



華夏英才基金學術文庫

(上) 中国当代 小说家群论

ZHONG GUO DANG DAI XIAO SHUO JIA QUN LUN

黄伟林 ◎ 著

红色经典小说家
“右派”小说家
知青小说家
晚生代小说家
地域文化小说家
女性小说家



中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

中国当代 小说家群论

Figure 1



华夏英才基金学术文库

(上) 中国当代 小说家群论

ZHONG GUO DANG DAI XIAO SHUO JIA QUN LUN

黄伟林 ◎ 著

红色经典小说家
“右派”小说家
知青小说家
晚生代小说家
地域文化小说家
女性小说家



中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代小说家群论/黄伟林著. —北京: 中央编译出版社, 2010. 1

ISBN 978-7-80109-751-4

I. 中… II. 黄… III. 小说—文学评论—中国—当代 IV. I207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 117297 号

中国当代小说家群论·上

出 版 人 和 龔

作 者 黄伟林

责任编辑 贾宇琰

出版发行 中央编译出版社

地 址 北京西单西斜街 36 号 (100032)

电 话 (010) 66509360 (总编室) (010) 66509246 (编辑室)
(010) 66509364 (发行部) (010) 66509618 (读者服务部)

网 址 www.cctpbook.com

印 刷 北京昌平新兴胶印厂

开 本 787mm×960mm 1/16

字 数 270 千字

印 张 24

版 次 2010 年 1 月第 2 版第 1 次印刷

定 价 47.80 元 (全二册)

本社常年法律顾问: 北京大成律师事务所首席顾问律师 鲁哈达

凡有印装质量问题本社负责调换。电话: (010) 66509618

目 录

第一章 中国当代小说家群体生成的文化语境	1
一、20 世纪中国小说的三种形态	1
二、人性问题与新时期文学思潮	11
三、后现代的语言寓言	27
四、全球化时代中国人的心灵反映	37
五、西部大开发与中国少数民族文学发展的机遇	54
第二章 红色经典小说家	63
一、红色经历	63
二、传奇与自传	73
三、革命历史小说	92
第三章 “右派”小说家	104
一、苦难历程	104
二、苏俄情结	111
三、改造意识	119

四、反思小说	122
五、风俗小说	150
六、意识流小说	162
 第四章 知青小说家	 171
一、知青运动与知青小说	172
二、毛泽东的教育思想	175

第一章 中国当代小说家群体 生成的文化语境

一、20 世纪中国小说的三种形态

中国现代小说原则上是从 100 年前梁启超对新小说的提倡开始的。现代小说与古代小说的根本区别在于小说超越了原来的娱乐品格，建构了小说的启蒙品格。一方面，梁启超看到了小说巨大的影响力，如南海先生所说“仅识字之人，有不读经，无有不读小说者。”^① 另一方面，在梁启超眼里，“中土小说，虽列之于九流，然自《虞初》以来，佳制盖鲜，述英雄则规画《水浒》，道男女则步《红楼》，综其大较，不出海盗海淫两端。陈陈相因，涂涂递附，故大方之家，每不屑道焉。”^② 与此同时，梁启超对西方小说也很了解。他说过，“在昔欧洲各国变革之始，其魁儒硕学，仁人志士，往往以其身之所经历，及胸中所怀，政治之议论一寄之于小说。于是彼中辍学之子，黉熟之暇，手之口之，下而兵丁、而市伶、而农氓、而工匠、而车夫马座而妇女、而童孺，靡不手之口之。

① 任公：《译印政治小说序》，收入《二十世纪中国小说理论资料》（第一卷），北京大学出版社，1997 年。

② 同上。

往往每一书出，而全国之议论为之一变。彼美、英、德、法、奥、意、日本各国政界之日进，则政治小说，为功最高焉。英名士某君曰：‘小说为国民之魂。’岂不然哉！”^①

于是，梁启超认为：“欲新一国之民，不可不先新一国之小说，故欲新道德，必新小说；欲新宗教，必新小说；欲新风俗，必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心、欲新人格，必新小说。何以故？小说有不可思议之力支配人道故。”^②正是基于对小说的如此理解，梁启超开始提倡新小说，并且身体力行地创作新小说。由于梁启超的提倡，小说从过去不登大雅之堂的小道成为能够新国民、新道德、新宗教、新风俗、新人格的支配人力的大道。值得指出的还有，梁启超的小说观和小说创作指的都是政治小说，它不再是街谈巷议的给人娱乐的体裁，也不是个人心情的传达，而与国家民族的命运相关，是中国现代化目标的重要阐释工具，梁启超也因此开了中国小说“宏大叙事”的先河。

梁启超对小说的变革既给中国小说带来了喜，也给中国小说带来了忧。喜的是中国小说的地位空前提高，成了主流意识形态的重要文体，小说家成了令人敬重的意识形态明星；忧的是小说与政治关系明朗，十分容易遭到政治的伤害。20 世纪的中国小说历史留下了大量令人感叹、令人唏嘘的事件。

我们看 20 世纪的中国小说历史，可以发现，20 世纪中国小说基本由三种形态构成。一是意识形态的宏大叙事，也大致可以理解为通常所说的现实主义小说。这是 20 世纪中国小说的主流形态，它的主导意向是现

① 任公：《译印政治小说序》，收入《二十世纪中国小说理论资料》（第一卷），北京大学出版社，1997 年。

② 饮冰：《论小说与群治之关系》，收入《二十世纪中国小说理论资料》（第一卷），北京大学出版社，1997 年。

代化，目标是通过小说这一艺术形式进行现代化启蒙，使中国汇入世界格局，从一个古代国家转型为一个现代国家，所谓“走向世界”，用今天的话说就是与国际接轨，汇入全球化和一体化。这种类型的小说的共同主题就是展示中国的现代化进程。它的魅力在于提供了一个现代化承诺，给中国人一个迷人的未来。其弱点在于容易丧失国家与民族的自我，造成一种家园失落、无家可归的感觉。二是文化的民族叙事，它基本上属于现代主义小说。这是 20 世纪中国小说一个时隐时现的顽强的声音，它与意识形态的宏大叙事形成了如李泽厚所概括的“启蒙和救亡”的双重变奏。如果说前者的目标是现代，那么后者的目标就是中国。有时候这两个目标会和谐统一，那就是创造一个现代中国。当然，这种目标一致的蜜月期不会很长久，分歧总是存在的。这种类型小说的特点是为小说提供了一种根的感觉，给人一种回家的安慰，它赋予小说国家或者民族的文化背景。其弱点在于容易导致文化封闭，从而被排除在现代化的世界格局之外。三是语言的个人叙事，也就是我们通常理解的后现代小说。这一形态的小说主要来自后现代理论的影响。无论是现实主义还是现代主义，小说叙事都是以共同性为基础的，现实主义力图建构一个具有共同性的社会，现代主义力图建构一种具有共同性的人。但是到了后现代，这种共同性背景遇到了越来越强烈的挑战，这种挑战有时候可以直接理解为共同性的丧失。语言作为社会共同性和人的共同性的产物，到了后现代，自然遇到了解构。在这个意义上，我们有理由把后现代小说看成是失语的小说，或者是寻找语言的小说。以上三种形态的小说，实际上反映了小说的三种倾向，即全球一体化、民族化和个人化。下面，我们不妨按照这个思路对 20 世纪中国小说作一些具体的分析。

意识形态的宏大叙事是 20 世纪的主流叙事，因为是主流，所以最容易为广大读者理解。如前所说，20 世纪中国小说的这一叙事模式是由梁

启超建构起来的。梁启超虽然是这一模式的奠基开创者，却不是这一模式的成功表达者。梁启超的不成功主要基于两个原因。一个是梁启超本人缺乏小说家的天赋，他的小说作品似乎只是准小说，其中政治启蒙的成分压抑了文学叙事的成分；二是梁启超在进行意识形态宏大叙事的时候，中国人对这种叙事模式还很陌生，理解接受的能力不强。20多年后，到巴金、茅盾的长篇小说出现时，这一叙事模式开始在中国成熟。20世纪40年代到50年代，是这一叙事模式最辉煌的年代。丁玲的《太阳照在桑干河上》、周立波的《暴风骤雨》、《山乡巨变》、柳青的《创业史》、杨沫的《青春之歌》、梁斌的《红旗谱》等作品都堪称这一叙事模式的世纪经典。它们所要实现的叙事目标基本上是一致的，要么是对非现代国家的解构，要么是对现代国家的建构。如果把这些小说按照其反映时间的先后顺序进行排列，几乎可以从中看到一个完整的中国向现代化方向运动的历史进程。这实际上体现了这种形态的小说的最重要特征，即它的时间性。可以说，意识形态的宏大叙事是一种时间的艺术，小说最核心的内容就是要传达过去时间和现在时间的意义差别，呈现时间从过去向现在、未来方向的运动轨迹。而这种意义差别实际上就是意识形态差别：过去通常意味着古代国家形态，现在和未来则往往意味着现代国家形态。所以，许多外国学者对中国这类小说的社会学兴趣大过文学兴趣，因为在他们看来这类小说的社会历史价值大于其文学价值。直到新时期初期，伤痕小说、反思小说和改革小说等一个又一个小说思潮，都是典型的意识形态宏大叙事。由于这种模式的内容常常与国家的前途、人民的命运直接相关，它自然更容易受到广大读者的关注。尤其是当国家的意识形态变革与公众的愿望相适应的时候，这一模式的作品会比较容易地产生轰动效应。当然，对一个处在现代世界边缘位置的国家而言，这种对现代化的追求有时候会引起某种自我失落的

感觉。比如，到了20世纪80年代中期，一批中国作家就意识到，这种模式的写作是一种没有文化根基的写作，写出的作品或者是对西方文学的认同，或者是对西方文学的模仿，总是摆脱不了跟在别人后面亦步亦趋的命运。一旦产生这种感觉，一个文化历史悠久的国家，其文化传统必然会呼之欲出。

寻根小说就是在这种感觉背景下的产物。在寻根作家们看来，意识形态的宏大叙事无论是在文化方面还是在艺术方面都是西方背景，真正有价值的文学必须有自己文化艺术的根基。中国背景的缺席使宏大叙事的小说无法具有真正的价值，它们只是西方文学的贫血的仿作，文化根本的丧失使文学的花不鲜艳、叶不茂盛。

文学寻根理论为文学在意识形态之外打开了一个广阔的空间。这个空间就是文化。这个空间的开放使人们意识到文学写作不仅是一种意识形态的写作，也可以是一种文化的写作。

如果说意识形态的宏大叙事是以黑格尔的历史哲学这一传统学术为理论基础的叙事，那么，文化的民族叙事则是以原型心理学、文化人类学这些近代学术传统为理论基础的叙事。如果说14、15世纪是地理大发现的世纪，那么，20世纪则是一个文化大发现的世纪。在古代社会，文化是贵族阶层的特权，平民不是没有文化，而是其文化常常处于被遮蔽的状态。随着资本主义时代的到来，市民文化逐渐成为主流文化。但我这里讲的文化发现，不是相对于封建主义时代的资本主义时代的文化发现，而是发生在20世纪的与文学艺术关系密切的文化发现。如欧洲画家对非洲原始绘画艺术的发现，现代摇滚乐对非洲黑人音乐的发现，当代美国对印第安文化的发现，诸如此类。中国作为一个多民族的历史悠久的国家，文化发现在20世纪也是层出不穷。我们发现了甲骨文，发现了殷商文化，发现了敦煌文化，发现了东巴文化，等等。毫无疑问，这些

发现都是非常有意义的。不过，对寻根文学而言，它的文化发现并没有这么博大精深。因为寻根文学是在中国经历了一场“文化大革命”之后出现的文学，它是建立在一个文化废墟基础之上的。主流意识形态已经对传统文化进行了一场全面的历时长久的摧毁，传统文化的精华和糟粕都被作为“四旧”扫进了“历史的垃圾堆”。“文化大革命”结束以后，活跃在中国文坛的中青年作家与中国传统文化是很有隔膜的，说得严重些，是没有文化的。这一点大家比较一下老舍和王朔的作品就一目了然。两人都是京味作家，都用北京方言写作。但老舍的作品充满文化底蕴，老舍是可以称为语言大师的。王朔的作品则被认为是“痞子文学”，去掉其中道德褒贬的意义，也说明了王朔作品文化底蕴的苍白，尽管王朔一提笔就是满纸京味语言，但不会有人称他为语言大师，只不过说他会调侃而已。新时期活跃文坛的中国作家从伤痕小说一路写到改革小说，忽然意识到自己的文化出身很暧昧，弄不清自己究竟是哪里人，这时候一反思，寻根的意识就出现了。

这时候的寻根还只是停留在力图证明自己是中国人的层面，还不可能弄得太细致。怎么证明自己是中国人呢？最直接的办法是表明自己懂得中国文化。什么是中国文化？最简单的回答就是儒、释、道。到哪里去了解中国文化？最巧妙的回答是到民间。因为当时中国的情形有点像孔子生活的时代，孔子生活在一个王纲解纽、礼崩乐坏的时代。本来礼和乐都是保存在庙堂的，为统治阶层掌握，但由于王室衰弱，诸侯崛起，礼与乐都无法在王室或者庙堂获得，而是散落于民间，所以孔子复礼兴乐也经历了一个艰苦的过程，为了学习有关礼与乐的知识道理，往往要长途跋涉，不耻下问，历史上就留下了孔子问礼于老子的记载。寻根文学发起的时候，也出现了一个作家到民间去的热潮。到民间做什么？学习中国文化。因为作家意识到，在主流社会或正统学府是很难获得传统

文化的。于是，作家们寄希望于那些主流意识形态难以波及的地方，那些地方往往是交通闭塞、落后偏僻的所在，由于这种地方受主流意识形态的影响较小，就有可能留下传统文化的“活化石”。所以，寻根小说的代表作品总是以某个类似原始部落的地方为人物活动的场所，像王安忆笔下的小鲍庄、韩少功笔下的鸡头寨等都是如此。在这些与世隔绝的地方，还真能寻到传统文化的遗迹。比如，王安忆的《小鲍庄》就弥漫着儒家的仁义文化，阿城的《棋王》中的主人公王一生下的就是道家的棋，韩少功的《爸爸爸》力图传达楚文化的精神。这些作家有一个观念，他们认为当时中国的主流文化已经失去了活力，真正有价值的东西被放逐在民间。所以阿城在《棋王》中专门借主人公的口说：“怕江湖的不怕朝廷的”，意思是正统社会中的东西已无价值，民间的东西值得重视，有点藏龙卧虎的意思。

寻根小说意识到小说写作应该以中国文化为根本，这种意识使中国新时期的小说建构了自己的文化本体，获得了某种文化上的独立，以至于有些海外学者认为中国当代小说是从寻根小说开始的，因为在此之前都是西方小说的模仿。当然，这种说法有点绝对。因为在韩少功等人打出“寻根文学”的旗帜之前，中国新时期文坛上确实已经存在着一些具有中国文化本体意味的小说，如汪曾祺、冯骥才、贾平凹等人的作品。现在回过头来，我们不能称汪曾祺的小说为寻根小说，因为在汪曾祺的小说中，中国文化的根一直存在着。他的小说可以看成是我们所说的第二种形态的小说，即文化的民族叙事。在20世纪中国小说历史上，像沈从文、赵树理、汪曾祺、阿城等人的小说就是典型的文化的民族叙事。其他如老舍、张承志、贾平凹等人的小说也大致可以归到这个范围。

前面我们说过意识形态的宏大叙事是关于时间的小说，而文化的民

族叙事则是关于空间的小说。与意识形态的宏大叙事对时间进程的关注不同，文化的民族叙事更关注空间特色。简单地说，读文化的民族叙事这种形态的小说，我们可以清楚地知道这是中国人写的小说。在这些小说里，时间要么是停滞不前的，要么是暧昧不明的。时间的消失意味着历史的消失，历史的消失就为文化的永恒特征的出场提供了空间。张艺谋是一个很敏感的导演，他及时地感受到这种信息。他拍的电影《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》等就是典型的根据空间小说改编的以空间为核心的电影，被理论界喻为“中国情调”。^①在这里，中国的历史被取消了，中国的空间形式被突出了。也就是说，中国的文化背景在这种小说叙事中被作为主体呈现着。除了这种文化上的中国背景，文化的民族叙事在审美意识上也认同中国传统审美原则，比如白描手法、简约风格、传神细节，在这里我举一个例子，就是“不着一字，尽得风流”的表现手法。

所谓“不着一字，尽得风流”的手法也可以理解为含蓄的表现手法，通俗地说，当一个中国作家要描写某个对象，他的所有文字都会努力远离这个对象，我把这个原则称为远离原则。比如说，当张承志和汪曾祺都要描写少年男孩因青梅竹马的异性伙伴的身体而萌生了性爱意识，他们的描写不约而同地全都远离了异性的身体。在张承志的《黑骏马》中，他是这样写的：

索米娅朝我跑来。可能因为天热的缘故吧，也可能是为了帮我调马，她脱去了臃肿的皮袍子，穿着一件奶奶穿旧的、显得很窄很窄的旱獭皮薄袍。她气喘吁吁地跑来，阳光直射着她的脸。她抬起

① 王一川：《修辞论美学》，东北师范大学出版社，1997年，第276页。

手臂擦着汗珠，紧缩的腰带立即勒出了她身体的曲线。刹那间，我的心动了一下：呵，我说不出心里的滋味儿，只觉得跑来的好像不是那个和我耳鬓厮磨地一块生活了六七年的沙娜了。沙娜——那个为我熟悉的小索米娅是多么小、多么胖乎乎，眼睛眯得是多么可笑呵，而差几步就要跑到我面前的，却分明是一个颇长、健壮、曲线分明、在阳光下向我射出异彩的姑娘。

在这里，张承志没有直接写女性的身体，而是通过写腰带勒出的曲线来写女性的身体，他坚持了“不着一字，尽得风流”的远离原则。我们再看汪曾祺的《受戒》是怎么写的：

捡荸荠，这是小英子最爱干的活。秋天过去了，地净场光，荸荠的叶子枯了，——荸荠的笔直的小葱一样的圆叶子里是一格一格的，用手一捋，哗哗地响，小英子最爱捋着玩，——荸荠藏在烂泥里。赤了脚，在凉浸浸滑溜溜的泥里踩着，——哎，一个硬疙瘩。伸手下去，一个红紫红紫的荸荠。她自己爱干这活，还拉了明子一起去。她老是用自己的光脚去踩明子的脚。

她挎着一篮子荸荠回去了，在柔软的田埂上留了一串脚印，明子看着她的脚印，傻了，五个小小的趾头，脚掌平平的，脚跟细细的，脚弓部分缺了一块。明海身上有一种从来没有过的感觉，他觉得心里痒痒的。这一串美丽的脚印把小和尚的心搞乱了。

汪曾祺也写到了女性的身体，但这个身体已经离我们想像的身体很远了，他写的是这位女性的脚印。张承志因为女性的身体曲线写出了男孩的性意识，汪曾祺因为女性的脚印写出了男孩的性意识。显而易见，

汪曾祺离得更远，手段更高明，他似乎已经到了“羚羊挂角，无迹可求”的审美境界了。不少评论家在分析汪曾祺这段描写时，喜欢套用西方理论，认为汪曾祺这里的写法是意识流，这显然是生搬硬套。实际上，汪曾祺这里的写作技巧和思维是最中国传统的。也就是说，汪曾祺《受戒》这篇小说，不仅在文化内涵上是中国根柢，而且在审美意识上也是纯粹中国趣味的。

在中国当代文学的语境中，后现代写作是从马原的小说开始的。这个时间几乎与寻根思潮同步。马原最初具有后现代意味的作品是《拉萨河女神》，之后，他的一系列有影响的作品都是西藏题材。众所周知，西藏是中国的边缘，被认为是地球上离神最近的地方。马原的西藏题材创作常常与藏族生活有关，从而多少抹上了一些藏族文化背景。因此，马原的创作很容易被归为寻根小说。但是，几乎没有人对马原进行这样的归类。当时的中国批评家还是有慧眼的。当马原的小说产生影响时，吴亮发表了一篇很有影响的评论，他是从叙述的角度讨论马原的小说，他总结出马原的写作实际上已经形成了一个叙述模式，他把这个模式概括为马原的叙述圈套。于是，在20世纪80年代中期的中国小说界，几乎同时出现了两种思潮，一种是寻根思潮，一种是后现代思潮。寻根思潮力图在小说写作中建立中国的文化本体和审美本体，在文学意识上，它显然是有中心的，但这个中心不再是意识形态中心，而是民族文化中心。马原开始的后现代思潮则丧失了这种意识形态和民族文化的中心本体，他试图建立的是叙述的中心。中国当代小说到了马原这里真正成了叙述的艺术。马原的小说关注的是叙述本身。所以，假若人们试图从马原的西藏题材小说去了解藏族文化，他们会感到劳而无功，吃力不讨好。因为马原的小说叙述不是为了呈现西藏文化，而是为了呈现叙述本身的形式魅力。

这里所说的叙述指的是专属于小说的、可以体现小说思维的小说语言。在某种意义上可以说，意识形态的宏大叙事和民族的文化叙事这两种小说形态的叙述都不是为了叙述本身，而是为了进行意识形态阐释和民族文化阐释。也就是说，作家在写作这两种小说时，都面对着一个共同的客体，或者是意识形态，或者是民族文化，作家的任务是要用他的小说语言尽可能准确地将这个客体阐释出来。在这里，客体是共同的存在，只是因为主体的不同导致了阐释的不同。人们对这些不同的阐释的评价通常是以是否精确和是否具有深度为衡量指标。但是，到了后现代叙述，这个共同的客体也就是共同体不复存在了。作家的写作不再是为了对某个精神客体作出阐释，而只是叙述形式的呈现，是小说语言的展览。这时候的小说还是以写人为核心，但这时候的人与现实主义和现代主义所理解的人不同，既不是意识形态的代表，也不是民族文化的代表，也不是某种抽象的理想的人的代表（现代主义的一种类型是以理想的人为核心的），而只是他自己的代表，并且，这个代表自己人也是一个无中心、无深度、无共同性的人，只是一个被语言主宰、由语言呈现的人。这时候，人们意识到，随着共同客体的失去，小说的中心也同时失去了。而小说的中心一旦失去，小说的评价指标即精确度和深度也就失去了意义。正因此，后现代小说通常被认为是中心丧失、含混、没有深度的小说。作为语言的个人叙事，由于共同性的丧失，后现代小说在沟通上出现了巨大的困难，这个问题我将在本章第三部分加以论述。

二、人性问题与新时期文学思潮

什么是人道主义？人道主义就是对基本人性的承认。人性是丰富