

中文新世紀



媒体总社

1
2015

先锋文学：重读的可能

■ 赵天成

时至今日，“先锋文学”已是一种消失的事物，作为绝迹的文物陈列在想象的文学博物馆，提示着曾经的存在。昔日肩起“纯文学”理想，反抗经典现实主义陈规、拒斥主流意识形态规约的急先锋，转瞬即被潮流所吞没，这是历史的残酷，却也是必然的命运。

“先锋文学”作为文学史概念，一直存在不同的理解方式，对其内涵与外延亦有宽仄不一的界定。对经过一段时间的沉淀，以后置视角返观的研究而言，较为广泛的、能够包容杂音的“先锋文学”概念，是更为有效的命名和表述。也就是说，“新潮”、“现代派”、“探索小说”、“实验小说”等互有交叠的提法，都可被包括在“先锋文学”的总题下予以考察。对于这种意义上的“先锋文学”，存在两种看似相悖的重读方式。其一是知识考古式的，即将“先锋”作为新时期文学思潮的一环，意在清理80年代文学与社会的复杂纠缠。研究空间从而在两个互相关联的层面得以释放：文学不是封闭的，“先锋文学”也不仅仅是语言、叙述、形式意义上的文学尝试，而在潜意识或无意识之中显现深广的文化焦虑和社会症候；作品不是个人的，不只是作家个人意义的写作，而是体制、传媒、编辑、批评家、出版商等各方力量的共同作用。这种方式在不断推进的同时，也可能造成某种价值的虚无或轻忽。在此类论述中，“先锋文学”往往因为缺少拷问历史、参与社会的力度，被视为“极端的代价”和“无望的救赎”，只是一段作家的弯路、文学的歧途，一次画地自限的形式革命、盲目天真的语言庆祝，毫无历史正当性。如同以80年代“纯文学”标准看待“十七年”作品一样，“重读”若是缺失同情之理解，或将既是失真的，也是无效的。

另一种方式取径相反，产生于与作品的贴身肉搏。这种方式，有时来自抱持较少“先见”的朴素的读者。经验的缺乏时常带来困惑，然而夏虫语冰，有时恰得不落窠臼的清新感受。通过对作品细致精妙的解读，击中隐蔽的要害关节，发现未曾被觉察的意义，而最终所得，又往往与第一种方式互相发见、殊途同归。

余华的《十八岁出门远行》，是不知所起也不知所终的“存在主义”旅行，已是凝固的文学史定论。在生于1949年的黄子平真实的回忆中，他十七岁出门远行，到北京“大串联”，住在清华大学刚起好的主楼，打地铺，盖的是首都人民为“毛主席请来的客人”捐出来的大红花被子；而在生于1960年的余华虚构的故事里，18岁的“我”看到一车苹果被骑拖拉机而来的乡民洗劫，被揍得鼻青脸肿。远行人所见所闻，无论是随感录还是白日梦，都是历史性的，谁人也不是悬吊在半空，以上帝的视角想象和思考。

残雪的《山上的小屋》，如诗歌一般密布破碎的意象，也可视为一幕由布景、对话、行为组成的荒诞短剧。然而其中反复出现的狼的眼睛，确因《狂人日记》而触目惊心。这提示我们，在中国（新）文学中，是否也有着未被充分觉察的“伟大的传统”？经典之光于旷野中闪烁，积淀为意蕴丰富的主题和意象，在后代作品中不断变形、变奏，不断焕发重新生长的力量。

如果说“知识考古”是一种“负”的方式，朴素的阅读则暗含更多“正”的能量，是对前者不可缺少的补充和平衡。阅读是不断行进的过程，不妨说是一种开放语境之下的“解释的循环”。读书阅世的点滴累积，使得每次重读，都会与作品建立新的关系，从而拥有新的可能性。希姆博尔斯卡在诗行中说：

我喜欢把可能性放在心上：
存在自有它存在的道理。

（总第 116 期）

主管：中国人民大学
文学院学生媒体总社

刊头题字：李文海教授
指导老师：黄彦菲

社 长：柯丽珍
副社长：朱彩婷
 邓文英
主 编：樊彩莹
副主编：郭澄澄
 张鑫磊

文字编辑：樊彩莹
 孟 雅
 杨 发
 李 逸
美术编辑：张翼翀
 张鑫磊
 魏 丹
 郭澄澄

规划部部长：谢久胜
 副部长：杨 发
 樊彩莹
事务部部长：周 琳
 副部长：张鑫磊
 崔 琳
网宣部部长：张翼翀
 副部长：张鑫磊

团宣准字：09-0240 号
投稿邮箱：
zwxsj2007@163.com

出版日期：
2015 年 3 月 15 日

人物

- 01 先锋文学的东邪西毒南帝北丐中神通
- 03 先锋文学不在了，先锋性必须在（格非）
- 03 谁是我们共同的母亲（余华）

创作

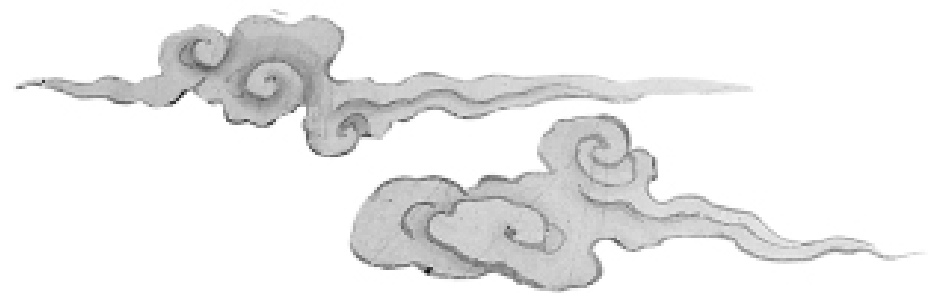
- 08 一场重逢（蔡依帆）
- 10 彩虹！彩虹！（王宇昕）
- 11 活在死亡中的葬礼（王宇昕）
- 12 风吹一夜（范嘉成）
- 14 家乡的麦梭梭（李卓临）
- 15 这也是旅行（亦儒）
- 16 诗人的询问（青谏）

学术

- 19 足迹
- 25 微评

文艺

- 31 终身制的孩子（小团团）
- 32 《残雪》：另一种现实（裴楚）
- 34 残忍的唯美世界（小洛）
- 36 孤独的朝圣（李逸）
- 36 一腔热血，一盆冷水（郭澄澄）



人物



人物

上个世纪八十年代末九十年代初，也是中国当代文学的辉煌时代。“80年代后期，一批年轻小说家在小说形式上所做的实验，出现了被称为‘先锋小说’的创作现象。‘先锋小说’虽然与‘寻根’、‘现代派’文学等一同组成80年代文学创新的潮流，但他们之间也有重要区别。在‘先锋小说’中，个人主体的寻求，和历史意识的确定已趋淡薄，它们重视的是‘文体的自觉’，即小说的‘虚构性’，和‘叙述’在小说方法上的意义。”（洪子诚《中国当代文学史》）1987年，《收获》杂志推出“实验文学专号”，刊登余华《四月三日事件》、马原《上下都很平坦》和洪峰《极地之侧》，以此为标志，“先锋文学”横空出世。余华、马原、苏童、洪峰、格非，随后被称为“先锋派五虎将”（文坛射雕五虎将）。

西毒马原

代表作：《拉萨河女神》

东邪余华

代表作：《活着》



马原（1953年—）出生于辽宁省锦州。著名作家先锋派小说开拓者之一。他1982年从辽宁大学中文系毕业后进入西藏，曾任记者，编辑。马原是这一小说的始作俑者。他发表于1984年《拉萨河的女神》，是当代第一部将叙述置于重要地位的小说，他的小说所显示的“叙述圈套”，在那个时间成为文学创新者们的热门话题，后来又陆续发表了《冈底斯的诱惑》、《西海的无帆船》、《虚构》、《拉萨生活的三种时间》、《康巴人营地》等小说。他们大多是以西藏的历史、文化为背景。



余华（1960年4月3日—），中国作家，浙江杭州人，后随父母迁至海盐县。中学毕业后，曾从事牙医五年后弃医从文，现定居北京从事职业写作，余华是中国先锋派小说的代表人。余华从1983年开始发表小说。如他所说，“1986年以前的所有思考都只是在无数常识之间游荡”，直到短篇《十八岁出门远行》和中篇《现实一种》，才始真正找到了“一种全新的写作态度”，思考也才“脱离了常识的困围”。这些作品（连同《四月三日事件》、

《往事如烟》中，对于“暴力”和“死亡”的精确（也虚幻）而冷静的叙述，和在“冷静”后面的愤怒，让当时的不少读者感到骇异，以至有的批评家将这位“年纪轻轻”的作家的写作称为“残忍的才华”（刘绍铭语）。这些小说以一种“局外人”的观点，和冷漠、不动声色的叙述态度，构造“背离了现状世界提供给我的秩序和逻辑”的“虚伪的形式”。他拒绝那些关于“现实”的共享的结论，以其体验和想象力来挣脱“日常生活经验”的围困。

《鲜血梅花》、《河边的错误》、《古典爱情》这些通常被看做是对于武侠、侦探、言情小说的戏拟作品，也参与了对于“现实秩序”的“共享”经验的颠覆。90年代开始余华的写作出现了变化。90年代的几部长篇如《活着》、《许三观卖血记》，日常经验（实在的经验）不再被置于与他所追求的“本质的真实”相对于独立的地位上。在这之后余华小说有长达十年的停歇，直至褒贬不一的长篇《兄弟》的出版。

南帝苏童

代表作：《园艺》

苏童（1963年—）是中国当代作家，原名童忠贵，江苏苏州人（原籍江苏扬中县），毕业于北京师范大学中文系，现居南京。1983年开始发表作品，1987年发表的，



写前人在1934年灾荒苦难生活的《一九三四年的逃亡》，引起文坛注意。也因为这个作品（或者加上《罍粟之家》），苏童在当时的行列。叙述人身份、叙述观点转换的诡异，和作品的神秘感等，显然切合当时的“先锋”特征。传统写实小说的元素，在苏童后来的创作中得到了展开。事实上，从《妻妾成群》开始，实验性成分已明显减弱。《妻

妾成群》写现代性的婚姻悲剧，这一“五四”以来常见的题材，被作了不同的处理。主人公自愿走进旧式家庭，尽管有着过人的才情和气质，却无法抵御失败的命运。他的小说有某种传统士大夫对旧日生活的依恋、融入的态度，对于红颜薄命等的主题、情调的抒写，投入且富有韵味。这一点也引起有些人他削弱“启蒙”的创造性文化内涵批评。——其实，“启蒙”的批判性也许不是作者所追求，甚且是他的执意偏移的。流畅而优雅的叙述风格，不少读者所熟悉的题材性质，和《妻妾成群》，《红粉》等被改编成电影，使他在“先锋小说”中，拥有最多的读者。

北丐洪峰

代表作：《生命之流》

洪峰，男，1959年11月生，原籍为吉林省通榆县，今居云南会泽县。从1983年起，洪峰开始了小说创作，1986年发表《奔丧》，连同他1987年的《瀚海》，《极地之侧》，是另一进行先锋的小说探索的作家，他也被看作是马原的追随者。但是洪峰不仅局限于“文本”的实验。《奔丧》以反讽的态度和叙述方法，来处理传统的悲剧性故事，表现了另一意义的“颠覆性”。这种对于“叙述”与“意义”的探索，却是马原最初的小说索要回避的。洪峰的其他主要作品有《生命之流》、《湮没》、《瀚海》、《离乡》、《和平年代》、《东八时区》、《生死约会》等。上世纪90年代之后开始注重小说的情节，应时任春风文艺出版社编辑的安波舜之邀所著的长篇为布老虎丛中较早的一部，并打破了中国内地缺少惊险间谍小说的先例，也取得了很好的市场效果。



中神通格非

代表作：《欲望的旗帜》



格非，原名刘勇，（1964年—），江苏省丹徒人。一九八五年毕业于华东师范大学。格非最具有鲜明的“先锋性”。1986年发表第一篇小说《追忆乌攸先生》，由此开始发表作品。他的作品常常让读者感到晦涩难懂，出现被称为“叙述怪圈”的结构。这在1987年发表的中篇小说《迷舟》以及1988年发表的中篇小说《褐色鸟群》中有令人深刻的体现。在《迷舟》中，传统小说故事的重要关节在这里却出现了“空缺”，《褐色鸟群》在主旨和叙事方法上，更为晦涩玄奥。“空缺”是格非小说的“关节”；由于意义、结论、真相、故事展开的逻辑等的“隐匿”，阻隔了读者习惯的阐释、想象的路线，而使故事的推进变得扑朔迷离。除中短篇小说以外，90年代以后致力于长篇写作，出版《敌人》、《边缘》、《欲望的旗帜》等。

格非：

先锋文学不在了，
先锋性必须在

“先锋文学”和“先锋性”这两个概念是完全不同的。我们先说先锋性，先锋性这个概念，对于一个年轻人来说，都是必须具备的，因为你想看，你20几岁开始写作，你拿什么东西跟别人拼？前面有多么多前辈、陈规旧俗，你的阅历不够深、读的书不够多，你跟老家伙较劲，你的资本是什么？如果老气横秋，你就别写了。所以，先锋性是一直需要的，因为你需要一直挑战，哪怕写

出了非常出色的作品，但是你不能保证下一部作品也会很成功。但是，先锋文学后来为什么变了呢？因为当时的社会营造了一种非常好的气氛，这个气氛就是先锋文学出来后，受到很多传统的限制和风险。按理说，这个限制是对先锋文学不利的，但恰恰这些限制给作家提供了一个很好的参照物，“我特别怀念上世纪八十年代，大家都有目标，都想克服阻力，冲出来。然而，到了今天，社会发生了很大的变化，原先在支撑着先锋文学的那些东西都不在了，你怎么写，都没有人批评你。比如说，在过去，你写一些别人不懂的东西，别人还表示尊重，和你争议，你的价值还是有体现的，但是今天你只要写别人看不懂的东西，别人马上把你扔掉。

先锋文学热潮过去之后，格非从1994年到2003年近乎长达10年的时间停滞了写作。直到后来推出《江南三部曲》：《人面桃花》、《山河入梦》、《春尽江南》。《江南三部曲》深入思考并描写一百年来中国社会、历史、知识分子等问题的系列作品的三部曲。前两部，《人面桃花》写的是民国初年的知识人对精神世界和社会理想的探索；《山河入梦》写的是五六十年代知识分子的梦想和社会实践，而《春尽江南》则对准了当下中国的精神现实。

（来源：深圳特区报）

谁是我们共同的母亲

■ 余华

了解八十年代中国文学的人，几乎都知道在八七年出现了一部著名的小说——《欢乐》，同时也知道这部作品在问世以后所遭受到的猛烈攻击。值得注意的是这样的攻击来自四面八方，立场不同的人和观点不同的人都被攻击团结到了一起，他们伸出手（有些人伸出了拳头）愤怒地指向了一部不到七万字的虚构作品。

于是《欢乐》成为了其叙述中的主角齐文栋，虚构作品的命运与作品中人物的命运重叠到了一起，齐文栋内心所发出的喊叫“……富贵者欺负我，贫贱者嫉妒我，痔疮折磨我，肠子痛我头昏我，汗水流我腿软我，喉咙发痒上腭呕吐我……乱箭齐发……”也成为了虚构作品《欢乐》的现实处境。

人们为什么要对《欢乐》乱箭齐发呢？这部讲述一个少年如何在一瞬间重新经历一生的故事，或者说这部回光返照的故事在什么地方冒犯了他们？

对《欢乐》的拒绝首先是来自叙述上的，《欢乐》冒犯的是叙述的连续性和流动性，叙述在《欢乐》里时常迷失了方向，这是读者所不能忍受的。对于正规的读者来说，故事应该像一条道路，一条河流那样清晰可见，它可以曲折，但不能中断。而《欢乐》正是以不断的中断来完成叙述。

另一方面，《欢乐》的叙述者对事物赤裸裸的描叙，可以说是真正激怒了读者，对《欢乐》异口同声的拒绝，几乎都是从那个有关跳蚤爬上母亲身体的段落发出的，于是它成为了一个著名的段落，就像是某一幅著名的肖像那样。与此同时，莫言对母亲亵渎的罪名也和他作为作家的名字一样显赫了。

现在，让我们来重温一下这个著名段落：

……跳蚤在母亲紫色的肚皮上爬，爬！在母亲积满污垢的肚脐眼里爬，爬！在母亲泄了气的破气球一样的乳房上爬，爬！在母亲弓一样的肋条上爬，爬！在母亲的瘦脖子上爬，爬！在母亲的尖下巴上、破烂不堪的嘴上爬，爬！母亲嘴里吹出来的绿色气流使爬行的跳蚤站立不稳，脚步趑趄，步伐踉跄；使飞行的跳蚤爪了翅膀，翻着筋斗，有的偏离了飞行方向，有的像飞机跌入气涡，进入螺旋。跳蚤在母亲金红色的阴毛中爬，爬！——不是我亵渎母亲的神圣，是你们这些跳蚤要爬，爬！跳蚤不但在母亲的阴毛中爬，跳蚤还在母亲的生殖器官上爬，我毫不怀疑有几只跳蚤钻进了母亲的阴道，母亲的阴道是我用头颅走过的最早的、最坦荡最曲折、最痛苦也最欢乐的漫长又短暂的道路。不是我亵渎母亲！不是我亵渎母亲！！不是我亵渎母亲！！是你们，你们这些跳蚤亵渎了母亲也侮辱了我！我痛恨人类般的跳蚤！写到这里，你浑身哆嗦像寒风中的枯叶，你的心胡乱跳动，笔尖在纸上胡乱划动……

乱箭齐发者认为莫言亵渎了母亲，而莫言用六个惊叹号来声明没有亵渎母亲。接下去是我，作为《欢乐》的读者，一九九〇年第一次读到跳蚤这一段时，我被深深打动；一九九五年三月我第二次阅读到这里时，我终于流下了眼泪，我感到自己听到了莫言的歌唱，我听到的是苦难沉重的声音在歌唱苦难沉重的母亲……母亲的肚皮变成了紫色，母亲的肚脐眼积满了污垢，母亲的乳房是泄了气的破皮球，母亲的肋条像弓一样被岁月压弯了，母亲的瘦脖子、尖下巴还有破烂不堪的嘴……这就是莫言歌唱的母亲，她养育了我们毁灭了自己。

同一个事物产生了两种极然不同的声音，指责《欢乐》的他们和被《欢乐》感动的我，或者说是我们。



因此问题不再是母亲的形象是不是可以亵渎，而是莫言是不是亵渎了母亲这个形象，莫言触犯众怒的实质是什么？

一目了然的是他在《欢乐》里创造了一个母亲，不管这个母亲是莫言为自己的内心创造的，还是为别人的阅读创造的，批评者们都将齐文栋的母亲视为了自己的母亲。

问题就在这里，这是强迫的阅读，读者带着来自母亲乳头的甜蜜回忆和后来的养育之恩，在阅读《欢乐》之前已经设计完成了母亲的形象，温暖的、慈祥的、得体的、干净的、伟大的……这样一个母亲，他们将自己事先设定的母亲强加到齐文栋的母亲之上，结果发现她们不是一个母亲，她们叠不到一起，最重要的是她们还格格不入。

齐文栋的母亲为什么一定要成为他们的母亲呢？叙述者和读者的冲突就在这里，也就是母亲应有的形象是不是必须得到保护？是不是不能遭受破坏？就是修改也必须有一些原则上的限定。

因此，母亲的形象在虚构作品中逐渐地成为了公共产物，就像是一条道路，所有的人都可以在上面行走；或者是天空，所有的人都可以抬起头来注视。读者虽然有着不同的经历，对待自己现实中的母亲或者热爱，或者恨，或者爱恨交加，可是一旦面对虚构作品中的母亲，他们立刻把自己的现实，自己的经历放到了一边，他们步调一致地哭和步调一致地笑，因为这时候母亲只有一个了，他们自己的母亲消失到了遗忘之中，仿佛从来就没有过自己的母亲，仿佛自己是从试管里出来的，而不是莫言那样：“母亲的阴道是我用头颅走过的最早的、最坦荡最曲折、最痛苦也最欢乐的漫长又短暂的道路。”

所以，当莫言让一只跳蚤爬进齐文栋母亲的阴道时，莫言不知道自己已经伤天害理了，他让一只跳蚤爬进了他们的母亲，即属于一个集体的母亲的阴道，而不是齐文栋一个人的母亲的阴道。

母亲的形象在很多时候都只能是一个，就像祖国只有一个那样。另一方面对于每一个人来说，母亲确实也只能是一个，一个人可以在两个以上的城市里居住，却不能在几个子宫之间旅游，来自生理的优势首先让母亲这个形象确定了下来，就像是确定一条河流一条道路，确定了母亲独一无二的地位。于是母亲这个词语就意味着养育，意味着自我牺牲，意味着无穷无尽的爱和无穷无尽的付出，而且这一切当我们还在子宫里时就已经开始了。

所以当他们在拒绝《欢乐》时，很大程度上是因为《欢乐》中母亲的形象过于真实，真实到了和他们生活中的母亲越来越远，而与他们虚构中的母亲越来越远。这里表达出了他们的美好愿望，他们在生活中可以接受母亲的丑陋，然而虚构中的母亲是一定要值得他们骄傲。因为他们想得到的不是事实，而是愿望。他们希望看到一个不是自己的母亲，而是一个属于集体的母亲。这个母亲可以这样，也可以那样，但必须是美好的。而《欢乐》中齐文栋的母亲却是紫色的肚皮，弓一样的肋条，破烂的嘴巴。

在我们的语言里（汉语），几乎不可能找到另一个词语，一个可以代替或者说可以超越“母亲”的词语，母亲这两个字在汉语里显示出了她的至高无上。也许正因为她高高在上，母亲这个词语所拥有的含义变得越来越抽象，她经常是一个国家，一个民族，一条著名河流的代名词，甚至经常是一个政党的代名词。而当她真正履行自己的职责，在儿女的面前伸过去母亲的手，望过去母亲的目光，发出母亲的声音时，她又背负沉重的道义，她必须无条件的去爱，她甚至都不能去想到自己。这时候她所得到的回报往往只是口语化的“妈妈”或者口语化的“娘”，除此以外还有什么呢？在现实中她可以得到儿女更多的回报，然而作为一个语言中最为高尚的典范，母亲这个词语是不应该有私心杂念的。

这就是人们为什么要歌唱母亲，被母亲热爱的人在歌唱，被母亲抛弃的人也在歌唱，值得注意的是他们所歌唱的母亲，在很大程度上已经是虚构的母亲了。事实上歌唱本身具有的抒情和理想色彩已经决定了歌唱者的内心多于现实，人们在歌唱母亲的时候，其实是再一次地接受了母亲所给予的养育，给予的爱，尽管这是歌唱者自己虚构出来的，可是这虚构出来的爱往往比现实中所得到的爱更为感人，因此歌唱母亲成为了人们共同的愿望，同时也成为了人们表白自己良知的最好时刻。

现在让我们重新回到《欢乐》里来，当他们认为《欢乐》亵渎了母亲这个形象时，事实上是

在对一种叙述方式的拒绝，在他们看来，《欢乐》的叙述者选择了泥沙俱下似的叙述，已经违反了阅读的规则，更为严重的是《欢乐》还选择了丧失良知的叙述。

所以我们有必要再来看看莫言的这部作品，这部在叙述上有着惊人力量的作品怎样写到了母亲。

作为母亲的儿子，作为《欢乐》叙述的执行者，齐文栋走上告别人世之路时，他的目光已经切割了时间，时间在《欢乐》里化作了碎片，碎片又整理出了一个又一个的事实，如同一场突然来到大雪，在我们的眼前纷纷扬扬。

叙述语言的丰富变化和叙述事实的铺天盖地而来，让我们觉得《欢乐》这部不到七万字的虚构作品，竟然有着像土地一样的宽广。而这一切都发生在一双临终的眼睛里，发生在一条短暂的道路，齐文栋走上自我毁灭时的重温过去，仿佛是一生的重新开始，就像他重新用头颅走过了母亲最坦荡最曲折、最痛苦也最欢乐的漫长又短暂的阴道。

在齐文栋临终的眼睛里，母亲是瘦小的，软弱的，并且还是丑陋的，就像那个充满激情和热爱的段落里所展示的那样：肚脐眼积满了污垢，弓一样的肋条和破烂不堪的嘴。

应该说，这样的母亲正在丧失生存的能力，然而齐文栋所得到的唯一的保护就是来自于这样一个母亲。

齐文栋，一个年轻的，虽然不是强壮的，可也是健康的人，被这样的一个母亲爱护着。在这里，莫言用强壮的声音来讲述软弱的力量。这正是莫言对现实所具有的卓越的洞察能力，也是莫言卓越的叙述所在。

为什么一定要抬起头来才能看到天空呢？低着头时同样也能看到天空，不管他是用想像看到的，还是用别的更为隐秘的方式看到的，总之他看到天空的方式与众不同。而更多的人往往是在流鼻血的时候，才会被迫抬起头来去看天空。

在《欢乐》里，莫言叙述的母亲是一个衰落了母亲。可以说是所有的人都有机会亲眼目睹自己母亲的衰落，母亲从最开始的强大，从年轻有力，胸前的乳房里有着取之不尽的乳汁开始，慢慢地走向衰落，乳房成了泄了气的破皮球，曾经保护着我们的母亲需要我们来保护了。穿越车辆不断的马路时，不再是她牵着我们的手，而是我们牵着她的手了。

莫言讲述的正是这样一个令人悲哀的事实，一个正在倒塌的形象，然而这时候的母亲恰恰又是最有力量的，正像一位英国女作家所说的那样：“时间和磨难会驯服一个青年女子，但一个老年妇女是

任何人间力量都无法控制的。”

因此莫言在《欢乐》里歌唱母亲全部的衰落时，他其实是在歌唱母亲的全部荣耀；他没有直接去歌唱母亲昔日的荣耀，是因为他不愿意在自己的歌唱里出现对母亲的炫耀；他歌唱的母亲是一个真实的母亲，一个时间和磨难已经驯服不了的母亲，一个已经山河破碎了的母亲。

正是这样的母亲，才使我们百感交集，才使我们有了同情和怜悯之心，才使我们可以无穷无尽地去付出自己的爱。

当那只跳蚤出现时，从母亲紫色的肚皮上出现，爬上母亲弓一样的肋条，最后又爬进了母亲的阴道。这时候的跳蚤已经不是现实中的跳蚤了，它成为了叙述里的一个惊叹号，或者是歌唱里跳跃的音符，正是它的不断前行，让我们看到了母亲的全部，母亲的过去和母亲的现在，还有母亲的末日。当它最后爬进母亲的阴道时，正是齐文栋寻找到了自己生命的开始。

然而很多人拒绝了这只跳蚤，他们指责了跳蚤，也指责了莫言，指责跳蚤是因为跳蚤自身倒楣的命运，指责莫言是因为莫言选择了跳蚤。

莫言为什么要选择跳蚤？在这个问题之前应该还有一个问题，就是《欢乐》的叙述为什么要选择莫言？

毫无疑问，这只跳蚤是激情的产物。作为叙述基础的母亲是一个什么样的母亲呢？这一点人们已经知道了，知道她的紫色肚皮，她的瘦脖子和破烂嘴巴，来到这样的母亲身上的只能是跳蚤了，如果让一颗宝石在母亲的紫色肚皮上滚动，这情景一定让人瞠目结舌。

因此，跳蚤的来到并不是出于莫言的邀请，而是叙述中母亲的邀请，那个完全衰落了母亲的邀请。就像倒塌的房屋不会去邀请明亮的家具，衰落了的母亲除了跳蚤以外，还能邀请到什么呢？

可是他们没有这样认为，他们认为莫言在《欢乐》里让一只跳蚤爬进了母亲的阴道，所以莫言亵渎了母亲——

在这句简单的话语里，我们看到了来自语言的暴力，这句话本身的逻辑并没有什么不合理之处，问题是这句话脱离了《欢乐》完整的叙述，断章取义地将自己孤立起来，然后粗暴地确立了莫言亵渎的罪名。

当一个少女用她美丽的眼睛看着我们时，我们都会被她眼睛的美丽所感动，可是把她的眼睛挖出来以后再拿给我们看时，我们都会吓得屁滚尿流。

现在他们就像是挖出少女的眼睛一样，将这个段落从《欢乐》的叙述里挖了出来。有经验的阅读

者都应该明白这样一个道理，叙述的完整性是不能被破坏的。我们看着同样的一块草地，一块青翠的闪烁着阳光的草地，叙述让我们在鸟语花香的时候看着它，和经历了一场灾难一切都变成废墟以后，叙述再让我们看着依然青翠的草地时，我们前后的感受绝然不同。

《欢乐》的遭遇让我们想到什么是经典形象，经典形象给后来的叙述带来了什么？

让我们闭上眼睛来想一想，我们所读过的所有叙述作品，这些不同年代，不同地域，不同时间里出现的作品，在这一刻同时来到我们的记忆中时，作品原有的叙述已经支离破碎，被我们所记住的经常是一段有趣的对话，或者是一段精彩的描叙，而这些都和叙述中的人物形象有关，因此让我们牢牢记住就是一个又一个的人物，我们不仅记住了他们的言行，也记住了他们的外貌，以及他们的隐私。

于是这些人物的形象成为了经典，毫无疑问这是文学在昔日的荣耀，并且长生不老，是一代又一代的阅读者的伙伴。应该说这些经典形象代表的是文学的过去，而不是今天，更不是我们文学的未来。

然而当很多人要求现在的作家应该像巴尔扎克，卡夫卡，或者像曹雪芹，鲁迅那样写作时，问题就出来了，我们今天的写作为什么要被过去时代的写作所笼罩呢？

人们觉得只有一个高老头太少了，只有一个格里高尔—萨姆沙太少，只有一个阿Q，一个贾宝玉也太少了，他们希望这些经典形象在后来的作家那里不停地被繁殖出子孙来。

从这里我们开始意识到经典形象代表了什么？它代表了很多人共同的利益和共同的愿望，经典形象逐渐地被抽象化了，成为了叙述中的准则和法规。人们在阅读文学作品的时候，对形象的关注已经远远超过对一个活生生的人的关注。就像是一场正在进行的时装表演，人们关注的是衣服，而不是走动的人。

这里出现了一个值得注意的现象，虚构作品在不断地被创作出来的同时，也确立了自身的教条和真理，成为了阅读者检验一部作品是否可以被接受的重要标准，它们凌驾在叙述之上，对叙述者来自内心的声音充耳不闻，对叙述自身的发展漠不关心。它们就是标准，就是一把尺或者是一个圆规，所有的叙述必须在它们认可的范围内进行，一旦越出了它们规定的阶线，就是亵渎……就是一切它们所能够进行指责的词语。

因此，人们在《欢乐》里所寻找的不是——谁是我的母亲；而是——谁是我们共同的母亲。



一场重逢

■ 蔡依帆

这是一条老街，路旁红砖砌成的老宅像陈旧的书，一望而知里面必隐藏着久远的故事，无需去读，仅仅享受那古韵便足够了。屋顶环绕着一圈传统的葫芦状的白瓷围栏，上面盛开着青翠细小的生命，暗红衬着新绿，旧上添新，显着一种别致的美。

斯衫正走在这条街上，她细致地看着，这是她从前常行的，疑惑那时并未发现它的美丽。她想应当是离别许久，添了一种伤愁，这一砖一瓦，一草一木，才不可收拾的美。不同于那些繁华的街，这条街倒像是在城市里隔开的，维持着它自己朴实的特色。这条街里的人也像是与外面隔绝的，没有那种浮躁，他们脸上时时的淡淡的微笑，透着黄昏的颜色。在大城市里紧张的心好像咖啡泡开了，斯衫觉得自己慢慢温暖飘香起来。

这时，路旁一个老伯招呼着她：“小姑娘，来看看吧，这些东西都很漂亮，是外面买不到的。”斯衫凑上前去，她没仔细看老伯摊位上的古玩，倒是他绽开的笑靥吸引了她。老伯说：“小姑娘，我卖的东西都是自己做的哦，你看看这个……”这句话！仿佛触电一般，斯衫突然想起了从前的那个场景，两年前的时光已被涂了淡铜色。

忘记什么起因了，斯衫只记得当时正捱着生活的瓶颈，心里很不愉快，于是约苍影去散心。途中，苍影忽然指着屹立在街旁的一家酒店给斯衫看，像贵妇披着绣金色张扬大

花的白衣，眼眸里有着媚态与不屑。苍影仰着头说：“斯衫，我感觉压迫，可是我又羡慕，这种繁华。”酒店那不可一世的光投在她们身上，空气像被压缩了，每个人都变小了。斯衫说：“终究不是我们的地方。”

斯衫拉着苍影走开了，看见摆在路旁的水果摊，她想起要买点梨煮了润喉，停下了。苍影转过身，看见水果摊后面那条老巷，很黑，她有点怕，却走进去了。买完了水果，斯衫伸出手，才发现苍影不在了，她心里一惊，喊道：“苍影，你在哪里。”这时一辆车开过，灯光照进了那个老巷，苍影的背影恍惚在灯光里。斯衫松了一口气，跑了进去。这才发现苍影低着头揩泪，斯衫说：“怎么了？”苍影指着面前破得体无完肤的老宅，围墙的土掉了一半，院门支离破碎，有着刮痕的蓝漆门牌尚在，与木门摩擦，发出冷的寒噤。苍影拉着斯衫贴近院门上，透过巨大的孔隙，看见里面的破房，它的门和窗仿佛要说什么，啜嚼着，大概是太老了，这微弱声音消失在风的布袋里。房前荒芜的杂草被夜晚的风吹向一边，一片阴森的影，它们是这里唯一有生命的了，却处处透露着死神的气息。斯衫浑身颤抖了一下，她说：“苍影……”苍影捂住了她的嘴巴，手指向老宅背后，她说：“斯衫你看见了没有，这么老的屋子后面是我们刚才走过的酒店啊！”话落，她又抽抽噎噎起来。斯衫不去为苍影拭泪，酒店的光如芒在背，要她千疮百孔。繁华像是猎人设在陷阱上的草，看上去蓬勃自然，犹如猎物。她们，跳进去了，才知道那底下的破败黑暗，洞内外一层草的落差让人失望恐惧。斯衫觉得自己的心更痛了，她扯着苍影，急促地出来。这时，她们看见一

个小摊，挂满了木制品，散发着古韵，使刚才骤缩的空气缓和了许多。斯衫说：“咦，怎么没有人啊？”苍影向四周转了一圈，目光突然停住了——一个老人躲在柱子后面，裹紧了衣裳，冷夜里，那张脸上的水分早被风吸干了，如同沉暗的树皮，粗糙得很。苍影想，这就是了。

苍影小心地说：“老伯，这么冷的天还摆摊啊？”她明白这种日子摆摊一定生活境况不太好，但还是表示一下关切。

“嗯？不会不会。”老伯抬起耷拉着的眼皮，再次夹紧了衣服，补充道，“一点点。”

“这是木头做的吧，您的手艺真好。”斯衫也明白了苍影的意思，想要给老人一点安慰。

听了这句话，老伯脸上有了生气，他笑着走上来。“不是嘞，这是椰子壳做的。知道吗，椰子壳可是连刀都划不进去的。”他托起一样物品，凑到斯衫和苍影的跟前，让她们好好瞧瞧。

她们两个伸出手摸了摸上面的纹路，那感觉，像糙米流过脸颊，有凹凸感，很舒服。斯衫抬起头，好奇地问：“那您怎么做的啊。”苍影把它拿到鼻子前闻了闻，她刚才的哭痕全无了，她笑着说：“真的耶，好香啊，对啊，老爷爷，您怎么做的呀。”

“这个，秘密哦。”老伯摆出孩子似的狡黠的眼神，他的笑更深了，“做一个可难了，要一天。

“一天？！”斯衫的好奇骤逝，她眼里出现了同情，赶紧低下头来。她暗自想着，刻一个要一天，一个赚二三十来元，一天的辛劳就这么廉价，而有些人挥霍就是上万元。她不自觉回想到方才看到的酒店与破房，心像浸过醋的毛巾拧出一行心酸。再看看老伯的手，像下过雨的泥泞的

乡土路，黝黑浑浊又坑坑洼洼。每一条皱纹做的沟都让她失足跌落一阵难受。这时，苍影把手伸过来，握紧了斯衫冰冷的手，那力道，也分明表示了她的同情与愤慨。

“值吗？”斯衫放低了声音。

“值，当然值。”老伯一点没理解她们的意思，相反，他竟放开夹紧衣裳的手，激动地比划着，“我跟你们说，我刚学做这个的时候才七岁，小孩子还脱不了淘气，做这个就不能玩了，真是恨死了。可是，看着爹娘那么辛苦，我又是长子，不得不帮着养家糊口啊。不过，你说好笑不，现在老了，没精力了，我倒爱折腾了，怎么看怎么宝贝，每天不摸摸做做就好像身上少了一块肉不舒服。我家里人都说我都七十多岁的人了还不呆在家里，一天到晚在外面让人笑话，他们哪里知道哦，七十年的老习惯了，哪里说改就改。”

老伯一边说一边抚摸着饰品，他温和的神情像抽出的蚕丝笼罩着它们，他整个人，也像脱蛹而出，泛着一层柔和的光。微明的街灯流泻在他身上，斯衫觉得他难言的美，是用毛笔细染而成的山水画，安宁而朦胧。斯衫转过去看着苍影，发觉她也正静静地看着老伯，她们都被感动了，没有人说一句话，她们的眼睛湿润着，映着街光，明亮起来。刚才的酒店与老屋，都在她们心里涣散了，重新打碎，融合在一起。也许世界就像绣花布，总有摆设给人看的一面和自己隐藏的一面，或者那些不完美，正是它独特的美。只要带着爱去绣，无需比较与别人绣出的差异，心灵就会盛满幸福了。

这一会的沉默，老伯毕竟不明白，他有点疑惑，为了改变气氛，他开口了：“小姑娘，说真

的，我觉得现在的人好像不喜欢这些老东西了，很多人看看就走了，我觉得可能自己是旧时代的人了，有时候唉。”说着，他低下了脑袋，一遍遍用手摩挲着他心爱的作品，突然又抬起头来，咧开了嘴，高亢地说：“不过我今天真的很高兴啊，碰到你们两个喜欢的人，来来来，你们看看觉得哪个做得好。”

苍影回过神来，她微笑着指了指在面前摇晃的小太阳，说：“这个好看。老爷爷，我喜欢这个，买回去，挂在床上，每天早起看到，心情多好啊。”

老伯说：“哎呀，小姑娘你好聪明，早上起来有阳光又有我这个小太阳，真好真好。”

斯衫点了点头，她启开唇，正想说老伯就像太阳一样了，觉得有点过于煽情了，她说：“老伯，那我也找一个会发光的，就这个南瓜灯吧。”

老伯把两样东西聚在手上，他最后慈爱地抚摸了一次，眼里，有不舍，更有它们找到主人的欣慰感。老伯说：“你们要好好爱惜这两个啊。”他亲切地笑着将它们送到斯衫和苍影手中，像嫁女儿那样郑重。斯衫和苍影伸出手去接，他们的手，有温暖的也有冰凉的，触在一起，想想，原本毫无关系年龄悬殊的人，因为这物品，成了知己，也释了心中忧虑。世界之大，缘分不是三言两语可以说清。

结了帐，苍影说：“老爷爷，谢谢你，你做的东西很好看。”斯衫这时候也不害羞了，她开口称赞道：“跟你一样的美。”老伯笑了，脸上的皱纹像蝴蝶的骨，是极致的生命的美。

这时，一个亲切爽朗的声音传入斯衫的耳里，“小姑娘，看中了哪一个啊？”恍惚之中，斯衫从回忆里过来，仿佛在那

里吃过了糖，她淡淡地笑着，回味那余味。斯衫仔细看看，对面前的老人说：“老伯，你做的都好漂亮，我要这个小太阳。”老伯脸上的花仿佛得了日光的朗照，像恣意的向日葵那样蓬勃。他拿给斯衫，说：“对，太阳好啊。”斯衫说：“你笑起来真年轻，像太阳一样。”

迈开步子，斯衫想去找那个街口，那个老人。她仔细每一个街口，每一张脸，一条街下来，日已尽了，天边的暗黄慢慢收了，像墨滴进水里，黑色开始蔓延了一个天，过去的脸却不再见。她有些惆怅，然而想起方才老人的笑，也许这样的老人就在每一个街口，何必非要寻到呢。他们的相遇就像渴了很久，看见路旁有清泉，顺势舀了一瓢，那样简单。若非要再找到那清泉，反失去了不期而遇的喜悦，喝到的水也不能那样甘甜。

斯衫心中释然，给自己一个安静无痕的笑，顺势搭上一辆车，拉开车窗，看见一路路灯重叠着，恍惚闪烁着，照亮了来时的景，世界在这光的爱抚里，褪去一天的疲惫，安详极了。街景在她身后向后拉向后拉，慢慢缩小了，像糖溶于水不见踪迹了，她顺着这向前的夜色，离去了。



彩虹！ 彩虹！

■ 王宇昕

一群孩子在看台上大喊，黄昏的光让我看不清他们的脸，只是小兽般追逐的黑影，像巫山的猿猴般跳跃。这是暴风雨后的黄昏，我乘着空气的清新慢跑，西边的金色的云海嘶般铺天盖地，头顶的青黑色乌云肿胀欲滴，闪电不时越过高耸的主楼，而那楼却像夕阳下的梅里雪山。

哪里有彩虹？我埋头奔跑，想着18岁那年的远行，球场上男人们在雨露和假草的沼泽中跳跃，女人们撑着伞漫步，小毛孩骑着车溅着水跑在前面，爷爷奶奶们在后面追。

“彩虹！彩虹！”孩子的声音像摔碎的夜壶般刺耳，他们依旧蹦蹦跳跳，朝着东边大喊大闹，使人不得不看他们几眼，小孩子总是烦人的，让人联想到鼻涕。

不过却有人站住了，看着东边的天空，球场上的男人们放慢了节奏，就像电影卡壳或者游戏手柄没了电：撑伞的女人们扔掉了伞，对着东边开始了自拍，或者作出小兔子的动作；一大群穿着学士服的毕业生也涌进操场，向着东边拍照，依旧是摆出小兔子的造型。“彩虹！真的是彩虹！”口口相传，兴高采烈，我口袋里的手机开始胃抽搐般的震动。来看彩虹的人越来越多，食堂的大妈提着菜刀和半个白菜，厨师们举着大勺，楼下的阿姨提着拖把，水房的大爷扶着眼镜；一群小学生穿着校服，一群中学生穿着大一号的校

服，除了身高外他们并无区别；就像电影院首映或者放学，人潮从小小的铁门涌入，大家都兴高采烈地看着东方的天空，几条流浪狗也凑着热闹对着东方，教学楼后那只白猫也对着天空喵喵。

“彩虹！彩虹！”小孩子的声音又响了起来，“彩虹！彩虹！”人群也齐声欢呼，幸福的颜色浮现在人们脸上，鼻上，粉刺上，几个大爷拄着拐杖，摆出小兔子的动作拍照，一片快门声和白花花的闪光灯此起彼伏。

“彩虹！彩虹！”小孩每一次呼声都引来人群的欢呼，我在犹豫是否也摆出小兔子的造型拍张照发朋友圈，也在犹豫是否停下看一看彩虹，因为我一直在慢跑，想着18岁那年的远行。

不过我很快发现我不用跑了，因为操场上，跑道上，水泊里，大树下都站满了人，于是我停了下来，看着东边的天空。

可我没有看见彩虹，我擦了擦眼，我只看到被天空吮吸的烟囱和肿胀欲滴的乌云，我拨开人群环顾四周的天空，哪里有彩虹？我抓住旁边的人问他彩虹在哪儿，他兴奋地说你眼瞎啊，那

儿不是吗，然后请我帮他拍小兔子造型的照片，我照做了，但还是没有看见彩虹。我惊恐地想要离开，我以为必然是自己得了什么顽疾，我感到羞愧，我居然看不到彩虹。我拨开潮水般的人群往回走，大家都高举着手指着东边的天空。“彩虹！彩虹！”

新一轮的欢呼又开始响起。我感到害怕，却又不敢捂住耳朵，这时我看到一个穿着黑色西装的男人向我走来，“说，你有没有看见彩虹！”他的语气霸道而生硬，有力的胳膊抓住了我的领口。我感到害怕，周围的人也都在看着我。“说，你有没有看到彩虹！”几个红袖章的居委会大妈也对我厉声质问，我想我必然是得撒谎了，于是我说看到了，还描述了彩虹的颜色有七种。大妈们高兴的欢呼，拍拍我的肩膀表示鼓励。可西装男子却依旧严肃“那你怎么往回走！”他的声音陡然提高，我吓得半死，却又灵机一动，“我，我要小便。”于是西装男子噗嗤一下笑了，露出被烟熏黑的龅齿，他拍拍我的肩膀走开了，还笑着对我高呼：“彩虹！彩虹！”。我也假

装笑着举了举手臂，然后一溜烟的逃走了。

我喘着粗气逃到了大路上，街上的人少了，我的前边走着一个背红书包的小女孩，她默默地走着，我也默默地走着。

“彩虹！彩虹！”小孩的声音突然从我后边传来。我惊出一身冷汗，心想是不是逃跑被人发现了，但却发现走在前边的小女孩回过头来。

“我在这儿！”她小跑着奔向我身后，和一个挂着鼻涕的小男孩高兴的抱在了一起。

“彩虹，我终于找到你了。我在操场一直叫你名字呢。”小男孩吸溜着鼻涕。

“哼。”那个叫彩虹的小女孩假装不理小男孩，“我在生你气哩。”

我吁了口气，看了眼东边的天空，仍旧是肿胀的乌云，没有彩虹。

活在 死亡中的 葬礼

■ 王宇昕

我站在红色地毯铺就的台上，旁边是一身红色西服的司仪。

红色是鲜血的颜色，也是婚姻的颜色。

他们看着我，我也凝视着他们。

鲜花点缀着台的四周，像瓦上的新雪，背后的横幅是带着生命力的大字：

“乔不思先生生平回顾暨遗体告别大会”。

台下黑压压的人群就像油漆中提出的人偶，黏着流动的黑色西服，贴上领带，再换上木讷苍白的面孔。

场面的肃静让我感到不适，我清了清嗓，示意司仪可以开始了。我同时也提醒他，可以放松一点，不要让场面这么严肃。

司仪是个笑眯眯的年轻人，他显然是对这样的场面早已驾轻就熟，他向我作了个OK的手势。

于是大会开始了。

“说，那是八十一年前的一个冬夜，天雷阵阵，细雨霏霏，天地一声惊雷响，我们乔不思先生，出生了！”司仪的声音洪亮有力，他伸手指向了我，我尴尬地笑笑，台下的来宾们热情的鼓掌欢呼，一扫刚才的冷漠肃静。

“天地苍苍，人生漫漫，乔不思先生由此开始了他辉煌的一生，我们乔先生那是天资聪慧啊，三岁开飞机，五岁穿铁衣，十岁能发电，转眼数百瓦！那是十三能织素，十四学裁衣，十五弹箜篌，十六诵诗书啊，那是相当了得啊！”司仪竖起了大拇指，台下的观众们开始疯狂地呐喊，媒体的闪光灯响成一片，几个女记者被急哭了，因为保安不让他们上台采访。我看到来宾早已脱下了厚重的西服，换上了热情澎湃的脸。前排几个孩子啃着茶叶蛋，他们好像是土豪家的孩子，我隐约记得。

在掌声中我依旧尴尬地笑笑，我想起了我的童年，为了学开飞机两岁时每天去蓝翔，为了学发电被逼着上各种电工补习班，学裁衣时每天不能与任何户外的人见面，我的人生就像一台早已规划好的精准机器，如果十

岁没学会发电，那距离“成功人士”又会远了一步，不会开飞机，那岂不是会“输在起跑线上”？至少书上是这样说的。

司仪继续滔滔不绝地叙述我的往事，从少年时代的各种才艺，奖励，成就，到和隔壁老王家孩子打架“匡扶正义”，帮老师去小卖部买烟“尊师重教”，还有被蚊子咬不涂六神花露水的“意志坚定”，到背下四级英语考试答案的“敏而好学”，再到大学时代夏天不开空调的“自我锻炼”。我注意到前排几个抱着孩子的贵妇已经开始擦着眼泪给她们的小孩灌输我的成功经验了，孩子们嘴里嚼着茶叶蛋，心里暖暖的，眼中也噙着泪水。

少年部分的回顾告一段落，孙儿们上台表演了一段最流行的“骑猪舞”，随着大屏幕上PPT的调换，回忆进入了“中年成就”环节。预先准备的礼炮声响起，司仪先是插播了港澳台胞和海外侨胞的来电，然后开始细数我如何立志白手起家创业，具有“敏锐视角”，如何在昌平买了一套房子，还十年就还清房贷，如何又买了一套房子，如何又买了一条街，司仪细数着我的房产，在这个时代，房子不就是人生不可或缺的标志吗？司仪每报出一套房和那惊人的价格，台下就爆发热烈的掌声和欢呼，前排的贵妇又开始数落小孩子了，大概是在说：“你现在再不好好学习，以后怎么在城里买房！”小孩们一边嚼着茶叶蛋，一边毫不在乎的往干爹怀里跑去。司仪又讲到了我如何平衡处理大房二房小三和十六姨太太之间的关系，台下的男人们都为我衷心地鼓掌，不时还在本子上记下几句。

司仪还在口若悬河，我听着自己故事，却丝毫没有了曾经的骄傲，我细数着“房子”出现的频率，发现原来我的生命就这样

奉献给了一套又一套的房屋，就像我总是记不住十六姨太的名字一样，我也忘却了我财产们的模样。

更大的空虚感开始袭来，我甚至听不清“老年回顾”的内容，记忆也跳不出那时的样子。我只想起我和隔壁老王家孩子曾经望着天上的星星，我说有一天自己设计的飞船能在火星上建立基地，我想成为一名科学家。但妈妈说科学家太累，老师说小孩子都想成为科学家，长大后就不会了，郭大傻说科学家太寂寞，隔壁老王家的孩子说当科学家不好挣钱，于是我打了老王家的孩子，也忘记了科学家。我也想起大学时代我拍着郭大傻的肩膀说，我想要骑着车，在澳洲内陆仰望星空，在北极烤企鹅，在安第斯山脉再看一次羊驼，郭大傻说，趁我们年轻，我们走吧。但妈妈说你要先读书，老师说你要先找到工作，隔壁老王家的孩子说，等你有钱了，你想去哪儿就去哪儿。于是我等着有钱那一天，后来我足以包机飞往世界任何的角落，却发现青春已经和郭大傻的车轮一起，飞向了远方。

我望着眼前的喧嚣，默默在聚光灯中隐去，我看到了不远处我的棺木，它有着战斗机座舱般的外形，我的寿衣也像秦始皇的华服，我默默地在棺木中躺下，我能听到喧嚣在一点点散尽，掌声在一点点消逝，司仪宣布火化仪式的开始，礼节性的欢呼渐渐沥沥。

我看到了眼前逐渐升起的烈焰，就像喷薄的日冕，我看着四肢，躯壳在燃烧，我看到骨骼，鲜血在隐去。

我惊异我没有感觉，直到我突然想起自己早已死去。

风 吹 一 夜

■ 范嘉成

就像春节不是一次孤立的庆典，而是从腊月二十三开始一系列前赴后继的忙碌，落叶也不是明信片上静止的美，而是一段连绵不绝的纷纷扬扬。当然，正如每一点零碎的欢娱都在铺垫着除夕之夜合家团圆的至高喜悦，“落叶节”也在每一片叶子不经意的转身翻腾中慢慢走向华丽而凄美的终章。那是一个没有烟花和笑语的夜晚，唯一的主角是风。一夜的呼啸过后，树木卸去了最后的包袱，而我则披上了第一件冬装。

这属于落叶的最后庆典今年恰好降临在了迈入十二月的那个夜晚。我相信，当自己卧榻安眠时，窗外必定苍茫如洪荒。我不愿使用“秋风扫落叶”这样有着太多肃杀与征服气息的语汇，而更愿视之为一场洗礼，某种亘古至今的神秘仪式：在纯粹的寒冷与黑暗中，以风为灵媒，树木将仅存的记忆交付给大地，换取对下一年春暖花开的承诺。

早起出行，冬天的气息让鼻腔微微刺痛。但我更关心的，是经历了昨夜那场剧变的故人们。

虽然在过去的一个月中，叶子总在缓缓飘落，但总有足够多的剩余营造出“来日方长”的假象。而现在，告别的时刻终于到来。我并不感伤，而是迷恋于那些不再掩饰的枝干，洗尽铅华的身体袒露在上苍面前，真诚得那样性感。对大地而言，树是她的神经末梢，在冬天来临时纷纷委顿，只为停滞感觉，躲避严寒的侵扰。

知行楼下的那几棵法桐，只留下零星几片枯叶在风中摇晃。和土生土长的正牌梧桐相比，这些本属于“悬铃木科”的异乡来客已足够坚强。虽然享有“凤凰所栖”的美名，梧桐却总是在第一场秋雨落下时就忍不住颤抖，本就无精打采的叶片也争相退场。相较之下，法桐的叶子就严谨整饬得多。不似梧桐宽衣大袍般写意随性，而是深得法式园林棱角分明的几何原则，有如一队队敬业的宪兵排列枝头，在寒风中坚持得更久。加上其他一系列符合行道树标准的优点，法桐的扩张早已蔚然大观，甚至成为了某座城市的名片。值得玩味的是，在沥青与混凝土重塑了平整洁净的现代公路之后，道路的装饰权又再一次被更经济高效，更具“现代精神”的树种所夺取。当秋雨再一次落下，梧桐那落寞文人般的背影渐渐模糊，隐没在街景和我们对传统的记忆深处。

当然，记忆从来就带有私人的底色。而所谓“共同记忆”则往往会掺入令人防不胜防的臆想。就像我现在抬头望着桃李园中那棵叶子早已凋零殆尽的五角枫，脑中还是会浮现出“万山红遍”的壮美意境，继而联想到曾经令我向往的香山红叶。直到亲临，才发现汹涌的人潮背后难觅红枫的身影，只有稀疏错落、不温不火的黄栌支撑着颜面。但无数慕名而来的游客却仍旧热心



地保守着秘密，连我自己也曾修改过照片的色相和对比度，用

以向友人炫耀，现在想来颇觉羞愧。如果说先辈们通过一遍遍虔诚的传诵来保持神话的威严，如今我们的技术手段足以使某个这样的“神话”在视觉上无可置辩，对于“真实”的需求也随之扫入了影像的边缘。而要打破这种诡异的境况，就得先从自己做起，承认我在北京彷徨了这些年，不仅吃不惯本地的点心，也未曾看到过满意的红叶。

其实，撕开红叶的包装，扯下“中国第五座世界名山”的浮华，香山的魅力并不会衰减半分。她的自然朴素，亲切随和，不属于匆匆刻下“到此一游”的过客，而是向用心徜徉过每一条小径的旅人，向伫立山头静思默想的知音呈现着。值得爱的不是光环，而是触动心底的真实点滴。如同我现在面对的这棵五角枫，在校园里如此珍稀，离我的住所如此之近，她一秋绚烂，对我而言抵过那尽染的层林。

继续前行，就会遇上宜园楼前成排的银杏。他们是校园秋色中真正的明星。一勺池畔的白蜡固然更加惊艳，但毕竟难成气候，且凋零过早。而这里，才是

历时弥久的金色乐园。不时有文艺青年仰着头艰难地寻找最佳构

图，也有三两结对的可爱女孩掀起一怀落叶洒到空中，营造自拍的背景。在昨夜那场告别仪式后，眼下已是“无可奈何叶落去”，但满地未及清扫的叶片仍旧提醒着从前的“辉煌”。钓鱼台的银杏大道自是名冠京城，不过那过于整齐的队列，那寸草不生的一地尘埃，毕竟少了几分亲切，让人感觉身处一座庞大的摄影棚。倒是面前这些自由生长的树木，让人感到更加自在，在冬日的暖阳下，忽然有了与之相拥的冲动。

其实，银杏身为真正的土著，却仿佛一直没能传统诗文构建的价值谱系中扎根。他是北方人眼中珍奇的“鸭脚”，是以长寿著称的“公孙树”，是“天物假造化”的人间奇观，却始终没有像松竹梅兰那样成为文人笔下的规范性意向。或许，他是如此特立出众，超越了优雅，甚至超越了坚贞与高洁，进入了传统审美中缺失的“崇高”范畴。透过繁琐的窗棂自然无法一窥他的全貌，方寸间的秀气园林也容不下他栖身。他有幸被放逐到墨色山水之外，享受着真正的清静与

空灵。既然已经默默生长了上亿年，自然不会在意人世间过眼云

烟般的喧嚣。俯身拾起一片金灿灿的落叶，掌中立刻注入了一团凝固的阳光。足够夺目，而又不致浮艳，足够高贵，却又温暖可亲，实在是天之骄子。美，从来就是一种天赋与馈赠。一季的落叶何止千种，能为人关注而铭记的却不过寥寥。

跨过一条街，就碰到了沉默的大多数。虽然也曾受人礼赞，杨树却仍旧谦逊地站在后排，他们知道自己高挑而又平凡，甘愿为脚边娇小的花草腾出更多空间。不过我知道，他们其实并不沉默。每一次途经汇贤路前往图书馆，我都会仔细聆听风儿吹过杨树叶梢发出的合鸣，有如清扬的风铃。那是他们与天空的交谈，努力向上生长只为更接近云端。当风铃声渐渐化作洪亮的管风琴，冬天就近了。杨树的落叶暗淡无华，却有着令人着迷的质感。当杨树叶铺成一条厚厚的地毯，行走其上的声响定会让孩子们欣喜不已。秋日里踩踏落叶的快感比炎夏里踩水塘或寒冬时踏雪更加舒适安全，你不用担心弄湿或着凉。我曾即兴记录下这种美妙体验：秋风熏制的树叶，松

脆又焦黄；层层叠叠飘落，吱吱嘎嘎用双足品尝。就像本雅明将雪中的纪念碑比作洒满白砂糖的烤面包，在怀有童心的人眼中，世界或许就是一间充满了惊喜的大厨房。

处理完今天的任务，我依依惜别温暖如春的图书馆，踏上归程。此时日已西斜，我惊奇地在夕阳中发现了几株垂柳瘦削却仍显婀娜的身影。虽然叶片早已稀疏，色泽亦不复鲜润，但依稀可辨的柔美还是令人惊叹。遥想诗词中的柳，从来只是一个精致的幻象，几乎总以阴柔的面目示人。柳眉、柳眼、柳腰，柳自上而下流露淑女的风韵，两者纠缠为一体，难解难分。同时，柳也少不了桃李相随，黄鹂伴唱，还得身居少妇的深闺，江南的烟雨之中，舍不得春风，度不过玉门。而现在，黄藤酒已在壶中结冰，红酥手被冻得更红，许多更为宽大厚实的树叶早已零碎一地，我眼前这些跨越了三个季度的纤弱枝条，却仍旧在北风中骄傲地坚持着。

她们，不，是他们的坚持，已不能说是为了证明我们的疏忽与偏见，只能是出于对更高价值的信仰。被文人用笔墨凝固在慵懒的春日，与柳有何关系。世人乐于接受的只是一副扁平的侧影，而柳树却绝不会停止成长。比痛苦更难熬的是孤独，没有人关心他们度过的寒暑，但柳树也从不在乎。在沉默中青翠的每一天，都是对独立与自由的注脚。世间总有不屈的勇者，就像《寒柳堂集》的作者那样，以羸弱之躯在极端的孤寂中延续着某种精神。最柔弱的，往往最为坚韧，眼前这一柄柄纤细的柳叶刀用尖锐的绿色在我们自以为是的常识上切开了锋利的伤口。

一念至此，路灯已悄然点上。就此别过吧，所有已落或将

落的叶子，感谢你们在深秋时节为我谱下的乐章。这一整年疲惫的旅程已近尾声，你们安睡的时刻到了。寒潮未退，今夜或许依旧能卧听风声呼啸。我此刻期待的，正是明日那片愈发晴朗的天空。

家乡的麦稜稜

■ 李卓临

出国前，特意叮嘱妈妈为我做一顿麦稜稜尝尝，久别故乡十载，那一缕萦绕在记忆中夏日淡淡的青稞香竟是儿时。对于藏家人来说，青稞这种生长在高原的精灵已是我们生活中不可割裂的一部分，而麦稜稜又是这生活中最为精妙的一笔。

大暑前后，青稞穗刚刚充盈，离丰收还有将近两个月，这个时候的青稞粒是最适宜做麦稜稜的。清晨的露水微稀，大片的青稞散发着清新的气味，伴着晨风送来阵阵清凉，田间总是有很多人带着小筐在田间摘下最饱满的青稞穗。摘下的青稞穗还要经过脱粒才能拿制作麦稜稜。脱粒是无法用机械来替代的，所以只能依赖人力，这可是个体力活，将摘下的青稞穗放入编织袋中，从袋口的这端拿起，把袋子使劲儿地摔在石板上，这一步骤是为了让青稞穗脱粒并让青稞粒脱皮，摔过十几次之后放入盆中淘洗，如此反复，直至盆中是鲜绿干净光泽油亮的青稞粒。接下

来，就要把这些饱满的青稞粒用石磨碾成条状。这最为关键的一步需要两人协作完成，一人盛出一汤勺的青稞粒放入石磨当中，另一人则推动石磨使其转动，数颗青稞就这样粘结在一起，成为一条条麦稜稜，和火柴梗一般粗，色泽蜡黄，有绿色斑点分散其上，气清香。取其适量，加入少量盐、蒜泥和香菜即可食用，这是夏日最好的消暑之物。制作过程虽然简单，但每一步都需要人力精心完成，如此的虔诚是对自然的馈赠最好的感激。

夏天的味道最不易保留，但是阳光却可以帮助人们将这一丝甘甜绵延至冬季。每年夏天，和村里人一样，爷爷家会做很多的麦稜稜，然后将这些麦稜稜均匀地平铺在大筛子上放在房顶使麦稜稜脱干水分。干的麦稜稜是可以储存到冬天食用的，可是做法却与夏天时截然不同。将水煮开，加入适量的土豆块儿和腊肉与盐、花椒等调味料同煮，腊肉必须极瘦但是又要适当挂着猪油，把它切得和土豆块儿差不多，大火煮至土豆块酥烂，然后抓干的麦稜稜放入锅中，搅匀，小火使其熬至粘稠，盛出即可食，吃一口下去从口中顺流而下，虽烫但却暖胃暖心，是驱寒佳品。

后来我离开爷爷奶奶搬到城里之后，就再也没有尝过这番美味。有一年冬天，那日正午下着大雪，我早就饿得迷迷糊糊，回家一嗅到那香味，我便兴奋不已，不知道老爸从那儿弄来的干麦稜稜，竟煮了一锅。一大碗下去，虽然极其烫口，但心中已是满满的喜悦。

我一直在想，究竟是多有智慧的人于何时在物资极度匮乏的地方创造出这一样美味。平均海拔三千米以上，能够种植的农作物极少，产量极低，但即便

看似不能生存下去，这群人凭借对大自然最纯粹的爱，用双手创造出人间极致的美味顽强地在这片土地上生根发芽。

在这个物流极度发达的时代，从市场上买到时鲜的麦稜稜已不是难事，但不论怎样，再难尝出儿时的味道，那大概是对依稀浮现在记忆中故乡的思念。

这也是旅行

■ 亦儒

一场说走就走的旅行，对三类人来说绝对是一场噩梦。一类是那些幻想先于计划的理想主义者，他们总是惯于将旅途幻想得过于浪漫美好，到了才发现，现实又一次战胜了他们的理想。第二类是那种跟风随大流的伪时尚达人，他们心血来潮地觉得再不来一场说走就走的旅行就落伍了，然后随着一大波人闯入某景区，匆匆几张照片，证明自己旅途充实而有意义。最后一类，则是本不喜欢旅行却因种种原因不得不加入旅途的被旅游者，他们其实无心欣赏风景，做着花钱买罪受的蠢事，也不为收获什么。

我大概最像最后一类人了。

曾羡慕过那些穷游世界的人，觉得他们是如此强大，在语言不通的情况下能完成那样浩大的“工程”，的确不是仅有勇气就能做到的。看到自己的同学朋友去了自己想去的地方，做了自己想做的事，内心蠢蠢欲动，也就拿起三毛的《万水千山走遍》翻翻。然后感叹，这样旅行真好！

是不是只有这样才算真正的旅行？

暑假被一帮同学拉去江苏玩了几天。结果发现每天都只是东奔西走，逛商场、赶车问路、顶着烈日在人群里寸步难行……丝毫没有体会到旅游攻略中说的那种快感。大概是因为走在陌生的街上，看着来来往往的人们，心里升起了一种没有被接纳的感觉，所以就算是那青砖黑瓦的深邃吸引、那当地小吃的盛情邀请、那关于烟雨的水墨画的谎话都不再迷人，曾经的那份羡慕感突然之间就消失地无影无踪了。所以离家没几天，就怀念起了家里的味道，自然也不会体会到旅行的乐趣了。

越来越多的人发现自己旅行无非就是一直重复着“看见景点就拍照，回到车上就睡觉”的事情，似乎都是怀着完成任务的心态去对待旅行，等到旅行结束就感觉自己做了一件了不起的事一样，然后带回去一堆照片，似乎这段记忆只有靠照片才能保留似的。怕的是不拍照记录，自己在多年后可能都不敢肯定曾去过这里。

我们每一次旅行，难道就是为了遗忘？当然不是，可待成追忆的当时，都是我们的亲生骨肉。我们去每一个地方旅游都应该多熟悉它的气息，了解它的故事，这样才会觉得深刻，才会记忆犹新。所以巴黎街头的老人会告诉你不要去看凯旋门、埃菲尔铁塔，更不要排队买奢侈品。因为对于一个普通巴黎人来说，那并不真实，所以你得在哪个巷子里住下来，与最普通的人们接触，这样才能体会到法国人的浪漫与真实。

关于旅行，我还是不知道怎样用语言去准确地描述，但我知道我对它，有一种无需言语的感觉，我们相知相依，在世界获得感知。行万里路，读万卷书，是从古至今文人们的向往，带着一

颗追求生命真知和一缕充满善意的灵魂去拥抱这个世界，真好。我相信旅行最美好的状态便是放飞心灵，随遇而安。

看到《舌尖上的中国2》里那对靠养蜂取蜜供养一家老小安逸生活的四川夫妇时突然就受到了一种触动。求婚时，他对她说，我要带你从事一份甜蜜的事业，我们可以到处旅游，好玩又浪漫。她跟了他之后才发现，其实并不像他说得那样容易。因为为了蜜蜂酿蜜而四处奔波追赶花期是件很累的事。但20年来他们都一直做着这样的事，不为什，就为了那一份自由，同时还有彼此的陪伴。他们绝对去过很多地方，丝毫不盲目，哪有花就去哪。他们在追逐花期的时候甚至会看到很多一般人看不到美景，吃着家乡的腊肉，这就是旅行呀，因为有人与你相濡以沫，所以不会觉得孤单，因为有家的味道，所以不会觉得没有归属没有依靠。

人生就像一场旅行，在乎的不是目的，而是沿途的风景，看风景的心情，以及陪伴你的人。

旅途中总少不了意外，所以不知道空难还会不会发生，在悲观主义者声称不要坐飞机的时候，还是有很多人乘坐不同的航班在世界的每个角落周转不止，就像每个经度都有日升日落一样，每个地方都有着悲剧喜剧，许许多多的事情无法预计，所以才会有出发和到达，开心和泪水，心和温度以及那永恒的关于奋斗的故事。

高三有一次父亲开车送我上学，那时春节还没结束多久。我们路过一个汽车站，那里挤满了等车的人，那些人脸上带着各种不同的耐人寻味的表情，有的写满不舍，有的人倒是兴奋地一直乐呵，有的人则一眼茫然无助。父亲说：“现在你看他们每个人

都坐着同样一辆车去往外地，但他们回来时彼此之间的情况绝对会有很大的差别”。父亲的话不禁让我思考，人生旅途就是这样的，即使是从同一个地点出发的人，沿途的经历会不同，心情与感受也不会相同，结果当然就不同。所以身体的旅行与心灵的旅行，问询于任何人都知道如何选择。

柴静的《看见》让我们看见了很多人间的真实，但她并不是在简单的去描述这些片段，用这些片段去展示她的辉煌与荣耀，正如她自己所说，她试着尽可能诚实地写下着不断犯错、不断推断、不断重建的事实和因果。她在写的，是自己这十年中走过的路，她自身的成长。柴静在十年中探索着逻辑，所以她在为书写文稿而走过的路，品尝的人生滋味何尝不是一种心灵的旅行？

所以，陪着爱人，一起去风餐露宿，这是一种旅行；

背上行囊，踏上拼搏的远方，这是一种旅行；

寄于小巷，感受真实的生活，这也是一种旅行；

放歌四野，用眼睛观察美好，这也是一种旅行。

这些心灵的旅行都在告诉我们，就算我们以前太理想化太浅薄太敏感，也不用随波逐流地去热门景点，不需要靠那些照片。记忆会深深留在脑海中，绝不会让这些断章流失，这样的回忆，我想，也总能让自己或者他人重拾飞翔的力量！

在这里妄论几句旅行，其实并非有意曲解。因为不论是身体的还是心灵的旅行，要想它有意义，都要学会在旅途中思考，最终都得落脚到成长上去，这也是一种旅行。



诗人的询问

■ 青 湛

询问 ——海子

在青麦地上跑着
雪和太阳的光芒

诗人，你无力偿还
麦地和光芒的情义
一种愿望
一种善良
你无力偿还

你无力偿还
一颗放射光芒的星辰
在你头顶寂寞燃烧

简单的意向，清晰的画面，明快紧凑的节奏，延续了海子一贯的风格。

诗以“询问”为名，但全诗无一处设问，亦不着一个“问”字，这又是海子一贯的高明。

如果我们天真地以为海子是要向我们或者是向他之外的任何人或任何存在发问的话，那我们显然是错了；如果我们固执地以为海子其实什么也没有叩问，那我们毫无疑问又陷入了僵局而不得要领。那么，我们的问题是：海子发问了吗？他问的是什么？他在向谁发问？他有没有找到答案？如果我们一定要紧扣其题来作这样一番探索的话，我们自己

的发问就十分重要且十分迫切。

可是如果我们仅从这样粗浅的问题出发，准备从他的文字中去找到线索的话，又似乎有些缘木求鱼，因为在他的近乎直白的文字中，他没有任何设问。但请不要灰心，因为我们很容易就发现诗中的对话者，即诗中的主体及其面对的对话者。

除了青麦、雪地、太阳和星辰这些简单的意向，诗中还有一个很重要的人，即“诗人”。虽然“诗人”在全诗中仅出现了一次，且是以第二人称的方式出现，但其实作为主体的诗人（你）应该是出现了五次，也就是说，诗人是贯穿整首诗的始终的。

询问者是谁，是诗人吗？诗人是作者自己即海子本人吗？如果我们从“诗人”所承载的内涵和外延来看，诗人当然包括海子本人，可是海子又不等于诗人，因为他代表的和能够代表的也许仅仅是他自己，而如果海子以自己的名义来发问，那么整首诗就没有什么值得称道的地方了，所以最好的发问就不是“我”，而是“你”。虽然我们每个人都可以发问，可以不断地询问，就如我们日常生活中那些稀疏平常的问候之问，以及那些肆意侵扰我们的心灵与物质空间的棘手的问题的探查和质询。发问是一种面对自己的最恰当的方式，也是清除自己的最致命的武器，所以，在某种程度上可以说，当我们发问的时候，我们才真正开始我们自己的旅程。但遗憾的是，我们大多数人在面对问题本身的迷途中盘桓止步，我们不断地发问，但又不知从何问起。

海子当然没有发问，他以一种开阔的笔法首先向我们展示了一个十分壮丽的世界。他写出“在青麦地上跑着/雪和太阳

的光芒，”纯白的、广袤的、冷静的，充塞大地的雪和温暖的、弥散的、遍布虚空的太阳交汇在一起，以一种伸展的姿态向青麦地上延伸，那一望无际的鲜活在绿色的渴望中扑面而来。当我们于此驻足的时候，我们根本无需反思，无需任何言语，也就根本无需任何询问，因为这敞开在我们眼前的世界早就已经向我们宣示了答案。不管是太阳还是星辰，它们都从不曾言语，这“寂寞燃烧”就是它们的姿态，也是它们早已埋下的伏笔。不管是愿望还是善良，它们也从不曾昭示和诉说，它们从未攀附在你遥不可及的地方，而是以一种最为切近的方式像空气一样弥漫在你的周围。它们何曾发问？

站在这样一个寂静而有声的世界，处在这样一个温暖而友情的时空，诗人怎能将自己隐匿而不现身，怎能将自己置身世外？可是，当诗人现身的时候，世界在哪里？在眼前，在心中还是在笔下？诗人的言语可曾抵达？诗人自己也无法回答！诗人能够做的也许仅仅是站到世界的跟前，现身在世界之中，并毫不保留地袒露自己的身体和灵魂。他在阳光的温暖中降生，在麦穗的养育中成长，在希望的祈祷与善良的守护中获得力量，但徒然的是，太阳和星辰永远有照亮不到的角落，希望和善良永远有抵达不了的地方，诗人在世界之中何为？诗人那长长短短的句子，那残缺不全的文字能够承载多少重量，多少敲打？

诗人，你无力偿还。诗人，你且走好！

我无限的热爱着新的一日

今天的太阳 今天的马 今天的
花楸树

使我健康 富足 拥有一生

从黎明到黄昏

阳光充足

胜过一切过去的诗

幸福找到我

幸福说：“瞧 这个诗人

他比我本人还要幸福”

在劈开了我的秋天

在劈开了我的骨头的秋天

我爱你，花楸树

——《幸福一日致秋天的花楸树》



學術

足迹

每一种文学思潮的产生和发展，都有自己的足迹。那么80年代兴起的先锋文学，在文学史上留下的是怎样的足迹呢？先锋文学的继续研究，又要仰赖于哪些已有的研究成果呢？本期即向大家推荐一些先锋文学的研究资料，以期能对学习者有所帮助。

一、先锋文学的现场直击

“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”每一次新的文学思潮的兴起，都会迅速地吸引批评家的目光，然而兴起当下的批评也是最难做的。文艺领域的许多成就，往往在它发生的时代之后才会显现其价值。但是对于先锋文学，批评家们表现出了很高的兴趣，这其中最重要的，就是吴亮和黄子平。

吴亮 《马原的叙述圈套》

“马原的小说主要意义不是叙述了一个（或几个片段的）故事，而是叙述了一个（或几个片段的）故事”。这段话在文学史上可谓经典，当代文学史在讲到先锋文学时常常引用，因为它揭示出了先锋文学的一个重要特点——重视“形式”。然而，吴亮这篇论文的亮点还不限于此。在阐释马原的“叙述”时，他自己也在玩叙述的技巧。如何把论文写得逻辑通顺又妙趣横生？这篇论文可以告诉你。

节选：《马原的观念及对他故事的影响》

论及马原的观念，很容易给人一种偏离我的主旨的错觉，因为从一开始起我就在题目上规

定了自己的论述范围，即马原的叙述圈套。可是，完整地看，这个叙述圈套是涵带有观念性的。或者说，这种观念已经深伏在马原的经验方式和化解在他的小说叙述习惯里。结果，关于马原的观念，就显得无比重要，以致使我无法回避。

我所关心的马原的观念，并非是马原本人企图塞在他的小说里的外在意图和见解，或者是他偷偷地想假借他的故事来隐喻、象征、提示的抽象概念。对这一点我并无兴趣，当然，我也不反对别人这么去破译。我这里想要论及的马原的观念，已经是贯穿在他的叙述本能之中，贯穿在他每一次具体的叙述故事的过程里。它们不是超出具象指向抽象彼岸的，恰恰相反，它们滞留于具象此岸，在此岸即涵带有抽象性质的。

我想用叙述崇拜、神秘关注、无目的、现象无意识、非因果观、不可知性、泛神论与泛通神论这八个词来概括马原的观念。马原的小说大多数都流露出对文字叙述的极端热衷，这种叙述行为已经成为唯一的一次真正经历或亲身体验。叙述在此除了担负着追忆往事和记录在过去时态中发生的事件的工具功能外（如《零公里处》和《错误》），更多情况下它本身就是往事和事件。当叙述在形成着自身的时候，往事和事件便以“正在进行”的样式展示出来。以《涂满古怪图案的墙壁》和《拉萨生活的三种时间》为例，它们都是以边叙述边发生的样式展示给我们的。马原似乎相信，只要他开始进入（或沉入）叙述状态，故事就会自动涌来，叙述具有一种自动召唤故事的符咒般的神奇功能。至于这故事有什么内在意义，他通常是无暇予以细究的。

马原对这种因叙述而涌来的故事既然失去了有效的理智控制，那么自然，一种由叙述的符咒呼唤来的东西就会对马原构成反控制。果真，一个一个人物、意象、场景接踵而至，它们由于不带有明确的意义，就显然是十分神秘的。所谓神秘，即是孤立的、原因不明的和超出常识理解范围的现象，马原一般不去推测这类现象的背后制导因素，他被这些自行地接踵而至的现象所吸引是因为他在骨子里是喜欢神秘的，他对探讨神秘的起因，不释除心中的神秘感，相反，他更愿意怀着某种虔诚去关注神秘。在马原的小说里，神秘没有装神闹鬼的意思，而只是一系列来历不明的东西和突然消失不见的东西。我想这一点是无须详细举出例证的，因为它确实到处可见，只要回想一下马原的《拉萨生活的三种时间》、《避神》、《大师》以及《黑道》的某些段落即可。

由于有了上述对现象自动涌来的神秘关注，那么，一种无目的的意图就悄然地暴露出来了。马原在一头陷于他的想象和叙述中时，除了某种莫可名状的冲动和快感，我敢说他不清楚别的外部目的。特别是功利性目的，是根本和马原无缘的。功利性的目的，只会驱使人的感觉和经验，进入一个被事先限定了的轨道，而马原恰恰是不可能被事先限定的。他的写作是非常自动化的，敞开而无边，完全为一种强烈的兴趣所吸引，是他所有小说叙述的最根本动力。我以为，无目的是合乎马原小说的形成之因的。

有了这么一种观念，就必然对现象产生浓烈而持久的好奇，因为这种好奇不关涉到现象和人的利益与效用，所以就显得无限生动。马原经常在他的小说里罗列种种没有什么明确旨意的现象，他情愿将现象仅仅作为现象来予以仔细欣赏、想象和描述。换言之，现象本身是意识不到自己的，那么，人对现象的无意识观照也就不会歪曲现象的原态。严格地说，人总是通过他特有先入为主的方式去观察外在的世界，因而外在世界不可能纯粹以它原来的模样进入人的视界；不过，马原的方法，恰好是夸大了外在世界的自动性和无意识涌现。我以为《冈底斯的诱惑》是这种现象无意识的典型见证。我断言马原是在无意识中从事《冈底斯的诱惑》的写作的，尽管人们可以从中引申出种种饶有深意的涵蕴，但绝对没有一条是被马原意识到的。马原的功绩，正在于这种脱离意识的现象描绘——不管是亲历的还是心理的——保证了充分的伸缩空间与富有弹性的想象性时间维度。

一旦把现象从所谓的规律中孤立地凸现出来，它们彼此的因果联系，也就显得无关紧要了。说到马原在他的小说中经常表现出他的非因果观，我想提一提《拉萨生活的三种时间》。首先，康巴人赠送给马原的银头饰就是无缘无故的、没有原因的。随后，家中天花板里的响动也是带有原因不明的恐惧感的。当然，末了马原开枪射杀了正在天花板夹层里捕鼠的黑猫贝贝，真相大白以后，仍留下不解之谜：马原朋友午黄木家里类似的声响是什么造成的呢？那十几根会走的羊肋骨是怎么回事？我还想提一提《错误》。这篇小说情节的逐渐“错位”使因果联系发生了移动：军帽失窃——江梅生孩子——孩子的来龙去脉——和黑枣的斗殴——二狗捡来的孩子——赵老屁的失踪——二狗的死和江梅的死，这些前后接续的事件，因果都是不甚明了的。马原十分善于讲这么一些由无因之果或有因无果组成的故

事，《进神》就是没有结果的、或者说是结果落空的，《风流调镜》东拉西扯地写了马原的朋友大牛和女人的风流事，收集古钱的癖好和他如何去天葬台捡影艘，末了又横生枝节地“胯骨断了”，不了了之。我以为这种料不到的、意外的、偶然的故事结局，乃是马原非因果观的一个证据。

与以上非因果观相联系的，便是马原在心底里，已识出了现实世界的“不可知性”。上面提及的《进神》还有《黑道》，都是不可知性的经验记录与想象记录。马原笔下的生活是难以完全进入和彻底明了的，它们像一个偶尔泄漏出若干光亮的秘密后台，大部分真相都被深深藏匿起来，只给你看前台的表演，那肯定不能全部相信的。可惜的是，谁都进不了真正的后台。每个人的生活、行踪、意欲，都有一个不向人敞开的后台。

与此相关的是，当马原在叙述了生活真相的不可知性时，他仍然不忘记卖弄他那段第一手的阅历，好象他是一个非常深入生活的人。《大师》详细描写了唐嘎布画画师、独眼女人、女模特儿、走私、神秘小楼、古董分类、壁画、性爱和性变态、命案、失踪、火灾（顺便说说，《大师》是马原迄今为止可读性最强的一篇小说，是一只真正的好故事），虽然写得充满悬念，大肆渲染紧张气氛，可是依然给我一种忐忑的、不祥的、惊疑的、难辨的宿命之感。归根到底，宿命感就是不可知性的最后根源。在《大师》的种种情节构成要件之间，布满了不可知的网络，它是一种整体的恍惚的和骇人听闻的不可知。

现实是如此地便不若不可知性，于是，一种神秘的倾向就开始露面了。如果我愿意相信马原声称自己为有神论者的说法是可靠的，那么，这个神就不会是一个人格神，也不会是一个具形神。应当说，这个神既是遥不可及的，存在于冥冥之中操纵着世界的万物生死荣衰兴灭，在马原灵感到来之际向他显露真容；又是遍及于日常的平凡经验里，以至唾手可得。马原的神是包诸所有，体现于所有普通现象之中。我们把这种有神的观念称之为“泛神论”，总之它是普遍的存在于现象背后决定了现象，而人的有限经验又永远无法靠近的东西，只有少数人在少数的瞬间能够突然地窥见它、感应它、体现它。宗教、科学、艺术、技巧都是一些通神的杰出者以不同方式窥见神、感应神、体现神的人间结果。

这样，泛神论就必然导致泛通神论。我觉得这是马原的最后一个，也是最核心的一个观念，

它由叙述崇拜为发端，又回复到叙述崇拜中去。这里也存在着一个魔术般的圈套。叙述故事实在是马原试图接近神最后体现神的唯一有效方法。对于马原来说，叙述行为和叙述方式是他的信仰和技巧的统一体现。他所有的观念、灵感、观察、想象、杜撰都是始于斯又终于斯的。

友情链接：中国知网（在人大图书馆登录后，通过“中文发现”进入知网可以免费下载文献）

黄子平

《关于“伪现代派”及其批评》

先锋文学的出现，曾经引起了批评界很大的惊喜，不少人都认为它是中国也有了自己的“现代派”的标志之一。然而反对的声音也存在，提出了“伪现代派”的概念，认为中国其实并没有真正具有现代素质的现代派作品，由此带出了黄子平老师的《关于“伪现代派”及其批评》。如果说吴亮的《马原的叙述圈套》呈现了一种寓深刻于活泼的论文叙述方式，那么黄子平老师的这篇《关于“伪现代派”及其批评》则在思考方式上给人以启发。这篇论文从“伪现代派”这一术语的考察入手，通过对一些批评常用的基本范畴的辨析、组合和阐发，使对“伪现代派”的讨论一步步深入。这些基本范畴还有哪些组合的可能？这些组合又会生发出什么新的问题？这一切都等你来发现。

节选：第一部分（有删节）

界说“伪现代派”这一术语的外延是一件十分困难的事情，你将会发现，它可以用来批评几乎全部当代作品。从词义的内涵来分析，它至少蕴含了三对两两对立的基本范畴：真/假、古/今、中/外。

1.真/假

在汉语里，“伪”比“假”带有更严厉的贬斥色彩（尤其用于政治领域时，比如“伪政权”等等）。这个字眼表明了这一术语中的“真/假”范畴并非认识论意义上的使用，而是一种价值判断，因此，它们可能转换或牵涉到另外一些与之有“家族关系”的词组：正宗/杂牌，纯粹/掺假，真诚/矫情，原装/仿制，等等。

因为说的是文学现象，区分“真/假”的方法

便涉及“内容/形式”的范畴，与此相关的对子是：名/实，表/里，结构/观念，意识/技巧，等等。

2.古/今

其实应该是“今/古”，说“古/今”只是为了照顾汉语的习惯（也是“崇古”的文化的习惯）。“现代”一词并不单是一个时间概念，而且是一种时代意识，这种意识把人们所处的时期跟逝去的阶段对立起来，并借此把自身看做由旧转变到新的结果。因此这一对范畴的“家族”由下列对子组成：现代/传统，现代/古典，新/旧，创新/守旧，时髦/过时，等等。

但是，在中国当代评坛，“现代主义”通常是作为“现实主义”的对立概念来运用的，后者又被认为是本世纪以来中国文学的主流，再加上对两种文学潮流的哲学背景、美感特征的不同理解，以及由此引起的创作和指导创作的策略，我们得到这样一些更为复杂的对子：现实主义/现代主义，理性主义/非理性主义，积极/颓废，亮色/压抑，写实/荒诞，主流/支流，提倡/允许，坚持/借鉴，等等。

3.中/外

“现代主义”被认为是发生在外来文化中的文学现象，而“现实主义”似乎已经等同于“国粹”，由此引出的对子“家族”有：现代意识/民族意识，世界主义/民族主义，欧化/民族化，崇洋/复古，等等。

这三对范畴及其“家族”还可以互渗、组合，生成一些更复杂的对子，比如“原装进口/本地仿制”便是由“中/外”加“真/假”构成。不难看出，这些对子的互相之间的“发酵”，将会使得“伪现代派”这一概念成为一个最笼统、便利、可怕、丰富的批评标签。它的不同用法，也就成为研究“现代派文学”在当代中国文化中的地位、作用和前景的极好的对象。

从大一点的时空尺度来看，一百多年来东西方文化大碰撞大融会，使得“体/用、名/实、表/里”一类的基本问题总要以各种方式在思想文化界的一些领域里一再提出来讨论。文学界只不过是其中最敏感最活跃的一个领域罢了。“伪现代派”概念的产生便是其中一例。

稍稍回顾下一九七八年以后中国作家“重新发现”现代派文学的过程，或许有助于从上述纷繁复杂的内涵中理出一点头绪来。我以为，在这样多的对子中，“意识/技巧”可能是一个分析的关键。

据说，执著于现实主义文学理论的乔治·卢

卡奇曾严厉批评表现主义，却在匈牙利事变之后被捕时恍然悟到卡夫卡作品的真实性。同样，浩劫之后的中国作家最早“认同”的，几乎也是卡夫卡。在多大程度上，可以把两次世界大战对欧美文学的影响跟“文革”对新时期中国文学的影响相提并论，仍然是一个未经讨论的问题。卡夫卡不过是一个例证，用来说明中国作家“重新发现”现代派文学时的社会—心理背景。由于某种无法解释的、个人不能左右的大灾难引起的困惑、焦虑、软弱无力、梦魇、荒谬感？由此产生的对传统价值观念的重新估定？如果我们承认文学的接受建立在某种共通的对人生、对世界的体验之上，这些因素就是值得考虑的。

但是我们看到绝大部分作家、批评家一直小心翼翼地回避这一背景，似乎吸引他们的只是现代派新颖别致的文学形式和手法：意识流、时空交错、多视点叙述等等。花城出版社一九八一年秋季出版了剧作家、小说家高行健的一本小册子《现代小说技巧初探》。作家冯骥才、李陀、刘心武为此发表了几封后来被统称为“四个小风箏”并引发了一场“空战”的书信。从这本小册子和这些书信中可以注意到他们强调的正是如何把现代派文学的“表现技巧”同它们特定的“表现内容”“剥离”开来，强调形式美的“相对独立性”，强调小说技巧的“超阶级性”，等等。问题并不在于：这是一种策略、障眼法、权宜之计、“东方的狡黠”呢，还是一种真诚的理论主张？实际上，现代派文学的技巧、手法在何种程度上可以跟其内容“剥离”开来，仍然是一个悬而未决的问题。技巧是完成了的内容（作品）的一个有机组成部分，它本身就具有内容性。

一方面，对现代人道主义的理论探索未能深入下去，当代中国文学对现代世界、人、历史的“形而上”层次的思考（至少从表面看来）让位于“技术”层次的探索；另一方面，伴随着技巧而无法“剥离”的那些实质性的东西（即发现、认识和评价世界的新方式），却自觉不自觉地、程度不一地跟某些作家真诚的人生体验相融合，产生了不少成功的作品。然而，“内容/形式”两分的理论陷阱毕竟带来了这样的两难窘境：对现代派文学的“表现内容”和哲学背景保持高度警戒心的批评家发现人们并未恪守只借鉴技巧的保证；而急切地希望当代中国文学能够与“世界文学”对话的批评家则不满于这些作品的“犹抱琵琶半遮面”。

从不同的方向，都提出了“表/里、名/实、结构/观念、技巧/意识”等等是否相符合相统一

的问题，“伪现代派”的概念产生了。

友情链接：这篇文章收录在孔范今、施战军主编的《中国新时期文学思潮研究资料（上）》中，人大图书馆索引：二楼中文图书3区12排10架，索书号I209.7/41：1。

二、知识考古式的文学史研究

80年代的文学高潮过去后，后来的研究者对“80年代文学”有了新的思考。隔开了一定的历史距离，虽然不能像当时那样感同身受，但却能以更加客观冷静的态度去审视。这其中成果最显著的，当属程光炜和贺桂梅。

程光炜：重返80年代

2005年，程光炜在中国人民大学文学院为博士生开设了一门叫做“重返80年代”的讨论课，虽是针对博士生，但其学习方法和思路，对本科生也有很大的启发作用。其成果收录在《文学讲稿：“八十年代”作为方法》中，此处摘录其《前面的话》。

我注意到，关于80年代文学的认识、评价和结论，已经被固定在大量的文学史教材和研究论文之中，很多后来的研究，一定程度上是从那里“拿来”的。这种现在的存在，也许并非没有道理。因为所谓的“历史”是必须先被“固定”下来，才成其为“历史”的，否则后面的人们都无法与之对话。但这样的结果，也会造成把那一代作家、批评家和研究家对文学史的看法，强加在今天的研究者身上，让他们以为这就是自己所发现的“80年代文学”。我们会以为，二十多年前的文学是一成不变的，尽管今天的历史语境包括人们的生活方式、思维方式都已经发生了深刻变化，但“80年代文学”却是纹丝不动的，我们的生活观、文学观，不都是在这一过程中被定型的吗？

“80年代文学”是一个与“改革开放”的国家方案紧密配合并形成的文学时期和文学形态。在“改革开放”这个“认识装置”里，“十七年文学”、“文革文学”变成被怀疑、被否定的对象，由此影响到对过去的作家作品、文学思潮和现象的“重评”，如“浩然重评”、“文革文

学重评”等；而与此同时，被看做“十七年非主流文学”的作品和现象，则被“回收”到“80年代”，例如“人的文学”、“感情”、“审美”“人道主义”、“文学遗产”等等。怀疑、否定、回收的过程，也就是“80年代文学”之兴起的过程。在这个意义上，“80年代文学”被看做是对“十七年文学”和“文革文学”的“历史性超越”，是一种“断裂”，它意味着中国当代文学的又一次意义深远的“转型”。然而，通过研究，我们发现这些权威结论并不完全符合当时的情况。另外，1985年还被看做是“80年代文学”的又一个分界点。又例如，与1985年前文学相配套的“伤痕文学”“反思文学”和“改革”，所以被认为是“国家文学”的一部分；1985年后，“寻根小说”、“先锋小说”、“先锋话剧”、“第三代诗歌”和“新写实小说”等取代“伤痕文学”等而占据“新时期文学”的大部分地盘，成为“主流文学”，于是这时候的文学被认为是真正到了“自由”、“自觉”和“文学自主性”的时代。1985年后的“80年代文学”，已经变成了名副其实的“世界文学”。很多人都相信，促使“80年代文学”发生深刻转型和变革的，主要有两个因素，一个是文学的“去政治化”，另一个是“纯文学”的提倡。久而久之，以上“80年代文学”的历史逻辑，它的高度“共识”和“成规”就密布在研究者的周边，既成为“当代文学”研究的重要依据，同时也对进一步的研究造成巨大的障碍。

必须承认，历史认识的获得，往往都伴随着巨大的痛苦和牺牲，摸索、认识“80年代文学”的过程同样也会如此。这种历史认识和感情，应该受到后来研究者的尊重。对“80年代文学”的重新研究，正是从这个“尊重”的起点上开始的。对我来说，很大程度上有一个“当事人”和“旁观者”的双重角色，在我写文章以及参与讨论的过程中，它们一直纠缠着我，疑惑、清醒、矛盾、冲突时常产生。而对参加这一讨论的同学们来说，他们大多是“80后”博士生，最为紧要的问题，是如何将熟悉的“80年代”，重新“陌生化”和“问题化”。另一个问题是，如何让清晰、有力和不容分说的“知识”多少带上一丝丝“历史的同情和理解”，而不是单刀直入和直接攻取的阻力和难度。之所以会在一次次的讨论中出现争论，存在着难以想象的困难和问题，影响到研究对象的进一步展开和深入，是因为，我们的工作所面对的是一个已经在大学教学大纲中变成“文学场域”的“80年代文学”。

在它的“文学知识”成为我们的研究对象时“冒犯”的学科危险，被目为“奇谈怪论”的可能性，一直在研究工作中存在。这就需要我们既在本学科的“想象共同体”内设计问题，探讨研究的方法，同时，也应把这一“共同体”作为这个讨论的对象。但是，其中的分寸怎么把握，问题的讨论是否每次都具有有效性，是否有利于当代文学史研究的进一步发展，这些都没有答案，需要观察一个时期才能看得比较清楚。

友情链接：程光炜老师及其学生的研究主要在两本书中：

1.《文学讲稿：“八十年代”作为方法》，人大图书馆索引：二楼中文图书3区8排2架，索书号I206.7/177

2.《重返八十年代》，人大图书馆索引：二楼中文图书3区9排1架，索书号I206.7/738

贺桂梅：先锋小说的知识谱系与意识形态

同样是对80年代文学进行重新审视，贺桂梅把重点放在了先锋小说的知识谱系和意识形态上。她认为，对“先锋小说”，当代文坛并未完成一种有效的文学史命名。其中的关键问题，仍在如何指认“先锋小说”的“异质性”，如何历史地分析这种“异质性”内涵的特定构成及其知识谱系。也正是出于这样的问题意识，探讨“先锋小说”与宽泛意义上的西方“现代派”文学之间的渊源，则成为一种可能的历史描述方式。

节选：《先锋小说的知识谱系与意识形态》

作为一种引人注目的现象，或许在当代作家群体当中，没有谁比先锋作家们更热衷于谈论自己的“阅读史”，更为频繁地提及自己所热爱的文学大师；而他们阅读的文学大师，绝大部分是曾经被纳入80年代前期命名的“现代派”序列的现代主义小说家。姑且不论马原那篇注明的《作家与书或我的书目》，以及他在类似于《小说》这样的文章当中表现出的对罗布-格里耶、萨洛特、约翰·梅勒、巴思、乔伊斯、福克纳、博尔赫斯等现代主义小说家的熟稔和颇为精辟的简介，他甚至提出：“作家书目已经成了一种传统，作家们是否有一部作家的文学史？……（

希望有一部真正的作家的文学史稿问世)。”因此,不妨检阅一下先锋作家们所书写的“作家们的文学史”当中那些被经常提及的大师们。余华曾在许多文章当中,向川端康成、卡夫卡、博尔赫斯、福克纳、三岛由纪夫等大师致敬。而苏童所热爱的,则偏向于当代美国小说家。格非在他的文章中多处写到对卡夫卡、普鲁斯特、雷·卡佛、加西亚·马尔克斯以及诸多现代大师的阅读心得乃至专业研究。

如果说在50-60年代,构成“作家们的文学史”的主要部分是“19世纪”的现实主义大师,那么几乎同样清晰的,是“20世纪”的现代主义大师构成了先锋作家的“阅读启示录”序列。他们成为先锋作家的“文学传统”,也就意味着先锋作家们“就像一位手艺人精通自己的工作一样”,从20世纪的现代主义大师那里他们学习并精通“现代叙述里的各种技巧”。如果说讨论先锋作家的哪篇小说受了西方文学大师哪篇作品的“影响”这种方式本身是愚蠢的和有问题的,那么关键在于:先锋作家们把自己纳入了由西方现代主义大师构造的“传统”当中,他们同时也被这种文学传统的知识谱系所构造。而有意味的也许是,这些被先锋作家们津津乐道的“老师们”,他们或许是“人类”的,“已经成为世界文学的传统”,而问题在于,为什么在80年代的中国,这些年轻作家格外地需要师承这些“洋大师”们。

《第三世界先锋派的主体性》

从60-70年代的“体制外的先锋派”,到80年代前中期的“欠发达的现代主义”,再到80年代后期先锋小说中“时间与地点的缺席”,共同凸显的乃是第三世界先锋派的主体性问题。也就是“第三世界”、后现代化国家在接受、消化发达国家的文学潮流时,如何确立其主体位置。显然,尽管西方现代派在当代中国文学与文化实践的不同时期出演着不同的角色,不过那种关于现代派的“迷思”却是共同的特征。它使得当代中国的先锋派们,始终通过一种西方(被理解为“人类”)的文学规范来理解并想象自身。这种认知方式的形成,固然与当代中国文化变革中那种“自我憎恨”式的在民族—国家内部来反省当代历史并规划未来的方式有直接关联,因此,置身“西方”其实也就是反抗中国内部文化体制的方式。不过,认同西方现代派并使之成为反抗社会主义僵化的话语体制的“媒介”,却并不意味着将“西方”等同于“人类”,进而等同于理

想自我。无法认知到自身作为中国的先锋派与西方现代派之间的差异乃至文化碰撞,尤其是将那种压抑感转化为“落后”意识的方式,使得中国先锋派的主体性始终处在一种暧昧的位置。

韩国学者白乐晴曾提出,第三世界的作家与知识分子应当以“主体的姿态”面对西方。这种主体性首先表现在意识到作为第三世界国家的主体与西方文学的主体的不同——“即使20世纪西方欧美文学已经达到了人类文学史上的最高峰,它对于并非西方人的我们来说,会有一种带来压抑感的弊病”。克服这种压抑感的方式,不能是将自己的“先锋”性理解为模仿和吸收西方的所谓先锋艺术,他写道:“那简直就是历史性的失职。它不但是对与西方先锋艺术毫不相干的自己国家民众的背叛,也辜负了西方内部希望为碰壁的西欧艺术凿出新的突破口的期待。”自然,那种“单纯的复古主义与原始主义”也不足为训,因为“认识西方局限性,无论如何是在了解西方传统之后争取到的认识,只凭成长在与西方不同传统的地方而形成的异己感则不够”。更具批判性的路径应当是在吸收、消化西方文学传统的基础上,“用我们的方式重新提问”,“用我们的耳朵听听他们所说的话,用我们自己的眼睛重新看看他们所看过的现实”。因此,他认为第三世界的先锋派将是“包括西方文学在内的全世界文学的真正先锋”,因为他们不仅可以比身在西方文化之内的西方作家们更有效地克服西方文化的局限,而且同时又不丧失其与第三世界民众、现实的共同体关联。

或许应当说,当代中国先锋派的主体性始终面临着质询的原因,一方面在于他们首先没有将西方先锋派视为有差异的他者,而将其看作规范自身的“理想自我”,从而使他们丧失了面对西方时的主体位置。另一方面,中国先锋派们在完成一种语言秩序的革命时,并没有更多地关注与当代中国历史与现实的关联,而将“先锋”理解为某种高高在上的精英意识,这便使得其作为“中国”的主体性无法形成。破除西方中心主义和重新形成“与民众的连带性”,或许是中国先锋派形成自身主体性的关键所在。

友情链接:贺桂梅在《“新启蒙”知识档案》中对先锋文学还有更详尽的讨论。人大图书馆索引:二楼中文图书区2区51排15架,索书号G122/148。

微评

返回

十八岁出门远行
山上的小屋
黄三百

黄子平

郑家琛

#残雪《山上的小屋》#【《山上的小屋》中的敌与友】

我的病是想看见,耐不住屋内的昏暗,可是外面的阳光刺得人眼瞎,无异于看不见;爸爸的病是想得到,知道梦境是假象,还要拿令人窒息的井水和失败的打捞来折磨自己;妈妈的病是想阻止,徒劳反复地对抽屉下功夫。

三个人全都活在幻想的折磨与失败的现实之间。周围的一切物象都被放大到荒诞的地步,来表现被深深压抑的心灵与欲望。所以他们要通过其它途径宣泄,比如享受那盲目扑火的死蛾子、狼的凄厉嗥叫和下流的梦境。

可怕的焦虑,腥潮的被子。我、爸爸、妈妈很大程度上能互相揭明心境,虚伪而带着冷笑去同病相怜,可算作“友”;每个人都互相报复,作为对那脆弱得不能自足而又无可奈何的灵魂的畸形补偿,这便是“敌”。但这敌友之分没有价值内涵,也许只是现代人抛弃了伦理外套的生存虚幻,和那孤单的偶在感胡乱地碰撞。

我恍然悟出那围棋争夺战的寓意:那只是个关于黑白的游戏,关于幻灭与现实互相调换身位的隐喻。

张亮

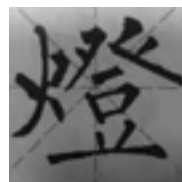
#残雪《山上的小屋》#

小说里有两个屋子:我家屋子和“山上的小屋”。“我家屋子”里,父亲是危险的带有威胁性的狼,母亲带着对“我”感到爱与杀的矛盾的神经质,妹妹看似与我报信但目光却是直勾勾的充满狡黠的,当“我”说到山上的小屋时他们都装作不知:人物和写法都不免让人想到卡夫卡的《变形记》,残雪用一种荒诞的梦境的卡夫卡式的笔法构建了“我”与家人关系中一种潜藏的压抑的冲突和彼此不安的揣测,以及家庭中对彼此的漠视和潜在威胁,是“我”的外部困境。而“山上的小屋”确乎是不存在的,是“我”的心灵困境,“一个人蹲在那里”,“暴怒地撞着木板门”,似乎是对鲁迅先生“铁屋”典故的改写,残雪的屋里只有“我”一个被反锁的人,觉醒后找不到出路,无人听见“我”的呼号,即“我”不能试图救赎任何人,因为不存在其他一起被锁的人,“我”也不能救赎自己,因为正是“我”自己造了那小屋,正是“我”锁住了自己,并且只有“我”听见屋里人的呻吟,也就是“我”的呻吟。双重困境下,最后“我”走进白光,发现一切都是虚无。小说很特别,但对于内心当中的“山上的小屋”的描摹,仿佛带着作者过分自恋的体验和判断,缺乏普遍关照,最后得出绝望和虚无,有其局限。

取消

发表文字

发送



许鑫辉

#残雪《山上的小屋》#

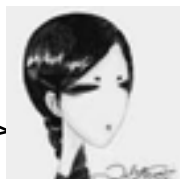
小说中白天被排挤。这带来了乱序，诡异。

黑夜占据了小说大部分时间，那些奇怪反复的事情基本在夜里操作。这是叙述者从已然的时间点呈现给读者的。山上的小屋反锁在黑暗中：“我”进出家门需要适应黑暗或白光的过程；明明有墙，母亲却在隔壁厌烦“我”的灯光。诸多现象暗示，黑夜还占据了屋子，占据了人物的心。人曾困于“黑夜”，在清醒与昏睡的折磨中长出了眼圈的紫晕，长久下来对光变得敏感，月光、灯光。再回到正常日夜时，人已丧失了白日，继而无感于年月。人物行动的反复，父亲长白鬓之惊，都是这一体现。

时间的丢失带来空间的膨胀，黑夜中听觉、视觉、触觉极度扩张。小说出现了家中各个房间、屋后井、山谷、山上小屋，一堆半封闭或封闭的空间。人在这些空间中进行无效又无休止的行动，用水桶捞井底的剪刀，整理永世整不完的抽屉，幻想另一个屋子，在精神上获得空间膨胀的安慰。同时在夸张的世界感受中，人物面对的是反锁进黑屋的脆弱心灵。

混乱的心理世界在作品对白日的消解中得到摹仿，不仅是心灵本身的黑夜神秘感，还有心理所属身体遭遇的黑夜经历。我想，作者都是有所喻指的。

刘书韵



#残雪《山上的小屋》#

我一直在想，到底是什么令我感到如此的绝望和恐惧。直到我看到他说，“抽屉永生永世也清理不好。”

“所有人的耳朵都出了毛病。”

“左边的鬓发全白了。”

永生永世，所有人，全白了。这些绝对化的全称副词、代词，绝对是绝望和恐惧的幕后推手。没有了它们，作者描述的东西只是烦人的琐事。抽屉清理不干净，也许是你笨，也许是这些天尘土太大，擦不干净。但是永生永世清不干净呢？就像被什么东西，生生世世地缠上了，永不超生，直接带到了希望的高度。

甚至，有时我已知事实并非是“永远”和“全部”，但全称副词依然加重了我的恐惧。譬如“小妹的目光永远是直勾勾的”，我不信。我始终觉得在眨眼的一瞬间眼神是会缓和的，但这个词仍旧让我体会到了小妹那种长久的、令人发怵的目光——这么一长串的表达尽管能靠近事实，却不如“永远”来得震撼和有力。

我记得鲍照在《行路难》中写：“君不见河边草，冬时枯死春满道。”听得我头皮发麻的，最是这一死、一满。我眼前仿佛幻化出一片景，满目的死寂，忽地全部苏醒，花朵不是初春自然的星星点点，而是诡谲地布满整个画面向我扑来。



王旖旎

#余华《十八岁出门远行》#

余华总是喜欢写不断行走中的“人”，不论是在海浪一样的起伏的柏油马路上远行的“我”，还是《第七天》中在雾霭迷蒙之中走向火葬场的孤魂，我把这样的行走理解为“去遇见”，于是行走本身就成为了故事的原动力，是一条兼并空间与时间的带有方向的单线。而在《十八岁出门远行》中最有趣的却是出现了空间方向与时间方向某个阶段的分离——无法找到旅店的我踏上了一辆向我来的方向行驶的汽车，在此之后，我的“行走”其实悖逆了“远行”的方向，与我的时间相悖流逝，然而“遇见”却没有停止——汽车抛锚，人们哄抢苹果，拆毁汽车，我的红书包被司机抢夺都是在折回的“行走”所遇见的。这其实是挑战了传统意义上远去方经历沧桑的既定意识，似乎传达出一种折回式的“自省”的成长——遍体鳞伤的“我”躺在残缺的车里，终于发现我一直寻找的“旅店”竟然在这里，这便是折返式自省的落脚点。而最终，作者回忆起了父亲送自己远行的情景，回忆将时间从矢量行走的方向折回，自此，时空方向再次统一，不过，却于“遇见”之后，与“远行”相反。

吕雅婷



#余华《十八岁出门远行》#

汽车是这部作品中一个十分重要的意象，它既是主人公命运的转折点，也是故事的真正目的地。这部作品以主人公坐上汽车为转折点，可以前后分为两部分。前面是18岁的少年在出发的方向上，走在连绵起伏的公路上，渴望逃离熟悉的轨道，一路上向熟悉的云（人）说再见，不去想目的地，只是一味朝前走。在坐上了汽车之后，随着前进方向的倒退，主人公的出行也转折了，又重新遇见那些熟悉的云（人），又拾起之前故作丢弃的道德规范和目的地。

这很像中国式的《在路上》，区别在于，不同于西方嬉皮士式的在路途上的纵情欢乐和无恶不欢，而是即使是努力想要在路上，也不能放弃过去的道德规范，看到抢劫盗窃，会出于本能地去制止，而不是加入他们的狂欢。而最后的结局，也像是被旅途遗忘的孤儿，在静止的目的地（汽车）里回想过去的生活。



郑家琛

#余华《十八岁出门远行》#

【《十八岁出门远行》中的暴力与秩序】

小说以一人始，以一人终。“我”以某种痞子气的、故作成熟的方式上场，反映出青年人独自面对社会的隐隐紧张。“我”选择了这种自己尚不能驾驭的行为模式，提前向社会表达了顺从（以貌似叛逆的方式），以为与司机称兄道弟就可以制造信任，说明“我”不懂社会运行机理。

山上下来的众人劫掠了司机并殴打“我”，司机又劫掠“我”。众人本是乌合之众，但在利益面前，自发结为团结的一体。就连司机这受害者也因可以从“我”这得到补偿而不去反抗。他早已习惯这秩序：为了利益，强者欺压弱者，弱者欺压最弱者，最弱者任由自己道德情感被践踏直至遍体鳞伤。所以司机一直笑“我”。

驾驶室是被遗忘的角落，“我”毕竟还有归宿。但这更像骗局，强烈的无定感才是真实。怜惜汽车乃至回忆出门时的天真烂漫，不如说是自嘲（隐藏着家庭秩序面对社会秩序的无力）。旅店在何处，只能自己操心，路人帮不上忙，这铁壳子也只是人生路上无数落脚点中的第一个。“我”还要经受暴力现实的不断拣选，最终在心灵与现实的平衡中完成成长。



张田甜

#余华《十八岁出门远行》#【渴望“被囚禁”】

远行，流浪，旅途是文学作品中反复叙写的主题，它往往代表自由，追寻理想皈依，发现自己和世界。但就本文而言，我暂时不能接受“旅店象征着人生旅途理想”的解释。我认为文中旅店和汽车对“我”而言无本质区别，都不是所谓心灵理想的追求，而是一个能圈禁（或保护）“我”的栖息地。

和许多现代派小说一样，本文充满了许多存在的荒谬和矛盾。“我”仿佛身处梦境，被扔进周遭的荒诞，带来了深刻的迷惘。人是游荡无所归依的，充满不安全感，所以“我”常让读者感到其躁动，莫名的激情和不安，无来由的胆怯和莽撞，在这种情形下“我”其实是渴望被囚禁的，渴望如同河流一样只是拥有单纯不断行走的现在。汽车和旅店就是这样的存在，让我感到“前面是什么不重要”，“我”只要被安置，被自然卷入正在行进的现在就心安理得，“我”有了躲避外在的居所，暂时逃离了选择，焦虑，迷惘，荒诞。这一切与理想追求并无关联。事实上，在迷惘中不断地思索挣扎渴望栖息是我们永恒的摆脱不掉的生存状态，尤其是在现代社会。可以想见，到了明天，“我”仍会陷于此。旅途只是作者在文学创作上选择的一个典型化的场景，这一场景将这荒诞，迷惘，渴望凸显得更清晰。

唐亦文



#余华《十八岁出门远行》#【自行车、拖拉机和汽车】

自行车、拖拉机和汽车，传统故事里大概是一个汽车对自行车、拖拉机的碾压的故事，然而这里讲述的是一个汽车被自行车、拖拉机屠戮的故事。

汽车对于“我”是找不到旅馆时的救命稻草，甚至“现在我根本不在乎什么旅店，这汽车这司机这座椅让我心安而理得”。然而汽车抛锚，自行车从坡上来，与停在公路低处的汽车在空间上构成了有趣的关系，从高处而下的自行车俨然是冲锋的游侠，“蜂拥而来，又立刻将汽车包围”，几辆拖拉机又“从坡上隆隆而下”，对汽车大肆洗劫，“我”想保护汽车却落得重伤。

“我”站在汽车一边对抗自行车与拖拉机的立场也体现在对汽车基本是拟人化的写法，对它投入了感情。“我无限悲伤地看着汽车，汽车也无限悲伤地看着我。我伸出手去抚摸它。它浑身冰凉。”尽管如此，遍体鳞伤的汽车还是给我提供了一个暖和的座椅，“它心窝还是健全的，还是暖和的。”“我”甚至发现一直在寻找的旅店正是这辆遍体鳞伤、心窝暖和的汽车。

最为重要的还是作者这样一个自行车、拖拉机居于强势的设定，相较汽车居于强势，这样的逆转产生了更为残酷的效果，但也许也是更为真实的世界，毕竟十八岁出门远行，是去“认识一下外面的世界”。



先锋文学 |

发送



文藝





残雪，湖南人，1953年生于长沙。出版的小说集有《黄泥街》、《思想汇报》、《天堂里的对话》、《苍老的浮云》、《种在走廊上的苹果树》、《布谷鸟叫的那瞬间》、《残雪小说集》等，长篇小说有《突围表演》、《五香街》。她的小说将现实与梦幻“混淆”，叙述人以精神变异者的冷峻眼光，和受害者的恐惧感，创造了一个怪异的世界。这个世界布满恶、丑的意向，人物有不断的梦呓和谰语。对乖戾心理的描述，将读者带进人的精神欲望的内心世界，展示在特定社会文化环境中人性备陋、丑恶的黑暗面。残雪创造这个世界时，并不运用以理知立场，通过变形、夸张以寓意的“寓言”方式，她更多的是诉诸个人的感觉、记忆和潜在经验所触发的想象。不过，残雪的世界在范围和深度上有它的限度，特别是从对人的生命、人性等的发掘的角度去衡量时，更是如此。这导致了她的小说出现某些单一、重复的现象。后期的作品，如《五香街》等，风格发生较大变化。



终身制的孩子

■ 亦团团

重读麦卡勒斯，忽然想起残雪。两个人，都是终生制的孩子。

我是深爱过残雪的，尽管她好像从九十年代起就没有再成长过，并且自大得令所有人都开始生厌。可就是这样一个女人，写出了现代文史上从没有过的低温叙事。在她最好的那些小说里，主人公都有一双清新的孩童之眼，也像孩童一样偶尔会喷射纯生物性的邪恶毒焰。这种毒焰，用弗洛伊德的理论来说就是“快乐原则”：没有社会性规束的随意发泄本能欲望。低温很容易给现实保鲜，但是残雪的瘴质气质注定不会成为一个新写实作家。文字内外，她都是不肯丢下梦呓姿态的那种人，即使成长，乃至世故，都要不断絮絮叨叨说那些假想中的童年。我相信她如果出自传，肯定前后不一破绽百出，和现实做贴身肉搏，是会使她窒息的。她只能不断地夸张、变形才能完整释放出内心的恐惧和阴郁感。

麦卡勒斯呢，一样也不喜欢动用直接经验储备的人，一样是阴鸷而顽强地逼视自己最阴暗的杳见，不屑于用人性、善意、宽容这类温情道具装裱自己的文字形象。在无止境延长的蒙昧期里，她开始用叙事文体亲近假想中的世界。写《心是一个孤独的猎手》时，她爸爸说：“亲爱的，你一个哑巴也不认识啊”，她说“没关系，我认识辛格就行了”。就连她的写作方法，也是孩子玩拼图式的，不带说明书的那种游戏：没有预置的大纲、情节线，甚至核心，只是散落的情节碎片，人物速写。她用失神的眼光，僵滞的身姿，浸泡在自己孩子

气的想象力里，等着神启天降，帮她把零件组合起来。

麦卡勒斯死于50岁，人们认为她尚未到达创作的高峰。而年已53岁的残雪，在她最近的博客文章上自剖说：“我小说中的人物的面孔都不清晰，那里面所发生的事务在时间上暧昧不清，但一切都遵循某种强大的逻辑，方向性相当明确。这是我所体会不到的真实，我的写作直奔真实的主题，将表面的种种愚蠢、无逻辑的规定撇开，切入事物的内核，并将其一一展示。”在另外一篇文章里，她写道：“儿童时代那幸福的蒙昧期使我受益终生，对‘不懂事’的个性的坚持使得我的作品有了一种先知先觉的风格。我将永远如此：一只脚踏在世俗社会的边缘，另一只脚立在我的空灵王国内，将这种交合的探索做到底。”由此可见，在思想上她还受着西方式哲学思考思维的奴役，而技术层面上，儿童视觉是“宁穿破，不穿错”的铁打艺诀，孩子是她不肯摘掉的面具。她的书，我想我是再也不会去看了。

然而我为什么要写她？大概是为了纪念孩提时代与寂寞搏斗的惨烈余韵吧。初遇残雪的那年我十七岁，在某个突至的黄昏里，我在图书馆的角落发现了《山上的小屋》。时间不知不觉地流失，夕阳一寸寸走下台阶，我清楚听见教学楼的铁门在下面吱吱嘎嘎合上，书里书外都是那种空旷而诡秘的疏离感。但我一直坐在那里。我知道童年那一段无法的交付的时光，将不再困扰我，永远不再。



《残雪》， 另一种现实

■ 苕 楚

读《残雪》，令人想起博尔赫斯。博尔赫斯从未上过学，生前在阿根廷国立图书馆工作，双目失明，终身未婚。他一生著书，在自己著名的短篇小说里营造一种非现实的“迷宫”。他是一个独特的作家，一个幻想者，是世界文学史上“无可替代的天才”。残雪解读博尔赫斯时有论题《通往梦幻之乡》，实际上，《残雪》也是一种特殊的小说，它避开纷纭复杂色彩斑斓的日常生活，进入“另一种现实”，“它的根深深扎在幻想王国的黑暗处。”（残雪序语），它的风格令人震惊、迷惑而倾倒。

走进残雪的小说，首先被她的语言所吸引。这是一些不动声色平淡无奇的文字，它们用飘忽的语境，几乎雷同的对话方式营造出一种诡异的气氛诱导人读下去。读的时候聚精会神，绷紧了神经，生怕漏掉一个字，又害怕她马上把它给结束了。果然，这些篇什都很短，读完后起初是一片茫然，紧接着，暗夜、梦游者、牛头怪、白脸无须无发人、悬崖峭壁下的岩洞、木版屋、黑暗的树林、白色尖喙利爪的巨鸟、汹涌的大海、怎么找也找不到的人、尘暴飞扬的沙漠、没有面孔的影子、一地洁白的梅花、停尸房等等众多的意象在眼前重现，仿佛

心灵中久远的梦境突然复活，混沌、模糊、沉闷然而清新，它们给读者一种神秘的奇异的美感，促使你再一次地去探究它。应该说，残雪的小说对我这样的普通读者来说是不容易读懂的。作者在序言中说：“它有点像诗，却不是诗；有点像哲理，却不是哲理。因为它出自人的直觉，是一种排除了理性意志的写作，它表面上没有结构，不合逻辑，内部却有着隐藏得很深的结构和逻辑。读者必须运用创造力去闯入，才能发现它们。”也就是说，同为幻想者，博尔赫斯的“纸上迷宫”是精心营造的，是为了让读者迷失在自己的智慧中而自得其乐。残雪的作品靠丰富的直觉来写，是作家“生命热力所涌动”的结果，那么读者是不是也要靠直觉来读，靠灵魂去体验去感应与对撞，从而享受共同创造的快乐呢？

残雪的小说中仿佛有两种旋律在那里缠绕、奔腾和搏斗。一种是现实生活的无聊、庸俗、荒谬、肉身的尴尬与丑陋，另一种是对绝对的美即诗性精神的向往、追寻。现实生活的淤泥令我们裹足不前，表现拙劣，痛苦不堪，于是我们固执地拔足要向精神之美的天堂飞升。这种灵魂的扭斗鲜明地表现在《公牛》、《旷野里》、《苍老的浮云》等篇

目中，随后更为超凡脱俗的风景出现了，灵魂向更深更广的领域拓展。《关于天堂的对话》、《新生活》、《匿名者》风格更为隐晦，诗意愈加浓郁。

《海的诱惑》中痕携妻长途跋涉住到了海边的小渔村里，只因为他有个模模糊糊的憧憬：“渴望在海浪声中思索”，“他觉得自己的活力正一点一点地从体内消失”，以此“作为最后的挣扎”。浑浑噩噩过了数年之后，他几乎萎缩了，沉沦了。这时，景兰在海边出现了。“海异常宁静，像死一样。”景兰的出现意味着不同寻常的日子的到来。——残雪的小说中多次出现景兰这样的人物，如《在纯净的气流中蜕化》中的白脸无须无发人，《归途》中的房主人，《从未描述过的梦境》中的老妇人，《变迁》中的医生，《弟弟》中的小老头，他们无所不知，面容模糊，没有来处，他们有一股魔力，主人公总是不由自主地跟着他们，当主人公的领悟达到一个新的层次的时候，他们就消失了，不知所终。景兰也是这样一个另类。痕和景兰出发了，山路崎岖不平，冷风呼啸，白色的死亡巨鸟阻塞了道路，这是个“黑暗王国”，痕在其中找不到方向。在这里活着的人们，住在潮湿的岩洞里，吃着粗劣的食品，大海狂暴而凶险，冲毁着一切，迫使他们流浪漂泊。他们不断搬家，与大海“纠缠不休”。景兰每晚都要去潮涨的海水中游泳，他确信海中有一个声音在呼唤他，这个声音令他无法抗拒。就在这样的夜晚，痕第一次地进入了大海，他感觉到了从未有过的疼痛。景兰似乎无

处不在，却又不复出现。最后。痕和妻子“……钻进了一个岩洞。他们终于坐了下来，痕听着炸雷一样的涛声，看见生活的谜底在他们眼前一一展开。”“受伤的那天夜里，痕又进入了大海，他是从岩石下的一个洞钻进去的，洞的边缘尽是尖锐的毛刺，痕挤过去的时候，身上的皮肤被划破了，身体周围的海水都被染成了淡红色，他用力扭动着，全身痛得受不了，他的扭动却又带给他难以言说的快感。”

原来黑夜中谛听大海才能找到生活的谜底，原来看起来广阔无垠的大海却只有一个长满毛刺的小小岩洞方可进入。而一旦进入，你就到达了生命深处长久渴望的绝美境界：“莫可名状，无比纯净。”原来，海是美，是时间和空间，是永恒的所在，作者讲述的“是关于那个世界，关于灵魂，关于艺术王国的故事。”（残雪语），是执著与追索。这种固执的寻求是生命充满了张力，充满了悲壮，充满了诗意。

读残雪的小说是一次精神的探险。她使你身处大众所公认的现实里头却相信奇迹，相信人类千古不灭的精神之旅。同时，残雪的小说极大地体现了语言组合的魔力，它们是不可替代的。你不能讲述它，如同你永远无法真正地表达自己，你不可能把它们拍成电影、电视剧、舞台剧等等，那将使它们古里古怪，面目全非。“它们是黑暗灵魂的舞蹈”，你只能在宁静的深夜阅读它，感受它，体味它，就像读一些晦涩而美丽的诗，就像重温我们曾经有



●左 残雪照片
下 残雪漫画像 邓莉莉





残忍的 唯美世界

■ 小洛

苏童的小说是南方的小说，并且是属于一个老去了的南方的小说。这个形容并不仅仅指他喜欢把作品的背景放在老南方，那些迷朦潮湿的空气和千回百折的水巷。他的人物性格特点，他的语言所刻意或非刻意地营造出的氛围，作品的整个基调，是完全全南方化的。带着旧色的光泽，锈迹下掩不住昔日的繁华千里；南方瑰丽而喧闹，然而这斑斓里遮蔽不了腐朽虚浮的气息。人间的天堂，同时也是人间的地狱。苏童将他现实和想象中的故乡互相交织的一个南方写得淋漓尽致。你不能用大气来形容他，他的文风是纤巧的，然而绝不颓弱。相反，这样纤巧的语言后有着隐隐透出的顽强张力，昭示了一种绝对冷静和理性的残忍，是人的本性中的残忍，是作者所看透的世界的残忍。

这是我对苏童的一点感觉。感觉之外，想说说作家赖以营造和维持这样一个南方化的充满虚无的完美和实在的残忍的世界所依靠的——姑且让我以工具或手段称之吧——人物的构造和语言的使用。且以《妻妾成群》为例。

这篇小说的评论众多，后来更是因被改编为电影《大红灯笼高高挂》而为读者所熟知。《妻妾成群》是苏童早期的作品之一，这篇作品很好地地

现了苏童写作与作品地各方面特点。背景依旧是南方，宿命的精致的南方，日渐没落的大户，深深庭院之中的情欲、争宠、压轧、堕落。欲望无穷无尽，扭曲的人性传递在每一个角色身上，毁灭与被毁灭频频上演。

小说里的人物，没有一个有好下场。这是苏童的写作习惯之一，也是他的小说令人感到绝望痛苦的原因之一。所有的人物都带了略略的阴暗，然而不管是令人憎恨的还是令人同情的，不论是可原谅的还是不可宽恕的，男人和女人，没有一个能让我们看到希望的曙光。

陈府的四位太太，都是他人与自身欲望的牺牲品。梅珊与颂莲是有一点点相似的，寂寞，不甘寂寞，努力想追求自己，哪怕自私。却仍然且当然不被允许。梅珊的不甘寂寞使她找到了代替品，然而她毕竟不够心计和城府。或者我更愿意这样认为，到了后来她已是飞蛾扑火，明知是必然的结局，便不愿再拿出心力来支撑躲藏，索性由得自己去撞向凋零的结局，也要放纵张扬。她最后成为陈府枯井中的又一个冤魂，悲怆至极的歌声，自此只可于地府中唱与自己听，或者，唱与颂莲听，因为颂莲一样是没了活着的意义的。颂莲是一个大学

生，她身上有着一些稍微不同的东西，但是没有意义，她的与众不同只能让封建的陈佐千反感，认为她是不守规矩的。规矩，令人窒息的条框，是颂莲所始终无法适应的。纵使后来颂莲对于妻妾争宠的斗争有了惊人的适应力，她仍然不能控制自己另外一面的追求与欲望，比如，被理解，被尊重，比如作为一个人所应有的自由。因为她是大学生。这样子看来，她所接受的那些知识反而成了她悲剧的导火线。她想寻飞浦来做寂寞的替代品，然而这个已经不算男人的男人让她失望了。目睹梅珊被杀更是莫大的刺激，颂莲看到庭院深深里的疯狂而无能为力，我们不知道她除了疯掉之外还会有其他的什么选择。于是她日复一日坐在枯井边上喃喃自语。卓云是典型的天生适合后院纷争的女人，她亲手导演了一出出好戏而让陈佐千回到她身边，可是陈府第五门姨太太文竹很快进门了，她的一生就耗在了对这些比自己年轻的女孩子的算计上。她是卑鄙的，也是悲哀的，因为陈佐千已经不能再为她带来些什么，她就只能沉浸在以心计击败那些所谓的对手的满足感中。这是又一个变态了的女人。还有一个较少提到的太太毓如，整天忙于念佛，已经脱离了他们的时代。但是我们可以从颂莲喝酒之后她接近歇斯底里的兴奋的责骂中，也可以看出一个压抑得太久而扭曲了的灵魂。至于五太太文竹，她的命运可以预见，不是这一种死亡，便是那一种黑暗，是没有选择的选择。

至于《妻妾成群》中的两个男人，陈佐千和飞浦，他们身上也可以看出苏童小说中所出现的男性的一些共同点。陈佐千一辈子耽于女色，却摆不平妻妾间的明争暗斗，他是典型的受欲望所困的人，他的这种欲望将其他人都逼得心理变态。人性的贪婪在他的身上暴露无遗。飞浦则更为突出，他已经变得怕女人了，他与顾三公子的暧昧，作者虽未明点，细心的读者总是可以察觉出的。他的迷惘，末世的痛苦在这样的一个家里一再被提醒，所以他只能选择一再出逃。

这些男男女女们组成了苏童笔下狂乱奇特的人物世界。填不平的欲望深壑，挥不去的死亡阴影，错位的关系变态的心理，平静生活后面不可告人的糜烂淫荡，无处可退无处可逃的有心无力。作者冷酷地让他们都退到临近深渊的悬崖，为了生存以及其他，人人演出好戏连台，但是深渊作为一种命定的存在，时时做着无望的昭示，因此那些人的挣扎便更为凄惨更为荒凉。殊途同归而已，作者描绘的阴暗世界不会让任何角色有逃生的可能。这就是苏童通过人物所表现的压抑

和残酷。他冷静镇定地叙述着，完全旁观，是没有一定定力的人所无法描绘表达的。

再来看苏童的语言。我极之喜欢苏童的语言。我说过我们不能用大气来形容他，因为连他的语言也是南方化的，颓废的秀气的美。有人说他的小说的文字里流露出一种流光溢彩的感觉。他的语言纤美而华丽，以这种语言营造阴森瑰丽的世界，叙说颓靡感伤的传奇。苏童的文字很美。真的很美。

苏童有着极好的对感觉的把握，因此看他的小说，我们的脑海里可以形成一幅幅的图画。他对色彩及光线的感觉尤其好，几乎可以说是一个文字的摄影师了。《妻妾成群》中多次出现的那口代表了死亡的井及井边之景，是苏童下大气力描色着光的对象。“幽蓝的死水”，“正午的阳光在枯井中慢慢跳跃，幻变成一点白光”，“苍白的泛着水光的手在窗户上向她张开，湿漉漉地摇晃着”，“井水是深蓝色的，水面上也浮着陈年的落叶，颂莲看见自己的脸在水中闪烁不定”……色彩与光影本就是最可营造气氛的，运用得当久更能渲染。这些技巧为苏童的文章平添亮色，《妻妾成群》里诡秘奇异，鬼影重重的结局呼之欲出，而那种虚无空幻的无力感更是借此弥漫开来。上文所说“流光溢彩”即是如此。可以有很多说法，但他这么写，浪漫出来了，神秘



出来了，读者的心也吊起来了。爱美是人的天性。另一个是诗一般的语言及意象。这种精致的文字意象铸造了一种怀旧的风格，回忆及想象的故乡双管齐下，时序错置空间位移，仿佛烟雨春梦，旧事起伏回荡，似近实远，既亲且疏，是跳跃的，无法确定无法掌握的。苏童是说故事的高手，能将你完全带入他的世界，沉溺其中无法自拔，却清醒地知道那是虚无的极致。我从苏童身上有时会遇到张爱玲的影子，一样华丽一样缥缈一样残酷，而苏童更空更轻。“就算再有‘时代意义’的题材，也常再他笔下化为轻颦浅叹，转瞬如烟而逝，令人感到‘不能承受之轻’那样工整精妙，却是从骨子里就淘空了的。”这句评述可谓一锤定音，将苏童小说的唯美与残酷说得入木三分。

就是如此，语言技巧加上人物塑造，成为苏童小说营造独特世界的有力工具。当然笔者这篇文章篇幅有限，笔力更是不足，无法涉及到另外一些方面。

比如苏童既以外乡人又以本地人，既以男性又以女性眼光叙述的奇异又暧昧的矛盾视角；对死亡描写的迷恋，对死亡及悲剧的冷冽撼人的巧妙运用，将死亡叙事附会于南方庞大绚丽的背景上别具特色的效果；苏童的南方这一符号与实体的脱离错位，意符与意指的断裂，这种混乱和迷思所带来的风情万种的诱惑……我仅能从简单明了的一些方面去说出对苏童小说世界的一点感觉。

——这是个阴气弥漫，鬼话连篇，同时缚丽华美摇曳生姿，充满绝望与毁灭的残忍的唯美世界。



孤独的朝圣

■ 李逸

这世间最孤独的朝圣就是向自我的深处进发。

《山上的小屋》展现的全然是一幅扭曲了的幻觉。正常的经验和思维都告诉我们，那是一个不真实的世界。可真实又是什么呢？于是，一切都值得怀疑，生活本身在这样的观照下显现出极端异样的形态。无穷的怀疑中，唯有那一座“我们全家人都看到过”的小屋的存在被肯定了。

关于这座小屋，有两个细节特别值得注意，其一，“我”从小屋回来后，在进屋的瞬间“什么也看不见”；其二，小屋里的那个人神态仿若探访小屋回来后的“我”自己。

第一个归来后短暂失明的细节极似柏拉图的“洞喻”，我们不妨对此稍加附会。“我”在家的生活全然是经验的，甚至是幻觉的，由于某种原因而踏上了寻访山上小屋（存在之真实）的征途，并归来。

而第二个细节则揭示了在这一片怀疑中何为真实的问题。那个在木屋里的人不是别人，正是“我”本身。因为在一切严肃的怀疑中，只有“我”的存在唯一确定，即“我”在怀疑。于是，认识真实必须认识自我。反观前文，“我从探寻木屋之旅归来后，第一个所见即是“眼眶下有两团大紫晕”的自我，可为一证。

但周围的人连“害怕”这样的自我情感都不自知，认识自我又谈何容易？

一腔热血，一盆冷水

■ 郭澄澄

《十八岁出门远行》没有华丽的词藻，只是平铺直叙地描写十八岁少年独自出门远行的遭遇，没有什么强烈的情感，但就是这样简单甚至趋近于虚无的语言，使得故事延伸出无限的可能性。余华在这篇小说里用意向的方法进行写实，把人在社会中的经历浓缩在一天之中，看似荒诞，却让人能在故事中产生共鸣。涉世不深的少年，初入社会时带着一腔热血，为遥远的理想而执著追寻，山和云仿佛都能唤起记忆。但无休止的弧度给热情泼了冷水，少年逐渐为循环疲惫，为残酷筋疲力尽，失去了追求的勇气，变得自暴自弃。而最终，现实的挫折让人只能坦然接受，纵使心里有些别扭，却也无法改变，这就是成长的意思吧。理想的标准降低，旅店变成车破烂的框架，而最终的归宿，除此之外还能是何处呢？

现实的世界是陌生而荒诞的，我们无从把握也无法理解，只能在波折中漂泊，逐渐接受真相——生活的真相，不是梦，而就像一把明晃晃的刀亮在眼前，会流血，会疼痛，绝不是梦。面对这把刀，会有人陪你一起扛，也会有人一把将你推过去，但是这些人最后都会消失，只有自己一个人遍体鳞伤，继续向前走着。生活终将是一场一个人的战役，胜利是那样近，却沉重得要用一生去换。这就是十八岁远行的结局。

写文章，不论是载道抑或言志，需要有人分享才不枉这趣味。在媒介多元、信息庞杂、人言繁芜的世界里，遇到你独特的文思，该是多么幸福。当你疲惫、迷惘的时候，也能遇到来自别人文字的暖流，又该是怎么样一种涤荡的快感。《中文新世纪》永远在这里等你，等你和我在一起，在文学里幸福。

来稿要求原创，题材自由。关于书、画、乐、影的评论，兴来而成的





媒体总社