



拷问命运
——论史铁生作品的生命哲学

掀开历史的红头巾
——论王松知青题材小说

历史的忧伤
——解读王小波知青作品的现代性

个人化抒写的浪漫史
——以韩东的《血色浪漫》为例

以人的方式写人
——评郭小东的长篇小说创作

知青记忆的理解与重构
——韩东知青题材小说创作研究

郭小东 主编

现代主义视野下的 知青文学



WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社



郭小东 主编

现代主义视野下的 知青文学



WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社



图书在版编目(CIP)数据

现代主义视野下的知青文学/郭小东主编. —武汉:武汉大学出版社,2013.5

中国知青文库. 学术卷

ISBN 978-7-307-10215-6

I. 现… II. 郭… III. 知青文学—文学评论—中国—文集
IV. I206.7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 240090 号

责任编辑:张福臣 责任校对:黄添生 版式设计:马 佳

出版发行:武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件:cbs22@whu.edu.cn 网址:www.wdp.com.cn)

印刷:武汉中科兴业印务有限公司

开本:880×1230 1/32 印张:14.625 字数:332千字

版次:2013年5月第1版 2013年5月第1次印刷

ISBN 978-7-307-10215-6/I·616 定价:35.00元

版权所有,不得翻印;凡购买我社的图书,如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请与当地图书销售部门联系调换。

总 序

郭小东

批评即选择。选择本身是一个批评批判筛选的过程，它在扬弃中肯定着主张着并建设着。故它着眼的不是破坏、颠覆而是寻找其价值与意义并从正面对之进行疏引和建树。中国古代文论的点到为止，并未在形式上延伸而给意会与想象预留了足够的空间，想必也正是批评即选择这个既定目标及其方式所设定的边界。它同时也体现了批评对对象的尊重及对对象的有限保留。这种精神，从某种意义上说，是贴切文学创作与思维的特殊规律，包括文学对人心对其操作方式的独特性、不可复制性的深切了解，而后做出的基本姿态与判断。这种基本立场，与传统哲学中的二元对立，它所包含的鲜明的对抗、等级关系以及诸如对世界的基本把握善/恶；肯定/否定；本质/意外等这类基本模式，凸显着一种自觉的逸出。中国古代文论中的这种自觉精神，包含着强烈的现代性意味，类似当下的解构主义批评。

解构主义批评作为新批评的一种范式，是现代生活方式、现代思维的全新体验，是一种结构消解式的批评。它的对立面或说主要批评对象是现象学和结构主义，而其基本观点和立场，主要来源于雅克·德里达的三本书：《论文字学》、《语音和现象》、《文字与差异》。它们同时出版于1969年，它们开启了解构主义运动的纪元。

解构主义运动一词有狭义和广义之分。在广义上，它指的是一场超越文学批评的运动；在狭义上，是指作为一个文学批评学派的解构

主义运动。“解构主义也许是在文学批评史上最具有理论倾向和最具哲学性质的运动。”(德·曼《后哲学文化》)它的核心价值可说是对批评教条的解构。解构,也即消解结构。尽管迄今为止,解构主义批评在理论与实践上,严格说来,尚有许多未及厘清且含混的地方,有叙说不清的问题,但是,从宏观的价值评判上而言,其基本立场与主要精神倒是十分贴近现代性对文学及阅读乃至文学批评的现代化需求,对复杂丰富吊诡的现代生活及精神现象。解构主义批评给出了一个药方并提供了批评思维的或然性想象。

所谓新批评,既不囿于某种批评模式的规范,自然也就不给自己自设边界。这里的所谓新批评,是建立在批评即选择,选择即筛选的原则上的批评;是一种充分发挥自觉意识,并努力对固定、僵死的文学批评观念的一种独立的、自由的突围;是以对象为媒介为材料而尽力耗散、辐射其艺术与精神存在的文学批评。自然,也不得不首先考虑对对象的现象及结构的消解。

关于解构的含义,西方有多种解释,更适合于我们对文学作品的批评目的,即“分解”,而不仅仅是“摧毁”或“破坏”。它是对保守主义的动摇并对之采取虚无主义的态度,这种基本立场有益于开拓创新并对传统质疑。

其实,解构批评是一种哲学行为,是文学批评的价值观体认,是对世界的把握方式及认识论上的一次革命性的和解。它并非因为哲学立场及其主张而远离文学及文学批评,相反,它将文学及其批评置于一个无边玄思的哲学范畴之中,使其文学话语呈现一种足够丰富深谙人伦的状况。文史哲的合围,是文学批评真正实现对文学的有效统制的价值所在。美国女批评家巴巴拉·琼生说:“解构不是破坏的同义词。……一个文本的解构并不是去胡乱怀疑或随意颠覆,而是小心翼翼从文本本身抽出相互为敌的指意力量。若解构阅读中有任何东西被摧毁了,它不是文本,而是一种指意模式对另一模式毫不含糊的统制

要求。”(《批评差异》)消解就是一种对对象的追寻与追索,从而发现文本的非逻辑因素,在文学迷宫中寻找批评清晰的路径,以轻取目标。

“新批评”丛书收入的12本书,它们都不是什么全新的异质性的话题。这些话题包括知青文学,都是经年累月的文坛旧说。但是,旧说并非意味着过时,它们中间隐藏着许多未及追索或在穷追之下已见麻木但却风光在前的问题。比如知青文学,目前既是显学却又存着无尽的误读与隐匿。即便在概念上的迷乱与解释上的浅表,都非一般的泛泛而谈所能决断。故在这套书中,关于知青文学研究的,就有7本之多。它们分别从不同视角、不同方向对之解构。

其他几个选题,也適切解构精神的要求,分别从文史哲的学科层面展开阐释。《艺术魅惑》、《文学肌质》等,都逼近近年学界或倡导或新进的学术前沿。

模式与方法自然是重要的,但是价值观是更为重要的。

2012年7月2日

文学的碎片化叙事（代序）

郭小东

照中国人对小说的一般认识，我们很难把土耳其作家帕慕克的小说当作小说来阅读，它从根本上颠覆了我们阅读小说的习惯，或者质疑：它是不是小说？

帕慕克出版于 2005 年，于当年获得诺贝尔奖的长篇小说《伊斯坦布尔：一座城市的记忆》，是被作为小说的最高成就来确认的。这就不能不使我们对小说的观念，作全新的认知。

小说共 37 章，每章若干节，如果把每一个自然段当作一节，每一节视为一个碎片的话，则整部小说可以说至少由 400 个以上的碎片组成。为什么说每个自然段可视作一个碎片？最基本的理由是，每个自然段所叙述的东西，都是相对独立的，上下左右的联结大多是漂移的、疏离的，起码在外在逻辑上是如此呈现的。也就是说，自然段也即碎片，在小说的结构序列上，并不是上下联系，一环扣一环环环相扣的关系，而是一种并行向

前的各自独立的关系，这些碎片，令在其他章节中，寻找到与之相适合的碎片形成各自的磁场。由众多的碎片而成若干磁场，由若干磁场形构为一部从当下出发，却囊括至少四百年以上时间跨度的长篇小说，以瞬间回响获得了时间的永恒。

小说第一章：奥尔罕的分身。共有12个自然段，也即12个碎片。分别叙述12个各自逻辑的内容：①我的分身；②我的分居；③相片中的男孩；④渴望返家；⑤我就是他；⑥没离开；⑦命运；⑧102年前的福楼拜；⑨反思；⑩我出生；⑪我听说；⑫城市的陈述。作为小说开头，这些段落之间是疏离的，它违反了严格的三段论式的叙述逻辑：突然——必然——或然的论证结构。即我们通常对一个情节的叙述程序：前提——原因——结果，逻辑学叫做前端——中词——后端。小说并非遵循这个颠扑不破的推理方式，而是每一个段落都自说自话，都是一个全新的叙述起点，都各有自己独立的逻辑体系。《伊斯坦布尔》就是建立在这样的书写方式之上，它创造了自己独特的叙事话语：碎片化的文学讲述。

福柯曾经说过，重要的不是话语讲述的年代，而是讲述话语的年代。这里所说的要点是，文学叙事话语的现代性。对于小说家而言，问题不在于你讲述的故事内容，而在于你站立的时代及其时代精神把握下的讲述。简单地说，话语作为一种言说，一种交流的手段与方式，又包含了被传达的内容，故话语更多地涵盖了小说创作中的思想观念、价值观及其信仰等因素，所以，小说创作中“讲故事”和“叙事话语”的区别，前者也许仅止于讲清旧事，或事件的来龙去脉，编织好看的故事；而叙事话语，建构的却是可以没有故事，却不可以忽略物事中的思想、价值观的张扬，以及必须运用独特的思维方

式去言说人类行为。言说，在这里不仅是叙事形式，也是叙事内容。这正是现代小说和小说的现代性的题中之义，强调的是叙事性作品的时代意义和时间的文化价值。

文学的现代性对作家而言，是第一位的，时下文学创作尤其是小说创作的困窘源出于此。许多作家在这个问题上的彷徨以及观念缺失，阻碍了他们的文学天赋，遮蔽了他们对世界的透彻目光，限制了他们的主题视野并吓怕了他们的创新勇气与动力。现代性表现在作家的文体性方面，是一种现代人格的彰显与主张，即自由平等独立原则下的人道主义与民族精神，以及种种现代科学理论主导下的价值评价等，表现在文学创作方法及其形式话语方面，是以心理学理论为基础，按人的方式写人并向人性致敬的各种思想方式和创新形式。从普鲁斯特的《追忆逝水年华》到鲁迅的中国化的现代主义小说《孔己己》，再到帕慕克的《伊斯坦布尔》等，都非常深刻地证明了一个优秀的作家，经典性的文学文本，言说人类行为的创新风格等的诞生，都离不开对现代性的精神建树。

没有思想观念的现代性，就不可能有知识的创新性，也就更不可能有创作的经典性。

伟大的作家，永远都是伟大的思想家，伟大的作品永远都是独创的。

小说的碎片化叙事

碎片及碎片化，对于传统的文学而言，具有颠覆的意味。传统文学追求完整、均衡、全局的讲述，有一种已知的要求。已知就有了边界，边界就是樊篱。因此，这种文学追求便把文学逼进一种模式，起

码是一种处于经验形态的模式，也即故事类型。类型的形而下约定的形式共识，便是体裁。八股文是一个典型的例子，起承转合，各有严格的分工，作为文牍，是应该的，但作为心灵艺术的小说，就有些匪夷所思，有许多无法破解的疑问与障碍。

文学所导向的，其实是一个未知的、朦胧的、混沌的世界，是一个并不完整、无法规约的生命世界，是充满精神性、形而上追问的世界。经验和已知，只是通向这个世界的踏脚石。踏脚石不是目的，也不是文学，文学的目的是文学自身（马克思语），于是乎，从某种意义上说，真正的文学书写没有先例，这里同样指的是精神性的文学形态，而不是物质形式的文学形态。文学是一种时间形态上的观念表达，也即时代背景下的价值观、文化观。

如此说来，文学，这里主要谈小说，究竟是故事重要，还是叙事重要？故事主要范畴是讲事件的来龙去脉，而叙事指的是：叙事话语，讲的是关系和声音，是对序列事件的感觉化再现。如何再现？就相应有了一种特殊的话语。重要的不是话语讲述的时代，而是讲述话语的时代。这句话点出了叙事性作品的时代意义和文化价值。

叙事涵盖很大的范围，包括符号现象、行为现象以及广义的文化现象。比如说性别叙事、历史叙事、民族性叙事、现代主义叙事、后现代叙事符号化叙事等。

回到本题：小说的碎片化，也即小说的碎片化叙事。

我以为，对于人心，对于人心的思维化过程与现象而言，只有碎片，才是人心的真实形态，才能把人心的重重矛盾，完整地表达出来，这里所说的完整，是形而上的完整。只有通过貌似完整规范表象进行深度穿越，才能窥视所谓有序背后的碎片结构。一切的有序

背后及本质，都是无序的。

碎片化可以简单地理解为散文化，无所羁绊的散发性书写，但这仅仅是最浅显的一面，其更深的真实涵义是，诗性表达，也即诗的生命构成。生命是一种关系，它的神经系统可以说就是文学的精神性关联。

小说的诗性表达，也即诗性叙事，必然要求有其独特的叙事话语形式，形式就是碎片化。

碎片化的诗性意味，是诗意的栖居，也即建筑一种在大地与天空之间的生活。既立足土地，又仰望星空。

以彼岸来观照此岸，以将来去牵引现在，并以先验的原则来设定世界，这便是诗意化世界的核心。“在我看来，把普遍的东西赋予更高的意义，使落俗套的东西披上神秘的外衣，使熟知的东西恢复未知的尊严，使有限的东西重归无限，这就是浪漫化。”（诺瓦利斯《断片》）诗意化世界，实质上是塑造一种诗意化的人，简单地说，主张人的诗意化，也即荷尔德林的“诗意的栖居”。审美化的生存，这是现代人格智慧所由的生存原则和生活方式，在一个功利和拜物的时代，精神沉沦与崇高迷失，使现代人格陷入空前的危机，经历“文革”的当下中国尤甚。现代人在寻找自己精神家园的路上，碰到的第一个路障就是，是选择现实还是选择现实的审美化？是“诗意地栖居于这片大地”，还是机械地顺应自然的因果律而生存？当这些哲学问题，现实地君临每个人的生存困境时，诗人承担了这种选择的困窘。

寻求一种处于“之间”状态的人，在向神提升的过渡上，向着诗意爬升，修炼着神性并对神性心存敬畏同时虔诚地沉迷其中，以此

滤清人性缺失并健全人格品位。

海德格尔所说的“之间”其实是多义的，这个语词非常深刻地道出了人的生命与思维状态，人生命的有限性与精神的无限性，无不处于“之间”这个维度。“诗意的栖居”是一种神性的赐予，自然也是一种创造的神性期许。而“非诗意的栖居”却是大多数人的非本质存在，他们不知道诗意，故未曾经验到诗意，因为“诗意的栖居”是一种向神的过渡。两者之间有一个度量的尺度。将人处于“之间”状态，将许多人生人性问题置于两极的比照中，加以辩难。向左走？向右走？还是寻求一种均衡或和解；我是谁？我为谁？时刻处于惶惑与辨认辩解之中；向上行？向下行？似乎有一个无法妥协的尺度在。《圣经》是教谕式、劝谕式的，有一种神性的权威与教义的庄严，一种经典的无可辩驳的威慑。

海德格尔说：“人必须本质上是一个明眼人，他才可能是盲者。”

人常常处于自行遮蔽之中，心处黑暗却以为正在光明，被困于樊篱却以为畅行世界。而无数哲人和诗化的智慧于无形无声之中告知我们，不能以这个世界的眼光来看这个世界，而应以彼岸的目光来鸟瞰此岸。必须有一种超验的、诗意的原则与感觉来把握这个红尘滚滚、物欲飞扬的人世，将有限的东西重归无限。

碎片化的形式构成：无序列的序列

谈一谈《1966 的葵》，这是碎片化书写的一次实践。这部小说写作于 2008 年 4 月，写完以后给《花城》，田瑛说，你去看看《伊斯坦布尔》。这之前我从未接触过帕慕克，读了《伊斯坦布尔》，我恍然大悟。坚信小说是可以如此写并终将成为一种潮流，也坚信人类思

维在某一点上是有共同规律并暗合于某种方式的。尽管《1966 的癸》与《伊斯坦布尔》无论从形式到内容，都是如此不同，但有某种相通却是毋庸置疑的。那就是遵循一种叫做无序列的序列，序列的名字叫自由，也叫特立独行。

无视小说的一切规则以及文体的既定边界，肆无忌惮地突破它并漠视它的模式，而重新建设一种由心灵佐使的序列，由碎片的互相吸引形成的磁场。这个磁场正是作家梦寐以求的境界，也即叙事话语的言说形式。

1966 年，在小说中是一个年份标志，却更是一个政治文化符号。是一种意识形态，一种生存立场和生活态度，更是一种价值观的高度聚焦，成为一种中国历史的象征性想象。是小说的所有叙事、抒情和象征的巨大标志。它不再仅仅是 20 世纪 60 年代的具体指称，而是人类历史的文化黑洞。它成为小说叙事形式序列中一块非常关键的磁铁，这块磁铁是如此霸道、野蛮、无知愚昧地横亘在中国百年的文化史上。小说在它之前之后的所有陈述中，都以碎片的方式，向着它汇拢而来，或由它扩散而去。每个碎片离开这个磁场，都是孤立的，而一旦进入这个磁场，就获得一种生命的依托。无数琐碎的无关宏旨的生存细节和卑微的屑小的人物，都因了 1966 而变得巨大宏大和伟大。这些原来不被历史重视，不属于历史中心的人物和事件，都因为 1966 而进入了历史视野之中。这些小说中无序列的碎片，在 1966 周围，渐次排成了队列，形成了无序列的序列。书名《1966 的癸》，而不是《1966 年的癸》的取意正在这里，前者是想象与象征同时形而上的，后者则是写实具象形而下的。前者拓扑了读者的期待视野，后者则仅仅提供了一个固化的视界。

《1966 的癸》共 31 章，每章由若干叙述碎片组成，孤立地看，每个章节里，碎片之间似无必然的紧密的联系，但是，若把这些碎片置于全书的叙事话语之中，碎片就进入重新排列的可能视野，也即或然视野，而不是必然视野。因为每一个叙述碎片在重新组合排列之后，碎片本身所固有的不明确性、模糊性、不完整性和无边界性，因为异质的进入而充满了种种的可能性。比如小说中关于癸的叙述碎片，起码有十段以上，单独地看，每个碎片所体现的只不过是动物性的癸，而将之置于全书象征性结构中，癸是那个时代最高贵的智者，最有人类文明知性的动物，癸是一种人类对自己的想象，一种文明的自我反思的象征。这种阅读结果，来自无序列的序列思维。

在《伊斯坦布尔》中，人的记忆是由城市的细节来完成的，是对城市细节的碎片化追忆。四百年间，和这座城市有关的人事片断：早已消逝的福楼拜，废弃的书桌，没有毛巾的毛巾架，19 世纪每个经过伊斯坦布尔的西方族人，从拉马丁和奈瓦尔到马克·吐温……不一而足，它们无序地出现在小说的角落里，像无数所谓的碎片撒落一地，对之的捡拾方构成了城市的历史，看似不经意的叙述，但任何缺失都将伤害城市历史的轮廓和环节。无数关于遗失的遗忘的碎片，共同营构了另一个序列，那就是对遗失与遗忘的描述本身就是永不遗忘与遗失。

碎片化的哲学建构：“不是”就是全部的所是

世界总是以否定的结论或方式，回应人类的欲求。比如生死，就永远都不是人类可以自决的问题，如果这个问题解决了，一切问题似乎可以迎刃而解。幸运的是，我们永远也不可能解决这个问题，与此

同时，我们又永远渴望解决这个问题。于是，这个关乎生死的两难问题，就永远地成为文学和哲学的终极问题。可以设想一下，人类如果缺失这个问题的困扰，人类存在的意义及相关的形而上问题，将无从发生。正如生之叵测，死之无疑，动摇着人类的生活和情感，深奥的哲学和诡秘的文学才得以诞生。所以，“不是”也即否定的人类结论，与渴望战胜并解决“不是”的欲望冲动，就成了堂吉诃德和风车战斗的动力与理想。

关于这一点，有几个相似的话题与解释值得一说。

伯特兰·罗素以数学的理式解释道：在无限连续的数字中，部分并不比全部少。这里并没有说“部分”一定比全部多，而是说部分并不比全部少。这是一种建立在对数字的想象的基础上的一种判断。罗素的论述很复杂，这里简单地说，在他看来，数是有限的也即部分，比如1，或者2或者3，等等，而数的系列是无限的，也即全部，比如1、2、3、4直至无限。我们不知道全部究竟是多少，但我们却知道2的平方、立方及n次方是多少，直至无限多，这样看来，部分并不比全部少是可能且合理的。正如死是一定的，无人可以回避，但何时死以何种方式死，却是未知的必然，它处在随时随地的可能之中。

古希腊哲学家芝诺，是这样解释运动的悖论的：他否认运动存在的可能性，他著名的论证是“阿喀琉斯与乌龟”和“飞箭不动”。芝诺认为阿喀琉斯如与乌龟赛跑，只要乌龟先他一步，他便永远追不上乌龟，这是芝诺基于运动的一种假设：“向一个目的地运动的东西，首先必须经过到达目的地的路的一半，然而要经过路的一半，必先经过这一半的一半，以此类推，直至无穷。”所谓“飞箭不动”，在于

证明射出去的箭并没有动，因为它在一定的刹那间必定存在于某一点上，这时它不能不是静止的，而无数个静止的总和仍然等于静止不动。这就是运动的悖论——静止。芝诺否认运动的存在，在他看来，线是由点组成的，运动则是线的另一形态，既然点不可能运动，线就不复存在。在芝诺看来，向前其实是一种向后，是一种向后的细分，也即理解向前，必须先理解向后，也就是说，在向前的道路上，必须先解决抵达之前的无数个一半又一半的逆向问题。

19世纪的俄罗斯作家陀斯妥耶夫斯基，他在这一方面主要的创作理论，是向死而生。这是生的悖论，即在走向死亡之前解决如何生的问题，以及死之后的不朽与否的问题。陀斯妥耶夫斯基，有一种虚无的存在无意义的思想。他一再重复说，关于存在的意义，关于上帝和关于不朽这三个思想是密切相关的，在某个方面可以说是一个统一的最高思想。因此，“在他的作品中有无数在他同时代人看来显得过分或带有病态的形象，然而问题不在于陀斯妥耶夫斯基对病态有特别的偏爱，而在于他是第一个洞察和预料到将有无数这样的人今天遍布我们全球的先行者。陀斯妥耶夫斯基在其精神世界中至死都清楚地保持着基督教信仰与虚无主义无神论的这种对照，并在这两极之间找到进行沉思的创作动机。”

“由于具有洞察心理观察力，谁也没有像陀斯妥耶夫斯基那样善于窥视人的心灵的黑暗面，他不能忽视我们的生存的一个主要现象：我们自己责备自己，却不能克服自己的罪恶感。另一些人得出结论说，他自己把自己与其说带到了心灵的光明面，倒不如说带到了心灵的黑暗面。”“谁也没有像他那样使各个角落的恶行如此暴露无遗，同时又如此坚定不移地继续相信着胜利，他以其伟大的人格无视非人

的嘲笑，而果戈理在《死魂灵》中则徒劳地试图躲开这类嘲笑。”陀斯妥耶夫斯基以心灵的方式，深刻地穿越了黑暗而渴望期许着善与光明。这也许正是他对向死而生哲学的最积极注脚。

以上几位经典性人物，对立论的否定与悖论，观点之对错是无紧要的，而他们以这样的方式思考问题，却是非常重要的启示。问题在于，我们是否能如此悖反逆向地思考世界包括文学世界。思考“不是就是全部的所是”。

大凡优秀的作家和思想家都是这样提出问题并寻求答案的。优秀的文学作品，基本上也是沿袭这样的思考方式进而完成文学作品的基本风格的。如果说碎片化是现代小说的一种思维方式，一种结构形式，一种关系形态和声音韵律的话，则以“不是”为终极目标，同时对“不是”的狂热追寻与认证，就成为现代小说的有效模式。从卡夫卡的《城堡》中，我们可以读到这种寻找的回应。

《城堡》的故事如此：①主人公 K 受到城堡邀请；②城堡并不承认聘请过 K；③K 因此无权进入城堡；④K 找村长申明理由，村长说聘请 K 是一次失误；⑤K 因此陷于失误所造成的连环套中，村长只好安排他去学校看门；⑥学校并不需要看门人；⑦K 最终没能进入城堡。小说没有结局，寻找永远处于不是的否定动机之中。“不是”成为小说主题的全部阐释，也是小说的叙事话语的全部内容。

《城堡》无法用讲故事的方式来描写，小说通篇是关于 K 和 K 的遭际的碎片式叙写，连人物土地测量员也是一个符号。关于 K 和城堡的每一个细节的感觉化描写，都是密码与符号的碎片。都直接地指向哲学的象征，而不构成明显的连贯性的情节。只有在总体上把握《城堡》的叙事策略，将之看成一个寓言，一个总体象征结构，碎片