

九十年代文学书系 · 先锋小说卷

# 夜晚的语言

南摇帆摇编选

社会科学文献出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

摇夜晚的语言/南帆选编.-北京:社会科学文献出版社,  
1998.2

摇(九十年代文学书系)

摇ISBN 7-80050-981-8

摇I. 夜…摇II. 南…摇III. ①短篇小说-作品集-中国-当代  
②中篇小说-作品集-中国-当代摇IV. I247.7

摇中国版本图书馆CIP数据核字(98)第01803号

· 九十年代文学书系 ·

### 夜晚的语言

---

编辑摇选: 南摇帆

责任编辑: 程晓燕

封面设计: 郭摇健

责任校对: 侯振福摇陈海力

责任印制: 盖永东

---

出版发行: 社会科学文献出版社

(北京建国门内大街5号摇电话65139963摇邮编100732)

经摇摇销: 新华书店总店北京发行所

排摇摇版: 北京中文天地文化艺术有限公司

印摇摇刷: 中国科学院印刷厂

---

开摇摇本: 850×1168毫米摇1/32开

印摇摇张: 15.875

字摇摇数: 398千字

版摇摇次: 1998年2月第1版摇1998年2月第1次印刷

印摇摇数: 00001-10000

---

ISBN 7-80050-981-8/I·114摇摇摇摇摇定价: 26.00元

---

摇摇摇摇摇版权所有摇摇翻印必究

# 总 摇 摇 序

“九十年代文学书系”的设想开始于一九九七年春天。我们之所以筹划这项工作，是因为进入九十年代以来，社会生活及文学创作发生了重大的变化，文学界对这种变化的估计、评价，看法纷纭，甚至十分对立。现在，九十年代已过去七八年，有必要通过对文学创作的较全面的回顾，来考察这些年文学的走向和成果，同时也为读者和研究者提示这一阶段值得重视的文本。这不仅出于及时选辑需要保存的材料这一动机，而且也是为了对我们今天尚难确切把握的“九十年代文学”的进一步了解。九十年代初，“历史强行进入”使我们许多人的精神脆弱暴露了出来。在这样的情况下，认识我们的“生存处境和写作处境”，了解其中的困难和可能性，成为摆在我们面前的紧迫课题。时至今日，当初的问题并没有成为过去，只不过在提问的方式上，在问题的深度上有了一些变化。因此，如果能藉着本书系的编选，来表达编选者对人们所关切的上述问题的思考，作出有根据的回答，应该是很有意义的。正是基于这样的考虑，尽管目前文学选本层出不穷，我们还是认为值得花力气来编选此“书系”。

这一意图的实现，在很大程度上有赖于各卷编选者的确定。要具备在庞杂纷乱的文学现象中作出有见地的判断，把这一时期文学的特征和问题加以凸现的能力，没有对当代文学长期的研究性关注，没有建立在学识与才情基础上的敏感，将难以胜任。值得庆幸的是这项工作得到蔡翔、南帆、耿占春、戴锦华、程光炜

等先生的支持，由他们分别担任各卷的主编。正是有了他们的加入，使得“书系”的编选能够建立在严肃的、有质量保证的基础上。他们在各自承担的体裁（或文学“类型”）中所进行选择，在历史关联中对文学现状所作的描述，对这一时期代表性作家创作风格的辨析，以及一些重要问题的提出和进行的讨论，是对于九十年代文学有份量的“发言”。他们各自的“发言”，自然只是一种意见，却是经过审慎思考而值得重视的意见。

本书系所使用的“九十年代文学”的提法，在九十年代初就已出现。敏感的批评界当时就有过“走向九十年代文学”的讨论。今天，则更在相当大的范围里被使用。在大多数情况下，它已不是在单纯指称某一时间段落，而多多少少有着文学时期的含意。不管以后的文学史家对这一时期有怎样的看法，对于我们这些亲历者而言，强调“九十年代”在我们的生活和写作中的重要性，都是有道理的。事实上，本书系的各卷，也都清晰地显示了文学在这一时期所发生的重要变化。不过，这里也并不特别将“九十年代文学”作为一个确定的“时期”概念来使用。事情不仅在于九十年代其实并未结束，更在于“九十年代文学”有时已被描述为确定的形态，并作为唯一的存在要我们来无条件接受——而这是难以完全认可的。因而，更加必要的也许是强调这种不稳定的和正在形成的特征，而拒绝使现状确定化，并完全认同“现状”的那种“时期”描述。

在认识“九十年代文学”的工作中，除了对社会生活、文学演化的状况的考察、分析之外，也需要对我们的立场、态度，对我们在历史事态之前的反应方式，有所认识和反省。在我的“文学史记忆”中，怀有根深蒂固的“新纪元”意识的我们，在近百年来，总是热衷于不断划分历史时间的段落，不断宣布新的起点，并在每个起点上预告“新纪元”的到来。而八九十年代之交，在许多人那里，则只有“沮丧”，只有程度不同的“受挫

感”。这一被描述为文学和学术工作环境的“恶化”的时期，其实倒是给出这样的时机：使我们减弱虚幻的乐观而把握到困难，离开表面的统一而感受到分裂，反省盲目自信而质疑原先的立场。在这里，我们的立场，是首先需要反省的。这包括，我们的历史观念，对社会、民众的认识，原先设立的位置和我们在公众中所树立的形象，我们被历史所规定的“文化性格”，以及我们与现实、与艺术的关系，等等。反省并不一定能彻底解决我们的困惑，却有可能使我们正视困惑和难题。因而，在没有“新纪元”的预言的时代，反而可能有更大的文化建设的空间，出现扎实的文化创造的成果，就像四十年代前期那样。

作为主编，我一再感到我所处的悖论位置——促使我们工作的动力不是对九十年代文学胸有成竹的认识自信，而是这七八年来来自心与血的情感困惑和认知焦虑。这最后决定了我这篇总序不是常见的让人称羡的宏阔谏论，而是九十年代以来我个人面对这一生疏处境的证词，和个人对这一证词的分析 and 反省。

前些日子，读到程光炜为《九十年代文学书系》的诗歌卷撰写的导言。其中说到，一九九一年在湖北武当山，他和诗人王家新相遇；在读着王家新的新作《瓦雷金诺叙事曲》和《帕斯捷尔纳克》时，他震惊于这些诗的“沉痛”，觉得不仅仅是他，也包括他们“这代人心灵深处所发生的‘惊人’的变动”。程光炜说，当时，“我预感到：八十年代结束了”。

这种感觉，相信许多人都曾有过的：有的是悄悄到来的，有的可能带有突然的、震撼的性质。我还清楚地记得，一九九〇年初的春节前后，我正写那本名为《作家的姿态与自我意识》的谈“新时期文学”的小书。在我的印象里，那年春节似乎有些冷寂。大年三十晚上，我照例铺开稿子，重抄涂改得紊乱的部分，并翻读《朱自清文集》，校正引述的资料。大约在九点半钟的光景，一直打开着的收音机里，预告将要播放一支交响曲，说是有

关战争的，由布里顿写于四十年代初。对布里顿，我当时没有多少了解，只知道他是英国现代作曲家，在此之前，我只听过他的《青少年管弦乐队指南》。我纳闷的是，为什么在这样的时候播放这样的曲子。但是，当乐声响起之后，我不得不放下笔，觉得被充满在这狭窄空间的声响所包围，所压迫。在我的印象里，这支曲子频繁地使用大管、长号等管乐器，使表现的阴冷、悲悯、不甘为“命运”摆布的挣扎，以及那种类乎末日审判的恐惧，显得更为沉重。我也产生了类乎程光炜的那种感觉，这一切似乎在提醒我，我们的生活、情绪，将要（其实应该说是“已经”）发生改变。不过，在很长的一段时间里，我并没有试图对这种感觉进行清理。只是到了最近，在西川诗集《大意如此》的“自序”中读到“当历史强行进入我的视野”这行字，才稍稍明白我当时所感到的，大概就是这种“强行进入”的沉重。

在此后的好几天里，我觉得难以集中注意力去完成这本书的写作：主要的问题是对自己工作的意义、必要性失去信心。当然，书最后总算草草完成，和另外的几本书一起，收入《新世纪文丛》出版。这个“文丛”有一篇《总序》，它将八十年代中国文学称为“我国社会主义文学的‘新世纪’”，并对即将展开的九十年代怀有热切的期待：我们的文学“能够获得比八十年代更为充足的阳光、雨露和滋养，让‘新世纪’文学百花生长得更为旺盛……”读着这些文字，我意识到，八十年代那种表面近于一致的统一，也结束了。人与人之间在感觉、看法上的差异，将会充分暴露出来。说实话，我当时无法建立起那篇《总序》在描述和冀望中所表达的信念。写那本书时，对于“新时期文学”，我看到的更多是“困难”，而且认为这些“困难”，这“一连串难题的纠缠”，“还将把我们带进九十年代”，而九十年代，“也许有着更艰难、也更捉摸不定的文学行程”：这些，就是我在《作家的姿态与自我意识》中说的主要观点。

不久，我便离开我任职的学校，到那个常把它与我们的关系形容为“一衣带水”的岛国工作，一直到一九九三年底才回到北京。在这段重要的时间里，我似乎是从“外部”来关注我们这里所发生的巨大变动的。对于这种生活位置的间隔，我常陷于既想保持、又感到烦恼的矛盾之中。在东京，有各种渠道来获取国内的信息。记得课间和中午休息时，和我同在一个教研室的研究中国政治、经济、文学和近代思想史的东大教授们，常会议论起发生在中国的令人眼花缭乱的事情。这些事情，包括文化现象，以及市场经济的发展对文化的影响。王朔的小说和电视剧，陈凯歌的《霸王别姬》，艾敬的《我的一九九七》，关于王蒙《坚硬的稀粥》的争论，“自由撰稿人”的身份，深圳的文稿“竞卖”，作家的弃文经商（为此，讨论过如何向日本学生讲解“下海”一词的涵义）……当日本报纸刊登北大推倒南墙、建设商业街的消息时，教授们的表情既好奇，又困惑莫解。我能够理解他们中有的人眼睛为何瞪得那么大。据我观察，即使是在“后工业”时代的日本，大学也还是被目为尊严的学术“圣地”（至少在表面上是如此）。在大学校区周围，不会有繁华奢靡的商业街，不会有酒楼歌舞厅，更不用说学校里面了。学校里的食堂、商店，连啤酒也不会有。教授们有时会戏谑地称自己为“高级乞丐”，但好像并没有发生过大学教师集体“下海”的热潮。

回到北京后，发现目的在于划分八九十年代的“后新时期”的概念，已在被许多人使用，而一种“认同现实”的“转型”理论，也正在被阐述之中。在一些人的言谈文章里，中国在短短几年里，已经进入“后现代”状况。由大众传媒所支持、推动的流行文化，确已成为“主流”。一些在八十年代负有盛名、甚至被看作精神旗帜的作家，纷纷缝制“布老虎”，而“严肃文学”与“大众文学”的界限也被宣布为已在消亡。对于“市场

经济”、“商品大潮”的强大影响、冲击，许多“知识分子”带有复杂的心情，争论着这一切究竟是“好”（市场经济的发展、成熟，将动摇、削弱曾经笼罩一切的政治性全权话语），还是“坏”（金钱和膨胀的欲望导致精神沦丧和道德堕落）。这期间出版的许多学术著作、刊物，作者和编者总会于前言后记，用颇带辛酸的语调，来表示对某出版社肯出版这样“赔钱”（或“不赚钱”）的东西的不尽感激。……我在一篇文章中也说到，“在八十年代中后期，我们在学校教书的人，常会被学生问到，我们所学的东西（文学理论、文学史、思想史……）究竟有什么用？我们一方面为八十年代初绝不会出现这类问题（那时，文学几乎处在社会生活、文化活动的中心位置）而感慨，另一方面仍会以自信和自豪的口气宣称：‘无用之用，大用也’……在这种‘幽默’后面，仍有我们对所从事工作的信心。而到了大家常说的‘世纪末’，这种由自信自尊所支持的幽默已难以维持，剩下的是紧张的‘悲壮’。更使人感到‘悲凉’的是，连‘有什么用’的问题也已不见有许多人提出。”

这是在进入九十年代之后，存在于一部分知识分子身上的“沮丧”的情绪。这种情绪的产生，一部分（甚至可以说是主要部分）来源于作家、“严肃文学”的社会地位迅速边缘化，来源于一部分作家、学术工作者在变化了的世界面前的茫然失措。从作家与文学写作的“环境”而言，有的批评家把九十年代状况用“恶化”这两个字来概括。无论我们的描述和概括如何不同，说“我们”在“进入”九十年代的方式、状况上，与“进入”八十年代有明显差异，甚至形成对比——这一点，大概都会认可的。

在“进入”九十年代时，我们中的许多人确实更多为沮丧的情绪所支配。我们不断地看到写作、学术研究环境的“恶化”。我们未曾像在别的时间那样，做出关于文学又将“突破”、



“超越”，达到“新时期”的预言。我们在八十年代的“心满意足”，经受了严重打击（再一次的心满意足则还要过三五年之后才又产生）。但是，这种“恶化”、“沮丧”，究竟意味着什么？对此应做怎样的评价？我们又应该如何理解、辨析“八十年代结束了”这个短语的复杂内涵？回顾、总结近百年的历史，目前已成我们的时尚。那么，从“历史反思”的角度看，这种没有美丽预言的“沮丧”，其实倒是十分难得的。

正如我前面所说，在这一百年中，怀有深刻的“新世纪”情结的我们，每隔不长的时间，总要热衷于划分历史时间段落，不断宣布新的起点，并在每个起点上预告“新世纪”。我们难得有“沮丧”的时候，难得有对现实和前景的深刻疑惑。

当然，说“难得”，并非完全没有。离我们较近的一个例子是四十年代初。在我们的“文学史记忆”中，武汉失守、尤其是皖南事变之后，抗战初始的那种兴奋、乐观，在文学界已不复存在。“热情凝固了，幻想破灭了，光明晃远了”（臧克家）的说法，被看作是当时普遍情绪的概括。文学界弥漫着“新的苦闷和抑郁”（胡风）。这段时间，后来被有的批评家指类为缺乏“旺健的思想主流”和“个人主义意识”的膨胀，但是，却提供了作家深入审察现实和历史，同时也审视自身，以调整个人与社会、与艺术的关系的时机。在这样一个没有乐观预言的时代，文化的踏实建设所取得的成果，比起另外的时期要多许多。朱生豪的莎士比亚剧作译本，完成于这个时候。托尔斯泰、福楼拜、巴尔扎克、陀思妥耶夫斯基、司汤达、罗曼·罗兰、纪德、里尔克、叶芝等西方文学大师的大量西方文学作品被翻译、阅读。文学与现实、与政治的关系重新被思考。人性的困惑在新的现实情境下被发现和体验。外来影响与民族传统在思想艺术上的“综合”被有效地试验。这个时期，我们有了《北京人》，有了《呼兰河传》，有了《寒夜》，有了《财主底儿女们》，有了《十四

行集》，有了穆旦的诗，有了《围城》和《金锁记》……

历史时期之间当然不能做简单的类比。九十年代所面临的问题，已发生了很大变化。但是，九十年代给予的机会，恰恰给我以认识自我、生命的复杂，深层反省历史和文学以契机。所以，有时我甚至感谢九十年代让我减弱虚幻的乐观而看到困难，离开表面的统一而看到分裂，反省盲目的自信而怀疑、考察自我的立场。

反省的要求，早就存在；在各个历史时期都出现过。但是，不到万不得已，我们不会主动去进行。记得在八十年代末，这种要求就为一些人所鲜明地提出（如一九八九年春天刊发于《读书》上的金克木、甘阳等的文章）。但当时存在着普遍性的精英幻觉，这一历史性责任的提出完全被另外的声音所淹没。在八十年代，“反思”是个耳熟能详的词，我们还有过“反思文学”。但其实，我们并没有深刻的反思；或者说，建立在“自我”基点上的历史反思，被普遍地遗漏。待到九十年代，当“历史强行进入”使我们产生受挫感，在个体与社会的关系出现脱节，个人的生活位置无法确定时，才使这种反省成为可能。

昆德拉在评论十八世纪小说家劳伦斯·斯特恩时说，每一部小说都要回答“人的存在究竟是什么，其真意何在？”昆德拉说，费尔丁认为答案在于行动和大结局，而斯特恩小说的答案是“行动的阻滞和中断”。我想，在这种阻滞和中断中，人，作家，诗人，其实是拥有更多的把握“真实”的可能性的。在九十年代的这些年中，如果不是从那些刻意炮制的浪潮，而是从被表面浪潮所掩盖的潜流中，经过细心的辨认，我们会发现许多建设性的工作在默默而有成效地进行着。在文学界，没有引起轰动但具有较高创造力的作品正在出现。更值得注意的是，一些主要的问题被郑重提出，被认真思考。这些问题，包括对我们的历史观念的反省，反思我们原先对社会、对公众的认识，反思对知识分子



历史责任的理解，反思社会批评、道德承诺与文学写作的关系。而更主要的是，检讨我们的文学传统所存在的阙失，特别是检讨作家、诗人作为人类生存处境和精神处境的关切者，他自身的精神独立性和建立在深广文化背景上的精神高度的问题。正是在这样的有深度的思想背景上，一些作家、诗人，对自身的写作立场与写作方式，进行着修正与调整。这种成果，正在他们的写作中体现出来。

《九十年代文学书系》是近期文学创作选本。其宗旨当然包括举荐佳作，检阅一个时期的文学风貌。但这个书系的另一重要目的，是通过选择与评析，来提出“九十年代文学”的问题，对这些重要问题发言，在当前复杂多元的文学格局中，表达一种或多种声音。我特别吁请读者注意编者们的研究性导言，他们对当代文学持续不断而深入的研究，将为我们认识、理解“九十年代文学”提供重要参照，他们有独立思想立场的研究将帮助我们发现、提出那些与我们时代精神探索相关的重要问题。

洪子诚

1997年10月

# 南摇帆

## 导摇言

### 边缘：先锋小说的位置

—

摇摇“先锋小说”是一个褒贬不一的概念。先锋可能是某种文学前驱的夸张形容，某种胆魄或者勇气的嘉奖；另一方面，先锋也可能被视为文学传统的可耻叛徒，先锋是那些胆大妄为的激进分子的别名。然而，无论如何，这个概念的出现是一个有力的证明：某些前所未有的小说类型开始进驻中国小说史——这个概念代表了一个正式的命名。

许多人的心目中，先锋小说的首要特征是叙事实验。叙事实验是对于叙事成规的冲击、颠覆和瓦解。叙事成规之中隐含的意识形态遭到了遗弃。这是叙事的解禁，一系列隐而不彰的可能突然得到了实现的形式，许多遭受压抑的主题和故事浮现于人们的视野。一批现代主义小说的登陆终于让人们充分意识到了叙事的巨大潜力。现代主义小说曾经被不无贬义地称之为“先锋派”，这个称号显然是“先锋小说”这个概念的始源之一。这批小说出示了某种现代主义式的叙事，特定的修辞策略、句式、词与词的联系以及与众不同的故事组织让人们翻开了另一个世界。这是一批富于说服力的例子。这样，叙事实验赋予先锋小说的革命意



义开始赢得了认可。

对于二十世纪下半叶的中国小说来说，八十年代进入了另一个叙事实验的活跃周期。王蒙、汪曾祺、莫言、韩少功、残雪、刘索拉这些作家的名字分别标出了叙事实验的地形图以及延伸的线索。然而，这些作家之间因人而异的叙事风格更像是单兵作战，他们并没有集结为一个纲领明确的文学集团；事实上，这些作家的名字更多地是与某一个显眼的主题重迭在一起——叙事仅仅像一个附带的问题。推选叙事出任小说的头号主角，这是马原开始从事的文学冒险。轻松的语气、即兴的表演、挥洒自如的游戏精神与精心设置的迷宫奇妙地混合在一起，这使马原小说的叙事风格分外迷人。许多人宁可将“叙述的圈套”视为马原小说之中最负盛名的特征。不长的时间内，马原的冒险在一批更为年轻的南方作家那里得到了响应。余华、苏童、格非、叶兆言、北村、孙甘露这些作家流露出的共同兴趣显明，一个以叙事实验为轴心的文学派别已经成型。这些作家持续发表了一大批风格相近的小说，他们的故事具有某种叙事学意义上的一致。这批小说很大程度地扰乱了中国小说的既定秩序，迫使人们给予定位。显而易见，“先锋小说”这个命名的出现即是阐释之前不可缺少的预备动作。

但是，进入九十年代之后，马原为首的这些作家渐渐失去了当初强烈逼人的锋芒。功成名就之后，他们仍然保持了巨大的写作激情，但他们没有必要固执地坚持某种文学极端分子的身份。人们可以在余华、苏童或者格非的短篇小说发现种种独到与精致的叙述，这些小说的微妙分寸与洗炼纯净业已超出了他们的成名之作。但是，那种激烈的、甚至不无粗鲁的革命形式似乎已经不合时宜。我曾经描述过他们撤出文学实验室的情景：

……马原得到了应有的头衔之后已经销声匿迹多

时。叶兆言甚至从未丢弃过传统现实主义叙事话语。尽管苏童依旧精力不衰地抛出《妻妾成群》、《米》或者《我的帝王生涯》等才气逼人之作，但他的小说敛去了再叙事的姿态，而加盟“海马”中心可能使这种收缩更为明显。北村曾经是这批作家之中最为极端的一个，但他公开表示技术与形式已经令他深感疲劳——神格与终极价值正在重新成为他的关怀对象。也许余华仍在进行某种坚持，但是，他的《呼喊与细雨》出现了一个重要迹象：人物的心理深度已经无声地返回小说之中。无论这些作家的改弦更张成功与否，这个事实已经清晰可见：始于马原的这批先锋小说已临近强弩之末。落幕的时候到了。<sup>①</sup>

但是，如今我企图补充的是，这样的描述并不想加入一种普遍的舆论：先锋小说已经弹尽粮绝，这批作家正在强大的文学传统感召之下迷途知返。在我看来，这批作家的另谋出路并不能证明，先锋小说的出现是一个令人后悔的历史误会。首先，这批作家的某些叙事实验已经赢得了共识，并且开始向四面扩散。人们甚至可以在许多循规蹈矩的小说之中发现一些来自先锋小说的句式或者修辞策略。另一方面，马原这批作家空出的位置可以由后继的作家填补，先锋小说的叙事实验可以由另一批人选承担——事实上，后继的作家已经应声而出，只不过人们对于他们的名字远不如对于马原或者苏童熟悉而已。

当然，人们对于后继作家熟悉与否，这本身已经喻示了先锋小说在当下文化环境之中的境遇。目前看来，这批作家似乎不如马原或者苏童幸运。尽管他们叙事实验的勇气一如既往，可是，

① 南帆：《再叙事：先锋小说的境地》，《文学评论》1993年3期。



历史的机遇已经交臂而过。九十年代的文化网络之中，先锋小说不再是一个让人仰慕的风景。社会话语的光谱已经由历史予以重组，先锋小说的声音越来越微弱。也许，这样的事实不容乐观。在我看来，分析这个事实的时候，人们首先可以将问题的症结追溯到这里：九十年代的语境之中，叙事——先锋小说的重大主题——的意义是什么？

## 二

“叙事”这个术语的理论历史十分短暂。

尽管今天人们可以津津乐道所谓的“叙事实验”，尽管人们对于“叙事学”的一系列术语耳熟能详，但是，在中国小说理论的框架之内，“叙事”无宁说是八十年代之后新兴的范畴。传统的文学教科书之中，“叙事”并不是一个时髦的字眼。那个时候，“摹仿”或者“再现”有效地解释了文学的生产过程，叙事没有资格单列出来予以论述。相当长的时期内，现实主义是小说乃至文学的至高规范。什么是现实主义？文学教科书之中，高尔基的概括曾经被当作现实主义的经典表述而得到反复的援引：“对于人和人的生活环境作真实的、不加粉饰的描写的，谓之现实主义。”<sup>①</sup>人们不难从这里发现，高尔基的定义并没有给叙事留下应有的位置。即使政治话语为现实主义加上某种权威的修饰之后，名噪一时的“社会主义现实主义”依然如故——叙事依然被当成了一个不必过问的环节。某些场合，少数作家曾经在写作技术的范畴之下考察过叙事，但是，这样的爱好不受欢迎。“雕琢”与“形式主义”的双重夹击时常使这样的爱好自惭形秽

---

<sup>①</sup> 高尔基：《谈谈我怎样学习写作》，《论文学》162页，人民文学出版社1978年。

——当时，“雕琢”往往与矫揉造作的风格联系在一起，而“形式主义”通常是逃避现实的同义词。这样的语境之中，叙事问题仿佛遭到了理论的遗忘——现实主义叙事成规恰恰在理论的遗忘之中成为不言而喻的正统模式。

八十年代之后，经过了新批评、形式主义、结构主义的地毯式轰炸，叙事这个术语终于安全地空降到理论前沿。从叙事时间、叙述层、聚焦到叙事语法、角色的功能以及种种修辞策略，叙事学致使小说的形式无形地成了焦点。形式是自主自律的，形式来自一个宏大而神秘的结构，与社会或者历史无关。什克洛夫斯基说过，艺术的色彩并不反映城堡上空的旗帜；作为一种翻版，某些半是夸张、半是赌气的结论终于出场：文学就是形式，小说就是形式，形式就是形式，形式不再指向外部的什么。当然，考虑到蔑视形式的顽固传统，考虑到当时的理论资源，人们没有必要过分挑剔。至少在八十年代，文学革命的激情已经有理由掩盖理论上的某种幼稚。

对于作家说来，文学革命的激情更多地是源于一大批呼啸而来的现代主义小说。理论仅仅为叙事恢复了名誉，真正的灵感来自小说的阅读。小说原来可以这么写——许多作家都在这样的感叹之下开始了叙事实验。尽管这个时期的叙事实验并没有多少真正的创造，尽管这些叙事实验之中摹仿的含量超出了正常的比例，但是，人们仍然可以在他们的写作背后察觉到一种解放的欣悦。的确，如同一些人已经指出的那样，当时的许多作家将现代主义与后现代主义相提并论，在他们那里，艾略特、伍尔芙、普鲁斯特与约翰·巴思、唐纳德·巴塞爾姆、罗布-格里耶异曲同工，尼采、萨特与德里达、罗兰·巴特并行不悖。这是历时之轴的文化演变展开在另一个共时的空间之后所产生的后果。移植导致了变异。“中国问题”如此独特；在“中国问题”产生的压强之下，西方文化内部的某一条沟壑不再显眼。相对保守而又庞大



的农业文明，现代主义与后现代主义之间的历史差异已经不太重要。对于八十年代的中国作家说来，重要的是从“他者”的文化之中承袭反叛传统的冲动。这个意义上，欧文·豪的简明论述更适于形容这种冲动：文学内部，这是一种对于统治秩序的强烈愤恨，反叛才是作家之为作家的条件。<sup>①</sup>

认识这种冲动包含的理论涵义，认识这种冲动的文化功能，这已经是八十年代后期的事情了。结构主义之后一系列理论——例如解构主义、女权主义、新历史主义、“后殖民”理论——继续来访，人们开始在这些理论给出的思想空间里考察话语及其意义的产生。于是，叙事在这样的考察之中逐渐同权力、意识形态、文化记忆或者历史书写联系起来。叙事策略甚至在某种知识类型的意义上得到理解。这里出现了双重的突破。一方面，传统现实主义对于叙事的轻蔑遭到了否定，叙事问题移到了诸多考察的中心位置；另一方面，叙事不再仅仅被当成形式结构，叙事的重要恰恰在于指向了形式之外——指向了社会、历史和文化网络。社会、历史和文化网络是另一种意义上的文本，叙事的功能将在这些文本的交织之中得到前所未有的重视。因此，无论肯定还是否定，叙事实验都不能继续表述为微不足道的写作技术操作。我在《先锋作家的命运》一文之中对于先锋作家的描述同样适于阐释叙事实验：

许多先锋作家不约而同地转入语言的探索，这种探索至今仍然被视为一种技术主义的狂热。但事情并非如此简单。语言并不是精神的外部装璜，而是精神的内在结构，或者说精神的家园。因此，语言规约了精神，一

---

<sup>①</sup> 参见欧文·豪：《现代主义概念》，《现代主义文学研究》（上）170，172页，中国社会科学出版社1989年5月版。