

## Linking Ancient and Contemporary

Continuities and Discontinuities in Chinese Literature

edited by Tiziana Lippiello, Chen Yuehong 陈跃红 and Maddalena Barenghi

# ‘晚郁时期’的中国当代文学 ‘The Belated Mellow Period’ of Chinese Contemporary Literature

Chen Xiaoming 陈晓明  
(Peking University, China)

**Abstract** 20th century Chinese literature has changed dramatically, resulting in multiple fractures. Therefore, we will try to use the so-called «belated mellow period» to explain the artistic standards and aesthetic characteristics of Chinese literature today. The «belated mellow period» refers to Chinese literature getting into such a period: For one thing, in terms of the history of Chinese literature, its vernacular has gone through a 100-year radical change, while thoroughly absorbing the influence of Western literature and shaping it to the unique cultural characteristics of Chinese language. For another, in terms of the state of literature today, China has a number of writers entering middle age. Their writing style seems calmer and their sense of innovation is deeper, tougher and more contemplative. This is the «late style» and it means Chinese literature has reached a more mature, purer realm. The most significant works of contemporary Chinese literature are moving farther and farther away from Western modernist literature.

**Summary** 1 “晚期风格”的美学内涵 - 2 青春革命与中年写作 - 3 晚郁时期的美学特征 - 4 结语

**Keywords** Belated Mellow Period. Chinese Contemporary Literature.

新世纪中国文学呈现出与上世纪八九十年代迥然不同的格局、格调和气度。不再有激烈的变革愿望；也没有焦灼的抵达现实主义高度的欲求，突然沉静下来，反倒是更加偏执地走着所谓中国的路数。八九十年代在中国文坛风起云涌的“西方”，消失得无影无踪，如今留下的是如此平静朴拙的汉语文字。当然，我这里说的是主流文学史脉络延续下来的这类文学，事实上，当今中国文学分化得相当严重，我们说“文学”时，已经很难概括所有的文学现象。另一方面的景观是青年一代作家，在网络与市场上四面出击，如鱼得水。固然这种文学可能标示着未来，开辟出中国文学完全不同的另一条道路；但也有可能峰回路转，重归故里，依然成为传统的一脉。我们这类在传统文学中讨生活的人们，可能还是秉持着传统文学观念，以历史来看今天，以今天来期盼未来。

这就使我们要去思考，进入21世纪这些年，中国文学呈现出不同的格调气质到底意味着什么？到底是一种老气横秋，锐气全无，还是有另一种韵味，另一种自由？这

本文属于国家社科基金重大招标项目百年中国文学与当代文化建设研究成果项目批准号10&ZD 098。

**Sinica venetiana 3**

DOI 10.14277/6969-095-2/SV-3-11

ISBN [ebook] 978-88-6969-095-2 | ISBN [print] 978-88-6969-098-3 | © 2016

161

可能要以20世纪中国文学的历史语境作为背景才能看出这种韵味，同理，那个隐匿的西方现代主义文学难道真的失踪了吗？如此疏远、遗忘、逃离，难道不是另一种惦记、遥遥相望吗？

确实，汉语白话文学自从五四以来，已经有100年的历史，历经动荡、变革和更新，今天我们去总结，难道仅仅只能看到这些暮霭沉沉的景象吗？是否可以换一种思路来看这个问题呢？这就是说，随着一批中国作家走向成熟（他们也都人过中年）——中国当代文学从20世纪初期的青春/革命写作（youth/revolution writing）；转向了20世纪后期：“中年写作”（middle age writing）。或类似阿多诺和赛义德（Edward W. Said）说的晚期风格（late style）？也许用一个更富有中国意味的概念——“晚郁时期”（the belated mellow period）来理解更为恰当。这就是寻求肯定性的概念来理解历经了100年变革的汉语白话文学，“晚郁风格”这个概念或许可以使那些迷茫和颓唐都一扫而光，能够在苍凉的幽暗中看到不屈的光亮。

## 1 “晚期风格”的美学内涵

“晚期风格”这个概念受到赛义德的高度关注，据赛义德夫人玛丽安·C·赛义德所说，在上世纪80年代，赛义德就关注这个主题，并开始阅读有关资料。90年代，他写作关于音乐的论文中就有涉及这个主题。90年代初，他在哥伦比亚大学开设关于“晚期风格”的讲座，并且着手写作一部有关这个主题的著作。直至他去世前几天，他还在写作这部书。可惜，未来得及完成。现在成书的版本，在他去世后，他的学生据听课笔记整理而成《论晚期风格》一书，虽只是薄薄一本，却多有睿智灼见。

赛义德关于晚期风格的论述，受到阿多诺的影响。对音乐有精湛研究的阿多诺注意到贝多芬的晚期音乐创作有一种“晚期风格”：

晚期作品有成熟意义的艺术家不会类似那些在成果里寻找的艺术家。他们最重要的部分不是圆形的，而是向前的，甚至是毁坏性的。没有甜，苦和辛，他们不会使自己屈服于纯粹娱乐。他们缺少所有古典审美艺术作品对协和的习惯需求，他们显露出更多的是历史的而不是生长的足迹。

以这样的讨论解释这种现象，通常的观点是，他们是非抑制的主体的产物，或者，更准确说，“个性人格”，它穿透包围的形式更好地表现自身，使和音变形成痛苦的不协和音，他们蔑视声色的魅力，控制自我精神对自由的确信。

在一定程度上，晚期作品被交给了艺术的外部区域，在文献的附近。实际上，遵循自传和命运去研究真实的晚年贝多芬很少失败。就像，面对着人死亡的尊严，艺术理论是从它的权利剥夺自身，放弃对真实的赞同<sup>1</sup>。

在阿多诺看来，晚期作品更多倾向于表现艺术家主体的个人性格，它并不是遵循完善完美的原则，而是一种生命的自我体验，这只能从他们的晚年的生命状况读出。晚年的生命体验很可能是突破性的，因为无所顾忌，甚至对现行的原则、规则都并不在意。尤其是不在意协和与丰满这种规则，经常显露出毁坏性的能量，在这

1 参见理查德·勒普特 Richard Leppert 选编的阿多诺的音乐文集 *Essays on Music* 《音乐随笔》第564-568页 Late Style in Beethoven 译出，英文译者为苏珊·H·吉莱斯皮 Susan H. Gillespie. 《阿多诺全集》（1937; GS, vol. 17, pp. 12-17），中文译者：张典，译文引自《中国艺术批评网》。

里，对自由的确信是其根本要义。概括阿多诺的晚期风格，有几个要点是清楚的：1，传记性的，与生命状态相关的创作状态；2，不尊崇既定的规范，不管是个人已经完成的，还是现行的准则；3，晚期不是一个成熟圆满的概念，毋宁说是一种毁坏、反常规和越界；4，遵循个性的表达，对自由的确信或许是其唯一的要义。

阿多诺基于他的否定辩证法的观念，从贝多芬晚年作品中读出那种否定性。晚年的作品并不在意构成整体性，贝多芬晚年作品没有取得一致性，赛义德概括阿多诺的分析说，贝多芬晚期的作品不是由一种更高的综合所派生的：“它们不适合任何系统规划，不可能被协调或被分解，因为它们不可分解性和非综合性的碎片性，是根本的，既不是某种装饰性的东西，也不是某种象征性的东西。贝多的晚期作品实际上与‘失落的总体性’有关，因而是灾难性的。”<sup>2</sup>

赛义德显然十分欣赏阿多诺的观点，阿多诺关于晚期创作的言说，赛义德则给予命名，他提出“晚期风格”概念。他解释说：把焦点集中在一些伟大的艺术家身上，集中在他们的生命临近终结之时，他们的作品和思想怎样获得了一种新的风格，即我将要称为的一种晚期风格。赛义德感兴趣的问题在于：

人们会随着年龄变得更聪明吗？艺术家们在其事业的晚期阶段会获得作为年龄之结果的独特的感知特质和形式吗？我们在某些晚期作品里会遇到某种被公认的年龄概念和智慧，那些晚期作品反映了一种特殊的成熟性，反映了一种经常按照对日常现实的奇迹般的转换而表达出来的新的和解精神与安宁。

……这些作品与其说多半洋溢着一种聪明的顺从精神，不如说洋溢着一种复苏了的、几乎是年轻人的活力，它证明了一种对艺术创造和力量的尊崇<sup>3</sup>。

我们通常认为，作家艺术家的创作高峰应该在盛年，有些作家青年时代才华过人，结果只是昙花一现，再也没有持续的创造力。如《麦田守望者》的作者塞林格，《在路上》的作者克鲁亚克后来也没有什么像样的作品。青春写作的写手多半如此，依靠纯粹直接经验来写，没有虚构和把握更多生活资源的能力。但无论如何，少有人会认为，晚年会是创作的高峰期。固然，阿多诺和赛义德也没有认为晚年是高峰期，但晚年可能会创作出非同凡响的高峰作品，作家和艺术家在晚期的创作有着非常不同的自由精神，晚期摆脱了一切陈规旧序，反倒有一种彻底的解放。因此，可以把赛义德说的晚期风格（late style）理解为是与生命的终结状态相关的那种容纳矛盾、复杂却又体现自由本性的一种写作风格。

赛义德不只是简单引用阿多诺，而是把阿多诺也作为晚期风格的研究对象。赛义德注意到，晚期的概念如此惊人地出现在走向老年的阿多诺的理论言说中，几乎成为阿多诺美学的根本方面。赛义德可以从阿多诺对贝多芬的晚期风格的论述中提炼出诸多的观点，但有二个要点是特别值得注意的。其一是阿多诺就此与马克思主义的关系。赛义德说，“马克思主义的进步概念和顶点概念，在阿多诺严厉否定性的嘲弄之下不仅崩溃了，而且使人想起运动的一切东西也都崩溃了。”<sup>4</sup> 马克思主义无限进步的社会观念，转向个人的艺术风格史，显然有一个终结的时期，而这样的终结在马克思主义那里是具有革命性的，是为着未来的希望和新的开始的准备。但对于阿多诺而

2 赛义德：《论晚期风格——反本质的音乐与文学》，阎嘉译，三联书店，2009年，第11页。

3 受德华·赛义德《论晚期风格——反本质的音乐与文学》，阎嘉译，三联书店，2009年，第3—4页。

4 同上，第12页。

言，晚期就是为着晚期自身，为了它自身的存在缘故。“晚期最终是存在的，是充分的意识，是充满着记忆，而且也是对现存的真正的（甚至是超常的）意识。像贝多芬一样，阿多诺因而成了一个晚期形象本身，成了一个最终的、令人震惊的、甚至灾难性的对现存的评论者。”<sup>5</sup>

同为左派，也可以说是马克思主义的传人，赛义德寻求的是马克思的后裔们如何突破和超越马克思主义，如何给予马克思主义以新的丰富性和可能性。因而，阿多诺的“晚期”概念，拒绝了进步论，它只是向着自身，自身以晚期的形式漫长地存在，尽管这是面对衰老和死亡的存在。赛义德发掘出的阿多诺这一对马克思主义的态度，同时关联着他阿多诺理解的另一层意义。这就是其二：关于晚期资本主义的批判性立场。赛义德这代左派知识分子，在其青年时代，正是以法国“五月风暴”和中国的文化大革命为顶峰运动目标的一代激进分子。在其晚年，后马克思主义思潮已经无法找到革命的主体和革命的未来方向。在晚年读解阿多诺的立场和命运时，赛义德是否也在说着自己？也未尝不能做如是想。在杰姆逊把后现代主义定义为“晚期资本主义“时代（反之亦然）之后，赛义德显然也用这个概念来理解阿多诺。而在阿多诺那里，这样的时期不再是隐含着马克思主义的革命辩证法，无宁说只有一种否定性的美学。但这样的否定美学看不出社会革命内容，毋宁说恰恰是“去革命”的美学思辩。赛义德说：“在晚期风格中存在着一种内在的张力、它否认纯粹的资产阶级衰老，坚持晚期风格所表现出来的孤寂、放逐、时代错误的日渐增长的意义，更为重要的是，表现出要在形式上维系自身。”<sup>6</sup>在把阿多诺的关于“晚期”的思想转变为一种纯粹的美学态度后，赛义德深刻地洞悉了阿多诺对资本主义晚期的一种同情态度。尽管阿多诺的思想无疑是政治性的，终其一生他都在谈论法西斯主义、资产阶级社会大众和共产主义，但他对它们始终是批判的和嘲讽的。这就是说，阿多诺并未有一种替代晚期资本主义的社会革命方案，他只是一个在美学上与这个晚期一起放逐的老去的人。所有这些关于阿多诺的政治与美学相混淆的对资本主义晚期的态度，是我对赛义德的猜谜式的读解，甚至还有一些推理式的冒犯。赛义德显然不可能这样明目张胆地去看阿多诺，他承认他作为一个晚期风格和最后阶段的理论家的立足点具有非凡的见识；但他对于阿多诺在90年代以后被认为有着“政治上的错误”未做辩解。看来他是同意这种说法的，并且深表同情，未尝不是欣赏。晚年的赛义德政治上也不好捉摸，但对晚期资本主义任何态度都没有这样的承认重要：它或许是无比漫长的“晚期”。很长时间，当年的激进批判者要与这样的“晚期”同在，也就是一起放逐<sup>7</sup>。不合时宜的阿多诺早在他的晚期就预见到了这一点，阿多诺早就与资本主义的“晚期”同在，一起放逐。直至赛义德的晚期，这就是惺惺相惜了。

5 同上，第13页。

6 同上，第15页。

7 晚期资本主义也是革命难以确立方向和目标的时期，革命的主体再也难以塑造。就这点而言，当今西方最激进的马克思主义左派也未必能给出有效的方案，尼格尔与哈特合著的《帝国》一书，一度是21世纪初马克思主义的救世之作，但他们寄望于革命主体是青年艺术家，流浪青年和在跨国公司被压迫于最底层的员工。这一想法也不过是六七十年代，法国的德留兹和居塔里在《反俄狄浦斯情结》中表达的观点如出一辙，他们那时也寄望于激进的青年艺术家来将革命进行到底。这样的寄望的始作俑者大约是本雅明和马尔库塞。在中国（西方马克思主义者对它有很多超出实际的想象），就连艺术革命的愿望也被高速发展的经济所瓦解了，随着一批青年画家从圆明园搬到宋庄，置房子置地，俨然过起中产阶级富庶的小日子。生活得好，可能比艺术革命和其他革命来得更加实在，这附合中国千百年来来的价值观，这一切也宛如历史的回光返照。中国社会，不管从什么主义，或者一种文化，或是一种文明，它或许也是一种“晚期”。也只有从“晚期”来理解中国当今社会，所有的问题，都迎刃而解了。

关于阿多诺对“资本主义晚期”的态度，并非是我随兴而起的对赛义德观点的发挥，在本文的构思中，它可能也具有某种隐喻的意义。

很显然，本文的真正主题是讨论中国当代文学的“晚郁时期”，这样的讨论需要理论参照，而且需要某种隐喻的表述方式。

## 2 青春革命与中年写作

之所以对“晚期”这个概念感兴趣，是因为现今关于中国文学的解释，多是从理论与文学史二个角度去阐释，而少有从个人风格出发，也少有从个人的心性、经验、态度、趣味去解释文学创作与文本。“晚期”这个概念一方面对解释个人有效，同时又对群体、一代人有效。更意味的是，在个人经验基础上建立起对一个时代、一个时期的美学风格的理解，可能更具有内在性，甚至能切入对历史坚韧的隐秘力量的理解。

关于中国现当代作家处于不同的生理心理状态所投射出来的文学风格的思考，近年学界亦多有论述，陈思和撰文《从“少年情怀”到“中年危机”——20世纪中国文学研究的一个视角》<sup>8</sup>，对这一问题做了相当全面深入的探讨。同时期笔者对发表一篇文章《“幸存”与渐入佳境》<sup>9</sup>，探讨当代作家超越现代“青春写作”，试图从中年老成的风格角度去评价当今文学的独特意义。

关于现代青春写作问题，当然不是一个新话题，如陈思和文章中指出的那样，近年来宋明炜、梅家岭、刘广涛、周海波都有著作或论文论及这一问题。陈思和的概括当然有更加明确的主题，分析了现代中国的“少年情怀”所依托的历史语境，对现代中国历史变革所起到思想推动作用。关于“中年危机”，陈思和的分析亦十分犀利，他直接点明了肖开愚等人的“中年危机”与八九十年代之交的历史变故相关。不过，这一变化在当代中国文学审美心态和风格方面引发深远影响，以及90年代以后的中国发生的深刻变化究竟如何投射在中国作家的艺术追求中，还需要进一步分析阐释。而这正是本文的任务。

回溯20世纪，中国文学几乎都是青春写作，这里并不考虑其作品的主题，仅就其实际生理年龄来看，作家诗人大都是在20出头就崭露头角，现代中国的名篇佳作几乎都出自二十几岁的年轻人之手。五四新文学运动领潮流人物，除陈独秀鲁迅年长些外，主要干将不过二十几岁的人。胡适提出文学革命论28岁，郭沫若写下《女神》20出头，茅盾主持《小说月报》不过24岁，发表《蚀》三部曲不过30挂零一点，郁达夫发表《沉沦》25岁，曹禺发表《雷雨》时23岁，巴金24岁发表《灭亡》，29岁发表《家》。路翎19岁发表《饥饿的郭素娥》，22岁出版长篇《财主底儿女们》，在此之前，他写的手稿被胡风丢失，这是 he 根据记忆重写的作品，想去他写作原稿时也就20岁。至于那时期的诗人们，如艾青等人，大多数都是20出头，而田间只有17岁就得胡风激赏。五四时期是青年奋发有为的时期，也是青年创造新文化的时期，主张“四十岁以上的都应该枪毙”的钱玄同，略为年长，与鲁迅年岁接近，但发表那些最激烈的文学革命主张时，也不过三十出头。那时的作家，鲁迅就算年长些的，或许因此，鲁迅的文笔与其他作家颇为不同。过去全部归之于思想意识方面的缘由，是否年龄不同，心性不同也是个中原因呢？

8 载《探索与争鸣》，2009年第5期。

9 载《文艺报》，2009年8月20日。

青春写作其实一直延续到1949年以后的新中国。看看50年代的那些作家，那些本来要成熟的作家，面临改造世界观，突然要重新摸索一套新型的社会主义的文学经验。他们要写工农兵，要向工农兵学习，他们又变成新手，力不从心。“百花时期”冒出来的一批作家，如王蒙，发表《组织部新来的青年人》时21岁，1958年茹志娟发表《百合花》时算得上是老作家，那一年她33岁。1954年，路翎发表《洼地上的战役》，那一年他31岁，差不多就是他的文学生命终结的岁数。胡风分子以及右派的一批人，他们青春期的朝气尚未完全消退，写作的机会就突然断送了。一晃20多年后，归来的吟唱已带着中年的苍凉，毕竟中间隔绝了几十年，续上的是五六十年代的记忆。文革时期的造反的革命文学不用说，不只是作者是青年人，而且文学作品中的人物，具有继续革命的主动性的进步形象无一不是青年人，翻翻当时唯一的《朝霞》杂志就可看到这一点。文革后的“伤痕文学”那一拨人，有一多半是青年人。卢新华24岁那年发表《伤痕》时还是在校大一学生，随后是知青一代作家风头正健，就算是老知青，也还是算在青年名份下。85新潮涌出的现代派，最具有挑战性的刘索拉和徐星，那时也都不过刚满30岁。张炜发表《古船》时30岁，写作时大约二十七八岁。这是80年代中期最有份量的作品，迄今为止还被对当代中国文学最为苛责的一些批评家，推为最有思想，也是最有文学价值的作品。80年代后期，先锋派一批作家步入文坛，呼应西方的现代主义后现代主义，他们对汉语文学所做出的挑战无疑是激进的，也最为深远的，那时他们大都二十出头，他们在那个时期写下的作品，迄今为止也还被认为当代文学最有艺术水准的作品。

1989年夏末，肖开愚在同人刊物《大河》上发表一篇短文《抑制、减速、开阔的中年》，谈到中年写作问题。在这篇文章中，肖开愚探讨摆脱孩子气的青春抒情，要让诗歌写作进入生活和世界的核心部分，成人的责任社会。或许是经历过社会剧烈变化，时年29岁的肖开愚对诗歌的“青春写作”有所不满，寄望于进入中年写作的成熟与责任。他后来也对此解释说：停留在青春期的愿望、愤怒和清新，停留在不及物状态，文学作品不可能获得真正的重要性。中年的提法既说明经验的价值，又说明突破经验的紧迫性，中年的责任感体现在解决具体问题的能力上，而非呼声上。<sup>10</sup> 90年代初的中国思想文化面临着微妙而又深刻的转折，诗人们其实是更直接地感受到这种转折。以海子的死为标志，诗歌界在90年代初的转折带有某种内敛与精神气质，在消沉和迷茫中追求思想的纯粹性。因此，“中年写作”这种概念给诗人们提供了一种自我认同的精神空间。1993年，诗人欧阳江河在《1989年后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》一文中深入的探讨了“中年写作”这个概念。欧阳江河认为，“中年写作”这一概念所涉及的并非年龄问题，“而是人生、命运、工作性质这类问题。它还涉及到写作时的心情”。他进而解释说：

中年写作与罗兰·巴尔特所说的写作的秋天状态极其相似：写作者的心情在累累果实与迟暮秋风之间、在已逝之物与将逝之物之间、在深信和质疑之间、在关于责任的关系神话和关于自由的个人神话之间、在词与物的广泛联系和精微考究的幽独行文之间转换不已。如果我们将这种心情从印象、应酬和杂念中分离出来，使之获得某种绝对性；并且，如果我们将时间的推移感受为一种剥夺的、越来越少的、最终

10 肖开愚：《90年代诗歌：抱负、特征和资料》，参见陈超主编：《最新先锋诗论选》，石家庄：河北教育出版社，2003年版，337-338页。关于这一问题的论述参考张立群：《“中年写作”：世纪初诗歌代际划分的另一种解读》，原载：《艺术广角》2009年第4期。更早些时候，笔者在《表意的焦虑》（2002年）中探讨了当代诗人的“中年写作”。而提出“中年写作”这一问题的，可以追溯到欧阳江河与程光炜在1989年之后，关于“中年写作”的讨论。

完全使人消失的客观力量，我们就有可能做到以回忆录的目光来看待现存事物，使写作和生活带有令人着迷的梦幻性质<sup>11</sup>。

欧阳江河带着诗意解释“中年写作”的含义，十分独到、丰富而准确地揭示这个概念的内涵，显然，这是一种从现实疏离再回到诗性超越性中去的形而上态度，与肖开愚要表达的责任和成熟略有区分。或许在“成熟”这一点上他们有共通之处，这种成熟使他们可以赋予自身观察事物和思考现实拉开距离，有一种“回忆录的目光”。当然欧阳江河重视的是时间的态度，重复、从容与更加客观的认识，这就有可能对语词展开修辞学的精微把握，把自身的历史与时间消逝的感受嵌入语词的修辞中。欧阳江河还解释说：

中年所面对的问题已换成了“多或少”、“轻或重”这样的表示量和程度的问题，因为只有被限量的事物和时间才真正属于个人、属于生活和言词，才有可能被重复。重复，它表明中年写作不是一次性的，而是可以被细读的；它强调差异，它使细节最终得以从整体关系中孤立出来获得别的意义，获得真相，获得震撼人心的力量。这正是安东尼奥尼(M. Antonioni)在《放大》这部经典影片中想象揭示的，也正是布罗茨基(Joseph Brodsky)“让部分说话”这一简洁箴言的基本含义。整体，这个象征权力的时代神话在我们的中年写作中被消解了，可以把这看作一代人告别一个虚构出来的世界的最后仪式<sup>12</sup>。

“中年写作”被欧阳江河重新赋予了一种神圣性，不只是诗学的神圣性，也是一种政治无意识的神圣性。但是这种政治无意识隐含的神圣性，欧阳江河试图用修辞学来隐藏和抑制，当然也不得不在实际的写作中减弱。欧阳江河观察到：“许多诗人发现自己在转型时期所面临的并不是从一种写作立场到另一种写作立场、从一种写作可能到另一种写作可能的转换，而仅仅是措辞之间的过渡。”所谓“措辞”，也就是说“过渡和转换必须首先从语境转换和语言策略上加以考虑”<sup>13</sup>。本来是有着某种政治无意识，但这里要有中年的成熟和智慧来抑制，从而顺利转换为语言修辞。隐藏的政治无意识，实际上也就是避开和疏离的当下性。中年写作对诗的活力的理解——被认为是来自扩大的词汇及生活两个要素。这就把诗歌写作限定为具体的、个人的和本土的，仅仅依靠修辞策略就足以也更深刻地表达了知识分子的自由派立场。中年写作也就顺理成章地向“知识分子身份”延伸，欧阳江河的骨子里还是带着告别历史的态度，重新寻求90年代诗歌写作的历史起点，这个起点被改变为“中年写作”。九十年代初划定的并不仅仅是一个年代的分界线，对于这一代诗人来说，还是一个个人的生活经验和精神气质的分界线，因而也变成艺术风格和学术趣味的分界线。个人写作、中年写作以及知识分子写作，都在“语词”这一轴心上汇聚并完成了转折。欧阳江河已经给一代人重新命名：“记住：我们是一群词语造成的亡灵。”

在这里，本文并不想去深入分析“中年写作”的历史含义，只是借助在90年代初对这一概念的讨论，来看当代中国诗人如何从个人的心理态度和精神状态来重新定义文学写作，重新寻求文学转折的方向和新的诗学（美学）。90年代标示的文学转折，让

11 欧阳江河《1989年后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》，载

12 同前。

13 载《今天》1993年第3期。

诗人的敏感性把握住了，这一敏感的意义不只是转折本身，而是转折的方式。也就是汉语文学的表达方式与一代人的心理变化密切相关，而我们过去只是关注外部现实的变化，我们对文学变化的所有理解，都是外部社会现实决定论，外部社会与文本直接发生关系，我们并未考虑作家诗人主体的心理和经验的变化投射到文本上去的那种效果。

也许90年代初的“中年写作”还有些超前，这当然是历史变故的投射。这种“中年感”还带着青春的感伤，1993年，37岁的张曙光写下《岁月的遗照》一诗，这首诗后来被程光炜收入以它为题目的诗集，并置于篇首。这个选本被认为是引发“知识分子写作”与“民间写作”之间论争的文本，而在张曙光那里，却是要写出中年的沧桑感：

我一次又一次看见你们，我青年时代的朋友  
仍然活泼，乐观，开着近乎粗俗的玩笑  
似乎岁月的魔法并没有施在你们的身上  
或者从什么地方你们寻觅到不老的药方  
而身后的那片树木、天空，也仍然保持着原来的  
形状，没有一点儿改变，仿佛勇敢地抵御着时间  
和时间带来的一切……。

这首诗写得悠扬清峻，伤感却明媚。出生于1956年的张曙光在1993年也只有37岁，何以就会有如此强烈的中年感受？这是这代诗人少有的怀旧式抒情，这是时代之剧烈变化，觉今是而昨非有一种历经沧桑之感，诗里透出一种纯净的略带失落感的中年心态，甚至是未老先衰之感。过去的消逝如此真切，只留下个人的记忆。被称之为历史的那种存在，到底在哪里呢？这里提到的历史，都是一系列个人的行为，只有它们是真实的吗？中年人回过身来，能留下什么记忆呢？只有词语，从宏大的历史记忆中摆脱出来的更纯净的词语，一种回顾个人的后历史叙事。

不管是肖开愚、张曙光还是欧阳江河，他们那时正值而立之年的年华，没有壮志凌云的情怀，却有看透世事的沧桑，甚至欧阳江河在那篇文章中还反复谈到对死亡的意识，并且引述了多位同龄诗人写死亡的诗句。正当而立，却已然知天命，确实，这就是我们要提问的依据：这些在90年代初就意识到自己是中年写作的诗人作家，如果到了21世纪，他们是一种什么心态？

进入21世纪，90年代初的“中年心态”，是否有可能变为“老年”或“晚年”呢？如果这样的说法与90年代初的“中年”说法同样有夸大之嫌的话，那么“晚中年”这种说法可能可以成立吧？这个概念解释的不只是这批作家随着岁月流逝，也不得不步入生理学的中年；同时，还有20多年的不再喧闹的中国文学的当代史。没有变革、没有流派、没有冲动、没有新理论、没有新方向的20多年的中国文学，它已然如死水一般沉静——所有的喧嚣只是岸上的喧嚣。文学本身却是沉得住气，不再做外在化的观念变革或是方法论的革新，而是作家在自己的位置深刻领会，自在地抵达自己的境界。固然，创造历史与新理论的冲动已经在90年代终结，这是个世界性的问题，是世界文学的问题。“历史终结”这种说法在社会现实领域可能会遭致怀疑，但在文学领域却是有可能得到承认的实际情况。“历史终结”对于文学来说，或许就是世界文学步入“晚期”，这才不需要与社会现实变革捆绑在一起，这才可以，也只能回到文学本身。

确实，现代白话文学历经一百年的变革与动荡，这才平息下来。这一百年的历史沧桑，相较于西方现代文学的历史并不漫长，但在频繁的历史剧烈变后的歇息岁月，它已然进入现代的晚期。相较于汉语文学漫长的古典时代的历史，这样的一种难握的平静，如同汉语文学现在真正步入“晚期”。

### 3 晚郁时期的美学特征

杰姆逊在《晚期资本主义的文化逻辑》一书中，以“晚期资本主义文化”概念来替代“后现代主义”概念<sup>14</sup>。“晚期”虽然有指称西方资本主义处于没落的含义，如果抹去杰姆逊的马克思主义批判性，则也可以看出他揭示了西方资本主义现代性的“晚期”特征。现代性文化处于“晚期”，这才有后现代主义。“晚期”的概念确实可以与福山的“历史终结”概念等量齐观（尽管它们对历史的看法上大相径庭），由此来看世界文学在现代性这一意义上，也可以称之为“晚期”。而20世纪不断变革卷入社会革命的中国文学，到了20世纪末，也可称之为走到晚期。尤其是它在21世纪初，更强烈的传统呼唤，古代传统与现代传统，它也几乎是突然才意识到自己接通了如此漫长的传统命脉。这个历史久远至今，使得它也不得不意识到身处“晚期”的命运。

21世纪初的中国文学确实有点生不逢时，也才刚刚消停踏实几年，却不想处于这样波澜不惊的现代“晚期”，真所谓穷途末路，长歌当哭。但我们也许未必要执着于断言“死到临头”，如海德格尔所说，人本来就是“向死而生”。以此来推断，一种文化类型向死而生也不是什么需要特别悲观的事，相反，坦然看到这一点，或许可以更加从容地理解当今文学自身的特性与命运，理解汉语文学自在自觉的选择。

我们或许可以从这样的角度来看走向“晚期”的汉语文学：它正是在这一时期才出现了更具有汉语特性的艺术品格。对于这一代中国作家来说，我以为最为重要的是他们有了自觉的汉语文学观念。这种观念不再是20世纪上半期在中国占据统治地位的外在社会革命与批判的概念，也不是与西方二元对立的立场和情绪——而是对当今世界文学具有更加自觉与清醒的意识，是汉语写作烂熟于心的感悟，是自在自为的文本意识。也正是具有了回到语言写作的意识，这才可能开始攀援汉语文学的高地。

对于中国这个民族来说，晚20世纪与早21世纪，确实可以理解为是孕育转机的新的历史时刻，但也相较于20世纪的历史，相较于中国漫长的历史文化而言，它又具有所有的“晚期”的特性。它在沉静木然的外表下积累各种矛盾冲突，而处在这样历史时刻的汉语文学也在潜移默化郁积底蕴<sup>15</sup>。

相比较用“晚期”来讨论世界现代性文化发展至今的历史特征；我尝试用“晚郁时期”来理解当代汉语文学的气质格调。这显然是在参照了赛义德的概念后，针对汉语文学的历史命运和当下特征而做出的概括。汉语文学历经100年的现代白话文学的社会化的变革与动荡，终于趋于停息；转向回到语言、体验和事相本身的写作。“晚郁时期”是指一批作家在过早领悟了“中年写作”命运与汉语文化

14 参见杰姆逊《晚期资本主义的文化逻辑》，三联书店，陈清桥等译，1997年。

15 日本诺贝尔文学奖获得者大江健三郎对中国著名翻译家许金龙先生说：中国有一批四五十岁的作家，他们正在走向成熟，如此整齐的队伍，如此整齐的作品，这是当今世界上任何一个国家都难以有的现象，让他惊叹。有关资料来自大江健三郎给许金龙先生的私人信件，另外的材料来自2010年底北京中日青年作家对话会议，在该会议的开幕式上，大江健三郎发来了一封很长的祝贺信，主持人宣读了这封信，笔者据当时在场的记忆所记。

的“晚期”历史情境重叠在一起，由此形成的写作处境。它是一批人、一种文学、一个时期的现象。

晚郁时期的美学特征可以归纳如下：

1. 晚郁时期的写作是回到本土的写作。它不再与西方的某个派别或某个作家发生直接关联，这些西方古典与现代文学经验，全部转化为作家个人的经验，转化为文本的内涵品质，呈现出来的则是更加单纯的汉语写作。

现代以来的中国白话文学深受欧美及苏俄文学的影响，固然传统中国文学的影响还在，但对欧美及苏俄文学的借鉴是相当强烈的要求。鲁迅算是把现代白话文学与中国传统结合得最好的作家，但鲁迅关注创作伊始就写有《摩罗力说》，后来对果戈理、普列汉诺夫等苏俄作家多有赞赏，对厨川白村的《苦闷的象征》也十分肯定，他的拿来主义是对现代中国文学处理与世界文学关系最为精当恰切的表述。确实，在鲁迅的小说及其他文类中，看不出多少明显的欧美及苏俄文学的痕迹，但都化作一种内涵与艺术品性融合于文本之中。郭沫若、郁达夫、茅盾、巴金、曹禺的作品之与欧美及苏俄文学就更为明显，新感觉派之与日本文学，丁玲、周立波之于苏联文学，无庸讳言，现代中国的小说在文本体制与叙述方面，都可看出外来的明显痕迹。整个五十年至七十年代的文学强调的社会主义现实主义，与苏联文学的关系更加密切。文革后的80年代，改革开放与实现四个现代化，使中国文学追寻西方现代主义文学潮流成为可能，文学的创新性标志就是与西方现代主义拉近距离。很显然，那个时期的作家诗人背后都站立着一位或数位西方古典和现代作家。卡夫卡、普鲁斯特、马尔克斯、博尔赫斯、海明威、川端康成……等人是所有小说家热衷于谈论的对象。进入90年代，有些作家批评家又大加赞赏苏俄文学。在小说那里是对托尔斯泰的人道主义再度张扬；在诗歌那里是对有特殊政治指向性的波罗茨基、阿赫玛托娃、索尔仁尼琴等人的崇尚。但90年代的小说主流则是现实主义回潮，以《白鹿原》和《废都》预示的是去除西方现代主义直接影响的选择。前者是回到现实主义和传统文化，后者则是回到传统美文。没有西方现代主义作为底蕴，中国的小说有能力获得艺术上的肯定。尽管二部作品都受到不同程度的批评，但它所预示的文学转变方向，恰恰是回到本土的传统。

90年代后期以来的这些作家，也都人到中年，相比较西方文化的熏陶，他们所受的传统中国文学和文化教育要深厚得多，回归传统在90年代获得了合法性，那么中国作家回到传统也就没有压力。这是他们更为习惯的踏实的文化根基，传统以及名为现实主义的那种平实的手法，使他们更加自如地面对个体经验。这倒使21世纪初的一些作家的作品，更具有本土的本真性。这种现象当然不能说是有意识避开西方文学的直接影响而取得了值得肯定的本土性，这一切只能是历史给定的条件下作家所做出的努力。我始终坚持认为的是，不能说离开了西方文学的直接影响，中国文学就能找到更加纯粹的本土性，中国文学就有自己的创造。如果能在更为全面和综合的层次汲取西方现代文学的经验，这当然是更好的结果。但历史的选择身不由己，90年代的转折并不自觉、甚至有些被动，削弱了西方文学的影响，中国文学总算在民族本位方面有所融会创造。西方现代文学的经验是在疏离的情形下，在确立本土性的自我表达的基础上，自然地融会进文学创造的。因此，在那些乡土叙事的作品中，也看不出明显的形式的和思想观念的西方痕迹。但80年代的西方现代主义文学的洗礼始终是融合在其中，虽然淡薄，但却是必要的元素，它会在进一步的文本建制中一点点释放出来。也必然在未来的文学创造中，使这些具有本土性的作品与世界文学内在地联系在一起。

2. “晚郁时期”的写作是一种更加沉静沉着的写作。它看不到激烈的形式变革，但却是一种艺术表现的内在经验。这种经验看上去不起眼，不张扬，却是作家对自己过往经验的极有力的超出。前面讨论赛义德的观点，我们注意到赛义德的说法：“那些晚期作品反映了一种特殊的成熟性，反映了一种经常按照对日常现实的奇迹般的转换而表达出来的新的和解精神与安宁。”当然我们在这里不是套用赛义德的说法，去看中国有些作家近些年的写作，确实也有一种“和解精神和安宁”。就90年代后期以来的中国文学来说，那些有中年之感的作家或许也有和解精神和安宁，但这种状态在很大程度上是历史给予的。也就是说，中国社会的观念变革和意识形态冲突，直至90年代才趋于平息，这样的平和是历史语境变化的结果，还是作家走向成熟之后的沉着，确实难以断言，但二者可能都有关系。象莫言在《檀香刑》之后又有《丰乳肥臀》和《生死疲劳》，直至《蛙》，其艺术上的变化不可谓不大，其小说艺术性也颇有爆发力，但批评界和普通读者都并未有激烈反应。依靠文本间的对话，《蛙》重新建构了叙述人的地位，同时也对文本中的单一个体经验进行重新刻画。重要的是把个人、人物从历史的整合性解救出来。《蛙》最后一部分的戏剧如此大胆地把文本撕裂，让悲剧的历史荒诞化。《蛙》里的叙述人蝌蚪，那是很低很低的叙述，他只是一只小虫，作为一个偶然的生命，游走于历史的间隙。或者他只是一只蛙，趴在田地里，看世界与人，他充当了一个编剧者，只能是编织出荒诞杂乱的戏剧。如此低的视角，如此平静和沉着，却胆大妄为地做出这样戏剧。莫言在低处运气，象一只哈蟆在低处运气，那种小说笔法，全然没有敌手，没有要突破的方向，从书信如此自然地走向了荒诞的戏剧，透着文本自身的率性，这就是老道的自信和胆略！

同样，刘震云在《故乡天下黄花》之后，又有《故乡相处流传》、《故乡面和花朵》，以及《手机》和《一腔废话》，一部比一部激进，直至2009年的《一句顶一万句》，突然沉静，再也没有前此的骚动不安，但仔细辨析，《一句顶一万句》如此乡土味的小说，内里却是包含着相当有力的变化，几乎是一改他过去的叙述风格，回到极端平实之中，小说是一句一句写来，却又一句一句转变，一个故事总要和另一个故事相关，一句话总在转向另一句话。其艺术上的考量和功力却是细微入致地进入到构思和每一个叙述情境中。

这就是说，艺术变革的历史已经终结，并非作家不用力，也并非文本本身没有突破性，而是现实语境改变了，此一时彼一时，现今的文学史已经是一部静止的常规文学史，不再是渴求革命或变革的文学史，充其量只是改良主义。这是历史给出的语境。另一方面，作家身处这样的语境，对艺术变革不再表达历史渴望，只求个人的写作突破，有能力在自己过往经验中寻求变化。艺术创新只能孕育于变化中，80年代的这种变化是与时代观念变化，新知识冲击相呼应，现在则是个体的艺术经验的变化。恰恰是这种细微的、微妙的艺术手法的变化，扎扎实实地推进汉语小说艺术的进步（如果进步这个概念在最低的意义上还有必要使用的话）。

3. 晚郁时期的写作有一种自由品性。它也有如赛义德所说的“晚期写作”，有一种自由放纵的态度。不再寻求规范，其创作有一种自由的秉性，任性的特征。

本文在阐释在“晚郁时期”这个概念时，始终是把汉语白话文学的百年历史发展至今所处的情境与人过中年的一批作家个人的写作处境结合起来考察。文学史发展到它的晚期，那么这些伴随着文学史半个世纪变革的这代作家肯定深有体会，现在的艺术变化不再是现实发出的强烈呼吁，而是个人的想法，个人的志趣。超越文学史的羁绊，个人的艺术表达反倒获得自由，特别是对自身的艺术特点也可能了解得更加真实和深切，因此，会有一种无拘无束的自由显现出来，甚至有一种艺术上的放纵和僭越。

阎连科近些年的小说，如《受活》、《风雅颂》，以及最近的《四书》，可以看出他的小说艺术颇为用力，其实也是放纵，只有放纵才有力道出来。《受活》的构思就十分大胆，他要回答在当今中国走向市场化时代，革命遗产如何承继的问题。那些革命资源如何转化为当下的生产力，转化为当下活的精神和实践。小说的主导故事是讲述河南某地县领导谋划从前苏联购买列宁遗体建烈士陵园，供全国人民参观，以此来解决当地脱贫致富的问题。但革命遗产的继承和光大却是采取了革命原本最为痛恨的二种方式：市场经济和娱乐。内里的反讽不可谓不强大，在小说观念、叙述方式以及语言的运用方面，都可见出作者破除羁绊的力道。《风雅颂》对当今大学道义和人文文化展开批判，不可谓不激烈；但《四书》显然更加大胆，从立意，切入历史的角度，到反思历史与人性的直接性，都堪称前列。而阎连科有意与《圣经》建立起对话，在生硬中透出一种坚决的品性，不再留情，也不再躲闪，而是直接切近本质，询问天道，触摸心灵，拷问灵魂。看似生硬，实则有一种不可拘束的放纵自由。

当然，贾平凹在2011年出版的《古炉》有着另一种极致的自由。只要稍有语言和文本的敏感，就可感觉到《古炉》与《废都》的美学风格相去甚远，而与《秦腔》接近，但又更加自由，而这种自由分明是放任的自由。何以是“放任”？《古炉》是怎样的叙述？《古炉》的语言仿佛不是作者控制住的，而是丢出去的，往外随意丢到地上，就象落地的麦子一般。语言如此稠密滞重，但又有一种流动之感。如同流水落在地上，这就是落地的叙述，就是落地的文本了。这就是应了苏东坡的话“随物赋形”，不择地皆可出，常行于所当行，常止于不可不止（苏东坡《文说》）。这就是浑然天成。但《古炉》确实又有一种粗粝，随物赋形，更象落地成形，贴着地面走，带着泥土的朴拙，但又那么自信沉着，毫不理会任何规则放任自流，我行我素。其叙述之微观具体，琐碎细致，鸡零狗碎，芜杂精细，分子式的叙述，甚至让人想到物理学的微观世界，几乎可以说是汉语小说写作的微观叙述的杰作。其叙述遇到任何地上的物体生物（石磨、墙、农具、台阶、狗、猫、甚至屎……），都停留下来，都让它进入文本，奉物若神明。这就是随物赋形，落地成形，说到哪就是哪，从哪开头就从哪开头。无始无终，无头无尾，却又能左右逢源，自成一格。如长风出谷，来去无踪；如泉源流水，不择地皆可出。随时择地，落地而成形。这种叙述，这种文字，确实让人有些惊异，有些超出我们的阅读的经验，但却足以让我们感受到这种文字不可名状的磁性质地，它能如此贴着地面蠕动，土得掉渣又老实巴交，但又那么自信地说下去，什么都敢说，什么都能说，真如庄子所言，屎里觅道而已。

4. 晚郁时期有深刻内省的主体的态度，对人生与世界有深刻的认识。对生命的认识超出了既往的思想，一种传统与现代相交的哲思。

2009年，刘震云出版《一句顶一万句》，这部小说一改过去历史叙事的路数，小说讲述了一个农民半个多世纪的故事，但却并未依赖历史编年史。这里面居然看不到20世纪那些惯常有的大事件：国民革命、共产革命、抗日战争、解放战争、土改、大跃进、文革……，其时间一直到改革开放的八九十年代。但这样的历史只是以杨百顺改名的历史来展开，杨百顺、杨摩西、吴摩西、罗长礼……，最后以罗长礼这个喊丧的人的名字隐匿于西北某个不知名的处所。一个人的历史就这样的消失了，以至于他的后人无法找寻历史/个人演变的路线图。对于刘震云来说，乡土农民寻求说知心话的朋友构成了这部小说主题动机，这与现代启蒙把乡土农民写成是被启蒙和被召唤革命的阶级觉悟相比，这是是另一种现代性。但刘震云却是从乡村生活的本真性来抵达这种现代性的，它不是对历史的建构，毋宁说是回到个人生命存在的本色去超越历史的

现代性——无现代的现代性。那是生命存在自在的要求，在朴实的乡村生活中就可以自然滋生的生命伦理要求。它的困境并不是来自历史，而是人性自身，人性给自身创造无数的困境，人是自己的困境。刘震云也是知天命的年岁领悟到生命的内在渴望与不可克服的局限，这种对人的认识，对中国乡村生活的认识，对中国历史的认识，确实有着“知天命”的虚无。

张炜的鸿篇巨制《你在高原》，10卷本汇集了他在90年代以来漫长的思考。当然最后的改定在2010年出版，可以看到他在这个时期的思想状况。其中的《忆阿雅》在1995年有一个版本《怀念与追忆》（作家出版社），那也是张炜初涉中年，他就对50代人进行反思和“注视”<sup>16</sup>。这部小说不只是反思中国20世纪的历史，反思父辈的历史，对当代权势膨胀进行直接抨击，同时去写出“我们”的历史，写出50代人的命运。小说对这一代人的书写是独特的，中年人的眼光审视一代人，揭示这代人的独特性，反思、批判与同情融为一体，留下一份50代人的精神传记。

小说在对50代人进行叙述时，张炜经常写到“注视”。如此大的历史背景，如此苍茫的地质学和人文地理背景，小说却有非常细致的叙述穿行于其中，那些感受也是自我与当下的交流，我以为这就得益于张炜注重对“注视”的表现。在把90年代出版的《怀念与追忆》改为如今看到的《忆阿雅》时，其中“注视”被强调得更加充分和多样。这部小说里有目光，人的目光、我的目光、他人的目光、动物（阿雅）的目光、我与想象的精灵一般的动物阿雅交流的目光……等等。过去我们的小说叙述当然也有目光，如朱自清的《背影》，就是写父亲的目光，儿子对父亲注视的目光。张炜的叙述是他在看父辈历史，在当下经验中一直在审视，这个审视又让一种虚构动物的“阿雅”对“我”的注视介入，只有我能读懂阿雅的目光。这个动物是圣灵，在注视着我不的一切，这就是在所有的注视中，都有一种对圣灵的、神圣与神秘的注视，如上帝与命运一般。当然，实际上，张炜在注视历史，注视友情，注视我们，注视内心，注视50代这一代人。

张炜算是中国当代少数浪漫主义特征比较鲜明的作家。在张炜的叙述中自我的经验被抒写得相当充分丰富，他不回避他具有的理想性——尽管理想的内涵并不具体，但有一种精神品格是其要坚持的价值。他的叙述带着思辨色彩，情感亦很丰富和饱满。张炜的叙述同时有非常细致的和微妙的感受随时涌溢出来。那些当下的细节刻画得栩栩如生，这才是小说在艺术上饱满充足的根基。那些感情表达并不空洞，而是有着扎扎实实的生活质感。例如，前面说到的注视，那些具体的描写与自我当下的感受总是被结合得相当精当。再如在叙述与朋友的交往时，他对友情的思考，总是和对朋友的注视相关。例如，《忆阿雅》临近结尾第23章，就是写“回转的背影”。他想看清50代这代人，而林藁或许就是50代人最奇特的代表，代表了那种可变性与隐晦曲折，甚至包藏着太多的秘密。却显得那么有理想，甚至独往独来。小说在反思50代人时，实际上也是自我反思，也可以说是有一种壮士暮年之感，回望人生才有如此深刻复杂的感触。

同样，阎连科要如此偏执地写作《四书》这本书，这也是要表达他对中国当代史的强烈质询，那里面集合了他这些年思想郁积的最后能量。当然，要读解《四书》的思想内涵确实不是一件容易的事情。这部名为《四书》的作品，是由：《天的孩子》《故道》、《罪人录》以及《新西绪佛神话》等四部书构成，前面几部不断交

16 《怀念与追忆》2005年花城出版社曾经有一个再版本，15年后经过修改，同时书名也改为《忆阿雅》，收入《你在高原》全书，再由作家出版社出版。

替出现，最后一部《新西绪佛神话》只是在最后一章出现一次。《四书》虽然与中国古典典籍《四书五经》有名义上的共名，但它与我们过去所有的汉语小说写作都不一样，和已经形成规范的传统如此违背。要读这部小说，可能要从很多方面入手。如果直接从小说主题方面，我以为它是对“罪感文化”书写。我们汉语文学其实没有认真地书写过罪感文化，《四书》可能是最深刻，最直接地书写罪感文化的一部小说。土改、反右、三年自然灾害、文化大革命……，中国这半个世纪来的天灾人祸，过去这么多年了，我们的现实主义文学，主要是控诉性的文学。我们并没有去反省人作为历史主体的罪感，也很少思考我们作为一个人的存在，作为一个民族的一分子，作为一种人的历史的存在的一部分，对这样的历史要负有的责任，要承担的后果——这样的后果里面应该包含有一种罪感的反思。《四书》在追问这点，而且是非常极端不留余地地追问，确实颇为激烈。

因为“罪感”的追问，这本书明显地与《圣经》有精神上的联系，甚至可以说是《圣经》的汉语重写，是汉语对《圣经》的一次重写。这或许有点胆大妄为，甚至有点疯狂。这是在用中国传统的《四书五经》——在这部小说中，显然隐藏着这个隐喻——与《圣经》在搏斗、较量。阎连科用的是我们的历史，我们受难的历史，我们受难的人，我们受难的传统。

汉语现代小说，在整个二十世纪的变革行程中，总是把对现实问题的揭示作为文学思想内容的首要选择，其实是没有和重大的文本对话。郭沫若的《女神》之“泛神论”的背景，曹禺的《原野》之于奥尼尔的《琼斯皇》，这是一种借鉴和对话。80年代的文学主要也是以借鉴的方式与西方现代主义对话，因而它在形而上的层面留下了思考。但总体上来说，还是对现实关注构成了思想提炼的主要来源。我们过分关注现实，但却不能深刻地关注，不能有效地关注，因为我们的关注都是浅层次的，简单重复的关注。要有伟大的传统，要有伟大的文本作为依据参照，这样的关注就是文学的关注，就是文学创造性的关注。所以阎连科的这部作品，恰恰因为《圣经》这样一个背景，几乎是顽强地要和它对话，让我们的文化来经受它的审判和考验。我觉得这是一个非常残酷的做法，我觉得他是有勇气的。我们的汉语书写，都没有足够的勇气面对这样的残酷。

5. 晚郁时期真正有汉语文学语言的炉火纯青。文学是语言的艺术，这当然不只是就文字和修辞而言，但语言作为文学的本体，肯定是起决定作用的。现代白话文学发展至今有一百年的历史，文学语言也不可以进化论来看待，不能说今天的文学语言就比20世纪初期的那些现代文学大师的语言要好，语言总是打上时代的特点，对于现代白话文学来说，会以更短的时效来看它的特征和艺术含量。差异性与时代表征也不是绝对的，当然还是有相对普遍的标准。

相比较20世纪的漫长的青春写作来说，汉语白话文学到了80年代才有中年写作，那就是“归来的右派”以及他们的同代人。在诗歌界，那时艾青们带着已经苍老沙哑的声音重返诗坛，在70年代末艾青历经磨难之后复出，给荒芜的诗坛猛然带来了重新播种的喜悦。1978年4月30日，上海《文汇报》刊出艾青复出后的第一首短诗《红旗》。人们把艾青复出后发表第一首诗，看成是一个事件，是诗界“新的时期”的到来。该诗刊出后，有读者致信艾青称：“……我们找你找了20年，我们等你等了20年。现在，你又出来了，艾青！‘艾青’，对于我们不再是一个人，一个名字，而是一种象征，一束绿色的火焰！——它燃起过一个已经逝去了的春天，此刻，它又预示

着一个必将到来的春天。<sup>17</sup>”但这样的赞誉并未维持多长时间，年轻一代的朦胧诗群体崛起，青春燃烧的激情要冲决历史禁锢，那要比“壮岁归来”的沧桑来得更加紧迫和震撼。艾青浸含人生感悟和哲思的诗的语言则被那些“朦胧晦涩”的诗句所替代，而后者则带着穿越历史的激情掷地有声：“黑夜给我黑色的眼睛，我却用它寻找光明！”“在没有英雄的年代，我只愿做一个人！”“卑鄙是卑鄙者的通行证，高尚是高尚者的墓志铭！”这些语言说出的是历史的声音，革命与变革的年代属于青年；而平静常规的时期或许才有中老年充当文化后盾。后者的另一个含义也有可能被表述为是文化保守主义占据上风。当革命的目标难以被确立，而革命的主体也无法建构起来，世界历史都要趋向保守。

清理这样的前提，在于给予老道的磨砺语言的写作以艺术上的合法性，不同的时期，这种语言的磨砺只有负面评价。只有当革命的欲望不是那么强烈时，才会关注到文学语言的意义。80年代中期以后，反思历史与改革现实，以及追随西方现代主义的热潮有所减退，这才会关注到汪曾琪、林斤澜等人的那种以平实、白描、古朴的语言写作的小说；也是在现实变革趋于平静，才有张爱玲、沈从文在90年代开始备受关注。这就是说，在所有的“晚期”（文化的、文学的，西方的、中国的）语境中，我们才可奢谈汉语的老道。

确实，我们会看刘震云的《一句顶一万句》，这种语言与刘震云过往的语言有相当明显的差异，刘震云早在80年代末至90年代初的“新写实”时期，他的语言属于平实、白描一类，以幽默为语言特色。随后经历过相当锐利的反讽阶段，那是重写历史的《故乡天下黄花》等一系列长篇小说。《故乡面和花朵》与《一腔废话》是其高峰，这二部小说在语言表达方面不再节制，而是滔滔不绝，恣肆妄为，制造语言的奇观，以此颠覆历史与现实的理性逻辑。直至《一句顶一万句》，这才可以看出刘震云回到平实与单纯，语言洁净却又韵味十足，如同参透了语言之道而归于语言之道，不再控制语言，而是让语言自身去自由表达。

如此的经验也可从莫言的《蛙》那里看出，这么多的作家语言更加趋向于平实，这或许是与入过中年相关，也与对语言有较长时期的修炼相关。这些作家大都形成自己的语言风格，正是因为如此，总是要在超出一点的情形下，给自由表达更多的自由。莫言也从他过去的华丽放纵，转向了平实和细腻，这可以看出他的相当强的写实功力与内在韵致。

当然贾平凹的小说语言艺术一直为人称道，《废都》当年要从美文汲取养料，自有一种俊雅清逸，而《秦腔》风格一变，转向乡土质地，显出朴拙硬朗。到了《古炉》，语言在朴拙一路更见功力，信笔而出，随意道来，叙事摹物，陈情写意，自成格调。这样的汉语艺术，不只是天分，也是多少年修炼的成就，也只有老道如此，才能有此地步。然而，这样的写作决非是青春意气，自以为是，而是惶惶不安，没有方向，没有参照，没有他人，只是一个人孤寂的写，这才有与语言纯粹在一起的那种状态。2011年6月，在一次关于《古炉》的研讨会上，贾平凹回应关于《古炉》的“好读”或“难读”问题时说：“有人说我在写作过程中脑子里不装着读者。我写作确实不装着读者，我就是把作品按照自己的要求写，某种程度上，作家是为自己写。”他说，为自己写，这就是活到这份上才能明白的事理。人的一生确实干不了一两件事情，有时候一生干一件事情也干不好。从十几岁进入文坛，到现在已经是老头了，还在文坛上，又不甘心被淘汰掉，希望自己作品

17 哑默（伍立宪）：《伤逝》，见贵州民刊《崛起的一代》（油印本），1980年第2期。

写得有一点突破，会为突破想很多办法，但是突破又特别难。“《古炉》出来以后我接到好多外界的电话，说这种写法特别有意思。但是我想一想，从《废都》一直到《高老庄》，一直到《秦腔》、《高兴》、《古炉》，目前的这种写法也是经过几十年的探索。<sup>18</sup>”贾平凹自称“老头”，文坛同人也多以“老贾”呼之，并非因为他真多老，而是他写作的时间确实有些漫长了，他的写作状态确实有些老道了，不少的作家和批评家都天天叫着要为读者写作，但他根本就不知道读者为何人，读者是怎样的千千万万，千变万化。一个作家能搞明白自己就不错，还能搞明白那么多读者？只有对文学负责的人，才会回到文学中去写作，回到自己的身心融为一体的文字中去写，写自己的语言。这就是晚期写作才有的自觉，才有的无奈，“活到这份上”，才有的不管不顾；故而才有《古炉》那样自己写的语言，如此极致的汉语情状。

阎连科的《四书》在语言上同样做足了功夫。如此干净利落，给人以愈老弥坚的感觉。我也可以看出连科是在动刀子，他绝不做那种温柔的、轻灵的文字的书写，依然用刀在那里雕刻。这种简洁硬朗的文字，让人想起博尔赫斯晚年的那种小说，例如，《第三者》那种叙述。博尔赫斯到了晚年声称他想模仿英国作家卜巧林年轻时的小说，于是写了《第三者》这类极其简约直接且文字精炼的小说。阎连科写作《四书》明摆着要与《圣经》对话，事实上，他有一个《圣经》母本，那是20世纪初期的和合本《圣经》（《国语和合译本》）<sup>19</sup>，阎连科要对话还不只是基督教的那种信仰与原罪问题，同时还有语言问题。《四书》的语言（尤其是其中的《天的孩子》）如此简洁干脆，如此大量的短句式，象句子被强行掐断，叙述就很有些绝然与断然。

大地和脚，回来了。

秋天之后，旷得很，地野铺平，混荡着，人在地上渺小。一个黑点星渐着大。育新区的房子开天辟地。人就住了。事就这样成了。地托着脚，回来了。金落日。事就这样成了<sup>20</sup>。

如《圣经》开篇神之诞生，开天辟地，“地托着脚”，语言落在地上，掷地有声。短句子行使语言的干脆，就如同所有的事件进行中都别无选择，没有任何其他可能性，也无法延伸，叙述的情境总是面临终结，因而也是断裂，到此为止，每个行动、每个句子和意群，都如同面对终审判决。

这种语言，今天读来，既新奇，又古旧。和合本最早译于1890年，1919年正式出版《国语和合译本》，而这一年正是五四新文化运动爆发。五四运动倡导的白话文学革命，在此之前，已经有相当多的传教士使用浅显白话翻译《圣经》。今天看来，这些最初的白话文，既古旧又新奇，想不到阎连科又到那里去寻求白话文的重新开始，这象是孩子呀呀学语，又象是老人满口旧词。“地托着脚……，事就这样成了。”还带着豫南方言的泥土味。这只有怀旧的老人才有的语言眷恋，这是绝然眷恋，也是弃绝的眷恋。他弃绝当今流行的语言，他也遭致弃绝。这就是晚期写作的状态，孤寂的绝然，任性与坚决，走向路的尽头，把自己钉在十字架上，如天的孩子一般。

18 参见舒晋瑜《难读还是耐读？贾平凹新作〈古炉〉引争端》，《中华读书报》2011年6月16日。

19 据我的学生许若文提交给我的读书报告《〈四书〉的零因果与撕裂的现实主义文本》中提到，阎连科的《四书》受到《圣经》和合本的影响。许若文专访阎连科时，阎连科谈到他写作《四书》读《圣经》用的是《国语和合译本》。

20 阎连科《四书》，自印红皮本，第1页。

---

## 4 结语

总之，汉语白话文学历经一百多年的变革、演进，其中有为时代呐喊的激烈之举，亦有困囿抑郁的焦灼挣扎，也有自强不息的创新企图……。百年白话文学，贯穿着青春动荡的激情，这是历史给定的一种命运，是给历史写作的一种命运。也只是到上世纪末，中国文学这才为历史所放弃，不如说是历史本身不再有聚集的力量，松懈的历史也不得不让文学回到自身，这才有它的孤寂和平静，这才有它对自己的经营。“晚郁时期”表达的是历史沉郁累积的那种能量与一大批作家“人过中年”的创作态度的重合，毋宁说后者领会到前者并且给予前者以表现方式。历史又以这种方式给予文学以魂魄；而文学于苍凉中重新扎根于历史，这就是中国文学的“晚郁时期”，它能以它的方式体会到世界史的晚期风格，当然也是世界文学的晚期风格，既然如此，中国文学可能会在这种情境中把握住文学最后的精气神。在这样的情形下，中国文学没有必要妄自菲薄，人过中年的写作已然有一种自由，就更有一种解脱。真所谓，“暮色苍茫看劲松”，在所有的晚期，中国文学的晚郁格调正显示出文学的本色。

