感官王国

——先锋小说叙事艺术研究

张　闳　著

需要全本请访问 www.ertongbook.com

图书在版编目(CIP)数据

感官王国:先锋小说叙事艺术研究/张闳著. —上海:同济大学出版社,2008.1

(同济·汉语叙事文学丛书/王鸿生,马原主编)

ISBN 978-7-5608-3666-9

Ⅰ. 感… Ⅱ. 张… Ⅲ. 小说—文学研究—中国—当代

Ⅳ. I207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 183095 号

同济·汉语叙事文学丛书

感官王国——先锋小说叙事艺术研究

张 闳 著

责任编辑 方红玫 责任校对 杨江淮 封面设计 张志全

出版发行 同济大学出版社 www.tongjipress.com.cn

(地址:上海市四平路 1239 号 邮编:200092 电话:021-65985622)

经 销 全国各地新华书店

印 刷 江苏句容排印厂

开 本 890mm×1240mm 1/32

印 张 11.375

印 数 1—3100

字 数 306000

版 次 2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5608-3666—9/I·68

定 价 23.00 元

本书若有印装质量问题,请向本社发行部调换 版权所有 侵权必究

总　　序

近半个世纪的世界考古学研究表明，东西方古代文明的衍化过程具有相似性。然而，世界上还没有一个始自百万年前的巨大文明体能像中国这样历经变革而延续不断。东部面向海洋，西部面向欧亚大陆，此种人文地理特征，不仅为在黄河、长江流域发展中国古代文明创造了基本的环境和条件，也为中国与世界大陆文化与海洋文化的连接提供了相应的可能。

当然，中华文明之聚合力和绵延性的形成，既与“书同文”即汉语言文字的高度统一有关，又与“史传百姓与知”的文教浸淫传统密不可分。诚如晚清章太炎指出，“国之有史久远，则亡灭之难”，而“史之所记，大者为春秋，细者为小说”，“传固有载故事者也”。以此亦可见，“史”、“传”虽为汉语叙事的原初样式，但其中早已埋下了小说、故事、神话的连体因子。中国文学史上的叙事经典，像《史记》、《山海经》、《聊斋志异》、《红楼梦》等等，经世代披阅、口耳相传，无疑对民族精神的形塑和汉语智慧的传承起到了无可比拟的作用。

值得一说的是，汉语世界向来注重叙事活动的价值奠基作用。在甲骨文里，“叙”为形声字，以又（手）为形，余为声，本义即指排列出

高下和先后的次第；用作名词，如《尚书·洪范》“五者来备，各以其叙”，指的是次序、秩序；用作动词，如《周礼·天官·司书》“以叙其财”，指的是排顺序；而《国语·晋语》“纪言以叙之，述意以导之”，其意则为陈述、记述。诚如当代法国思想家 Paul Ricoeur 反复阐释的，叙述过程所带来的秩序或者统一性、连续性，实际上正是整个价值世界的基础。

强调叙事活动与价值世界的内在关联，在遭遇“三千年未有之大变局”的近世，尤具深意和针对性。20 世纪以来，“兽栏”（尼采）、“城堡”（卡夫卡）、“铁屋子”（鲁迅）、“深渊”（海德格尔）、“荒原”（艾略特）、“监狱”（福柯）等空间意象，均传达了中西哲人对世界精神状况的危机感受；尤其在当下，“诸神之争”不息，“消费社会”兴起，电子经验已开始取代人们的自然经验——面对现代、后现代的诸多价值困惑，我们当如何作出回应，如何激活自身的经验和叙事资源，并促成新的可能性领域的开放，还有赖于人文学界长期而艰难的努力。

自本根基而不泥古，广采西学而不崇洋。本着这一文化自觉态度和文化开放精神，我们特设“同济·汉语叙事文学丛书”，以吸纳新思、交流才艺，展示汉语叙事文学（创作与研究）的创造性成果，并为促进当代中国文学与文化的发展尽绵薄之力。同济者，同舟共济也。以此，我们将视“丛书”为天下公器，诚望海内外同道伸出援手，参赞其事，共同来见证一个时代的文学步履。

王鸿生

2007 年夏于沪上同济大学

主　　编　王鸿生　马　原

执行主编　郭春林

编　　委　（按姓氏笔画为序）

马　原　万　燕　王鸿生　王晓渔　叶　凯

朱大可　朱崇志　朱静宇　刘　强　孙宜学

李　学　应宇力　汤惟杰　张　生　张　闳

张　念　张屏瑾　周　倩　柳　珊　钱　虹

郭春林　崔　铭　黄凤祝　黄昌勇　黄春燕

喻大翔

需要全本请访问 www.ertongbook.com

目　录

绪论　自我意识的练习簿：当代小说叙事艺术 / 1

上篇　先锋小说叙事艺术

第 一 章　马原：叙事的历险 / 21
第 二 章　莫言：叙事的狂欢 / 37
第 三 章　残雪：梦魇与寓言 / 69
第 四 章　余华：暴力的诗学 / 86
第 五 章　格非：时间炼金术 / 116
第 六 章　新生代：虚构与梦想 / 134
第 七 章　感官的王国：莫言笔下的经验形态及功能 / 167

下篇　变体与歧路

第 八 章　改邪归正——从王朔到“70后”、“80后” / 221
第 九 章　灰姑娘·红姑娘——《青春之歌》及革命文艺中的爱欲与政治 / 253
第 十 章　纷繁的呈现——1997年《花城》杂志的个案研究 / 287
第十一章　批评意识的觉醒 / 306

代跋　叙述与隐喻：一个诗学本体论问题 / 344

绪论　自我意识的练习簿:当代小说叙事艺术

一

新时期小说至1985年始一大变。1985年是文学界新潮迭起的时期,在所谓“'85新潮”中,小说写作显得特别活跃。起初是“寻根小说”风行于先,继而又有“现代派小说”的兴起,同时,一批在小说文体及叙事方式等方面富于实验性的作品也开始出现。这一切似乎都标志着一个小说艺术繁荣时期正在到来。

从某种意义上说,“寻根小说”大致上仍是更早一些时候的“反思文学”的延续,或者说,是“反思”逻辑进一步深化的结果。“寻根小说”的根本意图乃是在文学所承载的精神内容方面增进一种文化意识,使文学写作显得更加丰富、更加复杂,同时也具有了更加深刻的内涵。小说家的这些努力固然功不可没,但如此丰厚、如此沉重的文化精神内容与现代汉语小说的艺术表达能力极不相称,以致许多“寻根小说”只能以一些粗劣的艺术手段,来表达一些生硬的文化观念内容。另一方面,“寻根小说”对于文化历史内涵的过分关注,亦使小说丧失了对现代人的现实生存经验的表达力。正因为如此,所谓“现代

派小说”以其对现代人的精神状况的关注，引起了人们的兴趣。刘索拉的《你别无选择》、徐星的《无主题变奏》、王朔的《一半是火焰，一半是海水》、陈村的《少男少女，一共七个》等作品均以现代都市青年人的生活为题材，描写他们内心的焦灼、不安乃至幻灭感、荒诞感。这些现代性的主题进入汉语小说，不免有些生硬，加上与当时通行的文学观念格格不入，因而“现代派小说”在当时遭到不少的责难。在这种内外交困的境遇中，“现代派小说”也很快跌入低谷。

同样出现于“’85 新潮”中的实验性小说，起初并未引起人们的足够重视，至少可以说，在当初人们尚未真正明白它的深远意义。在最初的评论文字中，这类小说往往笼而统之地划归到“新潮小说”这一大范围之中，与“寻根小说”、“现代派小说”混杂在一起。只是到更晚一些时候，批评界才给出了一个边际相对清晰的名称——“实验小说”。接下来，人们又发现这类小说的意义远不只是形式上的实验性，它同时（甚至是更重要的）还体现了一种全新的文学精神，故而，人们才又称它为“先锋小说”。到 20 世纪 80 年代的后半期，“寻根文学”，这个古老文化的最后守灵人，也已陷于沉睡。就在这样一个不祥的时刻，“先锋文学”发出了自己的声音。然而，它究竟是末夜的恶枭，还是唱晓的雄鸡？

二

马原是“先锋文学”的主要开拓者之一。这位“叫马原的汉人”，在一个不讲汉语的地方（西藏）生活了很长一段时间之后，忽然，“顿

悟”出小说写作的三味。他在自己的小说宣称：“我用汉语讲故事。”马原确实是个讲故事的能手，他奇迹般地用汉语讲了一大串关于西藏的故事。马原在努力恢复一个古老的传统：小说的讲故事的功能。诚然，“先锋小说”之前的现代汉语小说也讲故事，甚至，小说看上去也总是被各种各样的故事所充斥。但是，以往的小说，故事外在于叙事。小说家更多地是关注着故事的意义和事件的事实性。还原事件的历史“真相”，一直是现代中国小说家根深蒂固的情结。因此，现代汉语小说在叙事上总是与历史理性的权力结构同构，成为权力意志的载体。小说家的“主体性”，只是局限于体裁选择、人物塑造等极其狭隘的、技术性的范畴之内。小说作为叙事其叙事话语依然被控制在历史性的话语机制之中，小说家不得不采用“公共话语”来讲述自己的故事。因而，以往的汉语小说，看上去大多数都像是一种“集体创作”。

马原最初的那些关于西藏生活的小说因其内容方面的传奇性和神秘性而分散了人们的注意力，但很快人们便发现，马原小说的真正意义在于其对于现代汉语小说的叙事方式的探索方面。在《冈底斯诱惑》、《西海的无帆船》、《虚构》等一系列作品中，一个独立的叙事主体诞生了。这标志着一个叙事意识自觉的时代的到来。尽管从马原的作品中，我们能够发现博尔赫斯、海明威、罗布-格里耶以及加西亚·马尔克斯的痕迹，但马原的努力仍然为现代汉语小说的叙事方式方面开拓了新的更大的空间，并使汉语小说作为一门关于叙事的艺术成为了可能。

对于马原来说，“讲故事”这一短语的逻辑重音不是在“故事”，而

需要全本请访问 www.ertongbook.com

是在“讲”字上。是叙述行为，而不是被叙述的事件，构成了“先锋小说”的主体和核心。“我讲的只是那里的人，讲那里的环境，讲那个环境里可能有的故事。”马原的这段表白，道出了“先锋小说”的话语方式的秘密，并为“先锋小说”的言说划定了疆域。讲“可能有”的故事，即意味着事件的事实性在讲述中被消解，重要的是对于“可能性”的讲述本身。从某种意义说，虚构的叙述，才是真正的叙述。正如舍斯托夫所说：“文学虚构是为了使人们能够自由地说话。”“先锋小说”通过对叙述行为的强调，恢复了叙事性作品的“叙事性”，同时，也将汉语文学言说的一些基本问题暴露出来了。意识形态化的“中心话语”结构，对文学言说的长期控制，导致文学叙事非个人、无主体的状态和虚构叙述能力的丧失。因而，“先锋小说”对叙事方式的关注和不断变换，一方面，是在努力寻找一种摆脱意识形态化“中心话语”奴役的途径，为汉语文学言说谋求更自由、更广阔的生存空间，丰富汉语言的艺术表达力。另一方面，通过对叙述行为的强调，表明叙述主体的“到场”，使小说叙事真正成为一种“主体的叙述”。“先锋小说”叙事学革命，为汉语文学言说的个人化和汉语言说主体的“自我意识”生长，开辟了可能性的空间。

莫言是“先锋小说”的另一位开拓性的人物，虽然莫言算不上是一个典型的先锋派小说家。他的贡献涉及面更广。最初的《透明的红萝卜》以其奇特的表达方式令人震惊，而“红高粱系列”则又有些勉强地被纳入“寻根小说”的范围。但莫言仍有许多小说具有明显的先锋主义色彩。尤其是他在对人的现实生存感受的表达方面，对后来的先锋派作家产生了很大的影响。

与马原有所不同，莫言所开拓的是感受的疆域。莫言的写作努力使感受冲破日常的、公众的、理性的囚笼，把经验恢复到感官的水平。其小说《透明的红萝卜》，在这些方面堪称经典。经验的感官性，维护了生命感受的原初状态。然而，正是这样一种最为原初的生命的本体感受，往往被人们所遗忘。文化模糊了它的鲜明性，权力压抑了它创造性的活力。生命的原初性感受往往发生在那些理性的时间链条断裂的瞬间，发生在感官与事物猝然相遇的刹那。它使我们忆起了生命自身。文学写作的真实意义，即在于复原这种生命感受。另一位先锋小说家格非写道："小说写作……它给我带来了一个独来独往的自由空间，并给我从现实及记忆中获得的某种难以言传的经验提供了还原的可能。"还原生命在时间中的感受，这是"先锋小说"的一个基本愿望。"先锋小说"的写作总是努力开放自己的感官，尽可能地拓展自己感受的空间。比如，余华、格非的写作，经常把感知的触角伸向更为幽远、更为隐秘的意识深处，梦幻、错觉和神秘现象，经常是他们笔下的主题。时间在叙事过程中也出现了拖延、扭曲、拉长、浓缩、倒错等变形，使自然的时间变成一种被经验的时间，一种经验性的"存在"。对于"先锋小说家"来说，经验首先是个人性的，时间也只有被个体生命所经历、所追忆，才有意义。每一位"先锋小说家"，都有各自不同的生存经验，写作则是为这些经验打上了自己个人性的标志。这些个人性的标志，将写作者个人从历史、民族、国度和公众中甄别出来，它为现代中国人个人的"自我意识"的生长提供了感性的材料基础。

残雪对当代小说艺术的贡献主要表现在两个方面：一是对人的

内在经验世界的深刻探索；一是寓言式的叙事结构。残雪对人的内部世界的探索达到了人的无意识领域，她对现代中国人被压抑到无意识深处的经验内容：虚无感、荒诞感、变态的欲望、扭曲的感官经验等等，作了充分的展示，同时也描绘了一个陌生的、怪异的、病态的现实生活世界和人际关系。另一方面，她的特有的寓言式的叙事结构，也丰富了汉语小说的表达力。此外，作为一位女性作家，残雪也发现了女性经验在内容上和方式上的特殊性。这一点，对日后带有先锋主义倾向的女性写作富于启示性的意义。

三

马原、莫言、残雪的写作，基本上为“先锋小说”划定了一个基本疆域和起跑线。至 1987 年前后，“先锋小说”在更年青的一代作家那里再一次掀起了高潮。苏童、余华、格非是其中最具有代表性的作家。这些作家在小说的叙事艺术方面作了更大的努力。同时，他们也在不断地寻找更加个人化的主题和表达方式。苏童的写作在表达手段方面富于变化。最初，他致力于处理一些关于“家族—历史”方面的主题，如《罂粟之家》、《1934 年的逃亡》等作品中的宿命和逃亡等主题。而从叙事艺术方面看，这些作品体现了“先锋小说”在历史叙事方面的一些基本特征：仿写和解构。这一点，在他的长篇杰作《我的帝王生涯》中体现得最为充分。与此同时，苏童又开始了一种“怀旧式”的写作，如《妻妾成群》、《红粉》等。这类作品虽然没有明显的叙事上的先锋性，但仍可以看作是“先锋小说”在叙事艺术上不断追

求的一种结果。余华是一个具有极高的叙事才华的作家，同时也是一个喜欢走极端的作家。他最初的一批小说（如《往事与刑罚》、《一九八六年》等）对诸如“暴力”、“荒诞感”等主题作出了最为充分的挖掘。这些主题既涉及普遍的人性经验，也是对现代中国人的现实生存经验的最直接的呈现。而对这些主题的表现则又与余华在叙事方式方面的探索性是密不可分的。进入 20 世纪 90 年代，余华在一些现实性的题材方面亦表现出极高的才能，并能将人的某种生存状态推向极端。他的长篇小说《活着》、《许三观卖血记》在这些方面堪称经典之作。格非是一个个性鲜明的作家，他最善于表现的是一些幻想性的主题。他的小说既有历史题材的（如《大年》、《迷舟》、《风琴》等），也有现实生活题材的（如《背景》、《傻瓜的诗篇》、《欲望的旗帜》等），还有一些幻想性的题材的（如《褐色鸟群》、《唿哨》等），但无论是哪一类题材，其深层的主题都指向人的某些抽象的、带有形而上学意味的心理经验，如时间经验、迷宫意识、隐秘的欲望、不可理喻的梦幻、存在的虚幻感，等等。格非小说中的这些奇特的经验内容和他的那种特有的、迷宫式的叙事结构，为当代的汉语小说提供了一种特别的艺术经验，这是值得备加珍视的。

“先锋文学”的根本问题即是：现代汉语如何传达现代中国人个人生存感受？这也就意味着，建立个人化的生存方式和言说机制，是“先锋文学”的根本出路。这是一个艰难的工作，是一种有待学习的能力。“先锋文学”在自己的写作中，留下了种种的“痕迹”，表明了他们为完成一个现代性的“个人形象”所作过的许多努力，然而，这个“形象”仍是“不定式”的和“未完成态”的。那些纵横交错的个人“痕

迹”的“文本”，看上去更像是一本学童涂鸦的“作业本”——一本“自我意识”的“练习簿”。在这本幼稚的“练习簿”上，“听写”和“看图说话”，始终是两道基本习题。

从这一立场出发，我们才能够真正理解，为什么“先锋小说家”偏爱讲述“侦破故事”（如格非《迷舟》、《敌人》，余华《河边的错误》，北村《聒噪者说》等），为什么他们的小说中的人物总是用代码来表示（如用阿拉伯数码，用“棋”、“牌”、“砖”、“瓦”之类的符号）。这正像学童的智力练习和数学练习一样。在学童的这些习题中，一个“侦破故事”本身是没有意义的，代码也仅仅是作为代码，它们的作用是在于帮助学生练习推理和演算的能力。“先锋文学”的所谓“形式主义”倾向，也正是对于汉语表达能力的练习。这是一种汉语的文学言说的“代数学”。正是在这些练习中，我们找到了现代中国人的“自我意识”的滋生地。如果说，人对于“自我”的意识，即是对于“自我”的记忆，那么，也可以说，“先锋文学”即是关于“自我”的“记忆术”。“先锋小说”对于感觉的历险和反复不断地讲述那些转瞬即逝的个人经验，就是对那些感受和经验的“强化记忆”，这也正是疗治母语的“失忆症”和民族“自我意识”匮乏的根本手段。我想，也只有从这样的立场出发，才能够真正确立“先锋文学”在汉语写作史上的地位。

谈论“先锋文学”，不可避免地会遇到一个严重的问题——意义问题。“意义问题”经常成为“先锋派”的反对者的口实。现代中国人究竟应该拥有怎样的生存感受呢？究竟应该拥有怎样的“自我意识”呢？这样的问题也许不能算是“先锋文学”所独有的问题，却是每一个现代中国人所面临的问题，并且，它的确是一个迫切的、不容回避

的问题。反对者一有机会，便要攻击“先锋派”作家丧失了起码的艺术良心和文化责任感，把文学写作变成了毫无意义的“语言游戏”。的确，一个学童的呀呀学语，在局外人看来，无非是一场了无生趣的“聒噪”。但是，即使是一个文盲，也决不会因此而站在学堂门外来指责这种“学习”。当然，一个人不应该始终都不明白自己学习的意义，否则，他只能是一个“朽木不可雕”的老顽童。一些激进的“先锋派”的支持者则无视“学习”的阶段性，他们从“先锋文学”中发现了所谓“后现代自我”——一个“消解性”的“自我”，并将这一发现看作是中国文化与国际性的“后工业文化”接轨的证据。“上帝死了”、“人死了”、“知识分子死了”等口号也在中国大地上此起彼伏。这种说法，能够带来理论上和批评上的许多方便，并且，我们也确实能够从“先锋文学”中寻找出许多“现代性”和“后现代性”的“痕迹”。但这些“痕迹”，在我看来，与任何“后工业社会”文化相去甚远。“先锋文学”中“自我”的形象、“人”的形象，与其说是消解性的，不如说是未完成性的。中国人的现代性的“自我意识”尚未完成，而不是“后现代性”的“老死”。“先锋文学”有着自身的关于“意义”的焦虑，这一焦虑迫使“先锋派”作家具有更加敏锐的内在听力来捕捉世界和自身生命的“声音”。这也是每一个现代中国人所应该具备的能力。任何置身局外的指责和盲目的吹捧，只会扼杀和麻痹这种生命感知力。

余华在《在细雨中呼喊》中，一开始即引出了一个“倾听”的主题。在一个细雨飘扬的夜晚，远处的黑暗里传来了一阵“哭泣般的呼喊声”，“一个孩子开始了对黑夜不可名状的恐惧”。这个“倾听”，成为小说家记忆的源头和经验的滋生地，它唤醒了小说家内心深处对自

身的记忆和理解世界的欲望，这使小说家开始懂得黑暗、恐惧、生命、死亡、痛苦和欢欣，并开始发现自己的存在。“我看到了自己，一个受惊的孩子睁大恐惧的眼睛，他的脸形在黑暗里模糊不清”。尽管这个“自我”的形象模糊不清，但它已开始生长。在这里，我们可以看出，“倾听”的环境与鲁迅的时代已有根本的不同，“倾听”的对象也由来自外部的“将令”转向了小说家自己的内心世界。那个黑暗的雨夜里的呼喊声，倒是与鲁迅笔下“垂老的女人”的生命力的呼喊声遥相呼应。“先锋小说”接续上了《野草》中开始的心灵旅程。

其他先锋派作家的作品，如洪峰和叶兆言早期的创作，亦在不同的主题范畴和叙事方式方面有所贡献。还有孙甘露和北村值得特别一提。孙甘露称得上是在形式探索方面走得最远的小说家，也是被认为最具“后现代”特征的作家之一。他的写作更接近于一种语言符号的“博弈”（Play）。叙事的“总体性”的表意链完全断裂，表现为符号能指集落的自我增殖和播散。这一话语现象，最容易被看作“现代性的主体”死亡或解体的证据。

北村则致力于对更高远处神秘的声音的“倾听”，他将自己的写作看成是对另一个更终极的声音的记录。北村前期的作品与孙甘露的作品有相似之处。他以诡异的叙事迷津的设置，将世界引向支离和混乱。而他后期的作品却突然引进一个神性的意志，对支离破碎的、无意义的世界作出重新整合，并将其引渡到信仰的彼岸。北村曾说过：“我的写作的态度很单纯：听从里面的声音，这种声音有一个源泉。”他在《施礼的河》中曾努力追寻着这一“源泉”，并最终引出了一条通往神性的艰难历程。小说家北村本人的精神事变，成为我们这

个时代的精神史上的一个象征性的标志。它代表着现代中国人，尤其是汉语文学写作者的一个内在的精神需求：为自己的灵魂寻找最后的家园。

四

进入90年代，作为潮流的“先锋小说”已经过去，作为群体的“先锋小说家”也已解体。这些作家们各自都有不同的艺术追求。但无论如何，“先锋小说”的艺术贡献不应低估。它给汉语小说带来了一种全新的观念和全新的表现方式，也为我们这个时代的文学带来了一种全新的艺术活力。当然，“先锋小说”在其萌生期，由于将注意力集中在艺术形式的探索方面，因而，也有许多不足之处。比如，它过分关注人的生存的普遍性经验，而对人的现实生存的一般性活动关注得不够。这一点，尽管在日后有所纠正，但在当初则是由另一些小说家的写作来弥补。

所谓“新写实小说”几乎是紧接着“先锋小说”而崛起的一个小说流派。1989年，《钟山》杂志开设了一个栏目，叫作“新写实小说大联展”，“新写实小说”因此而得名。从理论上言之，“新写实小说”与“先锋小说”互为补充，从某种程度上说，它是对“先锋小说”的一次纠正。“新写实小说”与“先锋小说”不同，它在理论上标榜小说写作对日常生活予以关注，并主张以一种写实的态度和手法来表现日常的现实生活。但是，它并非对从前的“社会主义现实主义”的简单复活。它保留了传统现实主义的现实感和一定程度上的批判性，也基本采用

需要全本请访问 www.ertongbook.com