

历史的回声

——重读李洱的长篇小说《花腔》

张 岩

内容提要 作为广义的“新生代”、“60后”作家的代表之一,李洱的创作历程具有一定的代表性。他的小说创作及其关注的问题皆折射出20世纪90年代中国文学发展的现状。本文通过对其第一部长篇小说《花腔》的读解,初步探析这部作品在作家的个人文学史以及中国当代文学史上的价值意义。文章着重对文本中的历史叙事进行了分析,认为《花腔》彰显了作家李洱的历史意识以及写作理念的特点,是确立其文学史地位的重要文本,对于90年代文学的研究具有重要价值和意义。

—

参阅各种文学史著作,会发现20世纪90年代文学所占篇章往往最少,但众所周知,90年代文学作品数量巨大,风格各异,各种文学热点、文学事件此起彼伏,以至有这样的共识,“九十年代的文学格局才是一种真正的多元化格局,在这个格局中严肃与游戏、创新与守旧、通俗与先锋、现实主义与现代主义乃至后现代主义都具有了显而易见的相对主义意味”^①。也许正是这种多元的热闹加大了90年代文学研究的难度,以至文学史撰写中无法对之条分缕析,当然也不排除文学史著作相对文学史研究的滞后性,但还是可以这样来看,90年代文学与相应的研究不太均衡,以至我们回顾90年代文学,容易留下面目模糊的印象。

在这种大而化之不乏矛盾的多元格局中,出现了名目繁多的作家群,“新生代”作家群就是名噪一时的一支,亦即20世纪60年代出生、90年代出现于文坛的一批年轻作家,又有“晚生代”、“60后”、“后先锋”之名。命名之繁杂让人思维混乱的同时也窥见了90年代文学批评不同话语的交锋,作家们对种种命名的微词乃至否认,也见出了90年代文学批评已经失去了80年代的权威

性。这种代际意义的命名一定程度上凸显了不同代际之间由于教育和生活经历的各异所产生的差异甚至冲突,可以与前辈作家(“50后”以及先锋作家)相区别,但有把文学的复杂性、丰富性简单化的倾向和弊病。后来的学者回顾说:“新生代”“它的最大贡献是把‘日常生活’的艺术观念与‘身体修辞’融为一体,消解既往的英雄戏剧化的理想型写作,把感同身受的世俗体验推向前台”^②。这一评价中的“日常生活”、“身体修辞”、“消解”、“世俗”是解读“新生代”作家群创作的关键词,也可见出他们与前辈作家的关系并非他们所宣称的是决然断裂的。

相较而言,作为新生代作家之一,李洱的创作和写作姿态一开始就呈现出了异质。特别是在1998年“断裂事件”后,“新生代”作家群出现了分化以至收缩,一些作家不再从事文学创作,一些作家的创作僵化,失去了先前的活力与格调。李洱的作品频频问世,如《现场》、《午后的诗学》、《破镜而出》、《夜游图书馆》、《喑哑的声音》等中短篇佳作,更难能可贵的是他的第一部长篇小说《花腔》的出现,打破了“新生代”作家长篇小说难出佳作的尴尬局面。这部长篇获得评论界的一致认可,大家对它赞誉有加,称其为“先锋文学的正果”,“也是‘先锋派文学’在90

年代仍然没有完全退出文坛相反还续有推进的一个见证”^③，获得2003年“首届21世纪鼎钧文学双年奖”^④。这些小说证明了当时作为青年作家的李洱具有持续的创作力和不断自我超越的能力，也确立了其创作的个性风格。在后来与之相关的研究中，这位作家的重要性愈发凸显，虽然他还未拥有一流作家的成熟，但他的创作尤其是长篇小说《花腔》，是我们研究90年代文学不可忽略的焦点之一。无论是对“60后”作家的认识，还是90年代文学多元格局的分析把握，都可以从中找到一些线索。

李洱的小说一直比较关注知识分子，集中呈现了现代社会知识分子的悖谬性的生存困境，小说的叙事技巧或者说形式问题在李洱的创作中不是外在于内容的，是其创作得以进行首先必须解决的问题。一直以来，李洱的小说只在现实、当下中展开，《花腔》开始触及中国的近现代历史，这一历史写作对李洱的个人文学史以及世纪之交的长篇小说创作都有着丰富的意味。

二

在进入小说《花腔》之前，有必要对李洱这一代作家的历史境遇有所了解。2013年1月上海文艺出版社出版了《李洱作品系列文集》（共8部），以下是扉页上的作家简介：

李洱，男，作家，1966年生于河南济源，1987年毕业于华东师范大学中文系，曾在高校任教多年，后为河南省文学院专业作家，兼任《莽原》杂志副主编。被认为是中国先锋文学之后最重要的代表作家之一，现为中国现代文学馆研究部主任。代表作有《导师死了》、《现场》、《午后的诗学》、《遗忘》等中短篇小说，以及长篇小说《花腔》、《石榴树上结樱桃》等。（获奖情况省略）

在这段简要的生平经历及创作概况的介绍中，可以见出李洱与前辈作家的诸多不同。

1983年李洱怀揣着写小说的志愿进入华东师范大学中文系学习，开始了他个人的文学之旅。大学是他真正的文化童年，“八十年代的华东师大，文学创作和文学批评的气氛都非常浓厚，有一大批写小说的人。当时文史楼有个通宵教室，

我记得是115教室，到了后半夜，除了谈恋爱的，就是写小说的。在这种气氛里面，就是一块木头也会做起文学梦”^⑤，而且“当时，最新的文学潮流很快就会波及校园，甚至在它还没有形成潮流的时候，就已经传到了校园”，“对于寻根文学和先锋小说，我们都是先知道有人在写，甚至先知道了小说的开头，小说的语言，小说的主题，过了一段时间才在刊物上读到了那些小说”^⑥。大学里的文学教育、阅读和交流促成了李洱的写作，写作在李洱的人生中是兴趣使然，是自然而然，没有太多传奇和故事，丝毫不像他的前辈作家那样有着诸多的外在因素，诸如为了改善生活环境或者离开饥饿的农村，等等。就这样，李洱这一代作家在文学自身魅力的吸引下投入了创作，博尔赫斯、马尔克斯、昆德拉、卡夫卡等作家是他们的老师，寻根文学、先锋文学的生发为他们提供了丰富的实践经验。他们轻装上阵几无桎梏之困，写作的初体验可能只有创造的快乐。

20世纪80年代，大学浓郁的文学氛围和良好的学科训练，使得李洱这一代作家在写作之初就具备了一定的理论修养和思想储备，获得了较高的艺术起点。这样就不难解释李洱这代作家为什么对叙事有着本能的敏感，为什么他一直把“怎么写”即叙事策略视作重中之重；也可以了解写作对他的意义。

1987年已经毕业的李洱收到了《关东文学》寄来的样刊，上面刊发了他的第一篇短篇小说《福音》，完成于其毕业论文写作的间隙。这个作品的发表以及当时编辑宗仁发的信件激发了李洱继续创作的动力，使这个回到家乡济源的青年树立了写作的自信，支撑着他到1991年再次发表作品《惘城》，并从1993年的第一个中篇小说《导师死了》开始逐渐确立自己的写作风格。从一个文学爱好者到专业作家，这一漫长的历程必定充满着困惑与艰辛——从《导师死了》在《收获》发表所经历的八易其稿便可看出。总体上，李洱的小说产量不高，90年代集中发表中短篇小说是在90年代的中后期，也是在这一时期他被归入了所谓的“新生代”、“60后”作家群中。

这些小说创作聚焦当代知识分子的日常生活，试图为他们的日常境遇及其心理行为找到对应的语言表达方式，并将之妥善地落实在各个叙述环

节上。叙事技巧是为了呈现“事实”，而非通过语言去达到“真实”。知识分子在世俗时代的隐秘欲望、无能心理以及妥协的行为和话语方式在叙述人冷静淡漠的叙述中层层显现。粗略地看，李洱的创作与新生代确实相似，如对真实的理解是从个人体验出发，日常是小说的中心，但在对日常生活的把握以及对个人写作的定位方面，李洱有着不同的见解。“实际上，作家去写日常生活，很可能有一个基本的考虑，那就是他认为日常生活更多地属于个人生活，能够体现个人的价值。他的日常生活与主流的、集体主义的、政治的、非个人性的生活构成了某种对抗关系”^⑦。但他同时强调写作对一己之经验的超越，“在中国的特殊语境中，我从来不认同纯艺术的观念，也不愿夸大情感在小说中的地位，我也从来不把自己当成文人。我愿意从经验出发，同时又与一己的经验保持距离，来考察我们话语生活中的真相。我不是一个经验上的夸张主义者。我认为除了一己的经验，别的什么都不是的写作，在我们的语境中是一种不真实的写作，甚至是有害的写作”^⑧。在对个人写作的理解上，李洱没有把个人与时代、与社会、与生活简单对立起来，也没有陷入脆弱且经不起推敲的“小我”世界。

李洱的创作及其关注的问题也是20世纪90年代文学发展中重要的问题。90年代文学转型中，个人写作被视作对此前宏大叙事的反抗，对个人写作的坚持越来越局限于一己之经验，成为“新生代”为人诟病之处。李洱敏感于“个人写作”对当时文学成规的打破，但同时避免将之狭隘化简单化，以其在80年代大学教育中所获得的艺术眼光和愈发特异的叙事观念和叙事技巧开拓了自己的创作之路。以致同样以一段革命历史为题材的长篇小说《花腔》，以一种新的视野呈现了个人、知识分子在革命、时代中的浮沉，使其在90年代众多的历史小说中颇具特立独行的意味。

三

李洱对写作长篇小说非常谨慎，非常厌恶当时一些作家随便把中篇拉长扩展成长篇的做法。第一部长篇《花腔》的创作从1998年便开始，在写至十万字左右的时候，李洱因不满原有正史构

架、认为其无法表达他的想法而推倒原来架构重来。这篇小说的创作动机，于李洱这种严肃型创作态度的作家而言，必定包含了他对以往写作突破的意图。长篇小说往往被认为是一个作家的正果，但如何修成正果却须加以重视和考量。李洱对历史题材的选择确实让人出乎意料。以致当时有学者声称不喜欢《花腔》，并对作家说，“李洱，你的长篇应该围绕三个词来写，青春、梦幻、身体”^⑨。理由是他们这一代与历史无关，“所以我们对世界的感觉是‘碎片’，所以我们是‘碎片之中的天才一代’，所以我们集体转向个人体验，等待着一个伟大契机的到来”^⑩。这段话，基于20世纪60年代生人的一辈人的真切体验而发，多少反映了他们对这个碎片化时代的无奈，也多少解释了《花腔》或会不被喜欢的原因。

“新生代”被视作激情主义、文化废墟上的一代、红色时代的遗民，60年代中后期出生、70年代成长的他们，对“文革”的记忆不会像他们的前辈那样深刻，70、80年代之交的社会转型也让他们丧失了建立相对恒定的价值信仰的机会。他们往往不愿背负历史的重负，他们的创作因此才多“轻”少“重”。但同时他们因此可能获得对世界新的观照方式和人生体验，对个人体验的转向让他们冲破强有力的“民族—国家”的象征秩序，转而无比珍视个人的经验。文化废墟上的他们也许转而什么也不信、什么都怀疑，以致他们笔下的人物常常最终落入虚无的世界。但李洱的智慧就在于对这种怀疑他也投去了怀疑主义的眼光，在“新生代”作家们对于历史的宏大叙事表现出不屑的时候，李洱要着“花腔”建构了一个个人的历史。此中缘由也许可以用李敬泽的话来解释，“对一元的、超越性的历史叙事当然应该保持警惕，但历史不是不在了，当你觉得历史不在时，你当然可以轻松，可以后现代、平面化、碎片化，在现代，虚无主义可以是一种很廉价的东西。历史肯定是在的，它是我们的生活和经验中最基本的东西，个人写作绝不是放弃对它做出言说的权力”^⑪。可见，对中国现代历史有疼痛感的李洱酝酿了七八年的写作终于能够成型，并不让人感到偶然和意外。

即使在李洱个人文学史上，《花腔》对知识分子与革命的历史的选择也有一定的必然性。克罗

齐说：“只有对现实生活产生兴趣才能进而促使人们去研究以往的事实，所以，这个以往的事实不是符合以往的兴趣，而是符合当前的兴趣，假如它与现实生活的兴趣结合在一起的话”^⑨。李洱的小说创作有一个延续性的主题，即知识分子的生存困境。从确立风格的第一篇中篇小说《导师死了》开始，他就在理性思辨与感性体验中挣扎着展示现代知识分子的生活，这些生活在世俗世界的知识分子无一幸免被卷入虚无的精神空间。如果说这些与当下现实紧密联系的小说中的知识分子是与时俱进中的常态表现对象，那么，《花腔》就是作家在历史的回溯中探寻知识分子当下状态的缘起的产物，是作家对现实和历史的思考达到一定深度的必然选择。

《花腔》既无意于颠覆主流话语已经建立的宏大叙事、也并非是从正面拆解宏大历史的解构之作，而是透过个人之眼讲述的个人的历史。对个人经验的珍视让作者选择了仿史学的叙事策略，这一叙事策略的效果与新历史主义叙事不谋而合，新历史主义叙事一个重要特征就是对于个人的尊重，对于个人在历史情境中的处境的关注。葛任的生死之谜，葛任作为一个革命的知识分子的历史在这种叙事观念与叙事策略中，带给读者无比真切的阅读体验。

四

葛任的历史是在他人的叙述中得以呈现的（包括副本里的引文），不知作家有无意识到这一叙事策略隐喻着建国以来革命叙事中一个不可忽略的现实：知识分子不再是历史的叙述人，而成为被叙述的历史对象。作为知识分子，他们天然地失去了言说革命的权利与资格。《花腔》共由三个部分构成：有甚说甚；喜鹊唱枝头；OK，彼此彼此。每一部又包含正文和副本两部分，正文是三个讲述者在不同时代讲述的关于葛任的历史，讲述时间、地点、讲述者与听众情况如下：1943年，由白陂至香港途中，托派份子、医生白圣韬——国民党军统中将范继槐；1970年，信阳莘庄劳改茶厂，劳改犯赵耀庆——调查组组长余风高；2000年，从北京至白陂市途中，法学专家、归国华侨范继槐——白圣韬的后代白凌。

小说设置的讲述故事的时间点别有深意，分别是延安整风、“文革”中期、改革开放20年；三位讲述者的讲述貌似史学意义上的口述实录，但从讲述者当时所处历史情境、身份差异和现实利益考量来看，讲述者的讲述与史学意义上的口述实录相差甚远。因为讲述/叙事本来是一种个人行为，叙事人在很大程度上掌握着叙事主动权。白圣韬、赵耀庆、范继槐的讲述本来是作为历史亲历者的回忆，应该具有很强的说服力和极高的可靠性。白圣韬的讲述是对国民党军统特务问询的回答；赵耀庆的讲述是作为革命历史问题不清的劳改犯对葛任历史调查工作组问询的回答；范继槐的讲述是面对革命者的后代的回忆。但出于现实利益的考量（生死或名誉的维护），每个讲述者都有充分的理由对那段历史进行遮蔽或扭曲。这是作者设置悬念的手段，也是对读者如何面对历史的引导。“任何一个事件的历史，对两个不同的人来说绝不会是完全一样的；而且人所共知，每一代人都用一种新的方法来写同一个历史事件，并给它一种新的解释”^⑩。读者无法从他们讲述的历史事实中直接得到真实，在对三人所讲述的辨析中，在始终保持怀疑的状态中，联系各种经验与对象，建立对讲述者讲述的历史的印象。这种“怀疑”似乎使读者无法从小说中找到终结性的结论或者明确的答案。

《花腔》在正式出版单行本时，在小说“正文”之前增加了一篇“卷首语”。“卷首语”通常放在正文前用来阐述正文的主要内容或旨义，有导读的作用。作为读者的我，一般会跳过这部分文字直接阅读正文，一是害怕先入为主，影响了阅读初体验；二是觉得这部分内容往往无碍于正文的阅读，便索性忽略。《花腔》“卷首语”的作用却明显溢出了这一定义。它参与构建了“花腔”的正文，或者说由于“卷首语”中的“我”并非作者李洱，而是有关葛任历史构建的第四个叙述人，“我”所讲述的内容亦是该小说的叙事的一部分，甚至在很大程度上会导引读者产生不同甚至相悖的阅读感受与情绪体验，即历史事实与文学虚构的难以界定，因而增加了该小说的阅读难度。因此这篇“卷首语”绝非无关紧要的闲笔，而真正具有先导作用，它提供了不同的进入方式（关于所谓“正文”和“副本”的阅读次序是可以灵

活划分的,但实际上这两部分共同构成了小说的“正文”(即核心内容),首次强调了小说中引文的真实性和重要性,即读者需要借用“副本”的引文来辨析“正文”讲述者的讲述。“卷首语”中“我”从叙事学的角度特意指出了“在故事讲述的时间与讲述故事的时间之内,讲述者本人的身份往往存在着前后的差异”^⑨。希望读者能够正确看待由此引起的讲述者的讲述出现的一些观念上的错误。此处既显示了第四叙述人“我”对主要讲述者讲述的保留态度,也隐含了作者李洱提供的阅读线索,即讲述者讲述时所处的具体历史情境可能产生的影响。“我”看上去充当了一个局外的资料收集者,而历史在三个亲历者的讲述那里隐隐浮现、自行上演。但事实上“我”也左右着故事的速度与方向。

“我”试图从葛任的生死之谜出发探究那段“历史究竟发生了什么”。“我”在呈现三个讲述者的讲述时,在副本部分调用各种材料加以参照、补正、佐证,这种讲述与引文的效果是客观上避免了主要人物间激烈冲突,可能削减了小说的故事性,但同时加强了真实性。“我”在卷首语中说“我只是收集了这些引文,顺便对其中过于明显的遗漏、悖谬做出了必要的补充和梳理而已”^⑩。但实际上,在与这些实有或虚构的著作、报刊、资料的对照中,读者会发现更多的矛盾,或者在副本的暗示下,读者有可能自行发现三个讲述者在讲述中的自我解构。作为葛任的后人出现的这个第四叙述人与作者有某种契合,“我”确实不想通过“我”搜集整理的材料来证明历史的真实与虚假,也不想纠正葛任人生历程中的误会,确切地说作为个人的他也无法无力去改变已成为常识的历史。

因为说到底所有关于那段历史的记忆在本质上也是靠不住的,因为事后任何个人都无法再度进入历史,个人的记忆是按照“对自己有利”的原则得以实现,或者说记忆在被讲述之前可能已经出了问题,更不用说经叙述而成的历史叙事。《花腔》关于葛任历史的叙事似乎导向了虚无,小说中第四叙述人“我”说道:

受阅读惯性的支配,我和许多人一样,常常会有这样一个幻觉:一个被重复讲述的故事,在它最后一遍被讲述的时候,往往更

接近真实。一位精神病学专家告诉我,这说明我在潜意识之中是个“人性进化论者”,即相信随着时间流逝,人性会越来越可靠。他说,“真实”其实是一个虚幻的概念。

但是,至少人们对真实的渴望还是真实的吧?对我来说,如果没有这样的渴望,我就不会来整理这三份自述,并殚心竭虑地对那些明显的错讹、遗漏、悖谬,作出纠正、补充和梳理。我在迷雾中走得太久了。对那些无法辨明真假的讲述,我在感到无奈的同时,也渐渐明白了这样一个事实:本书中的每个人的讲述,其实都是历史的回声。还是拿范老提到的洋葱打个比方吧:洋葱的中心虽然是空的,但这并不影响它的味道,那层层包裹起来的葱片,都有着同样的辛辣。^⑪

单行本《花腔》中更加明确地说“‘真实’就像是洋葱的核”,“一层层剥下去,你什么也找不到”^⑫。“我”对历史的探究并不能获得真实的历史事实,求真之路也只是现代性的一个幻象。“我”在面对历史的无力的沮丧情绪中又自我勉励人类这种求真的崇高追求。此时,“我”就是作者,就是无数个喟叹个人终被时间、历史吞没的个人。但同时,读者会在虚虚实实、真真假假的历史讲述和一大堆引文材料中真切地感受讲述者所生活的那种时代的历史氛围,在冲突、矛盾的三个讲述者的讲述中,共同勾画出一个渴求在革命中保有个人主体性的知识分子形象。从这种意义上说,小说所言说的历史和个人,不可谓不真。

显而易见,“真实地再现历史”并非历史题材小说《花腔》的目标,李洱的意图是想向熟知所谓历史的人们呈现历史的多种可能性和复杂性。他像大仲马一样,将所谓的历史(各种史料、报刊、杂志、回忆录)信手拈来、为他所用,“历史是什么?是我挂小说的钉子”^⑬。

五

《花腔》不再简单地用文学去反映历史,而是用一种完全崭新的历史意识去解读“历史”,历史本身就是一种材料,成为作者借以用来创作的叙事元素。在被问到创作有无受到海登·怀特的后现代历史叙事学理论的影响时,李洱加以否认,

他说是受尼采的“真实不过是修辞学上的幻觉”的启发。不管有无阅读或接触海登·怀特,《花腔》都显示出了一种新的历史观念,即“历史学本质上是一种历史诗学,是一种‘语言的虚构’”^⑩,这一历史观念使得作家去改变历史叙事的旧有写作模式。这种历史叙事观念可以从后现代主义那里得到充分论证:“历史思考的现代形式,通过其历时性变化的观念,在过去与现在之间认识到一种发生学的联系。历史思考产生了这样一种印象,即过去向现在的状态进发。这种发生学的联系受到后现代历史著述的毁灭与否定。后现代主义声称应该恢复过去自己的尊严。”^⑪《花腔》采取的历史叙事策略本身就是对线性历史观以及旧有的历史真实观的质疑。这种历史叙事并非李洱的独创,但由于其特有的写作理念,《花腔》显示出了独特意味。

早在90年代初,中国就已经出现一批瓦解历史既有面貌的新历史小说,如刘震云的《故乡天下黄花》、《温故一九四二》,李锐的《旧址》,格非的《敌人》,苏童的《罍粟之家》、《米》等。这些小说中的历史叙事都指向历史的偶发性、历史的神秘感以及历史无法把握的荒诞感,历史在他们的笔下被消解成记忆的碎片。这种历史虚无主义也恰恰是“新生代”代表性作家的写作特点。这种历史感受不是凭空产生的,是90年代整个中国在社会转折带来的巨大压力下,人们面对剧变的现实、固有价值观念的崩塌而由内心生发的真切体验,这种氛围中产生的文学自然也带有感性、欲望化、情绪化、狂欢、理性等杂糅的特点。两相比较,《花腔》采用历史亲历者的不乏要“花腔”的讲述及引文,并不是通过解构人物、故事、意义和价值从而解构历史,他只是用个人历史叙述的可能对常识性的历史进行思考与质疑。在李洱特有的智性书写中,历史的产生过程慢慢显现。这个历史不是外在于我们的历史,但不可否认小说确实也表达出历史在别处的深思。

从《花腔》的阅读效果来看,李洱的叙事策略是有效的,既引起读者对常识的质疑,又在知识分子的革命历程中塑造了一个理想的知识分子形象。有学者对于这种叙事策略和历史切入角度显然不满,认为“作者选择了一个十分敏感的话题:延安知识分子生活,但他却一直在躲躲闪闪。

既然不讲延安知识分子生活的真实故事,而是惦记着抽象‘历史’,那为什么要选择这样一个题材呢”^⑫。这段话显然是希望李洱正面对这段历史,揭示历史之真,但说者显然忘记了写作的具体历史语境。历史需要有人清理、甚至还原是非颠倒的历史事实,但小说不是记录历史,小说可以用叙事策略挖掘历史的真意,当其让读者对自己观看世界的方式有所怀疑的时候自然会超越对历史的简单再现。

“历史,始终以集体记忆的名义出现,但它不仅不会标出记忆者、记忆群体的身份,而且未必始终与记忆并行”^⑬。历史总是以集体记忆的名义发挥效用,个体差别不会标示和显现。通过文学书写,显示出记忆者和记忆群体的个体差异,而且从不同的记忆个体、群体和不同的记忆维度来回溯历史和重新书写历史,在李洱看来应该是文学的基本价值之一,“但在中国特殊的语境中,做到这一点却并不容易。我个人觉得这倒不仅是胆量问题。你必须对中国的现实有较为丰富的体认,才有能力提出某种自己的质疑。具体落实到写作层面,你还必须找到与书写这种质疑相对应的艺术形式”^⑭。李洱自言在创作前的七、八年中,一直关注这段历史,并对其中的知识分子(如鲁迅、陈独秀、瞿秋白等)的命运加以思考,这种漫长而又从容的思索与他对语言中的真实性问题的认识结合起来,即:语言中新的事实既与经验的真实和虚假有关,也关涉修辞策略,在公共生活这样一个话语机制里,由于虚假经验的弥漫,个人的真实经验或真实图景可能被遮蔽、被隐藏。这样便不难理解《花腔》会以如斯面貌呈现在大家面前,它无疑是作家对中国近现代历史所做出的一种深刻反思。

就像李洱在曾经谈及其小说的完整性时所说,“只是它还敞开着,朝向真实的焦虑和迷惘,裸露着我们内心深深的无能”^⑮,他对小说能否呈现历史与现实一直都很焦虑,认为自己的创作应该是对纷繁复杂的、剧变的历史与现实生活的一种应对。《花腔》被世人认可也未曾削减他的这种焦虑感,“几年前,我开始写作《花腔》的时候,我曾经担心它会遭到读者的拒绝。使我写下去的理由,是我想以个人的方式,以小说的方式,表达我们对置身其中的二十世纪的看法。在我看来,小

说叙事与历史之间,存在着一种微妙的对应关系。同时,历史也是现实的一部分。既没有非现实的历史,也没有非历史的现实”,他自觉自己写作《花腔》的一个重要动机就是对各种积弊“进行清理和辨析”^⑤。

《花腔》对历史和现实所作出的关注,作家所持的书写态度和由之所进行的叙事探索与文学书写,与世纪之交国人所关注和所聚焦的问题及其意义指向是相契合的。在那20世纪即将结束的时候,每个人用自己的方式为它设置终结的象征。文坛用大量的长篇历史小说和回忆录热,终结了文学的20世纪90年代、文学史意义上的20世纪90年代,而作家李洱却用一部《花腔》,为以文学来呈现中国革命历史,开启了种种可能。

- ①吴义勤:《九十年代的小说格局》,《社会科学战线》1998年6期。
- ②施战军:《新活力作家文丛·李洱卷·午后的诗学·总序》,第4页,山东文艺出版社2004年版。
- ③《首届“21世纪鼎钧双年文学奖”:李洱〈花腔〉——评委推荐理由》,《作家》2003年3期。
- ④该奖由国内著名学者、编辑、评论家共同发起,每两年举行一次,每届颁发给两位中国作家,其中一名年龄在40岁以上,另一名在40岁以下。首届颁奖会于2003年1月15日在北京举行,另一位获奖作家是莫言(长篇小说《檀香刑》)。
- ⑤李洱、马季:《探究知识分子在历史和现实中的困境》,《作家》2007年1期。
- ⑥魏天真:《我读李洱——求真的愉悦》,第154页、第155页,武汉大学出版社2007年版。
- ⑦李洱、梁鸿:《“日常生活”的诗学命名与建构》,《渤海大学学报》2008年3期。
- ⑧李洱:《〈夜游图书馆〉自序》,《当代作家评论》2003年1期。
- ⑨李洱:《我对历史有痛感》,《北京青年报》2003年2月18日。
- ⑩许晖:《疏离》,《东方艺术》1996年3期。
- ⑪李大卫、李冯、李洱、邱华栋、李敬泽:《个人写作与宏大叙事》,《作家》1993年3期。
- ⑫克罗齐:《历史和编年史》,《历史的话语——现代西方历史哲学译文集》,第388页、第389页,中国人民大学出版社2012年版。
- ⑬卡尔·贝克尔:《什么是历史事实?》,《历史的话语——现代西方历史哲学译文集》,第289页,中国人民大学出版社2012年版。
- ⑭⑮⑯李洱:《花腔》,第2页,第2页,第282页、第283页,人民文学出版社2002年版。
- ⑰李洱:《花腔》,《花城》2001年6期。单行本中这一章节有着较大改动。
- ⑱刘鸣九:《法国文学史》,第260页,人民文学出版社1981年版。
- ⑲陆贵山:《新历史主义文艺思潮解析》,《中国人民大学学报》2005年5期。
- ⑳吕森:《历史秩序的失落》,《历史的话语——现代西方历史哲学译文集》,第77页,中国人民大学出版社2012年版。
- ㉑张柠:《我不喜欢花腔》,《羊城晚报》2002年3月19日。
- ㉒戴锦华:《书写文化英雄——世纪之交的文化研究》,第57页,江苏人民出版社2000年版。
- ㉓李洱:《向宗仁发们致敬》,《扬子江评论》2007年2期。
- ㉔张钧:《知识分子的叙述空间与日常生活的诗性消解——李洱访谈录》,《花城》1999年3期。
- ㉕李洱:《首届“21世纪鼎钧双年文学奖”颁奖会答谢辞》,《作家》2003年3期。

[作者单位:中国人民大学文学院]

责任编辑:刘 艳

