



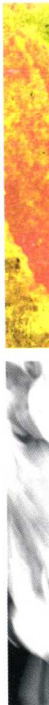
文艺与传媒丛书  
(第二辑)

# 回到文学现场

——关于当代文学的研究

杨光祖 著

中国社会科学出版社





文艺与传媒丛书

(第二辑)

# 回到文学现场

——关于当代文学的研究

杨光祖 著



中国社会科学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

回到文学现场：关于当代文学的研究 / 杨光祖著. —北京：中国社会科学出版社，2016. 2

ISBN 978 - 7 - 5161 - 7598 - 9

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

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 025320 号

---

出版人 赵剑英  
责任编辑 罗 莉  
责任校对 李 林  
责任印制 戴 宽

---

出 版 中国社会科学出版社  
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号  
邮 编 100720  
网 址 <http://www.csspw.cn>  
发 行 部 010 - 84083685  
门 市 部 010 - 84029450  
经 销 新华书店及其他书店

---

印刷装订 三河市君旺印务有限公司  
版 次 2016 年 2 月第 1 版  
印 次 2016 年 2 月第 1 次印刷

---

开 本 710 × 1000 1/16  
印 张 14. 5  
插 页 2  
字 数 256 千字  
定 价 56. 00 元

---

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社营销中心联系调换  
电话：010 - 84083683  
版权所有 侵权必究

# 目 录

## 第一章 形式是自由的象征

- 一 形式与文学的神语 ..... (3)
- 二 文学的技术与灵魂 ..... (14)
- 三 网络文学:灵光消失与复制技术 ..... (22)

## 第二章 当代小说解读

- 一 《小团圆》与张爱玲的创伤记忆 ..... (31)
- 二 张爱玲:恐惧阴影里的天才 ..... (38)
- 三 《兄弟》的恶俗与学院批评的症候 ..... (49)
- 四 莫言:这样的小说让我们恐惧 ..... (60)
- 五 余秋雨:一切神圣的东西都被亵渎了 ..... (67)

## 第三章 微观西部文学

- 一 田小娥论 ..... (77)
- 二 庄之蝶论 ..... (87)
- 三 杨显惠论 ..... (97)
- 四 《带灯》:修辞并不只是一个简单的技巧问题 ..... (106)
- 五 张贤亮:罪感的缺失与苦难的倾诉 ..... (117)
- 六 《平凡的世界》中的创作误区与文化心态 ..... (128)
- 七 《绝秦书》论 ..... (138)

## 第四章 文学评论与真理呈现

- 一 雷达:富于穿透力的声音 ..... (153)
- 二 李建军:时代需要这样的批评家 ..... (167)
- 三 王鹏程:文学批评是真理的呈现 ..... (176)

## 2 回到文学现场

四 何英:女性视点下的当代文学 .....	(187)
-----------------------	-------

## 第五章 文学现象分析

一 电影/文学的分与合 ——从电影《白鹿原》《萧红》谈起 .....	(197)
二 底层叙事如何超越 .....	(203)
三 乡土文学如何现代 .....	(208)
四 文学创作与作家气象 .....	(211)
五 文学批评与底线伦理 .....	(215)
六 作家主体与文学的生长 .....	(219)
七 长篇小说热与作家的文体意识 .....	(223)
后记 .....	(226)

# 第一章

## 形式是自由的象征



## 一 形式与文学的神语

古罗马历史学家塔西佗在《日耳曼尼亚志》说：“在那儿可以听到太阳上升的声音，并且可以看到太阳神所驾诸马的形状及其头上的光轮。”<sup>①</sup>读到这里，我有一种莫名的感动，古人的天地人神四维时空中，时间、过程、声音是一种同构关系，“倾听”是先民存在的一种重要形式。而曾几何时，我们已不再“倾听”，却开始“倾诉”“控诉”，甚至“征服了”。于是，天地远人而去，神也逃遁无踪，人似乎成为了主宰。但其实人早已异化为非人了。看看我们当下的文学，那种轻薄、轻狂、无知、低级趣味，真是到了让人无法呼吸的地步。文学，在他们的手里早就成了死尸，虽然挂满了“勋章”，也是死尸而已。

树在生长，草在生长，孩子在生长，生命都在生长，却只有当下的中国文学不再生长。它们成为了“作家艺人”而已，与弹棉花的没有什么区别。于是，作家成了匠人，作品成为了死物。天地人神，人居其一，优秀的作家只是“倾听者”而已，是一个通天人之际的管道而已。为什么近代西方能出现那么多优秀的作家作品，而我们的当代文学只配做社会学研究的材料？比如奥威尔的《一九八四》《动物农庄》，是很让我们的作家羞愧的。人家20世纪40年代就能创作出如此深刻精辟富有想象力的小说，而经过了这样时代的中国作家写出了什么？我想西方文化里哲学教育的积淀是一个重要的因素，他们富有想象力，艺术感觉极其敏感，看到生活一点点，就能想起许许多多。一个人立在大地上，其实是有一个看不见的或被大家忽视的时间空间在，否则他就站不到那里。可我们的作家只看见了“人”，而根本看不到或想不到时空。我们的作家能看见有限的在场，根

---

<sup>①</sup> [古罗马]塔西佗：《阿古利可拉传 日耳曼尼亚志》，马雍、傅正元译，商务印书馆1959年版，第71页。



#### 4 回到文学现场

本无视广袤的不在场。没有形而上学能力，没有完整的天地人神思维，只把个人膨胀得如宇宙一样大，怎么能写出好作品？

美国学者洛德在《故事的歌手》里指出，在一个人学会聆听的时候，一种节奏和韵律模式就不可救药地笼罩了他的一生，“年轻人在开始学艺的阶段学来的节奏、旋律将会伴随他的一生”。<sup>①</sup>所以我们阅读《秦腔》，虽名“秦腔”，小说里面也“贴”了好多秦腔曲子，但整部作品却与秦腔关系不大，不仅仅是说内容，更主要是指小说的形式，从结构、语言、节奏、韵律看。因为童年的贾平凹就没有听过多少秦腔，陕南，尤其商洛地区，并不时兴秦腔，或者说秦腔不如关中正宗而深入。就贾平凹本人而言，文化心理细腻绵密柔弱，恐怕很难从骨子里喜欢秦腔。而《白鹿原》没有挂“秦腔”的招牌，可整部小说却笼罩在秦腔之中，密不透风，甚至可以说它就是一部秦腔，演绎了白鹿原上五十多年的悲欢离合，恩怨情仇。当我2007年冬天站在白鹿原上，高亢的秦腔立即骤然而至，一下子把我震撼了。《白鹿原》的成功，得益于陈忠实的关中童年体验。可惜的是，由于陈忠实后来的所谓“文化”教育，强加了他许多东西，而缺失的“某些”教育，却让他丧失了许多东西。比如，他的语言，就显得生硬芜杂，与白鹿原并不合拍；又如人物塑造如朱夫子，就不像从这片土地中生长出来的人物。2008年的冬天，当我立于寒风中的庆阳镇原县潜夫山上，俯瞰县城，我就分明感到了王符的存在，他就属于这里，属于董志塬，而不是别处。可惜，甘肃庆阳作家有愧于方圆一百公里的董志塬，他们过于“现代”，过于“传统”的表达方式却与这片土地隔得太远了。他们早就忘掉了或抛弃了幼时的节奏旋律，邯郸学步，最后忘记了起初的走法。

沈亚丹在《寂静的声音》里说：“诗歌的发生更大程度不是依赖于具体的词语，而是根植于一种节奏。自我的情感最初被体验，所能自觉到的也不是词语，而是一种强烈的但又难以言说的节奏，那是一种几乎伴随成长经验和语言经历与生俱来的音乐模式。”<sup>②</sup>其实，何止诗歌，文学概莫能外。我们读《静静的顿河》，肖洛霍夫把一条顿河与两岸草原写活了，多少年过去了，虽没有再读，但却愈来愈清晰，甚至都能听到顿河的声音。

---

<sup>①</sup> [美国]洛德：《故事的歌手》，转引自沈亚丹《寂静之声——汉语诗歌的音乐形式及其历史变迁》，上海人民出版社2007年版，第157页。

<sup>②</sup> 沈亚丹：《寂静之声——汉语诗歌的音乐形式及其历史变迁》，上海人民出版社2007年版，第155页。

音，嗅到草原的清香，搅得你根本无法安静。而格里高利、阿克西妮亚等人物也时常撞到你心中，揪得你的心难受。我们早忘了它的细节、语言、人物对话，但那种节奏、韵律却一直响在你耳旁。巴别尔的《骑兵军》却是另一种形式，一种非常短促却尖锐的节奏，——那是骑兵的节奏。而我们的作家却只记住了西方大师的某个开头如何如何，某个细节怎么漂亮，学习模仿唯恐不及，而根本不顾及自己笔下的人物、环境。我近年经常出去讲课，接触的也都是非文学界的人，饭桌上谈起文学，一片不屑，我起初总是辩解因为人的娱乐方式多元了，文学也就边缘了。他们根本不接受：我们也喜欢文学，可看了许多，发现只有低级趣味，只有无聊，只有空洞。作为一个当代文学研究者，我无法否认这一点。

中国作家（艺术家）太聪明了，不仅是王彬彬说的投机的聪明，明哲保身的聪明，更指“学识”的聪明。在他们那里，“形式”很次要，关键是内容，关键是卖点。有很多作家就当面给我说，作家会编故事就行了，读那么多书有什么用，写那么高深有什么用。其实，他们根本不懂“形式”的奥秘，沈亚丹研究指出，形式无论是在古希腊，还是在德国古典主义乃至西方现代哲学文学中，都是一个至高无上的概念。在基督教中是一个与神毗邻的概念。形式先于那些具体的文学，它的存在是抽象的，也是幽暗不明的，它的出现需要特定的感观体验触发，世界由此被体验和感知。海德格尔说，不是人说语言，而是语言说人。学者肖驰说：“律诗的形式体现着中古以来中国文人一种对宇宙人生的至深、潜意识中的信念。”<sup>①</sup>但中国的当代作家疏远或遗忘这种传统，真是太久远了。

亚里士多德早就说过，事物的本质不是物质性的质料，而是它们具有的各自不同的差异性。他说，这些不同的形式才是决定这个事物之所以成为这个事物的东西，才是事物的本质。<sup>②</sup>赵宪章也认为，“形式”是西方美学的元概念，“道”是中国美学的元概念。沈亚丹进一步认为，对于艺术作品而言，形式具有本体论意义，不同艺术形式产生不同艺术门类。<sup>③</sup>

① 肖驰：《论中国古典诗歌律化过程的概念背景》，转引自《中国文哲研究集刊》第9期，第136页。

② [古希腊]亚里斯多德：《形而上学》，转引自沈亚丹《寂静之声——汉语诗歌的音乐形式及其历史变迁》，上海人民出版社2007年版，第5页。

③ 沈亚丹：《寂静之声——汉语诗歌的音乐形式及其历史变迁》，上海人民出版社2007年版，第6页。

## 6 回到文学现场

艺术作品是人类感知世界的方式之一，和人类其他感知方式一样，是形式的产物，更准确地说，是艺术形式的产物，是艺术形式而不是内容，对于艺术作品的性质以及形态具有决定性作用。因为内容只能通过形式得以呈现。此段话说得真是精彩极了，看中国当代作家对话，或他们的文章，虽然他们经常在说西方的什么福克纳、马尔克斯、卡夫卡，却似乎根本没有懂得这一点。倒是俄苏的流亡诗人布罗茨基访谈录，却一再提到这个问题，观点与沈亚丹的没有什么两样。我也想，如果李白只用律诗形式，杜甫却用古风，那会是什么样子呢？可能只是两个二流诗人而已。李白的生命律动只能用古风才能元气淋漓，而杜甫的沉郁顿挫也只有用律诗才能成就“诗圣”的英名。

2008年11月12日车过董志塬，满眼苍黄，一望无际，司机忽然打开秦腔CD，时高亢，时低回，或壮怀激烈，或柔情似水，正与这山川契合。这真是一种生命的歌哭。那一刻，我内心里一阵感动，泪水都涌上来了。而在甘肃甘南，车行草原，雪山，白云，绿草，只有藏歌最适合那片土地。试想在杭州西湖吼秦腔，会是什么感觉？身处田田荷叶里，只有越剧、昆曲，从生命深处流出，欲唱秦腔口难开，因为根本没有那种生命的冲动。文学形式渗透于文学的各个层面，首先是语音的音乐性组合，体现为文学中的声韵；其次，是通过语义揭示的神韵流动的生命空间；最终归于寂静，进入老子“大音希声”的境界。文学形式最本质的意义，就是对生命本体的观照。我的朋友，哲学家刘春生说，形式就是“世界”的结构、生命的韵律，而形式感即结构“世界”的能力。形式感对作家非常关键，因为它是一种生命感，一种生理的体验。联想到音乐，此言十分精辟。从某种意义上来说，文学艺术是残酷的。文学艺术总是要求其承担者付出生存的代价。当你找到那种形式，那种血肉相连的形式，如果还想表达出来，那是拿生命在透支啊。为什么大多数艺术家都短命，因为他们是用生命灌溉艺术。而能做到用艺术滋养生命的又有几人呢？一个文学艺术家，在找到属于自己的形式的时候，生命又算得了什么呢？在生存与艺术之间，他们都毫不犹豫地选择了艺术。因为那种神秘的声音在前面召唤着他们，那么执着，那么不屈。

真正的大家，作品中都贯注着音乐的律动，鲁迅文章的音乐性，已有学者做过专门研究，他的小说、散文、散文诗、杂文，各各不同，众体皆备，即便小说之内，也以形式的奇特独异多样而称誉世界。在他那里，没

有流水线产品，没有自我重复。鲁迅为什么“不悔少作”，因为它们都是他生命的律动，生长的年轮，是心灵真实的流露。看四大名著，为何成为名著，研究它们的“形式”，答案也在里面了。看这届茅盾文学奖获奖作品，麦家的《暗算》其实就是技术产品而已，技术尚且过得去，或算得上熟练工人，但“生命”却是没有多少的，完全是闭门造车的结果而已。当然，麦家的作品在中国当代文学里，还算不错的了，改编电视剧更合适。

李云雷在《文学与我们的生命体验》里说：“在我看来，《野草》并不是诗歌，也不是散文，也不是散文诗，它是那么独特的一种文体，但是这种文体的产生，正是鲁迅先生表达内心感受的过程中一种挣扎的凝固或定型化。他独特的思考与感受并不能以某种既定的或现存的文体来表达，若按照既定文体的固定规范，他那丰富而独特的生命体验便难以完整地表述出来，而既然要充分表达，他就不能不寻求一种新的方式，于是他只能突围，只能挣扎，这就是我们所看到的《野草》。虽然我们并不能以某种文体概括《野草》中的篇章，但是我们却能从中感受到鲁迅先生深邃、矛盾而痛苦的灵魂。同样，在这些篇章中，鲁迅先生所写的虽然只是‘个人’的思想与感悟，但是透过他的描述，我们可以看到那个时代的面影，甚至也可以看到人类共通的精神体验，它并不因为写‘个人’而渺小，却因为深邃、独特而丰富，反而能在更深层次上抵达一个开阔的世界。”<sup>①</sup>其实，鲁迅先生的杂文也可作如是观。鲁迅晚年独创出一种文体：杂文，来承载自己特有的思想和情感。从此以后，杂文与鲁迅就几乎合一了。虽然鲁迅之后有很多人写杂文，但有几个人真能写好一篇杂文呢？鲁迅晚年的“杂文”，周作人晚年的“文抄公体”，我个人觉得都非常了不起，是他们对中国文学的一种贡献。而且他们之后，也无人能熟练或成功使用这种文体。一想起这种文体，我们首先想到的就是鲁迅、周作人，就如一想到“随笔”（试笔），我们首先想到的就是蒙田。尼采离开他的老师后，很长时间无语，无法执笔，他说，他瘫痪了。后来他找到了格言的形式。他说，它会成为一种潮流。

优秀的作家，在一种难以克制的创作冲动中，他必须找到一个“形式”，就像大河必须找到一个承载它的河道，如果没有，它就会自己找出一

<sup>①</sup> 李云雷：《文学与我们的生命体验》，《文艺报》2010年7月28日。

个。世界上的河流，他们都有着不同的河道，不同的地域，不同的形态，不同的深度、宽度，不同的温度，等等。但不管是怎样的河道，它就是那条河的形式。在这里，河，与河道，其实是一体的，水乳交融，是一种生命的呈现。文学，也是如此，它就如一条河，需要自己的河道。不同的作家，不同的作品，就需要不同的河道，这些不同的河流，人类一看见，就知道它们是河，不会误认为是山。一个作家，有自己独特的生命，独特的生命体悟，因此，也就需要自己独特的文体形式。而且表达不同的生命体验，也就需要不同的形式。鲁迅的小说、散文、杂文、诗歌、演讲，都那么与众不同，就因为他的生命体验的独特，他的思想的深刻，还有他为此找到的非常妥帖的形式。于是，鲁迅就成为了文学史上的一座高峰。

而且，形式里也有一个雅与野的问题。秦腔，高亢激越，适合西北黄土高原，适合表达这里人的苦难生活。但由于文学家或优秀艺术家的很少介入，它的歌词就显得平白直朴，音乐表现也比较单调。更接近于民间音乐，听多了会感到闹，尤其在现在的城市，更是如此。江苏的昆曲，由于有汤显祖《牡丹亭》、洪升的《长生殿》、孔尚任的《长恨歌》，在文辞上一下跃升到了一个很高的层次。不过，昆曲的高雅，也是它现在很难被大众所接受的原因。但真正的艺术总是“高山流水”，一旦大众化，其艺术性就值得怀疑。这里就涉及到一个形式问题，艺术必须讲究形式。作为诗词，作为戏剧，它的台词，很重要。江南出诗词大家，出唐宋词研究大家，因为他们懂音韵，懂平仄。不懂音韵者单谈唐诗宋词的思想内容，虽然不失为一个办法，但总是感觉缺了那么一块。从艺术性来说，还未登堂入室。我们古人的古筝、古琴，给人的艺术享受，那是大众文艺无法代替的。

多年来的政治标准第一，使得我们遗忘了什么是艺术，也疏远了艺术。诗歌成为了口号，小说成为了表达政治倾诉的一个工具，散文成为了小情感的最好载体。一个民族需要大众文艺，这没有错。但一个民族光有大众文艺，是可耻的。我们必须要有具有世界水平的文学艺术作品。那么，就不能不注意形式，不研究形式。

北宋词人周邦彦的词，一般人很难欣赏，尤其北方人。因为它太细腻，太工而丽，太形式了。我们能看懂苏轼、辛弃疾这样的词，因为他们更口号化，更适合国人的呐喊心理，更适合国人的诗传统。李清照说：“逮至本朝，礼乐文武大备，又涵养百余年，始有柳屯田永者，变旧声作

新声，出《乐章集》，大得声称于世；虽协音律，而词语尘下。……至晏元献、欧阳永叔、苏子瞻，学际天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗尔；又往往不协音律者，何邪？盖诗文分平仄，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重，且如近世所谓《声声慢》、《雨中花》、《喜迁莺》，既押平声韵、又押入声韵；《玉楼春》本押平声韵，又押上去声，又押入声。本押仄声韵，如押上声则协；如押入声，则不可歌矣。王介甫、曾子固，文章似西汉，若作一小歌词，则人必绝倒，不可读也。乃知词别是一家，知之者少。”<sup>①</sup> 这里李清照谈词这种文学题材的形式问题，我觉得很到位。陆游《老学庵笔记》云：“易安讥弹前辈，既中其病。”

叶嘉莹说：“我所说周邦彦使词发生了一个大的改变，并不是指内容方面的改变，而是指叙写方式上的改变。”她认为最早的小令，完全以感发取胜，在叙写方式上要一针见血。因为小令的空间很小，无法铺陈，必须扼要。后来柳永开始写长调，开始铺陈。她指出：“周邦彦用思索安排的方法写词，他在写景写情时是用勾勒的手段，在叙事时则用小说式或戏剧式的方式。这是周邦彦的特色，也是词在发展历史上的一个很大的变化。”柳永、周邦彦能够以词写词，并发展了词的表现方式，因为他们都懂音乐。叶嘉莹说：“我们以前讲别的词人，他们所作的只是配曲子的歌词，只是文字。可是周邦彦和柳永两个人都懂得音乐，所以他们所创造的不只是文字，而且还有曲调。”<sup>②</sup> 所以，阅读周邦彦的词，就与读苏轼词不一样。王国维《清真先生遗事》说：“故先生之词，文字之外，须兼味其音律。”并认为：“词中老杜，非先生不可。”

电影大师卓别林能成为世界电影大师，与他塑造的流浪汉形象关系最大。或者没有流浪汉形象，也就没有电影大师卓别林。而这一形象，是他在去化妆室的路上，“我忽然有了主意：我要穿一条鼓鼓囊囊的裤子和一双大鞋子，拿一根手杖，戴一顶圆顶礼帽。我要每一件东西看上去都显得不合适：裤子是松泡泡的，上衣是紧绷绷的，礼帽是小的，鞋子是大的。”<sup>③</sup> 再贴一撮小胡子。这个形式真是天才的创造，他说：“我扮演的人

① 李清照著，王延梯注：《漱玉集注》，山东文艺出版社1984年版，第117—118页。

② 叶嘉莹：《北宋名家词选讲》，北京大学出版社2007年版，第301—302页。

③ [英] 查理·卓别林：《一生想过浪漫生活——卓别林自传》，叶冬心译，国际文化出版公司2004年版，第151页。

物与众不同，是美国人不熟悉的，甚至连我也不熟悉。但是，一穿上了那身衣服，我就感觉到实有其人，感觉到他是一个活生生的人物。说真的，他会使我转到种种荒唐古怪的念头，而在我不曾打扮和化装成这样一个流浪汉之前，那一切都是我做梦也想不到的。”<sup>①</sup> 在这里，我们看到“形式”对一个艺术家的重要，它甚至是决定性的。很多艺术家从事一辈子艺术，最后一无所成，就是一直没有找见适合自己的形式。卓别林说，他一装扮好了之后，有了那身衣服和那副化装，“笑料和噱头纷至沓来，在我脑海中不断地涌现”。<sup>②</sup>

电影大师卓别林塑造的流浪汉形象深入人心，但他只是电影默片时代的产物。在默片时代，卓别林无疑是超人的，无人能及的。他将其哑剧的表演天才与默片时代的电影天衣无缝地完美结合，这才诞生了流浪汉的杰出形象。可是电影的发展过快，很快就进入了有声时代，卓别林虽然也挣扎着导演、主演了几部电影，如《大独裁者》《凡尔杜先生》等，《大独裁者》还保留了他流浪汉的一些形象，取得了有声电影的成功。《凡尔杜先生》《一个国王在纽约》虽然不错，但总体看与他早期电影无法相比了。他无疑感到吃力了。因为他独创的流浪汉，就形式来说，只适合默片。他说：“如果我真的去拍有声电影，无论拍得多好，我也没法超出我演哑剧的水平。我也曾考虑，如何让流浪汉开口说话：或是说一些单音节的短词，或是只嘟哝几句什么。但是，这都不行。只要一开口，我就会变得和其他丑角一样了。”<sup>③</sup>

鲁迅一生一直想写一部长篇小说，可最终没有动笔。我想没有找到一个“形式”，可能是一个很关键的因素。如果说短篇小说是一棵树，那长篇小说就是一座森林。中国人的思维、情感、性情更适合创作短篇小说，而不是长篇小说。我这里说的是现代意义上的长篇小说。中国传统的长篇小说很多其实还是短篇小说的结集，如《儒林外史》，这一点鲁迅在《中国小说史略》里说“虽云长篇，颇同短制”，是颇中肯綮的。没有贯穿全书的中心人物和主要情节，只是分别以一个或几个人物为中心，其他一些人物作陪衬，形成一个个相对独立的故事，完全符合中国人散点透视的审

---

① [英] 查理·卓别林：《一生想过浪漫生活——卓别林自传》，叶冬心译，国际文化出版公司2004年版，第154页。

② 同上书，第153页。

③ 同上书，第435页。



美习惯。至于《三国演义》《西游记》《水浒传》都是章回体，也就是属于中国文化特有的说书传统。这种传统，伸缩性特别大，可长可短。就结构来说，也远远没有达到自足的程度。《红楼梦》第一次打破了说书的程式，而且比较成功，可惜也只完成了80回，并没有完篇。“五四”文化运动之后，鲁迅第一次用全新的结构奠基了中国现代小说，而且无论思想、文才、形式，至今无人超越。但在长篇小说领域，他一直犹豫不前，最终一无所成，用杂文这种更适合自己的文学形式结束了自己的文学生命。他在世的时候，茅盾的长篇小说《子夜》等已经出版，就现有的资料看，鲁迅对《子夜》的评价并不高，虽然他没有公开说什么，但茅盾几次请求他写序或评论，他都没有写，只是让胡风去写。公平地说，现在看那个时候的长篇小说，就结构来说，问题很多。茅盾的《子夜》除了思想的浅薄，就形式来说，也没有什么可说的。

我甚至感觉到现在为止，中国人创作长篇小说似乎还处于能力不足的状况。我们的很多长篇小说就其内涵来说，与一个短篇小说没有多少差别。也就是说，我们看到的还是一棵树，而不是一座森林。这与中国人的思维习惯有关。看我们的音乐，一般都是很短的，很抒情的，像西方音乐中的那种交响乐，我们是没有的。而这种交响乐式的多声部、和声，或复调，是西方长篇小说的主调。像他们的长河小说、成长小说，历史小说，视野非常辽阔而厚实。欧美的很多长篇小说杰作，它们的结构就用的是西方交响乐的结构。在那种宗教音乐文化的影响下，他们的长篇小说结构，一般来说都是创新不断，而且比较成功。因为他们适合长河思维，而我们更适应短章思维。

当代中国文学的衰落，就是作家形式感的缺失。我们猛一看当代文学，作家似乎都在那里疯狂地进行形式的实验，五光十色的，但仔细一看，他们只是为形式而形式，并不是出于生命的需要，并不是出于作品的需要，更没有灵魂的突围和挣扎。我曾在一篇文章里批评当代作家丢失了自己的灵魂。在这个文化消费的疯狂时代，众多的作家把眼光盯在了作品的版税上，当然版税不是不可以考虑，只是考虑版税，与创作应该分开。如果创作的时候只想着我如何写才能迎合市场，才能畅销，那么这样的写作是可耻的。杰出的作家，一旦进入创作就是进入一种无我的状态，一种迷狂的境界。由于当代作家普遍的文化修养低下，无法在很高的层次思考人类共同的问题，他们灵魂的不在场，导致他们的技术至上，而



不是形式。<sup>①</sup>在这里，技术，与形式，必须严格区分开。只有技术，还不是艺术，只有“形式”才可以成就艺术。庄子说的“进乎技矣”就是这个道理。福楼拜说：“风格本身就是观察事物的绝对方式。”<sup>②</sup>

真正的形式，是自由的象征。庄子说“逍遥游”，一个内心不虚净，没有“坐忘”的作家，是很难真正进入“形式”，并获得一种形式感。诺瓦利斯说，诗人即世界的创造者。一个真正的作家，是具有精神超越的人，他的眼睛并不在世俗的那个层面，他创作只是为充分表达自己的体验和感受，表达他对这个世界的看法。中国当代作品为什么越来越粗糙，越来越没有细节了？这就是因为他们与这个“世界”的感知方式出了问题。他们的写作是为“别人”或外在的一个目标，而不是出于自己内心的需要，不是为了安妥自己的灵魂。因此在写作中他们就没有耐心，也就是不“耐烦”，只是很快地从不同的写作对象上“滑”过，而丝毫不愿意停留。他们要的是情节，是悬念，是传奇，是票房，是感官刺激。真正的写作就如小孩的游戏，是一种全身心的投入，是细节的玩味、重复，是不断地停留、回味，是一种彻底的忘我。苏联作家布尔加科夫的一段话：“一个作家不论处境何等困难，都应忠于自己的原则……如果把文学用于满足自己过上更舒适、更富有的生活的需要，那么这种文学是可鄙的。”这样的作家不管您如何“形式”，也只是“技术”而已，因为您的“形式”不“自由”，您的“形式”为您的实用目的服务。当然，在“技术”的驱动下，哪里还有“形式感”？因此，也就无法形成“结构”世界的的能力。没有“结构”能力，文学作品的质量也就可想而知。

巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中提出的复调、狂欢化诗学、超语言学等，给人们提供了一种独特的理论视角和思维模式。他借用这些概念来阐释陀思妥耶夫斯基的艺术特点。因为在他看来，生活的本质是对话，思想、艺术和语言的本质也是对话，复调是对话的最高形式。复调和狂欢理论张扬的是人与人之间的亲昵和平等，而官方真理是独白式的，体现的是人与人之间的等级、压制和隔绝，只能导致思想的停滞和僵化。只有对话才具思想活力和生机。<sup>③</sup>这是一种真正的艺术研究，一种深度对

① 参见杨光祖《文学的技术与灵魂》，《小说评论》2010年第4期。

② 福楼拜：《包法利夫人》，周克希译，上海译文出版社2007年，译本序第5页。

③ 参看巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，刘虎译，中央编译出版社2010年版。