

当代潮流：后现代主义经典丛书

欲望的舞蹈

——新状态小说

张颐武 选编



敦煌文艺出版社

总 序

关于后现代主义的理论争鸣始于五十年代末、六十年代初的美国文化界和文学界，七十年代后期，兴起于欧洲思想界的利奥塔德—哈伯马斯之争使得这场局限于北美文化艺术界的讨论带有了哲学思辩的色彩。大约在十年前，也就是关于后现代主义的理论争鸣达到高潮之际，“后现代”这一术语也在西方逐渐“成为一个家喻户晓的用语。它为哲学家、社会学家、艺术批评家和文学史家所使用，而且最近已成了宣传广告和政治学语言中的一个陈词滥调了。”^①毫无疑问，这一术语和概念的普及加速了理论争鸣的白热化。到了八十年代末，学者们虽未对后现代这一概念的定义、内涵和外延达成某种共识，但大都认为，这是战后西方后工业社会的一个泛文化现象，它的涉及面之广泛、穿透力之强大，根本无法用传统的现实主义或现代主义的概念来描述，于是便在论者之间达成了某种相对的共识：有诸种后现代主义；它们在文化、

^① 佛克马：《走向后现代主义》“中译本序”（王宁等译），北京大学出版社，1991年版。

文学和艺术上有着不同的表现形式；因此对后现代主义的考察可从不同的角度来进行。

据我们理解，后现代主义不外乎下列六种形式：

一、作为晚期资本主义后工业社会的一种泛文化现象，也即一种后现代氛围。在这样一种氛围下，传统的东西、甚至现代主义时期盛行的一些价值观念均受到挑战，人为的等级制度被颠倒了，所谓“张扬主体”、“拯救人性”、“启蒙大众”、“寻找自我”等现代主义的理想统统被现实击碎，主体成了某种破碎的、不完整的幻象。

二、作为一种观察和认识世界的观念，也即一种后现代世界观（Weltanschauung）。这种观念意在打破“一体化的世界”这一神话，以一个多元的世界取而代之，也就是消除当今社会的种种专制和极权，张扬更为无度甚至“狂欢”的个性自由。

三、作为一种产生于西方并波及全球的文化思潮和运动。这一运动伴随着现代主义的衰落而崛起，因而与现代主义有着某种程度的继承关系，但它一开始就以从内部向现代主义发难为其宗旨，因此在更大的程度上拒斥了现代主义的陈规旧俗和美学原则，它自崛起以来曾一度取代现代主义而成为当代西方文学艺术的主流。

四、作为一种叙述话语或风格。这种话语表现出对“伟大的叙述”或“元叙述”的不信任，其表现特征是无选择技法、无中心意义、无完整的乃至“精神分裂式”的结构，叙述的过程呈发散形，故事的发展呈“编造”状，意义的中心完全被消解，散发到文本的边缘地带，对历史的表演成为某种“再现”（Representation）甚至“戏拟”（Parody）。

五、作为一种不受文学史分期原则制约的阅读符号代码，也即所谓“后现代性”（Postmodernity）。它的使用并不局限于西方，

也可用来解释过去的以及西方世界以外的文学艺术文本。

六、作为结构主义发展到极致并盛极至衰之后的一种批评风尚。其特征表现为崇尚语言文字游戏，强调读者的建构性参与，以拆除和分解结构为其宗旨，也即后结构主义批评。

那么后现代主义究竟与现代主义有何区别呢？

我们都承认，后现代主义出现于现代主义之后，但这二者在哲学基础上、美学倾向上和艺术形式的表达上以及各自所赖以产生的文化土壤和所处的社会条件都有着根本的差异，虽然在受影响于非理性主义哲学这一点上，二者多有相通之处，但现代主义的哲学基础主要是叔本华、柏格森、尼采、弗洛伊德等人的思想和学说；而后现代主义则更多地受惠于存在主义者海德格尔、克尔凯郭尔、萨特以及（晚期的）尼采、（拉康所阐释的）弗洛伊德、富科等人的思想和学说。表现在一些具体问题上，即：

现代主义在破坏了现实主义的美学原则之后，还试图创造出另一个假想的中心；后现代主义则存心要消除这个“中心”，破坏乃至摧毁现代主义所精心建构的规律。

现代主义的美学仍是一种崇高的美学；后现代主义的美学则无不和当代社会的商品经济和消费者文化相合拍。在艺术形式上，现代主义者有着明确的精英意识，甚至达到“为艺术而艺术”的极致；而后现代主义文艺则注定要指向通俗，即要把那些“不可表现的事物”突现出来，^①即崇尚某种经验的直接性。

现代主义沉迷于种种人为的等级制度，乞灵于既定的宁静和秩序；后现代主义则像个永久的“不安分者”，不停地制造混乱和

^① 利奥塔德：《后现代状况：关于知识的报告》，英译本，明尼苏达大学出版社，1984年版，第79页。

无政府状态。

现代主义者所信奉的是所谓“伟大的叙述”或“元叙述”；后现代主义者则致力于“稗史”（Les Petites histories）的创造。

现代主义的本体论是确定的；后现代主义的本体论则是不确定的。现代主义者致力于世界模型的建构；后现代主义者则致力于世界模型的分解。

现代主义者对世界和人生充满了形而上的沉思；后现代主义的文本则以颠覆和互文性为其特征，以拆除文本的深层结构为其目的。

现代主义者认为历史的发展是线性的；后现代主义者则出于反历史的目的，致力于某种历史事件的叙述，甚至创造出一个新的历史，在后现代主义那里，历史与虚构的界限是完全模糊的，整个世界都处于多元的、无序的状态。

如果再推演下去，我们还可以找出后现代主义与现代主义之间的更多差异，但这八个方面已足以表明，后现代主义与现代主义的差别大大超过相同。那么，后现代主义究竟只是一种西方社会的独特文化现象，还是已经成了一场国际性的文学艺术运动？这是我们需要正视的问题。

诚然，关于后现代主义的理论争鸣已经有了 30 多年的历史，乎西方学术界和文学艺术界的所有主要学者和批评家都或多或少地有所介入，纵使他们的学术观点分歧甚大，但在这一点上都是大同小异的，即后现代主义只能出现在（包括拉丁美洲在内的）西方社会。詹姆逊认为它是“晚期资本主义的文化逻辑”，^①王

^① 参见詹姆逊的论文，《后现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑》（Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism），载《新左派评论》（New Left Review）（1984），第 146 卷，第 53—92 页。

尔德指出它“在本质上是美国的一个事件”；^①林达·哈琴也始终认为“这是一种西方的模式”；^②佛克马则根据中国的文化传统，价值观念和语言代码而断言，“在中国赞同性地接受后现代主义是不可想象的。”^③如此等等。

我们首先应该承认，就文学本身来看，后现代主义之所以只能出现在西方，与其文化传统和文学史分期有着必然联系。在经历了文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义、现实主义、现代主义等历史分期之后，西方文学几乎穷尽了所有的风格技巧和叙事模式，进入了其自身发展的极致，而后现代主义则使得“西方文化史上由来已久的”被置于主流之外的一股潜流的全面复兴成为可能，因此后现代主义的崛起，“意味着被现代主义‘废除’了的艺术风格的‘复活’”。^④而在东方和广大第三世界国家，则缺乏这样一种循序渐进的发展演变的文化传统和文学观念更新的背景，文化土壤的稀薄和接受环境的局限，更加剧了这些地区出现后现代主义的种种不可能性。

其次，在西方社会，“文学上对无选择性的偏好与丰裕的生活条件所提供的某种‘选择的困扰’是相符的，这使得不少人可以

① 艾伦·沃尔德：《一致视野：现代主义，后现代主义与反讽想象》(Horizon of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination)，巴尔的摩：约翰·霍普金斯大学出版社，1981年版，第12页。

② 引自林达·哈琴1990年7月16日给笔者的信。

③ 佛克马：《文学史，现代主义和后现代主义》(Literary History, Modernism, and Postmodernism)，约翰·本杰明公司，1984年版，第56页。但佛克马后来改变了原先的观点，开始重视第三世界国家的后现代主义变体了，并邀请部分第三世界国家的学者参加《用欧洲语言撰写的比较文学史》的《后现代主义》分卷的编写工作。

④ 麦克尔·科勒：《“后现代主义”：一种历史观念的概括》(“Postmodernismus”: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick)，载《美国研究》(Amerikastudien)，第22期(1977)，第13页。

有条件选择”；^①而在中国、印度等经济相对落后的第三世界国家，文学在相当程度上带有某种社会功利性和认识作用，因此在这样的条件下侈谈“无选择技法”无疑会使西方学者难以想象。

再者，既然后现代主义是伴随着现代主义的衰落而崛起的，而在广大东方国家，现代主义作为一场文学艺术运动只是（在日本和中国）匆匆掠过就因其种种政治的、经济的、社会的和文化的因素而平息了下去，因此很难想象在这样一块薄弱的文化土壤上产生后现代主义文艺。由此看来，西方学者的看法是不无其道理的。

但是我们在承认这一点的同时，切不可忘记，在当今这个“知识爆炸”的时代，后工业信息社会的天体力学、量子物理学、电子技术、计算机工艺、外层空间的开发等各种高科技的迅速发展，加之新闻媒介的日益更新，大大缩小了人为的时空界限，致使相对开放的东方国家（如日本等）和长期处于文化封闭状态的第三世界国家（中国和印度）不可避免地带上了某种“后现代”色彩，追求时尚的新一代知识分子不可能不自觉地产生某种超前意识；西方后现代主义文化的输入和文艺作品的翻译介绍，更是给了渴望文学观念更新和致力于叙事技巧实验的先锋派作家以精神上的鼓舞。因此后现代主义对东方文学的影响往往更多地表现为一种强有力的精神“激素”，它对解放艺术家的想象力产生了巨大的作用。正是在东西方两种文化的相互撞击、相互交合的大背景之下，第三世界国家的先锋派文学应运而生，成了这种文化渗透和交合的产物。因此，后现代主义虽产生于西方社会，但它有可能在向一些物质文明相对落后的第三世界国家或文化土壤相对贫

① 参见《文学史，现代主义和后现代主义》，第55页。

瘠的东方国家发散时与那里的本土文化发生交合作用，并在那里的先锋派文艺中产生后现代主义的变体。例如，在中国当代文化和文学艺术界，就至少有着四种后现代主义的变体：（1）先锋文学的激进的叙述话语实验；（2）新写实小说的反拨和对“经验的直接性”的吁请；（3）消费者文化和文学的充斥以及其代表“王朔现象”；（4）以德里达、富科等人的后结构主义理论为背景的具有解构倾向的先锋批评。这四种变体的出现既有着西方后现代主义思潮影响的因素，同时更带有本土建构的色彩，它使得对后现代主义的研究突破了“西方中心”的模式进而越来越国际化了。现在，后现代主义的理论争鸣虽已趋于终结，后现代主义文艺在西方虽已发展到了极致，但作为一场国际性的文学艺术运动，后现代主义仍然有着顽强的生命力。它虽不能成为东方文艺的主流，但它的存在本身就足以引起我们比较文学研究者的重视，因为正是在这同一层面上，我们开始了同西方学者的真正的对话。

本书编委会

1994年3月20日

“后寓言”写作与新状态小说

进入九十年代，世界格局已发生了战后最为巨大的结构性的震荡与转换。“冷战后”政治/经济/文化的巨变使世界的未来尚未明晰，旧话语的溃解和新话语的建构都尚在浑蒙中呈现了它暧昧迷离的形象。而中国大陆则在走向市场化的进程中迎来了一个经历巨大文化转型的新时代：中国经济的开发和高速增长及文化自身的运作都仿佛突然将我们置于一个文化的“新空间”之中，文化的断裂与转换已将商品性及消费性的大趋势突然推到了前景。这个新的时代被表述为“后新时期”。所谓“后新时期”是一个文化性的概念，它指的是九十年代以来中国大陆文化所发生的新的变化。按我的理解，它是对七十年代后期开始的“新时期”文化的“现代性”追求的全面超越，也是对全球“冷战后”文化语境中当代中国文化状况的总的概括与描述。它指的是一个以消费为

主导的，由大众传媒支配的，多元文化话语构成的，富于实用精神的新的文化时代。它既是一个时间上分期的概念，又是一个文化阐释的代码，它显然与全球性的后现代主义的文化潮流有着对话性的关联。目前对这一概念存在着广泛的关注与争议，但人们都无法否认九十年代当代文化的转型，也无法否认目前文化景观与八十年代的巨大的“认识论断裂”。新的文化景观正在《渴望》到《北京人在纽约》的肥皂剧、王朔式的流行小说、MTV、卡拉OK、《红太阳》、《霸王别姬》等等之中发出炫目的霓虹灯般的光芒。新的影像、声音、文字如潮水般地涌来，淹没了任何整体化的“现代性”幻想。我们置身其中的这个“后新时期”像一个巨大的万花筒，其中变幻的图案灿烂迷人却又无法把握。

在这样的时刻，编选一本新的小说集本身就意味着一个对个人的挑战。因为文学所发生的转变也是这个“后新时期”中最为重要的表征之一。面对目前的文化语境本身的复杂性，面对“后现代性”在中国大陆的发展和演变的轨迹，选择和阅读本身都充满了挑战性。这本小说选集也是试图探索和切入中国大陆“后新时期”的后现代主义小说的尝试，也是探索“后现代性”作为一个来自西方的概念的中国命运的一次尝试。它既是一个面对本土文化经验的新的“知识”的生产，又是“后现代性”在一个与它的产生之地完全不同的语言/文化/历史之中衍生与发展所提供的新的可能性的发现的过程。

但愿我所做的一切不是毫无意义和趣味的。

“后现代性”在中国小说中的表征是一个众说纷纭的问题。在

八十年代后期以来，我们一般以此概念指称1987年以来出现的“实验小说”的文学潮流，也有人以此概念阐释“新写实”小说的发展。但在八十年代后期，“后现代性”还仅仅是一个局限于高级文化中的一个边缘性的概念。在“现代性”的狂热的追逐达到高潮之时，它标帜了一种新的姿态的产生和一个极小的前卫文化运动的形成。人们对“后现代”的了解主要来自于两个领域：一是通过当时的“现代主义”讨论中以一种“误读”的方式对一批后现代作家及艺术家的介绍。如对博尔赫斯、巴思等人的翻译和介绍都是将他们指认为“现代主义”思潮的一个流派加以阐发的，这使中国的作家和读者在了解现代主义时“共时”地了解了后现代主义。二是杰姆逊1985年9月至12月在北京大学有关《后现代主义与文化理论》的系列讲座将“后现代主义”问题做了全面而系统的介绍。这次讲演造成了相当广泛的影响，尤其是他对西方新的文学理论的介绍，促成了中国大陆文学理论批评的“语言学转向”。但他对“后现代主义”的全面探讨却并未引发对这一课题的讨论，而只是以一种“超前”的姿态提供了有关西方最新思潮的信息。“后现代”在它被用于阐发像“实验小说”这样的文学运动时，还是被用作一种尝试性的“借用”和“移植”的阐释策略的。它还远未激起中国文学界和理论批评界的广泛关注。它还仅仅被视为一种西方思潮在中国的“现代性”的总体语境下的新的表征而已；它不是作为对旧的话语的批判与否定出现的，而是为这个话语增添了引人注目的新的因素而已。“实验小说”的“后现代性”往往被视为“现代性”话语的最为激进的发展，而它对五四以来“现代性”话语的超越则往往并未受到充分的关注。与此同时，八十年代后期“实验小说”从今天的视点重新进行审视的话，也可以看出它在叙事变革，对“人”“历史”“真实”的反思

具有强烈的“后现代性”的同时，在对“作者”自身的无限肯定及对创造力和想象力的肯定与礼赞中又可以看出“现代性”的明显特点。“实验小说”可以说是一个过渡，一个“现代性”与“后现代性”之间的过渡，而当时批评理论对“实验小说”的阐发也具有这种过渡性。无论如何，“现代性”话语贯穿于整个新时期之中，是“新时期”的伟大叙事生成的基础和前提。（有关此点可参阅拙作《对“现代性”的追问》《天津社会科学》1993年第4期）这样，“实验小说”具有由“现代性”向“后现代性”转型的特点，它也提供了对“现代性”的新的反思的可能性。“实验小说”打开了“新时期”文化话语的裂口，提供了有关“后现代”的新的立足点。而这也与八十年代后期对“现代性”的狂热的、激进的肯定所产生的“单纯信仰”有关。正是这种“单纯信仰”，导致了这非轻松的反思。人们开始对文化和“知识”的重新审视正是八十年代后期“实验小说”的重要作用。

进入“后新时期”，文化本身发生了重大变化。“实验小说”本身也有了极大的转变和衰落。首先，它放弃了激进的形式实验，“回返”了传统的叙事策略。其次，形式的实验也已不再能吸引读者，它自身的可能性似已穷竭。这就形成了一个极为复杂的反差，一方面是“后新时期”的“后现代主义”的讨论已渗透到了文化的各个领域，尤其在大众文化领域中形成了强大的冲击力。但最早被用来作为第三世界“后现代性”的例证的“实验小说”却呈现出某种低落与困窘。这显然说明了在一个非西方的第三世界语境之中，“后现代性”的表现形态及其运作方式均与西方之间有着极大的差异。（有关这一点可参阅拙作《“后现代性”与中国大陆当代文化的转型》《中国比较文学》93年第2期）这既说明了“后现代性”作为阐释代码和文化现象的高速的扩张与衍生，也说明

了它随着语境的变化而产生的“位移”。“后现代性”在“后新时期”文化中已成为一个具有极为广泛的涵义和背景的新的话语的关键词。它既可用于对如《渴望》《北京人在纽约》这样的肥皂剧进行阐释，也可用于对前卫美术如刘晓东或方力钧的作品进行阐释。它既显现于卡拉OK、《小芳》《我的一九九七》等流行音乐之中，也显现于像《霸王别姬》这样的面对国际市场的艺术电影之中。“后现代性”业已成为说明当下中国语境的最为有力的概念，它无疑提供了一个“时间”上的分期性的依据和新的文化阐释。（尽管利奥塔认为“后现代”不是一个分期的概念，这是由理论角度的思考，不是具体的文化研究。据《牛津英语词典》1982年增补版，“后现代”指继续称为“现代”的东西之后的，或是在时间上后于“现代”的。）而目前在文化及理论领域里兴起的有关“后殖民”及“第三世界文化”的讨论则由空间上对目前的全球格局与地缘关系进行了新的探索，它也打破了“现代性”所创造的以西方的人文地理学为前提的空间意识。这也就由“时间”和“空间”两个面向上提供了重估和反思“现代性”的必要且充分的条件。

从这个背景上看，文学在整个文化中的位置开始处于边缘，它的性质、功能都面对着巨大的挑战。文学/音像间的原有的文化等级制已被打破，而知识分子的文化发出者的身份也开始受到了质疑，“作者”的话语中从位置受到了巨大的冲击。小说的形态的改变尤为清楚，在“实验小说”与“新写实小说”的潮流已渐近衰落之时，一种引人注目的“新状态”小说正在悄然崛起，它以新的表意方式的追求实现了对“实验小说”及“新写实小说”的双重超越。在“后现代”由一个小规模的前卫艺术运动转向更广阔的空间之后，它是在小说领域中最为充分地显现了“后现代性”特

点的文学运动。因此，本书所选择的十五篇小说都具有十分明显的“新状态”小说的特点，值得引起人们的注意。

三

何谓“新状态”小说，我以为它是与“寓言”小说相对应的概念。对于第三世界小说的“寓言”性质，杰姆逊在他的著名论文《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》中作过详尽的分析。他指出“第三世界的本文，甚至那些看起来好像是有关个人和利比多超力的本文，总是以‘民族寓言’的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化的社会受到冲击的寓言。”（《当代电影》1989年第6期）这种“民族寓言”，既是第三世界知识分子写作的自觉的选择，又是在全球性第一世界/第三世界的文化关系中第三世界本文被读解和阐释的结果。“民族寓言”式的写作被视为第三世界文学在“现代性”的语境之中不可逃避的选择。这种“民族寓言”式的写作显然是将“民族”视为一个与世界文化的主体相对应的“客体”和“他者”。一个既被放逐于世界历史之外的特异性的文明空间，又是被“现代性”纳入世界历史之中的在时间上滞后的社会。这种“民族寓言”式的写作所强调的就是将“故事”以寓言化的修辞策略将上述的空间的特异性与时间的滞后性的表述编码为对“民族”的命运观照方式。“新时期”的中国小说显然具有极为强烈的“民族寓言”的倾向，即使在余华、格非、孙甘露等人的小说中这种“寓言化”的表意也是广泛存在的。它是构成对“现代性”的“个人主体”与“民族国家”的双重承诺的必要的策略。

进入后新时期，对这种“民族寓言”的文思是与对“现代

性”的反思同步进行的。出现了像王朔的《千万别把我当人》、刘恒的《苍河白日梦》及刘震云的《故乡相处流传》这样的对“民族寓言”进行反讽性写作的本文。它们反思了“民族寓言”的合法性，以文类混杂、语言杂多等方式对“民族寓言”进行滑稽模仿。这些本文的出现说明“民族寓言”作为一种表意策略的能产性业已枯竭。

与对“民族寓言”的文思相适应，“新状态”小说的兴起是一个引人注目的新的文学现象。“新状态”指的是对寓言化写作的新的超越的努力，它是对我们当下的语言/生存“状态”的表述。它是以个体的经验与感受为起点，直接对当下中国人的生存进行的探索。这种“新状态”小说不同于“实验小说”由风格与形式的激进实验为特征的探索，因为它注重表述中国生存的“状态”性，力图进入当下的历史“现场”之中，对“现场”本身迅速地作出反应。另一方面，它不同于“新写实小说”，它不是如新写实小说那样的具有对平民生活和市民社会的知识分子式的“俯视”的视点，而是直接由个人的生存体验中引发出来的对“状态”的反应。它不像“新写实”作家那样置身于“状态”之外进行描写，而是使“作者”本身就是状态的一部分。因此，它不是像“实验小说”那样的超验性的本文，也不是像新写实小说那样的经验性的本文，而是超验与经验的拼贴和混合。它是如安迪·沃霍尔的作品一样的东西，既有极度“似真”的再现性的片断，又有高度抽象的表现性的片断，用这些方式对于一个后现代的消费时代的进行扫描。它如同一幅逼真的写实油画上溅上了无数光点。它是一种超出了西方为中国所设定的“他者”位置的“他者的他者”的美学，一种新的文学观的表征。这种“新状态”小说乃是“后现代性”的表征危机的产物，它是在对“主体”与“现代性”话语

的质疑之后所出现的“非实在化”的状态的探索。它并不是“现代性”意义上的具有革命性意义的“新”而是一种含混难明的、偶发性的对当下的文化反应，是一种对无数风格的即兴的抓取和使用，是对瞬间性的表述，是置身于共时体验中的感受性的书写。

本集中的本文从不同的方向上展现了这种“新状态”小说的走向。它们都不再将小说视为一种“民族寓言”，而是当下状态的表征。王安忆的《香港的情与爱》和陈染的《潜性逸事》、沈乔生的《挂着的葡萄》都对大都市中人与人的情感关系进行了描述。《香港的情与爱》看似一个老旧的有关外室的故事，却在王安忆手中变成了对浪漫神话的解构，变成了既感伤又反讽的迷离感受的自由奔涌。在这里，“情与爱”的瞬间性和香港这个巨大的后现代空间的神秘感被王安忆化做了她对“后现代”处境中人的“状态”的表述。在王安忆这里，这一状态绝不仅仅发生在老魏和逢佳之间，而是一种无可摆脱的当代情境。而陈染和沈乔生则把这一切放置在一个本土的空间之中。但那种“无主体的个体”的那喀索斯式的自我依恋却表述了一种日常性与超验性的混合。这几个文本（也许还包括袁山山的《死者无言》和王芜的《后花园》）都充满着作者的体验与对客观世界的强烈的探索兴趣的拼凑般的混合。这里有情绪、感受、印象，却也有完整的，可以辨识的故事的线索。但它们都有力地把一个“后情感”时代里的人类情感的危机表达了出来。它们都具有相当世俗性的意识，但将这种世俗性转换为情感自身的探索却是强有力的。这些文本中既有对情感转换为一种实用性、瞬间性的功能与“位置”的表述，又有对传统的“现代性”的理性和主体诉求的反思。在这里，情感是瞬间的，体验是瞬间的，“人”或“立体”是瞬间的。它打碎了昔日人们对“情感”“直觉”和“欲望”的信念，它们也都变成了能指

的涌流。这些本文也就标帜了“新状态”小说在对待情感的表述的新的可能性的扩展。它不是如“实验小说”“新写实”般的逃避情感，试图以不同的方式超越情感，而是将“情感”变为一种新的话语进行表现。这种对“情感”的分裂性的书写无疑意味着一种“后情感”小说的生成，它也证实着福林对“后现代”话语的表述，也就是“现代性”关于“灵”“肉”一致的幻想的破碎，肉体也在这些本文中与精神一样，化为一种不同于往昔的言说和存在。这可以说是一种“心理”性的、情感性的“新状态”小说。

另一些具有代表性的新状态小说是像何顿的《弟弟你好》、许辉的《十棵大树底下》、陈丹燕的《吧女琳达》、薛勇的《黑蚁》等。这些小说可以说是对当下文化空间的探索和描述，它是以对外部世界体验的折射的影子和片断的捕捉。它们对当下人们的心态与生存进行了精细的表述，如何顿的《弟弟你好》对弟弟的生活及其存在于其中的空间的描述，都显示了当代都市景观的不确定性和欲望的涌流。而《吧女琳达》中那个大学生/吧女的双重身份的少女的都市经历也是对“后现代”都市的迷宫般的观念与价值的转换的精妙的书写。许辉的《十棵大树底下》值得引起我们的注意，这篇不长的小说可以说是对农村景观的全新的表述，提供了一种新的图景。这些本文不试图发掘深度和可阐释性，而是即兴的和片断性的探索空间自身。空间仿佛具有了无法把握的生命力，它喻示了第三世界生存的某种新的可能性，而这种可能性不是“寓言”式地展示，而是对当下的一瞬间中“状态”的反应，它不是完整连续的叙事，而是散乱的光斑的晃动。其中有对“物”的迷恋和对旧的价值观念的淡漠。如《弟弟你好》中那辆带来过幸运和欢乐也带来了厄运的“本田王”豪华摩托车，《吧女琳达》中的那张在吧台底下充满诱惑的美元似乎都显示着一个寻求“物质