

私立南華大學文學研究所碩士論文

指導教授：陳信元先生

李世偉先生

大陸新時期小說美學思潮研究  
(1977-1986)

研究生：洪喬平 撰

中華民國九十年六月

## 論文提要

本論文總共分為七章：

第一章：緒論

第二章：「傷痕」的苦難意識的審美形態

第三章：「反思」的民族悲劇的審美形態

第四章：「改革」的迴光變奏的審美形態

第五章：「尋根」的文化重構的審美形態

第六章：「先鋒」的反叛乖訛的審美形態

第七章：結論

本論文是透過社會的脈動、文學的革新、審美的轉換三個視點來觀察大陸新時期小說美學思潮的發展。在美學方法上的運用，本論文是以葉朗在《中國小說美學》書中所提出的從哲學的、心理學的、社會學的角度來研究小說美學做為基礎，從這個基礎引申出從文學社會學、文學符號學所產生的“整體觀小說美學思潮研究法”。文學社會學是對小說思潮形成的外緣觀察，而文學符號學是對小說思潮內延的系統分析，最後形成小說思潮的審美符號。

除了第一章的諸論和第七章的結論外，論文的每一章主要分成三個部分，第一是對環境有關形成小說思潮的主要因素，這是屬於小說思潮的外緣考察。第二是結構分析，透過結構分析的觀察得到每一個時期不同的小說內在的主題、人物、故事也隨著改變，形成每一個時期不同思潮的特色。第三部分是小說美學思潮的涵意，從小說的結構分析中做系統地分類成表層結構、深層結構、超越結構三者形成小說美學思潮的符號美學。

表層結構是子題，代表每一個時期的各篇小說。深層結構是母題，子題是依附在母題上。子題是可以改變的，而母題是不能改變的，如「傷痕小說」來說，「傷痕」是母題，是所有「傷痕小說」的深層結構。而《班主任》《我是誰？》、《重逢》、《應該怎麼辦？》等等「傷痕小說」都是子題，是「傷痕」這個深層結構的表層結構。而超越結構是屬於審美形態，必須建立在表層結構與深層結構上，從「傷痕」、「反思」、「改革」、「尋根」、「先鋒」的符號觀念形態中產生審美趣味。如「傷痕」的審美趣味是悲愴之美，「反思」的審美趣味是悲壯之美，「改革」的審美趣味是雄渾之美，「尋根」的審美趣味是超拔之美，「先鋒」的審美趣味是怪誕之美。

Title of thesis: The Study on China New Era Novel Aesthetical Trend of Thought(1977-1986).

Name of Institute: Nanhua University,Literature Graduate school.

Graduate date: Jane 2001.

Degree conferred: Master

Name of student: Kiu-Ping Hung  
(洪喬平)

Adivisor:Mr..Shen-Yuan Chen  
(陳信元先生)

Dr. Shi-Wei Li  
(李世偉博士)

The abstract of essay:

Chapter one “preface”

Chapter two “ trail of wound” state of painful consciousness in aesthetics

Chapter three “reconsideration” state of ethnical tragedy in aesthetics

Chapter four “ revolution” the state of rebirth in aesthetics

Chapter five “root searching” state of cultural reconstruction in aesthetics

Chapter six “pioneer” state of rebellion and grotesque in aesthetics

Chapter seven “conclusion”

The author of this essay is expected to penetrate through the changing flow of society, revolution of literature, and transformation of aesthetics to observe the development of aesthetic fiction during the new age in mainland China. The main point of view is excerpted from Yeh Laang's (葉朗) Chinese fictional Aesthetics(中國小說美學) as base to study fictional aesthetics in the angle of Philosophy, Psychology, and Sociology. From these rudimental elements (sociology and semiology) to extract the “study of dimensional of fictional aesthetics.” Literature sociology is aimed to observe the outer rim of the formation of the fictional trend. , While Literature semiology help analyze the interior layer of its system before when the aesthetic semiology of fictional trend is formed.

Each article in this essay is divided into three segments except for chapter one and chapter seven. Firstly, as for the main element that fictional trend was influenced by environment; it belongs to the outer observation. Next in order, through the analysis of structure, we can conclude that different novels, topics, characteristics, and stories during one period have had been changing ;owing to this reason that each time has different and special style of the trend of the thought. Thirdly, with the connotation of aesthetic trend, we can systemically divide form fictional structure into three parts: out-layer structure, deep-layer structure, surpassing structure to form aesthetic semiology.

The surface structure is what we called “type”(類型或子題), it represents the various fiction in each period. While, deep layer structure is “motif.”(母題) The type is attached on the motif so it can be changed. But motif itself cannot be changed. Let’s take “trail of wound”(傷痕) for example;“trail of wound”(傷痕) is motif which is the deeper structure of all types of these novels. While in other works: Ban Jiu Renn(班主任), Woo Shyh Shwei(我是誰), Chorng Fornng (重逢), Ing Gai TzeenMoBann (應該怎麼辦) .etc. are belonging to “trail of wound”(傷痕) fiction and the “type.” It is this surface structure that subordinates the deeper structure of the “trail of wound” (傷痕) of trend. As for the surpassing structure, it belongs to the aesthetic state, however, it must be set up on both surface structure and deep-layer structure. Then one can learn aesthetic interest from the concept of semiology which originates from “trail of wound” (傷痕), “reconsideration”(反思), “revolution”(改革), “root searching”(尋根), and “pioneer”(先鋒). For instance, “trail of wound” belongs to sorrowful beauty, “reconsideration” is great grief, “revolution” is full of masculine, “root searching” contains surpassing style, and “pioneer” is some kind of grotesque.

# 目錄

## 第一章：緒論

第一節：研究動機	1
一：緣起	
二：海峽兩岸對新時期文學的研究概況	
第二節：研究範圍與研究意義	8
一：新時期的劃分	
二：時代造英雄	
三：構成美學思潮的對象	
第三節：研究方法	13
第四節：小說美學思潮的涵意	16
一：文學與美學	
二：小說美學思潮的規律性	
三：小說美學思潮的涵意	
第五節：小結	32

## 第二章：「傷痕」的苦難意識的審美形態

第一節：「傷痕文學」的格局	33
一：「傷痕文學」的定義	
二：時代環境的現實面與小說作品呈現的同步	
第二節：「傷痕小說」美學思潮的基本要素	36
一：文藝政策與時代思潮	
二：吶喊與徬徨	
三：短篇小說的興盛	
第三節：「傷痕小說」美學思潮的結構分析	41
一：「傷痕小說」的主題意識	
二：「傷痕小說」的人物特徵	
三：「傷痕小說」的故事敘述	
第四節：「傷痕小說」美學思潮的涵意	49
一：「傷痕小說」美學思潮的結構美	
二：「傷痕小說」美學思潮的超越美	
第五節：小結	56

### 第三章：「反思」的民族悲劇的審美形態

第一節：「反思文學」的格局	57
一：「反思文學」的定義	
二：文藝理論批評的爭鳴與深化	
第二節：「反思小說」美學思潮的基本要素	64
一：思想解放與文藝思潮	
二：從「反思文學」到「文學反思」	
三：政策開放與西學影響	
第三節：「反思小說」美學思潮的結構分析	70
一：「反思小說」的主題意識	
二：「反思小說」的人物特徵	
三：「反思小說」的故事敘述	
第四節：「反思小說」美學思潮的涵意	78
一：「反思小說」美學思潮的結構美	
二：「反思小說」美學思潮的超越美	
第五節：小結	83

### 第四章：「改革」的迴光變奏的審美形態

第一節：「改革文學」的格局	85
一：「改革文學」的定義	
二：“四化”建設譜成的樂章	
第二節：「改革小說」美學思潮的基本要素	89
一：新的矛盾、新的衝突	
二：新人形象的崛起	
三：從現實生活中出發	
第三節：「改革小說」美學思潮的結構分析	94
一：「改革小說」的主題意識	
二：「改革小說」的人物特徵	
三：「改革小說」的故事敘述	
第四節：「改革小說」美學思潮的涵意	103
一：「改革小說」美學思潮的結構美	
二：「改革小說」美學思潮的超越美	
第五節：小結	108

## 第五章：「尋根」的文化重構的審美形態

第一節：「尋根文學」的格局	109
一：「尋根文學」的定義	
二：新時期文學的戰國時代	
第二節：「尋根小說」美學思潮的基本要素	113
一：新時期文藝政策的「收」與「放」	
二：文化熱潮的興起	
三：百花齊放、百家爭鳴	
第三節：「尋根小說」美學思潮的結構分析	120
一：「尋根小說」的主題意識	
二：「尋根小說」的人物特徵	
三：「尋根小說」的故事敘述	
第四節：「尋根小說」美學思潮的涵意	129
一：「尋根小說」美學思潮的結構美	
二：「尋根小說」美學思潮的超越美	
第五節：小結	135

## 第六章：「先鋒」的反叛乖訛的審美形態

第一節：「先鋒文學」的格局	137
一：「先鋒文學」的定義	
二：被拋棄的一代	
第二節：「先鋒小說」美學思潮的基本要素	140
一：泥濘中的呼喚	
二：文學批評的新方法熱潮	
三：文學的主體性	
第三節：「先鋒小說」美學思潮的結構分析	144
一：「先鋒小說」的主題意識	
二：「先鋒小說」的人物特徵	
三：「先鋒小說」的故事敘述	
第四節：「先鋒小說」美學思潮的涵意	155
一：「先鋒小說」美學思潮的結構美	
二：「先鋒小說」美學思潮的超越美	
第五節：小結	160

第七章：結論	161
附錄：大陸新時期小說出版狀況(1977-1986)	165
參考書目	183



## 第一章：緒論

### 第一節：研究動機

#### 一：緣起

1997年7月11至12日，樣板戲<sup>1</sup>《紅色娘子軍》重新搬上舞台，以芭蕾舞劇的方式在香港屯門大會堂演出，想不到竟然深受大眾的歡迎。<sup>2</sup>在文革時期，樣板戲幾乎是一演再演，政治意識大於審美意識，所以人們都會感覺到沒什麼新鮮感。如果我們把現在與過去相比較起來，就會發現這是兩種完全不同的現象；文革時期，樣板戲上演的目的是在帶起一種政治教化作用，在這種社會意識的影響下，觀賞者在觀看的心態也會遵循教化的方式。但事隔多年，社會意識發生了變動，以前的教化方式已經過時了，因此人們在觀看樣板戲的時候，因有了距離，會開始從藝術與審美的角度來欣賞。就因為這個現象，形成筆者的一些想法：歷史的推進是會把我們曾經專注過的問題形態淡化，經過一段時間後，淡化掉的問題形態會形成另一種的問題形態。就好像我們面對樣板戲一樣。

討論中國大陸的新時期小說是從「傷痕文學」做為起點。「傷痕文學」後，陸續出現的有「反思文學」、「改革文學」、「尋根文學」、「先鋒小說」等等，形成當時的文學主潮。這些類型的小說在當時大都帶有濃厚的批判色彩，跟隨著政治舞台的變化而得以發展，是順應當時的時代需要。但因時代的變遷，當我們現在以觀賞者的角度來看新時期小說，是否已經可以嘗試把那種批判色彩的有色眼鏡挪開，單單從藝術審美的角度來評析呢？正如李澤厚所說：

我們對過去要有清醒的、歷史的理解，要了解它當時的作用是什麼，它的問題又在哪兒。不能盲目堅持，或盲目地批判。我們過去的文藝為政治甚至為軍事服務，是起過很好的革命作用的，這不能否認，不能抹殺。但是，不管是戰爭也好，革命也好，在整個人類、民族和階級的歷史上，在整個人民的生活中，畢竟只是一部份，或一個相當短暫的時期，不可能天天戰

---

<sup>1</sup> 樣板戲是指在文革期間，江青所一手策劃的八部戲，包括以京劇方式演出的《智取威虎山》《沙家濱》、《紅燈記》、《奇襲白虎團》、《海港》；以芭蕾舞方式演出的《白毛女》和《紅色娘子軍》，以及交響音樂方式演出的《沙家濱》，作為革命樣板，因此稱為樣板戲。

<sup>2</sup> 當然也有人認為樣板戲的再現是因為中共重新要對文藝的掌控，但這是見仁見智的看法。

爭，天天革命。<sup>3</sup>

歷史並不是史學家所獨有，歷史是每一個人的腦海中一系列片段的排列組合。除了史學家在研究與發現歷史之外，小說創作者也同樣在建造歷史。我們從「傷痕」、「反思」等小說中所獲得的歷史了解比一般充滿意識形態的歷史論述更真實、更豐富。也有人說：小說是虛構的、想像的。但是，如果沒有現實與生活環境的栽培，小說家也不可能憑空創作。通常我們在閱讀一本小說的時候，往往會把歷史的部份淡化或捨棄，只是專注於小說故事情節的發展，完全忘記了小說背後還有一位歷史建造者的存在，我們不能忽視小說家以小說來反映所處時代的文化力量。

但歷史與小說又有所區別，歷史的撰述是突顯在史料與事實的基礎上；而小說的敘述是彰明故事情節的變化多端。史料或事實的記錄可以增強智識，但不容易感動人；唯有故事情節的變化多端才能感動人。這就是有時候，歷史學家敘述一件事，人們會覺得毫無趣味；但同一件事，經過小說家的敘述，人們反而會感興趣。能感動人的部份也就是審美的部份，這也是小說之所以能吸引讀者來閱讀的地方。因此以歷史的背景做為閱讀小說的基礎知識，以審美的角度來觀看小說的藝術價值，這是小說審美所不可缺的。

現在我們已經與“傷痕”、“反思”、“改革”、“尋根”、“先鋒”等等文學思潮有了一段歷史的距離。在歷史上，“傷痕”、“反思”、“改革”、“尋根”、“先鋒”等等的文學思潮已經成為那個時代的符號標記，就仿如“樣板戲”一樣，現在所呈現的只有它的美。因為我們已經超越了一切的文化、政治等等的意識形態，也可以說當時的文化、政治等等的意識形態已不再能對我們產生任何影響。

本論文的撰寫動機就是從此而起，以大陸新時期小說美學思潮做為研究的主題，主要的重心是放在對“傷痕”、“反思”、“改革”、“尋根”、“先鋒”等等文學思潮之間所產生的審美的轉換，以及“傷痕”、“反思”、“改革”、“尋根”、“先鋒”等等文學思潮的符號審美意義。

## 二：海峽兩岸對新時期文學的研究概況

如果細數二十世紀中國所發生的大事，除了日本侵華對中華民族的摧殘外，要算是國、共之間的政權爭奪戰了。國、共這一對歡喜冤家，有時候是採合作，有時候卻成為敵對，雙方針鋒相對了幾十個年頭。

自從兩岸開放文化交流，大陸文學開始受到台灣學者的注意，但因為兩岸對

---

<sup>3</sup> 李澤厚著《走我自己的路》（新訂版），三民書局，1996年9月第1版，頁291。

峙太久，在文化上、意識形態上都有明顯的差距。因此在對大陸新時期文學的研究上也產生認知的差異，但這種現象只存在於初期階段。大陸方面也不例外，雖然在理論批評上，也曾出現過熱鬧的場面，老一輩的、中年的、年輕一輩的新秀都齊聚一堂。但因大陸依然存在以文藝政策為指導原則，文藝理論與批評都要依從當時的文藝政策；尤其是長時期受毛澤東式的共產主義思想的影響，文藝政策成為架在文學頭上的刀子，因此在文學研究上形成固定的框架，這種影響直到今日依然存在。另一方面，自從改革開放後，隨著西方文學理論的引進，在文學理論與批評上出現了新的轉機。年輕一代的文藝理論家開始以新方法來研究文藝作品，在文學理論與批評上也開拓出新的天地。現針對海峽兩岸對新時期文學研究做一個階段性的概況敘述。

### (一)：台灣方面對大陸新時期文學研究概況

#### 1、歷史的包袱

由於海峽兩岸長時期在政治上的對立，所以很容易造成雙方的研究者只站在特定的角度來看問題，這種現象容易形成極端與偏見導致我們無法真正了解當時的實際情況，只會專注以某一種觀念和想法來看問題，那就會完全抹煞文學藝術作品的價值和意義。這個階段主要的代表者有周玉山、張知行等，他們都是持批判的態度，從以下這一段文字的描寫，可以看出這一階段的特色：

今天中國大陸傷痕文學所獲的評價不盡相同，同樣稱許或貶抑者的出發點亦復各異。站在自由世界的立場，我們認為它還是具有價值的，因為它不但從內部拆穿了「共產主義是人間天堂」的神話，而且喚醒了共產黨久欲推翻的親情和人性，讓世人清清楚楚地看到，所謂毛澤東思想在面對中國倫理傳統時終於敗下陣來。

《敢有歌吟動地哀》一書的編者吳甬指出，中國「新一代」文學特點表現在三方面：

- 1、苦難的特徵 沉重而不輕忽，悲憤而不頹唐。
- 2、理想主義的色彩 表現出獻身的精神以追求理想。
- 3、史詩的情緒 熱烈與悲涼的交織。

我們若以哀矜勿喜的心情來看中國大陸的傷痕文學，儘管其中有若干文字不為我們所喜，它的整個內容是應予肯定的，因為它多少具備了上述三個特點。我們相信，只要這些作品的雪球越滾越大，就會像一九七九年三月北平人權刊物《今天》裏的一首詩所說，總有一天：

每一聲痛苦和呻吟，  
都會像水滴一樣匯合，

掀起排山倒海的巨浪；  
每一段朦朧的思想，  
都會像原子能一樣凝聚，  
釋放出摧毀一切的巨大力量。<sup>4</sup>

如果一個文學研究者身上背著沉重的歷史包袱，最容易形成先入為主的觀念，只站在外面看問題，完全不能靜心地、客觀地深入內層來看待問題。如對中國大陸的批評，就因為中國大陸是共產主義社會，因此會以有色眼光來看待它。如從文化發展的角度來看，先入為主的情形是無可避免的，因為當兩種不同的文化交錯在一起的時候，主動者一定會先以自己本身的觀念意識來詮釋被動者，就好像以台灣來詮釋大陸一樣。但如果兩種文化的交流到了某一個階段以後，往往會產生觀察觀點的轉移。

## 2、觀察觀點的轉移

隨著兩岸之間的交流與開放，對於大陸新時期文學的研究也產生了很大的改變。在看法上也漸漸脫離意識形態的綑綁，完全以一個文學研究者的角度來研究新時期文學。其代表者有張子樟、唐翼明、施淑女、陳信元等等。如陳信元在課堂上常言：「要了解當代大陸文學，就必須對其文化背景要有所了解，這樣研究大陸文學才能研究深入、研究透徹。」張子樟也觀察到，十多年來大陸小說勇於求新求變，重視作品的藝術價值，頗值得深入探討研究，他說：

一九七六年十月，中共發生宮廷式政變，「四人幫」被捕，文化大革命宣告結束。基於實際政治需要，中共逐漸對外開放，大陸小說從此進入一個嶄新的階段。十多年來，不同程度的政治運動依然不斷，其中多數均與文學創作內容有關。但現實環境的諸種重大變遷已使得小說作者走上不歸路。他們勇於求新求變。他們不但延續了三十年代的批評精神，而且十分重視作品的藝術價值。儘管創作之路坎坷難行，作家在道德勇氣支撐下的作品，其社會功能與藝術價值依然值得深入探討研究。<sup>5</sup>

這種觀察角度上的改變，促進了文學的研究，也增強了台灣對大陸文學的了解，真正打開了海峽兩岸文學交流的大門。對兩種完全不同的生活背景、意識形態能夠產生對話，這是要經過一段很長很長的時間。

<sup>4</sup> 周玉山著《大陸文藝新探》，東大圖書公司印行，1987年2月再版，頁59-60。

<sup>5</sup> 張子樟著《走出傷痕——大陸新期小說探論》，東大圖書公司印行，1991年2月初版，頁3。

### 3、針對個別作家或某一文學思潮之研究

目前台灣在大學裏陸續有開設大陸當代文學研究的課程，師資包括呂正惠、唐翼明、施淑女、陳信元等。所以有一些研究現當代文學的研究生在撰寫畢業論文的時候，都會選擇以大陸新時期的文學為研究對象。如碩士論文有趙玖倫的《中國大陸「現代派文學」之研究(1978-1984)》(政治作戰學校政治研究所，1993年)、慎錫讚的《中國大陸「傷痕文學」之研究》(私立中國文化大學中國文學研究所，1994年)、陳崇祺的《傳統與原始：大陸尋根小說的批評與省思》(國立台灣大學中國文學研究所，1994年)、曾恆源的《蘇童小說文本研究(1985-1994年)》(私立淡江大學中國文學研究所，1995年)、徐欣嫻的《汪曾祺作品研究》(私立中國文化大學中國文學研究所，1995年)、鍾怡雯的《莫言小說：「歷史」的重構》(國立師範大學國文研究所，1996年)、董恕明的《大陸新時期(1979-1989)小說中知識分子的處境與抉擇》(私立東海大學中國文學研究所，1997年)、陳昭吟的《回歸與超越——大陸新時期尋根文學思潮研究》(國立師範大學國文研究所，1998年)、謝靜國的《論莫言小說(1983-1999)的幾個母題和敘述意識》(私立淡江大學中國文學研究所，1999年)、黃瓊娟的《由「重寫文學史」運動反思大陸文學左傾思想的發展》(私立南華大學文學研究所，2000年)等等。博士論文有宋如珊的《文革後十年(1976-1985)大陸文學之研究》(私立中國文化大學中國文學研究所，1997年)。從這些研究的成果中，我們可以看到台灣在對大陸新時期的認知上是有大幅度的改變。

#### (二)：大陸方面對新時期文學研究概況

##### 1、“五四”精神的復甦

1986年5月5日至10日，上海復旦大學舉行了全國性的“新時期文學討論會”，對於新時期十年的文學進行討論。在回顧與展望新時期十年的文學發展研討中，有些學者認為，新時期文學的發生，可以與“五四”運動一起並稱為二十世紀中國文學的兩大突破，勇於創新與探索，是形成世紀初與世紀末的文學現象。如許志英在《關於現代文學兩個十年的若干思考》一文中說：

我這裏所說的現代文學“兩個十年”，是指一九一七至一九二七年中國文學現代化的第一個十年和一九七六至一九八六年中國文學現代化的又一個十年(即通常所說的新時期文學)。在七十年現代文學的歷史過程中，我認為這兩個十年不僅文學成就舉世矚目，更重要的是它們所顯示的文學現

代化的方向值得認真研究。<sup>6</sup>

作者在文中詳細論述了“兩個十年”相似的幾個共同點，第一是歷史背景的相似，第二是在思想上要求思想自由、兼容並包；第三是同受西方“人的文學”的影響。對文學發展來說，這是一個很好的現象，我們也看出在這時候思想上的自由度。但這種“五四”精神的自由度很快就被新的文藝政策所淹沒，隨著“堅持四項基本原則”的提出、<sup>7</sup>反資產階級自由化的風潮，“無產階級專政”、“馬列主義思想”、“毛澤東思想”依然成為全中國人民的指導方針，形成大陸新時期文藝理論批評的「收」「放」現象。在這種情況下，思想自由、兼容並包也只是表面化而已。

在面對文藝政策的「收」與「放」的過程中，自然形成文學理論批評的兩種對峙的勢力，在「放」的時候，大家可以暢所欲言、多元化的批評意見，百家爭鳴、百花齊放的言論自由，在這種氣候下，自然會出現多元化的文藝理論批評現象。但「收」的時候，以堅持馬克思主義文藝理論來壓制多元化的文藝理論批評。堅持馬克思主義的文藝理論者成為了文藝政策的擁護者，而主張多元化的文藝理論批評家們就被指責為是受資產階級文藝觀的影響。

## 2、文藝政策的擁護者

大陸新時期的文藝政策雖然已經不再提出文藝與政治的“從屬論”“工具論”的發展關係，但鄧小平所提出的“堅持四項基本原則”卻成為了新時期的理論指標，文藝依然要遵守“堅持四項基本原則”。

1989年，“六四”學運風潮的撲滅，文藝政策路線的下放，大陸文藝理論批評開始延續中共自建國以來的文藝方針，以文藝政策來控制文學理論與批評，其代表者有陳涌、敏澤、陸梅林、包忠文、程代熙、張炯、艾斐等等。

---

<sup>6</sup> 許志英著 關於現代文學兩個十年的若干思考，收錄在潘旭瀾、王錦園主編《十年文學潮流》，復旦大學出版社，1988年3月第1版，頁63。

<sup>7</sup> 鄧小平在1979年3月30日在召開共產黨的理論工作務虛會上的講話中說：

我今天要說的是思想政治方面的問題。中央認為，我們要在中國實現四個現代化，必須在思想政治上堅持四項基本原則。這是實現四個現代化的根本前提。這四項是：

第一，必須堅持社會主義道路；

第二，必須堅持無產階級專政；

第三，必須堅持共產黨的領導；

第四，必須堅持馬列主義、毛澤東思想。

大家知道，這四項基本原則並不是新的東西，是我們黨長期以來所一貫堅持的。粉碎“四人幫”至三中全會以來，黨中央實行的一系列方針政策，一直是堅持這四項基本原則的。

在建國以來毛澤東文藝思想發展中，起到關鍵性作用的人物有三個：一是毛澤東本人；二是周恩來；三是鄧小平。他們代表性的著作為毛澤東 40 年代初期發表的《在延安文藝座談會上的講話》，周恩來在 60 年代初期發表的《在文藝工作座談會和故事片創作會議上的講話》和鄧小平在 70 年代末發表的《在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝詞》。三部論著，分別代表三個不同歷史時期，對於毛澤東文藝思想的創立和發展，具有里程碑的意義。<sup>8</sup>

自從毛澤東在 40 年代的《在延安文藝座談會上的講話》發表以來，中共的文藝方針是以文藝服從於政治，毛澤東、周恩來、鄧小平三人，我們可以稱為政治家<sup>9</sup>，卻很少稱他們為文學家或文藝理論家，他們三人對文藝的著作也只有這幾篇。但是他們的思想卻在文藝工作上成為了指導的作用與指導方針，這種現象也只有在文藝服從於政治的情況下才會發生。

### 3、年輕一代的文藝評論家

自從改革開放以來，西方的文藝思潮不斷地引進中國大陸，造成 1988 年，《上海文論》第 4 期設立了“重寫文學史”的專欄，隨即掀起了一股文學革新的熱潮。專欄主持人陳思和與王曉明提倡以文學批評的活躍來衝擊那些已成定局的文學史結論，並指出唯一的道路就是重寫。1999 年陳思和主編的《中國當代文學史教程》終於面世，他在前言中說：

我主編這部教材所追求的目的之一，正是想通過對這類以文學作品為主型的文學史教材的編寫實踐，為“重寫文學史”所期待的文學史的多元局面，探索並積累有關經驗和教訓。所以我應該預先承認，相對以往的當代文學史教材而言，這可能是一部不夠完整也不夠全面、但具有一定探索性質的教材。<sup>10</sup>

除了陳思和外，年輕一代的文藝評論家有王曉明、黃子平、季紅真、郜元寶、南帆、李慶西等等。他們都是在新時期成長的評論家，以他們敏銳而細膩的觀察角度，在新時期的文學理論批評增添多彩多姿的力量。

<sup>8</sup> 包忠文主編《當代中國文藝理論史》，江蘇教育出版社，1998 年 2 月第 1 版，頁 2。

<sup>9</sup> 毛澤東雖然也有文學創作，但他的影響力是政治大於文學。

<sup>10</sup> 陳思和主編《中國當代文學史教程》，復旦大學出版社，1999 年 9 月第 1 版，頁 6。

## 第二節：研究範圍與研究意義

### 一：新時期的劃分

設定研究範圍對研究者會有比較明確的目標，以便專精在某一階段上的研究。針對大陸新時期的分期，可以從政治歷史角度，也可以從文學觀念發展去作劃分。唐翼明在《大陸新時期文學(1977-1989)：理論與批評》一書中指出：

大陸自一九四九年中共建國以來四十餘年，大別之實不過兩個時期：毛澤東時期(一九四九年 - 一九七六年)與鄧小平時期(一九七七至現在)。大陸當代文學的發展也可以分為這樣兩個大時期。鄧小平時期(尤其指一九七七至一九八九年「六四」事件前)大陸文壇上通稱為「新時期」，以別於毛澤東統治的時期。<sup>11</sup>

將大陸自 1949 年建國以來至 1989 年分為毛澤東時期與鄧小平時期兩個階段，這種分法很明顯是以政治導向來劃分。但是卻忽略了 1976 年底至 1977 年這一年，在中國大陸的政治歷史上，1976 年是一個最為關鍵的一年，隨著毛澤東的逝世，華國鋒接掌政權，“四人幫”的下台等等歷史事件都是在這一年發生。而鄧小平的復出是在 1977 年，因此 1976 年至 1977 年這一年並非是真空年，如按政治歷史的劃分，1976 年至 1977 年(稱為華國鋒時期)是不能忽視的。

筆者對大陸新時期的劃分主要是從文學的觀念發展上來劃分。文學觀念的發展其中包含著社會的脈動、文學的革新與審美的轉換，從“傷痕文學”的產生，到“先鋒文學”的成熟，其中經歷過“反思文學”、“改革文學”、“尋根文學”等等，都可以明顯地讓我們看出來。按年代來分的話，應可以從 1977 年至 1986 年。

無可否認，新時期小說比前二十七年的小說無論在思想上、技巧上、形式上、審美上都產生很大的突破。這種變化是漸進式的，如果要將這一階段的小說思潮做系統性分析，筆者會將這一個階段的小說形態劃分為初期、中期與轉變三個小階段。“傷痕小說”是屬於初期階段，“反思小說”、“改革小說”是屬於中期階段；“尋根小說”、“先鋒小說”是屬於轉變階段。本論文的研究就是想透過社會的脈動、文學的革新與審美的轉換，來對大陸新時期小說進行探討。因為七十年代末至八十年是大陸新時期小說的巔峰時期。進入九十年代，因為政治、經濟、社會等種種因素，小說的發展走向了現代主義中的消極面，人們在物質上的

---

<sup>11</sup> 唐翼明著《大陸新時期文學(1977-1989)：理論與批評》，東大圖書公司，1995 年 4 月初版，頁 1。



追求超過精神上的追求，心靈的萎縮造成行為上的頹廢等等，種種現象是九十年代的重要特徵。也只有在七十年代末至八十年代末這一個階段，「傷痕」、「反思」、「改革」、「尋根」、「先鋒」等等的形態才產生其歷史上的意義。

## 二：時代造英雄

小說的產生，其背後一定要有一個作者。中國大陸在新時期裏，可以說是作家輩出，老、中、青三代都齊集在文學的精神園地裏，呂正惠把當代大陸小說家分成三個世代：

當代大陸小說家可以按照他們的生年大致分成三個世代：第一代，除了年紀最大的汪曾祺(1920 年生)外，其餘大都生於 20 年代末至 30 年代中期，如高曉聲(1928 年)、陸文夫(1928 年)、鄧友梅(1931 年)、從維熙(1933 年)、王蒙(1934 年)、和張賢亮(1936 年)；第二代生於 30 年代末至 40 年代中期，較著名的有蔣子龍(1941 年)、劉心武(1942 年)、馮驥才(1942 年)、古華(1942 年)、鄭萬隆(1944 年)；第三代則生於 40 年代末及 50 年代，如臺灣讀者較熟悉的鍾阿城(1948 年)、張承志(1948 年)、賈平凹(1952 年)、張辛欣(1953 年)、韓少功(1953 年)、王安憶(1954 年)、及莫言(1956 年)。<sup>12</sup>

呂正惠是按照作家的出生年代來分類，但這種分類比較不容易彰顯文學思潮的意義，筆者認為研究大陸當代新時期的小說，絕對不能脫離文學思潮。如要為大陸當代小說家做分類的話，應分為：第一類是曾被劃成右派的作家群，如從維熙、王蒙、陸文夫、張賢亮、高曉聲、汪曾祺、鄧友梅、張弦等；第二類是無是非作家群，如劉心武、馮驥才、張潔、諶容；第三類是曾是知青的作家群，如梁曉聲、賈平凹、王安憶、韓少功、葉蔚林、鍾阿城、鄭義、張辛欣、鐵凝、張煒、史鐵生、張抗抗等；第四類是少數民族作家群，如張承志、李準、扎西達娃等；第五類是文革中成長的新一代作家群，如劉索拉、徐星、殘雪、蘇童、余華等；第六類是軍人的作家群，如白樺、莫言、徐懷中、李存葆、朱向前等。可以說，每一類作家群都有其創作的領域與風格。

第一類作家群、第二類作家群與第三類作家群是「傷痕文學」與「反思文學」的骨幹，他們的親身遭遇與現場目睹者的身份，形成了他們的創作資源。第三類作家與第四類作家是「尋根文學」的中堅份子，他們的上山下鄉經歷使他們獲得

---

<sup>12</sup> 呂正惠著 最後的現實主義小說家 老右派以及他們的作品，收錄在陸文夫著《美食家》序言，新地文學出版社，1988 年 12 月初版，頁 1。

了更豐富的見識。第五類作家群是「先鋒文學」的奇葩，他們完全沒有歷史的包袱，只有一股對文學創作的熱情，因此他們是文學的先鋒。第六類的作家群是軍中作家群，軍中作家除了我們熟悉的白樺、徐懷中等人以外，1984年9月解放軍藝術學院文學系正式成立，培養了一批有創作才華的青年作家，如莫言、李存葆、朱向前等等都是，他們以筆為武器，在新時期各類的文學思潮中，都有優秀的小說作品出產。

以上只是從形成文學思潮的角度來分類。新時期作家的創作風格是多方面的，有些作家橫跨幾個文學思潮領域，這對文學現象來看是好的，但從另一方面來看，如果作家只是為了滿足讀者大眾的期待視域而創作，就很難出現有特出個人風格的作品。如馮驥才本身是「傷痕文學」與「反思文學」的代表人物，他的《啊》《意大利小提琴》《雕花煙斗》《三十七度正常》等等作品奠定了他在「傷痕文學」與「反思文學」的歷史地位，他以細緻的筆法對人性的探討達到了爐火純青。但當「改革文學」盛行的時候，他也寫了如《走進暴風雨》一類的改革作品，這一部作品總是給人有一種說不出的失落感。當然一位作家能有多方面的嘗試是無可否認的，但如果是為了趕潮流、跟時尚，那對文學創作而言，很難會有很突出的個人風格與作品內涵。如劉心武所說：

隨著改革、開放的進程，大陸文學蓬勃發展，到80年代初期，漸漸呈現多元狀態，像《班主任》那樣的承載著社會乃至政治重負的文學作品，不僅使許多作家感到難以為繼，許多讀者也漸失興趣；文學對社會特別是對政治的干預，也必然引出政治的反干預；對於文學本性和特質的思考與探討，日見活躍與深入；又有大量外部世界的信息湧入，特別是使大陸作家備感新奇的西方現代派、後現代派，以及拉丁美洲的“文學爆炸”，都攪動著大陸文壇，在這種情況下，我該怎樣寫下去？<sup>13</sup>

有了作家群，才會有思潮，這也是大陸七十年代末至八十年代末的文學特色。進入九十年代，我們已經很少看到作家群的現象，自然而然文學思潮的出現是相對減少。

### 三：構成美學思潮的對象

1999年6月14日-6月20日的《亞洲週刊》選出了二十世紀中文小說100強，其中大陸1976年以後的小說占了20部。這20部包括莫言的《紅高粱》、阿

<sup>13</sup> 劉心武撰 穿越八十年代，原載《文藝爭鳴》1994年第1期，收錄在林建法選編《中國當代作家面面觀 再度漂流尋找家園融入野地》，時代文藝出版社，1994年6月第1版，頁54。

城的《棋王》、韓少功的《馬橋詞典》、唐浩明的《曾國藩》、王安憶的《長恨歌》、李銳的《舊址》、楊絳的《洗澡》、汪曾祺的《受戒》、賈平凹的《浮躁》、古華的《芙蓉鎮》、張煒的《古船》、張潔的《沉重的翅膀》、戴厚英的《人啊，人！》、劉恆的《狗日的糧食》、蘇童的《妻妾成群》、張賢亮的《男人的一半是女人》、余華的《活著》、馬原的《岡底斯的誘惑》、林斤瀾的《十年十 》、二月河的《雍正皇帝》等等。雖然這種評選方式見仁見智並不代表是最公正的、最客觀的，但是我們也從中發現出一些微妙的意義。

小說自從走進文學的殿堂，從來沒有被讀者大眾冷落過，自“五四”新文學運動到新時期的大陸小說，都成為文學中的奇葩。梁任公在《論小說與群治》一文中，甚至說小說能夠移風易俗、產生教化作用，這是小說的社會功能。新時期的大陸小說，它是隨著整個社會的脈動、文學的革新與審美的轉換所形成，在中國當代文學史上，占有重要的地位。根據金漢在其《中國當代小說史》一書中說：

長篇小說新時期十年中出版了 1000 多部，近幾年則每年以 150 部的數量遞增，而建國初十七年總共才出版了 172 部。中篇小說僅以其崛起的 1981-1982 兩年計，就發表了 1150 部，這個數字是前三十年中篇小說創作總數的兩倍多。至於短篇小說的數字就更難以統計了，幾乎每年都有四、五千篇。<sup>14</sup>

這是一項驚人的創作量，是從非小說閱讀者的角度來看小說，但數量並不代表一切，如果站在讀者的角度，我們應該如何面對這個問題呢？史鐵生說得好：

所以，不要這樣審問小說 “到底要達到什麼？” “到底要說明什麼？” “到底要解決什麼？” “到底要完成什麼？” “到底要探明什麼？” “到底要判斷什麼？” “到底要怎麼辦？” 小說只是讓我們欣賞生命這一奇麗的現象，這奇麗的現象裏包含了上述的“到底”和“什麼”，但小說不負責回答它。小說只給我們提供一個機會，一個擺脫真實的苦役，重返夢境的機會：欣賞如歌如舞如罪如罰的生命之旅吧。由一個恆古之夢所引發的這一生命之旅，只是紛紜的過程，只是斑斕的形式。這足夠了。<sup>15</sup>

成為一個單純的欣賞者，這樣我們就會看到小說的美與人生的美。本論文的重心是探討新時期小說中所呈現的「美」，這種「美」是包含所有反映大時代變遷的

<sup>14</sup> 金漢著《中國當代小說史》，杭州大學出版社，1990年12月第1版，頁180。

<sup>15</sup> 史鐵生撰 隨筆十三，原載《收穫》1992年第6期，現收錄在林建法選編《中國當代作家面面觀——再度漂流尋找家園融入野地》，時代文藝出版社，1994年6月第1版，頁122。

小說中所呈現的美，這種「美」為新時期小說在中國當代文學史上創造了奇蹟，這種「美」是從大環境下的審美觀中提煉出來的，這就是審美意識。針對中國大陸新時期的小說研究應該避開只有指責而沒有建設的歷史情節，那些只會指責的評論只是看到別人眼中的微細沙塵，而看不見自己眼中的一根樑木，這並不符合真正的小說研究。小說研究的重點應該是針對為什麼在特定的時代與特定的環境中，促進小說創作的技巧與內容變化；應該關注在大環境下的審美意識如何與小說創作者、小說作品、作品閱讀者三者之間產生結合。大陸新時期的部份小說雖然具有濃厚的政治意味，但它也是一個時代的反映，而且還具備重要的歷史意義。

### 第三節：研究的方法

研究方法並不是要以這一方法成為至尊，這是非常狹隘的觀念。一個方法最重要的是能不能解決問題，只要能解決問題的方法，都是好的方法；一個不能解決問題的方法，無論其有多深奧、多超越，也始終是不能解決問題的。任何一種文學理論的產生，都會與當時代的環境背景、文學作品產生聯繫，因此我們可以說理論家是環境所塑造的產物。理論能夠使人論說清楚，但也能使人走進封閉。以理論為指導原則，容易形成專制。理論的興盛是與一個國家有沒有自由民主連結在一起。一個自由民主的環境，任何理論都可以存在，相對而言，一個專制極權的環境，理論往往成為扼殺一切的工具。如果我們要對當代小說作出理論性、系統性的探討，必然是要以當代的小說作品為對象來建立當代的小說理論。

葉朗在其《中國小說美學》第一章導論就說明了小說美學的研究方法：

小說美學，就是對小說這門藝術作哲學的、心理學的、社會學的研究，就是從哲學的、心理學的、社會學的角度，研究小說藝術的本質，研究小說藝術和其他藝術的共同點和不同點，分析小說的創作和欣賞中的各種因素、各種矛盾，然後找出其中的規律性的東西來。<sup>16</sup>

以哲學、心理學、社會學的觀察角度來對小說進行研究所形成的小說美學，在大陸美學界是一個非常普遍的現象。中共自建國以來，曾發生兩次大規模的美學熱潮，第一次是在五十年代的美學大辯論中，主要是分為：(1)美的主觀說，這種看法的代表人物有呂熒和高爾泰；(2)美的客觀說，這種看法的代表人物是蔡儀；(3)美的客觀與主觀統一說，代表這一說法的是朱光潛；(4)美的客觀性與社會性統一說，持這種看法的代表者是李澤厚。從以上各派主張的美學觀點來看，主要還是唯心與唯物之爭，當然最後的結局以唯物主義成為至尊，主張唯心主義者都要重新對自己的美學觀進行自我檢討，如朱光潛的自我檢討就是一個最明顯的例子。進入八十年代，大陸又興起了第二次美學熱潮，這次美學討論比五十年代寬闊多了，有美的哲學的討論、美的和諧的討論、審美心理的討論、美的社會實踐的討論等等，這些論爭構成了大陸八十年代以後美學研究的主潮。從五十年代到八十年代的兩次美學論爭中，我們會發現存在一條主線，所討論的美學課題都是在哲學、心理學、社會學這三方面。如趙士林在《美學百科全書》的前言中也將美學細分成美的哲學、審美心理學、藝術社會學三個範疇；李澤厚的美學觀念也是分為美的哲學、審美心理學、藝術社會學三個範疇。在此，我們發現大陸以哲

<sup>16</sup> 葉朗著《中國小說美學》，里仁書局，1994年11月3刷，頁2。

學、心理學、社會學的美學研究方法，其本身不是局限在某一個文藝研究上，而是包含在所有的藝術研究，這種美學研究的三個範疇仿如放諸四海而皆準的美學方法。

針對小說美學的研究而言，如以哲學、心理學、社會學角度來研究，這可說是近年來中國大陸美學研究的共同標準。以哲學的角度來研究美學，這是自上而下的研究視點。自下而上的研究視點，是以心理學的角度來研究美學。而社會學的研究角度是要在固定的時代境環中尋找美的規律。這可說是中國大陸美學研究的一大進展，也完全符合人性化。因此我們說，做為美學方法上的研究，哲學、心理學、社會學三者是不可缺少的，也可以說這三者是美學研究方法學上的基礎，有了這個基礎才可以進行美學研究。沒有社會學的方法，就不能了解到當時代的審美觀念，不清楚就不能理解，不能理解就無法感受，無法感受就沒有了美。因此有了社會學的基礎，同時也增強了我們的審美認知能力。我們就可以對這些作品有層次的結構分析，提昇對作品理解的能力。當我們具備了這種理解的能力，要尋出小說美學思潮的真正特質就必須要從審美符號之中才能尋找得出來，小說美學思潮本身就是符號。而小說美學思潮除了是符號之外，其符號的形成必須要結合社會的脈動、文學的革新與審美的轉換。

因此筆者認為小說美學思潮的研究必須以研究小說美學的基礎，再使用文學社會學的方法與文學符號學的方法兩相結合。其原因是，以文學社會學的方法來考察小說發展的外緣因素，主要包括時間條件、空間條件、社會機制。以文學符號學的方法來探討小說藝術在創作者、作品、讀者三者之間所產生的表層結構、深層結構與超越結構。唯有把小說變成符號，小說藝術的審美功能才會完全出現。以上的方法筆者稱之為整體觀小說美學思潮研究法。（見圖一）

### 小說美學思潮

文學社會學

文學符號學

（圖一）

此方法在運用上詳細分析也產生運用上的層次；首先我們先以文學社會學之方法，著重在考察文藝活動產生的外在因素。任何文藝活動、文藝創作與文藝欣賞都與其當時代的環境產生密不可分的關係。接下來，既然文學作品以藝術稱之，藝術的本質是在呈現美，所以文學作品也脫離不了美的範疇。因此，作者在創作

時的審美標準是什麼？作品如何呈現美？讀者的審美要求又在那裏？等等，都是屬於文學本身所要探討的。當我們發現了作者的創作動機、作品的美與讀者的期待後，還是無法讓我們得到滿足，我們還要更深入地去問，作者真正想要表達的意義是什麼？作品又象徵了什麼？讀者的期待對文學創作又會產生什麼影響？讀者如何去滿足他們的期待？等等。到這個階段，我們只好將文學作品轉變成符號。一個符號的產生，必須先經過符號編造者的設計，有了符號，就必須要有解碼的方法。在文學符號學來說，符號編碼者就是文學創作者，作品就是符號，而讀者就是符號解碼者。符號必須要與社會環境相結合，這樣符號的實質意義才會被突顯出來。關於小說美學思潮的整體觀方法在下一節會有更詳細的論述。

## 第四節：小說美學思潮的涵意

一篇小說作品能讓人產生驚嘆，也就是說這篇小說作品具有美的要素，因為驚嘆是審美經驗的一個重要因素。對閱讀小說而言，能產生驚嘆的審美經驗是不是直覺的反應？這顯然不是直覺說所能解釋的。閱讀小說所產生驚嘆的審美經驗必須經過一連串的認知過程，也就是對小說作品的認知層次。關於對文學作品的構成層次，波蘭現象學美學家羅曼 英 加Roman Ingarden 1893-1970)在其《對文學的藝術作品認識》一書中曾提出：

文學作品是一個多層次的構成。它包括(a)語詞聲音和語音構成以及一個更高級現象的層次；(b)意群層次：句子意義和全部句群意義的層次；(c)圖式化外觀層次，作品描繪的各種對象通過這些外觀呈現出來；(d)在句子投射的意向事態中描繪的客體層次。<sup>17</sup>

文學的審美與其他藝術作品的審美是有一段差異，如繪畫、雕塑、音樂、舞蹈等這些都是可以從感官直覺得到的審美經驗。但文學是以語言文字所構成的整體，文學如脫離了語言文字，那就不是文學了。對於文學來說，我們就不能以感官的直覺來得到審美經驗，如一個英國人，他完全不懂中文，我們拿一首李白的《靜夜思》讓他來欣賞，他除了看見排列整齊的顆粒東西外，可能完全不知道這到底是什麼。如一個中國人，他完全沒有受過學校的教育，也不識字，是一個文盲。當我們也同樣地把李白的《靜夜思》讓他來欣賞，他也會同樣地無所適從。由以上的舉例，我們可以明確地了解到，文學審美是存在其局限性。

小說是文學家族中的成員，其形式的呈現又與家族成員中的詩、散文等有所不同，因此在認知的層次上也產生一些差別。羅曼 英 加 登 所 提 出 的 構 成 層 次，是站在以作品為中心的立場來陳述，如果我們只對單篇作品進行考察，不需要去了解作品所處的時代、作品的創作者是誰、作者所處的時代是怎麼樣的社會環境、讀者對作品的接受等等，這樣是可以的。但如果對文學思潮的研究而言，這樣的構成層次是有所不足的。因為文學思潮所含括的社會面是非常寬廣，作者的創作環境與讀者的需求等等都是在考量的範疇。因此筆者嘗試為小說美學思潮的層次列出必須具備的條件：

<sup>17</sup> [波]羅曼 英加登著《對文學的藝術作品的認識》，陳燕谷，曉未譯，中國文聯出版公司，1988年10月第1版，頁10



- (1)對語言文字的認識：這是小說審美的基礎條件。
- (2)對時代環境的了解：這是構成小說思潮的社會環境的理解，包括時代、環境、族群等外在結構，構成小說美學思潮的外緣因素。
- (3)對小說藝術的掌握：這是對小說思潮作系統性的理解，這包括在針對某一個特定的社會環境下，作者、作品與讀者三者之間所產生的互動關係，構成小說思潮的內緣因素。
- (4)對符號象徵的領悟：這是小說思潮的最後階段，也是小說思潮的審美完成。對文學符號的領悟是一種超越的審美活動，它超越於歷史、政治、道德倫理、法律等等人為的約定俗成與時間、空間的阻隔。

在文學的審美中，小說所傳達的意象是必須經過時間的累積，我們閱讀一部小說，往往要把小說讀完後，才會知道故事的結局，了解作者所要傳遞的信息。以下就針對上述小說思潮的四個條件來對小說美學思潮的涵意做方法上的說明。

## 一、文學與美學

文學是語言的藝術，當我們談文學的時候，完全不能離開語言文字。而美學是以人的美感為出發點，脫離人的美感來談美學到最後得出來的結果就是不美。當文學與美學還沒有成為理論的時候，其先後層次是先有文學作品的產生，後有美學的欣賞。但當文學理論與美學理論產生後，兩者已從先後改成為對應的關係。王朝聞在其《美學概論》一書中說：

美學與藝術理論有著特別密切的關係。弄清二者之間的關係，對於認識美學的對象特別重要。美學的研究對象包含客觀世界的美和人對客觀世界的美的反映的全部領域，它把藝術作為審美意識的集中表現來研究其本質和一般規律。藝術理論以各門不同藝術的特殊性、具體的創作規律、欣賞規律為研究對象，直接為指導各門藝術的實踐活動服務。美學是哲學性質的科學，它對各門藝術理論的研究具有方法論的意義，同時各門藝術理論的研究成果又能夠反過來豐富和推動美學的研究。由於藝術是審美意識的集中表現，藝術理論與美學理論之間常常是彼此滲透和相互轉化的。關於藝術本質規律的某些直接探索，常常也就是美學理論。<sup>18</sup>

在這裏王朝聞提到了美學理論與藝術理論的關係，看起來美學理論與藝術理論其

---

<sup>18</sup> 王朝聞著《美學概論》，谷風出版社，1989年10月第1版，頁4。

本身就存在共同性。人有了理論基礎，就會加強對作品的欣賞能力，從而提昇人的審美情趣。小說美學思潮是涵括文學與美學兩個領域範疇，是以美學的方法來對小說思潮做一個系統性的探討。正如胡經之在《文藝美學》一書中所說：

文藝美學，雖然是從美學上來研究文學藝術，但也把這種複雜現象作為一個完整的對象，加以系統的研究。文學藝術，作為一種審美活動和審美現象，本身就是一個獨特的“系統”。這個“系統”是由三個方面構成：文學藝術的創造，是由藝術家、作家來完成的；創造出來的產品，是個獨特的存在；作品之所以被創造出來，又是為了滿足人類的一種特殊的社會需要，它必然要由讀者、聽眾、觀眾所觀賞，才能完成這個特殊審美活動的整個過程。藝術創造 藝術作品 藝術享受，就是文學藝術活動過程的三個必要環節，而作品，則是其聯繫前後兩個環節的中心環節。 探討文學藝術的創造、作品和享受這三方面的審美規律，這就是文藝美學的對象和內容。<sup>19</sup>

把文學當成一個審美對象，這是文學美學的內容，也是文學美學的研究主題。

## 二、小說美學思潮的規律性

中共從建國以來產生了兩次的美學熱潮，第一次是在五十年代，第二次是在八十年代。五十年代的美學熱潮討論最熱烈的是美學觀念、唯心與唯物的爭辯、主觀與客觀的問題等等，因此產生了“美的主觀說”、“美的客觀說”、“美的主客統一說”與“美是客觀的又是社會的”等等美學觀念主張，種種說法與觀念都有其理論的依據。美學作為一門新興學科，當然是需要經歷長期的討論與建構，才能真正確立美學在科學上的歷史意義和價值。在八十年代的美學熱潮中也曾針對“美的規律”這一個命題進行了激烈的論戰，美的規律這一命題是被定為美學研究的中心內容，《美學百科全書》給美的規律所下的定義是：

美的規律內涵相當豐富，逐一歸納，至少有五個規定性：第一，它是屬於人的規律，只能對自由自覺的活動的人類適用，而對動物不發生作用，動物是不能按照美的規律塑造物體的，動物的產品本身無所謂美與不美。第二，只對能確證人自己本質力量的對象化勞動的產品有意義，就是說人之所以能認識、掌握運用美的規律，只是因為他能自由地生產勞動，能在認識、遵循對象的規律和尺度的同時，把自己衡量對象的尺度和本質力量通

<sup>19</sup> 胡經之著《文藝美學》，北京大學出版社，1989年11月第1版，頁14-16。

過對象化勞動物化在上面，實現自己預定的目的，這種對象化勞動的產品才具有審美性質，才符合美的規律。也就是說，對象的審美性質或美，以及主體的審美意識或美感，就深藏在人的對象化勞動這一無窮無盡的源泉之中。第三，因此，美的規律不但同客體(對象)的尺度有關，而且更同主體(人)的尺度有關，這種統一合目的性與合規律性、真與善、自由與必然的統一，主體與客體的統一。第四，尺度主要是外在感性形式的尺度，所以善的規律主要也是指形式美的規律(包括客體形式和對形式美感受兩方面的規律)。第五，美的規律本身也有一個歷史的生成和發展、豐富的過程，而不是一個固定不變的封閉系統。<sup>20</sup>

此種“美的規律性”就包含了所有美學的觀念形態，其中“美的主觀說”、“美的客觀說”、“美的主客統一說”與“美是客觀的又是社會的”等等。歸納來看，美的規律性一定是在幾個前提下才能成立：一是在時代環境的考量，二是在有相同文化背景的民族，價值觀與意識形態才能統一，三是從對人的實踐的觀察，人的實踐包含了創造的實踐與審美的實踐。法國的泰納(Hippolyte Adolphe Taine, 1828 - 1893)是一個實證論者，他主張從歷史出發，來尋找藝術發展的規律，創立了以時代、環境、種族來論述藝術發展的規律的歷史批評理論。他認為任何藝術的發展必定與當時的風俗習慣與時代精神有其密切的關係。他以植物的生長來說明這一切，他以橘樹為例子：

假定風中吹來各式各樣的種子隨便散播在地上，那麼要有什麼條件，橘樹的種子才能抽芽、成長、開花、結果，生出小樹，繁衍成林，鋪滿在地面上？那需要許多有利的條件，首先土壤不能太鬆太貧瘠；否則根長得不深不固，一陣風吹過，樹就會倒下。其次土地不能太乾燥；否則缺少流水的灌溉，樹會枯死。氣候要熱；否則本質嬌弱的樹會凍壞，至少會沒有生氣，不能長大。夏季要長，時令較晚的果實才來得及成熟。冬天要溫和，淹留在枝頭上的橘子才不會給正月裏的濃霜打壞。土質還要不大適宜於別的植物；否則沒有人工養護的橘樹要被更加有力的草木侵擾。這些條件都齊備了，幼小的橘樹才能存活，長大，生出小樹，一代一代傳下去。<sup>21</sup>

自然界的氣候環境促成植物的生長，同樣的，要促使藝術的發展，也必須要依賴一種特殊的氣候，這氣候就是風俗習慣與時代精神。任何有天才的人也必須要在合適的氣候下才能大顯身手，否則就會被時代所扼殺。由此看來，一個時代的風

<sup>20</sup> 李澤厚、汝信主編《美學百科全書》，社會科學文獻出版社，1990年12月第1版，頁313-315。

<sup>21</sup> [法]丹納：《藝術哲學》傅雷譯，人民文學出版社，1996年6月北京第2次印刷，頁33。

俗習慣與時代精神是主宰一切生殺之大權。但在現代文學社會學的觀念上，天才並不是產生文學的重要支柱，而是社會的整體現象才是決定文學的存在與否。法國文藝理論家羅貝爾 埃斯卡爾皮(Robert Escarpit 1910-?)在其著作《文學社會學》一書中說：

出書必須適應讀者的需要，是通過那種機械的標準化方法來實現的。某種類型的作品一旦受到了讀者的歡迎，獲得成功，人們就一個勁地如法炮製，只是情節略有變化罷了。<sup>22</sup>

埃斯卡爾皮說出了規律性的客觀面，當把文學變成商品化的時候，就必須要考量到市場的需求。匈牙利藝術理論家豪澤爾(Arnold Hauser ?-1977)針對泰納的理論加以修正，文學除了其外緣因素外，另一個重要的因素是決定於有沒有讀者，文學作品與讀者如何產生互動關係。依照豪澤爾的說法，文學作品既然能與讀者產生互動的關係，那麼我們要問的是讀者應具備那些條件才能與文學作品產生互動關係呢？讀者與文學作品的互動關係到底是在那一層面上呢？是屬於政治性的、倫理上的，還是屬於審美情感方面的呢？因為讀者對文學作品的理解層面上的不同，因此我們如何去決定文學作品與讀者之間的互動關係變成首要解決的問題。如果說丹納所建構的方法是社會存在與藝術品產生的發展規律，那麼豪澤爾所探尋的是社會存在中的藝術創造與作品接受的關係問題。其中包含著作者在藝術創造中如何順應環境的要求、藝術批評家的介入、傳播業者的中介身份(其中包括資訊傳播、報章雜誌等)、作品接受者等等，形成緊密的關係網。

文學的外緣因素主要是指社會條件，其中包括時間條件（時代）、空間條件（環境）與人為條件（種族）所形成的關係網。在面對新時期文學，每一種文學思潮都在突顯其特色，如“傷痕文學”有“傷痕文學”的特色，“反思文學”有“反思文學”的特色。我們絕對不會拿“傷痕文學”說成是“改革文學”，我們也不會拿“改革文學”說成是“傷痕文學”，它們的界線都是很明確的。要了解新時期的大陸文學就必須要了解這一條規律線。

### 三、小說美學思潮的涵意

#### (一)：感受、表現與接受

劉若愚在其著《中國文學理論》一書中，曾依照亞伯拉姆斯(M.H.Abrams)在《鏡與燈》(*The Mirror and the Lamp*)一書中為藝術作品所設計的四個要素，即

<sup>22</sup> [法]羅貝爾 埃斯卡爾皮《文學社會學》，上海譯文出版社，1988年4月第1版，頁104。

作品、藝術家、宇宙、觀眾(見圖二)重新排列成宇宙、作家、作品、讀者(見圖三)。

宇宙  
作品  
藝術家 觀眾

(圖二)

宇宙  
讀者 作家  
作品

(圖三)

當我們把這兩個圖相對照下，我們會明顯地發現亞伯拉姆斯的圖表結構是以作品作為中心，而劉若愚的圖表結構是一種循環結構(其中他解釋的宇宙是指「人和動作、觀念和感情、素材和事件，以及超感觀知覺的素質」)。用「宇宙」一辭看起來過於抽象，過於形上化，如果要反映實際的文學現象是不太恰當。

文學之所以形成，除了作者、作品、讀者三者外，我們完全不可忽略時代環境所造成的文學規律，關於文學與時代環境的關係，上文已有所交待。但如果只著重考察文學的外緣發展對於文學研究來說只是一種只知道外殼而不知道內部，容易形成模式化與僵硬化。因此，我們除了要探討文學的外緣發展之外，還要深入一層地來探討文學的內在因素。文學的內在因素主要的形成是在那一種社會環境下構成作者、作品、讀者之間的互動關係。(見圖四)

社會環境

作者 讀者  
作品

(圖四)

歷史學要求史學家必須兼備「才」、「學」、「識」、「德」四個要素，同樣的，文學家也必須具備這四個要素。作者的特殊點是在感受，作品的主要功能是在表現；而讀者的接受是成全作品的存在。這三大要素使文學形成人與人之間的情感的溝

通與思想的交往，雖然一般讀者沒有作者那種敏銳的觀察力，但每個人都具備有感受事物的能力。「傷痕文學」或許對我們來說距離太遙遠，也不是自身所遭遇的，但因為我們具有人的本質中感受事物的心情，所以內心自然會產生理解與同情。感受與表現是文藝創作中的基本因質，簡單來說，主體在感受外在世界的變化，這種感受是經過自己本身的經驗，內化在主體中，如果要把自我的感受抒發出來，主體就會憑藉文藝表現出來。感受可以說是內化，而表現可以說是外揚。但是，深入一層來說，感受與表現是每個人都具備的能力，是天生的；但表現出好的作品就不是每個人所能做到。要能表現出好的作品必須要具備的是傳達的技巧，懂得傳達的技巧的人所表現出來的作品才能稱得上藝術作品。正如朱光潛所說：

第一，每個人都用直覺，都能在心中想見種種意象，但是每個人不都是藝術家。為什麼呢？藝術家除著能“想像”（這是他與一般人相同的）以外，還要能把所想的“像”表現在作品裏（這是他所獨有的本領）。藝術家決不能沒有藝術作品。我胸中盡管可以想像出許多很美的“成竹”，但是到我蘸墨揮毫時，我的心裏意象不能支配我的筋肉活動，手不從心，無論如何出力，也不能把它畫在紙上，我所畫出來的和我心裏所想像出來的完全是兩回事。這就因為我不是畫家，沒有傳達的技巧。因為沒有傳達的技巧，我所以不能把心裏所想像出來的外射於作品。從此可知傳達對於藝術是一種很重要的活動。<sup>23</sup>

關於感受與表現，中國自古以來都有人將其提出來，如劉勰在《文心雕龍》神思篇裏說：

夫神思方運，萬塗競萌，規矩虛位，刻鏤無形；登山則情滿於山，觀海則意溢於海，我才之多少，將與風雲而並驅矣。方其搦翰，氣倍辭前；暨乎篇成，半折心始。何則？意翻空而易奇，言徵實而難巧也。<sup>24</sup>

文學創作真正要做到的就是對文字的駕馭能力，人人都有認識文字的能力，但並不是每個人都能成為作家，劉勰之言真正說出了一個文學創作者的心聲。當文學創作者以其個人體驗與感受創作出文學作品，同樣他也希望能透過文學作品找到對作品的知音。文學作品的主要特色是達成作者與讀者之間的溝通，當讀者在進行閱讀的時候，是直覺參與到作品之中，與作者的內心世界產生共鳴。文學創作

<sup>23</sup> 朱光潛著：《我與文學及其他》，收錄在《朱光潛全集》第三卷，安徽教育出版社，1987年8月第1版，頁420。

<sup>24</sup> 劉勰《文心雕龍注釋》，周振甫注，里仁書局，1984年5月，頁515。

者在對各類型題材的選擇上，必定是經過深思熟慮的。因此，一部作品的產生，其內容與意義上都是創作者的心血結晶。一個作家在經過自身的審美體驗創作出文學作品，而讀者在對作品進行閱讀的時候，必須要將作者的審美體驗進行還原，這是作品對讀者的基本要求。當然讀者在對作品進行閱讀的時候，也會產生創造性的參與，但其原則依然是要建基在對作者審美體驗進行還原的基礎上。

## (二)：小說的敘述

閱讀小說是一種知性的活動，當然不同的年齡、不同的知識背景、不同的階級環境對一部小說的理解也就不同，這就是接受的層次。西方有句名言說：「一千個人看哈姆雷特，就會產生出一千個哈姆雷特。」

就正如姚斯(Hans Robert Jauss,1921- )所說：

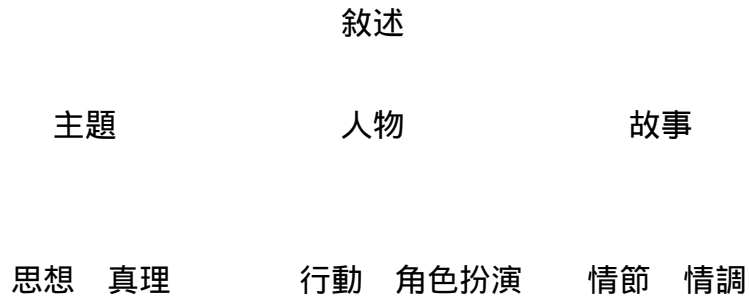
在這個作者、作品和大眾的三角形之中。大眾並不是被動的部分，並不僅僅作為一種反應，相反，它自身就是歷史的一個能動的構成。一部文學作品的歷史生命如果沒有接受者的積極參與是不可思議的。因為只有通過讀者的傳遞過程，作品才進入一種連續性變化的經驗視野。在閱讀過程中，永遠不停地發生著從簡單接受到批評性的理解，從被動接受到主動接受，從認識的審美標準到超越以往的新的生產的轉換。<sup>25</sup>

從作者到作品，再從作品到讀者，這三者之間的關係有時候是很微妙的。如當作者把作品創作出來以後，接下就只剩下作品與讀者之間的問題，到底是作品決定讀者的理解呢？還是讀者決定作品的理解？前一個作品是主動的，而讀者是被動的；後一個讀者是主動的，而作品是被動的。其實，一切問題都與讀者的認知程度有關。讀者的認知程度不足，自然是被作品帶著走。當讀者的認知程度達到某一個認知水準的時候，自然是讀者決定作品的理解，讀者也參與作品的填補工作。讀者的認知必須是建立在對語言文字的認識、社會背景的考察、小說的藝術功能的基礎上，這樣才能夠進入到小說的符號審美功能。

小說敘述主要細分為主題、人物、故事三個大範疇，在小說文本中，主題、人物、故事構成小說文本的內部結構。在這三個大的範疇中各大範疇又細分出兩個小的範疇(見圖五)：

---

<sup>25</sup> [聯邦德國]H R 姚 龔]R C 霍拉勃著 《接受美學與接受理  
守堯審校，遼寧人民出版社，1987年9月第1版，頁24。



(圖五)

作者是在日常生活的體驗中找到敘述的主題，又從日常生活中尋找人物，再把生活中的故事加以安排。這樣看來，小說敘述是完全離不開日常生活。主題、人物、故事是構成敘述的重要架構，也是小說敘述的系統特徵。

### 1、主題

對小說創作者而言，小說的主題是日常生活中的體驗，相對來說，小說接受者在閱讀小說的時候，同樣也是在尋找日常生活中的主題。到現在為止，我們該問一問主題到底是什麼？主題如何才是美的？當我們提出這些問題的時候，感覺上就像一個尋找答案的小說閱讀者，答案就在小說裏。正如方祖燊在其《小說結構》一書中所說：

但我總認為作者如果能站在完美理想，追求真理的觀念上來從事創作，即使是描寫人生的醜惡、社會的污濁，他的描寫自然會激發起讀者的理想，喚起了美的真理。<sup>26</sup>

小說的主題就是要激發起讀者的理想，喚起了美的真理。在這種情況下，唯有把小說的主題轉換成象徵符號。象徵符號所傳達出來的信息，絕對是超越語言文字所傳達的信息。符號的象徵性的超越功能就是意境。意境說在傳統中國的審美觀念中早已存在，所謂的“言有盡而意無窮”、“只可意會不可言傳”、“象外之象、韻外之旨”、“有我之境、無我之境”等等。

藝術審美的本性恰恰不是提供解決社會問題的方案，而是讓人們超越現實關係和現實意識的束縛，進入藝術境界而獲得一種心理的補償和情感的解放。審美決不是一種憶起生活，回到生活的精神活動，不是為了激發世俗的激情，而是賦予人們一種超越世俗功利原則的更高的精神境界，在人類

<sup>26</sup> 方祖燊著《小說結構》，東大圖書公司，1995年10月初版，頁17。



理性的層次上領略人生的真諦和世界的意義，激發人類對真善美的嚮往，對自身完善的追求。小說作為文學藝術的一種樣式，它的本性也應該是如此。<sup>27</sup>

要了解小說思潮的主題，就必須要了解小說思潮的沿革與審美轉換的發展關係；小說思潮的內部與外部發展對審美轉換的影響；審美轉換在當代小說史研究的意義，審美轉換在美學史上的意義等等。

## 2、人物

小說敘述中人物也是從日常生活中提取的，人物是小說中的主要角色，小說絕對不能沒有人物。很多時候小說敘述者是從身邊週遭的人來選為其小說中的人物，如從維熙的小說《風淚眼》中的索泓一，其實就是他在勞改農場的同伴李建原。因李建原患風淚眼，因此他把索泓一也塑造成患風淚眼。人物在小說中是以語言行動來突顯其性格特徵。英國小說理論家佛斯特(Edward Morgan Forster 1879-1970)將小說人物分為圓形人物與扁平人物，對圓形人物而言，因人物性情的多樣化，使小說與現實生活的距離拉得更近。而扁平人物的比較單一化，所以人物內容不豐富，所以人們比較喜歡看圓形人物多於扁平人物。方祖燊教授在其《小說結構》一書中說：

因此，我們可以說：「人物」(character)是小說的中心，因為小說所描寫的就是某些人物的生活與際遇，所講述的就是某些人物的故事，所刻畫的就是某些人物的心理，所突顯的就是某些人物的性格。我們也可以說：「沒有人物就沒有小說；沒有生動的人物描寫，小說注定就要失敗。」<sup>28</sup>

對人物的刻劃，應盡量生活化，這樣的人物才是真，才能讓讀者產生共鳴；另一方面，對人物的描寫也應當要有深刻度，這樣對讀者才會產生深刻的印象。

## 3、故事

故事是形成小說敘述的重要環節，也是小說能讓人產生閱讀興趣的部份。對於一篇小說而言，沒有故事就不能稱其為小說。佛斯特在對故事下的定義中說：

故事是一些按時間順序排列的事件的敘述 早餐後中餐，星期一後星期二，死亡後腐爛等等。就故事在小說中的地位而評，它只有一個優點：使

<sup>27</sup> 林興宅撰 我觀小說的特質與功能，原刊載在《福建文學》1986年第9期。收錄在汪靖洋主編《當代小說理論與技巧》，江蘇教育出版社，1989年5月第1版，頁152。

<sup>28</sup> 方祖燊著《小說結構》，東大圖書公司，1995年10月初版，頁334。

讀者想要知道下一步將發生什麼。反過來說，它也只能有一個缺點：無能使讀者想要知道下一步將發生什麼。<sup>29</sup>

故事是依造生活的規律順序發展，但是，如果只是生活的規律順序的重演，那故事就會變得毫無趣味，而且有很多小說創作是不按照事件的規律順序。如何讓故事變得生動有趣，那就必須要依靠小說家所安排的情節。因此故事是必須要有情節，佛斯特也了解到這一點。因此他也為故事找尋情節：

我們對故事下的定義是按時間順序安排的事件的敘述。情節也是事件的敘述，但重點在因果關係(Causality)上。「國王死了，然後王后也死了」是故事。「國王死了，王后也傷心而死」則是情節。<sup>30</sup>

一個故事如果沒有情節，那只會讓讀者看了以後產生不出審美的情趣，這個故事再也不會吸引人。歷史故事與小說故事的不同是歷史故事只是事實的敘述而沒有情節的鋪設，而小說的敘述就是加插了情節的鋪設，情節的設計是決定一部小說的好壞。所以一部好的小說是人人爭著要看，而一部歷史書，除了研究人員外，沒多少人會特意去看。徐岱認為情節是小說作者對故事的重新安排而造成的，他說：

這就是說，生活本身充其量只能提供故事而無法提供情節，因為情節總是對故事的一種重新安排，其目的是為了表達講這個故事的人對他所講的那個故事的看法與態度。<sup>31</sup>

在小說情節的構築上，可分成三種構築的情境：一為作者所構築的情境，作者在構築情境時，一定是有所表達才構築情境。二為作品本身被構築出來的情境，作品被構築出來的情境雖是經過作者的構築，但它在作品裏是屬於獨立的構築情境。三是讀者構築的情境，讀者在對作品進行閱讀的同時，同樣也在對作品的情境進行構築。作者所構築的情節這一點我們很容易理解，作品本身所構築的情節就必須先分別出作品創作者與作品敘述者的不同；作品創作者就是作者本身，而作品敘述者並不是作者本身，是一個獨立的敘述者。我們在作品中常看到的以第一人稱敘述的我，就是作品敘述者。讀者所構築的情節，是以讀者參與到作品中。作品絕對不能沒有讀者參與，沒有讀者參與的作品是沒有完成的作品，是零符號。如我們在看劉心武的《班主任》的時候，劉心武是作品的創作者，而故事中

<sup>29</sup> 佛斯特著《小說面面觀》，李文彬譯，志文出版社，1990年5月再版，頁23。

<sup>30</sup> 佛斯特著《小說面面觀》，李文彬譯，志文出版社，1990年5月再版，頁75。

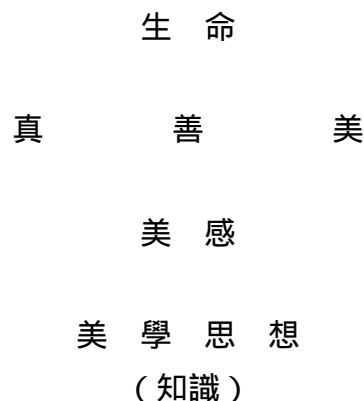
<sup>31</sup> 徐岱《小說敘事學》，中國社會科學出版社，1992年9月第1版，頁220。

的張俊石是故事敘述者，整篇作品都是從張俊石的眼光來看問題；而讀者透過對作品的閱讀，同樣也產生如張俊石對青年一代的焦慮，但讀者的參與度不只是停留在張俊石所焦慮的問題階段，讀者所思考的會更深、更徹底。故事絕對不能沒有情節，如果一本敘述文本其情節是模糊而不明確的時候，如意識流小說的敘述方式；閱讀者通常都會給予補充與重組，使敘述文本的情節恢復。因此讀者在對敘述文本進行解讀的時候，並不是完全依照敘述文本所給與的敘述原樣來閱讀，而是對敘述文本的原樣敘述加以重新整理與排列組合，這種閱讀的現象稱為敘述加工。如宗璞的《我是誰？》在敘述故事的時候，是採取意識流的寫法，這時候故事情節就要由讀者來重新排列組合。

故事除了要有情節之外，也所必須要有情調，情調是讓故事更加增添色彩、更加有深度與內涵。情節與情調的結合更使小說的故事性增加了趣味，小說的意境也因此得以顯現。從情節到情調，也就是從客觀面到主觀面，情節所進行的是歷史情境在文本中的表現，而情調是讀者對文本的解讀態度與方式所產生的。

### (三)：象外之象、景外之景

小說美學思潮研究當然是以美學的方法與觀點來對小說思潮做為美學系統性的研究。美學的產生必然是從主觀到客觀，也就是從人的審美感受到人的審美認知的形成。當我們回歸到人的基源點上來看，人本身就具有對對象審美能力的先天性，透過生長環境的栽培，將人的先天性的審美能力激發出來。生長環境的栽培，使人具有對事物產生判斷的價值觀，人的價值觀直接影響人的審美感受與審美認知。這是一個從人的生命主體引向客觀知識面再回歸到人的存在的循環過程(見圖六)：



(圖六)

真、善、美的價值觀是人人都具備的。真與善的價值並不一定能夠產生美感，

就如一個負債幾千萬的人，美景當前也不會感到美；一個幾天沒飯吃的人絕不會因聽到「夜來風雨聲、而去問「花落知多少」；一個剛被一輛名車撞傷的人絕不會躺在地上還去欣賞那輛名車。而唯有美的價值觀，才真正直接影響到美感。我們再把這些產生美感的美感經驗，用後設的反省與歸納，進行科學化、系統性的研究，就產生美學。美學可以說一種美的知識結晶，當人得到了美學的知識，再以美學的知識來看待事物，自然而然就會得到更深刻的領悟，讓生命主體產生昇華。就仿如我們到蘇州觀賞園林藝術，當我們還沒有了解園林藝術的結構知識、思想內涵的時候，我們也只能以人的先天性對美的感觸來觀賞。當然這種觀賞態度也包含價值判斷，中國人對中國園林的感受與西方人對中國園林的感受會產生很大的差別。但當我們具備了對中國園林藝術知識的了解以後，再去觀賞蘇州園林，我們的美感體驗會比第一次更加深刻。因此生命、價值觀念、美感、美學四者形成一種循環的過程。

對文學作品的欣賞可以有很多不同的角度，從政治的角度來看文學，無疑是把文學變成政治的宣傳工具；從道德的角度來看文學，文學成為具有教化功能；從審美的角度來看文學，文學更成為了美感的交流。美感經驗人皆有之，而美感體驗就因人而異。因美感經驗是人對事物的感受中產生的美，只要人有感受事物的能力，就會有美感經驗。就仿如人面對杭州西湖的湖光山色、黃山頂上的壯觀氣勢等等，這些都是人人都能感受到的美感經驗。但美感體驗卻不比美感經驗，美感體驗是在美感經驗的基礎上，再往上升一層。如梁容若看到大明湖的美，就會體驗出山東人的厚重、樸實、器用，蘇東坡看到夜晚的月與竹，就會體驗出人生命中的恬淡、雅致。這些都是美感體驗的表現，因此我們說美感體驗是具有創發性的，就是產生美的超越的成份。這種美的創發性或超越性是直接把人的生命境界提升到最高尚。對審美體驗的分析應分為三個層次，這是延續中國傳統對審美體驗理論發展的脈落下形成的。戰國時代的莊子在《人間世》中就有這一段的述說：

回曰：「敢問心齋。」

仲尼曰：「若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣！聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。」

<sup>32</sup>

莊子的這一段話成為了日後對審美體驗理論建立的依據。以耳、以心、以氣是三種不同的感受境界，以耳是感官上的感受體驗，以心是在以耳的基礎上的進化體驗，雖然已沒有了直接的感官體驗，但原本的意象仍深刻地存留在人的腦海裏，

<sup>32</sup> 《莊子釋譯》(上)，歐陽超、歐陽景賢釋譯，里仁書局，1992年9月12日台一版，頁119-120。

所謂言有盡而意無窮。以氣是人的生命體驗的最高境界，也就是進入到人的精神世界。南北朝的宗炳將莊子的以耳、以心、以氣改變成應目、會心、暢神。現代美學家李澤厚也使用悅耳悅目、悅心悅意、悅志悅神的三層審美體驗。

當我們已了解美學構成的基本要素，接下來就可以說明小說美學思潮的構成要素。從上文對小說的構成中分成主題、人物、情節三者形成小說系統結構。講到結構，結構主義語言學把結構分為表層結構與深層結構（Surface Structure and Deep Structure）：

美國語言學家喬姆斯基（Avram Noam Chomsky，1928 - ，轉換生成語法理論的創立人）的概念，指語言所具有的兩個結構層次。表層結構即語言的語法結構，屬句子的形式方面；深層結構即語言的句法結構，屬句子的意義方面。<sup>33</sup>

結構主義語言學的表層結構與深層結構主要是針對語言的語法和句法。語言學家們大都認為深層結構是語言，而表層結構是言語。語言是有其系統性與規約化的，而言語卻是呈現個體性與自主性。表層結構是比較簡單、清楚的，而深層結構是比較複雜多元的。以「你要去那裏？」這一句話為例子，從外表上來看，這是一句非常簡單的問句，但在不同的場合、不同的語境、這一句問句就產生不同的意思與感受。

結構主義所認為的深層結構與表層結構是從對語言和言語解釋而來，語言是具有規約化的，不受環境的變遷而改變，就仿如說故事人的底本；言語是多變性的，是受環境的改變而改變，就仿如說故事人所說的故事。故事的底本是不會變的，而說故事的人會依造故事底本而改變故事敘述。如果從這個思考點進入的話，我們會很明顯地發現，上文所述的主題、人物、情節三者只是小說結構的敘述文本，這個敘述文本是由一個小說的名稱所建立出來的，每一本小說都有一個名稱，而小說結構的深層結構是構成主題、人物、情節三者背後的觀念形態。結構是符號的構成要素，任何符號都必須要有結構。在人類所建立的文明社會裏，也只有人能給與所有物種意義，任何物種在人類尚未給與意義之前只是一個存在現象，也就是語言學所稱為的「能指」；當人類賦與物種意義，經約定俗成後，物種的意義就產生了，也就是語言學所稱的「所指」。

當文學作品形成了一種符號，對符號自然而然就會有很多種不同的解釋，但一個不爭的事實是這個符號必須與當時固定的社會環境相對應；這樣，被解釋的符號才產生其意義。符號的結構如果只有表層結構與深層結構，這樣我們會很容

<sup>33</sup> 司有侖主編《當代西方美學新範疇辭典》，中國人民大學出版社，1997年8月第2次印刷，頁232

易把符號學與結構主義放在一起來談，這樣很容易造成混淆的現象。無可否認，符號學與結構主義是有其密切之關係。但如果我們仔細觀察，符號學與結構主義還是有區別的。為了要讓符號學與結構主義有所區別，在表層結構與深層結構的基礎上，筆者設立了超越結構，超越結構是要超越一切的文化、政治等的意識形態，達到了這種超越，是生命境界的昇華，也就是達到了美的極致、美的完成，所謂「得意而忘言」的深厚哲理就在這裏。趙毅衡在《文學符號學》一書中說：

文學以語言符號為中介，但它不能受制於語言符號的根本缺陷，即無根據性。它必須具有文本的意義，並且讓其符號連續衍義，深入到文化語境中去。為此，文學作品用各種方法發展了其二度根據性，一方面使用語言，一方面超越語言，這就是文學的本質。<sup>34</sup>

以結構來分析文學作品，對作品的理解是屬於知性的理解，知性的理解能充實與增加生命主體的美的感知。符號的超越結構也就是符號美的部份，也就是符號學美學的特色所在(見圖七)：

表層結構                  深層結構                  超越結構

(圖七)

文學符號是屬於情感符號，但不是所有情感符號就等於文學。宗教符號也是屬於情感符號(對基督宗教而言，十字架就是救贖與愛的象徵)；文學符號必須要具備傳達信息的功能，信息的傳達最基本的就是要有一位信息的編構者，信息編構者透過語言文字將所感受到的進行編碼，這個編碼的過程就是創作過程。當符號代碼已經形成，接下來就是解碼的工作。符碼要能解才能產生意義，不能解的符碼也是符號，但是其意義是不清楚而含糊的。符號不能被解碼的原因是有多方面的，如不同時代的因素；不同種族的因素；不同文化政治背景的因素等等。因此我們在這裏也看到一個解碼者必須具備的要素。作者的主要功能是將所感受到的信息編成符碼，而讀者是對符碼進行解碼。而作者所編成的符碼就是作品。以符號學的觀點來對文學進行研究，這是把文學看成是文學創作者所要呈現其理想中特定意義的媒介物。從創作的角度來說是建構敘述的符碼，從讀者的角度來說是對敘述進行解碼。

如果以時間性來分，我們會分成過去、現在、未來三種，過去的事件會成為

<sup>34</sup> 趙毅衡著《文學符號學》，中國文聯出版公司出版、發行，1990年9月第1版，頁156。

我們的歷史，現在是我們目前的狀況，未來只是我們的盼望。從「傷痕」到「反思」，再從「反思」到「尋根」，都是對歷史的描述，我們在理解上也只能以歷史語境來處理。「改革」到「先鋒」描述的雖然是現時代的問題，但以我們現在來看，依然還是以歷史語境來處理。歷史語境是充滿著未確定的語言，也就是說這種未確定的語言會產生多種的變數，真正的解碼者是在多種變數中找尋相對應的符碼來進行解碼。

## 第五節：小結

本章是交代本論文的寫作動機、研究範圍與意義、研究方法等等。在研究方法方面，筆者透過對葉朗在《中國小說美學》書中所提出的小說美學研究的方法進行檢討而設立了“整體觀小說美學思潮研究法”來對小說美學思潮的涵意定位。認為觀察大陸新時期小說美學思潮的形成，必須要透過社會脈動、文學的革新與審美的轉換這三者的互動下產生。因此研究大陸新時期小說美學思潮必須從「文學社會學」與「文學符號學」兩條路線來進行研究，這樣才會突顯出小說美學思潮的真正涵意。「文學社會學」的路線主要是探討小說與社會環境的互動關係，這種互動關係一定是與當時的時代意識相結合下所產生的小說創作與小說欣賞。而「文學符號學」的路線主要是針對小說思潮的結構分析，以結構為手段，符號為目的地透過小說思潮的表層結構到小說思潮的深層結構的結構分析進入到小說思潮的超越結構，也就是小說美學思潮的研究涵意。



## 第二章：「傷痕」的苦難意識的審美形態

### 第一節：「傷痕文學」的格局

#### 一：「傷痕文學」的定義

進入 70 年代末，中國大陸不管是在政治上、經濟上或思想上都有很大的突破與改變。在政治上，隨著毛澤東的病逝、華國鋒的執政、「四人幫」的倒台、鄧小平的重掌政權等等一連串的政治風波，給與當時的政治氣候一種從底沉到乍現曙光的歷程。1977 年，《人民文學》第 11 期刊載了劉心武的短篇小說《班主任》，揭開了新時期文學的序幕。

對於「傷痕文學」的定義，很多文學史專著都把「傷痕文學」說成是反映“十年動亂”的文學潮流，如《中華小百科全書》文學卷說：

以反映“十年動亂”給中國造成的社會傷痕為主要內容的文學潮流。是“文化大革命”後最先出現的文學現象。小說為其主要體裁，表現了文學創作對社會生活的深切關注，具有鮮明的思想解放的特點。劉心武的《班主任》、盧新華的《傷痕》、張潔的《從森林裏來的孩子》、周克芹的《許茂和他的女兒們》、張賢亮的《土牢情話》、陳世旭的《小鎮上的將軍》、王亞平的《神聖的使命》、宗璞的《弦上的夢》、莫應豐的《將軍吟》、韓少功的《西望茅草地》等，均為這一文學浪潮的重要作品。<sup>35</sup>

以反映“十年動亂”給中國造成的社會傷痕為主要內容的文學潮流，以這一段話來給與「傷痕文學」的定義，這樣看來是沒有錯，但並不是很恰當。因為這個定義只說了「傷痕文學」的後一階段，缺少了「傷痕文學」的前一階段。其原因是：“十年動亂”一定指的是“文化大革命”，在“文化大革命”剛剛結束的時候，絕對不會有人對“文化大革命”進行清算與批判。“文化大革命”是毛澤東一手發起的，可以說是他理想中共產主義事業的最後階段。毛澤東去世後，“文化大革命”雖然告一段落，但華國鋒是以繼承毛澤東的路線與方針的接班人自居，他提出以堅持兩個“凡是”<sup>36</sup>為其指導原則，繼續支持與擁護“文化大革命”。因

<sup>35</sup> 張廣明主編《中華小百科全書》文學卷，四川辭書出版社、四川教育出版社，1994年6月第1版，頁234。

<sup>36</sup> 兩個“凡是”即：凡是毛主席作出的決策，我們都堅決維護，凡是毛主席的指示，我們都始

此我們可以肯定地說，在「傷痕文學」出現的前階段，尚未形成對“文化大革命”進行歷史的清算，其主要揭露與批判對象是“四人幫”；對“文化大革命”進行批判是要到 1978 年底的第十一屆三中全會以後，華國鋒開始失勢，鄧小平重新得勢的時候。因此，「傷痕文學」是在華國鋒所堅持的兩個“凡是”下得以形成的。所以我們來論「傷痕文學」的定義時必須要細分其前後期，前期的「傷痕文學」只能說以針對“四人幫”的惡行進行批判與控訴，後期的「傷痕文學」才可說對十年“文革”的清算。對華國鋒的“凡是派”而言，「傷痕文學」成為他們批判“四人幫”、鞏固威信的宣傳工具。但對鄧小平等人的“文革倖存者”來說，是準備對“文化大革命”的清算增加了力量，「傷痕文學」成了他們政治鬥爭的工具。因此「傷痕文學」占有從華國鋒時期過渡到鄧小平時期的重要歷史地位，仔細地分期，可以分為前期與後期，前期的「傷痕文學」成為政治宣傳的工具，後期的「傷痕文學」成為政治鬥爭的工具。

## 二：時代環境的現實面與小說作品呈現的同步性

1976 年 10 月，中國大陸以華國鋒為首的中央政權採取了行動，逮捕了王洪文、張春橋、江青與姚文元等四人，掀起了對“四人幫”的批判與揭露，進入了歷史的新時期。在那種舉國上下都在批判「四人幫」的聲浪中，文學作品自然也難脫離這種批判的意識形態，「傷痕文學」就是在這樣的批判聲浪的意識形態下形成，這是「傷痕文學」的形成背景。

新時期小說的初期發展多少還保留前二十七年的小說創作規範，我們從「傷痕文學」中就可以很明顯地看出來。這是因為政治上的不定因素所造成的影響，當華國鋒剛剛執掌政權，完全採取毛澤東時期的方針，因此提出兩個“凡是”做為指導原則。中共中央在這個時候所呈現的態度尚未明確，因此新時期初期的作家在作品的創作上也非常的謹慎。他們大部份都經歷了二十七年中曾發生過大大小小的政治風波，心中多少還餘悸猶存。有些作家雖然沒有經歷過政治批鬥或下放勞動，但多多少少也存在以小心為上的心態。因此我們可以看出為何「傷痕文學」的政治味較濃的原因所在。

關於文學與政治的關係，明顯地看出是政治在對文學的干預。1949 年以來，多次的政治運動，都是以文學作為開刀的對象。深入一層地思索，新時期的文學依然沿襲著前期的文藝路線，在表面上來看，文藝思潮的演變是在文藝政策與創作實踐兩個軌道上同步進行；文藝政策成為文藝創作的理論指標。我們仔細考察中國大陸多次的文藝整風運動，會發現大部份的文藝政策都是在文藝作品產生之後才出現的，如對蕭也牧的《我們夫婦之間》的批判、對王蒙《组织部新來的青

---

終不渝地遵循。

年人》的批判，甚至到了新時期的對白樺《苦戀》的批判等等。我們從一條批判的線索上發現一條規律模式：先有作品的產生，後有理論政策的批判。

「傷痕文學」所引起的爭議，也是先有「傷痕小說」的出現，而後批評的文章陸續地發表；當然這些批評的文章有站在擁護的立場，也有站有反對的立場。例如李劍的“歌德”與“缺德”（載《河北文學》1979年第6期）、于晴的如此“歌德”（載《文藝報》1979年第8期）、林大中的“控訴文學”及其他（載《讀書》1979年第1期）等等。由此我們可以看出大陸新時期的一種現象，文學批評的自由度提高了，思想言論的自由度也提高了。

文藝作品不是一個死板的、僵化的物體，它是注入了創作者的生命精華，當作者在創作作品的時候，只是想把自己的想法表達出來。小說創作者雖然在保守的政治環境下，但依然也走出自己的天地。他們勇於突破禁區，揭露社會裏從不被人所發現的現象，為後來的「反思文學」、「改革文學」、「尋根文學」、「先鋒小說」等，共同奏出新時期文學的美妙樂章。

## 第二節：「傷痕小說」美學思潮基本要素

### 一、文藝政策與時代思潮

粉碎“四人幫”是在1976年10月，而第一篇批判“四人幫”的文學作品卻在1977年11月發表(劉心武的《班主任》)，之間有了一年多的時間，文學處於一種靜態的守候階段。這種靜態的守候是有其政治性的考量，早在1976年4月5日的天安門事件所引發的詩歌運動，可說是打開新時期文學的序幕。但天安門事件當時是以反革命的罪名受到鎮壓，天安門詩抄也成為反革命的言論。毛澤東逝世後，華國鋒執掌政權，以兩個“凡事”為指導原則，堅持表揚“文化大革命”的偉大成果，對“四五”天安門事件仍然認為是反革命暴亂。華國鋒的“凡是派”最大的對手是鄧小平，鄧小平是極力反對兩個“凡是”與主張為“天安門事件”平反的帶頭者。1977年7月16日至21日召開的中共中央十屆三中全會宣佈恢復鄧小平的一切職務，剛恢復職務的鄧小平並沒有在一上來就開始大事改革，他表面上採取妥協的態度，暗地裏開始準備對“凡是派”進行反擊，一場政治鬥爭即將來臨。

1978年5月11日，《光明日報》刊登了“特約評論員”文章《實踐是檢驗真理的唯一標準》，隨即興起了討論的熱潮，這成為一股對鄧小平的擁護力量。

關於《實踐是檢驗真理的唯一標準》的討論，文藝界也不例外，做為中央政策的宣傳刊物的《文藝報》<sup>37</sup>在1978年的第5期帶動了文藝界對“真理標準”的討論，其中有茅盾的《作家如何理解實踐是檢驗真理的唯一標準》、巴金的《要有個藝術民主的局面》、沙汀的《創作也要受實踐的檢驗》、李春光的《談社會主義文化民主問題》、蘇叔陽的《從社會實踐中來，受社會實踐檢驗》、費振剛的《從討論真理標準所想到的》、劉曉江的《實踐與文藝批評》等等。討論的主要內容是以作者面與批評面為重點，正如茅盾所說：「在實踐是檢驗真理的唯一標準面前，不存在什麼“禁區”，不存在什麼“金科玉律”。」巴金說：「對作品最有發言權的人就是讀者，就是廣大人民群眾。任何作品都要經過廣大群眾的實踐來檢驗。要繁榮社會主義文藝，就要有個藝術民主的局面；這裏設“禁區”，那裏下“禁令”，什麼都由少數人說了算，不見得很妥當。」

1978年12月中共中央第十一次三中全會的召開，在這次會議中，對“凡是”派所堅持的僵化教條提出了批評，為1976年4月5日的天安門事件平反。

1979年10月全國第四次文代會召開，鄧小平在中國文學藝術工作者第四

<sup>37</sup>《文藝報》於1978年5月召開的「中國文學藝術界聯合會第三屆全國委員會第三次擴大會議」中宣佈正式復刊，這一份屬於中共中央的文藝政策宣傳品在帶動思潮的推進也起了其影響作用。

次代表大會上的祝辭 說：

黨對文藝工作的領導，不是發號施令，不是要求文學藝術從屬於臨時的、具體的、直接的政治任務，而是根據文學藝術的特徵和發展規律，幫助文藝工作者獲得條件來不斷繁榮文學藝術事業，提高文學藝術水平，創作出無愧於我們偉大人民、偉大時代的優秀的文學藝術作品和表演藝術成果。當前，要著手幫助文藝工作者繼續解放思想，打破林彪、“四人幫”設置的精神枷鎖，堅持正確的政治方向，從各個方面，包括物質條件方面，保證文藝工作者充分發揮自己的聰明才智。我們提倡領導者同文藝工作者平等地交換意見；黨員作家應當以自己的創作成就起模範作用，團結和吸引廣大文藝工作者一道前進。衙門作風必須拋棄。在文藝創作、文藝批評領域的行政命令必須廢止。<sup>38</sup>

鄧小平的講話，給與了新時期文學創作的指標，也給與文學創作者產生創作的推動力量。但是由於長期生活在鬥爭與管制兩結合的環境下，很多創作者的恐懼尚未完全消除，在這種情況下，大部份創作者是以一種試探的方式開始創作。這種試探性我們稱其為突破“禁區”也好或揭露社會黑暗面也好，大部份都是以小心翼翼的姿態出現。就正如張炯所說：

然而，他們的藝術觀和審美意識仍然困守在舊日的心理定勢中，還未能從根本上去突破歷史織就的傳統藝術思想的羈絆。這種狀況，跟當時整個思想尚囿於左傾教條主義的長期作繭自縛是一致的。內容決定形式，但形式的變化總落後於內容的變化。這個原理可說無所不在。由藝術創作方法所規範的波及處理藝術與現實關係的更為深層的一些形式因素，尤為如此。總之，這階段文學的藝術樣式和風格是多樣化，而藝術方法方面大體還是單一的。<sup>39</sup>

小說是在客觀的歷史事件與主觀的個人意識兩者的結合下產生的，對現實生活的描述，絕對沒有任何藝術形式比小說表達的更傳神、更能達到宣傳的作用。因為小說的表達方式是以故事情節為主幹。現實生活連續不斷的進行著，是沒有靜止的，最容易形成小說的故事情節。雖然我們可以說小說的故事情節與現實的故事情節是有差別的。但是反過來說，小說作者豈不是也從現實生活中的故事情節採集小說的故事情節嗎？所以，在論述小說與現實生活之間的問題，永遠是無法論

<sup>38</sup> 鄧小平 在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝辭，收錄在《鄧小平文選（1975-1982）》，人民出版社，1983年8月北京第2次印刷，頁185。

<sup>39</sup> 張炯著《新時期文學格局》，陝西人民教育出版社，1998年9月第2版，頁84。

述完結的。

## 二、吶喊與徬徨

在本論文第一章的緒論中已經對構成新時期文學思潮的作家群作分類，構成「傷痕文學」思潮的主要作家群是第一類、第二類和第三類作家群。第一類是曾被劃成“右派”的作家群，如從維熙、王蒙、陸文夫、張賢亮、高曉聲、汪曾祺、鄧友梅、張弦等。1978年12月第十一屆三中全會的召開，同時也展開了對以往政治運動中被劃成“右派”分子的平反，有百分之八十以上的人都是在冤假錯案的情況下被批鬥或下放勞改。這一次的平反活動也是促使大陸新時期文學興盛發展的重要因素。這一批作家群將成為歷史的見證人，他們把曾經歷過的遭遇、迫害、苦難等，透過文學這個抒發管道發洩出來。

除了第一類作家群之外構成「傷痕文學」思潮的還有第二類作家群與第三類作家群。第二類作家群主要是以無是非的作家所構成，如劉心武、古華、戴厚英、高行健、馮驥才、張潔、諶容等等。當第一類作家群尚未得到平反之際，第二類作家群首先吹起了新時期文學的號角，劉心武的《班主任》率先開啟了「傷痕文學」的序幕。劉心武的行動是一種冒險的行動，在整個政策尚未明朗化之下的冒險。但也許是個偶然現象，這種冒險正好迎合當時政治鬥爭的需要而成為文學創作的範例。我們說「傷痕文學」是充滿政治意味的文學思潮，但第一類作家群與第二類作家群，他們真的是想透過作品抒發出他們的吶喊。第三類是曾成為知青的作家群，如梁曉聲、賈平凹、王安憶、韓少功、葉蔚林、鍾阿城、鄭義、張辛欣、鐵凝、張煒、史鐵生、張抗抗等，他們是當年在城市中成長而後來響應上山下鄉運動的一群紅衛兵。知青作家在新時期文學的開始也是占據重要的部份。知青的創作呈現兩條走向，一是對歷史悲劇的咒罵，一是對文化傳統的宣揚。前者是對自我命運的悔恨，主題是在「傷痕」；後者是對傳統文學的扎根與融化，主題是在「尋根」。「尋根」的主題留到本論的第五章來論述。知青也是「文革」的受害者，雖然在風潮激盪的紅衛兵上山下鄉運動的當時，這些紅衛兵在理想大於實際面的情況下，離開了城市。當他們來到了貧窮的鄉村地區，他們的感覺又是怎樣的呢？他們是來自不同的背景，有歸屬於“紅五類”的，也有歸屬“黑五類”的，他們要相處在同一個連隊裏，他們的感受又是怎樣呢？種種的疑惑、種種的矛盾、種種的徬徨，這是形成知青小說主要基本形態。

## 三：短篇小說之興盛

新時期文學的特色，是以短篇小說作為其發展的主流。短篇小說之所以能夠在新時期的初期階段興盛起來，究其原因可分為內因與外因兩種。我們先觀其外因，新時期開始，文學與政治的關係是十分密切的，也可以說完全配合政治。為了快速而有效地達到政治宣傳的目的，因此必須要有一種明確的、生活化的宣傳工具，而短篇小說剛好符合了這個要求。其次，政治氣候的變化無常，為了要達到更快的宣傳效果，如果寫長篇的話，可能還未寫完，新的政策又下來了。其三，中國大陸幾個有影響力的文學刊物如《人民文學》《文藝報》《文學評論》等等，都在新時期初期召開短篇小說創作座談會。座談會的內容大部份都是針對新時期以來短篇小說創作的一些問題進行討論，其中包括創作問題、題材問題、思想問題、批評問題等等。觀其內因，在新時期初期階段，沒有明確的政策，沒有清楚的指標，一下子這個上台，一下子那個下台，誰也不知道政策的風向。因此作家寫短篇小說可以說是最明智的選擇，因為短篇小說不像長篇小說需要耗費很長的時間才能創作出來，也不像長篇小說寫出來了，而政策又產生了變化，這時候又要重新修改，對作家是一件很麻煩的事情。因此為了迎合當時多變的政治動向，短篇小說成為熱門的選擇，這除了具有功利因素外，另一方面是讀者的反應：

值得回味的是，正當新時期文學在理論上熱火朝天、面紅耳赤地爭執“從屬”觀和“工具”論之際，恰恰是創作上“傷痕文學”走紅、“反思文學”突起的時候。且不說“傷痕文學”和“反思文學”都有鮮明強烈的政治傾向，就是這些作品的發表本身也成了當時足以激發全社會關注的政治新聞，對推動全中國撥亂反正和思想解放運動產生了巨大作用。它首先說明，“文化大革命”這一動員八億中國人參戰的政治運動雖然過去了，但是，文藝界在這次運動中養就的政治熱忱卻沒有降溫（當時也不可能降溫），仍習慣於從政治的角度思考文學問題（這是必要的）、從事文學活動（這是允許的），全社會也期待著文學以更犀利的筆鋒針砭“文革”時弊，以更深刻的思想檢討國民屢遭劫難的根源，以更敏銳的眼光前瞻療救社會的良方。“傷痕文學”和“反思文學”正是在這樣的歷史條件下承擔起了人民的囑託和社會的重負。<sup>40</sup>

這種社會效應是促使短篇小說在新時期初期成為小說創作的主力。其次從讀者大眾對小說作品的參與度，我們也可以看出為什麼短篇小說會在新時期初期興盛起來，正如小說作家張賢亮所說：

70年代末期 80年代初期，中國作家曾是風雲一時、萬眾矚目的人物。那

<sup>40</sup> 包忠文主編《當代中國文藝理論史》，江蘇教育出版社，1998年2月第1版，頁151-152。

時，一篇小小的短篇小說出來便可轟動世間，家家傳誦，洛陽紙貴，當時人們認為中國作家很可能就是人民的代言人。其實，那不過是作家們說了人民群眾“想說又不敢說的話，要說又說不好的話”罷了，不是思想上的代言人而是感情上的代言人。作家們並不比一般人民群眾有思想，而是比一般人民群眾有勇氣和寫作才能，只要他(她)突破了某個“禁區”，就會成為聞名全國、眾口讚譽的闖將。而那時中國社會的確需要闖將。不論現在和將來怎樣評價所謂“新時期文學”，當時的中國作家絕對功不可沒，在撥亂反正及改變中國社會面貌方面起了巨大作用，有力地配合了思想解放運動，推動了中國的進步。那時交口讚譽的名篇中有的也許現在看來沒有什麼藝術價值，但像古董一樣，具有絕不會貶值而且還會升值的歷史價值。<sup>41</sup>

「傷痕文學」時期的讀者是以他們的情感參與在文學作品中，因為他們都是歷史的見證人，那時候讀者根本不會去理會短篇小說是不是政治的宣傳品，只要是能夠讓他們抒發情感，他們就會蜂擁地接受。現在的讀者也是參與在作品中，但他們已不是見證人的身份，也不是以小說做為抒發的對象，而是一個文學作品的理解者與批評者。作家所反映的也是大眾的渴求，大眾所期待的是與自己經驗不一樣的事情，這樣才有新鮮感，為了滿足大眾的需要，作家就必須收集更多的創作材料。

---

<sup>41</sup> 張賢亮著《小說中國》，經濟日報、陝西旅遊出版社，1997年11月第1版，頁32。



### 第三節：「傷痕小說」美學思潮的結構分析

#### 一：「傷痕小說」的主題意識

任何一種文學思潮都存在著特殊的主題意識，主題意識可以說是整個文學思潮的靈魂。主題意識是自然而然地在作品中呈現，如果作家刻意設立主題意識然後才進行作品創作，這樣的創作方法容易形成公式化、規範化，小說所呈現的就是不真實的世界。「傷痕文學」的作家們要在政治的規範下產生突破，是一件非常困難之事。但是他們憑著勇氣與毅力，衝破禁區而形成「傷痕文學」獨特的風格，在新時期的文學發展上，起了帶頭作用。

「傷痕小說」的主題是苦難，是十年“文革”給中華大地所帶來的苦難。「傷痕小說」代表作有劉心武的《班主任》（《人民文學》1977年第11期）、盧新華的《傷痕》（《文匯報》1978年第8期）、馮驥才的《啊》（《收穫》1979年第6期）、金河的《重逢》（《上海文學》1979年第4期）、陳國凱的《我應該怎麼辦？》（《作品》1979年第2期）、宗璞的《我是誰》（《長春》1979年第12期）、從維熙的《大牆下的紅玉蘭》（《收穫》1979年第2期）、錦雲、王毅的《笨人王老大》（《北京文藝》1980年第7期）、葉蔚林的《在沒有航標的河流上》（《芙蓉》1980年第3期）等等。這些小說所反映的都是不同的階層、不同的人物在經歷十年“文革”的悲劇故事。當這些小說推出來的時候，有讚美的聲音，也有批評的聲音。讚美的聲音多是指出小說的深深刻度；而批評者的指責是認為作品太過於暴露。這些聲音有好有壞，有正面的影響，也有負面的影響。一般而言，針對「傷痕小說」的評價是對文革的批判、對“四人幫”的罪惡提出控訴等等政治性的宣傳工具。這只是從工具論、從屬論的角度來評價傷痕小說，並不是傷痕小說的藝術特點。

「傷痕小說」的藝術特點主要是對苦難的哀訴與同情。作家在寫悲傷的時候，同樣也必須能感受悲傷。傷痕作者在對文學的革新上，付出了很大的勇氣。文學要反映生活的真實面，要暴露社會的黑暗面，成為當時代文學創作者的創作目標。

當苦難意識成為小說創作者的共同認知，從不同的角度、不同的觀點來反映苦難意識的小說作品陸陸續續地登場。慎錫讚在其碩士論文《中國大陸「傷痕文學」之研究》中將「傷痕文學」的題材分為七類：(1)「救救孩子」的呼聲；(2)紅衛兵的激動與創傷；(3)知識青年的悲慘與苦難；(4)知識分子的不幸遭遇；(5)受苦受難的農民形象；(6)軍隊中的陰暗面；(7)監獄中的悲劇故事。這是很清楚而仔細的分類，是包括所有「傷痕小說」的類型。現依照慎錫讚的分類而歸納出「傷痕小說」的三種主題意識。

(一)：內心的傷痛

這一類的小說以盧新華的《傷痕》、陳國凱的《我應該怎麼辦？》、馮驥才的《鋪花的歧路》等等為代表，內心的傷痛是完全無法以外在的物質做為彌補，是永遠無法擺脫的惡夢。盧新華是以知青的悲劇命運來反映「傷痕」的主題意識，他的小說《傷痕》是「傷痕文學」名稱的由來。他在對自己為何寫作《傷痕》中說：

我在寫作《傷痕》時，主要想的是如何反映出生活的真實。我在農村、部隊、工廠呆過，我接觸過很多青年，比較了解群眾的思想願望。我看到“四人幫”時期搞的文藝是多麼虛假，群眾又是多麼厭惡。因此，我在寫作時特別注意要按照群眾的願望去寫。<sup>42</sup>

《傷痕》中的王曉華，母親被誣告為叛徒，為了表現自己的赤誠之心，決心與母親脫離母女關係；來到遼東農村插隊，因其身世背景，受到隊友及上級的歧視。“四人幫”垮台後，王曉華的母親也得到平反，恢復了工作。當王曉華收到母親寄來的信，得知母親已病危，希望能見她一面。當王曉華趕到醫院的時候，母親已去世了，連最後一面也無法見到，在王曉華心中永遠留下沒有完結的傷痕。與親人的別離，是最容易讓人產生傷感，這是人的普遍現象，但是《傷痕》中的別離不是一般的別離，除了讓人感傷之外，更是一種永遠也無法彌補的。王曉華要向母親說一聲對不起的機會也沒有了。

《我應該怎麼辦？》中的薛子君，大學畢業後分配到工廠當技術員，不久與工廠的李麗文結婚。當她懷孕的時候，麗文被指控為反革命分子，而且據傳已經畏罪自殺了。她在舉目無親的情況下，跳河自殺，但卻被高中同學劉亦民救了。最後子君與劉亦民結了婚，而且也生了孩子。1976年，劉亦民因參加4月5日的天安門活動也被捕了。不久，“四人幫”垮台，劉亦民被釋放出獄。但這時候，她的前夫李麗文竟然出現在她的面前。這時子君心像被撕裂似地呼喊，天哪！我該怎麼辦？

王曉華、薛子君他們都是在“文革”悲劇下生活過的女性，她們內心所產生的痛苦唯有當事人才真正能領略。當我們透視這兩篇作品，會產生這樣的疑問，為什麼悲劇會降臨在這些女子身上？為什麼那個時代的人會失去人原有的本性？這一類型的主題其深刻性是讓人從悲劇中領會到當我們面臨相同的事情時，我們會怎麼辦？不只是子君在發問「我應該怎麼辦？」王曉華也在發問「我

<sup>42</sup> 解放思想，衝破禁區，繁榮短篇小說創作 記本刊在上海召開的短篇小說座談會，《文藝報》1978年第4期，頁16。

應該怎麼辦？」所有曾經歷那場浩劫的中國人都在發問「我應該怎麼辦？」

作者寫出了產生這種悲劇命運的特定社會背景，即代表反動階級復辟願望和利益的林彪、“四人幫”的猖獗橫行。他們的每一次倒行逆施，都在千百萬普通人的心靈上，投下濃重的陰影，烙下深深的創傷。作品通過主人公在文化大革命幾場重大鬥爭中所遭受的打擊，以及帶來她先後兩個家庭、兩個丈夫、兩次當“反革命家屬”的悲慘遭遇，真實、深刻地揭示了造成她的悲劇命運的特定環境和社會原因，從而激起了廣大讀者對林彪、“四人幫”的仇恨，對薛子君的命運寄予無限的同情。薛子君的悲劇命運，是文化大革命中千千萬萬普通人的遭遇的一個典型概括。<sup>43</sup>

相同類型的小說有鄭義的《楓》、孔捷生的《在小河那邊》等等。現實主義是大陸新時期文學創作的動力，如要了解大陸新時期的文學，否定現實主義是行不通的。盧新華說他寫作小說主要是反映生活的真實，相應來說，讀者大眾也是希望看到的小說作品的真實面。

## (二)：命運的悲歌

這一類作品以宗璞的《我是誰？》、從維熙的《大牆下的紅玉蘭》為代表。這是在面對種種命運考驗的時候，要如何做出選擇，是逃避呢？還是堅持！宗璞的《我是誰》中的韋彌是一個海外歸國的科學家，運動發生後受到批鬥，身心都受到嚴重傷害。“我是誰？我，這被轟鳴著的唾罵逼趕著的我，這臉上、心中流淌著鮮血的我，我是誰呵？我 是誰？”同伴孟文起已被批鬥死了，科學研究的成果也都化為灰燼，她感覺到自己變成了蟲，而周圍也爬來了許多蟲，她在這種折磨中繼續尋找「我是誰？」。這是一篇充滿哲理性的小說，當人完全失去理性的時候，就會把自己獸性發掘出來，完全無人性可言。不管是批鬥者或被批鬥者，都只看到自己的獸性，人性完全消失了。

從維熙的中篇小說《大牆下的紅玉蘭》是描寫公安局勞改處處長葛翎被打成走資派送進勞改營，在營裏遇到了當年的死對頭馬玉麟，勞改營的政委是“四人幫”的爪牙，為了置葛翎於死地，與馬玉麟一起折磨葛翎，葛翎不畏權勢地與他們抗爭到底，最後葛翎也死在他們的槍下。葛翎，一個曾為共產主義理想而奮鬥的忠實共產黨員，竟然被關押在共產黨的監獄裏，而且最後被人害死在監獄裏，白玉蘭花被他流出來的鮮血染紅了。這是一個多麼荒謬的故事，但這正是“文

<sup>43</sup> 謝望新、李鍾聲著 性格的閃光 讀工人作者陳國凱的短篇小說，載於《文藝報》1980年第2期，頁21。

革”十年中所發生的，作者所要表達的就是這一種荒謬。曾為中共國家主席的劉少奇，就是一個明顯而典型的例子。在十年“文革”中不知有多少曾為共和國的建立而立下汗馬功勞的人物，最後還是一樣在十年“文革”中得到悲慘的遭遇。這是一曲命運的悲歌，反映了在那個是非顛倒的歲月裏，是沒有法治與理性的年代，他們的死就是因為太理性地堅守他們所追逐的理想，到最後還是悲劇收場。

從這兩篇小說中，他們同樣都在尋找自己，韋彌在尋找自己為何要繼續生存下去，而葛翎在尋找自己的信念、意志與理想。這一類型的作品還有錦雲、王毅的《笨人王老大》、陸文夫的《獻身》等等。

### (三)：譴責與怨憤

這一類小說以劉心武的《班主任》、金河的《重逢》為代表。二十世紀的中華大地，是在救亡與圖存的驅動下走來，二十世紀初有魯迅所呼喊的“救救孩子”成為新文學的帶頭人物，七十年代末，劉心武也同樣地在大聲呼籲“救救孩子”，開啟了新時期文學序幕。兩者的呼喊如此悲憤，到底是大人做了什麼事情而後果要小孩子來承擔呢？他們的哀訴與控告又能得到誰的同情與諒解呢？

劉心武的《班主任》主要是描寫光明中學的老師張俊石在教學的過程中所遇到的問題，班上的宋寶琦是一個不愛讀書的小流氓，而另一個同學謝惠敏是性格純正的女孩子，但因思想僵化造成對一切判斷的標準化。從這些學生身上，作者所反省的是十年“文革”到底給了中國什麼，難道就是為了塑造出這樣子的學生嗎？因此他呼喊出“救救孩子”的呼聲。其實不只要救救孩子，更重要的是“救救中國”。十年“文革”對中國而言是一段民族歷史的悲劇，卻給與了當代作家充分發揮的文學創作的養料，讓他們透過生活中的遭遇挖掘更多創作的題材。劉心武是以少年一代的問題來反映「傷痕」的主題意識，他的《班主任》以校園題材來反映對“四人幫”的批判，這是劉心武之所以能站在新時期文學開創性的歷史地位的原因所在。

被認為新時期文學開端的標誌性作品的《班主任》，其首要的意義是它最早體現了作家作為創作主體的精神覺醒。在輿論界對“四人幫”篡黨奪權的一片聲討聲中，作家用小說作出自己的獨立思考：劫難造成民族危機的最可怕所在，是人的獨立性的喪失，是民族創造活力的弱化。這清醒的理智判斷使小說在當時的情感性激憤中閃耀著特有的理性光芒，喚起無數讀者精神的震顛。<sup>44</sup>

<sup>44</sup> 陳美蘭著 創作主體的精神轉換 考察中國新時期文學的一種思路，載《文學評論》1998年第5期，頁61。

金河的《重逢》是描寫紅衛兵葉輝在“文革”的武鬥中，為了保護地委書記朱春信而殺了人，文革結束後，朱春信重任地委書記，而且負責審理葉輝的殺人案。到底誰是誰非，在這個時候是很難抉擇，葉輝到底有沒有罪，革命既然是一種戰鬥，那就一定會流血犧牲，這是毛澤東時期的一貫教導。相同類型的小說有葉蔚林的《在沒有航標的河流上》、馮驥才的《啊！》等等。

「傷痕小說」的一致性就是揭露與批判“四人幫”對國家人民的迫害。沿著這一條主題意識，「傷痕小說」的作家們以自己的親身經歷或觀察結果，從不同的立場、角度來描寫「傷痕小說」，形成多元的對話。在雜語共生的「傷痕小說」的局面中，以不同的敘事角度、不同的敘事立場、不同的敘事模式，完全讓作家自己自由地發揮。

## 二：「傷痕小說」的人物特徵

小說創作的人物大部份都是出之於日常生活中，這些人物有的是自己、有的是朋友、有的是家人；他們都是角色扮演的最佳人選。英國小說理論家佛斯特(Edward Morgan Forster 1879-1970)將小說中的人物分為圓形人物與扁平人物兩種，新時期的作家在創作風格上已有了很大的突破，最大的突破是改變了敘事者的敘事立場，這種敘事方式是自己為本位，不再受那些政治性的規範所影響，不是要歌頌，而是要暴露，真正突顯出人的存在的目的。如果我們以新時期作家與新時期之前的作家做比較，很明顯的差別就會呈現出來。人物形象的塑造是在突顯符號的象徵性，尤其是在表彰塑造典型人物的環境下。以前的作品大部份所突顯的是軍人不怕犧牲的英雄形象，如董存瑞(《董存瑞》)、王成(《英雄兒女》)、周大勇(《保衛延安》)等等；農民的堅毅不拔、英勇鬥爭的形象，如朱老忠(《紅旗譜》)、趙玉林(《暴風驟雨》)等等。這些人物都是在為共產主義事業、建設社會主義國家而奮鬥的理想符號下形成，政治性大於審美功能。這些人物的共同點都是缺乏人性與人情。

到了新時期，小說中的人物形象有了很大的突破，「傷痕小說」中出現的人物已不是那種英雄的形象，而是我們生活周遭所遇到的人物。其中有知識份子、學生、農民、犯人等等，可以說廣泛地融入在生活裏。作家創作的覺醒不只是在作品主題上，而在小說作品中的人物選擇上，完全突破了“高、大、全”與“三突出”的創作要求，不見了當年只有不投降、不流淚的英雄。正如張子樟所說：

「傷痕」或「反思」的主要目的在於訴苦、鳴冤。小說中的主人翁不再是神或超人，具有「領袖」本質的人行徑也與常人一樣。無所不能的英雄終於不見了，起而代之的是有血有肉的凡人或卑微的人。作家仔細描繪

歷史大浩劫前前後後的眾生相。<sup>45</sup>

「傷痕」小說在新時期文學起到開創性的作用，那「傷痕」小說中的人物也是功不可沒，人物在小說中的角色是在突顯小說的主題意識，因此「傷痕」小說中的人物也只有在「傷痕」小說中才能找到，像王曉華(《傷痕》)、子君(《我應該怎麼辦?》)、韋彌(《我是誰?》)、王老大(《笨人王老大》)、葛翎(《大牆下的紅玉蘭》)等等，這些人都是在我們日常生活中可以接觸到的。

人物的形象都是從小說中人物的對話而來，如劉心武在《班主任》中對謝惠敏的形象有多處的刻劃都是從對話中突顯出來，如：

返校的那天，隊伍離村二里多了，謝惠敏突然發現有個男生手裏轉動著個麥穗，她不禁又驚又氣地跑過去批評說：“你怎麼能帶走貧下中農的麥子？給我！得送回去！”<sup>46</sup>

又如：

謝惠敏感到張老師神情有點異常，忙把那本書要過來翻看。她以前沒聽說過，更沒看見過這本。她見裏頭有外國男女講戀愛的插圖，不禁驚叫起來：“唉呀！真黃！明天得狠批這本黃書！”<sup>47</sup>

從這兩段對話“你怎麼能帶走貧下中農的麥子？給我！得送回去！”“唉呀！真黃！明天得狠批這本黃書！”劉心武抓住了在“文革”階段中成長的-girl 子的典型。像謝惠敏這類女孩子，筆者也曾遇到過。記得小時候，吃飯不小心把飯粒掉在地上，就有一個女同學衝過來，大聲指責：“浪費一粒不應該！”在閱讀謝惠敏這個-girl 子的形象時，兒時的記憶很容易就會重新浮現出來。

關於故事中角色的選擇，都是生活周遭所遇到的或聽聞過的人物。如《大牆下的紅玉蘭》這部中篇小說，我們看從維熙如何選擇故事中的角色：

我首先想到一個曾經是某部副處長的老共產黨員，他是在文化大革命的中期，因為反對祭神的宗教儀式，拒絕天天讀和早請示，而被送進勞改隊來的。這個同志到了勞改隊之後，仍然堅持這一唯物論的觀點，並不斷上書中央，最後被關進了監獄的大牆。尤其使我觸目驚心的是：聽說這個老同志平反之後，政工部門從他的檔案袋裏竟然發現一張表格，這

<sup>45</sup> 張子樟著《走出傷痕——大陸新時期小說探論》，東大圖書公司印行，1991年，頁29。

<sup>46</sup> 劉心武撰《班主任》，《人民文學》1977年第11期，頁18

<sup>47</sup> 劉心武撰《班主任》，《人民文學》1977年第11期，頁20。

張表格是當時他所在的那個勞改單位，報請上級對他處以死刑的材料。我立刻意識到，專政性質的蛻變，是共產黨員和革命人民人頭落地的嚴峻問題，我怎麼能不寫，這就是小說中葛翎這個人物的雛形。<sup>48</sup>

另外如《風淚眼》中的索弘一，患的是風淚眼，其實就是他在勞改農場의 同伴李建原。因為李建原也同樣患風淚眼，因此他就以此做為故事的題材。因此，我們可以看到從維熙的文學世界是與其生活世界是緊密地相互結合。

當為數不少的小說苑地的流浪者們一個勁地抱怨自己的運氣不好，未能拾得能使其一舉成名的創作題材時，那些虔誠的藝術信徒們卻在自己的土地上默默地耕耘著，灑播著汗水與深情。因為他們懂得，到處都有生活，重要的並不是生活積累的多寡和閱歷的寬窄，而在於是否善於對之進行提煉和鍛鑄。<sup>49</sup>

唯有深入生活，我們就會接觸到各種各樣的人，每一個人都有自己的價值觀和世界觀，有自己的處世態度，一個好的作家就是要去體察這些不同的人生。

### 三：「傷痕小說」的故事敘述

「傷痕小說」的故事是以“文革”做為背景，是因為有“文革”才會形成「傷痕小說」。韋彌（《我是誰？》）的遭遇、子君（《我應該怎麼辦》）、王曉華（《傷痕》）的內心傷痛等等，都是因為“文革”的發生而釀成的。小說的故事也絕對不能脫離生活，生活是故事的來源，「傷痕小說」的作家們，他們的生活就是他們的創作泉源。一切故事的情節都是從生活環境中提煉出來的，朱寨在評劉心武時說：

曾在中學裏擔任過十幾年班主任的作者劉心武同志，對於“四人幫”毒害青少年的累累罪行，“有切膚之痛，心懷深仇大恨”。他看到“四人幫”的思想流毒怎樣無孔不入，怎樣侵膚刻骨，腐蝕了不少年輕純潔的心靈。經過對大量生活素材的積累、分析和嚴肅深入的思考，作者發現“四人幫”不僅明目張膽地教唆出一小撮張鐵生式的“頭上長角，身上長刺”的惡棍，而且把相當數量的青少年的靈魂扭曲成“畸形”。這種靈魂的“畸形”，是一種精神的內傷，傷情深，危害大，但因為是內傷，

<sup>48</sup> 從維熙：關於《大牆下的紅玉蘭》答讀者，劉金鏞、房福賢編《從維熙研究專集》，重慶出版社、貴州人民出版社，1985年10月第1版，頁31。

<sup>49</sup> 徐岱著《小說敘事學》，中國社會科學出版社，1992年9月第1版，頁79。

卻容易被忽略。揭出這種容易被忽略的內傷，引起整個社會的注意，喊出“救救被‘四人幫’坑害了的孩子”的呼聲，引起療救，這是劉心武同志的主要貢獻，也是《班主任》能夠激起巨大社會反響，成為粉碎“四人幫”以來，或者十多年來第一篇影響最大的優秀短篇小說的重要原因。<sup>50</sup>

劉心武因為有了在學校當老師的經驗，他把自己的學校體驗，加上他細微的觀察，透過文字表現出來，這就是他能成為一個作家的先決條件。

從維熙以監獄生活來反映「傷痕」的主題意識，他以深沉而嚴峻的創作風格把那二十一年的大牆生活變成了故事的來源與題材。他所描寫的大部份都是他曾遭遇到的，都是真實的故事。如在《大牆下的紅玉蘭》的故事中，葛翎與俞大龍鬥挑泥土，挑到扁擔斷裂，這些都是他的個人經歷，這就是歷史的見證人，但那二十一年的遭遇是不能以寥寥數語而道盡的，它必須要藉由文字符號來加以敘述才能使人們更了解與產生更深刻的反省。因此，從維熙透過文學的表達方式來達成其做為傳送者的職責。他對文學的要求是求真實的，是在生活中找尋真實的故事：

我要求我的作品忠實於歷史的真實，既不粉飾生活，也不歪曲生活。在我看來，一個作家的主觀傾向性大於客觀真實性的時候，作品就會走向兩個極端，要麼寫出謊言文學 要麼扭曲生活本來面貌 這兩種傾向都是背離現實主義文學的表現，我力避之。<sup>51</sup>

劉心武、從維熙都是忠實於生活，生活成為故事的場景，就是故事的情節。因此當我們在閱讀「傷痕小說」的時候，我們必須回到歷史語境的層面，我們才能理解小說的內涵。就像劉心武的《班主任》中，謝惠敏一看到外國小說《牛虻》中的男女插圖，第一個反應就是“唉呀！真黃！明天得狠批這本黃書！”記得在十年“文革”階段，一切與情愛有關的都是黃色的，歌曲談到愛情的是黃色歌曲、電影講到戀愛的是黃色電影、小說敘述愛情的是黃色小說等等，只要與愛情有關的都是黃色的。因此當我們進入到歷史語境中，那種場面、那種場景，使我們不但不會再批評謝惠敏的行為，而是產生更加的同情與哀憐。從客觀面轉換到主觀面，以同情與哀憐來閱讀「傷痕小說」，會更增多我們的閱讀趣味，這就是我們閱讀小說的態度與情調。

<sup>50</sup> 朱寨撰 對生活的思考 談劉心武的《班主任》等四篇小說，載《文藝報》1978年第3期，頁4-5。

<sup>51</sup> 朱述新：燃燒的紅玉蘭 記中年作家從維熙，劉金鏞、房福賢編：《從維熙研究專集》，重慶出版社、貴州人民出版社，1985年10月第1版，頁119。



## 第四節：「傷痕小說」美學思潮的涵意

文學，是人類創造的符號遺產。它讓人去認識世界的真、感受生活中的善，捕捉生命內在美。人類很自由地把自身的存在感受藉由這符號遺產抒發出來，其目的是在尋找共鳴者，彼此產生交心的對話。一部出色的文學作品其首要條件就是借用文字的符號形式傳達出能感動人的意義，而使作者與讀者產生心靈契合的功能。因此，文學的整體活動是對話式的，作者是文字符號的發送者，讀者是感應符號的接受者。作者所傳達出的文學的符號訊息必定是有其深刻意義與具有象徵性，也因此讓讀者在釋義的時候能夠去體察到作者的存在感受。「傷痕小說」當然是以「傷痕」做為其敘述主題，其主要目的就是要將作家所體驗或感受到的生活現象向讀者大眾訴說，希望能得到廣大讀者群的理解與同情。

### 一：「傷痕小說」美學思潮的結構美

小說最基本的就是反映生活，小說是屬於普羅大眾的文學，普羅大眾對小說的要求也只有能反映生活，小說一旦脫離了生活，相信自然也會失去普羅大眾的支持。因此，大陸新時期小說的發展，由傷痕到改革、從反思到文化尋根都是在一種現實生活的相關下進行。在進行對「傷痕小說」的結構美的論述前，我們最先要進行解釋的是構成「傷痕小說」的基本要素中所呈現出來的時代特徵。「傷痕小說」的環境很明顯指的是“文化大革命”所造成的苦難，這也是這個階段的發展特色。正如丁帆、何言宏所說：

「傷痕小說」所揭示的「傷痕」無不導因於“文化大革命”的錯誤路線。無論是《班主任》中謝惠敏和宋寶琦們的精神畸形、《許茂和他的女兒們》中農民們所遭致的痛苦與貧困，還是馮驥才《啊！》所揭示的吳仲義的病態心理和從維熙筆下的“第十個彈孔”，無不是“文革”中錯誤的教育路線、農業政策以及對老幹部和知識份子的迫害所造成的。實際上，像《小鎮上的將軍》《許茂和他的女兒們》《大牆下的紅玉蘭》和《鋪花的歧路》等“傷痕小說”，甚至直接描寫了當時的路線鬥爭。<sup>52</sup>

這種時代特徵是引發小說創作者的創作動力，這種創作動力必然具備小說創作者個人的審美體驗，作者透過小說作品突顯出作者所要表達的主題意識。因此讀者在對小說進行閱讀的過程中，必須要符合或感受小說創作者的審美體驗，這樣小

<sup>52</sup>丁帆、何言宏撰 論二十年來小說潮流的演進，載《文學評論》1998年第5期，頁50。

說創作者與小說閱讀者之間才能真正進行美的交流。

「傷痕小說」在新時期文學的初期塑造出波瀾壯闊的氣勢，起了帶頭作用。「傷痕」是一個觀念形態，是包含一切在十年“文革”所發生的苦難意識的底本，因此，「傷痕」這個觀念形態成為所有「傷痕小說」的深層結構。劉心武的《班主任》、盧新華的《傷痕》、馮驥才的《啊！》、陳國凱的《我應該怎麼辦？》、金河的《重逢》等等的「傷痕小說」，只是敘述的文本，敘述文本是依據原始的底本而加以敘述，因此，「傷痕小說」是「傷痕」這一個觀念形態的表層結構。我們以往的結構都是二分法，分表層結構與深層結構，但我們在分析小說美學思潮的時候，已將結構分成表層結構、深層結構與作品文本敘述三分法。見下圖：

深層結構	表層結構	文 本 敘 述
傷	《班主任》	主題：譴責與怨憤
		人物：張俊石、宋寶琦、謝惠敏
		故事：(1)情節：十年“文革” (2)情調：同情與哀憫
	《傷痕》	主題：內心的傷痛
		人物：王曉華
		故事：(1)情節：十年“文革” (2)情調：同情與哀憫
痕	《我是誰？》	主題：命運的悲歌
		人物：韋彌
		故事：(1)情節：十年“文革” (2)情調：同情與哀憫
	《重逢》	主題：譴責與怨憤
		人物：葉輝、朱春信
		故事：(1)情節：十年“文革” (2)情調：同情與哀憫
《我應該怎麼辦？》	主題：內心的傷痛	
	人物：子君、李麗文、劉亦民	
	故事：(1)情節：“文革” (2)情調：同情與哀憫	
《大牆下的紅玉蘭》	主題：命運的悲歌	
	人物：葛翎、高欣、章龍喜、馬玉麟	
	故事：(1)情節：十年“文革” (2)情調：同情與哀憫	

--	--	--

傷痕是母題，也就是語言，是所有故事的底本，是受到社會環境的制約而形成的深層結構。《班主任》、《傷痕》、《大牆下的紅玉蘭》等等是子題，也就是言語，是隨著作者的創作而產生變化，屬於表層結構。敘述是創作者創造出來後，加上讀者的參與而形成的作品文本。故事中的情節是由作家所安排，而故事中的情調是由讀者在對作品進行閱讀的態度而形成的。只有透過對作品的結構分析，才能提高我們的欣賞能力，增加我們的欣賞趣味，發掘出作品的審美價值。

西方有句老話：“有一千個讀者，就有一千個哈姆雷特”，這話雖然沒錯，但並不代表說這一千個讀者都能明確地接收到創作者所發放出來的信息。當我們對「傷痕小說」進行解讀的時候，我們經常會忽略敘述文本當時歷史的語境，我們會以現在所處的環境來看待敘述文本中的環境。這樣我們所看到的就不一定是文本敘述者當時所要傳達的信息，在符號學上稱為不足解碼(undercoding)：

不足解碼的典型例子見於對異文化文本進行釋義時。當閱讀者對某語言不很熟悉時，他靠他對該語言的粗淺知識作嘗試性的解碼。同樣，當釋義者對某種文化不熟悉，他在對這個文化中的文本釋義時，並不掌握基本的既定符碼。他就只能根據他所知的文本中抽取片斷作嘗試的解碼。這樣的釋義，就是不足解碼的釋義。<sup>53</sup>

十年“文革”的歷史階段，以我們現在的情況，我們根本是無法有切身的體會，除非是曾經歷那歷史階段的人。我們現在以失去了人性、失去了理智來評斷那個歷史階段，到底是站在那一個立場、那一個角度。因此當我們在對已過去的事件進行解釋的時候，我們必須要先提出兩個問題：一是值不值得，一是意義何在。值不值得成為我們對問題的判斷，意義何在成為問題的價值。

新時期的作家們是歷史的見證人，每個作家都有自己的觀察角度，他們以個人獨特的觀察角度來反映歷史的「傷痕」。

如有很多文學評論家在評論《班主任》的時候，都指出從《班主任》故事中的宋寶琦和謝惠敏兩個角色身上看出“四人幫”的流毒對年輕一代心靈的迫害，認為「宋寶琦是在“文革”動亂的特殊環境裏孳生出來的畸形兒，他的傷痕是外在易見的。她(謝惠敏)是品貌端莊、思想單純，表面上看跟宋寶琦針鋒相對，涇渭分明的女學生幹部。她是極左政治思想多年來作為正面教育樹立的榜樣，但卻同樣是一個心靈的畸形兒，她的傷痕是內在潛藏的。」<sup>54</sup>《班主任》

<sup>53</sup> 趙毅衡著《文學符號學》，中國文聯出版公司，1990年9月第1版，頁36。

<sup>54</sup> 慎錫讚《中國大陸「傷痕文學」之研究》，中國文化大學中國文學研究所碩士論文，1994年

所關懷的無可否認是那時候的年輕一代，但我們又如何來看待那時候的年輕一代呢？我們如何進入小說當時的歷史語境來體會那時候的年輕一代？這是我們要理解《班主任》這篇小說的關鍵。生長在那個時代的小孩，在學校的時候，那一個不是積極地要成為“為人民服務”的好學生。記得那時候，只要大人們問小孩子長大後要做什麼，小孩子回答的第一句就是“為人民服務”。《班主任》所描寫的就是這一代小學生的典型。如果說年輕一代全都是“四人幫”的流毒所影響，但現在已經沒有“四人幫”了，像宋寶琦那樣不喜歡讀書的小流氓依然存在，而且不只中國有，世界各地都有。另一方面，謝惠敏的行為如果是不對的話，那一種才是正確的呢？因此謝惠敏的角色是值得我們同情的。

就是因為有“文革”才會形成子君(《我應該怎麼辦?》)的內心傷痛、韋彌(《我是誰?》)的悲劇命運、張俊石(《班主任》)的社會譴責。因此“文革”是故事情節來源的客觀因素，對「傷痕小說」的解碼，如果不從“文革”客觀存在的歷史背景中去體會，那我們也只有說一切的解讀都是枉然。而對故事情節的體會，就必須要靠讀者的解讀態度，本論文是主張以同情與哀憐成為審美情調來解讀「傷痕小說」，這樣我們才能真正得到閱讀的趣味。

從構成「傷痕小說」的深層結構、表層結構、文本敘述三者所形成的整體結構，其目的是讓讀者在進行閱讀的時候，不是只單單面對一個文本，而是讓生命體與時代的產生交感，對整個民族、歷史、社會進行反省，讓生命主體得到精神上的昇華。

## 二：「傷痕小說」美學思潮的超越美

如果我們閱讀「傷痕小說」，只著重在它對“四人幫”的批判或對十年“文革”的黑暗面的揭露，那這種閱讀態度不算審美體驗。這只是像在閱讀政治宣傳的作品，文學作品變成為政治宣傳的工具。要能對「傷痕小說」的閱讀達到美的化境，就必須把閱讀態度從現實面轉換到審美的體驗上。透過「傷痕小說」所突顯的苦難意識，對「傷痕小說」的閱讀，給人的是一種悲愴之美，這種美是經過對「傷痕小說」的故事理解所產生的同情與憐憫而來的。悲愴雖然沒有明確的定義，但它是也一種生命的體驗，是屬於悲劇的範疇。亞里斯多德給與悲劇的定義是：

悲劇為對於一個動作之模擬，其動作為嚴肅，且具一定之長度與自身之完整；在語言上，繫以快適之詞，並分別插入各種之裝飾；為表演而非敘述

之形式；時而引發起哀憐與恐懼之情緒，從而使這種情緒得到發散。<sup>55</sup>

亞里斯多德所言之悲劇屬於藝術的悲劇，是以人生的悲劇基礎而再現，因此他說：「悲劇為對於一個動作之模擬，其動作為嚴肅，且具一定之長度與自身之完整」。動作之模擬也就是藝術的再現，通過表演的形式來呈現。除了悲劇是人生經歷的再現，悲劇還是能給與欣賞一種審美的快感，因此他說：「時而引發起哀憐與恐懼之情緒，從而使這種情緒得到發散。」關於哀憐與恐懼，都是由心中所舒發出來的，哀憐是一種同情，也就是對故事中的人物與事件產生同情，這是我們容易去理解的。而恐懼要解釋起來就非常的複雜。恐懼如何可能產生一種美感經驗呢？簡單地說，恐懼就是一種懼怕，這種懼怕是短暫的，消除懼怕之後就會變成一種高尚的崇高。我們舉一個例子，如高空彈跳，剛開始，由高處向下看望，心中自然產生懼怕，不敢向前移動腳步。但當我們下定決心，以自信的行動向前跳的時候，這一剎那的感受是一種由懼怕到崇高的交替。這一種崇高感永遠就存留在我們的心裏面，每當我們回想起這件事，心中總是發出一種無名的快感。當我們面對悲劇的那種恐懼，當我們看到舞台上依底帕斯用手挖出他自己的眼睛，當我們看到米底亞犧牲其子女而毒殺其丈夫，這些都是以恐懼呈現出其背後的那一種崇高。朱光潛在其《悲劇心理學》一書中所說：

欣賞悲劇主要是一種審美活動，因而應當把它區別於像哀悼親友的死亡或慶幸敵人的失敗這樣一類實際態度。<sup>56</sup>

朱光潛是把一般現實生活中所出現的不如意的事件與藝術中所呈現的悲劇區別開來。他強調欣賞悲劇是一種審美活動，因此是以一種審美的態度，這種審美的態度是在一種非功利的情況下產生的。我們如何把審美態度提昇到非功利的境域，朱光潛提出心理距離的審美觀照方式，就會使審美態度產生昇華。唯有透過心理距離，我們才能真正領略到悲劇中所展現出的美。姚一葦在其《藝術的奧秘》一書中也對悲劇美作極清晰的闡述，他說：

一般的觀眾只能從表面的故事中獲得感受；只能同情或哀憐一個人的遭遇；亦只能接受那些特殊事件所提供的刺激與恐懼。惟有深思的觀眾才能透過動作的表面而深入它的內部。正如巴徹爾（S.H. Butcher）所說：「真正悲劇的恐懼變成一種幾乎是非個人的情緒，不祇是使它自己附著於這一或那一特殊的事件上，而是動作的一般原因 給予吾人一種人類命運的

<sup>55</sup> 亞里斯多德：《詩學箋註》姚一葦譯註，台灣中華書局，1993年8月10版3刷（甲書），頁67。

<sup>56</sup> 朱光潛全集，第二卷，《悲劇心理學》，安徽教育出版社，1996年10月第2次印刷，頁218。

景象。對於如此展現出來的偉大以及道義上的不可避免的結果，吾人為之戰慄與畏敬。在這一感覺中，畏敬的情緒與恐懼及哀憐相混合。」也就是說造成悲劇的原因以及那不可避免的結果裏包含著一種人類的基本的天性和人類的命運，以及人類的最基本的弱點的暴露，使它從特殊的事件中提高到普遍的境界。因此「普羅米修士」(Prometheus Bound)所代表的不再是一個單純的英雄的遭遇，而是一種殉道者的精神；「奧賽羅」(Othello)不僅是一個人懷疑妻子不貞的簡單的事件而已，它同時揭發出人類的基本的性格，一種人類性格中的弱點的暴露。使他們的毀滅成為「不可避免」(inevitable)。因此悲劇展現了生命的一種新的廣度和深度；它傳達了人類的命運以及人類天性上的偉大和可憫；它喚醒了人類的潛能，一種潛藏在人類心靈底層的神秘被暴露了出來；它顯得遠比我們日常生活的幅度為寬廣、深邃。這便是悲劇的神秘和偉大、及其魔力的所在。

57

姚一葦的述說，是要在特殊的悲劇事件中尋找出人類存在的普遍真理，這也是悲劇之所以吸引人的所在。如果說朱光潛把悲劇放在人存在的美感經驗上來談的話，那姚一葦很明顯的是對悲劇進行深入的分析，這種分析是絕對不能脫離存在經驗的知識。美學的形成絕對不能脫離人的美感經驗，經過對人的美感經驗的後設反省而形成美學這門學問。因此在這裏我們可以很明確說明悲劇美。欣賞悲劇是一種審美的經驗，而討論悲劇卻是一種悲劇美的建立。

文學一直是人用來表達基本情感的工具。同樣地，「傷痕」作家們也想以文學來表達他們心中的話語。藝術是屬於情感的符號。符號的象徵性是具有超越的功能，這種超越功能我們是以意境來解釋，也就是說象徵符號所傳達出來的信息，絕對是超越於語言文字所傳達的信息，這種超越的信息唯有用審美的心靈才能真正感受到。

「傷痕」是屬於當時代的一種觀念形態，也是這一階段的表現符號，而要把這種觀念形態讓大眾理解或接受，最直接的方式就是透過故事的方式。「傷痕」的觀念形態在「傷痕小說」中其故事題材模式是多樣化的，其中有以反省下一代的教育問題為背景、有反映青年一代的心聲、突顯知識份子的悲劇命運、有指責完全泯滅人的本性等等。如對「傷痕」的結構進行分析，我們會先把「傷痕」這個觀念形態當成一個母體，也就是構成「傷痕小說」的底本的因質，這是「傷痕小說」的深層結構。而在「傷痕」的母體觀念形態下產生了多重的子體，也就是如《班主任》、《重逢》、《我是誰？》等等的「傷痕小說」。每一個「傷痕小說」就是一個文本敘述，文本敘述是由主體、人物、故事所構成。當我們要了解什麼

<sup>57</sup> 姚一葦著：《藝術的奧秘》，台灣開明書店，1993年2月第12版，頁7

是小說思潮的深層結構，還是要從表層結構與文本敘述上才能得到，同樣的我們要了解小說思潮的超越結構，我們也離不開從文本敘述到表層結構，再從表層結構到深層結構這一個公式，當我們得到了超越結構，也就是達到了美的極致，生命中的體認已不再只是「傷痕小說」的悲離、哀訴、同情、憐憫，而是一種感悟，感悟人世間的人與人之間鬥爭的悲涼，就仿如唐代詩人李義山詩中所云：「錦瑟無端五十絃，一絃一柱思華年。莊生曉夢迷蝴蝶、望帝春心託杜鵑。滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙。此情可待成追憶，只是當時已惘然。」「傷痕」所呈現的就是這種悲愴之美，在「傷痕小說」之中都是一個個讓人心碎的故事，如果不是以同情與哀憫的情感來體會，那我們永遠無法領略這些作品的深邃，作者發送出來的信息也無法完全被接收。小說創作中對如何塑造典型的人物形象是每一個作家要面對的基本問題。成功地創造出一個典型的人物形象是吸引讀者的一大關鍵。小說如果無法出現出眾的人物形象，那讀者就不會被吸引，也就是說這本小說失去了閱讀價值。

## 第五節：小結

在全中國大陸興起批判“四人幫”的熱潮之際，「傷痕小說」成為了響應批判熱潮的急先鋒。這是「傷痕小說」在新時期文學發展上的歷史意義。但事隔多年，當我們在反觀「傷痕小說」的時候，除了其歷史性的意義之外，「傷痕小說」應具有其審美衰。本章對「傷痕小說」美學思潮的形成，是透過從外緣的基本要素深入到內部的結構分析。基本要素是觀察「傷痕小說」形成的外環境，從政策面到社會面，再從作家、作品、讀者三者受到外在環境的影響。結構分析是從文本敘述中的主題、人物、故事所形成的「傷痕小說」，如《班主任》、《傷痕》、《大牆下的紅玉蘭》等等，這些「傷痕小說」都各有自己的主題、人物、故事。從「傷痕」小說各類形的文本敘述，歸納出「傷痕」是「傷痕小說」的底本，也就是深層結構，而「傷痕小說」是依據「傷痕」的底本而形成的，因此它是「傷痕」的表層結構。從文本敘述到表層結構，再從表層結構到深層結構形成「傷痕」的觀念形態。透過「傷痕」的觀念形態所引申出來的苦難意識的審美形態，苦難意識的審美形態是建構在悲愴之美的審美趣味上，也就是「傷痕」的超越結構。

「傷痕文學」的歷史是很短暫的，那是因為與當時的風尚有關之外，作者的創作來源也是一個重要的因素。很多作家在完成一篇或兩篇相同主題的作品之後，就停止了對這一個主題的創作，問題的癥結除了創作者本身的內在貧乏之外，追趕潮流也是造成「傷痕文學」沒落的重要原因。「傷痕文學」自從推出以來，研究的成果是不言而喻的。如果現在再談「傷痕文學」，好像是在跟隨別人的屁股後面跑，看不出有什麼新鮮。本論文之所以重新提出「傷痕文學」的目的並不是要炒冷飯，而是要在文學與美學之間給與「傷痕文學」一種審美的定向。透過符號學的結構系統對「傷痕文學」的研究是一項突破，唯有把「傷痕」看成符號，「傷痕」的審美價值才會真正出現。



## 第三章：「反思」的民族悲劇的審美形態

### 第一節：「反思文學」的格局

#### 一：「反思文學」的定義

1979 年後，中國大陸施行改革開放，在經濟上，中共中央施行經濟改革、對外開放的方針，打破一向閉關自守的處境。在思想上，馬克思主義是否適合運用於現代社會，成為這個階段大陸學界討論的焦點。對「文化大革命」的批判，對建國以來種種震盪全國的政治運動的反思等等，在解放思想、實事求是的前提下，都比傷痕時期的探索更深入。《中華小百科全書》對「反思文學」所下的定義是：

以對歷史教訓的思考和對未來的真諦的探尋為特點的文學浪潮。它的出現略晚於傷痕文學。在內容上較傷痕文學有了明顯的擴展和深化，注重從新的生活角度描寫各類人物的命運和他們之間的關係。其題材的多樣性和主題的多向發展，推動了文學創作，特別是推動了小說的創作，出現了豐富多彩的景象。魯彥周的《天雲山傳奇》、茹志鵲的《編輯錯了的故事》、高曉聲的《李順大造屋》、古華的《芙蓉鎮》、方之的《內奸》、張賢亮的《靈與肉》、王蒙的《蝴蝶》、張一弓的《犯人李銅鐘的故事》、張弦的《記憶》、梁曉聲的《這是一片神奇的土地》、李存葆的《山中，那十九座墳塋》、蔣子龍的《喬廠長上任記》、柯雲路的《新星》等，都是這一文學浪潮的重要作品。<sup>58</sup>

如果說「傷痕小說」的格局依然是受政治主導的話，「反思小說」在這方面已呈現了很大的突破。小說的內容除了突破政治的規範化外，最主要的就是反映人，是以人為主體，如馮驥才的短篇小說《三十七度正常》與《義大利小提琴》、張賢亮的《靈與肉》、《綠化樹》、《男人的一半是女人》等等，這些小說所要表達的已經離開「傷痕小說」的那種從基本面向來，只有重視批判性、揭露性，而是走向發掘人性的方位，探討人性的深沉處。這正如張子樟在《走出傷痕——大陸

<sup>58</sup>張廣明主編《中華小百科全書》文學卷，四川辭書出版社、四川教育出版社，1994年6月第1版，頁244。

新時期小說探論》一書中所說：

結果，強調所謂正面人物、光明面和正確思想的「社會主義現實主義」、「革命的現實主義與革命的浪漫主義相結合」的「兩結合」和「突出所有人物裏的正面人物、突出正面人物裏的英雄人物、突出英雄人物裏的主要人物」的「三突出」，便逐漸從小說作品中消聲匿跡。取而代之的是以闡揚人性為主的「人的文學」。這種趨勢與當代中國文化思想完全吻合。當代中國文化思潮代表時代特徵的主題，就是人的主題，強調人的價值與尊嚴、人的自由與責任、人的主體意識的覺醒與高揚。<sup>59</sup>

以小人物的命運與遭遇，來反映大時代的變化，是新時期小說的重要特徵。新時期的小說人物已經脫離了「兩結合」或「三突出」的人物意識框架，擺脫了「高大全」的審美要求，走向真正的人的基本面。人不再是那不食人間煙火、擁有革命理想的英雄，而是為吃為穿而生活的真正的「人」。

## 二：文藝理論批評的爭鳴與深化

新時期文學除了小說的蓬勃發展以外，文藝理論批評也在新時期發生了歷史性的嬗變。但這種巨變絕對脫離不了政治作用，從「實踐是檢驗真理的唯一標準」的問題討論到推翻《部隊文藝工作座談會紀要》；<sup>60</sup>再對文藝的“工具論”“從屬論”的批判性討論，這一連串批判活動都與政治有關連。當然，這種政治性的批判活動少不了也助長了文藝理論批評的發展，也為文藝理論批評提供了討論的空間，打破以往單一化的思維模式。

### (一)：「真理標準」的討論

1942年5月，毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》中提出“文藝為工農兵服務”、“文藝是從屬於政治”，後來成為中共建國以來的文藝方針。1976年，華國鋒的掌權仍然依照毛澤東的治國方針，提出兩個“凡是”做為國家的指導方針與原則。在文藝上依然堅持“文藝為工農兵服務”、“文藝為政治服務”。

隨著鄧小平的復職，首先在1978年5月推出“實踐是檢驗真理的唯一標

<sup>59</sup>張子樟著《走出傷痕——大陸新時期小說探論》，東大圖書公司印行，1991年2月初版，頁106。

<sup>60</sup>1966年2月江青在上海召開了部隊文藝工作座談會，會後擬定了《紀要》。《紀要》中提出一破一立，破的是“資產階級文藝黑線”，立的是“無產階級文藝樣板”。批判所謂的“文藝黑線專政”所代表的“黑八論”。“黑八論”指的是“寫真實論”、“現實主義廣闊的道路論”、“現實主義深化論”、“反題材決定論”、“中間人物論”、“反火藥味論”、“時代精神匯合論”、“離經叛道論”。1979年5月，中共中央決定撤銷《紀要》。

準”，從此思想界、理論界、文藝界有了一個明確的標準。做為中央政策的宣傳刊物的《文藝報》在 1978 年的第 5 期帶動了文藝界對“真理標準”的討論，其中有矛盾的 作家如何理解實踐是檢驗真理的唯一標準、巴金的 要有個藝術民主的局面、沙汀的 創作也要受實踐的檢驗、李春光的 談社會主義文化民主問題、蘇叔陽的 從社會實踐中來，受社會實踐檢驗、費振剛的 從討論真理標準所想到的、劉曉江的 實踐與文藝批評 等等。所討論的主要是以作者面與批評面為討論的重點，正如矛盾所說：「在實踐是檢驗真理的唯一標準面前，不存在什麼“禁區”，不存在什麼“金科玉律”。」巴金說：「對作品最有發言權的人就是讀者，就是廣大人民群眾。任何作品都要經過廣大群眾的實踐來檢驗。要繁榮社會主義文藝，就要有個藝術民主的局面；這裏設“禁區”，那裏下“禁令”，什麼都由少數人說了算，不見得很妥當。」

從“實踐是檢驗真理的唯一標準”來對華國鋒的兩個“凡是”進行批判，也鞏固了鄧小平在中共中央的地位。緊接著在 1978 年 12 月中共中央第十一屆三中全會的主題報告上，鄧小平提出“解放思想，實事求是，團結一致向前看”<sup>61</sup>的思想方針。這個思想方針成為日後文藝政策的座標。

## (二)：對《紀要》的重新認清

在“實踐是檢驗真理的唯一標準”、“解放思想、實事求是”的前提下，文藝界開始活躍起來，首先是對江青在 1966 年 2 月在上海召開的部隊文藝工作座談會，會後擬定了《紀要》中所批判的“黑八論”進行平反。1978 年 12 月 5 日，《文藝報》與《文學評論》聯合召開「文藝作品落實政策座談會」，會中討論的內容除了對曾被禁錮的文藝作品重新評價與重新出版之外，對曾被“四人幫”打成“黑八論”的思想理論進行討論。會中指出：

在批判“四人幫”的“文藝黑線專政”論後，還要繼續批判“四人幫”的“文藝黑線”論。容許“文藝黑線”論存在勢必仍然要把一大批作家看作“黑線人物”，把一大批作品看作“黑線文藝”。但，正是這個“文藝黑線”論是林彪、“四人幫”強加給文藝界的總冤案。不破除這個總冤案，文藝戰線平反、落實政策的工作就不能徹底。<sup>62</sup>

隨後對“文藝黑線論”進行討論的文章有：趙岳的“文藝黑線”論必須推倒

<sup>61</sup> 這是鄧小平在中央工作會議閉幕會上的講話。這個講話後來成為第十一屆三中全會的主題報告。

<sup>62</sup> 祁宣 加快落實政策的步伐，徹底解放文藝的生產力 本刊和《文學評論》召開的文藝作品落實政策座談會簡記，刊載於《文藝報》1979 年第 1 期，頁 7。

(《文藝報》1979年第1期)、丹晨的「評大連會議和“中間人物”論」(《文藝報》1979年第3期)、胡余的「讓“百家爭鳴”的方針在文藝界開花結果——記幾個文藝問題的討論」(《文藝報》1979年第7期)、羅蓀的「貫徹雙百方針，必須批判《紀要》」(《文藝報》1979年第9期)、繼續肅清《紀要》流毒，發展文藝界大形勢——《文藝報》、《文學評論》聯合召開文藝座談會(《文藝報》1979年第9期)等等。針對“文藝黑線專政”論的批判，加強了文學理論的開展，讓文藝理論在新時期的初期階段產生百家爭鳴的局面。

### (三)：對「工具論」「從屬論」的駁斥

除了對“文藝黑線專政”論的討論外，另一個束縛文藝的框框就是“文藝為政治服務並從屬於政治”(以下稱其為“從屬論”)和“文藝是階級鬥爭的工具”(以下稱其為“工具論”)的問題討論。首先是在1979年1月《戲劇藝術》上發表了陳恭敏的「工具論還是反映論——關於文藝與政治的關係」，隨即開啟了對“工具論”與“從屬論”的討論。同年4月，《上海文學》發表了評論員文章「為文藝正名——駁“文藝是‘階級鬥爭的工具’說」，文中指出：

“文藝是階級鬥爭的工具”這個口號，在文化大革命前的文藝界就開始形成和流傳。“四人幫”統治文壇時全盤否定十七年的社會主義文藝，批判所謂“黑八論”，獨獨對“文藝是階級鬥爭的工具”這個口號不僅沒有否定，而且接過去加以繁衍發展，以此為理論基礎，形成了“三突出”、“從路線出發”、“主題先行”等一整套唯心主義的創作原則。一九七四年，原上海市委寫作班插手編寫了一本《文學基礎知識講話》，第一講的副標題即是“文藝是階級鬥爭的工具”。一九七五年，張春橋論“全面專政”的那篇黑文拋出後，“四人幫”控制的輿論工具把“文藝是階級鬥爭的工具”這個口號又向前推進了一步，提出“文藝是對資產階級實行全面專政的工具”。<sup>63</sup>

把“文藝為階級鬥爭的工具”推到最高峰直接指向是“四人幫”的所做所為。1979年10月30日全國第四次文代會在北京召開，鄧小平在會上的祝辭中說：

黨對文藝工作的領導，不是發號施令，不是要求文學藝術從屬於臨時的、具體的、直接的政治任務，而是根據文學藝術的特徵和發展規律，幫助文

<sup>63</sup> 《上海文學》評論員「為文藝正名——駁“文藝是階級鬥爭的工具”說」，原載《上海文學》1979年第4期，收錄在陸梅林、盛同主編《新時期文藝論爭輯要》下冊，重慶出版社，1991年10月第1版，頁1145。

藝工作者獲得條件來不斷繁榮文學藝術事業，提高文學藝術水平，創作出無愧於我們偉大人民、偉大時代的優秀的文學藝術作品和表演藝術成果。當前，要著重幫助文藝工作者繼續解放思想，打破林彪、“四人幫”設置的精神枷鎖，堅持正確的政治方向，從各個方面，包括物質條件方面，保證文藝工作者充分發揮自己的聰明才智。我們提倡領導者同文藝工作者平等地交換意見；黨員作家應當以自己的創作成就起模範作用，團結和吸引廣大文藝工作者一道前進。衙門作風必須拋棄。在文藝創作、文藝批評領域的行政命令必須廢止。如果把這類東西看作是堅持黨的領導，其結果，只能走向事情的反面。<sup>64</sup>

鄧小平在 1980 年 1 月 16 日在中央召集的幹部會議上的講話中，重新聲明文藝與政治的關係：

我們堅持“雙百”方針和“三不主義”，不繼續提文藝從屬於政治這樣的口號，因為這個口號容易成為對文藝橫加干涉的理論根據，長期的實踐證明它對文藝的發展利少害多。但是，這當然不是說文藝可以脫離政治。文藝是不可能脫離政治的。任何進步的、革命的文藝工作者都不能不考慮作品社會影響，不能不考慮人民的利益、國家的利益、黨的利益。培養社會主義新人就是政治。<sup>65</sup>

1980 年 7 月 26 日，《人民日報》發表社論《文藝為人民服務，為社會主義服務》。這時候“文藝為工農兵服務”“文藝從屬於政治”的口號已被“文藝為人民服務，為社會主義服務”所取代。中共的文藝政策一向都是站在文藝的教化作用的觀點上，不管是毛澤東時期的文藝為工農兵服務與文藝為政治服務，鄧小平時期的文藝為人民服務與文藝為社會主義服務。雖然“二為”有所改變，但是其實質意義是沒有變的。就正如陳思和所說：

在當代文學史上，文學藝術一向是作為國家政治權力的宣傳工具而存在的，作家和藝術家都是作為國家幹部編制的人員進行寫作活動，某種意義上說，長達四十年的文學創作中，公開發表的作品只能是國家意志的體現，作家可能在具體創作過程中滲透了有限的主體意識，但不可能持真正的個人立場進行創作。而所謂“文藝為工農兵服務”的口號也只是對如何使國家意識形態的宣傳更為有效的思考，並非真正對工農兵審美要求的滿

<sup>64</sup> 鄧小平 在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝辭，收錄在《鄧小平文選》(1975-1982)，人民出版社，1983 年 8 月第 2 次印刷，頁 185。

<sup>65</sup> 鄧小平 目前的形勢和任務，收錄在《鄧小平文選》(1975-1982)，人民出版社，1983 年 8 月第 2 次印刷，頁 220。

足。<sup>66</sup>

文藝雖然擺脫了壓在頭上幾十年的舊枷鎖，但新的框架依然還是會出現。劉心武發出了值得讓人深思的疑問：

我總在想，假若將來十一次路線鬥爭搞得差不多了，“四人幫”揭批得差不多了，而新的路線鬥爭還沒有來，在那個時候，我們的作品還要不要揭露生活中的問題？我大膽提出，即使到了那種情況下，也應該大膽反映生活中的矛盾衝突，愛人民之所愛，恨人民之所恨，提出帶有普遍性的問題，創造各種各樣的人物形象。<sup>67</sup>

這是一個作家在創作中所面臨到的問題，到底文藝要忠實於讀者，還是忠實於政治。

#### (四)：突破「人性論」、「人道主義」的禁區

1979年，美學家朱光潛在《文藝研究》第三期發表一篇論文《關於人性、人道主義、人情味和共同美問題》，隨即掀起了人性問題、人道主義問題的討論。朱光潛在論文中主要提出所謂的人性其實就是人類自然的本性，但是在“四人幫”橫行的階段，卻把人性看成是階級性的對立面，人有了階級性就失去了人性。因此他從馬克思《經濟學 哲學手稿》一書，提出《經濟學 哲學手稿》都是從人性論出發，所以人性與階級性兩者並沒有矛盾存在。另一個是人道主義，朱光潛認為有人性就有人的道德，他說：

人道主義可以說是人的“本位主義”，這就是古希臘人所說的“人是衡量一切事物的標準”，我們中國人所常說的“人為萬物之靈”。人的這種“本位主義”顯然有它的積極的社會功用，人自覺到自己的尊嚴地位，就要在言行上爭取配得上這種尊嚴地位。一切真正偉大的文藝作品無不體現出人的偉大和尊嚴的。<sup>68</sup>

除了朱光潛的論文，另外還有黃藥眠的《關於文學中的人性、階級性等問題試探

<sup>66</sup> 陳思和主編《中國當代文學史教程》，復旦大學出版社，1999年9月第1版，頁321-322。

<sup>67</sup> 短篇小說的新氣象、新突破——記本刊在北京召開的短篇小說座談會，《文藝報》1978年第4期，頁8。

<sup>68</sup> 朱光潛撰《關於人性、人道主義、人情味和共同美問題》，原刊於《文藝研究》1979年第3期，收錄在《朱光潛全集》第五卷，安徽教育出版社，1989年1月第1版，頁390-391。

(《文藝研究》1980年第1期)、顧驥的 人性與階級性 (《文藝研究》1980年第3期)、陸梅林的 馬克思主義與人道主義 (《文藝研究》1981年第1期)、黃藥眠的 人性、愛情、人道主義與當前文學創作傾向 (《文藝研究》1981年第6期)、劉夢溪的 文學與人性問題管窺 (《文藝研究》1981年第6期)等等論文。據統計，自1980年，在短短的兩年中，大陸近300種社會科學期刊和報紙，共有500多篇關於人性論、人道主義的文章發表。衝破“人性論”的禁區，對小說創作而言，是一件多麼重大的事情。要知道小說主要是反映人，如果“人性論”這個禁區沒有衝破，小說中的人物就只有樣板化、模式化，完全失去了小說的趣味性。中國大陸的新時期文學真正要到「反思文學」才進入到對人的思考。「反思文學」完全脫離政治宣傳的範圍，進行了極大膽的突破。這是在那種政治環境下，怎樣對人的存在的問題進行探討的突破。如諶容的《人到中年》、張煒的《古船》、張賢亮的《綠化樹》、《男人的一半是女人》等等，都是針對人在面對那種紛亂的時代裏如何求生存，從中進行對人的反省。

## 第二節：「反思小說」美學思潮的基本要素

### 一：思想解放與文藝思潮

隨著 1978 年 12 月第十一屆三中全會的召開，提出“解放思想、開動機器、實事求是，團結一致向前看”。緊接著就是學習周恩來在文藝工作座談會和故事片創作會議上的講話；接下來就是對“四人幫”所搞的部隊文藝工作座談會紀要進行批判，接著就是 1979 年 10 月 30 日全國第四次文代會的召開。這一連串的動作都是在 1979 年上映。1979 年初，上海文藝出版社編輯作品選集《重放的鮮花》，內收錄了王蒙的《组织部新來的青年人》劉賓雁的《在橋梁工地上》宗璞的《紅豆》、蕭也牧的《我們夫婦之間》等歷年來被批判的小說。這一個動作表示中共中央對文藝的開放度與政策的包容度。

雖然對揭批“四人幫”的文藝活動已進行了一年多，依然存在一些按造以前的框框架架來對「傷痕小說」進行批判的文章。這是因為在提倡文藝民主的前提下，這些意見依然是可以提出來的，明顯的例子就是《文藝報》1979 年的第七、八兩期刊出對從維熙的《大牆下的紅玉蘭》這篇小說的討論文章，其中有顧驥的歷史教訓的探索、沙均的悲劇不悲、郭志剛的見真知深、新人耳目、方明的從生活出發也談《大牆下的紅玉蘭》兼與顧驥同志商榷、易准的葛翎的性格及其悲劇結局兼與沙均同志商榷等等。這些文章的批評有站在讚揚的角度，也有站在批判的角度；讚揚的聲音主要是認為從維熙寫出了一個革命者與惡勢力的鬥爭悲劇，而批判者認為小說中的主人翁葛翎不夠生活化，而且故事中有很多形成矛盾與不合理的地方。這是一個很特殊的文藝現象，可以看到文藝的民主化是已經在小說的園地裏展開了。

《文藝報》1979 年第 2 期公開刊登了周恩來在 1961 年 1 月 19 日在文藝工作座談會和故事片創作會議上的講話，文章中明確地指出：

只許一人言，不許眾人言，豈不成了“一言堂”麼？“一言堂”從何而來？是和領導有關，所以，我們要造成一種民主風氣。我首先聲明，今天我的講話允許大家思考、討論、批判、否定、肯定。“一言堂”，說出一句話來就是百分之百正確，天下沒有這種事情。人們不僅在犯錯誤的時候要講出不正確的話，即使在正確的時候也會有些話講得不恰當，過火一些，這就要允許批評。一個人不要給自己打保票。我們要造成民主風氣，要改變文藝界的作風，首先要改變幹部作風；改變幹部作風首先要改變領導幹部的作風；改變領導幹部的作風首先從我們幾個人改起。我們常常同文藝界朋友接觸，如果我們發表的意見不允許懷疑、商量，那還有什



麼研究商討呢？ 民主作風必須從我們這些人做起，要允許批評，允許發表不同的意見。 三年來，我們本來要求解放思想，敢想敢說敢做，結果反而束縛思想。其實人家也還在想，只是不敢說不敢做。人又不是石頭，哪有不思想的道理。現在我們要使人把所想的都說出來做出來。幾年來有一種做法：別人的話說出來，就給套框子、抓辮子、挖根子、戴帽子、打棍子。首先是有個框子，非要人家這樣說這樣做不可，不合的就不行。有了一個主觀的框子就據以去抓辮子，一切從他的主觀主義、片面性、形而上學出發，也不經過調查，他主觀上以為“右傾”，就斷定是“右傾”。

69

這是一篇重要的講話，但在“文革”結束前都一直沒有公開過，可想而知這篇講話涉及到很多“禁區”的問題。但是文章最主要表達的是解放思想與提倡文藝民主風氣。

除《文藝報》外，《文學研究》也在1979年創刊號上刊載了周恩來的兩篇講話，一篇是1959年5月3日關於文化藝術工作兩條腿走路的問題，另一篇是1962年2月17日對在京的話劇、歌劇、兒童劇作家的講話。將周恩來的講話再提出，其目的就是要突顯“解放思想”這個時代課題。

更大的突破是作家可以發表自己的意見與看法，在批判“四人幫”以前，作家只要將作品創作出來，就只有被批判的份，完全不准發出任何聲音，這種現象只有在專制的社會下才會發生。這樣嚴重地造成作家不敢在創作上，不管有任何的突破或發揮，他們只有遵照規則，規規矩矩地。這樣的文學現象那會進步，到後來，文學只有成為從屬的工具，成為政治的宣傳品。

## 二：從「反思文學」到「文學反思」

繼「傷痕小說」之後，大陸的文學出現了兩種不同的路線，其一為延續「傷痕小說」繼續對歷史進行反思的「反思小說」，另一為響應改革開放而產生的「改革小說」；後者我們留待下一章論述，本章主要論述的是延續「傷痕小說」而繼續向後看的「反思小說」。「反思文學」是「傷痕文學」的延續，因此「反思文學」的創作作家主要還是以第一類作家群、第二類作家群與第三類作家群為主。第一類作家群在「反思」的作品中具有豐厚的“自敘傳”的特色，如張賢亮的《綠化樹》、《男人的一半是女人》，從維熙的《泥濘》、《風淚眼》等等作品，這一些作品就充滿了作家個人的身影。第二類作家群

---

<sup>69</sup> 周恩來 在文藝工作座談會和故事創作會議上的講話，現刊載在《文藝報》1979年第2期，頁2-3。

是憑著他們對事物的敏銳觀察，往往會出現旁觀者比當事者更加清楚的對問題的深思度，如馮驥才的《義大利小提琴》《雕花煙斗》《三十七度正常》，諶容的《人到中年》，張潔的《愛是不能忘記的》等等作品，就是以冷靜的態度對人性深度的刻劃。第三類作家群，他們雖然曾經迷失在時代的紛亂中，但他們也努力地在為自己尋找出路，正如洪子誠在《中國當代文學史》中對知青作家群深刻的描述：

而“知青”這一代人在“文革”中的生活意義，不論是自我、還是社會評價，卻是可疑和模糊不清的。這是推動知青那種持續不斷為一代人的青春立言的動力。比起“復出”作家來，通過個人命運以探究歷史運動的“規律”，對歷史事件做出評判的創作動機，要較為淡薄，而對“這一代人的”青春、理想的失落的尋找更為關心。另一點不同是，他們沒有那種深刻的“少共精神”，沒有 50 年代初的那種“所有日子都來吧，讓我們編織你們”的情感記憶。或者說，這種更多靠灌輸獲得的精神，在“文革”中已出現裂痕，甚至打碎。這樣，知青小說創作在小說形態上的內在情緒上，有別於“復出”作家的創作。他們並不熱衷於以個體的活動來聯結重大的歷史事件，也較少那種自以為已洞察歷史和人生真諦的圓滿和自得。他們的作品中，有較多的惶惑，有較多的產生於尋求的不安和焦慮。<sup>70</sup>

他們在充滿著種種矛盾、複雜、不安、焦慮的精神狀態下，為自己開闢出一條文學對話的出路。他們透過小說表現出悲感交錯的心情，也透過小說的媒介功能，傳達出他們的生活狀況，希望能夠在徹底否定的社會環境下給與自己地位的肯定。如梁曉聲的《這是一片神奇的土地》《今夜有暴風雨》等，都是歌頌與肯定知青地位的作品。或許是出於一種好奇心，廣大的讀者都對知青生活產生好奇，他們在那裏到底做了什麼？這是讀者最想了解。因此，除了知青作家的表白之外，讀者的渴望也是肯定知青作家的有利因素。

自從「傷痕文學」對所謂的“禁區”有了嘗試性的突破，再加上中共中央對文藝政策的改變，給與文藝創作很大自由度，打破了以往的“不求藝術上有功，但求政治上無過”的現象。小說的內容是反映人，是以人為主體，如馮驥才的短篇小說《三十七度正常》與《義大利小提琴》，這兩篇小說所要表達的已經離開「傷痕小說」的那種只有重視批判的內容，而是走向發掘人性的方位，探討人性的深沉處。這正如張子樟在《走出傷痕——大陸新時期小說探論》一書中所說：

<sup>70</sup> 洪子誠著《中國當代文學史》，北京大學出版社，1999年8月第1版，頁268。

結果，強調所謂正面人物、光明面和正確思想的「社會主義現實主義」、「革命的現實主義與革命的浪漫主義相結合」的「兩結合」和「突出所有人物裏的正面人物、突出正面人物裏的英雄人物、突出英雄人物裏的主要人物」的「三突出」，便逐漸從小說作品中消聲匿跡。取而代之的是以闡揚人性為主的「人的文學」。這種趨勢與當代中國文化思想完全吻合。當代中國文化思潮代表時代特徵的主題，就是人的主題，強調人的價值與尊嚴、人的自由與責任、人的主體意識的覺醒與高揚。<sup>71</sup>

以小人物的命運與遭遇，來反應大時代的變化，是新時期小說的重要特徵。新時期的小說人物已經脫離了「兩結合」或「三突出」的人物意識框架，擺脫了「高大全」的審美要求，走向真正的人的基本面。人不再是那種不食人間煙火、擁有革命理想的英雄，而是為吃為穿而生活。另一方面，中篇小說成為「反思小說」的主力，根據中國社會科學院文學研究所當代文學研究室的統計：

一九七九年的中篇小說有八十幾部之多；一九八〇年突破了一百大關，多至一百九十部；一九八一年達到四百一十部。到了一九八二年，一躍而為六百多部。這個數字與十七年中篇小說的總和相當接近，比十年動亂的中篇小說多九倍，創造了我國中篇小說史上的年產的最高紀錄。<sup>72</sup>

從以上的數字，我們可以了解中篇小說在當時的影響力，因為「反思小說」故事場景已不再局限在十年“文革”，而是推展到十年“文革”之前的“大躍進”運動、“反右”運動至中共建國初期的“土地改革”運動。對這麼長遠歷史的「反思」，顯現出短篇小說的局限性。因此在這個時候，中篇小說取代了短篇小說的地位，成為新時期小說形式的第二次變革。

### 三：政策開放與西學影響

第十一屆三中全會召開以後，改革開放的步伐迅速開展。當開放後才真正發現，不管是政治、經濟、科學等等，中國都比西方落後。因此在這種情況下，首先必須要將西方的科技文明引進來，在這種科技交流的過程中，西方文藝思潮也自然而然隨著交流的過程而席捲中國。正如李澤厚所說：

<sup>71</sup> 張子樟著《走出傷痕——大陸新時期小說探論》，東大圖書公司印行，1991年2月初版，頁106。

<sup>72</sup> 中國社會科學院文學研究所當代文學研究室編《新時期文學六年（1976.10 - 1982.9）》，中國社會科學出版社，1985年1月第1版，頁211。

我常常說，這不能責怪西方人，理由是他們沒有需要去知道。不知道中國，他們照樣生活，中國卻不然，百餘年的落後和挨打，使了解西方、學習西方從而趕上西方，成為中華民族生存的需要。不但科學技術，不但經濟政治，而且文學藝術；不但西方的今天，而且西方的昨天和前天，都成為我們必需了解必需知道的對象。所以本世紀以來，各種有關西方文化（當然包括德國文化）的翻譯作品，大量問世，銷路很好，特別是這十來年。<sup>73</sup>

在那個時候，只要是西方的東西都是好的東西的觀念是非常普遍。由於中國的大門封閉了太久，沒有與別人接觸，就不會產生比較。接觸了，比較了，這才發現我們真的比別人落後不知道多少倍，這時候才開始追趕。追趕的方式首先就是引進，引進了科學、經濟等等西方先進的技術，文學理論也在這個時候引進來了。在文學上，由於受到長期的封閉而產生的貧乏，只要一接觸到新方法、新觀點，馬上就成為風潮。

雖然開放了，但問題依然還是產生，那就是消化的問題。改革開放所引進來的新思潮、新觀念在很多情況下是沒有經過消化而呈現，因此會出現文學的消化不良的現象。面對西方強勢文化的衝擊，新思潮、新學說不斷地冒出，整個傳統文化受到西風濃霧的覆蓋與侵擾，一系列反常現象接連發生，切斷了現代與古代之間的連接，失去民族文化的特色，這就是我們現在的時代特徵。這種反常的現象，形成我們現今要與西方產生對話卻拿不出自己的東西來，要拿也只能拿西方的東西，拿自己古代傳統的東西的時候又解釋不清楚或在觀念引導上產生錯誤，劉若愚的《中國文學理論》一書就是明顯的例子。比較文學學者曹順慶給與此種反常現象一個專有名詞，稱其為「失語症」。<sup>74</sup>其意就是說，我們現在沒有屬於自己的語言了，當我們談到文論的時候，不是引用西方的，就是只能應用中國古代的文論。但實際上，我們現今又與古代形成斷絕，因此對古代文論的解釋很容易出現錯誤的現象。所以曹順慶就借用醫學上的專有名詞來稱呼現在在中國所出現的反常現象。這個看法是很有見地與具有準確度的，也引起學術界的關注，帶動起學者們的反省與思索。如何處理「失語症」的問題成為當務之急。一個觀念的消化也不是在一年兩年之內就會完成，而是要經過長時期的與傳統文化的磨擦與融合。直到1996年蘇州大學教授朱棟霖主編了一套《文學新思維》叢書，叢書分為上、中、下三冊。主要介紹的西方思潮有精神分析學、女性主義、比較文學、形式批評、敘事學、結構主義、接受美學、民俗文化學、闡釋學與原型批評等等

<sup>73</sup> 李澤厚著《美的歷程》德文本序，收錄在《走我自己的路》（新訂版），三民書局，1996年9月初版，頁624。

<sup>74</sup> 曹順慶撰《重建中國文論話語》，刊載在曹順慶主編《中外文化與文論》第1期，四川大學出版社發行，1996年1月第1版，頁20。

西方重要的文學理論思潮。他們嘗試以這些西方文學理論思潮給與中國化，來對中國文學進行研究與文本解讀。可以說自從改革開放以來直到現在，在短短的不到二十年的時間裏，中國文學理論在受西方思潮影響下的研究成果。朱棟霖在《建設當代中國文學批評學》一文中指出：

徑直運用西方的文學批評理論方法來研究中國文學，這究竟有多大程度的合理性？西人的文學批評思維能否直接“栽入”中國文學的頭腦，化為我們的思維？西方文學研究方法論是以西方人的思維總結了西方文藝的實踐而形成的。東、西方文藝作品雖然有人類共通性，但是差異性卻是各自更為突出的民族文化特徵，人類共通性是以民族文化差異性、獨特性的特殊形態而存在著、包蘊著。適用於西方文學作品的“新方法”並不能直接拿來套用於分析中國文學作品實際，那是從西方文學作品中昇華、提煉出的一套套思維方法。“新方法論”在中國批評界的暫時沉寂，在孕育著它的“中國化”。這需要選擇、磨合，需要經過大量的批評嘗試，經過對西方批評方法的改造、吸收，來創造適用於中國文學實際的新批評方法。這種新的批評方法與當代批評學，不是定於一尊、大一統的，而應是體現出多元化的現代型態，從而形成中國文學批評的新思維。<sup>75</sup>

西方的文學理論必須經過中國化，這樣我們才會有屬於自己的文論話語。文學現象的產生是有其時代性，每一個時代必定有屬於那個時代的文學作品。文學理論的對象就是文學作品。因此傳統的文論探討的對象是過去的古典文學作品，如我們硬把傳統的文論來探討現代的文學作品，有時會產生格格不入的情形。因此我們必須在傳統文論的基礎上，融會現代西方的文論思潮，對現代的文學現象進行反省與探索，建立起屬於現代的中國文學理論。在小說創作上，新時期的作家也勇於嘗試，如王蒙的《蝴蝶》、茹志鵲的《剪輯錯了的故事》、諶容的《人到中年》、張賢亮的《靈與肉》等等作品，都是以意識流的技巧手法呈現，都得到讀者大眾的接受。這些文學作品就是我們建立文學理論的對象。

---

<sup>75</sup> 朱棟霖主編《文學新思維》上卷，江蘇教育出版社，1996年3月第1版，頁5-6。

### 第三節：「反思小說」美學思潮的結構分析

#### 一：「反思小說」的主題意識

「反思」顧名思義就是反省與思考，是對歷史的反思。「反思」的焦點是從政治的層面直到人性的層面，這是新時期小說發展的突破性關鍵階段。宋如珊在其博士論文《文革後十年(1976~1985)大陸文學之研究》中認為「反思文學」的主題主要分為社會面與人的內在面兩條路線：

反思文學的主題，大致可分為表現外在社會現象的政策層面，以及觸及大陸文學禁區，表現內在人性情感的思想層面。以政策層面而言，又可依其取材的偏重，分為政治和經濟兩類。<sup>76</sup>

透過對宋如珊觀點的擴充，筆者認為「反思」小說的主題主要是在突顯矛盾與衝突，是中華民族在歷經劫難歲月的悲劇歷史中，人與自我內在形成的矛盾與衝突、人與人之間形成的矛盾與衝突、人與社會環境形成的矛盾與衝突。主要是以「人」，小說中呈現出人的善與惡、美與醜、愛與恨在歷史悲劇中的矛盾與衝突，因此人的衝突成為「反思小說」的主題意識。

「反思小說」有方之的《內奸》(《北京文藝》1979年第3期)、高曉聲的《李順大造屋》(《雨花》1979年第7期)、茹志鵲的《剪輯錯了的故事》(《人民文學》1979年第2期)、魯彥周的《天雲山傳奇》(《清明》1979年第10期)、張賢亮的《靈與肉》(《朔方》1980年第9期)、張弦的《被愛情遺忘的角落》(《上海文學》1980年第1期)、王蒙的《蝴蝶》(《十月》1980年第4期)、戴厚英的《人啊，人！》(花城出版社1980年出版)、張一弓的《犯人李銅鐘的故事》(《收穫》1980年第1期)、諶容的《人到中年》(《收穫》1980年第1期)、王安憶的《流逝》(《鐘山》1982年第6期)、張賢亮的《綠化樹》(《十月》1984年第2期)、張賢亮的《男人的一半是女人》(《收穫》1985年第5期)等等。這些小說所反映的歷史背景，都是當代中國歷史中曾經掀起轟轟烈烈、天搖地動的歷史壯舉；從土地改革到「三面紅旗」(三面紅旗是指總路線、大躍進、人民公社)，從反右運

<sup>76</sup> 宋如珊著《文革後十年(1976~1985)大陸文學之研究》，中國文化大學中國文學研究所博士論文，1997年12月，頁218。

動到文化大革命，都使八億人民在歷史的動盪中飽受摧殘。「反思」小說的主題就是在探究歷史悲劇的根源性，為什麼中國人會遭遇到這樣的災難？中國人到底做錯了什麼？難道這就是中國人的歷史命運嗎？等等，許許多多的中國人也想得到這個答案。以“人”為出發點做為「反思」的對象，這是「反思小說」的另一個特色。從人的內在衝突到人與人之間的衝突，從人與人之間的衝突到人與社會的衝突，這是一種由裏向外的深化發展，但是其基源點還是“人”。“人”成為反思的對象，這標誌著一種對人性的自覺，把人性從封鎖多年的框框架架中釋放出來。人性的禁區的突破，對社會主義社會而言，是必須面臨的一個重大考驗。

#### (一)：人的自我內在的矛盾與衝突

代表作品有張賢亮的《男人的一半是女人》、《綠化樹》，王蒙的《蝴蝶》，諶容的《人到中年》，戴厚英的《人啊，人！》，張潔的《愛，是不能忘記的》等等。

人的自我內在的矛盾與衝突主要是表現在人的內在心理因受到環境的變化而一時之間無法改變，必須要經過長時間的自我調適與外化。《男人的一半是女人》是張賢亮的代表作。此著為《唯物論者的啟示錄》系列的其中一部，前部為《綠化樹》。《男人的一半是女人》是對人性尊嚴的讚揚與對人的存在的深層反思。章永璘一直都以右派份子的身份出現，他的經歷和遭遇，使他從自卑而受到創傷的心靈中再次尋找到自己的存在價值與人性尊嚴。

在他的那些帶有“自敘傳”色彩的小說中，一再出現的主要人物，是被流放、勞改的右派，一個被社會所遺棄的“讀書人”。他在西北貧瘠的荒漠地區經受著飢餓、性的飢渴和精神的困頓。在細致地展示知識者的受難情景和心理矛盾的同時，也為他提供了肉體和精神的救贖者——生存和勞動方式都相當“原始”的底層勞動者，尤其是其中潑辣、能幹而又痴情的女性。他們堅韌的生命力和靈魂美，撫慰他瀕於崩潰的精神，成為他超越苦難的力量。<sup>77</sup>

在“人”的問題上，最容易看出的是人的悲與喜、樂與愁、怒與哀，透過這種二元對立的形成，也是矛盾與衝突的產生根源。但在那些作品中，因政治運動對人造成的災難，環境對人性的泯滅。我們只看到人的陰暗面，而人的光明面完全被埋葬在歷史的長河裏。因此從新回到了蠻荒時代，為了解決肉體的滿足，人會不顧一切地釋放出野性的欲望。

<sup>77</sup> 洪子誠著《中國當代文學史》，北京大學出版社，1999年8月第1版，頁263-264。

如果說《綠化樹》側重於從物質的角度，從飲食、飢餓的角度揭示人的生命存在和生存環境的話，那麼，《男人的一半是女人》則側重從精神的角度，從人性的角度揭示人的本質及人性的被扭曲、異化和還原。在這部作品裏破天荒第一次展現了一個新奇的世界——性的苦悶、愛的惶惑，理性的超越。<sup>78</sup>

王蒙的《蝴蝶》是描寫曾在“文革”被打成“走資派”，現在是國務院某部的副部長張思遠，當重新回到自己曾經下放勞改的農場，引起他回想起由小石頭到成為張指導員，再成為張副主任、張書記，在“文革”時變成了“走資派”、囚犯、老張頭，現在是張副部長的心路歷程。這是過去與現在的心理對照，他曾遇到三個女人。張思遠真正所要面對的是他自己的內在自我，如何調適他自己的內心變化，成為他自己要如何去面對與處理的首要問題。

在這一類形的小說中，女人形成一個非常重要的角色。男人因為受環境的逼迫與環境的變化所產生內心的異化或意志的消沈，就因為有這些女人的出現，在肉體上與精神上都給與男人很大的支持。如《男人的一半是女人》中的黃香久、《綠化樹》中的馬纓花、《蝴蝶》中的秋文、《靈與肉》中的李秀芝等等。她們不單成為男人的支持者，而是也是男人自我內在異化的改造者。

## (二)：人與人的矛盾與衝突

代表作品有茹志鵲的《剪輯錯了的故事》，魯彥周的《天雲山傳奇》，王安憶的《流逝》，陸文夫的《小販世家》、《唐巧娣翻身》，馮驥才的《意大利小提琴》、《三十七度正常》、《雕花煙斗》等等。

人與人的矛盾與衝突主要是出現在人與人之間的階級對立面的情況下發生。隨著“人性論”的禁區被突破，以人為中心的小說敘述產生了巨大改變，以往的革命英雄，在讀者眼中，也只不過是一般的人，他們也有產生自私自利的念頭，他們也有傲慢的情感，他們也有貪得無厭的時候，因為他們已不再是虛無的偶像，而是真正的人。如《剪輯錯了的故事》中的甘書記，他的過去與現在完全是兩回事，在革命時期，他是一個正義、富同情心的老甘，但革命結束了，他卻變成了另一個人，是一個自私自利的人。這就是人性的表現。

《剪》似乎別具一格，富有農村生活氣息，採用了許多有表現力的本色語言，有著更多的冷峻的描寫，憂憤的激情。作者寫老甘的蛻變，並沒有什麼正面直接貶責的話，也不站出來發議論、下評語。她只是如實地一筆一

<sup>78</sup> 金漢著《中國當代小說史》，杭州大學出版社，1990年12月第1版，頁235。



畫地像工筆畫一樣刻畫他。描寫老甘指責、打擊老壽時發的那些極左的浮誇的議論，那種異常認真嚴肅、一副真理在我手裏的模樣，使讀者感到可笑可恨，但卻又笑不出來，湧上來的倒是感到可憐可悲的感情。作者非常真實深刻地勾勒出老甘的冷漠寡情的官僚主義嘴臉，不可一世的極左“英雄”形象。而老甘的官職上升雖是在兩次敘述故事時似乎是漫不經心地順便提及，但卻稍稍地透露出他如此狂熱執行極左路線有其深刻的社會背景。寫老壽的遭遇，寫他的困惑、苦惱、激怒、不平、鬥爭，都是洋溢著作家的滿腔熱情和摯愛，似乎在向人們呼喚：為什麼這樣一個正直善良的老壽要遭到這樣不公正的對待？同樣是對勞動人民熱忱的謳歌，但是這些悲壯熱情的描寫卻正表現了作者風格的發展。<sup>79</sup>

從人性的角度來看，人性是會隨著環境的變化而改變，是有其多變性的。如馮驥才的《義大利小提琴》其所要突顯的就是人性的貪。這種人性的貪是要在人與人相接觸之後才會突顯出來。

在人與人的問題上，最容易形成的是人與人所產生的積極與消極、精明與愚昧、堅強與懦弱。《義大利小提琴》中的被劃為右派的“他”面對自己心愛的小提琴，就會想盡辦法，無論價錢多高，都要把它買下來。“他”對小提琴那份渴望的心被商人識見了，因此為了想賺到更多，就把小提琴的價格一改再改。而“他”只有一份單純的心，只想得到小提琴就滿足了，因此也不與商人計較。最後商人終於肯把小提琴賣給“他”，可是小提琴已被商人糟蹋了。

人與人之間的矛盾與衝突更容易看清楚人性的弱點，因為有了比較出好與壞、善與惡、強與弱。這一類形的小說還有馮驥才的《三十七度正常》、《雕花煙斗》等等。馮驥才可以說最善於刻劃人性的高手。

### (三)：人與社會的矛盾與衝突

代表作品有張一弓的《犯人李銅鐘的故事》，高曉聲的《李順大造屋》，張弦的《被愛情遺忘的角落》，梁曉聲的《今夜有暴風雨》，史鐵生的《我的遙遠的清平灣》，李存葆的《高山下的花環》等等。

人是一個個體，而社會是一個整體，當人這個個體要融入社會的整體，就必須對社會的一切規則有所認同。但當人融入了社會，發現社會的規則與自己理想中的社會有所差別，這樣往往會形成衝突。衝突的現象有張一弓的《犯人李銅鐘的故事》是反思 1960 年在中國大陸所發生的大飢荒的故事，那時候是“三面紅旗”正在進行中。浮誇風氣正濃，每個地方都在放衛星。面對這樣的歷史場面，

<sup>79</sup> 丹戈撰 探索與創新 漫評茹志鵲的新作，載於《文藝報》1980 年第 3 期，頁 15。

真正要為人民做事的領導幹部也只能鋌而走險，到最後卻成為時代悲劇的犧牲者。

高曉聲的《李順大造屋》突現的是農村三十年的歷史，在這三十年的歷史變化中，產生了大大小小的政治運動。這些大大小小的政治運動形成人與社會之間產生矛盾與衝突的關鍵點，隨著政策的反覆無常，使一個平凡的農民連想要有一個安居之所都產生困難。李順大的命運悲劇永遠是和中國大陸所施行的社會主義建設結合在一起，他辛辛苦苦為了造房屋而儲存下來的金錢、建築材料都被一次又一次的政治運動所奪走。辛苦了二十多年結果連一間房子也沒有蓋成。李順大的悲劇其實就是中國的悲劇，自從 1949 年以來，社會主義社會在中國大地上建立，從那一天起，中國大陸那一天沒有動蕩過，一波又一波的政治運動使整個社會處在一種動蕩不安的局面，人處在這種環境下，也只能成為“跟跟派”，到最後形成家不像家、人不像人，這就是中國當代歷史的寫照。

從人與社會的問題上，最明顯的是光明與黑暗、善良與邪惡、真實與虛假的階級分化。

高曉聲對於社會矛盾的解剖是深刻的。他不停留在事物的表面，他決不皮相地把生活中的消極現象僅僅歸罪於單個人。因而他的這類作品就和我們當前出現的某些近乎“譴責小說”的作品有質的區別。唯有探索生活的底蘊，唯有從紛繁的世相中洞察人物命運的社會根源，唯有從一時的生活現象中看到生活發展的規律，這樣的作品才可能是堅實的，才會具有現實主義的感人力量。<sup>80</sup>

高曉聲以敏銳的觀察力，加上他曾經在農村的實際體驗，使他能夠抓住農民的容易被扇動的特性。

## 二：「反思」小說的人物特徵

人物是小說作品的主角，小說作品是以人物的表現來突現主題思想，又以人物來帶動故事情節。因此，如果說主題思想是小說作品的靈魂，那人物是這個靈魂的表現工具。

「反思小說」的人物都是很真實的人，如章永璘(《綠化樹》)、(《男人的一半是女人》)、許靈均(《靈與肉》)、李順大(《李順大造屋》)、李銅鐘(《犯人李銅鐘的故事》)、張思遠(《蝴蝶》)、陸文婷(《人到中年》)等等，他們代表不同的階級、不同的身份，但他們同樣在感受人的飢餓、人的憂慮、人的苦難、人的

---

<sup>80</sup> 謝永旺撰 獨樹一幟 評高曉聲的小說，載於《文藝報》1980年第2期，頁10。

悲劇。他們一路走來，走過了種種的政治災難，歷經了許許多多的苦難歲月，在他們身上所呈現的滄桑，是歷史留下來的見證。這一個個鮮活的面容，都是我們在生活中可以遇到的普通人物。在對人物的刻劃上，馮驥才可說是最善於從人物的刻劃中突現出人性的多變向，在他的《義大利小提琴》《雕花煙斗》等小說中，人物在不同處境下，產生出多變性格。如在《義大利小提琴》中對那個矮子的敘述：

跟著，男孩身後一扇破木門吱呀一聲開了，鑽出一個矮小精瘦、臉色蒼白的男人。一身黑褲褂，褲腿很寬，下邊露著細細的腳腕，光著腳拖拉著一雙破布鞋，鞋後幫踩在足跟下，頭髮和鬍鬚都很長，烏黑無光，更顯得他那張沒有血色的臉紙一般白。他的一雙眼給人的印象很特別，乍一看，使人感覺是豎長的；機警的黑眼珠溜滴滴地上下移動；這雙奇特的、光芒外露的、盤算著的眼睛，和他整個瘦弱而病態的身形頗不相稱。他瞅見有人手裏拿著提琴，便問：「是您要買？」他帶著濃厚的四川口音，顯然原來不是本鎮的人。<sup>81</sup>

從這一段描述中，將一個狡猾商人形象深刻地展現出來。高曉聲所描寫的李順大，是一個政治運動的“跟跟派”，他代表了中國農民的典型。農民在中國歷史上，是完全被動地服從於政治，是最容易被煽動與被控制的階級族群。當然農民也是最單純的，但因為他們的單純，所以也是最容易被利用的。

另一方面，「反思小說」的人物特徵是在於大部份人物多少都存有作家的個人身影。如張賢亮所塑造的章永璘，王蒙塑造的鍾亦成、張思遠，從維熙塑造的索泓一等等。這些人物所呈現出來的風采，都是作者自我的生命經歷，作者想要透過這些人物在小說中的表現，來完成與肯定自己的存在。如在章永璘的世界裏絕對不可缺少的是女人，女人給與他物質上的供應（如馬纓花），女人使他成為一個真正的男人（如黃香久）。但女人只能完成男人整體的一半，另一半是要靠男人自己來完成，這就是章永璘的生命中所呈現出來的對尊嚴的肯定與堅持。《男人的一半是女人》書中結尾有這麼一段話：

啊！世界上最可愛的是女人！  
但是還有比女人更重要的！  
女人永遠得不到她所創造的男人！

。   
有一個小蟲子在牆角沙沙地爬。啊，春天來了！再有一個月便是清明。

<sup>81</sup> 馮驥才著《義大利小提琴》，新地文學出版社，1996年8月第4版，頁144。

我是不是要回到她身邊來領受祭奠呢？

好大好圓的月亮啊！<sup>82</sup>

像章永璘這樣從生活的苦難中尋找到自己存在的尊嚴的人物，在「反思小說」中還有《人到中年》中的陸文婷、《流逝》中的歐陽端麗、《靈與肉》中的許靈均、《蝴蝶》中的張思遠等等。

### 三：「反思」小說的故事敘述

「反思小說」與「傷痕小說」最大的不同在於，「傷痕小說」是以“文革”這一階段做為故事的背景，而「反思小說」跨越了“文革”，深入到“反右”運動、“三面紅旗”運動，甚至到建國初期的“土改”運動、國共內戰、抗日戰爭。這一場反思的歷史是深遠的，讓我們回顧與反思我們所了解的中國現代史。在種種的運動中，作者透過個人的體驗，在客觀與主觀相結合的情況下，對歷史所造成的悲劇故事給予重構與再現。這是「反思小說」的故事特徵。

曾生活在農村二十多年的高曉聲，他的農村題材的作品給人有深刻的印象。他說：

我對城市已經非常陌生，也許從來沒有熟悉過。因此，我重新握筆寫作時，自然而然就去寫農村。那沒有辦法，文學創作不能不受生活的制約。不熟悉生活，就難於寫作；熟悉了生活如不繼續生活下去，創作的能量也會逐漸枯竭。<sup>83</sup>

一個作家如果沒有生活的泉源，是寫不出好的作品的。高曉聲的《李順大造屋》就是因為他在農村生活了二十多年，對農村生活有了體認。因此，他要把自己的生活體認描寫出來，他在一篇《希望努力為農民寫作》文章中說：

如果沒有五七年以後這二十多年和農民在一起的共同生活，我還不可能採取正確的態度去理解他們。這二十多年來，我的境遇糟透了：生活是那樣的困難，疾病是那樣的嚴重，政治上的壓力，精神上的負擔——每一個方面，都隨時隨地會把我壓垮。可是，奇怪得很，我不但沒有死，沒有想到自殺，而且基本上是樂觀的，積極的；所以能這樣，除了其他原因之外，最直接、最主要的原因，就是農民在困難面前表現出來的堅韌性和積

<sup>82</sup> 張賢亮著《男人的一半是女人》，北京中國文聯出版公司，1985年12月第1版，頁236。

<sup>83</sup> 高曉聲撰《生活和“天堂”》，現收錄在彭華生、錢光培編《新時期作家創作藝術新探》，人民文學出版社，1991年9月北京第1版，頁12。

極性感動了我。我一再看到，不管碰到多大的困難，我周圍的農民兄弟，從來不消沉，他們總是振作精神，努力克服。他們總是想盡一切辦法生活下去，並且無時無刻不在希望能過得好一些。<sup>84</sup>

農民是他生活的泉源，也是他創作的泉源。因此他願意為農民講話，把農民想要表達的表達出來。他也讓讀者對農村所存在的問題進行思索，尤其是在政治運動頻繁的年代裏，農民對政治運動的表現態度。以農民生活做為「反思」題材的小說作品還有茹志鵲的《剪輯錯了的故事》、張一弓的《犯人李銅鐘的故事》、葉蔚林的《藍藍的木蘭溪》等等。另外一個善於把自身體驗描述得精細而深刻的作家是張賢亮：

張賢亮，50年代曾是一位熱情洋溢的詩人，後因詩罹禍，於是有了二十年的坎坷經歷和近乎傳奇的煉獄般的苦難生活。在勞改和服刑期間，他得以閱讀了大量馬克思主義經典著作，精心研究了《資本論》，然而，也許是秉性或者天賦，粉碎“四人幫”之後，當他恢復了做人的權利的時候，他沒能成為一名學者、理論家、卻用他寫詩的筆寫開了小說。<sup>85</sup>

因此《唯物論者的啟示錄》系列主角章永璘是張賢亮精心塑造的獨特形象，也可以說是他的個人告白。他是從個人的經歷與生活的煉獄之中重構起人性的尊嚴。在閱讀《唯物論者的啟示錄》系列，應有其先後秩序；先從《綠化樹》再進入到《男人的一半是女人》。張賢亮的傳奇經歷奠定了他創造章永璘的成功。章永璘的長期壓抑而成為性無能，正暗示著整個民族、整個國家在長期的鬥爭與運動中，逐漸走向衰退，走向絕望一樣。當章永璘變回一個完整的人，也表示這個民族、這個國家出現了一線曙光。除了黃香久使章永璘變回一個完整的人之外，另一個因素是章永璘在抗洪的表現中，拾回他對自己存在的肯定。在抗洪的過程裏，章永璘表現優越的、英勇的大公無私的精神，奮不顧身地跳進洪水之中去補堤壩裏的大洞，解救了整個村莊遭洪水淹沒的命運。當他從水裏爬上來的時候，受到全村的鼓掌與幹部的伸出援手拉他一把。這時候的章永璘心情是多麼的興奮，因為人們在當時已不把他當右派來看待，反而是一種英雄式的歡呼；這種場面是章永璘想都無法想到。他已經在人們的肯定中尋找到他的存在價值，也在人們對他的肯定中拾起他已失去很久的尊嚴，從中成為一個真正的「人」，這個「人」是一個符號，當這個「人」重新拾起那遺失已久的尊嚴的時候，他要開始野性地反撲。

<sup>84</sup> 高曉聲撰 希望努力為農民寫作，刊載在《文藝報》1980年第5期，頁12。

<sup>85</sup> 金漢著《中國當代小說史》，杭州大學出版社，1990年12月第1版，頁230。

#### 第四節：「反思小說」美學思潮的涵意

「反思」是這一階段的符號，「反思」所呈現的歷史比「傷痕」所呈現的歷史更加久遠，「傷痕」主要是以「文化大革命」的舞台為歷史背景，而「反思」除了「文化大革命」這個歷史階段外，還深入到「文化大革命」之前的「反右運動」、「土地改革」等等歷史階段。在歷史的大環境下，釀造出中國現代史上的民族悲劇，運動所造成的災難性破壞，不管是社會、經濟，甚至到人的肉體與心靈，都是造成極大的傷害。因此「反思」就是針對以前曾發生的進行從新思考，民族的悲劇給與人的是尊重與慎戒。

在創作題材上，「反思」比「傷痕」豐富多了。正如金漢在其《中國當代小說史》中所說：

人們已經不滿足於文學創作只停留在由於“四人幫”的摧殘和毒害對社會生活和人們心靈造成的創傷的浮泛描繪和控訴上，而需要那種具有更豐富的藝術表現力和更深徹的思想洞察力的作品，也不再需要那種只是一般地反映社會歷史發展過程的作品，而更需要從對歷史的再認識中總結出經驗教訓的深刻之作。這既是整個社會思想認識能力的提高和演進，也是一種社會審美意識的提高和演進。<sup>86</sup>

在“解放思想、實事求是”的外緣背景下，「反思小說」已經不再只是對林彪、“四人幫”的揭露與控訴，作家們思考的是造成中國多年來的動亂不只是林彪、“四人幫”這幾個人就能了事的。幾乎「反思小說」的作家們都達成一個共識，在探索造成動亂的內在根源性時，必須向歷史的更深處去尋找答案，這是「反思小說」所要達成的任務。除了根源性的問題探討之外，作家在有意識或無意識之間，建構起代表新時期的「反思」小說美學思潮的長城：

那一代曾經鬧過“紅衛兵”革命，後被送到鄉下“再教育”的“老三屆”在思考，許多曾被錯劃為“右派”，實際上對真善美懷著無比真誠的知識份子，在思考，那一批在“文革”期間被擱置靠邊站蹲牛棚的學者教授們在思考，那一批當年曾起勁地鼓吹過英雄主義的老戰士，身處逆境時，也在思考。當人們從一度眩目的“浪漫主義”光暈中走出來，回到令人尷尬的

<sup>86</sup> 金漢著《中國當代小說史》，杭州大學出版社，1990年12月第1版，頁215。

“現實主義”的油、鹽、柴、米、衣、食、住、行的時候，一場執著的、自發的全方位的審美越獄開始了。這場勝利大逃亡的主題是：美是自由。

87

美學已不再是屬於那漫無邊際的英雄神話，而是實實在在地展現在每個人的日常生活之中。

### 一：「反思小說」美學思潮的結構美

從上文的論述中，我們已經了解構成「反思小說」的基本要素，沿著“思想解放、實事求是”的時代特徵，小說創作者以此方針作為指導原則。因此對歷史的反思在被容許的情況下，形成「反思」小說在這一個時代的小說形態。「反思」小說的作者其創作的動力也具有對歷史進行反思的審美體驗，這種審美體驗是經過小說創作者個人的生命體驗而來的。如張賢亮曾被下放到西北，王蒙曾被下放到新疆，高曉聲被打成右派，在農村下放了二十多年等等。這些都是作家的個人生命歷練，成為作家創作「反思小說」的泉源。

繼「傷痕」小說後，「反思」小說對問題意識的深化，為求探索出民族悲劇的根源性，「反思」帶出了我們對中華民族的歷史關懷。「反思」成為這一階段的觀念形態，「反思」小說是與整個歷史連結在一起，如果對當時的歷史不了解，我們根本無法了解「反思」的深刻度。見下圖：

深層結構	表層結構	文本敘述
反	《男人的一半是女人》	主題：人與自我內心的矛盾與衝突
		人物：章永璘、黃香久
		故事：(1)情節：反右運動 - 文革 (2)情調：問題與思考
	《蝴蝶》	主題：人與自我內心的矛盾與衝突
		人物：張思遠、秋文
		故事：(1)情節： (2)情調：問題與思考
	《意大利小提琴》	主題：人與人的矛盾與衝突
		人物：“他”
		故事：(1)情節： (2)情調：問題與思考

<sup>87</sup> 封孝倫著《二十世紀中國美學》，東北師範大學出版社，1997年5月第1版，頁342。

思	《李順大造屋》	主題：人與社會的矛盾與衝突
		人物：李順大、
		故事：(1)情節：三十年的歷史 (2)情調：問題與思考
	《犯人李銅鐘的故事》	主題：人與社會的矛盾與衝突
		人物：李銅鐘、
		故事：(1)情節：60年代大飢荒 (2)情調：問題與思考
	《剪輯錯了的故事》	主題：人與人的矛盾與衝突
		人物：老甘、老壽
		故事：(1)情節： (2)情調：問題與思考

從以上圖表，我們可以清楚地看到「反思小說」的結構，「反思」是深層結構，代表了所有呈現「反思」的小說的底本，如《男人的一半是女人》、《蝴蝶》、《意大利小提琴》、《李順大造屋》、《犯人李銅鐘的故事》、《剪輯錯了的故事》等等作品，它們的共同底本就是「反思」，「反思」的底本是不變的，而小說作品是按作家的個人風格和創作傾向而改變，因此才會產生對知識份子的「反思」、對農民的「反思」、對人性的「反思」、對共產黨的「反思」等等。從中共建國以來，歷經了「土改運動」、「反右運動」、「三面紅旗」、「文化大革命」等等運動，構成「反思小說」的情節背景。透過以下的圖表，我們同樣把「反思小說」分成母題、子題與文本敘述三部份。從小說作者的佈局與構造，到讀者的感受與領悟，從文本敘述、子題、母題形成其深層結構、表層結構與文本敘述。「反思小說」的文本敘述給讀者帶出來的是問題與思考，當讀者在閱讀「反思小說」的時候，「反思小說」會呈現種種問題讓讀者一邊閱讀一邊進行思考，茹志鵲的《剪輯錯了的故事》中，老甘與老壽所產生的矛盾是沒有圓滿的結尾，它的結尾正是老甘與老壽的矛盾達到最高潮，這是作者的藝術性表現手法，結尾的部分是要讀者參與在這篇作品裏，讓讀者一起來思考到底結尾的發展會是怎麼樣。新時期的小說作者都很喜歡使用這種藝術手法，作品不只是敘述者在敘述故事，而更希望讀者對作品產生創造性的參與。

## 二：「反思小說」美學思潮的超越美



當我們在欣賞文學作品的時候，絕對不會一開始就去問這作品的歷史淵源是怎麼樣？這作品是在那一個年代產生的？這作品如何使人產生美感？甚至連這作品的作者是誰，我們也不會那麼關心。我們只單單面對的是一個單純的文字符號現象，之後，我們才會去思考這符號現象背後的歷史淵源、產生年代與作者，作者透過作品要表達出什麼，讀者在欣賞作品時的審美感受等等。因此，我們可以得到一個答案：原來在欣賞文學作品時是有其步驟的，這步驟構成對文學作品的欣賞的層次性。<sup>88</sup>(見下圖)

文字符號現象                  知性思考                  意象組合                  境域交融

第一層，也可以說是最基本的，就是作品的文字符號現象的呈現。如果沒有這一層，接下來其他層次我們也不可能去談。如果說第一層思考是屬於對符號現象的直覺形式，那第二層可以直接稱為思考形式，這時候我們開始以知識性來處理文學作品，因此會對作品的來源，其產生的時代，作品的作者等等進行一番的考察。第三層，是透過作品所呈現的意象來觀察作者到底要表達什麼，因此稱第三層為意象組合。第四層，是作品中所出現的空白與未定性，這是有待欣賞者來進行創造性的參與，讓作品不只是作者的情感世界的呈現，而是讀者參與在其中，產生境域交融。

當我們翻開一本小說的時候，如果完全不懂小說中的文字符號，就無法進行對小說的閱讀工作。唯有我們懂了小說中的文字，才會看這一本小說。但當我們看完整本小說，已對小說的內容有所掌握，也發現了小說作者所想表達出來的意義。這是因為我們對小說所敘述的背景知識有了基本的了解，這樣我們是比較容易進入到小說作品之中。

當我們在面對「反思小說」的時候，如果只是把觀察的視點放在歷史的反思上，這只不過停留在教化的層面上。我們要能在歷史的反思中突顯出美的價值，那就必須要把教化層面的閱讀態度轉換到民族認同的精神層面上。因此，在理解「反思」小說的超越美之前，首要處理的是民族認同的問題。這是一個又普遍但又常被忽略的問題，從民族認同的問題上，才會發展出以後「尋根小說」的文學

<sup>88</sup> 關於對文學作品的構成層次，波蘭現象學美學家羅曼 英 加Roman Ingarden 1893 1970) 在其《對文學的藝術作品認識》一書中曾提出：

文學作品是一個多層次的構成。它包括(a) 語詞聲音和語音構成以及一個更高級現象的層次；(b) 意群層次：句子意義和全部句群意義的層次；(c) 圖式化外觀層次，作品描繪的各種對象通過這些外觀呈現出來；(d) 在句子投射的意向事態中描繪的客體層次。參見〔波〕羅曼 英加登著：《對文學的藝術作品的認識》，陳燕谷，曉未譯，中國文聯出版公司出版，1988年10月第一版，頁10

思潮。「反思」的意義也必須從民族認同中才能被解碼。民族的悲劇不只是中國大陸的問題，而是身為中華民族的問題。解決了這些問題，也就是解開了「反思」的符碼，才能真正感受到「反思小說」的悲壯之美。

我們在前一章述說「傷痕小說」是悲愴之美，此章論述「反思小說」是悲壯之美，到底悲愴之美與悲壯之美有何區別？悲愴與悲壯雖然在悲劇中沒有此類分法，但細看之下，也不會產生任何矛盾。如要將悲愴與悲壯細分的話，筆者認為悲愴的範圍小於悲壯，悲愴是多屬個人式的，而悲壯呈現出來是全體的。姚一葦有對悲壯詳細的論述：

吾人所稱之悲壯藝術，係指其所具之「悲壯觀」(tragic vision)。而所謂悲壯觀，實即一種人生態度或人生哲學。則悲壯係來自吾人自覺或不自覺地在面對生存環境與諸般與人類為敵的勢力之間的衝突中所產生的行為或反應。而此種行為的性質中含有災難、破壞的成份，給予人情緒之刺激為痛苦而非歡娛；同時此種行為必具現意義，即對於人生之態度與哲學，因此構成悲壯條件的有兩大要素，即個人與環境兩個變項。這兩個變項由於每一時代地域所強調之點不同而有所差別。有的時代強調環境的勢力，則相對地減低了個人力量；有的時代強調個人的力量，則相對地減弱了環境的影響。<sup>89</sup>

這除了從「反思小說」是「傷痕小說」的深化這一個角度理解之外，更加重要的是從「傷痕小說」與「反思小說」的結構中去理解。在悲劇中是沒有分悲愴與悲壯，但這必須從小說的審美形態之中才能感受到此兩者的區別。從這一個差別之中，我們也看到了一種文學欣賞的審美轉換。以下各章中，還會繼續文學欣賞中審美轉換的論述。

---

<sup>89</sup> 姚一葦著《美學的範疇論》，台灣開明書店，1992年5月第5版，頁96-100。

## 第五節：小結

經過對文學外緣的考察，我們發現了這一階段小說構成的基本形態，它是在一種思想解放、實事求是的政策氣候下形成。但我們必須要清楚地認識，一篇文學作品我們只能從文學角度來欣賞，如果加插太多批判的色彩，如說某某作品是在對歷史錯誤的批判，或某某作品的主題是在反映社會現實的一面等等，這樣文學作品最後也一定會走向為政治服務，成為從屬於政治，成為階級鬥爭的工具。社會學的背景知識在文學研究中是不可缺少的，但背景只是文學研究的基礎，我們不能只停留在背景知識上，而是要以這個背景基礎，進入到文學研究最深層的部份。

從民族悲劇中對人的反省，這是「反思小說」所要傳達的信息，也是「反思小說」所呈現出來的悲壯之美。

因「反思」所涉及的歷史比「傷痕」久遠，而且政治局面也已成定局，文藝政策有了新的開始，這對作家而言是一個很大的鼓舞。因此除了短篇小說之外，中篇小說也開始興盛起來。這些外緣因素都是促成「反思」小說形成的重大原因。從內在結構而言，「反思」作家有很多都是曾經受過批判的“右派”，由他們來寫「反思」題材的小說，那是最適合不過了。他們以個人的親身體驗，以政治運動做為歷史的背景，而人物的呈現大部分都具有作家的身影。

「反思小說」主要突顯的是人，人成為「反思」的對象，因此本章的主是意識是以人為中心。人如何在環境的逼迫與異化下產生自我內在的矛盾與衝突、人與人之間的矛盾與衝突、人與社會的矛盾與衝突。當讀者在閱讀「反思小說」的時候，必需要將閱讀的視角調適成對民族的認同上，這樣才能達到「反思小說」的超越美，也就是悲壯之美。



## 第四章：「改革」的迴光變奏的審美形態

### 第一節：「改革文學」的格局

#### 一：「改革文學」的定義

與「反思文學」發展的同一時期，另一種文學形態也在這一階段展現出其文學向前看的魅力，這就是「改革文學」。1978年中共十一屆三中全會召開以後，中共的文藝政策主要呈現兩種路線，一為繼續對十年“文革”的揭露，二為向現代化進軍。當然對“四人幫”的批判、對“文革”的揭露依然佔主要的地位。對“四人幫”的批判、對“文革”的揭露開展出「傷痕文學」與「反思文學」，而向四個現代化進軍開展出「改革文學」。《中國新時期文學辭典》給與「改革文學」的定義是：

改革文學，新時期出現的文學思潮，是社會生活的改革大潮在文學上的必然反映。蔣子龍發表於1979年的短篇小說《喬廠長上任記》開了風氣之先。改革文學正式形成潮流，當在1980年以後。《三千萬》《開拓者》《赤橙黃綠青藍紫》、《禍起蕭牆》、《陣痛》、《圍牆》和《沉重的翅膀》等一大批質量較高的作品，都抒寫了肯定改革和謳歌改革的基本主題。<sup>90</sup>

《改革文學》所要反映的就是當今社會的最現實問題，在全國上下正火熱地進行歷史的「反思」的同時，人們也在尋求中國的未來何去何從，「改革小說」以其突顯當時代的希望，對中國的未來給與了轉機與期盼。

改革是時代的需要，是人民的呼喚，是中國面向世界的必經道路。在這個時候，文學雖然不能為實際社會或實際政治的改革提出任何方案，但文學可以把實際社會或實際政治的改革所造成的問題利用語言文字揭示出來，讓人們透過文學來認識與反省。因此文學在改革的聲浪下，依然是擔負起歷史的重任。正如張炯所說：

新時期文學繁榮中，“改革文學”是十分重要，也十分引人注目的歷史現象。它的湧現並非偶然，有著深刻的社會和思想文化的根源。繼“傷痕文學”之後幾乎與“反思文學”崛起同時，1979年以《喬廠長上任記》等

<sup>90</sup> 丁柏銓主編《中國新時期文學辭典》，南京大學出版社，1991年9月第1版，頁524。

作品為標誌的“改革文學”，迅如大潮，以它澎湃的濤聲很快便掩蓋了對十年災厄和幾十年“左”傾危害的哀傷與悲嘆，表現出一種雄壯、磅礴的氣概和奔放、明朗的色調，從歷史的巖峻回顧中鼓舞人們去變革歷史。它直接受到黨的十一屆三中全會歷史性決策的推動與指引，作為近十年一直延續的文學現象，既是現實改革浪潮波瀾壯闊地發展的審美反應，也是民族變革意識覺醒的集中表現。這個時期，富於歷史使命感和社會責任感的作家，無不懷著充沛的熱情投入“改革文學”的創作。他們以除舊布新的英勇鬥士的姿態出現於文壇，以詩歌、小說、戲劇、電影、報告文學等多種形式，描繪時代的面影，體現時代的精神，塑造富於時代特徵的社會主義新人和當代英雄的形象。<sup>91</sup>

張炯的論述提供了我們對「改革文學」有更深入的了解，在政策的推動下，改革使整個社會煥然一新，也帶動文學的發展。「改革文學」的產生與一般新時期文學現象有很大的不同，如「傷痕小說」、「反思小說」都是先有作品的產生，而後才有文學思潮的追封。「傷痕小說」作家或「反思小說」作家在創作的時候，都是在步步為營、小心翼翼的心理狀態下，揭示所謂的“禁區”。但「改革小說」的作家卻完全不同，他們是在政策的推動下，光明正大地創作「改革小說」。

## 二：“四化”建設譜成的樂章

自從 1978 年 12 月，第十一屆三中全會的召開，中國大陸面臨了歷史性的轉機，“解放思想、開動機器、實事求是、團結一致向前看”的方針，成為建設現代化中國的指標。“四化”建設也為文學帶來了驅動力量：

隨著三中全會做出的把全黨工作重點轉移到社會主義現代化建設軌道上來的偉大戰略決策付諸實施，我國的政治、經濟、文化、人們的生活方式、心理狀態、相互關係等等，都相應地發生了愈來愈深刻的變化。生活向作家們提出了許多需要加以正視和探討的新課題，也為短篇小說的縱橫馳騁提供了更加廣闊的新天地。如果說，從揭露傷痕到“反思”歷史，是這幾年短篇小說緊跟時代步伐前進，在革命現實主義道路上一種不可避免的深入的話，那麼，當生活中出現了新的矛盾鬥爭，作家們敏銳地把目光投向這裏，廣泛地、深入地表現人民群眾在新形勢下的情緒、願望和理想，就同樣是一種合乎規律的發展趨勢了。<sup>92</sup>

<sup>91</sup> 張炯著《新時期文學格局》，陝西人民教育出版社，1998年9月第2版，頁110-111。

<sup>92</sup> 中國社會科學院文學研究所當代文學研究室編《新時期文學六年 1976-1982》，中國社會科學出版社，1985年1月第1版，頁168-169。

這是全國性的大變動，全中國都在呼應著改革的熱潮，文學創作也成為改革的主要目標。因此，深入生活的小說作品不斷地產生，這些作品主要都是在突顯改革中實際所面對到的問題，尤其是在新舊交替的階段，問題的嚴重性是不言而喻的。雖然“四人幫”已經被打倒了，但是絕對沒有人會相信就憑著這四個人就能把整個中國搞得天翻地覆，社會上依然存在很多機會主義者或像蝙蝠一樣的投機份子，他們混雜在社會的角落，隨時製造矛盾與衝突，這是很基本的實際問題。因此「改革小說」的目的就是要揭示這些問題，無論是工業改革或農村改革上，問題所產生的新矛盾、新衝突是值得讀者在閱讀的時候進行深思的。

除了文學作品的創作繁榮之外，文學評論也在這個時候出現繁榮的現象。《文藝報》在1979年末召開了「關於反映社會生活中新問題的探討」在京作家評論家座談會。會中指出：

當前，文藝評論界所要做的事，就是應當客觀地、盡可能全面地研究、分析一下當前的創作的情況，特別是應當根據已經出現的一些引起強烈反響和高度讚揚的作品，以及一些有爭議的作品，深入探討文藝創作如何深刻地反映新時期的複雜的社會矛盾這樣一個新的課題。<sup>93</sup>

在討論過程中，孟偉哉說：

這些作品深刻觸及了生活的矛盾，幫助我們認識生活，認識我們這個時代和我們自己。《喬廠長上任記》寫出了我們還沒有意識到的問題：不能以黨代政，企業管理要講首長制。如果什麼事都議而不決，我們的事業就搞不起來。正確路線確立之後，就需要喬光樸這樣的一批幹部去大刀闊斧地幹。<sup>94</sup>

黃秋耘說：

現在遭到非難的，不是揭批林彪、“四人幫”的作品，而是反映與當前生活密切相關的種種矛盾的作品。無非是兩種類型：一種是寫幹部復職後重擺官架子，將群眾的疾苦放在腦後，像《悠悠寸草心》、《草原上的小路》（《收穫》七九年第三期）揭示的那樣。另一種是寫某些幹部為非作歹、橫

<sup>93</sup> 向川記錄 關於反映社會生活中新問題的探討會，刊載於《文藝報》1980年第1期，頁18。

<sup>94</sup> 向川記錄 關於反映社會生活中新問題的探討會，刊載於《文藝報》1980年第1期，頁18。

記本刊加開的部分在京作家評論家座談

記本刊加開的部分在京作家評論家座談

行霸道，像《飛天》（《十月》七九年第三期）和《在社會的檔案裏》（《電影創作》十月號）表現的那樣。這些作品盡管思想上有深有淺，藝術上有高有低，甚至有這樣那樣的錯誤，但千萬不要輕易把它們定為反黨反社會主義的毒草，否則革命現實主義的文學就會夭折，文學將重新變為吟風弄月的甜蜜蜜的文學。<sup>95</sup>

這些討論都對改革文學有正面的評價，而且要求文學批評上要有民主化，不能只允許那些浮誇的歌德式的作品產生，而批鬥那揭示真實社會黑暗面的作品。當然也會存在一些堅持舊有的框架來對作品進行批判。這一類的批評者是在等待時機，只要一有機會，尤其是在政策「收」的時候，他們就開始使用他們所慣用的批判手段。

---

<sup>95</sup> 向川記錄 關於反映社會生活中新問題的探討會，刊載於《文藝報》1980年第1期，頁19。

記本刊加開的部分在京作家評論家座談



## 第二節：「改革小說」美學思潮的基本要素

### 一：新的矛盾、新的衝突

1978年12月，中共中央召開第十一屆三中全會，宣佈了改革開放的方針，中國大陸開始進行全面的四個現代化建設。金漢在《中國當代小說史》書中指出：

1978年底，黨的十一屆三中全會召開之後，全黨的工作重心已經開始轉移到四個現代化的建設上來，而我們的文學創作還停留在“傷痕文學”和“反思文學”的階段，一時跟不上或不能適應已經前進的時代和人民的呼喚，一方面吸取了前一段“傷痕文學”和“反思文學”的長處，以更勇敢的氣魄，更深刻的筆觸，大膽暴露了十年浩劫對中國工業戰線所造成的嚴重創傷，並進而揭示了造成這種滿目瘡痍、積弊如山的現象的社會、歷史根源。尤其難能可貴的是大膽暴露了新的歷史時期出現的問題、新矛盾(比如像冀申那樣戰爭時期有功勞，建國初期有苦勞，文化大革命中又遭受“四人幫”迫害，但在新時期卻成為四化建設、改革開放的絆腳石的老幹部的問題；又比如像郝望北那樣懂業務、有能力、有才幹，卻在文革中犯過錯誤的人將如何對待，敢不敢啟用的問題)，從而真實而又深刻地反映我國四化工業開創初期社會現實生活的本來面貌。<sup>96</sup>

在當時，對文學思潮的看法常以“向前看”與“向後看”。認為像「傷痕小說」、「反思小說」之類的都是“向後看”文學。而“改革小說”就是“向前看”文學。以“向前看”或“向後看”來看文學作品的題材，這種看法本身就是一個很不實際的標準。“向後看”是指揭示與暴露，難道“向前看”就不能產生揭示與暴露嗎？因此，不管是“向前看”或“向後看”，都應把它們看成一個整體，既然有了作品的整體，就不再需要“向前看”或“向後看”這個座標。因為描寫當前的文學作品也同樣出現“四人幫”所造成的矛盾與衝突。如那些保守的領導者，那些曾批鬥過別人的“文革”激進者，那些曾當過“四人幫”打手的投機者，他們都是“四人幫”所遺留下來的毒瘤，如何去安置他們，面對他們也是一個重大的問題，作品涉及到這些問題，難道我們就稱這些作品是“向後看”？

1981年《文藝報》第1期刊載了胡耀邦在1980年2月12日至13日的在劇本創作座談會上的講話。講話中指出：

現在具體說一說，我們希望擴大表現哪些方面的題材。

<sup>96</sup> 金漢著《中國當代小說史》，杭州大學出版社，1990年12月第1版，頁254-253。

第一方面，反映當前全國各族人民如何同心同德搞“四化”，這是最值得大寫特寫的題材。文藝作品要指導生活，就要走在生活的前頭去。應該反映全國各民族的工人、農民、戰士、知識分子、幹部、青年、婦女，加上港澳同胞和海外僑胞，為四個現代化英勇獻身的情景和場面，以及他們的內心世界的活動。我們工作著重點的轉移已經一年多了，假使八十年代第一年還寫不出幾話劇，幾部電影，幾部小說，較好地反映“四化”建設的現實生活，請同志們想一想，你們的臉上有光嗎？我們臉上有光嗎？我們能不著急嗎？我們著急沒有用，首先你們要著急呀。因此，要重視搞反映“四化”建設、向“四化”英勇進軍的作品。要不要揭露那些不好的東西？也要揭露。現在各種各樣干擾“四化”的力量、傾向、錯誤思想、錯誤行為多的是。我贊成你們在寫向“四化”進軍的時候，狠狠揭露那些阻礙向“四化”進軍的錯誤行為、錯誤思想。<sup>97</sup>

這一次講話成為了對藝方針的新指示，鼓勵寫與“四個現代化”有關的作品。不管是電影、話劇、小說都要突顯“四個現代化”。這篇講話刊登以後，緊接著就產生了回應的聲音。《文藝報》1981年第4期刊登了于晴的 春回大地的時刻 讀胡耀邦同志的《講話》、1981年第5期刊登了劉紹棠的 愛護與指引 讀胡耀邦同志《講話》的感想、丁一三的理解和感想 讀胡耀邦同志《講話》的一點體會 等等文章。于晴認為「當我們的國家正在艱難中起飛，我們的文藝在多年磨難後空前興旺的時候，嚙到這個講話，使人精神為之一振，思路為之一新。這個講話高瞻遠矚，切合實際，語重心長，發人深省。」劉紹棠說胡耀邦的《講話》「解決新的問題，為廣大文藝工作者指明了前進的方向，展示了廣闊的天地。」丁一三認為《講話》對文藝產生很大的貢獻，「這一條真是救命的政策，是成就偉大事業的保證。」面對新時期，就會產生新的矛盾、新的衝突，這是大家所能預料之事。

## 二：新人形象的崛起

改革開放的目的就是要把中國重新建立起來，成為立足世界的墊腳石，其中以工業、農業、國防、科學四個現代化建設為主要指標。在這個時候必須要有一些新人形象的出現，讓全中國人民都能體會到改革的實際意義。1979年10月30日，鄧小平在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝辭上說：

---

<sup>97</sup> 胡耀邦 在劇本創作座談會上的講話，載於《文藝報》1981年第1期，頁16。

我們的文藝，應當在描寫和培養社會主義新人方面付出更大的努力，取得豐碩的成果。要塑造四個現代化建設的創業者，表現他們那種有理想和科學態度、有高尚情操和創造能力、有寬闊眼界和求實精神的嶄新面貌。要通過這些新人形象，來激發廣大群眾的社會主義積極性，推動他們從事四個現代化建設的歷史性創造活動。<sup>98</sup>

在邁向“四個現代化”建設的方向前進的時候，是最需要能夠起帶頭作用的領導者，這些領導者成為了新時期的新人形象。這些新人是要在實際生活中走出來，而不是那種遙不可及的英雄形象，他們要深入到人民群眾之中，與人民群眾一起，讓他們成為人民群眾心目中新的英雄。

我們民族的文化心態是在歷史建構中形成的。以自給自足的小農經濟為基礎的民族，長期積澱的思維模式和心理定勢就是對“英雄”的呼喚，希冀著一種高蹈於民眾之上的力量的降臨。“文革”中造神運動風靡一時，除了“四人幫”別有用心地強制推行外，也與一般大眾對神的服膺心理有關。人們總需要一種偶像或精神領袖以作依托，期待著一個超凡入聖的英雄為民除害或為民做主。於是，當傷痕文學、反思文學把社會的弊病揭示出來，人們也就自然地期望一個非凡的英雄能統率大眾解決問題、掃清積弊。所以，這種惰性的思維定勢一旦與社會的客觀需要相接觸。文學作品中一個個叱吒風雲的改革英雄便大受歡迎。讀者的這種反饋情緒也就刺激了更多的改革作品的問世。<sup>99</sup>

人們是需要有一個英雄來領導大家，這種期望是不是說中國需要再出現一個紅太陽呢？在改革中所遇到的種種問題，其中造成敗壞風氣的生產建設都是“四人幫”所造成的。十年“文革”使整個國家的生產停頓、經濟蕭條、科學落後等等，因此面對改革，最先要面對的就是以上的種種現象。如何整頓過去在政治災難中受到破壞的一切，誰能整頓好，誰就是英雄。因此，各各行業都需要有各各行業的英雄形象，工廠有工廠的英雄，農村建設也會產生農村改革的新人形象，軍隊改革也會出現軍人的英雄。

文學作品中對新人的描寫，不能根據現成的概念去套，歸根結蒂要靠作家深入到農民群眾中去發掘。農村新人的形象，應當進入我們社會主義文學的畫廊。他們是一些閃耀著光彩的普通人，又是四個現代化的創業者，他

<sup>98</sup> 鄧小平 在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝辭，現收錄在《鄧小平文選（1975-1982）》，人民出版社，1983年8月北京第2次印刷，頁181-182。

<sup>99</sup> 吳家榮著《新時期文學思潮史論》，安徽大學出版社，1998年8月第1版，頁140。

們有著“革命理想和科學態度、有高尚情操和創造能力、有寬闊眼界和求實精神”（鄧小平同志在第四次全國文代會上的祝辭）。我們相信，經過作家們的努力，不久就將會有各種各樣有個性特徵的新人形象，出現在農村題材的作品中。<sup>100</sup>

除了農民的新人形象外，還有工業改革的新人形象、軍隊改革的新人形象、知識份子改革的新人形象都是要在改革文學中出現。這種文學與政治環境的同步促成了「改革小說」的發展，也帶動新時期文學的熱鬧氣象。

### 三：從現實生活中出發

在社會主義國家，文學除了與政治有密切關係之外，另一個備受重視的就是反映生活，反映生活能給與政治帶來另一種的宣傳效果。從表面上來看，文學反映生活就是寫真實，就是文學與生活，是現當代的一個專題，尤其是對屬於大眾化的小說而言，文學與生活的關係就更加密切了。像一些新時期的作家，他們都主張生活就是他們的創作泉源。如高曉聲在《生活和“天堂”》一文中說：

我對城市已經非常陌生，也許從來沒有熟悉過。因此，我重新握筆寫作時，自然而然就去寫農村。那沒有辦法，文學創作不能不受生活的制約。不熟悉生活，就難於寫作；熟悉了生活如不繼續生活下去，創作的能量也會逐漸枯竭。<sup>101</sup>

張潔在其《熱情地擁抱生活》一文中說：

“熱情地擁抱生活”這句話是誰說的，我忘記了。總之這是一個睿智的人說過的一句聰明話。因為在我看來，它道出了文學創作的真諦。我的作品，不論在思想深度、藝術風格上，也還屬於“條件尚未成熟”階段。然而，小說又為什麼在讀者中引起了反響呢？我想了又想，最後的結論是，因為較快地反映了當前社會生活中某些較為重要的、引起了讀者共鳴的問題。<sup>102</sup>

<sup>100</sup> 劉錫誠撰《想著農民、記著農民》，載於《文藝報》1980年第5期，頁5。

<sup>101</sup> 高曉聲撰《生活和“天堂”》，載於彭華生、錢光培編《新時期作家創作藝術新探》，人民文學出版社，1991年9月北京第1版，頁12。

<sup>102</sup> 張潔撰《熱情地擁抱生活》，載於彭華生、錢光培編《新時期作家創作藝術新探》，人民文學出版社，1991年9月北京第1版，頁18。

李存葆在其《生活、創作及其它》一文中說：

文學來自生活。唯有把生活中的感受凝聚為生動的形象，才能引爆出感人的藝術力量。不論現在還是將來，任何有所突破的作品，都不可能靠編造就能編造出來的。但是，光有生活也不行，生活畢竟不等於藝術，生活不是萬能的。人人都有生活，但不能說人人都可以當作家。對於生活，一個作者還用藝術的眼光去觀察，去感受，去捕捉，充分聯想，展開想像的翅膀，這很重要。揭示生活中的矛盾，要有膽量。有膽量的人很多，豁出去就可以寫。但是不是把矛盾揭示出來就算是突破了？我看不盡然。<sup>103</sup>

除了以上三位作家之外，其他的如鄧友梅、古華、蔣子龍、王蒙、葉蔚林、從維熙、劉心武、劉紹棠等等，他們都是重視從生活的出發，來創作文學作品。

另一方面，新時期的文學是在現實主義的創作風氣下，作品的內容絕對脫離不了現實生活。衝破“人性論”的禁區，這對小說創作而言，是一件多麼重大的事情。要知道小說主要是反映人，如果“人性論”這個禁區沒有衝破，小說中的人物就只有樣板化、模式化，完全失去了小說的趣味性。

---

<sup>103</sup>李存葆撰《生活、創作及其它》，載於彭華生、錢光培編《新時期作家創作藝術新探》，人民文學出版社，1991年9月北京第1版，頁73。

### 第三節：「改革」小說美學思潮的結構分析

「改革文學」可以說是與「反思文學」同階段並進，當「反思文學」在主題上突顯出矛盾與衝突對立面的時候；同樣的，「改革文學」也是以矛盾與衝突來突顯主題的對立面，只不過「反思文學」的題材背景是在過去歷史所發生的事情，而「改革文學」的題材是新時期所面臨的課題。因此「反思文學」與「改革文學」在主題上都是突顯出矛盾與衝突，但是兩者所面對的課題與所要解決的問題是完全不同的。因此在審美情調上，也產生不同的路向；「反思文學」所給與讀者的是問題與思考，而「改革文學」所給與讀者的是改革與希望。

構成「改革小說」思潮的作家群，主要是第一類作家群與第二類作家群。「改革小說」主要有蔣子龍的《喬廠長上任記》（《人民文學》1979年第7期）、高曉聲的《“漏斗戶”主》（《鐘山》1979年第2期）、《陳奐生上城》（《人民文學》1980年第2期）、《陳奐生轉業》（《雨花》1981年第3期）、李克靈的《省委第一書記》（《鴨綠江》1980年9月號）、水運憲的《禍起蕭牆》（《收穫》1981年第1期）、張潔《沉重的翅膀》（《十月》1981年第4、5期）、李國文的《花園街五號》（《十月》1983年第4期）、陸文夫的《圍牆》（《人民文學》1983年第2期）、賈平凹的《雞窩洼的人家》（《十月》1984年第2期）、柯雲路的《新星》（《當代》1984年增刊第3期）等等，都是反映新時期的改革，包括農村改革、城市工業改革、共產黨改革。

#### 一：「改革」小說的主題意識

中共自建國以來，塑造出幾個典型的英雄形象，如董存瑞去炸碉堡、黃繼光用自己的身體堵機槍眼、邱少雲以顧全大局葬身火海、王成手握爆破筒與敵人同歸於盡等等。這些英雄的形象都很深刻地存留在大眾的腦海裏，現在只要問生長在那個時代裏的人，有誰會不認識王成、有誰會不知道董存瑞，他們都認為這些人都是英雄。這些英雄的產生，都富有浪漫的理想主義色彩，他們所表現的大無畏精神是很容易在情感上激發起大眾的愛國主義精神，這也是中共激發民族意識的方法。

現在對英雄的認識已不再像1976年以前那樣的英雄樣板，而是人性化了的英雄，這是新時期小說的突破。小說人性化的表現，是透過面對矛盾與衝突的來臨，許許多多的心理矛盾與掙扎，如喬光樸、傅連山、陳抱貼等等形成新的英雄形象。

「改革小說」的主題是改革，是從社會的實際面出發，提出了中國社會主義

社會所面臨的新矛盾、新衝突。

宋如珊在論述「改革文學」的主題分為三類，她說：

再以改革文學的主題而言，大致可分為三類：一、描寫改革的困境。改革工作的難處，在於改革阻力的牽制，而這些阻力的根源在於人性的弱點和社會的積習。其中在人性弱點上，除了前已提及的保守勢力的目光淺陋、自私自利之外，還有受社會環境的影響，無法堅守理念而趨於流俗的鄉愿作風。二、描寫改革對民眾生活產生的變化。這類主題以頌讚改革成果為主，藉此呈現農村在推行「生產責任制」和鼓勵發展副業之後，農民生活日漸寬裕，農村經濟型態漸趨多元。三、描寫改革對文化思想造成的衝擊。中共的經濟改革，使原本的計劃經濟走向市場經濟，在改革過程中，跟不上改革步伐的被淘汰者，對改革衝擊的感受是最直接而強烈的。<sup>104</sup>

筆者認為「改革小說」與「反思小說」雖然創作的題材不一樣，但它們的主題意識是相同的，都是反映出所產生的矛盾與衝突。「反思小說」的矛盾與衝突是以“人”為中心，從人的自我、人與人、人與社會之間所產生的矛盾與衝突，人成為反思的對象。「改革小說」雖然也是以“人”做為中心，但是，人是在改革中突顯出矛盾與衝突。

#### (一)：城市工業改革中的矛盾與衝突

中共建國以來，小說的主題主要是以軍事題材或農村題材為主，對城市工業題材較有影響性的作品比較少。進入新時期，因中共中央全面施行改革開放，邁向四個現代化的方針。因此工作題材的小說創作成為新時期「改革小說」的先鋒。蔣子龍的《喬廠長上任記》，水運憲的《禍起蕭牆》、張賢亮的《男人的風格》、馮驥才的《走進暴風雨》是工業改革小說的代表作。

改革是新時期的首要工作，改革要面臨的鬥爭是最艱巨的。因為“四人幫”雖然已經被打倒，但是“四人幫”的爪牙依然存在，他們就是成為改革的反對力量。蔣子龍的《喬廠長上任記》所刻劃的就是一個敢於向惡勢力鬥爭的故事，原機電局電器公司經理喬光樸自願到兩年多沒有完成生產任務的工廠當廠長。喬廠長上任後，施行大刀闊斧的改革整頓。首先是把全廠九千多名員工進行大考核、大評議比賽，沒有通過者全都列為編餘人員，經過這一番大考核，工廠的生產面

<sup>104</sup> 宋如珊著《文革後十年(1976~1985)大陸文學之研究》，中國文化大學中國文學研究所博士論文，1997年12月，頁190-195。

貌完全改觀。但是，在那種環境下，有改革者，自然就會產生反對改革的力量。副廠長冀申暗中煽動那些編餘人員對喬光樸的不滿情緒，造成喬光樸在改革上產生種種阻礙，形成喬光樸與員工之間的矛盾與衝突。繼《喬廠長上任記》之後，蔣子龍又接續發表了《一個廠長秘書的日記》（《新港》1980年第5期）、《開拓者》（《十月》1980年第6期）、《赤橙黃綠青藍紫》（《當代》1981年第4期）等等改革系列的小說。

既然要改革就必須改到徹底，如果要改革而又要堅持黨性或黨的教育那種機械式的教條，改革最終就會形成悲劇，水運憲的《禍起蕭牆》所呈顯出來的，就是這種改革的悲劇。《禍起蕭牆》是描寫原省水電局副局長傅連山和總工程師梁友漢一起，自願到佳津地區電業局擔任領導工作。他倆想從基層開展，推動全局的改革。但因為他們的改革觸怒了舊有的保守勢力，因此受到多重的阻礙，開始面對與保守勢力的正面交鋒。最後因雷雨季節，全區的供電系統受到破壞，郭書記為了要保住地區而犧牲大局，傅連山最後只得走上“犯罪”的路上。故事向讀者發出反思的問題：改革不成功，禍根在內部。這是城市工業改革所面臨的最大問題，也是形成城市工業改革中的矛盾與衝突的根源。

像喬光樸、傅連山那種魄力充足的改革者，他們敢做敢當、勇往直前的性格，也是造成他們產生矛盾與衝突的原因所在。因在實際的角度來看，他們是鋒芒太露，自然會引起阻礙勢力對他們的攻擊。在這裏也反映出工業改革的重大問題，工業改革是在緊迫性而缺乏慎密的計劃下進行。因此形成矛盾與衝突。

## （二）：農村改革中的矛盾與衝突

農民是中國人口占最大多數，中共自建國以來，致力發展刻劃農村風貌的文學作品，自從趙樹理方向的形成，<sup>105</sup>農村題材的小說創作成為當時代的主要潮流。正金漢所說：

農村題材小說的創作，建國前就有良好的傳統和深厚的基礎。魯迅、茅盾等大師以及葉聖陶、沙汀等老一輩作家都曾致力於農村題材小說的創作，且有卓越的建樹。建國後，中國社會發生了一系列重大變革，而農村變革尤其巨大（主要表現在農村經濟體制的變革上，如土改、互助組、初級社、

<sup>105</sup>「趙樹理方向」就是指毛澤東在1942年的《講話》後，所產生出來的文藝果實。毛澤東的《講話》發表後，成為解放區文藝的指導方針和原則，也肯定了審美意識的單一化。對許多作家來說，在文藝的創作上造成多方的為難，因為這些作家都有其個人的創作風格。但對趙樹理來說，《講話》的指導方針和原則只是錦上添花而已，因為他本身的創作風格就是寫農民，就是寫農村生活。他的作品的情節絕對離不開農民，這個影響是廣大的。陳荒煤寫了一篇文題為《向趙樹理方向邁進》，原載於1947年8月10日《人民日報》，文章對於趙樹理的創作給與肯定的評價，而且提出趙樹理方向作為“邊區文藝界開展創作運動的一個號召！”



高級社、人民公社，如果延續到目前則還有分田到戶、聯產承包、農工商聯合體等。)豐富多彩的農村現實生活和隨社會變化而不斷變化發展的農民心理和精神風貌，為作家創作提供了取之不竭的創作素材。總體來說，農村小說創作比建國前有了很大的發展和提高。<sup>106</sup>

當時描寫農村題材的小說除了趙樹理之外，另外還有周立波的《山鄉巨變》、柳青的《創業史》、浩然的《艷陽天》、《金光大道》等等長篇巨著。

賈平凹的《雞窩洼的人家》，高曉聲的《陳奐生上城》是農村改革的代表作。相信很多農民一提起他們的過去，就是一把辛酸淚。李順大是如此，陳奐生也是如此。因此很多農民都把希望寄託在現在——改革開放。從《陳奐生上城》這一個故事中，我們發現改革開放對農民所造成新的矛盾與衝突，這是從陳奐生進城後所遇到插曲中表現出來。改革開放以後陳奐生已經摘掉“漏斗戶”的稱號，他進城賣油繩，打算用賺回來的錢買一頂帽子，沒料到突然得了感冒，在火車候車室的椅子上睡倒了。醒來的時候，發現自己竟然躺在高級飯店的客房裏。他趕緊跑去結帳，竟然住一天要五元，使他嚇了一跳，這五元是他賣一天的油繩所賺回來的。從這一個看起來很簡單很平常的故事，但我們可看出城鄉之間的差距。

描寫新時期農村生活的作品，大都圍繞要不要實行農業生產責任制這個問題來組織矛盾和鬥爭，給人的印象是，今天中國農村的矛盾和鬥爭是非常單一化的，到處都只有要求打破熬稀粥、煮野菜的那口“大鍋”和竭力維護那口“大鍋”的衝突；衝突的一方是曾經長期沒有生產自主權的農民群眾和一些受過打擊的幹部，另一方面則是握有實權的台上人物和他們的某些上司。<sup>107</sup>

賈平凹的《雞窩洼的人家》中所描寫的回回與煙峰、禾禾與麥絨，是兩對夫婦的故事。回回是一個只想安於現狀的傳統式農民，而他的同學禾禾曾當過五年兵，對外界有所接觸，因此思想上較為勇於探索。這兩個男人的格性形成一種鮮明的對照，在農村改革中形成矛盾與衝突的主要來源。兩對夫婦都走向離婚的命運，最後是回回與麥絨在一起，禾禾與煙峰在一起。看起是很怪異的夫妻生活，卻反映出改革對農村生活帶來的不安與進取，對回回而言，安於現狀就可以得到滿足，但對禾禾而言，只有透過改革，農民才能翻身。

<sup>106</sup> 金漢著《中國當代文學史》杭州大學出版社，1990年12月第1版，頁108。

<sup>107</sup> 楊桂欣撰 歷史的補課和創作的填凹——評賈平凹的中篇小說《雞窩洼的人家》，載於《當代文藝思潮》1984年第6期，頁60。

## (三)：共產黨改革中的矛盾與衝突

描寫共產黨內產生的矛盾與衝突在新時期的小說發展上是一大突破，如果在改革開放以前，絕對是不容許對共產黨員有任何醜化或攻擊的言論，作家只要稍加描寫關於共產黨員的缺點，就會遭受到嚴厲的批判或下放到農村勞改的命運。如在中共建國初期，蕭也牧寫了《我們夫婦之間》與《海河邊上》兩篇短篇小說就遭受到批判，《我們夫婦之間》這篇小說，如以現在的角度和觀念來看的話，只是一篇單純的反映階級矛盾的作品。作者透過一對夫婦生活之間的小插曲來反映都市與農村之間、知識份子與農民之間的矛盾和不能和諧性。但在當時，蕭也牧就被批判為“小資產階級文藝傾向”，“小市民低級趣味”等等缺點。1956年，王蒙的小說《組織部新來的年青人》因刻劃共產黨員的官僚作風與揭露共產黨員的市儈風氣，遭到批判與下放勞改。王蒙在得到平反之後，提出了他當時創作《組織部新來的年青人》的心態，他說：

1957年初，有一篇評論文章寫道：“作品的影射，還不止於此”，當時，有一些朋友讀後對影射二字頗表憤慨。但我一點也沒有憤慨，原因是說來慚愧，我當時還不懂得什麼叫影射，嗅不出這兩個字後面的腥氣味。我的小說就是寫了缺陷、陰暗面，而且是寫的一級黨委的組織部門，大膽直書，百無禁忌，影射於我，何用之有？說實話，當時不足二十二歲的作者要真知道影射和陷人影射之類的把戲，提高點警惕，倒說不定好一些：含蓄一些，周密一些，分寸感強一些，辮子和空子少留一些。小說一發表，引起了許多好同志的不安。他寫的是誰？他對哪一個領導不滿？他寫的是哪個區委組織部？他要幹什麼？誰向他透露了組織部的情況？難道同志或區委是這樣的嗎？輿論如此之強烈，直接影響了作者與他的一些老同志、老上級、老戰友的關係。<sup>108</sup>

進入新時期，很多所謂的“禁區”都被當時代的作家所突破，漸漸走向文學民主化的方向。在「反思小說」中已開始對共產黨員的本質問題進行深入的探討，如茹志鵲的《剪輯錯了的故事》中的老甘、馮驥才的《三十七度正常》中的他、諶容的《人到中年》中的馬列主義老太太、李存葆的《高山下的花環》中的趙蒙生的母親等等，都讓我們看到了共產黨員的另一面。「反思小說」中是對共產黨員的變質提出反思，而「改革小說」就是要把這種共產黨員變質的現象彌補回來。

張賢亮的《男人的風格》雖然是以城市改革做為背景，但其主要表達的是一個共產黨員如何在面對歷史的轉機中做調適與應變。陳抱帖到T市當市委書記，

<sup>108</sup> 王蒙撰《組織部來了個年青人》瑣談，載於《讀書》1979年第1期，頁89-91。

對 T 市進行了改革，從城市的建設到文化教育，改革的層面非常寬廣的。陳抱帖本身是畢業於法政學院，因此他有比較高的知識水平，善於辯論，是共產黨裏年青一代的改革者形象。

李克靈的《省委第一書記》是描寫“他”出任某省的省委第一書記，在“他”到任前，省黨委都在做猜測，當“他”到任的時候，“他”做了令省黨委無法猜測的事情，首先是安置幹部子女的工作問題，省黨委內部的考核，老常委的居住問題，這一連串的改革其目的是很明顯的。在種種的活動中，自然會產生阻礙的勢力，但“他”依然堅持他的做法。小說描述“他”在一次開會上所說：

“我們今天開的會，是大家想不到，但對於全省卻是十分重要的會。這次參加考試的人選是經過周密調查，慎重考慮的實踐證明結果是好的。我們在座的絕大多數同志心悅誠服地承認，不少答卷中的意見、見解、措施，對於全省的‘四個現代化’十分有針對性，是有卓越見識的！是我們常委們想像不出的。事實證明，我們六千萬人的大省，是有可貴人材的！這些人上不來，一方面運動太多，摧毀了一部分。另外，現在崗位上，年老的同志居多，不少同志常年上不了班或在醫院裏，就是上班也頂不住八小時，原因是複雜的，但客觀上形成了一塊鐵板！中、青年、尤其是有才華的中年幹部，很難衝上來！當然，我講這些不是否定老幹部，我本身就是嘛！我還想像戰爭年代那樣衝鋒陷陣哩，但是不行了！大家想想，我們開始擔任要職，或相當於目前職務的老同志，那時才多大？許多同志比現在的中年小得多嘛！為什麼那時黨和人民不嫌我們沒經驗，年紀輕，把那麼重的擔子壓給我們呢？難道僅僅因為我們創建了江山就可以永遠坐下去，對晚一輩人不放心？非要堅持到老糊塗了，還把持著某個戰線，某個崗位？要知道，這要給黨和人民帶來損失，要犯罪的！青年人淘汰老年人，這是自然規律！但是，也不是所有的中青年一定比老年人好。這次考試，一些比較年經的常委，成績也不好嘛，名不副實嘛！再說現在各層機構龐大，尤其是行政部門人浮於事，這是四化建設的重要障礙 怎麼辦？我下決心了，先從省委常委起。”<sup>109</sup>

這就是改革的先鋒所說的話，也是我們看改革所要看到的。改革必須要下很大的決心，也必須要以身作則，最後“他”也自動請辭，離開崗位。

《省委第一書記》發表後，引發了正面與負面的爭議，持正面評價的主要是指出這篇小說對當前問題的揭示，如徐維良的《為新事物鳴鑼開道》一文中所說：

---

<sup>109</sup> 李克靈著《省委第一書記》，收錄在《爭鳴與作品》下、武漢大學中文系資料室，1982年3月，頁459-460。

毫無疑問，這篇小說作者以十分敏銳的眼光，抓住了當前我們黨和國家政治生活中的重大變革，即幹部、人事制度的根本改革，在作品中給予鮮明突出的表現。作為小說主人公的省委第一書記，是一位模範執行中央有關政策方針、主動讓賢的老幹部，他與思想僵化、保守的某些常委的思想衝突，有重大而深刻的社會現實意義。<sup>110</sup>

文中指出作品對問題討論的深程度，是從政治的立場來對作品的評價。而張松魁的《省委第一書記——不成功的改革者形象》一文是從現實的角度來看作品，文中指出：

作者不是從生活出發，而是從觀念出發塑造省委第一書記，有著很大的主觀隨意性。他筆下的省委第一書記確實“像東海一樣神秘莫測”，剛恢復工作，便主動要求下來撥亂反正，帶著妻室女兒，不住賓館、招待處，偏偏選中了省委院內作倉庫用的又黑又潮的平房。到任後，並不急於開展工作，而是全力以赴抓了兩件事：一是安置六十歲以上的常委們的子女；一是給六十歲以上的常委在春湖邊建造迴廊小樹式的“法權院”，全然不顧“省委機關裏因為住房的營造和分配，就像大地腹部奔突的岩漿一樣，隨時都可能穿透堅固沉靜的岩石，形成強大的地火”。<sup>111</sup>

在一種文學民主的時代裏，當然是容許有不同的聲音出現，不管是從政治的角度、或是從現實的角度，只要是不會亂打棍子、亂抓鞭子、亂扣帽子，任何批評的聲音都可以產生。單從小說的主題來看，這篇小說很明顯的是在表明共產黨員必須要站在改革的第一線，這位第一書記他做到了，而且也能退位讓賢，這樣改革才能見出其功效。

如果一個政黨，處處為人民著想，人民不管生活多麼辛苦，依然會對這個政黨滿懷希望。但是如果一個政黨每天只懂得搞政治運動，愚弄人民大眾，那麼這個政黨在尚未被人民推翻之前就應做自我反省。中共施行改革開放，就是在自我反省後所結出的第一顆果子，改革開放給中國帶來了轉機，也拯救了共產黨。相同類型的小說有陸文夫的《圍牆》、王蒙的《悠悠寸草心》等等作品。

<sup>110</sup> 《爭鳴與作品》下、武漢大學中文系資料室，1982年3月，頁463。

<sup>111</sup> 《爭鳴與作品》下、武漢大學中文系資料室，1982年3月，頁463。

## 二：「改革小說」的人物特徵

「改革小說」的英雄形象與“文革”時期要求的“三突出”或“文革”前的英雄形象有很大的差距。“文革”前的英雄形象，如巴金《英雄兒女》中的王成，被稱為是特殊材料構造出來的革命戰士，展現出不怕辛苦、不怕犧牲的大無畏精神。“三突出”時期的英雄是無情感、無生活趣味、只懂革命的樣板人物，《龍江頌》的江水英，就是一個典型例子。新時期的英雄形象則來自日常生活中的普通人，他們也有犯錯誤的時候，也有情感上的問題。如《喬廠長上任記》中的喬光樸的愛情故事，《男人的風格》中的陳抱帖的婚姻問題等等。

在時代環境的要求下，這些新人英雄才會產生，他們大都處事果斷，肯幹、苦幹的性格，加上學有專精、視野宏闊，因此都是改革的重要人選。喬光樸的敢於開拓、胸襟廣闊、思想銳利的性格，用人不計出身，唯才是用。陳抱帖的豐厚理論知識、善於論辯、處事果斷。傅連山的敢做敢當、格性豪邁。《省委第一書記》中的“他”親力親為、做事利落，絕不拖泥帶水，懂得急流湧退，提拔後輩有才幹的人。這一些充滿魄力的形象，也只有在「改革小說」中可以見得到。這些新的英雄形象是會留在大眾的心裏，他們成為大眾在新時期的理想領導人，他們真希望在他們那個地方也同樣出現像喬光樸這樣的廠長，像陳抱帖這樣的市委書記。這些人物的形象都非常生活化，記得蔣子龍有這麼說：

我不明白的是離開時代，離開社會，離開現實生活，離開億萬群眾所關心的問題，怎樣寫出生長在地球上的活人的人生呢？怎樣寫出有典型意義的人物命運呢？倒退到幾百年，作家可以寫人物的私生活，吃喝玩樂，遊山玩水，兒女情長，除暴安良。現在我們生活的內容的主要比重首先是為國家勞動，群眾平時的全部社會生活就是經濟生活、政治生活、精神生活。

112

這就是現代群眾所要求的英雄形象，是屬於時代、屬於社會、屬於現實生活的真正的人。甚至連像陳換生、回回、禾禾一類的農民，他們也是屬於這個時代，他們也為「改革小說」奏起了美妙的交響，增添了「改革小說」的色彩。

## 三：「改革小說」的故事敘述

「改革小說」的背景是當今的社會發展，在這個階段，剛好是政策施行改革開放。因此，「改革小說」是在改革開放的氣候下應運而生，沒有改革開放，就

---

<sup>112</sup> 蔣子龍撰 跟上生活前進的腳步 創作筆記，現收錄在彭華生、錢光培編《新時期作家創作藝術新探》，人民文學出版社，1991年9月北京第1版，頁60。

不會有「改革文學」。

「改革小說」的作家們，他們大部分都是在自己的工作崗位或自己所熟悉的環境來創作，如寫《喬廠長上任記》的蔣子龍，他本身就是一個工人，由工廠的最底層慢慢地升到廠長辦公室的秘書，他說：

我在這個廠工作了二十三年，可是當我是個工人、是個生產班長的時候，廠子的規模不管多大也與我無關，我只知道自已的小組，只了解小組裏那幾個人，只能寫點小詩和好人好事式的速寫。天地打不開，憋得難受。當我一級一級地熬到了車間主任，眼界立刻開闊了，原來廠長就是這樣組織生產的。開上幾次會，吵上幾回架，心裏更清楚了。鬧了半天，局長、市長、部長就是這樣的。特別到廠長辦公室又當了幾年秘書，上至中央委員，下至十三級幹部，都當過我們的廠長。我腦子裏的這盤棋活起來了，幾年來我總有個想法，要寫出工業戰線從上到下的“人物譜”。<sup>113</sup>

因此他對他的環境是十分之熟悉，他了解每一條生產線，他掌握工人的工作態度，因此他能對工業題材的小說創作駕輕就熟。又如賈平凹與高曉聲，他們兩都是在農村生活過，對農村生活有了體會才創作出農村題材的小說。正如賈平凹所說的：

我是一個山地人，在中國的荒涼而瘠貧的西北部一隅，雖然做夠了白日夢，那一種時時露出的村相，逼我無限悲涼，我可能不是一個政治性強的作家，或者說不善於表現政治性強的作家，我只有在作品中放誕一切，自在而為。藝術的感覺是一種生活的趣味，也是人生的態度，情燥所致，我必須老老實實生活，不是存心去生活中獲取素材，也不是弄到將自身藝術化，有阮籍氣或賈島氣，只能有意無意地，生活的浸潤感染，待提筆時自然而然地寫出要寫的東西。<sup>114</sup>

從賈平凹的敘述中我們可以了解，一個作家在創作文學作品的時候，絕對是不能憑空想像，必須要結合實際的體驗，這樣的作品才會充實，才會感動人。

<sup>113</sup> 蔣子龍撰《跟上生活前進的腳步——創作筆記》，現收錄在彭華生、錢光培編《新時期作家創作藝術新探》，人民文學出版社，1991年9月北京第1版，頁62-63。

<sup>114</sup> 賈平凹撰《四十歲說》，收錄在林建法選編《中國當代作家面面觀》上，時代文藝出版社，1994年6月第1版，頁150。

## 第四節：「改革小說」美學思潮的涵意

中共自建國以來，對文藝的要求與標準都是建立在：1、文藝是不是在反映時代，2、文藝是不是塑造了時代特徵的新人形象，3、文藝能對大眾起什麼作用。因此作家必須要寫符合時代或與時代相關的作品。

「改革小說」雖然與「反思」小說在同一個階段同時並行，但「改革」在這個歷史階段中成為與「反思」相對立的另一個符號。「反思」是對過去所發生的事情進行思考，重視點是在“人”。而「改革」所呈現的是現在，其特徵是對現在所施行的改革開放進行描述，因此其重視點是在整個大環境。

### 一：「改革小說」的結構美

在時代環境的塑造下，文學作品除了展開“傷痕”或“反思”的形態外，應該也要有反映當前生活局勢的文學作品，因此出現了「改革小說」。「改革小說」就是針對改革開放而言，如果沒有施行改革開放，也不會有「改革小說」的產生。因此，文學是與整個時代環境相結合的，法國文學社會學理論家丹納(Hippolyte Adolphe Taine, 1828 - 1893)曾提出時代、環境、種族的三元論。文學的產生絕對脫離不了這三個因素。

在時代與環境的需求下，促成「改革小說」的形成。因「改革小說」所描寫的時代背景是我們現在所面對的時代背景，讓我們看到的是一個真實而親切的故事，面對新鮮而魄力十足的新英雄形象，這是大時代呼聲，也是人民大眾的期待與盼望。

「改革」是所有「改革小說」的底本，它是在文藝政策的鼓舞下產生的，因此它是具有很重的意識形態味。只要是描寫改革開放階段的都可以成為「改革小說」。因此《男人的風格》、《省委第一書記》、《喬廠長上任記》、《禍起蕭牆》等等，都是屬於「改革小說」的典範。

深層結構	表層結構	文本敘述
	《男人的風格》	主題：共產黨改革中矛盾與衝突
		人物：陳抱帖
		故事：(1)情節：改革開放時期 (2)情調：轉機與期盼

改	《省委第一書記》	主題：共產黨改革中矛盾與衝突
		人物：“他”
		故事：(1)情節：改革開放時期 (2)情調：轉機與期盼
革	《喬廠長上任記》	主題：城市工業改革中矛盾與衝突
		人物：喬光樸、石敢、冀申
		故事：(1)情節：改革開放時期 (2)情調：轉機與期盼
革	《禍起蕭牆》	主題：城市工業改革中矛盾與衝突
		人物：傅連山、梁友漢、郭書記
		故事：(1)情節：改革開放時期 (2)情調：轉機與期盼
革	《雞窩洼的人家》	主題：農村改革中矛盾與衝突
		人物：回回、禾禾、煙峰、麥絨
		故事：(1)情節：改革開放時期 (2)情調：轉機與期盼
革	《陳奐生上城》	主題：農村改革中矛盾與衝突
		人物：陳奐生
		故事：(1)情節：改革開放時期 (2)情調：轉機與期盼

從「改革」的整體結構而言，當「改革」成為「改革小說」的深層結構，而《喬廠長上任記》、《陳奐生上城》、《男人的風格》、《雞窩洼的人家》等等的小說作品成為了表層結構。而每一部「改革」小說都是由主題、人物、故事的文本敘述所建立起來的。因「改革小說」的重視點是整個大環境的改革變遷，因此改革開放階段成為「改革小說」的情節來源。當讀者在對「改革」小說進行閱讀的時候，絕對不能用閱讀「反思小說」的心態來進行閱讀，而是要把閱讀的情調轉換成轉機與期盼的態度。

當我們了解到革命只是推翻一切，而改革是要在舊有的體制內進行革新，因此改革比革命更難，需要比革命還要強大而驚人的意志力。中國有句老話：打江山容易，守江山難，現在應再加一句，要改革更難。改革面臨的矛盾與衝突是比打江山或守江山還要大，中國共產黨自建國以來所進行的各項運動。唯一做到對國家、對人民有幫助的事情，就是決定了改革開放的方針，如果沒有改革開放，中國大陸的前途是無法想像的。如果沒有改革開放，共產黨在中國現代史上的地



位會是怎樣？相信每一個生活在中國大陸的中國人，沒有人會反對改革開放，而且大家都同意要改革就要改得徹底；要開放就不要再封鎖。

結構分析其實就是要了解作家在哪一種環境下選擇材料進行編碼。讀者必須要以那一種態度進行解碼，這樣就構成：編碼者 符碼 解碼者三者之間的關係。編碼者在進行編碼的時候，必須要經過一番選擇，如選擇主題、人物、敘述，而解碼者也必須要依循編碼者的進路，這樣符碼才能被解。

雖然「改革」具有很強烈的意識形態，但它所給與審美趣味也能夠讓讀者進入到超越美的領域。

## 二：「改革小說」的超越美

新時期小說本身必須要具備美的要求之外，讀者本身也必須要具備對小說作品的審美能力。如果完全不了解中國大陸為什麼會有改革開放的產生，不了解施行改革開放的方針，不了解施行改革開放的成效等等，那我們在閱讀「改革小說」的時候，就無法深入故事內涵。當然對文學進行探討有很多種方法，但是還是依然缺乏「改革小說」本身內部所具有的生命，這生命就是「改革小說」的存在依據，沒有這個依據，這篇小說不能稱為「改革小說」。這就是「改革小說」的符號美。

如何對小說作品產生審美體驗，這就必須要經過轉換的過程。對小說的理解，每個人都會產生不同的生命體驗。唯有轉換成美學的角度，才會產生審美體驗。朱光潛《談美》一書中所說的對於一棵古松所產生三種態度，科學家是在求真，工匠是在求實用，而畫家所尋求的是古松的美。中國新文學的開創者魯迅就曾說過：

《紅樓夢》是中國許多人所知道，至少，是知道這名目的書。誰是作者和讀者姑且勿論，單是命意，就因讀者的眼光而有種種：經學家看見《易》，道學家看見淫，才子看見纏綿，革命家看見排滿，流言家看見宮闈秘事。<sup>115</sup>

倫理、道德、情感、民族情節等等都是現實人生的多重面向，小說主要的功能就是反映人生，再現人的生活，因此在一部小說中我們可以看出人生的各種面向，它不只是在抒情言志，而是在對人生的表達。小說的美的結果也就是人生的美，小說之所以能吸引人，就是因為人能通過小說中的美來完成現實人生的美。

<sup>115</sup> 《魯迅全集》第八卷《集外集拾遺補寫篇·《絳洞花主》小引》，谷風出版社，1989年12月1版，頁136。

「改革小說」所呈現出來的是雄渾之美，俞汝捷在《小說 24 美》一書中對雄渾之美的解釋是：

在敘事性作品特別是小說中，雄渾之美如何產生，前人似乎說得不多。依我看來，小說的雄渾，在內容上總是與一種嚴重的社會衝突、或人與自然的衝突聯結在一起；而在形式上往往與宏偉的結構密切相關。前者，使人在驚心動魄的鬥爭面前對正義的力量、高尚的精神肅然起敬；後者，則使人好像面臨巍峨的大廈而慨然興嘆。<sup>116</sup>

這種雄渾的美是一種集體行動下所形成的。正當中國大陸施行改革開放之際，小說家們開始描寫與記錄這個歷史性的時代，把改革開放的問題揭示出來。因此當我們要了解這個特定的符號，就必須要對這一個時代環境的背景要有一個基本的了解。透過對「改革小說」的結構分析之後，我們所要得到的基本知識也已經充足了，這時候我們才可以進入到「改革小說」的審美世界裏。司空圖在其《二十四詩品》雄渾中說：

大用外羸，真體內充。返虛入渾，積健為雄。具備萬物，橫絕太空。  
荒荒油雲，寥寥長風。超以象外，得其環中。持之非強，來之無窮。<sup>117</sup>

這種雄渾是感受是必須要我們對事物的體認，結合在我們的生命體。真正要改革的不只是現實社會的層面，而是針對構成社會的人，中國傳統所形成的超穩定結構，見了黃帝呼萬歲，見上拜見下踩的奴性已根深柢固地存在，要改就是要改這種奴性。當我們看到改革施行大刀闊斧式的改革，我們的內心就會產生一種快感。

對“改革文學”而言，“理想化”正是其創作的核心命脈和基本藝術風格，為了使人們不致於沉溺於悲傷和痛苦，為了激奮人心投身未來生活去“向前看”，它離不開理想的情節、理想的人物和理想的題旨，它就是要通過展示一種理想的生活來給人們指一條前進和生活的道路，這在當時對於配合三中全會後黨的工作重心轉移到四化建設是有著積極意義的。也正是這樣理想化，才使得“改革小說”具有不同“傷痕小說”、“反思小說”的大氣磅礴、充滿力度的陽剛之美。<sup>118</sup>

要能體悟「改革小說」的超越境界，讓主體生命得到精神上的昇華，就必須要與

<sup>116</sup> 俞汝捷著《小說 24 美》，中國青年出版社，1997 年 1 月北京第 5 次印刷，頁 5。

<sup>117</sup> 司空圖著《二十四詩品》，金楓出版社，1987 年 6 月，頁 44。

<sup>118</sup> 黎風著《新時期爭鳴小說縱橫談》，四川大學出版社，1995 年 9 月第 1 版，頁 80-81。

現實有一段距離。如果我們單單注意「改革小說」的意識形態部分，那我們是永遠無法體會出「改革小說」的美。因此當我們從理想化的角度進入，建立轉機與期盼的審美情調來觀察「改革小說」，相信這是中國大陸人民的心願，也是他們的盼望與期待。期待一個新的英雄，新的改革形象的產生。

## 第五節：小結

「改革」是這一個時期的特定符號，是結合時代環境因素所形成的。當我們對「改革小說」進行解讀的時候，很容易會進入到現實的場景中，這樣我們並不能體會「改革小說」的美，我們必須要在現實的場景轉換成審美的場景。從「改革」的熱情來看，身為中國人的一份子(必須要排除政治立場)，都希望能看到中國的富強，希望中國人能從自覺中甦醒，不要再沉迷於那種只有口號而不切實際的鬥爭環境，切切實實地為中國開出一條致富、安定的道路。

從「改革」的迴光變奏的審美形態，產生出「改革」小說的審美趣味是雄渾之美。

「改革小說」雖然是與「反思小說」的期相同，在產生小說的外緣因素都是在“解放思放、實事求是”的前提下進行。但兩者的路向卻是相反的，「反思」是對過去所發生的種種政治運動所造成的災厄進行思考與反省，其主要突顯的是“人”。而「改革」是在時代環境的需求下產生，是一種理想地為中國的未來給與轉機與期盼，其主要突顯的是整個大環境的變奏。在這種對大環境的關懷下所產生的美，是一種雄渾之美。

## 第五章：「尋根」的文化重構的審美形態

### 第一節：「尋根文學」的格局

#### 一：「尋根文學」的定義

「尋根文學」是延續「反思文學」中對“人的主題”的脈絡發展而成的，它從「改革文學」中新人形象得到了啟示，在文學探索上發現，散佈在社會角落裏還有潛伏的文化命脈的存在。作家在剛開始創作的時候，並非是有意識地想透過小說來突顯自己對文化的關懷。從 80 年代起，就有作家觸及文化領域的題材，如汪曾祺創作《受戒》是在 1980 年，鄧友梅創作《那五》是在 1982 年，李杭育創作《最後一個漁佬兒》是在 1983 年，張承志創作《北方的河》是在 1984 年等等。「尋根文學」正式成為新時期文學的另一個思潮是在 1985 年。因此，李杭育的“葛川江系列”，賈平凹的“商州系列”等雖發表在「尋根」思潮之前，但是他們都成為「尋根」的理論依據。

尋根文學，1985 年以來我國文學界出現的一股強大的文學思潮。一些青年作家提出：“文學有根，文學之根應深植於民族傳統文化的土壤裏”，要搞好文學創作，就要尋找到這個根。這些作家身體力行，紛紛創作“尋根”文學作品。“尋根文學”具有代表性的作品有韓少功的《爸爸爸》《女女女》，阿城的《棋王》《樹王》《孩子王》，賈平凹的“商州系列”，李杭育的“葛川江系列”，鄭萬隆的“異鄉異聞系列”，鄭義的《老井》等。對於“尋根文學”，文學界、理論家尚有不同的認識和評價。但倡導“尋根文學”的作家，注重於在深廣的歷史文化背景上表現社會生活，這一努力當是值得肯定的。<sup>119</sup>

「尋根」的範圍是很廣闊的，它包含任何地域性的文化。「尋根」作家們想藉由「尋根」的探索形成現代人與傳統之間的一種對話，不管是以那一種態度，是批判性的或稱讚式的，只要能形成傳統與現代之間的對話，也就是達成文化的重構意義。

---

<sup>119</sup> 丁柏銓主編《中國新時期文學辭典》，南京大學出版社，1991 年 9 月第 1 版，頁 528。

## 二：新時期文學的戰國時代

「尋根文學」的產生，形成新時期文學的另一種面貌，它的形態就好像歷史的戰國時代一樣，只是其對戰的主角是文化。從文化地域的關切到對自身文化的歌頌、對文化傳統的發揚、對文化傳統的反省、對文化傳統的自覺等等。尋根的一個特色是突顯了中華民族的性格，在面對與世界對話的局勢上，也只有這些作品反映了中華民族，成為民族文學的指標。

「尋根文學」主要的目的是探尋與捍衛文化的形態。中國可籠統地稱為東方的文化形態的表徵，但中國幅員遼闊，其中又包含多種地域性的文化形態，南方有南方的文化，北方有北方的文化。因此「尋根文學」所尋的根，其實是不同的文化形態的根，有標榜南方文化的，如韓少功、葉蔚林等所提出的楚文化，有描寫東南文化的，如李杭育所提倡的葛川江系列的吳越文化，有描寫西北的，如賈平凹的商州系列，有描寫東北的，如鄭萬隆的“異鄉異聞”等等。看起來各自都在標榜自己的地域文化，就如同歷史上戰國時代。但這不是征戰討伐，不是戰火風雲，而是文學的戰國時代。陳崇騏在其論文指出：「尋根企圖對文革及文革相關經驗做回應，文化也是此回應的一個策略。」所以「尋根小說」具有以文化為主要內涵、對文革的回應這兩個特徵。

作為一個當代(八十年代)的文學概念，「尋根」的提出應有其獨特的歷史背景、動機及意義。我覺得只有把它與文學經驗聯合起來，才可能理解。它企圖對文革及文革相關經驗做回應，文化便是此回應的一個策略。阿城、鄭義、韓少功等人的文化失落感及尋求欲，是意識到文革封閉導致中國在多方面與世界步伐脫節後的焦慮的投射，下意識裏，是想從固有文化中挖出可使中國趕上世界的寶藏，借此重整國威。尋根作家的許多名篇也就在此政治批判、價值重建中重新挖掘、接觸及反思固有文化。所以尋根小說應具備兩個特徵：一是以文化為主要內涵(不論是作為題材或是致力於敘述中的體現)，一是對文革的回應。此兩者通常都有相當程度的結合。

120

「尋根」的另一個特色是，大部份「尋根」作家都是知青出身，像韓少功、阿城、李杭育、鄭義、王安憶、張承志、鄭萬隆等等，形成一股文學的青春活力。知識青年如能在上山下鄉的時候，對自己所處的農村的四周環境加以觀察與描寫，把生命的感悟寫出來，必然會寫出很好的作品，而不一定是批判性的作品。

<sup>120</sup> 陳崇騏撰《傳統與原始：大陸尋根小說的批評與省思》，國立台灣大學中文研究所碩士論文，1994年，頁25。

人除了政治的感悟之外，更重要的是存在的感悟。

當韓少功提出：「文學有“根”，文學之“根”應深植於民族傳說文化的土壤裏，根不深，則葉難茂。」到了八十年代中期，當傷痕的聲音已不能再提起大家的興趣，改革的呼嘯已經達到應有的成效，西方的文學風潮與理論驚濤駭浪式地湧進，中國大陸的文學必定會去尋求另一條出路。於是在這個時候，尋根的鑼鼓打響了。就正如張韜所說：

八五“文化熱”恰恰是反思與尋找思潮的一次大高揚與大深化。新時期的發端對林彪、江青反革命集團的清算，對極左路線的批判，這屬於歷史的政治反思。當撥亂反正的政治任務結束之後，人們情不自禁地提出一個疑問，擁有億萬人口的大國，林彪、江青幾個人為什麼能夠興風作浪？極左路線為什麼能夠這樣長時間胡作非為？於是，統治中國長達幾千年的封建社會的傳統文化問題，民族性與國民性的問題，被提出來了；三中全會的改革開放國策使一度瀕臨崩潰的中國經濟發生了翻天覆地的變化，但思想僵化、思維方式守舊與人的素質等問題又障礙了改革開放的進程。經濟現代化必然要求對外開放，與世界文化溝通，於是，如何輸入和對待西方與世界文化問題也被尖銳地提出來了。總之，如何認識、估價西方文化與中國傳統文化，乃是這場文化大討論的兩大熱點，以求在文化反思中尋找更為適應改革開放與重新塑造民族靈魂的新的文化意識和價值觀念。<sup>121</sup>

以上的引文，可分成三個部份來談，第一、對林彪、江青所形成的極左路線進行反思，這是「傷痕文學」、「知青文學」、「反思文學」形成的重要原因。第二、改革開放所影響的經濟現代化直接帶出「改革文學」。第三、改革開放以後與西方文化的接觸，激發起自我文化的反思。不同的文化之間進行對話一定是相互性的，西方有西方自己的文化，我們如要與西方進行文化上相互性的對話，必須拿出我們自己的文化，但中國的文化卻被自己破壞掉了，我們還可以拿什麼來與西方文化做相互性的對話呢？在這裏，「尋根文學」起到了歷史性的意義。「尋根文學」的作家群大部份都是「文化大革命」時期上山下鄉的知青，他們有實地接觸民間的經驗與直接體認，因此對民間文化產生特有的興趣。

「尋根」作家除了以知青作家群為代表之外，另外像第一類曾被劃成右派的作家群與第二類無是非作家群，他們也參與這場新時期的文化爭戰，而且成為「尋根」的有力後盾。如鄧友梅、劉心武寫北京城、馮驥才寫天津、陸文夫寫蘇州、汪曾祺寫江南風光等等。他們的創作風格本來早以成定形，就算是沒有「尋根文

<sup>121</sup> 張韜著《新時期文學現象》，文化藝術出版社，1998年2月北京第1版，頁81-82。

學」的發生，他們依然會創作出那些富有地方色彩的小說作品。如鄧友梅在還沒有提出「尋根文學」的口號之前，他就已經創作了像《尋找“畫兒韓”》《那五》等等富有北京風味的作品。因此我們可以這樣認為，文化本身早已與他們的生命結合在一起了。



## 第二節：「尋根小說」美學思潮的基本要素

### 一：新時期文藝政策的「收」與「放」

在提倡“解放思想、實事求是”的前提下，中共在新時期採取「收放」的策略。放的方面就是提倡解放思想、實事求是；收的方面就是堅持四項基本原則。鄧小平在 1979 年 3 月 30 日在召開共產黨的理論工作務虛會上的講話中說：

我今天要說的是思想政治方面的問題。中央認為，我們要在中國實現四個現代化，必須在思想政治上堅持四項基本原則。這是實現四個現代化的根本前提。這四項是：

- 第一，必須堅持社會主義道路；
- 第二，必須堅持無產階級專政；
- 第三，必須堅持共產黨的領導；
- 第四，必須堅持馬列主義、毛澤東思想。

大家知道，這四項基本原則並不是新的東西，是我們黨長期以來所一貫堅持的。粉碎“四人幫”至三中全會以來，黨中央實行的一系列方針政策，一直是堅持這四項基本原則的。<sup>122</sup>

當中共中央宣佈解放思想、實事求是的思想方針後，的確給文藝界帶來希望，但緊接著又提出堅持四項基本原則，稍為敏感的人很快就感覺到這種干預氣候的味道，並可從民主牆事件、對白樺《苦戀》的批判、對電影劇本《假如我是真的》的批判、反精神污染、反資產階級自由化等等運動之中，觀察到中國大陸的文學局限，依然還是有所謂的“禁區”存在。因此也看到中共文藝政策的自我矛盾，解放與堅持本身是對立的，如何才能又解放、又堅持呢？有了解放就不會有堅持，有了堅持就不會有解放。或許就正如許第高所說：

大陸的小說是最重視社會效果的，也就是說，作品對社會的影響如何，如果讓讀者讀了之後，可以激發讀者對革命事業做出貢獻，那是最好、最成功的作品，如果能激發讀者對社會主義社會的熱愛、對共產黨的熱愛，那也不錯。但如果作品讓讀者讀了之後，產生了消極的因素，那便不妙了。

<sup>123</sup>

<sup>122</sup> 《鄧小平文選(1975-1982)》，人民文學出版社，1983年8月第2次印刷，頁150-151。

<sup>123</sup> 許第高著《中國大陸小說突破性禁區述評》，香江出版公司，1987年12月香港第1版，頁7。

如何看出政策的風向，這是每一個大陸作家都需要注意的原則。不過，值得慶幸的是，對知識份子的態度與“文革”相比是寬鬆多了。但是對文學的發展來說，只有在言論自由的國度裏，文學才能發揮它的作用。在那種隨時要注意政策的風向，隨時害怕被扣上不知名的帽子的創作環境下，所創作出來的作品最多只能作為生活的記錄，而完全失去了文學審美的情趣。

## 二：文化熱潮的興起

新時期文化熱潮的興起有其歷史背景，其起因於 1980 年。因之前聯合國教科文組織主編了一套《人類文化與科學發展史》，此書一出，卻受到亞洲地區國家的強烈抗議，因書中有很濃厚的歐洲中心主義色彩，要求聯合國教科文組織重新再寫一部關於人類文化發展的書。於是聯合國教科文組織為此書設立由 27 個國家參與(各國一名代表)的新的編委會，在 1982 年 5 月成立《人類文化與科學發展史》中國編委會，據蔡樂蘇所引述：

龐樸說：1982 年底，“聯合國教科文組織《人類科學文化史》中國編委會與復旦大學《中國文化》研究集刊編委會，在上海舉行‘中國文化史研究學者座談會’。我本人在《人類科學文化史》中國編委會擔任一些工作。為準備這個會，和一些同志收集了一些材料。譬如，我們把從 1919~1949 年，1949~1979 年這兩個 30 年中國大陸關於文化、文化史、文化學的研究狀況作了一個簡單的統計。統計的結果出來後，嚇了我們一跳：在頭一個 30 年，出版的有關文化、文化史、文化學的著作有一二百種；而後一個 30 年，僅僅出版了一種，就是 1979 年出版的蔡尚思先生的《中國文化史要略》”。“這個問題一提出，就引起與會者的熱烈討論”<sup>124</sup>

中共自建國以來，對文化建設是放在社會建設之後，因此先有“三面紅旗”，而後承接的是“文化大革命”。這是共產主義的歷史演變。“文化大革命”提倡破四舊，整個中國幾乎翻天覆地，形成一片文化的空白。就因為有了文化的空白，才會有對文化的自覺，興起 80 年代的文化熱潮。

講到文化，在還沒有給與它一個明確界定的時候，文化其實是一個非常含糊的概念。李澤厚於 1986 年 5 月 23 日在杭州的一個文化講習班答問中說：

<sup>124</sup> 引自蔡樂蘇撰 80 年代的“文化熱”，收錄在朱育和、張勇、高敦復主編《當代中國意識形態錄》，清華大學出版社，1997 年 6 月第 1 版，頁 597。

「文化」是什麼？有人作過統計，大概有一百六、七十個定義。每個定義都有它的一些道理和依據。我不喜歡鑽定義，還是從當前的現實出發為好。我們今天的確好像有個文化熱，這到底是怎麼回事？它是偶然的？必然的？或者不偶然也不必然？還不太清楚。<sup>125</sup>

另一方面，自從 1979 年施行改革開放以來，中國大陸給人的是一種朝氣蓬勃的新氣象，多年來的閉鎖得到了解放。因此很多的西方新思潮、新觀念蜂擁而進。面對這些新思潮、新觀念一時之間又不知如何與之產生對話，在當時除了馬列主義外，已沒有其他屬於自己的文化與新思潮、新觀念產生對話。在這種情況下，唯一可行的就只有重新認識自己的文化，就正如陳思和所說的：

隨著現代化經濟建設的發展，中國勢必要學習西方現代化的經驗和引進先進技術，這樣一來，西方現代文化思想也就相應地進入中國，打破了過去意識形態方面閉關自守的愚昧狀態。但是，如何應對來自西方的各種文化思想的進入，當時的知識份子是有沒有足夠思想準備的。一種比較流行的觀點是唯現代化論，即只要是“現代”就是好，就應該學習模仿，所以連文學藝術上的現代派也被當作現代化的一個組成部份，完全不考慮現代派藝術在西方正是對現代工業文明的反抗；還有一種比較冷靜的觀點即認為“現代化”這一目標由於各國家的政治環境不同，文化基礎也不相同，它所呈現的模式，尤其是文化上的發展模式，是不應該相同的。那麼，中國在經濟起飛之際應該如何把自身的文化傳統作為接受場，來檢驗、吸收西方現代文化，以求發展自己的現代化？這個問題在當時人文知識份子中間逐漸引起關注，具體表現在對傳統文化的價值作出多元的考察，這與 80 年代初的啟蒙話語不同，啟蒙主義者所強調的反傳統和反封建，正好被用來批判“文化大革命”時期泛濫成災的政治專制主義。但是當一部份知識份子在實際生活中研究如何建設現代化的命題時，就不能不注意到，對現實的改造必須利用好自己的文化傳統，於是，重新研究、認識、評價中國傳統文化成為一種既是客觀的需要，也是主觀上的要求，到了 1985 年前後，文化領域興起了一股規模不小的文化熱。<sup>126</sup>

文化熱潮是一種全國性的活動，可以說上從科學研究機構，下至各省市單位，都積極地組辦了各式各樣的文化講座、成立各式各樣的文化研究單位，根據陳奎德對 1984 年下半年學術文化界大事紀表的論述：

<sup>125</sup> 李澤厚著《走我自己的路》（新訂版），三民書局，1996 年 9 月初版，頁 227。

<sup>126</sup> 陳思和主編《中國當代文學史教程》，復旦大學出版社，1999 年 9 月第 1 版，頁 276-277。

由北京大學教授湯一介先生等學者發起成立了一個準民間學術團體：「中國文化書院」；

「中國近代文化史學術討論會」在鄭州舉行；

中國首屆「東西方比較研究討論會」在上海舉行，隨後，成立了上海市「東西方文化比較研究中心」。

一九八五年一月，中國文化書院和九州知識信息中心在北京舉辦第一期「中國文化講習班」，以後又舉辦多次，由中外著名學者梁漱溟、馮友蘭、張岱年、李澤厚、任繼愈、杜維明、龐樸、金克木、湯一介、孫長江、戴逸、牙含章、袁曉圓、虞愚等主持演講，題目計有「中國文化要義」、「中國學的特質」、「比較文化研究問題」、「儒家哲學與現代化」、「中國傳統文化的價值與前途」等等。

同年，北京成立了「孔子研究所」，武漢成立了「文化研究沙龍」，上海、西安、廣州等地亦組建了形態各異的文化研究組織。

同年，全國東西方文化比較研究協調會議在深圳召開。

同年，「中國傳統文化與現代化」大型講習班在湖北省黃石開講。

同年，武漢地區加開了「明清文化史」三次聚談會。

127

從以上的學術文化大事記表的敘述上來看，文化熱潮是一種半官式、半自覺式的行動，也可以發現中共官方對文化問題的迫切性，文化熱潮直覺帶動「尋根文學」的產生，成為「尋根文學」產生的外緣基礎。

### 三：百花齊放、百家爭鳴

1984年12月，《上海文學》與杭州《西湖》等單位在杭州舉辦座談會，這次座談會的特色是沒有邀請文壇大老，只聚集了一批青年的文學創作者與文學評論者，他們包括宋耀良、季紅真、李陀、李慶西、黃子平、陳思和、南帆、韓少功等等，他們都不約而同地在討論的時候觸及到尋根的問題。會後，韓少功的「文學的“根”」（《作家》1985年4月號）率先發表，打出了「尋根文學」的旗號，一批知青作家也相繼呼應，繼有阿城的《文化制約著人類》（《文學報》1985年6月）、鄭萬隆的《我的根》（《上海文學》1985年第8期）、李杭育的《理一理我們的根》（《作家》1985年9月號）等等。

<sup>127</sup> 陳奎德撰《文化熱：背景、思潮及兩種傾向》，現收錄在陳奎德主編《中國大陸當代文化變遷（1978-1989）》，桂冠圖書股份有限公司，1991年7月初版，頁39-40。

韓少功在《文學的根》中說：

兩年多以前，一位詩人朋友去湘西通道縣侗族地區參加了一次歌會，回來興奮地告訴我：找到了！她在湘西那苗、侗、瑤、土家所分布的崇山峻嶺裏找到了還活著的楚文化。那裏的人慣於“製芰荷以為衣兮，集芙蓉以為裳”，披蘭戴芷，佩飾紛繁，綦茅以占，結芭以信，能歌善舞，呼鬼呼神。只有在那裏，你才能更好地體會到楚辭中那種神秘、奇麗、狂放、孤憤的境界。他們崇拜鳥，歌頌鳥，模仿鳥，作為“鳥的傳人”，其文化與黃河流域“龍的傳人”有明顯的差別。後來，我對湘西多加注意，果然有更多發現。史料記載：在公元3世紀以前，苗族人民就已勞動生息在洞庭湖附近（即苗歌中傳說的“東海”附近，為古之楚地），後來，由於受天災人禍所逼，才沿五溪而上，向西南遷徙（苗族傳說中是蚩尤為黃帝所敗，蚩尤的子孫撤退到山中）。苗族遷徙史歌《爬山涉水》，就隱約反映了這段西遷的悲壯歷史。看來，一部分楚文化流入湘西一說，是不無根據的。

文學有“根”，文學之“根”應深植於民族傳說文化的土壤裏，根不深，則葉難茂。<sup>128</sup>

韓少功所認為的“根”是種植在民族傳說文化的土壤裏，更明確的說是存在少數民族的日常生活當中。少數民族之所以保存其民族文化，這與中共的少數民族政策有密切的關係。中共自建國以來，其少數民族政策是與漢民族政策有些許不同，如容許少數民族有婚姻風俗的自由度（雲南山區納西族的婚姻風俗是阿肖走婚式，到了文革後才強迫他們使用一夫一妻制，雖表面上他們遵守一夫一妻制，但背後他們依然採取傳統的方式），容許少數民族在市場採取自由買賣等等。因此少數民族仍保有其傳統風俗文化，這是理所當然的。

李杭育在《理一理我們的“根”》一文中說：

一個好的作家，僅僅能夠把握時代潮流而“同步前進”是很不夠的。僅僅一個時代在他是很不滿足的。大作家不只屬於一個時代，他眼前過往著現世景像，耳邊常有“時代的呼喚”，而冥冥之中，他又必定感受到另一個更深沉、更渾厚因而也更迷人的呼喚——他的民族文化的呼喚。

我常想，假如中國文學不是沿《詩經》所體現的中原規範發展，而能以老莊的深邃，吳越的幽默，去揉合絢麗的楚文化，將歌舞劇形式的《離騷》、《九歌》發揚光大，作為中國文學的主流發展到今天，將是個什麼局

<sup>128</sup> 韓少功撰《文學的“根”》，原載於《作家》1985年4月號，現收錄在柯靈主編《當代中國作家隨筆精選》上，東方出版中心，1996年3月第1版，頁107-108。

面？

恐怕是很不得了的呢？

總而言之，我以為我們民族文化之精華，更多地保留在中原規範之外。規範的、傳統的“根”，大都枯死了。“五四”以來我們不斷地在清除著這些枯根，決不讓它復活。規範之外的，才是我們需要的“根”，因為它們分佈在廣闊的大地，深植於民間的沃土。<sup>129</sup>

李杭育認為中國文學的發展自詩經以降都是在一種制約的規範下延續，成為中原文化的正統文學的表徵，統治了中原文化二千多年的歷史。直到“五四”新文學運動以後，這種制約的、規範化的文化已枯死了，而真正的“根”是在制約化、規範化之外的。但問題是李杭育提出的規範化之外的到底是什麼？他在這裏沒有說得很清楚，如果以他所說的：「我常想，假如中國文學不是沿《詩經》所體現的中原規範發展，老莊的深邃，吳越的幽默，去揉合絢麗的楚文化，將歌舞劇形式的《離騷》、《九歌》發揚光大，作為中國文學的主流發展到今天，將是個什麼局面？」我們來看我們的傳統文化，不就是結合了孔孟、老莊、楚騷、釋禪而形成的嗎！正如李澤厚在《中國美學史》一書中說：

中國美學雖然在表現形態上看極為紛繁複雜，但基本上可以劃分為四大潮：儒家美學、道家美學、以屈原為代表的楚騷美學和禪宗美學。<sup>130</sup>

因此，我們可以發現「尋根」作家在提出「尋根」理論上所產生的問題。根，到底是什麼根，是中國五千年文化的根，這根看來太含糊了；是封建帝王時代所倡導的道德禮教，這根未免又太過殘破了；是近現代史上常出現的口號啟蒙與救亡的根，這又產生太強烈的鬥爭色彩；這根到底是什麼，相信連那些提倡尋根者也無法解釋清楚。到底尋根能尋到那一種程度？對文化的揭示又有多大的影響力？大眾不知道自己的根，連尋根作家也對自己的根的概念不清楚，在這種情況下，到底要相信那一個呢？這也是導致「尋根」熱潮很快就沉寂下來的原因。

鄭萬隆在《我的根》一文中說：

黑龍江是我生命的根，也是我小說的根。我追求一種極濃的山林色彩、粗獷旋律和寒冷的感覺。那裏有母親感嘆的青春和石家，父親在那條

<sup>129</sup> 李杭育撰《理一理我們的“根”》，原載於《作家》1985年9月號，引自“尋根文學”綜述，收錄在中國文學研究年鑑1986，中國文聯出版公司，1986年，頁13。

<sup>130</sup> 李澤厚、劉綱紀主編《中國美學史》第一卷上冊，漢京文化事業有限公司，1986年8月初版，頁22。

踩白了的山路上寫下了他冷峻的人生。我懷戀著那裏的蒼茫；荒涼與陰暗，也無法忘記在樺林裏面漂出來的鮮、狂放的笑聲和鐵一樣的臉孔，以及那對大自然原始崇拜的歌吟，那裏有獨特的生活方式、價值觀念和心理意識，蘊藏著豐富的文學資源。但我並不是認真地寫。我小說中的世界，只是我的理想世界和經驗世界的投影。<sup>131</sup>

鄭萬隆的立足點是在他生長的地方去尋找文學的“根”，完全是從生活面出發，結合了他的理性與感性，因此讀到他那人情味的敘述，給人一種無限的嚮往。鄭萬隆沒有像韓少功、李杭育產生那麼激進的言詞，他完全以自己的生長環境結合，從自己所了解、所熟悉的地方，沒有刻意、沒有激情，只憑著一種真誠的對待，這就是鄭萬隆所吸引人的地方。如果沒有「尋根文學」這個招牌，鄭萬隆依然是在寫他生長的環境，依然是在創作他所了解、所熟悉的地方。

尋找文化的根，農村裏有文化的根，但不一定要所有人都跑到農村裏去找，如只在農村裏才有尋根文學的題材，那尋根文學與鄉土文學又有何差別呢？城市中也有文化的根，像鄧友梅的《煙壺》、《那五》、劉心武的《鐘鼓樓》、陸文夫的《美食家》、《井》等等都是在都市中表現出文化的根。根是存在於我們所處的任何一塊地方，只要我們以真誠的態度，細心的觀察，民族文化的根其實就在我們身邊。正如洪子誠所說：

文學“尋根”的提倡，既得到熱烈歡迎，也受到詁難和批評。批評的主要根據之一，是指責它表現了“復古”傾向導向對需要批判性反思的傳統文化的回歸。在文學取材和主題意旨上，則憂慮於可能使創作紛紛潛入僻遠、原始、蠻荒的地域和生活形態，而忽略對現實社會人生問題和矛盾的揭示。80年代東西方文化“碰撞”，使文化比較和不同文化的價值觀的評價重新凸現。一些作家不僅體驗到“文革”等現實的社會政治問題的壓力，而且猝不及防地遭遇到“現代化”進程和“文化衝突”所產生的令人困惑的難題，感受到更為廣泛、深刻的“文化後果”的壓力。他們會認為，如果以“現代意識”來重新觀照“傳統”將尋找自我和尋找民族文化精神聯繫起來，這種“本原”性(事物的“根”)的東西，將能為社會和民族精神的修復提供可靠的根基。<sup>132</sup>

<sup>131</sup> 鄭萬隆撰《我的根》，原載於《上海文學》1985年第5期，現收錄在洪範編《紅高粱》，洪範書店，1993年9月第8印，頁74。

<sup>132</sup> 洪子誠著《中國當代文學史》，北京大學出版社，1999年8月第1版，頁322-323。

這也是一種對固有文化的反思，唯有重新回歸到我們生命的本源，真誠地對待我們的生活，認清我們的文化，不管是東西文化的碰撞，還是西體中用的變更，這只是外在形式的變化而已，根基是永遠不會改變的。

### 第三節：「尋根」小說美學思潮的結構分析

「尋根小說」主要代表作有鄧友梅的《那五》（《北京文學》1982年第4期）、李杭育的《最後一個漁佬兒》（《當代》1983年第2期）、陸文夫的《美食家》（《收穫》1983年第1期）、鄭義的《遠村》（《當代》1983年第4期）、馮驥才的《神鞭》（《小說家》1984年第3期）、阿城的《棋王》（《上海文學》1984年第7期）、張承志的《北方的河》（《十月》1984年第1期）、鄧友梅的《煙壺》（《收穫》1984年第1期）、劉心武的《鐘鼓樓》（《當代》1984年第5、6期）、鄭萬隆的《反光》（《滇池》1984年第9期）、《老馬》（《人民文學》1984年第11期）、《老棒子酒館》（《上海文學》1985年第5期）、《峽谷》（《朔方》1985年第2期）、《黃煙》（《上海文學》1985年第5期）、葉蔚林的《五個女子和一根繩子》（《人民文學》1985年第6期）、扎西達娃的《西藏，繫在皮繩扣上的魂》（《西藏文學》1985年第1期）、韓少功的《爸爸爸》（《人民文學》1985年第6期）、陸文夫的《井》（《中國作家》1985年第3期）、鄭義的《老井》（《當代》1985年第2期）、王安憶的《小鮑庄》（《中國作家》1985年第2期）、莫言的《紅高粱》（《人民文學》1986年第3期）、韓少功的《女女女》（《上海文學》1986年第5期）、馮驥才的《三寸金蓮》（《收穫》1986年第6期）、張煒的《古船》（《當代》1986年第5期）、賈平凹的《商州》（北京十月文藝出版社1987年9月出版）、莫言的《紅高粱家族》（解放軍文藝出版社1987年5月出版）等等，以上雖然都是「尋根小說」的代表，但仔細地考察，他們彼此之間也有很大的差別。因此對「尋根小說」的分類成為必先要處理的工作。

蘇煒在其文學的「尋根」與「話語」的嬗變——略論西方現代主義文學思潮對八十年代中國文學的影響一文中，將「尋根文學」分為四派：一為「儒、道、釋」文化派，代表作家有汪曾祺、阿城、何立偉等等；二為「地域文化派」，代表作家有韓少功、賈平凹、李杭育、王安憶、鄭萬隆、鄭義、張煒、張承志、扎西達娃等等；三是「都市百相派」，代表作家有劉索拉、徐星、陳建功等等；四是「後尋根小說」，代表作家有莫言、馬原、殘雪等等。蘇煒的分類法是以受西方現代主義文學思潮的影響的新時期小說作為立足點，無可否認西方現代主義文學思潮對新時期小說產生了很大的影響，其影響力不只是在尋根小說上，在「反思小說」、「改革小說」都有西方現代主義文學思潮的色彩。因此蘇煒對「尋根小說」的分類並不恰當。讓我們再來看吳家榮的分類法：



以韓少功、馮驥才等一派作家，著力挖掘、鞭撻民族傳統文化中的糟粕，以期尋出阻礙民族前進的文化心理之根；而以阿城為代表的一批作家，則著重展現民族文化中的精華，以尋根來強化維繫民族之魂的凝聚力。在這兩極之外的大部份尋根作家，如賈平凹、鄭義、鄭萬隆、李杭育、古華、何立偉等，多關注一些半封閉地區傳統文化意識與現代意識的撞擊，揭示了傳統文化在現代思潮日甚一日的沖擊下不斷揚棄更新的運動軌跡。<sup>133</sup>

這裏出現一個很特別的現象，就是提倡文化尋根的作家大部份都是第三類作家群，而第一類作家群或第二類作家群在默默耕耘他們的地域色彩的小說。如陸文夫寫蘇州、鄧友梅、劉心武寫北京、馮驥才寫天津等等。

或許，尋根健將都是中青年作家是有原由的。他們懂事時的六十年代，已不像汪曾祺懂事時的三、四十年代有那麼多的傳統風情，所以他們要寫傳統文化，確實是必得「尋」找而無法回憶（一些幼時在傳統環境裏長大的作家除外。如烏熱爾圖）。或許也正是因為他們缺少足夠的傳統文化回憶，又硬要寫傳統文化，才會寫了幾年尋根小說後就難以為續，無法實現初期「浸出豐厚的中國文化」（阿城 棋王 獲獎感言）的許諾。<sup>134</sup>

## 一：「尋根小說」的主題意識

對「尋根」的評價，大都認為是失敗者的收場，如郜元寶在其評價「尋根文學」的時候說：

以“文化制約人”為創作指歸的“尋根文學”究竟尋到了什麼，這在當時就是頗可懷疑的。尋根作家們的文化奧援本不特別深厚，一番尋覓之後很快發覺，“文化之根”實在不是那麼好尋的。由於自身的某種歷史處境，要尋一個世紀以來被遮蔽的“根”，這在客觀上甚至不可能。<sup>135</sup>

這樣說來，「尋根」竟然是一件非常困難的事，「尋根」的意義就變成只有虛空的樓閣，「尋根」作家們所做的也只有枉然。但事情並非就此了結，「尋根」作家的努力並沒白費，他們的成果是得到肯定的。我們從作品的表現中可以清楚地發現

<sup>133</sup> 吳家榮著《新時期文學思潮史論》，安徽大學出版社，1998年8月第1版，頁153。

<sup>134</sup> 陳崇騏撰《傳統與原始：大陸尋根小說的批評與省思》，國立台灣大學中文研究所碩士論文，1994年，頁28。

<sup>135</sup> 郜元寶著《拯救大地》，學林出版社，1994年4月第2次印刷，頁4。

「尋根」作家想要表達的是什麼，如韓少功的《爸爸爸》中所表現的，難道我們要尋的根就是這種愚昧無知、荒誕落後的民族文化嗎？又如葉蔚林的《五個女子與一根繩子》所突顯的，難道這種無人性的禮教就是我們要堅守的根嗎？在這個問題上，我們應該要做深切的反省。李慶西為「尋根」撰寫的文章中說：

事實上，韓少功追求楚文化的神采與氣韻，並不意味著他將率眾再造楚文化。韓少功和眾多湖南作家的文學實踐表明：民間文化和日常生活形態對於藝術思維的影響是十分重要的；直接深入民間比那種新聞採訪式的“體驗生活”（誠然有時也是一種必要的補充）更有價值。<sup>136</sup>

李慶西對「尋根」的評論是中肯的，最主要是他觀察到「尋根」作家們對文化的態度，在「尋根」的探求上，顯示出馬克思主義在中國所產生的危機。因為第三類作家群他們是生長在五、六十年代，也就是共產主義風潮在大陸進行最火熱的階段。在背誦毛語錄的環境薰陶下，他們的思想意識完全是屬於馬恩列毛的思想，他們參加紅衛兵，加入了上山下鄉的行動。但是他們卻成為「尋根」最激進的一群，這是什麼一種力量呢？唯一可以解釋的是馬克思主義已不能成為至高無上的權威，要以馬克思主義壓倒中國傳統文化已成為不可能的事實。任何一個民族絕對不可以沒有自己的文化，文化是連結民族中的每一個人。如果這個民族沒有自己的文化，遲早就會消失在世界的角落。長期以來以馬克思主義做為信仰的根基開始面臨傳統文化的挑戰，這種挑戰在「尋根」的主題上出現了兩種走向。

#### （一）：啟蒙與救亡的雙重變奏

李澤厚在《啟蒙與救亡的雙重變奏》一文中論述自“五四”以來中國真正面臨的問題就是啟蒙與救亡。到了八十年代的中國，也要面臨同樣的問題。雖然兩個時代都在發出同樣的呼喚，但是在實際背景上，是有很大的差異。“五四”是在面對外來帝國主義的威脅而喊出啟蒙與救亡；而八十年代的中國是從內部的問題而叫出啟蒙與救亡。就正如蘇曉康所說：

一九八〇年代中勃興的大陸文化熱，是一種內部的文化衝突。以它為先導的文化變遷不再是被動變遷的形態，而是內生、主動的變遷，在這個意義上，文化熱背後更廣泛更深刻的社會思潮、價值觀念、行為模式的演化變遷。是不是可以說，是一種以人權、民主、多元、開放為取向的新（民

<sup>136</sup> 李慶西撰《談點兒“文化”，談點兒“尋根”，再談點兒別的》，載於《當代文藝思潮》1986年第3期，頁66。

間)文化，與另一種集權、封閉、守舊、非人道的(官方)文化的衝突？<sup>137</sup>

代表這一種主題意識的作家大部份都是曾參與知青上山下鄉運動的第三類作家群。韓少功的《爸爸爸》，小說地點發生在一個叫雞頭寨的地方，雞頭寨是個與世隔絕、封閉的地方，雞頭寨有個畸形兒叫丙崽，他是貫穿整個故事的主人翁，但他除了會講“爸爸爸”和“媽媽”之外就不再會講其他話了。作品中描寫雞頭寨人的生活風俗、鬼神信仰、思考模式、愚昧無知等等都是延續傳統遺留下來的。透過這篇小說我們聽到了作者的呼喊，聽到了作者的悲泣。他想透過他的呼喊悲泣來喚醒所有的人。像雞頭寨這樣子的地方，像丙崽那樣子的人，遲早是會被淘汰在歷史之外的。

張煒的《古船》更加深刻地突顯人的存在問題，《古船》所描寫的洼狸鎮住著隋、趙、李三大家族。故事也是環繞這三大家族而開展，但故事主要是在敘述人，人的異化、人的扭曲，作者在作品呼喊著：人啊！人。不管是普通的農民或商人，地主或革命份子，他們都是人，人就有人的缺點。故事中更慘不忍睹的就是民兵對付地主女兒的手段，這就是我們所謂的革命者，我們所謂的打倒土豪分田地的中國人。在整個中國歷史中，積澱著人與人之間的仇恨，族與族之間的仇恨，這種仇恨深深地植根在中國文化的深層結構裏，張煒的《古船》就是要把這種歷史積澱的仇恨揭發出來。在表面化的階級鬥爭、政治鬥爭中，其深層所潛藏的就是長久積澱下來的仇恨。

莫言的《紅高粱》，是想塑造一個土匪的英雄形象。在好與壞二分法的意識形態下，以往的抗日英雄都是參加革命的軍人，他們是好人，而土匪是壞人，他們是幫助日本鬼子的，這是以前的觀念模式。《紅高粱》除了表現出土匪英雄之外，更加引人注目的是紅高粱地裏的鄉土風情，那裏有慍悍的民風，灑脫的性格，厚重的器用。但現在這些優良的品德到那裏去了呢，換來的只有人與人之間的鬥爭，這是為什麼？

韓少功、張煒、莫言他們三個都在問同樣的問題，共產主義到底給了我們中華民族什麼？我們中華民族什麼時候才能自覺呢？

這一類型的作品還有阿城的《棋王》、《樹王》、《孩子王》，王安憶的《小鮑莊》，鄭義的《遠村》等等，他們都在表現對人生態度的重新探討。

## (二)：感懷與興歎的天成交響

面對傳統能以一種閒情逸致的態度侃侃而談，這一定是對傳統文化得到一種

<sup>137</sup> 蘇曉康撰 當代中國的文化緊張，收錄在陳奎德主編《中國大陸當代文化變遷(1978-1989)》，桂冠圖書股份有限公司，1991年7月初版，頁24-27。

稱心的體認，才能如此瀟灑，如此曠達。這是人生的一種境界，唯有那些經歷過艱苦歲月的倖存者，在他們的生命表現中自然流動著古樸中的超脫。「尋根小說」的另一個主體：感懷與興歎的天成交響，就是由他們來演奏。代表者有汪曾祺、鄧友梅、陸文夫、馮驥才、劉心武等等代表第一類作家群與第二類作家群。

鄧友梅的《煙壺》是描寫滿清末年的北京城裏的故事，小說描述八旗後代烏世寶的遭遇，他從一個纨绔子弟到變成製造古月軒的工藝家。故事中除了介紹中國傳統的工藝外，還突顯出民族大義，聶小軒寧願失去雙手也不願意為洋人畫八國聯軍在北京的行樂圖。這是一種民族的大恥辱，只要有骨氣的中國人絕不會成為賣國賊。古月軒的製造是中國煙壺高級工藝產品，鄧友梅給與了古月軒很特殊的介紹方式——小說。鄧友梅描寫北京的小說還有《尋找“畫兒韓”》《那五》等等作品。

陸文夫的《美食家》是描寫蘇州一個對飲食非常講究的吃客，他吃遍了整個蘇州，從中共建國前吃到建國後，在“文革”時他成了“吸血鬼”。“文革”結束後，他成為了“美食家”。“吃”是中國人的一種喜好，天上地下只要能吃的，都會成為中國人的桌上菜，因此形成各地有各地的美食特色。陸文夫在《美食家》所突顯的是江浙菜，江浙菜所講究的是刀工精細、火候精緻、重質設色等形成江浙菜的特殊淳風。陸文夫的其他作品還有《小販世家》、《井》等等都展現出蘇州文化的韻味。

劉心武的《鐘鼓樓》被稱為現代濃縮的《清明上河圖》，主要是刻畫北京鐘鼓樓附近一個四合院中居民所發生的故事，每一個居民都有自己的歷史，而每一個個歷史又反映出北京市民生活的面貌。故事是敘述在1982年12月12日那一天，由清晨五點到下午五點之內所發生的事情。薛大娘的二兒子要娶媳婦，整個院子開始熱鬧起來了。從早上，到晚上，就這麼一天，卻出現了工人、演員、幹部、大學生、醫生、個體戶等等各種各樣的人，把北京的社會面貌與大眾的心態完全表露無遺。劉心武自稱他的寫作方式為花瓣式結構，故事中沒有主要人物，所有人物都可以成為故事的主角。也沒有主要的故事情節來主導整個作品。鄭邦洪在其《新時期小說研究》中說：

劉心武選擇北京城鐘鼓樓下這個一般市民比較集中的地區，去展示富有歷史特質和時代色彩的當代北京市民生活的風俗畫，是讓讀者了解這裏的生態景觀建築、報時制度的沿革、北京丐幫的歷史演變，以及薛家的婚宴、“荷花市場”的變化等市井風情的描寫，都展示了北京特有的風貌。風土人情、人物對話也是“京味”十足的。這裏大量運用市民的方言、俗諺、套話，寫的“傳神摹態，地道如實”，增強了民俗色彩和生活氣息，給人

以如臨其境而聆其音的感覺。<sup>138</sup>

劉心武的小說富有民俗色彩，這是劉心武對事物細微觀察的敏銳度的表現。劉心武寫這種小市民的小說還有《立體交叉橋》(1980)、《公共汽車詠嘆調》(1985)、《5.19 長鏡頭》(1985)等等。

## 二：「尋根小說」的人物特徵

「尋根小說」的人物特徵是在於所有人物都與傳統文化有命脈的連繫，不管是知青派作家所創造出來的人物，如丙崽(《爸爸爸》) 王一生(《棋王》) 等人。還是隱健派作家所塑造的人物，如烏世保(《煙壺》) 那五(《那五》) 畫兒韓(《尋找畫兒韓》)、朱自治《美食家》等等，都是與傳統有密切的連繫，這是尋根小說人物的特徵。另一方面是作家對自身描寫人物認知，如鄧友梅在敘述那五人物的產生時說：

我選擇寫“那五”這個人物有兩點：一是感覺這個人物具備了寫成小說人物的特性，可以寫出人物的獨特趣味，或者說它具有審美價值；二是要選擇自己所熟悉的人物，選擇我所具有而他人並不具有的特殊人物素材。

139

抓住人物的特性，讓讀者對人物產生新鮮感，這是人物刻畫的主要技巧。「尋根小說」中的人物，往往是受命運與生活環境的影響。如《煙壺》中的烏世保，如果沒有命運的安排，他依然是一個沒落的紳士子弟，命運的安排讓他進了監獄，在獄中結識了聶小軒，從此他的生命有了一個很大的轉折。韓少功所創造的人物丙崽，也是經過作者的深思熟慮而形成的，對丙崽的描寫可以說又簡單又複雜。丙崽簡單的一面是，他只會兩句話“爸爸爸”和“X 媽媽”，“爸爸爸”是代表友善，而“X 媽媽”是代表仇恨，因此丙崽的人格也只有二元對立的好與壞、善與惡、友與仇。丙崽複雜的一面，是他要如何在那種環境下生活下去，雖然他是一個畸形兒，但他也是一個人，他要面對生活的環境，他有生存的方式。在面對環境變化的時候，很多人都想到自己很像丙崽，尤其是在一個是非不分，只有黑與白的鬥爭環境下，丙崽就產生了他的影響力。正如嚴文井在致韓少功的一封信上所說：

<sup>138</sup> 鄺邦洪著《新時期小說研究》，廣東人民出版社，1996年7月第1版，頁142-143。

<sup>139</sup> 鄧友梅撰 我的生活與我的創作，現收錄在彭華生、錢光培編《新時期作家創作藝術新探》，人民文學出版社，1991年9月北京第1版，頁43。

你有些令人害怕，因為你“發現”了那個早已存在但很少人談到的刑天氏的後代。更叫人震驚的是你發現了丙崽。你描畫的這個白痴現在一直在威嚇我，令我不斷反省我是不是一個上了年紀的丙崽。這個毒不死的廢物，一直用兩句簡單的語言(態度)在處世混世，被人嘲弄，而他的存在卻又嘲弄了整個雞頭寨以至雞尾寨，我彷彿嗅到了那股發臭的空氣。悲哉！<sup>140</sup>

這個被稱為與阿Q有血緣關係的丙崽，他倆的結合，更加突顯出一個愚昧民族的寫照。

### 三：「尋根小說」的故事敘述

「尋根小說」的故事敘述是出自於作家一種對文化追尋的熱忱，透過這種追尋到的文化擺放在讀者的面前。韓少功就在汨羅江插隊落戶期間，從當地的風俗方言，尋找楚文化的根。

我以前常常想一個問題：絢麗的楚文化跑到哪裏去了？我曾經在汨羅江邊插隊落戶，住地離屈子祠二十來公里。細察當地風俗，當然還有些地方方言詞能與楚辭掛上鉤。如當地人說“站立”或“橙立”均為“集”，與《離騷》中的“欲遠集而無所止”相吻合，等等。除此之外，楚文化留下的痕跡就似乎不多見了。如果我們從洞庭湖沿湘江而上，可以發現很多與楚辭相關的地名：君山，白水，祝融峰，九疑山。但眾多寺廟樓閣卻不是由“楚人”占據的：孔子與關公均來自北方，而釋迦牟尼則來自印度。至於歷史悠悠的長沙，現在已成了一座革命城，除了能找到一些辛亥革命和土地革命的遺址之外，很難見到其它古跡，那麼浩蕩深廣的楚文化源流，是在什麼時候在什麼地方中斷乾涸的呢？<sup>141</sup>

雖然韓少功有實地考察的經驗，但他並不是生長在那一塊土地上，因此他所得到的只能算是表面現象，這從他的作品中就能看出來。他雖然口喊著尋找楚文化的根，但他所表現的只是傳統中國的形象，而沒有突顯楚文化的特色。對文化的探尋不深，除了知青作家的文化水平之外，是有其社會因素的。大陸曾經過多年的政治動盪，破四舊的狂風過後，實際上也沒那麼多的文化讓尋根作家去尋。又加上經歷大風大浪的人，對中共政策有所領教的人，即便知道若干傳統文化訊息也

<sup>140</sup> 嚴文井著 我是不是個上了年紀的丙崽 致韓少功，收錄在林建法選編《中國當代作家面面觀》，時代文藝出版社，1994年6月第1版，頁557。

<sup>141</sup> 韓少功 文學的“根”，原載於《作家》1985年4月號，現收錄在柯靈主編《當代中國作家隨筆精選》上，東方出版中心，1996年3月第1版，頁107。

會守口如瓶，盡量避免禍從口出。最大的衝激應是改革開放的現代化的衝激，這是整個社會環境的震盪，除了觸動到文化的深處，也帶動文化的異化。賀仲明在論文中就一針見血地指出：知青作家的城市與鄉村的文化根基都不牢固，難以真正進入一種文化。他說：

問題的關鍵是知青作家們的兩種文化根基都不牢固，都沒有深厚的文化底蘊、文化思考為積澱為精神依恃。由於歷史的原因，他們的城市教育相當淺薄和外在外在，他們的城市之“根”並不深厚；進入鄉村後，在鄉村生活中他們有機會受到鄉村文化的影響，但同樣，由於時代原因以及生活和文化的隔閡，他們也沒有真正進入鄉村生活，沒有真正進入鄉村文化深處。當他們在經歷了知青經歷之後，他們的身體固然是歷受漂泊之苦，給人以一種城市棄子的感覺，他們的心靈更是有如飄萍，在城市文明與鄉村文化這兩種呈對立狀的文化間沒有明確堅定的取向與抉擇，並難以真正進入一種文化，以堅強的文化後盾作為深化自己思想的源泉(也許王安憶與張承志可算是例外)，他們注定只能是不停的漂泊，是內在的自我衝突，是無奈的文化自傷。<sup>142</sup>

這種批評是中肯的，韓少功從小就生長在城市裏，對農村的了解較為隔閡，雖然他曾下鄉插隊，但在那個年代，有多少時候讓人去想一些傳統文化的問題呢。他的創作都是憑著文學才華，加上他的時代，形成了他的創作風格。

最開始是一些局部使自己產生衝動，那個只會說兩句話的丙崽，是我下鄉時鄰居的小孩。文革時，湖南道縣的農民大開殺戒，殺了幾萬人，我把這段用到小說裏，為了表現同仇敵愾，把人肉和豬肉混在一起，雞頭寨每個人都要吃，這種事史料上有記載。然後我到湘西採風，聽到史詩樣的古歌，完全掩蓋了血腥部份，只唱原地方太小了，住不下去，幾個婦女要用一個水桶，所以必須找好地方，一路唱過來，完全掩蓋了歷史上的血痕，把歷史美化了。

丙崽、道縣殺人、古歌使我產生了創作的慾念，構思之後，理性參與進來了，我特意把時、空抹去，成為一個任何時代都可能發生的，凡是有時代色彩的完全去掉，如「幹部」寫成「官」等。小說裏的裁縫和兒子，一個是保守派，一個是改革派，這兩個人物的設計，都有理性的干預。<sup>143</sup>

<sup>142</sup> 賀仲明撰 “歸去來”的困惑與彷徨——論八十年代知青作家的情感與文化困境，載《文學評論》1999年第6期，頁121-122。

<sup>143</sup> 施叔青撰 鳥的傳人——與湖南作家韓少功對談，載於韓少功著《謀殺》，遠景出版事業有限公司，1989年12月，頁21。

這一段離奇的敘述，讓人感覺到匪夷所思，似真似幻，韓少功將這一段經歷發揮在他的作品裏。這種奇特的民族文化，也就是民族文化的根，就好像拉美作家馬奎斯(G.G.Marquez 1928-)所說的：

“我在《百年孤獨》中寫了使布蒂亞一家祖祖輩輩忐忑不安的豬尾巴遺傳症，便是這種移植的明證之一。我本來可以寫任何一件事情，但我想來一點別出心裁，於是寫了個豬尾兒。我以為害怕生出個豬尾兒之類，是最不可能有偶合的。不料，小說剛開始為人所知，在美洲各地就有一些男人和婦女坦白承認自己也長有類似的多餘物。在巴蘭基利亞，一位青年向報界透露：他不但有一根與生俱來的豬尾巴，而且連經歷也頗似我的人物。他說他一直瞞著別人，總覺得那是件十分丟臉的事情，直到讀了《百年孤獨》後才得以將秘密披露出來。他向報界所作的說明簡直令人噴飯。他說道，‘讀了小說之後，我才知這是件很自然的事情’”。<sup>144</sup>

或許是一種偶合，任何民族都有產生其民族文化的原動力，如何去挖掘這種原動力，讓它能公諸於世，這就是尋根作家的首要任務。而讀者閱讀這些尋根作品的時候，是要以對話與融通的態度來面對。對話與融通成為「尋根小說」的故事情調，因為我們畢竟與文化傳統產生了隔閡，尤其現在發展迅速的商業時代，一個傳統宇宙觀完全破裂的時代。身為中國人的一份子，我們應如何來面對，如何來重建我們的文化，是當今最迫切要解決的課題。

---

<sup>144</sup> 引自 陳眾議著《拉美當代小說流派》，社會科學文獻出版社，1995年2月第1次印刷，頁52。



## 第四節：「尋根小說」美學思潮的涵意

自改革開放以來，面對西方強勢文化的衝擊，新思潮、新學說不斷地冒出，整個傳統文化受到西風濃霧的覆蓋與侵擾，一系列反常現象接連發生，切斷了現代與古代之間的連接，失去民族文化的特色，這就是我們現在的時代特徵，也是尋根階段的時代特徵。如何去重建我們的民族文化是尋根作家最先要建立的課題。這種反常的現象，形成我們現今要與西方產生對話卻拿不出我們自己的東西來，要拿也只能拿西方的東西，拿自己古代傳統的東西的時候又解釋不清楚或在觀念引導上產生錯誤，劉若愚的《中國文學理論》一書就是明顯的例子。比較文學學者曹順慶特別給與此種反常現象一個專有名詞，稱其為「失語症」。其意就是說，我們現在沒有屬於自己的語言了，當我們談到文論的時候，不是引用西方的，就是只能應用中國古代的文論。但實際上，我們現今又與古代形成斷絕，因此對古代文論的解釋很容易出現錯誤的現象。所以曹順慶就借用醫學上的專有名詞來稱呼現在在中國所出現的反常現象。這個看法是很有見地與具有準確度的，也引起學術界的關注，帶動起學者們的反省與思索。如何處理「失語症」的問題成為當務之急。

### 一：「尋根小說」美學思潮的結構美

「尋根」是一個觀念形態，是建立在對傳統文化的再認識的基礎上，認識就有建構，這是一種文化發展的規律。就正如皮亞杰(Jean Piaget 1896-1980)在其《發生認識論原理》一書中說：

認識既不能看作是在主體內部結構中預先決定了的，它們起於有效的和不  
斷的建構，<sup>145</sup>。

因此，「尋根」作家們以為中國文化的「根」已經消失在歷史的洪流裏，因此產

<sup>145</sup> [瑞士]皮亞杰著《發生認識論原理》，王憲鈿等譯，商務印書館，1996年6月北京第8次印刷，頁16。

生出尋找民族文化的迫切性。在某方面來說好像失去了，但在另一方面卻在建構我們自己的東西。我們除了了解到傳統文化中的仁義禮教之外，更重要的是，「尋根」作家們揭開了“性”在傳統文化中的不可觸摸、污穢不堪的神秘面紗。就像葉蔚林在《五個女子與一根繩子》中所表達的，難道這樣子的文化、這樣子的傳統我們還要有保留的必要嗎？這是一個很值得「尋根」作家們思考的問題。

深層結構	表層結構	文本敘述
尋	《古船》	主題：啟蒙與救亡的雙重變奏
		人物：隋抱樸、隋見素、趙多多等
		故事：(1)情節：農村的變革 (2)情調：對話與融通
	《紅高粱》	主題：啟蒙與救亡的雙重變奏
		人物：余占鰲、劉羅漢、我奶奶
		故事：(1)情節：抗日戰爭的山東高密 (2)情調：對話與融通
《爸爸》	主題：啟蒙與救亡的變奏	
	人物：丙崽、丙崽娘	
	故事：(1)情節：模糊的背景 (2)情調：對話與融通	
根	《鐘鼓樓》	主題：感懷與興歎的天成交響
		人物：薛大娘、荀磊等等
		故事：(1)情節：現代的北京 (2)情調：對話與融通
	《煙壺》	主題：感懷與興歎的天成交響
		人物：烏世保、聶小軒
		故事：(1)情節：滿清末年 (2)情調：對話與融通
《美食家》	主題：感懷與興歎的天成交響	
	人物：朱自治、高三庭	
	故事：(1)情節：蘇州城的變革 (2)情調：對話與融通	

「尋根」是「尋根」小說的底本，是屬於深層結構。所有「尋根」小說的產生，必須要依據「尋根」底本。「尋根」小說有《紅高粱》、《美食家》、《煙壺》、《古船》等等。這些「尋根」小說都是「尋根」的表層結構。從「尋根小說」的文本

敘述中，出現的是啟蒙與救亡的雙重變奏，感懷與興歎的天成交響兩種向度的主題，而這兩種主題又是從不同類型的作家群中產生，因此在整體結構上，黃子平說「尋根小說」是傳統與當代的對話：

「中原文化」也好，「楚文化」也好，「魏晉風度」也好，「漢唐氣魄」也好，一切傳統都被喚起來與當代人對話。「尋根」，其實就是尋找一民族在現代世界生存下去的根據和意義。對小說家來說，這根據和意義不能直接獲得，只能經由人類的行為、姿態、符號，即其「表達」來理解。「尋根族」入迷地挖掘民族民間文化的堆積層，並堅信「漢語表現力」的充分開拓，能夠使中國文學提升到世界文學對話的水平。<sup>146</sup>

在柏拉圖的對話世界裏，對話是一種思辯，透過對話進行對真理的探求。我們現在所使用的對話一辭，其含意並沒有脫離柏拉圖的對話概念，而且把對話的內含更加擴充了。錢中文認為交流就是對話：

文化交流的目的，在於達到各個國家、民族的相互理解，在理解中相互吸取他人長處，用以補充、激活、豐富、建設自己的文學藝術文化。在這一過程中，交流就是對話。<sup>147</sup>

兩種對話的概念中，柏拉圖著重在人與人之間的對話，而錢中文是著重在國與國、民族與民族之間的對話。雖然對話的範圍擴大了，但對話的深層含意依然不變。對話就是一種交流，在交流的過程中進行理解與融通。當然在交流過程中會產生衝擊，這是必然的規律。我們反觀中國文化，它也面對過無數的衝擊才能產生今天輝煌的成果。當我們解決了為何要對話的問題之後，接下來要解決的是怎樣的對話才是最平等？讓我們再來看錢中文的意見：

對話應是平等的對話，對話不是跟著說，可以接著說，但更應是對著說。對著說不是對著幹，不是故意鬧對立，但是對於對立的東西我們也沒有必要加以避諱，而應論理清楚。<sup>148</sup>

相互平等的對話是對著說而不是跟著說或接著說。因此要達到全球化、世界村的

<sup>146</sup> 黃子平著《倖存者的文學》，遠流出版公司，1991年10月1日初版，頁191。

<sup>147</sup> 錢中文撰 前言，收錄在曹順慶主編《中外文化與文論》，第1期，四川大學出版社發行，1996年1月第1版，頁2。

<sup>148</sup> 錢中文撰 前言，收錄在曹順慶主編《中外文化與文論》，第1期，四川大學出版社發行，1996年1月第1版，頁2。

理想，其首要條件是國與國之間、民族與民族之間是對著說。應如何對著說呢？是不是國與國、民族與民族之間都有屬於自己的東西？或一個民族有東西而另一個民族沒有東西，這樣的情形是否有可能產生對話呢？在探討中尋找出問題之所在，也為中外文論對話的可能尋找方向。

當我們了解以對話與融通來對「尋根」小說進行解碼，我們會發現「尋根」小說的美，這種美是建立在我們對民族文化的認同的基礎上。

## 二：「尋根小說」的超越美

多姿多彩的自然世界，隨著奇妙的旋律、天成的韻致，交織成彩虹的畫廊。四季的交織與日夜的更替，雕刻出大地的萬種風情。人生存在這個多彩多姿的世界裏，生命中自然也蘊育著一份對千變萬化的自然世界產生審美觀照的美感心靈。透過視覺、聽覺、味覺等感官審美功能，讓我們的生命活得更豐富。

人是愛美的，對於美的事物都會產生濃烈的興趣。曾幾何時，我們迷戀著秀麗的景色、陶醉於美妙的樂章，面對著洶湧澎湃的海濤，聆聽著細細的風聲、浪聲；又有時，當三五好友在燈光下品茶閒談，口腔裏的茶味與飄遙的茶香，從濃郁到清淡，從苦澀到甘甜，就如一組高低起伏的韻律。這一切都可以透過我們的視覺、聽覺與味覺的感官功能，使我們產生美感。而這種美感是隨著不同的時間環境、個人的知識修養而產生變化。

透過感官功能所產生的美感是最基本的美感，是耳目之美。但美感不是停留不前的，它是隨著主體生命的昇華而進入更深層的美感境界。美感是有其層次的。我們稱那些耳目所能接觸的美感為耳目之美，耳目之美是最基本的，也是美感的基礎。進入第二層的時候，我們已經把所看到和聽到的都放進心裏，在心中產生共鳴，我們稱這種為融情之美。美感的第三層次，也是最高的層次，我們稱其為舒暢之美，這也是中國哲學中的最高境界。當我們面對大自然的時候，自然不再是客觀的存在物，此時我們已與自然融為一體，也就是中國思想的天人合一與參天地之化育的最高境界。因此中國思想的理想人格最終是與審美的最高境界結合在一起的，也就是超越的生命境界。

我們在從事文學批評的時候，不能單方面地指出作品是好的或壞的，更須深入地了解，在社會意識的影響下，文學作品所表現出來的好的一面與壞的一面。好的一面是指作品的積極性，壞的一面是作品的消極性。積極性是要文學能反映什麼？表達什麼？揭露什麼？諷刺什麼？等等，消極性是文學破壞了什麼？造成了什麼不良影響等等。

在“文化尋根”文學以獨特的審美形態施展其魅力之時，其意識形態上也相應地顯示出不同於以往相類似的意識形態的獨特新質。大致上看，

文化尋根意識反映了如下三個方面的意義：一，在文學美學意義上對民族文化資料(包括古代文學作品、古代宗教、哲學、歷史文獻等)的重新認識與闡揚；二，以現代人的感受世界去領略古代文化遺風，諸如考察原始大自然，訪問民間風格與傳統；三，對當代社會生活中所存在的舊文化因素的挖掘與批判等。有的作品是三者兼而得之，也有的作品僅三者取其一二，但嚴格地說來，第三種意義是不能獨立存在於文化尋根意識之中的。

149

陳思和的看法是從「尋根小說」的基本特性而來，但這並不能完全成立為美學的觀點。因為美學觀點除了審美意識之外，必須要與作品產生一段的距離。要對小說產生審美上的體認，就必須把小說藝術與現實的距離拉開，距離拉得太遠，又很難掌握小說故事的意涵。朱光潛在《文藝心理學》一書中說：

同是一個作品，在某一時代中因為“距離”太近，看起來是寫實的，過一個時代因為“距離”較遠，實際的牽絆被人遺忘了，所留的全是一幅圖畫，就變成富於浪漫色彩的作品。荷馬的史詩是一個好例。文藝好比老酒，年代愈久，味道愈醇。但是時空的“距離”如果太遠，我們缺乏了解所必需的經驗和知識，也就無從欣賞。極古的作品要有注解，有時雖有注解，我們仍然嫌它艱晦。現在一般人讀《楚辭》或阮籍《詠懷詩》就不免有些費解了。地方色彩過重的作品也是如此。<sup>150</sup>

因此陳思和所敘述的一、二、三點都沒有與作品產生距離，因在欣賞小說的時候，必須加上主體的參與，這樣在「尋根」的追求中，產生兩種對傳統文化探求的審美形態，第一種是以第三類作家群在對傳統文化的迫切性與批判性產生的野性的呼喚。第二種是以第一類作家群與第二類作家群，他們以悠然自得的姿態來敘述他們所體認的文化。或許正如上文所述，第三類作家群的生長環境是在五、六十年代，如阿城(1949)、韓少功(1953)、賈平凹(1952)、李杭育(1957)、李銳(1950)、王安憶(1954)、張承志(1948)、張煒(1956)、鄭義(1947)、鄭萬隆(1944)等等，那個時代是一個鄙視傳統文化顛峰的年代。而第一類作家群與第二類作家群大部份都是出生在三、四十年代，如鄧友梅(1931)、馮驥才(1942)、劉心武(1942)、陸文夫(1927)、汪曾祺(1920)，他們懂事的時候，傳統文化還依然伴隨著他們，因此他們對傳統文化尚保有認知的機會。

因此，「尋根小說」所突顯的是超拔之美，俞汝捷解釋超拔之美時說：

<sup>149</sup> 陳思和撰 當代文學中的文化尋根意識，載於《文學評論》1986年第6期，頁27。

<sup>150</sup> 朱光潛著《文藝心理學》，現收錄在《朱光潛全集》第一卷，安徽教育出版社，1987年8月第1版，頁229。

超凡拔俗，有兩種表現。

一種是沿著同一條山道攀登，而斯人步履獨健，於是創造出新的高度，人皆嘆為觀止。

一種是離開眾所慣行的山道，另走一條奇特的路，不管暫時是否攀得很高，人也因其新異而刮目相看。<sup>151</sup>

第一種表現是屬於第一類作家群與第二類作家群的創作表現，而第二種表現是屬於第三類作家群的創作表現。第一種的超拔之美表現作者有沈穩的生命歷練，對事物的敏銳觀察，默默耕耘地開拓出自己的小說天地。如鄧友梅、陸文夫、汪曾祺等人都是。

第二種的超拔之美是勇氣的表現，憑著自己年少氣盛的生命力，不畏障礙，勇往直前的批判色彩。如韓少功、莫言、李杭育、鄭義、鄭萬隆、阿城等人都是此種形態的表表者。

當我們對文化進行審美觀照時，往往會產生一種自豪感，原來我們也擁有這些文化的精髓，如蘇州的園林、北京的故宮、江南的水鄉、麗江的古城等等，都是我們傳統化的寫照。司空圖《二十四詩品》超詣中說：

匪神之靈，匪機之微。如將白雲，清風與歸。遠引若至，臨之已非。  
少有道氣，終與俗違。亂山喬木，碧苔芳暈。誦之思之，其聲愈希。<sup>152</sup>

讓我們也以品的方式，透過「尋根小說」所帶出來中國文化，來慢慢地品賞吧。當一個人面對自己的文化，都會產生一種親切感，對文化的認識，也並不是如我們的想法那麼簡單，它必須是經過長期的認知過程，就好像不是北京人，在聽京劇的時候，並不是聽一下就能聽懂，而是必須經過對北京話的了解，對京劇唱腔的了解，這些了解都是認知過程。

<sup>151</sup> 俞汝捷著《小說 24 美》，中國青年出版社，1997 年 1 月第 2 次印刷，頁 233。

<sup>152</sup> 司空圖著《二十四詩品》，金楓出版社，1987 年 6 月初版，頁 102。

## 第五節：小結

面對中西方文化的衝擊，中國要如何尋找出應對的良策。這是一個重大的課題，要解決這個問題，唯一的路徑是對自己的傳統文化的再認識。每一個民族，不管這個民族多麼落後，都是盡力保存自己的文化，因為文化是一個民族的命脈。中國大陸自 1949 年，想以馬克思主義來壓制傳統文化，但到後來，馬克思主義抵擋不住資本主義。改革開放讓中國大陸重新認識世界，與世界各國產生了溝通，才發現民族文化的可貴。

對傳統文化價值觀的重新認定，是尋根小說的第一個特色。從這一種對傳統文化的認定發展出對中華民族存亡的迫切解讀，這是第三類作家群的共同心聲。第二點，「尋根」必須是與人性、人道主義結合在一起。如張煒的《古船》就突顯了對人性的關懷、對文化的執著、對土地的留戀。

從中國大陸的文化熱所引起的「尋根文學」思潮，帶動起新時期小說發展的另一個面向，同時也形成了另一種的審美形態：以超拔之美來觀照「尋根小說」中所突顯文化的命脈。





## 第六章：「先鋒」的反叛乖訛的審美形態

### 第一節：「先鋒文學」的格局

#### 一：「先鋒文學」的定義

何謂「先鋒文學」？「先鋒文學」在新時期文學的發展有很多種說法，如陳其光在其《中國當代文學史》中認為「先鋒文學」創作的萌芽是從1979年王蒙、宗璞等作家引用西方「意識流」的創作手法開始。金漢在其《中國當代小說史》一書中認為王蒙、宗璞等雖然引用西方「意識流」藝術手法，但這只是在創作手法上的「現代派」，尚未達到西方現代主義文學的「世界荒誕」和「存在異化」的現代主義核心，所以他們還不算是現代主義。中國真正出現現代主義是要到1985年，劉索拉的《你別無選擇》和徐星的《無主題變奏》出現以後。「先鋒文學」簡單來說就是由一群年輕具有創作才華的作家，他們在八十年代中期所創作的背離傳統的作品。「先鋒文學」是新時期文學的壓軸，也是新時期文學的奇葩。「先鋒」的形成與「尋根」幾乎是相同階段，但與「尋根」的路向完全是風馬牛不相及。「尋根」的旗號是對傳統文化的重建，而「先鋒」首先打破的就是文化規範，「尋根」的目的被認為是建立新的文化規範，如徐星要求高爾泰將他這一段話在文章中引述出來，他說：

我認為中國文學能不能以嶄新的朝氣蓬勃的面貌出現，完全在於我們能否做到矯枉過正，而不是尋他媽的什麼根。這是玩物喪志，是一種致命的庸俗，造成了籠罩整個中國文藝界的庸俗氣氛。<sup>153</sup>

這些年輕的「先鋒」作家們大都恃才傲物、不可一世。也就是他們這種個性，才有「先鋒文學」的產生。這些青年人所依靠的就是他們的膽識，敢寫、敢做、敢罵、敢拼，他們不需要什麼理論依據，也不需要什麼指導方針，也不擔心有沒有讀者，他們要表現的就是自我。

#### 二：被拋棄的一代

與「尋根文學」打對台的是「先鋒小說」。如果說「尋根文學」是要重

---

<sup>153</sup>引自黃子平著《倖存者的文學》，遠流出版公司，1991年10月1日初版，頁197。

新尋回我們民族文化的根，那「先鋒小說」走的卻是完全相反的路向。「先鋒小說」的作家群大部份是出生在五十年代後期至六十年代，也就是「文化大革命」這一個階段。這一個階段是中國文化遭受最大災厄的時代，他們這一群是無文化可言，如要他們去尋找什麼文化的根，是絕對尋找不出來的。就因為完全沒有根，因此，當西方文化思潮湧進的時候，他們幾乎是完全接受。另一方面，中國大陸在改革開放以前，採取封鎖政策，以馬列主義做為思想意識的中心原則。改革開放以後，封鎖政策完全打破，緊接著而來的就是大量的西方文化思潮的湧進，以馬列主義思想為主導的思想原則只有在那些堅持者身上才能產生效應。到了八十年代中期，這一些青年在面臨西方的橫向文化衝擊中成長起來。因此他們身處的時代裏，已完全沒有一個主導性的思想，也沒有在多次的政治運動中，遭受到任何的傷痕，只存在一大批的西方文化思想，等待他們來消化與接受。面對這一些外來文化，他們就好像身處在泥濘中，在掙扎、在吶喊。這種情況下，真正的問題就產生了：第一、任何一個文化的接受都是在本身具有自己的文化的前提下才能產生文化的交融與溝通。而「先鋒小說」的大部份作家都失去了故有文化的根，如何來接受與消化西方文化呢？第二、當失去主導性思想的情況下，突然間湧進一大批的西方思潮，會不會產生存在上迷糊的狀態呢？第三、「先鋒小說」的作家又如何在這泥濘般的環境中吶喊與生存呢？第四、他們是如何以文學來表達他們的心聲呢？這些問題都有待我們來揭露的。黃子平認為「先鋒」青年是自我放逐，因為他們沒有根，而且要尋也尋不到，他說：

「尋根」遂成時髦，引起反撥是理所當然的。「文化決定論」也逐漸暴露了其致命的理論弱點——創造文化的畢竟是人，有著自由意志的個體的人，所謂「芸芸眾生」，也是由這些個體的人組成。用普遍的「文化模式」來抹殺個體的人的自由，很難為更年輕的、嚮往個性自由的一代作家所接受。但是，這一代人的「個性自由」，與「五七族」的古典人道主義的個性主義有很大差異。自由對他們不是某種解放、某種尊嚴的獲得、某種崇高事業中自我的實現，而是一種自我放逐，被拋入一片惶惶不安的、虛無的、荒謬的荒原之上。他們不但無「根」，而且深知「尋」也是白「尋」。「我想在雪地裏撒一下野」，撒野成為他們唯一的姿態，成為在失去了正義、善惡標準、美和規範的雪地裏自由而孤獨的、不成其為姿態的姿態。「尋根族」的堅信並執著地尋找一切：意義、文化底蘊、漢語表現力、小說建構的「世界」全部被掀翻在一邊。評論界客氣地用一個中性的詞概括為「小說

實驗」。<sup>154</sup>

在沒有根的情況下，又如何突顯出自己的存在感受呢？唯一的方式就是「撒野」，文學的「撒野」成為他其中之一的選擇。也有評論家認為先鋒作家是一群逃逸者，逃亡和逃逸是他們文學表現的主體，也是先鋒作家們的存在方式，如郜元寶說：

逃亡者首先表現為一群神情古怪的青年，他們擺脫了既有的一切“青年”的符號痕跡，其陰冷、輕浮、孤獨、怪異而又想像發達詩情澎湃的形象，著實令人茫然不解，好像來到了另一個世界。我們見過徐星、劉索拉、李曉、王朔筆下許多青年，他們已然是一些文化規範的逃避者了。但是這些被論者稱為“多餘人”的逃亡者一面逃亡，一面並沒有忘記利用拖刀之計，對所逃逸的種種規範進行出其不意的批判、諷刺和調侃。<sup>155</sup>

文革時期的年輕人，尚有一個革命的理想目標，因此他們自願申請參加紅衛兵，自願到國家最需要他們的地方去。但現在的青年人，或許他們也曾參加紅衛兵，但那已經是革命的尾聲。他們來不及趕上上山下鄉的風潮，緊接著就是文革的結束，改革開放成為時代的潮流。他們在文革時期所接受的一下子被推翻了，又要面對一個新的，而且是陌生的環境。就因為他們是被拋棄的一群，因此他們必須靠自己來走出自己的道路。如果說他們是在逃亡，也許是吧，但他們的逃亡是正確的，也是他們的明智之選。他們的逃亡正是脫離那些形成文學的框框架架的牢籠，他們為新時期文學開拓出一個真正屬於文學的領地，也為新時期帶來了真正文學的希望。「先鋒文學」直接對後來的「新寫實小說」產生了很大的影響。

<sup>154</sup> 黃子平著《倖存者的文學》，遠流出版公司，1991年10月1日出版，頁193-194。

<sup>155</sup> 郜元寶著《拯救大地》，學林出版社1995年4月第2次印刷，頁18。

## 第二節：「先鋒小說」美學思潮的基本要素

### 一、泥濘中的呼喚

進入八十年代中期，中國大陸呈現出一片混亂的現象，包括社會上的混亂、思想上的混亂、文學創作上的混亂等等。社會上的混亂是因為改革開放，人潮從鄉村湧進都市，形成盲流。思想上的混亂是因為改革開放引進了很多西方的新思潮、新觀念。這種現象造成了思想上大飢荒後所產生的消化不良，正如余英時所說：

三十年間在大陸的教育裏沒有其他的思想，祇有變形的馬克思主義。到了一九七八年，忽然之間水閘開放，各家思想都進去了。因為來不及選擇，抓到什麼就是什麼，確實也造成了思想上的混亂。十年之中，把西方二千年的思想史都走馬看花過了一遍，大概一個月就要變化一次，當時是在這樣一種狀態下接受西方思想的。<sup>156</sup>

本來新思潮、新觀念的引進對封閉多年的中國大陸來說是件好事，但是引進的方式不是漸進式的，而是突然間的，這樣很容易就會造成消化不良，也是造成混亂的主要原因。文學創作上所形成的混亂，就出現了一批被時代拋棄的年輕人，他們以荒誕、野性、粗俗、幽默、滑稽的風格公然向傳統挑戰。人們生存在這種混亂的世代，就仿如挪威著名油畫家蒙克(Munch Edvard 1863-1944)的畫作《呼喊》(The Scream, 1893)一樣，人沒有了明確的目標，人對未來是迷茫的，人生存在孤寂的世界裏，人對世間的關懷到那裏去了？人的革命理想被誰盜走了？人在尋找文化的根不知要尋到什麼時候？各種人所發出的喊叫都在一時間爆發出來。以泥濘來象徵這一個時代，也是對這一個雜語時代的控訴與讚賞。我們現在也不需要去追究到底是歷史的悲劇，還是時代的悲劇。我們現在首要重視的是，如何去面對我們的存在。

### 二：文學批評的新方法熱潮

---

<sup>156</sup> 余英時撰 思想交流及其文化後果，現收錄在陳奎德主編《中國大陸當代文化變遷(1978-1989)》，桂冠圖書股份有限公司，1991年7月初版，頁5。

1985年，被稱為大陸文藝理論批評工作的“方法論年”，文學批評的新方法熱成為這一階段成為討論的焦點。自從改革開放以來，西方的文學思潮不斷地被引進來，在文學創作上可說是為新時期文學帶來了一股新鮮的氣息。但在文學批評上的表現，依然存在以往僵化的模式，對新的文學思潮依然是亂扣帽子，如對「傷痕文學」所產生的「歌德」與「缺德」問題，文藝的「向前看」與「向後看」問題，等等，都是在顯示文學批評依然停在以往的概念化模式，正如殷國明所說的：

比起文學創作來，文學批評不僅一般地表現出它的蒼白無力，而且常常對於文學創作的繁榮表現出一定的凝滯力量。對於文學創作中湧現出的許多新的內容和新的藝術技巧，文學批評常常不僅沒有表現出應有的敏感性和適應能力，起到一定的先導作用，反而顯得張惶失措，當作某種異己的東西拒之於門外。例如對於文學創作中的“表現自我”、“朦朧詩”、“意識流”等等，至今缺乏在理論上有一個比較完滿的解釋和說明，文學批評不得不處於一種被動的地位。如果說文學創作在很多方面確實有所突破，確實擁有了很多過去未曾有過的成就和開拓的領域，那麼在很大程度上可以說，它們幾乎是文學和生活互相結合、自身力量擴張中包括同文學批評中一些陳舊觀念和批評模式的搏鬥。<sup>157</sup>

打破了以往文學的僵局，為大陸新時期的文學批評注入了一股新的力量。文學的實際創作結合在一起，如避免以往的只有概念，虛無的現象。

1985年3月，在廈門由《上海文學》編輯部、《文學評論》編輯部、天津市文聯理論研究室、《當代文藝探索》編輯部、廈門大學語言文學研究所聯合舉辦「全國文學評論方法論討論會」。1985年4月14日至22日，在揚州由中國社會科學院文學研究所、江蘇省社會科學院文學所、江蘇省社科聯、江蘇省作協、揚州師範學院、南京大學、南京師範大學、蘇州大學、復旦大學、華東師範大學、吉林大學、深圳大學的中文系聯合主辦「文藝學與方法論問題學術討論會」。1985年10月14日至20日，在武漢由中國藝術研究院外國文藝研究所與華中師範大學聯合召開了「文藝學方法論學術討論會」。

文藝方法論的討論主要形成兩種意見的爭執，一是堅持以馬克思主義文藝理論，一是主張多元化的西方文藝理論。在文藝政策的「收」與「放」的交替嬗變的時候，我們會發現評論的語氣也發生有趣的改變。「放」的時候，各人暢所欲言、多元化、百家爭鳴等等言論在報刊雜誌上天天都能看到。但「收」的時候，

<sup>157</sup> 殷國明著 應該衝破僵化的、封閉的文學批評方法模式，載於《文學評論》1985年第3期，頁30。

我們又看到是堅持四項基本原則、反資產階級自由化、清除精神污染等等詞。主張多元化的文學批評者會被堅持馬克思主義文藝理論者指稱為資產階級文藝觀，是受資產階級自由化的污染等等。

### 三：文學的主體性

1985年，除了興起文學批評的方法論熱潮之外，另一項備受關注的討論課題是“文學的主體性”的問題探討。對主體性的研究，開始於哲學上的問題被提出來。中共自建國以來，主體性的問題一向就是一個禁區，如在50年代巴人曾寫過《論人情》，對當時只重視機械式的教條而輕視了人情味的文學現象提出批評，但文章一出就馬上受到批判。後來，王淑明寫《論人情與人性》一文為巴人辯護。錢谷融在1957年《文藝月報》第5期發表了《論“文學是人學”》一文，對巴人與王淑明的文章提出呼應。但他們最後都是遭受批判的下場。直到新時期後，李澤厚在其著《批判哲學的批判——康德述評》一書中提出了“建立主體性論綱”，文學主體性就是在哲學的主體性的啟發下形成。

1985年《文學評論》第4期開始增設「我的文學觀」專欄，專門針對探討文學本體論的主張，刊登孫紹振的《形象的三維結構和作家的內在自由》（《文學評論》1985年第4期）、魯樞元的《用心理學的眼光看文學》（《文學評論》1985年第4期）、劉心武的《關於文學本性的思考》（《文學評論》1985年第4期）、王蒙的《讀評論文章偶記》（《文學評論》1985年第6期）、劉再復的《論文學的主體性》（《文學評論》1985年第6期，1986年第1期）等等。評論家們認為，文學是有其主體的，這主體就是文學的內在本質。他們有的是從文學創作的角度來討論文學的主體性（如劉心武），有的是從心理學的角度來探討文學的主體性（如魯樞元），而劉再復的《論文學主體性》一文是最受注目的。

“主體性”是什麼？直接說主體性就是“人性”，文學的主體性其實就是人性與人道主義。文學的主體性就是要表現出人的情感、人的理性、人的慾望為出發點，從人的本性延申到文學裏，也就是文學裏表現的人性。文學裏表現的人性必須經過讀者的接受。簡單來說，劉再復的“文學的主體性”是從作者到作品，再從作品到讀者，三者之間的人性發展關係線。他在文中提出：

具體說來就是：作家的創作應當充分地發揮自己的力量，實現主體價值，而不是從某種外加的概念出發，這就是創造主體概念的內涵；文學作品要以人為中心，賦予人物以主體形象，而不是把人寫成玩物與偶像，這是對象主體的概念內涵；文學創作要尊重讀者的審美個性和創造性，把人（讀者）還原為充分的人，而不是簡單地把人降低為消極受訓的被動物，這是

接受主體的概念內涵。<sup>158</sup>

這篇文章發表以後，引起文學界理論界的注意，有人贊成，也有人不贊成。中國社會科學院文學研究所文藝理論研究室在1986年2月18日和3月1日召開了「關於劉再復《論文學的主體性》一文的討論」。針對劉再復所提出的「文學的主體性」一文，批判最激烈的應是陳涌在《紅旗》1986年第8期所發表的「文藝學方法論問題」一文。此文主要是運用馬克思主義文藝理論的觀點來反駁劉再復所提出的文學觀念，除了陳涌的批評之外，另外還有敏澤的「論《論文學的主體性》與劉再復同志商榷」（《文論報》1986年6月21日）、程代熙的「對一種文學主體性理論的述評——與劉再復同志商榷」（《文藝理論與批評》1986年創刊號）、林興宅的「我們時代的文藝理論——評劉再復近著兼與陳涌商榷」（《讀書》1986年第12期、1987年第1期）、樊籬的「文學鑒賞與人性復目——與齊再復同志商榷」（《湖南師範大學社會科學學報》1987年第1期）、黃力之的「馬克思主義與文學的主體性——兼評劉再復的主體論」（《馬克思主義文藝理論研究》第10卷）等等文章。這些批評文章，有站在支持者的立場，也有站在反對者的立場，甚至有的是站在批判者的立場。但劉再復在當時提到的一切都回歸到人的本體上來，這一點是受到肯定的。

<sup>158</sup> 劉再復著《論文學的主體性》，載於《文學評論》1985年第6期，頁12。

### 第三節：「先鋒小說」美學思潮的結構分析

進入八十年代中期，中國大陸的文學發展是從「寫什麼」轉變成「怎麼寫」，一向以來的文學創作都是在文藝政策的指導下，所以「寫什麼」都有一個標準。但「怎麼寫」這與接受西方文藝思潮是有直接關係。在西方思潮的影響下，形成了中國小說的多個面向，其中包括意識流小說、荒誕小說、黑色幽默等等。這一系列的小說形式完全擺脫了傳統小說的寫實手法，故意以一種似是而非或似非而是的創作手法，讓讀者在閱讀的時候完全找不到整體故事的立意何在，故事的結構如何。但另一方面，這一類作品就仿如遊戲一樣重視的是讀者的參與。讓讀者在閱讀的時候去建立故事的意義與結構。這也是這一類作品備受大眾的歡迎的原因。

「現代主義文學」，正如美術史上的「現代主義繪畫」一樣，是以人(作者)與自然、人與對象、主觀與客觀之間的關係的變異，作為一種新的「話語」，與「傳統」和「古典」分界的。傳統的文學與繪畫，無論是古典寫實主義，自然主義、浪漫主義以至於印象主義(在文學中幾近於意象主義)，在美學原則及其語言手段上，都著力於尋找作者、本文(畫作)與描寫對象之間的某種對應的帶直接關聯的意義和聯繫。即便是強調主觀情感、觀察的浪漫主義及印象主義，作者 - 本文 - 對象三者之中的這種對應的聯繫(那怕是誇張了的)，也是顯而易見的。(在中國，無論「文以載道」、「文藝為政治服務」、「典型環境的典型人物」或「文學干預生活」，都是這種「對應」的不同表現。)現代主義藝術，則是要想方設法打掉這種對應關係，用抽象、用變形、用荒誕、用反諷、用時空倒錯、用語言遊戲等等。它試圖尋找一種祇屬於藝術自身範疇的(比如在繪畫裏是「點、線、面、色、光」；在文學裏是語言和敘事結構等等)，獨立於除自我、本體因素之外的任何外在的律令的一己的天地。從這個意義上說，現代主義是相當「為藝術而藝術」的。<sup>159</sup>

「先鋒小說」就是以抽象、變形、荒誕、反諷、時空倒錯、語言遊戲等等所構造，具代表性的「先鋒小說」有徐星的《無主題變奏》(《人民文學》1985年第7期)、劉索拉的《你別無選擇》(《人民文學》1985年第3期)、徐曉鶴的《院長和他的瘋子們》(《收穫》1985年第3期)、殘雪的《公牛》(《芙蓉》1985年第4期)、

<sup>159</sup> 蘇煒撰 文學的「尋根」與「話語」的嬗變 略論西方現代主義文學思潮對八十年代中國文學的影響，收錄在陳奎德主編《中國大陸當代文化變遷(1978-1989)》，桂冠圖書股份有限公司，1991年7月初版，頁184-185。



《山上的小屋》（《人民文學》，1985年第7期）、陳村的《一天》（《上海文學》1985年第11期）、馬原的《岡底斯的誘惑》（《上海文學》1985年第2期）、殘雪的《污水上的肥皂泡》（《新創作》1985年第1期）、王蒙的《冬天的話題》（《小說家》1985年第2期）、莫言的《透明的紅蘿蔔》（《中國作家》1985年第3期）、劉恒的《狗日的糧食》（《中國》1986年第9期）、王朔的《橡皮人》（《青年文學》1986年第11、12期）、殘雪的《阿梅在一個太陽天裏的愁思》（《天津文學》1986年第6期）等等。

構成「先鋒小說」思潮的主要作家，都是年輕的作家，屬第五類作家群，他們大部份都是在“文革”時期成長，如殘雪(1953)、馬原(1953)、陳村(1954)、劉恒(1954)、劉索拉(1955)、方方(1955)、徐星(1956)、徐曉鶴(1956)、洪峰(1957)、池莉(1957)、王朔(1958)、孫甘露(1959)、余華(1960)、蘇童(1963)等等，這些作家的年齡大約是在二十歲至三十歲之間。

「先鋒」的產生，先鋒作家是把井然有序的故事情結完全打破，以雜亂無章的結構形式來呈現故事內容。這種創作方式看來似是無組織、無架構、無情節、無主題的作品，可以說是大陸新時期小說藝術的進化。一篇依照傳統的方式創作出來的作品容易讓讀者把情感融入在作品中，但一篇亂無章法的作品所要求的已不是讀者的情感，而是讀者的理性。感性和理性一向是人類對客觀事物的理解方式，同樣的，在對文學作品的理解上，也絕對不能脫離感性和理性。感性的或理性的都是審美經驗。「先鋒小說」的特色是要讓讀者完全擺脫以感性情緒來欣賞作品的舊習慣。因長時期在文學為政治服務的影響下，大部份作品都是以激發中國人的民族意識、國家意識而產生的，作品中出現的英雄如董存瑞、王成、江姐等等，都是只能以感性的情緒來理解。如用理性來理解，那些英雄就會變成完全毫無價值。「先鋒」就是要讓人排除感性而使用理性，這樣人才會了解自己的存在，認識自己身為人的價值。

## 一：「先鋒小說」的主題意識

任何一種文學思潮都有它的主題，正如我們在前幾章裏所探討的，每一章都有主題意識。「先鋒小說」的主題是什麼呢？宋如珊認為「先鋒」的主題呈現兩種傾向，一是反叛傳統精神，二是探索內心世界兩種。金漢在《當代中國小說史》中則認為「先鋒小說」的主題是在矛盾性和異化中產生，他說：

這首先，也是最主要的體現在現代主義文學具有與以往傳統文學所不同的“現代主題”上。傳統文學的主題在其意識形態性質上往往是政治化的、社會化的、歷史化、美學化的，但現代主題不僅具有社會政治及歷史化的審美特徵，更主要的是具有現代哲學化的審美特徵，由此呈現本體論意義

上的現代哲學主題，這就是兩次大戰以來的以反理性為主要特徵的現代哲學主題：人與社會、人與人、人與自我、人與自然等等本體哲學範疇上的矛盾性和異化主題。劉索拉《你別無選擇》和徐星《無主題變奏》等小說就是首先在中國當代小說中以現代化的小說藝術形式表現了這一範疇的主題。<sup>160</sup>

到底「先鋒小說」有沒有主題呢？如果有那它的主題又是什麼，難道是反傳統、顛覆傳統就是它的主題嗎？在被掛上現代主義門牌的「先鋒小說」難道就沒有自己要走的路向嗎？這些都是我們給與「先鋒小說」的規格化、模式化的局限框架。筆者認為「先鋒小說」是一種自然形成，也自然消失的文學流派，絕對沒有任何主題，也沒有任何思想，它只是在表述一種存在方式。這種存在方式表現在粗俗與野性、荒誕與理性、真實與虛幻三方面上。

#### (一)：粗俗與野性

粗俗與野性是一種表達方式，這種表達方式是自然流露出來，並不是刻意製造，刻意製造的粗俗與野性，我們稱為低俗，是沒有文學價值的。如市面上出現的色情小說，那就是作者為了要討好特定的讀者心理而創作。而「先鋒小說」所出現的粗俗就與色情小說所呈現的粗俗不一樣，「先鋒小說」有粗俗的表現，是因為作者對一切社會所產生的規範產生了厭惡，希望以粗俗的風格使文學脫離一切的社會規範。粗俗與野性的代表作有徐星的《無主題變奏》，劉恒的《狗日的糧食》，馬原的《岡底斯的誘惑》等等。

我們在閱讀徐星的《無主題變奏》的時候，會對他的寫作方式產生疑問：到底這一類的作品算不算是一部小說呢？當我們看完這部小說的時候，基本上都會產生同樣的疑問。但當我們觀察當時代的潮流，我們的疑問馬上可以得到解答，這是一部小說，而且是一部備受大眾歡迎的小說。在「怎麼寫」的風潮下，徐星以一種嘻笑怒罵的方式來呈現對當時代中國社會的一種調侃與諷刺。故事中雖有多處誇大的手法，但這種誇大不但沒有影響整體故事的結構，而且還增加了故事的娛樂效果。身為這一個時代的青年，他們是以吶喊的方式來呈現他們的徬徨：當他們發現國家民族沒有留給他們任何東西的時候，當他們看到生長的環境慢慢在變遷而步向現代化的時候，當他們面臨失學、失業而前途迷茫的時候，當他們在情感上受到挫敗的時候等等，他們所面對的種種現狀，到底要到那裏去尋求他們的存在呢？或許徐星就是表達這個問題。小說的開始就有這段論述：

<sup>160</sup> 金漢著《中國當代小說史》，杭州大學出版社，1990年12月第1版，頁375。

也許我真的沒有出息，也許。

我搞不清除了我現有的一切以外，我還應該要什麼。我是什麼？更要命的是我不等待什麼。

也許每個人都在等待，莫名其妙地在等待著，總是相信會發生點兒什麼來改變現在自己的全部生活，可等待的是什麼你就是說不清楚。

真的，我什麼也不等待。這麼說開不是要告訴你我與眾不同，其實在另外一個意義上我又太知道該要什麼了，要吃飯要幹活兒。<sup>161</sup>

故事所敘述的“我”是一個剛從大學退學，在飯店當服務員，與一個叫老 Q 的女子交往，後來兩人分手了。整部作品沒有一個中心主題，我們只看到故事中的“我”不斷地做自我解剖。呈現出粗俗的格調，如：

她吃東西來，兩腮就像塞進去兩個鵝蛋，還用染成紅顏色的小指甲剔牙。我忍無可忍了，儘管是她作東也不行。

「你真他媽討厭透了。」

她愣了一下，站起來就走了，一副矯揉造作的步態，短髮一甩一甩的，她八成覺得自己怪瀟灑。<sup>162</sup>

故事中的我在做自我解剖的時候，或許也不清楚自己在做什麼，總之就是要生活，要幹活。《無主題變奏》就是嘗試為我們這個時代做出解答。是一種吊詭的說詞，是從自我否定中來呈現出自己的主題。如果說我們的生命存在是在一種單一性的情況下生存，那我們與機械人有什麼差別呢？生命必須是存在於一種對立的矛盾情況下，才會突顯真實的意義。徐星是生長在這一個時代的年輕人，他以一個現代年輕人的眼光來正視這一個時代所追求的東西。他說他不知要什麼，也不知道自己在等待什麼，但他知道自己要吃飯要幹活兒。這就是一個從自我否定中尋找出自我的肯定：

我真正喜歡的是我的工作，也就是說我喜歡在我謀生的那家飯店裏緊緊張張地幹活兒，我願意讓那幫來自世界各地的男男女女們吩咐我幹這幹那。由此我感覺到這世界還有點兒需要我，人們也還有點兒需要我，由此我感覺到自己或許還有點兒價值。<sup>163</sup>

<sup>161</sup> 徐星著《無主題變奏》，收錄在《中國大陸現代小說選》輯一，圓神出版社，1988年1月再版，頁38

<sup>162</sup> 徐星著《無主題變奏》，收錄在《中國大陸現代小說選》輯一，圓神出版社，1988年1月再版，頁52-52。

<sup>163</sup> 徐星著《無主題變奏》，收錄在《中國大陸現代小說選》輯一，圓神出版社，1988年1月再版，頁51

這就是徐星所要尋找的生存價值，「幹活兒」變成時下青年的價值標準。不只是大學生尋找「幹活兒」，中學生也在尋找「幹活兒」，小學生也在尋找「幹活兒」，整個中國的男男女女都在尋找「幹活兒」。

劉恒的《狗日的糧食》也是一樣，是在解剖人的最原始本能。故事主人翁楊天寬買來一個脖子上長瘻袋的女人當老婆，故事就這樣開始了。這長瘻袋的女人非常能幹，田裏事，家裏事她都行，一口氣為楊天寬生了六個孩子。吃，成了這個家庭最迫切要解決的問題，因此他們想盡辦法都是為了吃，連六個孩子的名字都與吃有關。為了糧食，女人表現出不顧一切的行為，如：

生紅豆那年，隊裏食堂塌臺，地裏鬧災，人眼見了樹皮都紅，一把草也能逗下口水。恰逢一小隊演習的兵從山梁上過，瘻袋抱著剛出生滿月的紅豆跟了去，從馱山炮的騾子屁股下接回一籃熱糞。天寬見它在陽兒裏曬，真把啦當了糞，拎起來倒豬圈裏。瘻袋見了空籃，從屋裏跳出來就給他兩嘴巴。

「瞎了你的！我聞騾子屁都不嫌你看一眼就嫌它？你自己拉！自己拉一鍋能熬得來，能煮的來」

穀子豆子們看著父親讓巴掄得轉圈兒，好一陣掙扎才穩下來。牆頭上有幾腦袋在笑，嘆氣。她不母老虎又是什麼！但人們又發覺她夾著細篩到河裏去了。

騾糞沾了豬圈的髒味兒，淘得不能不細。草棍兒和渣子順水漂去，餘下的是整的碎的玉米粒兒，兩把能攥住。一鍋煮糟的可杏葉上就有了金光四射的糧食星星。一邊攪著舌頭細嚼，一邊就覺得騾兒的大腸在蠕動，天寬家吃得愜意。女人是好的，天寬用筷子在打肥的腮上撥，這麼想。鄉人們只好沉默，百孬不如一好，這娘們兒壞得不透。<sup>164</sup>

都是為了一個“吃”，騾糞裏的玉米掏出來也能吃。幾乎他們的爭吵，他們打子女，都是因為糧食。吃成為他們實質的目標，就算是夫妻倆在做性事，也忘不了吃：

最後一次是在園子裏，黃瓜架後邊。倆人在月亮底下辦事，不緊不慢做得漸濃，瘻袋就開了口：「明兒個吃啥？」

天寬楞住了，「吃啥？」自己問自己，隨後就悶悶地拎著褲子蹲下。好像一下子解了謎，在這一做一吃之間尋到了聯繫。他順著頭兒往回想，

<sup>164</sup> 劉恒著《狗日的糧食》，收錄在鄭樹森編《八月驕陽》，洪範書店，1988年12月初版，頁112。

就抓到了比二百斤穀子更早的一些模糊事，彷彿看到不識面的祖宗做著、吃著，一個向另一個嘮叨：「明兒個吃啥？」

「你吃啥哩？」他問瘦袋，不論月光把她粗皮照得多麼白細，他算徹底失了興趣了。<sup>165</sup>

有一天女人把錢與購糧證弄丟了，她就像失了魂一樣，最後在臨死前向丈夫留了一句話：“狗日的！糧食”。連到了快要死之前還不能忘記糧食。“狗日的”是句髒話，這個“日”字在故事裏經常出現，如：

他灶間裏舀一瓢水，哀怯怯去勸她。

「累著，行啦，下來喝。」

「你啞啦？尿擠不出一星，屁崩不來一個，屙的你！我下去你上來，你給我吆喝，給我日他欺人精的祖宗。」<sup>166</sup>

又如：

叔伯兄弟說出這個，天寬料定早年山藥蛋的賬還未結，只好訥訥地走開。傳話給女人，她就罵：「這算一個爺的種？日歪了的！」<sup>167</sup>

在這裏很明顯地讓我們看到人的最原始的一面——吃與性。這也是維繫人的繁殖，性是傳宗接代的唯一途徑，吃是人生存的唯一方式，這兩者是人的原始本能。但吃比性更重要，沒有性，人還可以活著，只是不能傳宗接代而已，但是如果沒有吃，那人是無法承受的。

## (二)：荒誕與理性

荒誕與理性，本來是一種具有很強的對立性，但是它們卻在這個時代相處在一起。針對荒誕與理性的問題，刑小利的《談談荒誕色彩的小說》裏就有很清楚的說明，他說：

首先，是理性對非理性的審視。荒誕的東西總是非理性的，與理性相

<sup>165</sup> 劉恒著《狗日的糧食》，收錄在鄭樹森編《八月驕陽》，洪範書店，1988年12月初版，頁116。

<sup>166</sup> 劉恒著《狗日的糧食》，收錄在鄭樹森編《八月驕陽》，洪範書店，1988年12月初版，頁108。

<sup>167</sup> 劉恒著《狗日的糧食》，收錄在鄭樹森編《八月驕陽》，洪範書店，1988年12月初版，頁110。

抵牾的，但審美主體在表現對象的荒誕、非理性時，卻是以理性的光芒燭照、審視審美客體的，因此，荒誕色彩的小說中，主體的理性與客體的非理性是辯證統一的，它通過對非理性的否定達到對理性的肯定與追求。作家以其灼灼的理性目光，騁游於現實世界，入之出之，微察宏觀，於真實中發現荒誕，然後極大限度地發揮藝術的想像力，創造出一個千奇百怪、荒誕不經的感性形象世界，使這個再造的“第二自然”跟“第一自然”陌生化，從而使你在驚詫之餘有所思索，有所警醒和啟示。<sup>168</sup>

一篇小說之所以給人以荒誕感，就是因為小說一反常態，與真實的世界有很大的差距。荒誕與理性的代表作有劉索拉的《你別無選擇》，徐曉鶴的《院長和他的瘋子們》等等。劉索拉的《你別無選擇》是描寫一群音樂學院作曲系的學生，所面對的存在問題，學業的問題，升學的問題，婚姻的問題等等。他們對時代感到乏味，他們處在正常與不正常的邊緣，他們的行事都帶有一種荒誕感。季進在《模仿的本質——〈你別無選擇〉與〈第二十二條軍規〉》中說：

劉索拉式的主題 “你別無選擇”所包含的荒謬性是：你別無選擇地要承擔選擇的無意義。生存就是選擇，選擇是不可逃避的，同樣，選擇的無意義也是不可逃避的。所以，你別無選擇，並不是你不能選擇，而是你必須選擇，而且是在徹底的無意義中選擇。在劉索拉的小說中，無論是冷淡清閑的李鳴，還是精血旺盛的孟野、森森，都無一能逃避與生存而來的選擇，而且無一不承擔著選擇的無意義碾磨，其生存既是《第二十二條軍規》式的無可奈何，又是《等待戈多》式的徹底無望。<sup>169</sup>

劉索拉承認她的創作是受約瑟夫·海勒(Joseph Heller, 1923~)的《第二十二條軍規》的影響，是帶有濃厚的黑色幽默的色彩。

可以說，從《你別無選擇》文本的表層意義就是強調藝術的追求與創造，在困惑與反叛之中追求與創造一種能夠屬於自己的音響，在此你別無選擇。你既然選擇了音樂，選擇了作曲，那你就別無選擇地只有去創造，去超越，去衝破大師們留下的陰影，向藝術法則中的常規和正統發起挑戰。從更深一層看，作曲在此已被抽象化為一種普遍的人生追求，是對人的主體創造性和人的審美追求的積極肯定，也是特定時空下，我們民族走向現

<sup>168</sup> 刑小利 談談荒誕色彩的小說，原刊在《小說評論》1986年第5期，現收錄在汪靖洋主編《當代小說理論與技巧》，江蘇教育出版社，1989年5月第1版，頁346。

<sup>169</sup> 季進撰《模仿的本質——〈你別無選擇〉與〈第二十二條軍規〉》，收錄在朱棟霖主編《文學新思維》上卷，江蘇教育出版社，1996年3月第1版，頁656。

代化、民主化進程中，一代人“情緒歷史”的一個濃縮。<sup>170</sup>

《你別無選擇》所帶出的世界是一個瘋子的世界，裏面有年輕人不安的情緒，有對藝術執著迷狂的情緒，有對自我人格追求的情緒等等，總之一切所發生的，都是在表達一個存在感受，所有人都成了瘋子。

徐曉鶴的《院長和他的瘋子們》更加直接地就以瘋人院為題材，他所描寫的是一個失常的世界，在小說的空間裏，沒有一個人是正常的。到底怎樣才是正常？怎樣是不正常？在小說裏是沒有劃定一個標準，總之全都是不正常。故事描寫瘋人院裏的生活，附近的居民很喜歡去看瘋子，形成一種風氣，也是人們討論的話題。故事裏沒有誰是主角，也沒有一般小說裏所出現的情節，整個故事只是作者的簡單敘述。西方心理學家在敘述人的心理狀態時，藝術家與瘋子在心理上是沒有什麼差別的，但是有一點不同的是，藝術家能隨時把自己的心理調適到現實上，而瘋子就無法做這種心理調適，瘋子永遠只活在自己的世界裏。

### (三)：真實與虛幻

真實與虛幻也是一種對立的形態，但在小說世界裏，真實與虛幻是可以相安無事地結合在一起。

代表作品有陳村的《一天》與殘雪的《阿梅在一個太陽天裏的愁思》。

陳村的《一天》，是把很瑣碎的事情拿出來述說，也可以說就是一個人一天的生活記錄，從早上起床到乘車上班，從下班到乘車回家，回到家裏到上床睡覺。這就是人的一天。小說中沒有讓讀者感到熱鬧的情節，也沒有讓讀者感到驚嘆的人物出現，更沒有讓讀者感到小說所要表達意義是什麼，就這樣冷冷地敘說完沒有色彩的一天。讓人對故事產生疑惑，是真是假，如夢如幻，撲朔迷離。在陳村的世界是沒有任何色彩，只有一片灰色。

殘雪的《阿梅在一個太陽天裏的愁思》，所描寫的阿梅是一個整日躲在家裏的女子，她的生活是非常單純，除了窗外的影觀外，她自己完全沒有任何色彩。在依照社會的規範下，女子長大除了嫁人生子之外，就別無其他的選擇，這就是阿梅的生活。

## 二：「先鋒小說」的人物特徵

在這個時代，已不會有人再注意什麼「新人」之類的，這是一個「多餘人」

<sup>170</sup> 黎風著《新時期爭鳴小說縱橫談》，四川大學出版社，1995年9月第1版，頁260。

的時代，但這時代的「多餘人」不同於近現代俄國文學中所描述的「多餘人」。俄國文學中所描述的「多餘人」是生存在上流社會中的貴族，而這時代的「多餘人」是存在於社會各階層的青年人，一來他們找不到自己的根，二來因文化程度低，無法跟隨時代的步伐，他們只好選擇逃避。不去正視問題就是最好的逃避方法，徐星當然不願意這樣。因此他選擇了文學做為其抒發的工具，在文學中去尋找他的存在意義與價值，他透過文學解剖自己的存在感受。要了解「先鋒小說」的人物，就是要了解人是如何被解剖的。

對人物的解剖是「先鋒小說」的人物特徵，也只有「先鋒小說」中才能找到。這裏的人物都是粗俗的、精神分裂或精神失常的、對生活乏味的人。他們感到存在的孤獨，生活的乏味。劉索拉雖然也是在解剖人，但她所解剖的是一群音樂學院的學生。她以鋒利的筆法解剖了現代青年人的心理訴求，從人的存在感探求時下青年的人生慾望、創作慾望。除了劉索拉善於對人的解剖之外，像劉恒、徐星殘雪等人都是解剖人的高手。

同樣是描寫人，但「先鋒小說」的人已遠離了我們所謂的正常人，這裏出現的人是在一種沒有道德規範下的人。如《狗日的糧食》中楊天寬可以在市場裏買到一個女人，而這個女人是曾經轉手過六次，在回家的路上，兩人就在草堆裏大幹一場。《無主體變奏》中的我，是一個心中充滿憤世嫉俗的年輕人。甚至還有瘋人院裏的瘋子等等，都是非正常人所能理解的。

### 三：「先鋒小說」的故事敘述

我們在前面幾章所論述的故事敘述，大部分都是從作家個人的生活體驗中產生的。生活成為故事的場景，成為故事的情節。這是一個價值觀轉變的時代，《無主體變奏》中是以“我”這第一人稱做為陳述對象，這個“我”是一個大學尚未畢業而踏入社會工作的年輕人，他是在飯店工作。在這個“我”的身上可以看到一種反叛時代的形象。當人們在追求學業文憑的時候，這個“我”卻說：

那一年我剛離開學校不久，我不是說畢業，你別誤會。幸好九門功課的考試我全部在二十分以下，幸好高考時的競技狀態全都沒有了，幸好我得了  
一場大病，於是我和學校雙方得以十分君子氣的分手，雙方都不難堪。<sup>171</sup>

徐星本身就是飯店工作，因此故事中的我，是不是真實的我，還是虛構的我，真的讓人感覺是一種吊詭的故事。美國新批評文論家布魯克斯（Cleanth Brooks）

<sup>171</sup> 徐星著《無主體變奏》，現收錄在《中國大陸現代小說選》輯一，圓神出版社，1988年1月再版，頁41



所提出的 Paradox。Paradox 一詞翻譯成中文就是吊詭語言或似非而是的語言。語言是要在一種矛盾對立的情況下才會產生吊詭，如果語言只有單一性，那就是是，非就是非，就像科學語言那樣，這樣是絕不會產生吊詭的。但是文學語言是存在多面向的，這種多面向也就是含有多重解釋，在這種情況下，吊詭就自然會產生。徐星的《無主題變奏》就是含有多面向的解釋，在這種解釋中，我們是很難確定說這是是，那是非。當我們在解讀的時候，我們會感覺到小說是以撲朔迷離的情調呈現出作者的存在感受，在這種存在感受之中，作者在做一種自我的肯定。這是一種對時代的吶喊，但身在泥濘中，每個人都自求多福，又有誰會聽到這種吶喊的聲音呢！這種吶喊的聲音，其實就是覺醒的開始。

文本敘述者是一個非常生活化，用的全是生活語言，而非文學語言。如陳村的《一天》裏，作者特意將故事敘述者的語言生活化，就像一個平時講話就喜歡加“的”“了”或直呼人名的人。如：

母親要張三把飯盒夾緊了，飯盒打掉就沒有飯吃了。沒有飯吃是要餓肚子的，肚子餓起來人沒辦法頂得住。<sup>172</sup>

又如：

因為弄堂裏的空氣是很好的。張三從家裏出來就覺得弄堂裏的空氣很好。很好的空氣張三是很愛吸一吸的。張三從小就在這條弄堂裏長大，這條弄堂張三是很熟悉的。張三小的時候弄堂好像比現在要大一些，現在人大了，弄堂反而小下去了。張三是喜歡這條弄堂的。<sup>173</sup>

語言的生活化，也就是要呈現出語言的真，一般小說的語言都是經過作者的修飾而成為文學語言，但我們看陳村的敘述，他沒有對語言進行修飾，完全讓語言順勢發展，這樣的語言敘述在「先鋒小說」屢見不鮮，如劉恒的《狗日的糧食》中：

「你的瘦袋咋長的？」出了清水鎮的後街，楊天寬有了話兒。  
「自小兒。」  
「你男人嫌你    才賣？」  
「我讓人賣了六次    你想賣就是七次，你賣不？要賣就省打來回，就著鎮上有集，賣不？」  
「不、不    」，女人出奇的快嘴，天寬慌了手腳，定了神決斷：「不

<sup>172</sup> 陳村著《一天》，現收錄在陳村著《藍旗》，遠景出版事業公司，1989年12月初版，頁215。

<sup>173</sup> 陳村著《一天》，收錄在陳村著《藍旗》，台灣遠景出版事業公司，1989年12月初版，頁216。

賣！」

「說的哩。二百斤糧背回山，壓死你！」

女人咯咯笑著往前邊去，瘦袋在肩上晃蕩，天寬已不在意，只盯了眼邊馬似的肥臀和下方山道上兩隻亂掀的白薯腳。

「瘦袋不礙生？」天寬有點兒不放心。

「礙啥？又不長襠裏」女人話裏有騷氣，攪得光棍兒心動：「要啥生啥！信不？」

「是哩是哩！」

最後是女人到坡下小解，竟一蹲不起，讓天寬扛到草棵子裏呼天叫地地做了事。進村時女人的瘦袋不僅不讓天寬丟臉，他倒覺得那是他捨不下的一塊乖肉了。<sup>174</sup>

這種生活化的語言，對北方人而言是更有親切感，但對於南方人來說，有時候真的很難進入到語境裏面，這樣在閱讀的時候會產生一種隔閡與距離。

---

<sup>174</sup> 劉恒著《狗日的糧食》，收錄在鄭樹森編《八月驕陽》，洪範書店，1988年12月初版，頁106-107。

## 第四節：「先鋒小說」美學思潮的涵意

對社會、對傳統文化、對政治、對學校、對家庭。很多的抗議聲、抱怨聲、調侃聲、叫罵聲都在這個泥濘的時代裏突然間爆發出來，這就是「先鋒小說」的時代特徵。如何來評價「先鋒小說」，成為最先要處理的課題。如果說「先鋒小說」行文內容太過乖訛，容易使人感受到「先鋒小說」只是文字遊戲，完全沒有任何意義可言，這樣對「先鋒小說」的評價是否太過表面化呢。如果說「先鋒小說」思想太過前衛，語言太過粗俗，內容太過荒誕等等，是不是又容易落入道德上的角度呢。面對「先鋒小說」我們必須以冷靜的、理性的觀察角度來理解。就好像我們在欣賞一幅抽象畫一樣，一般而言，抽象畫是很難讓人理解的，因裏面包含種種的存在感受，必須要以我們的理性對抽象畫進行解剖。同樣的，對「先鋒小說」的解剖必須要以我們的理性。也有人把「先鋒小說」當成是「哲理小說」，但是「先鋒小說」又與「哲理小說」不同，「哲理小說」所要表達的是一種哲學觀念，往往具有說教的意味，而「先鋒小說」所表達出來的只是作者自己的存在感受。太過理性就會失去小說的特色，只會走向說教或深奧到讓人完全看不懂，往往會減低讀者的閱讀興趣，不願意再看下去。「先鋒小說」是把新時期小說帶到了純文學的領域，它完全不受那些教條框架的束縛，真正抓住了文學的主體，也就是人的主體，就正如彭富春所說：

我們以為傷痕文藝，反思文藝，改革文藝以及尋根文藝並沒有抓住藝術本體，即人類本體，因而是一種無根的文藝。

我們同樣以為我們的理論是無根的理論，因為它只是試圖以作品為中心而指導接受者欣賞，指導藝術家創造。而不是為了把我們推向生存，直接體驗生存。它也沒有抓住人類本體。

也許這都過於苛刻。

但是，難道我們不需要來一次徹底的轉向嗎？<sup>175</sup>

彭富春的說法雖然有些激進，但我們對「先鋒小說」的轉向是肯定的，它是經過從「傷痕文學」<sub>1</sub>「反思文學」<sub>1</sub>「改革文學」<sub>1</sub>「尋根文學」一路走來，不斷地建構形成的文學現象。

### 一：「先鋒小說」的結構美

「先鋒小說」是與「尋根文學」同時期生長的小說形態，在小說的類型上有

<sup>175</sup> 彭富春撰 文藝本體與人類本體，原載於《當代文藝思潮》1987年第1期，現收錄在陸梅林、盛同主編《新時期文藝論爭輯要》上，重慶出版社，1991年10月第1版，頁734。

很多相似處，如韓少功故事中呈現出來的荒誕，張承志小說中所出現的奇異等等。但因為「尋根小說」存有一個文化的包袱，因此自然與「先鋒小說」產生兩種不同的走向。「先鋒小說」更走向純文學的道路上，這是新時期文學發展的突破，也是新時期文學從「寫什麼」轉向「怎麼寫」的創作歷程。在「先鋒小說」之前，包括「尋根小說」在內，在小說創作上都存在一個社會規範，包括文藝政策、文學口號等等。文學發展必須依造社會規範走，但這只是文學的過渡時期，任何東西在剛脫離專制的時候都會產生一個過渡時期。在過渡時期，我們會遇到專制時代所遺留下的禁區，當有人嘗試去突破禁區，就會形成轟動效應，發生文學的社會功能。但經過了一段時間，人們對所謂的禁區開始淡化的時候，也是純文學出現的時候了。如陳曉明所說：

既然純文學已經不可能在意識形態的背景上與公眾對話 建立共同的想像關係，講述共同的願望；既然公眾對“精英價值”，對“純文學”失去興趣；那麼，文學寫作若還以尋求“轟動效應”，尋求讀者大眾的熱烈支持為目標，那將有如唐 吉訶德與風車搏鬥那樣徒然而可笑，文學已經沒有敵手要征服，它唯一的對手就是自己，就是在文學史進步的水平線上尋求艱難的突破。<sup>176</sup>

文學已經沒有其他禁區可突破，或者也可以說公眾已經對那些禁區產生不了任何的興趣，在這種文學尷尬的情況下，要突破的也只有向文學本身來開刀。這樣看來，「先鋒小說」的創造是有其必然的因素。

由於時代產生巨大的改變，文學也隨著產生了歷史性的轉向，文學的步調已不再追隨時代的主體，企圖完全脫離文學與政治的關係，追求多向性的文學風格特徵，野性、理性、荒誕、粗俗、突然間成為這個階段文學的特徵，作家憑藉個人的膽識、才華、個性，又敢講，又敢做，將新時期文學開往純文學的方向。文學成為直接性的對話，不需要再像往常那樣對政治風向的警覺與追逐。

為了要擺脫以往的規範模式，「先鋒小說」的主題、情節都出現模糊狀態，人們在閱讀「先鋒小說」的時候，因意識中仍存在以往小說的觀念，因此會讀不懂「先鋒小說」或覺得太荒誕，這是大多數讀者在閱讀「先鋒小說」時所發生的現象。閱讀「先鋒小說」最主要的是要了解「先鋒」作家的存在感受，如不能體會存在感受，也就不會體會「先鋒小說」的美。

<sup>176</sup> 陳曉明撰 無望的求贖：從形式到歷史，收錄在王曉明編《二十世紀中國文學史論》第三卷，上海東方出版中心，1997年11月第1版，頁420。

深層結構	表層結構	文本敘述
先	《無主題變奏》	主題：荒誕與粗俗
		人物：我、老 Q
		故事：(1)情節：模糊 (2)情調：存在與呼應
	《你別無選擇》	主題：理性與野性
		人物：李鳴、董客、小個子等人
		故事：(1)情節：模糊 (2)情調：存在與呼應
鋒	《阿梅在一個太陽天裏的愁思》	主題：真實與虛幻
		人物：我(阿梅)、老李、大狗
		故事：(1)情節：模糊 (2)情調：存在與呼應
	《一天》	主題：真實與虛幻
		人物：張三
		故事：(1)情節：模糊 (2)情調：存在與呼應
《院長和他的瘋子們》	主題：荒誕與理性	
	人物：院長	
	故事：(1)情節：模糊 (2)情調：存在與呼應	
《狗日的糧食》	主題：粗俗與野性	
	人物：楊天寬、癭袋	
	故事：(1)情節：模糊 (2)情調：存在與呼應	

「先鋒」是所有「先鋒小說」的底本，因此是深層結構，而「先鋒小說」是在「先鋒」底本的範圍形成，所以它是「先鋒」的表層結構。如《狗日的糧食》、《院長和他的瘋子們》《阿梅在一個太陽天裏的愁思》《無主題變奏》等等都是屬於「先鋒」的表層結構。在對「先鋒小說」進行系統的結構分析的時候，「先鋒小說」的內部結構並不是以往出現的那種穩定的規範結構，而是一種多變的或使人難於觸摸的乖訛結構。因此往往是需要讀者對敘述文本進行整理與排列組合，這也是作者交給讀者的工作。除了要讀者直接參與到作品的建構之外，另一方面是要求讀者透過這樣的整理與組合更能了解他們的存在感受。對「先鋒小說」必須要以

理性的理解方式來解碼，對其所呈現的粗俗、荒誕、虛幻採取存在的對應。「先鋒小說」的情調是存在與呼應，先鋒作家所突顯的是他們的存在感，這分存在感呈現在他們所反映出來的荒誕、粗俗、野性上。在這裏已經沒有救亡圖存的呼聲，也沒有捍衛文化的口號，這裏只有對生命存在的感受，對周遭環境的無奈、對理想的絕望。

## 二：「先鋒小說」的超越美

文學是一種複雜而多義的語言現象，文學語言不像科學語言那樣，說一就是一，說二就是二。文學語言通常是存在著多面向的，當我們對文本進行解讀的時候，通常運用不同的解讀方式就會產生不同的意義，這正如西方人常說的：「有一千個人看哈姆雷特，就會有一千個不一樣的哈姆雷特。」文學之所以為文學，其特殊之處就在於文學作品中所存在的不確定性與空白，這不確定性與空白是有待讀者的參與與填補。讀者的參與與填補其實也就是讀者對文學作品所進行的創造性詮釋，詮釋通常是包含主觀性。如果說詮釋是客觀的，那只有最先針對實際文本的時候，還存在基本的客觀性。但一旦加入到解讀的程序，隨著個人主觀意識的判斷與分析，那絕對是主觀的。文學語言所呈現的複雜性與多義性經常會使閱讀者產生錯誤的理解，這也是文學語言吊詭的地方。我們如何能在文學語言的矛盾對立上尋找出真正的是與非，這就很難有一個正確的答案。不過我們是可以嘗試，這種嘗試不像科學的嘗試是會看出成效的，但文學嘗試的成功與失敗只能依靠精神上的體會。下面就是一個嘗試，嘗試去解釋一種文學現象，尋找文學作品中所呈現出的真正意義與價值。

「先鋒」是這一個階段的觀念符號，透過「先鋒」小說所突顯的反叛乖訛，形成「先鋒小說」的怪誕之美。

小說為何要走向這種怪異、荒誕才是美的？這種美的意義何在？這是一個值得讓人深思的問題。很顯然，「先鋒小說」的路向不是面向大眾，而是另闢蹊徑，不受傳統美學的影響，獨立創造出以荒誕、粗俗、野性的怪誕之美。在我們尚未對怪誕之美進行述說之前，先讓我們來了解什麼是怪誕？怪誕如何可能產生美？這種美要如何讓人來欣賞？這種美的超越在那裏？姚一葦在其《美學範疇論》一書中提到關於怪誕之美：

在自然物，特別是藝術品中，有一種反常的不合理的形式，或是表現為形體的扭曲，或是不倫不類的組合，遠超出吾人經驗或習慣的範圍，而使吾人產生荒誕不經、光怪陸離的感覺，我稱之為怪誕的藝術或怪誕美。

怪誕之美是不能用我們正常的方式來理解，「先鋒小說」怪誕是在於他們都在反映人的真面目，人需要吃飯、人需要性愛、人需要睡覺、人需要工作、人需要娛樂只要人是活著，人是別無選擇。要發現「先鋒小說」的美，如果沒有理性的參與與存在感受的呼應，是無法完全體會其怪誕之美的。當「先鋒」作家不能明確知道他們的存在，唯有走向荒誕，荒誕才能說明他們的存在，這是一種生命的走向。

存在就是生命，在理性或非理性，都要確實面對的問題，當真正了解到這個問題，我們再也不會去分理性或非理性。因為都是存在的生命，「先鋒」作家所要表達的就是生命。

生命本身就是一個奇妙的東西，生命絕對不能是孤立地存在，生命一定會與客體產生密切的關係，而且是連續不斷的。只要有生命的存在，就必會產生這種奇妙的活動，帶動起這個世界生氣，跳躍著無聲的旋律。尤其是活在現在的現代人，更需要有這一種存在感，這種存在感是真實的，當我們面臨我們所經驗到的

---

<sup>177</sup> 姚一葦著《美學範疇論》，台灣開明書店，1992年5月第5版，頁272。

## 第五節：小結

「先鋒小說」是新時期小說思潮的尾聲，也是新時期文學完全不受政治影響的文學潮流。它所表現的是人的生存感受，人如果沒有生存感受，那這個人根本就是沒有人性。「先鋒小說」的審美形態是屬於怪誕之美，怪誕之美有別於其他審美形態的地方在於，怪誕給人的是難以置信，完全不符合一般的觀念邏輯，容易讓人迷失方向的。但它吸引人的地方就在它的突發性轉折，它帶起人的好奇心。越荒誕人越想看，越難以置信，人就越想接觸。當我們在解讀「先鋒小說」的時候，我們必須要依靠我們的理性，很多時候，文學審美都是在感性的狀態下完成，但是，針對「先鋒小說」我們以感性的審美態度來理解，我們只會跌入一種迷亂、荒誕、不可思議的情態中，我們必須要與理性來理解「先鋒」作家的存在感受，並且如何與作家的存在感受產生呼應，讀者的參與成為對他們的肯定。這是很困難的一件閱讀工作，在此我們可以完全體會為何「先鋒小說」的命運會是這樣了。「先鋒小說」不能長期在中國大陸發芽生長，其因素是多方面的，但主要還是以下幾點：第一，「先鋒」出現的姿態就是直接向傳統挑戰，這是受西方文化的直接拿來或橫向移植的影響。這樣雖然可以造成新鮮的風氣，但是對於社會大眾而言是缺乏實質意義。因此產生適不適合的問題，西方是在經過現代化以後才發展出後現代，而中國是尚未進入現代化，就一下子跳進後現代階段。因此當人提出這些作品對社會有什麼意義的時候，也就是宣佈這遊戲結束。第二，因為「先鋒小說」的故事呈現荒誕、失常，小說又是大眾化的讀物，因此形成看不懂、不知道在說什麼的現象。因此不能深植在大眾的生活之中。



## 第七章：結論

歷史的功能在於突出政治的演變、經濟的起落等，更不可缺的是對社會人民生活現況的描述。因此當在上位的領導者有什麼新的決策，歷史最希望看到的是人民對新決策的反映，而這種真正的民意，往往在正統的歷史中是很難看得到的。真正能了解人民大眾的心願、大眾的抱怨、大眾的呼喚，唯有透過小說。如果說歷史是嚴肅的，是屬於客觀理性的，那麼小說可以說就是感性的，是反應社會大眾的情感，表達出社會大眾的喜怒哀樂，包含著豐富而濃厚的時代色彩。本論文的論述重點就放在歷史與小說的重要關係上，歷史是小說，還是小說是歷史，就如王德威在其《想像中國的方法——歷史·小說·敘事》一書的序中說：

由涕淚飄零到嘻笑怒罵，小說的流變與“中國之命運”看似無甚攸關，卻每有若合符節之處。在淚與笑之間，小說曾負載著革命與建國等使命，也絕不輕忽風花雪月、飲食男女的重要。小說的天地兼容並蓄，眾聲喧嘩。比起歷史政治論述中的中國，小說所反映的中國或許更真切實在些。<sup>178</sup>

歷史成為我們深入當時社會形態的了解，而小說是在歷史的社會形態下製造出來的產物，如果劉心武的《班主任》只是一篇在政治風潮的影響下所產生的作品，那他也只不過是“跟跟派”的代表，算不上是勇闖禁區的代表。如果《班主任》只是描寫被“四人幫”所毒害的青年一代，那我們要問，現今在街上遊蕩、無所事事的青年流氓也是“四人幫”所造成的嗎？在一種訴諸於權威而產生的真理的環境下，如果說劉心武在《班主任》一文中所敘述的只是歷史事件或生活事件，那《班主任》一文尚未能成為文藝作品。《班主任》之所以能成為文學作品，就是因為文藝作品與生活事件之間產生出不同的結構系統。生活事件的結構是真實的，絕對不能失真；而文藝作品的結構是從生活事件中提煉出來，形成一種美的成份，能直接打動人的內心情感。是作者透過個人感受，利用傳達技巧把內心感受表現出來。其目的就是要打動讀者的情感，讓讀者同樣也產生與作者相同的感受。小說作者必定是從日常生活中尋找創作的泉源，因此小說作品中的現實面是很廣的。

詩大序中說：「治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。」這段詩大序中所說明的詩與時代的關係，可以用來做為

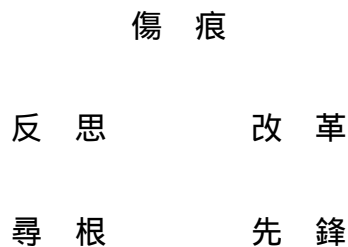
<sup>178</sup> 王德威著《想像中國的方法——歷史·小說·敘事》，北京三聯書店，1998年9月第1版，頁1。

我們反思的方法。

1986年5月5日至10日，上海復旦大學中文系、留學生部、中國語言文學研究所、校黨委宣傳部聯合主辦「新時期文學討論會」，回顧1976年至1986年這十年間文學的發展。會後把會議討論的論文編輯出版，林克在論文集的序中指出：

首先需要正確的理論指導，即運用馬克思主義的文藝觀點，把文學作為一種社會意識形態，放在一定的社會歷史條件和文化背景下來考察；其次需要善於吸收各種文學批評方法中合理的成分，從歷史的、美學的、倫理學的、人類學的各種角度去透視新時期文學；第三需要刻苦踏實的治學精神，廣泛搜集、充分掌握第一手材料，吸取學術界研究成果；第四需要百家爭鳴的風氣，通過生動活潑的自由討論，充分發表不同的意見，不斷修正自己的認識。<sup>179</sup>

自從1977年，「傷痕文學」開啟了新時期文學的序幕，緊接著的「反思文學」、「改革文學」、「尋根文學」、「先鋒小說」等等文學思潮的不斷湧現，形成新時期文學的新氣象。無可否認，這些文學思潮都是在社會的脈動、審美的轉換而形成。而且每個思潮都有其關連性。（見下圖）



#### 新寫實

「傷痕」開啟新時期文學序幕，緊接著每一個階段都有不同的思潮產生。接續「傷痕」的是「反思」，但與「反思」同時並進的是「改革」。「反思」與改革雖然在同時階段出現，但呈現的是兩種不同的關懷，「反思」是對過去政治運動所造成的歷史災難進行「反思」，其主對象是以“人”為出發點。而「改革」所描寫的是整個大環境在面對改革風潮產生理想式的期盼。接續「反思」對過去歷史進行觀察的是「尋根」，「尋根」除了對人的關懷之外，更重要的是對民族文化的關懷。

<sup>179</sup> 潘旭瀾、王錦園主編《十年文學潮流(1976-1986)》，復旦大學出版社，1988年3月第1版，序。

與「尋根」同時期的是「先鋒」，「先鋒」是與「尋根」打對台的，他們不要尋根要撒野。最後結合「尋根」與「先鋒」特色的是「新寫實」，「新寫實」已離開本論文的研究範圍，所以暫不敘述。

孔子曾說：「工欲善其事，必先利其器」，要“善其事”就必先要“利其器”。文學研究最重要的是講求方法，好的方法就像一把鋒利的刀子，刀利才會剖析得深。方法有很多種，那一種方法才是最好的呢？這就要求我們對研究對象、研究主題的了解，依據各研究對象、研究主題的特點而使用那一種方法。本論文所採用的是筆者將文學社會學與文學符號學結合而成的“整體觀小說美學思潮研究法”。針對大陸新時期小說思潮的發展特點，透過文學社會學的方法考察新時期小說思潮的外緣因素，再運用文學符號學的方法探究新時期小說思潮的內在規律。對小說思潮的外緣因素而言，新時期小說無論在那一個階段都是與中共的文藝政策或外在環境的變化脫離不了關係，「傷痕」、「反思」、「改革」、「尋根」等等，都是在文藝政策的影響下或環境變化的影響下所形成的思潮。以文學符號學所形成的系統分析是將「傷痕」、「反思」、「改革」、「尋根」、「先鋒」都成為符號。從符號的結構分析中，我們發現大陸新時期小說思潮所形成的「傷痕」、「反思」、「改革」、「尋根」、「先鋒」等等都是各階段的觀念形態，而各種小說創作都是依據各種不同的觀念形態來進行創作，也就是說，這些觀念形態成為小說創作的底本。因此是屬於符號的深層結構，而從這種深層結構引伸出來的，如從「傷痕」所引伸出來的《班主任》、《重逢》、《我是誰？》或從「反思」所引伸出來的《男人的一半是女人》、《人到中年》、《李順大造屋》等等作品都是屬於符號的表層結構。

符號除了表層結構與深層結構之外，本論文另設立符號的超越結構。符號的超越結構也就是符號審美的部分，因此，各不同的觀念形態，就必然產生不同的審美趣味，如「傷痕」的審美趣味是悲愴之美，「反思」的審美趣味是悲壯之美，「改革」的審美趣味是雄渾之美，「尋根」的審美趣味是超拔之美，「先鋒」的審美趣味是怪誕之美等等。見下圖：

審美趣味	悲愴之美	悲壯之美	雄渾之美	超拔之美	怪誕之美
深層結構	傷痕	反思	改革	尋根	先鋒
表	《班主任》	《綠化樹》	《喬廠長上任記》	《棋王》	《你別無選擇》
	《傷痕》	《男人的一半是女人》	《男人的風格》	《爸爸爸》	《無主題變奏》
	《重逢》	《流逝》	《禍起蕭牆》	《小鮑莊》	《狗日的糧食》

層 結 構	《啊！》	《李順大造屋》	《雞窩洼人家》	《最後一個魚佬兒》	《院長和他的瘋子們》
	《我是誰》	《沉重的翅膀》	《花園街五號》	《古船》	《阿梅在一個太陽天裏的愁思》
	《笨人王老大》	《人到中年》	《沉重的翅膀》	《九座宮殿》	《一天》
	《我應該怎麼辦？》	《蝴蝶》	《人妖之間》	《煙壺》	

「傷痕」,「反思」,「改革」,「尋根」,「先鋒」都是在特定時期下產生的符號,因此在對這些特定符號進行解碼的時候,必須要以當時代的背景產生的歷史語境。針對新時期小說美學思潮而言,在社會的脈動、文學的革新與審美的轉換的互動下,產生出小說思潮表層結構、深層結構、超越結構三者之間的關係。新時期小說在審美上有其共同性,也有其特殊性。其共同性是在於作品中呈現出從生活出發來創作小說作品;其特殊性是每一種小說形態都產生出不同的審美趣味。審美趣味是在審美的過程中經過我們對客體的不同而產生變化,如我們聽一首歌,我們會覺得很美,我們觀賞西湖的景色,我們會覺得很美;雖然同樣覺得美,但是聽一首的美與欣賞西湖景色的美是不一樣的。審美,其目的就是要去發現美、欣賞美,這是人對美的要求。

## 附錄：大陸新時期小說刊登、出版狀況(1977-1986)

### 一九七七年

- 《班主任》，劉心武，《人民文學》1977年第11期，短篇。  
《取經》，賈大山，《河北文藝》1977年第4期，短篇。  
《湘江一夜》，周立波，《人民文學》1977年第7期，短篇。  
《足跡》，王願堅，《人民文學》1977年第7期，短篇。  
《喜鳳姐》，韓起，《四川文藝》1977年第7期，短篇。  
《風雨樂陵站》，何士光，《貴州文藝》1977年第5期，短篇。  
《出山》，茹志鵲

### 一九七八年

- 《獻身》，陸文夫，《人民文學》1978年第4期，短篇。  
《騎手為什麼歌唱母親》，張承志，《人民文學》1978年第10期，短篇。  
《從森林裏來的孩子》，張潔，《北京文藝》1978年第7期，短篇。  
《弦上的夢》，宗璞，《人民文學》1978年第12期，短篇。  
《“不稱心”的姐夫》，關庚寅，《鴨綠江》1978年第7期，短篇。  
《滿月兒》，賈平凹，《上海文藝》1978年第3期，短篇。  
《珊瑚島上的死光》，童恩正，《人民文學》1978年第8期，短篇。  
《傷痕》，盧新華，《文匯報》1978年第8期，短篇。  
《解英瑤》，葛廣勇，《安徽文藝》1978年第8期，短篇。  
《靈魂的搏鬥》，吳強，《上海文藝》1978年第5期，短篇。  
《神聖的使命》，王亞平，《人民文學》1978年第9期，短篇。  
《窗口》，莫伸，《人民文學》1978年第1期，短篇。  
《我們的軍長》，鄧友梅，《上海文藝》1978年第7期，短篇。  
《頂凌下種》，成一，《汾水》1978年第1期，短篇。  
《願你聽到這支歌》，李陀，《人民文學》1978年第12期，短篇。  
《辣椒》，張有德，《人民文學》1978年第4期，短篇。  
《最寶貴的》，王蒙，《作品》1978年第7期，短篇。  
《墓場與鮮花》，肖平，《上海文藝》1978年第11期，短篇。

- 《眼鏡》，劉富道，《人民文學》1978年第2期，短篇。
- 《姻緣》，孔捷生，《作品》1978年第8期，短篇。
- 《抱玉岩》，祝興義，《安徽文藝》1978年第7期，短篇。
- 《看守日記》，齊平，《解放軍文藝》1978年第12期，短篇。
- 《芙瑞達》，于土，《廣東文藝》1978年第1期，短篇。
- 《高潔的青松》，王宗漢，《吉林文藝》1978年第1期，短篇。
- 《命運》，曹鴻騫，《安徽文藝》1978年第3期，短篇。
- 《愛情的位置》，劉心武，《十月》1978年第1期，短篇。
- 《醒來吧，弟弟》，劉心武，《中國青年》1978年第2期，短篇。
- 《開門紅》，陳國凱，《作品》1978年第10期，短篇。
- 《蘭英的婚事》，劉連樞，《北京文藝》1978年第7期，短篇。
- 《我的罪過》，馮國才、徐培東，《雨花》1978年第12期，短篇。
- 《被遺棄的人》，王克儉，《東海》1978年10月號，短篇。
- 《失去了的愛情》，達理，《鴨綠江》1978年第12期，短篇。
- 《銀杏樹下人家》，何士光，《貴州文藝》1978年第4期，短篇。
- 《東方》，魏巍，人民文學出版社1978年出版，長篇。

## 一九七九年

- 《內奸》，方之，《北京文藝》1979年第3期，短篇。
- 《雕花煙斗》，馮驥才，《當代》1979年第2期，短篇。
- 《李順大造屋》，高曉聲，《雨花》1979年第7期，短篇。
- 《月蘭》，韓少功，《人民文學》1979年第4期，短篇。
- 《水平礁》，王家斌，《人民文學》1979年第4期，短篇。
- 《喬廠長上任記》，蔣子龍，《人民文學》1979年第7期，短篇。
- 《剪輯錯了的故事》，茹志鵲，《人民文學》1979年第2期，短篇。
- 《愛、是不能忘記的》，張潔，《北京文藝》1979年第11期，短篇。
- 《吃拖拉機的故事》，羅辰生，《兒童文學》1979年第7期，短篇。
- 《重逢》，金河，《上海文學》1979年第4期，短篇。
- 《記憶》，張弦，《人民文學》1979年第3期，短篇。
- 《誰是未來的中隊長》，王安憶，《少年文藝》1979年第4期，短篇。
- 《我愛每一片綠葉》，劉心武，《人民文學》1979年第6期，短篇。

- 《我是誰》，宗璞，《長春》1979年第12期，短篇。
- 《我應該怎麼辦？》，陳國凱，《作品》1979年第2期，短篇。
- 《小鎮上的將軍》，陳世旭，《十月》1979年第3期，短篇。
- 《悠悠寸草心》，王蒙，《上海文學》1979年第9期，短篇。
- 《“漏斗戶”主》，高曉聲，《鐘山》1979年第2期，短篇。
- 《彩雲歸》，李棟、王雲高，《人民文學》1979年第5期，短篇。
- 《我們家的炊事員》，母國政，《北京文藝》1979年第6期，短篇。
- 《阿扎與哈利》，樊天勝，《人民文學》1979年第4期，短篇。
- 《誰生活得更美好》，張潔，《工人日報》1979年7月16日，短篇。
- 《戰士通過雷區》，張天民，《人民文學》1979年第7期，短篇。
- 《信任》，陳忠實，《陝西日報》1979年6月3日，短篇。
- 《藍藍的木蘭溪》，葉蔚林，《人民文學》1979年第6期，短篇。
- 《追趕隊伍的女兵》，鄧友梅，《十月》1979年第1期，短篇。
- 《話說陶然亭》，鄧友梅，《北京文藝》1979年第2期，短篇。
- 《因為有了她》，孔捷生，《人民文學》1979年第10期，短篇。
- 《羅浮山血淚祭》，中杰英，《十月》1979年第2期，短篇。
- 《辦婚事的年輕人》，包川，《人民文學》1979年第7期，短篇。
- 《空谷蘭》，張長，《解放軍文藝》1979年第12期，短篇。
- 《獨特的旋律》，周嘉俊，《上海文藝》1979年第2期，短篇。
- 《努爾曼老漢和獵狗巴力斯》，艾克拜爾 米吉提，《新疆文藝》1979年第3期，短篇。
- 《沒有被面的被子》，曉宮，《湘江文藝》1979年第1、2期，短篇。
- 《在小河那邊》，孔捷生，《作品》1979年第3期，短篇。
- 《最後一幅肖像》，陳放，《芒種》1979年第2期，短篇。
- 《發卡》，肖月，《包頭文藝》1979年第2期，短篇。
- 《阿惠》，李勃，《邊疆文藝》1979年第2期，短篇。
- 《迷霧》，袁昌文，《貴陽文藝》1979年第3期，短篇。
- 《誰殺了她？》，汪凱利，《邊疆文藝》1979年第8期，短篇。
- 《迷誤》，馮川，《四川文學》1979年第10期，短篇。
- 《老二黑離婚》，潘保安，《汾水》1979年第10期，短篇。
- 《秋雨》，何士光，《山花》1979年第3期，短篇。
- 《春水漣漪》，何士光，《山花》1979年第3期，短篇。
- 《鄉情》，何士光，《貴州日報》1979年12月，短篇。
- 《蠶豆早熟》，季冠武，《人民文學》1979年第1期，短篇。
- 《相對象》，王安友，《人民文學》1979年第3期，短篇。
- 《國際悲歌》，俞林，《人民文學》1979年第2期，短篇。

- 《衝突》，莫伸，《人民文學》1979年第5期，短篇。
- 《土地》，鄒志安，《人民文學》1979年第6期，短篇。
- 《楊風灣》，凌喻非，《人民文學》1979年第6期，短篇。
- 《李賀的夢》，師陀，《人民文學》1979年第6期，短篇。
- 《“革命歌詞創作法”》，林達人，《人民文學》1979年第6期，短篇。
- 《白蓮蓮》，尤鳳偉，《人民文學》1979年第6期，短篇。
- 《“小迷瞪”是傻瓜嗎？》，韓作黎，《人民文學》1979年第6期，短篇。
- 《大牆下的紅玉蘭》，從維熙，《收穫》1979年第2期，中篇。
- 《飛天》，劉克，《十月》1979年第3期，中篇。
- 《天雲山傳奇》，魯彥周，《清明》1979年第10期，中篇。
- 《調動》，徐明旭，《清明》1979年第2期，中篇。
- 《啊》，馮驥才，《收穫》1979年第6期，中篇。
- 《黃河東流去》，李準，北京出版社1979年出版上冊，長篇。
- 《雲海傳奇》，劉先平，中國少年兒童出版社1979年出版，長篇。
- 《第二次握手》，張揚，中國青年出版社1979年出版，長篇。
- 《許茂和他的女兒們》，周克芹，《紅岩》1979年第2期，長篇。
- 《將軍吟》，莫應豐，人民文學出版社1979年出版，長篇。
- 《生活的路》，竹林，人民文學出版社1979年出版，長篇。
- 《兩代人》，陳村
- 《寒夜的星辰》，高行健
- 《法學教授及其夫人》，史鐵生

## 一九八 年

- 《醉入花叢》，李劍，《湛江文學》1980年第6期，短篇。
- 《三千萬》，柯雲路，《人民文學》1980年第11期，短篇。
- 《小販世家》，陸文夫，《雨花》1980年第1期，短篇。
- 《驚心動魄的一幕》路遙，《當代》1980年第3期，短篇。
- 《靈與肉》，張賢亮，《朔方》1980年第9期，短篇。
- 《白脖兒》，羅辰生，《兒童文學》1980年第1期，短篇。
- 《被愛情遺忘的角落》，張弦，《上海文學》1980年第1期，短篇。
- 《笨人王老大》，錦雲、王毅，《北京文藝》1980年第7期，短篇。
- 《彩色的夢》，方國榮，《兒童文學》1982年第11期，短篇。



- 《陳奐生上城》，高曉聲，《人民文學》1980年第2期，短篇。
- 《春之聲》，王蒙，《人民文學》1980年第5期，短篇。
- 《“大將”和美妞》，羅辰生，《人民文學》1980年第3期，短篇。
- 《杜鵑啼歸》，陳可雄、馬鳴，《青春》1980年第6期，短篇。
- 《扶我上戰馬的人》，張映文，《延河》1980年第6期，短篇。
- 《甜甜的刺莓》，孫健忠，《芙蓉》1980年第1期，短篇。
- 《三生石》，宗璞，《十月》1980年第3期，短篇。
- 《開拓者》，蔣子龍，《十月》1980年第6期，短篇。
- 《黑黑白白》，王安憶，《兒童文學》1980年第6期，短篇。
- 《結婚現場會》，馬烽，《人民文學》1980年第1期，短篇。
- 《三色圓珠筆》，邱勛，《兒童文學》1980年第5期，短篇。
- 《受戒》，汪曾祺，《北京文學》1980年第10期，短篇。
- 《天山深處的“大兵”》，李斌奎，《解放軍文藝》1980年第9期，短篇。
- 《西望茅草地》，韓少功，《人民文學》1980年第10期，短篇。
- 《西線軼事》，徐懷中，《人民文學》1980年第1期，短篇。
- 《夏》，張抗抗，《人民文學》1980年第5期，短篇。
- 《鄉場上》，何士光，《人民文學》1980年第8期，短篇。
- 《山林戀》，何士光，《山花》1980年第七期，短篇。
- 《心香》，葉文玲，《當代》1980年第2期，短篇。
- 《一個工廠秘書的日記》，蔣子龍，《新港》1980年第5期，短篇。
- 《月食》，李國文，《人民文學》1980年第3期，短篇。
- 《燭淚》，蕭育軒，《少年文學》1980年第11期，短篇。
- 《南湖月》，劉富道，《人民文學》1980年第7期，短篇。
- 《你是共產黨員嗎？》，張林，《當代》1980年第3期，短篇。
- 《空巢》，冰心，《北方文學》1980年第3期，短篇。
- 《丹鳳眼》，陳建功，《北京文藝》1980年第8期，短篇。
- 《紅線記》，羅旋，《人民文學》1980年第8期，短篇。
- 《西望茅草地》，韓少功，《人民文學》1980年第10期，短篇。
- 《活佛的故事》，瑪拉沁夫，《人民文報》1980年7月12日，短篇。
- 《勿忘草》，周克芹，《四川文學》1980年第4期，短篇。
- 《最後一個軍禮》，方南江、李荃，《解放軍文藝》1980年第11期，短篇。
- 《手杖》，京夫，《延河》1980年第1期，短篇。
- 《彩色的夜》，王群生，《紅岩》1980年第2期，短篇。
- 《美與醜》，益希卓瑪，《人民文學》1980年第6期，短篇。
- 《海風輕輕吹》，呂雷，《作品》1980年第12期，短篇。
- 《賣蟹》，王潤滋，《山東文學》1980年第10期，短篇。

- 《盲點》，吳若增，《人民文學》1980年第9期，短篇。
- 《省委第一書記》，李克靈，《鴨綠江》1980年9月號，短篇。
- 《月夜》，王建，《芳草》1980年第1期，短篇。
- 《藤椅》，葉文玲，《芳草》1980年第1期，短篇。
- 《黑玫瑰》，盧勇祥，《花溪》1990年第1期，短篇。
- 《有罪的情人》，鄭利群，《花溪》1980年第6期，短篇。
- 《死牢裏的吶喊》，金彥華，《廣西文藝》1980年第1期，短篇。
- 《“唉”》，曹玉模，《上海文學》1980年第1期，短篇。
- 《思念你，樺林》，龔巧明，《四川文學》1980年第1期，短篇。
- 《風雪茫茫》，牛正寰，《甘肅文藝》1980年第2期，短篇。
- 《聚會》，甘鐵生，《北京文學》1980年第2期，短篇。
- 《邢老漢和狗的故事》，張賢亮，《寧夏文藝》1980年第2期，短篇。
- 《尋找》，董會平，《青春》1980年第2期，短篇。
- 《看看誰家有福》，劉慶邦，《奔流》1980年第3期，短篇。
- 《吳老好送禮》，馬嶺，《鄭州文藝》1980年第4期，短篇。
- 《網》，竹林，《小說季刊》1980年第4期，短篇。
- 《去遠方》，張抗抗，《小說季刊》1980年第4期，短篇。
- 《夏》，張抗抗，《人民文學》1980年第5期，短篇。
- 《我記得那支歌》，張昆華，《個舊文藝》1980年第4期，短篇。
- 《三乘客》，郭紹珍，《新疆文學》1980年第4期，短篇。
- 《風箏飄帶》，王蒙，《北京文藝》1980年第5期，短篇。
- 《無瑕》，劉北泉，《青春》1980年第5期，短篇。
- 《離岸五十米》，周濤，《新疆文學》1980年第6期，短篇。
- 《鄉場上》，何士光，《人民文學》1980年第8期，短篇。
- 《日全食》，李克靈，《河北文學》1980年第12期，短篇。
- 《小路》，李功達，《人民文學》1980年第9期，短篇。
- 《迷亂的星空》，陳建功，《上海文學》1980年第9期，短篇。
- 《媽媽》，胡正，《西湖》1980年第1期，短篇。
- 《啊，人》，雨煤，《花溪》1980年第10期，短篇。
- 《香客》，彭荊風，《邊疆文藝》1980年第10期，短篇。
- 《替》，梅帥元，《廣西文學》1980年第11期，短篇。
- 《有誰知道晚輩的心》，王亞平，芒種1980年第12期，短篇。
- 《一個廠長秘書的日記》，蔣子龍，《新港》1980年第5期，短篇。
- 《飄逝的花頭巾》，王蒙，《北京文藝》1980年第5期，短篇。
- 《魚釣》，高曉聲，《雨花》1980年第11期，短篇。
- 《錢包》，高曉聲，《小說選刊》1980年第1期，短篇。

- 《母愛的廢墟》，張笑天，《長春》1980年第12期，短篇。
- 《沒功夫嘆息》，劉心武，《人民日報》1980年1月5日，短篇。
- 《花間留晚照》，李劍，《滇池》1980年第5期，短篇。
- 《古堡女神》，李劍，《鹿鳴》1980年第5期，短篇。
- 《醉入花叢》，李劍，《湛江文藝》1980年第6期，短篇。
- 《女兒橋》，李劍，《芳草》1980年第2期，短篇。
- 《痴情》，理由，《十月》1980年第6期，短篇。
- 《我們建國巷》，葉之蓁，《人民文學》1980年第12期，短篇。
- 《在沒有航標的河流上》，葉蔚林，《芙蓉》1980年第3期，中篇。
- 《淡淡的晨霧》，張抗抗，《收穫》1980年第3期，中篇。
- 《犯人李銅鐘的故事》，張一弓，《收穫》1980年第1期，中篇。
- 《公開的情書》，靳凡，《十月》1980年第11期，中篇。
- 《蝴蝶》，王蒙，《十月》1980年第4期，中篇。
- 《蒲柳人家》，劉紹棠，《十月》1980年第3期，中篇。
- 《人到中年》，諶容，《收穫》1980年第1期，中篇。
- 《如意》，劉心武，《十月》1980年第3期，中篇。
- 《土壤》，汪浙成、溫小鈺，《收穫》1980年第6期，中篇。
- 《一個冬天的童話》，遇羅錦，《當代》1980年第3期，中篇。
- 《妙清》，李英儒，《鐘山》1980年第4期，中篇。
- 《代價》，陳國凱，《當代》1980年第1期，中篇。
- 《人啊，人！》，戴厚英，花城出版社1980年出版，長篇。
- 《東方欲曉》（第一部），楊沫，浙江人民出版社1980年出版，長篇。
- 《金甌缺》，徐興業，福建人民出版社1980年12月出版第一冊，長篇。
- 《雨，沙沙沙》，王安憶
- 《我在那兒錯過了你？》，張辛欣

## 一九八一年

- 《感情危機》，孫步康，《芒種》1981年第2期，短篇。
- 《花工》，李保均，《四川文學》1981年第12期，短篇。
- 《大淖記事》，汪曾祺，《北京文學》1981年第4期，短篇。
- 《本次列車終點》，王安憶，《上海文藝》1981年第10期，短篇。
- 《賣驢》，趙本夫，《鐘山》1981年第2期，短篇。

- 《內當家》，王潤滋，《人民文學》1981年第3期，短篇。
- 《爬滿青藤的木屋》，古華，《十月》1981年第2期，短篇。
- 《飄逝的花頭巾》，陳建功，《北京文學》1981年第6期，短篇。
- 《山月不知心裏事》，周克芹，《四川文學》1981年第8期，短篇。
- 《尋訪“畫兒韓”》，鄧友梅，《人民日報》1981年10月24日，短篇。
- 《陳奐生轉業》，高曉聲，《雨花》1981年第3期，短篇。
- 《一個獵人的懇求》，烏熱爾圖，《民族文學》1981年第5期，短篇。
- 《女炊事班長》，簡嘉，《青春》1981年第8期，短篇。
- 《路障》，達理，《海燕》1981年第10期，短篇。
- 《黑箭》，劉厚明，《人民文學》1981年第5期，短篇。
- 《普通老百姓》，遲松年，《鴨綠江》1981年第2期，短篇。
- 《少年 chen 女》，舒群，《人民文學》1981年第4期，短篇。
- 《頭像》林斤瀾，《北京文學》1981年第7期，短篇。
- 《蛾眉》，劉紹棠，《長春》1981年第1期，短篇。
- 《黑娃照相》，張一弓，《上海文學》1981年第7期，短篇。
- 《飛過藍天》，韓少功，《中國青年》1981年第13期，短篇。
- 《金鹿兒》，航鷹，《新港》1981年第4期，短篇。
- 《拜年》，魯南，《山東文學》1981年第8期，短篇。
- 《最後一簍春茶》，王振武，《芳草》1981年第3期，短篇。
- 《立體交叉橋》，劉心武，《十月》1981年第2期，短篇。
- 《一個星期六的晚上》，譚力，《青年作家》1981年第1期，短篇。
- 《吉它的朋友》，劉樹華，《安徽文學》1981年第1期，短篇。
- 《未亡人》，張弦，《文匯增刊》1981年第1期，短篇。
- 《在泉邊，在山間小路上》，張敏，《朔方》1981年第1期，短篇。
- 《降壓靈》，和國正，《山花》1981年第1期，短篇。
- 《差子考試》，楊若木，《長春》1981年第1期，短篇。
- 《竟折腰》，李劍，《河北文學》1981年第2期，短篇。
- 《夢》，廣禮，《山東文學》1981年第2期，短篇。
- 《作家將以被告身份出庭》，張笑天，芒種1981年第2期，短篇。
- 《奇怪的女廠長》，顏新雲，《廣西文學》1981年第2期，短篇。
- 《罪孽》，邵蘭生，《青海湖》1981年第2期，短篇。
- 《月光是朦朧的》，蔡通海，《青海湖》1981年第2期，短篇。
- 《月照春水潭》，孫越，《攀枝花》1981年第3期，短篇。
- 《燭光》，魏軍，《河北文學》1981年第5期，短篇。
- 《有一個這樣的女子》，李小虎，《北方文學》1981年第2期，短篇。
- 《掙不斷的紅絲線》，張弦，《上海文學》1981年6月，短篇。

- 《褪色的信》，諶容，《人民文學》1981年第6期，短篇。
- 《再見》，陳世旭，《延河》1981年第8期，短篇。
- 《雨巷》，黃蓓佳，《文匯月刊》1981年第8期，短篇。
- 《因為我愛你》，龍鳳偉，《中國青年》1981年第9期，短篇。
- 《玫瑰夢》，夏康，《青年作家》1981年第9期，短篇。
- 《晚唱》，賈平凹，《文學報》1981年10月15日，短篇。
- 《愛妞兒》，劉學林，《作品與爭鳴》1981年第11期，短篇。
- 《蔡七爺和他的瓜皮帽》，吳若增，《新港》1981年第5期，短篇。
- 《期待》，吳若增，《春風》1981年第11期，短篇。
- 《山道彎彎》，譚談，《芙蓉》1981年第1期，短篇。
- 《你在想什麼》，顧笑言，《花城》1981年第2期，短篇。
- 《北極光》，張抗抗，《收穫》1981年第3期，中篇。
- 《赤橙黃綠青藍紫》，蔣子龍，《當代》1981年第4期，中篇。
- 《禍起蕭牆》，水運憲，《收穫》1981年第1期，中篇。
- 《龍種》，張賢亮，《當代》1981年第5期，中篇。
- 《晚霞消失的時候》，禮平，《十月》1981年第1期，中篇。
- 《雜色》，王蒙，《收穫》1981年第3期，中篇。
- 《在同一地平線上》，張辛欣，《收穫》1981年第6期，中篇。
- 《啊，生活的浪花》，海翔，《鐘山》1981年第1期，中篇。
- 《月華皎皎》，耿龍祥，《清明》1981年第1期，中篇。
- 《希望》，張廷竹，《江南》1981創刊號，中篇。
- 《趙金厥頭的遺囑》，張一弓，《收穫》1981年第2期，中篇。
- 《金甌缺》，徐興業，福建人民出版社1981年2月出版第二冊，長篇。
- 《沉重的翅膀》，張潔，《十月》1981年第4、5期，長篇。
- 《沙海的綠蔭》，朱春雨，《十月》1981年第3期，長篇。
- 《冬天裏的春天》，李國文，人民文學出版社1981年出版，長篇。
- 《芙蓉鎮》，古華，《當代》1981年第1期，長篇。

## 一九八二年

- 《自由落體》，李陀，《人民文學》1982年第12期，短篇。
- 《哦、香雪》，鐵凝，《青年文學》1982年第5期，短篇。
- 《種包殼的老人》，何士光，《人民文學》1982年第6期，短篇。

- 《這是一片神奇的土地》，梁曉聲，《北方文學》1982年第8期，短篇。
- 《銀杏樹》，張弦，《鐘山》1982年第1期，短篇。
- 《拜年》，蔣子龍，《人民文學》1982年第3期，短篇。
- 《第七條狼狗》，沈石溪，《兒童文學》1982年第3期，短篇。
- 《開直升飛機的小老鼠》，鄭淵潔，《兒童文學》1982年第12期，短篇。
- 《女大學生宿舍》，喻杉作，《芳草》1982年第2期，短篇。
- 《七岔綺角的公鹿》，烏熱爾圖，《民族文學》1982年第5期，短篇。
- 《七奶奶》，李陀，《北京文學》1982年第8期，短篇。
- 《漆黑的羽毛》，石言，《雨花》1982年第9期，短篇。
- 《八百米深處》，孫少山，《北方文學》1982年第2期，短篇。
- 《明姑娘》，航鷹，《青年文學》1982年第1期，短篇。
- 《不僅僅是留戀》，金河，《人民文學》1982年第11期，短篇。
- 《敬禮！媽媽》，宋學武，《海燕》1982年第9期，短篇。
- 《三角梅》，王中才，《解放軍文藝》1982年第6期，短篇。
- 《賠你一隻金鳳凰》，李叔德，《長江文藝》1982年第1期，短篇。
- 《火紅的雲霞》，呂雷，《人民文學》1982年第1期，短篇。
- 《第九個售貨亭》，姜天民，《青春》1982年第8期，短篇。
- 《芨芨草》，鮑昌，《新港》1982年第8期，短篇。
- 《聲音》，張煒，《山東文學》1982年第5期，短篇。
- 《母親與遺像》，海波，《人民文學》1982年第4期，短篇。
- 《老霜的苦悶》，矯健，《文匯月刊》1982年第1期，短篇。
- 《遠處的伐木聲》，蔡測海，《民族文學》1982年第10期，短篇。
- 《壞女人的故事》，吳若增，《小說林》1982年第3期，短篇。
- 《丫丫》，吳若增，《新港》1982年第7期，短篇。
- 《翡翠煙嘴》，吳若增，《人民文學》1982年第7期，短篇。
- 《親俺一下吧》，吳若增，《小說林》1982年第10期，短篇。
- 《相見時難》，王蒙，《十月》1982年第2期，中篇。
- 《我們這個年紀的夢》，張辛欣，《收穫》1982年第4期，中篇。
- 《射天狼》，朱蘇進，《崑崙》1982年第1期，中篇。
- 《人生》，路遙，《收穫》1982年第3期，中篇。
- 《高山下的花環》，李存葆，《十月》1982年第6期，中篇。
- 《公開的內參》，張笑天，《當代》1982年第1期，中篇。
- 《黑駿馬》，張承志，《十月》1982年第6期，中篇。
- 《離離原上草》，張笑天，《新苑》1982年第2期，中篇。
- 《黎明潮》，孟偉哉，《鐘山》1982年第4期，中篇。
- 《流逝》，王安憶，《鐘山》1982年第6期，中篇。

- 《那五》，鄧友梅，《北京文學》1982年第4期，中篇。  
《南方的岸》，孔捷生，《十月》1982年第2期，中篇。  
《女俘》，汪雷，《江南》1982年第4期，中篇。  
《鍋碗瓢盆交響曲》，蔣子龍，《新港》1982年第11、12期，中篇。  
《方舟》，張潔，《收穫》1982年第2期，中篇。  
《綠夜》，張承志，《十月》1982年第2期，中篇。  
《遠去的白帆》，從維熙，《收穫》1982年第1期，中篇。  
《洗禮》，韋君宜，《當代》1982年第1期，中篇。  
《太子村的秘密》，諶容，《當代》1982年第4期，中篇。  
《燕兒窩之夜》，魏繼新，《青年文學》1982年第5期，中篇。  
《苦廈》，汪浙成、溫小鈺，《小說界》1982年第1期，中篇。  
《普通女工》，孔捷生，《小說界》1982年第3期，中篇。  
《張鐵匠的羅曼史》，張一弓，《十月》1982年第1期，中篇。  
《駝峰上的愛》，馮苓植，《收穫》1982年第2期，中篇。  
《亂世少年》，蕭育軒，少年兒童出版社1982年出版，長篇。  
《大篷車上》，方方

## 一九八三年

- 《圍牆》，陸文夫，《人民文學》1983年第2期，短篇。  
《我的遙遠的清平灣》，史鐵生，《青年文學》1983年第1期，短篇。  
《肖爾布拉克》，張賢亮，《文匯月刊》1982年第2期，短篇。  
《船過青浪灘》，劉艦平，《萌芽》1983年第7期，短篇。  
《瘋狂的君子蘭》，張辛欣，《文匯月刊》1983年第9期，短篇。  
《那山·那人·那狗》，彭見明，《萌芽》1983年第5期，短篇。  
《秋雪湖之戀》，石言，《人民文學》1983年第10期，短篇。  
《沙灶遺風》，李杭育，《北京文學》1983年第5期，短篇。  
《挑戰》，戴舫，《青春》1983年第2期，短篇。  
《我要我的雕刻刀》，劉健屏，《兒童文學》1983年第1期，短篇。  
《陣痛》，鄧剛，《鴨綠江》1983年第4期，短篇。  
《最後一個漁佬兒》，李杭育，《當代》1983年第2期，短篇。  
《葛川江上人家》，李杭育，《十月》1983年第2期，短篇。  
《沙灶遺風》，李杭育，《北京文學》1983年第5期，短篇。

- 《搶劫即將發生》，楚良，《星火》1983年第8期，短篇。
- 《兵車行》，唐棟，《人民文學》1983年第5期，短篇。
- 《琥珀色的篝火》，烏熱爾圖，《民族文學》1983年第10期，短篇。
- 《親戚之間》，林元春，《民族文學》1983年第9期，短篇。
- 《公路從門前過》，石定，《山花》1983年第7期，短篇。
- 《條件尚未成熟》，張潔，《北京文學》1983年第9期，短篇。
- 《樹上的鳥兒》，王戈，《飛天》1983年第9期，短篇。
- 《雪國熱鬧鎮》，劉兆林，《解放軍文藝》1983年第7期，短篇。
- 《逍遙之樂》，陶正，《北京文學》1983年第4期，短篇。
- 《除夕夜》，達理，《人民文學》1983年第5期，短篇。
- 《旋轉的世界》，陳繼光，《人民文學》1983年第11期，短篇。
- 《四個四十歲的女人》，胡辛，《百花洲》1983年第6期，短篇。
- 《蘑菇》，吳若增，《新港》1983年第7期，短篇。
- 《格色》，吳若增，《作家》1983年第8期，短篇。
- 《啊，索倫河谷的槍聲》，劉兆林，《解放軍文藝》1983年第8期，中篇。
- 《東方女性》，航鷹，《上海文學》1983年第3期，中篇。
- 《方舟》，張潔，《收穫》1983年第2期，中篇。
- 《合成人》，楚良，《青春叢刊》1983年第1期，中篇。
- 《今夜有暴風雪》，梁曉聲，《青年叢刊》1983年第1期，中篇。
- 《驚心動魄 女人的名字是“弱者”嗎？》，劉亞洲，《當代》1983年第3期，中篇。
- 《來自異國的孩子》，程瑋，《巨人》1983年第1期，中篇。
- 《藍屋》，程乃珊，《鐘山》1983年第4期，中篇。
- 《魯班的子孫》，王潤滋，《文匯月刊》1983年第8期，中篇。
- 《沒有鈕扣的紅襯衫》，鐵凝，《十月》1983年，中篇。
- 《美食家》，陸文夫，《收穫》1983年第1期，中篇。
- 《迷人的海》，鄧剛，《上海文學》1983年第5期，中篇。
- 《楊月月與薩特之研究》，諶容，《人民文學》1983年第8期，中篇。
- 《遠村》，鄭義，《當代》1983年第4期，中篇。
- 《鋼鏗將軍》，肖馬，《當代》1983年第3期，長篇。
- 《花園街五號》，李國文，《十月》1983年第4期，長篇。
- 《市場角落的“皇帝”》，韓靜霆，《醜小鴨》1983年第8期，長篇。
- 《荒漠奇蹤》，嚴陣，中國少年兒童出版社1983年6月出版，長篇。
- 《鄉關何處》，艾宣，上海文藝出版社1983年出版，長篇。
- 《男人的風格》，張賢亮，《小說家》1983年，長篇。



## 一九八四年

- 《麥客》，邵振國，《當代》1984年第3期，短篇。
- 《龍兵過》，鄧剛，《青年文學》1984年第1期，短篇。
- 《奶奶的星星》，史鐵生，《作家》1984年第4期，短篇。
- 《危樓記事》，李國文，《人民文學》1984年第6期，短篇。
- 《六月的話題》，鐵凝，《花溪》1984年第2期，短篇。
- 《白色鳥》，何立偉，《人民文學》1984年第10期，短篇。
- 《獨船》，常新港，《少年文藝》1984年第11期，短篇。
- 《乾草》，宋學武，《青年文學》1984年第2期，短篇。
- 《今夜月兒明》，丁阿虎，《少年文藝》1984年第1期，短篇。
- 《小廠來了個大學生》，陳沖，《人民文學》1984年第4期，短篇。
- 《藍幽幽的峽谷》，白雪林，《草原》1984年第12期，短篇。
- 《打魚的和釣魚的》，金河，《現代作家》1984年第1期，短篇。
- 《哦，小公馬》，鄒志安，《北京文學》1984年第11期，短篇。
- 《最後的塹壕》，王中才，《鴨綠江》1984年第11期，短篇。
- 《同船過渡》，映泉，《青年文學》1984年第3期，短篇。
- 《姐姐》，張平，《青春》1984年第6期，短篇。
- 《野狼出沒的山谷》，王鳳麟，《人民文學》1984年第9期，短篇。
- 《生死之間》，蘇叔陽，《芳草》1984年第8期，短篇。
- 《一潭清水》，張煒，《人民文學》1984年第6期，短篇。
- 《父親》，梁曉聲，《人民文學》1984年第11期，短篇。
- 《驚濤》，陳世旭，《人民文學》1984年第3期，短篇。
- 《蔡九爺看 茶花女》，吳若增，《作家》1984年第10期，短篇。
- 《國營蛤蟆油廠的鄰居》，李杭育，《上海文學》1984年第11期，短篇。
- 《紅嘴相思鳥》，李杭育，《文匯月刊》1984年第11期，短篇。
- 《反光》，鄭萬隆，《滇池》1984年第9期，短篇。
- 《老馬》，鄭萬隆，《人民文學》1984年第11期，短篇。
- 《省委第一書記》，袁厚春，《崑崙》1984年第4期，短篇。
- 《故土》，蘇叔陽，《當代》1984年第1期，中篇。
- 《祖母綠》，張潔，《花城》1984年第3期，中篇。
- 《山中，那十九座墳塋》，李存葆，《崑崙》1984年第6期，中篇。
- 《神鞭》，馮驥才，《小說家》1984年第3期，中篇。

- 《棋王》，阿城，《上海文學》1984年第7期，中篇。  
《北方的河》，張承志，《十月》1984年第1期，中篇。  
《大林莽》，孔捷生，《十月》1984年第6期，中篇。  
《拂曉前的葬禮》，王兆軍，《鐘山》1984年第5期，中篇。  
《雞窩洼的人家》，賈平凹，《十月》1984年第2期，中篇。  
《臘月·正月》，賈平凹，《十月》1984年第4期，中篇。  
《老人倉》，矯健，《文匯月刊》1984年第5期，中篇。  
《綠化樹》，張賢亮，《十月》1984年第2期，中篇。  
《凝眸》，朱蘇進，《昆侖》1984年第5期，中篇。  
《煙壺》，鄧友梅，《收穫》1984年第1期，中篇。  
《燕趙悲歌》，蔣子龍，《人民文學》1984年第7期，中篇。  
《找樂》，陳建功，《鐘山》1984年第4期，中篇。  
《69屆初中生》，王安憶，《收穫》1984年第3、4期，中篇。  
《春妞兒和她的小戛斯》，張一弓，《鐘山》1984年第5期，中篇。  
《雪落黃河靜無聲》，從維熙，《人民文學》1984年第1期，中篇。  
《新星》，柯雲路，《當代》1984年增刊第3期，長篇。  
《鐘鼓樓》，劉心武，《當代》1984年第5、6期，長篇。  
《拉薩河女神》，馬原  
《星星》，余華

## 一九八五年

- 《遠行》，何士光，《人民文學》1985年第8期，短篇。  
《院長和他的瘋子們》，徐曉鶴，《收穫》1985年第3期，短篇。  
《冬天的話題》，王蒙，《小說家》1985年第2期，短篇。  
《公共汽車詠嘆調》，劉心武，《人民文學》1985年第12期，短篇。  
《公牛》，殘雪，《芙蓉》1985年第4期，短篇。  
《歸去來》，韓少功，《上海文學》1985年第6期，短篇。  
《絕唱》，趙本夫，《現代作家》1985年第3期，短篇。  
《泥沼中的頭顱》，宗璞，《小說導報》1985年第10期，短篇。  
《山上的小屋》，殘雪，《人民文學》，1985年第7期，短篇。  
《無主題變奏》，徐星，《人民文學》1985年第7期，短篇。

- 《五個女子和一根繩子》，葉蔚林，《人民文學》1985年第6期，短篇。
- 《5.19長鏡頭》，劉心武，《人民文學》1985年第7期，短篇。
- 《五月》，田中禾，《山西文學》1985年第5期，短篇。
- 《西藏，繫在皮繩扣上的魂》，扎西達娃，《西藏文學》1985年第1期，短篇。
- 《一個女人和一個半男人的故事》，劉亞洲，《文匯月刊》1985年第2期，短篇。
- 《一個十四歲的“離休幹部”》，孫自倫，《兒童文學》1985年第6期，短篇。
- 《一天》，陳村，《上海文學》1985年第11期，短篇。
- 《滿票》，喬典運，《奔流》1985年第3期，短篇。
- 《今夜月色好》，彭荊風，《人民文學》1985年第5期，短篇。
- 《夫妻粉》，龐澤雲，《海燕》1985年第11期，短篇。
- 《這一片大海灘》，楊顯惠，《長城》1985年第6期，短篇。
- 《老棒子酒館》，鄭萬隆，《上海文學》1985年第5期，短篇。
- 《峽谷》，鄭萬隆，《朔方》1985年第2期，短篇。
- 《黃煙》，鄭萬隆，《上海文學》1985年第5期，短篇。
- 《空山》，鄭萬隆，《上海文學》1985年第5期，短篇。
- 《野店》，鄭萬隆，《上海文學》1985年第5期，短篇。
- 《陶罐》，鄭萬隆，《北京文學》1985年第9期，短篇。
- 《狗頭金》，鄭萬隆，《北京文學》1985年第9期，短篇。
- 《鐘》，鄭萬隆，《北京文學》1985年第9期，短篇。
- 《你別無選擇》，劉索拉，《人民文學》1985年第3期，短篇。
- 《少男少女，一共七個》，陳村，《文學月報》第4期，短篇。
- 《桑樹坪記事》，朱曉平，《鐘山》1985年第3期，中篇。
- 《樹王》，阿城，《中國作家》1985年第1期，中篇。
- 《孩子王》，阿城，《人民文學》1985年第2期，中篇。
- 《炸墳》，李杭育，《北京文學》1985年第7期，中篇。
- 《怪診》，李杭育，《西湖》1985年第8期，中篇。
- 《蕭院長一家》，李杭育，《小說潮》1985年第2、3期，中篇。
- 《遠山野情》，賈平凹，《中國作家》1985年第1期，中篇。
- 《天狗》，賈平凹，《十月》1985年第2期，中篇。
- 《冰炭》，賈平凹，《中國》1985年第2期，中篇。
- 《透明的紅蘿蔔》，莫言，《中國作家》1985年第3期，中篇。
- 《岡底斯的誘惑》，馬原，《上海文學》1985年第2期，中篇。
- 《爸爸爸》，韓少功，《人民文學》1985年第6期，中篇。
- 《花非花》，何立偉，《人民文學》1985年第4期，中篇。
- 《忌日》，邢卓，《十月》1985年第1期，中篇。
- 《井》，陸文夫，《中國作家》1985年第3期，中篇。

- 《老井》，鄭義，《當代》1985年第2期，中篇。  
《美女島》，陳村，《鐘山》1985年第5期，中篇。  
《男人的一半是女人》，張賢亮，《收穫》1985年第5期，中篇。  
《秋天的憤怒》，張煒，《當代》1985年第4期，中篇。  
《虯龍爪》，馮苓植，《小說界》1985年第4期，中篇。  
《西藏，隱秘的歲月》，扎西達娃，《西藏文學》1985年第6期，中篇。  
《小鮑庄》，王安憶，《中國作家》1985年第2期，中篇。  
《懸掛的綠蘋果》，葉兆言，《鐘山》1985年第5期，中篇。  
《污水上的肥皂泡》，殘雪，《新創作》1985年第1期，中篇。  
《爸爸，我一定回來》，達理，《芙蓉》1985年第1期，中篇。  
《黃河東流去》，李準，北京出版社1985年出版下冊，長篇。  
《金甌缺》，徐興業，海峽文藝出版社1985年9月出版第三、四冊，長篇。  
《隱形伴侶》，張抗抗，《收穫》1985年第4、5期，長篇。  
《西海無帆船》，馬原

## 一九八六年

- 《狗日的糧食》，劉恒，《中國》1986年第9期，短篇。  
《你不可改變我》，劉西鴻，《人民文學》1986年第9期，短篇。  
《魚幻》，班馬，《當代少年》1986年第8期，短篇。  
《題王許威武》，張之路，《東方少年》1986年第8期，短篇。  
《合墳》，李銳，《上海文學》1986年第11期(“厚土”系列小說之一)，短篇。  
《黑箭》，劉厚明，《中國兒童短篇小說選(四)》1986，短篇。  
《繼續操練》，李曉，《上海文學》1986年第7期，短篇。  
《減去十歲》，諶容，《人民文學》1986年第2期，短篇。  
《焦大輪子》，于德才，《上海文學》1986年第2期，短篇。  
《看不見的朋友》，劉心武，《中國兒童短篇小說選(四)》1986年，短篇。  
《窖谷》，謝友鄞，《上海文學》1986年第4期，短篇。  
《支書下台唱大戲》，鄒志安，《北京文學》1986年第6期，短篇。  
《甜苜兒》，張石山，《青年文學》1986年第5期，短篇。  
《洞天》，李貫通，《山東文學》1986年第4期，短篇。  
《漢家女》，周大新，《解放軍文藝》1986年第8期，短篇。

- 《福林和他的婆姨》、朱曉平，《小說家》1986年第4期，短篇。
- 《出差》，鄧剛，《人民文學》1986年第2期，短篇。
- 《老寬》，鄧剛，《人民文學》1986年第2期，短篇。
- 《葛川江的一個早晨》，李杭育，《上海文學》1986年第2期，短篇。
- 《離異》，吳若增，《十月》1986年第6期，短篇。
- 《阿梅在一個太陽天裏的愁思》，殘雪，《天津文學》1986年第6期，短篇。
- 《白夢》，方方，《中國文學雙月刊》1986年第5期，短篇。
- 《曲裏拐彎》，鄧剛，《小說界》1986年第6期，短篇。
- 《桑那高地的太陽》，陸天明，《當代》1986年第4期，短篇。
- 《蛇神》，蔣子龍，《當代》1986年第2期，短篇。
- 《火船》，魏世祥，《青年文學》1986年第10期，短篇。
- 《他在拂曉前死去》，張廷竹，《解放軍文藝》1986年第11期，中篇。
- 《小城之戀》，王安憶，《上海文學》1986年第8期，中篇。
- 《荒山之戀》，王安憶，《十月》1986年第4期，中篇。
- 《紅高粱》，莫言，《人民文學》1986年第3期，中篇。
- 《第三隻眼》，朱蘇進，《青春叢刊》1986年第2期，中篇。
- 《風淚眼》，從維熙，《十月》1986年第2期，中篇。
- 《軍歌》，周梅森，《鐘山》1986年第6期，中篇。
- 《靈旗》，喬良，《解放軍文藝》1986年第10期，中篇。
- 《輪下》，王蒙，《人民文學》1986年第4期，中篇。
- 《女女女》，韓少功，《上海文學》1986年第5期，中篇。
- 《鬚毛》，陳建功，《十月》1986年第3期，中篇。
- 《三寸金蓮》，馮驥才，《收穫》1986年第6期，中篇。
- 《橡皮人》，王朔，《青年文學》1986年第11、12期，中篇。
- 《夜與晝》，柯雲路，《當代》1986年第1、2期，中篇。
- 《一路風塵》，王小鷹，《收穫》1986年第2期，中篇。
- 《神小傳》，宋清海，《小說家》1986年第4期，中篇。
- 《紅塵》，霍達，《花城》1986年第3期，中篇。
- 《前市委書記的白晝與夜晚》，張笑天，《花城》1985年第3期，中篇。
- 《平凡的世界》(第一部)，路遙，《花城》1986年第6期，長篇。
- 《古船》，張煒，《當代》1986年第5期，長篇。
- 《黑墳》，周梅森，《中國作家》1986年第3、4期，長篇。
- 《活動變人形》，王蒙，人民文學出版社《當代長篇小說》1986年3月號，長篇。
- 《血色黃昏》，老鬼，工人出版社1986年6月出版，長篇。
- 《中學生三部曲》，程瑋，四川少年兒童出版社1986年2月出版，長篇。
- 《訪問夢境》，孫甘露



## 參考書目

### 一：專書部份

#### 二 劃

《二十世紀中國文學史論》 王曉明主編，上海：東方出版中心，1997年10月第1版。

《二十世紀中國新文學史》 皮述民、邱燮友、馬森、楊昌年等合著，台北：駱駝出版社，1997年8月第1版

《二十世紀中國美學》 封孝倫著，長春：東北師範大學出版社，1997年5月第1版。

《二十四詩品》 司空圖著，台北：金楓出版有限公司，1987年6月初版。

《人論二十五種》 劉再復著，香港：牛津大學出版社，1992年。

《20世紀哲學》 [英]艾耶爾著，台北：駱駝出版社，1988年8月。

《20世紀西方美學》 周憲著，南京：南京大學出版社，1998年12月第2次印刷。

《十年文學潮流》 潘旭瀾、王錦園主編，上海：復旦大學出版社，1988年3月第1版。

#### 三 劃

《小說形態學》 徐岱著，杭州：杭州大學出版社，1997年9月第2次印刷。

《小說敘事學》 徐岱著，北京：中國社會科學出版社，1992年9月第1版。

《小說的興起》 伊恩·P·瓦特著，高原、董紅鈞譯，北京：北京三聯書店出版

發行，1992年7月北京第3次印刷。

《小說理論》〔俄〕巴赫金著，白春仁、曉河譯，石家莊：河北教育出版社，1998年6月第1次印刷。

《小說理論》盧卡契著，台北：雅典出版社，1988年10月初版。

《小說面面觀》，〔英〕佛斯特著，李文彬譯，台北：志文出版社，1990年5月再版。

《小說創作論》羅盤著，台北：東大圖書公司，1980年2月初版。

《小說結構》方祖燊著，台北：東大圖書公司，1995年10月初版

《小說美學》陸志平 吳功正著，台北：五南圖書出版有限公司，1993年11月初版。

《小說24美》俞汝捷著，北京：中國青年出版社，1997年1月北京第2版。

《大陸新時期文學(1977-1989)：理論與批評》唐翼明著，台北：東大圖書公司，1995年4月初版。

《大陸「新寫實小說」》唐翼明著，台北：東大圖書公司，1996年9月初版。

《大陸文藝新探》周玉山著，台北：東大圖書公司，1987年2月再版。

《大陸文藝論衡》周玉山著，台北：東大圖書公司，1990年3月初版。

《大陸當代文學掃描》葉禾 英著，台北：東大圖書公司，1990年5月初版。

《大陸作家短篇小說評選》張行知著，台北：台灣商務印書館，1982年12月初版。

《大陸新時期文學概論》陳信元、樂梅健編，嘉義：南華管理學院，1999年6月初版。



## 四 劃

《毛澤東的中國及後毛澤東的中國 人民共和國史》(美)莫里斯·邁斯納著，杜蒲、李玉玲譯，成都：四川人民出版社，1991年6月第3次印刷。

《中國新文學大系 1937-1949》文學理論卷一，上海：上海文藝出版社，1990年12月第1版。

《中國知青史 大潮(1966-1980年)》劉小萌著，北京：中國社會科學出版社，1998年1月第1版。

《中國當代小說史》金漢著，杭州：杭州大學出版社，1990年12月第1版。

《中國當代小說流派史》張學軍著，山東：山東大學出版社，1999年3月第2版。

《中國當代文學史初稿》上、下，郭志剛、董健、曲本陸、陳美蘭主編，北京：中國人民大學出版社，1994年5月第5次印刷。

《中國當代文學史》洪子誠著，北京：北京大學出版社，1999年8月第1版。

《中國當代文學史教程》陳思和主編，上海：復旦大學出版社，1999年9月第1版。

《中國近百年文學理論批評史(1895-1990)》黃曼君主編，武漢：湖北教育出版社，1997年3月第1次印刷。

《中國當代文化意識》(尋路篇)甘陽編選，台北：風雲時代出版公司，1989年10月初版。

《中國80年代人文思潮》曹維勁、魏承思主編，上海：學林出版社，1992年9月第1版。

《中國美學史》第一卷上冊，李澤厚 劉綱紀合著，台北：漢京文化事業有限公司印行，1986年8月初版。

《中國當代美學》 張涵主編，鄭州：河南人民出版社，1990年6月第1版。

《中國小國美學》 葉朗著，台北：里仁書局，1994年11月初版3刷。

《中國現代小說論稿》 郭志剛著，太原：山西教育出版社，1991年5月第1版。

《中國大陸小說打破性禁區述評》 許第高著，香港：香江出版公司，1987年12月香港第1版。

《中國大陸當代文化變遷(1978-1989)》 陳奎德主編，台北：桂冠圖書股份有限公司，1991年7月初版

《中國小說敘事模式的轉變》 陳平原著，台北：久大文化股份有限公司，1990年5月初版。

《中西文學的徊想》 李歐梵著，台北：遠景出版事業公司，1987年1月初版。

《中國當代作家面面觀 尋找家園融入野地》上、下 林建法選編，長春：時代文藝出版社，1994年6月第1版。

《中國文學理論》 劉若愚著，杜國清譯，台北：聯經出版事業公司，1991年10月第3次印行。

《中國文化的危機與展望 當代研究與趨向》 杜維明等著，周陽山編，時報出版公司，1986年1月1日初版3刷。

《中外文化與文論》第一期，曹順慶主編，成都：四川大學出版社，1996年1月第1版

《文學理論：走向交往對話的時代》 錢中文著，北京：北京大學出版社，1999年7月第1版。

《文化大革命史稿》 金春明著，成都：四川人民出版社，1995年9月第1版

《文學社會學》 何金蘭著，台北：桂冠圖書公司，1989年8月1版1刷。

《文學社會學》〔法〕羅貝爾·埃斯卡爾皮著，符錦勇譯，上海：上海譯文出版社，1988年4月1版。

《文學社會學方法論》〔法〕呂西安·戈德曼著，段毅、牛宏寶譯，北京：工人出版社出版，1989年3月第1版。

《文學符號學》趙毅衡著，北京：中國文聯出版公司，1990年9月第1版。

《文藝美學原理》杜書瀛主編，北京：社會科學文獻出版社，1998年11月第2版。

《文藝美學》胡經之著，北京：北京大學出版社，1992年2月第2版。

《文學新潮與文學新人》白燁著，西安：陝西人民出版社，1994年3月第1次印刷。

《文學的當代性》李慶西著，北京：人民文學出版社，1988年7月第1版。

《文學思潮與當代小說》陳美蘭著，武漢：武漢大學出版社，1994年12月第1版。

《文學新思維》上中下 朱棟霖主編，南京：江蘇教育出版社，1996年3月第1版。

《方法、批評及文學史 朗松文論選》〔美〕昂利·拜爾編，徐繼曾譯，北京：中國社會科學出版社，1992年2月第1版。

《日常生活的詩情消解》蔡翔著，上海：學林出版社，1995年4月第2次印刷。

《世界文學格局中的中國小說》應錦襄 林鐵民 朱水湧著，北京：北京大學出版社，1997年11月第1版。

## 五 劃

《末日倖存者的獨白》劉曉波著，台北：時報文化出版企業有限公司，1992年

9月初版。

《比較文學與小說詮釋》 周英雄著，北京：北京大學出版社，1997年5月第2次印刷。

## 六 劃

《走我自己的路》(新訂版)，李澤厚著，台北：三民書局，1996年9月初版。

《走出審美城——新時期文學審美論的批判性解讀》 杜衛著，北京：東方出版社，1999年12月北京第1版。

《走出傷痕——大陸新時期小說探論》 張子樟著，台北：東大圖書公司，1991年2月初版。

《朱光潛全集》 合肥：安徽教育出版社，1987年8月第1版。

## 七 劃

《我們正在寫歷史——方勵之自選集》 方勵之著，台北：經濟與生活出版事業股份有限公司，1987年9月第1版。

《我的哲學提綱》 李澤厚著，台北：三民書局，1996年9月初版。

《批判哲學的批判——康德述評》 李澤厚著，台北：麥芽文化出版社。

《告別革命》 李澤厚 劉再復合著，台北：麥田出版股份有限公司，1999年2月1日初版。

《告別陽光》 北明著，台北：萬象圖書股份有限公司，1993年3月初版。

## 八 劃

《河殤．何傷》 胡菊人著，台北：遠景出版事業公司，1990年1月再版。

《河殤》 蘇曉康 王魯湘總撰稿，香港：三聯書店(香港)有限公司，1989年7月第4次印刷。

《兩岸文學論文集》 施淑著，台北：新地文學出版社，1997年6月第1版第1刷。

《季節輪換》 李振聲著，上海：學林出版社，1996年1月第1次印刷。

《拉美當代小說流派》 陳眾議著，北京：社會科學文獻出版社，1995年2月第1版。

## 九 劃

《風潮蕩落(1955-1979) 中國知識青年上山下鄉運動史》 杜鴻林著，深圳：海天出版社，1993年3月第1版。

《美學四講》 李澤厚著，台北：人間出版社，1988年11月第1版。

《美學概論》 王朝聞著，台北：谷風出版社，1989年10月台1版。

《美的範疇論》 姚一葦，台北：台灣開明書店，1992年5月5版。

《思想實驗》 夏中義著，上海：學林出版社，1996年1月第1次印刷。

《拯救大地》 郜元寶著，上海：學林出版社，1995年4月第2次印刷。

## 十 劃

《後文革史 中國自由化潮流》上卷：鄧小平東山再起，高皋著，台北：聯經出版事業公司，民國八十二年七月初版。

《後文革史 中國自由化潮流》中卷：胡耀邦欲速不達，高皋著，台北：聯經出版事業公司，民國八十三年二月初版。

《棲居與游牧之地》 張新穎著，上海：學林出版社，1995年4月第2次印刷。

《倖存者的文學》 黃子平著，台北：遠流出版公司，1991年10月1日初版。

## 十一劃

《現代美學體系》 葉朗主編，台北：書林出版有限公司，1993年8月台1版1刷。

《從現代到當代》 鄭樹森著，台北：三民書局，1994年2月初版。

《符號學要義》 羅蘭·巴特著，洪顯勝譯，台北：南方出版社，1988年4月初版。

《符號禪意東洋風》 羅蘭·巴特著，孫乃修譯，台北：台灣商務印書館，1994年12月。

《從維熙研究專集》 劉金鏞、房福賢編，重慶：重慶出版社、貴陽：貴州人民出版社，1985年10月第1版。

《從創造的詮釋學到大乘佛學》 傅偉勳著，台北：東大圖書公司，1990年7月初版。

《從台灣看大陸當代文學》 陳信元著，台北：業強出版社，1989年7月初版。

## 十二劃

《無詞的言語》 薛毅著，上海：學林出版社，1996年1月第1次印刷。

《發生認識論原理》，〔瑞士〕皮亞杰著，王憲鈿等譯，北京：商務印書館，1996年6月北京第8次印刷。

### 十三劃

《新編中國當代文學發展史》 金漢、馮雲青、李新宇主編，杭州：杭州大學出版社，1994年1月第2次印刷。

《新時期文學格局》 張炯著，西安：陝西人民教育出版社，1998年9月第2版。

《新時期的文學思潮》 陳遼著，瀋陽：遼寧大學出版社，1987年3月第2次印刷。

《新時期文學思潮》 陳劍暉著，廣州：廣東高等教育出版社，1989年4月第1次印刷。

《新時期文學思潮論》 丁爾綱著，北京：中國廣播電視出版社，1990年5月第1版。

《新時期文學思潮史論》 吳家榮著，合肥：安徽大學出版社，1998年8月第1版。

《新時期文藝新潮評析》 程代熙主編，鄭州：河南大學出版社，1997年4月第1版。

《新時期文學六年》(1976.10-1982.9) 中國社會科學院文學研究所當代文學研究室，北京：中國社會科學出版社，1985年1月第1版。

《新時期文藝論爭輯要》上、下 陸梅林、盛同主編，重慶：重慶出版社，1991年10月第1版。

《新時期作家創作藝術新探》 彭華生、錢光培編，北京：人民文學出版社，1991年9月第1版。

《新時期文藝論辨》 黃偉宗著，廣州：中山大學出版社，1988年10月第1版。

《新時期小說研究》 鄺邦洪著，廣州：廣東人民出版社，1996年7月第1版。

《新時期短篇小說探微》 邾瑢編，北京：北京師範學院出版社，1988年2月北

京第 1 版。

《新時期爭鳴小說縱橫談》 黎風著，成都：四川大學出版社，1995 年 9 月第 1 版。

《新時期文學現象》 張韜著，北京：中國文化藝術出版社，1998 年 2 月北京第 1 版。

《當代中國文藝思潮論》 黃偉宗著，廣州：廣東旅遊出版社，1998 年 12 月第 1 版。

《當代大陸作家風貌》 潘耀明著，台北：遠景出版事業公司，1990 年 6 月初版。

《當代中國文藝理論史》 包忠文主編，南京：江蘇教育出版社，1998 年 2 月第 1 版。

《當代小說理論與技巧》 汪靖洋主編，南京：江蘇教育出版社，1989 年 5 月第 1 版。

《當代西國作家隨筆精選》 上、下，柯靈主編，上海：東方出版中心，1996 年 3 月第 1 版

《解放文選(1978-1998)》 上、下，邱石編，北京：中國經濟日報出版社，1998 年 9 月第 1 版。

## 十四劃

《鄧小平文選(1975-1982)》 第二卷，鄧小平著，北京：人民出版社，1983 年 8 月北京第 2 次印刷。

《鄧小平文選(1982-199)》 第三卷，鄧小平著，北京：人民出版社，1993 年 10 月北京第 1 次印刷。



## 十五劃

《劍橋中華人民共和國史 1949-1965》(美)費正清、羅德里克·麥克法夸爾主編，王建朗等譯 陶文釗等校，上海：上海人民出版社，1990年9月第2次印刷。

《劍橋中華人民共和國史 中國革命內部的革命 1966-1982》(美)R·麥克法夸爾、費正清編，北京：中國社會科學出版社，1992年8月第1版。

## 十六劃

《歷史的一部份》 鄭義著，台北：萬象圖書股份有限公司，1993年3月初版。

## 十七劃

《雞鳴風雨》 陳思和著，上海：學林出版社，1995年4月第2次印刷。

## 十八劃

《藝術哲學》〔法〕丹納著，傅雷譯，北京：人民文學出版社，1996年6月北京第2次印刷。

《藝術社會學》〔匈〕阿諾德·豪澤爾著，居延安譯編，上海：學林出版社，1987年8月第1版。

《藝術論》〔俄〕托爾斯泰著，耿濟之譯，台北：金楓出版社印行。

## 廿三劃

《靈地的緬想》 胡河清著，上海：學林出版社，1995年4月第2次印刷。



## 二：作品部份

《中國大陸現代小說選》輯一，劉心武等著。台北：圓神出版社，1988年元月再版。

《人不是含羞草》甘鐵生等著，台北：新地文學出版社，1989年2月3版。

《義大利小提琴》馮驥才著，台北：新地文學出版社，1996年8月4版。

《在早春的日子裏》馮驥才著，台北：新地文學出版社，1990年2月3版。

《美食家》陸文夫著，台北：新地文學出版社，1988年12月初版。

《方舟》張潔著，台北：新地文學出版社，1990年4月初版。

《棋王、樹王、孩子王》阿城著，台北：新地文學出版社，1987年11月15版。

《透明的紅蘿蔔》莫言著，台北：新地文學出版社，1987年9月初版。

《雨，沙沙沙》王安憶著，台北：新地文學出版社，1989年2月初版。

《藍屋》程乃珊著，台北：新地文學出版社，1988年2月初版。

《沒有鈕扣的紅襯衫》鐵凝著，台北：新地文學出版社，1988年2月初版。

《岸上的秋天》景宜等著，台北：新地文學出版社，1987年12月初版。

《蝴蝶》王蒙著，台北：遠景出版事業公司，1989年9月初版。

《牛報》葉之蓁著，台北：遠景出版事業公司，1989年12月初版。

《心有靈犀的男孩》祖慰著，台北：遠景出版事業公司，1989年12月初版。

《院長和他的瘋子們》徐曉鶴著，台北：遠景出版事業公司，1989年12月初版。

- 《種在走廊上的蘋果樹》 殘雪著，台北：遠景出版事業公司，1990年2月初版。
- 《山雨》 何立偉著，台北：遠景出版事業公司，1989年12月初版。
- 《謀殺》 韓少功著，台北：遠景出版事業公司，1989年12月初版。
- 《早安．朋友》 張賢亮著，台北：遠景出版事業公司，1988年1月再版。
- 《藍旗》 陳村著，台北：遠景出版事業公司，1989年12月初版。
- 《李順大造屋》 高曉聲著，台北：遠景出版事業公司，1989年10月初版。
- 《男人的風格》 張賢亮著，台北：遠景出版事業公司，1988年2月初版。
- 《在沒有航標的河流上》 葉蔚林著，台北：遠景出版事業公司，1989年12月初版。
- 《小販世家》 陸文夫著，台北：遠景出版事業公司，1989年12月初版。
- 《閣樓》 西西編，台北：洪範書店，1992年9月4印。
- 《爆炸》 西西編，台北：洪範書店，1988年7月初版。
- 《紅高粱》 西西編，台北：洪範書店，1993年9月8印。
- 《第六部門》 西西編，台北：洪範書店，1988年7月初版。
- 《哭泣的窗戶》 鄭樹森編，台北：洪範書店，1990年6月初版。
- 《八月驕陽》 鄭樹森編，台北：洪範書店，1988年12月初版。
- 《荒誕派小說》 吳亮 章平 宗仁發編，長春：時代文藝出版社，1988年11月第1次印刷。
- 《胡同串子》 劉心武著，北京：燕山出版社，1997年8月北京第1次印刷。

《鐘鼓樓》 劉心武著，香港：天地圖書有限公司，1988年。

《男人的一半是女人》 張賢亮著，北京：中國文聯出版公司，1985年12月第1版。

《余華作品集》 余華著，北京：中國社會科學出版社，1998年11月第1版。

《賈平凹文集》 賈平凹著，蘭州：甘肅人民出版社，1999年8月第1版。

《池莉文集》 池莉著，南京：江蘇文藝出版社，1999年8月第1版。

《王朔文集》 王朔著，北京：華藝出版社，1992年6月第1版。

《中國現代文學作品選》中卷·小說，錢谷融主編，上海：華東師範大學出版社，1989年11月第1版。

《中國當代小說作品選》第二冊，王慶生主編，武漢：華中師範大學出版社，1988年5月第1版。

《中國現當代文學作品選評》下，陳其光主編，廣州：暨南大學出版社，1999年10月第1版。

### 三：期刊評論與論文專著部份

《讀書》20年光碟(1979-1998)，北京：三聯書店。

《文藝報》月刊(1978-1985)，北京：作家出版社。

《文藝研究》雙月刊(1979-1986)

《人民文學》(1976-1980)，北京：人民文學出版社。

《亞洲週刊》(1999年6月14日-6月20日)

《文革後十年(1976-1985)大陸文學之研究》 宋如珊著，中國文化大學中國文學

研究所博士論文，1997年12月。

《中國大陸「傷痕文學」之研究》 慎錫讚著，中國文化大學中國文學研究所碩士論文，1994年12月。

《傳統與原始：大陸尋根小說的批評與省思》 陳崇祺著，國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，1994年。

《莫言小說：「歷史」的重構》 鍾怡雯著，國立師範大學國文研究所碩士論文，1996年。

《大陸新時期(1979-1989)小說中知識分子的處境與抉擇》 董恕明著，私立東海大學中國文學研究所碩士論文，1997年。

《回歸與超越——大陸新時期尋根文學思潮研究》 陳昭吟著，國立師範大學國文研究所碩士論文，1998年。

《論莫言小說(1983-1999)的幾個母題和敘述意識》 謝靜國著，私立淡江大學中國文學研究所碩士論文，1999年。

《由「重寫文學史」運動反思大陸文學左傾思想的發展》 黃瓊娟著，私立南華大學文學研究所碩士論文，2000年。

題材問題一解 柯靈撰，載於《文學評論》1978年第1期。頁39-42。

生活的創造者說：走這條路！ 劉心武撰，載於《文學評論》1978年第5期。頁58-64。

重評《現實主義——廣闊的道路》 何西來、安凡、田中杰撰，載於《文學評論》1979年第4期。頁51-65。

談三年來的文學創作 杜清源、李興葉、李振玉撰，載於《文學評論》1979年第5期。頁36-41。

文學的真實與作家的職責 張炯撰，載於《文學評論》1980年第3期。頁41-46。

留給讀者的思考 讀中篇小說《人到中年》 朱寨撰，載於《文學評論》1980年第3期。頁67-75。

談賈平凹作品的描寫藝術 丁帆撰，載於《文學評論》1980年第4期。頁74-77、130。

從反饋角度看陳奐生系列小說的創作 兼談文學的一個系統 程文超撰，載於《當代文藝思潮》1984年第5期。頁78-85。

關於提高文學理論研究水平的思考 汪瑰曼撰，載於《當代文藝思潮》1984年第5期，頁86-95。

歷史的補課和創作的填凹 評賈平凹的中篇小說《雞窩洼的人家》 楊桂欣撰，載於《當代文藝思潮》1984年第6期，頁89-96。

鄧友梅小說的民俗美與時代色彩 談中篇小說《煙壺》及其他 張韜撰，載於《文學評論》1984年第3期。頁12-15。

論人物性格的二重組合原理 劉再復撰，載於《文學評論》1984年第3期。頁24-40、140。

文學的當代性及其審美思辨特點 李慶西撰，載於《文學評論》1984年第4期。頁28-36。

論中國當代小說的藝術發展 黃子平撰，載於《文學評論》1984年第5期。頁22-32。

形象的三維結構和作家的內在自由 孫紹振撰，載於《文學評論》1985年第4期。頁10-25。

用心理學的眼光看文學 魯樞元撰，載於《文學評論》1985年第4期。頁3-10。

關於文學本性的思考 劉心武撰，載於《文學評論》1985年第4期。頁25-37。

文學批評的研究方法和研究目標 南帆撰，載於《文學評論》1985年第4期。頁38-42。

- 讀評論文章偶記 王蒙撰，載於《文學評論》1985年第6期。頁3-10。
- 論文學的主體性 劉再復撰，載於《文學評論》1985年第6期，頁11-26，1986年第1期，頁3-19。
- 從“尋夢”到“尋根” 關於近年文學變動的札記之一 李書磊撰，載於《當代文藝思潮》1986年第3期。頁42-49。
- 一九八五年中國小說思潮 李潔非、張陵撰，載於《當代文藝思潮》1986年第3期。頁57-64。
- 談點兒“文化”，談點兒“尋根”，再談點兒別的 李慶西撰，載於《當代文藝思潮》1986年第3期。頁65-67。
- 當代文學中的文化尋根意識 陳思和撰，載於《文學評論》1986年第6期。頁24-33。
- 重寫文學史 主持人的話 陳思和、王曉明撰，載於《上海文論》1988年第4期。頁4-5。
- 六十年的孤立與克己 現代中國小說中的疏離現象(1920-1980) 張子樟撰，載於花蓮師範學院《國際人文年刊》1994年1月。頁281-295。
- 論二十年來小說潮流的演進 丁帆 何言宏撰，載於《文學評論》1998年第5期。頁49-60。
- 創作主體的精神轉換 考察中國新時期文學的一種思路 陳美蘭撰，載於《文學評論》1998年第5期。頁61-67。
- 雙重的解讀 八九十年代中國文學的描述 南帆撰，載於《文學評論》1998年第5期。頁68-76。
- 新時期文藝學反思錄 杜書瀛撰，載於《文學評論》1998年第5期。頁77-88。
- 中國文學研究的困境與出路 吳宏一撰，載於《文學評論》1999年第6期。

31-42。

“歸去來”的困惑與彷徨 論八十年代知青作家的情感與文化困境 賀仲明撰，載於《文學評論》1999年第6期。頁114-123。

陶淵明《桃花源記》的符號學解析 洪喬平撰，南華大學文學研究所主辦「第一屆全國研究生文學符號學學術論文研討會」，1999年5月。

動與靜 文學社會學方法論的考察與檢討 洪喬平撰，南華大學文學研究所主辦「第一屆全國研究生文學社會學學術論文研討會」，2000年5月。

中外文論對話的思考 洪喬平撰，載《中外文化與文論》第四期，1999年8月第1版，頁303-309。

剩餘的犧牲 關於中國先鋒批評的精神困局 李桂芳撰，淡江大學中文所研究生論文研討會，2000年5月。

#### 四：工具書部份

《大不列顛百科全書》(中文版) 廖瑞銘主編，台北：丹青圖書有限公司，1987年新編。

《美學百科全書》 李澤厚、汝信主編，北京：社會科學文獻出版社，1990年12月第一版。

《中華小百科全書》文學卷，張廣明主編，成都：四川辭書出版社、四川教育出版社，1994年6月第1版。

《中國新時期文學詞典》 丁柏銓主編，南京：南京大學出版社，1991年9月第1版。

《當代西方美學新範疇辭典》 司有侖主編，北京：中國人民大學出版社，1996年1月第1版。

《美學範疇概論》 楊成寅主編，杭州：浙江美術學院出版社，1991年3月第1



版。

《社會學大辭典》 程繼隆主編，北京：中國人事出版社，1995年6月第1次印刷。