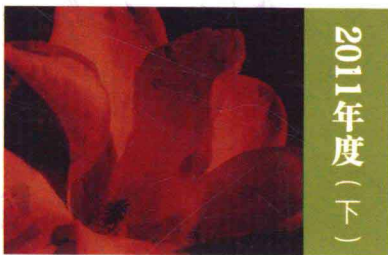


# 中文文艺论文 年度文摘

ZhongWen WenYi  
LunWen NianDu WenZhai



陶东风  
张未民  
主编

文学形式：快感的编码与小叙事  
六分天下：今天的中国文学  
明代文学思想个案研究的整体观照  
晚清小说与白话地位的提升  
现代中国文学理念的多重缘起  
新旧文学的分水岭——寻找被中国现代文学史遗忘  
和遮蔽了的七年（1912-1919）  
“历史化”与“去-历史化”——新世纪长篇小说的  
多文本叙事策略  
代际视野中的“70后”作家群  
歌唱的政治：中国革命歌曲中的地理、空间与社会  
动员  
艺术为何物？——20世纪的艺术本体论研究



社会科学文献出版社  
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

首都师范大学文艺学与文化研究中心

中文文艺论文  
年度文摘

ZhongWen WenYi  
LunWen NianDu WenZhai



陶东风 张未民 / 主编

孙士聪 / 编辑部主任

 社会科学文献出版社  
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

## 图书在版编目(CIP)数据

中文文艺论文年度文摘. 2011年度: 全3册 / 陶东风, 张未民主编. —北京: 社会科学文献出版社, 2013. 5  
ISBN 978-7-5097-4445-1

I. ①中… II. ①陶… ②张… III. ①文艺理论—中国—2011—文集 IV. ①I0-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第056783号

## 中文文艺论文年度文摘(2011年度)(上、中、下)

主 编 / 陶东风 张未民

出 版 人 / 谢寿光

出 版 者 / 社会科学文献出版社

地 址 / 北京市西城区北三环中路甲29号院3号楼华龙大厦

邮政编码 / 100029

责任部门 / 人文分社 (010) 59367215

电子信箱 / renwen@ssap.cn

项目统筹 / 宋月华 张晓莉

经 销 / 社会科学文献出版社市场营销中心 (010) 59367081 59367089

读者服务 / 读者服务中心 (010) 59367028

责任编辑 / 刘 丹

责任校对 / 苏向蕊 曹艳浏

责任印制 / 岳 阳

印 装 / 三河市尚艺印装有限公司

开 本 / 787mm × 1092mm 1/16

版 次 / 2013年5月第1版

印 次 / 2013年5月第1次印刷


书 号 / ISBN 978-7-5097-4445-1

定 价 / 189.00元(上、中、下)

印 张 / 56.25

字 数 / 994千字

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社读者服务中心联系更换

 版权所有 翻印必究

本书由首都师范大学文学院 211 项目资助出版

# 文学批评论文

「 编 选 咨 询 专 家

贺绍俊：沈阳师范大学中国文化与文学研究所教授

张志忠：首都师范大学文学院教授



# “历史化”与“去—历史化”

## ——新世纪长篇小说的多文本叙事策略

· 陈晓明 ·

21 世纪中国文学过去十年，应该如何总结其成就得失？我想再做周全甚至细密的理论概括其实无济于事，最根本之处在于，要紧紧抓住当代中国文学最具有本土艺术品质的那种特性。我们需要在这样的层面来讨论，新世纪的中国文学到底有什么突破，限定在小说艺术方面，有哪些变化预示着它的未来面向？尽管说“进步”这一术语在艺术创造这一领域已经无法放心使用，但在一个短时段中，“进步”还是描述艺术变化的一个必要的肯定性概念，否则我们看不到真正的艺术变化，也无法给出变化所具有的价值和意义。

正是基于这种认识，我认为当代中国小说的艺术性根本体现在它对历史的处理上。放在世界文学的框架中来看，汉语小说的贡献主要也体现在对 20 世纪中国历史的表现上，这无论如何是其他语种的文学所做不到的。20 世纪的现代汉语小说主要通过把人放置在历史的冲突中去表现，而不像西方浪漫主义以来的现代小说，把人物放在情感结构中来表现。也正因此，汉语小说发展出一套历史叙事的小说艺术。在被命名为“现实主义”之后，它被经典化和权威化，又反过来构成了汉语小说发展的基础和限度。这就是说，汉语小说总是在历史谱系中来叙事，它在这方面做得极其成熟和丰富；但一种文学总不能以此模式来重复自己，具体到中国作家，也不能在历史叙事的成熟模式中永久讨生活。

值得关注的是，新世纪以来出现的多部长篇小说，尤其是被普遍看好的数部小说，在破解历史叙事方面，做出了相当有效的探索。尽管我们在理论上可以认为，长篇小说在艺术上是最为保守的文体，但在当代汉语写作中，恰恰是一批相当成熟的中国作家，在长篇小说的叙事艺术上坚持不懈地探索，顽强寻求自己的道路，由此把汉语小说推到新的艺术境地。

这就是新世纪多部汉语小说出现的“多文本叙述”的艺术手法，此一手

法并非只是当下一些作家的手法变换，而是体现了汉语小说试图突破其最为成熟的历史叙事结构体制的努力，由此赋予汉语小说更为丰富的艺术品质。

## 一 中西文学的“历史化”之不同逻辑

要谈汉语小说的新的突破，不但要把它放在原有的艺术特质之上，而且要在世界文学的框架中，以及与西方现代小说比较的结构中来分析，其阐释才能成立。我们说中国小说以“历史叙事”为其主要艺术特征，并不意味着西方小说就与“历史叙事”绝缘，而是各自处理“历史”的出发点与结果都颇不相同，因此才可以在它们的相异处来展开探究，从而看到实质性的区分。杰姆逊在《政治无意识》中提出“永远的历史化”，在他看来，总是有一种政治无意识在起作用，碎片化的、寓言化的语言总会建构而成历史。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”<sup>①</sup>。由于因果律的记忆方式，我们无法摆脱历史记忆的模式，因为历史以文本形式存在，而文本必然不可摆脱历史/因果的记忆形式。出于要反抗资本主义文化的必然逻辑，杰姆逊重在揭示这种逻辑的整体压制性，但他并没有提出明确的无产阶级或社会主义文化的革命策略。像法兰克福学派一样，他也是在资本主义文化内部寻求那些能改变这些逻辑和制度生成的新的因素，从这里产生出新的自由审美力量。例如，他设想有某种“文本的决定因素”(textual determinants)，“它们构成准物质的传送点，产生资产阶级个人的新的主体性并使之制度化，同时它们本身也重复并再生纯基础性的要求。在高度现实主义的这种文本决定因素当中，肯定会列出一些叙事范畴，如詹姆斯的视点说或福楼拜的‘间接自由风格’，因此这些范畴对充分构成或中心化的资产阶级主体或单一的自我便成了策略的轨迹”<sup>②</sup>。

之所以在这里引述杰姆逊这些极其晦涩的论说，是因为我们的论述要在西方现代文学的背景上来展开——这个背景虽然并不在我们的论述中直接进

① 弗·杰姆逊：《政治无意识》，中国社会科学出版社，1999，第24页。

② 雅罗斯拉夫·普实克：《普实克中国现代文学论文集》，李燕乔等译，湖南文艺出版社，1987，第140页。



行比照，却是论说得以建立相对独立范畴的依据。

也就是说，“历史化”问题其实在西方资本主义文化体制内的文学中也是存在的，历史叙事也在其中起着基础性的支配作用。非历史化的叙事即使在西方现代资本主义文学体制中也并不是一个纯粹的范畴，而总是伴随着“历史化”生成。

我们需要去看待在另一种文化中，“历史化”是如何起作用的。虽然杰姆逊看到了“永远的历史化”，但他给出的艺术地解决问题的方案，依然是在资产阶级艺术内部。例如，他寄望于詹姆斯和福楼拜那种在文学史上具有转折意义的开创人物。显然，杰姆逊不可能看到被称之为无产阶级或社会主义的文学艺术在“历史化”的问题上所具有的经验，这种经验对破除他心目中的文化天敌——资产阶级模式化的艺术能起到什么样的作用。杰姆逊当年也试图从第三世界理论去解释中国的现代文学，在他看来，中国现代文学是典型的第三世界“民族寓言”，在这种文学中，个人的力比多终究被民族寓言所压抑，而政治显然是这种文学中最活跃的起决定作用的因素。

事实上，杰姆逊批判的资产阶级的文学艺术，离开了那些经典作家何以能够存在？而那些经典作家在其身处的文学艺术史的位置上，都是有能力自我更新的插入点。最终的结果只能是，这些经典作家构成了所谓资产阶级文学艺术的历史化过程。永远的历史化，在于艺术的延续性，实际上也就是这些在艺术上不断自我更新的作家艺术家的创造性成就，因为那些不具备自我更新的作家作品，并不能在艺术史上留存下来。这种叙述仿佛一个悖论：破除此前的“历史化”而做的艺术更新结果却构成历史化轨迹的一个个支点。詹姆斯如此，福楼拜、乔伊斯、纳博科夫、卡夫卡……也同样如此。那么破解资产阶级艺术的体制化的力量从何而来呢？杰姆逊说的“永远的历史化”，包含着革命、断裂、重新建制化的过程。“永远的历史化”并非只是重复和终结，它也是不断的革命和变革。

显然，中国现代以来的文学获得了历史化的强大逻辑，革命历史叙事则是这样的历史化的最高体制。

如果要对比中西两种“历史化”的经验，我们可以简要归结出它们的区别：在西方资产阶级的小说中，个体经验/力比多冲动是其历史化的发源地，也就是说，历史化是由这些个体经验/力比多冲动的轨迹构成的，历史由个体经验连接而成，从个体经验中生发出来；而中国现代小说的历史化，则可以说个体在历史之中，历史是个体经验/力比多冲动的植根所在。在过于强大的历史逻辑中，个体经验（及其力比多冲动）没有原发性的动因，单一的自我

只能受到历史化的支配，在历史叙事及其社会关系中处于被动状态。那些看上去是主动的行为，实际上背后有更强大的历史逻辑在起作用。在革命意识形态强大的时期，历史的优越性占据了主导地位，故而单一的自我在革命的逻辑中获得了“深厚广博”的内涵品质。

在任何一个理论问题上，我们试图对中西方的文学现象做出截然的归纳区分，都是相对的，都是理论的预设。但是没有这样的理论预设，我们就无法对事物进行深入有效的认识。西方现代以来的小说，深受浪漫主义文化传统的影响，即使是现实主义和现代主义，在骨子里依然没有脱离浪漫主义文化的根基。因为马克思主义经典理论的重视，巴尔扎克的现实主义在中国有典范式的作用。但巴尔扎克的现实主义也并非只是表现外部社会的典型环境，他的小说的叙事方式主要也是通过个人的性格命运来表现社会现实。他笔下的人物如拉斯蒂涅、高老头、葛朗台等，都充满了个人的内心欲望，其心理被刻画得淋漓尽致，从而从人物性格发出动作，人物带动社会现实的冲突展开情节。巴尔扎克、狄更斯、雨果、大仲马这几位算是最具有社会性的小说家了，其他的小说家则更倾向于通过人物的内心欲望和性格来展现其命运。整个批判现实主义无疑都重视对社会现实的呈现，但并不是从对社会现实的观念性理解中去确立小说叙事的动机和结构，绝大多数还是从个人的内心欲望和性格去表现社会现实。司汤达的《红与黑》，那是索黑尔·于连与德瑞拉夫人的情爱占据着小说叙事的核心；托尔斯泰的《复活》《安娜·卡列尼娜》，那是个人力比多情欲推动的小说叙事，尽管叙述人的“悔改”或“悲悯”似乎是叙述动机的直接推动力，但根源还在于去探究人物行动和事件所植根的人的内心和性格，而不是外部社会现实的规则。福楼拜的《包法利夫人》则是更为经典的资产阶级私小说，个人的欲望决定了人物的命运。霍桑的《红字》也可以看到非法的爱欲决定了整个故事的性质和走向。个人力比多的内驱力构成了小说的动机，行动和事件均由此发出，由此着眼去结构小说叙事。

与此不同的是中国现代以来的小说。现代早期影响最大的长篇小说当推茅盾的《子夜》，对于茅盾来说，探究现代中国社会问题成为他写作的主要动机，也是作品最高的理念。外部现实政治、社会变革冲突构成了小说的主导情节因素，而个人之间的恩怨情仇只是那些社会历史冲突的配角。但现代中国就是需要这样的能承担社会历史解释、指明社会变革未来之路的“宏大作品”，《子夜》无疑响应了时代精神的需要，它本身构成了中国现代长篇小说的典范，十分有效地影响了中国现代的小说叙事形式。此后在解放区出现的

小说，确实有一种要从观念去解释现实的冲动，这种解释更重要的是引向对未来的解释。即使赵树理的小说来自民间传统，但基于革命理念对新生活的理解，解放区的天是明朗的天，赵树理着力于塑造共产革命给青年带来的幸福承诺。他们在未来的共产革命中扮演着创造新生活的主角。20世纪五六十年代的中国文学，一直致力于清除文学作品中的个人情感，为工农兵服务，表现工农兵的劳动生活，无疑是与表现资产阶级的内心情感的现代资本主义文学截然相反的。去除了个人力比多的驱动（情欲与情感），五六十年代的中国文学依靠意识形态的强力观念，顽强地解释现实的必然逻辑。当然，关于阶级斗争、两条路线斗争的观念，无论如何也无法支撑起全部文学叙事，它必然要借助家庭伦理和个人生活，还要回到性格、情感和心理，这二者之间的紧张关系，构成社会主义革命时代文学叙事的根本矛盾。只是个人的情感、性格和心理，被革命强力观念拖着走，但总有逃脱的瞬间和逃脱的人物、细节和故事。

正如普实克可以在茅盾的《子夜》中，依据林佩瑶夹在《少年维特之烦恼》书中的那朵小白花来判定《子夜》与欧洲浪漫主义的因缘关系一样，<sup>①</sup>我们也可以从20世纪五六十年代的那些小说中的某些瞬间，看到文学不可能被全部压抑的个人情感。它们总会在文本间弥漫开来，构成文本依然顽强的文学性要素。然而不管如何，我们还是可以看出，中国现代以来形成的以社会历史为主导表现对象的文学叙事，与西方浪漫主义建立在个人情感基础上的文学叙事有着鲜明的区别。

## 二 重新“历史化”的文学意义

“文革”后的中国文学带有强烈的历史反思性批判。以人道主义、人性论为美学基础的“伤痕文学”固然在政治上并无多少尖锐性，也没有超出意识形态给定的框架，但我们也要看到，仅仅指出这些对“文革”的反思性批判缺乏深度和彻底性是不够的，相反，还要看到这种历史批判其实是与主导意识形态一起建构着“文革”后的中国意识形态。历史叙事是为现实提供依据，20世纪80年代的历史批判并不只是妥协，也不只是作家的软弱，更重要的或许在于，那个时期确实需要如此这般来想象历史。80年代中国的历史其实很不确定，随时有可能返回到“文革”前的年代，因此，想象一个有着内在本

<sup>①</sup> 雅罗斯拉夫·普实克：《普实克中国现代文学论文集》，李燕乔等译，湖南文艺出版社，1987，第5页。

质的正确性而且共同忠诚的历史，乃是现实展开的必要前提，由此也才能对未来寄予希望。

20 世纪 80 年代的小说，即使是长篇小说如此需要历史容量的作品，也可以看出个人的行动更为有效地影响着现实关系，人物的性格、心理与命运，可以有超出历史化的意识形态给定的内容，而以人物自身的行动来展现其性格。叶辛的《蹉跎岁月》、路遥的《平凡的世界》、柯云路的《新星》、张炜的《古船》等，都可以见出人物的性格越出了意识形态可解释的范围，具有了历史化的非确定性。也就是说，这样的历史化，只有在后来的文学阐释中才可能建构起来。这与五六十年代的人物形象比较就根本不同，杨晓冬、梁生宝、萧长春等人物形象，其形象的意义必须约定在意识形态可解释的范围，至少作家有意识地给定其意识形态规定的现实意义。80 年代的人物形象，已经不是是在既定的历史化的结构中来定义，而是人物越出既定的历史化的框架，具有文学史的未来面向的意义。

20 世纪 80 年代后期，陈思和与王晓明提出重写文学史，“重写”不只是道出了文学史写作和文学批评的学理要求，其实也是文学创作面对历史化叙事的既定意义所要作出的僭越。因为只有僭越或越界，才有文学的未来面向。其实历经八九十年代以来的重写历史，当代中国的汉语写作实际上有一次历史叙事的强大复兴。这种复兴在两方面展开。

其一是重构了中国现代史/革命史叙事。典型的如张炜的《古船》、陈忠实的《白鹿原》、铁凝的《笨花》、莫言的《檀香刑》《丰乳肥臀》《生死疲劳》等等。

其二是先锋派小说发展出一套颠覆历史的叙事策略。这种叙事策略有形式的和修辞的，也有促使个人与历史疏离的那些手法。如苏童的《罍粟之家》《米》《我的帝王生涯》、吕新的《抚摸》、格非的《边缘》《敌人》、余华的《一九八六年》《细雨中的呼喊》《活着》《许三观卖血记》等。这些小说通过改变时间、语言的风格化以及隐喻、象征等，使历史不再具有自身的逻辑，而只有叙事话语重新建立的某种过程。这些作品也不具有意识形态在场的逻各斯，例如，对历史和现实的经典规范性解释，历史的必然性与合法性等等；而是语言的自在运作；另一方面，这些单一的个人具有经验的独特性，它不再是历史给定的意义。例如，梁生宝的意义是历史给定的；而梁三老汉有所挣脱，但十分有限；姚士杰、素芳则一直在挣脱历史，但也未完全挣脱。《创业史》中真正具有历史僭越的人物是姚士杰和素芳，这就是为什么五六十年代以来，姚士杰和素芳都无法被文学批评所谈论。到了余华的《细雨中的呼

喊》，孙光林、孙光明们却有自身的个人性；福贵（《活着》）与沉草（《罍粟之家》）在历史之中也有个人性。个人的存在越出了规范性意义，个人的反思性、个人对现实及他人的看法，都成为小说表现的对象。

我们绝不是说，历史想象就是小说叙事的大敌，也不是说，以往建构的现代/革命历史叙事就是纯粹的意识形态逻辑，其存在除了政治规训之外没有文学性意义。在那样的历史进行中，建构庞大而坚定的历史逻辑，确实是中国激进现代性的独特创造。这样的文学现象，只有放置在历史给定的可能性中来讨论，才能真正厘清历史之症结。

我们当然不是在“进步主义”的观念底下来认识文学变革，而是看到它是一种变化，“变化”的解放意义既不能被抹杀，也不能被夸大。但对于某些历史情境来说，解放的意义总是更多些。也就是说，这样的重构是把对象历史整全化；总是有一个现实主义的历史叙事在场，作为一个对立面，作为解构的对象，故而总是从另一面冲撞过来，将其击碎。这是那个时期的必然的必然的方式。

但20世纪90年代后期至21世纪初期确实又有历史主义的回归，在关注“现实”的社会问题这一主题下，历史主义叙事以时间的整一性获得了新的合法性。“重新历史化”获得了现实意义，并且更有力地支配了作家的叙事。例如，在底层叙事的新的历史正义背景下，当代小说重新蛰伏于历史逻辑中。绝不是说这样的历史存在是错误的和不必要的，而是说，如此整严的历史逻辑规训了作家的思维，当代中国文学在小说创造性方面没有更多的想象力。

例如，一度兴盛的底层叙事，依靠强大的命运逻辑来建构叙事，不断地把个人的性格与心理推到极端，从而促使命运走向极端，以此来抵达暴力的高潮（如《马嘶岭血案》《那儿》《爱你有多深》《爱人同志》等）。历史本身无法建立起完整性，个人无法指向社会历史，无法重建历史控诉性叙事。这就正如当年19世纪的批判现实主义一样，并没有超出现存社会规划的未来的革命性指向。而且这种叙事虽然揭示出底层的苦难，但外部现实并没有本质性的绝对的条件导致个人遭此命运，叙事的逻辑动力只在人物性格本身。这样的人物性格徒具走向极端的力度，却无法转向社会批判，无法在革命性的逻辑下建构未来指向，革命的主体及目标都消失于个人性格扭曲的极限悲剧之外。历史再也无法在原有的阶级、阶级斗争、压迫、反抗、革命、正义等等的谱系中展开，现实徒有其背景，无法与原有的历史化的革命叙事建立联系。历史化的叙事，只有转化为历史化的美学，也就是进行时的、极端化的、完整性的叙事方式才可能最有效。现在，只有个人的性格悲剧，个人承

载了终结的历史，个人变成历史的终结。历史化的展开和完成受到挑战。

### 三 “去一历史化”的多文本叙事策略

经过漫长的前提梳理，我们论点存在的合理性才能凸显出来。那就是新世纪有多部小说开始着手历史的重构，作家用多重文本展开叙事。历史虽然存在，但历史的存在以一种新的面貌出现。

2002年阎连科在《受活》的题记中写道：“现实主义——我的兄弟姐妹哦，请你离我再近些；现实主义——我的墓地哦，请你离我再远些。”

阎连科的《受活》引入絮语作为正文叙事的补充，这些絮语以注解的方式，引向对往事、对潜藏在历史中的关键词的解释。这些历史都是不可逾越的事件，也是历史存在的那些坎，它们几乎无法被叙述出来，只能以注解的方式。很显然，阎连科要打破现实主义的整全性叙事，打破客观化的自在历史的假象，同时也给予一种对历史的态度，这些历史是事实，不能被虚构化，他要以最平实的语言讲述出那些事件和事实。

阎连科对现实主义带着警惕，现实主义叙事在文本中有着明晰的时间标记。《受活》中柳鹰雀奇怪地爱用农历记忆时间，在讲述列宁出生的日期时，有意使用那些农历时间叙述。事实上，《受活》叙述最为动人之处，也还是那些现实主义笔法，那种描摹客观存在的笔法。但阎连科知道这样的笔法是不能永远依靠的，他要使这样的文本神秘化（诡异化），要在那些最具有事实性和真实性的叙述场景中，给出荒诞和离奇。他不断地写到墓地、密室、暗房（例如，挂着十大元帅肖像的那间暗房）。那一年他16岁，养父临死前把他叫到床边，告诉了长大成人的秘籍，让他去了那个密室一样的仓库。那是他人生道路开启的时刻：

在那屋里看见了什么呢？好像并没有看见什么，又好像看见一条通往深远的路，还好像看见幽暗深处隐约亮着的一盏灯。日光明明亮亮，把社校的四面八方照得烫手刺眼。从校门口穿过校院落，到东边那几间库房时，他不知道会在那一间屋里看见啥，不知道会发生什么事，惴惴的，到那几间仓库的最东边，立下来，定了神，打开锁，推开门，首先看见原来依靠在门上的日光哗地一下倒在了屋子里，像一面席样瘫倒在地面上。<sup>①</sup>

① 阎连科：《受活》，春风文艺出版社，2003，第161页。

这样一个少年接近革命理念的时刻，这样的—个地方，以这样的方式，无疑极其富有乡土中国经验，少年看到了桌上那么多的一堆—堆的马列著作，在日后的年月他是否—本本读过不得而知，但少年成长起来了，阅读马列和感悟革命真理，在这里是—项神秘的经验。这是在关于“敬仰堂”的絮言里讲述的柳鹰雀的往昔经验。这也是为柳鹰雀后来对列宁遗体如此关切的缘由给予解释。当然，也是柳鹰雀仕途上做实事、做大事，—步步进步的依据。这样的因果逻辑，完全是现实主义的内在逻辑在起作用；但阎连科深知如此，他要逃脱，他要把现实主义的本质意义去除，去开启文本的神秘性和另类的途径，这就是絮语与正文拼贴的后果。

贾平凹早在《废都》里，就试图引入古典典籍进入文本，甚至不惜用“省略”的小方框来表示那些不在场的文本。这个叙述出来的文本实际上只是—部分，还有不在场的文本，它们联系着传统典籍野史，还有每个读者自己的想象。但这样的古典典籍的卷入，并未真正起到叙事功能性的作用。在《秦腔》中，贾平凹引入秦腔的曲调乐谱，以此来引入另—种声音。如此做法，有些生硬，但也表明贾平凹不想限定于现实主义的单—叙事，他要有另—些东西溢出这种传统的圆熟的范式。当然，引生这个疯癫的视点，也是促使文本撕裂和变形的有效方式；而乐谱的引入，则可以明显标示出多文本的维度。

莫言在《生死疲劳》中采取历史变形记的叙事形式，动物不断变换角色，这也是使文本的单—体制发生裂变的方法。莫言的叙述方式和语言本来就追求放任和荒诞，《生死疲劳》可以说达到极致。他的另—部小说《蛙》，试图寻找—种更加平实的语言和方法来叙述，却又不愿意简单地回到写实，重回现实主义的怀抱。于是，他要引入小说、书信、戏剧等不同文本形式，在文本建制上给出内在的差异。这也可以看出，21世纪过去十年，中国作家对小说叙事的单—形式已经不再信任，同时对驾驭汉语小说文本更加复杂的体制具有了充分的信心。

多重文本不只是打碎重新历史化聚集起的成熟的现实主义风格，而是作家文本意识和处理文本的能力得以有力提升的表现，作家把注意力重新建立在小说叙事的独特性上。

其—，历史重新片断化，不再获得整全性。20世纪90年代的历史寓言化或碎片化，还是在原来的历史框架中来重写，对历史经典叙事进行反思与颠覆。例如《白鹿原》，原有的框架还是“现代史”，只是用文化替换政治作为历史正当性的依据，政治的变更交替，残酷的暴力革命，给白鹿两个家族带



来的并非真正的福祉，而是悲剧性的后果。但政治也并非历史理性式的决定力量，而是神秘性的宿命在起作用。白鹿两家的后代，白孝文白孝武与鹿兆鹏鹿兆海两兄弟，再加上白灵，他们各自的政治选择出于偶然，并非由家族原来的道德传统决定。然而《白鹿原》确实是现实主义集大成之作，其叙事已经臻于炉火纯青。历史虽然被质疑和重写，但历史主义的框架却是清晰完整的。在新世纪出现的刘醒龙的《圣天门口》也是经典的历史框架，他试图通过叙述语式来改变对历史的复述，他赋予历史以一种话语风格的形态。主观化的语式与历史原生形态有一种疏离。当然历史的“原生形态”只是一种想象，一种先前的对历史的理解。其合理性只是此一时间语境中对“历史”可能性的期待的最真实的表现。历史叙事依赖历史大事记的编年体制来展开，强烈主观化的叙述语言并未破解严整的历史框架。

近几年出现的多重文本的叙事策略则力图解决此一难题。既能还原历史的原生态，但又不被经典的历史时间框架限定住，寻求多重文本间的对话，试图重建历史的本真性。

在这种书写中，总有那些作为“历史生活”的本真性的质素留存下来，历史却又并不是按其已经烂熟于心的格式来进行，而是被作家的主观意愿重新编排，历史的存在被作为一种对话的单元重新复活。

例如，前面分析的阎连科《受活》要写出一种历史真实，但他要顽强疏离原来的现代革命史的时间框架。他不断加入“絮言”，加入莫名其妙的注解，引入河南的土话。历史变成一种相互参照的可能性往事，它如此真切，却只以片断形式留存于记忆中。

贾平凹的《秦腔》一直在“唱”秦腔，但唱只是一个氛围，他要引入“听”。15岁的少年引生作为主要的叙述视点，他是亲历者，又只是一个趴在墙上的偷听者，可以形成历史的那些事实、事件（乡干部开会的现场）的“现实”，以引生偷听的方式呈现出来。引生的经验也构不成什么历史，他是一个被阉割者，被自己阉割的人。这里呈现的是父权历史的颓败，乡村在现代的荒芜，只有一个乡村的被阉割的孤独之子，在倾听着“秦腔”。

其二，当下的自我与历史的对话。历史不再具有权威性，不再以无可争议的整全性的形式存在。

莫言的《蛙》拼合了书信、小说叙事与戏剧的多种形式，打破了历史的整一性结构，自我的经验卷入其中。关于小说中的书信体文本，名为写给杉谷义人的信件，也被认为是写给大江健三郎的信件——这其实并不重要。20世纪上半叶的中国历史，确实与日本有极其密切而惨痛的关系，为什么不能



写给日本人呢？在对现实的直接表现中，他要介入“我”的当下感受，“我”的当下性与现实对话。“我”的文本写作降低到非全能的角色，“我”只是一个初学写作的人，没有对历史的完整的规划。没有历史自己的规划，只是“我”的历史。甚至于“我”只是一只小小的蝌蚪，或者趴在田野里的青蛙。

《蛙》以多重文本的缝合形式，重新建构当代史，它是逃离历史叙事的一个启示性的文本。蝌蚪变成万小跑，原来是在艺术形式上，在小说的形式完成之后，他戏剧性地、荒诞性地撒腿就跑。小说最后以戏剧介入，尤其是以荒诞派戏剧的形式，把当下带入历史。莫言的《蛙》通过多重文本表演，力图逃避强大的历史逻辑，“我”（蝌蚪）的经验、“我姑姑”的经验突显出来。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，她与飞行员王小倜的闹剧般的恋爱（王小倜居然叛国投敌到台湾）只是不再会有革命的后果的几近滑稽的爱欲形式。

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，把个人、人物从历史的整合性中解救出来。《蛙》的戏剧如此大胆地把文本撕裂，让悲剧的历史荒诞化。《蛙》里蝌蚪的叙述，是很低很低的叙述，不过，再也没有张爱玲式的“低到尘埃里，再开出灿烂的花来……”。他只是一只小虫，作为一个偶然的生命，游走于历史的间隙；或者他只是一只蛙，趴在田地里，看世界与人；他充当了一个编剧者，却只能编织出荒诞杂乱的戏剧。莫言在低处运气，像一只蛤蟆在低处运气，以如此低的视角，却胆大妄为地做出这样的戏剧，这就是老到的自信和胆略！汉语文学能有这样的若愚大智，也令人欣慰。

其三，叙述主体内在化地介入文本。文本间的对话，重新建构了叙述人的地位，同时也对叙述人的内在经验进行重新刻画，并进入文本，构成一种内在对话的文本。其目的是把个人、人物从历史的整合性中解救出来。与那只趴在田地上运气的青蛙不同，张炜在2009年出版的莘莘大作《你在高原》，则是站在高原上举目四望的叙事。10卷本，450万字，这显然是汉语写作史上不同寻常的举动。如此宏大的体制，却以第一人称来叙述，让人感到十分惊奇和惊喜。

这部系列长篇如同有一个“我”在高原上叙述。“我”的叙述穿越历史，在宽广深远的背景上展开，有一种悠长浓郁的抒情性语感贯穿始终。汉语文学在历史叙事方面有自身的传统，并达到较为成熟的境地。需要进一步去发