

2009

中国小说学会 主编
谢有顺 编选

中国中篇小说年选

China Novelette 2009

迟子建	鬼魅丹青
田耳	湿生活
乔叶	失语症
阎连科	桃园春盛
肖建国	短火
王手	自备车之歌
盛可以	袈裟扣
哲贵	责任人
千夫长	喇嘛眼
吴君	回去
陈河	黑白电影里的城市
卫鸦	浪淘沙
田林	美丽黄羊

广东省出版集团
花城出版社

2009

中国小说学会 主编
谢有顺 编选

中国中篇小说年选

China Novelette 2009

广东省出版集团
花城出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

2009 中国中篇小说年选 / 中国小说学会主编; 谢有顺
编选. —广州: 花城出版社, 2010. 1
(花城年选系列)
ISBN 978-7-5360-5873-6

I. 2… II. ①中…②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 (2009) 第 221404 号

责任编辑: 温文认 林 菁

技术编辑: 薛伟民

装帧设计: 林露茜

出版发行 花城出版社

(广州市环市东路水荫路 11 号)

经 销 全国新华书店

印 刷 广东广彩印务有限公司

(广东省佛山市南海区盐步河东区中心路)

开 本 730 毫米×1092 毫米 16 开

印 张 24.5 1 插页

字 数 520,000 字

版 次 2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷

印 数 1—7,000 册

定 价 45.00 元

如发现印装质量问题, 请直接与印刷厂联系调换。

购书热线: 020—37604658 37602819

欢迎登陆花城出版社网站: <http://www.fcph.com.cn>

代序

当代小说的叙事前景

谢有顺

—

2008年10月27日，第七届茅盾文学奖揭晓，贾平凹的《秦腔》位列获奖作品榜首。我发现在评讨论过程中，关于《秦腔》的争议，还是像它刚出版时一样，多集中在故事好看不好看这个问题上。熟悉新时期文学的人都知道，在20世纪80年代的中国，小说的叙事革命才是文学的主潮，讲一个什么样的故事并不重要，重要的是如何讲故事。因此，那时即便是不讲故事、甚至反故事的小说，依然能获得文学界的高度评价——许多先锋小说，正是在这个背景里受到重视的。但是，十几年之后，当《秦腔》面世，小说好读不好读，再一次成了尖锐的问题被提出来，这种阅读趣味的变化，透出的是怎样一种文学转型？

阅读《秦腔》确实是需要耐心的，它人物众多，叙事细密，但不像《废都》、《高老庄》那样，有一条明晰的故事线索，《秦腔》“写的是一堆鸡零狗碎的泼烦日子”^①。在叙事上，《秦腔》是一个大胆的探索。四十几万字的篇幅，放弃故事主线，转而不乏琐碎的细节、对话和场面来结构整部小说，用汤汤水水的生活流的呈现来仿写一种日

^① 贾平凹：《秦腔·后记》，北京：作家出版社，2005年，第565页。

常生活的本真状态，这对读者来说，是一种考验，对作家而言，也是一种艺术的冒险。在当代中国，像《秦腔》这种反“宏大叙事”、张扬日常生活精神的作品，并不多见。因此，要真正理解《秦腔》，就得把它当作一部探索性的小说来读，一味追求故事是否好看的人，必然难以接受这种细密、琐碎、日常化的写法。米兰·昆德拉在论到卡夫卡的小说时说：“要理解卡夫卡的小说，只有一种方法。像读小说那样地读它们。不要在K这个人物身上寻找作者的画像，不要在K的话语中寻找神秘的信息代码，相反，认真地追随人物的行为举止，他们的言语、他们的思想，想象他们在眼前的模样。”^①如果，真能“像读小说那样”读《秦腔》，就会发现，《秦腔》写的是当下中国的“废乡”景象，而贾平凹对乡土中国变迁的精细刻写，以及对这种变迁的沉痛忧思，的确把握住了这个时代的精神乱象。

“像读小说那样地读它们”，可是，从什么时候开始，人们读小说就是为了读故事？故事与叙事是不同的，叙事才更接近小说的本质。正如托马斯·曼所说，小说家既要通晓现实，也要通晓魔力。故事所描述的是一种现实，而叙事则是一种语言的魔力。应该说，从先锋小说发起叙事革命开始，小说写作就不仅是再现经验，讲述故事，它还是一种形式的建构，语言的创造。写作再也不是简单的讲故事了，它必须学会面对整个20世纪的叙事遗产——只有建构起了自己的叙事方式的作家，才称得上是一个有创造性的作家。可是，这个经过多年探索所形成的写作难度上的共识，开始被文学界悄悄地遗忘。更多的人，只是躺在现成的叙事成果里享受别人的探索所留下的碎片，或者回到传统的叙事道路上来；故事在重新获得小说的核心地位的同时，叙事革命也面临着停顿。

这种停顿，表明艺术惰性在生长，写作和阅读耐心在日渐丧失。讲述一个有趣而好看的故事，成了多数作家潜在的写作愿望——今天的小说家几乎都成了故事的奴隶。我在想，文学一旦丧失了语言冒险的乐趣，只单纯地去满足读者对趣味的追逐，它还是真正的文学吗？说到底，文学的独特价值，许多时候正是体现在语言的冒险上——语言的冒险，叙事的探索，往往能开辟出一条回归文学自性的道路。当初，马原的“我就是那个叫马原的汉人”这一经典句式对当代小说叙事的重大启示，不正是因为马原找到了一种新的语言方式么？离开了这一点，写作的意义就值得怀疑。可是，在这样一个喧嚣、躁动的时代，有谁愿意去做那些寂寞的叙事探索？故事要好看，场面要壮大，经验要公众化，要出书，要配合媒体的宣传——所有这些“时代”性的呼声，都在不知不觉地改写作家面对写作时的心态。

或许，短篇小说艺术在近年的荒芜，可以作为我们讨论这个问题的另一个旁证。以前的作家，常常将一个长篇的材料写成短篇，现在恰恰相反，一个短篇的素材，很多作家多半也要把它拉成一个长篇的。老舍就曾回忆说，“事实逼得我不能不把长篇的材料写作短篇了，这是事实，因为索稿子的日多，而材料不那么方便了，于是把心中留着的长篇材料拿出来救急。……用长材料写短篇并不吃亏，因为要从够写十几万字的事实中提出一段来，当然是提出那最好的一段。这就是宁吃仙桃一口，不吃烂杏一筐了。”^②

① 米兰·昆德拉：《被背叛的遗嘱》，余中先译，上海：上海译文出版社，2003年，第217页。

② 老舍：《我怎样写短篇小说》，引自《老舍全集》第十六卷，北京：人民文学出版社，1999年。

把短篇小说看得如此重，今天看起来确实是有点不可思议的，或许这正是两个时代的写作差异吧。

如今，长篇小说盛行，短篇小说则已退到文学的边缘，核心的原因，我想还是故事与叙事之间的较量。长篇小说的主题词，当然是故事和冲突，而短篇小说则更多地保留着叙事艺术的痕迹，因为短篇小说是很难写好的，它虽是一些片断，但仍然要表达出广大的人生，而且要有一气呵成的感觉。读者对长篇的毛病是容易原谅的，篇幅长了，漏洞难免会有，但只要故事精彩，就能让人记住。对短篇，要求就要严格得多。字数有限，语言若不精练，人生的断面切割得不好，整篇小说就没有可取之处了。所以，叶灵凤曾经说，现代的短篇小说“已经不需要一个完美的故事”，写短篇就是要“抓住人生的一个断片，革命也好，恋爱也好，爽快的一刀切下去，将所要显示的清晰地显示出来，不含糊，也不容读者有呼吸的余裕，在这生活脉搏紧张的社会里，它的任务已经完成了”^①。要做到这一点，谈何容易？没有生活的丰盈积累，没有在叙事上的用心经营，再好的断片，我怕一些作家也是切割不好的。因此，在这个长篇小说备受推崇的时代，我倒觉得，中短篇更能见出一个作家的叙事功底和写作耐心。^②

然而，我们依然无法改变一个事实：翻开杂志和出版物，举目所见，多是熟练、快速、欢悦的欲望写真，叙事被处理得像绸缎一样光滑，情欲是故事前进的基本动力，场景、细节几乎都指向阅读的趣味，艺术、叙事、人性和精神的难度逐渐消失，慢慢地，读者也就习惯了在阅读中享受一种庸常的快乐——这种快乐，就是单一的阅读故事而来的快乐。或许，正是因为看到了这一点，英国文学批评家迈克尔·伍德才有那句著名的论断：“小说正在面临危机，而故事开始得到解放。”^③ 很多人都会感到奇怪，小说的主要任务不就是讲故事么，为何要将小说与故事对立起来？按照本雅明的说法，小说诞生于“孤独的个人”，而故事的来源则是生活在社群中、有着可以传达经验的人^④——故事所远离的恰恰是“孤独的个人”，它的主要旨归是经验和社群。可见，故事并不一定就是小说，但在这个崇尚经验、热衷传递经验的当代社会，故事正日渐取代小说的地位。

那些善于讲故事的人，尤其是善于以私人经验为主要故事内容的人，越来越成为这个时代的宠儿——市场意识形态所青睐的，总是这样一些人。故事获得解放，经验正在扩张，由此所建构起来的消费景观，也就成了文学的主流。于是，凡是与文字相关的场域，充斥的都是讲故事的人。新闻是在讲事故，网络帖子是在讲故事，段子与闲谈是在

① 叶灵凤：《谈现代的短篇小说》，载1936年4月15日《文艺》1卷3期，引自《二十世纪中国小说理论资料》第三卷，北京：北京大学出版社，1997年。

② 熟悉文学史的人都知道，新时期以来，中国当代小说成就最大的正是中短篇小说。从20世纪70年代末开始，几乎每个小说家都是靠中短篇小说成名，他们迄今为止最重要的代表作也多是中短篇小说。但现在的年轻作家不同了，他们似乎更愿意一开始就进入长篇小说的写作，一个从未写过中短篇小说的人，可能已经出版了好几部长篇小说了，这显然是小说叙事艺术被漠视的一个证据。

③ 迈克尔·伍德：《沉默之子：论当代小说》，顾钧译，北京：生活·读书·新知三联书店，2003年，第1页。

④ 瓦尔特·本雅明：《讲故事的人》，《本雅明文选》，张耀平译，北京：中国社会科学出版社，1999年，第295页。

讲故事，畅销的文学读物也多是在讲故事——当然，小说也是在讲故事。在这一片故事的喧嚣之中，容易让人产生小说正在走向繁荣的幻觉，因为据不完全统计，每年国内出版的长篇小说多达近千部，发表的中短篇小说就更是不计其数了，难道这还不足以让我们得出小说正在走向复兴的结论？然而，在故事复兴的过程中，崛起的只是那些可以传递的经验，相反，小说所需要的“孤独的个人”却正在消失。故事的核心是经验的表达，它所面对的更多是公共趣味，响应的更多是消费和市场需求的召唤；在经验的形态上，它也是解密的，自我展示的，并无私人的秘密可言——没有秘密，就决不会有“孤独的个人”；没有“孤独的个人”，就不会有真正的小说。

二

这几乎成了中国当代小说的根本困境：一边是经验和欲望的展示，另一边是文学叙事悄然隐匿——小说在今天，似乎到了需要重新辨析的地步。至少，我们不能再简单地将经验的诉说理解为小说本身，小说有着比这更复杂的精神事务需要解决，如米兰·昆德拉所说，小说的精神是复杂性。确实，复杂的世界，需要一种复杂的形象和复杂的精神来诠释它，这是小说的基本使命，也是小说所要面对的艺术难度。假如小说不再表达复杂的世界，而只是像故事的那样专注于单一、贫乏的经验，那么小说的存在就将变得可疑。

本雅明说，“经验贬值了”，“而且看来它还在贬，在朝着一个无底洞贬下去。无论何时，你只要扫一眼报纸，就会发现它又创了新低，你都会发现，不仅外部世界的图景，而且精神世界的图景也是一样，都在一夜之间发生了我们从来以为不可能的变化。”^① 所以，在现代社会，口口相传别人的经验的时候，其实个体可以言说的经验不仅没有变得丰富，反而变得贫乏了。这也就是为何那些激进的个人写作者，写出来的小说面貌往往大致相仿的原因之一。经验的类同，正在瓦解小说家的创造力，因为经验在遭遇根本的挑战：“战略经验遇到战术性战争的挑战；经济经验遇到通货膨胀的挑战；血肉之躯的经验遇到机械化战争的挑战；道德经验遇到当权者的挑战。”^② 那些渺小的个人经验，只有被贴上巨大的历史标签或成为特殊的新闻事件之后，它才能被关注而获得意义，因此，很多的写作，看起来是在表达自己的个人经验，其实是在抹杀个人经验——很多所谓的“个人经验”，打上的总是公共价值的烙印。尽管现在的作家都在强调“个人性”，但他们分享的恰恰是一种经验不断被公共化的写作潮流。

在那些貌似个人经验的书写背后，隐藏着千人一面的写作思维：在“身体写作”的潮流里，使用的可能是同一具充满欲望和体液的肉体；在“私人经验”的旗号下，读到的可能是大同小异的情感隐私和闺房细节；编造相同类型的官场故事或情爱史的写作

① 瓦尔特·本雅明：《讲故事的人》，张耀平译，陈永国、马海良编：《本雅明文选》，中国社会科学出版社，1999年，第291~292页。

② 瓦尔特·本雅明：《讲故事的人》，张耀平译，陈永国、马海良编：《本雅明文选》，中国社会科学出版社，1999年，第292页。

者，更是不在少数。个人性的背后，活跃着的其实是一种更隐蔽的公共性——真正的创造精神往往是缺席的。特别是在年轻一代小说家的写作中，经验的边界越来越狭窄，无非是那一点情爱故事，反复地被设计和讲述，对读者来说，已经了无新意；而更广阔的人群和生活，在他们笔下，并没有发出自己的声音。诚如耿占春所说，在新闻主宰一切的今天，“人人都记得的一件事，谁也不会对它拥有回忆或真实的经验。这反映了经验的日益萎缩，这也表明了人与经验的脱离，人不再是经验的主体。看来不太可能的状况已经出现在我们的生活中：我们生活在并非构成自身经验的生活。我们的意识存在于新闻报道式的话语方式中，因而偏偏认为：不能为这种话语方式所叙述的个人生活经验是没有意义或意指作用不足的。”^① 确实，当下中国作家面临的一个重要困境就是，“生活在并非构成自身经验的生活”，生活正被这个时代主导的公共价值所改写，在这种主导价值的支配下，一切的个人性都可能被抹平，似乎只有这样，小说才能获得最大限度的商业和消费价值。

这种写作对当代生活的简化和改写，如果用哈贝马斯的话说，是把丰富的生活世界变成了新的“殖民地”。他在《沟通行动的理论》一书中，特别论到当代社会的理性化发展，已把生活的某些片面扩大，侵占了生活的其他部分。比如，金钱和权力只是生活的片面，但它的过度膨胀，却把整个生活世界都变成了它的殖民地。“这种殖民，不是一种文化对另外一种文化的殖民，而是一种生活对另外一种生活的殖民。……假如作家们都不约而同地去写这种奢华生活，而对另一种生活，集体保持沉默，这种写作潮流背后，其实是隐藏着写作暴力的——它把另一种生活变成了奢华生活的殖民地。为了迎合消费文化，拒绝那些无法获得消费文化恩宠的人物和故事进入自己的写作视野，甚至无视自己的出生地和精神原产地，别人写什么，他就跟着写什么，市场需要什么，他就写什么，这不仅是对当代生活的简化，也是对自己内心的背叛。若干年后，读者（或者一些国外的研究者）再来读这一时期的中国文学，无形中会有一个错觉，以为这个时期中国的年青人都在泡吧，都在喝咖啡，都在穿名牌，都在世界各国游历，那些底层的、被损害者的经验完全缺席了，这就是一种生活对另一种生活的殖民。”^②

这种殖民，也是一种简化。在中国当代小说中，我们读到的正是越来越普遍的对世界的简化。就像很多作家笔下的民工，除了在流水线上做苦工、或者在脚手架上准备跳楼以威胁厂方发放工资之外，并没有自己的欢乐或理想；他们笔下的农民，除了愚蠢和贫困之外，似乎也没享受过温暖的爱情、亲情；他们小说中的都市男女，除了喝咖啡和做爱之外，似乎不要上班或回家的。很多作家都像有默契似的，不约而同地把世界简单化、概念化。简化是对生活的遗忘。“简化的蛀虫一直以来就在啃噬着人类的生活：即使最伟大的爱情最后也会被简化为一个由淡淡的回忆组成的骨架。但现代社会的特点可怕地强化了这一不幸的过程：人的生活被简化为他的社会职责；一个民族的历史被简化为几个事件，而这几个事件又被简化为具有倾向性的阐释；社会生活被简化成政治斗争，而政治斗争被简化为地球上仅有的两个超级大国的对立。人类处于一个真正简化的

① 耿占春：《回忆和话语之乡》，广西师范大学出版社，2003年，第181～182页。

② 谢有顺：《追问诗歌的精神来历——从诗歌集〈出生地〉说起》，载《文艺争鸣》2007年4期。

漩涡之中，其中，胡塞尔所说的‘生活世界’彻底地黯淡了，存在最终落入遗忘之中。”^①——小说应该是反抗简化和遗忘的，它的使命是照亮“生活世界”，守护这个世界的复杂性和丰富性。

只是，当代中国的小说家中，有几个人意识到了这种简化是对存在的遗忘？又有几个人察觉到了时代的某种“共同的精神”是对小说内部那个“孤独的个人”的伤害？故事、经验、欲望，三者的背后关涉的都是一种趣味——写作和生活的趣味。但除了经验的我、欲望的我，小说中理应还有道德的我、理性的我。写作不从生理和身体的生命里超拔出来，不讲道德勇气和超越精神，作家就会很容易堕入玩世主义和虚无主义之中，透显不出作家主体的力量。何以这些年来的中国小说多是在延续着量的增长，而无多少质的改变？我以为，正是故事、经验、欲望这三位一体的写作结构，限制了小说在艺术、精神上的进一步深化。经验的我、欲望的我，对应的正是量的精神，是纷繁的景象，是身体和物质在作家笔下的疯狂生长，是长篇小说的泛滥性出版。而所谓文学的质，它所对应的则是艺术世界、价值世界。中国当代文学中，这些年几乎没有站立起来什么新的价值，有的不过是数量上的经验的增长，精神低迷这一根本事实丝毫没有改变，生命在本质上还是一片虚无，因为就终极意义上说，经验的我，身体的我，都是假我；唯有价值的我，生命的我，才是真我。现在看来，艺术危机、价值危机才是小说真正的危机。小说如果只一味地去迎合那些消费主义的趣味，没有气魄张扬一种新的精神，也无法创造一个新的叙事艺术的世界，那它附庸于趣味和利益的写作格局就无从改变。尤其是20世纪90年代以后，中国小说的主角由语言变成了经验，写作的先锋性不再被重视，讲述经验所代表的趣味性和煽情性，则受到了消费社会的广泛欢迎。小说突然被经验、趣味、欲望这些事物所解放，叙事探索的重担仿佛彻底地放下了，在多数作家那里，叙事问题好像已经根本就不存在了。

三

难道小说不再是一种叙事的艺术？难道叙事艺术真的在走向衰竭和死亡？这话初听起来有点危言耸听，却也并非什么新的看法。早在1936年，德国批评家、哲学家瓦尔特·本雅明就在他著名的《讲故事的人》一文中作了这种预言式的宣告。在本雅明看来，“讲故事这门艺术已是日薄西山”，“讲故事缓缓地隐退，变成某种古代遗风”，本雅明把这种叙事能力的衰退，归结为现代社会人们交流能力的丧失和经验的贬值。他认为，新闻报道成了更新、更重要的第三种叙事和交流方式，它不仅同小说一道促成了讲故事艺术的死亡，而且也对小说本身的存在带来了危机。他引用了《费加罗报》创始人维尔梅桑一句用来概括新闻报道特性的名言：“对我的读者来说，拉丁区阁楼里生个火比在马德里爆发一场革命更重要。”本雅明继而说：“公众最愿听的已不再是来自远方的消息，而是使人得以把握身边的事情的信息”，“如果说讲故事的艺术已变得鲜有人知，那么信息的传播在其中起了决定性的作用。”“不论新闻报道的源头是多么久远，在此之

^① 米兰·昆德拉：《小说的艺术》，董强译，上海译文出版社，2004年，第22~23页。

前，它从来不曾对史诗的形式产生过决定性的影响；但现在它却真的产生了这样的影响。事实表明，它和小说一样，都是讲故事艺术面对的陌生力量，但它更具威胁；而且它也给小说带来了危机。”^①

这的确是一个重要的发现。新闻对故事和小说的取代，在新闻业不算很发达的当代中国也已经是一个耀眼的事实，以致多年前，就有作家宣称，最好的小说并不在文学期刊上，而是在《南方周末》这类报纸的深度新闻报道中。本雅明指出，讲故事是一种手工匠人式的艺术，流行在前工业的农业与手工业社会中，相比之下，新闻报道则是一种现代工业化的生产，它可以更快、更真实地介入当代人的生活——但由此就断言叙事艺术已经死亡，只有新闻报道才是人们生活中唯一的主角，似乎也还缺乏充分的说服力。

本雅明对叙事艺术走向衰竭的哀叹，或许是有根据的，他说出了叙事艺术的总体性命运。但就当下的境遇而言，我更愿意相信，叙事艺术还在我们的生活中坚韧地存在着，不过，它已不再是小说的专利，而是被分解到了其他的言说艺术之中。“日常生活中经常被引用的叙事例证有电影、音乐录像片、广告、电视和报纸新闻、神话、绘画、唱歌、喜剧性连环画、逸闻、笑话、假日里的小故事、逸闻趣事，等等。在更为学术化的语境中，人们都承认，在个人回忆和自我表述中的个人身份表达中，或者在诸如地球、民族、性别等集团的集体身份的表达中，叙事都占有中心地位。人们一直对历史、法律制度的运作、心理分析、科学分析、经济学、哲学中的叙事有着广泛的兴趣。叙事犹如普通语言、因果关系或一种思维和存在的方式一般不可避免。”^② 马克·柯里说，这是一种“新叙事学”，这种叙事不只限于文学，它无处不在。可见，叙事和叙事学并非真像一些人所说的那样，已经寿终正寝，它其实不过是经历了一次转折，一次积极的转折而已。

本雅明也许意想不到，经过结构主义和后结构主义叙事学大师们的研究，叙事学内部已经发生了重大的变化，就连讲故事，也在新的叙事艺术的刺激下获得了新的生长空间。故事不再是固定不变的结构，它成了叙事的产物，而叙事所能建构的故事形式的可能性是无法穷尽的。只要作家愿意，叙事甚至还可以脱离故事，独自在语言的自我指涉中完成。语言并非工具，语言也表达其自身，语言本身是一个伟大的世界，叙事也可以是一种语言的自我讲述、自我辨析。这便是传统叙事学和后结构主义叙事学之间的根本不同。“传统叙事学家由于把文本看成一个稳定的连贯的设计，因而只能对文本作部分的解读。后结构主义叙事学的一个重要特征就是，它设法保持叙事作品中相矛盾的各层面，保留它们的复杂性，拒绝将叙事作品降低为一种具有稳定意义和连贯设计的冲动。”^③——这些叙事理论听起来也许过于玄奥了，但在中国当代小说的实践中，确实是有一批作家在按着这些理论创造新的叙事话语。从马原等一批作家开始，故事正被叙事所取代。讲一个线性发展、头尾呼应的故事，很长一段时间来不再是先锋作家的兴趣

① 瓦尔特·本雅明：《讲故事的人》，《本雅明文选》，张耀平译，北京：中国社会科学出版社，1999年，第296页。

② 马克·柯里：《后现代叙事学》，宁一中译，北京：北京大学出版社，2003年，第3~4页。

③ 马克·柯里：《后现代叙事学》，宁一中译，北京：北京大学出版社，2003年，第5页。

所在。他们选择了以叙事主宰一切，以叙事驱动人物的命运，甚至直接在小说中拆解故事，亮出自己的写作底盘——文本已经没有秘密，一切都成了纸上的游戏、语言的真实。亚里士多德说，叙事的虚构是更高的真实。这话正应和了先锋作家的写作：虚构成了他们最主要的叙事策略。马原不止一次在小说中声称，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，使他的写作成了纯粹个人的语言游戏，在他所出示的语言地图上，叙事不再是表达现实、承载意义的手段，叙事本身成了目的。“叙事中‘所发生的’从指涉（现实）的观点看是无；‘所发生的’只有语言，语言的冒险。”^①叙事的背后已找不到一个全知全能的主体（这个主体必须被彻底颠覆），写作也不是重在讲述一个故事，而是如何讲述一个故事。

在20世纪80年代中期至90年代初，叙事在中国小说界是一个嘹亮的字眼。小说写作被马原、莫言、格非、余华、苏童、叶兆言、北村等人处理成了叙事的产物。话语和世界发生了分离，能指和所指出现了断裂，叙事既是一种语言建构，也是一种对现实、历史和意义的解构。在马原笔下，世界和人的命运丧失了深度，他煞有介事的叙事，建构的不过是一个“无”而已；在余华笔下，残酷更像是一场纸上的杀戮，人的意义、价值和尊严，在他不动声色的叙事口吻中被彻底解构；在格非、苏童、叶兆言笔下，历史的真相已经隐匿，历史叙事不过是一场话语游戏；在北村笔下，世界也只是话语的镜像、语言的自我繁殖和自我缠绕……语言是这批作家写作的新主体。他们试图以语言来对抗世界，试图在语言中建立起栖居之地，这种纯粹的写作把文学带到了一个孤独的高地，并在某种程度上改变了中国文学的方向——语言、叙事、形式、结构这些词汇，从此纳入了后来者的写作视野。

或许，孤独注定是先锋的命运，纸上的幻象也终究承受不起沉重的现实，一些先锋作家进入20世纪90年代后开始改弦更张，叙事革命随之停顿；而另一些重返现实、书写经验的作家，则开始轻易地站到了文学发展的显赫位置。可以说，90年代叙事革命停顿的背后，暗含的是现实、经验、欲望的胜利——而现实、经验和欲望的背后，我们又可以迅速拆解出消费和市场在其中所起的作用。就这样，当初由叙事革命所建立起来的孤寂的文学景象，很快就被一种大众叙事、消费话语所消解，文学又一次接通了现实和社会那根巨大的血管：读者群扩大了，媒体关注度增加了，谈论的人多了，可文学内在的品质，尤其是在叙事空间的拓展上，并无多少进展。今天，制造文学事件、领导文学风潮的人，多数都是20世纪90年代后成名的年轻作家，他们中的很多人，从一开始就学会了如何与读者、市场达成和解，不约而同地在写“好看小说”，在他们身上，已经没有叙事的负担，更没有如何建立起自己的叙事风格的焦虑。

四

文学作为叙事的艺术，正在经受各种消费主义潮流的考验。到20世纪90年代，小

^① 罗兰·巴特：《叙事的结构分析导言》，转引自海登·怀特：《后现代历史叙事学》，陈永国、张万娟译，北京：中国社会科学出版社，2003年，第142页。

说日渐成为一种消费品，从刊物到出版社，充满对情爱故事的渴望，加上电影、电视剧对小说的影响，而且每天大量的社会新闻主导着人们的日常阅读，所有这些，都是故事在其中扮演第一主角——不过，这里的故事不再是艺术性的叙事，它成了文化工业对读者口味的揣摩和满足。

从这个意义上说，消费的力量介入小说写作之后，使叙事发生了另外一种命运：叙事与商业的合谋，在电影、电视剧和畅销小说等领域都获得了巨大的成功。这是消费社会里新的叙事图景：“现代社会一方面把叙事分解为新闻报道或新闻调查之类的东西，另一方面资本社会并没有忘记人们爱听故事的古老天性，现代社会把叙事虚构变成了一种大规模的文化工业。古老的叙事艺术和讲故事的能力在认真严肃的小说叙事领域没落了，却成了一本万利的文化工业。讲故事的艺术从小说叙事中衰落，为广告所充斥的商业社会却到处都在讲述商业神话，用讲故事的形式向人们描述商品世界的乌托邦。”^①这种文化工业对叙事的改造，正在影响小说写作的风貌。为了迎合读者的口味和走向市场，已经有不少作家以牺牲写作难度的代价来满足出版者的要求；即便是严肃的写作，许多时候也得容忍和默许出版者用低俗的理由进行炒作。商业和市场遏制了许多作家试图坚守写作理想的冲动，叙事的艺术探索更是在萎缩。消费社会的叙事悖论也许正在于此：任何严肃、专业的艺术创造，甚至艰深、枯燥的学术思想，都有可能被消费者改造成商业用途。“时尚业本身也开始回过头来向哲学和批评界借用术语：解构主义成了时装业和唱片业的标签，后现代主义被广泛使用，成了时装、饰品和时尚的促销术语。”^②消费社会的逻辑根本不是对商品的使用价值的占有，而是满足于对社会能指的生产和操纵；它的结果并非在消费产品，而是在消费产品的能指系统。文学消费也是如此。读者买一本小说，几乎都被附着于这部小说上的宣传用语——这就是符号和意义——所左右。小说（产品）好不好越来越不重要，重要的是，它被宣传成一个什么符号，被阐释出怎样一种意义来。最终，符号和意义这个能指系统就会改变小说（产品）的价值。我们目睹了太多粗糙的小说就这样被炒作成畅销书或重要作品的。叙事如果完全受控于消费符号的引导，真正的叙事艺术就只能退守到一个角落了。

消费主义对叙事的改造，必然导致叙事的分野；这种分野，也许将会帮助我们建立起新的文学叙事的格局。在这个格局里，以消费为主要特征的文学，也就是我们俗称的畅销作品和大众文学，肯定将占据主体地位，毕竟，用统一的标准来研究文学的时代过去了，文学应该有不同的类型，以满足不同人群的阅读渴望。必须承认，在世界范围内，20世纪下半叶都出现了文学共识上的断裂。文学正在走向多元化。正如利奥塔所认为的那样，后现代时期的特点是从大叙事到小叙事的转变。利奥塔对“元叙事”持一种不信任态度，他提倡向“小叙事”转变，强调的是差异的合法化，“叙事学之变化，正在于文学研究中的标准化价值被多元价值和不可简约的差异所取代。这种差异不仅有文

① 耿占春：《叙事美学：探索一种百科全书式的小说》，郑州：郑州大学出版社，2002年，第2~3页。

② 马克·柯里：《后现代叙事学》，宁一中译，北京：北京大学出版社，2003年，第11页。

本之间的，还有读者之间的。”^①元叙事的消亡，差异的合法化，必然导致利奥塔所命名的小叙事、本土叙事、小身份叙事的崛起——而“小叙事”很可能是消费社会中叙事探索唯一可能的空间。

按照利奥塔的观点，这样的小叙事再次发挥了前现代的语言游戏功能，它坚持“语言游戏的异质性质”。而中国当下的文学，还处在“元叙事”和“小叙事”共存的局面里。“元叙事”在今天的文学书写中不仅没有消亡，而且还拥有巨大的空间。无论“主旋律”作品，还是市场化写作，都可看作是“元叙事”的写作，因为它们后面还有一个十分明显的总体话语在支配它们。意识形态的要求，或者市场的诉求，都可能成为新的总体性在左右作家的写作，从这个总体性出发，写出来的作品多半就是千人一面的。叙事的创新肯定不能冀望于这种总体话语，而只能寄托于有更多“小叙事”、更多差异价值的兴起。消费社会的文学工业，掳掠了大多数的作家和读者，但如何在市场的磨碾下，为文学保存一个叙事探索的空间，使叙事回归语言自我建构的维度，这已是文学走向自身、突破困境的迫切需要。

叙事和虚构、语言和形式上的可能性并未穷尽，放弃对它的可能空间的探索，最终导致了当代文学的肤浅和庸常。要改变这一局面，就需要有人重新从文学内部出发，重新探求文学价值的差异、文学叙事的多样化。尽管有人指出，文化差异也在日益变得商业化，但在一个共识已经断裂的时代，寻求差异的合法化便是唯一的出路。现在，我们举目所见，文学叙事的方式是如此的整齐，几乎都在书写欲望和欲望的变体，几乎都以故事的趣味和吸引力为最终旨归，这当然是一种文学危机，只是这种危机不太被人察觉而已。

我想，如何坚持写作的先锋精神的问题，就在这个背景里被提出来了。像这些年出现的《檀香刑》（莫言）、《人面桃花》（格非）、《抓痒》（陈希我）、《秦腔》（贾平凹）、《陌生人》（吴玄）等一批小说，就蕴含着叙事探索的冲动，也向我们提供了新的叙事经验，只是，这样的作品已经越来越少。但这些小说的存在，至少提醒了我们：当文学过于外向，它需要向内转；当文学过于实在，它需要重新成为语言的乌托邦；当“写什么”决断文学的一切，它需要关注“怎么写”；当文学叙事被简化成讲故事，它需要重获话语建构的能力；当“元叙事”和总体话语处于文学的支配地位，它需要有“小叙事”和差异价值存在的空间；当消费主义成为文学主潮，它需要坚持孤寂的勇气……真正的文学，总是在做着和主流的文学价值相反的见证。

这就是一种文学抱负。“文学抱负”是略萨喜欢用的词，他认为“献身文学的抱负和求取名利是完全不同的”。也许，在这个有太多主流价值能保证作家走向世俗成功的时代，所谓的“文学抱负”，大概就是一种先锋精神，它渴望在现有的秩序中出走，以寻找到新的创造渴望和叙事激情。就此而言，文学写作的先锋性、叙事探索、反抗精神，在任何时代都必不可少，因为它能够使文学重新获得一种自信，获得一种自我建构的能力。略萨在谈及“文学抱负”时，将它同“反抗精神”一词紧密地联系在一起，他说：“重要的是……永远保持这样的行动热情——如同堂吉珂德那样挺起长矛冲向风

① 马克·柯里：《后现代叙事学》，宁一中译，北京：北京大学出版社，2003年，第16~17页。

车，即用敏锐和短暂的虚构天地通过幻想的方式来代替这个经过生活体验的具体和客观的世界。但是，尽管这样的行动是幻想性质的，是通过主观、想象、非历史的方式进行的，可是最终会在现实世界里，即有血有肉的人们生活里，产生长期的精神效果。”^①所谓的文学先锋，或许就是反抗和怀疑的气质，是创造精神和文学抱负的结合。

在叙事革命正面临终结，文学投身消费潮流的渴望越来越强烈的今天，缅怀一种叙事探索的传统、追思一种语言革命的激情，便显得异常重要。保罗·利科在其巨著《时间与叙事》中把人看作是“叙事动物”。确实，叙事是人类生活中的重要内容，“没有叙事，就没有历史”（克罗奇语），没有叙事，也就没有现在和未来。一切的记忆和想象，几乎都是通过叙事来完成的。人既然是“叙事动物”，就会有多种叙事冲动，单一的叙事模式很快会使人厌倦。当小说日益变成一种经验的私语和故事的奴隶，也许必须重申，文学还是一种精神创造，一张叙事地图，一种非功利的审美幻象，一个语言的乌托邦。

^① 马里奥·巴尔加斯·略萨：《给青年小说家的信》，上海：上海译文出版社，2004年，第6~7页。

目录

C O N T E N T S

谢有顺 当代小说的叙事前景（代序） 1

迟子建 鬼魅丹青 1

田 耳 湿生活 38

乔 叶 失语症 75

阎连科 桃园春醒 115

肖建国 短火 140

王 手 自备车之歌 183

盛可以 袈裟扣 208

哲 贵 责任人 231

千夫长 喇嘛眼 256

吴 君 回去 286

陈 河 黑白电影里的城市 307

卫 鸦 浪淘沙 335

田 林 美丽黄羊 353

鬼魅丹青

迟子建

1. 流 云

女人是人间的蝴蝶，她们最爱往哪儿飞，你去霞布看看就知道了。

在拉林，最气派的街是银树大街，最有味道的巷子呢，则是花烛巷和马铃薯巷。这一街两巷，仿佛是小城的一臣二仆，统领和服侍着四万多百姓。

为什么说银树大街是“臣”呢，因为县政府、人大、公安局、法院、财政局、民政局、检察院，这些发号施令、呼风唤雨的部门，都在这条长街上。这条南北向的街，看上去就像吃了好草的马，毛色油光，身上无一块疤痕，光光溜溜的，悦人眼目。银树大街是水泥浇筑的，青白色，而它两侧的人行道，铺就的则是红绿相间的云字纹地砖。好像银树大街发了一道惠及贫者的法令，它们赶着去执行，因为出的是美差，喜气洋洋的。

与银树大街交汇的巷子，总有十几条吧，炉灶巷、民惠巷、暖阳巷、利发巷等等。这些巷子通向的都是居民区，因而看上去灰头土脸的。花烛巷和马铃薯巷可就不一样了，它们是两条商巷，饺子馆、狗肉馆、照相馆、烧烤店、服装店、卤味店、理发店、粮油店、包子铺、烟酒铺、蔬菜水果铺，一座挨着一座，一爿连着一爿，巷子里招牌林立，食物的香气不绝如缕，叫卖声此起彼伏，真是声香色味俱全。拉林小城的日子，全靠它们撑腰了。

花烛巷在银树大街的西侧，而马铃薯巷在东侧。如果说银树大街是顶官帽的话，那么这两条巷子就是插在官帽两侧的花翎。

霞布是家布店，在花烛巷的尽头，女人们逛到这儿的时候，往往被高跟鞋折磨得足底酸痛，所以店里明晃晃地摆着两条歇脚的长凳。一条能坐三四人，椴木的，紫檀色；另一条能坐两三人，白桦木的，柠檬色。长凳闲着的时候，看上去就像展览着的布匹。一匹是深色的，灰暗；另一匹是浅色的，明亮。霞布的主人卓霞，快四十了，也许是不常见日头的缘故，她的皮肤特别的白。那种白不是干涩的苍白，而是滋润的粉白，青生生的，热腾腾的，好像从里面要溢出光和水来。

好的皮肤，对于一个女人来说，就是一件不离不弃的金缕玉衣，一生都少不了光华了。偏偏卓霞又是一个会打扮的人，无论冬夏，都穿着裙子。丽日中是亚麻布的直筒长裙和软缎旗袍，风雪中则是喇叭形的呢裙和裹臀的皮裙。她中等个，细腰翘臀，柳肩丰胸，从不大声说话，像蜻蜓一样轻歌曼舞地行路，十足的女人味。男人们背地说起她来，就两个字“受看”。女人们为了探究她哪儿受看，逢着她时，轻不了打量。要说她的五官，真的不很出众，眼睛是细长的，眉毛倒很威武，好像她的一双眼是圣湖，需要这样强悍的眉毛护卫着。再说她的嘴，稍稍有点大。不过她的鼻子生得好，鼻梁挺直、

秀美，如异峰突起，只这一笔，就将整张脸的风水都改造好了。

卓霞穿衣服偏于素色，靛蓝、深灰、银白是主色调，大红大绿近不了她的身。不过为着生意，她店面里的布匹倒是不乏鲜艳夺目之类的，如紫色的印花棉布、翠绿的全涤丝罗纹布、明黄色的氨纶缎、洋红色的灯心绒等。她的衣裳，极少数是在商厦买的成衣，大多是她自行设计的，因而她很少和别人穿重样的。霞布既是布店，也是裁缝店。在裁剪和缝纫上，卓霞是一把好手。女人们信赖她的手艺，扯完布，往往顺手就把活儿交与她一并做了。到了春节和换季时节，她忙不过来，就只收生客的活儿。在她眼里，顾客就是一粒粒珠子，那些熟客是已穿在线上的珠子，牢牢在握，即便一时闪了她们，她们三个月两个月不登门，抗拒一阵子，最后舍不得这店里的姹紫嫣红，还会来的。而生客呢，她们并不知晓你的手艺，怠慢一次，这粒珠子就会从手中滑落，彻底流失了，所以得紧紧抓住。

熟客中，有一个人是例外对待的，不管她什么时节来，卓霞都是有求必应，她就是蔡雪岚。

蔡雪岚是拉林一中的语文老师，四十一岁。她在这个小城之所以有名，是因为她善待着丈夫的婚外情人和私生子。

蔡雪岚的丈夫刘文波，在地税局工作。婚后三年，他们一直没有孩子。经查，蔡雪岚患有不孕症。刘文波想到后继无人，苦闷得烟不离手，把自己抽得像是丧葬铺子中戳着的纸人，苍黄单薄。蔡雪岚见丈夫如此情态，便提出离婚。可刘文波爱蔡雪岚，这个女人虽然姿色差些，但心地善良，性情柔顺，持家能力强，刘文波不忍失去她，想着将来抱养一个孩子算了。刘文波把自己的想法说与父母，遭到了老人的一致反对，他们说蔡雪岚不能生养，又不是你有毛病，凭什么要养一个跟自己家没有骨肉关系的孩子？他们怂恿儿子离婚，刘文波不从，他们就三番五次地找蔡雪岚，让她不要跟儿子同床，饿着他，他就会去打野食，那时离婚就是顺理成章的了。于是，蔡雪岚搬回了娘家。开始时，刘文波每隔两三天，就去岳父家一趟，请她回家，可是半个月后，见蔡雪岚不为所动，刘文波泄气了，变成每周去一次。

刘文波去岳父家少了，到酒馆却是勤了，不论谁召唤他，一呼即到，一喝即醉。有天晚上，他从酒馆出来，想着日子过得太昏暗了，得来点阳光，便打着口哨，晃悠着，去了魁星音像店，打算租张碟，喜剧类的，回家乐和乐和。音像店的主人是个体胖妞，宽额、疏眉、厚唇、红脸蛋，零食不离口，说话脆生生的，绰号“小铃铛”。她二十六七了，谈了好几个男朋友，都黄了。不是别人看不上她，而是她只喜欢谈情说爱，一到谈婚论嫁的时候，就如临大敌，仓皇逃跑。她觉得结婚顶无聊了，进了夫家的门，就得收拢心思，不能再惦记别的男人了，而在她眼里，这世上有趣的男人多着呢。由于快是关门时分了，刘文波走进店里的时候，一个顾客都没有。小铃铛提着一袋炸薯片，吃得津津有味，两手油乎乎的。她见了刘文波，“嘻——”地笑了一声，调皮地说“税官来了”，然后问他：“租碟？”刘文波大着舌头回答：“是哩。”小铃铛问：“要什么样式的？武打？情杀？恐怖？还是——生活？”小铃铛说前三项内容时，仰着脖子，干脆利落，而说到“生活”时，她放慢了语速，头低下来，眨着眼，那意思很明显：有个桃色陷阱，你敢不敢跳？刘文波故作糊涂，问：“生活片是啥样子？你给我说说。”小铃铛诡秘

2 一笑，放下薯片，拍拍手，从抽屉里取出一张碟片，开启 VCD 机的仓门，让它像狗一