

一个人的

排行榜

中国优秀
中篇小说

1977—2002

◎上卷

主编 谢有顺
春风文艺出版社



一个人的排行榜

1977—2002

中国优秀中篇小说

◎上卷

主编 谢有顺

春风文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

1977—2002 中国优秀中篇小说 / 谢有顺编. — 沈阳: 春风文艺出版社, 2003. 1

(一个人的排行榜)

ISBN 7-5313-2506-3

I. 1… II. 谢… III. 中篇小说—作品集—中国—当代 IV. I247.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 102386 号

春风文艺出版社出版发行

地址: 沈阳市和平区十一纬路 25 号 邮政编码 110003

联系电话: 024—23284285 23284029

购书热线: 024—23284402 23284401

E-mail: chunfeng@vip.163.com

北宁市印刷厂印刷

幅面尺寸: 140mm × 203mm	印张: 26.25 插页: 4
字数: 637 千字	印数: 1—8000 册
2003 年 1 月第 1 版	2003 年 1 月第 1 次印刷

责任编辑: 臧永清 洪 钧	责任校对: 白 光
封面设计: 张志伟	版式设计: 马寄萍

定价(上、下册): 40.00 元

版权专有 侵权必究

如有质量问题, 请与印刷厂联系调换

序：叙事也是一种权力

谢有顺

2002年10月27日晚，瑞典诺贝尔文学奖惟一精通中文的评委马悦然先生接受了香港凤凰卫视的独家专访，当主持人问他怎么看中国当代作家的写作时，马悦然先生毫不犹豫地回答说：“他们已经走进世界文学了，早就走进了。”这本来是一个很有深入交谈价值的话题，可惜主持人没有再追问下去。我知道，马悦然先生在中国文学界是一个颇有争议的人物，喜欢他的人对他毕恭毕敬，渴望借他获得通往世界文学的便捷之路，不喜欢他的人，则对他嗤之以鼻，认为他对中国文学的判断不值一提。就我个人而言，我的确不觉得马悦然先生会比我们更了解中国文学，迷信他的判断实属多余。但作为一个对世界文学有着广泛了解的人，当他说中国当代作家“已经走进世界文学了，早就走进了”时，或许会提供给我们一个评价中国当代文学的新的参照。

长期以来，我们普遍认为，中国当代文学的整体水准不

高，难以望世界文学的项背，但我的看法却并不这么悲观。从二十世纪八十年代中期开始，中国文学进行了一系列卓有成效的探索，到今天，其实已经产生了一大批优秀的作品和优秀的作家。许多人之所以会很轻易地蔑视中国当代文学，那是因为他们均以二十世纪世界文学的经典作品为尺度来比照中国当代的年轻作家们，可他们这样做的时候，显然忽略了一个基本事实：经典是漫长的历史过程筛选后的结果；用业已定型的经典标准来打击正在写作中的作家，这并不公平，因为我们并不知道同时代的文学大国（法国、英国、德国、俄罗斯、美国等）中的年轻作家们都在写些什么——由于语言的障碍，大多数中国人只能读到二十世纪六七十年代以前的外国作品，而八九十年代后的外国作家们的作品究竟达到了怎样的水准，我们却了解甚少。也就是说，我们对卡夫卡、普鲁斯特、加缪、福克纳、博尔赫斯、帕斯捷尔纳克、卡尔维诺等人非常熟悉，却没有机会了解他们身后那些六七十年代出生的年轻作家们的写作状况。——后来，一些精通外语的朋友告诉我，其实同时代的外国年轻作家并不见得比中国作家写得好。我相信这样的判断。

卡夫卡等人毕竟是整个二十世纪积累起来的有限的遗产。我们不能奢望，在短时间内，中国也能产生这样的大师。但只要保持一个有一定标高的前进向度，相信中国很快就会建立起自己的强有力的文学声音。经过了这么漫长的模仿、学习和探索，现在的中国文学已经获得了一个深厚的基础，或者说，它已经基本完成了必要的酝酿和积累，在此基础上，有一天产生出真正的大作家也不是没有可能的。毕竟，就总体趋势来说，二十世纪下半叶之后，世界文学是显露出衰退迹象的，但中国是少有的例外。由于特殊的政治原因，中国当代文学只是在二十世纪的后半期才获得一个相对自由的生长空间——当那些被压抑和被损坏的艺术创造力觉醒过来，文学自然就进入了一个持续繁荣的时期。这和世界文学的总体趋势有着明显的对比，所

以，我们不应对正在迅速发展的中国当代文学过于悲观。以我的观察，在貌似混乱和喧嚣的下面，中国当代文学或许正积蓄着一次巨大的裂变和飞跃。

因此，今天回过头来考察中国当代文学每一次的革命历程、叙事挣扎和精神转折，就有了异乎寻常的意义。^①我相信，这种内在的话语伦理的变迁，所预示的正是通向伟大文学的前进方向。

1. 反抗总体话语，走向个人

鲁迅先生曾经说过，一个社会在革命之前，会产生一种文学——怒吼文学。怒吼文学一产生，革命就会到来。革命成功后，将产生两种文学，一种是讴歌文学，一种是挽歌文学。^②鲁迅的这个预言，在“新时期文学”^③的初期完全得到了应验。以我看来，“伤痕文学”其实就可以算是“怒吼文学”，之后，“改革文学”如同“讴歌文学”，“知青文学”有点像“挽歌文学”。一直到今天，中国文学都大致是沿着“讴歌文学”（主流）和“挽歌文学”（非主流）这两条道路而发展的。

“伤痕文学”（以及一些“朦胧诗”）是对“文革”那个黑暗时代最严重的抗议和控诉，它们中间的很多作品，早在“文革”期间就已经写好，并在地下以手抄本的方式流传。^④后来那场暴风骤雨般的社会革命正是伴随着这声文学上的怒吼一起到来的。这个时候的文学，事实上充当了一个时代的思想先锋。

“伤痕文学”所发出的那声怒吼的意义，历史已经为它做出了崇高的评价。今天，即便是文学的初入门者，也能记住刘心武、卢新华、丛维熙、《班主任》、《伤痕》、《大墙下的红玉兰》等重要的字眼。以当年的“右派”为主要代表的经过政治受难后复出的作家群和经历过上山下乡的知青作家群，是

那一阶段的写作主力，他们那个时候发表每一部重要作品，几乎都能引起社会上的强烈反响。可不过是十几二十年时间，当年那些汗牛充栋的作品，今天又有几部还在被人记住和谈起？

我并不想站在现在的立场上，草率地否定七十年代末到八十年代前期中国文学的革命意义，但我也不愿意已经进入二十一世纪了的我们还用社会学的意义来代替文学该有的审美标准。今天，如果我们客观地看，就会知道，大多数的“伤痕文学”其实只是文学大转折时期的过渡性作品，它们成功地实现了文学和政治独断之间的裂变，但同时也未能逃脱历史性和现实性的总体话语的支配。

在此之前，中国当代文学的一个致命困境，就是一直未能建立起文学的个人维度。从建国一直到七十年代末，所有的文学写作几乎都受政治所规定的总体话语的支配——这个时代性的总体话语，从指导思想上说，是“文艺为政治服务”；从表现手法上说，是“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”；从人物塑造上说，是歌颂正面人物，批判反面人物……总体话语为文学写作制定了单一的目标、方向、内容、路线和手法，艺术的个性和创造性被长期放逐，尤其是到了“文革”期间，文学完全成了意识形态的宣传工具，处于一种死寂的状态。“伤痕文学”的出现，是把文学从单一的社会主义现实主义（“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”）里解放出来，使其重新具有了批判现实主义的品格。这是“新时期文学”所迈出的重要的一步。作家们在那么严酷的精神环境下，以人道主义的名义，勇敢地表达出了一个时代的苦难和创伤，达到了文学在特殊年代里所必须具有的道义水平。

但文学不仅仅是一种道义，它更应该是一种艺术的创造。因此，声势浩大的“伤痕文学”、“反思文学”、“知青文学”等，之所以很快就消逝，就在于它们在反抗一种意识形态独断的总体话语的同时，实际上，自己的写作也是按照总体话

语的思维方式进行的。——这些作品，虽然和前三十年的作品有着本质的区别，但它的基本思想依旧是先验的，意识形态的，人物依旧是意识形态的载体，结论也依旧是和当时的意识形态是一致的。这样的一致，就为那个时代的写作制造了新的总体话语——不过是把内容从“革命”和“阶级斗争”，换成了苦难和人道主义而已，它依凭的依然是集体记忆而非个人记忆。这种新的时代性的总体话语，在当时有它的进步意义，但随着它们成为历史被凝固，与之相伴而生的文学也作为社会的标本一起进了历史档案馆。

文学要获得永恒品格，就不应重在表达一个时代的总体话语，而恰恰应该表达出自己这个个体和总体话语之间的错位和差异。也就是说，历史记住的是大家共有的集体记忆，而文学记住的只能是自己独有的个人记忆。当“文革”苦难和知青生活成为了作家们的集体记忆时，作家的创造性就在于如何在这种集体记忆里建立起个人的通道，否则，这种千人一面的集体记忆就难逃被意识形态改写的悲剧。按照法国社会学家莫里斯·哈布瓦赫的研究，集体记忆不是一个既定的概念，而是一个社会建构的概念。它也不是某种神秘的群体思想。“尽管集体记忆是在一个由人们构成的聚合体中存续着，并且从其基础中汲取力量，但也只是作为群体成员的个体进行记忆。”^⑤莫里斯·哈布瓦赫的意思是说，有多少个人就应该有多少集体记忆，尤其是文学中的集体记忆，它更不应该是社会机制来存储和解释的，而是要被个人记忆所照亮。

然而，多年之后，当我们再回头重读那个时代名重一时的作品时，艺术上的粗糙自不待言，即便从经验和思想上说，又有多少是来自作家的个人独创，而没受制于当时的总体话语的暗示和支配？关于“文革”，这个人类历史上最严重的创伤之一，中国作家在反思的时候所表达出的清一色的义愤和控诉，有多少是突破了现成的总体话语所给出的简单结论？没有。比

“文革”要轻微得多的“布拉格之春”，使昆德拉写出了《生命中不能承受之轻》这样的杰作；但更为广阔和深刻的“文革”，却在中国作家的书写过程中被简化和糟践了，我想，这里面最主要的原因，就是作家匮乏一种精神能力，从而不能使“文革”经验逃离总体话语，走向个人。倒是之后很久我所读到的《一九八六年》（余华）和《黄金时代》（王小波）等作品，使我看见了个人体验意义上“文革”的暴力和荒谬。^⑥ “《一九八六年》中那个曾经做过中学历史教师的疯子，实际上就是一个被暴力主宰而最终成为暴力的代言人的。他把各种酷刑实施在自己身上，通过这种残酷的自戕和由此展示的周围的看客心理，……这个时候，肉体暴力已经不是简单的行为，而是伸越到了历史文化的内部，它指向的是历史文化中那些精神和思想暴力的死结。疯子的疯狂，以及他那血淋淋的自戕，这些肉体的暴力行为，其实都是精神和思想暴力作用后的结果。这一点，即便撇开《一九八六年》中的‘文革’背景，我们依然可以感受到疯子身后那条长长的历史阴影。”^⑦ 而王小波的《黄金时代》则通过王二和陈清扬这两个小人物在性事上的施虐和受虐，有力地颠覆了权力的庄严和正义；他们两人在审问和招供这一权力游戏的掩护下体验着私人的快乐，以自身供认不讳的“暴露”映照出审问者不过是一个窥视狂而已——在一个罪恶的时代，没有谁是“干净”的；更具有讽刺意义的是，陈清扬最后为自己的绝境所救：“以前她承认过分开双腿，现在又加上，她做这些事是因为她喜欢。做过这事和喜欢这事大不一样。前者该当出斗争差，后者就该五马分尸千刀万剐。但是谁也没权力把我们五马分尸，所以只好把我们放了。”^⑧ 纯粹个人的一种反抗和记忆，却使一个时代的荒谬昭然若揭。王小波在《黄金时代》（包括他的《革命时期的爱情》等中篇）中对“文革”的书写，有着卓越的个人发现，正因为此，他所写的知青生活也显得最为真实而独特。

从这个角度看，如果我说，《棋王》（阿城，1984年）之前的“新时期文学”没有产生什么具有重读价值的好小说，这个判断肯定过于苛刻，但就着以后的文学发展的延续性而言，确实，只有反抗了总体话语的个人记忆、个人眼光和个人的创造性才是文学最重要的基础。《棋王》就具有这样的标志性意义。在当时那么多讲述知青生活的小说中，惟独阿城这篇脱离了知青叙事的总体话语，没有沉迷在苦难、浪漫或缅怀的情境里，而是通过王一生这个边缘性的个人，以及他迷恋象棋时所流露出来的坐禅式的淡定境界，使他从知青的主流生活中出走，从而为一段灰暗的历史留下了一个意味深长的记忆段落。尤其是小说的最后，当王一生进入那场象棋大战时，你会觉得，整个历史的喧嚣都停止了，幕布上只浮现出王一生“一头一脸都是土”、“静静的像一块铁”的样子。——这个人，就这样永远定格在知青群体的历史叙事里了。

2. 反抗现实制约，走向虚构

《棋王》可以说是“知青文学”时期的意外收获。那个时候，对于大部分知青作家来说，一旦历史前进，一旦“伤痕”和“反思”不再成为社会的主要诉求，他们便开始意识到，绑在意识形态战车上与它一同前进的文学，和渴望通过文学获得的永恒品格之间，其实存在着难以逾越的距离。当文学试图重新建构它与历史、与现实、与时代的想象关系时，实际上它是不断地将文学社会化和意识形态化了，最终，文学又一次落入了总体话语和集体记忆的网罗，而并没有回到它自身的道路上。

文学除了解决社会问题之外，还有一个文学本身的问题需要解决。——这种焦虑，我估计在“伤痕文学”那声怒吼平息下来之后，就开始困扰着知青一代的作家们。变化也就在这一刻悄悄地发生了。还是这一批作家，他们率先体验到了历史叙

事的局限和疲倦，渴望发展一种个人记忆来对抗历史记忆的某种总体性。可是，个人记忆在面对业已形成的庞大的有关“文革”和“知青”的历史叙事时，它或者处于隐匿的状态，或者面临着无法深入的障碍，而他们在走向个人记忆的过程中，又渴望个人记忆获得一种历史深度，“寻根文学”就在这个背景里应运而生。

尽管亮出“寻根文学”这面旗帜之前，知青一代作家们已经开始回忆，开始将历史书写引向个人记忆的灰暗地带，但他们似乎并不相信个人记忆能足够强大到支撑起整个文学创造，所以，他们的内心还是渴望能找到一个准总体话语，作为文学的精神底气，文学在文化上的“根”，于是，他们找到了民族/国家这个寓言。韩少功说，寻根“是一种对民族的重新认识，一种审美意识中潜在历史因素的苏醒，一种追求把握人世无限感和永恒感的对象化表现”，他认为，我们的责任就是“释放现代观念的热能，来重铸和镀亮”“民族的自我”。^⑨整个“寻根文学”的特点，就是试图把眼光从现实层面转向文化层面，并希望通过一种传统文化心理的分析，来对抗文学被政治化和意识形态化的困境；通过对一种文化源头的追溯，找寻到人类的精神家园；通过获得一种文化意义，来深度重构民族自救的神话。但无论是韩少功、阿城（楚文化）、贾平凹（商州）、张承志（疆、蒙）、李杭育（越文化），还是郑万隆（广东）、王安忆（上海）、扎西达娃（西藏），这些寻根文学的中坚力量，最后找到的似乎都只是落后、穷困的部落神话，在那里，蒙昧无知和原始风情交织在一起（韩少功：《爸爸爸》），闭塞蛮荒和仁义传统相辉映（王安忆：《小鲍庄》），还有郑万隆笔下的原始激情，贾平凹笔下的粗犷，扎西达娃笔下的神秘……在这些复杂而暧昧的原始地带，作家充满了对重建民族文化精神的渴望，但在作品中又深受民族劣根性的折磨。不久之后，他们在一片失望之情中，终于还是从种族的腹地爬出了

来。文化的“寻根”失败了，但“寻根文学”本身则充分展示出了一些知青作家的杰出才华。特别是他们坚定地把目光从现实中移开，使当代作家开始触及超越层面的话题，并从单一的社会批判的模式中解放出来，建立起了文化批判的维度，这为1985年后当代小说进行以虚构为主要策略的叙事革命提供了一种可能。

这种新的可能最初在莫言、马原和残雪等人身上得到了实践。当代文学界普遍认为，他们几个的小说是中国先锋文学运动的策源地之一，其中，尤以马原为叙事革命的鼻祖。也有人认为，先锋文学的渊源，可以追溯到王蒙的意识流小说（《蝴蝶》、《杂色》等）、高行健的实验戏剧（《绝对信号》、《车站》等），以及刘索拉、徐星等人的现代派小说（《你别无选择》、《无主题变奏》等），但这些人所作的努力，只是为后来成就辉煌的先锋文学提供了一些现代的元素，真正的叙事自觉，还是在马原那里才变得如此绚丽而重要。可以说，莫言和残雪两个人，解放了作家的感觉，而马原则给了作家们至关重要的叙事智慧。这两点，是先锋文学不可或缺的艺术基石。

似乎是一夜之间的事，文学界再也无须为个人的经验、记忆和眼光在写作中的地位争辩了。莫言、残雪和马原之后，它们就天经地义地成了一种原创性写作的常识。《透明的红萝卜》（莫言）写的就是一个小孩（黑孩），他以自己柔弱的身体，承担了世界施加给他的全部苦难，所幸的是，他通透的感觉，使他能一直在苦难中寻找存在的欢乐——稀少而珍贵的欢乐的痕迹。在过重的苦难和奇幻的感觉的混杂下，黑孩获得了一种观察世界的特殊视力——他虽然不言不语，但世界的真相在他眼中却无处藏身。《红高粱家族》（1987）使莫言的故乡记忆更加个人化，想象更加充沛，感觉更加恣肆；“我爷爷”、“我奶奶”这一叙事视角的运用，为历史和现实的交替、经验和联

想的奔涌、感觉的跳跃和流动、生命激情的宣泄等等，敞开了一个从未有过的自由空间。莫言的作品，为中国小说在叙事、感觉和语言上都带来了革命和解放。相比于莫言的感性和激情，残雪的小说要冷僻、阴郁和怪异许多，她在1986年后发表的《苍老的浮云》、《黄泥街》、《山上的小屋》等作品中，都将奇特的感觉深入到了幻想的边界，深入到了日常生活中最为隐秘的地带，貌似超现实，其实是现实最为深刻的隐喻——残雪是当代少有的真正写出了人性之绝望的作家，她那异乎寻常的个人经验，直到现在也还是不可重复的。

但我要说的是，在马原出现以前^⑩，中国文学的书写主体无一例外是直接表现现实（比如“伤痕文学”和“知青文学”，它们即便是写历史，也是一种现实化了的历史），或者模仿现实的形象（比如“寻根文学”，虽然表面上越过了现实的边界，但它笔下的文化寓言，其实是一种现实的变形；又比如莫言、残雪的小说，都有超现实的成分，但这些其实是对现实的荒诞化和幻觉化处理）。如何缓解现实的焦虑，一直是马原之前的作家最为基本的写作策略。正是在现实这一通道里，文学长期和政治性的意识形态、时代性的总体话语胶合在一起，它反对建立绝对的个人性和文学性。

马原用他诡秘的叙述圈套彻底反抗了这种现实对写作的制约。他在《冈底斯的诱惑》、《错误》、《虚构》、《大师》、《旧死》等一系列中篇小说中声称，写作就是虚构，就是一次叙事游戏。“我就是那个叫马原的汉人”这一经典句式的不断使用，使他的写作已经没有任何秘密可言，它纯粹是个人的语言游戏，建构的也是一种虚拟的真实——这种真实，可能不指向任何现实本身，而只存在于语言的地图上。叙事代替现实，成了写作的主体。也就是说，叙事在过去的写作史上，只是为了表达现实、反思历史和承载意义，现在，叙事本身获得了独立的意义，甚至是惟一的意义。形式和语言不再是表现

人、历史和意义的手段，而是目的本身。叙事的背后不应有一个全知全能的主体(这个主体必须被彻底颠覆)，写作也不是重在叙述一个故事，而是如何叙述一个故事。

这意味着写作不再依据现实作为惟一的评判真实的标准，在现实的真实之外，出现了一种更为重要的真实——艺术的真实，或者说语言的真实。这是先锋文学赋予叙事的一个独特的权力：创造(虚构)真实。亚里士多德说过，叙事的虚构是更高的真实。^① 马原之外另一个重要的先锋作家余华也说：“当我发现以往那种就事论事的写作态度只能导致表面的真实以后，我就必须去寻找新的表达方式。寻找的结果使我不再忠诚所描绘事物的形态，我开始使用一种虚伪的形式。这种形式背离了现状世界提供给我的秩序和逻辑，然而却使我自由地接近了真实。”^②——应该说，新的真实观(虚构的真实)的确立，叙事的独立意义的的确立，为先锋作家的写作赢得了广阔的自由：一方面，它使社会现实和意识形态对写作的影响变得极其微弱；另一方面，它也能在虚拟的情境(历史情境和语言情境)里得以不受任何约束地长驱直入。

如果不是虚构被确立为叙事的主体，写作还是局限于书写或模仿现实的话，你很难想象，苏童、格非、叶兆言等人，怎么能在二十几岁的时候就写出《罍粟之家》、《妻妾成群》、《迷舟》、《枣树的故事》这样老道的历史小说来；余华怎么有那么坚强的神经用感觉精细地辨析那些冷酷的杀戮事实(《现实一种》、《河边的错误》、《一九八六年》、《难逃劫数》等)；北村为何有持续的热情一直满足于语词对物象的追逐(《逃亡者说》、《归乡者说》)，以及一直探讨语言和真理之间的关系(《聒噪者说》、《孔成的生活》)；孙甘露、吕新等人为什么能数年如一日地在极端的语言实验里流连忘返……短短的几年时间，先锋文学就几乎实践了西方一百年文学革命的成果，并使中国当代文学在那几年时间里呈现出了从未有过

的辉煌——在回归文学自身的道路上，中国当代出现了马原、莫言、余华、苏童、格非、叶兆言、北村、孙甘露、吕新等一大批才华横溢的先锋作家，是值得庆幸的事情，他们大大缩短了中国文学与世界文学的距离；同时，由于他们的卓绝努力，长期困扰我们的文学本体论的焦虑也得到了有效的缓解。

时至今日，我们再读《冈底斯的诱惑》和《虚构》，也不得不佩服马原在语言上的简约和叙事上的智慧；再读《现实一种》和《难逃劫数》，不得不惊讶余华居然能将趣味和不寒而栗结合得如此巧妙而震撼人心；再读《迷舟》，不得不感叹格非何以能在二十三岁的时候就写下如此优雅的语言，并保持那么严密而舒缓的叙事耐心；再读《罍粟之家》和《妻妾成群》，不得不惊叹苏童那么成功地用性和颓废消解了历史固有的意义和逻辑；再读《聒噪者说》，不得不困惑北村怎能用语言制造一个精神的迷津，并让它在大火中化为灰烬……原来，叙事的虚构能使语言变幻出这么复杂的世界，虚构能使文学超越一切的限制在语言中达到自足。——先锋小说出现之后，过去那种文学与社会、文学与现实、文学与历史、文学与意义之间的一切想象关系全部解体，惟一真实的，是写作与语言的关系。

3. 反抗形式崇拜，走向私语

先锋小说创造了一个小小的语言奇迹。这个奇迹，与叙述、语言、形式、结构、时间、空间等一系列专业词汇密切相连，它颠覆了固有的写作观念，把写作改造成为语言的艺术和叙事的艺术。甚至，在一些作家那里，写作完全规避了现实，成了语言的自我指涉。这样的写作策略，现在看来虽然过于极端，但在当代的中国，却是一次必要的艺术实验，它不仅使中国作家熟悉了二十世纪世界文学革命所留下的艺术遗产，更重要的是，它挑战了写作的难度和限度。这一实验成果，直接影

响了九十年代后才开始写作的几批年轻作家。到他们那里，语言和叙事革命的乖张面貌也许不在，但写作是一种现代叙事学的观念，可以说，现在已经成为当代中国的写作主流。

先锋小说不仅对传统的写作法则是一种颠覆，它对主流的思想意识和总体话语也是一种有力的解构。这种颠覆和解构，在以下几个方面意义深远：一、它解构了“大写的人”。从存在的意义上说，先锋作家不承认“伤痕文学”以来对“人”所作出的人道主义建构，他们认为，“人”在现代社会所担当的更多的是颓废和绝望，他们是一群精神上的病人。这点，通过余华《现实一种》中的冷漠和杀戮，《世事如烟》中的诡秘和阴郁，以及苏童《罍粟之家》中的欲望和死亡等就可看出；从叙述的意义上说，“大写的人”身上所具有的尊严和光辉也被作家故意设置的叙述圈套彻底解构。这点在马原的写作中最突出，“人物被改变成一个角色，一个在虚构空间和似是而非的现实中随意出入的角色，人物、叙述人和现实中的作品，被混为一谈。马原一开始就把叙述人搞得鬼鬼祟祟，他时而叙述，时而被叙述，他在文本中的位置(命名)始终暧昧不清，他类似一副面具，一帧肖像，一道障碍。‘人’的意义被压缩了，‘人物’的功能被加大了，或者说人物功能化了。因此，对于马原来说，人物的死亡就不再具有悲剧性的意义，马原故事中相继死去的人，也不壮烈，他们类似失踪的消失不过是叙事功能转换的一个环节。”^⑬对“大写的人”的解构，实际上也是对总体叙述的一种解构。当人物退场，语言作为新的主角，就在写作中粉墨登场了。二、它解构了历史。先锋作家笔下的历史，不再是“客观”的，“真实”的，它其实是野史，是作家自己的叙述史，它没有规律，也没有必然的意义，而是充满了荒谬和偶然(如格非的《迷舟》、《敌人》等)。就连革命的历史，也不再具有神圣的价值，而是被改造成了个人的经验史，比如，苏童的《罍粟之家》所写的土地改革运动的

历史，就被置换成了刘老信、陈茂、翠花花、刘沉草等几个人的性爱纠葛史，性和颓废既转动了每次的革命进程，也解构了革命本身；三、它解构了意义。自从叙事的意义得到了确认之后，写作就不再充当意义的载体，叙事的背后也不再有一个有价值的主体。于是，人物的存在都成了无意义的存在。比如，格非的《褐色鸟群》经过一系列形而上的玄奥思考之后，存在和不存在的界限已经消弭，存在的不在，实际就是表征意义的不在；又如，北村的小说《聒噪者说》经过一场艰难的语言辨析之后，留下了一个追问：谁来记录这个事实的真相？而事实真相的不在（或者不能被记录），也表征意义的本性缺席。而在王朔的小说（《顽主》、《过把瘾就死》、《玩的就是心跳》、《千万别把我当人》等）中，世俗和意识形态上的一切价值和意义，都被他的嘲讽、调侃消解干净，就连自我，也是被亵渎的。“玩”本身才是王朔笔下的人物最主要的意义。

经过先锋文学的这一系列解构，固有的一切关于人、历史和意义的结论都被改写，叙事的权力得以建立：叙事既可以解构原有的价值和意义，也可以创造新的价值和意义，比如，语言和叙事本身，就成了它所创造的新的价值主体。这种思想的过度发展，在八十年代后期已经形成了一种形式崇拜：语言游戏的成分越来越多，现实和思想的气息越来越少。最初意识到这个问题并做出改变的还是先锋作家自己，他们大概在语言游戏和叙事迷津里疲倦了，或者说，他们认为叙事革命的意义在中国文学中已经完成了，于是，除了少数的作者（马原不写了，孙甘露和吕新还勉强坚守语言实验的姿态）之外，他们中的大多数作者在九十年代早期都从形式探索的极端境地中脱身而出，重返现实，并将叙事的线条处理得晓畅可读。这一阶段，余华写下了《活着》、《许三观卖血记》，格非写下了《傻瓜的诗篇》、《欲望的旗帜》，苏童写下了《米》、《灼热的天空》，北村写下了《玛卓的爱情》、《水土不服》等。