史》，中国人民大学出版社，2003，第55—58页。



标语。我高兴做个‘标语人’，‘口号人’，而不必一定要做‘诗人’”<sup>①</sup>。我们无法推算从什么时候起，郭沫若的人生天平上，政治的分量开始重于文学。也许早年的《女神》表达的个人性的自我，那种狂放而不屈服的寻求自由与解放的观念，以及新诗的形式革命与现实的政治革命本就只有一步之遥？对于很多人来说，这二者的界线是清晰的，但对于郭沫若来讲，他却可以随时跨越这一界线。1948年，他发表《开拓新诗歌的道路》，明确提出：“今天的诗歌必然要以人民为本位，用人民的语言，写人民的意识，人民的情感，人民的要求，人民的行动。更具体地说，便要适应当前的局势，人民翻身，土地革命，反美帝，挖蒋根，而促其实现。”<sup>②</sup>新中国成立后，郭沫若位高权重，作为毛泽东诗词的权威阐释者，他通过这项特殊的工作，深刻地影响着当代中国的诗坛。他自己写作的新诗更是给颂诗的时代树立了典范。50年代以来，他出版的诗集有《新华颂》（1953）、《毛泽东的旗帜迎风飘扬》（1955）、《百花集》（1958）、《百花齐放》（1959）、《东风集》（1963）等十多部。郭沫若注视着时代的翻天覆地的变化，一个又一个的社会主义革命与建设中的新事件与新景观都成为他不同时期的诗歌主题，这使他的那些诗题看上去与新闻报道类似。比如收于《新华颂》中的诸多诗篇，标语口号理直气壮地进入诗的行列。颂诗的时代也是战斗的时代，一方面颂扬党、领袖、国家和人民，另一方面表达对敌人的仇恨与蔑视，颂扬与战斗构成了诗的基调，这也是站在民族—国家的超我立场表达的时代精神。

公刘<sup>③</sup>最早是作为一个战士而歌唱的，他的诗充满了理想主义和英雄主义的热忱。1954年，公刘出版了他的第一部诗集《边地短歌》。1955年，《人民文学》连续发表了他表现边疆战士生活的三个组诗：《佻佻山组诗》《西双版纳组诗》《西盟的早晨》，这些作品描写战士们守卫边疆的战斗生活，展现出时代主人公豪迈的革命形象，和对新时代生活的热爱，在

① 郭沫若：《我的作诗的经过》，《质文》1936年第2卷第2期。有关论述参见自洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》（修订版），北京大学出版社，2005，第31页。

② 《开拓新诗歌的道路》，载《郭沫若谈创作》，黑龙江人民出版社，1982。

③ 公刘（1927—2003），江西南昌人，原名刘仁勇，又名刘耿直。1939年开始写诗。1946年投身学生运动，1949年在广州参加人民解放军，随部队进军大西南。1957年被打成“右派”，1978平反后出版有诗集《在北方》《公刘诗选》等。

当时颇受好评。《西盟的早晨》一直被推为公刘的代表作，诗作有一种清纯之气，且有一种明朗乐观情绪流荡其中；作为对战士生活的书写，显示出质朴的信念。那个时代人们的诗作，除了洋溢昂扬的政治信念之外，有时能表达质朴的生活气息就算相当不错。当然，我们也可从另一方面来看问题，那个时期的人们思想和情感就是有一种明朗和透彻，在平凡和忍耐中期盼未来生活的美好。公刘的《运杨柳的骆驼》，并不像《西盟的早晨》那么著名，但却自有一种对生活的执着，在那样的年代，这样的诗句或许更能沁入青年人的心灵：“大路上走过来一队骆驼，/骆驼骆驼背上驮的什么？/青绿青绿的是杨柳条儿吗？/千枝万枝要把春天插遍沙漠。//明年骆驼再从这条大路经过，一路之上把柳絮杨花抖落，/没有风沙，也没有苦涩的气味，/人们会相信：跟着它走准能把春天追着。”在那个艰难困苦时期，诗人依然以希望鼓舞人们，没有理由不珍惜这样的诗句。

公刘赞美新时代的诗并不显得概念化，他的诗富有想象力，抒情的切入点出人意料，意象奇异精彩纷呈，显示出很强的个性特色。《上海夜歌（一）》也被推为他的代表作，这可能是因为在五六十年代书写城市和工业生产的诗作不算多，给人印象深刻的更少，公刘对上海的描写，表达了那个时期人们对现代城市的一种想象。尤其是抓住灯光来描写，表现了新上海的神奇面貌。公刘的诗在当时被人们传诵一时，特别是对军旅诗人的创作产生直接影响。1956年，公刘从西南来到北京，在解放军总政治部任职，他的诗隐含着一种反思性的情怀。1957年，他发表一些讽喻诗和爱情诗，如《公正的狐狸》《迟开的蔷薇》等，被认为与当时的政治氛围不相协调，随后被打成“右派”，直到“文革”后才恢复工作。

白桦<sup>①</sup>也是战士诗人出身，1955年出版诗集《金沙江的怀念》，这些诗

---

① 白桦（1930—），河南信阳市人，原名陈佑华。1942年春，与孪兄叶楠（陈佑华）一同考入潢川中学初中部，1946年开始发表作品。1947年参加中原野战军，经历过淮海、渡江和挺进大西南等战役。1949年加入中国共产党，1952年曾在贺龙身边工作，此后在昆明军区和总政治部创作室任创作员。1958年被错划为“右派”。1961年调上海海燕电影制片厂任编剧，1964年调武汉军区话剧团任编剧。1979年平反，在武汉军区文化部工作。1985年转业到上海作家协会，任副主席。白桦的创作包括诗歌、小说和剧本。著有诗集《金沙江的怀念》《白桦的诗》《白桦十四行抒情诗》，长诗《鹰群》《孔雀》，话剧剧本集《白桦剧作选》（内含《红杜鹃，紫杜鹃》《曙光》《今夜星光灿烂》）、《白桦的中篇小说》，电影文学剧本《山间铃响马帮来》《苦恋》等。

既描写了边疆战士的战斗生活，也描写了当地少数民族人民的幸福美好生活。他的长处在于写作长篇叙事诗，《鹰群》长达四千余行，记叙了滇康边境一支藏族骑兵游击队的成长过程，通过主人公培楚从奴隶成长为英雄的过程，表现了革命解放被压迫人民的伟大意义。但这部诗显得较为沉闷，故事叙述的概念化痕迹较重。随后的长篇叙事诗《孔雀》则显得更加瑰丽，神话传说与生动的想象抹去了政治概念的生硬色彩，呈现出一片远离现实的爱情仙境。后来白桦被打成“右派”，二十多年后复出的白桦带着更多的反思，由他编剧的电影《苦恋》，一度成为新时期文学界激烈斗争的导引。

有些文学史研究者后来把50年代上半期这批活跃在西南边疆的军旅诗人称为“西南边疆诗派”，也有称为“西南青年诗人群”。除了上面提到的白桦、公刘外，还有顾工、高平、傅仇、梁上泉、杨星火、周良沛等。

同样作为军旅诗人的李瑛<sup>①</sup>在当时则以构思巧妙、立意别致引人注目。他的诗感情细腻，语言纯净，例如早期学生时代的诗《花·果实·种子》：“在一棵植物的生长中，/我们不能不歌颂果实，/其次便是种子，其次是花朵。/因为当一只苹果在树梢转红/而跌落草地的时候，/曾经过多少风雨和苦痛……”这首诗是以植物来表达对人类生活的感情，果实、种子、花朵以不同的韵律出现，颇具有音乐性，诗歌的抒情充满张力。《哨所鸡鸣》，写哨所早晨，鸡鸣穿云破雾，带来早晨的霞光，通篇似乎是赞美雄鸡的豪情，最后反切过来是战士的豪情赋予雄鸡以性格。“只因为是战士的伙伴，所以才唱出了士兵的感情。”

李瑛毕业于北大中文系，在学期间师从沈从文、冯至、卞之琳<sup>②</sup>。较为厚实的文学底蕴，使得他的诗与中国现代诗还保持着一种内在的联系，有

① 李瑛（1926—），河北丰润人。少时家贫，1945年考入北京大学中文系学习，并开始刊物上发表诗作。1949年春参加中国人民解放军。此后，一直在部队从事文化工作，先后担任新华社部队分社记者，《解放军文艺》编辑、副总编辑，中国人民解放军总政治部文化部部长等职务。著有诗集《野战诗集》（1951）、《静静的哨所》《红柳集》（1963）、《枣林村集》（1972）、《难忘的一九七六》（1977）、《南海》（1982）等。

② 参见程光炜：《中国当代诗歌史》，第79页。

一种明朗的诗情。铺叙是当时诗的基本艺术技法，但李瑛却有巧妙的修辞比兴闪现出来。他“运用浪漫化的意象和起承转合的完整结构，将生活现象加以‘诗化’”<sup>①</sup>。洪子诚认为，在六七十年代，李瑛的诗形成个性风格。“文革”期间，李瑛是少数几个依然活跃的诗人，比之50年代及60年代初，他的诗风反倒更趋于平实，还是能在政治的边界上显示出自然清新之气，质朴中透出灵性。<sup>②</sup>李瑛后来被称为诗界的“长春树”，“文革”后他的诗作不断，且更显感情充沛、更有筋骨力道。如《黄河落日》《一只山鹰的死》，显出境界高远，格调不凡。

在当时歌唱新生活的诗人中，邵燕祥的声音显得有点独特。<sup>③</sup>北平解放后邵燕祥一直从事记者工作，这使他接触了当时各行各业的建设者，他们代表着社会主义祖国崭新的生活现实，也象征着即将迎来的美好未来。他的第一本诗集《歌唱北京城》（1951）和第二本诗集《到远方去》（1955），收有他在50年代初期写的抒情诗，其中一些表现了年轻人的理想和激情，显得个性鲜明，在当时别有一种格调。他的《到远方去》曾传诵一时，诗中写道：“收拾停当我的行装，/马上要登程去远方。/心爱的同志送我，告别天安门广场。”“在我将去的铁路线上，/还没有铁路的影子。/在我将去的矿山，/还只是一片荒凉”，“但是没有的都将会有的，/美好的希望不会落空”。1957年，邵燕祥这样的歌唱者也成为“右派”，二十多年后才恢复工作，他带着深刻的反思与个人的敏锐写下大量的杂文，如《切不可盼望好皇帝》等，文笔更加犀利，深刻而且富有哲理，充满正义感，显示了他的不同凡响之处。

① 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》（修订版），北京大学出版社，2005，第65页。

② 李瑛50年代至60年代初的诗集有《花的原野》（1953）、《红柳集》（1963）。“文革”期间有《红花满山》（1972）、《枣林树集》（1972）。参见洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》（修订版），第75页。

③ 邵燕祥（1933—2020），浙江萧山人。曾在北京读小学和中学，在北平中法大学就读，后又就读于华北大学。曾任中央人民广播电台编辑、记者。1953年加入中国共产党。1958年初被划为“右派”，“文革”后很长一段时间（1978至1993年）在《诗刊》工作，先后担任编辑部主任、副主编。著有诗集《到远方去》《在远方》《迟开的花》，及《邵燕祥抒情长诗集》，杂文集《蜜和刺》《忧乐百篇》。

当然，共和国最突出的颂诗诗人当推贺敬之<sup>①</sup>。在所有写颂歌的诗人中，贺敬之应该是最出色的，这不只在于他歌颂党、祖国和人民的情感浓烈深厚，还在于他找到了共和国颂诗的最理想的艺术表现手法。贺敬之1940年到达延安，16岁开始诗歌创作，1942年在《讲话》的指引下，深入生活。1945年，根据40年代初流行于河北阜平一带的白毛仙姑的民间传说，鲁艺集体创作了歌剧《白毛女》，文学剧本由贺敬之、丁毅执笔。在此之前，贺敬之曾写作秧歌剧《栽树》《周子山》（与水华、王大化、马可合编）等，为《白毛女》的创作作了准备。《白毛女》是新歌剧创作的一座里程碑，贺敬之因此而成为革命文学的开创者。

贺敬之在1950年代写下大量抒情颂歌，如《放声歌唱》（1956）、《东风万里》（1958）、《十年颂歌》（1959）、《雷锋之歌》（1963）、《中国的十月》（1976）、《八一风暴》（1977）等；此外还有抒情短章《回延安》《三门峡歌》《桂林山水歌》等。这些颂诗中，最长的《放声歌唱》有1600行，最短的《中国的十月》也有260行。贺敬之的诗，正如洪子诚和刘登翰指出的那样，“激情和阐释观念的形象，是贺敬之这些以思想逻辑为主干的诗‘腾飞’的两翼”<sup>②</sup>。这种评价是相当中肯的。

当然，贺敬之的诗在五六十年代所具有的强大感染力，也并不是政治概念化所能简单解释的。贺敬之的颂诗体无疑是中国社会主义文学的特色，是其登峰造极之作，是它全部的激情和想象力的聚合之作。它本身就是共和国的史诗、神话和伟大的文学庆典，因而，在艺术上有着鲜明的中国社会主义文学的独特性，从艺术上去理解它也是非常必要的。这里从艺术上对贺敬之的诗归纳出以下几个特色：

其一，创造了一个理想化的神圣共和国形象。在贺敬之的抒情诗中，饱含着对共和国的崇拜之情，共和国是一个理想国的形象，它经过历史的

① 贺敬之（1924—），山东峰县人。1940年16岁时到延安，入鲁迅艺术学院文学系学习。17岁入党。1945年，他和丁毅执笔集体创作我国第一部新歌剧《白毛女》，轰动一时，并获1951年斯大林文学奖。1949年参加第一次文代会，后在中央戏剧学校创作室工作。后任《剧本》月刊、《诗刊》编委，中国戏剧家协会书记处书记等职。先后任文化部副部长、中宣部副部长、文化部代部长等职。新中国成立后，写了《回延安》《放声歌唱》《三门峡歌》《十年颂歌》《雷锋之歌》《西去列车的窗口》《中国的十月》《八一之歌》等有名的诗篇。

② 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》（修订版），北京大学出版社，2005，第101页。

血与火的洗礼，坚强伟大，是中国共产党领导人民战胜帝国主义及其反动派而创建的美好国度。共和国是神圣的，它包含一切真理，包含人间应有的幸福、和平与力量。如《放声歌唱》中典型的阶梯诗句：

无边的大海波涛汹涌……  
 呵，无边的  
 大海  
 波涛  
 汹涌——  
 生活的浪花在滚滚沸腾……  
 呵，生活的  
 浪花  
 在滚滚  
 沸腾！

贺敬之用手中的笔装点着共和国的形象。人民需要信心，共和国需要自信，诗在那个时代以充当时代的号角的方式来达到自身的辉煌。

其二，塑造了横空出世的抒情主人公形象。贺敬之的抒情颂歌，以一种辽远的语式和雄浑的声调，塑造抒情主人公的形象。这个抒情主人公是一个全知全能的，从历史深处走来，在高山之巅或者青云之上讴歌，纵横上下一百年，直指十万里前程。相比较而言，贺诗空间感很强，但历史感较弱，主要是由于它是在共和国的历史背景上来抒写的缘故。典型的诗句如《十年颂歌》开篇：

东风！  
 红旗！  
 朝霞似锦……  
 大道！  
 青天！  
 鲜花如云……

其三，豪迈雄健的激情。贺诗始终洋溢着豪迈的时代激情，这种激情来自对共和国无止境的爱与赞颂，无穷无尽的赞美涌溢而出，其中也多有华丽夸饰的辞藻和声势浩大的抒情。贺诗受欧美与苏俄的诗，特别是马雅可夫斯基的阶梯诗的影响，这使诗的表现容量大大增强，其情感随着语言无止境的展开而呈现，情绪如大河奔流，无穷无尽。另外，贺敬之的抒情短章也常有清新明丽、委婉温馨的情调。如《桂林山水歌》：“画中画——漓江照我身千影 / 歌中歌——山山应我响回声…… / 招手相问老人山， / 云罩江山几万年？……”

其四，辽阔高远的意境。贺诗从传统诗歌营造意境的手法中获取灵感，也从西北的信天游中获取韵律，其格调高亢、辽远，特别是诗人把那种悲怆苍凉的格调改变成雄健豪迈的激情，使意境更具有高远的特征。如《雷锋之歌》中的某些段落、《桂林山水歌》等，这两首诗当是贺诗中艺术表现手法更加圆熟，也更具多样性的代表作。另外，《雷锋之歌》中加入了回忆性的叙事视点，这一时间维度的调整也使诗作有了一种苍茫深远的意境。

其五，政治的思辨性。贺敬之的抒情诗带着强烈的思辨色彩，总是面对当代重大的政治方向，既有对革命形势的思考，也有关于人生的价值观、人生的意义、共和国的现在与未来的思考。《雷锋之歌》实则是对革命的必然性、合法性进行论辩，几乎可以说是中国革命的神话史诗。无可否认，这些政治思考带有很强的政治理念色彩，有真理在握的绝对性，但在那个时代，也具有强大的时代概括力，它使“共和国”与“人民”这种政治概念具有生动的形象和饱满的情绪。那种政治的坚定性与诗的豪情的结合，显示出当代中国诗歌前所未有的表现力，也因此把中国现代新诗推到了“宏大叙事”的极端。

## 在自我与时代之间：困境中的自由

经历过 50 年代初的颂歌阶段后，那种热情饱满的颂扬暂时告一段落，诗人们很难完全超越艺术理念而专注于社会主义的事件本身，用社会主义



的新生事物全盘代替诗性。诗歌写作再次面临自我经验与时代事物相交融的难题，诗的情感特征与语言的修辞性要求，都使诗人要回到自我经验。如何在历史给定的语境中拓展出一点余地，在概念化的历史与自我的真实体验之间，找到一种表意策略，是这个时期的诗人面临的难题。能穿越这一难题，则有能力在历史给定的情境中透露出个人的诗情，如果不能，则容易使诗的歌曲流于空洞的概念。

尽管何其芳在新中国成立之初就悔其少作<sup>①</sup>，但他在新时代并没有特别重要的诗作发表。这一时期他写有一些颂歌，还写有反映革命战士和人民与洪水搏斗之类的诗，但并不能证明他找到了表达时代精神的诗歌样式。前面提到的1954年在《人民文学》上发表的《回答》，曾经流露出一种怀疑苦闷的情绪，不管当时和后来的阐释者如何解释这首诗的时代意义，都无法抹去它所包含的个人自我反思的含义——对自己的艺术表达在新时代的可能性所产生的烦恼。何其芳似乎只有返回到个人经验的深处，去叩问个人存在的困境，他的写作才具有真实的生活质感。

闻捷<sup>②</sup>是共和国早期最重要的抒情诗人之一，著有歌剧剧本《翻天覆地的人》，组诗《吐鲁番情歌》《天山牧歌》《伊犁河谷的春天》，长诗《复仇的火焰》（三部曲），诗集《第一声春雷》《祖国，光辉的十月》《生活的赞歌》《天山牧歌》等。他的诗以独特的韵律和情节性显得别具一格。闻捷在艰难困苦的年代写作情诗，把对祖国、对劳动的爱，与青年人的青春情感结合在一起，如《苹果树下》：“苹果树下那个小伙子，/你不要、不要再唱歌；/姑娘沿着水渠走来了；/年轻的心在胸中跳着。/她的心为什么跳啊？/为什么跳得失去节拍？……”<sup>③</sup>

这是在五六十年的历史语境中最大可能允许表达的内心感情，一度

---

① 在1952年重印的《夜歌和白天的歌》“题记”中，他写道：“虽然其中也有一些诗是企图歌颂革命中的新事物的，但整个地说来，却带着浓厚的旧中国气息。”参见何其芳：《何其芳文集》第5卷，人民文学出版社，1983。

② 闻捷（1923—1971），江苏丹徒人，原名赵文节，15岁高小毕业就参加革命，曾任抗敌演剧队第四队演员，延安陕北公学学员。后担任陕甘宁边区《群众报》记者、副刊编辑，1945年开始发表作品。1949年后历任新华通讯社西北总社记者、采访部主任及新疆分社社长，担任过中国作家协会兰州分会副主席，后到上海安家，成为上海作协专业作家。

③ 选自闻捷：《天山牧歌》，作家出版社，1956。

被称为“红色情诗”。诗句清澈亮丽，节奏铿锵，清新美妙的气息与劳动的气氛融合一起，堪称是那个时代最美好的生活图景。1971年初，48岁的闻捷因不堪忍受“文革”迫害，在家中吞煤气自杀身亡。或许诗人对生活抱有过于美好的理解，他的真挚与对美的想象与时代难以协调，因此只能选择这种方式与诗的世界诀别。

闻捷一直就不是一个意志消沉的人，他也写有格调高昂的颂诗，像《生活的赞歌》等。长篇叙事诗《复仇的火焰》对人民解放军进军大西北的战斗经历展开全面抒写，用诗歌记叙了巴里坤草原上发生的乌斯满武装叛乱，表现了人民解放军英雄的平叛过程，同时表现了边疆各族人民由怀疑、反对到拥护共产党的复杂心理转变过程。长诗没有单纯停留在记叙战争事件上，而是将巴里坤草原的自然风景与民情风习结合在一起，作为全诗叙事展开的背景与间歇，洋溢着浓郁的诗情画意，显示了叙事、描写与抒情相结合的多层次诗意结构。

闻捷虽然也写了不少赞歌，但他的诗更强调情感，这使他的诗有可能在对时代的共同精神的表达中，插入更具人性化的情感。1955年闻捷相继发表了五个组诗：《吐鲁番情歌》《波斯腾湖畔》《水兵的心》《果子沟山谣》《撒在十字路口的传单》和一首叙事诗《哈萨克牧民夜送“千里驹”》。这些诗作大多写于1952到1955年，集中于1955年发表。1956年结集出版的《天山牧歌》，生动地表现了新疆少数民族地区的青年男女的劳动景象，以及他们在劳动中产生的美好爱情。显然，爱情主题的表达在那个时代是危险的事情，很难与小资产阶级情调划清界限，闻捷借助少数民族情调作为掩饰——这种掩饰当然不是自觉地要表达与当时的历史氛围相违抗的某种个人性的情感，而是他对新生活的观察与理解，使他把握住了这个视角，而这个视角无意中具有的掩饰作用，使他获得了爱情表达的有限自由空间。在这些诗中，诗人对劳动情景捕捉得非常美妙，表现了那个时代生活的透明性，那种质朴与纯真，洋溢着健康向上的情调。当然，闻捷的爱情描写也过分依赖劳动主题，以至于当时有人讥讽他的诗为“奖章+爱情”。比如他在《种瓜姑娘》中写道：“枣尔汗愿意满足你的愿望，/感谢你火样激情的歌唱；/可是，要我嫁给你吗？/你的衣襟上少着一枚奖章。”尽管这种爱情的政治化色彩太重，但总是有一些动人的情感从缝隙中

透示出来，在有限的人性化情感与无限的时代精神之间找到某种平衡。

如果共和国的诗史上没有郭小川<sup>①</sup>，那么这段历史肯定显得不那么饱满。郭小川无疑是革命的讴歌者，时代心声的抒发者，但他能在热烈的政治理念中注入个人思考，他的诗始终有一个独立的抒情主人公在场，贯穿在革命的场景中的，是他的感受、追忆、思索与探究，这使他的抒情主人公在典型的时代特征之上，又多了鲜明的个性特征。1955年，郭小川发表《致青年公民》一诗，以“阶梯体”的形式抒写时代的责任与抱负，引起青年一代强烈共鸣。他的诗总是情绪饱满，背景宏大，时空跨度非常自由，意象开阔，坚定有力，特别是他擅长的“阶梯体”，更是显示了万丈豪情，不可遏止的时代激情跃然纸上。像《致大海》，就用海的性格来表现伟大时代的精神气质，给人们以强烈的震撼。《向困难进军》更是显示出他塑造的时代抒情主人公具有压倒一切的豪情。这时期郭小川的诗歌也带有很强的政治鼓动性，充满了战斗的豪情，使人想起战斗号角，在青年中产生了热烈的共鸣。

不过，郭小川对自己的创作也有所反省，他曾说过：“我所向往的文学，是斗争的文学……但是，我越来越懂得，仅仅有了这个出发点还是远远地不足。文学毕竟是文学，这里需要很多很多新颖而独特的东西，它的源泉是人民群众的生活的海洋，但它应当是从海洋中提炼出来的不同凡响的、光灿灿的晶体。”虽然这里谈论的依然是从“人民的生活海洋”中提炼，但其潜在意思是对自己过去那种狂热的激情和议论有所警惕。他渴望在艺术上有新的探索。1957年他发表了三首叙事诗《白雪的赞歌》《深深的山谷》《一个和八个》，1959年又发表了长篇叙事诗《将军三部曲》、叙

---

① 郭小川（1919—1976），河北省丰宁县人，原名郭恩大。1936年在赴延安的途中参加了八路军，在王震将军的一二〇师三五九旅工作。1941年初，他到延安马列学院等单位学习和工作，主要从事马列主义政治理论和文艺理论研究。抗战胜利后，他回到自己的家乡任县长，参加并领导了清匪反霸和土改运动。1948年夏，先后任冀察热辽《群众日报》副总编兼《大众日报》负责人、《天津日报》编辑部主任。1949年随军南下武汉，在中南地区从事党的理论和宣传工作，曾与陈笑雨、张铁夫合作，以“马铁丁”为笔名写了大量的“思想杂谈”，1953年春调到中共中央宣传部。1955年秋，调任中国作家协会党组书记、书记处书记兼秘书长、《诗刊》编委。这期间写下大量抒发时代豪情的诗篇。“文革”期间受到迫害，1976年含冤去世。

事诗《严厉的爱》以及抒情诗《望星空》。这些诗作可见出作者更内敛一些的感情，情感的抒发要细腻得多，回到个人内心的那种反思性的意向也渐渐显露。特别是后来始终被看成他的代表作的《望星空》，包含着他在个人在这个时代更深刻而独特的思考。《望星空》包含着双重主题。前半部分，诗人站在北京的街头，感觉到承担着千斤重担，但他有着沉着镇定的目光；诗人表达了对宇宙人生的沉思与迷惘，比起星空来，“人间还远不辉煌”，但何以“忽然之间”壮丽的星空，一下子变了模样，天黑了，星小了……这一切是帝国主义在作怪吗？诗人环顾四周，在人民大会堂，看到了芬芳的友谊酒浆，而从这里，又看到星空之无生命，不会思索，总是露出呆相。这种转折缘自什么？缘自长安街上的街灯吗？人民大会堂吗？在这里，一个对宇宙敬畏的人本主义者——因为他知道生命的局限性，而对生命存在的意义加以思考和珍视——到后来却转向了人生之无限性，看到革命队伍将要战胜世间的一切事物，甚至包括宇宙万物。要把广漠的穹隆，变成繁华的天安门广场；让满天星斗，全成为人类的家乡；这一切最根本的动力、最根本的依据在于：“请再仔细抬头瞭望吧！/出发于盟邦的新的火箭，正遨游于辽远的星空之上。”这首诗包含着政治理念对自然描写的介入，使得诗人的表达陷入矛盾，其主题依然是最后人的革命的无限性战胜了自然（包括星空）。

60年代初期，中国的社会主义事业遭遇到很大困难，面对复杂严峻的现实，诗人力图从困境中看到希望，他再次从往昔的战斗岁月中汲取力量，鼓舞民众。1960年10月，诗人调任《人民日报》特约记者，数年间，他遍访祖国大江南北，试图抒写祖国的山川风貌和劳动者的乐观情怀。60年代初写有《林区三唱》《西出阳关》《昆仑行》和《春歌》等诗篇。这时期风格更加洗练的有《厦门风姿》《乡村大道》《甘蔗林——青纱帐》和《秋歌》等充满革命英雄主义和强烈战斗气息的诗篇。《甘蔗林——青纱帐》是这一时期最有影响的诗作，发表于1962年7月号的《人民文学》，这首诗抒发的那种豪情以及雄迈、严峻与沉郁的韵律，在那个时期让人感动不已：

南方的甘蔗林哪，南方的甘蔗林！

你为什么这样香甜，又为什么那样严峻？

北方的青纱帐啊，北方的青纱帐！  
你为什么那样遥远，又为什么这样亲近？  
我们的青纱帐哟，跟甘蔗林一样地布满浓荫，  
那随风摆动的长叶啊，也一样地鸣奏嘹亮的琴音；  
我们的青纱帐哟，跟甘蔗林一样地脉脉情深，  
那载着阳光的露珠啊，也一样地照亮大地的清晨。

这首诗是在对比结构中展开抒写：甘蔗林 / 青纱帐，南方 / 北方，历史 / 现实，昨天 / 明天，战争 / 和平，幸福 / 艰难……而这一切，都包含在对革命的坚定信念中。郭小川始终以时代、阶级、人民的代言人的角色来抒写他的诗篇，又努力在艺术表达形式上创建个人风格。过分的政治意识，使他的创新意向打了折扣，他的那些个人思考，只是在偶然的字里行间才透出出来。可以看出，郭小川的个性特征是在高度的政治敏锐性之外的剩余，也是艺术创新的动力。他确实怀有一种坚定不移的革命信念，“文革”后期，他身处绝境时还写有《团泊洼的秋天》，其中写道：“战士的歌声，可以休止一时，却永远不会沙哑； / 战士的明眼，可以关闭一时， / 却永远不会昏瞎。”1976年10月18日，诗人病逝。是“文革”期间遭受的迫害，以及在“五七”干校落下的病痛，使得坚强豪迈的诗人英年早逝。

当然，也另有一些诗人并不能在时代的超我与始终要坚持的艺术上的自我之间找到平衡。田间与艾青在50年代的诗作就显得两方面都不讨好，既没有很好地为时代歌唱，也没有找到艺术表达上的新途径，恰切地说，没有把个人对诗的敏感性置于为时代精神讴歌的意识之下。

田间<sup>①</sup>早年以“七月派”闻名，他的多数成名作发表于胡风主编的《七月》杂志。田间在当时算是少年才子，19岁就出版处女作《未明集》。

① 田间（1916—1985），原名童天鉴，安徽省无为县人。1933年考入上海光华大学外文系，1934年加入中国左翼作家联盟，1935年任《每周诗歌》主编，出版处女作《未明集》。1936年出版短诗集《中国牧歌》和长诗《中国·农村的故事》。1938年到延安并入党，在晋察冀边区当战地记者并做宣传工作。1949年兼任察哈尔省文联主任，参加过第一次全国文代会，任中国作协党组成员、《诗刊》编委等。1953年再次去朝鲜前线，写成散文集《板门店记事》。1954年出访东欧数国。1964年到开罗参加亚非作家大会。“文革”后期曾任河北省文艺组组长。

胡风最早发现田间，并写了诗评给予高度赞扬和热情推荐，这也是田间迅速成名的一个动力。他于1936出版的《中国牧歌》《中国·农村的故事》等诗集，都曾经影响一时，书写了中国农村的压迫与反抗，写出了革命的历史依据与顽强的渴望。田间1937年春到东京学日文，“七七事变”后回到上海。是年秋，在武汉写成轰动一时的《给战斗者》。1938年春夏到延安，写出鼓舞人们斗志的《假使我们不去打仗》：假使我们不去打仗，/敌人用刺刀/杀死了我们，/还要用手指着我们骨头说：/‘看，这是奴隶！’”。50年代，田间的创作处于停滞状态。他的叙事长诗《赶车传》，讲述贫农石不烂寻找乐园的艰难过程，描绘了中国农民在中国共产党领导下进行革命斗争的艰苦历程。这部长诗是在他1946同名诗作的基础上改写而成的，但这种改写显然不成功，他试图加入时代的精神投射，但实际上嵌入大量概念化的东西。总体上来说，田间的诗形式多样，经常采用民歌体形式，如信天游等，对新格律体、自由体也都大加尝试。他的诗作自觉地走向民族化和大众化，直白的叙事与昂扬的激情显示出明朗强劲的韵律和风格。闻一多在40年代曾认为，田间是成功的走向工农结合的诗人，而艾青则依然是知识分子式的诗人。但在50年代的社会主义革命和建设时期，他们都遇到了困境，就是无法把个人的诗情与时代的精神意识成功地结合在一起。

艾青被认为是三四十年代中国诗坛上重要的现实主义诗人，也是继郭沫若以后自由诗的第二座高峰<sup>①</sup>。他的诗与他的绘画才能有关，其骨子

---

① 艾青（1910—1996），浙江金华县人，原名蒋海澄，笔名林壁、克阿等。1928年中学毕业后考入国立杭州西湖艺术院。1929年到巴黎勤工俭学学习绘画，受到比利时诗人凡尔哈仑的影响。1932年发表第一首诗作《会合》（以笔名“莪伽”发表于1932年7月出版的《北斗》第2卷第3、4期合刊）。1932年5月回到上海，加入中国左翼美术家联盟，并组织春地画社。7月，被捕入狱，在狱中翻译凡尔哈仑的诗作并创作了名篇《大堰河——我的保姆》，接着创作了《芦笛》《巴黎》等。1935年10月，经保释出狱。1937年抗战爆发后到武汉、西北和桂林、重庆等地，1940年到延安，1944年入党。1945年秋到张家口，后任华北联合大学文艺学院领导，写有《布谷鸟》等诗。作品有《大堰河——我的保姆》《火把》《向太阳》。1948年以后发表了《在浪尖上》《光的赞歌》《古罗马的大斗技场》等。新中国成立后的诗集有《欢呼集》《春天》等。出版了《艾青选集》等，另有论文集《诗论》《论诗》《新诗论》等。1957年被划为“右派分子”，1958年到黑龙江农垦农场劳动，1959年转到新疆石河子垦区。1979年平反后，写下《归来的歌》《光的赞歌》等大量诗歌。



里还是有欧诗现代主义的痕迹，他早期曾深受比利时诗人凡尔哈仑的影响，这些都决定了他诗歌的西洋味和知识分子气息。艾青写的新诗与革命文学一开始就不同宗同源，尽管他一再放开歌喉歌唱祖国、大地、母亲、战士和战斗，但这些并不能掩盖他的诗歌的个人化的精神气质。在四五十年代，艾青由于一再坚持“写作自由”“独立创作”<sup>①</sup>，在延安文艺整风和“反右”运动中，受到严重打击。他在当时反复宣言：诗人“是一切时代的智慧之标志”，他“给一切以生命”，“给一切以性格”；“他们要审判一切，连那些平时审判别人的也要受他们的审判”；“作者除了自由写作之外，不要求其它的特权。他们用生命去拥护民主政治的理由之一，就是因为民主政治能保障他们的艺术创作的独立精神”。这种绝对的“写作自由”和“创作上的独立精神”，在特殊的社会时期，必然会招来非议与责难。诚如冯至在1958年的批评文章中所言：这种“个人和时代相抵触、‘天才’和‘世俗’相对立的情绪”，导致他在当代，必然会“沦入一个难以想象的深渊”。<sup>②</sup>但是作为一个具有独立自由品格精神的诗人，艾青即使在个人命运遭受困厄时，也始终没有向命运低头，一如他在《礁石》一诗中所抒写的：“但它依然站在那里 / 含着微笑看着海洋……”

在中国现代以来的诗人中，艾青无疑是具有鲜明个人风格的诗人。事实上，在50年代，人们也并不只是从政治出发来评判诗歌，艺术上的评判尺度依然掌握在一些具有政治地位的知识分子手中，他们总还有一定的艺术感觉力。田间与艾青在五六十年代都有不少新作问世，但并没有使诗歌界（不同层面的人）满意。艾青在50年代出版了5部诗集，但“大都是肤浅的颂歌”<sup>③</sup>。他这一时期有几首诗似乎超出了创作的困局，可以见出诗人过去所具有的那种宽广的诗歌视野，以及洞察事物的力度。1957年《诗刊》

① 艾青：《诗论》。

② 冯至：《论艾青的诗》，《文学研究》1958年第1期。

③ 艾青：《域外集·序》，花山文艺出版社，1983；有关论述可参见洪子诚：《中国当代文学史》，北京大学出版社，2007，第53页。



第1期发表艾青的《在智利的海岬上——给巴勃罗·聂鲁达》<sup>①</sup>，这首诗写成于数年前，在“百花”时期修改发表。艾青与南美左派诗人聂鲁达曾多次会面，结下了深厚的友谊。1954年，他接到智利方面的邀请，参加庆祝聂鲁达50岁华诞，这也是第三世界艺术家们发起聚会，借机进行一次保卫和平的运动。在黑岛海滨聂鲁达的别墅里，艾青逗留了一个月，同聂鲁达及智利的诗友们体味着难忘的情谊。与聂鲁达的交往激发了艾青的诗情，这首诗就是那个时期写作的多首诗作中的一首。

这首诗虽然写的是聂鲁达，但不无诗人对自己心绪的抒写，其中可以见出不少自况。“你爱海，/我也爱海/我们永远航行在海上/一天，一只船沉了/你捡回了救命圈/好像捡回了希望。”诗人试图找到与聂鲁达诸多的共同之处，这样的诗句似乎是书写聂鲁达个人的真实经历，也似乎是书写他们共同的信仰。这首诗不是颂诗式的情感直陈铺张，而是有起伏，有内涵。它的含义不再是一览无余，而是有隐晦，有空白和省略，比如这种平凡的句子：“手枪已经锈了/战船也不再转动/请斟满葡萄酒/为和平而干杯！”虽然还是充满了政治性，但那里面也隐隐地流动着一种个人情怀。全诗的节律活泼流畅，清新中透着豪情，在对友谊的书写里闪耀着命运的辉光。但这样的诗在那个时期很难见容于诗坛。诗发表不久，艾青就被打成“右派”。1959年，黎之针对这首诗批判说：“艾青的‘在智利的海岬上’，就是一首晦涩难懂的坏诗。它里面所表现的不是情感，也不是思想，只是艾青对现实的一堆朦胧、错杂的感觉和印象……其实，只不过是艾青在搬弄早已陈腐的资产阶级的现代主义的伎俩，企图在百花齐放中冒充新

---

① 这首诗发表时注明：1954年7月24日初稿，1956年12月11日整理。巴勃罗·聂鲁达（Pablo Neruda，1904—1973），20世纪智利著名诗人，1971年诺贝尔文学奖得主。1923年自费出版了第一部诗集《黄昏的书》，次年出版《二十首情诗和一支绝望的歌》，名声大振，因此放弃学业而专事写作。1927年，他进入外交界，先后出使过多个国家。1936年西班牙内战爆发，他支持共和派，写下著名长诗《西班牙在心中》。佛朗哥夺取政权后，他在1938年回到智利，1939年出使墨西哥，1943年再返智利，当选为议员并加入了共产党。1950年出版《诗歌总集》。1957年出任智利作家协会主席，先后获得了国际和平奖（1950）、列宁和平奖和斯大林和平奖（1953）、诺贝尔文学奖（1971）。1973年9月23日在圣地亚哥死于白血病。

表现手法，写所谓含蓄的诗，这不是自欺欺人么？”<sup>①</sup>时代给诗人提供了短暂的机会，但又迅速关闭，艾青直到“文革”后才重返文坛，那时的他一度重新焕发青春，但年轻一代的诗人已经把他看成了历史。作为历史的见证，他的诗作始终有其独特的光芒。<sup>②</sup>

比较起来，冯至、卞之琳、李广田<sup>③</sup>这几位在三四十年代就相当有水准的诗人，在50年代却乏善可陈，寥寥可数的几首诗作多是力图适应新时代火热的气氛，却又显得无能为力。后来他们大都在大学里面从事外国文学的研究和教学，在相关领域做出了重要的贡献。

### 小我的表达，有限的情感流露

强大的历史渴望，需要强大的时代抒情主人公，超我以及偶尔流露的自我，都为这个时代的情感宣泄找到了必要的表达场域。“历史化”并不能完全清除个人的情感、个人对生活及事物的内在化思考。在强大的时代抒情主人公顶天立地的超我形象的一侧，也依然有一些坚韧的自我表达，以及逃逸式的超脱。这些诗与大时代的激流勇进相比，如小河潺潺，自有一种透明与纯净，也为这个时代的人们的心灵提供了一种亲切与温情。

① 黎之：《反对诗歌创作的不良倾向及反党逆流》，《诗刊》1959年第9期。有关艾青在这个时期的创作参见程光炜著：《中国当代诗歌史》，中国人民大学出版社，2003，第44—48页。

② 艾青1978年以短诗《红旗》复出，从1978到1983年，艾青发表了二百多首诗，出版了诗集《彩色的诗》《归来的歌》和《雪莲》。

③ 冯至（1905—1993），1923年开始发表诗作，1930年到德国留学，1935年获德国海德堡大学博士学位。50年代在北京大学西语系和中国社会科学院外国文学研究所工作。卞之琳（1910—2000），30年代与何其芳、李广田共同出版诗集《汉园集》，史称“汉园三诗人”。李广田（1906—1968），30年代就读于北京大学，新中国成立后担任过清华大学中文系主任，后任云南大学副校长，“文革”中死于迫害。

蔡其矫<sup>①</sup>以华侨身份参加革命，当过随军记者，虽然在革命队伍中成长，但其特殊的身份，使他始终不能进入解放区文艺队伍的主流。他是极少数从延安走出来还保持着浪漫派诗风的诗人，受到过惠特曼、聂鲁达的影响，曾翻译惠特曼、聂鲁达、埃利蒂斯、帕斯等人的作品，同时也有相当深厚的中国古典文学功底，对唐诗有颇深的造诣，这使他的诗讲究韵律和美感。他走遍祖国的山川大地，是一个热爱自然的人，曾写下大量诗篇讴歌自然事物。例如他的诗作《南海上的一棵相思树》：“南海上的一棵相思树，/在春天的雨雾中沉沉入梦；/它梦见一株北国的石榴花，/在五月的庭院里寂寂开放。/它梦见那里的阳光分外明亮，/是因为它把雨雾留在南海上；/但它的梦永远静默无声，/为的是怕花早谢，怕树悲伤。”

这些诗句表达了诗人对自然事物的热爱之情，感情坦率、自然而纯朴，那些人性化的思念、关爱、梦想等等，在那个时代都是少见的情思。诗人始终不渝地表达对自然、理想、自由和爱的追求，为那个时代的心灵渴望留下了独特的心迹。

流沙河<sup>②</sup>从哪方面看都是一个生不逢时的诗人。1957年，他的《草木篇》发表于他编辑的诗刊《星星》，一举成名。但这篇诗作受到毛泽东的点名批评，随之受到严厉的批判，批判者认为这首诗是向人民发出的一纸挑战书，诗中表现的“奇怪的‘个人感受’，除开他是站在已被消灭的阶级立场，与人民为敌外，还有什么可解释的呢？”<sup>③</sup>流沙河在这组诗作中通

① 蔡其矫（1918—2007），生于福建晋江一个华侨家庭，幼年侨居印尼，11岁时回国，在上海等地上中学和大学。1938年来到解放区，在延安鲁艺文学系学习。1939年到达晋察冀边区，在华北文艺学院文学系任教。1941年开始发表诗作，1945年当随军记者，1948年后从事国内外政治和社会的研究工作。1953年到北京中央文学讲习所任教。1959年回福建成为专业作家，1962年后，他从事自由诗、民歌体和古典诗词研究。50年代的诗集有《回声集》《回声续集》《涛声集》，后来结集的诗集有《迎风集》《双虹集》《福建集》。另有《迎水集》《醉石》《蔡其矫选集》《蔡其矫诗歌回廊》等十多种。

② 流沙河（1931—2019），四川金堂人，出生于成都，原名余勋坦。1948年始发表作品，1949年入四川大学农业化学系，毕业后历任川西《农民报》副刊编辑、《星星》编辑等职。著有诗集《告别火星》《流沙河诗集》。1957年被打成“右派”，后在成都从事多种艰苦劳作，1966年押回金堂老家劳动。“文革”后复出并发表作品，1979年底调回四川省文联，任《星星》编辑。

③ 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》，人民文学出版社，1993，第147页。

过对草木的个性的描写，表达诗人对自然事物的感受，其中也包含着诗人心理的投射。诗人在某种程度上确实也试图通过描写草木的性格，揭示现实社会中人的品性与价值确认。有更严重的指责认为诗人这是为在肃反中被枪毙的父亲鸣不平，表达“杀父之仇”。流沙河的诗写得自由灵活，具有强烈的生活气息，可于单纯中见出意外之喜。

例如《病》：

田野飘起茫茫的夜雾，  
晚钟乱响，红日西沉。  
一群刚收工的小伙子，  
缠住了一个姑娘。

社里的医生。

有的带了伤

(请看，腿上有芝麻大的一点血痕！)

有的害了病

(什么病，这可难说清。)

“死鬼，出去，出去！”

女医生把他们推出房门，

然后捂住嘴悄悄地笑了，

她明白这些人害了什么病。<sup>①</sup>

《胆小的少女》：

她把三个字，

锁在痴心里，

直到他乘的列车鸣笛了，

① 流沙河：《流沙河诗集》，上海文艺出版社，1982，第65页。

才小声说：“我爱你！”  
 春草绿了又黄，  
 秋雁来了又去，  
 银河起了又落，  
 依然不见他的信息。  
 因为他的冷淡，她偷偷地哭泣，

一点也没想到，  
 在洪亮的笛音中，  
 那一天他根本听不见她的低语。  
 他最后爱了别人，  
 她才把旧话重提。  
 结果是一错再错，  
 难受的就在这里！<sup>①</sup>

这些诗都写得纯朴自然，有一种天真的美感。在那个火热的年代，它们像涓涓细流，给人们以清新的感觉。

穆旦<sup>②</sup>在40年代是“中国新诗派”的代表人物，青年时的才情横溢与他后来的命运多舛形成了鲜明的对照。穆旦13岁时就开始诗歌写作，先在天津南开读中学，1935年到北平清华和西南联大读外文系，毕业后留校任教。1949年在美国芝加哥大学英文系读书，1952年获得硕士学位，1953年归国，在南开大学外文系任副教授。这在当时算是青年才俊，凤毛麟角。在50年代，他翻译了大量的外国诗歌。1957年《诗刊》第2期发表他的诗作《葬歌》，应该是受了1956年“双百”方针的影响。诗中这样写道：

你可是永别了，我的朋友？

① 此诗作于1956年。流沙河：《流沙河诗集》。

② 穆旦（1918—1977），生于天津，原名查良铮，祖籍浙江海宁。40年代“中国新诗派”的主要代表人物，后来“中国新诗派”在80年代又以“九叶派”命名。

我的阴影，我过去的自己？  
 天空这样蓝，日光这样温暖，  
 在鸟的歌声中我想到了你……  
 历史打了巨大的一页，  
 多少人在天安门写下誓语，  
 我在那儿也举起手来：  
 洪水淹没了孤寂的岛屿。  
 你还向哪里呻吟和微笑？  
 连你的微笑都那么寒伦，  
 你的千言万语虽然曲折，  
 但是阴影怎能碰得阳光？

这首“葬歌”是诗人为自己的过去而写。其中的“朋友”，可能就是诗人自己的影子。正如诗的结尾所写：“就这样，像只鸟飞出长长的阴暗的甬道，/我飞出会见阳光和你们，亲爱的读者；/这时代不知写出了多少篇英雄史诗，/而我呢，这贫穷的心！只有自己的葬歌。”从中可以见出，诗人依然陷在深刻的痛楚中，他带着旧时代的包袱走向新时代，而他的“自己”能彻底摆脱吗？诗人并没有把握，事实上还在为个人的局限性而苦恼。

1958年，穆旦被打成反革命，先后十多年遭受管制、批判、劳改，不可能再写作诗歌，但他坚持翻译工作。从50年代开始，他的主要译作有俄国普希金的作品《波尔塔瓦》《青铜骑士》《普希金抒情诗集》《普希金抒情诗二集》《欧根·奥涅金》《高加索的俘虏》《加甫利颂》，英国雪莱的《云雀》《雪莱抒情诗选》，拜伦的《唐璜》《拜伦抒情诗选》《拜伦诗选》《布莱克诗选》《济慈诗选》。所译的文艺理论著作有苏联季摩菲耶夫的《文学原理（文学的科学基础）》《文学发展过程》《怎样分析文学作品》《文学概论》（《文学原理》第一部）和《别林斯基论文学》。这些译本均有较大的影响。1977年春节因心脏病突发去世。

## 新民歌运动：艺术的祛魅

在1958年的“大跃进”高潮中出现了新民歌运动。民歌是组织动员人民群众力量的一种有效手段。新民歌运动很极端地体现了文学艺术的政治功利性特征，同时，它的出现，也使传统的经典性的文学的存在显得更加窘迫。

新民歌运动的发生具有偶然性。1958年2月，在第一届全国人民代表大会第五次会议上，有些代表在发言中引用一些歌谣化的口号和民歌，以此来说明“大跃进”形势的热烈与人民群众的干劲。诗人萧三挑选了其中一部分集中在报刊上登出，并称它们是“最好的诗”<sup>①</sup>。由于毛泽东的介入，新民歌运动变成了一项声势浩大的群众运动与政治运动。当年3月，毛泽东在成都主持召开中央工作会议，提出了关于“两种个人崇拜”的观点<sup>②</sup>，同时提出要搜集民歌，认为民歌是中国新诗的一条出路。也就是在谈论民歌的基础上，毛泽东提出了“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的创作方法，由此成为影响中国文艺创作的“两结合”的美学信条。4月14日《人民日报》发表了《大规模搜集全国民歌》的社论。社论指出：“从已经收集发表在报刊上的民歌来看，这些群众智慧和热情的产物，生动地反映了我国人民生产建设的波澜壮阔的气势，表现了劳动群众的社会主义觉悟的高涨。‘诗言志’，这些社会主义的民歌的确表达了群众建设社会主义的高尚志向和豪迈的气魄。”并号召广大文学艺术工作者“需要用钻探机深入地挖掘诗歌的大地，使民谣、山歌、民间叙事诗等等像原油一样喷射出

① 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》（修订版），北京大学出版社，2005，第81页。

② 毛泽东说：“个人崇拜有两种：一种是正确的，如对马克思、恩格斯、列宁、斯大林正确的东西，我们必须崇拜，永远崇拜，不崇拜不得了。真理在他们手里，为什么不崇拜呢？……另一种是不正确的崇拜，不加分析，盲目服从，这就不对了。反个人崇拜的目的也有两种：一种是反对不正确的崇拜，一种是反对崇拜别人，要求崇拜自己。问题不在于个人崇拜，而在于是否真理，是真理就要崇拜，不是真理就是集体领导也不成……打死斯大林，有些人有共鸣，有个人目的，就是为了让别人崇拜自己。有人反对列宁，说列宁独裁。列宁回答很干脆：与其让你独裁，不如我独裁好！”参见《毛泽东文集》第7卷，人民出版社，1999，第369页。



来”。毛泽东与民歌的关系由来已久<sup>①</sup>，他本人也是真心诚意喜好民歌，曾设想民歌能成为社会主义文艺的重要形式，或者引领社会主义文艺走向一条更为开阔、更具有群众基础的道路。民歌也是“大跃进”群众运动所需要的艺术样式，它鼓动起人民的热情，也成为人民高昂情绪的热烈的表达形式。

由于各级党的领导和政府组织的推进，民歌运动在全国迅速掀起，到处都是赛诗会、民歌演唱会、诗歌展览会、诗擂台以及诗街会等。其主题与当时的党的总路线、三面红旗、社会主义建设高潮，以及反美反蒋、赶英超美等政策宣传相适应。各地还不断召开各种形式、各种规模的研讨会，并评选出“诗县”“诗乡”“诗村”的典型，编印了大量的选集。由郭沫若、周扬署名编选的《红旗歌谣》三百首，一时广为传诵，成为热门读物。<sup>②</sup>郭沫若高度评价“大跃进”民歌运动，在为《大跃进之歌》写的“序言”中，他乐观地说：“目前的中国真正是诗歌的汪洋大海，诗歌的新宇宙。六亿人民仿佛都是诗人，创造力的大解放就像火山爆发一样，气势磅礴，空前未有。”<sup>③</sup>当时何其芳、卞之琳等人对新民歌表达过批判态度，认为还是应该重视五四的新诗传统和中国格律诗的传统，但他们的观点迅速遭到批判。<sup>④</sup>洪子诚、刘登翰就民歌的文学意义指出：这些所谓的新民歌并不是群众在日

---

① 五四运动前后，毛泽东在北京大学图书馆工作过一段时间，当时正值北京大学展开关于新诗发展道路的讨论和搜集民歌的活动，毛泽东的诗歌观念有可能受到一定程度的影响，后来在从事农民运动时期和革命战争年代，他都收集过民歌，并写进自己的报告里。关于毛泽东与民歌的关系，可参见刘延年《毛泽东与新民歌运动》，《江淮论坛》2002年第2期。

② 有关论述可参见洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》（修订版），第163—166页。

③ 郭沫若：《“大跃进之歌”序》，《诗刊》1958年第7期。

④ 有关论述可参见程光炜：《中国当代诗歌史》，中国人民大学出版社，2003，第119—126页。有关参考文献可参见何其芳：《关于新诗的“百花齐放”问题》，《处女地》1958年第7期；何其芳：《关于诗歌形式问题的争论》，《文学评论》1959年第1期；卞之琳：《对于新诗发展问题的几点看法》，《处女地》1958年第7期；卞之琳：《关于诗歌的发展问题》，《人民日报》1959年1月3日；唐弢：《民歌体的局限性》，《文汇报》1959年1月3日。提倡新民歌运动或批判何其芳等人的文章可参见郭沫若：《就当前诗歌中的主要问题答本社问》，《诗刊》1959年第1期；周扬：《新民歌开拓了诗歌的新道路》，《红旗》1958年创刊号；田间：《民歌为新诗开辟了道路》，《人民日报》1959年1月13日；张光年：《在新事物面前》，《人民日报》1959年1月27日；方冰：《贯彻工农兵方向 认真向民歌学习》，《处女地》1958年第7期；欧外鸥：《也谈麻风问题》，《诗刊》1958年第10期；宋垒：《与何其芳、卞之琳同志商榷》，《诗刊》1958年第10期。

常生活、劳动中的自发的创造，而是有相当多的知识分子参与其中，有些就是政治命题作文，实际上是政治动员发起的一项社会主义文化实验。“从更大的方面看，则是当代文化激进力量创建新文化运动方式的重要试验。”<sup>①</sup>并且指出，民歌创作运动中产生的许多作品，它们所肯定、歌颂的，是当时现实生活中大量存在的虚假、浮夸的现象，如亩产五千斤、万斤的“大放卫星”，大炼钢铁，打肿脸充胖子的“共产主义风”……这些都被称作革命现实主义与革命浪漫主义相结合的作品。例如：“干劲真是大，碰天天要破，踩地地要塌”；“一个谷穗不算长，黄河上面架桥梁；十辆汽车并排走，火车驶过不晃荡”；“麦秸粗粗像大缸，麦芒尖尖到天上，一片麦壳一片瓦，一粒麦子三天粮”；“不准月亮再缺边，不准太阳溜下山，跃进显得地球小，明天把种撒上天”等等。最典型的是《我来了》：“天上没有玉皇，地上没有龙王。我就是玉皇，我就是龙王。喝令三山五岭开道，我来了！”洪子诚、刘登翰认为，这些作品，“构成一个思想体系，表现了一个特定的年代集体意志的无限膨胀，一种集体的‘自我扩张’，一种‘超人’式的浪漫主义哲学”。针对当时的评论所鼓吹的这些作品“塑造了觉醒的、意识到自己巨大力量的劳动人民的集体形象”这种说法，洪、刘指出，这些作品实际上抛弃和否定了现代人所必须具有的清醒的自我审察和由此产生的自制力，“这种所谓‘自信心’，倒反映了人对自身认识的半蒙昧状态”<sup>②</sup>。

“大跃进”民歌无疑是一项政治利用艺术的运动，它反映了在政治决定一切的年代，文学艺术不可逃脱的被政治化的命运。但是，它也表达了社会主义时代对创建自身文化新形式的渴望，中国的社会主义运动的主体是整体文化水平严重偏低的群众；既要创建满足人民群众需要的文学艺术，又要表达社会主义革命时代的精神，经历过多次文艺斗争以及“反右”运动的中国的文艺家已经很难具有这样的能力。社会主义时代需要文艺填充人们的精神世界，也需要文艺为时代鼓足干劲，因而，新民歌运动不失为一个暂时替代的方案。这一形势一旦发展起来，就按着其自身逻辑被放大，

---

① 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》（修订版），第80页。

② 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》（修订版），第168页。

政治领导人和知识分子群体也试图从中看到新型的社会主义文艺的希望。尽管它最终以混乱和失败收场，但在其本质上，它还是一场社会主义文艺企图自我创新的运动，可以说具有政治和文艺双重实验的意义：

其一，使政治艺术化或魅力化。政治借用文学的名义，利用文学的资源来上演社会化的戏剧，这本身是中国政治/文学的独特的双簧剧。在剧烈变革与断裂的年代，政治需要艺术来冲淡巨大深刻的社会矛盾，需要以快乐与狂喜来冲击悲观的政治氛围。政治融入艺术，从艺术那里借来外壳，获得了艺术的形式，从而具有一种魅力。所有的革命政治，几乎都与诗歌、艺术相联系，都与审美化的狂喜相关，它需要极乐原则来获得反压抑、消除恐慌和阴郁的无限能量。没有什么比民歌这种有着广泛群众基础的大众文化更能表达喧闹欢腾的戏剧场景。这是一个狂欢的场域，是革命政治需要建构的（自我想象的）一个宏大华丽的、狂喜的舞台。政治和艺术因此具有引人入胜的效果，具有迷幻般的特质。

其二，对文学祛魅化。1957年，大部分怀有个人创造性认同的中国知识分子都被打成“右派”，众多知识分子包括作家、诗人和艺术家都被贬到另类的、边缘化的位置，中国的文学家队伍实际上已经瓦解了，那些承续五四新文学传统和世界文学经验的文学创作已经不可能有大的作为。中国革命文学设想多年的大众化和群众化，这一直未能解决的主体性的问题，现在通过政治动员的形式，剩余的部分作家诗人转向参与工农兵文学的创作，他们不再自以为是，不再怀有艺术和文化上的优越感，也就不可能再有教育民众的主体性意向。知识分子作为一个社会群体的存在，只是一个被改造的对象。人民群众（工农兵大众）转换为文学艺术的主体，其艺术表达方式不再有精英主义的内容，也没有教育与文化陶冶的痕迹，使文学艺术不再是高于日常性的某个社会群体的所属物，而是普遍大众随时即兴的口语化表达。中国现代性梦想的大众化与平民化，现在是以主体地位转换的方式来实现的，而不是以文学文本的艺术变革的方式来完成的。这是文学艺术的祛魅化。

其三，社会主义文化的偶发性与广泛性。民歌运动其实具有偶然性，有一些偶然的契机促成了这个运动的开始，但社会主义的文化活动的特征之一就是，只要一旦开展起来，就会形成大规模的社会运动和群众运动，

以至于越来越大，越来越强烈。这表明社会主义文化有不确定性，它的文化的发展变化不是在其既定的前提下缓慢展开，依靠积累来建立的，而是在某些偶然的契机的诱发下，迅速壮大，从而具有广泛的社会效应。这是由社会主义国家一体化的政治结构所决定的：可以最迅猛地组织动员所有的社会成员参与，可以迅速形成一场广泛而具有深度的运动，甚至可以酿成声势浩大的群众运动。

## 第七章 “十七年”的话剧、散文与儿童文学

---



新中国成立以后，不管是话剧还是散文都在当代文学创作中占据相当大的比重。由于当时电影生产并不是非常发达，话剧受到的重视程度相当高<sup>①</sup>。散文也因为它与报纸副刊的关系，发表迅捷，影响面也相当大。相比较而言，儿童文学的发展有些困难。因为文学的政治教化功能被强调到过分的地步，儿童文学也不能幸免，在这种语境中，儿童文学就不太可能有良好的发展。不管怎么说，1949年以后的文学都是处于政治语境强盛的状况中，任何体裁的文学都不可能脱离这样的语境，话剧、散文和儿童文学也不例外。

“十七年”间的话剧、散文和儿童文学并没有特别密切的关联，我们只是出于论述篇幅和体例的需要，把它们放在一起。相较于小说和诗歌而言，散文和儿童文学的政治性要弱化得多，但戏剧的政治性却比较明显。戏剧作为一种综合的舞台艺术，它的现场感和影响力都使它成为表达政治理念的最重要的手段。现实本身被看作阶级斗争的舞台，而戏剧舞台更不用说是用来作为表现阶级斗争的场所。戏剧的艺术特征也使得它总是以强烈的戏剧性来发挥作用，在实际的舞台演出效果中，戏剧性构成观赏的主要焦点和快感来源。这使得戏剧的政治性再强，也要有表演艺术的形式主义审美元素。因此，可以设想，戏剧性使得剧本的文学性有着一定的独立意味。这也是为什么“文革”前的一些戏剧在今天还能有它的艺术价值，散文的名篇佳作也还有一定的艺术感染力的原因。但总体上来说，散文在那个时期似乎是一个尴尬的存在，既想表现个人的情感，又想表达集体的

---

① 因篇幅所限，本章只限于讨论话剧，带有唱腔的戏剧或地方戏曲在本章暂不做讨论，电影因为其综合性特征更为鲜明，也就不归为本文学史的研究对象。

或者对祖国和劳动者的歌唱，并且试图把这二者统一起来，显示出情感的二重性，从这种现象中也可以看到文学与政治的关系生硬到了何等地步。在这里，我们还是着重从这些艺术种类与时代意识的密切关联的角度去揭示其主题意义，同时注重分析它们所具有的一定的艺术独特性，审视在特殊的政治语境中，不同体裁的文学是以何种特有的方式应对历史所给定的道路。

### 突显时代精神的话剧创作

话剧这种具有现场直接交流特征的舞台剧形式，在整个革命文艺中占据着重要的位置。话剧需要剧本，而剧本乃是“一剧之本”，正因为此，话剧就是文学作品，莎士比亚作为欧洲乃至所有近现代文学之典范就足以说明戏剧剧本就是文学本身<sup>①</sup>。当然，话剧更重要的是舞台艺术，只有通过演出，其艺术性才可能完满实现。

1949年以来，新中国的话剧事业蓬勃发展，在继承和发扬解放区的革命戏剧传统的同时，也吸收和改造五四新文化运动的遗产。因为是一项综合的集体艺术，比起小说、诗歌、散文等文学类型，它的艺术起点要高得多，总是有一些既定的程式化的艺术规则不能放弃，话剧剧本的创作及演出前的排演等都要投入大量的人力财力，所以，不管怎么说，话剧剧本都是比较有艺术含量的文学作品。在新中国成立初期，话剧创作相当活跃，其主导的创作题材是表现中国共产党领导人民浴血奋战的革命历史，它是对刚刚过去不久的战争生活的重新再现，那些革命领袖和卓越的军事家的形象占据了舞台的中心；有些剧本则改编自当时影响卓越的小说。较为著名的话剧有《无名英雄》《最后一幕》《红岩》《红旗谱》《红色风暴》《七月流火》《战斗里成长》《杜鹃山》《枫树湾》《秋收霹雳》《北上》《曙光》《陈毅出山》《八一风暴》《星火燎原》《万水千山》《首战平型关》《东进序曲》

<sup>①</sup> 哈多德·布鲁姆著《西方正典》，把莎士比亚作为欧洲后世所有作家、诗人的父亲，就足以说明此。参见哈罗德·布鲁姆：《西方正典》，江宁康译，译林出版社，2005。



《方志敏》《吉鸿昌》《今夜星光灿烂》《西安事变》《平津决战》等。从这些剧目可见当时戏剧舞台的主要风貌。

在五六十年代的中国话剧舞台上，老舍<sup>①</sup>占据着重要的地位。老舍在小说方面的成就也很大，他长期担任北京人艺的院长，且在戏剧方面的贡献首屈一指，因此，被看作新中国话剧的突出代表。1950年的《方珍珠》、1951年的《龙须沟》、1953年的《春华秋实》、1958年的《茶馆》，都是他50年代最有影响的话剧创作。其中《龙须沟》和《茶馆》是老舍最杰出的代表作。

老舍是京派文学的代表作家，他的作品具有浓郁的北京风土人情和语言风格。1950年，新中国成立不久，老舍献上话剧《龙须沟》，歌颂中国共产党和政府给人民带来新的生活。小说源于真实故事，一时间在北京民众中引起强烈反响。

三幕话剧《龙须沟》讲述北京一个小杂院4户人家在社会变革中的不同遭遇，着重表现新旧社会两种截然不同的生活面貌，揭示新社会给人民带来的巨大变化和对生活的信心。话剧塑造了程疯子、王大妈、娘子、丁四嫂等多个具有鲜明性格特色的人物形象。其中最成功的形象当推程疯子。程疯子解放前是一个出色的曲艺艺人，但在黑暗势力的压迫下，他走投无路，过着屈辱悲惨的非人生活，精神和肉体被全面摧残。程疯子本性正直、善良、懦弱，他不甘屈辱却又无力反抗，最终选择了装疯卖傻，他的“疯言疯语”的行为，乃是内心痛楚的表现，隐含着他对黑暗社会的绝望。只有解放了，他的心灵的伤痛才得到缓解，终于可以昂首挺胸做人了，他从此也就不再“疯”了。话剧在这一点上突出了旧社会把人变成疯子，而新

---

① 老舍（1899—1966），满族，原名舒庆春，字舍予，出生于北京。1918年夏天毕业于北京师范学校，1924年夏应聘到英国伦敦大学东方学院当中文讲师。在英期间开始发表作品，1926年7月，处女作长篇小说《老张的哲学》在《小说月报》杂志连载，名声大噪。随后陆续发表了长篇小说《赵子曰》和《二马》，成为新文学的干将。1926年老舍在英国加入茅盾等人主持的“文学研究会”。1930年回国，先后在多所大学任教，这个时期出版了《猫城记》《离婚》《骆驼祥子》等长篇小说。1938年“中华全国文艺界抗敌协会”成立，老舍担任总务部主任。1944年，开始创作近百万字的长篇巨著《四世同堂》。新中国成立后，他担任北京人民艺术剧院院长，全国文联和全国作协副主席兼北京文联主席，1966年“文革”中不堪迫害投湖自尽。

社会把疯子变成正常幸福的人的主题。这与当年《白毛女》所表现的主题有异曲同工之妙，都是社会主义革命文学在新中国伊始迫切需要的主题。老舍并非简单地图解时代政治，这部话剧还是有着相当浓厚的生活气息，风格含蓄而不乏锐气，对人物性格与命运的那种悲剧性的困境揭示得相当有力。《龙须沟》于1950年完成创作，1951年2月由北京人民艺术剧院首演，焦菊隐导演。该剧演出后也受到一些批评，认为政治概念色彩过强，但当时周恩来、周扬都十分称赞，认为它是新政权迫切需要的好戏。彭真也认为这是为人民做好事，决定北京市政府授予老舍先生“人民艺术家”的称号。

老舍在话剧方面最重要的代表作是《茶馆》，老舍于1956年开始创作这部话剧，1957年7月载于《收获》杂志创刊号（彼时巴金任编辑），1958年6月由中国戏剧出版社出版单行本。《茶馆》首演于1958年3月29日，起初好评如潮，但演出49场后，即7月10日，文化部一位领导严厉批评这部话剧没有政治挂帅被叫停。两个月后，周恩来总理到人艺看戏，提出《茶馆》修改一下可以演出。但复排却是在1963年才付诸实施，《茶馆》成为新中国话剧的经典之作是在80年代的事情<sup>①</sup>。这部剧作汇聚了五十多个人物形象，时间跨度超过半个世纪，截取三个时代的生活场景：即清末戊戌政变失败之后；民国初年北洋军阀割据时期以及国民党政权覆灭前夕。以此来概括旧中国社会各阶层、多种势力的尖锐对立和冲突，揭示处在帝国主义压迫、军阀混战以及动荡不安的历史情境中的中国人民的命运。故事情节集中发生在北京的一个茶馆，突显的是北京的风土民生、人情世故，表现的则是处在现代历史剧变痛楚中的整个中国的现实。概括地说，这部作品在艺术上有以下几点值得重视：

一、平面展开的历史画卷：老北京的风习画。这部剧作的时间跨度大，人物众多，可以说是那个时代的众生相，三教九流、各个阶层的人都登台表演，走马灯一样，台词不多，寥寥数语，但句句藏锋，如同无常世事的本真显现。茶馆本身就是人生的舞台，就是历史生活的一个扇面。茶

<sup>①</sup> 有关《茶馆》前前后后，可参见于是之夫人李曼宜：《我和于是之这一生》，作家出版社，2019。

馆的掌柜王利发是一个典型的北京人，他并不是什么重要情节的发起人，也没有卷入什么重要的矛盾冲突，不过与那些茶客迎来送往，但在与他的交往中，众生相却一个个显露出来。崔久峰与王利发的几句对话，就点出了辛亥革命的结局和崔的命运遭际，以及他理想破灭后的沮丧和失望，由此反衬出时代氛围。松二爷的出场相当短暂，也只寥寥数语，但其封建遗老的没落嘴脸一览无余。松二爷是个典型的旗人，他游手好闲、懒惰无能，还胆小怕事，只懂得吃喝玩乐，是老北京人嘴中常说的八旗子弟。常四爷，是个以卖菜为生的劳动人民，乐于助人，敢作敢为，憎恨洋人，颇有北京人或者说旗人的耿直倔强的性格。秦二爷，是个一心想实业救国的民族资本家，却最终逃不脱破产的命运。刘麻子，是个说媒拉纤、坑蒙拐骗的地痞无赖。唐铁嘴则是个离不开白面儿的算命打卦的江湖骗子，他居然要“感谢这个年月”！他的名言是：“大英帝国的烟，日本的‘白面儿’，两大强国侍候着我一个人，这点福气还小吗？”另外还有宋恩子、吴祥子这样的走狗，他们的形象也反映了北京底层社会的一个侧面。通过这样一些人物形象展现的生活画卷，具有浓厚的北京风味，人物的身份、经历、性格、心理和语言行为，一举一动，都显示出北京生活的味道。它重现了那个年代动荡不安又生生不息的历史现实。

二、独特的戏剧结构：人物与时代的冲突。这部剧作如果从一般戏剧理论来看，明显违背戏剧冲突结构和原则。它没有主导情节，也没有主要矛盾，人物之间并没有直接的戏剧性冲突。人物的活动只是在三个时代的横断面中自在地展开，直接承受着历史给予的困境，他们在历史给定的困境中挣扎。老舍曾说：“我的写法多少有点新的尝试，没完全叫老套子捆住。”“没完全叫老套子捆住”，也可理解为是指没有遵照典型的戏剧矛盾冲突结构来写。

茶馆掌柜王利发是贯穿全剧的人物，但是他与剧中的其他人物并没有构成什么矛盾，也并非第一主角，只是一个主要人物而已。剧作非常生动地刻画了他的形象。王利发从父亲手里继承了茶馆，他秉承父亲的处世哲学，逢人说好话，见人就作揖。他胆小、自私，又精明、干练、善于应酬，能察言观色，应付各类人。然而，在动荡衰败的旧中国，尽管善于应酬，善于经营，但他依然无法抵挡各种势力的盘剥欺压。他虽然有不满，

但作为小业主也不可能有什么革命要求。就是这样一个本分精明的小商人，最终仍然没能逃脱破产的命运。王利发的命运，揭示了旧中国衰败的历史悲剧。

在全剧中，这些性格命运各异的人物，虽然过着并不相同的生活，但都有一个共同的特征，那就是他们的命运都是对衰败时代的写照，除了作为恶势力象征的几个人外，其余的人都处在困境中，他们是历史中的芸芸众生，显得无比窘迫和艰辛，甚至陷入了巨大的荒诞。虽然老舍的笔法如此写实，但昭示的是历史本质上的荒诞。比如，剧作在每一幕戏中都要插入一个荒诞的故事，例如第一幕中的“太监娶媳妇”，第二幕中的“两个兵丁合娶一个老婆”，第三幕中的“三个老人撒纸钱自祭”等。剧作中的人物言行看起来都荒诞离奇，甚至不可理喻。这些荒诞的情节故事并不只是为了取得戏剧性效果，而是体现了老舍对那种衰败历史的独到把握，对于这样的历史来说，批判和鞭挞都太简单了，对历史恶势力硬性的直接的揭露也同样表面，老舍要走进历史深处，掏出历史的本质，那就是虚空的荒诞、荒诞的虚空。

剧作中随处可见幽默，但所有的这些幽默，都是冷幽默，在今天看来，就是黑色幽默。王利发最后说的话：“……我呢，做了一辈子顺民，见谁都请安、鞠躬、作揖。我只盼着呀，孩子们有出息，冻不着，饿不着，没灾没病！可是，日本人在这儿，二栓子逃跑啦，老婆想儿子想死啦！好不容易，日本人走啦，该息一口气了吧？谁知道，（惨笑）哈哈，哈哈，哈哈。”茶馆以及曾在茶馆里活动的人们的命运，正是传统中国社会气数已尽的反映，那是一种历史最后的残存的形象。第三幕戏有三个老人撒纸钱自祭的荒诞行为，这是老舍对历史更具广延性的揭示，是一种荒诞，同时又是一种不可抗拒的衰败，一种非同凡响的颓落。

三、老北京特色的语言风格。老舍被看作京派文学的杰出代表，这首先体现在他倾尽毕生热情和精力在书写北京的历史、现实和风土民情。他写出这个城市的悲欢离合，这个城市的困苦与希望。老舍的语言富有个性，从《骆驼祥子》开始，他的语言就显出独到的风格，贴近人物身份，寥寥数语，人物的身份、性格和心理都暴露无遗，内含鲜明的幽默风趣，冷中带硬，硬中有趣，针砭世事，切中要害。

老舍所用的语言极其简明朴素。他曾说过：“我无论是写什么，我总希望能够充分的信赖大白话。”（《我怎样学习语言》）据有关研究统计，长篇小说《骆驼祥子》只用了2413个互不相同的汉字，这些汉字都是人们一般常用的。<sup>①</sup>他的剧作也是如此，通俗易懂，生活气息浓，表面上平淡质朴，但却总是意趣横生。这主要得力于老舍非常了解底层普通劳动人民，非常恰切生动地揭示出人物的性格心理，几句话就能把人物关系、背景、性格以及氛围都表现出来。

当然，《茶馆》的艺术表现力最终取决于舞台效果，当时人艺的导演焦菊隐在导演艺术方面的功力也是《茶馆》成功的重要因素。对《茶馆》的艺术特色也不是没有争议，据说周恩来当时看了就提出几点建议。他认为《茶馆》选取的三个历史断面的时间和事件不够典型，不能更突出地反映革命的必然本质，并希望老舍能做修改。但老舍这回坚持了自己的想法，没有接受意见。周恩来的艺术眼光可谓深刻独到，他可能是真正看出《茶馆》的艺术深意的少数人之一。《茶馆》只是表现了旧时代衰败的历史本质，如此衰败并不意味着历史必然要往哪个方向发展，也不意味着即将到来的就是革命的新纪元。

单纯从戏剧艺术的角度看，《茶馆》放弃主要矛盾、回避戏剧冲突的结构，可以说超出了古典戏剧或现实主义戏剧的艺术规范；人物如此众多，走马灯式轮换上场，这也会引起人们的疑虑。不过就这一点而言，我们在前面已经做过解释，古典戏剧的冲突模式，也未必不能破除，从现代戏剧特别是后来法国的荒诞派戏剧来看，戏剧矛盾的主导型结构基本已经被打破，人物与事件不再依赖一种内在关系相扭结，而是依靠一种观念就可以联系在一起。《茶馆》虽然说被定义为“现实主义”，但它对历史本质的揭示，不再是先定性的，而是一种更为宽泛的观念。因其内涵的深远广博，《茶馆》没有简单附属于一种硬性的意识形态，而是有自身对历史的解释。

这个时期的剧作以题材划分形成各自的特色，农村题材和工业题材都有自己的戏剧表现对象和矛盾冲突模式。在整个五六十年代，这两类题材

---

<sup>①</sup> 参见武汉大学语言自动处理研究组编《现代汉语语言资料索引》第1辑：老舍《骆驼祥子》，第1页。全书总字数为107360，互不相同汉字数为2413。

还是相当活跃的，占据着戏剧舞台的主要方面。描写工业题材的剧作，在新中国成立初期有鲁煤、刘沧浪执笔的《红旗歌》，杜印等的《在新事物面前》，夏衍的《考验》等，60年代有胡万春、佐临、仝洛等的《激流勇进》和胡万春等人合作的《一家人》等。但这些作品多为应景之作，在当时是为社会主义建设鸣锣开道，现在看来则过分贴近时事政治，概念化公式化的痕迹过重也在所难免。

在50年代的“百花”时期，戏剧界也出现了一些颇有艺术个性的剧作，因为与主流戏剧创作略有差异，被称为“第四种剧作”<sup>①</sup>。其代表作有岳野的《同甘共苦》、杨履方的《布谷鸟又叫了》、海默的《洞箫横吹》以及赵寻的《还乡记》。岳野的《同甘共苦》在当时影响最大<sup>②</sup>，此剧为五幕七场话剧，创作于1956年，剧作的时间背景是农业合作化高潮到来之时，讲述某省农村工作部副部长孟蔚荆与妻子华云、农村前妻刘芳纹的感情纠葛，表现了社会主义革命年代人们的婚姻爱情和家庭生活中产生的矛盾。本剧包含着双重主题，其一，试图揭示革命干部从农村到城市后个人情感生活的变迁，他们在新时代的感情生活所面临的困难；这里可以看到当年萧也牧的《我们夫妇之间》的影子。其二，新的时代给妇女提供了重新塑造自己的机遇。刘芳纹原来被孟蔚荆遗弃，但她心地善良，在农村无怨无悔侍奉孟的母亲。后来她成为合作化运动中突出的妇女代表，当上了合作社的主任。刘芳纹既是传统的贤妻良母，又是新时代的妇女英雄。她的后一种形象特征符合时代主流的精神，从前一种形象特征中则可看到作者探究当时社会中的家庭伦理和感情生活的努力。《同甘共苦》像那个时代的许多有影响的作品一样，开始的评价是正面的积极的，随后则受到严厉的批判。“反右”运动到来后，这部剧作难逃厄运，被指责为“明显歪曲合作化高潮

① “第四种剧作”是指与占主流地位的三种剧本不同的剧本，三种剧本是指：其一，工人剧本，表现先进思想与保守思想的斗争；其二，农民剧本，表现入社和不入社的斗争；其三，部队剧本，表现我军与敌人的军事斗争。有些剧作不能包括在以上三种类型中，描写了干部、知识分子等的家庭生活，涉及情感和伦理层面的问题，并且艺术表现方面颇有探索的创新愿望，于是被称为“第四种剧”。“第四种剧本”这一说法源于黎弘评论《布谷鸟又叫了》的文章，该文题目就叫做“第四种剧本”，发表于1957年6月11日的《南京日报》。

② 岳野，原名岳喜瑞，1921年生，山东郓城人，早年就参加革命戏剧活动并写过小说、诗歌，新中国成立后长期从事电影编辑和编剧方面的工作。



中农村生活”，“美化和歌颂散发着资本主义腐烂气息的人物”，宣扬“人性论”“爱情至上”，“带有严重修正主义观点”。<sup>①</sup>

杨履方<sup>②</sup>的《布谷鸟又叫了》为四幕六场话剧。该剧创作于1956年，讲述一对农村青年童亚男和王必好恋爱中出现的矛盾；王必好身为团支书，却思想守旧，一心要童亚男回到家中，安分守己，做个好老婆；童亚男却希望在社会主义新农村的革命与建设中实现自己的人生价值。她活泼可爱，喜欢歌唱，与其他社员打成一片。她的最大理想就是成为拖拉机手。通过描写一个年轻农村妇女的精神追求，剧作反映了社会主义农村出现的新生力量和光明的前景。

在50年代，历史剧一度也是重头戏，一些有名望的作家、剧作家都写起了历史剧，如郭沫若写有《蔡文姬》与《武则天》，田汉写有《关汉卿》和《文成公主》，曹禺写有《胆剑篇》与《王昭君》。

1959年2月初，郭沫若的历史剧《蔡文姬》完稿，于4月中旬在《羊城晚报》连载。在此之前的稍早些时候，3月23日的《人民日报》发表了他的《替曹操翻案》的文章，明确表示他写《蔡文姬》的目的是想为曹操翻案。历史上曹操的形象已经定格为一个篡汉逆臣，是嗜杀多疑、诡谲狡诈的反面人物。郭沫若要以他的历史才情重新塑造一个正面（“红脸”）的曹操形象。在《蔡文姬》中，郭沫若高度赞扬了曹操的文治武功，把曹操写成一个“以天下之忧为忧，以天下之乐为乐”的古代政治家的形象。在他笔下，曹操文韬武略出众，作风俭朴，待人平易，具备平民风度，胸襟开阔。作者特别写到他不拘一格的用人策略，以及大力进行文化建设的治国方针等等。但在剧作中，这些内容大多是通过侧面表现出来的，并不是在贯穿全剧的矛盾冲突的中心位置上，通过人物的行动和语言来正面刻画的。这样的曹操形象并不充分和饱满。相比而言，蔡文姬的形象要丰富些。这当然与全剧的笔墨倾注于她身上有关，同时也融合了郭沫若更细腻真实

---

① 有关论述可参见张炯主编《新中国话剧文学概论》，中国戏剧出版社，1990，第125页。

② 杨履方，1925年生，四川省璧山县人，1949年5月参军，长期从事编剧工作，也间或发表诗歌或散文。



的感情在里面。他写出了蔡氏重情明义、敢做敢当、德才兼具的性格品性。郭沫若曾说：“蔡文姬就是我！”全剧感情充沛，抒情意味浓厚，言辞优美，奇譎瑰丽，极具浪漫主义风格。

郭沫若这一时期同时还写有历史剧《武则天》，也是一部翻案剧，但感情和气势、剧情和思想意念都逊于《蔡文姬》。

田汉<sup>①</sup>的《关汉卿》是为纪念关汉卿诞辰700周年而作，于1958年完稿。但这部剧作绝非应景之作，在那个年代，田汉在这部作品中倾尽了的艺术才情。《关汉卿》寄托了田汉对知识分子人格的理想化理解，蕴涵了他早年“精神至上”“艺术神圣”的理念，在当时颇不寻常。如不是田汉，很难想象还有别人敢于倾注笔力塑造这样一个果敢坚决的艺术家形象。剧作紧紧围绕关汉卿创作《窦娥冤》的过程展开叙事，突出了他的同情心和反抗性；与关汉卿同甘共苦、共同战斗的行院歌妓朱帘秀也倔强不屈。全剧写出了关汉卿“蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当的一粒铜豌豆”的精神品格。《关汉卿》一剧可以说是田汉戏剧艺术成熟的表现，也可以说是他艺术上的一个高峰。剧作在激烈的戏剧矛盾冲突中来刻画人物，同时又贯穿着浓郁的抒情风格。当然，关汉卿的形象过多地寄寓着田汉的理想，以及时代的政治观念，因此对人性的丰富性的刻画还显得有所欠缺。

田汉的《文成公主》的应时性比较明显，剧作关于民族团结和巩固边疆的理念在当时具有现实意义，其政治性大于艺术性。曹禺在当时也创作了两部历史剧《胆剑篇》和《王昭君》。单纯从剧作技巧来说，曹禺的创作无疑是相当过硬的，但不再具有曹禺早年剧作的那种激情，那种唤起人们精神品格的力量。艺术的力量还是要切中真正的时代脉搏，切入人们的

① 田汉（1898—1968），湖南长沙人，字寿昌。1912年考入长沙师范学院，1916年赴日本留学，进东京高等师范学习。1920年起从事剧本创作和翻译，与欧阳予倩等创办南国剧社、南国艺术学院、南国电影剧社。1921年与郭沫若等发起成立创造社。1922年回国，在上海从事编辑工作并在大学任教。1927年建立南国艺术学院。20年代创作了《咖啡店之一夜》《获虎之夜》《名优之死》等话剧剧本。是中国现代话剧的奠基人之一。1932年田汉参加中国左翼作家联盟，并参与创立左翼戏剧家联盟。抗战胜利后到上海，创作了《丽人行》《忆江南》等话剧、电影剧本。1948年进入华北解放区。新中国成立以后，田汉曾担任文化部戏曲改进局局长、艺术事业管理局局长、中国戏剧家协会主席、全国文联副主席等职。在“文革”中被迫害致死。

内心世界，曹禺这类剧作缺乏与人的精神本性血肉相连的品质，它在两方面都不讨好：既不能彻底为当时的政治服务，也不能以相对明显的艺术个性吸引人。

在五六十年代，真正能产生轰动效应的，是与当时的政治需要直接契合的作品。在60年代，经历过“胡风运动”和“反右”运动之后，中国的艺术家们更加理解了艺术的功能，那就是紧扣时代潮流，彻底为政治服务。因为冷战形势加剧，中苏关系持续恶化，1962年，中国共产党第八届十中全会提出“以阶级斗争为纲”，并将此作为各项工作的指导思想。这直接影响到当时的文学艺术创作，在戏剧方面就是涌现了一大批描写阶级斗争的作品。

当时影响比较大的剧作有陈耘、徐景贤合著的《年青的一代》。该剧最初发表于《剧本》月刊1963年7月号，《上海戏剧》8、9月合刊同时登出。随后《光明日报》《中国青年报》转载。在上海、北京等地公演，轰动一时。上至中央领导，下至工人和学生，无不为之激动。后改编成电影，影响更盛。

剧作讲述烈士遗孤林育生，从小被收养在领导干部林坚家里，深受养母夏淑娟的娇宠，养成贪图享乐、害怕艰苦的习性。从上海地质学院毕业分配到青海工作后，林育生受不了那里的艰苦环境，佯装腿病严重，开了病假条回到上海。为了和女朋友一起留在上海，他四处活动，甚至放弃自己的专业，改行当行政干部并突击结婚。对艰苦奋斗创业并始终帮助他的同志肖继业，他一直怀恨在心。很显然，林育生是忘本变修了。直到养父林坚拿出林育生生父留给他的遗书，他才猛然醒悟。剧作的重点在于指出，林育生之所以如此贪图享乐，是因为他身边有一个资产阶级子弟小吴，小吴的思想习性和价值观严重影响了林育生。剧作主题因此不局限于提出领导干部的子女也要严格教育的问题，同时提出阶级敌人就睡在你身边，不知不觉就会把革命的后代搞垮的问题，这是无产阶级与资产阶级争夺下一代的阶级斗争。剧作以此表明阶级斗争无时不在、无处不在的“真理”。

丛深的《千万不要忘记》的影响可以与《年青的一代》相媲美。1963年，在哈尔滨话剧院任编剧的丛深完成了《千万不要忘记》的剧本创作，1964年丛深独立创作的第一部大型剧本《还要住在一起》（又名《祝你健

康》完稿，紧接着哈尔滨话剧院与北京人艺开始排练《千万不要忘记》。之后哈尔滨话剧院的演出获得巨大成功，刘少奇、周恩来、邓小平、彭真、薄一波等中央领导先后观看了这次演出。此后，全国各地有几十家话剧院同时上演，一时间风靡全国。

该剧讲述工人丁少纯婚后在岳母家的生活。丁少纯本是一个朴实、正派、一心扑在工作上的青年工人，多次被评为先进生产者。但自从住进岳母家，在岳母潜移默化的影响下，一步步走上了贪图个人利益的道路。岳母也不是什么特别坏的人，她在旧社会是一个小业主，开过杂货铺，贪图享乐，为了赚钱经常弄虚作假搞点小动作。在新社会她要靠女儿女婿生活，就不断给女婿灌输她的生活经验和生活态度，怂恿女婿利用一技之长去赚外快，买毛料衣服，抽高级香烟。丁少纯经不住岳母的花言巧语，不知不觉中就变得言听计从了。他的口头禅“可也是”，表明他在岳母的引导下逐渐认同了岳母的生活哲学。丁少纯就这样一步步从先进生产者变成了后进，最终酿成生产事故。与丁少纯形成鲜明对比的人物形象是季友良，他是丁少纯的朋友、生产小组长、劳动模范，并且是技术革新能手。丁少纯的小妹暗恋他，他也浑然不觉。对于他来说，工作就是一切，把一切都献给国家的社会主义建设就是他的理想抱负。

很显然，丁少纯为个人生活着想的态度被视为与时代精神相违背。要是光想着自己的毛料子，光惦着多打几只野鸭子，“那你们就会忘了关电门，忘了上班，忘了我们的国家正在奋发图强，忘了世界革命”！<sup>①</sup>丁爷爷这个来自农村的老贫农，以他的方式，教育下一代不能忘本。他说道：“孩子啊，我的孩子！难道你真的忘了你是个什么人吗？你的祖父是个老雇农，你的父亲是个老工人，是系着红领巾、戴着共青团徽长大的！你也是工人阶级的一个成员啊！”这部剧作把一个青年人对个人生活利益的关注与对国家的贡献对立起来，并且上升到“不要忘本”的高度，上升到要“狠抓阶级斗争”的方针大略，这为“阶级斗争一抓就灵”的时代意识形态提供了一个极好的艺术典型，它在当时受到高度赞扬是理所当然的。在今天看来，一个已经被剥夺了生产资料和劳动技能的妇女，被看作是对阶

<sup>①</sup> 丛深：《千万不要忘记》，《剧本》1963年第10、11月号合刊，第36页。

级敌人的隐喻，类似睡在我们身边的赫鲁晓夫，无论如何都让人觉得不可思议。

近年来，关于 50 至 70 年代文学的研究又出现了一些新的角度。这些研究把那些政治化的文本看成那个时代的意识形态文本，从中读出那个时期的思想、情感和心理表现，特别注意去读出它所隐含和掩盖的意识形态话语构成方式。唐小兵在分析《千万不要忘记》这个剧作时指出：《千万不要忘记》的历史意义，正在于它通过对真正问题的转移和压抑反而忠实地记录了一段历史经验以及这一时代的巨大集体性焦虑。他呼吁说，要认真去解读这一时代焦虑的文化政治内涵，“这里不仅有对现代工业文明的乌托邦式改造的抵制，也有传统父权的扩张和加强；不仅有对市场经济的交换原则的正面排斥，也有积极组织现代人的日常生活，使之获得超越性意义的欲求；不仅有对现代生产力的向往，也有在现代物质文明面前的惶惑和不知所措。这相互交织、层层制约的欲望、忧虑、向往和怀旧正构成这样一个巨大的纵深的焦虑的深层语汇和能量”<sup>①</sup>。这是颇有见地的观点，这种视角打开了“红色经典”在当今文化研究学术场域中的新的文本意义，重新释放了它们的美学与意识形态相混合的内在特质，在 2000 年之后的当代文学研究领域产生较大影响。

## 风云变幻中的散文创作

新中国成立后的散文与小说、诗歌、戏剧一样，都受时代意识形态的影响，为一个新的时代的到来而欢呼和歌唱。散文因其更贴近现实，更具生活气息，有时也有个人经历和情调融合于其中，而能反映出那个时期的生活面貌，透出出作家们的心情和态度。

1950 年，老舍在《人民文学》上发表《由三藩市到天津》<sup>②</sup>，这是一篇

---

① 唐小兵编《再解读——大众文艺与意识形态》（修订版），北京大学出版社，2007，第 233—234 页。

② 老舍：《由三藩市到天津》，《人民文学》1949—1950 年第 1 卷 4 期。

游记类的散文，记叙了他到美国三藩市（旧金山）参观游览的经历。作为一篇记叙文，未见老舍的手笔有多么非凡之处，但结尾处的那一番议论，倒是见出了新中国知识分子普遍的心理，以及那个时期散文惯用的手法。老舍表达了急于回北京的迫切愿望，因为他看到了已经“渐次变为法西斯的美国，彷徨歧路的菲律宾，被军事占领的日本与殖民地的香港”。而从三藩市到天津，即是从法西斯到新民主主义，“祖国已不是半殖民地半封建的国家，而是崭新的，必能领导全世界被压迫的人民走向光明、和平、自由与幸福的路途上去的伟大力量”！散文表达了老舍热爱新中国的心情，也表达了他对祖国前途的希望与信念。这是那个时期知识分子普遍的态度，也是那个时期的散文所惯常表达的主题。

出国访问的游记是那个时期一些作家常用的文体。曹禺在1956年发表一篇《汗和眼泪》<sup>①</sup>，记叙日本在遭受原子弹轰炸这一灾难后的一个纪念日的活动。在这篇散文中，他揭示了日本承受的战争创伤，而爱好和平的中国人民给予日本的慰问，让日本人民感动不已。散文表达了向往和平和世界人民大团结的意愿，回避了中日在二战期间的关系。这是为了纪念中日人民的友谊而写作的散文。

新中国成立后较少写作的徐懋庸<sup>②</sup>写下一篇散文《母亲》<sup>③</sup>，在那个时期可以说是难得的感情真挚的文章。文章记叙了母亲平凡而艰辛的一生，叙写了作者与母亲的亲情关系，以及母亲的善良朴实，和母爱的无边宽广，同时也写出作者对母亲怀有的歉疚。由此叙述出在中国现代的特殊的历史情境中，母子关系是如何被深深地嵌入历史的沟壑的。徐懋庸的个人经历

① 曹禺：《汗和眼泪》，《人民文学》1956年12月。

② 徐懋庸（1911—1977），原名徐茂荣，浙江上虞人。幼年家贫，高小毕业后辍学。1926年参加革命活动，后到上海考入半工半读的劳动大学。1932年翻译了《托尔斯泰传》。1933年夏开始写杂文并向《申报·自由谈》投稿。1934年在上海加入左联，1935年出版《打杂集》，鲁迅为之作序。鲁迅在30年代对徐懋庸相当欣赏，徐懋庸对鲁迅也极为崇敬，徐的杂文被认为深得鲁迅文章神气。然而，1936年8月，因为徐给鲁迅的一封信，引起鲁迅的强烈批评，《答徐懋庸并关于抗日民族统一战线问题》一文将徐懋庸置于可疑的历史地位。徐后来去了延安，那时还并未因此受到什么影响，在延安担任抗大教员及冀察热辽联合大学副校长等职。新中国成立后，徐历任武汉大学党委书记、副校长，中南文化部、教育部副部长，中国科学院哲学研究所研究员。1957年被划为“右派”，1977年去世。

③ 徐懋庸：《母亲》，《人民文学》1957年8月。

与中国现代文学史有不解之缘，倒不是因为他在文学上有多么大的贡献，而是因为鲁迅的那篇著名的文章《答徐懋庸并关于抗日民族统一战线问题》，使徐懋庸与鲁迅的恩恩怨怨有了复杂的政治含义。《母亲》一文借着写母亲以及对母亲的歉疚，以潜在笔法写出自己大半生的坎坷。写作此文时，作者已经被调离武汉大学，到中国科学院社会科学哲学部工作。1957年春天的“鸣放”还正在兴头上，笔墨荒废的徐懋庸重又活跃起来。他四处发表文章，本名笔名一起用，短短两三个月时间，就发表十多万字。他的杂文犀利冷峻、尖锐而不乏幽默，当时有“徐懋庸旋风”之说。这篇文章就是那个时期的产物。此文写得颇为凄凉，固然与作者的母亲、女儿新亡有关，但也是因为预感到人生前途的暗淡无光。1957年11月，中国作协召开批判大会，提出要“剥去徐懋庸革命哲学家和革命文学家的画皮”，指责他是“混进党内近20年，积累了丰富的反党经验”，“手段比有些右派分子更狡猾、更毒辣”的右派分子，徐懋庸的劫难到来。

相比较而言，一些共和国的散文家，把新时代的豪情壮志、祖国山川的美丽动人，以及劳动人民的高尚情操表达得如歌如诉、如诗如画。这其中当推刘白羽<sup>①</sup>最有代表性。刘白羽的散文气势磅礴，雄健洒脱，如长江之水，长河落日，有浩然之气，壮美瑰丽。《红玛瑙集》的题词写道：“要创造一个红玛瑙一样鲜红、通明的新世界，那就先努力把自己锻炼成为永远鲜红、通明的红玛瑙一样的人吧！”《红玛瑙集》通篇都洋溢着革命浪漫主义的豪情逸致，理想主义和英雄主义的激情流宕于其中。集中所收录的《红玛瑙》一文往往不为人们所注意。散文记叙了作者回延安的观感和对当年延安生活的回忆。他认为：“自己真正的生命是在延安开始的。”作者把当年延安的革命岁月写得激情四溢，艰辛而美好，昂扬而奋发，把延安在社会主义革命和建设取得的成绩描绘得无比鲜艳亮丽。从“红玛瑙”的意象，作者联想到：“一颗晶莹、透明的红玛瑙，愈来愈胀大，愈来愈光

---

<sup>①</sup> 刘白羽（1916—2005），北京人。1936年在《文学》月刊上发表短篇小说《冰天》，21岁出版短篇小说集《草原上》。1938年春赴延安。抗战和解放战争年代发表《五台山下》《无敌三勇士》等小说，报告文学《光明照耀着沈阳》被传诵一时。新中国成立后，担任部队文化领导工作，发表了《日出》《长江三日》等大量散文通讯。出版有散文集《红玛瑙集》《秋窗偶记》《冬日草》《平明小札》《刘白羽散文选》等。



亮，这不正是我所走过来的和我正在经历的整个一个新世界吗？”通过对延安的今昔面貌的展示，写出了革命者要创造一个崭新的世界那种理想主义的豪情壮志。

《长江三日》是刘白羽的代表作，也是典型的共和国散文，可与贺敬之的颂歌相媲美。该文首发于《人民文学》1961年3月号。通过对长江壮美景色的描绘，抒写了一种豪情，表达了一种旷达的人生态度。看看这样的描写：从长江上顺流而下，这一心愿真不知从何时就在心中扎下根子，年幼时读“大江东去……”读“两岸猿声……”辄心向往之。后来，听说长江发源于一片冰川，春天的冰川上布满奇异艳丽的花朵，而长江在那儿不过是一泓清溪；可是当你看到它那奔腾叫啸，如万瀑悬空，砰然万里，就不免在神秘气氛的“童话世界”上又涂了一层英雄光彩。<sup>①</sup>

刘白羽的散文把大自然的美刻画得雄健神奇，由此把自然美转化为“祖国美”，把热爱自然、热爱祖国，与做个英雄国家的英雄人民这样的情感逻辑紧密联系在一起，是刘白羽散文的叙事特征。其艺术风格上可以看出苏轼、李白的那种豪放格调，而其主题旨趣，则大多落在“江山如此多娇，引无数英雄竞折腰”这一意义上。

杨朔也是共和国的散文家，与刘白羽的不同之处在于，杨朔的散文更为优美，描写更为精细，感受更为具体。刘白羽总是描写巨大的自然事物，如长江大河，日出日落，海阔天空，与这些巨大的自然景物对应的总是祖国、人民、世界、英雄、意志……这些宏大的概念。杨朔则是描写一些花朵，一些树枝或水流，他所对应的主要是劳动人民的心灵、新的劳动伦理这些更为细节和微妙的事物。他的《茶花赋》与刘白羽的《长江三日》同刊于《人民文学》1961年第3期。《茶花赋》用茶花来比拟祖国，抒写祖国的美丽与对祖国的感情。作者将茶花的特征与劳动者普之仁的朴实奉献精神联系起来，揭示祖国的美是因为祖国的劳动者奉献了美，因而祖国的美也汇聚了劳动者的美。作者写道：“用最浓最艳的朱红，画一大朵含

<sup>①</sup> 参见刘白羽、程树榛主编《汗与泪痕》（上），《〈人民文学〉五十年精品文丛·散文卷》，新世纪出版社，1999，第29页。



露乍开的童子面茶花，岂不正可以象征着祖国的面貌？”<sup>①</sup>《雪浪花》也是杨朔有名的散文之一，这篇散文通过描绘海浪波涛与岸边礁石，去叙写新时代的劳动者如何用自己的双手打造祖国美好的江山。他的《荔枝蜜》也是叙写对生活的感受<sup>②</sup>，通过对荔枝与荔枝蜜、蜜蜂的描写，表达生活之美好，展示出自然界的美丽事物，引向对劳动者的奉献精神之赞美。散文的“文眼”落在小蜜蜂只能活六个月，却用自己的生命喂养蜂王，并且活到限数，自己就悄悄死在外面的特征上。作者的情感逻辑从描写小蜜蜂的奉献，转向对这可爱的小生灵对人无所求，却给人极好的东西这一精神的赞美，“是在为人类酿造最甜的生活”。作者由此透过荔枝林看到远远的田野里辛勤劳作的农民，“他们正用劳力建设自己的生活，实际也是在酿蜜——为自己，为别人，也为后世子孙酿造着生活的蜜”，于是做了个奇怪的梦，“梦见自己变成了一只小蜜蜂”。该文的叙写方式与《茶花赋》如出一辙，也是从咏物到咏人，最终总是赞美劳动人民。写劳动人民，歌颂劳动人民，是那个时代知识分子写作的根本任务，这就是坚持文艺“为工农兵服务的方向”使然。现在也有观点认为，杨朔的散文矫情做作，有模式化之嫌。

杨朔的散文强调抒情性，强调诗画结合的叙述方式。雅致的情调、细腻的描绘、柔美的刻画以及油然而生的抒情，都结合得恰到好处，有一种清新俊逸的韵味。他的散文还讲究“文眼”，通过铺叙，一步步切近主题，算是深得中国古典散文“起承转合”的要义。另外用词的讲究贴切也是杨朔散文的魅力所在，《雪浪花》中的浪花把礁石“咬”得奇形怪状，就是最著名的用词炼字。

秦牧<sup>③</sup>在文学史上与刘白羽、杨朔合称为“三大散文家”，但影响不及后二位。秦牧的散文代表作有《土地》《花蜜与蜂刺》。其谈艺术的著作

① 参见刘白羽、程树榛主编《汗与泪痕》（上），《〈人民文学〉五十年精品文丛·散文卷》，新世纪出版社，1999，第41页。

② 参见《人民日报》1961年7月23日。

③ 秦牧（1919—1992），广东澄海人，出生于香港。童年和少年时代在新加坡侨居。13岁回国后，先后在澄海、汕头、香港等地就学。抗日战争时期，在广州、桂林、重庆等地从事文艺创作和编辑。1938年开始在广州报刊上发表作品。新中国成立后，一直在广州工作。

《艺海拾贝》影响甚广。

秦牧的散文比较平实，没有刘白羽的豪气，也与杨朔的清新秀美不同，他讲究理趣，通过对自然事物和社会事物的观察抽绎出某些哲理，夹叙夹议，以广博的知识和独到的领悟令人耳目一新。代表作《土地》就显示出他的广博和联想之丰富。从“一把土”，到土地生生不息的历史，由古到今，纵横捭阖，在土地上演绎的那些动人的故事，那些血与火交织的篇章，融会于其中，作者文思奔涌，错落有致，娓娓道来，思绪激荡。“有时，望着莽莽苍苍的大地，我骑着思想的野马奔驰到很远很远的地方，然后，才又收住缰绳，缓步回到眼前灿烂的现实中来。”作者歌颂新的时代，由此展示一个伟大的土地新纪元。这篇散文在秦牧的散文中算是感情最为激越的。

在当代中国的散文史上，巍巍<sup>①</sup>以一篇《谁是最可爱的人》占据显要的位置。1951年4月11日，《人民日报》发表了《谁是最可爱的人》，立即引起强烈反响。这篇文章发表的背景是，1950年10月19日，中国派出志愿军参与朝鲜战争，1951年春季，正是中国志愿军与美军激烈交战的时刻，中国志愿军伤亡相当严重，退守三八线。此时巍巍赴朝采访了3个月，回国后写出这篇散文。这篇散文有效地鼓舞了战士们的勇气，也感染了中国民众的爱国主义热情。该文选取三个典型事例，描写志愿军战士在松骨峰战役中的英勇表现，那种顽强的革命英雄主义精神跃然纸上；同时还通过营长述说战后的情景，间接表现了志愿军战士对敌人的刻骨仇恨。该文长期收入中学语文课本，故而影响了几代人，其爱国主义和英雄主义的教育意义，实则远远大于它的文学意义。巍巍后来花费20年的时间（从1959年至1978年）创作了长篇小说《东方》，以其热烈而富有感情的笔调，叙写抗美援朝战争的过程，于1982年获首届茅盾文学奖。

共和国的散文家们为新时代鼓与呼，为把社会主义革命和建设描述成

---

① 巍巍（1920—2008），原名鸿杰，河南郑州人，1937年抗日战争爆发后，赴山西前线参加八路军，1938年转至延安，入抗日军政大学。毕业后至晋察冀边区，在部队中做宣传工作，曾任宣传干事、团政委等职。新中国成立后曾任《解放军文艺》副总编、北京军区政治部文化部部长等职。著有长篇小说《东方》，诗集《黎明风景》《巍巍诗选》，散文集《谁是最可爱的人》《巍巍散文选》等。

开辟人类生活的新纪元，描写自然事物，抒发豪情壮志，鞭挞旧世界的丑恶，颂扬新社会的伟大。这里有比较明显的理想主义和夸张的浪漫主义激情。中国的五六十年代、六七十年代，还是有很多的贫穷、落后和困境，散文家们当然没有能力，也不可能去写出那些真实状况<sup>①</sup>。另外，也有研究者指出，秦牧的散文存在无法调和的矛盾，他既要紧跟、歌颂那个年代，又未忘怀于对散文的艺术个性的追求，这个矛盾在很大程度上窒息了他对宇宙人生的独特感受，遏制了他想要抒发的满怀激情，消解了他创作散文的艺术才华，使他最终离一代散文大家还有很远的距离。<sup>②</sup>

确实，处在那样的时代，要开创历史的新纪元，革命面临严峻的考验，也把每个人带到严峻面前。这样的时代太需要文学艺术作品为时代讴歌，既召唤人们前进，给人们热情和意志，给现实提供合理化的表象，让人们感到现实的美好，去相信一切正在发生的革命变动的正确性和伟大性，也试图引导人们看到未来的希望。

当然，当代的散文也有一些面对现实、揭示现实问题的作品，也有过相对自由地表达对社会现实的批判的作品，这样的作品主要出现在1956年大鸣大放时期，和1961—1962年随笔杂文兴起时期。

1956年，不少“社会批评”“文明批评”见诸报刊，它们大多针砭现实，批评官僚主义，强调树文明立新风。1956年初，《中国青年报》开设“辣椒”副刊，随笔家舒展在上面大显身手，名噪一时。随后，《文汇报》设《笔会》专栏，《新晚报》设《灯下谈》专栏，《光明日报》《新闻日报》《解放日报》《南方日报》《新民报晚刊》等也都开辟随笔杂文发表园地。杂志也闻风而动，比较热闹的有《新观察》《长江文艺》《文艺月报》等，这些刊物连续刊载了不少颇有锋芒的杂文随笔。当然，力度最大且起到引领作用的当推《人民日报》。这与胡乔木亲自到《人民日报》社主抓改版工作有关，时任总编辑的邓拓把工作做到实处，约请一大批著名作家撰写随

① “文革”中有报道称，周恩来总理曾访问延安，对延安依然存在的严重贫困非常忧虑不安，这与刘白羽书写的“红玛瑙般”的延安就相去甚远。

② 参见曹毓生：《秦牧散文观的矛盾及其负面影响》，《湖北师范学院学报》（哲学社会科学版）2001年第4期。

笔杂文。据有关研究统计，从1956年7月1日起到1957年6月6日止，《人民日报》“文艺副刊”共计出了303期，发表的随笔有500篇左右，作者有二百余人。这些作者中有郭沫若、茅盾、叶圣陶、周建人、巴金、邓拓、夏衍、何其芳、田汉、费孝通、吴伯箫、冯文炳、徐懋庸、吴祖光、刘白羽等，几乎囊括了当时所有的散文名家。另有青年作者邵燕祥、邓友梅等也在被邀之列。可见当时散文写作的阵容几乎囊括了所有知名作家，也表明作家有强烈的参与与表达自我、表现现实的愿望。这些散文大都是杂文，以批评、建议为主导，我们很难从文学上来把握这个时期的作品。“文学”在这个时期变成了“文章”，这也是值得玩味的文学史现象。

很多年后，人们回忆起1961至1962年间的“三家村”还觉得匪夷所思，作者何以有那种心境、那种敏锐和耐性来写作这样的文章？历史后来嘲弄了思想者的渊博和责任，但终究也给了他们不可磨灭的位置。中国当代文学史上任何一次文学的阶段性的热闹都与政治环境有着直接关系。只要政治环境有一些宽松，文学的各路人马就会跃跃欲试。1961至1962年，因为“大跃进”和人民公社化运动导致中国经济严重受挫，国家开始调整经济方针政策，在文化上也试图营造宽松的氛围，在这种形势下，散文随笔又有一个阶段性高潮出现。1961年3月，邓拓在《北京晚报》上用“马南邨”为笔名开设《燕山夜话》随笔专栏，接着，他与吴晗、廖沫沙三人以“吴南星”为笔名在北京《前线》杂志又开了一个《三家村札记》专栏。1962年，夏衍、吴晗、廖沫沙、孟超、唐弢等五位在《人民日报》设置《长短录》专栏。这些随笔杂文在当时给人耳目一新的感觉，其知识性和趣味性虽然没有“百花”时期火爆，但那种感觉和言说是已经久违了的，那些微言大义也让读者回味不已。

这一时期的杂文家最突出的当属邓拓<sup>①</sup>。《燕山夜话》《三家村札记》等是其代表作。他的那些杂文，如《“伟大的空话”》《一个鸡蛋的家当》《废

<sup>①</sup> 邓拓（1912—1966），原名邓子健，笔名马南邨等，福建闽侯县人。1930年加入中国共产党，抗战时期先后担任《晋察冀日报》社长、新华通讯社晋察冀总分社社长等职。新中国成立后历任《人民日报》总编辑、人民日报社社长、中共北京市文教书记兼《前线》杂志主编、中华全国新闻工作者协会主席。1966年5月18日“文化大革命”初起时在家中自杀身亡，1979年获得平反。

弃“庸人政治”》《“批判”正解》《智谋是可靠的吗?》《围田的教训》《说大话的故事》《专治“健忘症”》《堵塞不如开导》等,从现实问题入手,以历史知识作例证,博古通今,有时委婉道来,有时也不乏辛辣尖锐,分析到点,说理透彻。邓拓谈论的问题主要都是一些社会风气、行为习惯、道德伦理、人格修养、共产主义风尚等等,不可能触及更为深层、尖锐的现实问题。

在“文革”时期,邓拓的杂文随笔受到严酷的批判。1966年5月8日,一篇署名“高炬”的文章《向反党反社会主义的黑线开火》就是冲着邓拓来的,刊在《解放军报》的重要版面上,其后台就是江青和张春桥。同时,《光明日报》也刊登关锋化名“何明”的文章《擦亮眼睛,辨别真假》。5月10日,姚文元在上海《解放日报》和《文汇报》同时抛出《评“三家村”——〈燕山夜话〉〈三家村札记〉的反动本质》,可以说是先声夺人。

## 时代夹缝中的儿童文学

1949年第一次中华全国文学艺术工作者代表大会的召开,宣布中国当代文学进入了一个全面改造和建设的阶段。中国当代儿童文学也由此进入了它的新的发展阶段。与解放区时期相比,新中国成立后的儿童文学所发生的最大变化在于:第一,党和政府对儿童文学的发展进行了更为全面、直接、有效的重视和领导。第二,解放区的儿童文学家和国统区的儿童文学家汇合到了一起。前者说明时代的政治话语将对儿童文学的具体发展给予明确的指引,而后者则预示了两种不同的创作观念依然要在新的历史情境中博弈。略微不同于主流的叙事文学,儿童文学在这两个方面的汇合要平和得多,也就是说,五四及三四十年代国统区的文学遗产,在儿童文学方面还是有一些承继。相比较起来,儿童文学没有那么酷烈的战争和阶级斗争叙事,另外还持有对唯美的有限度的追求。

1949年9月,由团中央主办的《中国少年儿童》创刊,其后改名为《中国少年报》。1950年4月,第一次全国少年儿童工作大会在北京召开,

身为全国文联主席的郭沫若出席了大会并指出：“要多多创作以少年儿童为对象的好的文学艺术作品，以培养他们正确的思想和高尚的情操。”时任中华人民共和国副主席的宋庆龄在《儿童时代》杂志创刊号上的创刊词中写道：“给儿童提供健康的精神食粮，启迪思想，陶冶情操，培养他们成为祖国建设的优秀人才。”从这些在当时极具影响力的人物所发出的号召中，我们可以发现，建设现代民族国家的宏大主题必然要成为儿童文学创作的主要目的。1952年12月，全国第一家少儿专业出版社——少年儿童出版社在上海成立。其间，《人民日报》《中国青年报》多次发表社论和文章对新中国的儿童文学的建设表示关注并提出建议。文化部、中国作协也加入其中。1956年2月，作协在北京召开了第二次理事会扩大会议，将发展儿童文学正式列入了议事日程，著名的儿童文学家陈伯吹在会上做了专题发言。3月，全国青年文学创作者会议也在北京召开，袁鹰做了《争取少年儿童文学创作繁荣》的发言。同年6月，全国第二家少儿专业出版社——中国少年儿童出版社在北京成立。

应该说，在新中国成立后，儿童文学在主导意识形态的高度关注和重视下，无论是舆论宣传、作家动员，还是出版机构的成立，都比解放区时期要有极大的进步。这也为中国当代儿童文学的繁荣提供了必要的物质和精神基础。这一时期儿童文学的发展与繁荣集中出现在1954年全国第一次儿童文学评奖之后的短短几年里。这次评奖中，有5篇作品获得了一等奖：张天翼的《罗文应的故事》（短篇小说，1952年）、高士其的《我们的土壤妈妈》（科学诗歌，1950年）、秦兆阳的《小燕子万里飞行记》（童话，1950年）、冯雪峰的《鲁迅和他少年时候的朋友们》和郭墟的《杨司令的少先队》。另还有5篇和12篇作品分别被评为二等奖和三等奖。从这次获奖的作品中可以看出，新中国成立初期的儿童文学创作体裁和内容较为多样，既有反映现实生活的儿童故事，也有适合儿童接受的科普知识，当然也少不了有关政治历史方面的教育，总体上体现了一个较为丰富和平衡的势态。此次评奖不仅是对新中国成立五年来的儿童文学创作成果的一次检阅，也激励了作家们投身于儿童文学创作的热情。一个较为稳定的儿童文学创作队伍逐渐形成。这支队伍主要由三部分人组成：一是早在解放前就从事儿童文学创作的作家，如叶圣陶、冰心、张天翼、严文井、陈伯吹、



高士其、金近等；二是新中国成立后脱颖而出的新的儿童文学创作者，如任大霖、任大星、刘真、柯岩、袁鹰、任溶溶等；第三部分主要由从事成人文学创作的作家构成，他们在创作中也会时常涉及儿童文学领域。<sup>①</sup>

其后，当代儿童文学的创作出现了一个繁荣期，在童话方面，有张天翼的《宝葫芦的秘密》（1957）、严文井的《“下次开船”港》（1957）、陈伯吹的《一只想飞的猫》（1955）、孙幼军的《小布头奇遇记》（1961）等；在小说方面有肖平的《海边的孩子》（1954）、刘真的《我和小荣》（1955）、任大霖的《蟋蟀》（1955）和徐光耀的《小兵张嘎》等；儿童诗歌则有高士其的《时间伯伯》（1955）、柯岩的《“小兵”的故事》（1956）、任溶溶的《爸爸的老师》（1962）等；冰心的儿童散文《小桔灯》（1957）和《再寄小读者》在当时也很有影响。除了这些传统儿童文学的体裁之外，像低幼文学、科幻小说和纪实文学等边缘体裁也都取得了重大进展。在创作之外，对民间文学的吸收和整理、对古典文学的改造和借鉴也取得了可观的成绩，出现了洪讯涛的《神笔马良》（1959）、老舍的《宝船》（1961）等优秀作品。对外国儿童文学（主要为苏联儿童文学）的引进和发展也成果斐然。据不完全统计，自新中国成立后到“文革”前17年间，共计翻译了各类儿童文学作品二百余种，其中小说一百余种，童话五十余种。这不仅丰富了当时中国儿童的精神生活，也在一定程度上缓解了由于本土儿童读物数量和质量不足而造成的窘迫状况。

随着创作的进展，儿童文学的理论建设也从无到有。1957年，少年儿童出版社创办了理论刊物《儿童文学研究》，先在内部发行，然后于1959年正式公开出版。这一刊物的创办发行标志着我国当代儿童文学理论力量的正式确立。提出过“童心说”的陈伯吹是儿童文学理论界最有影响的代表人物。

可见，“十七年”的儿童文学在政治体制的扶持下，较解放区时期更为轻松地获得了各种物质精神上的支持。但是随着政治运动的加剧，以及文艺政策对文艺作为社会主义革命事业的“工具”的定位，也使儿童文学不可能脱离时代的政治氛围。在60年代，儿童文学与主导文学的叙事已经

---

① 参见蒋风、韩进：《中国儿童文学史》，安徽教育出版社，1998，第446页。



难以有多少区分，成人世界才有的政治斗争也大规模地在儿童文学中出现。在1960年开展对陈伯吹的“童心说”的批判之后，儿童文学被正式定义为“阶级斗争的生动教材”。

不可否认，与“文革”时期相比，“十七年”的儿童文学界还算是波澜不惊。虽然儿童文学作家们时刻牢记文学对儿童的政治教育功能，但它仍旧和五四时期培养起来的陶冶教化的现代审美观有着精神上的最后一点瓜葛——尽可能地维护艺术的审美性和尊重儿童的趣味。所以，在阶级斗争的口号愈喊愈烈的年代里，一些作家依然保持着自己挚爱的童趣，努力为儿童世界留住一些叙述空间，投注童心。这也是“十七年”儿童文学和五四的唯一纽带——两种现代性在这里找到了心气相通的地方。身负使命感的儿童文学家们在创作过程中，会向自己逝去的童年岁月投去深情而怀念的一瞥；早被阶级斗争磨去天真的大人们读到这些作品，整日严肃的面孔上会因记忆中的那个顽皮少年而浮现一丝会心的微笑；而每天接受着革命教育的孩子们也能在儿童文学中体会到，童年原来还有另外一种轻松且快乐的色彩。

但《儿童文学研究》在1963年4月出版了公开发行的第8期后，悄然落幕。1966年，“文革”战鼓开始擂响，全国仅有的两家儿童专业出版社——北京的中国少年儿童出版社和上海的少年儿童出版社同时停止出版。儿童文学在“十七年”中经历短暂的繁盛之后，开始隐匿于政治运动的风云后面。

在两家专业出版社宣布停版后，取而代之的是上海市教育局主办的《少年报》（1966），和天津的《革命接班人》（1970）创刊。与红遍全中国的成人“红卫兵”相配合，各地以《红小兵》命名的刊物也纷纷面世。这些儿童杂志读起来更像是当时的政治活动的通俗读本。所有幻想类作品——童话、寓言、民间故事等等，如果不是用来演绎阶级斗争和政治路线的话，都难以有存在的理由。用来指导成人文学的“三突出”原则，也被运用到了儿童文学的创作中来。

如果说“文革”时期的儿童文学完全陷入政治斗争的模式，没有任何文学性或审美价值，也不尽然。倚靠着传统的民间文化这一根基深厚的墙角，儿童文学作家做着曲折的文学梦。李心田、浩然、杨啸、徐瑛等少数

几位作家都运用民间文学传统资源，重新书写适合于时代阅读的作品，这些作品故事性强，人物性格鲜明，没有与时下政治相比附的隐喻逻辑。

李心田 1957 年发表儿童文学作品《我的两个孩子》，其后不断有新作问世。在“文革”时期家喻户晓的《闪闪的红星》（1972）便是其代表作。小说描写红军的后代潘冬子，在红军主力北上抗日，留在苏区坚持斗争的游击队里成长的故事。他凭借自己的智慧与勇敢，多次完成侦察和联络任务，终于成为一名红军小战士。这篇作品在当时数以万计的革命作品中脱颖而出，原因并不在于它宣讲的革命道理比别的作品更为彻底，而是在于作者在对民间风土的描绘和人物形象的塑造上更加亲切、可信，对潘冬子的儿童特征做了那个年代的最大可能的还原和保留。徐璜的代表作《向阳院的故事》（1973）虽然也是一部套上了阶级斗争框架的作品，但是它大胆地从民间艺术和传统小说中吸取营养，大量使用谚语和俗语，作品中随处可见的古老传说和民间故事共同构造了一个浓郁的生活氛围，也带来了儿童式的幼稚情趣。

由浩然、杨啸等人创作的儿童文学作品，一方面虽然也套用一些阶级斗争的模式，但另一方面则借用更具娱乐性的民俗文化，这使他们的作品有一种自然清新的气息，在当时的严肃环境中获得了更多儿童的衷心喜爱。

## 第八章 “文革”时期的文学

---



开始于1966年的“文化大革命”是中国当代最重要的政治历史事件，它既汇集了中国革命胜利后累积的所有的问题，也促使后来的中国走向影响深远的改革开放。“文化大革命”在中国并不是突然发生的，它是整个五六十年代的政治文化斗争和运动的必然产物，也可以说是中国现代性激进化的最强烈的表现。把“文化大革命”看成是革命的合理性的必然阶段，与把“文化大革命”仅仅看成是政治偶然偏向导致的后果，都不是对历史进行深入把握的态度。当然，我们讨论的依然是文学问题，既然我们首先看到“文革”乃是现代性的激进化的极端后果，那么就有必要在此历史语境中来审视它。由是，才能看清这段历史造就的政治中的文学或文学中的政治所具有的独特的中国经验。

## “文革”的发生与政治化的文学

通常把1966年5月到1976年10月称为“文革”十年。“文革”的爆发不是一夕之间的事，但显然与1965年文艺战线上的激进批判运动直接相关。1965年11月10日，上海《文汇报》发表姚文元的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》，11月30日《人民日报》转载了姚文元文章，由此展开了对吴晗《海瑞罢官》的批判，就此揭开了“文化大革命”的序幕。1966年2月2日至20日，林彪和江青互相配合，制订了《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》。《纪要》提出“文艺黑线专政论”，全盘否定了新中国成立17年文艺界所取得的一切成果，并且提出要“千方

百计地去塑造工农兵的英雄形象……这是社会主义文艺的根本任务”。这就是概念化和“三突出”的理论依据。同年6月20日江青、张春桥策划炮制出《文化部为彻底干净搞掉反党反社会主义反毛泽东思想的黑线而斗争的请示报告》，以中央〔66号〕文件的形式批转全国，提出文艺界有一条“又长又粗又深又黑反毛泽东思想的黑线”，要对文艺队伍实行“犁庭扫院”，“彻底清洗”。这就是“文化大革命”发动的政治背景。

1966年8月5日，中共八届十一中全会正在人民大会堂召开，代表们走向会堂，迎面就看到一张醒目的大字报：《炮打司令部——我的第一张大字报》，署名毛泽东。随后大字报成为“文化大革命”运动中最重要、最普遍的斗争形式，铺天盖地的大字报，成为这个历史时期最特殊的狂热景象之一。紧接着，8月18日，毛泽东在天安门广场检阅红卫兵，一场史无前例的“文化大革命”迅速席卷中国大地。

当然，关于“文革”的起点还有不同的看法，“文革”研究者通常把“文革”从1965年底开展的文化批评运动算起，认为1966年的《二月提纲》是第一个正式的“文革”文件。还指出，三个月后的“五一六通知”，否定了“二月提纲”所规定的“文革”运动的模式，提出了党内激进派的“文革”纲领，发起对所谓“黑线专政”和“走资本主义道路的当权派”的全面攻击。6月初，全国“第一张马列主义大字报”在全国广播发表，以更直接的方式发动基层。也有研究者认为，“五一六通知”和第一张大字报没有达到发动毛泽东所设想的“文革”的目的，运动的形式和方向被地方党委和中央派出的工作组所操纵，执行了五十多天的形“左”实“右”的路线，1966年8月，从八届十一中全会和“十六条”的发表开始，各地才陆续进入“文革”所特有的运作方式，即党的各级组织不再能够控制群众的自发运动，“四大民主”（大鸣大放大字报大辩论）方式被群众广泛运用，党组织之外的群众政治组织迅速地、普遍地出现在全国。

“文革”时期的主流文学数量有限，因为其政治上正确而涵盖了那个时期所有的文学活动，甚至占据了那个时期人们有限的精神生活的大部分空间。

“文化大革命”爆发前夕的1965年，文艺界一方面经历着各种批判，另一方面也依然有不少作品在创作和出版中。姚文元的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》经过《人民日报》转载而成为一个重要事件，《人民日报》和

《文艺报》联袂点名批判了陈翔鹤的历史小说《广陵散》《陶渊明写〈挽歌〉》；与此同时，孟超新编历史剧《李慧娘》、电影《林家铺子》等都遭到严厉批判。

1965年，电影界的生产十分旺盛，有不少新的影片。仅故事片就有24部，它们是《烈火中永生》《年青一代》《苦菜花》《舞台姐妹》等。另外还有舞台艺术片《东方红》《椰林怒火》《上海之春》等，以及京剧《节振国》、歌剧《红梅岭》、锡剧《农家宝、两垄地》、楚剧《双教子》等。1965年还举行了各大区戏剧观摩演出或调演节目活动，《戏剧报》发专文大力推介《1965年革命现代戏大丰收》。这些上演的剧目以及其他创作剧目总共计327个，其中包括后来被列为革命样板戏的《芦荡火种》《红灯记》《奇袭白虎团》《智取威虎山》《杜鹃山》，以及芭蕾舞《白毛女》《红色娘子军》。

在小说方面，梁斌的《红旗谱》第三卷《战寇图》也接近完稿。李英儒完成第三部长篇小说《还我河山》征求意见稿。《红旗谱》与《野火春风斗古城》两部小说正在热销中，有关的电影改编制作也被寄予厚望。魏巍反映抗美援朝的多卷本长篇小说《东方》已写出1—4部初稿。姚雪垠在《李自成》第一卷获得成功后，正在赶写第二卷。“文革”中，由于毛泽东的保护，姚雪垠不仅躲过劫难，而且有充足的时间完成了《李自成》的庞大写作计划。

“十七年”绝大多数作品都被打成“毒草”，包括1965年刚出版的作品也不能幸免，使少数几部作品成为“文革”的经典读物。“文革”中的经典作品首推八个样板戏，但在小说方面也还有没被打成“毒草”的作品，这就是《艳阳天》与《金光大道》以及《虹南作战史》等。

浩然<sup>①</sup>的《艳阳天》1964年9月由作家出版社出版第一卷，人民文学

---

① 浩然（1932—2008），天津宝坻人，原名梁金广。年少时只读了三年小学，1949年起从事青年团工作。1954年起任《河北日报》记者、北京俄文《友好报》记者、《红旗》杂志编辑。1964年到北京市文联从事专业创作，后任作协北京分会主席。浩然于1956年开始发表小说，出版有短篇小说集《喜鹊登枝》《彩霞集》等，散文集《北京街头》。1964至1966年出版了他的代表作长篇小说《艳阳天》（3卷本），后被改编摄制成同名电影。1972年出版了另一长篇《金光大道》。1974年发表了宣扬“文革”思想的中篇《西沙儿女》和《百花川》。“文革”后出版有短篇集《花朵集》，长篇小说《苍生》以及《浩然选集》等，另外还出版了多种儿童文学集。浩然曾长期担任《北京文学》主编。

出版社于1966年3月、5月分别出版第二卷、第三卷。由于它是“文革”中被推崇的读物，所以成为那个时期最重要的作品。虽然“十七年”中的那些反映农村社会主义改造与建设的作品也是以阶级斗争和路线斗争为纲领，但总是在某种程度上写出了农村生活的复杂性，如“中间人物”就起了一种缓冲的作用，而且阶级斗争和路线斗争也并不太激烈。《艳阳天》把阶级斗争和路线斗争完全显性化，代表阶级敌人向社会主义进攻的人，不只是地主富农，还有混进党内、窃取农业社副主任职位的阶级异己分子马之悦。他网罗了一批地主富农，和落后的富裕中农（如弯弯绕、马大炮等人），随时伺机攻击社会主义。地主马小辫、富农马斋看准了马之悦能在东山坞变天，竭尽全力支持他搞阴谋。小说把阶级敌人写得不仅阴险而且凶恶，居然用暗杀手段把萧长春的儿子小石头推下悬崖。作者把东山坞的阶级敌人的活动，与国内右派分子向党的猖狂进攻联系起来，甚至指出他们与国际上的反华反动势力里应外合，要搞垮中国的社会主义，复辟资本主义。这是当时中国的主导意识形态对社会现实的评判，作者显然是按照这种政治律令来构造他对中国的社会主义现实的描写的。

政治理念给小说叙事提供了基本的矛盾构架，这就像情节剧的模式一样，敌我双方阵线分明，代表社会主义前进方向的萧长春，与代表破坏社会主义事业的力量的马之悦，构成了小说叙事的基本对立，由此展开了惊心动魄的矛盾冲突。情节也富有戏剧性，斗争的回合一个接着一个，冲突环环相扣，紧张激烈，峰回路转。萧长春是农村中代表社会主义前进方向并且代表广大群众利益的优秀共产党员，他身上汇集了共产党员所有的理想化的品质，比如坚定不移地走社会主义道路，大公无私，时刻想着党的利益和群众的利益，对阶级斗争保持高度的警觉，能在复杂的斗争形势中披荆斩棘，找到正确的道路。而反面人物马之悦、马小辫被写得阴险毒辣。这些人物形象有概念化的倾向，在相当的程度上是阶级斗争观念的传声筒。

尽管《艳阳天》打上了那个时期鲜明的政治烙印，概念化的主题表达得过于直接明确，但它依然可以作为那个时期最具有代表性的文本来加以理解和分析。另一方面，文学作品始终具有超出社会理念的东西，始终具有不能被概念化的品性和元素，或者说它始终要以自我丰富完整的方式去



表现时代意识。正如纯粹的为艺术而艺术的作品总会具有政治性一样，总会落入社会意识的陷阱一样，明显概念化的文学文本也会有某种文学性溢出理念的樊篱。

如果抛开阶级斗争的模式建构，《艳阳天》还是有它作为文学文本的艺术特色的。这可以从以下几方面加以讨论：

其一，是它所描写的那种乡土生活韵味和生活细节的准确性和生动性。雷达认为，《艳阳天》是个奇妙的混合体，具有奇特的双重性，一方面是政治理念支配了作者的艺术构思，使作者难以真正从历史文化的高度审视中国农民的命运，因而相对削弱了表现生活真实的深广度；另一方面，在人物的行为方式、性格特点、情感方式和语言方式上，又确实具有真切的生活韵味，这是作者“化”（“工农兵化”）得较为彻底，忠于生活的表现。<sup>①</sup>文学作品的这种双重性是可能发生的。人物的形象刻画固然有其概念化的一面，但也有非常传神、富有个性的一面。萧长春隐忍不发、坚强不屈的个性，在那个时代无疑是一种人格榜样。焦淑红告诉萧长春儿子管她叫“姑姑”而不是“姐姐”这样的细节包含了一个为爱所苦的年轻姑娘的心机，颇多可爱之处，马立本则以滑稽角色增添喜剧感。小说写马立本在梦中与焦淑红约会，结果在黑暗中嘴巴凑上去，却碰到了一张长满络腮胡子的脸——焦淑红父亲的脸。这些细节都非常生动有趣，写出乡土生活的朴实和浓重的泥土气息。

其二，小说写出了农村社会主义革命时期国家政治对家庭伦理的优先性，家庭利益、父子关系要让位于忠于国家集体利益。有一段落描写韩百安父子的对话，父亲私藏粮食，儿子对父亲的“自私落后”非常不满，小说描写道：一对眼里燃着火，一对眼里结着冰，两对眼睛对视了好几秒钟。儿子像打雷似地开口了：“您办的好事，您真是揭不开锅，没粮食吃了？”韩百安自知理亏，第一次在儿子面前示弱了。他在嗓子眼里挤出几个字儿：“我，我为你呀！”儿子跳着脚说：“为我，您就这个样子为我呀？得啦吧，您算把我毁了！”这句话像冬天的西北风，噎得韩百安倒憋一口气，他感到一阵

<sup>①</sup> 参见雷达：《旧轨与新机的纠结》，《浩然研究专集》，百花文艺出版社，1994，第207页。

揪心疼，老眼里忽地飘起一层泪水，声音发颤地说：“满头，你，你这是什么话？我，我可是不容易呀！”儿子说：“您不容易，谁容易呀？您一点路子都不给我留，总是这样瞎闹哄，让我怎么出门，让我怎么见人呀！”韩百安朝门口看看，朝后墙看看，搓着手说：“小声点，小声点……”儿子反而把声音提得更高了，唯恐别人听不到：“小声干什么，光荣事还怕别人知道哇！”韩百安急得跺脚：“哎呀，你有话说，我听你的还不行吗？你总得顾全点……”儿子喊道：“也不算我不孝道，您不顾全我，我也不能顾全您了！”儿子说着，气冲冲地往外走。韩百安扑上去，扯住儿子。他哀求着：“满头，满头，上有天，下有地，我这当爸爸的，一辈子没有做过一件对不起你的事儿。你不看活的，看死的，你放过我这一回吧。”儿子一甩袖子，还是走了。他已经穿过屋地，走到前院，再有几步，就到了砖门楼，出了砖门楼……天哪，那两布袋小米子就归了公。那是韩百安瓢里攒，碗里积，嘴里省的，一粒一把，他都摸过来了……韩百安跟头趔起地追到前院，使大劲抱住了儿子的胳膊：“满头，满头，你还让我怎么着，要我好看呀？你要让我给你跪地下磕头呀！我给你跪下行不行？”<sup>①</sup>

父亲韩百安从嘴里省下一点口粮，儿子要进步，要把粮食送去充公，为了集体的利益，父亲的尊严爱心显然不足挂齿。家庭伦理在这里必须让位于国家集体利益，几乎没有任何保留的余地。小说当然不可能是时代原本的记录，但反映了那个时期人们的认识态度，这里的描写具有令人惊惧的真实性，特别是对父亲的描写。在当时的语境中，那可能是一个可怜的落后的父亲，但从韩百安那种声泪俱下的恳求中，也可看出浩然对父亲隐隐的同情。在这方面，作者或许是无意识的，但有着令人刺痛的深刻。小说中不少地方都写到革命与家庭的关系。革命叙事逻辑试图用政治规训来重建家庭伦理，但结果却总是压抑不住乡村伦理的传统习惯。小说的开篇就是萧长春死了媳妇，他成了一个光棍儿，虽然这是为他一心扑在革命工作上打下前提条件，但也是以家的形式切入小说叙事。尽管小说中萧长春与焦淑红的暧昧恋爱关系始终是一个亮点，是吸引读者的有限的作料，但都不如父子关系所构建的家庭伦理来得深刻和充分。另外的例

<sup>①</sup> 浩然：《艳阳天》第1卷，人民文学出版社，1964，第330页。

子如，萧长春挨了马连福的骂，萧父萧老大就给马连福的父亲马老四脸色看，在革命的关系中，家庭伦理始终在起着情感和日常的支配作用。中农户马连升很会摆弄自己的日子，生活比别人高出一筹，看不起邻里，但膝下无子，这又是他低下头的主要原因。乡土中国的家庭伦理在社会主义革命和改造中依然根深蒂固，父与子的关系在这部作品中被表现得相当充分，构成了革命文学阶级关系的基础。阶级斗争模式有时只是外在套路，在故事内部真正连接人物关系的脉络以及决定人们之间的情感活动的事项，是家庭伦理关系。这也是这类作品依然不乏引人入胜的文学韵味的缘故。

其三，小说叙事的共时性结构。革命历史小说历来有较大的时间跨度，而这部小说却把故事的时间限定在很短的时间。小说按照时间顺序来表现东山坞农业合作社在麦收时节十余天时间里发生的故事。就故事的基本线索来看，错落有致，横向插叙运用得自由灵活，时空转换相当自然，叙述在平面里展开，展示了不同人物在不同地点的活动，这使叙事显得紧凑而大气。小说第二、第三卷也采用同样的时间结构，第106至110章叙述的故事几乎也具备共时性。这种横向展开的共时性结构使小说得到空间上的拓展，人物的关系更加密切，更加内在地结合在一起，也使那个时期的农村生活面貌、北方农村的风土人情、人伦习俗得到极大的表现。

浩然“文革”期间还著有《金光大道》，其意识形态色彩与他对生活的描写力也算是做到平分秋色，一度成为有影响的作品。“文革”期间有代表性的长篇小说还有《虹南作战史》，这是上海县（现属上海市闵行区）“工农兵写作组”集体创作的作品，反映50年代农业合作化运动中的矛盾斗争。此外还有黎汝清的《万山红遍》，反映红军队伍走井冈山道路，在南方某山区建立农村革命根据地的故事。李云德的《沸腾的群山》描写了解放初期在东北地区某矿山的修复过程中所发生的尖锐斗争。这两部作品相比较而言，较少概念化公式化的弊病。

当然，“文革”时期最有影响力的当推十个样板戏（八个京剧，加上两个现代舞剧），即现代京剧《杜鹃山》《红灯记》《海港》《龙江颂》《平原作战》《奇袭白虎团》《沙家浜》《智取威虎山》，现代舞剧《白毛女》，

现代芭蕾舞剧《红色娘子军》。<sup>①</sup> 这些作品完全按照“高大全”的公式化概念化的方式创作出来，不过在现代京剧艺术的程式化方面精雕细刻，也有其艺术的独到之处。由于没有其他的文艺作品可供阅读和传播，这些作品成为“文革”期间人民群众的主要娱乐活动。革命文艺以典范和集体的方式推行传播，这是无产阶级文化宣传与普及的最为成功的范例。其政治概念化和红色教育形式无疑是直接性的；但革命与政治宣传能够以如此群众性的运动展开，也是中国现代性独具的文化创造。

“文革”时期的文学期刊寥寥无几，上文提到的《朝霞》是那个时期最为著名的文学刊物，不少“文革”后的知名作家早年都曾在《朝霞》上发表过作品。在这一意义上，“文革”文学与“文革后”文学也存在着某种不可抹去的联系。

## 红卫兵文学与《朝霞》

“文化大革命”之所以被称为“革命”，是因为它是一个文化上的革命事件，但这个革命事件在很大程度上具有“破”的意义。按照毛泽东的说法：“不破不立，破字当头，立也就在其中。”——这一说法在“文革”中成为一种时代精神，是革命的辩证法。“文革”要与“封资修”决裂，也就是与中国传统决裂，与资本主义文化决裂。在文化上那就是“破四旧、立四新”。按照列宁主义的看法，无产阶级必须继承人类一切优秀文化遗产。列宁是这样解释的，因为“无产阶级文化并不是从天上掉下来的，也不是那些自命为无产阶级文化专家的人杜撰出来的”<sup>②</sup>，它是在“吸收和创造了两

① 对“文革”当中的样板戏也有不同的确认依据。1967年5月31日《人民日报》社论《革命文艺的优秀样板》开列的名单有八个：京剧《智取威虎山》《海港》《沙家浜》《奇袭白虎团》《红灯记》；芭蕾舞剧《红色娘子军》《白毛女》；交响乐《沙家浜》；这是后来常说的“八个样板戏”；1974年，初澜在《京剧革命十年》中，又增加钢琴伴唱《红灯记》，钢琴协奏曲《黄河》，京剧《龙江颂》《红色娘子军》《平原作战》《杜鹃山》，舞剧《沂蒙颂》《草原儿女》，交响音乐《智取威虎山》。

② 《列宁选集》中文版第2版第4卷，人民出版社，1960，第348页。

千多年来的人类思想和文化发展中一切有价值的东西”<sup>①</sup>的基础上而产生的。马克思早就说过，人们并不能随心所欲地创造历史，只能在既定的历史条件下去创造自己的历史。但在“文革”初期，红卫兵显然是文化的破坏者，他们要砸碎旧世界，推翻现行的所有文化。“文革”初期，几乎所有的文化设施都遭到了破坏，图书、寺庙、古董被毁坏或付之一炬，礼仪习俗、节日庆典等等有形无形的文化遗产都被废止。只有铺天盖地的大字报、大串联、大批判在轰轰烈烈地上演，“忠字舞”“早请示、晚汇报”成为日常的政治仪式。表达对毛主席的忠诚的相关文艺形式，成为这个时期的主要文艺活动，而且迅速酿就了如火如荼的群众运动。文学在这个时期已经成为斗争的直接工具，上一章中提到的那些主流的文学主要是“文革”后期的成就，在“文革”初期，红卫兵文艺席卷了这个时代的舞台。固然我们从损毁传统价值和非理性的极端崇拜角度来看，红卫兵文化今天理应遭致严厉的批判，但从中国现代性的激进化进程中演化出如此狂热的群众文化，却也有必要加以归纳、梳理和呈现，极端的文化现象或许可以体现历史的深度本质。

红卫兵文艺的高潮发生在1967年夏至1968年秋，北京的中学和高校是红卫兵文艺活动的主要领地。据杨健研究，在1967年夏天，红卫兵文艺在全国范围（特别是首都北京）突然进入了一个高潮阶段。在北京，中央戏剧学院“长征”和“红旗”两派分别排出三台大戏，清华大学井冈山战斗队排出了大型歌舞《井冈山之路》，海淀区中学“四三派”联合排出了大型歌舞史诗《毛主席革命路线胜利万岁！》，“老红卫兵派”排出了大联唱《红卫兵组歌》、多幕剧《希望寄托在你们身上》，首都大专院校红卫兵代表大会《红卫兵文艺》编辑部编辑出版了《写在火红的战旗上——红卫兵诗选》。“老红卫兵”则在“老红卫兵诗歌”基础上，写出了政治幻想诗《献给第三次世界大战的勇士》。这些组织还创办了各自的红卫兵小报。<sup>②</sup>

1968年12月，首都大专院校红卫兵代表大会《红卫兵文艺》编辑

① 《列宁选集》中文版第2版第4卷，人民出版社，第362页。

② 参见杨健：《“文化大革命”中的地下文学》，朝华出版社，1993，第23—31页。

部编辑出版了一本红卫兵诗集《写在火红的战旗上——红卫兵诗选》，成为当时著名的诗集。内收从1966至1968年间全国范围内产生的红卫兵诗歌98首。诗选的扉页上写有：“献给人类历史上第一代红卫兵的最高统帅——毛主席。”在诗选的序中，编辑者说明：“收集在这里的诗章，几乎都写自年轻的中国红卫兵战士之手。”编辑者热烈地欢呼：“燃起埋葬资本主义世界的熊熊烈火，迎着共产主义的胜利曙光，前进——解放全人类，希望寄托在我们身上。中国红卫兵万岁！”这些诗歌主题集中在歌颂伟大领袖毛泽东，大都充满了真挚感情和豪迈的理想主义。当然也有充满火药味的歌谣，如对刘少奇等“走资本主义道路当权派”的猛烈批判。这些诗歌大都如誓言一般：“大旗，你在我们心中飘扬了多久多久！/苦涩的汗把旗上每一根纤维浸透，/鲜红的血染红你每一寸纹路！/走资派的黑手曾撕毁这鲜艳的红旗，/挑灯含泪，我们一针一针把你补就。/忘不了那红旗大楼前的日日夜夜，/大旗和革命小将的红旗并肩战斗；/大旗，你是我们红彤彤的革命宣言书……”（武汉丁烯《大旗颂歌》）

现在读起来，有人也许会觉得这些诗歌夸张、空洞，热烈得莫名其妙，仇恨也令人难以理解，但在那个时期，这是让红卫兵热泪盈眶的诗句，洋溢着那个时期的英雄主义激情。它是那个时期青年人的经文，也是那个时代的精神铭文，这是一种被政治狂热守护的诗情。

值得关注的是，“文化大革命”后期在上海出现的大型文艺丛刊和期刊。今天我们来看这些刊物登载的文学作品，不只是看政治化的文学存在的方式，同时也是审视文学如何能在全然政治化的语境中存在，以何种方式表达了政治所需要的时代意识。

“文革”后期，影响最大、也几乎是唯一的文学期刊就是上海文艺出版社出版的《朝霞》。期刊《朝霞》由大型丛刊《朝霞》演变而来。据谢泳的研究，“上海文艺丛刊”是上海人民出版社于1973年出版的一本丛刊。第一辑名为《朝霞》，这个名字来源于这本丛刊中史汉富一篇同名小说。从《朝霞》开始，加上随后出版的《金钟长鸣》《珍泉》《钢铁洪流》共四本，标明是“上海文艺丛刊”。现在可见的《朝霞》杂志1974年1月20日出版。1974、1975年出月刊，每年12期。1976年出到第9期停刊，全部



《朝霞》月刊共有 33 本。<sup>①</sup>《朝霞》丛刊和月刊在当时印数都相当可观，每期都在几十万份以上。

《朝霞》创刊时由肖木和陈冀德负责，1973 年肖木调到北京任王洪文的秘书，《朝霞》杂志就由陈冀德全面负责。《朝霞》的编辑构成实际上是一个写作组，起用的作者多数是新人，工人与知青作家是其主要创作力量。今天来看，《朝霞》刊载的作品几乎都是按照两条路线斗争的模式来结构情节和塑造人物。正面反面人物都一目了然，忠于毛主席的无产阶级革命路线是所有正面人物的精神品格；把无产阶级“文化大革命”进行到底，则是这些作品始终要捍卫的信念。中国当时的“文革”政治思想理论阐释主要出自张春桥和姚文元，这二人都来自上海，且张春桥“文革”期间一直担任上海第一市委书记。张姚二人十分重视《朝霞》，但也不可认为《朝霞》只是其政治喉舌，文学创作毕竟总有个人经验，同时也在阅读接受中释放出不同的意义。“文革”期间上海的帮派也有内部矛盾，《朝霞》当属于徐景贤一派。是故，即使在“文革”如此严控时期的文学生产，也有诸多的裂隙存在。

1974 年 1 月《朝霞》月刊创刊号出版，虽未发表“创刊词”，但却有一篇从侧面起到了“创刊词”作用的文字，那就是《〈努力反映文化大革命斗争生活〉征文启事》。据一年后任犍发表的文章《读〈朝霞〉一年》认为：“它清楚地体现了编辑部鲜明的政治观点，为刊物定下了一个歌颂、宣传党的基本路线的基调。”该文对《朝霞》在 1974 年发表的 12 期刊物进行评议，文章认为：

这些作品在政治上艺术上的成就各有高下，参差不齐，但读着它们，总会在心底产生一种特殊的亲切感。它们所反映的是千百万工农兵读者几年前亲身经历过或者现在还在参加着的伟大斗争。请看“征文选刊”中，有的写了红卫兵战士高举革命战笔奋起战斗的经历，有的写了无产阶级革命派粉碎经济主义妖风、夺一小撮死不悔改的走资派的权的光辉历程，有的写了革命委员会成立的波澜壮阔场面，有的

① 参见谢泳：《〈朝霞〉杂志研究》，《南方文坛》2006 年 4 期。



写了工宣队进驻后的日日夜夜，有的写了坚持前进、反对倒退的艰巨斗争……总之，轰鸣在纸页上的，是熟悉而激动人心的革命浪潮，是促使人们投进新的战斗的隆隆战鼓，这怎么能不使我们引起深深的革命共鸣呢？

读着这些作品，不禁想起了那种文艺创作与现实斗争应该“保持一定的距离”的说法。这种论调在认识论上是唯心主义和形而上学的。不错，人们对事物的认识是处在不断深化之中的，但这丝毫不妨碍我们及时地在一定深度上反映无产阶级文化大革命的斗争生活。来自三大革命第一线的工农兵作者，在毛主席关于文化大革命的一系列光辉论述的指导下，根据本人和战友们的斗争实践，用艺术形象写下了对这场革命中一次次阶级较量的切身体会和认识，并尽力使这种认识在艺术表现中体现得比较正确和深刻。<sup>①</sup>

当然，我们今天评价“文革”时期的文学，无疑一眼就能看出它的政治色彩和概念化的表现手法。同时，我们也很容易看出，这些作品一味宣扬阶级斗争，反复强调坚持无产阶级专政下的继续革命，手法单一，语言单调贫乏，描写几乎千篇一律，其概念化手法也令人难以忍受。毫无疑问，否定这些作品易如反掌。但我们是否有可能看到这些文学作品还有一点被理解的可能性？是否有可能去发掘它在中国现代性的历史进程中，值得注重的文化上的文献价值？这是我试图去接近这个时期以《朝霞》为代表的文学作品的缘由。

我以为，以《朝霞》为代表的这类文学作品有两点值得注意：其一，它表现了以红卫兵文化为主体的激进革命的青年文化；其二，它集中地以观念性和理想化的形式表现了工人阶级的肯定性形象。1974年《朝霞》月刊创刊号，登载了两篇征文小说，一篇是《初试锋芒》（夏兴），作为头条发表，另一篇是《红卫兵战旗》（姚真）；一篇是写工人阶级，另一篇是写红卫兵的继续革命。

<sup>①</sup> 任犊：《读〈朝霞〉一年》，《学习与批判》1975年第1期。任犊为集体署名，据考证，执笔者实为余秋雨。

过去，我们称之为现代小说的这种艺术类型，主要以表现资产阶级的情感、性格和心理为主要内容；中国现代文学固然是在启蒙主义的旗帜下，反映人民的生活和斗争，但中国现代的社会现实——按毛泽东的理解，新民主主义的革命历史，决定了中国现代文学具有新民主主义革命的特征。中国现代文学主要是刻画资产阶级或小资产阶级形象，这是毋庸置疑的事实。工人、农民还只是作为被压迫的阶级被表现。农民形象的革命性和反抗性在整个现代文学中并不成功，直至解放区文学（例如在赵树理那里）才有正面积极的青年农民形象出现。工人阶级形象也一直未能在现代文学中获得积极正面的意义，如茅盾的《子夜》是对中国现代城市及民族资产阶级形象表现最成功的作品，但他自己也承认，对工人阶级形象的刻画并不令他满意。<sup>①</sup>50年代的中国社会主义革命文学，如欧阳山的《三家巷》、周而复的《上海的早晨》中，也出现了工人阶级的形象，但相比较而言，工人阶级还只是一个有待成长的形象，还未有作为领导阶级的正面的工人阶级形象得到成功塑造。可以说，社会主义革命文学一直渴望写作为领导阶级的工人形象，“文化大革命”运动给工人成为领导阶级提供了一个舞台，那些实际上处于底层的沉默的（没有文化和语言的）阶级，第一次以肯定的形式获得了自己作为领导阶级的艺术形象。

《初试锋芒》讲述上海外滩边上一个电厂中的阶级斗争故事。孙隆是电厂民兵组织的训练组长，江兴是来协助他的副组长，小说写孙隆充满了对革命的热情和斗志，实写江兴这个铁匠的后代，更有革命斗争经验。小说围绕着核心矛盾来结构故事，即是拿着枪训练打靶重要还是揪出没有拿枪的敌人全福贵重要，这个时代的原则就是阶级斗争高于一切，工人阶级时刻要绷紧阶级斗争这根弦，只有提高阶级斗争觉悟，才能保证工人民兵正确执行毛主席革命路线。小说设计的阶级敌人形象全福贵并不成功，作者除了把他进行身体丑化外，他的全部罪状就是向青少年讲“黄书”，从思想上毒害青少年。小说在描写孙隆和江兴二人时，还写出了工人革命分子内部的差异，他们的冷静和对革命的忠诚，他们在实际的斗争中化解

---

<sup>①</sup> 参见苏珊娜·贝尔纳：《走访茅盾》，《新文学史料》1979年第3期；亦可参见茅盾：《子夜》，1978，后记《再来补充几句》。

政治危机的能力。很显然，这样的工人阶级形象，只能是从政治概念化出发想象的产物。我们可以承认这种现代性激进政治渴望的工人形象，对于现代性文化的开拓具有积极意义；但中国的社会主义革命文学并未找到恰当的艺术表现形式，强大的政治理念和简单直白的概念化，使得工人形象的创造并没有真实的生活根基，急切的政治想象替代乃至完全压倒了艺术创造。

以革命促生产，这是《朝霞》建构“文革”时期工人阶级形象的基本政治依据。施伟华的《序曲》算是写得较细致的反映工人生产斗争的小说，人物形象刻画颇为鲜明。某船舶修理厂群众组织的头头工人赵大梁要抓革命促生产，而身为厂长的浦笑风却千方百计阻挠生产，贻误轮船进泊修理。如此革命或反革命，在那个年代均无现实逻辑可言，依靠的只是革命立场的指认。正如铁军的感悟：“在大梁身上，他看到了一个共产党员团结大多数的广阔胸怀，眼前仿佛展现出一幅气势磅礴、光辉灿烂的画卷：我们无产阶级的浩荡的革命大军，正在进行着人类历史上最伟大最彻底的革命。”<sup>①</sup>

这是抒情，也是宣言。青年工人的成长构成了《朝霞》工人阶级群体形象的基本特征。边风豪的《钢厂新人》讲述四十多岁的工人班长裘根发与徒弟东雪芳的故事。裘根发作为老工人，处处考虑工厂过去的生产规则，按过去的经验按部就班地劳动。东雪芳却是一个“毛手毛脚”的人，爱管分外的事，于是裘根发就把她打发去推钢。东雪芳并不理会，她依然爱管分外事，并因此发生小小的工伤。这里面的斗争体现在：其一，工厂过去的规则是否合理？是否可以破除？其二，年轻人有没有敢于创造，敢想敢干的精神？其三，什么是新时代的工人阶级？小说中隐约可见的裘根发对年轻女徒弟的关切，是革命斗争之外的温馨之情，“东雪芳”这一花哨、略显诱惑性的名字，与其革命战斗姿态颇不协调，在严酷的革命斗争之外，闪现出不合时宜的美艳。

崔洪瑞的《一篇揭矛盾的报告》叙述的是年轻的厂长兼支部书记蒋树英的故事。蒋树英不迷信科学技术，不主张引进国外的生产线，坚持依靠

<sup>①</sup> 《朝霞》1974年第10期。

工人自己的力量试制显像管，经历一次次的失败后，最终获得了成功。在这个过程中，蒋树英一直受到她原来的老上级胡政民的百般阻挠。胡在这里是崇洋媚外的代表，他的桌上放着一个奇形怪状的烟灰缸作为摆设，那是一个外国工厂主送给他的纪念品，也是他崇尚外国科学技术的明证。小说宣称：用资本主义经营方式建设社会主义，是“南辕北辙”，行不通！崔洪瑞后来又发表《典型发言》作为续篇，人物刻画不如前一篇来得细致有序。

史汉富的《布告》叙述工人阶级占领“上层建筑”的故事，这里的上层建筑指的是医院。工人出身的柳文兰作为工宣队进驻中华医院，主张用中西医结合治疗替代西医手术治疗。这里企图用政治来战胜现代医学，无疑是荒谬的，不过小说通过新拟定的布告表述的工人阶级的历史愿望却颇有气魄——“这布告向人们宣告：工人阶级将会通过自己的革命实践更深刻地认识世界，并按照工人阶级的面貌改造世界。”<sup>①</sup>

也有小说把工人阶级的革命觉悟与既往的革命历史联系起来，例如唐俊的《开拓未来的战斗》，叙述矿山“抓革命、促生产”的故事。何大亮是一位参加过解放战争的老战士，革命年代不怕牺牲的精神，成为他建设社会主义矿山的动力。作为对立面的马承主是一个技术员，解放前在国民党中统局控制的一个经济研究所干过，虽然有疑点，但没有查出什么证据。这里要表现的是工人阶级作为主人翁，如何不被资产阶级的科学技术吓倒，凭着不怕牺牲的革命精神，夺取生产的胜利。

《朝霞》在上海编辑出版。上海作为中国最主要的轻重工业基地，自现代以来就是中国工人阶级成长的摇篮。《朝霞》试图较为全面地反映中国工人阶级在社会主义革命时期如何登上历史舞台，如何成为领导阶级，这不只切合“文化大革命”的需要，也是中国现代以来激进革命的一项宏大事业。从统计学的角度看，《朝霞》写工业题材和表现工人阶级的作品，几乎占据半数以上，且都是作为重要篇目推出，可见它在这方面所下的气力。

《朝霞》把青年革命文化表现得极其充分，给予它以从未有过的历史理念。创刊号上的《红卫兵战旗》《初试锋芒》曾经引起轩然大波，险些让

<sup>①</sup> 史汉富：《布告》，《朝霞》1974年第8期，第15页。

刚创刊的《朝霞》遭致停刊的命运。<sup>①</sup>

《红卫兵战旗》讲述红卫兵组织要联合的故事，这里出现两类不同的红卫兵，一类是金枣兰这样的继续革命、胸怀全局的红卫兵；另一类是马小战这样的有私心的红卫兵。马小战虽然根红苗正，但在“文革”前曾获得数学竞赛第一名，是原校长何作天培养的典型。小说试图揭示红卫兵内部的斗争。小说写得并不透彻清晰，主要是作为对立面的马小战与何作天的面目不清晰，马小战为什么不积极配合大联合？何作天到底是敌我矛盾还是什么角色？正确的革命道路是什么样的道路？金枣兰为什么天然是正确的？这些都是笼统的表述。

不难看出，《朝霞》对青年一代工人阶级形象的描写，贯穿着对红卫兵精神的肯定。何谓红卫兵精神，这里难以展开论述，仅只是一点，所谓“造反有理、破除迷信、敢想敢干”，大约不出其右。这样的精神转化为具体的历史实践，可能会变成打砸抢等破坏行动。《朝霞》在试图寻求这些青年工人的革命性时，避而不谈他们的这种造反精神是否有破坏性，而是当作一种一往无前的革命精神加以肯定。

我们可以在《朝霞》描写的大量工人阶级形象中看到红卫兵文化的延续。“文化大革命”是二次革命，它把革命的希望寄托在一代青年身上，希望培养可靠的革命事业接班人。

孙颀的《长江后浪推前浪》最切实地写出了那个时期关于青年革命性的理念。小说讲述农场知青闻松华到一连担任指导员的故事，闻松华有闯

<sup>①</sup> 这两篇小说加上第二期的《闪光的军号》一度引起轩然大波。有王洪文背景的总工会，认为这三篇小说是“大毒草”，《红卫兵战旗》是“影射讽刺工人造反派”；《初试锋芒》是“污蔑工人民兵”；《闪光的军号》是“为林彪路线招魂”。《红卫兵战旗》写到要举行“半周年纪念活动”，总工会认为这是影射讥讽工总司。原来，1967年工总司成立半周年时，王洪文要搞半周年纪念活动，徐景贤报告给张春桥。张春桥讽刺道：“难道连一周等都等不及了吗？”王洪文为此与徐景贤大吵了一场。当时张春桥立足未稳，还需要工人造反派的支持，所以，他反而批评了徐景贤，这件事不了了之。总工会重点拿《红卫兵战旗》开刀，此事闹得创刊不久的《朝霞》几乎停刊，后因张春桥干预，才平息风波。有关材料参见李逊：《〈朝霞〉事件》，《记忆》2009年第4期。李逊原为上海总工会工作人员，后参与编写《上海工运志》，是国内著名的当代史研究者，著有《大崩溃——上海工人造反派兴亡史》，台北时报出版公司1996年版。李逊还与美国裴宜理教授合作完成了英文版的《“文革”中的工人们》。这些资料仅供批判性参考。

劲，有信念；连长鲁雄原来是闻的上级，现在却有些落伍，连里早先时候来的68届高中生也不求上进，只有闻松华和70届的红卫兵郑晓峰，保持着革命的干劲，他们给这个连队带来了生龙活虎的革命形势。在闻松华来到连队之前，郑晓峰这样有热情的班长总是受到鲁雄的责难批评。闻松华则看到了问题的实质：“这就是对‘文化大革命’以后的青年人到底怎么看。”这篇小说要表现的是，只有经历过“文化大革命”的青年人才真正是革命事业的接班人。小说注意在人物矛盾关系中层层深入地表现人物性格，并且有比较细致的心理描写，是少有的注重艺术性的作品。

《朝霞》里另外写得较为出色的如朱敏慎的《心中的炉火》、杨淼的《师生》、段瑞夏的《十年树人》、吴若春的《朝阳升起的时候》、林正义的《五月惊雷》等，都表现了年轻一代比年长者更有作为的思想，年长者要么是过去的领导上级，要么是老师或师傅，他们大都不能与革命斗争实践共同前进，只有革命小将才能继续革命、勇往直前。

继续革命的焦虑也表现在“接班人”的选择上。《朝霞》中的大量小说竭力表现青年人在政治上的优越性，这固然是为“文革”打倒老干部、造当权派的反，寻求合理化解释，但也反映了这个时期对新的革命主体的期盼。如果说《朝霞》杂志在其两年半的出版时间内，作为“文革”首屈一指的刊物，传达了什么样的政治理念的话，那就在于以下三方面：顽强肯定“文化大革命”的成果；塑造工人阶级作为领导阶级的时代形象；表达青年人作为可靠接班人的时代愿望。

## “文革”时期的地下文学

经历过“文革”初期狂热的红卫兵运动，1968年之后，迎来了知识青年上山下乡运动，大量的中学生离开城市到农村插队落户。对于成长中的青年人来说，这既是一次豪迈的人生考验，又是一次别离家乡父母的痛苦选择。政治的豪情壮志退去之后，他们开始在艰苦的农村经受着日复一日的孤独与苦闷。在这种生活境遇中，只有文学是他们度过蹉跎岁月的精神食粮。寥寥可数的几部电影反复播放，十个样板戏不断重复演出，在



那个时期的农村，每逢放电影或是有剧团来演出样板戏，依然总像是盛大的节日，那是群体集会生活的唯一形式，青年男女在这时都显得无比兴奋。因为快感的实现途径极为有限，哪怕是最低限度的形式，也能给予青年人以巨大的快乐。当然，相比较起来，文学是更为内在、更日常、更具个体特征的精神生活。事实上，在“文革”后期的知识青年时代，文学是最具有影响力的文艺形式。书籍的流传和交流都要方便得多，文学写作成为那个时期青年人思想和情感升华的最重要形式。合法的和不合法的文学书籍都以不同的方式在流传，虽然“文革”时期的图书馆大都封存，书香之家也都被抄得七零八落，但流落出来的书还是有一些。甚至普希金和拜伦的诗集都可以找到，托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、雨果、司汤达的小说，茅盾、巴金的作品都在暗地里被阅读。在“文革”后期的北京，一些文学沙龙聚集了一批颇有思想的青年人，这个圈子里相互传看“文化大革命”前出版的灰皮的“内部读物”（供高干阅读），这些读物被称为“灰皮书”。<sup>①</sup>他们还交换“文革”中幸存下来的外国文学书籍。当时对他们有影响的书有：爱伦堡（I.Ehrenburg）的回忆录《人·岁月·生活》，塞林格（J.D.Salinger）的小说《麦田守望者》，克鲁亚克（J.Kerouac）的小说《在路上》，金斯堡（A.Ginsberg）的诗，西蒙诺夫（K.M.Simonov）的小说《生者与死者》等。他们还阅读哲学、政治方面的书籍，例如萨特（Jean Paul Sartre）的《辩证理性批判》，罗素（B.Russell）的《西方哲学史》等。另外如《第四十一》《一寸土》，电影剧本《跟着太阳走的人》《高空》《雁南飞》，还有一些政治书籍如《铁托传》《斯大林传》（托洛斯基撰写）《新阶级》（南斯拉夫，德尔拉斯）。据说《新阶级》一书在北京各个沙龙中影响甚大。后来北京“内部书店”还出售“黄皮书”，“高干”持特殊证件方能购买。“黄皮书”也开始在圈子中流传，如布隆恰夫的《经理的故事》，叶甫图申科的《娘子谷》和艾特玛托夫的《白轮船》，柯切托夫的《落角》

<sup>①</sup> 20世纪60年代，中苏展开激烈论战，人民出版社组织出版了一批“灰皮书”，即“老修正主义、机会主义分子”的著作，如考茨基的《社会民主主义对抗共产主义》、伯恩斯坦的《社会主义的前提和社会民主党的任务》、鲍威尔的《布尔什维主义还是社会民主主义》、托洛茨基的《俄国局势真相》等。



《多雪的冬天》《你到底要什么》。<sup>①</sup>

当时在北京的地下沙龙中，以赵一凡主持的沙龙影响较大，这个沙龙聚集了郭路生和后来形成朦胧诗创作群体的白洋淀诗群的主要人物。杨健认为：“赵一凡是同新诗歌运动渊源最深，联系最广泛、最密切，影响最大的人之一。”<sup>②</sup>这个时期影响最大的诗人非郭路生（食指）<sup>③</sup>莫属。郭路生的诗作有《这是四点零八分的北京》《命运》《疯狂》《愤怒》《相信未来》等。

《这是四点零八分的北京》写出一代知青的迷茫、挣扎和希冀：

这是四点零八分的北京，

……

我的心骤然一阵疼痛，一定是  
妈妈缀扣子的针线穿透了心胸。  
这时，我的心变成了一只风筝，  
风筝的线绳就在妈妈的手中。

线绳绷得太紧了，就要扯断了，  
我不得不把头探出车厢的窗棂。  
直到这时，直到这个时候，  
我才明白发生了什么事情。

……

终于抓住了什么东西，  
管他是谁的手，不能松，

① 参见杨健：《“文化大革命”中的地下文学》，朝华出版社，1993，第86页。

② 同上书，第87页。

③ 郭路生（1948—），出生于山东朝城，祖籍山东鱼台县，5岁随父母迁居北京，1968年到山西插队，其间写作《相信未来》《海洋三部曲》《这是四点零八分的北京》。1970年进厂当工人，1971年在山东济南入伍，1973年2月退伍，被北医三院确诊为精神分裂。1975年病愈，在北京光电研究所做杂工，与李雅兰（李立三之女）结婚，7年后离异。1990年进入北京第三福利院疗养并劳动。

因为这是我的北京，  
 这是我的最后的北京。

这首诗所署日期是1968年12月20日。那一天，北京站一列西去火车满载插队的知青去往山西，站台上人群涌动，锣鼓喧天，送别的亲友来来往往，父母亲友们难以平静，泪眼婆娑，甚至失声痛哭。北京25中67届高中毕业生郭路生就在这列车上，就着昏黄的车灯，他在一张白纸上即兴写下诗行：“这是四点零八分的北京……”那一年郭路生20岁。这首诗写出了别离的伤痛，虽然这是一个古老的题材，但在这样的年代，如此真切的个人情感已经难以在中国诗歌中得到表现。诗歌突显的是别离的情感对母亲的伤害，明写的是“妈妈缀扣子的针线穿透了心胸”，实则暗示母亲的心比“我”的心还要痛苦。这是一幅亲切却绝望的图画——“我”的无助与母亲的无助。

1969年9月24日，郭路生写下《相信未来》。这首诗紧紧抓住了一代人的心灵。

当蜘蛛网无情地查封了我的炉台，  
 那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，  
 满怀着希望写下：相信未来。  
 当我的紫葡萄化为深秋的露水，  
 像失恋的泪滴一串串滚落下来，  
 我仍然固执地用凝露的枯藤，  
 在凄凉的大地上写下：相信未来。<sup>①</sup>

据说这首诗与郭世英（郭沫若的儿子）之死有关。郭世英“文革”前就读于北京大学哲学系，由他发起并形成了一个叫做“太阳纵队”的文艺

<sup>①</sup> 食指：《相信未来》，《今天》第2期，《诗刊》1981年第1期。关于《相信未来》有多个版本，这里以《今天》和《诗刊》正式发表的为准。

沙龙，参加者有郭路生，还有牟敦白、张朗朗等，他们经常通宵达旦探讨当时一些敏感的哲学问题和文学观点。“文革”期间这个沙龙被查禁，参与者中有不少人被逮捕。郭世英在1968年4月被北大的造反派迫害致死，张朗朗流亡南方，在好友王东白的本子上写下“相信未来”四个字。郭路生以此为题，写出这首《相信未来》，<sup>①</sup>表达出一种在悲怆和伤痛中不屈的信念，和对未来的渴望。这首诗在一定程度上受到普希金《假如生活欺骗了你》《致西伯利亚囚徒》的影响，其中也有作为知青的一代人独特的自我体验。全诗富有激情，情感也富有层次，那种在坚定和迷茫的交错中穿行的意志、时代的豪迈与个人的忧伤恰切地结合在一起，正是知青心理的写照，也是他们所需要的精神和情感寄托。郭路生的其他诗作中还包含着他个人的情感经验，苦痛的爱情经历也一直构成他诗歌的情感内涵。这些非常独特的个人经验，在那个时代也成为同代人分享的共同体验。

1974年郭路生得了精神分裂症，他写下了《疯狗》：

受够无情的戏弄之后，  
我不再把自己当成人看。  
仿佛我就成了一条疯狗，  
漫无目的地游荡在人间。  
我还不如一条疯狗，  
狗急它能跳出墙院。  
而我只有默默地忍受。  
我比疯狗有更多的辛酸。

此时已经是“文革”末期，知青一代人中失望迷惘的情绪更重。随着青春岁月的荒芜，精神与肉体的创伤，他们大多数人不再能怀抱理想主义，难以再有“相信未来”的勇气。这首诗恰切表达出当时相当一部分知青的心理。徐敬亚在评价《疯狗》时说：“辛酸的诗句真令人心灵颤栗。”“当多少人在颂歌中晕眩，在主人翁的口号中陶醉的时候”，他“却对蒙着红光

<sup>①</sup> 参见杨健：《“文化大革命”中的地下文学》，第90—93页。

的暗夜发出了反叛的嘶叫。这不是丧失理智的哀鸣，恰恰是最可宝贵的清醒的呻吟”。<sup>①</sup>

杨健认为，郭路生是“文革”中新诗歌运动第一人。后来朦胧诗运动中的主要人物，都曾受过他的影响。北岛在一次回答法国记者的提问时，回忆他当时为什么写诗，说就是因为读了郭路生的诗。多多后来说郭路生是“自朱湘自杀以来所有诗人中唯一疯狂了的诗人，也是70年代以来为新诗歌运动伏在地下的第一人”。<sup>②</sup>

当然，我们不能说后来的朦胧诗完全是秉承了郭路生的影响，白洋淀诗派的诗人确实曾因郭路生的诗激动不已，但他们以更为激进的方式开创了新的道路。

白洋淀诗派使中国70年代的地下诗歌运动具有了深度和广度。这得益于三位主要诗人在白洋淀形成的一个小小群体：芒克（原名姜世伟）、根子（原名岳重）、多多（原名栗世征）。三人都在13岁时考入北京三中，并同在初一（7）班，在1969年初又一同赴河北白洋淀插队。

在白洋淀诗派中，芒克最早写诗。据说1971年夏季的某日，芒克拿出他新写的一首诗给岳重、多多看，岳重大吃一惊，多多却不以为然，但岳重的反应显然也刺激了多多。随后岳重也开始写诗，而他的诗令多多大惑不解。不久，多多悟到芒克、岳重的诗意味着一种革命。多多后来说，他写诗完全是因为岳重对他的刺激。“如果没有岳重的诗（或者说如果没有我对他诗的恨）我是不会去写诗的。”<sup>③</sup>

1972年6月，多多送朋友去北京站，在回家的路上，忽然想到一句诗：“窗户像眼睛一样张开了。”由此他找到自己写诗的感觉，开始动笔。1972年底他已经写有一册的诗集。多多的诗一出手就切入现代主义，按他

① 杨健：《“文化大革命”中的地下文学》，第94页。

② 杨健：《“文化大革命”中的地下文学》，第93页。朱湘，1904年出生于湖南沅陵，现代诗人，曾有中国济慈之誉。15岁考入清华就读，后留学美国，25岁时在安徽大学任外国文学系主任。一生桀骜不驯，最后孤苦伶仃。1933年12月5日在采石矶这个传说中李白投江的地方自杀。其诗作《葬我》与一生的传奇为世人传颂。

③ 有关此一故事的叙述参见杨健：《“文化大革命”中的地下文学》，第104页。1996年笔者在荷兰莱顿时常与多多相聚，也当面向多多印证了此事。

后来的说法，他那时就深受波德莱尔的影响，没有波德莱尔，多多说自己“没有波德莱尔我不会写作”。<sup>①</sup>多多那时的诗有《回忆与思考》（5首）、《蜜周》《万象》（14首）、《致太阳》《手艺》（以上写于1972—1973年），《教诲——颓废的纪念》《同居》（以上写于1976年），以及动笔于1973年，完成于1980年的长诗《感情的时间》<sup>②</sup>。白洋淀很快成为一个地下诗歌的中心。林莽也是白洋淀活跃的诗人之一，那时北岛经常出入白洋淀，杨炼、严力等人都与芒克、岳重、多多有来往，使白洋淀始终是“文革”后期的诗歌重镇。多多在当时更年轻而才气逼人，他是以一种偏执的精神在写诗，例如，《当人民从干酪上站起》（1972），是那个时期最大胆的作品：

歌声，省略了革命的血腥  
八月像一张残忍的弓  
恶毒的儿子走出农舍

携带着烟草和干燥的喉咙  
牲口被蒙上了野蛮的眼罩  
屁股上挂着发黑的尸体像肿大的鼓  
直到篱笆后面的牺牲也渐渐模糊  
远远地，又开来冒烟的队伍……<sup>③</sup>

这首诗中已经没有早先的郭路生那种在绝望中透示的豪情，或者后来的在愤怒中弥漫的痛恨。它属于另一个诗的世界，那是语词的黑暗挤压出的荒诞的事物，它们被一种残忍的情绪所驱使，像无望的队伍行进在世界的尽头。

1973年芒克开始和多多展开诗歌竞赛，被圈内称为诗歌决斗，他们约定，每年年底，要像决斗时交换手枪一样，交换一册诗集。为了知己知彼，

① 多多：《多多诗选》，花城出版社，2005，第269页。

② 参见杨健：《“文化大革命”中的地下文学》，第106—109页。

③ 多多：《多多诗选》，花城出版社，2005，第1页。

他们相互研究对方的诗。

芒克 1970 年开始写诗，代表作有诗集《心事》《泪梦》《阳光中的向日葵》，长诗《群猿》，组诗《没时间的时间》等。“文革”中，他有影响的诗作有：《致渔家兄弟》《城市》《天空》《冻土带》《白房子的炊烟》《路上的月亮》《太阳落了》《十月的献诗》《给》《街》《我是风》等。如《天空》（1973）：

太阳升起来  
 天空血淋淋的  
 犹如一块盾牌  
 日子像囚徒一样被放逐  
 没有人来问我  
 没有人宽恕我  
 我始终暴露着  
 只是把耻辱  
 用唾沫盖住……

诗写得如此惨烈，颓唐中却有一种放浪的豪气。那些尖锐的意象在芒克的笔下如此自如自然。诗人贝岭后来回忆说：“我无法形容自己在 70 年代末……看到此诗时的感觉，当时我曾下意识地反复吟诵这几句诗，脑子好像被轰炸了，受到强烈震撼，似乎被强迫嵌入一幅色彩强烈的印象派画。”<sup>①</sup> 芒克的诗始终有一种流畅感，似乎总是一气呵成，倾泻而出。《天空》抓住了一种时代意象和情绪，像是一种预言，预示着历史重大的变故。正是因为天空之下有这些诗的精灵不屈地活着、思考和写作，中国的历史才会在任何时候都有内在的生命力。白洋淀诗派的圈子在逐步扩大，并且逐渐从白洋淀转移到北京，主要有北岛、芒克、黄锐、赵一凡、周楣英、食指、严力、万之、赵南等。他们不仅写诗，交换阅读诗歌，而且阅读当时各种内部参考读物（如前面提到的“灰皮书”和

<sup>①</sup> 贝岭：《“文化大革命”中的地下诗歌》，《倾向》1997 年春季号总第 10 期。

“黄皮书”等)。这些书籍把求知若渴的他们带到一片陌生的思想领域，外国的知识促进了他们思考现实的力度，对思想自由之渴望成为他们诗的内在灵魂。



## 第九章

# “文革”后的伤痕文学及其反思性

---



“文革”后的70年代末到80年代上半期的中国文学，已经作为一段色彩斑驳的形象留存于当代文学史叙事中，这一段时期的文学被称作“新时期”文学。它曾经辉煌一时，但时至今日，它留给人们的记忆却又如此遥远，这是令人惊奇的。曾经的风起云涌，却也如过眼烟云。一方面，人们也许会说，这一时期的中国文学在美学上创造的经验十分有限，这是人们迅速忘记它的理由。另一方面，中国文学过于追新求异，80年代后期，直至90年代，各种潮流、派别和热点，令人应接不暇，谁还会缅怀过去呢？确实，从现在的眼光来看，所谓新时期的中国文学显得平白简单，主题热烈却技巧单一，应时为事特征明显。时过境迁，人们有理由对它不以为然。尽管“文学是一个民族磨难的表现”这种说法已经显得过于古板，理解文学也越来越趋向于空泛的思想性的图解，但对于理解中国新时期文学来说，如果没有身临其境的态度，没有一种必要的同情，就无法把握它的独特意义。这种意义包含在文学与时代（及其政治）的那种紧密的相互缠绕的关系中，包含在作家个人与历史的交互作用中，包含在那些叙事文体和个人的特殊感受中。

“文革”后的中国文学，怀着那么大的热情批判“文革”，呼唤“大写的人”，为改革开放寻求现实依据，追求艺术上的突破等等，这些当然是对过去不久的极左路线的清理反叛。当今主流的当代文学史，都对这段被称为“新时期”的文学，给予极高的评价。人性的复苏、现实主义的辉煌、作家主体意识的自觉、人的解放等等；但要真正在文学的艺术性意义上给出评价却并非易事。相比较起五六十年代，80年代没有理由不被认为是文学的“黄金时代”；但仅仅停留在回味历史或加以感叹是不够的。事实

上，新时期文学迄今为止并未得到深入阐释，重新把握住历史的脉搏，抓住那个时代的思想和文学创新的根本要义，可能是我们今天应尽的努力。

很显然，我们需要去梳理和分析那些反思历史的批判性作品，作家所持有的叙事角度和思想立场，到底有着什么样的历史的和美学的含义？去审视文学在反思“文革”与试图脱离政治的直接干预之间，真的开辟出了一条新的道路了吗？新时期文学已然终结，正是因其自身的终结，它才完成了它梦想完成的文学远离政治的企图。新时期后期，或者“后新时期”，中国文学以其更具有自主性的方式开始行走在另一条道路上。当然，这是后话。因为有了后面的参照，我们在理解新时期文学时，才可以看出它在反思“文革”，企图开创历史新的道路时，却又在下意识的表达中，接通了五六十年代文学的脉络，而这正是这个时期文学内在复杂性的特质所在，由此才能理解这个时期提出的那些并不尖锐的挑战却能打开未来的面向的根本缘由。

## 伤痕的展示：拨乱反正后的历史反思

尽管从时间上来看，伤痕文学要略晚于朦胧诗，因为朦胧诗有一个比较长的“地下时期”，但伤痕文学真正是新时期文学主流的起源，这在于它的叙事是典型的历史叙事，它一开始就致力于修复和重建现实主义的美学精神。

伤痕文学是“拨乱反正”的时代精神的产物，但一开始并未得到正统思想的认可，因为极左路线的影响还根深蒂固。伤痕文学以暴露为主题，这与揭露社会主义阴暗面没有多大区别，只不过它揭露的对象局限于“文化大革命”而已。这在当时持正统观念的人看来，具有危害社会主义事业的消极意义，虽然揭露“文革”并把罪恶限定在“四人帮”身上，是时代迫切需要的思想认识。从冯牧在《新时期文学的广阔道路》一文中的说法，可以看出当时对伤痕文学所持的态度。冯牧指出：“当初那种由于这类作品有时还不够完美就斥之为‘伤痕文学’而加以贬抑的论断，经过实践和时间的检验，已经被证明是并非实事求是之论。现在，我想是已经到了可以

对那个时期所出现的大量反映了亿万人民的思想、感情、意志、心理、欢乐、痛苦、愤怒和理想的文学现象做出公允评价的时候了。”<sup>①</sup>可见伤痕文学在最初还是一个贬义词，用来指斥那些暴露社会主义阴暗面的文学作品。从1978年开始，讨论“实践是检验真理的唯一标准”，推翻“两个凡是”已经势在必行。随后，1979年，拉开了思想解放的序幕，伤痕文学开始受到领导层的肯定。1984年中国作协第四次代表大会召开，伤痕文学在正式的场合开始受到高度赞扬：“被称之为‘伤痕文学’的一系列带有浓重悲壮色彩的中短篇小说扣动了亿万人民的心弦，在新时期文学中起了披荆斩棘，敢为天下先的作用。”<sup>②</sup>

伤痕文学之所以被看作新时期的起源，在于它在两个关键点上给时代的思想解放提供了情感基础。其一，揭露“文革”给中国社会造成的广泛而深重的灾难，并把所有罪恶的根源都指向“四人帮”。其二，在叙述这段历史时，重新确立了历史的主体和主体的历史。后者在人们的长期研究中是被忽略的环节，其重要的理论意义并未受到充分关注。詹姆逊在研究格雷马斯关于意识形态再生产的理论时指出，历史主体及其主体意识的再生产，可以由一系列能动的关系项构成，例如生成、投射、补偿、抑制、置换等等，表面实现的文学结构，其内在隐含了大量的难以想象和难以言说的深层结构。这就是詹姆逊反复揭示的文本的“政治无意识”（political unconscious）。当意识形态的封闭模式试图重构时，这些能动性的因素就坚持不懈地把我们引向文本完全无法控制或掌握的传达特殊信息的那些矛盾张力。因此，詹姆逊写道：“通过根本的历史化利用，那种逻辑封闭的理想，起初似乎与辩证思维不相协调，现在证明是揭示那些逻辑和意识形态核心的不可或缺的工具，而这些核心又正是某一特定历史文本所不能实现或反之所竭力遏制的。”<sup>③</sup>在这里，我们试图去发掘“文革”后的历史化如何通过主体的建构得以展开。

伤痕文学的先驱当推刘心武。刘心武后来有“伤痕文学之父”的称

① 冯牧：《新时期文学的广阔道路》，《人民日报》1984年9月24日。

② 《中国作家协会第四次代表大会文件汇编》，人民文学出版社，1984。

③ 詹姆逊：《政治无意识》，中国社会科学出版社，1999，第38页。

誉，尽管这个称誉似乎并未得到广泛认同，但他为新时期反思“文革”所起的奠基性作用却是毋庸置疑的。《班主任》被誉为“新时期小说创作的第一株报春的新笋，是新时期文学潮流当之无愧的发轫点”<sup>①</sup>，这篇小说以一个班主任的视角，来看几位学生在粉碎“四人帮”后不久的精神状态，揭示“文化大革命”实行的文化贫乏给中国一代青少年带来的恶劣影响，从而发出“救救孩子”的呼声。小说的主人公是一个流氓式的男孩宋宝琦，他愚昧无知，不学无术，自甘落后，偷窃抢劫，欺骗撒谎，总之是一个地道的坏小子。在班主任张俊石的眼里，这个男孩是被“四人帮”推行的毁灭知识文化的极左路线戕害的产物。但问题的严重性还不仅于此，宋宝琦不过是看得到的、一目了然的坏孩子；而另一个看上去进步的好学生，则可能受到“四人帮”的毒害更深。这就是小说的另一个主人公谢惠敏。她是一个本质纯正、品行端庄的好学生，严格要求自己，是班上的团支部书记，向往成为“一个好的革命者”，但实际却是一个思想僵化、眼界狭隘、没有任何判断能力的盲从者。她的头脑已经被“四人帮”的愚民言论和“以阶级斗争”为纲的思想所控制，年纪轻轻就时刻不忘“警惕”“批判”“斗争”之类的观念；她认为穿短袖衬衫是“沾染了资产阶级作风”，凡是国家书店不出售、图书馆不外借的书，就是“黑书”“黄书”。她与宋宝琦一样，认为《牛虻》是一本不该看的“坏书”“黄书”。当时，粉碎“四人帮”不久，百废待兴，重振教育显然是一个极重要的任务。刘心武的这篇小说揭示“四人帮”的文化愚民言论所导致的严重后果，也表达了重估既定价值观的愿望。谢惠敏式的好学生显然已经不能适应改革开放时代，而新的价值规则有待于拨乱反正重新确立。《班主任》发表后，作者收到两千多封读者来信，可见社会反响之大。

小说揭示的“伤痕”的独特性在于，它铭刻在年青一代的精神状态和心灵上。历史被高度概括，凝聚成可以把握的核心要点，那就是“四人帮”是“文革”的罪魁祸首，“四人帮”的所作所为产生了恶劣的后果。现在，一切都明朗了，“救救孩子”的呼声由同样获得新生的一代青年作家提出，历史一经改变，人们的历史地位和功能也迅速发生变化。曾经也是受“四

<sup>①</sup> 滕云：《新时期小说百篇评析》，南开大学出版社，1985，第1页。

人帮”迫害的刘心武们，突然间看清了历史的真相，看到过去、现在和未来。然而，伤痕文学并不完全是中国作家的自觉意识的产物，他们是在被给定的历史语境中思考。在后来的历史变动中，他们的思想从这些起源逐渐剥离，开始更加具有主体性。

刘心武继《班主任》之后，连续发表《穿米黄色大衣的青年》《爱情的位置》《我爱每一片绿叶》和《如意》等作品，这些作品都具有相当大的社会影响，其中以《爱情的位置》反响最为热烈。这些小说的一个共同的特点是，总是简单而直接地把“四人帮”确定为历史的罪魁祸首，从而使一代作家获得重写历史和批判历史的权力。尽管遵循给定的框架，但作家还是一步步加入了自已的思考。从描写伤痕转向探究爱情和人性，从中可以看到变异的历史轨迹。反思的闸门一旦开启，就会有更激烈的行动付诸实践，思想解放运动的前列走着一些冒险者。那时对“文革”反思最尖锐的作品，例如《苦恋》《飞天》《在社会的档案里》等等，都在不断地冲击禁区，使新时期充满了潜在而紧张的氛围。很长时间内，即使思想解放运动在持续推进，这些尖锐反思“文革”的作品，也依然被看成是异端。

80年代初期的那些思想张力是由政治色彩较浓的文学反思表达出来的，但大多数作家保持了一种审慎的态度，他们与新时期正在建构的历史保持了协调的同步。在这样恰当的历史距离之间，他们也非常有效地扮演了反思历史的主体的角色。当然，作家任何个人的努力，都是独特的，总是能够在一定程度上给出特殊的异质性的经验，它既构成了历史潮流的一部分，又推动了潮流的变动。

伤痕文学的命名缘自卢新华的短篇小说《伤痕》。这篇小说讲述一个家庭在“文革”期间的悲惨遭遇，故事情节并不复杂：一个信奉革命真理的女孩，在母亲被造反派揭露出是革命的“叛徒”之后，立即断绝了与母亲的关系，离家出走。但她由此也承担着母亲的政治过错给她造成的后果，在政治上无法进步，与相爱的男友也失去了进一步发展的机会。她只能放弃一切美好的希望，独自啜饮母亲给她带来的所有的痛楚，一个人孤苦伶仃，痛苦地生活下去。粉碎“四人帮”后，她才知道母亲的问题乃是冤案，怀着激动和难过的心情星夜赶回家看望久别的母亲，但母亲却因为遭受精

神与肉体的迫害，在女儿快要到来前的几小时内去世。小说写出了父辈对共产党的忠诚，却惨遭“四人帮”迫害的不公，以及青年一代所经历的蒙骗及付出的代价。小说虽然还嫌幼稚，但也十分简洁细致，人物悲剧性的命运可以在一些细节的刻画中真切地呈现出来，比如女儿王晓华在太平间看到死去的母亲：“她的瘦削、青紫的脸裹在花白的头发里，额头上深深的皱纹中隐映着一条条伤痕，而眼睛却还一动不动地安然半睁着，仿佛在等待着什么。”小说发人深省地指出，“伤痕”不仅仅印在父母辈的身上，也铭刻在青年一代的心灵上。

政治的严酷迫使青年背弃了家庭伦理，伤痕印记在母亲的额头上，也刻在母亲的生命年轮上。但是这篇关于青年一代的心灵伤痕的小说也写得很暧昧，王晓华背弃了母亲，但这个“背弃”行为是作为历史的罪恶来体现的，个人没有责任，甚至个人只是一个创伤的承受者。小说在反思“文革”，批判所谓的极左政治时，没有反思人性，更没有反思中国人在那个时期应该承担的责任。大多数作家在把伦理与人性问题全部归结成政治和历史问题之后，这种叙事才获得了时代所需要的意义，因此产生了历史性的思想冲击力。伤痕文学倾诉苦难的本质就在于以文学的方式行使批判的权力（批判“四人帮”）。通过把仇恨记在“四人帮”的账上，把痛楚留给历史与政治，蒙受着心灵伤痕的青年一代，作为一个受害者而被赦免，并且作为有历史创伤因而也是有历史经验的一代人，有了走向未来的资格和勇气。小说的结尾写道：“静静的夜，黄浦江水奔流着。她觉得身上热血在沸腾，猛地，她拉起苏小林，朝灯火通明的南京路大步走去。”

这是那个时期几乎所有反思“文革”的作品都持有的思考方式，通过集体对少数几个“罪魁祸首”的政治控诉，赦免个人，团结一致向前看，历史及人性的问题被悬置起来。

## 伤痕的确认：修复历史及其主体

伤痕文学在对思想解放运动的总体原则的深刻领会中，获得了主题的深化。反思“文革”，批判“四人帮”，这是客观化的历史；而更重要的是



要重新建构面向未来的历史依据。因而，有意识地重述“文革”的历史，不再是单纯地展示伤痕，而是致力于表达老干部和知识分子在蒙受迫害的过程中，依然保持的对党的忠诚、对革命事业的信念。通过这种重述，重建了新时期的历史主体（例如，老干部和知识分子）的历史，这就使拨乱反正后重返“归来”的受难者找到了历史的连续性，使他们能够重新登上历史舞台，充当改革开放的领导力量。鲁彦周的《天云山传奇》讲述一个错划“右派”如何忍辱负重，依然对党忠诚的故事。小说以精细的笔墨描述了政治风云如何支配着中国知识分子的命运。罗群是那个时期知识分子的典型，他命运坎坷却对党忠贞不渝。作者对宋薇、冯晴岚和周瑜贞几位女性的描写，提示了这个时期明确的道德准则和必要的情感补偿。《天云山传奇》的出现具有非同凡响的意义，它把简单的表面的创伤倾诉，转变为知识分子的历史自述，一个被动的、被迫害的个人，变成了在任何艰难困苦时期都与党同心同德的历史主体；通过主体对自我的想象修复了历史的连续性。作者通过书写，把自我想象投射到历史总体性上，并反过来从其中分享到光芒。确实，从“反右”到“文革”，中国知识分子历经历史的狂风暴雨，却总是渴求与党和人民风雨同舟。“文革”后的知识分子迎来了新时期，劫后余生的喜悦，足以支持面向未来的信念。

全面而深刻地重述历史，并且把自我反思转化为自我肯定，由此建构起自我指认的历史主体的地位，这在从维熙的“大墙文学”<sup>①</sup>中得到集中的体现。从维熙在1957年与爱人一起被打成“右派”，当过工人，“文革”期间被送到山西劳改农场，有过“大墙”内生活经历。《大墙下的红玉兰》是他在新时期最有影响的作品。小说塑造了一位身陷铁窗依然坚韧不屈的公安老干部形象，他虽然遭受坏人迫害，但不惜冒险组织悼念周总理的活动。他那大义凛然的形象和气节，使一段受迫害的伤痕累累的历史，成为光彩夺目的战斗经历。从维熙这个时期的作品还有《杜鹃声声》《第十个弹孔》《雪落黄河静无声》等，这些作品都讲述中国几十年来的政治运动给人们造成的悲剧性命运，富有感染力，作者倾注笔墨塑造大公无私、忠于党的事

---

<sup>①</sup> 从维熙的作品多是描写被关在监狱里的老干部，身处大墙里却依然保持对党的信念的故事，故称“大墙文学”。

业的革命者形象。从维熙后来在 90 年代初期写了自传体小说《断桥》，侧重于反省政治运动的悲剧性根源，不再刻意强调“大墙下的”忠诚信念。但在“文革”后的一段时期内，从维熙的这种强调至关重要。在自认为开创新的历史维度的同时，它实际也是在修复历史，试图在一个断裂的历史边界上找到通往过去的桥梁。“伤痕”是准确的自我表述，因为伤痕不再是伤痛，它是伤口痊愈之后的痕迹；更重要的意义在于，它不证明伤痛，而是证明对伤痛的忍耐以及超越伤痛的意志。

伤痕文学之能站在时代前沿，来自政治上的“思想解放”的要求。当“两个凡是”不具有绝对性时，“实践是检验真理的唯一标准”逐渐成为主导思想，此时，反省“文革”不再有冲破禁区的意义。因此文学需要找到面对现实和面向未来的时代命题。这就是说，这时伤痕已经痊愈，需要文学叙述给它抹上一道温馨的情感色彩，以利于从历史走向未来。

在诸多伤痕文学作家中，张贤亮<sup>①</sup>以他特有的丰富与生动风行一时。他的作品在当时不仅仅以其思想性，更以其文学性引人入胜。时至今日，张贤亮的作品依然蜚声国际文坛，并且一度有“中国的米兰·昆德拉”之誉<sup>②</sup>。1957 年，年仅 21 岁的张贤亮在《延河》发表长诗《大风歌》，显露出不凡的文学才华，但也因此遭遇厄运，这一年他被划为“右派”，从此开始了长达 18 年的劳动改造生涯，历经各种磨难。但张贤亮似乎从这种磨难中体会到独特的收获。他说：“劳动人民给我的抚慰，祖国自然山川给我的熏陶，体力劳动给我的锻炼，马克思恩格斯著作给我的启示……始终像暗洞中的石钟乳上滴下的水珠，一滴，一滴地滋润着我的心田。我，也是凭着这些才幸存下来的。”<sup>③</sup>对于张贤亮来说，重述“文革”历史不是单纯呈现

① 张贤亮（1936—2014），江苏盱眙县人，出生于南京。1954 年高中肄业后赴宁夏贺兰县乡村插队务农。1955 年在甘肃省委干部文化学校任教。1957 年被打成“右派”，1979 年 9 月获平反后重新执笔创作。1980 年调至宁夏《朔方》文学杂志社任编辑，曾任宁夏回族自治区文联副主席、主席。1993 年初，创办华夏西部影视城。其代表作有中篇小说《灵与肉》《邢老汉和狗的故事》《肖尔布拉克》《绿化树》等，长篇小说《男人的风格》《男人的一半是女人》《习惯死亡》《我的菩提树》等。

② 1998 年，英国伦敦书店出售张贤亮的作品，出版商打的广告就是这个内容。

③ 张贤亮：《从库图佐夫的独眼和纳尔逊的断臂谈起》，《小说选刊》1981 年第 1 期，第 74 页。

苦难，而是展示伤痕的美感：“怎样有意识地把这种伤痕中能使人振奋、使人前进的那一面表现出来，不仅引起人哲理性的思考，而且给人以美的享受……”<sup>①</sup>

“文革”后，张贤亮以《灵与肉》引人注目，小说讲述一个被遗弃的富家子弟许灵均被共产党收留并培养成人，但继而被打成“右派”，遭到革命集体遗弃的故事。他被流放到一个偏僻的农场，与牲口相伴，他的冤屈也只能向马诉说。在那里，许灵均把自己的生命感受与大自然的气息混在一起：“他对命运的委屈情绪也随着消失，而代之以对生命和自然的热爱。”祖国的大自然抹平了许灵均的伤口，直到有一天，他的生父从国外回来，请他出国继承财产，伤口又在隐隐作痛。最终，他毅然告别阔绰的父亲，回到黄土高原，这就是“灵与肉”的统一而获得的精神升华。许灵均在当时被认为是一个血肉丰满的爱国者形象，可以看出，张贤亮在塑造这个爱国者形象时，进行了一系列的情感铺垫。许灵均热爱大自然，对妻子负有道义责任，对他熟悉的生活环境十分眷恋，这些情感被升华为对祖国的赤诚热爱。在这里，祖国并不是抽象的政治概念，它是活生生的血肉相连的生活现实和记忆。这一点，张贤亮的叙述还是比较成功的。但无论如何，从个人的经验上升到政治意义上的爱国，其间总是存在着内在的空隙。张贤亮虽然揭示了中国几十年的政治运动对人的精神与肉体的迫害摧残，但他的用心在于塑造拒绝外国富裕生活诱惑的爱国者形象，努力强调其无怨无悔的忠诚和奉献精神。在80年代前期，这种精神也是知识分子获得历史主体地位的必要前提。

也许“灵与肉”这样一个二元对立的辩证法思想支配了张贤亮，他后来的小说叙事基本上是以“灵与肉”的对立统一来结构的。《土牢情话》讲述一个年轻漂亮的女看守爱上她看守的犯人的故事，这个犯人是受极左路线迫害的正人君子。张贤亮从这里找到了他的叙事秘诀：英雄落难，美女相救。这个英雄在无论多么严酷的迫害面前，都保持着对党的忠诚，对革命事业的信念——这就是“灵”；而他在落入逆境时身边就出现可爱的美

---

<sup>①</sup> 张贤亮：《从库图佐夫的独眼和纳尔逊的断臂谈起》，《小说选刊》1981年第1期，第74页。

丽女人，她们奉献自己的身心，及时抚慰落难者的伤痛。在具体的叙事中，她们美丽的面容和身体一再呈现，这就是“肉”。“灵”与“肉”在叙事中恰当地融为一体，折射出伤痕的美的光辉。

《绿化树》作为张贤亮最重要的作品，把“灵与肉”的对立统一的主题处理得炉火纯青。作者声称《绿化树》是他拟写的《唯物论者启示录》中的一部。小说写出身于剥削阶级家庭的知识分子章永璘，被打成“右派”，备受迫害，他出于生存的本能，想方设法填饱肚子。在这个过程中他意识到了自己的卑劣，因此一直在思考提高思想觉悟的途径。他并不怀疑这种改造的荒谬性，而是自责自己离马克思主义还有很大距离，通过学习《资本论》，他的思想产生飞跃，开始把自己的命运与国家的命运相连在一起，探寻超越自己的真谛，踏上了真正共产主义的“净土”。在灵魂升华的同时，他的肉体也在升华，一个“梦中洛神”出现了，美丽善良的女人马樱花对章永璘关爱备至，她的所谓“美国饭店”成了章永璘度过艰难的劳改生活的暂时栖息地。马樱花有过不幸的经历，文化水平不高，但她向往知识，追求美好的事物，她的爱给章永璘的生命注入了活力和希望。苦难退隐到幕后，叙述进入一个动人的情爱故事。那些苦难早已为爱情的温馨所遮蔽，甚至可以说，在张贤亮的笔下，伤痕太美了，以至于根本看不到伤痕了。这就是张贤亮书写的“伤痕史”，他把知识分子的受难史写成崇高史，通过灵与肉的双重磨难，抹去主体的苦难伤痕，也就抹去了历史的非理性与谬误。在他笔下，主体在任何给定的磨难中，都能感受到爱与美，主体并没有因蒙受苦难而异化，而是在特殊的情境中，痛苦最终造就了他。

如果说在《灵与肉》和《绿化树》中，张贤亮还在为知识分子构造一个完整的唯物论者的神话的话，那么，在《男人的一半是女人》里，他已经抛弃了这段历史的起源与构造的逻辑性，把伤痕的美感从知识分子受难的背景中剥离出来加以放大，变成了娓娓动人的关于人性的叙述。80年代中期，文学与政治的关系有所疏离，反思也不再是时代的主导性主题，关于人道主义、人性论的讨论使文学中的人性描写被突显出来。张贤亮还不能脱离他的惯常的叙事逻辑，还在试图从“文革”时期知识分子的苦难史中去挖掘伤痕的美感。但现在，这样的美感不再是精神升华的体现，而是人性的温馨与肉体的美好。这篇小说的男主角依然是章永璘，女主角换成

了黄香久，这两个人的精神性的意义现在通过肉体的能动性来表现，政治性反思被明显削弱了，作者明显加强了关于身体的叙事。小说开篇就是一段男主人公躲在芦苇丛中偷窥成熟女人丰满肉体的描写。但作者有意制造悬念，不断地用插叙延宕女人肉体的出场。小说描写道：

她在洗澡。

她也不敢到排水沟中间去，两脚踩着岸边的一团水草，挥动着滚圆的胳膊，用窝成勺子状的手掌撩起水洒在自己的脖子上、肩膀上、胸脯上、腰上、小腹上……她整个身躯丰满圆润，每一个部位都显示出有韧性、有力度的柔软。阳光从两堵绿色的高墙中间直射下来，她的肌肤像绷紧的绸缎似地给人一种舒适的滑爽感和半透明的丝质感。尤其是她不停地抖动着的两肩和不停地颤动着的乳房，更闪耀着晶莹而温暖的光泽。而在高耸的乳房下面，是两弯迷人的阴影。

她的皮肤并不太白，而是一种偏白的乳黄色，因此却更显得具有张合力和毫无矫饰的自然美。为了撩水，她上身有力地一起一伏，宛如一只嬉戏着的海豚，凌空勾出一个个舒展优美的动作。水浇在她身上任何一个部位时，她就用手掌使劲地在那个部位揉搓，于是，她全身的活力都洋溢了出来。同时，在被凉水突然一激之下，又在面庞上荡漾出孩子般的欢欣。

这段描写很容易让人想起80年代被四处张贴的那张安格尔的名画《泉》<sup>①</sup>，这段关于女人身体的描写在当时的小说中可以说是最直接彻底的了，以至于当时发表这篇小说的期刊销量剧增。无可否认，现在看来，这里的描写十分优美，身体的呈现如此充分。小说的主题当然还是在表达张贤亮的唯物论思考，只不过唯物论从食物逐步发展到了身体。一个知识分子对信念不死的历史回忆，现在转变为对一个女人身体的记忆。这是在苦难深

<sup>①</sup> 让-奥古斯特-多米尼克·安格尔（Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780—1867）出生于法国蒙托邦，1801年以《阿伽门农的使者》一画获罗马大奖。1856年象征“清高绝俗和庄严肃穆的美”的最杰出的作品《泉》的诞生，标志着安格尔艺术达到光辉的顶峰。1878年《泉》经迪麦泰尔伯爵家人捐献，成为巴黎卢浮宫馆藏之宝。

重的年月里男女相濡以沫的故事，有感人至深之处，然而，我们也从中看到了一种历史难题的抹去。

在 80 年代中期，张贤亮已经无法在反思中建立起知识分子自我确证的历史，也很难持续表达忠诚与信任的心迹。唯物论者的精神矛盾并未理清，他更乐于转向从女性身体那里发现新的出发点。小说快要结尾了，而高潮只有在这样的事件中才能出现：

说完，她拧过身来，把富有弹性的乳房紧贴在我的胸口上，用一种仿佛准备决斗的火辣辣的语气说：

“上炕吧！今天晚上我要让你玩个够！玩得你一辈子也忘不掉我！”

月亮升到当空。房里的灯一灭，月光陡然像瀑布一样向小小的土屋中倾泻进来。她的细声碎语在月光中荡漾。

这应该是小说中最动人的情景，在弃绝中还有一种彻底的奉献，那是从身体到灵魂的奉献，没有什么比这样的奉献更伟大了。小说到了这里，主题呼之欲出：

我感到有两条火烫的胳膊将我紧紧地搂住，把我拉下去，拉下去……沉到月光的湖底。耳边，又响起从水底深处浮上来的声音。

“……你别忘了，是我把你变成真正的男人的……”

唯物论者一直认为自己是通过阅读《资本论》才成为坚定的革命者，才有对革命未来的信念，才成为真正的男子汉的。现在黄香久却说：“是我把你变成真正的男人的……”关于知识分子信念的叙事已经被放到一边，或者说被遗忘了，女人构成了全部的中心和力量。这意味着 80 年代关于“文革”的反思已经终结了，思想解放运动业已告一段落，在人性论和人道主义以及主体性理论的思想背景上，关于人性的话语被突显出来，并且迅速转换成关于性和身体的话语，随后则开始形成更具有个人和日常生活特性的审美感受方式。



## 王蒙的寸草心：对“文革”后的独特反思

在伤痕文学庞大的书写部落中，王蒙似乎与众不同，他的不同之处，也似乎一直没有得到阐释。王蒙看上去始终是伤痕文学的弄潮儿，但他的写作与伤痕文学的主流却存在一定的偏差，始终保持着特殊的个人敏感性。20世纪50年代，王蒙被打成“右派”，“文革”后复出，曾写有《在伊犁》和《新大陆人》等正面突出主人公乐观情绪的作品。但王蒙这一时期的主要作品，是对经历过历史劫难的个人，进入另一个历史阶段所可能发生的变异的探究。例如，老干部复出后的权力再分配，并不会使历史天然地具有合理性，质疑历史的必然延续性是他坚持的主题。从1978到1980年，王蒙先后发表《最宝贵的》《悠悠寸草心》《夜的眼》《春之声》和《布礼》《海的梦》《蝴蝶》。在这些作品里，王蒙并没有以他的书写使历史合理化，也没有竭力去展示苦难或表达人们的忠诚，而是关注这些人的内心世界，以此表达“文革”后依然存在的当权者与人民的界线问题。他在这一时期思考的主题游离于当时的伤痕文学主流。可以说王蒙延续了他在《组织部新来的青年人》里的思想，在新的历史条件下，这些思想有着更鲜明的现实针对性。这些主题在当时的独特性——尖锐的反思——基本被忽略了，因为很少有人具备王蒙那样的怀疑精神。《悠悠寸草心》最早注意到复出后的老干部是否能为人民谋利益的问题，唐久远对领导生活的热心与对平反冤案的冷漠不过是众多的老干部复出后的写照。王蒙对官僚主义采取怀疑态度，对那些革命年代的人们被政治愚弄的实质也看得相当清楚，谬误不是某些人造成的，而是在历史事件表象掩盖下的人性本身——王蒙潜在的怀疑思想通常是欲说还休，并且掩饰在一些眼花缭乱的意识流一类的小说技艺之下。

《夜的眼》讲述一个到北京参加文学作品讨论会的作家，受当地领导之托，请求一位“朋友”批条子提供汽车零配件的故事。小说着力表现人物在那种处境中的心理意识，表现人物对周围环境的反应和他对自己行动的思考。在人物对城市之夜的恍恍惚惚的感觉中，流露着作者对“文革”后干部队伍的特权，以及权力与利益构成的关系网络的批判。同时这里也隐藏着城市与地区主题。边远小镇的人还在为“羊腿”操心，城市



的人却在公共汽车上喋喋不休地谈论着“民主”；边远小城的领导对于城市的官家公子来说，不过是不足挂齿的外地人而已。这篇小说巧妙地谈到“羊腿”与“民主”的对立，实际上是作者寄望于务实的民主：“但是民主与羊腿是不矛盾的。没有民主，到了嘴边的羊腿也会被人夺走。而不能帮助边远小镇的人们得到更多、更肥美的羊腿的民主则只是奢侈的空谈。”在这里王蒙表达了民主应该关注中国现阶段所面对的实际问题，例如这里提到的某部分人的特权问题。如果联系《悠悠寸草心》来看，更可以看出这一时期王蒙思考的焦点。

《春之声》在发表时曾引起较大争议，有些批评者对这种过分侧重于心理活动，并且叙述随意跳跃的写作方法持怀疑态度，觉得这与传统现实主义小说相去颇远。这篇小说写了一个出国考察刚回国的知识分子，乘火车回老家探亲的故事。整篇小说都在描写他在火车上的心理活动。在主人公眼里，火车上拥挤不堪，秩序混乱，愤恨不平情绪随处可见。这与干净整洁的德国街道相比，至少落后半个世纪，他的心中对家乡的眷恋与眼前拙劣的现实构成尖锐矛盾。理想与现实的距离具有讽刺性：“在20世纪80年代的第一个春节即将来临之时，正在梦寐以求地渴望实现四个现代化的人们，却还要坐瓦特和史蒂文森时代的闷罐子车！”这辆闷罐子火车正是对当代中国的寓言性写照，王蒙在他的叙述中并没有放弃希望，而是指出火车头是“崭新的、清洁的、轻便的内燃机车”，并且，火车上出现一个抱着小孩还在学德语的年轻妇女，这也是一种象征，象征着一种新时代的清新气息和生命力。作者写道：“他觉得如今每个角落的生活都在出现转机，都是有趣的，有希望的和永远不应该忘怀的。”这就是王蒙，既揭露现实的困境，又不失时机地给出希望，他并不粉饰现实，但他在对阴霾的描写中总是透出出无限的光明。

被认为意识流色彩较重的小说《蝴蝶》，讲述一个老干部官复原职旧地重游而浮想联翩的故事。小说的叙述限定在主人公张思远坐吉普车回城的路上，在这里展开过去几十年的风云变幻：个人的家庭生活完全被卷进时代的政治运动，夫妻离异，儿子反目，张思远自己从高官坠落为阶下囚，后来成为偏僻山区的一介草民。这个人对自己一生的回顾，也就是对中国政治运动史的深刻反省，以至于似真似梦，恍惚不定，有如“庄周梦蝶”。

如同王蒙其他写反省“文革”的小说一样，他未必注重去书写那些老干部人生经历的历史合法性和现实的合理性，他关注的是这些权势者从极左路线的合谋者，变为后来的受害者。王蒙始终警惕并关注权势者与人民之间的距离。在《蝴蝶》中，张思远后来想与秋文修秦晋之好，遭到秋文的拒绝，这似乎很不合情理，但对于王蒙来说，却是绝对必要的，因为王蒙需要借助秋文之口说出这种距离，指出权势者与人民之根本不同。王蒙通过秋文对张思远的拒绝，提示了一个历史的裂痕，一个历史与个体之间的裂痕。同时作者也指出，尽管如此，人民依然希望权势者能考虑到人民的利益。“文革”结束了，并不意味中国的政治问题就解决了，王蒙对此是深以为虑的。这是王蒙与同代作家的不同之处，他没有重述老干部和知识分子的忠诚性及其重返历史的合法性，以及他们理应有的神化地位。他并不认为历史问题可以如此轻易地解决，而是用质疑的眼光去审视这种合法性内在的裂痕。

在当时，王蒙的忧虑深刻而隐晦，他运用艺术形式来掩盖他的思想质疑时，获得的是一个艺术上的收获。他率先把历史叙事和个人的内省意识结合起来，意识流手法的运用，使他的小说迅速跃进到一个较高的艺术层次。人物的心理刻画，小说的时空和结构，富有色彩和质感的语言，给叙事提供了一个多样化的世界。当然，王蒙对意识流手法的运用，并不是出于纯粹的形式变革的需要，而是他意识到自己所要表达的内容和意义，在当时的政治语境中，用传统的方式难以表达。他通过描写人物的心理活动，把那种复杂性呈现出来。有时候，形式本身也是内容。王蒙刻画的那些在“文革”中劫后余生的人们，那种恍恍惚惚的心理，表达了作者对现实的犹疑。《夜的眼》与《春之声》中的普通人是如此，《蝴蝶》中的副部长张思远也同样如此。现实并不是断然地拒绝了过去，像人们想象的那样，有一个划时代的开始。在王蒙的叙事中，人们可以很清楚地感觉到，一个所谓的完全与过去决裂的时代，却在人们的意识中，在想象和回忆中，在质疑和辨析中，不断地被过去所侵入，或者说，过去还是那样深刻地影响着现在。

王蒙作为新时期最敏锐的一个作家，与历史主潮似乎有所偏离，这说明主潮也并非是完全统一的。王蒙的这种偏离使他的作品具有更长久的历

史反思性意义，也表明主潮内在总有越出主导统一性的那种超前的意义。他在意识流小说系列中，试图去揭示个人与自身的历史可能分离这样一个独特的主题。他笔下的人物并不能从历史中脱身出来，也无力站在历史理念给定的批判“文革”的高度，他宁可让他们彷徨，对未来有所疑虑。那些经历依然构成困扰他们的根源。那是作者个人的经验、观察、感悟和思考。

1987年人民文学出版社出版了王蒙的长篇小说《活动变人形》。这部小说讲述一个旧式的中国知识分子倪吾诚在新旧社会历经的精神困境。倪吾诚受过传统文化的熏陶，又接受了西方现代教育，他在某种意义上是五四一代知识分子的典型。小说隐含着审父视角，也许可以说是王蒙借对父辈知识分子的审视，来思考中国自五四以来的启蒙是否真正能拯救中国之未来这一问题。仅仅从倪吾诚这一形象来看，王蒙对此问题的答案是持怀疑态度的。隐而未发的意义还在于，王蒙还是相信中国知识分子只有接受了共产主义革命的思想，才能真正扎根在中国大地上。这一思想出自他骨子里的“少共情结”。孟繁华与程光炜在《中国当代文学发展史》中认为，王蒙的小说一直框定在“青春”与“老干部”这两个视野中。但我以为不限于此，王蒙通过这两个视野，还在思考更深刻的问题，那就是中国知识分子的精神依据是什么。他还是相信信仰是一个人存在的根本，也是一个民族国家的主体（老干部、知识分子）存在的根本。他坚持认为，少共的信仰和青春激情，乃是中国走向未来的根本动力。而王蒙对老干部始终持有却又隐而不露的怀疑在于，他认为他们身上的信仰和激情已经所剩无几——这其实也是他自50年代以来的文学书写始终表达的主题。或许多年之后，王蒙又能在中国改革开放的进程中，重温这种“少共”的信仰和激情。然而，在完全不同的历史情境中，信仰和激情亦不再可能有原初的本质，而会成为当下实践的产物。像王蒙这样具有深刻的历史反思精神的作家并不多见，但他却因为过于敏锐看透了现实给定的限定，总是笔锋一转而未能彻底，这不能不说有些遗憾。当然，这是事过境迁的苛责。

80年代中后期，王蒙的写作又一次发生变异。他以他的艺术探求，以他的思考，对文学面临的重大转折保持着清醒的意识。他在这个时期写下的

一系列小说，例如《冬天的话题》《来劲》《一嚏千娇》《十字架上》《球星奇遇记》等，拒绝关注重大主题，故事情节散漫。他在尽可能嘲弄现实的同时，也毫无顾虑地展开语言的修辞学游戏。王蒙在意识到“文学失却轰动效应”的时候选择了语言修辞策略<sup>①</sup>。这些作品机智幽默，无拘无束，显示了他惊人的语言才能。如果说王蒙过去的笔下人物还承载着历史重负的话，现在，他的人物已经是一个摆脱了历史（反抗历史）的随机性人物。他们在某个情境中突然产生强烈的表达欲望，他们的话语没有真实的历史所指，只有能指自我呈现的快乐。摆脱了历史重负的王蒙获得了前所未有的轻松，在语言的系列修辞策略中，享受着一种艺术上的变异效果。他几乎是突然以这种方式与自己，与他的同代作家，与同时期的整个文坛相离异。人们会说，王蒙聪明过人，他那时身居高位，再也不可能批判现实或反思历史，他宁可让自己从文本中遁匿，只留下一大堆语词的游戏。但是同时，人们也不能忽视他写于这一时期的与现实有关联的短篇小说《坚硬的稀粥》。在整个新时期，作为一个作家，王蒙虽然境遇特殊，但不管是艰苦的环境还是华丽的舞台，他的内心都从来没有改变过，他在骨子里是一个写作的人。

数年后，王蒙又在他的“季节之旅”中重温历史记忆<sup>②</sup>。在20世纪90年代，历史叙事正在变异和消解，其格调与方式已经大异其趣，王蒙的这种努力与其说是眷恋，不如说是一次顽强的补课和还愿。虽然他无法修复历史，但我们可以被那种激情和流畅的叙事所打动。90年代，人们已然放下历史之承重，只有王蒙依然怀有真诚的历史情怀，依然对消逝的历史有不变的情怀，这是一种虔诚的眷恋，还是无可奈何的记忆？

---

① 《文学：失却了轰动效应以后》发表时署名阳雨，该文先后发表于1988年1月30日的《文艺报》、1988年2月9日的《人民日报》。

② 90年代，王蒙写下一系列以“季节”命名的作品，又称“季节三部曲”：《恋爱的季节》《失态的季节》《踌躇的季节》。

## 伤痕的深化：人性论与人道主义

也许我们应该回到历史现场。1979年，以伤痕文学为标志的新时期文学已经酿就了声势浩大的主潮。如果前此的伤痕文学不过是一次序幕的话，那么，1979年也许可以称为中国新时期文学的正式开场。1978年5月11日，《光明日报》发表署名特约评论员的文章《实践是检验真理的唯一标准》，引发了关于真理标准的讨论，虽然其中仍有反复，但半年多后，形势完全明朗起来。1978年12月18—22日，被认为具有划时代意义的中国共产党十一届中央委员会第三次会议在北京召开，全会提出解放思想，开动脑筋，实事求是，团结一致向前看的方针，决定把全党的工作重心转移到社会主义现代化建设上来。在文学上，一个影响深远的“新时期”从这里拉开帷幕。转过年正好是中华人民共和国成立30周年，如果回顾一下那个时期的政治文化生活，将不难发现这一年有过不少激动人心的场面。这一年的1月，当时任中共中央宣传部部长的胡耀邦在中国文联举行的迎春茶话会上慷慨陈词，对文艺界提出热切希望。10月30日—11月16日，中国文学艺术工作者第四次代表大会在北京举行，邓小平代表中共中央、国务院向大会致辞。这一年有《收获》《当代》《花城》《长城》等多种大型文学刊物复刊和创刊；各式各样的学会、研究会宣告成立；涌现了许多文学艺术类的出版物，例如小说集《重放的鲜花》、话剧《救救她》、电影剧本《苦恋》等等，轰动一时，并且激起旷日持久的反响。在叙事文学方面，这一年发表的作品构成了新时期舞台上最壮观的布景。刻写在身上和心上的伤痕，虽然不能作为深入反省历史的依据，但可以作为重建知识分子的现实意识的起点。伤痕文学对历史的解释简明扼要，纠正历史悲剧的根本方法，就是重提人性论，强调人道主义精神。

1980年，戴厚英<sup>①</sup>出版长篇小说《人啊，人》，讲述知识分子在“反

---

<sup>①</sup> 戴厚英（1938—1996），安徽颍上人。1960年毕业于上海华东师大中文系，曾在上海作家协会任职，后在复旦大学中文系、上海大学文学院任教。1981年开始发表作品，著有长篇小说《人啊，人！》《诗人之死》等。《人啊，人！》据说根据诗人闻捷的生平经历而创作。戴厚英1996年8月25日在上海寓所不幸被入室抢劫者杀害。

右”运动中遭遇的厄运，并对“文革”时期惨无人性的文化专制进行了揭露。通过展示知识分子的心灵和肉体所遭受的种种磨难，戴厚英叙述了一部严重压制人性的当代政治/文化史。小说叙事主观性语感强烈，自由挥洒，结构开阔，主题明确。作者要表达的意义在“后记”里说得很清楚：遭受过历史劫难的“人”理所当然应该认识到“人”的现实意义。在这部小说中，历史与现实的关系是这样连接的：反省一代知识分子所走过的曲折历史，看到那“充满血泪的、叫人心碎的命运啊！”，终于意识到自己的存在，于是：“一个大写的文字迅速地推移到我的眼前：‘人’！一支久已被唾弃、被遗忘的歌曲冲出了我的喉咙：人性、人情、人道主义！”<sup>①</sup>大写的文字——“人”，从反思“文革”的语境中浮现出来，对历史的批判，转化为对现实的祈求。这个祈求作为集体的愿望对现实并没有多少作用，但就戴厚英个人经验而言，可能有相当的真实性。50年代，还是一个幼稚的大学生的她，跳上讲台批判她的老师钱谷融先生，钱谷融先生当时是中国少数几个强烈主张“人性论”的学者之一。戴厚英后来对自己的这一行为懊悔不已。

方之<sup>②</sup>的《内奸》（《北京文学》1979年第3期）在当时引起极大的震动。小说讲述一个拥护共产党、为抗日作过贡献的商人的故事，这个人当年冒着生命危险救共产党的干部，解放后却被当做内奸，受尽了折磨。方之试图写出人的善良美好的感情是如何被践踏的悲剧，在当时提出了应关心普通人的命运这样一个富有人道主义精神的命题。

久受禁锢的中国人在那个时期确实渴求恢复真实的人性，给人以基本的情感自由。1979年11月，《北京文学》发表张洁<sup>③</sup>的中篇小说《爱，是

① 戴厚英：《人啊，人》，广东人民出版社，1980，第351、353页。

② 方之（1930—1979），祖籍湖南湘潭，生长在南京。原名韩建国。50年代初期发表第一篇小说《兄弟团圆》。1957年因参与创办文学社团“探求者”受到错误批判。1977年回到南京重新开始文学创作，1979年发表《内奸》，不久病逝。

③ 张洁（1937—），原籍辽宁抚顺，生于北京，1960年毕业于中国人民大学计划统计系，毕业后到第一机械工业部工作。1978年发表第1篇小说《从森林里来的孩子》。著有作品集《张洁小说剧本选》，小说散文集《爱，是不能忘记的》《方舟》，小说集《祖母绿》等。长篇小说《沉重的翅膀》《无字》分别获第2届、第6届茅盾文学奖。另有长篇散文《世界上最疼我的那个人去了》。



不能忘记的》。张洁以她女性的敏感写下了那个时期人们对爱的朦胧向往。小说讲述女作家钟雨痴情爱着一位已有家室的老干部，他们的感情只限于心心相印，两人终生只能默默相望，铭心刻骨。爱情与婚姻的冲突，道德与人性的矛盾，使这篇关于爱的心心相印的小说具有尖锐的思想挑战意义。委婉细腻的女性笔致和缠绵的爱的情思，赋予这篇小说以特殊的韵味，在当时激起了强烈的共鸣。

宗璞的《三生石》（《十月》1980年第3期）描写一位大学女教师因为写了一部爱情小说而在历次政治运动中惨遭迫害的故事，小说也闪现着关于人性的理想化的片段，但更多的是对非人性的彻底揭露。小说的女主人公渴望自己被改造好，但无止境的政治迫害使她终于明白，改造是没有希望的，她认识到所谓的“继续革命”，所谓的“反修防修”，就是灭绝人性：“我很恨。恨这样的‘革命’！我再也不想改造了。”

张弦的《被爱情遗忘的角落》（《上海文学》1980年第1期），则把目光投向了贫困的乡村。存妮和小豹子的青春冲动以悲剧告终，在遭受“文革”浩劫后的中国农村，那种封建意识依旧牢牢控制着人们。作者对“文革”的反省，已经压抑不住对自然的人性欲求的表现，这篇小说的崭新意义正在于此。作者对“本能冲动”的批判态度则显然是无法逾越的时代局限。我们可以注意到这些描写爱情的小说已经与单纯地呈现和反思“文革”的小说有所不同，这些作品更专注于表现人的情感，在肯定性的意义上重新去确认属人的那种精神世界。

在这一维度上可以说，张抗抗<sup>①</sup>的《夏》是一次更为鲜明的推进。《夏》（《人民文学》1980年第5期）展示了清新而富有活力的大学生活，把青年人的个性如此醒目地推到现实面前，个人的情感需求超越了集体主义，小说出版后引发了关于“现代人”的种种思考。作为对现代性中早已缺失的个性的呼唤，张抗抗这篇小说的意义非同凡响，它使后来的现代主义式的

<sup>①</sup> 张抗抗（1950—），出生于浙江省杭州市，祖籍广东新会。1969年到黑龙江国营农场插队，1977年进入黑龙江艺术学校编剧班学习，1979年毕业。1975年创作长篇小说《分界线》，1979年发表短篇小说《爱的权利》。主要作品有：长篇小说《隐形伴侣》《永不忏悔》《赤彤丹朱》《情爱画廊》，散文集《风过无痕》等。



对个性的强调有了情感的前提。张抗抗的写作一直关注个体的感情世界和个性的丰富性，从建构当代中国文学中“人”的形象这一角度来说，张抗抗的小说的意义应该受到更充分的肯定。她在这一时期的创作势头很猛，仅在1980年，除了上面谈到的《夏》，她还发表了《悠远的钟声》《鸡蛋里的哲学》《白罍粟》《飞走了，鸽子》《去远方》等5个短篇小说，另有中篇小说《淡淡的晨雾》。

陈建功<sup>①</sup>的小说《丹凤眼》（《北京文学》1980年第8期），刻画了一个漂亮姑娘的心灵世界，小说写得朴实淡雅，清新明朗，如此理想的女性形象，是书写在空白的历史布景上的关于人的理想，给从历史阴影中走出来的人们以一种情感的抚慰。陈建功随后又发表了《飘逝的花头巾》（《北京文学》1981年第6期），对人的情感世界刻画得更加委婉细腻，那些微妙的心理变化显示出人性的自然深化。这些作品从历史反思的侧面分离出来，向着人自身的情感世界切入，给新时期渴望的“大写的人”提示了更为具体的属人的情感活动。

徐怀中的小说《西线轶事》（《人民文学》1980年第1期）以对越自卫反击战为背景，写一群女电话兵在经历了战火磨炼之后的成长。这是一群富有青春活力的女孩子，嗑瓜子、爱哭、沉迷于爱情……这些在世俗生活中正常的现象，在军队里却要受到管制。就是这样一群女孩子，在军营里，尤其是炮火中成长为坚强勇敢的战士。徐怀中是当代军旅文学的代表作家，在“文革”后拨乱反正的时期，他把人性、人情味的描写带入战争文学，小说并不描写战场暴力，着意刻画战争的间隙和战场外，一群青春女性的性格心理，她们的天真单纯与面对任务时的勇敢坚定。其中穿插的刘毛妹与陶珂的情感纠葛，写出了当今和平年代青年军人的某种精神状态。那副单架上的负伤或牺牲的战士，几乎重述了

---

① 陈建功（1949—），出生于广西北海市，1957年随父母迁居北京。曾在京西煤矿当了十年矿工，这期间开始文学创作。1977年考入北京大学中文系，其间发表不少有影响力的作品。短篇小说《丹凤眼》《飘逝的花头巾》分获1980、1981年全国优秀短篇小说奖。从北大毕业后到北京文联从事专业创作。1995年2月调中国作协工作，任中国作协副主席等职。主要作品有：短篇小说集《迷乱的星空》，中篇小说集《陈建功小说选》《丹凤眼》《鬃毛》《前科》《建功小说精选》等。

《百合花》和《洼地上的“战役”》中的经典情节，战争与年轻生命的成长或者夭折，都是令人感奋的后果。当然，其中陶珂的母亲老干部曾方要求送陶珂上前线，并且拿出其父129师的绑腿带激励陶珂，可以看出重塑老干部形象的历史渴望。但整篇小说写得自然朴素，笔调轻灵精细有力。

同时期的作品还有轰动一时的靳凡的《公开的情书》（《十月》1980年第1期）、礼平的《晚霞消失的时候》（《当代》1980年第1期）等。这些作品试图通过对爱情的书写，来表达一代人在禁锢年代里渴望幸福的心灵。他们的内心生活与困苦的时代交融一体，浓烈的抒情性和铺陈舒畅的叙事，给人以强烈的感染力。个人的情感需求是如此强烈地反衬着历史和政治的风云变幻，从中可以看到对人性的呼唤是如何深刻地植根于历史理性的思考中。关于人性的解释显然不仅是一个文学的命题，也不仅是一个单纯的人性或情感问题，它属于政治无意识。《公开的情书》和《晚霞消失的时候》都写于“文革”期间，都是通过强烈的历史批判性来思考人的存在价值。

也有一些小说对“文革”的反思更有深度，古华<sup>①</sup>的笔墨就显出更内敛深刻的意味。长篇小说《芙蓉镇》（《当代》1981年第1期）讲述芙蓉镇上的“豆腐西施”胡玉音和“右派分子”秦书田的遭遇，揭示从“四清”到“文革”时期的一系列运动对人的尊严的践踏，对中国当代历史做了严肃的回顾和深刻的反思，也对在特定的历史情势下人性之恶给予了不留情的批判。芙蓉镇人的命运，正是中国激进革命进程中普通中国人命运的写照。小说笔法细腻，人物性格鲜明，故事情节和人物命运把握得十分有力。古华同时还发表了中篇小说《爬满青藤的木屋》（《十月》1981年第2期），对特殊时期颠倒黑白的历史再度进行了抨击。小说写知青到农村接受再教育，当地的护林人是一个根本不懂林业常识的愚昧农民，但这个人依仗势力欺压知青，最终居然以毁林栽赃的手段，陷害知青。小说揭示的是失去

<sup>①</sup> 古华（1942—），原名罗鸿玉，湖南嘉禾县人。1962年毕业于农业专科学校，之后开始文学创作，1981年发表《芙蓉镇》《爬满青藤的木屋》等作品。1988年起旅居加拿大至今。

是非正义的准则，人性之恶可以大行其道。

周克芹的长篇小说《许茂和他的女儿们》出版于1979年，于1982年获得第一届茅盾文学奖。小说讲述四川偏僻山村葫芦坝农民许茂与他的九个女儿的不同命运遭遇。小说延续了“十七年”时期通常的叙事方法，农民如何经过教育转变而走到正确的道路上。许茂在土改和合作化运动中都曾经是积极分子，最后却成为一个孤僻自私的农民，经过工作组的启迪教育，他又逐渐醒悟过来。小说对四女儿许秀云的遭遇运笔尤为用力，描写几个女儿或忍耐或反抗的不同性格，有些心理刻画相当细致动人。周克芹长期生活在农村基层，熟悉巴蜀农家生活，故而作品富有乡土生活气息，对人伦风习也描写得相当出色。

强调人性论、人道主义，是现实诉求还是历史反思？是指责极左路线压制了人性，还是希冀中国以后的历史不再重蹈覆辙？强调人性使反思的主体具有了真正的历史起点，它继承了中国现代以来一度中断的启蒙事业，以人的自觉，人的存在价值为主导理念，这是生命存在对正义的渴求。在某种意义上可以说，80年代初期的人性论和人道主义思潮，是对当代史进行的一次初步的“人学”清理。那些关于人性论和人道主义的作品，在很大程度上，呼吁给人以一种有尊严的生活。那些被塑造造成爱情的故事，那些在政治/爱情的绝境里挣扎的人们，说到底给予历史是一种批判，对于现实则是一项希冀。人性论和人道主义理论并没有多高的社会理念和思想目标，但它却以其深厚的历史依据和现实需要，使80年代的文学获得最为广泛的社会共鸣。

刘再复在谈论新时期文学十年的经验时，就这一时期的文学对历史现实的反思进行总结说：“无论在政治性反思还是文化反思中，我们的作家主要的身份还是受害者、受屈者和审判者。因此，主要态度还是谴责和揭露。但是，从总体上说，在这种伟大的成功中也包含着一个目前作家还未普遍意识到的弱点，这就是谴责有余而自审不足。谴责的必要性与正确性是无可怀疑的。但是，谴责者在对历史事件的批判中基本上还是站在历史法官的局外人的位置，即使是站在局内人的位置上，也只是受害者的角色。他们还未能意识到自己就在事件之中，就是历史事件的一种内容，即未充分意识到自己在民族浩劫中，作为民族的一员，也有一份责任，自己不仅

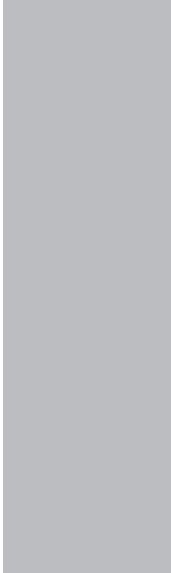
是被‘罪犯’所迫害、所摧残，而且自己在某种意义上也是一个‘犯人’，至少是一个缺乏勇气和力量的怯懦者……”<sup>①</sup>刘再复的批评可谓击中要害，新时期文学缺乏自我反思的精神，事实上也是意味着中国知识分子普遍缺乏自我批判精神。

20世纪80年代上半期，当代思想还是在其有限性地对“文革”的反思中引领向前，“思想解放运动”为改革开放深入推进创立了理论基础，拨乱反正正在思想领域进一步深化，理论讨论也取得了初步的成就。文学和思想界，反省十年“文革”得出的两个基本结论是：其一，政治对文学艺术的直接干预导致概念化、假大空的文艺作品横行文坛；其二，由于极左路线对人性的极端践踏，反省的深化就是要重新理解人性论和人道主义精神。关于文学与政治的关系，关于人性论和人道主义的讨论，在80年代初期构成理论界的核心主题。这场讨论明显还依赖经典理论，论辩双方引经据典，都是通过对马克思主义经典作家的论述进行重新解释，来论证文艺与政治、文艺的人性论问题。文学处于思想解放的前列，但也要获得经典理论的支持才具有合法性和正当性，正是马克思主义理论本身的丰富性给予80年代的文学理论突破禁区提供了可贵的资源。

过去把马克思主义经典理论的核心思想解释成“阶级斗争”和“无产阶级专政”，在思想解放运动的推动下，一部分理论家，试图重新阐释马克思主义经典理论。他们把注意力放在马克思早期著作上，特别是从国际上对马克思早期著作的研究方面找到凭据，标榜“人是马克思主义的出发点”。80年代初期，中国思想界开始关注马克思那篇深奥晦涩的《1844年经济学一哲学手稿》（俗称《巴黎手稿》）。通过对经典的重新解释，来确定人的“本质力量”，确定人作为理论的主体，这对于一部分企图寻求思想解放的知识分子来说，是至关重要的。同此也就不难理解，80年代初期的中国何以会有美学热，而“人的本质力量的对象化”成为令一代青年最为激动的关于美的定义。但理论上的关于人的主体性问题的讨论并不是文学创作上的主体自我确认的直接延续，只是一个思想的前提，理论上的人道主义、人性论和主体论，必然要寻求新的思想起点。对于这一代知识分

<sup>①</sup> 刘再复：《新时期文学的主潮》，《文汇报》1986年9月8日。

子来说，这一起点也只是起点，其思想背景、动机和目标都不甚明确。理论的推论，思想的延续直至变革，必然有赖于更年轻一代的知识分子去展开。当然，始终在特定的历史条件下，使更年轻一代的知识分子同样面临探索的难度。



# 第十章

## 朦胧诗开启的精神向度

---



把朦胧诗看成中国新时期文学的起点，这主要是就其体现一个时代的精神气质而言。尽管朦胧诗后来分化转向，但在80年代，朦胧诗最充分地表达了渴求变革的愿望，尤其是它体现了文学的新的“美学原则”。经历过“自我”与“时代精神”之冲突的论争，朦胧诗成功地体现了80年代的时代精神。朦胧诗的诗人第一次以富有个人声音的气质，带着中国文学从未有过的思想情感和新奇语汇呈现于世，让80年代的中国人面对自己内心的涌动的激流，面对改革开放给现实带来的无限活力，人们几乎是突然间意识到，中国人的精神和民族精神汇聚在一起，个体可以承担起现实的责任，历史的变革和进步变得不可抗拒，未来的希望在人们面前开启，而文学具有无限的可能性。朦胧诗以其和主流文学完全相异的精神气质表达了新兴美学的力量，也因此自发地引导了文学前行的方向。一个时期的诗歌那么直接地表达了时代的渴求，它的缘起就是一个时期在精神上重生的始缘。今天我们再怎么对朦胧诗展开批评，但是，它的精神气质却是完全无法拒绝的。

与朦胧诗同时，“归来的诗群”以其贴近这代人的经验来表达他们对时代的感受，他们书写了逝去的年代留在这代人身上的创伤，相信现实可以展现出一条通向未来的道路，他们更愿意与现实共进退；而更年轻的朦胧诗群体则更愿意以自己的努力和判断去开创未来。顾城说：“黑夜给了我黑色的眼睛，我却用它寻找光明。”北岛说：“在没有英雄的年代，我只想做一个。”这代人要用他们的方式去获得今天的“通行证”。历史结果已然证明，80年代初的这两个诗歌创作群体，到后来显示出了更鲜明的分野：朦胧诗向着另一条道路走去，而“归来的诗群”，也以自己的方式融



合进了主导文化<sup>①</sup>。正如伤痕文学也存在着历史化与重新历史化的张力关系一样，诗歌中也是如此，朦胧诗终究是向着“重新历史化”和“去历史化”的方向发展，历史最终显示出朦胧诗这一进向在当代文学/文化变革中的实质性意义。

从总体上来说，80年代的诗歌的历史敏感性是由朦胧诗表达出来的，而这一历史敏感性，也是中国其他任何时期的诗歌所不具有的意识，它如此真切而深刻地把个人的内在精神世界，与社会的巨大变动紧密联系在一起。时过境迁，我们再说朦胧诗在艺术上如何简陋，在思想情感方面如何夸张，都不是客观的态度。只有在具体的历史语境中去理解这种诗歌，才能看到中国当代文学主潮与历史变革紧密相联的生生不息的艺术精神和它所昭示的未来方向。

## “地下”的状况与《今天》的诞生

70年代中期，在距北京不远的河北保定境内的白洋淀，聚集着几位北京的知青，他们开始秘密的诗歌写作。他们主要有芒克（姜世伟）<sup>②</sup>、根子（岳重）<sup>③</sup>和多多（栗世征）<sup>④</sup>，都来自北京三中，圈子中还有几位来自四中的知青，例如北岛就是其中之一。白洋淀成为来自北京的那些爱好文学和开

---

① 确实，主导文化（dominant culture）这个来自威廉姆斯的概念用在中国当代的语境中也有疑虑，当代中国的主导文化也处于不断地调整和变异之中，它与崛起的文化之间的融合关系显示出更为复杂的局面。

② 芒克（1950—），原名姜世伟，生于沈阳，1956年全家迁到北京市。1969年到河北省白洋淀插队。1978年与北岛共同创办文学刊物《今天》，并出版了处女诗集《心事》。1987年与其他人组织了“幸存者诗人俱乐部”，并出版刊物《幸存者》。目前居住在北京。诗集有《阳光中的向日葵》（1988）、《芒克诗选》（1989）等。

③ 根子（1950—），1969年赴白洋淀插队。1971—1972年间，写有《三月与末日》《白洋淀》《橘红色的雾》《深渊上的桥》等八首长诗。目前见到的只有《三月与末日》和《白洋淀》残篇。1973年夏天，因写诗受到有关部门的审查，停止了写作。

④ 多多（1951—），生于北京，1969年到白洋淀插队，后来调到《农民日报》工作。1972年开始写诗，1982年开始发表作品，1989年出国，旅居荷兰15年，现为海南大学人文传播学院教授。著有《多多诗选》（2005）等。

始独立思考的青年们的暂时聚集地，也成为中国新时期诗歌的发源地。那时写诗，尤其是写这类试图表达个人情绪和思想的诗是有风险的，他们以秘密的形式写作并交流，使白洋淀成为一个艺术圣殿。芒克那时的作品有《十月的献诗》《心事》《阳光中的向日葵》《一个死去的白天》等，这些诗表现了在当时的压抑环境中，青年人对心灵自由的渴望，“那冷酷而又伟大的想象 / 是你在改造着我们生活的荒凉”；他的《天空》具有震撼人心的力量：“太阳升起来， / 天空血淋淋的 / 犹如一块盾牌。// 太阳升起来 / 天空 —— 这血淋淋的盾牌。”芒克的诗明朗透彻，却又有一种不屈的热情流宕于其中。根子的作品留下的较少，后来转向演唱，以他雄浑的男低音去实现理想。多多现在可以看到的作品有《陈述》《手艺》《教诲》《北方闲置的田野有一张犁让人疼痛》等。多多的诗包含更多的抽象思想，在当时显得玄奥而引人深思，他把对现实的质疑转化为对外部世界的普遍本质的追问，同时，已经注意到把诗的形式变化与意义的复杂性表现相联系。

那个时期，像他们这样的诗人，大都带有叛逆思想，与当时整体上还是相当禁锢的气氛相悖离，写诗是表达他们对文学的虔诚爱好，也是他们思考现实的方式。这种状况，造成他们的诗与当时占据权威地位的诗风大相径庭，他们的诗大量运用比喻，以隐晦的方式表达思想和超越现实的情感。这使得他们的诗大都在艺术上具有双重性，一方面具有真挚的个人感受，另一方面又显得隐晦曲折。

1978年12月，由北岛、芒克和黄锐等人主编的《今天》以手抄本的形式在诗人之间流传，后来以蜡纸油印的形式出版，1980年被有关部门停刊，前后共出了9期。《今天》除刊登诗外，同时发表译诗、小说和评论文章。主要撰稿人都是后来朦胧诗的中坚分子：北岛、顾城、江河、舒婷、芒克、多多、严力、万之、赵一凡、林莽、方含等人。白洋淀派演变为“今天派”，标志着中国新诗正在酝酿着一场深刻的革命。在《今天》创刊号《致读者》中，北岛写道：“今天，当人们重新抬起眼睛的时候，不再仅仅用一处纵的眼光停留在几千年的文化遗产上，而开始用一种横的眼光来环视周围的地平线了。”北岛宣称：四五运动“标志着一个新的诗的时代的开始。这一时代必将确立每个人生存的意义，并进一步加深人们对自由精

神的理解”<sup>①</sup>。与有人指责他们“逃避现实”的说法恰恰相反，他们声称：这一代诗人对民族命运、个人责任有强烈的关注，这也正是他们刊物命名的根据。北岛满怀激情地写道：这代人的诗“植根于过去古老的沃土里，植根于为之而生，为之而死的信念中。过去的已经过去，未来尚且遥远，对于我们这代人来讲，今天，只有今天！”这些浸含个人声音的诗歌，经历文学界的激烈争论，变成了一场声势浩大的朦胧诗运动。

### “三个崛起”与对现实的“回答”

虽然《今天》在1980年停刊，但“今天派”的诗人开始在正式出版的各种刊物上发表诗歌，如《星星》《安徽文学》《上海文学》《萌芽》《青春》《丑小鸭》等刊物，都以不同的篇幅登载了他们的作品。由中国作家协会主办的《诗刊》也在1979年发表了北岛的《回答》和舒婷的《致橡树》，并且在1980年第4期以“新人新作小辑”的形式，发表了15位青年诗人的诗歌；紧接着第8期发表了舒婷、顾城、江河、梁小斌、王小妮等人的一组诗歌<sup>②</sup>；由此也引发了对这类诗歌的争论。

最早关于朦胧诗的讨论的文章可能是公刘的《新的课题》（1980）。公刘对这一代青年诗人的艺术特征和社会历史背景进行分析，在一定程度上表示了对这代诗人的理解。随之，《福建文学》自1980年开始，以讨论舒婷的诗为导引，就这批诗人的创作展开了长达一年的争论。1980年8月，《诗刊》发表了章明的《令人气闷的“朦胧”》，对这批诗人进行严厉的批评；之后诗坛就诗的“晦涩”“难懂”展开对这一诗潮的争论，由此确认了对朦胧诗的命名。对青年一代诗人进行肯定的当推“三个崛起”：1980年5月7日，《光明日报》发表北京大学教授谢冕的文章《在新的崛起面前》；

① 《今天》1978年创刊号。四五运动指的是1976年4月5日在北京天安门广场发生的悼念周恩来总理的活动，当时掌权的“四人帮”把这场运动定性为反革命活动，参与者多被逮捕入狱。1976年秋天“四人帮”倒台后，有关部门给予平反，并给予了肯定性的评价。

② 参见洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》（修订版），第177页。

《诗刊》1981年第3期发表福建师大孙绍振的文章《新的美学原则在崛起》；1983年初，当时最具前卫性的杂志——兰州的《当代文学思潮》发表徐敬亚的重头文章《崛起的诗群》。这些文章把朦胧诗的出现看成一次诗界的划时代变革，朦胧诗的崛起被理解为是中国诗人第一次以个人的声音表达思想和情感，表达对社会历史的独特思考，它有力地冲破了那些不合理的陈规旧范，诗不再是时代精神的传声筒，不再是为政治服务的工具。徐敬亚还从朦胧诗的艺术表现手法（如结构、节奏、韵律等）方面对朦胧诗进行具体分析，从而揭示出朦胧诗所具有的较高的艺术水准。

作为朦胧诗最重要的代表诗人，北岛<sup>①</sup>的个人诗集《北岛诗选》直到1986年才正式出版，这确实是一件很奇怪的事情。但自70年代末起，北岛的名字就成为朦胧诗运动的象征。北岛前期的代表作有《雨夜》《回答》《宣告》《红帆船》《结局或开始》《走向冬天》等。他的诗最突出的特点在于具有鲜明的怀疑与否定的精神，以及那种毫不妥协的拒绝与超越的批判意识。对于从“文革”的极左路线阴影底下走出来的一代中国青年来说，北岛的诗歌表达了他们的内心愿望。人们面对过去的历史，一时还找不到思想的起点，北岛则率先给出了他的回答。他的诗隐含着对过去的那些神化真理的大胆质疑和否定：“卑鄙是卑鄙者的通行证 / 高尚是高尚者的墓志铭”（《回答》）；“我不想安慰你 / 在颤抖的枫叶上 / 写满关于春天的谎言”（《红帆船》）；“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”（《回答》）。

北岛的诗歌在青年中激起强烈的反响，它以昂扬的格调创造了一个表达个人信念的抒情主人公形象。北岛意识到他所面对的历史和现实的困境，他知道说出个人的信念要承受强大的压力，也知道自己置身于一个永久性的悲剧情节之中。他以坚定的笔墨率先描述了“大写的人”：“在没有英雄的年代 / 我只想做一个。”北岛笔下的这个反英雄的个人恰恰成为了那个

---

<sup>①</sup> 北岛（1949—），祖籍浙江湖州，出生于北京。本名赵振开，曾用笔名北岛、石默。1978年同诗人芒克创办民间诗歌刊物《今天》。1990年之后旅居美国。曾数次获得诺贝尔文学奖提名。著有诗集《北岛诗选》（1986）、《零度以上的风景》（1996），随笔集《时间的玫瑰》（2005）等。

时期的英雄，他的“人”是一个焦虑的殉难者，一个笛卡尔式的我思故我在的悲剧主角，赤着脚在长满荆棘的大地上奔走。一种来自尼采的悲剧意识和屈原式的天问，使北岛反抗绝望的祈求反倒有一种不屈的力量：“我只能选择天空 / 决不跪在地上 / 以显出刽子手的高大”（《宣告》）；《红帆船》的后半段写道：

如果大地早已冰封  
 就让我们面对着暖流  
 走向海  
 如果礁石是我们未来的形象  
 就让我们面对海  
 走向落日  
 不，渴望燃烧  
 就是渴望化为灰烬  
 而我们只求静静地航行  
 你有飘散的长发  
 我有手臂，笔直地举起。

北岛的诗感情充沛，怀疑、否定、不屈的精神以及悲剧意识，使他的诗有着一种内在的理性力量。也许北岛意识到他的诗承载着过重的历史焦虑，那种企望说出历史真相的压力，使得他总要扮演哲人和布道者的身份，因而他的诗也有摆脱表意焦虑之后的平静。在一系列的高昂格调之后，北岛的诗有一种沉静的情调出现，它们像如歌的行板，又转向另一片情感的空地。如上面引述的这首诗，在“渴望燃烧”与“化为灰烬”的强烈情绪之后，突然转向“只求静静地航行”，并且出现抒情意味浓郁的“你有飘散的长发……”，利用语词转折的力量，把思想和情感突然推到远处或是引领到一个开阔的地带：“手牵着手 / 我们走向前去 / 把自己的剪影留给天空。”前面是非常平淡无奇的句子，而“把剪影留给天空”则使全诗的意境突然开阔。他的诗非常讲究节奏和韵律，情绪变化层次分明，那种理性的力量与明朗俊逸的情调结合得恰到好处。

舒婷<sup>①</sup>和顾城在当时是以真挚清新的风格获得读者的欢迎。生于福建海滨城市厦门的舒婷曾有短暂的插队经历，1972年返回厦门当工人。她在插队时就开始写诗，并得到蔡其矫的指导。在70年代末与北方的诗人北岛等有密切联系，这使她成为《今天》的作者。她的诗因而迅速在北方流传。舒婷在这代诗人中较早被社会承认。1979年4月《诗刊》发表她的《致橡树》，引起诗歌界的关注。1980年，《福建文学》就对她及朦胧诗的看法这一话题展开长达一年的争论。1982年，她的《双桅船》出版，并获中国作协第一届全国优秀新诗（诗集）奖的二等奖。她与顾城结集出版的诗集《舒婷顾城抒情诗选》传诵一时。

舒婷的诗丰富细腻，而又始终有一种清纯明净的气息。她的诗其实并不怎么复杂，只不过执着于表达个人的内心情感而采用了多种隐曲的修辞手法，但正因为此，在当时具有打开人们心灵窗户的功效，并且在艺术上显示了与正统诗歌截然不同的形式。这应该是因为当时的思想禁锢太久而反衬出了它的革命性。舒婷是80年代最早正视个人内心情感的女性诗人，她的诗中总是隐约呈现着一种不可知而又不可抗拒的外在力量，而一种女性的哀愁带着祈祷穿越于其中，最终获得无可奈何的解脱，这可能就是舒婷的诗最具魅力之处。她的代表作如《致橡树》《会唱歌的鸢尾花》等，就表现了这种特点。舒婷的诗经常直接描写自然景致，它们总是寄寓着女性的情感，以及对美好生活的坚定追求：“歌吟的阳光，攒动 / 如金茸茸的蜂群 / 千姿百态的丛枝苗叶 / 千姿百态地燃烧闪烁 / 色谱般扩展的山岚 / 向晴空漫射……”舒婷后来可能是迫于社会的批评，也写了一些格调高昂的诗歌，如《土地情诗》《这也是一切》《祖国，我亲爱的祖国》等，但显得比较勉强，不能说是成功之作。评论界通常认为，1982年出版的《会唱歌的鸢尾花》是她从浪漫到现代的一条分界线<sup>②</sup>，但转向现代的舒婷并没有特别出色的作品问世。舒婷此后几乎搁笔，作为

① 舒婷（1952—），福建厦门人，原名龚佩瑜，出版的诗集有《双桅船》（1982）、《舒婷顾城抒情诗选》（1982）、《会唱歌的鸢尾花》（1986）、《始祖鸟》（1992）、《舒婷的诗》（1994）。

② 参见陈仲义：《中国“朦胧诗人”论》，江苏文艺出版社，1996，第89页。



一个率先把个人情感引入诗歌的女诗人，她的诗是一种开拓，也是一个过渡，她的历史使命已经完成，随后的女诗人则开始直率地表达女性的“性苦闷”，咀嚼“病房意识”，这就不是舒婷这种“歌吟阳光”的风格所愿意唱和的了。

作为北京人的顾城<sup>①</sup>却有着异常细腻敏感的诗情，也许这与他早年随父亲下放到农村有关，乡村的田园生活在他孩童时的记忆里蒙上了一层纯净优美的色彩，这在一定程度上影响到他后来的诗情与风格。顾城早慧，十多岁就开始写诗，颇具哲理情趣。“文化大革命”结束后，随父回到北京。他做过短暂的临时工，如木匠和搬运工之类。这时候的诗作较多，也流露出一些对社会的批判意识，但更主要的是沉浸在他的幻想天地里。在这个时期，很少有诗人不关心外面充斥着矛盾和变革的社会，但顾城却一如既往地回避社会现实，他把对自然的感受和记忆作为诗歌的基础，以此来构造他的超越现实的梦幻世界。顾城认为：“诗就是理想之树上，闪耀的雨滴”；“万物，生命，人都有自己的梦……我也有我的梦，遥远而清晰，它不仅仅是世界，它是高于世界的天国”；他的梦想之一是“要用心中的纯银，铸造一把钥匙，去开启那天国的门”。顾城的作品有《黑眼睛》《雷米》《城》《水银》《顾城诗集》《顾城童话寓言诗选》《墓床》以及死后出版的小说《英儿》等。

顾城始终以孩子气十足的眼光来注视着世界，他的诗有一种清新可人的气质，那么脆弱而又倔强地表达个人极其幼稚的感受：“我把我的足迹 / 像图章印遍大地 / 世界也就溶进了我的生命”（《我的心爱着世界》）；“你， / 一会儿看我 / 一会儿看云。 / 我觉得 / 你看我时很远， / 你看云时很近”；纯朴天真，崇尚人与自然的亲近，对人与人之间的微妙关系也刻画

<sup>①</sup> 顾城（1956—1993），原籍上海，出生于北京。1969年随父下放到山东和东北农场，1974年回北京，做过搬运工、锯木工、临时编辑等。“文革”期间开始写诗，1977年开始发表作品。1979年在《今天》发表诗作后引起反响。1987年5月应邀访欧美等国，1988年赴新西兰访问讲学，后隐居激流岛。1992年获德国DAAD创作年金。1993年获伯尔创作基金，并在德写作。1993年在新西兰自杀身亡。出版的作品有《黑眼睛》（1986）、《英儿》（1994年元月北京华艺出版社出版，与谢桦合著）、《顾城诗全编》（1995）、《顾城的诗》（1998）等。



得生动细致。在顾城的大多数诗作中，传统的比兴手法像是从他的唯自然主义态度里随意流露出来的趣味，单纯、异想天开，洋溢着童稚的豪气与可爱。一些朴素的哲理从顾城的诗里流露出来，那么平静而又隽永：“黑夜给了我黑色的眼睛 / 我却用它寻找光明。”但顾城绝不是为时代寻求真理，他只生存于他个人的世界，乐于扮演长不大的角色：“最好是用单线画一条大船 / 从童年的河滨驶向永恒”；他总是不厌其烦地把他的世界和社会历史严格区别开来，把自己当作自己的小世界中的国王，在那里他可以自由自在地支配一切：“我想，到空旷的海上 / 只要说 / 爱你 / 鱼群就会跟着我 / 游向陆地”；这些平淡稚气的诗句，把童年的幻想转化成顽强的自恋，使顾城完全沉浸在他的个人世界里：“我喜欢靠着树静听 / 听时间在木纹中行走 / 听水纹渐渐地扩张 / ……我被雨水涂在树上 / 听着时间，这些时间 / 像吐出的树胶 / 充满晶莹的痛苦 / 时间，那支会嘘气的枪 / 就在身后。”（《倾听时间》）

顾城到底是一个长不大的孩子还是一个善于表演的人，这一直是个难解之谜。顾城头上长期戴着一顶类似回民的白帽子，显示出他的与众不同或不谙世事。80年代后期，他开始在海外做行吟诗人，创作已经很难引起人们的注意。1988年起，顾城在新西兰激流岛定居，过着与世隔绝的生活，据说他养了几只鸡，偶尔到市场上去卖鸡蛋。1993年10月8日，在新西兰的激流岛，顾城挥刀砍死妻子谢烨，而后自杀。曾经打动一代中国青年心灵的诗人，最终以一个杀人凶手的形象结束自己的写作，这在中国诗歌史上留下最为惨痛的遗憾。

## 朦胧的明朗化：从自我到历史 / 时代

相比较而言，有过四五运动经历的江河<sup>①</sup>显然更接近北岛，他在那个时期是一个颇有鼓动性的诗人，把自己定位为人民的歌手。他明确地说过：“我和人民在一起，我和人民有着共同的命运，共同的梦想，共同的追求。”

<sup>①</sup> 江河（1949—），原名于友泽，出版的诗集有《从这里开始》《太阳和它的反光》等。

作为一个把个人的命运与历史联系在一起的诗人，江河的诗中跳动着剧烈的时代脉搏，他的《纪念碑》是四五运动的历史记录：“中华民族的历史有多沉重 / 我就有多少重量 / 中华民族有多少伤口 / 我就流出多少血液……”这首诗在当时成为一个时代的心声，那种为历史和民族承担苦难的勇气，正是灾难深重的中国所急需的精神。江河不再纠缠于“小我”与“大我”的关系，而是直接去表现这代人的历史使命。他的诗大多数简洁明确，被称为朦胧诗只不过是因为他的那种情感基调属于这代人。他的《葬礼》流宕着一种与北岛不同的悲剧意识，北岛主要表达怀疑和否定，而江河则是表达发愤和承担，比较于北岛的冷峻，江河多了一层豪气：“如果血不能在身体里自由地流动 / 就让它流出 / 流遍祖国。”（《葬礼》）他的诗具有强大的理性力量。在“文革”过后不久，中国人迫切需要对民族一国家的重新确认，江河能够非常明确地指出那些历史谬误，但他总是把个人的感觉全部融化到追问民族的本性、变异和命运中去，他总想找到存在于艺术幻象中的民族与历史实际中的人们，为什么总是产生分离，他的诗歌情感总是有隐痛且真切：

不知为什么  
 人被人惧怕了  
 陶罐碎了。精美的瓷器  
 夺去我手上的光泽。妻子和姐妹  
 只有在织出的绸子上才显出美丽  
 花朵飘落  
 流向一个不属于自己的地方  
 冰凉的月光闪着幽光  
 绿得发黑的松柏丛中  
 金黄的宫殿闪着幽光  
 用我发黑的汗水  
 黑暗中滚动了几千年  
 松脂一样粘稠的汗水凝成的，琥珀，珍宝  
 被幽禁在一个不属于我的地方

一垄垄烧焦了似的琉璃瓦  
 固定在他们的屋顶  
 不能随着秋天的麦浪滚进我的微笑……

1985年，江河发表《太阳和它的反光》，得到谢冕及其他诗评家的高度赞扬<sup>①</sup>。这组诗以中国古代神话为题材，以巨大的想象力切入宏伟的历史空间，并以个人的生命体验不断激发那些历史母题，使之获得现代意义。诗人讲述的是远古神话，从任何局部和细节来看，似乎是纯粹的关于人和自然的抗争，然而，从整体的情绪和思想蕴涵来说，却又随时都折射出对民族一国家的历史命运的书写，顽强地要给予古老的民族以新生的意义。尽管诗人并不是很有把握，也不时地犹疑和困惑，但那种雄奇瑰丽的意象空间就是一种希冀和祈求。80年代后期，江河也远走他国，他告别的是一个诗的时代，当然也就告别了诗的豪情。

比江河稍晚而诗风接近的是北京诗人杨炼<sup>②</sup>。1955年出生的杨炼在朦胧诗群体中算是后起之秀，他似乎是搭上了朦胧诗的末班车，与其说他把朦胧诗推到一个新的高度，不如说他把朦胧诗引领到深远而缥缈的历史领地。杨炼以他独有的繁复深奥的历史叙事把朦胧诗引向集体无意识的深渊，使已经与现实渐行渐远的朦胧诗只能在历史深处走向终结。如果说杨炼是朦胧诗的终结者，似乎很不公平，而事实上可能正是如此。

杨炼与朦胧诗完全是陌路相逢，他把从个人的情感世界里走向时代现场的朦胧诗引诱到更为宏伟的历史空间。朦胧诗实际上一出世就被思想解放运动所俘获，它一旦具有了合法性，也就成为集体愿望的表达，在“拒绝充当时代精神的传声筒”的阐释中，朦胧诗迅速成为新时代的号角。它的发展也逐渐呈现出两极分化的态势。北岛、江河们为时代的思想解放提供精神召唤；而舒婷、顾城们则为个人自觉提供情感触角。这二者都对

① 参见谢冕：《诗在超越自己》，《黄河》1985年第2期。

② 杨炼（1955—），出生于瑞士，成长于北京。1983年，写出长诗《诺日朗》，蜚声文坛，1987年，与芒克、多多、唐晓渡等创立“幸存者诗人俱乐部”。1988年起旅居海外，现定居伦敦。

“文革”的反思为文化资源，并且共同缝合在关于“大写的人”的神话中。作为时代意识最充分反映的朦胧诗，理应有新的文化资源。杨炼的历史意识如期而至。被鼓动起时代热情的人们，需要更加厚重（暂时繁复则是必要的）诗句，以替换那些已经成为反复唠叨的简明的“文革”反思。杨炼以他天生的纯朴与逆反，给朦胧诗提示了一个新的文化资源。现在，朦胧诗不再只是从“文革”的阴影底下驶出的双桅船，而是穿过五千年断墙残垣的金戈铁马。当然，江河后来也曾试探性地走进历史区域，但不过是一次偶然的客串，而杨炼早已如归故里，如沐春风，仿佛这里就是他的安身立命之处。

杨炼实在与朦胧诗群体没有多少山宗同源的美学趣味，他其实开创了另一种诗风——这一点几乎被所有阐释杨炼的人忽略了——一种智力型的诗歌写作。朦胧诗群体主要凭借个人对时代的切身经验，对自由的极度渴望，凭借才华、技巧、感受和思考来写作；而杨炼则是凭着智力在写作，这是以往的诗歌写作所少有的方式，所有的感觉、经验、记忆都依靠智力才起作用，正是智力把语词和思想、想象与情感融为一体，形成杨炼的雄峻奇崛的诗句。智力写作也是一种想象性的纯粹的写作。杨炼迷恋语词的修辞功能，他笔下的语词浸透了历史的厚重意蕴，却与现实并没有多少实际关联。另外他也长袖善舞，诗风有一种难得的飘逸与清俊。

初出茅庐的杨炼还有一点少年不识愁滋味，这与此前的食指、北岛、芒克、多多以及江河都很不相同，他的声调显得明朗而轻巧：“让希望存在于阳光 / 空气和水 / 让诀别也带上宽阔的笑容 / 世界在人的手掌上升高 / 像一只风筝 / 穿越衰老的黑暗 / 永远生活在黎明之中。”这种浪漫情调很容易就转化为历史理性，杨炼不安分的天性、聪明过人的领悟力，使得只有不着边际而厚重的历史意象可以安定他的心灵。1980年他写出了《太阳每天都是新的》这种回旋着历史回声的诗篇。他的《大雁塔》可以看成是当代史诗的开风气之作，“大雁塔”作为历史的见证，承受着千年历史的荣耀与苦难，但杨炼却能从对历史的回忆和思索中发掘出当代豪情：“把历史的阴影，战斗者的姿态像夜晚和黎明那样连接在一起，像一分钟一分钟增长的树木，绿荫，森林 / 我的青春将这样重新发芽 / ……我的歌声将和排成‘人

字’的大雁并肩飞回 / 和所有的人一起，走向光明。”借物咏史咏志，这是中国古人惯用的手法，杨炼青春年少却深谙此道，这里面多少让人想起陈子昂的悲怆和王勃的辽阔俊逸，这就是 80 年代，那是一个豪情满怀的时代，固然人们也可以说，那不过是五六十年代的颂诗遗风和“革命豪情”的变体，但是，80 年代无疑地需要豪情而且确实洋溢着豪情的时代。仅仅数年之后，韩东重写大雁塔：“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。”（《有关大雁塔》）几句简单明了的自嘲，就使杨炼当年令人们激动不已的历史意象摇摇欲坠。这并非韩东的诗句有什么了不起，实乃 90 年代的历史情势使然。

相较于其他的朦胧诗群体而言，年轻的杨炼还难以感受现实的巨大苦难，但语词却可以蕴涵苦痛，那些承载着历史重负的语词散发出苦难之光。这就是杨炼迅速从历史切入，并介入朦胧诗的奥秘所在。《乌篷船》可以看出杨炼的长句子中带着思考的力量，从历史深处绵延而至：“只有这一双双痛苦的手紧握在一起 / 才能连接到黑暗大陆的边缘 / 只有这一双双黯淡的眼睛都变成黑黝黝的太阳 / 我的蔚蓝的开花的日子才会到来。”

1982 年，杨炼发表长篇文化史诗《礼魂》，这部组诗由《半坡》《敦煌》和《诺日朗》构成，全诗气势磅礴，从古老的文化起源到文化的内在精神，从物化的文明到人化的自然，从人类生命历经的磨难到不屈的精神超越……他试图写尽一种文化的生存史。如果认为杨炼不过是在演绎中国古典哲理，那就是把他的创作看得过于简单了。没有人像他这样，把历史想象作为诗歌灵感的不尽资源，这需要才、胆、识、力。他的偏执狂般的热情，激活了“复古的共同记忆”，但却并不是回到已死的过去，而是以现代思辨给远古文化史重新编目，找到文化新的再生点。那种急于说出历史真相的焦虑感，不断地激发杨炼用越来越长的句式与历史进行沟通。确实，通过对文化的重新读解，他几乎创造了相当完整的历史通灵论思想，他能把一种文化的末世学与历史创生的愿望恰当结合起来，在对历史的悲悯中总是透着信念：“影子在脚下，道路像树一样冥思 /……从墓碑到襁褓，仅仅一步 / 我们腐烂了，又穿过腐烂，跨出自己。”杨炼狂热、偏执、倔强，他为那个时期的中国诗歌打开了一个新的想象空间，也许他过于依赖智力，过分偏爱典籍，人们可能不喜欢他的诗作，但不能否定他的开拓

与毁灭的双重意义。就后者来说，他使朦胧诗后的群体不再误入歧途，而是与 80 年代后期的历史结合得天衣无缝。多少年过去了，杨炼长发披肩，还怀抱着他那依然塞满了典籍的长句子，没有人再能忍受他的繁复深奥，但他自己忍受住了，所有的诗人都已经一反常态，只有他还在为“朦胧”赎罪——他拒绝“腐烂”，拒绝“跨出自己”。

### “归来的诗人”群体

当历史的车轮前进到七八十年代之交时，中国的一切似乎呈现出转机，历史似乎在突然间呈现为一种峰回路转的趋势。1978 年 12 月中共十一届三中全会的召开不仅改变了中国的政治气候，而且更重要的是，它直接使中国诗坛“重新获得春天”<sup>①</sup>。一批在 50—70 年代，尤其是“文革”中遭受关押劳改，也即“青春历劫”的诗人绝处逢生，“壮岁归来”，复出诗坛，挥笔作歌，创作了一批沉思生命与希望、反思历史和个人关系的诗。在 70 年代末至 80 年代初的中国诗坛上，不仅有青年诗人以朦胧诗酿就的激越的情感浪潮，还有一批复出诗坛的中老年诗人发出的苍劲深沉的声音，使 80 年代的中国诗坛展现了两代诗人不同的气质格调。

这批“归来的诗人”主要是指在 50—70 年代这段大约 20 年的时间里，由于极左政治思潮影响而遭受劫难，被迫搁笔，在新时期到来之际再度复出诗坛的诗人。主要有如下几部分诗人群组成：其一，50 年代被打成“右派”的诗人，如艾青、公木、吕剑、苏金伞、公刘、白桦、邵燕祥、流沙河、昌耀、周良沛、孙静轩、高平、胡昭、梁南、林希等；其二，1955 年因“胡风反革命集团”事件而遭难的“七月派”诗人，如牛汉、绿原、曾卓、冀汭、鲁藜、彭燕郊、罗洛等；其三，因艺术观念与当时的政治环境相左而受冷落并被迫搁笔，在 50 年代逐渐从诗界淡出的“九叶派”诗人，

<sup>①</sup> 谢冕：《新诗的进步》，载全国当代诗歌讨论会编《新诗的现状与展望》，广西人民出版社，1981。



如穆旦、郑敏、辛笛、陈敬容、唐湜、唐祈、杜运燮等。<sup>①</sup>此外，还包括在五六十年代受到批判，不能公开发表诗作的蔡其矫等人。

这批由不同风格流派的诗人组成的庞大的“归来的诗人”群，在时隔20年后复出诗坛，他们书写的主题集中于个人的磨难、对民族一国家的忠诚、人世的沧桑、体验与感悟，当然还有“归来”后的喜悦以及对未来的信念。这确实是一个蔚然壮观的群体：邵燕祥在《献给历史的情歌》后又有《含笑向70年代告别》；公刘在《沉思》中反思历史；艾青在《鱼化石》中沉思生命，《在浪尖上》吟唱《光的赞歌》；白桦在《阳光，谁也不能垄断》中透出的声音十分响亮，《春潮在望》也是激情满怀；“七月派”诗人的代表牛汉发表《华南虎》；绿原结集《人之诗》；曾卓有《悬崖边的树》；“九叶派”诗人唐湜的《幻美之旅》可见复出的憧憬；陈敬容的《老去的是时间》还是颇有自信；郑敏有新诗《心象组诗》问世；杜运燮推出《晚稻集》；另一“归来”的诗人蔡其矫则出版《迎风》《倾诉》《生活的歌》等数个诗集。这样，这批“跌落在荒野里”（吕剑《赠友人》）的“天庭的流浪儿”（林希《流星》），终于“活着从远方归来”（流沙河《归来》）而吟唱那“归来的歌”（艾青《归来的歌》）。

在这批“归来”的诗作中，从思考的主题和情感意向来看，主要有两类。一类是反思政治、反思社会历史的政治抒情诗，表现为对社会政治主题的关注；另一类是注重对个体内在情绪、感受、体验的抒发，侧重对自我主体及其相关的一切的表现，如对生命、友谊、爱情等进行追问与沉思。

---

① 有关“归来派”的概括，可参考洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》（修订版），第116页。这里有必要说明的是：无论是“七月诗派”，还是“九叶诗派”，它们作为一个流派的确认，都是在20世纪80年代初，而非他们当年的或复出时的命名。“七月派”的命名得自1981年出版的诗集《白色花》，收入当年在胡风主编的《七月》《希望》杂志上活跃的20位诗人的作品，诗坛称之为“七月派”诗人。他们是：阿垅、鲁藜、孙铤、彭燕郊、方然、冀汧、钟瑄、郑思、曾卓、杜谷、绿原、胡征、芦甸、徐放、牛汉、鲁煤、化铁、朱健、朱谷怀、罗洛。“九叶派”的命名得自“中国新诗派”的重命名，其来历是：1941年，由曹辛之、辛笛、陈敬容、唐祈、唐湜等人编辑《中国新诗》和《诗创造》两本刊物，后来又有穆旦、郑敏、杜运燮、袁可嘉等人加入进来，他们志同道合，发表诗作及诗论。三十多年后，即1981年，他们将40年代的诗作编选为《九叶集》出版（江苏人民出版社），他们随后也被称为“九叶诗群”或“九叶诗派”。通常所说的“九叶诗人”包括曹辛之、辛笛、陈敬容、郑敏、唐湜、唐祈、杜运燮、穆旦、袁可嘉等9位诗人。



前者主要体现在艾青、公刘等“右派”诗人和牛汉等人的诗作中；后者体现在部分“七月派”诗人和“九叶派”诗人的诗作中。从文学艺术价值的角度来看，后者更注重发掘诗的审美性，前者则更强调面对当下现实的社会意识，在反思“文革”的历史语境中，它重新凝聚历史失落者的精神心理，对呼唤民众“团结一致向前看”起到积极的作用。当然，这两种诗的主题情感以及社会功用经常也是相互结合、相互交叉的。总体来看，虽然历经劫难，“归来”的诗人们并不刻意抒写“伤痕”，这是因为心有余悸的谨慎，还是“劫后余生”的庆幸？或许二者兼具。这是与同时期的伤痕小说颇为不同的。后来张贤亮的“伤痕之美”倒是与“归来”的诗歌，有异曲同工之处。

无论是在“右派”诗人中，还是在“归来”的诗人中，艾青无疑都是最为突出的。经历过历史风雨的洗礼，他依然那么精神焕发。在70年代末，艾青复出诗坛，象征着中国诗坛在“文革”浩劫后的复兴，人们对他的寄望甚高，仿佛他带来的是诗歌的春天。如果说三四十年代，艾青是在家国灾难的呼唤下应运而生的诗人，那么在70年代末80年代初，他历经磨难之后的复出，则给荒芜的诗坛带来了重新播种的喜悦。1978年4月30日，上海《文汇报》刊出艾青复出后的第一首短诗《红旗》。人们把艾青复出后发表第一首诗，看成是一个事件，是诗界“新的时期”的到来。该诗发表后，有读者致信艾青称：“……我们找你找了20年，我们等你等了20年。现在，你又出来了，艾青！‘艾青’，对于我们不再是一个人，一个名字，而是一种象征，一束绿色的火焰！它燃起过一个已经逝去了的春天，此刻，它又预示着一个必将到来的春天。”<sup>①</sup>从这里可以看出，70年代末，中国诗人承受的压抑有多么深重，艾青点燃的是那么多的普通人的希望。

艾青复出后的诗作大抵可分为四种类型。其一，仍延续三四十年代的光明主题和关心社会时事政治的主题，如《光的赞歌》《在浪尖上》《清明时节雨纷纷》《古罗马的大斗技扬》等；其二，侧重抒写个人情感、体验和思悟，如《鱼化石》《失去的岁月》等；其三，侧重对现实社会主题的传达；其四，表达个人的哲理情思体悟。另外还有一些是随意取材、以小

<sup>①</sup> 哑默（伍立宪）：《伤逝》，贵州民刊《崛起的一代》（油印本）1980年第2期。

见大而深入浅出、托物说理的小诗，如《关于眼睛》《盆景》《互相被发现》等。艾青复出后的诗作大多收在 80 年代出版的诗集里，如《归来的歌》《彩色的诗》《雪莲》等。

从这些诗歌中可以看出，经过了命运的劫难之后，艾青对人生、世界的哲理体验更多了一层沧桑感。这使他在承受历史给予的劫难时，有一种豁达无语的宽容，以智者之沉默来抵御怨天尤人的情绪。如他在《鱼化石》一诗中的表述：

不幸遇到了火山爆发，  
也可能是地震，  
你失去了自由，  
被埋进了灰尘；  
过了多少亿年，  
地质勘察队员  
在岩层里发现你，  
依然栩栩如生。  
但你是沉默的，  
连叹息也没有，  
鳞和鳍都完整，  
却不能动弹……

这首诗无疑是诗人命运的自况，只有叹息，并无怨恨。可以说，作为经历了磨难的诗人，艾青饱经忧患而又洞察世情，因此他诗歌情思的表达在语言、句式上及诗歌的隐喻性上也较过去更为浓缩、凝练而遒劲，艺术视角的开掘更有一种睿智和深刻。例如他的一些短诗，《关于眼睛》《盆景》《失去的岁月》，以及上面的《鱼化石》等，都鲜明而典型地体现了这一特点。如果说艾青过去的诗歌美学色彩是忧郁，这忧郁带着时代赋予的一种单纯的明净，那么“归来”后他的诗作在忧郁中则含融凝缩着丰富而又诗意的沉着。当时“归来”主题的诗歌普遍有表白式的抒情倾向，显得过于“自白”，艾青的诗则有一种精致雅洁、含蓄蕴藉的诗性质地。另一些

长诗，如代表性的《在浪尖上》《光的赞歌》《古罗马的大斗技扬》《面向海洋》《四海之内皆兄弟》等，则承继了他在三四十年代的气势恢宏的特点，依然不放弃关心时代、歌咏光明、不懈追求真理的精神品格。当时的诗评界对这些诗给予很高的评价，并不显得有些过誉。

在“归来”的“右派”诗人中，公刘、白桦、邵燕祥、流沙河、昌耀在新时期以后，也都有出色的表现。公刘在创作上依然保持激情满怀的状态，坦诚而坚定地表达他对社会政治现实和历史问题的批判与反思，在获得热烈的社会反响之后又转向杂文和随笔的写作。白桦“归来”后主要转向小说、戏剧、电影创作，其创作的影片《苦恋》在当时令人惊异，随后则遭致严厉批判。白桦“归来”之初的一些诗作也显得与众不同，直接传达了“文革”后的民众情绪，其直面现实的责任感无人可比。流沙河“归来”后出版有诗集《故园别》《游踪》等，表达了对过去岁月的感伤追忆，之后致力于诗歌理论和台湾诗歌的研究；邵燕祥在“归来”后发表了大量诗作，结集为十余部诗集，除了前文提到的两部诗集外，还有《邵燕祥抒情长诗集》《在远方》《为青春作证》《如花怒放》《迟开的花》《岁月与酒》《也有快乐，也有忧愁》等。这些诗作既有对社会问题的热情关注与思考，也有对个人小我之心理思绪的微妙透露。长篇组诗《五十弦》是关于个人情感的抒写，诗笔柔曼而秀丽，温婉而典雅，获得了较高的艺术评价。在80年代中期以后，邵燕祥重点转向杂文随笔的写作，并取得不俗成绩。

在“归来”的“右派”诗人中，昌耀<sup>①</sup>也许是比较独特的一位，人们对他的的人和诗都还认识得很不够。昌耀1953年在朝鲜元山战役中负伤回国后，响应“开发大西北”号召，来到青海。从此，他与这块神秘的土地结下了诗缘，高原的土地滋养他的诗情，他的诗大部分取材于此，表达了一个异域者对这块土地的新奇感受和深切之爱。昌耀在1957年因小诗《林中试笛》成为“右派”后，度过了22年的牢狱和颠沛流离的生活。

<sup>①</sup> 昌耀（1936—2000），原名王昌耀，出生于湖南省桃源县。14岁就参加中国人民解放军，同年赴朝鲜参加抗美援朝战争。1957年被划为“右派”，直到1979年才得到平反。1980年，长诗《大山的囚徒》在《诗刊》发表。随后有长诗《慈航》《山旅》《河床》《哈拉库图》等发表。主要作品集有《昌耀抒情诗集》《命运之书》《昌耀的诗》《昌耀诗文集》等。有关昌耀的评价可参见洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》（修订版），第140—141页。

“文革”后“归来”，他曾一度回顾逝去的岁月，但作为一个有着高度艺术自觉意识的诗人，也很快意识到沉浸于这种情感悲诉中并不能真正表达他所理解的诗情。他以艺术的眼光重新审视那块土地上的倔强与壮丽，将生命意识倾注于其中，使高原上的大地山川都蒙上了生命的强力。那些占有马背的人，敬畏鱼虫的人，酷爱酒瓶的人，孵育了草原、耕作牧歌的“大自然宠幸的自由民”，都成了诗人“追随的偶像”。在诗人的笔下，他们原始的质朴与野性都流宕着生命的伟力与韧性。写于1980—1981年之间的长篇组诗《慈航》有这样的句子——这几乎是诗人、自然与诗一体的写照：“他独坐裸原。/脚边，流星的碎片尚留有天火的热吻。/背后，大自然虚构的河床——/……追戏于这日光幻变之水。”昌耀诗歌的艺术个性十分突出，这与他的诗歌取材于带有原始野性的异域高原生活相关，题材本身充满了神秘的动感张力，既素朴粗放又不失庄严神奇。其诗歌语言质朴而有内在之凝重；文言白话交糅并用、错落有致；语词奇崛俏跋，有飞扬之感；自由遒劲中流宕着生命之悲凉孤傲。昌耀顽强坚持个人对艺术自由的理解，不追随潮流，这使他虽然身在大西北却能在诗坛始终独树一帜。

福建诗人蔡其矫在“归来”后，将旧作与新作一起结集为《祈求》《双虹》《蔡其矫诗选》等几部诗集出版。他在诗歌美学上深受浪漫主义影响，喜爱惠特曼，强调诗人创造应吸收“全人类的文化成果”，“艺术是人生的浓缩”，并以人道主义为写作准则，认为诗人可以是一座桥梁，联结现实和梦想，将美和欢乐带给世界。虽近暮年却依然积极反省、更新观念，随时处在“传统和创新的中途”，“在两者之间自立境界”，可见蔡其矫的卓异之处。他也倾心于女性和山水之美，写有许多爱情、山水诗。诗人深爱自己的家乡，将抒写闽南风物的诗结集为《福建集》出版。

牛汉<sup>①</sup>1940年开始发表诗作，当时作为“七月诗派”的后起之秀，与

---

① 牛汉（1923—2013），原名史成汉，山西定襄人。1943年考入西北大学外语系俄语专业，曾担任《中国文学》执行副主编，1955年因胡风一案被关押二年，后从事过普通编辑工作，直到1979年秋平反。“文革”后任《新文学史料》主编、人民文学出版社编审等职。著有诗集《彩色生活》《祖国》《在祖国面前》《温泉》《爱与歌》《牛汉抒情诗选》等十余部。

胡风感情笃厚。50年代出版有诗集《彩色的生活》《爱与歌》《在祖国面前》等。1955年“胡风事件”发生后，他也未能幸免于难。“文革”中在湖北的“五七”干校接受劳动改造，同时坚持诗歌写作，从而“在一个最没有诗意的时期，一个最没有诗意的地点”，“为我们留下了一个时代的痛苦而崇高的精神面貌”<sup>①</sup>。“文革”后，牛汉曾任《中国》杂志社副主编，并在80年代初发表了一些诗作，获得了好评。牛汉在新时期以来的诗歌创作，在艺术上，常以客观物象来反射自己的情思和精神，显得深沉含蕴而又凝练，避免了早期诗作的外露和直白。代表性诗作有《华南虎》《悼念一棵枫树》等。这些诗作多半收入《温泉》《海上蝴蝶》《沉默的悬崖》等集中。80年代中后期以后，牛汉又超越了自“七月诗派”以来就形成的物我对应的表意抒情模式，突破了这些“情境诗”的构思框架，转向主观性更强的想象，试图进入一种跳跃性的自由无羁的写作境界。他的《梦游》《三危山下一片梦境》《空旷在远方》等诗在艺术构思上显得辽远空旷而又神秘超脱。也许正因为他在艺术上进取不懈，常有突破，才能愈老弥坚，在“归来”的诗人中，取得了显著的成绩。

当然因“胡风事件”而遭难的“七月派”诗人，除牛汉以外，还有绿原、曾卓、冀汭、鲁藜、彭燕郊、罗洛等。其中，绿原80年代“归来”后<sup>②</sup>，将自己的旧作新篇结集为《人之诗》出版。较为引人注目的那几首诗，写于受难的日子里，如《又一个哥伦布》（1959）、《重读〈圣经〉》（1970）等。这是诗人在受难时期的生存状况及信念的写照，诗人将个体的不幸上升到普遍的悲剧意识的高度，从历经磨难的人生中辨析生命的价值，有一种独自承担的坚定。80年代中期绿原又发表了许多新的诗作，如《西德拾穗录》《酸葡萄集》等。这些诗作由于时代、年龄和心理认识等因素的影响，一扫过去的天真直率且热烈的诗风，代之以冷静深沉与睿智的格调，逐渐趋向于一种艺术上的平淡素朴，在自然中透示哲思的成熟。

① 见绿原为牛汉诗集《温泉》写的序《活的歌》。

② 绿原（1922—2009），本名刘仁甫，又名刘半九，湖北黄陂人。出版的诗集有《又是一个起点》《集合》《人之诗》《我们走向海》《绿原自选诗》。

曾卓<sup>①</sup>第一阶段的诗写于1944年以前，此后有相当长时间没有作品问世。1955年因“胡风事件”被囚后，曾用写诗来化解孤独的折磨。这些后来发表的诗作，有些于困顿中透出暖色和信念，如《悬崖边的树》，被评论者看作是“当代”受难者不屈心境的象征。曾卓的诗风可归于温柔敦厚，牛汉评价其诗曰：“他的诗即使是遍体鳞伤，也给人带来温暖和美感……凄苦中带有的一些甜蜜。”<sup>②</sup>80年代以后曾卓诗作中有一种渐趋老境的成熟与沧桑。

此外，“七月派”诗人中的鲁藜、冀沅、罗洛、彭燕郊等，在新时期“归来”以后时有新作发表。如鲁藜发展了他过去诗歌的“寓言化”“哲理化”诗风，善于以小见大，在朴素自然的题材中蕴涵着深广的哲理，代表组诗有《方寸集》《片言集》《复苏集》《春蚕集》等。冀沅“归来”后出版有《我赞美》《没有休止符的情歌》。彭燕郊1984年出版了自选集《彭燕郊诗选》，罗洛也出版了诗集《雨后》《阳光与雾》。总之他们都在“归来”后，又接续了过去的诗歌创作，并有新的起色和变化。

在“归来”的诗人中，“九叶派”诗人无疑也是一支不可忽视的力量，虽然因艺术观念或风格的不同，他们的诗作在“归来”之初的影响似乎不够突出。当时诗坛上盛行的是政治抒情诗，纯艺术的诗似乎难以表达强烈的集体情感，但他们作为一个诗歌流派在写作上提供了可资借鉴的艺术经验，且在“归来”后都如上文所说，有新作问世。其中唐湜<sup>③</sup>在新时期的作品最多，出版有七部诗集（据说他写了一千多首十四行诗），在诗艺上也多有探索，这些探索有成绩，也有不足。“九叶诗派”中，在诗歌写作艺术和理论成就上，尤以郑敏的成绩最为突出，她不但承接过去的诗歌创作经验，而且在诗歌理论研究上也颇有建树，产生了重要影响。另外一个九叶诗人穆旦，在新时期即将到来之际，重新提笔创作了二十多首诗歌，可惜

① 曾卓（1922—2002），湖北武汉人。40年代写诗成名，50年代受难，“文革”后复出诗坛，出版诗集有《悬崖边的树》《老水手的歌》，以及散文集《美的寻求者》《听笛人手记》等。

② 曾卓：《一个钟情的人》，《文汇》月刊（上海）1983年第3期。

③ 唐湜（1920—2005），浙江温州人，原名唐扬和，出版的诗集有《骚动的城》《飞扬的歌》和历史叙事诗《海陵王》等。

英年早逝，但他的诗得到研究者的重视，在新诗史上的地位也不断得到彰显和提高。

郑敏<sup>①</sup>40年代出版有《诗集：1942—1947》。作为“九叶诗派”的重要成员，郑敏在诗艺上接受冯至的引导而受益于里尔克。善于在自然事物和日常经验里，发掘关于宇宙无穷等哲学问题的思考，她总是能将精致的情思凝结在智性的意象里，以达成智性与感性的统一，并像里尔克那样，使诗获得一种静穆的雕塑之美。早期的诗作《金黄的稻束》是其不俗的代表作。郑敏回国后曾很长时间搁笔诗歌创作。但是在十一届三中全会以后，1979年秋天，她在参加了辛笛、曹辛之、唐祈、陈敬容等为编辑诗合集《九叶集》的聚会后，突然灵感大发、诗性复归，在回家的路上，构思了她沉默二十多年后的第一首诗《如有你在我身边——诗啊，我又找到了你》：

从垃圾堆、从废墟、从黑色的沃土里，  
苏醒了，从沉睡中醒来，春天把你唤起，  
轻叹着，我的爱人，伸着懒腰，打着呵欠。  
葬礼留下的悲痛，像冰川的遗迹，  
冰雪消融，云雀欢唱，它沉入人们的记忆。  
呵，我又找到了你，我的爱人，泪珠满面，  
……

从此，郑敏在时代的感召、友人的鼓励下，复归诗坛，之后出版的诗集有《寻觅集》《心象》《早晨，我在雨里采花》，以及诗学专著《诗与哲学是近邻》。

在80年代初期，郑敏的一些诗作还带着50年代的政治抒情的特点。

---

① 郑敏（1920—），福建闽侯人，1943年毕业于西南联大哲学系。1948年出版《诗集：1942—1947》，成为“九叶诗派”中一位重要女诗人。1952年在美国布朗大学研究院获英国文学硕士学位。回国后曾在中国社会科学院文学研究所工作，1960年后在北京师范大学外语系教授英美文学至今。



80年代中期以后，她结合中西诗歌理论，尤其是西方语言学理论，对汉语诗歌写作进行了深刻的反思，又有新的感悟。她在《世纪末的回顾：汉语语言的变革与中国新诗创作》等文中表达了对新诗语言、形式理论方面的不断探索，对新诗与传统关系的新的阐释，在90年代以来的诗界引起过相当热烈的讨论。郑敏创作于90年代的十四行组诗《诗人与死》，缘于诗友唐祈在1990年的去世，这是郑敏90年代最重要的作品之一。在这一诗作中，诗人继承了“九叶派”审视生命的意向，直视死亡主题。这首诗可以说是当代诗歌中少有的对现代知识分子的生命过程进行不懈地追问和探究的作品，其中思辨性的自由与深刻，可见作者宝刀不老。

如果就穆旦于1977年去世这一事实来看，他似乎难以归入“归来的诗人”之列。王光明认为，“归来”家族中穆旦诗歌无可替代的意义，是以真切的个人经验和人生感受见证了自我的分裂和灵魂的挣扎<sup>①</sup>。穆旦属于随同“归来”家族而被重新认识的诗人。从穆旦的创作历程来看，他像其他“归来的诗人”一样也经历了一个初始写作——被迫搁笔沉默——再度提笔写作的过程。作为一个敏感的诗人，在政治形势尚不明朗的1976年，穆旦就开始表达内心真实的激情、困惑和对生命价值的追思。在沉默近20年后，他再度挥笔写下了《春》《秋》《智慧之歌》《自己》等二十几首诗歌，为中国诗坛留下了重要作品。这在某种意义上，是诗歌“归来”的先声，也是诗人敏感于其他“归来的诗人”之处。这些诗作继承了他40年代诗歌的那种富于智性思辨的特征，凝练含蕴中又透出浓郁的抒情意味。如王佐良先生所说：“语言的精练，形式的严谨，都不减当年，只是情绪不同了——沉静，深思，带点忧郁，偶然有发自灵魂的痛叫声。”<sup>②</sup>如果说穆旦早年诗歌表现的是一种思想与激情的搏斗，那么他“归来”后的诗歌表现的则是历经沧桑的智慧感悟。在这些诗作里，他用生命的智慧，重新抒写对友爱与生命、青春与梦想等问题的思考。穆旦的诗歌创作在中国现代诗歌史上具有重要的意义，以其智性的思辨色彩，将中国新诗推向现代主义

① 参见王光明：《“归来”诗群与穆旦、昌耀等人的诗》，《南开学报》（哲学社会科学版）2007年第3期，第80页。

② 王佐良：《论穆旦的诗》，载《穆旦诗全集·序》，中国文学出版社，1996。

的成熟境地，且打上汉语诗性的独特印记。如果把诗人的生命喻作一条河，那么正像诗人最后的诗《秋》所说：“这条河水渡过夏雨的惊涛，/终于流入了秋日的安恬……”他作于生命最后的二十几首诗歌则“是他远行前柔情的告别，/然后他的语言就纷纷凋谢”（《秋》）。

“归来的诗人”生活于那样的年代，他们的诗歌紧密地与时代意识联系在一起，始终把抒发自我情感与时代和人民的愿望结合在一起，即使历经那么多的政治磨难，他们的诗也依然有一种激情，依然保持着一种坚韧而又通达的人生态度。尽管艺术上各有得失，反思的力度也有不足，但他们每个人的生命存在都是一部沉甸甸的诗作，留给文学史的不只是诗的艺术经验，同时也是一部不屈的心灵史。



第十一章  
历史选择中的改革文学与知青文学

---



“文革”后的中国文学一直被称为“现实主义”的恢复，这当然是针对“文革”时期的文学而言，“文革”时期的文学被认为“概念化”“公式化”，“文革”后的文学则被认为是在寻求对现实的真实反映。当然，就其对历史愿望的表达方面，它确实具有现实性。改革是那个时期最强烈的愿望，文学也正是在这一点上与现实紧密结合在一起，试图以它的理想性期待来建构现实。

伤痕文学在反思“文革”的历史重述中确认了老干部和知识分子的忠诚本质，他们对党和人民的忠诚、他们永不屈服的崇高信念等等，都获得了充分的文学表达。现在，“归来”的老干部和知识分子群体，逐渐成为现实的主体，成为中国经济改革、实现现代化的开拓者和时代英雄。邓小平推行的经济改革路线，扭转了过去“以阶级斗争为纲”的政治方向，到十一届三中全会时，农村的联产承包制已经取得成效，城市企业改革正在着手进行。但改革并不一帆风顺，各种阻力使改革在20世纪80年代初期处在严重的胶着状态。所谓拨乱反正，百废待兴，文学以冲破阻力、锐意进取的改革叙事，强烈表达了现实需要。一系列作家以经济改革为题材，塑造了开拓型的改革英雄形象。少有哪个时期的文学像80年代初的改革文学那样，被人民寄予那么高的期望，历史的所有希冀和方向似乎都要由文学指出。一个转折和改革的时代，由文学来开辟道路。民族—国家的叙事在这里已经不只是想象性的问题，而是如此直接明确地和历史实践紧密联系在一起。

当然，我们在另一维度上，也看到这一时期的知青文学具有非常不同的现实诉求。知青文学也有很强的现实指向性，但他们更注重个人对现实

的感受，试图从个人的经验中获得文学表达的直接依据。改革文学更像是从观念到现实，而知青文学则在个人与现实之间找到更为真实的连接方式。从知青文学这里，中国当代文学的现实主义开始生长出直接的个人经验。

## 时代主体的塑造：开拓者家族

蒋子龙<sup>①</sup>率先站到了时代前列。1979年7月号的《人民文学》发表的蒋子龙的《乔厂长上任记》，当推新时期改革文学的开山之作。这部作品塑造了一个受命于危难之时的改革家的形象。乔光朴面对的是一个百孔千疮的烂摊子，车间管理混乱，工人自由散漫，还有一大群顽固不化的保守势力。但是大智大勇的乔光朴坚强不屈，力挽狂澜。他思想解放、实事求是，讲科学，重知识，爱人才。他最大胆的改革措施就是抓住企业自主权，这是“文革”后中国企业改革迈出的关键一步，鲜明体现了那个时期迫切需要的改革精神。那个时期工厂生产管理的弊端与困惑，都在这部文学作品里有所呈现，并得到切实可行的解决。这个时代需要责任感，现实呼唤改革英雄，走向“四化”更需要乔光朴这样的带头人。乔光朴是在现实主义的文学规范下书写的典型形象，一个重建现实想象关系的时代英雄，反映和表达了那个时期的焦灼的历史愿望。乔光朴作为一个理想化的开拓者形象，是时代渴望的结果。《乔厂长上任记》不仅仅是一部成功的文学作品，也是新时期经济改革的一部及时的启示录。蒋子龙发表《乔厂长上任记》后，收到无数的读者来信，不少企业的厂长经理都给蒋子龙写信，恳请他能多写些这类作品，为改革鸣锣开道。蒋子龙的系列作品创造出了一个“开拓者”家族形象，表达了当时人们的渴望。

柯云路的《三千万》（1980）也在竭尽全力推出有着“岩石雕像”般

---

① 蒋子龙（1941—），河北沧县人。17岁进厂当工人，后入伍在海军服役，转业后在天津重型机器厂当工人。1976年发表小说《机电局长的一天》，1979年发表小说《乔厂长上任记》，同时期有短篇《一个工厂秘书的日记》《拜年》，中篇《开拓者》《赤橙黄绿青蓝紫》《燕赵悲歌》《锅碗瓢盆交响曲》等作品，另有长篇《蛇神》《蒋子龙文集》（8卷）等。

风貌的改革者形象。这篇小说讲述一个老干部重返工作岗位后，整顿一个拖延施工十年的基建工程的故事。主人公丁猛局长，有着战争年代扛枪的经历，也经历过十年“文革”的考验，他重新出来工作，有着硬碰硬的锐气。他也同样被塑造成一个尊重知识，按经济规律办事，并且坚持政治思想工作的好干部形象。与他形成对比的是一个年轻得多的干部张安邦的形象，这是一个反面典型。他被描写成“文革”动乱所造就的，也就是后来被称为“三种人”<sup>①</sup>的那些靠造反起家的干部。老干部复出是一次权力的再交换，这与任何历史时期的权力交换都不同，这次是作为年轻人的造反派（“三种人”）向老干部交权，年轻人大都被看成是在“文革”中靠造反起家的不可靠的反面人物，他们在政治上受到质疑。但随后不久，中国清除了大部分所谓的“三种人”后，不得不提出选拔干部“年轻化”标准。这篇小说像当时的大多数写改革题材的小说一样，正面人物都是斗争经验丰富、政治上成熟而有魄力的老干部。

那时的人们认为，只要老干部复出，中国的问题就会迎刃而解，人们相信已经迎来了一个实现“四化”的大好时机。但也有作家开始认识到，问题可能并不那么简单。随着改革实践的推进，人们不得不正视改革面临的困难。改革文学由此开始具有一定的社会批判意识，在乐观主义的基调中也开始弥漫着一些悲剧性的氛围。水运宪的《祸起萧墙》（1981）对改革英雄遭遇的困境做了直面的描写。小说描写一位叫傅连山的干部主动要求到困难企业去担任领导职务，但却遭遇到层层阻挠，改革方案也困难重重，但他没有后退，而是勇于进取，锐意改革，虽然最后也还是失败。傅连山面对的是无法克服的权力障碍，这些权力与某些民族劣根性纠缠在一起，形成一个巨大的网络，使得傅连山无法施展他的抱负。与力挽狂澜的乔光朴大相径庭，同样才干卓越的傅连山却节节败退。作为一个失败的英雄，傅连山的形象具有相当的悲剧意味，反映了那个时期人们对改革的种

---

<sup>①</sup> “三种人”指“文革”中造反起家的人、帮派思想严重的人和打砸抢分子。在“文革”后一段时期，“三种人”有些被从领导岗位上清除出去，有些被开除出党。在“文革”时期的文学作品中，例如在本书分析过的《朝霞》中的大多数作品中，他们被作为年轻的工人阶级的形象得到塑造，预示着无产阶级专政下的继续革命的未来希望。仅仅数年之后，他们在文学作品中就成了历史丑角。



种忧虑。

值得提到的是，张洁这个歌吟个人情感的女性作家，在1981年底发表了长篇小说《沉重的翅膀》。小说描写国家重工业部在企业管理、政治思想工作以及领导权更迭等方面展开的改革派与保守势力之间的斗争。张洁的目光不仅投向改革所遇到的阻力，她也较早敏锐地意识到改革者本身的现代化问题。“改革者在何种程度上是一个现代人”被推到作者思考的中心地位。主人公郑子云当然还带着理想主义的光圈，他身上却不断折射出对现代化中人的价值取向的探寻。这部小说在叙事上与张洁过去的小说有所不同，显得自由奔放，生活面也相当开阔，对人物的刻画不再是浅吟低唱，而是大刀阔斧，浓墨重彩。不过有时过分注重对人物和事物的评论，人物的语言也缺乏节制，显得有些冗长沉闷。

张贤亮的《男人的风格》（《小说家》1983年第2期），塑造了一位符合80年代的新人的形象（陈抱帖），也给改革文学注入了一种强力品格。同时期李国文<sup>①</sup>的《花园街五号》（《十月》1983年第3期），借助时代变革的大背景来写人物的沉浮与人性的复杂，显示出精湛的笔力。

## 现实的期望：改革攻坚战

1984年，柯云路<sup>②</sup>的长篇小说《新星》把改革文学推向高潮，这部长篇小说长期被看成新时期中国改革文学的里程碑。80年代中期，很多民众为《新星》倾倒，到处都在谈论这部作品。关于《新星》的讲座遍及中国各地，小说被改编成电视连续剧播出后，反响更加热烈。人们试图从这部

① 李国文（1930—），原籍江苏省盐城市，出生在上海。1949年毕业于南京戏剧专科学校理论编剧专业。1981年发表《冬天里的童话》，1982年获首届茅盾文学奖。1986年调到中国作家协会，担任《小说选刊》主编，后一直在中国作协任职。90年代以后，在散文领域收获甚丰，文笔犀利劲道。

② 柯云路（1946—），原名鲍国路，出生于上海，在北京读书，1966年毕业于北京101中学，1968年在绛县插队，1972年在山西榆次锦纶厂当工人，后毕业于西北大学中文系。1985年在山西作协从事专业创作至今。1980年发表处女作《三千万》蜚声文坛，1984年出版《新星》轰动一时。90年代以来时有新作，现居北京。

小说中找到改革的英雄，寄托自己的期望，或者借这部小说来表达自己对中国改革的看法。《新星》讲述一位高干子弟李向南大胆进行农村改革的故事（据说李向南实有原型，但未必是高干子弟，而是青年改革家吕日周，其时38岁的吕日周任山西省原平县委书记）。李向南显然是新一代的改革英雄、年青一代的共产党干部，他大学毕业后到中国山西贫困地区担任县委书记，面对农村的落后和以封建家长式的关系建立起来的权力网络，敢于斗争，勇于开拓。他的工作作风简洁明快，办事讲究效率，关心民生疾苦。作者在他身上寄寓了浓厚的理想主义色彩，使他被民众看成青天大老爷式的人物。事实上，作者也正是按照这种理想来塑造的。李向南这一形象反映了在中国社会主义体制下，民众急切期待正直而有魄力的干部，来解决他们的现实困难，指出改革的前途。作为李向南对立面的守旧势力，如顾荣，他的下属围绕他建立起了一个严密的权力关系网络，谋取私利，保持手中的权力是他们的主要工作。小说在这方面揭示了“文革”后中国现实中存在的保守势力，作者认为这是根深蒂固的传统封建主义文化在起作用。权力高度集中于一部分干部手中，老百姓只能寄望于青天大老爷式的清官，为民主持公道。《新星》背景开阔，故事曲折跌宕，结构紧凑而富有变化，叙事洒脱流畅，在当时确实比较深刻地反映了民众关心的现实问题。但小说对中国的政治体制的理解还显表面，把政治改革的时代要求转换成文化批判，这只能说是现实条件限制了作者进一步的思考。

柯云路这一时期有影响的作品还有《新星》的续集《夜与昼》（1986），以及《衰与荣》（1987），两部作品都是以北京为背景，讲述李向南回到京城后的活动，展示出改革时期社会各阶层的状况，特别是一些干部子弟和知识精英对中国改革的态度和实践。小说叙事视野开阔，气势不凡，议论纵横捭阖，可见作者思想的敏锐与深度。小说思想性过强也未必是好事，此时文学自身的社会效应已经开始减弱，以政治性反思为底蕴的作品已经难以引发社会普遍的共鸣。

农村的经济改革主要是推行联产承包责任制，中国农业自从70年代后期以来，连年获得丰收，农民对现行政策基本持满意态度。但农村也开始出现剩余劳动力，在70年代末至80年代初，农村人口迁徙还受严格限制，

青年一代农民对土地的态度开始有所不同。路遥<sup>①</sup>的《人生》（《收获》1982年第3期）即是把视点对准中国农村，去观察青年一代农民的希望、追求和他们面对的困境。小说讲述农村青年高加林高考落榜后，面临人生选择困境的故事。高加林回到家乡当民办教师，却被村里书记的儿子挤掉，只好务农，这是他不愿意选择的生活。同村姑娘巧珍对他的爱重新激发起他的生活热情。一个偶然的机，他得到到县城的广播站工作，一位有权力背景的县城姑娘黄亚萍出现在他的生活中，促使他断绝了与家乡姑娘的恋爱关系。但上级组织查出他是以不合法的手续进城工作的，结果他被迫离开县城，再次回到乡村这片他要逃离的土地，却又是曾经养育他而且还要与之生死相存的土地，原来爱他的姑娘这时已经另嫁他人。这篇小说写出青年一代农民试图摆脱土地、离开农村，重新选择人生道路却蒙受挫折的艰辛。比较细致地表现了高加林的内心矛盾，特别是他面对爱情时的复杂心理。作者把中国农民的命运，他们的希望和失败，表现得相当透彻，在当时对于有农村背景的青年人有相当强的感染力。90年代以后，农民已不再为土地所束缚，他们可以随便进城当民工，但等待他们的同样是一条困难重重、艰辛苦涩的道路。

这时期有些小说描写农村实行联产承包责任制后发生的变化。高晓声的《李顺大造屋》（1979）写农民在历次政治运动中的坎坷命运，叙述农民连造一栋房子的愿望都历经几十年不得实现的故事。《陈奂生上城》（1980）则写中国农民在改革开放年代成为土地的主人后，精神面貌和心理都很快乐的状态。高晓声的小说显示了很强的乡土气息，带有浓厚的江南风土人情意味。

总之，中国80年代初期的改革文学是那个时期的特殊产物，它带有

---

<sup>①</sup> 路遥（1949—1992），原名王卫国，出生于陕西榆林清涧县，7岁时因为家里困难被过继给延川县农村的伯父。曾在延川县立中学学习，1969年回乡务农。1973年进入延安大学中文系学习，其间开始文学创作。大学毕业后，任《陕西文艺》（今为《延河》）编辑。1980年发表《惊心动魄的一幕》，1982年发表中篇小说《人生》，蜚声文坛。1986年，中国文联出版公司出版了《平凡的世界》第一部，1988年5月25日路遥完成《平凡的世界》全书。1988年和1989年中国文联出版公司又相继出版了第二部和第三部。于1991年获第三届茅盾文学奖。1992年，43岁的路遥因病逝世。

很强的回应现实要求的色彩，有些作品也带有概念化和夸张的痕迹，但它反映了走向改革开放的中国民众的心理愿望，给人们提供了认识现实的形象体系和情感意识。这个时期的文学作品的影响是如此之大，对重新塑造人们的精神生活起了决定性的影响，凭此就不应该忽略它的历史地位。不管怎么说，改革文学是新时期文学中现实感最强的文学现象，经历过如此强烈的现实愿望的表达，文学对时代精神的强有力把握也耗尽了它的激情，从而使得文学不可避免地转向艺术本体和个人经验。

### 知青文学：归来的迷惘

“文化大革命”结束后，知识青年逐渐返城或上大学，其中不少人开始写作，重述知青生活经历，因此有了知青文学。最早的知识青年上山下乡运动始于1955年8月9日，北京青年杨华、李秉衡等人向共青团北京市委提出到边疆区垦荒，该年11月份获得上级组织批准，由此掀起城市知识青年到农村和边疆垦荒的热潮。但这还只有部分城市青年陆续到边疆垦荒。“文革”中的成规模的知识青年上山下乡，始于1968年12月，毛泽东下达了“知识青年到农村去，接受贫下中农的再教育，很有必要”的指示，上山下乡运动拉开新一轮序幕。1968年当年在校的初中和高中生（1966、1967、1968年三届学生，后来被称为“老三届”），全部前往农村。据有关方面统计，“文革”中上山下乡的知识青年总人数达到1600多万人，十分之一的城市人口来到了乡村。当时的口号十分豪迈：“毛主席挥手我前进，广阔天地炼红心”，鼓舞了成千上万中学生到农村去。他们告别父母，远离城市，到艰苦的地区去劳动，这实际上是人生经历的严峻考验。读一读本书前面所引述的郭路生（食指）1968年写的《这是四点零八分的北京》一诗，就可理解那时的知青到农村去的心理感受。但令人惊异的是，80年代上半期，知青文学却很少把他们经历过的农村生活写得悲惨消极。<sup>①</sup>以

---

<sup>①</sup> 这里所说的知青文学主要是知青小说，为了与伤痕文学和寻根文学对等，这里使用知青文学这种说法。但在有些阐述中为求前后文语境，也使用知青小说这种说法。

“右派”作家群为创作主体的伤痕小说，已经把“文革”造成的伤痕暴露了一次，然后向着重述知识分子和老干部的历史，表现“伤痕之美”（如张贤亮）方面转化。80年代初期步入文坛的知青群体，带着这个时期的憧憬和信心，也开始重述自己的历史。显然，知青文学与伤痕文学有交叉或重叠的关系，背景大都是“文革”，但“文革”不过是一个时间背景，这些故事已经没有伤痕文学的那种对“文革”的控诉性或强烈的批判性。在知青文学中，知青生活以个人经历的形式浮现出来，往事依稀，弥漫着个人的情感记忆，对青春年华的眷恋，对乡村和土地的深情，这一切都使知青文学变成了一首忧伤而瑰丽的青春奏鸣曲。

除了少数知青文学与当时的背景构成反思性的紧张关系外，大多数的知青文学采用一种回忆性的叙事。这种回忆当然也陷入困惑和迷惘，但少有反思的力度。随着这一代人在社会中获得更多的生存机会，例如，知青开始进入大学学习或毕业后开始工作，知青文学处理历史/现实的方式和态度开始发生明显变化。70年代末，属于伤痕文学系列中的知青文学与80年代初的知青文学，在情调和主题方面已经明显不同。知青文学似乎因为一代人的迅速成长，而突然获得了精神信念。这使得知青文学从低调向高昂转变，正如后来转向“文化寻根”一样，知青文学在承前启后的过程中，同时建构了主体生成的历史。

最早且比较有影响力的知青文学当推孔捷生的短篇小说《在小河那边》（《作品》1979年第3期）。小说讲述一对男女知青在艰难岁月中相互吸引到相依为命的恋爱经历。对插队生活的反感和对现实的不满，使他们找到共同语言。他们觉得自己变成了两个与世隔绝的孤独者，“觉得自己被欺骗和愚弄了”，他们共同的生活目标就是离开农村回城。然而，命运也在捉弄他们，这两个相依为命的人却发现是兄妹俩，几经周折，最后发现并非有血缘关系。他们属于两个不同家庭，他们各自的家庭因为政治斗争反目为仇，相互揭发，或者父母之间断绝夫妻关系，或者父子之间敌对为仇。这是最早否定知青“上山下乡”政策的小说，作者毫不掩饰地揭示出知青经历是浪费了青春年华这一事实。同时期，甘铁生的《聚会》（《北京文艺》1980年第2期）和阿蕾的《网》（《钟山》1980年第1期），也表现知青生活的艰难与苦闷，着力暴露那场上山下乡的革命运动，给一代青年

造成的严重的精神创伤。这些知青小说调子显得低沉灰暗，比较注重实录生活经历。

1980年底，叶辛发表长篇小说《蹉跎岁月》（《收获》1980年第5—6期），使知青文学具有了高昂悲壮的基调。小说讲述勤奋正直但出身不好的知青柯碧舟，不断遭受各种生活挫折却始终不渝奋发向上的故事。“历史反革命”的儿子柯碧舟在“血统论”横行的年代，作为一个内控对象，生活在极度压抑之中，无论他如何努力都得不到正确的理解和评价。他与漂亮的高干子女杜见春相识，杜见春也心仪他的才华，但听说他的父亲是“历史反革命”时，不得不望而却步。绝望的柯碧舟企图自杀，为村寨上的姑娘邵玉蓉和她的父亲所救，这对年轻人产生了爱情。但后来邵玉蓉不幸牺牲，柯碧舟又陷入痛苦之中，但他战胜绝望，努力振作。这时杜见春也因为父亲被打成“走资派”而陷入绝境，柯碧舟诚心相助，使杜见春重获生活的勇气，他们的爱情也再度萌发，经过一系列的生活考验，终于走在一起迎接未来的生活。小说的特别之处在于抓住令一代青年痛苦不堪的“血统论”为切入点，去展示一代知青经历的生活波折，引起了同代青年的共鸣。小说写了形形色色的知青，但集中笔墨刻画柯碧舟和杜见春这样的为“血统论”所压制的青年，描写他们在困境中所经历的心灵磨难，以及与不公正的命运奋力抗争的勇气和毅力。小说发表后，成为刚刚走出历史阴影的一代青年的精神动力，发行量超过100万册，改编成电视剧后，影响再掀波澜。这部小说依然还有伤痕文学的特征，也对“文革”表达了鲜明的批判意向，但青春的爱情与对人生的信念的激情压倒了一切，使知青文学具有一种昂扬的精神格调。

80年代初期，知青作家群还显得稚嫩，但他们也显示出一种新鲜与活力。知青作家张抗抗虽然不侧重写知青生活，但她致力于写当代青年的生活，因而她的小说在当时总是引起热烈的讨论。在继描写第一代大学生生活的小说《夏》（1980）之后，张抗抗又发表了《北极光》（《收获》1981年第3期），对当代青年的矛盾心态和新的生活抉择展开了细致的探索。这些作品风格淡雅，在情感的展开中透出迷惘和憧憬。一切都写得自然和平静，但恰恰是这种在当时看来并不深刻有力的叙事，把个人的心理情感作为表现的中心，给寻求个性和思想解放的一代中国青年提示了精神导引，



在那个时期显示了它的独特的作用。“北极光”那种遥远感，那种美丽和虚幻，正是那个时期的青年人对未来想象的心理投射。

作为知青作家，史铁生<sup>①</sup>始终显得极为独特，人们总是将他的独特归结于他的残疾人身份，但他一直对美好的事物有特殊的敏感，能够在最困苦的生活中发现美。较早写的《我们的角落》（《小说选刊》1980年第4期）就在冷峻中不时闪现温馨的色调。《我的遥远的清平湾》（《青年文学》1983年第1期）对知青生活的描写显得与众不同。小说不再直接剖析知青一代人的心灵创伤，或感叹失落的青春，而是以细致的笔墨去描写乡村的风土民情和农业事物。在人们急剧追赶现代化或是反思性批判时，史铁生这篇写知青的小说可谓是逆历史潮流而动。他在委婉清俊中写出了知青与当地村民相濡以沫的情意。知青生活不再是迷惘与愤慨，而是有那么多值得记忆和眷恋的细节。史铁生本人因为知青经历而落下严重的残疾，但他没有怨恨命运，而是去发掘过去生活中存在的那些闪光的质地，以平静的眼光去看陕北贫困生活中包含的意味。小说运用散文笔法，以清新的抒情风格，简略却细致地刻画陕北的生活风情。

1985年，史铁生发表《命若琴弦》，小说讲述老少两代盲人的故事，在生存的绝境中，对爱的渴望与宿命构成不可克服的冲突。小说直击人的心灵幽暗处，微弱的光亮闪烁着生命无奈的坚韧。小说取名“命若琴弦”，多少有些作者的自况。那年史铁生36岁，在病痛暗淡中，他是不甘的。那琴弦并非如若游丝，而是在他的弹奏下，铮铮作响。

史铁生对小说保持着始终不懈的形式探索的热情，在90年代以后，他实际上是少数几个不懈探索形式的先锋派作家之一，一直在叙述形式的不断变换中展开实验和形而上哲思的探索。如90年代以后的《务虚笔记》《我的丁一之旅》，在对生存的形而上学意义的探究中，在小说表现形式方面也有新的开掘。史铁生在小说叙事中一直追求形而上意念，并不畏惧艰涩

---

<sup>①</sup> 史铁生（1951—2010），北京人，1967年毕业于清华附中初中部，1969年到陕北延安地区插队。三年后因双腿瘫痪回到北京，在北新桥街道工厂工作，后回家疗养。1979年开始发表作品。早期发表的作品有《午餐半小时》等。从《我的遥远的清平湾》《奶奶的星星》开始为文坛关注。



或玄虚，要用思想穿过生活的现场。对于史铁生来说，所有的形式探索，都是与他要探究生命的诸多意味内在化地联系在一起的。他的故事，就是他的生命本身，就是生命能握住的那些时刻和事实。关于生命体验的写作，关于文学与生命经验的内在联系方式，史铁生的创作有着独特而不容忽略的意义。

女作家铁凝<sup>①</sup>虽然很少写知青题材，但习惯上把她放在这一群体来分析。铁凝算是少年得志，1980年刚满23岁就出版小说集《夜路》，虽然还显得稚拙，但那种流畅与明丽颇为令人惊异。她有相当好的家学渊源，父亲是著名画家，母亲是音乐家，这使她从小就拥有过人的艺术感受力，加之天资聪慧，早期的作品显出一种独特的纯净之气。1981年，铁凝发表《渐渐归去》《那不是眉豆花》，显示出描写生活的才能，以及独特的韵致。《哦，香雪》（《青年文学》1982年第5期）的发表更使她让人不得不刮目相看。这篇小说写乡村女子对外面世界的向往，清新纯净。铁凝的小说叙事中一直隐藏着一个持续的主题，那就是生活于乡镇的普通人如何试图摆脱狭隘封闭的生活圈子，走向外部更加开放的文明的生活。其中，她尤为关注的是笔下人物如何摆脱内心的狭隘性。这篇小说表达的时代气息自然而不做作，有感动人心之处。1983年，铁凝发表引起广泛讨论的《没有纽扣的红衬衫》，写一个敢于表现自己个性的16岁女学生的精神面貌。这个喜爱穿没有纽扣的红衬衫的少女，凭着她的少女天性打破刻板的生活规范，大胆追求美好自由的生活风格。这些行为现在看来自然而然，而在80年代初期，则是极富有争议的思想作风问题。这篇小说在青年学生中传诵一时，成为当时个性解放、表现自我的象征。铁凝后来还出版长篇小说《玫瑰门》（1988）等作品，风格更趋于成熟且多样化。本书其他章节再做讨论。

---

① 铁凝（1957—），女，出生于北京，祖籍河北赵县。1975年高中毕业后到河北博野县农村插队，同年《会飞的镰刀》被收入北京出版社出版的儿童文学集。随后在《上海文艺》《河北文艺》等文学期刊上发表作品。1979年调保定地区文联《花山》编辑部任小说编辑。1984年调入河北省文联从事专业创作。2007年被选为中国作家协会主席，2018年兼任中国文联主席。主要作品有长篇小说《玫瑰门》（1989）、《无雨之城》（1994）、《大浴女》（2000）、《笨花》（2005）。另有铁凝系列、铁凝文集多种，收录铁凝中短篇小说。

王安忆<sup>①</sup>1969年初中毕业，年仅16岁就到淮北插队，三年后调到当地文工团演奏手风琴一类的乐器，1978年回城。从小说写作的经验看，三年知青经历似乎并未给王安忆留下特别深刻有力的印象，反倒是六年文工团的生活不断在她的小说叙事中时隐时现。文工团也是知青生活的另一种形式的延续。王安忆在写作文工团生活时，带有很强的知青一代人的观点。最典型的是她后来写的“三恋”（《小城之恋》《荒山之恋》《锦绣谷之恋》）以及在90年代初期写的重审理想主义的小说。王安忆关于知青生活的小说《本次列车终点》（《上海文学》1981年第10期），与回顾知青经历的流行主题不同，较早注意到知青返城后所面对的现实问题。主人公陈信经历十年的知青生活的磨炼，终于回到日夜思念的家乡上海，因此“感到一阵从未有过的安心”。但是，城市生活已经今非昔比，已经陌生的环境和紧张的节奏，使他找不到自己的准确位置。他很快就产生失落感，开始了寻找“真正的归宿”的思索。小说通过对现在的失落与迷惘的描写，深刻揭示了这代人被耽误了青春年华的悲剧命运。王安忆似乎力图给出一些希望，然而，这种失落与迷惘显然不是暂时的，它决定了这代人的道路始终艰难曲折。王安忆此后不久发表的《流逝》（《钟山》1982年第6期）是一篇颇受好评的小说，讲述一位妇女从富裕到贫困再到富裕的生活变化，显示出她表现人物心理意识的艺术才能。王安忆一直被认为是中国内地最有才情的女作家之一，她后来的小说显得大气，女性色彩不浓，尤为注重从她这一代人的经验来看待现实，总是不懈地思考这代人的生活价值，揭示他们被历史选择的命运与他们试图重新选择的那种矛盾状况。她后来有多部长篇小说，如《纪实与虚构》（1993）、《长恨歌》（1996）等，都显示出叙事的丰富与厚重，当然枝节细密横逸也使王安忆小说在艺术上有繁复之嫌。

<sup>①</sup> 王安忆（1954—），女，出生于南京，次年随母亲茹志鹃迁至上海读小学，初中毕业后赴安徽淮北农村插队，1972年考入徐州地区文工团工作，1978年回上海，任《儿童时代》编辑。1978年发表处女作短篇小说《平原上》，1987年进上海作家协会从事专业创作。现为复旦大学文学院教授。主要作品有小说集《雨，沙沙沙》《王安忆中短篇小说集》《流逝》《小鲍庄》等。长篇小说《纪实与虚构》《叔叔的故事》《我爱比尔》《长恨歌》《富萍》《启蒙时代》等，以及论著《心灵世界——王安忆小说讲稿》等。其中长篇小说《长恨歌》获得第五届茅盾文学奖。

1982年，孔捷生的中篇小说《南方的岸》引起热烈反响。这篇小说把知青返城后的那种失落和迷惘感，改变成积极主动的理想主义。小说描写知青易杰从海南岛农场回到广州后，经营了一个小餐馆，他的生活变得安定，但思想却难以平静。他认为他不能只顾自己的利益，满足于经营小餐馆，而是应该继续承担起责任，建设好海南岛的农场：“无数往事都一笔一画地铭刻下来了，我肩上已负起那么多人的悲欢，它们不会对我无所要求的。我不是一直为这种使命感弄得辗转不安么？”他意识到自己必须为完成这个使命而奋斗，否则他今后将永远不得安宁。为了服从这一使命，他甚至重新选择了自己的感情生活。80年代初期依然是一个理想主义盛行的时期，理想主义似乎是医治精神创伤的良药。《南方的岸》试图抹去一代知青的挫折感，而代之以担当责任的英雄主义精神去激励人们，其社会意义当然不可否认。但中国文学总是不断以模糊的面向未来的观念去引导社会，给现实矛盾以想象性的解决，孔捷生的《南方的岸》风行一时，也说明那时的人们只能习惯于从向前看的想象中去获得战胜挫折感的力量。

## 时代的精神镜像：超越的理想主义

由于梁晓声<sup>①</sup>的出现，知青文学被注入了粗犷的情愫，并被涂抹上一层浓重的英雄主义色调。梁晓声在70年代末写过一些短篇小说，但影响不大。1982年发表《这是一片神奇的土地》（《北方文学》1982年第8期）后，开始成名并引起广泛影响。小说讲述一支知青垦荒队经过危险的沼泽地，到艰苦的荒原建立垦荒点的故事。描写了北大荒极其艰苦危险的生存条件，但他没有停留在对苦难的展示上，也不刻意做深沉的反思，而是把

---

<sup>①</sup> 梁晓声（1949—），原名梁绍生，出生于哈尔滨，祖籍山东荣成。1968年中学毕业后到北大荒生产建设兵团当知青，1974年被推荐到复旦大学中文系学习，1977年毕业后分配到北京电影制片厂从事编辑工作，1988年到儿童电影制片厂任编剧，现在北京语言大学任教授。2004年，出版五卷本中篇小说集《弧上的舞者》（南海出版社），2006年出版长篇小说《伊人，伊人》。

艰难困苦的北大荒作为一个背景，来展示一代知青英勇奋斗的壮举。这些来自大城市的青年彻底抛弃过去的一切，决心与这块土地打成一片。上海姑娘李晓燕，能歌善舞，自愿来垦荒队，而且立誓三年不回家，并向全连女青年倡议：不照镜子，不抹香脂，不穿花衣服，竭力把自己改造得更符合“劳动者的美”。最后她们都为这块土地献出了生命。梁晓声的“北大荒文学”不同于同时期反省知青经历的文学的那种悲戚幽怨之音，他用高昂的声调去讴歌同代人的战斗经历，表达他们无私的奉献和面对自己历史的无悔无恨的感情。叙事也颇为刚健雄劲，充沛浓烈的抒情意识与一些细致的感情纠葛相交织，使这篇小说在激越的书写中不失委婉动人的情致。

梁晓声的“北大荒文学”在当时的同代知青中激起了极大反响，随后他的中篇小说《今夜有暴风雪》（《青春丛刊》1983年第1期）以更加充沛的英雄主义豪情书写了北大荒一代知青的气质与命运。小说讲述1979年冬天，在北大荒生产建设兵团某团正在召开的一个关系到全团八百人返城还是留场的决策会议上，团长与政委发生了分歧。正当此时，扣压在总部的关于三天内办完返城手续的机密被泄露了，散居在方圆数十里内的知青们举着火把，驾着各种车辆涌向团部。正在此时，北大荒特大暴风雪也席卷而至，凶猛地袭击着骚乱的人群。在这个不寻常的夜晚，作者对各种人物按其各自的思想、心理和性格进行了充分的表现，相当尖锐地揭示了极左思潮在建设兵团造成的恶果和给青年们带来的种种命运。

梁晓声塑造的这些英勇献身的兵团战士形象无疑带有理想化的色彩，但那时的热血青年确实比比皆是。在当时人们更关注那种青春激情，王蒙对这篇小说也是赞赏备至：“它气势宏伟，对比强烈，冲突尖锐，气氛紧张，整个小说非常抓人，读起来难于释手，读后心怦怦然，心潮久久难以平息……”，“它不是写在书斋案头，而是诞生在北大荒一望无际的暴风雪之中”。<sup>①</sup>确实，那个悲剧性的故事本身就在那个时代的青春生命价值的本质揭示得非常透彻：如此昂扬的青春生命以如此方式抛洒在黑土地上。

梁晓声后来还有长篇小说《雪城》（1988）并被改编成电视连续剧，

<sup>①</sup> 王蒙：《英勇悲壮的“知青”纪念碑》，原文载于《青春》丛刊，1983年第2期，引文参见《王蒙文集》第7卷，华艺出版社，1993，第387—388页。

其影响之大也是空前的，这说明知青一代人的经历和精神气质有着相当强大的现实基础。人们热衷于从文学作品中获取多种力量，这取决于这一时期的实际需要。80年代是需要昂扬向上的力量的，备受挫折的一代知青需要浓郁的精神鼓舞和抚慰，梁晓声的英雄主义和理想主义诉求及时提供了这种需要。在这一意义上来说，梁晓声具有历史的敏感性，他能敏锐抓住这代人在新的历史条件下所需要确定的自我形象。多年之后，梁晓声又创作了一部电视连续剧《年轮》（1995）。理想主义的那一页已经翻过去了，知青的历史以更加平和本真的个人记忆的方式表现出来。梁晓声写作《年轮》时也正是这种状态，写出了知青生活的那种朴素质地和个人更为丰富复杂的内心感受。2019年，梁晓声以三卷本长篇小说《人世间》（2018）获得第十届茅盾文学奖。

80年代上半期是一个激情洋溢的时代，文学更是充满了昂扬向上的力量。在这一时期，张承志<sup>①</sup>的理想主义也许最为耀眼，他的一系列小说都以饱满的激情倾诉着这个时代青年人不可遏止的历史愿望。张承志1968年到内蒙古草原当牧民，辽阔苍凉的草原赋予他以雄劲勇猛的气质，草原牧民的深情则给了他永志难忘的记忆。他的第一篇小说《骑手为什么歌唱母亲》（《人民文学》1978年第10期）就是这种情怀的直率表达。在小说中，作者宣称：“母亲—人民，这是我们生命的永恒主题！”张承志所有关于草原生活的小说都贯穿着这一主题，他的“母亲—人民”可能具有具体的个人记忆的内涵，但也依然带着现实主义文学惯常的普遍性含义。张承志总是以浓烈的感情书写他的草原记忆，把个人的青春经验与对牧民的感激之情融合在一起，赋予知青历史以苍凉沉郁的基调。《黑骏马》（《十月》1982年第6期）以强烈的抒情性叙事使张承志获得了空前的声誉。这篇小

---

① 张承志（1948—），回族，生于北京，原籍山东济南市。1967年从清华附中毕业后到内蒙古乌珠穆沁旗插队。1975年毕业于北京大学历史系考古专业，1978年考入中国社会科学院研究生院民族历史语言系，1981年毕业并获得硕士学位。曾供职于中国历史博物馆、中国社会科学院民族研究所、海军创作室等处。现为自由职业作家。1978年开始创作，曾获第一届全国短篇小说奖，第二、第三届全国优秀中篇小说奖及全国少数民族文学创作奖。已出版著作三十余种。代表作有《北方的河》《黑骏马》《西省暗杀考》《清洁的精神》《金牧场》《心灵史》等。

说讲述一个被蒙古族收留的汉人与牧民建立深厚友情的故事。主人公白音宝力格长大成人离开草原去上大学，多年后他回到草原找寻往日的记忆，但慈爱的老奶奶已经去世，初恋的情人索米娅也已远嫁他乡。他骑着黑骏马四处追寻，终于找到往昔的情人，但索米娅已经不是梦中的小姑娘，而是被沉重艰难的生活折磨着的三个孩子的母亲。这是典型的知青叙事：往事在记忆中变得无比美好，怀恋与感恩是成长为时代主人公的人们最能体现崇高感的一种情怀。怀旧、寻找、失落、感奋，承担历史责任，这些情感叠加在一起，使张承志的叙事显得辽阔宽广而激情四溢。

1984年，张承志发表《北方的河》（《十月》1984年第1期）。在题记里，他写道：

我相信，会有一个公正而深刻的认识来为我们总结的，那时，我们这一代独有的奋斗、思索、烙印和选择才会显露其意义。但那时我们也将为自己曾有的幼稚、错误和局限而后悔，更会感慨自己无法重新生活。这是一种深刻的悲观的基础。但是，对于一个幅员辽阔又历史悠久的国度来说，前途最终是光明的。因为这个母体是会有—种血统，—种水土，—种创造的力量使活泼健壮的新生婴儿降生于世，病态软弱的呻吟将在他们的欢声叫喊中被淹没。从这种观点看来，—切又应当是乐观的。

这是一个乐观的时期，张承志的英雄主义和理想主义应运而生。只有那个雄浑的大自然背景，只有北方那四条巨大的浸透着历史文化和民族魂灵的河流才能与这个渴望“重新生活”的自我形象相配。

张承志曾经骑着“黑骏马”在北方辽阔的草原上寻觅他失落的青春记忆，但《老桥》中的那种忧郁、怀恋、失意和迷惘并不仅仅是张承志个人的记忆，而是属于整整一代知青群体的集体记忆。那段记忆被埋葬之后却获取了现实的激情，它是用于书写“大写的人”的理想铭文。获得了历史起源和现实本质的主体，现在站立在雄浑的大自然面前来确定自我的历史。对于迫切希望揭示自我本质力量的主体来说，仅仅依靠“十七年”和“文革”十年的短暂历史当然不够，它必须要有更加久远的历史，并



且与“人”的自然本性相沟通。这个挣脱了“文革”记忆的“人”，现在逐渐开始向更加久远的历史传统，向更加广阔的大自然吮吮自我的生命本质。

于是，张承志的那个“他”——那个一直在母亲的怀抱里长大的苦难之子，那个被父亲遗弃的孤独之子，现在突然感悟到自我的生命力量，迅速决定抛弃那个“狗东西”（给予他肉体生命并且遗弃他的生父）。他站在“自信而强悍”的大河边：

可是，今天你忽然间发现，你还是应该有一个父亲，而且你已经给自己找到了一个……今天真好，今天你给自己找到了父亲——这就是他，黄河。他走到黄河边上，他感到眼前的大河充满神秘：“哦，真是父亲，他在粗糙又温暖地安慰着我呢。‘爸——爸’他偷偷试着嘟囔了一声，马上就觉得无比别扭和难受。远处的河水不可思议地凸起着摇荡着。你告诉我一切吧，黄河，让我把一切全写上那张考卷……那将不是一张考卷，而是一支歌，一首诗，一曲永恒的关于父与子的音乐。

现在，这个长期被父亲抛弃并仇视父亲的儿子，从大自然那里获得了充溢的生命力，他反过来抛弃了那个“狗东西”，成了自然之子，也是历史、传统之子。这个大自然（河流）不仅象征着生命的源流，也象征着民族、祖国、历史和文化传统。那片被嵌入河流的彩陶，在整个故事的讲述中显得偶然而勉强，但却绝对必要，因为“古老的彩陶流成了河”，这片彩陶轻而易举就把伟大的自然与悠久的历史缝合在了一起。我们的自然之子不仅分享着大自然的无穷生命力，而且自然地汇入了历史与文化传统。当然，在这里，自然是第一义的，历史和文化传统与其一脉相承，并且构成其生命本质。

于是，苦难之子结束了他的幼稚而孤独的岁月，畅游北方四条河就是一次想象性地施行“成人礼”的伟大仪式：“我就要成熟了……我就要成人了……他心里充满了神圣的豪情。我感谢你，北方的河，他说道，你用你粗放的水土把我哺养成人，你在不觉之间把勇敢和深沉、粗野和温柔、



传统和文明同时注入了我的血液。你用你刚强的浪头剥着我昔日的躯壳，在你的世界里我一定将会变成一个真正的男子汉和战士。”张承志的理想主义是那个时期个性解放、寻找自我的最充分的表达，也是渴望成为历史主体的知青群体的精神写照。

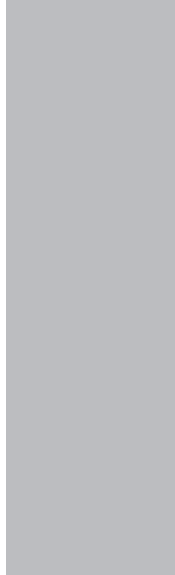
《北方的河》发表后引起强烈反响，那种洋溢着理想主义精神的英雄气概和强烈的个人主义色彩，给本来失意的知青一代人及时提示了振作起来的召唤。“文革”已经过去近十年，人们不再是被那个“狗杂种”抛弃的无父之子，人们在现实与历史的重新结合中，找到了生命之源，找到了现实的力量。有人总结知青文学的三大主题是：青春无悔，蹉跎岁月，劫后辉煌。张承志的小说概括了这三大主题，他以多少有些夸张的激情奏响了重新开始人生拼搏的时代号角。张承志的身上永远不缺乏红卫兵式的豪迈，也始终有能力扣紧擂响战鼓的节奏，他后来的作品则加入了某种坚持信仰的激愤，他永不放下的拒绝与批判姿态，使他保持独往独来的孤傲，这不只是他的态度，而且还是他的文体和风格。

知青文学在总体上缺乏对知青这代人自身的反思，展示蹉跎岁月的壮丽与沉湎于青春失落的情绪占据主导地位，实际则遮蔽了对知青这代人与历史关系的更深入的思考。张抗抗在《无法抚慰的岁月》一文中写道：“我们这一代人曾经历的苦难，已被我们反复地倾诉与宣泄，我们这一代人内心的伤痛和愤懑，已激起了世人的广泛关注；我们这一代人对于历史和社会的质问，已一次次公之于众；然而临近 20 世纪末，我们这一代人，是不是能低头回首，审视我们自身，也对我们自己说几句真话呢？”<sup>①</sup> 知青参与了那段历史，是很多历史事件的参与者和制造者。虽然说人终究是历史的产物，但何以被历史这样塑造而不是被那样塑造，这还是要对作为主体的人的反思，过于美化知青的青春岁月并不是客观的态度。

知青文学在 80 年代后期明显退潮，已成名的知青作家逐渐转向非知青题材。因为寻根文学对知青文学的替代，现代派或“新潮小说”使新时期文学转向文学自身的探索。随后的“向内转”则使文学性价值上升为文学关注的重心。马原、残雪、莫言和随后的先锋派文学，都使中国当代文

<sup>①</sup> 张抗抗：《无法抚慰的岁月》，载《天然夏威夷》，河南文艺出版社，2002，第 219 页。

学离开了原来反思历史的轨道，或转向历史叙事，或转向文学本体。知青文学到90年代之后又有所回升，有影响的作品有：郭小东的《中国知青部落》、邓贤的《中国知青梦》、老鬼的《血色黄昏》。2004年，姜戎的《狼图腾》出版，引起巨大的反响。实际上这部作品也属于知青文学（或者称之为“后知青文学”），但它思考民族性的主题已经远远超出了知青文学惯常的主题。尽管知青的故事还在以不同的方式在当代文学中不断表现出来，但作为一个有着特殊的反思性背景和主题意向的知青文学已经终结，这使人们可以在更为广阔的思想背景上来重新叙述知青历史。



## 第十二章

### 应对西方潮流的现代派与寻根派

---



80年代中国文学历经各种转折、多种多样的潮流和高潮，如果说有什么最根本的变动的話，那就是从现实主义到现代主义艰难转化的趋势。这一趋势直到今天还没有完成，历史与现实的制约，使中国文学必然只能走自己的道路，即使是借鉴汲取世界的优秀文学的经验，也依然是以中国故事、中国文化传统，中国文学的既有的艺术经验为本位。但是，80年代的中国是风起云涌的时代，开放、面向世界，学习一切先进的经验这是它蓬勃有力的动力所在，在文学上尤其如此。80年代中期，人们无法否认有一种变革的潮流在持续涌动，这使中国文学在审美表现形式方面出现了前所未有的多样性和丰富性。这种局面的出现，有赖于西方现代主义文艺思潮对中国当代文学的冲击。1949年以来的文学经历过多次运动的磨砺，但都没有80年代后期，中国文学面对西方现代主义思潮所作出的应战那样主动和具有文学性，它出于文学发展到现阶段的必然需要，出于讲述中国故事的必然选择，出于有创新意识的作家们的敏感性——它与当代中国整体的改革开放进程同步进行。尽管现代主义思潮展开得并不充分，与既有的文学观念和文学经验也有矛盾，但正因为此，不充分的现代主义文学/文化运动对中国随后的文学发展进程有着深远的影响。

## 现代主义兴起的历史背景

现代主义在西方是一项声势浩大的艺术运动，自19世纪后半期开始，前后持续了大约半个多世纪。关于现代主义运动的时限问题一直没有定论。

法国批评家罗兰·巴特把现代主义的产生从1850年算起，他在《写作的零度》里认为：1850年左右，传统的写作崩溃了，从福楼拜到今天的整个文学都成了语言的难题。<sup>①</sup>这是把现代主义起源推得最早的观点。美国批评家艾德蒙·威尔逊的关于现代主义的经典著作《阿克瑟尔的城堡》（1931）把象征主义文学运动作为现代主义的开端，并且把1880年左右视为象征派文学的起点<sup>②</sup>。西利尔·康诺利在《现代主义运动——1880至1950年英美法现代主义代表作100种》（1965）中认为，1880年是一个转折点，从这时起，可以确定，现代主义运动确实形成了。袁可嘉认为：“现代文学是1890—1950年间西方主要资本主义国家间流行的一个国际文学思潮，它是一个包括象征主义、未来主义、意象主义、表现主义、意识流和超现实主义文学六个流派的总称。”<sup>③</sup>

现代主义被认为是一次剧烈的艺术史革命，赫伯特·里德在1933年写道：“在现代以前，一直就有艺术史上的变革，每一代都有变革，而且大约每一世纪都周期性地产生一种更广泛或更深刻的感情变化，这种变化就被认为是一个时期——14世纪，15世纪，巴洛克时期，洛可可时期，浪漫主义时期，印象主义时期，等等。但我认为，我们已能看出，当代的变革有着不同的性质：它并不是暗示倒转、甚至倒退的变革，而是解体，是退化，有些会说是崩溃。它的特征是灾难性。”<sup>④</sup>另一位艺术史家C.S.刘易斯认为，西方整个历史最伟大的时代划分——比过去把黑暗时代同古代分开，或把中世纪同黑暗时代分开的那种划分更加伟大——乃是把现代同简·奥斯汀和沃尔特·司各特的时代划分开来。这两个时代在政治、宗教、社会价值、艺术和文学各个方面都有很大差别。他认为：“以往任何时代都

① 参见罗兰·巴特：《写作的零度》，李幼蒸译，生活·读书·新知三联书店，1988，第94—96页。

② 艾德蒙·威尔逊：《阿克瑟尔的城堡》，江苏教育出版社，2006，第16页。尽管威尔逊把爱伦·坡看成是象征主义的先知，把1852年波德莱尔出版爱伦·坡小说的翻译本看成是现代主义早期比较有影响力的一个事件，但他还是认为正式的象征主义运动源于法国，且原则上只限于诗歌。他引述了法国评论家古尔蒙描述的他在19世纪80年代一个下午发现一本小杂志时的兴奋。

③ 袁可嘉：《欧美现代派文学概论》，上海文艺出版社，1993，第6页。

④ 赫伯特·里德：《现在的艺术》（修订版），伦敦，1960，序言部分。

没有产生过这样的作品，这些作品在它们那个时代能象立体派艺术家、达达主义者、超现实主义者和毕加索等人的作品在我们这个时代这样新颖得令人震惊，令人困惑。我深信对诗歌来说……也是如此……我看不出有谁能怀疑这一点：比起任何其他的‘新诗’来，现代诗歌不仅具有更多的新颖色彩，而且还以一种新的方式表现出它的新颖，几乎是一个新维度里的新颖。”<sup>①</sup> 大多数艺术史家倾向于认为现代主义开启了一个新的时代，它产生于一个深刻的思想再评价以及社会和思想变化的时期。马尔科姆·布雷德伯里和詹姆斯·麦克法兰写道：“它日益支配着我们伟大作家的感情、美学和思想，而且成为我们最敏感读者的幻想中适当的、必不可少的东西……它也是一场革命运动，利用了思想上广泛的再调整，以及人们对过去艺术极端不满的情绪——这场运动在本质上是国际性，其特点是拥有丰富的思想、形式和价值，它们从一个国家流传到另一个国家，从而发展成西方传统的主线。”<sup>②</sup>

现代主义兴起于资本主义剧烈变革的时期，反映了因经济高度发展，传统社会解体后西方社会重估一切价值体系而面对的精神危机。现代主义崇尚个人表现，追求神秘主义和不可知论，强调艺术的形式技巧，这种技巧以反传统的抽象、象征和变形等实验形式加以表现。因而现代主义往往具有先锋派的实验性质，它的动力来自对人类感觉外部和内心世界的无限可能性进行不懈的艺术探索。按照 80 年代中国正统观点的看法，现代主义是资本主义精神混乱和道德堕落的反映，它背离现实主义的实质遭到中国主流文化的长期拒斥。但随着改革开放的深化和思想解放运动取得阶段性的进步，现代主义不可避免地进入了中国思想界和文学界，并有效地推动了中国文学的创新发展。

事实上，现代主义在 20 世纪二三十年年代就传入中国，并风行一时。但 80 年代的中国似乎已经遗忘了五四时期就有过现代主义输入这段历史。这

---

① C.S. 刘易斯：《时代的描述：就职演说》，转引自马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编《现代主义》，胡家峦等译，上海外语教育出版社，1992，第 5 页。

② 马尔科姆·布雷德伯里、詹姆斯·麦克法兰：《现代主义的名称和性质》，载《现代主义》，胡家峦等译，上海外语教育出版社，1992，第 13 页。

说明 80 年代的新时期文学与五四时期及三四十年代的文学史的关系有多么淡薄。直到 90 年代，年轻一代的作家才又开始记忆起鲁迅和其他现代文学巨匠。80 年代中国的现代主义的时兴，和当时的社会条件、思想资源以及文学史内部的创新压力相关，是处于主导地位的现实主义发展到一定阶段的产物，并且直接促成了现实主义的变革。

80 年代中国的现代主义的兴起并没有什么明确的时间标记，它既没有什么断然的宣言，没有团体组织，也没有形成有规模的持续运动，毋宁说它是在原有的文化秩序中潜移默化地形成的趋势。从其最初的源头来说，可以分为现代小说和现代诗歌两股源流，它们之间在最初的阶段几乎没有发生直接的关联或呼应关系。叙事文学中的现代主义是在现实主义的总体性框架内表现出来的，例如意识流小说，它试图与现实主义并行不悖，仿佛是现实主义文学自身做出的一种创新努力。它在文学史的阐释中，一直作为新时期文学的“新动向”的一个最有活力的侧面被叙述，从这里也可以看出当代现代主义的历史性质。有些人认为，当代中国的现代派不过是舶来品，不过是对西方现代主义的简单模仿。我以为，当代中国文学中出现的现代派固然是对西方现代思潮挑战的应对，但它也同时植根于当代中国思想意识的深处，是“文革”后的中国文学寻求思想与艺术突破的必然产物。这二者并非对立或非此即彼，而是共时发生的现象。现代主义并非全然的异端，事实上，它从主导文化那里找到了生长的依据。因此，如果用西方的现代主义为标准来衡量中国的现代派，就很难找到符合理想的样本。实际上，当代中国的现代主义是指那些吸取西方现代派作品的艺术特征和表现手法，在艺术形式和思想意识方面对传统现实主义进行变革，从而产生创新的文学观念及表现手法的作品。经历过 80 年代中后期的文学表现手法多样化的变革，现代主义丰富了中国当代文学的表现方法，可以说，现代主义与现实主义是你中有我，我中有你。现代主义或现代派，在当代中国文学的语境中，具有比喻性的意义，那些与经典现实主义有所悖离的艺术行为和作品，都可能在艺术上产生惊奇效果，这就可以在一定程度上认定它们具有现代主义特质。当然，诗歌方面的现代主义有所不同，留待后面章节讨论。

80 年代中期文学界追寻现代主义的思想动力，在于思想解放运动的激



励，突破禁区，开放进取，这是 80 年代中国社会的进步潮流。事实上，现代主义在 80 年代接受并非顺利，在多次思想界的批判和斗争中，现代主义都被当做危险的对立面加以批判。不管是“清除精神污染”，还是“反对资产阶级自由化”，都把文学上的现代主义看成是重点批判对象。在整个 80 年代的上半期，现代主义正是顺应了“实现现代化”的时代要求，思想解放占据了上风，现代主义得以有限的程度得到传播和接受。

由真理标准讨论引起的思想解放运动，在文学界是以对关于文学与政治、人道主义、人性论等问题的讨论展开的，这些讨论的深化，必然导致思想界寻求新的思想资源来解释、解决历史与现实的矛盾。现代主义对人的价值、人的本质的思考，给思想解放运动的推进提供了参照系，因而也可以把文学的现代主义探索看成是思想解放的延伸。例如，王蒙等人的意识流小说，作为最早现代主义叙事文学，虽然属于伤痕文学的范畴，但在思想意识方面明显比伤痕文学更加深刻。如前章所述，在反思“文革”的历史纲领下展开的伤痕文学，通过揭露“四人帮”的政治罪恶，重述了老干部和知识分子对党的忠诚和对革命事业的信念。王蒙的意识流小说则有着不同的主题，他一开始就谨慎地涉及反官僚主义，在拨乱反正的历史时期，王蒙率先关注复出的老干部是否会真正代表人民的利益。在当时的历史条件下，他显然不能过于直白地表达他的思考，因此采取了意识流手法来表现人物的特殊心理状态，以及他的隐晦的忧虑思想。这一主题虽然是在反思“文革”的“拨乱反正”的总体纲领底下展开的，但可以看出王蒙对“拨乱反正”思考的深化和超前性，这一思考推动他去寻求新的表现手法。我们可以看到，正是思想解放的推进，有一批作家和知识分子加大了反思“文革”的力度，文学上的现代主义才开始崭露头角。

## 现代主义的引介与争论

在现实主义占据主导地位的情势下，“现代派”显然是一个初出茅庐的另类。但是渴求变革的时代，冲破“左”的禁锢也是时代的强烈要求。更重要的在于，“现代派”与“现代化”有着某种亲缘性。既然中国把“实

现四个现代化”看成国家的发展目标，那么文学方面也有必要考虑“现代化”的问题，而文学的“现代化”被理解为首先向“现代派”借鉴学习。现代主义最早的倡导者之一的徐迟，早在1978年，就发表《文艺与“现代化”》一文，引起多方注意；1979年3月，中国社会科学院外国文学研究所组织关于“外国现代资产阶级文学评价问题的讨论”；1982年，徐迟在《外国文学研究》第1期发表《现代化与现代派》再次引起强烈反响。这些讨论逐步形成这样一个命题，即实现现代化不能忽略文学的现代化，而文学的现代化不借鉴西方现代派则无从谈起。

随着现代派影响的深入，在文学界也引起了争议。中国作协机关报《文艺报》曾经组织了一系列文章对现代派进行系统批判。1981年，《文学评论》发表郑伯农的文章《心理描写和意识流的引进》一文。该文坚持现实主义立场，对强调心理描写的现代主义方法表示怀疑，认为情节与人物应该是小说的主要描写对象。文章指出：“不要主题，不要情节，把心理描写和主题、事件完全割裂开来，和人物的行为完全割裂开来，这会形成什么样的后果呢？只能使创作松散，不着边际，成为一系列‘自由联想’的闪跳，一连串心理镜头的拉洋片。”作者的立论在于，主张心理描写或意识流，就是“不要主题，不要情节”。作者认为，意识流的本质就是非理性主义（或反理性主义），“作为一种艺术方法和艺术主张，它的艺术观的思想基础是唯心主义、直觉主义”。因而作者阐明立场：“我们是唯物主义者，应当和唯心主义艺术观划清界限。社会主义文艺要坚持马克思主义世界观的指导，坚持辩证唯物主义的反映论。直觉主义、反理性主义，这是我们所反对的。我们的艺术家不能只是靠直觉去创作，不能把生活写得一片恍惚。如果那样的话，文艺还怎么能帮助群众正确地认识生活、认识时代呢？”<sup>①</sup>很显然，现代派与现实主义构成了直接的矛盾。现实主义显然不是单纯的文学创作方法，它实际是主导的美学规范，反映了文学的总体性制度对文学创作的具体要求、文学的社会功能和作家的使命。现代派似乎与这一要求有悖离。

每一种新的思想主张或创作主张，都会试图从时代的总体性要求中去

<sup>①</sup> 郑伯农：《心理描写和意识流的引进》，《文学评论》1981年第3期，第56、58页。

寻求自身的依据。主导文化是这样，新兴的“创生文化”也是如此。倡导“现代派”的人们也同样在合法性的语境里做文章。徐迟从时代精神的新需求出发去解释现代派存在的合法性。徐迟认为，西方的现代派也是西方物质生活发展到现代化阶段的产物，反映了资本主义现代化社会中人们的精神状况。他推断说：“我们将实现社会主义的四个现代化，并且到时候将出现我们现代派思想感情的文学艺术。”“我们的现代化既有一个特别困难的进程，看来我们的现代派的处境也将很快是比较困难的。”“可以肯定的是在我国没有实现现代化建设之时，我们不可能有现代派的文艺，虽然少数先驱者也还是可以有所试探和有所作为的。”<sup>①</sup>徐迟的观点引起强烈的争论。理迪撰文《〈现代化与现代派〉一文质疑》对徐迟的观点进行批驳。他指出，徐迟认为西方现代派文艺反映了西方发达社会的“物质生活关系的总和的内在精神”这种看法是站不住脚的。他认为，西方现代派不过是西方精神混乱、悲观失望的反映，因为，在西方资本主义社会里，“社会矛盾十分尖锐，物质生活虽然有相当程度的发展，在精神生活上，却充满着危机和混乱，人与人之间的关系往往是钩心斗角，尔虞我诈。很多人精神空虚，对生活前途悲观绝望，丧失信心，如此等等。现代派文艺就是这种社会条件和社会背景下的产物”<sup>②</sup>。作者对资本主义社会的判断带有很强的政治偏见（这是那个时代的通行做法）。他坚持经济基础决定上层建筑的观点，对资本主义的经济基础持否定批判的立场，因此不可能对现代派持肯定、理解的态度。在作者看来，资本主义社会产生的这些思想体系和文学艺术，只能反映其消极颓废的精神状况，不可能“为新世界创造它的精神条件”。

李准也撰文《现代化与现代派有着必然联系吗？》，对徐迟的观点提出质疑。李准从马克思主义历史唯物论的角度出发，对把生产力的发展水平与文学艺术精神生产等同起来的说法表示质疑，同时指出，西方现代派与社会主义文艺有着原则的差别，它属于资产阶级文艺范畴：“它缺乏正确的思想指导，不能给人指出正确的道路，鼓舞人去斗争，而是追求畸形、病态的美（有些甚至以丑为美），并且是以少数资产阶级和小资产阶级知

① 徐迟：《现代化与现代派》，《外国文学研究》1982年第1期。

② 理迪：《〈现代化与现代派〉一文质疑》，《文艺报》1982年第11期。

识分子为主要读者对象。”<sup>①</sup>在当时的历史条件下，李准的观点颇有影响力。徐迟认为中国的现代化必然产生与之相适应的现代派文艺，就这一点而言，他对中国国情的复杂性估计不足。中国的现代化是在社会主义思想指导下的现代化，这就决定了文艺依然要以现实主义为主导方向。正如李准所指出的那样：“在革命现实主义的基础上，在‘两结合’的基础上，怎么会长出现代派文艺？”社会主义文化的本质就是要为社会主义的经济基础服务，除非经济基础发生了相应的变更，否则现代派就只能以异端的面目出现。多年之后，中国社会的经济基础发生了某种程度的变更，例如，市场经济初步形成，这就为现代派乃至后现代派的展开准备了条件。

尽管在整个80年代，现实主义始终是主导文化倡导的主流，但现代派却在思想上和创作实践方面，构成一种不可遏止的探索力量。对于一部分中国作家和知识分子来说，80年代正值开放初期，禁闭多年的思想有所松动，人们迫切需要了解外部世界的新变化，掌握新的知识与思想方法，这一切都是在实现现代化的时代精神激励之下的探索动向。追求现代派虽然被视为异端，但它同样从时代的创新要求方面获得动力，因而，多次在思想领域掀起的批判，都无法阻止这一潜流向前涌动。某种意义上，新的思想构成崛起的创生文化，会与主导文化产生不协调的摩擦，但也作为倡导改革开放的主导文化可容忍的新兴文化，推动时代思想前进。在多种合力的作用下，现代主义成为80年代最有争议，又最有影响力的文化潮流。据有关资料统计，仅1978年至1982年五年之内，关于现代派问题争论的论文就不下500篇。由袁可嘉等人选编的《外国现代派作品选》（上海文艺出版社），第一卷于1980年出版，第一次印刷发行五万册，迅速告罄。1983年，第三卷出版，也印刷了21000册，抢购者不仅有大学专业教师学生，普通文学爱好者也不甘示弱。因为现代派被认为是代表了这个时期的最新思潮，也反映了西方最新的文化成就，因此急于实现现代化的中国人，也急于在文化上进入现代化，不管正确与否，文学上的现代派都会被认为是一条捷径。

对西方现代主义思想的接受，并不是在文学界单独展开的。80年代的

<sup>①</sup> 李准：《现代化与现代派有着必然联系吗？》，《文艺报》1983年第2期。

中国国门刚刚开放，在各个领域，西方的现代主义思想都被广泛引介，并作为最有活力的思想资源加以运用。最突出的可能应推哲学界，西方现代哲学对既有的思想范式构成较大的冲击，在青年知识分子和学生中产生广泛的影响。80年代上半期就有过“尼采热”“弗洛伊德热”“萨特热”，并且有《哲学译丛》《外国文学研究》《外国文学报道》和《国外社会科学动态》等刊物陆续介绍符号学、结构主义、阐释学、现象学、存在主义等西方现代哲学流派，这些新理论批评对文学界的影响深远，因为它直接造就了年轻一代的中国理论批评家的成长。理论的进步在中国当代如此严格的话语规范中，是以代际转换的形式完成的。

当然，80年代在思想场域展开的变革，还有赖于对经典理论的重新阐释所打开的最初的裂罅。理论界在人道主义理论的基础上，进而讨论马克思青年时期的哲学思想，《1844年经济学—哲学手稿》引起理论界极大的热情，不同观点、立场的人们都忙着引经据典重新加以诠释，结果引发了关于异化问题的讨论。异化理论与西方现代派文学艺术密切相关，一时成为理解西方现代派的一个重要视角。哲学界与文学界殊途同归，都开始张扬主体性。在哲学界，李泽厚从康德的思想中发掘出主体性问题。李泽厚在80年代的中国引领思想潮流，他的著作对青年学人的影响极大。刘再复则把主体性问题引入文学理论，由马克思主义反映论建构起来的文学理论因此有新的拓展。就哲学的意义而言，主体性问题未必是现代主义的核心范畴，但在80年代的中国，主体性则是现代主义思想的入口处。从“人是马克思主义的出发点”到主体性和异化理论，中国思想界对于西方现代哲学和现代派文学的接受，已经不仅仅是一个被动的，也不是像有些人所说的那样，照搬西方的模式。它与中国“文革”后的社会变化、思想界的突破与更新，都密切相关，并且构成了这一历史过程最直接的知识 and 思想动力。

总而言之，文学的现代主义在80年代的兴起，根源于思想解放运动的深化，它反映了一部分中国作家和知识分子试图运用新的思想资源的努力，尽管它引起广泛的争议，但终究创造了一种有活力的文化情势。不管如何，80年代终究还是改革开放的思想占了上风，实现现代化成为中国不可动摇的方针政策，中国确立以经济建设为中心的方针政策成为不可扭转的历史

大趋势。年轻一代的作家普遍寻求新的文学观念和表现手法，现代主义预示着文学新的可能性，它给作家提示了创新的经验，因而文学借鉴西方现代派也就成了难以阻抑的新兴潮流。

## 现代主义在叙事文学方面的表现

如前所述，80年代中国文学界对“现代派”借鉴不是一个有纲领的文学运动，它是文学创作界自发的对西方现代派进行有限借鉴的艺术探索。较早的理论倡导发生在1978年（徐迟），创作方面也几乎是在同时就开始尝试，例如朦胧诗和意识流小说。作为自发的非团体性的个人借鉴行为，中国的现代派在其初始阶段无疑是幼稚的，但它也表现了当代文学努力探索的勇气。就这个时期的现代主义文学表现出的创新动向而言，在强调叙述的主观视点方面，在深入探索人物的内心活动方面，在表达偏激的自我个性方面，在运用象征等修辞方法方面，都显示出创新的意义。

王蒙最早开始追寻现代主义艺术形式，他的数篇意识流小说可以看成是中国当代现代主义的滥觞。王蒙试图表现劫后余生的人们的复杂心理，也许还试图去揭示更深刻的政治根源，意识流一类的叙述可以把那种复杂的思考改装成艺术形式和表现技艺，只要看一看那几篇被推为意识流代表的作品如《蝴蝶》《春之声》《夜的眼》《杂色》等就可以一目了然。事实上，就这一时期的写作而言，王蒙的形式主义并不浓重，他的意识流不过是比较偏重于表现人物的心理活动和感觉，相较于伍尔芙和乔伊斯的意识流，王蒙的小说还是偏向于现实主义一类。但当时的现实主义崇尚简单明晰的文风，王蒙的小说叙事显得锋芒毕露。

王蒙在多大程度上受到西方现代派意识流小说的影响尚难以断言，但悟性很高的他，那时肯定注意到了西方现代派的翻译作品，只不过出于他要表达的思想的隐蔽性而在形式方面浅尝辄止。

与此同时，报纸杂志上评介西方现代派的文章也多了起来，对早期西方的现代主义作家如伍尔芙、乔伊斯、卡夫卡、布莱希特以及拉美魔幻现实主义等等，后期现代主义（实际上就是后现代主义）如荒诞派戏剧、巴



斯、巴塞尔姆、卡尔维诺等人的作品和言论都有所评介，虽然不成系统，但对文学界产生的启迪则是足够的。

创作界的实践也逐渐在推进，除王蒙进行意识流实验外，李陀也相继发表《七奶奶》《自由落体》等作品，虽然比较生硬，但实验倾向却更明确。其他一些作品虽然未标明是现代派，但对人物性格和心理的刻画已经侧重于向乖戾方面发展。关于“现代人”的设想呈现两极分化的态势：其一是具有改革开放意识的现代人；其二是性格与情感都有些怪诞的违反社会常规的现代人。后者似乎更具有文学的“现代人”的特征，对这种人物的表现，也就有了现代派的部分特征。张辛欣<sup>①</sup>的《在同一地平线上》（《收获》1981年第6期）最早涉及城市中男女的个性冲突问题，小说探讨个人与他人、社会乃至家庭的冲突。那个“孟加拉虎”被设想成富有个性的现代人，他以困兽的姿态与社会搏斗，并且不屑于在爱情与事业之间寻找平衡。这篇小说可能是新时期以来最早的具有女权意识的作品。张辛欣的叙事一向犀利而硬气，敏感而富有张力。随后，张洁的《方舟》（《收获》1982年第2期）写了一群独身女人，主导方法当然是现实主义，但小说中出现的一些描写方法已经显现出另类特征。这些女人追逐事业和个性而拙于爱情，这使她们纷纷陷入内心的苦闷。张洁当年的感伤与温情，现在已经为尖锐乖戾的自我意识所替代：愤世嫉俗，对生活敏感偏激，性焦虑，一些怪诞的生活行径被她描写得有棱有角。

现代主义的早期探索困难重重，王蒙关于意识流的探索受到各种批判。对现代派的批判，在80年代中期达到高潮，经历过“清除精神污染”和“反对资产阶级自由化”，现代派却奇怪地存活下来，并且在创作实践中成长壮大。就文学创作实践而言，其根本缘由在于文学界一直承受着创新的压力。新时期文学经历过伤痕文学、改革文学和知青文学之后，面临

---

① 张辛欣（1953—），女，祖籍山东，1953年生于南京一个军人家庭，不久随家迁居北京。1969年初中毕业后到黑龙江军垦农场当农工，不久到湖南当兵，1971年退伍回到北京，在医院里当过护士及共青团干部。1978年开始发表作品，1979年进入中央戏剧学院导演系学习。读书期间因发表了《我们这个年纪的梦》《疯狂的君子兰》等作品而蜚声文坛，1984年她与桑晔合作开始写作口述实录文学《北京人》，风行一时。1984年毕业后她被分到北京人民艺术剧院当导演。现居美国。



着在艺术上向前发展的挑战。尽管现实主义文学取得了相当的成就，但它主要是在思想解放运动的推动下，重述、反思“文革”的历史叙事。就其艺术而言，并没有多少实质性的突破。当社会批判性叙事被发挥到一定程度后，文学需要在自身的艺术本体方面做出有效的探索。艺术在任何时代都要有创新，不管是从整体的创作实践来看，还是就个体艺术家而言，更何况处在一个改革求变的时代。实现现代化，也就意味着中国社会要发生深刻的变革，对于具有历史敏感性的作家来说，求变的思想显得更加迫切。在这样的前提下，西方现代主义为寻求艺术创新的中国作家特别是年轻一代的中国作家提供了有益的经验。事实上，自现代以来，文化上的“新”总是与西方文化发生直接关联。新/旧的更替，经常被东/西方冲突的二元模式所代替。向西方学习，自现代以来就成为我们文化的不成文的规范，这一规范意指着进步、创新。尽管这里面有诸多的片面性，但对于冲破僵化沉闷的文学格局来说，不失为有益而必要的尝试。

就叙事文学而言，现代派的高潮直到1985年才到来，刘索拉<sup>①</sup>的《你别无选择》（《人民文学》1985年第3期）和徐星<sup>②</sup>的《无主题变奏》（《人民文学》1985年第7期）被认为标志着中国“真正的现代派”崭露头角。这两篇小说由《人民文学》刊发，在北京的文学界引起短暂兴奋。北京一直都是现代主义思潮的聚集地，美术和音乐的现代主义活动要比文学来得强烈，诗歌也比小说具有更加鲜明的现代主义的倾向性。刘索拉的《你别无选择》描写一群大学生生存的荒诞感和虚无感，其中却又贯穿着显现个性乖戾的特征。李鸣琢磨如何退学，却死于非命，马力给买来的图书编码，石白读那本“和声学”七年，森森追求力度，身上的衣服几个月不洗，聂凤天天招一帮女生，戴齐被女生叫为“妹妹”，孟野和女朋友纠缠，直至被退学，董客满嘴深奥怪异的新词，小个子着迷于擦拭装着“功能圈”的

① 刘索拉（1955—），女，出生于北京，1983年毕业于中央音乐学院作曲系，并留校任教。后在英美等地从事音乐制作。现居北京或美国厄湾。

② 徐星（1956—），出生于北京，1975年到延安插队，1977年入伍，1981年复员后在和平门烤鸭店工作，先后做过服务员、清洁工。1985年发表《无主题变奏》，1996年完成长篇小说《剩下的都属于你》，该书2003年在法国出版，同年获法国文化部授予的“文化艺术骑士勋章”。

黑镜框……班上三个女生，都十分乖戾，一个叫“猫”，另一个叫“懵懂”，还有一个叫“时间”。这些大学才子没有一个正常，但大都自以为是，对平凡的事物不屑一顾，他们以惊人的执着迷恋和声或新的“音乐世界”，对生活有片面却深刻的理解。他们甚至要打破和谐，打破平衡，打破一切已有的常规；他们在寻找新的音乐的同时，也在选择骚动不安的自我，制造一种无调性的错乱的生活状态。这篇小说抓住了当时青年急于体现个性而导致荒诞感和虚无感，表现出叛逆性的独往独来的特征。叙事落拓不羁，挥洒自如，语言富有节奏和韵律感。特别是对那种无聊感和荒诞感的处理，显示了某种反讽的或黑色幽默的意味。所有这些在当时都令人耳目一新。

徐星的《无主题变奏》在当时算是现代派的标志性作品。小说讲述一个自以为没有出息的青年，他嘲弄一切世俗规范，拒绝成名成家，对学院教育嗤之以鼻。他与老Q一见钟情，老Q是一个学院式的激进女性，有着惊人而高亢的进取精神。她与“我”迅速上床（这在当时被看作惊人之举），为了设法使“我”成名，她在各种社交场所周旋，这是一个有着功利主义价值观和现代女权主义者混合而成的前卫女性。然而，“我”则是一个生活的旁观者，更乐于无所事事无所作为，我拒绝社会强加的“成功”“成就”观念。这篇以“我”第一人称叙述的小说，试图表现由“我”体现出来的生活的荒诞感，表现“我”的无聊和空虚，我其实就是一个“多余人”或“局外人”。事实上，那个嘲弄自我也嘲弄一切的主人公，也时时透露出某种看透了“优越性”，其骨子里人抹去“自以为是”的玩世不恭，似乎距离现代派的孤独意识和虚无感还有一步之遥。时过境迁，人们用“伪现代派”来指称这两位现代派前卫有失公允，但仔细推敲不难发现，刘索拉笔下那些自命不凡的大学才子看上去更像浪漫派的天之骄子，而徐星笔下那个傲慢不羁的文学青年脱不了自以为是的时髦做派。随着这类人物形象越来越多，刘索拉和徐星的“前卫”意义也黯然失色。刘索拉和徐星在叙事上都表现出对主观叙述视点的强调，把自我感觉放在叙事的中心，这与强调客观反映事物的现实主义文学构成明显反差。在这种叙事中，作者直接表达对生活现实的看法，与作品中的人物直接对话。当然，说到底，这些被称为“典型的”现代派的小说，其实质还是表达了一种现

代派的生活观念，并不十分强调文体实验，更侧重于表达一种世界观，表达对生存的独特感受。

## 寻根文学的源起及其代表作

新时期的中国文学发展到80年代中期，已经汇聚了多样化的经验，历经朦胧诗论争、伤痕文学与人道主义讨论、改革文学的热潮、知青文学重新唤起的理想主义这些阶段性的高潮，使文学在社会中占据着举足轻重的地位，有力地影响着人们的思想与情感。就文学与社会现实的关系而言，它已经达到现实感的充分状态。因此，不得不开始有所反省，也开始寻求艺术表现形式上的突破。80年代中期，文学界形成一种探索的热情，似乎文学上的探索和创新可以标志整个社会的变革，文学上的现代主义探索也在富有成效地深化。我们称之为当代中国文学的“主潮”历史，实际上是既有的主导文化与崛起的创新文化之间互动的结果，80年代得益于主导文化奉行“思想解放”的路线，因而其内部始终也有一种变革求新的力量，正因为此，新崛起的寻求创新的文化才能与之找到共同推进历史的纽带。80年代的“主潮”始终涌动着革新的精神，而“主潮”始终有能力推进历史进步，也才能为着自己的历史承续“永远的历史化”<sup>①</sup>。

很显然，“寻根文学”口号的提出和具体实践标志着文学重新开辟道路的努力，这一切都源自于现代化/现代性的历史愿望。寻根派的崛起显然与当时国内风行的反思传统的思潮有关。在当时激烈的“反传统”呼声中，文学界何以会热衷于“寻根”？何以会与世界范围内的文化认同与海外儒学复兴潮流遥相呼应？实际上，“寻根”只是一种命名，在这个名义之下，历史实践要依据它的现实前提，“寻根派”由知青群体构成就是这一前提。知青文学起初专注于个人的情感记忆，当它们要以群体的姿态跨越现实进入历史时，依然抹不去这代人特有的历史理性抱负。

<sup>①</sup> 詹姆逊：《政治无意识》，中国社会科学出版社，1999，第3页。

寻根文学从某一方面来说也是追踪“现代派”的结果。拉美魔幻现实主义突然给中国作家一个卓越的启示，那就是回到本民族的文化传统中也依然可以与现代主义最新的艺术成就并驾齐驱。80年代中期，拉美文学在西方频频获得各种奖项，享誉甚高。1982年，哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯的作品《百年孤独》获得诺贝尔文学奖。阿根廷作家博尔赫斯的作品在西方被推崇备至，也让中国作家对第三世界文学有了信心，同时对民族性与世界性的关系有了新的认识：寻根原来可以从西方现代主义的高度撤退下来，回到熟悉的民族本位，甚至再回到以现实主义手法书写过的乡村生活，而并不一定会失去现代主义的艺术性质或水准。

老一辈作家的传统手法的写作被重新评价，中国文学的创新与传统的紧张关系有所缓解，例如，汪曾祺和林斤澜的创作。汪曾祺<sup>①</sup>的小说主要讲述家乡记忆，在平淡自然中写出明亮的乡土意境。在他笔下，人和事都平淡无奇，没有大的冲突和矛盾，只是抹不去的一种思念、惦记，在淡泊中有一种丝丝入扣的旨趣。他的《受戒》讲述故乡往事，具有浓厚的怀旧情调，写得明净自然，在清淡委婉中表现出和谐的意趣。汪曾祺远离当时的社会热点或时代精神，他的作品只是自己人生经验和回忆的表达，这在80年代中期热闹的中国文坛，另有一种韵致。这样的作品也给青年作家以别样的惊喜，让他们意识到，原来回到传统，回到旧时的事物中的文学也可以有一种意味。80年代的中国文学一直为创新焦虑所困扰，追求现代派几乎被认为是缓解焦虑的唯一途径。汪曾祺的出现，给了当代文学另一种思路。这说明中国文学界试图重新审视80年代的创新追求及其资源。

---

<sup>①</sup> 汪曾祺（1920—1997），江苏高邮人。1939年就读于西南联大中国文学系，1940年开始写小说，师从沈从文教授。1943年出版小说集《邂逅集》。1948年到北平，在历史博物馆任职，不久参加中国人民解放军四野南下工作团。1950年在北京的文艺团体和文艺刊物工作。1956年发表京剧剧本《范进中举》。1958年被划成“右派”。1962年调回北京市京剧团任编剧。“文革”中参与样板戏《沙家浜》的创作。1979年重新开始创作。《大淖记事》获1981年全国优秀短篇小说奖。比较有影响的作品还有《受戒》《异秉》等，大部分作品收录在《汪曾祺全集》中，所作小说多写童年、故乡，写记忆里的人和事，淡雅中自有韵味。

当时因写作的传统风格而得到文学界推崇的作家还有北京的林斤澜<sup>①</sup>。早在1962年，北京就举行过三次林斤澜小说的座谈会，全部由老舍主持，老舍当时曾说：“在北京的作家中，今后有两个人也许会写出一点东西，一个是汪曾祺，一个是林斤澜。”后来的历史被老舍言中。这二人风格虽然不尽相同，但都是传统写实，风格平易却文化蕴涵醇厚。林斤澜的《矮凳桥风情》1987年结集出版，其中所收短篇小说自80年代上半期陆续发表时就传诵一时。这部系列小说集，描写故乡温州的往事与在新时期的变化，融合改革开放的现实与民间传说、乡里趣闻为一体，刻画了平实与奇幻相交合的温州社会风情。林斤澜的小说看似平易，却有着一种奇谲之气。散文文化的笔法信笔由来，形散神不散，疏密有致，却也时常奇峰怪石藏匿其中。因而能有惊人之笔，出人意料，于似真似幻之间，写出一种生活的境地。林斤澜的语言颇有特点，看似格涩，却耐人寻味，极为简练，松软中有硬气，江南方言常夹杂其中，饶有味道。

老派的作家，老派的写法，也让急于追赶现代派的人们有所反思。<sup>②</sup>80年代上半期的文学一直是追赶着社会热点在写作，退回到文学自身是迟早的事情。“寻根”不过是一次集体的转向，明显还带着80年代的特征，那就是要与反思现代化的时代宏大问题联系在一起，但骨子里则是回到文学自身去寻求创新之路的愿望。

寻根的契机可以追溯到1984年12月在杭州西湖边一所疗养院里的聚会，随后（1985年）有各种关于寻根的言论见诸报端，其中比较重要的文章有郑义的《跨越文化断裂带》、韩少功的《文学的“根”》、郑万隆的《我的根》、李杭育的《理一理我们的“根”》、阿城的《文化制约着人类》

<sup>①</sup> 林斤澜（1923—2009），浙江温州人。曾师从郑君里、焦菊隐、叶浅予等。1946年潜入台湾进行革命工作，1950年回到北京，先后在北京人艺、北京市文联工作。出版剧本集《布谷》，《台湾姑娘》是林斤澜的成名作。80年代担任过《北京文学》主编。

<sup>②</sup> 余华在很多年后回忆起当时读到汪曾祺的小说《受戒》时表示，那是让他惊奇的小说写法，这样写，表明了小说可以完全回到个人经验。在这一点上，汪曾祺和林斤澜的启示意义是相同的。虽然余华比寻根派要晚出道，也未有书面材料证明寻根派的作家当时对汪林二位作品的反应，但余华尚且有这种感受，相信其他的寻根派作家有同感是可以理解的。参见余华：《我的文学道路》，《当代作家评论》2002年第4期。或参见孔范今、雷达等主编《中国新时期文学研究资料》汇编之《余华研究资料》，山东文艺出版社，2006，第43页。

等等。这些文章在当时引起热烈的反响，标志着寻根文学的理论思想形成阵势<sup>①</sup>。虽然寻根派在1985年底打出旗号，但事实上被推举为寻根派的代表作品不少是在此之前就面世的，甚至更早些的知青文学以及在“大自然主题”中就蕴涵了那些异域文化风情。<sup>②</sup>韩少功<sup>③</sup>明确提出要寻找已经迷失的楚文化的源头，他声称，寻根“不是出于一种廉价的恋旧情绪和地方观念，不是对歇后语之类浅薄的爱好，而是一种对民族的重新认识，一种审美意识中潜在历史因素的苏醒，一种追求把握人世无限感和永恒感的对象化表现”<sup>④</sup>。寻根派的写作不是遵循寻根的宗旨（寻根本来就没有宗旨），而是遵循知青的个人和集体记忆。那些记忆中的贫困山村，那些异域风情，那些人伦习俗，原来不过是作为失去的青春年华的背景，作为蹉跎岁月中的精神磨难的陪衬，现在却浮出历史地表，成为写作的材料，先是获得自然的生命强力，随后被赋予了历史的和文化的意义。其意义也具有二重性，甚至是截然相反的二重性：或者具有温情脉脉的人伦美德，显示出中国传统的精髓；或者是怪诞愚顽的劣根性，显现出令人绝望的生存困境。比如把楚文化想象得无比美好的韩少功，一旦落到具体的写作中，写出的却是还保持古风的山民文化的愚昧与顽劣不化。

郑义的《远村》（1983）后来被推为寻根的代表作。他以细腻的笔致刻画西北山村的风土人情，夏夜的温馨，山坡上的青草味，凄楚的山歌，牧羊人的忧伤……这一切纯净而亲切的气氛，给杨万牛十八年“拉边套”

① 参见郑义：《跨越文化断裂带》，《文艺报》1985年7月13日；韩少功：《文学的“根”》，《作家》1985年第6期；郑万隆：《我的根》，《上海文学》1985年第5期；李杭育：《理一理我们的“根”》，《作家》1985年第6期；阿城：《文化制约着人类》，《文艺报》1985年7月6日。

② “大自然主题”指1984年出现的一些描写大自然的小说，可以说张承志的《北方的河》开启了描写大自然的风气。邓刚的《迷人的海》等作品描写人与自然的搏斗，“自然”不只是作为一种背景出现在小说叙事中，而是具有一种“人化的自然”的品格。

③ 韩少功（1953—），出生于湖南。1968年初中毕业后赴湖南省汨罗县插队，1978年就读于湖南师范大学中文系，1982年毕业后担任过杂志的编辑。1985年在武汉大学英文系进修，翻译了米兰·昆德拉的《生命中不能承受之轻》（1987），随后任湖南省作家协会专业作家。1988年南下海南省，1995年开始任《天涯》杂志社社长，后任海南省作协主席、省文联主席等职。

④ 韩少功：《文学的“根”》，《作家》1985年第6期。



的爱情悲剧注入无边的抚慰。郑义写出了这种生活境遇中的绝望的忍耐，写出了一种特殊的生存事相和文化情调。《远村》与其说在寻找民族生存之根，不如说是在发掘历史残存的苦难，它无助于反省现实，却足以提示一种审美观照的情境。

韩少功无疑是寻根文学的主将之一，他的艺术功力和创作的持续性都是充足的。他的《爸爸爸》（1985）历来被看成是寻根文学的代表作。这篇小说描写了一个尚处于蒙昧状态的落后部落的故事，这里远离现代文明，贫穷、野蛮、懦弱而无知。每个人都没有独立的人格，不过是这个集体中的一个被动角色，他们自觉屈从于宗族的权力和习惯。祭祀、殉古、打冤、迁徙……一切都习俗化、仪式化了。不管是老辈人之间的冤仇结恨，还是有点改革意识的人物仁拐子，都不会妨碍这种生活习惯的日常运转。作为故事主角的丙崽是一个白痴，由他提示的视角使整个部落的活动显得更加怪诞。80年代，多数人认为《爸爸爸》表达了对国民性的寓言式的批判，但今天看来，作者实则是呈现了一种未开化的文化状态中的人们生活，作者运用象征、隐喻等手法，使得文化的仪式性的奇异和神秘更加浓重。丙崽这一几近无知盲目的视角，几乎是告诫人们不要用文明社会的任何理性思维去判断另一种文化中的生活。

阿城<sup>①</sup>的《棋王》《孩子王》以及后来的散文集《遍地风流》，明显是知青文学的变种，其中有一种淡泊沉静文化意味，似乎直逼庄禅境界。开始是史铁生，后来是阿城，把知青文学书写时代和集体精神的主题，转换成重写知青的个人记忆，这是一个重要转折，但这一转折并没有在个体意义上站住脚跟，迅速被“文化”的意义放大为宏大叙事。

《棋王》写的是知青生活，其主题在三个层面上可以说是典型的知青共同记忆：其一，关于“吃”的记忆。这篇小说对“吃”的描写令人惊异地细致和充沛，揭示“吃”所表征的饥饿感是知青生活最重要的记忆。

<sup>①</sup> 阿城（1949—），原名钟阿城，“文革”期间，中学未毕业就去山西农村插队，后转往内蒙古，随后去云南建设兵团农场落户。在云南时，与著名画家范曾结识。“文革”后，经范曾推荐，回到北京被《世界图书》编辑部破格录用。1979年，曾协助父亲钟惦斐撰写《电影美学》。阿城于1984年开始创作，处女作《棋王》引起强烈反响。之后有作品集《棋王》由作家出版社出版。



其二，关于“下棋”或与世无争的记忆。“下棋”的态度并非与“吃”构成简单的二元关系，“吃”是物质性的，而“下棋”是精神性的，二者都被赋予了文化的蕴涵。“吃”与“下棋”都可作庄老之道的阐释。在《棋王》中，要表达的是与世无争的一种态度，“有棋下”正如“有饭吃”一样，是知足的素朴的人生观，不同于那么强大的关于“献身”“扎根”和“出人头地”的抱负，而是做个朴素平常的回到生活的基本层面的普通人。相当多的知青在当时的历史情境中，由于家庭出身的原因，处于竞争的劣势，却又无可奈何，转而寻求自我安慰。但这种人生态度，在当时只能压抑在内心深处，无法公开表达。阿城对知青生活的抒写，发掘了这种在当时应该是相当广泛的知青记忆。其三，关于家庭出身的记忆。《棋王》花费大量笔墨来讲述和描写王一生、“我”和倪斌的家庭背景。“家庭出身背景”在“文化大革命”期间是一个极其严重的问题，那是一个在政治上把人分成三六九等的年代，一方面是严重的歧视，另一方面是无可置疑的特权。

寻根群体基本上都是知青群体这一事实，决定了寻根小说本来就是知青小说的再命名。知青群体的写作，在个人记忆的经验范围内，表达了个人青春失落的痛苦经历。在那些偏远的山乡留下的记忆，既有沉重的失落感，也有淡淡的眷恋。在个人记忆的意义，它具有感人的真实性。

《棋王》对知青经验的书写之深刻，并不在于所谓的文化意味，而是隐藏在文化表象之下的一代人的精神创伤，这种创伤之所以铭刻在心灵上，在于它是个人最切身的感受。“文革”时期知青最大的压迫感或焦虑感之一，在于是否能被政治认可和接纳。也许阿城个人有此经历，或者是出于他对知青的创伤经验的深刻体认，作者对王一生的心理刻画才有那么多曲折、微妙，表现出那么深挚的困惑和无望，才可能写出王一生在绝境中挣扎的那些努力。

《棋王》中的知青记忆，最本质的东西不是文化记忆或文化态度，而是一个关于无父（家庭出身）的创痛。这是一代人最内在的焦虑在王一生心灵里的积聚。小说中倪斌那个未出场的父亲的形象，含义丰富，意味深长，他是那个时期政治与文化无法调和的寓象，一个以文化名义出现的权

力象征，尽管它已经十分温和，但还是可以感受到。另外，小说以王一生战胜老者结束，也不妨看成是一种象征。下棋是他自我证明的重要方式，在遍访高手，经历无数次的棋盘上的搏杀后，他成长为一个坚定而平静淡泊的棋手。这个无父/寻父的心理在小说叙事中虽然不是被明确表达的内涵，但以无意识的方式时时流露出来。

在 20 世纪 80 年代初期那些反思“文革”的岁月里，这些知青的个人故事被放置到反思性的语境中叙述；在寻根的旗帜下，个人记忆被关于文化的想象所替代。知青小说不再向着个人经验或自我意识方面深化，却以偏远山乡的贫穷落后的生活状况为基础，刻意呈现原始粗陋或异域风情。它们本来无所谓“文化”，更谈不上“根”之类，而“寻根”的文化想象将原来处于知青生活环境的乡村风习，转变为写作和批评关注的中心。写作主体隐没了，变成在文本背后洞悉历史的反思者。《棋王》中，在寻根的姿态摆出之后，王一生的生存态度被放在儒、道、释中来讨论，并且被进一步放大为东方民族特有的精神状态，导致读者开始琢磨这种精神在现代文明中、在中国步入现代化的历史进程中的价值。至于韩少功、李杭育和郑万隆等人讲述的那些异域风情故事，在 1985 年以前是作为对知青生活经历的回顾；1985 年以后，个人记忆的痕迹被抹去，那些原本是作为个人生活环境的风土人情上升为故事的主体部分，因为它们显示了具有民族特征的文化价值，并且被置放到中国步入现代化的历史转折点上来看而具有特殊的魅力。韩少功曾经说过，不光是因为自觉对城市生活的审美把握还有点吃力和幼稚，更重要的是觉得中国乃农业大国，对很多历史现象都可以在乡土深处寻出源端。这样，知青经验的消沉迷惘现在转变为自觉的文学追求，自我意识的内在化和情绪化，被历史的更高远的眺望所替代。

这种时代追求对阿城也有诱惑力，并且反过来影响了他后来对自己的定位。但他的文化领悟并没有更深地回到个人的内心生活，而是更多地依赖某种传统。在 80 年代中期，阿城的平淡令寻求现代主义创新的文坛一片叫好，这看上去多少有些奇怪，个中原因，除了李陀的推波助澜起到一定的作用外，也与阿城表现的所谓文化品位缓解了反思深化的难题有关。阿城的文笔清峻精练，自然天成，这种语言文字和叙述风格，似乎在平静中

透着莫测高深，显得意味无穷，诱导着阿城自己和他人去重新思考历史、文化与中国的现代化命运这些宏大的主题。对于这个主题，中国作家似乎一直力不从心。寻根是对现实批判的回避，是对启蒙的现实责任感的偏离。寻根以其不可知论的神秘与含混，使一代知青作家，可以回避现实难题来写作。它并没有被认为是回到个人记忆，而是被理解为——也理所当然被这些作家自己理解为——站在文学创新与历史反思的高度。知青文学无须在继续对“伤痕”、对现实以及对这代人的反思中深化批判意识，而是转向了更加深远玄奥的文化寻根。这次历史转向，其实也掩盖着一代人选择的无奈。文学避免了现实冲突，历史峰回路转，曲折地在艺术创新的路径中前行。

李杭育<sup>①</sup>于1982年发表《最后一个渔佬儿》，这篇小说与《葛川江上人家》《沙灶遗风》《人间一隅》《珊瑚沙的弄潮儿》等，构成颇具特色的“葛川江系列”。这些小说描写葛川江沿岸依然保持的传统人伦风情，表现现代文明的冲击给传统生活方式带来的种种困境。其中《最后一个渔佬儿》最有影响力。小说讲述老渔民福奎困守葛川江的故事。现代化以潜移默化的方式侵入了葛川江，岸上的生活对江上构成了诱惑，人们纷纷放弃江上的生活来到岸上，因为觉得那里有金钱和富裕的可能性，但那里也有欺诈和贪婪。只有福奎不为所动，他还是用传统的滚钓方式捕鱼，而岸上的人已经在大力发展养殖业，对富裕和金钱的欲望也在膨胀。福奎当然是一个落伍者和失败者，他依然穷困，生活艰难潦倒。但小说并没有嘲笑他，而是在他悲剧性的选择中，发掘他坚守传统的那种精神品格。葛川江的秀丽风光所蕴涵的自然神气，与福奎不屈服的默默坚守融为一体，形成对现代化的一种偏执抵御，在失败中却有一种从传统延续下来的文化价值留存，这就是“最后一个渔佬儿”的意义所在。小说于古朴硬朗的风格中，有一种深远沉着的气韵透出出来。

---

<sup>①</sup> 李杭育（1957—），杭州人。祖籍山东省乳山县，1973年初中毕业到农村劳动，1976年底回杭州市当工人。1978年考入杭州大学中文系。1979年在《西湖》发表处女作短篇小说《可怜的运气》。1982年底创作的短篇小说《最后一个渔佬儿》在文坛引起较大反响。1984年调到杭州文联从事专业创作。有小说集《最后一个渔佬儿》《红嘴相思鸟》《白栎树沙作响》（与李庆西合著），长篇小说《流浪的土地》等。

当然，寻根文学回避了 80 年代初期改革开放暴露出的现实矛盾，作家们寄望于在文化反思中包含对现实的某种回应。这在 80 年代只能是一个不得不的选择。

王安忆的《小鲍庄》（《中国作家》1985 年第 2 期）、张炜的《古船》（《当代》1986 年第 5 期），二者并不是刻意的寻根作品，但文化意识颇为鲜明，即从文化角度来看人类的生活，透视人性及其命运，它们也被推为寻根的代表作。

《小鲍庄》显然与王安忆的知青记忆有关，只是在这里知青视点已经隐匿，那些乡土中国的背景成为叙事的主体部分。与现代文明几乎隔绝的小鲍庄依然保持着一整套宗法社会的制度习俗，当然也保持着良好的传统文化氛围，仁义道德几乎构成它的价值核心。贯穿全书的小主人公捞渣几乎也是仁义道德的化身，他最后舍己救人，这使人想起小英雄雨来，只不过王安忆把思治教育的经典叙事，改变为是中国传统的仁义观念在显灵。为了加强文化感，王安忆甚至不惜加上一个名叫“文化子”的人物，作品中曾有两个小孩的对话：

“你知道，人是打哪里来的？”文化问。

小翠扑哧笑了：“娘肚子里生出来的呗！……”

文化微微一笑，不与她斗嘴，继续深入问道：“娘是打哪儿来的？……”

为了探讨文化之根（生命之起源），不惜将两个不谙世事的孩童变成小大人，思考人类的起源，“文化子”则像是乡间智者，甚至还粗通现代进化论。

张炜<sup>①</sup>的《古船》（1987）讲述胶东洼狸镇上隋、赵、李三个家族之间

<sup>①</sup> 张炜（1956—），山东栖霞人。1976 年高中毕业后，回原籍在农村劳动。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。同年发表小说处女作。作品主要有长篇小说《古船》《九月寓言》《柏慧》《家族》《能不忆蜀葵》《丑行与浪漫》等。2010 年出版 10 卷本《你在高原》，2011 年获得第八届茅盾文学奖。曾任山东省作协主席。

的恩恩怨怨，时间贯穿了土改至改革开放后近 40 年的历史。张炜尤其注重把握几个时间节点，把握住历史巨变与人物命运的纽带。在历史与人性之间，起杠杆作用的无非是权力和利益。但历史总有正义、信仰、价值作为根基，否则就只有恶的历史永远得胜了。隋抱朴、隋见章，隋含章，这隋家与赵家的四爷爷、赵多多等，恩怨情仇完全纠缠在一起，这也是作品能在人性和人心深处来落笔着墨，有一种把握住命脉的力道。小说善恶分明，还带着过往现实主义的遗风，但却是从人性的善恶来刻画人物，而不是从概念出发去编造人和事。小说回应了 80 年代上半期的现实批判，即力图揭示中国传统社会遗留下来的封建主义，反映了从古至今乡土中国的宿命，掌权人依旧是体现封建宗法制度的意志。例如，对四爷爷形象的刻画，也带有寓言性的意味。确实，小说有着比较自觉的批判意识，也可见出承继五四启蒙的传统并张扬人道主义精神。小说的可贵之处在于，并没有把乡村文化归到封建落后文化的类别，将其定格封存；而是，试图从乡村自身的民间传统中，寻求民本的信念价值。也是 20 世纪批判传统的叙事中，第一次肯定性地探究了乡村的传统伦理，相信中国乡村自己能够产生出正面积极的走向现代化的力量。例如，隋抱朴的形象未尝不是重回现代的源头找到乡村走向现代的原初性。就此而言，隋抱朴的形象也浸含了托尔斯泰的小说及其信仰理念的意义。《古船》的叙事显得大气，结构清晰通透，人物形象拿捏得十分准确精当，生命中那些痛楚被反复雕刻打磨，乡间的生活写得细致亲切，小说很有质感，如油画般鲜明有力。《古船》可以说是 80 年代历史反思最为深刻厚重之作，也是当代家族小说中的突出典范。

虽然贾平凹<sup>①</sup>并没有什么寻根的宣言，但凭着长期养就的文化底蕴，他或许是所有寻根文学作家中最贴近文化的人。贾平凹的小说有很浓的地方乡土味，他谙熟民俗风情，他的文化趣味也沉浸于此，作品里非常恰当

---

① 贾平凹（1952—），原名贾平娃，陕西省商洛市丹凤县人。1975年毕业于西北大学中文系。曾任陕西人民出版社文艺编辑、《长安》文学月刊编辑。1982年后就职于西安市文联，从事专业创作。1992年创刊《美文》，现任中国作协陕西分会主席。贾平凹著作等身，仅长篇小说就有《浮躁》《美穴地》《废都》《白夜》《土门》《高老庄》《州河》《黑氏》《怀念狼》《高兴》《秦腔》《古炉》等。贾平凹以《秦腔》获 2008 年第七届茅盾文学奖。

地融化了那些风土人情。贾平凹以他对商州地域文化以及那些山野风情的描述而引人注目。《商州初录》《商州又录》《商州再录》，以实录笔法，寻常道来，游龙走丝，下笔成形，别具一格。他偏居陕南，深藏不露，而得地利之便，他下功夫查录 18 本商州地方志。他关注商州地理人情，体会到自然、文化的原汁原味。实际上，贾平凹并不把文化当作一种概念或标识，而是要把它融合到人的性情中去，在性情中流露出民俗风习，在风土人情中展现人性。他没有让历史断裂，没有把文化寻根与新时期文学的人性论隔裂开来，弥合了两个时期而没有沦为落伍者。贾平凹借助地理风情，下功夫去发掘那种文化状态中的人们的心灵美德，高尚情操，同时细致刻画那些偏离道德规范的野情私恋。这使贾平凹的写作在性情中游刃有余，文化变成了活生生的对人性的探究。

贾平凹 80 年代中后期的作品，大多是在地域文化的氛围下表现男女性情。中篇小说《天狗》中的天狗 36 岁尚未娶妻成家，他一直对师母情有独钟。师傅中途遇难，瘫痪在床，因此做主让天狗和师母结合，而天狗勇敢承担起养活一家人的义务，却并不完成多年的夙愿。作者细致委婉地展示了性的意识和各种心理，同时道德升华也得到充分完善的表现。师傅以自杀成全了天狗和师母，又一次给性情提示了道德背景。这就是文化，也是文化给小说叙事提示的丰富可能性。

当然，文化要打上地域色彩，就要有独特性。《逛山》表明文化的独特性深藏于人性伸展的极限之中，或者说，人性的怪异经验是最能体现文化意味的小说要素。小说的主要人物柳子言，是个年轻英俊的风水先生，他对四姨太一见钟情，想入非非，却没有行动，与其说他怯懦，不如说他更偏爱沉迷于幻想。他的行动无力，愚蠢，唯一一次挺身而出却又被下人愚弄。然而，作为一个幻想者，他的想象却细致而美妙。他对性诱惑的逃避，恰恰给性诱惑的细致展示提供了充分的想象空间，由此既展示了山野风情中那些超越文明生活规范的情景，又给这情景蒙上了一层温馨而感伤的面纱。这些关于人性乖戾而荒诞的故事，由于地域文化色彩而转变成对人性独到探索。

这种性情总是打上了风土人情的烙印，以至于贾平凹总是要把它们推向怪异才能显示出文化的独异韵味。《五魁》中的五魁从 16 岁就开始干背



新娘的活，这使年纪轻轻的他过早地开始了对女性的体验，遭土匪抢劫却为能与新娘相拥为伴而感到庆幸，捏一双女人的小脚“浑身的血管就汩汩跳”。五魁冒死救出少奶奶，但并未得到柳家的感恩，少奶奶也要忍受屈辱。后来他在柳家大院扛活，为的是能体味少奶奶的音容笑貌。终于他救出女人，在山野同居。然而，面对着性诱惑，道德感却又油然而生，一个血性男子对心爱的女人退避三舍。与对女性温情脉脉的幻想相平行的是虐待女人的叙事也在展开，它映衬了五魁性幻想的美好和精神之高洁。故事一步步走向怪诞，直至少奶奶与狗交媾，流露出人性的极致复杂。这个菩萨一般的女人压制不住变了质的欲望，她的乖戾行为可以理解为是出自愤懑，但也足以击碎五魁自尊的道德感，女人终至于投涧自尽。这里的文化在性爱的偏邪中得以发掘并有着非同寻常的质地：土匪、杀妻、虐妻、白虎星、握小脚、私奔、人畜交媾……还有哪篇小说能有如此多的怪异的文化呢？但是，它们却如此自然妥帖地融进一个古旧而动人的山野爱情故事——这是贾平凹早早就显露出的过人才华。

对于贾平凹的文化寻根或探究，很难在肯定或批判的意义上把握，他的文化全部融合于性情中，似乎更倾向于玩味和迷醉，那里面是不可思议的隐忍，也是怪异；是莫名其妙的压抑，也是细腻的品味。这样的文化当然有一定的地域特征，并且浸透了贾平凹的独特趣味。

莫言<sup>①</sup>并没有明确的寻根意图，只是凭着他厚实的生活经验以及对文学的质朴理解登上文坛，他的天分才情以及他对现代派和拉美文学的感悟，莫言的创作迅速抵达一个较高的境地，因而他有能力给寻根文学提示另一种可能。1986年，莫言发表《红高粱》等一系列作品，这是寻根的一个意

① 莫言（1955—），原名管谟业，出生于山东省高密县。12岁时因“文革”爆发辍学回家，以放牛为业。18岁时到县棉油厂干临时工。1976年8月参加解放军，1979年秋调至解放军总参谋部，历任宣传干事等职。1981年开始小说创作，发表处女作《春夜雨霏霏》。1984年秋入解放军艺术学院文学系学习。1985年发表短篇小说《透明的红萝卜》，引起文坛注意。1986年发表中篇小说《红高粱》并被改编电影上映而蜚声文坛。1988年秋入鲁迅文学院研究生班学习。后在最高人民检察院《人民检察报》工作多年，2008年起在中国艺术研究院工作。莫言作品甚多，仅长篇小说有《酒国》《天堂蒜薹之歌》《檀香刑》《丰乳肥臀》《生死疲劳》《蛙》等。2012年获诺贝尔文学奖，同年到北京师范大学任教授，担任国际写作中心主任。



外收获，却又仿佛是它的必然结果。这部作品一经发表就引起巨大反响，随后，解放军文艺出版社出版了《红高粱家族》（1987）。

莫言在那个时期是如何关注到寻根文学的？我们不得而知。但我们知道的是，莫言的写作与他生长的乡村有着非常密切的联系。他对那块故土又爱又恨的情感，决定了他的寻根并没有知青群体的那种观念性的文化反思态度，他只有与乡村血肉相联的情感和记忆——这就是他始终的“在地性”。多年后，莫言在回忆自己与故乡的关系时说：“尽管我骂这个地方，恨这个地方，但我没有办法割断与这个地方的联系。生在那里，长在那里，我的根在那里。尽管我非常恨它，但在潜意识里恐怕对它还是有一种眷恋。这种恨恐怕是这样的，我一直湮没在这种生活里，深切地感到这地方的丑恶，受到这土地沉重的压抑。”<sup>①</sup>

后来莫言还说起过，他当兵就是想逃离贫困辛劳的故乡，逃离得越远越好。结果只是在离故乡三百里的地方当兵，他很失望。但是三年后，心情却又别样：“当我重新踏上故乡的土地时，我的心中却是那样激动；当我看到满身尘土、眼睛红肿的母亲挪动着小脚艰难地从打麦场上迎着我走过来时，一股滚热的液体哽住了我的喉咙，我的脸上挂满了泪珠。那时候，我就隐隐约约地感觉到了故乡对一个人的制约。对于生你养你、埋葬着你祖先灵骨的那块土地，你可以爱它，也可以恨它，但你无法摆脱它。”<sup>②</sup>

80年代中期，寻求现代派的焦虑被寻根文学缓解，这也是莫言这样写乡村、泥土、家族故事而具有“先进性”的背景。但他给寻根文学提示了另一种可能。回到乡村生活本身，回到个人的生存事实中去，这个根不是文化观念意义上的“民族之根”，也不是文化典籍积淀下来的生存态度或价值，这个根只能是这块土地上生生不息的生命状态。

莫言的“红高粱”系列作品，以热辣辣的笔法，描写山东高密富有野性的生活。这里的故事主要由杀人越货、抢亲野合构成，一股生命放纵的原始欲望流宕于其中。“我爷爷”余占鳌出身贫寒，16岁就杀死与守寡的

① 莫言、陈薇、温金海：《与莫言一席谈》，《文艺报》1987年1月10日、17日。

② 莫言：《我的故乡与我的小说》，《当代作家评论》1993年第2期。

母亲通奸的和尚，母亲因此上吊死去，无父无母的余占鳌开始了流浪生涯。打短工，当轿夫，在24岁那年看到鲜嫩如花的九儿，在高粱地里劫得九儿成了好事之后，他潜入单家，杀掉单家父子。这为日后九儿以少奶奶身份当家铺平了道路。接着他到了少奶奶门下当酒厂伙计，终于与九儿做成暗地里的夫妻。随后遭遇土匪、官逼、日本鬼子，余占鳌成了土匪和抗日英雄。余占鳌的形象一扫中国人萎靡困顿的形象，显示出80年代中国人对生命强力的呼唤。正气、正义只有通过匪气侠义才能体现出来，这是枪杆子里出政权的历史逻辑的民间表述。

同样，九儿也全面改写了中国女性的形象，她的勇气魅力令人称奇，野性十足却精明强干，莫言写出了乡村女子敢为自己生命做主的壮丽。这使人想起革命经典谱系里的女子形象，如刘胡兰等人。也正是在80年代追求个性解放的思潮中，莫言以另一种方式为时代提供了一个鲜明的女性形象。

“我爷爷”“我奶奶”的叙述视点，使这部小说具有家族寻根意识。在此之前，几乎所有的寻根都是复数的、在民族代言人的立场上来展开。莫言用“我爷爷”“我奶奶”的叙述视点，那是与“我”的经验和生命本体联系在一起的寻根。寻根那种观念性的历史意识、暧昧犹疑的批判性和生存哲学，被莫言的自信而肯定的自我意识，以及可触摸的乡村中国的生命状态所穿越。粗犷野性唤醒了家族记忆，从而也唤起了肯定性的民族记忆。莫言改变了寻根的历史意向，他把寻根拉回到自我生命认同的根基上来。对于他来说，只有这种与自我的生命/血缘联系起来的寻根，才具有生命的活力，同时也才是80年代中国民族所需要的生命之根。那种生命强力，既有80年代中期渴求的尼采式的民族生命意志的品性，又有中国本土（民间江湖）的侠义豪情在里面。

“红高粱系列”可以看出莫言在叙事上大起大落的笔法，粗犷凌厉，涌溢而出，无拘无束，洒脱豪放，反讽穿插于其中，始终洋溢着一种宣泄式的快乐。莫言的小说叙事向着更加踏实的乡土经验、向着语言和感觉层面转向。他把寻找民族的文化之根的历史沉思改变为生命强力的自由发泄，使历史、自然与人性被一种野性的生命状态绞合在一起，使当代中国小说从思想意识到文体都获得了一次自行其是的解放。

《红高粱》经由张艺谋改编成电影而红极一时。它契合了 80 年代中后期，中国民众在现代化的历史进程中所表现出的民族认同愿望，以及渴望民族 / 自我强悍的时代心理，为那个时期提供了共同的想象关系。在这一意义上，莫言更具有泥土朴实性的个人经验与时代更深刻地交融在了一起。

莫言与此同时的一系列作品还有《透明的红萝卜》《爆炸》《球状闪电》等。这些作品尤其显示了莫言的描写能力、语言表现力和丰富的艺术感觉。尤其是《透明的红萝卜》（《中国作家》1985）一直被作为莫言中篇小说的代表作。《透明的红萝卜》里的小黑孩幼年丧母，从小受到继母的虐待，小黑孩的遭遇使得他的性格变得沉默、倔强而孤独，甚至怪异。他对他的环境有意隔绝而不信任，从不主动跟别人打交道。村里的男女老幼也没有人关心理会他。

小黑孩和小石匠被派到滞洪闸工地干活挣工分，受到了小石匠以及美丽善良的菊子姑娘的保护。但是，小黑孩对菊子姑娘和小石匠的关爱不能报之以感激，却表现出反常的态度。小黑孩对红萝卜却有一份特殊的感情，因为视觉上的幻觉，黑孩把红萝卜看成了有着金色外壳包着银色液体的透明的红萝卜，当小铁匠把他的萝卜扔进了水里再也找不到时，黑孩钻进了萝卜地，把所有正在成长的红萝卜都拔了出来。这篇小说早早地就表现莫言在现实主义的笔法下，却有力量做出有力道的突破，他不愿意在顺应的逻辑里讲故事，他总是要略微的“反常”，细微的越界，倔强的抗拒，黑孩的沉默和对菊子和小石匠的悖离，甚至河边冒出的几只鸭子都以另类的语言要越出常规。莫言要让他的故事和人物都有一点偏斜反常，有那么一点怪异和荒诞，让他描写的生活打开更多的侧面。

虽然依然可以在现实主义名下来讨论莫言的小说，但莫言的小说在叙述和语言修辞方面显然是另一番天地。《红高粱家族》在叙述上充满激情，这种激情不只是体现在用故事和内在的思想动机推动叙述，更主要的是那种遏止不住的绚丽的语言。莫言在这方面所做的探索，他在文学叙事中对生命状态的表现，对人物性格和形象富有张力的刻画，对感觉的极端强调，以及对伦理道德观念的越界挑战，都可以说开启了中国文学现实主义的广阔道路，不只是强有力地影响了随后先锋派，也影响同时期的诸多秉持现

实主义观念的作家。回到个人体验的生命本体，回到叙事语言的本体，莫言为汉语小说意识开启了一个极其广阔自由的空间。在他的身后，崛起一批先锋派作家。他们在莫言开辟的险径上继续挺进，企图抵达汉语小说的极地。

总之，被称为寻根派的文化群体，其寻根的动机各异，效果也不尽相同，但相当多的人，则是去寻找一种美学风格。那些文化之根更多转化为叙事风格和审美效果，一个文学讲述的历史故事结果变成了文学本身的故事。一个关于文学创新的美学动机，被改造为重建历史的冲动之后，结果再回到文学本身。尽管这有点烦琐，也不无讽刺性，但是，它的意义总算没有完全迷失于虚幻的历史空间，实际完成了一次文学观念和审美风格的变异。寻根文学开启了中国作家个人意识、方法和风格的新型写作，此前中国作家都是在时代统一命题下写作。贾平凹刻画秦地文化的雄奇粗犷，显示出冷峻孤傲的气质；李杭育沉迷于放浪自在的吴越文化，具有天人合一品性；楚地文化的奇谲瑰丽与韩少功的浪漫锐利奇怪地混合；郑万隆乐于探寻鄂伦春人的原始人性，他那心灵的激情与自然蛮力相交融而动人心魄；扎西达娃这个搭上寻根末班车的异族人，在西藏那隐秘的岁月里寻觅陌生的死魂灵，他的叙述如同一片神奇的异域风景。

寻根派作为一次回应时代和文学创作难题的集体命名，把知青的个人记忆放大为集体的、时代的和民族的记忆。曾经迷惘地审视一代人心灵伤痕的知青，现在被推到时代思潮的前列。站在历史与现实、传统与现代交叉的边界，寻根派有理由把自己设想为民族 / 历史的主体，设想为与世界对话的民族文化的代言人。但在文学作品中表现出来的，却又是根本不同的文学世界和模糊含混的“民族意识”，寻根文学根本上还是解决在意识形态热点消失了之后，文学如何获得来自文学自身的命题，这是一个过渡时期，因而还需要群体效应，也由此标志着随后的中国作家走进了另一条道路——唯有文学的和个体意识的精神可以支持他们走下去。

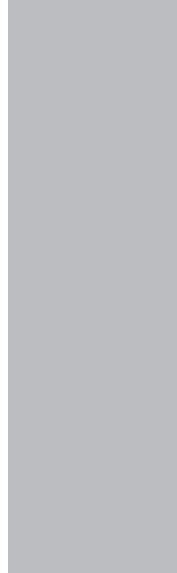
总而言之，1985年的寻根派与现代派标志着新时期文学告一段落，随后出现的马原、残雪等人，标志着一种转折，他们预示着先锋派代表80年

代后期至 90 年代完全不同的文学潮流——“后新时期”的到来。<sup>①</sup>他们无法再讲述原有故事，——这里是指那种由伤痕文学开创的重述“忠诚与信念”的历史，以及“大写的人”和强烈的现代性意识。随后的文学不再有明确的整合历史意识的功能，也不再能从宏大的历史理性那里获取生存法则和力量，文学开始走自己的路，虽然歪歪斜斜，但毕竟是一个包含着汉语小说更多可能性的开端。

---

<sup>①</sup> 有关“后新时期”的概念，参见谢冕：《新时期文学的转型》，《文学自由谈》1992年第4期；陈晓明：《“新时期终结”与新的文学课题》，《文汇报》（上海）1992年7月8日。





# 第十三章

## 先锋派的形式变革及其后现代性

---





1980年代后期出现的先锋派是社会热点弱化、文学“向内转”的产物，其创新的动力与意愿则是现代主义的延续。因为中国复杂的历史语境，文学总是在本土的文化现实中扎下根，所以它也必然有自身的特殊素质，显示出对现代主义的融合与再造。在这一意义，它也具有某种后现代主义的艺术特征。

先锋派并不是某一个特定时期出现的特定派别，它应该指可能发生在任何时期的、有创新精神，并且明显超越传统的文学群落或派别。概念经常是在约定俗成中确定它的特定涵义，先锋派这一概念在当代文学批评实践中有特定的所指。为了与1980年代上半期出现的“现代派”相区别，它用于指称1980年代后期出现的一个在文学形式方面大胆创新的作者群体。因此，讨论中国新时期文学的先锋派问题，是关于现代主义问题的重新发掘。

从1980年代初期乃至于1980年代上半期，中国当代文学一直在追寻现代主义潮流，那个时候使用“现代派”和“新潮”来描述文学方面的创新行为，而在很大程度上，它指称的也就是一种先锋性探索。当代的先锋派虽然不是一个有组织的流派，但它显然已经有了比较固定的界定——这个称呼的基本含义是指马原以后出现的那些具有明确的创新意识，试图在艺术形式方面开创一条道路，并且初步形成自己的叙事风格的年轻作者。从文学史来看，莫言、马原、洪峰和残雪可以视为先驱者，因为他们还是植根于现实主义的体系中，直接对现实主义进行内部的开掘突破。先锋派的主要构成有：苏童、余华、格非、叶兆言、孙甘露、扎西达娃、潘军、北村、吕新等人，他们主要回应了莫言和马原做出突破，并且直接回应西

方现代主义的小说观念，他们几乎是不言自明地离开了现实主义，更加专注于在叙述、结构和语言上寻求自己的路径，他们引起的是文学观念和一个时代的话语方式的改变。

## 变革的前驱者：莫言、残雪、马原

1986年10月18日《文艺报》发表鲁枢元《论新时期文学的“向内转”》一文，这篇文章概括了西方自现代主义以来的文学“向内转”的发展趋势，并且由此来审视中国新时期的文学，认为在诗歌领域、小说领域都出现了“向内转”。他指出：

粉碎“四人帮”后，文坛上出现了一种悖谬于传统写法的小说作品，例如所谓“三无小说”。这些小说，其实并不就是没有“情节”“人物”和“主题”，而只是在割舍了情节的戏剧性、人物的实在性、主题的明晰性之后，换来了基调的饱满性、氛围的充沛性、情绪的复杂性、感受的真切性。这类小说，成就高下不一，但共同的特点是：它们的作者都在试图转变自己的艺术视角，从人物的内部感觉和体验来看外部世界，并以此构筑起作品的心理学意义的时间和空间。小说心灵化了、情绪化了、诗化了、音乐化了。小说写得不怎么像小说了，小说却更接近人们的心理真实了。新的小说，在牺牲了某些外在的东西的同时，换来了更多的内在的自由。<sup>①</sup>

鲁枢元似乎要用“向内转”的理论概括现代主义与中国新时期文学的全部走向，甚至于要把五四时期的中国现代文学都描述为“向内转”，特别认为鲁迅的小说就是“向内转”的小说。鲁枢元如此说法，可能是为了批驳那时指责“向内转”只是“西方现代主义在中国的呼应”这种论调，而确认鲁迅为中国本土“向内转”的源头。此处理论概括面过大，反倒削

<sup>①</sup> 鲁枢元：《论新时期文学的“向内转”》，《文艺报》1986年10月18日。

弱了对当时的历史转向的独特性的描述。尽管如此，鲁枢元已经是相当敏锐了，他抓住了中国当代文学在80年代后期的转型。这个时期的文学确实是从社会关注的热点中撤退下来，回到文学本身去寻求创作的资源。“向内转”可以说是更加关注人的情感、心理，更注重文学的表现形式和语言风格，更注重作家个人的经验和记忆。总之，创新的文学从原来强调反映外部现实、呼应和制造配合时代精神要求的那种小说观念方法，转向探索人的内在情感和文学本身的艺术性。

80年代后半期，改革开放初见成效，市场经济开始改变人们的生存条件，经济利益已超出其他利益占支配地位，在原有生产关系基础上建立的价值观不可避免面临着改变。对于文学共同体来说，“大写的人”不仅面临现实的经济潮流的挑战，而且遭受各种外来文化思潮的冲击。传统关于人的价值的论说既然在现实中受到怀疑，那么它当然无法在时代总体性的重建中起到基础性的构成作用。在80年代，人们经历了太多的变动，而对于文学来说，已经不可能有权威性的话语来维系统一的文学规范。一方面，现实的（原有的）关于人的想象关系已经解体，而新的想象关系尚未完全确立，文学不再能充当时代的代言人，讲述大家共同的愿望、表达面向未来的想象；另一方面，如此纷纭复杂的外来思想和文学范例涌进中国内地，我们在短短的不到十年的时间里浏览了西方一个世纪的思想成就和文学成果。在理论方面，人们粗通唯意志论、弗洛伊德、现象学、存在主义、符号学、结构主义、逻辑实证主义、后结构主义等；在创作方面也知道卡夫卡、福克纳、海明威、伍尔芙、普鲁斯特、川端康成、马尔克斯、博尔赫斯，知道意识流、新小说、荒诞派、黑色幽默、拉美魔幻现实主义乃至后现代主义的实验小说等等。虽然谈不上融会贯通的理解，但是这一系列积累对于酝酿一次文学观念和写作立场的变革是绰绰有余的。于是，后来的写作者不得不改变写作态度和写作方式。“纯文学”既然被现实推到社会的边缘地带，那么它可能的选择之一就是和自身的既定传统对话，回到文学自身，用语言、叙述与更具有人类普遍性的思想作为写作的根基。更何况，报告文学和纪实文学已经与“纯文学”分道扬镳，与现实展开紧张而热烈的对话，这样一来，“纯文学”便更难在现实中找到一席之地。人们当然可以尽情批评这种选择，但是也有必要充分考虑到“别无选择”的历史条件。

当然，我强调外部的历史条件，并不是说文学只是无奈地被现实拖着走。外部历史情境不过仅仅是提供了文学出现新的转型的条件，事实上文学内部始终存在艺术形式变革的自觉力量。艺术创新的挑战始终推动着中国作家的探索，只不过新时期文学（乃至中国现代以来的文学）有它特殊的历史难题。即使在新时期之初，文学内部的形式变革的力量也依然存在，例如意识流小说实验。由于既定的文学范式具有强大的构成作用，将这种形式探索依然纳入“人的主题”系列（它属于“探索人的隐秘心灵”的“人学”范畴）。然而，“人的主题”一旦解体，文学形式探索的潜在力量就变得不可抗拒。莫言的小说因为带着相当强烈的寻根意味，人们关注他的文化和生命意识多于关注他的小说形式方面的艺术开创，实际上，莫言的寻根方式、对生命意识的表达，在很大程度上与他找到了独特的小说艺术表达方式相关。那么激越昂扬的叙述语式，就需要有那么残酷的生存事件和行动，也就会有那么强大的历史苦难，也就要去寻求支撑历史正义的强大的逻辑，所有这些被理解为历史、文化和社会内容的小说叙事，都与莫言的小说艺术形式密切相关。

在这次历史性的转折中，马原<sup>①</sup>无疑起到了关键性的作用。在清理当代中国文学“向内转”的历史轨迹时，不可否认马原与莫言一样，是一个鲜明的路标式的人物。如果说莫言打通了现实主义向现代主义话语兼融并转化的通道，那么马原则在现实主义的基地上玩起了现代主义和后现代主义的游戏。例如，马原的小说有明确完整的人物，有生动连续的情节，有在日常经验中可解释的人物关系，但马原总是赋予它们以一种游戏的性质。

马原出于他的不安分的天性，最早探索文学“向内转”的可能性。他在1984至1986年发表过一系列作品，但并未引起充分关注。直到1987年，马原的意义才被文坛普遍重视（这一年从南到北关于马原的讨论会有

<sup>①</sup> 马原（1953—），辽宁锦州人。1970年中学毕业后在辽宁锦县农村插队，1974年入沈阳铁路运输机械学校机械制造专业学习。1978年考入辽宁大学中文系。1982年毕业后进藏，任记者、编辑。1989年回到辽宁，任沈阳市文学院专业作家。1982年开始发表作品，1984年发表《拉萨河女神》，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《上下都很平坦》等。2000年调入同济大学任中文系教授。21世纪初陆续有《牛鬼蛇神》《黄裳一家》等。

不下十次之多)。马原的写作与他的个人直接经验有关,其一是他于1982年进藏,西藏经验构成他小说写作的重要资源;其二是他对马尔克斯、博尔赫斯、海明威等西方作家的阅读。博尔赫斯的短篇小说集1983年在中国翻译出版<sup>①</sup>,1984年马尔克斯的《百年孤独》风靡中国。尽管马原的意义不再具有意识形态普遍化的实践功能,但是,他独辟蹊径的叙事方法被视为当代文学转型的重要标志,其中包含着回到文学自身的共同经验。在文学有限性的范围内,它标志着新时期的终结,和后新时期的来临。

支持马原写作的动机已经不是去创作“大写的人”或完整的故事,而主要是“叙述圈套”。对于马原来说,写作就是虚构故事,而不是重述历史。当然,不能夸大其词地说,马原的“叙述圈套”勒死了“大写的人”或“宏大历史”。事实上,正如我在前面指出的那样,“大写的人”的萎缩乃是整个时代的共同想象关系解体的必然结局;后新时期的写作以拒绝历史化为其出发点,如果它要重新历史化,也只能是以“后历史化”的形式展开。但我们应该看到,马原的“叙述圈套”所起的开创性作用:它开启了拒绝历史化的写作,率先勒死了作品中的“人物”——他的人物虽然可以理解和把握,甚至也很明确,例如,“我就是那个叫作马原的汉人”,经常被改变成一个角色,一个在虚构空间和似是而非的现实中随意出入的角色,人物、叙述人和现实中的作者,经常被混为一谈。马原一开始就把叙述人搞得鬼鬼祟祟,他时而叙述,时而被叙述,在文本中的角色可以经常变换。在此,文本不是模仿/反映现实,而是叙述人在文本中完成的一种游戏。

1985年,《上海文学》第2期发表马原的《冈底斯的诱惑》,小说以外来者探求西藏风土民情为叙述视角,把几个见闻故事连接在一起,叙述冈底斯这块神秘高原的独特生活。小说由三个并不相关的故事连接而成,这三个故事都包含着“意外”的发生。穷布是个藏族神猎手,他被人请去猎熊,结果发现了喜马拉雅山雪人;探险者陆高认识了漂亮的藏族姑娘央金,不久央金却意外地死于车祸;陆高和姚亮去看“天葬”,却遭到天葬师的拒绝。最后隐藏的故事是藏族兄弟俩顿月和顿珠的传奇般的生活,那也包

<sup>①</sup> 参见博尔赫斯:《博尔赫斯短篇小说集》,王央乐译,上海译文出版社,1983年。

含着意外的生存变故。小说的题意很容易让人想起海明威的小说《乞力马扎罗的雪》。海明威的这篇小说以意识流的手法，在特殊的自然背景上去表达人物的思想意识活动，那个关于死亡、人的虽死犹生的主题、那与在雪线上最后死去的豹子一样的人生感悟，读来令人扼腕而叹。马原的小说无疑受到海明威的影响，小说中的“诱惑”之意，也同样十分诡异，至少有两重意思可以把握：其一，西藏高原的神秘性对“我”的“诱惑”；其二，冈底斯山蕴涵的神意与藏民生存的内在关系。

小说以冈底斯山作为故事深远的背景，叙述了西藏迷人的景致与神奇的风俗，展示了充满异域风情的生存方式和氛围。如果说小说有什么独特之处的话，我以为以下几点是值得关注的：其一，小说叙事的自由与变换。传统现实主义小说的叙事总是在单一的时间线索中推进，由此建构一个完整的紧密的小说世界；而在马原这里，几个故事随意连接在一起，它们之间的内在关联并不强：穷布猎熊与雪人的故事；藏族姑娘央金死亡的故事；顿珠唱《格萨尔王》接过弟弟的妻子照看。这几个故事连接在一起却有一种难以表达的相互映衬的作用，它们都是那么神奇，有不可探究的神秘性。马原的叙述粗犷放达，有一种豪情流宕于自由变换的结构中，小说的叙事因此显示出自由的开放性，这是马原对汉语小说所做的独特贡献。其二，小说写出了生存中那些坚硬的事实，它们总是以偶然和不可思议的意外的形式来体现。关于美丽姑娘央金，在小说中，读者以为她身上会发生一些动人故事，但什么事都还来不及发生，她就死于意外，一个美丽的生命如此轻易就结束了。作者如此简单地讲述她的故事，几乎是省略了过程，只有开头和结尾，却给人以强烈的震撼。顿月与顿珠的故事也是如此，那些生存事相如此怪异，不可思议，既违反常理，却又是生存中最坚硬的根基。其三，西藏的神性与神秘性。西藏总是在人们的想象中被建构为一个神性的异域，马原之写作西藏也为其异域的神秘所吸引，他似乎做足工夫要把这种神秘性进行到底。他试图把神秘性隐含在那些神奇的自然景观中，隐藏于那些不可思议的意外和反常规的生存事相中。不过，这也是极其困难的一种表达，神秘与怪异有时只一步之遥。而真正的神秘却是难以企及的那种自然。如维特根斯坦所说，神秘的不是世界是怎样，而是世界是这样。



1985年《西藏文学》第1期发表扎西达娃的《西藏：系在皮绳扣上的魂》。这是一篇相当富有想象力的作品，小说对西藏异域生存的表现，贴紧了藏人的生活，仿佛抓住藏人的内在魂灵在讲述这个故事。虽然小说讲到“这里的人们正悄悄享受着现代化的生活”，但讲述西藏之神奇与神秘的故事也悄然而至。小说的叙述人开始声称要采访桑杰达普活佛，接着却把自己一篇未完成的小说插入现在展开讲述。故事先被引向了遥远的过去，再转回来与当下的叙述连接在一起。塔贝与嫁就像是远古神话中的人物，他们要去到完全不知目的的远方。嫁跟着塔贝也是出于未知的目的，嫁的腰间系着一根用来打结记录时间的皮绳，她一直想着回到现实，而对于塔贝来说，他的行走就是去到未知的远方。小说结尾，叙述人让嫁和塔贝走出那篇小说，与叙述人站在一起。塔贝受伤死了，嫁腰间的那根皮绳打了108个结，与塔贝手上的佛珠的数目正好相等。嫁跟着“我”又开始行走，时间回到了开始。这篇小说已经打乱了文本封闭的界线，叙述非常自由灵活，现在与过去随意交合，西藏的原始记忆与当下世界的信息（如通过电视和广播传达的第23届洛杉矶奥运会的信息）相交织。扎西达娃的小说一直非常自由地处理叙述方法，这是他最常用也最擅长的地方——把西藏当下的生活卷入久远的历史，或者让过去随意介入当下，让现代化侵入荒蛮的现实。

同时期的西藏作家色波的《幻鸣》（《西藏文学》1985年第6期）也是一篇实验性很强的作品，小说讲述一个从异乡回归的门巴族游子寻找父亲的故事。故事的背景是兄弟共娶一妻的门巴族古老婚俗，二十多年后，小说主人公与他同母异父的弟弟又先后亲近过一个门巴族姑娘。弟弟也像父亲的弟弟那样带着情人远走高飞，但却是去到远方，那里离城市很近，有电灯还能看电影。历史在重演却有着完全不同的内涵。命运之轮回与时代的变迁结合得令人感叹，小说写得神奇诡秘，魔幻中又透出如诗的意境和情调。80年代中期，《西藏文学》发表了不少探索性的作品，其形式实验，与西藏神奇的地域文化及历史宗教结合在一起，反倒有一种引人入胜的魅力。但也是因为文化经验的独特性，其实验性并未引起更为广泛的关注。马原有可能受到这个氛围的影响，但几位藏族作家的作品所具有的那种自然而然的神性气质，是马原所不具有的。



洪峰<sup>①</sup>倒是一直被当作马原的第一个也是最成功的追随者，但是人们忽略了洪峰的特殊意义。1986年，洪峰发表《奔丧》，传统小说中的悲剧性事件在这里被他加以反讽性地运用。“父亲”的悲剧性意义的丧失和他的权威性的恐惧力量的解除，是令人绝望的。《奔丧》对父亲的书写颇有祛魅的意义，表明人性论和“大写的人”的终结。洪峰同时期比较出色的作品还有《瀚海》（1987）和《极地之侧》（1987），前者带有“寻根”的流风余韵，后者显示了对马原的某些超越。它们与《奔丧》比起来，艺术上显得更加成熟，但是却不具备《奔丧》的那种挑战性的力量。在90年代后来的年月里，洪峰一直在写作，发表了数部长篇小说，如《苦界》（1993）、《和平年代》（1995）、《爱情岁月》（1995）、《女人塔》（1997）、《生死约会》（2001）、《中年底线》（2002）、《去明天的路上》（2003）等，但反响寥寥。

残雪<sup>②</sup>的个人表达使她远离当时的主流文学而显示出非同寻常的意义。人们很难理解，没有受过正规文学训练的残雪，何以会有如此奇特的小说观念。这或许归结于她的家庭教育，或者因为她天然就与正统文学制度毫无关联。1957年残雪的父母被打成“右派”，她小学毕业后即失学，当过赤脚医生、街办工厂工人、代课老师。1983年，她与回城知青的丈夫一起做个体裁缝，其间开始了文学创作。残雪的哥哥邓晓芒那时是学哲学的研究生（后来成为当代中国著名的西方哲学专家），对她的影响应可想而知。在残雪独特的成长道路上，留有时代的印记，也有她的家庭印记。她与主流若即若离的独行气质难以归类，然而，她以冷僻的女性气质与怪异尖锐的感觉方式，不仅与前此的中国女性的写作诀别，而且与同代的男性作家群也分庭抗礼。1986年，残雪连续发表了几篇作品，有《苍老的浮云》

① 洪峰（1957—），生于吉林省通榆县。1977年底考入东北师范大学中文系，1982年毕业后到白城师范专科学校中文系任教。1984年调到吉林省作家协会《作家》杂志社做编辑。1988年到北京就读于鲁迅文学院，1991年毕业。1995年到沈阳市文化局工作至今。

② 残雪（1953—），本名邓晓华，生于长沙。1985年开始发表作品，迄今已在国内外出版小说、评论、散文、翻译作品六十余种。代表作有《黄泥街》《天堂里的对话》《苍老的浮云》《五香街》《最后的情人》《解读博尔赫斯》《残雪文学观》《暗夜》等。2001年定居北京。

《黄泥街》《山上的小屋》等。小说以荒诞化的笔法描写日常生活里那些精神乖戾的现象，她试图以此来暴露女性在潜意识里的反抗。那种明显有些怪诞的心理，似乎是对父权制压迫的应急反应。残雪的小说洗去了女性的脂粉气和臣服于男性幻想的浪漫情调。她的主题并不明确，但是那种冷峻怪异的感觉，那种对妇女心理的淋漓尽致的刻画，对暴力的幻觉式的处理方式，以及有意混淆幻想和现实的叙事方法，无疑是汉语小说的一种极致经验，她的独特性在当时和后来都无人可以比肩。残雪的小说叙述方式显然严重影响了稍后的先锋派，至少她打开了一扇隐秘的窗户，破除了各种清规戒律，预示了一个似乎超离现实的幻想世界在文学中的存在。

1986年在中国历史上并不是一个特殊的年份，然而在当代文学史的进程中却是一段诡秘莫测的岁月，在它那偃旗息鼓的外表下掩盖的是一系列小小的诡计。就是这些不起眼的行动，为后起的先锋派铺平了最初的道路。莫言、马原、洪峰、残雪这一时期的写作既是一个开创，也是一个转折，在他们之后，文学观念和写作方法的诸多禁忌一一解除。留给后来者的，可能是一片广阔的可以任意驰骋的处女地，也可能是一条前途未卜的疑难重重的道路。马原的短暂红火或许令人感到当代中国文学变化无常，但也同时表明当代中国文学一直承受着艺术创新的巨大压力。马原的意义是重大的：过去“写什么”可以从现实生活中找到与意识形态直接对话的重大题材，写作只有主题的分类之分；而现在，“怎么写”才能明显地见出才情技法的高下之别。写作不仅要发掘个人化经验的非常独特的角落，而且要去寻找动机、视角、句法、语感、风格等等多元综合的文学性的要素。只有独特的话语、技高一筹的叙述，才能在失去意识形态热点的“纯文学”的艺术水准上得到认可。在这一意义上，马原既是一个怂恿，一个诱惑，也是一个障碍。在他那曾经卓有成效的“叙事圈套”上，马原不仅垒起了一个时代的界碑，同时也挖下了一个陷阱。后来的写作者如果想要跨越这块并不雄伟的石碑，就有必要在叙事视角、心理经验、感觉方式、语言的风格化标志等方面超越马原，而前面的陷阱正在等着他们。多年之后，他们逃出陷阱，才发现当代小说无路可走。

## 先锋派的简要历史寻踪

1987年被认为是当代中国文学跌入低谷的时间标志，这一年到处都可以听到“文学失落”的慨叹。从文学曾经有的“轰动效应”来看，这种悲观论调无疑是合乎实际的，现实不再需要文学充当什么改革开放的开拓者，文学不得不面对市场去自谋出路。但从文学方面来说，这个时间标志隐含着太多的内容，因此它更有可能是当代文学另一个历史阶段的开始：文学开始摆脱社会热点的支配而“向内转”，有可能以自身的美学价值获得独立存在的依据。其显著特征在于，继马原之后，更年青的一批作者步入文坛，从这里面可以看到现代派的线索，也不难发现寻根的风风余韵，另外还有马原的影响。

1987年早春，中国作协机关刊物《人民文学》破天荒以第一、二期合刊的方式发行。第一次发行70万份销售一空，再加印50万份又告售罄<sup>①</sup>。这本刊物引起人们广泛兴趣的不是什么“现代派”的作品，而是因为别的原因。<sup>②</sup>事实上，这一期的《人民文学》确实登载了不少前卫性的作品，且不说有马原和莫言的小说以及颇有先锋气质的诗，而且还有一批在当时还是无名小卒的作者的的作品，这些作品正在预示着一次根本性的变化。例如，孙甘露的《我是少年酒坛子》，北村的《谐振》，叶曙明的《环食·空城》，姚霏的《红宙二题》，乐陵的《扳网》，杨争光的《土声》等，这几篇小说的显著特征在于：其一，故事情节淡化或趋于荒诞性；其二，进行“元小说”叙述，注重叙述和语言句法；其三，小说叙述指向玄奥的主题意蕴。孙甘露的《我是少年酒坛子》只能称为一种“亚小说”，它是散文、诗、哲学、寓言等等的混合物，这预示着后来孙甘露一贯的风格。北村的《谐振》、叶曙明的《环食·空城》和姚霏的《红宙二题》，表达的是有关当代人的生存困境及其荒诞性的主题，其讽刺的效果

① 90年代初，笔者问及朱伟（时任《人民文学》编辑部主任）、林大中（时任《人民文学》编辑），得知以上信息。

② 即马建的那篇《亮出你的舌苔，或空空荡荡》。这篇小说不是以现代派观念或叙述技巧令人耳目一新，而是以对性的大胆描写引人关注，而且这里的“性”是关于西藏异域的风习，就更添了一层神秘莫测的色彩。

及其对世俗化生活的批判意识，明显与刘索拉和徐星的那种张扬个性的“现代意识”区别开来。那些看上去是现代主义的主题，实际已经有了后现代主义的意味。

1987年底，《收获》第五、六期也摆出一个先锋派的阵容。这些作品在艺术上比年初的那些作品要成熟纯正些，那些姿态，那些硬性的所谓“现代观念”已被抛弃，取而代之的是非常个人化的感觉方式造就了叙事话语的鲜明风格。在整个先锋派阵容中，苏童<sup>①</sup>显得尤为夺目。这并不是因为后来他的作品率先被张艺谋改编成电影，即使在当时，苏童的小说也给人以凝练而又舒畅的感觉。苏童的叙事既表现出对语言句法和叙述视点的强调，又能给人以明晰纯净的印象，这也是他在当时比其他先锋派作家更容易为人所接受的缘故。苏童的《一九三四年的逃亡》，多少可以看出一点莫言寻根的味道和马原的那点诡秘，然而，以“祖父”“祖母”为表征的历史却陷入灾难，历史已无根可寻，留在虚假的时间容器（1934年）中的，不过是颓败的历史残骸。显然，这篇小说没有可以归纳的故事和主题，通篇是叙述人对“祖父”“祖母”在灾荒的1934年的苦难经历的追忆。这篇小说在叙述方式和语言表现方面，明显受到莫言的《红高粱》的影响。小说关于历史与宗族、乡村与都市、生殖与革命等等，都不具有完整的故事性，而是在具体的叙事中涌溢而出的诗意感悟。那些横斜旁逸的描写性组织，构成小说语言里的真正有质地的链环。苏童此前已经写过多篇小说，但只有《一九三四年的逃亡》使他成为突然的先锋派。过于激越的抒情意味和强烈的叙述节奏打断了残败的历史之梦，并且标志着新一代的写作者鲜明的叙述意识。这篇小说据说前后修改五稿，费时三年，工夫主要是放在叙述语感上，他那激越的语感，经过这一次宣泄后，迅速归于平静。苏童随后有一篇小说题为《平静如水》，这个象征性的题目表明他并不想沉浸于激情四溢的状态中。同时期他写下《罍粟之家》和《妻妾成群》，有

---

① 苏童（1963—），出生于苏州，原名童忠贵。1980年考入北京师范大学中文系，1983年发表第一篇小说《第八个铜像》（《青春》1983年第7期），1984年分配到南京艺术学院任教，后到《钟山》担任编辑，现为中国作家协会江苏分会驻会专业作家。迄今有小说诗歌文学作品超过300万字。主要代表作有中篇小说《1934年的逃亡》《妻妾成群》《罍粟之家》等，长篇小说《米》《城北地带》《我的帝王生涯》《碧奴》等。

一种重归故里之感，苏童后来的叙述有着更多纯净如水的情调，这是他的本真风格的流露。

就先锋派的特征而言，沉浸于幻觉与暴力的余华<sup>①</sup>比苏童来得更为尖锐和怪异。据说余华少年时做过牙医学徒，后来在小县城文化馆任图书管理员。虽然未受过良好的科班教育，但他在文学上天分甚高。1987年，余华开始令人刮目相看，他描写少年人心理的短篇小说《十八岁出门远行》发表于《北京文学》1987年第1期后，受到好评，这对余华是一次极大的鼓舞。后来在《虚伪的作品》这篇短文里，余华谈到这篇小说对他的意义时说道：“在一九八六年写完《十八岁出门远行》之后，我隐约预感到一种全新的写作态度即将确立。……当我发现以往那种就事论事的写作态度只能导致表面的真实以后，我就必须去寻找新的表达方式。寻找的结果使我不再忠诚所描绘事物的形态，我开始使用一种虚伪的形式。这种形式背离了现状世界提供给我的秩序和逻辑，然而却使我自由地接近了真实。”<sup>②</sup>由此也可见余华的创作指向另一条道路。

《四月三日事件》显然是余华变本加厉的结果，该中篇小说对少年心理意识进行了一次更加怪异的描写。对于余华来说，少年的视角不过是他有意混淆幻想与现实、幻觉与实在的一个特别视点。一个无名无姓的“他”，在18岁生日的时刻，神经质地意识到“被抛弃”的恐惧。“他”的精神漂流状态真切地呈现为他对生存环境扭曲的细微感觉，迷醉般地用幻觉来审视他的实际存在。叙述时间由于卷入了幻觉与实在的不厌其烦的辨析过程，而在精细怪诞的感觉中无比艰难地推进。余华随后在《一九八六年》中，把一个疯子推到叙事的中心，作为“文革”疯狂历史的精神遗产，疯子不过是历史疯狂的凝聚。然而，现实的人们完全漠视了这个历史遗产。疯子的存在不仅是在道德的水准上对人性、良心的诘

① 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。1973年小学毕业，1977年中学毕业。1983年开始创作，处女作《星星》发表在《北京文学》1984年第1期。后就读于鲁迅文学院研究生班。有长篇小说《在细雨中呼喊》《活着》《许三观卖血记》《兄弟》等。曾获意大利格林扎纳·卡佛文学奖（1998年）。

② 《虚伪的作品》，《上海文论》1989年第5期。参见洪治纲编《余华研究资料》，天津人民出版社，2007，第50页。

难，对亲情弃绝的反讽，同时也是对遗忘历史与面向生活更新的质询。余华从这里出发走进一个由怪诞、幻觉、梦境、罪孽、阴谋与暴力交织而成的、时空模糊的世界。

孙甘露<sup>①</sup>在1986年写过《访问梦境》，那是一篇把梦境与现实混为一谈的小说，想象奇异怪诞，结构流畅自如，语言瑰丽奇崛。而《信使之函》（1987）显得更加激进，通篇用五十几个“信是……”的句式作为叙述提纲，也可以看成是段落起承转合的引导句式。这篇被称为“小说”的东西，既没有明确的人物，也没有时间、地点，更谈不上故事，它把毫无节制的夸夸其谈与东方智者的沉思默想相结合，把一些日常行为与超越性生存的形而上阐发混为一体，把摧毁语言规则的任意行径改变为神秘莫测的优雅理趣。如果把孙甘露的《信使之函》称为小说的话，那么这是迄今为止当代汉语文学中最放肆的一次小说写作。孙甘露的作品寥寥无几，在当时却让文坛大惊失色，无数批评家理屈词穷，面对他的写作无从下手。《信使之函》作为当代第一篇最极端的小说，表明当代小说没有任何规范不可逾越。

相比较而言，玩弄“空缺”的格非<sup>②</sup>看上去要传统得多。格非开始引人注目的小说当推《迷舟》，讲述北伐军某旅长萧与表妹杏之间受阻的爱情故事。这个爱情后来演变为通奸，结果是表妹杏被做兽医的妹夫阉割，萧也被警卫员打死。小说以古典味十足的抒情风格讲述这个战争毁坏爱情的传统故事，那张简陋的战略草图一点也不损害优美明净的描写和浓郁的感伤情调。然而，整个故事的关键性部位却出现一个“空缺”。萧去榆关到底是去递送情报还是去会表妹杏？这在传统小说中无论从哪方面来看都是一个精彩的高潮，然而，它竟然在这里被省略了！这个“空缺”

---

① 孙甘露（1959—），祖籍山东荣成，出生于上海。1977年进入当地邮政局工作，1986年发表成名作《访问梦境》，主要作品有长篇小说《呼吸》，中短篇小说集《访问梦境》，随笔集《在天花板上跳舞》《上海的时间玩偶》等。

② 格非（1964—），原名刘勇，江苏丹徒县人。1981年考入上海华东师范大学中文系，1985年毕业后留校任教。现为清华大学中文系教授。1986年发表处女作《追忆乌攸先生》。1987年发表成名作《迷舟》，迄今著有《格非文集》（三卷），长篇小说《人面桃花》《山河入梦》《小说叙事面面观》等。



不仅断送了萧的性命，而且使整个故事的解释突然变得矛盾重重，一个优美的古典故事却陷进解释的怪圈。这个“空缺”在1987年底的出现，轻而易举就使格非那古典味十足的写作套上先锋派的项圈，尽管这个“空缺”可能是受到博尔赫斯的影响，然而格非用得圆熟到家，给人以浑然天成的感觉。

当然，1987年还有一些值得注意的小说，这里难以全面列举。就以上提到的几位先锋派作家而言，其实都已经操练小说（或诗）多年，何以他们在1987年底突然间集体成熟？把原因仅仅归结为他们长大了是远远不够的。在我看来，1987年也不仅仅依靠外部现实的压力（文学不得不重视“怎么写”），而且在于莫言、马原、残雪预示的转向已经趋于明确：强调叙述视点、独特的感觉方式、鲜明的语言风格、对故事的特殊处理方式等等。总之，每个写作者必须找到自己的“话语”。因此，1988年底，《收获》第6期再次推出一组先锋小说，几乎一样的阵容，但显然艺术水准有了明显提高。在这一期上同时刊登了马原的《死亡的诗意》。曾经是先锋派领路人的马原，现在却显得落伍。没有理由认为这篇小说不好，然而，人们可以容忍追随者的平庸，却无法忍受开山者的重复。马原功不可没，却也足以淹没后来的自己。对马原的超越已经变成一种考验，叙事话语的风格标志才显得至关重要。

如果说《一九三四年的逃亡》还带有一些兼收并蓄的痕迹，对话感的过分追求也还流于表面，那么《罌粟之家》则真正显示了苏童的风格。这个故事讲述地主刘老侠因种植罌粟发家，遭遇土改终至于家破人亡的故事。小说倾注笔力书写地主阶级的挽歌，看到了地主阶级在中国现代性历史中必然灭亡的命运。历史与生殖、血缘与阶级、革命与宿命……在这里被绝望地绞合在一起。土地与生殖构成了苏童对地主阶级最后命运书写的症结。它并不只是乡村生生不息的生活事相，隐含的也是中国现代性历史的深重危机。苏童找到一个象征物——罌粟——来象征乡村中国最后的绮丽和颓废。他也竭力去写出中国地主阶级最后的困境，那是一种咒语式的书写，那是一种劫数。生殖陷入了困境，血脉乱了，地主阶级作为一种血统已经无法维持和继续。通过把欲望关系引入阶级关系中，这篇小说颠覆了阶级关系，最终用欲望的法则纠缠住了阶级斗争的法则。但这一切，都是在罌



粟的背景下、在罍粟的颓靡的气息中展开的，那是注定了面向死亡的欲望。莫言在红高粱地里挺立起来的生命意识，在这罍粟花的背景下，变成了历史颓败的末世挽歌。罍粟就是死亡之花，就是死亡的欲望之花。它肯定死亡，又嘲笑死亡，以它的无限美丽，嘲笑对死亡的迷恋与恐惧。土地上的罍粟迎风招展，这是绚丽的死亡现场，也是乡土中国在半封建半殖民地的最后岁月中的死亡现场，是历史的“恶之花”。这个家族颓败的故事内涵相当丰富，苏童以一种舒缓纯净的风格化语言从容讲述出来。他笔下的人物总是为情欲所驱使，毫无指望地事与愿违。《罍粟之家》散发着淡淡的历史忧郁之情而远离悲剧，故事明白晓畅却不失深邃诡秘之气，这是苏童的独到之处。《罍粟之家》作为苏童以往作品的一次阶段性总结，看不到外来小说影响的痕迹，这并不容易。

1988年，余华在暴力与阴谋的无边苦旅中越走越远。没有人可以否认余华的感觉古怪而奇妙，他把那些奇形怪状的人物的全部智力压制在正常人的水平线之下，这样他就可以驱使他们去干任何不可思议的勾当。显然，余华对人物的行动并不感兴趣，他关注的是那些过分的反应方式给叙述语言提示的可能性。《河边的错误》《现实一种》有不少令人瞠目结舌的场面，然而，更加令人注目的是作者描述那些场面的感觉方式和语言特征。随后的《世事如烟》（《收获》1988年第5期）、《难逃劫数》（同前第6期），无疑是余华最激进的作品。《世事如烟》对暴力、阴谋、罪孽、变态等等的描写淋漓尽致。在余华的那个怪异的世界里，时间与空间、实在与幻觉、善与恶等等的界限已被拆除，阴谋、暴力和死亡成为日常生活必要的而又非常自然的内容。“算命先生”作为“算计”和罪孽之源，如同远古时代的部落长老，这帧历史的古老肖像总是在余华的写作中浮现出来，使他的那些怪诞不经的故事因此而具有某种发人深省的历史宿命论的意味，像是对历史进行一种寓言性的描写。《难逃劫数》把暴力场面写到炉火纯青的地步，它们看上去像是一些精致的画面。余华的那些被剔除了智力的人物，总是处于敏感与麻木的两极，而且总要发生错位，一系列的错误构成了他们的必然命运。

格非的《褐色鸟群》（《钟山》1988年第5期）无疑是当代小说中最玄奥的作品之一。小说讲述一个住在水边的忧心忡忡的隐居者的故

事，他总是担心时间消逝。在邂逅少女棋时，他与棋讲起了多年前他与一个少妇的故事，故事的谜底或许是：这个少妇很可能谋杀了她总是酗酒丈夫。他目击了那个男人从棺材里坐起来解开上衣的纽扣，结果棺材被钉上了。这个细节深藏于那个叙述者与女人交往的似是而非的叙述中，隐藏在关于时间与回忆的思辨中。哲学的思考与重复性的叙述结构结合在一起。存在还是不存在？回忆是不是有力量？历史/回忆的真相是什么？为了抵达真相，需要绕多少个圈子？《褐色鸟群》终究以真相的迷失解构了历史真相存在的可能性。虽然这篇小说明显受到博尔赫斯的影响（例如关于“棋”与“镜子”的隐喻），但是汉语特有的表现力及其关于时间、回忆和重复的思考，也可以置放在现实中来理解，因而这篇小说读起来有些晦涩费解，却无做作之感。如果说《褐色鸟群》的形而上观念过强因而只能偶尔为之，那么格非的另一篇小说《青黄》（《收获》1988年第6期）则把叙述的结构设计与生活史的存在方式结合为一体。它的叙述表明历史如何成为一个不完整的统一体，结构上的“空缺”正是生活史的不完整性的隐喻投射。对“青黄”的词源学考据，变成对九姓渔户生活史的考证，结构上隐瞒的那些“空缺”恰恰是九姓渔户生活中最不幸的环节，“补充”可能使叙述结构变得完整，但是却使外乡人的生活彻底破碎了。格非的故事主角经常是“外乡人”，对于格非来说，生活本质上是不能进入其中的，因而“外乡人”的历史构成了人类生活中最隐秘的部分。那是父女的乱伦吗？那是从良的妓女再也无法适应正常的生活吗？还是失去了生殖能力的妇女的屈辱的历史？小说中的人物从“空缺”中失踪，他的逃脱以另一种形象出现在另一个情境中。他成了一个匿名的，逃脱历史的人物。历史无法复原，历史的真相永远无法读出，能读出的只是其中的苦难与创伤。

1988年因为有了孙甘露的《请女人猜谜》（《收获》1988年第6期），先锋派的形式探索才显得名副其实。在这篇小说中，孙甘露同时在写另一篇题为《眺望时间消逝》的作品。这是双重文本的写作，就像音乐作品中的双重动机一样，结果后者侵吞了前者。在这篇没有主题，甚至连题目都值得怀疑的小说中，角色随时变换自己的身份，时间与空间的界线变得相对。这是一次关于写作的写作，一次随意弹奏的卡农。孙甘

露不过想试验一下写作的可能性到底有多大，同时也不能忽略他对生存的似是而非境遇的剖析，对那些心烦意乱的心理刻画，都具有玄妙深长的意味。

值得提到的还有潘军<sup>①</sup>的《南方的情绪》。这篇对侦探小说进行反讽性模仿的小说别有趣味。小说中企图侦探某个秘密的主角是一个忧心忡忡的多疑者，他总是落入别的圈套。《南方的情绪》为当代小说的写作开启了一条类似罗勃·格里耶的《橡皮》那种路子，潘军没有坚持探索有些可惜。当然，他后来的写作更靠近写实手法，先锋派的小说意识还是保留在更加完整的故事中。同期还登有扎西达娃的《悬岩之光》。扎西达娃是个非常奇特且含义复杂的人物，由于他的藏族身份，读者总是习惯于把他看成藏族作家，把他的艺术形式方面的先锋性实验，看成是西藏神秘文化的结果，未能从艺术的自觉方面看扎西达娃的创作，因而在讨论先锋派的时候把他忽略，这显然是当时批评界的错觉。事实上，扎西达娃是个极有挑战性的作家，他对藏族的现代化、对汉语言写作都有相当的冲击。他后来的《野猫走过茫茫的岁月》是一篇相当出色的作品，对西藏的现代化与文化的混杂变异作了相当深刻的描写。

如果把1989年看成先锋派偃旗息鼓的年份显然过于武断，但是这一年先锋小说确实发生了某些变化——形式方面探索的势头明显减弱，故事与古典性意味掩饰不住地从叙事中浮现出来。1989年《人民文学》第3期再次刊登了一组先锋小说，在那些微妙的变化和自我表白的话语里，我们看到了另一种迹象：虽然从发表的时间周期来看，这批小说大部分写作于1989年之前，但是先锋们放低了冲刺的姿态，小说叙事显得更加平实和流畅些。《风琴》看上去抒情味十足，颇具古典情调。小说的故事扑朔迷离，几则事与愿违的故事巧妙凑在一起：伪保长冯金山去求地主少爷救出他的被日本人关押的老婆，少爷出卖了游击队的情报，结果事与愿违，游击队被出卖，保长老婆也下落不明。多年后，流落在外的地主少爷靠修理风琴

---

<sup>①</sup> 潘军（1957—），出生于安徽怀宁。1982年毕业于安徽大学中文系，曾在安徽省委宣传部工作，后离职到海南等地，现居北京做专业作家。著有长篇小说《日晕》《风》等，小说集《白色沙龙》《爱情岛》《潘军文集》等。

为生，他因修长的手指而被人认出来，然后被革命政权镇压。格非以往的那种形而上观念和叙事“空缺”不再在故事中起控制作用，相反，故事是不留痕迹自然流露出来的一些场景片断，它们像一些精致的剪贴画呈现出来。人物的行动链的某些环节出了差错，这构成故事展开的动力，而正是这些细微的差别，使整个故事、整个生活无可挽救地颠倒了。游击队长王标渴望一次真正的伏击却伏击了一个迎亲队伍，他能干什么呢？只好请新娘唱支歌。歌声被王标的遐想掩盖了，歌声掠过早春的原野经久不息地飘荡……还有什么比这种情境更让人悲哀，更为感人至深的呢？只有在这时人才能和真实的生活融为一体，与自然融为一体，回到“生活之中去”的渴望恰恰是在破碎的生活边界上奏起的无望的挽歌。

余华的《鲜血梅花》看上去是一篇仿武侠小说，这并不奇怪，同一时期的《古典爱情》就仿过《牡丹亭》和《聊斋》一类的志怪或古典言情小说。然而这篇小说却另有值得注意的内容：这里为父报仇的主题完全可以看出“寻找父亲”主题的变种。我们时代的先锋派，在他们讲述的关于历史或现实的故事中，“父亲”不是被遗忘，就是苍老而濒临死亡，现在却渴望“为父报仇”（寻找父亲）。“无父”（无历史）的恐惧已经从潜意识深处流露出来，其写作姿态和立场的微妙改变是不难理解的。

1989年，先锋派以转向的姿态完成历史定格。文学原有的挑战和创新愿望逐渐瓦解。90年代初，先锋派放低了形式主义的姿态，或者说形式主义的小说叙事已经为人们所习惯，先锋性的形式外表被褪下，那些历史情境逐渐浮现，讲述“历史颓败”的故事成为1989年之后先锋派的一个显著动向。其中，叶兆言在这方面有独到之处。尽管叶兆言写过《枣树的故事》（1988）这种形式意味很强的作品，但他最拿手的是讲述30年代散发着历史陈旧之气的故事，例如《状元镜》（1987）、《追月楼》（1988）、《半边营》（1990）、《十字铺》（1990）等等。叶兆言写出了30年代那些被遗忘和淹没的往事，虽然他没有表达真切而深挚的怀旧情绪，但是写出了历史无可挽回的颓败命运。读者在阅读时，仿佛是站在古代与现代的交接点上，观看历史弥留之际的最后时刻的景象。

《妻妾成群》（《收获》1989年第6期）显示了苏童对历史的特殊感觉方式，尤其是对历史颓败情境的刻画。1989年以后，苏童的风格有所变

化,准确地说,《妻妾成群》并不能反映苏童作为先锋派的面目,这篇小说已经带有回归传统的意向。当然这篇看上去古典味十足的小说,强调语言感觉和叙事句法,显示了苏童特有的那种叙事韵味。小说讲述一个女性的婚姻悲剧。与五四时期大多数新青年相反,颂莲这个女性却走进一个旧家庭,结果成为旧式婚姻的牺牲品,她的干练坚决成为她走向绝望之路的原动力。颂莲身上不乏一些情色韵味,她谙熟女人间的争风吃醋和钩心斗角,甚至以“床上的机敏”博取陈佐千的欢心。然而,她清纯的气质和直率的品性终究没能挽救她作为一个小妾的悲剧命运。

苏童显然不是在重复讲述封建悲剧的故事。对于苏童来说,故事并不特别重要,主题甚至也无须深究。这个并不新颖别致的故事,却能给人以特别深刻的印象,其原因在于苏童富有韵味的叙事,那种纯净透明的语言感觉,那些刻画得异常鲜明的故事情境,那种温馨而感伤的气息……从故事中可以看到《家》《春》《秋》的痕迹,甚至可以上溯到《红楼梦》《金瓶梅》那种古典小说传统。作者对生活的把玩观照,多少还可见中国旧式文人的态度。苏童无意中接通了传统文化/文学的命脉,让人们去思考可能真的存在某种汉语小说的独特艺术品格。这篇小说后来被张艺谋改编成电影《大红灯笼高高挂》而名噪一时。

苏童在这方面越走越远。他有非常好的小说意识,却并不关切现实问题。对于他来说,远离现实的怀旧氛围更适合于他的小说叙事,适合于他对纯粹的小说叙述文体的把握。他的第一部长篇小说《米》(《钟山》1991年第3期),开始更加注重故事性,除了偶尔流露的那种叙事风格还可见苏童当年作为先锋派的气质格调外,《米》似乎更接近现实主义。小说讲述江南30年代的故事,看上去很像帮会传奇。这里面每个人都是坏人而且惨遭不幸。欺诈暗算、阴谋诱惑、凶杀复仇等等,构成了这部传奇的主要内容。个人化经验被刻画得极其充分彻底,比如作者有意夸大五龙的凶狠,他的那种无法遏止的占有欲望迅速演变为凶猛的复仇。五龙的仇恨一半来自个人的现实遭遇,另一半来自乡村对城市的现代性敌意。在他敌视小店主及其城市恶霸的那些片段,乡村的记忆总是绵延而至。这使关于乡村的忧伤记忆充当了久远的历史背景,甚至使那些凶猛的动作具有一种特殊的情调。这是苏童惯用的手法,他在表现凶猛的场

面时，依然不乏优雅之气。其中，绮云和织云这两个女性形象写得很好，那种感伤忧郁，任性而多情，红颜薄命，无可挽回的失败感，如歌如诉。女人的心性与命运是无法读解的生存之谜，它们在苏童的叙事中，总是散发着浓郁的末世情调而感人至深。

同样，格非的《敌人》（《收获》1990年第2期）也表现了类似的意图，例如在主角赵少忠的身上表现出认同古典价值的愿望。当然，这部长篇小说的观念和寓言性很强，格非试图写出生活中令人震惊的事实：这不是赵少忠的复仇愿望在天长日久的等待中徒具形式，更重要的在于先入为主的观念是如何促使赵少忠误解接连不断的灾难，他最后只能扼死儿子以证实敌人的存在。敌人就在我们内心，就是与生俱来的“自我”。虽然《敌人》没有取得预期的成功，但是不论是对生活史中的那些惊人的事实的揭露，还是对一代先锋派的潜意识的书写，都有其独到之处。

## 90年代：先锋派的转向与撤退

先锋派在20世纪90年代逐渐被接受，这得益于理论批评界对其持续不断的阐释、张艺谋等人的电影改编，以及数位书商的市场操作。但在90年代，先锋派却难以保持其在形式方面的挑战，一方面是因为90年代初的社会氛围不适宜激进的形式探索，另一方面也在于整个社会的文化走向保守性。挑战性的、对抗性的与激进的艺术表现方式，在90年代初没有存在的社会空间，年轻一代的作家们也放低了创新探索的姿态。

90年代初，因为北村<sup>①</sup>的存在，先锋派余韵犹存。北村一度沉迷于语言与叙述视角的探索实验，其小说观念近乎偏执而激进。在他看来，小说就是纯粹的语言和叙述。

---

<sup>①</sup> 北村（1965—），生于福建省长汀县，原名康洪。1985年毕业于厦门大学中文系，在《福建文学》编辑部任职。1986年发有小说处女作《黑马群》，随后有《谐振》以及“者说”系列小说。1993年出版长篇小说《施洗的河》。2001年发表《周渔的喊叫》，随即被导演孙周改编拍摄电影，由巩俐和孙红雷主演，北村一时名声大噪。北村90年代后生活变故颇多，现居住于北京。



北村在80年代中后期登上文坛。1986年发表小说处女作《黑马群》，随后《谐振》（1987）显示出他的语言与叙述视角与众不同。紧接着，发表《陈守存冗长的一天》（1989）、《逃亡者说》（1989）、《归乡者说》（1989）、《劫持者说》（1990）、《披甲者说》（1990）、《聒噪者说》（1991）。这些作品一如既往显示了北村对人和世界相遇的特殊方式的关注，显示出人对历史、事实、存在的无穷质疑。这种怀疑主义乃是通过一系列变了形的乡间无政府主义者——例如，一些莫名其妙处于逃亡状态的人——来表现的。

“现在，站在哪一块石头上，能望见故乡呢？”——这是北村1989年发表的中篇小说《归乡者说》的第一句话。对于归乡者（也是逃亡者）来说，他永远望不见家乡，不管他站在哪里，哪怕他就站在故乡的土地上，因为，逃亡者根本就没有故乡。北村是个逃亡者，逃亡是他写作的母题。如果认为北村仅仅是一个对语词、物象和空间着了魔的语言工匠，那就错了；同样，如果认为北村的作品仅仅是形式实验的标本，那也显然是亵渎了他孜孜以求的理想。北村的写作方法本身——语词追逐物象的艰难过程——也是一次逃亡与诱捕的游戏。在北村早期的写作中，主题不是某种可供归纳概括整合的意义，而是卷入了方法论的内在动机。只有那些逃亡者、劫持者、归乡者……才有这种反常的经验与怪异的感觉，才会为北村的叙述提供不尽的语言和物象的素材，他总是想竭尽全力在玄虚中把握住存在的要义，徒劳的结果只能转化为叙述的游戏，同时也证明了哲学意味只能极其有限地存在于语词和叙述方法的实验中。

1992年以后，北村的小说有很大变化，他回到现实生活，试图更加关切现实中的人们的心灵困境和信仰问题。北村后来对宗教颇为执迷，他的作品中的主题总是与宗教教义发生某种关系，批评界对此评价不一。《施洗的河》（1993）大约就是这种状况的产物。这部小说讲述一个堕落至极的灵魂得救的故事。如果不过分追究小说中直露的宗教情结的话，应该承认北村的叙事还是极见功夫的。他对一个人的极致状态的刻画，对那些凶狠场景的描写，特别是那些切入到事物本性中去的语句，都给人以极为强烈的印象。从另一方面来说，北村的写作也提出了一个被忽略已久的信仰问题，他如此硬性地植入宗教的内容，在证明他尤为虔诚的同时，也表明文学对



此已经无计可施。皈依宗教后的北村放弃了极端的语言实验，也不再沉迷于那些玄虚的形而上观念，宗教信仰似乎暂时解决了他的思想深度问题。同时他也开始关注当代现实生活。看得出来，他的叙事已经十分平实流畅，注重故事性和人物本身的存在方式。90年代北村发表了一系列此类小说，如《伤逝》《孔成的生活》《玛卓的爱情》《孙权的故事》等。其中以《玛卓的爱情》最有代表性。

从整体上来看，先锋小说在90年代完成了对故事和人物的复归，这与当时的文化氛围有关，也与长篇小说的体制有关。面对人物和故事，先锋派注重形式的叙事方式并没有释放出充足的艺术能量。1993年，花城出版社推出一组先锋长篇小说，它们是苏童的《我的帝王生涯》、余华的《在细雨中呼喊》、孙甘露的《呼吸》、北村的《施洗的河》、吕新的《抚摸》。这些长篇（除了孙甘露的《呼吸》）都是1991年以来陆续发表于刊物的长篇作品。苏童的《我的帝王生涯》讲述一个古代夔国的皇太子的故事。太子端白14岁承袭帝位，随后成为各种阴谋的缘由，他的爱情或婚姻也不得不渗透进各种阴谋，它们总是以一些死亡事件开始或结束。历经艰难的端白最后成为走索艺人，游走于江湖，命运多舛的悲剧，已经足够感人。宫廷内部的阴谋暗算，诬陷迫害，与帝王端白的情爱故事相互纠缠，暴力杀戮与某种感伤气息相混合，使苏童的叙事总是在舒缓的行板中透着流畅的力度。

余华的《在细雨中呼喊》以第一人称叙述视点讲述了一个绝望童年的心理自传——“我”这个名叫孙光林的孩子如何去体验被弃绝的困境。余华的特殊之处在于他并没有简单去罗列那些苦难的生活事相，而是刻画孤立无援的儿童生活的弃绝感。追忆童年生活时所采用的第一人称视角，给“内心独白”打开一个广阔的天地。一个被弃绝的儿童，向人们显示了他孤独却丰富的内心感受，那些事件无一不在童稚奇妙的目光注视下暴露出它们的特殊含义。弃绝感过早地吞噬了天真的儿童心理，强烈地渴望同情的心理与被无情驱逐的现实构成的冲突，使“我”陷入一系列徒劳无益的绝望挣扎之中，而“呼喊”则是生活含义的全部概括或最高象喻：“再也没有比孤独的无依无靠的呼喊声更让人战栗了，在雨中空旷的黑夜里。”这是来自人性最深处的呼喊。

孙甘露的《呼吸》，正如作者所言，“仿佛是一首渐慢曲，它以文本之外的某种速度逐渐沉静下来，融入美和忧伤之中，从而避开所谓需求”。《呼吸》主要围绕男主人公罗克与五位女性——大学生尹芒、尹楚，女演员区小临，美术教师刘亚之，女工项安——的感情纠葛展开故事情节。罗克曾在军队中短期服役，甚至还曾去越南与美军作战，作者试图把主人公的这段丛林经历与几位女性的出国和离去形成某种对照。作者特别关注“性爱”这个主题，他笔下的这些人物都以不同方式落入这个巨大的圈套，他们相互寻求又互相背弃，为欲望所支使，也为命运所摆布。罗克穿梭于其中，随遇而安。孙甘露的叙事已经向着故事倾斜，那些修辞、节奏、隐喻、句子的长度以及变化，对庸俗惯例的调侃性模仿穿插其中，显得精致而流丽。

吕新作为先锋派作家，始终有着非常独特的感觉和语言。他最早发表的小说《那是个幽幽的湖》（《山西文学》1986年）就显示出他与与众不同的笔法。后来他在《上海文学》上连续发表了《瓦楞上的青草》（1988）、《绘在陶罐上的故事》（1989），可以看出，怪异之笔与诗情画意相互交融，给人以相当鲜明的印象。他在1993年出版的长篇小说《抚摸》，讲述了一个伤残军人孤寂而无奈的一生。这部小说以战争时期国民党七个纵队的九千余名官兵撤退到黄河流域为背景，展示了人烟萧索的战争遗址，冤魂遍野的黄河流域，旧军队里的血腥哗变，客棧中经久不绝的无头案等等，这些苍凉的背景正好是吕新寻求那种从容的绝望感的恰当空间。一些很不协调的男女恋情，像是某种补充的情绪流宕于其中，加深了如梦如幻的宿命意味。吕新的叙事是一次对人类可悲的境遇或记忆的抚摸，也是一次对叙述本身的抚摸，那些随便飘移的场景，那些精致如剪贴画的情境，是对战争劫难和生命无常的抚摸，洋溢着忧伤的诗情和绝望的力量。但吕新后来却并未与那个时期的先锋派同道继续开创新的道路，这可能与他居于山西有关，也可能与他本人平静恬淡的生活态度相关。<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 吕新在《永远年轻》里写道：“在这个谎言弥漫的世界上，我很难受、悲伤，常常感到度日如年。我不止一次想过，让别人好好活去吧，我希望我能够飞速地一目十行地度过这一生。”由此可见他的生活观。

格非在 90 年代中期还发表了长篇小说《欲望的旗帜》(1996)。小说试图对 90 年代的现实发言,其意图在于表现当代人面临的精神虚无。小说的主人公是一所大学的哲学教师,他所面临的婚姻和思想危机,都可以从经济危机中找到根源。90 年代人们为物质实利所诱惑,失去了生活的明确目标。爱与友情,都变得面目全非。而哲学教师的妻子追逐利益离他而去,也没有得到好结果。作者似乎在告诫人们,没有精神信仰的生活是危险的,它必然走向崩溃。小说的叙事过程不能说不出色,但对当代生活的理解却显得有些概念化。小说对当代中国文化各个方面进行了严厉的讽刺,有些深刻有力,有些则不无片面,这部小说应该视为他的调整或过渡时期的作品。

苏童的《城北地带》(1995)已经完全回到故事和记忆,虽然谈不上先锋性,但却有某种成熟自然的品性。这部作品其实是苏童一直在讲述的家乡小城故事的总结。苏童在“枫杨树”故乡系列、《妇女乐园》小说集,以及数年前的《舒农和南方的故事》中反复表现过的那种南方小城普通人的生活,在这里得到全面的展现。小说以一个普通家庭为视点,反映自五六十年代以来中国人的日常所经历过的艰难困苦。苏童并不十分热衷于去暴露生活的阴暗面,也不刻意渲染贫困和苦难,他只是叙述一种普通的中国家庭在那个年代所经历过的生活。但毕竟那个年代对中国人来说是不堪回首的往事,在 90 年代的人看来,依然是触目惊心。苏童的描写自然而流畅,对人物的表现,对南方的生活情态的表现,以及对南方风习人情的表现,都达到浑然天成的地步。

余华的声誉在 90 年代中期以后与日俱增,这主要得益于他的两部长篇小说《活着》和《许三观卖血记》。如果说前者走俏文坛是因为张艺谋改编的电影,那么后者得到文坛青睐则多半是因为书写苦难和那种幽默感。余华反复声称他写作这两部小说时找到了如履平地的感觉。这两部小说已经回归传统,比如其中的故事、人物以及明晰的时间顺序,也许更重要的在于,其中包含着容易理解的人文关怀、可识别的 20 世纪历史中的苦难主题等等。无可否认,即使从常规的角度来看,这两部小说也当在一般水平之上。余华对人的生存的艰难性、对中国人的忍耐精神的表现、对人与人之间的某种扭曲而乖戾的关系和心理的表现,都显示出他机敏的洞察力。

虽然这两部小说的叙述不再有先锋性，但还可见余华当年的语言感觉：在人物命运与时代交汇的那些视点之间，余华的叙述语式穿梭于其中，显示出某种力量和韵味。

## 先锋小说的后现代性

先锋派在 80 年代后期意识形态整合功能趋弱时期步入文坛，以其富有修辞感的语言表达和多样化的形式主义策略，确实把当代中国文学渴望已久的艺术创新推到一个奇特的高度。大多数的主流作家和评论家都表示了怀疑和拒绝，至少在先锋派崭露头角的最初几年是如此。在这样的时期，文学对变动的现实以及有关规训难以把握，转而去表现更为形而上的生存事相与含义不明的历史，实则是以自我经验和艺术想象力来重建历史，因此，倾心于演绎复杂的叙述方法，构造优雅的长句式，雕刻纯净的抒情风格，甚至热衷于探究某些逃亡和幻觉情境。

人们可以对先锋派的形式探索提出各种批评，但是，也无法否认他们使小说的艺术形式变得灵活多样。在传统小说的文体规范边界被打开之后，当代小说似乎无所不能、无所不包。传统小说的核心要素就是故事、人物与时间，三者都必须做到明晰与确实。但先锋小说却无视故事、人物和时间的整一律，随意变换人物角色，打乱时间秩序，有意在纷乱的故事中去表现历史的虚构化与存在的不确定性。显然，在先锋派这里，小说更彻底地回到自身，无须对现实说话，无须把握“真实的”历史——小说就对小说说话。

因此，强调“怎么写”变成首要的目的。这代作家只关注如何对文学说话，他们被现实主义规范下的历史叙事文体压抑得太久，从莫言、马原以及残雪那里，他们找到一个支撑面，这个面使他们有理由暂时偏离现实。“怎么写”虽然不是对现实的回应，却是对经典现实主义美学规范的挑战。他们无力把握现实主义的宏大历史，但他们使文学表意本身成为一个问题，成为一个有待重新探寻的问题。他们强烈的表达愿望转化为丰富生动的方法论活动：叙述人和叙述视角的强调，叙述结构的设置，语式句法等修辞

策略，这些都是他们对文学说话的方式。他们经常采用第一人称叙述，或者强调主观化的叙述视点，由此开启了新的美学维度。在这里，叙述人“我”强调的是在整个叙事中起决定作用的“策略”，例如苏童运用的“叙事动机”和格非的“叙事空缺”。苏童的写作不仅仅在于他善于发掘传统文学的要素，例如，那种历史颓败感，更重要的在于他的叙事善于运用这种感觉来组织，推动故事的发展。这种感受使叙述人时时在场，叙述与故事之间构成一种对话，疏密有致，节奏舒畅而明快。在那些看似客观化的叙事中，苏童的叙述始终隐藏在那些情境中。这些情境构造了新的生活世界，属于这代人（先锋派）独特的幻想天地。

如何在文化的和美学的层面上来把握当代中国的先锋小说？这一时期的变化，在历史客观描述方面，当然是一次深刻的转折；而在一代人的艺术变革追寻方面，当是一次冒险的迁徙。先锋们的迁徙几乎悄无声息，既无现代主义的悲壮，也无拓荒者的气节，他们是在特殊的历史时期，不得不选择如此逃逸方式。也正因为多重历史因素在起作用，多种外力的驱赶，他们作为一群逃逸者反倒有一种在历史之外的自由和自在，无形中创造了一个时期最为独特的文学经验——这样的经验也只能在后现代的意义上来理解。就其历史观念与小说意识来看，就其小说的叙述、人物、结构与时间的处理方式以及语言修辞等项来看，都可以得出后现代主义的特征。在对中国先锋小说进行后现代定义时，也不难发现后现代常用的那些特征，例如：1. 对中心或起源的拆除；2. 对宏大历史叙事完整性的解构；3. 小说叙事的碎片化以及叙述时间的随意断裂和变化；4. 自我与人物的祛魅或符号化；5. 情感的中性化以及对暴力、逃亡等行动的极端表现；6. 利用错位和意外来编织故事；7. 反讽手法的普遍运用；8. 宿命论式的神秘主义。

当然，先锋派可概括的后现代主义特征还可以不断罗列下去，但这些最主要的特征先锋小说都具备了，在我们以上对先锋小说的论述中很容易就可以看出这些要素。如果要强调中国当代先锋小说最突出的后现代性，特别是最具有中国本土和时代特征的后现代特色，那我以为就是强烈的抒情性的叙事方式和语言风格，以及在其中隐含着反讽性的美学意识。

当代中国文学突然从宏大的历史理性抱负退回到形式主义的一方天

地，那种表达的渴望依然难以遏止。他们不需要声称小说叙事必然关注现实世界，他们解除了对宏大历史的依赖关系。因此，华丽的语言铺陈，精巧的句子修辞，过量的词汇堆砌等等，这些都使被压抑的强烈愿望得以释放。确实，没有人会否认当代先锋小说创造了一个奇异而缤纷的感觉世界，这显然不只是源于二三十年代中国现代新感觉派小说和五六十年代法国新小说的影响，同时也源于他们抑制不住的时代心理——在这样的历史场合，他们找到了表达的时机和方式。先锋小说的独特感觉并不仅仅在于攫取那些奇怪的主题或题材，也不只是表现在叙述方式上，最主要的在于接近物象的特殊感觉方式，这种特殊的感受方式用语言的形式表现出来，就是独特的语言风格。在这里，语言与感觉是统一的。例如余华无限切近对象的那种语言与感觉所处的临界状态，北村的那种缓慢向前推移的蠕动状态，苏童的那种纯净如水、明朗俊逸的情境，格非的优美俊秀的抒情意味，孙甘露的冗长的类似古代骈文的清词丽句等等。显然，其语言句法最重要的集体特征在于，他们尤为酷爱而擅长使用“像……”的比喻结构。实际上，这个特征并不仅仅局限在语法意义上，“像……”引进的比喻句，不仅仅引进另一个时空中的情境，使叙事话语在这里突然敞开，发出类似海德格尔的“光”或“空地”那种感觉，而且，“像”所引导的比喻从句经常表示了一种反常规的经验。“像……”从句产生的反讽效果不断瓦解主句的存在情态及确定意义。“像……”显然充分显示了话语表达的无穷欲望。

这种感觉方式和句式，使得先锋小说具有很强的抒情性特征。80年代是一个抒情的年代，人们虽然经历过“文革”的磨难，但劫后余生的快慰和重生的喜悦，使人们对未来充满希望。尽管现实实际上并不那么如意，但人们总是将现在与过去相比，因而有理由忽视那些当下的困难。人们寄望于经济改革，似乎只要经济发展，任何问题都会迎刃而解。时过境迁，人们再回望80年代，会发现不管是历史还是个人，每走过一步，都步履艰难。但人们为憧憬所吸引，为急于摆脱现在所怂恿，从而极大地忽略了那些困难。伤痕文学不过是短暂的伤痛，随后的“朦胧诗”、改革文学（例如蒋子龙、张贤亮和柯云路）、知青文学（例如张承志和梁晓声）、“大自然主题”（例如邓刚），直到现代派（例如刘索拉和徐星）和寻根文学（例



如郑万隆和莫言)，都有一种激情流宕于其中——一种对历史/现实超越性把握的史诗般的情绪，建构了整个80年代的情感流向。很显然，这种激情依托意识形态实践，伴随思想解放运动而向前推进。然而，随着意识形态整合功能的弱化，随着思想解放运动告一段落，这种激情也必然要退潮。80年代后期，文学已经无力表达关于现实的强大批判性，对于摆脱了历史重负的更年轻一代的作家群体来说，那种面对历史/现实的激情全部压缩到语言的修辞表意策略中了。过去是由历史观念或对现实的反思性批判主导的叙事，现在由修辞性来主导，历史与现实的缺席在修辞性叙述的背后留下空白，厚重激越的情绪转变为空灵俊秀的思绪，或者优雅的情调。

先锋派小说大都表现出浓郁的抒情风格，但这些抒情经常都在非常特殊的语境中展开。那些优雅的抒情性描写总是与那些生存困境，与生活突然的破败结合在一起，成为它们的有机补充结构。苏童在《罍粟之家》中写到沉草举枪朝陈茂打去时：

……在这个过程中沉草的嗅觉始终警醒，他闻见原野上永恒飘浮的罍粟气味倏而浓郁倏而消失殆尽了。沉草吐出一口气，心里有一种蓝天般透明的感觉。他看见陈茂的身体也像一棵老罍粟一样倾倒在地。他想我现在终于把那般霉烂的气味吐出来了，现在我也像姐姐一样轻松自如了。

这种叙述和描写可以看到莫言《红高粱》的修辞性叙述的特征，所不同的是苏童的叙述更偏向优雅和纯净，而莫言则更狂放。这是一个弑父的场景，沉草从未接受过他的这个野父亲，但他的生活永远也无法摆脱这个与他母亲通奸的长工。他除了求助于与他根本对立的暴力外，无法割断与陈茂这个最早的乡村无赖或觉醒的农民的联系。这篇小说把神秘的血缘论与阶级斗争的现代革命史混淆在一起，明晰的格调与阴郁的氛围赋予命运的劫难以绝望的诗意。苏童在处理命运的多重交叉折叠的关系时，显示出他的力度。这篇小说自始至终都写得异常优美，浓郁的抒情风格随处可见。生活中最无法改变和摆脱的困境，在抒情性的描写中变得更加无可挽救，因为绝望，因为无可解脱——在实际的历史实践中，



那么只有抒情，只有以语言的格调、气韵使生命的悲剧像诗一样呈现，又像梦一样消失。

也许他们正是以这种修辞性叙述的方式表达他们对生存、对人类历史的特殊看法。他们对生存的意义持“本来缺席”的那种观点，使得他们心安理得地在破败的生活边界寻找那些感觉和感悟。那些苦难的悲剧性的场景被写得异常生动，给生存的苦难镀上一层诗意而耐人寻味的色彩。先锋小说的叙事始终在那些无关紧要的细节上停留，去捕捉那些与习惯感觉方式很不相同的一种表达情愫，有意促使叙述人或故事中的人物的感觉发生强制性错位，那些苦难或不幸的因素因此被转化为审美化的抒情情境。这不管是莫言笔下的余占鳌 16 岁时在梨花丛中杀死与母亲通奸的和尚，或是那片碧水湾中的洁白莲花；还是格非的《迷舟》里，萧登上棋山的山头时，连日梅雨的间隙出现了灿烂的阳光；或是萧与杏躺在野地里时，萧在墨绿茶垄的阴凉的缝隙中闻到了泥土的气息，一阵和煦的风吹过，他默默地记起了一支古老的民谣；或是在苏童的《一九三四年的逃亡》中，狗崽耸着肩在八月纯净的月光下奔走于逃亡之路上；或者是上面提到的沉草枪击陈茂的场景……这些并不是单纯的景致描写，而是透视着一种悲剧的情感思流。与传统的写实类的景物描写相比较，这些景致都是人物的感觉状态和特殊的感受方式，这些感受方式被加以微妙的反常改变，促使人物与自身的情境发生某种变异，这些感受的错位配置，突出了那个话语情境的多形特征，情境自在而自然地陷入一种不可思议的状态。

由此可见，先锋小说并不是单纯地抒情，而是通过描写性很强的句子把那些苦难、不幸的往事加以改造，使叙述人得以以一种抒情的方式来表现该情境，由此获得一种“分离的差异性”。不只是叙述人，而且人物对自身情境的意识也陷入一种错位的感受方式。抒情性描写既是生活错位的补充，也是促使生活破败的动机，那些优雅从容的抒情总是在生活行将破裂、或是已经破裂时应运而生。因而，客体的存在情态明显被叙述人的主观化的感受方式所渗透，叙事中人物所具有的感受被叙述人的感受方式所支配，以至于在灾难即将降临的时刻，人物却获得一种当下情境的分离感觉。抒情性描写在叙事情境中产生的虚幻感，减轻了悲剧感的压力，这种情境由于浓重的审美化或修辞化，而产生一种“失真”感。“失真”并不是

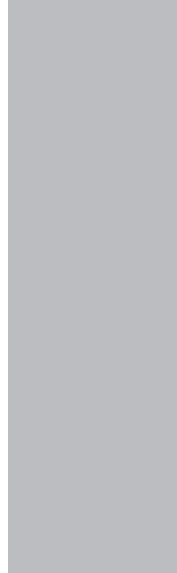
“虚假”，而是主体处于特殊的情境中，他对真实的存在产生一种分离的体验，在从主体感觉返回到客观事物的途中产生距离和感觉偏差。例如，格非在《风琴》里写到冯保长（冯金山）亲眼目睹日本兵抽出雪亮的刺刀，把他老婆肥大的裤子挑落在地——像风刮断了桅杆上的绳索船帆轰然滑下，在炫目的阳光下：

那片耀眼的白色，在深秋的午后，在闪闪发亮的马鬃、肌肉中间，在河流的边缘，在一切记忆和想象中的物体：澡盆、潮湿的棉絮中间，在那些起伏山坡上粉红色的花瓣中蔓延开来，渐渐地模糊了他的视线……

在强烈的阳光照射的偏差之中，他的老婆顷刻之间仿佛成了另一个完全陌生的女人，“他感到一种压抑不住的激奋”。这是令人难以置信的情景。冯金山从自己的处境中分离出来，他成为一个“窥视者”在观看另一个自我所处的情境。这显然不是心理的偏差，而是存在状况发生变异，作为一个“窥视者”自我彻底丧失了主体地位，“我”分离为一个窥视的“他者”和被窥视的客体，生活在这时是彻底破碎了，一切都还原为生活世界里本原性的荒诞。对于冯金山，这个在平淡无奇的日子里只是一个迟钝的酒鬼，而当灾难一旦降临他的所有感觉都会变得异常锐利的伪保长，在此刻发生的自我分离，不过是他在现实中扮演的双重角色的重演而已。在这样的“紧急时刻”，他扮演完“窥视者”的角色之后，佝偻着身子从一个低矮的土墙下像一只老鼠逃往树林，他那荒唐而夸张的身影仿佛成了“被日本占领后的村庄的某种永久象征”。

抒情性的描写在这里成为将破败生活重新修补起来的凝合剂，它是在生活废墟上缓缓升起的一段悠扬的旋律。在这里，故事性被大量的抒情性描写掩盖了，破碎的生活被压制到最简陋的状态（它无须更多的描写），而在破败生活的边界上，超历史的对话演变为超历史的体验，一种回到历史深处去的企图。不是通过历史过程的多面展示，而是历史情境的“现时”修复，叙述的感觉从历史的裂痕中涌溢而出，生活的破碎被突然忘却，人则因为无望而沉迷于幻想。

先锋小说运用这种抒情性描写表达一种特殊的“后悲剧风格”。“后悲剧风格”即是从历史颓败情境中透视出的美学蕴涵——通过对历史最后岁月进行优美而沉静的书写，通过某些细微的差别（差错）的设置而导致生活史自行解构。先锋小说讲述的历史故事总是散发着一股无可挽救的末世情调，一种如歌如画的历史忧伤，如同废墟上缓缓升起的优美而无望的永久旋律。



# 第十四章

## 历史祛魅时期的新写实与晚生代

---



在怀旧的人们的叙述中，80年代文学和文化总是呈现出黄金时代的辉煌；然而，90年代文化和文学的多元分离情势，对于中国随后的文化转型来说，或许意义同样重大。80年代被称为新时期，实际上它的精神实质与五六十年代有着密切的内在联系；而90年代则是向着另外的历史方位移动。这种移动被多重力量所推进，以至于90年代人们看不清方向。80年代的目标非常明确，那就是在主导意识形态召唤下，拨乱反正，开展思想解放运动，整个社会在精神和思想意识方面都是向着这个方向前进；但在90年代却没有这样的思想意识的共同性，没有如此明晰的历史目标。原来被认定的价值体系受到不同程度和不同方式的质疑，可以说，90年代走向了一个价值重估的时代。虽然重估得并不张狂，也不理直气壮，几乎是潜移默化，也是不知不觉，但是那些原有的价值体系，原有的表意方式都发生了深刻的变化。在文学方面，最鲜明的就是宏大的历史叙事不再起绝对的主导作用，文学更倾向于去表现个人的琐碎故事，或者是没有深度的现象表象，甚至个人的欲望的想象。这样的时期或许可称之为祛魅的时期，这样的写作不妨称之为祛魅的写作。<sup>①</sup>正因为此，90年代的文化 and 文学被看成是一片散乱的现场，或者是茫然的、自发的、个人化的偶然活动。正是这种状况，预示着中国当代文化和文学的深刻转型：那就是从由意识形

---

① “祛魅”这一概念可以在英文 *disenchant* 那里找到更为准确的原意。其字面意思是：使某人对某人（某事物）不再着迷和崇拜。重估价值就是使原来的有价值的、具有威权特征的人或事物被重新评判，势必导致祛魅化。“历史化”可以看成是建构性质的，它使某种历史叙事具有权威性；而祛魅化则是“去历史化”，历史很难建构起一种完整的有威权效果的叙事体系。因此，祛魅也可以说是“去历史化”的另一种表述方式。

态支配的整体性的形势，转向了更为多样化的、分离和包含着诸多内在差异的文学（文化）的历史实践。在文学方面，这种具有改变历史欲望的活动，可以从王朔和“晚生代”的创作实践看出，“新写实”显然是借助于原来的历史前提来应对历史变化的情势，但它引起的改变也是具有内在消解性的。因此，我们更倾向于把 90 年代文学看成是酝酿着深刻变异，乃至具有创生活力的历史阶段。

### 王朔的出场与 90 年代初的文学语境

90 年代初的中国文学颇有冷清之意，80 年代激动人心的“思想解放”已经偃旗息鼓，90 年代初在文化上是一个茫然的间歇期。这时王朔的出场显得异常醒目，他几乎是填补了历史空场，也因为背景的空旷，他的行为反倒有了一种奇怪的放任和胆大妄为的先锋性。

王朔<sup>①</sup>1978 年开始从事文学创作，习作短篇小说《等待》发表于《解放军文艺》，1984 年中篇小说《空中小姐》发表于《当代》，1985 发表《浮出海面》，但他真正的出场是在 1988 年，那一年他有四部作品被拍成电影，即米家山导演的《顽主》（改编自同名原著），黄建新导演的《轮回》（改编自《浮出海面》），夏钢导演的《一半是火焰，一半是海水》（改编自同名原著），叶大鹰导演的《大喘气》（改编自《橡皮人》）。还没有一个中国作家在短时期内有如此之多的作品被改编成电影，更何况一个刚满 30 岁的年轻人。何以中国一批年轻导演在这个时候看中王朔的小说？这些导演对于传统小说提供的经验已经不感兴趣，而王朔的人物和故事提示了崭新的经验。这种经验不再是文学自身变革的产物，而是当时中国改革开放进

---

① 王朔（1958—），出生于辽宁省岫岩县，出生后不久，便随着父母来到北京的部队大院生活。1965 至 1969 年就读于北京翠微小学。1971 年后就读于北京东门仓小学。1975 年就读于北京 164 中学。1975 年借读于太原五中。1976 年毕业于北京 44 中学。1977 至 1980 年在海军北海舰队服役，任卫生员。1980 至 1983 年退伍后在北京医药公司药品批发商店工作。1983 年辞职从事自由写作至今。主要作品有《看上去很美》、《我的千岁寒》、《与女儿书》、《新狂人日记》、《王朔文集》（4 卷，华艺出版社）等。

程中最具有实践意义的成果，那就是与初露端倪的市场经济相关的生活实践和价值观。

王朔小说的意义体现在：其一，创造了富有时代感的人物形象。这些人物从传统体制秩序中脱离出来，成为中国当代社会变动的“新人类”，具有某种自由的品性。这些人物生长于市场经济萌发之初的微薄的土壤中，困窘却散漫，无聊却潇洒，这种随遇而安的状态正好契合了那个时候人们蠢蠢欲动又茫然无措的心理。王朔可能率先写出了一种“边缘人”的文化心理特征：这些人物没有确定的社会职业，对体制既怀着不能进入的怨恨，又带着逃避的蔑视。他们因抗拒社会的主体中心化力量而处于社会的边缘；他们游荡于社会变动的间隙场所，在中间地带游走、冲撞，有时也有很强的破坏性和爆发力；他们有可能锒铛入狱，也有可能变成小暴发户，比如《一半是火焰，一半是海水》里的张明，《浮出海面》里的石岂，《橡皮人》中的“橡皮人”，《玩的就是心跳》里的方言等等。当然，王朔显然在这些人物身上投入了他的价值观——在王朔看来，他们是所谓的“真人”，即摆脱了旧有社会体制束缚的、按个人的活法去生活的生命个体。在王朔那里，个人已经明显摆脱体制规范并有效逃离。当然，这种逃离没有采取面对面的冲突方式，只是一种价值选择和行为方式的不同。王朔的人物虽然也有些自以为是，但主要还只是具有自嘲的品性，这些“真人”往往在嘲弄现实的同时也嘲弄自我，从而消解社会整合的价值规范。他的“真人”就是祛魅的人。王朔的“真人”只是顾及个人当下生存状态的芸芸众生，他们放弃崇高，没有远大的理想抱负，按照欲望生活。他们当然不是什么当代英雄，但是走在变动生活前面的流浪者，是一些早期的“脱序人”。多年后，人们才意识到，王朔描写的那些人物，大规模地出现在中国社会中，成为中国经济改革和新的消费社会的生力军。他们后来甚至随着中国市场经济的高速发展而成为社会的“成功人士”。

其二，王朔创造了嘲讽性的话语，表达了重估价值的祛魅态度。80年代后期，思想文化的整全性已经难以建立，王朔的怀疑主义态度应运而生。他以他的敏感表达了时代压抑已久的愿望。他敢于怀疑权威与真理的绝对性，嘲弄生活现行的价值准则。他的那些人物的精彩对话大都是对政治术语和经典格言的嘲讽引用，特别是对“文革”语言的反讽运用。王朔鼓吹



一种率性而行的生活方式，强调了本能和欲望的合法性，他的人物敢于撕去道德的厚重面纱，把它们降低为插科打诨的原材料，给当代无处皈依的心理情绪提供了褻渎的满足。信仰是什么？理想是什么？我们是谁？我是谁？王朔抓住了那个时期人们潜在而又暧昧的怀疑情绪，在80年代后期，他几乎像尼采一样，以多少有些胡闹的姿态重估一切价值。他当然没有尼采那么悲壮，不过是借助历史之手，把业已被思想解放运动冲击再三的那些陈规旧序，再用他的语言集中地游戏一番而已。尽管如此，王朔的祛魅依然具有改变时代话语方式的示范效果。

其三，王朔写出了生活的原生形态。传统现实主义的生活依然是带着本质化的观念去理解现实，现实已然被一种设定的本质规律所确定；王朔的小说才是真正回到更具有个人经验特征的生活原生形态，那是一种更为原始的本能和欲望驱动的生存行为，因此王朔率先反映了80年代后期市场经济生活最初的状况。王朔一方面嘲弄了循规蹈矩的生活，另一方面把生活推回最简陋的状况，在这种状态中，生活以与欲望最接近的方式显露。“橡皮人”在原始积累时期的市场浊流里，如同一段放任漂流的木块，他被最简单的欲念驱使而与生活搏斗抗争，在一系列粗陋的生存动机支配下任意推移。“橡皮人”的倒买倒卖也像是一场相互角逐的生活游戏，冒险、娱乐，有今天没有明天，不计后果，好与坏、生与死似乎都没有什么明确界线。王朔更乐于看到个人的放任自由度到底有多大。这个在改革开放中应运而生的新型冒险家、野心家，玩世不恭，被人愚弄也愚弄他人。“橡皮人”所处的现实社会开始出现金钱至上主义，恶性膨胀的物欲开始威胁现行的价值规范和生存信念，人们不甘寂寞又茫然无措。生存不是一个观念的价值问题，没有理想，没有目标，而是实际的“活法”，痛快而已。王朔通过“橡皮人”的实际行为，通过沿海正在勃发的商品经济的原始物欲，企图写出当代蓬勃的生活现实，表达完全不同的人生态度。不过，“橡皮人”也依然为自己背离固有的道德观念，生存信念而惶惶不安，那种非人感和异化感再三困扰着他，最后竟然使得他走到精神崩溃的边缘。王朔的“原生态”叙事当然还是夹杂着他对生活的阐释，内里又包含着他的批判性，那些“橡皮人”实际上活得并不轻松，也不美好，结局悲惨，就此而言，王朔想注入一些现代派的存在主义的思想，实则也落入批判现实主义的套路。

其四，反讽性的叙事和荒诞感。在当代中国，王朔是最有效地运用反讽性叙事方法的作家。尽管讽刺、幽默在中国当代小说中并不构成重要的艺术手法，现实主义还是以悲剧艺术为主，其叙事方法还是正面宏大，强调崇高感，王朔却把反讽作为小说最重要的美学趣味，当然也是作为一种祛魅的艺术手法。王朔早期的作品，如《空中小姐》《浮出海面》等，还是追求纯情浪漫，多少沾染了琼瑶的那种纯情味道。到后来他则开始有自己鲜明风格的作品，以反讽为主调，并且乐于去发掘荒诞感，把反讽与荒诞结合在一起。《顽主》是这方面的代表作。王朔在《顽主》里完全剔除生活原有的崇高感和价值规范，抓住生活中的喜剧性要素或荒诞性，把生活的尖锐冲突、失去平衡的自我心态戏谑化，由此来建构一种嘲弄现实的喜剧风格。“三T公司”作为一个辐射面，全面映照生活的荒诞和生动有趣。“三T”的宗旨本身表明了一种新型的生存态度，它揭示生活的不确定性。痛苦忧难在这里变得可以被“替代”，并没有什么不可承受的苦恼，生活变得不那么沉重，并让人们意识到原来改变生活如此轻易。“三T”在嘲弄了生活的所有虚假性的同时，当然也嘲弄了自我。自我或个人并非依靠信仰或理想支撑，而是被卷入一连串荒唐而无意义的生活事件中自在漂流。他们没有什么远大的抱负信念，也不怨天尤人，面对生活自得其乐。他们也有不满，也有愤恨，但是经常以自嘲的方式获得平衡。当于观、杨重、马青三人气冲冲上街惹是生非，马青撞上一个五大三粗穿着工作服的汉子，汉子低声说：“我敢惹你”——

马青愣了一下，打量了一下这个铁塔般的小伙子，四顾地说：“那他妈谁敢惹咱俩？”

仇视和气恼现在为自嘲所取代，因为生活失去本质与原则，没有什么值得认真对待和血战到底的东西，马青的机会主义态度正是对生活随遇而安的处理方式。

王朔的反讽态度在这些人物身上确实透出一种所谓“新型的世界观”，这就是对生活的不完整性的认同。在现代主义那里，不完整性被看成生活“有问题”的依据，作为向生活抗议的立足点；而在后现代主义者那里（例如美国60年代的实验小说），则把不完整性作为生活的主要部分接受下来，

进而试图寻找一种不同的适应性，一种能轻易改变角色状况的感觉方式或行动方式。出现在许多后现代小说中的能随意变换角色的人物，并不是那种不按传统角色塑造的反英雄，而是一个歪斜的、不完整的人，一个抗震的人。

其五，独特的语言风格。王朔的小说最重要的艺术趣味表现在他的语言风格的独特性上。它既具有北京地区性的特征，又打上了王朔这代人经历的历史和政治经验的印记，特别是王朔的个人印记，即那种所谓的北京大院生活所培养起来的语言方式。概括而言，王朔的语言特征就是：1. 北京胡同味；2. 反映社会转型的新的口语；3. 幽默调侃的言说方式；4. 北京大院文化的语言态度；5. 对政治或“文革”格言的反讽运用。90年代以后，王朔参与策划和编写了多部电视连续剧或电影，都获得相当高的收视率，大受观众欢迎，究其原因，与王朔的作品中活泼生动的人物语言不无关系。

王朔的写作也经历着深刻的变化。正如前面所说，他早期的作品还带着纯情浪漫的情调，后期的作品则向着反讽荒诞和现代主义的方向改变。就其表达的生活态度和人物性格，以及对价值重估的那种颠覆性而言，他的作品有很强的后现代主义倾向。王朔在1988年发表的《玩的就是心跳》显然混合着现代主义和后现代主义的双重特征。主人公方言像王朔以往作品中的人物一样无所事事，玩世不恭，在他身上，那种后现代主义的颠覆性感觉表达得更充分，也更流畅。生活的荒诞性随意涌溢的喜剧风格，表明王朔在艺术上的潜力。这部小说虽然混合了各种因素，观念和态度显得有些不协调，寻求现代主义超越性意味的要求还不是那么强烈，但最终还是可以看出后现代式的虚无和荒诞感占了上风。

《千万别把我当人》显示出更强的反讽效果，完全打破现行的文化秩序和自我结构。生活被改编成表演的闹剧，小说叙述则追求语言的快感，以夸张的狂欢化的形式对流行的价值观展开了戏谑。王朔在20世纪90年代发表的几部小说，如《许爷》《过把瘾就死》《动物凶猛》等，那种强烈的反秩序的冲动已经少见，叙述中间也不时夹杂着一些温情，但它们已经属于常规小说，无须在先锋派的挑战性意义上加以理解。特别是《动物凶猛》，其中可以见出王朔在叙述语言方面所做的努力，甚至先锋派小说的那种叙述句式也隐约可见。这也许从侧面说明，王朔虽然置身于主流文坛之外，但他始终窥视着主流文坛内的那些前沿举动。在沉默了数年之后，

他以《看上去很美》重返文坛，也许人们的期许太高，或者是商业炒作过于热烈，这部作品没有受到更多的肯定性的评价。

王朔在90年代中期沉寂了一段时间，90年代末重出江湖后写了一系列怀疑权威、拆解经典的文章，引起广泛的争议。这些文字再次表明王朔作为一个称职的扰乱者，给当代文化带来的思考与骚动。《无知者无畏》并不都是胡说八道，它触动我们反省现行的文化制度及其规训体系；《美人赠我蒙汗药》也迫使我们重新寻找新的思想解药。当然，王朔并非无所不能，也不是什么魔鬼，他只不过是率性而行的偶尔露峥嵘的挑战者而已。

90年代初的中国文化处于一种茫然的空场时期，王朔以他的方式在这个空场中作了令人炫目的祛魅表演。在那样的时期，文学的社会性借助王朔几乎起死回生，这多少有些令人匪夷所思。80年代后期的王朔无疑是有叛逆性的先锋派，到了90年代初他居然介入影视传媒和大众文化，这除了他本身的双重性外，也与那个空场时期人们需要新的话语方式来填充有关。王朔的话语在那个时期或许是最合适的了：幽默、有些痛痒的调侃，恰恰是化解意识形态紧张气氛最好的佐料。想想《渴望》这样的电视连续剧，在那个时期吸引了多少家庭观看。人们可以面对电视机获得快乐，听着“好人一生平安”，幸福感由此而生，这便是艺术的抚慰作用了。后来的《编辑部的故事》，那种插科打诨的搞笑，终于使中国人明白了做一个普通人的快乐，甚至做普通人也有优越感，它来自对比我们更为普通和笨拙的人们的嘲笑。可以确信地说，王朔突然间开辟出一片大众娱乐的空间——事实上，王朔是中国大众文化传播的第一推手，它既抓住了中国电视机快速普及的机遇，也适应了精英文化迅速衰退时期的需要。这就可以理解，为什么在90年代初，中国知识分子再度出场，有一段时期是以批判王朔为契机。人文精神讨论就是90年代初中国知识分子对社会重新说话的开场白。

人文精神讨论集中于1993—1995年间，持续大约两年。1993年第6期《上海文学》刊登王晓明等人的对话录：《旷野上的废墟——文学和人文精神的危机》。这篇对话录引发了已经沉寂一段时期的知识分子对当下社会现实问题的重新介入和讨论。随后，1994—1995年，《读书》《东方》《中华读书报》《文汇报》等多家报刊也就人文精神话题展开论辩，人文精神由此成为一个知识分子普遍关注的热点问题。

王晓明是人文精神讨论的主要提倡者，他把90年代中国经济发展中出现的崇尚金钱、讲究利益、道德失范等社会问题提升到人文精神危机的高度来认识。王晓明等人认为，当代中国的人文精神严重失落，必须拯救与挽留。他们在那篇对话录中分析了当时中国社会中的知识分子状况，其结论是中国社会再也没有核心的肯定性价值，文人们都趋向利益，纷纷投向经济实利甚至直接下海。文坛到处充斥着让人腻味的“商品文学”。他们强调，不仅文学，整个人文精神的领域都呈现出一派衰势。“今天的文学危机是一个触目的标志，不但标志着公众文化素养的普遍下降，更标志着整整几代人精神素质的持续恶化。文学的危机实际上暴露了当代中国人的人文精神危机，整个社会对文学的冷淡，正从一个侧面证实了，我们已经对发展自己的精神生活丧失了兴趣。”在王晓明等人看来，文学中最具危机的表征就是王朔现象，认为王朔创作的是典型的媚俗文学。王朔在无所顾忌地祛魅，王晓明等人要重建知识分子的价值体系。这当然不是要简单恢复过去的权威魅力，而是要探寻知识分子在新的现实条件下的精神品格。他们强调说：“文学自有它不可亵渎的神圣性。”明确指出：“真正的当代文学应该敢于直面痛苦和焦虑，而不应用无聊的调侃来消解它。”因此，他们对王朔式的调侃进行了批判：王朔的调侃乃是取消生存的任何严肃性，将人生化为轻松的一笑，它的背后是一种无奈和无谓。王朔调侃的态度冲淡了生存的严肃性和严酷性，因为调侃取消了生命的批判意识。在调侃中，人们通过遗忘和取消自身生命的方式来逃避对生存重负的承担。然而，现实生存并不因为这种逃避而有丝毫改变。从这里也可以看出国人生存境况之不堪和生命力之孱弱。对此，他们大声疾呼：“我们必须正视危机，努力承担起危机。”<sup>①</sup>虽然王晓明等人的观点获得相当多的知识分子的赞成，但也有不少人持不同意见。他们认为，随着中国社会的市场化转型，人们开始能够从不同的价值观念出发，选择自身的道路，确实出现了多元化的现象，但这并不意味着就会把文学艺术推到没落的地步。王蒙在《人文精神

<sup>①</sup> 王晓明等：《旷野上的废墟——文学和人文精神的危机》，《上海文学》1993年第6期。引文参见孔范今、施战军主编《中国新时期文学思潮研究资料》（下），山东文艺出版社，2006，第20—21页。

问题偶感》一文中，明确否认“人文精神失落”之说。他指出，如果现在是“失落”了，那么请问在“失落”之前，我们的人文精神处于什么态势呢？在他看来，与其说建立市场经济体制时发生了“人文精神失落”，不如说在革命战争时期和计划经济时期失落得更厉害。在战争年代，“与人有关的许多说法，诸如人道主义、人性论与人情味，常常被视为假仁假义的糊涂与混账，乃至视为敌方瓦解我方斗志的精神武器”，同样的，“计划经济的悲剧恰恰在于它的伪人文精神……它实质上是用假想的‘大写的人’的乌托邦来无视、抹杀人的欲望与需求”，因此，王蒙追问说：“一个未曾有过的东西，怎么可能失落呢？”他认为，“把人文精神绝对化和神圣化”，乃是“作茧自缚”。与当时学院知识分子普遍批判王朔不同，王蒙对王朔给予了正面积极的评价。他认为王朔消解神圣、躲避崇高，刻意颠覆多年来流行的“伪道德伪崇高伪姿态”，是值得肯定的。<sup>①</sup>

确实，王朔一直是一个多面体的文化现象，他的反抗性和他的调和性奇怪地混合在一起，变革者、先锋派、痞子、获利者……这些角色在他身上杂乱地统一，使他在90年代初中国异常复杂的意识形态氛围中得以生存下来。不同的人基于不同的立场及话语表达的需要，看到的是王朔的不同侧面。在90年代初期，知识分子急于介入中国现实社会的时刻，重新建构批判性的立场，王朔不过是一个绝无仅有的靶子而已，除了王朔还有谁能担当起“被批判”的重任呢？王朔的颠覆与嘲讽，其实也是在为90年代以后的价值重估和重建，清理一个场地，这也给90年代的价值重建提出更高的要求。在王朔嘲讽了那些价值之后，如何重建90年代知识分子的精神信念（或人文精神），就不是简单重提80年代的“启蒙”话语，或者仅只是重复五四时期的启蒙价值观就可奏效。新的时代正在展开更为复杂的思想文化语境，需要有更加多元的、吸收了更丰富的现代乃至后现代知识文化的价

---

<sup>①</sup> 参见王蒙：《人文精神问题偶感》，《东方》1994年第5期。有关人文精神讨论的文章还可参见当时的一些文章，陈晓明：《人文关怀：一种知识与叙事》，《上海文化》杂志1994年第5期；张颐武：《人文精神：最后的神话》，河北《作家报》1995年5月6日。另外可参见近年的研究著作和文章：孟繁华：《众神狂欢》（修订版），中央编译出版社，2003年，第169—174页；宋建林：《对“人文精神”讨论的反思》，《北京社会科学》2002年第2期，第124—129页。



值体系才能重建知识分子的共识。当然，人文精神讨论的高调出场，表明90年代初中国知识分子重新聚集所需要的姿态，其立场还难免生硬，其论述与知识也不无仓促。但在那个时期，为知识分子找到重新聚集的共同话题，为面对中国的现实问题重新发言，人文精神讨论的积极意义无疑不可低估。

1988年，《上海文论》开辟《重写文学史》专栏，由王晓明与陈思和主持，他们提出“重写文学史”的主张。自1988到1989年，栏目共出9期，发表大约16篇与之相关的文章，对现当代一些经典作家作品进行重新解读。这个栏目在中国现当代文学史研究领域引起持续的反响，深刻影响了90年代以来的中国现当代文学史的写作。这种知识话语对学科的重建，特别是对文学史的重建，本身就是重估、重建价值的基础性工作，它表明当代知识话语正处于深刻的变异中。

## 新写实：原生态与认同生活现实

1989年第3期的《钟山》杂志推出了“新写实小说大联展”的专刊，但在沉寂的1989年的秋天并未引起任何关注，直到1990年以后，文学界才从中找到话题。新写实小说（后来也称为“新写实主义”）并没有明确的理论意图，也不是真正要进行文学史的变革，只不过是刊物为了聚集一批作家而打出的旗号。到了80年代末期，文学界的现代主义无以为继，刊物为求生存也不敢在现代主义的道路上冒进，那么新写实既与传统现实主义相去未远，又不是简单重复现实主义，以此为名来赢取一席之地，既有求新变异的愿望，又没有过分离经叛道的嫌疑。<sup>①</sup>新写实因为其本身并没有明

<sup>①</sup> 据新写实的策划人之一王干说，“新写实联展”早在1988年就开始酝酿，1989年有所搁置。1989年6月以后，形势有所好转，刊物也都重新出版，《钟山》这才想做点可以吸引作家参与的事情。新写实被提出来作为一个召唤作家聚集的口号。新写实在1988年的酝酿策划，是否有在当时颇成气势的新潮文学、先锋文学之外另辟蹊径的意图，不得而知。不过考虑到当时的先锋领地主要是《收获》《人民文学》《上海文学》和《花城》，《钟山》想有所作为，与之分庭抗礼，未尝不可能。



确的界定，也没有明确的目标，它只是聚集作家的一次行动，所以，所有写实类的作品都可以包括在内。文学总是随着社会现实的变化而有“新的”表现，每个作家的每次写作都有可能“新意”，因此，几乎所有年轻一些的作家写的写实类的作品在当时都可以称为新写实。当然，更重要的是，历史确实处于转变之中，文学话语已经非常明显地脱离了原来的理论框架，可以更单纯地面对人及其现实生活，新写实借助历史之手，因此获得了面对个人经验和日常生活的可能性。

划在新写实名下的几乎包括当时所有的没有明显现代主义或先锋派特征的青年作家。有代表性的作家有池莉、方方、刘震云、刘恒、李锐、杨争光、范小青、储福金等人。因为先锋派作家在90年代初的向写实靠拢，苏童、余华、格非甚至王朔等人的作品也一度被称为新写实，后来他们一些讲述历史故事的作品又被称为“新历史主义”。

如果要归纳新写实的艺术特征，至少以下几点是可以成立的：

其一，放弃典型化原则，回到日常生活的原生态中。

50年代的现实主义强调典型化原则，按照革命理念去塑造高大全的人物形象，在历史虚构的意义上建构合乎“历史本质规律”的宏大叙事。新写实小说不再有构造“本质规律”的观念冲动，因为集体想象关系的解体，它也不再以某种理念的设定去塑造高大典型的人物形象。在新写实小说中，人物只是个人，只是他自己，并不能代表群体，也不指向历史的发展逻辑。1987年，方方<sup>①</sup>发表《风景》，就此拉开了新写实主义序幕。<sup>②</sup>这篇小说以一个夭折的死魂灵的视角来叙述一个家庭极端贫困的生活。令人惊异的并不仅仅是作者讲述出那些生活事相——与现实主义经典表述的当代故事相去甚远；重要的是作者如此冷静、不动声色的

① 方方（1955—），生于南京，本名汪芳。曾当过4年装卸工人。1978年考入武汉大学中文系，在校期间始发小说。毕业后分配至湖北电视台。1989年调入湖北作家协会至今。其代表作有长篇小说《乌泥湖年谱》，随笔《到庐山看老别墅》，中篇小说《风景》《桃花灿烂》等。

② 新写实的边界被不断拓宽，有的甚至追溯至王安忆的《小鲍庄》。笔者以为新写实应有必要的时间标界和群体标记。另外，本章节使用新写实与新写实主义两种说法时，并不加以区别。要说区别只是根据上下文行文的必要，新写实主要是指小说类型；新写实主义则是在论述一种艺术思潮、艺术特征或美学风格时使用的概念。

叙事方式和把生活事实全盘托出的那种态度。典型化的观念升华在这里为事实所消解，关于人性的道德评价，关于生存命运的理性思考，以及个人与家庭社会的冲突等等，在这里也没有了现实主义文学惯有的那种强调和暗示。那些生活事实如此倔强地涌溢而出，它不企图完成任何宏大的时代命题，也不想给历史提供本质规律，它仅仅是一些纯粹的生活事实，一种纯粹的现实性存在。当代小说从一系列的“反省”、一系列的文化冲动，从庞大的“集体想象”关系，跌落到如此简陋的生活状态中。《风景》的特殊意义，与其说是写出了当代生活的最粗陋状态，不如说是把当代小说拉回到了这个原始的起点。原有的乌托邦式的历史想象被祛魅了，历史只剩下创伤性的记忆碎片。

新写实小说最为人热衷讨论的命题莫过于“原生态”和“零度写作”。王干是这两个概念的热心使用者。“原生态”或“还原生活”，与胡塞尔的现象学哲学有关，王干何以使用这个概念一直未有说明，但现象学的“还原”的意义在这里显然被改变了。在胡塞尔那里，“还原”是一种主观化的意图，纯粹的主观性就是纯粹的客观性。胡塞尔在抹去主客观区别时，其实是抹去了客观性。他所有的纯粹客观性，都是纯粹主观性。但在新写实理论这里，“还原”或“原生态”这种说法的基本意义还是可以在大部分言说者那里把握到的，那就是回到事实性，就是用冷静客观的态度去描摹、记录生活的本来面目。这与“零度情感”的说法有共通之处。<sup>①</sup>“零度情感”这一说法应该受到罗兰·巴特《写作的零度》的影响，巴特的“写作的零度”表示拒绝意识形态、拒绝“文化承诺”的纯粹形式主义的语言策略，它指的是反现实主义历史化叙事的那种构造语言乌托邦的先锋派写作。显然，王干改变了原意，把作家不再加入自己的主观意愿和典型化的虚构手法的那种叙事描述为“零度写作”。相对于过去中国当代观念性诉求强烈的写作，新写实的观念性要淡薄得多。但只要是写实主义，就是为罗兰·巴特所批判的已经被对事实性尊崇的历史态度所决定了，本身就包含着向一种普遍性观念屈服的写作态度。当然，纯粹的“零度写作”也不可能，但它确实描述出了新写实小说回到生活事实性的那种客观冷静的叙事方式。

① 王干：《近期小说的后现实主义倾向》，《北京文学》1989年第6期。

当然，放弃典型化的原则使作家更加关注个人的生活事实，它可以不再考虑这个人所具有的阶级属性。对小说的这种理解，使得作家有可能以不同于传统现实主义的笔法来描写农民。早在1985年，刘恒<sup>①</sup>就写下了《狗日的粮食》这种关注底层农民最低生活欲求的作品，这表明他的写作一开始就避开了“历史本质规律”这些宏大的命题。当社会不关注普遍问题时，刘恒表达个人感受的写作也就自然具有了另辟蹊径的意义。这样重写农民的艰难贫困生活显得干脆彻底，不露声色，却掷地有声。人物的阶级属性还是农民，但已经无须代表历史/文化的象征意义，只有那些坚硬的生存事实显现生命之荒凉。

刘恒的《伏羲伏羲》（1988年）虽然还可看到寻根的风流余韵，但他更偏向于表现生命的困境，这与文化寻根就颇不相同了，倒是与莫言的《红高粱家族》如出一辙。刘恒未必是一个明确的新写实派，但却是率先挣脱寻根的作家。这篇小说也试图去探讨民族性格的问题，也未尝不可以属于“寻根”的范畴。小说题名“伏羲伏羲”也是隐喻中国民族生命源头，按古代传说，中国人是伏羲氏后代，而且是伏羲氏兄妹交合的产物。要说刘恒完全无此隐喻之意恐也说不过去。小说用力写出的杨天青的“隐忍性格”也有一些民族性反思之意，杨金山的老朽与占有，也是对封建宗法制的批判。这些文化上的含义当然无可否认，不过，“寻根”之意只是一个名头，小说花费笔力去描写的，还是杨天青与婶子菊豆之间微妙心理和肉体交合的变化过程，小说主要是在刻画这两个人在非法与痛楚的境地中建立起来的爱欲关系。伦理禁忌，道德意识，如何被性的觉醒所冲决，在这部小说中，人性的美好与它的破坏力几乎可以抵消，刘恒让人们清楚地看到，在爱欲的带动下，命运是如何走到绝境的。刘恒极为细致地表现了生命存在的那些绝望的情境，细节与描写的冷峻有力，显示出小说特有的韵味和质地。而所有这些，“文化寻根”已然不重要，在小说艺术的意义之上，那些

---

<sup>①</sup> 刘恒（1954—），北京人。1977年发表处女作《小石磨》，1987年毕业于北京师范大学分校中文系，现任北京作家协会主席。长篇小说有《黑的雪》《逍遥颂》《苍河白日梦》三部；中篇小说有《白涡》《伏羲伏羲》等近二十部；短篇小说有《狗日的粮食》《拳圣》等数十篇；电影剧本有《菊豆》《秋菊打官司》《漂亮妈妈》《张思德》等十余部；电视剧剧本有《贫嘴张大民的幸福生活》等多种。刘恒被视为90年代以来最重要的编剧之一。

文化反思或批判的主题已经不能有多少分量，关于人性、生命存在和爱欲的悲剧性，可能才是最为让人感念的思想意蕴。

其二，放低“大写的人”，描写“小人物”的小叙事。

回到生活事实的“新写实”小说，把目光投向普通人的生活。新时期之初的文学关注人的命运，从中发掘出人性的闪光（例如刘心武《如意》等），它与整个思想解放运动强调人的生存价值，倡导人道主义的历史意识相关，普通人的形象中其实寄寓着知识分子的人文理想。而在这里，凡人琐事就是生活现实本身，作家并没有在这些普通的生活上强加某种历史愿望，也就是说文学中的人物已经被祛魅。新时期那个“大写的人”，现在萎缩成“小写的人”。1987年，池莉<sup>①</sup>的《烦恼人生》以平实的手法，描写普通工人平淡无奇的日常生活。小说情节在那些烦琐的生活小节之间纠缠不清：家庭纠纷，窘迫的居住环境，难弄的孩子，拥挤的交通，微薄的奖金，各种人际关系以及暧昧的感情等等。主人公印家厚忙于扮演各种社会角色：丈夫、父亲、工人、情人、回忆者，每一个角色他都无比吃力，无所作为。然而，这就是生活，普通人必须过的日常生活。那个忧国忧民的思想主体，那个寻找民族的文化之根的历史主体，现在却跌进一大堆了无生气、毫无诗意的日常琐事之中。印家厚仅仅是无所作为的丈夫，忙碌的父亲，勉强的情人。《烦恼人生》以平实的手笔写出的平实生活却有令人震惊的力量，它让读者认识到，我们这个时代的生活已经彻底丧失了乌托邦冲动，人们为日常生活所左右，为眼前的利益所支配。生活本身进入了一个散文化的时代，我们的文学如果不以蛮横的想象力进入一个绝对的语言乌托邦，那就回到平实无奇的日常生活，临其境，去咀嚼那些无聊的快慰和别有滋味的苦涩。

池莉随后的作品《不谈爱情》（1989），虽然故事、写法与《烦恼人生》相去未远，但是这篇小说的篇名却是别具象征意义，它不仅仅表示家庭琐事和社会关系将爱情全部淹没，而且坦率地表示了这个时代理想化价值的缩减。爱情主题一直是新时期思想解放运动的核心主题，伴随着“人

<sup>①</sup> 池莉（1957—），女，生于湖北，现为武汉市文联主席。主要作品有《池莉文集》（七卷），长篇小说《来来往往》《水与火的缠绵》《有了快感你就喊》《所以》等。

的解放”的命题被强调，新的爱情观一直在创造着我们这个时代崭新的或理想化的价值观和超越性的感觉方式。如果把十几年前张洁的《爱，是不能忘记的》与《不谈爱情》置放在一起，读者就会对生活发生的巨大变化惊惧不已。“不谈爱情”既是一种拒绝，也是一种宣告：我们这个时代已经没有精神超度的可能性。一个没有爱情（不谈爱情）的时代，还有精神幻想吗？那滋生着的超越意向已经被合并入它的无所不在的日常现实中，它注定要失去支配生活的力量。

关注普通人或底层人的故事，当然不新鲜，现代以来的无产阶级革命文艺就强调要反映劳动人民的生活。然而，这种反映一直是在讲述革命话语，是为了表现普通人受压迫的悲惨处境，从而唤起反抗的革命觉悟。另一方面，劳动人民的形象一直是革命叙事建构起来的形象，它作为革命到来的主体，寄寓了阶级解放的希望。新写实小说对所谓底层人的关注，其实是在消解经典文本确认的历史理念，还底层人以本来面目。刘震云<sup>①</sup>的《塔铺》（1987）以尤为冷静的笔触，写出了底层人的生活：一群来自农村的高考补习生，为了考上大学而艰苦奋斗。显然，刘震云并没有着力去刻画所谓底层人生活的艰辛，而是写出了生活（和人生）的方方面面。“艰辛”与“不易”被推到背景，偶尔才在那些钩心斗角的间隙、在那些想入非非的瞬间流露。不是去发掘生活的深层意蕴，细细咀嚼生活的复杂滋味；恰恰相反，刘震云仅只满足于写出一种生活状态，一种“艰辛的尴尬”的状态。在这里，悲剧性的情感总是为那些尴尬处境所消解，为无聊的快乐所冲散。在叙述人的叙述意识中没有悲天悯人的企图，他把自己置于一个等距离的观看者的位置，那种心态不点自破。底层人的心理为希望所怂恿，也为莫名的失落所困扰，企图摆脱一种命运，却总是为另一种命运所支配，然而他们还是在奋斗。这使他们进入了一种状态，而这种状态正是刘震云的兴趣所在。

---

<sup>①</sup> 刘震云（1958—），河南新乡延津人。1973年入伍，1978年复员并考入北京大学中文系。1982年毕业于《农民日报》工作。1988年至1991年曾在鲁迅文学院读研究生。1982年开始创作，1987年后在《人民文学》发表《塔铺》《新兵连》而引起强烈关注，后以《一地鸡毛》蜚声文坛。已经出版多部长篇小说如《故乡天下黄花》《故乡相处流传》《故乡面和花朵》《手机》《一句顶一万句》《我不是潘金莲》等。

值得注意的还有李其纲（1954—）的《浮云苍狗》（《上海文学》1988年第7期）。这篇小说在当时可能并不好归类，以至于并未引起足够的关注。<sup>①</sup>这篇讲述知青故事的小说，也包含表现底层生存事实的内容，同时还带着先锋小说的叙述方式。这使我们在某种理论命题下来归纳某些作品时，要考虑作品文本自身的复杂性。这篇小说以“我”哥哥“狗眼”为主人公，狗眼来自底层平民，小小年纪捡破烂捡到一只手榴弹，放在火上烧木柄引发爆炸，炸掉了一只眼睛，结果装入一只狗眼，由此得了这个诨名。狗眼去到南方江西插队，同去的有他的妹妹、邻居和同学。小说以第一人称“我”来叙述，是“我”的眼里看到和后来了解到的哥哥姐姐的插队生涯，着力表现来自底层的狗眼和天兔以及来自知识分子家庭的一锐等人在农村所经历的种种冲突。与史铁生的《我的遥远的清平湾》不同，在李其纲的笔下，狗眼们并不能融入农村，也不可能接受贫下中农的再教育，他们带着城市贫民特有的流氓无产者的那种气质，与当地农民格格不入。虽然，二牛之类的农民与他们也有生活上的接触，但留下的倒是当地农民的记恨。以狗眼为首的那帮城市贫民知青，在这里展开了他们的青春意气横行的生活；他们保留了城市底层人的粗野、豪放和旷达，而且在这里延伸了与城市干部子弟的天然对立。这一切又因为阶级错位的爱，产生出新的矛盾（一锐与英子的恋爱因英子的死去而终结，并且引发知青与农民的械斗）。小说着力刻画的是狗眼为代表的城市贫民子弟在农村的那种粗野刚强的性格，他们对生活始终不变的豪迈和自信。他们有自己的生存品格和人生智慧，有自己的友爱和义气，没有什么苦难和灾变可以把他们击垮，底层并不是只配受到怜悯和同情的弱者，也无须所谓的启蒙。这篇小说在那样的时期显然有着非常不同的新写实态度，这不只是处理生活的观念问题，还有小说叙述方式。第一人称不断插叙带动的叙事，显然也把客观记忆的整体性和真理性进行重新结构，哥哥的那种英雄主义豪情也只是“我”的叙述，“我”并不能保证那个宏大的知青历史叙事如何，只是叙述“我”

<sup>①</sup> 参见吴俊：《小说：对一种文体的追求——李其纲小说简析》，《当代作家评论》1991年第6期。吴俊认为，李其纲的小说在当时具有与众不同的艺术追求，但并未引起文坛足够的注意。



的哥哥的历史。这段历史对于狗眼们来说具有悲剧性，更有其悲壮性，因为狗眼们就是一种活法，这是城市无产阶级平民的生存态度。狗眼们历经磨砺，有一种精神在那种历史中存留下来。浮云苍狗，世事多变，知青的历史已然终结，记取的是这代人曾有过的活法。这是李其纲与同时期的知青小说、新写实小说以及先锋小说颇为不同之处。这篇小说对知青历史的重写带有难得的新写实态度，它要还原的是这代城市平民青年的历史遭遇和他们天生的反叛精神。它实际上是中国现代革命的基础，但在70年代却以革命的名义消解在农村，这是对这个时期的“继续革命”理念的反讽，虽然这并非作者有意表现的主题，但却不无耐人寻味之处。

其三，刻骨的真实性和真实性。并不是说新写实放弃历史宏大叙事，去除典型化，就不再具有深刻的力度，就不去揭示生活或人性的某些本质方面。

1989年，李锐<sup>①</sup>发表《“现代派”：一种刻骨的真实，而非一个正确的主义》<sup>②</sup>，意识到要走出现代派的阴影，“我们需要的是自己生命的真实纪录者”，“需要用刻骨的诚实来面对自己，面对我们身处其间的双重的幻灭”。李锐一直致力于写出中国本土的那种坚硬存在的生活，在那种极度贫困艰辛的生活中，发现类似海德格尔在梵高的“农鞋”敞开的口子里看到的那种生存的诗意。1987年，他的《厚土》系列就已写出一种简洁的粗粝的生活样态，这些场景式的生活片段，展示了西北农村贫瘠土地上尤为干涩的情景。李锐“反叙述”的写作法则追求一种客观化的绝对真实效果，有意削减想象的作用和艺术冲动，人物的自我意识被压制到最低限度，因而使整个生活的呈现具有一种物性化的力量。这里只有物象、事件和行为，行走的人们也像物体一样移动，他们的动机目的似乎也无关紧要，要紧的仅

---

① 李锐（1950—），出生于北京，祖籍四川自贡。1966年毕业于北京杨闸中学，1969年赴山西吕梁山区插队，1975年分配到临汾钢铁公司做劳力工，1977年调入《汾水》编辑部，后到山西作家协会任专业作家，曾任《山西文学》副主编。1974年发表第1篇小说，1987年《厚土》系列在文坛引起强烈反响。主要作品有短篇小说集《厚土》（1989），长篇小说《旧址》（1993），中短篇小说集《传说之死》（1994），长篇小说《无风之树》（1996）、《万里无云》（1997）、《银城故事》（2002）等。2004年3月，获得法国政府颁发的艺术与文学骑士勋章。

② 李锐：《“现代派”：一种刻骨的真实，而非一个正确的主义》，《文艺研究》1989年第1期。该文所署写作日期为1988年9月。



仅是现时的这种客观化存在，连那些情感记忆也变得物象化。李锐主观抑制式的写作写出了一种倔强的生活。不露声色的超距离叙述，尽可能将叙事转变为物性的自我呈示。这些生活的断片之流，甚至只能感受、体验，而难以概括。它们本身是反语言的存在。1987年左右，李锐在偏远的山西另辟蹊径，试图写出“厚土”般的存在，写出“刻骨的真实”，意图在于刻意剔除那些“内涵”或“积淀”一类的东西。这或许是“山药蛋派”的遗风或“后乡土”文学，它使新写实主义具有回到真实的生活中去的那种倔强性。

显然，西北作家对粗粝的生活有着特殊的敏感和表现力，新一代的西北作家有一种木刻般的笔法。比较于李锐的凝练冷峻，杨争光<sup>①</sup>显得瘦硬奇崛。1987年，杨争光发表《土声》。也许黄土地练就了他对生活的块状感觉方式，《土声》的叙事就像干结的土块一样，一块一块往下掰，干脆而硬实。把视点压制到“零度”的叙述也排斥了感情的介入，无我之境，以物观物，不以物喜，不以己悲。这当然不是超然性的庄禅态度。与其说它靠近中国古典美学，不如说深得现代派的要义。在某种意义上，新写实主义得益于西方现代主义的东西，要远远大于主流现实主义，他们的那种追求绝对客观化的写真态度，未必是在认同现实主义原则，而更有可能是领悟了现代主义（乃至后现代主义）的结果。只不过杨争光这一代的作家大都能入乎其内，出乎其外，抓住中国本土生活的真实状态，以生活存在的坚实性化解了（乃至消除了）外来文化的蛛丝马迹。

杨争光的《老旦是一棵树》（1992）再次显示了他刻画日常生活中潜伏的扭曲状态的超常能力，贫困粗糙的生活总是被杨争光磨砺得有棱有角，它看上去平淡无奇却险象横生，莫名其妙的仇恨和拙劣的阴谋把人物的命运推到无可救药的荒诞地步。正是在动机与效果的来回错位中，杨争光写出了一种盲目的生活，其中蕴涵的荒诞快感，却也趣味无穷。

李锐、杨争光有着很好的小说意识，在他们企图返回绝对真实的叙事

<sup>①</sup> 杨争光（1957—），陕西乾县人，1982年毕业于山东大学中文系。曾在西安电影制片厂任编剧多年，现任深圳市文联专业作家。主要作品有中短篇小说集《黄尘》《黑风景》《老旦是一棵树》等，长篇小说《越活越明白》《从两个蛋开始》。

中，却出人意料地在压制叙述的作用，从而创造了一种切入客观世界中去的真实。然而，西北地域文化的背景和特别贫困的生活，却也使那种“刻骨”的真实（或诚实）产生了一种富有艺术性的陌生化效果，这种结果与叙事动机及其方法乃是相悖的。这种真实性属于特殊的生活层面，在大多数情形下，它会被生活于现代文明中的，或生活在城市中的阅读者视为艺术性的真实，而不是生活性的真实。相比较而言，方方的《落日》（1990），以描写生活原本的粗陋困苦而获得真实感，它在阅读经验中引起的是关于生活的（现实性的）联想，而不是关于艺术性的联想。李锐、杨争光的作品可以说是“写得很真实”，而方方则是“写的很真实”。《落日》讲述一个困窘拮据的家庭把自杀未遂一息尚存的老祖母送进火葬场的事件，所幸火葬场停电未执行火化，第二天在葬礼上老祖母突然苏醒，“尽孝”的儿孙们尽现窘态。《落日》与传统（经典）现实主义的区别，仅仅表现在，它没有按照既定的道德观念去评判人物，也不用艺术化的个性风格去叙述，方方注重纪实性方法，力求更加忠实于生活。这部据说是取材于真实案例的小说，几乎没有回避现实矛盾，它写出了生活的困苦，和被迫放弃的道德感。传统的生活原则和道义原则在贫困的日常生活中已经瓦解，连最后一点“孝道”也都丧失了。贫困与人性的泯灭和道德感的丧失仅仅是因为贫困吗？小说引人深思。方方的叙事，看上去平实无奇，却锐利无比，直接剖析生活最本原的那个层面、最本原的生存欲求与最基本的道德责任相冲突的状况。在这里，方方全盘给出一种生活，一种不容置疑、刻骨真实的生活。也许，道义的力量就蕴涵于刻骨的真实之中。

事实上，新写实主义本身并没有明确的艺术法规，个人化的技巧风格，造就了大相径庭的各类“写实性”。于是不仅有返回到艺术上去的真实性和返回到生活中去的真实性，甚至像余华这样绝对虚构化的作家，他的叙事也可能产生奇怪的真实——一种返回到个人主观经验的真实。也正因为此，余华这个一度最鲜明的先锋派实验小说家，也被拉到新写实麾下。余华的写作一直在追求那种刻骨的绝对真实性，对于他来说，想象的、心理的真实要远远大于客观存在的真实。在那些纯粹的幻想瞬间，在那些玩味词语感觉的临界状态中，总有一些极其锐利的真实感觉涌溢而出。他的《现实一种》《河边的错误》，尤其是后来的《在细雨中呼喊》（1992年），

无疑具有非同寻常的真实效果。

有时候，刻意写实与刻意虚构并无本质区别，特别是当这种“刻意”定位在语言（或叙事话语）层面上时，尤其如此。在张炜的长篇《九月寓言》（《收获》1992年第3期）中也不难体验到。显然，这部小说可以看到张炜艺术上的某种突破。张炜曾经写过《古船》那种具有深厚历史意蕴的作品，现在却在追求一种返回到纯粹的日常性生活中去的效果。他试图刻画一个绝对客观化的世界，一种标准的“原生态”生活——这个词在经验上与张炜的创作无关，但张炜却以他对文学史和中国小说创新经验的发掘而与之殊途同归。张炜无意中在追求的那种艺术效果，也就是新写实派批评家一再鼓吹的“原生态”理论。他在刻意给出非常原始、粗糙的生活样态（当然也是一种语言样态）时，那种绝对客观化的东西，确实有一种令人惊异的真实感，同时也有一种无法抑制的虚构性——这个双重性的根源在于，所谓“原生态”式的叙事，实则是改变传统现实主义的语言习惯和经验表象，在朴素的描写中让事实性自在显现，反倒产生出陌生化的生活经验和语言经验。真实性，乃至“刻骨”的真实性，说到底是一种经验范畴，不可能是客观化的本质（它与我们既定的生活秩序、符号系统、日常经验和阅读习惯密切相关），因而新写实主义的“刻意求真”也是一个开放性的经验领域，它在不同的经验范围、不同的经验水准上，给出不同的“真实”。

随着新写实的经验被广泛认同，随着先锋派向写实回归，当代小说趋于形成“刻意写实”与“刻意虚构”相混合的写作法则。但是至少有两点是肯定的：一、这种趋势不再虚构“宏大历史叙事”，而是虚构生活的事实性过程；二、“刻骨”真实的笔法依然是虚构的基础，它透过虚构洞察人情世故，给出生活的素朴的本真状态。

其四，反讽的修辞策略。新写实主义已经放弃悲剧的美学观念，小说叙事除了咀嚼小人物的悲欢外，经常以反讽来表达美学意向。

悲剧一直是现实主义的核心美学范畴，英雄人物的悲剧命运，一方面唤起人们对英雄的情感认同，另一方面能表达正义战胜邪恶的伟大信念。新时期文学一度表现知识分子的悲剧命运，凭借悲剧的内在化力量，推出“大写的人”作为文学的最高纲领。随着历史主体和中心化价值体系的弱

化，悲剧失去了“永恒正义”的绝对价值标准，“大写的人”变成“小写的人”。历史前提发生了变化，人们的精神状态和价值标向随之改变，人们的美学趣味也必然改变。作为这个时代文化转型的表征，新写实主义恰如其分地表现了这个时代的美学趣味及其处理生活的方式。因此，并不奇怪，新写实主义普遍远离悲剧，而寻求用反讽手法，它不仅拆解了那些空洞的事物，使它显得尴尬，而且也使那些普通寻常的事物变得非同凡响而妙趣横生，甚至使那些平淡无奇的小人物也拥有一些特殊魅力。刘震云、刘恒、李锐、杨争光等人的作品都显示出这种特征。

反讽当然不仅仅创造了一种美学法则，同时也表达了一种文化态度和价值立场。对反讽手法的普遍运用，表明了这一代作家驾驭生活和把握叙事的能力。在当今时代，文学一方面要探寻生活发生的种种变动，在日常生活中发现某种诗性；另一方面，文学却又必须去挖掘、利用自身的素材所固有的可能性来制造“文本的快乐”。事实上，自从90年代初以来，当代小说明显在追求阅读快感，那些凡人琐事，那些几乎没有重要意义的故事，因为叙事的效果，特别是因为反讽性描写的大量运用而变得生机勃勃，妙趣横生。也正因为此，新写实小说可以远离社会中心，甚至无须多少深厚的思想，而是凭着它讲述的故事和对故事的讲述来确定自身的存在价值。在这一意义上，新写实小说与主导现实主义小说迥然不同，前者表达了作家对生活的直接认识，不再是在观念规定的意义下来叙事。

试图用一个流派来统合一批风格各异的作家是非常困难的，在八九十年代之交的特殊时期，这种做法本身是权宜之计。说到底，新写实主义不过是一种命名，是对理论匮乏的一次勉强满足。在90年代初中国文学寻求变革而又方向茫然的时期，新写实主义这面旗帜似乎鼓起了重新聚集的勇气。也许人们是非常偶然地走到了一条历史栈道上，然而因此酿就的新型文学经验则是不难看到的。新写实主义预示当代中国文学最显著的变化，就是依然以现实主义的手法展开历史祛魅，由此开始形成个人化的叙事话语。因为集体想象的失落，因为文学写作不再追逐社会热点，詹姆逊所说的那种“第三世界话语”正在退化，所以所谓“民族的”“社会化的”宏大寓言已经被祛魅，以小人物、日常琐事为质料的“小叙事”开始构成文学

主潮。与此相关，文学的群体效应正在丧失，越来越具有个人化特征：个人化的经验，个人化的讲述，个人化的效果。<sup>①</sup>文学写作寻求趣味而不是教诲，经历 80 年代末期转型的艰难，中国当代文学随后有可能，或者也许不得不走向一个多样化的时代。作为一种暂时聚焦的效应，一个理论话题，新写实在 90 年代初迅速告一段落。然而与先锋派走向常规化一样，新写实创造的文学经验也必然被广泛吸收和传播。

### 晚生代与当下生活的奇观性

1990 年代上半期，中国内地文坛围绕后起的创作群体又有一番热闹的命名。“新状态”“新表象”“新市民”“新生代”“晚生代”“60 年代出生群落”“女性主义”“新生存主义”等等，都被用来描述这一群体。一度影响最大的是“新状态”这种说法，<sup>②</sup>但由于过于宽泛，理论界定不清，很快就淡漠了。另一个用于描述这个群体的概念“晚生代”，现在似乎被更广泛地使用。<sup>③</sup>

用“晚生代”来描述这一创作群体并不单纯是指他们与先锋派在年龄方面的差异，实际上，这二者之间的年龄差异并不大，“晚生代”这一概念主要是指出他们在文学史上的“迟到感”：先锋派那批作家与传统现实主义构成直接挑战，他们的写作开启了中国当代文学艺术的新形式；晚生代

① 本书关于“新写实”小说的有关论述参照了拙文《反抗危机：新写实论》，《文学评论》1993 年第 2 期。

② 1994 年，《钟山》第 4 期发表王干的文章《诗性的复活——论“新状态”》，该文把 90 年代的小说特征概括为“新状态”。

③ 笔者在《最后的仪式——“先锋派的历史及其评估”》（《文学评论》1991 年第 5 期）一文中，曾用这一概念来描述过先锋派群体。后来认为先锋群体用先锋派这一概念已得到普遍认同，因此用晚生代来描述新崛起的一批新锐，更为恰当。1994 年，笔者主编《晚生代丛书》，前后推出何顿、述平、毕飞宇、朱文等十多人。在 1994 至 1995 年，笔者多次撰文在国内和海外阐述晚生代群体的美学特征。“新状态”作为一种刊物行动，似乎早告一段落，而“晚生代”这一概念则在学界得到更广泛的认同。港台及欧美汉学界也开始以“晚生代”群体来认识 90 年代中国文学创作的新动向。另外可参见拙文《晚生代与 90 年代的文学流向》，《山花》1995 年第 1 期；《先锋派之后：九十年代的文学流向及其危机》，《当代作家评论》1997 年第 3 期；《晚生代与大陆 90 年代文学流向》，香港《明报》（月刊）1997 年第 8 期等。

出场时，这样的艺术挑战背景已经失效，他们不再具有变革的悲壮感，只是依靠个人经验写作，在文学史上的“开创”与“终结”的事件也已经落幕，他们在没有历史方位的场域写作。因而，在艺术上他们是无根的一代，失去了历史感的重负，既自由，又孤独；既自觉，又盲目；既执着，又虚无。蓬勃的历史已经终结，他们是文学史上“迟到的”一代人，也是“剩余的”一代人。

在文学写作方面，这一群体没有相近的艺术风格，但是，相比较于先锋派和新写实群体而言，他们明显有着当下性的特征。晚生代的写作重新强调了故事和人物，特别是个人的自我经验，可以说是先锋派和新写实调和的产物。先锋派的小说看不到当下的经验，而新写实的当下经验毕竟似曾相识，依然没有面对中国当前社会最剧烈的变动和最新奇的经验发言。晚生代的写作直接面对当下中国变动的社会现实，特别是90年代中国经济高速发展及全面市场化引起的现实变动。因而他们的写作是面对现在说话，而不是面对历史或面对文学的形式实验说话。他们的“当下的”写作冲动来自个体的生存经验，而他们个人的文学经历在很大程度上远离既定的体制和主导文化。他们在某种程度上又像王朔的“兄弟们”，具有“脱序”的特征，他们带着直接的经验，带着生机勃勃的欲望，切入文坛，扮演着表现新现实的舞者。

从个人生活的边界进入文坛的“晚到者”，显然与那个现代以来的宏大叙事无关，与新时期的历史语境也不再直接关联，他们无须在现实主义/现代主义的二元对立语境中来确立叙事起点，而是就生活在这个市场经济和消费社会到来的间隙，再也不能，也不必从整体上来书写、从内在来把握这个时代。何顿、述平、朱文、邱华栋、东西、李洱、罗望子、刁斗等人对这个时代的书写，确实构造了一幅生动的市场经济正在兴起时期的生活图景。这是一个只有外表而没有内在性的时代，一个美妙的“时装化”的时代，一个表象化的时代。对表象的迷恋——一种自在漂流表象，使90年代的小说如释重负，毫无顾忌，又是以另一种祛魅的方式回到了生活的原生态。

何顿（1958—）在90年代上半期发表的一系列小说，如《我不想事》《生活无罪》《弟弟你好》《太阳很好》以及长篇《就这么回事》等等，对当



代中国走向市场经济的历史过程给予直接的表现，并且揭示了渴望致富是如何支配了人们的生活愿望。不管是城市个体户，还是曾经一度是“人类灵魂工程师”的中小学教师，都无不把经济上的成功看成是唯一的成功。何顿写出了这个时期个人和社会的特殊关系，特别是个体经济带来的价值观念和行为方式的改变。何顿的写作没有与文学史对话的愿望，对存在与意识之类的复杂关系一概弃之不顾，他的兴趣在于抓住当代生活的外部形体，在同一个平面上与当代生活融为一体。他的那些不加修饰的逼真的叙事，带着生活原生态的热烈和躁动，使那些粗鄙的日常现实变得生气勃勃。何顿的叙事依赖新涌现出的生活现实，跟着感觉走，还缺乏对时代和人物心理更加深刻的洞悉。

与此同时，述平和邱华栋的小说对中国当代消费社会的生活现实给予直接表现，城市的生活表象构成他们叙事中非常有气的文化代码。述平的《凸凹》《晚报新闻》《此人与彼人》等等，对城市男女的引诱与背叛的描写、对当代生活中的情感危机的揭示都显示了作者对生活的独特而敏感的理解。《此人与彼人》不再满足于叙述一对男女相互引诱和背弃的故事，而是试图去探求男女关系背后潜伏的复杂的思想意蕴，特别是在现时代的特殊意义，试图对这个时期人们价值观的深刻变化表达自己的评价。这对于卷入其中、既想认同又试图表示警惕的晚生代来说，显得有些力不从心。

邱华栋<sup>①</sup>的一系列作品都是书写城市生活，描写中国正在兴起的大都市中充满活力和欲望的情景。城市对邱华栋有着强烈的吸引力，他以异乡人的身份，不断地面对城市，追问、质疑、拥抱直至逃离。比较起来，王朔对城市的书写，就是对他自己的经验和记忆的书写，城市对于他从来就不是一个外在的空间，而是与他共存一体的所在，就像是他贴身的服装；而对于邱华栋来说，城市永远是一个外在的场所，一个他每时每刻都意识到的“对象”和异在，不断的追问和质疑，使得邱华栋竭尽全力走进城市

<sup>①</sup> 邱华栋（1966—），出生于新疆昌吉市，祖籍河南西峡县。16岁开始发表作品，18岁出版第一部小说集，1988年被破格录取到武汉大学中文系。1992年毕业于武汉大学中文系，在《中华工商时报》工作多年，现为《青年文学》杂志执行主编。主要代表作有长篇小说《夏天的禁忌》《夜晚的诺言》《白昼的躁动》《正午的供词》《花儿花》《猎户星》《单筒望远镜》等。



深处，成为一个全力书写城市的人。

邱华栋在小说中大量运用城市的符号，而且都是北京那些有名的街景，像长城饭店、中粮广场、建国门、工人体育馆、东单、三里河、海淀区等等。通过这些生机勃勃的场所，邱华栋试图写出一种对于城市的真实感受。这些城市场所构成了小说叙事的中心环节和小说审美意趣的主导部分，就像19世纪的浪漫派文学对大自然的描写一样，没有这些关于自然景致的描写，浪漫派的作品几乎难以独树一帜。对于邱华栋来说，这些城市外表既是他的那些“平面人”生存的外在的他者，又是此在的精神栖息地。邱华栋越是抨击城市、竭力撕去城市的外表，他就越是陷入对城市的想象。90年代初期，邱华栋的《时装人》等一系列作品主要表现知识分子面对城市商业化潮流，想抵抗而又无所适从的状态。1998年邱华栋出版《蝇眼》（长春出版社），显得更有深度。其中的《午夜狂欢》描写了一群突然富起来的人的生存状态，以及他们的精神和心理陷入的困境。这都是一些有文化的商人，他们身上体现出了市场经济发展带给人的价值冲撞，也反映了当时金钱无法与文化弥合的那种精神失衡状况。这些人身陷城市，城市对他们的压迫，使得他们找不到真实的生存感觉。他们几个人想入非非要“杀死一棵树”，这种疯狂的念头不过表明他们既渴望又无法接受任何自然存在物。他们既被城市所压制，也被城市所驯服。城市已经完全背弃了传统的家庭生活，在邱华栋看来，这些人实际是一群无家可归的城市老鼠。

直接在形而上的意义上追问城市，这是邱华栋小说叙事的基本动机，不管是叙述人还是人物的自我意识，总是一开始就认定城市已经出了问题，而“我”（主角或叙述人）也与城市先验地处在错位的关系中。不管是《时装人》《午夜狂欢》还是《遗忘者之旅》，都可以看到邱华栋的这种概念化的倾向。《遗忘者之旅》是这样开头的：

这是我的城市吗？

我仿佛是从另一个地方来到了这座城市。

但我又分明依稀记得它，它的每一部分都使我感到了熟悉。

现在是夜晚，夜晚的城市与白昼中的城市不一样，我茫然地走在这座城市中，我敢肯定我在这座城市生活了多年。但是现在，我遗忘

了，或者说我是从遗忘的深处走来的。<sup>①</sup>

像这种关于城市的议论，在邱华栋的小说叙事中随处可见。邱华栋始终不渝地思考城市出了什么问题，这些思考带有很强的现代性 / 反现代性的双重态度。在他的叙事中，城市总是在厌弃中得到全方位的表现。他的那些主人公一开始就对城市不信任，他们在城市中玩乐享受，却把城市看成冷漠的怪物。城市没有历史，没有心脏也没有灵魂。《遗忘者之旅》和《平面人》都充满了与城市对立的态度，人们找不到自我的感觉，找不到城市的边界和中心，但他们却从不真正离开城市。《遗忘者之旅》努力去找回城市里丢失的记忆，这篇小说在叙述上显得十分明晰，由两个相爱的人去找回个人的记忆。城市在这里仅仅变成小说叙事的出发点，因为城市阻止了个人的历史，剥夺了个人的记忆，现在，这两个反抗城市的人四处游走，相拥而眠，在相互倾诉中找回了个人的历史，因而也就“反抗了”城市。邱华栋的城市叙事显得观念性过强，但也正是关于城市的种种直接表现和形而上的追问，才使邱华栋的小说显得富有时代的朝气。

对城市的书写始终是当代小说薄弱的环节，90年代小说总算在这方面留下了时代变动的新的经验。从整体上来看，小说中表现的城市经验和感受，还显得比较表面和简单，这一代作家依然是在现代主义的轨迹上，对现代城市文明持怀疑态度。小说写作的动机就是质疑城市，结果总是不外乎逃离城市，去到荒山野岭之类的地方，似乎如此就解决了人和社会的矛盾以及现代人和城市的对立。当然，邱华栋和他的同代人创作力相当旺盛，随着经验的积累和思想的深化，他们对当代中国城市会做出更有力的书写。

韩东<sup>②</sup>曾经在诗歌界崭露头角，以对“大雁塔”的重新书写而表达了新生代诗人进行历史祛魅的叛逆性立场。1985年韩东作为“他们文学社”的发起人之一，曾主编《他们》1—5期，被认为是第三代诗歌的主要代表人物。

① 邱华栋：《遗忘者之旅》，载《天使的洁白》，华文出版社，2001，第247页。

② 韩东（1961—），出生于南京，其父为著名作家方之。韩东于1982年毕业于山东大学哲学系，曾任大学教师，1992年辞职成为自由写作者。1980年开始发表作品，1985年和于坚、丁当等创办民间刊物《他们》。出版有诗集《白色的石头》、小说集《我的柏拉图》、长篇小说《扎根》等。

他们试图颠覆传统诗歌的精致化语言，强调口语写作，在诗歌界产生了重大且深远的影响。韩东的诗歌观念显然渗透进了他的小说，他一直在以反历史的方式重新书写当代生活。90年代初他重写知青故事的几篇小说显得相当出色，如《西天上》《母狗》等等。韩东有意掏空了那段记忆的历史内容，他不再以历史主体的角色反省大是大非，也不去找寻所谓丢失的青春。他以那种超然的零度叙述，去追溯一些奇闻轶事，把一些无聊而有趣的日常生活，处理成一些欲念化的表象片段。韩东的叙述有一种虐待历史的快感，把那段厚重的历史加以漫画化的处理，改变成一些戏谑的表象材料，却也有强烈的反讽效果和祛魅力量。《我的柏拉图》和《交叉跑动》等作品转向呈现生活的非诗意特征，把生活中那些毫无意义的环节逐一展现，像流水账一样重现生活。这使他的叙事有时变得松散而杂乱，有时过分依赖欲望的快感。

当然，应该注意到，韩东也有一些小说凭借敏锐的感觉，抓住生活中锐利的东西，立即就显得很出色。《双拐记》（《今天》1996年第4期）写一位残疾人李先生与房客之间的故事，他把残疾人李先生的刁钻古怪、蛮横侵入他人的生活写得入木三分，人性的卑劣、自私和自欺欺人，都刻画得有棱有角。这里可以看到欧·亨利或爱伦·坡小说的某些特质。特别是以反讽描写去表现那种妄想狂的心态，显得生动而有力。《在码头》（《收获》1998年第2期）写一群无所事事的青年在一个渡船码头惹是生非，与地痞和警察发生纠葛的故事。过程和细节被发挥得淋漓尽致、生气勃勃而富有喜剧感，每一个环节都以多种可能性的方式推进，并且人物始终处在戏剧性突变的状态。人性的恶劣、乖戾的心态、对权力的屈从，都被表现得相当出色。可以看到韩东的叙述改变了过去的那种松散状态，依靠对生活的那些错位环节的反复刻画，磨砺得有棱有角，而且情节和细节的处理都强化了戏剧性效果，使之变得富有张力。韩东所有的叙事都聚焦于人性的弱点与生存困境的冲突上，人总是以它的弱点来抵抗困境，这种抵抗的情境具有悲剧的荒诞意味。

朱文<sup>①</sup>自信、偏激，带着强烈的反叛欲望走上文坛，他的小说更富于

---

① 朱文（1967—），出生于福建泉州。1989年毕业于东南大学动力系。1994年辞去公职，现为自由作家。著有小说集《我爱美元》（1997）、《因为孤独》（1998）、《弟弟的演奏》（1998）等，长篇小说《什么是垃圾，什么是爱》（1999），诗集《他们不得不从河堤上走回去》（2002）。朱文后来涉足电影，参与编剧并导演，获得过数种国际电影奖项。

颠覆性，关注小人物的卑琐欲望，对一种歪歪扭扭的生活充满了热情，充满了不懈的观察力。他能抓住琐碎的日常生活随意进行敲打，任何一个无聊的生活侧面，都总是被左右端详，弄得颠三倒四，莫名其妙，直到妙趣横生。

朱文最富有争议的作品大概是《我爱美元》（《大家》1994年）。这篇小说试图站到现行价值观的对立面，把生活的面具撕毁。朱文把性直接放在父亲面前，和父亲讨论性，谈论女人、情妇，带父亲去舞厅找舞女，甚至于为父亲拉皮条，最后找到自己的情妇请她去和父亲睡一觉。朱文试图以这种方式来表达对既定的伦理道德秩序的颠覆，也表现了90年代中期，欲望化生活迅速膨胀的现实。当然，“父亲”的形象似乎不具有家庭伦理的真实性，反倒更多文化象征意味。

相比较起来，《弟弟的演奏》（1996）则是有过之而无不及。这篇长达110页的中篇小说，实则是一部小长篇。小说描写一所工科大学的同一个宿舍里一群青年学生的故事，对青春期的性骚动作了淋漓尽致的表现，可以说是当代小说中表现青年文化最为彻底的作品。这部小说不无刘索拉《你别无选择》和徐星《无主题变奏》的影子，但朱文要直接和彻底得多。他已经不再有耐心在精神领域去表现个性，而是回到了身体。这是90年代最醒目的身体叙事了。青年的性饥饿问题现在被朱文当作生存的首要问题，这个问题的解决是如此困难，以至于他们不得不竭尽全力。这些人都有些莫名其妙的绰号，“南方以北”“纽约”等等。叙述人“我”的精力主要集中在如何把那些女同学变成性伙伴，“我”潜入女生宿舍，竟然一个学期天天在女生宿舍过夜。“我”还写诗，办诗刊，见到女人就想入非非，离色情狂只有一步之遥。青年的力比多文化被朱文写得淋漓尽致，这是身体或者说“小弟弟”的狂乱演奏，像是“垮掉的一代”或金斯伯格的“嚎叫”一样，中国当代文学因此匆忙地补上了叛逆的一课。

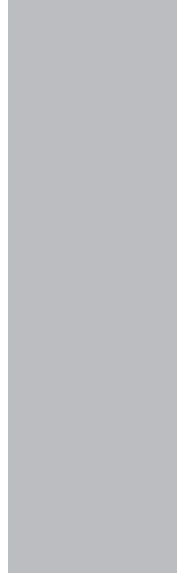
有必要指出的是，继苏童、余华、格非、孙甘露、北村之后，90年代的晚生代作家群不可能在形式方面做出更多的变革。事实上，形式主义策略已经不重要，也很难有实际作为。他们在艺术上的理想追求，既不可能有更多的颠覆意义，也不会有更大的开创性。他们的小说叙事更倾向于常规，例如，有明晰的时间线索，人物形象也相当鲜明，情节的处理也很富

有逻辑性。他们在艺术上的独创性已经有限了，并不是他们不想创新，而是小说这种形式所能开掘的资源已经接近于枯竭。就像 60 年代苏珊·桑塔格等人宣称“小说已经死亡”那样，传统小说的那些形式技巧已经耗尽了可能性。而晚生代要开拓一片独特的领域，在很大程度上只能寄望于他们对生活的理解方式和他们叙事视点的别具一格，从而以独特的角度穿透生活的局部。他们写作的真实价值在于他们偏离文学史，拒绝宏大叙事，拆除生活原有的威权意义，把生活最无意义的环节作为叙事的核心，在没有历史想象的语境中，来审视个人的无聊存在，这与美术领域出现的“无聊现实主义”如出一辙。他们的叙事可以说是历史祛魅的产物，正如他们在《断裂：一份问卷和五十六份答卷》（《北京文学》1998）里宣称的那样，当代汉语文学没有任何一个作家对他们产生了不可忽略的影响，因为他们的写作一开始就与文学史无关，不管主动还是被动，文学史留给他们的不过是“剩余的想象”<sup>①</sup>。在这一意义上来说，“断裂”已经不可能预示一个新的时代的开启，只能是逃逸后的一块临时飞地。

晚生代崛起于文坛，得益于对 90 年代剧烈变动的社会现实的及时反映，因先锋派在历史寓言和语言风格两方面创立的经验，都无法与现实的激烈变动直接对话，晚生代作家则及时反映了现实社会变动的状况，尤其是人们价值观和心理的变化。但晚生代作家并未找到这代人在艺术上突破的要害，对社会现实的表现和批判也还流于表面和情绪化。这一代作家想逃离历史叙事和先锋派的语言策略，但在表现现实方面却并未找到有效的艺术表现方法。关键是艺术的穿透力，而不只是道德化的和概念的思想批判。如何将这种批判转化为小说叙事艺术的穿透力，这是他们始终面临的困境。但这并非文学面临终结的征兆，而是表明优秀的创作需要更坚韧的耐心和更强大的艺术概括力。

---

① “剩余的想象”语出我的同名著作《剩余的想象》，华艺出版社，1996。



# 第十五章

## 女性主义写作表征的文化与美学意向

---



女性主义在西方是一项广泛的社会化运动，它的准确含义应该是女权主义（feminism）。我们已经很难去追寻西方女权主义的历史，西方的女权主义者也乐于把最早的妇女解放运动划到女权主义的名下。但女权主义批评在欧美则是 60 年代激进主义运动的产物，它是民权运动和反越战的副产品。随着女权主义批评的出现，以及声势逐渐浩大，20 世纪早期的妇女写作，都被“重新发现”，并被称为女性主义写作。很显然，这在西方的女权主义文化中也是一次理论化的改写。女性主义通过对早期妇女写作的研究，发掘了它们作为文化史遗产的价值，也因此扩展了女性主义文化史的脉络。不过即便是一些女性写作的研究者，也对这种做法提出质疑。借用女权主义理论分析早期妇女写作，终究有赋予它们以女性主义特征的嫌疑，因此是否应当把所有妇女写作都看作女性主义文化史的一部分，即使在西方也意见不一。<sup>①</sup>

在英文中，feminism 是指女性的写作还是女权主义写作，有时颇为难以界定。但在中文的翻译中，显然都一概具有女性主义的内容。但女性主义如何与女权主义相区分？这又是汉语玩的一个小诡计，以为把“女权主义”换成“女性主义”就抹去了政治性，似乎女权主义的政治诉求、社会运动和社团性质可以悄悄抹去。在汉语中也许可以重新界定女权主义与女性主义的区分，但这项工作难度颇大。即便如此，女性写作的挑战性也应有最低限度的保证，否则就连女性主义这种说法也不必使用。以此标准来

---

<sup>①</sup> 例如，罗瑟琳·科渥德写有《妇女小说是女性主义的小说吗？》这样的质疑文章。该文收入伊莱恩·肖瓦尔特编的《新女性主义批评》一书，纽约 Pantheon 出版社，1985。



看中国的女性写作依然是相当有限的。当然，我们也可以说，所有的女性的写作都天然地具有女性主义意识，这是妇女与生俱来的性别身份意识，这就是身份政治。而一部作品以何种方式表达何种女性意识，确实是千差万别的，并没有一个可以本质化的女性主义，尤其是在具体的文学作品中。作为文学表达的个体差异性，使得其表达的女性意识也千姿百态。因此，界定女性主义，与其严格，不如宽泛。慎重起见，我们尽可能把那些女性写作的，以及表现了女性的生活和命运的作品，都看成具有一定的女性主义意识的作品。

## 历史深度中的女性叙事

尽管 80 年代后期就有一些西方的女权主义理论被引介到中国，但关于“性别身份”的理论直到 90 年代上半期才在中国当代文学研究中被重视。理论与创作的互动则一直若即若离，只是在某些作家那里形成比较明显的呼应。但女性写作的历史却在现代以来的文学史中就存在清晰的脉络。就新时期的女性写作而言，也可以看到女性作家一直处在时代的前列，以她们特殊的敏感表达了这个时期最迫切的历史愿望。在当代思想和情感解放的历程中，女性也以其敏感提供了崭新的意义。新时期的历史叙事以人性论为美学出发点，一代中国知识分子走出历史阴影，急切抚平精神创伤，肯定人的存在价值。对人的肯定推演出一系列命题：人性、人道主义、个性解放、主体论、自我意识等等。女性作家与诗人在这一历史实践展开过程中与男性作家并行不悖，而且时有惊人之举。

舒婷的诗在 70 年代末具有感人至深的力量，女性温馨而细腻的情怀，给饱受压抑的中国人以最初的抚慰。那个小小的“自我”，那些淡淡的忧郁和感伤，无异于嘹亮的呐喊，给集体主义和整齐划一的“我们”以强有力的震撼。舒婷的声音汇入朦胧诗的集体合唱，也呼唤着那个“大写的人”出场。戴厚英的《人啊，人！》喊出了时代的最强音，它把“反文革”的历史叙事与人的主题最鲜明而有力地叠合在一起。1979 年，张洁发表《爱，是不能忘记的》，这篇多少有些自传色彩的小说中的那纯净的忧伤，在当

时具有振聋发聩的效果。关于女性爱的权利、关于婚姻与爱情的冲突等等，被放置在伦理学的范畴加以讨论，并且被打上了浓重的意识形态印记。这是对贬抑人的伦理学发起的一次前所未有的挑战。张洁的《方舟》已经具备相当鲜明的女性意识，《方舟》在题记里写道：“你将格外地不幸，因为你是女人……”揭示出女性命运的性别特征，这本身就表达了对历史地形成的父权制的质疑。小说中的那一群知识女性，再也没有《爱，是不能忘记的》中钟雨的那种委婉和幽怨，一切已经被女性的怨恨和鄙弃所替代。张洁后来的作品《无字》对男性的性格心理进行了深刻而无情的剖析，但她并不是站在女性主义的立场，而是上升到人性批判的高度，重新书写了在历史中形成的一种中国式的政治文化性格。即使它具有批判父权制的特征，也依然不能说这部小说有很强的女性主义意味，因为作为叙述人的女性在其叙事的出发点和价值目标意义上，并不是女性主义的。那个叙述人“我”/她始终在行使历史批判的态度。

也许张辛欣是新时期最早具有女权意识的作家，虽然她的自发的女权主义念头只能一闪而过。她的《在同一地平线上》把视点对准男女之间的冲突，这种冲突第一次被放置在性别文化的背景上来表现。正是女性对自身的意识导致了冲突，这两个世界不像往常那样温情脉脉，而是坚韧地对峙，性别的鸿沟在对人的价值和个性的追寻中划定，而且不可弥合。刘索拉的《你别无选择》在80年代风行一时，然而并不自觉表达女性意识，那些富有个性的女性，是以叛逆性的姿态来表达的，她们却不乏“女人味”十足。

新时期文学具有强大的创造（重建）历史的愿望，它显示了男权话语的那种目的论的和决定论的特点。在现代性的意义上确认的文化目标，决定了这个时期的文学革新的方向。很显然，反思历史和回应现实需要的共同性理所当然就统合了女性话语。新时期的女性写作可能一开始就试图表现女性自身的感情（例如张洁、张抗抗、铁凝等），但是历史叙事所给定的意义遮蔽了女性作家的性别特征，那些本来也许是女性非常个人化的情感记忆，被划归到历史化的语境中重新指认。显然，在80年代，性别意识相比较于民族—国家意识要轻得多，在重创刚过、百废待兴的新时期体现得尤为强烈——不可能有个人话语，当然更不可能有所谓鲜明的女性叙事。

事实上，相当多的女性作家并不刻意强调自己的女性身份，但她们

的作品却可能隐含相当深刻的女性意识。过去被列在现实主义叙事谱系中的作品，只要稍微拨开历史的面纱，那种女性意识就可能显现出来。同样被称为新写实代表人物的范小青<sup>①</sup>，在退回日常生活这方面，似乎达到某种本真的境界，也正是这点显示了她的叙事的女性特征。90年代初，身居姑苏古城、淡于世事、远离外界的喧闹，使范小青尤为容易沉浸于怀旧情调。与残雪那种乖戾的充满叛逆性的女性话语不同，范小青的叙事平实清淡，真可谓还原日常生活的本来面目。《顾氏传人》讲述一个旧式女子的故事，从青春年少到孤寂老年，淡淡说去，却有世事沧桑之感。女性的视角在这里不仅仅表现在对一个旧式女子的命运的关注，而且也表现在那些极为琐碎的生活场景的描写方面，用女性的单纯性给生活重新编目。不是以尖锐的社会观点和激进的挑战姿态，而仅仅是以风格化的女性叙事另辟蹊径。“女性风格”这种说法一直受到一些女权主义者的怀疑，因为这种风格始终是由男性命名的，她们与男性风格相对（阴性的、柔弱的、细致的等等）而处于从属地位。但是我这里强调的“女性风格”，乃是指疏离父权话语命名的女性视角，它表现了女性对生活的特殊处理方式。例如，《杨湾故事》描写“文革”期间两个少女的命运，《没有往事》表现小城镇女性的生活情态。就其故事而言，与苏童和储福金笔下的小城妇女生活无大差异；但在对生活的单纯性和素朴性的表现方面，范小青显出女性独有的那种感觉方式：把女性命运理解为是在历史之外的个人的心性，这种女性心性天然要被历史暴力所摧毁。后来范小青出版《女同志》（2006），显然是比较有意识地表达在政治体制中的女性的存在方式，同时也带着一种反讽的眼光，由此去看强大的男性权力如何潜在地在对女性的欲望想象中摇摇欲坠。

王安忆在诸多的女性作家中无疑出类拔萃，她在各式各样的潮流中都能游刃有余，与其说得之于她的机敏，不如说得力于她的沉着。80年代的

① 范小青（1955—），女，出生于上海松江，后迁居江苏苏州。1969年底随父母下放至苏州吴江县农村，1974年高中毕业插队务农。1978年初考入苏州大学中文系学习，1982年毕业后留校任教。1980年开始发表作品。1985年调入江苏省作家协会从事专业创作。主要作品有长篇小说《裤裆巷风流记》《锦帆桥人家》《老岸》《误入歧途》《费家有女》《城市民谣》《女同志》等，文集《范小青文集》（3卷），中短篇小说集《在那片土地上》《还俗》等。

王安忆可能会有顺应潮流的热情；90年代以后，王安忆就确立了自己的道路。或许洞悉了世事沧桑，她以不变应变。80年代后期，王安忆依然关注正在变化的现实生活，试图以此来寻求自我突破的途径，这使她在80年代后期开始的文学转型中，努力去寻求自己的切入点。“寻根”的文化负重并非王安忆所能适应，她需要轻松感性的调整。她有点急迫地写下“三恋”（《小城之恋》《荒山之恋》《锦绣谷之恋》），不妨说是她摆脱社会重负后面对自我感觉来写作的一次尝试。这三篇小说是对知青题材的重温，却多了对女性心理的审视，当然也可以看成是对当时朦胧醒觉的女性意识以及方兴未艾的“性文学”的应答。女性的潜意识、她们的敏感和不知所措，以及她们为了满足微小的愿望所要承受的社会的压力，这一切都被王安忆刻画得淋漓尽致。依旧是社会现实压力下的几个小女子的命运，但王安忆却是有自己讲述故事的偏好，也许这三篇小说并无多重分量，但却是使王安忆由此找到自己的小说方式方法。

王安忆确实并不刻意表达女性意识，她对自己有能力把握大历史还是有一种自信，这种自信耗费了她不少宝贵的精力。90年代初，面对更突然的历史转型，王安忆几乎是责无旁贷地要反思历史。她连续发表几篇小说，如《叔叔的故事》《歌星日本来》《乌托邦诗篇》等等。这些作品在叙事方面有其显著特色：以主观化视角完成个人记忆与时代记忆的重合。这些再次强调第一人称“我”的视点和感受的小说，相信在“我”对历史的感受中是体现出历史之殇情的。对历史的哀怨之情是这样一种矛盾的态度：知道历史必然消逝，却又包含着无限的惋惜。这几篇小说的叙述都带着很浓重的抒情意味，这是王安忆过去小说少有的风格。王安忆看上去是在审视知青生活，实则是与五六十年代的理想主义（或者说“革命浪漫主义”）建立起关联。这里同样有一种矛盾，既怀念又怀疑；既推崇又推倒。《叔叔的故事》对叔叔那辈人的理想主义提出质疑，揭示历经生活的磨难后，叔叔那辈人的精神世界里依然存贮的古典浪漫主义情结。而在“我们”这辈人看来，那种理想却更多显示出空洞悲凉之感。《歌星日本来》把知青时代的生活记忆放置在当今商业化现实中，这个看上去是表现了艺术与商业相冲突的故事，实则是重新审视了知青一代人的理想。在讲述“我”的故事的时候，里面始终涌动着那个时代的愿望和梦想，那种失败主义的感伤情调

从字句间透出出来。让人也无法分辨的是，作者对那个时代是怀疑还是怀念？《乌托邦诗篇》怀着那么深的情韵絮叨，相信在王安忆所有的作品中也是绝无仅有的。这显然是带着很深重的历史情绪才会有这么纤细的少女般的情思：“有一段时间，我真的很怀念他。怀念他的这一种心情，有时会使我觉得，开始往哪个神灵世界接近了。这纯粹是一种感觉，待我要以逻辑的推理去证实和挽留其存在，这感觉便不翼而飞，烟消云散。”这是抒写王安忆对台湾左翼作家陈映真的一段感情，这里无疑有非常真挚的王安忆从少女时代起就保留有的那份文学情感，但里面更深深地包裹着的是对陈映真象征的左翼文学及其理想主义的追怀，即是对其消逝落寞怀念，也是对历史不再的惋惜。多年后，王安忆与张旭东对话中给出了答案<sup>①</sup>，她说“我是共和国的女儿”。或许这也是她何以要写何以会以这种笔调写《乌托邦诗篇》的缘由。

1993年第2期的《收获》刊载了王安忆的《纪实与虚构》，这是王安忆自己很看重的作品。<sup>②</sup>这部长篇小说像是王安忆不得不写的一部自传，历经了“寻根文学”的启示，历经了对“叔叔的故事”的清理，我的历史究竟是什么？八九十年代的历史深刻转型，王安忆一时没有找到书写现实的方法，她转向历史乃是必然。这部有“纪实”，有虚构，以纪实为底，以上海那个小胡同为我的真实生活，琐碎的杂乱的，没有生气的小市民生活；我虚构我母亲的历史，从她投奔革命到祖上的历史、这就构成小说的基本结构。小说的第1、3、5、7、9章从横向上讲述作家个人的成长经历；第2、4、6、8、10章从纵向上追溯家族历史，纵横交错，交相映衬。叙述人想象我的祖辈来自远古的蒙古草原，“我和祖先的相会是在无知无觉的骨血里。他们骑在马背，逃出强大部族血洗的营地，潜入沉沉夜色，我的生命便在他们怀抱里，一起死里逃生”。作者需要这样强大的金戈铁马生涯作为自己祖先的历史，这部作品鼓动起王安忆寻求浪漫主义的精神气血，她甚至把新时期以来的文学都视为浪漫主义，而“文革”时期的文艺更是

<sup>①</sup> 参见张旭东：《纽约书简：随笔、评论与访谈》，上海书店，2006，第184页。

<sup>②</sup> 据说这部作品先是遭到《当代》的退稿，虽然《当代》的编辑约了这部稿，但他读到第四章就读不下去，这让王安忆很是生气，后来稿子转到《收获》，34万字压缩到21万字发表。

革命浪漫主义盛行。当然，母亲家族的历史由远及近逐渐有了纪实的“家史”特点，曾外祖父、外祖父这是近现代中国城市手工业和商业主义艰难兴起的时期，这样的历史注定不会兴盛。这或许是给新民主主义革命做注脚，也是给“我”的母亲投奔革命做理由。历史之远与近、大与小、内与外，我与他，构成小说叙述上的自由交叉结构。小说叙述夹叙夹议，已经形成了王安忆由外及内的心理体验式的叙事。喜欢这部小说的人，可能会为其叙述的纵横捭阖，起落自如所惊叹；不喜欢这种叙述的人，可能会觉得会有叨絮累赘之嫌。这部小说在国内评论界并未受到足够重视，但国际上却备受好评，2016年，该书获纽曼华语文学奖。

1995年，《钟山》第2、3、4期连载王安忆的《长恨歌》。《长恨歌》讲述一个女人荣辱沉浮的历史，但并不渲染惊心动魄的大喜大悲，而是在平淡安详中叙述上海小弄堂的日常生活史，女人在这种生活史中完成了她的宿命般的人生。王安忆曾经表示：“历史的面目不是由若干重大事件构成的，历史是日复一日、点点滴滴的生活的演变，它只承认那些贴肤可感的日子。”<sup>①</sup>

王琦瑶原来是弄堂人家的女儿，偶然参加选美让她戴上了“上海小姐”的桂冠，但这并没有给她带来好运，反而使她的人生陷入艰难凶险境地。旧时代结束了，她的海上浮华梦也终结了，回到了弄堂，重新开始她的上海小女人的生活。浮华的历史给王琦瑶带来的是进入普通生活的特殊方式，王安忆选择这个角度来审视一个女人的日常生活以及她最后的归宿，确实是颇具匠心，在这里透出作者对女性命运的关切。《长恨歌》延续并推进了王安忆在“三恋”中表达的对女性命运的关切，但并不刻意表达所谓“女性意识”，相反，王琦瑶想置身于历史之外，也依然不由自主地被卷入历史。王安忆这部作品确实是有意回避大历史的强力介入，以淡得不能再淡的方式来书写王琦瑶在政治运动激烈年代蜗居于胡同内的平淡人生，在这里，是上海的日常生活和王琦瑶无法排遣的和几个男人的关系，政治若隐若现地介入进来。小说不断地写到胡同里的“阴面”，房间里的“暗

---

<sup>①</sup> 《我眼中的历史是日常的——与王安忆谈〈长恨歌〉》，《文学报》2000年10月26日。



影”<sup>①</sup>，这是对王琦瑶躲进自己过往的历史深处的隐喻。在外面激烈运动的年代，王琦瑶依旧在重温旧上海的生活，“外面的世界正在发生大事情，和这炉边的小天地无关。这小天地是在世界的边角上，或者缝隙里，互相都被遗忘，倒也是安全的”，<sup>②</sup>在这个胡同深处，几个人吃着上海点心，讲着不痛不痒的闲话，纠缠着不明不白的男女关系，生活就这样流逝。王琦瑶终究没有善终，她没有守住她早年卖身的那个小匣子，她被一双男人贪婪的手掐死。这部小说虽然写了王琦瑶这个女人的一生，她的生活贯穿了半个世纪动荡不安的历史，她的命运其实是被历史抛进阴影里，但是，王安忆并没有正面写大历史施加在她身上的大事件小悲剧，而是写的生命历程中先后遭遇到的那些男人——李主任、程先生、康明逊、萨沙、老克腊……，这些男人背后都拖着不同的历史阴影，它们构成了旧上海不死的幽灵，王琦瑶生活在新社会，却是活在老上海的情调趣味中。这部小说从容叙述，描写细腻，变化得当，转承有序，命运之感，从内里一点点透出，并不悲天悯人，却也令人扼腕而叹。

铁凝一直被各种研究描述为女性主义写作的典范，但她自己并不认同这种说法，与王安忆、张抗抗一样，她更乐于把自己看成一种性别身份色彩并不浓厚的作家。她甚至声称“我不是女性主义者”<sup>③</sup>。她希望她的文学具有更为广泛和纯粹的意义，而不只是身份政治的诉求。当然，我们也不能因此就不能从女性主义写作的角度去阐释铁凝。在她的作品中，女性形象确实占据着重要的地位，而且她对女性的书写总是透着时代心声和文学的魅力。1982年，铁凝发表短篇小说《哦，香雪》，以清丽的笔调描写一个淳朴农村少女对现代文明的向往。铁凝是在中国历史的脉络中来表现乡村女性的心理、表现她们的生活变化的痕迹，那不是激进的现代主义意识，但彰显了一个乡村女性自然流露出的现代意识，和对现代生活的向往。

刻画女性敏感的心灵世界，这是铁凝始终怀有的艺术兴趣。从香雪开

① 陈晓明：《在历史的“阴面”写作——论〈长恨歌〉隐含的时代意识》，《文学评论》2013年第6期。

② 王安忆：《长恨歌》，南海出版公司，2003，第159页。

③ 2005年，铁凝出版《笨花》，有关媒体采访时，就以此作为标题报道铁凝的新作。



始，铁凝笔下勾勒了一个个女性形象，她们以敏感的内心世界感受着当代中国生活的变异。1983年，铁凝发表她的第一部中篇小说《没有纽扣的红衬衫》（《十月》1983年第2期），描写一个开朗、直率的女中学生安然的形象。按正统的眼光来看，安然有很多“毛病”：爱争论，穿夹克衫，笑声无顾忌，吹口哨，玩放鞭炮的游戏，喜欢佐罗的下巴，甚至还喜欢和男孩子一起玩。她最显眼的标志就是喜欢穿着那件没有纽扣、带一条纤巧的银色拉链的红衬衫。铁凝对安然这个形象无疑是带着赞赏的眼光来看的，她着力去刻画这个红衣少女身上那种追求美好生活的独立人格，那种一往无前的精神。在当时，这篇小说引起强烈的反响，在个性解放和人性论的意义上受到肯定。今天看来，这是新时期文学中较早关注青春少女成长的作品，可以汇入女性塑造现代自我性格的历程。在中国现代性还依然处于建构的历史中时，与时代同步前进的人格精神塑造成为作家关注的主题，而女性的人格精神建构也是现代性建构的一个重要环节。在这样的时期，铁凝作品呈现的女性意识，当然不可能是什么与社会疏离的怪戾，而是女性在对时代的敏感领悟中所获得的那种独立的自我。

铁凝总是在历史和文化中来表现女性，对于乡土中国女性来说，这可能是更切合她们的身份的女性意识。铁凝在80年代中后期写了《麦秸垛》（1986）和《棉花垛》（1989）这两篇小说，后来又写了《青草垛》（1995），有评论者称之为“三垛”。铁凝深入到女性的性本能深处，揭示生活于物质贫困中的女性依然具有的自我意识，及其背后所隐藏着的沉重的历史压力。这三篇小说体现了铁凝的女性主义立场。

《玫瑰门》是铁凝最具有女性立场的作品。这部长篇小说以司猗纹及其外孙女苏眉这一老一少两位女性为叙事轴心，展开了历史与现实交汇的女性生活史。司猗纹的身上汇聚了中国传统妇女的悲剧，她是父权家长制的受害者，但又是其同谋。她早年渴望得到传统大家庭的接纳，旧家庭的迅速崩溃，让她卷入了历史动荡，外部世界对她再度构成巨大的压迫。作为一个女人，她无论如何也不能获得新政权的宽恕，她不只是反动没落家庭的后裔，同时又身为女人，因此具有原罪般的本性。但她身上却顽固地保持着中国传统家长制的作风，她以父权制的家庭专制的方式来对付家庭成员，一方面是无保留地把自己奉献给这个家庭，另一方面，“父亲”的缺席，让她承

担起家庭父权建构的责任。特别是在“文革”的艰难岁月中，司猗纹领导着她的家庭与这个时代的劫难展开了无望的搏斗，而与此同时，这个家庭内部也在进行着一场无声无息却同样残酷的“玫瑰战争”。《玫瑰门》以其独特的视角，探讨了中国女性在历史压力之下的悲剧，揭示女性如何成为传统父权制的牺牲品，同时又为男性建构的历史强力所再度裹胁。然而，她们无法找到女性自己的方式，女性除了顺从并加强父权制的方式，没有她们自己的历史和生存方式，特别是面对历史的强大压力，她们只有充当无谓的牺牲品。在这一意义上，《玫瑰门》所揭示的女性生活独到而发人深省。

1992年，铁凝发表《孕妇和牛》，这篇如水墨画般的小说散发着清俊的诗意，然而，内在却更有一种寓言的意味。这个并不识字的孕妇向放学的孩子要了一张白纸和一杆铅笔，她要把碑上的文字一笔一画地描摹在纸上。在这里，纯粹的自然、农业生产与人的生殖，如何与历史文化结合，实在是一个深奥的问题。铁凝的小说，以如此淡雅的笔法，却意指着一个谜一样的思维向度。如果考虑到这篇小说写于整个社会陷于彷徨的90年代初，那对这篇小说所透视出的微妙的寓言意义，当不会感到意外。贺绍俊认为：“《孕妇和牛》是一个标志，标志着铁凝思想上的成熟。孕妇和那头唤作‘黑’的牛悠悠地行走在乡间的路上，‘她和它各自怀着一个小小生命仿佛有点儿同病相怜，又有点儿共同的自豪感’，这多少有些像铁凝对社会人生有了新的体认，这些新的体认孕育在她的内心，就像是孕育着新的生命。”<sup>①</sup>

当然，铁凝小说的主导方面还是以非常委婉的笔致去书写女性内心世界的丰富与微妙。《永远有多远》讲述北京胡同里年轻女性白大省的生活经历。白大省七八岁时就被胡同里的老人赞誉为“仁义”，长大后她依然保持着自己纯朴善良的天性。她总是乐于助人，天真地相信别人，结果却总是被别人利用，一次又一次地遭受心灵的创痛。她幼时的伙伴，也在利用她的善良。但始终不动摇的是她对爱的理解，那就是“选择一个你爱他比他爱你更厉害”的爱人。白大省的内心总有一种“爱他人”的倾向，这可能是当代社会难得的美德。而她总是屡屡受到伤害，这一方面表明这种美德的可贵，另一方面也传达出作者对其能否存在下去的隐忧。这篇小说

<sup>①</sup> 贺绍俊：《作家铁凝》，昆仑出版社，2008，第143页。

更为深层的意蕴可能是要写出女性内在的自我，她们内心渴望成为另一个更具有女性生命意志、可以获得爱欲自由的女人。在消费社会来临的时期，铁凝的这些关于老北京的记忆，实则是对消费时代人伦道德的一种警醒。白大省是典型的北京女孩，也是老北京的遗产。小说写出了一位女子与一座城市的古旧传统的关系，描绘出一个年轻女子的内心生活的质朴与双重性，散发着浓重的怀旧情调，从而呈现出老北京依然留存的一种生活。小说的叙述在从容中透出清峻空灵，朴素淡雅中有一种高远的情致。

纵观铁凝的小说，她笔下的女性形象都有一种奇妙的素质，那就是渴望抛离她身处的环境。从她最早受到批评的小说《灶火的故事》中的小蜂，到受到赞扬的《哦，香雪》中的香雪，以及《没有纽扣的红衬衫》中的安然，再到《玫瑰门》中的众多女性，《棉花垛》《麦秸垛》《秀色》中的女人们，《永远有多远》中的白大省，《大浴女》中的尹小跳……如此众多的女性形象，都是如此奇特，她们的奇特不在于个性有多么乖戾，而是她们是如此渴望与她们所处的环境区别开来，甚至要成为另一个更为自由放任的自己。在她们平常的外表下，掩盖的是强烈的相异性，拒绝同质化。她们要从她们的环境“脱颖而出”，要飞翔出她们的环境。铁凝笔下的女性形象，与她同时代的其他作家的女性非常不同，她们如此鲜明地具有自己“脱序”的冲动，并且付诸行动，要顽强地成为“他者”。这使人想起孙犁的《铁木前传》。铁凝自称16岁就差不多会背《铁木前传》，可见《铁木前传》里的那个满儿和九儿对铁凝笔下的女性形象一定会有深远影响。<sup>①</sup>当然，满儿的形象更有生命力，更有独特性，而铁凝的女性人物都有某种气质上的相通。我以为，《铁木前传》是中国当代乡土小说中难能可贵的作品，几十年过去了，这篇小说还是有闪光的质地，如此纯净，如此真切。铁凝对乡村记忆的书写，正是传承了孙犁的神气。

张抗抗虽然不是鲜明的女性主义者，但她在新时期伊始就写出《夏》这样表现女性追求个性的作品，随后的《北极光》则通过心理刻画来表现

---

<sup>①</sup> 铁凝说：“引我去探究文学的本质，去领悟小说审美的魅力，去琢磨语言在千锤百炼之后所呈现的润泽、力量和奇异神采的，是孙犁和他的小说。”参见贺绍俊：《作家铁凝》，第39页。

女性对自我的肯定。在那个时期，女性寻求自我不可能具有性别身份，而是被定位于“大写的人”的时代主题上。与王安忆、铁凝的相同之处在于，张抗抗本人并不十分认同女性主义这种说法，她也不认为女作家一定要表达女性身份意识才是“好的”女作家。这与她们这代女作家成长的经历有关，也与她们接受的文学教育有关。当然，更重要的，这也是她们与更年轻一代作家区别开来的代际标志。张抗抗认为，她面对的是更为强大的社会压力，而不只是来自男性或男权主义的压力。她显然更倾向于将这种压力理解为来自历史和社会的，不仅仅归结为性别。她致力于表达的首先是关于人的问题：“当人的尊严都没有的时候，哪儿还有女性尊严啊！”<sup>①</sup>张抗抗更倾向在人性的深度上去表现两性关系，或者说在两性的心灵撞击中去探求人性的困惑和深度，以此来书写女性的内心世界，这是张抗抗小说持续表现的主题。1996年，张抗抗出版长篇小说《情爱画廊》，试图以爱的乌托邦来建构一个时代的情感理想，这与她在80年代对人性理想的追寻如出一辙。只是这一次更强调理想性，她要与时代拉开距离，认为由此才有情感世界的那种纯粹性。这是个典型的三角爱情关系，又加入伦理的维度：母女俩同时爱上一个叫周由的画家，身为母亲的水虹与女儿就此展开了各自对爱与人性的理解。多维距离的设置，使得爱的冲突不再是直接的，而是在内心的矛盾中展开。这个故事写得抒情味十足，且流宕着一种诗意。

2002年，张抗抗发表《作女》，表现出更鲜明的女性主义意味。小说的女主人公卓尔是个35岁的成熟女性，在这个城市白领丽人身上体现了中国90年代经济高速发展的一个侧面。“卓尔”是“卓尔不群”的略称，张抗抗就是试图去写出几位卓尔不群的城市白领丽人的群象，从中也可看出当代文学的城市经验的丰富和深化。卓尔周围有一群和她一样的年轻女性，这些女性学历高，智商高，不依附于男人，有自己的独立性，她们完全凭自己的内心感受生活，好幻想，追求精神价值。这些新生代式的白领丽人到底在多大程度上体现了中国当今的女性独立还很难说。她们与其说作为一种实际的挑战，不如说作为一种幻想，构成了当代消费社会的一道风景。

<sup>①</sup> 张抗抗、李小江：《女性身份与女性视角》，《钟山》2002年第3期；参见张清华编《女性文学研究资料》，山东文艺出版社，2006，第269页。

张抗抗的叙述始终散发出一种反讽的意味，对卓尔们在中国的生存状况及其效果保持着相当的警惕。

徐小斌<sup>①</sup>的女性主义姿态并不强烈，但她却是最为执着探究女性内心心性特征的作家。在她看来，女性的心性与命运有一种神秘的联系。女性拒绝变化，也不可能改变自我。外部历史和现实，都无法改变女性先验的或者是幼年就形成的自我。徐小斌曾经以《对一个精神病患者的调查》引人注目，据说这篇小说曾给已逝的诗人海子以极大的震动。90年代初以来徐小斌对女性的心理经验尤为关切，特别着力于表现女性对生命本我的恐惧心理。《末日的阳光》（1993）讲述一个13岁少女的成长经历。1994年，徐小斌发表《迷幻花园》，对女性的执拗心理展开探究。小说的故事情节跳跃迷离，但是有着非常精致的感觉片段。语言流利洁净，有唯美倾向。

随后徐小斌发表《双鱼星座》，又在讲述“一个女人和三个男人的古老故事”，但这个古老的故事被她以当代经验加以改造，尤为尖锐地表现了女性对变了质的两性关系的书写，这一切混杂着对这个时代的流行价值的抨击和对女性生命神秘崇拜的寓言性叙述，使得她的这个“古老的故事”具有犀利的直接性和女性神话学的意味。90年代以后的徐小斌一直在探索一种新的写作法则，促使那种玄妙的形而上的思想意念与明晰流畅的故事相交合，对女性爱欲的关注使徐小斌找到连接二者的自然通道。徐小斌刻画的那些女性无疑地以遗世孤立的姿态毫不留情地走向生活的绝境。

1998年，徐小斌发表长篇小说《羽蛇》<sup>②</sup>。小说的叙事时间历时一个世纪，从清朝末年开始，概括中国现代启蒙与革命的剧烈变动过程。在这样的历史背景上，展开一个家族的命运故事。这部作品以女人为主角，男人则是一些穿插其中飘忽不定的人物。以玄溟为首的女人群体，命运多舛，荒凉悲戚。她们历经沧桑，面目全非，由富贵而贫困，由娇艳而衰老，

---

① 徐小斌（1953—），女，出生于北京，祖籍湖北。1969年赴黑龙江生产建设兵团。1982年毕业于中央财经大学，曾任中国广播电视大学教师，现为中国电视剧制作中心编剧。1981年开始发表作品。著有长篇小说《羽蛇》《海火》《敦煌遗梦》《德龄公主》《炼狱之花》等。中短篇小说《对一个精神病患者的调查》《双鱼星座》《如影随形》，散文随笔《世纪末风景》《出错的纸牌》等。

② 徐小斌：《羽蛇》，《花城》1998年第5期。

由天真而怪戾。历史严重改变了这些女人的外部，但没有改变女人的内在性。这些女人一如既往，奇怪地根据自己的内心愿望顽强生活下去，她们几乎是自觉走向命定的归宿，但她们从不根据外部历史的变化而改变自己的品性和内心生活。小说的主人公羽，显示出诗性的气质和神秘性的美感，或许是徐小斌理解的某种本质的女性。但是，羽却又糅合了徐小斌那么多的现实经验，似乎就是她自己想象的化身。关于羽的故事也依然难以概括，但是，我们可以体验到她成长于80年代，她永远操持着少女的纯真，对爱情执着而充满幻想，她所迷恋的圆广和烛龙，似乎是发生在神话世界里的故事，他们更像是神而不是人。徐小斌试图用诗意的和神话般的故事来讲述20世纪尤其是80年代中国的当代史，她的探索能力是惊人的，《羽蛇》像一部永远让人琢磨不透的当代妇女启示录。

同样在海外写作的严歌苓<sup>①</sup>在国内的影响迅速升温。她早年的作品《雌性的草地》写知青的故事，近年的作品《金陵十三钗》(2006)、《第九个寡妇》(2006)、《小姨多鹤》(2009)等，显示出叙事艺术的精湛。《金陵十三钗》是一部中篇小说，讲述日军攻进南京大屠杀，十三个妓女逃到南京城里一座天主教堂躲避的故事。小说的叙述以“我姨妈”书娟为视点展开：“我姨妈书娟是被自己的初潮惊醒的，而不是被一九三七年十二月十二日南京城外的炮火声。她沿着昏暗的走廊往厕所跑去，以为那股浓浑的血腥气都来自她十四岁的身体……”一个少女的初潮在历史暴力最强大的时刻出现，这种来自身体内部女性个人的血腥，迅速被外部世界的惨烈血腥所替换。女性的身份与历史暴力就这样建立了秘密的联系。然而，十三个妓女如期而至，她们卑贱的身份与被作为肮脏的肉体，与这个神圣的教堂以及二十多个圣洁高贵的女学生构成了强烈的对比。少女书娟意外

① 严歌苓(1958—)，生于上海，长在安徽。父亲和爷爷是作家，母亲是演员。严歌苓12岁作为文艺小兵参军入伍，20岁在对越自卫反击战中担任战地记者。1983年起开始专业创作，1988年进入哥伦比亚艺术学院就读，获艺术硕士学位。前期作品有《雌性的草地》《天浴》《扶桑》《花儿与少年》《老人渔》《灰舞鞋》《谁家有女初长成》《拖鞋大队》(《北京文学》年度中篇小说榜首)《白蛇》《小顾艳传》《人寰》，近年作品代表有《小姨多鹤》《第九个寡妇》《赴宴者》《穗子物语》《寄居者》《金陵十三钗》《陆犯焉识》等等。现居于美国。



发现，妓女的领头者墨玉与自己父亲有关系，父亲正是因她而远走美国讲学。这两个女人之间存在着年龄和社会等级之间的巨大差异，但她们的命运却如此怪异地被联系在一起。严歌苓最擅长建立人物之间、人物与历史之间的那种内在关系，她尤其依靠人物的关系冲突来结构小说，推动情节的发展，而不是像中国大多数作家那样，依靠外部事件来推动情节。以人物内在关系机制激发小说叙事的发展，这是中国大多数作家都感到棘手的技巧，在严歌苓那里却几乎是手到擒来。在这个空间里，女人们之间的斗争，与她们的天性和个人的身世经验、命运遭际交合在一起。更为重要的在于，历史暴力的介入，使得所有人的命运和选择都要作重新确认。最终，妓女们挺身而出，她们用被视为“下贱的”身体，替那些唱诗班的圣洁女孩去赴死亡之约，捍卫了生命的尊严，和中华民族的气节。

严歌苓的小说弥漫着内在的瓜葛，由此建立起勾联、翻转和突变的叙述结构。她的人物总是处在绝境：要么一步步走向绝境，要么一开始就是绝境。《第九个寡妇》同样显示出严歌苓驾驭故事的能力，那是一个寡妇与偷藏在地窖里几十年的公公的故事。严歌苓曾声称这样的故事有原型。日复一日，公公躲过土改的暴力，却无法躲过岁月流逝。年轻的寡妇也风华不再，却承担着所有的命运重负。《小姨多鹤》讲述日本战败投降之际，东北日本村的村民逃回日本无望，有的全村自杀，有的被俘。16岁的日本少女多鹤在生死逃亡中留下一条命，被胡子装进麻袋论斤卖给了东北某火车站站长的二儿子张俭作为传宗接代的“工具”。张俭的老婆朱小环因曾在孕中被日本鬼子惊吓而不再能生育。多鹤以她16岁的年华承受着本不该属于她的原罪，她的心灵和性格历经着爱恨情仇的磨砺。小说写出历史暴力的罪恶，写出战争的创伤，也写出人性的美好、宽广与坚韧，超越了一般的抗战题材。严歌苓讲述故事的能力和想象力，叙述的紧张与自如，语言的自然和富有磁性，不时透出出的那种反讽和黑色幽默，都显示她的小说有着相当丰富的艺术元素。但至今中国文坛并未充分意识到严歌苓在汉语小说艺术方面的独特贡献。

2011年，严歌苓以祖父严恩春为原型创作长篇小说《陆犯焉识》，随即被张艺谋改编成电影而轰动一时。陆焉识本是沪上富裕人家的少爷，受过良好的教育，聪慧过人却不肯循规蹈矩。继母做主让他与娘家侄女冯婉喻成



婚，他并不珍惜，反倒厌弃没有爱情的新婚妻子。陆焉识以逃避家庭的目的到美国留学，混迹于风花雪月之中。毕业归国取得教授职位，依旧对柔顺贤惠的妻子婉喻没有感情。历史突然间倾覆，因其剥削阶级的背景，陆焉识不能见容于革命年代，他很快就被打成“反革命”而成为阶下囚，越发激烈的政治运动终究使陆焉识被判无期徒刑。小说开篇就是陆焉识在西北大荒漠的劳改农场向管队干部请假，想去看女儿参演的关于治疗血吸虫的电影。小说是倒叙手法，陆焉识悲惨境遇已经了然在目，他身处这样的境地唯有亲情是他的唯一的慰藉，在后来艰难屈辱的岁月里，他对家人的思念成为他活下去的唯一理由。在日复一日的劳改生涯中，他反复回想着他的家，回味他的妻子婉喻，他体会到对她的亏欠有多大，他对她的爱就有多深。他冒死也要成功逃跑一回，为的是看上一眼几十年没有见面的妻子。然而，这一切都要等到历史重新翻牌。“文革”结束后，历经劫难的陆焉识终于和冯婉喻团聚了，苦苦等待他归来的冯婉喻却在他回家时突然失忆。这无疑是一场悲剧，虽然严歌苓的叙述技巧高超，以至于戏剧性颇强。但在那个年代，这样的故事比比皆是。《陆犯焉识》的思想深藏不露，既是向历史发问，也对人性的痛处敲打。直至历经磨难，备受屈辱，陆焉识才能体会到人伦之爱。历史仿佛是为人性做底，而不管如何，陆焉识的亲情悔悟无论如何也抵消不了历史对这个曾经满腹经纶的人的摧残。小说抓住的这个看似表里的二元关系作为叙述结构性动力，让人更能明白历史如何无情碾压过一个人的一生。这部作品刻画人物性格尤见功力非凡，线条明暗交错，棱角若隐若显，一个家庭在历史变革中跌落，人性在惨痛中磨砺，可以看出严歌苓的小说具有的那种结构性张力，其叙述语言也精致而有韧性。在众多讲述那段历史的作品之后，严歌苓还能另辟蹊径，足可见她的小说艺术技高一筹。

## 自我内在化的女性话语

80年代后期，社会热点趋于弱化，个人化的叙事才有可能建立起来，而女性的话语才可能显现性别特征。在这一意义上，残雪可以说是最早具有女性自我意识的作家，她以非常富有个性的语言方式表达尖锐的女性

意识和心理经验。在她的作品里，女性对周围世界采取了拒绝和逃离的方式。与张贤亮的那些男人眼光中的理想伴侣式的女性相反，残雪的女主人公没有充当男性的从属物的愿望，她们对于父权制采取了消极抵抗的方式。她们仿佛是一些不完整的个人，一些形象碎片，甚至不能现实化。在残雪的女性世界里经常有来自男性世界的压迫和各种危险，然而这并没有使任何一个女性屈服，她们一如既往沉浸在深不可测的内心世界里，以她们的漠视来抵抗外部强权，她们把外部世界的压力转化为心理经验，从而使之变形。当然，对于女性是否有可能超越父权制，残雪依然感到迷惘，她所提示的双重世界意味着女性永远无法摆脱“阳物崇拜”的心理。短篇小说《公牛》里的那个公牛的意象隐喻一种强有力的男性，这个雄壮有力而又令人恐惧的“阳物”仿佛是所有女性崇拜的事物，残雪的主人公用她们的心理幻想的形式来破坏现存的男性权力秩序，对于她们来说，全部外部世界都是充满危险的男性世界，只有滞留在自我意识的深处才可能有安全感。她们的心理世界无法转译成现实，她们拒绝外部的父权制之后，并不能构造一个可以在现实性上与男性抗衡的世界。

实际上，残雪后来的写作并不只是突出女性与父权制的对立，她始终以其独特的语言、独特的对世界的感知方式来区别于主流文学叙事。对于残雪来说，文学叙述永远是语言接近世界的一种方式，或者说，语言本身构成了它自己的世界，那是他者的世界，不能被现实化，永远拒绝现实化，也就像詹姆逊所说的“永远历史化”。但残雪或许是唯一有能力拒绝“历史化”的作家。2006年，残雪出版小说集《暗夜》，收入她2003—2006年的作品，按残雪自己的说法，她总是一个阶段“上一个台阶”，“这些近作应该是已相当成熟的作品了”<sup>①</sup>。如果认为残雪这样说有自夸之嫌的话，那就错了。事实上，她有足够的底气。这本书的封底就有几位国外的作家对残雪做出了很高的评价。苏珊·桑塔格说：“如果要我说出谁是中国最好的作家，我会毫不犹豫地：‘残雪’。”美国小说家乔恩·所罗门说：“我无法相信一位这样的作家——直率地说，她无可匹敌——在英语文学世界里还未获得她应得的声誉。她的近期作品更是从手法上和情感上大大超越了她的早期作品。”

---

<sup>①</sup> 残雪：《暗夜》，华文出版社，2006，后记。

有人或许会质疑这些外国作家是否真的了解中国当代文学的情况，但至少可以肯定的是，残雪属于少数几个获得很高国际性声誉的中国作家之一。

残雪建构起一种女性的话语和她们想象世界的方法，那种童话式的、孩子气的荒诞感，混同着女性自我认同的困扰。她所开启的女性话语空间，既狭窄，又无比宽广，是另类文学、永远的先锋派以及女性叙事混合而成的话语残片。残雪的女性意识不是来自社会化的妇女运动，更主要的是基于文学话语的革命。它虽然不能昭示中国女权运动的壮大，但却启迪着随后的所有女性写作。当然，残雪的写作带着过于个人化的形式实验色彩，她的经验虽然可以示范，但并不能更全面有效地影响女性主义写作，残雪既是独特的，也是孤独的。刘再复曾指出：“残雪是一个真正进入文学状态的孤独者，在城市的喧嚣中默默走进经典并与历代大师相遇的奇才，也是在浮华的时代里平地生活和扎实地写作，而保持文学尊严与灵魂活力的‘稀有生物’。”<sup>①</sup>残雪的写作其实具有双重性，一方面是女性的语言经验，另一方面是超越性别的。她对文学的不同的表达方式，来自卡夫卡和博尔赫斯的文学经验。经历过女性和汉语的双重改写之后，残雪一如既往地在自己的道路上行进，其文学性的意义，愈到后来，愈大于性别的意义。

在反抗父权的性别意识与逃离传统的美学规范之间，中国的女性写作一直处在中间地带。中国没有强大的女权主义运动思潮，作家自我的女性意识只能是非常潜在和微妙地隐藏在文学作品的那些缝隙中。残雪可能是一个特例，其根本缘由在于她对文学语言的敏感，对文学接近世界的方式的特殊处理，女性经验或许只是一个副产品。

中国女性写作的特质在更年轻一代的女作家那里得到更充分的体现，一方面是时代的和个人的经验，另一方面是文学表达的话语形式。例如，偏向于语言形式和探究自我、表达内心生活的作品，可能因为具有一定的现代主义式的先锋派色彩，而体现出文学上的激进性，也因此使它更靠近女性主义。在先锋派话语的基础上，女性写作在20世纪90年代构建起更鲜明的性别特征。

<sup>①</sup> 参见刘再复为《残雪自选集》写的封底语，残雪：《残雪自选集》，海南出版社，2004。

陈染<sup>①</sup>一直被看作 90 年代女性写作最早的践行者。她在 80 年代后期开始写作，90 年代初期开始引人注目。她的显著特点是写作个人的内心生活，一直试图描绘那幅“美丽而忧伤至极的”自画像。陈染的写作表达了如此偏执的封闭的女性经验，触及那些过去被宏大话语完全遮蔽的区域，不断地说着“自己的故事”。

陈染的写作一直关注女性对自身的认识；以第一人称自我表白的方式叙述女性的自我认同的困扰，构成了陈染小说叙述的基本语式。《与往事干杯》是她较早有代表性的作品，少女青春期的躁动、渴望和恐惧，在其中毫无保留地被呈现出来。“纤弱、灵秀、永远心事重重的少女……”，少女的生活原本是一张白纸，上面不断地涂抹上家庭、社会、性和政治的印记。肖蒙这个纯净而灵秀的少女，在一个废弃的尼姑庵安家、生长、成熟，也在这里经受着少女成长的创痛。父亲与母亲的离异，学校里的冷漠，让她无法找到平静的个人生活。她在逃避、躲藏，而外部的生活也不断地离她而去。这个心事重重的少女现在回到了她的自身，她拿着一本教科书和一面镜子在认识自己的身体。可以说《与往事干杯》是一个关于女性自我意识的故事——讲述女性的自我是如何形成和分裂的。女性的自我在最初萌发时就被历史误置了，她从历史社会逃到女性内心世界，然而，逃避是无用的。因为在“文革”时期的中国，历史、社会已经深植于女性的生活史中，女性无法逃避历史。个人的力比多冲动，不可避免地为历史所裹胁，推动女性的自我认同陷入到历史的冲突结构中去。

陈染的小说创造出非常独特的女性经验，这与过去的宏大叙事中的女性经验完全不同，她似乎重新唤起了现代小说如丁玲的《莎菲女士的日记》以及张爱玲小说中的那种经验，但又更突出了当代个人化的特征。试图“与往事干杯”，却又“无处告别”，这些优雅而富有诗意的小说题目，其实也是陈染小说叙事的“原型事件”和场景。她一直想借由这些事件和生

---

<sup>①</sup> 陈染（1962—），女，出生于北京。1986年毕业于北京师范大学中文系，后调入作家出版社做编辑。主要小说集有《纸片儿》《嘴唇里的阳光》《无处告别》《与往事干杯》《独语人》《在禁中守望》《潜性逸事》《站在无人的风口》，长篇小说《私人生活》和散文集《断片残简》等。

活现场，去表达女性对生活特殊的处理方式。《无处告别》讲述黛二小姐、缪一和麦三这几个女人的“私人生活”，这些女人总是以独居的形式存在于世，不断经历异性与同性朋友的消失，这使她们具有天然的自怜自爱的品性。她们天生就是被他人不公正地对待的孤独者，除了孤芳自赏，怨天尤人，她们别无选择。由此这些女人才才能超凡脱俗，遗世孤立，才有令人伤心欲绝的美感。这就是陈染叙事所要达到的效果。《无处告别》以其看似柔弱的方式，非常鲜明地告别了宏大历史，再也看不出历史强力下的那类女性的倔强性。

陈染的小说有非常细致的心理描写，她总是追求孤傲不群的女性经验。虽然其中也有现实化的日常性描写，如《无处告别》《潜性逸事》等作品，既能显示出生活的趣味，又洋溢着反讽的快感，但陈染似乎并不想直面现实生活，她更乐于在偏执孤僻的绝对女性情境里寻找感觉。她后来的作品更倾向于抽象、怪戾和空灵，例如《站在无人的风口》《巫女与她的梦中之门》《时光与牢笼》《麦穗女与守寡人》《空洞之宅》《秃头女走不出来的九月》《空的窗》《凡墙都是门》等等，这些作品越来越玄奥。

1996年，陈染出版长篇小说《私人生活》，表现了鲜明的女性主义意识。《私人生活》可以看成是一部准自传体的作品，其中扩展了《与往事干杯》中的少女成长经验，淡化了政治压抑的背景，更倾向于表现女性心理变化与身体觉醒的故事。其重点在于描写女性青春期成长阶段的心理伤痛，她们无法在外部世界找到适宜的去处，生活的意义就是用幻想编织房子，然后居住在里面。

作为中国女性主义的一种典型表达，陈染的小说有其独特意义。但女性主义并不只是限于表现女性内心生活，也不只是限于观看自我的身体。尽管说这是女性对待社会的一种方式，当女性愤怒和失望到极点，她们就转向自身和同性姐妹情谊，但女性主义还是可以获得更为广大的社会化的视野。如何把女性确认自我的话语与社会化的批判结合起来，这是中国女性主义文学面临的难题。陈染曾经很欣赏卡夫卡说过的那句话：“真正的道路是在一根绳索上，它不是绷紧在高处，而是贴近地面。它与其说是供人行走的，毋宁说是用来绊人的。”（《〈潜性逸事〉·代跋》）这是陈染对生活的一种看法，也是她对自己的文学选择的一种评价。

在当今的女作家中，林白<sup>①</sup>也许是最直接而深刻地表达女性意识的人。她把女性的经验推到极端，无所保留地把女性的隐秘世界呈现出来。女性写作总是融合了作者个人的真实体验，林白可能尤其明显。正是通过对自我的反复读解和透彻审视，才拓展到那个更为普遍的女性的自我。

1990年林白的《子弹穿过苹果》引人注目，这篇小说在异域生活状态与现代都市情爱纠葛的散乱关联中，表达了某种不可理喻的宿命意念和奇特（或者怪诞）的女性文化谱系。也许这篇小说还可以读出寻根的流风余韵和魔幻现实主义的痕迹，但是，这些都抑制不住一种新型的女性话语的诞生。林白的小说习惯采用“回忆”的视点，它并不仅仅引发怀旧情调，同时也使她的叙事带有明显的自传特征和神奇的异域色彩。林白的女主人公们无一例外都来自南方边陲地带，她们有着特殊的性情、心理和行为方式。因为有异域文化作为前提，那些多少有些古怪或反常的女性，也就变得不难理解，她们超然于汉文化的正统禁忌而别具魅力。《同心爱者不能分手》《回廊之椅》和《瓶中之水》是林白90年代初颇受关注的作品。这些故事多少有些离经叛道，其令人惊异之处，在于它们开启了隐秘的同性关系描写。林白着眼于那些微妙的女性关系，因为附加这样一个系数而具有破除禁区的另类效果。她的叙述细致而流利，女性相互吸引、逃离的那些环节委婉有致。女性的世界如此暧昧，而欲望不可抗拒，这使得她们之间的关系美妙却危机四伏。

《一个人的战争》（1994）应该是林白最出色的小说，也是90年代初中国女性写作最有代表性的作品。她的女性叙事在女性的性别认同、女性的特殊感觉和语言方面都显示出鲜明的独特性。《一个人的战争》如同一个女性成长的内心倾诉，使人想起玛格丽特·杜拉斯的那种叙述方式。小说致力于发掘女性的生存经验，这些女性经验从那些狭窄的历史压抑的缝隙之间涌溢而出，怪模怪样而又朴实率直。小说叙事从童年经验开始，幼年的

---

<sup>①</sup> 林白（1958—），原名林白薇，广西北流人。1982年毕业于武汉大学，先后从事电影、图书、新闻等行业的工作。19岁开始写诗。有长篇小说《一个人的战争》《说吧，房间》《玻璃虫》《枕黄记》《万物花开》《妇女闲聊录》等多部，有《林白文集》四卷。曾在中国文化报社工作多年，后在武汉市文联任专业作家，自1990年后一直定居北京。



快乐与孤独，19岁时的短暂的成功与惨败……多米总是执拗而怪模怪样地走着自己的路。“她拿着手电筒走在漆黑的乡道上……”，这是对多米在农村生活岁月的象征性的描述。多米渴望成长和成功，期望获得社会的认同。她总是在孤僻/虚荣之间徘徊，这二者不能兼容的人生态度就这样在少女多米身上撕扯着她的灵魂。那些在生活的尽头滋长起来的希望，那些无法正视的挫折，那些绵延不尽的悲哀，它们尘封于内心生活的深处，那是她的无法逾越的存在，她的绝对的存在。这部小说对男性世界表达了不信任，极力去揭露男性世界的虚假和荒诞。多米三岁就没有父亲，无父的感觉在她的心里是一个死结。这部作品中揭示了女性经验的隐秘世界和复杂内涵，开启了女性封存已久的那些心理角落。没有人像林白那样关注女性的自我认同，女性相互之间的吸引、欣赏，女性的那种绝对的、遗世孤立的美感。那么多的具有异域风情的女人，神秘且怪诞，比如北诺、南丹等等，或许在林白看来，真正的女性主义者是这些女性中的另类。

1995年林白发表《致命的飞翔》，随后有《守望空心岁月》。从后来的《说吧，房间》《万物花开》和《妇女闲聊录》可以看到林白向着现实逼近的努力，她把具有女性鲜明风格的话语，与女性的现实遭遇联系起来，以此来展开她的小说叙事，在这里显示出一种女性话语的力量。在中国的女作家中，林白未必有多么强的女性身份意识，但有很好的小说意识，在很大程度上这来自于她的天性、她对语言和外部世界的疏离感觉。她是一个始终具有创造性的作家，她的写作仿佛总有一种力量从心底涌现出来，不可遏止地冲击生活的那些极限处或隐秘的角落。林白有些地方颇类似美国南方女作家奥康纳，只是她多了杜拉斯的抒情，少了些奥康纳乖戾的歌特之风。

2013年，林白出版《北去来辞》，《北去来辞》围绕海红写了三代分属于不同的社会阶层的女性：母亲慕芳、海红（我）、银禾和雨喜。当然，海红的故事是主要的故事，那就是“我”的故事，“我”的命运的故事。海红生长于边远的小城，不甘于命运现状，有着种种关于诗、理想、改变生活的冲动，有过短暂的错误的婚姻。直到遇到年长她许多的史道良，激发起她对未来的想象。她只身来到京城，寄居于史道良家。一场关于寄居、生活着落、情感纠葛和婚姻的故事全面展开。又是不相称的婚姻，海红痛感生活对她不公平，她坐在自己的命运里，想摆脱来自底层的境遇，这是



她的最佳捷径。但并不甘愿，她忧郁而惊恐不安，纠结也同时爱幻想，她的不切实际可以与浪漫混为一谈。林白几乎是反写鲁迅的《伤逝》，海红要去走一条自己的路。这部小说并非只是叨絮海红的故事，如果看到小说打开的三个面向：海红的故事和母亲慕芳的故事；史道良的故事；银禾和雨喜的故事，如果把这三条线的呼应和交叉来看，就更能看到这部作品不同凡响之处。小说令人感到惊异之处可能在于，它通篇都在讲述家长里短的琐事，再多点也是婚姻和不切实际的浪漫爱情，但是，却能把这个时代的本质写出来，它有一个很过硬的深层的背景。这就得得益于它精准凝练地把史道良这个人物写得独特而深刻。史道良曾经是大学教授，后来从政，却并未在权力体系中持久占据要津，很快就退休赋闲，并且迅速被同道们遗忘和冷落。史道良对权力和现实都有怨恨，但他不屑于行动，他坐在自己的狭窄的小书房里，保持着自己的态度和立场，他坚信只有他是红色遗产真正的守护者。然而，他唯一的一点兴趣就是收集古旧的钱币。总之，这部作品流畅而有诗情，叙述收放自如，总是随处能涌溢出越过现实的浪漫情思，再跌回到生活的困境；它贴着生活的细节叙述，却能触碰生活的质地；他在家的伦理小天地里，却能写出关于爱、人性和历史的末路景观。<sup>①</sup>

迟子建（1964—），出生于中国的北极漠河。她于1985年就开始发表作品，直到90年代初才引人注目。迟子建十分勤奋，创作量甚丰，已经出版有多部长篇小说，上百篇中短篇小说。她并不标榜女性主义，她的作品初看之下，女性身份意识与女性话语特征并不强烈，但她却又十分关注女性的心理和命运。90年代初发表的中篇小说《炉火依然》（《收获》1990年第5期）、《旧时代的磨房》（《小说家》1991年第4期），可以看出迟子建讲述故事的平静、从容与淡定，以及对人物心理把握的平和自然。她不刻意追求传奇性，平实中也能有一种犀利与峻峭透示出来。2003年的《踏着月光的行板》（《收获》第6期）可以看到笃定的迟子建也回应着面向“底层写作”的潮流，只是这篇小说描写底层民众的生活显示出相当不同的美学特征。小说始终在底层人们困窘的生活境遇中呈现一种浪漫的情调，

---

<sup>①</sup> 有关这部小说的具体评论，可参见拙文《林白：在自己的命运里写作》，《光明日报》2013年10月6日第3版。

不断地以抒情的笔致，来刻画他们的感觉和心情，他们的憧憬与体验。过去的现实主义的“人民性”现在被迟子建转化成“审美的伦理”，这也可以看出迟子建的小说叙述更趋敞开的意境。迟子建的数部长篇小说以《伪满洲国》（2000）与《额尔古纳河右岸》（2005）最受好评。

《伪满洲国》是迟子建最为用力的作品，从1991年到1997年，迟子建一直做案头和实地调查工作，1999年完稿。这部长篇按编年体的体例展开，有历史纪实的特点，但却是虚构小说。小说写到了一群真实的历史人物，例如，有溥仪、婉容、祥贵人等皇室成员，但迟子建运笔用力处在普通人的日常生活，是那些普通市民、杂货铺的小掌柜、苦力劳工等等小人物的生存事相，悲喜愁苦。她的用意就是要“把一个特殊年代的日常生活写足了”，她要揭示的是在日本人的铁蹄下，东北人那个年代的真实生活境况，他们的心理感受，他们的精神意志。她要让生活本身说出历史，让普通人的行为说出历史。这部作品，生活面开阔，各色人物把握准确，民族的痛点挖掘很深，性格和意志包含着作者的理想，但对于这段历史书写，无疑是必要的。

《额尔古纳河右岸》于2008年获得第七届茅盾文学奖。这部小说讲述生活于额尔古纳河右岸的鄂温克民族的故事，这个游牧民族在从自然原始走向现代文明的过程中，遭遇了破败的命运。小说描写了这个还处于原始氏族社会的民族近一个世纪的历史，现代文明几乎是突然间侵入他们的生活，打破了原有的生活秩序和人伦风习。与自然一体的原始生命强力，怎么也抵抗不住外部强大的现代文明的渗透。小说写出了少数民族的文化被现代文明蚕食的过程，带着一种深深的忧愁，让人难以平静。小说非常清晰地贯彻着尊重生命、敬畏自然、坚持信仰的人类文明的理想，显示出一种高远的格调。由于迟子建与萧红同属于东北女作家，多有论者认为她们有相近之处。实际上，二者风格气质颇为不同。迟子建更趋平实俊逸，而萧红多有秀丽奇崛。

作为女作家的徐坤（1965—）开始并不以女性主义为其创作特征。90年代上半期，徐坤开始引人注目，她的作品当时以幽默和调侃而获得“女王朔”之称，男性作家用的那套调侃嘲弄，她也运用自如。徐坤喜欢写实风格，她的写实有时就是对现实材料的直接运用。她的作品里会出现真实的北京地名和单位名称，这点与邱华栋如出一辙，例如《白话》（1993）、《热

狗》(1994)等等。她嘲讽青年知识分子不留余地,确实也揭示了中国知识分子在90年代面对的困境。《斯人》(1993)是一篇以诗人、大学生以及流行歌手为主角的小说。对于90年代初,大学里的莘莘学子有着怎样的思想和生活选择,这篇小说留下了生动的侧面。虽有些片面,但也可视为对90年代初青年知识分子精神面貌的一次概括。2008年,徐坤为北京举办奥运会出版了近50万字的长篇小说《八月狂想曲》,博得多方面的重视和好评。

虹影<sup>①</sup>在海外写作,90年代她的作品开始受到国内文坛关注。由于原来是诗人,她的小说开始还带着诗的痕迹,属于先锋派的形式实验那种风格,强调形而上意义。她的《康乃馨俱乐部》(1994)描写了一群时髦怪异的女子组成康乃馨俱乐部的故事,对男性的报复被表现得极其夸张。虹影随后写了一批注重叙事形式的带有先锋性的实验小说,这些作品并不十分受到关注。

虹影后来的作品不那么偏向于形式主义,她在海外的成名作品《饥饿的女儿》<sup>②</sup>可以看成是一部自传体的小说,讲述一个生活于底层的私生女的成长经历。她在贫困与饥饿中挣扎,同时承受着青春成长的困惑。小说开篇就描绘了重庆码头边的六六生存的恶劣环境:歪歪斜斜挤成一堆的板房、油毡房,混乱不堪的街道,路边的垃圾散发着臭气,恶心的公厕……在六六的成长史中,呈现出来的也是那个年代普通中国人的贫贱生活。当然,小说也在另一方面展现了人性的坚韧与倔强,以及生活于底层的人们所具有的那种美德和对希望的寻求。这部小说有着很浓重的心理倾诉式的叙述,可以看到杜拉斯的《情人》那种叙述文体的影响。虹影此后的作品都偏向写实,更加注重读者的阅读感受。她招惹争议的小说《K》,就是典型的浪漫派的小说,一个柔弱而美丽的东方女子林,以她的神秘气质和温柔典雅降服了西洋的花花公子朱利安。小说散发着浓重的浪漫情怀,早期小资产阶级的知识趣味,男女的心灵沟通与身体的震颤,都被刻画得相当细致。男女情爱所承受的战乱背景,又添了几分世事沧桑意味。据说,林的

---

① 虹影(1962—),女,原名陈红英,出生于重庆。曾在北京鲁迅文学院、上海复旦大学作家班读书。长期居住在英国伦敦,现居北京。代表作有《K》《女子有行》《饥饿的女儿》,诗集《伦敦,危险的幽会》等。

② 这部小说的英文书名叫 *Daughter of the River*。

原型是陈西滢夫人凌叔华<sup>①</sup>，朱利安即是朱利安·贝尔<sup>②</sup>，如果抛开与凌叔华后人的那些法律方面的纠纷，这部作品在小说艺术方面颇为圆熟，还是可以见出虹影在叙述技巧方面有了较大的提升。

虹影有不少作品都颇有争议。2009年，她的《好儿女花》出版，这部作品以其极端的纪实态度叙述她的爱情婚姻经历，这些伤痛经历与家庭伦理关系交错在一起，揭开了家庭最内在的那些伤害，其笔法不断触及心理感受，切入情感世界的隐秘幽暗地带，不能不说有一种令人惊惧的力量。《饥饿的女儿》把女性创伤经验嵌入历史中，《好儿女花》则直接在亲情和家的关系中来审视女性经受了伤害。这不只是虹影个人写作的变化，由此也可见新世纪文学的背景所发生的深刻变化。

海男（1962—）一直有耐心地讲述异域风情的女性故事，她的作品一直保持自己的风格，即那种强调语言的诗意化的叙事。海男早年写诗，诗意化是她小说最显著的特征。她早期的小说基本上没有明确完整的故事，那些片段和情境飘忽不定，稍纵即逝。海男后来转向写作长篇小说，其数量颇为惊人，有《男人传》《女人传》《乡村传》《花纹》《县城》《妖娆罪》等。从这些作品中可以看到，她持续不断地写作以女人为主角的故事，这些女人在欲望与生存的困境边缘倔强地行走。海男可能还是太过于强求故事的神奇性和语言的诗意化，她的小说叙事有时还存在阅读上的难度。异域风情如何转向更具有历史感的社会性思考，也是她面临的进一步挑战。

从总体上来看，中国的女性主义写作在叙事文学方面的表现并不特别强烈，这与在诗歌和美术方面更为狂热的女性运动大相径庭。除了残雪、陈染、林白、虹影、海男等人那种女性意识与话语风格打上鲜明的女性身份

① 陈西滢（1896—1970），本名陈源，字伯通，笔名西滢，原籍无锡，新文学运动最初十年中的重要人物，“现代评论派”主将。20世纪20年代曾与鲁迅发生激烈论战。1922年在英获博士学位，回国后任北京大学外文系教授。凌叔华（1900—1990）本名凌瑞棠，笔名叔华，陈西滢之妻。20世纪二三十年代的著名女作家、画家，新月派主要小说家之一，异于冰心、庐隐等闺秀派和丁玲、冯沅君等“新女性派”，被称为“新闺秀派”。代表作有短篇小说集《花之寺》、散文集《爱心庐梦影》等。后期以自传体英文作品《古歌集》蜚声国际文坛。

② 朱利安·贝尔（1908—1937），英国著名作家弗吉尼亚·伍尔夫的侄子，毕业于剑桥大学。1935年来到中国，在武汉大学教授英国文学。1937年回英国，参加西班牙内战，死于战场。有通信集等在英国出版，其中谈及他在中国的经历。据说虹影写作《K》参考了这些书信。

印记，其他女作家并不刻意强调女性身份。中国的女性小说还只是一个自然主义的产物，这就是说：其一，是少数女性作家自发的对女性身份敏感的结果；其二，只有理论批评对隐含的女性书写进行阐释才建构起一套女性叙事的话语谱系。进入新世纪，中国的女性研究成为大学里的热门课题，但崭露头角的一批女性作家，却并不以女性姿态亮相，她们更乐意把小说作为“小说”来写，对身份政治并不感兴趣。这倒是承继了铁凝、王安忆、张抗抗等人的立场。邵丽、葛水平、北北、须一瓜、鲁敏、乔叶、杨映川等人，都以自身对当下生存现实的体验，写出了不少颇有艺术分量的作品。

## 时尚前卫的女性写作

1998年，《作家》第7期推出一组70年代出生的女作家小说专号，在封二封三配上了这些女作家的照片，看上去像是时尚招贴画。这些作家的出现，完全改变了当代作家的固定形象。但这种姿态与其说是魅惑性的，不如说更多些挑衅的含义，它表明传统中国作家精英形象的世俗化和消费化的趋势。当然，问题的实质在于，这些作家写作的作品及表现的生活情态，已经在很大程度上改变了经典文学的本质含义。文学的社会性、文学与现实的关系、文学的观念与法则，都发生了相应的变更。在这里，文学没有难题、没有障碍，也许文学史在她们这里真正发生了断裂。朱文、韩东们的激烈，表明他们并没有忘怀文学的秩序；而她们则属于另一种文化秩序，另一种符号体系。与其说她们是文学史不贞的传人，不如说她们是当今文学面向消费社会的早熟的时尚前卫。

把这些作家归为一个群体只是不得已的做法。她们的身份和个人经验与过去的文学群落相比有明显的区别。例如，“右派”作家、知青作家，他们是历史地生成的一代人；而这一批作家，没有坚固的历史纽带，因为历史在当代已经失散，也不再具有经验的同一性。她们每个人都不是依靠历史意义来加以自我认同，而只是根据个人的经验来确定自我。因此，试图用“70后”来指认这些作家不过是一次简单而无奈的命名，只是暂时的编号。这些作家与当代城市生活密切相关，与乡土中国已经相去甚远。中国的

城市化和市场化，以及经济全球化是她们写作的现实背景。她们的个人经验与当前蓬勃的社会现实如出一辙，没有任何“高于生活”的愿望，一切都源于现实，源于每日经历的街景、电视、晚报新闻、流行杂志、奇闻轶事。她们乐于寻找生活的刺激，寻找各种情感冒险和幻想、时尚生活和流行文化，漂泊不定而随遇而安……总之，一种后现代式的青年亚文化成为她们的写作主题，她们也在建构当代商业社会和城市幻象的新的符号谱系。

卫慧<sup>①</sup>的《像卫慧那样疯狂》是一篇颇有冲击力的小说。这篇小说讲述一个二十多岁的女子相当乖戾的心理和躁动不安的生活经历。这个叫“卫慧”的女子少女时代丧父，内心深处对继父的排斥酿就了她奇怪的被继父强暴的梦境。逃避继父这个莫名其妙的举动，看上去像是弗洛伊德恋父情结的颠倒。卫慧的叙事能抓住那些尖锐的环节，把少女内心的伤痛与最时髦的生活风尚相混合，在随心所欲的妄想中，透出一种紧张而松散的病态美感。在卫慧松散柔软的叙述中，始终包含着一些坚硬的东西，一些不可逾越的生存障碍，它们如同某种硬核隐含着生活的死结，也像一堵墙，挡住所有的生活真相。它让少女迷狂于自我的精神世界，她们只有在回味生活的刺痛感时才产生如归精神家园的感觉。忧伤和快乐就像交织的双重旋律，随意在生活中展开。卫慧的人物绝不是一些幽闭的女孩子，她们渴望成功，享乐生活，引领时尚，她们表面混乱的生活并不完全迷失方向。她确实写出了这代人独有的精神状态。

卫慧的叙述充满了动态的感官爆炸效果。她不断地写到一些动态的事物，街景，闪现的记忆，破碎的光和混乱的表情等等。《蝴蝶的尖叫》（《作家》1998年第7期）同样是一篇相当另类的小说，把生活撕碎，在混乱中获取生活变换的节奏，体验那种尖利的刺痛感，在各种时尚场景行走，构成了叙事的内部动力。她的作品能创造感性奇观，正是中国方兴未艾的消费社会的趣味与能量的直接体现，给人以后现代式的冲击感。

卫慧后来出版了一部备受争议的小说《上海宝贝》（2000年），其中津

① 卫慧（1973—），女，出生于浙江余姚，1995年毕业于上海复旦大学中文系。主要作品有《蝴蝶的尖叫》《艾夏》《黑夜温柔》《纸戒指》《陌生人说话》《像卫慧那样疯狂》《水中的处女》《欲望手枪》《上海宝贝》《我的禅》等。现居纽约与上海，专职写作。



津乐道地描写当代上海的时尚文化，尽管带着夸大其词的笔调，但她叙述了一个与殖民时期的旧上海一脉相承的绮靡的上海。那些情色意味浓重的酒吧，疯狂的迪斯科，欲望勃发的身体，对西方男人的想象，放纵的夜生活，卫生间或浴缸里的情欲，青年人的骚动，反社会的行为，流行的时尚趣味，被表现得怪模怪样，也引人入胜。一个在全球化时代正在旺盛生长的大上海，在它的欲望与颓靡的夜色中获得了后现代的全部形状——这无疑是把上海妖魔化的叙事，也是对50至70年代的社会主义城市化改造的驱魔化运动史的反动。《上海宝贝》在艺术上充满了悖论，一方面，它与当下流行的时尚趣味相去未远，这些故事、感觉和体验，可以在各类小报和流行的时尚杂志上读到；另一方面，它有着激进前卫的感觉和异常鲜明的语言修辞策略。身体的颓废主义在卫慧的叙事中以献祭的姿态拉开了中国消费主义的叙事大幕，令人难以置信的颓败奢靡的上海再次复活。《上海宝贝》与其说具有女性主义特征，不如说它给女性主义提出了一个难题，即在后现代消费时尚潮流中，女性主义是否具有新的形式？战胜消费主义时尚，不是保守性或倒退式的批判，而是胜过，当代女性主义需要更强大的理论和更锐利的表现力。

棉棉（1970—）同样热衷于讲述青春期动荡不安的故事，这也与上海迅速的城市化背景相关。棉棉为数不多的作品，一直是中国新新人类表现女性主义姿态的有力佐证。她的《香港情人》讲述一个女作家介入流行音乐的故事。卫慧的人物始终有一些历史记忆，恋父/杀父的情结构成内心的顽强情感。而在棉棉的这篇小说里，反常规的生活方式和价值观念构成人物的基本经验。虽然作者的意识还不很清晰，但个人的直接经验给予了棉棉探索新的表现空间的可能性。对性爱主题的书写，并且不惧怕反常的性爱经验，使这些更年轻的女作家显示出比陈染、林白和海男更激进的态度。

这批被称为70后的女作家在90年代后期以群体方式登上文坛，产生了惊世骇俗的效应，随后就各自为战了。这批女作家中，当时引人注目后来持续写作、较有影响的有金仁顺、魏微、戴来、朱文颖、盛可以、周洁如等人。

与这些女作家略有不同，且难以定位的作家是安妮宝贝<sup>①</sup>。可以说，她是当今把纯文学与流行读物结合得最为恰当且成功的作家。2006年出版的

---

<sup>①</sup> 安妮宝贝（1974—），出生于浙江宁波，原名励婕，毕业于上海复旦大学经济系，现居北京。



长篇小说《莲花》，首印 60 万册迅速告罄。安妮宝贝首开了女性文学与网络写作进而与流行文化混合一体的文学写作，由此预示了一个文学时代开启，随后则形成了网络上的类型文学之一脉。

《莲花》似乎与佛教有关，但安妮宝贝却更愿意把她的作品与心灵联系在一起。她声称她写作的中心是心灵和命运。她在该书的序中说，小说的主题其实是一种寻找，是人对生命途径的反省。“有人说众生如同池塘中的莲花：有的莲花在超脱中盛开，其他莲花则被水深深淹没沉沦于黑暗淤泥。有些莲花已接近于开放，它们需要更多的光明。”<sup>①</sup> 小说叙述没有直接引语，叙述人随意变化，经常从第三人称直接转变为第一人称。安妮宝贝自称新书的灵感来源于在地理杂志中看到的关于西藏墨脱的报道，她说“这是一种指引”。小说讲述青年女子庆昭与一个陌生男子在西藏旅行时的心理感受与他们背后的故事。叙述从旅行途中开始。庆昭主要是作为叙述人，而由善生引出的与内河的故事才是小说的主题。同时，内河的故事又与庆昭的寂寥相映衬，且与善生、荷年在现代商业社会中的人生奋斗构成对比。善生这个出身贫寒的清华优等生，被富家女荷年看中，他们步入婚姻，对于善生来说，应该是实现了他所理解的社会价值。然而，这里有婚姻却并没有爱，他与荷年形同陌路，六年婚姻中，他看着荷年，仿佛看一个局外人。在这样的时刻，儿时的伙伴内河总会浮上他的心头。内河是那样的女子，她不顾及任何社会规范，完全任性而生，没有功利，没有目的，只是冲动和渴望。她如此单纯，如此质朴，但这一切却使她的人生充斥着错误。她伤害自己也深深地伤害善生。只是，不管发生什么事，不管生活往何种方向发展，他们依旧那么铭心刻骨地互相惦记。那一年，内河到北京来看望善生，在招待所的小房间里：

她轻声说话，来时的路上，在火车卧铺上一夜无眠。担心见你的时候，无法把心里想说的话告诉你。但是见到时，似乎不过是三五天未见。我一直幻想着这一天，能够与你喝酒，说说笑笑，把心里所有的负担，暂时搁置下来，获得片刻休息。<sup>②</sup>

① 安妮宝贝：《莲花》，作家出版社，2006，第3页。

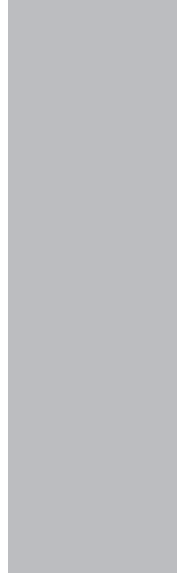
② 同上书，第99页。

他们如此心心相印，却又咫尺天涯，命运使他们的生命不能融合在一起。但究竟是什么原因导致他们如此亲密的朋友必须分离？是家庭干预？是内河的性格？小说似乎并没有过多描写这方面内容，但他们之间的那种内心的惦念与外在的分离却构成一种巧妙的关系。“他们是一生中惟一的朋友。这来自漫长的缓慢而又迅疾的时间的确认。”<sup>①</sup>这部小说对男女少年友情的书写无疑有超凡之处，它介于友情与爱情之间，如此复杂，如此铭心刻骨而又隐隐作痛。内河后来被诊断患了绝症，她去了西藏，在那个叫墨脱的地方教小学，在一次雨天送学生回家的路上被泥石流冲入江水失踪。内河是这部小说中时断时续出现的人物，但她如幽灵一样通篇游走，她的性格桀骜不驯、自虐、处在精神病的边缘，她的生命如此混乱、短暂，却又如此纯粹安详。这部小说是关于当今中国新出现的中产阶级的友情、爱情与生命选择的虚无问题的思考，其中对少年友情记忆的描写，几乎无与伦比；对现代人情感的隐秘伤痛的表现，也可谓丝丝入扣。把生命视为奇迹和上天的礼物，也给当代人以无声的触动。这部小说写出70后的独特情感岩层，他们与50后、60后迥异，在于他们的情感世界不再是社会历史实践直接建构的产物，而是人与人之间互动留下的痕迹。内河的故事最为感人，那是这代人在中国这样的社会中企图完成自我超越的失败传奇。

这些70年代出生的作家讲述的故事是否概括地表现了新一代中国青年（新新人类？）的生活方式和价值观念尚难以断言，但它们提供了一种新奇、古怪甚至病态的生活景观，迅速地给出了与消费社会并行不悖的艺术形象，构成了趋向后现代时期的独特的语言之流和思想面向。年青一代的中国作家，与建构历史和讲述民族—国家的那代人已经相去甚远。但她们的作品拥有可观的读者群，逐渐成为文学的主流，这恐怕已经成为不容置疑的趋势。确实，她们是一批历史失忆的文学精灵，她们要诉说她们的故事。如果说他/她们的崛起是不可避免并终将预示文学的未来的话，那么，中国文学会走上完全不同的道路。

---

① 安妮宝贝：《莲花》，第181页。



第十六章  
转向语词与叙事的第三代诗人

---



在 20 世纪 90 年代以来的中国文学发展流向中，诗一直走在时代的前列。80 年代中期，文学界还沉浸在对现代派的欢呼中，诗歌界却有一批小人物开始胡作非为。1986 年 10 月安徽的《诗歌报》《深圳青年报》在深圳联合举办“中国诗坛‘1986 年现代诗群体大展’”，据称有 84 家民间诗歌刊物参展，推出近千首诗。他们亮出反朦胧诗的旗号，以激进的方式对待诗歌和现行的审美理念。他们自称为“第三代”群落，怀着莫名的历史冲动，高呼“打倒北岛”，打倒“人”的口号向文坛冲撞而来。他们标榜“莽汉主义”，“没有乌七八糟的使命感”，“也不以为生活欠了他们什么”，他们自认是一群“小人物”，是庸俗的“凡人”。他们什么都干：“抽烟、喝酒、跳迪斯科，性爱，甚至有时候也打架、酗酒，让那些蓝色的忧伤和瓶装的忧郁见鬼去吧。”

他们撕毁了诗人充当代抒情主人公的形象，摧毁了“大写的人”，也摧毁自我，他们自称“变成了一头野家伙，是腰间挂着诗篇的豪猪，以为诗是最天才的鬼想象、最武断的认为，和最不要脸的夸张”<sup>①</sup>。他们甚至连“诗”的神圣性也一并消解，宣称仅仅是因为“活着，故我写点东西”（于坚）。他们的自我意识，他们对生活的意识，不再像顾城那样用忧郁的黑眼睛执拗地去寻找“光明”；也不像梁小斌痛心疾首地呼喊“中国，我的钥匙丢了”；他们的存在平凡而世俗：很多年，屁股上拴串钥匙，很多年，记着市内的公共厕所……他们乐于咀嚼“无聊意识”甚至“病房意识”。

---

① 徐敬亚：《圭臬之死》，中国社会科学院文学研究所编《文学研究参考》，1986 年第 6、7 期。

这一代人表征着完全不同的文化立场，那个悬置于意识形态中心的历史主体镜像，正在被一群崭露头角的“小人物”胡乱涂抹上一些歪斜的个人自画像。

90年代以来的诗已经难以为文学史叙事所概括，它如此庞杂丰盛，鱼龙混杂；如此野生野长，却又生机勃勃。一方面，人们惊呼：诗歌在死去；另一方面，人们哀叹：写诗的比读诗的多。到处都有诗人，到处都有诗歌活动，这远不是“末日”二字可概括，也不是“新生”二字可以言说；但却是以执着的态度可以接近的现场。

### 第三代诗人的创作流变

进入90年代以后，开始有相当多的诗发表于非公开出版物和在海外发行的刊物上。90年代有影响的地下刊物大体有：《现代汉诗》（北京，主编：唐晓渡、陈超、孟浪、萧开愚），《亚文化未定稿》（上海，主编：里纪、阿钟、京不特、萧毅等），《大鸟》（乌鲁木齐，主编：杨子、沈苇），《红旗（黑皮书）》（北京，主编：曾小俊、艾未未、徐冰），《新群众》（深圳，主编：欧宁），《文学通讯》（广州，主编：凌越、胡昉等），《面影》（广州，主编：江城、琳茜等），《阿波利奈尔》（杭州，主编：派司），《他们》（南京，主编：韩东、于坚等），《窗口》（北京，主编：雪迪），《过渡》（哈尔滨，主编：何拜伦），《联系》（南京，主编：朱朱），《北门杂志》（江苏江阴，主编：庞培），《倾斜》（杭州，主编：达达），《喂》（上海，主编：醉权、一土、羊工、海岸等）。<sup>①</sup>以上刊物基本上创刊于90年代，有的出过二三期就停刊，但有少数还是断断续续在出版。这些油印诗刊主要在大学校园传播，像是一些微弱而诡异的火种，不断地重新燃起年轻一代诗歌作者的非分之想。

80年代中后期崭露头角的新生代诗人，现在公然亮出旗号要“打倒北岛”。他们像一群豪猪一样到处嗷嗷叫，各地都出现了不同的诗派。南京

<sup>①</sup> 参见《倾向》杂志自创刊以来发布的有关中国内地非公开出版刊物的资料。

的“他们”，是一个松散的社团，他们中有西安的丁当，上海的小君、王寅和陆忆敏，南京的韩东，福州的吕德安，昆明的于坚等。这群人出版《他们》诗刊，宣称：“我们关心的是诗歌本身，是诗歌成其为诗歌，是这种由语言和语言的运动所产生美感的生命形式。”随后不久，上海的陈东东、孟浪、王寅、陆忆敏、刘漫流等人又结为一伙成立“海上诗群”。他们崇尚孤独感，宣称诗是他们恢复人的魅力的手段。他们的作品倾向于发掘“无根”的纷乱城市对人所产生的压力。这一主题明显影响了后来的“城市诗人”宋琳、孙晓刚和张小波。三人后来结集出版《城市诗》，曾名噪一时。

在这次被称为新诗的实验运动的变革中，四川成为前卫的大本营。率先出场的有明显受到杨炼影响的“现代史诗”，后来又标榜“整体主义”“新传统主义”。廖亦武、欧阳江河、石光华、宋渠、宋炜等人从南方的远古习俗、神话传说取材，表现深远的历史意识，追问生命存在的形而上意义，崇尚神秘主义和不可知论。他们的诗在大学生中一度有相当的影响。

四川随之出现了更激进的“非非主义”，1986年他们出版《非非》，宣扬的诗歌观念标榜反文化，反语言，代表人物有周伦佑、蓝马等。他们嬉笑怒骂，声称反对一切既定的文化秩序，主张未被文化污染的原生语言，口语、随意的谩骂、任意的胡说八道都可以入诗。声称要“三逃避”（逃避知识，逃避思想，逃避意义），渴望“三超越”（超越逻辑，超越理性，超越语法）；他们生造一些莫名其妙的概念，指望它们能迎来诗歌的未来时代，像“艺术变构”“前文化”“反价值”“元价值”“建元意识”“语晕”“非两值对立”“非抽象”“非文化”“闲适写作”“红色写作”等等。诸多耸人听闻的名目，可以看出不过是存在主义、精神分析学、现象学加上法国荒诞派的词汇术语随意改装混合的大杂烩。把胡作非为、无理取闹与艺术创新混为一谈，中国的“非非派”可以与欧洲的达达主义如出一辙。但这未尝不是一个需要胡闹的时代，主导文化的支配力依然庞大，这一代的诗人要从精神困境里挣脱出世，他们只有幻想一个语言牢笼，然后将其击碎，把这些狂飞乱舞的语言碎片当作一个新的语言时代来临的象征。不管怎么说，“非非派”的影响是深远的，正如诗人钟鸣所说的那样：“‘非非主义’作为一个分布很广的团体，作为一个观念纷繁复杂的诗歌学

术组织，一个颠倒男女关系的别动队，一个进行超语义实验的诗歌的摇滚乐团，其影响，是自‘今天派’以来最大的，它超过了‘整体主义’‘莽汉主义’以及所有第三代层出不穷的派别和团体。”<sup>①</sup>有过“非非”们的胡闹，当代中国诗歌已经没有什么思想、美学和语言的界线不能逾越。同时，经历过“非非”的无理取闹，当代诗歌也不再需要胡作非为，它可以平心静气去做那些可能的事情。在这一意义上，“非非”是一次廉价的自我出卖，一次货真价实的献祭。“非非”最后既没有多少有价值的诗歌留世，也没有什么精深的思想观念发人深省，这个团体迅速四分五裂。

总之，被称作“第三代诗人”的现象<sup>②</sup>，是一些五花八门的团伙鼓捣起来的一个混乱不堪的诗歌变革传奇，作为一场狂热冲动的诗歌革命，它留下激进而含混的虚名，以短暂而暧昧的姿势悬搁于中国当代文学史的边缘地带。但文学史最终要留下这些激进者的印记，它们是中国文学史上最激烈的团伙，也是最后的团伙。第三代诗人之后，中国内地的诗坛再难形成什么有影响的运动或团体，那样一个时代的终结，就是艺术变革的终结。当然，经历过激烈的历史变革，新生代诗人落荒而走，幸存者却是今非昔比，他们以更加单纯的诗的形式呈现他们业已平静的世界。历史变动留存下来的第三代诗人，给予当代诗歌以更为丰富、更为个人化、更具有内在性的诗歌经验。

洪子诚在《中国当代文学概说》中，对第三代诗人（他称之为“新生代”）作总体评价时指出：“在‘新生代’的众多派别和诗歌作者中，值得注意的是北京、上海一带的具有‘新浪漫主义’倾向的一群，他们对诗艺始终持一种严肃，真诚的态度。他们认为，诗对人类的精神归宿、对人的灵魂道路的抉择负有崇高责任，负有克服主观与客观、人和自然、意识和无意识、自我和世界分裂的责任。”<sup>③</sup>这里是指欧阳江河、陈东东、海子、西川、王家新等人，这些诗人注重发掘诗所蕴涵的形而上哲理意义，对历史

① 钟鸣：《狂犬吠日》，《倾向》（美国）1996年春季号总第六期，第205页。

② “第三代诗人”与“新生代诗人”经常互通使用。所谓第三代，指相对于艾青那一代的第一代诗人，北岛、芒克、多多等第二代诗人而言，后起的朦胧诗后的群体如欧阳江河、西川、于坚、朱文、韩东、四川的“非非派”等被称为第三代诗人。

③ 洪子诚：《中国当代文学概说》，香港青文书屋，1997，第139页。



及人的命运进行深刻反省，在艺术上注重秩序与纪律。显然，这批诗人不再仅仅把对诗歌艺术的探索当成是前卫性的临时投机，而是持续性的艺术追求。不过这个名单可能应该加上不少其他类型的诗人。进入90年代，这个名单还有所扩大，一批旅居海外的诗人，如北岛、多多、杨炼、张枣等人也表现出同样的倾向。当然，诗的世界无疑是非常多样化且极具个人性的，从不同的立场，人们对诗的意义和价值的看法会有很大区别。90年代中期以后，即使是第三代诗人也开始风格各异，或者有大致的倾向，或者各行其是。但他们都以自己的方式建设着诗歌的秘密领地。诗歌观念和语言风格完全不同的于坚、朱文、韩东、杨克等人始终在悖逆的层面展开对历史与人伦的反思；另有一批诗人，如臧棣、姜涛等人是以适合时代变化的语言形式来表达他们的诗歌态度。90年代的诗歌已经难以代来划分，团伙解散之后，诗人只能面对诗说话。

90年代有一定影响力的诗人主要有：欧阳江河、西川、王家新、钟鸣、柏桦、翟永明、张曙光、萧开愚、臧棣、姜涛、陈东东、于坚、韩东、朱文、蓝蓝、杨克、沈苇、孙文波、麦城、伊沙、廖亦武、雪迪、金海曙、吕德安、唐丹鸿、胡续冬、周瓚、北塔、庞培、杨键、萧萧、杨子、叶辉等人，以及1989年后居住海外的北岛、多多、杨炼、张枣、杨小滨、宋琳、严力、贝岭、孟浪等人。

相比于80年代，90年代的诗歌写作风尚迥异，这不只是在于大规模的群体运动被小的同人团体所取代，时代共同性的标志宣告解体，而且个人化的写作开始突显出来。海子在1989年3月26日的自杀事件成为80年代向90年代过渡的标志，它使无可奈何的历史过渡显出了悲壮感，短暂地表达出了诗界共同的自觉性。

海子<sup>①</sup>创作力旺盛，在其短暂的生命时限里，创作了将近200万字的诗歌、小说、戏剧、论文。其主要作品有：长诗《但是水，水》、《土地》、诗剧《太阳》（未完成）、第一合唱剧《弥赛亚》、第二合唱剧残稿、

---

<sup>①</sup> 海子（1964—1989），原名查海生，1964年5月生于安徽省怀宁县，在农村长大。1979年15岁时考入北京大学法律系，大学期间开始诗歌创作。1983年北京大学毕业后在中国政法大学哲学教研室工作。1989年3月26日在山东海卧轨自杀。

长诗《大扎撒》(未完成)、话剧《弑》及约 200 首抒情短诗。曾与西川合印过诗集《麦地之瓮》。1986 年海子获得北京大学第一届艺术节五四文学大奖赛特别奖, 1988 年获第三届《十月》文学奖荣誉奖。在他死后 12 年(即 2001 年), 获得第三届《人民文学》诗歌奖(同期获奖的还有诗人郭路生)。出版的诗集有《土地》(1990)、《海子、骆一禾作品集》(1991)、《海子的诗》(1995)、《海子诗全编》(1997)。

海子的诗有一种自然神性的意味, 这种意味并不是一种抽象的思绪, 而是从他描写的乡土中国的生存情状中流露出来。他总是倾注热情写乡村的自然事物, 村庄、河流、麦地、马车、花朵和草木, 母亲、妻子和农家的人伦等等, 这些自然事物总是以那么透明的本真性在他的笔下存在, 在对自然的体验中, 海子接近存在的纯朴真理, 那就是神性本身的自然显现。

麦地

别人看见你

觉得你温暖, 美丽

我则站在你痛苦质问的中心

被你灼伤

我站在太阳痛苦的芒上

麦地

神秘的质问者啊

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

——《答复》

麦地, 是生长粮食的大地, 是人类生命的根基, 海子要直接面对它的质问, 而麦地的“痛苦质问”是事先就已经确定的本质, 这是存在之本质的本真性痛苦。太阳与麦地, 同样美丽温暖的事物, 对于海子来说, 要体会的却是它们的痛苦。只有在痛苦中, 海子才和麦地、阳光一起存在,

才不再是“两手空空”。海子的诗中弥漫着痛苦的经验。死亡也是他经常吟咏的主题，他的这类诗写得并不悲观，也不晦涩，只是在一种平静的叙述中，死亡总是侵入者，突兀地打破生活的安详。诗人在《死亡之诗·之二》中写道：“当我没有希望坐在一束/麦子上回家/整理好我那凌乱的骨头/放入一个小木柜。带回它/像带回你们富裕的嫁妆……”诗人似乎在追求一种残忍之美。这或许是写给诗人某个已经离去的女友，像是一种爱的临终嘱咐。作者如此轻松地叙述出一个极其残忍的爱的表达，这使人想起王尔德的《莎乐美》的故事<sup>①</sup>——女子手捧恋人被砍下的头颅离去，这个来自《圣经》中的希律王的女儿的故事不断被演绎，甚至在司汤达的《红与黑》中于连的最终命运也是在沿用这个故事的母题。现在海子要女友收拾自己的尺骨作为嫁妆，放进箱子里，那是怎样的一种爱的希冀？多年后海子完成了自己的死亡，仿佛是对自己长期在诗中表达的死亡诺言的一次实践。

当然，海子大部分诗还是有一种明朗和清峻。他那首被广为传诵的《面朝大海，春暖花开》就是如此：

从明天起，做一个幸福的人  
喂马，劈柴，周游世界  
从明天起，关心粮食和蔬菜  
我有一所房子，面朝大海，春暖花开  
从明天起，和每一个亲人通信  
告诉他们我的幸福  
那幸福的闪电告诉我的  
我将告诉每一个人  
给每一条河每一座山取一个温暖的名字  
陌生人，我也为你祝福

---

<sup>①</sup> 莎乐美这个人物，一般认为是记载在《圣经》中的古巴比伦国王希律王和其兄弟腓力的妻子所生的女儿。据记载，她帮助她的母亲杀死了施洗者约翰。这个故事后来被奥斯卡·王尔德改编成为戏剧《莎乐美》(Salomé, 1893)。剧中，年仅16岁的莎乐美向约翰求爱被拒，愤而请希律王将约翰斩首，把约翰的首级拿在手中亲吻，以这种血腥的方式拥有了约翰。

愿你有一个灿烂的前程  
 愿你有情人终成眷属  
 愿你在尘世获得幸福  
 我只愿面朝大海，春暖花开

习惯的解释是，这首诗表达了诗人向往美好世俗生活的愿望。从字面来看，这种解释是可理解的，也与海子本人的生活状态相关。海子15岁就考上大学，一直沉浸在玄想的精神世界里，现实生活中屡屡受挫。考虑到这首诗写于1989年1月13日，即他自杀的两个月前，诗人这时期望生活有转机，也想努力振作起来，向往美好的明天。但另一种更大的可能是诗人表达自己的世俗生活幸福的不可能性的悲凉之情。海子惯用抒情的笔法来表达他的祝福希望之类的感情，如前面所论述的“整理好尸骨，带回富裕的嫁妆”之类。从明天开始，喂马，劈柴，周游世界，关心粮食和蔬菜，有一所面朝大海的房子……这既是诗人对世俗生活的想象，更像是他构想的童话世界。这首诗中出现了一个奇怪的词“尘世”，“愿你在尘世获得幸福”，难道说诗人不是生活在尘世吗？联想到诗人有不少诗句都是以死相许却不能如愿、不能在尘世中实现的爱情，我们可以说，这首诗中对幸福图景的想象，也包含着诗人无法获得幸福的那种绝望感。普通人很容易获得尘世的幸福，对于海子来说，却只能寄望于明天。而明日复明日，明日何其多，诗人可以等到明天吗？明天或许只是死亡。“愿你在尘世获得幸福”，诗人在哪里？“我只愿面朝大海，春暖花开。”诗人所处的位置，他的去向，依然是一个谜。

海子还有大量的长诗和诗剧之类的作品，偏于深奥，形而上的哲思意味浓重，天国、太阳、黑暗、神性、死亡和复活是它们的关键词。这类诗意境开阔，气象万千，怀着强烈的超越俗世的愿望，在天与地、生与死的时空中穿越。像他的《抱着白虎走过海洋》，把母亲和白虎放置在一起，超越于沧海之上，跨越了故乡，跨越了生与死，也跨越了天和地，仿佛整个自然都惊惧于这样的时刻。

海子诗的语言气象宏大，变异多端，有雄奇瑰丽，也有清新自然；有朴实本真，也有繁复雕琢。臧棣曾评述说：“海子最感人的地方，是他对诗歌语言近乎残酷的雕琢，这种雕琢既谦逊又诚实，其结果又如此令人叹服。

毋庸置疑，他在沉着地尝试着以一种崭新的语言来写诗。”<sup>①</sup>

90年代初，“非非派”之类的胡闹已经销声匿迹，取而代之的是回到个人心灵世界的沉思默想。然而滞重笨拙的精神也难以不再具有群体性或共同体的诗人们所承受，于是在深沉中打开一片空灵成为这个时期最好的精神超度方式，欧阳江河就率先找到了这样的超度之筏。

欧阳江河<sup>②</sup>在90年代初迅速找到诗的个人表达方式，在题为《市场经济的虚构笔记》的诗中，他写道：“从任何变得比它自身更小的窗户 / 都能看到这个国家，车站后面还是车站……”；于是“你试图拯救每天的形象：你的家庭生活 / 将获得一种走了样的国际风格，一种 / 肥皂剧的轻松调子……”；于是“你谈到旧日女友时引用了新近写下的一行赞美诗。在头韵和腰韵之间，你假定肉体之爱是一个叙述中套叙述的 / 重复进程。重复：措辞的乌托邦……”<sup>③</sup>大起大落的笔墨已经为精细的思想所替代，既面对现实，又伸展向非现实的思域，机智、明朗而不无深刻，这就是这个时期乐于称道的风格。遗忘历史，发掘此在的瞬间感受：“许多年前的一串钥匙在阳光中晃动。 / 我拾起了它，但不知它后面的手 / 隐匿在何处。星期六之前的所有日子 / 都上了锁，我不知道该打开哪一把……”<sup>④</sup>这里面不再是对历史的隐喻式的描写，而是真实的个人生活，但个人生活的前提又是遗忘集体历史的后果。于是也就不难理解，“豹子的饥饿”在欧阳江河的笔下却优美得有一种“食物的敬意”以及“对精神洁癖的向往”<sup>⑤</sup>。

欧阳江河的诗越来越精巧，对细节的把握充满了机智。每个句子都显示出“小思想”的机敏，词与句子的修辞力量决定了诗意。《时装店》注明写作日期是1997年5月，地点是斯图加特，但这首诗看不出与斯图加特有

① 臧棣：《未名湖诗歌面面观》，载《未名湖诗选》。

② 欧阳江河（1956—），原名江河，生于四川省泸州市，青年时当过兵，1986年进入四川省社会科学院从事研究工作，现居北京。欧阳江河1979年开始发表诗歌作品，1983至1984年间，他创作了长诗《悬棺》，其后代表作有《玻璃工厂》《计划经济时代的爱情》《傍晚穿过广场》《最后的幻象》《椅中人的倾听与交谈》《咖啡馆》《雪》等。著有诗集《透过词语的玻璃》《谁去谁留》等。

③ 欧阳江河：《关于市场经济的虚构笔记》，《今天》1993年第3期。

④ 欧阳江河：《星期日的钥匙》，《今天》1993年第2期。

⑤ 欧阳江河：《我们的睡眠，我们的饥饿》，《今天》1995年第2期。

什么关系。诗人所用的比喻和联想大都来自中国文化。令人惊异的是，欧阳江河对那些细小的事物津津乐道：

……你迷恋针脚呢  
 还是韵脚？蜀绣，还是湘绣？闲暇  
 并非处处追忆闲笔。关于江南之恋  
 有回文般的伏笔在蓟北等你：分明是桃花  
 却里外藏有梅花针法。会不会抽去线头  
 整件单衣变了公主的云，往下抛绣球？  
 ……<sup>①</sup>

这些段落和句子写得异常优美，诗人也可能是在欧洲工业文明的发达地区看到当代时尚文化而引发了想法。在这里，关于东方的想象被温情脉脉地放大了，东方的针线带着复古的记忆，如此无可争议地显示了它的美感，仅仅是东方古国的针线就足以让后现代的时尚黯然失色。不断地针砭现代时尚，这是艾略特时代就时兴的现代主义传统，而以古旧的中国经验去反衬后现代时尚，则与浪漫派用中古田园去抵牾早期工业主义有异曲同工之妙。

欧阳江河的诗经常把东西方两种经验糅合在一起，如果把《感恩节》（《今天》1997年第2期）里面的名词做一统计学处理，可以发现它们的词义主要意指西方的经验。欧阳江河处理西方经验已经炉火纯青：“从帝国的观点看不出小镇的落日 / 是否被睡在闹钟里的夜班小姐 / 拨慢了一个世纪。火星人的鞋子 / 商标上写着‘中国造’……”每个句子都闪现着诗人的睿智，那些思想总是在词语之间跳跃，突然降临。欧阳江河的诗已经完全摆脱了中国传统诗所讲究的“赋、比、兴”手法，也不同于早期的朦胧诗，他的显著的特点，就是词语的直接性，没有多余的氛围，无须铺垫，专注于个别思想在词语中的闪耀。也许正如他自己在这首诗中所说的那样：“高出变与不变的理解。没有人否定 / 完全地沉浸于感官之美是多么侥幸。”他的诗正在致力于创造一种“侥幸之美”，在运用词语方面经常化险为夷，

<sup>①</sup> 《今天》1997年3期。

而意外与奇妙的思想才是这一代人心灵的慰藉。

1998年，欧阳江河发表《那么，威尼斯呢》，这首看上去写欧洲古城的诗，表达的主要还是中国经验。诗人不断地把中国的成都与威尼斯连接（混淆？）在一起。也许想象的原点在威尼斯，成都不断被记忆和关联比喻拖曳进来（或者反过来也行），诗人也许是在威尼斯旅行，却无论如何也抹不去成都的记忆，中国经验在这里成为进入威尼斯的障碍：“在火车上，/你睡过了头，看上去却像整夜没有睡。”一个理想的目的地总是错过，“下一站是威尼斯么？/‘没有下一站……’”对生活的自我期许就这样越来越远，然而，成都却总是那么近在咫尺，“你拿用剩的红药水怎么办？”这是政治性的暗喻，但用得巧妙，不留痕迹，一笔带过，生动轻巧，修辞的美感才是主要的。欧阳江河沉醉于在词语的巧妙和机智中获得思想的张力：“干旱，被一把伞撑开了，/成都的雨，等你到了威尼斯才开始下。”但毕竟词语的优雅掩饰不住内心的真情实感，有些话还是需要直说：“青菜腌得太久，已经染上了乡愁。”这种直白夹杂在闪烁其词的玄虚中，反倒有一种坚实的力量。整首诗有18节，180行之多，随处都可见诗人的机智和敏感，把握细节，用反差经验去折叠、击碎然后重新组装这些细节，这是现在注重词语的诗人写作的基本法则，欧阳江河用得尤为纯熟老道。

当然，欧阳江河也有写得相当硬气的诗，比如他的《傍晚穿过广场》：

我没想到这么多人会在一个明媚的早晨  
穿过广场，避开孤独和永生  
他们是幽闭时代的幸存者  
我没想到他们会在傍晚时离去或倒下  
一个无人倒下的地方不是广场  
一个无人站立的地方也不是  
我曾是站着的吗？还要站立多久？  
毕竟我和那些倒下去的人一样  
从来不是一个永生者

这首诗是对历史和政治的隐喻书写，写得含蓄，但不失忧愤和深刻。欧



阳江河显然是天分甚高的诗人，他的那些“精致的小思想”表达得自然天成。但“小思想”似乎显得过于密集，它们反抗整体性，拒绝结构成宏大的叙事，词语的舞蹈闪耀着想象的亮光，但毕竟有些稍纵即逝的感觉。不管怎么说，欧阳江河是90年代最出色的诗人之一。在80年代，北岛的诗挑战了时代思想的极限；90年代，欧阳江河的诗则挑战了汉语修辞的极限，这一极限不是简单地把汉语捣碎，而是汉语的修辞可能性抵达的奇妙极限。

21世纪以来，欧阳江河新作不少，如《黄山谷的豹》组诗，长诗《凤凰》等。前者依然可见欧阳江河早年的修辞学精巧，但强化了更多的理性思绪。后者则是一首少有的长诗，计有19节之多，2012年由香港牛津出版单行本，2014年中信出版社出版简体字版。按诗人自己的解释，这首诗最初的写作动机源于回应艺术家徐冰的大型装置艺术品“凤凰”，该作品由12吨工业废材料搭建而成，欧阳江河表示，“没有那件作品，就不会有《凤凰》这首诗”。显然，这首长诗与那件装置艺术作品构成一种阐释性的对话，在将那堆“废铜烂铁”搭一个工作的脚手架，使“神的工作与人的工作相同”。诗人自信：“然后，从思想的原材料/取出字和肉身，/百炼之后，钢铁变得袅娜。/黄金和废弃物一起飞翔。”就像徐冰野心勃勃一样，要将装置艺术反映当今中国和世界面临的问题，诗人一样雄心高涨，跃跃欲试，要用这首诗发挥更大的作用，要表现世界和中国的问题，要体现出“物质性”和博大的心智及深远的生命意义。固然，这首诗显示了欧阳江河非凡的智力和语言表现力，其中精彩的句子和机智的思想依然随处可见，但是，一首诗是否可以表现那么多的事物和对世界的认识，或者，诗是否可以或者说是否有必要去表现任何事物和那么多的认知关系，我以为是存疑的。

西川<sup>①</sup>的经历比较单纯，他对书本有着深厚的迷恋。在北大五四文学

① 西川（1963—），原名刘军，1981年考入北京大学西语系英语专业，并从此开始诗歌创作。曾在新华社工作，在中央美术学院从事教学工作多年，2017年受聘到北京师范大学任教授。1992年在各种刊物上陆续发表的长诗《致敬》构成了其诗歌写作的重要转折。1997年，诗集《虚构的家谱》《大意如此》《西川诗选》（后更名《西川的诗》），散文集《让蒙面人说话》先后出版。2001年，散文集《水渍》出版。2004年，译作《博尔赫斯八十忆旧》《米沃什词典》出版。2006年初，反映其《致敬》以来的写作成果的诗文录《深浅》出版，诗论集《大河拐大弯》（2012）。

社，西川与海子和骆一禾，被称为北大诗坛“三剑客”。1988年他与友人创办主张“知识分子写作”概念的小诗刊《倾向》，1991年与友人编辑民刊《现代汉诗》。1995年，西川整理出版了纪念海子的诗集《海子的诗》。海子的死对西川影响较深。他对萨特甘愿生于书本、死于书本的人生态度推崇备至；对本雅明敢于逃离独创性，用引文搭建思想大厦的做法也津津乐道。西川是一个注重书本的人，注重个人的内心生活，多少有些试图超离现实。90年代初，他提出一个有意义的概念：诗歌的叙事性。80年代诗歌的歌唱性意味着把个人情感转化为时代宏伟叙事的冲动；而90年代的叙事性，则是把公共事物转化为个人的直接经验的努力。叙事性看上去强调了外部社会，但公共历史被个人经验重新编码，变成个人内心生活的一部分。这可能是90年代第三代诗人变得沉静、书卷气和寻求神性关怀的美学基础。

西川早期的诗试图去洞察事物不可知的内在秘密：“有一种神秘你无法驾驭 / 你只能充当旁观者的角色 / 听凭那神秘的力量 / 从遥远的地方发出信号 / 射出光来，穿透你的心……”<sup>①</sup>西川早期深受欧美象征派诗人叶芝、瓦雷里、梅特林克等人的影响，热衷于书写自然事物，从中发现超越人类社会的那种不可知的力量。他在从书本中发掘诗的文化资源时，也显示出相当的才情，关于李白杜甫的诗（《李白》，《杜甫》），运用的都是典籍常识，但却写出不同寻常的意味。这些纯净明朗的诗句，包含着别具一格的古典情怀，在八九十年代之交的历史时期呈现于世，给人以某种特殊的启示。这也是西川在90年代受到推崇的缘由。

追求神性、秩序、和谐与永恒，这构成了西川这种有古典情结的诗人特殊的思想氛围，这在80年代中后期是不可想象的主题，在90年代随着数名诗人的自杀而成为必要的精神底蕴。在一首纪念海子的诗中，西川写道：“你没有时间来使一个春天完善 / 却在匆忙中为歌唱奠定了基础 / 一种圣洁的歌唱足以摧毁歌唱者自身 / 但是在你的歌声中 / 我们也看到了太阳的上升、天堂的下降 / 以及麦子迎着南风成熟 / 以及鹰衔着黑夜飞过姐妹的田垄。”（《为海子而作》）对于西川来说，“神性”并不是他要反复陈

---

<sup>①</sup> 西川：《在哈尔盖仰望星空》，载《大意如此》，湖南文艺出版社，1987，第3页。页末注明3个日期：1985、1987、1988。

说的主题或词语，它深植于事物的不可知的变异之中。西川声称的古典写作，在很大程度上，属于现代主义的范畴，那些关于永恒的观念，关于信念和神性，也是现代主义者反复吟咏的主题。但他并不是一个传统的守成者，在很大程度上，西川的诗具有相当强的包容性。这个经常对后现代主义持敌视态度的人，在他的叙事诗学中，包含着相当多的后现代的观念。在把神性或永恒改变成一系列变异的叙事时，西川不断地触及不可知的神秘性——这种典型的现代主义诗性，却不断地借助后现代主义诗学加以表现。

西川在强调诗歌的叙事性特征时，开始关注外部社会的生活过程，但这些过程并不是以现实既定的逻辑性展开并形成连续性的历史，而是以变异为中介，向着不可知的领域不断转化。在那些日常性的，可把握的生活事物中，西川关注的依然是转化为个人经验的事物，它们总是在切近本质意义时，向着神秘和不可知转变。组诗《隐秘的汇合》，写于1989年10月，改定于1990年4月，诗人试图去写作这个时代的精神史。这首诗广泛运用象征和隐喻的手法，时空变幻自由不定，纷至沓来的意象群隐含着作者对当代中国政治无意识的强有力的揭示，并且由此预示着对集体无意识的深刻剖析：“这或许是一种全体的应和，/是理智所不能理解的盲目/混合着针对自我的惊讶与彷徨……”在进入历史领域时，西川还显得有些隐晦，这或许是因为历史语境使诗人不得不采取变形的意象、转折的隐喻去表达对现实的批判，这影响到思想的明晰性。诗人的策略也是，其叙事性并没有关注庞大的历史事件，而是不断返回到个人的日常性生活，使叙事具有生活的刺痛感。个人经验、个人无法进入公共历史的苦痛，从中可以看出诗人对生存困境压抑性的揭示，和以不可屈服的精神面对命运的勇气：“有多少心血无法写进这书中/这未完成的圣典：我的记忆，我的梦/什么样的缺点使我偷生人世/屡次望见神秘的百合飞向太空——”<sup>①</sup>不断地回到私人经验，反省个人的抉择与命运构成的顽强冲突，西西弗斯式的命运抗争，在西川这里以更加细致的智性思索被表现，不断地对个人存在的真实性加以鉴别，《隐秘的汇合》在把个人从集体无意识中剥离出来之后，写出

<sup>①</sup> 西川：《隐秘的汇合》，改革出版社，1997，第29页。

了个人历史的刺痛感与不可遏止的希冀。

1997年，西川发表了长诗《厄运》（收于诗集《大意如此》），对人的卑微命运进行一次深入的解剖。西川在这首诗中主要采用反讽手法，对各类身份不明的“他”的日常生活进行叙述，表明人并不是天然地就具有人的尊严，揭示人要成为一个“人”所要付出的代价。西川提供了一幅个人生活失败史，揭示个人是如何被一个看不见的历史命运所肢解损毁的。这首诗把90年代诗的叙事性特征推到极端，描写性的、白话式的、口语式的句子，与一些简明扼要的象征随意混淆，不失时机地制造反讽的快乐。古典性的情结和现代主义的精神，在这首诗中已经为某种反讽性的解构所替代。西川也是90年代最重要的诗人之一，少有人像他那样一直在深刻地思考现时代的人的命运，关切我们生活正在丧失的价值，他的书写既是一种绝望，也是一种拒绝和坚守。

2015年西川在《上海文学》发表《开花》，开始并无反响，随后几年引起多方好评，西川自己也十分看重这首诗，在多个重要场合朗诵这首诗。诗的开篇写道：

你若要开花就按照我的节奏来 / 一秒钟闭眼两秒钟呼吸三秒钟静  
默然后开出来 // 开花就是解放开花就是革命 / 一个宇宙的诞生不始于  
一次爆炸而始于一次花开 // 你若快乐就在清晨开呀开出隐着血管的花  
朵 / 你若忧愁就开放于傍晚因为落日鼓励放松和走神

“开花”意味着生命的绽放，诗人显然是在思考生命如何想要突破限制和规律获得生命自己的自由形式。那个“我”究竟是何人？虽然读上去容易产生是诗人作为抒情主人公的傲慢，实则那个“我”可能是指自然规则或是社会规则，人类社会或自然的威权，但所有的生命存在都要释放自己的生命能力，都要成就自己，都要汇合进大自然的无限性和无穷性。诗句显得气势强大，仿佛憋足了生命的能量要“开花”要爆发出来。气韵横生的节律想要贯通世界，全诗仿佛有一种生命不可屈服的拼死反抗，生命的唯意志论哲学跃然于字里行间。这首诗无疑独特，令人震撼。不过，那个起笔和贯穿全诗的“我”似乎太容易与诗人自我混淆在一起，这个“我”

与每个要开花的事物构成的紧张关系使全诗始终处于胶着状态。另有一点值得思考的是，诗如何穿过普遍经验其实是一个很本质的难题，一首诗的独特性经验如何进入普遍经验，如何重建或者瓦解普遍经验从而产生一种全新的经验，这完全要依靠诗句、依靠每个字词来完成。这是诗的根本——诗根本上是语言的艺术，而不是思想的艺术。这也是为何海德格尔愿将他的哲学让位于荷尔德林和保罗·策兰的诗<sup>①</sup>，尽管有证据表明，策兰在年轻时阅读海德格尔二十多本著作，在书中写了密密麻麻的批语。

90年代的诗人被无形的历史之手推向转折的道路，在无路可走中另辟蹊径，反省个人的境遇和抉择，给出了一个更为宽广的未来面向。王家新<sup>②</sup>与欧阳江河和西川的思考主题颇为接近，他们可归属于注重精神性和内心体验的那种诗人类型。王家新与欧阳江河、西川也有所不同，他并不过分刻意强调词语的修辞策略，但不断地审视个人的现实境遇，不断地借用西方或苏俄的思想资源，从而构造了一种“后政治学”的表意策略。1989年以后，王家新以《瓦雷金诺叙事曲——给帕斯捷尔纳克》和《帕斯捷尔纳克》两首诗而引人注目。在关于个人的现实境遇的书写中，不断地指向无法更改的时代命运：“命运夺走一切，却把一张/松木桌子留了下来/这就够了。/作为这个时代的诗人已别无他求……”（《瓦雷金诺叙事曲——给帕斯捷尔纳克》）他的诗里总是大量出现西方文化场景，不断地重写那些现代派经典作家和诗人，发掘他们的精神，构成王家新写作持续性的主题和灵感。叶芝、卡夫卡、帕斯捷尔纳克、索尔仁尼琴、布罗茨基等人，都是他不断引来自况的精神之父。不管王家新如何渴求个人的内心生活，都已经与90年代迥然相异，个人生活的建立，不再依赖改变现实才能获得——这代诗人已经对此完全不予考虑，

① 海德格尔曾表示，有了荷尔德林的诗，哲学是多余的。海德格尔晚年邀请保罗·策兰到他的家乡讲演，亲自到几家书店把策兰的诗放在门口最显眼的位置，请策兰造访他的山上小屋，策兰拒绝与海德格尔握手，海德格尔也不以为意。

② 王家新（1957—），出生于湖北丹江口。1977年考入武汉大学中文系，大学期间开始发表诗作。1982年毕业后在高校任教。1985年调任北京《诗刊》编辑，出版诗集《告别》《纪念》。2006年被聘为中国人民大学文学院教授。著有诗集《纪念》（1985）、《游动悬崖》（1997）、《王家新的诗》（2001）、《没有英雄的诗》（2002），另有编选翻译诗集多种。

他们进一步的思想超离也就只能依靠词语的修辞体系。重新寻求精神信仰的第三代诗人，以回归文本作为保持疏离的表意策略，由此出现了奇怪的包容性：崇尚神性的现代主义精神，与后现代主义式的修辞学构成一种悖论式的统一。王家新虽然是最早意识到寄望于词语来打开一片新的思想天地，但他只是思考词语本身，并不大规模实践词语的表意体系。宏大叙事突然解体，或者说历史总体性不再具有超强的整合功能，个人的写作只能面对个人的语言符号，还有什么比词语的存在更为直接，更为单纯的呢？诗人已经被抛到社会的边缘，与其被历史选择不如选择历史。文本既是自我的精神飞地，也是疏离现实的唯一屏障。词语就这样成为一个新的童话。

王家新的“恐惧”和“颤栗”来自于他自认为由此抓住了“后政治”诗学的本质，同时也包含着对词语成为诗学全部基础的恐惧。这是一个无边的炼狱苦刑，里面可能有可贵的思想深度。王家新说：“从‘词’入手不是从所谓抒情或思考进入诗歌，导致的是对生命与存在的真正发现，并且引领我渐渐从根本上去把握诗歌。现在对我来说，不仅诗歌最终归结为词语，而且诗歌的可能性，灵魂的可能性，都只存在于对词语的进入中。”王家新赞赏布罗茨基评论曼德尔斯塔姆时说的话：“这一切是我们的变形记，我们的神话。”<sup>①</sup>

陈东东（1961—）的诗热衷于捕捉自然场景，用诗人孙文波（1959—）的话来说：“天空和大海构成了陈东东诗歌的主要背景，同时在他的诗中成为那种被人们称为象征性的隐喻。”<sup>②</sup>陈东东的自然景观浸透了社会历史内涵，它们总是具有文化/政治的暗喻性质。像他的《秋歌》《秋日断章》等诗所做的那样，把历史与现在并置在一起，追问人类生活的差异性。人文历史被他强行置入现在的场景中，它们变成一些事物，一些景致，意义被强行此在化了。现在固然是历史的遗物，但历史也消失在现在的景观之内。诗人的思想是矛盾的，人类生活仅只有表象的不同，它们的实质都不得不趋向于同一。但陈东东的“一”，并不是固定不变的理性的“一”，而是千变万化的超自然的无限。这可能合于诗人的自我表白：“我的回答或

① 王家新：《游动悬崖》，湖南文艺出版社，1997，第188—189、203—204页。

② 孙文波：《背景与策略》，《倾向》1996年春季号总第四期，第162页。



许每一次都有不同，甚至互为矛盾，令自己困惑，但我不虞前程的脚步却是轻捷的。”诗人崇尚玛格丽特·杜拉斯的名言：“我身上绝对没有那种专横武断的思想，我是说，那种作为最后确定的思想。这种祸害我一向是远远避开的。”<sup>①</sup>陈东东的思想中无疑有超自然的神秘主义倾向，其核心则是万劫不复的绝对之“一”。

也许对于陈东东来说，只有自然的事物才切近于那种绝对之“一”，他不能忍受实在的人文历史，认为它们都必须转化为自然事物，才能获得意义。比较彻底的是他的代表作《春天：场景与独白》<sup>②</sup>，从中可以看到他的自然场景对人文历史的改写。他宁可把一切社会历史的叙事打碎，置放于自然场景的表象之下。这首诗有实际的历史隐藏于其中，作品使用了大量的自然景物、动物作为象征隐喻，但诗所呈现出来的是一片纯净的自然景观。全诗由20个片段，差不多400行组成。要阐释这首诗是困难的。大量运用象征、隐喻以及一些典故的意象，决定了这首诗的能指与所指之间存在巨大的空隙，而一些突兀出现的起转折作用的词语有意对意义系统进行干扰，促使合乎逻辑的阅读期待落空。但这首诗可以看成是对一个预示着历史突变的春天进行描写，那种压抑性的期待，构成了全诗的主调，诗歌的主题也许是试图去刻画一个虚假的春天的图景。诗人写了一些从冬天苏醒过来的生命正在蠢蠢欲动，但虚假的生命已经把春天装点得生意盎然。诗中反复出现的一些意象大都是“非春天”的，如“鲜花来到玻璃房”，“雨淋透了塑料的游艇”等等，对春天的真实性进行怀疑。

90年代的诗歌从总体来说，倾向于日常化和叙事性，或者说具有“不可援引性”<sup>③</sup>。80年代的以抒情为底蕴的警句格言，因为击中历史要害而句句是“真理”，90年代没有现实做依托，只能被叙事性的炼字炼词所代替。看上去散漫随意的段落，暗含着转折，总是潜藏着几个具有爆破力的词语，在突变中创造活力，以逃离现实的“侥幸之美”而获得反击现实之力。这

① 陈东东：《十二碎笔》，《今天》1993年第1期。

② 这首诗发表于《倾向》（美国）1996年春季号，但没有注明具体写作年月，诗题下出现1989字样，是指写作时间，还是写1989年？印刷方面的含混，给理解这首诗带来麻烦。

③ 关于“不可援引性”出自诗人黄灿然的说法，参见黄灿然：《90年代：诗歌的新方向》，《倾向》1996年秋季号。



使 90 年代的诗歌在反整体性的同时获得了整体性。因此可以简要地概括 90 年代这一批诗人的特点：（1）日常事件化；（2）叙事性；（3）词语的转折效果；（4）不均衡的整体性；（5）不可援引性。后来的诗人似乎还不具有现在时兴的用词用典的功力，他们更乐于直面平淡而自以为有趣的生活。

在这一意义上，臧棣<sup>①</sup>是典型的 90 年代诗人。“典型”这种说法也许显得过于通常，它容易被理解为“大多数”这一类。但这里我说的“典型”，应该被理解为“突出的”，它最有效地表达了这个时代显著的特征。尽管在更具体的语境中，臧棣无疑是更加独特的诗人，但在这里，我却更倾向于在对他的阐释中，透视 90 年代日常性和叙事性的转向。

臧棣的诗贴近日常性，他的诗与日常生活没有距离，如同日常生活情境的自在呈现，但其中总有书卷气透示出来。也许更令人惊异的是，臧棣的诗消解了焦虑感，平静地对待生活中的事物，没有对外部世界的认识论的和伦理学意义上的恐慌感。他面前的世界没有深度，没有不可知的神秘性。这一切都是事物的自在自为的存在，真正有一种叙事性的诗，就在于叙述人成为这些事物、这种情境和这个过程中的一分子。在《燕园纪事》的《秋波》中，他写道：“仅次于洪水，同淹没的感受 / 完全相反，它让我们漂起来：好像我们曾是我们读过的一本书……”臧棣的叙述把叙述人放置到这个情境中，使之物化，成为被叙事的一个事物。他的叙事的典型特征就在于使用事物性的明喻结构，偏爱用事物来做比喻，这也许可以理解为企图建立一种“知觉修辞学”，强调日常事物的直接性，拒绝深度，使叙述对象成为一个事物构成的场景。1995 年，臧棣写了一首诗《伪证》（见《燕园纪事》），也许这是在构造一个法庭上的场景，“我站在那里……平静如一个衣架”。这里关涉的可能是精神信仰等伦理学意义上的主题，但诗人没有花费笔墨去洞悉那些思想，那些困惑和情绪反应，而是非常平静地写到法庭上呈现的事物与人的精神性的联系，这些联系是以“知觉修辞学”的逻辑加以呈现的。诗的结尾处出现一个抽象事物：“睡眠”，但它的象征意义立即被转化为事物性的存在：“……不难理解 / 我的睡眠经常

---

<sup>①</sup> 臧棣（1964—），出生于北京。1983 年考入北京大学中文系，曾在中国新闻社任记者，1997 年获文学博士学位后留校任教至今。出版有诗集《新鲜的荆棘》等。

是一件物品；它就像记录宵禁的一块罗西尼手表。”

在一本题为《1998年中国最佳诗歌》的选本中，臧棣选了自己的两首诗《割草机》和《外面》，想必是他自己比较满意的诗作。前者写女儿如何天真地使用“割草机”对她所认识的事物进行命名的故事；后者则是对“外面”进行反本质主义式的思辨。臧棣的诗技艺极为圆熟，流畅却诡异，自然天成，鬼斧神工不留痕迹。但在貌似平铺直叙的句式里，总是突然冒出非常“生硬”的词句，这使它的叙事性，或者说“知觉修辞学”突然产生一种断裂的力量。在描写被女儿命名的汽车时，诗人这样写道：“她很有眼力：那是一辆 / 德国统一后出产的小轿车 ——”这样一个日常性的场景中，冷不丁冒出一个富有政治涵义的指称。很难说这种修辞有多少思想的冲击力，它们显示出的依然是语言修辞的魅力，而不是思想的力量。《外面》这首诗似乎是臧棣少有的对某个抽象事物的思辨。这些关于“外面”的各种说法，到底要表明什么意义？没有整体性的动机，没有总体性的目标，我们可以感受到关于“外面”的巧妙思辨：“外面是危险的 / 用这些垂直的水，反方向横渡 / 新的领悟，我们随时会成为目标 / 而安全更不可靠，往往意味着我们不曾像那样生活过……”这些思想依靠叙事的转折巧妙地表达出来，它们并不诉诸思想，而是一种感受，一种以语词为原材料的思想智力游戏。我们可以很明确地体验到，那些关于民族—国家的宏大思想，那些可理解的哲理或某种真理性，在这种思辨中变成隐喻和暗讽。这些随时涌现的感悟，更像是一次叙述的副产品。

确实，臧棣对日常性的叙事显示出他过人的机智和敏感，他已经完全改变了“诗性”的本质特征，或者说，“诗性”已经没有本质。如此平静淡泊地面对日常性，这也是一种境界。当诗变成日常叙事后，日常生活也就变成了诗，这到底是降低了诗，还是提升了日常生活？这确实是难以评价的事情。有一点也许是可以肯定的，这种写作并非“毫无意义”。文学写作终究会体现一种象征性意义，它逃离了经典意义的生成方式，这本身必然要反射另一种意义。日常性叙事既是对宏大叙事的拒绝，同时也是宏大叙事难以为继的产物。当某种个体的历史敏感性逐步演化为集体行为之后，它们又构成某种历史性的标志。虽然，此一历史不同于彼一历史，但人们是否可以真正摆脱历史呢？90年代的第三代诗人，回避民族—国家的宏

大叙事之后，当然也疏离了与之相关的历史，但他们并未逃脱当代史。这种日常性，随意性，瞬间感受，拒绝深度和总体性等等，难道不是当代史的典型特征的一部分？不是以媒体和消费主义反复叙述的后当代传奇的基本主题？这或许就是“永远历史化”的后现代形式。

2000年以后臧棣的创作依然旺盛，诗歌艺术日臻圆熟。他发表了以“协会”“丛书”和“入门”命名的三个系列的诗集，2019年由广西师范大学出版社出版三卷本（诗集1《沸腾协会》，诗集2《尖锐的信任丛书》，诗集3《情感教育入门》）。每个系列之下，都有一百四五十首诗，总计超过四百多首诗。这个创作量无疑是极其惊人的。除此之外，臧棣还有不下于二百首诗发表。令人惊异的还在于，臧棣的这些诗都十分精彩，几乎每首诗都在一个较高的水准上。这里试读《梧桐协会》里几句：

非梧桐不止，人从鸟那里  
继承了这样的偏见，且一直将它扩大到  
内心的王国。没认出来时，  
无人知道你经历的是  
怎样的煎熬。图腾扎根诗经，果然湿得有点意思。果然风雅比风  
厉害

这几句看似随意，用语寻常，其实内里机关奇巧，整首诗用典甚多。这里关涉到《诗经·大雅·卷阿》，随后的诗句暗含《孔雀东南飞》、温庭筠的《更漏子》等古典诗词。臧棣在日常经验中随意揉进古典词句，做得自然随性，大多都能恰到好处。或许是显示他的学院派的功力，但也确实因此形成他独到的路数。机智、灵巧中不失犀利，日常中夹杂时事讽喻，随时击打人性痛点，拆解虚假的价值，在否定性的延异中争取修辞的胜算。

姜涛<sup>①</sup>的诗与臧棣的诗有某种异曲同工之处，这主要表现在叙事性和

---

<sup>①</sup> 姜涛（1970—），曾就读于清华大学生物医学工程专业，后弃工从文，2002年获北京大学文学博士学位，他的博士论文《〈新诗集〉与中国新诗的发生》获“全国百名优秀博士论文”奖，现任教于北京大学中文系。出版有诗集《鸟经》等。

反讽性这两点上。姜涛的诗描写日常生活，对当下的世俗时尚现象进行持续拼贴，直到疲倦为止。这种堆砌让事物变形，露出事物的虚假本质或者荒诞性。姜涛善于表达对当代生活尖刻的反讽，从《三姐妹》这首诗可以看出姜涛对当代生活的敏锐观察。他显然有意戏仿契诃夫的戏剧《三姐妹》（或许欧洲文学史上传为佳话的勃朗特三姐妹也是其参照背景），在今日中国，新一代的“三姐妹”以艳俗的姿态展开了她们的青春生活。诗的谐谑表达写出了当今中国所谓新新人类妩媚娇柔的情状和趣味，通过“三姐妹”诗人也讥讽了消费时代来临的时尚现实。他的《马背》《机场高速》《机关报》也是广为流传的诗，这些诗显示出姜涛叙事的特征，那就是真实回到事物本身，利用修辞建立事物之间的形而上关系。姜涛的诗已经摆脱了情感逻辑，不再依靠个人的内心力量或是情感的伸展能力来建构诗的世界，而是按照反讽的逻辑赋予事物以形而上的特质，那些最普通的事物，最世俗的事物，因为反讽获得了诗的另类的修辞，产生了一种奇怪的形而上的品性：“即使是少数人的口吃，也不能解释 / 独白的轮胎为何会忍不住打滑。”这些事物都以一种诗的逻辑在发生关系，这就是反讽促使事物的重新关联，重建一个略显荒诞的诗意世界。姜涛的诗经常描写校园，那里的事物、人物和情调，构成了他持续书写的对象，校园景象在这里以荒诞的诗意显示出它的特有活力，那是90年代以来才有的活力，它们概括了这个时代不安分的荒诞倾向。姜涛的讽刺显然比臧棣更激烈，臧棣在反讽中重在追求智性和哲理；而姜涛则把哲理一并反讽掉了，他在反讽中追求的是荒诞感，是虚无，是事物顺着语言修辞倾斜变质的效果。

2010年之后，姜涛的诗多了一层硬实的质地，他总是出其不意，甚至强行地要在他的松散的日常叙事中植入历史的死结，甚至那些死结是他念念不忘的心结，以至于他的诗句总是要停留在这些障碍边上，他几乎是强迫症式地要记起那些已经消逝的历史。2011年，姜涛发表《草地上》，这首诗追忆1977年高考，讲述了70后这代人的生存现实，全诗并不长，却把三代的境况写得活灵活现。背景是父母那代77级高考落榜的那代人，他们的生活变迁史，就是一部世俗化的平庸史。问题是在象征中产阶级的草地上，“早已布满晃动小手的新生儿”，他们“已懂得将尿湿的旗帜漫卷”，这与开头“1977年，几个坏人早被揪出”的呼应，如此轻松，但是，诗却

是任性地要举起那面“旗帜”，姜涛写的是今天70后的平常平庸的生活现实，背景却是父母那已逝的“漫卷红旗如画”的年代。尽管历史如愿以偿，深圳、海南、面朝大海……，然而，历史终结之后，生活只剩下尼采哀叹的末人。姜涛并不愤怒、并不谴责，也没有惋惜，因为那就是他自己和他的同代人，他深知其中的无奈和必然性，但是，他还是要揭示出来，他的叙事性在击穿现实之后，总要和那个紧硬的历史建立起谱系学的关系。

2015年，姜涛写有一首题赠臧棣的诗，诗题正好叫《菩提树下》，这与臧棣写于2002年的《梧桐协会》可以有某种呼应。姜涛未必是刻意回应臧棣这首诗，但二者的叙事放在一起比较却是别有意味。这里面当然藏着他们俩人的友谊与当时的经验，但就其叙事而言，姜涛也运用典籍，但他适可而止，甚至淡到极点，宁可化解到琐碎的记事中，姜涛的兴趣是此在性，是生活本身的那些事实性，那些朗诵的表演、镜子、大街、雨滴、购物的行动、帽子和啤酒等等，但是，那道拆掉的墙和驶过的坦克还是要冒出来。读者无法肯定那棵菩提树是否是在德国，海德堡哲学小道尽头，康德曾经围绕跳舞的那棵树。作者即使不做更多的暗示和交代，大体还是可以推测出来的。整首诗那些松弛散漫，友谊的氛围很是浓郁，但是，强硬的历史还是要意外地侵入，他们要赋予全部松软的叙事以硬实的背景。就这一点而言，姜涛从不手软，也从不妥协。

西部诗人沈苇（1965—）却依然保持一种浪漫情怀，显示出一种纯净和倔强。沈苇出生于浙江湖州水乡，却远离富庶安逸的江南故土，于1988年远走西部，到天山脚下寻求生存之地。一转眼十多年过去了，诗人已然是新疆人模样。或许沈苇骨子里就崇尚那种跃马奔驰的生活，对广宽的大地与无尽的空间有特殊感悟，新疆给他的诗情提供了精神动力。《向西》表达了一种急促紧迫的抵达命运极地的渴望：

向西！一块红布、两盏灯笼带路  
大玫瑰和向日葵起立迎接向西！一群白羊从山顶滚落  
如奢侈的祭器撤离桌台……  
向西！姑娘们骑上高高的白杨  
留下美丽的尸骨，芬芳袭人……

向西！昆仑诸神举起荒路巨子  
啜饮他并造就他。<sup>①</sup>

这样的诗句表达了诗人初到西部的激情，为荒蛮的大自然所震惊的那种心理。自然、植物、死亡、美丽与神性交合在一起，这仿佛是荷尔德林的天地人神四重世界的中国西部版。

在新疆这片大地上，沈苇找到他诗情迸发的场所。他的《旅途》《东方守墓人》《楼兰》《金色旅行》等诗，都保持着苍凉的格调，广袤的戈壁背景上，思念与想象之花开向荒漠甘泉，星光与月光中历史之路伸向尽头，绚丽的花朵、明亮的天空，风卷过荒凉，死去的文明只剩下废墟中的“轻叹”。新疆的异域风情里沉寂着文明的各种各样的遗迹，这里历来是思古抒怀的地方；而大自然的雄奇壮丽，也是诗人们昂扬焕发不尽资源。但沈苇的思古却有着他的独到之处，那是对文明之死与自我的当下瞬间经验交合的感悟。

在这意义上，沈苇的诗透出强烈的抒情，这与90年代后期的中国诗坛转向玩世现实主义态度，以及叙事性和语词修辞相去甚远。抒情与历史沉思相结合，这几乎是西部诗歌的典型特征。但在沈苇的诗作中，还有诗人的纯粹自我与对神性的渴望。固然，自我与神性也是诗人们普遍表达的精神事物，但在沈苇这里，自我是那种返回式的，而不是外冲式的，他的自我更加单纯、洁净、自在，并不渴望与历史，也不渴望与自然山川交合，他的神性也不是顶礼膜拜的信念，只是与自我的经验保持极其有限性的内在联系。唯其如此，沈苇的诗中的自我与神性几乎是含而不露的。他的自我只是一处叙说者，但却能在诗中留存下来，并不随着外部事物的展开而融解于其他事物中。沈苇的诗还有不少表达他的游子之情，这或许本来也是中国边塞诗的一个传统主题，沈苇的游子之情，却写得轻微而深挚，他更愿意写与故土的事物或记忆间一种交流的情境。他的《故土》书写的故乡，那些风车、河水与田野有些尖锐，但却还是微弱。他所向往的只是“灵魂的深谷和安宁的边缘”；他知道，“沦落之处便是再生之地”。当然，

<sup>①</sup> 沈苇：《我的尘土 我的坦途》，新疆人民出版社，2004，第4—5页。



沈苇来自南方，江南才子的思绪，总是让他能在宽广中时常透出那些轻微的生命痕迹。《庄稼村》写得如此朴实平静，江南之水、家居事物轻轻掠过，但却“用全部的深情拦住我的背井离乡之路”，感情之细腻与铭心刻骨，令人难以忘怀。

90年代末，中国诗坛有过知识分子写作与民间写作的争论，这场争论给平静淡漠的诗坛带来一些激动。史称“盘峰论争”的事件，指的是1999年4月16日到18日在北京平谷盘峰宾馆召开的一个诗歌研究会上发生的争论。会上，诗人们的主张颇为对立，在争论中形成“知识分子派”与“民间派”。一方以诗人欧阳江河、西川、王家新、臧棣，以及诗评家唐晓渡、程光炜、陈超等人为代表；另一方以于坚、朱文、韩东以及评论家朱大可、谢有顺等人为代表。

关于知识分子写作的理论，较早可追溯至1993年，欧阳江河写作并发表了《89年后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》。欧阳江河观察到：“许多诗人发现自己在转型时期所面临的并不是从一种写作立场到另一种写作立场、从一种写作可能到另一种写作可能的转换，而仅仅是措辞之间的过渡。”所谓“措辞”，也就是说“过渡和转换必须首先从语境转换和语言策略上加以考虑”<sup>①</sup>。诗的活力被认为是来自扩大了词汇及生活两个要素。这就把诗歌写作限定为具体的、个人的和本土的，并且由此表达了知识分子的自由派立场。

1989年划定的并不仅仅是一个年代的分界线，对于这一代诗人来说，还是一个个人的生活经验和精神气质的分界线，因而也变成艺术风格和学术趣味的分界线。个人写作、知识分子写作以及中年写作，都在“语词”这一轴心上汇聚并完成了转折。欧阳江河已经给一代人重新命名：“记住：我们是一群词语造成的亡灵。”1993年，张曙光（1956—）写下《岁月的遗照》一诗，这首诗后来被程光炜收入以它为题目的诗集，并置于篇首。诗歌选本《岁月的遗照》被认为是引发“知识分子写作”与“民间写作”之争的文本。张曙光写道：

---

<sup>①</sup> 欧阳江河：《'89年后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》，《今天》1993年第3期。



我一次又一次看见你们，我青年时代的朋友  
 仍然活泼，乐观，开着近乎粗俗的玩笑  
 似乎岁月的魔法并没有施在你们的身上  
 或者从什么地方你们寻觅到不老的药方  
 而身后的那片树木、天空，也仍然保持着原来的  
 形状，没有一点儿改变，仿佛勇敢地抵御着时间  
 和时间带来的一切……

诗人写作这首诗时，实际上只有 37 岁，但却有人到中年之感。是历史之大变故使人迅速老去？是曾经沧海而有一种过来人的空无？多年之后，他们过了五十知天命的年龄，就可以说是步入老年，可以从阿多诺和赛义德的“晚期风格”去理解当代中国的文学了。中国文学 20 年后的风格学秘密，不想在张曙光这首怀旧的诗里，留下了谜底。

不过，这首诗确实写得悠扬清峻，伤感却明媚。这是这代诗人少有的怀旧式抒情，有一种纯净的略带失落感的中年心态。中年人回过身来，能留下什么记忆呢？只有词语，从宏大的历史记忆中摆脱出来的更纯净的词语。程光炜是对知识分子写作最早做出明确界定的诗评家，他在《90 年代诗歌：另一意义的命名》一文中写道：

一、受当代政治文化深刻影响的知识分子写作。这种写作，往往带着时代或个人的悲剧的特征，它总是从正面或反面探讨社会存在的真理性。二、西方文化意义上的知识分子写作。从事这类写作的人，喜欢将西方文化精神运用到中国语境的审察之中，力图赋予个人的存在一种玄学的气质。三、有着中国传统文化特点的知识分子写作。他们执著于对当下存在诗意问题的探询，由于不太与写作者的亲身感受发生直接的关联，因此与读者的关系表现一定程度的疏离。

在后来的《岁月的遗照》的序言中，程光炜把知识分子写作提升到诗歌写作的根本性的高度：“它要求写作者首先是一个具有独立见解和立场的知识分子，其次才是一个诗人。”在程光炜的理论视野中，诗歌写作是个人

灵魂的深刻表达，而诗歌写作的所有技巧并不是把诗歌和个人剥离于历史，而是以更具有主动批判性的方式重建历史复杂性。90年代初，中国知识分子从历史间隙的空白处回过神来，重建90年代的现实感，重新找到知识分子的群体意识和历史位置，似乎是所有写作的出发点。因而，中年写作转身变成知识分子写作，并且被民间写作塑造成历史对立面。

对知识分子写作发难起因于于坚为杨克主编的《1998中国新诗年鉴》写的序言。这篇题为《穿越汉语的诗歌之光》的文章，首先把第三代诗人与后朦胧诗人作了本质的区别，分别指称为“民间写作”和“知识分子写作”。于坚的批评直接尖锐，他写道：

……第三代诗歌最根本的区别在于，在第三代诗人那里，由日常语言证实的个人生命的经验、体验、写作中的天才和原创力总是第一位的，而在“后朦胧”那里，则是“首先是知识分子，其次才是诗人”。前者是诗人，后者是“知识分子”，这就是本质的区别。<sup>①</sup>

于坚把他所代表的群体指称为第三代诗人，而欧阳江河等诗人则还是被定义为“后朦胧”。于坚等人认为，90年代的知识分子写作是对诗歌精神的彻底背叛，其要害在于使汉语诗歌成为西方“语言资源”“知识体系”的附庸，在这里，诗歌的独立品质和创造活力被视为“非诗”。于坚强调说，他所倡导的民间写作是一种真正独立的品质，是真正的“诗人写作”，是一种原创的，永远“在路上”的语言运动，是一切写作之上的写作，是神性的写作。

批评知识分子写作的言辞也可以从谢有顺为杨克主编的《1999中国新诗年鉴》写的序言等文章中看到，还可以在韩东为何小竹主编的《1999中国诗年选》写的序言中读到。

被列为民间写作的诗人其实也很难归类，欧阳江河等人的写作与西方现代主义的诗歌资源有着密切联系，而民间派则强调从当下中国的本

---

<sup>①</sup> 于坚：《穿越汉语的诗歌之光》，载杨克主编《1998中国新诗年鉴》，花城出版社，1999，第13页。

土经验中获得灵感。但知识分子写作何尝不是当下个人的经验呢？他们之间的分歧还是一种潜在立场和精神面向的差异，或者说更根本在于，从80年代延续下来的不同地域和团体之间的诗风的区分。在民间写作和知识分子写作之间，没有明显的界线，也没有什么诗歌表达方式方面的根本或深刻的分歧。比如同样作为民间写作的倡导者和实践者的杨克<sup>①</sup>，他的诗也同样有很强的修辞性，他关注广州的城市化特征，关注商品世界在生活中的投射，那些广场、商场经常成为他的写作对象；当然，土地、家园与城市的联系也是他的主题之一。他始终有着人文价值关怀，甚至有理想性的意味在诗中闪现。多数诗人并未介入这两个试图泾渭分明的阵营，例如，大连诗人麦城<sup>②</sup>可以说是一个游走于民间和知识分子之间的诗人，他的写作立场和诗歌表达本身就穿越了这样的界线。麦城在20世纪90年代后期写的诗也强调叙事性，专注于打破事物存在的线性结构：“强调右手解决黑暗的倾向 / 手指在黑白键盘上敲来敲去 / 像似用乐曲来修理一个国家 / 到另一个国家最后的楼梯”（《倾向上的一种练习》），这是用诗对肖邦的《黑键练习曲》所做的一种诠释，它通过一个动词起的转折作用，把两个处于不同叙事中的不同事物联系在一起，让这本来是两个层面，或完全陌生的事物，现在变成一种事物。他要消除的是事物的孤立状态。麦城诗的这种机智的修辞，意在制造反讽幽默效果，似乎也在解构民间与知识分子的对立。他的修辞技巧乐于去翻转哲学与日常性的对立，严肃与戏谑的转化，认真与虚无的重合。

民间写作的代表人物于坚<sup>③</sup>，20岁开始写诗，25岁发表作品，在写诗人中算是大器晚成。曾与诗人韩东、丁当等创办《他们》文学杂志。于坚的诗以激进的口语实验为其主要特征，他要取消诗与日常生活的界线。他的诗有自己的世界观，有他对诗一整套坚定的观念。1984年，于坚就写下

① 杨克（1957—），广州诗人，出版诗集《太阳鸟》《杨克诗歌集》，主编《〈他们〉十年诗歌选》、1998至2006各年度《中国新诗年鉴》《九十年代实力诗人诗选》等。

② 麦城（1964—），大连诗人。出版诗集《词悬浮》等。

③ 于坚（1954—），出生于昆明，16岁以后当过工人。1984年毕业于云南大学中文系，于坚作品产量甚丰，著有诗集《诗六十首》《对一只乌鸦的命名》《于坚的诗》，文集《棕皮手记》等十余种。

《尚义街六号》这样的诗，调侃生活，解构宏大诗意，关注普通人的日常生活琐事，裤子与厕所在诗中出现，在当时无疑具有强烈的反叛意味。在那个时期，于坚有的诗气魄很大，境界开阔，平易中有奇峰突兀，混乱中有静止出现。于坚早些年的诗追求一种大境界中的力量感，例如鹰是他经常写到的形象：

越过这块空地  
世界就隆起成为高原  
成为绵亘不绝的山峰  
越过这片空地  
鹰就要成为帝王……

——《作品 111 号》

我们无法在这里建立于坚写作的编年史，大地、江河、山川、岩石、母亲般的女人、英雄式的男子……这些都在于坚的诗中占据过重要的角色，他也一度寻求史诗性。90年代于坚的诗更偏向叙事性，口语和白话大量入诗，解构了原来的史诗诗意。他的《女同学》一诗写得相当轻松明快，在怀旧的情调中透着略微的嘲讽，那种青春记忆写得顽皮真切，给人深刻的印象。《作品第 52 号》一直被引述为第三代诗人的代表作，那是对朦胧诗建构的时代精神和史诗传统的颠覆：“很多年 屁股上拴串钥匙 裤袋里装枚图章 / 很多年 记着市内的公共厕所 把钟拨到 7 点……”于坚标榜“民间”立场，实际上，他又是这个时代最具有挑战性的先锋派诗人之一，他不断地反抗诗歌的体制化，反对诗歌的精英主义立场。在于坚看来，“诗并不是抒情言志的工具，诗自己是一个有繁殖力的身体，一个有身体的动词，它不是表现业已存在的某种意义，为它摆渡，而是意义在它之中诞生。诗言体。诗是一种特殊的语体，它是母的，生命的。体，载体，承载。有身体才能承载。犹如大地对世界的承载，生而知之的承载，诗是这种承载的一个转喻……诗歌是母性，是创造，它是‘志’的母亲”<sup>①</sup>。基于这种对诗

<sup>①</sup> 于坚：《诗集与图像》，青海人民出版社，2003，第 232 页。

的理解，于坚召唤诗回到民间。他强调说，民间并不是“地下”，也不是一种反抗姿态，民间其实是诗歌自古以来的基本立场。民间对任何一种主流文化都阳奉阴违。民间坚持的是常识和经验，“只是那种你必须相依为命的东西，故乡、大地、生命、在场、人生”<sup>①</sup>。

于坚虽然强调民间，强调口语和日常性，他的诗其实也隐藏着相当充足的智性，在那些看似平易的日常琐事的记叙中，随时都有机智和思想的闪光出现，这些才是诗意涌溢的时刻。那些日常琐事在诗的叙事过程中，其实也与臧棣和姜涛笔下的日常事物一样，都只是铺垫，期待一种转折和叙述的内聚力去激活。于坚才气充足，敢于写作任何事物，可以驾驭任何情境。他有一首诗题为“主任”，是关于去探视一位病人的故事，但写得令人惊异地有感染力。他琐碎地叙述水果篮讲价的过程，令人难以忍受的拖沓，但随后，要探视的病人已经死去，那个水果篮只有勉强放在病房门前。这首诗表达了我们在阅读过程中不能忍受的那种情绪，在随后的转折中，却又看到那个讲价钱的烦琐时刻是如何构成了一种自我解构。在承载着深重的关怀和哀悼的行为中，贯穿着“廉价”的经济学，而“廉价”的事物，却同样承载，而且也必须承载“深重”或“珍贵”的哀悼。透过这种书写，于坚如此深刻地植根于我们当下生存的土地，他对我们的人性，对我们生命中的悲欢，生命的质量，对死亡事物，进行了冷漠的解构；而这一切，都是在一种温情中进行的，冷漠的解构来自事物内部。于坚在这里表达了一种诗歌态度，但并不等于他就代表了一种群体的风气。90年代的诗人已经有很自觉的个人化，试图归类只是相对的和暂时的，更多的诗人是在自己的写作维度上持续不断地行进。

90年代以后的诗人，更加明确个人写作的路径，那就是回到生命自我体验，在个性化地支配语词与社会碰撞的刹那间找到某种诗性，其后果是语词的修辞性效果代替沉重的思想批判。在这种情势下，厚重的形而上意念只能偶然在当代诗歌中重现，要做到自然和机智实属不易。2013年初，

<sup>①</sup> 于坚：《诗集与图像》，青海人民出版社，2003，第255页。

骆英<sup>①</sup>自印组诗《死亡·意象》令人十分惊异。骆英多次登上包括珠穆朗玛峰在内的世界各大高峰，在高山和冰川之间多次亲历绝境。他对死亡的体验当是十分真切且瑰丽，故而写死亡意象与众不同。《死亡·意象》收录了作者于2012年初至2013年初期间写的30首诗，由此形成主题和意象连续性的大型组诗，作者称其为“这是一首现代性困境的最后哀鸣之作”。该组诗背景开阔雄浑，意象群厚重，有锐利的冲击感，隐含着历史的和形而上的意念，时而凝聚，时而崩塌破碎。寻求大块状意象的破碎感乃是骆英捕捉死亡意识的修辞策略，也因此使他的诗在现代性的突围中，有了后现代的侥幸之美。有诗句如：“历史以及后现代性在支离破碎后变成了时间的蛆 / 或者说更像一片羽毛变成了另一只鸽子后在死亡传说中飞 / 无法仰望无法回忆 无法描述 无法传颂 /…… 绝境中的骡子向四方打着响鼻以表示对于未来的恐惧。”这部诗集试图融合后现代思想尤其是一些解构主义哲学的努力不失为大胆的探索，也属难能可贵。时空自由变换，意象纷呈，却有思想的坚定沉着，可见骆英的诗气质不凡。骆英写诗多年，早年有诗集《不要再爱我》《拒绝忧郁》，后来有《落英集》，近期有《绿度母》《7+2 登山日记》等，可见其诗一步步走向开阔自由自在的境界。其中《绿度母》作于2009至2010年期间，多数写于登山营地，少部分写于商旅途中。诗作记录了作者对信仰的顽强寻求，在生与死、俗世的意念与超脱困扰之间，道路一步步清晰。例如：“一块石头跳起来击碎另一块石头 / 然后它也粉碎成尘埃销声匿迹 / 我怎么也无法粉碎成那样 / 杂念像丝把我的肉体紧紧拴住……”虽然直白，但里面蕴含着自我与俗世的拷问，与自然一体的渴望，如同灵魂经历的一次洗礼。总体而言，骆英的诗自成一格，他的诗在意境上始终有一种飘逸感和上升的韵律。他在《死亡·意象》后记中表示，他要回到那种“哀歌式的浪漫主义意象中”——这倒是值得期待的当代诗歌的另一种个人化写作。

---

<sup>①</sup> 骆英（1956—），本名黄怒波，出生于兰州，生长于银川。个人经历富有传奇色彩，幼年丧父，13岁成为孤儿，1980年毕业于北京大学中文系。骆英曾在国家机关当干部，90年代中期下海经商，从事房地产投资，大手笔捐赠各类慈善事业，尤其在资助教育和诗歌方面留下口碑。2015年获得北京大学文学博士学位。

2016年，骆英发表《我的银川》，表达他对故乡银川的思念情感：“那些思思念念 那些生生死死 / 那些痛苦迷茫 都如落果在心底埋藏 / 它们一发芽 就痛哭失声 / 它们不发芽 就撕心裂肺 泪如雨下 // 这是我的银川 我的少年 我的青春 / 我的老大还乡 欲近还远……”这首诗情绪浓烈，诗句急促高昂，节奏韵律步步推进，把思念之情和浪子 / 游子的情感做了极大的渲染，其怀乡的浪漫激情，生命意志不屈的气节表达得淋漓尽致。大西北的辽远境界，雄浑与阳刚的格调，都给人以震撼之力。就这一意义来说，诗的情感、浪漫主义精神、强烈的韵律感，永远会在现代诗的创作中占据一席之地，它们或许是诗永恒基质。

## 90年代中国诗人在海外的创作

不管是讨论90年代中国诗歌的历史变异，还是在广义上描述汉语言表意与历史发生的关联，都不能忽略旅居海外的中国文学写作。这些写作主要以诗歌为主，也有小说和戏剧，在某些方面，它们构成了当代汉语言写作非常具有探索性的部分。尽管它们和政治有某种难以表述的关联，但我们理应在艺术的意义阐释它们，以求对90年代的中国文学有相对全面的把握。

北岛、多多、杨炼虽然被称为第二代诗人，但他们在90年代的创作与第三代诗人有某种共通的地方。由此可见，汉语言诗歌在90年代的整体性变异。

90年代之后，北岛在海外的写作是依然需要关注的现象。北岛1988年后旅居海外，一直主编《今天》，对汉语诗歌及文学的海外传播起到重要作用。90年代以后，他的诗风骤变，但绝不是江郎才尽后的黔驴技穷，相反，颇有铁树开花般的韵致。

北岛这个时期的诗如果说有什么统一的或比较连贯的思想的话，那就是关于变异的思想。这些变异的思想非常广泛，大体包括历史的变异，个人与生活的变异，时间的变异，生命的变异等等。当然，这使人想起叔本华关于变异的思想或尼采的永劫回归的观念，但北岛的变异思想实



质上与尼采、叔本华相去甚远。北岛的变异是绝对的变异，变是根本的，永久性的，回复则是假象，暂时的。他的变的思想，更有可能是对华兹华斯或者保罗·策兰的领悟。华氏描写自然的诗，始终有一种永恒与变异交替的观念，而这种观念是欧洲经院哲学一个由来已久的命题。一切皆处在变异之中，抓不住往事，留不住历史，甚至事物的意义也总是在实现的时刻改变，比如，“与它的影子竞赛 / 鸟变成了回声”（《工作》）；“邮筒醒来 / 信已改变含义”（《下一棵树》）；“死者挣脱了影子 / 锁住天空”（《休息》）；“日复一日，苦难 / 正如伟大的事业般衰败”（《进程》）；“盲目的煤，嘹亮的灯光”（《进程》）。生活与事物的变异构成了北岛思辨的动机。

当然，北岛绝不是在做抽象的形而上的关于变的思考，这种变总是作为一个动机，引起诗人审慎的怀乡的孤独感，这就使这种变的哲学具有世俗历史的现实含义。这就是为什么，从北岛的诗里见不到直接的怀乡的愁思，也不可能读到关于孤独的慨叹，但又仿佛处处都流露着怀乡的孤独感。它以超现实主义的变形手法，偶尔从那些变异的缝隙之间流露出来，执拗地弥漫开去。同时在他的诗里几乎看不到关于政治的描写，连间接的嘲讽都很难找到，政治在北岛后来的诗中，并不是一个绝对的核心主题，相反，它们是一个刻意遗忘的主题，只是附属于怀乡的情感，又潜在地引发怀乡的思绪。北岛的怀乡不是那么具体的思念故土的情怀，读者感觉不到具体的流落异乡的那种经验。也许有一点事实有必要注意到，在北岛的诗中，很难看到外国经验。相比较而言，欧阳江河、王家新几位时常在欧美旅行的诗人写的诗，大量涉及外国经验，就是杨炼这种史诗诗派的写作中也可以不时看到外国经验，多多这个患有严重怀乡症的人则是用外国经验来招魂。北岛没有，他在国外写的诗中很难看到具体的西方背景。基于变，北岛才感觉到现在与往昔的差异，因而，他的怀乡也是非常隐晦的：“此刻我从窗口 / 看见我年轻时的落日 / 旧地重游 / 我急于说出真相 / 可在天黑前 / 又能说出什么。”<sup>①</sup> 这里的“旧地”到底指国外或国内这并不重要，关键是“年轻时的落日”，它表述出此刻的怀乡倾向。“年轻时的落日”具体所指已经无

---

① 北岛：《旧地》，《今天》1995年第1期。

须探究，重要的是那是一种对往事的追怀。这种情感一度构成北岛写作的基调，如《下一棵树》：“……邮筒醒来 / 信已改变含义 / 道路通向历史之外 / 我们牵回往事 / 拴在下一棵树上 // 我们游遍四方 / 总是从下一棵树出发 / 返回，为了命名 / 那路上的忧伤。”那种在路上的感觉，不断出发，不断改变栖息地的命运，是一种深刻的精神性的忧伤。有时候某种场景，带着“怀乡的共同记忆”，它们的字面意思未必是怀乡，但它们表征着一种文化隐喻，像是追怀久远的古典时代：“开窗的母亲 / 像旧书里的主人公 / 展开秋天的折扇 / 如此耀眼……”这些诗句可能是完全象征的或隐喻性的，但这些意象本身具有它的文化惯例，通常情况下，可以按惯例阐释。当然，北岛的怀乡在更多情况下，不一定是一些具体的意象，而是一种无迹可求的氛围。这些氛围经常来自北岛诗中频频出现的以追忆性的句子开头创造的感觉：“语病盛开的童年 / 我们不多说”（《出场》）；“从前的日子痛斥 / 此刻的花朵”（《在歧路》）。北岛不断地提出“过去”“从前”，它们都丧失了，却又以某种奇怪的倔强性出现，出现又总是意味着它们已经根本“不在”。

正是从一种无止境的变异中，北岛产生了失去家园的感受，也正因为有“变”的哲学含义做底蕴，他才有勇气不去隐瞒怀乡这种通俗的情感，也才能把怀乡这种大路货，写得玄奥而透彻。于是，与“变”交错在一起的怀乡就显得非同凡响：“邮筒醒来 / 信已改变含义”，似乎应该理解为，信在投进邮筒或邮筒被打开的那个瞬间，信本身的含义就已经被改变。出发 / 返回之间，并不是重复，而是出发与返回在发出这个动作时，它的性质就已经变异。即使是相互转化也是可悲的，因为事物根本就不能在不同的时间中自我同一。时间在流逝中变异，时间本身就是变异，这是何等的宿命。确实，对生活领悟到如此地步，这才是北岛体会的孤独感，一种留不住历史的悲哀。于是不难理解：“一个早晨触及 / 核桃隐秘的思想 / 水的激情之上 / 是云初醒时的孤独。”<sup>①</sup>这是对“变”与“孤独”之间的神秘联系进行奇妙书写的诗句。欧阳江河解释说：“核桃的意象暗示某种神秘的开放性，水和云涉及深刻划过的身体语言，而‘初醒时的孤独’所证实的则是

① 北岛：《无题》，《今天》1995年第1期。

犹在梦中的感觉。”<sup>①</sup>江弱水则从这节诗中分别看到瓦雷里和华兹华斯的影子。但在我看来，这节诗表达了变异对孤独的遮蔽与开启的能动关系。核桃因为壳的裂变，内在隐秘性暴露无遗，在这里诗歌所表现的是象征性的思想，“核桃”则可能是梦的隐喻。梦醒来时，才明白梦境里的事件；似乎在梦中，才能把“人生如梦”的理趣表现得恰如其分。水与云的关系也是变异的关系，云来自水，但水变成云就失去了江河，云是无本质的存在，是水的异化和放逐，是真正孤独的存在。在变异中产生孤独，这可能是孤独无处不在、无时不在的绝对之意义。

在这个时期的大部分诗中，可以看出北岛持续在书写孤独的主题，他的诗中令人惊异地很少出现复数的集体形象，只有个体和他的影子——这是一种绝望的历史失忆状况。他的鸟是孤独的，云是孤独的，而“死者”最后连影子都没有了，这是怎样的孤独啊。“日复一日，苦难 / 正如伟大的事业般衰败 / 像一个小官僚 / 我坐在我的命运中 / 点亮孤独的国家。”<sup>②</sup>“日复一日”，时间就是如此单调而无情地重复，一切都无可挽回地在失去（衰败），连国家都是“孤独的”，但个人必须也只有面对自己的命运。北岛在这里因为历史失忆而流露出一些宿命论的思想。但他的宿命绝不是随遇而安，而是个人承受自己命运的那种悲壮的孤独。没有什么比这样的句子更令人震惊的了：“我坐在我的命运中 / 点亮孤独的国家。”从这里依稀可见当年“在没有英雄的年代里 / 我只想做一个人”那种面对命运的勇气，然而，世事如烟，如今徒然只剩下自己的命运。诗人深知，“死者没有朋友”，这种孤独又是对生死的感怀，所有的孤独都掩盖着生命之脆弱。连苦难都会衰败，友情都因为死亡而终结，生命的历史还有多少东西能够留存下去？但诗人似乎还有一点西西弗斯式的决心：“形式的大雨使石头 / 变

---

① 转引自江弱水《孤独的舞蹈》。江文认为：“‘核桃隐秘的思想’与保尔·瓦雷里（Paul Valéry）《石榴》（*Les Grenades*）一诗‘坚硬而绽开的石榴’那‘内心的隐秘结构’神形兼似，而‘云初醒时的孤独’也不妨追溯到华兹华斯（William Wordsworth）的诗句‘我像一朵云孤独地游荡’。”《倾向》1997年第10期第29页。这可能并没有什么奇怪的，或许还可从中看到一些中国古典诗词的痕迹，文本与文本之间总是有各种参照或近似，杜甫做诗被后人称为“无一字无来历”，宋诗也有掉书袋的癖好。

② 北岛：《进程》，《今天》1993年第2期。

得残破不堪 / 我建造我的年代……”这就是北岛，既知天命而又不屈。《进程》或许可以说是北岛 90 年代最为出色的诗之一，包含了他的写作基调，对生死、苦难、面对命运的孤独和明知徒劳的反抗。这些主题和意义总是构成一些相互缠绕的悖论，像无解的命运方程，但总是有一种失去家园和历史的孤独感，悲从中来。北岛后来的诗，越写越短，与其说精炼，不如说无话可说。看上去平淡，甚至淡漠，似乎只关注一些细枝末节，但略加推敲，就不难看出那些坚硬的有力量的东西。

确实，北岛的写作越来越纯粹，如同是一种本质性写作，它要找到一种直接性，直接追问事物的本质。在这种写作中，北岛不能容忍任何共同性的东西出现，不能忍受集体、共名的事物，不能忍受个人经验之外的历史，这使他的写作本身陷入巨大的孤独，他的那些不经意的写作，看上去单纯的写作，就像是他个人在与庞大的语言系谱学作战一样。就这一点而言，正如江弱水所说：“这是一场孤独的舞蹈，没有布景，也没有音乐，北岛的诗正合于‘回到动作本身’的现代舞的宗旨。”他的写作本身是孤独的写作，只有他一个人面对词语，面对纯粹的记忆，甚至纯粹的事物。因此，他不得不用超现实主义的手法处理词语，他需要的正是那种“语言对不可表达之物的表达”。就此而言，他后期的诗显得太过瘦硬，有时难免有干枯之嫌。北岛恨不得剔除任何多余的字词，留下语词的树干，但最后，只有过度砍伐后遗留的树桩。当然，他也试图给予这些诗句以更多的关联性，有时也采用通感为中介，尽可能使关于“变”的形而上学，演变成词语修辞学，“一种修辞学的袖珍风景”（欧阳江河语）。他捕捉的那些词语总是面临能指与所指的分离与转换，这使那些象征和隐喻构成的能指世界与所指的客体世界，形成一个交错的空间。这正是北岛需要的空间，它不再仅仅只是在历史的空场舞蹈，同时也在修辞学的超现实主义回廊里飞檐走壁，这使他避免了进入那个隐秘的深度，修辞学的快乐总算拯救了北岛，在这个“语病盛开”的年代，他并没有落伍。

杨炼自 1988 年去国，在精神上似乎认同一种流亡感，长发披肩，不停地在世界各地旅行写作。杨炼出国后写有长诗《纛》，1994 年由台湾现代诗季刊社出版。据杨炼解释，这部诗前后构思写作到出版近十年之久。自 1982 年起，他就在想象一部长诗，希望通过一系列语言的变形，重新创造

出一个世界。“它是全新的——因为它基于一个现代诗人独特的感受，又因为这种感受的深度，而与中国传统的精髓相连。就是说，这部诗本身，将成为在一个诗人身上复活的中国文化传统。”杨炼设想的这种“复活”不是复制，只是创造。在诗中，这种创造最集中地体现在语言上：“通过对中文文字特点和表现力的挖掘，把人在自然、历史、社会自我乃至文化中遭遇的极度困境，提升（或深化）为启示。”<sup>①</sup>杨炼声称，1982年以后，他的每一部作品，都在不知不觉地追逐它，模拟它，变得像它又不是它。1982到1984年写的《礼魂》，1983年写的《天问》，1984年写的《西藏》，短诗《易经、你们及其他》，直到《逝者》，杨炼自己认为都无不与《咒》在冥冥之中显灵有关，这些作品都不过是追踪《咒》的练习曲。

我们相信杨炼的阐释是真诚的。《咒》不只是杨炼过去作品的集大成，更是它们的精髓与升华。但历史总是弄巧成拙，这部集大成式的升华的作品，却远没有当年的那些练习曲（按杨炼的说法）的初稿激动人心，更不用说轰动一时。毫无疑问，这部长诗就作为史诗，或对一个民族的文化精神史作象征性的叙述而言，是一部登峰造极的作品。不管是就其艺术形式的宏伟雄奇，还是就其艺术冲动（不再会有后来者有如此雄伟的史诗冲动）而言，都是一部空前绝后的诗篇。但是，它包含太多理论上的意义，而于诗本身，它所能给人们的激动和诗性却显得过于玄奥，显得如此令人不堪重负。尽管如此，我们依然认为这部诗（就纯粹的诗而言）是一部要认真对待的作品，就汉语写作而言，再也没有人可以花费数年之久，以四部64段之巨，完成一部纯粹抽象的概念之诗。

作为朦胧诗最早的代表诗人之一，多多在朦胧诗如火如荼的时候却袖手旁观。虽然其间写过一些小说，但都未引起足够的重视。直到1989年旅居海外，多多的诗情似乎才又燃起。在早期的朦胧诗人中，多多的诗以抽象著称。大多数研究中国当代文学的西方汉学家都倾向于从中国文学中找到中国的本土性（文化的和政治的），中国的寻根文学寥寥几篇小说在西方引起的兴趣却长盛不衰，原因概出于此。荷兰汉学家柯雷（Maghiel van Crevel）在他的博士论文《多多与中国地下诗歌运动》中似乎在反其道而

<sup>①</sup> 杨炼：《关于易》，载《咒》，台湾现代诗季刊社，1994，第187页。

行之，他认为多多的诗具有悖离中国性的倾向。他的结论是：“多多作品的鸟瞰图显示了一种按时间顺序的，背离政治性与中国性的发展”，“他这十年来的诗与其说是关于中国人的境遇，不如说是关于人的境遇；以悖论的方式，他的诗是如此个人化以至获得了普遍性”，“因而多多的诗证明了中国文学存在着在政治之外的领域复活的可能性……他的诗并不限于利大英（Gregory Lee）所说的‘中国现实的复杂的反映’，并且……也肯定不是‘骨子里的中国性’”。<sup>①</sup>其中论及多多的诗似乎不需要中国经验也可以理解，特别是他移居海外期间的诗，与中国经验并无紧密联系。中国诗人王家新不同意柯雷的观点，认为多多的诗中依然有很明显的中国经验。他举出多多写于1993年的《依旧是》的开头部分为例：

走在额头飘雪的夜里而依旧是  
 从一张白纸上走过而依旧是  
 走进那看不见的田野而依旧是  
 走在词间，麦田间，走在  
 减价的皮鞋间，走到词  
 望到家乡的时刻，而依旧是  
 站在麦田间整理西装，而依旧是……

王家新认为，这里一点也没有“背离中国性”，相反，这里出现的是一个特定的“回到”早年的田野，“站在麦田间整理西装”的沉痛的望乡者。他认为，这里的悖论是：“多多在超越政治对抗模式时却比其他人更有赖于他的中国经验和中国语境提供的话语资源，在成为一个‘国际诗人’的同时却又更为沉痛地意识到自己的中国身份和中国性——‘依旧是’这种话语方式即提示了这种无法摆脱的宿命感。”<sup>②</sup>王家新的分析当然没有错，问题可能是双方都要加以限定，都要有必要的前提。对于柯雷来说，相比较起其他的诗人，多多的中国经验显得不那么浓重和明显，多多在现代主

① 柯雷：《多多诗歌的政治性与中国性》，《今天》1993年第3期。

② 王家新：《阐释之外》，《倾向》1996年秋季号。



义的背景中思考的形而上主题，容易转化为普遍性的哲学思想。但民族一国家的烙印，是很难从一个诗人的身上抹去的，更何况是多多这种远离祖国且有复杂政治情结的诗人。柯雷的提问显然很有意思，至少他触发我们思考这样一个问题：为什么多多的中国经验以如此隐蔽而复杂的关联方式表现出来？

这当然与多多早期形成的风格有关。多多在早期的地下诗人中就显得与众不同，这主要是就他的形而上倾向而言。他早年的诗作像是对当时有限的西方翻译作品（例如波德莱尔）过分阅读的反应，它们以一些奇怪的欧化句子充满了紧张奔腾的张力，因为惊惧的情绪弥漫于其间，那些意象不得不发生夸张的变形并且错位，然而，叛逆与新生的向往构成其中主要的动机。多多早年的诗作一直是把政治情绪当作诗的情感底蕴来运用的。一旦诗中的政治情绪不那么明显，他的形而上思辨就抬头了，这时，被抽象化的中国经验也就显得隐晦。阅读多多后来写的诗，被压抑的愤怒已经平复为失望的虚无，意象之间的关联显得自然平和，那些思想情绪经过无望的虚化之后，它们有着更多的哲学意味。这也是为什么，朦胧诗后来进入主流文化，而多多却选择了疏离。显然，疏离加剧了多多的形而上倾向，当他的压制/自由的矛盾不是那么具有切身的经验意义时，那些哲学意味则成为他的诗意寄寓的空间，并且由此形成了他的表意策略，久而久之，中国经验（压制/自由以及各种生活记忆）则变得淡漠。

在这个意义上，柯雷说的多多的诗可以疏离中国的政治语境，只是就他的表意策略而言，深究下去，多多的诗还是与中国经验有不解之缘。当然，由于多多的诗的抽象性特征，就暂时疏离中国语境，进行普遍性读解也未尝不可。北岛、张真、张枣等客居海外的诗人，又何尝不可以放在普遍性的意义上来读呢？这是一个问题的两个方面，割裂开来单独强调一个方面是不充分的。

多多客居海外后的诗作其实隐藏着去国的怀乡病——但是，怀乡病依然是一种假象。典型的如《阿姆斯特丹的河流》：

十一月入夜的城市  
唯有阿姆斯特丹的河流



突然  
 我家树上的橘子  
 在秋风中晃动  
 我关上窗户，也没有用  
 河流倒流，也没有用  
 那镶满珍珠的太阳，升起来了  
 也没有用  
 鸽群像铁屑散落  
 没有男孩子的街道突然显得空旷  
 秋雨过后  
 那爬满蜗牛的屋顶  
 ——我的祖国  
 从阿姆斯特丹的河上，缓缓驶过……

这首诗写于1989年，可能是诗人刚到荷兰不久，经历过历史变故和个人命运的突然选择之后，诗人的情感却显得出奇的平静。秋天，收获的季节，怀念故土的日子，诗人用了各种意象试图排遣关于家乡的记忆，但是“也没有用”。怀乡的感情在多多的诗中，经常以土地的意象出现，关于乡土中国的耕作和收获构成多多写作的灵感资源。他的诗里大量出现的还是乡土中国的形象。特别是在旅居海外的时候，他想起的家园，就是土地。《走向冬天》（1989）也可以看作是书写怀乡的情感，这里面出现了大量关于乡土中国的意象：“晾晒谷粒的红房屋顶”，“水在井下经过时/犁已死在地里”，“铁匠”，“收割人”，“五月麦浪”，“牛群”等等。《北方的记忆》（1993）同样有一种铭心刻骨的怀念：“北方的树，站在二月的风里”；“在一所异国的旅馆里/北方的麦田开始呼吸/像畜栏内，牛群用后蹄惊动大地”；而“……犁，已脱离了与土地的联系……”这是诗人最为痛楚的现实。《归来》（1994）：“从海上认识犁，瞬间/就认出我们有过的勇气”；“被来自故乡的牛瞪着，云叫我流泪，瞬间我就流//但我朝任何方向走/瞬间，就变成了漂流”。这些怀乡的诗句，渐渐地减弱了政治的隐喻、压制/自由的对立，现在更多地被对家园的怀念所替代，但那种对一个失去家园的

人的内心刻画显得更为深挚。这可以作为普遍经验来阅读，我的生命现实与去国的失落，一切归于我的此在体验。

多多的诗中经常出现两个意象：犁和马。它们连接了多多1989年之前与之后的关于土地崇拜的神话。在1989年之前，犁和马是多多关于乡土中国突变性的精神的书写，它们浸含着关于政治的隐喻意义。“沉闷的年代苏醒了/……农民从田野上归来/抬着血淋淋的犁”（《年代》1975）；“犁尖也曾破出土壤，摇动/记忆之子咳着血醒来……”（《当春天的灵车穿过开采硫磺的流放地》1983）。马主要是诗人自我的写照。1989年以后，犁和馬的意象更多唤起关于家园的记忆，因此，牛的意象经常替代马出现在诗里。如《北方》里写道：当“北方的麦田开始呼吸”，诗人能干什么呢？“像畜栏内，牛群用后蹄惊动大地”，再也不是试图奔跑的马，“犁，已脱离了与土地的联系”，那个“我”，也只能“用你的墙面对你的辽阔”。孤独无助与虚无经常构成多多出国后的经验，但多多可以用他有力的语词由此生发出更多的哲思，没有感叹，不用抒情，他只交付给语词的意外和力道。

犁和马即使到多多后期的诗中依然是重要的意象，多多的诗还是追求一种语词生发出来的力感。犁有一种向下的尖锐穿透的力；而马则向上奔腾，向着天空或大地自由奔驰。犁和马有一系列派生的意象群，多多未必是基于严整的象征意义去使用它们，而是凭一种情绪张力下意识地运用。多多的诗在意象运用方面把一种情绪张力与象征意味结合得浑然天成。这可能与练习过西洋美声唱法有关，正如音乐中的调性音乐，那些关键意象的声音节奏和所包含的象征意义，正如音乐中带有情绪倾向的调性音一样，在多多的诗中，得到综合的运用，使情绪与意义、声音与力量结合起来。他也是较早使用单音节的诗人之一。汉语言本身就具有象形功能，单字词以单音节和独立的视象就可以起到表意作用。这种对声音、情绪和图像的综合处理，得力于多多对犁和馬的总体意象的下意识把握。

1998年，多多发表《早年的情人》等四首诗，其中有三首提到马。在这里，马的形象与疯人的形象互相置换，它们表现着诗人自我认同的不同侧面。“教我怎样只被她的上唇吻到时/疯人正用马长在两侧的眼睛观察夜空”；“只是没有运马的船了，多远的地方都没有了/还有疯人的泪，只是

不愿再含于马的眼眶之内”；“为疯人点烟的年龄，马已戴着银冠 / 寻找麦田间的思绪：带我走，但让词语留下……”这首诗写得凄楚动人，多多写这首诗时，已是两鬓如霜，岁月流逝的伤感，显得深切而诚恳。这种诗句现在是很难读到的：“蜂怎样只蜇一次，光就不是最快的了 / 你脸上还有一阵迷失于荨麻地里的迷茫。”虽然有些浪漫主义的怀乡意味，但那种纯净与隽永，那种对人类生活境遇的把握，给人以难以磨灭的印象。多多于 2005 年回到中国，在海南大学任教，他的情绪已然不那么饱满，只是满头银发，遮不住他爽朗的笑声。

海外中国诗人阵营不算庞大，他们在《今天》和其他中文刊物发表作品，国内的同人诗刊上也经常可以看到他们的作品。在海外中国的诗人中，张枣（1962—）的诗作也是相当出色的，他的诗自然平实却可以打开经验折叠的那些缝隙，在生活的拐弯处看到真切时刻。“悬满干鱼的木梁下， / 我们曾经一同结网”（《何斯人》），如此平静的叙述打开令人惊异的扇面，语言干脆利落却有相互撞击的异他性意义闪现，处处流淌着诗性。杨小滨（1963—）在国内就写诗多年。他的诗个性颇为独特，乐于叙述生活的险异时刻，那些字词总是要打碎常规的逻辑，杨小滨甚至不能忍受他的诗要重建的情感结构，再用一些怪异凶狠的词打破现有的情境。他追逐的是语言抵达的尽头，要在词意耗尽的途中去构筑生存的困境。宋琳早年上海华东师大读书时期就写诗，与张小波合著有《城市诗集》，这是最早的中国当代城市诗歌写作之一。宋琳也在 80 年代末期去国，在法国生活过一段时间。他的诗延续了国内的诗风，但显得更为平实内敛，在清澈中有一种层次感，理性很强却能使被描写的事物之间保持一种亲和性。如《公园里有椅子》（1998 年写于法国巴黎）既分离又有一种亲和性，甚至在描写陌生感和冷漠感时也有一种亲近性。“每张椅子都隐含着缺席者”，事物总是有一种依靠，有一种无法排除的他者亲和性在里面。愈是孤独冷漠，其中所包含的亲和就愈加不可抑制。当然，海外诗歌群体还有为数不少的执着的写作者，如严力、贝岭、孟浪等人，同样值得关注。

## 90年代以来的女性主义诗歌

1989年，程光炜在一篇文章中列出一个庞大的女性诗人阵容。在这个由刘畅园、孙桂贞、张烨、翟永明、雪村、唐亚平等组成的长长的女性诗歌阵容里，“我们似乎强烈地感到了由远而近的澎湃激荡的潮汐的撞击，那壮观而又深远的层次，自有一种沉雄激越的意味。它令人激动，也促人深思”<sup>①</sup>。将近20年过去了，中国女性诗歌写作确实已经是一股蔚为壮观的潮流，女性的身份意识贯穿于其中，愈益明显，更使其获得了生生不息的书写动力。

试图概括80年代，乃至90年代以来的女性主义诗歌写作的历史无疑有很大的难度，那是需要一个庞大的系列项目才能展开的课题，这里只是做一次简要的梳理，描述出一个历史变异的轮廓。

“文革”后的女性诗歌写作可以在朦胧诗那里找到发端。舒婷那些吟颂爱情的篇章，“我如果爱你——绝不像攀援的凌霄花，借你的高枝炫耀自己”（《致橡树》），在80年代激起的巨大反响，是整个时代对人性解放的呼吁。女性纤细的性别角色隐藏于时代的强劲呼喊之下，看不清她的真实面目。在朦胧诗群中，寥寥可数的女诗人弥足珍贵，而且也很难从其中读出自觉或明确的女性意识。王小妮的诗清新明亮：“阳光，我/我和阳光站在一起！”（《我感到了阳光》）洋溢着对新生活的渴望，我们实在不必非要女性意识角度去读解它，在那个时期，那种生活态度已经很令人惊喜了。1985年，60年代出生的女诗人陆忆敏发表《美国妇女杂志》一诗<sup>②</sup>：

从此窗望出去  
你知道，应有尽有  
无花的树下，你看看

① 程光炜：《由美丽的忧伤到解脱和粗放——新时期女性诗歌嬗变形态内窥》，《文艺评论》1989年第1期；或参见张清华编《女性文学研究资料》，山东文艺出版社，2006，第17页。

② 这首诗最早可见于老木编选、北京大学五四文学社编辑的《未名湖丛书·新诗潮诗集》，内部发行，1985年印制。

那群生动的人  
 把发辫绕上右鬓的  
 把头发披覆脸颊的  
 目光板直的，或讥诮的女士  
 你认认那群人，一个一个  
 谁曾经是我  
 谁是我的一天，一个秋天的日子  
 谁是我的一个春天和几个春天  
 谁？曾经是我  
 ……

这首诗其实可以看出庞德《地铁车站》的明显影响，只是“地铁站”换成了“窗口”。但在中国那样的渴望思想解放的时期，它无疑也打上了时代经验的鲜明印记。这首诗在当时可以读成对自我的确认，属于人的觉醒的话语。今天也可以轻而易举地发现颇为强烈的女性意识，那是女性对自我的确认，是确认女性生命醒觉的时刻，“从此窗望出去”……有一种从高处远望的纵深感，那是中国新诗开启的女性主义视角，看到的是“生动的人”，更准确地说是“生动的女人”。“秋天”与“春天”，那是女性对自我生命意义的辨析，“你认认那群人 / 谁曾经是我 / 我站在你跟前 / 已洗手不干”，转身离去，这是女性醒觉的姿态吗？虽然没有对女性性别身份的强调，但其中的女性意识当不难察觉。

中国新诗的女性主义必然要以惊世骇俗的姿态出场，在如此温柔敦厚的女性传统之下，反叛者如果没有超常的行动，不足以夺路而去。1987年，伊蕾的《独身女人的卧室》<sup>①</sup>，气压群芳，以其胆大妄为惊动诗坛：

你猜我认识的是谁？ / 她是一个，又是许多个 / 在各个方向突然出现 / 又瞬间消隐 / 她目光直视 / 没有幸福的痕迹…… / 你不来与我同居

<sup>①</sup> 伊蕾：《独身女人的卧室》，《人民文学》1987年第1期。

全诗 14 段，各有小标题，每段都以“你不来与我同居”作结，描写独身女人的精神与肉体的苦闷，充满欲望的女人难以平息，如一只困兽在独居的卧室里游荡。在这里，女性身体以坦然的姿态，示威性地呈现出她的生命活力，以简洁明朗的节奏叙述出女性的心理渴求。这个独身女人的居室有镜子，挂满具有诱惑性的素描，欲望的压抑是其基调，然后从压抑转向对当下时髦的现代主义哲学和艺术流派的叙述，这显然是被现代主义思想培养起来的女子，其苦闷也是现代主义式的以欲望为利器的叛逆式的苦闷。它也显示了中国的女性主义意识多半是现代主义的产物。全诗写得极其大胆，完全颠覆了原来女性在诗歌中的自我形象，把欲望表达公开化，把隐私公开化。这开辟了中国女性主义诗歌在很长时间内以身体、欲望表达和隐私书写为反叛性的主题。虽然它依靠着那个时期的“人性论”和“个性解放”的宏大叙事背景，但以如此直接的女性身体修辞学的表演姿态向诗坛进攻，确实具有非同一般的力量。

当然，像伊蕾这样激烈的女性诗人并不多见，《独身女人的卧室》也是极端的女性主义诗歌，比较有深度和持续的表现力的女性主义诗人当推翟永明。1984 年，翟永明发表《女人》而轰动一时。这使中国青年一代的诗人和诗评家为中国诗坛终于有了“女性诗人”而欣喜若狂。<sup>①</sup>“女性诗人”不同于“女诗人”，后者不过是一个写诗的女性，而前者则是一个女性在写诗。她第一次明确了诗人的性别身份。这首由《世界》《荒屋》《渴望》《母亲》《独白》和《憧憬》构成的组诗，第一次正视了女性内在固有的生命意识：

虽然那已很久，野蛮的土地在梦中目空一切  
但我走来，受孕于天空  
在那里乌云溶化落日  
我们眼眶盛满一个大海  
从纵深的喉咙长出白珊瑚

<sup>①</sup> 例如，唐晓渡于 1986 年写了评论翟永明的诗评：《女性诗歌：从黑夜到白昼——读翟永明的组诗〈女人〉》，载《唐晓渡诗学论集》，中国社会科学出版社，2001。

可以看出这种诗句带着那个时期时兴的历史意识，女性叙事带着强烈的追寻女性历史起源的冲动。从这种女性的历史发生学中，可以看到女性创世纪的那种自我指认，它显然是女娲这个女性原型的变异。它与那个时期的史诗还有亲缘联系，如果考虑到女诗人与那个时期的史诗诗人在精神上有不解之缘的话，就可以理解这种史诗冲动是外在于女性的个人经验的。从整体上看，诗人偏向于以巨大的激情对女性身体修辞学加以宇宙通灵论的重建，层层展开的女性内在经验世界，显示出敞开与辨析之间构成多元对立的思想冲力，似乎只有绝对的欲望之筏才能超度万劫不复的创世纪。但也有段落显示更多的女性意味，例如《独白》可以读出更多的女性个人经验，平实而自在，如同豁然打开的女性之门：

我，一个狂想，充满深渊的魅力  
偶然被你诞生。泥土和天空  
二者合一，你把我叫作女人  
并强化了我的身体  
我是软得像水的白色羽毛体  
你把我捧在手上，我就容纳这个世界  
穿着肉体凡胎，在阳光下  
我是如此炫目，使你难以置信

这种表白似乎非常女性化。或许因为有具体的爱欲为底蕴，褪去了历史意识的诗句反倒更多一种纯净之美：

我是最温柔最懂事的女人  
看穿一切却愿分担一切  
渴望一个冬天，一个巨大的黑夜  
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……

翟永明对女性意识显然是有备而来，在组诗《女人》发表的同时，翟



永明还写有短文《黑夜的意识》，其中写道：

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知觉，甚至某种私下反抗的心理。她是否竭尽全力地投射生命去创造一个黑夜？并在各种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——不断泯灭和不断认可的私心痛楚与经验——远非每一个人都能抗拒这均衡的磨难直到毁灭，这是最初的黑夜，它升起时带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……女性的真正力量就在于既对抗自身命运的暴戾，又服从内心召唤的真实，并在充满矛盾的二者之间建立起黑夜的意识。<sup>①</sup>

翟永明此时对女性的身份有深刻的体认，这种女性生命意识的独特性可以看作女性诗歌最根本的出发点。80年代，中国文学充当思想解放运动先锋，女性作家相对没有那么强的社会意识，在人性论和“大写的人”的旗帜下，女性诗人尤其容易转向关注人性，关注女性自身的生命存在问题，因此，也是女性诗人最早提出了女性的性别意识。翟永明显然是历史最早的敏感者。在《女人》之后，中国的女性诗人、作家才开始以更加主动的女性意识书写女性的身份，并且敢于直视女性被压抑的命运。

也许，翟永明未必全然性或单纯性地把自己定位为女性主义诗人，她同时也考虑一些形而上的生存论问题。1985年，翟永明发表长诗《静安庄》，“静安庄”据说是诗人插队的一个村庄，但诗人写作此诗未必是重温过去的经历，而是试图在语言的象征性结构中重建一个绝对的精神之乡：“仿佛早已存在，仿佛已经就绪/我走来，声音概不由己。”全诗由12个月组成完整的结构，带有某种自传的特色，不像《女人》那样充满巨大的悲悯，而是更多平静的叙事成分，语义的转折力量显示出更多的歧义，书写

<sup>①</sup> 翟永明：《黑夜的意识》，《诗刊》1985年第11期；亦可参见张清华主编《中国新时期女性文学研究资料》，山东文艺出版社，2006，第70页。

的意义本身在阻碍过去的准确呈现；书写是一种祭祀，它意味着回忆只能误入虚构的歧途。翟永明后来有些诗，如《人生在世》《死亡的图案》《在一切玫瑰之上》《称之为一切》等，力图去表达个人与历史的对立。个人的生活无法构成历史，她乐于在个人的自我指涉中获取非连续性的生活片段。这是书写与生活的相互隐喻，史诗与巴特式的“文本的狂欢”相互缠绕，机智、隽永、明晰却耐人寻味。90年代，翟永明发表《咖啡馆之歌》，此诗在诗人的写作中具有转折的意义，诗人自认为完成了一次语言转变，受普拉斯影响的自白语调，已经向细微而平淡的叙说风格转换。<sup>①</sup>同时可以列入这个系列的诗有《重逢》《莉莉和琼》《祖母的时光》以及《乡村茶馆》《小酒馆的现场主题》等。这些诗热衷于运用一些反转的词语切入生活事实，使其变得疑难重重，在关于个人经验的平淡叙述中去制造一种非历史化的效果。这也许就是现在翟永明乐于玩弄的词语狡计，在那些充满灵性的修辞学游戏中，确实洋溢着词语的欢乐，但这一切显然不是创建某种精深的思想，恰恰相反，这是以词语的戏剧化效果把生活世界改装成“小叙事”的尝试。1992年，翟永明发表一首短诗《土拔鼠》<sup>②</sup>，这首诗机智、流畅，暗藏着诸多的关节，特别是文本式的隐喻体现出翟永明转向修辞学之后的最根本的表意策略。不断地在客体的自我辨析中找出它的差异性，一种相似/对立的变换关系。她不再考虑历史连续性的主题、对此在的差异性的追踪，力图在变异中切近生存的敞开之地。

在90年代，唐亚平（1962—）大型组诗《黑色沙漠》表达了女性对黑色的独特体验，那是女性对存在世界的一种阐释：“我的眼睛不由自主地流出黑夜/流出黑夜使我无家可归/在一片漆黑之中我成为夜游之神……”这组诗气魄宏大，全面抒发了诗人对生存世界的一种深度理解，对黑夜的意识，并非是对外部世界的不可名状的恐惧，而是女性企图建立一个阴性世界的想象。在这里，黑夜没有那么“黑”，尽管在诗中也是与死亡、黑暗、绝望、挣扎、恐惧等概念联系在一起，但并不那么具有否定性，它只

① 翟永明：《〈咖啡馆之歌〉以及以后》，参见唐晓渡《谁是翟永明？》，《今天》1997年第2期，第54—55页。

② 翟永明：《土拔鼠》，《今天》1992年第1期。

是一种独特的女性经验，女性对世界的一种超越意识。在黑色或黑夜中，女性能体验到世界的另一面，那是阴性的、隐秘的、平静的、安全的一面，可以单独面对自己并与自己对话的一面。正如诗中所言：“在黑暗中我选择沉默冶炼自尊冶炼高傲 / 你不必用善意测知我的深渊 / 我和绝壁结束了对峙 / 靠崇高的孤独和冷峻的痛苦结合。”

海男更早的身份是一个先锋女诗人，她的诗相当有特点，属于那种感受强烈的风格，词语奔涌铺陈，意境开阔，意象繁复，情绪浓郁。她的大型组诗《女人》发表于90年代后期，这也是对女性经验表达得相当充分的组诗：“午夜，退潮的声音过去后 / 剩下你回避的目光 / 我在什么地方伤害了你，伤害了你 / 最红的那件衣服，最轻微的那歌曲 / 世界更加寂寞起来……”海男的诗有一种隐藏的神话，且词语围绕非连续的神话叙事展开相关联的修辞，因而她的语词有一种无限展开的运动活力。海男的另一组大型组诗《声音》写于1989年，这组诗如词语盛宴，芬芳绚丽，思绪如脱缰之马，深入到生命的本真与本源的那些境地，同时女性的体验依然是贯穿于其中的主题。这样的诗句在华美中不失纯朴之情。海男后来转向小说创作，也如她的诗歌，包含着诗意的小说总是写作神奇的女性故事。

唐丹鸿（1965—）是颇为典型的女性主义诗人，她的诗饱含着性的讥讽。性成为中国女性诗人的首要主题和专利，只有女诗人在写作性时才具有诗意和文化意味——这是一项特权。唐丹鸿对性主题的描写颇为彻底，她的诗题目怪异，如《机关枪新娘》《用你的春风吹来不爱》和《X光，甜蜜的夜》等，缠绕着奇思怪想。《向日葵》在唐丹鸿的诗中算是很平常的：

我要撇开那甲乙的双腿不谈  
你聪明的体温才是火灾的朋友  
你啊，我的狂笑宝贝  
长着骏马体魄的向日葵  
你像扑鼻的香皂那样滑倒了我整个人

她的诗带着强烈的反叛态度，追求一种反常规的状态，神经质似的幻

觉伴随着意想不到的意象纷呈，不断把生活的扇面打开撕裂，在轻松中有一种不可抗拒的锐利，持续的讥讽制造一种紧张感，但其中却有一种明朗透示出来，这是唐丹鸿的诗所独具的品质。

90年代年轻一代的女诗人，乐于把性作为她们关注的主题，这个主题在中国开发得太有限，但她们生逢其时，可以在这上面大做文章。这是女性诗人重建肉身的时代，“下半身写作”成为一项反抗的特权。在“下半身写作”群体中，尹丽川<sup>①</sup>是一个代表人物。性是尹丽川诗歌的重要主题，这位70年代出生的诗人开始写诗时正值青春年华，同时遭遇消费社会的兴起，感性解放潮流开始席卷社会各个角落。这代人崭露头角以性为进攻利器。如果说，80年代的现代主义诗人还是在观念的层面反叛，表达的都是与个人生活态度无关的理念，就是激进的“非非派”之类也不过是一种文化立场；那么，现在，70年代出生的反叛者直接展开肉搏战，只用“下半身”作战，这里没有诗与私人生活的界线，只有赤裸裸的肉身。他们要寻求更尖锐的真实性，要与自身的经验更切实相关，要写出他们的切肤之痛、之恨、之爱。但他们这代人的爱已经戏剧化和虚无化，只有性作为最真切的事实还可触摸。尹丽川最著名的诗就是那首《为什么不再舒服一些》：

咬往上一一点再往下一点再往左一点再往右一点  
 这不是做爱 是钉钉子  
 噢快一点再慢一点再松一点再紧一点  
 这不是做爱 是扫黄或系鞋带  
 喔深一点再浅一点再轻一点再重点  
 这不是做爱 是按摩、写诗、洗头或洗脚  
 为什么不再舒服一些呢  
 嗯再舒服一些嘛  
 再温柔一点再泼辣一点再知识分子一点再民间一点  
 为什么不再舒服一些

<sup>①</sup> 尹丽川，1973年生于重庆，1996年毕业于北京大学西语系。自1999年冬开始诗歌写作，曾到法国学习电影。为《下半身》诗刊发起人。出版有小说、诗歌合集《再舒服一些》等。

全诗写得机智戏谑，把一个最简陋的钉钉子的动作与做爱以及当下文化现场和休闲娱乐生活混为一体，无疑混淆了当代生活的界线，嘲弄了欲望想象与精神活动。对于“下半身写作”的诗人来说，所有的问题都归结为身体或性的焦虑，他们试图撕开文化笼罩其上的面具，要把生活最本质的问题归结于此，把社会批判完全戏谑化。尹丽川和“下半身”同人在宣言中表示：

我们先要找回身体，身体才能有所感知。在有感觉到来的那一刻，一个人可以成为另一个人。一个忘掉诗歌和诗人身份、忘掉先验之说、能指所指，全身心感受生活新鲜血腥的肉体，还每个词以骨肉之重的人。这是一场肉体接触——我们和周遭面对面，我们伸出手，或者周遭先给我们一个耳光。如果我疼了，我的文字不会无动于衷。如果我哭了，我的文字最起码会恶毒地笑。

我们的身体已经不能给我们一个感官世界，我们的身体只是一具文化科学符号，在出生之前就丧失了基本功能，在出生之后竟渐渐习惯了这种丧失。不要怕回到彻底的肉体，这只是一个起点。<sup>①</sup>

尹丽川的诗歌无疑具有挑战性，但也具有表演性。这些女诗人，她们知道如何运用女性的特权和优势向当代诗坛进攻，以获得这代人的领地。她们的反叛与其说是对消费社会的批判，不如说是与其同歌共舞。消费社会的感性解放潮流中，隐含着巨大的欲望焦虑，她们的话语汇入其中，如同塞壬的歌声，充满了致命的诱惑和向死的期待。

女性主义诗歌发展到“下半身”，已经走到极限，女性焦虑的那一层纸已经被撕破，任何观念性的反叛都已经显得苍白疲惫，而身体的演出进行到“下半身”，已经把谜底揭穿。更重要的是把观念性的言说变成它的可笑铺垫，已经呈现了“下半身”的女性诗歌还能回到盛装温馨的场景中吗？难道说它就是女性主义诗歌期待已久的解放吗？

① 尹丽川：《再说下半身》，民间诗刊《下半身》创刊号，2000年7月。

# 第十七章

## 新时期以来的话剧、散文与儿童文学

---



新时期以来的话剧、散文和儿童文学都具有非同一般的影响力，然而放在文学史中来叙述，却不得不给它们以有限的篇幅。文学的主流还是被小说和诗歌占据，特别在 20 世纪 90 年代中期以后，随着长篇小说的大量生产，小说所占据的地位变得更加重要。话剧作为综合艺术，剧本的重要性显而易见，但这也只是 20 世纪的现象。实际上，到了 20 世纪 90 年代，话剧剧作家的地位已经开始下降，导演逐渐占据了话剧的中心，这与电影如出一辙。90 年代以后，话剧几乎完全脱离了文学，以其舞台艺术的形式而与文学渐行渐远。对于文学史来说，处理话剧就变得不那么得心应手。好在戏剧史已经是一门非常成熟的学科，话剧可以在那个学术领域中得到充分的呈现。散文虽然阅读市场广大，但始终难以构成文学的主流。这主要是与文学史叙事所具有的现代性观念有关；同样儿童文学又因为其读者对象是未成年人，也总是构成文学史的边缘风景。本章不得不以这种尴尬的态度来叙述新时期以来的话剧、散文和儿童文学，因而只是勾勒出一个简要的轮廓。

### 新时期以来的话剧：现实、实验与小剧场<sup>①</sup>

话剧因为其舞台艺术的特性，可以与观众面对面交流，这使它在中国文学艺术追求教化大众的历史阶段，得到非同一般的重视。它的一举一动

---

<sup>①</sup> 因为戏剧的舞台艺术的特征更加突出，其文学性特征被淡化，另外，因篇幅所限，所以，本章的论述对象不包括戏曲，只专论话剧。



都与中国的社会变革紧密地联系在一起，社会政治和文化上的变动总是最及时地在话剧中得到反映。与此同时，每逢政治和文化的变动，话剧也总是首当其冲。1965年11月10日的上海《文汇报》发表姚文元的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》，成为一个激进政治运动的开端，话剧作为一种艺术形式几乎淹没在这一段风云激荡的历史之中。1976年，随着“四人帮”的垮台，“文革”宣告结束，历史进入对“文革”批判反思的新时期。人们的政治情绪急待表达，话剧也敏感到这一变化，成为民众宣泄压抑已久的政治情绪的公共空间。然而，随着中国社会变革的深入展开和文化语境的变化，作为一种艺术形式的话剧并不能单单在对社会问题的表述上延续自身的历史，它还需要寻找自身的美学可能性。唯其如此，它才可能在人们的政治热情隐退以后，寻找到自身的位置。因此，我们看到，新时期以来的话剧，一方面站在思想解放运动的前列；另一方面又不断地返回自身寻找新的可能性，力图在对社会变革进程的呼应与对自身美学可能性的寻找之间找到一种艺术平衡。

新时期伊始，话剧最显著的特征就在于它鲜明的社会意识和强烈的时代感，因为它与历史变革紧紧地捆绑在一起，毋宁说它就是驾驭时代战车的骑士。1976年，随着“四人帮”的垮台，当代中国历史进入了一个新的转折，话剧作为一种被压抑近十年的艺术形式<sup>①</sup>，迅速参与了这一历史转折过程。它带着惊人的历史敏感性，以强烈的现场形式，呼唤建构历史的冲动，直接给新时期的批判性反思以思想和情感的起点，使得当时的话剧几乎场场取得轰动效应。

《枫叶红了的时候》<sup>②</sup>正是在这种历史情势下冲决而出，它采用讽刺喜剧的形式对“四人帮”的阴谋政治进行了辛辣的嘲讽。该剧讲述了一个号称研究出“忠诚探测器”的骗子在“四人帮”的支持下鸡犬升天，最后被科研人员揭穿骗局的故事。荒诞不经的情节大大加深了该剧的讽刺性，使得观众在一种浓烈的喜剧氛围中告别了过去的历史。金振家、王景愚两位

① “文革”期间，除少量红卫兵话剧外，话剧作为一种艺术形式几近死亡。

② 金振家、王景愚编剧。王景愚（1935—）出生于天津。1958年毕业于中央戏剧学院。中国青年艺术剧院（今中国国家话剧院）国家一级演员、编剧。

编剧在后来的一篇创作谈中引用马克思的话这样说道：“‘世界历史形式的最后一个阶段就是喜剧’，它是‘为了人类能够愉快的和自己的过去诀别’。那么，我们想：发挥一下喜剧的作用，让广大观众在欢笑中与‘四人帮’横行霸道的时代诀别……”<sup>①</sup>从这里我们不难看出当时话剧参与建构历史的激情，它与整个社会的政治反思紧密地联系在一起，呼应了当时的政治变革。另外，我们看到，《枫叶红了的时候》的出现，也打开了新的历史篇章。它摆脱了“文革”期间“三突出”“根本任务论”等创作铁律，作为一种艺术形式终于冲出历史晦暗的云层，为自己找到了新的历史起点。

1978年3月公演的《丹心谱》，也是在当时产生轰动性影响的作品。它的主题是缅怀总理周恩来，表达老一辈知识分子对党忠诚的崇高气节。作者苏叔阳<sup>②</sup>谈到该剧时说：“因我写的是周围活生生的人，是他们对毛主席、周总理的爱，对‘四人帮’的恨。我想，这是符合人民群众的愿望的。”<sup>③</sup>因此，他决心写一首长歌，唱出人民的心里话，歌颂敬爱的周总理。话剧在对周恩来总理的怀念中，表达了那个时期人民的心声。对周总理怀念本身就是对“文革”极左路线的不满，就是对“四人帮”政治迫害的抵抗。构成该剧冲突的核心事件与《枫叶红了的时候》颇为相似。二者都是围绕科研领域产生的怪现象对“四人帮”进行揭批。这在某种程度上说明了当时话剧题材的相似性，充沛的政治激情和批判精神使剧作者不约而同地进入相似的题材领域，去展开对“四人帮”的控诉和批判，这无疑是个时期急于重塑知识分子形象和老干部形象的时代意识使然。《丹心谱》率先细致刻画了方凌轩这一老知识分子的形象，写出了他对周总理的爱，也就是对党的忠诚。这预示了历史主体将要走出压制的阴影，走向历史变革的舞台。这也是“文革”期间受到迫害的知识分子、老干部等历史主体开始获得自身的文学形象的率先表达。

宗福先（1947—）于1978年创作的话剧《于无声处》，可以看作这一

① 《谈〈枫叶红了的创作和演出〉》，《中国戏剧》1978年第7期。

② 苏叔阳（1938—），河北保定人。1960年毕业于中国人民大学中共党史系。北京电影制片厂编剧。著有剧本《丹心谱》《大院》《夕照街》《春雨潇潇》等，剧本集《苏叔阳剧本选》，中短篇小说集《婚礼集》，长篇小说《故土》等。

③ 苏叔阳：《努力学习，不断进步》，《北京日报》1978年4月22日。

时期最为重要的作品。<sup>①</sup>它师法曹禺，用雷雨前的沉闷天气作为话剧展开的时间背景，来预示将要发生的历史变异。故事背景是1976年4月5日的“天安门事件”，在一天的时间内通过两个家庭之间的历史纠葛与情感冲突，呈现出当时的历史氛围，为四五运动中遭到迫害的人鸣不平。该剧的主题是为四五人物平反，也就是要肯定怀念周恩来总理的人民情感的历史正当性和合法性。该剧成功地塑造了欧阳平、梅林、何芸等人物形象，特别是其中的欧阳平，这一正直耿介有担当的人物乃是那个时期迫切需要出场的英雄。由于印刷传播“天安门诗歌”，欧阳平遭到“四人帮”的迫害和追捕，他昔日的恋人何芸正是受命拘捕他的警察。这种夹杂着情感关系的“伤痕”故事在观众那里激起了巨大的情感波澜，一时之间，万人空巷<sup>②</sup>，人们纷纷跑到剧场之中，对人物寄予自己的同情，对“四人帮”的恶行展开猛烈的批判。剧场有效地变成了一个控诉性的会场，人们参与历史的冲动和反抗压抑的情绪不可遏制地涌溢出来。《于无声处》迅速被调入北京演出，成为思想解放运动的先导<sup>③</sup>。1978年11月14日，《于无声处》上海剧组进京，当天晚上宗福先等人就拜访了曹禺先生。11月16日的《人民日报》登载了曹禺先生盛赞这部剧作的文章：“《于无声处》正是写了1976年的中国人民与‘四人帮’的搏斗……情节紧凑，发展急剧，引人入胜。《于无声处》这个名字也起得好：于无声处听惊雷！”<sup>④</sup>

这一时期创作和上演的剧目还有《未来在召唤》《报春花》《权与法》《灰色王国的黎明》等等，它们都可以被看作是社会问题剧。在社会面临改

① 《于无声处》于1978年9月21日在上海工人文化宫首演，当时的剧名为《扬眉剑出鞘》，后改名为《于无声处》，当时的导演是苏乐慈，演员有张孝中、冯广泉、朱玉雯、施建华、赵树德等。苏乐慈随后还导演了《屋外有热流》《血总是热的》等有影响力的话剧。

② 据宗福先回忆，那时票价是一毛，演出的剧场可以坐400人，每场爆满，但还是不能满足人们的要求，经常有人来开后门，后来就专门弄了部分保留票。有许多外地的剧团到上海观摩，有的直接带个录音机就来了，或者带个照相机把舞台背景拍下来。参见《〈于无声处〉听惊雷——宗福先访谈录》，《上海党史与党建》2007年第9期。

③ 这部剧作直接参与了当时的思想解放过程，配合了当时的政治动作，有关论述可参见《胡乔木调话剧〈于无声处〉进京演出》，《百年潮》2008年第2期。

④ 曹禺：《一声惊雷——赞话剧〈于无声处〉》，《人民日报》1978年11月16日。该剧随即获多种重要奖项，1978年文化部、全国总工会给予特别嘉奖。1979年，上海电影制片厂拍成电影，再次得到多方赞誉。

革的历史时刻，这些剧目携带着高昂的政治热情，在改革力量的支撑下，取得了轰动效应。然而到了1980年，这类社会问题剧却陷入了困境。因为改革已经进入历史实践，它成为政治部署的一项伟大工程，已经不需要民众反复表达改革的呼声。现在，现实已经回到了由老一辈无产阶级革命家掌舵的方向，民众只要跟随正确的路线就可以了，不再需要激烈的参与，同样，也不再需要话剧对社会政治变化发出强烈的呼声。围绕政治热点的创作资源面临转换，使话剧工作者开始重新思考话剧的本质，于是在全国范围内，发起了一场“戏剧观”大讨论。这场讨论从1981年延续到1988年，其参加人数之多，规模之大，在中国现代戏剧史上是罕见的。<sup>①</sup>“戏剧观”这一概念的提出可以追溯到黄佐临1962年在广州“全国歌剧、话剧创作座谈会”上所做的《漫谈“戏剧观”》<sup>②</sup>的发言。他认为“戏剧观”是“对整个戏剧艺术的看法”，并提出了斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳三大戏剧观的说法，指出了它们之间的区别。<sup>③</sup>80年代的“戏剧观”大讨论事实上就是对黄佐临提出的这一问题的延伸。改革的声浪有所退潮之后，人们开始冷静地回到戏剧本身，重新打量戏剧的本质，探讨戏剧的可能性，而“戏剧观”的讨论正是对戏剧可能性的一种探寻。这为“探索戏剧”的产生奠定了理论基础。

话剧本是西方舶来品，因此，在某种程度上我们可以说，话剧在中国的发生和发展过程就是其在中国这块土壤上不断探索、不断求新并确立自我身份的过程。然而，由于中国现代性的展开与民族—国家的历史命运紧密地结合在一起，话剧也被结合进现代中国的启蒙救亡话语之中，这就使话剧自身的发展被限定在一个比较小的疆域之内，使现实主义的戏剧形式和表演方法独定一尊，进而使20世纪20年代已然登陆中国的象征主义、表现主义、唯美主义等戏剧流派成为“被压抑的现代性”而淹没于历史的

---

① 这次讨论的主要文章被收入杜清源：《戏剧争鸣集（一）》，中国戏剧出版社，1986；《戏剧争鸣集（二）》，中国戏剧出版社，1988。

② 1962年，在广州召开的“全国话剧、歌剧创作座谈会”上，黄佐临作了《漫谈“戏剧观”》的发言。后发表于《人民日报》1962年4月25日。

③ 黄佐临认为：“斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙；布莱希特要推翻这第四堵墙；而对于梅兰芳，这堵墙根本不存在。”

无声处。到了 80 年代，中国再次获得了与西方面对的历史机遇，整个社会的文化语境也变得相对宽松。昔日那些被压抑的戏剧流派卷土重来，在中国大地上找到自己新的生命。梅耶荷德、布莱希特、格洛托夫、阿尔托等一系列令人眼花缭乱的名字开始出现在中国前卫话剧艺术家的口头笔端。视野的突然开阔，让他们得以重新反思话剧这一艺术形式的可能性。于是，在理论层面上，有了“戏剧观”大讨论；在舞台实践上，则有了“探索戏剧”的产生。

1980 年上演的《屋外有热流》（贾鸿源、马中骏编剧），是当时比较有一部探索戏剧。它“吸收了我国传统的写意手法，对外国的意识流小说和荒诞派戏剧等表现手法也采取‘拿来主义’的态度”<sup>①</sup>，从而突破了现实主义的创作方法和演剧成规，使人们耳目一新。剧中的哥哥是一个在边疆农场劳动的社会主义青年，因为送稻种在风雪夜里爬了两天一夜，以身殉职。而弟弟和妹妹则自私冷酷，如同失去灵魂的市侩。于是，作者让哥哥以鬼魂的形式在剧中出现，以此来展开他们之间的思想冲突，用哥哥无私奉献的精神来拷问弟弟和妹妹的自私，进而召回他们的“灵魂”。这种题材的出现是在社会处于深刻的变革时期，个人主义与集体主义价值选择冲突的表现。它意味着集体主义的价值观已经出现缝隙，而这出话剧正是对这种缝隙的一种修补，是重建集体主义价值观的一种努力方式。因此，它仍然可以被看成是社会问题剧的一种，它是对社会问题的揭示，同时也是一种解决。然而，这部话剧不同于以往的地方在于，它采取了新鲜的戏剧形式。哥哥的灵魂在剧中来去自由，不受时空限制，可以随意出入现实与梦境，这在当代话剧史上是非常有象征意义的。因为关于鬼魂的叙事本来是中国传统戏剧常用的手法（当然，《哈姆莱特》等欧美戏剧里也有鬼魂），但一直无法在当代中国的话剧艺术中找到一个合法的位置，如今“幽灵”重返人间，不仅意味着历史进入了一个新的阶段，同时也沟通了戏剧的传统资源，又打开了一个新的叙事空间，和一种新的美学可能性。当代中国话剧终于可以突破严整的意识形态规训，在形式探索的路上有所前行。

① 贾鸿源、马中骏：《写〈屋外有热流〉的探索与思考》，《剧本》1980 年第 6 期。

探索戏剧在 1985 年前后达到高潮，这一时期，戏剧艺术家们带着变革的激情在舞台语言、表现方法等诸多方面进行了广泛而深入的变革。《一个死者对生者的访问》（1985）、《魔方》（1985）、《潘金莲——一个女人的沉沦史》（1986）、《红房间·白房间·黑房间》等都是在这时被搬上舞台的探索戏剧。它们以新奇的艺术形式获得了陌生化的审美效果，一方面为戏剧赢回了观众，一方面对现实主义的审美规范构成了强烈的冲击。但是我们也看到，这一时期的话剧探索比较偏重在形式层面的革新，它们的题材大多未脱社会问题剧的旧迹。比如，《一个死者对生者的访问》，通过生者与死者之间的对话来校验人们心中的道德法则，这事实上还未完全摆脱社会问题剧的模式，不过是老酒换新瓶，获得了自己的新鲜形式而已。但无论如何，我们看到，探索戏剧为中国当代戏剧积累了丰富而有价值的创作经验，它为在内容与形式上达到更加多样化融合的戏剧表现形式铺垫了道路，预示了新的可能性，甚至已经让我们听到了优秀剧作走来的蹒跚足音。

1986 年，探索戏剧开始降温，但它的余热却永远留在了中国话剧的肌体里。它所提供的戏剧经验也使当代话剧结出了丰硕的果实。《狗儿爷涅槃》（1986，编剧刘锦云）与《桑树坪纪事》（1988，编剧朱晓平）正是这样两部代表了新时期话剧艺术成就的作品。它们在现实主义的基础上吸纳探索戏剧的艺术手法和表现形式，使作品既富于历史与情感的内蕴，又具有独特的审美艺术形式。这种兼容了现实主义与现代主义的戏剧获得了持有不同看法的戏剧家的一致认可，被称为“新现实主义”。自此，现实主义话剧出现回潮现象，成为 90 年代中国话剧的重要一脉，涌现出《同船过渡》（1994，编剧沈虹光）、《鸟人》（1993，编剧过士行）、《棋人》（1995，编剧过士行）、《北京大爷》（1996，编剧中英杰）、《地质师》（1996，编剧杨利民）等一批优秀作品。

90 年代以来，随着市场经济在中国的确立和发展，社会现实日益复杂，多元文化取向促进了多样化的戏剧现场。这其中有主导文化引导下的主旋律戏剧，有以大众消费文化为导向的通俗戏剧，也有以先锋姿态进行探索的实验戏剧。然而，其中最惹人注目的则是日益兴盛和繁荣的小剧场



戏剧<sup>①</sup>。其实早在五四时期，中国就有过对小剧场运动的介绍和提倡。只是由于中国现代紧急的救亡形势，戏剧只有投身于民族解放事业才有施展的空间。到了当代，刘会远编剧的《绝对信号》采用了小剧场的形式进行演出，这才重新开启了小剧场。1989年，在南京举办了全国第一届小剧场戏剧节。1993年，又在北京召开了“'93中国小剧场戏剧展暨国际学术研讨会”，这些活动的举办推动了小剧场戏剧的进一步发展，使其成为90年代戏剧景观中的一抹亮色。然而值得注意的是，小剧场戏剧本身也是多样化的，它包含各种类型，其中既有先锋实验的面向，也有通俗商业的面向。但不管怎么说，正是小剧场戏剧利用其轻捷灵活的特点打开了当代话剧新的历史空间，挑起了90年代中国戏剧的大梁。这一时期涌现出许多锐意探索与实验的导演，其中以林兆华、孟京辉、牟森最具代表性。

林兆华<sup>②</sup>早在80年代就已经显露出自己的戏剧才华。进入90年代，林兆华在戏剧革新的路上并没有懈怠，一直致力于寻找和创造戏剧新的因素。他曾立下这样的豪言：“只要我能排戏，我就要尽最大的努力去创造，虽然我不知道我得到的是赞扬还是谩骂，但我知道必须行动去创造新的戏剧因素……。”<sup>③</sup>

这种锐意革新的意识支持着林兆华一路走来，为当代戏剧的发展提供了可贵的经验。他把《哈姆莱特》《浮士德》《三姐妹·等待戈多》《理查三世》等一系列经典剧作重新搬上舞台，将自己对生命与存在的体验纳入其中，创造了新鲜的戏剧形式。这些戏剧形式绝不仅仅是一种空洞的装饰，

① 小剧场戏剧原是 experimental theatre，即“实验戏剧”的译名。但在目前的中国内地，人们对它的理解起码包括以下几种含义：一、实验戏剧、前卫戏剧、先锋戏剧；二、在小剧场里演出的戏；三、是一种在小的空间里演出的特定的戏剧形式。这三种含义虽互有交叉，但基本上代表了当代中国大陆对小剧场戏剧的理解和认识。参见田本相：《中国小剧场运动的三次浪潮》，《戏剧文学》1999年第5期。

② 林兆华（1936—），出生于天津。1957年就读于中央戏剧学院表演系。1961年起在北京人民艺术剧院历任演员、导演、副院长。导演过的重要作品有《绝对信号》（1982）、《车站》（1983）、《野人》（1985）、《狗儿爷涅槃》（1986）、《哈姆莱特》（1990）、《鸟人》（1993）、《浮士德》（1994）、《棋人》（1995）、《三姐妹·等待戈多》（1998）、《故事新编》（2000）、《理查三世》（2001）、《中国孤儿》（1990）等。

③ 吴文光：《阅读到舞台》，载《〈读书〉现场》，生活·读书·新知三联书店，2007，第353页。



而且是林兆华世界观的一种显示。以《哈姆莱特》为例，王子在剧情变化中可能变成了国王，而国王则可能变成了王子。这种换位的形式看起来诡秘难解，但表达了林兆华对中国社会与世界局势在90年代发生的深刻变动的一种认识：历史本身变幻莫测，充满偶然性，人的命运也一样难以把握，“我”与他人的角色都具有不确定性。另外，我们可以看到，林兆华的探索是多方面的，他还尝试对观演模式做出改变，比如《三姐妹·等待戈多》一剧，观众在舞台上，演员在舞台下，这种大胆的革命为他赢来不少喝彩，但也有人表达了相反意见，认为他的戏剧沉闷玄奥，多数人看不懂。然而这并不能阻挡林兆华在形式探索的路上继续前行。

孟京辉<sup>①</sup>是一个热心于反叛的艺术家，他从不忌惮于对传统表达一种决绝的态度。在一个访谈中，他曾这样说道：“我就倾向于传统的东西都是垃圾这种观点。我当时（80年代）最简单的想法就是，传统的东西真是垃圾，新的东西真棒……我开始做戏就是从一个反叛开始、从一个业余开始。我什么都不懂，就是属于那个时代的反叛者。”<sup>②</sup>这种坚定的反叛精神，使他成为戏剧实验道路上的一个探险家。在90年代，他的探险终于取得成果，《思凡》（1993）、《阳台》（1993）、《我爱×××》（1994）、《阿Q同志》（1996）、《爱情蚂蚁》（1997）、《一个无政府主义者的意外死亡》（1998）、《恋爱的犀牛》（1999）等一系列剧作的上演，使他几乎成为先锋戏剧的代名词。这使孟京辉获得了一种市场号召力，他在先锋艺术与市场之间打开了一条通道，让人们看到了小剧场戏剧的活力和生机。当然，这也使他的戏剧不可避免地在先锋与媚俗之间的暧昧地带游移，招致了不少批评。无论如何，孟京辉都可以算是当代戏剧史上一个倔强而有生气的存在，他的戏剧探索还在不断地展开。他为自己赢得了观众，也为当代戏剧找到了生存空间。

---

① 孟京辉（1965—），出生于长春，北京师范大学中文系本科毕业，1991年毕业于中央戏剧学院导演系，获硕士学位。1992年至今任中央实验话剧院（现中国国家话剧院）导演。主要导演作品《思凡》（1993“实验话剧院”版），《阳台》（1993），《我爱×××》（1994），《坏话一条街》（1998），《一个无政府主义者的意外死亡》（1998），《恋爱的犀牛》（1999），《盗版浮士德》（1999），《臭虫》（2000），《关于爱情归宿的最新概念》（2002）。

② 魏力新：《做戏》，文化艺术出版社，2003，第79页。

牟森<sup>①</sup>可以被看作是90年代在戏剧的可能性探索上走得最远的戏剧导演。他的戏剧观念非常开放，甚至没有一定的限制。在他心目中，戏剧根本就没有定义可下，戏剧本身就意味着一种可能性的存在。<sup>②</sup>这就使他的戏剧实验显得比较极端。他的《与艾滋有关》甚至不考虑观众，不卖票，自己请人来看。这事实上是受到了格洛托夫的影响，格洛托夫就曾弃绝观众，将戏剧看作一种节日。<sup>③</sup>

牟森产生较大影响的作品有《彼岸》《与艾滋有关》《零档案》《红鲱鱼》等等。在这些作品中，牟森对人的存在状态进行了深入的探询和展示。其中《与艾滋有关》将制作肉丸子的过程直接呈现于舞台之上，在这中间，演员和观众可以自由交谈，当众讲述自己的故事，演出过程没有脚本可以依循，可以说就是对人的存在状态的一种自然呈现。他无意于向观众传递什么颠扑不破的真理，只是营造一种意念、情绪和氛围，让观众在其中感受到一种事物，让内心中不透明的东西逐渐透明起来。《零档案》<sup>④</sup>改编自于坚的同名长诗，将这样抽象的诗歌改成戏剧无疑是向戏剧的极限发起冲击，语词与形体动作之间如何转换？对于这样的难题，牟森显然乐在其中。总之，他就是这样一个在可能性的刀刃上行走的先锋，虽然有些形单影只，却也让人难以望其项背。

上述导演的努力使整个90年代的小剧场显得生机勃勃，他们丰富多彩的戏剧实验打开了当代戏剧发展的多个面向。然而戏剧与社会现实之间紧密的呼

① 牟森（1963—），出生于辽宁营口。1980年就读于北京师范大学中文系。1987年创建蛙实验剧团。1993年创建戏剧车间。主要导演作品有《伊尔库茨克的故事》（1985）、《犀牛》（1987）、《士兵的故事》（1988）、《大神布朗》（1989）、《彼岸》（1993）、《与艾滋有关》（1994编导）、《零档案》（1994编导）、《红鲱鱼》（1995编导）、《倾述》（1997编导）。

② 牟森说：“我没有定义。下定义很简单，从各个方面都可以给它下定义，可是那没有意义。戏剧有很多的可能性，我自己就能做出很多种。事实上，1993年到1996年我只不过做了戏剧的一种可能性，不过我在这种可能性上做得还是很极致很彻底的。但我知道还有别的可能性没有去尝试。”参见魏力新《做戏》，第8页。

③ 牟森曾谈到格洛托夫的这一观点，他引述格氏的原话说：“一些毫无畏惧的人相处在一起这就叫节日。”参见汪继芳：《最后的浪漫——北京自由艺术家生活实录》，北方文艺出版社，1999，第157页。

④ 1995年，戏剧《零档案》应世界各国艺术节邀请，进行世界巡回演出，参加的艺术节多为注重当代性和前卫性的艺术节。

应关系却仿佛日益松散。在一个有限的多元文化氛围里，戏剧仿佛完全摆脱了时代的压力，探索着自身的美学路线。而实际上，90年代也是暗潮浮动之时，一度沉寂的“左派”浪漫主义以新的面目重新登场。2000年上演的《切·格瓦拉》正是这样一个被召唤回来的幽灵。它在一种新“左派”的氛围里高调出场，将已经平息多年的革命激情重新燃起。它带着对中国当下现实的激进批判情绪，用一个异国的英雄召回了人们的历史记忆，隐喻式地对当下中国的现实选择进行了批判，试图再一次构建起戏剧与现实的那种紧密关系。

如今，中国话剧已经走过了自己的百年历史。新时期以来的话剧，无疑是其中最令人激动的一段。它在历史的转折点上喷薄而出，携带着时代赋予的激情给一代人留下了心灵的悸动。它也在新的现代性进程中，获得了回到自身的可能，在一条美学的险境上不懈而勇敢地拓路。

## 新时期以来的散文：个人叙述与宏大历史

在中国源远流长的文学史上，散文是最有历史传统的文体。不管是四书五经，或是唐宋八家，都是中国文学乃至于中国文化的精髓。读书作文，科举中第，这是中国古人的人生理想；自古以来，鸿儒大家，青年学子，无不以写一手好文章，为人生之最高境界。进入现代以来，散文这种文体遭遇到现代新诗和小说的挑战而退居次要地位。根本缘由也许在于：现代性的历史进程向渴求更加激越的情感和宏大的虚构去展示人类的现状和未来景象。于是，散文不得不退居到个人生活的天地里，充当个人与社会疏离的一种精神缓冲地带。

五四时期，周作人提倡美文，试图给现代中国散文奠定美学基础，他凭着个人的切身感受体会到现代散文的本质和地位。自周作人以后，描写真人真事、抒发真情实感、表达真知灼见，一直被普遍认为是散文的重要文体特征。身处散文天地中的人们，除了给散文确立文学性的地位，也别无选择。周作人把小品文看成是文学发达的极致，他认为，“个人言志”的文学高于“集团载道”的文学，正因为此，小品文应在个人的文学之尖端，

是言志的散文，“它集合叙事说理抒情的分子，都浸在自己的性情里，用了适宜手法调理起来，所以是近代文学的一个潮头”<sup>①</sup>。中国现代散文另一主将林语堂在为1934年创刊的《人世间》写的《发刊词》中，提出了“以自我为中心，以闲适为格调”的口号。

中国现代散文始终试图在个体生命本位找到其美学根基，但事实上，它也并不只是在这一路上浅吟低唱，鲁迅的杂文无疑开启和引导着另一条道路。1933年10月1日鲁迅在《现代》发表《小品文的危机》，对于那些要把小品文搞成“小摆设”的旧式文人做派极为不满，在他看来，小品文的生存，历来“也只伏着挣扎和战斗的”。鲁迅从晋唐以降历数小品文“有不平，有讽刺，有攻击，有破坏”，他认为，到五四运动时期，小品文以后的路，“本来明明是更分明的挣扎和战斗，因为这原是萌芽于‘文学革命’以至‘思想革命的’”。鲁迅说，“生存的小品文，必须是匕首，是投枪，能和读者一同杀出一条生存的血路的东西；但自然，它也能给人愉快和休息，然而，这并非不是‘小摆设’，更不是抚慰和麻痹，它给人的愉快和休息是休养，是劳作和战斗之间的准备”<sup>②</sup>。中国现代散文的这两个进向，或明或暗，或隐或显，在中国现当代文学史上构成了一种紧张关系。很显然，在革命文学占据主流的时期，鲁迅的方向就是革命文学的方向，而新中国文学则以政治运动的激进形式去展开它的道路，散文这种形式也与“中心任务”结下了不解之缘。或许是当代中国文学在政治的氛围里生存太久，“文革”后的文学开始反思文学与政治的关系，而散文显然有了更加充分的理由与“中心任务”疏离，试图重新回到个体经验与人的性情本位。

进入新时期，文学的主题以人性论和人道主义为思想基础，反思历史，找回文学中的人性人情；对自我，则是要讲真话，要有真性情流露。转化到文体方面，散文的真实性就构成了这一时期主导的艺术追求。如果

<sup>①</sup> 这是周作人在1930年9月为启无先生编定明清时代的小品文选作序时所言。参见周作人：《知堂序跋·〈近代散文抄〉序》，岳麓书社，1987，第329页。

<sup>②</sup> 鲁迅：《小品文的危机》，《现代》1933年10月1日第3卷第6期，后收入《南腔北调集》。引文可参见王得后编《鲁迅杂文·全编》上，陕西师范大学出版社，2006，第503—504页。

说虚构、想象是小说、戏剧和诗歌的主要艺术手法的话，散文则与真实有着天然的密切关系。所以，在新时期文学回归真实的潮流中，散文显得格外突出。首先是一批“归来”的老作家，纷纷选择了散文作为自己惨烈创痛的人生经历最直接的表达形式。这批老作家的散文<sup>①</sup>，多通过追忆自己亲身的苦难经历，来记录创伤、反思历史。比较有代表性的是巴金的《随想录》《再思录》，萧乾的《“文革”杂忆》，丁玲的《“牛棚”小品》，孙犁的《晚华集》《秀露集》以及被认为是新时期写“五七”干校生活“双璧”的杨绛的《干校六记》与陈白尘的《云梦断忆》。

巴金的《随想录》（五卷，1979—1986）被称为说真话的书，一方面因为它体现了巴金把心交给读者的诚恳；另一方面则因为它反复呼唤“真话精神”。巴金在《随想录》中坚持“讲自己心里的话，讲自己相信的话，讲自己思考过的话”。无论是尽量保持平静叙述的《怀念萧珊》《纪念雪峰》《怀念胡风》等忆念散文，还是针砭时弊的《长官意志》《衙内》等社会批判文字，皆出之以作者自己的亲身经历、真实感受，更充满着对自己的真诚拷问和反省批判。同时，巴金还以强烈的责任感，不断倡扬真话精神。《探索集》中有《说真话》《再论说真话》《写真话》，《真话集》中又有《三论讲真话》《说真话之四》等篇章。这些文章体现出一个老作家坦率、真诚的灵魂，也由此开始了写出被政治话语遮蔽的真实历史的努力。

萧乾（1910—1999）的《“文革”杂忆》以点带面，再现极左路线下的非人生活，将“文革”的反思集中于人的悲剧和民族集体的命运上，充满忧患精神；相比之下，孙犁、杨绛、丁玲的“文革”记忆书写更侧重人心在历史重压下所呈现的朴素、温暖。孙犁《删去的文字》中，对“两个穿着军服的非军人”的粗暴，只是寥寥几笔，而对于自己略有旧交的女同志和素不相识的歌舞团女演员的宽厚善良的描述却占据主要篇幅。杨绛（1911—）借用了沈复《浮生六记》的题目来写《干校六记》，同时也借用了《浮生六记》在惨淡生涯中书写亲情、爱情、友情等美好人情的温暖笔

---

<sup>①</sup> 后来也有研究者称之为“老生代”散文或“老年散文”，但笔者以为这样的概念未经严格定义，且也未被散文领域和文学史普遍采用，故这里还是以朴素的“老作家散文”来指称。

调，写出逆境中老夫妻间的相濡以沫，老朋友间的患难相助。丁玲也有文章回忆往事，她对“牛棚”的回忆除了不公平的历史遭遇外，更动人之处在于冒着危险想尽办法从小窗口偷偷守望爱情的执着，以及通过一张张小纸条艰难传递爱人之间的相互信任和关怀的温情。

到90年代，韦君宜（1917—2002）的《思痛录》、季羨林的《牛棚杂记》等秉承这一时期的追求人性和真实性的理念，以自己亲身经历来记录创伤、反思历史。这一时期有不少再版的散文作品颇受读者青睐，如傅雷的《傅雷家书》、张中晓的《无梦楼随笔》等。这些散文共同的特点是重视对个人经历和情感的真实叙录。

汪曾祺的散文作品并不算多，他写于不同年代的作品后来结集为《人间草木》（2005）出版。这里面收录了汪曾祺从80年代至90年代的散文，这些散文运笔独特，风格简朴清俊，文字简洁隽永。汪曾祺的散文如他的小说一般，有一种人对物的独特心境，散漫中透着认真，平易中有洞见，思想单纯且纯粹，为人做文能本真至此，也是一种很高境界了。

新生代散文创作的崛起，给散文创作注入了革新的活力。所谓“新生代散文”，也有研究者将其称为“新艺术散文”“新潮散文”“新锐散文”，主要指20世纪60年代出生、80年代中后期登上文坛的散文写作群体。他们的写作表现新的散文意识，在选题立意、表达形式和语言修辞方面都有鲜明的个人风格，也表达了较强的哲学和文化意识，有效地拓展了散文的疆界。这一群体以大陆作者为主，也包括台港同代的散文作者。他们主要有：苇岸、钟鸣、张锐锋、庞培、马莉，凌钝、樊善标、杜家祁、简、林耀德、唐捐，钟怡雯、林幸谦等。在林非、余树森、楼肇明、谢大光等人呼唤“散文革新”的形势下，出现了理论与创作的新潮流。当然，革新意识很强的新生代散文与老作家散文开创的个人性书写也不无关系。只是“老作家散文”的个人性体现为以个人去批判、质疑政治化的历史叙事，个人视角总是隐含着大历史的再叙述，仍然担当着对社会的批评和反思。新生代散文在个人层面则走得更远，有意识把个人从社会群体中剥离出来，退向自己的内心，或展开哲思。他们的艺术主张是：继承以《野草》《画梦录》为代表的五四艺术散文传统，同时又大量吸收西方现代派绘画、建筑、音乐、小说、诗歌等艺术门类的手法，注重对感觉情绪的捕捉，打破形



散神不散的套数，不再追求完整、明晰，更重视自我主观内在的表达，呈现出更朦胧更支离破碎的特征。它崇尚“凸现的密度”，即散文篇幅不加长而内含容量加大、“诗象语言”“心绪高于细节”。在新艺术散文的“诗象”现象里，定义被改变、变形，被人的内蕴注入。后来随着整个80年代文学文化思想的发展，越发“向内转”，将个性转向个人，日益精英化、狭窄化，与读者疏离。刘烨园的《走出困境，散文到底是什么？》<sup>①</sup>、《新艺术散文札记》<sup>②</sup>，赵玫的《我的当代散文观》<sup>③</sup>是这一思潮中较有影响的文章。

与新生代散文开启的回到个人体验和文化哲思的潮流相呼应，80年代末90年代初还出现了一批集中于书写女性生命体验的女性散文。其中比较受称道的是唐敏的《女孩子的花》，王英琦的《被“造成”的女人》和《我遗失了什么》。斯好的散文能写出生活偏斜的那种感觉，她的文字优美，清俊中透着犀利，其中涌溢出某种荒诞感，撕扯开生活的另一侧面。张抗抗的散文以从容平静的笔触去书写日常性的特质，对那些在生活中最容易被忽略的事物、时刻或者感受，张抗抗以其独有的女性敏感总能切中要害。

1991年，由老愚主编的《上升——当代大陆新生代散文选》（北方文艺出版社）出版，这是新生代散文第一次的集体亮相。但这本书收录的散文作家年龄跨度较大，如苏叶、史铁生也在其中，他们二人的年龄代际划分显然要长于大多数新生代散文作者。收录于其中的苏叶的《总是难忘》和史铁生的《我与地坛》后来成为经典名篇，其意义也超出了新生代散文范畴。这本身说明新生代散文一开始只是一个比较宽泛的概念，其内部包含多样的分歧和差异。苏叶的《总是难忘》，以平淡从容却深情的笔调，娓娓叙出校园、学生时代的记忆。其内心所感，有别于把视角集中于自己心灵的文章，而体现出对自己以外人事的关注和热情。

史铁生的《我与地坛》（1990年）在90年代的散文中无疑是一篇动人心魄之作。这篇散文记录了他自己的生命体验，这是在自我的孤独、病痛的苦楚、生死的选择、亲情伦理、渴求的关切等思考中展开的生存感悟。

① 刘烨园：《走出困境，散文到底是什么？》，《文艺报》1988年7月23日。

② 刘烨园：《新艺术散文札记》，《鸭绿江》1993年第7期。

③ 赵玫：《我的当代散文观》，《天津文学》1986年第5期。



这篇散文从自己面临人生的挫折开始写起，在这古老的地坛，感悟到命运的安排。在对命运的理解中，他从观察园子到观察人，一对夫妇、晨练歌唱的青年，长跑的朋友，命运同样不幸的小姑娘……对生命的感悟是在对天地存在，对自然事物，对他人的一点一滴的观察和理解中得到的。文章尤其是写到母亲那一节，写出了母爱的痛楚和深挚。母亲49岁去世，这让儿子如何承受？想想，母亲太苦，上帝不让她太苦，就招她去了吧。真是命若琴弦，一点一点拨动，发出的都是苦涩的声音。命运多舛，几乎时时感受到要离去的召唤，生命的存在，总是听着“时间不早了”的吁请，史铁生所写出的生命状态，怕是少有人抵达。不只是那种痛楚，而在于在那样的荒芜古旧苍凉萧瑟的园子里，在沉思静默的状态中，他的讲述平静而凝重，直抵命运的尽头。他在如此专注地凝视生命的那些时刻，感悟到人类共同背负的苦难，共同面对的道路，从而将一己所痛所感，升华到对整个人类命运和家园的终极思考，如同无望的祈祷之诗，体现出和当时流行的文学不同的深远、博大气质。史铁生的作品始终有不受旧模式局限的勇气和属于自己的表现方式、胸襟和气度。另外他还有随笔集《病隙碎笔》。

在新生代散文中，钟鸣和张锐锋的散文显示出思想尖锐的特点。前者于落拓中透出语词的锋利，后者于宽广中显示出思想之精辟。钟鸣一直以诗人著名，在诗歌界影响颇大。后来他更专注于散文创作，曾出版《城堡的寓言》（1991）、《畜界·人界》，1998年出版三卷本150万字的随笔《旁观者》，另有散文集《窄门》（2006）。钟鸣的散文偏向于谈论事物，不再是传统散文那种在自我抒情中与自然交融。事物所敞开的是世界的存在方式，以及写作者自由的联想、议论和感悟。钟鸣更乐于在他的感悟中融进反讽，以及对自我与世界关系的重新建构。钟鸣评价自己的某些散文说：“我描述的是读书和个人的成长——一知半解，也就自然有那样的结果，还有人的种种幻觉和观念，陈年旧事，回忆，城市，年幼无知的行为，各种荒诞离奇的现实力量，恐惧，出游，性爱。”<sup>①</sup>他乐于去拆解“各种荒诞离奇的现实力量”，从而与他所读解的世界保持距离。

① 钟鸣：《旁观者多余的话》，《旁观者》第3卷，海南出版社，1998，第1505页。

张锐锋（1960—）的散文比钟鸣的散文更强调哲理性，他们二者都充满了对学术或学理的迷恋，但钟鸣经常是在一些事物的痕迹和历史掌故中停留，而张锐锋则是以强大的思辨贯穿于他的书写中，离先锋派小说或哲学论文似乎只有一步之遥。1999年，《花城》杂志第1期以头题的位置发表了张锐锋十几万字的长篇散文《皱纹》，并加编者按称：“这是一次大胆的实践，《皱纹》的写作方式和发表方式在中国文坛都尚属首次。”他的其他有名的散文《马车的影子》《火箭》等，都是长篇大论。<sup>①</sup>2006年，张锐锋出版散文集《在地上铭刻》，里面收有《火箭》，这篇散文从古希腊哲学家芝诺谈到莱布尼兹，谈到博尔赫斯，谈到中国杜甫和杜牧。这是学术随笔还是散文？是否在大散文或新散文概念之下，也就模糊了学术随笔的界线？“新散文”是否可能是一种无所不包的文体？

也属于“新散文”作家的周晓枫<sup>②</sup>却颇有些不同，她的散文还是植根于个人的经验，而且是非常内在的女性经验。少有人写出她那样的个人经验，不再留下多少余地，直逼生命的底线。她的语言绚丽辛辣，诗意和哲理、狂想和探询、精辟和怪异结合得天衣无缝。拷问自我的灵魂，既无情揶揄他人，更坦诚解剖自己。她在写作他人时，那种亲切真挚，又混合着女性的诚恳与酸楚。真实和坦率、彻底和辛辣、灵秀和犀利……这些构成了周晓枫散文的特点。比如她的《后窗》《即兴的秋天》《你的身体是个仙境》<sup>③</sup>，能把个人的经验，那些童稚的欲念，成长中的迷惑，身体的困扰，共同的痛楚，命运不可抗拒的时刻……思考理解得如此透彻，并如此不留余地书写出来。同样，作为一种女性散文叙述，也没有人能像周晓枫这样，能够把一种妩媚与凌厉的风格结合得恰到好处。

李兰妮的《旷野无人》（2008）难以确定其文体，既是非虚构小说，又有如长篇散文。这部作品有一个惊人的副题——“一个抑郁症患者的

① 张锐锋已出版的作品有：《幽火》《别人的宫殿》《世界的形象》《皱纹》《月光》《沙上的神谕》《隐没的王国》《蝴蝶的翅膀》《祖先的深度》《河流——历史的五线谱》《月亮——往事的漂流瓶》等。

② 周晓枫出版的散文集主要有：《上帝的隐语》《鸟群》《斑纹——兽皮上的地图》《收藏——光的魔法书》《你的身体是个仙境》《孔雀蓝》等。

③ 这几篇作品均收入周晓枫：《孔雀蓝》，鹭江出版社，2009。

精神档案”，抑郁症并不为中国人所关注，李兰妮第一次以亲身经历，叙述自身疾病的方式，来写作这部作品。疾病对身体的折磨，亲人之间的误解与隔膜，成长的苦楚，战胜自我的艰难……文学在这里如此接近生命的本质，如此与生命的存在、喘息、躲避、站立等相关。另外，这也是一部关于家庭的书，是一部对家庭伦理书写得极其透彻的书。这本书中插入《十二岁的小院》，引入的不只是童年的记忆，也是一个时代的创伤性记忆。它记叙了一个家庭在特殊年代的不断错位，由此给儿童少年留下的创伤性记忆。这部书展示出女性内心的黑暗，但从黑暗中透出光照亮了旷野，让我们看清生命的真相。

这类哲理和个人极致经验的出现，表明了散文领域显露的先锋派精神和后现代思绪。尽管这依然是散文领域里的一小部分景观，受散文文体的限制，其探索性也未走太远，但其表征的意义却是巨大的：这是当代中国知识水准提升，思辨哲学更为普遍的产物。年轻一代的散文作者应对了这个知识爆炸的时代，应对了西方大量知识涌进中国的现实语境，也应对了在诗歌、小说和其他艺术方面早已展开多年的激进探索。

当然，并不是年轻一代的散文家都追求犀利和凌厉的风格，处在不同地域的作家，也有非常不同的艺术趣味。刘亮程（1962—）是来自新疆伊犁的散文作家，他的出生地靠近沙漠（一个叫黄沙梁的小镇），也许这样的地理环境和生存条件让他对世界有特殊的感知方式。很难想象，刘亮程种过地，后来进城当起文学编辑，但土地给予他的质地却是独一无二的。自2000年以来，刘亮程开始崭露头角。他的散文作品，如《一个人的村庄》《风中的院门》，诗集《另一只眼睛》《晒晒黄沙梁的太阳》等，自然纯朴，却有生存的意味沉郁其中。刘亮程的作品里始终有一种对自身身份坚持，但他的审视和坚持都极为自然，没有情绪，没有立场，只有对自己的把握。他说：“我也会扛着我的铁锨在城市生活下去。对一个农民来说，城市的确是一片荒地，你可以开着车，拿着大哥大招摇过市，我同样能扛着铁锨走在人群里——就像走在自己的玉米地里一样，种点自己想种的东西。”<sup>①</sup>刘亮程是来自土地的散文家，他写出的是人与自然的一种亲切关

<sup>①</sup> 刘亮程：《扛着铁锨进城》，载《一个人的村庄》，新疆人民出版社，2000。

系。这种亲切关系在于，人并不能真正亲近自然，人永远进入不了自然。这与此前的乡土叙事尤其愿意表达回到自然的怀抱颇不相同。在《我改变的事物》中，他写了一个有趣的故事：“一次我经过沙沟梁，见一棵斜长的胡杨树，有碗口那么粗吧，我想它已经歪着身子活了五六年了。我找了根草绳，拴在附近的一棵树上，费了很大的劲把这棵树拉直，干完这件事我就走了。两年后我回来的时候，一眼就看见那棵歪斜的胡杨已经长直了，既挺拔又壮实，拉直它的那棵树却变歪了。我改变了两棵树的长势，而现在，谁也改变不了它们了。”刘亮程的散文作品中有一种新乡土浪漫主义，或者说乡村自然哲学。他总是把个人的情绪和思想缩减到最低限度，在最平淡的叙述中，写出人与自然的存在界线，因此包含着对在世界的存在的深刻反思，感悟到人在有限性的存在中的真实状况。

在当代中国，在散文领域影响最大的要数周国平、贾平凹和余秋雨。

周国平<sup>①</sup>原是做哲学研究出身，在中国八九十年代，他就着手研究尼采。因为有深厚的哲学素养，周国平的散文总是包含着相当独特的思想。他的散文惯常讲述的主题大体可分为两方面：一方面是面对孤独和死亡的生命体验；另一方面是面对生存竞争和挑战所表达的超然自得态度。<sup>②</sup>关于前一主题如《探究存在之谜》《每个人都是一个宇宙》《生命的苦恼和创造的欢欣》《自我的二重奏》《从生存到存在的途中》《永远未完成，思考死：有意义的徒劳》等；关于后一主题如《何尝失落》《寻求智慧的人生》《救世与自救》《平静的心》等。周国平这两方面的主题经常是重合在一起的，因为面对死亡，对死亡有深挚体验，才有对人生更深层的领会，才会对终极意

---

① 周国平，1945年生于上海。1967年毕业于北京大学哲学系，1981年毕业于中国社会科学院研究生院哲学系，现为中国社会科学院哲学研究所研究员。著有学术专著《尼采：在世纪的转折点上》（1986）、《尼采与形而上学》（1990）等。散文集《守望的距离》（1996）、《各自的朝圣路》（1999）、《安静》（2002），纪实作品《妞妞：一个父亲的札记》（1996）、《岁月与性情——我的心灵自传》（2004）等，1998年底将以前作品结集为《周国平文集》（1—6卷，2001年，陕西人民出版社），2008年人民文学出版社出版《周国平散文》（插图珍藏版）。译有《尼采美学文选》（1986）、《尼采诗集》（1986）、《偶像的黄昏》（1987）等。

② 有关周国平散文的生命意识的探讨，可以参考司马晓雯、陈丽：《智者灵魂的跋涉：周国平散文的一种解读》，《江汉论坛》2006年第6期。

义有切身感受。周国平曾经说过：“在我的价值表上，排在第一是我切身的生命经历和体验，其次是我对它们的理性思考，再其次是离它们比较远的学术上的艺术上的探索。”<sup>①</sup>要说思想，散文作家都会有自己的独到之处，但周国平的特点在于节制。节制看上去与才情横溢相佐，却也是散文写作的另一种境界。周国平的节制我以为体现于以下几方面：其一，点到为止的哲理。因为把切身的生命经验放在首位，周国平并不把散文当作哲学思辨来写。而是娓娓道来，不做高深莫测的思辨，只是于平淡中透出出人生的体味感悟，恰如其分的哲理平易近人。其二，情感的从容表达。周国平的散文不做浓烈的情感抒发，更习惯于日常性中，于贴近人性的事实中去讲述他的心境和体验。他影响最大的散文《妞妞：一个父亲的札记》，是浸透了一个父亲的伤痛的作品，却写得那么沉静和从容，仿佛是讲一个别人的故事；唯其如此，才会把那种记忆和感受写得如此透彻，写到生命的内里去。其三，简洁清雅的文字。周国平的文字简洁俊秀，不事雕琢，不喜做铺叙，显得质朴无华。也有人对周国平的文字有所异议，认为修饰不够，我以为散文的文字自然也是一种风格，随意落拓也有一种文字的单纯性。

贾平凹与其他小说家有所不同在于，他的散文创作相当旺盛，拥趸无数，因为他的小说影响太大，多少影响了他作为一个散文家的地位。贾平凹关于散文的观念在散文领域影响甚大。1992年贾平凹在《美文》创刊号发刊词中提出“大散文”观念，认为散文应该“还原到散文原来的面目，散文是大而化之的，散文是大可随便的，散文就是一切的文章”。针对当时散文创作的浮靡甜腻之风，“坚持在内容上求大气、求清正，求时代、社会、人生的意味，还须在形势上求大而化之”。自新生代散文形成气候以来，将散文文体严格化、内容规范化已基本形成主流观点的时候，贾平凹这一观念引发了一系列争论。<sup>②</sup>事实上，贾平凹所倡导的“大散文”，除了拓宽问题范围之外，着眼点在于倡导散文的格局、气度、境界、眼界要跳

① 周国平：《周国平文集》第5卷，陕西人民出版社，1996，第375页。

② 在80年代中期就积极倡导“狭义散文”的刘锡庆首先提出异议，坚持“艺术散文”的狭义理念，为散文的概念、范畴定位；他认为散文文体规定过宽过大，难以进行审美规范，是散文一直未能弃“类”成“体”（独立文体）的重要原因。参见刘锡庆：《艺术散文：当代散文走向的审美规范》，《美文》1994年第11—12期。

出对自己内心经验的过度耽溺，体现作家的社会责任和人文关怀。贾平凹倡导“大散文”无疑是为自己的散文写作提供理论支持。从“大散文”的角度看，贾平凹的散文有大气象，这是毋庸置疑的；但从对自己内心经验的沉溺而言，这恰恰是贾平凹的特点，他的散文就是那种沉浸于非常独特的个人经验中的文字。而能把大气象与内心经验二者结合在一起，构成了贾平凹散文的独到之处，这也是他为一部分人所欣赏，又为另一些人所诟病之所在。<sup>①</sup>

贾平凹作为一个异常高产的作家，在散文创作方面数量惊人。他的散文题材风格各异，观点情趣也不尽相同。我以为，贾平凹的散文最为突出之处在于，有一种独特的文化情趣格调，得天地山川渺茫之气，却又涓细如丝，从他的兴趣品性中流露而出。不管是写小说还是写散文，贾平凹的文化色彩都十分鲜明。自然事物、古董遗产、史学掌故、地方戏曲、古籍传说……他都可以信手拈来，或穷追不舍，或旁敲侧击。贾平凹的散文有大的文化关怀，但又有非同常人的“异趣”，他总是能关注那些细小的事物，关注那些非常偏僻的地方文化，关注非常怪异别样的地方风情。这些都使他的散文在表现文化时，有着奇特的双重性：既有一种大气的胸怀手笔，又常有偏执古怪的“异趣”。

他最早引起反响的散文当推《商州初录》（1983）、《商州又录》（1984）、《商州再录》（1985）系列大散文<sup>②</sup>。之所以称为“大散文”，乃是后来90年代文化散文兴起后的追认。在80年代中期寻根文学热闹时，这些作品曾被拉入寻根文学的行列。彼时，这些作品作为小说来读也未尝不可，因为人物和故事都十分鲜明。贾平凹专挑那些颇为意外的细节来写，文笔精细简洁，寥寥几笔，人物的关系，事件的要害，变化与结果，都清楚明白，却又耐人寻味。《商州再录》中《周武寨》一篇，故事人物如小说一般曲折变异。

《说棣花》（2010年）显示出贾平凹笔法更为老到精当，几乎就是乡村

① 参见王兆胜：《贾平凹散文的魅力与局限》，《当代作家评论》2007年第4期，就对贾平凹散文的艺术得失进行了细致的分析。

② 这三篇散文计有15万字，1988年由天津百花文艺出版社汇编出版。其中以《商州再录》题名未在刊物先行发表。另《商州世事》发表于《中国作家》1985年第4期。《商州世事》为《商州再录》同一篇。



的自然风习剪贴画。棣花村是作者的故乡，但作者并不作怀乡病式的抒情，而是讲些奇闻异事，尤其是村民的离奇遭遇。这里面流宕着的全是冷幽默，或含泪的趣闻怪事。他把一个地方塑造成一个富有个性的形象，有如人物一般，写得有声有色，有模有样。比如他的《老西安》《秦腔》这类作品，把一个地方的历史，一种民间艺术的历史写得恢宏捭阖，但却又倾注了贾平凹个人非常独到的趣味。他总是要把一个地方、一种事物解释得别具一格，与所有临近事物区别开来。《老西安》算是“大散文”代表作，其中显现出他对历史的洞悉。他考察这座历史名城的政治、军事历史的演变，以及地方风情、人伦习俗的承传，显示出西安与众不同的特色，里面倾注着贾平凹对西安别样的感情，也寄寓了他对这个地域不可替代的情怀。《秦腔》也是如此，贾平凹写出了秦腔与八百里秦川大地相呼应的那种精气神。秦腔不只是人们农闲娱乐的形式，它更重要的是秦地人们陶冶性格，相互欣赏肯定、交流沟通的最有效的手段。文章写的秦腔上演的各种场景和地界，各种与生活融合为一体的细节，十分生动别致。写出秦腔，写出秦人，也是写出实则豪气满腔的贾平凹自己。

贾平凹的散文之不同还在于透出一种人生哲学，他对人、对自然与事物都有一种态度，或者说他有一种自然本真的哲学视域。贾平凹不是专业哲学家，但他有着自己独特的世界观，能自然地把他的观点和人生态度融进他所描写的对象中去。那种自然本真的态度，流露出对世间万物的珍视。而且他总是将自我的生命置放在自然事物之下，作为自然的一部分，归属于自然，低于自然，并被自然的神秘规律所“算计”。这既是贾平凹一种看待世界的视角，也是他观察自然事物的方法。他的《“卧虎”说》写在霍去病墓前看到一块石雕的虎，线条朴拙，却大有生气。作者喜欢是因为“想生我育我的商州地面，山川水上，拙厚，古朴、旷远，其味与卧虎同也”<sup>①</sup>，由对故乡的比拟，转为对文学写作的感悟。其意在于，欣赏朴拙、领悟限制、追求自由、体味东方或民族的原味。文章简短，却感悟不断。贾平凹喜欢写石头，有一篇《丑石》也颇有与自身性格相映成趣之意：

① 贾平凹：《文章四家·贾平凹》，文化艺术出版社，2011，第238—239页。



“我又立即深深地感到它那种不屈于误解、寂寞的生存的伟大。”<sup>①</sup>这种回到自然，崇尚自然的态度，贯穿在贾平凹那些描写自然事物的散文作品中，也浸含在他描写文化和人物的散文作品中。

贾平凹在他的散文中细细地体味着自己的人生态度，似乎是在澄清，也似乎是在揭示反省。他的人生态度总是包含着深刻的矛盾，他欣赏自然，崇尚造化，又有着某些极致的文化偏好；他讲超然达观，却又颓唐放任。像他的《登鸡冠山》《读山》《玩物铭》《文竹》《树佛》《佛事》《三目石》等作品，可看出禅的思趣，托物寓志，显出空旷高远的人生情怀。另有《读画随感之一》《读画随感之三》等，则是在评画卷、赏器物中表述自己心底的古朴风雅。那些访名胜古迹的作品，如《法门寺塔》《红石峡》《皇甫峪》《灵山寺》等，更有一种沧桑无限，体悟人生无常的意味。<sup>②</sup>贾平凹的文章在虚无旷达的情怀之内，还郁积着一种雄奇亘古之气，正如他人的形象一般，在病弱弱的谦和外表下，其实压抑不住一种伟丈夫的强健硬气。

因为有气藏匿于其中，气韵行去无踪，于自然随性中别开生面，这使他的散文自有一种率性奇诡的美学格调。贾平凹的文章于自然拙厚中又总是散发着诡异之气，有时读来觉得随意质朴，但拙中有雅，朴中有趣，不失自然之韵。他又总是对事物有一种偏执的玩味之意，并且一直要引向神秘不可知或空无方才罢休。因此，于看似纯朴自然之中，透出一种无穷无尽的格调。他的一方天地，随你进出，但你未必都能体味到妙处。也因此，让人多有琢磨不透之处。<sup>③</sup>

① 贾平凹：《文章四家·贾平凹》，文化艺术出版社，2011，第65页。

② 关于贾平凹散文的佛理禅趣的论述，可参见吴艳：《论贾平凹、林清玄散文的佛理禅蕴》，《当代文坛》2008年第1期。

③ 有研究者注意到贾平凹散文的空间意识，这或许与他的语言风格有关，或者反过来说，贾平凹的风格有空灵通透一面，这与他的空间意识有关。王兆胜认为，贾平凹的空间意识比较独特：“它既是现实的又是梦幻的，既有对人的理解又有对天地自然的探索，更重要的是其立体感和不可知的神秘力量。换言之，在贾平凹的世界里，天地自然是神秘莫测，难以了知的；而作为个体的人却是弱小甚至卑微的。在这样的对应关系中，人与天地自然就形成了强大的张力效果，而作为天地自然的一分子——人，就可以细细地体味天地之宽以及宇宙的神秘伟力！”这或许构成贾平凹神秘主义的思想基础。参见王兆胜：《贾平凹散文的魅力与局限》，《当代作家评论》2006年第4期。

90年代，余秋雨<sup>①</sup>的散文风头最足，他的《文化苦旅》一时间洛阳纸贵，几乎人手一册。尽管说余秋雨的读者甚众，争议颇多，但我们依然要客观地看到余秋雨散文的意义和价值。批评家谢有顺曾表示他不喜欢“大散文”，但他对余秋雨的散文亦给予较高评价：“由余秋雨而起的大文化散文的热潮，就是典型的个人面对自然、历史时的一次突入和创造。在他身后，游记有了更深的人文追索的意味，历史也在个人视角下进行了现代阐释和精神重组。在散文本来已无所作为的领域，余秋雨以他的个人创造性，为散文重新进入自然和历史找到了一条秘密通道。”<sup>②</sup>我以为这是对余秋雨较为客观公允的评价。

余秋雨的散文数量丰富，影响最大者当推《文化苦旅》。《山居笔记》《霜冷长河》《行者无疆》等虽不及前者，但印数都在百万册以上，其影响也不可低估。余秋雨文化散文的独到之处，在于把文化考据与人文反思结合起来，开了“文化散文”（或“大散文”）先河。具体归纳有以下几个特征：

一、历史的事实性与悲剧意识。余秋雨的散文在90年代走红，有着深厚的文化背景。80年代的文化氛围是激进反传统，崇尚西学，对中国传统文化从批判到淡漠只有一步之遥。90年代以来，西学受到怀疑，原本崇尚西学的学院派学人也逐渐转向传统学术。<sup>③</sup>余秋雨的文化散文另辟蹊径，既承接了80年代反思传统的思潮，又契合了90年代转向传统、重新确立民族文化本位的历史转向。他的散文多是从对具体的文化遗址的考察入手，融入历史典籍的考证，这些考证从专业角度只是浅尝辄止，但对于普通阅读者而言则是自然、历史与人文兼融并蓄。当然，这得益于余秋雨自然而巧妙地引入的反思视角。他的反思落在“苦”字上面，这说明他依然保持

① 余秋雨（1946—），出生于浙江省余姚县慈溪。1968年毕业于上海戏剧学院戏剧文学系。1983年之后，出版了一系列学术著作如《戏剧思想史》《中国戏剧史》《观众心理学》《艺术创造论》，1985年成为当时中国大陆最年轻的文科教授。1986年被任命为上海戏剧学院副院长、院长。80年代后期开始写作《文化苦旅》等文化散文，后有《山居笔记》《霜冷长河》《千年一叹》《行者无疆》等作品出版。

② 谢有顺：《死的历史，活的理解》，载《此时的事物》，江苏教育出版社，2005，第157页。

③ 有关当代知识分子的这一转向问题，可参见拙文《反激进与中国知识分子的选择》，《东方》1994年第1期。

着对传统中国的批判。但他的批判性反思不再如 80 年代那么激进，而是在反思传统中发现传统之美。苦中有美，苦中有味，苦中有意。这就是“文化苦旅”中的“苦”所具有的多重性。他非常擅长选择并书写典型的、隐含着传统文化悲剧性的历史事实，激起人们强烈的共鸣，给人以更深刻的印象和心灵的震撼。

二、从容的叙述与细致的描写。余秋雨的散文描写性并不强，但镜头感或画面感颇强，给人细腻鲜明的印象。余秋雨总是从自己的个人经验入手，再到所讲述的对象。这使他的叙述有一种亲切诚恳之情，也让读者有一种信任感。最典型的当数《文化苦旅》中的《风雨天一阁》。他从自己与天一阁的错过说起，最后是在一场大风大雨之后才造访天一阁，由此开始讲述天一阁的故事。这个故事历经沧桑，上至明清，下及近代当下，时间跨度颇大，但余秋雨的叙述却从容不迫，娓娓道来，历数天一阁的成长繁盛和颓败。《山居笔记》中的《苏东坡的突围》《抱愧山西》也是如此。作者从个人的经验和心情入手，而后才转到要讲述的正题上。文章开头就有作者的声音，作者的情感态度，这样的叙述者始终在场，他也非常自如地出入于文本中。余秋雨的叙述很强调细节，他选择故事注重典型性，对细节也注重典型性，那些情节和细节都颇有动人之处。《风雨天一阁》中放进一个钱绣芸的故事，看似多余，其实内涵更有意味。钱绣芸为了读天一阁的书而嫁到范家，但终其一生她都未能如愿，此情可悲可叹。后来天一阁遭到小偷践踏，这又是谁曾料得到的呢？读余秋雨的散文不得不承认，他取材很有讲究，夹叙夹议穿插的小故事也非闲来之笔，总是能起到以小见大的作用，因此而显得精当巧妙。

三、感伤的抒情格调与反思性。在余秋雨从容的叙述中透出一种感伤的抒情格调，他并不做直接抒情，偶有景致描写也十分节制，那种情调是从他的叙述中，从事件、事物和人物的存在际遇中自然透露出来的，怨而不怒，哀而不伤。也有人因此认为他的情感和思想都缺乏力度，没有彻底性。但是，有些散文写出了人的命运就足够了，讲述者的感情和议论也无需过度强烈。《酒公墓》写穷愁潦倒的张先生一生的命运，这个留学美国研究逻辑学的人，回到中国后，等待他的命运是如此不合逻辑，使他一步步走向绝顶的荒谬，最终是在家乡为人书写墓碑以度残年。作者写道，那

年深秋回到家乡，被满山漂亮的书法惊呆了，不禁又一次上山在墓碑间徘徊：“我想，这位半个多世纪前的逻辑救国论者，是用一种最潦倒、最别致的方式，让生命占据了一座小山。他平生未能用自己的学问征服过任何一个人，只能用一支毛笔，在中国传之千年的毛笔，把离开这个世界的人慰抚一番。”<sup>①</sup>这是一个如同鲁迅笔下的孔乙己的故事，也是近代中国的一种写照，余秋雨写来，另有一番滋味。余秋雨只是写出人物的遭遇，而那种忧愤沉郁的反思自然流宕于其中。当然，虽为“文化苦旅”，余秋雨也常叙写轻松的自然景观，《阳关雪》《沙原隐泉》《三峡》《洞庭一角》等，都在较为平静的叙写中，透出一些感伤情调。这些散文情感不是很激越，有一种平淡平静的心境，与历史和自然的对话，有体验，也有思考和感怀。

余秋雨们在这个时代的成功，应该理解为是这样一个文化转型的时代造就了这样的“文化英雄”。文化越来越多元化且分层化了，特别是大众读者的兴起，阅读方式的改变，休闲娱乐的合法性，使散文具有了更大量的读者。事实上，我们也不宜把知识精英与大众的对立绝对化，周国平、贾平凹、余秋雨们正是折射出当今中国人的精神世界的多样性的镜子。不只是不同阶层的人，就是同一个人，在不同的时期也会释放出自己不同的侧面与不同的兴趣。“我”的身上可能有知识精英的品格，但也有可能（在某些时候）具有大众或小资的阅读趣味。我相信，大学教授中热爱金庸、欣赏余秋雨的大有人在。在这样的时代，俗与雅、先锋与时尚、大众与精英，固然鲜明对立，但经常也有可能混淆，它们之间的鸿沟与界线未必不可跨越。<sup>②</sup>

在当代，张承志是一位追求雄奇激越情感的作家。在当代散文作者中，张承志虽然不是以散文家而著称，但他的数部作品，却无疑是当代散文中的独异之作。他在90年代初期出版的《心灵史》是当代散文写作中的一部奇书。<sup>③</sup>显然，这是一部大书，一部超级之书，本章节无力在这里全

① 余秋雨：《文化苦旅》，东方出版中心，1992，第241页。

② 60年代，美国先锋派作家、批评家莱斯利撰文《填平鸿沟，越过界线》，阐述后现代时代文化的混杂情况。

③ 这部作品虽然在文体划分方面有时被当作小说，但我以为还是划为“大散文”更妥。此前还有《黄泥小屋》和《西省暗杀考》，这些都介于小说与散文之间，不过后两部作品的小说味更重些。

面阐释它。作者的书写处于激动和不安之中，那是肉躯和灵魂都被撕扯得疼痛之后“灵感如潮水涌来”才有的写作。面对温暖的黑暗，面对大西北雄浑苍凉、大门洞开的黄土高原，作者说：“我被灵感和冲动窒息了。我如此渺小；而辽阔的世界却在争抢着我。谜底全数公开，本质如击来的大浪，数不清的人物故事熔化着又凝固成一片岩石森林。我兴奋而恐惧，我真切地感到自己的渺小。我只想拼命加入进去，变成那潮水中的一粒泡沫，变成那岩石中的一个棱角。然而我面临的使命却是描述它们。”作者说，1984年隆冬，他单身走进了大西北，用了整整六年时间去体验西海固回民的生存历史。这部散文就是讲述西海固（即宁夏南部陇东山区西吉、海原、固原三县的简称，也是黄土高原东南角的回民山区的代名词）回民的生存史。更准确地说，他重点书写的是中国伊斯兰教中的一个派别哲合忍耶<sup>①</sup>。张承志的讲述在久远的历史与现实之间穿梭，他要写出这个派别如何为了内心信仰和人道受尽了压迫、付出了不可思议的惨重牺牲的事迹。这是关于哲合忍耶这个教派为了生存而浴血的历史，也是关于马志文这个沉默的回民信徒的故事，也是关于一箱书籍流传的故事……对于张承志来说，他要写出的是那种奇特的感情——一种战士或男子汉的渴望皈依、渴望被征服、渴望巨大的收容的感情。张承志从曾经的执着的红色信念转化为宗教之绝对精神，世事沧桑，其变化不可谓不大。确实，没有一本书能怀有这样激荡的心灵，能以如此纯粹的精神写作自己崇敬的事物，拷问自己的灵魂和信念。我知道张承志这样的写作只能是极其少数，或者说绝无仅有，这既不能作为文学或散文的最高精神尺度，但也不能被人们轻易跨越，这是当代散文的博大奇书，汉语写作因此而有它闪闪发光的质地。

张承志后来还有《以笔为旗》《致先生书》《清洁的思想》以及《荒芜英雄路》等散文，高调倡扬崇高、真诚、正义等价值观念。在《荒芜英雄路》的后记中，他说：“当生存的大潮席卷中国而来的今天，我放弃自己曾

---

<sup>①</sup> 哲合忍耶，是中国伊斯兰教四大门宦（哲合忍耶、虎夫耶、杂德忍耶、库布忍耶）之一，原为阿拉伯家伊斯兰教中的一个派别，盛行于也门王国一带。公元18世纪中叶传入中国，逐步成为中国伊斯兰教各门宦中人数最多、传播区域最广、教权比较集中的门宦。另，哲合忍耶系阿拉伯语，意为“高念”或“彰明”，故又称“高念派”或“高赞派”，自谓“明扬正道”。

在《心灵史》中流露过的、终止自己的文学写作的打算，因为中国、你们，还有我，都更需要真诚正义的文学。”他表达自己的理想是“做中华的儿子，为中国输入烈性的血”。《心灵史》曾经要进入一种独特的生存史与宗教史，那时张承志以为他之后会远离文学，实际上，文学无所不在，并且可以以任何方式存在。

来自军队的作家周涛<sup>①</sup>的散文有一股军人豪气，身处大西北，这使他的散文更添了苍茫遒劲的格调。周涛擅长写马写猛兽，他闻名遐迩的散文有《巩乃斯的马》《饮马》《高榻》《白马夕阳》《过河》和《猛兽》等。在描写这些勇猛的动物时，周涛在体会生命的豪情。<sup>②</sup>他以宽广无边的大自然为背景，以生生不息的动物为生命的象征，要突进生活力旺盛的那种源泉里去，发掘生命里面的韵律和诗意。可以说周涛是以诗为文。他渴望人类也有如此野性热烈的生命，与自然同在，生活才是伟大的造化。另外，王充闾的游记，马丽华关于西藏的散文，都有一种宽广雄奇的神气。

王小波的散文在90年代后期也激起相当的反响。王小波的散文也如他的小说，有一股自由放任的习性，但其散文却更具理性思想，可以看成是他的自由主义思想的直接表露。散文集《我的精神家园》发扬散文的批判精神，以近乎杂文的形式，对历史上的悲剧、社会的不公、人性的荒谬进行批判。其机智幽默的语言，率性洒脱的行文风格显示出他独有的个性。

这一时期还有“学者散文”，显示出与“文化散文”（或“大散文”）颇为不同的特性。实际上，“学者散文”又何尝不是“文化散文”？只是典型的“文化散文”还兼有长篇大论的特点，或者诉说历史由来，委婉而漫长。而“学者散文”更倾向于学术随笔，信手拈来，皆成妙笔，讲究的是

① 周涛（1946—），祖籍山西，少年随父迁徙新疆。1969年毕业于新疆大学中文系，现为新疆军区创作室主任。曾出版诗集《神山》《野马群》，散文集《稀世之鸟》，长篇散文《游牧长城》《中华散文珍藏本·周涛卷》《山河判断》等。

② 有关周涛散文表达生命意识的论述，可参见潘大华：《生命之树常绿》，《当代文坛》2000年第2期。



学识和体悟，通常是点到为止，耐人寻味。<sup>①</sup>

“学者散文”不像“文化散文”那样具有市场效应，大多只是人文学者的“业余写作”，因而它体现出比“文化散文”更朴素的行文风格，更深沉的思考姿态，语言带着学术味，同时也较少“文化散文”那种自由洒脱的亲合力。张中行的《负暄琐话》《负暄续话》《负暄三话》以及《流年碎影》等随笔以古语“负暄”作书名，传达出晒着太阳聊天的闲散、温暖情趣，而在这样轻松的行文氛围中，将古今中外、经史子集的学问贯穿于其一生历尽沉浮后对人情世态的洞明中，赋予其文以密集的知识含量和智慧的人生品味。

在“学者散文”中，南帆<sup>②</sup>的散文独树一帜。南帆以做文学批评著称，充足的学理准备，长期的思辨训练，对事物的敏锐分析能力，这些都为其学者散文打下印记。从20世纪90年代中期开始，南帆写作和出版了《文明七巧板》《星空与植物》《追问往昔》《自由与享用》《叩访感觉》《没有重量的生存》《辛亥年的枪声》《关于我父母的一切》等多部散文随笔集，并且主编有《美文典藏》与《七个人的背叛》等现当代散文选集。<sup>③</sup>南帆的散文对现象和事物有其独到的观察和运思，也有非常丰富的感觉力穿行于他的描写和叙述空间。他并非只做学理式的议论，他的《关于我父母的一切》，对历史记忆叙述的那种平静和悠长的语调，感人至深。他的散文显然受蒙田、帕斯卡、博尔赫斯、罗兰·巴特等人的思想随笔的影响。孙绍振

① “学者散文”这一概念最早在1963年由台湾诗人余光中提出。余光中在《剪掉散文的辫子》中将中国散文分成“学者散文”“花花公子的散文”“浣衣妇的散文”“现代散文”四种。将“学者散文”定义为“融合情趣、智慧的文章”，“它反映一个有深厚的文化背景的心灵，往往令读者心旷神怡，既羨且敬”，说它“限于较少数的作者”，以钱锺书、梁实秋、李敖为典范。喻大翔在《中华二十世纪学者散文综论》中将“学者散文”界定为：“百年来大陆、台湾、香港和澳门各门学科学者创作的，具有现代学者思维特征、价值取向、知识理想、话语方式和文体风格等富有从内容到形式各类要素的散文作品。”显然，余光中对“学者散文”赞赏有加。

② 南帆（1957—），福建省福州市人，本名张帆。1982年毕业于厦门大学，1984年研究生毕业于华东师范大学，1984年至今在福建社会科学院文学研究所工作，现为福建社会科学院院长。主要从事现当代中国文学和文学理论研究。已经出版《冲突的文学》《文学的维度》《隐蔽的成规》《敞开与囚禁》《双重视域》《文学理论》《后革命的转移》《五种形象》《关系与结构》等学术专著、论文集多种。有多部散文随笔集《叩访感觉》《辛亥年的枪声》《关于我父母的一切》等。

③ 哈雷：《思想有多远，文字就走多远》，《文学报》2007年11月16日。



对南帆散文评价甚高。他概括南帆散文的艺术特点为“反抒情倾向”，这为其散文语义的“去蔽”与开启“审智”的言说方式提示了新的向度。孙绍振对抒情散文颇多批评，他更重视散文丰富复杂的表现方式，南帆散文的学理含量和思想素质为他所首肯。他认为南帆超越了抒情又没有陷入抽象，而是“凭着丰富的、独特的感觉，他的智性的概括获得了相当饱和的审美的力量，凭借着别出心裁的亚审美逻辑和话语内涵重构，创造了自己的感觉和智性交融的艺术世界”；并且指出，南帆的散文昭示了一种新的散文美学：“散文艺术形象的可感性，并不一定和情感的渲染联系在一起；当理念和感觉联系在一起，感觉得到深化的同时，感染力就油然而生。”<sup>①</sup>

陈平原在中国现代文学研究领域当数翘楚，他也经常写散文，对当下的热点问题有所思考，笔锋锐利，文字洁净隽永，人文底蕴醇厚。在《学者的人间情怀》《书生意气》《大学何为》等书中探讨人文知识分子的精神取向，大学的精神价值，学术的纯粹意义以及学术与政治之间的复杂关系等等，体现出学者对学术的坚守和执着。亦有多篇以散文笔调讨论史学品格、民族主义、现代出版制度等等问题的文章，学理意趣与思想洞察，别有一种格调情怀。

此外，刘小枫的《这一代人的“怕”与“爱”》，赵园的《窗下》，乐黛云的《四院·沙滩·未名湖》，谢冕的《红楼钟声燕园柳》，温儒敏的《书香五院》，洪子诚的《我的阅读史》《两意集》（与么书仪合著）以及雷达的《雷达散文》等也被认为是学者散文的精彩之作。

从90年代初走向图书市场的散文热，到后来散文与主流文学（依然怀着创新的愿望）的迅速分化，散文的传播和阅读已经成为消费文化的一部分，这也必然深刻影响到散文的写作。小说作为文学的主流，还有一个批评群体时常发出创新的期待；而散文面对的只是读者的市场，这让散文写作要保持独立的思想高度和写作理念很不容易。

网络时代的到来，也使得对散文的研究和阅读面临着很多新鲜而复杂

<sup>①</sup> 孙绍振：《迟到的现代派的散文——论南帆在当代散文史上的意义》，《南方文坛》2001年第3期。

的状况。诸如博客的出现和风行，就是一个值得关注的现象。<sup>①</sup>一方面，新浪、搜狐等知名网站纷纷邀请具有影响力的文化名人开博客，点击率可达日以数万计；另一方面，任何人都可以在网上开辟自己私人的空间或日志，成为小范围的交流方式甚至纯粹个人日志。这样的写作不需要经过报纸杂志、出版社等传统媒介的审查，便可直接进入大众阅读空间，亦不需要承担文字责任。这样的写作既是隐秘的私人性的，又暴露给公众，仿佛一个人躲在暗处散发传单。博客写作具有奇怪的密室性质与超级公众性的二重混合特征。由此也可见，一方面，网络上的博客散文写作更加自由随意、丰富多样，呈现出文字传播前所未有的普及性；另一方面也在散文的文体规范、阅读期待和研究途径上向传统文化秩序提出了挑战。在博客时代，“历史化”，乃至“历史”这个概念本身，可能真正地被粉碎了。

新时期以来散文在“真实/个人叙述”与“建构/宏大历史”之间所做的种种穿行，或许只能在文学史中找到其曾经的意义，现在，它们都在消费社会以及网络空间里烟消云散。真实、个人、思想、历史……，所有这些，还会有多少意义遗留下来？楼肇明曾经这样评价“文化散文”：“以20世纪人文科学和艺术哲学的最新成果为自己的观察工具，从而避免了先贤们的偏颇……文化批判鞭辟入里，攀登上了一个新的思想高度和深度。”<sup>②</sup>这是否是一个从未实现的梦想呢？对于“文化散文”如此，对散文的未来不更是如此吗？

## 新时期儿童文学：从传统的回归到现代的新变

新时期以来的儿童文学伴随着思想解放运动一起发展，也经历了复苏、推进、整合及至多元格局形成的过程。只不过儿童文学以其特殊性寻觅着自己的道路。儿童文学一方面有赖于整体的文学形势的变化，另一方面也可看到整体的文学形势对其特性构成的压力。儿童文学如何保持它自身的单纯性或者说“儿童性”，始终是一个艰难的过程。

① 到2008年，新浪网的博客日浏览点击率超过1亿。

② 楼肇明：《当代散文潮流回顾·序一》，《文艺评论》1988年第1期。

50年代的儿童文学曾经有过受到重视的短暂时期，但随着政治教育的严重干预，儿童文学的政治教化作用被强调到过分的地步。70年代儿童文学的出版凋零荒芜，仅有的一些出版物也都渗透了政治说教色彩。新时期之初，儿童文学与主流文学相呼应<sup>①</sup>，书写十年“文革”给青少年留下的心灵创痛，也是在呼唤人性、人的尊严的纲领底下来讲述少年儿童的故事。这一时期有一批作品出版，如儿童文学新人新秀作品选《白脖儿》<sup>②</sup>，儿童文学园丁奖集刊《老鼠看下棋》<sup>③</sup>以及1963至1983年《〈儿童文学〉二十年优秀作品选》<sup>④</sup>。经历过历史反思之后，儿童文学转向了自身的建设，更注重对儿童的心灵培养和道德精神的提升。这一时期有些作品，如王安忆的《黑黑和白白》、郑渊洁的《金鱼》、庞天舒的《我和小黑》、邱勋的《雀儿妈妈和它的孩子》、宗璞的《鲁鲁》、李晓仁的《暖心》、程玮的《淡绿色的小草》、黄蓓佳的《小船、小船》、胡尹强的《老师，我们等着您》等等，都写得真情实感，弥漫着人情味，写出了孩子们的爱心以及爱如何作为孩子成长的心灵抚慰。<sup>⑤</sup>不过，新时期的儿童文学还是比较偏向于教化的作用，继续在儿童文学中注入有关社会现实的问题。徐怀中《明天我要起得更早》、燕潮《爸爸不在身边》、董宏猷《清香清香的李子花》等，都以细腻的笔法揭示了儿童生活折射出的成人世界的问题。此外，对儿童教育问题的反思也开始引起儿童文学作家的关注，如丁阿虎的《祭蛇》、刘健屏的《我要我的雕刻刀》等，都显示出作者思考的真挚与深切。<sup>⑥</sup>

80年代，儿童文学也从初步的论争转向更为扎实的研究。对儿童文学的性质功用的看法，构成了新时期重新廓清儿童文学理论的前提。早在60

① 儿童文学的相对概念应该是“成人文学”，但“成人文学”有其特殊含义，容易引起歧义，在英文中，“成人文学”指18岁以上的成人读物，也就是带有情色的读物。因此，在这里用“主流文学”与之相对。

② 《白脖儿》，四川少年儿童出版社，1982。

③ 《老鼠看下棋》，中国少年儿童出版社，1983。

④ 《〈儿童文学〉二十年优秀作品选》，中国少年儿童出版社，1983。

⑤ 参见赵伶俐：《80年代儿童小说主题走向概观》，《当代文艺思潮》1985年第3期；也可参见孔范今等总主编，胡健玲分卷主编《中国新时期文学研究资料汇编·儿童文学研究资料》，山东文艺出版社，2006，第75页。

⑥ 赵伶俐：《80年代儿童小说主题走向概观》，载孔范今等总主编，胡健玲分卷主编《中国新时期文学研究资料汇编·儿童文学研究资料》，山东文艺出版社，2006，第77—78页。

年代初，就强调“儿童文学是教育儿童的文学”，这在80年代初被再度提出，其主导思想就是要用社会主义思想教育少年儿童。鲁兵《教育儿童的文学》（少年儿童出版社，1982年）最早反映了这方面的理论争论。贺嘉的《坚持儿童文学的现实主义精神》（《儿童文学研究》第13辑）等文章，则要强化儿童文学的现实主义传统。但这一观点也遭到不同立场的挑战，儿童文学作家们更倾向于认为儿童文学的教育功能只是其基本功能，同样重要的应体现在认识、审美和娱乐功能方面。有代表性的文章有：刘厚明的《导思·染情·益智·添趣——试谈儿童文学的功能》（《文艺研究》1981年第4期），王若望的《儿童文学和教育》（同上），陈子君的《要继续研究儿童文学和教育的关系》（《儿童文学研究》第17辑）等。<sup>①</sup>在这种讨论的基础上，有理论家进一步提出“儿童文学首先应该是文学”这一命题，儿童文学的审美特性开始回归，也随之更具体地被分为幼年文学、童年文学和少年文学三个部分<sup>②</sup>。当然，这一论点在新时期之初强调儿童的文学性和审美趣味方面起到积极作用，但对儿童文学的文学性过分强调，是否会损伤其“儿童的”特点则是值得重视的问题<sup>③</sup>。在整个80年代，强调儿童文学的文学性，其实是文学与政治分离的一种委婉表达。主流文学界一直在讨论文学与政治的关系，80年代中期以后，已经形成了文学“向内转”、文学回到自身的论点，儿童文学也对这一论点进行呼应，这无疑儿童文学前进的标志。

在理论论争的同时，这一时期也出现了一系列关于儿童文学或某一文体的基本理论书籍，如洪讯涛的《童话学》（讲稿）<sup>④</sup>，任大霖的《儿童小说创作论》<sup>⑤</sup>，陈伯吹的论文集《儿童文学在探索中前进》<sup>⑥</sup>，张锦贻的《儿童文

① 顾建美：《新时期以来儿童文学研究述评》，《文教资料》1999年第2期。

② 1985年在全国儿童文学教学研讨会上系统地提出了关于“少年儿童年龄特征的差异性与多层次儿童文学分类”的观点。有关概括可参见王泉根：《八九十年代中国儿童文学的新潮与传统》，《西南师范大学学报》1999年第11期；或参见孔范今等总主编，胡健玲分卷主编《中国新时期文学研究资料汇编·儿童文学研究资料》，山东文艺出版社，2006，第292页。

③ 这一问题在90年代初受到一些质疑。朱自强撰文指出，儿童文学就是儿童的文学。即是说在儿童文化大系统里强调文学性，在文学大系统里强调儿童属性，这样才能把握住儿童文学的本体意义。朱自强：《新时期少年小说的误区》，《当代作家评论》1990年第4期。

④ 洪讯涛：《童话学》（讲稿），安徽少儿出版社，1986。

⑤ 任大霖：《儿童小说创作论》，中国少儿出版社，1987。

⑥ 陈伯吹：《儿童文学在探索中前进》，四川少儿出版社，1982。

学的体裁及其特征》<sup>①</sup>，汪习麟的《儿童诗散论》<sup>②</sup>，贺宜的《漫谈童话》以及四川少年儿童出版社（五院校合编）和湖南少年儿童出版社（蒋风主编）同于1982年出版的《儿童文学概论》等。此外，还有大量的理论文章。<sup>③</sup>这些理论进一步廓清了儿童文学的概念，阐述了儿童文学与现实的关系，力图给儿童文学以一个恰当的位置，尤其是给予儿童文学以自身的独立性和自足性。尽管这些理论还显得不够深刻有力，但它与新时期的文学思潮一并涌动，构成了当代文学最有活力的部分。

从理论批评的角度，就儿童文学的思想内容可以概括为如下一些种类：“问题小说”“战争小说”“代沟小说”“断乳小说”“小小男子汉小说”“工读生小说”“探索小说”“悲剧小说”“动物小说”等，这些划分适合于理论研究，但作品的意义永远会大于理论划分。总体来说，揭示人性之善恶美丑与讲述少年儿童的成长这两方面，乃是儿童文学最基本的两大主题，而且这两大主题是紧密融合在一起的。揭示人性之善恶美丑也是为了给少年儿童以启蒙教育，在具体的作品中，少年儿童也是认识到人性之善恶美丑才真正成长，成长就是对世间事物之真理性 and 善恶美丑的体认。

成长的主题，其实包含双重的含义。从表面上看，它所关注的是作为个体的少年儿童的成长；从深层领会，它却是立足于个体的具体生命，塑造着“民族未来的性格”。专心潜入儿童的世界并不是对现实责任的逃避。恰恰相反，正是这种心无旁骛的姿态，为儿童文学两种现代性精神的健康回归与有效延续提供了潜能。

对于这一贯穿在整个儿童岁月中的生命旅程，作家们发现了诸多的书写空间。由于少年儿童的成长环境多是校园，所以以校园生活为成长背景和题材的作品占了相当的比重。进入90年代，儿童文学对成长的书写更偏向于以校园为背景。其中较为著名的作品有上海女作家秦文君以校园生活为题材的四部曲：《男生贾里》《女生贾梅》《小鬼鲁智胜》《小丫林晓梅》。秦文君的小说生活感强，贴近当代少年儿童的生活常态。其对儿童心理的

① 张锦贻：《儿童文学的体裁及其特征》，内蒙古人民出版社，1983。

② 汪习麟：《儿童诗散论》，陕西少儿出版社，1984。

③ 参见顾建美：《新时期以来儿童文学研究述评》，《文教资料》1999年第2期。

把握和刻画达到了炉火纯青的地步。同时，她采用的叙事结构也令小朋友们喜闻乐见，语言幽默诙谐。其中塑造的诸多小主人公，深受小读者们的喜爱。此外还有江苏女作家黄蓓佳的校园长篇《我要做好孩子》《今天我是升旗手》，河北作家董天袖的北方少年长篇《纸风车》，以及由王小民等六位第一线的中学教师写的“‘蓝宝石’少儿长篇小说丛书”等。这些校园长篇并没有将视野局限在狭小的围墙之内，而是把触角伸向了社会空间，把少年儿童的成长放在了时代的整个背景下进行思考，涉及当下的经济改革、社会文化的转型等新鲜的时代命题，既有细腻敏感的儿童心理，又有鲜活沉实的现代气息。

要论及成长主题，有必要对代表作家进行重点阐释，这样才能更好地理解新时期儿童文学对成长主题的表现。在这方面，刘健屏、常新港、曹文轩无疑是三位最出色的儿童文学作家。

刘健屏<sup>①</sup>的《我要我的雕刻刀》，原载于《儿童文学》1982年第10期，获首届全国优秀儿童文学奖。小说以第一人称讲述学生章杰喜爱雕刻却遭到“我”这个老教师批评指责的故事，这个故事中隐藏着另一个故事：章杰的父亲碰巧也是“我”20年前的学生，他当时还是班长，因写了暴露大炼钢铁饿死人的作文，被“我”保护下来，但也不再为“我”所信任，从此他就变得平庸麻木。从章杰父亲的身上，“我”深刻省悟到，漠视甚至压制少年人的天性和志趣，按照统一的模式去要求他们每个人将会扼杀他们身上的潜质。小说具有很强的现实批判性，从叙述人的角度看，小说以自我反思的笔法，批判教育领域长期存在的漠视学生人格，压制孩子天性，禁锢学生个性追求的种种弊端。小说的自我反思，显然是契合了主流文学在80年代初开始关注的个性问题，这是人性论、人的尊严和价值在儿童文学领域的合理延伸。小说笔调委婉细腻，人物形象刻画富有生活气息，小说的叙述视角是成人的眼光，但真正的主角却是少年人，也写出一个追

---

<sup>①</sup> 刘健屏（1953—），出生于江苏昆山，1970年开始发表作品。曾任江苏人民出版社《少年文艺》杂志小说编辑，后任江苏文艺出版社社长兼总编辑，2006年起任江苏人民出版社社长兼总编辑。刘健屏的作品颇丰，著有长篇小说《初涉尘世》《今年你七岁》，短篇小说集《漫画上渔翁》《孤独的时候》《风筝在天空飘》，曾获第二届全国优秀儿童文学奖、宋庆龄儿童文学奖。



求个性独立，渴望长大成人而有抱负的少年的形象。当然，成人视角也多少使少年成长的故事打上了过于理性化的痕迹。

刘健屏的《今年你七岁》获第二届全国优秀儿童文学奖、宋庆龄儿童文学奖。小说以一个父亲的叙述视角来看七岁儿子刘一波（阿波）的成长历程。七岁是入学的年龄，从家庭到学校，正是儿童生活发生重要转折的时刻，学校只是一个介入的生活场景，小说主要描写的还是家庭里的生活。小说在家庭寓教于教的氛围中，展现了一个天真自信、活泼开朗的儿童生活画面，真实入微地刻画了一个七岁儿童的心理，充满稚气的对话颇为传神，细节也相当有生活气息，塑造了一个小小的男子汉的形象，在稚气的童年中融入了阳刚之美，将教化意义融合到了具体的叙述之中。可以说，这是一部儿童文学创作中不可多得之优秀之作。

常新港（1957—）也是当代中国儿童文学创作中的实力派作家，他在26岁写出小说《独船》，随即获得中国作家协会颁发的第一届全国优秀儿童文学奖。此后又两次获此殊荣。常新港在儿童文学界获奖无数，这说明了他在儿童文学界所获得的认同度。

《独船》讲述少年石牙的母亲因一场暴雨，在小黑河里淹死了。父亲张木头认为妻子的死是因为没有人出手相救，于是便断绝了与村上人们的来往，买了一条船独自捕鱼，和儿子石牙相依为命，父亲捕鱼也不卖给村上的人。石牙因为父亲独往独来的生活方式，遭到同学们的冷落甚至打击，他在心里十分怨恨父亲。同学王猛一直是他的对头，可当他得知王猛因他母亲得病，要捕鱼给母亲吃时，他又义不容辞帮助了王猛，结果被父亲痛打一顿。后来，又是一场暴雨来临，王猛为了给妈妈捕鱼被河水卷走了。石牙关键时刻用独船救了王猛，自己却像当年的母亲一样，被河水淹死了。张木头知道后悲痛不已。这篇小说一直被儿童文学评论界称为悲剧小说的代表作。所谓悲剧小说，即是描写童年或少年的苦难和悲情的作品，如安徒生的《卖火柴的小女孩》，是对儿童的悲剧童年的刻画；都德的《最后一课》，是民族悲剧投射在少年儿童生活里的阴影。这些作品激起的是少年儿童的同情怜悯心或者是民族自尊和爱国心，培养教化他们坚强的品格和在困境中顽强不屈的精神。《独船》显然是把悲剧性发挥到了相当强烈的地步，悲剧矛盾冲突强烈，石牙母亲去世的



阴影始终笼罩着故事；人物性格也被推到极端，如张木头的性格非常固执，直到最后悲剧再度出现，儿子石牙死了，他才对自己有所反省，虽然已经于事无补。小说的情感、人物、性格的强度都具有主流文学的特点，这与儿童文学通常运用的温和平易的笔调颇不相同。这究竟是儿童文学小说艺术性发展的标志，还是有溢出儿童文学界限的嫌疑，这个问题尚有值得讨论之处。

常新港的另一篇小说《十五岁那年冬天的历史》<sup>①</sup>也是其久负盛名的代表作。小说讲述北方少年“我”（雷加）与班主任老师和另一同学班长刘征之间的冲突。“文革”期间，中国与一江之隔的邻国发生了冲突，战争一触即发。老师和刘征都来自南方城市，他们离开了当地，只有雷加一人独自待在防空洞里。雷加十分气愤，觉得老师和班长刘征在这关键时刻“临阵脱逃”，因而在心里对他们有强烈的不满甚至怨恨。常新港的小说在刻画人物性格方面相当用力，这主要依赖矛盾冲突的强度。少年人的矛盾通常由误会和偏见造成，而误会通常由性格和心理造成，常新港在人物的性格心理方面上下功夫。就儿童文学的文学性而言，常新港的小说无疑非常有力道，但也因此有评论家认为，常新港把少年文学成人化了。确实，过多主流文学因素的加入，使作品因对艺术性的追求，而牺牲了“儿童性”。例如朱自强对《十五岁那年冬天的历史》的批评中指出，小说对雷加的心理描写显得有些褊狭、自私和阴暗，以至于一个表现崇高爱国主义精神的题材，在常新港的笔下竟然写成了少年间的怨恨，而且作者对作品中的孩子进行了“上层孩子”“下层孩子”的划分，前者总是受到道德质疑，有一张讨厌的面孔和性格；后者则有道德和性格上的优势。<sup>②</sup>少年人的社会属性并不鲜明，有时承载太重的社会性的好恶，容易加入成人的态度立场，朱自强的批评在某种意义上不无道理。不过，中国当代儿童文学要追求文学性，有时不得不在艺术表现上下功夫，这就使少年人物的性格心理被表现

① 常新港：《十五岁那年冬天的历史》，《东方少年》1986年第2期。

② 朱自强：《新时期少年小说的误区》，《当代作家评论》1990年第4期。可参见孔范今等总主编，胡健玲分卷主编《中国新时期文学研究资料汇编·儿童文学研究资料》，山东文艺出版社，2006，第156—157页。

得比较极端，有时确实会伤害其纯朴自然的一面。

新时期后期以来，曹文轩<sup>①</sup>始终秉持自己独特的文学理念，在儿童文学创作中独树一帜。曹文轩从事创作较早，在新时期之初，他的小说《弓》就获得了《儿童文学》优秀作品奖；1983年，他出版长篇小说《没有角的牛》；1985年发表短篇小说《古堡》，获得当年度的《少年文艺》优秀作品奖；1991年出版长篇小说《山羊不吃天堂草》，奠定了他在儿童文学创作领域的重要地位。90年代后期是曹文轩创作最为旺盛的时期，他连续出版了成长三部曲《草房子》（1997）、《红瓦》（1998）、《根鸟》（1999）。进入新世纪，曹文轩的创作显得更加精致唯美，形成自己的独特风格。他的《细米》（2003）、《天瓢》（2005）、《青铜葵花》（2005）再次显示出不同寻常的艺术功力。《草房子》印刷超过300次，《青铜葵花》印刷超过200次。曹文轩倡导文学的唯美主义品格，在儿童文学领域，他标举积极肯定的价值观。他认为：“中国作家肩负着塑造中华民族的崭新性格的伟大历史使命……那么对于儿童文学作家来讲，这方面的责任则尤其重大。道理很简单，作为这个民族的老一代和中年一代已都无太大的可塑性，而新生代可塑性却很大。孩子是民族的未来，儿童文学作家是民族未来性格的塑造者。儿童作家应当有这一庄严的神圣的使命感。”<sup>②</sup>曹文轩是怀着一种使命感来创作儿童文学的，这也就可以理解，他的儿童文学始终以追求真善美为首要宗旨。曹文轩作品甚丰，这里就他主要的创作特色作简要阐释。

一、书写少年人曲折坚韧的成长世界。成长是曹文轩小说一以贯之的主题。“成长三部曲”或后来的作品，如《细米》《青铜葵花》，都与成长相关。曹文轩写成长无疑有独特之处，他的人物总是处在某种特殊的逆境

<sup>①</sup> 曹文轩（1954—），出生于江苏盐城，1974年入北京大学中文系读书，后留校任教至今，现为北京大学中文系博雅讲席教授。在理论批评方面，曹文轩也卓有成就。《中国80年代文学现象研究》（1988），《小说门》（2002）等理论批评著作，主要作品有小说集《忧郁的田园》《红葫芦》《蔷薇谷》《追随永恒》《三角地》等。长篇小说《埋在雪下的小屋》《山羊不吃天堂草》《草房子》《天瓢》《红瓦》《根鸟》《细米》《青铜葵花》《大王书》等。另有曹文轩文集、精选集等多种。2016年获得国际安徒生文学奖。

<sup>②</sup> 曹文轩：《中国80年代文学现象研究》，北京大学出版社，1988，第187页。

中，在少年时期猛然意识到自我与环境的冲突，成长的困扰和力量从这里展开。他的成长小说以对成长之力的内在书写来推进叙事。《草房子》中的陆鹤，从小是一个小秃子，人们都习惯叫他秃鹤，他也一直坦然接受，直到有一天，他意识到自己的缺陷，自我意识猛然间增强，开始难以接受这一事实。他的成长的困扰从这里开始，性格的内在撕裂和壮大也从这里展开。曹文轩的成长小说的出色之处就在于成长的困扰始终是内在性的，外在与内在构成一种非常直接的关系。人物的性格生长循着这种内在性来展开，外部世界的矛盾与内在性的重构形成一种始终较量的力的关系。《草房子》的特色就在于此。曹文轩最早的小说《城堡》也可以作如是观，他后来的《细米》写得更为清峻灵秀。《细米》一如小说的题名，显得更加细致甚至有些温馨伤感。细米的成长采取了爱情的形式，这与《草房子》中陆鹤的成长颇不相同。细米在对爱情的朦胧体验中不知不觉地长大成人，他与老师之间的朦胧的姐弟恋使得这种成长具有温馨的色彩。梅纹使细米从一个野孩子变成了一个“文明人”，这就是爱在成长中的积极力量。当然，这篇小说试图把稻香渡写成一个爱的乌托邦，力图抹去历史的痕迹，但梅纹依然携带着历史介入，她的故事隐含着历史的悲剧。在对这种悲剧的隐约体验中，细米的成长也被打上了历史印记。总的来说，曹文轩讲述的成长故事能在少年人的性格深处来伸出那种生长的力量，因而在他委婉纯净的叙述中时常有一种生命的力道坚韧地渗出。

二、永恒的儿童性。曹文轩的少年成长小说多写他的家乡江南水乡的生活，这也是他少年时代的生活记忆，那里包含着非常真切的生活体验。对于曹文轩来说，“儿童性”“童心”“童趣”等也是人性的一部分，甚至是人性中最持久、最具普遍性的一部分。与时下人们焦虑“如何书写当今的孩子们的生活”不同，曹文轩更乐于去看到“儿童性”的永恒的特征。曹文轩认为，“如何使今天的孩子感动？”这一命题的提出，等于先承认了一个前提：今天的孩子是一个一个的“现在”，他们不同于往日的孩子，是一个新形成的群体；如果持这种观点，“就觉得我们所面对的这个群体，是忽然崛起的，是陌生的，是难以解读的，从而也是难以接近的。我们甚至感到了一种无奈，一种无法适应的焦虑”，“感动他们的，应是道义的力量”。

量、情感的力量、智慧的力量和美的力量，而这一切是永在的”。<sup>①</sup>这一点构成了曹文轩儿童文学写作的一条精神定律，他要写作的是人性更深挚的那种本性，那种更具有普遍性的情感、心理和精神价值。他在《草房子》《红瓦》和《根鸟》里表现的少年成长生活，在今天依然会让80后、90后感动不已。尽管今天的社会现实发生了很大的变化，少年儿童的成长方式也发生了变化，有一部分文学去表现那些新颖的经验当然也有必要，但抓住人性更深刻的、更具有内在持续性的品质，则是文学包括儿童文学更恒长的追求。

三、肯定性的价值判断。曹文轩的作品有着非常鲜明的价值判断，善善恶丑十分清晰，他不愿做模棱两可的描写。孩子们辨别美丑善恶的能力不如成年人，需要给孩子们提示一个爱憎鲜明的情感世界。就这一点而言，也是儿童文学普遍存在的特点，曹文轩的小说在这方面做得更加明确，他的作品有一种明确而坚定的肯定性，他非常自信地欣赏他所肯定的善的、美的事物。读《根鸟》，不难看出，其中的几个人物虽然略有缺点，但是他们总是具有正面的积极性格，有着美好的灵魂，最终总是能克服困难，成就决不渺小的自我。他的那些作品都从一个农村少年或者中学生的视角出发，描绘在生命中留下印痕的苦难，讲述记忆中斑驳但也动荡的岁月；尘世的艰辛和人性的善良，成长的苦涩与收获的快乐在字里行间交织缠绕；普通的草根生活可以用优雅纯净的语调来铺展，贫寒青涩的童年少年命运在他的叙述中得到了灵魂的肯定与提升。

四、唯美主义的叙述。坚持古典性的唯美主义乃是曹文轩这些年来的美学追求。在现代主义咄咄逼人的思潮面前，这个追求显得有些落落寡合。但到了21世纪，现代主义美学的压抑性使相当一部分人感到疲惫，文学市场化带来的粗陋也让人们难以忍受。曹文轩的古典唯美主义因此显示出它的可贵价值。曹文轩的唯美主义风格在《细米》和《青铜葵花》里可以说达到了一个高峰。《细米》的描写十分细腻，江南水乡的自然风光和淡淡的

<sup>①</sup> 曹文轩：《追随永恒》，《作家通讯》2004年第5期。参见孔范今等总主编，胡健玲分卷主编《中国新时期文学研究资料汇编·儿童文学研究资料》，山东文艺出版社，2006，第52—53页。

感伤气息糅合得相当自如，小说叙事总是流宕着一种忧伤的情绪，有一缕缕抹不去的伤痛，也可从中看到他婉约节制的风格。《青铜葵花》的压抑感更强些，但描写依然十分充分。曹文轩笔下的少年人都有一种清净的面目，女孩子无一例外都淡雅如画，或是如春天般明媚灿烂。

曹文轩一直以写儿童文学作品著称，但2006年，他出版长篇小说《天瓢》<sup>①</sup>，讲述故乡苏北油麻地里的故事，尽管其中关于儿童少年的故事依然动人，但整部作品已经不是儿童文学，而是他对江南乡村的历史变故和人伦习性的表现。《天瓢》讲述两个从小一起长大的同伴杜元潮和邱子东，在共同爱恋程采芹这个地主女儿的漫长日子里，他们之间的友情中始终潜藏着男性之间的较量，这种较量不仅显示出人性方面的深刻歧义，同时也融合进深广的历史与阶级冲突。友情、爱欲与历史（权力）三种元素的有机结合，使得这部小说在纯净的风格中，隐含着颇为丰富的内涵。这部小说之所以在纯净明媚中来触及人性与历史的深度而又不留痕迹，就在于它始终是从最感性的身体体验出发，从自然的爱欲出发，把历史、阶级与权力关系自然地融合进人性的冲突与深化的关系中。

《天瓢》非常生动细致地描写了雨，不只是因为它以雨作为各章节的命名，同时也因为对雨的描写给小说叙事提供了氛围铺垫。小说隐藏着一个情节，也许是一个隐蔽得很深的关于历史轮回及其虚无的主题。杜元潮怀着对程采芹的爱恋，几十年来收集了程家土改流失的旧家具，建造了一座旧式大屋，让程采芹住在那里。乡土中国的历史，就是乡村地主阶级与乡村无产者轮回的历史，人物变换了，统治形式也改变了，但历史的内容还在那里——还是要重新回归人的统治。曹文轩的思考隐蔽得很深，但含义却十分深远。他的作品的美学特征十分鲜明，语言的简洁明亮、有节制的情感描写、温馨的感伤气息等等，流动着鲜明的古典浪漫主义情愫和唯美主义气韵。当然，过分追求美、节制、正面和肯定性的品质，也使曹文轩的这部作品虽显得完美，却少了锋芒和更强烈的狂野之气。也许这二者本就不可兼得，如此评述，多少有些苛求。曹文轩这两年转向创作玄幻小说，如他的长篇系列玄幻小说《大王书》中已经出版的第一部《黄琉璃》，

---

① 曹文轩：《天瓢》，长江文艺出版社，2006。

可以看出他的美学风格开启了豪放绚丽的面向，甚至有些崇尚狰狞之美，这是玄幻小说不得不追求的一种趣味。在这一意义上，曹文轩也试图借助玄幻小说拓展自己的美学风格。

当然，值得关注的儿童文学创作还有不少，特别是童话，在这里因篇幅所限难以论述。例如，郑渊洁的童话小说构成了当代儿童文学中最富有感染力的风景；杨鹏以其青年锐气，创作了大量的童话作品，也有广泛的影响；杨红樱的儿童文学作品以女性特有的细腻破解童心，温馨而富有感染力。另外，还有越来越多的校园文学，因为都处于儿童文学与青春文学的交界地带，这里就不加以论述了。





第十八章  
多元分化与“后文学”时代的到来

---



90年代中国文学趋向于多元分化，尽管传统现实主义的力量依然存在，但现实主义主要是作为一种艺术表现的基本方法起作用，而不是像五六十年代那样携带着强大政治律令来支配文学。现实主义的意义现在主要是指写实手法和面向现实的态度两方面，这其实是所有的主义和流派都在一定程度上需要依赖的叙事文学的基本表现方法。90年代的文学相对于新时期被描述为后新时期，相对于80年代的现代主义思潮被描述为后现代主义，这可以看出90年代文学与80年代的显著区别。至于我们在前几章讨论过的先锋派、女性主义、新写实、晚生代等等，已经非常清晰地描述出了80年代后期以来的文学变革和多元分化的局面。

柄谷行人在论述日本文学的现代性起源时在两个方面展开讨论：现代性文学的显著特征就是在心理特权和民族国家装置两方面展开有效的社会实践。<sup>①</sup>也就是说，进入现代的文学一方面以其细腻的情感，例如，发现风景，表达个人情感困扰乃至疾病的感受等，满足并同时塑造现代人的心理需求；另一方面是以宏大叙事提供现代的民族国家想象，作为维系国家政治共同体的一种有效手段。这两方面存在着矛盾和冲突，二者当然可以明显分离，此消彼长，或若即若离，但也可能作为前置的戏剧性的关系相互纠结，或可作为背景互渗互动，现代性文学就是在这两方面的紧张关系中来展开实践的。李泽厚曾经对中国现代文学的展开规律提出解释，即“启蒙与救亡”的双重变奏，尤其是救亡逐渐压倒启蒙构成了中国现代文学展开的内在逻辑。我们可以看到，在20世纪末期，文学作为民族国家想象建构的需求

---

<sup>①</sup> 参见柄谷行人：《日本现代文学的起源》，赵京华译，生活·读书·新知三联书店，2003。

功能普遍弱化，中国文学这样的现代性功能的弱化要晚近得多，但在90年代中期也已经开始。文学主要作为社会的心理特权在起作用，这种心理特权必然与原来的民族国家叙事构成紧张的冲突。多元分化局面实际上缓解了这种冲突，因为历史化的缩减，使这些疏离开来的部分在建构一种分散的，或者更加复杂的谱系，这使冲突不可能采取二元对立的形式，而是呈现为更加富于变化的交叉重叠结构。这样的状况，如果我们依然要以历史化为一种理论参照的话，那就只能理解为是一种“去历史化”，或走向“后历史”时期。

当然，在我们称之为多元分化的情境中，文学的存在前提应当是以作家、诗人个体为单位，我们试图勾勒出一个时期的文学史情境，也不可避免以一种相对具有概括性的范畴来建构这样的情境，否则就无法在一个时间跨度的视野中把握这个多元的形势。

## 多元分化格局与个人化写作

90年代中期以后，中国当代文学已经很难用潮流或鲜明的转折来描述其历史标记，更没有运动在其中推波助澜。“后新时期”之后，文学的现实已经难以在原来的历史格局中加以归纳和分类，当代中国文学开始进入一个个人化的写作和传播时代。<sup>①</sup>因此，我们能够捕捉到的历史标记，就是作家和作品本身，他们以其独自的书写方式标示着这个时代由文学坚守的山河岁月。

毕飞宇<sup>②</sup>以小说《青衣》《玉米》著名。他最早出名是因为张艺谋改编

① 有关“个人化写作”可参见本书论述新写实小说的相关注释。“个人化写作”乃是90年代中国文学变革的重要特征。这一概念是相对于80年代，以及中国当代文学的现实主义审美规训体系而言的，当然，“个人化写作”也面临重新“历史化”的可能。有关论述可参见吕永林：《何谓1990年代的“个人化写作”》，《上海文学》2008年第8期。该文是对“个人化写作”概念梳理最清楚的文章。

② 毕飞宇（1964—），出生于江苏兴化，1987年毕业于扬州师范学院中文系，曾在特殊教育学院从教，在江苏作协任专业作家多年，2013年起被南京大学文学聘为教授，兼任江苏省作家协会副主席。1991年在《花城》发表第一篇小说《孤岛》，1997年出版小说集《慌乱的指头》，另有《毕飞宇文集》四卷，2005年出版长篇小说《平原》，2010年凭《玉米》获英仕曼亚洲文学奖。2011年凭长篇小说《推拿》获得第八届茅盾文学奖。

电影《摇啊摇，摇到外婆桥》，这部电影改编自李晓的《门规》，毕飞宇把自己据《门规》创作的剧本改写成一部长篇小说《上海往事》。小说讲述黑帮老大唐老爷与舞女小金宝的情爱恩怨，揭示了上海早期的传奇往事，那是乡村地主阶级、城市地痞建构上海现代城市社会的传奇过程。

毕飞宇一直怀有颇为现代的小说意识来寻求个人突破之路。他生活于江苏南京，那里是产生了苏童这类先锋派主将的地界，毕飞宇与苏童关系密切，苏童后来写出《妻妾成群》，毕飞宇是否得此暗示不得而知，但他也几乎是突然间转向以传统笔法去写《青衣》（2000），随后又有更为朴实平易的《玉米》令文坛欣喜。《青衣》讲述一个演青衣的女演员筱燕秋重返舞台的故事，侧重描写筱燕秋这么一个美丽且才华出众的青衣，在政治运动年代，命运多舛，无限风光之后是落寞的岁月，内心经受着失落的深重创伤。毕飞宇试图写出美好事物短暂易损的悲剧命运。他的叙述看似平易轻松，却磁实有力，在平静的叙述中，隐含着一种狠劲，一步步切入命运的极限，一步步把人物推到绝境，而且近乎偏执地引向绝望的结局。

《玉米》<sup>①</sup>在这一意义上也是如此。小说讲述玉米、玉秀和玉秧三姐妹不同的命运，实则写出了乡村不同女子的性格心理，她们对待生活变故的态度和反抗宿命的倔强行动。农村女子要确立自己的生活道路，不只是一定要挣脱对土地的依附，同时还无法逾越女性的身份限度；只有清醒意识到农村女子的身份，才有前面的道路可走。毕飞宇的叙事依然冷静，平实中有一股顽强的韧性，在平易中让人物抵达命运的险峻之处，但又透露出对女性的极为细致的关爱，以及对她们内心活动和性格的微妙把握。毕飞宇后来说，他是以一个父亲的心态来写小说，特别是写他笔下的女性的。<sup>②</sup>“父爱”的叙述视角，使得毕飞宇对乡村女子的表现有一种与众不同的韵味。不过，在这个角度也可以看出他与苏童的异曲同工之处，这两个人都以其独特的“父爱”视角塑造人物，因而能写出非常生动的女性形象。

① 《玉米》首发于刊物，后来与《玉秀》《玉秧》结集出版，或许是应出版社要求冠名《玉米》，称之为长篇小说，应该说是三个中篇小说的合集更为恰当。

② 参见毕飞宇：《〈玉米〉之外的点滴》，《文艺争鸣》2008年第8期。

毕飞宇的小说似乎过于注重结局的力量，总是带着理性顽强切近那个终点。这似乎是他小说的艺术特点，追求平易，深藏理性，借助理性之力来完成人物命运的结局。这也使离开先锋派的毕飞宇追求讲述一个层次感很强的故事，毕飞宇有些小说也在探索更为巧妙和隐秘多变的结构，他是一个十分看重小说艺术技巧的作家。

2005年，毕飞宇发表长篇小说《平原》，这是他颇为用力的作品。小说讲述回乡知青端方经历的爱情和人生波折。毕飞宇这回是写一个乡村男子汉，端方就是他理想中的新一代农民。他一方面要写出他的铮铮铁骨，另一方面也要发掘他的内心世界和情感地带。端方先后遇到地主的女儿三丫和南京来的知青支书吴蔓玲，与前者以悲剧告终，与后者的结局有些蹊跷。吴蔓玲在广阔天地“炼红心”，本来是已经抹去了女性意识，现在被端方的青春男人气息激发起内心蛰伏已久的情愫，她不顾一切地爱上了端方。对爱情已经灰心的端方，想借助吴蔓玲担任团支书的权力去参军，以离开农村，他们二人就这样阴差阳错地交合在一起。毕飞宇的叙述很见特色，他的简朴柔美而又瘦硬奇崛的风格在这部小说中充分表露。他只叙述细节，农村的日子，没有惊人的大事件，端方的生活，也没有什么了不起的行动，所有的细节生活，都只是乡土中国的农家事物，叙述被作者控制得很严实，毕飞宇似乎也难以忍受这样的严实，终至于有非常的举动，那就是结尾吴蔓玲被公狗所咬，又扑上去咬了她所爱的端方。所有的理性在这一瞬间都破灭了。如此结局多少有些突兀，并非不能在隐喻或象征的意义来理解这样的结局，但在艺术的处理上，结尾略显生硬。

毕飞宇的《推拿》（2008）以细腻温雅的艺术表现为人称道，在这部小说中，作者擅长深入内心去把握人物的性格与命运。小说写一群在推拿房里工作的盲人的故事，这个小小的“沙宗琪推拿中心”，也是一个小世界。他们共处在这个小小的黑暗的世界，生活如此艰辛困苦，他们在努力寻找属于自己的生活和人生价值。他们可以在黑暗里看到光亮，也与常人一样有七情六欲，一样有对幸福的理解和追求，然而，他们抵达幸福的道路是如此漫长艰难。小说写出了盲人的自尊自强，温雅中有冷峻，细腻中有棱角，读来触动人心。

藏族作家阿来<sup>①</sup>以第一部长篇小说《尘埃落定》一举成名，自1998年首次出版以来，该书10年间销售已经超过100万册，并被译为英法德等15种文字。《尘埃落定》讲述四川信奉本教的阿坝地区四大土司争斗的故事。一个声势显赫的藏族老土司，在酒后和汉族太太生了一个傻瓜儿子。这傻子其实是一个比谁都明白的聪明人，但是他把自己降低到傻子的姿态（或者进行傻子的伪装），使自己可以获得更为自由的生存法则。他在日常生活方面与常理相悖，但在大是大非面前，却有惊人的睿智，甚至有着超常的预感和决断。傻子的视点也是孩子的视点，其中展现出生存史或生活史的另一侧面。这部小说可以说是史诗式的作品，是土司制度的最后消亡的历史。小说把土司之间的争斗及其土司制度放置在历史发生巨大裂变的时间段落中，即西藏从农奴制社会进入现代社会前夕，但并没有过多表现外部历史对西藏历史的介入，而是表现他们自身对外部社会的反应，他们内部的争斗，以及家族内部和土司之间的争斗。

戏谑的叙述使这部小说消解了痛苦，所有的严肃认真的事都因为傻子的视点而变得没有意义。痛苦、死亡，如此轻易地来到，又如此轻易地消失。麦其土司一家人在解放军到来时终归于灭亡，傻子最终为仇人所杀。这部小说以史诗的形式，完成了对经典史诗的重写。何以是“尘埃落定”？小说的结尾处远远看到（感觉到）解放军隆隆作响的大炮轰击了麦其土司的山寨，小说叙述道：

我看见麦其土司的精灵已经变成一股旋风飞到天上，剩下的尘埃落下来，融入大地。我的时候就要到了。我当了一辈子傻子，现在，我知道自己不是傻子，也不是聪明人，不过是在土司制度将要完结的时候到这片奇异的土地上来走了一遭。<sup>②</sup>

---

① 阿来（1959—），出生于四川北部阿坝州的马尔康县，这里俗称“四土”，即四个土司统辖之地。阿来出生的村庄是一个只有二十多户人家的小山寨，他初中毕业回乡务农，后考入马尔康师范学校。1982年开始诗歌创作。出版过小说集《旧年的血迹》与诗集《梭磨河》。曾任《草地》编辑。1996年至成都编辑《科幻世界》杂志。代表作有《尘埃落定》，作品还有《空山》系列多卷本长篇小说。

② 阿来：《尘埃落定》，人民文学出版社，2013，第379页。

小说最终感受到历史不无虚无之意，一种制度 / 一种社会形态，一群人，就灰飞烟灭了。小说叙述华美绚丽，有荡气回肠之力，浓郁的抒情意味并无飘忽之感，因有藏文化的神奇底蕴在起作用。不难看出这部小说深受福克纳《喧哗与骚动》的影响，也可以明显看到马尔克斯《百年孤独》的韵致。

2005年，人民文学出版社出版了阿来的《空山》。这部书颇为另类，故事性并不明晰，主要是关于一个叫作机村的村庄的“传说”，是些片段式的故事。按阿来的构想，《空山》有数卷篇幅。2005年出版《空山1》，其中包括两卷。各卷故事没有明显的连续性，如《空山1》前半部分“随风飘散”，是关于格拉的故事，后半部分“天火”，是关于多吉和格桑旺堆的故事。格拉在小说的前半部分就死了，他的母亲桑丹也疯了。后半部分与前半部分几乎没有联系，唯一有联系的是机村这个村庄，以及那个将要消失的神湖。小说的写法既像是纪实，又像是文体实验。第一卷的叙述更具主观性，叙述视点有意造成客观性的距离，实则是主观视点在起调整作用。第二卷“天火”更写实些。2007年出版的《空山2》也内含两卷，卷一是“达瑟与达戈”，卷二是“荒芜”。《空山2》的故事性要强得多。在《空山》中，阿来要把西藏生活最本质的事项，最原初的生活以汉语的形式呈现出来。《空山》并不以强大的事件，也不以悲悯之情来书写机村的传说，而是异常平静地写出那种生活自在的变异。这可能更切近一个民族的生活，切近一个深藏于文明深处的民族在现代的存在方式。2018年，阿来对《空山》做了改写和调整，重新编辑，全书改名为《机村史诗》，是年5月浙江文艺出版社出版这部堪称史诗的作品。全书由《随风飘散》《天火》《达瑟与达戈》《荒芜》《轻雷》和《空山》六卷组成，每卷又分别由一部小长篇、事物笔记和人物笔记共同构成。这部作品被称为“以花瓣式架构编织的藏族村庄当代编年史”，2018年秋天，由莫言主持，在北京大学师范大学召开关于这部“史诗”的国际研讨会。

荆歌<sup>①</sup>90年代初就开始创作，最早以小说《八月之旅》（《大家》1997

① 荆歌（1960—）出生于苏州。曾在照相馆、中学、文化馆等单位工作过。20世纪90年代开始小说创作，出版有长篇小说《枪毙》《鸟巢》《爱你有多深》和小说集《八月之旅》等。现为江苏省作家协会专业作家。



年)引人注目。那是一篇回忆大学生生活的小说,叙述得明媚清澈,婉转跌宕。他后来的作品多写人性的坚忍,其中夹杂生存事相的荒诞与滑稽,以此寻求黑色幽默的效果。荆歌早年产量颇丰,迄今出版中短篇小说集与长篇小说已逾十部,小说写得很有个性且艺术技法扎实。长篇《爱你有多深》(2002)<sup>①</sup>颇能代表他90年代的艺术追求。这部小说讲述一个叫张学林的中学教师的生活经历,更准确地说,写一个被损害的倒霉蛋如何绝望而倔强地生存下去的故事。荆歌的叙述看上去自由松弛,但却有一种磁性。为了追求揭示人性和生活困境的力度,把一个人的生存推到绝境处,但荆歌的叙述能在一根绷紧的钢丝上努力表现一种“细微的怪异”,让生活在某个部位,在某种状态下略微变形,从这里闪现出存在的荒诞和诗意。熊正良<sup>②</sup>1984年开始发表作品,后来结集出版有小说集《乐声》(1992)、《红锈》(1995)。这些作品多试图写出一种远离工业文明的纯粹乡土中国的故事。熊正良力图展现的是一些关于乡村的印象和记忆;那些残留的过去时代的片段,与现在的不安分的躁动场景相交融,构成了特别的乡村情景。它们显示出乡土中国在转型时期所表现出的双重历史矛盾。熊正良出道较早,成名较晚,他与先锋派后的那批60年代出生的人同时期显现出爆发力。那时正是先锋派那批作家处于间歇期,何顿、朱文、韩东、熊正良、荆歌、东西、李洱这批作家被称为“晚生代”。熊正良后来转向写作城市贫民的困难境遇,在这里发掘现实感及批判性。2000年,他在《人民文学》上发表《谁在为我们祝福?》,讲述一个家庭的生活悲剧,一个下岗母亲偏执地四处寻找做妓女的女儿。这篇小说可以看出熊正良的叙事功力,也是中国进入新世纪之后面临的社会矛盾的一种反映。后新时期以来,中国作家重新关注普通民众,现实主义手法在社会批判这一维度再度获得生命力。就此而言,这篇小说体现了90年代以后的现实主义向普通人写作伸展的特征,也可以说是“晚生代”小说美学的显著特点。这就是普通人、

① 《爱你有多深》首发于《收获》2002年第3期,2004年作家出版社出版单行本。

② 熊正良(1954—),江西南昌人。1978年赴南昌县冈上乡插队务农,1989年毕业于西北大学中文系。现为南昌市文学院专业作家,兼任《星火杂志》主编。著有长篇小说《隐约白日》《闰年》《别看我的脸》等,小说集《红锈》《乐声》等。

欲望与社会批判性相混淆的现实主义，其内里是现代性的持续紧张性和悲苦美学。2004年，熊正良出版长篇小说《别看我的脸》，讲述“文革”后时期，一个剧团的画家为一个女演员画裸体画而遭遇牢狱之灾，女演员也因此被毁了一生。这部小说可以说在身体叙事方面相当直接极端，通过对身体的压抑机制的揭露，通过身体扭曲的解放，来揭示当代文化和精神所陷入的困境。熊正良的小说总是在批判当代消费主义的欲望时，又陷入对它的无法遏止的表现，批判仿佛变成了表现的一个借口。这也是当下绝大部分批判当代消费欲望的作品所面临的窘境。

李洱<sup>①</sup>的《遗忘》是一部戏仿神话的小说，把90年代的校园文化生活与上古传说中的后羿与嫦娥结合在一起，是先锋性的实验作品，探讨转世与文本的转化性。李洱更具影响的作品当推长篇小说《花腔》<sup>②</sup>，这部作品把目光投向了中国现代革命时期，去观看在复杂的历史境遇中，知识分子的自觉选择的命运与历史错位的结果。这部小说的主题可以说是思考知识分子与革命的关系。《花腔》讲述一位名叫葛任的革命知识分子被捕入狱的经历，围绕葛任的死亡与营救展开故事。作为一个参与革命的知识分子，葛任身居高位（不难看出瞿秋白的原型），但他却不能掌控自己的命运，似乎被各种不同的力量所裹挟，卷进针对他的阴谋之中。这个历史形成一个强大的集体力量，任何个人都只能被一种神秘的力量所支配。李洱相当贴切地抓住人物的身份和性格展开叙述，使每个人的话语都别有滋味。当然，小说依然有一种总体上的叙述风格。也许是以知识分子为主角的缘故，特别是葛任这样一个有着浓郁书卷气的知识分子，使小说的叙述始终散发着醇厚的诗情；小说的叙述语言精致凝练，复杂多变的故事中呈现出纯净舒畅的质感。它以多视角的叙述打开了一个异常生动的革命史画卷，特别是有意混淆真实与虚构界限的手法，使叙述变得真切而意味深长。

2004年，李洱出版长篇小说《石榴树上结樱桃》，这部小说回到当下

① 李洱（1966—），出生于河南。1987年毕业于华东师范大学中文系，曾在高校任教多年，在河南省文学院任专业作家多年，后任职中国现代文学馆，现为该馆副馆长。代表作有《导师死了》《现场》《午后的诗学》《遗忘》《花腔》《石榴树上结樱桃》《应物兄》等。

② 李洱：《花腔》，《花城》2001年第6期。2018年出版85万字的《应物兄》，广受好评，2019年以这部小说获得第十届茅盾文学奖。

乡土中国的生活现实，在平淡无奇的日常性中，去触及生活的原初性的本质，以最单纯的方式呈现生活自身的无限延异。这部轻喜剧式的小说，洗尽了当代乡土中国叙事的滞重与笨拙，显示出新的生活质感，并以生动变异的外形重新勾勒了当代乡土生活的状态。

2018年，李洱发表80多万字的长篇小说《应物兄》，在《收获》长篇专号秋卷和冬卷连载，人民文学出版社于同年12月出版二卷本。2019年夏天，50位评委们顶住恶意的攻讦，投票赞成《应物兄》获奖。《应物兄》获得第十届茅盾文学奖。除了极少数的恶评，《应物兄》可谓好评如潮，李洱13年磨一剑，终于出版不负众望的作品。小说讲述济州大学筹备成立儒学研究院并且谋划迎接儒学大师程济世荣归故里加盟研究院的盛事。校长葛宏道把这件重任落在应物兄的肩上。小说以“应物兄”作为中心人物，由他来连接各层各色人物和事件，把当代中国振兴大学教育和弘扬传统文化结合在一起，展现出当代中国的价值观念和文化品格的矛盾而复杂局面。小说写了三代人，重点是二代知识分子，即三四十年代出生那代文化人和五六十年代出生的知识分子，包括应物兄、乔木、姚鼐、葛道宏、栾庭玉、费鸣、敬修己、何为、芸娘、乔珊珊、文德能等等，人物众多，大都是高校里硕儒高贤，名师大家，无不是渊博睿智，饱学之士。要准确把握这些人物，李洱可谓下了极大的功夫。他敢于写这些人物，这就是啃硬骨头，对当代文化正面切入。他并不是一味反讽，而是把百年中国的现代教育与文化传承及复活的历史源流写出来，立足于一个个鲜活的人物。而这些文化人物，正视他们的知识品性，这就不容易，但李洱还是很出色地做到了。或许一般读者会觉得小说故事里带出来的典籍知识太多，这只能理解为是一种写法，当然不可能是小说的常规写法，某种意义上，只有一个“应物兄”是当代中国文学的幸事，少有人花费十多年功夫，投入巨大的知识热情去磨一本小说。小说毕竟以“虚构为本”，动人春色不需多，知识和事实性并不需要太多。但李洱愿意硬碰硬，写成一部这样的奇书，为当代文化做传，为百年中国文化发展至今做证，无疑是难能可贵的。

要说这部小说究竟写了什么？实在难以概括，不是因为其故事难以复述，而是因为主线故事实在简单，就是建“太和”儒学研究院和迎接程济世先生两件事，他几乎就是小说的一件外套，或者一个大框架，而小说是

由应物兄所勾联出来的各种人和事，建立起小说的网状结构。小说要以这个“应物兄”为名的人作为中心结构，那也不可避免与其隐喻意味相关。这就有必要去追问，何为“应物”？程先生说他是“以物为兄，敬畏万物”，欧阳修有言：“无常以应物为功，有常以执道为本”。这就是事功与守道的区别。应物要应对人世间各种事物，面面俱到，随机应变，从容不迫；而世间万物自有常态不变，因内里有恒常真理。君子立心守志，执道为本，传承世代，持之以恒。在小说里，应物兄落入俗世事物，想守其心，却又难舍名利，也难拒绝欲望诱惑，故而进退失据，疲于应付，内外交困。小说中有另一个人物葛道宏，身为大学校长，葛道宏并非“执道为本”，也看不出他有意坚守什么价值理念，相反，却是热衷于追求功名利禄，俗世享乐。至于乔木、程济世这代人，虽然满腹经纶，也未见得他们洪钟大吕，如何为天地立心，如何济世传道，多是出口成章，旁征博引，穷究学理，也时常陷入文人门户，各执一说。可见，小说里展开的世界，让我们看到的是一个事功遍地的社会，大学也不例外，甚至更甚。大学并不能树立起价值标杆，不能“执道为本”，充其量只能“应物为功”。在这个意义上，这部小说以直面当今大学教育和文化建构的现状，揭示了当今中国社会的深层问题。

这部作品的显著特点在于大量引用文化典籍，其知识含量极为丰厚，牵涉到的知识涉猎古今中外历史、哲学、文学、艺术、考古、建筑、心理、植物、地理等方面，提到的经典名篇以数百计，提到先贤大师也不下数百人。作为一部小说，显然十分极端，明显有些过分，颇有掉书袋之嫌，也因此让人费解，也不乏有怀疑之声。如何来看李洱的这种写作行为，显然不是三言两语可以辨析清楚。作为一部独特之作，融入大量的知识理趣未尝不可。且写到大学里从事古典学术的一群名师大家，要写出他们学问人品，通过这些典籍，名篇佳作，也算是合乎人物身份，知识构成的语境，把他们放置在两千年的文化传统中来映衬，背景深厚，也是互证之法。李洱的文学观念和方法，不只是受到中国传统儒道学统的影响，就现代小说艺术而言，深受意大利的卡尔维诺、艾柯，英国的戴维·洛奇，阿根廷的博尔赫斯等这些学者型作家的影响。这些作家在小说中也大量使用知识，藏典故，掉书袋。不过，李洱这回是把这一路数做了极端。也可以说这部

小说自成一统，创建了一种新型的文化小说叙事，有勇气直面当代中国的文化现实，刻画当代知识分子的众生相，对他们的秉持的文化传统和价值立场，既细致准确地表现，也恰到好处地反讽，从中探寻一条当代生活的精神之道。小说刻画人物用笔自然却精妙传神，以应物兄为中心来书写的当代文人群像个个栩栩如生，意味深长。整体上来看，小说的语言清俊明朗，却也幽默横生。小说体大思精而举重若轻，从当代精神生活的深处走出，有如长风出谷，大河解冻，展现出当代文化现实的宽广画卷。

东西<sup>①</sup>可以说是典型的60年代出生的作家，他一直在追求独特的小说趣味，机敏而随意，诡异却明晰，有相当好的语言感觉和幽默感。《没有语言的生活》<sup>②</sup>显出黑色幽默意味，这篇小说也是把生活推到极端困苦的境地，去看人在生存极限中的行为方式、愿望和宿命式的结局。盲人父亲和聋子儿子相依为命，而后又有一个哑巴媳妇来组成一个家庭，苦难一步步展开并深化。东西用他的语言冷静而戏谑式地叙述这个绝境，使生存变得如此冷酷，但东西却能从中发掘出他们生存的自觉意志，他们可以从中获得快乐。“苦中有乐”是东西小说叙事不断发掘的情境，这使得他的小说总是很有活力，就像人物一直在发现自己生活潜力一样，东西的小说总是潜力无穷，它们总有抑止不住涌溢出来的乐趣，既廉价，又伤痛，但却是生活自然的品性，生活本来如此，不以己悲，却因物喜，东西的小说永远不乏流泪的笑声，或者笑过之后的无尽悲哀。

东西真正显示出才华的作品，当推长篇《耳光响亮》。这部小说重写了50至80年代的生活史。在这部小说里，东西把他面对苦难生活的勇气再次推到极端，表现那个年代的人们所遭遇到的种种精神磨难。隐藏在东西小说中的一个坚硬观念，就是人与人之间存在着无法逾越的障碍，即使是亲人之间也不能至诚理解，相反，仇恨和冷漠经常在亲人之间执拗地

① 东西（1966—）出生于桂西北乡村，原名田代琳。1985年毕业于河池师专中文系，曾在中学执教。1987年后在县委地委做行政工作，1990年调入河池日报副刊部做编辑，1995年调入广西日报副刊部，1997年被广西文学院招聘为专业作家，现在广西民族大学任教授。出版有长篇小说《耳光响亮》《后悔录》，中篇小说集《没有语言的生活》，中短篇小说集《抒情时代》《痛苦比赛》《不要问我》《我为什么没有小蜜》《后悔录》《篡改的命》等。

② 东西：《没有语言的生活》，《收获》1996年第1期。

生长蔓延。东西在揭示生活的艰难困苦和凶险拙劣的同时，却也始终保持着昂扬的热情，他的叙事充沛、机智，随时洋溢着反讽。流宕于其中的荒诞诗意，总是时时涌溢出廉价的欢乐，使绝望的生活变得生机盎然。

2006年，东西出版《后悔录》，可以看到他的写作更加成熟、自如而有力。这部小说讲述一个被社会变革剥夺一切的资本家后代的命运。这个名叫曾广贤的资产阶级后代，青年时代因为被诬告强奸而入狱，他曾经有无数的机会和女性发生肉体关系，但直到中年已经失去了性功能也未曾接触过女性肉体。小说以他一次次与女性有亲近的机会却错过爱情和情爱的后悔来叙述故事，尖锐地揭示了社会剧变给个人的精神和肉体造成的深重创伤。这部小说，始终保持着对自我和历史的三重嘲讽，充满了无穷无尽的幽默和荒诞。东西的黑色幽默有一种刻骨的锐利，那是关于人的身体、欲望，关于幸福的期望全部落空的自我嘲弄。从这里也可以看到伤痕文学在21世纪被重写的意味。

2015年，上海文艺出版社出版东西的长篇小说《篡改的命》，这部小说再次显示了东西讲述奇特故事的能力，他总是要把一个故事讲得离奇，由此去揭示当代社会某些深刻的难题。小说的主人公汪长尺，高考意外落榜，父亲不服，为他去讨公道，却意外摔伤，这导致汪长尺要承担医治父亲伤残的重任，除了去打工还债别无选择。这个故事是乡村中国三代人的故事，其核心议题则是乡村命运自我改变的不可能性。汪长尺最终会异想天开把唯一的儿子送给仇人林家柏做儿子，这样就能成就儿子成为城里人，以改变自己后代的命运，这确实是匪夷所思之举。东西这一笔法不无夸张，却极其锐利。初读之下，让人匪夷所思，但掩卷而思，却可体味到东西用心良苦，非如此不可击中要害。这是21世纪初中国社会争论激烈的“三农问题”的延伸：农村贫困、城乡差距、贫富差距，其矛盾和对立难以更改。东西没有渲染社会仇恨和对立，而是通过一个戏剧性的故事核，戏谑式地把悲剧命运表现出来。它最为尖锐地表达了这样的观点：乡村人要通过自己的努力改变命运的可能性已经丧失，只有以如此移花接木的方式，乡村人才能有新生的希望。乡村的希望是以它的哀莫大于心死——以它的死心来获得新生的可能。祖孙三代人，乡土中国的传宗接代的故事，也是中国传统社会望子成龙的故事，在东西这里进行了最为极端的自我弃绝的演绎。



东西把一个离奇的故事，一步步有序地展开，环环相扣，步步紧逼，自作聪明，节外生枝，终于移花接木，小说的内在逻辑十分紧密，情节和细节都做得合情合理，故事最后不可避免向着目标挺进，就此而言，东西的小说技法在当今中国作家中极为罕见，他是技术派作家，这一点他与余华同道，与麦克尤恩为伍，他们都是在刀锋上行走的人。

鬼子<sup>①</sup>的主要作品有《瓦城上空的麦田》《上午打瞌睡的女孩》《被雨淋湿的河》，它们被称为“悲悯三部曲”。鬼子中篇小说写得出色，篇目不算很多，但都很结实有分量。鬼子的小说下笔有狠劲，始终在较着一股力道，他几乎是满怀信心地把故事和人物推向绝境。关注年轻一代农民逃离土地和由此遭遇到的困苦，以仇恨为轴心展开叙事，把人物反抗命运的荒诞性与内在自我意识相连接，以及强调叙述语言的表意策略等等，使得鬼子的小说既具有传奇性，又具有当下小说所少有的思想冲击力。打碎生活固有的法则，打破生活原来的逻辑，使之处在无序的混乱中，却又以一种不可抗拒的内在荒诞性力量执拗地向前推进，从而显示出生活的实质，这就是鬼子叙述的特点。鬼子的小说拧得太紧，他寄望于荒诞感和黑色幽默，但线性的结构还是暴露出理性控制的野心。

由此可以看到，90年代以来，这批作家的共同特点是：重写普通人的生活，借助苦难，把生存的困境推向极端，由此来建立悲剧性命运，欲望化叙事和反讽幽默经常构成辅助手段。这样的叙事模式也经常构成了他们的樊篱。<sup>②</sup>

王刚的写作延续了较长的时期，1987年他在《当代》发表小说《冰凉的阳光》，之后有小说《博格达童话》等作品，后转向影视剧创作。2004年，人民文学出版社出版王刚的长篇小说《英格力士》。这是一部典型的成长小说，故事背景是“文化大革命”年代，小说描写了少年人对知识的态度，萌生的性意识，对友情的渴望，对父辈的敌视和反叛，对成人权力

① 鬼子（1958—），出生于广西罗城仫佬族自治县，仫佬族人，原名廖润伯。毕业于西北大学中文系作家班。曾获第二届鲁迅文学奖。现为广西作协驻会作家。

② 有关论述可参见拙文：《无根的苦难：超越历史化的困境》，《文学评论》2001年第5期；《在“底层”眺望纯文学》，《长城》2004年第1期；《“人民性”与美学脱身术》，《文学评论》2005年第2期。



的怀疑，由此导向对人性、历史造成的强大压抑机制的批判。从开始所表述的童年的忧郁，到结尾没有考上大学的那种失败感，都散发着一股忧伤的气息，生命本身的倔强使得自我的存在可以在历史的别处，这就是失败的青春，却终于具有英雄般的悲壮感，失败者的自我承诺也是一部英雄传奇。王刚另有《福布斯咒语》等作品，对当下中国的经济现实给予颇为有力的表现。他在网络文学的传播空间颇有影响力。

麦家<sup>①</sup>已经被认为是一个不可小视的实力派作家。麦家的小说具有鲜明的类型性，他讲述的故事都是关于密码，或者破译情报这类神秘的行动，与此相关，他的人物都有某种特异能力或者惊人的智慧勇气。《解密》讲述我军701情报单位破解密码的故事，那本关键的密码本的丢失把故事引向玄机四伏的领域，也让读者从这里去透视人物的灵魂和心理。2003年，《暗算》又给我们制造了一种黑暗，它更强调神秘性。在这里，“暗算”被做了双重的处理，既是指破译电码，也是指这些破译者的生活如何被暗算。后者的故事回到日常性，这使那些惊险的工作与日常生活息息相通，反倒有一种令人惊恐不安的感觉。作者要揭示的，是生命永远处在黑暗中，那种光亮是黑暗中的坚硬存在磨砺出的火花，它是黑暗的极致。2007年，麦家出版《风声》，讲述抗战时期国民党特工与地下共产党斗争的往事，情节中隐藏着一个惊人的行动：为传递情报，那个共产党特工选择用自己的尸体作为情报的载体。这部小说在构思上受到博尔赫斯的《小径分岔的花园》的影响。显然，麦家在惊险与曲折方面下了更大功夫。

对于当代中国文坛来说，麦家的写作有自己独特的路数。他把红色经典的故事元素，与悬疑小说的叙事方法，再加上博尔赫斯的形而上哲学，还有斯蒂芬·金和卡夫卡的要素，组成一种自然天成的叙事形式。麦家写作的特征还在于追逐文字的能力，他的写作诡秘、幽暗、神奇，深不可测，到处潜伏着玄机，让人透不过气来。阅读他的作品，就像是被引诱到一个

---

① 麦家（1964—），出生于浙江富阳，1983年毕业于解放军工程技术学院无线电系，曾在解放军保密单位工作多年，1991年毕业于解放军艺术学院文学系，1997年转业供职于成都电视台。80年代中期开始写作，出版有长篇小说《解密》（2002）、《暗算》（2003）、《风声》（2007）、《风语》（2010）、《人生海海》（2019）等。

偏僻的山谷，而黑暗开始降临。阅读没有退路，只有在黑暗中摸索。那真是孤苦伶仃的阅读，无助的阅读，就像他的写作一样；当然，也是极其富有刺激性的阅读。麦家以他的方式，给出了后现代小说的中国本土写作和阅读的独特经验。

2019年夏天，麦家出版长篇小说《人生海海》，风格与品性与他过往的作品明显不同。

《人生海海》落笔处在他的家乡，那是一个蒋姓的双家村，战争结束了，蒋正南被解放军镇压同时送回蒋家村。蒋正南当过国民党，也投诚加入了解放军，但是，命运在他身上刻写的并非英雄传奇，而是不可见人的“耻辱”。这部小说探究了一个乡村青年如何卷入了20世纪动荡不宁的拼杀的历史，既成就了他的传奇生涯，又在身上刻写了耻辱的印记，最终唯有归乡的爱才有生之安放的处所。小说题名“人生海海”来自闽南方言，形容人生复杂多变，像大海一样宽广，什么事都要容得下，人生是要去活，而不是去死。麦家说，他这本书是献给父亲，更准确地说是献给父辈。他看父辈那代人，身上也是刻满了耻辱，他们不只是有爱，还有恨，但他们都挺过来了，活下去的信念是他们能够穿过历史的精神源泉。

这部小说用两个支点来推动叙事进行，小说很少提到主人公蒋正南的原名，村民们有时叫他上校，有时叫他太监。这两个点一直在变换，在辨析，“上校”代表一种历史，代表一种英雄的身份；“太监”代表个人，这是历史刻写在英雄身上的耻。这副牌一直在翻来翻去，有点像玩魔术翻牌一样。《人生海海》里的故事曲里拐弯，明暗交替，若隐若显。小说一边讲述上校打日本鬼子的英雄传奇，另一边又写他在国民党特务机关左右逢源结果落下耻辱印记。蒋正南的上校史、太监史都是耻辱史，那样的历史只能被隐瞒，不能见天光。他也因此只能打光棍，不能有婚姻，他的一生也只能与爱无缘。

麦家的叙述在不经意间出现转机，转得不知不觉，爱和光亮一点点渗透出来的，是从里面，从黑暗的中心透出来。只有等他疯掉，或者患上痴呆症，或者返老还童，爱到来他的身边，但又于他有多少意义呢？如此无法终了的人生，总要有一个解决方案，总要有一种放下。麦家这里开始放松了，他也寻求归家、用爱来和解。因为20世纪的历史刻写在一个人身上

的耻辱太重了，蒋正南不能面对，甚至都不能给别人看到，他愿意就此终结自己的人生。在那几个字的上面，他在罪和耻上面，已经终结了他的人生。唯一能够救赎的或许真的就是只有爱与和解。

在90年代，潘军也是一个创作量颇大的作家，曾经作为先锋派代表作家的他深受法国新小说的影响，他的小说在叙述人与外部世界之间构成一种间距。他后来的作品有《流动的沙滩》《风》《重瞳》《秋声赋》《独白与手势》《死刑报告》等，都显示出他对小说叙事的持续探索。潘军后来广泛涉足电影、电视剧和话剧，这使他不能专注于小说创作，其自我突破的力度受到限制。

范稳（1962—），出生于四川自贡，一直生活在云南。1986年开始创作，2004年出版《水乳大地》，随后出版《悲悯大地》（2008）和《大地雅歌》（2010），合称“藏地三部曲”。三部作品中，《悲悯大地》评论界反应不算积极，或许是魔幻色彩太过浓重，命运之弦绷得太紧之故。《大地雅歌》无疑是一部构思大气的作品，小说试图用爱的超越性来看人世间的恩爱情仇，爱可以超越于宗教，爱可以救赎。范稳始终不放弃他的历史感，这使他的爱的礼赞终究穿不过历史的樊篱。实际上，范稳写作这部浪漫精神充足的小说却是做了很充足的案头功夫，他采访了不同的人，做了大量的笔记，因而，他的浪漫精神让位给了历史。在范稳的作品中，《水乳大地》无疑是一部厚重而才情四溢之作。小说展示了澜沧江一个小小的峡谷地带被宗教支配的生活，这里演绎着千百年的信仰传奇。历史发展到20世纪初，这些带有原始意味的部族，又面临西洋宗教的介入，精神生活局面变得错综复杂。小说不只是写了几个特殊的部族，还写了更为特殊的人群，如那些藏传佛教的喇嘛、活佛，纳西族的祭司，基督教的神父。他可以把处于不同宗教信仰中的人们生活态度、世界观、性格心理都表现得相当恰当。这些族群生活于艰难险阻之中，他们的生存需要巨大的勇气与坚定的信念，信仰对于他们来说，显得如此重要，没有信仰，没有对神灵的敬畏，他们无法解释世界，也无法超越存在的困境。在这里，文学书写回到了“族群”最初的存在方式——明显不同于汉民族的少数民族才有的那种生存信念和超越存在困境的那种始源性的意志力量。小说还隐藏着一个更深的思想，那就是人性的爱有着更为强大的力量，那些世代相传的深仇大

恨，只有纯粹的肉身之爱才能化解。泽仁达娃与木芳，独西与白玛拉珍，都以肉身之爱超越了宗教与部族——这似乎才是真正的“水乳大地”。宗教的力量那么困难，而身体的交合则是那么单纯自然。正如小说的结尾处所写的那样，泽仁达娃完成了他的人生，狂野的族性也销蚀于宗教宽容之中。世俗之狂野与爱欲最终还是规训于宗教之皈依，作品中的同一性思想，就是这样的双刃剑，既深化了作品的内在精神，也压抑了文学的野性之力。

2014年范稳出版了《吾血吾土》讲述知识分子投笔从戎参加抗战的故事。西南联大学生赵广陵及其同学放下个人安危，以国家民族存亡为重，出生入死，在前线后方战斗不止。然而，他们却又命运多舛，赵广陵在随后的历史中的遭际令人唏嘘。抗战是背景，人物的性格和气度以及命运是范稳更加用心的小说主题。2017年，范稳再把目光聚焦于抗战主题，他出版《重庆之眼》，这部小说以抗战时期重庆遭受日机6年轰炸为背景，描写重庆人的生活和他们的达观精神。小说讲述了蔺佩瑶、刘云翔、邓子儒的战争经历，以及他们之间的生死相恋。小说穿插进当今一批当年的受害者和遗属起诉日本政府战争赔偿线索，这也是一场持久战。不能忘记历史，为血腥的历史作证，这是范稳作为一个作家的坚定信念。

红柯（1962—2018），原名杨宏科，出生于陕西省宝鸡市岐山县凤鸣镇，1985年毕业于宝鸡师范学院（今宝鸡文理学院）。红柯在新疆任教多年，后来分别执教于宝鸡文理学院、陕西师范大学。2018年不幸英年早逝。红柯在新疆生活多年，由此得了天地宽广之气。1998年出版《美丽奴羊》令人耳目一新。2001年在《收获》发表《西去的骑手》，显出他的独特风格。随后的《大河》（2004）与《乌尔禾》（2007）《太阳深处的火焰》（2018）可以看出红柯不懈的探索精神。

《西去的骑手》讲述河州少年马仲英一生征战西部的传奇。马仲英17岁就与家族恶势力抗争，人称“尕司令”。他打仗异常英勇，且不按常理出牌，常能出奇制胜。不想遭遇西北军名将吉鸿昌，马仲英败退，不得不卧薪尝胆。后以暂编36师名义远征新疆，却又遭遇盛世才算计，西域最悲壮惨烈的头屯河大战打得惊天动地。小说写得雄奇刚强而回肠荡气，人物性格果敢鲜明，场面壮烈而大起大落。红柯的小说带有很强的西部地域特征，不只是以西部为自然的背景，也以西部的那种雄浑宽广为其意境和叙事风格。

《大河》也是一部野性雄奇之作，小说讲述熊与人类杂交从而给人类生命注入原始强力的故事。虽然故事的内核有些离奇，但红柯的野性浪漫主义和神话思维，赋予小说特殊的语境，抒情性的叙事也使故事的诗意替换了现实经验。红柯一直带着探究和追问来展开叙事，人类如何保持更为原生自然的生命形式，是这部作品的主题。在对熊带有人性化的书写中，红柯进入人性和历史的层面。这里面藏着复杂的人物关系，藏着历史与政治。自然史与社会史的交错，使得这部小说有着不可言喻的深刻性。《乌尔禾》以新疆北部一个小镇为名，讲述两个男子王卫疆、朱瑞和一个叫燕子的女子之间的情感纠葛。红柯这里的三角关系，不再是现代资产阶级的不伦之恋，而是更加明朗的内心之恋，那些生命稚拙的步伐却给人物的关系留下了永久的纽带。那里有甜蜜与温暖，有悲悯和希望。小说中出现一只放生羊，作者不断以它为转折机制，以建立一种象征层面的意义。《乌尔禾》比之红柯过去的小说，显得更加质朴，人物之间的关系和细节显示浓厚的生活气息。

宁肯（1959—）北京人，原名宁民庆，毕业于北京师范学院。1984年入藏工作数年，写有关于西藏的系列散文曾经影响一时。宁肯虽然并未归入晚生代之列，但他的写作经验与艺术风格颇接近晚生代。宁肯的写作呈现了当下中国文学创作的个性化格局。他步入文学界很早，成名却晚。他早年写诗和散文，后来才转向小说。2000年，宁肯以《蒙面之城》获当年度“全球中文网络最佳小说奖”，2001年获“《当代》文学接力赛”总冠军，2002年获第二届“老舍文学奖”。《蒙面之城》讲述17岁的高中生马格离家出走漂泊远方的故事，马格怀疑他的生活，怀疑父母为他划定的人生，他对自己生活的环境深深怀疑，只想着逃离生活的城市。他更愿意去到陌生之地，以一个蒙面人的身份四处漂泊。他越过秦岭，在西藏出没，最后去了深圳。小说借用侦探小说叙述方法，步步探疑，层层追究，他甚至怀疑和父亲的血缘关系。他越是探究他是谁，他就越发疑惑现实的一切，包括他自己。90年代末是一个怀疑的时期，网络方兴未艾，怀疑主义盛行，《蒙面之城》表达了最早的网络一代人的哲学态度。2004年，宁肯出版《沉默之门》，小说叙述一改《蒙面之城》的紧致悬疑，写得自由、随意且散漫，但却以此呈现出一种独特的生存状态。这部作品以探讨弗洛伊德精

神分析学为幌子，实则要去表现个人存在的疏离感和孤独感，李慢意外患上了精神病，小说显然有意去写人的一种被社会抛离的心理感受和生存状态。小说的荒诞感一点点透示出来，戏谑性叙事时常迸发出黑色幽默，在李慢的沉默之门背后，关闭的是他个人的真实生活，也是他经历过的历史。

宁肯的文学经验让我们看到了当今中国文学正在变化的格局。宁肯于2013年出版《天·藏》，显示出他坚持的先锋性姿态，对哲学与宗教的思考在这部作品中占据重要分量。小说讲述90年代，在某高校任教的青年教师王摩诘离职来到西藏，他为拉萨郊外的自然风光深深吸引，触动思考生死等哲学问题。他一边卷入了与女人的肉体纠缠，另一边试图在宗教和哲学中超度自己。这是世俗存在与形而上和精神信念的冲突，身体的解放或扭曲究竟是否具有哲学性？这是宁肯在这部作品中试图探讨的偏激的主题。小说卷入了大量的西方现代哲学著作，尤其是福柯的著作，这部作品的写作显示了探索性的激进姿态。

宁肯的写作显然进入爆发期，2014年他又出版《三个三重奏》，小说以不同的人物之间的关系建立起变位的多种的三重奏结构，在小说叙述和对孤独静止的哲学思考，再次把宁肯的小说推到一个先锋性和思想性的境地。这部作品在艺术上的丰富和思想上的纯净内敛，都可以看到宁肯的小说艺术所达到的高超地步。宁肯的小说自成一格，持续不断地探索，始终不放下先锋性的姿态，他并非要咄咄逼人，而是坚持以蒙面人的姿态出行。

60年代后期（或许可称之为“晚60代”）及70年代出生的作家——这批人有部分曾经被命名为“晚生代”，在先锋派作家群（大多数为60年代初出生）暂时沉寂的时期，曾经以对现实的直接表现而获得一定的影响。但十多年过去了，这批作家并未取得中坚地位，也没有出现比肩于先锋派或超过先锋派的作家，除了少数几位颇有实力（如毕飞宇、李洱、范稳、宁肯），大部分人还是未能出人头地。尤其是70后作家，并未有重要作家和作品占据前列位置<sup>①</sup>。70后作家的“大器晚成”是当代文化一个耐人寻味的

---

<sup>①</sup> 2010年7月上旬，本书在修订时，到上海参加复旦大学主办的“新时期文学十年：现状与未来”的研讨会，会上陈思和教授指出70后作家未能受到应有的关注，此说很有见地，故在此加以讨论。



现象，如此类推，80后、90后将会给中国文学和文化开创出怎样的前景？

当然文学经验与艺术特色不能以代来划分，同代人之间差异也有可能比隔代人更鲜明，但代际经验也有其客观性，在当今中国，文学变革依然是与社会变动联系在一起，代际经验因此还会起作用。这也是我们理解文学潮流与变革的一种视角，过分夸大与视而不见都是不恰当的。

### 自在写作的边缘空间

1997年王小波<sup>①</sup>英年早逝，这给中国文坛一个巨大的震惊，震惊不在于一个作家在默默中突然死去，而是中国文坛居然长时期漠视了他的存在。王小波去世后名满天下，追随者甚众，甚至有追随者以“王小波门下走狗”自嘲。如果说海子是一个诗歌时期的象征的话，那么王小波则是一种写作的象征——一种“自在写作”的象征<sup>②</sup>，他在民间、在文坛之侧开辟出一片领地，那里是中国文学越来越有生机的领地。

王小波的生活自由散漫，写作也自由率性，我们无法确定他写作开始的时期，可以确定的是，他的写作在20世纪90年代中期开始引起注意。90年代中后期，文学场的变化不知不觉，但却有可能是根本性的：作为文学生产的主体，作为最能切中当代生活的文学写作者，他们不再是传统文学体制的一部分，他们企图（或者已经？）突出墙围，站到文学制度化的场域的另一面。从那时起就有一种处在文学现有体制之外的另类写作存在，它们几乎是突然间浮出历史地表，占据当代文学的某个位置。十年前，对当代文学最有影响的作家是王朔，他改变了作家对文学体制的依存关系，

① 王小波（1952—1997），祖籍四川，出生于北京，1968年去云南插队，1972年回京当过街道工厂工人，1978年考入中国人民大学商业管理专业。1984至1988年在美国匹兹堡大学学习社会学专业，获硕士学位后回国。1997年4月11日病逝于北京。王小波的作品主要有：《唐人秘传故事》（山东文艺出版社，1980），《王二风流史》（香港繁荣出版社，1992），《黄金时代》（台湾联经出版社，1992；华夏出版社，1994），《时代三部曲》（包括《黄金时代》《白银时代》《青铜时代》三部小说集，花城出版社，1997）等。

② 在中国当代文学中，也许说“自由写作”容易引起歧义，“自在写作”则更能恰当地表示一种非主流写作的特征。



也改变了作家在社会中扮演的角色。自从王朔之后，文学在其本质上已经不再是体制规划的事务，时代精神的象征；而是个人的写作——作家个人对文学和对人类精神表达的承担。现在我们才看清王小波的写作所具有的象征意义：他打破了文学制度化体系下作家唯一的归属形式，表明制度外写作的多种可能性。90年代末期，中国文学似乎处于混沌无序的状态，王小波的离去，突然使人们意识到一种深刻的改变，文学的格局和作家的生存方式都变得明朗起来。

王小波较早正式出版的图书是《黄金时代》，收入5篇小说：《黄金时代》《三十而立》《似水流年》《革命时期的爱情》《我的阴阳两界》。<sup>①</sup>其中最著名的小说当推《黄金时代》，讲述知青时代的情爱故事。身材高大的农场知青王二颇为独特怪异，独往独来且被视为不合群之人。女医生陈清扬被群众叫作“破鞋”，她自己颇不能接受，偏要王二证明她不是破鞋。王二就这样与陈清扬走到一起，他们之间自然而然地发生了肉体关系。成为“破鞋”的陈清扬反倒再没人说三道四了。这部作品叙述出知青时代的另一种生活，那是压抑和反压抑的生活，王二和陈清扬顺应本能欲望，自然而坦率地结合在一起，表现了以青春率性而行的人性之真实，在这里身体非法的形式得到了彻底的解放，因而仿佛是青春生命中的黄金时代。

王小波小说的显著特点表现在：其一，塑造了一个不满于现实却茫然无措的局外人形象。其二，非常本色地描写身体与性。其三，在荒诞感中表达一种“自由”的价值。其四，颓废中的灰色幽默。他的颓废并不是消沉，而是向着自由延伸，越是颓废，引发的快感和自由感就越大，因而王小波是在颓废中来释放幽默。

《我的阴阳两界》的故事情节与《黄金时代》有异曲同工之妙。《我的阴阳两界》是在封闭的环境中，于两个人之间来展开故事。王小波的小说总是可以把人的活动、关系写得层层深入而透彻。这篇小说写出了一对男女之间关系微妙的变化过程。王二在新婚之夜发生阳痿，遭到新婚妻子羞辱，在单位颜面扫地，他只好住到地下室。自告奋勇去治疗王二的女医生小孙和王二的关系一天天走近，二人干脆一起住在地下室。他们俩的行为方式以

---

① 王小波：《黄金时代》，华夏出版社，1994。

及精神状态都极其反常规，他们试图与社会相区别，按自我的本能自由行事，但遭遇排斥和孤立。王小波探索的是在压抑的环境下，人的自由的可能性到底有多大，以及人追求自由的方式及其后果。他坚定地抓住人类欲望来讲述故事，讲述在强大的现实压力底下，身体是如何被困扰。这种关注是双重的，一方面，他关注被外界排斥的身体；另一方面，又因为无法关注外界，转而只有关注自己的身体。如果说，米兰·昆德拉写出了东欧政治压抑底下的身体恐慌，那么，王小波的写作则揭示出另一种压抑形式。

《白银时代》是王小波最具有实验性的作品，小说在讲述发生在2020年的一个编辑部的故事的同时，也讲述另一个“师生恋”的故事，这两个故事交合在一起，使小说呈现为立体的相互映射的结构。在小说中不时出现老师在热力学课上说的“世界是银色的”这句话，主人公王二称之为谜语，觉得好像有什么微言大义，但其实这与说“世界是虚无的”并无多大区别。王二是一个虚无主义者，对“现代社会”很不以为然，对任何事物都采取无所谓的态度，但他却是如此深刻地沉迷于与老师的恋爱中。这篇小说写得如梦似幻，叙述富于磁性和内在的韧性。两条线索的交错，未来时态的使用等等，都造成一种特殊的变幻不定的效果。尤其是对老师梦幻般的迷恋被后来的叙述所解构，让读者认识到那不过是正在写作的一部虚构小说，它要被不断修改，也许会改得面目全非。生活世界最终有什么留下来呢？“这个世界是银色的”，或许也如《红楼梦》所言，只落个白茫茫一片大地真干净？这就是王小波式的虚无。

《青铜时代》和《黑铁时代》里都收有《红拂夜奔》，这篇作品也是王小波自己比较看重的。<sup>①</sup>《红拂夜奔》也采用现在与过去的两条线索展开叙事。小说讲述隋末唐初野史往事，尖刻地嘲弄了大唐盛世的历史，也戏弄了李靖这个勇猛无敌的大唐名将。这是对英雄传奇的改写，荒诞的故事充满了戏谑的喜剧色彩。李靖虽被嘲弄，但却是滑稽可爱的形象。里面的人物都写得富有戏剧性，如李靖、红拂、李二娘、胖胖和虬髯公。在王小波的笔下，历史英雄被祛魅，传奇彻底喜剧化，历史在戏谑中释放出无尽的

<sup>①</sup> 《青铜时代》里面包含三个长篇小说，分别是《万寿寺》《红拂夜奔》和《寻找无双》，三篇小说的时代背景都是唐代，大都源自野史。

快感，持续的幽默和快感构成小说叙事的全部动力。

王小波的小说非常吸引读者，成为90年代后期以来最重要的文学景观之一，其根源在于他的写作始终有一种难得的自由与松弛。他的小说不断制造幽默和快感，他在快乐中，在身体的释放中嘲弄了压迫的历史强权。王小波的欲望是一种自由活跃的因素，欲望甚至会使“压抑”变形，它使王二一类的小人物，可以穿过所有的外部世界，穿过历史之墙，穿过地下室，而欲望就在这样的场景生长。所有的那些戏谑式的描写都在与欲望共舞，他让人们清醒地看到，人的存在的不可战胜，生命在最微弱的境地还能抗拒历史的异化。身体与欲望，在他的写作中，既是一种深度创伤，又获得了一种解放。

王小波的写作始终有一种自由的含义。虽处文坛边缘，然而，“边缘无疆”，不正是一个更广阔的空间么？在写作被制度化和驯化的年代，王小波没有被驯服，他是一个脱序的人，他的写作有一种不被规驯的自由。他只对文学说话，只对文学写作。他的写作源自于他的内心，那是对文字负责，是对文学的债务。他没有别的债务，只有对文学的债务。这使他单纯而虔敬，使他的写作因此有一种天真的气息。他把写作还给了写作本身。王小波的离去让我们从此只能看到一个背影，那是一个孤独者的背影，但是坚定而执着。

90年代后期大量的作家在文坛边缘之外写作，体现了90年代“去中心化”的写作特征，开始是王朔，随后是王小波，都在不同的维度开启了当代中国文学不再被整合的那种个体边缘性，由此拓宽了中国文坛的空间。王朔与王小波之间的差异当然很大，但也有不少共通之处，王朔本人就十分欣赏王小波的小说（据笔者亲历所知）。90年代中期以后，王朔沉寂了相当长一段时间，中间虽然有《看上去很美》出版，但并未产生什么有效的影 响，他本人与文坛也拉开了距离，直到21世纪过去几年，他才以颇为奇异的作品“复出”，再次刻画了90年代以后中国文坛边缘之外的景观。

2007年初夏，沉寂了数年的王朔又现身文坛，被媒体称为“王者归来”。王朔携带着他的相当另类的《我的千岁寒》亮相。这部作品虽然并不好读，但却一度位居销售榜首。王朔这回打的是佛教禅宗的牌，笼统地说，这本书的写法，可谓得佛家的一些手法，极其精炼，要言不烦，点到

为止，顾左右而言他，玄机四伏，稍纵即逝，似是而非。被称为小说的东西，或者说小说的故事元素已经很少了，是他对一种心境、感觉和感悟的描写。该书是关于五祖弘忍、六祖慧能和北宗神秀的故事，这些故事，散见于禅宗典籍，如《五灯会元》《宋高僧传》《景德传灯录》《佛祖统纪》《历代法宝记》《最上乘论》《大正藏》等，王朔是否研读过这些典籍不得而知，但他能把弘忍、慧能、神秀的故事写入他的小说，且做到如此地步，应该说是下了相当的工夫。

王朔这回写小说，一改他过去贫嘴滑舌的特点，叙述上极其节制，文字上降低到最简略的地步，几乎不成段落，更不成文，只是文字连接在一起，勉强成句。讲究性之所至，写到哪是哪，说到哪是哪，只可意会，不可言传。只以写来体味，只以写来感悟。文字都变得不重要，得鱼而可忘筌。小说有不少段落看上去杂乱无章，如同痴人说梦，但其实都暗含着禅宗经典掌故。此情此境写得颇有胆略，意象纷呈，暗含机锋，于美妙惊诧之中潜藏讥讽。例如，小说中经常出现太阳、月、女子、老虎和鹿之类的形象，杂乱中有着重新搭建的象征或隐喻关联。王朔在做如此杂糅式的描写时，已经不像他从前怀有强烈的读神意向，但还是有一点禀性难移，那种读神欲望不加压制还是要涌溢而出。我们能从中读出那种对禅宗的沉迷与他秉性中的读神快感之间构成的紧张关系，这种关系导致王朔乐于在那些禅宗惯用的意象之间去表达重新拼贴的新奇意味。

王朔在2007年出版有《致女儿书》与《和我们的女儿谈话》，都颇有独到之处，只是在文学上的纯粹性不如《我的千岁寒》那么绝对，王朔若能综合他后期的写作，再进逼一步，寻求一条他的独特道路，干脆绝尘而去，一反他前期的历史，进入人生感悟、形而上和语言的玄妙境地，那会是另一番景象，为中国文学打开一个极其纯粹的维度。当然，这非常人所能做到。

2004年姜戎<sup>①</sup>的《狼图腾》出版，引起各方强烈反响，这部作品带有自

<sup>①</sup> 姜戎（1946—），北京人，原名吕嘉民。1967年到内蒙古额仑草原牧区插队落户，1978年返回北京后，考入中国社会科学院研究生院马克思主义理论专业攻读硕士学位，毕业后在北京中国劳动关系学院任教多年。2004年出版长篇小说《狼图腾》，被翻译成二十多种文字，在国际上获奖甚多，影响极大。

传性。作者姜戎于1967年到中国内蒙古锡林郭勒盟东乌珠穆沁旗插队成为知青，11年的草原知青经历见证了草原上牧民与大自然搏斗、与狼搏斗而又奉狼为图腾的生存现实。小说的主人公陈阵热爱草原的自然风光，在与牧民共同劳动生活的岁月里，他体会到牧民的精神信念，领会到狼性的力量，也痛感草原上农耕文化逐渐要吞噬游牧文化的悲剧性趋势，草原自然生存的破坏几乎不可避免，游牧精神的衰落也变得无法抗拒，故而小说最后突显出来的精神是要以狼的自由意志和集体意志凝聚而成的狼图腾精神来激发中华民族的生存意志。小说内隐的主题既受推崇又饱受争议，这也是这部小说影响长久不衰的缘由所在。

这部作品气势不凡，背景辽阔，广袤的草原与凶猛的狼性，使得这部小说有一种内在之力。小说情节跌宕起伏，结构层次清晰，变化自如，这都显示了作者良好的艺术技巧。小说语言干净、舒畅而有质感，颇有精神质地。《狼图腾》可以说是继张承志之后的草原书写的又一次爆发。具体可以体现在以下几方面：

其一，小说写出了人与大自然的亲密关系。小说描写了草原的宽广壮丽，碧绿的大盆地，重重叠叠的山浪，一望无际的草原，烂漫的野花，以及由草原上的小河流和天鹅湖构成的奇妙景观。对大自然以一种欣喜挚爱的笔调写出，使它与草原上游牧民热情奔放的性格融为一体，共同展现了与自然一体的人类生活。作者关于草原自然风景的描写颇见文学功力，精致、明晰而凝练，如同一幅幅油画。

其二，小说有着强烈的环境意识，这是当代环保主义（或生态主义）在中国小说中的突出表达。小说对文明进程造成草原环境被破坏的后果提出了强烈批判，就农耕文明对草原的掠夺性开发进行了深刻反思。作者不仅仅批评了农耕文明对草原的破坏，而且描写了动物对于草原所具有的不同功能，对动物之间构成的生物链展开环保主义的思考，例如，小说把黄羊看成毁坏草原的祸害，而狼则成了保护草原的英雄。这些观点虽然有值得商榷之处，但还是尖锐地提出了草原环保的问题。

其三，对农耕文明的批判与对草原（游牧）生存意志的探讨。对草原的热爱，对大自然的保护意识，在这里是与对农耕文明的批判联系在一起的。草原在这里被历史化了，被赋予了对文明进化史的反思性批判。一部

关于知青记忆的故事，也隐含着关于草原（游牧）生存意志的探讨。在小说中，草原成为文明成长变迁的摇篮，成为血腥搏杀的战场。通过对狼性的叙写，作者要表达的是草原上生长起来的一种生命强力，一种生存意志。

其四，对动物做了友爱式的描写。小说描写了各式各样的狼，狼性，狼的群体战斗，狼的凶残狡猾，总之无疑是迄今为止对狼的习性进行了最全面表现的小说。以狼为核心，小说还描写了马、羊甚至天鹅等各式各样草原上的飞禽走兽。作者对动物的观察细致而独到，描写非常具体与生动，可以说是一部草原动物的百科全书。在这里，可以看到对狼的表现充满了人道主义的悲悯情怀，比如对小狼的描写，就极富有人情味，是这部小说中感人至深的情节。狼性是被当作生命强力的象征来处理的。

在整部小说中，狼性是表现的核心，小说对狼的描写显然注入了特定的精神意向，作者着力于表现狼的群体协作精神，在表现狼的凶残的同时，更重要的在于突显出狼的顽强不屈的生存意志和血战到底的拼命精神。狼几乎是被当作草原的英雄来描写的。小说有一段描写狼群与马的战斗，那是顽强不屈的生与死的搏斗，作者写得如此之惨烈，写出了狼性的凶猛、顽强、集体协作、为达目的不惜代价的天性。这样的战斗场景令人触目惊心。当然，这也相当于重现了人类战争的场面，因为比较起来，人类相互屠杀的场景也并不逊色。

其五，对中国文明历史起源的图腾崇拜与现实挑战的反思。对于作者来说，对狼性的表现，是对人类文明特别是中国文明进行反思的一个依据。这部作品的重要主题就是用狼性来追溯中华民族的历史和图腾崇拜，并以此来提升中华民族当今的性格力量，这是作品的主题思想。在作者看来，世界文明的竞争，最根本的还是民族国民性格的竞争。西方先进的民主制度和科学技术是建立在强悍进取的民族性格的基础之上的。华夏民族要赶超西方就必须在改变农耕民族的生存方式和性格上痛下功夫。作者在小说的后部分以论述的口吻指出：吃透以“狼图腾”为核心的中国游牧精神，以及它对华夏不断输血的历史，就可以弄清几千年来世界上为什么只有中华文明从未中断，也可以知道中国未来能否腾飞的奥秘所在。作者对中国当下的民族精神性格塑造以及政治战略的选择，提出了明确的方案，那就是“在民族性格上，从古代的‘文明羊’，发展为现代的‘文明狼’，并



向个性真正解放的、真正自由的‘文明人’发展。到那时，中国人根除了‘文明羊’阶段的家畜性，克服了‘文明狼’阶段的半野蛮性，而成为真正大写的文明人”<sup>①</sup>。在这里，可以读出作者的写作意图：“狼性”并不是一味地噬血成性，更重要的在于，它的个性解放，自由勇敢，一往无前以及集体团队精神。<sup>②</sup>

这一点也可理解为《狼图腾》具有的一种政治意识，它试图回答中国人、中华民族在当今世界上如何生存的问题。这是民族本位意识与文明冲突论问题的变种。自现代以来，中国文学的政治性不可谓不强，但大多都是在应时的政治律令支配下的短期要求，并没有个体的政治情怀和信念，而这一点恰恰是文学最为需要的。《狼图腾》因此既强化了直接性和现实性，也触及到深远的文化政治问题。

作者的主张也引起多方争论，质疑声和反对声此起彼伏，网络上的讨论持续经年，参与者甚众。一部作品提出的问题能引起如此大的反响，足以看出这部作品深刻触及了时代精神和民族共同体的生存愿望。

## 70后、80后与网络文学创作

中国当代文学总是以代际来划分创作群体，进而建构群体效应，归结出新的文学趋势。80年代末期崭露头角的是60年代出生的作家，那是先锋派一代人；90年代后期是70年代出生的作家崭露头角，然而，却是一批年轻女作家率先在这种代际划分的背景下浮出水面的；21世纪初开始产生影响的则是80年代生人，被文坛称为80后，他们的出现奇怪地离开了文学的主流轨道，在媒体或市场中获得热烈的效应。

按社会学意义上的代际划分来把握中国当代作家群也并非没有道理，

① 姜戎：《狼图腾》，第399页。

② 可能也是因为这一点，不少企业单位都给员工购买这本小说，人手一册。在现代商业竞争中拼搏精神和团队精神显得异常重要，公司都希望自己的员工是一只狼，可以出去猎杀别的猎物。显然，这样的理解又有些偏离了作者的原意。



其合理性依据大体在于：其一，中国作家出道没有文学观念上的理念和目标，因为现代主义先锋运动已经终结，作家不再可能酿就潮流，故而只有代际可以作为一批人/一代人的基本标识；其二，中国文学与社会历史的紧密联系，作家依据历史/现实感受写作，而不是像欧美作家一样依据文学绝对观念来写作。故而代际特征确实鲜明，也是把握作家的便利概念。既然“便利”，一定肤浅、简单、通俗，无疑会把作家的个性抹去，把文学的更为内在的特性遮蔽。70后作家群大器晚成，相比先锋派那群作家二十几岁就让人刮目相看，写出他们一生最好的作品，直至30年后的今天还被视为优秀之作。晚生代那批作家多半激流勇退，能坚持下来的作家也都自成一格。70后作家正值壮年，能压过其他群体的作家并不多见，究其原因可能较为复杂，最根本之处就在于，他们出来时未能高举高打（像先锋派那批人）；或者开辟自己独特的道路；或者形成自己鲜明的风格。他们唯有在不明朗的格局和道路上深掘自己的那口井，逐渐形成自己的种数，在常规化的范式下，以作品的内在力量取胜，这就需要时间。也因为此，如今70后的火候已到，他们中有不少人已经走进自己的道路，在艺术上显现出圆融大气。

70后要列出一个群体阵容相当困难，尤其是还要涵盖小说、诗歌、散文诸多领域，大体上来看，有如下人物：徐则臣、葛亮、鲁敏、金来顺、冯唐、阿乙、丁天、魏巍、朱文颖、田耳、李师江、张楚、李浩、弋舟、乔叶、盛可以、温浩然、崔曼莉、伊丽川等。显然，对于庞大的70后写作群体来说，这不过是冰山一角。这里只能择其要点，略加论述。

徐则臣1978年出生于江苏东海，2005年毕业于北京大学中文系，现任《人民文学》副主编。2019年以《北上》获得第十届茅盾文学奖。徐则臣在70后作家中算是年轻的，但一步一个脚印，扎实坚韧，终于脱颖而出。徐则臣的小说结实、硬气，不事怪诞新奇，而是内敛沉着，在不知不觉中让人意识到他的作品的质感和质量。他早年的代表作有《跑步穿过中关村》《苍声》《花街》《啊，北京》《西夏》《这些年我一直在路上》，长篇小说《午夜之门》《夜火车》《王城如海》等等。2007年，徐则臣凭长篇小说《午夜之门》获第六届华语文学传媒大奖年度最具潜力新人奖。颁奖辞中写道：“他以一种平等的思想、冷静的观察介入当代现实，并以叛逆而不

失谦卑的写作伦理建构个人的历史，使其中的每一个人都拥有被理解的权利。”由此可见徐则臣小说的独到之处。

2014年，徐则臣的《耶路撒冷》由北京十月出版集团出版，这无疑 是徐则臣写作进程中的一次重要突进。固然，徐则臣并不是花样翻新的作家，他的沉着使他并不急于求成，而是让火候自然来到。《耶路撒冷》还真就显示了他的火候正好。《耶路撒冷》讲述一个叫初平阳的70后专栏作家的生活现状和散落的记忆。初平阳在少年时代听说到一位老太太念念有词地说到“耶路撒冷”。这给初平阳以某种神秘感，以至于他多年难以释怀。要读博士期间，初平阳偶遇犹太教授塞缪尔，在他的启发下检视自己的内心，体会到自己内心隐藏多年的忏悔和赎罪之结。12岁那年，他目睹童年伙伴景天赐割腕，却没有及时阻止和呼救，少年伙伴血尽而死。出于少年时就有的心理情结，初平阳要费尽周折去耶路撒冷留学。小说另一条线索贯穿始终的是他和女友舒袖的情感纠葛，以及他少时的好友以办假证为生的易长安的故事。说到底，这就是70年代出生的人的故事，他是在为70年代出生的人做传，看他们的生活如何平庸而无奈地随处散落开，如何无法聚集（没有方向，无法实现目标）而后破碎——破碎得连一点声音都没有，就像沙子在指缝间散落流失。徐则臣要去探寻70年代出生的人生存现实的真相，他的探寻逆流而上，却看到生活的离析，人们被卑微的欲望和利益支配，这代人的生活真相就是平安无事，平淡无奇，也会有致富的奇迹出现，但何处能安放人的精神呢？初平阳却要在没有奇迹的年代去拿捏住属于自己的存在方式。徐则臣的可贵之处在于他能穿过纷扰的现象，去触摸他们的表面平淡生活的内里。初平阳再次不甘于现实，要去到那个叫做“耶路撒冷”的地方——这当然是有一种象征，但却仿佛是谐谑一样的象征，如此的理想的情怀，徐则臣也不想搞得多么神圣了不起（他再次有意地淡化原罪和救赎的意味），反倒更乐意这种念头如病态般的人生愿望纠缠住初平阳而已。这倒让人惊异于徐则臣对生活、对当今中国现实有着深刻的清醒。徐则臣的笔致自由而自然，恰是如此，他像缝补生活和记忆的碎片，穿针引线，不经意中却在敲打生活的要害，那些流走的沙子都被他重新握住。这或许是徐则臣的小说越读越有味道的缘由吧？总之，徐则臣的小说驳杂、饱满、有内敛的力道。他总能贴着生活的边缘走，开掘出

一条弯曲却执拗的属于自己的路径。

2018年，徐则臣出版《北上》，小说讲述大运河的现代百年历史，这条贯穿了他的成长与写作的河流，徐则臣说，它不只是条路，还是指南针，建立了他对世界的认知与想象。为了写作这部小说，他知道仅凭少年时代中学门前的那条河以及他工作期间天天穿河而过的经验是不够的，动笔的四年时间里，他有机会就去到运河边，几乎又把运河从南到北走了一遭。这部小说选择中意二代人交叉的视野来讲述运河百年现代史。小说从1900年中国的庚子之乱写起，意大利的兄弟俩费尔德·迪马克（中文名马福德）和保罗·迪马克（小波罗）先后来到中国，前者参加八国联军，后者找寻弟弟并考察运河。小说的视角由小波罗切入，马德福的故事由他的视角带出，小波罗带的翻译谢平遥、挑夫兼伙夫邵常来、雇船上的二徒弟（小轮子）、河上的拳民孙过程，意大利兄弟俩分头行进，穿流而行，以不同的视角展现了运河的风土民情，那些寻常人家，殷实日子，或者烟花柳巷、兵马劫匪、贩夫走卒、纤夫官员，徐则臣也有意通过兄弟俩的视角，将马可·波罗叙述的中国，转化为兄弟俩亲历的鲜活的身体力行的中国。小说在叙述上颇有匠心的在于，运用人物关系来建立时空结构，把百年中国放在人物的“代际”关系中来处理，通过马福德和谢平遥、邵常来、孙过程的后人，即邵秉义、邵星池、谢望和、孙宴临、马思艺、胡念之、周海阔众多后辈。他们又以不同的方式与大运河“申遗项目”结缘，展现出当今大运河的风土人情。百年中国的现代历史、政治风云和漕运衰败、革命变故都在河流中流转重现。人物的聚拢也是历史在今天落点上的回应，百年沧桑自然显现出它的本色。重要的是人物的命运才显出运河之源远流长，生生不息。

葛亮，1978年出生，原籍南京，毕业于香港大学中文系，现在香港浸会大学任教。出版作品有：《谜鸦》（2006）、《相忘江湖的鱼》（2006）、《七声》（2007）、《朱雀》（2009）、《绘色》（2010）、《戏年》（2012）、《浣熊》（2013）、《北鸢》（2016）、《小山河》（2016）、《问米》（2018）。可见葛亮非常勤奋，创作状态和势头俱佳。近年来葛亮声名鹊起，他的作品也为读者喜爱。葛亮的作品多有浓重的民国意味，他的祖辈与陈独秀有亲缘关系（陈独秀是葛亮祖父葛康俞的舅父），且安庆陈氏、邓氏、葛氏三大家族亲缘关系交织甚多。世家遗韵犹存，盖因于此，他写民国尤为道地，

为读者所称道。葛亮的作品中当推长篇小说《朱雀》和《北鸢》影响最大。“朱雀”原是中国古代神话中的天之四灵之一，代表炎帝与南方七宿的南方之神。葛亮这里用典更接近《淮南子》中的五兽之一的朱雀，汉代有说法认为凤凰为朱雀所生。葛亮用典直接承袭刘禹锡《乌衣巷》<sup>①</sup>，小说讲述六朝古都南京城里一个大家族的三代女性的命运遭际，男女爱情婚姻与二十世纪的中国历史之风云变幻，国难家恨纠缠在一起，命运多舛，悲从中来。叶毓芝与日本人芥川，程忆楚与陆一纬，程因与秦勒，他们本来有姻缘，有真爱，然而，却无不是因为政治的介入，根本改变了他们的爱情婚姻的内涵，使之变成了乖谬的悲剧。小说以苏格兰华裔学生许廷迈的现在的视角来看南京古城与衰败的昔日家族的如烟往事，但历史伤痛却遗落至今，直至程因这里，历史并未终结，只不过换了一种形式。小说用的朱雀象征颇有深意，许廷迈在程因的古董店里，看到那只青绿精致的朱雀，清冷的外表下，是曾经的燃烧飞翔。

葛亮的《北鸢》在艺术更显成熟大气。朱雀为南鸟象征，鸢，即老鹰，多出北方，中国境内的鹰主要分布区为西藏、新疆和内蒙古、青海以及陕西南部安康、商洛等茂林地带。与朱雀之显南方阴柔诡异不同，“北鸢”多有生猛凶险之意。按葛亮的解释，小说题为《北鸢》，出自曹霭《废艺斋集稿》中《南鹞北鸢考工志》一册<sup>②</sup>。葛亮说，“管窥之下，是久藏的民间精神”。陈思和也是据此，在为《北鸢》写的序里去发掘这部小说隐含的民间精神。小说名为“北鸢”，实际在起象征作用的不如说是风筝，小说开篇与内里诸多地方，风筝的寓意都做得很足。20世纪的中国多灾多难，乱世里唯有“民心”能维系国家民族的一线生机。陈思和对《北鸢》的分析无疑有独到之处，且富有深意，但也要看到《北鸢》放在民国1927至1947年这20年间来写一个大家庭的颠沛流离，乱世里国破家败，每个人都像风筝一样，在天空中并无方向地飘零，只有一根线，系在你的亲人手上。凶险的乱世，百姓的家，就是风筝，维系个体生命的就是

① 刘禹锡《乌衣巷》：朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。

② 参见葛亮《北鸢·自序》，人民文学出版社，2016。

亲情那一根线。其实与《朱雀》讲家族血脉传承的悲剧命运不同，《北鸢》却是在凶险的乱世讲亲情，既有血缘之亲，也有非血缘之情。小说开篇就写了昭如在街上出于善心买了一个孩子，这就是文笙的由来；小说结尾写了文笙的大哥永安投河自溺，秀芬难产出血而死，仁桢和文笙收养了秀芬的孩子，取名豫儿，这也是呼应。这本书题词写献给祖父葛康俞，读其小说，并未明显有人物原型脱胎自祖父，主要是那种神情精神。葛亮自然不能埋没那个时代，他也有施展“大开大阖的推动”，但他所写，则是摩挲“大浪淘沙后的沉淀”。或许也是为了彰显“北鸢”之凶险，葛亮这里不再是家长里短，儿女情长，他花费笔墨铺陈政客、军阀、文人、商人、伶人，让他们“在时光的罅隙中渐渐认清自己”。小说中两人或许有祖父和外祖父的身形，“动静一源”是葛亮设想的两个人物的生命状态，一静一动，皆自根本。

《北鸢》这部作品，艺术上是在磨火候，葛亮写人物，握住内里的精气神；写外部，贴着20世纪的事件，乃是客观写实的编年；写人物关系，则是虚实相交，实的是血缘，虚的是情感。社会历史事件，如乱云飞渡的天空，人物身形如飘忽而去的风筝，而人物的血缘情感，就是那一根线了。往往是人物面目描摹差不多了，模糊了，就要放手，那一根线也随风筝飘逝。葛亮的小说注重语言韵味，既然是写民国年代，他的语言也尽可能贴着历史，有一种做旧弥新的味道。文白之间，缓缓而行，典雅俊逸，从容不迫。但也有凌厉凶狠的文字，石玉璞兵败被囚，昭如昭德筹款赎身，柳珍年却吩咐部下将石玉璞活埋了。小说里写到仁钰，典卖家当，自戕，换了盘尼西林，让仁桢秘密送货，爱恨、革命、献身，葛亮不惜每个人的生命都会走向凶险，有些是历史或命运给予的，有些是自己执拗寻找的。如写昭如昭德一行躲日本烧杀逃难投奔卢清泉庄上，再逃到庙上，遭遇土匪打劫。土匪、秦世雄、昭如、昭德、文笙，这是血淋淋的场面。在岁月如水的叙述中，总是不时穿插凶相毕露的事件，人生劫难一个接着一个，昭如昭德、文笙仁桢，这人生的坎一个接着一个，以至于他们都淡漠了。当然，葛亮写凶险不是放开手来大动干戈，他依然是命悬一线的往细里走，然后就是断了，死之将至。葛亮的《北鸢》能把个人的命运写得那么紧致鲜亮，又透着映衬民国历史的风云际会，字句和韵致都有古典的气色，民国年代的精气神自然而然地从人物的身上透露出来，散发开去。

冯唐，1971年生于北京，原名张海鹏，1990年至1998年就读于中国协和医科大学，获协和医科大学临床医学博士。曾就职于麦肯锡公司（McKinsey&Co）、华润集团、中信集团等企业并担任要职。

冯唐早期出版的几部长篇小说，如《欢喜》《十八岁给我一个姑娘》《万物生长》《北京北京》等，多写青春年少时期的身体萌动的欲望狂想，那些青春期经验、校园成长经历，有着贴切的真实和亲切感人的质地。在他看似放任的叙述中，感伤的诗意恰到好处地掩饰了赤裸的身体欲望，青年男女的缠绵悱恻总是有纯情真情作底蕴，女主的放荡开放与男主的机智幽默相得益彰，智慧和灵性始终在作品中充当了最活跃的因素，几乎随处显灵，这才使得冯唐的叙述可以肆意妄为而尽显才华。也因此，冯唐的小说独树一帜，引无数青年男女读者尽折腰。冯唐近年的作品，如《不二》《女神一号》，却有意在“性事”上冒犯，过去的文学史语境对有僭越之嫌的作品，或美其名曰“先锋”，或大着胆子称其“叛逆”，如今这些用在冯唐这里都显得太奢侈，且显得古旧老套。“冒犯”或许是冯唐小说的僭越之意。

《不二》2011年由香港天地图书有限公司出版。“不二”来自佛教用语，意思为无彼此之别，丁福保主编《佛学大辞典》解释：“一实之理，如如平等，而无彼此之别，谓之不二。”<sup>①</sup>这部小说中的“不二”是人名，一个扫厕所的小和尚。鱼玄机、韩愈则都是有史实的人物，弘忍、慧能和神秀在佛教典籍里尊为佛祖。小说的故事难以归纳，要说有一条故事主线，大约是弘忍行将坐化要传衣钵找可靠接班人。令人惊异的是，弘忍请玄机以身体之欢去考验他的两个弟子慧能和神秀。《不二》试图在肉体与佛性交合之间，探求生命的境界，无关乎意义，恰是在虚无中才有本真。“本来无一物，何处惹尘埃”，冯唐握住“百无禁忌”这条豁免令作为真正的禅意，故而敢于随心所欲。显然，交合变成人物关系的纽带，玄机分别同韩愈、弘忍、慧能、神秀以及庄阳公主交欢，其前提是，玄机早已领悟了在肉体的纯粹而彻底的交合中，才能体验到万物存在的本真之法，这或许是最为本真的佛性。所谓“见人杀人”“见佛杀佛”，只求真谛，无所顾忌。

---

① 丁福保编纂：《佛学大辞典》，文物出版社，1984，第293页。



在冯唐的笔下，弘忍也相信只有在肉体交欢中，人的最纯粹本性才会最本真地流露出来。朴拙顿悟的慧能与苦修渐悟的神秀，谁更能靠近佛祖的本心？结果是扫厕所木讷的不二得到衣钵。但慧能是真的天启顿悟吗？神秀知道慧能识字，但从未道破。慧能和神秀的生命经验只有在与玄机的交欢中才能显现出原本的形态。玄机的交欢是考验，也是显现，慧能和神秀还是太做了，只有不二懵懵懂懂，他倒是最靠近禅宗。小说最后是不二与玄机交合，他们合为一体，可能只有这样的阴阳交合，才有禅宗本心会意，才有真正的佛性吧。小说的结果是不二得弘忍的衣钵，他去到敦煌石窟画壁画。不二一笔一画地描画，玄机的形象和佛的笑容终于融为一体，不二由此真正感悟到佛性。

冯唐把性作为生命第一本真冲动，既然禅宗追求简单明了质朴，如果不能在性情这一层面来体现真实面目，那么遑论什么本无一物，本无尘埃。万物空无，那就是无可无不可。自然没有规则，生命没有规则，欢爱没有规则，生死没有界线，无可无不可。但禅宗的本心却是不能丢的，这里又有矛盾和歧义。冯唐的探讨固然极端，他对情色的极致表现无疑也是剑走偏锋，引起争议在所难免。冯唐身处文学史之外写作，他把自认为的纯粹文学之道与当今的娱乐时尚趣味强行结合在一起，他的率性而行也如同夺路狂奔。<sup>①</sup>

2015年，冯唐出版《女神一号》，在内地由九州出版社出版。这部小说无疑也是一部冒犯之作，通篇随处可见“毛片”“自摸”“液体”“小弟”等等的词汇，如果正经来写，稍加节制一下，对于冯唐当然不是难事，像他那么聪明绝顶的人，当然知道如何处理这类词语和这些行为。但他存心是要冒犯，要挑衅，不这样露骨那就落入“情色”之类的大众读物中去，他要的是直接性的“情色”，有冲击性、有力量、有叛逆性的情色。小说的故事其实很简单，就是在QH大学学生物工程的田小明，后来到美国继续读博，在美国湾区搞生物工程，再后来回国和同学王大力创业，颇为成功。这些经历都只是小说依托的线索，小说的两个关节点是两个女人白白露和万美玉，前者和田小明经历过一段时期的情爱关系成婚，后者则是工

① 有关《不二》的创作，柴静有一段文字，参见柴静：《火炭上的一滴糖》。



作中作为合作伙伴真心相爱的情人。但这些情节、人物、关节点依然不重要，小说通篇都有野性十足、生气勃勃的叙述。那些兴致盎然的情色细节，喋喋不休又机智幽默的言说，所有的情色场景、行为与所谓的当今时髦的科技文明，对人性的洞悉与刻薄，对时事的冷嘲热讽都混淆在一起，这样的叙述混杂、饱满却条理分明。关于身体的无止境的想入非非与关于时事政治、人情世故的胡说八道结合得妙趣横生；关于成长、友爱、背叛的记忆与胆大妄为的情色行动杂糅交错，小说的叙述能做到如此自行其是挥洒自如也属罕见。

很显然，冯唐小说的成功在于他写活了他笔下的人物，其秘诀大约在于他把自我的生命体验全部融入其中。他让人物自己活起来，让人物随心所欲地活，他不想控制人物，有意让人物失控，让他们按自己的性格去说话、去行动。他笔下的人物永远生动有趣，丰富饱满，他的男主多半装进自己的面目品性，你说他们才智过人，却也经常鬼迷心窍，你说他低级趣味，他又不无道义情怀。

冯唐投身于写性的运动，多少受到中国古典小说的影响。他取笔名“冯唐”，语出《滕王阁序》，“冯唐易老，李广难封”。他自己声称：“我觉得我是正统，我是在尝试接续司马迁、《世说新语》和张岱的文脉，并试图探索汉语的极限可能。如果说我是异类，是因为现在这个文坛是异类。”<sup>①</sup>就外国文学而言，他或许还受到乔治·巴塔耶和阿瑟·米勒的影响。中国文坛要准确认识和评价冯唐还要假以时日，但冯唐肯定开启了当下文学最有活力的一个维度。

80后率先引人注目的人物当属韩寒。韩寒（1982—）高中辍学后，以写作为职业。他在中学生时期就写出长篇小说《三重门》（2000），一时间成为中学生手中的热门读物。小说讲述中学生厌倦应试教育的故事，少男少女的青春萌动，在这里以桀骜不驯的姿态表现出来。反讽调侃的叙述语气，夹杂着少年老成的玩世不恭，却又有着洞悉成人世界的尖刻，显示出韩寒对同代人校园生活和心理的敏锐表现。韩寒后来又发表《零度以下》（2000）等一系列作品，都让人感受到少年才气，但作品并未见得特

<sup>①</sup> 《用世俗的方式摆脱世俗》，《半岛都市报》2013年4月8日。

别有力度。韩寒这期间发表数部作品，如《像少年啦飞驰》（2002），《毒》（2002），《通稿 2003》（2003），《长安乱》（2004）。2005年，文集《韩寒五年》在法国、韩国、香港、新加坡、日本等地出版。随之出版赛车随笔《就这么漂来漂去》。2006年，韩寒出版长篇小说《一座城池》，再次显示出他在文学上的才华不可小觑。

《一座城池》可以看出韩寒试图用批判性视角来写作，他对社会现实给予犀利的讥讽，只是反社会的叛逆情绪还是打上了明显的青春期的烙印。“一座城池”显然是当今社会的寓言，这个城池就是围困着“我”的看似规范严整实际充满阴暗的社会。“我”与几个青少年伙伴，来到这个城市，但却并没有逃出原来的社会，到处都是一样的压制、阴暗，到处都是陷阱和丑恶。城池中的人群愚昧无知，有围观看爆炸的人群、以公谋私的警察，敲诈勒索者到处都是，假冒伪劣无处不有，自我讽刺的现象比比皆是，医生也全然没有职业道德，日本料理店一边放着《让世界充满爱》，一边殴打顾客等等，总之，这样的城池使人想起卡夫卡的“城堡”之类的地方。韩寒抓住中国市场经济猛然发展进程中存在的一些现象加以提炼，揭示出当代社会道德与价值陷入的困境。韩寒的叙述已经相当老练，幽默反讽用得十分圆熟，语言也颇为精粹明晰。这部作品足以证明韩寒在文学上的不俗才能。

2007年韩寒又出版长篇小说《光荣日》（第一季），叛逆与幽默依然是作品的突出特征。这部小说讲述七个青年人大学毕业后不想按照分配设定的模式去工作，而是来到边远的“和平凤凰”小村支教。他们自诩为古代的竹林七贤，带着反主流社会的叛逆却又有着颇为正义的抱负，且搞些稀奇古怪的行为，荒诞不经贯穿于其中。韩寒在艺术上做了新的尝试，例如，他引入了魔幻与现实相混淆的笔法，其中不时涌溢出他已经驾轻就熟的幽默反讽趣味。

与韩寒齐名的郭敬明（1983—）也是从新概念作文大赛中产生的少年才子。2002和2003年，郭敬明连续获得第三、第四届新概念作文大赛第一名。也是在这两年，他开始出版作品。《幻城》在2003年出版，销售将近百万册。该书描写冰族和火族的长久敌意，经历过漫长且残酷的战争，冰族带着重创取得胜利。小说开篇就是冰族遗留的皇子也就是小说的叙述

人卡索“站在竖立着一块炼石的海岸，面朝大海，面朝“我”的王国，面朝臣服于“我”的子民，面朝凡世起伏的喧嚣，面朝天空的霰雪鸟，泪流满面”。当然，这是玄幻小说，存在于玄幻空间的人物都有幻术或巫术，他们以幻术和巫术战斗。小说写出了卡索及其周围人物的心理和性格，人性中的善恶，战争的残酷，生命的脆弱，刻骨铭心的爱情，等等，这些都描写得相当出色。小说尤其是写出了卡索为王的孤独感，他既有无比顽强的品格，内心又十分敏感纤细，有几近忧郁的气质。小说的语言富有诗意，平静而有内敛的激情，可以看出这代人的叙述和语言特征。<sup>①</sup>

2003年，郭敬明出版《左手倒影，右手年华》，写的是青春成长往事，作者把它称作是“散文”作品，但读起来更像是小说。这倒不是说它的虚构性，而是里面人和事写得精细动人。《天下》仿武侠体，写一个少年总想着用唱月剑去杀人，写得十分飘逸。《庄周梦蝶》像是纯粹的小说，人物和结构做得相当到位，还真难为了少年写手如此精心的叙述。这本书中写得最好的要数《天亮说晚安》，用作者的话来说，这是“最心疼的文字”了。这文中所叙，无非是学业的困惑，面临高三毕业的惶恐，但更多的是少年人的交往和内心的体验感悟。少年人的心理被写到如此精细敏感的地步，也难怪作者与读者能心心相印，惺惺相惜了。读一读这种描写：“后来他发现了站在门外的我，他望着我一直没有说话，脸上是孩子般抗拒的表情。我们两个就那样站在黑暗里面，彼此沉默。”<sup>②</sup>坚韧的个性，敏感而脆弱的内心，何尝领略过这个世界的阴郁、绚丽。郭敬明，无疑是他们这代人内心经验深刻的体验者和表达者：“那些花瓣也是黑色的花朵，阴暗而诡异，可是依然寂寞地开放，然后凋零。”这是典型少年人的文字，但却透着一股末路英雄的气息。郭敬明这部作品的文字洁净流畅，有很强的描写能力，能够把握情境，并且贯穿到底；喜欢写作孤独和忧郁，但也时常透露出明朗和空灵。

2007年，郭敬明的《悲伤逆流成河》算是80后最有影响力的作品，

---

① 《幻城》出版后引发抄袭官司，郭敬明被判抄袭。其中是非曲直这里无法评说。本书仅就一部在青少年读者群中影响巨大的作品进行分析。

② 郭敬明：《左手倒影，右手年华》，上海译文出版社，2003，第98页。

这部作品据说在两年内的销量已经超过 300 万册，中学生几乎人手一册。其中所叙的故事正是中学生跃跃欲试或引以为戒的。这部小说写出青年人青春萌动的那种热情和感伤。作为主角的不良少男少女，与品学兼优的学子相映成趣，他们构成了中学校园的两极，正好是引发青年人遐思的对象。小说抓住了少年人的心理世界，反叛的欲望，自虐般的伤痛，无可挽救的悔恨，这些都构成了青年人单纯而矛盾的情感世界。但是，青春期的早恋、性行为、怀孕、暴力和自杀等构成故事的主体，一方面对青少年起到一定的警戒意义，另一方面是否会助长这种时尚风气也引人反思。

春树（1983—）与韩寒、郭敬明一样，成名很早，不过她并不是从新概念作文大赛出来的小作者，而是在网络上成名。春树 2000 年从北京某职高辍学后开始自由写作，因出版《北京娃娃》被《时代周刊》（亚洲版）作为封面人物而名噪一时。春树是典型的青春写作者，她的故事大都描写“残酷青春”。《北京娃娃》带有很强的自传性，小说叙述了作者春树从 14 岁到 17 岁之间的情感萌动和其中的痛楚，非常细致地展现了 80 后新人类独特的成长经历，尤其是揭示了这代人在个人情感和社会期望之间的深刻冲突，展示了个人心理与家庭伦理之间的复杂矛盾，把青少年的那种无助感表现得令人惊异。春树的作品还有《长达半天的欢乐》《抬头望见北斗星》等。2007 年，春树出版《红孩子》。这本书叙述主人公林嘉芙的小学与初中的故事，时间穿过 90 年代。童年的美好时光与青春期的萌动、丰饶灵动的校园生活掩映不住那些美丽的烦恼。朦胧的爱情被写出淡淡的诗意，但青春成长与家庭冲突则写得相当尖锐。春树的文字和叙述都更轻巧，自由落拓也才情四溢。春树不像郭敬明那么切入青春期的边缘而极端的生活，她描写的还是比较常态的青春。

张悦然（1982—）在 2001 年中学毕业时获得第三届全国新概念作文大赛一等奖，同年考入山东大学英语、法律双学位班，后在新加坡国立大学攻读计算机专业。张悦然 14 岁开始发表文章，2005 年获第三届华语文学传媒“新人奖”。从 2003 年起的数年内，已出版了《葵花走失在 1890》《樱桃之远》《是你来检阅我的忧伤吗》《红鞋》《十爱》等小说集和长篇小说。张悦然也是以青春写作崭露头角，但她的青春叙事多了一层锐利的伤痛。这使她一直在反思 80 后的概念及其走出青春写作的路径。

2006年，张悦然的《誓鸟》算得上是80后早期文学性较强的作品，小说讲述一个美丽的中国女子远下南洋，海啸夺走了她的记忆，她在大海里、岛屿上颠沛流离，被欺侮、被抛弃，历经生育、病痛、牢狱之苦，她刺瞎了自己的双目，只为寻找遗失的记忆。这部小说尽情讲述了海上传奇，由海盗、歌女、宦官、部族首领、西洋牧师编织成一个神奇诡异的南洋神话。张悦然的笔调绮丽中透着残忍，宿命论与自然的神秘相混合，写出一种孤寂的人生传奇。张悦然的灵巧，使她有足够的能力避开历史的厚重，她把郑和下西洋的历史化作碎片潜藏于故事的各个环节，而起到一种深远的背景作用。这部小说在语言上精雕细刻。例如，“投梭记·下阕”写春迟自己弄瞎自己的眼睛时，那种描写，让人惊异于这代作家对语言和身体感觉的敏感，在针刺进春迟的眼睛的那一时刻，也是汉语言抵达它的最为精细的那个部位的时刻，捕捉那些感觉的时刻，在黑暗中接近，却能透出一种光亮，这是语言显出质感的时刻。《誓鸟》可以看到张悦然在文学上试图与博尔赫斯、帕慕克以及阿特伍德对话的愿望，博尔赫斯几乎长期失明，而帕慕克在《我的名字叫红》或阿特伍德在《盲刺客》中对盲人的书写，令人惊叹，这可能是张悦然在这代作家中的不同寻常之处。80后作家的写作普遍与传统断裂，而寻求对当代消费主义的敏锐表达，这无疑有其独特意义，但文学必然要与传统对话，而且要与世界文学经验对话。21世纪以来，中国作家在回到本土性这点上显出老道，因为五六十年代出生的作家都经历过西方现代主义的全面洗礼，回到本土也是正当其时。但年轻一代作家却少有与世界文学经验对话。在张悦然这里，还能保持这种清醒，当属可贵。张悦然声称，写作《誓鸟》表明她要走出80后的樊篱，用她的实力抹去青春写作的印记。近年来，张悦然主编《鲤》杂志，倡导他们这代人的文学追求，表达出传统文学与当下消费社会可能结合的美学趣味。《茧》（2016）显现了张悦然执着的探索，小说揭开创伤的一角，审视父辈祖辈的恩怨情殇，把自我的审视、人性的困境与历史的谬误叠合在一起，抽丝剥茧地讲出这个令人扼腕长叹的故事。

80后另有一批人虽然名气不那么大，市场号召力有限，但他们更倾向于做纯文学，被称为80后中的“实力派”，承接余华、格非等人走过的先锋写作的方向，去寻求这代人的拓展汉语文学的道路。这些“实力派”人

物有胡坚、李傻傻、小饭，张佳玮、蒋峰等。其中李傻傻的小说《红×》、散文集《被当作鬼的人》有较大影响。李傻傻的作品在偏执的叙事中切入生活的极端形态，语言在随意中有一股韧劲。

对青年一代读者同样有强烈吸引力的还有网络小说。中国内地的网络文学经历了上世纪90年未的萌芽状态，到21世纪蔚然大观，已经构成了文学的另一片更为广阔的天地。早期的网络文学的代表作家有宁财神、李寻欢、邢育森以及痞子蔡、安妮宝贝等，但不管如何，他们都是在传统文学的艺术规范中来创作作品。21世纪过去10年后，玄幻、仙侠、情色、后宫、盗墓小说迅速兴起，把网络文学推到一个新的阶段，显现出无比旺盛的局面。这是完全不同的网络文学，也不再能用传统文学的眼光来评判它们了。

近几年的网络文学审美趣味已经发生了根本的变化，向着神奇、灵异、刺激方面发展。它已经摆脱了纯文学的规则，脱离了文学与生活逻辑的比照关系，不再依循现实生活的真实性来创作，完全进入了幻想和灵异的世界。在这种趋势之下，玄幻小说成为最受欢迎的网络文学种类。

21世纪初，早期网络小说中号称三大奇书的《飘逸之旅》《小兵传奇》《诛仙》就是玄幻仙侠类作品。《飘逸之旅》的作者萧潜，原名刘晓强，网络玄幻写作的龙头老大，已经40挂零，南京市人，供职于南京一家机关。《飘逸之旅》最早于2000年在“鲜网”上引爆点击率，随后在多家网站全面开花。小说讲述年轻的富商李强遭遇女友与好友的背叛，愤怒报复。就在他陷入绝望之时，神秘人物傅山利用法术将李强变成英俊青年，带领他穿越星空，从地球瞬间搬移到火星。当他们进入古代传送阵准备前往“封缘星”时，花媚娘介入其中，李强独自一人被送到了—一个不知名的星球，踏上了惊异未知的飘逸之旅。李强以他智勇双全的能耐，巧妙解决了“故宋国”的战争危机；但又意外被抓到“坦特国”的黑营，李强集结上千苦囚策反，与“坦特国”的五千人清剿部队展开激战，带着众苦囚历经艰辛逃出黑狱……故事离奇古怪，显示出异常大胆丰富的想象力，使人觉得像是《西游记》和金庸小说的混合体。一旦摆脱了现实逻辑，玄幻小说的表现可以随心所欲。它以游戏、娱乐、好奇、刺激为宗旨，小说这种文体已经发生巨大变化。如果说它与传统小说有什么相关的话，那就是其中的英



雄主义、道德理想主义、善恶美丑、侠肝义胆、爱恨情仇还是一个路数。在这一意义上，玄幻小说与传统小说还是存在着千丝万缕的联系，不同的是外表，骨子里还是一脉相承。

《诛仙》作者萧鼎（1976年出生，福建人）。《诛仙》长达120万字，在网络上风行数年，为此还建立了“诛仙官方网站”，小说总点击量仅一年多的时间就超过3000万人次（截至2008年初），并且以每天几十万人次的速度向前推进。在某地书市上，据说有一位女中学生指着书对同伴说，“一生只为《诛仙》活”，可见该书在青少年中的影响力。《诛仙》素有“后金庸武侠圣经”称号，风头直追当年还珠楼主的《蜀山剑侠传》，被誉为国内新一代有浓郁中国风骨的奇幻精品巨著。在传统武侠中融入了魔法玄幻因素，武侠变成了仙侠，仙侠介于人与魔之间。这部作品之所以吸引那么多读者，是因为“仙侠”实际上还是有血有肉的人。小说讲述张小凡少年时全村被屠，他逃脱出来后，与同伴共同拜入“青云门”的修真门派。虽然天生资质不如同伴，他跟随的师傅功夫也只是一般，但他却自有一番奇遇。对“诛仙剑”的寻求是一条线索，但更为实写的却是穿插其中的一些爱情纠葛。故事写得委婉有致，情节曲折，波澜跌宕。构思大气磅礴，笔致却唯美细腻，如游龙走丝。文笔好，人物性格刻画细腻合理，是这部作品成功的关键。小说动人处并不是因为玄幻有多么离奇，而是因为得传统武侠小说精髓。

《鬼吹灯》属于恐怖灵异小说，作者网名“天下霸唱”（1978—），原名张牧野，天津人，学美术出身，干过多种职业，据说写《鬼吹灯》时还在和朋友合伙经营一家公司。《鬼吹灯》讲述的故事以一本主人公家中传下来的秘书残卷为引，三位盗墓者利用风水秘术，解读天下大山大川的脉搏，寻找那些失落在大地上的一处处龙楼宝殿，沙漠、雪山、森林、峡谷、急流、草原、鲜为人知的神秘动植物，危机四伏的陷阱……盗墓者经历过的地方都是中国地理学上有名的艰险去处，在那些地方探险寻宝，其实也是追寻中国文明最神秘的遗迹：昆仑山大冰川下的九层妖楼，中蒙边境野人沟中的关东军秘密要塞，消失在塔克拉玛干黑沙漠中的精绝古城，神山无底洞中的尸香魔芋花，云南丛林中的虫谷妖棺，西藏喀喇昆仑山中的古格王朝无头洞，陕西的龙岭迷窟……这些遗迹虽是虚构，但却在史料中穿



凿附会，颇能以假乱真。小说叙述步步惊惧，丝丝入扣；作者的想象奇诡怪诞，令人目不暇接。打开那些被历史烟云遮蔽的陈年往事，仿佛揭开远古的层层神秘面纱。古墓故事一直构成好莱坞经久不衰的题材，如美国商业大片《盗墓迷城》《夺宝奇兵》《古墓丽影》《木乃伊归来》等等，无不观者如云。《鬼吹灯》把探险与恐怖，猎奇与智谋，英勇与贪婪等等混合在一起，对文明历史和人性的复杂进行了相当综合的表现。

网络作家大都相当年轻，大学毕业不久或者刚刚工作数年。他们大都学理工科出身，但充满奇思怪想，他们的文学修养主要来自金庸、梁羽生的武侠小说，加之《哈利·波特》和《魔戒》之类的魔幻文学，还有更加大量的网络游戏。但写作武侠小说需要传统文化的底蕴，也要较为严密的构思和人物性格刻画。理工科出身的人在这一方面可能准备不足，他们更乐意来做天马行空的想象，玄幻因此应运而生。

与玄幻一样，网络中言情小说也属于受欢迎之列。这些爱情故事都是白日梦般的离奇美好，带有一些色情成分，但也并不太出格。白马王子式，姐弟恋式，癞蛤蟆吃天鹅式……这些作品的故事离奇，但不失引人入胜的情节和微妙的细节。新浪读书频道曾经重点推介《眉姐》（作者葵花小子），截至2008年2月25日，总点击率近7000万之多，日点击率近10万。虽然点击率有可能通过技术手段加以处理，但如此之高还是令人惊讶的。

《眉姐》讲述某装潢设计公司青年设计师于童，因工作关系到独居少妇何眉家中设计室内装修。32岁的何眉美丽妩媚，体态曼妙性感，风情万种，深深吸引了23岁的小帅哥于童。二人彼此迅速产生好感，发生了性关系。他们深深地爱上了对方，在肉体与心灵的相互缠绕中，姐弟恋演绎得凄美绝伦。但因为年龄悬殊，这份姐弟恋为世俗不容，更严重的是卷入了眉姐复杂的家庭关系中。后来，他们选择了各自不同的人生，再次相遇时，已经物是人非，命运把他们推向了绝望的边缘，同时也把他们更紧密地结合在一起。结果是，于童被杨一楠毁容，眉姐也死于车祸。这篇小说其实也就是一般的言情小说，姐弟恋的故事并无特别之处，叙述和语言也仅中等水平。如果说有什么特别之处，就是情节集中，小说专注于描写这对姐弟的情感、心理和性爱，尤其是性爱细节描写得极为充分。眉姐被写成一个风情万种的成熟女子，心地善良，对小男子于童关爱备至。这种故事显

然为当今普通奋斗青年提供了一种想象满足，同时也表明网络已经成为一个超级传播空间，只要形成一个阅读热点，就会无限地以几何级数放大。

网络文学中还有灵异、恐怖和科幻等类型小说，但都比不上玄幻和情色小说。

网络文学以类型化区分千差万别，写手也千变万化，与传统文学对比，有以下几点显著特征：

其一，超级的宏大叙事。在传统文学中，与历史主义联系在一起的宏大叙事已经解体，但在网络玄幻仙侠文学中，重新建构了一种超级宏大叙事，其背景不再是人类社会或历史主义，而是宇宙、大自然、天地万物。这是神话的翻版。最典型的比喻就是，传统武侠小说中的英雄身怀绝技，不过是“劈开一块砖”，而玄幻仙侠动辄就是“劈开一座山”。这些人物都具有超自然的神力和魔法。玄幻小说中经常出现的人物，都有不中不西、或中或西、中西混杂的人名，再也没有现实历史社会作为可识别的背景。

其二，非现实化的超自然世界。传统小说讲述历史或社会人生，在一定程度上依照现实逻辑来建构文学世界，在玄幻仙侠小说中，人物都是超自然的具有神力魔法的人物，他们的思维和行为都超出常理，都与现实社会的真实性无关，不再能用现实生活的真实性去衡量他们。传统文学把真实性视为文学的第一生命，但在这里已经失效。地狱与天堂相混合而成的存在空间，以宇宙为生存背景，并且时间也被完全改变了，那是反物理和经验的时间，由此构成了这类小说完全不同的神话世界。

其三，传统的道德价值以及善恶观念也发生了变化。传统文学的道德伦理都是清楚的，玄幻魔法小说里面的人物具有超自然的神力，他们身上表现出的善恶力量都是超常的，对善恶的表现强烈得多，善恶界限也被大大拓展。善就善到极端，这些小说中的人物为了爱什么都可以抛弃不顾。恶就恶到极端，小说中多是血淋淋的性命攸关的冲突。在这里，善恶不再是依照人伦原则，而是一些信念和所谓神授的责任任务。

其四，情爱的充分表现。在传统小说中，情爱的表现都有一定节制，在玄幻魔法、仙侠言情小说中，情爱的表现要比传统小说充分得多。特别是言情小说，小软文、小黄文，写作相当自由，诉诸感官是其表现情爱的主要目的。网络文学在情色方面的发展已经有更高维度的升级，现今已

经发展到“耽美”，再细分“男频”“女频”，深层次地进入情色、身体或“性幻想”的虚拟世界。

其五，小说的美学效果已经发生根本改变。传统小说追求美感，引起人们正面积极的情感认同，虽然也有负面的消极颓靡的情感，但还是有一定限度。在玄幻仙侠言情小说，特别是魔幻与盗墓类的小说中，刺激性是最根本的美学特征。其想象力的自由驰骋，人物法力的无边无际，情感的爆发，肉体的呈现等等，都是竭尽全力地达到最大值。阅读与写作不再是为了获得教益，或者人生感情启迪之类，而是为了消遣，为了寻求强烈刺激，其效果与其说超出文学许多，不如说就是网络游戏的翻版。它也表明当代文学的感受者是被网络游戏、流行音乐、摇滚、AI虚拟等现代电子视听装置培养起来的一代人，他们有完全不同的感官潜能，传统文学的美学效果已经不可能令其满足。<sup>①</sup>

传统文学价值固然有其重要的一面，但随着网络的普及，网络写作和传播的超强动力，网络文学变得不可阻挡。网络文学与传统纸媒体文学的差异并非会越拉越大，这样一个过程并不是线性和单向的，也有反复、较量和博弈。在目前阶段，网络文学写作趋向成熟的标志，反倒在于它与传统文学的近似性。因为，传统文学教育还是基础，在中小学特别是大学教育中起到基础性的作用，这些文学修养和记忆，总会促使网络写作对文学性价值的认同。但随着网络力量的无限生长，网络文学与图像声音这些电子媒介一样，也会更趋向于感性、欲望和快感。当电子介质发达到超级的程度，例如，5G、6G和AI时代来临，电脑和网络运转速度比现在提升数百倍（这些技术不用多久就会被人类掌握），那么网络书写和电子传播就会变得更加普及迅速，复制和翻新的速度会更加惊人。网络的时代是数字化的时代，一切都以量来计算，没有质的存在，因为数量太过庞大，因为数量才可计算，只有以量的形式存在的东西才有价值，网络的时代只有浏览没有阅读，浏览量是个唯一的标准。以纸媒体为介质的阅读的文学在这

---

<sup>①</sup> 把纸媒体印刷术出版的作品称之为“传统文学”而与网络文学相对，这并不合乎学理。实际上，网络文学也有非常传统的一方面，比如其价值观，比如其注重故事情节和人物刻画的艺术手法等，只是为了讨论的方便，姑且做此区分。

种情形下不得不走向终结。那可能真正是“后文学”到来的时代。但这并不能成为我们今天放弃传统文学审美尺度或价值取向的理由，我们所做的一切，就是尽可能延迟这个终结的到来，抵御“后文学”的超速行驶，给予“后文学”以足够的沉淀和酝酿的时间。

## 文学的未来面向：科幻文学的兴起

中国科幻文学发端于晚清时期，它首先是欧美科幻小说译介所产生的回声。1891年，英国传教士李提摩太来到中国，他率先将美国科幻小说《回顾：公元2000—1887》翻译成了中文，译名为《回头看纪略》，由《万国公报》开始连载。这是作为西方舶来品的科幻小说第一次引进中国，彼时，此类型被称作“科学小说”<sup>①</sup>。随后，晚清中国掀起了科幻小说翻译热潮。鲁迅早年为科幻文学在中国拓荒做出贡献。1903年，彼时鲁迅还在日本弘文书院读书，他将凡尔纳的科幻小说《大炮俱乐部》和《地底旅行》译为中文文言文体的章回小说。当时最具影响力的当属法国作家儒勒·凡尔纳，他的作品引发了众多中国作家的模仿创作，其中，荒江钓叟的仿作《月球殖民地小说》是中国第一篇原创科幻小说，其模仿对象正是凡尔纳的《气球上的五星期》。也正是这部于1904年开始连载却并未最终完成的小说，开启了中国原创科幻的新纪元。

科幻文学始终是对现实危机的回应。从晚清到民国，在内忧外患的社会境况之下，中国科幻文学的首要目标是讽喻现实、改良群治，是通过书写“科学”来富国强兵。于是，一批“社会型科幻”应运而生，其中，吴趼人《新石头记》、鲁哀鸣《极乐地》、老虬《解甲录》、秋山《消灭机》、徐卓呆《万能术》、顾均正《和平的梦》等是比较出色的作品。与此同时，主流文坛作家也开始创作科幻小说，最著名的是老舍在1932年创作的《猫城记》。小说里的火星国家“猫人社会”，正影射着千疮百孔的旧中国。

---

<sup>①</sup> 1902年，梁启超主编《新小说》杂志。在规划如何实现“小说界革命”时，该杂志提出了一个包含十类作品的清单，清单中的第三类就是“哲理科学小说”。

新中国成立后，科幻小说的译介对象开始大规模转向苏联。正是基于俄文的命名方式（НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА，英文是 Science Fantasy），“科学小说”变成了“科幻小说”，这一类型定名沿用至今。纵观当代中国科幻文学的发展历程，可划分为三次热潮（1949—1966、1976—1982、1991 至今）与两次停摆（“文化大革命”时期、80 年代上半期清除精神污染运动）。其间，涌现出了大量优秀的科幻作家作品。特别是近年来，当代中国科幻作家频频斩获世界级科幻文学大奖，这意味着，中国科幻文学来到了黄金时期。

当代中国科幻文学的第一次热潮是 1949 年至 1966 年，也就是我们常说的“十七年”时期。这一时期，中国科幻文学的主要特征是“少儿科普”，文学形式主要是进行科普教育的手段。特别是 1956 年以后，随着周恩来总理在全国科技大会上发出“向科学进军”的总号召，科普读物如雨后春笋般出现，这也为中国科幻积累了一批极具潜力的新生创作力量，比如郑文光、迟叔昌、鲁克、童恩正、王国忠、刘兴诗、肖建亨、嵇鸿等，各自写作风格都已初露端倪，可谓百花齐放。

1950 年 12 月，张然的“新少年读物”《梦游太阳系》出版，这篇科普小说以梦的形式普及了太阳系各大行星的基本知识，拉开了当代科幻第一次热潮的序幕。1954 年，郑文光的“科学幻想小说”《从地球到火星》发表，这是新中国的第一篇科幻小说。《从地球到火星》讲述了三个向往宇宙的少年偷偷乘坐火箭船飞往火星的故事。这篇小说刊登后引发了社会轰动，也激发了广大读者对宇宙的兴趣，当时的北京甚至流行起火星观测。1957 年，郑文光的《火星建设者》在苏联世界青年联欢会上获得科幻小说奖，这是中国科幻小说的第一个国际奖项。1964 年，老舍科幻小说《猫城记》被译成英文，这是中国第一部被翻译成英文的科幻小说。然而，当代中国科幻走向世界的道路却因为“文化大革命”的到来而被迫中断。

进入新时期以后，当代中国科幻迎来了令人欢欣鼓舞的第二次热潮。1976 年，叶永烈在《少年科学》发表了小说《石油蛋白》，率先在儿童文学领域恢复了科幻题材。随后，《小灵通漫游未来》《珊瑚岛上的死光》《飞向人马座》等重要作品相继问世，足见科幻小说在当代中国历史转折期所起到的文化作用：通过科学想象世界与未来。在“文学是人学”的时代观

念影响下，中国科幻开始从“重科学”转向“重文学”。这一时期比较活跃的科幻作家主要分为两类：一类是经历文革创伤的“归来者”，如郑文光、童恩正、肖建亨、刘兴诗等；另一类是新时期崛起的新人作家，如叶永烈、王晓达等。其中，叶永烈、郑文光、童恩正、刘兴诗四位作家合称新时期中国科幻文学的“四大金刚”。

1978年，叶永烈<sup>①</sup>的科幻代表作《小灵通漫游未来》在少年儿童出版社出版，首印数量为150万册，再加上连环画版本的150万册，共300万册，这开创了中国科幻小说畅销书的先河。《小灵通漫游未来》讲述了记者小灵通无意中登上一艘气垫船并前往“未来市”漫游数日的见闻，寄寓了作者对21世纪科技生活的诸多乐观想象，可谓衣食住行面面俱到。小说中提及的自动刹车系统、环幕立体电影、人机对弈、人造器官、夜光塑料等，今天都已成为现实。当然，这里的“未来”主要集中在物质层面，并展现出历史转折期的中国对未来生产力的信心，其背后是笃信无限进步的进化论历史观。

1978年，童恩正<sup>②</sup>的科幻小说《珊瑚岛上的死光》在《人民文学》上发表，这是主流文学期刊《人民文学》第一次发表科幻小说。同年，该小说获得了全国优秀短篇小说奖，并于两年后被改编成了电影，影响甚广。小说主人公陈天虹是一位热爱祖国的华侨科学家，他恪守恩师遗嘱，带着高效原子能电池乘飞机回国，却遭遇失事坠入海中。在即将被鲨鱼吃掉的惊险时刻，他被马太博士的科技发明所拯救。小说关于激光武器和原子电池的想象前卫新奇，充满科幻气息，并传达出反抗霸权的和平诉求，而其悬念丛生的悲剧叙事则具有较强的文学性。1979年，童恩正先后在《文汇报》《人民文学》上发表《幻想是极其可贵的》及《谈谈我对科学文艺的认

① 叶永烈（1940—2020）：笔名萧勇、久远等，浙江温州人，科幻作家、历史学家、报告文学作家，毕业于北京大学化学系。1961年，他在所编书稿《科学珍闻三百条》的基础上，写成了科幻小说《小灵通漫游未来》。写完正值三年困难时期，本书因过于乐观的未来描述与现实不符，未能出版，直到1978年才与读者见面。代表作品有《十万个为什么》《小灵通漫游未来》《邓小平改变中国》等。

② 童恩正（1935—1997）：湖南宁乡人，考古学家、科幻作家。曾先后在峨眉电影制片厂、四川大学、美国匹兹堡大学任职教授。代表作品有《古峡迷雾》《珊瑚岛上的死亡》《西游新记》等。



识》两篇文章，表达了他对科幻文学的基本观点：科幻小说的文学性重于科学性，应把科幻小说从科普的工具论传统中解放出来。这开启了一场旷日持久的关于科幻小说“姓文”还是“姓科”的论争。

1979年，郑文光<sup>①</sup>的科幻小说《飞向人马座》正式出版，这是新中国第一部长篇科幻小说，从类型上看应属于“太空歌剧”。《飞向人马座》以未来太空战为背景，讲述了三个中国少年邵继恩、邵继来、亚兵的宇宙探险故事。当“东方号”宇宙飞船的燃料耗尽，当他们越飞越远，越飞越快，三个中国航天少年如何绝地求生？这是一曲献给中国航天英雄的悲壮赞歌，而其科幻设定完全基于当时最新的天文学假说，兼顾了前沿的科学视野。1981年，郑文光在参加文学创作座谈会时提出了“科幻现实主义”<sup>②</sup>，强调科幻文学应关注现实社会问题，这再次挑战了“十七年”时期居于主流的“科普论”。

1980年，刘兴诗<sup>③</sup>的科幻小说《美洲来的哥伦布》由四川人民出版社出版，这是中国重科学流派的硬科幻典范之作。小说讲述了一个苏格兰青年的科学求证过程：为了证明四千年前印第安人曾凭独木舟从美洲驶到欧洲，他独自一人驾独木舟横渡大西洋。刘兴诗创造性地将历史、地质与科幻融为一体，并在实证主义精神的指引下，将科幻小说变成了一种研究课题式的创作，揭示了“判决性实验”的科学方法论问题。

1982年至1983年间，在清除精神污染运动中也着手整肃中国科幻文学。1982年4月24日，《中国青年报》发表鲁兵的文章《不是科学，也不是文学》，批判叶永烈科幻小说《自食其果》。5月23日，以童恩正为首的12位四川科幻作家联名发文声援叶永烈。1983年，《中国青年报》继续发表批判叶永烈、童恩正等的文章，并掀起一股批判科幻小说的浪潮，将

① 郑文光（1929—2003）：广东中山人，科幻作家，被称为“中国科幻文学之父”。生于越南海防，1947年归国，并在广州中山大学天文系学习。历任科普出版社编辑、编审、中国科学院北京天文台研究员。代表作品有《从地球到火星》《火星建设者》《飞向人马座》等。

② 郑文光：《在文学创作座谈会上关于科幻小说的发言》，中国科普创作协会科学文艺委员会编《科幻小说创作参考资料》，1982年5月总第4期。

③ 刘兴诗（1931—）：四川德阳人，地质学家、史前考古学家、果树古生态环境学家、科幻作家。代表作品有《美洲来的哥伦布》《我的朋友小海豚》等。



对叶永烈科幻小说《黑影》的批判提高到政治高度，称之为“科幻小说中的《苦恋》”，格调低俗、宣扬伪科学、揭露社会黑暗面。在这一批判浪潮的影响下，郑文光、叶永烈相继退出科幻创作，中国科幻随之陷入长达8年的消沉期。从1982年到1986年，《中国科幻小说报》《科幻海洋》《科学文艺译丛》《智慧树》等科幻杂志相继停刊，只剩《科学文艺》一家。1989年，《科学文艺》改名为《奇谈》。

1991年，《奇谈》更名为《科幻世界》。同年，科幻世界杂志社在成都主办了世界科幻协会（WSF）年会，这届“最隆重最成功”的科幻年会标志着中国科幻开始复苏，也开启了当代中国科幻文学的第三次热潮。无论是作家作品的数量质量，还是国际交流的规模与国际认可的程度，乃至科幻文学专业教育<sup>①</sup>的逐步开展，中国科幻都来到了史上最佳时期。著名作家阿来在1999年至2006年担任《科幻世界》总编辑，推出了包括刘慈欣在内的一大批锐气十足的科幻作家。2015年8月，刘慈欣以《三体》获第73届雨果奖最佳长篇故事奖，这是亚洲人首次获得雨果奖。2016年8月，郝景芳以中篇小说《北京折叠》获得第74届雨果奖。由此表明，中国科幻真正走向了世界，并得到国际科幻文学界的重视。90年代以后出现的中国科幻作家一般被称为“新生代”，而中国“新生代”科幻作家又出现了“四大天王”，他们分别是王晋康、刘慈欣、韩松、何夕。

王晋康<sup>②</sup>是90年代最重要的中国科幻作家，他的作品总是有着苍凉沉郁的大地气息及悲悯的文人情怀。从塑造超人形象的短篇小说时期，到讨论生存实验的长篇小说时期，王晋康始终追求冷峻峭拔的科幻立意。以他发表于1997年的《七重外壳》为例，小说讲述了七重嵌套的虚拟现实情境，颇似多年后风靡全球的好莱坞影片《盗梦空间》。中国大学生小甘来到姐夫斯托恩·吴工作的美国B基地，尝试挑战一种能让被试者完全融入虚拟世界的电子外壳，如能找到漏洞，他将获得一万美元奖金。七重情境

---

① 1991年，北京师范大学吴岩老师在国内首创科幻文学课程，标志着新时期国内科幻教学和学术研究的开始。北京师范大学文学院从2003年起开始招收“科幻文学”硕士研究生，从2015年起开始招收“科幻文学”博士研究生。

② 王晋康（1948—）：河南南阳人，高级工程师、科幻作家。代表作品有《亚当回归》《七重外壳》《蚁生》《逃出母宇宙》等。

之中，小甘一次次“穿”“脱”外壳，在真实和虚拟之间穿梭，直至迷失自我。最终，在亲人的召唤下，他终于找到了回家的路。这种“强设定”与“高概念”展现了作者本人的科幻文学观，他在2011年提出了“核心科幻”<sup>①</sup>，旨在向宏大深邃的“硬科幻”靠近。

毫无疑问，刘慈欣<sup>②</sup>是当代中国科幻文学最具影响力的作家，他代表了新世纪中国科幻的全新风貌。在刘慈欣的小说中，既有浪漫主义者的人文理想，也有现实原则的冷酷理性。特别是在灭绝危机的阴影之下，作者更倾向于选择后者，而非人类文明所衍生的道德。这集中体现在他获奖无数的长篇小说《三体》三部曲中。《三体》由《三体》（2006）、《三体II·黑暗森林》（2008）、《死神永生》（2010）。小说以“文化大革命”激战正酣为故事发生的时间节点，天文学家叶文洁被军方找来参与绝密计划“红岸工程”。天文学家叶文洁出于对人类社会的失望，决定引入外星文明对地球文明进行清洗，叶文洁向外太空发出信号，地球坐标因而被四光年外的“三体文明”接收到，三体人决定移民地球，灭绝人类。随之，地球人开始了对三体入侵的全面抵抗，他们前赴后继地投入战斗，在绝望中抗争，却未能逆转地球人类灭亡的结局。最后，只有两个人类幸存者成功逃离，她们在冥王星带走了人类文明的精华。小说另一面讲述纳米科学家汪淼进入神秘的网络游戏《三体》，探求另一个神秘的世界。小说的矛盾冲突在于人类面对“三体人”入侵地球要做出的防卫和反击，人类面临末日危机。随后的《黑暗森林》和《死神永生》接续第一部的矛盾做进一步拓展深化，科学玄幻的外太空和网络虚拟空间都加大了想象的自由度。

《三体》从中国的已然历史出发，转向科幻的外空间和网络世界，书写了具有当下性向未来性延伸的人类命运共同体的故事。《三体》的故事是建立在一种全新的宇宙观前提之下，或许还带有建立宇宙伦理观的意

① 王晋康：《漫谈核心科幻》，《科普研究》2011年第3期。

② 刘慈欣（1963—）：祖籍河南信阳，在山西阳泉长大，高级工程师、科幻作家。现任山西省作家协会副主席。代表作品有《流浪地球》《球状闪电》《三体》三部曲等。2015年8月23日，《三体》获第73届世界科幻大会颁发的雨果奖最佳长篇小说奖。2019年，《三体》入选“新中国70年70部长篇小说典藏”。

向。正是基于此，刘慈欣提出“黑暗森林”理论：宇宙中存在无数文明，如散落在黑暗森林中的猎人，所以每种文明都小心翼翼地躲避着，防止被其他文明发现，以免遭遇毁灭，此时，最“理性”的方法就是抢先向疑似文明发起攻击，开枪试射。显然，人类文明既有的基本道德已经无法适用宇宙生存，刘慈欣的科幻想象需要去设想建立新的宇宙秩序和生存法则。

作为科幻小说，《三体》还有双重性，一方面是新的科幻思维，另一方面还带有人类史的印记。西方的科幻小说着力建立在宇宙论的世界观基础上，在科学对宇宙论的某种解释理论的基础上来展开叙事，例如，克里斯托弗·诺兰导演的《星际穿越》影片，就是基于理论物理学家基普·S.索恩的“黑洞理论”，贯穿于他的电影叙事中。电影叙事的关节点建立在这一队探险家利用他们针对虫洞的新发现，改变人类原有认识的宇宙时空，从而在宇宙中进行冒险探索。刘慈欣的科幻小说还保留有历史观的意义，他带着人类的记忆进入太空，章北海从地球到太空，是通过冬眠来完成时空转换，人类的某些历史记忆还会从他身上唤醒。因而，《三体》始终没有放弃怀乡（地球）的浪漫主义。当然，诺兰的电影里也有他的人文基础，但叙事的关节点是立在某个科学理论上。刘慈欣的作品里也依然保留有人性的善恶，人类史的正义同时也保留下来，并且起到思想底蕴的作用。这或许正是他可贵的地方，也是中国科幻文学必要的行进步伐。

刘慈欣《三体》的意义在于相当全面提出了从宇宙观来看人类命运。传统文学着眼于不断突破对人性与伦理道德以及历史观念的认识局限，而科幻文学则站在宇宙论的基础上思考人类未来的命运，《三体》以它强大的文学能量打开了一个新的认知维度。

随着《三体》系列小说在国内外引起的巨大轰动，《人民文学》2012年第3期以特选形式刊发了刘慈欣《微纪元》《梦之海》《诗缘》《赡养上帝》等4篇旧作，这是自1978年刊登《珊瑚岛上的死光》后，《人民文学》再次关注科幻作家。2014年，《三体》英文版由美国华裔科幻作家刘宇昆译出，英文版名为《三体问题》（*The Three-Body Problem*）。2019年春节，根据刘慈欣小说改编的科幻电影《流浪地球》上映，引发全民观影热潮，其最终票房为47亿。

相比之下，韩松<sup>①</sup>的科幻创作更具人文与文学气息，他的作品并非硬科幻，而是一种包含了卡夫卡式的寓言式的小说，从中可以看出80年代中国文学思考的那些未竟的前沿主题贯穿于其中，故而他的小说充满现代主义与后现代趣味。在《亡灵》的腰封上，刘慈欣评价韩松道：“我写的是二维科幻，韩松写的却是三维科幻……二维科幻是金字塔的塔基，而三维科幻则是塔尖。”此说固然可以看成是刘慈欣敬重同行的溢美之词，但也道出了韩松的科幻小说的艺术特点。韩松创作量极大，韩松的小说以荒诞、幽暗、诡异的“鬼魅”风格著称，他试图在日常生活的表象之下，刺探人性的渊藪，新技术对人类的异化作用是其一以贯之的创作主题。比如由五个独立片段组成的《地铁》，一面是交通工具的高速便捷，另一面则是光怪陆离的黑暗奇观与不解谜团，小说有力地质疑了新技术时代人类与世界的关系。韩松的代表作《医院》三部曲，由《医院》《驱魔》《亡灵》构成。小说讲述主人公杨伟出差C市入住一家酒店，突发肠胃疼痛，昏睡三天醒来，被送入一家医院诊治，这家医院一步步显露出怪异神秘之处，杨伟进入医院，也就是进入了“药时代”，他被迫经历了种种荒诞不经却又意味深长的事件。他要逃走，却被强行做了手术……第二部《驱魔》再讲述病房里的奇遇，手术醒来，杨伟发现自己来到一个完全陌生的病房，这里的人奇怪，名字也奇怪，什么瘰吡、疣啖、神奇病人、痲嚟、疝嚟、达托大夫等等。从玻璃的反光中，他看到自己苍老的面容，已经两鬓斑白，自己被送进医院时还是中年人，如今却像个老人。杨伟偶然走出病房，发现是在一艘船上，从甲板上望去，四面八方是全赤的海洋……。显然，这个病房是一个更可怕的地方，小说由此描绘“药战争”中的未来病人互斗的生存史。第三部《亡灵》作为终篇，讲述火星医院的医学大同社会的建立过程，杨伟也一步步成为中坚人物，除去了瘰吡等恶霸，“药帝国”的强大终至于崩塌，小说试图揭示生命“原死或元死”之秘密，而世界之未来依

<sup>①</sup> 韩松，1965年出生于重庆，1984至1991年就读于武汉大学英文系、新闻系，获文学学士学位及法学硕士学位。毕业后进入新华社工作，曾任新华社记者、采访室主任，《瞭望东方周刊》杂志执行总编等职。代表作品有《宇宙墓碑》《2066年之西行漫记》《地铁》及《医院》（三部曲）等。

然是无法言明的。

小说以鲜明的“韩松风格”，建构出深邃而丰富的“乌有谭”时空，从医疗卫生这一当下热点话题，切入人类社会制度、文化心理中那些难以触及的阴暗面，透视生活的荒杂，重新审视我们熟视无睹的真实与虚幻。

何夕，出生于1971年，原名何宏伟，代表作品有《六道众生》《伤心者》《光恋》《电脑魔王》《浮生》等。何夕作为70后科幻文学代表作家，他标举的旗号是“言情科幻”。在他的小说中，大部分主角的名字都叫“何夕”。何夕的创作是以科幻为壳，探讨人类对隐秘世界的遐想，生命之变化无常。作品中总是流淌着温柔的亲情、爱情与友情。《六道众生》（2012）取取自佛陀把欲世界分成六道，它们在业力的果报下永无止境地流转轮回，此所谓六道众生。小说依然是以何夕为主角，故事讲述何夕自小就能看到鬼的幻影，几十年他夜间做梦总是看到一个叫作“枫叶刀”的城市。他到网上发布信息搜索这个城市，结果被有关方面带到一个自称“郝南村博士”的中年男子面前。其后的命运是被送进一所精神病院，经过一年又被莫名其妙宣布治愈出院。随后更有各种离奇的遭遇，生生死死，虚拟世界与真实生活交错，疑窦丛生，悬念不断，这是何夕小说的诱人深入的绝招。他的小说中总有贴近人情柔软的情绪缠绕其中，总是善、亲情和友爱相随。《伤心者》是何夕在2015年出版的一部小说集，收入作品年份跨度较大，其中首篇短篇代表作《伤心者》发表于2003年《科幻世界》，其中多篇作品早已在科幻界脍炙人口。《伤心者》对跨越时代的数学思想的讨论以及微连续理论的反复推演，颇见何夕的硬科幻功夫，但小说还是以写情见长。在这个悲情的数学家故事中，母爱成为扭转乾坤的决定性力量。作为70代的科幻小说领军之人，何夕成名早，他标举“有情科幻”，这或许是中国特色。更年轻一代在网络上活跃的科幻作家，无疑会开启中国科幻文学的另一片更奇幻诡异的世界，这是值得期待的。

80年的郝景芳几乎是一鸣惊人，2016年8月23日，郝景芳以中篇小说《北京折叠》摘得第74届雨果奖，几乎一夜之间蜚声文坛。郝景芳本科毕业于清华大学物理系，并非从事科学研究（现就职于中国发展研究基金会），郝景芳自幼酷爱写作，曾获第四届新概念作文大赛一等奖。她的代表作品有《流浪玛厄斯》《星旅人》《北京折叠》等。《北京折叠》对未来的

北京城市空间进行了阶层维度的划分与想象，设定了三个互相折叠的世界，隐喻上流、中产和普通人三个阶层。生活在第三空间的垃圾工老刀，为了让养女接受教育，冒着生命危险穿梭在三个空间之中为人送信，目睹了这个城市中跨越阶层的诸多故事，并历经艰险回到第三空间。小说构想背景恢宏，幻想与现实紧密结合，在未来空间重构了阶层叙事，普通人的悲苦不幸给科幻文学打上一层人民性的色彩，表现了当今中国社会的诸多现实矛盾和对阶层固化趋势的深切焦虑。科技打开的未来世界，未必是一个至福的仙境，科技与资本的福音在 80 后的郝景芳这里受到质疑，这不能不说是一个深刻的文学反讽。

回顾当代中国科幻文学的发展历程，萦绕在科幻作家心头的总疑问是：科幻文学到底应该更重科学，还是更重文学？姓“科”还是姓“文”，这不仅关乎硬科幻与软科幻的区别，更关乎中国科幻的未来发展方向。在偏重科学的脉络中，从“十七年”时期的“科幻科普论”，到王晋康的“核心科幻”，其根本目标是为中国科幻建构骨骼支撑般的科学精神；而在偏重文学的脉络中，郑文光提出的“科幻现实主义”既凸显了“现实”的问题意识，又继承了晚清至民国“社会型科幻”的历史遗产，这一脉络为中国科幻插上了人文之翼。重科学还是重文学，论争仍在继续，或许论争过程本身即是意义，答案则交付科幻文学热衷想象的未来。中国科幻还处于起步阶段，未来前景不可限量。随着科技日新月异，AI 最终会改变人类的生活，科技会成为人类的最基本也是最根本的生存方式，科幻文学无疑会成为文学主流。但其中回旋的人类逐步消逝的情感以及徘徊着的传统文学的幽灵，可能又成为未来文学弥足珍贵的魂灵。





## 第十九章

# 乡土叙事的转型与汉语文学的可能性

---



在中国当代文学史中，乡土文学、农村题材、传统、现实主义，这几个概念经常缠绕在一起，让人们莫衷一是。它们之间既有区分，又有重叠。对它们的理解，不只是一要梳理理论层面上的准确含义，同时还要回到历史语境中去把握。

关于乡土文学与农村题材的区分，本书第三章已经有所论述，这里再加以简要的辨析。乡土文学是现代文学中的一个概念，是指面对现代性的变革和革命的观念，文学家们或者回到传统乡村生活中去寻求精神慰藉，或者去反映乡村生活中生与死的挣扎，或者去写出乡村土地上生活的质朴和本真品格。农村题材则是新中国成立后的新中国文学的概念，是与社会主义革命与建设联系在一起的文学概念，它与工业题材、军事题材相对应，表现不同的生产领域里进行的社会主义革命与建设，以反映阶级斗争和路线斗争为其基本叙事模式；在阶级斗争消失后的新时期，在相当长的时期内还延用这个概念，或者是出于一种习惯。90年代中期以后，乡土文学的概念逐渐取代农村题材这一概念，反映农村的作品与现代“乡土小说”接续上传承脉络，强调了其内在的乡村生活的自然状态与文化底蕴，同时其中隐含着城乡二元对立的文化冲突关系。当然，不管乡土文学还是农村题材，都以写实主义为主导，如果不过分强调特定的立场视角的话，写实主义也就是现实主义，现实主义在乡土文学那里也体现得最为自然和充分。乡土总是与中国农村的传统文化密切相联，乡土文学也天然地离不开传统文化及其精神价值，或者说前者最为朴素地保留了传统价值。

90年代后期以来，乡土文学概念受到重视，这与现代性理论的兴起相

关。乡土的概念可以视为现代性反思的概念，是以情感的及形象的方式表达对现代性的一种批判或反动。但它也是现代性的一个有机组成部分，只有在现代性的思潮中，人们才会把乡土强调到重要的地步，才会试图关怀乡土的价值，并且以乡土来与城市或现代对抗。当然，90年代以来被称为乡土文学的作品也是多种多样的，并非都是在有意识地进行现代性反思。但我们还是可以看到与现代性相关的那些反思性要素融合在其表达的主题中。我们之所以试图用“乡土”来描述90年代描写农村的作品，是因为它比农村题材这一概念更宽广更多文化上的内涵，更少了原来的主流意识形态对农村的规定意义。正是因为表征着中国文学最具传统性和基础性的乡土叙事发生的变革，“乡土”才可以展现中国当代文学已然发生的根本性变异。

### 传统复活与审美的重建

当然，我们借用某个概念来描述一种文学现象，仅仅是为了更好地把握复杂多样的历史形势，给出文学主潮运行波动的痕迹，对于具体文学作品来说，任何概念都只能概括其某方面的或主导方面的特征。它更为复杂多样乃至微妙的性质，则可以在不同的语境中得到阐发。当然，对于80年代后期来说，历史化的“缩减”也只是一个相对的概念，松散的“历史”在不同的时期还是要重新“历史化”。

90年代的乡土文学还保持着新时期农村题材的基本品格，现实主义是其主调。因为反映现实的作品总是会引来强烈的社会反响。

对于经历了80年代思想解放运动的中国文学来说，“历史真实”已经具有实际的含义，它不再只是一项观念的命名，而是文学对历史和现实真正有力量的把握。《平凡的世界》就是这样依然站立于现实主义大地上。《平凡的世界》第一部完成于1986年12月，1988年5月25日全部完稿，全书出版和产生影响在90年代初。

《人生》之后，路遥倾心创作《平凡的世界》，试图在更大的历史背景中思考农村青年的命运问题。

1986年之后第一、二、三部陆续出版，1988年，《平凡的世界》在中央人民广播电台午间节目连播，在广大听众中引起强烈反响。小说第二部于1991年获得第三届茅盾文学奖。这部作品反映了从“文革”后期（1975）到改革初期（1985）10年间的社会面貌。路遥并不关注时下的文学潮流，而是潜心于他的创作。他在现实主义的框架里书写“文革”后中国社会的深刻矛盾，写出了社会转型变革时期，一代农村青年的命运、伤痛和意志。

这部小说何以会成为90年代中国普通青年人生奋斗的“励志宝典”？它能抓住当代中国青年的命脉靠的是什么呢？同时，在文学史的意义，在社会历史的深远意义上，这部作品的独特意义何在呢？

其一，抓住了中国社会历史中最根本的变化。这就是说《平凡的世界》抓住了历史的命脉，这个命脉在20世纪的80年代就是农村的改革，而改革的契机就是解放人和土地，也就是说把农民从土地的依附关系中解放出来，并寻求更广阔的人生道路，这是八九十年代中国数以亿计的乡村青年命运的改变。这部作品核心是写少安少平兄弟俩的人生奋斗，而他们兄弟俩奋斗的首要立足点则是土地和人的解放。路遥最先关注到农村实行土地承包制之后，农民从集体生产中解放出来，同时农村不再以阶级成分来划分村民，所有的农民都获得了平等，这使农民从被集体土地、被阶级身份束缚中解脱出来，青年农民获得了人身自由，他们有了自己的土地，自己可以按自己的意志耕种土地，经营土地，也就有了可能去外面的世界闯荡人生。小说浓墨重彩地书写了实行土地承包制给村里家家户户带来的欢欣鼓舞，虽然孙家没有成分的困扰，但金家出过地主，小说写到金光亮的二儿子金二锤参军的神气，以至于家里乐极生悲。显然，改革开放促使农村青年获得解放，根本点就是从取消阶级成分开始，彻底否定了阶级斗争，这才有彻底的改革开放。小说的历史意识很自然，也很深刻。如果说赵树理当年的《小二黑结婚》是给青年农民以婚姻自由的希望，那么路遥的《平凡的世界》则是反映了农民青年从土地的依附关系中解放的新的命运诞生。从《人生》开始，路遥一直在思考农村青年和土地的关系，他们对人格自由的追求，他们生于土地，却又是要通过摆脱土地来证明自己的人生。他们是在如此矛盾的命运中

行进，唯其如此，才显出他们的生命的悲壮，也因此感动了无数来自乡村的青年。

其二，不屈服于命运的顽强的个人奋斗意识。这部小说通过孙少平这个身处贫困境遇中的青年农民的命运变迁展开叙事。小说从孙少平17岁的少年生活写起，他在进入县城中学读书时，在开始意识到自己的处境和要展开人生梦想的时刻，也敏感地意识到自己的贫穷与做人的尊严所产生的矛盾。这激发起他奋斗的决心，要获得做人尊严的渴望从他年轻的心灵中生长起来。孙少平的每一步选择，都饱含着要改变卑微命运的倔强。在这平凡的世界里，普通人的存在如此艰难，不知要付出多大代价才能获得人生的一点价值。少安说过，我们这些来自生活底层的人，受过的苦难，正是我们的优势所在。少平更是自豪地宣告：“不要怕苦难！如果能深刻理解苦难，苦难就会给你带来崇高感。如果生活需要你忍受苦难，你一定要咬紧牙关坚持下去，有位了不起的人说过：痛苦难道是白受的吗？它应该使我们伟大！”<sup>①</sup>也正是因此，这部小说仿佛是普通青年的奋斗宣言，在这样改变命运的艰难行进中，伤痛、隐忍与坚韧一点点透示出来。这部小说是卑微者的精神传记，也是普通青年的心灵史。孙少平的命运遭际，他的渴望获得做人的尊严，渴望平等和获得承认，在一代中国青年中激起强烈共鸣。

其三，广阔的生活画面和现实变革的真实记录。当然，小说表现的社会生活的广度和深度有赖于它所把握的时间跨度。虽然小说主要只写了1975到1985年这10年中国发生的巨变，正是这10年，中国的变化天翻地覆，一点也不亚于1949年以后历史发生的革命性变化。因为这10年间的变化，是中国社会的改革开放的能量的释放，是生产力的空前解放，是人的解放。因而展现出来的社会生活面才如此如火如荼，如此富有活力。小说也是通过少安所在的双水村，少平在矿上又因为与田晓霞的关系，引出田福山在省城的活动，展开改革开放从上到下的社会画卷。乡村生活在变，改革使中国的变化进入到千家万户，进入到土地和人们的生活方式，生产方式也在发生相应变更。这一代农村青年一步

<sup>①</sup> 路遥：《平凡的世界》（第二部），北京十月文艺出版社，2012，第738页。



步成长起来了，孙少平的成熟，孙少安的挫败，金家兄弟的不同遭遇，润叶的凄美，晓霞的成长，郝红梅的命运，兰香终于考上大学……孙少平如小说的轴心，这些与他直接或间接相关的人物，展示了当代中国改革现实和城乡生活的方方面面，写出了社会矛盾，也写出了这十年里家庭伦理和社会价值的重建过程。

其四，现实主义的生活含量和细节的生动性。这部小说因为宏大的篇幅，容纳了足够丰富的生活含量，在情节叙事方面可以做到充足的完整性。在现实主义占主流地位的80年代中国文坛，《平凡的世界》以其厚实的篇幅就可傲视群雄。现实主义小说经常以篇幅取胜，巴尔扎克、托尔斯泰、肖洛霍夫等，都有鸿篇巨制。人们出于对现实主义的热爱，也是出于这样的美学习惯，希望了解更为丰富的可感知的历史和现实。如此宏大的“平凡世界”呈现于人们的面前，就显得极其不平凡了。从艺术表现手法来看，《平凡的世界》并无特别的创新之处，只是把现实主义手法运用得相当精湛圆熟，但叙事的展开气势恢宏，起承转合，章法有序，足见路遥的功力。虽然人物走马灯一样，有名有姓的人物有近二百人之多，也使人物像走过场一样，故事在平面展开太多，多少还有些滞重和累赘，但其中的细节却相当扎实并且丰富生动，使这部作品始终不失引人入胜之处。

总而言之，《平凡的世界》回到平实的生活中，去审视普通青年卑微的足迹，它是80年代中国现实主义文学的重大成就，某种意义上，达到了它的极致，也竖起了现实主义的丰碑。

八九十年代历史的深刻变动，促使90年代初大部分作家转向讲述历史，并且逐渐占据主导地位，它们构成了对乡土中国历史的重新书写。在这些作品中，陈忠实<sup>①</sup>的《白鹿原》无疑是重要的作品。

陈忠实1965年开始发表作品，1979年以来发表《蓝袍先生》《地窖》《轱辘子客》等中短篇小说多部，也获得一些奖项，但一直未为文坛所重

---

<sup>①</sup> 陈忠实（1942—2016），陕西西安人，高中学历，1962年9月参加工作，1965年初开始发表文学作品。1979年以来已出版中篇小说集《初夏》《四妹子》《天折》，短篇小说集《乡村》《到老白杨树背后去》，以及文论集《创作感受谈》。曾任陕西省作协主席。1993年出版长篇小说《白鹿原》，获第四届茅盾文学奖。

视。1993年出版长篇小说《白鹿原》，获得第四届茅盾文学奖，<sup>①</sup>陈忠实算是名副其实的大器晚成。《白鹿原》确实是陈忠实一次突破自己的“旧辙”，更是对中国既定现实主义小说艺术的融通、总结和提升。

《白鹿原》以其宏伟的构架，讲述渭河平原五十年变迁的历史风云。白鹿两家为争夺白鹿原的统治权明争暗斗，惊心动魄。两个家族的争斗又引入乡村传统社会的危机与现代社会变革到来的剧烈冲突。对《白鹿原》的评价几乎众口一词把它看成是民族的史诗。作者在卷首也引述巴尔扎克的一句话：“小说被认为是一个民族的秘史。”中国当代文学很久以来就是围绕当下社会热点来作为小说叙事的动机，如何具有更高远的历史观，如何能在更长时段来看中国20世纪的历史，如何写出具有民族精神品格的人物，写出他们经历的磨难和坚强不屈的意志，这是长篇小说要面对的任务。小说最为显著的意义体现在以下几个方面：

其一，在90年代历史重新开启的时期，率先书写了20世纪中国历史的深刻变化。《白鹿原》在白鹿两个家族的对立斗争中插入新旧文明交替的冲突，后者要剧烈得多。传统的祠堂风雨飘摇，无法解决到来的历史冲突在小说展开中呈现出来。“白鹿原”显然是一个缩影和象征，在20世纪到来的时期，也是中国社会面临进入现代的激烈挑战时期，白鹿村这样典型的中国乡村，白嘉轩正在努力带领乡亲诵读“乡约”，以“仁义礼智信”来规范乡村自治，重建乡村的伦理道德秩序。但是，现代到来的激进变革促使乡村文明陷于动荡的暴力冲突中。不管是官逼民反，还是军阀横行，乡村的安宁被彻底打破。白嘉轩试图依靠乡村自治，以传统文化和伦理道德来治理乡村行不通。另一方面，白嘉轩的对手鹿子霖就是奸猾淫欲之徒，但是，他又能感受到时代在变，未来不可预料。鹿子霖已经不相信传统的祠堂，更不相信仁义礼智信。在20世纪到来之时，在白嘉轩推行诵读“乡约”的祠堂里，乡村文明并未获得新生，而是遭遇到重重危机，最终处于溃败之中。小说的结尾处，白嘉轩看着已经变得疯傻的鹿子霖坐在地上，他还相信是早年换地得来的那块风水宝地起

<sup>①</sup> 《白鹿原》最早连载于《当代》1992年第6期和1993年第1期，1993年6月由人民文学出版社出版单行本。

了宿命的作用。然而，随后到来的历史将会表明，参加保安团的白孝文不会有好下场；而参加革命的鹿兆鹏一旦回到白鹿原，这个千年古村将要发生天翻地覆的变化。

其二，《白鹿原》率先表达了重建传统文化信心的思想。20世纪中国进入现代就是一个挑战传统、超越传统的历史，五四时期的新文化运动就开始了激进的反传统运动，随后到了革命年代，传统文化与封建主义相联系，直至20世纪80年代，对传统文化的反思批判还影响一时。显然是张炜的《古船》率先肯定了传统文化的价值，《白鹿原》受此影响，紧接着更为明确和高调地肯定重拾传统文化的下面价值。《白鹿原》把传统文化推到小说的中心，在对乡村生活进行描写时，不惜笔墨地强调“仁义礼智信”的意义，生动细致地表现了乡村的传统习俗、人伦规矩。尤其是小说塑造了白嘉轩、朱先生、冷先生、鹿三这些人物形象，他们身上展现出乡村传统的价值信念。当然，《白鹿原》也详细描写了乡村生活的自然生存的图景，自然的生老病死，不可抗拒的自然灾荒，不可知的命运的力量，被自然环境决定的风水运道等等。作者对传统的理解和认识以及表现，还是包含一些矛盾在里面。例如，儒道之间的矛盾，盛衰的宿命论，传统在现代到来的冲突中败落。

在《白鹿原》里，传统乡村文化与现代到来之间并非只是两条并行不悖的线索，而是相互牵制交叉影响的两种历史，两种命运。陈忠实无疑有他的历史观，有他的文化信念，然而，在小说的具体展开中，他把主观愿望逐渐让位于历史本身，他更尊崇历史本身的真实，他交付给历史本身的冲突。他对传统文化的信任在现代到来之后逐渐瓦解，传统必然要戕害田小娥这样的女人，白孝文、白灵、鹿兆鹏、鹿兆海这代子嗣必然要投身于现代激进变革，他们的命运已然摆脱了传统的“风水宝地”（乡村自然史）的决定；但是，谁能想到激进现代性召唤的希望却又带来了那么多的生死抉择。

其三，小说成功地塑造了一批人物形象。这不管是正面人物的白嘉轩还是反面人物鹿子霖，或者是年轻一代的鹿兆鹏、白灵、白孝文、黑娃，尤其是个性鲜明又命运多舛的田小娥，这些人物都写得生动、有棱有角，他们在人物的矛盾关系中，在和命运抗争中显现出他们的性格。

小说的主人公白嘉轩六娶六丧，命运把他磨炼得坚韧硬气。种植鸦片使他重整旗鼓，再次娶妻生子使他成为堂堂正正的接脉人，白鹿两家也正式进入鼎立的较量时期。陈忠实对中原地带的风土人情有着十分精湛的了解，并且谙熟中国农村的宗法制度，因而他表现农民争夺统治权的斗争，显得精当老道。白嘉轩出卖天字号水地，能屈能伸，工于心计，颇有远见卓识。显然，白嘉轩是作者理想化的人物，经过一番“劳其筋骨”之后，他迅速成为一个杰出的乡绅。品行端正，刚直忠良，公正无私，明察秋毫，他身上凝聚着几乎全部中国传统文化的精华。相比较而言，鹿子霖则多少有些奸诈狭隘。他热衷于权术，玩弄阴谋，甚至与侄媳妇通奸。当然作者并没有把这个人写得十恶不赦，而是恰到好处地表现这个人的多面性。从某种意义上说，这个人似乎更贴近中国农民的那种精明和狡猾天性。从白鹿两家可以看到，这个小说正和反、黑和白、好和坏是非常鲜明的。这种叙述方式也是中国传统小说或者说中国20世纪家族小说最显著的一个特点。当然，小说表现了年轻一代对传统秩序的反抗，投身于时代大潮的英勇行动。把这一代人的命运和历史变局联系在一起，他们在大时代的冲突中寻找自己的人生舞台，创造自己的命运奇迹。尽管他们因此献身或死于非命，但他们的生命事迹无不富有传奇色彩。小说正是以人物的选择和行动来带动情节，故而小说的故事才会展示出壮阔的历史画卷。

其四，小说正反对比的戏剧手法展开矛盾冲突，情节紧凑而故事曲折有致。对《白鹿原》的艺术评价经常使用“史诗性”，就其表现的历史过程、标举的精神价值和乡村进入现代的境遇而言，可以说具有史诗性。但就小说艺术的表现方法而言，更倾向于戏剧性。小说中的人物就是一正一反，白嘉轩代表正面，鹿子霖代表反面；他们的后代却掉了个，鹿兆鹏和鹿兆海，虽然一个参加共产党，一个参加国民党，但他们都是英雄好汉。而白家的长子白孝文却一度是败家子，抽大烟，还和田小娥通奸，后来参加保安团，时来运转，但以后的命运一定是凶多吉少。小说里有两个对比性的象征性处所，一个是祠堂，一个是戏楼。祠堂是代表了传统社会，它有非常积极的正面的品格，它体现了乡村的仁义礼智信；但是它却无可挽回地要破败。另一个戏楼却在上演现代到来的一

出又一出酷烈的戏剧。不管是围绕祠堂还是戏楼，发生的故事都具有十足的戏剧性。祠堂里发生的惩罚田小娥的情节，惩罚的执行人偏偏是鹿子霖，他拿起荆条打在田小娥雪白的臀部上，小说的这些笔法具有非常明显的表演性。另一方面在戏楼前上演的是另一台更为激烈的现代大戏，农民造反，军阀兵痞来来去去。吊死在戏楼前，或是扛来铡刀直接把脑袋切下来，鲜血四溅。总之，正反的矛盾和对比的手法，这都是常见的戏剧性艺术。小说高明的是戏剧性，蹩脚的也是戏剧性，《白鹿原》的戏剧性无疑做得高明而巧妙，这得益于它吸取了传统话本小说和民间戏曲的诸多艺术养料。

总之，这部作品以史诗式的结构贯穿着中国 20 世纪革命的发生、发展，历史在白鹿两家几代人不同的政治选择中展开。白孝文和鹿兆鹏的矛盾，引入了中国新民主主义革命斗争的背景。白孝文一度落到吸食鸦片，讨饭乞食的地步，后来为了一个饭碗加入国民党；鹿兆鹏以早期共产党人的英勇姿态显得大义凛然，他和弟弟鹿兆海原来的女友白灵私拜天地，也被描写成革命 + 恋爱的动人故事。《白鹿原》试图在历史文化和阶级斗争的大背景上来揭示人性，或者说它力图从人性的多面性和丰富性的层面上折射出中国民族的文化蕴涵。很显然，小说中的核心意象“白鹿”象征着中国传统文化价值，虽然有些空灵或含混，但还是较为明确地指向了传统的儒家文化。《白鹿原》对中国传统文化持肯定的态度，它反映了 90 年代初中国文化的自我建构需要，虽然也存在着明显的理想化倾向。90 年代初期以后，中国社会普遍有回归传统的倾向，80 年代对传统的反思性批判几乎一夜之间转向了对民族文化的认同。本来就有文化底蕴的陕西作家，无意中以他们的守旧和执着获得了新的历史机遇。柯云路、路遥、贾平凹、郑义、高建群等等，都是打上文化印记的作家，他们在这方面都倚仗着地域文化的优势。陈忠实则来得更为“笨拙”，因而也更为深远，他几乎是最早坚定而高亢地肯定传统文化，从中寻求涵盖近现代中国历史的价值观念。白嘉轩、朱先生都是在这样的根基上塑造的正面形象，他们是中国传统社会的道德伦理和精神人格的代表，是民族文化的脊梁。在陈忠实的叙事构想中，革命以其剧烈的矛盾冲突对历史的改变都是表面的，只有文化才是一个民族的立根之本。基于 90 年代初中国社会现实及其重建文化价值的需

要，陈忠实的文化理想性诉求获得了广泛的赞同。<sup>①</sup>

1993年，贾平凹出版《废都》，这部作品无疑是贾平凹创作历程中的一个重要事件，既显示了贾平凹小说创作的独特风格，又使他落入舆论的旋涡。《废都》讲述西京城里文化名人庄之蝶欲自觉而不得，欲达观而不能的人生体验。故事的主线是庄之蝶与文化厅景处长的官司，实际的内容还是表现庄之蝶失意遇挫，选择放浪形骸，在多个女人那里寻求慰藉。结果却是妻子牛月清与庄之蝶离婚，唐宛儿离他而去，保姆柳月嫁给市长的瘸腿儿子，与景处长官司输得很惨。庄之蝶无比落寞，小说创作也难以继，他准备独自去南方。但是在候车室的椅子上，他却因为中风倒下了。

《废都》一俟出版，风行一时，几近洛阳纸贵，且引发激烈批评。这些批评固然有诸多的现实原因，但就其作品本身而言，极其细致地描写了身体和性是其要害。而且小说行文中用方框省略表明“此处删节多少字”云云，给人遐想，也遭人诟病。但贾平凹表示他的用意在二点：其一有如他在小说扉页上写的那段话，“唯有心灵真实”，他要写出心灵真实。另一点则是他在后记里表明的：他要回归古典美文。贾平凹着力于表现庄之蝶的随心所欲、率性而行的生命状态。他写心灵真实、身体真实，一定是想去表现生命在解放的意义上所可能的一个限度。我们可以说80年代的文学主题是人性论、主体论与个性解放，往前进一步延伸是身体的解放。张贤亮的《男人的一半是女人》已经开了先河，当代小说对身体的表现在所难免，形成更为开放的态势。

因此，《废都》回应了80年代人性论延伸的主题。不仅如此，在90年代初现代主义偃旗息鼓、传统文化方兴未艾的时期，贾平凹率先领悟到历史契机，它把这个主题引入到古典文化的情境中，去重构一个已经迷茫、破碎的现代情景。今天来看，这部作品在历史迷茫时期，在现代主义难以

<sup>①</sup> 当然，也有人对此不以为然。孙绍振先生撰文《什么是艺术的文化价值——关于〈白鹿原〉的个案考察》（《福建论坛》1999年第3期），批评《白鹿原》的文化价值观照脱离了艺术性，认为其文化意义并不能代表其艺术价值；恰恰是文化观念的概念化倾向，严重削弱了人物的丰富性格。



为继的情况下，把古典性的记忆、传统文化的存在形式、早已消逝的士大夫文人形象引入到一个破碎的现代情境中，这是一项复古的举措，何尝不是一个大胆的超前行动呢？

在中国当代文学史上，知识分子的形象都是被现代性严格定义的形象，或者被意识形态规定的形象。传统文人有感时忧国、以天下为己任的忧患意识，但现代知识分子则以历史责任、革命理念、精神自觉定义自我形象。他们忍辱负重，却始终怀有对未来的信念，这是张贤亮笔下的知识分子的典型形象，也是五四以来中国知识分子形象的延续或变形。在知青一代作家那里，知识分子也依然满怀理想主义激情，翻过历史的篇章，昂扬走向新的时代。张承志、梁晓声就书写着这样的时代英雄形象。即使在现代主义作家的笔下，知识分子也是标榜个人主义或怀疑主义的时代先知。而贾平凹笔下的庄之蝶，既才情横溢，又放纵不羁；既正直仁义，又情迷意乱；既感时忧国，又消沉颓废。这是典型的传统中国士大夫的形象。这样的形象在中国当代文学史中也只是偶然呈现，大多数情形下，它是被深深地压抑在遗忘的死角。虽然在50年代，曾经有一些重写历史的小说，如《陶渊明写〈挽歌〉》，偶然出现，但也只是一闪而过。像贾平凹这样如此全面地书写传统型的当代文人形象还属首创，但这一文化上的意义，在当时没有得到人们的重视。

庄之蝶的形象是对在主流知识分子文化之外，始终存在的民间或非主流的文人形象的概括。在80年代追求现代化、思想解放、崇尚西学的时代，这类文人被严重压抑。在“文革”中，他们是“牛鬼蛇神”；在改革开放时代，他们是落伍者。但在90年代商业主义大潮兴起，伴随着中国传统文化的复兴，传统文人在中国社会也逐渐崭露头角。他们精通中国传统典籍，工于诗书字画，迷信周易八卦，在民间社会日益光大，开启了尘封已久的中国传统。在这一意义上，《废都》唤起了“复古的共同记忆”。其实在此之前，苏童的《妻妾成群》就以陈佐千的形象置换了五四以来的知识分子启蒙文化，而颂莲的形象则是对五四觉醒女青年的强力反讽，是对林道静的再次重写。这是在中国现代启蒙运动的语境中出现的复古形象谱系。现在，庄之蝶显然复活了更为久远的记忆，也弥合了断裂已久的历史传统。



贾平凹在写出这种文人形象的崩塌的同时，也表达了他的绝望感。庄之蝶的形象里融入的批判性并不鲜明，但作者对这种文人的欣赏则是充分的。如果说“废都”之题旨，这里的“都”只具有一个地理空间的意义，并无实际的“都市”或“城市”的意义，它依然是乡村中国的放大形式，居住于其中的文人，也是庄之蝶这样的传统型的中国文人，并不是思想性的现代知识分子。因此，“废都”只是在文化意义上来说才成立，而文化，在贾平凹的观念中，那就只是中国传统文化。庄之蝶这样的才情横溢的中国传统文人及其文化，在当今时代遭遇崩塌，那就是“废都”的全部景象。贾平凹后来寄望于“美文”，显然就是呼应他的潜在主题：只有传统精神文化价值、传统美学才可拯救当代文化的颓败。贾平凹发掘的传统文化再也不可能充当当代精神的指针。他的历史敏感性在于，意识到这个时期的历史本质，但过于消沉无为。他意识到那样的“文化”无力充当重建精神价值的质料，他看不到，也不相信传统文化可以在当代起到精神性建构的作用。他的兴趣还只是在美学上，而美学上的趣味那就只有颓废。颓废美学如此顽强地构成了中国传统文人美学趣味的主导特质。贾平凹意识到，他发掘出的庄之蝶之类的传统文人，不再是，也不可能是表征着历史进步意义的形象，毋宁说那是一个替代品，是当代知识分子形象缺失的替补之物。那些“文化”也不是贾平凹怀着责任和义务去支撑当代精神的坚强质料，而只是失意者和逃逸者勉强的慰藉。于是，小说在描写那些精彩的场面时，总是利用那些经典名作暗喻经典文化的符码，给男欢女爱的故事提供原始素材，给那些引人入胜的场景提供句式笔法；而且它们直接构成了那些场合的背景和道具<sup>①</sup>。传统文化就这样向着性文化转化，它们无力建构一个缺失时期的精神价值，只能尝试失败主义者的美学趣味。在文化的废

① 在那些寻欢做爱的时刻，那些女人经常手持《红楼梦》之类的书籍阅读，另有诸如《浮生六记》《翠潇庵记》《闲情偶记》之类的野史笔记读本使唐宛儿获益匪浅。这些女人也自觉跨越时代界线，把自己等同于古典时代的淑女妇人（如董小宛）。这些女人的错觉显然是贾平凹出于发掘传统文化的需要而做的虚构，古籍文化借助这些永恒不变的性爱场面而显灵。这些女人本来就那些古典读本中脱胎而来，她们手持这些读物是自然而然的事。甚至连女工出身的阿灿都谙熟“所有古典书籍中描写的那些语言”，她们在做爱中“把那些语言说出来”，所有曾在《素女经》中读过的古代人的动作“都试过了”。这是一次次奇怪的交媾，一次次模仿式的交媾，对古籍的模仿成为交媾的动力和快乐的源泉。

墟里，只有这些断简残篇留存下来。对于庄之蝶，只有以性欲的方式去与传统文化融为一体；对于贾平凹，只有逃逸到古典美学趣味中去才能确立艺术的信念。他在“后记”中写道：

……中国的《西厢记》《红楼梦》，读它的时候，哪里会觉得它是作家的杜撰呢，恍惚如所经历，如在梦境。好的文章，囫圇圇是一脉山，山不需要雕琢……这种觉悟使我陷于了尴尬，我看不起了我以前的作品，也失却了对世上很多作品的敬畏，虽然清清楚楚这样的文章究竟还是人用笔写出来的，但为什么天下有了这样文章而我却不能呢？！<sup>①</sup>

贾平凹在这里表达了对古籍的尊崇。在这样一个“废都”里，庄之蝶的形象只是时代文化颓败的佐证，贾平凹不想寻求价值支撑，在他看来，只有美学、更具体是美文可以充文化间歇时期的补充。

确实，贾平凹本来可以用更有效的方式揭示这个时代精神价值的危机，但他因为怀着这样的美学信念，认为只要与古典时代的美文息息相通就可，其他则无法深究，于是他便放手去书写他所追寻的美学意味。平心而论，《废都》的文字叙述颇见古典功夫，能把男女性情写得如此率真直露，语言老到而韵味十足，叙述从容而才情四溢，确实难得。虽然性的描写过于直接，但作为颓废美学的必要内容，这是它必然要做出的抵押。

贾平凹后来有数部作品表现中国农村在当今时代的荒芜和价值沦落，如《怀念狼》《高老庄》等。这些作品依然写得很有特点，但不能像《废都》那样直接与现实要害对话，有着文化上的期许。贾平凹在这两部作品中探讨人的内心世界和叙述艺术。<sup>②</sup>

在众多的书写乡土中国的作家中，张炜无疑是最有立场也最有内在性

① 贾平凹：《废都》，北京出版社，1993，第519页。

② 有关《怀念狼》的论述可以参见拙作《他披着狼皮写作——从〈怀念狼〉看贾平凹的“转向”》，《文学评论》2015年第1期。

的人。<sup>①</sup>最有立场，是说他的价值观念非常明确，他始终以乡土中国的人伦价值来反思现代性，并作为反现代性的精神归宿。说他的作品具有内在性，是因为他的作品始终向着乡土价值的深处探究。张炜在80年代中期以长篇小说《古船》闻名，《古船》首发于《当代》杂志1986年第5期，1987年人民文学出版社出版单行本。《古船》以胶东芦青河畔洼狸镇隋家赵家李家几个家族的矛盾纠葛为中心，贯穿近40多年的历史风雨，重点讲述了土地改革运动、三年困难时期以及“文化大革命”运动中剧烈而惨痛的斗争，小说侧重表现了“文革”后农村和城市改革之初的矛盾和历史不可阻挡的变化，从而为中国乡村的现代激进史做传。这部作品后来被归结为“寻根文学”的代表作之一，其实与寻根没有直接关联，只是因为离开当时文学围绕改革的热点，去表现中国农村的人情、人性和人性，尤其是率先肯定了乡村传统的价值，所以也被归入寻根的代表作。当然，比较起后来的作品，《古船》无疑还是有历史与家族叙事的谱系在起作用。但张炜的乡土叙事无疑最早包含着强烈的土地意识，它不再是在历史意识的观念上来展开叙事，而是以人与土地的感情为叙事动力。五六十年代的农村题材作品中，“乡愁”被阶级斗争替代了；80年代的新时期，“乡愁”则为“改革”所压抑<sup>②</sup>。只有张炜不那么贴近现实，回到乡土中国的历史中，回到乡村伦理和对土地的感情中，于是，一种“乡愁”在他的作品中油然而生。

小说的可贵之处在于，塑造了一批真实感人的人物形象，深刻细致地刻画了人性和人物的心理。小说重点塑造的人物，隋抱朴、见素、含章、赵炳、闹闹、赵多多、隋不召等，固然，这些人物还带着旧有现实主义的笔法，善恶分明，但人物形象的内涵还是相当丰富的，尤其是隋抱朴这个人物。人物取名自“抱朴见素，少私寡欲”，语出《道德经》第十九

① 参见郜元宝：《“意识形态”与“大地”的二元转化——略说张炜的〈古船〉和〈九月寓言〉》，《社会科学》1994年第7期。

② 郜元宝认为：“张炜的小说一开始就显示出两种精神倾向，一是敢于正视罪恶和贫困，喜欢把人放在现实矛盾的旋涡中，严厉地拷问他们的灵魂……张炜的第二种精神倾向，是当代作家罕见的一种乡愁，确切地说，是一种张炜式的土地意识和自然哲学。”参见郜元宝：《“意识形态”与“大地”的二元转化——略说张炜的〈古船〉和〈九月寓言〉》。

章。抱朴从小受父辈儒道一统教育，既有儒家正统的仁义道德，又有道家的避世寡欲。但他更多地读古今中外的书，《天问》《航海针经》《共产党宣言》，这些书都使他思想深沉，胸襟开阔，然而，他总是缺乏行动。显然，张炜笔下体现乡村精神的人物，已经全然不同于梁生宝、萧长春这些高大全的人物，毋宁说抱朴是充满矛盾的个体形象，他是这一个，是张炜投注了他的生命经验和文学理想的人物。甚至还可以看到张炜阅读托尔斯泰的痕迹，隋抱朴的忏悔意识显然是向托尔斯泰致敬留下的意味。因为这些文化做底，故而隋抱朴会十几二十年常常独自坐在磨房里沉思默想，如同乡村的民间思想者。这里面寄寓了张炜重写乡村传统的理想抱负。在风云际会的20世纪，乡村传统作为封建主义始终是被批判和放逐的对象，直至80年代上半期依然是反思传统的批判对象。张炜是“文革”后率先肯定传统文化，给予乡村精神以内在性和价值内涵的作家，也是在一点上，张炜直接影响了陈忠实写《白鹿原》。

张炜的《九月寓言》（1992）叙述了中国乡村农业合作化和公社化的三十多年的苦难史，小说不断呈现的是关于村庄的片段历史以及村民和食物的关系，其中穿插着乡间的传闻野趣，那也是关于土地与生殖的故事。在《九月寓言》所表现的乡村历史中，可以看到苦难是其本质，饥馑是其生存的基本方式，生殖与死亡、仇恨与暴力随处涌现，土地上的生存如此粗陋，又如此顽强。张炜在书写乡土中国苦难史的同时，力图去写出其中的欢乐，那些欢乐如此强健地在苦难边界随时出现，生之倔强令人叹服，但有时也令人怀疑那些苦难的创伤性。

1995年，张炜出版《柏慧》，这也是一部主观性叙述很强的作品，不注重故事情节的连贯性和人物性格的塑造。叙述人始终控制叙述的主体地位，整部作品主要是“我”的倾诉。小说名为“柏慧”，这只是一个与叙述人有过交往的女子，或许可以称之为精神上的知己。小说叙述了“我”的经历，这就是一个现代人的精神漂流记，从学院毕业，到03所，再到杂志社，这些地方都不能让“我”的精神得到停留，都不能安放“我”的心灵。这些地方都充满了倾轧、算计、伪劣甚至淫欲，“我”只有逃到海边的葡萄园，在那里找到暂时的精神归宿。如此看来，《柏慧》乃是批判现代文明的作品，因为其最后停留地是带有乡土田园性质的葡萄园，也可以理解

为是以乡土田园的人伦替代现代文明的利欲争斗。生存于现代文明之中的人们被张炜描述成一群“精神硕鼠”，而在葡萄园里的人们，如“我”、响玲夫妇、小鼓额等人之间，都有一种情感上的息息相通，他们在无私的互爱互助中结成一种精神的共同体。他们脚踏实地，生长于土地上，用自己的双手劳动，分享共同的果实。这颇有一点现代版的“桃花源”之意。在90年代中期，张炜较早地预见到中国正在展开的强大的物质文明创建的历史实践，他试图提醒人们从物欲中解脱出来，去到平静和谐的田园大地中，那里可以获得更好的精神归宿。

以精神逃逸的方式对现代文明进行批判，这构成了张炜90年代以来的小说的主题及其叙事方式。与大多数人都给予了《九月寓言》和《柏慧》很高的评价不同，我对受到冷落的《能不忆蜀葵》反倒更加欣赏。从小说艺术角度来说，《九月寓言》和《柏慧》在那个时期固然有其独特的意义：始终占据主导地位的现实主义客观叙事已经形成太强的惯性力量，先锋小说在长篇小说方面，也没有留下更多的经验，张炜显然不愿被现实主义的客观化叙事所束缚，他强调主观性的视点和个人的内心浪漫主义激情。但作为长篇小说，张炜这两部小说无法建立起人物形象，小说中的人物或者太破碎，或者完全被叙述人所压制。《能不忆蜀葵》依然是主观性叙述，但有一个相当饱满的主导人物形象。这对于长篇小说来说，它的表现力就显得更加集中而形成更有厚度的内在性。

小说依然是以诗意的荒诞感来描写一个绝对的理想主义者失败的故事。淳于怀抱着对艺术的向往、献身艺术的激情，怀抱着艺术至上的纯粹主义态度，过分自信，以自我为中心，以自我为绝对的尺度。对于他来说，艺术与生活已经混为一谈，并且都推到极端地步而获得绝对性。淳于从小就与环境构成一种反叛关系，他与桤明从少年时代结下的友谊，始终混同着深挚的友爱与褊狭的嫉恨。对于淳于来说，没有任何具体的真实的事物，只有形而上的绝对观念。这个人从来没有对环境满意过，他不断渴求改变现状，通过改变而达到他的乌托邦世界。张炜塑造了一个现代中国知识分子的形象，对一种精神生活绝对性之表达，这在中国当代小说中确实少见。这样的形象当然不可能概括中国忍辱负重的当代知识分子，但他作为一种个性化的表现，揭示了知识分子另一种精神世界。

荒诞感再加上时空的自由穿插，使这部小说的叙事产生一种空灵通透的感觉。叙事时间由于空间的开启和弯曲而获得久远的效果。张炜的小说放弃客观经验的历史主义叙事之后，主观化的叙述给他的小说提示了另一些丰富的小说要素，那就是以话语之流、反讽、抒情和荒诞感建立起来的一种诗化体小说。张炜几乎是不顾一切地创建他的叙述文体。《能不忆蜀葵》堪称是他的诗化小说的圆熟之作。当然，一种文体被一个作家发展到圆熟的地步，在一段时期内就很难再有惊人的效果，特别是当文体的效果成为作品的主要效果时，艺术上的有限性也就暴露无遗。张炜随后还出版数部作品，如《丑行与浪漫》《刺猬歌》等，但并未获得更强劲的艺术效果。

韩少功作为寻根文学的代表，无疑也是当代乡土文学的重要作家。中国乡土文学之挣脱农村题材而重新浮出历史地表，得益于寻根文学与当下意识形态拉开距离，在更广阔的文化视域中来看待乡村的生活及其价值取向。韩少功在90年代南下海南后，沉寂了一段时间。1996年出版《马桥词典》，曾经引发一场争议。<sup>①</sup>韩少功用“词典”的形式，试图把小说的叙事降低到最低限度，尽可能简明客观地叙述出乡土生活的质朴状态。韩少功要退到语词背后，要给予语词以最直接接近乡土生活的原初情状。

很显然，“词典”这种形式给乡土叙事提示了新的意义：其一，乡土生活的零散化。韩少功的词典叙事无疑是最极端零散化的实验，在这里，乡土生活只是一些记忆片段，甚至只是一些词语，一些言语。每个词都意指着一段故事，这些看似随意说出的故事，却总是有令人惊异之处。其二，质朴、本真的原生态乡土生活。韩少功已经不愿去叙述一个漫长的精心构思的乡土生活，或许在他看来，只有那些记忆片段最为真切。看似质朴的生活，都是一个个乡村传奇，乡土生活有着绝对的奇异性，这不是理性的历史所能容纳的生活。其三，语词的书写。利用语词来建构一个世界，来

---

<sup>①</sup> 1996年12月5日张颐武在北京《为您服务报》上撰文批评韩少功《马桥词典》“完全照搬”《哈扎尔词典》，随后批评家王干也对此发表意见，称《马桥词典》系模仿之作。但有好事媒体把“模仿”引申为“抄袭”，引发韩少功起诉张、王二位。



揭示一种生活，韩少功试图把小说叙事压制到最简略的状态，在这一意义上，韩少功进行了一项反文学语言的语言实验，也是对80年代末先锋派的形式主义语言实验的反动。这是语言与生活现实的全部等同，语言以其透明性，并且是最经济的形式来直接呈现生活。在这个意义上，韩少功不动声色地以散文化笔法改写了既往的乡土生活叙事。

90年代，韩少功一度倾向于社会批判性，写了不少反映底层民生疾苦的小说和散文杂文，例如中篇小说《报告政府》等，可以看出他对普通民众的关切，以及对权力滥用的批判，社会责任感可贵，但文学性略逊。2006年，韩少功出版《暗示》，这是一部与《马桥词典》近似的作品，也就是说，语词写作的倾向很明显。有些出版家或传媒称之为“长篇小说”，但韩少功本人并不称之为长篇小说，他自己比较谨慎地称之为散文、随笔、杂感或“读物”。这部作品作为散文或某种杂感来说，无疑是相当精彩的。由此也可见，韩少功希望是以一种写作来切近自己的内心或表达自己最真实的感受，而不是固执于某种文体。或者也可以看出，韩少功有意破除文体的界限，以更自由的文体来表达一种写作的个性。

## 现实主义的多多样性与历史小说

从根本上来说，所有的文学作品都具有现实性，只是有些作品更加强调整面向现实的态度，人物和故事更加贴近现实经验。我们通常把80年代后期至90年代初期一批小说称为新写实主义，那是因为外部社会不再能提供中心化的热点，英雄主义和理想主义的激情明显内敛。然而，历史并非一边倒，现实主义的主导精神依然有顽强的生命力，关键是现实主义是否真正抓到历史的命脉。

90年代中后期，又有一批文学作品重新标举现实主义，继承经典现实主义的立场，张扬作家的主体性，强调干预现实的责任，对改革开放现实做出评判，这通常被认为体现了“主旋律”的精神。有研究者称这类作品为新现实主义。其“新”仅仅是不同的历史时期的现象标识，并没有明确和系统的理论口号，只是出于辨析不同历史时期的现实主义特



征而有此举。在这里，我们按当时有些评论所标举的说法，也称之为“新现实主义”。

从理论上说，现实主义在当代依然是占据主导地位的创作方法，特别是在 90 年代中期以后，长篇小说成为文学的主导产品，现实主义更成为主流。其实，仅仅把现实主义描述为一种陈旧过时的创作方法是不恰当的，从根本上来说，现实主义乃是叙事类文学的基础创作方法，现代主义、后现代主义都要在一定程度上以现实主义为基础，因为：其一，总是有可感知的现实生活；其二，总是有相对完整的人物和故事；其三，总是有一种面对现实的态度和责任。现代主义和后现代主义小说都不可避免要包含此三点要素，只不过是在现实主义的基础上，可以添加新的艺术元素上去。就此而言，现代主义、后现代主义与现实主义的开放性几乎是同义语，或者说一枚硬币的两面。即使像乔伊斯的《尤利西斯》《芬尼根守灵夜》，普鲁斯特的《追忆逝水年华》，纳博科夫的《洛丽塔》，卡尔维诺的《看不见的城市》等，这些典型的现代主义、后现代主义作品，也包含着写实和叙事的成分，也有可理解的细节和非常现实的经验。只是我们在理论上把那些非典型性的现实主义称之为现代主义和后现代主义，并从中发掘出哲学和时代的思潮。就艺术表现形式而言，它们之间的差异实在没有理论阐述的那么巨大。

面向现实的乡土叙事无疑是当今时代最为典型的现实主义，因为 90 年代中国的现实处于改革深化的历史潮流之中，面向现实，也就是面向改革深化。90 年代以来的改革与 80 年代的改革大不相同，不管是农村改革，还是城市里的国企改革，都面临新的问题。改革不再像 80 年代以为的那样，根本问题只是“改变观念”，90 年代面临的现实问题要复杂得多。改革也不再是那么昂扬、激情四射，毋宁说是陷入困境或需要突围。在这里，我们无法给 90 年代的改革深化定性或做出准确的阐述，我们只是把它简明扼要地称为“后改革”或许就好理解些。在文学上，“后改革”的文学不再是以叱咤风云的改革英雄为主角，而是描写那些深陷于改革带来的问题和困境中的人们，写出他们面对现实的勇气和无可奈何的抉择。

90 年代初，被称为“现实主义冲击波”的作家群在文坛引人注目，他

们也被称为“河北三驾马车”——何申、谈歌、关仁山。<sup>①</sup> 90年代中期以来，他们的作品“贴近老百姓、关注新时代、揭示新矛盾、展现新生活”，他们面对当今农村在改革深化的历史阶段涌现出的新矛盾新问题，去书写农民和乡镇企业面临的困难，也写出承担道义责任的新一代改革家的形象。如何申的《年前年后》《多彩的乡村》，谈歌的《大厂》《大厂续篇》，关仁山的《大雪无乡》《九月还乡》等一批中短篇小说。这些作品写出了迥异于80年代的新一代改革家的风貌，他们不再是叱咤风云的人物，而是普通平凡却执着坚韧，富有生活气息和乡村特色的小人物。这些作品确实在一定程度上解决了中国当代小说长期不能解决的难题，即如何正面描写政治实践中的干部形象而又不失真实感。这些作品的强调故事性，人物形象颇为感人，语言简洁干脆利落，朴素贴切，可以看到新写实主义风格的另一种延伸。

在“现实主义冲击波”的浪潮中，刘醒龙<sup>②</sup>也是代表人物。刘醒龙早在1984年就开始发表作品《黑蝴蝶、黑蝴蝶》，但直到1992年发表《凤凰琴》才引人注目。《凤凰琴》被改编成同名电影，获得各种奖项，给作者赢来了声誉。《凤凰琴》讲述民办教师的故事。小说以极为细致的写实主义笔法，描述了民办教师的生活境遇。那些小人物的微弱希望，改变个人命运的努力，显得极为可怜而悲壮。当代文学中久违的那种关于人的命运的主题，在这篇小说中得到了切实的表现。

刘醒龙的《分享艰难》几乎以它的题目就获得了时代格言似的效果。这篇小说讲述90年代初的中国农村面临的困境。镇书记孔太平一方面要面对一大堆难题，另一方面要考虑自己的升迁，但他还是坚韧地开展工作。小说并没有一味拔高孔太平的形象，再也没有叱咤风云的李向南式的改

① 来自河北的何申、谈歌、关仁山，都以当今农村改革为题材，其作品的现实性和时代性受到广泛关注，他们被合称为现实主义冲击波中的“河北三驾马车”。

② 刘醒龙（1956—），出生于湖北黄州，2018年至今担任湖北省文联主席。代表作有中篇小说《凤凰琴》《秋风醉了》《分享艰难》等。已出版有《大树还小》《中国当代作家选集丛书——刘醒龙卷》，长篇小说《威风凛凛》《圣天门口》《天行者》《蟠虺》《黄冈秘卷》等。现任《芳草》主编。1998年以中篇小说《挑担茶叶上北京》获第一届鲁迅文学奖，2011年以长篇小说《天行者》，获第八届茅盾文学奖。

革英雄。写出活生生的人物，揭示出当今农村存在的问题和困境，这是“后改革”文学突出的特点，也是这些作品有生活气息和乡土味的根本要义所在。“分享艰难”，不只是对孔太平的描述，也是对当时乡村现实的反映。

2006年刘醒龙出版三卷本近百万字的长篇小说《圣天门口》，小说的时间跨越上世纪初到60年代半个世纪，讲述大别山区一个叫天门口的小镇上，雪家和杭家两个家族以及他们周遭人物的故事。小说以大别山区天门口小镇为视点，书写20世纪乡土中国的历史变迁，从早期的土地革命到国共合作，从国内战争到土改运动，革命的历史脉络被刻画得深刻而清晰。小说怀有朴素的唯物主义观点，那是身体欲望与饮食起居构成的乡村生活根基，乡土中国的欢乐和悲剧都在这里隐含它最微弱的因素，但却足以酿就强大的历史事件。小说叙事富有传奇性，从一开始阿彩的出场和隐藏的那个痲痲头就使读者意识到小说的叙事冲突要建立在这些乖戾的特征上。<sup>①</sup>刘醒龙的叙事始终把握住主观性的视点和语式，过分繁杂的头绪也使这部小说读起来并不轻松。当然，小说虽然把中国现代性的激进变革的发生学写得很透彻，但并不进入复杂的历史情境去做更深入的分析（或许小说更适合点到为止），激进变革在这里仿佛是一种历史线索，它只是一种事件性标记存在于时间坐标之间，而真正能构成小说丰富性的还是那种乡土生活、人性欲望及其人伦风情。

在“后改革文学”或者说“反腐文学”中，张平<sup>②</sup>是一个突出的代表。实际上，这些概念并不能完全概括任何一位作家的创作，当然也不能涵盖张平的创作。这么多年，张平以他沉着的个性，顽强地书写着中国社会基层的矛盾冲突，在他的笔下，展开了一幅幅中国基层政治场域中的现实图

① 当代小说已经发明出一套这样的叙事策略，《白鹿原》一开篇就是白嘉轩连娶六房老婆都死于非命，莫言的《生死疲劳》中有人投胎为牛为驴为猪，都是以怪异为叙事奇观的动力。

② 张平（1954—），山西省新绛县人。曾当过中学教师，1978年进入山西师范学院中文系学习；毕业后担任过刊物的编辑和主编等职。1981年开始发表作品，主要作品有《天网》《抉择》《十面埋伏》《国家干部》等。至今发表各类文学作品五百余万字，其中长篇8部、结集3部、文集6卷，先后数十次获奖。2000年12月被中共山西省委、省人民政府授予“人民作家”光荣称号；2001年起兼任中国作家协会副主席；2002年起兼任民盟中央副主席，2008年至2013年任山西省副省长。

景，人民以最真实直接的原始形象被勾勒出来，他的作品顽强地打开了被表象所覆盖的那些真实情境，给历史留下朴素的形象。纵观张平的写作历程，他选择“反腐”绝不是简单地或偶然出于政治意识方面的理解。作为“反腐文学”一个开创者，这是他写作历程的自然延伸，他的文学书写必然要向这一主题伸展。

对农民苦难生活的书写，是张平最初的主题。1981年张平发表短篇小说《祭妻》，讲述一个农民怀念离婚已故的妻子故事，刻画出兰子这样善良、吃苦而坚韧的妇女形象。1984年，张平发表《姐姐》，获第七届全国优秀短篇小说奖，这篇小说与《祭妻》有异曲同工之妙，写的也是身处困境的农村妇女的命运和性格。小说生动地把姐姐描写成一个吃苦耐劳精明能干的农妇，写出了命运对人性的磨砺所产生的那种悲喜交加的境况，也写下了政治给人们遗留的创伤。

张平的小说有着非常朴实的生活质地，情感真挚，简洁凝练，寥寥几笔，甚至连环境或氛围描写都不需要，也从不需要议论和评价，就可以写出生活最令人痛楚的那种情境。从这里，可以看出张平对“山药蛋派”小说纪实风格的继承和发扬。如果说当年的“山药蛋派”，在一定程度上还被当时的思想路线和政策支配，还经常洋溢着一些简单的乐观主义情调的话；那么，在张平的小说中，一切都显得更为质朴真实。他只关注生活，只关注被命运决定了的不可逾越的那种困境。他要写出的是人在这样的困境中的坚韧和善良，以及人性在最绝望的境遇中才能闪现出的辉光。在张平这里，“人民性”这个概念被重新放置在20世纪80、90年代中国农村的背景中，它无疑有着更为迫切的真实性，“人民”的形象被还原了它的弱者的形象，它是在更为平等和个人深切体验的基础上被创建的。

整个80年代期间，当代文学为艺术变革所困扰，90年代则为现实变革所激动，这两方面都使回到乡土中国真实处境中的张平有些许的疏离。坚持要为现实和真实书写的张平，肯定有一段时间的深刻思考。《天网》《法撼汾西》表征着张平写作的转折，他转向直接现实主义，那就是直面当下农村贫困农民没有法制保障的处境。很长时间以来，人们对乡土中国的书写总是以某种概念先入为主，或是给予文化想象的诗意，张平却是如

此彻底地写出当下中国乡村的矛盾，并提出问题：谁来保护乡村的弱势群体？他们的生活境况到底如何？他们的希望何在？

张平始终坚持自己的道路，历史给他提供了机遇。作为“反腐败”的扛鼎之作，《抉择》使张平获得无数的殊荣，也因此使他被固定化为“反腐作家”（由此导致对张平的理解不全面）。关于《抉择》的反腐败主题，已经谈得够多，我想有一点应该指出来，张平花费了大量的笔墨描写普通民众艰难困苦的生活状况，这些描写可以看出张平对普通百姓有发自内心的关切。这一现实与对腐败分子的鞭挞批判相互参照，可以看出他的作品鲜明的“人民性”。这也是张平的“反腐小说”与其他作家不同之处。其他人的“反腐小说”很少有像张平这样，花费如此大量的篇幅去写人民的艰辛困苦，更多的是展示腐败分子的生活奇观。但张平投入更多的注意力在民众身上，可以看出他早年表达的那种“人民性”具有更广阔的内涵。当然，张平塑造李成高这种“青天式的”人物，在当下中国的现实语境中，也应该理解为可能性的政治理想。

2004年，张平推出长达70万字的小说《国家干部》。小说的主题虽然并不新奇，但却具有时代的紧迫性和尖锐性，那就是当官是为民做主还是为了乌纱帽？在执政党加大了反腐倡廉力度的政治进程中，这个问题的提出和解决显得更为迫切。应该承认，张平这部作品对中国的政治生态中的权力运作、对干部体系的表现是最直接、详尽而真实的。

从小说叙事艺术来看，张平的小说始终有一种极端的境遇意识，这使他在小说叙事方法方面，能够抓住极端的处境来展开故事，刻画人物性格，具有紧张的戏剧性效果。但他的这种境遇意识并不只是在叙事方式方面刻意制造的效果，更重要的是表现了他对当下中国现实处境的一种认识，对中国政治权力场域的一种独特理解。他的“人民性”正是植根于这样的境遇，在这个境遇中，他意识到双重的难题，一方面是权力利益的深刻矛盾，另一方面是人民的苦难。这促使他总有一种紧迫感，一种危机感，并试图用理想主义去冲淡这种危机感。在这一意义上，我们不得不说，张平是现实主义乡土文学的末路英雄。

这一时期周梅森（1956—）、陆天明（1943—）等人的“反腐小说”也有比较大的影响。周梅森早期一度也被归为新写实主义作家，尤其是他

在 80、90 年代重写三四十年代国民党军队的故事，让人眼前一亮，如《国殇》《大捷》等，不再是以简单的“反动派”的定位书写国民党将领，而是写出他们作为军人的气概和复杂的心理情感，具有重写历史的意味。周梅森毕业于江苏徐州煤矿学校附属中学，曾在徐州矿务局韩桥煤矿当过工人，这种经历，促成他后来写出长篇小说《黑坟》，反映矿工的艰难困苦和顽强的生存意志。周梅森在 90 年代后期转向写作反映改革以及反腐败的作品，代表作有长篇小说《人间正道》《天下财富》《中国制造》《绝对权力》《至高利益》《以人民的名义》等等。这些作品大都改编成电视连续剧，有些是先写成电视剧剧本再改为长篇小说，都产生过轰动一时的效应。<sup>①</sup>周梅森的这些作品也被称为“主旋律”作品，重在塑造正面的党的领导干部形象，既弘扬了正气，又揭露了普遍的社会问题，故事写得颇为曲折，人物形象饱满丰富，尤其是对腐败分子的刻画相当生动，反腐斗争过程也叙述得淋漓尽致、惊心动魄，可以看出糅合了侦探小说和影视叙事的悬念手法，读来引人入胜。

陆天明的《苍天在上》(2001)、《省委书记》(2002)、《大雪无痕》(2002)可以说是“主旋律”或“反腐小说”的经典之作，这些作品大都是先有电视剧后改成长篇小说(或者同时进行也有可能)。小说结构恢宏，情节曲折，悬疑四伏，颇有波澜跌宕之势，尤其是把正面人物刻画得有棱有角，对反面人物腐败分子的刻画也细致入微，心理描写相当微妙。尽管说这类作品的人物形象有些概念化或类型化的倾向，正反构成的二元对立也显得模式化和套路化，但在当代中国，这些作品还是相当深刻地触及了社会现实，特别是深入到政治生活中去描写人物，不能不说有其独特价值。当代中国文学在现代主义的思潮影响下，已经较少塑造正面人物形象，也较少给出正面肯定性的价值，这些作品采取正面“强攻”的手法，勇于塑造正面人物的形象，力图塑造新时代共产党人的光辉形象，也反映了人民群众的心声。

不过，把这些作品命名为“主旋律”，似乎与“多样化”区别开来，

---

<sup>①</sup> 这些作品的出版版本也较多样，有多家出版社先后出书，要准确注明第一次出版时间尚有困难。



在理论上难免有歧义出现，似乎“多样化”的作品就不具有“主旋律”的意义，事实上，随着改革开放的深入，原来被认为不具有“主旋律”品质的作品，也逐渐获得“主旋律”的意义。“主旋律”与“多样化”都应该是一个开放性的并且有可能互动的概念，它们共同呈现了当代中国文学的丰富性与复杂性。

这个时期还应提到有广泛社会影响的历史小说。当代历史小说最早的奠基人当推姚雪垠，他的《李自成》是当代历史小说最早有影响力的作品。姚雪垠早在40年代就钟情于历史小说，1957年他着手写作《李自成》，1963年完成并出版了第一卷。1973年完成第二卷初稿。据说因为“四人帮”对他进行无端干扰，他上书毛泽东，得到支持，遂移居北京，专心写史<sup>①</sup>。“文革”后《李自成》第二及第三卷出版，影响一时。这部写作农民起义（革命）的小说，深受历史唯物主义思想的影响，既有波澜壮阔的历史图景，但也不无概念化的痕迹。农民起义领袖的身上被注入太多的正面理想化因素，多少有些偏离史实，历史小说的真实性原则应该如何把握，始终是一个不明了的问题。

进入21世纪以后，中国的历史小说在默默守着自己的一方领地，不像在90年代声势浩大。事实上，如今网络写作的历史叙事出现“穿越”这一脉，也是深受这些传统历史小说熏陶。当然，关于“历史小说”这一概念显然还存在一些容易引起歧义的表述。有研究者把某些讲述历史故事的先锋小说或重新叙述近现代革命历史的小说称之为“新历史小说”，这可能会使“新历史小说”这个概念难以界定。说这些作品有新的历史观念，甚至表现了“新历史主义”的历史观念，这在学理上都可以说有新见。但小说本来就要讲述故事，经常（甚至总是）要讲述历史，如此的话，除去描写当下现实的作品，几乎所有的与过去关涉的小说都可称为“新历史小说”。因此，“新历史小说”的概念有必要限定于专指80年代后期出现的，以强调重述历史、隐藏疑虑，或者追求语言风格和情境描写讲述历史故事的小说，其用意在于对历史起源性和确实性给予怀

---

<sup>①</sup> 姚晓天：《编辑与作家的楷模——缅怀江晓天先生编辑〈李自成〉的岁月》，《出版史料》2010年第1期。



疑。<sup>①</sup>例如，李晓的《相会在K市》，刘恒的《苍河白日梦》，李锐的《旧址》，苏童的《妻妾成群》《我的帝王生涯》，吕新的《抚摸》等等。在某种更为宽泛的意义上，余华的《活着》，阿来的《尘埃落定》，李洱的《花腔》，岳南的《南渡北归》，叶广芩的《采桑子》《青木川》等等。我们在理论上归结出“新历史主义思潮”的影响是可以的，是否可以归结出中国在20世纪八九十年代产生过“新历史主义”小说，我还是有所疑虑。就我以上的归纳，显然是相当勉强的。仅仅因为评论界有此说法，我备案在此，做一归纳。这样，我们可以更明确定义传统意义上的“历史小说”：应当是指依据史书典籍记载的人物和故事加以虚构展开的小说作品，不管其创作如何发挥想象力或进行虚构加工，它最基本的人物和事件都有一定程度的历史母本。

其实自80年代以来，当代的历史小说创作就十分兴旺。80年代后期，主流文学在社会中的影响力有所减弱，进入90年代以后，历史小说又显示出它在公众阅读中的影响力。《李自成》的第二、三卷的出版，推动了历史小说的创作势头。随后出现了徐兴业的《金瓯缺》，凌力的《星星草》《少年天子》，蒋和森的《风萧萧》；后来，又有凌力的《梦断关河》，唐浩明的《曾国藩》《旷代逸才》《张之洞》，二月河的《康熙皇帝》《乾隆皇帝》，熊召政的《张居正》，韩静霆的《孙武》，王顺镇的《长河落日》《竹林七贤》等等。这些作品揭示了当代宏大丰富的历史想象空间。特别是其中有不少被改编成电视连续剧，历史之庄严厚重，与崇尚皇权的思想相融合，构建了当代叹为观止的“盛世豪景”。然而，后现代消费历史的娱乐愿望也从各种场景涌溢而出。其中，艺术水准较高的历史小说当推唐浩明的《曾国藩》和《旷世逸才》，前者的名气大于后者，不过后者则是一部相当有功力和韵味的历史小说，可见出作者的历史叙事的功夫已经炉火纯青。后来唐浩明还出版《张之洞》，也风行一时。熊召政的《张居正》也是一部厚重精彩之作，对人物刻画、对时代的穿透，以及对封建皇权的反思，都达到新的高度。历史小说是当代中国一个浩瀚的文

<sup>①</sup> 有关这一问题的论述，参见张清华：《十年新历史主义文学思潮回顾》，《钟山》1998年第4期。

学门类，需要数部专著才能反映其基本面貌，本书在这里只稍带一笔，点到为止。

## 本色倔强的乡土叙事

刘庆邦<sup>①</sup>的小说以绵密细腻的叙事风格见长，这使他可以深入到生活的那些本质境遇方面，去书写人性最脆弱而又最坚韧的品质。他的笔法如游龙走丝，绵延伸展下去，展开了最朴素的那些过程和画面，但却具有强大的黏附力，呈现出生活最不可抗拒的那种必然性。刘庆邦以描写矿工生活的中篇小说最有力道。《家道》可称为当代中国工人阶级生活的某种历史缩影。小说叙述人讲述了岳父一家人由盛而衰的生活过程，这一过程是伴随着岳父的权力失落，以及市场经济萌芽初露的历史而变化的。小说把历史叙事融入家庭伦理的描写中，而家庭伦理经受着历史变异的瓦解和重写。权力、家庭伦理和金钱之间构成的关系，是这篇小说最为深刻有力的地方，它揭示了当今中国社会转型所包含的历史特质。

刘庆邦的《神木》（2000）反映了生活中极为残忍的现实。小说的创作来源于1998年郑吉宽团伙、潘申宝团伙、余贵银团伙这三大特大矿洞诈骗杀人团伙案（共致死176人）为原始素材，讲述两个农民工一起谋划把在车站找活干的农民工骗到煤矿挖煤，被骗的人被称为“点子”。这两人极尽感情方面的笼络让“点子”谎称是他们的兄弟，然后两个人合伙把这个“点子”打死，再跟矿主要两三万块钱。他们以此为营生，前后已经打死三个“点子”，赚了几万块钱。这两人最后在打死哄骗来的高中生这个问题上产生了分歧，在实施谋杀的行动中，因自相残杀而一起身亡。高中生最终逃出来了，他无处可去，只好回家，但等待他的是什么命运不得而

---

<sup>①</sup> 刘庆邦（1951—），出生于河南沈丘县。当过农民、矿工和记者。现为北京作家协会副主席。著有长篇小说《断层》《远方诗意》《平原上的歌谣》《红煤》等多部，中短篇小说集、散文集《走窑汉》《梅妞放羊》《遍地白花》《响器》等二十余种。曾因短篇小说《鞋》获第二届鲁迅文学奖，中篇小说《神木》获第二届老舍文学奖。

知。这篇小说写出了一种残忍的真实。刘庆邦并未直接揭示社会，特别是农村生活艰难到何种地步，但通过那个高中生为了二百元的学费出来打零工就揭示了当今农村的穷困。小说以现实主义直面真实的笔法，表现了当今底层社会的人性和道德危机，刻画那些坚硬的事实和赤裸的人欲，具有前所未有的批判性，及发人深省的力量。

2006年，刘庆邦出版长篇小说《红煤》，描写农民出身的宋长玉从一个煤矿的轮换工成为煤矿主的经历。他为达到目的不择手段，心理扭曲。小说写出了当今中国普通人的奋斗史，揭示人性如何在奋斗中异化变形。刘庆邦对社会的批判颇为激烈尖锐，但叙事却有一种力量，他不会让你觉得他的叙事有任何偏激或片面之处，相反，富有生活质感，情节和细节都富有逻辑性，人物性格和心理的描写都细腻而恰当。他的小说叙事就是在不动声色中建立起一个事实性的王国，绵密的叙事如穿针引线般把这个世界做得严丝合缝。看似没有什么特殊之处，叙述语调甚至松软游离，不紧不慢，却在不知不觉中接近本质，越读越让人觉出其中的能量，那种能量既来自他建构起来的世界，也来自他揭示的那些事实和人性本质。

如果要论写出生活的本真性，新疆作家董立勃可以说有不同寻常之处。董立勃（1956—），山东荣成人，两岁随父母到新疆，父母是生产建设兵团的农工，董立勃在戈壁滩上长到23岁，于1979年考入新疆师范大学政治系。曾任过农工、教师、记者、宣传干部、文学编辑。戈壁滩上和生产建设兵团的生活，给予他独特的生命体验，让他对生命有一种深挚的体悟。他的小姨、母亲，就是荒野上最早来的一批女兵。他要写出她们的悲苦，写出她们对生命价值的追求，写出她们对美好生活的渴望。董立勃的写作发自内心，自然天成，却感悟着生生不息的命运的召唤，这使他的作品仿佛扎根在他描写的生活中。董立勃早年写诗，也发表了一些小说，在90年代经历过较长时间的沉寂，直至发表《白豆》（《当代》2003年第1期），给人们带来一股清新之气，随后《米香》又让人们眼前一亮。董立勃的小说有一种纯朴自然的风格，与同样来自西部的红柯颇不相同。红柯热烈而旷达；董立勃却清新而细腻。西部的宽广都给他们的小说带来别样风情，但各自却有不同的天地气韵。

《白豆》与《米香》都写的是兵团女子的故事，生产建设兵团开垦西北边疆是其宽广的背景，但女性的身体与命运，男人的欲望与权力，构成一种相互缠绕的内在关系。小说在描写男性权力与欲望合谋运作的故事中，写出白豆和米香自然纯朴的女性气质，写出她们难以自我掌控的命运。董立勃小说的显著特征体现在这样的张力结构上：女性生命的纯朴性与男性的政治权力和欲望的暴力特征构成绝然冲突，前者越是自然无辜，后者的蛮横无理就越是丑陋。小说叙述自然纯净，朴实无华，时而也有细腻如自然主义笔法，小说中的女性形象都会让人产生一种拥抱的渴望，仿佛浑身散发一种沁人心脾的野地气息。

要论述中国当代现实主义或乡土文学，不谈到曹乃谦（1949—）似乎不行。这倒不是因为诺贝尔文学奖评委、瑞典汉学家马悦然对曹乃谦有极高评价（他认为他是“当代最优秀的中文作家之一”），而是因为曹乃谦的小说实在是一种极端的小说。他自己说，他只关注农民最根本的生存需要，那就是食欲和性欲：“食欲和性欲这两项人类生存必不可少的欲望，对于晋北地区的某一部分农民来说，曾经是一种何样的状态。我想告诉现今的人们和将来一百年乃至一千年以后的人们，你们的有些同胞你们的有些祖先曾经是这样活着的。”<sup>①</sup>曹乃谦的小说描写乡土中国最为穷困的地区晋北农村的生活，那个叫作温家窑的地方，在那里农民常年为食欲和性欲所困。小说的背景大约是20世纪70年代初，那些正值青壮年的光棍汉勉强吃饱之后，就是渴望有个女人。他们想女人几乎都到了要疯的边缘，曹乃谦的小说就是描写处于极度性饥渴状态中的光棍汉的生存状态。狗子在野坟地里守下夜班，他还在想着死去的三寡妇的白白的两坨肉（《下夜》），他每夜都把插在坝上的红旗拔了，为的是怕三寡妇夜里来吓着，因为他听说三寡妇活着的时候怕红色。愣二在多个故事中出现，几乎都是处于被性欲折磨得快疯的状态，比如其中一个故事是，愣二好好儿的就疯了，也不明就里愣二又不疯了，这里面却藏着愣二与母亲乱伦的悲剧（《愣二疯了》）。在最后一篇小说《玉菱》中，玉菱似乎是愣二的另一个形象。玉菱想女人想

---

<sup>①</sup> 马悦然：《一个真正的乡巴佬》，载曹乃谦《到黑夜想你没办法》，中国台湾天下远见出版股份有限公司，2005。

疯了，他在砖厂干活，想着法子去撞女工的身体，后来跑到厕所底下偷看女工，结果被群众专政委员会押回村里，又到田里去拦截妇女，后来看到母亲与包队干部老赵偷欢，他上前强奸了母亲，最后被家人捆在窑洞里的门板上饿死。

但曹乃谦笔下的这些为性欲所困的光棍汉却并不都是欲望的疯子，他们大部分人都有着正常的道德意识，甚至有着非常善良的心理和美好的感情。渴望女人的丑帮遇着逃婚在外的女娃，对她百般关爱，甚至女娃光着身子躺在他的身边，他都没有动女娃一下。他带着女娃到他家，还想着把她让给哥哥丑丑。结果第二天一早，女娃投井自尽（《丑帮放羊》）。曹乃谦笔下的女性都有着善良的心理，那个养只二尾鸡的黑女，每次总是把鸡蛋先供奉死去的男人们，让他们先享用。虽然这有点迷信，但却透出她善良的心。她看到招招骑着母羊，就主动把身体给了招招。黑女还用她的身体安慰全村的男人。这绝对不能用作作风败坏来理解，而更应该理解为无私献身的英勇举动。小说有诸多细节描写了穷困中的人们的自尊和微妙的心理。

曹乃谦的小说叙事简洁却意味复杂。开篇的那个故事，如此简明，却隐藏着无穷的酸楚。黑蛋每年都要让亲家接走女人一个月，因为亲家少要了黑蛋一千元钱，“人家少要一千块，就顶是把个女子白给了咱儿……横竖一年才一个月。中国人说话得算话。”<sup>①</sup>短短的文字中，有黑蛋那种复杂苦楚的心理以及不情愿又不得不接受的事实透出出来。另外，这里面还隐藏着那个亲家与自己女儿乱伦的事实，这些都是以不经意的笔调叙述出来的。曹乃谦的小说其实隐含着一个人无法面对的问题，就是人处于极度的贫困和卑贱地位，如果教育和文化缺位的话，在生理欲求无法满足的状态下，人伦道德的界线可能会被突破。与其说曹乃谦揭示了某种事实，不如说他为中国农村的贫困敲响了警钟。

曹乃谦的小说与李锐《厚土》有某种相似之处，那就是语言极为瘦硬，文体简洁，把叙述对象限定在最简陋的生存境遇之中。人物的思维和心理都处于蛮荒状态，没有复杂的语言和情感、心理活动，这样小说的语

① 曹乃谦：《亲家》，载《到黑夜想你没办法》，长江文艺出版社，2007。

言及叙述简化到极致，只有那些动作、行动和人物极为简单的对话。曹乃谦自称是用方言口语写作，这并不准确。虽然他的写作最为接近方言口语，但其叙述文体还是为其表现的对象所限定，那种生活和人物，本来就没有复杂的语言和情感活动。面对如此贫困绝望的生活，叙述人的任何议论、感想都是多余的，也无须描写简陋单调的环境、风景，所有的描写性语汇都被简化到最低限度，只要叙述出行动和事实就足矣。这种叙述反倒激发了汉语的特点，那就是让读者更大可能去体会言外之意，象外之神，形外之状，具有某种木刻般的效果。

胡学文（1967—）在乡土中国叙事方面的才华还未得到文坛的充分关注。看上去沉默寡言的胡学文，内心却有一种激情，这在他所有的作品中都可以感受到。他的乡土书写总是有那么强的内爆力，他的人物总是郁积着无穷无尽的爱恨情仇；在非常内敛结实而又沉着的叙事中，酝酿生命断裂的事件。可以看到胡学文的叙事有李锐《厚土》和杨争光的《黑风景》《老旦是一棵树》那种风格。但在李锐（《厚土》时期）的凝练偏执与杨争光的瘦硬怪诞之外，胡学文还有朴实和明晰。他更注重描写人物情感的持续变化过程，直至终结。线性的叙事在他这里丝毫没有简单和机械的感觉，相反却总是有一种内在能量要溢出线性的秩序。

2005年，胡学文出版小说集《麦子的盖头》，这里面收入9篇中篇小说。代表作中篇小说《麦子的盖头》最能显示胡学文的特点。这篇小说讲农村妇女麦子的丈夫马豆根赌博把她输给马贩子老于的故事，揭示农村妇女如何始终生活在男人的威权之下。麦子在村里老是被村长骚扰，丈夫马豆根无能却可以每晚抓住她出气。麦子内心的创伤在婚后不久就留下了。一个男人在野地里把她强奸了，她试图去派出所作证，却又意外遇到村长，结果给村长留下把柄。小说写得最动人之处，还是老于与麦子之间的故事。麦子面对老于的满心关怀，却还是执拗地要找到马豆根。无论老于如何关心她，她都不愿就范。终于有一天马豆根真的出现在麦子面前，麦子还是跟了他回家去。在回家的路上，麦子发现马豆根偷了老于的钱包，这一时刻，她才意识到这样的丈夫已经不可救药，她夺过钱包往回走向老于家。她会留在老于家吗？这很难说。但那一时刻，她一定意识到马豆根这样的人不是她要的男人。小说一步步写出了这个深受男人压迫的女人的觉醒，



写得异常巧妙。

《飞翔的女人》描写丢失女儿的妇女荷子找女儿却又被人贩子拐卖并和人贩子斗争的故事。胡学文笔下的农村妇女都是普通人，她们承受了生活的所有重负，还要承受男人的自私和遗弃。荷子为了找女儿，卖血付路费，男人与她离婚了，她依然坚持一个人寻找，结果被人贩子拐骗去做媳妇。小说揭示了当今中国农村妇女的艰辛生活，写出她们非人的遭遇和独特的反抗方式。在胡学文笔下，乡土中国妇女的形象显示出更加真实的悲壮意味。那不再是现实主义经典作家所具有的主观性的悲悯，也不是早年废名、沈从文的乡土文学中的柔弱温情的女子，胡学文笔下的乡村女性有着生命的不可承受之重终至于爆发的那种热烈。

《一棵树的生长方式》讲述农民姚洞洞与孙关水从小到老的恩恩怨怨。姚洞洞从小就目睹民兵连长孙贵欺辱母亲，对孙贵心怀仇恨。这种仇恨后来转向了孙贵的儿子孙关水。在姚洞洞的内心，是仇恨培养他长大成人，给予他奋斗的勇气和力量。一棵树的生长方式，就是典型的农民的成长方式，那就是恨和反抗造就的心理和性格。这是阶级斗争的另一种表现形式，它更具有内在性，是一种由“历史正义”造就的后果。孙贵欺压姚洞洞一家，是因为姚洞洞是土匪家属，是革命正义要革掉的对象。对于姚洞洞来说，这里并没有历史理性的背景，他只是以肉身之人感受到屈辱，意识到做人的尊严。然而，由仇恨培养起来的自我意识，终究带着病态。胡学文令人惊异同时也令人信服地写出了农民内心的力量源泉，揭示出这种不可遏止的力量的性质。政治对乡土的渗透以中国农民特有的形式贯穿了姚洞洞的一生，这或许是中国乡村长久不能去除的现代性本质。

胡学文的小说深刻且彻底地表现了农民的生存绝境、他们的仇恨和无望中的抗争。他写出了农民的主体性，写出了他们确认自我的独特方式，那是乡土中国在现代性的尽头表现出的强大能量。姚洞洞、麦子、荷子等人，是土地上生长的精灵，也是乡土中国文学叙事最后的幽灵。历史的终结，使这样的乡土叙事也难以继了，作者要展现的那种叙事的力量感还会持续吗？胡学文的叙事所具有的亲历性，或许是现代性乡土叙事最后的景观。

## 新世纪乡土叙事的“晚郁”与融通

中国文学发展到 21 世纪，面临着强劲的挑战与深刻的转型。然而，我们也不得不注意到一个现象，那就是随着中国在 21 世纪初期经济方面取得较大成功，中国的城市化和高科技产业也得到迅速发展，但在文学方面，却是乡土叙事更加旺盛，同时汉语小说寻求自身的道路的意识更加明确。这种旺盛和明确虽然未必是以数量来表示，但在最有成就的作家那里，在最有分量的作品那里表现出来，就是这种倾向。一个时期的文学成就，当然不能由数量来表示；同样，一个时期文学是否滑入低谷，也不是由大多数流行的作品来指认。一个时期的文学成就和它所达到的艺术高度，只能由这个时代站立在高原上的作家和作品来证实。这在任何时代、任何国家都是如此。纵观历史，巴尔扎克和普鲁斯特各自代表的法语文学时代，普希金、托尔斯泰和萧洛霍夫代表的俄语文学时代，狄更斯和乔伊斯分别代表的英语文学时代，歌德和托马斯·曼以及卡夫卡各自代表的德语文学时代，海明威、约翰·巴斯和菲利普·罗斯分别代表的美国文学时代……这些都是由少数的作家作品来标明时代的文学高度，并不是靠大批大批的流行出版的图书读物就可指认时代的文学如何如何。今天我们来总结中国当代文学六十多年的历史，重要的是要看到是否有几位或十几位有分量的作家为时代留下几部或几十部过硬的作品。当然，对于文学批评和文学史研究来说，关键是我们是否有能力认识到这些作品，是否有能力阐释这些作品所具有的汉语文学的艺术价值。这一切必须放在世界文学的框架中去审视，才能看清中国文学的价值。需要强调的是，并不是用世界文学的固定标准去衡量中国文学如何如何，这需要新的视角，需要把汉语文学看成是世界文学的一部分，世界文学在不同的民族传统中，在不同的语言和文化基础上展开的动态的创造，这才能把中国文学看成是世界文学有活力的一部分，是世界在中国文学这一维度上的创造，而不是仅仅把中国文学看成是世界文学已经具有的艺术特征的另类佐证。

面对 21 世纪初的中国文学，我们有必要去思考：经历一百年的白话文学运动，汉语文学今天是否是更加成熟了？汉语文学历经一百年的对西方现代文学的学习，也历经一百年的自身不断的变革、革命、断裂、

转折和更新，它是否已经郁积了足够的自我创造的经验，有了去创造性地展开自我的力量和勇气？汉语文学的道路在哪个方位上、以何种方式展开？

汉语文学历经了一百年至今天，才有一批作家走向成熟。换句话说，汉语文学在 20 世纪一直是青春写作，五四白话文学运动发起者和后来的创造者都是二十几岁的青年人，只有鲁迅略为年长。<sup>①</sup> 在三四十年代，五四一代作家正待要成熟，却面临战争年代，民族解放的任务压倒了文学风格的锤炼。1949 年以后，中国作家又要经历世界观的改造，由于文艺为工农兵的方针，中国作家只配当小学生，过去的文学经验要加以彻底改变，才有新的革命文艺产生。随后的反右和“文化大革命”，使一代中国作家的创作几近停滞。“文革”后归来的“右派”和“劫后余生”的作家，已经是人到中年甚至晚年了。80 年代叱咤风云的作家诗人是 50 年代生人，那是知青一代人，其写作依然带有青春的迷惘记忆。从新潮小说到先锋派再到“晚生代”，崛起于文坛的挑战，也都是青春期的叛逆性写作。中国文学直至 20 世纪末与 21 世纪初，才有了稳定和踏实的文学总结积累期，这才可能有艺术上的成熟老到和集大成之作出现。在这一意义上，21 世纪初的中国文学可以从“晚郁时期”（the belated mellow period）来理解。<sup>②</sup> 这就有类似西奥多·阿多诺（T.W. Adorno, 1903—1969），和爱德华·赛义德（Edward W.Said, 1935—2003）论述的晚期风格（late style）

① 关于中国现当代作家处于不同的生理心理状态所投射出来的文学风格的思考，近年学界亦多有论述，陈思和撰文《从“少年情怀”到“中年危机”——20 世纪中国文学研究的一个视角》（《探索与争鸣》2009 年第 5 期），对这一问题做了相当深入全面的探讨。同时期笔者发表一篇文章《“幸存”与渐入佳境》（《文艺报》2009 年 8 月 20 日），探讨当代作家超越现代“青春写作”，更趋于中年老成的风格。更早些时候，笔者在《表意的焦虑》（2002 年）中探讨了当代诗人的中年写作与知识分子写作的关系。关于中年写作，较早的论述有 1993 年欧阳江河写作并发表的《'89 后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》（《今天》1993 年第 3 期）。1993 年，37 岁的张曙光写下《岁月的遗照》一诗（可参见本书第 17 章有关论述），这首诗后来被程光炜收入以它为题目的诗集《岁月的遗照》（2000 年，社会科学文献出版社），并置于篇首。中年写作问题未来得及深入，就转向了知识分子写作与民间写作之间论争，学术政治还是压倒了人们对学理的兴趣。

② 关于“晚郁时期”的论述，可以参见拙文《新世纪汉语文学的“晚郁时期”》，《文艺争鸣》2012 年第 2 期，第 6—17 页。

之意。阿多诺认为，在杰出的艺术家那里有一种晚期风格，他们更倾向于按“个性人格”来写作，不再追求和谐，而是以非抑制的主体更为自由地处置矛盾。赛义德在其晚年对“晚期风格”这一概念投入高度关注。赛义德所说的晚期风格是与生命的终结状态相关的那种容纳矛盾、复杂却又散漫的一种写作风格。<sup>①</sup>

汉语文学历经 100 年的现代白话文学的变革与动荡，终于趋于停息，转向回到语言、体验和事相本身的写作。达到成熟期的作家，在艺术上更为自觉和自由，甚至有一种任性的放纵与老道的节制达到的奇妙统一。这就是汉语白话文学的“晚郁时期”，它不同于“晚期风格”的概念在于，后者是指某一个伟大艺术家的情况，而“晚郁时期”是指一批人、一种文学、一个时期的现象。

这样，也就好理解，为什么 21 世纪初，中国社会更加走向全球化、高科技和城市化，而最有分量的作品却是乡土叙事的作品，因为乡土叙事是中国文化根深蒂固的东西；是现代汉语白话文学内在郁积最为厚实的文学；从《诗经》《楚辞》《左传》《史记》，再到汉魏风骨，李杜气象……，直至鲁茅现代新变，这是两千年文风沉郁至今，百年现代积淀于此，形成的“晚郁”。走向成熟的作家修炼磨砺了几十年的体验；在这里才能抵达自由、随心所欲、无所顾忌，在这里才能渐入佳境，气象万千；才能“老去诗篇浑漫与”，也才有“铁树开花无丑枝”。

这样的“晚郁时期”是由一批作家构成的，这里就几个重量级作家的新作，来勾勒新世纪文学的“晚郁”气象。

---

① 赛义德的《论晚期风格》把焦点集中在一些伟大的艺术家身上，去考察他们在生命临近终结之时，他们的作品和思想怎样获得了一种新的风格，即阿多诺称为的一种晚期风格。赛义德说：“人们会随着年龄变得更聪明吗？艺术家们在其事业的晚期阶段会获得作为年龄之结果的独特的感知特质和形式吗？我们在某些晚期作品里会遇到某种被公认的年龄概念和智慧，那些晚期作品反映了一种特殊的成熟性，反映了一种经常按照对日常现实的奇迹般的转换而表达出来的新的和解精神与安宁。……这些作品与其说多半洋溢着一种聪明的顺从精神，不如说洋溢着一种复苏了的、几乎是年轻人的活力，它证明了一种对艺术创造和力量的尊崇。”参见赛义德：《论晚期风格》，生活·读书·新知三联书店，2009，第4—5页。赛义德的观点是在讨论阿多诺的相关论述中展开的。阿多诺的观点可参见里查德·勒普特（Richard Leppert）选编的阿多诺的音乐文集 *Essays on Music*（《音乐随笔》）第564—568页，“Late Style in Beethoven”。

### 一、刘震云：故乡的伤痛与汉语小说的幸存

刘震云对中国当代乡土叙事所做出的反叛是无人可比的，他是最早对乡土中国叙事做深度探索的人。从《故乡天下黄花》到《故乡相处流传》，可以看出刘震云在 90 年代中期就意识到以他个性化的方式来重写乡土中国的故事，他把反讽引入到乡土叙事中，完全改变了叙事的格调。1998 年，刘震云用六年之力，写了一部四卷本的长篇小说《故乡面和花朵》，对故乡的怀念、展望与戏谑相混淆，书写了一部后现代的乡土史诗。

《故乡面和花朵》没有明晰的故事可以归纳，小说的时间或许在 21 世纪中期，讲述小刘儿、秃舅、白石头、秃衿、瞎鹿等等，来自农村的一群人在城市混迹的种种怪象。小说叙事摆脱严格的时空限制，把过去 / 未来随意拼贴叠加在一起，着眼点和隐喻实则是在 90 年代的中国。尤其是把乡土中国与 90 年代历经商业主义改造的生活加以拼贴，以权力和金钱为轴心，反映在乡土中国漫长的历史转型中，人们的精神所发生的变异。刘震云的叙事如同对历史行使一次“祛魅”。在那些看似混乱不堪的表述中，其实隐含着作者对一些崭新而奇特的主题介入的特殊方式，例如，对个人与本土认同关系的复杂思考，特殊的怀乡母题，对乡土中国家庭伦理的解构，乡土中国历经的后现代洗礼及其未来展望，对权力的嘲讽，外来文化在本土荒诞的变形等等。刘震云通过把乡土中国强行引入后现代的消费现场，顽强地把乡土中国与后现代情景重构在一起。

这部小说建构了一种乡土与后现代都市超级的时空关系。在空间结构关系中，时代广场是后现代的都市和故乡遭遇的一个场所。故乡是什么？虽然直到第四卷作者才真正回到故乡，但故乡在作者的叙述中始终是在场的，所有都市的场所，都被故乡的人际关系填满，亲友的活动不断勾连起故乡的存在。在时间关联方式中，重叠着一个未来时和过去时。第一卷中一个明确的时间是 1969 年。1969 年是作者叙述的基点，他在此基点上把时间的秩序随意转换，但在文本中又总是不断回到 1969 年。在时空关系上这部小说看似混乱却有巧妙细致的构思。

在叙事艺术上，这部作品最突出的特征就是反时间叙述。小说在后现代城市中重建了乡土关系：城市被乡村的人所占据，所有关于城市的写作又是对乡村的写作。在双重背景上使时间与空间的表现被反讽化了：第一，

城市被乡村占据，这是一种双重颠覆，城市消失了，乡村也消失了，在此是一种历史的空当的状况；第二，以虚拟叙事为基础的修辞性表意，完全是话语的奔放，进入语言自身的碰撞。虚的语言中总有实的关系，现存的权力关系、真理与权威秩序都在修辞性的废话中涌现出来。第三，将反讽描写、戏谑、冷幽默、恶作剧融为一体，是一种语言表演性的修辞，或者说是“内爆式”的修辞。语言本身可以构成一种对立，一种冲突，完全不同的东西捏在一起构成一种“审丑”冲力。在每一个叙述单元中都包含正与反、肯定和否定、美和丑、善和恶。作者有意使这些对立的東西混合在一起，让它们本身去产生冲突，从而不断生产出语言自由播散的动力，这是语法与修辞的一次彻底自由的解放，还是无所顾忌的破坏与疯狂，只有未来的人们才能做出更为恰当的判断。

2009年，刘震云出版《一句顶一万句》，以非常独异的方式进入乡土中国的文化与人性深处，进入汉语自身的写作，它表明汉语小说有能力保持永远的异质性。小说分为上下部：《出延津记》与《回延津记》。上部《出延津记》讲述20世纪初叶河南延津老杨家的故事，由此牵扯出相关的各色人物。一个15岁的少年杨百顺，为了看罗长礼喊丧，把家里的羊弄丢了，从此离家出走四外打工，他的经历用改名来概括，从杨百顺改成了杨摩西，再改成吴摩西，最后改成他从小崇拜的喊丧的人的名字罗长礼，他只好一路走出延津。下部《回延津记》讲述吴摩西丢失的养女巧玲的儿子牛爱国为主线的故事，这里面同样是朋友之间寻求至诚的友情却终至于误解，而非法之恋却能有话说，相谈甚欢。牛爱国也是为了寻找与人私奔的老婆，一路走向延津，回到他母亲的故乡。小说时间涵盖近百年，虽然没有明写历史大事件，也没有惯常有的暴力冲突，但通过三代人的“出走”和“寻找”的演绎，百年历史的回声萦绕字里行间。

这部作品开辟出一种汉语小说新型的经验，它转向汉语小说过去所没有的说话的愿望、普通农民的友爱、乡土风俗中的喊丧，以及对一个人的幸存的历史的书写，这种文学经验与汉语的叙述，是一种无法叙述的叙述。叙述总是难以为继，总是要从一个故事转向另一个故事，一个句子总是往另一个句子的延异，这是似乎只有汉语言才有的特点，从汉语言的特质中生发出来的文学的特质。整部小说中没有惯常有的大历史事件及历史暴



力——在这一意义上，确实有“去历史化”的企图。但却有着乡土中国自己的暴力，作者不断地书写并且嘲弄了乡土中国惯常的提着刀要杀人解恨的细节，但这样的暴力最终还是避免了，杨百顺、杨摩西、吴摩西……罗长礼，最终成为一个幸存者。剃头的老裴、杀猪的老曾、传教的老詹、吴香香、老高、牛爱国、冯文修、庞丽娜、小蒋、章楚红……都是幸存者；是友爱的剩余，又是暴力的幸存者。也是汉语无法自我书写的幸存者。由于汉语一直陷入的歧义的叙述，这些人物一个个不得被拖出，被汉语和命运拖出。不再是作者想讲述的故事，作者预谋的故事，而是汉语自己讲述的故事，不得不讲述的汉语自己的故事。这部作品显示出汉语小说有能力创造自己的艺术高度。

## 二、铁凝：大历史中的小叙事

2006年，铁凝出版长达550页的小说《笨花》，看上去厚重，却压抑不住内里透示出的乡土清灵纯净的气息。它不只是总结了铁凝过去的写作，而且打开了铁凝小说叙事的更为宽广的空间。《笨花》首先是一部乡村史，小说从开头到结尾都是在写中国乡村，然而，乡村的故事不再只是农耕种植、节庆习俗、婚嫁丧葬、风土人情，而是一个人的遭遇，一个家庭的命运，一个村庄的盛衰，它们被深深嵌入中国现代性的剧烈动荡的历史之中。中国现代史的大事件，现代民族国家的危机，特别是抗日战争的历史尽展现于其中。如果计算一下篇幅，会发现小说写作更多的还是个人的生活情状。铁凝真正写得有声有色的还是这些充满人情味的小故事。通读这部作品，不得不说，这是大历史，小故事；大写意，小情调；大气象，小细节。暗含着历史冲动，又有办法逃离它，这就是在这部作品中贯穿始终的大历史与小故事的紧张关系。铁凝或许真的怀着一种进入历史的冲动，但她对于要进入历史，特别是进入如此浩大的历史还是心存疑虑。于是，她采取了迂回的策略，以历史——那是摆脱不了的中国近现代的命运——作为主线，作为一种时间的必然线索，小说并不过多地纠缠于那些大的历史事件和场面，而是不断地退回到乡村，退回到草民的日常生活中，在那里铁凝有更加自如的叙述。

回到乡村叙事和日常性叙事，铁凝的小说平和得多，松弛自在，娓娓

道来中透出一种灵气。不管是那些女人在秋天到棉花地里钻窝棚，还是家长里短、婚嫁迎娶，或是武备、取灯、时令、参加八路抗日，这些发生在笨花村的故事，发生在冀南土地上的事，都沾着“笨花”的气息，带着浓重的乡土味儿。这些小故事串在那条大历史线索之上，鲜亮、活脱、明净，反倒是它们照亮了历史之深重。作为一部厚厚的长篇小说，我们当然无法细致地去分析那些小故事的情节原委，但可以看到，使这部小说生动起来的是大量的有质感的生活细节和情趣，是那些对人性的更本真的描写，是对人物性格棱角的细腻刻画。小说取名“笨花”，那是沉重的历史与花朵的结合。铁凝早有所料，这是一个不得不还的夙愿，这是终结和献祭。漫长的历史串着这么多大珠小珠，不能不让人眼花缭乱。都是历史惹的祸，要展开这么长的历史，要有那么多的人物出场，要有那么多的故事发生，历史终于在作者笔下变成一根细细的线绳，而横枝蔓逸，也许因此可以更清楚地看清历史中人们的命运真相。

当然，对历史的逃脱并没有远离历史，也不可能真正摆脱历史，其内在意味，那些特别耐人琢磨的宿命的东西，还得依靠与历史的碰撞而显露出来。向喜奇迹般地在动荡的时代做到少将旅长，最后却在与日本人的对抗中舍生取义掉进粪坑牺牲。虽然英勇，但这样的结局颇为耐人寻味，无疑暗含着对历史的隐喻——你本是尘土，还是要归于尘土。铁凝既想去书写一部现代中国史，一部乡村卷入现代的非凡史，但又不愿意被历史压垮，她还是执着地回到她的乡村，回到那些活脱脱的小故事，这使《笨花》保持住了它的乡土本色，保持住了铁凝固有的纯真之气。乡村终究从历史中全部浮现出来，这是铁凝意想不到的结果，也可能是她始终不失的本真。

### 三、阎连科：乡土叙事中的后现代鬼火

阎连科一直以他的方式执拗地书写乡土中国的痛楚，顽强追究历史的本质，竭力探索小说艺术的极限，这是他的乡土叙事具有力度和纵深感的原因之一。阎连科的小说叙事在90年代有长足发展，他一步步逼近更本质的问题，去质问历史压力之下人类生存所走过的困境。他早期有影响的作品《耙耧天歌》，讲述尤四婆生了四个患癫痫病痴呆孩子，她和丈夫一

道忍辱负重，艰苦劳作，养大四个孩子。为了四个孩子的婚配，她费尽心机。不想丈夫先她而逝，后来她意外发现刨开早年投河丈夫的坟墓，用丈夫尤石头的尸骨熬水治好了二女儿的病。尤四婆并不罢休，最终自杀以自己的鲜血治愈了其余三个孩子的病。小说的故事显然非常极端，要吃下亲人的骨血才能治病，这篇小说无疑是最极端地触及到身体与疾病的小说。阎连科的写作倾向于探索人类生存的极端事相，去揭示极度苦难生活中生命存在的反抗方式。在看似异常扭曲的生命的形态中，阎连科的小说却又总是触及到人类生存的最不能正视的那些角落和事实。它们介于不可能与可能性之间，因而又特别令人震惊。《日光流年》（1998）讲述三姓村的村民在40岁前会患上堵喉病死去，村上的人没有能活过40岁的。村长司马蓝39岁眼看着也要死去，无法带领村民摆脱厄运，他只有求情人蓝四十帮助。蓝四十和村里的年轻女人在城里靠出卖身体挣钱，男人们在村里挖渠引水。所有的努力都无效，村里的人还是一个接一个死去。小说里还套着过去年月的各种灾害灾难，顽强地要活下去，顽强地与厄运抗争，三姓村的命运可悲，也同样显现出不屈的悲壮。《坚硬如水》（2001）表现荒诞年月里的生命疯狂和悲剧结局。高爱军“文革”期间放弃部队的前程，复员回到家乡程岗镇。遇到老镇长程天民的儿媳妇夏红梅，两人一拍即合，一起搞造反运动，闹得程岗镇（实际指两程故里）天翻地覆。他们夺权逼疯了老村支书程天青，他们合谋杀掉了老镇长程天民的儿子，一起炸毁了寺庙和程家牌楼，结果把程天民压在底下，结果最后被枪毙。这部小说把被扭曲的灵魂和极度膨胀的身体欲望混合在一起，欲望在压抑中的变形表达转向了荒诞和疯狂。小说大量运用当时流行的歌曲来建立抒情的语境，在叙事中是与身体的扭曲伴奏，在语感中是建立起叙述的情绪张力。小说无疑是深刻有力的，但叙述上还是显得有些急促和过于紧张。

2003年底，《受活》则使阎连科的小说才华更全面释放出来，这部小说历经多年，尤其是在英语世界出版后，获得很高的国际声誉。这部小说的题词写道：“现实主义——我的兄弟姐妹哦，请你离我再近些；现实主义——我的墓地，请你离我再远些……”阎连科隐喻地表达了他与现实主义复杂的生死相依的关系，那就是说，现实主义是他最熟悉并融化进他的

血脉的表达方式，他不能离开它；而老套的现实主义就是他的墓地，他要再走那样的路，就只能死在其中。他意识到他是在墓地写作（他经常写到墓地的故事）——向死而生的写作。

小说讲述豫西双槐县耙耧山沟受活庄的故事。按小说的解释，“受活”是耙耧人最常使用词，意即享乐、享受、快活、痛快淋漓。在耙耧山脉，也暗含有苦中之乐、苦中作乐之意。小说先追溯了“受活庄”的起源，自明代迁徙由晋入豫，小说讲述这迁徙史时，突显那位瞎眼的父亲背着断腿的儿子，日夜兼程，千辛万苦，来到耙耧山沟，在耙耧聋哑老妇帮助下，这些残疾人在这耙耧山沟建起受活庄。在小说停留的当代时期，受活庄落户的残疾人大约有二百来人。村民在有长征经历的茅枝婆的带领下，加入了人民公社。这个村庄经历了20世纪诸多的灾难困苦，小说尤其描写了“大跃进”之后的灾荒年景，村民经历了一场洗劫，导致他们对外面的世界的绝对不信任，茅枝婆和村民都渴望退社。在改革开放年代，柳鹰雀担任双槐县长，他要承担起双槐县脱贫致富的重任。这对于没有任何资源的基础的双槐县难上加难。柳鹰雀他看到《参考消息》登载的新闻，90年代初，俄罗斯有关方面没有能力保护列宁遗体。柳鹰雀异想天开从俄罗斯购买列宁遗体到双槐县，在魂魄山建立起一座列宁陵园，由此拉动双槐县的旅游经济。购买遗体和建立陵园还差钱，柳鹰雀又出主意由受活庄的残疾村民组成“绝术团”。“绝术团”四处演出，大获成功，也赚了很多钱。但在赚钱接近完成时，“绝术团”被一群圆全人（即健全的人）围困在魂魄山上，所有的钱被圆全人强行勒索拿走。最后，上级有关部门了解到购买列宁遗体的荒谬行为，紧急阻止此事，柳鹰雀也被撤职。县委会结束后，柳鹰雀在县委大院被汽车压断双腿，他成为残疾人，只好到受活庄落户。

《受活》这部小说确实写得很夸张，荒诞感与黑色幽默是作者追求的美学效果，在荒诞感的外表下，小说其实也在一定程度上抓住了90年代中国社会发展的一些实质性问题。小说的主导故事看似荒诞，但也有其独到的深刻之处。阎连科针对90年代中国社会现实，他率先在思考，红色传统遗产如何与现实改革结合起来，尤其是如何有效地参与到脱贫致富的现实中。这是过往的革命理论没有考虑过的问题，却是中国的改革开放在

推进的伟大实践。阎连科用一个具体的象征性的事件来体现出来，建立起一个虚构的奇特的小说世界。小说中的柳鹰雀确实是一个异想天开、胆大妄为的人，阎连科对这个人物形象无疑有很多的批判和讽刺，但是，在他身上，阎连科也是带着复杂的态度和情感来塑造这个人物。柳鹰雀是一个被遗弃的孩子，从小跟着养父在“社校”里生长，16岁养父病故，他承担起生活重任，也费尽辛劳走出他的人生道路，靠他的实干业绩和异想天开的奇招改变穷乡僻壤的面貌，从一个公社通讯员做了县长。不管他个人有多少夸张、乖戾、荒谬之处，但他不顾一切投身于改变双槐县落后面貌的工作，把脱贫致富作为他的主要目标，他的形象也是在探讨革命的承继和未来面向的问题。这个问题通过柳鹰雀的形象被表现得充分而深刻，这是中国当代小说从未触及的难题。

这部小说在艺术上做大量探索。其一，在小说结构方面，用树的构造以奇数来建立卷和章，如胡须、根、干、枝叶、花、果实等；其中时常夹杂“絮言”，交待一些历史背景或解释某些掌故。其二，小说大量使用方言，创造一种特殊的豫西腔调。其三，小说制造一种残酷美学的效果，不断地描写残疾人的身体，在苦难中把戏谑性叙事做到极致。其四，小说深藏机锋，虚实相生，隐含了众多的象征、隐喻、反讽，前后呼应，左右比照。其五，小说用笔甚重，有能力追求浓郁的艺术效果。既荒诞得不可思议，又真实得令人震惊；既让人读来苦不堪言，却又时常妙趣横生；虽是满纸荒唐言，却又是一把辛酸泪，写尽了乡土中国的诸多痛楚和渴望。当然，也有一些观点认为阎连科的小说过于走极端，显得生硬而用力过猛。不过，阎连科的特点就在他的“走极端”，如果不是挑战极限，他的小说也失去了他的能量和力度。

《受活》当然有它的缺点所在，不过，它给予我们的启示或许有片面的深刻性：面对乡土中国的生存困境是90年代直至新世纪初中国作家的一种倾向，在对这种境况的书写中，中国作家急待寻求一种更为综合的和更富有文本张力的表现方法。我们隐约可见一些后现代的火花闪烁其中，它使现实主义的旧有模式趋向于无边的开放性，使讲述中国故事的方法更加多样而富有表现力，并且创造出美学上的奇异性，真正为世界文学提供了独异的中国经验。阎连科已经做出了一种探索，那一度平熄的后现代鬼火

在他的“神实主义”文本中闪烁<sup>①</sup>，它是引诱，是召唤，在文学衰退的暗夜里，它是对文学的中国道路的未来预言。

阎连科创作力十分旺盛，作品甚丰。《受活》之后，他又写出了《丁庄梦》《风雅颂》《炸裂志》《日熄》等长篇小说。这些作品有诸多争议，一如既往地触及某些现实本质的极限，也挑战艺术表现形式的极限。他在文学如何切入不可能性的经验中，在僭越叙述和语言的极限的路途中，愈行愈远，只留下无法让人直视的颈背。

#### 四、《你在高原》：汉语小说的浪漫自觉

2010年，张炜的《你在高原》出版，450万字，可谓鸿篇巨制。全书分为十卷：《家族》《橡树路》《海客谈瀛洲》《鹿眼》《忆阿雅》《我的田园》《人的杂志》《曙光与暮色》《荒原纪事》《无边的游荡》。尽管试图概括这部10卷本的大部头作品是一项不可能的事情，但在这里还是试图做简要的概括。地质队员宁伽是贯穿全书的主人公，小说先后写到的人物有梅子、吕攀、宁珂、庄周、武早、林藁、小白、四哥、肖潇、瓷眼、三先生等五十多人，小说是人物带故事，在人物关系结构中来给人物作传，从而展开故事。所写到的人物大体可分为知识分子、生意人、权力者、劳动者等。故事总在历史与现实之间不断转换。

小说显著的特点在于以第一人称来展开叙述，“我”的叙述既回望家庭的历史，也看我的现在，看同代人的现在，并且在宽广深远的背景上展开叙述，有一种悠长浓郁的抒情性语感贯穿始终。中国当代以现实主义为主导创作方法，张炜是少数一直探寻浪漫主义手法的作家，他的语言和叙述语感的处理无疑极其独特。张炜沟通了久违的现代浪漫主义文学传统，给当代汉语小说带来饱含激情的叙述。张炜以他的思想、信仰和激情贯穿始终。尽管十卷小说每一部都有独立的主题，都有独立成篇的体制，但叙述人宁伽贯穿始终，其中的人物也在分卷中反复登场，故事也有明晰的连贯性。难得的是，张炜在这么漫长的篇幅中，始终能保持情

---

<sup>①</sup> “神实主义”是阎连科自创的一个概念。有关论述参见阎连科：《发现小说》，南开大学出版社，2011。



绪饱满的叙述，那种浪漫主义的激情和想象在人文地理学的背景上开辟出一个空旷的叙述语境。并不是说浪漫主义有什么优越性，只是因为在现代以来的中国文学史中比较少见。浪漫主义从中国现代起就被压抑，甚至经常以现实主义变形的面目出现。是张炜以他的自然自在的方式释放出充足的浪漫主义资源。或许说以浪漫主义为基础，融合了现实主义和现代主义，也因此，这部作品显得大气宽广，包罗万象，从自然史到社会现实都可以概括其中。

例如，第一卷《家族》是全书的铺叙，一开始讲的是一个过去的大家族故事，即外祖父曲予的故事。在家族的起源性叙事中，有非常精细的场景出现。在《家族》中，历史、革命、暴力与大家族的崩溃，以及传统社会的瓦解结合在一起，叙述的激情与历史的悲剧感结合得颇为精当。中国的现代史从浪漫情愫开始，而后卷入了暴力、变异、断裂和转折。如此古典，如此浪漫的现代前史终结了，20世纪的中国进入了动荡不安的进程。在《我的田园》中，作者秉持那种反现代都市文明回归田园的陶渊明式的生存态度，这也是典型的自然主义式的浪漫精神。在《忆阿雅》中，那个来自大自然的不可能的动物“阿雅”，一直在注视着人类，那双眼睛，一直是张炜要在自然背景上寻父与审视50年代出生的人的思绪的引导。浪漫主义精神使张炜的小说叙述显出一种自然自由的品性，他才能把历史与现实自如地结合起来，尤其是突显出当代性的思考，思想的力量可以流宕于生活的不同侧面。

这部小说还有一个独特的背景，这就是人文地理学的背景。通过主人公宁伽的地质专业背景，小说不断地在齐鲁大地上行走，山川、河谷、沟壑乃至大海，随时构成故事发生的场所。显然，这里的地质学不仅是主人公的专业背景，也是作者想由此把整个中华民族的人文地理与现代中国剧烈动荡的历史构成一种关系，同时还与宁伽的自我反思构成一种对话。这也是因为汉语小说在21世纪还有这样的愿望和激情，来建构百科全书式的、民族的历史，来洞悉社会全景，而“我”的自我反思，始终能穿越当代社会的各个场景。

这部小说有多卷对50年代出生的一代人展开思考，例如，《橡树路》《人的杂志》《忆阿雅》，张炜选择了一个独特的书写角度，即一种“注视”

的经验。这部小说不只是反思中国 20 世纪的历史，反思父辈的历史，对权势者的审视。作者把 50 年代出生的这代人放置在这一反思的语境里，写出“我们”的历史，写出 50 年代出生的这代人的命运。50 年代出生的这代人作为 20 世纪中国又一独特的群体，他们长在红旗下，历经了革命激进岁月，经历了理想主义向现实主义转型的社会理念，不少人投身于商业大潮，他们历经了自身的精神蜕变。当代很少有作家去审视 50 年代出生的这代人的精神气质和心理转型，张炜在这代人的身上看到时代的深刻裂变，看到时代的问题和重建价值观的困境。例如，林藻或许就是 50 后最奇特的代表，代表了那种可变性与隐晦曲折，甚至包藏着太多的秘密，却显得那么有理想。张炜把反思、批判与同情融为一体，留下一份这代人的精神传记。

张炜并非做空泛议论，小说在对 50 年代出生的人进行叙述时，经常写到“注视”。如此大的历史背景，如此苍茫的地质学和人文地理背景，小说却有非常细致的叙述穿行于其中，那些感受也是自我与当下的交流，我以为这得益于张炜注重对“注视”经验的表现。在《忆阿雅》中，“注视”被表现得尤其充分和多样。这部小说里有目光，从动物（阿雅）的目光对人注视为始，人对动物注视的目光、“我”的目光、他人的目光、“我”与阿雅交流的目光等等。过去我们的小说叙述中也有目光，如朱自清的《背影》，就是写父亲的目光，儿子注视父亲的目光。张炜的小说却是借着父辈历史来看“我”这代人的境遇，他的浪漫主义，他的第一人称叙述，他一直在审视，都有了切实的具体性；因而这部作品才能抓住时代的某方面的本质，才能形成持续的思想力量。

### 五、贾平凹：乡土叙事的落地成形

《废都》出版不到二年便停止出版，直至 16 年后的 2009 年再版。但贾平凹并未停止写作，他始终勤奋。《废都》之后沉寂数年，他似乎发愤著书，连续出版《白夜》《高老庄》《怀念狼》等长篇小说，直至《秦腔》于 2005 年出版，已经是他的第十二部长篇小说。此前贾平凹发表过同题散文《秦腔》，颇受好评。现在贾平凹沿用“秦腔”为名，写成长篇小说。贾平凹在后记里说明，他写作《秦腔》起因于他有年回到老家，发现土地荒芜，

田园凋敝，村上的青年人都到外地打工，村上死了老人，年轻人才回到村里来抬棺材。这让他触目惊心，又痛心疾首。因此，他创作这部长篇小说，其用意是在写当时乡村的荒疏。这当然也是在回应 90 年代末和 21 世纪初的“三农问题”。小说以他的家乡陕西省丹凤县棣花镇为背景，讲述旧有农村体制和生产方式消逝，而新的市场经济在乡村建立却是成效甚微。贾平凹擅长讲故事，尤其擅长讲情感故事，这部小说以一个 15 岁的疯癫少年引生对白雪的单相思为叙述导引，不时引入秦腔的韵律和文化遗产，来表现乡村传统的败落和旧有生活方式的变化。

《秦腔》的写法与《废都》迥然不同，如果说《废都》是古雅的语言接续传统文学的气韵，表现出率性飘逸的风格；那么《秦腔》则是以朴拙的笔法贴着泥土来写，客观化地呈现乡村生活的琐碎散乱，有意显现出一种朴素滞重的生活原生态。用贾平凹的话来说，他用“密实的流年式的书写方式”，只因他写的是一堆鸡零狗碎的泼烦日子，这只能是这一种写法。当然，贾平凹或许也意识到过于朴实滞重艺术性会有所减弱，他特别使用一个 15 岁少年引生来作为叙述人，让这个有点疯癫的少年来做些超常规的举动，例如，让他把自己的生殖器切割掉，让他以浪漫的情思迷恋白雪，让他抱着二个南瓜回到家，让他躲在草垛子上望着天空，想着自己的爱欲……，所以这些以引生为视角的叙述，都显示出了一种疏离土地而又要飞翔的气韵。小说里甚至不惜引入秦腔的乐谱。其用意也想用声音的飞扬和秦腔的粗粝来形成一个富有韵律的审美的空间。但无论如何调用艺术方法，《秦腔》与《废都》的艺术风格大相径庭，这是事实。《秦腔》也表明贾平凹已经放弃了 90 年代试图恢复古典美文的努力，尤其是明清散文的笔法，他后来不断地往前追溯文章的渊源，从唐宋到魏晋，再到先秦两汉，可谓是越来越古，越来越实，其笔法也越来越硬，其写法也越来越狠。直至 2018 年出版的《山本》，则是一部集大成之作，也可见笔法之硬之狠。但所有后来的演绎，都源自《秦腔》鲜明标示出的转折。

这部小说以棣花镇清风街为主要场所，讲述夏家和白家两个家族的盛衰往事现状，实际上，在小说里白家早已败落，就唱秦腔的白雪还是村民关注的对象，小说主要围绕夏天智兄弟四个及其儿女的故事展开。老大夏天仁

1976年修水库排除哑炮不幸被炸死了，生有儿子君亭，后担任村干部。老二夏天义曾担任村干部多年，老三夏天礼后来热衷于倒卖银元，老四夏天智是小学校长，生有儿子夏风，大学毕业在省城工作，成名作家后娶白雪为妻。这部小说的故事主要由家长里短构成，很难概括情节线索。那些历史的变化只是隐藏在琐碎的生活场景里，不经意中被提起，不露声色，却自有惊人之处。夏天义当年带领村民搞建设，也曾有过轰轰烈烈的事迹，但如今，他吃一碗面条却剩下一半，趴在桌上睡去，哈喇子顺着嘴角流下。夏天智喜欢秦腔，费尽心机，也难以保存传统的继承，年轻一代的都唱歌曲，穿牛仔裤。白雪代表着乡村的美好，她曾经有望成为秦腔的名角，但是，与夏风成婚，夏风却烦透了秦腔，声称把她调到省城就让她改行。开始白雪还在婚庆场上唱秦腔，后来白雪只好到丧葬场上唱秦腔。而且作者硬是冷了心肠，要让这么美好善良的女人和夏风离了婚，而且生下的女儿没有屁眼，这是怎么样的绝望！年轻一代的村干部君亭和秦安等人，为了村子能走进市场经济，也是费尽心机，使尽手腕，却收效甚微。作者想表达的是对乡村传统在今天走向城市化和市场化的进程中，不可避免陷入困境的命运。小说的结尾是一场天灾滑坡，把夏天智的坟地埋了，把夏天义埋进土里，只好给他在滑坡的泥堆前立了一个墓碑。这部小说内里的调子偏于悲凉，这也与那个时期的中国社会对“三农”问题的关切的基调有关，据作者所述，2003年开始动笔，日日燃香，祭拜乡亲，写作十分辛苦，心情矛盾。甚至作者写下条幅“到底毛颖是吞虏，沧浪随处可濯缨”，挂于墙上，以作激励。尽管作者对乡村进入现代的看法还值得商榷，但作者对乡村的关切，对乡村生活的本色描写，对西北生活习俗和人伦关系的描写，堪称老到，朴实得如同生活本身的原生态在一点一点往外显现。如此实录乡村生活，拿捏得如此细致、准确、自然，若说原生态的手法，《秦腔》算是达到极致。小说对当代中国乡村在现代化进程中如何保持传统，人们如何守护乡村家园，提供了一幅引人深思的图景。

2011年初，贾平凹出版67万字的《古炉》。在《废都》和《秦腔》之后，《古炉》存在的理由何在？这部小说以一个乡村孩子狗尿苔的视点讲述“文革”在农村发生而酿就灾难的故事。贾平凹讲述的“文革”历史有其独到之处，有别于过往那种反思性的“文革”叙事，他着重要刻画的是农民

如何以自身的内心欲望进入“文革”，当革命与乡村旧有的底蕴建立起关系，演绎出不可抗拒的悲剧。

小说开篇就是狗尿苔打碎了一个祖传的老青花瓷油瓶，这既具有寓言性，也有叙述上的象征性。它的开始是碎裂一地，既表征着乡村传统与整体性的破碎，也意味琐碎的叙述。它要回到乡村生活的土地上，开始讲述乡村生活的点点滴滴，或场景，或断片。总之是从狗尿苔这个视点开始，去呈现乡村生活细碎而又原生的生活过程。狗尿苔这个名字原本是一个村人作践人的外号，这个孩子原来名字叫平安，村里人给取了狗尿苔，狗尿苔原本是一种蘑菇，有毒，个小，不能吃，狗尿过的地方才长，显然是一种极贱的植物。小说用匍匐在地的极贱的无用的蘑菇命名一个孩子，以他作视角，可以看出贾平凹要把这部小说的叙述视点放在一个什么样的位置上。小说利用狗尿苔的少儿视点去还原乡村的原初自然的生活世界，那种从古至今的古朴的自然法则治下的生活世界。

贾平凹要写出的是古炉村生生不息的生活，他写了那么多人，这是有意让人和物乃至动物一样，让全村人都轮番出场。人多命贱，要过日子，要吃喝拉撒，这就是乡村现实。所有的大事小事，好事恶事都从这日常生活中生长出来，外来的现代事件，外来的现代大道理，与这些事究竟有什么关系呢？它们是怎么发生关系呢？当然，狗尿苔的时代已经不可能是什么自然古朴，这里已经有阶级斗争，讲成分，重权力。茧婆、守灯、善人就要挨斗罚站，书记朱大柜就有至上的权力，而上面来的张书记更是让村民觉得是个“大官”。即使如此，狗尿苔眼里的世界还是经常展现为物的世界，这个世界与人的世界，尤其是与发生着人与人斗争的世界若即若离。只有狗尿苔与物的世界同生同源，物我相忘。小说通过狗尿苔的视点和体验，不断地滋生出乡村世界的物性与原初性。

那么多的人物，每一个人都有性格，每一件事情都生动有趣。尽管这是狗尿苔的视点所及，带着少儿的顽皮情趣，既平常，又离奇。平常是因为在日常生活的过程中自然而然发生，离奇是总有意想不到的缘由或结果。看上去是日复一日的日常生活与劳作，却总是此起彼伏，节外生枝。因为整个乡村生活写得饱满，趣味横生，内里藏着大的意味就一点一点流露出来，滋长起来。贾平凹与前此描写历史的作品有所不同，他在《古炉》里

要探究那些历史事件是如何在中国乡村里生成和演化的，如此琐碎的日常生活，如此没有“意义”的行为，怎么能承载来临的大事件呢？那个被称为“现代”的东西在乡村里是一些什么情况呢？它们给生生不息的乡村带来了什么样的结果呢？

贾平凹书写的霸槽这个人物，隐含着与鲁迅笔下的阿Q对话的欲望。鲁迅的阿Q塑造一个以精神胜利法来维持精神麻木的人物，以此批判国民劣根性。革命到来了，阿Q也要革命，但他根本不知道革命为何物，终究是他充当了革命的牺牲品。霸槽这个人物并不麻木，他是古炉村里英俊聪明的青年，有着强烈的反抗愿望，甚至是乡村中率先觉醒起来发动革命的人物。阿Q要革赵四老爷的命而不得，霸槽革命几乎成功了，他夺取了满盘的统治村上的权力。但结果如何呢？霸槽和阿Q一样被枪毙了。手拿着馍的人等着蘸他的脑浆治病，这是华老栓与夏瑜的故事的重演。只是历史在重复中徒然剩下了喜剧的形式，那几个拿馍的村民在冲向死刑犯的时刻馍掉了一地，连找都找不着。小说的结尾是狗尿苔和牛铃打赌吃屎得白面，结果却是俩人白白吃了两堆屎。结尾的荒诞与虚无却意味深长。

值得关注的是《古炉》在小说艺术上的特点和贾平凹个人风格的锤炼。只要稍有语言和文本的敏感，就可感觉到《古炉》与《废都》的美学风格相去甚远，与《秦腔》接近，但又更加自由，而这种自由分明是放任的自由。这就是应了苏东坡的话“随物赋形，不择地皆可出，常行于所当行，常止于不可不止”<sup>①</sup>。其叙述之微观具体，琐碎细致，鸡零狗碎，芜杂精细。其叙述遇到任何地上的物体生物（石磨、墙、农具、台阶、狗、猫、甚至屎……），都停留下来，都让它进入文本，奉物若神明。无始无终，无头无尾，却又能左右逢源，自成一格。择地而生，落地成形。贾平凹的语言也一直在变化，后来他说起自己历经的变化：“而我长期以来爱好着明清的文字，不免有些轻轻佻佻油油滑滑的一种玩的迹象出来，这令我真的警觉，我得有意地学学两汉品格了，使自己向海风山骨靠近。”<sup>②</sup>

① 苏轼：《答谢民师书》。

② 贾平凹：《带灯》，人民文学出版社，2013，后记。



贾平凹创作力极其充沛，勤奋而执着，他的作品一部接着一部，而且都在较高的水准上。《秦腔》之后贾平凹又出版《高兴》（2005）、《古炉》（2011）、《带灯》（2013）、《老生》（2014）、《极花》（2016）、《山本》（2018），至2018年止，贾平凹已经出版18部长篇小说，每一部在艺术上都有探索，都有独到的思考。要全面评价贾平凹的创作并非易事，他的作品如同壮阔的画卷，展开一幅乡村中国在20世纪历史进程中的全景图，既有风云激荡，又有泥土瓦砾；既有山川沟壑，又有草木稻黍；既有狼嚎虎啸，又有蝉鸣雁吟。中国乡村的自然景观、农业耕作和日常生活，应有尽有。乡土中国叙事的老到本色，在贾平凹这里已然出神入化，自然天成。正是老之将至，贾平凹的写作有一种独特的质拙和愚顽，又有老树开花般的沉着，如此随心所欲，如此无所不能，确实让人惊异于汉语文学渐入佳境。

## 莫言与汉语文学的坚实道路

进入新世纪，中国一批重量级作家虽然人过中年，但创造力极其旺盛，新作不断，厚重而不失锐气，丰富而能大胆创新，他们各具个性，各有生动。在这一群体中，莫言无疑显得异常突出。2012年，瑞典皇家学院授予莫言2012年度诺贝尔文学奖，这对于中国文学无论如何都是值得称道的事件，它表明世界对中国文学的积极肯定，无疑也推动中国人可以更为正确、更有信心地看待中国文学的成就。因此，讨论莫言近年来的创作，也是去审视中国文学在新世纪取得的最重要的成就，也是去认识，中国文学在世界文学的背景下，它所具有的价值和意义，也是去眺望莫言的文学经验为中国文学开启了什么样的未来面向。

莫言迄今为止影响最大的作品当推《丰乳肥臀》（1995）、《檀香刑》（2001）、《生死疲劳》（2006）和《蛙》（2010）。可以把前三部看成20世纪中国现代三部曲，把它们出版的时间略做调整，从《檀香刑》到《丰乳肥臀》，再到《生死疲劳》，可以看到20世纪中国历史的艰苦卓绝的历程。

一个民族在如此苦难的历程中，经受着无穷无尽的动荡、蹂躏和暴力压迫，莫言没有回避中国民族在 20 世纪历经的艰辛，而是以其强劲的笔墨去写出历史的困境，写出中国人民战胜苦难的勇气、付出和惨痛。尽管有不少人对莫言书写暴力和苦难有所诟病，不过，在我看来，莫言对暴力和苦难的揭示恰恰是他对 20 世纪的中国历史有独到的理解的结果。因为如此顽强地秉持历史正义，他才如此义无反顾把历史历经的磨难揭示出来。20 世纪的中国就是历经千辛万苦，中国人民在 20 世纪披荆斩棘，浴血奋战，在中国共产党领导下，最终迎来太平和安宁。如果没有对苦难历史的记录和揭示，则无从表现中国民族在 20 世纪走过的苦难历程。

《檀香刑》写的是中国进入现代最初的状况，那是中国传统封建社会到了最后崩溃的时期，帝国主义列强侵入中国，没落的封建统治阶级与帝国主义勾结，而中国乡村的村民却用着最为原始的方式进行抵抗。整个传统社会的没落与乡村的绝望抵抗与帝国主义列强构成三边关系，这个关系是悲剧性的，显示出无法逃避的历史命运。小说展示了中华民族和中国人在这样的现代与传统变革时期遭遇的惨痛创伤。小说叙事以赵甲这个封建时代最后一个刽子手开篇，叙述人则是他的儿媳妇孙眉娘，小说写道：

那天早晨，俺公爹赵甲做梦也想不到再过七天他就要死在俺的手里；死得胜过一条忠于职守的老狗。俺也想不到，一个女流之辈俺竟然能够手持利刃杀了自己的公爹。俺更想不到，这个半年前仿佛从天而降的公爹，竟然真是一个杀人不眨眼的刽子手。<sup>①</sup>

这几乎是以猫腔式的戏曲唱腔开篇的叙述，作者下手如此狠重，开篇就把这个故事最为核心的关键：一个儿媳妇手刃她的公爹，而公爹是大清国最后的大刽子手。这是怎样的一个故事？这样的小说如何写下去？

小说以眉娘为中心，建立起一个相互关联的人物关系网，以人物关系带出更为复杂的时代的和政治的背景。眉娘和她的亲爹（孙丙，猫腔

① 莫言：《檀香刑》，当代世界出版社，2004，第3页。

剧团班主)、公爹(赵甲,刽子手)、干爹(钱丁,县官)之间勾连在一起的矛盾,这组关系解不开、理还乱。孙丙率高密地界上的民众反抗德国修筑铁路,钱丁在袁世凯压力下要拿孙丙开刀,请已经告老还乡的刽子手赵甲给孙丙上檀香刑,赵甲如果违命,就要被杀头。这三个人本来以眉娘为中心是亲属关系,现在变成危险的生死博弈。莫言曾说,伟大的小说必然讲究结构,甚至“结构就是政治”。人物关系建立起小说结构,而这样的结构背后就牵扯出历史和政治。赵甲的背后有钱丁,钱丁的背后有袁世凯以至于牵扯出戊戌变法六君子,并且把那个时期文人志士发起的社会变革揭示出来;赵甲的背后还有用刑法处置各阶层官员的腐朽的清王朝,袁世凯的背后有帝国主义列强瓜分中国的伎俩。在看似自由放任的小说叙事展开中,内含绵密的逻辑关系。从爱到恨,从亲属关系到政治关系,从个人恩怨到家国之恨。上下里外,起承转合,虎头豹尾,猪肚熊腰,挥洒自如。

“檀香刑”无疑是全剧的高潮,檀香穿在孙丙的肉体里,也是穿行在苦难的中国身体里。如此华美的残酷更显出清王朝的腐败和古旧中国的荒诞。莫言不惜用重笔浓彩去刻画赵甲这个最后的刽子手如何醉心于行刑的技艺,他竟然把它当成一门艺术,如同是上演一场大戏。正是赵甲和孙丙一起上演了这场猫腔的悲剧,也是封建帝国行将落幕的悲剧。

莫言并没有简单张扬人民正义,他更倾向于写出民众的绝望。抵抗帝国主义暴力的只有民众。莫言并未把民众英雄化,而是同时揭示民众的愚昧无知。在莫言这里,同情与悲悯,哀悼与痛惜相混淆。

《檀香刑》透出出浓厚的民间气息,莫言返回到乡土记忆深处去发掘写作资源,写出了乡土中国历史与生活中最朴实本真的状况。这部作品也是莫言主动撤退到民间文化里去的一种尝试。他吸收民间文学和艺术的血脉,融合到自己的语言风格中,戏剧的情景始终贯穿在情节中,具有很强的现场感。戏剧性场景使得莫言的戏谑反讽得到最大限度的表达自由,不再是作家一个人的眼睛观看他人,而是每个叙述人都在观看他人,同时也反观自己。如莫言自己所说:“制造出了流畅、浅显、夸张、华丽的叙事效果。”<sup>①</sup>

① 莫言:《檀香刑》,作家出版社,2001,第517—518页。

1995年，莫言出版《丰乳肥臀》，这部小说是为母亲写的书，更准确地说，是莫言为纪念天下母亲而写。莫言要写出女性/母亲如何担当起生存的重任，在乡村中国进入现代的历史进程中，传统的厄运，帝国主义的压迫蹂躏，如此多的灾难的重负堆放在乡村女人的肩膀上。

这部小说的开篇显示出莫言一贯的下手狠重的特点。在小说开篇三十多页的篇幅里容纳了相当丰富的内容。小说开篇就处在焦灼不安的氛围里，一个家庭、一个村庄、一个民族的命运就徐徐展开，突然间灾难降临。上官福禄家的母驴难产，全家人都围着这头驴团团转。与此同时，上官家的媳妇上官鲁氏要生产，这个已经生了七个女孩的母亲，不再有人相信她能生出男孩，家里没有人管这个在炕上难产的产妇。直至母驴的难产解决了，上官吕氏才腾出手来解决上官鲁氏的难产问题。而且荒唐的是，就叫给母驴接生的樊三去接生。樊三实在不行，只好去请来她的仇人孙三姑。在这个关头，日本鬼子打进村庄，生与死在这样的时刻一起出场。小说借助传教士马洛亚的视角写道：“苍凉的钟声扩散在雾气缭绕的玫瑰色清晨里。伴随着第一声钟鸣，伴随着日本鬼子即将进村的警告，一股汹涌的羊水，从上官鲁氏的双腿间流出来。她嗅到了一股奶山羊的膻味，还嗅到了时而浓烈时而淡雅的槐花的香味……”<sup>①</sup>

上官家渴望一个男孩，结果上官鲁氏这次还真生了龙凤胎，其中一个男孩，后来长大头发卷曲，明显是混血儿，取名上官金童。上官鲁氏最终生有八个女儿一个儿子，分别叫来弟、招弟、领弟、想弟、盼弟、念弟、求弟和玉女。因为丈夫上官寿喜没有生育能力，这些孩子都是母亲与有意或被迫的情形下才怀上的。老大、老二是母亲与母亲的亲姑父的私生女，老三是母亲与卖小鸭外乡人的私生女，老四是母亲与江湖郎中的私生女。老五是母亲与光棍汉的私生女，老六是母亲与和尚的私生女，老七是母亲被四个败兵强奸后所生，老八是母亲与瑞典洋牧师的私生女。老大、老二、老三、老四、老五、老六、分别嫁给了土匪、国民党、共产党、窑子和美国人，老七、老八嫁人没有着落就寻死觅活。这一群女儿们个个泼辣，多半继承了母亲敢作敢为的性格，她们与丈夫生死与共。在兵荒马乱和灾难

---

① 莫言：《丰乳肥臀》，作家出版社，2012，第7页。

频仍的 20 世纪，这些女儿们没有一个有好下场，无不死于非命，她们无不成为历史灾难的牺牲品。上官鲁氏唯一的儿子取名上官金童，最后一次生产是龙凤胎，这是上官鲁氏与瑞典籍的神父马洛亚偷情的产物。这个中西混血儿男孩降生于中国本来就是一个错误，他外表漂亮，脑子也不笨，但却没有实际能力，他在这个世界上仿佛是外来者。但是，他却孝顺，唯有他给 95 岁的老母亲送终，亲手安葬了上官鲁氏。在那个冷酷的年代，刚下葬完毕，有关人员就要逼着上官金童开坟挖尸，上官金童表达了他人生唯一一次不甘屈服的反抗，他要背着将被挖出来的老母的尸体，跳入旁边的沼泽地里去，让世上的凶恶势力再也不能污辱他们娘俩。

在乡村大地遭受侵略者烧杀的年月里，一个母亲带着八个女儿一个儿子要生存下去，这是何等艰苦卓绝的事迹！莫言的构思也堪称大气，不只是母亲的坚强博大，八个女儿展开了广阔的生活画卷，莫言把社会的方方面面压缩到这个家庭，让动乱不安的 20 世纪上半叶通过这个家庭的命运得到更加全面的展示。年轻的女儿们率性而行，在灾难深重的历史背景上，呈现出一道道令人炫目的亮丽风景，莫言描写历史灾难却能举重若轻，腥风苦雨中也有花朵傲然开放，这是他匠心独运的结果。在这个意义上，莫言书写的主题，可以说是一部中国现代史诗。上官鲁氏这个丰乳肥臀的女人，最终成为上官家生存下去的精神支柱。是女人、母亲养育了儿女，坚守了生命的历史，捍卫了生命的尊严。上官金童的命运被现代中国的历史暴力随处丢弃，就像一段木块在洪流中无望挣扎一样。他本是一个无比软弱的个体，但却要承担那么深重的历史灾难和谬误，但他最终捍卫了生命的尊严。小说的深刻之处在于，把个体生命抛入惨痛的历史之中，这样的历史充斥暴力和凌辱，个体生命被历史的大小事件所瓦解，而生命和活下去的勇气又是何其可贵。生长于 20 世纪的中国人，其命运和民族国家的命运紧紧地捆绑在一起，这也是莫言有相当长一段时期，总是要用包含了历史事件和深切苦难的时间叙事来把握人物命运的原因所在。

莫言讲的是历史大故事，他总能建立起独特的叙述视角和叙述语感，他有意采取了童稚的和荒诞化的视角。即使是写惨痛的 20 世纪的往事，莫言也要找到进入历史的独特方式，特别是人物和历史博弈的独特的语言形

式。莫言小说在艺术上最突出的特点就是在叙述中总是贯穿游戏精神：它在饱满的热情中包含着恶作剧的快感；在荒诞中尽享戏谑与幽默的狂欢；在虚无里透着无尽的悲剧忧思。

2006年莫言出版《生死疲劳》，全部叙事通过一个地主投胎为动物驴、牛、猪、狗来表现。它们对应的中国历史分别是土改、“大跃进”“文革”和改革开放。戏仿历史编年的叙事，采取了动物变形记的形式，这不能不说是一次巧妙诡异的构思。小说的主要人物西门闹原来是一个家境殷实的地主，土改时全部家当连同家眷都被分给过去的长工和村民，并被五花大绑到桥头枪毙。他在阎王殿喊冤，阎王判他还生，结果投胎变成一头驴。西门闹变成一头驴也是好样的，雄健异常，它甚至比他的大老婆白氏活得还自在些。身为动物比为人的地主婆要强些，这无疑是已经变身为动物的西门闹的自嘲。但它的荣耀岁月也只是给县长当坐骑，一旦蹄子断了，它只能被抛弃。小说描写这头驴子断了蹄子还坚韧地跪着给主人蓝脸（他昔日的长工）拉粪，感动得蓝脸热泪盈眶，这实在是对地主阶级的悲惨命运的特殊表达。但这头驴子最终死于非命，被饥饿的村民宰杀。后来西门闹又投胎为牛、猪和狗，最后投胎成为大头儿童蓝千岁。总之，他的投胎总是一错再错，这是他的命运。

然而，西门闹所有投胎而成的动物都勇猛雄壮，这摆脱了他作为一个地主的颓败命运，在动物性的存在中他复活了。以这种方式来书写人在历史变故中的状态，有它先验性的色彩，因为剧烈的历史变故已经决定了西门闹的非人命运，这个阶级已经不再有资格享有做人的权利（例如，牛鬼蛇神之说）。对于一种阶级斗争来说，敌对阶级只有下辈子成为动物，才能还清所有的债务。但莫言却对阶级斗争的形式给予了强烈的反讽：没有任何意义上的友爱，可以超过蓝脸与西门闹的关系，他（它）们要作为人与动物重建一种友爱，重建感恩的逻辑。莫言的这种叙事是对阶级斗争暴力的强烈批判。如此残酷的阶级斗争之后，西门闹的后人，金龙和金凤与黄瞳的后人，与蓝脸的后人，庞虎的后人，他们又被以各种情感或血缘的关系结合在一起。黄瞳之女黄互助先嫁西门金龙，后与蓝解放同居；黄瞳是当年拿枪轰掉西门闹脑袋的人；这些恩怨如何了结？又如何化解？阶级斗争的暴力除了把西门闹枪毙并变成动物外，没有对历史产生任何改变，



但却给人们的心灵留下了抹不去的创伤。

不管莫言如何戏谑，如何热衷于以玩闹的形式来处理历史，他的世界观和历史观始终是清醒的，他始终把握住历史正义、人间正道以及人性本善这根主线。或许也正是因为莫言太清楚他对历史与人类正义价值的坚持——因为可能越过某种先在的界线，他反倒显得另类，必然需要以戏谑、反讽以及语言的洪流来包裹他的强大的批判性。他既抓住历史中的痛楚，又以他独有的话语形式加以表现，甚至不惜把自己变得怪模怪样。而历史只是在话语中闪现它的身影，那个身影是被话语的风格重新刻画过的幽灵般的存在。

我们从莫言小说中看到更多的是对在一种历史情境中的人性的揭示，虽然小说中人物众多，但主要人物形象还是相当鲜明的，作为主角的西门闹自然不用说，蓝脸这个忠诚愚顽的奴仆，一辈子不入社的单干户，他以他的独特方式坚守着农民的历史和伦理，这个当年柳青《创业史》中的“中间人物”（梁三），在莫言的重写中被赋予了更多的含义。更年轻一辈的人物，如蓝解放、金龙、合作、互助、杨七等等，不管着墨多少，莫言放开笔墨在戏谑中让人物性格跃然纸上。这样一个漫长的、半个世纪的乡土中国的历史，经历转折、断裂、重叠和重复，最终不得不说是个艰难曲折的历史。曲折的根本矛盾在于制造出你死我活的阶级对立，由此产生的恩怨情仇，西门金龙烧死西门牛，这就是革命中的轮回和报应，革命的弑父也在被革命的阶级内部发生。

当然，这些打打杀杀恩恩怨怨除了使村庄里的人陷入更深痛楚，似乎没有什么东西可以保留下来。小说以西门闹喊冤变为驴开始，结局是洪岳泰身抱西门金龙同归于尽，其他人的结局也都充满肃杀之气。但那种哀悼式的感伤，反倒更让人去琢磨激烈的争斗究竟有什么意义。小说的结尾，面对诸多的死亡，所有的恩怨情仇其实都在黄土垄中勾销了：

蓝解放将春苗的骨灰埋葬在他父亲那块著名的土地上。春苗的坟墓紧挨着合作的坟墓，他们的坟墓前都没有竖立墓碑。起初，这两个坟墓还有所区别，但当春苗的墓上也长满野草后，就与合作的坟墓一模一样了。埋葬了春苗之后不久，老英雄庞虎也死了。蓝解放把老岳

母王乐云的骨灰与岳父的骨灰合在一处，背回西门屯，埋葬在父亲蓝脸的坟墓旁边。

这段叙述在小说里算是很平静很平常的描写。合作原来是解放的妻子，春苗是他后来的情人，死后她们的墓地连成一体，“在世”的恩怨都被“在地”的泥土和野草抹平了。革命英雄庞虎与抵抗革命的单干户蓝脸也没有区别，他们的坟墓也紧挨在一起，“在地”是不能分出彼此的。小说中有一句话类似点题：“一切来自土地的都将回归土地。”曾经你死我活的斗争，如此不可抗拒的宿命和死亡法则，如此朴实公正的泥土和荒凉的野草，人类要如何才能醒悟呢？这仿佛是“生死疲劳”之后的叹息。

因为有斗争就会有牺牲，善良的生命总是脆弱的、无望的，只有以动物的眼光来看人间万象。西门闹的后人、蓝脸的后人、庞虎的后人、黄瞳的后人，以及洪岳泰本人……他们的结局无一幸免。一切归于泥土，失败与胜利也一道“在地”而同归于泥土，无可逃脱，莫言不过道出了生命自然属性的简单道理。

这部小说运用了轮回的法则，地主西门闹经过四次投胎，都是错误的选择，他的命该如此，他在这样的历史宿命中无可逃脱，其实是被注定的。小说用戏谑的手法，却道出了西门闹的命运本质。但是，轮回转世本身就是死亡法则在起作用，人终归是要死，在归于泥土这点上，西门闹和那些斗争他的人都归于同一的结局。在“在地”的泥土面前，人人平等，今生今世与前世前生构成颠倒的循环。

关于转世轮回的历史循环论观点，几乎贯穿在莫言书写历史暴力的诸多作品中——显然，这是莫言独特的世界观。这种轮回既有中国传统的影响，也有拉美魔幻现实主义的痕迹，甚至还有尼采的影响。这种世界观中国不少作家都有，如阎连科、贾平凹、刘震云等，但莫言尤其明显和彻底。他经常用轮回转世来处理小说情节，最典型的当推《生死疲劳》，通过六道轮回，去写出生命的疲惫。但是这里的转世始终有一个生命原初为人的记忆，只是经历多次转世之后，关于人的原初记忆也淡薄了。西门闹转世为猪后，对西门闹为人的历史记忆已经很淡薄了，到了最后的两道轮回，猴子和大头蓝千岁，就只剩下生命的疲惫。在转世轮

回中生命的自我意识还有着层次感，莫言把人的意识与历史的存在意识处理得相当细致微妙。

实际上，《檀香刑》里也隐含着转世轮回的观念。这里面的人物前世都是动物。赵小甲透过那根毛发看到，他老婆眉娘是白蛇，爹赵甲是豹子，岳父孙丙是熊，县令钱丁是白虎，袁世凯是鳖。他用轮回的观念重新来解释现实，其中有对历史实在论和绝对性的疑虑。这构成莫言小说非常独特的观念和思想底蕴。这其实是80年代以来的中国文学写作语境使莫言不得不寻求的一种独特手法，他的这种世界观，并非是由哲学和宗教信仰延伸而来的世界观，更多的来自中国传统戏剧和民间戏曲的影响。当然，在莫言的历史轮回观念里面，还有现世的价值观渗透其中，有非常明晰的历史善恶。莫言把善恶分得很清楚，他是通过动物的轮回变化来把人更深刻的本性揭示出来。小说叙述中的轮回转世，并非向着宗教神秘世界无限伸越，而是与现世的人的经验巧妙映合，例如西门闹在不同的历史阶段变身为动物的那种心理和性格，以及他看到的各种人在现世的表现。

显然与转世轮回观念相关，莫言小说叙事手法有着鲜明的魔幻现实主义特征。他的魔幻现实主义，固然受到拉美魔幻现实主义的影响，但是与莫言生长其中的中国传统文化、地域文化或民间文化，有着更为密切的关系。正如后者培育了他的转世轮回、善恶报应这种世界观一样。2012年，瑞典文学院颁奖辞对莫言的艺术评价的主要观点是：“将魔幻现实主义与民间故事、历史与当代社会融合在一起。”<sup>①</sup>

莫言的魔幻之所以发挥得自然而恰当，与他的小说经常采取孩子和傻

---

① 英文原文是：“who with hallucinatory realism merges folk tales, history and the contemporary.” 在2006年莫言《生死疲劳》新书发布会上，我曾经说道：“过去，我们写魔幻，一直是在西方的荫蔽下，并没有把魔幻真正融进我们中国的文化、中国的本土，并没有融进我们的世界观。莫言在这部小说中，把魔幻和中国本土观念和文化、中国历史本身、老百姓的日常生活态度和我们的世界观融在一起，把这些全部融入了我们历史本身。”看来瑞典文学院的观点与我在2006年对莫言的评价是十分接近的。有关我的观点，可见《文学报》罗四鸽的报道：《莫言新长篇〈生死疲劳〉面世用“东方魔幻”书写乡土》，《文学报》2006年1月19日。

子的视点有关，这一点多少有些受到福克纳的影响。<sup>①</sup>孩子有一种无知的天真，傻子则有无畏的荒诞，莫言看到的经常就是一个天真荒诞的世界，这是莫言小说独具的魅力，拓展了我们正常逻辑和经验不能抵达的区域，也由此展现给人们另类的世界面向。莫言本来就爱写小孩，如《透明的红萝卜》等作品。《红高粱家族》中也有孩子视点的意味；《檀香刑》中那个赵小甲经常充当叙述人，正是他通过一根毛发看到周围那些强势人物的动物前身。《丰乳肥臀》中经常写到上官金童，上官金童也充当了一个隐蔽的视点。《生死疲劳》是动物的视点，还有那个长不大的蓝千岁的视点，这不用说；动物视点也是一种反常规常理的视点，可以看到世界更加朴实的“本来面目”。

因为叙述人和叙述视角的变换，莫言的小说语言一旦越过常规的界线向着魔幻区域进发，就变得相当自如。《檀香刑》里的赵小甲本来就是一个傻子，他看到的动物转世轮回，真真假假，但叙述语言却因此获得了表现的可能性。《丰乳肥臀》里的上官金童，他的想象和内心的冲动都超出常规。《生死疲劳》里的叙述人之一大头蓝千岁，实际年龄只有五岁，他能说什么？他有什么不能说？他本来就是一个怪胎，一个半神半人，半人半鬼。因为预先设定的叙述人和叙述视点就是非常人，所以叙述语言抵达一定的修辞程度就可以自然着魔。修辞性的叙述经常要着魔，才会有魔幻的——也是莫言追求的出神入化的情境出现。

莫言小说的叙述方式及叙述语言一直是人们热衷于讨论的问题，赞赏者认为莫言在小说叙述方法及语言方面创造力旺盛，甚至可以说是一个语言大师；批评者则认为他的语言缺乏节制，泛滥成灾，甚至杂乱无章。归根结底，莫言在语言上的做法与他的叙述观念和叙述方法相关，他就是要僭越边界，越出既往小说的规范规则，打开汉语小说叙述的广阔疆域，故而在语言上不加节制，甚至有意冒犯。这是否是在另辟一条汉语小说的道

---

<sup>①</sup> 威廉·福克纳（William Faulkner）的小说不只是有傻子的视点，还有南方小说特有的怪戾、荒诞和阴郁。在美国评论界有另一种说法，即它属于美国南方“新哥特”小说，这种小说与旧哥特小说有着密切联系，但加入了更为丰富的现代因素。弗兰纳里·奥康纳（Flannery O'Connor）也属于此一传统，最极端的新哥特小说当推史蒂芬·金，由此就可以看出福克纳小说的内在特质，也由此可以理解身处中国北京的莫言，何以小说中有那么大量的血腥和荒诞。

路？目前看来，这条路只有他一个人行进，而且越走越远。到底他是越过界线，误入歧途，还是独览汉语小说神奇的风光？

有一种可能已经为我们领略：在莫言笔下，汉语小说的语言因此获得解放的意义。更具体地说，他的小说艺术的根本特质在于创造了一种“解放性的修辞叙述”。之所以说“解放性”，而不是说开放性，是因为开放性只是一种叙述行为，或者只是文学话语的一种表现形式，“解放性”则意味着对汉语言文学的一种基础性和方向性的开启，意味着对旧有界线的突破，对加诸其本体上的束缚的解除。

20世纪中国文学如果从叙述方式上来做历史/理论的区别，可以区分为几种：其一是“现实性的叙述”。在新文学运动之初的启蒙主义理念引导下的文学，基本上是以改变/变革现实为宗旨，为人生的文学转向了启蒙救亡的民族解放的文学，其最高宗旨依然是反映现实社会的冲突和人民的苦难。其二是“观念性的叙述”。1949年后，中国文学被紧紧地捆绑在革命的战车上，它是为着宏大的历史理性，即革命理念斗争的文学，是在建构阶级斗争、路线斗争的观念性基础上来建立文学的全部规则。其三是“反思性叙述”。“文革”后的新时期文学，实际上是反思性的叙述。所有叙述的动机均源自于内生出发出的反思性和批判性。其四是“修辞性叙述”。进入80年代后期以来，莫言以及一部分的中国作家，建构了一种修辞性的叙述。先锋派和莫言都有双重性，他们也带着反思性叙述的特征，但以其对汉语言本体的回归——实则是第一次建构，来展开其小说语言的开创。

修辞性叙述与现实性、观念性以及反思性叙述的不同之处在于，后者强调整体性，总有一个整体的观念或主题，严整地规范所有的叙述语言。尤其是在现实主义名下，强调写实性和白描手法，语言的独立性和美感作用被严格限制，它所需要的是最清晰、浅显和直接地还原现实世界，叙述语言要有透明性。修辞性叙述当然也并不与整体性矛盾，也是在某种相对整体中来展开叙述，但修辞性叙述可以有局部的自由，叙述被交付给语言，语言自身可以形成一种修辞的美感或快感，甚至可以用这种美感和快感来推动叙述，使叙述获得自由的、开放的甚至任性的动力。

《红高粱家族》的叙述，充满了语言的狂放，有一种表达的欲望溢出

边界。那种生命放纵的力量与语言的不可遏止的表达欲望，词与词之间，词与物之间的自由连接，不断开启着人物行动的空间和故事伸展的情境。而“我奶奶”的叙述则是在美丽妖娆、率真怜爱的情境中展开，那些语言也同样是挥洒任性，绚丽多姿，如同红高粱一样鲜艳明媚。

这种修辞性的叙述有意制造一种审美上的张力，不只是讲述故事或叙述行动的过程，而是要建构一种情境。例如，把暴力表现与抒情描写结合在一起，使暴力获得一种奇异的美感。历史正义的理性评判在暴力面前难以表达，但通过修辞性叙述制造的美学张力，使暴力的非法性变得模糊。余占鳌16岁时杀死与母亲通奸的和尚，那次暴力行动发生在一片梨园里。余占鳌在行使暴力前，先到父亲的荒芜的墓地，也是在梨园深处。当他从和尚的肋下拔出剑来时：

梨树上蓄积的大量雨水终于承受不住，噗簌簌落下，打在沙地上，几十片梨花瓣儿飘飘落地。梨林深处起了一阵清冷的小旋风，他记得那时他闻到了梨花的幽香……<sup>①</sup>

对于一个16岁的少年来说，父亲亡故，和尚与母亲通奸，他如何面对这样的现实？他哪里想得到，他杀死了和尚，母亲不久也上吊身亡。他杀死和尚固然是非法的暴力，但莫言显然不想在这里给予严厉的谴责。

余占鳌杀掉单家父子那年24岁，他把单家父子扔到村西头大水湾子边。小说写道：

那时候，湾子里水平如镜，映出半天星斗，几枝白色睡莲像幻景中的灵物，袅袅婷婷静立。十三年后，哑巴枪崩余占鳌的亲叔叔余大牙时，湾子里已经没有什么水，这几株睡莲尚在。<sup>②</sup>

随后，有人发现了单家父子的尸体；庄长单五猴子领着人去捞尸体，

① 莫言：《红高粱家族》，当代世界出版社，2004，第84—85页。

② 莫言：《红高粱家族》，第86页。



但没有人敢下水。小说写得如此纯净：

湾子里的水绿如翡翠，没有一丝皱处，那几株白色睡莲安详镇定，几点露珠凝在紧贴水面的莲叶上，像珍珠般圆润。<sup>①</sup>

暴力、患有麻风病的尸体，与湾子里一池如绸碧水构成何种关系？那些肮脏、丑陋和罪恶就在水底下。莲花在这里有着多种象征意味，它是出于污泥而不染的圣洁之物，它是一种历史正义的象征，有一种高于人世间的自然造化和宇宙间的平等正当。莲花面对这样的罪恶，始终挺立，它在星光下、在阳光下、在红高粱的映衬下挺立。

不管是《丰乳肥臀》，还是《檀香刑》，或者是《生死疲劳》，甚至很有些收敛的《蛙》，莫言的叙述都充满了任意挥洒的快感，语句或语词并不只是为了讲述故事、表达主题或思想，而是给予语词追求自身快乐的自由，给予语词以生命，让它们神采飞扬，甚至胡作非为。莫言的才华就体现在他能“乱中取胜”。

莫言于2009年出版长篇小说《蛙》，并在2011年以此获得第八届茅盾文学奖。

《蛙》以乡村妇科医生姑姑万心为主角，讲述莫言的家乡高密东北乡半个世纪的生育史，尤其是80年代之后作为计划生育的基本国策实施以来，姑姑尽职尽责不顾一切投身于实施计划生育工作中。显然，小说既非讴歌，也非批判，而是写出这项基本国策实施中的种种艰难惨烈的故事。《蛙》的叙述人是一个自称为蝌蚪的文学习作者万足，他的梦想就是写出一部戏剧，以表现他做了一辈子妇产科医生的姑姑的故事，这些想法是他以谦恭的态度给一位名叫谷川俊之郎的日本作家写信表达出来的。小说中的万足叫万小跑，笔名叫蝌蚪，莫言显然都是有艺术上寓意。这部小说可以说是第一次直面对当代中国民族影响最大的事件之一的计划生育问题，莫言没有回避矛盾，几乎是迎难而上。要写出中国民族在20世纪后期所遭遇到的生存挑战，它的困境和无法解决的矛盾。姑姑的一生既承载着革命历

<sup>①</sup> 莫言：《红高粱家族》，第87页。

史的接连错位，又被重新嵌入基本国策展开的艰难进程。姑姑作为一个女人，她与乡里的所有女人甚至所有家庭展开了一场斗争，姑姑几乎牺牲了也是遗忘了她个人的幸福，但是，她顽强地要在她能把控的责任范围内把这项基本国策进行到底。莫言在叙述这样的民族和个人的创伤时，他采用了异常冷静平实的叙述方式，这与他过去的汪洋恣肆的语言挥洒式的叙述大相径庭，显然，莫言不会满足于这样的朴素平实的叙述，他用稚拙的书信体穿插于其中，再以荒诞感十足的戏剧重新演绎一番姑姑的故事，原来压抑的激情和想象，以荒诞主义的形式表现出来，给人以强大的冲击。

《蛙》以多种文本的缝合形式，来建立起这段沉重的历史叙事，莫言从我爷爷、我奶奶到“我姑姑”，这是一个深刻的变化，不只是叙述的角度，而是文本建构的基础完全改变了。我姑姑的历史是无历史的历史，不再有家族史的意义，她不再有婚姻，她与革命史只是擦肩而过。依靠文本间的对话，《蛙》重新建构了叙述人的地位，同时也对文本中的单一个体经验进行重新刻画。重要的是把个人、人物从历史的整合性中解救出来。《蛙》的戏剧性在于如此大胆地把文本撕裂，让悲剧的历史荒诞化。《蛙》里的叙述人蝌蚪，他只是一只小虫，作为一个偶然的生命，游走于历史的间隙，他充当了一个编剧者，只能是编织出荒诞杂乱的戏剧。如此低的视角，却胆大妄为地做出这样戏剧。《蛙》看上去简单平实，内里也隐含了多重变化和转折拼合的张力，显示出莫言艺术追求的另一面向。

自2012年获得诺贝尔文学奖以来，莫言平静地思考了数年，2017年开始在多家期刊上，如《收获》《十月》《人民文学》等杂志上陆续发表新作，包括短篇小说、诗歌和戏剧。如短篇小说《故乡人事》《左镰》《寻找摩西》《一斗阁笔记》《天下太平》，戏剧（高粱酒）《锦衣》，诗歌《高速公路上的外星人》《雨中漫步的猛虎》《七星曜我》。莫言的近作与其说不露锋芒，不如说更加内敛节制，但力道还是在那里。他能，以他特有的方式，特有的真实态度，说出中国乡村的故事。德国老作家瓦尔泽说：“任何人要想谈论中国，都应该先去读莫言的书。”这话固然首先是对西方人说的，但我以为莫言对乡村的书写有一种刻骨的真实。整体上来看，莫言的作品打开了一幅20世纪中国历史的长篇画卷；他笔下的人物个性鲜明独特，他的叙述率性而为，汪洋恣肆，恃才挥洒；诺贝尔颁奖委员会对他的评价有言：“中

国以及世界何曾被如此史诗般的春潮席卷？”现在，史诗的狂潮或许已经退去，但他的文学精神和力道还在那里。他回归故里，直击本心，直显本色。

汉语小说有张炜这样在高原 / 历史之上的高亢充沛的叙述，也有莫言的《蛙》那样的贴着田地却诡异的叙述。数年前阎连科《受活》以强硬之力要点燃的后现代的鬼火，还只是在与世隔绝的多少有些怪诞的“受活庄”里强行突围；现在莫言、贾平凹和张炜却是以如此自然而宽广的方式显现汉语小说的魂灵。如此这般的汉语小说，已经无需斤斤计较于西方 / 中国、传统 / 现代，以及各种主义的区分。

所有这些都表明 21 世纪初的中国文学抵达了一个重要的阶段，就是历经了现代文学对启蒙价值和革命理念的表现；历经了五六十年代革命文学对创建中国民族风格的试验；历经了八九十年代对西方现代主义文学的广泛借鉴；21 世纪初的中国文学，在个人写作的晚期，抵达这样的“晚郁时期”（迟来的成熟时期），在困境里厚积薄发，它更执着地回到个人的生存经验中，回到个人与世界的对话中，回到汉语言的锤炼中。因此，它有一种通透、大气、内敛之意；有一种对困境及不可能性的超然。“晚郁时期”并非短暂的回光返照，而是在“漫长的 20 世纪”的进程中有一个漫长的“晚郁”——在无限临近终结的途中，汉语文学这才有了无限远的道路。

2020 年 4 月 6 日修订完稿

## 附录

### 2013年修订版后记

本书初版于2009年4月，近两年内售罄再版，免不了要修订。本只想做些字句的调整，订正一下错别字，但有些想法就随时产生了，实际上的修订，删改和增补的内容还不少。断断续续修补了大半年时间，如此下去没完没了，不知何时是个尽头，对自己也忍无可忍，想着眼前还有无数的事情要做，只好打住。当然，时间会让一些问题突显出来，也会让人的想法发生变化，修订只能是此一时期相对确定的看法。但修订后交给出版社，不想出版社认为增补的内容太多了，结果只好重新删节，删成如今这般模样，有些文字自觉十分必要，但也只好忍痛割爱。初版时写有后记，这些想法和态度倒是一如既往。间隔时间并不算长，出于对原初历史的尊重，我还是要将原委重新叙述一遍。

写作一部当代文学史，其实是我多年的愿望。2003年初，我调到北京大学中文系，秋季那个学期，我上必修课“中国当代文学史”。虽然有指定的教材，但上课总不能照本宣科，只有自己写讲稿。我当然也不能例外。这讲稿就是这部文学史的初稿，本来想一鼓作气就写下去，但当时手头正在写作一本关于“解构”的书（就是2009年出版的《德里达的底线》），只好把文学史放下，接着写“解构”。没想到“解构”一写又是三四年，直到2006年底才完稿。也是在2006年底，温儒敏先生来电话，要我们当代文学教研室几个人合作搞一部文学史，用于他和几位同仁主编的教材丛书。教研室的同事可能感觉大家的文学史观念有较大的差异，合在一起，恐难

以协调，结果不愿参加，只好我一人来写，这就很有些艰巨。虽然原来有一些初稿，但再做展开依然有很大的工作量。在此之前，写了多年的“解构”，我已经身心疲惫，马上又投入如此浩大的工程，其实是力不从心。但已经承诺了的事情，当然不能食言，只能硬着头皮做下去。2008年初本来就可杀青，但我有半年的时间感到身体不适，几乎无法工作。上半年断断续续进入增补和修改的程序，交稿期限一拖再拖，只好坚持，到暑期结束，基本修改完毕，我这才松了一口气。

我写的文学史与主编的宗旨还是很有些出入。其一是理论性强了些，内容有些艰深。主编的本意是编一套面向地方院校的中文系教材，希望内容浅显些。在做当代文学史的人中，我算是偏向理论的，写文学史自然难免有理论阐述，这也是我写文学史的理由。没有对文学史的整体把握，没有文学史的观念，这样去写文学史肯定是不能把文学史说透彻的。如果我的文学史与他人一样，论述的层面和学理内涵没有个人的东西，那我写作的冲动肯定不够充分。另一方面，我也不认为地方院校的学生就偏爱浅显的文学史，我想他们还是想读一本不同的文学史，重要的是好的有见解的文学史，有些深度可能并不是障碍。我自己的体会是，我在21岁时开始读黑格尔、康德以及商务印书馆的那套汉译学术名著，那都是深奥难懂的书籍。当时也只是一知半解，但我从中受益良多，至今还留存着当年的感受。其二是篇幅，我的文学史篇幅远远超出了主编的限定。但我的篇幅过长是由于两个原因，一个是注解较多，尤其是对每位作家的生平都做了介绍，放在注解里；另一个是我论述的下限直到21世纪最近几年。时下的文学史大都论述到20世纪90年代初，而90年代中期至今15年的文学发展变化却是纷纭杂沓，气象万千；从量上来说，也是过去三四十年的数倍之多。文学现象的复杂和矛盾，也是急待阐释的文学史难题。我现在写文学史，自然不能回避这一段。再简略，这一段也是要写上十来万字，篇幅就是这样变长的。如果也限定在90年代初，我这部文学史的篇幅也就与其他的文学史相差无几了。但90年代中期以来的当代文学现象，实在丰富生动重要，无论如何我也要记叙和解释一番，否则就愧对“当代”二字了。

另外，受篇幅和知识面所限，本书没有讨论台港澳文学，这是一个遗憾。同样因为考虑篇幅和定价缘故，本书出版时删去人名和术语索引，参

考文献部分也未能列出。在此一并向读者朋友致歉。

这本文学史的初衷是想从现代性角度来论述当代文学史，我原来就拟定了一个课题“现代性与当代文学主潮”，申请北京市哲学社会科学“十一五”规划项目，于2007年获得批准立项。在这里真诚感谢北京市哲学社会科学规划办公室对我的支持。现列入教材丛书，也可扩大这本文学史的影响。

这本文学史，我希望能有更多的读者，甚至不同层次的读者都会有兴趣。不同学业阶段的同学，可以不同的方式来读。本科生可以略去那些论述文学史的理论阐述，专注于我对文学作品的解释；研究生则可以通读；至于文学爱好者和同行朋友，则更可随心所欲地阅读。我自己喜好那类经得起反复阅读的书，在不同的阶段，还会想起，不时再翻翻。有些书会隔几年又重读，会有不同的收获。我也希望我这本作为教材的书，也经得起这样的阅读。当然，这只是我的初衷，效果如何，还要经受读者考验。

写作这本文学史，里里外外要面对的事情很多，人到中年，已是身不由己，能静下心来写作那只是片刻的幸福。这本书的不尽如人意肯定在所难免，不只是才力不逮，更是心有余而力不足。想想年轻时写文章，如风卷残云一般；写完这本书的初稿时，已然50岁，转眼就到了知天命的年纪。真正如郑板桥的诗句所云：“青春在眼童心热，白发盈肩壮志灰。”这就是现在的心态的写照了。这本书的疏漏当不少，只有留待读者朋友批评指正。

在这里首先要感谢温儒敏先生，他约我写了这本文学史，如不是他的错爱与敦促，我可能不会下决心完成这部文学史；同时也是他的宽仁为怀，使这本书能够单独出版，面向各类高校和社会阅读者。温儒敏先生后来还花费大量时间读了初稿，提了不少宝贵意见，有些地方根据他的意见进行了修改。

在此还要感谢洪子诚先生，他的鼓励和诸多建议使我受益良多。他的众多的文学史论述，堪称经典，是我们这代人学习文学史的必修著作，也是终身受益的学术典范。

当然，要感谢我读硕士期间的老师李联明先生和孙绍振先生，没有他们当年的教导，就难有我后来的点滴进步。尤其要感谢我的博士导师钱中文先生，他在我学业道路上给予的恩情难以言表。钱先生在现实主义理论方面的开拓性研究，也是我写作本书时的重要参照。



另外，我要感谢的是我的朋友们：孟繁华、程光炜、李敬泽、陈福民、贺绍俊、阎晶明、林建法、张未民、陈剑澜、张燕玲、郜元宝、张清华、吴义勤、谢有顺、张学昕、王春林、夏可君等等；我的同事们：曹文轩、张颐武、蒋朗朗、吴晓东、李杨、韩毓海、计璧瑞、臧棣、贺桂梅、邵燕君……这部文学史中的相当多的观点，是多年来经常与他们讨论才逐渐形成的，他们的友谊和持续的鼓励也是我得以完成的动力。

同时还要感谢我的学生们，特别是在我身体不好的那段时间，有几个小节，如“归来的诗人”“十七年的儿童文学”和“新时期的儿童文学”“新时期的戏剧”“新时期的散文”等，分别由赵彬、司晨、刘伟和卢燕娟帮我写了初稿，这些文字加起来有近三万字，后来我做了较大的修改。在此感谢他们辛苦的工作！另外还要感谢饶翔、许维贤、王振峰、丛治辰、于淑静、张清芳、徐刚、马征、陈新榜、梁盼盼、林品、陈欣瑶、朴婕、刘月悦、白惠元、刘颖，他们在初版时，或在修订时帮我校看了部分手稿，在此也一并感谢。

在这里我还要感谢张雅秋女士，她负责编辑拙稿，她的认真和仔细令我感动不已，她非常专业和精湛的编辑水平令我钦佩至极；还有她对我一再拖延的宽容也让我尽可能从容去完成书稿。

当然还要感谢我的妻子陆波和儿子陈路奇，他们的支持也促成我完成这部书稿。

最后，谨以此书献给我的父母亲，本书初版时父母都还在健在。本书修订时，父亲卧病在床，已经不认识我多时；而母亲于2010年3月29日以她83岁的高寿辞世，至今已经二年有余，内心之悲痛，难以言表。如温儒敏先生所言，母亲去世，对于儿子就像失去头顶一片天空。面前是一片虚空，再也没有充实可言。

陈晓明

2012年12月16日

又补记于北京万柳庄

