

文学的现实态度

——聚焦第六届鲁迅文学奖中篇小说

李丹梦

内容提要 本文以第六届鲁迅文学奖中篇小说为例探讨文学的现实态度。这是个文学世界观或“前想象”范畴的问题。论文从两方面展开,一是评奖规则层面的现实应对策略,二是获奖文本中呈现的主体形象及现实立场,着重论述“众”的想象与压抑,先锋的“转型”,文学对现实与历史的“丈量”,语言膜拜与文学救赎的关系等。“鲁奖”作品显露的姿态口吻、价值思想都是“常人”式的。主体对个我的执著营造,集中于外部可见的语言及叙事层面,甚少在意内部的反思与成长;在认知现实和寻求救赎时,出现了理性沉默失语的集体性弊端。“抒情”成为文学的主调,这是一种跟自我疲软的理性认知相互妥协的主体生存形态。传统的“乡土”充当了贫乏救赎的最高形态。

一、权力与公正

第六届鲁迅文学奖已尘埃落定。其间虽采用了实名投票、引入公证等革新方式,但依旧落下不少话题是非。归纳起来大致可分为两类:一是标准问题。提问的典型格式如下:“鲁奖”是谁的?究竟是以专家评审的精英口味为准,还是该寻求更多的大众支持?二是对评奖程序规则的质疑。譬如,实名制投票是否以所谓透明、集体、公正的名义干扰压抑了评委的个人意志?

上述问题,实无定解。这种评判走向颇似金庸笔下独孤九剑的路数:但凡对手出招,必随现破绽;只需剑挑破绽,自可立于不败之地。笔者并非为鲁奖辩驳,作为国家级的文学奖项,“鲁奖”的实行本就是各方斟酌妥协的结果。作品题材、作家地域、年龄等方面的平衡考量,便是一例,由此不难觉出国家奖项的“全面关照”与“综合公正”。早有论者指出:鲁奖乃是受控于国家权力的奖项。从制度层面看,它不啻为“自我评选、自行分配利益的奖项”^①。观点虽不失精辟深刻,但也“一剑封喉”了继续探讨的可能。

把评奖视作权力的运作,跟眼下时评中把大部分文化现象归咎于资本的特性一样,实是简省化约、“正确”精深的文化思维,但未免用得过滥了。其中最大的问题是去历史化。其实无

论集权或资本,都非一成不变的概念,更找不到与之对应的固态实体。就学术探讨来说,与其上来便自陷于概念的框架体系,不如把国家、集权之类视为“鲁奖”事件发生的条件之一,以平和和开放的心态来检视事件的发展历程,这或许会带来新的思想契机。本文以“文学的现实态度”为题,即是想梳理其中多种因素的复杂关联,还原以“鲁奖”为核心的文学历史现场。它包括两方面:一是评奖规则层面折射出的现实应对策略,二是获奖文本中呈现的主体^②的现实态度。这在当下文学中不无普适的意义与参照。为了避免论述过于宽泛,我们将笔触聚焦于鲁奖的一个重头戏:中篇小说。

第六届“鲁奖”共评出五部中篇:格非的《隐身衣》、滕肖澜的《美丽的日子》、吕新的《白杨木的春天》、胡学文的《从正午开始的黄昏》与王跃文的《漫水》。五位作者中除滕肖澜是“70后”(1976年出生)外,其余均为“60后”(王跃文1962年出生,吕新1963年出生,格非1964年出生,胡学文1967年出生)。就年龄而言,这体现了“鲁奖”一贯对中青年作家倚重提携的传统^③,由此传递出文坛稳中求进、欣欣向荣的讯息。

五位作者在创作界系公认的实力派:格非、吕新在20世纪80年代的“先锋文学”运动中就已成名,王跃文的“官场小说”、胡学文的“底层文学”、滕肖澜的“上海故事”也各具特色。就此而言,他们的获奖并不属黑马式的例外。鲁奖的颁发,在相当程度上是对文坛既定格局等第,尤其是对创作界极具声望的核心文学期刊之审美趣味及判断的肯定与公认仪式^④,不无顺应人心、顺水推舟之意。让人忧虑的“专家口味”,实际把控相当有限。

作为“鲁奖”最直接主动的一个环节——评委,我相信他们内里都有种担心:自己挑选的作品不能太豁边离谱。与其说压力来自某个明确的集权,不如说是公正意识本身的焦灼。对自己选出的作品,创作界怎么看?同行怎么说?媒体如何评论?百姓反应如何?此系对奖项“公信力”与“服众性”的预判或构想,而评选的过程很大程度上服务于这一预判。就此而言,鲁奖注定绝少真正的黑马。这并非文学界的独有现象,整个社会大体如此。中国自来尊古崇老,讲求名正言顺,此种传统思维很难断除,从历届“鲁奖”获奖者年龄中亦能感觉到这种思维惯性。

但凡“鲁奖”获奖作品,给人的印象以平和中正居多。这话绝无不屑或贬义,笔者认为它恰是当下文学状态的真实写照。我们一直被所谓“和”的精神笼罩困扰着,这从20世纪90年代文学地位旁落就已开始。“和”的初衷,旨在圆满解决文学与大众的关系,把文学从政治的掌控中还给大众。这恐怕也是中国文学在和平年代的“现代”追求吧?前文所说的“公正”也包含在“和”的逻辑理念中。简单说,“公”即是“众”,找到了“众”,便是“和”。文学要摆脱边缘的窘境,就必须处理好与“众”的关系。作为媒介事件的“鲁奖”来说,对此更不待言。相比具体的集权,“众”的压迫在目下中国的语境中尤具威慑力。

某种程度上,可以把“鲁奖”的评选纳入到中国正在摸索尝试的民主事业来加以考察:如何让选出的作品符合“民意”?一般说来,民意意味着对个体、个性的平等对待与尊重,但在实践中却常常与“众”的概念混淆起来。“众”的基础是多数,并由此辐射到世俗理性、人情常理、实用价值等,或可用海德格尔的“常人”(das Man)^⑤状态来称呼它。从服众的角度看,把核心文学期刊与作者的名声当作重要的参照,不失为稳妥务实的选择。

“众”的束缚不仅体现在评奖程序中,亦在创作精神与审美取向里表露出来。连续两届“鲁奖”在诗歌奖上均爆争议(“羊羔体”与“啸天诗”),原因有多种,其中重要的一点便是对大众口味与世俗精神的评价分歧。以王蒙对周啸天诗作的点评为例:“这里有一种平常心,写平常事,而平常人平常诗中出现了趣味,出现了善良,出现了生机,出现了至乐至公至和,在充满戾气的现代世界上,这实在是难得的和谐之音。”^⑥一面是普通读者的发愤气闷,一面却是名家的称

道赞赏。后者对于“众”的文学趣味,其理解或预判是否太低了点?

纵观“鲁奖”历届中篇小说,甚少有思想震撼之作。它们的叙述技巧已足够圆熟,语言上较之现代文学史上的前辈作家也“进步”多了,但思想却逡巡在常人的维度。这里有的是细腻温煦,亦不乏机智博学,慨叹是忧伤的,针砭是委婉的。跟评奖层面的现实应对相似,它们预设了一个常人式的理想读者,理解投契和睦是主调。就此而言,“鲁奖”获奖作品与鲁迅精神之间,实有不小的参差。套用李泽厚的话,这是个思想家淡出、作家凸显的年代。

所谓思想家,并非意谓拥有了某个具体先进的理念,它指向一种建立在真切的怀疑省思上的内里褶皱与深度。但当下的中国作家却极少在意这种内部修为与经营。他们只是构思、叙事。小说一篇篇地被策动生产出来,乍看千姿百态,但其间透出的主体人格状态却仍是“那一个”,罕见成长与变化,更不用说对日常理念或世俗理性的冲击、升华了。本届“鲁奖”中篇亦存在这个问题,其中折射的现实态度让人深思。

二、先锋的“转型”：“隐身衣”

文学创作的现实态度,涉及跟外在环境的物质比对,但绝不仅限于此,这实际是个文学世界观或“前想象”范畴的问题。任何作者在进入具体的创作之前,首先要确立的并非语言或技巧,而是主体的自我定位。它涉及三方面:主体形象、主体与世界(包括虚构世界及周遭读者与现实)的关联、主体与自身的关系。这三者彼此渗透,个我的形象需在与世界的关联中体现出来,而与世界的关联说到底是与自身的关联。我们很难在虚构世界与作者自身之间作明确的分野,就像张炜在回答“为谁写作”的提问时所说的:“写作时总觉得在很高很远的地方另一个‘我’在看着我,我的写作要让那另一个‘我’满意。”^⑥对此格非讲得更明晰:写作就是一个发现读者与自我的过程。“一个作家采取怎样的叙事姿态,很大程度上取决于他(她)对自己读者的想象与设定。”^⑦“我的虚设读者首先是我自己”^⑧。

在这个意义上《隐身衣》^⑨的出现不啻为主体态度的宣谕。隐身,指向一个不易被觉察的安全和平的观察位置。这在小说主人公兼叙述人“我”、一个胆机制造者小崔身上得到了应验。小崔的客户来自社会各个阶层,他们在小崔面前高谈阔论毫无顾忌,当他几乎不存在,一个实际功能上的“隐身者”。小崔由之见识了人性本色。他平和低调又窝囊,前妻跟单位主任跑了;姐姐为了让他尽早搬家,竟给他介绍了一个患有癌症的女友……

上述细节倘若流到写作《敌人》(1990)时期的格非笔下,画面不知会怎样残酷阴冷,但《隐身衣》的基调却是温情幽默的。这里存在类似创作“转型”的新质。那温文尔雅不无软弱的语调及姿态,不仅是小崔性格的体现,更是叙述的自觉与策略,隶属主体认同与构建的范畴。我以为《隐身衣》的获奖,有一半要归功于这种姿态的魅惑。那是一种既时尚现代又舒服愉悦的感觉,先锋书写与读者的紧张关系不复存在。以对悬念的处理为例,蒋颂平和姐姐之间究竟发生了什么事?盘龙谷里的女人为什么被毁容?小说均未给出答案。空白跳跃的技巧、神秘莫测的氛围,让人想到早年的格非,但没有造成理解的隔阂。相反,它们拉近了我们与主体的距离。这仿佛是个绅士写的故事:在不予解答的空白运用里,你能觉察他对个体隐私的尊重,绝不步步紧逼,而悬念的设置,则是他迷人的寒暄。真可谓叙述得体、进退合宜了。

这样的“人”(主体)连同其作品,实在让人难以拒绝。尽管他最终也未给出什么深邃新鲜的思想,像“事若求全何所乐”、“运气是唯一的宗教”等话,都是些尽人皆知、老实实用的生存智慧,却自有一套波澜幽深、知识缭绕的形式——《隐身衣》里遍布的音乐常识,着实触目——

它已足够吸引人了。这恐怕也是文学“与时俱进”的体现：别以为自己比读者高明，不要教训启蒙，更勿挑衅“生存至上”的硬道理。我们只需把一个人之常情的道理讲得玲珑别致即可。

对他人宽大，亦是对自己慈悲。在小崔对其客户——一个大学教授——息事宁人的应对里，我们能体会到平等糊涂、自我慈悲的主体哲学。小崔一面讨厌教授的夸夸其谈自以为是，一面又要尽心为他们服务。这种态度让人想到在大学任教的格非。格非曾说：“假如作者一定要代表什么人的话，我愿意代表的，或许仅仅是失败者而已。”^⑩这或许是触发格非在讲述小崔故事时采取第一人称的内在动因？失败的精神体验让他们结成了一体联盟的“我”。格非一再强调自己的写作源于自身与现实之间难以沟通的困境，在对小崔平民身份的“我”之认同中，能感觉到主体企图融入社会、大众的倾向。整部《隐身衣》看不出任何超越升华的倾向，刚从“江南三部曲”沉重磨人的乌托邦追溯与破灭中走出的格非，在此来了个漂亮的“软着陆”。历史上“花家舍”式的乌托邦被用以移（怡）情的、既当下物质又流动飘逸的音乐取代。与之匹配的是那奇妙混合的主体精神状态：疲惫与噱头，委顿与调侃，寡合茫然与知识趣味。它们互为表里，彼此成就。与其说《隐身衣》写了一个小人物的故事，不如说它曲折呈现了时下知识分子犬儒虚脱的心灵症候。对于弥漫的常人意志，他们的态度是不反抗的清醒，不拒绝的理解，不认同的接受。被小崔厌恶鄙弃的不单是“教授腔”或知识分子的夸夸奇谈，还有启蒙的记忆，崇高的冲动以及对天真至性的追慕。它们一并在漫画式的速写中被涂抹玩笑化了。

“没有乌托邦的人总是沉沦于现在之中。”^⑪神学家蒂利希的这句话对书写《隐身衣》的格非来说实在贴切。关于乌托邦的设想虽各有不同，但有一点是共通的：那是个人与人（尤其是人与“我”）和睦共处的世界，绝无欺瞒与压迫。就此而言，实践乌托邦的关键，不是寻找或建构外在的神祇，它奠基在豁达向上的个体生命状态中：何时何地无论遭遇到什么，都能自然秉持联系统一、平等慈悲的在世态度。这无疑需要点空性（尤其是去“我执”）的智慧与修持。若念兹在兹都是“我”，乌托邦的祥和与自由永远不会来临，因为自由被“我”障碍住了。如果仍勉力外求，乌托邦则易导致颓唐遁世、玩世不恭或伤害暴力。质言之，乌托邦的关节要害，应在于对“乌”（即“无”与“空”）的体悟与妙用，而这恰恰是当代文学最稀缺的品质。

我们的构思被所谓个性或大写的“我”占满了，以致建立在与他人联系上的、需整体观照的现实与历史都成了难以企及、驾驭的问题。但凡提及乌托邦，作家总要在外界寻个希望的抓手，一种根深蒂固的以“我”为原点核心的实有思维。古典音乐之于小崔，亦是建立在自我快乐感受上的乌托邦。而凡可上手之物，终不长久。于是乌托邦的追求，便成了以有易有、饮鸩驱毒的悲剧循环。我们很少去反思这种思维现实的方式，更遑论改变了。在这个意义上讲，当代文学还未出现真正智性的作品。以此看《隐身衣》，那或许正是文学个人化书写无可救药的标志：要撼动个我的思维管控着实太难了，只得倚靠或模拟仙家传说里的隐身衣。这也应了老子那句话：吾有大患，为吾有身。

就格非来说，从孤独的先锋到亲和的小崔，其精神变迁与书写策略颇似当年“新写实”小说家的路数，但外观却迥乎不同。虽然也试图融入现实，缓和文学与大众的关系，但《隐身衣》并未坠入婆婆妈妈、锅碗瓢盆的现实汪洋。存而不决的悬疑诱惑、陌生化的音乐知识，让作品保持了些许前卫的元素与格调。这也是格非对自身形象的斟酌雕刻处。我相信在《隐身衣》的构思中存在着对“新写实”风格的有意规避，它在作者关于“文学与现实”的理论思考中清晰可见^⑫。《隐身衣》的叙述最终与“新写实”拉开了距离，但内里境界却是五十步笑百步。

想起杨绛的散文《隐身衣》，其中几句话可当作格非这部同名小说的补注：“隐身衣的料子是卑微。身处卑微，人家就视而不见，见而无睹。”“世态人情，比明月清风更饶有滋味；可作书

读,可当戏看……惟有身处卑微的人,最有机缘看到世态人情的真相。”^④简单说,“隐身”的实质就是镜子朝外的、不自伤的书写或看。这也是中国历代文人在不堪世事扰攘时的本能反应。就写作而言,隐身虽然削弱了个性的锋芒,却能收获世情的抚慰和娱乐。后者足以抵偿隐身的代价了。格非早年作品《褐色鸟群》里有个神秘女人棋,她在出场时抱着一个类似画夹或镜子的东西。作者没有交代棋的身份来历,她只是静静地聆听观看,画夹与镜子叠合起来。这很像是隐身书写/绘画主体的绝妙造型,一种无意识的表达。若果真如此,那是否意味着早在先锋写作的阶段,格非的内心就已萌生了隐身的“种子”?今天的“转型”其实只是先前的种子成熟了。或者,所谓“转型”,只是力求与现实、大众和解的造作表象?

在《中国小说的两个传统》一文中,格非指出中国传统小说特别强调世事人情。“中国的超越是经由世俗来超越的,‘游于世俗,泯然无迹’。也就是说不离世间而超越世间。”^⑤小说《隐身衣》应该是在朝这个方向努力,只是超越的感觉未免暧昧了点。

三、如何“丈量”现实与世界

跟胡学文以往的创作相比,《从正午开始的黄昏》^⑥(以下简称《正午》)流露出罕见的空灵、现代、婉伤色彩。小说讲述了乔丁的两极生活。在日常空间,乔丁经营一家小店,他有个让人羡慕的家庭:妻子温顺女儿伶俐,岳父岳母善解人意。而在另一重空间,乔丁却跟一个女贼同进同出。在乔丁因贫困从大学辍学的时候,是她帮了他,并把他训练成身手矫健的贼。他们溜门撬锁盗取财物,每隔一段时间,乔丁便会编个理由离开家,与她相伴行窃。那是种奇特的感觉:“他不缺啥……唯一不能放弃的是往昔的仪式。”一个晚上,乔丁鬼使神差地进入一个房间,却意外发现这里竟是岳母偷情的地方。他(她)们彼此窥见了对方的秘密,乔丁的世界被彻底掀开。他恨岳母,因为她毁了自己的仪式,吓走了“她”。那个“她”后来意外死去,乔丁一直不知她的真名和身份。她喜欢收藏与凤凰有关的东西,我们姑且叫她凤凰吧。在凤凰遗物中,乔丁发现她是从孤儿院逃出来的叛逆少女。乔丁到孤儿院打义工,希望打听到凤凰父母的消息,却一无所获。乔丁逐渐意识到,秘密是生命的一部分。他必须学会尊重秘密,包括岳母的秘密。

这听上去又像“隐身衣”的味道了。如果说在格非那里,隐身衣强调的是不自伤的看,那么《正午》中与隐身衣类似的“秘密”,则更多指向人与人、人与外界之间那无法被克服的距离隔阂。二者的构思建立在同一个问题基座上:即个体如何去把握现实与世界?虽然它们的意义侧重与表述风格各异,但就上述问题的应对态度却是一致的:不去把握,回避解答。格非自不必多说,他的把握止于“糊涂”。凭借着难得糊涂的心理,《隐身衣》的主体在世界的隐秘中潇洒滑行,抛几个悬念的气球,就看哪个认真的呆子接球了。文学的趣味与交流,在抛接之间转换完成。至于《正午》,就内容上看,主体倒是一直提着劲要揭示秘密,乔丁的打探便是这种努力的显现,但打探从一开始就注定了失败。《正午》的兴奋点在于打探过程中的情绪宣泄,那叛逆迷惘忧伤好奇的种种情绪,才是《正午》的主角。至于秘密为何,反而无关紧要了。胡学文以往作品中反复出现的寻找结构,亦可佐证。像《命案高悬》、《麦子的盖头》、《像水一样柔软》、《失耳》等,哪篇不是在找在问,哪篇又落得个眉目清楚的了局呢?就此而言,《正午》依旧在自我重复。这恐怕不是胡学文个人的问题,它直指当代文学的痼疾:在认知现实世界、领悟存在时的勇气溃散与理性沉默。“抒情”成为当下文学的主调,这是一种跟自我疲软的理性认知相互妥协媾和的主体生存形态。文学的意义或功用,或许就是情绪的一次性鼓荡、充实与释放?

我们发现,本届“鲁奖”中篇不约而同地注重了故事的营构,滕肖澜的《美丽的日子》,故事

叙述得实在漂亮，《正午》的故事，好看离奇得略嫌做作。这显露出文学走向人间、大众的强烈意愿。但如果上述痼疾不予解决或理会，仅在故事叙述的层面翻新用力，这可能是个不妙的讯号。它意味着文学在图像时代边缘地位的自我放逐与铭刻，因为就故事的呈现而言，以文字为载体的文学，“天资”实不及图像。

《正午》并非典型的“底层小说”，这点很惹人眼目。作品里最能瓜葛到底层的，当是凤凰的身份：一个被父母遗弃的孤儿院少女。乔丁作为曾经辍学的农村青年，也沾点边。但这些都未发展成沉重酷烈的苦难叙事，像胡学文此前所写的那样。当代中国底层文学给人的总体印象是创作远不及评论闹忙，“底层”成为各种理论驰骋的场域。其间的核心问题有两个：一、底层能否发声，其表述与被表述的权力机制如何？二、底层中是否蕴含着类似左翼文学的政治反拨潜能？若有的话，该怎样把这种潜能发挥出来？在“底层文学”创作中，胡学文是不能绕过的作者。他采取单刀直入、贴身叙述的策略，叙述人活在底层每个主人公身上，道其所言发其所想，以人性的开掘和对人物遭际的铺叙来显示底层的怨诉与反抗。一种直截响亮的底层声音。这对“底层能否发声”之类的设问不啻为爽气的回击，然而也因此积下了单调老派的印象。由于贴身叙述取消了观察的距离，供主体自我游刃的空间相应逼仄了，有些方面很难展开。我一直很好奇，那些层出不穷的底层故事跟作为主体的胡学文之间最初是怎样发生关联的？对于底层的出路，他的思考如何？这些疑问终于在《正午》中得到了解答。

在我看来，这是篇堪称典范的关于“底层书写”本身的寓言。《正午》创作谈里，胡学文写道：“我过去住的地方与福利院相邻，常听到对面的精神病患者唱歌……窗户这边的我与对面的他们对望，我很想知道对方在想什么？”于是，“一个女孩迈着她独有的步伐向我走来……目光漫过去，是她周围的世界，想追寻她，但更想探究她与世界、世界与世界的通道、切口”^⑦。这话透露了作者对底层世界之于自我世界的距离意识，以及他试图克服这种距离的愿望：“生活永远是有距离的……小说家的任务之一就是丈量这种距离。丈量不是简单的记录，而是有限地缩短或无限地延伸。”^⑧于是在《正午》中出现了“世界与世界的通道”：它经由吴江与凤凰的奇特“爱情”铺设而成。主体与底层的关联，尽由吴江与凤凰的关系折射出来。凤凰带给吴江的感觉，直指作者心中的底层印象，她自卑倔强野性蛮横，让人同情又无可救药。正是这错综的印象，激发了《正午》的构思。我们由此可捕捉到文学丈量、把握底层现实及世界（或曰“底层文学化”）的大致路径与逻辑：如扭曲复杂的人性、奇观化效应、救赎的消解等等。无论如何，底层总与日常相对，它是日常的裂隙或理性的反面，诚如吴江对凤凰的回忆，充满了跳跃动荡、混乱迷离。这不仅是现代风格或人物情绪的呈现，其中还潜藏着作者对底层的基本定位以及他测量底层的重心与倾向。很少有人会在作品中去梳理底层形成的历史脉络，一上来它就是个既成的平面事实了。于是痛苦愤怒反叛，诸多情绪在具体事件的营构中迅速发酵升温，给人强烈的刺激与冲击。但随着故事讲述的结束，冲击的效力相应隐去。

文学化的底层很难在读者中引发普遍持久、与己有关的触动和影响，因为它是特殊特例景观化的，罕见智性的启迪与救赎升华的建构。而后者却是把底层与普通人链接起来的不可或缺的环节，这建立在人类共通的离苦趋乐的心理上。一旦取消了该环节，“底层文学”给人的感觉，就像看了场沉重的纪实电影，或者买了个跟预想中的“底层”概念相符的物化商品。

把底层呈现为人性的深渊（凤凰即是一例），是文学的最大能事。我们可以心安理得地呆在没有救赎希望的世界里，却无法直视或忍受人性的荒芜——又一个对无恐惧、显示空性智慧匮乏的例子！或许就是为了涂抹救赎取消后的黑窟窿，才会不厌其烦地制造层出不穷的人性传奇？这也是文学底层带给现代人的抚慰与调剂吧，就像乔丁隔三差五总要跟他的底层女

神凤凰出去流浪厮混一番：“原来世界竟有这样的活法，原来他不耻的勾当竟这样迷人。”

如何改变上述尴尬的局面？把底层从贪执个性、能所对待的文学认知陷阱中拔脱出来，也许势在必行。底层并非张扬自我文学才能的场所，而是自我与他人共在的一种生存结构。创作的着力点不应放在“我”的底层，而是“我们”的底层上，不是为了展示“我”所写的底层多么独特，多么有文学性，多么能吸引眼球，而是要让这个底层击中、切入公共的心灵。进而言之，底层的文学化不能拘于表象的观赏性，同情的理解与抒情也不够，它必须嵌入到对人类根本问题的探索之中。前文说的生存反思与底层救赎，是其中的核心内容。（倘真体悟到底层系自我生存的部分，又怎会纯粹技术情感地“文学”下去而不去寻觅解脱呢？）这不仅是为了构建意义分享与理解的公众语境，还能有效抵制猎奇消遣的观赏诱惑，让底层内化于心的自审挣扎当中，使其切实成为“我们”生存困境的显现与寻找救赎的契机。

目下的文学工作者可能大都认为文学不是用来教育大众的，它的本分在于抒写个体困惑及情感，文学只需提出问题，无须解释或拯救世界，那是哲学家、社会学家的事情。但果真如此么？这又回到文学与“众”的关系上了：是启蒙之、随顺之还是顾自叙说？以上想法的提出，跟现代社会日益细密的分工与科层化设置不无干系。文学的功能被设定为个体情绪的抒写与鉴别，这几乎成为公理。在我看来，创作主体与“众”之间必须保持某种对峙的张力。这并非鼓动要故作训诫启蒙的导师姿态，它实为激发文学活力、避免重复窠臼的必要驱动。

所谓“启蒙”，说到底还是自我启蒙，这在格非对理想读者的虚设与寻找、胡学文在《正午》里对自我风格的反拨中能体会到。作为启蒙对象的“众”，不仅是大众、读者，它更多地指向自身，一种平稳怠惰人云亦云的主体状态。你是否愿意提高自己？是否想扣问世界的隐秘，探寻合理和谐的人际关系与存身方式？如果答案是肯定的，那么文学走向启蒙，走向对人类根本问题的反思及探索世界救赎的途径，便是本能自然的行为。当创作者如是行动表达的时候，他给大众的主体感觉就是一个不折不扣的启蒙者形象，亦可称之为时代的先行者、文化的先倡者。反之，假若创作者满足于在当下流行的文学功能中活动，那无异于拒绝文学的成长，其重复、枯竭和造作可以想见（对《隐身衣》中犬儒主体形象的感知，亦由此而来）。文学在这种单向功能的片面追求与畸形发达中，它的商品化前途不难预料。

然而，一旦涉及对人类根本问题的思考，文学的稚嫩贫弱立马显现出来。就此而言，《正午》让凤凰在意外中死去，不失为机智的“藏拙”，如此即可避免对底层救赎的探讨了。让“凤凰=底层”置于忧伤的凭吊中，这便是文学对底层的最终态度或贡献吧。把此忧伤跟胡学文以往作品里凝重的痛楚与记述故事的客观调子相比，虽然情感的浓度、外观迥然不同，但都建立在生存的迷惘上。相对讲，忧伤的情愫在当代文学中要更普遍时尚些，《白杨木的春天》与《漫水》里亦能感觉到类似的忧伤触动。这是种人对人对己都温情脉脉又不显肤浅的调门，尽管没有直接的救赎指向，但无论怎样，忧伤总是让人受用的。

在《正午》里，胡学文兜底亮出了他对底层救赎的悲观与放弃态度，外界所有的开导均不济事。我们在拥有了正常生活的乔丁试图劝说凤凰“金盆洗手”却屡遭嘲笑的情节中能体会到这点。在作者那里，底层系自成一体的他者世界。文学能做的，只是眼睁睁地看着其中的人物沉溺坠落，这跟鲁镇人对祥林嫂眼泪的好奇围观、叹息赏鉴颇为相似。当然，我们的文学主体是同情慈悲的，绝无鲁镇群众的冷漠与低级趣味。但不得不说的是，在眼球经济与娱乐盛行的市场语境中，如果文学一直缺失对底层历史、救赎等根本问题的正面回应反思，那么它的同情慈悲恐怕很难跟普通看客的情绪心理区分开来。从渴求自由解放的人性能本讲，文学远未见到自己的责任与天职。这也算是一种深刻的集体无意识的文学“媚众”或“媚俗”了。

把底层嵌入到对人类根本问题的探索中,不是说一定要给出明确的答案,但必须要有这方面的趋向和努力,一种对世界应然或“是”的文学构想。以鲁迅为例,他的所有作品都建立在对世界“无”之本相的体悟上。文学的抒情与对世界的理性认知在鲁迅这里并行不悖,用他的话说:“我”不相信唯黑暗与虚无方是实有。一种深入骨髓的乌托邦式的不甘与搅动。提到无,多数人想到的是顽空、否定与消极,殊不知若当真体悟到佛家所讲的空(无)有不二的境界,实是人生根本的平等慈悲与解脱救赎。能真正如之解行者,堪称人间大雄猛士是也!鲁迅做得虽不完美,却已臻于文学的极致。在对“无”的感知与运用中,鲁迅弥合了启蒙者与庸众的界限:没有纯粹的启蒙者,亦无本质化的大众或庸众;“看”与“被看”不断转化。这跟隐身的看与忧伤苦痛的丈量咏叹形成了鲜明对比。(前文提到的对底层的历史考察,亦可纳入“无”的眼光,没有固化平面的底层,是一个由历史累积、各方因缘汇聚的合相。)无在鲁迅那里化为一种悲智双运的力量,它既是批判自审,又是平等慈悲。鲁迅由此跟生活着阿Q们的底层未庄——他的中国世界融合起来,而当代作家和底层的关系却大致是各归各的,就像乔丁与凤凰。

《正午》里有个貌似救赎的设置,即凤凰本人。她不仅“自食其力”,还帮助乔丁从贫困自卑的阴影中走出,俨然是乔的救世主。这种底层的“自立”,当是作者构想的底层内部的自我救赎吧?其构思框架带有市场语境里常见的个人奋斗的模板痕迹,并综合反串了民间侠盗、英雄救美的原型书写,但效果与走向上却是破坏与毁灭性的。在价值层面,它显得扭曲、造作而紊乱。与其说是救赎的建构,毋宁说是拼贴反讽、贫乏绝望的出演,一个煞有介事华丽虚弱的救赎编织。凤凰的形象让人想到西德尼·谢尔顿的《假如明天来临》中的女主人公翠西,却远不及后者明亮。翠西被诬陷坐牢,出狱后变为江洋大盗,报仇雪恨。她被称作美国的“女基督山伯爵”,但凤凰没有这种惩恶扬善的感召力,这是个暧昧复杂、晦暗创伤的所在(底层的表征)。也正由此,《正午》从《假如明天来临》这类通俗小说中脱颖而出。前者系纯文学派的严肃沉重的底层描绘,但在救赎的想象及深度上,二者其实不相伯仲。

四、重返“风景”与“乡土”

如果说《正午》试图丈量“底层”,那么吕新的小说《白杨木的春天》^⑨(以下简称《春天》)则旨在丈量历史。《春天》描述了知识分子曾怀林在“文革”中的遭际。他曾携家带口被发配到偏远的小城,在城北开阔的原野上安顿下来,两间被白杨木栅栏三方包围的旧房子成了新“家”。白杨木栅栏是养马的老宋帮忙建的,它象征性地将他们与外界隔开,呈现出家园的模样。

《春天》里,“文革”的感觉并不十分突出,这也是吕新创作的一贯特点。我们很难把他的作品嵌入到某个固有的历史逻辑当中。那诗性迷离的语感句式,任意松散的叙述结构,注定要揉碎时空消解故事,将所有模式化的历史反应机制溶解在情绪的自然涌动里。在这个意义上,先锋似乎隶属吕新本色的一部分。它贯彻始终,并未出现格非式的“世情转型”。当然,吕新也在“变”。通过比较二者不同的变数理路,我们大体可预见先锋在中国的现实立场与未来去向。

《春天》称得上是部老实成熟的先锋之作。吕新是个语言内倾性极强的作家,这跟他的诗人素养有关。在1986年正式发表作品之前,吕新已有一两年诗歌创作的经历。那是一段在雁北度过的青春时光,激发写作欲望的,不是改变命运的野心,而是胸中集结翻涌的无数莫名的生命冲动和风雨阴霾,几乎张口就要吐出闪电。从诗歌到小说,不单是文体的转变,还有一个主体发声及定位的问题。这可是桩复杂艰巨的活计,只要回想下顾城的《英儿》写得多么勉强零落散乱,便可明白此中道理。一般说来,诗歌系个体的发声与抒情方式,而小说则是“众”的艺

术。除了顾城、吕新外,兼治诗歌、小说的当代两栖作者还有不少,如林白、陈染、韩东、鲁羊、海男等,他们后来基本都放弃诗歌而专事小说了。从字面或语源学的角度看,“先锋”本是超群前卫的个体探索,它跟“众”、“群”之间较劲抵抗的紧张关系,是保持判别先锋的重要标识。在这个意义上,上述从诗歌转向小说的作家的创作实践,可视为文学先锋转型的具象切片。

我们发现,涉足小说的诗人多会感到某种不适和焦虑,而他们的表现也惊人地一致:语言成了小说书写中最用力的部分。一旦失去语言的着力点,他们会显得不知所措或破罐破摔(如林白小说的部分章节)。结构一直是个问题,但这种难堪被信誓旦旦的随性追求冲淡掩饰了。其作品不乏独特迷人的腔调,却难以树立起世界、历史的感觉。历史永远飘零模糊,除了叙述者外,大部分人物都影影绰绰。把这些归咎于诗歌书写的惯性——长于抒情却弱于知人论世——当然不错,但真正的障碍恐怕还是建立在“个”^②与“众”对立、冲突上的文学思维与心结。对语言的考究即是对“个”的珍视。至于世界、历史或结构,那其实是一个层面的问题:它们都是关于“众”的想象、把握或压抑。纵观吕新的小说,历史实为伴随始终的关键词,但总的叙述效果却显示,历史为主体身外之物。这种“异在”感在《春天》里终于得到了相对圆满的解决。一个直接显明的证据,就是被放逐的知识分子曾怀林对“人民”的理解、趋近与回归,孤独的白杨木总算在错杂混生的“集体”风景——树林中找到了自己的“春天”。

我相信,吕新构思《春天》并非出自通常所谓的历史反思,而是先锋书写对自我孜孜以求、追寻雕刻的必然结果。“个”的极境并非古怪奇崛(这些绝不会长久),而是归宿信仰。通俗地说,就是给自己找个家。“我”属于它,本来就是这样的,也只能、只是这样了……很长一段时间,吕新给人的印象俨然一个在语言内部虔诚聆听的修士,这是他被划为先锋派的重要因素;另外,他被当作山西作家的异类,根由恐怕也在于此。那文绉绉的梦幻粘连的语言,很难让人把它跟诞生“山药蛋派”的山西联系起来。朱寿桐主编的《中国现代主义文学史》里这样写道:“山西这块土地,有着悠久而沉重的现实主义传统,‘土’文化的凝固与沉稳似乎与变幻莫测的现代主义传统相距很远”,“吕新来自晋北山区,他的出道无论怎么说都给人意外的感觉”^③。某种程度上,我们可把先锋派视为当代个人化书写的支脉或缩影。在对“个”的高标及发展走向上,二者有不少重合之处。先锋派对语言近乎神祇的倚重与孤注一掷,正是个人化书致力图伸张自我全面突围又无可措手的写照。从根本上讲,所有的个人化书写,其命运都是“个”的扩展、漫化与溶解。换言之,“众”的结局是不可避免的,但在对“众”的理解和择取上却不尽相同:格非的“世情”是一例,“新写实”的“日常”是一例,吕新对历史、“风景”的奔赴,又是一途。

历史的魅惑在吕新而言也许是命中注定的。借用朱寿桐的话讲,这个晋北山区的写作异类自出道以来以其对历史(“众”的想象)的执著供奉,不期然绽露了他对山西“土”文化或现实主义传统的忠诚与眷顾,一种冥冥中文化吸引、铅坠的结果。然而就表面看,这很像是语言自主的探寻,或曰语言“自道”似的历史澄明与涌集;吕新以其虔诚的修士姿态充当了语言自道的活动载体。由于吕新的“根”扎在隶属农耕文明的山西土文化中,他对历史的痴迷及个性化书写,无意间带上了东方式“寻根”或“回家”尝试的典范意味。究竟如何“回家”?怎样才能全身心地融入历史/“众”而不是满足于抓住其中的一鳞半爪?这不单是先锋作家吕新个人的问题,也是日益向原子化社会滑落的当代中国普遍的精神问题。

吕新曾说:“好的小说应该用语言牵着你的鼻子,甚至你的裤带,将你带进那个世界里去。”^④这种感觉在《春天》依旧存在,但主体的沉溺程度不如从前。显然他加强了语言之于外界的及物性与把握力,试图发掘从自我内部(语言)通往世界的“林中路”^⑤。这在曾怀林的沉思独语与交往行动的旋绕往复中体现出来。与其说《春天》写的是一个特定的历史时段——“文革”,毋宁

说是知识分子对以“文革”命名、代表的“大历史”之变革变动的存在感悟与生命哲学。

《春天》中最惹人瞩目的当属其中的风景描写。较之“文革”，风景在文中的地位更具本体性。事实上，对风景的把捉与铺陈已成为主体极度仰仗、近乎条件反射的言说方式了。它能从任何一个叙述缝隙里探出头并迅速弥漫开来。这在下面一个细节表现尤著：当曾怀林遭到侮辱性的脱衣搜身时，他却被院里的海棠吸引住了：“又看见那几棵美丽得让人有些不敢相信的海棠树了，曾怀林揉了一下眼睛，眼前好像有一场薄薄的轻纱般的雾。”历史在此出现了涣散与延宕，吕新特有的深沉迷离的抒情声调也同时响起。他似乎对风景别有情结，不惜让作为风景标志之一的海棠把发生搜身的难堪定格的时空涨满，淆乱其中的历史次序与逻辑。“在似乎是无尽的虚浮和寂静中，在混合着海棠花的芳香和从旧党校的食堂里飘出的阵阵熬白菜的气味的四月的空气里，曾怀林像是要准备沐浴一样脱去了贴身的一件衬衫。”就字面来看，曾怀林的脱衣事件一点不像是个人在接受“文革”/历史逻辑的羞辱与改造，毋宁说它跟海棠花或白菜一样，化作了寂静风景的一部分。

类似的风景在《春天》里俯拾皆是。它们绝非简单的移情，其间涌动着主体全部的精神能量。风景本身即是对历史的勾勒、咏叹与反思。譬如，无数次地注视荒草后，曾怀林对“折腰”一词有了更深刻的理解，在跟下放的县委书记车耀吉聊天时，后者“在砖垒之间的那些灼热的灰烬中埋了两个土豆和一把黑豆……受热的黑豆不时地崩响，仿佛过去年代暗夜里的零星而寥落的枪声”。这究竟是关于土豆黑豆的风景，还是车耀吉难以放下的灼热记忆？明明看去是景语，却道出了命运和历史的沧桑。在《春天》里，把历史化为风景跟从风景中识辨出历史，是一而二、二而一的。它们彼此镶嵌，就像下面这幅燕子猫鼠图，几多风景，几许“文革”：“燕子在城外的原野和河流上低飞……它们越过宣传队的那片不断地更换着行头和面部表情的咿咿呀呀的歌舞之地，到相对安静的直属粮库的屋檐下安家落户。在那里……猫是粮库豢养的编外职工，它们不参与翻晒粮食和每周三次的政治学习……只负责蹑手蹑脚地巡逻和守候，屏声静气地抓捕老鼠，把抓到的俘虏咬死后丢弃在值班室的门外。”

风景在吕新的创作中是个老话题了。不难发觉，每当吕新沉浸于语言的“自道”时，他的笔下流出的往往是风景，这点很耐人寻味。只是跟《春天》相比，吕新早期的风景书写，其效果仅算得支离零落的时空，远未达到浑然的历史形态。把风景和历史终于融为一道，是《春天》的作为，也是从语言切入的先锋书写积蓄已久的“进步”与归宿。

吕新为什么屡屡陷落于风景？后者究竟有何魔力？我以为，风景中显露的乡土记忆是关键所在。《春天》中的景语涉及的都是农业景观，如猫狗、燕子、白菜、土豆、粮库、荒草、河流、原野等。吕新曾说：“我的写作对象是留下了无数童年记忆的雁北山区，以及长城以北、内蒙古一带的汉人居住区……什么是故乡？我认为一个人的童年，才是他真正的唯一的故乡。”^②以此来看吕新的风景描写，颇似变相曲折的文学“返乡”行动。风景唤回了童年的记忆。

在吕新早期小说《空旷之年》里有段话：“这就是那天的一部分背景，它包含着一种无法传达的乡村情绪。在那些安静的村庄里，有多少年，农业的环境却一直被排除在有关的故事之外，绿色的枝叶被砍落树下。”^③这大体可视为吕新的“风景观”。至末一句“绿色的枝叶被砍落树下”，是在慨叹风景在现代文学中逐渐衰颓的命运么？也许就是从那时起，吕新开始了他有意识无意的风景主体化、历史化的探索。一边是对语言膜拜的先锋书写，一边是对乡土风景现实化历史化的抵达，看去抵牾吊诡的两端在吕新身上汇聚。较之鲁迅为首的启蒙乡土和以沈从文为代表的牧歌乡土，这称得上是乡土中国表达的又一种现代方式。对语言的虔诚聆听，一面自可视为经验匮乏的主体对自我发声的琢磨以及主动体历世界的渴望，一面亦显示出恋土、

克己、重家的乡土传统在当下文学语境里维系传达的尴尬与困窘。必须借助极端个人化的语言膜拜,乡土才勉强得以存留,一种入时无奈辗转憋屈的现身。其实,在先锋最初选择从语言切入世界的文学行动中,已能嗅出一种隐约的乡土态度:说它是“不屑”可能夸张了,但至少是不够信任或底气不足的。当然,乡土并不会就此消失。在语言自道、鬼使神差的风景建构中,活动主宰的正是主体无意识中那关于乡土的顽强记忆。一个乡土中国的幽灵,悄悄蠕动挣扎显形。它不仅通过先锋主体对语言的梦呓祈请卷土重来,还要把现代、历史纳入自身的“风景”。

吕新在他的创作谈里说:“孤独感、沉重感、压抑感已一直随我许久了……在家乡,有一带荒芜的山冈使我终身难以忘怀。我们家族的成员回来出去都要走过这道山冈。而我的黑色的初恋也是在这里萌芽、生长,直至后来的死亡……在这片初恋死亡的废墟上,我开始精心雕刻一尊完美的雕像。什么时候完成我不知道。”^⑧与此情境相类,曾怀林一到小城,撞入眼帘的便是颓败的城墙与荒草萋萋的原野,苍茫寂寥的气息笼罩了全篇。这不仅是通常的氛围晕染,其中还蕴含着对生命原点或历史基座的试探抚摸、呼唤眺望。原野城墙跟作家内心念兹在兹的山冈叠合起来,小城的历史(亦即“文革”那段日子)成为“废墟上的雕刻”,一种荒芜寂寥的涵括。经由曾怀林的下放,主体启动了蓄意已久的“返乡”。但哪里才是家园呢?举目四望,处处是历史,处处是记忆里的风景,却怎么也寻不见本来的故乡了。它成了一团萦绕的气息,一个无法捕捉的“无”。这虽然让人难过,却不失为明智长久的与故乡厮守的写作方式。正因为抓不住,才要一次次地奔赴体尝。这里回避了对故乡、传统之来路及现代去向的理性认知,源源不绝的抒情咏唱,建立在传统的消逝衰亡上。一个荒芜的乌托邦。

跟《春天》相比,王跃文《漫水》^⑨的乡土特征要明晰许多。从官场到乡土的“换档”,王跃文显得轻松裕如。由此不难感受到中国文人传统里入世出世之思的余波回响,乡土成为出世想象与救济的本能载体。《漫水》中,最大的谜团是慧娘娘的出身来历。据说她曾是城里的妓女,因走投无路被男人有慧带到了漫水村。如果真是这样,她一生的善行便带有自我清洗的赎罪意味。这是现代人对传统歉疚负罪忏悔心理的折射么?我们很难把慧娘娘的一生融和起来,她的人生以漫水为界,斩成前后两段。我们看到的仅是美丽温柔聪颖的慧娘娘,她为漫水人无偿接生妆尸,“漫水人不论来到这世上,还是离开这世上,都从慧娘娘手里经过”。这里,文化恋母的意味再明晰不过。

慧娘娘曾说:“我很小就流落在外,就像水上的浮萍,不晓得哪股风把我吹到漫水来了。”她的无根性和作者的游子心态彼此映照。无独有偶,曾怀林也是没来由地被抛向了小城,一个“乡土”的历史借代。两部作品共通的省略或空白并非偶然。一方面,这是对乡土天然依恋的流露;另一方面,它触到了想象的边界与底限:主体无法为自己的返乡抉择举出一个足够现代、妥帖的理由。在注重物质与功利的社会语境中,任何回归传统或故乡的举动,很容易被视作冲动浪漫、感情用事的结果。空白的构思里,即隐含着对上述大众理解的顾忌或“共识”。慧娘娘人生的断裂及缺失表明,当下文学的审美、接受逻辑里已容不下她了,她就像虚构梦呓的彼岸神话。给她分派一个幽暗的出身,或许能冲淡些理想梦呓的色彩而多点现代人气?

《漫水》中出现了不少以现代白话注解方言俚语的句子,实有繁冗拖沓之感,但作者却浑然不觉。如果说方言的使用显示了主体拉近、把握乡土的努力,一个把乡土“在地化”的文学举动,那么白话与方言的对举翻译,则呈现出相反的推拒效应。它表明:乡土乃是一种少数边缘、逐渐消逝的频率与声音。这令人想起弗洛伊德讲的孩子玩线团的游戏。当母亲上班时,孩子开始玩线团。他通过滚线收线的形式把母亲“离去—归来”的过程复制出来,并以此充实和娱乐自身。这种无意识的幽微逻辑,可用来照亮《漫水》里“方言—白话”对举的叙述方式与乡土的

关系。吕新笔下“语言—风景”的循环,亦能如是观之。

通过《漫水》与《春天》,我们领略了文学主体对乡土那欲罢不能的复杂情绪。虽然不能把二者的乡土书写尽归于游戏,但若想从中寻得救赎与解脱,恐怕要落空了。此间充溢的是耗散生命、自我延宕耽溺的抒情,不无逃避与自欺。这大概也是文学之本性吧。

类似乡土书写的抒情立场及思维,构成了当代文学主体与历史、现实发生关联的重要方式。尽管乡土本身存在诸多问题,但从释放心灵、自我救赎的角度看,这似乎已是当代文学所能出具的最高形态了。乡愁繁衍的尽头,赫然是意义的黑洞,它成了文学主体怯于直视担当、把握穿透的存在之痛。抒情由是启动——此情绵绵无绝期。

- ① 吴俊:《中国当代文学评奖的制度性之辨》,载《当代作家评论》2011年第6期。
- ② 本文言及的“主体”,与作者密切相关,但并不完全等同。它是作者在作品里不断追认的希望与之趋同的形象感召,系作者、叙述人与作品人物交织互动后得出的一个“我”之印象。
- ③ 笔者作了一个统计,就中篇小说来看,“鲁奖”获奖者的年龄段集中于35—55岁之间,最大的62岁(林希,第一届“鲁奖”),最小的31岁(田耳,第四届“鲁奖”,东西,第一届“鲁奖”)。从平均年龄上考察,第六届“鲁奖”中篇获奖者的平均年龄是46岁,第五届44岁,第四届42岁,第三届46岁,第二届44岁,第一届44岁。
- ④ 仍以中篇小说为例,截至2014年,六届“鲁奖”共评出33篇作品。其中,发在《人民文学》上的有9篇(占27%),《收获》5篇(15%),《十月》4篇(12%),《钟山》3篇(9%),《北京文学》2篇(6%),《大家》2篇(6%)。发在以上杂志的篇目共计25篇,占据了全部鲁奖中篇的75%。其他杂志,如《当代》、《上海文学》等,各有一篇。本届“鲁奖”的五部中篇出自《人民文学》、《收获》、《十月》、《钟山》和《湖南文学》。
- ⑤ “das Man”是海德格尔生造的一个词,他把德语中的不定人称代词“man”大写并加上中性定冠词“das”,以此合成词来指陈那些处在一般日常状态中的人,亦即丧失了向来我属性的此在。
- ⑥ 吴亚顺:《妙赏新科鲁奖诗人周啸天的“新闻诗”》,载《新京报》2014年8月12日。
- ⑦ 张炜:《午夜来雍》,作家出版社2011年版,第270页。
- ⑧ 格非:《文学在读者中寻求认同》,载《文艺报》2014年10月10日。
- ⑨ 余中华、格非:《我也是这样一个冥想者》,载《小说评论》2008年第6期。
- ⑩ 格非:《隐身衣》,载《收获》2012年第3期。
- ⑪ 格非:《我愿意代表失败者》,载《文艺报》2011年11月14日。
- ⑫ 蒂利希:《政治期望》,许钧尧译,四川人民出版社1989年版,第215页。
- ⑬ 格非:《文学与现实》,载《布老虎青春文学》2006年第1期。
- ⑭ 杨绛:《将饮茶》,生活·读书·新知三联书店2010年版,第173、176页。
- ⑮ 格非:《中国小说的两个传统》,载《小说评论》2008年第6期。
- ⑯ 胡学文:《从正午开始的黄昏》,载《钟山》2011年第2期。下同。
- ⑰ 胡学文:《创作谈 我们和他们》,载《北京文学(中篇小说月报)》2011年第4期。
- ⑱ 胡学文:《小说的丈量》,载《文艺理论与批评》2007年第3期。
- ⑲ 吕新:《白杨木的春天》,载《十月》2010年第6期。下同。
- ⑳ 此处的“个”,语出伊藤虎丸《鲁迅与日本人:亚洲的近代与“个”的思想》(李冬木译,河北教育出版社2000年版)其含义是“一种真正的个人主义”,包括自我发现、主体建构及自由等。
- ㉑ 朱寿桐编《中国现代主义文学史》,江苏教育出版社1998年版,第1015页。
- ㉒ 吕新:《面壁而坐》,载《山西文学》1991年第8期。
- ㉓ 参见海德格尔《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社2008年版。
- ㉔ 林舟:《“靠小说来呈现”——对吕新的书面访谈》,载《花城》2001年第6期。
- ㉕ 吕新:《空旷之年》,载《作家》1990年第11期。
- ㉖ 转引自李锐《拒绝合唱》,上海人民出版社1996年版,第80页。
- ㉗ 王跃文:《漫水》,载《湖南文学》2012年第1期。

(作者单位 华东师范大学中文系)

责任编辑 陈剑澜