

**NANYANG
TECHNOLOGICAL
UNIVERSITY**

SINGAPORE

**A Study on Chinese Lyrical
Fictions in Mainland China in the
1980s**

1980 年代中国抒情小说研究

LI YUNFEI

李云飞

SCHOOL OF HUMANITIES

人文学院

2021

**A Study on Chinese Lyrical
Fictions in Mainland China in the
1980s**

1980 年代中国抒情小说研究

LI YUNFEI

李云飞

School of Humanities


人文学院

A thesis submitted to the Nanyang Technological University
in partial fulfilment of the requirement for the degree of
Doctor of Philosophy

2021

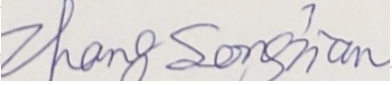
Statement of Originality

I certify that all work submitted for this thesis is my original work. I declare that no other person's work has been used without due acknowledgement. Except where it is clearly stated that I have used some of this material elsewhere, this work has not been presented by me for assessment in any other institution or University. I certify that the data collected for this project are authentic and the investigations were conducted in accordance with the ethics policies and integrity standards of Nanyang Technological University and that the research data are presented honestly and without prejudice.

| | |
|-----------------------|--|
| Date: | 13/08/2021 |
| Name of student: | LI YUNFEI |
| Signature of student: |  |

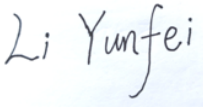
Supervisor Declaration Statement

I have reviewed the content of this thesis and to the best of my knowledge, it does not contain plagiarised materials. The presentation style is also consistent with what is expected of the degree awarded. To the best of my knowledge, the research and writing are those of the candidate except as acknowledged in the Author Attribution Statement. I confirm that the investigations were conducted in accordance with the ethics policies and integrity standards of Nanyang Technological University and that the research data are presented honestly and without prejudice.

| | |
|--------------------------|--|
| Date: | 16 August 2021 |
| Name of Supervisor: | ZHANG Songjian |
| Signature of Supervisor: |  |

Authorship Attribution Statement

This thesis **does not** contain any materials from papers published in peer-reviewed journals or from papers accepted at conferences in which I am listed as an author.

| | |
|-----------------------|---|
| Date: | 13/08/2021 |
| Name of student: | LI YUNFEI |
| Signature of student: |  Li Yunfei |

致谢

从 2008 年离开甘肃老家读大学，已匆匆过去十三载。先后在厦门、台南、新加坡度过我的求学生涯，再加上大学毕业之后因工作居住过两年的福州，几座南方之城连缀起了我的整个青春。如今博士论文初步完成，这段“游牧”历程也渐渐走进尾声，已迈入三十岁的我站在“后青春”时代回望过去的十余年，感到充盈而丰富。

在遥远的西北小县城长大的我，这些年能够顺利在各地接受良好教育，想来只有幸运，也唯有感恩。父亲李文魁和母亲骆等花以他们的努力，为我提供了无忧的生活条件和健康的家庭环境，更重要的是，他们的善良、踏实、积极、笃定，以及无条件的理解和支持，一路以来陪伴着我，并将长久地陪我一起向前。唯愿他们健康、平安、快乐。

博士论文的完成，从最初的选题、确定框架，一直到成文后的修改，都仰赖于导师张松建教授的悉心指导。张老师对学术研究充满了敬畏与热情，认真严谨的治学态度为大家一致称道，他时常教导学生，不能画地为牢、独沽一味，而要结合文本、历史与理论，从文本入手，在历史中思考，在理论中思考。这无疑是一条端正大方的学术之路，也将是我之后从事学术研究努力的方向。感谢我在硕士期间成功大学的两位老师，苏伟贞教授和苏敏逸教授，她们始终关心和激励着我，也是我人生路上的两盏明灯。感谢游俊豪老师、崔峰老师、吴晓东老师、丁珍珍老师、方小平老师、衣若芬老师、王纯强老师、陈志锐老师、WEE Wan-ling 老师等在我读博期间给予的教导和帮助。

同样幸运的是，这几年遇到了不少志趣相投的好友。老胡和小郭，在我刚到南洋理工的第一天，三个人一起站在 Meranti 宿舍楼下初次见面的那个夜晚，想来依然清晰如同昨日，四年的相伴，四年的欢声笑语，都是生命中的恩赐。如今即将各自奔赴山海，我们都不要忘记当初一见如故时的那个样子，依然良善、喜悦、充满热情。之后，陆陆续续认识了一众好友，子恒、筱雯、征达、令俐、Jacob、Luka、唯玮、小陆、Hugo、承耘、郑汉、张恒、小胖、Le Dinh Duc 等等，以及所有身边和远方关心我的朋友，给我的南国岁月增添了那么多美好温暖的回忆。同样还要感谢 SoH 行政工作人员 Christina 和 Qiao En，她们细致耐心的工作给

学院的所有学生带来诸多便利。

2019 年末发现的新冠病毒已蔓延至今，深刻影响了全世界的社会、政治、文化、思想。从开始的恐慌、惊诧，到如今的常态化，一方面是令人痛惜的疾病和死亡，但同时，人们在抗击疫情时迸发出的力量和温暖无远弗届。致敬所有在这场持续已久的抗疫战争中付出过努力和贡献的人，致敬所有有名的和无名的英雄，致敬所有认真生活的普通人。

这本论文作为一段历程的记录，是结束，也是开端。山高水远，来日方长。

2021 年 8 月初于上海隔离酒店

目录

| | |
|---------------------------|-----------|
| 致谢..... | i |
| 目录..... | iii |
| 摘要..... | vii |
| SUMMARY..... | viii |
| 第一章 绪论..... | 1 |
| 第一节 研究动机..... | 1 |
| 第二节 “抒情小说”之概念辨析..... | 3 |
| 第三节 中西方的抒情论述..... | 10 |
| 1. 中国抒情传统的赓续与变奏..... | 11 |
| 2. 西方浪漫主义以降的抒情小说谱系..... | 19 |
| 第四节 文献回顾..... | 30 |
| 1. 现代抒情小说谱系..... | 31 |
| 2. 当代抒情小说研究..... | 41 |
| 第五节 论文架构..... | 47 |
| 第二章 个人解放的抒情时代..... | 54 |
| 第一节 “个人”在中国历史上的沉浮..... | 56 |
| 1. 传统文化：“个人”存于正统之外..... | 56 |
| 2. 晚清：现代“个人”的萌发..... | 59 |

| | |
|-------------------------------------|------------|
| 3. “五四”：“个人”的盛极一时 | 62 |
| 第二节 1980 年代：“个人”从集体中凸显 | 65 |
| 1. “宗教性主体”转变为“理性主体” | 66 |
| 2. 人道主义成为主流话语 | 69 |
| 3. “主体性”哲学/美学与“文学主体性” | 72 |
| 第三节 1980 年代文学中的“个人” | 78 |
| 第三章 古典意境的营构：论汪曾祺、何立伟的小说..... | 85 |
| 第一节 散文化抒情小说与古典文学传统..... | 86 |
| 1. 与传统审美经验的相通 | 87 |
| 2. 带有“抒情性”的怀旧氛围 | 97 |
| 第二节 抒情的人道主义者：汪曾祺论..... | 100 |
| 1. 早期融合中西抒情技艺的实践 | 102 |
| 2. 日常生活的美和诗意 | 111 |
| 3. 回到现实主义，回到民族传统 | 123 |
| 第三节 抒情作为一种对抗：何立伟论..... | 126 |
| 1. 以诗意对抗悲苦 | 129 |
| 2. 以童年视角消解悲剧感 | 137 |
| 第四章 青年主体的蜕变：论张承志、邓刚的小说..... | 142 |
| 第一节 雄浑激昂的浪漫主义风格..... | 144 |
| 1. 浪漫主义在新时期的复归 | 144 |

| | |
|-------------------------------------|------------|
| 2. 在风景体验中生成主体 | 149 |
| 第二节 红卫兵心史：张承志前期小说与浪漫主义 | 153 |
| 1. 用文学来表现历史的情绪 | 154 |
| 2. 抒情与主体认同：“做人民之子” | 158 |
| 3. 男性的河流：风景与理想主义 | 169 |
| 4. 走向激进主义：浪漫小说的困境 | 177 |
| 第三节 “力”的寻获：论邓刚的海景小说 | 181 |
| 1. 充满了“力”的海洋 | 182 |
| 2. 海洋小说中的历史记忆 | 186 |
| 3. “我们是八十年代的新一辈” | 191 |
| 第五章 感觉世界的意象化：论苏童、吕新的小说 | 197 |
| 第一节 质疑和反叛“大写的人” | 197 |
| 第二节 寓诗于史：苏童的南方书写 | 204 |
| 1. “南方”世界的颓废诗意 | 204 |
| 2. 回忆的诗学：回溯童年的心灵世界 | 209 |
| 3. 想象的诗学：抒情化的颓败家族史 | 214 |
| 第三节 先锋意味与传统乡土：吕新笔下的雁北山区 | 223 |
| 1. 书写个人对于时代的直觉 | 224 |
| 2. 孤僻感性的童年生活 | 226 |
| 3. 农业时代的生存情境 | 234 |

| | |
|--------------------------|-----|
| 第六章 万物有灵亦有情：论迟子建的小说..... | 241 |
| 第一节 散文化笔调下的朴素日常..... | 244 |
| 第二节 从诗意的自然到神性的自然..... | 247 |
| 第三节 抒情与苦难的辩证..... | 255 |
| 结语..... | 264 |
| 参考资料..... | 270 |

摘要

抒情小说是融合了抒情诗特质的特殊小说文体，其根本动力在于主体情志的抒发。在 1980 年代的中国，人道主义成为最具整合力的意识形态，个人性抒情在“人的重新发现”的背景中得以彰显，使得抒情小说蔚为大观。本论文将在文本细读的基础上，将抒情小说这一文学现象进行理论化思考，同时打开文本空间，历史化、脉络化地解读，在此基础上进而思辨现代与传统、个人与集体、文学与意识形态之间的关系与张力。论文主要以七位代表性作家之小说为分析对象，分类探讨与抒情小说相关的四个议题：以汪曾祺和何立伟为例讨论新时期文学对于古典文学传统的继承，以张承志和邓刚为例讨论当时引起广泛关注的青年主体重建问题，以苏童和吕新为例讨论先锋小说的抒情性，以迟子建为例讨论神性自然和生态整体主义的思想。希冀挖掘抒情小说蕴含的丰富性和复杂性，并以此把握 1980 年代思想文化的主要脉络。

SUMMARY

Lyrical fiction is a sub-genre of fictions which combines the characteristics of fiction and lyric poetry. Its narrative impetus lies in the expression of the subject's emotions. The surge of lyrical fictions was a typical literary phenomenon in Mainland China in the 1980s mostly because humanitarianism was the dominant ideology at that time, which was beneficial for individuals to express their feelings and emotions to the utmost. Based on close reading of some representative lyrical fictions, this thesis is trying to interpret them historically and contextually. On this basis, it will further speculate on the relationship and tension between modernity and tradition, individual and collectivity, literature and ideology.

This thesis mainly analyzes seven representative writers and discusses four topics related to lyrical fictions in categories. Firstly, by taking Wang Zengqi (汪曾祺) and He Liwei (何立伟) as examples, this thesis discusses the conversion and inheritance of classical lyrical tradition in the new era. Besides, Zhang Chengzhi (张承志) and Deng Gang (邓刚)'s works explicitly show the reconstruction of the subject of the young generation, which aroused social concern at that time. Furthermore, Su Tong (苏童) and Lü Xin (吕新)'s work can exemplify the special lyricism of avant-garde fictions. In the last part, it discusses Chi Zijian (迟子建)'s lyrical fictions. Unlike the other writers mentioned above, the lyricism in her fictions depends mostly on the divineness of nature and ecological holism. Through these discussions, this thesis hopes to better explore the richness and complexity of lyrical fictions and comprehend the ideology and culture in Mainland China in the 1980s.

第一章 绪论

第一节 研究动机

中国当代文学在经历了前三十年的“一体化”¹之后，进入1980年代，日渐形成众声喧哗的格局，多种思潮流派、文学样式、艺术手法一一涌现，这其中，抒情小说的繁荣是文学百花齐放的重要表征。这一现象在当时的文学界已被广泛关注，例如花山文艺出版社（河北）在80年代末选编《八十年代中国文学新潮丛书》时，便将“抒情小说”作为“新潮小说”中的一个类别特予列出，代表性作家包括张洁、贾平凹、汪曾祺、铁凝、史铁生、彭见明、石言、宋学武、朱苏进等。编者指出，这些作家的部分小说以“抒情”见长，“无重大的矛盾冲突，无严谨的情节结构，无着意雕琢的人物形象，展现在读者面前的是一个个生活的片段，一幅幅风俗画、风景画，描写的是人物的一点回忆，一缕情思，一瞬间的印象、感觉、情绪。”这些小说得以产生的社会心理基础在于当时“生活的平静与安谧，心理的轻松与舒展，读者审美情趣的多样化”²。虽然该论述过于简化，但足以印证抒情小说在当时的蔚为大观。

顾名思义，抒情即为抒发情感，属于文学最基本的表现手法之一，但同时内

¹ “一体化”是洪子诚有关50-70年代文学史叙述的重要概念，这是一个与所谓“多样化”或“多元共生”的文学格局相对的概念。首先指涉“文学的演化过程，或一种文学时期特征的生成方式”，原本在文学中此消彼长、相互冲突和渗透的多种力量，到50年代时仅剩左翼文学/革命文学成为惟一合法的形态。同时也指向“文学的生产方式、组织方式”，即存在一个高度组织化的文学世界，国家对文学生产的各个环节加以统一的规范和管理。此外，这一时期作品的题材、主题、艺术风格有同质化倾向。整体而言，“一体化”确实适合概括这一时期文学的总体特征，但与此同时，也并不否认存在复杂的文化矛盾与冲突。参考洪子诚：《当代文学的“一体化”》，《文学与历史叙述》（开封：河南大学出版社，2005年），第55-67页。

² 张学正、张志英选评：《缤纷的小说世界·新潮小说选评（一）》（石家庄：花山文艺出版社，1988年），第413-414页。这套丛书共包含六册，其中小说选评四册、诗歌选评一册、戏剧选评一册。在小说方面，编者做了详细划分，包括意识流与心态小说、纪实小说、抒情小说、通俗小说、象征与哲理小说、魔幻现实主义小说、文化寻根小说、荒诞与黑色幽默小说、新乡土市井小说、意象小说、性爱小说。

蕴着更为宏大深广的文化和哲学意义。高友工在其有关“抒情美典”的系统论述中指出，“抒情”这一观念，“不只是专指某一个诗体、文体，也不限于某一种主题、题素。广义的定义涵盖了整个文化史中某一些人（可能同属一背景、阶层、社会、时代）的‘意识形态’包括他们的‘价值’、‘理想’，以及他们具体表现这种‘意识’的方式。”³高氏将此理想称之为“抒情精神”或“抒情传统”，因之抒情诗这一体类可以最好地体现此“理想”。不过如高氏所强调，此传统并非仅体现于诗词等体类中，而是漫溢在整个中国文化。

王德威的研究探讨抒情传统与中国文学现代性之间的辩证关系，彰显“抒情声音”在“史诗时代”所释放的力量。他认为，现代中国文学的“抒情”不能仅仅被归于西方“浪漫主义”一脉，而更有其“传统”资源。他借重“抒情话语”重新检讨“启蒙”与“革命”这两大中国现代性的主导范式，提议纳“抒情”为另一面向或参数，“关注‘革命’、‘启蒙’、‘抒情’三者的联动关系”。在他的论述体系中，“抒情”之“情”不限于一己之情感，“是感情，也是人情、世情；是人性内里的七情六欲，也是历史的情景状态。更进一步，‘情’是本然真实的存在，也是审时度势的能力。”⁴在这一广义的定义下，“抒情”具有了多种相互关联的面向，既是一种独特的文体，又是在社会、历史、文化的多元结构中建构现代主体的方式。因此，我们可以将抒情视为一种研究路径，以此打通文学的内部和外部。沿此路径研究抒情小说这一特殊的小说文体，不仅能挖掘文本内部的丰富内涵，更能借此理解当时的意识形态和思想文化。

³ [美]高友工：《文学研究的美学问题（下）：经验材料的意义与解释》，《中国美典与文学研究论集》（台北：台大出版中心，2004年），第95页。此文原载于《中外文学》第7卷第12期，1979年。

⁴ [美]王德威著，涂航等译：《史诗时代的抒情声音：二十世纪中期的中国知识分子与艺术家》（台北：麦田，2017年），第9页。

第二节 “抒情小说”之概念辨析

一般认为,文学有三大体式或文类(mode),即抒情诗(lyric)、戏剧(drama)和叙事文(narrative)。据浦安迪(Andrew H. Plaks)的界定,三者表现“人生经验的本质和意义”方面具有不同的方式:抒情诗描绘“静态的人生本质,较少涉及时间演变的过程”;戏剧关注“人生矛盾”,通过“场面冲突和角色诉怀”来传达;叙事文展示“一个绵延不断的经验流(flow of experience)中的人生本质”。浦氏的研究重心是叙事文,他对此的定义为“一种能以较大的单元容量传达时间流中人生经验的文学体式或类型”⁵。厄尔·迈纳(Earl Miner)在《比较诗学》中也对抒情诗和叙事文学做了区分:“我将抒情诗视为具有极端共时呈现性(presence)的文学而把叙事文学视为具有极端历时延续性(continuance)的文学。若抒情诗之根是共时呈现的话,其手段必然是对即时存在的强化而不是对开始和延续的展开。”⁶二者之中,抒情诗一般使用的强化方式包括“象征、比喻、隐喻和意象”,而叙事文最重要的标志是“运动的连续性”。

由此,抒情诗和作为叙事文的小说这两种文学体式在表现形式和表达内容方面都大异其趣。基本上,传统观点认为小说和抒情诗的不同审美规范在于:小说与“讲故事”(story-telling)相关,力求再现现实生活场景,人物与行动在精心设计的情节中沿着时间线被一一呈现;抒情诗则以某种情绪为基调,注重情绪的瞬间表达,“大多数时候是用来代表由单个抒情人的话语构成的任何短小的诗歌,这一单个抒情人表达了一种思想状态或领悟、思考和感知的过程。”⁷因此,

⁵ [美]浦安迪:《中国叙事学》(北京:北京大学出版社,1995年),第4-8页。

⁶ [美]厄尔·迈纳著,王宇根、宋伟杰等译:《比较诗学》(北京:中央编译出版社,1998年),第129页。

⁷ [美]M.H.艾布拉姆斯著,吴松江主译:《文学学术语词典》(北京:北京大学出版社,2009年),第293

抒情从根本上可以被视为一种主观的 (projective) 及沉思性的 (speculative) 的美学形式。

抒情小说，顾名思义即为融合了抒情诗特性的特殊小说类型。两种文类的有机融合、抒情的渗透，使得小说出现了偏离传统的某些形式和特质。事实上，正如浦安迪所提及，在任何具体的作品中，抒情诗、戏剧和叙事文三方面因素往往相互渗透和包容，而小说作为出现较晚的文类更是如此，从发轫走向成熟的过程中，势必会吸取其他文类的要素。韦勒克和沃伦认为，西方小说是“史诗和戏剧这两种伟大文学形式的共同的后裔”⁸。伊格尔顿 (Terry Eagleton) 则将小说比作“熔炉” (melting pot)，是多种文学模式的混合物，“将其余文学模式的要素拆解，一点点混杂起来。可以发现诗歌、戏剧式对话、史诗、牧歌、讽刺、历史、哀歌、悲剧等元素。”⁹在中国也存在类似的情形，鲁迅认为到唐传奇时“始有意为小说”¹⁰，以现代术语理解，即此时才出现明确的小说观念和技巧，其后经宋元话本，到明清时达到古典小说的巅峰。中国传统文化历来视小说为“小道”而轻视之，抒情的诗词则属高雅的“正统”。不过，古典小说多为传统士人创作，直接以诗词入文的现象俯拾即是，诗词的抒情传统得以在叙事作品中体现，“就中国古代戏曲和小说作品而言，仍然贯穿着中国的独特的抒情传统。”¹¹概言之，相较于其他文类，小说具有更强的多元性和包容性。

页。

⁸ [美] 韦勒克、沃伦著，刘象愚等译：《文学原理》（北京：生活·读书·新知三联书店，1984年），第236页。

⁹ Terry Eagleton, “What is a Novel?” in *The English Novel: An Introduction* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005), p. 1.

¹⁰ 鲁迅：《中国小说史略》（上海：上海古籍出版社，2006年），第41页。

¹¹ 童庆炳：《中西文学观念差异论》，《文艺理论研究》，2012年第1期，第63页。

不论中西方，抒情小说都是一个显著的现象。弗里德曼（Ralph Freedman）曾勾勒出西方二十世纪初以来一股由黑塞、纪德、伍尔夫等作家所代表的抒情小说潮流。李欧梵认为在中国现代作家中，鲁迅和郁达夫比较接近这一现代派传统，同样是在此意义上，普实克发现了中国现代文学和欧洲现代文学之间的某种“汇聚”¹²。钱理群等学者也明确指出，鲁迅、郁达夫、废名、沈从文、萧红、冯至、孙犁等作家的部分小说“显然构成了一个‘现代抒情小说’（或称‘诗化小说’）的谱系”，这些小说甚至“达到了现代小说的最高水平”¹³。那么，抒情小说究竟以何种方式融合了抒情诗的何种特质？小说因此出现了哪些不一样的特征？

卢卡奇（Georg Lukacs）曾在早期著作中指出，在福楼拜和其他现代小说家处，通过“记忆”这一行为，从现实的混乱和碎片中创造出一种“时间流”的感觉，记忆因此成为一种“创造性力量”。其理论支撑源自柏格森，强调记忆对于时间意识的重要性，不仅可以补偿那些永久消逝的部分，同时也将这些分散的时刻重新聚集、保存和统一。因此，这一“整体”完全是内心的（inner）和怀旧的（retrospective），仅仅存在于人物（hero）的意识和记忆中，赋予了小说“抒情的”（lyrical）特性。对于“抒情小说”（lyrical novel），卢卡奇认为其人物仅仅是一个灵魂（soul），而行动也仅仅是这个灵魂的渴望（longing）。¹⁴

弗里德曼给出的定义是，抒情小说在小说的框架内超越了叙述的因果和时间运动，是一种“用小说来达到诗歌功能的混合型文类”。他认为，抒情和非抒情

¹² [美]李欧梵著，尹慧珉译：《铁屋中的呐喊——鲁迅研究》（长沙：岳麓书社，1999年），第72页。

¹³ 钱理群：《文学本体与本性的召唤》，《涪陵师范学院学报》，第17卷第4期，2001年10月，第15页。此文为《诗化小说研究书系》总序。

¹⁴ Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, trans. Anna Bostock (London: The Merlin Press, 1971), p. 125-126; Georg Lukács, *Soul and Form*, trans. Anna Bostock (Cambridge: MIT Press, 1974), p. 104; Davis H. Miles, "Portrait of the Marxist as a Young Hegelian: Lukács' *Theory of the Novel*," *PMLA* Vol. 94, No. 1 (Jan. 1979): 25-26.

书写的本质区别在于有关“客观性”(objectivity)的不同理念,在传统小说中,经验的自我和与经验相关的世界之间是被区隔开的,客观性的获得有赖于发展出人物行为的戏剧性和叙述性形式。与此不同的是,抒情小说寻求以一种内心的(inward)、同时在美学上客观的形式,将人物和世界结合起来,客观性即存在于将自我和他者联系起来的形式中。¹⁵可以看到,弗氏和卢卡奇的说法其实是相通的,都强调“内心的”这一维度,经由创作主体或人物的内心所反映,外部世界成为类似诗歌中的意象。

杨联芬对于中国现代小说的相关研究也有助于理解抒情小说。她认为,由于中国现代小说家们注重表现主观情志,使得小说叙事性减弱而抒情因素增强,因此普遍呈现出“抒情化倾向”。通过将以小说为代表的叙事文学和以诗歌为典型的抒情文学置于光谱的两端,杨联芬指出,小说偏向抒情无疑是一种“偏离了对故事的依赖而趋于表现主体的感受与情绪”的运动,“运动幅度”较大的那部分被称为“抒情化小说”¹⁶。这有助于理解抒情之形成,而且杨联芬精准地指明了抒情小说产生的本质原因,即在于“抒情主体情志的抒发”。但如此解释难免失之于简,纯粹叙事而毫无抒情成分的小说,以及完全抛弃叙事的小说都几乎不存在,任何小说都包含这两种成分,不过,二者相互之间并非简单的叠加组合。事实上,叙事成分和抒情成分之间是通过并置、对立、斗争等多种相互作用产生张力,从而达到不同的抒情效果。因此,要研究抒情小说,应该分析其中的抒情特

¹⁵ Ralph Freedman, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963), p. 1-3.

¹⁶ 杨联芬:《中国现代小说中的抒情倾向》(北京:北京师范大学出版社,1996年),第5-6页。杨联芬在研究中反对“抒情小说”的说法,认为其虽然指出审美实质,但容易抹杀小说这一文学体裁的叙事特性而造成混乱,似乎在“抒情小说”之外还有“叙事小说”等。但事实上我们在使用“抒情小说”这一概念时,并没有忽视它依然作为小说的这一前提,而恰恰在于强调它与人们所认知的传统小说相较而言的区别,其对立面是“非抒情小说”,而非“叙事小说”。

质如何生成，并以何种方式与叙事成分产生关联从而在文本中发挥作用，进而揭示不同文本抒情方式的差异以及由此形成的美学特色，探究所包含的深深刻意蕴。

由于“抒情”因素的渗透，小说表现出与传统模式所不同的艺术形式和美学特征，诸多相关研究已有充分论述，例如吴晓东将“诗化小说”视作法国象征主义运动在小说领域带来的变革和转向，相比传统小说而言，“呈现出了一些独特的形式特征，如分解叙事，经验的零碎化，借助于意象和象征以及小说中注重引入散文、诗歌及其它艺术形式等等。”¹⁷诚然，抒情小说的情节、人物和背景这些要素都呈现出与传统的殊异之处。不过，需要说明的是，以下诸特点仅是抒情小说形式特征的整体倾向，由于文学内外的多种因素影响，不同作家的不同作品大异其趣。

首先，因为叙事的因果关系弱化，悬念和冲突减少，起承转合的戏剧性也随之减弱，导致小说情节淡化。福斯特强调情节是小说的逻辑面，“故事是关于按时间顺序排列的一个个事件的叙述。情节也是关于一个个事件的叙述，但是它所强调的是其间的因果关系。”¹⁸因此，当叙述重点不再是逻辑关联时，情节淡化也即必然之势。同时，“意境、氛围、情调”¹⁹代替情节发挥整合作用。原本侧重叙事的小小说向抒情倾斜，即表现主体的情感和思想，所呈现的正是一个有着统一意境和氛围的世界。

¹⁷ 吴晓东：《现代“诗化小说”探索》，《文学评论》，1997年第1期，第118页。

¹⁸ [英] E·M·福斯特著，朱乃长译：《小说面面观》（北京：中国对外翻译出版公司，2001年），第231页。

¹⁹ 解志熙认为三者是抒情小说中“最富抒情性和审美价值的内容范畴”，“既相互联系、渗透、融为一体，又互有区别和等差”。解志熙：《新的审美感知与艺术表现方式——论中国现代散文化抒情小说的艺术特征》，《文学评论》，1987年第6期，第69-70页。

另一方面，传统小说倾向于塑造“典型人物”，人物形象具有鲜明个性，能反映当时社会环境的独特性和社会关系发展的规律性，随着情节推进，性格随之塑造，“一个成功和真实可信的人物既是个别的，又是具有类型特点的，甚至是典型的，是超越时间的神话式的典型。它具有其同类其他个体相同的某些特点，同它所代表的一般类型相吻合，也同其自身的本质相一致。”²⁰抒情小说的人物塑造并非试图全面展示人物性格的复杂性，而是如杨联芬所言，选择了一种“速写的、简化的或者写意的方式”。汪曾祺曾谈及自己的创作，“不直接写人物的性格、心理、活动。有时只是一点气氛。但我以为气氛即人物。一篇小说要在字里行间都浸透了人物。作品的风格，就是人物性格。”²¹此即抒情小说家塑造人物的重要方法，将人物性格中的某一重要方面融入整体的抒情氛围之中。

此外，叙事作品的背景或环境拥有多层次的内涵，至少包含自然现象、社会背景、物质产品等要素。从叙事学的角度看，“环境是一个时空综合体，它不像风景画或雕塑那样只展示二维或三维空间，而是随着情节的发展、人物的行动形成一个连续活动体，因此，环境不仅包括空间因素，也包括时间因素。”²²小说建构背景的方式多种多样，有的细致摹写力求细节真实，有的着眼于其象征意义及整体氛围。传统小说的背景，或服务于人物行动的展开，或做为某种社会或物质原因成为决定性的生存情境，基本上作为人物行动和情节发展的具体时空。在抒情小说中，外部世界成为人类精神生活的对象，人物和世界经由内心相联系，背景书写也因此发生了质的变化。韦勒克和沃伦指出，相较于现实主义，浪漫主

²⁰ [美]利昂·塞米利安著，宋协立译：《现代小说美学》（西安：陕西人民出版社，1987年），第142页。

²¹ 汪曾祺：《〈汪曾祺短篇小说选〉自序》，《晚翠文谈》（杭州：浙江文艺出版社，1988年），第15页。

²² 胡亚敏：《叙事学》（武汉：华中师范大学出版社，2004年），第159页。

义的背景描写，“目的是建立和保持一种情调，其情节和人物的塑造都被控制在某种情调和效果之下。”²³这一方式深刻影响了抒情小说，其背景不再仅仅作为人物的“客体和关系”，也不只是具体时空，本身也成为某种情绪的象征，同时更能凸显强烈的“抒情时刻”。

抒情小说独特的背景描写方式还涉及更深层的有关主体建构的问题，即柄谷行人所谓“风景的发现”，他在《日本现代文学的起源》中指出，“只有在对周围外部的东西没有关心的‘内在的人’（inner man）那里，风景才能得以发现。风景乃是被无视‘外部’的人发现的。”²⁴风景与主体的观察、描写紧密相关，“对象世界本身无所谓是不是具有诗意，诗意永远来自于它的观照者和解释者，在小说中则来自于小说家拟设的叙事者，以及叙事者的叙述方式和构建。”²⁵抒情小说家对背景/环境/自然的“诗意”书写，正源于主体充满情感/情志的观照，在这一层面下，所凸显的恰恰是抒情小说本质性的主体与外部世界之间“向内的”（inward）关联。

在探究抒情小说的本质和形式特征之外，还需要辨析一组相关概念：诗化小说、抒情小说、诗体小说、散文化小说。其中，诗化小说和抒情小说名异实同，表述各有侧重，前者如张箭飞所指出，“确切地标明风格的文类属性：诗歌-小说的凝和”²⁶，从文类角度探讨诗歌对小说的渗透，后者强调其相较于传统小说而言的独特审美特征，突出抒情主体的存在。至于诗体小说，侧重于“体”，具有

²³ [美]韦勒克、沃伦著，刘象愚等译：《文学理论》，第248页。

²⁴ [日]柄谷行人著，赵京华译：《日本现代文学的起源》（北京：生活·读书·新知三联书店，2003年），第15页。

²⁵ 吴晓东、倪文尖、罗岗：《现代小说研究的诗学视域》，《中国现代文学研究丛刊》，1999年第2期，第79页。

²⁶ 张箭飞：《序言》，《鲁迅诗化小说研究》（南宁：广西教育出版社，2003年），第5页。

强烈的文体创新意味，意即采取诗歌的体裁形式或韵文创作小说，如普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》、维克拉姆·塞斯（Vikram Seth）的《金门》（The Golden Gate）、莫言的《饺子歌》等。散文化小说则指某些小说所表现出一种倾向，即情节因素减弱而结构呈现“散”化，常与“诗化”关联使用，例如郭宝亮在研究新时期小说文体形态时，特划分出“诗化-散文体小说”这一大类²⁷。不过此术语存在争议，杨联芬认为，它只“道出了这种现象的结构形态上的一般表现”，“并没有指出现象的根本特征”²⁸。

第三节 中西方的抒情论述

中国现代文学的发轫期，新文化运动促成的激进文学革命采取现代/传统、西方/中国的二元对立模式，广泛引进、吸收西方文化，同时大力挞伐传统文化，旨在反对文言、提倡白话，反对旧文学、提倡新文学。然而，更有意味的现象是，激进姿态并未在事实上造成与传统的彻底决裂，传统依然以超出时人想象的方式影响着文学创作。到了“文革”结束之后的“新时期”，西学再一次大量引进，作家们积极借鉴西方文学艺术观念和手法进行文学创新，以此突破旧的范式。不过，与“五四”时期相似，传统依然是无法被忽视的资源。诚如卢卡奇所强调，外国文学对某一国家的影响，在于这个国家的文学需要，汲取外国文学的要素基本上是为了沿着自身道路发展：

任何一个真正深刻重大的影响，是不可能由任何一个外国文学作品所造成的，除非有关国家同时存在着一种极为类似的文学倾向——至少是一种潜

²⁷ 参考郭宝亮：《新时期小说文体形态研究》（北京：中国社会科学出版社，2014年）第三章《诗化-散文体小说》。

²⁸ 杨联芬：《中国现代小说中的抒情倾向》，第5页。

在的倾向，这种潜在的倾向促成外国文学影响的成熟，因为真正的影响永远是一种潜力的解放，正是这种潜力的勃发才使外国伟大作家对本民族的文学发展起了促进作用——而不是那些风行一时的浮光掠影的表面影响。

29

因此，大致可以将外国文学理解为中国文学巨变的催化剂，同时在中国文学内部早已涌动着发生巨变的潜力，二者缺一不可。抒情小说不外如是，除外国文学的大量译介所产生的影响之外，“抒情”作为古典文化的重要传统，也渗透进文学创作。因此，要理解中国抒情小说，既要考察西方文学尤其是自浪漫主义以降的文学表现方式，同时也要探究中国文学中“抒情”传统的影响，尤其是这一传统在现代发生转化的方式。

1. 中国抒情传统的赓续与变奏

中国古代抒情理论源远流长，可上溯至“言志说”，从词源学角度，“抒情”一词最早见于屈原《九章·惜诵》篇“惜诵以致愍兮，发愤以抒情”。“抒情”在中国古代不只关乎“情感与自我表达”，同时“具有丰富的社会意义”，如王德威所总结，“‘情’既具有双重意义，既指内在自我的涌现，也指人世实际的境况，因此与‘情’呼应的‘抒情’也涉及主体对人‘情’与人‘事’的双重介入。”³⁰不过，相较于“言志说”，“抒情说”并未彰显为中国古代诗学的中心概念，王国维之前的中国正统文人并不曾多有使用，感情及抒情的机制也较少被讨

²⁹ [匈]卢卡奇著，范之龙译：《托尔斯泰和西欧文学》，中国社会科学院外国文学研究所编：《卢卡契文学论文集（二）》（北京：中国社会科学出版社，1981年），第452页。本文译自英文版《欧洲现实主义研究》。

³⁰ [美]王德威：《史诗时代的抒情声音：二十世纪中期的中国知识分子与艺术家》，第45页。

论。“抒情”作为一种理论的勃兴是在“五四”之后，随着西方抒情诗及理论的译介而兴起，此后“抒情”才成为当代诗学的核心概念。³¹在中国现代诗学中，“‘抒情主义’被塑造成一种基本的知识构造和一个主流的价值判断”，“抒情主义已经塑造了中国现代诗与诗学的基本面向”³²。在此过程中，传统抒情论述得以被激活，呈现出新的内容。诸多海内外学者已经从不同路径探讨传统融入现代的方式及带来的影响。

捷克汉学家普实克（Jaroslav Průšek, 1906-1980）认为“五四”时期文学所表现出的“忧郁的主观主义色彩”，与两次世界大战期间的欧洲文学极为相似，他将“五四”到抗战期间中国文学的特征描述为“主观主义、个人主义、悲观主义、生命的悲剧感以及叛逆心理，甚至是自我毁灭的倾向”³³。他指出，由于传统社会结构和伦理秩序的颠覆，新旧文学在语言、文学形式、表现主题等方面截然不同，但作为革命时代显著特征的“主观主义”，其实是继承和发扬了文学传统。据其观点，传统文人文学作品体现的抒情性和主观特征，塑造了“五四”时期作家的文学感：

旧文学具有鲜明的主观性，尽管受到严格的监督和审查和组织管理制度的约束，它仍然常常记录下个人的体验和情感。抒情诗是旧文学的主流，这一倾向在新文学中也得到了发展，因此主观情感占据了统治地位，这一倾向

³¹ 李珣平：《中国古代抒情理论的文化阐释》（北京：北京大学出版社，2005年），第271页。朱自清早已在《诗言志辨》（1947年）中有论断：“‘抒情’这词组是我们固有的，但现在的涵义却是外来的。”

³² 张松建：《抒情主义与中国现代诗学》（北京：北京大学出版社，2012年），第1-2页。

³³ [捷克]普实克：《中国现代文学中的主观主义与个人主义》，[捷克]普实克著，李欧梵编，郭建玲译：《抒情与史诗——现代中国文学论集》（上海：上海三联书店，2010年），第3页。

在新文学中也得到了发展，并常常打破叙事形式的界限。³⁴

普氏指出欧洲文学在第一次世界大战之后同样兴起一股抒情主义思潮，打破了古典小说的叙事模式，此当代情绪和中国古典传统合流促使中国现代作家去探索和表现内心世界。他的研究一方面基于布拉格结构主义，另一方面根植于对中国古典诗歌的深切体认与在中国民间社会的亲身经历，在一定意义上，正是所谓“史诗的”（epic）和“抒情的”（lyrical）之辩证，经此路径，“体认到这传统文化精神在经历结构性断裂的现代境况中如何赅续变奏”³⁵。尽管普实克的研究并非完备，但他兼及中西的阐释框架确实标志着之后有关“抒情传统”论述的思考方向，并为此奠定了基础。

普实克的观点深刻影响了李欧梵，李认为中国传统文学的某种固有因素影响了五四时期的短篇小说：“五四小说家多以简练的笔法去记录和再现所体验的情感，而简洁正是古典散文和诗歌与长篇章回小说对立的一种特性。因此可以把早期短篇小说看成是把散文作品转变为小说的一种尝试，有些还借鉴古诗的抒情风格。”³⁶以此观之，新文学可谓中国传统文学自身的某种转变，但他同时侧重于讨论西方浪漫主义的影响，其专著《中国现代作家的浪漫一代》（1973年）结合历史和文学，勾画出新文学的浪漫主义图谱，主要以林纾、苏曼殊、郁达夫、徐志摩、郭沫若、蒋光慈、萧军七位文人探讨中国“主观主义”的发展趋势，整体又

³⁴ [捷克]普实克：《以中国文学革命为背景看传统东方文学与欧洲现代文学的相遇》，《抒情与史诗——现代中国文学论集》，第83页。

³⁵ 陈国球：《抒情的中国：普实克论中国诗歌》，《现代中文学刊》，2018年第1期，第9页。作者还有一系列以普实克为对象的研究论文，例如《如何了解汉学家：以普实克为例》（《读书》2008年第1期）、《远方声音：普实克、宇文所安》（收入氏著《抒情中国论》）、《从结构的观念进入：论普实克的文学史研究》（《东亚观念史集刊》2013年6月第4期）、《普实克的中国文化观》（《东亚观念史集刊》2015年12月第9期）等。

³⁶ [美]李欧梵著，邓卓译：《论中国现代小说（摘要）》，《中国现代文学研究丛刊》，1985年10期，第141页。

归类为“少年维特式”（消极而多愁善感的）和“普罗米修斯式”（生机勃勃的英雄）两种西方浪漫主义的典型模式。³⁷对于普实克的部分观点，李欧梵提出了异议，例如普氏认为一战后欧洲文学中的抒情主义思潮对于中国现代文学的主观主义有重要影响，但李对此表示否认：“自波德莱尔以来充斥于欧洲文艺的先锋气质是由一系列完全不同的艺术条件决定的，因此与五四文学的气质大相径庭，有本质的区别，尽管两者在艺术形式上有不少相似之处。”³⁸

王德威博采普实克、李欧梵、夏志清等海外汉学家的中国现代文学研究众长，发展出更为严密宏大的理论学说和阐释框架，提议在中国现代性现有两大主导范式——“革命”和“启蒙”——之外，纳“抒情”为另一参数，探讨三者之间的互动，即以“抒情”为重要向度考察中国现代性，将其置于中国近现代文化和历史语境中重新思考。在纲领性论文《“有情”的历史——抒情传统与中国文学现代性》（2008年）中，他指出抒情“不仅标示一种文类风格，更指向一组政教论述、知识方法、感官符号、生存情境的编码形式”。以20世纪中期的历史语境为切入点，王德威重点论述沈从文、陈世骧、普实克在那一时期的著述，认为他们虽然有着不同的立场、国籍、发言位置，但相同之处在于，“都企图在现代语境里重新认识抒情传统”³⁹。他还分别考察了西方20世纪文学和文化中的抒情论述、晚清和“五四”以来诸多中国现代知识分子对“抒情传统”的“频频回顾”，在如此宏大的视野和框架下，提出“抒情传统”的现代意义这一重要课题，并将

³⁷ [美]李欧梵著，王宏志等译：《中国现代作家的浪漫一代》（北京：新星出版社，2005年）。

³⁸ [美]李欧梵：《序言》，普实克著，李欧梵编，郭建玲译：《抒情与史诗——现代中国文学论集》，第4页。

³⁹ [美]王德威：《“有情”的历史——抒情传统与中国文学现代性》，《抒情传统与中国现代性——在北大的八堂课》（北京：生活·读书·新知三联书店，2010年），第5-6页。该文最早刊登于《中国文哲研究集刊》第33期，2008年9月。

其引向源远流长的议题——“兴与怨”、“情与物”、“诗与史”，试图挖掘其中新的意义。之后的相关研究涵盖了不同文类、不同艺术媒介，通过对 20 世纪中期一众知识分子和艺术家的再解读进而强调，“无论作为一种文类特征、一种美学观照、一种生活风格，甚至一种政治立场，抒情都应当被视为中国文人和知识分子面对现实、建构另类现代视野的重要资源。”⁴⁰王德威的抒情论述，与他所提出的“被压抑的现代性”、“有情中国”等概念是一脉相通的，始终相信中国的现代性具有自身的特征，文学传统本身也具有创造的活力，“抒情”则是这一传统中的重要资源⁴¹。

中国文化传统与新文学之间的关系，中国本土学者也从不同的路径有深入研究。中国现代文学研究的奠基人王瑶把现代文学置于中国文学史的整体中，将前者视为后者“新的发展部分”，指明二者之间是“继承与革新”的关系，“不仅文艺创作所反映的社会生活和它所要适应的人民的欣赏习惯具有鲜明的民族特点，而且许多作家所受的教育和具有的文艺修养都和民族文化传统有着很深的联系。”外来影响在此过程中得以被民族文化传统创造性转化吸收，“现代文学中的外来影响是自觉追求的，而民族传统则是自然形成的，它的发展方向就是使外来的因素取得民族化的特点，并使民族传统与现代化的要求相适应。”⁴²在创作实践方面，鲁迅、郁达夫、废名、艾芜、沈从文、萧红、孙犁等作家承继中国抒情传统，创作中习见饱含抒情性的叙事形态。可以看到，在王瑶的论述中，抒情的传统是以

⁴⁰ [美]王德威：《史诗时代的抒情声音：二十世纪中期的中国知识分子与艺术家》，第 390 页。

⁴¹ 对王德威文学批评系统的理解，可参考陈晓明：《重新想象中国的方法——王德威的文学批评论》（《中国现代文学研究丛刊》，2016 年第 11 期，第 186-204 页）。有关王氏的抒情论述，陈晓明指出其积极意义在于以下几点：“1. 给出 20 世纪中国现代文学被压抑的美学特征；2. 给出中国现代与传统中国美学的内在联系；3. 建构起理解中国现代文学经验的独特解释模式，在革命、启蒙与抒情之间的互动关系中，去看中国现代文学的独特的展开方式；4. 对中国现代文学在审美上的多样性给予美学阐释。”

⁴² 王瑶：《论现代文学与中国古典文学的历史联系》，《王瑶全集·卷五·中国现代文学史论集》（石家庄：河北教育出版社，2000 年），第 66-67 页。

一种集体无意识的方式存在于民族文化之中。

陈平原师承王瑶，从“叙事模式的转变”这一角度切入，做了更加深入的拓展论证，探讨现代小说叙事文体的功能和价值，力求揭示中国现代文学转型的内在逻辑，探讨中国传统如何参与现代叙述。他将中国文学传统分为“史传”和“诗骚”，前者是历史散文的总称，后者指《诗经》、《离骚》开创的抒情诗传统，中国小说所受两种传统的影响主要在于“审美趣味”等内在倾向。20世纪初，广义的文体渗透呈现出特异风采，“促进或限制了中国小说叙事模式的转变”。对于“五四”一代作家而言，“史传”传统体现在“实录精神”，而“诗骚”影响更甚，“突出‘情调’与‘意境’，强调‘即兴’与‘抒情’，必然大大降低情节在小说布局中的作用和地位，从而突破持续上千年的以情节为结构中心的传统小说模式，为中国小说的多样化发展开辟了光辉的前景。”⁴³这一代作家所开创的“抒情小说”，即源于这“诗骚”传统的延续。从文类的角度看，传统的文类形式因文学革命被打散重组，“小说概念并不严格”，导致各种因素混杂，抒情得以进入小说。

以上诸学者从不同路径证明了，进入现代以后，抒情传统的确发生了“赓续变奏”，这也是中国抒情小说得以形成的重要原因。若要考察“抒情传统”，自然绕不开陈世骧（1912-1971）的相关论述，他于1971年在美国亚洲研究学会宣读论文《论中国抒情传统》，宣言式地论断，“中国文学传统从整体而言就是一个抒情传统。”⁴⁴这一结论是在比较文学的框架和原则内，以西方文学的“史诗”传统

⁴³ 陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，《陈平原小说史论集（上）》（石家庄：河北教育出版社，1997年），第501-502页。

⁴⁴ [美]陈世骧著，陈国球、杨彦妮译：《论中国抒情传统——1971年美国亚洲研究学会比较文学讨论组致辞》，《现代中文学刊》，2014年第2期，总第29期，第56页。此文更通行的中译版本为杨牧（王靖献）整理修订、杨铭涂中译的《中国的抒情传统》，收于台北志文出版社于1972年出版的《陈世骧文存》。但陈国球指出，经翻译和删削，部分行文细节已偏离原意。

作为参照所得出的。

诚然，陈世骧并非现代学者中论述“抒情”的第一人，自王国维始，胡适、朱光潜、闻一多等早已表达了对中国文学“抒情”特质的体认，但这些现代学者更倾向于将特质此视为“缺憾”，并强调要补足“叙事文学”，而滥觞于陈世骧的海外“抒情传统学派”，却对“抒情”极力推崇⁴⁵。陈国球曾总结道，“陈世骧认为文学尤其是诗歌，是中国社会得以维系团结的一种力量（a unifying force）——维系人生与自然、文人与民俗；这种力量在文化上就外现为‘文’，或者是‘尚文’的精神；至于其内在的根源，就是诗所言之‘志’，所抒之‘情’。”⁴⁶陈氏在海外追根溯源地穷究中国文学文化的源起和脉络有其心系故国的现实关怀，饱含感时忧国的情感。他的论断确实存在本质主义之嫌，将整个中国文学传统纳于“抒情”的大纛之下忽略了太多抒情之外的面向，但其原意是为了在中西比较框架中强调中国文学的特质，又是在研讨会上的宣读，并非系统精密的论文，再加上他的早逝，使其观点没有来得及深化发展成为严密的体系。重要的是，他的确提出了一个具有巨大阐释空间和能量的理论概念。如黄锦树所指出，与其说“抒情”是中国文学文化的传统，毋宁将其视为“现代建构——在现代学术视域学术条件下的发明”⁴⁷。据此，我们可以将陈世骧所谓的“抒情传统”从中国文学的重要面向而非本质去理解，这一面向强调内在、主观，重视内省经验，自《诗经》始便绵延于中国文学和文化传统之中。

抒情传统论在高友工处得到巨大推动，他以语言学、美学、哲学、文学史等

⁴⁵ 杨冬：《“抒情传统”的另一面》，《文艺争鸣》，2016年第9期，第88-92页。

⁴⁶ 陈国球：《抒情中国论》（香港：三联书店，2013年），第83页。

⁴⁷ 黄锦树：《抒情传统与现代性：传统之发明，或创造性的转化》，《中外文学》，第34卷第2期，2005年7月，第159页。

多维度切入，提出庞大的理论架构，试图确立中国文学艺术的“主导精神”，即以律诗为典范的“抒情精神”或“抒情美典”。在他看来，虽然“抒情传统”仅是艺术传统的其中一个“源流”，至少还存在与之平行对立的“叙事传统”，但前者却是“绵延不断支脉密布的主流”，因其体现了文化中的“意识形态或文化理想”，“透露了一套很具体的价值体系，触及了文化的根本”。这一“抒情美典”或“表现（表意）美典”不仅体现在抒情诗这一体类，而且贯穿于整个中国文化包括音乐、书法、绘画等艺术门类中，“自中国传统的雅乐以迄后来的书法、绘画都体现了此种抒情精神而成为此一抒情传统的中流砥柱。”⁴⁸在其论述中，抒情艺术在原则上有其“即兴性、瞬间性、主观性”，其特色在于“在它短暂和有限的形式中却要象征一种永恒和无限”⁴⁹。高氏的上述体系意义深远，“接近于一种学术典范的莫立”（黄锦树语），其后，吕正惠、蔡英俊、柯庆明、张淑香、萧驰、陈国球、郑毓瑜等学者先后从多角度探究“抒情传统”，不断扩大其阐释空间，使其得到深化。

“抒情传统论”受到不少质疑和反思，例如以西方浪漫主义以降的抒情诗概念思考中国抒情文学是否有效、如何理解抒情传统中的“文学虚构性”问题以及文学现象背后的复杂意蕴等方面⁵⁰。但不得不承认，“抒情”确实已经内化于传统文化中，恰如陈国球所言，“在这个文化传统之中，‘抒情’意识的渗透性极强。从这个角度作出诠释，可以看到这个传统的繁富面貌底下，隐隐然有一种贯穿力

⁴⁸ [美]高友工：《中国文化史中的抒情传统》，《中国美典与文学研究论集》，第105页。

⁴⁹ [美]高友工：《中国文化史中的抒情传统》，《中国美典与文学研究论集》，第163页。

⁵⁰ 相关批评可参见龚鹏程的论文《不存在传统——论陈世骧的抒情传统》（《美育学刊》，2013年第3期第4卷，总第16期，第35-40页）及《成体系的戏弄——论高友工的抒情传统》（《清华中文学报》，2009年12月，第3期，第155-189页）。

量。”⁵¹有关“抒情传统”的系统论述，为包括现当代文学在内的中国文学研究打开了一条有效的通道，提供了思考的座标。但要考察抒情传统与现当代小说的关联，绝不能仅仅停留在找寻作品中传统元素的层面，而应该深入探究传统的现代转化等面向，考察抒情传统如何在现代情境中呈现自身，传统与现代之间的碰撞产生了何种张力，这一张力如何在文本中得以显现并打开文本的阐释空间。

2. 西方浪漫主义以降的抒情小说谱系

“抒情”在西方也有悠久的历史。从词源学的角度看，抒情诗 lyrics 一词来源于古希腊文 lyra——一种弦乐器，意即在此乐器伴奏下的演唱。西方文论的“三分法”——史诗、戏剧、抒情诗——可上溯至柏拉图，《理想国》中有以下分类：“诗歌与故事共有两种体裁：一种完全通过模仿，就是你所说的悲剧与戏剧；另外一种诗人表达自己情感的，你可以看到酒神赞美歌大体都是这种抒情诗体。第三种是二者并用，可以在史诗以及其它诗体里找到。”⁵²显然，与史诗、戏剧重叙事不同，抒情诗重在抒发情感，柏拉图视悲剧为最高等的文类。亚里士多德的诗学体系以“情节”为其核心标准，“情节整一律”成为最高原则，“悲剧高于史诗”、“戏剧高于讽刺诗”，抒情诗极少被提及。此后，西方文学理论基本沿袭此分类法，尽管抒情诗绵延不断，但长期处于被忽视的地位。直至十六世纪，意大利批评家明图尔诺（Antonio Minturno）才将抒情诗作为和史诗、戏剧并列的三种表现模式之一。到十九世纪，“三分法”正式确立。

有关抒情诗的理解并非一成不变，在任何时代都存在相互矛盾甚至针锋相对

⁵¹ 陈国球：《导论“抒情”的传统》，[美]王德威、陈国球编：《抒情之现代性：“抒情传统论述”与中国文学研究》（北京：生活·读书·新知三联书店，2014年），第23页。

⁵² [古希腊]柏拉图著，郭斌和、张竹明译：《理想国》（北京：商务印书馆，1986年），第96-97页。

的概念，随着历史背景的变化，相关定义也迥然有异。西方抒情诗并非历来即强调个人情感，古时重视的是声音（voice）和表演（performance），其中重要的，“不是表达某种东西的需要，而是实施抒情话语的欲望、选择。”⁵³早期现代的抒情诗依然如中世纪一样，假设、寻求向观众演说（address），直至浪漫主义时期，其典范才从“修辞”转向情感强度、内在性和简洁性。到十九世纪初，抒情诗更被视为诗歌的本质，是最强烈、激情和本真的诗歌形式，“自浪漫主义时期以来，对于抒情诗最主要的理解是，假定一个单独的说话者，与特殊的历史情境相分离，他可以传达经验的即时性（immediacy）、个人的想法和感情。”⁵⁴至此，抒情几乎与浪漫主义之间划上了等号，也深刻影响了中国新文学，浪漫主义美学便成为抒情的重要资源。

自浪漫主义以来，黑格尔是西方抒情诗理论的集大成者。他界定抒情诗为主观型（subjective）文类，与客观型（objective）的史诗相对，戏剧则属于混合类，“抒情诗既是个别主体的自我表现，所以满足于运用极平凡的内容。这就是说，它所特有的内容就是心灵本身，单纯的主体性格，重点不在当前的对象而在发生情感的灵魂。”⁵⁵在他的理论体系中，主观性是抒情诗最根本的特性，“抒情诗的主体的首要条件就是把实在的内容完全吸收到他的自我里去，使它变成自己的东西。”⁵⁶不过，卡勒（Jonathan Culler）就此评价，黑格尔理论的核心并非指抒情诗的阐释表达了个体的独特经验，主体性亦并非仅是个体情感和个人经历的表达，毋宁说是一种整合原则，据此，主体不是现实的或经验的个体，而是

⁵³ W. Ralph Johnson, *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry* (L.A.: UC Press, 1982), p. 72.

⁵⁴ Scott Brewster, *Lyric* (New York: Routledge, 2009), p. 30.

⁵⁵ [德]黑格尔著，朱光潜译：《美学·第三卷（下册）》（北京：商务印书馆，1996年），第191-192页。

⁵⁶ [德]黑格尔著，朱光潜译：《美学·第三卷（下册）》，第196页。

可以容纳各种“观念、情感、印象和洞见”的“容器”⁵⁷。

汉博格 (Käte Hamburger) 基于语言特征分析扩展了黑格尔的理论, 在保持其核心——抒情诗是一种主观形式——的同时, 使其发生了现代语言学或结构主义的转向。她区分了语言序列在逻辑上的两种可能性: 一类是真实主体关于客体的陈述 (enunciation), 另一类是创造虚构说话者、虚构主体的一种功能, 属于叙述性虚构, 不属于语言的陈述体系。模仿形式和真实陈述不同, 非模仿、非虚构的抒情诗属于后者。她认为我们对小说和诗歌的经验不同, 即在于抒情诗是主体的陈述, 不是虚构陈述的再现, “抒情文类从某种程度上说是由陈述主体渴望成为抒情主体的明显意志构成的。”同时质疑了抒情诗主体和作者主体性间的关系, 认为宣称二者一致或完全不一致都是错误的, 抒情的“我”作为“陈述-主体” (statement-subject), 与诗人间存在逻辑上的一致性, 但并不意味着这个所书写的经历就是自传⁵⁸。黑格尔和汉博格的理论对于理解抒情诗, 进而理解整个抒情文类都很有意义。

中国新文学的发生离不开对“域外文学”的译介, 不少现代作家们自身也从事翻译工作, 借此革故鼎新。短短数年时间, 西方数百年间的文艺思潮和哲学思想被集中介绍到中国, 新文学的倡导者们无一不从中获得灵感和资源。在新文学初期, 影响最深远的实非现实主义和浪漫主义莫属, 李欧梵曾指出, 在二者之间, “似乎除了在理论上拥护现实主义或自然主义, 中国作家受到更加接近浪漫主义

⁵⁷ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015), p. 92-105.

⁵⁸ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, 第 105-107 页。另参考[美]卡勒著, 曹丹红译:《论抒情诗的解读模式》,《文艺理论研究》2018 年第 3 期, 第 101-102 页。刘晓晖:《传统的延续与批评的误读——卡勒〈抒情诗理论〉评介》,《外国文学》2016 年第 4 期, 2016 年 7 月, 第 152 页。

的情感气质所推动。”⁵⁹在他看来，“浪漫主义”实为五四新文学的重要特征。

在“五四”初期，具有强烈的个人主义色彩、以自我为中心、情感激越的文学作品产生了很大影响，其中以郁达夫为代表，小说集《沉沦》（1921年）中的三篇短篇小说《沉沦》、《南迁》、《银灰色的死》即深受18、19世纪欧洲浪漫主义文学作品的影响，甚至在小说中直接引用或提及重要的作家和作品，例如《沉沦》的主人公读华兹华斯（Wordsworth，郁译为渭迟渥斯）的诗并将其翻译成中文，同时也引用海涅（Heine）的诗，《银灰色的死》也提及厄恩斯特·道森（Ernest Dowson）以及引用了瓦格纳（Wagner）的歌剧《坦好直》（Tannhaesuer），《南迁》更深受歌德启发，李欧梵在细致的分析之后得出，这篇小说的灵感即来源于歌德的诗歌《迷娘》（Mignon），这首诗也“主宰了小说的气氛（mood）”。对于西洋文学的广征博引，直接呈示的便是浪漫文学和浪漫艺术的深刻影响，最重要的方面在于一种抒情视角的形成，突出了个人的形象和情感，即李欧梵所谓“引来的浪漫主义”，“为郁达夫的早期小说织造了一个个人融入大自然美景的抒情境界，他又将这种境界与西方文学中的世纪末和颓废美学及意识连在一起。”⁶⁰郁达夫式的“个人抒情小说”也成为新文学初期重要的一股文学潮流。这股潮流一方面是西方浪漫主义的影响，同时也是现实的要求，与当时青年们的激昂情绪相一致，郁达夫曾在《文学概说》（1927年）中形容当时的青年，“对于过去，取的是遗忘的态度，对于现在，取的是破坏的态度，对于将来，取的是猛进的态度。这一种倾向的内容，大抵是情热的、空想的、传奇的、破坏的。这一种倾向在文学上的表

⁵⁹ [美]李欧梵著，王宏志等译：《中国现代作家的浪漫一代》，第280页。

⁶⁰ [美]李欧梵：《引来的浪漫主义：重读郁达夫〈沉沦〉中的三篇小说》，《江苏大学学报（社会科学版）》，2006年第1期，第9页。

现，就是浪漫主义(romanticism)。”⁶¹这段话可以视为“五四”时期的文学主流，也是在这一意义上，陈晓明将五四启蒙运动的实质视为“一场中国的浪漫主义运动”⁶²。

朱光潜总结了作为流派运动的浪漫主义所具有的显著特征：“第一，浪漫主义最突出的而且也是最本质的特征是它的主观性……把情感和想象提到首要的地位”，“其次，浪漫运动中有一个‘回到中世纪’的口号，这说明浪漫主义在接受传统方面，特别重视中世纪民间文学”，“第三，浪漫运动中还有一个‘回到自然’的口号”。⁶³作为特定历史时期的一种文学流派，浪漫主义早已退出历史舞台，但其作为一种文学风格和文学精神，一直绵延不绝。在中国的语境下讨论浪漫主义，更多地是将其视为一种文艺创作方法或创作精神。自“五四”以来，浪漫主义在中国几经兴衰和流变，与各时期特定的政治和社会背景息息相关。同时，由于独特的文化传统以及现实政治，浪漫主义在中国发展出了不同于西方的面向。

“五四”时期的浪漫主义潮流与当时个人主义的崛起、追求自由独立的启蒙精神息息相关，但因之革命的现实紧迫性，有着强烈主观色彩、浓郁感伤情绪的浪漫主义风格很快即不再具有轰动性，并逐渐开始分化。始自 1920 年代中后期，逐渐发展出独特的“田园牧歌型浪漫主义”，这无疑是自传统文化中汲取资源后形成的不同面貌的浪漫主义风格，代表作家是废名和沈从文，他们的作品旨在从牧歌式的传统乡村文明中挖掘健康的、理想的自然人性，尤其是在沈从文 1930 年代的湘西书写中，突出的是一种原始质朴的生命力、纯真的人性，以此对抗现

⁶¹ 郁达夫：《文学概说》，《郁达夫全集 第十卷·文论（上）》，第 333 页。本篇于 1927 年 8 月由上海商务印书馆出版单行本，为“百科小丛书第一百三十七种”，部分章节片段于 1925 年由《晨报副镌》刊登。

⁶² 陈晓明：《世界性、浪漫主义与中国小说的道路》，《文艺争鸣》，2010 年第 12 期，第 15 页。

⁶³ 朱光潜：《西方美学史》（北京：人民文学出版社，2002 年），第 710-712 页。

代文明对心灵的侵蚀，同时也为一种行将消逝的文明谱写了一曲动人的挽歌。进入抗日战争阶段，建立在个人主义、精神自由基础上的浪漫主义在整体上式微，让位于更具社会号召力和体现社会群体意识的革命现实主义，除了一些历史剧之外，一些京派作家如汪曾祺的创作中仍有浪漫主义的韵味，此外则是以无名氏和徐玉为代表的“新浪漫主义”（也被称为“后浪漫主义”），与田园牧歌不同，他们更多取材城市传奇，对民族革命采取消极逃避的态度，从传奇故事中寻求心灵的慰藉，无名氏的作品颇有法国消极浪漫主义作家夏多勃里昂的意味。建国后革命现实主义当道，1950年代末提出的“革命浪漫主义”实质为“政治浪漫主义”，基于个人性的浪漫主义几乎没有了生存的空间。至“文革”结束之后的新时期阶段，个人的重新解放及对现代化的憧憬形成强大的浪漫主义趋势，汪曾祺等老一辈作家上接1940年代的传统，重启“田园牧歌型浪漫主义”的创作，并影响了众多新一代作家，张承志、史铁生、梁晓声等知青作家怀念知青生活、高擎青春理想大旗使他们的作品蒙上了理想浪漫的氛围和情调。至市场经济大潮席卷而来，张承志、张炜、红柯等作家对理想主义的重申构成新时代浪漫主义的主要方面。⁶⁴由此可见，中国浪漫主义发展有其自身的独特性，一方面是出于对本土现代性的反映，同时也因为中国文化传统与其他文学思潮相互渗透。

通观现代以来抒情小说的发展脉络，与浪漫主义的变迁密不可分，因此，要充分探究中国抒情小说，需要先理解浪漫主义的精神和发展。西方浪漫主义思潮诞生于18世纪晚期、勃兴于19世纪，但对“浪漫主义”这一观念的界定一直处

⁶⁴ 关于浪漫主义在二十世纪中国的具体面貌，参考陈国恩的专著《浪漫主义与20世纪中国文学》（合肥：安徽教育出版社，2000年）、陈思和《中国新文学发展中的浪漫主义》（《学术月刊》1987年第10期）、刘忠、杨金梅《新时期文学中的浪漫主义及其走向》（《学习与探索》2001年第1期）、党艺峰《政治浪漫主义之后的抒情性——当代小说史的现象学描述之二》（《山花》2009年第6期）、杨春时《现代性与中国的诗性浪漫主义》（《求是学刊》2009年1月）等文。

于流变的状态，经历了从初期零散的表述到 19 世纪初期浪漫主义/古典主义的二分，到 20 世纪以韦勒克为代表的整体性阐释。韦勒克提出浪漫主义的三个标准，“想象力之于诗歌观念，自然之于世界观，象征神话之于诗歌风格”⁶⁵。迈克尔·费伯（Michael Ferber）在此基础上延伸和扩展，为浪漫主义下了一个综合性的定义：

浪漫主义是一场欧洲文化运动或是一组相似运动的集合体。它在象征性和内在化的浪漫情境中发现了一种探索自我、自我与他人及自我与自然之间关系的工具；认为想象作为一种能力比理性更为高级且更具包容性。浪漫主义主张在自然世界中寻求慰藉或与之建立和谐的关系；认为上帝或神明存在于自然或灵魂之中，否定了宗教的超自然性，并用隐喻和情感取代了神学教义。它将诗歌和一切艺术视为人类至高无上的创造；反对新古典主义美学的成规，反对贵族和资产阶级的社会及政治规范，更强调个人、内心和情感的价值。⁶⁶

从中可以看到浪漫主义的关键词：自我、个人、自然、想象、情感、内心等。这一风格不仅关乎文艺，更是一场弥漫整个西方世界的社会思潮，反映的是西方近代资本主义社会中日益发展的个性主义趋势，反叛资本主义现代性，相应的是个性解放、情感自由的历史阶段。以赛亚·伯林（Isaiah Berlin）认为浪漫主义是“近代史上规模最大的一场运动，改变了西方世界的生活和理想”，“是发生在西方意识领域里最伟大的一次转折”，同时，19 世纪和 20 世纪其他的“转折”

⁶⁵ [美]韦勒克著，罗钢、王馨钵、杨德友译，曹雷雨校：《文学史上的浪漫主义概念》，《批评的诸种概念》（上海：上海人民出版社，2015 年），第 156 页。

⁶⁶ [美]迈克尔·费伯著，翟红梅译：《浪漫主义》（南京：译林出版社，2019 年），第 12 页。

都受到了浪漫主义的影响⁶⁷。

据弗里德曼分析，西方现代抒情小说是浪漫主义思潮的产物⁶⁸。他认为，西方自浪漫主义以降，有一条抒情小说的线索。歌德的名著《少年维特之烦恼》⁶⁹被誉为“灵魂的抒情诗”，荷尔德林的书信体小说《许佩里翁》也有强烈的抒情色彩，里尔克的笔记体小说《马尔特手记》描写、探寻人物（可以看作作者的分身）精神的细枝末节，既可以当成故事，也可以视为诗歌，是最典型的抒情小说。其余书信、日记体抒情小说还包括纪德的《人间食粮》等。另有一类抒情小说运用内心独白和意识流，如劳伦斯·斯特恩的《感伤旅行》、伍尔夫的《海浪》等。不过，抒情小说并不限于“书信日记体”和“意识流”这两种形态。

弗氏在著作中主要论述了三位作家黑塞、纪德和伍尔夫，他们对抒情小说的自觉追求深受象征主义及现代主义的影响⁷⁰。象征主义运动最先发端于诗歌，后扩延到小说领域。作为艺术手法的“象征主义”，查德威克定义为：“它是一种表达思想情感的艺术，它既不直接描述这些思想感情，也不通过与具体形象的公开比较来说明它们，而是通过暗示它们是什么、通过未加解释的象征，在读者头脑中把它们再度创造出来。”在更深的层面上，即要在“现实世界的客观事物后面或现实之外看到隐藏于理念世界中的本质”。象征主义所要做的尝试是“穿过现

⁶⁷ [英]以赛亚·伯林著，亨利·哈代编，吕梁等译：《浪漫主义的根源》（南京：译林出版社，2008年），第9-10页。

⁶⁸ Ralph Freedman, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, 18.

⁶⁹ 《少年维特之烦恼》最早由郭沫若于1921年译成中文，郭将其优点概括为“主情主义、泛神思想、对于自然的赞美、对于原始生活的景仰、对于小儿的尊崇”。中文译本推出后广受欢迎，对中国新文学产生重要影响。具体参见李欧梵《中国现代作家的浪漫一代》，第286-289页。

⁷⁰ 现代主义运动在某种程度上可以认为是象征主义所引发，作为象征主义错综复杂的延续。威尔逊（Edmund Wilson）认为在很大程度上说，现代主义文学出于“象征主义的发展以及其与自然主义的融合和冲突”。Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* (New York: Charles Scribner's Sons, 1959), 24.

实而达到理想世界”⁷¹。作为文学运动的象征主义则是一场“渊源于爱伦·坡始于瓦奈尔和波德莱尔，以法国象征派为中心辐射到欧美进而波及亚洲以及拉美的国际性文学运动。”⁷²就这样，象征派诗人把诗带进了一切文学领域中去。

福楼拜被象征主义诗人奉为美学先驱，米兰·昆德拉盛赞《包法利夫人》，“一部小说第一次做好准备，去接受诗的最高苛求”，具体来讲，“‘超越一切之上寻找美’的意图；每个特殊字词的重要性；文字强烈的韵律；适用于每一个细节的独创性要求。”⁷³深受象征主义影响所产生的“新型小说”被称为“象征主义小说”，与现实主义、自然主义的区别在于，“新小说不象它的前辈们那样注重按顺序讲故事和从生到死单刀直入地刻划人物；它更愿意分解叙述，把经验切割成小块的时间，通过重复出现的意象和象征，而不是通过事件来把这些零碎的经验连接起来。”⁷⁴这种文学表现的转变与西方当时理性主义传统的危机相关联，传统的小说叙事模式受到质疑，“人们对线形的叙述，循序渐进的程式，和建立稳定的现实表象等手法提出质疑。”现代主义小说所要解决的问题包括：“小说形式的复杂性；内心意识的表现；被井井有条的生活现实表象所遮掩的虚无紊乱感；以及如何把叙述艺术从繁复情节的桎梏下解脱下来。”⁷⁵因此，象征主义的技巧被现代小说家所运用，使得小说写作的格局和视野得到空前的开阔，他们改变叙述视角，打乱线性时间顺序，从神话及梦境中汲取主题，运用意识流手法将外部的行动和事件转换成心理活动，这些都为抒情打开了一个宽广的表达空间。

⁷¹ [英]查尔斯·查德威克著，肖聿译：《象征主义》（太原：北岳文艺出版社，1989年），第1-13页。

⁷² 吴晓东：《象征主义与中国现代文学》（合肥：安徽教育出版社，2000年），第21页。

⁷³ [捷克]米兰·昆德拉著，董强译：《小说的艺术》（上海：上海译文出版社，2014年），第186页。

⁷⁴ [英]马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编，胡家峦等译：《现代主义》（上海：上海外语教育出版社，1992年），第423页。

⁷⁵ [英]马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编，胡家峦等译：《现代主义》，第366页。

在中国，始自五四前后，象征主义与现实主义、浪漫主义等文学思潮互相渗透，深刻影响了中国新文学。对安德烈夫、勃洛克、叶芝、波德莱尔、魏尔伦、马拉美、瓦雷里、艾略特、奥尼尔、里尔克、纪德、庞德、伍尔夫等作家的大量译介，对现代作家的文艺创作、文学翻译和文学批评都产生了深远影响。在小说创作方面，影响最集中体现在融合了叙述和诗意的“诗化小说”上。吴晓东将“诗化小说”视为“法国象征主义运动产生的另一个传统”，这种小说艺术形式的转型同样引起中国文坛的注意，周作人所谓“抒情诗的小说”反映的正是这一倾向，周作人之后的文学创作和批评也反映了此趋势，“在创作领域，从废名，沈从文，何其芳到冯至和汪曾祺构成了一条贯穿性的线索；在小说观念领域，则有沈从文提出了‘象征的抒情’的概念并进而向他后来的‘抽象的抒情’衍化；汪曾祺也在40年代探究‘纯小说’的范畴。同时，朱光潜、刘西渭和唐湜等人的批评实践也对‘诗化小说’的发展起了推波助澜的作用。”⁷⁶在吴晓东的论述中，诗化小说/抒情小说与象征主义之间具有本质性的关联，这一论断在多大程度或何种角度可以成立，还需要进一步论证，但可以肯定的是，象征主义的确为小说叙述方式的革命，为抒情小说的发展提供了诸多可能和动力。

俄国作家屠格涅夫（1818-1883）同样是典型的抒情小说家，除了思想内容外，他最为人称道的是文体。屠氏极具诗人气质，从《猎人笔记》开始，尝试新的叙事体裁，小说中的浓浓诗意使其获得了“抒情诗人”的美誉。“抒情性”是屠格涅夫创作的一大特色，其抒情方式呈现多样化，“总是以某种情绪的渲染打动读者。他善于制造一种极富魅力的氛围，使你在他的艺术世界中流连忘返。”

⁷⁶ 吴晓东：《象征主义与中国现代文学》，第173页。

“多半是渗透于对一定的富于诗意的自然画面或人物和情节的描写之中。”⁷⁷除了个人的独特气质外，与当时俄国文坛由诗歌转向散文（广义的散文，包括小说）的整体趋势不无关联。

屠氏在中国拥有广泛的读者，自新文学之初起，极大地影响了几代中国作家。1915年，刘半农在《中华小说界》以文言文翻译屠氏的散文诗，同年9月，专事文学翻译的陈赅（原名陈遐年）以文言文翻译的《春潮》开始在《新青年》之前身《青年杂志》连载，后又分四期连载《初恋》，这是屠氏作品在中国的滥觞，此时期的他更多是以“爱情小说家”被接受的。到了“五四”时期，大量作品被翻译并被广泛接受，其中丰富而深刻的思想内容、对社会现实的敏锐观察、审美性和艺术性等方面都被大家多关注。尤其是作品的抒情意趣与中国知识分子的审美产生了某种契合，正如学者所言，“他小说中优美的抒情世界对中国文人固有的欣赏习惯来说，又显然不仅仅是个艺术手法问题，而是如同中国古代的山水诗画，意味着一种个体愉悦心境的需求。”⁷⁸作为一种深厚的文学和文化资源，屠格涅夫的思想观念和艺术形式对中国作家产生了强大且长足的影响力，鲁迅、郁达夫、巴金、郭沫若、瞿秋白等现代作家均与屠氏作品有着不同角度、不同程度的亲缘性。⁷⁹例如巴金的《家》和《爱情三部曲》、郁达夫笔下经典的“零余者”形象、沈从文的《湘行散记》等经典作品都不同程度地受到了屠氏《父与子》、《多余人日记》、《猎人笔记》等著作的影响。到了1980年代，随着中国文学发生的

⁷⁷ 朱宪生：《在诗与散文之间：屠格涅夫的创作和文体》（西安：陕西人民教育出版社，1999年），第232-235页。

⁷⁸ 赵明：《托尔斯泰·屠格涅夫·契诃夫——20世纪中国文学接受俄国文学的三种模式》，《外国文学研究》，1997年第1期，第114页。

⁷⁹ 具体参见孙乃修著作：《屠格涅夫与中国——二十世纪中外文学关系研究》（上海：学林出版社，1988年）。

深刻变革，屠格涅夫再次受到青睐，其作品的诸多深刻层面也被逐渐挖掘，一些重要的外国研究成果被翻译介绍，国内研究界也涌现出不少成果，据学者的不完全统计，1980年代至少发表各类研究文章305篇、学术专著13部⁸⁰。在这样的背景下，新时期以来的作家也受到其影响，例如迟子建直称屠氏为其创作初期的“领路人”。

此外，还有一些极具特色的抒情小说家，也随着他们作品的翻译被介绍到中文世界，例如美国作家托马斯·沃尔夫（Thomas Wolfe），他用小说描绘美国人的个性，在作品中时常出现一个主题：“寂寞，个人的孤立，无法表达自己”。其作品注重心灵感受，述说青年的苦闷、理想和人生追求，巧妙地融合个人经历和虚构情节，运用各种诗句、民谣，结合景物描写和强烈抒情。赫尔曼评价他以抒情把“各种感觉上的意象”织成一个网，“在某一个重要的意义上看来，他的题材是他自己，怎样发现自己，摸索着走向了解自己的路上去；他的长处在于抒情地表示私人感情，雄辩地表示他个人的态度。”⁸¹

第四节 文献回顾

在1980年代，不仅抒情小说的创作蓬勃发展，与此同时，许多重要的现代抒情小说也得到重新挖掘、解读和“经典化”，这与当时的历史文化语境紧密相关。在“重写文学史”思潮的影响之下，现代文学研究成为当时的“显学”，其中很重要的一项成效便是重新评价被“革命”范式规定的文学史叙述所剔除或批

⁸⁰ 王立业：《屠格涅夫小说在中国的百年研读》，《解放军外国语学院学报》，第39卷第6期，2016年11月，第140页。

⁸¹ [美]C·休·赫尔曼著，张爱玲译：《汤麦斯·沃尔夫》，[美]威廉·范·俄康纳编，张爱玲等译：《美国现代七大小说家》（北京：生活·读书·新知三联书店，1988年），第242页。

判的诸多作家及其作品，例如周作人、沈从文、张爱玲、钱钟书等⁸²。学界积极探讨和实践多种新的研究思维范式、文艺理论方法，极大地扩展了研究格局。虽然 1980 年代思想和学术现今已受到广泛清理和批评，但当时丰富的学术积累在其后依然起着不容小觑的作用。其中，对于抒情小说（或小说抒情性）的研究一直有所延续和发展，不论是整体性的文体研究，抑或作家作品的微观研究，在之后都得到了系统的阐释。因此，在整理当代抒情小说现有研究之前，理应先梳理有关现代抒情小说丰富的研究成果。

1. 现代抒情小说谱系

整体而言，1980 年代的抒情小说研究在理论上的辨析还不够深入和系统，概念也趋于泛化，但学者们普遍意识到这是现代文学史上的一个重要现象，例如唐弢曾提议对“小说散文化问题”予以注意和研究⁸³。研究成果方面，凌宇和志熙等人的专题论文为这一领域打下了坚实的基础。

凌宇是新时期最早研究沈从文的学者之一，他将沈的风格概括为“写‘实’与叙‘梦’二者的结合”，指出在人物、景物、场面描写中浸透了作者的情感，一部分作品有明显的“抒情成分”⁸⁴。此后，他又从现代文学史发展的角度，勾勒出“写实传统”之外的一个领域——“中国现代抒情小说”，“这种小说明显地融入诗歌、散文因素，具有鲜明的艺术意境，偏重于表现人的情感美、道德美，

⁸² 贺桂梅：《“新启蒙”知识档案：80 年代中国文化研究（第 2 版）》（北京：北京大学出版社，2020 年），第 356-364 页。另参考温儒敏、李宪瑜、贺桂梅、姜涛等著：《中国现当代文学学科概要》（北京：北京大学出版社，2005 年）第九章《现代文学作为 80 年代的“显学”》。

⁸³ 唐弢：《关于中国现代文学研究问题》，《文史哲》，1982 年第 5 期，第 45 页。

⁸⁴ 凌宇：《沈从文小说的倾向性和艺术特色》，《中国现代文学研究丛刊》，1980 年第 3 辑刊，第 141-168 页。

弥漫着较浓郁的浪漫主义氛围。”凌宇梳理出一条始自“开源者”鲁迅的抒情小说脉络，包括直抒胸臆的郁达夫、引入古典诗歌意境的废名、注重情绪渲染和创造诗歌意境的沈从文，还包括艾芜、施蛰存、萧乾、端木蕻良、萧红、芦焚（师陀）、孙犁等作家，显示出抒情小说创作的巨大收获，朱光潜、刘西渭等人的美学理论和文艺批评也对此现象予以重视。凌宇另提炼出抒情小说的一些美学特征，例如表现人的“情感美、道德美”，刻画“下层人民的情感和道德世界”，以书写“儿童”来表达对“纯真的人性”的向往，在作品中多着墨于“社会生活与自然界中的美形象”等方面⁸⁵。

解志熙将此文学现象命名为“散文化抒情小说”，称其为现代作家们创造的一种“边缘交叉文体”、“新兴的小说艺术体式”，源于多种文学体式的相互“交叉、渗透、融合”。他指出，这一体式的主导艺术功能在于“抒情”，情节叙事因素因此淡化，缺乏“完整严密的情节线索和清晰明朗的因果关系”，相应地，抒情性容量增加，创作主体的情思和作品人物的心理情绪交融为“意境、氛围和情调”，成为现代抒情小说“最富抒情性和审美价值的内容范畴”⁸⁶。解文在抒情小说的艺术传达功能、组织结构方式、艺术表现手法和技巧、语言特点等方面进行的细致分析，有助于我们从审美特色及文体形式方面把握这一概念。

进入 1990 年代，相关研究的规模和深度都有显著发展。方锡德《中国现代小说与文学传统》⁸⁷（1992 年）是在其博士论文的基础上修改而成，思考中国现

⁸⁵ 凌宇：《中国现代抒情小说的发展轨迹及其人生内容的审美选择》，《中国现代文学研究丛刊》，1983 年第 2 期，第 229-246 页；凌宇：《中国现代抒情小说的形式美》，《上海师范学院学报（社会科学版）》，1984 年第 2 期，第 22-32 页。

⁸⁶ 解志熙：《新的审美感知与艺术表现方式——论中国现代散文化抒情小说的艺术特征》，第 66-75、54 页。

⁸⁷ 方锡德：《中国现代小说与文学传统》（北京：北京大学出版社，1992 年）。

代小说与古代文学传统的历史联系，归纳、综合、分析众多文学历史现象，以他所概括的民族文学传统的诸要素——发愤精神、史传意识、抒情风貌、意境美感等方面——统筹全书章节，另具体阐释了现代白话文体的独特创造。杨联芬 1994 年的博士论文《在小说与诗之间的广阔地带中——论中国现代小说的抒情倾向》（后于 1996 年出版，书名《中国现代小说中的抒情倾向》）以小说的“抒情化”为研究角度，借鉴多种诗歌和小说理论，比较古今中外的作品，概括和论证了中国现代小说的抒情化倾向或“运动”，得出相关结论，即抒情化是小说向诗的倾斜、小说的“雅”化，同时，抒情化产生的原因在于现代作家们不回避主体情志的抒发，他们以文学作品“担当改造国民性，参与社会变革的历史责任”。此外，她以“抒情化”较彻底的小说文本为论述对象，分门别类地探讨了这些作品的文本结构和风格类型。

在上世纪末，钱理群率先提出从“诗学”角度研讨中国现代小说的思路，得到吴晓东等学者的响应。他们有一个共同认识，即“抒情性/诗性”是中国现代文学的基本特征，基于此，他们试图从文体、语言、形式、审美等角度对“诗化小说”进行深入研究，“在文本细读和微观分析的基础上提升出一些诗学范畴，并进而建立起中国现代小说研究的诗学视域。”吴晓东等人提出了研究的几个层面，即形式的诗学、回忆的诗学、与回忆机制相关联的儿童视角、文化诗学，“在诗学视野中统一文本、文学史和文化动力诸种层面，沟通文学的内部研究与外部研究。”⁸⁸在这一思路下，已有不少系统深入的研究成果，集结为《诗化小说研究书系》（广西教育出版社，2003 年），包括吴晓东的《镜花水月的世界——废名〈桥〉

⁸⁸ 吴晓东、倪文尖、罗岗：《现代小说研究的诗学视域》，第 67-80 页。

的诗学研读》、刘洪涛的《〈边城〉：牧歌与中国形象》、张箭飞《鲁迅诗化小说研究》。

经历了作家作品重评、文体研究、思潮流派研究、文化研究等方面的探索，现代抒情小说研究已经具备了开阔的视野及多元的方法，为这一领域打下了深广的基础，但也存在一些面向需要继续厘清和拓展，例如抒情小说背后的文化历史意蕴、这一文学现象内部的横向比较以及阶段性变化等。进入新世纪，学者们的研究在这些方面做了补足和深化。其中，席建彬的《文学意蕴中的结构诗学：现代诗性小说的叙事研究》⁸⁹（2012年）从“诗性传统”的概念入手，考辨诗性传统的形成、存在形态、文体建构、文学史意义等方面，系统地探讨了“诗性”的源流及演变轨迹。通过扎实的文本细读，以叙事学理论为基础来研读现代小说，并结合结构诗学和文化诗学，将叙事深入到人生意义的阐释。基于此，他建立起一个较为完善的现代小说诗性传统的体系，勾勒出诗性叙事的生成路径，并探求内部的复杂面向，相关阐释不乏新见。

以下将结合丰富的研究成果，以最具代表性的作家和作品为线索梳理现代抒情小说（包括创作和理论）的脉络。在理论方面，周氏兄弟是先行者。1920年，周作人翻译俄国作家库普林（A. Kuprin）的短篇小说《晚间的来客》，发表于《新青年》第七卷第五号，他在“译后记”中提出“抒情诗的小说”这一概念：

在现代文学里，有这一种形式的短篇小说。小说不仅是叙事写景，还可以抒情；因为文学的特质，是在感情的传染，便是那纯自然派所描写，如 Zola

⁸⁹ 席建彬：《文学意蕴中的结构诗学：现代诗性小说的叙事研究》（北京：人民出版社，2012年）。

说，也仍然是“通过了著者的性情的自然”，所以这抒情诗的小说，虽然形式有点特别，但如果具备了文学的特质，也就是真实的小说。⁹⁰

周作人提倡现代小说要打破传统束缚，不必拘泥于内容上的“悲欢离合”以及结构上的“葛藤，极点与收场”。1921年，鲁迅翻译俄国作家安特来夫（Leonid Andrejev）的作品《黯澹的烟霭里》，对写作中运用的“象征印象主义”极其赞赏：“俄国作家中，没有一个人能够如他的创作一般，消融了内面世界与外面表现之差，而献出灵肉一致的境地。”鲁迅认为，安氏作品做到了“使象征印象主义与写实主义调和”⁹¹。这其实正是抒情小说的本质特征。其后，众多作家、评论家的创作和批评实践都推动了抒情小说的发展。

中国现代抒情小说的创作实践由鲁迅所开启。鲁迅小说的实验性已被广泛论证，他在自身深厚的传统文化素养之上，广泛吸纳西方文学艺术，“借鉴了诗歌、散文、音乐、美术，以至戏剧的艺术经验来从事小说创作，并且试图将它们融为一炉。”⁹²现代白话文小说的开山之作《狂人日记》就彻底打破了中国传统小说注重情节完整性和起承转合的结构，以日记体形式彰显狂人的内心活动。之后的《一件小事》、《故乡》、《社戏》、《伤逝》等小说运用第一人称叙述等多种形式，突出强烈的情绪氛围，“把叙述的重心从行动转移到感觉上来”，这些小说不再强调传统意义上的“故事”，而是“‘在最低限度上的一点情节’的壳窍上纺织上‘绵

⁹⁰ 周作人译：《晚间的来客》，《新青年》第七卷第五号，上海群益书社印行，1920年4月1日。

⁹¹ 鲁迅：《〈黯澹的烟霭里〉译者附记》，《鲁迅全集 编年版·第2卷（1920-1924）》（北京：人民文学出版社，2013年），第138-139页。本篇作于1921年9月8日，最初印入1922年5月上海商务印书馆出版的《现代小说译丛》第一集。

⁹² 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（北京：北京大学出版社，1998年），第47页。

密的思绪’”⁹³。

以郁达夫为代表的“五四”一代作家所创作的自叙传小说是一类重要的抒情小说，有学者认为，现代抒情小说在此“完成了它的初创阶段”⁹⁴。这些小说强调主观性和抒情性，不着意于情节编织和人物性格发展，转而侧重直抒胸臆，表达苦闷情怀。郁达夫塑造了一群风格强烈的抒情主人公——“零余者”，他们性/个性压抑、生活困窘、颓唐堕落，不相容于现实社会，更无法掌握人生命运。小说多取材于作者的自身经历和心境，他对此的态度是，“我只好赤裸裸地把我的心境写出来”，“我只求世人不说我对自家的思想取虚伪的态度就对了，我只求世人能够了解我内心的苦闷就对了。”⁹⁵郁达夫强调“情调”的重要性：“历来我持以批评作品好坏的标准，是‘情调’两字。只教一篇作品，能够酿出一种‘情调’来，使读者受了这‘情调’的感染，能够很切实的感着这作品的氛围气的时候，那么不管它的文字美不美，前后的意思连续不连续，我就能承认这是一个好作品。”⁹⁶由此可以看到他的文学主张相对于传统小说的标新领异。

“自叙传抒情小说”在当时能够引起广泛共鸣，与青年一代亟欲发泄精神苦闷的时代背景相关，创造社内的倪貽德、陶晶孙、周全平、叶灵凤等人也创作了大量类似作品暴露作家/人物的心境。创造社外，庐隐、冯沅君、陈鹤翔等作家也在小说中大胆抒写个人情感。总体而言，这类小说直露地倾吐个人情感，抒情氛围和情感容量得到增强，却也导致艺术性减弱，作品不免流于情感宣泄，不注

⁹³ 张箭飞：《鲁迅诗化小说研究》，第33页。

⁹⁴ 张国祯：《郁达夫和我国现代抒情小说》，《中国现代文学研究丛刊》，1981年第4期，第161页。

⁹⁵ 郁达夫：《写完了〈茑萝集〉的最后一篇》，《郁达夫文集 第十卷·文论（上）》（杭州：浙江大学出版社，2007年），第71页。本文原载于1923年10月18日上海《中华新报·创造日》第86期。

⁹⁶ 郁达夫：《我承认是“失败了”》，《郁达夫文集 第十卷·文论（上）》，第121页。本文原载于1924年12月26日《晨报副镌》。

重与客观现实的关联，同时也趋于重复。不可否认的是，这种不顾一切的宣泄顺应了时代要求，虽然没来得及获得足够经验和艺术积累使情感得以沉淀，但对于自由、人道、平等的浪漫追求具有开辟性意义。

至废名处，抒情小说趋于成熟，情感表现、文体形式、古典意境等都得到很大发展。他开创了与同时期“乡土小说流派”截然不同的乡村叙事，后者如王鲁彦、许钦文、台静农等人在作品中除了表达对乡土生活的眷恋，更包含深刻批判，具有强烈的启蒙意味。废名则侧重于书写传统乡村的淳朴和诗意，呈现出恬静和谐的景象，“将清新淡雅的自然景物与悠扬婉转的田园牧歌与温情脉脉敦厚朴素的乡村风俗人情相融合，横吹出了一首宗法乡村社会宁静悠远的情韵并置的牧笛曲。”⁹⁷正因体现出古朴淡远的意境，鲁迅评价其小说集《竹林的故事》“以冲淡为衣”⁹⁸。集子中的小说淡化人物和情节，强化日常生活和自然景致，表现人与自然相互依存，呈现出强烈的抒情性。需要指出的是，废名并非通过构建一个理想中的“桃花源”来“隐逸”或“遁世”，他深耕中国传统美学思想，通过返归自然建构出理想的诗意世界，以此对抗农村的现实黑暗和汹涌而来的城市文明，如吴晓东所言，“废名是以一种诗性态度来观照乡土，乡土的所有的事物都笼罩在诗性的光环之下，进入的是一个‘诗之国度’。”⁹⁹小说文字诗意盎然，自觉追求“美”的境界，周作人推崇其“文章之美”，认为这是他独特的价值。但与此同时，有时因刻意追求诗的语言，使文字趋于晦涩，影响阅读效果。由废名开启的“田园诗风”对其后的现当代文学有很大影响，沈从文、孙犁、汪曾祺、何立伟

⁹⁷ 丁帆：《中国乡土小说史论》（南京：江苏文艺出版社，1992年），第84页。

⁹⁸ 鲁迅：《现代小说导论（二）》，蔡元培等著：《中国新文学大系导论集》（上海：上海三联书店，2014年），第130-131页。

⁹⁹ 吴晓东：《镜花水月的世界——废名〈桥〉的诗学研读》（南宁：广西教育出版社，2003年），第236页。

等人均有所发展与开拓。

废名之后，沈从文是现代抒情小说的集大成者，代表作《边城》是其巅峰之作。他在《论冯文炳》一文中自承是现代中国作家中与废名“最相似的一位”，同时敏锐地指出冯的文章趣味是周作人式的，相关评价颇有夫子自道之意：“用平静的心，感受一切大千世界的动静，从为平常眼睛所疏忽处看出动静的美，用略见矜持的情感去接近这一切。”¹⁰⁰他自觉且自豪地以“乡下人”的眼光书写蕴含着“健全人性”以及“生命与力”的湘西世界，其“牧歌”风格已属公认¹⁰¹。在小说中，从自然到人物，方方面面无不浸润着创作主体的强烈情感。沈从文对笔下的人物充满温情，“他们是正直的，诚实的，生活有些方面极其伟大，有些方面又极其平凡，性情有些方面极其美丽，有些方面又极其琐碎。”¹⁰²因此，他塑造的人物并非性格复杂的“圆形人物”，而体现出某种单一/单纯的特性，其实质是他对于人性的理想。其小说中的自然，不仅仅作为背景而存在，在他笔下的湘西世界，自然即“美”，对自然的虔诚即对美的崇拜。沅、辰各水沿岸的风光与此处的生活浑然一体，清秀俊逸的山光水色孕育出天真热情的湘西人民。《边城》开端的景色描写为人称道，《长河》更用头两章介绍风物民情。夏志清评价沈从

¹⁰⁰ 沈从文：《论冯文炳》，《沈从文全集 第16卷·文论》（太原：北岳文艺出版社，2002年），第145-146页。此文最早收于上海大东书店1934年4月初版的《沫沫集》。

¹⁰¹ 以刘洪涛的定义，在中国现代文学中，“牧歌”特指“以理想化笔墨处理乡土题材的各类作品中能够反映其本质因素的抒情倾向和品格”。刘西渭（李健吾）在《〈边城〉与〈八骏图〉》（1935）中曾评价，“《边城》便是这样一部 idyllic 杰作。这里一切是协和，光与影的适度配置，什么样人生活在什么样空气里。”夏志清在《中国现代小说史》中认为沈最拿手的是“玲珑剔透牧歌式的文体，里面的山水人物，呼之欲出”。刘洪涛从“文化诗学”的范畴分析，认为“牧歌”不仅是文体风格，更具有深厚的文化意义，以“后发国家被动现代化”为理论出发点，指出《边城》的牧歌情调指涉一种整合的、诗意的中国形象，“具有重新唤起民族记忆的功能，它有助于作家找回遭到重创的精神传统，深埋在未受任何劫掠的田园诗般的过去。”如此，便触及和挖掘出抒情所内蕴的文化意涵。以上几处资料参考吴福辉编：《二十世纪中国小说理论资料 第3卷（1928-1937）》（北京：北京大学出版社，1997年）；夏志清著，刘绍铭等译：《中国现代小说史》（香港：中文大学出版社，2001年）；刘洪涛：《〈边城〉：牧歌与中国形象》（南宁：广西教育出版社，2003年）。

¹⁰² 沈从文：《边城·题记》，《沈从文全集 第8卷·小说》（太原：北岳文艺出版社，2002年），第57页。

文为“中国现代文学中最伟大的印象主义者”，皆在于“轻轻的几笔就把一个景色的精髓，或者是人类微妙的感情脉络勾画出来”¹⁰³。

从周作人到废名再到沈从文，可以清晰辨认出一条“京派”的脉络。事实上，就美学旨趣而言，京派确实比同时代其他文学主张更偏抒情，“根本上看，京派不是启蒙意义上的文学现实主义者，而是个人主义性质的文学浪漫主义者。”¹⁰⁴京派作家们秉承自由主义文学传统，注重情绪的个人化表达。早期京派以周作人为中心，表现出“鲜明的唯美抒情趣味”，1933年之后，朱光潜、沈从文、梁宗岱、林徽因等陆续加入，虽呈现出不同面貌，但均有相近的文学和美学趣味，“以‘距离的美学’在不完全的现世和动荡的时世下‘苦中作乐’地观赏社会与生活、抒情地表现人情与人性之隐曲的优雅趣味。”¹⁰⁵京派小说多具有抒情性，同时注重表现民族文化，如严家炎所指出，“京派小说以抒情写意最为见长。京派小说的代表作，几乎全是抒情写意成分相当重的，有些简直就是小说体的诗。”¹⁰⁶不仅创作领域，美学方面也可一窥究竟。萧乾将小说分为“诗的”和“戏剧的”，“诗的小说是重意境而轻情节，戏剧的小说是重情节而轻意境。”¹⁰⁷对于“诗的小说”乃至其极端形式“唯美的小说”，萧乾都颇为认同。朱光潜强调“一切纯文学都要有诗的气质”，提议读小说不能只关注“故事”，“第一流小说家不尽是会讲故事的人，第一流小说中的故事大半只像枯树搭成的花架，用处只在撑持住一

¹⁰³ [美]夏志清著，刘绍铭等译：《中国现代小说史》，第177页。

¹⁰⁴ 周仁政：《中国现代文化史视野中的京派和京派文学》，《理论与创作》，2010年第1期，第10页。

¹⁰⁵ 解志熙：《气豪笔健文自雄——漫说北方文坛健将杨振声兼谈京派问题》，《文本的隐与显——中国现代文学文献校读论稿》（北京：北京大学出版社，2016年），第88页。

¹⁰⁶ 严家炎：《中国现代小说流派史》（北京：高等教育出版社，2014年），第197页。

¹⁰⁷ 萧乾：《小说艺术的止境》，钱理群编：《二十世纪中国小说理论资料 第四卷（1937-1949）》（北京：北京大学出版社，1997年），第421页。原载于天津《大公报》“星期文艺”第15期，1947年1月19日。

园锦绣灿烂生气蓬勃的葛藤花卉。这些故事以外的东西就是小说中的诗。”¹⁰⁸因此可以认为，“抒情”对于京派来说是具有文学“本体”意义的。在京派作家中，汪曾祺的小说创作同样具有强烈的抒情性，但他真正的代表作在1980年代，将在之后的章节重点讨论。

现代抒情小说谱系中，萧红也独树一帜。她召唤童年生活记忆，以抒情笔调书写东北乡村和小城镇的美丽与凋敝、人民的善良与苦难。鲁迅评价《生死场》“叙事和写景，胜于人物的描写”¹⁰⁹。茅盾评价《呼兰河传》“不像是一部严格意义的小说”，更是“一篇叙事诗、一幅多彩的风土画、一串凄婉的歌谣”¹¹⁰，小说“诱人”之处正在于此。萧红并不偏重于人物性格的塑造，亦不组织严密的小说情节，而不吝笔墨地呈现风俗景致和整体意蕴，诗意文字、散文化结构、小说意境等共同构成独特的文体。

1940年代的解放区，孙犁的小说也追求抒情性，在《荷花淀》、《芦花荡》等作品中，他渲染风景的浪漫和人物的单纯，倾注了自身强烈的情感，着力表现解放区农民的“人情美”和“灵魂美”，描绘“风俗画”和“风景画”。他并未展现斗争的矛盾和复杂，而倾力表现诗意的乡村，这源于其自觉的文学选择：“看到真善美的极致，我写了一些作品。看到邪恶的极致，我不愿意写。”¹¹¹正是出于对“真善美”的追求，孙犁采用优美细腻的语言、情景交融的抒情方式，也正因其

¹⁰⁸ 朱光潜：《谈读诗与趣味的培养》，《我与文学及其他》（合肥：安徽教育出版社，2006年），第16页。

¹⁰⁹ 鲁迅：《萧红作〈生死场〉序》，《鲁迅全集 编年版 第9卷（1935）》（北京：人民文学出版社，2013年），第247页。本篇最初印入1935年12月奴隶社以“上海荣光书局”名义出版的萧红著《生死场》。

¹¹⁰ 茅盾：《萧红的小说——〈呼兰河传〉》，钱理群编：《二十世纪中国小说理论资料 第四卷（1937-1949）》，第403页。本文原载于上海《文汇报》副刊《图书》第24期，1946年10月17日。

¹¹¹ 孙犁：《文学和生活的路——同〈文艺报〉记者谈话》，《孙犁全集 第五卷·晚华集 秀露集》（北京：人民文学出版社，2004年），第241页。

与众不同，而被视为“革命文学中的‘多余人’”，“在解放区乃至新中国成立以后 17 年，几乎找不到第二个作家将劳动妇女的劳作场面描绘得像《荷花淀》那样充满诗意与柔情。”¹¹²

2. 当代抒情小说研究

从建国后至“文革”结束的历史时期，“个人”成为“集体”的对立面被批判和否定，基于个人性之上的“抒情”几乎不复存在。不过，在 1950 年代中后期到 1960 年代中期，出现了另一种抒情。李杨在有关 1950-1970 年代革命文学的研究中指出，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》早已确立了社会主义现实主义的“浪漫主义实质”，1958 年提出的革命现实主义和革命浪漫主义“两结合”意图“回到《讲话》的真精神上来”，这一时期可以称为社会主义现实主义的“抒情时期”。在此理论的观照下，胡风在 1949 年写下的长诗《时间开始了》是“抒情”，《红旗谱》《红岩》《青春之歌》的主题同样是“抒情”。然而，此类抒情与个人主体性无关，李杨称其为“‘人民性’的颂歌”，“对人的歌颂实际上是对这种共同国家本质的歌颂”¹¹³。其实，此公众性情感并非随着建国才产生，而与三四十年代“文艺大众化”相关联，“个人抒情的话语遭到排斥和边缘化”，与此同时，“集团的、公众的情感”受到顶礼膜拜。及建国后，公众性的抒情更是“附着于制度实践”化为一种意识形态¹¹⁴。

诚然，这期间的小说中也出现过个人性的抒情话语，例如路翎的《初雪》（1954

¹¹² 杨联芬：《孙犁：革命文学中的“多余人”》，《孙犁：革命文学中的“多余人”——二十世纪中国文学论》（北京：中国文联出版社，2004 年），第 4 页。

¹¹³ 李杨：《抗争宿命之路：“社会主义现实主义”（1942-1976）研究》（长春：时代文艺出版社，1993 年），第 160 页。

¹¹⁴ 张松建：《抒情主义与中国现代诗学》（北京：北京大学出版社，2012 年），第 47 页。

年)、茹志鹃的《百合花》(1958年)等,后者在刊登后得到茅盾的高度评价,“是结构谨严,没有闲笔的短篇小说,但同时它又富于抒情诗的风味。”¹¹⁵然而这些作品和作者都在接连不断的政治运动中遭受严重批判,个人性的抒情终归只能是昙花一现。“文革”结束后,随着“个人”的解放、主体高涨,抒情小说的大量涌现便成为文学创作“百花齐放”的题中应有之义。汪曾祺、林斤澜、王蒙、刘绍棠、白桦等在四五十年代即开始创作的作家,张洁、张承志、贾平凹、张炜、邓刚、铁凝、史铁生、何立伟等在“新时期”初期走上文坛的作家,以及在1980年代中期开始受到关注的“新生代”作家如苏童、吕新、迟子建等,他们的部分小说抒情性显著,其中有些已成为当代文学的经典。尽管在抒情风格、抒情方式、美学意蕴等方面大异其趣,但足以证明1980年代抒情小说的繁荣及丰富。

当代抒情小说与现代抒情小说既具有深刻的连续性,同时也有其自身的发展脉络。因此,研究中不仅要借鉴现代抒情小说丰硕的成果,更要突出其本身的特质。在有关当代抒情小说的众多研究成果中,已包括整体性的文体研究、基于文本细读的微观研究、文化诗学研究、思潮流派研究等多方面,其中大多数是关于单一代表性作家作品的解读,这一部分不在此赘述,将在后面章节针对个案的具体分析时再提及,下文将大致梳理相关的整体性研究。

首先是文体研究,侧重于文体特征和美学形式。1980年代的研究者们已经指出了这类小说的特色,基本上延续了现代抒情小说的研究,例如王正宇的论文《试论当代抒情小说》简要考察了抒情小说的发展变迁,指出现代文学阶段后,

¹¹⁵ 茅盾:《谈最近的短篇小说》,洪子诚编:《二十世纪中国小说理论资料 第五卷(1949-1976)》(北京:北京大学出版社,1997年),第285页。文章原载于《人民文学》1958年第6期。

1950年代出现“第二个浪峰”，随着“文革”结束、改革开放，抒情小说再次“萌动复苏”，“当代抒情小说的勃兴正是现代抒情小说的延伸和扩展”¹¹⁶。这不仅为“当代抒情小说”寻找到历史依归，也显示出新时期文学从“五四”寻找资源并建立自身合法性的实践。孙宜君的论文《论中国当代抒情小说的艺术特征》一文以孙犁、汪曾祺、张洁、贾平凹、史铁生、铁凝等作家为论述对象，分析其独特的艺术形态，包括“艺术轴心偏重于情感情绪抒发，情节叙事成分发生改变”、“超越完整生动的故事情节模式，以散文的方式和心理情感逻辑来结构作品”、“注重表现人的情感美和道德美，采用独特的形象选择和艺术视角”等方面¹¹⁷。张学军的论文《新时期散文化小说论》将汪曾祺、贾平凹、阿城、何立伟归于当代“散文化小说派”，指出他们有共同的审美理想和大体相似的审美情趣，“浸润着传统的文化情致和艺术精神”。此文敏锐地指出多种艺术形式对这些小说的影响，“诗歌散文的意象创造、意境构成，戏剧语言的简炼，水墨画的含蓄神韵，书法艺术的俊逸飞动，都融汇到小说创作之中。”¹¹⁸郭宝亮在其专书《新时期小说文体形态研究》¹¹⁹中特辟一章分析“诗化-散文体小说”，探讨其历史演变、语言、空间叙事、文化叙事、文化逻辑。

廖高会的《诗意的招魂：中国当代诗化小说研究》¹²⁰一书由其博士论文修改而成，指出有一条明晰的诗化小说线索贯穿20世纪中国文学，他考察了当代诗化小说发展和消长的脉络，侧重于从“十七年”、“文革”到新时期、1990年代的

¹¹⁶ 王正宇：《试论当代抒情小说》，《南充师院学报（哲学社会科学版）》，1983年04期，第79页。

¹¹⁷ 孙宜君：《论中国当代抒情小说的艺术特征》，《淮阴师专学报（哲学社会科学版）》，1988年03期，第76-81页。

¹¹⁸ 张学军：《新时期散文化小说论》，《当代文坛》，1992年第2期，第33页。

¹¹⁹ 郭宝亮：《新时期小说文体形态研究》（北京：中国社会科学出版社，2014年）。

¹²⁰ 廖高会：《诗意的招魂：中国当代诗化小说研究》（中国：学苑出版社，2011年）。

历时性变迁及审美特征，重点分析了创作动机、叙事、意象、修辞等方面。其基本观点是，1980年代前期的诗性精神构成了对十七年及“文革”时期红色美学的反拨，自1980年代中后期起，后现代破碎化、欲望化的诗意逐步替代原本圆融自足和谐完整诗意，消费主义浪潮对诗性精神构成消解。张明智的博士论文《新时期以来中国诗化小说研究》¹²¹主要将新时期以来的诗化小说划分为两个阶段来讨论，一是新时期伊始至1980年代末，二是1990年代以来，这两个阶段有不同的特点，论述重点在于这一文体的艺术表征和思想倾向。

此外，学者指出了新生代作家的作品中“诗性”的变形，不再是“诗情画意”的风格，而呈现出崭新的“抒情气质”。例如易光《诗性写作：叙事的窘迫和对叙事传统的叛离》¹²²一文从诗性写作的角度，论述以林白、陈染、海男等为代表的“女性个人化写作”，肯定她们对男权文化以及传统女性写作的突破。樊星《世俗情欲的浪漫升华——新生代女作家的“诗化”小说论》¹²³认为林白、陈染、卫慧、棉棉的“身体写作”一方面具有“诗化”特征，另一方面又具有现代派文学集唯美与溢恶于一体的气质。在另一篇论文《新生代作家的“诗化小说”与浪漫主义情怀》中，樊星以苏童、余华、迟子建、毕飞宇、吕新、红柯为研究对象，指出他们对“抒情传统”的继承和超越，“欲望的气息、调侃的笔墨、恍惚的感觉、怪诞的比喻，与空灵、飘逸的文字奇特地杂糅在一起，昭示了某种现代特征：以批判、审丑的眼光去打量自然、揭示人心。”¹²⁴他认为这些作品中的浪漫主义同时与虚无主义、神秘主义、唯美主义交融，既是作家们对抒情小说的突破，也是

¹²¹ 张明智：《新时期以来中国诗化小说研究》，江西师范大学博士学位论文，2016年。

¹²² 易光：《诗性写作：叙事的窘迫和对叙事传统的叛离》，《文艺争鸣》，1999年第2期。

¹²³ 樊星：《世俗情欲的浪漫升华——新生代女作家的“诗化”小说论》，《湖北大学学报(哲学社会科学版)》，2006年9月。

¹²⁴ 樊星：《新生代作家的“诗化小说”与浪漫主义情怀》，《学习与实践》，2006年04期，第129页。

对新时期以来小说的重要贡献。

其次，基于抒情与浪漫主义的深刻关联，在浪漫主义思潮研究中多有涉及小说的抒情性，例如前文提及的陈国恩、陈思和等人的专著和论文。曹文轩在《中国八十年代文学现象研究》中指出，浪漫主义的复归是 1980 年代的重要文学现象，抒情性是浪漫主义重要的审美特征，梁晓声、张承志、邓刚等作家写出了一批具有浓厚浪漫主义色彩的作品，主观地表现生活，强调情感的流动，憧憬理想王国，具有神秘感，崇拜自然¹²⁵。

自肇始于陈世骧的“抒情传统论”引发讨论以来，学者也试图探讨“抒情传统”对新时期小说的影响。陈惠英的专书《感性、自我、心象——中国现代抒情小说研究》¹²⁶主要以高友工的“抒情美典”论述为理论核心，将两岸三地的抒情小说作为一个整体来研究，包括鲁迅、废名、郁达夫、沈从文、汪曾祺、新感觉派小说、格非、西西、七等生等作家。韩松刚《抒情传统与新时期小说叙事》一文指出，抒情传统对小说叙事的影响表现在“个人或曰‘我’这个第一人称在小说叙事中的空前凸显”、“诗歌入小说，以营造某种诗境或达至一种哲学思考”、“小说叙事的散文化、‘诗化-散文体小说’的产生”、“散文笔法和诗意笔触在小说叙事中的神出鬼没和形影不离”等方面¹²⁷。吕正惠指出，抒情传统有两大特色，即“感情本体主义和文字感性的重视”，这在新时期小说叙事中十分突出，但表现形态存在多样性。张雨彤的硕士论文《抒情传统的赅续：80 年代抒情小说研

¹²⁵ 详见曹文轩：《中国八十年代文学现象研究》（北京：人民文学出版社，2009 年）的第八章《浪漫主义的复归》。

¹²⁶ 陈惠英：《感性、自我、心象——中国现代抒情小说研究》（香港：商务印书馆，1996 年）。

¹²⁷ 韩松刚：《抒情传统与新时期小说叙事》，《文艺争鸣》，2019 年第 2 期，第 81 页。

究》¹²⁸的思考前提是，文学现代性无法割裂传统，中国文学的现代性必然融合了中国传统文化和世界文化的现代性。论文重点论述了 1980 年代抒情小说的话语特征与艺术特征。

岳雯《抒情的张力——20 世纪 80 年代初期的四位小说家》¹²⁹一书以“抒情话语”为视角，主要思考文学如何回应 1980 年代初期的主流意识形态，探究抒情话语与主流意识形态之间复杂的互动关系，认为大量释放的抒情话语象征着当时知识分子对“新时期文学”及未来的设计：“从个人出发，建构共同体。”她以 20 世纪 80 年代初期的四位代表作家——王蒙、张洁、张承志、汪曾祺——为例，历史化地研究这一时期不同的“抒情话语”在作品中的表现形态，探讨小说文本、批评和历史之间的辩证关系，以及抒情话语的表达条件、所指涉的文化政治等方面，同时也可一窥当时知识分子的处境。

上述成果均对相关领域的研究带来突破，但难免存在某些局限。整体性的文体研究指明了抒情小说的特殊审美特征，却容易在强调共性的同时忽略文体内部复杂的多样性，应该在分析不同阶段抒情小说的同时，注重同时期内抒情小说的共时性对比。在浪漫主义思潮的脉络中讨论抒情小说，确实可以解释诸多抒情小说的典型特征，但无疑会窄化抒情的内涵。以抒情传统的影响为视角，有助于挖掘抒情小说的内涵和文化，但有可能将“抒情传统”本质化，应该更进一步在具体分析中探析究竟是哪种传统以哪种方式影响或渗透进小说。至于抒情与主流意识形态的关系，如果将眼光从 1980 年代初期放大到整个 1980 年代，则必须考虑

¹²⁸ 张雨彤：《抒情传统的赓续：80 年代抒情小说研究》，辽宁大学硕士学位论文，2020 年。

¹²⁹ 岳雯：《抒情的张力——20 世纪 80 年代初期的四位小说家》（上海：上海文艺出版社，2017 年）。

当时意识形态层面的复杂性。

第五节 论文架构

由上文分析可以看出，抒情小说是 1980 年代文学中具有重要意义的文体形态，同时还可以作为媒介，思辨现代与传统、个人与集体、文学与意识形态之间的关系与张力。因此，本文将在文本细读的基础上，将抒情小说这一文学现象进行理论化思考，探析造成小说“抒情化”的古今中外多种影响和因素，同时打开文本空间，历史化、脉络化地进行解读，旨在文本、理论、历史之间展开复杂对话，尽力挖掘抒情小说所蕴含的丰富性和复杂性。

如前文所提及，1980 年代涌现了众多风格各异的抒情小说，由于篇幅和能力的限制，本论文未能将这一时期所有的抒情小说都纳入其中，特选取其中七位具有代表性的作家作为主要分析对象来分门别类地讨论——汪曾祺（1920-1997）、何立伟（1954-）、张承志（1948-）、邓刚（1945-）、苏童（1963-）、吕新（1963-）、迟子建（1964-）。选取这七位作家的考量主要是以下几点：

第一，1980 年代的作家群体包含了不同代际的作者，1979 年 11 月举行第四次全国文代会时，文艺界普遍被描述为“盛况空前”的“五世同堂”¹³⁰，可见一斑。作家群体包括了所谓“复出作家”或“归来作家”，例如艾青、邓友梅、高晓声、陆文夫、汪曾祺、张贤亮等，大部分曾在“反右运动”中遭难，“文革”结束后重新开始写作；一些作家当时已届中年，但在“文革”后才开始进入活跃期，例如戴厚英、古华、张洁等；“知青”一代的作家也在 1980 年代前期产生重

¹³⁰ 洪子诚：《中国当代文学史》，第 232 页。

要影响，例如阿城、韩少功、何立伟、贾平凹、梁晓声、铁凝、王安忆、张承志、郑义等等，大部分都有“插队”经历，回城后将知青时期的生活经验以及个人思考付诸文字，与此同时，同时代的作家有人并未“上山下乡”，其作品自然就与“知青作家”大相径庭。到 1980 年代中期，正是当代文学发生巨大变革之际，“新生代”走上文坛，开始积极探索和革新艺术形式，例如残雪、格非、刘索拉、马原、莫言、苏童、余华等人。这些不同世代作家的知识结构、生活经验、文化素养、文学资源、面对时代的态度迥然有异，因此，在选择研究对象时，应该尽可能地含括不同世代的作家。

第二，尽管 1980 年代整体而言具有某种方向上的一致性，但其时代精神和时代情绪转变颇为迅速，仅从文学思潮来看，伤痕文学、反思文学、改革文学、寻根文学、先锋文学此起彼落。因此，选择研究对象时，不能因为抒情小说这一文体而将他们视为一个同一的整体，而应该选择不同阶段、不同思潮中的作家，分门别类地探析不同抒情小说背后的文化历史意蕴，梳理这一文学现象内部的横向比较以及阶段性变化。同时也可以在此基础上更加全面地理解当时文化思想的流变，以及抒情的多种可能性和变化轨迹。

第三，仅从文体风格的角度来看，选取上述七位作家的一个重要原因是，尽管他们的小说都具有显著的抒情性，但抒情风格截然不同，在共名之下具有丰富的多样性，例如汪曾祺在小说中营造古典式意境，凸显冲淡恬静之诗意，张承志更倾向于强烈情感的直接抒发，苏童则偏爱颓废、感伤、唯美的意象。

基于上述几点，本论文将以这些作家的作品为对象，探讨这一时期与抒情相

关的几个重要的文学问题，包括古典文学传统的影响、青年的主体认同、先锋小说独特的抒情性、生态整体主义等。还有部分本文未及大幅论述的重要的抒情小说，例如在第二章中提及的张洁的小说《爱，是不能忘记的》（1979年），其中对于个人情感及欲望的肯定无疑是新时期人道主义话语复苏脉络中的重要文学实践。铁凝的《哦，香雪》（1982年）同样是在个性解放的新时期背景下典型的抒情小说，以强大的情感逻辑抒写了村庄少女对现代化的向往以及对淳朴人性的赞歌。王蒙于70年代末80年代初的几篇小说具有浓郁的抒情意味，侧重于主人公的感情和意识流动而非其经历和行为，弥漫着沉思和感伤情调，突出了对理想主义的反思和执着。这些作品集中发表于1980年代初期，可以看作当时意识形态变化的重要表征，但出于探讨抒情如何流变的考量，未太集中于对这一时期作品的分析。此外，残雪、格非等人的作品同样具有抒情性，但若置于整个“先锋”的脉络当中，他们小说的特色毋宁说在他处，如残雪的荒诞、格非的“叙述空缺”，若以抒情论之，先锋小说中以苏童和吕新为代表。一般说来，于1980年代中后期踏上写作之路的迟子建不算80年代的代表性作家，但她数十年如一日的抒情风格在当时已经奠定，更重要的是，她小说中所涉及的生态整体主义的主题在当时的抒情小说中并不多见，故列入研究对象。

需要指出的是，本论文将七位作家分类探讨，只是为了方便分析各自抒情小说中最突出或独特的方面，并不意味着这是唯一属于各自的特征。恰恰相反，所提出的这些面向，几乎所有抒情小说都有不同程度的表现，只是明显或隐蔽的区别，尤其涉及到文体的方面多有交叉，因此在具体分析时要在在此基础上更加凸显各自独特的那一面。

第一章 绪论

本章在简述研究动机、梳理前人成果、提出论文框架之外，主要辨析“抒情小说”的概念，认为它是融合了抒情诗特质的特殊小说文体，超越了叙述中的因果关系和时间维度，抒情的根本动力在于主体情志的抒发。基于此，这类小说具有一些与传统小说殊异的美学特征，例如情节淡化、人物塑造趋扁平化和写意化、强调小说整体氛围或意境等。抒情小说的产生除了中国抒情传统的赓续外，也受到西方思想文化尤其浪漫主义的影响，本章将梳理中西方不同的抒情论述，以求尽可能全面地展开抒情蕴含的面向。

第二章 个人解放的抒情时代

文学形式的发展离不开意识形态的变化，本章将讨论 1980 年代抒情小说得以蔚为大观的意识形态背景。通过梳理“个人”观念在中国自传统以来的变化，可以看到，“个人”的凸显使 1980 年代成为一个“抒情时代”。广泛存在于社会各阶层的“新时期”时代意识，使得 1980 年代具有总体方向和文化态度上的一致性，“人道主义”（包括“美学热”“文学主体性”“诗化哲学”）成为最具整合力的新意识形态，“主体性”和“向内转”构成当时美学文艺学的两大主流，这都是个人性抒情产生的前提。新时期文学中，“人的重新发现”一度成为最大的潮流，并相应建立起一整套关于“大写的人”的神话和话语体系。不过，新潮小说的出现对“人道主义”和“大写的人”提出质疑，并强烈反叛，使得小说中的“主体”产生了很大转变，因此影响到其抒情性。

第三章 古典意境的营构：论汪曾祺、何立伟的小说

本章以汪曾祺和何立伟的抒情小说为研究对象，探讨 1980 年代文学对古典文学传统的承继。两人的抒情小说具有诸多相似的美学特征，例如故事情节的淡化、文体的散文化、营造古典意境、对风俗的描摹、小说中的怀旧氛围等，这些都与他们对传统资源的自觉继承相关。他们追求古典的、传统文人式的、雅致的审美趣味，浓郁的抒情气质于焉浮现。不过，二人对传统文化的汲取各有侧重，汪氏多取法宋元笔记和晚明小品的清淡质朴、真情实感，而何立伟更多地借镜唐人绝句对意境的构造，这也是造成他们抒情方式之间差异的重要原因。

汪曾祺自称“抒情的人道主义者”，继承了京派文学的传统，从日常生活中发掘美和诗意，他要写的是“美”和“健康的人性”，因此显示出欢乐的“内在情绪”，希冀以“美育”来疗愈民族创伤，滋润人们的心灵，增强对生活的信心。何立伟的小说多显示出因关心“生存于古朴世界的人”而引发的“哀愁”，作品中诗意盎然、古朴安宁的意境背后，潜藏着莫大的悲剧，常常是关于“美的瞬间的破坏与毁灭”，这赋予抒情一种对抗或批判的力量。

第四章 青年主体的蜕变：论张承志、邓刚的小说

本章以张承志和邓刚的抒情小说为例，讨论在 1980 年代前期曾引发社会极大关注的青年主体重建问题，凸显集体经验、历史记忆、国族叙事。若论及强调“自我”的浪漫主义在新时期的复归，二人都是其中最具代表性的作家，而且具有相同的雄浑、阳刚风格，并在作品中不吝笔墨地书写自然风景，张承志笔下的草原与黄河、邓刚笔下的大海都已成为当代文学的经典景观。

张承志小说涉及的是曾经的“红卫兵”如何在“新时期”重新有效地召回曾

经的革命理想，并以此确证自己的主体性。他选择的是坚定地“做人民之子”，这也成为其小说中抒情全部意义之所在。此处的“人民”不再是一个先验的政治概念，而是具体可感的、具有善良精神和蓬勃生命力的普通人。他的抒情小说渗透着道德理想主义，弥漫着激昂的话语方式，这与“从60年代走来的人民之子”的认同紧密相关。邓刚的成长经验则完全不同，他没有过“上山下乡”的经验，家庭因政治运动陷入困境，只能在少年时辍学去工厂，工作之余下海当“海碰子”捕捉海珍品的经历为他的创作埋下一颗种子。他所写的大海充满了“力”，而“力”的寻获可以看作他抒情小说的主题，这正是笔下的青年重建主体的方式，即顺应时代的变化，热情地投入新生活并努力为之奋斗。

第五章 感觉世界的意象化：论苏童、吕新的小说

本章以苏童和吕新的小说为例，讨论先锋小说独特的抒情风格。在先锋小说中，“大写的人”被颠覆，“个人”不再处于世界的中心，人物退为话语表述的符号或故事的角色。从整体秩序中解放出来的“个人”，因此不再负有社会全体共同的愿望以及面向未来的想象，只是表达纯粹个人化或私人化的感觉和欲望，这正是他们抒情的核心，一方面表现在对童年世界的反复书写，另一方面表现在写个人所理解或感受的历史。苏童和吕新的抒情方式具有很大的相似处，即创造一个基于个人感受的意象世界，以此凸显诗意。

苏童的小说世界是一个具有颓废诗意的南方，包括以童年经验为原型的“香椿树街”系列成长小说和想象虚构的“枫杨树乡村”系列家族史书写。尽管小说凸显诗性、浪漫和唯美，但其中的诗意完全不同于古典式的平淡和谐，而更倾向

于一种波德莱尔式“恶之花”的诗意，充满了幽暗、邪恶、腐朽和堕落。对意象营造的热衷使他的小说呈现出强烈的画面感，诗意多由此而来，显示出“时间空间化”的抒情方式。吕新的小说采用相似的抒情方式，他以先锋形式处理记忆中的乡土经验，书写生长于斯的雁北乡村“故乡”，故乡于此具有双重维度，一是地理意义上的，一是六七十年代这一时间意义上的。他所写的孤僻感性的童年生活、苦寒困苦的乡村日常，都基于感觉之上，一切都是极其主观化、印象化的呈现，这是他小说抒情的来源。

第六章 万物有灵亦有情：论迟子建的小说

本章讨论迟子建在 1980 年代的抒情小说，这些小说呈散文化风格，注重主体情感的抒发，对应的她所始终专注的日常生活书写，她认为小说就是日常化的生活，要从日常生活中挖掘诗意和温情，以此对抗和消解其中的悲苦。但使迟子建小说的抒情性独具风格的是她笔下那具有神性的自然和极地生活，此处的自然是自有其呼吸和生命、充满灵性、自为的、甚至超验的所在，她向往的是“天人合一”的境界，这使其超越了人类中心主义，体现出生态思想的核心精神——生态整体主义。

第二章 个人解放的抒情时代

伊格尔顿 (Terry Eagleton) 强调文学形式的变化与意识形态之间的关系, “文学形式的重大发展, 产生于意识形态的重大变化。它们体现出感知社会现实的新方式以及艺术家与读者之间的新关系。”¹³¹ 由此, 我们可以将抒情小说的复归视为 1980 年代社会文化思潮发生变化的重要表征, 要探讨其发展演变, 首先需要理解当时在意识形态层面发生了何种变化。

“文革”结束后, 中国进入“新时期”。所谓“新”并非简单的时间观念, 而是建构在“新/旧”二元对立模式之上的时代意识, 充满了乐观和浪漫的历史想象, 昭示着历史的断裂与重启的希望, 如洪子诚所言: “70 年代末到 80 年代初广泛存在于社会各阶层的‘新时期’意识, 其核心是以‘科学、民主’为内容的对于‘现代化’的热切渴望。这种意识表现为两个主要层面, 一是与过去年代(‘文革’)的决裂和对比中, 来确立未来道路, 另一则主要是反观‘历史’作出的发问和思考。”¹³² 1980 年代就是在这种氛围中拉开帷幕的, 整体言之, 所谓“新时期”的合法性是建立于批判“文革”和寻求“现代化”两个方面。本文所使用的“1980 年代”这一概念并非严格的时间界限, 而侧重于其作为特殊历史阶段的意义, 借鉴贺桂梅的说法, “指涉从‘文革’结束到 80-90 年代转型这个历史时段”¹³³, 强调其为不同于前后时期的一个独特的文化单元。

¹³¹ Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism* (London: Routledge, 2006), p.12.

¹³² 洪子诚:《中国当代文学史》(北京:北京大学出版社, 1999 年), 第 225 页。

¹³³ 贺桂梅:《“新启蒙”知识档案: 80 年代中国文化研究 (第 2 版)》, 第 17 页。贺桂梅对“新时期”与“80 年代”两个概念做了区分, 二者所指涉的时间范围大致重合, 前者强调“文革”之后开启的历史阶段为一个“新”的时代, “意味着一种相当意识形态化的‘现代’想象视野中的历史自我认知”, 而后者则指示一个相较宽泛的时段, “为摆脱‘新时期’意识, 形成一种相对‘客观’的分析性历史描述提供了可能性”。同时, 80 年代的“历史统一性”, 正是基于“新时期”意识。

包括文学、文艺学、美学等在内的人文学科在 1980 年代备受关注，因其强大的审美情感，在塑造改革所需的舆论氛围及配合意识形态转型方面开风气之先，本身即构成思想解放的重要组成部分，甚至充当“急先锋”角色。陶东风从反思社会学的视角思考 1980 年代思想文化，指出当时美学文艺学的两大主流是“主体性”和“向内转”，两者相互关联，都具有具体的社会政治批判性，前者批判“专制主义”，强调普遍主体和人的自由解放，后者批判“工具论”文艺观，寻求建立学科自主性和独立性，强调文学研究从“外部规律”转向“内部规律”，从“外宇宙”转向“内宇宙”¹³⁴。贺桂梅则以知识社会学为进路，指出围绕着“人”、“人性”和“主体”等问题的“人道主义表述”构成当时影响最大、持续最久的一种“话语形态”，先后出现的“美学热”、“文学主体性”论争以及“诗化哲学”均可以视为这一话语形态的“主要理论形式”。她认为“人道主义话语”已经超出了“理论”的范畴，“更是作为一种极具整合力的‘意识形态’而在社会与文化变革过程中发挥影响”¹³⁵。

尽管两位学者的研究理论和思考路径不同，但结论在一定程度上是相通的，可以从中看到 1980 年代思想文化在一定程度上具有一致性，即“人”被普遍视为绝对的价值主体，而且强调精神性主体。借用王德威对“抒情”的相关定义——“个人主体性的发现和解放的欲望”¹³⁶——来观照，1980 年代在很大程度上可以被称为一个“抒情时代”，这便是当时侧重于抒发主观情志的抒情小说赖以勃

¹³⁴ 陶东风：《80 年代中国文艺学主流话语的反思》，《学习与探索》，1999 年第 2 期，第 98-106 页。

¹³⁵ 贺桂梅：《“新启蒙”知识档案：80 年代中国文化研究（第 2 版）》，第 63-64 页。此处的“意识形态”指阿尔都塞界定的“具有独特逻辑和结构的表象（形象、神话、观念和概念）体系”。

¹³⁶ 季进：《抒情传统与中国现代性——王德威教授访谈录》，《书城》，2008 年第 6 期，第 5 页。相对的，“史诗”指的是“集体主体的诉求和团结革命的意志”。

兴的思想文化背景。

第一节 “个人”在中国历史上的沉浮

1980年代蔚为大观的抒情话语，建立于“个人”被视为绝对的价值主体之上，当时的多种论辩尽管各自有其不同的话语脉络，但基本上都围绕着这一核心展开。所谓“个体”或“个人”、“自我”等概念，主要是与“群体”相对而言，即“我”相对于“我们”。两者之间的关系并非完全对立，而是辩证统一的，因此人同时具有了“个性”和“属性”，前者强调不同于他人，后者侧重表述隶属于某个群体。在不同的文化背景和历史阶段，对二者的侧重大相径庭。

“个人”观念在1980年代产生了一次重大转型，不仅是社会转型的客观需要，更涉及了自我存在和个体生存的价值问题，还与现代性有着复杂的内在关联，具有深刻的思想渊源和内涵。在新个人观构建的过程中，援引的思想并不单一，而是包含了古今中外的文化资源，为了探究其复杂的面向和思想文化基础，有必要先梳理“个人”观念自传统到现代的变迁。

1. 传统文化：“个人”存于正统之外

与西方现代社会以“个人”为本位的思想相比，中国传统文化整体而言更重视群体。以儒家为核心的传统道德体系，强调个人依附于群体以及个人的道德义务。当然，这并非意味着在儒家传统中没有“个人”，只是此“个人”并非西方近代意义上的“权利主体”，而是强调其作为“道德主体”的意义，理想境界为“君子”，“这一主体对于群体而言又是非‘主体性’的，他的道德价值必须在人

伦秩序之中才得以实现。”¹³⁷因此，当讲到“个人”/“小我”时，是以“群体”/“大我”作为前提的，前者在后者的框架中才具有意义，诚如张灏所言，“儒家思想产生一种倾向，将内在的、本质的自我（essential self），等同于或混同于社会整体或集体之我（collective self）。因此这一倾向往往强调了社会或集体的神圣性，而同时却牺牲了经验的个体自我的价值。”¹³⁸

在中国传统思想中，同样产生深远影响的佛道两家与儒家有所不同，佛教主张“无父无君”，家庭和国家即“大我”的意义因之被弱化，“个人”得以松绑，老庄则注重人与自然合一，追求精神自由，这成为形塑士大夫精神的重要组成部分。魏晋南北朝时期的纵情山水之风深受老庄影响，当时的士人追求个性解放，可视为对礼法名教的反叛，尤其在审美领域突破“功利”框架，自我作为审美主体凸显，当时文学“重抒情，重形式的美的探讨，重表现手段、表现手法”¹³⁹与此有内在关联。当然，老庄式的“个人”和西方并不相同，所追求的是以“天人合一”是尚的无我之境，不过，若强调从名教中求得解放的一面，的确可以视作自我觉醒的一种形式。杨朱学派的“为己之学”亦不容忽视，其主张“贵己”、“为我”，“全性保真，不以物累形”，主张人要顺乎自然本性。早期的杨朱学注重精神性自我，后来发展为纵欲主义和享乐主义。杨朱之学可谓“不损人的唯我

¹³⁷ 许纪霖：《大我的消解：现代中国个人主义思潮的变迁》，许纪霖、宋宏编：《现代中国思想的核心观念》（上海：上海人民出版社，2010年），第210页。许纪霖借用奥克肖特（Michael Oakeshott）的观点阐述，中国传统社会严格来讲并非“集体主义的社会”，毋宁称为一个“社群主义的社会”，因为个人与家国并非主客体关系，而是互为义务，群己之间建立起一种“和谐的、平衡的互动”。余英时在《群己之间——中国现代思想史上的两个循环》一文中的观点是，儒家“不能简单地定位于集体主义或个体主义”，而是“择中而处”，汉代以后儒家在政治思想上占主流，“但由于它不断吸收其他学派的思想成分，以及受到不同时代的客观形势的激发，儒家立教的重点有时偏向于群体的秩序，有时偏向于自我的认识。”不过，整体而言，儒家思想中确实并没有自足的、现代意义上的“个人”。

¹³⁸ 张灏：《扮演上帝：20世纪中国激进思想中人的神化》，《幽暗意识与民主传统》（北京：新星出版社，2010年），第260页。

¹³⁹ 罗宗强：《魏晋南北朝文学思想史》（北京：中华书局，1996年），第5页。

主义”、“不干涉主义”、“感官与欲望满足的现世快乐主义”¹⁴⁰，但在中国历史发展过程中，除了极个别特殊时期之外，几乎无法获得正当性。

儒学内部曾发生与“个人”相关的重要裂变，这一裂变对近代以来“个人”观念的转变有着重要影响。唐宋以来，儒学不断吸收佛道思想，日渐发展至宋明理学。北宋时期，周敦颐、邵雍借道家太极图及参数之学建构儒学本体论，张载将宇宙本体与人生伦理相衔接，之后由二程继续发展，至南宋朱熹成集大成者，史称“程朱理学”，在元及其后的朝代被奉为官方思想。朱熹将“理”视为一切事物的本体，主张“存天理，灭人欲”，“个人”由此既被“理”所压制，又湮没于社会群体之中。与朱熹同时代的陆九渊将理看作“心”，主张“心即理”，其思想可溯及孟子“尽其心者知其性，知其性则知天矣”，如此，便把“个人”从抽象的、本质化的“理”的束缚中释放出来，注重“吾心”之独立自主。在许倬云看来，陆王之殊异实为“多元思想系统在融合过程中难以避免的交互作用，也是难以避免的内部分歧”¹⁴¹。

陆九渊的思想被明代王阳明所继承发扬，是为“心学”，强调心即理，价值便从外在天理转到个人良知，最高的“理”不需从外界求得，而从自身的“心”即可获得，“阳明学的根本问题，是个人的自主性问题。”¹⁴²与陆的不同在于，王阳明并未否认天地万物的客观存在，只是其意义由人心所赋予，宇宙成为属于人的道德意识的世界。阳明之后的泰州学派更为偏离正统儒学，王艮宣传“百姓日用即道”，其“尊身”思想主张“身与道原是一体”，“尊身”应与“尊道”并重，

¹⁴⁰ 许纪霖：《大我的消解：现代中国个人主义思潮的变迁》，第 212 页。

¹⁴¹ 许倬云：《万古江河：中国历史文化的转折与开展》（上海：上海文艺出版社，2006 年），第 194 页。

¹⁴² 许纪霖：《大我的消解：现代中国个人主义思潮的变迁》，第 210 页。

提倡一种“积极进取的自我中心主义”。李贽重功利、私欲，认为二者都是人性之自然，极大地拓展了个人独立自主性的范围。由这一思想脉络可以看出，明代中叶以后，从儒家内部裂变出追寻“个人主体性”的文化和思想，相应地，当时的文学艺术也出现了如许倬云所说的“浪漫精神的风气”。

概言之，中国传统文化偏重集体，上述曾产生过重大影响的“个人”观念无法成为大多数时期的正统思想，但无一不对正统带来冲击，并深刻影响了传统文化的内涵，增加了传统文化的丰富性，更重要的是，成为近代以来由传统个人观向现代个人观转变时的重要资源。

2. 晚清：现代“个人”的萌发

中国现代“个人”观念萌发于晚清，在西方船坚炮利的巨大冲击下，一向自视为中心的“天朝上国”成为落后的边缘国家，传统文化受到普遍质疑和挑战，知识分子们不得不“求变”以应对。彼时大量输入的西学成为传统文化转变的重要资源，其中的“个人”更是核心主题之一。自此，重估“人”/“个人”的价值，辨析“个人”与“群体”、“社会”、“民族”、“国家”等概念之间的关系，成为重要命题。晚清以来的思想脉络中，“个人”观念承载了太多甚至彼此之间扞格不入的主张，进而影响到历史的整体格局，因此有学者认为，“个人”观对于现代中国文化而言具有“元话语”或“元观念”的性质¹⁴³。

晚清至“五四”阶段，“小我”逐渐获得自身价值，但“大我”并未崩解，

¹⁴³ 周晓明：《序》，罗晓静：《寻找“个人”：论晚清至五四现代个人观念的发生》（北京：中国社会科学出版社，2007年），第4页。

转而被重新建构为其他形式，“传统的天理解体，为近代的公理所替代，大我从超越的形而上世界转型为世俗的人类、国家与社会，逐渐失去了其神圣性和终极价值。”¹⁴⁴西方个人主义的重心在于自我成就，但“个人”观念在中国的传播主要是为了对抗传统封建思想，促成现代化，解决鸦片战争以来国家危亡的形势。因此，宣扬“个人”的目标在于以个性解放和个人独立自主为路径来改造中国，个人的价值还是以国家命运为依归。许纪霖将晚清的“个人”观念分为两条脉络，其一为“康有为、谭嗣同为代表的仁学世界观下的个人”，其二为“梁启超、严复为代表的民族国家谱系下的个人”，“前者以‘仁’为标志，个人具有与天沟通的道德自主性，后者以‘公德’为核心，具有独立人格和个人权利的新国民。”¹⁴⁵

谭嗣同（1865-1898）推崇“心力”，即人的主观精神，主张“冲决网罗”，号召人们否定三纲、攻击礼教，冲决君主、伦理、天命等封建专制网罗，希望建构新的“仁学”，人与人之间平等自由，唯此才能“不失自主之权”。康有为（1858-1927）肯定“人”的地位和价值，提出“人类平等”、“人有自主之权”等观点。人之所以能自主，在于每个人都是“天民”，其道德修养能力是自然的、天生的，所有人皆有天地之仁，因此同类相爱是根本法则。由此可见，二人虽仍以“仁”为核心构建各自的理念，但强调的是“自由”、“自主”。与此同时，康有为还主张人应以追求自然快乐的人性为目标，《大同书》有言：“故夫人道者，依人以为道。依人之道，苦乐而已。为人谋者，去苦以求乐而已，无他道矣。”¹⁴⁶此处肯定人的本能追求，有强烈的感官享受意味，此思想到“五四”时期更加盛行。

¹⁴⁴ 许纪霖：《大我的消解：现代中国个人主义思潮的变迁》，第 227 页。

¹⁴⁵ 许纪霖：《大我的消解：现代中国个人主义思潮的变迁》，第 213 页。

¹⁴⁶ 康有为著，朱维铮编校：《大同书》，《康有为大同论二种》（上海：中西书局，2012 年），第 45 页。

到梁启超（1873-1929）处，“个人”从“天民”转变为“国民”。《新民说·论国家思想》有言：“有国家思想，能自布政治者，谓之国民。”对“民”的理解从“君/民”转向“国/民”的框架。“国民”观念与甲午战争后迅速兴起的建构民族国家的意识紧密关联，“个人”被置于民族国家的框架下，不过，“新民”并非完全独立的个人，而依然被统摄于“群”的观念下，通过“新民”的自我改造，最终的目标乃是民族国家的强盛¹⁴⁷。严复（1854-1921）的思想相类似，认为民族国家的强大以个人为基础，要在个人修身的基础上追求“国群”利益。为使中国人“自修自治”，他强调“鼓民力”、“开民智”、“新民德”，目的在于“成己成物”、“群己平衡”。严复深受社会达尔文主义影响，经他的翻译（《原强》、《天演论》），进化论在中国思想界的影响无远弗届，使人们认识到国族竞争的紧迫性，要救国保种就必须发展个人。

除上述两条脉络外，章太炎（1869-1936）的个人观有其独特性。他对进化论持批判态度，认为“人类文明的发展并不是一个随时间的不可逆转的进化而不断进步的过程”，不赞成将“公理”先验地视为普遍价值和绝对标准。因此，虽然在“独”与“群”对比中谈论“个人”，但他并不认为“群”自然是更高范畴，而视“个人”为具有“自性”的真实存在¹⁴⁸。以上学者的观点表明，“个人”本身在此时已经被赋予了存在的价值。

¹⁴⁷ 众多学者持此论点，例如许纪霖认为，梁启超“对个人和国家关系的有机体论述，都相当接近儒家思想中‘小己与群’的传统思路”。杨贞德也指出，“梁启超的‘新民’主张可以说是在中国传统思维模式下求新的努力。个人之追求德行和精神上的自我改造，在形式上类同于中国传统读书人的自我修养，只不过这一从前对于少数社会与文化精英的要求，现在祈能推之于大众。”《自由与自治——梁启超政治思想中的个人》，《二十一世纪》，2004年8月号，总第84期，第29页。

¹⁴⁸ 有关章太炎的个人观，参见汪晖《个人观念的起源与中国的现代认同》（《汪晖自选集》广西师范大学出版社1997年版）一文中有关章太炎的部分：“章太炎：个体、自性及其对‘公’的世界观的批判（1906年-1910年间的思想）”。

3. “五四”：“个人”的盛极一时

“五四”时期是“个人”真正得以崛起的时代，人们追求个性解放，现代个人观于此初步确立，“五四运动的启蒙作用最突出的一点就是要告诉人们：个人是独立的存在，独立的自我最有力量。”¹⁴⁹个人不再以“家族”、“国家”或“国民”群体为前提，而且很多知识分子强调“个人”优于“群体”。主流思想界极力批判包括三纲五常、仁学世界观在内的旧伦理道德，同时，个人解放、人的平等独立是思想界和文学界的突出主题。

新文化运动的发起者陈独秀（1879-1942）在《新青年》发刊词《敬告青年》中直言：“不以自身为本位，则个人独立平等之人格，消灭无存。”¹⁵⁰他激烈批判“宗法制度”，认为应该以“西洋民族”的“个人本位主义”取代“东洋民族”的“家族本位主义”¹⁵¹。因其激进性，陈独秀在新文化运动中极具号召力。以杨国强的观点，此时的“个人”已经从原先强调整体性的民权（民主）主体，转变为具有个性、权利、思想的以分立为基础来聚合的个体，抽象的主体变成具体的主体，被动的主体成为主动的主体¹⁵²。但在“五四”后不久，陈独秀又转而批判“个人主义”为“虚无”，呼吁建立一种“最适于救济现社会弊病的主义”，这时他已倾向于社会主义，意味着中国思想文化的又一次转型。

胡适（1891-1962）更关注“个人”与“社会”的对立问题，认为“社会最爱专制，往往用强力摧折个人的个性（individuality），压制个人自由独立的精

¹⁴⁹ 李泽厚、刘再复：《个人主义在中国的浮沉》，《告别革命：回望二十世纪中国》（香港：天地图书有限公司，2004年），第132页。

¹⁵⁰ 陈独秀：《敬告青年》，《新青年》第一卷第一号，1915年9月15日。

¹⁵¹ 陈独秀：《东西民族根本思想之差异》，《新青年》第一卷第四号，1915年12月15日。

¹⁵² 杨国强：《论新文化运动中的个人主义（上）》，《探索与争鸣》，2016年第8期，第14-15页。

神”。他借易卜生的“为我主义”表述“个人主义”，主张在“陆沉”的社会中“救出自己”，提倡发展个性，“第一，须使个人有自由意志。第二，须使个人担干系、负责任。”¹⁵³但“为我”的思维在实践中容易滑向自私自利的一面，胡适引进杜威的思想，强调“真的个人主义”，即“个性主义”，在突出“独立思想”的同时要“完全负责”¹⁵⁴，这样就可以对有无限膨胀趋势的“个人”起到约束作用。可见，胡适的个人观旨在培养人的独立能力和责任感。

鲁迅早在新文化运动前已开始思考“个人”，《文化偏至论》（1907年）提出“立人”是中国生存的首要之务，应以“尊个性而张精神”为“道术”，而后建立“人国”¹⁵⁵。“人国”的建立，是由于人的自由解放而自然而然发生的聚合。鲁迅强调的“人”并非属于某个类或群，而恰恰就是“个人”本身，“掙物质而张明灵，重个人而排众数”。与主流思想张扬个人权利不同，鲁迅深思的是个体的精神，一方面注重每个个体的独特性，同时呼唤“独异”的个体，这种思想一直延续到“五四”时期。他意欲改造“国民性”、呼唤“超人”，以“先觉者”对抗“庸众”，这便是“个人”的最终价值所在。

周作人强调人的“自然性”，受蔼理斯和弗洛伊德性心理学影响，他肯定自然情欲，《人的文学》（1918年）有言：“我们相信人的一切生活本能，都是美的善的，应得完全满足。凡有违反人性不自然的习惯制度，都应该排斥改正。”¹⁵⁶自

¹⁵³ 胡适：《易卜生主义》，《新青年》第四卷第六号“易卜生号”，1918年6月15日。

¹⁵⁴ 胡适：《非个人主义的新生活》，《时事新报》，1920年1月15日。此文另载于《新潮》第二卷第三号，1920年4月1日。

¹⁵⁵ 鲁迅：《文化偏至论》，《鲁迅全集：编年版·第1卷 1898-1919》（北京：人民文学出版社，2013年），第139页。

¹⁵⁶ 周作人：《人的文学》，周作人著，止庵校订：《艺术与生活》（石家庄：河北教育出版社，2002年），第9-10页。此文原载于《新青年》第五卷第六号，1918年12月15日。

然属性是人生存的基础，人性具有向上发展的要求，但灵肉不冲突，应该强调二者的“调和”。周作人主张“人道主义”应该是“个人主义的人间本位主义”，“个人”与“人类”等同，人于是具有了“个人与人类”的双重特色，“个人”获得了至高价值，不再从属于任何“群”。

由以上观点可以看出，“个人”确实是“五四”思想的核心部分。在言说的层面，当时的启蒙思想家多从西方汲取思想资源，但他们无一不是反传统又深入传统之人，以周氏兄弟为例，鲁迅承继了魏晋时代嵇康式的抗议精神，周作人的审美理想更贴近道家。尽管有不同倾向，但他们的个人观有相通之处，即“个性主义”和“功利主义”，前者强调精神取向，后者的主流是“最大多数人的最大善”¹⁵⁷。因“个人”的张扬，“人”也成为五四文学最大的主题。

“五四”之后的几年，“个人”迅速退潮，“小我”再次被置于“大我”的框架内。首先，“五四”时期对“个人”的提倡原有集体政治诉求和强烈的社会现实性，强调个性解放是为了突破传统桎梏，进而改造社会。因此，“个人”与其说是目的，毋宁说是一种路径。其次，救亡图存的政治局势使得文化改造迅速让位于更为紧迫的政治和社会问题，所谓“救亡压倒启蒙”，个人主义不像集体主义有强大的凝聚力。此外，寻求集体认同感已深植于中国人的意识中，以此为基础的社会观念与来自西方的“个体本位主义”剧烈冲突，后者未能被彻底本土化。最后，社会主义思潮的崛起使个人主义更趋边缘，前者在一定程度上可以和中国传统文化契合，各党派和团体也多以其中的某些主张为原则。¹⁵⁸于是，个人再次

¹⁵⁷ 许纪霖：《大我的消解：现代中国个人主义思潮的变迁》，第225页。

¹⁵⁸ 参见杨念群：《五四前后“个人主义”兴衰史——兼论其与“社会主义”“团体主义”的关系》，《近代史研究》，2019年第2期。另参考苏敏逸《社会整体性观念与中国现代长篇小说的发生与形成》（台北：秀威，2007年）第二章“从晚清到五四：中国现代长篇小说的先声”。

走向集体、拥抱集体。

进入三四十年代，不论自由主义、马克思主义、新儒家，都有关于“个人”的论说。梁漱溟提出“伦理本位主义”，强调人与人、人与群体之间互惠平等的关系；马克思主义也包含“自由个性”议题，但强调集体化的个人，个人要在集体主义的范围内去理解；胡适一贯倡导健全的个人主义哲学，主张自由的政治个人，竭力为人权辩护。这一时期的个人观呈现出多样化态势，但基本上已经远离“个人本位”，而是“徘徊于群体取向和个人取向之间”¹⁵⁹。

第二节 1980年代：“个人”从集体中凸显

新中国成立后，从1950年代到1970年代中期，从整体上看，“个人”处于被遮蔽的状态。一方面，共产党领导的革命强调阶级，这本身即是一个集体性概念。另一方面，在当时的历史情境下，国家需要集合一切力量进行社会主义现代化建设，使个人的创造力朝着统一的总体社会蓝图行进，为达到高效的资源整合和社会调控，集体主义具有历史合理性。不过，在具体实践过程中，个人不可避免地被集体“吞没”，集体主义与个人主义成为“两种对立的意识形态”，“对集体主义的肯定自然导致对个人主义的拒斥”¹⁶⁰。

社会主义实践不仅是政治制度层面或社会阶级的转变，而是整体性的社会改造，其文化语境是反个人主义的，“个人”普遍被视为一种“未完成状态”，有缺

¹⁵⁹ 参见顾红亮、刘晓虹《想象个人：中国个人观的现代转型》（上海：上海古籍出版社，2006年）第三章“群己徘徊中的个人观”。

¹⁶⁰ 顾红亮、刘晓虹：《想象个人：中国个人观的现代转型》，第264-268页。该书认为，这一时期经历了由原本强调个人与集体辩证统一的集体主义，偏离到过度强调集体力量而使个人消解的整体主义。集体主义和整体主义并不完全相同，前者体现的是“个人与社会之间的某种统一性”，而后者强调“个体对整体的服从和整体对个体性的抹杀”。

陷、有待教育和改造。通过全面的思想改造，要塑造新的人性和生活方式，即所谓“新人”。朱羽曾论及社会主义“新人”的建构，“新人的‘新’即在于他能够超越有限的、固化的人的规定，开始和一种更为普遍的事物或运动——无论是集体性协作，社会主义国家的事业甚或是‘世界革命’——关联起来，使后者内在于自己的‘肉身’。”¹⁶¹因此，此时的“个人”价值不在“自我”，而在于“集体、国家、世界革命”。

到了1980年代，思想解放运动要摆脱“文革”的意识形态，在“文革”时期一度消失的“个人”重新得到重视便成为题中应有之义。当时的“新启蒙”将“人”视为核心议题之一，如李陀所指出，“新启蒙”最激进、最核心的部分是“它想凭借‘援西入中’，也就是凭借从‘西方’‘拿过来’的新的‘西学’话语来重新解释人，开辟一个新的论说空间，建立一套关于人的新的知识”¹⁶²。正是在这个思想背景下，“人、人性、人道主义的问题是80年代文学与思想文化的基本问题之一。”¹⁶³

1. “宗教性主体”转变为“理性主体”

“文革”时期曾一度陷入集体狂热，张灏从思想方面溯源狂热的发生，指出“五四”时期的知识分子普遍持“人的神化”观，这一观念部分来自传统的“天赋神性”，部分来自于西学。“人的神化”是中国共产主义的重要观念，更加确切地说是“集体人的神化”，集体狂热只有经过这一思想的长期酝酿才可能发生，

¹⁶¹ 朱羽：《社会主义与“自然”：1950-1960年代中国美学论争与文艺实践研究》（北京：北京大学出版社，2018年），第276页。

¹⁶² 查建英主编：《八十年代：访谈录》，第274页。如李陀所指出，“思想启蒙”和“新启蒙”之间的关系很复杂，“相互对立又相互限制”，在整个80年代“不断发生冲突、挤压和妥协”。

¹⁶³ 王尧：《作为问题的八十年代》（北京：生活·读书·新知三联书，2013年），第61页。

“神格化的‘人的形象’不只是大跃进背后的动力，也是文化大革命的背后动力。”¹⁶⁴ 据此，这一时期的“主体”可以视为一种被神化的集体主体。

黄万盛的相关研究历史化地探讨集体狂热发生的过程，指出随着国家制度化和规范化建设，原本设想中的理想社会并未到来，反而出现官僚化，这使得一向注重“意志”的毛泽东更加强调阶级斗争，其目的并不只是为打倒一批人，而是要“在灵魂深处完成阶级斗争的自我清算”。毛认识到必须塑造“新人”、“新的世界观”才能保障“理想社会”的实现，他想通过思想革命带动社会变革，通过文化运动塑造新群体，“红卫兵”就是更加“纯粹”的理想群体。黄万盛认为，毛过于高估精神性力量，导致“文革”时期“个人的唯心主义变成了社会的唯心主义”。据此，他将1960到1970年代初红卫兵的主体性视为同质性的类似“宗教性主体”，之后的“上山下乡”运动造成此主体的“失落和流放”，到了1980年代转变为经验的、含有理性成分的主体¹⁶⁵。此思考对理解“个人”的转变很有启发性，问题在于，“宗教性主体”如何转变为经验的、理性的主体？

所谓“宗教性主体”最集中体现于“文革”开始后的两年，随着1968年底“上山下乡”的大规模展开，随即发生了很大变化。“文革”最初是要反抗体制的压制，追求平等自由，重回“社会主义理想”，但在事实层面造成灾难性后果，导致社会混乱，危机更加深重。随着“上山下乡”的大范围深入，再加上1970年代初的“林彪事件”等，原本的“宗教性主体”逐渐对革命产生了怀疑，感觉自身被革命所抛弃。在这一过程中，他们要寻求其他声音，有意无意间转向了近代

¹⁶⁴ 张灏：《扮演上帝：20世纪中国激进思想中人的神化》，第268页。

¹⁶⁵ 王绍光等：《70年代中国》，《开放时代》，2013年1期，第24-28页。

以来的西方思想资源。当时原本仅“供内部参考”或“供批判之用”的“灰皮书”和“黄皮书”竟无意间开启了一场“地下启蒙运动”，其中所隐含的一些议题延续到了1980年代并成为重要的思想资源。基于此，刘复生将“文革”退潮（1968年后）至1970年代称为1980年代“新启蒙”的“序曲”，1980年代则是“以资产阶级语言重申的革命回响”¹⁶⁶。由此可以理解为，1980年代启蒙的成果，在1960年代已经悄然种下了种子。

相较于进入1990年代后思想文化所呈现的碎片化和多元化，1980年代的思想内涵虽然存在多元性和异质性，但总体方向和文化态度基本呈现同一性，具体如王晓明所总结，“要把个人从僵化的政治、思想和经济体制的束缚中解放出来，这是当时人们对自由的基本理解，因此，整个八十年代的思想的重心，可以说就是强调人的内心世界的抽象的精神价值，另一方面贬低政治和经济要素，觉得它们纯粹是束缚性的事物。”¹⁶⁷1980年代被普遍称为一个“新启蒙”的时代，这源于1980年代中期的“文化热”再次大规模引进西学，“新启蒙”可以看作“思想解放”的历史延续，也是其必然结果，但二者诉求并不相同，前者旨在批判体制内部的弊端，推进政治改革，后者转向“文化现代性”以开辟新的思想空间，但二者合力建构出推进1980年代社会改革的“最具整合性的历史意识”，此即为1980年代的历史统一性所在¹⁶⁸。

¹⁶⁶ 刘复生：《1960年代是如何走向1980年代的？——由王安忆〈启蒙时代〉谈起》，《小说评论》，2018年第01期，第60页。

¹⁶⁷ 王晓明：《美和诗意如何产生——与蔡翔对话》，《思想与文学之间》（北京：人民文学出版社，2004年），第172页。“一致性”产生的一个重要原因是各阶层共同的“解放诉求”，众多学者持类似看法，例如张旭东指出：“尽管内部分期上有这样的复杂性，但80年代总体上还是有一种鲜明的气质和方向上的一致性。我这里想强调社会存在和意识形态意义上的‘原动力’为它提供的一种强大的价值定向性和社会共识，不妨称为‘噩梦醒来是早晨’的‘文革后’效应。”张旭东：《文艺文化思想领域40年回顾》，《东方学刊》，2018年8月，第24页。

¹⁶⁸ 贺桂梅：《“新启蒙”知识档案：80年代中国文化研究（第2版）》，第16-27页。

其实，“新启蒙”时期的文化远非铁板一块，内部日益充满紧张和矛盾，所引进的西学内容庞杂，有相互冲突的部分，但这些文化“以‘现代’的名义，被当做一个有机的整体接受下来”¹⁶⁹。因其“态度同一性”，紧张性并未呈现，也没有产生明显分化，结果如汪晖所言，“这些相互歧异又相互关联的思想实践都以寻求和建立中国的现代性方案为基本的要务。这个现代性方案的主要标志就是在经济、政治、法律、文化等各个领域建立‘自主性’或主体的自由。”¹⁷⁰

因此，整个 1980 年代，在党和国家的政策支持下，“官民合一、上下一体”的改革开放正式展开，人们的思想观念和生活方式发生很大的变化，“一切都令人想起五四时代。人的启蒙，人的觉醒，人道主义，人性复归……，都围绕着感性血肉的个体从作为理性异化的神的践踏蹂躏下要求解放出来的主题旋转。‘人啊，人’的呐喊遍及了各个领域各个方面。”¹⁷¹李泽厚的上述论述是为了将“新时期”直接关联到“五四”，以强调“五四”的“复归”，强调“新时期”与 50-70 年代的断裂，但确实呈现出了当时强调“个人”解放的倾向。尽管 1980 年代哲学、美学、文学、社会思潮纷繁多变，但学者们普遍承认，其背后有一个基本的共同点，即“个体（主体）意识的高涨”¹⁷²。

2. 人道主义成为主流话语

继 1978 年“真理标准大讨论”之后，从 1970 年代末到 1980 年代初，针对

¹⁶⁹ 许纪霖、罗岗等著：《启蒙的自我瓦解：1990 年代以来中国思想文化界重大论争》（长春：吉林出版集团有限责任公司，2007 年），第 9 页。

¹⁷⁰ 汪晖：《当代中国的思想状况与现代性问题》，《文艺争鸣》，1998 年 11 月，第 13 页。此文最早刊载于 1994 年韩国《创作与批评》（总第 86 期），海南《天涯》杂志 1997 年第 5 期发表了中文本，随即产生广泛的影响。美国《社会文本》（Social Text）第 55 期刊出了英文本，日本《世界》杂志刊出日文本。刊发在《文艺争鸣》时有所增订。

¹⁷¹ 李泽厚：《二十世纪中国文艺一瞥》，《中国现代思想史论》（北京：东方出版社，1987 年），第 255 页。

¹⁷² 顾红亮、刘晓虹：《想象个人：中国个人观的现代转型》，第 308 页。

人道主义展开了激烈的论辩，重新思考马克思主义和人道主义的关系、人道主义的意义，以及应该如何对待人道主义。

毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中明确指出“阶级性”是“人性”的前提，“有没有人性这种东西？当然有的。但是只有具体的人性，在阶级社会里就是带着阶级性的人性，而没有什么超阶级的抽象的人性。”¹⁷³此后，“人性论”、“人道主义”等概念除特殊的时期和情形之外，均被普遍认为是负面的。“双百”时期曾对此有过讨论，巴人（王任叔，1901-1972）《论人情》批评当时的文艺作品“机械地理解了文艺上的阶级论的原理”，主张“通情”才能“达理”，强调“人情是人和人之间共同相通的东西”¹⁷⁴。钱谷融（1919-2017）《论“文学是人学”》主张“一切都是从人出发，一切都是为了人”，他并不否认人民性原则和现实主义原则的意义，但把“人道主义原则”当做评价文学作品“最基本的、最必要的标准”¹⁷⁵。不过，他们的论述不久即遭到批判。1950年代至1970年代中期，“人性论”总体而言基本上是一个“禁区”。

到1980年代，该“禁区”开始被打破，前三十年中被压抑和批判的有关“人”和“人性”的思想资源又得到重新利用，有关人道主义的讨论如火如荼地展开，并普遍与“异化论”相联系。朱光潜的《关于人性、人道主义、人性美和共同美》（1978年）一文，从马克思《1844年经济学哲学手稿》获取资源，试图调节“阶级论”和“人性论”，为题目中的话题正名。王若水在1980年初有关“异化”的

¹⁷³ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集·卷五》（大连：大众书局，1946年），第121页。

¹⁷⁴ 巴人：《论人情》，《新港》，1957年1月。

¹⁷⁵ 钱谷融：《论“文学是人学”》，《当代文艺问题十讲》（上海：复旦大学出版社，2004年），第105页。原文作于1957年初，发表于同年5月的《文艺月报》。

讲稿中指出社会主义在思想、政治、经济上依然存在异化，引发热议，“异化”随即成为人们反思“文革”的理论武器。随后，汝信《人道主义就是修正主义吗？——对人道主义的再认识》一文为“人道主义”正名，表明其观点为“马克思主义是一种最彻底的人道主义”，“共产主义者是最彻底的人道主义者”¹⁷⁶。王若水《人是马克思主义的出发点》批判将人性归结为阶级性的极端做法，强调马克思《手稿》的重要性，通过分析马克思思想形成的过程，提出“马克思主义哲学的出发点是人”，从而呼吁重视人的问题¹⁷⁷。关于人的问题（包括人性、人道主义、异化等）的讨论，成为当时思想界的一股洪流，自1980年始至1983年形成热潮，全国近两百种杂志参与讨论，几乎所有报纸都曾刊登相关文章，各地出版了二十多种文集，发表文章超过750篇，还有各类相关的讨论会、报告会等¹⁷⁸。人道主义的兴盛在当时的中国有适合的土壤，即“文革”之后留下的“创痕累累的社会情绪”¹⁷⁹，正因如此，才能产生广泛的社会影响。

到1983年纪念马克思逝世一百周年学术报告会，讨论到达高潮。周扬在3月7日的开幕会发表演讲，题为《关于马克思主义的几个理论问题的探讨》。演讲当下即有人批判，后来未经修改刊登在《人民日报》后，引发巨大风波，可以视为是年末“清除精神污染”运动的导火索。胡乔木指出人道主义有不同立场，不加社会主义的人道主义违背了历史唯物主义。邓小平在10月12日十二届二

¹⁷⁶ 汝信：《人道主义就是修正主义吗？——对人道主义的再认识》，中国社会科学院哲学研究所《国内哲学动态》编辑部编：《人性、人道主义问题讨论集》（北京：人民出版社，1983年），第31、33页。本文原载于《人民日报》1980年8月15日。

¹⁷⁷ 参考王若水：《人是马克思主义的出发点》，人民出版社编辑部编：《人是马克思主义的出发点——人性、人道主义问题论集》（北京：人民出版社，1981年），第1-15页。

¹⁷⁸ 杨春贵主编：《中国哲学四十年（1949-1989）》（北京：中共中央党校出版社，1989年），第417-418页。

¹⁷⁹ 祝东力：《精神之旅——新时期以来的美学与知识分子》（北京：中国广播电视出版社，1998年），第59页。

中全会上发表讲话，提到“思想战线不能搞精神污染”，着重批评抽象的人道主义和异化理论。直到1984年1月3日，胡乔木在中央党校发表演说《关于人道主义和异化问题》，讲稿后来刊登在《红旗》，又以单行本形式由人民出版社出版，否定将马克思主义与人道主义相融合，相关讨论才算告一段落。

由上述大致的历史过程可以看出，王若水等人关于马克思主义的解释与当时党的文件和宣传出现了较大分歧，他们在之后也受到批判。但经过广泛的论辩，“人道主义”成为知识界新的主流，“个人”作为一个完整的主体被普遍接受为新的价值观，不久后兴起的“主体论”也在此框架之中，人道主义得以成为贺桂梅所称的“统摄知识界的新主流意识形态”¹⁸⁰。

3. “主体性”哲学/美学与“文学主体性”

随着改革开放的进行，社会和经济得以发展，意识形态转型，“个人”意识再次高涨，个人独立成为重要的解放力量。包括“人道主义”思潮在内，1980年代的很多讨论不仅涉及意识形态改革，同时也标示着新的话语方式，即尤西林所谓“人文科学公理问题”，以此逐步取代意识形态的“独断论裁断模式”¹⁸¹。这一转型过程中，人文学科发挥了举足轻重的作用，在诸多对“个人/主体”的论述中，李泽厚无疑最具代表性。

李泽厚的哲学和美学思想在当时影响巨大，被指认为“青年一代的美学领袖

¹⁸⁰ 贺桂梅：《“新启蒙”知识档案：80年代中国文化研究（第2版）》，第65页。

¹⁸¹ 杜维明等：《李泽厚与80年代中国思想界》，第29页。尤西林的具体解释为：“‘文革’之后，80年代文化讨论的显著现象却是大量学科的知识传播，自然科学、社会科学、人文科学大量引进，其实质意义不仅是要取代极‘左’意识形态内容，而且为包括意识形态和马克思主义在内的思维提供现代的表达方式。而在此之前的意识形态专家和领袖对马克思主义解释权的垄断独断，却是党内与全社会的权威表达方式。”

与哲学灵魂”¹⁸²以及中国马克思主义现代转型的代表性人物。他于1950年代“美学大讨论”中展露头脚，由此系统化了“实践主体”思想。1979年出版的《批判哲学的批判》（完成于“文革”时期）尝试融合康德和马克思主义，发展出主体和个人理论，所提出的“主体性实践哲学”恰恰对应着思想解放的呼唤。稍后，他又在“主体”中增加了“审美”和“伦理”维度，其中，审美是“人的主体性的最终成果，是人性最鲜明突出的表现”，“它和认识论的自由直观、伦理学的自由意志构成主体性的三个主要方面和主要内容”¹⁸³。李泽厚此时所强调的“个体主体性”并非“动物性的个体”，而是“作为社会群体的存在一员的个体”，因此，他并不认同将马克思主义等同于人道主义、个性主义，而是“在肯定人类总体的前提下强调个体、感性和偶然”¹⁸⁴。此哲学思路体现在他的史论中，即为抛弃了马克思主义的五段历史分期法和以阶级斗争为核心的论述，转而以个体性的知识分子为论述主体，探讨他们的心灵史和精神史。

李泽厚的“主体性实践哲学”，以其自述，核心是“回到‘人活着’的物质基础，回到马克思的唯物史观，以‘吃饭哲学’来对抗‘斗争哲学’，反对以各种道德的名义将人的生活和心理贫苦化和同质化。同时借助康德，提出马克思主义未曾谈论的知、情、意三方面心理结构问题。我以马克思加康德来反对革命的或儒家的道德形而上学和主观唯心论。”¹⁸⁵他的“主体”概念探究的对象是作为主体的人，包括“人类和个体”，“主体性”包括两个双重内容和含义，“第一

¹⁸² 参见李黎：《青年一代的美学领袖与哲学灵魂——李泽厚印象》，《文学自由谈》，1988年第4期。

¹⁸³ 李泽厚：《康德哲学与建立主体性论纲》，中国社会科学院哲学研究所编：《论康德黑格尔哲学》（上海：上海人民出版社，1981年），第14页。此文为李泽厚在纪念康德《纯粹理性批判》发表两百周年会议上的演讲。

¹⁸⁴ 李泽厚：《哲学答问（1989年）》，《实用理性与乐感文化》（北京：生活·读书·新知三联书店，2008年），第120页。

¹⁸⁵ 李泽厚：《课虚无以责有》，《读书》，2003年第7期，第56页。

个‘双重’是：它具有外在的即工艺-社会的结构面和内在的即文化-心理的结构面。第二个‘双重’是：它具有人类群体（又可区分为不同社会、时代、民族、阶级、阶层、集团等等）的性质和个体身心的性质。这四者相互交错渗透、不可分割。而且每一方又都是某种复杂的组合体。”¹⁸⁶因此，“个体”不是“社会”的对立面，而更应该视为人类整体的“缩影”，这其中起联系作用的机制是他所谓“积淀”，即“社会的、理性的、历史的东西累积沉淀成了一种个体的、感性的、直观的东西”，通过“自然的人化”来实现，形成“美感”，化为“自我意识的一个方面和一种形态”¹⁸⁷。

在《美的历程》（1981年）中，李泽厚以“积淀说”为框架勾勒民族意识和艺术的历史轮廓，在《中国古代思想史论》（1985年）中更进一步以此说为基础探讨深层的民族文化心理结构。据此，夏中义认为“积淀”已发展为“严格意义上的文化哲学范畴”，“指人性的历史生成，即生物性的人在历史实践过程中被社会化，成为吸附、运载、信奉由一定工艺-制度决定的价值观念的社会成员。”¹⁸⁸李泽厚以庞大的思想体系超越了当时常见的“社会/个人”二元对立表述，而强调二者统一，并在具体实践过程中更加突出个体，由此，“个体、个人具有了优越于总体、社会的理论依据”¹⁸⁹，这也是他相对于正统马克思主义理论表述的转变之处。

李泽厚在著作中以极其抒情的方式谈论中国传统思想，他的写作使用的是一

¹⁸⁶ 李泽厚：《主体性哲学论纲系列》，《实用理性与乐感文化》，第217页。需要指出的是，李泽厚的主体性理论并非一成不变，而一直处于发展当中，到了90年代，“人类主体性”向“个性主体性”、“人生本体”发展演变。

¹⁸⁷ 李泽厚：《美学四讲》（桂林：广西师范大学出版社，2001年），第135页。

¹⁸⁸ 夏中义：《李泽厚“积淀说”论纲》，《上海文化》，1995年第4期。

¹⁸⁹ 贺桂梅：《“新启蒙”知识档案：80年代中国文化研究（第2版）》，第116页。

种审美和文艺性的话语方式，抛弃了 1950-1970 年代由正统意识形态所塑造的表达模式，直接推动了 1980 年代的“美学热”。美学在当时扮演着独特的重要角色，成为对抗“异化”和实现“自由”的重要力量，而李泽厚的“实践派美学观”更由于辩证统一了主观与客观、思维与存在而产生了非常大的影响，“将美学作为一种言语的方式和自我的伦理学的论证思路，嵌入到 20 世纪 80 年代的日常生活结构，从而将这一结构从革命的语境中剥离出来。”旧有话语方式被颠覆的同时，“集体性的语言被替换成了个人性的言语”¹⁹⁰。李泽厚在 1980 年代的广泛影响，很大程度上即在于以这些审美的问题超越了政治功利主义。

刘再复在 1980 年代写下一系列文章标举“文学主体性”，产生轰动效应、引发激烈论战。其中重要的一篇《论文学的主体性》（1985 年）是在李泽厚“主体性哲学”的激发下写成，但思想资源主要来自西方，包括弗洛伊德的潜意识理论、巴赫金的复调理论、萨特的存在主义哲学等¹⁹¹。刘再复一再强调“个体主体性”，例如“以人中心”、“把人当成人”、“以人为本”等表述，提出人具有“实践主体”和“精神主体”双重主体性，文学是一种“人的自由精神的存在形式”，更推崇“精神主体性”，即他所谓的“内宇宙”或“内自然”。当然，他所使用的“主体性”并非如李泽厚一般是一个完整的哲学体系，毋宁说他更强调个体的“主观能动性”。在他的论述体系中，主体性体现在文学的各个方面，包括对象主体性、

¹⁹⁰ 张伟栋：《李泽厚与现代文学史的“重写”》（南昌：江西人民出版社，2012 年），第 126-127、132 页。

¹⁹¹ 刘再复、黄平：《回望八十年代——刘再复教授访谈录》，《现代中文学刊》，2010 年第 5 期，第 20 页。有关李泽厚与刘再复“主体性”思想的不同，可参考杨水远：《作为思维方式和论证方法的黑格尔——刘再复主体性文论思想来源再考察》，《华文文学》，2018 年第 4 期（总第 147 期）。论文指出刘再复“主体性”思想的思想来源，“其中西方文艺复兴以来的人文主义和 20 世纪 80 年代初期的人道主义问题的讨论，深刻地影响了主体性文论的基本立场；李泽厚所阐发的康德主体性哲学思想为刘再复的主体性文论提供了基本的学术背景和作为关键词的主体性；而其基本的论证方法和思维方式则主要来自于黑格尔。”

作家主体性、接受主体性。

刘再复重提“文学即人学”，认为此观点“恢复了人作为实践主体的地位”，并主张继续深化，要承认文学是人的“灵魂学”、“性格学”、“精神主体学”，是“深层的”、“具有人性深度和丰富情感的”精神主体学，同时要尊重和肯定不同类型的精神主体¹⁹²。简言之，他试图重构一种新的文学理论话语，以“主体论”替代以往片面的、机械的“反映论”，如此，人得以成为独立的人，而不是只强调群体或阶级性的人，他的思考延续的是“马克思主义人道主义”论争时期关涉的理论问题。需要指出的是，刘再复在强调“个体主体性”和作家“自我实现”（即精神世界的充分展示）的同时，要求作家“负起社会的责任和历史的使命”，这种历史使命感和社会责任感指向的正是当时的现实目标，即实现现代化。

尽管刘再复的“主体性”观点在当时也受到尖锐的批评，但并未形成如“清污”运动一般的政治批判，反而其支持者逐渐占了优势。这一论争连同此前的人道主义论辩等思潮都足以证明，“个人解放”于1980年代是“内在于主流意识形态的诉求”¹⁹³。进入1990年代后，“人道主义”和“启蒙”的有效性受到知识界普遍的质疑和反思，但不可否认的是，以此为中心的1980年代思想理论界确实完成了其时代任务，如徐友渔所指出的，“破除以阶级斗争、专政理论或继续革命为核心的旧意识形态，大致树立了以人性或人道主义为旗帜的新观念。”¹⁹⁴可以认为，“个人”解放以及“个体主体性”的张扬是1980年代最核心的价值观

¹⁹² 刘再复：《论文学的主体性》，《文学评论》，1985年第6期，第13-14页。

¹⁹³ 徐勇：《启蒙话语、个人主义与当代中国文学的三次转型》，《南方文坛》，2015年第4期，第66页。

¹⁹⁴ 杜维明等：《李泽厚与80年代中国思想界》，《开放时代》，2011年第11期，第7页。

之一，这也是文学中大量抒情话语和浓郁的抒情性所产生的思想基础。

需要指出的是，在 1980 年代后期，出现了对于人道主义和“大写的人”的质疑。陈燕谷和勒大成在批判“刘再复现象”时发出质疑，“发达国家已经开始进入后工业社会，人类又面临着全新的、前所未闻的挑战。然而，当世界文化浪潮又一次撞击中国的大门时，我们却仍然在大声疾呼人的价值尊严、人的主体性，重新提出人道主义命题。这是否有点太陈旧，太跟不上时代的新潮流呢？”¹⁹⁵他们看到当时人道主义和主体性具有迫切的现实意义，但认为刘的理论仍属古典人道主义范畴，包含自我消解的因素，自身具有局限性，也无法理解“二十世纪的情绪”。他们指出，主体性概念不是不证自明的，主体性理论不应该以先验的形式存在，“全部二十世纪的新文学，都是对人的主体性的抗议”，因此提醒大家要超越主体性理论。

戴锦华在写于 1980 年代末的《“人道主义的死亡”与理解人》一文中指明，“当中国的人道主义还只是被隐秘地憧憬、成为阵发性的呼喊与细语之时，却已有年轻人站出来以不屑而狂妄的口吻宣告：人道主义已经死亡。”¹⁹⁶年轻人对于“人道主义”的质疑，显然是受了西方后现代主义思想的影响，经过这一“反叛”，“人”的形象也发生改变，逐步退回到私人空间，拒绝集体、历史、社会的召唤，这些思想都体现在新潮小说的革命中，“新潮小说在中国新时期文学中可以说扮演的就是这种‘人’的‘谋杀者’的角色。”¹⁹⁷

¹⁹⁵ 陈燕谷、勒大成：《刘再复现象批判——兼论当代中国文化思潮中的浮士德精神》，《文学评论》，1988 年第 2 期，第 25 页。

¹⁹⁶ 戴锦华：《“人道主义的死亡”与理解人》，《拼图游戏》（济南：泰山出版社，1999 年），第 333 页。本文原载于《八一电影》1989 年第 7 期。

¹⁹⁷ 吴义勤：《中国新时期文学的文化反思》（南京：江苏文艺出版社，2009 年），第 64 页。

第三节 1980年代文学中的“个人”

时任中国社会科学院文学研究所所长刘再复于1986年在“中国新时期文学十年学术讨论会”上发言，明确提出新时期文学主潮之一为“文学的人道主义本质的恢复与深化”，在发展过程中，“社会主义人道主义观念”超越了“以阶级斗争为纲”的观念，新时期文学得以围绕着“人的重新发现”展开¹⁹⁸。这一总结与他当时强调文学主体性、文学的人道主义精神相关，体现了当时文学界的主流思想和时代精神。这种体认与同时代的许多创作者和评论者是相通的，例如蔡翔也指出：“在1977年到1987年的小说中，我就感觉到了‘我’的存在。”此处的“我”即“个人”，与“我们”相对，“我”的大量存在不仅关乎文学表达的技巧，更是一种“文化现象”。正如蔡翔的观察，当代小说中有关于“人”的思考，实质为一场“个人化”运动，开端于对“文革”的反思¹⁹⁹。

1980年代文学试图重新处理与政治的关系，努力挣脱此前极端僵化的政治枷锁，要回到文学自身，不再直接从属于政治，但与此同时，因为文学敏锐地表达了社会情绪，又成为转型后意识形态最迅速和贴切的阐释者。如前所提及，“新时期”的推进是在“官民一体、上下一心”的氛围中展开，文学表达与主流意识形态的契合正是在官方引导下的“一致性”的体现。邓小平在第四届文代会（1979年10月30日）致辞，提出对新时期文艺的期望和要求，“我们的文艺，应当在描写和培养社会主义新人方面付出更大的努力，取得更丰硕的成果。要塑造四个

¹⁹⁸ 刘再复：《论新时期文学主潮——在“中国新时期文学十年学术讨论会”上的发言（内容提要）》，《文学评论》，1986年12月，第15页。发言的详细摘要刊登于《人民日报》1986年9月8日，原题为《新时期文学的突破和深化》，全文发于《文汇报》1986年9月8日和10日，10月6日，以及《新华文摘》1986年11月号。

¹⁹⁹ 蔡翔：《个人的痛苦》，《躁动与喧哗》（上海：上海文艺出版社，1989年），第3-4页。

现代化建设的创业者，表现他们那种有革命理想和科学态度、有高尚情操和创造能力、有宽阔眼界和求实精神的崭新面貌。要通过这些新人的形象，来激发广大群众的社会主义积极性，推动他们从事四个现代化建设的历史性创造活动。”²⁰⁰在批判“文革”和“实现现代化”方面，新时期文艺与主流意识形态处于一种基本稳定的一致状态。当然，1980年代文学并非一个没有缝隙的整体，矛盾和紧张始终充溢其间，但要等到80年代后期尤其在进入90年代才出现裂变。

新时期文学是在对“文革文学”的“拨乱反正”中建立起自身正当性的，对“个人”的发现和对其日常生活的肯定就是求“新”的必然逻辑，如南帆所阐释，“人道主义、主体、自我、内心生活是文学理论撤出激进主义革命话语的概念通道。”²⁰¹首先便是要宣泄人心中的痛楚，揭示个人在刚刚结束的“劫难”中所受到的“伤痕”。

刘心武《班主任》（1977年）中不论“品行端方”的谢惠敏，还是“小流氓”宋宝琦，都深受“四人帮”“法西斯文化专制主义”毒害，深感“四人帮”愚民政策对教育的戕害，班主任张俊石像鲁迅一样呼唤“救救孩子”。小说所流露出的情感基调是控诉“四人帮”的罪恶，与此同时，对未来充满信心，当“四化”目标被确立，他感受到要积极投身国家建设的责任与荣耀，对同事说：“达磊，现在是1977年的春天，这是多么美好、多么幸福的春天啊，可它又是要求我们迎向更深刻的斗争、付出更艰苦的劳动的春天，因而也是要求我们更加严格的一个春天！朝前看吧，达磊！”这篇小说是从“文革文学”向“新时期文学”转型

²⁰⁰ 邓小平：《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》，中共中央文献研究室编：《三中全会以来重要文献选编（上）》（北京：中央文献出版社，2011年），第230-231页。

²⁰¹ 南帆：《四重奏：文学、革命、知识分子与大众》，《文学评论》，2003年第2期，第43页。

的代表作，其意义不仅在所要表达的内容上，更深刻体现在人物塑造的转变及新话语方式的诞生上。徐勇指出这篇小说“重新高举起知识者的启蒙的大旗”²⁰²，身为教师的张俊石被赋予启蒙者的身份，引导“被‘四人帮’坑害”的孩子（包括宋宝琦和谢惠敏）重新回归正道。贺桂梅以福柯“话语”理论分析，“这篇小说的本质就是个人话语对畸形的集体话语的一次成功的反动，是一种新的话语形式在否定和直斥失掉合法性的旧话语的同时，慢慢取得合法的地位，并以优越者的姿态力图改造旧话语的一套策略。”²⁰³个人话语的出现，符合当时主流意识形态的转型，个人重新得到了合法性。

《班主任》之后，一系列控诉“文革”的作品面世，包括王余九《窗口》、卢新华《伤痕》、陈国凯《代价》、《我该怎么办》、宗璞《我是谁》、叶辛《蹉跎岁月》等，将“文革”归于“四人帮”的罪恶，形成了声势浩大的“伤痕文学”潮流，关注个人命运、宣泄情感创伤。“伤痕文学”得以命名的《伤痕》（1978年）描写“文革”期间因为母亲的“叛徒”身份而与其决裂的晓华，“上山下乡”当了九年知青，在得知母亲“平反”后返回上海，可没来得及见面，母亲已经去世。晓华曾因“成分”问题受尽煎熬，甚至封闭自己的内心，如今虽然平缓，但母亲的死是一道更大的“伤痕”。小说结尾直接将最终救赎引向“现代化建设”的时代主题，“我一定不忘党的恩情，紧跟党中央，为党的事业贡献自己毕生的力量！”如此，个人在为群体奉献中寻找到了生存的意义。虽然最终的依归仍在于集体，但对于“个人”的确立是无疑的。小说的艺术成就远非完善，结尾的转变也嫌僵硬，但可以将其视作时代的表征，其中涉及了杰弗里·亚历山大（Jeffrey C.

²⁰² 徐勇：《启蒙话语、个人主义与当代中国文学的三次转型》，第65页。

²⁰³ 贺桂梅：《新话语的诞生——重读〈班主任〉》，《文艺争鸣》，1994年第1期，第17页。

Alexander) 所谓“文化创伤”(cultural trauma) 的问题。

亚历山大界定的“文化创伤”涉及的是“群体性的受伤害体验”，是自觉的文化建构，指向一种社会责任与政治行动，“藉由建构文化创伤，各种社会群体、国族社会，有时候甚至是整个文明，不仅在认知上辨认出人类苦难的存在和根源，还会就此担负起一些重责大任。一旦辨认出创伤的缘由，并因此担负了这种道德责任，集体的成员便界定了他们的团结关系，而这种方式原则上让他们得以分担他人的苦难。”要形成文化创伤经验，需要集体性的公共文化活动参与建构，“必须找寻一些集体手段，通过公共纪念活动、文化再现和公共政治斗争，来消除压抑，让遭受幽禁的失落和哀伤情绪得以表达。”²⁰⁴有关“文革”创伤的书写正是如此，“伤痕文学”描写主人公在“文革”时期所遭受的创伤，是个人的创伤，但同时也是群体创伤，是个人记忆，更是群体记忆。正如叶辛的长篇小说《我们这一代年轻人》书名所示，这一时期诸多作品中的“我”所指向的正是“我们”这一集体。如徐勇所指出的，知青作家（或知青叙事）常明显表现出“在‘我’和‘我们’间的不自觉的混同”²⁰⁵。不过即使如此，“我”/“个人”的创伤在此有了真实的意义，此处的“我们”是“我”的累积，而不是“我”的对立面。

其后的“反思文学”和“改革文学”基本也都围绕着“文革”展开，叙事逻辑也和“伤痕文学”是一致的，在揭示伤痕的基础上更进一步，思考“文革”的发生以及现实社会问题。“改革文学”的滥觞——蒋子龙《乔厂长上任记》（1979年）中，已经56岁的乔光朴正是一个邓小平所提倡的“社会主义新人”的英雄

²⁰⁴ Jeffrey C. Alexander, *Towards a Theory of Cultural Trauma*, Jeffrey C. Alexander (ed). *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, 2004. 转引自陶东风：《文化创伤与见证文学》，《当代文坛》，2011年05期，第10-11页。

²⁰⁵ 徐勇：《启蒙话语、个人主义与当代中国文学的三次转型》，第66页。

式人物，上任后虽然面对种种技术、管理、政治方面的难题和障碍，但依然踌躇满志、雄心勃勃，立志要改变混乱的现状，在自己的岗位上为“四化”目标奋斗。他不仅是改革者，还是启蒙者，启蒙对象是在“文革”中被批斗的党委书记石敢以及喜欢自己多年的童贞，让他们重拾对建设社会主义事业的热情。小说中的重型机电厂就像“得了多种疾病的病人”，究其原因，在于“四人帮”在“文革”期间对党和国家的破坏，“这些年，工人受了欺骗、愚弄和呵斥，从肉体到灵魂都退化了。”乔厂长的所思所言所行是出于个人经验，但这种经验最终要嵌合进现代化的主流意识形态，“个人”的空间被融合进“现代化”空间，正如戴锦华所指出，“在 80 年代之初，‘自我’、‘个人’，一如‘人道主义’，都是某种集体性的话语，某种名之为‘启蒙’的话语乌托邦，一个知识分子试图进入并入主历史的序幕。它仍暗合着陷落、痴迷、猛醒、奋进的主流话语。”²⁰⁶不过，此处的“个人”同样未被集体所吞没，二者之间在方向上达成了一致。

“新时期”文学的“新”还体现在对个人情感和欲望的肯定。张洁《爱，是不能忘记的》（1979 年）以“我”的视角叙述母亲和已婚的老干部（他的婚姻与革命相关联）之间一段“柏拉图式”的精神恋爱，他们的精神日夜相守，但接触过的时间累计不超过 24 个小时，曾相约互相忘却，但时时在梦中相见。“他”送给母亲一套契诃夫小说选集，母亲无比珍视，同时还在一本写着“爱，是不能忘记的”笔记本里倾诉自己的情感。在“我”眼里，他们的爱情是“一种疾痛，或是比死亡更强大的力量”。这篇小说面世后，虽然褒贬不一，但预示着以爱情为代表的个人情感的迸发，“包容了爱情的私人领域，就是以如此狂风暴雨而细水

²⁰⁶ 戴锦华：《涉渡之舟——新时期中国女性写作与女性文化》（北京：北京大学出版社，2007 年），第 81 页。

长流的方式，完成了对以革命话语为主要表征的公共空间的悄然置换，宣告了一个新的时期的来临。”²⁰⁷在这种替换中，爱被赋予了超越爱情本身的力量，以此对抗历史遗留的痛苦，缝补历史暴力造成的伤疤。

除了爱情，欲望也是一再被书写的对象，例如张贤亮《绿化树》、《男人的一半是女人》等作品书写到“性”，阿城的《棋王》等作品写到“食”，但这些食色书写在彼时都充满象征意义，如刘复生所言，“在文化领域内，欲望象征着反辖域化的政治力量，是解放性的化身”²⁰⁸，欲望实质成为某种反抗性力量，负载着“现代性主体的理想”，而这也形成了对于此前压抑人本能欲望的反抗。

由此可见，“个人”的重新确立是 80 年代文化的本质性特征，但 80 年代前期的“个人”依然被收编进“现代化”的理想之中而非单独存在。如薛毅所指出，“个人主义话语公开登场的时间是在八十年代中期，在这之前，它以‘个性’、‘自我’等概念，依附于人道主义话语中。”据他分析，以普遍人性为出发点的人道主义反对“阶级论”的同时，也忽视了人内部的差异。到 80 年代中期，“个人主义”发现了人道主义所建构的“和谐统一”的虚幻性，从“人”的内部发现了“抽象与普遍意义上的‘个人’与‘社会’、‘群体’的差异”，由此建立了一个“非社会、非群体的个人本体的理论”，“非理性被作为一种个人超越社会与理性而获得的价值”²⁰⁹。

薛毅所谓“个人主义话语”在文学中对应着现代主义小说，包括陈村《少男

²⁰⁷ 岳雯：《抒情的张力：20 世纪 80 年代初期的四位小说家》，第 155 页。

²⁰⁸ 刘复生：《1960 年代是如何走向 1980 年代的？——由王安忆〈启蒙时代〉谈起》，第 62-63 页。

²⁰⁹ 薛毅：《关于个人主义话语》，《上海文学》，1999 年第 4 期，第 77 页。

少女，一共七个》、陈建功《鬃毛》、徐星《无主题变奏曲》、刘索拉《你别无选择》和余华的《十八岁出门远行》等，象征“个人”的真正独立，而80年代较为整体化的文化思想空间于此出现裂缝。这些小说的主人公们，并不像此前的伤痕、改革、知青文学中的人物一样负载着巨大的历史重负（因为“文革”对他们的影响相对较小），也没有天然的历史使命（或批判“文革”，或忏悔），更容易表现出叛逆或反抗，另一方面，恰如徐勇的分析，他们也因此表现出“失语”的一面，“他们不满、反抗而又不知前途在哪儿，他们不愿依靠父母兄长辈，也不愿投身改革话语，又一时找不到属于‘自己的语言’，因而往往表现出彷徨中的‘失语’状态。”²¹⁰他们的主体性正是建立在寻找表达的基础之上，也通过反叛形成了真正属于“个人”的话语。

²¹⁰ 徐勇：《个人主义话语与八九十年代文学转型——对“现代派”到王朔小说的批评实践的考察》，《文艺争鸣》，2014年05期，第93页。

第三章 古典意境的营构：论汪曾祺、何立伟的小说

汪曾祺抒情小说的灵感来源之一是现代作家废名，他曾坦言，在创作方法上，自己受废名的影响更甚于沈从文²¹¹。他在多个场合提及对废名小说艺术的看法，可谓叹赏备至，例如，在《谈风格》（1984年）一文中曾评价废名，“他把晚唐诗的超越理性，直写感觉的象征手法移到小说里来了。他用写诗的办法写小说，他的小说实际上是诗。”“他不写故事，写意境。”²¹²此“重意境”的小说美学一向被汪氏所推崇，他在为何立伟的小说集《小城无故事》（1986年）作序时指出，何氏小说与废名相似，“不重故事，有些篇简直无故事可言，他追求的是一种诗的境界，一种淡雅的，有些朦胧的可以意会的气氛，‘烟笼寒水月笼纱’。与其说他用写诗的方法写小说，不如说他用小说的形式写诗。”²¹³上述“夫子自道”皆说明汪曾祺对重感觉和重意境的小说美学的浓厚兴趣。

在汪氏的批评文字中，着墨最多的对象非沈从文莫属。沈是他在西南联大时期的老师，可以说，在当代文学史重新“发现”沈从文的过程中，汪曾祺功不可没。同时，汪曾祺在新时期对沈的重读无意间促成他确立了小说创作中的某种面向，“他的小说，他的小说里的人物，特别是他笔下的那些农村的少女，三三、天天、翠翠，是推动我产生小英子这样一个形象的一种很潜在的因素。”²¹⁴在此影响之下，他承认《受戒》有点像《边城》。汪曾祺对沈从文的阐释延续了十数年，

²¹¹ 解志熙：《汪曾祺早期作品拾遗》“附录：汪曾祺1989年8月17日复解志熙函”，《考文叙事录——中国现代文学文献校读论丛》（北京：中华书局，2009年），第285页。此外，汪曾祺曾为废名小说选集作序《万寿宫丁丁响》，其中提到，“我曾经很喜欢废名的小说，并且受过他的影响”。

²¹² 汪曾祺：《谈风格》，《晚翠文坛》，第102-103页。

²¹³ 汪曾祺：《从哀愁到沉郁——何立伟小说集〈小城无故事〉序》，《晚翠文坛》，第201页。

²¹⁴ 汪曾祺：《关于〈受戒〉》，《晚翠文坛》，第4页。

从文学史的角度看，体现的正是一种文学传统，恰如研究者所分析，“他在解读沈从文的过程中为自己的创作寻找到‘文学传统’，从而确定了自己和时代的关系。”²¹⁵再联系到他对废名的解读，足以证实，汪曾祺所继承的传统正是“现代抒情小说”的传统²¹⁶，而且，这一传统在当代文学得以延续，他的创作起了举足轻重、承上启下的作用。

纵观现代文学和当代文学，以汪曾祺为参照点，大致可以牵起一条抒情小说的线索，上起现代时期的废名、沈从文，经汪氏承上启下，再由新一辈作家所继承和发展，在叙事风格、叙事姿态、抒情方式等方面具有某种相似性，体现出对古典文学传统的继承。当然，因为作家秉性、知识结构、时代背景等方面的差异，作品也呈现出各自不同的风格与特色。本章除汪曾祺外，另选择何立伟作为研究对象，在兴起于 80 年代的作家中，何氏是有意识地在小说中践行此类抒情风格且较为彻底的一位。

第一节 散文化抒情小说与古典文学传统

以汪曾祺、何立伟为代表的这一类抒情小说在文体风格方面呈现出的最大特色为“散文化”倾向，不注重情节的铺陈，而侧重于营造某种意境。汪曾祺表示，自己在年轻时已想“打破小说、散文和诗的界限”²¹⁷，因此，“小说跟散文很难区别”可谓他自觉的美学追求。何立伟的小说处女作《石匠留下的歌》（《人民文学》1983 年第 6 期）刊登时，编辑曾写信给他：“你的作品可作散文发，也可作小

²¹⁵ 凌云岚：“‘夫子自道’——汪曾祺的沈从文解读”，《南方文坛》，2019 年第 6 期，第 28 页。

²¹⁶ 黄子平曾在《汪曾祺的意义》一文中指出，汪氏的《受戒》、《异秉》等作品使得“现代抒情小说”的线索在中断很久之后得以赓续。文章最早刊登于《北京文学》1989 年第 1 期，后收入氏著《幸存者的文学》（台北：远流，1991 年）。

²¹⁷ 汪曾祺：《汪曾祺短篇小说选》自序，《晚翠文坛》，第 15 页。

说发，但作小说则更好，因为它可以算作另一格。”²¹⁸可见，他的小说也突破了传统形式，呈现出强烈的散文色彩。因此，可以将此类抒情小说称为“散文化抒情小说”²¹⁹。

汪曾祺曾如下概括这类小说的特色：一、不写重大题材，关注生活中的小事和片段，不容纳严肃的思想；二、不过分刻画人物，不遵从典型人物论，人物要求神似，不挖掘深层心理结构；三、结构松散，打破定式；四、不重视情节；五、突出某种意境，或怀旧甚至隐逸的意味；六、语言雅致、精确、平易。²²⁰同时，他将“散文化”视为“世界小说的一种（不是唯一的）趋势”，代表作家包括中外的现代小说家如屠格涅夫、契诃夫、阿左林、萨洛扬、鲁迅、废名、沈从文、萧红等，这其中的大多数人都对他的创作产生过重要影响。当然，汪曾祺所列举的这些作家们，因各自的文学传统、个人秉性、生命感受等方面殊异，他们的小说表现出不同的美学特征。在 80 年代的抒情小说版图中，汪曾祺和何立伟最突出的特质在于他们都自觉地继承了中国古典文学中的某些传统。

1. 与传统审美经验的相通

新时期将“文革”定义为“封建专制主义”“封建法西斯”，“四人帮”的文艺思想和政策被认为是“封建主义在文艺领域里的一种复辟现象”²²¹，“反封建”

²¹⁸ 何立伟：《流水落花——我的小传》，《月唱》（海口：海南出版社，1995年），第29页。

²¹⁹ 有学者从其他角度对这类小说赋名，例如杨联芬在《中国现代小说中的抒情倾向》一书中将其称为“随笔抒情”，其特点是，“与作者的生活经验最直接，作者遇有所感，便随笔写去，语言质朴，崇尚简约，最与文人散文随笔相似。”杨经建在《士大夫情调与文人风度》（《求索》1993年第3期）一文中认为，“文人性”和“写意精神”是这类小说的价值基准，因此称其为“当代文人写意小说”。这些名称和理解方式都有助于更好地把握此类小说的形式和内涵。

²²⁰ 汪曾祺：《小说的散文化》，《汪曾祺全集 四 散文卷》（北京：北京师范大学出版社，1998年），第78-82页。

²²¹ 刘再复：《封建主义在文艺领域里的复辟——论“四人帮”文艺思想和文艺政策的封建性》，《学术月刊》，1979年第1期，第55页。另参考黎澍《评“四人帮”的封建专制主义》（《历史研究》1977年第6期）、《消灭封建残余影响是中国现代化的重要条件》（《历史研究》1979年第1期）等文章。

便成为新时期的主流。同时，新时期被指认为“五四”启蒙精神的回归，那么，“五四”所内蕴的“反传统”倾向也自然而然地延续下来，再加上建国后批判传统的文化立场，使得80年代的年轻一代普遍没有受过系统的传统文化教育。因此，整体上看，传统文化/文学并非80年代文化/文学建构自身的重要资源。古典文学传统在新时期小说中起作用的方式正如贺仲明所概括，具有“艰难性、潜在性、阶段性”的特征²²²。

若要论及80年代作家对古典资源的自觉追求，首先是新时期初期汪曾祺、林斤澜等老一辈作家对古典笔记体小说的继承，他们的作品有显著的古典审美特征，力求在小说中营造诗的意境。到80年代中期，“寻根派”作家如韩少功、阿城、郑义、郑万隆、李杭育等人从民族传统文化中挖掘思想内涵，同时也展开了一场关于传统文化的讨论，他们多将目光抛向正统儒家文化之外的“非规范文化”，即区域文化、民间文化以及少数民族文化中，这自然是“知青”阶段自身经验的导向，希冀建立具有本民族特色的文化体系，以此完成文化启蒙，但很快走向了“价值选择的困惑和迷误”，导致启蒙走向“虚空”或是“自己的反面”²²³。除此之外，还有在文学主潮之外的一些作家，也积极尝试在创作中融合古典文学的特质，何立伟是其中卓有成效的一位。

汪曾祺和何立伟都非常注重传统文化的继承，在作品中自觉追求古典的、传统文人式的、雅致的审美趣味，浓郁的抒情气质亦于焉浮现。不过，二人对传统

²²² 贺仲明：《新时期小说与中国古典文学传统》，《扬子江评论》，2009年第1期，第12-13页。

²²³ 王晓恒：《五四乡土小说与八十年代寻根文学比较研究》（北京：中国社会科学出版社，2013年），第81页。寻根文学中的“文化回归意识”在1985年左右并非孤立的文化现象，美术界、音乐界、电影等方面都积极地讨论和汲取传统资源。参见徐文斗主编：《新时期小说的文化选择》（北京：中国广播电视出版社，1991年），第210页。

文化的汲取各有侧重，汪氏多取法宋元笔记及晚明小品的清淡质朴、真情实感，而何立伟更多地借镜唐人绝句对意境的构造，这也是他们抒情方式之间有所差异的重要原因。

他们对古典文学的倚重与各自的家庭背景和成长环境息息相关。汪曾祺的祖父是清朝末期的“拔贡”，从小便教他读《论语》、写初步的八股文，父亲也是当地有名的文人，擅金石书画，颇有名士风度。就读中小学期间，曾在学校学习古文、抄宋词，这些都对他日后审美意识的形成具有潜移默化的作用，“较早意识到要把现代创作和传统文化结合起来”²²⁴。他认为，只有“含蕴着传统的文化”，才成其为“当代的中国文学”²²⁵。当然，汪曾祺对传统的理解不仅仅限于文人士大夫一脉，还包括更为广阔的民间文化。何立伟的父亲在“文革”前是一位中层干部，据他回忆，父亲喜欢记日记，还写旧体诗²²⁶，这样的环境无疑让他从小耳濡目染，对古典诗词的热爱在当时即扎下深根。

汪曾祺的抒情小说呈现出雅致淡远、诗意蕴藉的风格，这得益于他对传统文体“笔记”和“小品文”的自觉继承，他也因此开了新时期“新笔记小说”²²⁷的先河。对于此概念，他的理解是：“随笔写下来的一种生活，一种生活或生命的样式。”²²⁸下文将探讨笔记和小品文中的哪些质素以何种方式影响了汪曾祺的小

²²⁴ 汪曾祺：《自报家门》，《汪曾祺全集 四 散文卷》，第 290 页。

²²⁵ 汪曾祺：《传统文化对中国当代文学创作的影响》，《汪曾祺全集 六 散文卷》（北京：北京师范大学出版社，1998 年），第 362 页。

²²⁶ 何立伟：《一餐田鸡》，《月唱》，第 10 页。

²²⁷ “新笔记小说”是新时期文学的重要现象，以笔记小说这一传统文体和形式书写当下的现实生活或故人往事，借以表现时代精神和新的美学趣味，颇有文体实验的意味，李庆西称其是“寻根派，也是先锋派”。曾被列为“新笔记小说”的作品包括孙犁、汪曾祺、林斤澜、贾平凹、何立伟、阿城、李庆西、聂荣鑫等作家的小说。具体参见李庆西《新笔记小说：寻根派，也是先锋派》（《上海文学》1987 年第 1 期）、钟本康《关于新笔记体小说》（《小说评论》1992 年第 6 期）。

²²⁸ 汪曾祺：《随笔写生活》，《汪曾祺全集 五 散文卷》（北京：北京师范大学出版社，1998 年），第 299 页。

说创作。

作为一种文体，笔记肇始于魏晋，在宋朝时曾广泛流行，并取得很高成就，长短不拘、形式灵活、内容庞杂，多表现社会人情世态。宋人笔记既与“载道”、“宗经”的正统文学不同，也殊异于讲求情节曲折、辞藻华丽的唐人传奇，多为文人雅士友朋间传阅或自娱之物，更趋“个人化”。汪曾祺爱读宋人笔记，喜欢《梦溪笔谈》、《容斋随笔》中记人事的部分，他所看重的是“用极简的笔墨摹写人事”²²⁹这一传统。

到晚明时期，小品文兴盛，内容题材趋于生活化和个人化，情感真挚、直抒胸臆，重视世俗世情，善于在生活中捕捉美、鉴赏美，于寻常细微处领悟生活的涵义和人生的情趣²³⁰。小品文的盛行可以视为晚明的一场文体革命，建立在反叛正统程朱理学的基础上，追求个性的自由抒发，具有相似的审美特征，即袁宏道所谓“独抒性灵，不拘格套”（《叙小修诗》），强调书写生活情趣、展现个性才情。在现代文学史上，经周作人、林语堂等的阐释和推动，晚明小品“复活”，周作人甚至将晚明视为新文学的一个源头，一时蔚为风潮。²³¹以周作人等为中心的京派散文小说确实打上了不少晚明小品的印记，身为京派成员的汪曾祺也不外如此。

整体而言，笔记和小品文对汪曾祺的影响在于对寻常人事的摹写、发掘日常生活中的趣味、个人真挚情感的抒发等方面，即“真、变、韵、趣”等精神内涵，

²²⁹ 汪曾祺：《〈晚饭花集〉后序》，《晚翠文坛》，第18页。

²³⁰ 袁行霈：《中国文学史（第四卷）》（北京：高等教育出版社，2003年），第228-231页。

²³¹ 周作人“独尊性灵”在当时受到了不少批判，鲁迅即反感这一潮流“过事张扬”，但他反对的不是性灵文学，而是将其当作文学的全部，他主张在性灵之外还要有“投枪”和“匕首”。具体参考郝庆军：《两个“晚明”在现代中国的复活——鲁迅与周作人在文学史观上的分野和冲突》，《中国现代文学研究丛刊》，2007年第6期。

这些都对他的抒情小说产生了根本性影响。也是出于这样的审美趣味，汪曾祺极为赞赏归有光的《先妣事略》、《项脊轩志》、《寒花葬志》等篇，推崇其“以清淡的文笔写平常的人事”。归氏在思想上是正统派，“唐宋八大家-明前后七子-归有光-桐城派”这一正统文学史脉络在“五四”时曾被激烈批判，汪曾祺对他谈学论道的“大文”亦无兴趣，却钟情于上述几篇“富于人情味的优美的抒情散文”，高度评价其平易自然，真正做到“无意为文”，结构“随意曲折”，语言近口语，这些美学特色在汪氏的创作中多有践行。

在汪曾祺看来，归有光为文的核心是“照生活那样去写生活”——这被汪氏一向奉为圭臬——基于此，他认为归氏“是和现代创作方法最能相通，最有现代味儿的一位中国古代作家”，其观察和表现生活的方式甚至与契诃夫相通，因此可以称之为“中国的契诃夫”²³²。对于契诃夫，汪曾祺评价甚高，认为其“开创了短篇小说的新纪元”，小说创作观由此发生根本性的改变，“从重情节、编故事发展为写生活，按照生活的样子写生活。从戏剧化的结构发展为散文化的结构。于是才有了真正的短篇小说，现代的短篇小说。”²³³由此，汪曾祺便在吸收融合归有光和契诃夫两种跨文化、跨时代的文化资源的过程中，真正找到了一条“溶奇崛于平淡，纳外来于传统”的创作之路。

何立伟与汪曾祺不同，他更多地取径于唐人绝句，认为短篇小说“很值得借镜它那瞬间的刺激而博取广阔意境且余响不绝的表现方式”，除了精短，更要“在有限里追索无限”²³⁴。故此，如何在小说中呈现绝句的意境，则是其小说的念兹

²³² 汪曾祺：《谈风格》，《晚翠文坛》，第100-102页。另外参考汪文《回到现实主义，回到民族传统》、《〈晚饭花集〉自序》、《自报家门》等。

²³³ 汪曾祺：《谈风格》，第103页。

²³⁴ 何立伟：《关于〈白色鸟〉》，《小说选刊》，1985年第6期，第156页。

在兹所在。绝句起源于两汉时期，成形于魏晋南北朝，至唐代达到兴盛。作为一种极为短小精悍的体裁，整体言之，唐人绝句崇尚意境玲珑、言短意长，追求言不尽意、言有尽而意无穷的境界，注重客观形象与主观情感的交融，在形象之间的空白处、虚实相生的结构中，即是含蓄隽永的意境生成之所在。综观何立伟在这一时期的小说，那些颇受好评之作无不得益于这一美学原则。具体表现在创作实践中，集中体现于小说的情节和人物趋“平淡化”，同时常常大量设置绝句式的空白、省略和跳跃，而专注营造意境，例如《淘金人》中的女子为何要搬到蛮荒之地、《小城无故事》中的癫女为何发癫等内容统统没有直接交待，不仅留下了供读者想象的空间，更重要的是在情节看似断裂和不完整之处，凸显某种情感或情绪。

当我们回溯中国新文学的历史，废名可以被视为将唐人绝句式的手法运用于现代小说创作的滥觞。从《竹林的故事》、《桥》，到《莫须有先生传》等作品，他以深厚的古典诗文修养，将绝句的作法化入小说创作中，营造出情景相生的意境，“以诗的手段抒情造境，描写氛围情趣，是废名田园小说主要艺术形式。”²³⁵这种方式可以深入挖掘或建构隐藏在世界背后的诗意及内蕴，影响了他之后的众多抒情小说家，包括沈从文、汪曾祺等作家。何立伟和废名之间并无直接的师承关系，甚至在写作前并不熟悉废名的作品，但通过对汪曾祺的自觉靠近，“写意境”的手法接通了中国古典文学传统，尤其是唐人绝句的传统。

绝句中营造意境的重要手法——空白、省略和跳跃，可以理解为意在言外，

²³⁵ 杜秀华：《诗笔禅趣写田园——废名及其对现代抒情小说的影响》，《文学评论》，1995年第1期，第152页。

借以产生一种含蓄蕴藉的美学效果。在何立伟的创作中，“暗示”对于表现情感而言，具有相似的功效，“情感的丰富性与瞬间的增减性，永远的无法诉诸言辞，至多只可大略的暗示，来诱发读者的感受力想象力与悟性，以及为了这种诱发的效率，烘染一层雾状的情绪氛围，达到虚生实、无声有的境界。”²³⁶以最能体现这一美学特色的小说《白色鸟》为例，可以一窥绝句式的妙境是如何在小说中生成的。

《白色鸟》风格清新隽永，初面世时即备受赞誉，“展露了一种新颖的审美发现与感情体验”²³⁷。题记引自外国民歌《夏天的回忆》，“夏天到来，令我回忆。”小说即是在回忆一段童年岁月的氛围中展开，大量采用“时间空间化”的抒情方式，由意象构筑的画面建构出诗意的审美空间，例如开头的描写：

设若七月的太阳并非如此热辣，那片河滩就不会这么苍凉这么空旷。唯嘶嘶的蝉鸣充实那天空，云和风，统不知飞到哪个角弯里去了。

然而长长河滩上，不久即有了小小两个黑点；又慢慢晃动慢慢放大。在那黑点移动过的地方，就迤邐了两行深深浅浅歪歪翘翘的足印，酒盅似的，盈满了阳光，盈满了从堤上飘逸过来的野花的芳香。

还格格格格盈满清脆如葡萄的笑音。²³⁸

记忆中那个炎热的夏天充盈着欢声笑语，同时也隐隐透露出躁动与荒凉之感。随后自然平缓地引出主要人物——黑白两个少年，他们在河滩上扯霸王草、采马

²³⁶ 何立伟：《关于〈白色鸟〉》，第156页。

²³⁷ 吴常强：《〈白色鸟〉赏析》，《名作欣赏》，1989年第1期，第113页。

²³⁸ 何立伟：《白色鸟》，《小城无故事》，第126页。

齿菟、用弹弓射石子、划水，俨然一个充满童趣的世界。小说中的自然景物浸润着浓郁的情感，例如河水“日夜的流去流来无数美丽抑或忧伤的故事，古老而新鲜”，水草和芦苇林“汪汪的绿着，无涯的绿着，恰如了少年的梦想”，情景于焉交融相生。

随着情节推进，我们可以发现在浓郁的诗意背后，酝酿着一个悲剧故事。白哲少年的外婆是忽然从城里来到乡下的，至于因何而来，少年自不得知。这天在盛夏午时河滩上的玩乐，其实事出反常，是外婆特意找黝黑少年来，要他们远远去河边玩一个下午。少年忽然看到两只白色的水鸟，“美丽。安详。而且自由自在。”水鸟与寂静的四野、腾起细浪的河水、河岸边绿色的水草，“浑然的简直一画图了”。不曾想，忽然从远处传来锣声，这幅静谧的图画被打破了：

“做什么敲锣？”

“呵呀，忘呐，”黝黑的少年，立即皮球似的弹起来，满肚皮都是泥巴。

“开斗争会！今天下午开斗争会！”

啪啦啪啦，这锣声这喊声，惊飞了那两只水鸟。从那绿汪汪里，雪白地滑起来，悠悠然悠悠然远逝了。

天好空阔。夏日的太阳陡然一片辉煌。²³⁹

小说戛然而止，不需要太多联想，即可知被斗争的人正是外婆。这原是时代造成的一出悲剧，我们从诸多新时期的文学作品中都可以看到斗争的残酷，但在这篇小说中，相关的情节被最大限度地省略，少年惬意的夏日午后与远处的批斗

²³⁹ 何立伟：《白色鸟》，《小城无故事》，第132页。

会之间出现巨大的跳跃，故事的逻辑性与线性时间被彻底打破，在断裂处随之生成含蓄蕴藉的诗意和怅然旷远的意境。白色鸟于是成为极具象征性的意象，他们的惊飞本身即是“美的瞬间的破坏”，其中蕴含着惘惘的时代的威胁。

何立伟曾分析元稹的《行宫》一诗，“寥落古行宫/宫花寂寞红/白头宫女在/闲坐说玄宗”，指出这首诗在平常之景中寄寓了无限的沧桑，这便是最大限度地“在有限”中求得“无限”，也是他在小说创作中着力追求的境界。绝句“简约、空灵、含蓄、淡雅、留白”的特点，可以用来概括何立伟作品的美学特色。

无独有偶，汪曾祺也同样一再强调“留白”的重要性，认为小说不能“写得太满”，“强调作者的主体意识，同时又充分信赖读者的感受能力，愿意和读者共同完成对某种生活准确印象，有时作者只是罗列一些事物的表象，单摆浮搁，稍加组织，不置可否，由读者自己去完成画面，注入感情。”²⁴⁰这一方法显然继承自中国传统诗词，例如“枯藤老树昏鸦/小桥流水人家/古道西风瘦马”，强调“直觉”而非“理智”，表面看似无逻辑关联，但当一一罗列组织后，自然建构出一个意蕴丰富的审美空间。

在强调“省略”、情节松散的同时，使小说完整且富于容量的正是意境。发端自王国维，经由朱光潜、宗白华、李泽厚等学者踵事增华，“意境”逐渐被认为是中国传统文论和美学思想的核心范畴。宗白华对“意境”的定义如下：

在一个艺术表现里情和景交融互渗，因而发掘出最深的情，一层比一层更深的情，同时也渗入了最深的景，一层比一层更晶莹的景；景中全是情，

²⁴⁰ 汪曾祺：《关于小说语言（札记）》，《晚翠文坛》，第90页。

情具象而为景，因而涌现了一个独特的宇宙，崭新的意象，为人类增加了丰富的想象，替世界开辟了新境，正如恽南田所说“皆灵想之所独辟，总非人间所有！”这是我们的所谓“意境”。²⁴¹

此处所强调的是艺术家的主体生命与客体生命的交融互渗，源于中国传统天人合一的生命哲学意识。“意境说”认为中国艺术的境界在于虚实统一，其中很关键的一点即为“空白”，这是虚实的要素，“唯道集虚”，中国画和诗词都重视此表现方法，由此可创造“飞动之美”，充满了生命活力和节奏²⁴²。

近年来，已有学者探讨所谓“意境说”并非中国传统美学和诗学所固有，其思想资源来源于德国美学传统²⁴³。但正如李春青所指出，虽然王国维曾借助德国古典美学阐释中国传统的某类审美经验，前提却是这些观念与中国审美经验能够相契合，王氏是“借助于外来资源阐述自身经验”，宗白华对“艺术境界”问题的审视也是站在“中国古代最高智慧立场”的²⁴⁴。抒情小说所营构的意境，恰恰与这一类传统的审美经验相通，并由此打开了一个审美想象空间。

在汪曾祺的文学世界中，“意境”也可以等同于“气氛”或“味道”，他一再强调“气氛即人物”，“一篇小说要在字里行间都浸透了人物。作品的风格，就是人物的性格。”²⁴⁵如此，小说中的景物、风俗、对话，都是为了营造气氛，抒情也得以渗透进方方面面。

²⁴¹ 宗白华：《中国艺术境界之诞生》，《美学散步》（上海：上海人民出版社，1981年），第61页。

²⁴² 对宗白华“意境说”的理解，参考毛宣国：《宗白华的意境理论及启示》，《求索》，1998年第3期。

²⁴³ 例如罗钢认为，“意境说”是“德国美学的一种中国变体”，参见其论文《意境说是德国美学的中国变体》（《南京大学学报（哲学·人文科学·社会科学）》2011年第5期）、《关于“意境说”的若干问题》（《清华大学学报（哲学社会科学版）》2018年第5期）。

²⁴⁴ 李春青：《略论“意境说”的理论归属问题》，《文学评论》，2013年第5期，第36-37页。

²⁴⁵ 汪曾祺：《汪曾祺短篇小说选》自序，《晚翠文坛》，第15页。

2. 带有“抒情性”的怀旧氛围

汪曾祺指出，散文化小说一般都有点“怀旧的调子”。但需要强调的是，此处的怀旧绝非一味地“向后看”，更不是耽溺于对过去的浪漫想象。他们对古典文学传统的继承，是在现代思想的背景之下。因此，此处所谓“怀旧”应该理解为文学作品所呈现出的文化氛围。

“小说是回忆”是汪曾祺的创作之道，他小说中的情节、人物、细节基本都有生活中的原型做为底子，较少虚构的成分，尤其是有关家乡高邮的书写，几乎都是他回忆中生活在小城里的那些旧式文人、贩夫走卒的生活。何立伟的小说也多是关于湖南小城镇的封闭生活，即使写到大城市长沙，也关注的是封闭的一处“角隅”，如汪曾祺所言，何氏写的是“行将消逝的古朴的生活”。他们都以审美的精神去观照这种生活，呈现出静态、和谐、恬静的情调。

博伊姆 (Svetlana Boym) 在《怀旧的未来》中从词根出发释义“怀旧”，“怀旧——英语词汇 *nostalgia* 来自两个希腊语词，*nostos*(返乡)和 *algia*(怀想)，是对于某个不再存在或者从来就没有过的家园的向往。怀旧是一种丧失和位移，但也是个人与自己的想象的浪漫纠葛。”据此，“怀旧”不仅关乎个人记忆，同时还涉及“个人记忆和集体记忆之间的关系”，“初看上去，怀旧是对某一个地方的怀想，但是实际上是对一个不同的时代的怀想——我们的童年时代，我们梦幻中更为缓慢的节奏。”²⁴⁶对于汪曾祺和何立伟而言，他们笔下的高邮和湖南城镇中的生活，不仅是他们记忆中的生活，更是一种正在或已经消逝的集体生活方式。

²⁴⁶ [美]斯维特兰娜·博伊姆著，杨德友译：《怀旧的未来》（南京：译林出版社，2010年），第2-5页。

同时，恰如博伊姆所指出，怀旧不永远是关于过去的，汪曾祺和何立伟的创作都指向书写的当下或对未来的畅想。

文本中的怀旧意味集中体现在对乡风民俗的记录，民俗不仅仅是作为地域背景而存在，更浓缩着民间的智慧、情感、道德、文化、生活型态等内容，承载着作品的意义，因富于诗意而成为抒情的对象和表征。作为民族/民间文化的载体，乡风民俗被视为民间社会的集体抒情，例如，汪曾祺认为风俗是“一个民族集体创作的生活抒情诗”²⁴⁷。

民俗因其丰厚的文化意义和社会意义，自新文学初期已被文人学者所关注。正如孔范今所总结，“对于民俗，尤其是作为其基本内容的各种仪式，在唯‘新’派看来可能是陈旧的，在唯‘实利’派看来可能是虚饰，在唯‘科学’派看来可能是愚妄，但其作为人文之维、审美之维的价值，是绝对不能忽视的。”²⁴⁸鲁迅曾说过，“倘不深入民众的大层中，于他们的风俗习惯，加以研究，解剖，分别好坏，立存废的标准，而于存于废，都慎选施行的方法，则无论怎样的改革，都将为习惯的岩石所压碎，或者只在表面上浮游一些时。”²⁴⁹周作人也极为重视民俗文化对文学的重要性，“若在中国想建设国民文学，表现大多数民众的性情生活，本国民俗研究也是必要的，这虽然是人类学范围内的学问，却和文学有极重要的关系。”²⁵⁰这两种对待民俗的不同态度，影响了他们之后的一众作家文人，一方

²⁴⁷ 汪曾祺：《〈大淖记事〉是怎样写出来的》，《晚翠文坛》，第12页。

²⁴⁸ 孔范今：《论中国现代人文主义视域中的文学生成与发展》，《文学评论》，2006年第4期，第151-152页。

²⁴⁹ 鲁迅：《习惯与改革》，《鲁迅全集 编年版 第6卷 1929-1932》，第345页。本文原载于1930年3月1日《萌芽月刊》第一卷第三期。

²⁵⁰ 周作人著，钟叔河编：《在希腊诸岛·译者后记》，《知堂序跋》（长沙：岳麓书院，1987年），第248-249页。

面从中揭示传统文化的封建性和劣根性，借以重建“国民性”，另一方面从民俗角度审视整体民族精神。到了三四十年代，更是出现了描绘风俗的文学大师，老舍笔下的老北京、沈从文的湘西世界的建构都有赖于色彩鲜明的风俗世态。

汪曾祺和何立伟小说的风俗描写，延续了周作人和沈从文的传统，而不是鲁迅的传统，风景/风俗成为小说重要的主体部分，大大压倒了情节和故事。商铺作坊中的手艺人、大淖的风土人情、湘楚之地的赛龙舟抢荷灯、清粼粼的杉木河等等，都具有重要的审美意义，正因如此，也有学者称这类小说为“风俗画小说”。

汪曾祺在《谈谈风俗画》中更加深入地阐释了风俗的意义：

风俗，不论是自然形成的，还是包含一定的人为的成分（如自上而下的推行），都反映了一个民族对生活的挚爱，对“活着”所感到的欢悦。他们把生活中的诗情用一定的外部的形式固定下来，并且相互交流，融为一体。风俗中保留一个民族的常绿的童心，并对这种童心加以圣化。风俗使一个民族永不衰老。风俗是民族感情的重要组成部分。²⁵¹

正因为承载着“民族情感”，跟风俗有关的抒情不仅抒个人主体之情，更是抒民族之情。风俗画无疑可以增加小说的生活气息、地域特色，但汪曾祺更加强调写风俗的目的不能仅仅是展示风俗，“目的是为了写人”，与人联结之后才能为风俗画赋予意义，这与他对凡俗人事的关怀息息相关，正如王尧所指出，“作为抒情主体的作家将风俗画人格化了，才显示了风俗画的人文之美。”²⁵²汪曾祺也承认，对风俗画的描绘多少有点“怀旧”，但这种怀旧是带有“抒情性”的，“并

²⁵¹ 汪曾祺：《谈谈风俗画》，《晚翠文坛》，第108页。

²⁵² 王尧：《重读汪曾祺兼论当代文学相关问题》，《文艺争鸣》2017年第12期，第20页。

不流于伤感”。

需要指出的是，“怀旧”在汪曾祺和何立伟笔下的意义不尽相同。汪曾祺意欲从民族文化和日常生活中挖掘健康、美好的人性，以此注入现代社会，可以说，他的怀旧是一种对美好的现代生活的向往。而何立伟看到了现代社会对古朴生活的入侵和破坏，因此，怀旧具有了对抗的意义，同时也势必蕴含着对于必然消逝的生活的哀悼。

第二节 抒情的人道主义者：汪曾祺论

汪曾祺创作的小说均为短篇小说，对此他有很深的自觉，“我只写短篇小说，因为我只会写短篇小说。或者说，我只熟悉这样一种对生活的思维方式。我没有写过长篇，因为我不知道长篇小说为何物。”²⁵³据此，短篇小说和长篇小说分别对应两种不同的思维方式，而汪曾祺的思维方式只适合短篇小说创作。在他看来，“短，是现代小说的特征之一”，“现代小说的风格，几乎就等于：短。”²⁵⁴同时，他认为短篇小说结构应该是散文化的，因为小说的形式要符合生活的形式，“生活的样子，就是作品的样子。一种生活，只能有一种写法。”²⁵⁵如此，短篇小说便挣脱了“故事性”的束缚，成为一种更加自由的文体，也更具包容性，“我一直以为短篇小说应该有一点散文诗的成分”²⁵⁶。

汪曾祺小说的抒情性得益于他的上述短篇小说观，但此观念的形成并非在

²⁵³ 汪曾祺：《〈汪曾祺自选集〉自序》，《汪曾祺全集 四 散文卷》，第93页。汪曾祺曾计划创作长篇小说《汉武帝》，起意于1970年代末期，多年积累材料深入研究，且不时向亲朋提及，但最终并未成型。具体情形参见徐强：《汪曾祺未竟的“汉武帝”写作计划》，《新文学史料》，2020年第1期。

²⁵⁴ 汪曾祺：《说短——与友人书》，《晚翠文坛》，第115、118页。

²⁵⁵ 汪曾祺：《捡石子儿（代序）》，《汪曾祺全集 五 散文卷》，第246页。

²⁵⁶ 汪曾祺：《〈晚饭花集〉自序》，《晚翠文坛》，第19页。

1980年代，而是在1940年代已经有了相当成熟的认识。《短篇小说的本质》（1947年）一文表达了对当时小说创作的不满，“一般小说太像个小说了，因而不十分是一个小说。”他反对一切“人为的，外加的，生造的，不融合的”部分，包括不相干材料和细节的堆砌以及“连篇累牍的环境渲染”。在这篇文章中，他阐发了自己对生活的看法，“人的一生是散漫的，不很连贯，充满偶然，千头万绪，兔起鹘落”，这就是他所强调的短篇小说“随便”的形式所对应的生活形式。因此，小说创作重要的是突破原先的“标准”，进而寻找“自己的方法”。文中主张写作时不可和盘托出，要使得没有写出的东西超过已经写出的东西，这不仅暗合海明威的“冰山理论”，更是中国传统水墨画“计白当墨”的空白技法。汪曾祺一再强调短篇小说的文体混杂性：“我们宁可一个短篇小说像诗，像散文，像戏，什么也不像也行，可是不愿意它太像个小说，那只有注定它的死灭。”“希望短篇小说能够吸收诗、戏剧、散文一切长处，而仍旧是一个它应当是的东西，一个短篇小说。”²⁵⁷他后来在80年代所主张的“信马由缰，为文无法”正是对这一混杂性的概括。自写作初期，他都在积极实践各种文体实验，在这个意义上，“文体家”的界定名副其实。汪曾祺所理解的短篇小说“是一种思索方式，一种情感形态，是人类智慧的一种模样”，而恰恰不是故事本身。

毋庸置疑，无论在情感表现、美学形式抑或小说技法等方面，汪曾祺在1940年代和1980年代的小说创作存在很大殊异。但不可否认的是，很多创作主张和实践在两个时代之间具有连续性，甚至基本一致。因此，必须在理解前期创作的

²⁵⁷ 汪曾祺：《短篇小说的本质——在解鞋带和刷牙的时候之四》，《汪曾祺全集 三 散文卷》（北京：北京师范大学出版社，1998年），第27-28、29页。

基础上，才能更全面地探讨他在 1980 年代甚至整个当代文学中的意义。

1. 早期融合中西抒情技艺的实践

黄子平在《汪曾祺的意义》一文中敏锐地指出，汪曾祺 80 年代的写作“把一个久被冷落的传统——四十年代的新文学传统带到‘新时期文学’的面前”，“历史好像有意要保藏他那份小说创作的才华，免遭多年来‘写中心’、‘赶任务’的污染，有意为八十年代的小说界‘储备’了一支由 40 年代文学传统培育出来的笔。”²⁵⁸在接通现当代文学的层面上，汪曾祺的创作无疑是“连续性”的一个明证。不过，“40 年代新文学传统”并非单一的整体，而具有丰富的多样性，黄子平的论述侧重于所谓“纯文学”，至少基本上排除了“解放区文学”这一传统。一定程度上，黄子平所谓“传统”其实是“京派”的传统。

严家炎将汪曾祺定位为“京派的传人”，称其为“京派最后一个作家”²⁵⁹。对于“京派”的指认，汪曾祺大致是认可的，他曾在文章中写到西南联大中文系与京派的关系：“如果说西南联大中文系有一点点‘派’，那就只能说是‘京派’。西南联大有一本《大一国文》，是各系共同必修。这本书编得很有倾向性。……这一本《大一国文》可以说是一本‘京派国文’。”²⁶⁰汪曾祺作品的审美基调确实是京派的，严家炎概括京派小说的风貌与特征，包括“赞颂淳朴、原始的人情美、人性美”、“扬抒情写意小说的长处，熔写实、记‘梦’、象征于一炉”、“总体风

²⁵⁸ 黄子平：《汪曾祺的意义》，《幸存者的文学》，第 97、102 页。作为“二十世纪中国文学”这一文学史概念的提出者之一，黄子平对汪曾祺意义的判定显然也在这一逻辑之中。此概念意在“打通”近代文学、现代文学、当代文学的学科界限，建立“新文学整体观”，黄子平指出当时的核心想法就是“找到一个全新的叙述框架，使现代文学中‘被侮辱与被损害的人’能够重新发声”。参见黄子平：《黄子平再谈“二十世纪中国文学”》，《东方早报》2012 年 9 月 23 日，B02 版。

²⁵⁹ 严家炎：《中国现代小说流派史》，第 191 页。

²⁶⁰ 汪曾祺：《西南联大中文系》，《汪曾祺全集 四 散文卷》，第 355-356 页。

格上的平和淡远隽永”、“简约、古朴、活泼、明净的语言”²⁶¹，基本可以用来形容汪氏的文学创作。正是因为与京派的一脉相承，汪曾祺在文学史上的“联结性”才得以成立，孙郁的观点颇具代表性，“我在他那里读出了废名、沈从文以来的文学传统。汉语的个体感觉在他那里精妙的呈现着。”²⁶²当然，汪曾祺的文学资源极其丰富，包括传统文学、西方文学、民间文学、现代文学等，是“文化传统拼图的产物”²⁶³，因此所谓传统的“复苏”绝非原封不动的再现，而是经过与其他传统相互影响、浸染、沉淀后的新面貌。

汪曾祺现如今被冠以“抒情诗人”、“革命时代的士大夫”之名，实际上他最初是以现代主义开启文学之路的。京派一向在创作实践中积极吸收现代主义思想，并有意识地尝试现代主义技巧，汪曾祺在这方面是佼佼者，他的一部分小说中，现代主义甚至成为主导，艺术相当圆熟。这些作品依然有浓郁的抒情氛围，但抒情方式与 80 年代之后的作品有很大不同。1949 年 4 月，汪曾祺的首部小说集《邂逅集》作为巴金主编的“文学丛刊”之一，由上海文化生活出版社出版，收录 8 篇小说：《复仇》、《老鲁》、《鸡鸭名家》、《落魄》、《戴车匠》、《囚犯》、《艺术家》、《邂逅》²⁶⁴。但他在 40 年代的创作要比这丰富得多，从人民文学出版社的《汪曾祺全集》（2019 年）可知，这一时期创作的短篇小说至少有四十余篇。

1940 年，汪曾祺写就三篇小说，如今读来略显稚嫩，实验色彩浓厚，但已经显示出日后成熟作品中的某些素质。《钓》结构松散，几乎无任何紧凑起伏的情节可言，实为“我”在钓鱼前后一些散漫无意的所见所想。在渐次描摹眼前所见

²⁶¹ 严家炎：《中国现代小说流派史》，第 193-207 页。

²⁶² 孙郁：《革命时代的士大夫：汪曾祺闲录》（北京：生活·读书·新知三联书店，2014 年），第 4 页。

²⁶³ 王干：《汪曾祺与传统》，《文艺争鸣》，2017 年第 12 期，第 35 页。

²⁶⁴ 徐强：《汪曾祺文学年谱》（上海：华东师范大学出版社，2017 年），第 52 页。

的同时，以不小篇幅插叙童年趣事和民间传说，情绪也随之起伏。小说以意识流手法写成，文笔晓畅，用词古雅，但雕琢痕迹明显。其中，回忆的再现、抒情氛围的营造、对民间传说的兴趣等，均延续到日后创作中。《翠子》换了一种质朴平淡的写法，以幼年丧母的“我”这一孩童的眼光，看家里 19 岁的大丫头翠子要嫁给一个“跛子男人”的故事。这实属女性受到压迫的悲剧，但汪曾祺没有“五四”式的控诉，而更是一种哀愁的氛围，这一方面出于儿童视角，另一方面，大多数篇幅集中于“我”和翠子之间的相处，平添些许温情，从中可以看出对于日常生活的关注。《悒郁》写的是乡村少女银子懵懂的成长意识，解志熙认为小说“浸透了沈从文的影响”，甚至可以视作“沈从文乡土抒情小说的汪曾祺版”²⁶⁵。从少女情爱意识、小说抒情氛围等来看，此说确实无误，但汪曾祺在写作手法上更倾向于以意识流抒写少女思绪的流动。

大致可见，汪曾祺在写作之初即开辟出两套系统，一是沿袭京派对淳朴乡村生活的书写，一是现代主义（主要是意识流），他整个 40 年代的创作基本都可归于此。1939 年，汪曾祺考入西南联大中国文学系，他在晚年一再提及联大对他的影响，一是沈从文在创作课上经常讲的“要贴到人物来写”，二是曾受到西方现代派作品的影响。前者被奉为创作圭臬，使他受用终身，对后者的接受经历了一些变化，具体如他所言：

大学时期，我读了不少翻译的外国作品。对我影响较深的有契诃夫、阿左林、弗·伍尔芙和纪德。有一个时期，我的小说明显地受了西方现代派影

²⁶⁵ 解志熙：《出色的起点——汪曾祺早期作品校读札记》，《考文叙事录——中国现代文学文献校读论丛》，第 287 页。

响，大量地运用了意识流，后来我转向了现实主义。西方现代派的痕迹在我现在的小说里还能找到，但是我主张把外来影响和民族传统融合起来，纳外来自于传统，我追求的是和谐。²⁶⁶

若以意识流为考察对象，可以看到这一手法在汪曾祺小说中经历了从主导到次要甚至零星存在的转变。原属心理学领域的意识流作为文学技巧而言，是指在小说中“记叙或描述人物内心意识流动的技巧”²⁶⁷。现在公认最经典的意识流小说家，要数乔伊斯和伍尔夫。上世纪三四十年代，伍尔夫的小说和文论被集中译介到中国，产生广泛影响。伍尔夫将生活理解为“一圈明亮的光环”，“是与我们的意识相始终的、包围着我们的一个半透明的封套”，小说家的任务就是用文字表达“这种变化多端、不可名状、难以界说的内在精神”。她呼吁作家“往深处看”，“把一个普普通通的人物在普普通通的一天中的内心活动考察一下吧。心灵接纳了成千上万个印象——琐屑的、奇异的、倏忽即逝的或者用锋利的钢刀深深地铭刻在心头的印象。”²⁶⁸汪曾祺多次表示对于伍尔夫的欣赏：“喜欢那种如云如水，东一句西一句的，既叫人不好捉摸，又不脱离人世生活的意识流的散文。生活本是散散漫漫的，文章也该是散散漫漫的。”²⁶⁹汪氏并非专研理论的学者，伍尔夫意识流对他的吸引之处在于，这种散漫的写法更贴近散漫的生活本身。

新文学作家中，废名在田园诗式的乡村书写中最早使用意识流手法，与伍尔

²⁶⁶ 汪曾祺：《寻根》，《汪曾祺全集 六 散文卷》，第371页。

²⁶⁷ 瞿世镜：《音乐·美学·文学——意识流小说比较研究》（上海：学林出版社，1991年），第11页。有关意识流技巧，瞿世镜将其分为三个层次：第一个层次是记录人物意识流程的技巧，第二个层次是标记人物意识流方向变换的技巧，第三个层次是显示人物意识流中不同意识层面的技巧。

²⁶⁸ [英]弗吉尼亚·伍尔夫著，瞿世镜译：《论现代小说》，《论小说与小说家》（上海：上海译文出版社，2009年），第3-13页。

²⁶⁹ 汪曾祺：《说散文》，《汪曾祺全集 六 散文卷》，第334页。另外，他在《西窗雨》一文中也提及对伍尔夫的喜爱，称赞“《到灯塔去》、《浪》写得很美”。

夫有相似的特质，但这种相似并非出于影响，以汪曾祺的理解，“人类生活发展到一定阶段，对意识的认识发展到一定阶段，就会产生意识流的作品。”“他发现生活中意识是流动的，于是找到了一种新的对于生活的写法。”²⁷⁰因此，评价标准依然在于“真切地反映生活”。废名之外，汪曾祺也多次称赞林徽因的《窗子以外》、《九十九度中》。废名和林徽因都受过完备的中英文化教育，他们的小说在呈现出现代性的同时，浸透着中国传统文化因子，堪称“中国式”的意识流小说，汪曾祺早期的意识流创作也属此类，《复仇》是代表作。

《复仇》有两个版本，第一版原载于1941年3月2日、3日重庆《大公报》，副标题“给一个孩子讲的故事”，1945年底和1946年1月重写，改定后刊于《文艺复兴》1946年第一卷第四期。两个版本的故事主干是一样的：一名腰佩宝剑的年青人遍走各地寻找杀父仇人，在一座寺庙投宿时偶然碰到仇人，却放弃复仇，和仇人一起开山凿石。相较而言，第一版情节略紧凑，第二版多出的近一倍篇幅主要是年青人纷繁的思绪、梦境等意识流书写。“复仇”是中国传统武侠小说的母题之一，但汪曾祺彻底弃绝了快意恩仇的情节和场面描写，将人物的外部行为降到最低，转而集中表现意识的变化。即使有关外部环境和人物的描述，也是从年青人的主观视角出发，写他的直觉感受。除了写作手法深受西方现代派影响外，这一时期的汪曾祺在思想上还受到存在主义启发，解志熙指出，“在《复仇》中汪曾祺关注的不是复仇者在伦理上的自觉，而是存在上的自觉。”²⁷¹不过，虽然小说在叙述手法和思想方面都显示出西方现代主义的深刻影响，但并没有浓重的“翻译腔”，“中国味”依旧十足，这得益于汪曾祺所采用的诗化语言和营造

²⁷⁰ 汪曾祺：《从哀愁到沉郁——何立伟小说集〈小城无故事〉序》，《晚翠文坛》，第198页。

²⁷¹ 解志熙：《生的执着：存在主义与中国现代文学》（北京：人民文学出版社，1999年），第138页。

的古典意象，例如第二版《复仇》中颇有现代诗意味的段落：

太阳晒着港口，把盐味敷到坞边杨树叶片上。

海是绿的，腥的，

一只不知名大果子，有头颅大，腐烂，巴掌大黑斑上攒满苍蝇。

贝壳在沙里逐渐变成石灰。

白沫上飞旋一只鸟，仅仅一只。太阳落下去，

黄昏的光映在多少人额头上，涂了一半金。

.....²⁷²

类似段落有助于小说营造浓郁的古典意蕴，为小说增添了诗意。意识流小说和诗歌之间关联紧密，如瞿世镜指出，“正是象征意象的使用，使意识流小说与象征派诗歌具有某种内在的类通之处。”²⁷³象征主义与中国古典诗学在技巧论层面的相通已被学者证明，前者强调诗歌的“暗示性”，这种“非摹写的暗示性艺术”也是中国古典诗学所主张的。²⁷⁴因此，中国古典诗学与意识流小说之间具有了某种契合点，废名的小说是二者融合的典范，汪曾祺受废名启发，在中国古典意蕴和西方现代主义间力求融会贯通。伍尔夫的《海浪》等小说已被公认为西方现代抒情小说的代表，在有意学习伍尔夫和实践意识流的过程中，汪曾祺其实无意间连通了中西方的抒情特质。

²⁷² 汪曾祺：《复仇》，《汪曾祺小说全编：全3册》（北京：人民文学出版社，2014年），第147页。

²⁷³ 瞿世镜：《音乐·美学·文学——意识流小说比较研究》，第82页。

²⁷⁴ 吴晓东：《象征主义与中国现代文学》（合肥：安徽教育出版社，2000年），第51-52页。吴晓东同时强调，在本体论的意义上，象征主义和中国古典文论截然不同，前者追求明确的超验本体，必须借助象征形象为手段得以展现，而后者并不存在一个确定的本体域，而是一种朦胧的“韵味”，景象的累积并不导向一个超验域，而指向一种“境界”，这是在象征主义中无法找到对应的一个范畴。

除了伍尔夫之外，汪曾祺还多次提及纪德。据他自述，当时联大校园内“时髦”的是纪德，“在茶馆里，随时可以看到一个大学生捧着一本纪德的书在读，从优雅的、抒情诗一样的情节里思索其中哲学的底蕴。影响最大的是《纳蕤思解说》、《田园交响乐》。《窄门》、《伪币制造者》比较枯燥。在《地粮》的文体影响下，不少人写起散文诗日记。”²⁷⁵纪德于1920年代被译介到中国，到1930年代后半期，相关翻译研究掀起风潮，形成“纪德热”，卞之琳和盛澄华是重要的翻译者和研究者²⁷⁶。汪曾祺具体在多大程度上碰触到纪德复杂的思想无从得知，可以确定的是，纪德“优雅的、抒情诗一样的情节”对他产生很大的吸引力，并启发了他早期的创作实验，即使被其评价为“枯燥”的《伪币制造者》，也未尝不曾予他启示。《匹夫》于1941年在昆明《中央日报》连载时署名“西门鱼”，小说有一同名人物西门鱼也在创作一部名为《匹夫》的作品，这显然是受《伪币制造者》启发，卢军在比对二者后得出，汪曾祺这部“最具有文体实验色彩”的小说，“是对‘纯小说’的追求，也是对一切传统小说‘规则’的挑战。”²⁷⁷汪曾祺在早期的文体试验之多元性可见一斑。

纪德那“像散文诗，像小说，像戏剧”²⁷⁸的混杂文体为人称道，极大地拓展了小说的表现方式，提倡将多种文体包括散文、诗歌、戏剧、小说有机融合，早期不少作品以第一人称写成，以其沉思与抒情意味吸引了众多青年学生。通过卞之琳等人的译介，汪曾祺了解到纪德小说理念的本质，即以多种方式呈现真正的

²⁷⁵ 汪曾祺：《西窗雨》，《汪曾祺全集 五 散文卷》，第287页。

²⁷⁶ 相关资料参考北塔：《纪德在中国》，《中国比较文学》，2004年第2期。

²⁷⁷ 卢军：《忧伤和感怀的自我剖析——汪曾祺佚作〈匹夫〉解读》，《东方论坛》，2018年第5期，第28页。

²⁷⁸ 卞之琳：《译者序》，[法]纪德著，卞之琳译：《浪子回家集》（上海：上海译文出版社，2012年），第1页。

生活状态。此“真实”观在他的创作生涯中始终居于核心，1980年代中期在《桥边小说三篇》“后记”中强调，“我要对‘小说’这个概念进行一次冲决：小说是谈生活，不是编故事；小说要真诚，不能耍花招。小说当然要讲技巧，但是：修辞立其诚。”²⁷⁹即使到晚年，汪曾祺也未停止对文体实验的探索。

如果说现代主义是1940年代汪曾祺创作的一翼，另一翼则是更偏向现实主义的乡土书写，当然，二者之间并非截然划分，而是相互渗透。《老鲁》、《鸡鸭名家》、《职业》、《戴车匠》、《异秉》等小说中，后者占据主导地位，审美风格和抒情风格更似他在80年代的创作。

《老鲁》作于1945年汪曾祺在中国建设中学任教期间，描写校警“老鲁”和“我”等一行人在学校虽清贫但不无生趣的生活。小说取材自作者真实经历，只是一些生活片段的连缀，结构也颇“随便”和松散，随时都岔开去叙述另一件事。这篇作品对汪曾祺有重要意义，离开西南联大的校园象牙塔后，像老鲁这样在民间底层生存的人物，让“我”看到他们在苦寒生活中依然保持着对生活的热情，创作开始从关注一己的精神世界、人的生存体验，转向民间大地上普通生活中的灵性和光辉。可以认为，老鲁激活了汪曾祺记忆中对于民间生活的兴趣。

《鸡鸭名家》的故事是关于身怀“炕鸡子”绝活的余老五和“赶鸭子”绝活的陆长庚，但同时穿插了大量当地风俗及日常生活。从开头的“刚才那两个老人是谁？”到揭晓答案，小说用了近三分之一的篇幅写当地鸡鸭的风俗人情。余老五“炕鸡子”的部分，详尽描写“照蛋”、“下炕”到“上床”的繁复过程，营造

²⁷⁹ 汪曾祺：《〈桥边小说三篇〉后记》，《汪曾祺全集 三 散文卷》，第462页。

出庄重严肃的氛围。至于陆长庚的部分，用颇具传奇性的轻松笔法，写他唤鸭、徒手称鸭、杀鸭的绝技。二人都是再普通不过的平常人，但在各自所擅长的技艺中，散发出美与诗意。至此，尽管在语言方面还不尽如 80 年代的纯粹和凝练，但风俗画书写已趋成熟，从凡俗人事中发掘诗意的倾向也已成型，如郜元宝所指出，80 年代作品中的“基本元素此时似乎都已具备”，“艺术家写艺术家、匠人写匠人、小人物写小人物，作者和人物之间惺惺相惜，灵犀相通。”²⁸⁰

《戴车匠》巨细靡遗地介绍了记忆中故乡的一位手艺人戴车匠，铺展开店里的布局摆设和工作时的详细过程。这些看似“平淡”“沉闷”的事正是“真实”的生活，“我们那里就是这样的，一个平淡沉闷，无结构起伏的城，沉默的城；城里充满像戴车匠这样的人；如果那也算是活动，也不过就是这样的活动。”²⁸¹这种“琐屑书写”所体现的恰恰是“按生活写生活”的原则，但作者力求从中挖掘出诗意，体现在小说中，即是主人公“室雅何须大，花香不在多”的传统观念与“人与车床合为一体”的热忱。

上述几篇小说除了沈从文的影子，还深受阿左林（也译作阿索林）的影响。汪曾祺对阿左林的评价，同时也是他自身的美学追求，“他是一个沉思的、回忆的、静观的作家。他特别擅长于描写安静，描写在安静的回忆中的人物的心理的潜微的变化。”²⁸²阿左林于 1920 年代末开始被徐霞村、戴望舒、卞之琳等人译介到中国，受到周作人、唐湜、林徽因、废名等人的赞许，“首先是文章之美，短

²⁸⁰ 郜元宝：《汪曾祺论》，《文艺争鸣》2009 年第 8 期，第 113 页。

²⁸¹ 汪曾祺：《戴车匠》，《汪曾祺小说全编：全 3 册》，第 250 页。本文原载于《文学杂志》1947 年第二卷第五期。

²⁸² 汪曾祺：《谈风格》，《晚翠文坛》，第 104 页。他曾在《阿索林是古怪的——读阿索林〈塞万提斯的未婚妻〉》一文中说阿左林是自己“终身膜拜的作家”。

简而明洁的散文文体，以及小说结构的散文化。其次是阿左林对故旧的西班牙小城的描写，这种感伤略带怀旧的调子，正契合了一些现代作家对古老中国的深情回眸。”²⁸³追根究底，汪曾祺是在阿左林对西班牙的书写中，摸索出了一种更好地书写中国、书写中国人的方式。

2. 日常生活的美和诗意

发表于《北京文学》1980年第10期的《受戒》，是汪曾祺于新时期“复出”之后产生重要影响的代表作。小说构建了一处世外桃源般的田园水乡和世俗化的庙宇空间（荸荠庵），以小和尚明海和乡村少女小英子朦胧的初恋为叙事主线。不过，小说的大多数篇幅都是关于庙宇中的世俗生活以及小英子一家的日常，没有戏剧性情节，亦无冲突和社会矛盾。诗意的景观、纯真的情欲构成了一个如黄锦树所谓的“乌托邦空间”²⁸⁴，所处其中的一切人事都和谐共存。

从《受戒》的故事可以看到，汪曾祺确实如他本人所说，是一位地道的“中国式的抒情的人道主义者”²⁸⁵。他所关心的只有人，所写的也只是普通人的一点世俗生活，没有阶级和阶级斗争，没有压迫和反抗，也没有崇高和卑琐。因此，他写庙里的和尚时也丝毫不存在神圣性，而是将这视为一种职业和手艺，包括过年时不吃斋的老和尚普照、以账簿和算盘“当家的”仁山、有老婆的仁海、聪明精干会放“焰口”的仁渡。正因为汪曾祺所持的日常立场，和尚们打牌、杀猪、唱着“姐儿生得漂漂的，两个奶子翘翘的。有心上去摸一把，心里有点跳跳的”

²⁸³ 刘进才：《阿左林作品在现代中国的传播与接受》，《中国现代文学研究丛刊》，2004年第4期，第237-238页。

²⁸⁴ 黄锦树：《抒情传统与现代性：传统之发明，或创造性的转化》，第164页。

²⁸⁵ 汪曾祺：《我是一个中国人——散步随想》，《晚翠文坛》，第38页。

这样的酸曲儿，都自然而然地有了正当性和合理性。

同样是日常层面，写到小英子一家的生活时更强调“美”和“诗意”。小英子家的地貌、院子里的景致、当地的农忙生活，都是汪曾祺所拿手的“风俗画”描写，这些和对人物的描摹相结合，加强了唯美的质地，例如小英子和明海一起去挖荸荠：

秋天过去了，地净场光，荸荠的叶子枯了，——荸荠的笔直的小葱一样的圆叶子里是一格一格的，用手一捋，哗哗地响，小英子最爱捋着玩，——荸荠藏在烂泥里。赤了脚，在凉浸浸滑溜溜的泥里踩着，——哎，一个硬疙瘩！伸手下去，一个红紫红紫的荸荠。她自己爱干这生活，还拉了明子一起去。她老是故意用自己的光脚去踩明子的脚。

她挎着一篮子荸荠回去了，在柔软的田埂上留了一串脚印。明海看着她的脚印，傻了。五个小小的趾头，脚掌平平的，脚跟细细的，脚弓部分缺了一块。明海身上有一种从来没有过的感觉，他觉得心里痒痒的。这一串美丽的脚印把小和尚的心搞乱了。²⁸⁶

这是小英子和明子之间朦胧的情欲，对于肉体——脚——的展现，其实在一定程度上已经超出了纯粹精神性的“灵”的维度，而触及到了“肉”的层面。不过，从中完全感觉不到一般“身体书写”中“肉欲”的张力，反而更趋单纯，加强了“唯美”的氛围。同时，这一诗意氛围得以实现，很重要的一方面恰恰在于对大自然的描写，自然书写也使抒情视域完全展开。在这里，自然和人性是统一

²⁸⁶ 汪曾祺：《受戒》，《汪曾祺小说全编：全3册》，第421页。

的，唯有如此，情欲才完全呈现出其“健康”的一面。

就在二人之间的情感日渐加深的时候，明子要受戒了，最具世俗性的爱情和最具宗教性的受戒在此却未碰撞出任何冲突，只是淡淡地把这过程描述了一番。到了小说的结尾部分，小英子划船接受完戒的明子回去，他们俩在船上聊天，终于在某个时刻，小英子向明子表明了心意：

小英子忽然把桨放下，走到船尾，趴在明子的耳朵旁边，小声地说：

“我给你当老婆，你要不要？”

明子眼睛鼓得大大的。

“你说话呀！”

明子说：“嗯。”

“什么叫‘嗯’呀！要不要，要不要？”

明子大声地说：“要！”

“你喊什么！”

明子小小声说：“要——！”

“快点划！”

英子跳到中舱，两只桨飞快地划起来，划进了芦花荡。芦花才吐新穗。紫灰色的芦穗，发着银光，软软的，滑溜溜的，像一串丝线。有的地方结了蒲棒，通红的，像一枝一枝小蜡烛。青浮萍，紫浮萍。长脚蚊子，水蜘蛛。野菱角开着四瓣的小白花。惊起一只青桩（一种水鸟），擦着芦穗，扑鲁鲁飞远了。

这真是一首唯美的、极其独特的抒情诗，颇具古典意蕴，言有尽而意无穷。看似再简单不过的对话——“要不要”“嗯”“要不要”“要”——不仅使语言充满了节奏感和音乐感，而且增强了对话间的张力，二人之间朴素、纯真的情感在这张力之间呼之欲出。最后，小说于诗意的自然描写之中落下帷幕，寓情于景，抒情意蕴彰显。在汪曾祺看来，“小说的作用是使这个世界更诗化”²⁸⁸。《受戒》正是这样的小说，他在其中极力描写自然美、精神美、性格美、人性美，这其中寄托着他对于美好世界的憧憬和希望，因此也极富伦理色彩。

小说发表后让文学界尤其年轻读者大为震动，他们惊觉，“小说还可以这样写，思想还可以这样来表达。”²⁸⁹当时，“伤痕文学”和“反思文学”大行其道，从“文革”历劫归来的作家文人们急欲倾吐苦难、控诉“四人帮”、反思“文革”，这类作品的基调是“感伤的、愤怒的、政治化和道德化的、英雄主义的和悲剧色彩的”，对比之下，汪曾祺清新如水的文字、生趣盎然的旧社会生活具有了强烈的“异质性”²⁹⁰。当时，《北京文学》另附一则《编余漫话》，有言如下：“我们争取尽可能高的思想性，当然我们也就积极主张文学的教育作用。这一点我们希望取得作者的有力配合。但除此之外，我们也还赞同文学的美感作用和认识作用。缘于此，我们在较宽的范围内选发了某些作品。很可能会受到指斥，有的作者自

²⁸⁷ 汪曾祺：《受戒》，《汪曾祺小说全编：全3册》，第426页。

²⁸⁸ 汪曾祺：《使这个世界更诗化》，《汪曾祺全集 六 散文卷》，第181页。本文原载于《读书》1994年第10期。

²⁸⁹ 孙郁：《“新京派”作家汪曾祺》，《同舟共进》，2020年第6期，第5页。

²⁹⁰ 黄子平：《汪曾祺的意义》，第94页。汪曾祺对此有着清楚的认知，他在《关于〈受戒〉》一文中表示，“我的作品不是，也不可能成为主流。”

己也说，发表它是需要胆量的。”²⁹¹显然，这位作者就是汪曾祺，编辑选择刊登的衡量标准在于其作品的“美感作用”，而不是当时普遍强调的“教育作用”。

《受戒》发表之初，收获诸多好评，论者肯定其正面意义在于重现发现人的价值，与当时解放思想、高擎人道主义大旗的时代潮流若合符节，同时也注意到小说朴素的语言、开朗的格调、对人情美和人性美的赞颂、风俗画描写诸方面²⁹²。当然也存在批评的声音，例如国东虽然承认小说的“抒情”与“个性解放”，但认为所写内容“离奇怪诞，脱离了生活的真实”²⁹³。国东对“文学是人学”之“人”的理解以社会主义现实主义为标准，主张塑造“典型环境中的典型人物”，强调“阶级性”。依此标准，他认为《受戒》“粉饰美化佛门生活”。由《受戒》引发的聚讼纷纭，可一窥当时文学界多种声音并存的复杂面向，但由于当时文学整体环境的开放，小说很快受到普遍认可。

实际上，汪曾祺重返新时期文坛之滥觞并非《受戒》，此前，他已有几篇小说见于刊物，包括《骑兵列传》（《人民文学》1979年第11期）、《塞下人物记》（《北京文艺》1980年第9期）、《黄油烙饼》（《新观察》1980年第2期）。这些小说多是关于50-70年代一些普通人的苦难与温情，与当时流行的“伤痕”、“反思”相较有显著区别，例如节制的情感、平淡的叙事等，然而并未发展出独特的文体，刊出后未能引起大范围关注。

²⁹¹ 原载《北京文学》1980年第10期，转引自钱振文：《“另类”姿态和“另类”效应——以汪曾祺小说〈受戒〉为中心》，《当代作家评论》，2006年第2期，第31页。

²⁹² 具体参见张同吾《写吧，为了心灵——读短篇小说〈受戒〉》（《北京文学》1980年第12期）、唐湜《赞〈受戒〉》（《文艺报》1980年第12期）等文。

²⁹³ 国东：《莫名其妙的捧场——读〈受戒〉的某些评论有感》，《作品与争鸣》，1981年第7期，第65-66页。

那么，汪曾祺为何“向后看”去写“旧社会”呢？从个人生活看，数十年未见的姐姐当时到北京看望他，据汪曾祺的女儿汪明回忆，“姑姑走了以后，爸爸常常愣着，我们看出来，他得了思乡病了。”²⁹⁴故乡萦绕心头，之后集中写出众多以高邮为背景的小说即在情理之中。其次，写作前几个月对沈从文小说的系统阅读也有启发作用。更重要的是，当时思想解放大潮带来开放的文艺形势，汪曾祺不禁想，“既然历史小说都可以写，为什么写写旧社会就不行呢？今天的人，对于今天的生活所过来的那个旧的生活，就不需要再认识认识吗？旧社会的悲哀和苦趣，以及旧社会也不是没有的欢乐，不能给今天的人一点什么吗？”²⁹⁵他认为“小说是回忆”，便决定写自己最熟悉的生活。因此可以说，正是在个人情感和社会情感合力之下，汪曾祺写出了《受戒》等描写旧社会的小说。

有人评价汪曾祺的小说“无主题”、“无思想”，他并不同意。他认为作者必须要有“自己的思想”，任何一种形象都应该浸透这思想，所谓思想，“即是作者自己所发现的美和诗意，作者自己体察到的生活的意义。”²⁹⁶通过小说，汪曾祺写的是“美”和“健康的人性”，他强调的是文艺的“美感作用”，因为“这是医治民族的创伤，提高青年品德的一个很重要的措施。我们的青年应该生活得更充实，更优美，更高尚。”这一说法自然有其针对性，是出于对“文革”的反思。在他看来，造成暴力的一个重要原因是无法欣赏和珍惜“美”，“我甚至相信，一个真正能欣赏齐白石和柴可夫斯基的青年，不大会成为一个打砸抢分子。”²⁹⁷如果说伤痕文学、反思文学是以文学的方式清算“文革”对个人和社会带来的灾

²⁹⁴ 汪朗、汪明、汪朝：《老头儿汪曾祺：我们眼中的父亲》（北京：中国青年出版社，2015年），第259页。

²⁹⁵ 汪曾祺：《关于〈受戒〉》，《晚翠文坛》，第3页。

²⁹⁶ 汪曾祺：《道是无情却有情》，《晚翠文坛》，第34页。

²⁹⁷ 汪曾祺：《关于〈受戒〉》，《晚翠文坛》，第5页。

难，汪曾祺则跃过了“苦难”的层面，转而通过对“美”的礼赞来予人以希望。

汪曾祺的小说旨在一个更加健康和美好的未来，他的作品“内在的情绪是欢乐的”²⁹⁸。但在“文革”之后的两年多时间，他曾一度郁郁不得志且非常愤怒，因“文革”期间被江青“控制使用”参与样板戏编剧，在一众“右派”于新时期复出成为“重放的鲜花”时，汪曾祺被列为重点审查对象，直到1979年3月才得以“平反”²⁹⁹。因此，重要的问题是，那个愤怒的汪曾祺何以迅即转变成为写作《受戒》时从容的、温情的汪曾祺？毕飞宇的解读很有启发性，他在分析《受戒》时提到了一个词——原谅，“只有原谅了生活、原谅了人性的作家才能写出这样会心的语言。”³⁰⁰之所以可以原谅，一方面，思想解放大潮让汪曾祺相信中国真正从“十年一梦”的浩劫中重生，重燃对生活的希望，另一方面，已深植于他思想中的对民间社会的信仰再次被激活。政治风云变幻，但民间日常生活中更加恒常稳定的力量——在汪曾祺处可以抽象为“美”和“健康的人性”——使中国人民得以像渡过历史长河中其他灾难一样渡过“文革”，他的小说中所写的正是这种力量。汪曾祺并不专研理论，但在学术界如火如荼地展开有关“人道主义”的论辩时，他无意中以《受戒》等小说予以最有力最透彻的回应，“人道主义”在他这儿从来都不是一个需要论证的问题。

汪曾祺也有直面“文革”的作品，代表作为《天鹅之死》³⁰¹。收入文集时，文末附言“1987年6月7日校，泪不能禁”，全篇渗透着悲痛的情感。单从每句

²⁹⁸ 汪曾祺：《关于〈受戒〉》，第4-5页。

²⁹⁹ 参考徐强《汪曾祺文学年谱》及汪朗、汪明、汪朝：《老头儿汪曾祺：我们眼中的父亲》中的记载。

³⁰⁰ 毕飞宇：《倾“庙”之恋——读汪曾祺的〈受戒〉》，《北京文学》，2020年第1期，第102页。本文收录于氏著《小说课》。

³⁰¹ 这篇小说作于1980年12月29日清晨，当时《受戒》刊登不久，最早载于1981年4月14日《北京日报》，直到1987年漓江出版社出版《汪曾祺自选集》才收入文集。

分行的形式看，更像是一首长诗，更在不足两千字的篇幅内融合了诗歌、散文、民歌、意识流、蒙太奇等形式和技法，也采用多重视角（甚至包含天鹅的视角）。小说沿两条线索展开，一是现在，天鹅飞来玉渊潭过冬，其中一只被两个青年拿猎枪打死，一是过去，曾经的芭蕾舞艺术家白蕤在“文革”中被折磨至一条腿骨折。前者是当时发生的真事，后者是虚构的故事，二者合一，感情溢于言表。例如，白蕤被“宣传队员”折磨，被命令跳舞：

她跳《天鹅之死》。

她羞耻。

她跳《天鹅之死》。

她愤怒。

她跳《天鹅之死》。

她摔倒了。

她跳《天鹅之死》。³⁰²

舞蹈《天鹅之死》原是“美”的象征，在“文革”中却成为“宣传队员”折磨表达美的艺术家的工具。在这循环复沓的诗化形式中，情绪一层层递进，“她”的羞耻、愤怒、无助映射出的是作者的羞耻、愤怒和无助。她和天鹅都是美的化身，却都难逃死伤，是什么造成了她们的悲剧？作者借路人之口讲出自己的感慨：“都是这场‘文化大革命’闹的！把一些人变坏了，变得心狠了！不知爱惜美好的东西了！”这便是汪曾祺在一再强调“美育”的原因，他要促使人们重拾对美

³⁰² 汪曾祺：《天鹅之死》，《汪曾祺小说全编：全3册》，第426页。

的感受力，珍惜美，在此基础上重建一个健康温暖的社会。

《受戒》之后，汪曾祺创作热情高涨，短短几年内写出数十篇短篇小说，空间背景覆盖曾居住过的高邮（1920-1939）、昆明（1939-1946）、上海（1946-1948）、北京（1948-1957、1961-1997）、张家口（1957-1961）³⁰³。其中，以高邮为背景的篇目最多，汪曾祺的小说艺术真正“展翅翱翔”³⁰⁴也是从描写高邮开始的。

“高邮系列”始于《异秉》，原型是作于1941年的《灯下》，后改写为《异秉》载于《文学杂志》1948年第二卷第十期，1980年同题重写，刊登于《雨花》1981年第1期。《灯下》是汪曾祺在西南联大期间沈从文课上的习作，写一个店铺上灯后人物散漫的、日常琐屑的交谈。在《异秉》中，原在《灯下》中出场不多的王二成了主要人物，以大段篇幅形容他的摊子和生意的火热程度，聊天也以王二为中心。到了尾声，“异秉”出现，“我呀，我有一个好处：大小解分清。”最后，大家目送王二一家出门。药店关门了，“学徒的上茅房。”小说戛然而止。1980年的版本真正做到了“除尽火气，特别是除尽感伤主义”³⁰⁵，除了巨细无遗地介绍王二的熏烧摊子，还描写了众多人物和“风俗画”，皆是日常生活的细节，尤其通过写陈相公，寄寓了汪曾祺莫大的同情和对于民间和普通民众的深切情感。

从《灯下》到《异秉》，再到同题重写，可以看出汪曾祺书写的变化。如果说1940年代时已经有了书写日常生活的倾向，那到了1980年代，对日常细节的铺陈已经成为小说的主体，他对人物的情感充溢其间。例如写到陈相公在傍晚的

³⁰³ 1949年3月，汪曾祺报名参加四野南下工作团，于4月乘火车南下武汉，5月16日，武汉解放后随解放军进入武汉，1950年夏天回到北京。但在武汉期间的这段生活，未成为小说的取材。以上资料均参考徐强《汪曾祺文学年谱》。

³⁰⁴ 李清泉：《关于〈受戒〉种种》，《北京文学》，1987年第9期。

³⁰⁵ 汪曾祺：《〈桥边小说三篇〉后记》，《汪曾祺文集 三 散文卷》，第461页。

屋顶看云，“七月的云多变幻，当地叫做‘巧云’。那是真好看呀：灰的、白的、黄的、橘红的，镶着金边，一会一个样，像狮子的，像老虎的，像马、像狗的。此时的陈相公，真是古人所说的‘心旷神怡’。”³⁰⁶类似的抒情段落弥漫着身在底层的陈相公对于生活的无限向往。正如研究者所指出，“这是一种‘真实的、日常的诗意’”³⁰⁷。集中体现作者情感的是那个经典的结尾，得知发财的王二拥有“大小解分清”的异秉后，陶先生来到厕所，发现陈相公已经在那里，“本来，这时候都不是他们俩解大手的时候。”这难免使人会心一笑，没有任何批判的成分，充满了悲悯的情怀，以及对于民间朴素生活的同情和认可。

上述变化所体现出的正是汪曾祺对于沈从文所教导的“要贴着人物写”的深刻理解。他认为小说里人物是主要或主导的，“作者对所写的人物要具有充满人道主义的温情，要有带抒情意味的同情心”；作者要和人物融为一体，“要让自己的心贴近人物的心，以人物哀乐为自己的哀乐”；环境、景物、风俗等都要服从于人物，“具有人物的色彩”³⁰⁸。这即是他小说抒情性之形成最根本的动因，出于彻底的、朴素的人道主义观，他要“用充满温情的眼睛看人，去发掘普通人身上的美和诗意”³⁰⁹。

《大淖记事》（《北京文学》1981年第4期）是《受戒》之后汪曾祺抒情美学的集大成之作，并荣获1981年全国优秀短篇小说奖。小说由六部分组成，第一部分堪称“大淖”的风俗画，包括四季的景致及人们的营生；第二部分介绍西边

³⁰⁶ 汪曾祺：《异秉》，《汪曾祺小说全编：全3册》，第406页。

³⁰⁷ 杨早：《四十年间 三写〈异秉〉——兼论汪曾祺前后期叙事风格的延续和变化》，《南方文坛》，2020年第3期，第14页。

³⁰⁸ 汪曾祺：《两栖杂述》，《晚翠文坛》，第128-129页。相关论点还在《小说创作笔谈》、《小说技巧常谈》、《“揉面”——谈语言》、《谈谈风俗画》等文中反复出现。

³⁰⁹ 汪曾祺：《我是一个中国人》，《汪曾祺全集 三 散文卷》，第301页。

的各色小生意，提及锡匠们的手艺和生活，引出主要人物十一子；第三部分写东边男女挑夫们的生活；第四部分有关巧云一家以及她和十一子之间的情愫；第五部分写水上保安队的刘号长糟蹋了巧云；第六部分是刘号长知道二人关系后，带人把十一子打了个半死，巧云用尿碱汤救活了他，并加入了挑夫队伍。小说刊登后颇受好评，凌宇的评价具有代表性，称小说有“一种向上的自信，一种健康的力”，尽管现代文学中有相似的题材和写法，但汪式“洗去了这种感伤”³¹⁰。

这篇小说浸透了作者的情感，他用自己的“心”和“全部感情”紧紧贴着人物，例如有处情节，巧云给十一子灌尿碱汤后，“不知道为什么，她自己也尝了一口”。汪曾祺称自己写到此处时，“流了眼泪”³¹¹。从布局来看，小说确实是论者所谓“风俗画的连缀”，极大篇幅的风景、风俗描写不仅如画卷一般生动地勾勒出当地的生活图景，更为小说奠定了抒情的基调。如诗似画的风景和他们独特的风俗及生活方式，使此处人们的是非标准和伦理道德观念不同于那些“街里的穿长衣念过‘子曰’的人”。也正因如此，巧云被糟蹋“失贞”并未引起人们的错愕或品头论足，反而拿“平时在辛苦而单调的生活中不常表现的热情和好心”看望这一家人，“大家的心喜洋洋，热乎乎的，好像在过年”。

汪曾祺将苦难化为平静的叙述，恶和暴力所引发的戏剧冲突被集体的善意消解殆尽，一个他理想中的呈健康、自然状态的世界于焉生成。故事的结尾，巧云承担起照顾父亲和十一子的单子，去挑担挣“活钱”，并很快就适应了这劳苦的工作：

³¹⁰ 凌宇：《是诗？是画？——读汪曾祺的〈大淖记事〉》，《读书》，1981年第11期，第44-45页。

³¹¹ 汪曾祺：《〈大淖记事〉是怎样写出来的》，《晚翠文坛》，第12页。

从此，巧云就和邻居的姑娘媳妇在一起，挑着紫红的荸荠、碧绿的菱角、雪白的连枝藕，风摆柳似地穿街过市，发髻的一侧插着大红花。她的眼睛还是那么亮，长睫毛忽闪忽闪的。但是眼神显得更深沉，更坚定了。她从一个姑娘变成了一个很能干的小媳妇。

十一子的伤会好么？

会。

当然会！³¹²

从年轻姑娘到能干的小媳妇，既是美和自然人性的延续，也是升华，并且因为对苦难的克服，获得了一种坚定的力量和诗意的境界。小说渗透和传递出的是汪曾祺在当时所感受到的“鸢飞鱼跃似的快乐”，让人看到希望，看到向往。通观全篇，汪曾祺完全没有脱离叙事，但也时时刻刻在抒情，恰如其分地践行着“在叙事中抒情，用抒情的笔触叙事”³¹³的美学手法，这也是他 80 年代前期抒情小说的统一风格。

之后，汪曾祺以贴近人物的笔法描画了诸多他所熟悉的故人旧事，囊括各行各业，相同之处在于他们都是最普通的小人物，“泯然众人”，小说多收录在《晚饭花集》（1985 年）中。汪氏对这些人物充满了爱与悲悯，他所喜欢的两句诗——“顿觉眼前生意满，须知世上苦人多”——即可代表其思想。相对而言，这些小说的抒情性不及《异秉》、《受戒》、《大淖记事》，而多了些沉思，如汪曾祺所言，“现在到了扎扎实实建设社会主义的时候了，现在是为经济的全面起飞作准

³¹² 汪曾祺：《大淖记事》，《汪曾祺小说全编：全 3 册》，第 484 页。

³¹³ 汪曾祺：《小说笔谈》，《汪曾祺全集 三 散文卷》，第 206 页。

备的阶段，人们都由欢欣鼓舞转向深思。我也不例外，小说的内容渐趋沉着。如果说前一集的小说较多抒情性，这一集则较多哲理性。”³¹⁴

通过这些作品，汪曾祺真实地记录了当时社会的情绪和氛围。尽管他的小说多呈现温暖和明朗，但他深知生之艰难，更何況故事发生的时代是乱世，不过，正因如此，他才愈加珍视从苦和恶中生出的那些即使稍纵即逝、仍然足以抵抗世道艰险的人情和诗意：“我想把生活中真实的东西、美好的东西、人的美、人的诗意告诉人们，使他们的心灵得到滋润，增强对生活的信心、信念。”³¹⁵这恰恰就是他抒情的本质所在。

3. 回到现实主义，回到民族传统

从1940年代以意识流结合中国古典意蕴的抒情方式到1980年代“抒情人道主义”的转变，原因正是汪曾祺于1980年代一再强调的“回到现实主义，回到民族传统”，“这种现实主义是容纳各种流派的现实主义；这种民族传统是对外来文化的精华兼收并蓄的民族传统。”³¹⁶

汪曾祺的“现实主义”并非强调对外部世界的冷静观察和客观摹写，他对人事注入了太多自己的情感，因此，毋宁说是一种“抒情现实主义”。在1980年代突出“回到现实主义”意有所指，结合汪曾祺的创作历程和当时的社会环境来看，至少包括两个方面，一是从现代主义回到现实主义，二是从样板戏的创作律令回到现实主义。

³¹⁴ 汪曾祺：《〈晚饭花集〉自序》，《晚翠文坛》，第19-20页。

³¹⁵ 汪曾祺：《美学感情的需要和社会效果》，《晚翠文坛》，第25页。

³¹⁶ 汪曾祺：《回到现实主义，回到民族传统》，《晚翠文坛》，第31页。

对于曾参与制作过的样板戏，汪曾祺持否定态度，盖棺定论为“中国文艺史上的一场噩梦”³¹⁷。样板戏“主题”和“概念”先行，与他所主张的写人物、写生活的创作理念完全相悖，他强调的是“主体意识”和“创作个性”。而对于现代主义写法的改变，关乎他对文化和传统的理解，“我是一个中国人。我觉得一个民族和另一个民族无论如何不会是一回事。中国人学习西方文学，绝不会象西方文学一样，除非你侨居外国多年，用外国话思维。我写的是中国事，用的是中国话，就不能不接受中国传统，同时也就不能不带有现实主义色彩。”³¹⁸因此，现实主义和民族传统在一定程度上是融为一体的。当然，汪曾祺并不排斥现代主义的表达方式，而且提倡为了使现实主义“返老还童”，“可以、应该、甚至是必须吸收一点现代派的手法的”³¹⁹，他反对的是将作为思想体系的现代派“原封不动地搬到中国”。

汪曾祺一再强调的“中国”不仅仅指民族国家，更是一个文化体系。他常被称为“最后的士大夫”，一方面是出于闲适、和谐的趣味，另一方面则是突出他对文学传统或所谓“文脉”的承继³²⁰。因小说呈现的牧歌气息，汪曾祺常被认为深受道家影响³²¹。其实，他笔下的中国民间社会原本即有儒释道多种思想并存，更何况道家思想在民间的影响更为深远。不过，尽管汪曾祺一向对政治的热情不高，但他的文化思想绝不以出世为核心，而是积极且热情地投入到世俗世界中。

³¹⁷ 汪曾祺：《“样板戏”谈往》，《汪曾祺全集 五 散文卷》，第376页。另参考《关于〈沙家浜〉》一文。

³¹⁸ 汪曾祺：《我的创作生涯》，《汪曾祺全集 六 散文卷》，第495页。

³¹⁹ 汪曾祺：《我是一个中国人——散步随想》，《晚翠文坛》，第39-40页。

³²⁰ 具体参见孙郁：《革命时代的士大夫：汪曾祺闲录》；另参考陶方宣：《最后的士大夫：沈从文与汪曾祺》（北京：新华出版社，2016年）。

³²¹ 例如段崇轩的评论：“以道家的出世文化为核心，坚守儒家的仁爱、进取思想，佛家的慈悲情怀，汲纳民间文化的自由、自然观念，应该是汪曾祺基本的文化思想和文化人格。”段崇轩：《抒情文化小说的传承与再造——汪曾祺小说论》，《当代作家评论》，2011年第3期，第32页。

他一再强调自己的“儒者”身份，不过此“儒家”不是伦理纲常的儒家，也不是名教和理学的传统，“我不是从道理上，而是从感情上接受儒家思想的。我认为儒家是讲人情的，是一种富于人情味的思想。”³²²他反对禁锢人的自然天性，例如《大淖记事》写到当地人的道德观念被街里的人说“风气不好”，“到底是哪里的风气更好一些呢？难说。”这就是他的态度，以健康温暖的人性为最高理想。孙郁称汪曾祺的儒家是“五四新文化沐浴过的儒家”，正是指他保留的是剔除了名教纲常之后的“温和、悠远之味”³²³。

汪曾祺多次引《论语》的《子路曾皙冉有公西华侍座》章，“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”被指认为一种“很美的生活态度”，“曾点的超功利的率性自然的思想是生活境界的美的极至”³²⁴。他欣赏的是孔子的“通人情”及“诗人气质”、孟子的“大人者，不失其赤子之心”、陶渊明“暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠”体现的“人境”，并称陶渊明为“纯正的儒家文人”。正如王干所言，他接受的是“审美化”的儒家³²⁵。汪曾祺追求的人生境界是“仁者”的境界，和沈从文一样，他对笔下的人物“怀着不可言说的温爱”，人物身上的美好人性与诗意蕴含着新时期建设精神文明的“根系和土壤”，他称赞沈从文是“极其真诚的爱国作家”，“对我们这个国家，我们这个民族，对中国人，是充满感情的。”³²⁶这无疑也是他的自况，

³²² 汪曾祺：《我是一个中国人——散步随想》，《晚翠文坛》，第38页。

³²³ 孙郁：《汪曾祺：革命时代的士大夫——〈汪曾祺闲录〉再版序》，《文化月刊》，2018年第4期，第24页。

³²⁴ 汪曾祺：《自报家门》，《汪曾祺全集 四 散文卷》，第291页。另参考汪曾祺：《我是一个中国人——散步随想》。

³²⁵ 王干：《汪曾祺与传统》，第37页。

³²⁶ 汪曾祺：《一个爱国的作家》，《汪曾祺全集 四 散文卷》，第250页。

对国家、对民族、对中国人的爱，构成他抒情的深厚根基。

从现代主义“回到”现实主义，涉及的是罗岗提出的汪曾祺如何从“1940”通向“1980”的问题。罗岗认为汪曾祺时常引用斯大林的“语言是思想的直接的现实”，一再重申的“民间文化”、“向群众学习”等都带有强烈的五六十年代印记，“在80年代的语境下，在‘40年代新文学传统’的基础上，重新激活了他所接受的五六十年代文学，在别人还以为两者是完全对立和断裂的情况下，他偷偷地完成了另一次‘打通’和‘延续’。”³²⁷综观汪曾祺的创作生涯，确实在美学趣味等方面存在某种延续性，而赖以延续的关键正是他始终保持的对民间社会的关怀。这种关怀其来有自，一是儿时家乡大街上的店铺、手艺人使他感受到浓郁的生活气息，二是离开西南联大后在昆明和上海接触到的广大社会，三是解放后所接受的“党的教育”和“马列主义思想”³²⁸，具体为在担当编辑、下放劳动、为样板戏编剧收集资料体验生活时深入民间并参与劳动，使他更能真切体会民间苦乐。基于此，他的书写姿态不纯然是知识分子式的，而是充满个人情感的认同，这也是抒情得以成立的重要基础。

第三节 抒情作为一种对抗：何立伟论

何立伟最初是以诗歌踏上文学之路，他最早的理想是诗人，而不是小说家。1981年，他以组诗《希望》初登文坛，包括《雪中行》、《晨的交响》、《焊》、《雨中》四首，刊登在《星星诗刊》。如题名所示，诗中洋溢着喜悦和欢乐的情绪，例如“一切，都成长吧/在这个喧哗的早上/包括每一个希望”、“我要把我点燃的

³²⁷ 罗岗：《“1940”是如何通向“1980”的？——再论汪曾祺的意义》，《文学评论》，2011年第3期，第120-121页。

³²⁸ 汪曾祺：《美学感情的需要和社会效果》，《晚翠文坛》，第23页。

太阳举起/举在心与心之间”、“我们知道/虹，已经苏醒”³²⁹，无一不显示着新时期的乐观氛围。其后不到三年，他在《人民文学》《诗刊》《星星》等重要刊物发表了 80 多首诗歌，属实出色的开端。不过，真正让何立伟蜚声文坛的是他的小说创作，处女作《石匠留下的歌》发表于《人民文学》1983 年第 6 期，此后几年进入创作井喷期，1986 年小说集《小城无故事》由作家出版社推出，包含 18 篇短篇小说和两篇中篇小说。

从诗歌改弦易辙作小说，尽管是两种不同的文体，但毋宁说何立伟是采用小说的形式继续作诗：“虽做着小说的文字，一定却要惹些诗腥在篇什里；而唐人绝句的意境，实在叫我私心爱怜，并一味执意将它云移过来，氤氲氲氲在纸上，看看小说与诗，到底可不可以有一种完美结合。”³³⁰以此方式作小说，一定程度上是受到汪曾祺的“指引”，何立伟深受汪氏的文学趣味影响。据何立伟回忆，在最初思索如何写小说时，不满于当时的潮流要么“肤浅地反映改革”，要么一味模仿海明威、福克纳，“‘洋’得可疑”，在偶然读到汪曾祺的《异秉》、《受戒》、《岁寒三友》后，颇为感慨，“我不知道天下还有这样的奇文，我更不知道小说居然可以写得象柔曼的音乐。”在面临文学选择时，“汪先生的文章是十字路上一道启示的光亮”。在他看来，汪曾祺小说的境界很高，其内核是诗，“有诗的意境、诗的情绪、诗的氛围以及诗的语言”，这种文学是文学自身，而不是政治学或社会学的附庸。汪氏的美文和意境，一直是他念兹在兹的追求。³³¹何立伟一向注重语言自觉，基于此，他盛赞阿城、贾平凹等作家不仅善于使用个性化的语言，

³²⁹ 何立伟：《希望（四首）》，《星星诗刊》，1981 年第 4 期，第 54-55 页。

³³⁰ 何立伟：《自序》，《山雨》（台北：远景，1989 年），第 1 页。

³³¹ 何立伟：《关于汪先生》，《月唱》，第 75-77 页。本文原载于《文学自由谈》1990 年第 3 期。

而且通过各自的写作实践极大地探索了汉语言在新时代的叙事上有怎样的表现空间和张力。

在所受的文学影响方面,《边城》同样对何立伟具有重大意义。他在1980年代初读到这本经典小说后,深刻体会到文学是“人学”,“属于人的心灵,属于深邃的情感和灵魂的悸动”。更从中习得为文之道:“一个人只有从内心出发,才能抵达文学之美,抵达真正的意境。”³³²在自觉地阅读与学习沈从文、汪曾祺的过程中,何立伟其实无意间承继了京派小说的某些传统,包括赞叹淳美朴素的人情和人性、儿童叙事视角、对于美感的追求、诗化的语言、高远的意境等方面。如果说汪曾祺将京派小说的传统重新带回了新时期文学,那么何立伟可谓京派在新时期重要的传承人。

与汪曾祺一样,何立伟的小说同样具有强烈的抒情意味,但感情基调截然不同。汪氏的作品呈现出的是“鸢飞鱼跃的快乐”,即使写到普通人遭受的苦难,也因人情和人性的纯善,最终都会峰回路转柳暗花明。相反,如汪曾祺所指出,何立伟更多的是因关心“生存于古朴世界的人”而引发的“哀愁”,他在作品中构筑起诗意盎然、舒缓沉静、古朴安宁的意境,但这诗意背后潜藏着莫大的悲剧,如同代表作《白色鸟》所写的便是“美的瞬间的破坏与毁灭”³³³。因此,小说的抒情性与悲剧感之间形成了某种张力,甚至成为对抗种种悲剧的姿态和力量,写作本身也成了一种“对峙”行为。

³³² 何立伟:《一本影响我的书》,《当时明月当时人》(北京:地震出版社,2012年),第306-307页。

³³³ 何立伟:《关于〈白色鸟〉》,第155页。

1. 以诗意对抗悲苦

何立伟自称做不来“人类灵魂之铸匠”，也写不出“深刻的东西”，他所重视的是“情趣”，“我怀抱中只有那么一点点叫做‘情趣’的东西，我只偏爱情趣。”³³⁴基于此，他作品的长处并不在思想的深刻与博大，而在于情趣、情调或韵味。他曾说自己不独赏某种单一的流派和形式，而赞同“好作品主义”，所谓“好作品”强调的核心是“情感”，“故事中饱含了人类最美好的情感，而这情感的表达又洋溢了文字之美和叙事之美”³³⁵。

对中外文学作品的评价，也是基于上述“好作品主义”的标准，所以何立伟认为的好作品在趣味、情调方面具有一定的相似性。中国古典文学中，除诗词外，他偏爱苏轼的《记承天寺夜游》、张岱的《湖心亭看雪》等作品，认为这些经典所要表达的只是一种“唯美的情调”，即“骨子里对于人生与自然诗意般的热爱和把握”，他评价这些作品是中国传统文学中“最具生命力，艺术品位最高，而审美价值远在其他载道的和寓言体的文章之上的”³³⁶。外国文学中，他多次提及对川端康成的推崇，原因在于川端作品“丰富而纤细、且又朝着美的方向努力发展着的感觉”，原本纯属个人的感觉又能推及至全人类所共有，此感觉乃内心的精神与大千世界寻常之物碰撞所发出的“生命之声”甚而“宇宙之声”。因此，即使写到“琐小流俗”之事，到了川端笔下亦能“细碎云母片般地散闪着美的莹光”，从而得到“不寻常的美的鲜明的象征”。川端于他的启示在于“直觉”和“艺术感受力”的重要性，“从瓦楞的衰草上，墙壁的刻痕上，河滩软泥的鞋印上发

³³⁴ 何立伟：《说自己》，《文学自由谈》，1989年第4期，第46-47页。

³³⁵ 何立伟、姬盼：《文学是一种生活方式——何立伟访谈录》，《东京文学》，2013年第8期，总第234期，第10页。

³³⁶ 何立伟：《美的语言与情调》，《文艺研究》，1986年第3期，第58页。

现生命及人生的无穷意味”³³⁷。

何立伟深谙此道，每每在极细微处能发掘出浓郁的诗意，以自然景致构建意境唯美的画面，抒情意味十足。小说《荷灯》的背景是桐子寨阴历七月十三的“赆水济”习俗，人们从各地翻山越岭赶来参加，其中最热闹的活动要属“放荷灯”和“抢荷灯”，以不小篇幅详尽描写了这些古老的风俗。故事主线更像是一则有青年男女情爱的传奇，让人能轻易联想到沈从文笔下那些湘西故事。此地崇尚力与强蛮，寨子里勇猛的吴七每年都能轻易在“抢荷灯”中夺魁，堪称寨子里的英雄，他曾下水救过十二人，其中一个美丽少女从此便痴心于他。然而这一年，凭空出现一个外地来的排客，不仅抢到了荷灯，而且在和吴七打斗的过程中杀了对方，成了“新英雄”。他去抢荷灯的理由也是因那美丽女人，他要听她唱歌子。上岸后，两个人坐在竹簧里，一幅唯美的画面就此展开：

月是成圈了的，杉木河却将它揉成散碎，又将它无情逐流至遥远。然而总
粼粼亮亮流不尽！

河边竹簧里，若是在往日，必定有箫声，随风迤迤飘散，直如晨烟暮云。

这一时刻却蓝幽幽地端坐有两个人影。

是那个排客与那个眉心里有痣的女人。

风静静泊在脚下草窝里。草好深！

江湖上闯过半世的排客，这时心里情意荡动，发痴发呆望着女人，候她唱
歌子。那自然是她许过的。

女人呢，那一夜好长好长，却没有听见她的歌子。她想哭，又没哭，只轻

³³⁷ 何立伟：《作家的感觉》，《文学自由谈》，1987年第4期，第25-26页。

轻的哀哀的对那排客说了一些事，说了一个人。那清澈的眸子里浮得有月亮，有淡淡的云。³³⁸

时间似乎于此静止，排客和女人细微的情感与月夜下的竹簧、河水、草窝等自然景致相互交融、相互衬托，建构出一个意境旷远的诗意空间。因此，在何立伟处，重要的不是时间的连续性和情节的紧密编织，例如排客从何处来，最后又去往何处，这些都不是他所关心的，他所着意的是营造一个抒情空间，这个空间与他的审美理想息息相关。从中可以注意到，在营造意境方面，何立伟取径与汪曾祺不同，汪氏笔下是一幅幅风俗长卷徐徐展开，何立伟更侧重表现刹那间感受到的美的境界，这显然取法自唐人绝句。中国古典诗歌“诗中有画”，如朱光潜所言，中国诗向来不注重“叙事”，诗人在描写物景时，常用枚举的方式，表现在空间上并存的物景，与“文人画”相似，着重的是一种心境³³⁹。显然，这也是何立伟描写物景的方式。

何立伟的小说不重视故事情节，不仅与他的上述美学趣味相关联，也关乎他对生活本质的理解。首部小说集《小城无故事》得名于所收录的同名小说，“无故事”是文集中小说的一大特色，也可以说是他这一时期的小说美学。例如，同名小说开端即言：“护城河绕那棋盘似的小小古城一周，静静蜿蜒。即或是月黑风紧，也不惊乍一叠浪响，因此就同古城中人的日子一样，平平淡淡流逝，没有故事。”³⁴⁰无独有偶，“无故事”的概念同样出现在小说处女作《石匠留下的歌》中：“生活里头有的是酸甜苦辣，你只能够尝，不能够讲。讲不出。生活里头没

³³⁸ 何立伟：《荷灯》，《小城无故事》（北京：作家出版社，1986年），第51页。

³³⁹ 朱光潜：《诗论》（北京：生活·读书·新知三联书店，2014年），第202-204页。

³⁴⁰ 何立伟：《小城无故事》，《小城无故事》，第29页。

有故事。”³⁴¹

究其原因，之所以“无故事”，不仅出于小说所描写的小城的古朴与封闭，更体现出何立伟对生活的理解以及小说思维方式。他的小说理念的核心是“构成”，意指“当代的小说与当代的生活的同构关系”，具有更多的“拼贴”意味，“在不同的时空下不同的人在完成各自的生活步骤。看上去毫无关联，但他们形成了各自的生活文本，实际上这之间是有某种说不清楚的关系的。”生活由多种多样的文本“拼贴”而成，这些生活文本“构成”在一起，形成某种张力，产生写作“弹性”，所以不再是传统的起承转合的线性叙事³⁴²。

相对于描写封闭小城的作品，何立伟有关城市题材的小说中，写实的成分更多一些，但对于生活“拼贴”性质的阐释是一致的。《单身汉轶事》写工厂内几个单身汉的群像，题名“轶事”，确无完整的故事可言，仅每个人的生活片段。从小说中所提到的歌曲《少林少林》、张瑜剧照等细节可知，时值1980年代初期，但并没有突显时代整体的激昂情绪，而着重于人物的日常悲欢、性格与命运。虽然与乡村题材相较，抒情成分减弱，但是也时常出现抒情性的画面，尤其是关于风景的描写，例如在单身汉聚集唱歌的段落，紧接着如电影蒙太奇一般转接到远处的风景：“远处，河水亮闪闪地流。一艘乳白色的客轮在黛青的远山的衬景下，同季节一起缓缓移动着。枫叶红得象情人的告别的头巾。”³⁴³再比如另一处写到雪晴后的风光：“远处的雪山，象沉思的老人。那缓缓的河流，是它无穷无尽的思绪吧？几只水鸟驮着雪晴的日子，一高一低贴着水面飞。波浪和沙滩象恋人

³⁴¹ 何立伟：《石匠留下的歌》，《小城无故事》，第12页。

³⁴² 何立伟、宋元：《一顿文学乱弹》，何立伟：《跟爱情开开玩笑》（北京：新世界出版社，2002年），第374-375页。

³⁴³ 何立伟：《单身汉轶事》，《小城无故事》，第70页。

一样细声说话。当然也会有激动的时候，就好象这些单身楼上的后生们。”³⁴⁴景致的描写顺其自然地接到人物的情感状态，使日常琐屑的生活也沾染上些许诗意，意味深长。

尽管同样是写现实生活中的日常琐事，何立伟显然与新写实小说完全不同。“新写实”秉持着还原“原生态”现实生活的创作态度，解构“崇高”，“真诚直面现实，直面人生”³⁴⁵，而何立伟最大的不同之处在于作品中浸染的情感及渗透的诗意。小说《这些那些》以相同的“拼贴”写法写成，内容是关于同一时期一个寻常院子里几户人家的日常生活，如题名所示，笔触从这个人写到那个人，从这家人过渡到那家人，从这件事拉扯到另一件事，这样的写法和对生活的理解已经具有相当程度的后现代性。

既然生活是“拼贴”而成，何立伟自然不再在意故事的完整性和起承转合，因为本就只有片段而没有完整的故事，他转而注重“感觉和情愫”，营构出静谧、空灵、含蓄的诗意。然而，在这美丽、悠远的意境背后，却充满了孤寂、忧伤，甚至死亡。研究者早已指出，孤独感是他小说“风格基调的主旋律”³⁴⁶。“人海里茫茫是孤独，热闹间隐隐有寂寞”³⁴⁷可以看作何立伟不少小说的主题，他塑造了一众世间的孤独者，例如《好清好清的杉木河》中撑渡船的老爹，撑船时要客人坐稳后就不再多言，爹不止一次告诉狗崽，这是个“孤独人”；《萧萧落叶》中在医院负责扫地的矮小佝偻的婆婆子，“没有人注意到她。她似乎就很孤独”；《单身汉轶事》中吴笃成和妻子离婚，儿子也离开他，从原本充满激情的青年变得性

³⁴⁴ 何立伟：《单身汉轶事》，《小城无故事》，第86页。

³⁴⁵ 《钟山》杂志1989年第3期“新写实小说大联展”专栏的“卷首语”。

³⁴⁶ 杨剑龙：《论何立伟小说中的孤独感》，《上海师范大学学报》，1992年第3期，第52页。

³⁴⁷ 何立伟：《语无伦次》，《月唱》，第202页。

格孤僻，独来独往；《山雨》中的被丈夫毒打的二嫂，以及寂寞的知青武哥等等。

这些人物几乎都是孤独地活在自己的世界中，不能或不愿与他人交流。

除此之外，何立伟的小说还常常蕴含着死亡，甚至以死亡为背景。《雨晴》的空间设置在一座公墓，早已离婚的男女却在女人父亲的墓前阴差阳错地相遇，小说整体的意绪如墓地的景致一般，“整个的迷离而且含糊”，悲哀、忧郁的气氛弥漫其间。至于女人的父亲如何去世、女人和丈夫的婚姻因何结束、他们之间发生过什么样的故事，小说全无提及，更多是写一种情绪。同时，这种情绪在情景交融的氤氲气氛中得以加强，例如小说中的段落，“他的眼光越过这片茸茸的小山岗，在那条弯弯的黄带子似的小路的尽头，他看见一片薄薄的灰色云在那里静静舒卷。雨依然没有要停住的意思，不过是愈下愈疏细了。”³⁴⁸通过男人的视角书写外部的景观，情节在此“暂停”，同时情绪也蔓延开来。

《淘金人》更是一出彻底的悲剧，三十出头的女人带着她的崽搬到了男人们淘金的山里居住，她如地母、女神般美丽、温柔、端庄、善良，给这里淘金汉们蛮野的生活注入了欢欣和希望。小说中描绘了女人替男人们补衣的画面：

阔大鞋头正为趾尖所破，坼成蛙嘴。女人就说：“快快同我脱下。”飞针走线时，姿式极优美。屋后有好鸟相鸣，嚶嚶成韵；屋后有好树相生，酽酽成荫。日光细细斑斑，无声撒一脚低。

这情境谐和如一画图，恬淡清静而成永久。³⁴⁹

³⁴⁸ 何立伟：《雨晴》，《小城无故事》，第95页。

³⁴⁹ 何立伟：《淘金人》，《小城无故事》，第20页。

人与景相融，建构出一幅和谐且诗意的画面。众多同样或温情或哀婉的画面共同织就了小说强烈的抒情性。然而，女人却因失足意外落入暴涨的河水中淹死，这一切都不复存焉。淘金汉们用手指抠出一方墓穴，安葬了她，把珍藏的金子也留在墓中，一一离开了此地，再也没有回来。这出悲剧真实地反映出何立伟所谓的“美的瞬间毁灭”，纯然是命运的无可奈何。相较而言，前文所分析的《荷灯》中的死亡多了些性格因素，由汉子们好勇斗狠所引发。

这些或写孤独或写死亡的小说中显出的悲剧感其来有自，深深镌刻在何立伟的生命体验中³⁵⁰。1966年“文革”爆发，时年12岁的何立伟就读小学五年级，父亲被划为“走资派”接受批斗，外婆被勒令回乡，父母下放到湘南的山区，留他一人在城市寄宿读书。不仅家庭受到巨大冲击，连同龄玩伴也疏远了他，这使他陷入“一种古井一样深刻的悲哀同孤独”³⁵¹，这种苦闷和压抑成为他日后书写的来源之一。他对厨川白村“苦闷的象征”之断言深以为然，认为作品是“作家某种内心压抑的转移或宣泄”，“从这伤口里流出的灼热诚实的血，所灌注的美丽而悲哀的花朵”³⁵²。庆幸的是，何立伟终没有耽溺于这悲恸中，而是形成了“哀愁”的风格。从“伤口”到“花朵”的转化过程中，抒情的力量举足轻重，抒情与孤独、死亡、悲剧对抗，将其一一化为作品的意蕴，而不是事件本身。

抒情的倾向形成于何立伟的成长过程中，他在民间社会的日常生活中发现了比当下的孤苦艰难要坚定得多的力量，这也成为他心底的向往。据他自述，在中学寄宿时，每到周末，同学们一一回家后，独他无家可归。他这样形容孤单清冷

³⁵⁰ 有关何立伟小说“悲剧意蕴”的分析，可参考杨剑龙：《“美的瞬间的破坏与毁灭”——论何立伟小说的悲剧意蕴》，《当代作家评论》，1990年第2期。

³⁵¹ 何立伟：《金鱼》，《月唱》，第45页。

³⁵² 何立伟：《拣一个老话题》，《月唱》，第206-207页。

的感受：“近处的灯火远处的星，路上行人匆匆归家的跫音，还有那公共汽车来来去去的轰鸣，一切来到我心中的似乎使我已明白到自己是独立于许许多多人间故事之外了。”在如此百无聊赖、孤寂寥落的时刻，他走出校外，却看到了一幅似乎亘古不变的、永恒的画面，充满了力量：

几个清水塘福利工厂上年纪的残疾人，坐在油亮板凳上，以极原始简单工具，绞着棕绳。就中有两个是盲人，慢而坚决摇着绞绳机的木摇把，天空之下于是有了一种吱吱的响动，宛若七月林间的蝉唱。太阳的光芒落到他们的肩上同劳动的手上，仿佛是最母性的摩抚。而这同时，那些短而散乱的棕毛，则绞成了丈盛的凝聚着人生力量的粗粗棕绳。³⁵³

在少年的眼中，这些劳动者“把时间同命运庄严肃穆掌握在自己手心中”。这种让他向往不已的生活，无疑成了当时对抗孤独的强劲的力量，而这种对抗对于他日后几乎所有作品都具有了原型意义。他在散文《甜酒》中写到乡下人担着甜酒走街串巷售卖时的吆喝声，“在现代生活的繁杂噪耳的交响声中，我喜欢这种来自仿佛是遥远古旧日子的声音。它让人立即把握住一种逝去了的温馨，而这温馨于生命又是那么必需的润泽。”³⁵⁴在何立伟看来，这种古老温馨的声音，具有了同现代社会对抗的力量。其实，他常常有意无意地将古老的生活与现代生活做对比，借以批判现代生活，例如在散文《山地民歌》中写到，“那些朴素而又火热的歌，从这些山地农人口中唱出，比及现在的摇头摆首的歌星的演唱，不知要感人多少倍。这是酒，是火，是天边云层里透出的雷声。”³⁵⁵因此，何立伟的

³⁵³ 何立伟：《校外的风景》，《月唱》，第19-20页。

³⁵⁴ 何立伟：《甜酒》，《月唱》，第39页。

³⁵⁵ 何立伟：《山地民歌》，《月唱》，第55页。

“怀旧”更多地体现出博伊姆的一种论断：“对现代的时间概念、历史和进步的时间概念的叛逆”³⁵⁶。

何立伟曾画过一幅画，“用了水墨同淡淡的颜色：一个人在万般的寂然里清瘦瘦吹箫。题句是这样：若有月儿，吹箫；若有水儿，泛舟；若有风儿，听松；若有酒儿，解忧；若是甚么皆没有，反而有了混沌的一个宇宙。”³⁵⁷这幅画显然就是何立伟的自画像，孤独、抒情、意境，但在和谐浑然的意境中，原已存在某种张力，“吹箫”/抒情其实也是在与这“万般寂然”对抗，也正是这种张力才使得境界得以达成。

在何立伟的思想中，文学几乎可以和抒情画上等号，文学作品对于这个千疮百孔的世界来说，因此具有了疗愈的作用，以他的话来说：“西方作家把世界看得很荒诞且虚伪，我想文学作品，虽然没有膏药的功能，到少也应该是这荒诞而虚伪的沙漠里，一朵真实而美丽的花吧。世界一如人生，有伤口，且很多。”³⁵⁸

2. 以童年视角消解悲剧感

何立伟的一部分小说采用儿童视角，或直接挪用“童年经验”叙事，这无疑有助于他作品的抒情特质，小说所体现出的清新和纯净，要部分归因于儿童/少年的视角。

中国现代文学中“儿童的发现”，与“五四”时期“人的发现”同步，周作人、鲁迅、胡适、叶圣陶等新文学主将们都予儿童问题以极大关注。周作人在《人

³⁵⁶ [美]斯维特兰娜·博伊姆著，杨德友译：《怀旧的未来》，第4页。

³⁵⁷ 何立伟：《语无伦次》，《月唱》，第204页。

³⁵⁸ 何立伟：《拣一个老话题》，《月唱》，第208页。

的文学》(1918年)中已经为妇女和儿童争取做“人”的权利,在《儿童的文学》(1920年)中更进一步论述到:“儿童在生理心理上,虽然和大人有点不同,但他仍是完全的个人。有他自己的内外两面的生活。儿童期的十几年的生活,一面固然是成人生活的预备,但一面也自有独立的意义与价值;因为全生活只是一个生长,我们不能指定那一截的时期,是真正的生活。我以为顺应自然生活各期——生长,成熟,老死,都是真正的生活。”³⁵⁹由此确立了儿童做为独立的人的地位,儿童教育、儿童文学、儿童音乐等应运而生。

文学创作方面,鲁迅的文言小说《怀旧》(1911年)以9岁学童“吴”的视角来观察、体会和讲述成人世界的生活,被普实克称为“中国现代文学的先声”³⁶⁰。在“五四”之后,众多作家在创作中积极采用儿童视角,鲁迅的《社戏》、《故乡》即以此写成,此外还包括萧乾的《篱下》,凌叔华的《凤凰》、《小英》,萧红的《呼兰河传》等。这些作品不一定都以第一人称“我”写成,也可能是第三人称的一个儿童形象,“利用他的眼光与感受去发掘出别样的成人世界,借助几乎未被社会文化所浸染的儿童的质朴单纯的原初生命体验,从他们对发生的事件的困惑与误解中,更为真实鲜明地折射出生存世界的本来面目。”³⁶¹以上所列出的小说抒情味十足,与所选取的儿童视角有莫大关联,因为儿童重在感受,不在思辨和价值评判,因此能够更加全面客观却同时饱含情感地叙事。正是出于儿童的天真无邪,京派小说家更经常以儿童生活为表现对象,借此讴歌纯朴、美

³⁵⁹ 周作人:《儿童的文学》,《新青年》第八卷第四号,1920年12月。

³⁶⁰ 普实克:《鲁迅的〈怀旧〉——中国现代文学的先声》,乐黛云编选:《国外鲁迅研究论集》(北京:北京大学出版社,1981年),第465页。

³⁶¹ 王黎君:《中国现代文学中的儿童视角》,《文学评论》,2005年第6期,第99页。

好的人性，废名、沈从文、萧乾、凌叔华、汪曾祺都有相关的作品³⁶²。

何立伟非常珍视儿童的天真，他曾说过：“不失儿童的天真，人心便如蓝天白云，有了些高远同透明”³⁶³。在他看来，中国人的成熟，是以天真的丧失为代价的，现代社会或多或少对人的天性产生了“歪曲或毁灭”，而儿童式的天真可以改造人性，抵抗现代社会对人的异化，“固然微弱，然终归也还是抵抗”³⁶⁴。例如小说《单身汉轶事》中因家庭变故而沉默寡言、性格孤僻的单身汉吴笃成，因为工厂同事女儿的到来，心灵得到慰藉，其他单身汉们的生活也充满乐趣，“在男子汉世界里，这童音，象春水一样柔和明净。”当女童离开工厂后，吴笃成哭了起来，“哭声被什么东西压抑着，变得哑哑的，呜呜的，并且含含糊糊。然而那哭声，却又可以清清楚楚听出来。”³⁶⁵至于他为什么哭，文中没有交待，但从情节来推测，当下的吴笃成必定百感交集，最重要的是，他在成人世界中冰冻起来封闭已久的心，因女童的天真烂漫，再一次得以复苏。散文《春天的孩子》写到一个十五六岁胖乎乎的男孩，因为小时候患过脑膜炎而智力低下，在姐姐的烟摊旁坐着帮忙卖蝌蚪，“笨笨的手却给城市的孩子带来了城外春天的生机”，“他同样属于这个非要到来不可的春天。全世界的孩子都属于春天。”³⁶⁶这可以代表何立伟对于儿童的基本情感和态度，在他的小说中也有充分体现。

小说《石匠留下的歌》以“我”这个细伢子的视角讲述从山外头来的石匠给水碾子凿槽的一段故事，因之儿童的眼光，部分描写充满了天真的气息，例如水

³⁶² 详情参考严家炎：《中国现代小说流派史》，第195-196页。

³⁶³ 何立伟：《未必轻松的消闲》，《月唱》，第172页。

³⁶⁴ 何立伟：《童话与我们》，《月唱》，第114页。

³⁶⁵ 何立伟：《单身汉轶事》，《小城无故事》，第90页。

³⁶⁶ 何立伟：《春天的孩子》，《月唱》，第147页。

碾子碾谷的声音“其音清越，其韵悠扬”，那甩锤凿槽的石匠如“石雕”一般，“汗水使他宽阔的胸膛油着异彩。简直那不是血肉之躯，简直那本身就是一整一整凿出来的。”³⁶⁷这都是一个稚气的、对外边世界充满好奇的孩童眼中所见、脑中多想。小说中的石匠也是何立伟“孤独者”长廊中的一员，他只是默默地做自己份内的活，当“我”想要听故事时，他说：“等你长大了，三十岁四十岁五十岁，你就会什么都晓得的。用不着别人讲。”历经沧桑之后的无奈感呼之欲出。当石匠离开后，“我”看到他的背影就是一个小小的黑点，“那黑点，在这迷蒙的天地之间，越来越小，越来越小，就消失在了晨雾之中。他走了，同他来时一样，同他吸烟凿石一样，是默默的，无声无嗅的。天和地，好大呵！”³⁶⁸充满诗意的画面体现出石匠的孤寂、人在天地间的渺小，但正因为是由“我”的视角来看，那应有的沉重感和悲痛感被悠扬、朦胧的感受所取代。

短篇小说《好清好清的杉木河》写的是端午节时爹带着狗崽去看赛龙舟和抢鸭子，大多数篇幅都集中于杉木河及两岸山路的诗意风景、热闹的民俗场面，不禁让人联想到《边城》中的描写。但与沈从文笔下湘西世界的淳朴与和谐不同，何立伟写的热闹中还夹杂着“火气和狂躁”。小说中写到孤独的撑船人和最终分离的男女，但因狗崽的视角，不至于沉溺在狂躁与孤独中，依然充满了趣味。

前文已分析过的《白色鸟》同样是以孩童的视角去回望一段童年的岁月，作者并没有将重心置于外婆被斗争这一时代悲剧本身，而是极尽铺陈两个少年惬意的夏日午后玩乐，情景交融，直至小说最后，以惊飞的白色鸟作为象征，写出了

³⁶⁷ 何立伟：《石匠留下的歌》，《小城无故事》，第10页。

³⁶⁸ 何立伟：《石匠留下的歌》，《小城无故事》，第13-14页。

少年对于当时发生的事的感受，同时以浓郁的抒情最大程度地消解了悲剧感，同时也能让读者在回味之余惊心于美和诗意的瞬间破坏。这篇小说源自何立伟的童年经验，故事原型就是他自己的外婆，“在《白色鸟》中提及过她：她在文化革命中被勒令回乡，接受游斗，手中敲一面破锣，喊着污蔑自己的话。她的头发其时已近花白，纷飘在世纪的暴风中了。”³⁶⁹几乎同时写成的小说《搬家》可以视为《白色鸟》的前传，老人常年带自己的小外孙到桥头看行经的火车，直到有天，“他们叫外婆到乡下去。再不准回城里来了。”后来，这小外孙也长大了，成了家，带着自己的孩子来看火车，想起了过去的画面。通过这种不同时空的并置，写出了外婆的舐犊情深和他的思念之情。

童庆炳曾指出，“童年经验”并不意指对童年生活的忠实记录，而是“包括活动主体对自身童年生活经历的心理感受和印象，带有很强的主观色彩。可以这样说，童年经验基本上是一种心理效应，它是随人的年龄的增长和环境的变化而流动着、改变着。”³⁷⁰在书写童年经验时，已经蕴含了两副目光，即两种视角：一是成年后的叙事者，一是回忆中的童年视角。以《白色鸟》为例，成年后的叙事者在回想起这段经历时，必然感慨万千，悲剧感油然而生，但以当时“白皙少年”的目光，尽是如小说中一派明丽清新的景象，二者之间也产生了某种巨大张力，但正因为主要是以少年的眼光来看，其中的悲剧感得以在一定程度上被消解，小说也呈现出强烈的抒情性。

³⁶⁹ 何立伟：《流水落花——我的小传》，《月唱》，第25页。

³⁷⁰ 童庆炳：《作家的童年经验及其对创作的影响》，《文艺评论》，1993年第8期，第54页。

第四章 青年主体的蜕变：论张承志、邓刚的小说

在“后文革”的转型期，青年们历经了普遍的精神失落，再次苦苦寻求、确立新的人生理想和意义，他们的价值观和自我认同问题亟需得到解决，这也成为重要的社会议题。在新时期初登文坛的青年一辈作家中，张承志和邓刚的不少小说都与此相关，思考和表达了青年主体重建的问题。二人与共和国差不多同龄，但拥有截然不同的人生经历和社会经验，因此，各自在小说中重建主体的思想资源和思考方式呈现出殊异的形态。不过，若论及文体风格及美学特色，他们的小说均具有强烈的抒情性，呈现出浓郁的浪漫主义特色。本章主要以他们创作于80年代前期的抒情小说为例证，讨论80年代抒情小说与青年主体认同的问题。

以高友工的论述，“抒情”肯定“个人的经验”，“生命的价值即寓于此经验之中”³⁷¹。对于个人经验的书写，其实在“文革”后期已经开始萌芽，从中可以看出青年一代在革命乌托邦幻灭之后的失落、悲观和虚无情绪，不过，相关作品无一不属于陈思和所谓的“潜在写作”，即“在当时客观环境下不能公开发表的文学作品”，例如食指、“白洋淀诗群”的诗歌创作，以及张扬的《第二次握手》、赵振开（北岛）的《波动》、靳凡的《公开的情书》等“手抄本小说”。这些作品如陈思和所指出，“摆脱了主流意识形态话语的制约而回到自己的现实生活体验、想象和思考之中，并由此显示出人性与艺术的觉醒。”³⁷²其中的部分小说因为关

³⁷¹ [美]高友工：《文学研究的美学问题（下）：经验材料的意义与解释》，《中国美典与文学研究论集》，第96页。

³⁷² 陈思和主编：《中国当代文学史教程》（上海：复旦大学出版社，1999年），第170页。其中，小说《波动》被陈思和称为“文革”时期“潜在写作中最成功的小说”。完成于“文革”后期的1974年，曾于1976年6月和1979年4月修改，先后刊于《今天》（1979年）和《长江》（1981年）等文学刊物。小说采用复调形式、第一人称内视角，展示了特殊时期几个青年人的命运和精神悲剧。当时针对《波动》有很多讨论，易言的《评〈波动〉及其他》（《文艺报》1982年第4期）一文有很大影响，他认为小说“沉郁、悲观的情调”是社会上“虚无主义思潮”的反映，这与当时文学界存在的“以存在主义为指导思想的

注个人情感和思想的表达，已经具有了相当程度的抒情性。在“文革”结束后，伴随着思想解放运动的大潮，上述“潜在写作”得以正式刊出，引起了广大青年的关注和共鸣。

若论及青年主体的重建，“潘晓讨论”是1980年代初期具有重要社会意义和文化意义的事件，杨庆祥甚至将其视为80年代文学叙事文本的一个“元问题”，不论“伤痕文学”、“改革文学”或“新潮文学”都存在对此问题的相关探讨。这一讨论由《中国青年》杂志开展，自1980年5月开始，持续了大半年，主要围绕“人生的意义究竟是什么”展开。讨论主要包含三个问题，“对社会和人际关系的看法”、“对‘个人价值’的呼唤”以及“理想和现实的矛盾”，基本上可以涵盖当时青年们普遍关心的问题。所谓“潘晓讨论”，潘晓实质上并不是指某个具体的个人，而是一个“历史大转折初期阶段迷惘和追索中的青年的典型”³⁷³。杨庆祥在研究了其中的“叙事形态”和“话语机制”后指出，在一个彰显青年困惑迷惘的“表层文本”之下，另有一个“深层文本”，“一代青年人在历史的变局面前，如何反思自己的历史和社会的历史，重现认识自我和他者、自我和历史、重建历史主体的精神重构问题。”³⁷⁴下文将以张承志和邓刚在80年代前中期的抒

文学流派”有关。尽管他承认存在主义在当时的合理性，但坚决反对对存在主义哲学的全盘接受，因此批评了小说中无限制追求个性自由的思想，主张在批判的同时更应该“投注生活以理想之光”。

³⁷³ 有关“潘晓讨论”，参见郭楠柠的回忆性文章《我亲历的“潘晓讨论”》（《炎黄春秋》2008年第12期）。郭楠柠时任《中国青年》编委兼思想教育部主任，曾全程参与这一讨论。据她回忆，讨论在见刊的半年前已开始酝酿，经商议选定了“人生观”这一当时青年普遍关注的问题，经过数月的时间在多个行业和群体间进行调研，最后以参与座谈的青年女工黄晓菊的经历和思想为基础，另吸收大学生潘玮来稿中的部分语言和观点，再加上前期的调研结果，综合整理为“一个当代青年探索人生意义的思想典型”。接着，以“潘晓”署名给编辑部的信《人生的路呵，怎么越走越窄……》，辅以《编者的话》，讨论于此开端。“潘晓”的信正式刊出后，引发全社会的巨大关注，“仅仅25天时间编辑部就收到各地青年寄来的信、稿180多件，很多青年还寄来了钱和物，没有留下姓名、地址，只留下了对潘晓的期望……”“7个多月的时间编辑部收到全国各地各个方面不同身份、层次的人寄来的稿件达6万多件，其中不少还是几十名、上百名青年联名写的。大学生（其中不少是研究生）来稿的数量相当多，成为这次讨论的一大特色。”有关这一事件的详细过程，另参考《中国青年》编辑部编：《潘晓讨论：一代中国青年的思想初恋》（天津：南开大学出版社，2000年）。

³⁷⁴ 杨庆祥：《“潘晓讨论”：社会问题与文学叙事——兼及“文学”与“社会”的历史性勾连》，《社会问题与文学想象：从1980年代到当下》（上海：上海文艺出版社，2017年），第48页。

情小说为例，探讨当时的青年如何重新寻得自身认同。

第一节 雄浑激昂的浪漫主义风格

有关浪漫主义与抒情之间的深刻联系，在第一章已有所论述。韦勒克指出，浪漫主义的核心标准为“想象力之于诗歌观念，自然之于世界观，象征神话之于诗歌风格”³⁷⁵。费伯在此基础上也提出一些相关标准，包括探索自我、自我与他人及自我与自然之间关系，重视想象而不是理性，与自然世界建立和谐关系，强调个人、内心和情感的价值等方面。

费希特（Johann Fichte, 1762-1814）是浪漫主义发展中的关键人物，柏林指出费氏的“革新”在于对“能动的、不断变化的、想象性的自我”的赞颂。费希特区分了“自我”与“非我”，二者之间互为条件、辩证统一，这是浪漫主义一个“原初的、不可归约的和根本性的基始依据”。“自我”被赋予极高的地位，这种思想主导了“浪漫主义的想象”³⁷⁶。无论是抒情抑或浪漫主义，“自我”都居于核心的位置。虽然在中国当代文学中并没有一个“浪漫主义”流派或思潮，不过，若将“浪漫主义”视为一种文学精神或风格，在新时期文学中，确实可以看到众多相关的作品，在这其中，张承志和邓刚的小说均可作为其中的代表。

1. 浪漫主义在新时期的复归

毛泽东在 1958 年针对新诗发展道路提出，“形式是民歌，内容应是现实主义和浪漫主义对立的统一。”这即是革命现实主义与革命浪漫主义“两结合”的创

³⁷⁵ [美]韦勒克著，罗钢、王馨钵、杨德友译，曹雷雨校：《文学史上的浪漫主义概念》，《批评的诸种概念》，第 256 页。

³⁷⁶ [英]以赛亚·伯林著，亨利·哈代编，吕梁等译：《浪漫主义的根源》，第 97-98 页。

作方法。不过，此时的浪漫主义更多的是一种集体式的激情，其中的“自我”已经不具有任何合法性，被强大的“国家”所取代，起引导作用的是理念和概念。正如李杨曾指出，50年代末、60年代初中国的抒情/浪漫的基础已不再是个体的情感，“中国文学中的每一个人、每一个‘自我’已经不再是处于自然状态中的个体，而是已经获得了共同本质之后的‘国家’的象征。因此，对人的歌颂实际上是对这种共同国家本质的歌颂。”³⁷⁷因此，这一时期的浪漫主义/抒情，毋宁说是一种政治激情。

进入新时期，建立在“自我”/“个体”基础上的浪漫主义才真正得以复现。在某种程度上说，这种复现是对“文革”期间“潜在写作”的延续，尤其是“地下诗歌”中对个体价值和生命的确认，在“文革”结束后喷薄而出。1978年12月，由北岛、芒克等诗人主办的刊物《今天》创刊，编辑部在《致读者》中发出宣言式的呼声：

“四人帮”的文化专政主义就是只准精神具有一种存在形式，即虚伪的形式；只准文坛上开一种花朵，即黑色的花朵。而今天，在血泊中升起黎明的今天，我们需要的是五彩缤纷的花朵，需要的是真正属于大自然的花朵，需要的是开放在人们内心深处的花朵。³⁷⁸

此处强调的是真正从人的“内心深处”发出的声音。在激越昂扬、乐观积极的语境中，他们相信自己的时代将“确立每个人生存的意义”，同时“加深人们

³⁷⁷ 李杨：《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”（1942-1976）研究》（长春：时代文艺出版社，1993年），第160页。

³⁷⁸ 《今天》编辑部：《致读者》，洪子诚主编：《中国当代文学史·史料选：1945-1999（上、下）》（武汉：长江文艺出版社，2002年），第573页。本文原载《今天》1978年12月第1期。

对自由精神的理解”。与此同时，宣言也透露出某种紧迫感，在今昔对比的感慨中产生了时不我待的使命感，因此要急切地召唤主体，承担起历史责任。

新的审美观念经历了激烈的讨论，有关“朦胧诗”的论争即是代表。所谓“朦胧”，原为评论家批评其“晦涩、怪癖”（章明、晓鸣《令人气闷的“朦胧”》），后来被标举为其突出的美学特征。也有不少学者对此持开放态度，谢冕从新诗史的视角，将其“不拘一格”与“五四”新诗运动对照，认为其“古怪”中蕴含着新诗的发展希望。³⁷⁹孙绍振以“新的美学原则”来概括，指出其与50年代“颂歌传统”与60年代“战歌传统”的根本区别，在于追求“生活溶解在心灵中的秘密”，关注“人的价值标准问题”、“人的精神世界”，强调“个人的感情，个人的悲观，个人的心灵世界”，这正是“自我表现”的复归³⁸⁰。

除诗歌外，这一时期的小说中同样渗透着浪漫主义精神，尤其是那些具有强烈抒情意味的“知青小说”，个人情感因素在其中十分突出。例如南帆发现，许多知青作家在书写“上山下乡”经历时，对这段生活情感复杂，体现出“一种迷惘，一种惆怅，一种思念，一种参照城市之后的朦胧向往”，例如在孔捷生《海与灯塔》、《南方的岸》、史铁生《我的遥远的清平湾》、陈村《给儿子》等小说中，“作家不约地脱离了情节式的结构，而是带着新的情感对各种场景作出感应式的联想。这使小说的形象体系不再按照因果线索衍生发展，而是组织于情感的起伏和意识流动之中。”³⁸¹

³⁷⁹ 谢冕：《在新的崛起面前》，洪子诚主编：《中国当代文学史·史料选：1945-1999（上、下）》，第625页。本文原载1980年5月7日《光明日报》。

³⁸⁰ 孙绍振：《新的美学原则在崛起》，洪子诚主编：《中国当代文学史·史料选：1945-1999（上、下）》，第640页。本文原载于《诗刊》1981年第3期。

³⁸¹ 南帆：《小说艺术模式的革命》（上海：上海三联书店，1987年），第25页。

当然，知青经历有很大的差异性，由于他们的家庭背景、命运遭际、精神气质、返城处境等各方面不同，对这一记忆的价值取向也呈现出截然不同的面向，有人控诉“文革”对青春和理想的扭曲，有人反思曾经经历过的这段历史，有人始终坚持捍卫一代人曾经信守的理想的正当性，也有人以温情脉脉的姿态回忆当时的生活，其中，后两类创作更倾向于浪漫主义风格，代表作家为张承志（1948-）、梁晓声（1949-）、史铁生（1951-）等人。例如梁晓声的《这是一片神奇的土地》（《北方文学》1982年第8期）是关于一群到北大荒的知青，在与自然的激烈搏斗中，以牺牲了三个优秀青年的代价，最终征服了原本死寂的、散发着死亡气息的“鬼沼”，成为胜利的“垦荒者”。小说倾注了创作主体强烈的情感，以雄浑激昂的笔调记下了那段悲壮的岁月，显示出一代人以热血和理想浇筑的青春，被雷达评价为一首“富于悲壮美的抒情诗似的小说”³⁸²。同样写知青生活，史铁生的《我的遥远的清平湾》（《青年文学》1983年第1期）以完全不同的抒情散文式笔法、朴实隽永的文字，写下一段陕北黄土高原小乡村里温暖平静的日常生活，以及知青与当地村民真挚的情谊，在一众知青文学中也属异类，独特之处即在其浓郁的“牧歌”³⁸³情调。这些小说都可以归于“抒情小说”，只是各自的抒情风格迥然有异。

与此同时，有些并未经历过“上山下乡”的同代作家，因为个人独特的文学涵养及生活经历，作品同样呈现出鲜明的浪漫主义特色，生活在大连海边的作家邓刚所写的有关海洋的小说是其中的代表。邓刚和张承志、梁晓声等作家相似，

³⁸² 雷达：《这是一片神奇的土地》，《文艺报》，1983年第4期。

³⁸³ 朱伟曾评价《我的遥远的清平湾》“像是一首悠扬的牧歌”，这一论断在相关的评论中很有代表性。具体参见朱伟：《铁生小记》，《作家笔记及其他》（南京：江苏人民出版社，2006年），第35页。

小说中的浪漫主义具有相同的“阳刚”³⁸⁴或刚劲风格，另一方面，他与后者在有/无“上山下乡”经验、对“文革”/“红卫兵”运动的态度等方面大相径庭，因此可以作为例证更为全面地探究当时青年重塑主体的不同方式。

若要探究张承志和邓刚浪漫主义风格的成因，除了他们本人的浪漫诗人气质、个人的独特经历外，还可一探各自所受的文学影响和精神承继。张承志直言在“踏入文学之门”时受到吉尔吉斯斯坦作家艾特玛托夫（1928-2008）的“影响和启示”³⁸⁵。艾氏作品中对自然风景的描述、对底层人民的关注、对民族风情的渲染，呈现出浪漫主义抒情风格，对张承志前期的小说创作，尤其是草原书写，产生了巨大影响。李咏吟通过比较分析，认为张承志是将艾氏视作自己的“精神依托”，“艾特玛托夫的骏马、草原、牧人，都给予张承志以‘灵示’，使张承志把握了表现草原生活的文化基调。”³⁸⁶同时，二人之间的不同在于艾氏结合现实和象征手法批判社会现实，体现出深刻的人道主义精神，而张承志更突出其强烈的主观精神，承继自革命年代的理想主义使他殊异于艾氏的批判视野。

邓刚最喜欢的作家之一是杰克·伦敦（1876-1916），其作品的一大主题为对自然的赞美，以韦勒克的观点看，这属于典型的浪漫主义，他将自然展现为人类最终的理想归宿，邓刚笔下对大海的探讨在很大程度上来自杰克·伦敦的启发。

³⁸⁴ 程德培曾在80年代中期指出，当时有几位作家以“阳刚之美”备受赞誉，如蒋子龙、张承志、张贤亮、邓刚、梁晓声等。不同的是，蒋子龙、张贤亮等人作品中的阳刚主要得益于时代精神和人物气质，而张承志、梁晓声、邓刚等人，明显表现出“对大自然的喜好”，“他们推崇自然，是追求自然的人格化，表现艺术的象征”。参见程德培：《小说创作中的阳刚之美》，《文艺评论》，1985年第2期，第20-24页。

³⁸⁵ 张承志：《诉说——踏入文学之门》，《民族文学》，1981年第5期，第86页。艾特玛托夫对新时期中国文坛产生了重要的启发性影响，王蒙曾将其与马尔克斯、卡夫卡、海明威共同视为对新时期中国文学影响最大的四位外国作家。除张承志外，路遥、冯骥才、古华、红柯等一众作家都受过其影响。详见李雪：《艾特玛托夫对中国当代文学的影响》，《长江文艺评论》，2017年第12期，第116-122页。

³⁸⁶ 李咏吟：《通往本文解释学——以张承志的创作为中心的思想考察》（桂林：广西师范大学出版社，2006年），第227页。

与此同时，汪曾祺也曾使他的创作发生转向，他曾表达过在 80 年代初期看到《大淖记事》时“美丽的惊讶”，盛赞其为“小说的小说”，完全“轰毁”了他原本对小说的固有观念，“流畅的文字有着明清小说式的优美，开放的结构又超然于西方小说的现代。能将中国传统‘土’和外国现代的‘洋’如此绝妙地糅和在一起，真乃大手笔。”³⁸⁷同一时期，他开始在小说中追求除“思想、人物、故事、画面”之外的“感觉”、“情调”、“气势”，即那种“溶在小说词间字缝”的“味道”³⁸⁸。对渔民赶海、碰海、捡螺、弄蚬等风俗的细致描摹，即可一窥汪曾祺的影响。

需要指出，由于“文革”期间流于空泛口号的“伪浪漫主义”大行其道，使“新时期”的人们对于“浪漫”有着近乎天然的抵触，认为其与“极左”相关联，因此，现实主义依然是这一时期的主导。但思想解放使“个人”得以回归，主体意识觉醒，文艺亦从“为政治服务”的禁锢中解脱，侧重于表现主观的浪漫主义即使依然潜流于现实主义大纛之下，依然完全足以成为一种独立的审美形态。到 1980 年代中期现代主义浪潮崛起后，虽然融入其中，但这一精神并未湮灭。

2. 在风景体验中生成主体

陈国恩指出，新时期浪漫主义小说的一大特点是“回归自然”，“在浪漫主义者的心目中，大自然更多地带有精神家园的性质。这是由于大自然的品性可以依人的意志来塑造：它获得了人格化的特点，人也从大自然的敞开胸怀里实现了自由的本质。但这一人格化的过程又是非常私人化的。”³⁸⁹浪漫主义的一个核心思

³⁸⁷ 邓刚：《与汪老交往的一段往事》，《海内与海外》，2017 年 10 月，第 29 页。

³⁸⁸ 邓刚：《自序》，《龙兵过》（北京：中国文联出版公司，1985 年），第 2 页。

³⁸⁹ 陈国恩：《浪漫主义与 20 世纪中国文学》，第 284 页。

想是“自我”与“非我”的区分，但二者辩证统一，“自我”的确认必然以“非我”为前提，因此，在浪漫主义小说中对于做为“非我”的自然/风景的体验，是自我/主体完成的前提。这一问题也可以从柄谷行人所谓“风景的发现”来理解，在柄谷的论述中，风景与主体的内心状态紧密联系，在凝视及投入于风景的过程中，“内在的人”得以生成，风景随之成为安置自我、确立身份认同的场域，介入主体蜕变的过程，隐含着主体生成的契机。

在张承志笔下，风景浸透了主体的情感，并具有强烈的象征性，这是他所深刻自觉的，“风景在我的笔下聚合，我在这些年里跨入的土地，连结了古老中国的北方。有草的大海，春夏秋冬分呈黑绿黄白四色，它起伏如母亲的胸脯。有穷乡僻壤的黄土沟壑，它深埋着情感，刚强冷漠一如父亲。”³⁹⁰因此，风景对他建构文学世界、表达理想主义具有举足轻重的意义，如颜水生所言，这是他内心存在的“认识性装置”³⁹¹。在他早期的小说中，最有代表性的风景是草原和黄河。

草原是张承志在“知青”时期生活了四年的地方，以“插包入户”的方式与牧民共同生活，因此，他面对草原时不仅有“外来者”的浪漫视野，更将草原指认为“养育了我一切特征的一种母亲”³⁹²。草原有美丽辽阔的一面，也存在恐怖与悲壮，例如在小说处女作《骑手为什么歌唱母亲》（《人民文学》1978年第10期）中，牧场、草浪、山峦、溪水、蒙古包、畜群，都符合人们一贯对于草原的浪漫想象。但与此同时，草原上的自然环境更有残酷严苛的一面，“白毛风”对

³⁹⁰ 张承志：《后缀》，《心灵史》（广州：花城出版社，1991年），第280页。

³⁹¹ 颜水生：《论张承志的风景话语及意义》，《文学评论》，2016年第5期，第183页。

³⁹² 张承志：《自序》，《美丽瞬间——张承志草原小说选》（北京：北京师范大学出版社，1993年），第1页。

主人公来说即是一场“磨炼”：

暴风雪象一个狰狞的怪物，半夜时分闯进了草原。清晨——说是清晨，只是因为地球的自转，使黑漆漆的混沌迷茫变成了白蒙蒙的混沌迷茫。只要跨出蒙古包，马上就会被风雪裹住，就象掉进了一个嗷嗷怪叫着的深渊。粗硬的雪粒狠狠地打在脸上，又冷又疼。迈开几步，就再找不到近在咫尺的屋门。天地间飞闪着急速卷过的灰白色雪雾。³⁹³

如此极端的自然环境，如同梁晓声《这是一片神奇的土地》中的“鬼沼”一样，都是小说人物在重建自己的主体时必须经历与对抗的“非我”因素。不过，张承志小说的不同之处在于，这一过程是在额吉（母亲）的帮助之下完成的，额吉在暴风雪中将袍子让给了“我”救了“我”的性命，“我”因此真正理解了“额吉”的含义，得以与以额吉为代表的“人民”血肉相通。

中篇小说《北方的河》（《十月》1984年第1期）中，黄河不再以人们一贯所常见的“黄河母亲”形象出现，而被塑造为崇高的、充满阳刚之气的“父亲”——主人公精神上的父亲。因此，黄河一映入眼帘即是无比宏大的意象：

他看见那巨大的峡谷之底，一条微微闪着白亮的浩浩荡荡的大河正从天尽头蜿蜒而来。蓝青色的山西省的崇山如一道迷朦的石壁，正在彼岸静静肃峙，仿佛注视着这里不顾一切地倾泻而下的黄土梁峁的波涛。大河深在谷底，但又朦胧辽阔，微风凛凛地巡视着为它折腰膜拜的大自然。³⁹⁴

³⁹³ 张承志：《骑手为什么歌唱母亲》，《老桥》（北京：十月文艺出版社，1984年），第134页。

³⁹⁴ 张承志：《北方的河》，《北方的河》（北京：十月文艺出版社，1987年），第11页。

黄河于此完全是一个崇高的表征，被等同于雄伟的精神而“主体化”，已经与“崇山”“黄土梁峁”等纯粹的“大自然”有所区隔。在主人公眼里，这条大河成为“北方大地燃烧的烈火”，泛着梵·高式的炽烈色彩，在“呼唤”着他。他再次横渡黄河，感受到了“黄河父亲”的“庇护”、“宽容”、“卫护”，横渡的过程就是主体蜕变的过程，成功渡过便意味着他（和他这一代人）获得了崇高的伟力。此外，黄河还象征着中国，主体投入黄河同时意味着将个人置于整个民族国家或中华文明的历史长河中，主体亦因此具有了历史纵深，和他所认同的国家/民族/文化一起向前奔涌。³⁹⁵

邓刚写出了中国文学中相对较少出现的风景——大海，他描绘了海的壮阔、宁静、神秘、澎湃、汹涌、狂暴等各种形态，海洋不仅是主体凝视的对象，更是主体徜徉其中并与之搏斗的世界。以其代表作《迷人的海》（《上海文学》1983年第5期）为例，小说以老小两个海碰子在大海中打捞海参并寻找传说中的“宝物”为主线，讲述二人如何与大海搏击，并由互相矛盾走向一致的过程。当他们在寒风凛冽中潜到刺骨的海水中捕获了海参，在岸边点起火堆一起享用鲍鱼时，大海是浪漫的，引起无限的美好遐思，“火石湾的夜是美的，黑蓝色的夜幕罩得海天浑然一色，远处，灼亮的海火与星光交织闪烁，流动的暗云同微涌的浮浪搅在一起，躺在铺得厚厚的柴草堆上，看着这奇妙的景色，是一种享受。”但当他们与翻涌的海搏斗时，海充满了自然蛮力，这种野性对身处其间的人构成巨大的生命

³⁹⁵ 已有诸多研究指出这一点，薛毅的观点可视作其中的代表：“主体确认黄河为父亲，则把主体作为一代人的杰出代表放置到整个中华文明历史的长河中去了。黄河经由中华民族起源至今的历史，饱经沧桑而奔腾不息，同样，主体经受从红卫兵到知青到现在的历史考验而仍然充满激情和力量。主体跳入黄河的怀抱，父子间的血脉完全相通了，一个有限的个体生命也就进入到横贯古今历史的永恒之物中去了，二者都勇敢地奔向未来。如此，主体不仅是一代人优秀品质的集中代表，也体现出中华历史生生不息的伟大力量了。”薛毅：《张承志论》，《上海文学》，1995年第2期，第69页。

威胁:

仿佛一切都是提前安排好的，一旦等小海碰子游进火石湾深处，平静的海面突然露出狰狞的嘴脸，象一锅烧滚的开水，猛烈地沸动起来。那张牙舞爪的浪头，就象困锁了八百年的妖魔鬼怪，解脱出来了。顷刻，大海兜底荡动了，狂风驾着奔涌的浪头，哇哇地叫着扑向火石山岩。蓝淇淇的海水骤然变了颜色，暗礁下的灰沙黑泥乘机腾烟起雾，搅浑一切。³⁹⁶

与张承志笔下的草原和黄河一样，大海也是人物重建主体的场域，只有在如此雄浑的力量碰撞中，个人才能一步步寻获自己的力，以此完成蜕变，“海碰子在与大海的搏斗中，个人的情感和性灵得到大海的净化和洗礼，表面上好像征服了大海，实际上是个人的性格与意志在大海中得到磨砺。”³⁹⁷

第二节 红卫兵心史：张承志前期小说与浪漫主义

张承志小说强烈的抒情性在他初登文坛时已为学界关注，例如程德培在分析《黑骏马》（《十月》1982年第6期）的诗学时指出，这部小说“自始至终喷涌着诗人般的情感，混合着诗人才有的那种无穷无尽想象”，“最抓人的特色表现为强烈的抒情”³⁹⁸。抒情构成其小说内在的基本动力，与此同时，这也成为作者自觉的美学追求和自我理解的路径。他认为尽管《骑手为什么歌唱母亲》存在诸多不足，但抒情的写法是“比较成功的地方”，曾有意使“抒情”和“叙事”相辅突

³⁹⁶ 邓刚：《迷人的海》，《迷人的海——邓刚中短篇小说选》（沈阳：春风文艺出版社，1984年），第33页。

³⁹⁷ 王爱红、李继凯：《生命诗学视域中的“海味”小说——以邓刚、卢万成、张炜的创作为中心》，《中国当代文学研究》，2020年第1期，第184页。

³⁹⁸ 程德培：《〈黑骏马〉的诗学——兼及张承志小说的艺术特色》，《当代作家评论》，1984年第2期，第67页。

出主题，并希望继续“发扬抒情的写法，把散文的风格融化在短篇小说里，逐渐探索自己的风格。”³⁹⁹其后，他基本践行着这一“抒情散文式的小说叙述方法”。

1. 用文学来表现历史的情绪

因之抒情写法，张承志的小说不再以故事情节和人物性格塑造为主，转而追求“诗的境界”，他坚定地认为，“文学的最高境界是诗。无论小说、散文、随笔、剧本，只要达到诗的境界就是上品。”此处的“诗意”即“音乐化和色彩化”⁴⁰⁰。因此，张承志强调的诗意意为小说吸收融合多种艺术形式，“几年以来，我好像一直有意无意地企图建立自己的一种特殊学习方法。具体地说，就是尽量把音乐、美术、摄影等艺术姊妹领域里的领悟和感受，变成自己文学的滋养。”⁴⁰¹在此文学观形成的过程中，除了自身经历及文学影响外，两种域外资源产生重要影响——日本民谣歌手冈林信康（1946-）和荷兰画家梵·高（1853-1890）。

音乐方面，最初给予张承志“新奇的启蒙”的是蒙古草原上的古歌，被他称为“朴素而有趣的比喻、排比和比兴的艺术”⁴⁰²，在古歌的影响下，“灵性”在心中日渐生成。其中最令他震撼的是长调《黑骏马》（《钢嘎·哈拉》），他曾在多篇小说和散文中提及，小说代表作《黑骏马》在很大程度上可以称为这首古调的注脚。蒙古古歌之外，冈林信康是张承志尝试接近和捕捉“现代”的重要参照，在

³⁹⁹ 张承志：《学习的第一步》，《中学语文》，1980年第2期，第43页。

⁴⁰⁰ 张承志：《骑上激流之声——关于冈林信康的随笔之二》，《绿风土》（北京：作家出版社，1989年），第30页。此外，他在《美文的沙漠》一文中也表达过类似观点：“小说应当是一首音乐，小说应当是一幅画，小说应当是一首诗。”

⁴⁰¹ 张承志、李江树：《瞬间的跋涉》，《文学自由谈》，1987年第3期，第146页。1987年，《文学自由谈》特为张承志开辟“黄泥小屋来客”访谈专栏，由张承志主持，邀请多人会谈，包括与戴静对话的《“在路上”》（第2期）、与李江树对话的《瞬间的跋涉》（第3期）、与冈林信康对话的《绝望的前卫充满希望》（第4期），与俞伟超对话的《诗的考古学》（第5期）、与蔡时济对话的《老人的眼睛》（第6期）。

⁴⁰² 张承志：《音乐履历》，《张承志文集7 以笔为旗》（上海：上海文艺出版社，2015年），第246页。

与冈林的对谈中，他告诉对方，“结合着我自己的感觉、感受和体验，我从你的歌中感到发现了自己新的生存方式。”⁴⁰³自二人相识后，张承志不断从其歌曲中汲取养分，甚至直接以歌曲入文，长篇小说《金牧场》中主人公的“精神之父”小林一雄即以冈林信康为原型。如沈杏培所指出，冈林信康对张承志的影响体现在多个方面，包括“小说人物形象的塑造”、“借用歌词烘托情绪和推动情节”，以及更重要的经由独特的音乐体验所形成的“诗性叙事”⁴⁰⁴。

另一位让张承志沉湎其中的西方现代艺术家是梵·高，他认为梵·高是“内容和本质战胜了形式和语言的辉煌例子”。通过对梵·高的理解，他认识到，“一个真正爱到疯魔的艺术家，一个真正悟至朴素的艺术师，在某个瞬间一定会赶到神助般的关坎上，获得自己利剑般的语言。”⁴⁰⁵梵·高的语言被张承志定义为“火焰色”，与画家胸中的烈火“合奏”，其画作让他深刻体会到了“圣”。当然，此处的“圣”不是指宗教层面的意义，更是强调一种“健全的精神”。正因如此，在《金牧场》出版时，张承志坚持使用梵·高的画作《夕阳下的播种者》中那轮金黄的大太阳作为封面，认为只有这幅画才能传达他的思想，“在一个卑劣俗恶的潮流里，我的书上出现的这一轮金太阳快乐地宣布着一种彻底的背叛和终极的理想。”⁴⁰⁶

张承志对二人的欣赏在于，他们用自己的语言表达自己的思想和情感。同样的，他自己在创作中所偏爱的抒情散文式的“形式和语言”，正是为了更好地表达“内容和本质”，即思想和情感。李松睿以“瞬间的意义”概括张承志的艺术

⁴⁰³ 张承志、冈林信康：《绝望的前卫满怀希望》，《文学自由谈》，1987年第4期，第72页。

⁴⁰⁴ 沈杏培：《张承志与冈林信康的文学关系考论》，《文艺研究》，2019年第9期，第74页。

⁴⁰⁵ 张承志：《禁锢的火焰色》，《绿风土》，第77页。

⁴⁰⁶ 张承志：《未诞生的封面》，《绿风土》，第146页。

风格，指出在其部分小说和散文中，常以文字“绘制”画面，情节发展于此被打断，叙事节奏放缓，空间暂时“压倒”时间，“叙事的脉络完全由画面所结构，甚至本身就只是为了烘托画面才有了存在的意义。”⁴⁰⁷这正是张承志小说抒情性在文本构成中的重要呈现，情绪的瞬间表达即抒情的主要特征。

究其小说抒情性形成的内在根源，恰恰在于张承志对精神性始终如一的坚守，在不同故事情节的外壳下，实质都是南帆所指出的“固执的、甚至不无沉重的精神探索历程”⁴⁰⁸，这种精神在不同时期有具体的不同阐释，但基本都围绕着“理想主义”这一核心。具体来看，张承志坚守的“理想主义”植根于新中国成立后50、60年代的革命理想主义教育，之后又陆续渗透进“插队”期间的生活感受、北方民族史专业的考察实践、伊斯兰哲合忍耶教派的信仰等内容。

在整个80年代，张承志不仅从事写作，还是一位历史学者，在中国社科院民族研究所工作⁴⁰⁹。他的文学创作和学术研究彼此呼应、相互渗透，自觉地以文学的方式表达自己的学术思考。他如此论及自己的“学问”路径：“对于我来说，我需要完成一个由学科而科学、由知识而认识、由历史而心史的追求。”⁴¹⁰因此，张承志的历史关怀不在宏观层面，而在于追求“心史”，他对此的定义是，“人类历史中成为精神文化的底层基础的感情、情绪、伦理模式和思维习惯等等”，认

⁴⁰⁷ 李松睿：《瞬间的意义——张承志艺术风格论之一》，《南方文坛》，2020年第2期，第35页。

⁴⁰⁸ 南帆：《张承志小说中的感悟》，《当代作家评论》，1986年第1期，第79页。

⁴⁰⁹ 1968年夏天，身为清华附中学生的张承志和两个同班同学扒车，混迹在正式被批准的知识青年队伍里，奔向内蒙古东乌珠穆沁旗插队。度过四年牧民生活后，于1972年进入北京大学历史系考古专业。1975年大学毕业，分配到中国历史博物馆从事考古工作，曾到新疆考古。开始写作的1978年，考进中国社科院研究生院民族历史语言系北方民族史暨蒙古史专业攻读历史学硕士学位，1981年毕业后留在中国社科院民族研究所民族历史室西北组工作，并多次在境内外考察研究，直至80年代末辞去公职。有关张承志的生平经历、学术和文学年谱，具体参考马梅萍、黄发有所整理的《张承志文学年谱（修订稿）》（《东吴学术》2015年第4期），以及2015年上海文艺出版社《张承志文集》所附录的《张承志文学创作大事记（截至2013年12月）》。

⁴¹⁰ 张承志：《游牧的校园》，《绿风土》，第214页。

为这些内容应当是“更重大的历史研究课题”⁴¹¹。显然，他认为历史应当包含“心灵和情感”的历史，但许多人心活动却被淹没在历史长河中。此观点正好呼应了二十世纪西方历史哲学的一大特点，即重视主体性、个人体验、情绪与幻想，例如狄尔泰（Wilhelm Dilthey）视生命为哲学的中心问题，提出理解文化或历史需要个人的“体验”及“同情”，柏格森（Henri Bergson）认为生命是意识的“绵延”，强调透过“直觉”理解宇宙和生命，克罗齐（Benedetto Croce）同样强调“移情”、“想象”和“体验”在理解历史时的重要作用。此外，张承志对于历史研究的观念，也暗合了新世纪以来有关中国与东亚的“感情史”研究的一股国际性潮流⁴¹²。不过，他对于“心灵和情感”的强调，更多的是来自于民间生活的经历和抒情诗人的气质。

文学为张承志提供了阐释“心史”的契机，“文学的使命也许不在于主观地描写历史的过程，而在于典型地表现历史的情绪。”⁴¹³因此，张承志的学术/文学之路径，应该视为一种对历史的“文学式发想”。他的抒情在个人情感抒发的同时，蕴含着深刻的历史思考，正如蔡翔的洞见，“张承志的小说本质上是内省的，它向我们袒露了一颗执着、天真、饱经忧患又多少有点多情善感的心灵”，同时“正是这一代青年的情绪记录”⁴¹⁴。此种解读与张承志所谓文学表现“历史情绪”

⁴¹¹ 张承志：《历史与心史——读〈元朝秘史〉随想》，《绿风土》，第207页。

⁴¹² 相关成果包括2003年意大利史华罗教授（Paolo Santangelo）编撰的 *Sentimental Education in Chinese History: An Interdisciplinary Textual Research on Ming and Qing Sources*，中译本《中国历史中的情感文化：对明清文献的跨学科文本研究》于2009年出版。史教授还与他人合编 *Love, Hatred, and Other Passions: Questions and Themes on Emotions in Chinese Civilization*（2006）。另有 Halvor Eifring 主编的 *Love and Emotions in Traditional Chinese Literature*（2003）。北美学者李海燕（Haiyan Lee）的 *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950*（2006）一书对于中国近代以来的感情主题做了系统研究，中译本《心灵革命：现代中国爱情的谱系》于2018年出版。此外，她还为北美《姿态：东亚文化批评》（*Positions: East Asian Cultures Critique*）杂志组织并主编了一期讨论东亚感情与现代性的专号。

⁴¹³ 张承志：《骑上激流之声——关于冈林信康的随笔之二》，《绿风土》，第36页。

⁴¹⁴ 蔡翔：《在生活的表象之后——张承志近期小说概评》，《当代作家评论》，1984年第6期，第58页。

的看法若合符节，以此观之，他的小说正是对于一代青年“心史”的书写。

2. 抒情与主体认同：“做人民之子”

张承志的抒情小说凸显的是集体经验、历史记忆和国族叙事，集中体现在他一再强调的“做人民之子”。他的文学其实以诗歌起步，处女作蒙文诗歌《做阿尔丁夫》（《花的原野》1978年6月）译成中文即为“做人民之子”。在其后发表的具有自叙传性质的小说《骑手为什么歌唱母亲》中，企图描写的也是同一主题，“我企图让读者注意和接受的观点，也是我视为信念的观点，是人民。”⁴¹⁵自此，“人民”便成为张承志笔下永恒的主题。

“人民”属于一个政治概念，在新中国的政治生活中属于核心位置，其内涵极为复杂。张承志在“新时期”之初一再强调“人民”，其特殊性在于，当时社会急切地寻求告别“文革”，力求在批判“文革”的基础上建立自身的合法性和合理性，但他所标榜的恰恰是60年代的革命遗产，尤其是“红卫兵精神”。而且，他的这一身份认同从未改变并日渐加强，《心灵史（改定版）》（2012年）前言中依然强调自己是“伟大的60年代的儿子”。因此，需要理解的是，张承志为何要“反其道而行”，在主流思想积极承接“五四”时，选择60年代作为自己的依托？他所继承的60年代精神具体包含哪些内容？

1976年4月5日，在天安门广场发生了反对“四人帮”的全国性抗议活动，当时张承志在中国历史博物馆工作，他站在博物馆西门台阶上看了整幕事件。10月，“四人帮”被粉碎，24日，北京百万军民在天安门广场举行庆祝大会。这直

⁴¹⁵ 张承志：《学习的第一步》，第41页。

接激发了张承志的创作冲动，他回想起曾在内蒙古草原度过的“永生难忘的青春岁月”：

我久久回想着和那些异族牧人之间那世人不能理解的友谊，回想着我个人和我们承受过的那生活的种种滋味。我发现：我居然那么深地爱上了他们，这爱情随着阅历日深而愈觉珍贵。我不平了：难道我们之间的这一切就真的那么微不足道么？难道我们在风雪草原上毫无虚假的生活中体会到的一点一滴，就不能作为我们对真理的理解说出来么？⁴¹⁶

“四人帮”被打倒同样使张承志非常兴奋，他认为林彪和“四人帮”当道使得人民群众的地位和权力常不被尊重，这导致了很多惨痛的教训。但和当时社会的整体思想意识不同的是，他并没有否认青年时期的革命岁月。因此他感觉到，在创作之初“不意撞上了一面透明的墙”，此处“墙”主要指“否定革命”、“怀疑浪漫”、“厌恶信仰”等思想⁴¹⁷。对“知青”经历持怀疑和否定的态度，无疑是张承志坚决不能接受的，他对那段经验一再的抒情式书写，因此成为一种反抗。

《骑手为什么歌唱母亲》以第一人称叙事，写“我”插队内蒙古草原的经历，堪称献给额吉的抒情诗。“额吉”不仅指草原上的母亲，更象征整个“人民”，“额吉/母亲”与“人民”是同一的。对额吉的抒情和认同在小说中有发展的过程，一开始虽然已经注意到“母亲”是蒙古民歌的重要主题，但其实无法“真正理解牧人歌手的心情”。直至额吉在白毛风中把抵御酷寒的袍子让给“我”，导致自己下肢瘫痪，“好象是在额吉病后，我才成了牧人”。后来，邻队牧场火灾，两个知

⁴¹⁶ 张承志：《诉说——踏入文学之门》，第85页。

⁴¹⁷ 张承志：《阿尔丁夫牙学语》，《张承志文集12 你的微笑》（上海：上海文艺出版社，2015年），第33页。

青在救火时烧伤，“我”陪同额吉去看望他们：

归途上，我和额吉都没有说话。牛车在草原上缓缓前行。一种崭新的意识在我心里萌芽了。好象，探求了多年的真理，这时才在我的脑海里逐渐清晰起来……牛车在草浪上颠簸，山峦、溪水、蒙古包、畜群，慢慢地向后移去，可是我的眼睛里，却仿佛只看到一个奔驰在烈火中的骑手，他高声地喊着：“额吉——”

是啊，为了这样的母亲，为了这样珍贵的情谊，我们有什么舍不得献出来的呢？

我和许多伙伴是在经历了无数风雨以后，才开始体会到母亲的⁴¹⁸意义。

此处情节暗含一重转化，通过抒发对额吉的情感，使这一具体的人物升华为“母亲”这一极具象征意义的形象。她对自己所受的苦难并不在意，“象我这样的人，草原上多着呢！”但同时又极其心疼受伤的年轻知青，为他们痛哭流涕，体现出“母亲”的牺牲和大爱精神。

小说的另一重升华发生在一起事件之后。当地的书记因为曾是牧主的养子，被宣布为“阶级异己分子”，但额吉告知“我”，“一顶蒙古包下面，有穷人和富人两种人”，书记从前也是被剥削的一员。“我”因此决心钻研蒙古历史，并通过结合社会调查，确证了额吉的话。于是，全队知青联名写信反映情况，书记最终得以“平反”。通过这件事，“我”深刻理解到，“人民的命运、人民的利益，还有人民的团结，就象草原上冬尽春来时的鲜花一样，我们要珍惜她，保护她，让

⁴¹⁸ 张承志：《骑手为什么歌唱母亲》，《老桥》，第140页。

她到秋天结下累累的果实，而决不能让偷袭而来的暴风雪把她摧残……”⁴¹⁹此处，“人民”意即底层的、受损害和剥削的人。因为额吉的指引，“我”找到了认识和理解“人民”的方式，也懂得了如何与“人民”真正联结，核心在于为他们发声，守护他们。小说结尾，额吉从远方治病数月回来，“我”狂喜地冲过去，“一头扎在额吉的怀里”，这正是对决心投入人民怀抱的表态。

随着情节发展，“额吉-母亲-人民”这一理解路径随之清晰。需要指出的是，作为草原外来者的“我”，在到达草原之前，已经有了高度概念化的“人民”形象。因此，在张承志处，与其说从额吉身上找到了“人民”，毋宁说通过额吉这一形象，使得一种先验的、抽象的“人民”转化为真实可感的“人民”。所以他在结尾处由衷地抒情：

骑手究竟为什么歌唱母亲呢？我想你已找到了答案。你可能从没到过我们的草原，但是你也生活在母亲一样的人民中间。

……

在“额吉-母亲”这个普通的单词中，含有那么动人的、深邃的意义。母亲-人民，这是我们生命中的永恒主题！

这个永恒的主题，是用金子铸成的，无论岁月流逝，无论地动山摇，她的光芒将永远永远闪烁！⁴²⁰

张承志通过一个具体的人物形象中道出了人民的实质性，正是在这一意义上，李敬泽将这篇小说视为新时期文学“真正的解冻”，而非一般文学史论述中的《班

⁴¹⁹ 张承志：《骑手为什么歌唱母亲》，《老桥》，第142-143页。

⁴²⁰ 张承志：《骑手为什么歌唱母亲》，《老桥》，第146页。

主任》(1977年)和《伤痕》(1978年),因为后者“作为政治文本的意义远超过它们作为文学文本的价值”,而在张承志的小说中,“‘人民’不再是一个先验范畴,它是个人、一个‘我’在经验中、在思想和情感中体认和选择的结果”,“‘我’的声音从宏大历史和人群中区别出来,它不仅是一个人称、一只书写的手,它成为主体,文学由此与生命、与世界和语言重新建立直接的关系。”⁴²¹张承志极具特色的抒情性恰恰是在对于“个人”的确认中得以实现的。

小说文本还涉及“启蒙”的复杂问题。1980年代处于主导性地位的“新启蒙”思想潮流中,知识分子无疑是主体,彻底颠覆了前一时期所号召的“接受贫下中农再教育”的逻辑,但在张承志处,知识青年的成长却依赖于底层人民,“启蒙-被启蒙”的关系与当时的主流迥然不同,知识分子成为被启蒙者。小说中有一处细节,主人公知道恩格斯曾有言:“家庭中的奴隶制度……是在不知不觉之间溶化到家族中去的”,但此书面知识要在结合自身调查之后才有了实际意义,也可一窥知识青年被启蒙的过程。

短篇小说《刻在心上的名字》(《青海湖》1979年第10期)中,“人民之子”直接与“红卫兵精神”对等。小说以“内人党”案为背景,知识青年小刚在草原插队的家中,憨厚朴实的牧民乌力记被划定为内人党,在审查中自杀,之后得到平反。小刚和其他参加过专案组的知识青年向牧民致歉,全身心投入最艰苦的劳动。小刚的自责和愧疚非常真诚,他深感自己信仰的红卫兵精神是有价值的,但同时也知道,乌力记的惨案与此相关,问题就在于,红卫兵精神之上应该有一个

⁴²¹ 李敬泽:《1976年后的短篇小说:脉络辨——〈中国新文学大系 1976-2000·短篇小说卷〉导言》,《南方文坛》,2009年第5期,第46页。

前提。小说开始，主人公要蒙古阿爸给他取“和红卫兵一样的”蒙古名字，最后，阿爸给的名字是“阿拉丁夫”，“红卫兵首先应当记住自己是人民的儿子。”⁴²²就这样，整整一代红卫兵找到了“伟大的前提和原则”。红卫兵的思想困局也凭借“为人民”原则得以解开。显然，他提出的解决路径是思想文化式的，以此可以解决个人的思想紧张，但要全面审视乌力记等人的悲剧却远远不足。显然，现实政治的层面并不是张承志的关怀所在，他的目的是要在认识到错误之后，为继续坚守红卫兵精神寻求一个更强大的支撑点。

短篇小说《青草》（《北京文艺》1980年第1期）触及了另一个知青难题，即“回城”问题。讲述锡林郭勒草原上插队的知识青年杨平，在回到北京的前夕回忆草原上的生活，尤其是索米娅一家人的温暖情谊，以及与索米娅萌动的爱情。小说在回忆与现实间跳跃衔接，再加上长镜头似的草原风景画卷，抒情风格突显。所谓“难题”在于，杨平对草原和索米娅的感情极为真挚，但同时清醒地认识到必须回到城市。不过，两者间的张力或缝隙如何弥补，文本并未给出答案，而是以强大的抒情将其遮蔽。

通过以上小说，张承志一方面确立了文体方面的抒情风格，另一方面确立了“为人民”原则。但随着时代背景的变迁和思考的日益深化，抒情主体不再如上述小说中这么单纯、乐观，而显示出某种深刻复杂的转变，例如《绿夜》（《十月》1982年第2期）和《黑骏马》已不再局限于往事回忆，转而讲述“重返草原”的故事，“重返”使主人公多了一重现代知识分子的身份，两种身份之间的龃龉不

⁴²² 张承志：《刻在心上的名字》，《张承志代表作》（郑州：黄河文艺出版社，1988年），第38页。

可避免，如何消弭成了至关重要的问题。

《绿夜》写曾经的知识青年在回到城市八年后重返草原的所见所感，渗透了主人公强烈的情感。小说作于1981年9月，当年恰逢内蒙古额吉六十岁之际，张承志于夏天专程从北京赶往乌珠穆沁。因此，这篇小说尽管是虚构作品，但其中蕴含的思想和情感必然很大程度上包含了作者本人的经验。小说主要情节是“重返”，自然内蕴了城市/草原、知青/非知青的对比。

主人公对喧嚣的城市生活极其不满意，认为生活“淹没了诗”，“诗”所指的是曾经在草原上的青春岁月。表弟和侂乙己之流因此嘲讽他，表弟认为草原只是他“想象的净土”，而侂乙己只在乎钱，这两种当时社会上常见的思想趋势是作者要批判的对象。他回到草原去寻找他的青春，寻找“诗”，最美好的象征就是记忆中的八岁女孩奥云娜。然而，当他真正踏上这块魂牵梦萦的土地时，发现奥云娜成了草原上最普通的“穿着蓝布袍子的少女”，“甚至没有亲热地喊他一声阿哈——哥哥”。这对他来说异常沉痛，“生活露出平凡单调的骨架。草原褪尽了如梦的轻纱。”然而，他很快他认识到，奥云娜同样在“迎面走向自己的人生”，自己不应该偏执于在现实中寻找“逝去的梦”。在真正走进生活，并抓住了那些“瞬间的美”之后，他终于更加理解了奥云娜：

表弟错了。侂乙己错了。他自己也错了。只有奥云娜是对的。她比谁都更早地、既不声张又不感叹地走进了生活。她使水变成奶茶，使奶子变成黄油。她在命运叩门时咯咯地笑。她更累、更苦、更艰难。冲刷她的风沙污流更黑、更脏、更粗暴和难以躲避。然而她却给人们以热茶和食物，给小

青羊羔以生命，给夕阳西下的草原以美丽的红衣少女。⁴²³

有了这层体悟后，他感到“安慰和满足”，终于真正和草原融为一体，而奥云娜就像在那绿夜中亮起的一颗星，他的信念再次得到确证。始终保持着“少共情结”的王蒙对小说对待历史的态度颇为赞赏，认可张承志在“严峻的真实”中依然肯定“具有理想主义光彩的东西”：“如果谈精神状态，‘我们有昨天’比‘我们没有昨天’要好得多，不管昨天有多少混乱、愚蠢和悲哀，我们是从昨天踏入今天并走向明天的。”⁴²⁴这一观点指出了张承志的理想主义对于新时代的意义，但更重要的问题是，上一个时代被普遍认为是“错误”并且确实对社会造成了严重的破坏，那么，风行于彼时的理想主义要以何种方式召回并安置于当下，才能具有其合理性并释放出巨大能量？

显然，《绿夜》中的“人民”有更加复杂的面向。在此前的小说中，“人民”被视为某种更为本质化及浪漫化的实体，等着抒情主体去靠近和认同。但在《绿夜》中，浪漫想象和现实世界之间产生巨大的缝隙，如何弥补成为继续在新时代坚持理想主义的关键。作者找到了这个根本，即经由日常生活的点滴抓住“瞬间的美”，以此重新理解生活的意义和人民的本质，经由这一思考，“他的脚已经深深踏进了这真实的无边青草”。

《黑骏马》表面上是一个爱情故事，但实质依然是“人民之子”的蜕变。与此前的小说相较，主人公的身份出现了变化，不再是知青，而是牧民的养子。对知青身份的回避，一定意义上喻示着作者意在跳出“知青叙事”而将目光抛向更

⁴²³ 张承志：《绿夜》，《老桥》，第249页。

⁴²⁴ 王蒙：《读〈绿夜〉》，《上海文学》，1982年第7期，第82页。

重要的问题。他在牧民的生活里，“深深感到了一种带有历史意味的庄严，感到了一种富有艺术底蕴的矛盾，感到了描写这种普通人民生活的教育意义，也感到了只有完成这种艺术概括，我和错爱我的那些牧人间曾有过的良好的一切才不至于再去忍受讥笑。”⁴²⁵可见，他思考和表达的重点已经超出了“知青”范畴。赵园曾以“背弃与补赎”的角度理解这篇小说，认为在其中察觉到“一个知青对于背弃的忏悔与辩护”⁴²⁶。如果放在“知青文学”的视角去理解，这种解读有其历史合理性，但若仅仅囿于此，会在一定程度上遮蔽张承志思想的复杂内涵。

小说以民歌《钢嘎·哈拉》（《黑骏马》）为结构，八句歌词分别对应于八个小节。主人公白音宝力格在阔别九年之后再次踏上草原，现实与回忆交替，热爱与痛苦并存。他在五岁时被在公社当社长的父亲寄养到牧民家，与毡包里的小女孩索米娅，一起在奶奶的照顾下开始牧民生活。在一场暴风雪中，黑马驹像奇迹一般出现在毡包门口，取名钢嘎·哈拉。到少年时期，青梅竹马的两人自然萌发爱情。白音宝力格去旗里参加为期半年的牧技训练班，当他结束训练回来打算完婚时，发现索米娅被恶棍希拉玷污，怀上了希拉的孩子。他和索米娅之间发生了激烈冲突，更让他无法理解的是奶奶并不认为希拉有“太大的罪过”，“知道索米娅能生养，也是件让人放心的事呀”。他在气愤之余，更感到“无法忍受的孤独”，离开了草原。白音宝力格不知道的是，他离开的这些年，奶奶溘然长逝，索米娅远嫁他乡。在深深的负罪感驱使下，他骑上黑骏马去寻找索米娅。到达目的地时，索米娅不在家，经由他人讲述，拼凑出索米娅这些年的生活：独自安葬奶奶、生育四个孩子、艰难的生活。最后，见面的场景终于到来，“并没有出现什么戏剧

⁴²⁵ 张承志：《初逢钢嘎·哈拉》，《绿风土》，第106页。

⁴²⁶ 赵园：《地之子》（北京：北京大学出版社，2007年），第217页。

性的情景”。索米娅不再是记忆中的样子，但她已经深深扎根于生活，凭借自己的劳动受到认可而成为学校的正式职工。白音宝力格终于体悟到：“象草原上所有的姑娘一样，你也走完了那条蜿蜒在草丛里的小路，经历了她们都经历过的快乐、艰难、忍受和侮辱。你已一去不返，草原上又成熟了一个新的女人。”⁴²⁷

在主人公要离开的时候，索米娅请求他日后把自己的孩子送到草原来让她抚养，他想起了奶奶。于此，索米娅和奶奶具有了同一性，或者说，索米娅已经长成了奶奶：

我目不转睛地望着索米娅。那个梳着羊犄角小辫和我同骑一牛的小女孩，那个紧束着腰带朝我奔来的少女，那个红霞中的姑娘，还有那个赶车人泥屋里的主妇，都闪电般地从我眼前掠过。我似乎已经从中辨出了一道轨迹，看到了一个震撼人心的人生和人性的故事。——快点成熟吧！我暗暗呼唤着自己。⁴²⁸

可以看到，小说最终是抒情主人公在索米娅的指引下走向“成熟”。在这个意义上，《黑骏马》和《绿夜》具有强大的互文性，但因前者情节更具张力，主人公身份的变化，使作者要探讨的问题愈加突出。《绿夜》中作为知青的主人公回城是历史趋势，其外来者身份无可辩驳，因此更倾向于观察者的身份。而白音宝力格即使是“养子”，却依然是这个家庭的成员，他和草原之间的缝隙不是“养子”身份造成的，而在于自少年起“一心钻研畜牧业机械和兽医技术”，他的兴趣是读书，在获取知识之外，更在其中发现了一个“新鲜而博大的世界”。因此，

⁴²⁷ 张承志：《黑骏马》，《老桥》，第125-126页。

⁴²⁸ 张承志：《黑骏马》，《老桥》，第128页。

他的生活方式不复传统牧民，而向往现代生活，那些即使被证明卓有成效的治疗手段在他看来是无法用理论来阐释的，他要追求真正的“牧业科学”。尽管他在结束牧业技术训练后拒绝去大学深造而选择回到草原，但他的思维方式属于“现代文明”，“不象草地上长大的年轻人”。两种思维方式和价值观念的巨大差异，使他无法理解奶奶和索米娅对被玷污怀孕这件事的态度。所以，尽管对草原一往情深，他必须离开草原，“一种新鲜的渴望已经在痛苦中诞生了。这种渴望在召唤我、驱使我去追求更纯洁、更文明、更尊重人的美好，也更富有事业魅力的人生。”⁴²⁹他抛弃了在他当时的理解中落后、蛮野的传统生活，走向了现代，这自然是“启蒙”视野下的历史观。

当他再回来时，身份是“畜牧厅的科学工作者”。他的归来有道德忏悔的因素，但更重要的是寻找自己与“历史”的联系。从小说中可以察觉，他曾一心追求的“现代文明”并不是想象中完美，所以才会发出质疑，“你得到了什么呢？是事业的建树，还是人生的真谛？在喧嚣的气浪中拥挤；刻板枯燥的公文；无止无休的会议；数不清的人与人的摩擦；一步步逼人就范的关系门路。”他的反思在于，“我们总是在永远失去之后，才想起去珍惜往日曾挥霍和厌倦的一切，包括故乡，包括友谊，也包括自己的过去。”⁴³⁰小说情节发展到这里，已经构成了对流行于 80 年代的启蒙思想的一种反叛，现代性的进步神话不再颠扑不破，寻找“过去”才是他回到草原的根本目的。

那么，“过去”的启示究竟是什么？在白音宝力格与索米娅一家共同生活了

⁴²⁹ 张承志：《黑骏马》，《老桥》，第 91 页。

⁴³⁰ 张承志：《黑骏马》，《老桥》，第 66 页。

几天后，他不仅看到她的过去，而且看清了她“未来还要继续度过的生活”，在她的眼睛里发现“怜爱和慈祥”后，他终于理解了其中的意义，这就是古歌《黑骏马》最后句子里“不是”的真正含义，她确实不再是那个“朝霞般的姑娘”，同时也蜕变为更加永恒的“人民”。这一思想贯穿了张承志几乎所有作品，如季红真所概括，“历史就是以缺憾的形式，在普通人的命运中一次又一次地完成着自己的蜕变。而人民善良的精神与蓬勃的生活力，就是在历史的发展中永不断裂的精神链条。”⁴³¹毫无疑问，“人民”就是张承志思想的最核心和本质所在。

3. 男性的河流：风景与理想主义

赵园在经典论文《张承志的自由长旅》（1991年）中总结道，张承志小说的一个重要主题是人物的“长旅”，“在其最成功的表现上是追寻意义之旅”。她颇有洞见地指出，张承志主动将“‘孤独骑手’的‘自由长旅’”作为自己的“生命象征”，在“走”这一行动中，“汇集了人们的全部生活、全部憧憬，乃至人物的一生。”⁴³²诚然，张承志小说的人物常处于“在路上”的状态，赵园指出其背后的文化思想内涵，同时，小说抒情性赖以生成的所见所思、内心体验也大多发生在这一过程中。

张承志以“长旅”作为叙述方式与早年的红卫兵经历有关，他曾在17岁和18岁时两到易水。“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还”，荆轲刺秦，燕太子丹于此饯别。易水河的源头之一在狼牙山，因之“狼牙山五壮士”，成为红卫兵们的向往之地。张承志和伙伴们两次下易水都在冬天，第一次时步行，“由涿州而

⁴³¹ 季红真：《历史的推移与人生的轨迹——读张承志小说集〈老桥〉》，《读书》，1984年第12期，第59、61页。

⁴³² 赵园：《张承志的自由长旅》，《当代作家评论》，1991年第4期，第52-53页。

易县，在易县郊外的冬日里，首次看见了清冽微黑的易水。”第二次时骑自行车，“共翻越十架大山。最后粮尽钱绝，各自选路逃回。”在张承志看来，狼牙山、易水所象征的是“汉文明之中的烈士传统”，他感叹这种传统已经“从中国人的意识中褪尽了”⁴³³。第二次从易水返回后不久的1966年岁末隆冬，张承志一行数人奔赴甘川交界地区，年龄最大的19岁，最小的仅16岁，他们沿着长征路线，徒步走完腊子口前的五六百里路，“见识了革命史的腊子口名胜，完成了一生长旅的第一次远行。”⁴³⁴此次长旅成为《金牧场》的重要组成部分，即使在删改了很多情节后的《金草地》中，有关红卫兵“长征”的部分得以保留和重申，足见这一经历的重要意义。

自“长征”返程后不到两年，张承志便扒车赴内蒙古草原插队。他日后回忆这段牧民生活，“我在内蒙古草原上养成了游牧的习性，不安定的日子对于我永远亲切的。”“游牧式”的生活延续到在北大求学期间，因为考古专业，大学生活依旧“奔波无定”，“流水的兵一般的频频上路，十余个省那么大的视野徐徐打开”，这段生活被他形容为“游牧的继续”⁴³⁵。毕业后到新疆考古，开启了他文学、思想的第二块大陆，并断断续续赴新疆，持续了十年。1983-1984年，张承志以日本国际交流基金“特定地域研究计划”合作人及东洋文库外国人研究员身份进行为期一年的研究，其后几年又多次赴日研究、讲学，并出访欧美、蒙古等国。1984年冬天，张承志走进宁夏南部山区西海固回民聚居区，从此以后，西海固成为他的“天命”，并信仰了哲合忍耶教派，至此确立了书写的三块大陆，也确立

⁴³³ 张承志：《悼易水》，《绿风土》，第202-203页。

⁴³⁴ 张承志：《一册山河》，《张承志文集8 一册山河·谁是胜者》（上海：上海文艺出版社，2015年），第128页。

⁴³⁵ 张承志：《游牧的校园》，《绿风土》，第214-217页。

了他激昂的写作姿态，“在一九八四年冬日的西海固深处，我远远地离开了中国文人的团伙。他们在跳舞，我们在上坟。”⁴³⁶经过这些“长旅”，张承志蜕变为一个特异的“孤独骑手”，“牧人真的正立马城市，默默地与这世界对峙着。”⁴³⁷这一形象的塑成，也得益于这“自由长旅”。

《黑骏马》即是一个不断行走和寻找的故事，在此过程中，草原风光在主人公白音宝力格的主观视野中呈现出来，情景交融，与此同时，人物的思想斗争徐徐托出，在与其他人物的交谈中，完整的人物故事得以拼接而成。这也是张承志抒情小说最主要的结构方式。

短篇小说《大坂》（《上海文学》1982年11月号）讲述主人公翻越大坂的故事，强烈的主观情绪充溢其间。在地理的意义上，大坂指的是“翻越一道山脉的高高山口，是道路的顶点”，在文本中富有浓厚的象征意味，翻过大坂意味着生命的征服和超越。小说以巨大的思想张力开篇，“他”在准备攀越大坂的同时，收到了妻子的电报，得知妻子因流产大出血而住院，问他能不能回去。电报已晚了四天，回去的话需要六天，经过痛苦的思想挣扎后，他毅然决定先翻越大坂，便和向导李瘸子相伴踏上了旅程。

冰封的大坂地势艰险，海拔高达四千米，山口风力七级。在他之前，科学院考察队的几个中年人因为“不会骑马，屁股痛”在大坂面前撤退了，他感叹“真不是一代人哪”。此处隐含的不仅是代际差异，更要强调他们这一代人（红卫兵一代）的选择和坚持，因此，“攀越”将成为区隔他和他们、从而确立自我的行

⁴³⁶ 张承志：《离别西海固》，《张承志文集5 荒芜英雄路·清洁的精神》（上海：上海文艺出版社，2015年），第211页。

⁴³⁷ 张承志：《游牧的校园》，《绿风土》，第217-218页。

为。此外，这条山峡及中间的大坂，自 20 世纪初法国探险队在敦煌发现珍贵的唐代写本卷子以来，已成为“历史、考古、地理世界里的响亮名字”，但文书中描述的种种“至今没有一个中国人去考察”，于是，翻越之举和民族意识产生联系。在行进过程中，他和原本不大看得起的李瘸子相互依偎，更加理解了对方。小说中不断出现一个意象——在阳光下赤裸着胖乎乎屁股的小男孩，被形容为“一个玩弄大自然的、胜利的精灵”，相对照的是未出世而夭亡的孩子。小男孩对“他”来说，便有了一种强烈的生命意味。小说情感张力最强的时候并非在真正攀越成功后，而是他抬头看见白色山口在眼前时，万千思绪一齐涌入脑海，他想到了妻子、仇恨、“熟知的那些恶人”等等：

他已难以压抑一股冲动，一股野兽般的、想蹂躏这座冰雪大山的冲动。他想驰骋，想纵火焚烧，想唤来千军万马踏平这海洋般的峰峦。他疯狂地感到一种快乐，感到自己终于找到了什么。他想呼喊，想喊来世上一切英雄好汉和一切专会向生活耍光棍的坏种，在这里和他一比高低。他想告诉无病呻吟的诗人和冒充高深的学者：这里才是个够味儿的战场，才是个能揭露虚伪的、严酷的竞争之地。他的胸中正升起着勇敢，升起着男子汉的气概。⁴³⁸

这段文字所体现的是张承志一贯的道德理想主义倾向及其激昂的话语方式，但也正因如此，其中蕴含着强烈甚至偏执的“排他性”，以及赵园所指出的“男性迷恋”和“男性神话”。小说中的妻子在遥远的地方受难，“他”为之感动，“经过痛苦的美可以找到高尚的心灵。这一点，她已经做到了。她不会死，她只会得

⁴³⁸ 张承志：《大坂》，《老桥》，第 299 页。

到更坚实的爱情。因为，她以一个女人的勇敢，早已越过了她的大坂。”⁴³⁹之所以感动，根本在于她对苦难的承受，意义却归属于助“他”越过大坂，他所谓“一步的勇敢，一次男性的证明”背后所埋藏的“难言的牺牲”，牺牲的一方更在妻子，而不是“他”，“他”以自己感受到的道德和美将这一“牺牲”浪漫化了。不过，正如赵园的分析，张承志要强调的是“他所认为的男人的人生之路，男人的情怀与气魄”，他所醉心的是“男性内在力量”，所以写的是自足的“男人世界”，对两性关系的规避也使这世界更具“男性力度和气势”⁴⁴⁰。

短篇小说《春天》（《北京文学》1983年第6期）是一个更加纯粹的关于征服的故事。草原上的马倌乔玛在酷烈的白毛风中用套马杆驯服了白马安巴·乌兰，这是东乌珠穆沁唯一没有被摔倒过的儿马。小说在残酷的环境和主人公激烈的思想斗争中铺陈开来，最后以精神的绝对胜利终结，乔玛在感觉到“明媚的春天”中步入似乎命定的死亡，在景致与精神的融合中，小说凸显出抒情性。这是未曾停歇的一段千里长旅，“老天在下一场白色的刀子”，乔玛离家乡越来越远，但不安的情绪渐渐被“成就伟业”的向往所取代，尽管白毛风愈来愈凶，他却不再感到寒冷。最后，在下定决心征服白马的时刻，感到“冷静、清醒和充满力量”。在成功驯服后，“他幸福地笑了”，“没有比这个更大的光荣啦”，“春天”至此真正到来。

张承志以抒情的方式写下的这些故事，正是要肯定和呼唤他所坚定信仰的精神信念，这在中篇小说《北方的河》中得到最集中和宏大的体现。蔡翔以“一个

⁴³⁹ 张承志：《大坂》，《老桥》，第302页。

⁴⁴⁰ 赵园：《张承志的自由长旅》，第58页。

理想主义者的精神漫游”为题的分析，恰恰指出了小说的“游牧”/“长旅”性质。小说以一心想考取人文地理学研究生的主人公漫游于几条北方河流为线索和框架，在与不同大河的相遇中，呈现出主人公的精神历程。几条大河成为主体凝视和抒情的对象，精神性的主体与作为客体的大河充分相融，使得主体的最终蜕变成为可能。

首先是浩浩荡荡的黄河，以其磅礴的气势形成一个巨大的象征。父亲在“他”小时候抛妻弃子离开了，他将黄河指认为自己的“父亲”，这一形象是首次出现在张承志的小说中。新形象的意义正是蔡翔所指出的，“他不再把个人凌驾于历史之上，对人的被决定的认识，显然是一个人趋向成熟的标志，是对自我中心化的少年期的深刻的否定。”⁴⁴¹在看到黄河时，此前初次面对黄河的记忆被唤醒，“这个记忆他珍存了十几年”。这既是对历史的承载，也是理想的赓续，他明白正是这个记忆使他再次来到此地，并驱使着他“一步步走向地理学的王国”，青春的记忆指引着他去坚定地追寻未来。然而，对于同样有知青经历的女记者来说，青春却背负了“沉重的苦难”，父亲在她12岁时被红卫兵打死了，她曾一个人给爸爸洗身上的血。两人不同命运的对比促使主人公重新审视红卫兵的历史，他反思自己“那时不懂得关心和感受世界上的痛苦”。虽然“没有打过人，更没有打过你那当工友的父亲”，但做为“地道的红卫兵”，“我愿意也承担我的一份责任，我要永远记住你的故事”⁴⁴²。于此，他认识到历史的多面性、复杂性，并主动承担起历史责任。“无父”的主人公在投进黄河父亲的怀抱并奋力拼搏后，在黄河

⁴⁴¹ 蔡翔：《一个理想主义者的精神漫游——读张承志〈北方的河〉》，《读书》，1984年第9期，第53页。

⁴⁴² 张承志：《北方的河》，《北方的河》，第22-23页。

的“庇护和宽容”下，理想和历史得到“修正”，在否定中再次得到更大的肯定。

第二条河是湟水，一条黄河上游的支流。在湟水畔，水沟里堆满彩陶碎片，他们曾试图拼凑出一个完整的陶罐，但找不到其中一块。她反复感叹着“可惜碎了”，但他不以为然，只是想到世界的神秘，“古老的彩陶流成了河”。因此，尽管两人都不满足于碌碌无为，但对生活的理解相悖，她看到的是伤痕，而他则注目于生命运动的过程。他想起两年前来实习时认识的高老汉，为子孙种下一片青杨树林，挖渠引来湟水浇树。现在高老汉死了，但留下这片青杨树，“我相信你一定非常宁静，因为此刻我的心里一片宁静。看这湟水，虽然它冲刷着黄土的陡崖，拍打着河里的石头，但我觉得它也充满了宁静。”⁴⁴³之所以宁静，在于这已经扎根的树林，在于戴蓝格子头巾的小孙女“健壮的身子”，在于他们坚定的生活，在于对人民一贯的信仰。

从湟水归来后，他要面对现实生活，一方面准备研究生事宜，另一方面还要写他的诗《北方的河》，但都不顺利。同时，他还要照顾家人。他和女记者、徐华北之间的关系是小说后半部分的一个重点。不过，感情纠葛并不重要，重要的是人物的思想斗争。女记者和徐华北在面对历史的态度上是相似的，都认为这一代人的生活是破碎的，尤其徐华北，曾被抄过几遍家的他强烈否定插队的历史，和其他几个朋友一样，“大家都在重新选择生活”。尽管徐华北才华横溢，但主人公厌恶他，根本原因在于他们对待那段历史的态度，这也注定了他们之间的分道扬镳。在照顾母亲四天四夜后，他打算去一条近处的河流寻找精神的力量，便来到永定河。当看到“细浪汨汨的流水”没有原本希冀的“惊人心魄的景观”时，

⁴⁴³ 张承志：《北方的河》，《北方的河》，第34页。

他大失所望。但顺着河湾到一处，忽然河谷“骤然开阔”，他理解到“这并不是
一道屈辱的驯服的浅流”，石头落水的声音中“饱含着深沉的艰忍和力量”。他的
精神又一次在大河的影响下得到升华，“你应当变得深沉些，象这忍受着旱季干
渴的河一样。你应当沉静，含蓄，宽容。”⁴⁴⁴至此，抒情主体真正得以完成。

随着生活中的问题一一解决，诗也继续写下去，伴随着诗歌的喷涌而出，他
看见，“在他的笔下渐渐地站起来了一个人，一个在北方阿勒泰的草地上自由成
长的少年，一个在沉重劳动中健壮起来、坚强起来的青年，一个在爱情和友谊、
背叛与忠贞、锤炼与思索中站了起来的战士。”⁴⁴⁵这个“荷载的战士”正是《北方
的河》中完成蜕变的主体形象。随着抒情主体的重建完成，小说行至尾声，作者
借人物以极其抒情的语言呼喊出主题，“肉体可以衰老，心灵可以残缺，而青春
——连青春的错误都是充满魅力的。我就是我，我的北方的河应当是幻想的河，
热情的河，青春的河。”⁴⁴⁶整部小说可谓献给一代人青春的抒情诗，在获得了这样
的启示后，他终于在梦中来到了解冻前的黑龙江，那轰鸣的开冻的河水也意味着，
他也正在重新获得青春。

之后，张承志的很多小说都延续着行旅或漫游的主题，长篇小说《金牧场》
更是“行旅”的一次大的集合，正如赵园所指出，是“对此的庞大象征：一次次
的启程上路”⁴⁴⁷。随着张承志信仰哲合忍耶教派，部分小说中的行旅还多了一层

⁴⁴⁴ 张承志：《北方的河》，《北方的河》，第 81 页。

⁴⁴⁵ 张承志：《北方的河》，《北方的河》，第 87 页。

⁴⁴⁶ 张承志：《北方的河》，《北方的河》，第 97 页。

⁴⁴⁷ 赵园：《张承志的自由长旅》，第 53 页。蔡翔在评价《金牧场》时也指出，“它注重的不是历史的实际结果，而只是过程，在过程中所展现的个体心灵。”蔡翔：《永远的错误——关于〈金牧场〉》，《读书》，1988 年第 4 期，第 53 页。

意义：信仰。不过，从更广义的层面，这与他之前对精神性的追求是一致的。

4. 走向激进主义：浪漫小说的困境

张承志曾在散文集《你的微笑》（2010年）“编后记”中表明，“毋需表白，读者自会知道：在我的作品中，增加的只是篇什、技法、领域和知识；书背后的我，并无一丝本质的改变。”⁴⁴⁸此处的“本质”，究其根本在于以“红卫兵精神”为代表的理想主义，尤其是在全社会整体趋向怀疑、否定革命及红卫兵运动的时期，张承志益愈坚定地坚守红卫兵精神并为之正名。

那么，张承志的“红卫兵精神”具体意味着什么？朱丽娅·洛维尔（Julia Lovell）在研究中将其归纳为：“对于自我牺牲的革命理想的崇拜，对于精英和特权的正义反抗，以及联结中国穷苦人民的渴望。”⁴⁴⁹这与张承志在《红卫兵的时代》（以日文创作，1992年在东京岩波书店出版）中的自述相吻合，他在该书中曾说，“哪怕现在回过头去看，我认为1966年秋天的运动并不应该被否定。不允许人与人之间的差别、不允许特权阶级的扩大、不允许对任何人的政治权利的压迫，只是我们数十人开始阶段的红卫兵运动，不能发展成为全体民众浪潮的道理大概是没有的吧。”⁴⁵⁰正如杨婷所指出，在张承志看来，“红卫兵”并不是一个“一体化的整体概念”，而有不同阶段和派别之分。他将“红卫兵”分为三代：第一代主要是包括他在内的以北京部分学校为主的“老红卫兵”，第二代是接受“血统论”的“红五类家庭”子弟，第三类是全国性的大众组织，自称为“红卫兵”。

⁴⁴⁸ 张承志：《编后记》，《张承志文集 12 你的微笑》（上海：上海文艺出版社，2015年），第302页。

⁴⁴⁹ Julia Lovell, “From Beijing to Palestine: Zhang Chengzhi’s Journeys from Red Guard Radicalism to Global Islam,” *The Journal of Asian Studies* 75.4 (Nov. 2016): pp.899.

⁴⁵⁰ 张承志：《红卫兵的时代》，转引自杨婷：《论前期张承志》（上海：华东师范大学硕士论文，2010年），第10-11页。

张承志坚决批判“血统论”，他在纪念遇罗克（1942-1970）的文章中激烈批评道，“血统论这个潜入革命的母体、在一九六六年突然成了精的怪胎，好像生来就是对时代进行玷污。我对它不能容忍。它那么肮脏地玷污过，连同我们对革命的憧憬、连同我们少年的热情。”⁴⁵¹他推崇遇罗克的“民主思想”，认为其核心就是“抗议对人的歧视”，这与他所呼唤的早期/第一代红卫兵精神是一致的。

张承志是“红卫兵”这一词语的发明者，但不能因此过高判断他在运动中的地位。清华附中的第一批红卫兵是从批判教育体制开始的，汇集了众多高干和精英子弟的清华附中推行的是精英教育，平民出身的张承志在学校是少数分子，他和其他一些学生认为这种教育模式违背了无产阶级革命及阶级斗争的纲领。⁴⁵²但很快，当“血统派”红卫兵们兴起后，这场运动不再如他们所设想和希望的那样进展，而是发展到混乱、失序、暴力的局面。8月18日毛泽东在天安门第一次接见红卫兵，张承志在这之前已经去“串联”，也得以避开“武斗”最疯狂和“破四旧”最严重的阶段。因此，正如杨婷的论断，“与其说张承志对于红卫兵运动影响深远，不如反过来说，恰恰是红卫兵运动深刻地塑造了他自身。”⁴⁵³他接受了早期红卫兵精神的洗礼，以此为一生的思想基础和精神支柱。正因张承志对红卫兵精神的执着坚守，刘心武、邵燕祥等人批评他为“原教旨红卫兵”，不过，他们同时也认识到，张承志等人与“对联”、“破四旧”、“武斗”都没有关系⁴⁵⁴。

⁴⁵¹ 张承志：《四十年的卢沟桥》，《读书》，2006年第12期，第35页。

⁴⁵² 据卜伟华回忆，1966年5月29日傍晚，他与张承志及其他十来个学生在圆明园遗址开了一个小会，与会者认为，“当时已是山雨欲来风满楼的形势，为了迎接阶级斗争暴风雨的来临，为了更加有力地与校方进行斗争，有必要成立自己的组织，并一致同意将组织命名为红卫兵。‘红卫兵’是前一阶段张承志写小字报时所用的笔名。”参见卜伟华：《清华附中红卫兵成立始末》，《中共党史资料》，1999年，第70期。

⁴⁵³ 杨婷：《论前期张承志》，第7页。

⁴⁵⁴ 刘心武等：《历史转型与知识分子定位》，《钟山》，1996年第1期，第149-150页。王彬彬曾以文章《“红卫兵”这顶帽子》（《东方艺术》1996年第3期）指责刘心武等人“有些像把文学批评变成政治审查、审判”。张承志本人也在接受采访时予以回应，批评他们的指责。

那么，依照张承志对红卫兵运动的分期和分层，是否可以证明他“红卫兵精神”的正当性？各“分期”之间是否毫无关联，可以截然划分？显然，这种做法无法充分解释历史的复杂性。张承志一定也深知其中的复杂，所以《北方的河》中面对因“文革”暴力而家破人亡的女记者，主人公尽管强调自己“没打过人”，但依然选择承担历史责任，“是的，那时我是个地道的红卫兵，但是我没有打过人，更没有打过你那当工友的父亲。不过，我愿意也承担我的一份责任，我要永远记住你的故事。他觉得自己心情沉重，但他也觉得自己心变得丰富了。”⁴⁵⁵如果红卫兵历史真能截然划分的话，即然他没打过人，那为什么还要承担历史责任？要承担怎样的历史责任？是不是他也知道，自己所坚信的精神和当时的历史暴力之间存在着某种隐秘却深刻的关联？对这些问题，小说并没有继续深究。

同样写红卫兵经历，《金牧场》中出现了一处当时的“我”打人的情节，“我突然暴怒起来，我把湿透了的皮带抡得呼呼作响。大海也在暴跳怒骂，也在闪闪发光地抡着他那一根。关隘就这样度过了，简单而残酷。我开了这辈子的打戒。第一次我就打得这么狠。”⁴⁵⁶这显然比此前《北方的河》所要思考的问题更加复杂，但同时也说明，他已经直面历史的复杂性，原先的红卫兵理想为何导致暴力？原本“神圣保卫心灵的搏战”为何会导致“残忍和凶恶”？基于此，他也开始深入思考有关革命、人民和历史的问题。

张承志在文学创作中所关心的从来都不是文学的问题，他的关怀具有明确的现实指向，即如李晨所指出，“如何经由思想文化的搏斗将知青的历史与人民的

⁴⁵⁵ 张承志：《北方的河》，《北方的河》，第22页。

⁴⁵⁶ 张承志：《金牧场》（北京：作家出版社，1987年），第158-159页。

意义重新注入八十年代的社会现实，由此肩负起思想转折中文学所承担的政治使命。”⁴⁵⁷因此，他反复强调的理想主义和浪漫主义并不仅仅停留在文学的诗性想象，而指向了现实政治的层面。然而，历史的经验和困惑在于，曾经的政治理想主义反造成了民族、文化、社会的灾难，那么，张承志重申的路径，是否可以避免历史重演？薛毅在为张承志的理想所动容的同时，已经看到了其中存在的问题：

历史告诉我们，曾经有过赞颂人民有如此伟大品质的类似话语，这话语却能合乎逻辑地推论出一个反题，缺乏这些品质的就不再是人民，就被开除出“我们”这个世界之外，甚至成为敌人。追求同质必然要排斥异质的。对于张承志笔下的“我们”世界，一旦品质不像张承志所要求的那样，是否也有被开除出局的可能？⁴⁵⁸

从对文本的讨论中已经证实，张承志思想中存在强烈的“排他性”，他极其强调“类”的概念，因此，《大坂》中无法攀登大坂的人、《北方的河》中的徐华北等人被排除在“同类”之外。他以一种极大的“道德优势”毫不留情甚至不留余地地严厉批评那些在他认为是“堕落”、“腐朽”的人。那么，会有一个假设的问题，“堕落”和“腐朽”由谁来判别？是否存在一个标准？如果他所强调的“道德理想主义”与政治结合，那么，被他冠以“堕落”的那一部分人，会有什么样的结果？这是不言而喻的。

朱学勤在《道德理想国的覆灭》一书中从卢梭思想与法国大革命的关系着手，探究了理想主义在与革命实践结合后，所造成的极权专制、道德暴力以及更加广

⁴⁵⁷ 李晨：《在底层深处：张承志的文学与思想》（台北：人间，2016年），第127页。

⁴⁵⁸ 薛毅：《张承志论》，第70页。

泛的人道灾难⁴⁵⁹。卡尔·施密特（Carl Schmitt, 1888-1985）曾在著作《政治浪漫派》中指出“政治浪漫主义”的基本矛盾在于“想在不必要变成能动者的同时成为有创造性的人”，这也是政治浪漫派的核心，“作为一种主观的机缘论，它没有能力——甚至在与自身的关系上，而且尽管有那些心理学上的精妙之论和精明的坦诚——在理论的、实践的和实质性的思考中，使自己的精神本质客观化。它的主观主义不是以概念或哲学体系，而是以某种抒情的体验表达作为取向。”因此，“常常表现得十分激动和兴奋，却从来没有自己的决断，从来不承担自己的责任和风险。以这种方式不可能获得政治能动性。”⁴⁶⁰然而，现实不会以浪漫主义诗性想象的方式存在，而同时存在着多种力量。若以此来审视红卫兵运动，从最初的理想走向后来的暴力与失序，也是多种力量作用下的结果，无法仅仅从情感或道德的维度去反思。从中可以看到的是，政治浪漫主义确实容易导向政治激进主义，这是张承志所要面对的困境，也是中国历史留下的困境。

第三节 “力”的寻获：论邓刚的海景小说

邓刚原名马全理，1945年出生于大连。解放前父亲从山东逃荒到大连，因为曾给一个老板担任过会计，解放后被判以“资本家走狗”之罪，打成了“历史反革命”，1958年被判处12年徒刑，等到“四人帮”倒台后才真正得以释放。为了避免政治上的影响，邓刚改跟母亲姓。为养活母亲及弟妹一家七口，13岁的邓刚做为家中的长子只好从中学辍学，谎报年龄到大连机电安装公司当学徒，先后做过钳工、焊工等多个工种。据他自己所说，因为政治和经济的双重压力，自己活

⁴⁵⁹ 具体参见朱学勤：《道德理想国的覆灭》（上海，上海三联书店，2003年）。

⁴⁶⁰ [德]卡尔·施密特著，冯克利、刘峰译：《政治的浪漫派》（上海：上海人民出版社，2004年），第153页。

得很“卑怯”。

由于生活艰苦，邓刚在工厂工作之余还下海去当“海碰子”。所谓“海碰子”，“是辽东半岛特有的行当，头戴亮晶晶的水镜，手持锋利的渔枪，脚穿橡皮鸭蹼，凭着一口气量，赤身裸体地潜进冰冷的海底捕捉海珍品。在汹涌的浪涛下面憋气，在犬牙交错的暗礁从里拼命，时刻都有生命危险。所以人们都称呼干这一行的是山狼海贼。”⁴⁶¹这一独特经历为他日后的写作埋下了一颗巨大的种子，他以碰海经历为原型完成的那些有关海洋的书写，成为80年代中国文学界无法替代的独特作品，为当时的文学版图增添了重要的一笔。本文将以其在80年代创作的海景小说为例，探讨“文革”后青年主体重建的另一种方式。

1. 充满了“力”的海洋

从少年时代起，邓刚的生活便沿着两条并行的轨迹推进，一为工人生活，二为“碰海”生活，他之后的写作也基本上可以划分为海与工厂这截然不同的“两个世界”⁴⁶²，有关海的小说被读者称为“海味”小说，而有关工业的小说则被相应地称为“铁味小说”。

自小为生活奔波的间隙，邓刚贪婪地阅读古今中外的民间故事和小说，包括鲁迅、杰克·伦敦、马克·吐温、莫泊桑、托尔斯泰、屠格涅夫、高尔基等人的经典作品⁴⁶³，并在这些作品的启发下开始文学创作。尝试写作最早开始于“文革”

⁴⁶¹ 邓刚：《我曾经是山狼海贼》，北岛、李陀主编：《七十年代》（香港：牛津大学出版社，2008年），第356页。

⁴⁶² 程德培在分析邓刚早期的中短篇小说时曾指出，“海与工厂”构成了邓刚的“两个世界”，“风格迥异，从形式到内容都具有很大的差别”。详见程德培：《邓刚的“两个世界”——读邓刚的中短篇小说》，《上海文学》，1984年第3期。

⁴⁶³ 邓刚：《我怎样爱上文学这一行》，《飞天》，1984年第9期，第119页。

前夕，但多年以来因“出身不好”屡遭退稿，直至1979年才在大连市文学刊物《海燕》发表第一篇小说《心里的鲜花》，随后数年厚积薄发，发表大量作品。其中，《阵痛》（《鸭绿江》1983年第4期）获1983年全国优秀短篇小说奖，《迷人的海》获1983-1984年全国优秀中篇小说奖，使他蜚声文坛。这两部代表作，前者讲述工厂实行承包合同制后给工人们带来的生活和心态变化，后者写一老一少两个“海碰子”的一段碰海经历，均取材自他的自身经验，都或隐或显地以改革开放为背景。

出于他个人及家庭的遭遇，邓刚自然而然地对“文革”持否定态度。与张承志通过不断“回望”的姿态以确证青春理想不同，邓刚在小说中对待那一段历史所取的基本态度是“回避”，所以，即使以“文革”为时间背景的长篇小说《白海参》（1987年），政治也被最大程度地隐去，而更侧重于青年人较为单纯的（精神）世界。他曾在一段访谈中提及自己如何看待“文革”：“我为自己觉得羞耻，为我们这个民族觉得羞耻。一个具有古老文化的民族，怎么能被扭曲和愚弄到这般田地呢？我真的没有勇气回头看。”⁴⁶⁴正是这种“羞耻感”驱使他在小说中对“文革”避而不谈，也正是出于对“文革”的批判，他的小说中普遍洋溢着“新时期”式的积极和乐观，大转型期的小人物们最终几乎都能很好地安顿自身。

邓刚的不少小说提到改革初期的工厂和社会面貌，但不能因此把这些小说归于“改革文学”之列。以《乔厂长上任记》为开端和代表的改革文学塑造了一众排除万难推进改革的“改革者”形象，“在一定程度上实现了政治上所要求的进

⁴⁶⁴ 梁丽芳：《邓刚：海的儿子》，《从红卫兵到作家——觉醒一代的声音》（台北：万象，1993年），第380页。

行现代化建设的动员；另一方面也用文学的方式来实现了对政治的‘图解’，从而为‘以经济为中心’的政治寻找合法性的依据。”⁴⁶⁵显然，邓刚无意塑造当时典型环境中的典型正面人物，而且，他并不认可对“改革文学”的强调，“处在这个改革时代，不可能不写点改革的东西，但不要强调改革文学。”他不认为文学应该被作为改造社会的工具，而强调“感觉”的作用，“我写的文学就是自然的赞美，对人生的探索”，“我凭感觉来判断社会，就很准确，如用智慧来判断，就不准确。”⁴⁶⁶凭着生活中的感觉，他所写的是被大时代裹挟着的普通人尤其是青年人，如何在新的时代背景下重新塑造自我，完成蜕变。

如今再回望 80 年代文学，真正显出邓刚独特性的要属那些书写海洋的小说以及他塑造的“海碰子”形象，始于《白帆》（《上海文学》1981 年第 9 期，与达理合著），《迷人的海》是成熟的代表作，这一系列“海洋小说”无疑极大地丰富了 80 年代的文学图景。

“海洋小说”（nautical fiction）是世界文学的重要组成部分，一般是指背景设置在海上或海边的小说类型，关注人与海洋的关系、航海或海洋文化等方面。在西方，海洋小说真正作为一个独特的文类开始于 19 世纪早期，库柏（James Fenimore Cooper, 1789-1851）的《开拓者》（1824）等是其先驱，之后，在世界范围内享有盛誉的海洋小说有美国梅尔维尔（Herman Melville, 1819-1891）的《白鲸》（1851）、英国康拉德（Joseph Conrad, 1857-1924）的《黑暗的心》（1899）及《吉姆爷》（1900）等作品。在中国，真正普遍察觉到世界海陆地理

⁴⁶⁵ 张伟栋：《“改革文学”的“认识性的装置”与“起源”问题——重评〈乔厂长上任记〉兼及与新时期文学的关系》，《当代作家评论》，2009 年第 3 期，第 89 页。

⁴⁶⁶ 梁丽芳：《邓刚：海的儿子》，《从红卫兵到作家——觉醒一代的声音》，第 385-386 页。

情形是在晚清时期，随着西方海洋文明的船坚炮利入侵，中国人的海洋意识经历了深刻变革，孙中山、黄遵宪、梁启超等文人诗作和一些有关出海谋生的通俗小说中，都有这种新的体验。到“五四”时期，郭沫若、冰心、徐志摩、郁达夫等作家笔下的海洋更是承载着“现代意识、世界想象和生命觉悟”，“深刻改变了现代中国人的文化想象和世界认识”。其后，中国文学的海洋书写一直绵延到当下，并在不同时期映照出不同的时代意义。⁴⁶⁷邓刚所写的海洋，是属于80年代的海，漫溢着80年代的时代精神，如果要以一个词来概括邓刚所理解的时代精神，那就是“力”，这也是他自觉表现的最重要的主题：

从赤甲红、蟹子，凶猛的箭鲨中看到了要着力表现的是力。——终于我把它找出来了，这就是力。这就是我日日夜夜苦思冥想，充满感情要表现的东西。啊——力的人物，力的画面，力的故事，力的主题！呼啦一下，我的头脑里亮堂了，我那些繁多的生活经历、画面和感觉，都在力的旗帜下排列得整整齐齐。……在我的笔下：大海注进了力的生命，变得活泼泼的；山石注进了力的色彩，变得光闪闪的；人物注进了力的血液，变得热腾腾的。在力与力的摩擦，力与力的扭结，力与力的较量中，我深深地感到，人拥有最大的力，人是这个世界上的强者。⁴⁶⁸

当然，“力”并不是天然存在的，而要经过“摩擦”、“扭结”和“较量”，充

⁴⁶⁷ 有关中国文学中的“海洋书写”，具体参见彭松的系列论文：《略论“五四”文学中的海洋书写》（《复旦学报（社会科学版）》2013年第3期）、《文明危机年代的全球体验与空间重塑——论晚清文学中的海洋书写》（《中国文学研究》2014年第4期）、《1950-70年代社会主义文学中的海洋书写》（《海南师范大学学报（社会科学版）》2017年第2期）、《论朦胧诗中的海洋书写》（《盐城师范学院学报（人文社会科学版）》2017年7月）等。另参考刘保昌：《论近代以来中国文学的海洋书写》（《西南大学学报（社会科学版）》2015年11月）等文。中国文学的海洋书写中比较特殊的地域是香港和台湾，尤其是台湾，因为海岛的地理位置，拥有悠久的海洋文学传统，可上溯至明清时期的游历杂记。

⁴⁶⁸ 邓刚：《我喜欢一个“力”字》，《丑小鸭》，1984年第7期。转引自林为进：《从“力”的追寻到人的确定——谈邓刚的小说世界》，《当代作家评论》，1990年第4期，第4页。

满了思想和肉身的挣扎与搏斗，这在邓刚的海洋小说中有淋漓尽致的表现。《迷人的海》刊登后引发文坛关注，不少学者将其与海明威的《老人与海》相对比，例如刘乐群曾指出两部小说“同样是以‘宽广的’大海为背景，以向海中捕捞为情节，以现实描绘和寓意象征的融合为手段，反映出了坚强不屈的‘比天空更宽广的’‘人的心灵’”⁴⁶⁹，但与此同时，它们在表现方式和艺术发现方面存在很大差异。单从艺术手法上来看，《老人与海》是标准的“海明威式”简约凝练的风格，而《迷人的海》则用了更多的抒情手法来表现人物内心思想的变化发展。

2. 海洋小说中的历史记忆

邓刚的作品无意于对政治的图解，但与此同时，他坚定地认为，“生在改革的年代，就逃不出这个时代。”⁴⁷⁰新时期是他笔下人物生活的时代背景，因此，他的作品中满是巨大的时代变迁对普通人生活所产生的影响，时代的印记在他笔下俯拾即是。上世纪70年代末的中国，经济改革正式启动，一系列新政策极大地改变了普通人民的生活，“国家对农村集贸市场的交易也不再过多干预。国营工厂实行了新的奖金和分红制度，根据劳动生产率进行分配，城市工人也成为改革的受益者。”⁴⁷¹在相关政策的鼓励和刺激下，人民收入增加，生活水平提高，消费能力增强，农村集贸市场迅速发展，城市也出现各种摊贩，这些变化在邓刚的小说中都能发现痕迹。在生活方式发生根本性变化之后，人们的情感和思想也随之产生改变，这是邓刚小说所表现的主要内容之一。

⁴⁶⁹ 刘乐群：《〈迷人的海〉和〈老人与海〉》，《外国文学评论》，1984年第3期，第132页。

⁴⁷⁰ 梁丽芳：《邓刚：海的儿子》，《从红卫兵到作家——觉醒一代的声音》，第383页。

⁴⁷¹ [美]莫里斯·麦斯纳著，杜蒲译：《毛泽东的中国及其后：中华人民共和国史》（香港：中文大学出版社，2005年），第421页。

短篇小说《芦花虾》（《鸭绿江》1983年第9期）的背景主要设置在海边的集市和海滩上，刚走出学校不久的“待业青年”张书琴，原本的理想是进“国营单位”做光鲜亮丽、昂首挺胸的工作人员，但出于经济压力只能去海滩上钓芦花虾再拿到集市去贩卖，而且不仅要直面自己经验不足和效率低下，更需要面对钓虾人粗野的生活方式。故事主线就是她从一开始的不情愿和不熟悉，到后来逐渐接受这一新身份，并由衷地为之开心和骄傲。小说呈现出清新抒情的风格，很大程度上源于其中对赶海钓虾风俗以及壮丽海景的描写。例如张书琴为了钓到更多虾，鼓起勇气决定去令不少人惧怕的“鬼儿滩”，伴随着退潮，她一步步走下海滩，浪漫的海景也渐次展开：

金红色的朝阳，淡蓝色的天空，银白色的细沙，绿盈盈的海水，这些明快的自然色彩使世界显得格外美好，给书琴一种感觉，所有的忧虑都是可笑的。她那鼓了一宿的勇气腾涌起来。越走得深，水的颜色就越纯净，象透明的绿绸缎，温温柔柔地摩挲着她，令人惬意极了。波浪的起伏又是那样轻微，犹似一个少女柔和的呼吸。水漫到腰上，逐渐增强的浮力使书琴有些飘飘若仙，但走起来却吃力了。她低下头，还能看到自己两条白亮的腿在绿波里闪光，每迈动一下，就扯连着无数缕金丝银线。⁴⁷²

人物细腻的情绪以及内心感觉与平静舒适的海景相融合，抒情性在情景交融中凸显，人物也踏上自我转变的重要道路。接下来，满载的她却遇到了浓重的雾气，将她困在滩头，海在此时也变成了一副凶猛的形象，“急湍的水流立即拽着

⁴⁷² 邓刚：《芦花虾》，《迷人的海——邓刚中短篇小说选》，第134页。

她的虾筐，撕开她的衣衫，扯散她的头发，发疯地要把她往老洋里拖！”⁴⁷³在奋力战胜这一凶险，与激流搏击回到岸上后，她才真正完成了自我的蜕变。

小说中频繁出现的“农贸集市”、“自负盈亏”正是生活方式转变的直接体现。对于广大青年而言，另一件影响重大的事件是1977年高考恢复，很多人重新拿起书本，加入到复习备考的大军中去，但由于竞争极其激烈，绝大多数考生并不能如愿进入大学，这是他们不得不面对的事实⁴⁷⁴。邓刚的不少小说都与这一背景有关，例如短篇小说《黑皮儿花皮儿的大蚬子哟》（《芒种》1983年第10期）中在农贸集市摆摊卖蚬子的两个主人公就面临着这种情形。在学校时，男生于小年“曾有过多少美好的梦想”，他想“考大学，当工程师，甚至还想开飞机上天”，但因成绩不佳，连考两年都落榜。女生“小辫儿”曾是学校体操冠军，非常漂亮，但现在经过风吹日晒，“简直变成了另一个人，当年那个白皙的脸蛋儿，已被海风和烈日扫磨炙烤得又粗又黑，小巧的嘴唇也裂了口子，长时间裸露着的手臂和腿粗糙赤红。”⁴⁷⁵他们当初在学校的知识和理想在改革的现实环境中无以支撑生活，那些无忧无虑、多姿多彩的校园回忆只能成为过去，怎样更好地适应并抓住当下的现实才是更加紧迫的事。小说与《芦花虾》的风格相似，渗透着积极、乐观的情绪，同时，赶蚬子、摸蚬子的习俗以及“元宝湾”的景致无一不加强了小说的抒情风格。

即使竞争很激烈，也有青年坚持选择高考这条道路。短篇小说《金色的海浪

⁴⁷³ 邓刚：《芦花虾》，《迷人的海——邓刚中短篇小说选》，第138页。

⁴⁷⁴ 相关数据显示，“1965年，超过40%的应届高中毕业生都可以上大学（在1953-1956年曾达到100%），到70年代末，能够顺利上大学的不足4%。”[美]R·麦克法夸尔、费正清编：《剑桥中华人民共和国史——中国革命内部的革命（1966-1982）》（北京：中国社会科学出版社，1992年），第765页。

⁴⁷⁵ 邓刚：《黑皮儿花皮儿的大蚬子哟》，《迷人的海——邓刚中短篇小说选》，第268页。

在跃动》（《上海文学》1982年第10期）发生在紧邻大海的渔村中，设置有两个男性角色，一个是新当选的渔业队长于水龙，趁着集市开放捕捞海物、率领渔业队捕鱼，家里很快富足起来，另一个是“画画的秀才”于金贵，没有挣钱的力气，一心只想考取美术学院当画家。显然，如此设置分别代表了物质和精神的不同面向。小说中另一个人物渔村姑娘翠珠，很容易让人联想到沈从文笔下的翠翠和汪曾祺笔下的小英子、巧云等少女形象，美丽、勤劳、健康，与小说整体的清新自然与抒情风格相一致。翠珠不顾家人的强力反对，毅然爱上画画的金贵，甚至拿自己劳动挣的钱支持金贵的“艺术”和“理想”，在他第一次考试失败后仍然毫不动摇。考取大学在当时无疑是更具精英倾向的选择，作者也在小说的情节走向中，强调了精神的力量。不过，尽管小说最终将重心落在对翠珠善良、勤劳、坚韧品质的赞颂上，但似乎在水龙和金贵之间太过轻易地做了价值判断，一定程度上减弱了作品的力度。

短篇小说《龙兵过》（《青年文学》1984年第1期）是发生在航船上的故事，相比此前作品的清新格调，这部小说更为庄重和雄浑，一开始“龙兵过”的壮阔奇观已经奠定了刚劲的抒情风格：

平静的海面突然开始轻微的骚动，一片细碎的浪花沸沸扬扬起来，渐渐转成激烈的涌动，腾起白花花的烟气。猛地，一群黑蓝色的大鱼腾跃而起，在半空里划出一道道黑闪电似的弧线，跌落下去，激起一束束白色的浪花；紧跟着，后面又一群大鱼腾跃而起，再后面，啊——一长串大鱼正在此起彼伏地飞跃，排成长长的队伍，从天际的那一端，朝天际的这一端行进。轰！轰！跃起，跌落；低落，跃起。似乎有一个强劲的统一口令，在天穹

上震响，指挥着这威武而雄壮的阵容。⁴⁷⁶

这一极具象征性的意象是航船的精神，也是时代的精神，与结尾船长驾船在狂风巨浪中“抢滩”的壮举相呼应。小说正是对这一精神的赞颂，因为有其作为根基和支柱，船长最后才能在船失去平衡的同时，“感到了大地的坚实和稳定”。不过，这一精神却是在两代人的歧见中逐渐达到统一的。船长带儿子上船，试图以自己的“力量、热情和令人羡慕的闯海本领”打动儿子，使他心甘情愿留在这艘船上，但儿子不为所动，认定考大学的道路。另一个年轻人大副，却对船长的经验极为尊崇。作为同一代人，儿子和大副选择了截然不同的生活方式，但在某种精神层面上是相通的。父亲和儿子之间的矛盾更加突出，他们都追求事业上的奋力腾跃，但父亲的世界在海上，儿子的世界却在书本里。在父亲看来，“真正的男子汉应凭力气闯荡四海”，儿子虽然也喜欢海，但他喜欢的海被赋予了“诗人浪漫气派”，是现代知识体系中的海。尽管目标不同，但为了认定的目标去奋斗和拼搏的精神是一致的。最终，他们在灾难降临时一起去抵御。

有关两代人之间分歧和延续的代表作是《迷人的海》。在小说刊登后不久，吴亮在评论文章中即以“两代人的延续”为题点出小说的主题，认为这篇小说是“两代人延续和携手的象征”：

他们之间有过彼此的轻藐、炫耀、自恃和微妒，但身负共同的使命，在不容情的毫不含糊的自然野性和蛮力之前，为探寻隐藏在海底深处由那对可怕的错鱼守护着的宝物，终于消泯了最后残剩的隔膜、傲慢和不带恶意的

⁴⁷⁶ 邓刚：《龙兵过》，《龙兵过》，第18页。

猜忌，他们融为一体了。昨天，今天还有明天，不再有人为的藩篱和断垣把它们壁垒分明地阻隔开来。这一老一少，从古老的传统源头慢慢而信心十足地走出，无畏地投入未来的怀抱。⁴⁷⁷

吴亮的文章颇有洞见，和他所评论的小说一样，同样体现出上世纪80年代、尤其是80年代前期社会整体对于“人”的张扬以及蕴含的乐观主义情绪，他要强调的是不同代人之间的“一致性”，再通过这种“一致性”共同走向理想性的“未来”。需要指出的是，小说更迷人的部分，毋宁说是作者给我们展示了这种“一致性”是如何从“分歧”的起点最终到达的。

老小两个海碰子之间的区别首先在于他们所使用的工具，老海碰子用的是延续了世世代代的鱼叉，而小海碰子用的是安装有巧妙机关的新式鱼叉，脚上还套着两只“橡皮鸭蹼”，另配有更加便捷的“漂子”和防鲨鱼的红布条。老海碰子代表的是传统，小海碰子则是“头戴水镜，腰挎鱼刀，足蹬脚蹼，手攥鱼枪”的现代捕鱼人形象。其次，老海碰子是凭借自己多年的经验和手段，而小海碰子更多的是靠着自己的莽撞和勇敢。但他们有着一个共同的终极目标，一个世世代代海碰子们迷人的希望，就是这个共同的目标和希望，使两代海碰子有了走向一致的可能。

3. “我们是八十年代的新一辈”

已经有不少研究指出《迷人的海》的象征主义特色，例如李作祥认为“这篇

⁴⁷⁷ 吴亮：《两代人的延续——读〈迷人的海〉》，《读书》，1983年第12期，第11页。

小说中有一种从生活深处升起的象征主义”⁴⁷⁸，冯立三同样指出邓刚的小说中象征主义的运用十分突出，“以象征手法表现时代精神”⁴⁷⁹。从象征的角度理解，确实可以把《迷人的海》看做特定历史阶段的精神表征，小说中一老一少两个海碰子最初都是新历史阶段中未完成的主体，随着情节发展，老海碰子的经验和毅力与小海碰子的勇敢和热血互相弥合，崇高的主体才最终得以生成。

老海碰子“一生都在搏击，拼杀，夺取和寻求，尤其这‘寻求’二字给他腾波踏浪的一生，增添了无穷的乐趣和迷人的魅力”⁴⁸⁰，因此，他放弃了平静的海滩，选择险峻的火石湾为战场。在他看来“麦面捏的似的身子”的小海碰子竟然也来到这儿，以他的“现代化武器”为傲，显出不畏一切的自信和自负。老海碰子曾经被吞入鱼腹，凭借自己的勇敢得以逃脱，被称为英雄，但小海碰子却为他放走大鱼而惋惜。小海碰子是80年代典型的青年人，相信自己、藐视一切，“青春的热血在他心胸里沸涌，他要干出一番惊天动地的事业来”。但他的莽撞和没有经验使他屡屡受挫，因为不懂“海流子”、“定位”，碰海常常失败，只能空着网兜上岸。这是他第一次了解到自己与老海碰子之间的差距，并开始向老人学习，在此过程中，老人也理解了现代化设备的高效之处，两人的对峙有了初步的调和，暗暗比拼也是成为一种另类的交流。初冬季节的海水冷得彻骨，大海带来的考验也更加严峻，一老一少在海水中“痛苦地熬着”，先后游向海湾深处，从相互竞争中获得了勇气和力量，收获了五垄刺儿的海参。老人最终及时制止了小海碰子因为好胜心太强一再犯险，在上岸后一起烤火分享食物，他们终于共享了那相同

⁴⁷⁸ 李作祥：《文坛上升起三颗星——〈啊，索伦河谷的枪声〉、〈迷人的海〉、〈无声的雨丝〉放谈》，《当代作家评论》，1984年第3期，第62页。

⁴⁷⁹ 冯立三：《阳光下中国人的力量——评邓刚小说的思想艺术特色》，《小说评论》，1985年第1期，第36页。

⁴⁸⁰ 邓刚：《迷人的海》，《迷人的海——邓刚中短篇小说选》，第4页。

的终极梦想。

老海碰子清醒认识到自己正在一天天衰老，尽管拼杀一生，可所剩时间不多了，而稚嫩的小海碰子才刚刚开始，他因此感到一种“痛苦的绝望”，与此同时也发现了他们之间“千丝万缕的联系”，“他看到这两种东西正扭结在一起，形成一股不可战胜的力量”，这种力量是无法被战胜的。小说结尾，小海碰子因为没有听老海碰子劝告，陷入狂风呼啸、巨浪奔涌的大海中，他在汹涌的波涛中无法登岸，就在生命快要耗尽的时候，老海碰子舍身救了他，托举起他回到上岸，并拼命将他抢救回，“那个小冰块开始在老海碰子身上溶化了，颤动了，并象吸吮奶汁一样在吸吮着那温暖。”至此，不同人、不同代际之间的分歧得以消弭，小海碰子迎来新生。不过，小说并没有在此截止，而是让两人一起逃过箭鲨的血盆大口。上岸后，老海碰子坐在山岩上等着箭鲨游走，他不禁感叹，“是的，有了这个世界就有火石湾，就有箭鲨，就有海碰子，就有死亡，但海碰子从没断过根。他的父辈们就是这样同凶险拼杀、搏击和躲避。”⁴⁸¹就这样，他们共同拥有的精神获得了历史的厚度，一代代延续，充满力量。小说结尾，他们迎着冉冉升腾的红日，“并肩扎进了浪涛滚滚的大海”，向着同一个历史方向奋进。

《芦花虾》中提到主人公在学校时，老师曾教过一首歌，其中有一句歌词，“我们是八十年代的新一辈”，这句歌词可以概括邓刚很多小说的主题，那些小说中积极向上、昂扬激越的乐观情绪也在很大程度上出自青年的这种认知，与80年代尤其上半期的时代情绪是一致的。对于像小说中张书琴一样最普通、最常见的青年人来说，他们在生活中一步步解决了“潘晓讨论”提出的有关人生意义的

⁴⁸¹ 邓刚：《迷人的海》，《迷人的海——邓刚中短篇小说选》，第40页。

问题，那就是与时代统一步调，转变心态积极面对生活。例如张书琴一开始羞愧于从事“扛筐的小贩”，经过付出“力量、汗水和勇气”，她深刻理解到小贩不是什么难为情的事，欣然接受这一新身份并为之奋斗。同样的，《黑皮儿花皮儿的大蚬子哟》中的许小年和“小辫儿”也经历了相似的过程，以“凭力气挣钱”为傲。两人相伴去海滩挖蚬子时，许小年看着“小辫儿”专注地劳动时，“蓦地一下觉得要哭，但手指却摸到一窝蚬子。他赶紧用两手牢牢地抓住，捞出水面。在泛着血丝儿的手指缝里，海水冲着泥沙哗哗地淌下去，于小年充满感情地捧着劳动的果实——”⁴⁸²他们实现了个人的价值，成为自觉走入历史、承担历史的主体。

《金色的海浪在跃动》中，金贵未能考取美术学院而回到家中，开始到渔业队出工，街头巷尾的人对他指指点点，直到他的几幅画被镇文化馆选中参加画展，挂在墙上供大家观赏，渔村村民对他的态度才得以改观。对理想的契而不舍，让金贵在整体追求物质的大环境中得到大家的理解和尊重，这就是他的“力”之所在。

短篇小说《大鱼》（《文汇月刊》1984年第4期）在邓刚这一时期的作品中比较特殊，他将目光转向已经暮年的老渔民水顺爷，不过，小说的主题依然跟“青春”有关，讲述水顺爷反抗衰老、重新体验“青春”的执着和勇气。小说的绝大部分篇幅是关于水顺爷独自下海寻找菊花鱼的过程，他的情绪、意识、回忆与现实交错，与他视角中的大海景致相融合，抒情意味凸显，例如他在遍寻不获之后终于发现了一条大个头的菊花鱼，喜悦的情绪瞬间弥漫开来：

阳光直接照射在大鱼的身上，它那个坑坑洼洼的大鱼头变成了金黄色，倒真象朵大菊花了。水顺爷第一次看到菊花鱼会有这么俊气，不禁欣赏起来：

⁴⁸² 邓刚：《黑皮儿花皮儿的大蚬子哟》，《迷人的海——邓刚中短篇小说选》，第273页。

在强烈的光线的作用下，那毛毛糙糙，长满疥疮一样的鱼皮竟闪出金属般的光辉，象披一身铜盔铁甲；高耸着的，从头一直灌到尾的鱼鳍，犹似骏马鬃毛一样威风。⁴⁸³

这条会根据潮水涨落决定何时产卵的菊花鱼成为一个重要意象，似乎与水顺爷精神相通，象征着生命的智慧和灵性。小说的另一个特殊之处在于，并未以抓到菊花鱼为结局，而是让水顺爷选择了放生并阻止别人捕捉它。一方面是因为他发现大海变得与自己年轻时有所不同，太多人把海吃得“空空荡荡”。另一方面则是出于对生命的敬畏，他看着大鱼发出感慨，“长到这个程度，不容易，大概几度生死吧？”因此，水顺爷的“力”不仅体现在征服与智慧，更在他博大的胸怀与对生命的悲悯。同时，小说触及了生态环境的层面，对人们无限从大海索取资源进行了一定程度的反思。

通过以上分析，我们可以看出邓刚对于当代抒情小说谱系的贡献与突破在于，绝大多数作家都以陆地景观为空间，他笔下的海洋景观独成一格，海洋所特有的浩瀚壮阔、变幻无常、神秘莫测、美轮美奂等特点都在他的小说中有所体现，在大海上或海边生活的人也有了不同的习俗及文化，这些多样性都使抒情小说更为丰富。另一方面，他的海洋小说也与西方的海洋小说截然不同。吕正惠在分析西方现代小说与中国现代小说的区别时指出，前者的特质出自于“对于个人欲望的极端重视”，这与中产阶级的兴起具有深刻关联，充满了“以追求财富与冒险生涯为目标的个人主义者”，而中国现代小说的情况则完全不同，更倾向于以詹明

⁴⁸³ 邓刚：《大鱼》，《龙兵过》，第11页。

信所谓“民族寓言”为主体⁴⁸⁴。西方的海洋小说显示的是个人英雄主义、殖民扩张、个人与险恶环境之对抗，而邓刚的小说所铭记的更多是有关国族、历史的记忆，强调和谐哲学，“中国性”于焉凸显。

⁴⁸⁴ 参见吕正惠：《抒情传统与中国现代文学——一篇随笔》，《清华中文学报》，2009年12月，第273-294页。

第五章 感觉世界的意象化：论苏童、吕新的小说

本章将以苏童和吕新的小说为研究对象，探讨先锋小说独特的抒情风格，以及相较于汪曾祺和知青一辈作家，他们在抒情方式和精神意蕴等方面的殊异之处。在具体讨论文本之前，先需要梳理中国先锋文学发生时的文学环境及其带来的文学变革。

第一节 质疑和反叛“大写的人”

1985年前后，中国当代文学发生了一次深刻变革。在此之前，文学作为思想解放重要的推动力量，主要集中在意识形态规定的范围和意义内，主流的“伤痕文学”、“反思文学”、“改革文学”即是具体表现，关注点在于社会-政治层面。到了1980年代中期，文学与现实社会政治问题之间的关系开始松动，思想艺术形态也发生变化。在小说方面，自1985年始，“寻根派”、“现代派”、“先锋小说”、“新写实小说”在短时期内一一登场，显示出文学观念和审美意识的深刻转变⁴⁸⁵。

在1980年代后期，“先锋派”是一个非常广义的概念，“指那些与西方现代哲学思潮、美学思潮以及现代主义的文学创作密切相关、并且在其直接影响之下的一批文学创作，其作品从哲学思想到艺术形式都有明显的超前性。”⁴⁸⁶进入1990

⁴⁸⁵ 这一时期文学界的变化同样出现在小说以外的领域。诗歌方面，很多“新生代”诗人积极进行激进实验，反叛当代诗歌传统，试图超越“朦胧诗”树立的典范。到1986年，“全国2000多家诗社和十倍百倍于此数字的自谓诗人，以成千上万的诗集、诗报、诗刊与传统实行着断裂，将八十年代中期的新诗推向了弥漫的新空间。”《深圳青年报》和《诗歌报》于这一年共同举办了规模空前的“中国现代诗群体大展”，囊括了当时全部的现代诗流派。文艺理论与批评方面，一批中青年学者极大地丰富了研究方法和面向，产出了不少具有广泛影响的成果，包括浙江文艺出版社推出的“新人文论丛书”，上海文艺出版社推出的“文艺探索书系”，黄子平、陈平原、钱理群的论文《论“二十世纪中国文学”》（《文学评论》1985年第5期），陈思和的《新文学史研究中的整体观》（《复旦学报（社会科学版）》1985年第3期），以及刘再复的《论文学的主体性》（《文学评论》1985年第6期和1986年第1期）等。

⁴⁸⁶ 李兆忠：《旋转的文坛——“现实主义与先锋派文学”研讨会纪要》，《文学评论》，1989年第1期，第28页。该研讨会由《文学评论》和《钟山》杂志社于1988年10月联合举办。

年代，原本常混杂使用的几个概念才得到学理上的清理和分离。如今基本达成共识的是先锋小说重在“文体自觉”和故事“形式”方面，作家们进行多种叙事方法的实验，叙述本身而非叙述对象成为小说的主体和主要内容，不再强调如实再现现实社会生活，而是要寻求超越现实，对现实进行重新编码和重构，亦不再探求社会、历史、道德等的纵深意义，文本的意义即在于“虚构”本身。

先锋派作为艺术理念是西方文化的产物。卡林内斯库 (Matei Călinescu) 指出“先锋派”具有某些态度或倾向，即“强烈的战斗意识，对不遵从主义的颂扬，勇往直前的探索，以及在更一般的层面上对于时间与内在性必然战胜传统的确信不疑。”他将其视为“现代性的五副面孔”之一，“先锋派起源于浪漫乌托邦主义及其救世主式的狂热，它所遵循的发展路线本质上类似于比它更早也更广泛的现代性概念。”⁴⁸⁷比格尔则以“艺术体制”为视角研究先锋派，“艺术体制”这一概念“既指生产性和分配性的机制，也指流行于一个特定的时期、决定着作品接受的关于艺术的思想”，而历史上的先锋派对这两方面均持反对态度，“它既反对艺术作品所依赖的分配机制，也反对资产阶级社会中由自律概念所规定的艺术地位。”⁴⁸⁸比格尔认为，资产阶级艺术强调“自律性”（即无功能性），但无法完全切断与社会的关联，先锋派抗议自律艺术的目的在于要“将艺术重新结合进生活实践之中”。

以上述两种理论来看，于 1980 年代后期跻身文坛的中国先锋文学反叛主流现实主义规约的“文学体制”，和西方先锋派有相似的意义，但与此同时，他们

⁴⁸⁷ [美]卡林内斯库著，顾爱彬、李瑞华译：《现代性的五副面孔》（北京：商务印书馆，2002年），第103-104页。

⁴⁸⁸ [德]彼得·比格尔著，高建平译：《先锋派理论》（北京：商务印书馆，2002年），第88页。

远没有后者那么绝对和激进，如陈晓明指出，“他们是文学变革的产物，而不是变革文学的产物；他们甚至不是在观念上成为先锋派，而是文学本体论意义上的先锋派。”⁴⁸⁹因此，可以将中国先锋文学之“先锋”理解为某种强烈的探索精神和批判态度，重要的是对以往根深蒂固的文学观念的反叛和超越。

现今提及先锋小说，普遍认为其主要是一种语言和形式“革命”，但如贺桂梅所指出，在某种意义上，它同时也是一种“意识形态革命”，要反叛当时作为主流形态的现实主义叙述语言和成规所构成的“秩序”，这一秩序形成西方马克思主义所谓“形式的意识形态”⁴⁹⁰。先锋作家在小说中解构通常意义上文本的“内容”和“意义”，挖掘极其私人化的经验和感受，关注性、暴力与死亡，将这些作为生活的存在形态及原本内容予以呈示。这一切都不仅仅关涉叙事形式和语言实验，而指向中国的现实语境以及先锋派的文化记忆和精神创伤。

前文已指出，80年代美学文艺学的两大主流是“主体性”和“向内转”。先锋派本身是文学“向内转”的产物，所谓“向内转”，鲁枢元有以下论述：“它们的作者都在试图转变自己的艺术视角，从人物的内部感觉和体验来看外部世界，并以此构筑起作品的心理学意义的时间和空间。小说心灵化了，情绪化了，诗化了，音乐化了。”⁴⁹¹先锋小说强调个人记忆和个人体验，正是“向内转”的体现。但与此同时，先锋派又构成了对“主体性”/“大写的人”的挑战，这也是其与“现代派”的重要区别。

⁴⁸⁹ 陈晓明：《2015年版自序》，《无边的挑战：中国先锋文学的后现代性》（北京：中国人民大学出版社，2015年），第3页。

⁴⁹⁰ 贺桂梅：《“新启蒙”知识档案：80年代中国文化研究（第2版）》，第194页。

⁴⁹¹ 鲁枢元：《论新时期文学的“向内转”》，《文艺报》，1986年10月18日。

在整个 1980 年代，“人道主义”可谓最具整合力和核心地位的意识形态，“个人”被视为先验的、绝对的价值主体，处于世界中心的位置，并由此相应生产出一整套有关“人”的神话和话语体系。然而，这一体系在先锋小说处受到了巨大的挑战，据陈晓明分析，现代派所强调的“自我意识”和“个体意识”依然在“大写的人”的范畴之内，并将“自我意识”置于“人的理想”的中心，但先锋小说中的人物仅仅成为话语表述的符号或故事的角色：

在当代文学多元化的格局中，出现这样一种动向，即小说写作不再以人为核心来讲述故事。19 世纪末，尼采说“上帝死了”，半个多世纪之后，米歇尔·福柯惊叹“人的死亡”。在 80 年代后半期的中国，“大写的人”（人的理想）已经萎缩，“先锋文学”已经无力创造出具有正面肯定价值的人物，即使反面价值的人物也未必能确定作品的艺术价值和艺术水准。⁴⁹²

对幻想、暴力、死亡、欲望等主题的执着，一定程度上表明他们拒绝“大写的人”、拒绝超越性，显示出人在其中失去了中心地位，同时也被剥除了曾经普遍被接受的“善”的本质。产生这种变化的原因，一方面来自于西方思想文化的冲击，另一方面则来源于商品经济蓬勃发展的现实挑战。

与先锋小说相应的，是理论界后现代主义思潮的兴起，福柯和德里达等后现代主义者均宣告“主体之死”或“人的终结”，“人”的神圣意义不再，运用后现代理论来阐释先锋小说的评论者轻易地发觉了这一主题。例如张颐武曾以“‘人’的危机”为题来解读余华的小说，指出在余华的小说世界中，“人不再具有主体

⁴⁹² 陈晓明：《最后的仪式：先锋派的历史及其评估》，《文学评论》，1991 年第 5 期，第 140 页。

的意义，他变成了语言和暴力的载体。”⁴⁹³此文学意识脱离了“五四”文学传统和新时期文学传统，这两个传统的核心都可以归于“人道主义”，而在张颐武看来，人道主义构筑的“人”的观念“缺乏历史、文化和语言的限定”，并且已经无法有力阐释商品化大潮之下人对物质和欲望的强烈渴求。他认为马原、洪峰、苏童、余华等人的“实验小说”是一次“对整个文学观念和意识的冲击”，表现了对于“人”的“困惑与追问”⁴⁹⁴。

正因为“大写的人”的观念被质疑和解构，小说“抒情性”的内涵和意义也相应发生了变化。从前述章节对于汪曾祺、何立伟、张承志、邓刚的分析可以看出，他们小说中的抒情虽然是个体情志的抒发，但无不负载着现实意义和文化意义，凸显集体记忆、国族沧桑、文化建构或社会批判。在先锋小说中，“个人”从整体秩序中解放出来，不再负有社会全体共同的愿望以及面向未来的想象，抒情便成为纯粹个人化或私人化的感觉和欲望的表达，在小说中具有更多的叙事话语意义和美学意义。

陈晓明指出，先锋小说具有浓郁的“抒情意味”，尤其是在讲述有关故事的“破败境地”时，抒情反而彰显，他将抒情风格视为先锋小说的本质特征之一，抒情在此“不再单纯是一种修辞手段或语言的风格特征，它表明了处理生活的一种态度和方式”。他认为“抒情风格”可分为两种，一种是在传统现实主义或浪漫主义的艺术规范之内，只具有艺术手法或特征的意义，被视为故事的派生物；另一种“是从具有本体意义的叙事话语中呈现出的总体性的美学特征，这是一种

⁴⁹³ 张颐武：《“人”的危机——读余华的小说》，《读书》，1988年第6期，第44页。

⁴⁹⁴ 张颐武：《人：困惑与追问之中——实验小说的意义》，《文艺争鸣》，1988年第5期，第21-27、49页。

话语的构成物，它矗立在故事死亡的边界”⁴⁹⁵。毫无疑问，先锋派的抒情属于后者。作为叙事话语的抒情风格得以确立的前提，是叙事话语本身摆脱了意识形态支配，因此首先要在美学意义上而不是意识形态的意义上解读。

此种解读强调的是先锋文学对“政治文学”的颠覆和终结，但同时不可避免地忽视了其与意识形态之间错综复杂的关系，抒情风格似乎成了纯粹语词的游戏。诚然，先锋小说确实不再负担伦理诉求、启蒙姿态、文化反省、时代精神，既不探索真实历史，也不寻求救赎，但若将其理解为纯粹形式意义上的美学特征，其实在很大程度上忽略了作家们对于纯粹个人化感受和情感的强调，而作品中的抒情性与此有根本性关联。

在先锋小说中，对个人化感受的表现主要体现在两个方面。一是反复书写自己熟悉的童年世界，例如苏童曾借托尔斯泰的话“一个作家写来写去，最后都会回到童年”来强调童年记忆的重要意义：

我认为热爱也好，憎恨也好，一个写作者一生的行囊中，最重的那一只也许装的就是他童年的记忆。无论这记忆是灰暗还是明亮，我们必须背负它，并珍惜它，除此，我们没有第二种处理方法。现在我怀着热爱和憎恨想起我的封闭而孤独的童年生活。⁴⁹⁶

这一代人大多出生于1960年代“文革”前夕，童年时期在“文革”中度过。正因为以“童年”经历“文革”，他们和运动之间保持了一定距离，因此既没有

⁴⁹⁵ 陈晓明：《无边的挑战：中国先锋文学的后现代性》，第100-101页。

⁴⁹⁶ 苏童：《童年生活的利用（代自序）》，《当代中国小说名家珍藏版·苏童卷》（北京：文化艺术出版社，2001年），第1页。

如“归来者”或“五七族”一样批判、反思政治浪潮对社会和人民带来的巨大灾难，也没有和部分知青一代一样强调和重申使命感及理想主义。他们并非革命的参与者，对于这一历史怪兽，更多处于“旁观”的状态，所以即使写到“文革”，也更倾向于个人化、主观化的童年生活。除了这一独特的童年世界，先锋作家们多坚持书写个人所理解或感受的历史，格非曾说过，“对历史的怀疑是先锋小说的一个内核”⁴⁹⁷，此处的历史为官方叙述的所谓“正史”，而先锋小说要通过“虚构”历史表达他们的“想象性的看法”。

在先锋作家群体中，苏童和吕新属于“情感型”作家，小说呈现出浓烈的抒情性，凸显某种情绪或情境。通过阅读二人的小说可以发现，他们的抒情方式有很大的相似之处，都在文本中营造了丰富的意象世界，通过这些完全基于个人感觉的意象群，叙述转而向诗性开放。意象原属于重要的诗学概念，简言之，“象”为客观的社会生活和自然万物，而“意”为作者主观的心灵和情感，作者因物所感，选择象征性物象表达情思，“意象”就是浸透着主体情思的艺术形象⁴⁹⁸。通过将意象广泛运用于小说中，为小说赋予了强烈的诗性/抒情性。苏童和吕新几乎同龄，苏童生于1963年，吕新生于1964年，他们的不少小说都关于那一代人独特的童年世界。不同之处在于，苏童成长于江南，吕新成长于雁北，地域文化的强烈差别，再加上各自所接受的文学教育、气质秉性等不同，使二人的小说呈现

⁴⁹⁷ 格非、李建立：《文学史研究视野中的先锋小说》，《南方文坛》，2007年第1期，第87页。

⁴⁹⁸ 意象原本就是中国古典诗学源远流长的重要课题，先秦典籍中即有关于“意”和“象”关系的论述，魏晋至唐时期，意象论已经形成，刘勰在《文心雕龙》中首次提出“意象”这一概念，认为其在创作中起着很重要的作用。发展至明清，意象论引起广泛注意并趋于成熟。到二十世纪30年代，新诗运动非常重视意象在诗歌创作的作用。需要指出的是，刘勰所谓的“意象”与后世常说的“意象”，含义不尽相同，而新诗诗人们讲的“意象”是受西方二十世纪初兴起的意象主义（imagism）运动的影响。不过，西方的意象主义运动从中国古典文学尤其是诗歌中汲取过丰富内容。有关中国古典意象的发生和发展问题，参见敏泽的论文《中国古典意象论》，收入罗宗强编：《古代文学理论研究》（武汉：湖北教育出版社，2002年），第593-610页。

出诸多不同的面貌。

第二节 寓诗于史：苏童的南方书写

苏童原名童忠贵，1963年出生于苏州，家住苏州城北端一条名为齐门外大街的百年老街，这即是他后来作品中“香椿树街”和“城北地带”的原型，以这条街为叙事背景上演了很多故事。在就读高中期间，苏童已开始创作，不仅写小说，还写诗歌。1980年，他考入北京师范大学，在那个“人人写诗”的文学热的年代，他大量创作并积极投稿，终于在1983年成功刊登作品，诗歌和小说均得以发表⁴⁹⁹。在文学初始阶段，诗歌创作是苏童非常重要的训练，日后的小说创作中对语言及意象的锤炼和雕琢均得益于此。

1. “南方”世界的颓废诗意

小说处女作《第八个是铜像》相较于后来的作品要机械生硬得多，按他自己的说法，“是遵循当时流行的小说套路，‘改革’加‘爱情’，写一个老知青回城使工厂起死回生。”⁵⁰⁰显然，这属于当时主流的伤痕文学和改革文学的范畴。1984年，他刚从大学毕业回到南京工作后写出了《桑园留念》，真正开始建构起自己独特的文学世界，因此，他视这篇小说为“第一篇真正的小说”⁵⁰¹，并以此开启

⁴⁹⁹ 1983年，由甘肃省文联主办的刊物《飞天》第4期“大学生诗苑”栏目刊登了苏童的诗歌处女作《旅行者》（以童中贵为名发表），另一组诗《松潘草原离情》也于《星星》诗刊发表。短篇小说处女作《第八个是铜像》发表于《青春》第7期，并于次年获得该刊物的“青春奖”。此外，小说《我向你走来》发表于《百花园》第8期。有关苏童的生活和创作年表，具体参见张学昕编著的《苏童文学年谱》（上海：复旦大学出版社，2015年）及《苏童研究资料》（北京：人民文学出版社，2016年）、汪政和何平所编的《苏童研究资料》（天津：天津人民出版社，2007年）等。

⁵⁰⁰ 苏童：《年复一年》，《纸上的美女——苏童随笔选》（北京：人民日报出版社，1998年），第137页。

⁵⁰¹ 苏童：《年复一年》，第140页。《桑园留念》的发表过程并不顺利，写作这篇小说时苏童在南京艺术学院担任辅导员，最初以“阿童”的名字在韩东、于坚等编印的油印文学刊物《他们》上刊登了此篇和另一篇《金鱼之乱》。1985年年底，离开南京艺术学院到《钟山》任编辑。小说在全国多家杂志刊物辗转投了三年，最终得以于《北京文学》1987年第2期刊载。

了“香椿树街”系列的写作，为这一系列苏童式“成长小说”的精神向度和审美风格定下基调：

我后来的短篇创作的脉络从中初见端倪，一条狭窄的南方老街（后来我定名为香椿树街），一群处于青春发育期的南方少年，不安定的情感因素，突然降临于黑暗街头的血腥气味，一些在潮湿的空气中发芽溃烂的年轻生命，一些徘徊在青石板路上的扭曲的灵魂。从《桑园留念》开始，我记录了他们的故事以及他们摇晃不定的生存状态，如此创作使我津津有味并且心满意足。⁵⁰²

除了以童年叙事视角书写的香椿树街外，苏童在小说中另构筑了一处重要的地理空间——枫杨树乡村，那是祖辈们生活的地方，这一系列滥觞于短篇小说《飞越我的枫杨树故乡》（载《上海文学》1987年第2期）。两个系列的不同之处在于，前者是基于他对童年生活的体验，而后者主要出于想象和虚构。

苏童祖籍江苏扬中，但直至十岁，他才跟随舅舅、外祖母和表姐第一次回老家，在此之前，他并没有乡村生活的经验。扬中是位于长江的一座岛，一行人当初抵达镇江后再坐船，据苏童回忆，“那天早晨江上码头上雾很大，朦朦胧胧间突然就看到一座小岛。”上岛后要经过一村又一村、一片竹林又一片竹林，才抵达舅舅家，“这个岛是我第一次漫步世界的经历，也是外部世界对我的第一次冲击。我后来写的‘枫杨树’系列里面老是迷迷蒙蒙的，这和我这第一次踏入外部世界的氛围是一致的。”⁵⁰³这种感觉形塑了“枫杨树”的基本面貌，同时因为这一

⁵⁰² 苏童：《自序》，《苏童文集——少年血》（南京：江苏文艺出版社，1994年），第2页。

⁵⁰³ 苏童、王宏图著：《南方的诗学：苏童、王宏图对谈录》（桂林：漓江出版社，2014年），第18-19页。

童年感觉的延续，更加强了乡村历史书写的个人化性质。

至此，在苏童的笔下，一个涵盖了城市和乡村这“世界两侧”的“南方”于焉浮现。如王德威所指出，南方成为苏童小说的“地缘神景”，这一想象的疆域在苏童文学世界中具有多重意义，“历史及社会的力量在此交相为用，肇始了各色的人间故事。而从枫杨树到香椿树所形成的动线，又似乎呼应了现代史由乡村到都市的政治、经济力量转移现象。”⁵⁰⁴张学昕更将苏童的小说归于“南方写作”/“江南写作”的脉络和范畴中，并将这种包括文化、地理和日常生活意义的独特风貌指认为其核心和鲜明的特质，“苏童最具个性的文学魅力则在于，他的写作和文本中呈现出的南方气质、‘南方想象’和与之相映的美学风范，成为贯注写作始终的内在底色和基调，形成别具风貌的文学叙事。”⁵⁰⁵由此可见，苏童的“南方”不仅仅是地景，更蕴含了丰富的生命形态和生活情态。同时，因“南方”世界所表现出的独特的情感氛围，小说呈现出浓郁的诗学气质和抒情色彩。

尽管苏童落笔处尽显诗性、浪漫和唯美，但他小说中的诗意已经完全不同于古典式的平淡和谐，而更倾向于一种波德莱尔式“恶之花”的诗意，充满了幽暗、邪恶、腐朽和堕落⁵⁰⁶。同样是当代“南方/江南书写”的代表，汪曾祺所承继的更

⁵⁰⁴ 王德威：《南方的堕落与诱惑》，《读书》，1998年第4期，第72页。对于文学地理的“南方想象”，王德威做了大致梳理，经楚辞章句、四六骈赋，至明清以来沈璟的声律学说、公安诸子的性灵小品、江南的戏曲丝竹、海上的狭邪说部等，雅俗不论，均可归入其中。同时，历来南渡、南朝、南巡、南迁、南风的历史事迹，加上政治、经济诸因素，发展出独特文化象征的系统。

⁵⁰⁵ 张学昕：《南方想象的诗学——论苏童的当代唯美写作》（上海：复旦大学出版社，2009年），第5页。张学昕认为新一代作家包括苏童、格非、叶兆言等人的南方书写，与前辈作家相比，有其精神和地域文化的沿袭性，但同时也具有鲜明的个性，其叙事美学有以下几个特征：“在作品的选材上，喜欢在旧式的生活题材中发掘、体验、想象”、“‘江南格调’构成了‘南方想象’的最基本的底蕴和色调”、“叙述语言的主体性、抒情性和意象气韵”，这些都形成了南方作家写作的“诗人气质和唯美底蕴”。

⁵⁰⁶ 这一点在学界已成公论。例如王干指出，同样写市井人物和日常生活，汪曾祺“非常有诗意、飘逸”，苏童同样很有诗意，但他所写的日常是“阴暗、龌龊、邪恶”。孙郁对比汪老和苏童，指出前者的小说中，“一切归于平静，是冲淡的美”，在苏童处，“从宁静里发现的是不可理喻的神秘，到处是死灭、怪异、丑陋与鬼气”。王宏图则从苏童的小说中感觉到“好像是一种历史巨变发生前的审美效果”，与中国古典文学中的感伤、颓靡格调相联系。杨毅以“哀怨幽婉”形容苏童的抒情风格。郭宝亮认为苏童的小说是“颓废诗意小说”的代表，表达方式是诗意的，清丽而哀婉，但表现的主题倾向是“反诗意”的。上述观

多是宋人笔记、晚明小品式的性灵和趣味，而苏童则更容易让人联想到李商隐、李后主等人的感伤和颓废。以吴雪丽的观点视之，苏童的不同在于他在继承了“诗性江南”书写之外，提供了另一种“江南想象”，即“沉滞、晦暗、阴郁、破败的‘民间江南’和‘日常江南’”⁵⁰⁷。因此，苏童的抒情风格有别于传统“江南书写”的清丽、优雅、婉约一脉，而凸显的是哀婉与颓废。王德威将这一“抒情集锦风格”上溯至沈从文、萧红、师陀等作家的抒情小说脉络，认为苏童为这一传统“赋予一世纪末的诠释”。

苏童小说的诗性/抒情性之生成，很大程度上基于对意象的精心营造。意象是理解苏童早期小说的重要媒介，丰富的意象世界一方面承自其早期的诗歌训练，同时也是自觉的美学追求，“在80年代，意象的大量使用是我写作的一个习惯，也许来自于诗歌。在写作中，塑造人物形象也好，推进情节也好，都注重渲染意象的效果。意象背后潜藏的东西是有主题的，如孤独和逃亡、迷惘和苦闷等等。这是意象涉及的某一种主题。”⁵⁰⁸可以说，意象属于苏童小说的核心范畴，同时也是苏童批评的关键词之一。王干的经典论文直接以“苏童意象”为题进行细致分析，他指出，“苏童的长处不在于刻画人物性格，也不擅于当然也不喜欢刻意去营造典型，他笔墨的优势在于表达情绪和营造意象。”⁵⁰⁹论文将苏童小说的主要

点主要参见以下论文或著作：陈思和、王安忆、栾梅健等《童年·60年代人·历史记忆——苏童作品学术研讨会纪要》（《渤海大学学报（哲学社会科学版）》2010年第6期）；杨毅《抒情风格的再现与重构——苏童小说论》（《雨花》2017年第14期）；郭宝亮《新时期小说文体形态研究》。

⁵⁰⁷ 吴雪丽：《从“诗性江南”到“日常江南”——论苏童小说中的“江南”书写》，《西南民族大学学报（人文社会科学版）》，2011年第8期，第184页。

⁵⁰⁸ 苏童、周新民：《打开人性的皱折——苏童访谈录》，《小说评论》，2004年第2期，第32页。

⁵⁰⁹ 王干：《苏童意象》，汪政、何平编：《苏童研究资料》，第324页。本文原载于《花城》1992年第6期。同样以“意象”为主题的相关研究论文中，葛红兵的《苏童的意象主义写作》（《社会科学》2003年第2期）一文，从对汉语文学的突破这一角度高度评价了苏童的小说，认为其打破了启蒙语式的因果逻辑构架及线性时间观念，所使用的语言是“一种更加接近汉语言传统、更加适合汉语言特征的意象性语言”，由此形成了“意象主义写作风格”，这种写作可以看作一种“与中国传统文学追求‘诗画同源’精神相类似的空间型写作”。王悦华和丁晓原的论文《苏童小说意象论》（《当代文坛》2016年第9期）以叙事学为理论基础，将苏童小说中的具体意象分为实体意象、半虚化意象及完全虚化意象，并分析了它们的意

意象群落分为三大类，即昨日的顽童、还乡者、红粉，并指出前两类常用“写意性感觉意象性的主观化的抒情笔法”，而第三类描写女性时更多使用白描的现实主义手法。第三类的这种变化是苏童的自我选择，自《妻妾成群》始，他有意地从先锋和实验“退回”传统，更多关注故事和人物。

因为热衷于营造意象，苏童的小说呈现出强烈的画面感，这与他观察生活和结构小说的方式息息相关，他曾说过，自己在现实生活中记住的是“场景”，这同时也是他短篇小说的“创作方式”⁵¹⁰。他迷恋图像，这对其创作颇有启发，甚至成为他谋篇布局的重要手段，“枫杨树系列”的第一个中篇小说《1934年的逃亡》（《收获》1987年第5期）就是在几幅画的触动下开始构想的，“记得我没有具体的创作大纲，自己画了几幅画，这几幅画提醒了我人物线索、小说的主要情节。我就顺着这几幅画来写。”⁵¹¹在意象提挈下的小说，其实是将诗的质素引入了小说，以作诗的方式作小说，必然更倾向于主观化和诗化，也就赋予了小说强烈的抒情性。

尽管苏童早期的小说整体都呈现出抒情性，但由于“香椿树街”系列脱胎于作者的成长经验，而“枫杨树乡村”系列更倾向于虚构和幻想，两类小说的抒情模式不尽相同。下文将探讨苏童早期小说抒情性之形成，以及与“现代抒情小说”这一脉络相较而言，产生了何种殊异。

义指涉及其叙事功能，其中重要的一点是“营造诗化氛围”。

⁵¹⁰ 苏童、王宏图著：《南方的诗学：苏童、王宏图对谈录》，第173页。

⁵¹¹ 苏童、周新民：《打开人性的皱折——苏童访谈录》，第25页。

2. 回忆的诗学：回溯童年的心灵世界

苏童出生的 1963 年正值“文革”前夕，他们这一世代成长于政治风暴的岁月，但当时仍为孩童的他们事实上都远离政治运动，政治意识形态对他们而言更像一个远远的时代背景，严格说来，他们的真实生活与政治并无直接关联。那么，对于“六十年代人”而言，到底拥有怎样的一种童年生活？

虽然“文革”对社会带来动荡与灾难，但对于儿童来说，那一时期依旧不啻为“阳光灿烂的日子”。与苏童同龄的批评家张清华曾经形容这一时期为“孩子们的天堂”，具体来讲，“他们借着政治的神话拓展着他们的想象力，以红色的名义进行着他们孩童的游戏，时代的巨星舞台上演着最原始最民间和最孩童的戏剧。而且重要的是，这个时代的大自然几乎还是完整和洁净的，我们的城镇和村庄基本上还保持了它们原始的风貌。”在他看来，苏童的重要意义在于记录了他们一整代人“特有的童年记忆”⁵¹²。当然，苏童并没有记录“一代人的童年记忆”的企图，而是忠实地写下个人记忆和经验，这一“记录”在无意之中与集体记忆发生碰撞与共鸣。

承载苏童童年记忆的是他笔下的“香椿树街”，这条街属于艺术虚构，原型为他生长于此的苏州城北的那条老街，街上的不少人物和故事被挪进小说。小说中在这条街上发生的一切构成了上世纪六七十年代的儿童的世界，这个充溢着欢欣与悲哀的世界是“香椿树街”系列的核心。苏童以童年的眼光切入那个时代，

⁵¹² 张清华：《天堂的哀歌——苏童论》，汪政、何平编：《苏童研究资料》，第 439 页。本文原载于《钟山》2001 年第 1 期。同为“六十年代人”的部元宝也曾有类似说法，他认为苏童“曾经为我们这一代人打捞过去的童年”，“如果没有他的打捞，我们童年真正地葬身在‘文革’当中，变成文革的统一叙事，他把我们从‘文革’叙事中拯救出来。”参考陈思和、王安忆、栾梅健等《童年·60 年代人·历史记忆——苏童作品学术研讨会纪要》。

书写童年时期的情绪和感受，以及对于香椿树街的情感。此一情感的复杂性在于既包含了“深情”的一面，也包含了“厌恶”的一面，小说《南方的堕落》（《时代文学》1989年第5期）开头一段文字可以视为这种情感的注脚：

我从来没有如此深情地描摹我出生的香椿树街，歌颂一条苍白的缺乏人情味的石砾路面，歌颂两排无始无终的破旧丑陋的旧式民房，歌颂街上苍蝇飞来飞去带有霉菌味的空气，歌颂出没在黑洞洞的窗口里的那些体形矮小面容委琐的街坊邻居。我生长在南方，这就像一颗被飞雁衔着的草籽一样，不由自己把握，但我厌恶南方的生活由来已久，这是香椿树街留给我的永恒的印记。⁵¹³

这是他在小说中一再表达的核心，也是他对南方精神性的感悟。以上姿态使他既不耽溺于浪漫化的生活，也不以高姿态去审视，而是尽量还原一个藏污纳垢的真实民间。当然，此处的真实绝不是指自然主义式的记录，而强调一种心灵的真实。从《桑园留念》开始，苏童建立了对小说最基本的认识，“小说可以从内向外发展扩散，甚至可以成为对自己的心灵世界的一种随意的回溯吧，无论以什么方式，要写与你心灵有关的东西。”此后，他写下的一系列小说与这一时期的生活相关，“与当时所有时髦的题材无关，只是跟自己的成长过程中心灵的事情有关。”⁵¹⁴就这样，他在返回自己内心的同时，建立起了一个文学世界。

《桑园留念》表现的是叙事者“我”——一个青春期男生——与其他几个同龄男女之间一段关于情爱和暴力（甚至死亡）的青春往事，他们几个人漫游在城

⁵¹³ 苏童：《南方的堕落》，《苏童文集——少年血》，第168页。

⁵¹⁴ 苏童、王宏图著：《南方的诗学：苏童、王宏图对谈录》，第16-17页。

市的街道、石桥、桑园各处，上演着青春躁动和情欲流淌的故事，这些显然都与时代的宏大主题无直接关联。小说意不在强调故事的传奇性，而是写出了少年的这段成长轨迹所反映的心灵状态，这开启了苏童其后写作的一种重要模式，即巴赫金意义上的“成长小说”⁵¹⁵，其后的《金鱼之乱》《乘滑轮车远去》《沿铁路行走一公里》《伤心的舞蹈》《午后故事》等作品，都可以归于此类。从整体来看，《桑园留念》并没有强烈的抒情意味，但重要的是它打开了一个抒情的视角，一切外部的人和事都被摄入“我”的心灵之中，再以“我”所理解的形式反映出来，这对于意象的建构至关重要。

这批小说的书写深受美国作家塞林格（J. D. Salinger, 1919-2010）的影响，尤其是《麦田里的守望者》和短篇小说集《九故事》。苏童曾多次表达自己对于塞林格的钟爱，“我的作品中关于少年人的那种叙述的强调受塞林格的影响很大，我一直坦白交代的，哪怕好多人认为他是个二流作家。”⁵¹⁶塞氏的影响主要体现在两个方面，其一是描写少年的“涩心态、成长情绪、成成长困难”，种种关于青春的描述打动了苏童；另一方面则在于其自由的语感，让苏童开始意识到语言的意义。自此，苏童找到了一种清新流畅的语言，并确定了与之相应的叙述格调，摆脱了早期的“纯技术模仿”，摆脱了对当时主流意识形态的依赖，转而专注于表现南方世界中少年的真实心灵。

⁵¹⁵ 按照巴赫金的理论，大部分小说只掌握“定型的主人公形象”，这个形象本身没有运动和成长的过程，小说中的运动都是围绕着“主人公的恒定性和内部的静止性”。另有一类小说，塑造的是“成长中的人物形象”，“这里的主人公的形象，不是静态的统一体，而是动态的统一体。主人公本身、他的性格，在这一小说的公式中成了变数。主人公本身的变化具有了情节意义；与此相关，小说的情节也从根本上得到了再认识、再建构。时间进入人的内部，进入人物形象本身，极大地改变了人物命运及生活中一切因素所具有的意义。”这类小说被巴赫金称为“人的成长小说”，最本质的根源在于，随着时间/历史的变化和发展，人物随之成长或性格随之变化。具体参考[苏联]巴赫金著，白春仁、晓河译：《教育小说及其在现实主义历史中的意义》，《小说理论》（石家庄：河北教育出版社，1998年），第231页。

⁵¹⁶ 苏童、王宏图著：《南方的诗学：苏童、王宏图对谈录》，第43页。

在这一系列成长小说中，抒情性较强的要属短篇小说《乘滑轮车远去》（《上海文学》1988年第3期）和《午后故事》（《雨花》1988年第2期）。其中，《乘滑轮车远去》以高一学生“我”的视角讲述在9月1日开学当天从早到晚所发生的一些事情。从其中某些细节如“铁质语录牌”“下乡插队”等可以辨别时代背景，但这一切都被少年视角所消解，就如同“开群众大会”的石灰场，对少年们而言仅是“决斗的好地方”，时代的政治激情被少年的生活激情所取代。这一天之内发生的事与当时甚嚣尘上的政治几乎毫不相关，包括修滑轮车、上学迟到、打群架、发现崇拜的“英雄”少年手淫和女同桌初潮（当时并不懂得这意味着什么）、救快溺水的疯女人等。正是这些事带来的困惑、迷茫、焦灼，让他感到与（成人）世界间的隔膜。最后，他的“英雄”突然因车祸去世，这在懵懂少年的成长史中无疑会具有举足轻重的意义。小说最具抒情性的部分是“我”的一些散漫思绪，例如在小说结尾，“我”发烧后躺在床上，“听见外面的街道寂静无比，蟋蟀在墙角吟唱，夜雾渐渐弥漫了城市，钻进你的窗子。我的思想在八千米高空飞行。如果那真是思想的话，你用一千把剪子也剪不断那团乱麻。”⁵¹⁷这些近乎喃喃自语式的叙述，夹杂着少年的迷惘和感伤，抒情色彩于此显现。

《午后故事》中十六岁的高中生“我”想模仿心目中的同龄“英雄”豁子剃板刷头，但却被意外地剃成了光头。通过“我”的视角，小说讲述了豁子被凶杀的故事。豁子具有原始野性，像一头好斗的兽，他那板刷头在“我”看来就是“世界上最男子气的头颅”，剃头在“我”的想象中被赋予了英雄魅力。但这一想象随着豁子被寻仇的人刺死在桥上而终结，小说以大段强烈的抒情性话语写出“我”

⁵¹⁷ 苏童：《乘滑轮车远去》，《苏童文集——少年血》，第304页。

的惶恐与震惊：

那天的太阳在下午四五点钟光景仍然强光四射，整座石桥呈现一种罕见的白玉色泽。我发现桥上有一条长长的车辙状的血痕，逶迤延伸到桥底。那血是紫红紫红的，又粘又稠，颜色异常鲜艳。你想像不到那天的太阳在下午四五点钟光景仍然强光四射。豁子的紫血渐渐凝固，仿佛是刻印在石阶上的。我一个人站在桥上，那么炫目的阳光刺得我睁不开眼睛，干涸的空气中有一股甜腥的气味灌进我的鼻子。那是豁子的血的气味。老张的猫正轻捷地走近血痕，猫的舌头吐出来舔了舔血，又叫了几声。我猛地感到恶心，想吐却吐不出来。我像在海浪中晕了船一样无所适从，新剃的头变成一只碎蛋壳流着痛苦的汁液。⁵¹⁸

这段如同电影画面一般的描写，将石桥上的一切如阳光、猫、血迹等皆纳入“我”的视野，浸染在“我”的情感之中，它们不再只是简单的景物，而转化为重要意象。看似闲适、抒情、散漫的叙述方式，与暴力血腥的内容之间形成某种张力，暴力被淡化在同时，相应地出现“恶之花”式的诗意。

苏童在 1980 年代还有不少围绕着“香椿树街”的成长小说，自 1990 年代至今，很多小说也有关于这条街的生活。那批成长小说和上述几篇几乎具有相同的叙述视角、抒情模式和艺术格调，这些相似的文本聚合成一个孤独少年的成长世界，但结局无一不以“毁坏”收场，“我所有成长小说没有一个以完成成长告终，成长总是未完待续。”⁵¹⁹自《桑园留念》始，死亡成为苏童小说的重要意象，体现

⁵¹⁸ 苏童：《午后故事》，《苏童文集——少年血》，第 319-320 页。

⁵¹⁹ 苏童、王宏图著：《南方的诗学：苏童、王宏图对谈录》，第 75 页。

着他独特的审美观照。在他笔下，死亡被排除在因果逻辑之外，也去除了任何沉重的、形上的终极意义和价值，毋宁说更象征着生命的无常以及神秘莫测，是人生“差错”的最大化体现，增强了文本的荒谬感。与此同时，死亡成为成长这场仪式的“完成”，作品所呈现的那种荒凉的诗意很大程度上源出于此。

对于生命脆弱与命运无常的感悟其来有自，根源于苏童孤独多病的童年生活。小学二年级时，他曾罹患并发性败血症和严重的肾炎，只能休学在家治病，常常独自在家熬药喝药，从中体会到刻骨的孤独和对于死亡的恐惧，这可以视作他创作冲动的最早根源，“如果说童年对我走上创作道路有决定性的影响，主要是因为孤单，因为体弱多病，不能参与别的孩子的公共活动，所以我有一个离群的童年，从很小时候我就是个街头生活的旁观者了。我靠胡思乱想来弥补远离集体的缺憾，我一个人行动，独立完成我的童年生活。”⁵²⁰小说中的抒情“我”于是或多或少沾染上了童年苏童的影子，再加上第一人称“我”的视角、漫游及思绪，真实的情绪/情感便弥漫了整个小说，抒情性也随之自然而然地流淌出来。

3. 想象的诗学：抒情化的颓败家族史

“枫杨树”系列是在1980年代中期“寻根文学”思潮影响下的产物，这一注重“怀乡”/“回乡”的思潮推动苏童去寻找自己的“精神之根”，这一系列集中体现了他“意象主义”式的抒情风格。“枫杨树”是他虚构出的故乡，更重要的意义是，“它也是一个精神故乡和一个文学故乡。在它身上寄予着我的怀乡和还乡的情结。”⁵²¹不过，此“故乡”已经不同于鲁迅式的启蒙视野下背负着民族封

⁵²⁰ 张清华：《“正在寂寞，正在流血”——苏童访谈》，《存在之镜与智慧之灯：中国当代小说叙事及美学研究》（福州：福建教育出版社，2009年），第336页。

⁵²¹ 苏童、周新民：《打开人性的皱折——苏童访谈录》，第26页。

建文化的故乡，亦不同于沈从文式的抒情视野下田园牧歌式的故乡，而是纯粹的文学虚构，不再负载民族国家宏大叙事的意识形态意义，重要的是其审美和“精神史”意义。

苏童坦诚自己对“历史”并没有很感兴趣，却持有一种“描写旧时代的古怪的激情”⁵²²。尽管常在小说中指明某个具体的历史时间，例如1934年、1956年等，但他所关注的从来都不是具体的史实和历史事件，上述时间在小说中并没有成为通常意义上的“历史语境”。因此，苏童所写的有关家族的历史恰恰符合王德威所谓的“历史的抒情诗化”（lyricization of the epic），“抒情风格强烈诉诸文字符号本身托意引喻的功能；诗的表达在于文字最凝练的比、兴演出。相对于历史叙述对文字传真、模拟的要求，抒情风格的叙述毋宁凸显了作者与文字间相辅相成，却又不滞不黏的一面。换句话说，如果我们能意识到任何的叙‘史’行为只是叙‘诗’欲望的延伸，我们也许可跳出实证主义及种种意识形态的先验牢笼，而一任文字想像的驰骋。”⁵²³苏童的小说得以完成“以诗叙史”，即源于历史“想象”及“符号”的重要性，其中“人为而非宿命的注史过程”所体现的正是作家的主体意识，这与他鲜明的抒情文体互为因果。

短篇小说《飞越我的枫杨树故乡》是这一系列的代表，“枫杨树”自此成为一个有关乡村及其历史的象征和符码。和该系列的很多其他小说一样，它完全是主观和诗化的。在文体风格方面，“香椿树街”成长小说倾向于散文化，而“枫杨树”系列更显出古典诗词的意境。小说以极富抒情意味的段落开端：

⁵²² 苏童、王宏图著：《南方的诗学：苏童、王宏图对谈录》，第50页。

⁵²³ [美]王德威：《想像中国的方法：历史·小说·叙事》（北京：生活·读书·新知三联书店，1998年），第381-382页。

直到五十年代初，我的老家枫杨树一带还铺满了南方少见的罌粟花地。春天的时候，河两岸的原野被猩红色大肆入侵，层层叠叠，气韵非凡，如一片莽莽苍苍的红波浪鼓荡着偏僻的乡村，鼓荡着我的乡亲们生生死死呼出的血腥气息。⁵²⁴

罌粟是苏童小说中的典型意象，作为野性、欲望、死亡的象征，既是生气勃勃，也是鬼气森森，频繁在文本中出现，例如老祖公“幻变成一颗硕大的罌粟花，窒息了宁馨的乡村空气”，死后开眼的幺叔“眼睛像春天罌粟花的花苞，花苞里开放着一个女人和一条狗”，这些亦真亦幻的描写，都极大地增强了小说的抒情氛围。

小说的叙述者是第一人称“我”这个枫杨树乡村的后裔，但“我”离这“血地”有一千里，而且素未谋面，因此，叙述的过程更像是一场浓郁、沧桑、野性、颓圮、苦难、罪恶一应俱全的浪漫诗性想象。同时，“飞越”具有了精神向度上的意义，既是“还乡”，也是“离乡”，如程德培所指出，“苏童的小说经常地写到两种力，一种是与故里共存亡的维护之力，一种则是逃离的破坏之力。而这两种力的矛盾，则构成了苏童小说的基本冲突。”⁵²⁵这两种“冲突”的力形成了既相互吸引又相互悖斥的两个面向，即耽溺与逃遁，二者之间形成的张力有助于凸显人性的内蕴以及挖掘其中的诗意。

“我”一再跨越时空的界限飞越枫杨树故乡，找寻那“疯疯癫癫，非人非狗”

⁵²⁴ 苏童：《飞越我的枫杨树故乡》，《苏童文集——世界两侧》（南京：江苏文艺出版社，1994年），第155页。

⁵²⁵ 程德培：《逃亡者苏童的岁月——评苏童的小说》，汪政、何平编：《苏童研究资料》，第263页。本文原载于《作家》1988年第3期。

的幺叔最后的踪迹，想要带回他游荡的灵魂。过去与未来、现实与虚幻都汇聚于此。在“飞越”的过程中，“我”看到幺叔充当鬼节的“送鬼人”时，“在晴天碧空下，火捻子燃烧起来，牛车上升腾起一片暗红色的烟雾，在野地里奔驰如流云。在幺叔的身背后，大鬼小鬼在火焰中幻变成花干花蕾花叶，一齐亢奋骚动起来，野地里挤满了尖利神奇的鬼的声音。”1956年刚出生的“我”，也看到了同一年去世的幺叔的守灵仪式，“月光地里浮起了秋蝉声，老屋的石磨边围着黑压压的守灵人。沉默的人影像山峰般岿然伫立，众多的老人、妇女、孩子和男人们错落有致，围护一颗莲花心——我的死去的幺叔。”这些极具抒情意味的画面，几乎不再有意义诠释的可能和必要，也不再强调蕴含的情感力量，反而赋予其更多的审美意义，整体的抒情氛围成为纯粹的审美风格。审美情境既消解了悲剧性，也显示出作者笔下历史的叙事性，“我用我的方法拾起已成碎片的历史，缝补缀合，这是一种很好的小说创作的过程，在这个过程中我触摸了祖先和故乡的脉搏，我看见自己的来处，也将看见自己的归宿。”⁵²⁶

中篇小说《1934年的逃亡》强烈体现了这一“审美化”的抒情风格。这是一部有关“颓败的家族史”的小说，由“我”这个“窥视-叙事者”⁵²⁷探究自己的“血流之源”，如王德威所言，“苏童志不在召唤一史诗般雄浑苍朗的格调。他所专注的是家族崩解前的情欲悸动，历史消弥前的传奇征兆。”⁵²⁸因此，他讲述的家族史不再关涉宏大的历史叙事，而是以一支绚丽浓烈的抒情的笔，极尽铺陈个体的情感 and 情绪。小说中有言，“我还写了一首诗想夹在少年时代留下的历史书里”，这

⁵²⁶ 苏童：《自序》，《苏童文集——世界两侧》，第1页。

⁵²⁷ 季红真曾分析这篇小说中的“我”，“对于自我的血缘探究与回归，以及回归之路的遗失导致的焦虑，使他只能成为一个窥视-叙事者，以叙事行为缓解掉内心的焦虑。”参见其论文《逃亡者在窥视中的回归之路——读〈一九三四年的逃亡〉》，原载于《文艺争鸣》1994年第8期。

⁵²⁸ 王德威：《南方的堕落与诱惑》，第73页。

一寓诗于史的冲动即是苏童家族史叙述的本质，也正因为“诗”的介入，对历史的溯源不再追求精确性，而是要探究精神性的存在。那首讖语一般的诗，“我的枫杨树老家沉默多年/我们逃亡到此/便是流浪的黑鱼/回归的路途永远迷失”，则是对逃亡/回归之路的最好注解。

小说中人物的故事基本都是围绕着“逃亡”所展开，在对有关祖父陈宝年、祖母蒋氏、老大狗崽、城里的女人环子及枫杨树乡村的男人们逃亡史的追溯与想象中，野性、暴力、欲望、荒淫、罪恶、灾难等主题一一铺排开来，这一切都汇聚于1934年这个“不复存在的遥远的年代”。因此，“1934年”的意义不再是历史上的某个具体年份，转而成为纵深的、精神的巨大容器。张学昕曾指出这篇小说的“文化寓言性”，认为其“涵括着中国传统史学中神秘学的精神基础”。他的研究也证实，这场“由记忆和想象完成的纯粹的美学之旅”能够实现，所凭借的艺术途径和修辞手段恰恰在于“历史的迷魅在想象中变成了若干在时间中飘散的意象”⁵²⁹。这与苏童创作这篇小说时的独特方法互相印证，“我在写作过程中，脑子里一有奔涌出来的图像，我就立刻将它们画在纸上，怕忘记了。比如说作品中提到的死人潭，还有在月光下出逃的陈宝年，我都画了画，为了提示自己。后来在自己画的图的配合下，我浓墨重彩将它们写成了文字。”⁵³⁰因此，小说并不注重故事、人物等传统因素，而强调“色彩的涂抹”，例如小说中令人印象深刻的“死人潭”画面：

后来牛车停在某个大水塘边。蒋氏倚靠在牛背上茫然四顾。她不知道是怎

⁵²⁹ 张学昕：《南方想象的诗学——论苏童的当代唯美写作》，第50页。

⁵³⁰ 苏童、王宏图著：《南方的诗学：苏童、王宏图对话录》，第51-52页。

么走出浩荡的送葬人流的，大水塘墨绿地沉默，塘边野草萋萋没有人迹。她听见远远传来的丧号声若有若无地在各个方向萦绕，乡村沉浸在这种声音里显得无边无际。晨风吹乱我祖母蒋氏的思绪，她的眼睛里渐渐浮满虚无的暗火。她抓往牛缰慢慢地拽拉朝水塘走去。赤脚踩在水塘的淤泥里，有一种冰凉的刺激使蒋氏嗷嗷叫了一声。她开始把她的死孩子一个一个地往水里抱，五个孩子沉入水底后水面上出现了连绵不绝的彩色水泡。⁵³¹

浓郁的诗意和惨绝人寰的死亡并置，产生了奇异的艺术效果。死亡和灾难的社会学意义被搁置，转而呈现人物在生存极境之中的情状。与此同时，死去孩子们的父亲陈宝年在八百里外的城市“怀抱猫一样的小女人环子”，耽溺于欲望之中，他梦见“五只竹篮从房梁上掉下来，蹦蹦跳跳扑向他在他怀里燃烧”，“他不想回家”。此处也没有表达批判，只是将命运作为一种审美和叙述的对象，表现无法弃绝的宿命般的灾难。再例如狗崽从枫杨树逃亡的景象，更是一种纯粹的抒情描写：

狗崽光着脚耸起肩膀在枫杨树的黄泥大道上匆匆奔走，四处萤火流曳，枯草与树叶在夜风里低空飞行，黑黝黝无限伸展的稻田回旋着神秘潜流，浮起狗崽轻盈的身子像浮起一条逃亡的小鱼。月光和水一齐漂流。狗崽回首遥望他的枫杨树村子正白惨惨地浸泡在九月之夜里。没有狗叫，狗也许习惯了狗崽的脚步。村庄阒寂一片，凝固忧郁，惟有许多茅草在各家房顶上迎风飘拂，像娘的头发一样飘拂着，他依稀想见娘和一群弟妹正挤在家中大铺上，无梦地酣睡，充满灰菜味的鼻息在家里流通交融，狗崽突然放慢

⁵³¹ 苏童：《1934年的逃亡》，《苏童文集——世界两侧》，第120-121页。

脚步像狼一样哭嚎几声，又戛然而止。⁵³²

狗崽的逃离是由于父亲捎来的“锥形竹刀”的诱惑，竹刀上沾染着“古怪而富有刺激的城市气息”，俨然欲望的化身。作为武器的竹刀源于祖父策划抢劫三条运粮船，那是饥馑遍布的粮荒年月，但祖父的竹器店生意兴隆，抢劫仅仅出于“对粮食有与生俱来的哄抢欲望”。狗崽追寻父亲的踪迹/欲望踏上逃亡之路，也必然如出一辙地耽溺其中，毫无救赎的可能，最后只能死于欲望。当然，苏童也从来不打算替人物寻找一条救赎之路。以如此抒情的文字来描写狗崽的逃亡之旅，抒情和欲望相互交织，这看似对立实则统一的两面更能凸显命运的神秘和无可捉摸之处，尽可能延宕逃亡可能的意义/无意义，而沉浸在当时的情境之中。

抒情性意象在小说中俯拾即是，例如祖母蒋氏分娩时“干瘦发黑的胴体在诞生生命的前后变得丰硕美丽，像一株被日光放大的野菊花尽情燃烧”，财东陈文治那象征着罪恶的“黑砖楼”“白玉瓷罐”，以及小妾们脸上“一颗黑红色的梅花痣”。要逃离枫杨树的陈玉金砍杀女人后，黄泥路上“涸成一朵莲花形状”的血，小瞎子左眼球里“刻着一朵黯淡的血花”……可以看到，抒情常常与苦难、死亡和罪恶并置，其中蕴含的诗意减轻了命运的沉重感和灾难的悲剧感。正如吴雪丽所言，这种“唯美的抒情风格”因此具有了“挽歌”意义，更加接近“南朝以来兴盛于南方文学中的末世美学”，“历史的颓败、个体的幽怨，都在如诗般的行云流水中舒缓、优雅地得以表达。”⁵³³集中体现出苏童小说中的古典文化和南方精神。

⁵³² 苏童：《1934年的逃亡》，《苏童文集——世界两侧》，第116页。

⁵³³ 吴雪丽：《苏童小说论》（北京：中国社会科学出版社，2012年），第105-108页。

苏童这一时期有关“枫杨树”的小说基本上都呈现出以“意象”营造为核心的、时间空间化的抒情方式。中篇小说《罌粟之家》（《收获》1988年第6期）设定了从上世纪30年代至50年代的历史时期，营构出一个漫溢着罌粟异香的枫杨树乡村，讲述的是地主刘老侠一家的衰亡。罌粟意象统筹全篇，注定了这是一个有关欲望、颓废和死亡的故事。刘氏家族在1950年底的灭亡，并不是因为新政权建立后轰轰烈烈的土地革命和阶级斗争，而根源于他们的贪婪、仇恨、乱伦、堕落、杀戮和罪恶。受过现代教育、爱打网球的刘沉草最终也没能抵抗罌粟的诱惑，在短暂的不适之后便沉溺其中，最后死于罌粟缸。

小说以沉草的出生开始，终止于其死亡，他一生的变异、错位、暴力、沉沦即是家族衰败的缩影，萦绕着挥之不去的宿命感和神秘感。苏童在小说中营造了诸多意象，例如有关身份和财富传承的白金钥匙、发生众多罪恶的衰草亭子、象征着陈茂欲望的铜唢呐等等，与罌粟这一统领全篇情致的意象共同赋予小说浓郁的诗意，与颓废的家族史相呼应。在欲望、血腥、暴力等情节中穿插的抒情性描写，起到了消解苦难和沉痛的作用，更能使小说氤氲在迷蒙、唯美的氛围中。例如沉草在吞食罌粟面后产生的幻觉：

他听见整个枫杨树在下雨。他走在雨中。一条路在茫茫雨雾中逶迤向北。北面的沙坡上有一座红色楼房。他看见自己已变成一只蜗牛在雨中爬行。他看见红色楼顶上有一只网球在滚动，那只球掉下来了在雨地里消失不见了。他听见整个枫杨树在下雨。蜗牛的背上很沉重，它在水洼里睡着了，而那条路上有人在雨中狂奔，他们从后面狂奔而来，蜗牛听见了疯狂的脚步声，它想躲一下却无法挪动身子。他看见水洼被踩碎了，美丽的水花飞

溅起来。他听见蜗牛的身子被踩出清脆的巨响，砰然回荡。⁵³⁴

沉草幻想中的那只蜗牛成了自己的化身，越是执迷于蜗牛的行动，意味着越是沉溺于个人的感觉世界之中，雨水、红色楼房、网球、路人构成了这个意象世界。蜗牛被踩发出的巨响，与沉草最后被枪毙于罌粟缸的命运遥相呼应。因此，此处的抒情性更加彰显了小说所表达的颓败的历史气息。

另外几篇“枫杨树”系列的小说《祖母的季节》（《十月》1986年第4期）、《外乡人父子》（《北京文学》1987年第8期）、《桂花树之歌》（《作家》1987年第8期）都有着相似的抒情性。

短篇小说《祭奠红马》（《中外文学》1988年第5期）在这一系列中更为特殊，已经无故事可言，而是由一系列画面组成。如果要拼凑出一条主线，小说讲述的是老人带着孙子锁从怒山来到枫杨树乡村，原本能举起两百斤石桌的他突然生命力萎缩，迅速衰老。但故事的主人公绝不是他，而是那匹怒山红马，它成为某种绝对的精神象征，所以，怒山老人的衰老与红马的消失几乎同时发生，都意味着精神性的委顿。据苏童自述，“那个小说完全是设想一个非常唯美的境界：一匹马、一个老人、一个孩子和一个女人。是一种非常随机的组合，而组合是没有原因的，只是尝试无所谓的诗性的描述，也许只是情绪的一种流动。”⁵³⁵因此，可以把这篇小说视为苏童“意象主义”抒情方式的“极端化”表现，一切语词的堆积、意象群的建构，都仅是为了“诗性”的表达。在叙事和抒情之间，它最大

⁵³⁴ 苏童：《罌粟之家》，《苏童文集——世界两侧》，第72页。

⁵³⁵ 苏童、张学昕：《回忆·想象·叙述·写作的发生》，张学昕：《南方想象的诗学——论苏童的当代唯美写作》，第229页。

限度地偏向于抒情一端。

第三节 先锋意味与传统乡土：吕新笔下的雁北山区

吕新成长于山西雁北地区(今属大同市)左云县的山村,父母亲是乡村教师,后进入大同市商业学校,毕业后回到左云县文化局工作。他于1980年代中后期步入文坛,以先锋小说家的姿态出道,是现今公认的先锋文学的代表作家之一,笔耕不辍三十余年,从最初几年专事短篇小说,后逐渐扩及中篇和长篇小说领域,创作收获颇丰。⁵³⁶曾经的一众先锋作家早于1990年代已经纷纷“转向”,但吕新至今依然不懈地坚守着先锋精神,这也不可避免地导致了他在文坛和批评界的寂寞。

吕新曾真诚且深刻地提及写作之于他个人的意义:“写作对我来说,就是抵御黑暗,征伐丑恶,就是带着人生的伤痛荣辱,一次次回到故乡。”⁵³⁷由此可见,“故乡”之于他具有某种终极性的意义。吕新所理解的“故乡”,并不仅仅是通常意义上所指涉的某个地理位置,而更是“一个人的童年”,他认为这才是“真正的惟一的故乡”⁵³⁸。正因为“故乡”与“童年”之间划上了等号,“故乡”便另有了一重时间维度,“时间也是一个人的故乡,尤其是某些特定的时间。我回到六七十年代,就有一种明显的回到故乡的感觉。”⁵³⁹因此,确切地说,吕新的“故乡”便是他于六七十年代成长于斯的雁北乡村。综观他从1980年代后期至

⁵³⁶ 2018年初,北岳文艺出版社推出了“吕新作品系列”共19册,以吕新《编后记》来看,丛书包括6部长篇小说、44篇中篇小说,以及37篇短篇小说。另由于版权问题,3部长篇小说《抚摸》、《成为往事》、《下弦月》及部分短篇小说并未收入其中。

⁵³⁷ 吕新:《我为什么写作》,《白杨木的春天》(广州:花城出版社,2013年),第129-130页。

⁵³⁸ 吕新、林周:《“靠小说来呈现”——对吕新的书面访谈》,《花城》,2001年第6期,第180页。

⁵³⁹ 吕新、蒋殊:《“你踩住我的手了!”——吕新访谈录》,《青年作家》,2018年第4期,第14页。

今的创作可以发现，绝大部分都以这一“故乡”为书写对象。

1. 书写个人对于时代的直觉

上世纪六七十年代正是吕新的童年和少年时期，对于“文革”的感受更多的是一种旁观者式的、纯粹个人的体验，他后来的小说即以这种主观化的个人感觉为起点，同样来自山西的评论家段崇轩早已指出，“吕新的小说源于感觉，或者说他的小说是以感觉为基点为架构的。”⁵⁴⁰吕新对此亦有很深的自觉，他在谈及早期创作时曾说，“早期书写的更多是个人对于那个时代的直觉，不作铺垫，不加以详细地说明和解释。自己是清晰的，明白的，但是对于他人就是模糊不清的，甚至无比晦涩，这就是直觉和极度个人感受所产生的效果。”⁵⁴¹正是对“极度个人感受”的强调在很大程度上使小说向抒情敞开，同时使得小说中象征性意象林立，包括雁北地区的山川河流自然景物、农家的窑洞谷场、劳作的农具等等，这些意象的存在使得时间空间化，更凸显精神的世界。

吕新小说的抒情性早已为编辑和评论家所指出。樊星在1990年代初即认为吕新的小说有“诗化小说”的意味，并通过将其置于当代诗化小说脉络中辨析其独特性，与汪曾祺的“空灵”、张承志的“激越”、贾平凹的“古朴”、何立伟的“绝句小说”、孙甘露的“实验文体”等不同，吕新小说的基调是“寒冷”⁵⁴²。文学期刊《花城》的主编朱燕玲也评价吕新的作品“抒情的成份很强，但是也能看

⁵⁴⁰ 段崇轩：《感情世界里的孤独漫游：吕新小说创作综论》，《当代作家评论》，1992年第2期，第90页。

⁵⁴¹ 吕新、王春林：《“我内心里充满凄凉和无奈”——吕新访谈录》，《百家评论》，2015年第3期，第39页。

⁵⁴² 樊星：《苍凉之诗——吕新小说论（1989-1991）》，《当代作家评论》，1992年第2期，第100页。多年后，樊星在有关“新生代作家”的研究中延续并拓展了该论点，认为吕新“纷乱”的诗化风格与传统的田园牧歌迥然不同，而贴近于“现代诗意”，他写出了具有“现代派文学意味”的“新乡土小说”，即苍凉的“诗化乡土小说”。参见氏著《新生代作家与中国传统文化》，第65页。

到他一贯的对历史的关注”，吴俊在此说的基础上进一步指出，“对于历史的抒情叙事体现为飘忽的小说节奏和结构方式，这成为吕新小说的独特文体风貌。”⁵⁴³诚然，吕新的小说确实有强烈的抒情性，他沉浸于表现人物的感受和直觉，精心营造意象群，小说因此呈现出情节碎片化、视角非理性化、事件之间非逻辑性，以及梦呓般的诗化语言等特色。

陈晓明曾以“南方情调”形容先锋派的抒情风格，因为孙甘露、格非、余华等先锋派主将均出自南方，“南方人的敏感、沉于幻想、对语言的特殊感受力，以及由阳光与绵绵细雨交织成的南方风景等，造就了这种抒情格调。”⁵⁴⁴因此，将吕新置于先锋文学的谱系中来考量其抒情风格，殊异之处在于凸显，他的写作深深扎根于雁北农村，抒情性背后是苦寒、贫困的乡村生活。与其他先锋作家一样，吕新深受西方现代和后现代文学如福克纳、海明威、马尔克斯、博尔赫斯、鲁尔福等人的影响⁵⁴⁵，但他以先锋的文学形式处理的却是记忆中的乡土经验，如评论家所指出，“吕新一直在以后现代的语言经验处理乡村世界，他也是首先致力于为乡土叙事注入现代、先锋意味的作家之一。”⁵⁴⁶下文将具体探讨吕新如何以先锋式的抒情方式表现独特的乡土经验。

吕新以短篇小说《那是个幽幽的湖》（《山西文学》1986年第2期）在文坛崭露头角，然而，他同时期的文学训练还包括诗歌，并在初入文坛的时候发表了数

⁵⁴³ 吴俊：《先锋文学续航的可能性——从吕新〈下弦月〉、北村〈安慰书〉说开去》，《文学评论》，2017年第5期，第80页。朱燕玲的评论为在南京举办的“先锋的转向——从80年代到新世纪：吕新《下弦月》、北村《安慰书》南京研讨会”（2016年11月27日）上的发言，此处转引自吴俊的论文。

⁵⁴⁴ 陈晓明：《无边的挑战：中国先锋文学的后现代性》，第116页。

⁵⁴⁵ 有关吕新所受的文学影响，可参考其文《八位作家和二十四本书》（《花城》1998年第3期），另参考舒晋瑜对吕新的访谈《我一直在寻找写作的意义》（《上海文学》2018年第9期）。

⁵⁴⁶ 吕新、郑周明：《吕新：我记忆中的历史与世人不同》，《文学报》，2016年12月15日，第5版。

首（组）诗，例如《白色诗笺》（1986年）、《现代诗卷》（1987年）、《旧衣服》（1987年）、《那些年，那冬天》（1988年）等。此后，或许因为觉得小说这一体裁可以更好地承载他想要表达的复杂的东西，并未继续创作诗歌。如今回头看 he 早期所写的那些诗，稚气未脱，但缤纷的意象群、晦涩的语言、呓语般的片段、以纯粹抒情的方式记录对于风景的感受、个体的孤独等方面，都延续到他的小说中，并成为其独特的风格。可以说，他是以诗的感觉方式去写小说，所以正如学者所指出，“吕新的小说根本上是超越认识论和现象学的，它不是为了提供历史或现实的见证，而是为了提供一种关于历史或现实的想象，是为了呈现一种独特的体验与感觉。”⁵⁴⁷正是这些想象、体验和感觉赋予小说浓郁的抒情氛围，而不再侧重于人物形象的刻画和情节的铺排。

进入 1980 年代末，吕新厚积薄发，于 1989 年在《上海文学》《收获》《黄河》等多个知名期刊刊出了十余篇短篇小说和中篇小说，并于次年获得《上海文学》奖。综观他 1980 年代后半期创作的这些小说，基本上可以分为两类，一类侧重写童年或少年在特殊年代里的感性世界，另一类侧重写同一时期雁北山区农民的生活情态，二者又统一于人物的感觉之中。

2. 孤僻感性的童年生活

自小说处女作《那是个幽幽的湖》始，“重感觉”的基调已经确立，全篇都笼罩在一种诡秘奇异、似真似幻的氛围中，情节支离破碎，既无逻辑关联，也无完整的故事可言，核心部分是叙事者“我”这个儿童对身边的人、事、景、物的

⁵⁴⁷ 吴义勤：““民间”的诗性建构——论吕新长篇新作《草青》的叙事艺术》，《当代作家评论》，2002年第4期，第115页。

主观感受。在散碎的画面之中如果要梳理出一条线索，大致可以归纳如下：“我”是一个敏感、孤僻的孩子，身边人的行为举止常让人无法理解，这带给“我”深深的压抑和恐惧，因此常常一个人跑到屋后的山坡上转来转去，以此排解困惑和忧愁。小说多次提及一个神秘的叙述对象——“你”，例如“你连续多日都没有信来”，“我曾几次向父亲提及你”。然而，通过文本无法获知“你”的身份，只能推测“你”对于“我”而言，是一个非常值得信赖、常常相互倾诉心事的人。从这个角度来看，小说其实是“我”对远方的“你”的“私语”，这本身已经具有了抒情的意味。

小说中另有几个人物，但并未直接讲述他们的事迹，而是专注于呈现他们给“我”的感受，以及“我”与他们（包括整个外部世界）之间紧张、不和谐的关系。已经 88 岁的祖母，“两只深陷的瞎眼一直使我的脊背冰冷发麻，即使是再炎热不过的六月，也不断地总有白茫茫的风声在低啸，合唱。”她时常窥探、咒骂并试图掌控家里的每一个人，是作为这座老屋昏暗、发霉的象征而存在。父亲一直谋划着要出门，“毛糙”的他经常“一惊一乍”，“那年年底从外面回来以后，天气正冷得吃紧，他的头发全冻白了，无论走到哪里，都会把寒气带到哪里，还有白茫茫的风声。”另外让“我”感觉到怪异的还有那个只和不懂事的小孩子玩的雷疯子，他行为古怪，“笑声原来就是祖母古怪的眼睛”。从这些夸张、变形、怪诞的书写中可以看到，吕新打通了视觉、听觉、触觉各种感官之间的障碍，将其纷纷融为一炉。之所以形成此效果，正是建立在主体感受和情绪之上，形成了统一的氛围和情致。

诗一般的叙述语言、跳跃的意象群，都是吕新小说的特质，无一不加强了作

品的抒情性。其中抒情色彩最浓的部分要数对于自然景观的描写，已经不仅仅是单纯对景物、风景的描摹，而是极其主观化、印象化的呈现，并融合了“我”的回忆、幻想和想象，例如以下这段描述：

从出生到现在，我只看过那湖一回。满树的杏花全开了，来了成群结队的蜜蜂和蝴蝶，满地吐出无数尖尖的小齿似的嫩芽。松软的土，柔绵的云。松软的土常常把马车陷进去，人仰马翻，大树像醉汉一样不断地跌倒，没有人扶，过了不久又慢慢地站起来，变得像以前一样，像没跌倒的那时候一样。柔软的云下，常有人翻着跟头，降落到田野里，有时候轻飘飘的像羽毛一样落下来，有时候则像麻袋一样摔得很惨，红花满地，白花花的牙齿籽实一样撒得到处都是。⁵⁴⁸

醉汉似跌倒的大树、像羽毛和麻袋一样的人等，显然都是现实在儿童幻想世界中的变形。类似的形容比比皆是，例如，“风，收拢起最后一缕羽毛，缩起瘦瘦的脖颈，悄悄地隐藏在一片树林子里，惶惑惶惑地，追想着白日里失去的影子。”“风来了，大把大把地从怀里往外掏着厚厚的乌云，不一会儿功夫就掏出几座山，全是灰黑色的山。”显然，吕新笔下的风景完全是内视的，因此得以打破实景、幻觉、想象之间的疆界，将人物的感觉、情感加诸于风景之上，继而将其幻化成为一个个意象。

这篇晦涩的小说初到杂志社时引起广泛争议，原本已决定退稿，但负责主编当期刊物的李锐坚持将其刊登在“希望之星”栏目，并附加了一则“编稿手记”，

⁵⁴⁸ 吕新：《那是个幽幽的湖》，《瓦楞上的青草》（太原：北岳文艺出版社，2016年），第3页。

表明编辑在惊讶于作者“奇思妙想”的同时，也质疑“小说”到哪去了，“没有情节，没有人物，甚至没有一个清晰的时间与空间，全部的生活都被作者强有力地摄入感觉之中，搅做一团，又极其独特地表现出来。与其说它象是小说，不如说它更象是诗。”⁵⁴⁹这正是这篇小说“抒情小说/诗化小说”的本质特征，得以刊出的原因也是在“崭新审美意识”。

同期刊登的还有吕新关于这篇小说的“断想”，他提到，“孤独感、沉重感、压抑感已一直随我许久了。夜深人静的时候，我悄悄将它们放飞，在黑暗的小屋里默默无言，低旋着徘徊。”⁵⁵⁰他的小说正是这些“孤独感、沉重感、压抑感”在深夜放飞后的表现，身处晋北山区做的那些“比较堂皇的梦”，最终都汇聚成为独特的小说文体，人物、风景、情节一一都溶解在他的“梦”中。关于小说要表达的内容，吕新有如下阐释：

我总是试图悖传统而将耸在每个人面前的一道高大的黑影捣毁。将那中世纪的城堡从潜意识的深谷中移出，单单保留其作为研究用的建筑美。熔浮世绘手法与民族古典建筑于一炉。于是，当反宗教、反封建的炮声鸣响时，我的思想深处组成了“现代法庭”。于是，我写了，有了这个《湖》。一个庞大的成员复杂的家族，本身便是几代历史，许多岁月。我的《湖》只是在掠过这几代之后的一个小小的投影。⁵⁵¹

简言之，小说要表达的是“反传统”的时代主题，通过孩子的视角，真实地

⁵⁴⁹ 《〈那是个幽幽的湖〉编稿手记》，《山西文学》，1986年第2期，第29页。

⁵⁵⁰ 吕新：《湖边闲话——写〈湖〉的一点断想》，《山西文学》，1986年第2期，第34页。

⁵⁵¹ 吕新：《湖边闲话——写〈湖〉的一点断想》，第34页。

反映出—个传统的封建式家庭内部的压抑气氛。作者并不刻意强调小说的时代背景，但从文本中可以依稀辨别出时代痕迹，“我”虽然无法理解政治风暴的具体含义，但依然朦胧地感觉到萧瑟的气氛和纷乱的日常，“这屋里屋外，前前后后，甚至周围—带，—定存在着某些让他们害怕的东西，无论什么时候，只要—想起来就会让他们吃不香睡不着，有时候这直接导致家里—切都是纷乱的。”因为—只绿玉镯，—个舅父被另—个舅父揭发，“死的死，亡的亡，舅父每天趴着，低着头只能看到自己的鞋，算是最好的结果。”不过，小说并没有渲染悲剧，只是淡淡地叙述了—番，这当然也是出于—个儿童所理解的情形和叙述的视角。

回到小说标题，湖在小说中是—个极具象征性的意象，在“我”看来，它不仅是一池水，而是“—只实实在在的眼睛，—只黑幽幽的眼睛”，“时时刻刻都在注视着你”，父亲也—直朝着湖不安地张望。这个湖就像具有巨大的魔力，让人感到不安，集中体现出“我”的感受。于是，小说中散乱的意象被“湖”所统摄和联结。

自这篇小说始，主观感受便是吕新小说中重要的主体部分，抒情意味浓厚且极具象征意义的瞬间情态正是其具体体现。这种主观感受和吕新成长过程中的山区印象息息相关，正是在—层面上，段崇轩称吕新是“活在童年世界里的作家”，“他的孤独、封闭的性格，保存了—颗纯洁无暇的童心。”⁵⁵²之后，吕新笔下还创造了一些沉浸于自己幻想世界中的、孤独的儿童和少年形象。

短篇小说《哭泣的窗户》（《上海文学》1989年第1期）以第三人称的视角，

⁵⁵² 段崇轩：《感情世界里的孤独漫游：吕新小说创作综论》，第90-91页。

写少年曹必清的人生故事。因为父亲多年被批斗，他不得不终止初中学业。后来在媒人的介绍下，和一个不喜欢的女人结婚，生了两个孩子。待父亲的“阶级成分帽子”被摘去，他的命运也只能沿着之前的轨迹继续行进。小说结尾，他到一个矿区赶驴车给住在崎岖地方的人家送水，坐在山坡上，听到山下传来朗朗的读书声，再次回想起从前的场景。需要指出的是，这条情节线在小说中仅起到连缀作用，真正重要的主体部分是杂糅了人物回忆、想象、风景的抒情性描写，尤其是写他结婚前的少年时光，浸透了主观感受和情绪。

小说最核心的事件是曹碧青退学。随着人群中分出“左中右”、家庭中分出“上中下”，他们家的情况一下子截然不同，“一家人很像是住在黑暗的小洞里的瞎貉，白天很少出来，等到太阳落山，赶紧去河边喝一点水，然后悄悄地再溜回到洞里。”⁵⁵³这是阶级成分不好的孩子对于家庭灾难的主观理解。因此，他深切地知道自己无法继续读书，所以对学校更是充满了温情和憧憬，在假期放牛的时候常遥望教室，看到的景观浸透着强烈的主观感受：

下雨的时候，他戴着草帽，披着雨布，远远地看着那些笼罩在白茫茫雨雾中的教室。旧房子也有旧房子的好处，在雨雾里的时候，它们就像一些旧画中的房子，恬静，淡远，有一种很古的东西慢慢地泛上来，流动起来，说是一处老旧的庙也很像呢。看着看着，仿佛有一个小小的身影从庙里出来，手里捧着一个黑色的罐子，下来打水。门开时并没有什么声音，但是曹碧青觉得自己听见两声吱吱扭扭的叫声。屋顶上有花朵般的云彩，墙上

⁵⁵³ 吕新：《哭泣的窗户》，《瓦楞上的青草》，第66-67页。

有几枝红杏，也有可能红梅。⁵⁵⁴

尽管采用第三人称，但此处明显可以感觉到“我”的存在，一切也都可以看作主人公情感的反映。对于其他人物的书写也都是透过曹碧青的意识和感觉，例如写到父亲的沧桑，“干瘦的脸上布满了河川一样的褶皱，大渠小沟。”提及开学后返校老师的神态，“杂乱的锈迹斑斑的干草一样的头发上还残留着假期里的金色的麦芒和高粱花籽，脸上和胳膊也都晒得又黑又干，上面不时有灰白的皮泛起。”统统都是他主观感受的呈现。除此之外，还有大段意识流般的心理描写、真实与幻想的融合，都加强了作品的抒情氛围。

这显然是一出时代悲剧，人物作为特殊年代政治风暴的受害者，孤独、贫苦、自卑都源于此，辍学、贫困既无力改变，也无从选择。但因之少年的内视视角以及抒情的氛围，使悲剧色彩在很大程度上被淡化。这一取向与吕新的关怀相关联，他始终关注人的日常，“无论怎样的时代，人们都在生活，都有日常的行为。……我想呈现和揭示一种真实的生活和岁月。”⁵⁵⁵在如此观照下，时代的大环境及大悲恸便退于“背景”之中。

短篇小说《一个孩子的传说》（《收获》1989年第2期）讲述的是等待远方孩子的故事。小说的主线是小银在家里得不到父母的关怀和温暖，经常处于饥饿状态，有一天，父亲说有个亲戚的孩子要从很远的地方来山区看望他们，有可能从城东方向来，小银便每天去东边等待。小银曾看到的一对年轻男女也在家中等待男人舅舅家的孩子，估计从西边来，但这个孩子男人也没有见过，所以，每天都

⁵⁵⁴ 吕新：《哭泣的窗户》，《瓦楞上的青草》，第59页。

⁵⁵⁵ 吕新、鲁顺民：《非行话：对话吕新》，《山西文学》，2018年第4期，第87页。

去等便没有意义，不去等又担心。最终，他们仍然没有等到要等的孩子。如此，“孩子”便成为极具象征性的意象，可以理解为对于改变和希望的憧憬。

正因为等待的结果被悬置，等待的过程便成为真正的意义所在。小银的等待在小说中占据了大量篇幅，他坐在城墙上、山坡上或游荡于街巷时，所见、所想、所忆、所听一一融合，共同构筑成那些抒情性浓烈的段落。例如他在等待时看到的平原深处的画面：

平原深处，不见了那些挑着担子摇着铃铛的货郎和赶着高大而疲惫的马匹的人，从有着杨树和柳树的村庄里吱吱哑哑地走出来的木轮车也不见了，太阳很亮很红的时候，小银看见又一种古老的东西在平原上徘徊。

.....

远处的山是寂静的，一动不动，颜色青蓝青蓝，如同羊的眼睛。仔细地盯着看上半天，又会觉得那山上十分寒冷。⁵⁵⁶

可以看到，目光所及都浸润着人物的主观感受和情感。类似书写在文本中随处可见，例如，在小银的想象中那个孩子出现了，“正浑身湿淋淋地出现在破旧的城门下，一些滑腻腻的苍绿的青苔从那孩子的鞋帮上和腋下生长出来，他的头发上也落满了叽叽喳喳的鸟鸣声。”还有关于雪的描述，“房子的外面披满了厚厚的白雪，雪还在哗哗地往下落，像是撕碎了的云彩。”这自然是出自于一个有着敏感内心和丰富想象力的孩子的观察。

吕新小说丰富的意象群由此可见一斑。然而，得之于此亦失之于此，出于对

⁵⁵⁶ 吕新：《一个孩子的传说》，《瓦楞上的青草》，第180-181页。

极端个人感受的强调，他的作品在极具辨识风格的同时，因为抽象的私人性意象过于频繁且分散，也不注重其中的逻辑关联，使它们常常逸出小说所要表现的感觉和情绪，再加上对故事性和情节性的刻意逃避，作品的统一性和可读性都受到一定程度的影响。

3. 农业时代的生存情境

吕新有不少作品是关于雁北山区人民的日常生活，衣食住行、农事活动、婚丧嫁娶等方面，相较于孩童眼中更为纯粹单一的世界，从这些小说中可以看到雁北农民在特殊年代的生存情状。不过，即使对社会问题的呈现，同样是基于感受和直觉之上。

中篇小说《带有五个头像的夏天》（《黄河》1989年第1期）完全不存在一个连贯的、有逻辑性的中心情节，而由几个小故事构成，相互之间亦没有因果关系和逻辑关联，偶有交叉和衍生，但依然保持着各自的独立性。小说是关于几个人物的群像，包括一年前刚从初中毕业的十六岁少年汉子，唯一留在村里的知青、担任供销社售货员的于铁民，走路一瘸一拐、常年生病、阴虚肾亏、戴着大口罩的姓周的老师，神经紧绷的会计，会计的哥哥、一个可以通行于另一个世界的阴阳先生。视角在几人之间任意切换，各自的故事交叉推进。看似错综凌乱的叙述方式体现出的是吕新对于现实生活的理解，“在你睡觉的同时，有人正在理发。有人正在写信，打水，洗衣服，心里在想一件事情的同时，还可以想着另外几件事情。”⁵⁵⁷因此，小说的形式对应的恰恰是生活的形式，生活原本不是逻辑清晰

⁵⁵⁷ 吕新、林周：《“靠小说来呈现”——对吕新的书面访谈》，第181页。

的，而是非理性的。松散的情节能够凝聚在一起，依靠的是遍布的意象和统一的氛围。小说并没有围绕上述几个人物展开太多戏剧性的故事，可以说是一群人感觉的狂欢，不仅囊括了现实、回忆、幻想、梦境，更加入了灵魂和鬼怪的异世界，显示的完全是传统的、藏污纳垢的民间生活。

小说处处透出不可思议和阴森凄冷，死亡意象遍布，例如抬走人灵魂的轿子、巨大的白木棺材、墙上渗出的血红的印迹、浓烈的血腥味等。此外，人物行为乖张，例如姓周的老师沉溺于显隐在石头墙上的“杏花般的女人面部”，衣服被莫名撕碎，皮肤碎裂，汉子看见风中飞舞的碎布条很像姓周的老师的衣服和皮肤，会计走路时踩到一些碎布条，意识到自己踩着一个人“发黄的皮肤”。“杏花”在小说中是重要的意象，是美好，是欲望，同时也是灾难。其他人物也都有反常之举，例如会计从门缝里看到存放粮食的仓库亮着灯，疑神疑鬼地想到是苏联人从北方杀过来了，于铁民跟着会计的哥哥“灵魂”到另一个世界，却错投猪胎，后被“灵魂”救了回来。这些玄之又玄、神乎其神的场景，其真实性或现实性都无关紧要，是否理性也不是衡量标准。在吕新看来，理性不是万能的，感觉更加真实，“人活着，更多的是一种感觉，衣食住行，喜怒哀乐，感觉愉快就是一种真正的愉快，感觉不安、难过和愤怒，就是一种真正的不安、难过和愤怒。不能说没有理性，但它多数的时候更像是一种绝缘体，像脂肪，不能没有，但多了又绝对不行。”⁵⁵⁸重要的是，人物的感受通过其心灵转化为各种场景和画面，小说的抒情性于此彰显，例如以下这些描述：

汉子在一个人仔细回忆这些往事的时候，家里的案板上冒起了如烟似雾的

⁵⁵⁸ 吕新、林周：《“靠小说来呈现”——对吕新的书面访谈》，第181页。

一片墨绿色的青苔。一些筷子上布满了粘稠嗜哑的水果糖的气味，风在瓦罐里面呜呜回想。

汉子小时候听过姓周的老师讲课。姓周的老师讲课时，汉子总觉得像在下雨，滴滴答答的声音使汉子觉得心里长了很厚的一层绿毛。一些青蛙在绿毛上跳来跳去，发白的肚皮将汉子的骨头磨得嚓嚓发痒，汉子的牙根里直冒酸水，冒水果糖一样的酸水。⁵⁵⁹

视觉、味觉、听觉等多种感官在此融合，形成一幅幅看似怪异、不符合逻辑和理性的画面，却正是人物感受最贴切的映射。这些新奇、大胆，甚至庸俗、病态的意象同时赋予小说某种深具现代意味的诗意，不再是传统注重和谐恬淡的田园牧歌，而是强调在人和生活之间充满了齟齬和不适。

此外，这篇小说绝大多数句子都直接以人物称谓为开头进行叙述，每一两个句子重复一次称谓，例如，“姓周的老师那时感到有一些类似粉笔头一样的蚂蚁正爬进了他的裤腿里面。姓周的老师便一个人极不自然地笑了一下。……姓周的老师听到一种意气风发斗志昂扬的歌。姓周的老师想，这歌声真感人，如同痛说革命家史一样。……姓周的老师那时感到阳光像胶布一样在扒他的皮。……”⁵⁶⁰由此形成一种诗歌般的复沓节奏，进一步增强了小说的抒情性。

尽管小说以人物（同时也包括动物）的感受为核心，并不强调时代的风云变幻，但依然可以从中辨别出“文革”的时代背景。人们普遍的精神恍惚与巨大的政治压力不无关联，但更大的压力还在于与生活直接相关的食色匮乏，这是当时

⁵⁵⁹ 吕新：《带有五个头像的夏天》，《瓦楞上的青草》，第107、120页。

⁵⁶⁰ 吕新：《带有五个头像的夏天》，《瓦楞上的青草》，第117页。

雁北农民贫困、苦寒的日常生活，但他们依然日复一日地如此活着，活着便是终极意义之所在。吕新对那一时期农民的生活有如下看法：“大家都悄无声息地熬着日子，等待某一天，时辰一到，就迅速地被社会排泄出去。这是一种被动的生活，与靠维生素，抗衰剂等药物关联很紧的城市里的人不同。”⁵⁶¹他所记录的正是这种“被动的生活”，无关于意义和深度，只是某一时期日常的生活状态。

正因为对农民持有上述情感，小说中人物感受的背后明显存在创作主体的思想和目光，也常常出现一些显然并非出自小说人物的感悟，例如，“一种事情的结果，经常是由于另外的一些与其不关联的事情拼接成功的。这道理就像一根绳子一样，最初是由于另外的一些线团形成的。”⁵⁶²这恰恰是作者自身的理念以及对生活的理解。李锐曾以极具诗意的比喻形容小说中体现出的创作主体的感受，“在这散落的风光的背后，你常常会看到一片荒凉广漠的农业地区，看见在这片荒凉广漠之中生生死死的人群，而在这一切之中，你更会看到一双和你一起在看惊恐孤独的眼睛，这双眼睛和你一起打量着眼前殊异的风景，这是一双你在以前听故事的习惯中从未遇到过的眼睛，它和你一起度量生命。”⁵⁶³这是创作主体的眼睛，也是小说抒情性的重要来源。

短篇小说《农眼》（《上海文学》1989年第1期）涉及了当时农村的社会问题，农民每天吃完晚饭后被叫去开会直到深夜，其中一个秋天的讨论只为推选劳模到县里开会。这原本很可能推衍出政治批判的主题，但吕新完全没有关注这一面向，而是以此展现晋北山区农民尤其是男人们的生活状态。劳模会原是“隆重、

⁵⁶¹ 吕新：《后窗》，《山西文学》，1990年第7期，第69-70页。

⁵⁶² 吕新：《带有五个头像的夏天》，《瓦楞上的青草》，第136页。

⁵⁶³ 李锐：《纯净的眼睛，纯粹的语言（代跋）》，吕新：《夜晚的顺序》（武汉：长江文艺出版社，1996年），第366页。

严肃、光荣”的会，在开会期间可以吃猪肉、粉条，可以喝酒，还能看电影，但由于“每人每天都要象征性地交四角钱、一斤粮票的伙食费”，没有人愿意去，时代高涨的政治热情就这样消解于日常的生存需求之中。

小说集中书写的是村里的姑娘们因为贫穷远嫁外地后，村里那些“灰色的男人”对性的渴望以及他们基于此的感觉世界。小说写出了他们粗鄙下流的一面，例如开会期间一哄而上将妇联主任喜梅围在中间纷纷伸出手拧她，同时也写出他们饱受折磨的状态，“终日挺着被巨大的欲火烤得沉重如铅的身躯走来走去”。就在表现苦寒、阴暗、压抑生活的同时，小说中夹杂着大段纯粹的抒情性描写，或关于风景，或关于人物的意识流。例如大家看到公路上挤满驮炭的队伍时想起远嫁的姑娘：

多年来她们的黑亮黑亮的辫子一直像那些细长柔软的鞭子一样舞动在大家的心头，将晋北山区抽打得万里碧空，一尘不染。夜晚的月亮好像乖巧柔媚的狐狸精一样悄悄攀上墙头，红色的软缎鞋在高高的野台子上面舞动多年。从口外河套地区刮来的北风将野台子上灰色的帆布掀起又落下，哗哗啦啦的声音如同晋北山区湍急的蓝色河流。许多年来，大家每天从那些密密的红杨树下出发，久久眺望摇摆无度的无边无际的玉米林，通体上下晶莹透明的水珠摇摇欲坠，阳光普照，每一粒水珠的里面都极其清晰醒目地映着一些过去的遥远地方，以及颜色泛黄的故事和人群，绿头鸟日夜不遗余力地在头顶上方驱赶着那些缓慢地爬行在山区公路上的驮炭队伍。⁵⁶⁴

⁵⁶⁴ 吕新：《农眼》，《瓦楞上的青草》，第 52 页。

在类似的抒情情境中，时间被延宕，转而空间化，人物所受的苦难亦暂时得以搁置，而他们的感觉世界凸显，月亮、林地、北风、水珠等外部景物都浸染上人物的情感而意象化。正如学者所指出，吕新是将背景作为小说的“塑造主体”，如此一来，小说所要凸显的重点将不再是故事和人物，而是浸润全篇的小说人物以及创作主体的感受，“使人物有效地溶化在晋北山区的整体背景氛围之中，以创作主体的感受和情绪覆盖着、推动着故事和人物，故事和人物又成为这种背景意向的烘托和点染。”⁵⁶⁵人的历史融入于自然的历史中，因而显示出某种静止的状态。此外，抒情性描写也呈现出人物的憧憬、向往，以及他们对于生活的态度，更多的是逆来顺受，而不是反抗。

短篇小说《绘在陶罐上的故事》（《上海文学》1989年第1期）的主线情节异常简单，一男一女去公社申请离婚，但公社秘书不给他们盖章，所以让他们先回家。小说以男人的第三人称“他”为视角叙述，但他全程有如置身事外，一言不发，似乎与此事无关。他蹲在墙角看到的女人和秘书对话、犯迷糊时的梦境、对往事的回忆，以及由某些微小的事物如椅子和地面摩擦发出的声音所引发的思绪等等，无缝衔接在一起，构成了小说的主体。因此，重要的不是离婚的原因、过程和结果，而是笼罩全篇的他的情绪，小说的抒情性于此生成。

小说题名“绘在陶罐上的故事”，但“陶罐”出现的次数并不多，都存在于他的回忆和想象中。有一年在山上挖出许多灰黑色的陶罐，他曾瞒着妻子把一只带回家，经过一段时间摩擦，变得十分光滑，有些地方像镜子一般。从公社出来后，他想赶紧把陶罐藏起来。陶罐因此成为具有重要象征性的意象，小说中形容

⁵⁶⁵ 张德祥：《把背景作为小说的塑造主体——吕新小说的创举》，《小说评论》，1993年第2期，第27页。

他在面对陶罐时的情形，抒情意味甚浓，“太阳很亮的时候，家里没人的时候，他把它放在那浓烈的光线里，一些颜色纷乱的光泽就飘走在它的四周。里面盛了清水，他趴在边上往里看，就像坐在水库边上一样，水面上浮现出一张似曾相识却又十分陌生的脸。那是谁？他在心里向那张陌生的脸喊道。一只雪白的蝴蝶忽然从水面上飞起，飞着舞着，到了房顶上，还在翩翩地闪烁着。”⁵⁶⁶这只陶罐成为他的镜像及安置自身的容器，同时反映出人孤独的处境，显示的是他和妻子之间彻底的隔阂。

吕新也写过故事完整清晰、更贴近现实主义叙述方式的小说，例如《圆寂的天》（《山西文学》1989年第2期）、《人家的闺女有花戴》（《青年文学》1990年第7期），但这些作品都趋于平淡。他所擅长的是重感觉、重意象的美学特色，这在那些具有幻想气质的作品中才得到了很好的体现，除上述作品外，其他如《社员都是向阳花》（《黄河》1989年第1期）、《青草遮断他的歌声》（《上海文学》1989年第8期）等，都呈现出这样的特色。

⁵⁶⁶ 吕新：《绘在陶罐上的故事》，《瓦楞上的青草》，第82-83页。

第六章 万物有灵亦有情：论迟子建的小说

迟子建 1964 年元宵节出生于“寒冷的高纬度”——中国最北端的黑龙江漠河北极村，位于大兴安岭北部，多民族于此聚居，与俄罗斯隔江相望。1981 年考入大兴安岭师范专科学校中文系，三年后毕业，20 岁以前没有离开过大兴安岭地区。在校期间大量阅读中外名著，系统地接受了中文系教育，并开始尝试写作。最早见刊的是短篇小说《那丢失的……》（《北方文学》1985 年第 1 期），真正被文坛所注意到是其后发表的短篇小说《沉睡的大固其固》（《北方文学》1985 年第 3 期）和中篇小说《北极村童话》（《人民文学》1986 年第 2 期），独特的文学世界和文学关怀于焉浮现，东北大地上的人事风物以及底层生活的辛酸与温情便成为她延续数十年不渝的念兹在兹之所在。

在 1980 年代的中国文学中，尽管在童年视角的运用、风景的“发现”等某些具体的文学现象方面，迟子建的书写具有相通性，但若将其置于时代的文学潮流之中，毫无疑问，她具有某种边缘性。在当代文学发生深刻变革，文学观念和审美意识都出现巨变，“寻根派”、“现代派”、“先锋小说”、“新写实小说”等一一涌现之际，她始终自外于上述文学潮流。具体表现如下：尽管同样书写地域文化及其生活形态，但与“寻根文学”不同，迟子建无意挖掘民族传统文化积淀；“新写实小说”也关注日常生活，但与他们强调“零度情感”相反，她在创作中注入了强烈的感情；当同时代的先锋小说家积极试验各种文体和叙事方式时，她坚守传统写实或说故事的手法。

游离于各种主潮及主义之外是迟子建一贯的文学姿态，她曾直言，“我对一

切主义都持有怀疑态度”，坚称艺术家不应该囿于某种主义，而应该关注“精神的进程和深度”⁵⁶⁷。同时，她也明确表达过对某些当代文学作品的不满，“这种文学实质上是读了一些博尔赫斯等西方小说舶来品之后对它的一种拙劣的模仿”⁵⁶⁸。当然，她并不完全反对有先锋品格的作品，从《闲适的苏童》、《迷舟的格非》等文可以轻易看出对于他们的欣赏，她要反对的是以西方文化的“意念”完全替代中国文化的“精神”和“气息”。正因为迟子建一直“在思潮之外自顾自地写作”，所以很难被归类，如何将其置于整体当代文学史中去理解成为一项难题。⁵⁶⁹因此，要理解迟子建，便不能依赖于文学思潮、文学流派的路径，而应该以其文学创作为原点，在文本细读的基础上，共同从外部和内部挖掘其中的丰富性和复杂性。

本论文选择以“抒情”作为进入迟子建文学世界的路径，一方面，她是当代抒情小说谱系中的重要作家，抒情性是其小说的一大特色，吴俊早在1990年代初期已指出，“个人感情的抒发是迟子建小说最为显著的总体特征”。⁵⁷⁰另一方面，迟子建研究中几个重要的关键词——童年视角、温情、浪漫主义、生态自然——无一不与抒情相关联。那么，与一众抒情小说家相比，迟子建小说的抒情性有何特质？涵养这种抒情性的资源为何？抒情如何与现实发生关联？抒情性使其作品呈现出哪些特色？论文将主要探讨这些问题。

抒情风格之形成，一方面得益于东北边地神秘自然和人事风物的滋养（这一

⁵⁶⁷ 迟子建：《未来的岸》，《迟子建散文系列：原来姹紫嫣红开遍》（杭州：浙江文艺出版社，2016年），第109-110页。

⁵⁶⁸ 迟子建、阿成、张英：《温情的力量——迟子建访谈录》，《作家》，1999年第3期，第47页。

⁵⁶⁹ 已有众多学者提出此问题，例如何平曾在论文《重提作为“风俗史”的小说——对迟子建小说的抽样分析》（《当代作家评论》2009年第4期）中专门探讨了“迟子建如何进入文学史”这一问题，提出了精彩的论述。

⁵⁷⁰ 吴俊：《追忆：月光下的灵魂漫游——关于迟子建小说的意蕴》，《当代作家评论》，1992年第2期，第77页。

点将在后文重点探讨)，同时也源于她所汲取的古今中外文学资源，从中亦能看出其作品的风格倾向。据她自述，古典文学中喜欢屈原、苏东坡、辛弃疾等人，尤其是辛弃疾，一再提及对稼轩词的百读不厌，例如“楚天千里清秋，水随天去秋无际”（《水龙吟·登建康赏心亭》）、“青山遮不住，毕竟东流去”（《菩萨蛮·书江西造口壁》）等。⁵⁷¹辛弃疾是宋词“豪放派”的代表，迟子建所看重的却是其词中的“朴素”以及从中生成的“诗意”，她渴望的是《清平乐·村居》“茅檐低小，溪上青青草。醉里吴音相媚好，白发谁家翁媪？大儿锄豆溪东，中儿正织鸡笼。最喜小儿亡赖，溪头卧剥莲蓬”所代表的“朴素而意境高远”的文学境界。迟子建于此有意无意间触及并承续了中国文学的抒情传统，而且侧重的是“日常的诗意”。此外，鲁迅、郁达夫、屠格涅夫、川端康成等作家也对其早期创作产生重要影响，她评价川端康成“真正代表了东方精神”⁵⁷²，评价郁达夫的作品“文气十足”，主张小说要具有“民族性”和“气味”。屠格涅夫可以看作迟子建文学创作初期的引路人，“宛如敲窗的春风，恬适而优美”，《猎人笔记》和《木木》“使十七八岁的我对文学满怀憧憬”⁵⁷³。屠氏“诗与散文之间”（朱宪生语）的文体风格、“迷人的忧郁”（福楼拜语）的抒情基调、饱含诗意的自然描写、对日常生活细节的描摹都在迟子建笔下有所体现。

需要指出的是，从整个1980年代中国文学的视野中来看，迟子建算不上重要作家，她在当代文学中的经典性要在1990年代和新千年之后才得以确立。尽

⁵⁷¹ 参见迟子建、文能：《畅饮“天河之水”——迟子建访谈录》（《花城》1998年第1期），迟子建：《枕边的夜莺》（《黑龙江日报》2008年12月03日第12版），迟子建、柏琳：《在写作上，我是个不知疲惫的旅人——迟子建访谈录》（《青年作家》2019年第3期）等文。

⁵⁷² 迟子建、阿成、张英：《温情的力量——迟子建访谈录》，第48页。

⁵⁷³ 迟子建：《那些不死的魂灵啊》，《迟子建散文系列：锁在深处的蜜》（杭州：浙江文艺出版社，2016年），第221页。本文原载于《文学界》2010年第1期。不过，往后她发现了屠格涅夫局限所在，认为其略显“苍白”，而主张应该学习川端康成，形成一种“血肉丰满”的唯美。

管 1980 年代仍然属于她文学的初始期，但诚如苏童所言，“大约没有一个作家会像迟子建一样历经二十多年的创作而容颜不改，始终保持着一种均匀的创作节奏，一种稳定的美学追求，一种晶莹明亮的文字品格。”⁵⁷⁴她的创作有一贯的延续性，之后的作品是在 1980 年代已经夯实的基础之上，在蕴含的历史厚度、文化内涵、生活容量等方面持续的扩大和深化。大兴安岭的自然万物、底层民间的生活、辛酸中的温情这些对迟子建而言具有“母题”性质的元素，以及唯美和抒情的风格，在 1980 年代已基本成型。更为重要的是，如果在整个 1980 年代的抒情小说谱系中来审视她的小说创作，在与其他抒情小说具有某些共性的同时，出现了突出的、殊异的面向，即关于神性自然/绿色人文/生态整体主义的思考与表达，而其作品的抒情风格、情感基调、现实关怀都与之息息相关。

从处女作到《原始风景》（《人民文学》1990 年第 1 期），此阶段的创作也有深化和复杂的趋势，如戴洪龄的洞见，“不仅作家的情感世界变得更深入更深沉，同时在创作手法、艺术构思、叙述风格、语言表现力上，也都有所创新。”⁵⁷⁵这一方面缘于她在此期间首次离开生长于斯的大兴安岭，感受到外边的世界，因此在写作中自然而然出现了某种更为复杂的视角和开阔的视野。另一方面，这几年时间内，她先后于西北大学作家班和鲁迅文学院研究生班学习深造，对国内外文学思潮的进一步熟稔有意无意间影响了她的叙事方式。

第一节 散文化笔调下的朴素日常

迟子建的小说既不注重塑造性格复杂的人物，亦不铺排跌宕起伏的情节，而

⁵⁷⁴ 苏童：《关于迟子建》，《当代作家评论》，2005 年第 1 期，第 55 页。

⁵⁷⁵ 戴洪龄：《〈北极村童话〉与〈原始风景〉》，《文艺评论》，1992 年第 1 期，第 74 页。

是着意于营造某种情绪和氛围，渗透了创作主体的情感，综观其数十年的创作，此特征一直延续至今。但若论及抒情风格，她与汪曾祺、知青作家、先锋作家之间在某些方面存在着显著差异，例如同样书写民间生活，汪曾祺的小说侧重于从恬淡与闲适的趣味中凸显健康的人性，迟子建则更多咀嚼生活中的“哀愁”，体现出一种悲天悯人的情怀，也使她更加重视对“温情”的挖掘；同样描绘自然风景，张承志、邓刚在作品中通过“风景的发现”强调主体精神，迟子建则超越了人类中心主义，书写具有神性的“原始风景”。

与诸多抒情小说相似，在文体方面，迟子建的小说呈现出强烈的散文化倾向，其深层是她对生活和历史的本质性的理解。刘艳曾从“神性书写”的角度探究这一倾向形成的原因和特色，指出其中的风景描写“打通了人与物的界限、能够物我不分和物我两忘”，这使得小说拥有了“诗意化、散文化”的质地，与此同时，神性书写与日常生活交融，凸显出以“伤怀之美”为核心的“日常生活之美学特征”。⁵⁷⁶诚如此言，诗意多源自风景描写，散文化形式所对应的正是朴素的日常生活形式，她的书写从来不曾离开日常生活的层面，对日常生活中诗意的挖掘构成其抒情性的基础。

在迟子建看来，历史由“民间”所体现，“由无数的日常生活画面连缀”，由小人物所编织而成，“只有从他们身上，才能体现最日常的生活图景。”⁵⁷⁷所以，即使处理沉重的“重大题材”，她依然截取日常生活的片段予以表现。例如《花瓣饭》（2002年）的背景是“文革”，但小说主要关注一家人的日常情感和相濡以

⁵⁷⁶ 刘艳：《神性书写与迟子建小说的散文化倾向》，《华中科技大学学报（社会科学版）》，第31卷第2期，2017年，第12-18页。

⁵⁷⁷ 迟子建、胡殷红：《人类文明进程的尴尬、悲哀与无奈——与迟子建谈长篇新作〈额尔古纳河右岸〉》，《艺术广角》，2006年第2期，第34页。

沫，《白雪乌鸦》（2010年）写20世纪初发生在东北的大鼠疫，集中展现的仍然是当时处在危机中的人们的“日常生活状态”，迟子建立意明确，“我要拨开那累累的白骨，探寻深处哪怕磷火般的微光，将那缕死亡阴影笼罩下的生机，勾勒出来。”⁵⁷⁸需要强调的是，迟子建笔下的日常绝不是“新写实主义”式的琐屑的、泥沙俱下的日常。她认为“粗鄙”的部分没有艺术趣味，而要书写有韵味的、美的日常，即诗意的日常。

迟子建的小说观念与上述有关历史和生活的理解完全一致，她对“日常的历史”的关注是因为在她看来，“小说就是日常化的生活”⁵⁷⁹。在中国当代文学中，对历史和文学也持相似态度的作家还有王安忆，《长恨歌》于2000年获得茅盾文学奖之后，她接受采访时曾说过，“我个人认为，历史的面目不是由若干重大事件构成的，历史是日复一日、点点滴滴的生活的演变。”所以，她认为小说“应该表现日常生活”⁵⁸⁰。两位作家有相似的历史关怀，但在具体处理日常生活时，王安忆下笔冷静而细致，迟子建则倾向于诗意且抒情。

因为地域上的靠近，日常生活与自然环境相仿，俄罗斯文学在迟子建的阅读中占据重要一席。在陆续阅读了普希金、蒲宁、艾特玛托夫、托尔斯泰、契诃夫、果戈理、陀思妥耶夫斯基等作家之后，她不吝笔墨地发出礼赞：“俄罗斯的作家，无不热爱着这片温热而寒冷的土地，他们以深切的人道关怀和批判精神，把所经历的时代的种种苦难和不平、把人性中的肮脏和残忍深刻地揭示出来。同时，他们还以忧愁的情怀，抒发了对祖国的爱，对人性之美的追求和向往。”⁵⁸¹这其实不

⁵⁷⁸ 迟子建：《珍珠（后记）》，《白雪乌鸦》（北京：人民文学出版社，2012年），第255页。

⁵⁷⁹ 迟子建、周景雷：《文学的第三地》，《当代作家评论》，2006年第4期，第48页。

⁵⁸⁰ 王安忆、徐春萍：《我眼中的历史是日常的》，《文艺报》，2000年10月26日。

⁵⁸¹ 迟子建：《那些不死的魂灵啊》，《迟子建散文系列：锁在深处的蜜》，第224页。

啻为一种“夫子自道”，也可以看作迟子建对于自己文学的期许和宣言。

第二节 从诗意的自然到神性的自然

若要进一步探究、溯源迟子建小说中的抒情，毫无疑问是东北边地那具有神性的自然和生活赋予了其作品独特的抒情性，而笼罩著小说的“哀愁”氛围，也与她对自然的认知和呈现息息相关。

1980年代文学作品中的自然描写蔚为大观，自然所蕴含的内涵、精神和价值得以被广泛挖掘，呈现出与此前一个时期仅仅强调对自然的“征服”和“利用”完全不同的面貌。以对风景的书写为例，如颜水生总结，“在新时期文学创作中，风景是一种想象的共同体，是一种认识性装置，风景是作家情感与思想的投射；风景成为主观性话语，具有独立的审美意蕴和象征内涵；个体性、主观性和象征性是新时期文学的风景美学的共同特点。”⁵⁸²迟子建的自然书写可以置于此背景中去理解，浸润著自我的情感，体现出对人性、社会及世界的观照。但其特殊性在于，自然在其笔下更是自有其呼吸和生命、充满灵性、自为的、甚至超验的所在。

迟子建曾说过，“我向往‘天人合一’的生活方式，因为那才是真正的文明之境。”⁵⁸³此处的“天人合一”实质上是建立在“万物有灵”基础之上的，正因如此，她也成为当代文学“生态批评”的重要论述对象。毫无疑问，迟子建的作品从一开始就体现出了挪威哲学家阿伦·奈斯（Arne Naess）所提出的“深层生态

⁵⁸² 颜水生：《新时期文学的风景美学》，《文艺报》，2016年10月24日，第009版。

⁵⁸³ 迟子建、胡殷红：《人类文明进程的尴尬、悲哀与无奈——与迟子建谈长篇新作〈额尔古纳河右岸〉》，第34页。

学”（deep ecology）思想。深层生态学的核心思想被概括为“与自然认同的过程、自我实现的目标和整体关系的本体论”，通过不断扩大自我与他人及非人类自然的认同，达到自我实现以及“生态中心主义平等”⁵⁸⁴。迟子建在作品中不仅关注人物的命运，同时寄情于广博的自然万物，以超越人类中心的视角，重新思考人与自然。

在生态视阈中探讨迟子建的创作，学术界已有充分的研究。本文侧重于关注她早期小说中的生态思想具体以何种方式体现，并经历了怎样的发展。若以王诺对“生态文学”的定义——“以生态整体主义为思想基础、以生态系统整体利益为最高价值的，考察和表现自然与人之关系和探寻生态危机之社会根源，并从事和表现独特的生态审美的文学”⁵⁸⁵——来审视迟子建的小说，虽然她在创作初期还未形成自觉的生态意识，但小说中显然存在某些重要的生态思想，尤其是作为生态思想核心精神的生态整体主义，由此突破了人类中心主义，超越人与自然二元对立论，强调生态整体。

迟子建成长的地方依山傍水，夏季森林葱郁，飘雪的季节长达半年，生活在如此广袤的环境之中，“感受最多的是铺天盖地的雪、连绵不绝的秋雨以及春日时长久的泥泞。当然还有森林、庄稼、牲灵等等。”⁵⁸⁶与漫山遍野的动植物相比，人反倒成了“少数族类”，因此，她对自然充满了热爱和敬畏之心，万物自然而然成了她书写的重要对象。

⁵⁸⁴ 参见雷毅：《阿伦·奈斯的深层生态学思想》，《世界哲学》，2010年第4期，第20-29页。

⁵⁸⁵ 王诺：《欧美生态文学（第三版）》（北京：北京大学出版社，2020年），第24页。

⁵⁸⁶ 迟子建、文能：《畅饮“天河之水”——迟子建访谈录》，第119页。

小说处女作《那丢失的……》的情节极为简单，讲述一个刚刚毕业离校的女大学生，临时回到空无一人的宿舍，回忆起学生时代的岁月。故事取材于迟子建的自身经历，正如她所自述，这是一篇“表达善良愿望的带有浓郁抒情格调的作品”⁵⁸⁷，后刊登于杂志的“抒情小说专号”。这篇小说颇显稚嫩，关注一己在某个特殊场景中的情绪涌动，并未涉及东北的人事风物，与往后的作品有显著区别，也未收入迟子建的诸多小说集，但其中抒情的笔触、对情绪的细致把握、自然景致的书写等都延续到了日后的创作中。小说弥漫着青春特有的惆怅和伤感，而情感的抒发有赖于对风景的“凝视”：

宽阔的草甸子上面点缀着簇簇黄花，一条两脚可以横跨两岸的小河隐没在深草丛中。远远看去，不象是扭动的白绸带，倒象是一个不会扶犁的后生，提心吊胆犁出的弯弯曲曲的沟。草地的尽头是连绵的群山。山坡显得很光秃，许多处裸露着青白色的石头。独有山顶，茂密地挺立着一片樟子松。这种寒风冷雪下不褪颜色、不凋谢的树木，在盛夏的季节里，显得更为苍翠、挺拔、端庄。⁵⁸⁸

这是大兴安岭夏季最常见的风景，面对如斯景致，很难不产生丰富的关于生命和情感的联想。迟子建最早期的文学训练就包括将这些自然景观诗情画意地表现出来，连绵的群山、草甸子、樟子松等也成为日后她笔下最常见的意象。

短篇小说《沉睡的大固其固》中，“大固其固”为小镇的鄂伦春名，意思是“有大马哈鱼的地方”，地名已经映射出此地与自然之间的依存关系。小镇的原

⁵⁸⁷ 迟子建：《我们的源头》，《迟子建散文系列：锁在深处的蜜》，第8页。

⁵⁸⁸ 迟子建：《那丢失的……》，《北方文学》，1985年第1期，第47页。

型为迟子建少年时生活的地方，小说以恢弘的冬日黄昏景象开篇，漫天云霞之下，宏大的地景如长镜头一般展开：

云霞的上面是灰白惨淡的天，它的下面，则是生长着樟子松林的青黛色山峰，山峰的下面是无际的、一直伸向东方的原野。在原野的起点上，兴起了一座县城。

再往东，山峦便兵分两路地向前延伸着。一路顺东北方向起伏跌宕，一路沿东南方向平缓滑行，一直绵亘十余里，两路兵马才骤然相接在一起。之后，没有动一枪一炮，便又拉开阵势，各抱地势，盘盘囿囿地向东挺进。我们要讲的这个小镇，是远离县城十余里，正处在两脉山交接处的葫芦口似的地方。⁵⁸⁹

北国边地风光呈现出诗意氛围，同时，散文化的笔调以及苍凉、空灵的意境与此一脉相连。在永恒的自然面前，渺小的人类很难不生出敬畏之心，也能从中获得诸多关于生命的启示。迟子建曾说过，“我对人生最初的认识，完全是从自然界的一些变化而感悟来的。比如我从早衰的植物身上看到了生命的脆弱，同时我也从另一个侧面看到了生命的从容。因为许多衰亡了的植物，在转年的春天又会焕发出勃勃生机，看上去比前一年似乎更加有朝气。”⁵⁹⁰基于此，在她的小说中，永远没有绝境，即便存在再大的苦难和哀愁，总会绝处逢生，尽头之处还是有希望，这都源于自然的教谕。

迟子建笔下最具地域特色、最能体现其诗学意识和文化情怀的自然风光当属

⁵⁸⁹ 迟子建：《沉默的大固其固》，《北极村童话》（北京：作家出版社，1989年），第15-16页。

⁵⁹⁰ 迟子建：《寒冷的高纬度——我的梦开始的地方》，《小说评论》，2002年第2期，第35页。

冰雪，在小说中俯拾即是。“塞满了雪的大山静穆地立在那里，立在这广漠的苍穹之下。”（《沉睡的大固其固》）“我的眼前是一片银白的世界。分不清哪是天，哪是地，只觉得象掉进了一团大气中，周围满是一色的洁白。”（《北极村童话》）“风雪象铠甲一样包围了镇子的时候，无论从哪一个角度去望大地，都给人一种白茫茫的感觉。而逼人的寒冷也象瘟疫一样弥漫了整个小镇。”（《鱼骨》（《山西文学》1988年第3期））有部分小说直接以冰雪或寒冷为题，例如《白雪国里的香枕》（《作家》1987年第3期）、《北国一片苍茫》（《青年文学》1987年第8期）、《奇寒》（《小说家》1989年第3期）等。正基于此，王干评价迟子建的作品呈现出“寒冷美学”，最主要表现为一种“苍凉而透明的境界”⁵⁹¹。由上述小说可以看到，冰雪被赋予了多种情感和秉性，包括晶莹、浪漫、肃穆、寒冷、苦难等等。

除了自然景观，迟子建的小说还有丰富的动物意象，它们是其文学世界的重要组成部分，不仅有助于建构诗意生活，更能体现出创作主体所强调的温情叙事，凸显人与自然的关系。她认为，生物没有高低贵贱之分，可以与之产生某种心灵交流，“这些动物不会说话，但我在与它们相处的过程中，听懂了它们心底的话，看得见它们的眼泪，所以它们在我小说中留下了‘话语’。”⁵⁹²在她的小说中，随处可见的动物形象基本可以分为两类，一类多作为和谐、诗意氛围的一部分，例如呢喃的燕子、草丛中的蚂蚱和蝥蛄、蹦着的山雀等；另一类或有强烈的象征意味，或被赋予“故乡的亲人”的意义，“在喧哗而浮躁的人世间，能够时常忆起它们，内心会有一种异常温暖的感觉。”⁵⁹³《北极村童话》中那条叫“傻子”的狗、

⁵⁹¹ 王干：《冰洁：透明的流动和凝化——评迟子建的散文集〈伤怀之美〉》，《当代作家评论》，1996年第1期，第72-77页。

⁵⁹² 迟子建：《小说丛林》，《中国文学批评》，2017年第1期，第48页。

⁵⁹³ 迟子建：《寒冷的高纬度：我的梦开始的地方》，第36页。

《雾月牛栏》（1996年）中怕把阳光踩碎了的牛、《额尔古纳河右岸》（2005年）中的驯鹿、《候鸟的勇敢》（2018年）中的东方白鹳等，都已成为中国当代文学动物叙事的经典形象。

在她早期的小说中，已有不少充满灵性的动物。《沉睡的大固其固》中，大马哈鱼辗转于三个水域产卵，有些鱼因此死在滩头，与小说人物的命运相呼应，“她觉得奶奶、魏疯子，以及小镇以前所有死去的人，都是那早已死在滩头的鱼，它们的鳞片都被河石磨掉了，可还是难免一死。而它们不屈不挠产下的卵，却在第二年春变成小鱼，游出了狭窄的呼玛河，进入黑龙江，投入鄂霍次克海宽阔的怀抱中去蕴育成熟了。”⁵⁹⁴《北极村童话》中，姥姥家有一条叫“傻子”的狗，成了“我”的伙伴，为“我”的这段童年生活增添了不少温暖和欢乐，最后“我”坐船离开时，它跳进江里，却因为带着“沉重的锁链”，更带着“没有消泯的天质和对一个幼小孩子的忠诚”沉进了黑龙江。《北国一片苍茫》中，同样有一只“强悍、勇敢和敏锐”的狗“啞唔”，是主人公芦花孤独的生活中不多的一丝暖意，陪伴、保护着她，但最后被压抑暴虐的父亲杀死。这些狗早已超越了“宠物”、“驯养”的范畴，具有了真正的灵性，迟子建对它们情有独钟，以至于在长篇小说《越过云层的晴朗》（2003年）中，以一条狗的视角展开叙事来谱写世态人生。

以上凸显的正是迟子建所秉持的万物有灵思想，除了来自自然的滋养外，也根植于她从小耳濡目染的文化，那是不同于正统儒家文化之外的民间文化和异质文化。大兴安岭飘雪的冬季，人们常围着火炉听老人们讲鬼神故事。迟子建的爷爷奶奶、姥爷姥姥都是从山东闯关东到东北的，齐鲁大地上的民间神话传说，成

⁵⁹⁴ 迟子建：《沉睡的大固其固》，《北极村童话》（北京：作家出版社，1989年），第34页。

为了炉边故事的题材，这都是她最早的文学启蒙。与此同时，大兴安岭的莽莽林海中生活着信奉萨满教的鄂伦春族和鄂温克族，他们朴素的宗教观和自然观早已沉淀为当地社会“感觉结构”的重要部分，也对迟子建产生了深刻影响。“萨满教认为，自然万物都充满神性和灵性，因此人们要崇拜自然、敬畏自然，并且经常与自然进行感情交流。”⁵⁹⁵这一思想在当代文学，尤其是当代东北作家如郑万隆、阿成、迟子建、刘庆等人的作品中多有体现，对于在现代社会中如何重建人与自然的联系、如何重获性灵、如何诗意地生活都能给予一定启示。

需要指出的是，迟子建对自然的认识（或自然对她的意义）也经历了一些变化。如果说创作初始期书写的自然更倾向于纯净和诗意，到了1980年代末期，随着视野的深化与对叙事方式的探索，自然被赋予更加深刻和复杂的意义。以中篇小说《奇寒》和《原始风景》为例，它们拥有相似的视角，都是已经离开故乡的成年作家“我”回忆童年时的生活和往事。《奇寒》中的“我”已经告别故乡七年，如今在临近过年前回返，除了给祖父和父亲上坟，还想看看故乡的变化；《原始风景》中的“我”远离故乡，身处“五光十色的大都市”，但面对“喧闹的市场和如潮的人流”感到的是“说不出的失落”，只有当自己的文字与“熟悉的场景”相关时才会“格外真实和有情”。与《北极村童话》时期相比，此时在“童年视角”之外或隐或现地存在着一个身处异乡的成年人的视角，二者之间必然产生某种矛盾。正如研究者所指出，“经由大都市所代表的现代文明的强光照射，‘风景’的原始性才得以凸显出来。‘原始风景’和‘风景’的区别在于，风景是中性的、客观的描述，原始风景则蕴含着价值判断。”⁵⁹⁶风景因此有了更丰富

⁵⁹⁵ 闫秋红：《现代东北文学与萨满教文化》（广州：暨南大学出版社，2012年），第155页。

⁵⁹⁶ 李德南：《爱与神的共同体——论迟子建的人文理想与写作实践》，《扬子江文学评论》，2020年第3

的文化内涵。

《奇寒》中的“我”站在故乡冬夜的星空下，远离尘嚣，繁星闪烁在天际，让人感受到萧瑟季节中“生命存在的蓬勃姿态”，在这种情境下，“顿然萌生出一种超拔于人类之上的脱俗而明丽的关于灵魂永恒境界的幻想”，随即便能找到一种“生命的境界”。显然，自然在此被赋予了强烈的宗教性或神性，人物的精神和心灵从中得以升华。随后，小说中将自己去过的佛教、道教胜地与大兴安岭的自然做了对比：

每到这样的地方，我都忍不住想起迢迢的大兴安岭，想起那一番真正清静真正超凡的境界。我便想，跪在佛门前祈祷不过是一种自慰的行径罢了。因为它皈依着一个偶像，而淡然了宏伟的洋洋大观宇宙的能量。事实上，真正的祈祷只能产生在瞬间，这个瞬间便是混沌的人与自然的天籁发生强烈撞击的那一时刻！只有那时从心底萌生的祈祷才是真实的、可靠的、纯洁的。⁵⁹⁷

正是在现代社会的对照之下，故乡自然的神性于焉凸显。在《原始风景》中，自然也被赋予了同样的力量，在都市无处安放的灵魂依赖于对故乡自然的想象才得以救赎，“在异乡每一个日子的苍茫时分，当我无法驾驭自己身上那份浓浓的伤感时，我便将伤感放逐出来，让它回故乡的雪天去休息。这时伤感会很快地坐在一片被雪覆盖着的森林中，那四周寒气燃烧，伤感显得十分渺小和孤单。最后，

期，总第 82 期，第 14 页。

⁵⁹⁷ 迟子建：《奇寒》，《迟子建中篇小说编年：北极村童话》（北京：人民文学出版社，2013 年），第 167 页。

终于是漫天飞舞的雪花将它融化了。”⁵⁹⁸一己的伤感在自然中得以消解，这正是自然神性最好的体现。于此，迟子建赋予自然某种超验的力量，如王安忆所说，她的世界是“有魅”的，因为“人还保持着对自然的敬畏”⁵⁹⁹。同时，这也蕴含着批判的力量，以此来揭示现代社会对人的性灵的斫丧。

第三节 抒情与苦难的辩证

迟子建早期有篇名为《长歌当哭》的创作谈，在“哭”与创作之间建立起了本质性的关联，甚至将创作视为“哭”本身，这种“哭”可以给人带来“精神上的一丝慰藉”，它发自内心，是一种深沉的情感，“在大兴安岭这块土地上，埋葬着我的祖父和我的父亲，埋葬着许许多多的善良质朴的村民，我发自内心地爱着他们，永世地爱他们。我愿将我的哭声变成能歌的文字，唱唱我们的人生。”⁶⁰⁰简言之，她在这一时期的小说根源于情感的抒发。李海燕（Haiyan Lee）在《心灵革命》一书开篇曾分析刘鹗《老残游记》自叙中的“哭泣”，指出作者在“哭泣与人性”二者之间建立了根本联系，用哭泣这一行为或能力来“衡定人性的概念”。这一研究旨在突出一种现代性的根本转变，即“以情绪作为一种新的社会秩序的合法性基础”⁶⁰¹。我们借此路径来审视迟子建的“哭”，可以看到，迟子建自创作之初始念兹在兹的正是与之相关的“人性”与“情绪”，这在她数十年的创作生涯中未曾发生转变。

同时，“哭”奠定了迟子建小说的情感基调——哀愁。在她的文学世界中，

⁵⁹⁸ 迟子建：《原始风景》，《迟子建中篇小说编年：北极村童话》，第307页。

⁵⁹⁹ 王安忆、张新颖：《谈话录》（北京：人民文学出版社，2010年），第221-222页。

⁶⁰⁰ 迟子建：《长歌当哭》，《北方文学》，1986年第9期，第20页。

⁶⁰¹ [美]李海燕著，修佳明译：《心灵革命》（北京：北京大学出版社，2018年），第1-3页。

哀愁绝非耽溺于一己的情思之中，而是一种“悲天悯人的情怀”，使庸俗的生活呈现出“动人的诗意光泽”。因此，哀愁具有了强大的批判力量，以此来对抗物质富足但精神空虚的现代社会中世俗欲望的张扬。滋生出她小说中哀愁的是北国那片“苍茫的冻土”上的“民间传奇故事、苍凉世事以及风云变幻的大自然”⁶⁰²。她感受到了万事万物的瞬息万变，也看到了这片土地上生命的苦难与温情，哀愁的产生恰恰得益于苦难与温情/抒情之间的张力。

《北方文学》负责迟子建早期小说的编辑宋学孟早已敏锐地指出，小说的成功之处在于“主情”，“不讲求结构的精巧，不借重辞藻的宏丽，细细的述说之中，无不有着深深的悲痛及同情。”⁶⁰³这一时期的作品确实体现出情感宣泄式的倾向，无不浸透并流露出作者的哀愁，《北极村童话》是其中的代表，与后来努力建构“现实中的虚构世界”不同，这篇小说呈现的是所谓“现实中的现实世界”⁶⁰⁴，很大程度上就是迟子建个人切身经验和情感的直接呈现，甚至小说主人公的小名“迎灯”就是迟子建的小名。童年时期的这段经历在很多文章和访谈中都曾提到，比较完整和丰富的要数散文《雪天音乐》，和小说具有强烈的互文性，可以看做迟子建文学的本源性起点。

小说开始创作于1984年，当时迟子建仍在师专读书，以第一人称“我”写七岁的女孩被寄养在北极村姥姥家的一段经历。刚到此地时的“我”极不情愿，感觉有种被抛弃的委屈，但很快便沉浸于新的生活，诗情画意的风景、新盖的大木刻楞房子、姥姥的菜园、新的伙伴狗、姥姥在被窝里讲的“净是鬼和神”的故

⁶⁰² 迟子建：《是谁扼杀了哀愁》，《迟子建散文系列：原来姹紫嫣红开遍》，第190-193页。本文原载于《青年文学》2006年第11期。

⁶⁰³ 宋学孟：《关于迟子建——编辑手记》，《北方文学》，1986年第9期，第18页。

⁶⁰⁴ 迟子建、周景雷：《文学的第三地》，第44页。

事、神秘的老苏联奶奶，一切都使“我”沉迷。小说名为“童话”，确实也呈现出童话的特质⁶⁰⁵，尤其是其中所蕴含的自然、神性、温暖以及对于美好的希望和憧憬。然而，小说同时也写了多种人世间的苦难。例如姥爷一个人藏着大舅已经去世一年的消息，不忍心告诉姥姥，只能悄悄哭泣，他把大舅曾带回家的西瓜吃剩的瓜子视若珍宝。大舅客死异乡在某种程度上其实是时代和政治的悲剧，他曾在姥爷挨批斗时抱不平，惹怒了公社书记，年仅十七就被调到很远的地方。猴姥年轻时被日本军官强暴，原本干净整洁的她从此变得“埋汰”。老苏联孤零零地一个人死在炕上，早在“运动”开始时，男人就带着儿子跑了。不过，迟子建并没有在作品中一味地渲染悲剧色彩，一方面，童年视角的明净、清纯削弱了悲剧氛围，另一方面，人生的苍凉在她看来就是生命的底色，要在此之上寻求温暖，才能拥有真正的厚度，不会沦为肤浅的说教。

迟子建曾说，这篇小说“只是信马由缰地追忆难以忘怀的童年生活”⁶⁰⁶，她对那些人和事，例如外婆、晚霞、马蜂窝、苏联老奶奶、舅舅、大黄狗、大雪、江水都倾注了自己浓烈的情感，与其说是回忆生活，毋宁说是情感的流淌。小说结尾，随着“我”踏上回家的轮船，抒情也到了最强烈的时刻，在心里与北极村的亲人们一一告别，与北极村这个“苦涩而清香的童年摇篮”作别：

让自由之子、这曾经让我羡慕和感动得落了泪的黑龙江，挟同我的思恋、
我的梦幻、我的牵牛花、蚕豆、小泥人、项圈、课本、滚笼、星星、白云、

⁶⁰⁵ 有关迟子建作品的“童话”特质，学界已有大量研究。早在80年代，费振钟已有论文《迟子建的童话：北国土地上自由的音符》（《当代作家评论》1988年第2期），近期的论文包括梁海的《在“童话”世界里与自己相遇——迟子建短篇小说的“童话叙事”》（《当代文坛》2019年第3期），以及华东师范大学王睿的硕士论文《论迟子建的“童话”书写》（2020年）等。

⁶⁰⁶ 迟子建：《自序》，《迟子建中篇小说编年：北极村童话》，第1页。

晓霞、菜园，一起奔涌到新生活的彼岸吧！⁶⁰⁷

在强烈的抒情氛围中，“我”目睹忠实的伙伴傻子狗沉入江中，想把老苏联奶奶做的“五彩的项圈”留给傻子，发现把项圈丢在了北极村。项圈既是老苏联和“我”之间深厚情谊的象征，也是“我”在北极村度过的这段美好岁月的表征，它的遗失其实是与童年的告别，正是小说中所说“一下子长大了几岁”，而这种成长是建立在对人世间苦难的体悟之上。在《北极村童话》之后，抒情与苦难之间的辩证成为迟子建小说的基本模式。

短篇小说《在低洼处》（《小说林》1986年第4期）的大多数篇幅集中于主人公柳子在林中采蘑菇时纷繁的思绪，神秘、清新、庄严的林中景致和柳子的情愫相互交融映照，形成全篇诗意的抒情氛围。但柳子的日常生活毫无诗意可言，甚至称得上苦楚。家里的兄弟要娶媳妇，她年纪轻轻就被嫁给大七岁的丈夫，如今才25岁的年纪，孩子已经6岁了。旧的家被洪水冲毁，三年前千里迢迢来到林区生活挣钱，家里总来信要钱。夫妻之间没有什么感情，丈夫卖力气工作，但脾气暴躁，不顺心时常狠心打她。不过，小说并没有站在人道主义或女性主义的立场去控诉柳子所受的压迫，而是截取这逃逸出日常的非常态生活片段，突显了柳子这个人物身上的坚忍以及迸发出的诗意光辉，也由此寄寓了作者对于人性的某种希望。

短篇小说《乞巧》（《北方文学》1986年第9期）中的19岁女孩山妹拥有一个苦难的童年，父亲在“文革”中遭批判下放，母亲重病去世，姥姥接她到村子

⁶⁰⁷ 迟子建：《北极村童话》，《北极村童话》，第81页。

里生活，读完了小学。读书到初中时“文革”结束，父亲得以平反，但在复职后很快再婚，她随之成为“一只孤雁”。初中毕业后，决定辍学干活，“她要用自己弱小的身子在这个世界上站起来”⁶⁰⁸。但小说并未渲染这种苦难，而是充满诗意地写出了淳朴的山妹对于美好生活的向往，她在七夕节“乞巧”，乞求可以干好农活，乞求爱情。山妹始终珍藏着童年时候的一段美好回忆，因这回忆更对生活充满了期待和渴望，小说所要呈现的正是这一朴素的情感。小说结尾，在清新、诗意、抒情的氛围中，山妹的希冀和乡村七夕的夜景融为一体，显示出一派和谐、温暖的气象。

短篇小说《鱼骨》在艺术表达方面更加成熟，以“我”这个外乡人的视角写漠那小镇一场失败的冬捕。小镇的这条江几十年前仅仅用麻绳就可以捕鱼，但现在几乎已无鱼可捕，人们某天在镇长家门前看到巨大的新鲜鱼骨，以为渔汛来了，跑到结冰的江上捕鱼，却空手而返，原来是镇长担心人们不能胜任新接到的捉熊重任，故意摆出鱼骨试探镇民是否依然“敏感而有耐力”。但小说并未强调他们的成功或失败，也没有在戏剧性情节处过多着墨，而是以中年女性旗旗大婶和年届八旬的开花袄爷爷两个人物为中心，抒发对于乡民淳朴、顽强、深沉的生命的礼赞，“如果让我说出对生命的认识的话，那么我会说漠那小镇是个有生命的地方。”⁶⁰⁹这可以看作小说的主题。这篇小说充满悠远的诗意，尤其是从开始捕鱼的傍晚到次日清晨这段时期内的几段江面景象描写：

平素寂静的江面霎时活跃起来了。远远近近的都是人影。近处的人影象被

⁶⁰⁸ 迟子建：《乞巧》，《北极村童话》，第125页。

⁶⁰⁹ 迟子建：《鱼骨》，《北极村童话》，第116页。

风摇摆的黑橡树，而远处的人影则模模糊糊的象夜空中的云彩。

天色越来越昏暗，寒冷越发象刀子一样地逼人了。

天有些灰蒙蒙了，灿烂的群星也显得不那么灿烂。江面上泼墨似地摊着一堆堆火盆燃尽的残渣，而寒气把每个人的脸都弄得又红又粗的，象是松树皮。

江面上残灭的渔火忽明忽灭。而远方大山的轮廓却渐渐澄澈起来。八点左右，在东边天升起一团毛茸茸的太阳，被寒气包裹着的象堆羽毛的太阳，漠那小镇的上空升起了一缕缕迷茫的炊烟。⁶¹⁰

由这些描写连缀起捕鱼的过程，与捕鱼人的心境相互融合映照，从最初的满怀希望、捕鱼时的坚忍，到未有收获时的失落，最后依然要生活下去，这就是他们的生命力之所在。

使抒情真正深入现实生活肌理而具有厚度和力度的，是“我”对于旗旗大婶和开花袄爷爷生命经历的理解和感受。旗旗大婶一直未能生育，丈夫因此“象甩一条老狗似的把她扔了”，十几年间她一个人独居，收养了女孩旗旗。男人突然归来向她忏悔，她并没有苛责，只是要他去给旗旗找一块“漂亮的鱼骨”回来。开花袄爷爷的经历更加传奇，传闻他一辈子睡了几大炕女人，从六十岁开始，一共把七个孤寡的老太婆背回家养老送终，他的理由很简单，“女人不能孤零零地一个人死”，“是女人把我带到这世上的，不能亏待了她们。”从他们身上，“我”

⁶¹⁰ 迟子建：《鱼骨》，《北极村童话》，第108、110、116、118页。

感受到的是埋藏痛苦之后的母性光辉和侠义精神，正因为从世俗苦难之中完成升华，抒情才有了意义。不过，尽管在抒情与现实苦难之间做了更深入的调和与辩证，小说最后丈夫突然的归来以及旗旗大婶的原谅，还是显得有些许突兀，似乎是作者为了抒情而刻意安排的情节。

苦难的终极形式便是死亡，尤其悲剧性的是那些毫无预兆的死亡以及年轻生命的猝逝。死亡在迟子建笔下如此常见，以至于成为理解其思想、精神和生命意识的重要意象。除了上文讨论过的小说外，迟子建在 1980 年代还有许多小说中都存在死亡。中篇小说《没有夏天了》（《钟山》1988 年第 4 期）以 7 岁的“我”小凤的视角讲述了村子里几家人的悲欢。尽管采用童年视角，但所讲述的多是死亡、悲哀和罪恶。例如原本在学校工作的父亲受到处分后，到火车站装车皮，斯文儒雅的他变得嗜酒如命、粗俗不堪，最后一个人死在家里。靖伯伯濒死多次都没死成，但傻儿子二毛却阴差阳错地跳进井里死了。木匠家的儿子也是掉在水泡子里淹死的。32 岁一直没成家的丑儿，得知曾偷走家里金子从而间接害死家人的仇人是靖伯伯后，掐死他出逃了。这种种不幸都是在孩童式稚嫩、轻松的语调和抒情氛围中呈现的。中篇小说《遥渡相思》（《收获》1989 年第 4 期）写到父母亲去世后的亡魂不断地归来，小说最后，王曲儿砍死得豆后自杀，王三奶奶也上吊自杀。在充满了死亡、暴力与情欲的同时，小说浸润着浓郁的眷恋与思念之情，显出强烈的抒情性。

迟子建对苦难的一再书写，正是出于对生命无常的感悟，而在理解了生命无常之后，她并没有沉湎于悲痛和苦难之中，而是反而去努力寻求这苦难生活中的温情，在她的作品中，苦难与温情相伴相生，往往是一体两面的存在。在苦难与

温情的辩证中，迟子建一直追求的“伟大的哀愁”于焉显现，并使得她作品中的“抒情”获致了宽广的现实土壤和思辨力量。最早的启示来源于极地的自然，春天和夏天都很短暂，果实还没来得及成熟，冬天就突然而至，生命也就寂灭了，多变的大自然引发人的“天然的忧伤”，“在我自幼生活的这片土地上，我看了生，看了死；看到了春天，也看到了冬天；同时看到了死去的植物，在第二年春天复生。明白了一个最朴素的道理：生生死死，永不止息。”与生命脆弱相比，更让人触动的是人们对生的坚强，“冬天给予了我们极北之地人漫长的风雪，也给了我们温暖的渴望，以及不屈、倔强的性格。所以我作品的底色是苍凉的，我笔下的北方人也是隐忍的、坚强的，就像冬天的河流。”⁶¹¹此外，家庭经历也让迟子建体会到人性温暖的力量。父亲原是山村小学校长，“文革”期间被革职后到粮库当工人，母亲被判定为“苏修特务”。然而，父母并未受到太多折磨，批斗只是“走过场”，粮库工人也很照顾父亲。这让她感受到，“来自民间真正的善良和正直是能抵御政治的无情的。人性的美战胜政治的残酷是可能的。”⁶¹²她所看重的正是日常生活的朴素和温暖。

死亡的阴影在迟子建生命中如影随形，她曾在散文中回忆童年伙伴一家人接二连三地因病或意外离世，由此理解了死亡随时可能发生，“在我十岁的时候，我很快就懂得死亡并不仅仅劫走迟暮的人，它说来就来。”⁶¹³正是由于这“死亡的气息”，使她的创作蒙上了一层“苍凉的色彩”。此一时期，对她影响更大的是父亲在1986年腊月因突发疾病离世，更让她体会到“人世间的沧桑和无常”⁶¹⁴。吴

⁶¹¹ 迟子建：《文学的“求经之路”》，《文艺报》，2017年3月16日，第019版。本文原为迟子建2016年11月在华中科技大学人文素质教育基地的演讲。

⁶¹² 迟子建：《〈花瓣饭〉及其他》，《青年文学》，2003年第7期。

⁶¹³ 迟子建：《死亡的气息》，《迟子建散文系列：原来姹紫嫣红开遍》，第148页。

⁶¹⁴ 迟子建：《我自我》，《时代文学》，1999年第6期，第47页。有关迟子建对父亲的追忆，可以参见其散

俊曾指出，“父亲之死的心理意义恐怕要远远超过其作为小说情节或结构的作用；它既是追忆的心理动因，也是创作的一个最重要的主题。”⁶¹⁵因此，《重温草莓》（《人民文学》1989年第2期）中与父亲灵魂深情的交流、《遥渡相思》中得豆与灵魂共同生活的片段，无不有迟子建自己强烈的情感投射。在一次次抒情的书写中，得以重温与父亲在一起的温暖。

温情一直是迟子建研究的关键词之一，其中体现的作家的责任感与写作伦理、在小说中的表现形式、自身的浅薄与局限均已得到研究⁶¹⁶。同时，温情也是迟子建自我理解和表达的重要路径，“对辛酸生活的温情表达”是她一以贯之的文学原则，她坚信温情可以慰藉辛酸生活中的人心，认为渴望温情“是人类的一种共有的情感”。但此温情绝非某些批评者所说的廉价“鸡汤”，而拥有战胜苦难和恶的批判力量。迟子建推崇卓别林和甘地式的温情，“卓别林的作品中的主人公处境坎坷，但他们对生活充满了乐观积极的精神；甘地以他强大的人格力量赢得了人类历史中最圣洁的心灵的和平。”⁶¹⁷不过，她也认识到自己在表达温情时并非一定能掌握好“火候”，有时力量太弱。某种程度上说，温情正是产生于抒情与苦难的辩证过程中，如何处理二者复杂的关系，是温情是否得以成功表达的重要原因，这在迟子建早期的小说中虽然仍显简单，但已经奠定了这条贯穿始终的路。

文《灯祭》（《青年文学》1992年第7期）、《父亲的肖像》（《新民晚报》2018年10月8日A17版）等。

⁶¹⁵ 吴俊：《追忆：月光下的灵魂漫游——关于迟子建小说的意蕴》，第81页。

⁶¹⁶ 有关迟子建“温情书写”的相关评论或批评，可参考岳雯：《温情主义的文学世界》（《文艺争鸣》2011年第2期）、周玲玲：《温情之殇——迟子建论》（《扬子江评论》2009年第5期）、金理：《温情主义者的文学信仰——以迟子建近作为例》（《小说评论》2007年第6期）等论文。

⁶¹⁷ 迟子建、阿成、张英：《温情的力量——迟子建访谈录》，第50页。

结语

如今对“抒情”的理解已经不再仅仅局限于某种文类，王德威将其扩展为“叙事以及话语言说模式的一种”，甚至进而“当作是一种生活的模式，一种对实践日常生活的方式或姿态”⁶¹⁸。因此，抒情同时与政治、文化、历史、意识形态等语境息息相关，对于1980年代抒情小说的考察必须置于这多重语境之中，探究审美与文化政治之间的张力，打通文学的内部研究与外部研究。同时，中国现当代文学吸收了古今中外的资源，只有结合中国抒情传统与西方浪漫主义以降的抒情论述，才能真正在最大程度上打开“抒情”的阐释空间，这些都是本论文的研究重点。

1980年代作为一个历史时期，尽管其历史构成并非完全同质和统一，但方向上存在高度的一致性，这种一致性建立在当时社会集体共享的“新时期”意识之上。在批判“文革”的基础上，“人道主义”和“主体性”成为这一时期的主流意识形态，将人视为世界中心的认知使得抒情话语在被压抑数十年之后又得以大量释放，其意义正如研究者所指出，“活跃于20世纪80年代初期中国文坛的作家们正是通过抒情话语逐步建构了他们的价值、理想以及表达其价值、理想的方式。”⁶¹⁹

其实，在“抒情小说”的共名之下存在着巨大的差异，无论艺术特征、表现风格抑或美学旨趣等方面，都具有丰富的多样性。有些抒情小说偏重于玩味个人情绪、神秘幻想和主观体验，例如伍尔夫《到灯塔去》、黑塞《荒原狼》、托马斯·沃

⁶¹⁸ [美]王德威：《抒情传统与中国现代性：在北大的八堂课》，第71页。

⁶¹⁹ 岳雯：《抒情的张力：20世纪80年代初期的四位小说家》，第4页。

尔夫《天使望故乡》；有些抒情小说凸显集体经验、历史记忆和国族叙事，例如张承志的作品；有些抒情小说超越了人类中心主义，喜欢描写大自然本身，表达神秘哲学，例如托马斯·哈代《还乡》、迟子建的边疆书写等。因此，本论文在将抒情小说视为一个特殊文体分析其相似的美学特征之外，更注意其内部差异，观察“抒情”在小说中的表现形态，讨论小说文本、相关学术论辩与历史文化之间的辩证关系。有关本论文在绪论中提出的几个问题，基本可以得出以下的结论。

整体而言，新时期文学与古典文学基本上处于一种疏离的状态，正如学者指出，“古典文学对新时期小说的影响主要是体现在内在的文学精神或深层结构方面，在外在的特征方面则比较匮乏。”⁶²⁰在此背景下，汪曾祺和何立伟等作家对于文学传统的自觉继承更显得弥足珍贵，他们的抒情小说为当时的文坛提供了一种具有深厚文化底蕴的古典审美意境。尤其是汪曾祺，以他殊异于1980年代任何主流思潮的写作影响了之后的大量作家，甚至注重形式创新的先锋小说，也从他处得到了巨大启发，格非便将其指认为先锋文学的一个重要源头。⁶²¹由此可见，古典传统并非如主流所言说的方式一般被当代文学所拒斥，而是以相当深刻的方式渗透进当代文学之中，并随时从潜隐的状态中爆发，成为作家们所汲取吸收的重要资源。经由古典传统，当代文学和现代文学之间也有了另一重深刻的关联，有助于我们从更长的时段、更宏大的视野中把握对于当代文学的理解。

对于张承志、邓刚这一代作家而言，“文革”结束后重要的问题是重建自身的主体，至于重建的路径和资源，则来自于他们各自的人生经验以及对相关历史

⁶²⁰ 贺仲明：《新时期小说与中国古典文学传统》，第12页。

⁶²¹ 格非、李建立：《文学史研究视野中的先锋小说》，第84-85页。

和问题的思考，因此呈现出很大殊异。不过，他们二人的小说中普遍存在一个强大的抒情主体，而小说所显示的正是这一主体如何经由生活的历练以及思想的搏斗，成长为新时期的历史主体并自觉承担历史责任。他们作品强烈的浪漫主义风格皆得益于主体的生成过程之中，另一方面，浪漫主义对“自我”的强调，恰恰与当时高涨的“自我”意识高度契合。抒情对于 1980 年代的青年一代而言，是他们成为拥有独立思辨能力的精神主体的重要路径，通过建立抒情主体，他们基本上实现了思想自觉、语言自觉，也得以对接到五六十年代的革命浪漫主义和革命理想主义（不论肯定或否定的层面）。

到了先锋文学阶段，随着“现实主义叙事成规”及“意识形态话语秩序”被颠覆，“大写的人”同样受到反叛，小说中的主体便由“性、暴力与死亡”所取代，这一“暗含在语言之中，并由语言结构出来”的“主体”符合了 1980 年代后期“纯文学”观念的文学想象，“那些自由的语言主体似乎因此而在没有任何历史限制与意识形态羁绊的自由空间中滑翔。”⁶²²这看似属于“人类的原始的欲望”所支配的语言主体，却恰恰与市场主义和消费主义建构的“个人主义”深度契合。在这一层面上，抒情也随之发生了根本性的转向。由于“主体”的性质发生变化，抒情也随之不再负载集体性的意义，不再担负汪曾祺所强调的“美育”重任，也不再如知青一代一般，需要借由抒情来完成一代人的转变，而专注于抒发一己的欲望和感受，在苏童和吕新的小说中，这些欲望和感受凝结为丰富的意象群，因此呈现出风格奇特的抒情性。

在 1980 年代后半期崛起的新生代作家中，迟子建是比较特殊的一位，她小

⁶²² 贺桂梅：《“新启蒙”知识档案：80 年代中国文化研究（第 2 版）》，第 199 页。

说中的纯净、抒情并不主要来自于传统或受当时的思潮所影响，而源自于她所生活的神秘的东北边疆自然，那些极富神性的自然万物滋养了她笔下诗意的温暖的民间生活。

综观整个 20 世纪的中国文学，整体而言，文学与现实政治之间都存在着既对立冲突又相互依存的复杂关系，1980 年代的文学也不外如是。与个人、主体等概念紧密相关的抒情，在 1980 年代成为彰显的话语方式和意识形态的重要表征，可以视为作家文人们对于历史、现实、政治、哲理等方面做出的思考，即使强调“纯文学”的先锋文学，在某种意义上来说，也是对现实的回应。从对以上作家作品的分析可以看到，在 1980 年代这一“抒情时代”，抒情确实展现出巨大的张力，可以从中察觉个体与集体、文化、历史、意识形态等多方面的辩证。随着时代精神和情绪的日新月异，抒情也随之发生了显著的流变，喷涌而出的情感奠定了私人情感的合理性和合法性，有助于宣泄人们在“十年浩劫”中累积的愤懑和压抑情绪，古典式蕴藉含蓄的抒情以其巨大的审美力量引导人们对于淳朴健康人性之美的向往，磅礴雄壮的主观抒情以青年式的强大的情感浓度表达了一整代人对于历史和时代的反思，纯粹专注于个人感受的意象式抒情也可以看作对于“纯文学”的诉求和主流意识形态的拒斥。据此，通过探讨抒情的转变，我们可以反观 1980 年代意识形态的变化，以及知识分子回应方式的变迁，从这一方式完善对于 1980 年代的“重返”。

如前文一再所提及，抒情的大量涌现是 1980 年代意识形态的重要表征，那么，当 1980 年代的帷幕落下，意识形态发生另一种天翻地覆的巨变，抒情得以成为主潮的文化土壤不再成立时，势必也走向式微。对应于“五四”，1980 年代

又被称为“新启蒙”的时代，“启蒙”在当时是一种强势思维，在思想转型过程中起过重要作用，基本以西方现代社会的文化及价值为规范和标准。1990年代以来，这种奉西方式启蒙为真理、认为启蒙可以解决一切的迷信式心态得到了普遍反思⁶²³。1980年代统一于“新启蒙”大旗之下的方向上的一致性，到了1990年代不再成为可能，随着市场经济蓬勃发展、消费主义盛行，抒情无法成为显著的洪流，只能零散地、碎片式地存在于某些作家的创作中。

在1990年代以来的抒情小说中，以下作家比较具有代表性。迟子建的抒情风格自1980年代一直延续至今，并在抒情与历史、文化、社会等层面的辩证中逐渐深化。同为女性作家的林白（1958-）、陈染（1962-）、卫慧（1973-）、棉棉（1970-）等人，却显示出完全不同的风貌，她们书写当代繁华都市中女性的隐秘生活，常被冠以“身体写作”之名，小说中多有强烈的主观性，诗意来自于对情绪、心理和意识的关注，体现的是欲望、迷惘、暴力、性等内容。因此可以说，她们小说中的诗意是具有现代或后现代意味的诗意，樊星将其总结如下：“一边是阴暗、压抑的咏叹调；一边是狂欢、唯美的摇滚乐。”⁶²⁴这一独特诗意的形成，不仅与消费文化的流行有关，还与女权主义思想、形成于1980年代后期的反叛

⁶²³ 代表性观点有以下几种。杜维明和黄万盛强调本土资源的重要性，认为所有现代化都是“本土化”的，“没有任何一个国家可以在完全割裂自身的本土资源，仅仅依靠外来的因素，形成它的现代性。”他们指出，“五四”通过思想革命建构的以西方为标准的价值，无法融于社会大众的日常生活方式，应该开发传统儒家的内部价值，使其符合中国的特殊国情的同时，又符合现代文明指标。（见杜维明、黄万盛：《启蒙的反思》，《开放时代》，2005年3期）汪晖思考90年代以来的巨大思想变迁，认为“新启蒙”并未完成其历史使命，其中包含的主体性等命题已无法应对新一时期的危机，“在迅速变迁的历史语境中，曾经是中国最具活力的思想资源的启蒙主义日益处于一种暧昧不明的状态，也逐渐丧失批判和诊断当代中国社会问题的能力。”（见汪晖：《当代中国的思想状况与现代性问题》）此外，呼吁当代“第三次启蒙”的邓晓芒，也严厉指责以西方启蒙价值观念为“绝对真理”的知识精英，认为他们以民众“监护人”自居，并没有用理性去反思这些价值原则，只有“道德化和情绪化的批判”，名为启蒙，实为“反启蒙心态”。他提倡建立“谦虚和宽容”、“健全的启蒙心态”，知识精英为中国社会天翻地覆的新生活方式“建立长久的规范、提供意识形态的根据”，而不是仅仅通过从国外引进新的知识体系来“改造中国的社会文化”。（见邓晓芒：《批判与启蒙》，武汉：崇文书局，2019年）

⁶²⁴ 樊星：《新生代作家与中国传统文化》，第86页。

崇高和神圣的倾向都有深刻关联。

红柯（1962-2018）是 1990 年代以来另一位重要的抒情小说家，作品具有恢弘壮丽的浪漫主义风格。他于 1985 年大学毕业，1986 年从陕西远赴新疆，在疆生活十年，1995 年底回到陕西，随后以一系列描绘新疆风土人情的小说惊艳文坛，包括“天山系列”短篇小说集《美丽奴羊》（1998 年）、长篇小说《西去的骑手》（2002 年）等。红柯在新疆时跑遍天山南北，在西部边疆发现了生命与自然的神迹，山川大地在他笔下焕发出豪情。他崇拜李白，认为李白诗是“中国文学史上最有力最具有生命力的精品”。他追求的正是李白那种粗犷、彪悍、任侠、狂傲、想象与力，是“融血性激情与灵感为一体的天才之境”⁶²⁵。

文学在当今社会的“边缘化”，与“纯文学”、“去政治化”等主张和实践息息相关，文学确实不再依托于政治或单纯图解政治，但与此同时，它要如何参与到当下的社会，如何重新与历史、意识形态展开对话，同样是困扰创作者和研究者的深刻问题。在这一困境中，回到 1980 年代的抒情小说，或许可以提供一些思考的路径和启示。

⁶²⁵ 红柯：《天才之境》，《龙脉：红柯散文随笔自选集》（西安：陕西师范大学出版总社，2017 年），第 3-7 页。

参考资料

一、作家作品及访谈

迟子建：《那丢失的……》，《北方文学》，1985年第1期

迟子建：《长歌当哭》，《北方文学》，1986年第9期

迟子建：《灯祭》，《青年文学》，1992年第7期

迟子建、文能：《畅饮“天河之水”——迟子建访谈录》，《花城》，1998年第1期

迟子建、阿成、张英：《温情的力量——迟子建访谈录》，《作家》，1999年第3期

迟子建：《我说我》，《时代文学》，1999年第6期

迟子建：《寒冷的高纬度——我的梦开始的地方》，《小说评论》，2002年第2期

迟子建：《〈花瓣饭〉及其他》，《青年文学》，2003年第7期

迟子建、胡殷红：《人类文明进程的尴尬、悲哀与无奈——与迟子建谈长篇新作〈额尔古纳河右岸〉》，《艺术广角》，2006年第2期

迟子建、周景雷：《文学的第三地》，《当代作家评论》，2006年第4期

迟子建：《枕边的夜莺》，《黑龙江日报》，2008年12月03日，第12版

迟子建：《小说丛林》，《中国文学批评》，2017年第1期

迟子建：《文学的“求经之路”》，《文艺报》，2017年3月16日，第019版

迟子建：《父亲的肖像》，《新民晚报》，2018年10月8日，A17版

迟子建、柏琳：《在写作上，我是个不知疲惫的旅人——迟子建访谈录》，《青年作家》，2019年第3期

迟子建：《北极村童话》（北京：作家出版社，1989年）

- 迟子建：《白雪乌鸦》（北京：人民文学出版社，2012年）
- 迟子建：《迟子建中篇小说编年：北极村童话》（北京：人民文学出版社，2013年）
- 迟子建：《迟子建散文系列：原来姹紫嫣红开遍》（杭州：浙江文艺出版社，2016年）
- 迟子建：《迟子建散文系列：锁在深处的蜜》（杭州：浙江文艺出版社，2016年）
- 邓刚：《我怎样爱上文学这一行》，《飞天》，1984年第9期
- 邓刚：《与汪老交往的一段往事》，《海内与海外》，2017年10月
- 邓刚：《迷人的海——邓刚中短篇小说选》（沈阳：春风文艺出版社，1984年）
- 邓刚：《龙兵过》（北京：中国文联出版公司，1985年）
- 何立伟：《希望（四首）》，《星星诗刊》，1981年第4期
- 何立伟：《关于〈白色鸟〉》，《小说选刊》，1985年第6期
- 何立伟：《美的语言与情调》，《文艺研究》，1986年第3期
- 何立伟：《作家的感觉》，《文学自由谈》，1987年第4期
- 何立伟：《说自己》，《文学自由谈》，1989年第4期
- 何立伟、姬盼：《文学是一种生活方式——何立伟访谈录》，《东京文学》，2013年第8期
- 何立伟：《小城无故事》（北京：作家出版社，1986年）
- 何立伟：《山雨》（台北：远景，1989年）
- 何立伟：《月唱》（海口：海南出版社，1995年）
- 何立伟：《跟爱情开开玩笑》（北京：新世界出版社，2002年）
- 何立伟：《当时明月当时人》（北京：地震出版社，2012年）

- 吕新：《湖边闲话——写〈湖〉的一点断想》，《山西文学》，1986年第2期
- 吕新：《后窗》，《山西文学》，1990年第7期
- 吕新：《八位作家和二十四本书》，《花城》，1998年第3期）
- 吕新、林周：《“靠小说来呈现”——对吕新的书面访谈》，《花城》，2001年第6期
- 吕新、王春林：《“我心里充满凄凉和无奈”——吕新访谈录》，《百家评论》，2015年第3期
- 吕新、郑周明：《吕新：我记忆中的历史与世人不同》，《文学报》，2016年12月15日，第5版
- 吕新、蒋殊：《“你踩住我的手了！”——吕新访谈录》，《青年作家》，2018年第4期
- 吕新、鲁顺民：《非行话：对话吕新》，《山西文学》，2018年第4期
- 吕新、舒晋瑜：《我一直在寻找写作的意义》，《上海文学》，2018年第9期
- 吕新：《夜晚的顺序》（武汉：长江文艺出版社，1996年）
- 吕新：《白杨木的春天》（广州：花城出版社，2013年）
- 吕新：《瓦楞上的青草》（太原：北岳文艺出版社，2016年）
- 苏童、周新民：《打开人性的皱折——苏童访谈录》，《小说评论》，2004年第2期
- 苏童：《关于迟子建》，《当代作家评论》，2005年第1期
- 苏童：《苏童文集——少年血》（南京：江苏文艺出版社，1994年）
- 苏童：《苏童文集——世界两侧》（南京：江苏文艺出版社，1994年）
- 苏童：《纸上的美女——苏童随笔选》（北京：人民日报出版社，1998年）

- 苏童：《当代中国小说名家珍藏版·苏童卷》（北京：文化艺术出版社，2001年）
- 汪曾祺：《晚翠文谈》（杭州：浙江文艺出版社，1988年）
- 汪曾祺：《汪曾祺全集（八卷）》（北京：北京师范大学出版社，1998年）
- 汪曾祺：《汪曾祺小说全编：全3册》（北京：人民文学出版社，2014年）
- 张承志：《学习的第一步》，《中学语文》，1980年第2期
- 张承志：《诉说——踏入文学之门》，《民族文学》，1981年第5期
- 张承志、李江树：《瞬间的跋涉》，《文学自由谈》，1987年第3期
- 张承志、冈林信康：《绝望的前卫满怀希望》，《文学自由谈》，1987年第4期
- 张承志：《四十年的卢沟桥》，《读书》，2006年第12期
- 张承志：《老桥》（北京：十月文艺出版社，1984年）
- 张承志：《北方的河》（北京：十月文艺出版社，1987年）
- 张承志：《金牧场》（北京：作家出版社，1987年）
- 张承志：《张承志代表作》（郑州：黄河文艺出版社，1988年）
- 张承志：《绿风土》（北京：作家出版社，1989年）
- 张承志：《心灵史》（广州：花城出版社，1991年）
- 张承志：《美丽瞬间——张承志草原小说选》（北京：北京师范大学出版社，1993年）
- 张承志：《张承志文集（共12卷）》（上海：上海文艺出版社，2015年）

二、研究专书

Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*
(New York: Charles Scribner's Sons, 1959)

- Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, trans. Anna Bostock (London: The Merlin Press, 1971)
- Georg Lukács, *Soul and Form*, trans. Anna Bostock (Cambridge: MIT Press, 1974)
- Jonathan Culler, *Theory of the Lyric* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015)
- Ralph Freedman, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963)
- Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism* (London: Routledge, 2006)
- Terry Eagleton, *The English Novel: An Introduction* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005)
- Scott Brewster, *Lyric* (New York: Routledge, 2009)
- W. Ralph Johnson, *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry* (L.A.: UC Press, 1982)
- [苏联]巴赫金著, 白春仁、晓河译:《小说理论》(石家庄:河北教育出版社, 1998年)
- [德]彼得·比格尔著, 高建平译:《先锋派理论》(北京:商务印书馆, 2002年)
- [日]柄谷行人著, 赵京华译:《日本现代文学的起源》(北京:生活·读书·新知三联书店, 2003年)
- [古希腊]柏拉图著, 郭斌和、张竹明译:《理想国》(北京:商务印书馆, 1986年)
- [英]查尔斯·查德威克著, 肖聿译:《象征主义》(太原:北岳文艺出版社, 1989年)
- [美]陈世骧著, 杨牧整理修订, 杨铭涂译:《陈世骧文存》(台北:志文出版社, 1972年)

- [英] E·M·福斯特著，朱乃长译：《小说面面观》（北京：中国对外翻译出版公司，2001年）
- [美]厄尔·特纳著，王宇根、宋伟杰等译：《比较诗学》（北京：中央编译出版社，1998年）
- [英]弗吉尼亚·伍尔夫著，瞿世镜译：《论现代小说》，《论小说与小说家》（上海：上海译文出版社，2009年）
- [美]高友工：《中国美典与文学研究论集》（台北：台大出版中心，2004年）
- [德]黑格尔著，朱光潜译：《美学·第三卷（下册）》（北京：商务印书馆，1996年）
- [法]纪德著，卞之琳译：《浪子回家集》（上海：上海译文出版社，2012年）
- [德]卡尔·施密特著，冯克利、刘峰译：《政治的浪漫派》（上海：上海人民出版社，2004年）
- [美]卡林内斯库著，顾爱彬、李瑞华译：《现代性的五副面孔》（北京：商务印书馆，2002年）
- [美]利昂·塞米利安著，宋协立译：《现代小说美学》（西安：陕西人民出版社，1987年）
- [美]李海燕著，修佳明译：《心灵革命》（北京：北京大学出版社，2018年）
- [美]李欧梵著，尹慧珉译：《铁屋中的呐喊——鲁迅研究》（长沙：岳麓书社，1999年）
- [美]李欧梵著，王宏志等译：《中国现代作家的浪漫一代》（北京：新星出版社，2005年）
- [匈]卢卡奇著，范之龙译，中国社会科学院外国文学研究所编：《卢卡契文学论文集（二）》（北京：中国社会科学出版社，1981年）
- [美]M. H. 艾布拉姆斯著，吴松江主译：《文学学术语词典》（北京：北京大学出版社，

2009年)

[英]马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编，胡家峦等译：《现代主义》（上海：上海外语教育出版社，1992年）

[美]迈克尔·费伯著，翟红梅译：《浪漫主义》（南京：译林出版社，2019年）

[捷克]米兰·昆德拉著，董强译：《小说的艺术》（上海：上海译文出版社，2014年）

[美]莫里斯·麦斯纳著，杜蒲译：《毛泽东的中国及其后：中华人民共和国史》（香港：中文大学出版社，2005年）

[美]浦安迪：《中国叙事学》（北京：北京大学出版社，1995年）

[捷克]普实克著，李欧梵编，郭建玲译：《抒情与史诗——现代中国文学论集》（上海：上海三联书店，2010年）

[美]R·麦克法夸尔、费正清编：《剑桥中华人民共和国史——中国革命内部的革命（1966-1982）》（北京：中国社会科学出版社，1992年）

[美]斯维特兰娜·博伊姆著，杨德友译：《怀旧的未来》（南京：译林出版社，2010年）

[美]王德威：《想像中国的方法：历史·小说·叙事》（北京：生活·读书·新知三联书店，1998年）

[美]王德威：《抒情传统与中国现代性——在北大的八堂课》（北京：生活·读书·新知三联书店，2010年）

[美]王德威：《史诗时代的抒情声音：二十世纪中期的中国知识分子与艺术家》（台北：麦田，2017年）

[美]威廉·范·俄康纳编，张爱玲等译：《美国现代七大小小说家》（北京：生活·读书·新知三联书店，1988年）

[美]韦勒克著，罗钢、王馨钵、杨德友译，曹雷雨校：《批评的诸种概念》（上海：

上海人民出版社，2015 年)

[美]韦勒克、沃伦著，刘象愚等译：《文学原理》(北京：生活·读书·新知三联书店，1984 年)

[美]夏志清著，刘绍铭等译：《中国现代小说史》(香港：中文大学出版社，2001 年)

[英]以赛亚·伯林著，亨利·哈代编，吕梁等译：《浪漫主义的根源》(南京：译林出版社，2008 年)

北岛、李陀主编：《七十年代》(香港：牛津大学出版社，2008 年)

蔡翔：《躁动与喧哗》(上海：上海文艺出版社，1989 年)

蔡元培等著：《中国新文学大系导论集》(上海：上海三联书店，2014 年)

曹文轩：《中国八十年代文学现象研究》(北京：人民文学出版社，2009 年)

陈平原：《陈平原小说史论集(上)》(石家庄：河北教育出版社，1997 年)

陈国恩：《浪漫主义与 20 世纪中国文学》(合肥：安徽教育出版社，2000 年)

陈国球：《抒情中国论》(香港：三联书店，2013 年)

陈国球、[美]王德威编：《抒情之现代性：“抒情传统论述”与中国文学研究》(北京：生活·读书·新知三联书店，2014 年)

陈惠英：《感性、自我、心象——中国现代抒情小说研究》(香港：商务印书馆，1996 年)

陈思和主编：《中国当代文学史教程》(上海：复旦大学出版社，1999 年)

陈晓明：《无边的挑战：中国先锋文学的后现代性》(北京：中国人民大学出版社，2015 年)

程光炜：《当代文学的“历史化”》(北京：北京大学出版社，2011 年)

- 戴锦华：《拼图游戏》（济南：泰山出版社，1999年）
- 戴锦华：《涉渡之舟——新时期中国女性写作与女性文化》（北京：北京大学出版社，2007年）
- 邓晓芒：《批判与启蒙》（武汉：崇文书局，2019年）
- 丁帆：《中国乡土小说史论》（南京：江苏文艺出版社，1992年）
- 樊星：《新生代作家与中国传统文化》（北京：中国社会科学出版社，2015年）
- 方锡德：《中国现代小说与文学传统》（北京：北京大学出版社，1992年）
- 郭宝亮：《新时期小说文体形态研究》（北京：中国社会科学出版社，2014年）
- 顾红亮、刘晓虹：《想象个人：中国个人观的现代转型》（上海：上海古籍出版社，2006年）
- 贺桂梅：《“新启蒙”知识档案：80年代中国文化研究（第2版）》（北京：北京大学出版社，2020年）
- 红柯：《龙脉：红柯散文随笔自选集》（西安：陕西师范大学出版总社，2017年）
- 洪子诚：《中国当代文学史》（北京：北京大学出版社，1999年）
- 洪子诚：《文学与历史叙述》（开封：河南大学出版社，2005年）
- 洪子诚编：《二十世纪中国小说理论资料 第五卷（1949-1976）》（北京：北京大学出版社，1997年）
- 洪子诚主编：《中国当代文学史·史料选：1945-1999（上、下）》（武汉：长江文艺出版社，2002年）
- 胡亚敏：《叙事学》（武汉：华中师范大学出版社，2004年）
- 黄子平：《幸存者的文学》（台北：远流，1991年）
- 康有为著，朱维铮编校：《康有为大同论二种》（上海：中西书局，2012年）

- 乐黛云编选：《国外鲁迅研究论集》（北京：北京大学出版社，1981年）
- 李晨：《在底层深处：张承志的文学与思想》（台北：人间，2016年）
- 李珣平：《中国古代抒情理论的文化阐释》（北京：北京大学出版社，2005年）
- 李杨：《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”（1942-1976）研究》（长春：时代文艺出版社，1993年）
- 李咏吟：《通往本文解释学——以张承志的创作为中心的思想考察》（桂林：广西师范大学出版社，2006年）
- 李泽厚：《中国现代思想史论》（北京：东方出版社，1987年）
- 李泽厚：《美学四讲》（桂林：广西师范大学出版社，2001年）
- 李泽厚：《实用理性与乐感文化》（北京：生活·读书·新知三联书店，2008年）
- 李泽厚、刘再复：《告别革命：回望二十世纪中国》（香港：天地图书有限公司，2004年）
- 梁丽芳：《从红卫兵到作家——觉醒一代的声音》（台北：万象，1993年）
- 廖高会：《诗意的招魂：中国当代诗化小说研究》（中国：学苑出版社，2011年）
- 刘洪涛：《〈边城〉：牧歌与中国形象》（南宁：广西教育出版社，2003年）
- 鲁迅：《鲁迅全集 编年版》（北京：人民文学出版社，2013年）
- 鲁迅：《中国小说史略》（上海：上海古籍出版社，2006年）
- 罗晓静：《寻找“个人”：论晚清至五四现代个人观念的发生》（北京：中国社会科学出版社，2007年）
- 罗宗强：《魏晋南北朝文学思想史》（北京：中华书局，1996年）
- 罗宗强编：《古代文学理论研究》（武汉：湖北教育出版社，2002年）

- 毛泽东：《毛泽东选集·卷五》（大连：大众书局，1946年）
- 南帆：《小说艺术模式的革命》（上海：上海三联书店，1987年）
- 钱谷融：《当代文艺问题十讲》（上海：复旦大学出版社，2004年）
- 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（北京：北京大学出版社，1998年）
- 钱理群编：《二十世纪中国小说理论资料 第四卷（1937-1949）》（北京：北京大学出版社，1997年）
- 瞿世镜：《音乐·美学·文学——意识流小说比较研究》（上海：学林出版社，1991年）
- 沈从文：《沈从文全集 第8卷·小说》（太原：北岳文艺出版社，2002年）
- 沈从文：《沈从文全集 第16卷·文论》（太原：北岳文艺出版社，2002年）
- 施叔青：《文坛反思与前瞻：施叔青与大陆作家对话》（香港：明窗出版社，1989年）
- 苏敏逸：《社会整体性观念与中国现代长篇小说的发生与形成》（台北：秀威，2007年）
- 孙犁：《孙犁全集 第五卷·晚华集 秀露集》（北京：人民文学出版社，2004年）
- 孙乃修：《屠格涅夫与中国——二十世纪中外文学关系研究》（上海：学林出版社，1988年）
- 孙郁：《革命时代的士大夫：汪曾祺闲录》（北京：生活·读书·新知三联书店，2014年）
- 陶方宣：《最后的士大夫：沈从文与汪曾祺》（北京：新华出版社，2016年）
- 汪朗、汪明、王朝：《老头儿汪曾祺：我们眼中的父亲》（北京：中国青年出版社，2015年）

- 汪政、何平编：《苏童研究资料》（天津：天津人民出版社，2007年）
- 王安忆、张新颖：《谈话录》（北京：人民文学出版社，2010年）
- 王诺：《欧美生态文学（第三版）》（北京：北京大学出版社，2020年）
- 王晓恒：《五四乡土小说与八十年代寻根文学比较研究》（北京：中国社会科学出版社，2013年）
- 王晓明：《思想与文学之间》（北京：人民文学出版社，2004年）
- 王瑶：《王瑶全集·卷五·中国现代文学史论集》（石家庄：河北教育出版社，2000年）
- 王尧：《作为问题的八十年代》（北京：生活·读书·新知三联书，2013年）
- 温儒敏、李宪瑜、贺桂梅、姜涛等著：《中国现当代文学学科概要》（北京：北京大学出版社，2005年）
- 吴福辉编：《二十世纪中国小说理论资料 第3卷（1928-1937）》（北京：北京大学出版社，1997年）
- 吴晓东：《象征主义与中国现代文学》（合肥：安徽教育出版社，2000年）
- 吴晓东：《镜花水月的世界——废名〈桥〉的诗学研读》（南宁：广西教育出版社，2003年）
- 吴雪丽：《苏童小说论》（北京：中国社会科学出版社，2012年）
- 吴义勤：《中国新时期文学的文化反思》（南京：江苏文艺出版社，2009年）
- 席建彬：《文学意蕴中的结构诗学：现代诗性小说的叙事研究》（北京：人民出版社，2012年）
- 解志熙：《生的执着：存在主义与中国现代文学》（北京：人民文学出版社，1999年）
- 解志熙：《考文叙事录——中国现代文学文献校读论丛》（北京：中华书局，2009年）

年)

解志熙:《文本的隐与显——中国现代文学文献校读论稿》(北京:北京大学出版社,2016年)

徐强:《汪曾祺文学年谱》(上海:华东师范大学出版社,2017年)

徐文斗主编:《新时期小说的文化选择》(北京:中国广播电视出版社,1991年)

许纪霖、罗岗等著:《启蒙的自我瓦解:1990年代以来中国思想文化界重大论争》(长春:吉林出版集团有限责任公司,2007年)

许纪霖、宋宏编:《现代中国思想的核心观念》(上海:上海人民出版社,2010年)

许倬云:《万古江河:中国历史文化的转折与开展》(上海:上海文艺出版社,2006年)

严家炎:《中国现代小说流派史》(北京:高等教育出版社,2014年)

闫秋红:《现代东北文学与萨满教文化》(广州:暨南大学出版社,2012年)

杨春贵主编:《中国哲学四十年(1949-1989)》(北京:中共中央党校出版社,1989年)

杨联芬:《中国现代小说中的抒情倾向》(北京:北京师范大学出版社,1996年)

杨联芬:《孙犁:革命文学中的“多余人”——二十世纪中国文学论》(北京:中国文联出版社,2004年)

杨庆祥:《社会问题与文学想象:从1980年代到当下》(上海:上海文艺出版社,2017年)

郁达夫:《郁达夫文集 第十卷·文论(上)》(杭州:浙江大学出版社,2007年)

袁行霈:《中国文学史(第四卷)》(北京:高等教育出版社,2003年)

岳雯:《抒情的张力——20世纪80年代初期的四位小说家》(上海:上海文艺出版社,2017年)

- 查建英主编：《八十年代访谈录》（北京：生活·读书·新知三联书店，2006年）
- 张灏：《幽暗意识与民主传统》（北京：新星出版社，2010年）
- 张箭飞：《鲁迅诗化小说研究》（南宁：广西教育出版社，2003年）
- 张清华：《存在之镜与智慧之灯：中国当代小说叙事及美学研究》（福州：福建教育出版社，2009年）
- 张松建：《抒情主义与中国现代诗学》（北京：北京大学出版社，2012年）
- 张学昕编：《苏童文学年谱》（上海：复旦大学出版社，2015年）
- 张学昕编：《苏童研究资料》（北京：人民文学出版社，2016年）
- 张学正、张志英选评：《缤纷的小说世界·新潮小说选评（一）》（石家庄：花山文艺出版社，1988年）
- 张伟栋：《李泽厚与现代文学史的“重写”》（南昌：江西人民出版社，2012年）
- 赵园：《地之子》（北京：北京大学出版社，2007年）
- 中共中央文献研究室编：《三中全会以来重要文献选编（上）》（北京：中央文献出版社，2011年）
- 《中国青年》编辑部编：《潘晓讨论：一代中国青年的思想初恋》（天津：南开大学出版社，2000年）
- 中国社会科学院哲学研究所编：《论康德黑格尔哲学》（上海：上海人民出版社，1981年）
- 中国社会科学院哲学研究所《国内哲学动态》编辑部编：《人性、人道主义问题讨论集》（北京：人民出版社，1983年）
- 周作人著，钟叔河编：《知堂序跋》（长沙：岳麓书院，1987年）
- 周作人著，止庵校订：《艺术与生活》（石家庄：河北教育出版社，2002年）

祝东力：《精神之旅——新时期以来的美学与知识分子》（北京：中国广播电视出版社，1998年）

朱光潜：《西方美学史》（北京：人民文学出版社，2002年）

朱光潜：《我与文学及其他》（合肥：安徽教育出版社，2006年）

朱光潜：《诗论》（北京：生活·读书·新知三联书店，2014年）

朱伟：《作家笔记及其他》（南京：江苏人民出版社，2006年）

朱宪生：《在诗与散文之间：屠格涅夫的创作和文体》（西安：陕西人民教育出版社，1999年）

朱学勤：《道德理想国的覆灭》（上海，上海三联书店，2003年）

朱羽：《社会主义与“自然”：1950-1960年代中国美学论争与文艺实践研究》（北京：北京大学出版社，2018年）

宗白华：《美学散步》（上海：上海人民出版社，1981年）

三、研究论文

Davis H. Miles, "Portrait of the Marxist as a Young Hegelian: Lukács' Theory of the Novel," PMLA Vol. 94, No. 1 (Jan. 1979)

Julia Lovell, "From Beijing to Palestine: Zhang Chengzhi's Journeys from Red Guard Radicalism to Global Islam," The Journal of Asian Studies 75.4 (Nov. 2016)

[美]陈世骧著，陈国球、杨彦妮译：《论中国抒情传统——1971年美国亚洲研究学会比较文学讨论组致辞》，《现代中文学刊》，2014年第2期

[美]卡勒（Jonathan Culler）著，曹丹红译：《论抒情诗的解读模式》，《文艺理论研究》2018年第3期

[美]李欧梵著，邓卓译：《论中国现代小说（摘要）》，《中国现代文学研究丛刊》，1985年10期

- [美]李欧梵：《引来的浪漫主义：重读郁达夫〈沉沦〉中的三篇小说》，《江苏大学学报（社会科学版）》，2006年第1期
- 巴人：《论人情》，《新港》，1957年1月
- 北塔：《纪德在中国》，《中国比较文学》，2004年第2期
- 毕飞宇：《倾“庙”之恋——读汪曾祺的〈受戒〉》，《北京文学》，2020年第1期
- 卜伟华：《清华附中红卫兵成立始末》，《中共党史资料》，1999年，第70期
- 蔡翔：《在生活的表象之后——张承志近期小说概评》，《当代作家评论》，1984年第6期
- 蔡翔：《一个理想主义者的精神漫游——读张承志〈北方的河〉》，《读书》，1984年第9期
- 蔡翔：《永远的错误——关于〈金牧场〉》，《读书》，1988年第4期
- 陈国球：《抒情的中国：普实克论中国诗歌》，《现代中文学刊》，2018年第1期
- 陈思和：《中国新文学发展中的浪漫主义》，《学术月刊》，1987年第10期
- 陈思和、王安忆、栾梅健等：《童年·60年代人·历史记忆——苏童作品学术研讨会纪要》，《渤海大学学报（哲学社会科学版）》，2010年第6期
- 陈晓明：《最后的仪式：先锋派的历史及其评估》，《文学评论》，1991年第5期
- 陈晓明：《世界性、浪漫主义与中国小说的道路》，《文艺争鸣》，2010年第12期
- 陈晓明：《重新想象中国的方法——王德威的文学批评论》，《中国现代文学研究丛刊》，2016年第11期
- 陈燕谷、勒大成：《刘再复现象批判——兼论当代中国文化思潮中的浮士德精神》，《文学评论》，1988年第2期
- 程德培：《〈黑骏马〉的诗学——兼及张承志小说的艺术特色》，《当代作家评论》，1984年第2期

- 程德培：《邓刚的“两个世界”——读邓刚的中短篇小说》，《上海文学》，1984年第3期
- 程德培：《小说创作中的阳刚之美》，《文艺评论》，1985年第2期
- 戴洪龄：《〈北极村童话〉与〈原始风景〉》，《文艺评论》，1992年第1期
- 党艺峰：《政治浪漫主义之后的抒情性——当代小说史的现象学描述之二》，《山花》，2009年第6期
- 杜维明、黄万盛：《启蒙的反思》，《开放时代》，2005年3期
- 杜维明等：《李泽厚与80年代中国思想界》，《开放时代》，2011年第11期
- 杜秀华：《诗笔禅趣写田园——废名及其对现代抒情小说的影响》，《文学评论》，1995年第1期
- 段崇轩：《感情世界里的孤独漫游：吕新小说创作综论》，《当代作家评论》，1992年第2期
- 段崇轩：《抒情文化小说的传承与再造——汪曾祺小说论》，《当代作家评论》，2011年第3期
- 樊星：《苍凉之诗——吕新小说论（1989-1991）》，《当代作家评论》，1992年第2期
- 樊星：《新生代作家的“诗化小说”与浪漫主义情怀》，《学习与实践》，2006年04期
- 樊星：《世俗情欲的浪漫升华——新生代女作家的“诗化”小说论》，《湖北大学学报（哲学社会科学版）》，2006年9月
- 费振钟：《迟子建的童话：北国土地上自由的音符》，《当代作家评论》，1988年第2期
- 冯立三：《阳光下中国人的力量——评邓刚小说的思想艺术特色》，《小说评论》，1985年第1期

- 郜元宝：《汪曾祺论》，《文艺争鸣》2009年第8期
- 格非、李建立：《文学史研究视野中的先锋小说》，《南方文坛》，2007年第1期
- 葛红兵：《苏童的意象主义写作》，《社会科学》，2003年第2期
- 龚鹏程：《不存在传统——论陈世骧的抒情传统》，《美育学刊》，2013年第3期
第4卷，总第16期
- 龚鹏程：《成体系的戏弄——论高友工的抒情传统》，《清华中文学报》，2009年
12月，第3期
- 郭楠柠：《我亲历的“潘晓讨论”》，《炎黄春秋》，2008年第12期
- 国东：《莫名其妙的捧场——读〈受戒〉的某些评论有感》，《作品与争鸣》，1981
年第7期
- 韩松刚：《抒情传统与新时期小说叙事》，《文艺争鸣》，2019年第2期
- 郝庆军：《两个“晚明”在现代中国的复活——鲁迅与周作人在文学史观上的分
野和冲突》，《中国现代文学研究丛刊》，2007年第6期
- 何平：《重提作为“风俗史”的小说——对迟子建小说的抽样分析》，《当代作家
评论》，2009年第4期
- 贺桂梅：《新话语的诞生——重读〈班主任〉》，《文艺争鸣》，1994年第1期
- 贺仲明：《新时期小说与中国古典文学传统》，《扬子江评论》，2009年第1期
- 黄锦树：《抒情传统与现代性：传统之发明，或创造性的转化》，《中外文学》，第
34卷第2期，2005年7月
- 黄子平：《黄子平再谈“二十世纪中国文学”》，《东方早报》，2012年9月23日
- 季红真：《历史的推移与人生的轨迹——读张承志小说集〈老桥〉》，《读书》，1984
年第12期
- 季红真：《逃亡者在窥视中的回归之路——读〈一九三四年的逃亡〉》，《文艺争鸣》，

1994年第8期

季进：《抒情传统与中国现代性——王德威教授访谈录》，《书城》，2008年第6期

金理：《温情主义者的文学信仰——以迟子建近作为例》，《小说评论》，2007年第6期

孔范今：《论中国现代人文主义视域中的文学生成与发展》，《文学评论》，2006年第4期

雷达：《这是一片神奇的土地》，《文艺报》，1983年第4期

雷毅：《阿伦·奈斯的深层生态学思想》，《世界哲学》，2010年第4期

黎澍：《评“四人帮”的封建专制主义》，《历史研究》，1977年第6期

黎澍：《消灭封建残余影响是中国现代化的重要条件》，《历史研究》，1979年第1期

李春青：《略论“意境说”的理论归属问题》，《文学评论》，2013年第5期

李德南：《爱与神的共同体——论迟子建的人文理想与写作实践》，《扬子江文学评论》，2020年第3期，总第82期

李敬泽：《1976年后的短篇小说：脉络辨——〈中国新文学大系 1976-2000·短篇小说卷〉导言》，《南方文坛》，2009年第5期

李黎：《青年一代的美学领袖与哲学灵魂——李泽厚印象》，《文学自由谈》，1988年第4期

李清泉：《关于〈受戒〉种种》，《北京文学》，1987年第9期

李庆西：《新笔记小说：寻根派，也是先锋派》，《上海文学》，1987年第1期

李松睿：《瞬间的意义——张承志艺术风格论之一》，《南方文坛》，2020年第2期

李雪：《艾特玛托夫对中国当代文学的影响》，《长江文艺评论》，2017年第12期

- 李泽厚：《课虚无以责有》，《读书》，2003年第7期
- 李兆忠：《旋转的文坛——“现实主义与先锋派文学”研讨会纪要》，《文学评论》，1989年第1期
- 李作祥：《文坛上兴起三颗星——〈啊，索伦河谷的枪声〉、〈迷人的海〉、〈无声的雨丝〉放谈》，《当代作家评论》，1984年第3期
- 梁海：《在“童话”世界里与自己相遇——迟子建短篇小说的“童话叙事”》，《当代文坛》，2019年第3期
- 林为进：《从“力”的追寻到人的确定——谈邓刚的小说世界》，《当代作家评论》，1990年第4期
- 凌云岚：《“夫子自道”——汪曾祺的沈从文解读》，《南方文坛》，2019年第6期
- 凌宇：《沈从文小说的倾向性和艺术特色》，《中国现代文学研究丛刊》，1980年第3辑刊
- 凌宇：《是诗？是画？——读汪曾祺的〈大淖记事〉》，《读书》，1981年第11期
- 凌宇：《中国现代抒情小说的发展轨迹及其人生内容的审美选择》，《中国现代文学研究丛刊》，1983年第2期
- 凌宇：《中国现代抒情小说的形式美》，《上海师范学院学报（社会科学版）》，1984年第2期
- 刘保昌：《论近代以来中国文学的海洋书写》，《西南大学学报（社会科学版）》，2015年11月
- 刘复生：《1960年代是如何走向1980年代的？——由王安忆〈启蒙时代〉谈起》，《小说评论》，2018年第01期
- 刘进才：《阿左林作品在现代中国的传播与接受》，《中国现代文学研究丛刊》，2004年第4期
- 刘晓晖：《传统的延续与批评的误读——卡勒〈抒情诗理论〉评介》，《外国文学》，

2016年第4期, 2016年7月

刘心武等:《历史转型与知识分子定位》,《钟山》,1996年第1期

刘艳:《神性书写与迟子建小说的散文化倾向》,《华中科技大学学报(社会科学版)》,第31卷第2期,2017年

刘再复:《封建主义在文艺领域里的复辟——论“四人帮”文艺思想和文艺政策的封建性》,《学术月刊》,1979年第1期

刘再复:《论文学的主体性》,《文学评论》,1985年第6期

刘再复:《论新时期文学主潮——在“中国新时期文学十年学术讨论会”上的发言(内容提要)》,《文学评论》,1986年12月

刘再复、黄平:《回望八十年代——刘再复教授访谈录》,《现代中文学刊》,2010年第5期

刘忠、杨金梅《新时期文学中的浪漫主义及其走向》(《学习与探索》,2001年第1期

卢军:《忧伤和感怀的自我剖析——汪曾祺佚作〈匹夫〉解读》,《东方论坛》,2018年第5期

鲁枢元:《论新时期文学的“向内转”》,《文艺报》,1986年10月18日

罗岗:《“1940”是如何通向“1980”的?——再论汪曾祺的意义》,《文学评论》,2011年第3期

罗钢:《意境说是德国美学的中国变体》,《南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学)》,2011年第5期

罗钢:《关于“意境说”的若干问题》,《清华大学学报(哲学社会科学版)》,2018年第5期

吕正惠:《抒情传统与中国现代文学——一篇随笔》,《清华中文学报》,2009年12月

- 马梅萍、黄发有整理：《张承志文学年谱（修订稿）》，《东吴学术》，2015年第4期
- 毛宣国：《宗白华的意境理论及启示》，《求索》，1998年第3期
- 南帆：《张承志小说中的感悟》，《当代作家评论》，1986年第1期
- 南帆：《四重奏：文学、革命、知识分子与大众》，《文学评论》，2003年第2期
- 南帆：《八十年代：多义的启蒙》，《文学评论》，2008年第5期
- 彭松：《略论“五四”文学中的海洋书写》，《复旦学报（社会科学版）》，2013年第3期
- 彭松：《文明危机年代的全球体验与空间重塑——论晚清文学中的海洋书写》，《中国文学研究》，2014年第4期
- 彭松：《1950-70年代社会主义文学中的海洋书写》，《海南师范大学学报（社会科学版）》，2017年第2期
- 彭松：《论朦胧诗中的海洋书写》，《盐城师范学院学报（人文社会科学版）》，2017年7月
- 钱理群：《文学本体与本性的召唤》，《涪陵师范学院学报》，第17卷第4期，2001年10月
- 钱振文：《“另类”姿态和“另类”效应——以汪曾祺小说〈受戒〉为中心》，《当代作家评论》，2006年第2期
- 沈杏培：《张承志与冈林信康的文学关系考论》，《文艺研究》，2019年第9期
- 宋学孟：《关于迟子建——编辑手记》，《北方文学》，1986年第9期
- 孙宜君：《论中国当代抒情小说的艺术特征》，《淮阴师专学报（哲学社会科学版）》，1988年03期
- 孙郁：《汪曾祺：革命时代的士大夫——〈汪曾祺闲录〉再版序》，《文化学刊》，

2018年第4期

孙郁：《“新京派”作家汪曾祺》，《同舟共进》，2020年第6期

唐湜：《赞〈受戒〉》，《文艺报》，1980年第12期

唐弢：《关于中国现代文学研究问题》，《文史哲》，1982年第5期

陶东风：《80年代中国文艺学主流话语的反思》，《学习与探索》，1999年第2期

童庆炳：《中西文学观念差异论》，《文艺理论研究》，2012年第1期

汪晖：《当代中国的思想状况与现代性问题》，《文艺争鸣》，1998年11月

王爱红、李继凯：《生命诗学视域中的“海味”小说——以邓刚、卢万成、张炜的创作为中心》，《中国当代文学研究》，2020年第1期

王安忆、徐春萍：《我眼中的历史是日常的》，《文艺报》，2000年10月26日

王彬彬：《“红卫兵”这顶帽子》，《东方艺术》，1996年第3期

王德威：《南方的堕落与诱惑》，《读书》，1998年第4期

王干：《冰洁：透明的流动和凝化——评迟子建的散文集〈伤怀之美〉》，《当代作家评论》，1996年第1期

王干：《汪曾祺与传统》，《文艺争鸣》，2017年第12期

王黎君：《中国现代文学中的儿童视角》，《文学评论》，2005年第6期

王立业：《屠格涅夫小说在中国的百年研读》，《解放军外国语学院学报》，第39卷第6期，2016年11月

王蒙：《读〈绿夜〉》，《上海文学》，1982年第7期

王睿：《论迟子建的“童话”书写》，华东师范大学硕士学位论文，2020年

王绍光等：《70年代中国》，《开放时代》，2013年1期

- 王尧：《重读汪曾祺兼论当代文学相关问题》，《文艺争鸣》2017年第12期
- 王悦华、丁晓原：《苏童小说意象论》，《当代文坛》，2016年第9期
- 王正宇：《试论当代抒情小说》，《南充师院学报（哲学社会科学版）》，1983年04期
- 吴常强：《〈白色鸟〉赏析》，《名作欣赏》，1989年第1期
- 吴俊：《追忆：月光下的灵魂漫游——关于迟子建小说的意蕴》，《当代作家评论》，1992年第2期
- 吴俊：《先锋文学续航的可能性——从吕新〈下弦月〉、北村〈安慰书〉说开去》，《文学评论》，2017年第5期
- 吴亮：《两代人的延续——读〈迷人的海〉》，《读书》，1983年第12期
- 吴晓东：《现代“诗化小说”探索》，《文学评论》，1997年第1期
- 吴晓东、倪文尖、罗岗：《现代小说研究的诗学视域》，《中国现代文学研究丛刊》，1999年第1期
- 吴雪丽：《从“诗性江南”到“日常江南”——论苏童小说中的“江南”书写》，《西南民族大学学报（人文社会科学版）》，2011年第8期
- 吴义勤：《“民间”的诗性建构——论吕新长篇新作〈草青〉的叙事艺术》，《当代作家评论》，2002年第4期
- 夏中义：《李泽厚“积淀说”论纲》，《上海文化》，1995年第4期
- 解志熙：《新的审美感知与艺术表现方式——论中国现代散文化抒情小说的艺术特征》，《文学评论》，1987年第6期
- 徐强：《汪曾祺未竟的“汉武帝”写作计划》，《新文学史料》，2020年第1期
- 徐勇：《个人主义话语与八九十年代文学转型——对“现代派”到王朔小说的批评实践的考察》，《文艺争鸣》，2014年05期

- 徐勇：《启蒙话语、个人主义与当代中国文学的三次转型》，《南方文坛》，2015年第4期
- 薛毅：《张承志论》，《上海文学》，1995年第2期
- 薛毅：《关于个人主义话语》，《上海文学》，1999年第4期
- 颜水生：《论张承志的风景话语及意义》，《文学评论》，2016年第5期
- 颜水生：《新时期文学的风景美学》，《文艺报》，2016年10月24日
- 杨春时：《现代性与中国的诗性浪漫主义》，《求是学刊》，2009年1月
- 杨冬：《“抒情传统”的另一面》，《文艺争鸣》，2016年第9期
- 杨国强：《论新文化运动中的个人主义（上）》，《探索与争鸣》，2016年第8期
- 杨剑龙：《“美的瞬间的破坏与毁灭”——论何立伟小说的悲剧意蕴》，《当代作家评论》，1990年第2期
- 杨剑龙：《论何立伟小说中的孤独感》，《上海师范大学学报》，1992年第3期
- 杨念群：《五四前后“个人主义”兴衰史——兼论其与“社会主义”“团体主义”的关系》，《近代史研究》，2019年第2期
- 杨水远：《作为思维方式和论证方法的黑格尔——刘再复主体性文论思想来源再考察》，《华文文学》，2018年第4期
- 杨婷：《论前期张承志》，华东师范大学硕士学位论文，2010年
- 杨毅：《抒情风格的再现与重构——苏童小说论》，《雨花》，2017年第14期
- 杨早：《四十年间 三写〈异秉〉——兼论汪曾祺前后期叙事风格的延续和变化》，《南方文坛》，2020年第3期
- 杨贞德：《自由与自治——梁启超政治思想中的个人》，《二十一世纪》，2004年8月号，总第84期

- 易光：《诗性写作：叙事的窘迫和对叙事传统的叛离》，《文艺争鸣》，1999年第2期
- 岳雯：《温情主义的文学世界》，《文艺争鸣》，2011年第2期
- 张德祥：《把背景作为小说的塑造主体——吕新小说的创举》，《小说评论》，1993年第2期
- 张国祯：《郁达夫和我国现代抒情小说》，《中国现代文学研究丛刊》，1981年第4期
- 张明智：《新时期以来中国诗化小说研究》，江西师范大学博士学位论文，2016年
- 张同吾：《写吧，为了心灵——读短篇小说〈受戒〉》，《北京文学》，1980年第12期
- 张伟栋：《“改革文学”的“认识性的装置”与“起源”问题——重评〈乔厂长上任记〉兼及与新时期文学的关系》，《当代作家评论》，2009年第3期
- 张旭东：《文艺文化思想领域40年回顾》，《东方学刊》，2018年8月
- 张学军：《新时期散文化小说论》，《当代文坛》，1992年第2期
- 张颐武：《人：困惑与追问之中——实验小说的意义》，《文艺争鸣》，1988年第5期
- 张颐武：《“人”的危机——读余华的小说》，《读书》，1988年第6期
- 张雨彤：《抒情传统的赅续：80年代抒情小说研究》，辽宁大学硕士学位论文，2020年
- 赵明：《托尔斯泰·屠格涅夫·契诃夫——20世纪中国文学接受俄国文学的三种模式》，《外国文学研究》，1997年第1期
- 赵园：《张承志的自由长旅》，《当代作家评论》，1991年第4期
- 钟本康《关于新笔记体小说》，《小说评论》，1992年第6期

周玲玲：《温情之殇——迟子建论》，《扬子江评论》，2009年第5期

周仁政：《中国现代文化史视野中的京派和京派文学》，《理论与创作》，2010年第1期

周作人译：《晚间的来客》，《新青年》第七卷第五号，1920年4月

周作人：《儿童的文学》，《新青年》第八卷第四号，1920年12月