

# 文学史幽暗处的高晓声

## ——兼谈当代文学史叙述中的“代表作”问题

方 岩

**内容提要** 当代文学史的“代表作”在急速更迭的历史语境中意义迅速贬值。“代表作”的危机其实就是当代文学生产及其历史叙述的危机。因此，重读高晓声并将其“代表作”问题化，就是以个案为例揭示当代文学生产及其历史叙述存在的问题。当代文学史通常以“代表作”为中心来形塑作家的文学史形象，重新审视这种方法的合法性，特别是“代表作”生产、筛选机制中的话语关系，那些被历史叙述削除、藏匿的精神资源便得以从历史的幽暗处显现，并有可能参与到当下的思想文化建构中。这种尝试或许可以为反思、重述当代文学史提供新的视角。因为，只有当作“学科知识”的“代表作”与当下的历史进程重新建立互动关系，文学史作为思想资源的功能和意义方能重新焕发。

**关键词** 高晓声；陈奂生；代表作；当代文学史

—

20世纪80年代至今不过40年左右的时间，有些作家被重新提起时却让人有恍如隔世的感觉，比如高晓声<sup>[1]</sup>。这种年代久远的模糊感并非来自时间长度，而是因为历史的速度。这种速度在40年间，造就了诸多文学史上虚虚实实的高峰、断崖和浪潮，要穿越历史的重重迷障和泡沫方能重返像高晓声这样的作家曾经闪耀的时刻。事实上，作为文学史“知识”的高晓声与作为文学史“意义”的高晓声在40年之后的语境中并非是不言自明。

提到高晓声，自然会想起“陈奂生系列”，这是文学史叙述和文学史教育的常识性思维训练的结果，读者习惯通过“代表作”来完成对于作家的基本认知和想象。然而过于信赖常识，便会遗忘常识被建构的过程：“代表作”是作为整体的作家作品被各种话语参与挑选、削除、重组的结果，因此作家的文学史形象亦展现了其可塑性的本质。当被挑选的文本和被修正的形象以历史的名义来传播时，“片面”的知识变成了制造历史总体性幻觉的手段。

“陈奂生系列”无疑使得高晓声更像是一个与时代进程保持密切互动且代表着历史良知和时代洞察力的作家，他的文学史地位也因此在“国民性/农民”这样的启蒙话语叙述脉络中得到确认。这样的描述固然保留了部分的历史真实，然而不得不承认，这些作品在当下语境中被重新提起时，我们很难从审美形态和价值诉求等层面讨论其参与当下社会思想文化建构的可能性，更遑论从文体意识、语言风格、修辞技巧等层面去谈论其对当下创作的借鉴。因为“代表作”的产生涉及当代文学生产和当代文学史叙述等层面的问题，而这些问题又涉及在具体语境中诸多话语的张力关系。所以，在历史情境更迭之后，其作为精神资源的有效性便成了疑问。因此，重新讨论相关问题，需要树立一个基本前提，“代表作”作为“片面的知识”，是历史的复杂性被提纯的结果，在这个过程中，不仅“代表作”本身的复杂语义关系可能被规训，而且那些具有前瞻性的精神资源也可能被剔除。高晓声本人就提出过类似的抗议。在“陈奂生系列”开始为高晓声带来巨大声誉的时候，忘年交叶兆言曾在日记中记下他们的一段对话：

“我后悔一件事，《钱包》《山中》《鱼钓》

这三篇没有一篇能得奖。”

“是啊，《陈奂生》影响太大了，”我说，“我看见学校的同学在写评选单的时候，都写它。”

“哎，可惜。”他叹气。

……

“《山中》是我最花气力的一篇小说，一个字，一段，都不是随便写出来的。”

我告诉他，《山中》以及同类题材三篇反映不好，有人看不懂。

他只是抽烟，临了，拧灭：“一句话，我搞艺术，不是搞群众运动。”<sup>[2]</sup>

前述已经提及，文学史最主要的书写方式便是以“代表作”为中心来构筑作家的历史形象及其意义。但是当作者本人对此提出质疑时，我们不能想当然地把这样的行为视为作家的敝帚自珍，倒未尝不可以以此为参照来检视、反思“代表作”的合理性。当高晓声去世后，叶兆言为其辩护：

当高晓声被评论界封为农民代言人的时候，身为农民作家的他想得更多的其实是艺术问题。小说艺术有它的自身特点，有它的发展规律，高晓声的绝顶聪明，在于完全明白群众运动会给作家带来好处，而且理所当然地享受了这种好处。但是，小说艺术不等于群众运动。在当时，高晓声是不多的几位真正强调艺术的作家之一，他的种种探索，一开始处于被忽视的地位，即使在今天提起的人也不多。<sup>[3]</sup>

虽说叶兆言的判断未必能够获得学界共识，但至少能够说明，“代表作”作为可以信赖的文学史知识传播机制多少变得面目可疑起来。因此，有必要将“代表作”重新问题化，借此重新检讨当代文学生产及当代文学史叙述的相关议题。

## 二

1991年12月，上海文艺出版社出版了《陈奂生上城出国记》，这部以“长篇小说”为定性的作品，实际上是由高晓声在12年间以“陈奂生”为主人公创作的七篇中短篇小说连缀而成，分别为：《“漏斗户”主》<sup>[4]</sup>《陈奂生上城》<sup>[5]</sup>《陈奂生转业》<sup>[6]</sup>《陈奂生包产》<sup>[7]</sup>《陈奂生战术》<sup>[8]</sup>《种田大户》<sup>[9]</sup>

《陈奂生出国》<sup>[10]</sup>。这便是当代文学史上著名的“陈奂生系列”，当然在这个系列之外，还有《李顺大造屋》<sup>[11]</sup>，它们共同构成了高晓声的代表作。那些对1978年以来的社会历史进程稍有了解的读者，很容易从这些标题的“关键词”中辨析出高晓声写作对具体的国家进程的呼应：农村粮食分配方案调整，家庭联产承包责任制实行，农村副业复兴和乡镇企业兴起等，甚至还有“苏南模式”的雏形。

人物的道路与当代各个时期政治事件、政策的关联，是作品的基本结构方式。……高晓声在一个时期，醉心于在作品中留下80年代以来农村变革的每一痕迹，而让人物（陈奂生等）不断变换活动场景，上城、包产、转业、出国，而创作的思想艺术基点则留在原地。<sup>[12]</sup>

这段引文涉及两个问题。首先，洪子诚指出了高晓声的创作与社会进程的“同构关系”，这其实也是与高晓声同时代的诸多作家共同面临的问题，在某种程度上也是对1949年以来的文学史中诸多被冠之以“代表作”的作品基本文本形态和审美特征的总结。这并不是一个很难理解的问题。当代中国政治一直在文学的教化、规训功能上寄予着期望，同样，当代文学生产及其历史叙述亦偏爱挖掘文学的文化政治功能。这是两种类型的话语在同一个中介物上有所区别的两种诉求，所以两者的交集只能是那些在政治安全的范围内，把历史关怀、现实干预等文化政治功能发挥得较为出色的作品。以至于在很多时候，“审美”成了一个退而求其次的需求。同时，“感时忧国”的旧传统和“社会主义现实主义”的新传统对审美现代性所蕴含更为复杂、深刻的文化反抗的张力关系也并不感兴趣。即便是在政治氛围相对宽松的时候，关于“文学自由”“文学自律”的提倡和讨论也无非是二元格局中非此即彼的选择问题：在宣称面对政治，文学有不参与、不表态的自由的同时，念兹在兹的却是，文学可以按照自身的意愿选择服务政治、社会和历史进程的方式和姿态的自由。至少，对于80年代中期之前的当代文学史而言，这确实是个显著的问题。

当代文学史中的诸多“代表作”正是在上述过程中被生产、筛选出来，它们可以不是那些最能代表作者本人审美追求、作品形态和实际成就的作品，

也可以不是在特定的时代氛围中引发社会关注的作品，例如那些争议作品或者被批判的作品，但它们一定会是那种与意识形态达成某种平衡和默契前提下，同时适当兼顾审美和时代氛围的作品。这些作品的出现自然少不了作家的主动选择或被动配合。所以说，“同构关系”是意识形态对当代文学生产提出的具体要求，亦成为当代文学史筛选“代表作”的基本前提。

其次，洪子诚认为高晓声的创作“留在原地”，那么“何谓原地”？同时，在通常的文学史教育中，高晓声及其同时代的作家常常被视为“新时期”文学肇始阶段的代表人物，那么“何谓新”？当代文学史叙述在这样的具体问题上亦语焉不详。在我看来，重新强调对文学话语变化的敏感和细察，破除对政治语汇的敬畏和盲从，便可以理解“何谓原地”“何谓新”这样的问题。

举个例子。《解约》<sup>[13]</sup>发表于1954年，为初入文坛的高晓声带来了声誉，可视为其早期代表作。《拣珍珠》<sup>[14]</sup>发表于1979年，这一年也是高晓声复出的第一年，但此时的高晓声已经名满天下。从发表时间看，该小说出现于“陈奂生系列”形成期间，前有《李顺大造屋》《“漏斗户”主》，后有《陈奂生上城》。因为这两部小说都直面新社会青年婚恋观，属于“社会主义新人”塑造这样的常见话题，不妨把它们进行对比一下。结论是，如果没有前述这些信息的提醒，我们很容易将这两篇小说视为高晓声在同一时期写下的主题类似、风格雷同的两部作品。因为，除了具体的情节差异，两篇小说在叙述语言、心理描写、性格刻画、观念呈现、作品基调等层面几乎没有差别。那么，何以近30年的历史大震荡、个人身心的巨大创伤在高晓声的写作中没有留下丝毫的痕迹？若将之完全归结为“规训”，未免显得草率。

高晓声在《拣珍珠》发表后的第二年（1980年）提到了《解约》等在其被划为右派前的那些作品：

这些作品，基本上是继承了现实主义的传统。但它反映的是社会主义生活，基调是明朗的，方向是明确的。这些作品也反映了我当时思想比较单纯，对党对社会主义完全是一片赤诚之心。<sup>[15]</sup>

对于治当代文学史的学者来说，我们习惯用“历史的同情”来面对这样的“抒情”：或者将其理解为重新获得写作权力后对自己的历史言行进行自辨和澄清，或者将其视为言不由衷的“官样文章”。然而“历史的同情”不能代替对真相的追问，更非“为尊者讳耻，为贤者讳过，为亲者讳疾”的庸俗化理解，我们需要在权力、信仰、利益之间的张力关系中去辨析抒情主体的复杂性，由此，作家的历史形象方能较为丰满地呈现。事实上，“历史的同情”只是看待历史、解释历史或者说历史叙述的某种态度和立场，前提是尽可能地占有材料和内容。换言之，尽可能掌握历史的多种面相是同情和尊重的前提，否则“历史的同情”只能是盲见和遮蔽的同义词。不妨再看看高晓声在同一篇文章中如何谈论《拣珍珠》。

1979年，高晓声共发表了11篇小说，第二年结集为《七九小说集》<sup>[16]</sup>。在提及包括《李顺大造屋》《“漏斗户”主》《拣珍珠》等在内的这批作品时，高晓声说道：

1978年5月，我确认自己不久会回到文学队伍里来。啊！这么多年了，如果一个女儿嫁出去，回娘家应该带着成年的儿女来了。而我呢，难道能两手空空，光是红着脸羞愧地走进去吗？

我开始握起笔，我开始抢时间。1978年6月，我一头钻到创作里去了。……<sup>[17]</sup>

本体是“罪与罚”，喻体是“出嫁”“回娘家”这些意味着俗世幸福的事情。要平复多少创伤和不堪，才能成就这样一个温馨、喜悦的比喻啊。于是，《拣珍珠》便成了回娘家时可资炫耀的献礼，一如30多年前的《解约》那般“赤诚”“明朗”“单纯”。只是，横亘在两部作品之间的长达30年的历史的痕迹、纹理和沟壑被瞬间磨平了。这个时候，“历史的同情”的尺度需要被重新讨论，而高晓声的文学史形象也似乎黯淡了一些，当然也更复杂了一些。

我们当然可以把这个例子继续引向其他话题的讨论。但是考虑到本文所要讨论的侧重点和论述的连贯，在此我只想说明当代文学史在论述高晓声这样的80年代中期前的代表性作家时所出现的语境幻觉和混淆。这个例子至少能够说明，从意识形态规训到作家认知再到读者接受，文学话语的功能、表

现形式、审美结构等常识性观念，从延安时期到新时期基本未变。

事实上，20世纪80年代初的中国当代文学所散发的蓬勃生机及其可能性，在很大程度上依然是自上而下国家动员的结果。在国家进程的态势上，与此前的历史阶段并无不同。然而，“新时期”的“新”是一种强大的政治/历史修辞力量，它以反思历史的姿态掩盖了历史的延续性，以“断裂性”重新唤起了民众参与历史进程的热情和诉求。所以，新时期初期的基本历史语境是：一方面是“新”所激发的历史/政治想象和鼓励，另一方面，文学的政治功能以某种看似具有主动性的方式被重新激活，两者在文学与新时期的政治的同构关系上达成了“共识与合作”。换言之，在80年代初期，文学空间在拓展的趋势与文学政治功能被重新征用的事实，是这个阶段文学总体态势的两种基本面相。因为叶至诚的关系，与高晓声有着密切交往的叶兆言就曾经说过：“通常认为粉碎‘四人帮’前后的小说泾渭分明，是完全不同质的文学现象，却很少注意它们的一脉相承。”并对高晓声这代作家在新时期依然保留某些文学观，如“人们依然相信通过小说，能改变民间疾苦”，表现了不以为然的态度，他对高晓声有着如下描述：

高晓声的精明之处，在于他一眼就看透了把戏。换句话说，在一开始，文学并不是什么文学，或者不仅仅是文学。文学轰动往往是因为附加了别的东西，高晓声反复强调自己最关心农民的生存状态，关心农民的房子，关心农民能否吃饱，这种关心建立在一种信念之上，就是文学作为一种工具，可以用来做一些事情。<sup>[18]</sup>

所以，在重新谈论起高晓声这样的20世纪80年代中期之前的代表性作家时，依然要重申一些常识性观念。学术的精进和思想的拓展，要以常识为基础，而非以牺牲常识为代价。历史的面相虽然难以穷尽，但这不意味着基本事实可以被随意篡改和消解，哪怕是学术的名义；同样，文本虽然敞开了多重阐释的维度，但文本发表时各种因素所交织成的语境关系才是决定意义的最基本因素。多重阐释的目的是实现文本意义的丰富性，而非用一种单一的解释替代另一种单一的解释，且多重并不意味

着无限。具体到本文所涉及的问题，有些常识也必须再次复述：首先，政治语境的相对宽松与审美复杂性的出现，这两者并不存在直接的因果关系；其次，当代文学研究需要区分特定历史阶段的意识形态本质、话语边界与具体的规训方式、策略的区别。但是需要明确的是，和善的面孔和温情的召唤，对惊魂未定、伤痕未消却长期浸淫于“感时忧国”旧传统和“社会主义现实主义”新传统中的作家们来说，还是很有吸引力的。所以，20世纪80年代初的文学风貌只能如此：在媒介种类单一、传播渠道有限、话语空间依然相对逼仄的情况下，意识形态的召唤与作家的“干预生活”的诉求、热情很容易达成共识与合作，“虚构”便成了公共关怀的跑马场。高晓声是这股声势浩大的文学潮流的积极参与者。所以，有人会将他写“当代农民、农村、农业的小说”形容为“像断代史般具有经典性，未知迄今有谁超越了他”<sup>[19]</sup>。这番话发表于2011年。很显然，这是从“新时期”延续至“新世纪”的当代文学史主流史观，它是文学社会学的，甚至可以说是非文学的。

在我看来，与其说把前述引文视为对高晓声的褒贬，倒不如看做一种事实描述，描述的是我在前面不断提及的意识形态与作家的“共识与合作”。我们不能肤浅而僵化地在两者之间预设强制与顺从、召唤与迎合等关系。要进入具体层面，方能理解其中的复杂性。文学史叙述是一个删减和拼贴的过程，通常说来，我们会将历史信息划分价值等级，在叙述中保留那些所谓精神的、文化的、戏剧性的、宏大的信息，而舍弃那些庸常的、物质的、生存的乃至苟且的信息。在这里，我无意涉及物质与精神关系的庸俗理解，也无意走进文化研究的俗套。我想强调的是，缺乏对后者的考量将难以理解“共识与合作”的复杂性。

八十年代初期的文学热，和现在不一样，不谈发行量，不谈钱。印象中，一些很糟糕的小说，大家都在谈论，满世界都是“伤痕”，都是“问题”……公式化概念化的痕迹随处可见，文学成了发泄个人情感的公器，而且还是终南捷径，一篇小说只要得全国奖，户口问题工作问题包括爱情问题，立马都能解决。<sup>[20]</sup>治当代文学史的学者对这样的材料所提供的信

息并不陌生，但甚少考虑将其中的某些因素在“当代文学史”范畴内问题化、理论化。“发行量”和“钱”说的自然是“市场”，在高晓声创作活跃的年代里还不构成强有力的语境因素。但这并不影响我们可以借助市场这个因素来反观80年代语境的某些特殊性。“市场”成为极其重要的历史建构因素，始于90年代。在市场化过程中，国家制度随之开始了调整和重组，并腾挪出部分空间和场域，让作家和其他身份群体有了相对自由的职业选择和扩大谋生空间的可能。由此反观，相比较而言，在20世纪90年代之前，“文学”并不仅仅意味着职业选择，更多是国家事务、政治制度的构成部分。正是在这个意义上，我们不妨把“文学作为制度”理解为带有总体性的基本史实或基本语境，这是形塑当代文学史特别是20世纪80年代中期之前的文学史面貌极其重要的因素。“文学作为制度”在具体层面释放了更为丰富的意义。

首先，高晓声们的写作在制度意义上可被理解为在履行岗位职责和执行制度要求。这便意味着，他们作品的发表、出版及传播、反馈都要接受制度的约束，同样，日常生存亦得依靠制度的供养。在这一点上，他们与其他职业身份并没有本质区别。作为制度，必然会涉及奖励与惩罚，所以高晓声在回忆自己的经历时才会说：“我被踢出了文学队伍……1957年又被剥得光光离开。”<sup>[21]</sup>基于此，我们就能部分地理解前述他“回娘家”时的喜悦和兴奋。其次，还可以适当地“去政治化”“去道德化”来理解“文学作为制度”。正如市场制度下的写作同样亦需要接受相关规训一样，从这个角度再去理解所谓的“终南捷径”时，很容易发现这其实是制度所清晰展示的“写什么”“怎么写”的具体要求；也就不难理解，“概念化”“公式化”的作品虽然不是制度所乐于见到的，也是没法避免的，它们属于制度运行的冗余之物，也可视为保证制度顺畅运行的必要代价；所谓的“发泄个人情绪”未必就是缺点，与此前的历史进程相比，制度设计允许存在泄压、解压机制不正是历史进步的体现吗？至于它属于审美欠缺的个体表达还是伪装成个人声音的群体情绪，则需要具体层面来讨论。再者，“文学作为制度”这种历史态势在高晓声创作旺盛的年代

已经盛极而衰，并在20世纪80年代中后期开始逐步表现出来，它受制于整个国家制度、国家体制的主动调整。但是“式微”固然含有影响力减弱的意思，同时也意味着可以较为隐蔽的方式继续发挥影响力。

简而言之，把“文学作为制度”作为具有丰富意义层次的总体性语境和基本史实来理解，是考量20世纪80年代作家与意识形态“共识与合作”复杂性的重要前提。这不仅是当代文学生产、包括“代表作”产生的基本语境，同样构成了当代文学史叙述和“代表作”筛选的基本思维。

### 三

在前述《解约》和《拣珍珠》的对比分析中，我已经谈到，高晓声用令人难以理解的喜悦和兴奋抹去种种血污和坎坷，以“重返十七年”的方式，贡献了一部所谓的“新时期”作品。叶兆言对高晓声的评价是准确的，高晓声清楚，“文学并不是什么文学”，“文学轰动往往是因为附加了别的东西”。简单说来，“别的东西”就是制度所提倡的国家事务及其政治要求，它构成了“轰动”的前提，由此，“轰动”的“作品”才有可能演变为“代表作”。

《李顺大造屋》亦是高晓声复出第一年发表的作品，也正是这部作品让高晓声迅速成为新时期之初最为耀眼的作家之一。谈到这部作品时，高晓声总结道：

在写作过程中，我意识到了这篇小说在客观上带有重新认识历史的意义。所以我不得不特别慎重地忠实于历史，不得不学用史家的严谨笔法。当生活中的各种形象向我涌来时，我进行了认真的选择。通过选择的形象，反映出了新旧社会的本质区别，显示了正确路线和错误路线执行的不同结果；同是错误路线，也分清楚是自家人拆烂污还是敌人捣蛋，产生的影响也自不同。至于反映到什么程度，我也努力想掌握住分寸。<sup>[22]</sup>

我们对这样的话语方式无疑是熟悉的。这是高晓声及其同时代的作家所共同呈现的话语症候。暂时搁置“历史的同情”，从这些话语方式所使用的一些词汇中，如“忠实”“慎重”“选择”“分清楚”“分

寸”等，我们能够充分感觉到，高晓声对话语尺度的拿捏和领会，而这些正是“作为制度的文学”所发出的召唤和限制。

事实上，这部作品的出炉过程本来就是那个时代最好的一批作家群体用“政治智慧”推动的。高晓声去世后不久，陆文夫便撰文回忆了《李顺大造屋》发表前的一些事情。

《李顺大造屋》写的是一个农民想造房子，结果是折腾了二十多年还是没有造得起来。他不回避现实，真实而深刻地反映了当时农村的实况。不过，此种“给社会主义抹黑”的作品当时想发表是相当困难的。我出于两种情况的考虑，提出意见要他修改结尾。……让李顺大把房子造起来，拖一条“光明的尾巴”，发表也可能会容易些。后来方之和叶至诚看了小说，也同意我的意见。高晓声同意改了，但那尾巴也不太光明，李顺大是行了贿以后才把房子造起来的。<sup>[23]</sup>

后来这部小说便发表在叶至诚时任副主编的《雨花》上，不久便获得了1979年“全国优秀短篇小说奖”。我们能够理解，在历史创伤中慢慢恢复的作家们对政治禁忌的敏感和畏惧。但是，方之、叶至诚、高晓声、陆文夫这些在文学史中接受后代敬仰的作家们聚首揣摩“光明的尾巴”的画面，本身就是一副充满黑色幽默的荒诞场景啊。毕竟，他们是如此了解自己内心所抵制的话语，却最终接受了召唤，迈出了走向“终南捷径”极其关键的一步。

《李顺大造屋》之后，便是“陈奂生系列”的诞生。其实引导大家注意到“陈奂生”将成为一个系列的，恰恰是高晓声本人。按照高晓声自己的说法，《“漏斗户”主》发表时其实并没有什么影响。

当时在《钟山》上发表了。《钟山》那时刚创刊，印数不到一万，看到这篇小说的人不多，竟不曾有什么反映。<sup>[24]</sup>

为了救活这篇小说，高晓声决定再写一篇以陈奂生为主人公的作品，这便是《陈奂生上城》。

另外还有一个原因，是想通过《陈奂生上城》这篇小说，引起读者对《“漏斗户”主》的注意，叫做“救活”《“漏斗户”主》。这两篇小说，主人公都用陈奂生一个名字，性格也统一，所

以《陈奂生上城》名正言顺成了《“漏斗户”主》的续篇。读者如果对《陈奂生上城》感到兴趣，就一定会去看一看《“漏斗户”主》，这样，《“漏斗户”主》就被救活了。<sup>[25]</sup>

如果说《李顺大造屋》论证了在正确路线的领导下农民终于得以“安居”这样的命题，那么《陈奂生上城》这样的以“当时的农村副业生产已开始复苏”<sup>[26]</sup>作为背景的小说，将可能再次获得意识形态的肯定。事态的发展果如高晓声所料。《陈奂生上城》获得成功后，高晓声在创作谈中立刻提醒大家注意《“漏斗户”主》的存在和意义。

我写过两篇小说，一篇叫《“漏斗户”主》，一篇叫《陈奂生上城》，主人公是同一个人物，《陈奂生上城》就是《“漏斗户”主》的续篇。

是同一个性格在两种不同境况下的统一表演。<sup>[27]</sup>这短短的几句话不仅救活了一篇被忽视的小说，而且还成功地引导了理解的方向。至此，“陈奂生系列”不仅成型，而且站稳了脚跟。在接下来的两年里，便有了《陈奂生转业》《陈奂生包产》。作者对自己被忽视的作品的珍爱，固然是事实的一种面相。然而过于密集、急切回应、预测意识形态所主导的社会进程及其需求，大概也是“既精明又狡黠”<sup>[28]</sup>的表现吧？

后来高晓声续写“陈奂生系列”的行为，是能够进一步佐证前述结论的。事实上，在1982年《陈奂生包产》发表以后，高晓声便宣称：“我觉得不能再麻烦陈奂生他老人家了，让他退休吧。”<sup>[29]</sup>时隔八年之后，高晓声却在一年之内接连写下了《陈奂生战术》《种田大户》《陈奂生出国》三篇小说，计十万余字，在1991年的上半年集中发表，并在年底与前面的四篇一起集结为长篇小说《陈奂生上城出国记》。不管高晓声在《后记》里如何振振有词地为陈奂生的“复出”辩护，标题中的“进城”和“出国”这两个耀眼的关键词依然显得“意味深长”。可能的解释是：在一个不属于高晓声的文学时代里，高晓声试图依凭《陈奂生上城》在当代文学史中的荣光，去照亮《陈奂生出国记》，以证明自己的写作依然与国家进程紧密相连，并试图借此重返文学场域的中心。或者说，高晓声认为自己再次捕捉到了社会重大事件，即“出国热”，试图以此接续其在80年

代的历史荣耀，从而将自己的文学史地位和影响继续巩固下去。事实证明，这是一次极其失败的策划。不管我们如何为高晓声辩护，都没法否认，《陈奂生出国》只是把80年代初的陈奂生的舞台从“上城”置换成“出国”，让其在高晓声一厢情愿的“异域想象”中重新演绎了一遍当年的善良、狡黠和局限。叶兆言评价高晓声：“他身上充分集中了苏南人的精明，正是利用这种精明，他轻易敲开了文坛紧闭的大门。”<sup>[30]</sup>可谓对高晓声另一面形象的中肯评价。

高晓声是懂得并走过“终南捷径”的人，但是依然要略作几点说明。首先，讨论“终南捷径”并不是要刻意抹黑或解构高晓声的文学史形象。“终南捷径”说到底是有章可循的制度要求和立场明确、边界清晰的意识形态召唤，这是环绕着高晓声及其同时代作家具体的写作环境，也是他们如影随形的压力。所以，这样的问题其实是高晓声这代作家共同面临的历史困境和精神症候。简单说来，“终南捷径”其实是“写什么”“怎么写”的明确指示。因此，讨论相关问题，其实是对当代文学生产过程的重新审视，不可避免地指向关于当代文学史叙述的反思。其次，“终南捷径”并非坦途，行走其上的作家也并非总是心安理得。在艳阳天的照耀下作家们因为具体姿态和方式的差异而在身后留下形态各异的阴影，这些阴影中隐藏着作者个体面对路径选择时的复杂心态，即前面曾提及到的“共识与合作”的复杂性。辨析这些阴影，是为了试图驱散笼罩在“代表作”上单一的光谱色彩，重构特定语境下作家复杂的文学史形象。在此，涉及一个难以回避的问题：当代文学史中的“代表作”在多大程度上能重新介入当代社会思想文化的建构？

我倾向于认为高晓声给我们的答案并不乐观，但我尊重高晓声的文学史贡献，以及他同时代作家的集体努力和付出的代价。谈到努力，就有必要回应本文开头的引文中提及的高晓声的不服气。这便是他写了一批自认为是“搞艺术”、在叶兆言眼中是“描写人的普遍处境”、在北岛眼中是“海明威式”的小说<sup>[31]</sup>。这些类似于民间故事的小说除了《钱包》<sup>[32]</sup>《山中》<sup>[33]</sup>《鱼钩》<sup>[34]</sup>，还有《飞磨》<sup>[35]</sup>《绳子》<sup>[36]</sup>《尸功记》<sup>[37]</sup>《买卖》<sup>[38]</sup>《新娘没有来》<sup>[39]</sup>《雪夜冻赌》<sup>[40]</sup>等篇章零星散布于

高晓声的创作生涯。尽管高晓声一直试图让读者和评论界注意他的努力<sup>[41]</sup>，甚至在国外演讲时亦将重点放在他的写作与民间文学的关系上<sup>[42]</sup>，并把自己的第一篇小说《收田财》也归入其中，但是依然未引起过多的关注。重读这些作品，我们很容易发现原因何在。首先，在80年代初期，高晓声的这种尝试与整个社会关注焦点是错位的，当大家普遍在更具有公共性的话题上投射自身的参与热情时，这种民间故事形态的小说其实很难引发阅读兴趣；而当80年代中期一批实验性作品引发关注时，高晓声的这种讲故事式的写作又容易被视为通俗、传统、落伍，亦无法引起关注。高晓声并不甘心游离于文学潮流之外，于是便有了《巨灵大人》<sup>[43]</sup>这样极具实验色彩的小说，然而用现实主义语法、腔调来转述的意识流，怎么看都是一次僵硬、拙劣的模仿。

其次，高晓声无疑是位出色的现实主义作家，所以，他一直在用现实主义的思维、框架、语言来改写、复述这些民间故事，这跟“现代”意义上的寓言式写作完全是两套话语系统。高晓声恰恰对这种写作及其观念缺乏基本的认知。他生前的最后一篇小说《雪夜冻赌》发表于《故事会》上。戏剧性的情节转折与浓厚的道德劝诫意味所搭建起的故事形态完全符合这份在90年代极其流行的定位为通俗故事的杂志。

再者，高晓声对自己此类作品的解读亦受制于现实主义思维，他总是习惯性地文本的意义拉回到非常具体的现实关系中。比如，他把《山中》与部分人对党的道路缺乏信心关联<sup>[44]</sup>；把《钱包》解释为“这个故事多层次含义塑造了和创造了一个无路可走、被逼疯了了的农民形象”<sup>[45]</sup>；把《新娘没有来》解释为政治愿景的落空<sup>[46]</sup>……讲述语调的传奇性，故事的完整性，现实讽喻、道德训诫等层面的意蕴指向，这些不正是民间故事所追求的审美形态吗？而这些尝试及其呈现的文本形态和意义解读，不正是因为高晓声心底的现实主义羁绊及对社会进程的过度执迷吗？

最后，不管高晓声自称他多么看重这些作品，他的此类写作既缺少量的积累更缺乏持续性的探索。他的同事黄毓璜说：“大约不到三年时间，他告别了这种努力和尝试。”<sup>[47]</sup>事实上，高晓声既没有告别，

也谈不上坚持，此类作品零零星星地出现，无论如他都像是他偶一为之的即兴行为。简而言之，尽管高晓声在内心感到遗憾，但是却不得不承认：他未得到广泛认可的根本原因就是，他的盛名以及他对“现代”文学知识和观念的缺乏，放大了他的自信和自我认知的误区。

行文至此，需要再次回应本文开头提出的问题。在重读高晓声这样的 80 年代中期之前的作家的代表作时，我们需要尊重自己最为直接的审美体验。借用以赛亚·柏林对前苏联文学的观察来说：

他们无一不遵照他们的政治领导所指示的方式行事，留下来的大多是一些以专业的笔法，模仿 19 世纪末的作品创作的极其平庸的作品，冗长、符合要求、政治方向正确，诚恳，有时颇为可读，但总体上水平一般。<sup>[48]</sup>

很显然，在文体意识、语言风格、修辞技巧等审美形式层面，所谓的“代表作”已经无法为当下的写作提供有效借鉴。我们固然可以对其抱有历史的同情，但是更为严峻的问题依然矗立在那里，当代文学史中的“代表作”在急速更迭的历史语境中，特别是 20 世纪 80 年代末至今的历史进程中，意义迅速贬值。直言之，如果“代表作”无法作为有效的精神资源介入当下的思想文化建构，那么，作为“学科知识”的“代表作”只能沦落为无法生产“意义”的“知识”。所以，“代表作”的危机，其实是当代文学生产及其历史叙述的危机。

当然，我们可以借助文学社会学的相关理论为“代表作”的危机进行辩护，强调“代表作”中蕴藏着与时代精神状况相关的种种信息，如日常生活、群体心理、社会状况、重大历史事件，乃至经济运行趋势……但是把文学理解为某种程度上的社会记录、历史记忆，反倒使得“代表作”的合法性显得捉襟见肘。首先，在人文学科分工充分发达的现代社会中，若想获取一个时代的详细信息，为何不去借助其他更为专业、丰富和准确的知识门类，却转而依靠以“虚构”为名的文学？其次，倘若没有其他人文学科知识的辅助，我们又如何从作品中识别、乃至理解其中包含的时代信息？再者，90 年代以来文学逐步边缘化的过程，不正是文学卸载过多直白、急切的文化政治功能而逐渐趋向复杂的现代性审美

形态的过程吗？而边缘化不正应该是文学在当代社会形态和结构中的常态位置吗？

所以，以高晓声作为个案，对其创作历程进行重新梳理、对其作品进行重新解读，并非为了否定其意义，而是为了重新审视当代文学生产及其历史叙述，从而使得知识生产、意义阐释在当下重新承担起问题意识。对当代文学史叙述中的“代表作”筛选机制进行重新检讨，是为了把作家从由“代表作”形塑的僵化的文学史形象中解放出来，将那些被“代表作”的光芒逼到幽暗处的精神资源释放出来，并让它们参与到当下社会历史文化建构的进程中，哪怕这些资源被指认为负面的历史债务，亦不失为一种积极介入当下的正确态度。这些尝试或许可以为重述当代文学史提供新的视角和实践路径。当“学科知识”在当下被重新激活意义，“片面的知识”重新变得可以信赖，文学史作为思想资源的功能和意义方能重新焕发。

---

[1] 目前高晓声研究资料汇编比较重要的共有三种：1. 江苏省作家协会选编：《高晓声文集》，作家出版社 2001 年版。这套书共分四卷，分别为《长篇小说卷》《中篇小说卷》《短篇小说卷》《散文随笔卷》。这套书是目前关于高晓声创作最全面的汇编。缺憾的是依然遗漏了部分篇章，缺少作品原始发表的信息，编校方面也存在错讹。2. 高晓声研究会编：《高晓声研究书系》，江苏文艺出版社 2014 年版。分为《生平卷》《评论卷》两卷。其中《生平卷》值得一读，收录了大量关于高晓声的回忆文章。3. 王彬彬编：《高晓声研究资料》，人民文学出版社 2016 年版。该书由王彬彬独自编撰而成，体现了独到的学者眼光和严谨的治学态度。

[2] [3] [18] [20] [30] [31] 叶兆言：《郴江幸自绕郴江》，《作家》2003 年第 2 期。

[4] 高晓声：《“漏斗户”主》，《钟山》1979 年第 2 期。

[5] 高晓声：《陈奂生上城》，《人民文学》1980 年第 2 期。

[6] 高晓声：《陈奂生转业》，《雨花》1981 年第 3 期。

[7] 高晓声：《陈奂生包产》，《人民文学》1982 年第 3 期。

[8] 高晓声：《陈奂生战术》，《钟山》1991 年第 1 期。

[9] 高晓声：《种田大户》，《钟山》1991 年第 3 期。

[10] 高晓声：《陈奂生出国》，《小说界》1991 年第 4 期。

[11] 高晓声：《李顺大造屋》，《雨花》1979 年第 7 期。

- [12] 洪子诚:《中国当代文学史》,第265页,北京大学出版社1999年版。
- [13] 高晓声:《解约》,《文艺月报》1954年第2期。
- [14] 高晓声:《拣珍珠》,《北京文艺》1979年第9期。
- [15] [17] 高晓声:《曲折的路》,《四川文学》1980年第9期。
- [16] 高晓声:《七九小说集》,江苏文艺出版社1980年版。
- [19] 冯士彦:《高晓声八题》,《翠苑》2011年第4期。
- [21] 高晓声:《三上南京》,《周末报》1982年9月5日。
- [22] 高晓声:《〈李顺大造屋〉始末》,《雨花》1980年第7期。
- [23] 陆文夫:《又送高晓声》,《收获》1995年第5期。
- [24] [25] [26] [29] 高晓声:《谈谈有关陈奂生的几篇小说》,《文艺理论研究》1982年第3期。
- [27] 高晓声:《且说陈奂生》,《人民文学》1980年第6期。
- [28] 徐兆淮:《我所知道的高晓声——写于高晓声逝世十周年纪念日》,《太湖》2009年第6期。
- [32] 高晓声:《延河》,《延河》1980年第5期。
- [33] 高晓声:《山中》,《安徽文学》1980年第11期。
- [34] 高晓声:《鱼钓》,《雨花》1980年第11期。
- [35] 高晓声:《飞磨》,《钟山》1981年第4期。
- [36] 高晓声:《绳子》,《雨花》1982年第2期。
- [37] 高晓声:《尸功劳》,《鸭绿江》1981年第11期。
- [38] 高晓声:《买卖》,《滇池》1983年第2期。
- [39] 高晓声:《新娘没有来》,《花城》1988年第1期。
- [40] 高晓声:《雪夜冻赌》,《故事会》1999年第8期。
- [41] [44] 参见高晓声:《答南宁作者问》,《生活·创作·思考》,上海文艺出版社1986年版。
- [42] [45] 参见高晓声:《我的小说同民间文学的关系》,《苏州大学学报》1989年第1期。
- [43] 高晓声:《巨灵大人》,《花城》1987年第1期。
- [46] 参见冯士彦:《高晓声的肺腑之言》,《翠苑》2012年第3期。
- [47] 黄毓璜:《高晓声的小说世界》,《当代作家评论》2001年第6期。
- [48] [英]以赛亚·柏林:《苏联的心灵:共产主义时代的俄国文化》,潘永强、刘北成译,第15页,译林出版社2010年版。

[作者单位:江苏省作家协会]

责任编辑:费冬梅