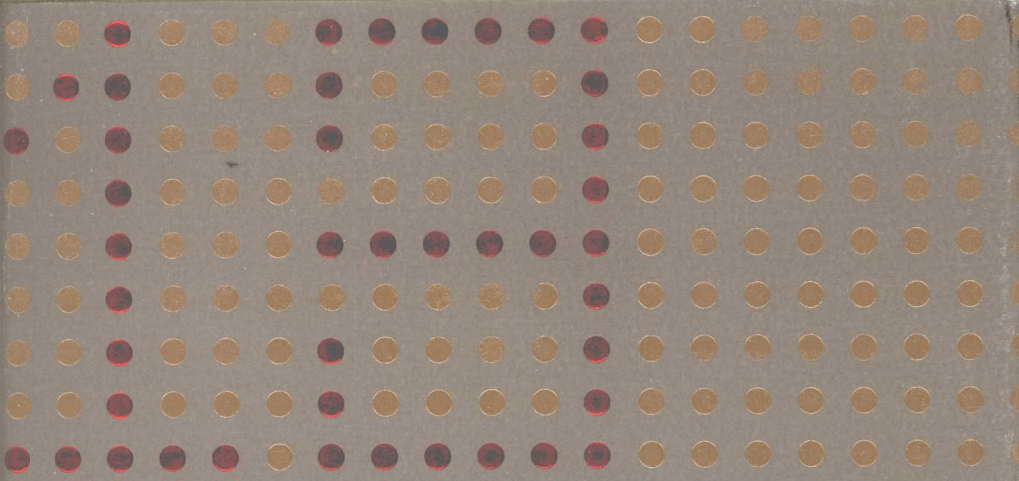




中国新文学大系

1976—2000

第十三集 短篇小说卷一

总主编 王蒙 王元化

本卷主编 李敬泽

图书在版编目 (CIP) 数据

中国新文学大系 1976—2000 第十三集. 短篇小说卷一/李敬泽主编.
-上海: 上海文艺出版社.2009.4

ISBN 978-7-5321-3529-5

I. 中… II. 李… III. ①文学-作品综合集-中国-当代

②短篇小说-作品集-中国-当代 IV. I217.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 040897 号

CHINESE NEW LITERATURE SERIES, 1976—2000

In 30 Volumes

VOLUME XIII : SHORT STORIES—Part I

Editor-In- Chief: Li Jingze

Shanghai Literature & Art Publishing House 2009

Shanghai, China

本丛书系上海文化发展基金会资助项目

出品人 郑宗培

责任编辑 汤正宇

封面设计 袁银昌

中国新文学大系 1976—2000 第十三集

短篇小说卷一

总主编 王 蒙 王元化

本卷主编 李敬泽

编辑: 本书编辑委员会

出版、发行: 上海文艺出版社(上海绍兴路 74 号)

经销: 新华书店

印刷: 金坛古籍印刷有限公司印刷

开本 850×1168 1/32 印张 23.5 插页 6 字数 619,000

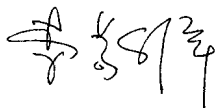
2009 年 4 月第 1 版 2009 年 4 月第 1 次印刷

印数 1-2,300 册

ISBN 978-7-5321-3529-5/I · 2689

定价: 60.00 元

序 言



在 1977—2000 年的中国短篇小说中，我将张承志的《骑手为什么歌唱母亲》作为叙述的起点。

当然，1977 年 11 月，《人民文学》发表刘心武的《班主任》，1978 年 8 月 11 日，《文汇报》发表《伤痕》，在通行的文学史叙事中，新时期文学、新时期的短篇小说均由此肇端，此一时期的文学被称为“伤痕文学”，它与后来的“反思文学”、“改革文学”、“寻根文学”、“先锋文学”一起，形成了关于上世纪 80 年代文学的一般知识。但新闻与事件不等于生活，就文学而言，新闻和事件更不等于真实生成的文学经验。将当下的关切、将“寸光”直接转化为长时段的历史叙事就背离了历史的本旨。

现在是 2009 年，三十一年后重读“伤痕文学”的两篇代表性作品，以“同情的理解”，我能够领会它们在那个时代的勇气和诚挚，也能够领会作者如何受制于那个时代的精神视野；但《班主任》和《伤痕》作为政治文本的意义远超过它们作为文学文本的价值，至少在文学层面上，它们并未开辟未来，而仍然停留在过去。“文革”期间形成的文学逻辑支配着伤痕累累的写作者们，政治指向已经掉转，但小说家所操

持的语言、他与语言的关系、他与世界的关系,仍然处于“作者已死”的状态——法国的后现代“革命”理想在中国的前现代“革命”中得到了完美和绝对的实现。

诗歌中远在 1968 年即开始了重新发现“作者”的冒险,但在 1977—1978 年的小说中即使是“归来者”宗璞(《弦上的梦》)和敏于探索的李陀(《愿你听到这支歌》)也依然冻结呼吸,让宏大无名的声音在笔下回响。

小说中真正的解冻始于张承志的《骑手为什么歌唱母亲》。这篇小说发表于 1978 年 10 月。它的主题是“我”与“我的人民”。但“人民”不再是一个先验范畴,它是个人、是一个“我”在经验中、在思想和情感中体认和选择的结果。

由此,张承志确证“我”在——我思故我在,一种笛卡儿式的命题成为文学的解冻剂,“我”的声音从宏大历史和人群中区别出来,它不仅是一个人称、一个书写的手,它成为主体,文学由此与生命、与世界和语言重新建立直接的关系。如果上帝在的话,那么他也有待于个人的独自寻求,这在 1978 年无疑是一次革命,虽然当时的人们并未领会此事的革命性。

张承志从此成为一个特例,《大坂》、《九座宫殿》、《辉煌的波马》,他在两个方向上与同时代的作家们拉开了距离:他坚持“我”的私人性,但这个强大、外向的“我”又是在它的公共性中确立的,他以“我”的行动和书写见证和拓展对公共生活的意识。

僻道独行。但是 1978 年的“骑手”依然构成了中国文学的隐蔽标志:

“一种崭新的意识在我心里萌芽了。好像,探求了多年的真理,这时,在我的脑海里逐渐清晰起来……”(《骑手为什么歌唱母亲》)

二

考察短篇小说在 1977—2000 年之间的演化,必得引入文本之外的参照元素:文学的传播机制、这种机制下文类秩序的变动。

上世纪70年代末至80年代初,文学期刊经历了巨大的扩张,短篇小说在新时期文学前期的繁荣是文学期刊扩张的直接结果。在当时的媒介生态中,文学期刊不仅属于“文学”,它获得了某种权宜的公共性,成为中国人思考和探讨个人与公共问题的主要空间——虽然是伸缩不定的空间。

由于文学期刊的容量限制——大型的文学月刊的成批出现是相对晚近之事,同时,由于“解放”和“开放”的紧迫迅猛,一切难免急就,摸着石头过河,等不得深思熟虑,等不得鸿篇巨制,等不得在河上架桥,世界的变化使得任何长远之计迅速凋谢,自70年代末到80年代初的几年间,中国的小说几乎就是短篇小说。

自现代文学以来,直到上世纪80年代早期,中篇小说一直是不确定的、偶一为之的类别。“文革”前十七年,《人民文学》发表的小说中只有孙犁的《铁木前传》等寥寥三四篇明确标为中篇小说。除了“长”,即是“短”,这在1977年之后的一段时间里依然是不言自明之事。

由《人民文学》承办的第一届全国优秀短篇小说奖评选于1979年举行,一个作家因一个短篇所能获得的声名和荣耀达到了文学历史上空前绝后的程度;中篇小说的全国评奖迟至1985年举行——大概在1982、1983年间,中篇小说才明确地进入了文类秩序;在此之前,诸如《乔厂长上任记》、《西线无战事》这样的作品径直被当作了短篇小说,而按照后来的文类秩序,它们其实都应该是中篇。

中篇小说和短篇小说的明确区分是80年代具有隐蔽和持久影响的事件。在新的文类秩序下,短篇小说将叙事的雄心逐渐转让予中篇,作家们不得不更自觉地考量短篇之“短”,并且在这“短”中、在篇幅和规模的限制中力求凝炼、精细、复杂微妙的表达。

——这是美妙的限制,这使短篇小说的眼光、它的文本质地更近于诗。

文类初分,难免含混。有时中篇和短篇的区分完全靠编辑的自由裁量,或者像有些刊物比如《人民文学》直到80年代末期也很少标出

中、短篇，一概是“小说”，这在文学生活中有时会引起意想不到的麻烦。记忆所及，1987年的全国中短篇小说评奖和1997年的第一届鲁迅奖评奖中，都发生过一篇小说究竟是中篇还是短篇的争执——不幸而凑巧的是，两次都与李佩甫有关，第一次是他的《红蚂蚱、绿蚂蚱》，第二次是《学习微笑》。结果，就在1997年的那次评奖中，两边的评委会达成协议：今后两万字以上为中篇，以下为短篇。这个分界当然也没什么道理可讲，但应也大致合于这个时代的读者对于“短”与“中”的直觉，从此后，混沌分矣，再无争议。

三

1979年，王蒙发表《夜的眼》，1980年，张贤亮发表《灵与肉》，汪曾祺发表《受戒》，这三篇小说为那时的短篇小说确立了新的艺术指标。

归来的王蒙在1979—1980年间相继写了《春之声》、《夜的眼》、《风筝飘带》、《海的梦》等一系列短篇。在当时，这批小说被指称为“意识流”——一个借自西方现代主义的概念。

王蒙在当时肯定是站在时代潮头，但他对人的看法、对人的内在状况和社会境遇的关切与二十世纪前期的现代主义者们甚少交集。他的语言流动不居，在1979—1980年间，这种闪烁、分岔、移位、混杂、速度、蔓延、嘲与自嘲，就是语言的革命和解放，就是“不好好说话”，难怪有人从中嗅出了可疑甚至反叛的气味。但这种流动是为了释放潜意识吗？别忘了，那时的意识——自我意识和社会意识——还仍是四四方方的固体。

在《夜的眼》这批小说中，王蒙创造了一种语言，这种语言预示着正在来临的时代的某些根本特质，人们将身处一个混杂、矛盾、生机勃勃的世界，人们将面临多端的、相互冲突的价值，准确地说，不是“身处”和“面临”，而是一切都汇集于一个人的内部。一个人的声音不再是清晰的直线，而是一处喧闹的空间，他在这个地形复杂的空间中游动、犹疑、权衡、机变，他是“活动变人形”。——王蒙的创造力、他之影

响深远和引人质疑,或许就在于此。至于他的影响来源,我认为其实另有一脉:他远放新疆时学会了维吾尔语,那也是一种相对自由的、流动不居的语言。

在这语言的多端流动中,短篇小说的冲突和张力不再依赖于叙事,它既是自我倾诉和自我倾听,也是自我与世界的应对周旋——短篇小说的内在性之门由此开启,很快,到了80年代中期,现代主义之幽灵才盘旋而落,应对和周旋一变而为紧张对抗。

然后是张贤亮的《灵与肉》——重读张贤亮80年代的作品,我认为他可能是那个时代最被低估的作家,这一定程度上也是他自己的选择,他对自己的作家身份有一种“壮夫不为”的羞耻之感,在文学生涯的大部分时间里,他一直在骄傲地力图证明文学并非他的志向和能力所在。但是,《灵与肉》、发表于1986年的短篇《初吻》、他一系列中篇和长篇小说《预约死亡》,都体现出了走在他的时代之前的炫目的原创力。

现在,不知张贤亮是否仍然同意他在1980年的思考。在那一年,中国作家中可能只有张贤亮意识到了正在降临的是什么——那是他仍存记忆而人们已经遗忘或浑然不知的资本、消费和欲望,在伸张劳动在伦理和审美上的正当与美好时,他所表达的信念下面隐伏着深远苍茫的预见。

《灵与肉》体现了“安居”的焦虑。它对大地、生灵、汗水、劳动之美的讴歌,有一种马克思式的、也是德国式的浪漫主义哲学关切。这种关切在1980年可能仅具修辞意义,至今在中国文学中也只在韩少功那里一息尚存。而在所谓的“底层写作”中,劳动的尊严更已被预先抽去,“底层”的伦理正当性仅仅系于他们是“弱者”。

按照前述文类标准,长达两万多字的《灵与肉》本来应被归入中篇,实际上,张贤亮那种综览式的目光和态度也确实远长于短篇;但鉴于整个80年代,作家们一直力图对时代作出春江水暖的先知言说,在短篇小说中,此类作品亦是汗牛充栋,蔚为“主流”,那么标出《灵与肉》,或许可以使我们获得对此类作品的判断参照——读过《资本论》与没有读过《资本论》毕竟不可同日而语。

四

我已经申明,我无意在从“伤痕文学”到“先锋文学”的顺口溜所提供的框架中考察 80 年代的短篇小说。

在整个 80 年代,中国文学进入了一个原创性荒野,当时的作家们获得了前所未有的自由——不是“影响的焦虑”,而是空白的、无影响的焦虑支配着他们,他们注定是影响后来者的人,不能错过这千载难逢的机会,他们杂乱无章地在荒野与废墟中重建文学的审美视域。城头变幻大王旗,口号和运动此起彼伏。但二十年后回头望去,我们或许能够在口号和运动之下和之外,直接面对文本,审慎辨析那些作品的价值和影响。

1982 年,铁凝发表《哦,香雪》。多年以后重读这篇小说,我们不得不将香雪的可能命运放进我们的经验框架中做出检验——我们必会想到被文本封闭在外的事物:香雪后来如何?无数的香雪后来如何?

由此,我们不得不面对另一个问题:小说叙述如何相对于历史经验保持它有效或者独立?

在《哦,香雪》中,铁路伸进了“古老的群山”,携带着“远方”和“现代化”经过山村,这是中国故事中的经典一刻,那些山村女孩子的震惊、兴奋、向往和疑惧和忧伤,预示着中国乡土近三十年来百感交集的复杂经验。论者一向认为铁凝在《哦,香雪》中重申了孙犁乡土书写的传统,但孙犁并无乡愁,而《哦,香雪》中,作者所写的每一行,都奇怪地隐含歉疚,似乎作者是知道底牌的,但却无法向人物表达——作者大概并不确切地知道底牌,她只是对历史、对浩大降临的事物怀有复杂的态度:不安,隐隐的疑虑。她的情感和理智很难做出平衡的表达,克服困难的结果就是如此诗意的、注视细节的语言,在这里铁凝和孙犁一样,认为保存细节就是在历史中拯救个人的鲜活生命,同时,小说向着远方的欣悦冲动混杂着伤感的乡愁。

这是一个典型的例子,让我们看到中国作家如何应对和表达他们所感受的巨大社会变化,而《哦,香雪》式的语调和态度:天真、细节和对天真与细节的歉疚,远行与乡愁,后来在中国文学中反复回响——它是如此诗意与细微,以致成为了直到现在的中国短篇小说的常见旋律。

三年后,在马原的《叠纸鹞的三种方法》中,支配着“五四”以来文学语言和文学叙述的一些基本价值,比如诗意,比如比喻,比如事物向意义的升华,比如一种直接的和权威的声音的自洽、连贯和圆满,被尽数打破。现在开始的,是干燥的语言,似乎它的志向仅仅是捕捉事物。这也是一种不再由强大主体统治的语言:它的规则不是自洽,而是内乱,是断裂、对比和冲突。

小说的根本假定改变了,现在是1985年,新潮已至,革命正在发生。

但马原的“元语言”其实还是升华,但是博尔赫斯式的升华,一切事物变得抽象和虚幻,坍塌仍在,坍塌换了。

马原在本质上隐于密室,而另一些人则桀骜不驯地走在大街上——徐星的《无主题变奏》中,主人公一直在大街上晃荡,随时准备接受冷眼和白眼,随时准备还以冷眼和白眼。时光磨损了这篇小说的力量。现在看来,《无主题变奏》不免矫揉造作,它的声音是自怜自赏,有一种北京的、精神贵族般的优越感。

但是,在1985年,这个声音具有震撼性力量:它表达了“颓”的、不求上进的姿态,这种姿态对我们这个上进的、过度上进的文明构成了不应缺少的对抗性精神向度。相应的,一个新的语言区域被打开:语言被从口头、从边缘、从被禁止和遗忘在书面之外的地方解放出来,语言可以不得体,语言不仅是为了说得对,还可以为了说得爽——不好好说话不仅是可以的,也是必须的,声音战胜书面,释放被压抑的生命和社会能量。

这在中国当代文学中是前所未有的经验。由此,一个谱系逐渐形成、扩展:王朔、张弛、狗子等“北京病人”,口语诗和“下半身”……直

到网络,直到我们现在的大众媒体。

莫言和苏童则致力于解放感官。在莫言 1985 年前后的《透明的红萝卜》、《红高粱》以及《枯河》等一批短篇小说中,汉语的感官被打开,被不负责任、充满快意地扩张:视觉、听觉、嗅觉……一个通感的、壮丽的世界。

这个世界从一开始就包含着一个基本的、必不可少的因素:残酷和暴力,这个因素对莫言来说几乎就是世界的本质和真相,在孩子般纯真的目光中,残酷和暴力令整个世界袒露出来。

这至今令很多方正之士感到不适甚至恼怒,但中国自 80 年代以来视觉想象力的主要方向由此确定:张艺谋、陈凯歌等人的影片,均为莫言、苏童之滥觞:沉溺感官的、天地不仁的、邪恶的。

《枯河》的主题是无端的、绝对的残酷。它被莫言反复书写到现在,在此过程中,莫言给中国文学带来一个语言上的变乱:美感、语言的美感,与伦理与善并不重合,天与地是大美,但天与地无所谓善恶。

但天地之间的浮世中,孩子正得到一种新奇的糖果,人们正惊喜地体会着沉溺于“此时”的最初快乐:刘西鸿《你不可改变我》,这个作者可能已被遗忘,但这篇小说在中国当代小说和精神的演化中依然具有标志性意义。在 1986 年,据说“启蒙”正在兴头上,但年轻的人们已经准备“启”启蒙者之“蒙”,尽管我们在这篇小说中依然能够看到启蒙意义上的“个性”诉求,但这个作者已经知道一些不同的事情正在发生:青春、物质、炫目的大众文化等等后现代因素正进入人们的价值世界。

这是分界线上的作品,我们能够从中清晰地看到语言的变迁:港式的、广式的、有点张爱玲的语调,这种语调伶俐、机变、故作世故,但在那个时代自有一种热情,一种清新的纯真。

转瞬即逝。这个作者后来不写了,她太纯真,太童话,不信历史但信未来,于是就难以为继。直到 90 年代末期,在所谓“70 后”的作家们笔下,我们才辨认出刘西鸿的余音变幻:依然伶俐、机变、世故,但已故作沧桑。而且问题已不是“你不可改变我”,而是“我懒得改变你”。

同样的,从“70后”到“80后”,他们身上都有一个隐秘的余华。

在《十八岁出门远行》中,余华的力量已经清晰展现,他有一种将荒谬之事确凿无疑的力量。

整个80年代,小说家沉迷于“荒诞”的概念,这既是出于对历史和生活的反思,也是对西方现代派的皮相模仿。这种荒诞都有一个前提:有不荒诞的、正确无误的生活,通常作家自以为知道这种生活何在。

但在余华这里,眼光彻底调转:荒诞是真相和前提,是命定的、人必须去承受和领略的东西。在1987年,这是一种发现,而且在《十八岁出门远行》中,这种发现获得了语言:他如此正常、如此有秩序、如此冷静清晰地表达了荒诞。

这的确残酷。“残酷青春”将在未来转化为“酷”的青春,这将是一种具有巨大价值的商品。

时间正在逼近90年代。但是,假设80年代和90年代的区分具有文学意义,那么文学上的90年代也未必是从1990年1月1日开始,它可能开始于上述每个作品发表的日子,如果一定要选择,我宁可把这日子定为1987年7月,在这一期的《人民文学》上,刘震云发表了《塔铺》,这或许是80年代的激情陨灭的最初征兆:在一群农村青年的高考挣扎中,横亘着坚硬的事实——没有超远的精神,他们如此卑微,不过是力图不被生活碾碎。在这个前提下,我们看着那些人类基本情感的流淌。

这是人间俗世的语言。不启蒙,不知识分子,不现代派,没有强大的观念支持,或者说它根本就怀疑任何观念——这种直面经验的新的眼光,它的信和疑,开启了90年代文学的基本方向。

五

如上所述,在90年代的背景下才能看清80年代的意义。反过来,在80年代的对照之下,我们才能贴切地理解90年代文学写作的难度

和成就：“影响的焦虑”浮现，此时的写作者不仅是与自身、与他所处的此时此地对话，他也注定要与 80 年代争辩和对抗。

1991 年，池莉发表《冷也好热也好活着就好》，武汉大热。一枚体温计中的水银爆了出来。这是这篇小说里最大的一件事。小说发现日常生活，发现人的基本经验，80 年代的宏大历史和宏大叙事正在退却。

这篇小说有一种解放般的、兴致勃勃的气息：语言快乐、粗俗、喧闹——是炎热的、肉体的。

尽管这种气息和这种态度在池莉后来的小说中常常被着意克制，她还是因此备受指责——这当然不被只有厌食症般的孱弱精神的“知识分子”所喜。池莉的问题可能恰恰在于她面对批评力图自辩和举证，她不够坚决。中国人的生活世界在 90 年代的文学中被大规模地、有时是令人厌烦地勘探和展现，池莉具有重要的先导作用。我们常常厌烦此时此地的生活，我们梦想活在别处，但飞往别处的文学的根本弱点恰恰就在它首先不知此处。

第二年，韩东发表《反标》，他对 90 年代小说重要的塑造性影响在此几乎是完备地展现：这是非诗的语言——韩东对诗作出了另一种理解。小说语言自“五四”以来的诗化、史诗化和戏剧化，在韩东和他的朋友们那里被视为矫揉造作。韩东的语言是收缩的、禁欲的，尽管在韩东的众多小说中“欲望”是一个重大主题，但他以一种僧侣般的洁癖和节俭运用语言。

这在 90 年代中期追随者众，一时蔚为风尚，这种路径也确实易于学习和模仿。但是，最终，用得最好的可能也只有韩东，日常经验在这种收缩内敛的目光中被内在化——池莉的宽阔喧闹在这里缩为一个针孔，经验的复杂性被冷漠地注视和展示。

陈染倒是飞翔的，但她肯定不是飞向 80 年代理想中所规划的地方，在《空的窗》（1991）、《巫女与她的梦中之门》（1993）、《与假想心爱者在禁中守望》（1994）等一系列小说中，她把一种意想不到的气质带给了中国小说：楚辞般的、纷披绚烂，华丽的忧伤和绝望，一种放纵、任

性的彼岸感。

很难说清她的来源,这大概是 90 年代中国小说中最具原创性的声音之一。她的成就不仅是为女性主义批评提供了标本,更是提供了一种中国文学中全新的艺术家形象、一种想象的可能性:孤绝、寂寞、创世、自毁的炼金术士或巫,天雨粟,鬼夜哭。这样一种想象力在主流文学中似乎是后无来者,但是,她肯定侵染了那些在 21 世纪之初开始写作的年轻女士们。

朱文的影响更为明确和广泛。他数量有限的短篇和中篇无疑是 90 年代小说中炫目的景观。他使语言回到最本能的层面:欲望、强壮蛮横的身体。和莫言一样,朱文提高了汉语的力比多水平:一种粗暴的、动物般的直截、尖锐、凶猛和快感。年轻的作家、边缘的作家,由此领悟到一种非圣无法的语言精神。

而徐坤在 1996 年的《狗日的足球》中,看出了、预示了新的语言生活的结构:大众的声音之喧哗暴力与个人声音的低微惶恐。

但小说家有能力保持宁静。在迟子建的短篇中——《逝川》(1994)、《亲亲土豆》(1995)、《朋友们来看雪吧》(1998)——她自信地保存着一些重要价值:诗性、忧伤、敏感和脆弱。在当代文学中,她可能是“五四”以后一脉诗性的文学语言传统最重要的继承者。这种传承之所以成功,很大程度上因为迟子建有一种天真——倔强、脆弱的天真,使世界如同新生或陨灭。

1998 年,石舒清写下了《清水里的刀子》,这个短篇彰显了另一种语言传统——来自汉语的偏僻、边缘之处,少数民族的、借用和翻译的。这一传统中保存着通行汉语中失落的价值:敬畏、虔诚、珍重、神性、静谧。

而在世界的另一端,喧闹使棉棉亢奋。1998 年,是网络元年,是大众娱乐元年,是网络文学和“70 后”作家的元年,现在回头看去,我断定 21 世纪是从 1998 年开始。在这一年,棉棉写出了《告诉我通向下一个酒吧的路》、《每个好孩子都有糖吃》,她“带着醉意,一种‘说’的冲动和兴致。缭绕得透不过气来的长句夹杂干脆响亮的短句,急速跳

荡,一刻不停,似乎是不能忍耐沉默的瞬间,似乎瞬间的沉默就会暴露生存的深渊,于是当沉默时就回车空行,当另起一行时就赶紧说,任性任性、蓬蓬勃勃地说。

棉棉的语言被快速的神经质的节奏支配,一句赶一句,有如 Rap。Rap 之中无法深思,这是这种语言的限度,但舞台也并非沉思的恰当地方,而棉棉这种语言展开于一个内在的舞台。”

——这是我当时所做的评说。现在,我已经知道这个内在的舞台其实也是外在的舞台。

同样在舞台上,毕飞宇发出了 90 年代以来中国小说中最具魅力又最令人困惑的一种声音:平衡、强悍、华美,消除一切弱点和缺陷,似乎这个声音不属于个人。但这个声音又如此明确地属于这个人,入耳即可辨识。

这是表演,具有表演的精确、分寸和投入和距离,在表演中,这个人用自己的声音再造一切——毕飞宇无法抵御自己声音的诱惑,他对这个世界的主要兴趣就在于此。

然后,2000 年到了。但 90 年代并未完结。

六

再看一遍,发现这是一个不自然的选本。这里收入的小说差不多都是不自然的,是突兀、断裂、取巧、猖狂、荒怪,是皮笑肉不笑和欲说还休……

总之,是没什么好词。不自然就是否定,就是一个价值判断,设置在我们的传统中、我们的经验中的判断。无论在生活层面上,还是在审美层面上,我们都认为自然具有中心的价值——古人就是这么认为的,所谓道法自然,自然昭示着真理,而人以载道、文以载道,就是向着自然的追慕、企近。

听起来很好,整全完善,至少这一套说法一直令中国人安心。自然是自在之物,也是自在之心,它是对世界与自我之整全的想象,也是

通向整全的道路。在中国古典思想中,自然是终极也是日用,是认识论,也是美学风范。

总之,有了这个自然什么都相应地有了。

“五四”以后,打倒孔家店,传统断裂,但自然的信念和风范不绝如缕:它成为一个牢固的退守之地,在混战中,中国文人传统阴差阳错地收编了现代浪漫主义——尽管这两者的来路判然不同,其差异远远超过了表面的相似,但谁在乎呢?文化的演进中充满了权宜之计,是应急的凑合的,但是有效,比如沈从文就这样竖起了大旗。

因此,汪曾祺在1980年发表《受戒》是一个重要的文化事件,当时的人们本能地意识到它的重要性,这不仅是一篇短篇小说,这是一次复活,关于自然的信念、精神和趣味的复活。历史有时是如此地具有形式感,这种复活恰好是由沈从文的弟子完成的。

近三十年来的文学证明,这次复活是辉煌胜利:就汪先生的作品而言,他是完善的作家,但不是一个大作家,但就他的影响而言,他无疑是一个大作家,80年代以降的中国小说家很多都在他那里摩顶受戒:阿成的《遍地风流》、贾平凹的《商州又录》等等,由此繁衍的脉络深刻地塑造着中国当代小说、尤其是短篇小说的面貌。

——这是“自然”,但正如汪曾祺的作品所暗示的,这是被封闭在历史语境之外的自然,是不向我们的经验开放的、被遥望的“自然”,在根本上,这不是对人与世界之整全的探索而是对整全的先验界定。

但这个“自然”在道义上和审美上是如此的抚慰、如此的令人舒服、如此的不具争议性——谁能与“自然”争辩呢?很少有人注意到,中国传统文人与浪漫主义叛逆的脆弱同盟在汪先生那里已经解散,剩下的只是传统文人。

这个“文人”远不像后来喧嚣一时的现代派那样遭到顽强抵抗以至最终溃散,它顺利地汇入了主流的文学趣味,直到现在,它也依然是短篇小说的主要评价尺度,在这个尺度中,小说本身被即是自然之事,它理应具有我们所建构所想象的“自然”之美之整全和谐。

我深知这种趣味的魅力,但我也强烈地认为,小说,包括短篇小

说,须从“不自然”中汲取力量。表演、突兀、断裂、取巧、猖狂、荒怪乃至勉强、造作,所有这些词所指的,其实就是我们自身、我们的生活和经验。我们是一种现代的、不自然的存在,即使沈先生和汪先生也承认这一点,那么,就让我们由此开始讲述,就让我们认识、领会这不自然,在这不自然中开始想象和表演。

《狂人日记》,这是中国现代文学的源头,现代文学从不自然中的挣扎开始。不应忘记这一点,不应忘记鲁迅先生所开启的道路。

——以上是《2007 年短篇小说》所写的序言。抄录在此,是因为这在一定程度上也是我在编选此书时的一项基本关切。短篇小说与中、长篇小说有重要的不同——他不仅更近于诗,从其源头来说,是稗官野史,是趣闻逸事,是流言和片断,是绝对的偶然和殊异,是一种从世界边缘生长起来的狂野的想象力,它与长篇小说的不同绝不仅在篇幅,它在美学上不以“模仿”为职志,不管是模仿自然还是模仿社会。

在此前提下,我必须谈到汪曾祺先生,他无疑对 80 年代至今的中国小说、特别是短篇小说发生了多方面的深远影响。《受戒》已成经典,这篇小说竟写于 1980 年,在断裂和遗忘之后,汪曾祺接续了中国文人笔记的传统和中国现代文学的浪漫主义传统。如此清风明月的语言在当时却近乎惊雷。它使中国作家惊觉到在“历史”、“社会”这些范畴之外的人间风致。它把作家和读者的眼光引向语言自身:语言不是工具,不是一面透明的玻璃,它自身就生成现实。

——这一点深刻地启发和影响 了 80 年代的先锋文学,虽然未必是汪曾祺的本意,但艺术语言的自觉和自治,大概是从《受戒》开始。

但同时,如前所述,对汪曾祺的复杂影响中的某些方面,我也深怀疑虑。

七

为编选此书,我阅读了大量的书。我并无提供一个权威选本的野心,它只是体现了关于 1977—2000 年之间的短篇小说的一般历史叙

述与我个人此时的审美判断的冲突与妥协。我力求平衡,但很可能还是没有站稳。

限于体例、限于资料困难以及其他种种原因,某些重要的现象和作品在此未能得到反映,如台港澳的短篇小说;如早期一些民间文学刊物上的作品;如朱文,本拟选入三篇,但这里只有《达马的语气》。

现在,我重读鲁迅先生为《新文学大系·小说二集》所写的《序》,先生写道:

“十年中所出的各种期刊,真不知有多少,小说集当然也不少,但见闻有限,自不免有遗珠之憾。至于明明见了集子,却取舍失当,那就即使并非偏心,也一定是缺少眼力,不想来勉强辩解了。”

二十三年,更是“不知有多少”。不敏如我,更是不想勉强辩解。

2009年3月27日凌晨急就