

王尧 林建法 主编
何言宏 编选

中国当代文学批评大系

一九四九—二〇〇九

卷五

◆ 苏州大学出版社

王 尧 林建法 主编

中国当代文学批评大系

一九四九—二〇〇九

卷 五

何言宏 编选



苏州大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国当代文学批评大系：1949～2009：全6卷 / 王尧，林建法主编；郭冰茹等编选. —苏州：苏州大学出版社，2012.6

ISBN 978-7-5672-0081-4

I. ①中… II. ①王… ②林… ③郭… III. ①中国文学—当代文学—文学评论—文集 IV. ①I206.7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 106349 号

中国当代文学批评大系：一九四九—二〇〇九

卷五

王 尧 林建法 主编

何言宏 编选

策划 沈海牧 朱绍昌 倪浩文

责任编辑 张 希

苏州大学出版社出版发行

(地址：苏州市十梓街1号 邮编：215006)

丹阳市兴华印刷厂印装

(地址：丹阳市胡桥镇 邮编：212313)

开本 787 mm×1 092 mm 1/16 印张 200.25(共六卷) 字数 3 790 千

2012年6月第1版 2012年6月第1次印刷

ISBN 978-7-5672-0081-4 定价：500.00 元(全六卷)

苏州大学版图书若有印装错误，本社负责调换

苏州大学出版社营销部 电话：0512-65225020

苏州大学出版社网址 <http://www.sudapress.com>

目 录

写实小说:从传统到现代的转化·····	陈骏涛(1)
荒野弃儿的归属	
——重读《红高粱家族》·····	孟 悦(9)
新写实小说的美学特征及其值得注意的问题·····	王光东(21)
在现实主义的道路上	
——路遥论·····	李 星(26)
最后的仪式	
——“先锋派”的历史及其评估·····	陈晓明(38)
躲避崇高·····	王 蒙(56)
史志意蕴·史诗风格	
——评陈忠实的长篇小说《白鹿原》·····	白 烨(62)
废墟上的铭文	
——李锐长篇小说《旧址》的主题分析·····	李洁非(70)
对“需要修补的世界”的独特言说	
——八十年代文学批评中现代主义话语回顾·····	程文超(78)
旷野上的废墟	
——文学和人文精神的危机·····	王晓明等(91)
毛泽东与新中国诗歌·····	张 炯(101)
保护大地	
——《九月寓言》的本源哲学·····	郜元宝(113)
贾平凹论·····	胡河清(126)
民间的浮沉	
——对抗战到“文革”文学史的一个尝试性解释·····	陈思和(136)
乡土小说的多元与无序格局·····	丁 帆(154)

终止游戏与继续生存

- 先锋长篇小说论 谢有顺(164)
- 过于聪明的中国作家 王彬彬(177)
- 论九十年代的中国散文现象 陈剑晖(182)
- 中国当代文化反抗的流变:从北岛到崔健到王朔 张新颖(195)
- 张中行论 孙 郁(207)
- 新时期小说与“现代性” 张颐武(217)
- “知青族”的旗帜
- “当代思想史”片断 樊 星(228)
- 关于五十至七十年代的中国文学 洪子诚(240)
- 朝圣的故事或在路上
- 张承志创作精神描述 何向阳(261)
- 《马桥词典》:敞开和囚禁 南 帆(293)
- 奇遇与突围
- 九十年代女性写作 戴锦华(302)
- 荒凉的祈盼
- 史铁生论 薛 毅(313)
- 东方风情与生活寓言
- 八十年代的文学想象与文化批判 孟繁华(325)
- 书写“当下”:从经验到文本
- “现实主义冲击波”之检讨 罗 岗(338)
- 纪念早逝的自由作家王小波 艾晓明(346)
- 谁是翟永明? 唐晓渡(355)
- 不知所终的旅行
- 九十年代诗歌综论 程光炜(367)
- 在边缘处叙事
- 九十年代新生代作家论 吴义勤(380)
- 试论九十年代文学的文化视野 张志忠(393)
- 九十年代小说和它的想象方式 蔡 翔(401)
- 食指论 林 莽(414)
- 斯人尚在 文统未绝
- 关于九十年代的学者散文 吴 俊(423)

新散文的艺术视域	施战军(436)
“落不定的尘埃”暂且落定	
——《尘埃落定》的意象化叙述方式	周政保(443)
十年新历史主义文学思潮回顾	张清华(450)
九十年代先锋诗的几个问题	唐晓渡(468)
汪曾祺与现代汉语写作	
——兼谈毛文体	李 陀(480)
“感谢苦难”与“拒绝忏悔”	
——解读有关“文革”的当代小说	许子东(502)
如水的旅程	
——论 1958—1976 年唐湜的“潜在写作”	刘志荣(515)
文学的纪念	谢 冕(529)
词与物	
——有关于坚写作的讨论	汪 政 晓 华(543)
关于“文革文学”的释义与研究	王 尧(555)
无边的质疑	
——关于历届“茅盾文学奖”的二十二个设问和一个设想	洪治纲(565)
“新”英雄与“老”故事	
——关于五十年代革命传奇小说	董之林(593)
胡风的牢狱写作及晚年心态	何言宏(606)
试论当代文学史(1949—1976)的“潜在写作”	陈思和(620)
日常叙事:九十年代小说的潜性主调	黄发有(633)
编后记	(643)

陈骏涛

写实小说:从传统到现代的转化

—

人们已经注意到如下事实:近几年来,一种不同于“先锋小说”或“新潮小说”或“实验小说”,也不同于文化“寻根小说”的写实小说在文坛上出台,它既与传统的写实小说有着千丝万缕的联系,又有所区别,即具有传统写实小说所没有的一些新倾向和新特征,是对传统写实小说的扩大和创新,并形成了一股颇为强劲的创作潮流;由于这些写实小说关注现实、直面人生和追求一种十分逼真的写实风格,以及所表现出的从传统写实小说向现代写实小说的艺术转化,从而博得了务实的中国读者的欢迎,并引起了对传统和现代都同样感兴趣的评论家们的关注。李锐(《厚土》系列)、方方(《风景》、《白雾》)、池莉(《烦恼人生》、《不谈爱情》)、刘恒(《白混》、《伏羲伏羲》)、刘震云(《塔铺》、《新兵连》)、朱晓平(《桑树坪纪事》、《闲粮》)、周梅森(《军歌》系列)、老鬼(《血色黄昏》)、李晓(《关于行规的闲话》、《天桥》)、余华(《河边的错误》、《现实一种》)等人似乎成了这股写实潮流的明星,评论家交相评说,评论文章连篇累牍;其他如朱苏进(《绝望中的诞生》)、田中禾(《明天的太阳》)、周大新(《小盆地》系列)、范小青(《光圈》、《顾氏传人》)等人似也不可等闲视之。

对这股写实潮流,评论界有称其为“新写实小说”(张韧、吴方)、“新现实主义小说”(徐兆淮、丁帆)、“新现实主义小说”(雷达)的,还有的则命名为“后现实主义”(王干)。王干说:“这些小说为中国文学增添了一股新的色调和新的声响,我认为它们充分体现了一种后现实主义的倾向。后现实主义实际超越了现实主义和现代主义的既定范畴,开拓了新的文学空间,代表了一种新的价值取向。”^①这是不满于

^① 王干:《近期小说的后现实主义倾向》,《北京文学》,1989年第6期。

流行的不很准确的称谓而寻求新的称谓的一种探索。称谓虽然不一,但都强调一个“新”字,即既不同于“先锋小说”和文化“寻根小说”,也不同于昔日的现实主义小说或写实小说的一些新特点和新倾向。

按照雷达的意见,这股新现实主义潮流大抵起于1987年下半年^①。这是就它与此前风靡文坛的“先锋小说”和文化“寻根小说”而言的,自然也不无道理。但是如果从创作实际出发,以1987年为界,显然是过于绝对也难以说通的。因为例如朱晓平、李锐、刘恒、李晓、刘震云等这样一些有代表性的新写实小说家和他们的一些代表性作品,在1985年和1986年就出现了。此外,我们还应该注意到一批颇有声望的写实小说家在1985年以前正在他们的创作中酝酿着一种转换^②,使他们的作品更具有现代的意味和风采。一个比较突出的例子是刘心武。他在1984年下半年发表、1985年出版的长篇小说《钟鼓楼》,就体现了若干新的特点:着意于表现北京市民社会的“生态群落”,描写一些最普通、最平凡的“芸芸众生”的生存境况,力求“准确而精微地反映生活”(刘心武语),而且运用了十分冷峻客观的叙述语言。这些新特点使《钟鼓楼》有别于刘心武以往的一些小说,而十分接近人们时下正在谈论的一些“新写实小说”。与此相类近(似)的创作现象在1987年以前也绝非仅有。

因此,这里不能不牵涉到中国新时期文学的现实主义潮流的发生和发展这样一个很难回避的问题。尽管有些评论家主张摒弃“主义”,而着力于对具体创作现象的研究,但一旦遇到需要对创作现象进行抽象概括和提升时,还很难回避“主义”这个幽灵。

中国新时期文学的现实主义潮流大体经历了三个阶段:恢复阶段,发展和深化阶段,变异阶段。1980年以前大体是恢复阶段,以“伤痕文学”为代表,当时风靡文坛的诸如《班主任》、《伤痕》、《神圣的使命》、《墓场与鲜花》、《从森林里来的孩子》等都是这样的代表作。这些作品大抵以控诉“四人帮”、真实地反映人们心灵的伤痕、呼唤拯救被“左”倾路线扭曲了的人性而扣动人心。它们晓之以真,动之以情,对“左”倾路线下的“瞒和骗”的文艺是一种反动。它们恢复和发扬了现实主义文学“写真实”的传统,但也仅仅是对现实主义的一种平面的推移,并没有对它有新的增添和新的创造。变化是从七十年代末、八十年代初开始的。随着“伤痕文学”向“反思文学”的推进,现实主义得以深化和发展。《李顺大造屋》、《许茂和他的女儿们》、《西线无战事》、《人到中年》、《犯人李铜钟的故事》、《如意》、《人生》等优秀作品的问世,标志着中国现实主义文学进入到一个新的阶段。它们大抵以建国以后的某一段

① 《动荡的低谷》,《小说选刊》,1989年第2期。

② 下点系作者所加。

历史为经,以人们所关切的社会和历史问题为纬,以普通人和他们的日常生活为艺术描写对象,表现出对个体命运和价值^①的深切的关怀,具有很大的感召力。在艺术上,它们大抵仍然着力于人物典型的创造,但已经摒弃了把人物作为单纯时代精神“号筒”的非艺术倾向,注意多层次、多侧面地描写人物性格,注意开掘人物的内心世界,使人物以血肉丰满的艺术形象出现在读者面前。正因为这些作品已经具有了一些新的审美风范,因而当时及其后就有人把它们称为“新现实主义”的代表作而予以评论^②。与此同时,由于现代派文学的引进和介绍,对传统现实主义文学产生了浸染和影响,有一些现实主义作品吸取了现代派的表现手法和技巧,出现了诸如《春之声》、《蝴蝶》、《冬天里的春天》等这样一些有代表性的文学作品。这是现实主义在深化阶段所产生的一种变异^③,但这种变异还只出现在少数作品中,而且还只是表层的手法和技巧的变异,并不是整体的艺术观念的变异。到了八十年代中期,尤其是1985年和1986年,“先锋小说”和文化“寻根小说”风靡文坛,现实主义小说处于“低谷”,但实际上它仍然生长着,而且正在酝酿着一场更深刻的变异。这场变异始于八十年代中期,到1987年一批影响甚大的写实小说的出台而蔚为大观,于是而有“现实主义在更高层次的回归”、“现实主义的重建”、“新现实主义精神兴起”、“新写实潮流”、“后现实主义”等等的称谓。

总而言之,在新时期文学的发展过程中,现实主义始终是一股不曾衰竭的文学潮流,是一个强大的存在,不过它经历了一个发展过程罢了。我是把人们当前正在谈论的“新写实小说”,作为新时期现实主义变异阶段的一种创作现象来看待的,它们标志着现实主义从传统到现代的转化,称其为“现代现实主义”也未为不可。

二

上面我已经接触到“新写实小说”从传统到现代转化的话题,下面我想把这个话题稍加展开并加以具体化。

传统的写实小说由于受到传统的典型化理论的约制(关于典型化理论的评价,是一个复杂的问题,这里不予评述,对这个理论采取轻率地否定的态度固然不对,但不看到这个理论的保守性和局限性也未必正确),都追求对生活的“本质”的再现,以至于使本质简约化,不仅忽视了生活中的非本质的一面,同时也忽视了能够体现本质的许多生活原色和生命本相。因此,过去的有些^④写实小说很难与伪现实主义

① 下点系作者所加。

② 杨春时:《论新现实主义》,《文艺评论》,1986年第6期。

③ 下点系作者所加。

④ 下点系作者所加。

划清界限,缺少真正现实主义的那种直面惨淡的人生、正视淋漓的鲜血的率真品格和求实精神。如今的一些“新写实小说”则不再停留在对生活的所谓“本质”的再现,而着意于对生活的原生形态的表现。它们普遍表现出对人的生存命运的关心,通过描写人的生存境况、情感欲望和生命搏动,揭示出现实的矛盾和缺陷,同时也反映出人性的复杂性,表现了人为改变自己的生存境况和实现自己的生命欲望所作的种种努力。这些作品大多具有一种悲剧性的氛围,反映出人的生存的艰难和困惑。有的评论认为这些作品具有一种自然主义的外观,是不无道理的,这正是对那种简化生活、粉饰生活的伪现实主义的反动。前一时期谈论较多的《厚土》、《风景》、《烦恼人生》、《伏羲伏羲》等作品,就表现出上述的这种倾向和特征。

下面我想通过对较近的一篇小说的分析,把上述的论点再加以具体化,这篇小说是田中禾的中篇《明天的太阳》(《上海文学》,1989年第6期),这是与《烦恼人生》等小说一样,体现了“新写实小说”的一种普遍特征的作品。

这篇小说写了京剧演员赵鸽子一家及与其相关的十几个普通人物的日常生活,他们的生存境况,他们的希望和失望,欢乐和悲哀,奋斗和困厄,自律和放纵……如此等等。小说写了一群“芸芸众生”,却几乎没有一个堪称为当今社会的精英人物形象,反映了“转型期”社会在旧的价值观念失范以后普通人的生活状态和行为目标。作为上一代人的赵鸽子,昔日的目标是做一个守本分的、有成就的好演员,他这样做了,也希望他的儿女们这样做。但事情却朝着与他的愿望相悖逆的方向发展:儿女们当中没有一个能够继承他的事业,唯一一个具备继承他的事业的条件的小儿子赵涛却朝三暮四、浑浑噩噩。他自己的日子也过得十分沉重,他演戏几十年,退休后非但没能得以安度晚年,还不得不为儿女们的出路和维持家庭生活用度而四处奔波,甚至靠借债度日。他终日茫然不知所向,陪伴他的晚年的是孤独、凄楚和穷困,最后凄然离开人世。作为下一代人的赵涛,他的所作所为带有很大的叛逆性,他不满意父辈们的近于苦行僧的生活,完全把演戏作为赚钱的手段,一旦在这个行当里不能随心所欲时,则另谋他途。他完全以自我为中心,恣意挥霍,及时行乐,行为显出很大的盲目性,但显然比父辈们活得自由、阔绰、闲适、舒心。作者以极其冷静淡漠的语调——通过第一人称“我”即赵涛的大姐——叙述了这一切,但透过这种冷静淡漠的外观,仍然可以窥见一种深藏着的忧思:对文化失范之后人们的价值目标和行为规范的困惑和忧思。不过作者却把这一切深深地隐蔽起来,不对作品中的任何一个人物进行是非正误的道德评判(也许作者还不可能作出这样的评判),而把这种评判权完全留给了读者。这正是这类写实小说的一个很重要的特点:作家的观点越来越隐蔽了,他的任务就在于尽量客观冷静地揭示生活的本相,让读者自己透过生活的本相去窥探生活的某些本质的方面,并作出自己的价值判断,而不像传统写实小

说那样先由作家将生活加以过滤,然后将过滤了的生活“本质”端到读者面前,让读者轻轻松松地接受作家的道德评判。

这篇小说的基调是抑郁烦闷的,那位叙述者——“我”即大姐——的那种对生活的淡定透彻的认识,那种孤高明锐的眼光,那种黯淡郁闷的心绪,那种因为看透了的生活而失去投入生活热情的悲剧性性格,都反衬出“明天的太阳”在这篇小说中不过是一种理念化的象征,一个理想化的光圈。小说的真正成功之处是在于揭示了人生的艰难和困惑——而这,在某种意义上说,正是一种人类性^①的主题。接触到这一人类性的主题,正是写实小说从传统向现代转化的一个重要标志。

无论是《明天的太阳》,还是《风景》、《烦恼人生》、《伏羲伏羲》……都不以刻画人物见长,而以展示人的生存本相、生命原色、生活状貌取胜。但是,如果因此而断言当今的一些“新写实小说”全都是热衷于描写“芸芸众生”的群像,而没有创造出哪怕一两个成功的艺术形象,恐怕也未为确论。笔者也曾经有“从创造典型到典型的淡化”的论断,看来,也需要做若干修正。不过,这些小说大都已经突破了以往的那种“再现典型环境中的典型人物”的熟路,而向人物的深层掘进——这就是更倾心于表现人物的多方面的欲求,人物的内心冲突,人物的复杂的心理状貌,等等;而这些,正是现代写实小说的一个新倾向和新特征。以前我们谈论较多的所谓“心理现实主义”,正是现实主义从人物的外在特征向人物的内心世界掘进的一种趋向。这种现实主义更看重的是人物心理的真实,而不是客观物象的真实。张洁、张辛欣的若干作品就表现出这样的特点。而现在的若干写实小说却在这方面表现出更深潜的特点——对人物内心世界的展现已经挺进到人性的深层^②。

我想以朱苏进的一篇新作——中篇小说《绝望中的诞生》(《钟山》,1989年第3期)——为例来说明上述的立论。这是朱苏进近年来的一篇力作。这篇小说的引人之处并不在于探索小说与科学的结合(这是不是作者的本意也值得怀疑),而是在于它对人性的探索。这是朱苏进近几年创作的一个十分鲜明的发展轨迹,而《诞生》则使他的这一探索达到了一个新的高度。小说的主人公孟中天是一个性格复杂型的人物,在他的身上,表现了人性的复杂性,反映了人的多方面的欲求。从生理欲求来看,孟中天虽然没有结婚(他也不准备结婚),但他和常人一样有性的欲求,然而他的性欲求却从来不受道德和法律的约束,而表现出放浪不羁的特点,在这方面,孟中天的人性更多地表现出生物性的一面。然而孟中天还有认识的欲求和发展的欲求,这种欲求在他那里是压倒了生理上的欲求的。如果说性的欲求只是为了满足他生理

① 下点系作者所加。

② 下点系作者所加。

上发泄的需要的話,那么认识的欲求和发展的欲求则是他的生存的本义。这特别突出地表现在他的探求科学真理的欲望,这种欲望使他的生命之火得以燃烧,使他的生活热情在绝望中得到迸发。为了自我发展的需要,孟中天不惜攀附权贵,排除异己,拼命地往上爬,表现出一个利己主义者的残忍和疯狂。但他在攻克科学之宫中所表现出的超人的智慧和顽强的毅力却是常人所难以比拟的,而这正是探求科学真理的勇士们所具有的一种可贵的品格。孟中天这个形象可以说是集英雄和魔鬼于一身的艺术创造,但又具有无可争辩的真实性。朱苏进对这个人物性格的描写,挺进到人的本体,人之所以为人的本相。孟中天无疑是一个够格的典型形象,但又是传统的典型化理论所难以完全规范的。滕云的如下一个见解是深刻的,他说:“近年来文学对人的认识,作家在人物描写中的探索 and 追求,表现出了传统的社会本质和社会心理领域之外,朝人本心理领域掘进的趋向。”^①朱苏进在《诞生》中所塑造的孟中天形象,也可以说是表现了这样一种趋向。这是写实小说从传统向现代转化的另一个鲜明的趋向。

上面我在谈论《明天的太阳》时,已经接触到这类写实小说在叙述方式上的一个重要特点——运用一种冷峻客观的叙述语调,下面我还要把这个命题进一步具体化,因为在我看来——事实上其他的几位评论者也持同样的看法——这正是“新写实小说”不同于传统写实小说的一个很重要的标志。传统写实小说在语言操作上特别重视作家主体情绪的介入,因此在故事发展进程中不时有叙述者(作家或作为作家替身的小说人物)的独白、旁白、议论和评判,在这些小说中,叙述者是全知全能的,读者不过是小说故事的被动接受者,这即使在朱苏进的《绝望中诞生》这样的小说中也仍然残留着痕迹。但是,一些“新写实小说”在语言操作上却出现了明显的变化——由主体情绪的介入而到主体情绪的逃避^②,全知全能的叙述者变成冷峻客观^③的叙述者,小说给读者留下了大量的“空白”,让读者自己去完成。王干把这种语言操作方式叫作“从情感的零度开始写作”,是一种很机智的表述。不过,这不排除有主体的情感的沸动,但在叙述的过程中却必须尽量压制、冷却这种沸动,始终保持高度的冷静。这种写作态度不仅与传统现实主义不同,也与某些主体情绪膨胀的现代派作品不同。

我想以余华的作品为例。余华有时候被人看作是“先锋派”小说家(笔者也曾有过这样的看法),就其小说艺术观念和叙述方式对传统小说的破坏和叛逆来说,余华的确是“先锋”的,从这一角度来说,他的确是个“先锋派”小说家。但余华还是个

① 滕云:《远去的天体》,《文论报》,1989年8月15日,下点为引者所加。

② 下点系作者所加。

③ 下点系作者所加。

写实小说家,或者说是现代^①写实小说家,他的小说并没有离开人与现实的关系这样一个基本点,不过对这种关系作了某种变异^②的处理罢了——他的许多小说是通过假定对现实进行变异,以变形、怪谬、荒诞的方式来表现现实。这也是一种真实,不过它是小说家心目中的真实,而“不是生活里的那种真实”,一种“不受生活的限制,非常自由地去把握的那么一种真实”^③。我说余华是个写实小说家,还由于余华的小说始终离不开故事,而且是在相当精心地编造有头有尾的故事——这个被传统写实小说家奉为根本,又被现代派小说家轻率丢弃或弄得支离破碎的东西。所以余华的不少小说都具有许多写实小说那样的可读性,不管你喜欢不喜欢他所表现的现实的荒谬感,喜欢不喜欢他小说中所写到的那些怪异的人和事,它都能吸引你读下去。

余华的写实小说与传统的写实小说一个最大的不同是表现在叙述方式上——从全知全能的叙述者而到冷静客观的叙事者,叙述者(这里是指小说家)完全是站在旁观的位置上来叙述故事和人物的,不注入任何主观感情色彩,不动声色,从容不迫,甚至显得异常冷淡、冷漠、冷酷地在叙述一些令人惊诧莫名的人物和故事。《一九八六年》(《收获》,1987年第6期)、《现实一种》(《北京文学》,1988年第1期)、《河边的错误》(《钟山》,1988年第1期)等都是这样的作品。余华在这些小说中为读者叙述了一个个荒诞离奇、残忍冷酷、令人毛骨悚然的故事。《一九八六年》写了一个疯子(知识分子)在十年动乱中怎样进行自我残害,依次在自己身上施行墨、劓、割、宫等多种古代酷刑的故事;《现实一种》写的是亲兄弟之间的互相残杀——现实中的人性的一种;《河边的错误》写一个疯子犯了砍下三个人头颅的人命案,而法律却对他束手无策。作者在叙述这些故事和人物时显得异常冷静,就像是法医面对着一具具血迹斑斑的新鲜尸体那样不动声色。李陀认为这种叙述方法(叙述态度)是对传统的“优雅”的阅读态度的一种颠覆:“这种叙述使阅读过程一开始就处于一种不习惯、不适应的困境之中,而余华不仅对读者的这种困难不加帮助,反而以其特有的叙述使阅读的困境愈趋严重,直至阅读的终结。”^④这种叙述方法(叙述态度)虽然不能说是所有现代写实小说的特征,但至少是一部分现代写实小说的特征,它使现代写实小说与传统写实小说的分野更显清晰。

上面我从表现生活的原生形态,向人物意识深层的掘进和叙述态度的变化这三个方面,分析了“新写实小说”即现代写实小说的若干特点,当然是并不全面也很粗

① 下点系作者所加。

② 下点系作者所加。

③ 余华:《我的真实》,《人民文学》,1989年第3期。

④ 李陀:《阅读的颠覆》,《文艺报》,1988年9月24日。

陋的,但即使从上面简略的分析中,我们依然可以清晰地看到写实小说从传统向现代转化的若干征兆。这反映了作为创作主体的作家在真实观、人物观和叙述观^①上的变化,这是一种具有现代意味的变化。对这些观念的变化作更深的研究和辨析,将有助于对当今创作现象和文学思潮演进轨迹的更透彻的理解,但这已经是本文所无力完成的任务了。

1989年11月22日抄毕于京都天命斋

——原载《钟山》1990年第1期

① 下点系作者所加。

孟悦

荒野弃儿的归属

——重读《红高粱家族》

很难设想,若是少了莫言的《红高粱》及《红高粱家族》,那么新时期小说史上会少了多么鲜明的一笔。象七十余年前的《狂人日记》和十几年前的《班主任》一样,莫言带给我们的是一种震惊,一种完全不同的震惊。我们不是怵怵于伤痕——灵魂深处致命的、不可测及的创洞,而是震动于生命的辉煌——高密东北乡人任情豪放的壮丽生活图景,烫灼着我们这些习惯了黑暗和创伤的眼睛。在那株鲜红茁壮的红高粱面前,仿佛我们背负着历史丰碑屈膝驼背的生存,我们小心翼翼苟且偷生的愿望,我们自以为拥有或希图保有的一切,从没有过地(的)苍白暗淡,卑琐无光。震惊中的我们弄不明白,那可歌可泣的“我爷爷”和“我奶奶”们,那惨烈悲壮、莽撞剽悍而潇洒坦荡的人们,是否真是我们这一代或上一代人的祖先,抑或,是这些高大漂亮的祖先形象成了今天孱弱病态的我们的无意识梦幻。

不过,令人震惊的还不止这些。莫言作品中那神话原型般的象喻(高粱、酒、女人、洞穴、战争、精怪),那梵高式的、色彩极其绚丽的叙述语流,那使故事富于传奇色彩的侠骨柔情的主题,在当时的文学中,都有振聋发聩之效果。莫言和他的《红高粱》到底做了什么?

叙述:两极间的结系者

《红高粱》使人无法忘怀的第一个标记,就是它那奇特的叙事人称:一个由“我爷爷”、“我父亲”、“我母亲”、“我奶奶”、“我二奶奶”……组成的叙事人称系列。它使一个红高粱的故事上溯了三代人,由“我”、经由“我”的父辈、到达“我”父辈的父辈。这样一个人称设计预示着,在叙述与故事之间将展开奇特的分裂与张力。

“我”是一个事隔若干年——大半个世纪的事后叙事者,是一个隔代的、身为人物们之“不肖子孙”的叙事者,“我”叙述着如今已成死者的先辈们的生活,故事中的

一切在现今现实中都已荡然无存。确切无疑,从《红高粱》开首第一句:“一九三九年古历八月初九”便告诉你,这是一个现代人描述的过去的世界,这是一种现在发生的“过去时”的叙述,在叙述的此时此刻与故事中的彼时彼刻之间存在着漫长的遥远的时间距离,但又必得发生联系。这种历史的、文化的、祖孙的、心理的距离,正是红高粱叙事的发源地。红高粱必然面对或自行提出的叙事任务之一,便是展露并弥合这段或许过于巨大的历史间距。与另一些讲述父辈的小说不同,譬如,在《活动变人形》中,虽然你“知道”这是一个旧世界、旧社会的家庭,这是一些或许已故、或许年迈的人们,虽然“我”,那个作家的声音时时提醒你,他拨动的是伸向大半个世纪前的一根弦,你甚至可以猜测故事中的家庭及父子与现实作者童年身世的密切联系,但是,当一个隐蔽的、无处不在的叙事人运用超越时间的单数第三人称或别的手法进行叙述时,整个故事过程中竟闪现了一种似真写真,现今发生的“感受”,仿佛我们与故事世界相距仅仅一纸之遥,仿佛若是没有单数第三人称的中介,那纸上的世界便可并入我们生活的一景。这里,过去(故事)与现在(读者)在时间上的距离几乎消弭,它被转化为一种空间间距。但是《红高粱家族》的叙述则制造了另一效果,“我”、“父亲”、“奶奶”、“爷爷”这三代人的血缘关系,这三代人的时差辈份构成了《红高粱》与《红高粱家族》特有的叙事时态,即使没有“一九三九年古历八月初九”以及“父亲满十四岁”等明确的时间标记,这时间及世代的差异也抹之不去。“爷爷”、“我”、“父亲”的称谓注定在各自的及对方的时间之维中占据某个特有的不可取代的刻度。就这样,莫言借助血缘家族的人称关系,把一个过去的世界托付给了时间的设计。

正如人们所说,《红高粱》的叙述过程乃是一个时间旅行的过程。不过,这是一次没有任何先在时间轨迹可循的时间旅行。叙事人境随念至,作为过去的1939年的一个日子,便成了临时的“现在”——“奶奶”送十四岁的“父亲”到村头参加打鬼子的行列。而“父亲”与“奶奶”这行船离岸的一别,又奔向了“他”几十载后长眠其下的那块青石墓碑,他那“过去了”因而是临时的“将来”,而那里,很可能便是“他”的将来与“我”的过去的一个交汇点。莫言的叙事人在现在、过去之间穿梭往返,他经常从一个临时“现在”前溯到曾经如何的时刻,更经常后兆到一个后来什么时候的事件中。选取一个瞬间作为临时的标尺并前瞻后兆,乃是莫言叙事人的典型行为。于是便增生了“过去的过去”,“过去的将来”,每一代的“过去”与“将来”。这种临时性标尺的设计源自一种辩证的时间——历史感,它否认,至少拒绝了任何一种永恒的时间意义。叙事人叙事行为发生的时间,一次次地置换着过去与现在的坐标,分离着、移置着它的心理内涵,切割着那个假想中由历法年代所标志的,“从从前到现在”的连续性历史时间之链,穿梭往返的叙事行为将与今有隔世之遥的过去织成

一张卷迭起来的没有始终正反的时间之网,每织出一个纽结便系着另一个相似的“过去的过去”,“他人的过去”,“过去的将来”,“他人的将来”。

无疑,这乃是中国文学中一种大胆妄为的叙事策略,它创造、重造了一种临时性的故事时间,创造或重造着过去与现在的关联方式,我们最先触及的不是绝对的过去,而是过去的“瞬间”,或曰,是时间意义的相对性本身。莫言的叙事人那穿梭往返的行为成功地在叙述层面阻断故事时间的连续性和绝对性,他似乎是以自身的叙述来而复去地切割着“过去”,把一个并非不能顺着讲的,从从前到后来的故事尽可能细地用叙述的“现在”分割开来,他的前瞻后望,他优越于人物的全知全能,一律在客观上阻止你沿着任何一个顺时性方向多走一步。他在每一个可能造成连续性的地方引入另一个临时的现在或过去。在奶奶弥留之际引入十六岁与余占鳌的第一次相遇,在父亲闻到腥甜味的一瞬间引入另一种更大的腥甜味,他以自己的穿插出入一再固执地把你拉回叙述的“现在”,因而不是首肯而是剥夺“过去”那绝对的自在。“父亲”、“爷爷”、“奶奶”生活于其中的那个过去只是被当做叙述行为分别唤起的无数过去的瞬间,它们首先作为叙事行为的结果,作为其权宜的设计而进入“我”——我们的视野。它们不能“自行呈现”——叙事人不允许,它们不准以自己的顺序压过叙述的顺序,它们按规定只能应着现在——叙述行为的召唤,跳出连续的自在——而来。过去——“我爷爷”与“我父亲”生活于其中的但如今不复存在的历史,成为受叙事行为的每一个现在包围和缠绕的瞬间。似乎,莫言的叙事人唯恐那先辈的生活稍一松手便返归连续的自在状态,宁愿一片片、一瞬间一瞬间地与自己的叙述时间结系一起。

《红高粱》以它的人物设计,以反连续性的、时间旅行式的叙述,作了两件事情,一方面,莫言叙事人的时代与他的爷爷奶奶的时代有着不可回避的历史的间距;另一方面,莫言的叙事人又靠着叙述时间对自在的故事时间的侵犯、打断、干扰来参与故事,叙述时间与故事时间一段段一节节地缠绕在一起,每一个过去的瞬间都与一个现在的叙述行为紧密连接,成为一种混然不可分的合一。这样,《红高粱》建立了本文内部双重时间上前所罕见的巨大张力。具体而言,亦即自在、纯客观时间意义上的“过去”与叙事行为发生的“现在”之间的巨大张力,亦即故事时间与叙述时间、叙述者与人物——生者与死者之间的巨大张力。毋庸置疑,这也正是八十年代中期历史与现实、历史与叙事之张力关系的体现。

除了时间与时间的缠结之外,《红高粱》叙述与故事之间的张力还来自于另一方面,即经验与经验的缠结。叙述人曾屡屡以“不肖子孙”、“种的退化”、“被酱油腌过的心”、满脑子机械僵死的现代理性思维等自我描述,表明自己这一代人与英雄先辈的相形见绌、天壤之别。且不论英雄祖先与孱弱后代的关系究竟是虚是实,有一点