

文学新视界丛书

◎ 人民文学出版社 ◎

『长篇小说与』

吴义勤 著

艺术问题

◎应该说,在**新时期之初**特别是80年代早期,长篇小说并不发达,其原因一是由于**表达的急切和思想的需要**,使作家们无暇去顾及长篇小说的建构,短篇小說即中国小说因其快捷短小而成了一种首选的文体;另一方面,中国作家经历了“文革”这样长时间的创作断绝之后,他们的艺术修养和艺术能力普遍不足以进行长篇小说的创作。即使新潮作家,他们在80年代中期崛起之后,其艺术能力也不足以把在中、短篇小说领域进行的技术革命推进到长篇小说领域。而到了80年代末和90年代初,这种局面得到了很大改观。现在看来,90年代长篇小说是本世纪中国长篇小说继60年代之后的第二个繁荣期。

◎我们会发现90年代的长篇小说已经把本世纪中国长篇小说推进到了一个新的艺术阶段,艺术的表现空间也得到了前所未有的拓展。90年代长篇小说的成绩,目的并不是为长篇小说创作中的问题,相反,只有对这些问题有比较清醒的认识,我们才能对长篇小说的现状和未来有更准确的把握。

◎新潮长篇小说在叙述领域的实验相对于文学语言“本体论”意义上的尊重无疑都赋予了中国长篇小说一种新的艺术可能性。

『长篇小说与』

吴义勤 著

◎ 人民文学出版社 ◎

艺术问题

图书在版编目(CIP)数据

长篇小说与艺术问题/吴义勤著. - 北京:人民文学出版社,2005.11

(文学新视界丛书)

ISBN 7-02-005136-7

I. 长… II. 吴… III. 长篇小说-文学创作-研究-中国 IV. I207.425

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 038592 号

责任编辑:李建军

责任印制:王景林

长篇小说与艺术问题

Chang Pian Xiao Shuo Yu Yi Shu Wen Ti

吴义勤 著

人民文学出版社出版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

北京友谊印刷有限公司印刷 新华书店经销

字数 300 千字 开本 880×1230 毫米 1/32 印张 13.75 插页 3

2005 年 11 月北京第 1 版 2005 年 11 月第 1 次印刷

印数 1-5000

ISBN 7-02-005136-7

定价 25.00 元

责任编辑::李建军
装帧设计::林 庶



作 者 像

吴义勤，文学博士，博士生导师。1966年2月22日生。江苏海安人。现为山东师范大学文学院副院长兼新闻系主任。兼任山东省作家协会副主席、中国小说学会副会长、山东省当代文学学会副会长。出版有《中国当代新潮小说论》等著作6部，另在《文学评论》、《文艺研究》等重要刊物发表论文80余篇。曾获“鲁迅文学奖·全国优秀理论评论奖”、教育部人文社会科学优秀成果奖、中国文联文艺评论奖、山东省社会科学优秀成果奖等国家和省部级奖励10余项。2004年当选“山东省高校十大优秀教师”。

目 录

导 论	1
第一章 90 年代长篇小说的文体问题	10
第一节 长篇小说的文体“难度”	10
第二节 长篇小说的文体“长度”	18
第三节 长篇小说的文体“速度”	27
第四节 长篇小说的文体“限度”	41
第二章 90 年代的新潮长篇小说(上)	51
第一节 新潮长篇小说的崛起	51
第二节 苏童和他的《米》	67
第三节 孙甘露和他的《呼吸》	82
第四节 潘军和他的《风》	97
第五节 刘恪和他的《城与市》	107
第三章 90 年代的新潮长篇小说(下)	119
第一节 新潮小说观念的反思与蜕变	119
第二节 《许三观卖血记》及新潮长篇小说的“转型”	143
第三节 吕新的《草青》及新潮长篇小说的“民间化”	157
第四节 格非的《边缘》及其对“迷宫”的告别	169

第五节 《南方雨季》及新的“先锋可能性”	184
第四章 90 年代的新生代长篇小说	194
第一节 新生代的“世界图像”与艺术问题	194
第二节 刁斗和他的《证词》	226
第三节 迟子建和她的《穿过云层的晴朗》	237
第四节 艾伟和他的《爱人同志》	250
第五节 斯妤及其《竖琴的影子》	263
第六节 林白和她的《一个人的战争》	274
第七节 海男和她的《戴着面具的人》	286
第八节 宋萧凌和她的《个别女人》	299
第五章 90 年代长篇小说的其他形态	311
第一节 90 年代长篇小说诸形态散点扫描	311
第二节 尤凤伟及其《中国:1957》	405
第三节 王安忆及其《纪实与虚构》	421
后 记	436

导 论

应该说,在新时期之初特别是 80 年代早期,长篇小说并不发达,其原因一是由于表达的急切和思想的需要,使作家们无暇去顾及长篇小说的营构,短篇小说和中篇小说因其快捷短小而成了一种首选的文体;另一方面,中国作家经历了“文革”这样长时间的创作断层之后,他们的艺术修养和艺术能力普遍不足以进行长篇小说的创作。即使新潮作家,他们在 80 年代中期崛起之后,其艺术能力也不足以把在中、短篇小说领域进行的技术革命推进到长篇小说领域。而到了 80 年代末和 90 年代初,这种局面得到了很大改观。现在看来,90 年代毫无疑问是本世纪中国长篇小说继 60 年代之后的第二个繁荣期。据统计,仅 1994 年全国就出版长篇小说五百余部,相当于 50 至 80 年代之总和,而近两年长篇小说更是达到了年产 800 至 1000 部的水平。我们的作家大都进入了长篇小说创作的高潮期,有些作家一年出两部长篇已不稀奇了。这种状况当然是作家艺术水平的提高和艺术表达的需要促成的,但不可否认这其中也有着某种利益驱动的成分,同时与中央“抓长篇”的指示和“五个一精品工程”奖等等的刺激也不无关系。据说,现在的各类文艺出版社都已不愿出中短篇小说了,而只有长篇小说才能进入他们的选题计划。

尽管单纯的统计学数字并不能证明我们时代文学的实际成就,但我却不同意目前许多论者把“数量”和“质量”对立起来的做法。“数量多,质量不高”这或许是一个不争的事实,但“数量多”与“质量不高”之间并无逻辑联系和因果关系,“数量多”并不是导致“质量不高”的罪魁祸首。我觉得不管怎么说,这数以千计的长篇小说在一个时代纷纷面世却终究是一件令人高兴的事情。在此问题上汪政、晓华的意见就非常中肯:“人们好像对质量比较重视,其实,数量也很重要。文学史绝非只是一个由质量构成的集合,它同时又是一个由数量构成的连续的过程。对于文学艺术来说,没有什么单纯的质量,质量总是以数量为前提的。只有以数量作为背景,才能将所谓的质量凸现出来,而且数量与质量总是相对的和变动不居的。在一些接受者看来,一些作品可能是具有‘质量’的;相反,到了另一些接受者那里这些作品却只能被视为‘数量’。正是这样的看似不可把握的变动不居造成了接受史的多样与丰富。从创作学的角度看,我们觉得应该把数量作为一个历时性的概念来考虑,而不应仅仅看作是一个共时性的概念。也就是说,应该把某一时段里的长篇生产作为一个内在的变化与演进来对待。数量无论怎么说都是一个积累,不能以简单的所谓‘精品’去否定其他数量的存在。”^① 以这样的态度来考察 90 年代的长篇小说作品,我们会发现 90 年代的长篇小说已经把本世纪中国长篇小说推进到了一个新的艺术阶段,艺术的可能性和艺术表现的空间也得到了前所未有的拓展。当然,承认 90 年代长篇小说的成绩,目的并不是为了掩盖它所存在的问题,相反,只有对这些问题有比较清醒的认识,我们才能对长篇小说的现状和未来有更准确的把握。在这篇导论

^① 汪政、晓华:《有关当前长篇小说创作的断想》,《当代文坛》1998 年第 6 期。

中,我试图把当前的长篇小说质量问题归结为下面三点:

第一,史诗性问题。虽然,“史诗”这个概念是一个名副其实的舶来品,关于它的内涵和界定理论界至今还是众说纷纭、莫衷一是。但对中国文学史来说“史诗”却并不陌生,我们甚至曾一度把“史诗”当作了评价长篇小说的最高标准,但恰恰在“史诗”问题上我们存在严重的误读,并走了太多的弯路。如果说 50 至 60 年代一大批“经典”性的“史诗”作品在今天被重读为一种“历史”误会或“伪史诗”的话,那么在新时期以来的长篇小说实践中,我们恐怕也很难理直气壮地说哪部作品就是“真史诗”。不同类型的作品,艺术境界相差悬殊的作品都可以在“史诗”的名下得到归位,这既证明了中国文学界对“史诗”的看重,又演绎了一种无名的悲哀:“史诗”已经成了一种文学装饰,并日益显露出空洞苍白的本质。这是“史诗”的错吗?不,一切都与我们对“史诗”的态度有关。事实上,正是中国文学界对“史诗”的神圣化崇拜阉割了“史诗”真正的美学内涵,异化了“史诗”的真正本质。我觉得,“史诗”并不是一种先验的固定不变的标准,而是一种精神性的、风格化的追求。“史诗”的内涵需要在真正的文学实践和文学探索中去创造、去发现、去丰富。说穿了,“史诗”风格只能是长篇小说风格可能性的一种体现,而不是终极的价值尺度,其本身也应具有多元而复杂的形态。在“史诗”性问题上,中国文学界长期以来的问题就在于总是去验证和追随某种“史诗性”,因而不自觉地造成了“史诗”的意识形态化,而没有视“史诗”本身为一个需要不断被创造的文学范畴。90 年代以来中国作家虽然在“史诗性”的营构上进行了诸多卓有成效的探索,并取得了不俗的成绩,但“史诗”的创造性品格仍未真正被激活,这大概也是许多史诗性作品不能令人满意的原因。

第二,叙述与语言问题。在这个问题上我基本上不能同意

汪政、晓华的意见,他们认为:“对长篇小说而言,技术并不是最重要的,可以将长篇比成一座复杂的大厦,它是靠作家深邃的思想、广博的知识、丰富的阅历,以及相当的想象力与叙事耐力完成的。对于一部卷页繁多、人物云集、场面阔大的长篇来说,技术实在是非关本质,它可以写得很朴素,甚至很粗糙,但只要它有一种内在的力度,它就能够立起来。”^①我并不能说这段话哪里错了,但我觉得它太传统了,实际上延续的是我们过去对长篇小说的判断,并有悖于小说现代化的发展方向。正是在这个意义上,他们对于“叙述优先性”原则的否定、对于“叙述的代价”的过高估计都是相当可疑的。而我恰恰认为,决定一个作家与另一个作家及一个时代小说与另一个时代的差别、判定小说艺术是否在向前发展进步的唯一依据就只能是“叙述与语言”。所谓深度、力度,甚至主题、题材等毫无疑问是相对的,只有“技术”才是绝对的。看看我们的世界文学史,多少个世纪以前的那些共同的文学母题能在不同时代常写常新,靠的不就是叙述技术或表达方式的进步吗?拿中国文学来说,我们现在还有多少耐心去接受《高玉宝》式的写作方式,即使“三红一创”那样被封为文学经典的作品,如果今天的人以同样的方式去写出来会是一种什么效果呢?我们日常生活中语言的“改朝换代”早已成为事实,而小说艺术领域叙述的更新、技术的更新为何就难以令人接受呢?

许多人都为中国文学艺术水平低的原因开过药方,在我看来主要因素无非在三个方面:一是艺术观念、艺术思维的僵化、落后;二是中国作家的技术素养低劣;三是语言能力欠缺。我甚至认为《废都》这样的长篇所存在的其他问题都是次要的,而作

^① 汪政、晓华:《有关当前长篇小说创作的断想》,《当代文坛》1998年第6期。

家的不会“叙事”才是主要的。同样,《天眼》等“新儒林”长篇小说巨大的现实价值实在也无法遮盖其“叙事”的无能。而在语言问题上,情况似乎更糟,我们的作家都以汉语为母语,但是对汉语美学功能的认识却非常肤浅,除了工具论和意识形态意义上对汉语的挥霍,我们很难看到真正在美学和哲学层次上对汉语的呈现与创造。有些人甚至把汉语的美学问题简化成了“方言”或修辞的问题,使人不能不对汉语小说的未来忧心忡忡。正由于有这样的判断,我才一直呼吁中国作家补上“叙述”这一课,补上“语言”这一课,并希望一个“技术主义时代”的真正到来。道理其实也很简单,所谓“工欲善其事,必先利其器”嘛!

在90年代中国的新潮长篇小说这里,我们看到了小说的“技术含量”和“语言含量”的大幅提高,看到了小说的“技术和语言”含量开始超越其“生活含量”的趋势。新潮长篇小说在叙述领域的实验和对于文学语言“本体论”意义上的尊重都无疑赋予了中国长篇小说一种崭新的艺术可能性。阿来的《尘埃落定》这两年之所以受到热烈的好评,在我看来,其成功正在于作家以“新潮”的技术方式叙述一个“土司王朝”的覆灭,从而把“史诗性”落实到了一个不俗的“技术”层次。从这个角度说,这部作品其实颇近似于苏童的《我的帝王生涯》,但也许由于苏童过于注重“故事”了或者其他什么原因,《我的帝王生涯》却远远没有《尘埃落定》幸运。

然而,我们肯定叙述、语言乃至技术的重要性,并不是说它们就可以解决中国当前长篇小说创作的一切问题。其实,事情远没有这么简单,如何在技术性写作中融入感性的审美力量和史诗性的力度,确实也是摆在新潮作家面前的一道艺术难题。

第三,与现实的关系问题。如果单纯从主题或题材的意义上讲,我认为把“历史小说”和“现实小说”对立起来是毫无道理

的。就人类漫长的历史长河来说,“历史”与“现实”无疑是相对且不停地转化着的。今天的“现实”不就是明天的“历史”吗?更何况,西哲也早已说过,“任何历史都只不过是一种当代史”。从这个意义上说,不管是写“历史”还是写“现实”,都是对现实的一种表达,都不存在脱离现实的问题。而且用一句说滥了的话来说,重要的是“怎么写”,而不是“写什么”。

应该说,在 90 年代的长篇小说格局中反映或书写当下生活的长篇小说还是占相当大比重的。张宏森的《车间主任》、周梅森的《人间正道》、范小青的《百日阳光》、赵先德的《地力》、刘玉民的《骚动之秋》、贾平凹的《高老庄》、马瑞芳的“新儒林”长篇系列等长篇小说都以对转型期现实的迅疾把握而取得了巨大成功。实在地讲,这些小说在艺术上也已与从前的现实主义小说有了本质的区别,在现实中注意人性内涵的注入以及对时代复杂精神内核的重视是其艺术上能有某种新意的保证。但问题随之而来,“真实性”常常是我们评判一个现实主义小说的最高标准,但由于小说与现实之间“距离”的丧失,恰恰就会导致其艺术沉淀的不足和对真实性的悖离。回头看看《创业史》、《三里湾》等小说,在那个时代不能说不准确真实地反映了现实的作品,但作家对现实的判断和态度现在却被证明是错误的,作家把时代的共同意识形态当作自己的思想资源,必然导致对艺术真实性的伤害。再比如,同样是表现土改时期的生活,陈忠实、赵德发、尤凤伟、莫言的作品与 50、60 年代的作家可谓有天壤之别,你说谁更符合现实主义“真实性”的标准呢?就这类作品来说,现实发展的未可期性与小说艺术判断的必然性之间有着内在的矛盾,如何既忠实地表现现实,又保持对现实的超越是一个永恒的难题。不处理好这个问题,不仅作品的深度与史诗性之类大可怀疑,而且不说“永恒”,这类小说的艺术生命力究竟能维持多

久,恐怕也不容乐观。一个仅具过渡性的小说,很难说就是一个伟大的小说。与这种以宏大叙事为特征的现实主义小说相比,90年代还出现了另一类反映现实之作,这就是广大新生代作家的强调个人经验的作品。陈染的《私人生活》、斯妤的《竖琴的影子》、林白的《一个人的战争》、海男的《蝴蝶是怎样变成标本的》、毕飞宇的《那个夏天,那个秋季》、荆歌的《漂移》、祁智的《呼吸》、朱文的《什么是垃圾,什么是爱》、曾维浩的《弑父》等可为代表。这类作品有意保持个人在时代与现实面前的独立性,以个体经验的偏执来抵制被现实吞噬或淹没的危险。在新生代作家,“个人”成了他们超越现实的一个特殊角度,并某种程度上保证了其小说的纯粹性。尽管从目前的现状来看,这些小说也仍然不成熟,但从艺术的生命力来看我更看重它们。在与现实的关系问题上,我觉得越是个人的,才越是艺术的、永恒的。

谈到小说与现实的关系,我们当然不能回避90年代的众多历史小说。这些历史小说也有两类:一类是我们传统理解中的历史小说。如《曾国藩》、《白门柳》、《战争和人》、《林则徐》等,大都有历史的“本事”和依据,我前面已说过文学界对他们的评价实际上在方法论上与对待现实小说并无二致。除了人性的深度和心理的深度外,我们对其“历史真实性”的要求,也不过是对已成为过去的“现实”真实性的要求。无论从创作思维还是从接受思维来说,这类作品都远未超出我们的文学史传统。而困难的可能是对另一类历史小说,亦即所谓“新历史小说”的理解。这类作品大都出自新潮作家之手,代表作如刘震云的《故乡相处流传》、《故乡天下黄花》、余华的《许三观卖血记》、格非的《边缘》等。虽然,新潮长篇小说充满了众多“历史情境”,但是这些“历史”都是无法指认没有具体时间背景的冷化的“历史”,是一种主观的想象中的虚拟“历史”,它在小说中更多的是被精神化、情绪

化和象征化了的,而当它作为人类生存处境的象征时甚至具备了相当浓厚的现实意义。在这方面,苏童的《我的帝王生涯》、《米》、北村的《施洗的河》、吕新的《抚摸》等小说提供了绝好的例证。而即使在那些历史具有某种程度可确认性的长篇小说如余华的《呼喊与细雨》、《许三观卖血记》、洪峰的《东八时区》和格非的《边缘》等小说中,“历史”也根本上脱离了那个具有意识形态性的本真“历史”,它不是以事件和事变的意义凸现,而是作为一种笼罩性的精神氛围和心理力量自在自为地出现在人类命运之中的。它其实只是一种背景或思维框架,作家完成的只是对于人性、生命力等的精神拷问。应该说,这类历史小说也并不是脱离现实的,它们实际上是对现实的一种更为自由的象征化表达,作家们是以对“历史”的抽象和虚化来完成与“现实”的反映与同构关系的。某种意义上,他们在精神上、艺术上的探索更具有“现实”的真实性与价值。

也正因此,我觉得,现实小说也好,历史小说也好,与“现实”的关系其实并不构成一个质量“问题”,只要我们的作家有足够的主体性,那么现实的书写方式应该是自由的。我们要警惕的倒是对“现实”的强调在多大程度上解放了我们的自我,又在多大程度上束缚了我们的自我?它是丰富了我们小说写作的可能性,还是窒息了我们表达的需要与自由?我们是不是应该反思一下,我们对“现实”的过度热情是不是也限制了中国文学浪漫主义风格的发展?我们每年上千部的长篇小说中有几部称得上是浪漫主义的呢?像左建明的《欢乐时光》这样把“苦难时代”诠释成“欢乐时光”的浪漫主义风格的小说我们是不是太少了点?

90年代长篇小说存在的艺术问题当然远不止我所说到的这几个方面,但问题再多也不能影响我们对长篇小说的期待。因为,长篇无论什么时代都是衡量一个民族文学水平高低的标

志,在另一篇文章中我说过这样的话:对于当前的中国长篇小说创作现状而言,重要的也许并不是对不同的创作方式、不同的作家说三道四,而是应促使各种不同的风格尽可能充分地孕育、发展、成熟。我们需要的不是排斥和拒绝,而是“包容”与“综合”。无论“思想”还是“技术”都不能单方面成为中国文学的救星,有容乃大的“综合”才是中国当前长篇小说创作的真正出路。^①但令人遗憾的是,与90年代长篇小说的创作现状相比,对90年代长篇小说的研究则相对比较滞后,不仅许多优秀作品被冷落和忽略,而且影响长篇小说发展的许多真正的艺术问题也未得到有效的发现和重视。本书所做的尝试就是希望能对此有所推动;我主要从三个层面展开对90年代长篇小说的研究:一、在90年代长篇小说的汪洋大海中剔除“伪劣”之作,筛选、确证和凸现那些真正代表90年代长篇小说成就的“经典化”作品;二、为90年代长篇小说进行艺术把脉,反思、批判其存在的不良艺术倾向和各种深层问题;三、推进长篇小说的文体研究,总结90年代长篇小说的基本艺术经验、艺术规范和艺术规律。我知道,90年代长篇小说研究是一个巨大而艰巨的学术工程,由于水平和能力的限制,我的许多学术设想也许很难真正实现,但我之所以敢于不揣浅陋、抛砖引玉,就是希望唤起广大有识之士对这个极富潜力的学术研究领域的重视。

① 拙作《长篇的轻与重》,《雨花》1998年第4期。

第一章 90年代长篇小说的 文体问题

第一节 长篇小说的文体“难度”

众所周知,长篇小说是一种极具“难度”的文体,是对作家才华、能力、经验、思想、精神、技术、身体、耐力等的综合考验。正因为这样,曹雪芹写《红楼梦》才要“披阅十载,增删五次”。但在当下,我们却看到许多作家把长篇写作看得极其容易和简单。有些作家的文学修养和文学素质恐怕连一部中短篇小说都写不出或根本就不会写,但长篇却已出版了多部。因此,从表象来看,我们似乎正在进入一个长篇小说的时代,一部接一部的作品,一个又一个的作家,各种风格、各种形态的长篇小说文本正在以不同的方式相继登场。可以说,从上个世纪90年代开始,长篇小说的“繁荣”就已经成了一个不争的文学事实。然而,这种“繁荣”是一种需要认真辨析的“繁荣”,它的“泡沫”质地和“神话”性质可能会导致对影响中国当代长篇小说创作的那些真正问题的掩盖与遮蔽。说得耸人听闻一点,我甚至觉得,我们当前的长篇小说创作确实“一半是海水,一半是火焰”,其中至少有不下一半的所谓长篇是地地道道的垃圾。而且,即使抛开那些