

Luori hong men · 小说卷 · 丛书总主编：季羨林

1949—1999

落日红门

主编：林斤澜 曹文轩

上

中国当代文化书系

季羨林题



Luori hong men · 小说卷 · 丛书总主编：季羨林

1949—1999

落日红门

主编：林斤澜
曹文轩

下

中国当代文化书系

季羨林题



责任编辑：孙以年

封面设计：陈炫合 张 燕

中国当代文化书系

- 📖 诗歌卷 · 《风中站立》
- 📖 小说卷 · 《落日红门》（上、下）
- 📖 散文卷 · 《旷世的忧伤》（上、下）
- 📖 随笔卷 · 《七月寒雪》（上、下）
- 📖 杂文卷 · 《真话的空间》（上、下）
- 📖 报告文学卷 · 《历史痕迹》（上、下）
- 📖 儿童文学卷 · 《小溪流的歌》（上、下）

ISBN 7-80094-578-2



9 787800 945786 >

ISBN 7-80094-578-2/I · 368

定价：44.80元（上下册）



国防大学 2 087 5486 4

丛书总主编：季羡林

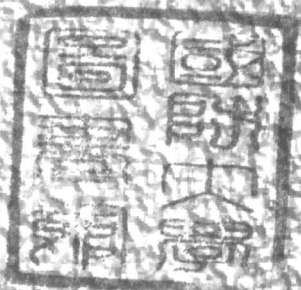
落日红门

主编：林斤澜 曹文轩

上

中国当代文化书系

季羡林题



国防大学 2 087 5481 9

丛书总主编：季羡林

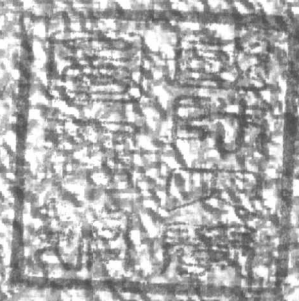
落日红门

主编：林斤澜 曹文轩

下

中国当代文化书系

季羡林题



图书在版编目(CIP)数据

落日红门:小说卷/林斤澜、曹文轩主编.

—北京:大众文艺出版社,2000.5

(中国当代文化书系/季羡林总主编)

ISBN 7-80094-578-2

I. 落…

Ⅱ. ①林… ②曹…

Ⅲ. ①中篇小说-作品集-中国-当代

②短篇小说-作品集-中国-当代

N. I247.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 06948 号

落日红门

大众文艺出版社出版发行

(北京朝阳区潘家园东里 21 号)

邮编:100021

河北衡水冀峰印刷股份有限公司印刷 新华书店经销

开本 880×1230 毫米 1/32 印张 30 字数 749 千字 插页 4

2000 年 5 月北京第 1 版 2000 年 5 月河北第 1 次印刷

印数 1—5000 册

ISBN 7-80094-578-2/I·368

定价:44.80 元(上下册)

版权所有,翻版必究。

大众文艺出版社市场经营部 电话:84040746

《中国当代文化书系》 顾问名单：

钟敬文	张岱年	卞之琳	林庚	陈原
任继愈	冯亦代	严文井	周汝昌	范用
黄苗子	郁风	丁聪	吴祖光	郭预衡

总主编：季羨林

编委会名单

季羨林	牛汉	林斤澜	姜德明	邵燕祥
汤一介	乐黛云	宗璞	牧惠	高莽
李国文	谢冕	王德后	王富仁	钱理群
刘梦溪	柳萌	母国政	舒乙	朱正
张思之	张抗抗	李景峰	斯妤	邓九平

执行主编：牛汉 邓九平

本卷策划人：张家勋

序 言

林斤澜 曹文轩

将 1949 年 10 月以后的中国文学称为“中国当代文学”，将它从“中国现代文学”这一名目下脱离出来而给予新的标识，使又一段文学史得以命名，对此，学界有人颇不以为然，主张以“20 世纪中国文学”这一大概概念笼而统之。近几年，这种要求放弃“当代”之名目而令其重新归属、消融于“20 世纪”或“现代”的主张，一直在坚持着。然而，这一看来宏观且又气势磅礴的主张，无论它显得多么有理，却也难改“中国当代文学”这一不仅涉及到历史概念，同时还涉及到庞大的研究队伍、系统的研究机构和大量的批评刊物等一系列实状的历史划分。

“中国当代文学”不仅是在概念上已成为一个事实，即使在形态上——如果我们去加以学理性的冷静辨析而不一味地去求得“宏观”的话，也不得不承认它已成为一个新的事实。我们将要在下面所进行的对五十年的小说状况的描述，也将会证明：这五十年的文学不仅是在外外上，更是在内质上不同于现代文学，它与“现代文学”分足鼎立，是具有一定的合理性的。

文学史的时期划分，只能是相对性的。18 世纪文学、19 世纪文学、20 世纪文学……，如此划分，大多是出于一种研究上的方便而已。因为事情不可能是在 19 世纪呈一种形态，而在它结束后跨入 20 世纪的那一刻起，就立即一改旧颜呈现出完全不

同于从前的崭新形态。20 世纪行将结束,无论我们如何充满激情地诉说新世纪的到来将会如何如何,我们都将会在跨入的那一天看到,世界还是那副样子。就整个 21 世纪这一漫长的时间而言,世界可能会发生根本性的变化,但这变化却很难发生在世纪之交的临界点上。时间的绵延性质,是不可更改的。事实上,运动都是模糊不清而难以界限分明的。我们在划分文学史时,时间的整数性选择(19 世纪、20 世纪、1948 年……),就足以说明一切划分都是一种权宜之计:为什么就没有人将 1938 年 5 月 17 日至 1949 年 3 月 21 日作为一段文学史进行研究呢?

由此说来,取消“当代文学”,而将其纳入“20 世纪文学”、“现代文学”,与将这五十年的文学独立出来另立名目一样都是合理的,也都是不合理的。事实是,由于明显的社会形态的不同和文艺战略与思想的不同,将这五十年的文学称自为“中国当代文学”,反倒比抹煞这一划分而让其消融于“20 世纪”或“现代文学”之名目下,似乎更具合理性。

由于如此,中国当代小说的特殊性也就不言而喻了。

一

战后的西方,即使是战胜国,也并未因战争的胜利而陷于激动。短暂的兴奋之后,是长久的消沉。战争似乎不仅仅是摧毁了无数的城市和村庄,而且还摧毁了西方人曾全身心投入的宗教理想、政治理想和热情洋溢的生活情趣。然而,遭受战争创伤最为严重的中国却向世人呈现出另一副形象:自豪、骄傲、充满幸福,从城市到农村,到处充满着胜利的喜悦和建设“共产主义天堂”的激情。一向并不太善于幻想、缺乏足够的浪漫主义气

质的中国人,此时,比世界上其它任何一个国家和民族的人,都显得更富想象力也更具诗意。“从此站起来了!”历经沧桑、饱经忧患的中国人深刻地领受到了这一短句的含义和分量。打开如今各种版本的《中国当代文学史》,我们可以看到书写者们在回顾与解读 50 年代初期的文学作品时,差不多都使用了“感情热烈”、“激情如火”、“雄浑壮丽”、“豪情满怀”、“气贯长虹”这一类现在看来很落套的评语。

50 年代初期的中国文学,带有浓重的“共和国情结”。对此,我们可以从“文学应具有独立品行”的角度而进行深度反思,但,就中国的历史与现实而言,在当时,却又是自然而然的。

稍后,对于这番废墟上的激情,并非没有人表示疑惑。然而,这不谐之音所得到的回应只能是被冷落和排斥。人们非但没有从激情状态中尽早地冷静下来面对严酷的现实(一穷二白),却更大幅度地陷入了激情的旋转。那些产生了疑惑的作家,在受到批评之后,反省了自己对新生活、新时代的态度,也都自觉地认同了这种“轻浮”,而一起加入了旋转。这种旋转所产生的效应是越来越失去控制,而越来越失去控制的结果则又是越来越快速地旋转。

由于历史的现实的原因错综复杂地交织在一起,使中国文学在其后相当漫长的时间中,受挟于权力政治以及与权力政治相关的意识形态。它逐步丧失了文学应有的独立性与特定的表达方式,直至最终丧失本性——文学变为非文学,小说成为非小说。一些所谓的小说创作,实际上已并非文学创作,而只是一些与文学创作风马牛不相及的文字活动。“文革”则将这种进入 50 年代就已初露端倪的现象,推至极致。近几年,一些年轻学者不满当代文学史上的十年空白,企图“打捞”出一些作品来

填补这一空白,以了却一桩遗憾,但收获甚微。那些所谓的“地下文学”并没有力量淡化十年的荒凉感。一个愚昧的时代,是一个可能在质量上比一个黑暗的时代来得更为低下的时代。事实倒使人们认识到了这一点:对处于愚昧状态之下的文学,是不能抱有任何指望的。

若以较为宽容的目光来看,在“十七年”中,有一些作品还是可以被认可的。它们由于与意识形态没有过于亲密、鲜明的关系,更由于这些作家尊重了真实的个人经验,加之不同程度地注意与保持了文学性,今天仍可被作为“文学作品”来进行阅读。又有一些作品,尽管濡染了较浓重的政治色彩,并含有说教意味,但它们或是因为对某些人物的深刻揭示,或是因为对一段历史的单纯而朴素的理解,或是因为在语言、细节等方面所体现出一定的“艺术性”,也都程度不同地显示了它们的生命力。

文学与政治的联姻关系,直至成为政治的附庸、完全迷失本性的悲惨事实,并没有在70年代末因为一个政治集团的垮台、中国发生了历史性的转折而很快得到调整。当时一些名声大作、一时“洛阳纸贵”的作品,仅仅在相隔几年之后,就显出衰朽的迹象。随着国门的逐步打开,随着国际文化逐步成为中国文学的背景,文学与政治的主仆性关系在上上下下的合力之下,也逐步开始松动。在“文学不可能与政治无关”这一共识之下,文学与政治的主仆性关系却终于在后来解体。文学回归本性,已成为不可扼制的欲望,并在实际上完成了这一回归——虽然仍有大量的作家至今还在迷惑之中,但就文学的主流而言,“文学作为意识形态的附庸”至少在理论上已不再被认可。

从80年代开始,文学加速了这种本性回归。在短短二十年

时间里,它在令世界惊诧地不断刷新着自己的历史。随着新生代作家逐步成为文学队伍的主体,中国文学正在获得越来越强有力的与世界文学对话的资格与权利。从文学的整体成就而言,中国当代文学仰望中国现代文学并自愧弗如、充满自卑感的时代也将结束。无论是创作还是文学批评,中国当代文学在若干方面都已赶上或超越了中国现代文学。“中国当代文学”已既是一个不可动摇的概念,更是一个不可忽略的价值体系。而其中的小说创作尤为引人注目。诚然,当代文学固然较少结实、高大而丰富的作家,不能令人信服地使我们有在面对鲁迅等前辈作家时所有的博大感与无穷感,但它却在群体方面,显示出一派生机与希望。中国当代文学虽没有现代文学令人仰止的“高山”,但却有中国现代文学所没有的令人刮目相看的广阔“平原”。

摆脱了权力政治规范的中国当代小说,企望着自己能有更好的前景。

二

“70年代末以来的中国文学,其基调是悲剧性的。”对这一时期的文学稍有浏览与接触的人,当无法拒绝这一印象。

文学告别了空幻的实际上并不存在的大幸福与大欢乐,从虚忘的灵肉满足与迷醉所带来的彻头彻尾的快感之中,跌回到严酷的现实之中。忧愁、悲痛、沉郁、哀伤、苦闷、压抑……种种悲剧性情绪,割不断扯不尽地将文学牢牢地缠定。

至今,悲剧色彩仍还笼罩着中国文学。

它可能(甚至可以肯定地说)在某些方面的表达过于夸张

了(对悲哀情感的无节制的渲染与宣泄,我们应当进行美学上的批评),但这并不妨碍我们作出一个总体的价值判断:悲剧精神的觉醒,乃是中国当代文学的觉醒,也是中国历史的觉醒。

我们这个民族是一个悲剧精神比较浅淡的民族。充塞着“仁”、“恕”、“有序”、“中庸”、“死守善道”这样一些词汇的儒家思想,养育着“温良恭俭让”的“中和”情调,却难以产生因激烈的矛盾冲突(人与自然、人与人、人与社会,人与种种观念)而生成的悲苦与壮烈的情感。佛教虽然竭力制造“苦海无边”的印象,然而作为核心思想的“轮回说”,却又把人的生命的悲剧性一笔抹销了。道家的“无为”思想以及与此相联的田园理想,对淡泊人生的高度审美,对“鸡犬之声相闻,老死不相往来”的“小国寡民”的温和生活的向往,都对人生的悲剧性实质起到了冲淡作用。而墨家的“兼爱”、“非攻”之类的主张,无非也是为了消弭矛盾,缓解冲突,而企图造成一团和气的现实。可以说,组成中国文化的各家学说,都是倾斜于悲剧感的淡化的。当年,胡适在谈到中国的文学艺术时说:“无论是小说,是戏剧,总是一个美满的团圆。……这种‘团圆的迷信’乃是中国人思想薄弱的铁证。……他闭着眼睛不肯看天下的悲剧惨剧,不肯老老实实写天工的颠倒,他只图说一个纸上的大快人心。”

文学中,悲剧精神的真正觉醒,发生于现代文学史。《雷雨》、《日出》,几乎在分量上一下子与西方悲剧扯平了。诗歌、小说,也跃出了中国传统悲剧观的窠臼,发现并运用了一系列重大的悲剧主题。鲁迅除了《祝福》、《狂人日记》、《孔乙己》这一类深刻的社会性悲剧之外,还有《过客》这样一些已走在哲学层面上的悲剧。

然而,令人感到遗憾的是,像许多新的精神被阻隔与悬置

一样,悲剧精神在进入 50 年代之后却萎缩乃至消亡了。

事实上,战后不久,有些作家已经对那样一种缺乏分量的喜剧性气氛感到困惑甚至怀疑。1957 年,老舍先生在《论悲剧》一文中很真实地显示了那个时期的作家们的犹疑:“至于悲剧呢,可真有点可悲。没有人去写,也没有人讨论过怎么写,和可以不可以写。”“我们反对无冲突论。可是,我们仍然不敢去写足以容纳大的冲突的作品,悲剧。”……老舍在这篇短文中用了大量的问号和“我们还没有讨论”这个句子,显示了他当时忧心忡忡、左顾右顾可又欲罢不能的复杂心态。

70 年代末,在经过观念的对峙、化解、再对峙再化解这样一个反反复复、但每有所进的过程之后,文学开始由写伤痕、冤狱而重新亲近悲剧精神。过去的二十年,是中国历史上很值得让人留恋的二十年。因为这二十年允许并给予了中国人许多宝贵意识,而其中之一就是悲剧意识。

新时期的小说,在寻找与揭示悲剧原因时,经历了一个从表面到深层,从显象到潜在,从可感到不可感的过程:(1)个人与团体;(2)社会;(3)民族文化;(4)人(人类)自身;(5)超自然。这个过程如同一条线索,倘若顺着它走过去,实际上,我们就能走完中国文学近二十年来的美学历程。一些作品分别在不同的侧重点上代表了中国当代悲剧作品的成熟。

一些具有思考能力的作家,已达成共识:悲剧是文学的最高形式;没有悲剧感的民族是浅薄的民族。

民族的苦难,将决定中国文学在以后相当长的时间内沉浸在悲剧感中。

三

中国作家对“当前问题”一贯所表现出来的热情,大概是举

世无双的。他们在“我与时代大潮共生”的崇高感中，不断调整他们的视角，以便能密切地注意社会现实，追踪种种忽来忽去、忽生忽灭的问题。为了消除与社会现实之间的本已没有多大的间隔，他们采取了世界上的其他作家很难做到的行动：到最艰苦的生活中去。这种为了能迅捷地扑捉“当前问题”而不惜一切的精神，是朴素而感人的。这种社会责任感，应当说，是中国作家的宝贵品质。也可以说是中国知识分子的时代良知。但同时也反映了中国作家对文学功能的理解有浅显之处。这种风气的长久弥漫与一味张扬，给文学带来的负面作用是显然的：文学总是滞留在过于形而下的层面上，而不能对表象有所超越。当年，郭沫若以那支曾写了《凤凰涅槃》、《天狗》的潇洒灵脱之笔，真情实感地写下了防治棉蚜虫的文字，把从前对人生、生命、存在的焦虑，变成了对小小虫子啃啮棉桃的焦虑。这一发生在中国文坛的一段“佳话”，典型而绝妙地向我们诉说了从前中国当代文学的一种倾向，一种趣味。

形而上还是形而下与是否写问题本无关系。西方现代小说（如萨特、加缪、米兰·昆德拉的小说），从某种意义上讲，实际上都是问题小说。但这些问题都是形而上的或较为形而上的问题。只有当“问题”与“当前”联结起来时，才可能走入形而下——甚至可以说，如此联结，将会使文学不可逆转地走入形而下。“当前问题”底部的潜语是：这个问题既不是“从前”的也不是“以后”的问题。当将这一潜语浮出，我们便立即清楚地看出了“当前问题”与“形而下”之间的等号。

进入80年代之后，中国作家在反思从前的文学时，对文学长期滞留在形而下的层面上这一现实表现出了强烈的不满情绪。“现实主义绝非是实用主义”、“‘现实’与‘现在’并不是同一

概念”、“文学只能表现文学应当表现的”、“文学在意的应是那些关于人类的基本存在状态的问题”、“文学当应关注‘现在’，但文学所关注的‘现在’却是蕴涵了‘从前’与‘以后’的‘与在’”……年轻作家余华用一个作家特有的修辞方式，不免过激地阐述了他对这个文学问题的理解：“现在我似乎比以往任何时候都明白自己为何写作，我的所有努力都是为了更接近真实。因此在1986年底写完《十八岁出门远行》后的兴奋，不是没有道理。那时候我感到这篇小说十分真实，同时我也意识到其形式的虚伪。所谓虚伪，是针对人们被日常生活围困的经验而言。……由于长久以来过于科学地理解真实，……因此我们的文学只能在缺乏想象的茅屋里度日如年。在有人以要求新闻记者眼中的真实，来要求作家眼中的真实时，人们的广泛拥护也就理所当然了。而我们也因此无法期待文学会出现奇迹。”他区分出了两种真实观：形而下的真实观与形而上的真实观。而他的选择是极其明确、毫无疑问的：弃其形而下，择其形而上。

作出如此选择的，有一大批作家。他们以自己的作品显示了他们进入形而上层面的决心与能力。一些内容仍然处于政治、伦理等范畴的作品，也同样摆脱了从前文学过于形而下的困窘，而进入了文学应有的层面。

一个文学简单呼应与配合“当前”的风尚，已基本上瓦解，至少已被看成不合时宜。小说正摆出一副绝情的样子，加快自己的步伐，径直走向属于它自己应当管辖的领域。

四

这五十年的小说，经历了一个由集体叙事向个人叙事的转

变过程。

50年代初至70年代末,中国文学在权力政治的规范下,相当多的时候,是一种格式化的统一运作。小说创作被寥寥无几、屈指可数的几种观念所牵引和霸持。一样的思维模式,一样的主题思想,一样的情调,使得“千人一面,千部一腔”的雷同化尴尬,几乎无法避免。

进入80年代以后,“自我”、“个性”、“独特”、“独语”、“个人经验”、“私人经验”等单词与短句纷纷进入中国作家的意识并进入各自的艺术构思过程。经过十多年的反思与实践,小说已从无差别的集体叙事之框架中挣脱出来。

道理明摆着:文学创作无非是写一些记忆——任何创作都是呈现记忆;作家要尽可能地在群体记忆之中保持住个人的记忆——只有个人记忆才是至关重要的,甚至可以说,只有个人的记忆,才有资格与权利进入文学;一切,都必须是“我”的,我的“从前”,而不是历史书所写的“从前”;文学的意义,大概就在于用文字的形式向未来与后人保存住了各种各样鲜活的个人记忆,而恰恰正是这些鲜活的个人记忆,才有可能帮助人们去看出并领会群体的记忆;每个作家都有理由坚信,他的写作资源,只能是与他的灵魂交融在一起的独特的个人经验。

然而,中国当代作家终于明白这些道理,却花了差不多近四十年的时间。

新历史主义、新写实、实验小说等小说流派,都在表明中国小说家的一个态度:文学也许是为他人的,但书写却是个人的。新历史主义从“一切历史都是现代史”的认识出发,放弃了从前在某种定义之下书写历史学家的历史的做法,而将历史看成是一个作家经过独特观察与理解之后的“心灵化”的历史,“文史