## 太阳鸟文学年选系列

## 编辑委员会

主　编　王　蒙

编　委　张中行　林　非　叶延滨

　　王得后　张东平　孙　郁

中篇小说卷　林建法

短篇小说卷　林建法

散文卷　王必胜　潘凯雄

随笔卷　潘凯雄　王必胜

杂文卷　王乾荣

诗歌卷　宗仁发


需要全本请访问 www.ertongbook.com

# 太阳鸟文学年选系列

## 八周年版

《[illegible]中国最佳散文》
《[illegible]中国最佳随笔》
《[illegible]中国最佳诗歌》
《[illegible]中国最佳杂文》
《[illegible]中国最佳中篇小说》
《[illegible]中国最佳短篇小说》

本丛书编委会从五大文学门类汇聚文坛权威选家，广选、精编、集评。及时发布上年度最有代表性的原创作品。为读者提供极具研究与保留价值、蕴涵文学精髓的优选本，卷首序言更见功力。

自 [illegible] 年至现在八年最佳选本的发布，已使本丛书成为读者眼中有别于其他选本的、极具特色的民间选本。

本丛书将继续坚持“民间立场、民间态度、民间选本”的编辑宗旨，提供文坛名副其实的一流选本。

㊣悦 林建法　圆圆元

图书在版编目穴悦辱雪数据

圆圆蒙中国最佳短篇小说 辖林建法选编 援—沈阳：辽宁人民出版社，圆圆员

穴太阳鸟文学年选系列 辖王蒙主编 雪

陨张晨苑原圆蒙原圆圆员原员

Ⅰ援圆· Ⅱ援林… Ⅲ援短篇小说 原作品集 原中国 原当代

Ⅳ援圆圆员援

中国版本图书馆 悦辱数据核字 穴圆圆员雪第 员员员员号

出版发行：辽宁人民出版社

穴地址：沈阳市和平区十一纬路 圆蒙号　邮编：员员圆员员雪

印　　刷：沈阳市第二印刷厂

幅面尺寸：员员圆皂伊圆员圆皂

印　　张：员员

字　　数：猿员员千字

印　　数：员~愿圆员圆

印刷时间：圆圆员员年 员月第 员次印刷

出版时间：圆圆员员年 员月第 员版

责任编辑：陶　然

封面设计：陶　洁

责任校对：蔡桂娟

定　　价：圆猿援员元

销售热线：圆员员原圆员圆原圆员圆圆原圆员圆猿原圆员圆源

汪　政

# 年选：坚持中的文学理想

今年文艺界的一桩大事就是整顿规范文艺评奖，文件一出，议论蜂起，我也曾就此事几次应约谈了一些个人的看法，书生论道，大都是理论与理想状态的，顾不了那么许多。我主要的意思是，首先要认清文艺评奖的内涵与意义，评奖实际上是一种特殊意义的文学举动，在严肃的意义上，任何一种评奖都是一定的文艺立场与价值的提倡、探索、申张与坚持，因此，评奖越多，就意味着不同的文艺立场与价值观都能拥有自己的表达途径，它有助于不同文艺观念和风格的生存与竞争，有利于文艺生态的多样化而防止垄断与文艺物种的单一化。一种成熟的理性的文艺评奖贵在坚持与积累，它的权威与不可替代就在这长时间的坚持与积累之中。这样的态度决不会导致文艺评奖的泛滥，从物种主义美学来看，优胜劣汰自然会产生平衡而无需通过行政手段来干预，国家意识形态可以通过自己的方式向社会公众提倡、推崇自己的价值观，这非常必要，但过度的行政干预显然是违反精神生活之规律的。

以上绝对不是题外话，而是我为林建法先生年度短篇小说勉力为序时自然而然的话题，因为与评奖类似，而且可能是一体化的，年度选本也是编选者美学立场的体现。因此，基于同样的道理，我不认同现在年选泛滥的说法，相反，我以为还不够多，不够丰富。年选是一种特殊的文学叙述方式，从客观上讲，它通过一定数量的作品来概括和呈现一个年度某一方面或文体的文学面貌。一个成熟的读者决不会相信某一种年度选本

就真的是这一年度某一方面或文体的全部面貌，它总是有所选择，总在强调什么，提示什么，规避什么，删除什么，也就是说，在主观方面，它是遴选者的立场与态度，是他对该年度文学的个人解读，这样，不同的选本会使该年度文学不同的侧面得到转述与反映，同时更让人们感受到不同的文学立场的申说与角力。在这种情况下，一个年度文选者的经验、立场与预判显得非常重要，任何一个不想投机的只做一锤子买卖的选家首先要反躬自问，有没有勇气在连续的年选中坚持自己的立场。朝三暮四的年度选本是最糟糕的，它没有自己的面目，没有自己的定见与判断，甚至常常用后一年度选本去否定自己的前一年度选本。但是，一个选家的文学立场是否能适应文学实践的发展变化呢？在自己的角度与视野里，会不会捕获量大质优的文学文本呢？当自己的立场与文学实践南辕北辙时，那是一种多么令人沮丧、尴尬、进退维谷的境地，因此，任何一个选家都必须对当代写作有较长的前瞻性，同时在建立自己的核心价值观的同时留下相当的进退空间，使自己的文学立场保持宽容与可持续发展。而当一种文学年选达到这种境界时，它的权威性就不言而喻了。我以为，真正的、优秀的文学年选决不仅仅是商人盘点式的年度结算，而是一开始就参与到当代文学的进程中，它以自己的立场影响文学的生产与接受，在让写作者明白有这样一种写作立场的同时塑造自己的接受者，推荐属于自己的接受图式，从而进一步形成良性循环，共同参与到当代经典的创造活动之中。

这必然又牵涉到另外一个话题，同时也从另一角度有助于人们认识年选的文学史价值。对于当代文学而言，经典一直是一个纠缠不清的问题，因为从一般意义上讲，经典是先在的，它是被告知的，经典与其说是一个有关作品价值与地位的说法，倒不如说是一个时间性的范畴。在传统学院派的眼里，当代文学研究本身就不够学术，它无法从学理上予以规范，因为它没



需要全本请访问 www.ertongbook.com

有自己核心地位的研究对象。严肃的文学史家总是坚持这样的看法，经典的确认需要一个漫长的反复筛选、淘洗、检验的过程，这恰恰是当代文学研究所无法承担的。所以，从当代作品去指认经典一直是一个冒险的工作。要使这一恼人的问题认识得更直接，更接近于本质，就不能只把眼睛盯在作为结果的作品形态的经典上，而是将经典理解为一个成长、积累与确认的过程，并且去认真思索它是如何被确认的。于是问题变得非常显豁，经典来源于人们对经典标准的运用。这绝不是一句同语反复的废话，我们固然可以认为年度选本在当代经典塑造中作品意义上的选择与积累，而更重要的是它选择的标准，亦即选家对经典的理解，他对当代经典坐标体系的经营。就我们现在所谈论的林建法的文学年选而言，不仅仅是阅读林建法先生呈现给读者的年度文本，也不仅仅是凭此揣度林建法对年度文学的转述，更具兴味与意义的是他对当代经典不断深入的探索与接近、建设与塑造。佛克玛和蚁布思介绍了有关经典的三种释义，一是“精选出来的一些著名作品，很有价值，用于教育，而且起到了为文学批评提供参照系的作用”；二是“经典包括那些在讨论其他作家作品的文学批评中经常被提及的作家作品”；三是“指一个文化拥有的我们可以从中进行选择的全部精神宝藏”。仔细考量林建法的年度选本，他正是企图通过作品来呈现具有概括与超越性的美学意义的。作为一个批评家，一个编辑家，林建法的年度选本固然有相当明显的个性，但这种个性又恰恰是以回避过分的个性化来体现的。如果一个选家试图通过自己的连续选本来表达自己对当代经典的理解与企盼，那他就必须尊重文学史的连续性，尊重文学的惯例，尊重一切从以往经典彰显出的文学的普适性，来寻找经典的最大公约数，而所有这一切，又都离不开他对文学，包括对短篇小说最基本的理解。

只有明白了这一切，具体地谈论林建法 [illegible] 年度短篇小

说选本才有意义。在写这篇序言之前，我又翻看了林建法这几年来的几册选本，并详细研讨了诸位评论家撰写的序言。虽然大家切入的角度不同，但有一点却是殊途同归的，即认为林建法的年度选本非常重视对当下中国经验的叙述与传达，这可视为他认同有关文学的核心价值观，它表明了林建法对文学，特别是短篇小说文体本质与功能基本的理解与执著的坚持。[illegible]年，谢有顺先生在为林建法的《[illegible]中国最佳中短篇小说》作序时，甚至将这种观念干脆称为“现实主义”，他认为当年林建法选入的十几篇作品绝大多数都是现实主义小说，或者说是遵循着现实主义的美学原则创作出来的，他据此认为当时的小说情势与“时间往前追溯一些年”的状况发生了很大的变化。这样的表述是否准确暂且不论，但林建法通过作品的选择凸显类似的精神是真实的。这一原则在其后的年度选本被持续强调，[illegible]年的选本虽不能以现实主义冠之，但它的具像、及物，以及它与现实的对话关系却是显著的，它们体现了某种文学的基本姿态与动作，对现实加以体现，对经验予以强化、转化与率真的创造。

我们首先在[illegible]年感受到了小说家们回望和与遗忘进行斗争的经验取向。[illegible]年是世界反法西斯战争和中国抗日战争胜利六十周年，因了这样的巧合，我们读到了《木兰从军》（尤凤伟）、《上帝之手》（阿成）、《石人》（赵本夫）这样的作品，但它们与传统的抗战题材已大不相同，作家们关心的是那个年代真实的经验，与战争黏着在一起却被人为剥离而丢失的细节与故事，甚至日常生活。《木兰从军》是以考据式的笔法来写的，它不满足于对于历史人物模式化的记载，“兰子姨的条目虽说有大半个页码，可完全是英模材料写法，干巴巴的大事记”。正是由于“老姨‘一回’‘又一回’地讲述着兰子姨的事迹，这‘民间文本’比史志记载多了不少‘水分’，甚至还赋予了某种传奇性，于是兰子姨的形象在我面前渐渐站立起

来”。即便如此，由于不是亲历者，讲述总是他人的讲述，叙事人仍然觉得“空”，存在“许多的不确定”，整篇小说就纠缠于史志、传记、回忆、考据与追问当中，流露出经验丢失的遗憾与不可复现的焦躁。这种心态洇染在许多小说家的身上。《石人》几乎只能算做半部小说，读者可以从故事技巧与传奇性的角度去解读作者的这种处理，但同时也可以理解为对经验丢失与阻隔之后空白与阙如的一种呈现，即使“报载”与遗迹的发现可以提供想象的资料，但鲜活的、具体的、生动的细节毕竟永远地湮没了。同样，《上帝之手》也采取了许多省俭的冰山式的写法，毫无疑问，它同样强烈地暗示经验丧失之后的不可复得。这样的心态甚至导致一些作家对时间与历史的敬畏、神秘感与崇拜，比如于晓威的《圆形精灵》。它以金属钱币为道具，诉说了时间的魅力与命运的不可知，一枚铸造于公元 [illegible] 年的铜板流传至今，是怎样的一个过程？它在三百五十多年的时间里从皇宫到普通官宦，直到普通人家，贩夫走卒，要历经多少故事，流经几多人手，目睹怎样的人间世象，悲欢离合，深闱黑幕？它可以是商品交换的媒介，可以是算命卜卦的工具，也可以是收藏者手里的文物。小说从古铜板说到当今的镍币，最后引发的竟然是物是人非的生命慨叹，对人而言，比其身坚固者都是值得羡慕的，哪怕它们本身出自人之手：“这些小东西，一个个都是圆形的精灵啊。在货币家族中，它们比纸币活得耐性；在人世间，它们比人活得更长久。只要它们自身不遭到外界物理意义上的打击和毁灭，它们的生命就不会终结。……缘此，它们作为个体生命的无数可能和故事，也会一一的延续和演绎下去……”这最后一句是核心所在。《石人》与《上帝之手》都回避了敌我双方真正意义上的战争交锋，而是将许多笔墨延宕在日常细节上，似乎对一出戏剧而言，序幕与尾声反而更重要，正如《木兰从军》一样，作者在乎的恰恰是那些“水分”与“不确定”，对于个体生命而

言，这一切才是最本质也是最日常、最贴切、最真切的。对于王安忆来讲，这种经验的选择早在上世纪末已经开始，她在解释她的一系列“文革”背景的乡村日常叙事时这样说道：“小说这东西，难就难在它是现实生活的艺术，所以必须在现实中找寻它的审美性质，也就是寻找生活的形式。”她进一步说明为什么一些经验在今天才得以呈现，“这种方式在当时都被艰难的生计掩住了，如今，在一个审美的领域，我重新发现了它们。”在[illegible]年，我们读到了她的《后窗》，这是王安忆多年之后对城市的审美发现，它以童年视角让自己重现当年，又以分析与复勘的态度对当年的人事景物重新作了诠释。这是“我”与“他”的故事，是虽然拆除了围墙但墙基仍清晰可见的弄堂间“我们”与“他们”的故事，又是“我”在不同环境与不断分裂与重组的“他们”的故事，也是“我们”共同面对社会与时代的故事。在以简洁、线条为基本元素的短篇小说构架中，王安忆不惜用繁复与块面来作为材料，细密的描写与深入骨髓的内心体察不仅真实地再现了彼时的场景，而且因为心智、感情、知觉等主观因素的全面到位，使得这样的经验犹如接通所有的毛细血管而鲜活起来，通体红润丰沛，它不是时尚的老照片式的怀旧，更不刻意地去装饰修旧如旧，它不由得让人生出信心与慰藉，记忆与经验的复活并不是绝无可能。同样的努力我们在范小青的《我们的战斗生活像诗篇》里也可以体会到。这是一篇简单而复杂的小说，题目显然是具有反讽色彩的。作品由本篇与后记构成，本篇几乎是由喜剧笔调写成的，这种喜剧笔调之所以可能，而且显出难得的自在，是因为作品将叙述的认知限制在童年视角里。孩子们的战斗生活是为了从妈妈那里截留一点钱，而母亲却在“文革”学习班上进行另一场“战斗”，后者的战斗已然摧垮了妈妈的精神以至她把这种模式搬到了家里，与孩子们也战斗起来，这样的毁灭性的残酷哪里是孩子们所能体会到的呢？你可以认为这是一篇有关“文



需要全本请访问 www.ertongbook.com

革”题材的小说，但是“文革”不再是焦点，它成了模糊的背景，当然，读者也同样可以换一种读法，仍将其视为中心，但客观上，它毕竟丰富了我们的视角，它确认在那个年代还有许多值得我们去打捞、回忆、复现和祭奠的故事，就如小说两条线索所喻指的那样，一个是成人的、政治的、干校学习班的，一个是孩子的、日常的、家庭的，我们不能因为单一的视角而割裂与丢弃我们更为丰富的生活。只有当这两者同时得到呈现时，经验才更为完整，也才更加铭心刻骨。

不能不对《后窗》与《我们的战斗生活像诗篇》的温情加以体察，正是这样的温情穿越了这些经验使之具有了浓郁的人文情怀，也是这样的温情消磨了日常经验尖锐的棱角，被安置在短篇小说这种宜于近观的艺术展框中，显得温润、精紧而绵厚。从这里我们可以把握到林建法在短篇小说如何处理艺术与现实的关系的理解，他显然强调短篇对现实的介入，鼓励两者的对话，但他似乎又在规避一些什么，主张有所为而又有所不为，力求找到一种合适的距离以避免相互之间构成伤害，而对这种距离的探讨与反复尝试正是不断优化短篇艺术的路径，所有这些我们可以通过《婚宴》（王祥夫）、《衣锦还乡》（叶开）、《白麂子》（韩少功）、《桔槔》（李锐）、《创可贴》（荆永鸣）等作品看得更明白。它们不是叙述什么当年热点，也不是宏大叙事，写的都是家庭、邻里、村落小事，但是认真读下去，又觉得他们在抵近什么，逼视什么，比如底层、贫富、习俗，甚至对进步、繁荣与现代性的种种反思。以李锐的《桔槔》为例，小说的情节非常简单，煤矿建有一座焦炭厂，每天有火车来拉焦炭，铁路附近的农民就趁着火车上坡减速的时候扒拉焦炭卖钱致富。小说中的两个人物大满、小满哥俩也干这事，为扒得多，大满“发明”用桔槔，又快又多又省力，但却因火车下去的加速拉断桔槔的横杠而丧命。这是一个现实性很强的故事，它的叙事方向本可以向着更尖锐的方向发展，但是

李锐却通过它与有关桔槔的众多经典叙述的互文改变了它，使它变成一个智慧的颇具哲学意味的隐喻。李锐自 [illegible] 年开始创作题为“农具系列”的短篇，《桔槔》是其中的一篇，它具有这一系列的总体风格，但林建法将其入选显然有更多的考虑，农具系列的图文结构以及互文性作为对现实经验的有效干预在一定程度上楔合了林建法的想法。而从更本质的意义上，林建法可能更希望从经验本身入手，他更注意那些生长于现实而发展于人的内心的一些东西，一些游离于重要的社会经济生活的一些关系、氛围与状态，它更多地体现出文学所擅长的对存在顽强的指认与深度的勘控，我指的是《彩虹》（毕飞宇）《木枕头》（叶弥）《取暖》（乔叶）《背黑锅的人》（晓苏）《韩味》（刁斗）《哑》（朱文颖）《走四方》（艾伟）《二重唱》（苏童）《二重唱》（迟子建）《狗熊》（李洱）《保佑》（东西）《农钵》（田耳）《拿枪的桑林》（张存学）等，从这一长串作品可以看出林建法的价值取向。短篇固然也负担起对现实经验的固化、突出与强调，但是短篇之轻又似乎更适宜将它置于内在的、边缘的、淡薄的与柔软的面前，这已经被自安德森到契诃夫、布宁、海明威，直到卡弗等一再证明了的，因此，即使面对沉重，短篇小说也应化重为轻，正如卡尔维诺郑重地宣布的：“轻是一种价值而非缺陷。”这种价值既是审美的，又是知识的，也就是说，既是文学的一种形态与风格，也是文学探究世界的手段和人类生活的真实状态。卡尔维诺认为，任何人的写作都有现实的能动与感发，“每个青年作家的诫命都是表现他们自己的时代”，但是如果机械地理解这种关系，就可能忽视甚至轻视轻的存在与价值。而从上述文本中，我们发现了轻逸的魅力，它们或者通过对经验的选择，或者以切入的角度使我们不断获得新的体验。毕飞宇的《彩虹》长不过六千字，人物及其关系也极为简单，一对退了休的大学教师，住在高层公寓，妻子不小心摔了腿，

动弹不得，老夫妻俩大部分时间只得蜗在房子里；邻家有一个小男孩，父母经常在外做生意，让他一个人留在家里。偶然间，老头子在阳台上看到了小男孩，于是有了几次并不太成功的交往，这就是小说的叙事主干。老人、孩子，是边缘化的，高层公寓的交往是隐秘的，但就在这边缘与隐秘的关系中折射出这个世界的冷漠以及人们内心的孤独、无奈与徒劳的挣扎。

《哑》也是一篇关于这个世界隐秘生活的作品，主人公蔡小蛾本想在漫无目的的旅途中终结自己的人生道路，可是不经意之间看到的一则看护四岁男孩的小广告改变了她的命运。一个患有自闭症的小男孩，一位终日在无望中挣扎的母亲，在男孩封闭的世界之外，是两个隐去了坎坷经历的女人间的试探、提防、提醒、较量直至最后相互的接纳。这是一个有关疾病、死亡与生存的故事，然而在作者幽暗、凄凉、神秘与乖张的叙述中却在顽强地透出清新与温暖。我特别要提到田耳的《衣钵》，这是近年来少有的有趣而别致的小说，它对本土宗教生活进行了世俗而又诗意的描写。主人公李可大学毕业，想找一个实习的地方，在城市尝试联系未果的情况下，他听从了父亲出人意料的建议，回到村里做一名实习道士。他的父亲就是村长，当然，更重要而又戏剧性的是父亲又是一名最受村里人敬重的道士。正是他的父亲的宗教精神与乡村土地般质朴情怀感染了他。然而令他意想不到的是，当他经过隆重而庄严的仪式成了一名实习道士后，主持的第一个道场竟然是为突然去世的老道士父亲送行。这个道场他本可以不做，他是孝子，不可能身兼二任。但李可坚持要做，而且做得投入、漂亮。李可实际上是在完成一种转化，从小的耳濡目染，长大后渐通世事的李可经常徘徊在文字构成的理性世界与父亲对世界的认识之间，庆幸的是他终于明白了自己曾有过的偏执与轻率："这么多年来，父亲就是被这些充满了神秘气息的东西规范着言行。那些从来不具体在眼前展现过哪怕一次的东西，竟然使父亲这一生

都从容而善良地活着。”这篇小说不仅关乎人的精神世界，它通过以大学教育和文字构成的大传统与乡村宗教这样的小传统的对比揭示了中国乡村生活的秘密，表面上大传统具有不可抗拒的力量，但实际生活中人们遵循的却是小传统所传承下来的秩序。而且，李可的父亲居然兼村长与道士于一身，相当形象地说明了大小传统在中国乡村相融的奇特现象，并且揭示了大传统通过小传统发挥作用的路径依赖。这么沉重而颇具学术的话题在田耳轻逸、从容、雅致的轶事传奇式的叙述中绝无一丝穿凿附会地表达出来了。田耳的叙事典型地体现了短篇小说家们在经验处理上的方式，回旋、腾挪，轻轻地一瞥，然而专注于尖细与深处，其实这尖细与深处更多的是我们的内心。《二重唱》（苏童）、《木枕头》《拿枪的桑林》《取暖》《保佑》都可以看作这类面对我们这个世界精神处境的作品。《二重唱》中有两个人物，出租车司机与醉汉，一个清醒，一个糊涂，一个心存美好的念头，一个则是背时的、被抛弃的倒霉蛋，当这两个人在这种情形下碰到一起时，注定要纠缠不清闹出许多哭笑不得的故事。然而，苏童的叙事犹如一根指挥棒，两个人犹如两个声部让人感到了他们内心的共同的旋律，小说的最后，醉汉安静了，司机也从赌气、戏耍、无聊中走出来，他们发现了自己，也同时发现了对方。我还要再提一提《哑》，在[illegible]年，它具有写作上的象征，我们如何面对一个疾患的世界，如何面对自身、他人，如何自救与援手，这都是一些需要思索的问题。与上面提到的几篇作品不同，《情侣手记》（戴来）、《深度昏迷》（张念）等作品是直接介入我们内心的。《情侣手记》的动物视角，《深度昏迷》的内心独白，都是为这种介入架设了便捷的通道。可以将这些作品看成一个序列，一个对经验与存在勘探的线路与方向，它们渐行渐暗，渐行渐深，甚至完全淹没在我们的内心。

在林建法[illegible]年的短篇年选中，我看到了《小说九段》

穴箕言雪 《羊事》 穴贾平凹雪 《阿韦》 穴林白雪 《小说九段》 穴冯悦然雪 《小说二题穴鹭或羔羊、创业雪 穴西西雪 《搭车》 穴多多雪这几篇类型不同但却都呈现出简朴的风格的作品，它们或如笔记，或如速写与断片，或如寓言。我不准备再费笔墨去作具体的评析，而愿就它们的质朴联系上面的评述，就短篇小说等问题作一点引申。去年，我曾对短篇小说的创作状态发表过这样的意见：与现代文学史，哪怕是与新时期文学之初的短篇小说创作相比，现在的短篇小说从总体上讲离底层、离现实、离本土经验越来越远，这可能牵涉到对短篇小说文体的文化功能的理解与厘定。我们是不是过分地强调了短篇小说与长篇小说这两种文体在文化功能上的差别，过分强调了短篇小说纯美的性质、诗性的性质。当现实经验从短篇小说里被大量删除以后，必然会使这一文体失去根基，变得羸弱不堪。不管文体间的差别有多大，人间的消息都是相当重要的。现在，在一些作家手里，短篇小说难得见到多少对我们自身的叙述与描写，而对技术的迷恋占去相当大的精力，这样的作品除了在文学专业读者那里得到圈子里的认可与赏玩外，很难在更多的读者那里引起响应。最近，我与一些朋友就文学人物的命运问题开展讨论时又牵涉到这一相关的问题，并且不可避免地要对技术，对自先锋实验文学以来形成的文学观念、文学趣味以及围绕它们建立起来的写作模式进行反思。看来，适当的保守的立场与后撤是必要的。文学史表明，许多文体葬送在“书写过度”之中。限于阅读的视野，在埃伦·迪萨纳亚克之前，我尚未看到更详尽的对“书写过度”的阐发，迪萨纳亚克从他的物种主义美学立场出发，认为在人类识字以后，那种建立在自在状态的审美关系就被打破了，艺术变成了一桩越来越艰难的事情。他在乔治·迪基和阿瑟·丹托的基础上进一步阐述了这样一个事实：由批评家、商人、画廊拥有者、博物馆的董事、馆长、艺术杂志编辑等组成的一个艺术界，是为一些事物与对象

赋予“艺术作品”的地位的策源地。艺术家们创作的东西是“欣赏的候选物”，只有艺术界买了它们，卖了它们，书写、展示了它们，它们才能被确证为“艺术”。至少从现代主义美学发生起，广义的批评家们的过度书写越来越严重地将艺术从人们的现实中分离出去，乐此不疲地无限夸大艺术与生活的对立与差异，艺术的含义并不是靠普通人的认知被感受，而需要通过他的阐发才得以揭明，艺术接受成了越来越高深而专业的工作。而艺术家们被这套编织得日趋严密的权力体制束缚钳制，只能拼命按照他的旨意凌空蹈虚，殚精竭虑地强化作品的非经验化，非现实化，这是另一极的过度书写。两极的过度书写相互激荡攀升，导致艺术与人本越来越远。将这一过程中的“艺术界”置换成皮埃尔·布迪厄的“文学场”似乎也可以描述现代主义文学的发生，包括中国自上世纪 年代中期以来的文学发展状况。为什么当时曾有理论批评的空前繁荣？为什么其后就有了如火如荼的先锋文学运动？为什么又有了理论制造写作的说法？这便是中国新时期文学相当典型的两极书写过度。按迪萨纳亚克的阐释，过度书写导致同时也加剧了语言—符号崇拜现象，这种现象到了后现代主义那儿到达了前所未有的程度，利斯·米勒就说：“不存在先于语言的‘在世界和时间中生存的经验’之类的东西。我们的一切‘经验’都被语言渗得透之又透。”在后现代主义看来，“我们从来不可能抵近或到达一个没有经过中介的现实。在我们与我们对不用言词而占有意义的向往之间存在着无法改变的、不可逾越的间隙、裂缝和断裂。结合永远被延迟了，一种无可挽回的延异存在于我们和其他一切之间。”经过后现代主义阶段，“由识字促成的客观性和无根性现在变成完全的隔断和不在场。”这样的描述与中国曾经流行的理论是多么的相似，在中国新时期文学，这一理论最简洁的表达就是“语言即现实”，“语言即本体”。它从索绪尔有关所指与能指关系的理论出发，尽可能地夸大能

指的地位，将文学描述为一种在能指层面自由滑行的符号活动。文学成了断线的风筝，它脱离了大地，在无限的天空任意飞翔。于是，专注于形式，专注于创作者对语言的感受，营构一座座语言的迷宫，写作成了个人的不及物的游戏，技术的探索、演进与积累被解释成文学发展的决定因素，在文学回归本体的名义下，经验、意义、现实、社会、道义与责任等等都作为外在的目的性与累赘被删除和搁置了。这样的立场与实践导致的后果是有目共睹的，那就是文学与我们的生活相分离，它的生存也变得越来越困难。而生活也因为文学的不在场而失去了不少思想的活力、自我批判与自我修复的力量。文学审美活动渐渐从人们的精神生活中退场，因为它是一种遥远的、艰难的、不可企及的事物，取代它的是流行与时尚。对时尚的、低俗的，包括各种花样翻新的美女、身体和低龄化写作，文学也已高得没法顾及或貌似宽容，或无语凝噎。因此，应当首先使文学回到大地，回到现实，回到我们的日常生活。迪萨纳亚克指出，艺术要比识字历史久远得多，“艺术是表达、表现和强化一个群体最深层信仰和关切的仪式庆典的永恒而不可分割的一部分。作为群体意义的载体和群体一心一意的激励者，与仪式结合在一起的艺术是群体生存所必不可少的；在传统社会中，‘为生活的艺术’而非‘为艺术的艺术’才是通则。”“艺术是人类的一种正常的和必需的行为，就像其他普通又普通的人类职业和使人专注的事情，如交谈、工作、锻炼、游戏、社会化、学习、爱与关心一样，应该在每个人身上得到认识、鼓励和发展。”这也应该是我们当下文学的理想。要达到这一目的，重要的是接通文学与现实经验的血脉，超越过度书写，从而构建新的文学的人民性。

正如林建法以他的年选来解读[illegible]年的短篇小说创作，表达自己的立场是他的一种文学理解一样，我对这一选本的评述，特别是对林建法文学价值观的观察也可能是相当个人化

的，郜书燕说，所期待的无非是一种沟通与对话。但愿对□□□年短篇的读解能支持我的判断与希望，让短篇回到经验，让文学回到大地。

□□□年□月□□日　于龙凤花园



需要全本请访问 www.ertongbook.com