

自由与局限： 中国当代新生代小说家论

导 论

新生代小说家的命名及其合法性

从 20 世纪 90 年代开始,新生代小说家的崛起就成了中国文学界最引人注目的事件。围绕新生代小说家的各种争论一度到了非常激烈的程度,一方面,许多人在为中国文学新生代力量的出现而庆幸欢呼;另一方面,新生代作家的出场方式以及他们偏激的文学态度又引起了很多人的怀疑与反感。而 1998 年的所谓“断裂事件”,则为这种争论火上浇油,迅速激化了论争双方的情绪和观点的对立,也在某种程度上改写了新生代作家的形象。^①这也在某种意义上造成了文学界对于新生代作家的认识与研究的情绪化与非学理化,不仅新生代作家的命名、内涵与所指存在混乱,而且更重要的是,在许多时候新生代作家似乎并不是以一个整体的、完整的形象被谈论的,人们常常从不同的、局部的对象立论,但结论却又常常指向新生代整体。这样的结果,导致我们越是谈论新生代作家,越是远离对象本身,矛盾不但不能弥合,反而是越来越大。正是在这样的背景下,我觉得当新生代小说已有了 10 多年的发展

① 断裂事件是指 1998 年下半年南京的韩东、朱文等人发起搞了一份“断裂”问卷,后来问卷和 56 位青年作家、评论家的答卷一起刊登在当年的《北京文学》第 10 期上。这份问卷由于发起者问卷设计很有针对性、倾向性和引导性,因而“答卷”普遍比较偏激。

历史之后,当人们对新生代小说家的情绪逐渐平复且日趋理性的时候,对新生代小说家群体以及关于他们的各种话语进行一次系统和整体性梳理、回顾与反思的工作就不仅变得可能,而且是非常迫切与必要的了。

从“新生代”这个概念诞生之日起,很多人就质疑其合法性。这种质疑包含下述几个方面的内涵:一是“新生代”这个概念本身就具有模糊性与空洞性,“新”与“旧”是相对的,在文学的领地里,“新”与“旧”的区分尤其没有意义;二是从“代”的角度来谈论文学也是非常冒险和不负责的说法,更何况90年代以来中国文学界这个所谓的“新生代”实际上包括了50年代生、60年代生、70年代生、80年代生的不同类型的作家,因此,从“代”的角度总结的“新生代”的特征其实是根本不可信的;三是20世纪90年代是中国文学界渐趋多元的时代,在这样的时代里,作家的个性与自由应是文学首先注重的目标,“新生代”这个概念实际是一种简单化的偷懒的命名方式,它延续的是中国文学界根深蒂固的集体主义命名惯性,实际上是对年轻作家个性的遮蔽为代价换取自身话语的合法性;四是批评界这些年来对“新生代”这个概念符号化的使用,实际上证明了批评界对新生代作家个体阐释能力的缺乏,它在某种程度上是多年来中国批评界务虚不务实以及热衷命名的不良倾向的一种体现。

从严格的意义上说,这种对“新生代”概念的质疑是完全合理的。但文学批评和文学研究又是一种非常特殊的文学活动,离开了理论和命名,不仅文学批评的有效性会大打折扣,甚至文学批评能否展开就是一个问题。中国古代金圣叹、脂砚斋式的“评点”固然有其魅力,但它毕竟不同于现代的文学批评。事实上,现代批评如果离开了理论、概念和命名是难以想象的。因此,尽管各种理论、概念和命名有其明显的局限,但批评对其的依赖却日益加强。

这其实是非常正常的。我们没必要对各种概念和命名采取绝对化的态度,而应该既不迷信,也不苛求,从相对性的意义上来对待它、认同它。对于“新生代”这个概念,我觉得也应该作如是观。

在我看来,“新生代”就不应视为一个严格的命名,更不必去争夺所谓命名权,它是一个宽泛的概念,指称的是20世纪90年代成名于中国文坛的一批年轻的小说家,^①既不是某几个作家的集团,也不是某一种风格类型的作家的“专利”,它本身的组成就是复杂的、多元的。在我看来,这些作家在文学风格上的差别是显而易见的,他们之中至少存在三种不同的写作类型:其一是哲学型(或技术型)。这类作家继承了新潮小说的文本探索风格,仍以对深度主题的哲学化表述为主,因而文本的晦涩与技术上的实验色彩可以说与80年代新潮作家一脉相承。这类作家的代表人物有鲁羊、刘剑波、毕飞宇、东西等。其二是私语型。这类作家的小说重在表达纯粹私人化的生活体验,个体的边缘性的经验在文本中被强化到了一个突出甚至极端的地位。这些小说尽管在形式上仍坚持着新潮小说的实验性,但对于读者来说,形式也只是他们私人经验的附庸或陪衬,它几乎被那种梦幻般的个体心理体验的宣泄所淹没了。这类作家的代表人物主要是当今文坛正走红的几位女性作家,如陈染、林白、海男等。其三是写实型。这类作家以对于当下现实的书写为主,文本透发出浓郁的时代心理写实气息,对90年代的商业语境下的种种生存现实进行了全方位的透视与描写。这些作家基本上已经放弃了新潮小说的技术实验色彩,而是追求一种朴素的与生活同构的叙事方式,作品具有强烈的生活感和现实感。这类作家的代表人物是何顿、张旻、朱文、韩东、邱华栋、述平、徐坤

① 当然在诗歌界和散文界同样有“新生代”的说法,本文所论及的主要是新生代小说家的情况,而且从这个概念的发生学意义上说,它也主要是针对小说界而言的。

等。然而,这样的分类并不意味着三者之间就不存在某种共同的可言说性和相似性,也不意味着在当今这个混杂了赞誉、推崇、否定、质疑等众多声音的时代喧嚣之中,我们就不能达到某种对于这些作家的共同理解。相反,我觉得,在他们纯粹个人化的小说态度和卓尔不群的文本方式中正蕴含了一种崭新的文学可能性。对这种可能性的确认和阐释将是我们审视和把握这个新生代作家群体并进而描述整个 20 世纪 90 年代中国文学面貌的一个必然的理论前提。同样,它也不是某一种“特权”的指称,而是一个流动的变化着的文学存在,它是一个客观的概念,任何情绪性地对其神圣化或妖魔化的做法都是不妥的。事实上,我们研究新生代作家,使用“新生代”这个概念,不是为了掌控某种话语特权,不是为了“规范”它或狭隘化地占有它,而是应进一步解放它、丰富它。在这个意义上,“新生代”这个命名的合法性就体现在:其一,它使一个较大时空跨度内的复杂批评对象具有了在一种整体视野内被谈论或研究的可能。从文学与时代的关系来说,“新生代”对应的是 20 世纪 90 年代以来的中国文学;从作家的代际关系来说,“新生代”指称的是涵盖 50 年代生、60 年代生、70 年代生、80 年代生四个年龄段的年轻作家的创作。^① 因此,作为一个有很强包容性的概念,何顿、张旻、陈染、林白、荆歌、毕飞宇、李洱、艾伟、东西、鬼子、韩东、朱文、鲁羊、红柯、麦家、邱华栋、刁斗、叶弥、朱文颖、徐坤、潘向黎、魏微、盛可以、卫慧、棉棉、陈希我、李冯、李大卫、李修文、戴来、罗望子、张生、王宏图、夏商、黄咏梅、张悦然、韩寒、郭敬明……这样一个庞大而不断延伸的谱系都是其理所当然的对象性内容。其二,它加强了批评界对文学现场的介入能力,使得在文学日益边缘

① 由于 80 年代生作家在中国文坛引人注目,还是近几年的事情,其创作状况也更为复杂,因此,“新生代”实际上更多的是指前三个年龄段的年轻作家的创作。

化的今天,批评界还能在某种程度上保持对文学的敏感以及对新生文学力量的敏感,它体现了批评界对一种新的文学可能性的期待。其三,在大众传媒日显其统治力和覆盖力的时代,“新生代”的命名方式,有效避免了文学批评的“失语”,它以与传媒相契合的发声方式避免了文学话语被传媒淹没的命运,它证明的是文学在大众传媒时代自我调适的生存能力。

当然,随着时代的变迁和文学风尚的转变,当我们今天回顾90年代以来的中国文学历程时就会发现,“新生代”这个命名已经具有了它的历史感,人们对待它的情绪、寄寓的情感、赋予的想象与内涵都已发生了改变。这使我们能够更为客观、更为理性地反思这个命名的历史、它的合法性及其局限性。在我看来,“新生代”命名的合法性更是由90年代中国文学实践本身决定的,它并不是一种凭空想象的命名,而是源于一种文学事实,源于90年代中国文学本身的新变化与新质素。罗兰·巴特在《写作的零度》中说过:“一位作家的各种可能的写作,是在历史和传统的压力下被确定的。”^①对我们来说,新生代作家之所以在90年代会发展成一种引人注目的文学现象也是有着深刻复杂的思想文化“压力”与动因,并与其所赖以生存的特殊文化背景密切相关的。我们今天无论是对“新生代”这个概念的反思还是对新生代小说家本身的探讨,都离不开对这个背景的考察。那么,是什么样的背景把新生代小说家推上中国文学的舞台并使得“新生代”成为一个热点话题的呢?

首先,“新生代”这个命名以及新生代小说家的崛起是以20世纪80年代的先锋(新潮)小说家为主要参照系的。我们可以从正反两个不同的维度来认识这个参照系:一方面,新生代小说是80

① 罗兰·巴特:《罗兰·巴特随笔选》,百花文艺出版社,1995年3月版。

年代先锋小说的自然延续和发展。先锋小说的观念革命作为一种既有成果为新生代作家所继承,禁忌的破除使得新生代作家的文化思想负担、包袱显得更小了。先锋小说的艺术实验成果作为一种既成的文学事实垫高了新生代作家的艺术起点,先锋小说的艺术局限为新生代小说提供了可贵的借鉴与警示,在体验性和经验叙事的增强、“现实失语症”的克服、西方话语模式向个人话语模式的转化等方面新生代小说家都是在克服先锋小说的艺术失误的基础上朝前迈进的。另一方面,新生代小说家又是在反抗先锋小说家的意义上走上文坛的。他们既反抗先锋小说本身(比如形式主义的美学),又更不满先锋小说家由此获得的光荣与地位。新生代小说家认为先锋小说家已经失去了他们诞生之时的革命性与反叛性,他们已经被现行的文学秩序招安并已成为秩序的一部分。作为笼罩在新生代作家头上的一种压抑性的阴影,他们理应被“PASS”、被超越。拿余华来说,他在80年代的先锋写作中,曾经表达了强烈的“无父”与“弑父”冲动,但在90年代的写作中,余华却开始了“寻找父亲”的历程,如果说《鲜血梅花》对“父亲”寻找还有解构的意味的话,那么《活着》中生命力无比强大的“父亲”形象以及《许三观卖血记》中“父亲”许三观的顽强韧性的形象无疑已经完成了对“父亲”的“重塑”。在新生代作家看来,这恰恰证明余华们在90年代已不但被秩序接纳,而且已经成为了秩序的一部分和象征,成了新的“父亲”,这是他们“转化”、“转型”的重要原因。因此,余华们必然应该成为新生代作家们的“弑父”的对象。

其次,新生代小说的崛起也是20世纪90年代以来中国文学边缘化处境的产物。进入90年代以后,随着市场中心的确立和商业社会的到来,中国文学在80年代的那种轰动、喧腾的热闹景象早已成了明日黄花。文学在经济和物质的冲击、挤压下似乎成了一种被遗忘的存在,只能无可奈何地由中心走向边缘。文坛只是

在“触电”、包装、哄炒等商业化的硝烟之中才能偶露一丝纯文学的峥嵘,各种各样的非文学的空洞叫喊已经吞没和掩盖了那些真正的文学崇奉者们默默前行的身影。但在我看来,这种边缘化境遇对于文学来说却并不是悲剧性的,它一方面固然为文学的生存制造了许多困难,但另一方面却也为文学带来了轻装上阵的自由。实际上,文学现实空间的被侵占,导演的却正是文学想象和精神空间的无限延展。在边缘处写作,在边缘处叙述,对于作家最大限度地释放自己的想象力以及随心所欲地营构真正属于自己的个人话语都无疑是十分有益的。作家们既无需为时代的“伟大叙事”而焦虑,也可以无所顾忌地反动观念性的、使命感的、集体性的以及形式与内容相对立的诸种小说写作传统。在此意义上,我觉得,90年代中国文学的边缘化境遇至少应被理解为文学走向成熟的一个特殊机遇,在我们这个文学空间为各种各样的传统和积淀所充斥的国度里,它理应是文学酝酿突破的一个阵痛阶段。也许正因为如此,鲁羊、韩东等新生代作家才对边缘化充满了感激。对于他们来说,边缘化正是时代对于他们文学生命的一个最好的馈赠。在这种边缘化的语境中,他们拥有了中国几代作家梦寐以求的那种放松、自由、健康的心态。可以说,边缘化既意味着文学中心地位的丧失,又意味着文学的获得解放,意味着文学的某种自由。但是,自由恰恰是一种最大的考验。中国作家正是在边缘化和“自由”面前发生了剧烈的分化,这种分化与“五四”落潮时知识分子的分化有某种遥相呼应的意味,但对比于20世纪初的“政治性”而言,此时的分化主要是“利益性”的。如果说,过去的作家是在“政治意识形态”的阴影中强制性地只能从事某种创作,那么,现在的作家则更多的在利益的诱惑下偏离了纯文学的轨道,丧失了批判的精神。我觉得,这种分化才是一种本质性的分化,它显示了中国作家的价值困境、价值迷茫。而新生代作家正是试图以自己的批

判性、挑战性的姿态确立自我坚定的个体化的价值立场。

在这样的背景下,新生代作家以反叛的姿态冲入文坛就是再自然不过的了。他们被称为“野猪”或“野马”,其杀伤力之大确实足以使他们成为一种现象、一个话题。他们反对现存的文学秩序、反对文学体制、反对权威、反对传统,一句话,反对既成的关于文学的一切。他们是90年代中国第一批自觉的自由职业者,他们敢于辞去公职,靠写作谋生,尽管生活困难,但仍然拥有一种与文学信仰有关的“类似献身”的快感。一方面,在新生代作家这里,“写作”已经被等同于生活本身,他们中的不少人都辞去公职而以写作为生。在他们看来,小说写作是“作为特殊的精神冲突和难题”的缓释^①,甚至有时是用来“克服自己难以克服的某种情绪,为了更好地生活下去”^②,而小说的价值是“行走在现实泥土之中的人内心的一种飞翔的愿望”^③。新生代作家似乎总是一半在生活中,一半在小说中,小说是生活,生活也是小说,小说写作和作家个体的存在在本质上对应等同了起来。韩东在为朱文的小说集《弯腰吃草》写的“序”中对朱文写作方式的描述其实也可以说正是对于整个新生代作家群体的共同描述,他说:“把握住自己最真切的痛感,最真实的和最勇敢地面对是唯一的出路。朱文的方式就是要不断地回到自己,他从不间断地考察和追问自己的写作动机和文学热情是否真实和纯粹。与其说是完善自身的需要,不如说是把自己当成了一条道路、一座桥梁或者一块铺路的石子,那流淌于天上地下的精神洪流从此经过,伤及自身、流血流汗,甚至被完全碾碎也在所不惜。这样的写作显然是献身性的。但不因其献身的意义而变得悲壮,同时它也是坚实而痛快的。其中的奥妙谁又能解呢?朱文

① 韩东:《小说的理解》,《作家》,1992年第8期。

② 朱文:《片断》,《作家》,1995年第1期。

③ 鲁羊:《天机不可泄露》,《钟山》,1993年第4期。

曾这样对我说:真实的写作将和你的生活混为一体,直到我们相互交织、相互感应,最后不分彼此。这和那些杜撰悲哀和绝望的作家是截然有别的。他们的写作不伤皮肉、名利双收,一面侈谈崇高之物,既虚无又血腥,一面过着极端献媚和自得的庸俗生活。他们把写作看成了成功的一种方式,如果能从其他方面获得更多的成功和回报,放弃写作又有何不可呢?”^①而正由于有了这种“纯粹”的文学生活,他们的文学观与世界观才与时代产生了尖锐的对立。他们的立场在1998年的“断裂事件”中得到了集中的体现。朱文的《断裂:一份问卷》算得上扯起了反叛的大旗,他对鲁迅的看法、对各种文学奖的看法、对名刊的看法、对文学批评的看法都尖锐而极端。他认为现在的文学秩序“腐败透顶”,并决绝地要与他们“断裂”并划清界限:“如果我们的小说是小说,他们的就不是;如果他们的是小说,则我们的就不是。”韩东的答卷则以酒席代表文学秩序,表示要掀翻这只空有“两三个座位”的酒席,他同时宣称:“当代汉语作家中没有一个人对我写作产生过影响”,“当代文学评论并不存在。有的只是一伙面目猥琐的食腐肉者。他们一向以年轻作家的血肉为生,为了掩盖这个事实,他们攻击自己的衣食父母。他们的艺术直觉普遍为负数。”“大专院校的当代文学研究首要意义是职称评定,次要意义是培养一批心理变态的打手。”“鲁迅是一块老石头”。在他的答卷中,《收获》与《读书》是“知识分子和成功人士平庸灵魂的理想掩体”,《小说选刊》作为“最差小说的选本权威性不言自明”,而鲁迅文学奖等评奖则作为“最恶劣小说的奖项公正性有目共睹”……^②应该说,在90年代文学声音日渐式微,且作家们纷纷转向消沉的边缘化语境中,新生代作家的此种反叛性“绝

① 韩东:《弯腰吃草·序》,华艺出版社,1996年3月版。

② 语见韩东、朱文等的答卷,《北京文学》,1998年10月号。

叫”有其合理的一面,也有对麻木的灵魂和虚无颓废的文学的警醒意味,但是他们的“绝叫”有着明显的乌托邦色彩和非理性特质,那种极端的二元对立思维,那种口号宣言式的宣泄,那种强烈的弑父冲动,那种过于敌视和仇恨的态度,都在某种程度上把严肃的文学问题简单化、情绪化和口水化了,这不仅转移或遮蔽了新生代小说家思想与艺术中的那些有价值的因素,某种程度上也造成了人们对新生代小说家及其创作的误读与误解。

最后,我在这里还想简单介绍一下本书的体例。由于新生代作家是一个庞大而复杂的群体,本书采取的是点面结合、宏观与微观相结合的研究方法,既重视对新生代小说家相关的重大理论问题的研究(这主要是本书上卷“综论”部分前四章的内容),又特别重视对文学现场的感受、阐释与分析工作,因此,本书的中卷和下卷对有代表性的新生代小说家以及代表性的新生代小说文本的深入阐释下了很大力气。我力求通过我的工作,既对新生代小说家整体的文学成就、审美风格有一个清晰的总结,同时又以实证的方式呈现不同的新生代小说家的艺术个性,从而能够提供对于新生代小说家的全景的、立体的、辩证的认识。这是我在本书中的学术追求,最终成效如何,还有待各位方家的批评指正。

上 卷



综 论

第一章 新生代小说的生活伦理

新生代小说家的写作是以对于“生活”的重新发现与开掘为发端的。在这里,我们看到了一种非常有趣的矛盾:一方面,新生代作家对传统的、主流的文学秩序、文学现状极度反感,另一方面他们却对“生活”表现出了前所未有的热情;一方面是义愤填膺,一方面又宽宏大量。这当然具有双重的反动意义:既对 80 年代先锋作家以牺牲生活本身的原生性、丰富性为代价的符号化、理念化的写作方式构成了反动;又对长期以来中国主流文学对生活的政治化、意识形态化的“宏大叙事”趣味构成了反动。他们批判文学,但不批判生活,力求重新建立文学与生活之间亲密、健康的关系,不再如前期先锋小说那样抵制生活和现实、否认文学与生活的关系,而且一再强调生活对于文学无可替代的价值。他们既不以批判、否定的态度也不以匍匐、认同的态度来对待现实,而是能够以一种宽容、平和、同情、淡泊、超越的心情来观照、理解和表现生活。诚如李劫谈到张旻小说时所说:“张旻有着健康的心理状态,因而也有着健康的写作状态。张旻的这种健康主要体现于他的怜悯和他的淡泊。……我以为小说家的同情心比义愤填膺或愤世嫉俗更具小说性。同情,或怜悯,其要点不在于高高在上的精神或情感的施舍,而在于理解,尤其是对自己所不喜乃至憎恶的事物的理解。张旻在他的小说中总是那样宽厚地理解笔下的人物,不管对方有多么变态,多么丑陋,他都能以理解为前提,给予应有的同情。他

善于从最为暴虐的人物或事件那里看出其可怜和其荒诞,一如他善于从表面上很美的现象背后发现其丑陋,从看上去很庄严的事情上揭示其虚假。但他很少愤愤不平,他也从来不会因为自己的健康而对病态的人物显露自己的优越。”^①可以说,正是本着这样的生活观以及修复文学与生活关系的愿望,新生代小说家建构了自己的生活伦理,这种生活伦理表现为三个维度。

一、回到肉身,回到感性,回到生活的切肤之感

显然,小说方式和人生方式重合的写作姿态直接导致了新生代作家对于自我经验的偏执与坚守。对于新生代作家私人化、隐私化等等的指责也与此有很大的关系。新生代作家大多以“在边缘处”相标榜,一方面,“在边缘处”是新生代作家回避“国家宏大叙事”以及“革命”、“历史”等巨型话语的有效方式;另一方面,在“边缘处”也显示了新生代作家自我生存方式的独特性。“在边缘处”意味着对于自我私人经验的强调和对于公众经验的远离,意味着没被污染、同化的个人化“生活经验”被培育、被塑造、被建构,意味着与私人经验的呈现、挖掘相关的经验化美学的登场。在这个意义上,也可以说,“边缘化”正是新生代作家的一种最根本的文本叙述立场。这个立场包含着互为因果的四重内涵,即心灵化、个人化、经验化和民间化。在我看来,从“中心”退居“边缘”,实际上就是退回内心、重返个体、立足民间,而对于私人经验的强调以及对于主流或流行价值观念的疏离也都是题中应有之义。从观念和写作革命的意义上说,“民间化”立场对于新生代作家无疑是举足轻重的。中国文学近年来一直在探讨和呼唤“民间”立场,但这个问

^① 张旻:《自己的故事·后记》,作家出版社,1995年版。

题却一直没有得到真正解决。即使前期新潮小说高扬反叛和革命的大旗,他们也只是寻找到了“西方”的立场,而没有或者不愿意回到“民间”立场上来写作。而到了新生代作家这里,“民间化”立场已不再是一个问题了,它已融入了他们的生命存在和文学存在之中,成了标示他们个性和风格的前提。因为,所谓“民间”立场乃是一种真正个人化的立场。它既无须打破什么,也无须建构什么,而是纯粹回到个人的视点上来观照生活和艺术。作家不企望进入“中心”,无须遵守“中心”的话语秩序,也不靠“中心”的认同来证明自我的存在。主体的解放和创作心态的放松自由是“民间化”的最直接馈赠。而从新生代作家的文本来看,“经验化”立场对新生代小说的影响则又更为直接和具体。这不仅因为“经验”曾一度被新潮作家遗弃和鄙视过,而且还因为“经验”的崭新审美形态直接决定了新生代小说的文本面貌。在新生代作家的叙述中,“存在”无疑首先呈现为一种“经验”,他们正是在对经验自我的偏执和坚守中确立他们小说写作的基本支点和出发点的。他们将小说家的角色从固有的社会期待中解脱出来,而变成一个普通的人,将激情内敛为对生命存在的守望,以经验自我的敏感的触须去触摸生存的真实和本质。^①经由作家“经验”的过滤,真实与虚幻的界限已经消弭,心理想象与生活实在的边界不再清晰,过去、现在、未来融为一体,“存在”的可能性和丰富性得到了最大程度的敞开和呈现。正如张旻在《一种状态》的创作谈里所说:“在我的感觉上,除了现实和梦幻,我们的生活中还存在着第三种状态,这是一种不能用任何标准去衡量、用任何概念去阐释的非真非假的状态,是一种不确定的、不可知的、若隐若现、随机应变的状态”,“我不能简单地把它们剥离开来。它不像我的朋友所相信的那么虚幻,也不像我妻子

① 林舟:《在爆破现实中拯救自我》,《钟山》,1995年第6期。

所疑心的那般真实。它是一种可能太逼真的状态,又是一种我只能以虚构(或编故事)的方式让你信以为真的状态,一种简单、自然、合理的事实。”^①新生代小说中的叙述者大都被还原为以主人公形态出现的与作者具有生命同构性的世俗性、欲望化的生存个体,他们以口语和本色的生活语言讲述着一个个当下的生活故事,这些故事具有原初、真实的生命气息和粗糙、质朴的形态。因此,随着“经验”对小说的大面积入侵,新生代小说的美学面貌也发生了很大的变化,从前那种对于生活的体制性的集体性的想象已经失效:“呈现”的美学取代了“阐释”的美学,“感受”的美学取代了“评判”的美学,“模糊”“混沌”的美学取代了“清晰”的美学,“形而下”的美学取代了“形而上”的美学。而从“无我”到“有我”、从“集体”到“私人”、从“大叙事”到“小叙事”、从“时间性”到“空间性”正是新生代作家实现其经验叙事美学的基本路径。

与此相关,新生代作家也开始了对“中国经验”的重新叙述与改写。这种叙述与改写沿着两个维度展开:一是对未被表现的、边缘性的、新出现的或被遮蔽的“中国经验”的挖掘;一是对既有的、符号化的、集体性的“中国经验”的改写。就前者而言,何顿、朱文、张旻、刘继明、邱华栋等人的小说对于世纪末中国社会的欲望化生存表象所进行的多方位的表现和描述无疑是新鲜而有开拓性的,他们从一个特定的角度切入了当下社会和当下个体的生命真实和存在真实。何顿对于小中产者积累财富过程中无限膨胀的人生欲望的纪实,邱华栋对于都市“玩主”追逐金钱、游戏爱情的欲望化生命的放大,朱文、张旻对于知识分子欲望心理的剖析,卫慧、棉棉对都市白领在酒吧、夜总会等“亚文化”区域具有“时尚性”的生活体验的展示……无疑都是对于我们当今时代的整体生存景观和心理

① 张旻:《一种状态》,《钟山》,1995年第4期。