
表意的焦虑

历史的建构与解构

当代中国文学的变革流向

第七章

虚构的危机：历史缩减后的文学叙事

“虚构”说到底文学的根本特征，通过虚构，文学叙事可以建构“民族—国家”的历史，或者创造一段完整的真实感人的故事。因而，在英语文学中，小说就直接被称为“fiction”（虚构）。虚构实际是一种现代性的想象，当文学叙事从简明扼要的历史记录中分离出来之后，它就表明人类把握自身历史的巨大渴望。从历史上来看，小说这种形式的高度发展，就是与创建现代社会的历史过程紧密相连的。在欧洲，小说是现代资本主义社会自我想象的历史；在中国，它是现代以来的民族—国家建构的神话谱系。从理论来说，文学想象亦即虚构的能量，它表明特定时期民族—国家对创建自身历史的巨大渴望。由此可见，虚构与历史观念相关，虚构总是建立在特定的意识形态基础上的虚构。通过意识形态总体性制度的推广，虚构的历史总是被当成历史本身。人们为什么要虚构自身的历史？为什么虚构这样的历史而不是那样的历史？为什么以这种方式而不是以那种方式虚构？或者同样可以追问，人们为什么不想或无力虚构历史？

60年代初期，美国的一些先锋派作家和理论家就鼓吹“小

说死亡”^①，在他们看来，传统的虚构文学已经耗尽了它的表现力，也没有存在的必要，取而代之的是纯粹的文本实验或语言的革命化游戏。这种观念反映了工业资本主义意识形态的衰退，左派激进主义运动对建构历史没有兴趣，他们需要的是颠覆式的革命写作。美国经历过 60 年代的实验文学之后，被称之为纯文学的这种艺术形式，确实是日渐式微。在中国，80 年代曾迎来文学的兴盛时期，但在 80 年代后期，“文学失去轰动效应”就已经是一个普遍性的看法。尽管曾经有过先锋派文学在艺术形式方面作出卓有成效的探索，90 年代也有过各种各样的热点和现象，但并没有改变文学处在弱势的命运。到了 90 年代后期，没有人会怀疑文学已经从这个时期的精神生活的重要位置退到边缘位置。^② 文学既无力创建社会的共同想象关系，也不再有统一的文学规范支配文学实践，但作家依然在某种程度上保持着创建历史叙事和创造经典作品的冲动，这就使这个时期的文学创作实践处在深刻的矛盾之中。分析这些矛盾及其根源，并寻找新的可能性，这是本文试图作出的努力。

一、虚构的危机：非历史化的个人记忆

1998 年，刘震云的超级长篇小说《故乡面和花朵》出版，给

① 主要鼓吹者有苏珊·桑塔格、约翰·巴思、唐纳德·巴塞尔姆、莱斯利等人。

② 最严峻的形势可能是在 1998 年，这一年文学类图书的销量直线下降，大多数出版社承受了 30% 以上的退货损失，文学期刊的发行也遇到前所未有的挑战，该年度有数次期刊主编开会研讨振兴期刊对策，但看上去回天乏术。

这一年的文坛增添了份量。这部历时6年写作的小说，篇幅长达4卷200万字。小说还未完稿，就为多家出版社青睐，最后北京华艺出版社以几十万元之巨的稿酬，夺得出版权。小说尚未正式出版，数家大型刊物争相刊载，《人民文学》、《收获》、《钟山》、《花城》、《作家》都争先恐后，开辟出大量版面先行发表，生怕错过可能是20世纪最后的汉语文学名著。尽管各类刊物已经发表大部分章节，华艺出版社还是成绩不俗，首版印刷3万册，据称已经销出2万册。然而，批评界却保持足够的沉默，大多数人态度暧昧或不置可否。

这部小说无疑是刘震云的力作，也是近年来少有的鸿篇巨制。与过去按照革命现实主义范式创作的超级长篇小说不同——这类小说通常是讲述一部“客观的”革命历史故事，而刘震云的这部小说则是以非常主观化的叙事，讲述故乡（家族）的历史。令人惊异的是，篇幅如此庞大的小说，却没有明晰的故事线索和严密的叙述结构，这在汉语小说中几乎是从未有过的先例。这部小说看上去漫无边际，杂乱无章，没有明确可归纳的主题，也没有可把握的核心人物，但如深入分析，还是可以看出贯穿于其中的主题意蕴：那就是表现经历革命与现代化冲击的乡土中国所发生的异化（alienation），以及在这种异化状况中保持着和变异着的人性。但这种主题并不出自刘震云明确的思想意念，而是一系列荒诞反讽的叙事的副产品。小说以人物为叙事线索，这些人物的故事都以极其夸张的形式加以表现，人物的漫画化其实也就是精神异化的外在形式。像孛舅、小麻子、六指、娘舅以及各个出现的人物，他们的言行或存在状况显然非常夸张，在充满荒诞感的叙事中，生活的各个环节都被放大，而那些错位和谬误则表现得淋漓尽致。以荒诞感来制造反讽效果，这是刘震云近年来的小说叙事愈演愈烈的表现方式，《故乡天下黄花》

还是在写实的笔法中穿插着嘲弄情调，而《故乡相处流传》则完全是打乱历史，强行给历史重新编码，以循环论的非历史主义观念，使历史变得可疑和荒诞。显然，《故乡面和花朵》则更加激进，荒诞色彩更加浓重。对于刘震云来说，明确的思想观念和主题动机并不重要，他关注的是那些生活情境的细枝末节，给这些细枝末节注入兴奋剂，使之长出奇花异葩，这就是刘震云的叙事目的。

小说叙事摆脱严格的时空限制，把过去/现在随意叠加在一起，特别是把乡土中国与现阶段历经商业主义改造的生活加以拼贴，以权力和金钱为轴心，反映乡土中国在漫长的历史转型中，人们的精神所发生的变异。我说过，刘震云并不直接去表现那些重大的历史性命题，也不去表现重大的历史场面和事件，他根本就不关心这些宏伟叙事。但他有意从侧面关注那些生活琐事，在枝节方面夸夸其谈，用那些可笑的凡人琐事消解庞大的历史过程，让历史淹没在一连串的无止境的卑琐欲望中。这就是刘震云用4卷200多万字的篇幅为人们提供的乡土中国的“历史图景”——不在的历史。由经典叙事讲述的历史变迁，那些铁的必然性和一系列壮举，甚至于个人关于家乡的记忆，在这里完全被一些平凡无奇的草民生活所替代，甚至于变成鸡零狗碎的乡土生活。刘震云的叙事如同对历史行使一次“祛魅化”，因而，失踪的历史变成一个无处不在的隐喻，它使刘震云那些散漫无序的叙述具有了某种思想底蕴。当然，刘震云的整部小说也并不只是荒诞无稽，经常也可见一些对人性的内在的复杂性和微妙的心理变化的刻画，这类细节有时也表现出刘震云对人性的某种古典主义式的观察。但就小说叙事而言，荒诞感和对人性的嘲讽，以及毫无节制的夸夸其谈还是占据绝大部分篇幅。在那些看似混乱不堪的表述中，其实隐含着刘震云对一些崭新而

奇特的主题介入的特殊方式，例如，对个人与本土认同关系的复杂思考，特殊的怀乡母题，乡土中国历经的奇怪的现代性，对权力与外来文化瓦解本土性的奇特探究，等等。这部小说发表后，在评论界并未获得热烈的反响，这与出版社争相以高价购买版权的姿态大相径庭。人们保持沉默并不是出于审美知觉力的麻木，这部小说在不同的人看来，或者说以不同的立场去看，很可能得出截然不同的评价：它也许被看成想象力奇诡的天才之作，很可能是汉语写作的一次前所未有的革命性解放；但也有可能被看成是东拉西扯的大杂烩，毫无节制的胡说八道，是九十年代中国文学最大的胡闹和骗局。

但不管如何，刘震云的这部小说的叙事方式具有深远的象征意义。一部如此冗长的小说却没有完整的故事，也不试图去重现历史。当刘震云试图讲述乡土中国（故乡）的往事时，他发现历史已经支离破碎，他不能，也无力去虚构乡土中国的完整历史。现实主义观念（或写实主义手法）重现历史也就是虚构历史，它包含一整套关于历史与现实的意识形态认知体系。对于刘震云这代作家，特别是像他这样有相当的思想深度的中国作家来说，旧有意识形态体系已经难以支持文学观念及具体的创作方法，这使他这样依然怀有重建文学帝国梦想的人陷入困境。一方面，他还迷恋文学霸权，试图恢复文学对这个世界说话的权威，因而，他不惜以数年的时间去完成一部超级长篇小说；他本人对文学经典（史诗），对成为文学的权威也怀有梦想，否则他就不必要以如此宏大的形式来表达他的创作冲动。但另一方面，他再也不能构造一种完整自足的经典性的文学叙事，于是他的写作不得不变成一次对文学帝国的损毁，对经典叙事的恶作剧般的颠覆。东拉西扯、夸夸其谈的语言放纵，居然构成这部卷帙浩繁的超级长篇小说的叙事主体。文学创造一个真实的世界、

重建历史的虚构功能,受到严重的质疑。从某种意义上来说,陈忠实的《白鹿原》(1993)是最后一部汉语言的史诗式的长篇小说,此后,人们已经无力构造一部完整自足的乡土中国的历史(精神史或心灵史)。留给怀有创作经典作品之梦的作家的,不过是剩余的想象力,他们能从过去的历史中捕捉到的就是一些支离破碎的个人记忆,对这些经验不着边际的任意发挥,已经放弃了文学叙事的功能,而成为语词的自由戏谑。

事实上,刘震云不是不能,而是不愿去讲述完整的乡土中国记忆。在他的一些关于个人的直接记忆的叙事中,可以看出刘震云的现实主义式的叙事运用得非常老道,他显然不愿陷入温情脉脉的怀乡病中,他一面忧伤地怀乡,一面恶作剧般地把怀乡记忆打碎。断断续续的个人记忆总是在集体式的乡土中国记忆的裂痕中涌溢而出,它们奇怪地具有起源与终结的完整性。然而,乡土中国在整体上已经破裂,被现代性侵入的乡土中国生活以断裂的方式呈现为一系列的喜剧现场。在刘震云的整体叙事中,个人记忆与集体记忆以分裂的方式展开,它们分别采取了不同的记忆形式。这些形式也是分裂的,叙述人无法恰当地把握这二者的关系,以至于不得不采取恶作剧的方式把二者拼贴在一起。这部宏大的作品是对宏大叙事进行自虐式的解构,传统小说叙事的基本叙事策略——虚构,在这里面临根本的挑战。刘震云意识到已经无法完整虚构历史,也难以依靠虚构去获取美学上的充分意味,文学叙述的审美动力来自于语词本身的快乐。如果仅只是追求这种快乐,何以需要4卷200万字的篇幅去建立一个宏大的文学帝国呢?这种矛盾正是“经典性”(canon)严重危机的表征,刘震云的写作冲动完全有可能隐含了创建“经典”的梦想,但在寻找经典的途中,他又不得不损毁经典的本体论存在。他把一个完整的审美客体打碎,并将之改变为语词

的游戏状态。经典性丧失之后，作家在美学上暂时失去方位感。在历史与文本之间犹疑不决，其结果导致语词颠狂式的表达。刘震云最后实际放弃了个人记忆，语词的暂时狂欢式的表达，掩饰了并不充分的个人记忆。个人的思想、情感和记忆方式处在犹疑不决的状态，个人无法进入历史深处，而语词提供的叙述平面则是个人炫智的理想场所。

90年代的作家既不能不顾一切进行艺术形式实验，制作纯粹的叙述学文本，又不愿回到现实主义的老路，他们处在矛盾的境地，这使他们的小说叙事经常处在虚构/纪实的双重矛盾中。个人记忆不断侵入历史虚构中去，以至于那些历史叙事结果变成个人的精神自传。客观化的历史被个人的自我意识所替代。1998年，《花城》推出几部重头长篇小说，备受关注的有徐小斌的《羽蛇》和阎连科的《日光流年》。它们当然在艺术上创造不少新型的经验，从思想深度和艺术形式方面来看，都表现出难得的丰富性。但在这里，我更乐意看待这种历史虚构叙事隐含的内在矛盾。

《羽蛇》以多少有些偏执的态度构造了一部倔强的女人内心生活史。说其倔强，是指这里的女人历史与男权历史相对立，这部历史顽强地抗拒世界历史的宏大叙事。《羽蛇》的叙事明显是一种历时性的结构，小说的情节发展与中国现代史同步，历经民国、新民主主义革命、社会主义革命、“文化大革命”、改革开放、跨国资本主义时代。小说的时间历时几近一个世纪，概括了中国现代启蒙与革命的变迁过程，一个家族无可挽回地走向破落的历史。以玄溟为首的女人团体，也是一部中国现代亚史。历史的变迁，使这些女人历经沧桑，面目全非，她们由富贵而贫困，由娇艳而衰老，由天真而怪戾。历史严重改变了这些女人的外部，但没有改变女人的内在性。这些女人一如既往，奇怪地根据

自己的内心愿望顽强生活下去，她们几乎是自觉走向命定的归途，但她们从不根据外部历史的变化而改变自己的品性和内心生活。玄溟着笔虽然不多，但整部小说却始终渗透着她的气息。这个女人历经半个多世纪，历史已经发生翻天覆地的变化，但她却依然故我，还保持着她对这个家庭的精神支配，玄溟的精神在若木的身上以更加怪戾的方式加以繁衍。若木跨越几个时代同样没有改变个人的品性，革命把陆尘变成一个平庸的技术官僚，但却没有改变若木拿着银钥掏耳朵的姿势。小说的主人公羽以及她的两个姐姐绫和箫，是几个个性鲜明独特的女子，能把几个女人写得活灵活现、性格迥异，也可见小说叙事对人物把握的丰富性。但这些女人都一如既往保持着自己内心的坚韧性。总之，这部“后母系社会”式的女性史，展示了女人是如何按照自身的历史延续性，拒绝和疏离男性轰轰烈烈的现代史的生活历程。

神秘主义是徐小斌始终不渝追逐的思想意蕴，这使她的小说叙事在一种透明的质感中，隐含着某种不可知的宿命论观念。她借助某些象征符号，赋予她的人物以特殊的超验性存在。因此，徐小斌的小说总是有一种形而上的超越性意义，她在那些日常性的世俗化的生活深处，置入不可知的神秘主义意味，这使她的小说始终不失玄奥的生命体验意义。在处理那些年代久远的故事时，可以看出她的叙事得心应手，虚构是她制造审美效果的有效手段。但仔细阅读这部小说，则不难发现，这部非常强调形而上的生命象征意义的作品，包含着丰富的直接经验。徐小斌的这部类似现代性的女性史的作品，已经没有完整的历史观念，个人的直接经验支配着小说叙事的发展。在小说的叙事推进中，有一个不断返回到现实和直接经验的过程，叙事从过去的想象历史不断退化，越发切近当代，虚构性最大限度为直接现实所

代替。也就是说，随着小说叙事切近当代生活，特别是靠近当前的生活，小说越来越多采用纪实手法。到底是这些已经发生过的真实故事吸引徐小斌，使她有理由相信，现实（已经发生的经验）比艺术虚构更有力，还是因为艺术虚构手法已经令人疲倦？当代作家只要一写到当前生活，就感到困乏无力，他（她）们几乎处在双重困境：现实本身以两极形式呈现出无法捉摸的特征，要么现实是一团毫无生气的日常流水账，它使文学虚构无从下手，要么现实本身就神奇精彩，它使文学虚构相形见绌。很显然，徐小斌写到当代生活时遭遇到后一种情况，她的经验世界里存留了一些使文学虚构黯然失色的故事，她试图用实录的手法使之再现。小说的虚构功能已经难以与现实本身不断创造的奇闻怪事相媲美，对“事实”（或真实）的崇拜，已经成为当代电视媒体制造的认知体系的首要真理，文学虚构不得不怀疑自己传统的审美观。如果说，传统现实主义对“事实”（或真实）的强调，不过是在意识形态先验论意义下的虚拟，那么，当代虚构文学已经不再严格依附于一种强制性的意识形态，它只是从现时代的认识论意义上，对“真实”和“纪实”的认同（屈从）。这种倾向意味着虚构文学陷入深刻的危机。

阎连科的《日光流年》在 1998 年的文坛无疑是一部令人瞩目的作品，这部小说讲述豫中某山区的贫困生活，近百年来，这个叫做三姓村的村民大量死于喉堵症，人均寿命不到 40 岁。也就是说，人到了 40 岁就活到头，村民无不生活在死亡的阴影中。其原因是因为水土含氟和其他多种致命毒素。为了治病，从日本侵华时期到现在，男性村民去卖皮，也就是把身上的皮割下来卖给烧伤医院换取微薄的钱用来治喉病，而女人则出外做娼妓，以出卖肉体赚钱来医治家人的不治之症。多年来，几乎没有人被治愈。为了改变这种悲惨的命运，村长司马蓝带领村民从 60

公里外豫西的灵隐河挖渠引水，村民相信，喝了灵隐河水，他们就能延年益寿。历时数年，为了打通最危险的路段，村民按家庭摊派，快到40岁的男人，下到山洞中去引爆，炸通水渠，死伤几十人，以此换取水渠通水。但等到通水那天，从灵隐河引来的水却臭不可闻，灵隐河水已经严重污染，村民用生命换来的引水工程，结果却把严重污染的河水引来。村民最后的生存希望也已破灭。小说的故事非常凄惨，这部看上去颇像纪实作品的小说，按作者的说法完全出自虚构。但故事原型却未必没有根据，有关环境污染和生存环境恶化的状况，在一些关于贫困地区的报道中不难见到，也不难在地方报纸上见到，这类故事在当今中国各种小报上屡见不鲜。但以小说的形式讲述这种故事，却无疑表明了作者的创作勇气。在小说的题词里，作者写道：“谨以此献给我赖以存活的人类、世界和土地，并作为我终将离开人类、世界和土地的一部遗言。”作者对故土所怀有的感情和悲愤溢于言表，小说笔法冷峻，不留余地，把一种苦难无助的生活写得触目惊心，迄今为止，汉语言小说对中国农民悲惨生活的表现，这部小说可谓登峰造极。它无疑从一个侧面使过去的社会主义文学相形见绌。那些表现社会主义农村欣欣向荣的作品，那些反映党领导农民与天斗争的故事，那些反映农村两条路线斗争的革命现实主义作品，与这种叙事表现的“现实”显然大相径庭。从更深的意义来看，小说试图写出一个民族受难的历史寓言，从这一意义来说，阎连科像是对乡土中国的绝望进行一次绝望的书写。

作为一部文学作品，放在当代中国文学史序列中来看，这部小说无疑有它的特殊位置，但如果就现实主义小说惯常强调的社会功能来看，像这样一部具有相当纪实成分的悲剧小说，它的社会功能却不得不大打折扣。在80年代改革开往初期，一部像

《乔厂长上任记》的小说可能会对经济改革产生重大影响，像张洁的《爱是不能忘记的》可能会对人们的婚姻观念和情感解放起到相当的推动作用，而到了 90 年代，像阎连科这样一部彻底而不留余地的小说，却可能在这个社会上毫无反响，更不用说有助于问题的解决。原因很简单，传媒已经相当发达，暴露问题方面，小说远比不上电视、报纸等媒体来得直接快速，影响面大。虽然中国的传媒依然受到相当程度的限制，但媒体在人们的心目中，已经具有至高无上的地位，人们只相信媒体具有影响力，只相信媒体能“反映”真实，没有人会认真对待小说反映的故事，这可能就是纪实类叙事文学最大的悲哀。贴近现实，反映民生疾苦，却不可能引起社会的关注，这是现实主义小说面临的最大困境。相当一部分作家试图关注现实，力图反映人民遭受的苦难，文学的虚构色彩在这里被压抑到最低限度，面对现实，作家不愿或者说无须对现实加以虚构再造，虚构再造实际是对人的遭受苦难的亵渎。从这一意义来说，文学虚构作为一种表现手段是多余的。同样，就这种叙事的社会意义而言，它的动机和出发点，都否定了虚构文学存在的必要性，既然作家要反映民生疾苦，希望唤起社会良知，解决社会矛盾，而在传媒高度发达的时代，虚构文学是无力的，那么作家的这一自以为是的神圣职责，便不会产生应有的功效。

这种在历史宏大叙事基础上建立的社会责任感，已经很难支撑作家的思想感情。事实上，阎连科的这部作品已经反映了集体的历史意识与个人的美学趣味的矛盾。他一方面确实想表现一部人类受难史，主人公司马蓝有如神话传说中的英雄，他对死亡的抗拒，如同人类早期对生存严酷的自然环境的斗争。更切实一些地说，司马蓝的形象也体现了中国农民的生存韧性，他们面对的也不只是不可克服的自然力，同时还有社会化的权力

压迫机制。但这种思想并没有在小说叙事中贯彻到底，或者说它只构成一个方面。巨大的历史悲悯却不断地被琐碎的欲望所打断。这些欲望来自于作家个人对当代风尚的适应。因为作者可能也怀疑，关于人类巨大苦难的主题，是否会引人注目并使读者有足够的耐心读下去。因而，作者并不执着地表现他的社会责任，却试图在如此苦难的叙事语境中创造一种叙述的快乐场景。夸张铺陈的叙述随处可见，有意表现死亡恐怖的自然主义手法，反复玩味的女人卖肉的生活细节等等，这一切显然不是在“社会责任感”的纲领之下来表现的情节与细节，而是基于个人的审美趣味和对当代流行趣味的投合。也许作者意识到对苦难的表现与这个时代的审美趣味相去甚远，而感官娱乐才会引起一些阅读兴趣。作者的初衷，或者说他的写作动机试图表现的那种拯救苦难民众，普渡众生的悲天悯人的宏大情怀，却不得不让位于当下的一些有限的个人趣味。这使阎连科的小说叙事，在美学趣味方面处于奇怪的分裂状态，历史性地形成的生存苦难与那些过分渲染的感官场景始终不协调地交织在一起。这并不是说小说叙事只能采取单一的审美趣味，而是说，在这里，意识到的历史苦难与那些感官快乐显出过分的差异，它们像是强制性地拼贴在一起的两种情感状态。试图写作人类历史苦难的作品，结果却不得不为个人对感官快乐的迷恋所渗透，这确实表明个人与宏大的历史叙事构成的深刻矛盾。

这些作品虽然未必是最有代表性的，但它们反映了当代小说叙事的重要特征。在重建历史和消解历史方面，当代叙事文学显示出模棱两可的矛盾。前者是因为依然怀有的经典文学观念，后者则为小说叙事的开放性势态所支配。因此，作为叙事文学的本质特征的“叙事性”发生改变，过去传统文学赖以存在的宏大历史基础和前提已经变动，文学尚难以适应这种变动，也还

未能找到准确的表达方式。

二、历史缩减与文学叙事

虚构的危机说到底就是意识形态的危机，也就是“历史缩减”的后遗症。在这里之所以把“历史”与“意识形态”同等对待，是因为历史总是特定的意识形态叙述的历史。当然，这里所说的历史，与福山(F. Fukuyama)所说的历史也略有不同，福山所说的“历史”是指西方现代性意义上规定的以自由、民主为核心的思想观念和价值体系的发展历程。这里所说的历史，是中国革命胜利后的权威意识形态建构的历史叙事，这种历史叙事长期支配着中国社会的精神生产。权威意识形态为虚构的历史叙事提供基础，规定方向，也设定限制。虚构的危机说到底是因为文学叙事的意识形态总体性制度强加被取消(或实际弱化)。虚构文学的本质意义在于重建历史，通过叙事，虚构获得了真实性，建立了“已然的历史”。虚构作为现实主义文学的根本特征，也在现实主义文学这里获得超常的发展，并且建立了权威化的体系。虚构说到底是一种意识形态权威化的活动，因为虚构可以创造真实，真实总是在虚构中产生的。现实主义审美理念的核心就是“真实性”，真实地反映历史和现实的本质规律成为现实主义文学的最高理想。但什么是现实的本质规律？什么是客观存在的本质而不是主观臆造的观念？这一切都需要强大的意识形态权力体系作为后盾。通过意识形态体系的预设，即一种权威性的元叙事，真实性才可能存在和被指认。因而，虚构总是有目的话语权力的有机实践，在现实主义美学体系里都是在严密而完整的机制里展开完成的。由于虚构的合目的性，文学叙事被赋予了相应的条件和各种制约因素。在中国的经典现实主义

文学中,小说叙事却从来都被看做是真实的还原,看成是历史自在生成的过程。现实主义文学的叙事性掩盖了虚构的实质,而奇怪的是,虚构经常作为一个贬义词才在现实主义美学描述中偶尔出现。例如,虚构与真实构成二元对立,不真实的被看做是虚构的,而真实的则不是虚构的。

叙事作为一项虚构活动,却否认了虚构的存在。小说叙事“还原真实”这一观念,使小说的叙事性被真实性所制约。因此,叙事性被规定为一项时间性的、描述性的话语组织,只有在时间序列里,叙事性才能存在。由此可见,叙事性也是现代理性主义的产物,它构成了我们认识世界的方法,没有叙事性,我们不能理解已然的历史。对叙事性下一个简要的定义,那就是:叙事性就是对时间序列里发生的事件进行描述的一套有目的、有组织的话语体系。

但“叙事性”并不是单纯的组织形式,它蕴含着复杂的认知倾向和权力机制。现实主义的虚构之所以可以转化为真实,在于小说的叙事性建立在唯物主义认识论基础上。存在决定意识,意识反作用于存在。从理论上来说,现实主义可以最大限度反映客观真实。在一些试图推进现实主义开放发展的理论体系中,现实主义被作为一种理想范式加以阐释。例如,中国著名的现实主义理论家钱中文先生认为,现实主义的叙事性并不等于模仿现实。按照钱中文先生的设想,现实主义的写作理应达到“审美反映形态”的高度:“这种实践——精神把握世界的方式,决定了艺术反映中感情和思想的融合,感性和理性的相互渗透,认识和评价的感受形式与语言、形式统一的审美本质特征。”^①“审

① 钱中文:《现实主义和现代主义》,人民文学出版社,1987年,第78页。

美反映形态”表明文学形象借助虚构等艺术手段所达到的一种审美高度，在这里，在真实与虚构之间存在一种微妙的转换关系，尽管写实类的话语以传达现实生活的“似真性”为目的，但是它的审美价值却是产生于真与不真之间〔即一种审美形态〕，正是由于虚构对“真实性”的构造而完成审美反映形态的建构。“审美反映形态”这一理论的提出，是对现实主义理论极大的突破。尽管这一概念依然建立在认识论基础上，但它打破了现实主义美学的限制性结构。审美反映形态表明了一种多元性的认知方式，在这里“实践—精神”的把握世界的方式，已经试图把现实（历史）存在的绝对第一性加以创造性的表现。它实际解除了对叙事的权威化的限制，使“叙事性”发生多元性转化成为可能。

当然，“审美反映形态”解决了艺术表现的能动性问题，但不能有效抵御意识形态总体制度推广的思想现实。说到底，中国的社会主义现实主义的文化领导权并不只是来自权力机制的运用，重要的在于几代中国作家自觉认同。通过作家世界观的改造，使作家的立场真正转移到“工农大众”方面，中国的社会主义现实主义审美领导权才能确立，并不断扩展。尽管说在“审美反映形态”中包含了作家自觉的思想感情，但由于世界观的问题，这些思想感情也渗透了权威的意识形态。“世界是第一性”，“历史是客观存在的”这种唯物论的表述在其理论范畴内是令人信服的哲学，但问题在于，知识的权力与社会实践权力密切相关。在非多元化的认知语境中，谁能获取对存在的第一性的解释权，谁就给予并占有了唯物主义认识论的话语领导权。现实主义文学的叙事性所赋予的“真实性”原则，为重建历史提供了有效的手段。现实主义文学之所以能在中国社会主义历史阶段占据审美领导权的地位，就因为它为“真实地”建构历史和阐释现实提供了全面的符号象征体系。

当代中国文学一直以现实主义美学规范为主导,而现实主义文学依靠一整套的历史观念为基础建构它的审美观念和叙事法则。同样,中国自新民主主义革命以来的现代性历史,也依靠现实主义文学建构宏大的历史叙事。五六十年代的中国现实主义文学,完整地叙述了中国新民主主义革命和社会主义改造的历史进程。周立波的《暴风骤雨》、丁玲的《太阳照在桑乾河上》,讲述了党领导下的土地改革运动;杨沫的《青春之歌》、欧阳山的《三家巷》、李英儒的《野火春风斗古城》、高云览的《小城春秋》、梁信的《红色娘子军》等叙述党如何领导知识分子和普通群众走上革命道路,取得新民主主义革命的胜利;《艳阳天》、《金光大道》、《虹南作战史》等,则讲述农村集体化道路、阶级斗争与无产阶级继续革命的历史。直到“文革”后的新时期文学,依然是在这种历史观念延续之下重建和修复历史叙事。鲁彦周的《天云山传奇》、从维熙的《大墙下的红玉兰》、张贤亮的《绿化树》等典型的“伤痕文学”,其主题无疑是批判揭露“四人帮”的极“左”路线对人的迫害,但这些最有影响的伤痕文学都隐藏着一个深刻的主题,那就是重建一部反“四人帮”的“真正的”主流历史。在“四人帮”“横行”的年代,这些老干部和知识分子不论经受多么严重的精神压迫,都始终不渝坚持革命信念,对党对人民坚贞忠诚。这当然与“文革”后的历史实践相关,经历过“文革”浩劫,百废待兴,重建现实需要信心和信念。但这一历史叙事依然无法完全修复历史的歧义和分裂,尽管在理论上可以把“文革”的谬误算在“四人帮”头上,但一部完整明确的历史不可避免出现歧义。历史的权威性正如意识形态的权威性:“意识形态要么是全能的,要么是无用的”(丹尼尔·贝尔语)。历史叙事也同样如此,五六十年代建构的历史叙事,现在难以完全延续下去。事实上,中国实行改革开放政策,以经济建设为中心,表明五六十年