

「現代化」語境中的90年代文學轉型

◎ 張 霖

90年代文學之所以在二十世紀中國文學中佔有一個重要的位置，這與它處在中國社會轉型的關口有著非常直接的關係。1992年，隨著市場經濟的全面啟動，「現代化」以豐富的物質形式進入普通人的日常生活。然而，發生在90年代的「現代化」現實卻與80年代知識份子的想像之間存在巨大的偏差。這個偏差迫使知識界開始重新思考許多在80年代已經提出的問題，同時，90年代文學也積極投入了對80年代文學乃至思想的重新認識，並由此發生了文學的轉型。

鑒於90年代文學轉型與80年代文學間的密切關係，本文將以80年代文學作為參照系，通過比較的方法，從文學發生語境、作家身份和文學核心問題三個方面，展現90年代中國文學變化的路徑。為了能夠體現這種變化的連續性，本文中所涉及的作家、作品和文學論爭並不以1990年為上限，因為自80年代中後期以來，隨著先鋒小說形式試驗的開始，文壇內部就已經傳達出文學轉型的消息。

一 文學發生語境的變遷：從想像的「現代化」到現實的「現代化」

中國的「現代化」問題，與80、90年代文學的發生有著非常密切的關係。然而，在這兩個十年中，作家對這一問題的態度卻發生了巨大的轉變。在80年代初，「現代化」一詞具有神聖的號召力，它不僅是徹底解決中國問題的整體性方案，又是中國人未來生活的理想形態，並且成為衡量中國社會生活，包括政治、經濟、文化等各個領域進步程度的指標。文學作為文化的重要領域，同樣要搭上「現代化」的快車，當時的作家們都熱衷於思考「文學與現代化」之間的關係，並認為由於現代化的推進，「文學的黃金時代已經來臨」。¹與此同時，流行於十九世紀末到二十世紀30年代的西方現代主義文學思潮被作為「現代化」的美學代言引進了中國文壇，並借助「現代化」的光環佔據了非常有利的理論高地。以至於在80年代初，「現代派」、「現代主義」和「現代化」這幾個概念往往被當作可以相互涵蓋的術語來看待。即使是對西方現代派的文藝主張持謹慎態度的學者也認為，「我們將實現社會主義的四個現代化，並且到時候將出現有我們現代派思想情感的文學藝術。」也就是「建立在革命的現實主義和革命的浪漫主義的兩結合基礎上的現代派文藝。」²而馮驥才就直接將「現代派」與「現代化」並舉，他興高采烈地呼籲：「社會要現代化，文學何妨出現『現代派』？」³

然而，這裏要特別注意的是，80年代中國文壇對現代主義和現代化關係的理解存在嚴重的誤讀。實際上，西方現代主義文藝思潮的發生是以人類對工業化（也就是現代化）進程的激烈反抗為前提的。但在80年代，當人們在談論「現代派」或「現代主義」時，往往單方面強調

它是現代化的歷史產物，卻忽略了現代主義與現代化之間存在深刻的文化矛盾。也就是說，80年代中國的現代主義文學非但無意於反抗現代化，反而是以現代化的名義取得其合法地位，並使文學擺脫了政治的束縛，開創了獨立的審美空間。

有趣的是，中國文壇雖然臣服於「現代化」的宏大敘事，但是它從現代主義思潮中吸取的懷疑精神卻對包括「現代化」在內的一切具有神聖性的權威話語保持了某種直覺的警惕。80年代後期，莫言創作了構思相當精巧的中篇小說《築路》（1986年）和短篇小說《飛艇》（1987年）。但它們卻一直沒有引起批評界足夠的注意。

《築路》講述了一個發生在文革中的故事，一群犯有過失的農民被集合在一起，以革命的名義日復一日地參加懲罰性的築路勞動。他們既不知道這條路通向何方，也不知道要修到何時。終於，在小說的結尾，一輛轟鳴的壓路機在厭煩與絕望的農民面前停下來，一個青年人跳下駕駛艙，帶來文化大革命已經結束的消息，並宣布他將作為新一任隊長領導他們繼續築路。

《飛艇》是一個頗具荒誕色彩的作品。它的內容很簡單，是說一艘裝載炸藥的軍用飛艇在一個以討飯為生的村子裏墜毀，這給貧窮的農民以強烈的心理震撼。他們頭一次見識了飛艇爆炸的威力，頭一次吃到了空軍的免費大餐，頭一次為一顆未清理的炸彈而感到恐懼和亢奮。莫言用一種激動的語調描寫出農民內心的焦慮，「這一夜全村裏都響著一種類似鐘表跑動的嚓聲，大家都忐忑不安、又是滿懷希望地等待著一聲巨響。」

從某種意義上說，這兩個作品被忽略並非偶然。在《飛艇》中，作者讓代表「現代文明」的飛艇突然從天而降，以絕對出人意料的方式闖入仍然在生存線上掙扎的中國農民的日常生活。在叫花子眼中，「飛艇爆炸」既給他們的卑微的討飯生活帶來了不同凡響的美感，也給他們的飢餓處境帶來了切實的物質利益。飛艇的巨大威力和空軍的富足與村民的愚昧、貧窮形成了強烈的反差，它將飛艇所象徵的「現代文明」在前現代中國的異質性暴露無遺。正如小說結尾所暗示的，「現代文明」就是那顆遺留在村子裏的「美國定時炸彈」，中國人在內心深處始終對它懷有某種恐懼。而《築路》則是一篇寓意更為深刻的小說，在故事的結尾處，那幾個農民的命運並沒有因為歷史的變革而發生根本的變化。借助文學的隱喻，作家辨認出「現代化」與「革命」一樣，不過是某種神話和想像，並以獨特的文學方式向讀者傳達出他對「文化革命的金光大道」與「現代化的金光大道」的雙重質疑。因此，在80年代文學對現代化的熱烈向往中，這種對「現代化」的恐懼和疑慮則很難引起評論家的重視和認同。

直到90年代初，商品社會的殘酷現實打破了知識份子關於「現代化」的美好幻想。人們清楚地看到，市場經濟並沒有給社會帶來公正和平等，反而引起了更多難以克服的社會矛盾。面對想像與現實的嚴重偏差，啟蒙知識份子開始意識到當代中國的精神危機不僅是傳統文化的惡果，更是「現代化」的產物。

「現代化」的危機對90年代文學的轉型產生了重大的影響。在普遍失望的情緒下，90年代文學一掃樂觀明朗的基調，不得不重新思考它所面對的現實。和80年代蔣子龍在《喬廠長上任記》中廠長喬光樸從集體和國家利益出發對「現代化」的強烈渴望不同，90年代文學對「現代化」的質疑是從個人欲望的滿足開始的。在年輕的作家筆下，「現代化」的面目逐漸曖昧起來，它不再是國家昌盛和民族富強的代名詞，反而指向對欲望的無止境的追求。於是，以王朔為開路先鋒，一批書寫欲望的城市故事湧現出來，比如他的《頑主》、《一半是火焰，一半是海水》、《浮出海面》，劉恒的《黑的雪》，賈平凹的《廢都》，格非的《欲望的旗幟》，何頓的《生活無罪》等等。「欲望」作為「現代化」的代名詞全面進入文學和生活，

成為90年代中國最普遍的夢想。在此類欲望追逐的作品中，邱華棟和他雄心勃勃的城市奮鬥故事逐漸凸現出來。他喜歡把他的人物比作巴爾扎克小說中的外省青年。他們和喬廠長一樣對未來充滿焦慮，但是，這焦慮與國家的遠大目標毫無關係，它只和個人奮鬥的成敗緊密相連。在邱華棟的敘事中，「城市」是欲望的真實載體，對他充滿強烈誘惑和震撼。因此，壯麗的城市景觀在他的小說中幾乎俯拾皆是：

有時候我們驅車從長安街向建國門外方向飛馳，那一座座雄偉的大廈，國際飯店、海關大廈、凱來大酒店、國際大廈、長富宮飯店、貴友商城、賽特購物中心、國際貿易中心、中國大飯店，一一閃過眼帘，汽車旋即又拐入東三環高速路，隨即，那幢類似於一個巨大的幽藍色三面體多稜鏡的京城最高的大廈京廣中心，以及長城飯店、昆侖飯店、京城大廈、發展大廈、漁陽飯店、亮馬河大廈、燕莎購物中心、京信大廈、東方藝術大廈和希爾頓大酒店等再次一一在身邊掠過，你會疑心自己在這一刻置身於美國的底特律、休斯敦或紐約的某個局部地區，從而在一陣驚嘆中暫時忘卻了自己。（《手上的星光》）

在當代中國，從未有作家像邱華棟這樣如此準確詳實地復現城市的街道。當他把北京真實的地名和建築羅列在紙上的時候，讀者和作者一樣感到激動和震驚，那曾經鞭策過喬廠長的現代化之夢已然變成現實。面對可怕而偉大的城市，面對陌生而真實的現代化，邱華棟並沒有崇高的勝利感，物質的強烈刺激使他激動萬分，而嚴重的貧富懸殊又讓他感到自己極端的無助和渺小。因此，他的人物與莫言筆下驚恐的農民有幾分相似：「我們倆多少都有些擔心和恐懼，害怕被這座像老虎機般的城市吞吃了我們，把我們變成硬幣一般更為簡單的物質，然後無情地消耗。」很顯然，80、90年代作家對現代化的焦慮並不相同。這充分說明，以國家利益為終極目標的「現代化」已經被以個人幸福為最終價值的「現代化」所取代。

二 作家身份的改變：從啟蒙知識份子到民間人物

隨著中國「現代化」神聖性的瓦解，中國知識份子不得不反思自己依托於這一進程的「啟蒙者」和「代言人」角色的合法性。早在1988年王蒙就看到，文學熱的降溫並非壞事，這種變化說明「我們的國家正在發生巨大的、歷史的變化。社會心態也在變，……不喜歡目前的種種文學現象是可以的，但誰也無法不讓它變化。」⁴正如他指出，政治烏托邦不再是中國社會的核心問題，而發展經濟、追求利益則成為驅動社會運轉的第一推動力。正是在此歷史情境中，文學對社會、人生的指導意義和訓誡作用土崩瓦解了，90年代文學開始發生歷史的轉型。

當學術界還在為商業大潮對人文精神的沖擊而大發感慨的時候，作家已經將批評的矛頭指向了知識份子內部。1990年，王安憶連續發表了《叔叔的故事》、《歌星日本來》和《烏托邦詩篇》三部中篇小說，深入思考80、90年代知識份子身份轉變的問題。其中最具有影響的是《叔叔的故事》。在這個文本中，王安憶首次站在個人立場，對80年代知識份子的群體身份認同提出質詢。她用集體記憶中「叔叔的故事」與「我」的個人記憶中的「叔叔的故事」相互沖撞，最終完成歷史與現實的相互質疑。王安憶反覆使用兩個同樣的句式強調她所感受到現實與想像之間的根本矛盾：「叔叔」的警句是，「原先我以為自己是幸運者，如今卻發現不是。」而「我」從「叔叔」的感慨裏聯想到自己，「我一直以為自己是快樂的孩子，卻忽然明白其實不是。」這裏，王安憶已經向讀者暗示出她寫作的主题：這是一個關於失敗和幻滅的故事。為了進一步證明這種挫折感，作者又安排了一個「叔叔」試圖征服德國女孩的故事。

事。當女孩用德語喊叫著拒絕「叔叔」的要求的一瞬間，她恢復了第一世界的身份；而惱羞成怒的「叔叔」也操著小鎮的粗話俚語破口大罵。國際化的旅行和演講既沒有改變「叔叔」的第三世界身份，也沒有使他成為真正的啟蒙者。王安憶將《叔叔的故事》看作「對一個時代的總結與檢討」，「它使我發現，我重新又回到了我的個人經驗世界裏，這個經驗世界是比以前更深層的，所以，其中有一些疼痛。」⁵而她的疼痛正是對80年代的集體幻覺的嚴肅質疑。

在文學轉型的過程中，隨著啟蒙知識份子的退場，作家的身份迅速分化。相當一部分作家放棄了發言權，向小市民價值觀靠攏。「新寫實小說」正是在此風氣下異軍突起，贏得文壇的廣泛注意。無論是自命清高的「小林」（《一地雞毛》）、勤勤懇懇的「印家厚」（《煩惱人生》）、還是野心勃勃的「七哥」（《風景》），他們的憤懣和反抗終究歸於馴服和順從。主人公的無奈和敘述人的沉默傳達出「新寫實」作家的世界觀。方方認為，「一個人面對一個龐大的社會，他是一個極小極小的生物。他十分地軟弱，十分地卑微。……你唯一要做的便是：人家怎麼活，你便怎麼活；叫你怎麼過，你就怎麼過。」⁶很顯然，在90年代初，生存重壓超過了80年代形而上的哲思。先鋒作家余華的論調與方方並無二致，「人是為活著本身而活著的，而不是為了活著之外的任何事物所活著。」一時間「苟活」成為中國人生存狀況的基本寫照，甚至被稱為「高尚」⁷。

由於作家對下層民眾生活圖景的重新關注，作家以甚麼身份進行寫作的問題再次提出。對此，莫言有一個非常簡明的提法。他將為人民的寫作分為「為老百姓寫作」和「作為老百姓寫作」兩個方面。他認為，前者是作家把自己擺在比老百姓高明、也比人物高明的位置上來寫作，這實質上是一種偽民間的寫作、一種准廟堂的寫作；而後者才是「真正的民間寫作」，因為作家與老百姓和人物間是一種平等關係的寫作。⁸莫言的話表明，「民間人物」的身份代替了知識份子的啟蒙者、代言人的角色，得到了相當廣泛的認可。而正是「民間」這個相當寬泛的概念，及時地緩解了知識份子的失落感，幫助他們在體制之外，在意識形態之外重新找到了安身立命之所。

隨著學術界對「白洋淀詩歌群」和《今天》等民間刊物的重提，大批體制外的青年詩人、作家開始自覺地區別於王朔輕鬆而投機的小市民寫作方式，有意識地承擔起與中國固有的文學體制（雜誌、出版、組織等）相對抗的歷史使命。1998年5月，南京的三位青年作家朱文、韓東和魯羊共同策劃，並以朱文的名義發起了「斷裂」行為。這一旨在挑戰文學秩序的問卷調查活動引起了評論界的廣泛關注。韓東聲明他們的動機：「我們想做的只是放棄權力。」⁹然而，他卻很難找到實踐其文學主張的「民間人物」。雖然他認為食指、王小波可以充當這一代表，但是，有留學背景的王小波素以信仰「理性」、愛讀翻譯小說著稱，讓他來對抗西方話語顯然不甚恰當；而用食指樸素的真誠來抵抗強大的意識形態則顯得過分孱弱。儘管如此，仍然有人認為「斷裂是帶有某種革命性的行為」¹⁰。因為，「斷裂」行為至少表明了知識份子拒絕不合理的利益的良知和勇氣。韓東發現，正是現行的文學秩序和原有的計劃經濟體制的殘留形式——比如權威雜誌、各級作協——控制和異化了中堅知識份子。只有沖破這一物質羅網，知識份子才有可能保持精神獨立。當然，韓東的「民間」設想和他的「斷裂」行為有著相當濃厚的理想主義色彩，這使得「斷裂」的精神很難在現實中得以實現，因而它對體制的對抗力量也就非常有限。

三 文學核心問題的轉移：從形式實驗到道德探險

前文提到，80年代文學對「現代化」的推崇催生了中國現代主義的本土實踐。在80年代中後期，文學的現代化衝動表現為對文學獨立性的不斷探求。一種對政治、歷史和現實持疏離態度的「純文學」觀念逐漸形成，而先鋒作家花樣翻新的形式試驗正是其典型代表。早在1984年，馬原發表了他的《拉薩河女神》，將「個人」從現實、歷史、集體中分離出來，通過敘述人誇張地技巧表演來強調自我對世界的認識能力，沖決意識形態對文學的鉗制。而余華在《虛偽的作品》一文中聲稱，「生活是不真實的，只有人的精神才是真實」。先鋒作家對「真實」的質疑原本是要揭露歷史決定論的虛妄，然而，無論是馬原的《虛構》還是格非的《青黃》，他們不僅否定了「必然如何」的認識方式，而且連「真實」本身也化為烏有，個人對「意義」的探尋只剩下一個徘徊不前的躊躇姿態，而價值判斷自然落入虛無。既然「意義」和「價值」都不存在，那麼，先鋒作家標榜的個人經驗的獨特性也只能局限在天才的白日夢之內，它與現實失去了聯繫，二者之間的緊張關係遂不復存在。

90年代初，不少作家仍然希望用80年代的「純文學」理念抵禦商業大潮的沖擊。然而，在意識形態真空的90年代，「純文學」所標榜的疏離政治的態度已經逐漸失去了現實意義；而且，隨著意識形態「不爭論」理論的提出，文學對現實的解釋功能被進一步限制。在這個特殊的歷史、經濟環境中，「純文學」退守藝術聖殿的自衛姿態非但沒有加強文學的現實批判功能，反而使其不及物性空前加強，「文學危機」也就在所難免。

90年代初的「文學危機」一方面表明以「現代化」為軸心的80年代文學秩序的解體，另一方面也意味著新的文學觀念的生成。特別要指出的是，90年代初關於文學危機的檢討是在「人文精神」大討論的思路中進行的，因此，90年代對文學問題的思考不可避免地由回避價值判斷轉向了對知識份子道德責任的重新關注。而那些曾經引起爭論的作家，如王朔、陳染、朱文、衛慧、棉棉等人，他（她）們對文學觀念的最大沖擊都是從「道德問題」開始的。

當然，80、90年代文學核心問題的轉移並不是突然完成的。在80年代後期，隨著商品經濟的發展，「人與物質的矛盾」逐漸凸現出來，價值危機初露端倪。蘇童對「物欲對人的圍困」這一主題有著相當的敏感，這使他成為80、90年代文學轉型中一個非常重要的過渡性人物。在蘇童的小說中，「物欲」總是「惡」的代名詞。從他80年代的「楓楊樹故事」到90年代的「香椿樹街故事」，對於物欲的嚴厲譴責一直貫穿著蘇童的文學世界。他的人物總是因為極其簡單的物質欲望而相互仇恨，或者是一雙鞋（《回力牌球鞋》），或者是兩片齒輪（《稻草人》），或者是一籃桂花（《桂花樹之歌》、《桂花連鎖集團》）。在其作品中，富有者往往出身赤貧，他們對物質的佔有欲也就特別難於滿足。在《罌粟之家》中，地主劉老俠的白痴兒子演義繼承了餓鬼祖先的好胃口，不停的偷饅吃，一邊吃一邊說：「我餓我殺了你。」在《米》的結尾處，蘇童明確地表達出對物質的迷戀和仇恨。對城市充滿仇恨的五龍拖著殘敗之軀，帶著整整一車皮的米，衣錦還鄉。「可是除了這些米我還剩下甚麼？」這是五龍最後的感慨和疑問，也是農業中國對「商品社會」的價值批判。

在前衛形式的包裝下，蘇童對物欲的否定並沒有越過重義輕利的傳統價值觀。然而，在90年代，這一價值體系受到了嚴重沖擊。「物欲」代替了終極關懷和意識形態的中心位置，一種以滿足個人欲望、實現個人幸福為前提的實用主義價值觀迅速形成。

價值觀的嬗替，正是80、90年代文學轉型的重要部分。而對社會道德和價值觀的激烈否定始於王朔。他以冷嘲熱諷的方式揭露出革命、權威、知識、愛情、青春、人生、理想等等神聖概念的虛偽本質。但是，靠通俗文學、大眾文化起家的王朔既不會得罪老百姓，也不會肆無

忌憚地挖苦老幹部，與意識形態發生公開的正面衝突。他將批評矛頭對準啟蒙知識份子，因為他和他們一樣，都是現行制度的受制者。儘管王朔嚴重地破壞了啟蒙知識份子價值重建的努力，但他的出現畢竟卻除去了籠罩在革命、現代化、啟蒙等權威話語頭上的道德面紗。

在90年代文學中，女作家以更引人矚目的方式加入到道德探險中來。在陳染對女性私人生活的大膽剖白中，她試圖通過「黑衣」、「禿頭」、「隱居」、「同性戀」等等特立獨行的行為擺脫公共道德對個人，特別是女性的控制。在小說《私人生活》中，女主人公倪拗拗最終躲進了浴缸，她和鏡子相伴，試圖以自閉的方式達到肉體與精神的自由。然而，由於放棄了女性對歷史、政治的發言權，過度「私人化」的「女性寫作」很快就耗盡了對公共道德的批判力，逐漸淪為商業的籌碼。

90年代後期，女性寫作的商業化趨勢被一批更為年輕的「美女作家」推向高潮。衛慧、棉棉打著「身體寫作」招牌，以別致的語言和放縱享樂的價值觀迅速引起社會的廣泛注意。雖然衛慧、棉棉同樣暴露了大量女性私生活的內容，但她們並不特別為某一性別抗爭，而是為維護「新新人類」的生活方式抗爭。在她們筆下，除了代表道德秩序的「父親」往往面目可憎之外，作為情愛對象的男人並不是壓迫者的化身。相反，男人是她們美好身體的伴侶、殘酷青春的證人和進入世界的門票。而且，她們對愛情、青春、和世界不抱任何幻想。衛慧說：「日常生活就是毫無意義的繁瑣。」（《像衛慧那樣瘋狂》）棉棉說：「有人喜歡把青春和幸福混為一談，那天我卻把青春和失控混為一談，我覺得我的青春是一場殘酷的青春。」她甚至表示「要用最無聊的方式操現在操未來。」（《九個目標的願望》）衛慧、棉棉希望通過沖破「性」禁忌來實現自我。遺憾的是，寫作對於她們來說不過是一件前衛的艷裝，有明顯的自我標榜意味。因此，衛慧會經常提到她寫作時的裝扮：「很多時候我戴著我漂亮的墨鏡坐在電腦前發呆。」¹¹儘管她們的寫作在很大程度上被商業文化所吞噬，但是，和王朔、陳染一樣，她們的叛逆行為反映出一個價值漂移的時代裏青年人尋找新的道德基準的歷險過程。

對道德底線最具價值的探索來自一位年輕的作家——朱文。他以一個拜金主義者的面目發出「我愛美元」的呼喊，第一次赤裸裸地表達出90年代中國人對金錢和性的熱切渴望。雖然我們已經在蘇童的小說中見識過欲望的可怕力量，但它並沒有破壞善、惡的二元對立，因此不會對倫理價值構成消解。而朱文則不同，他公然宣稱，「金錢」是純潔的媒介，它幫助我們換取自由和尊嚴；「性」是生活的必需品，它讓人們保持身、心的平靜和健康。而「物質的滿足」是精神自由的基礎階段。「欲望」是人的合理要求，我們必須誠實地面對它，積極地解決它，「壓抑」只會導致瘋狂和變態。因此，在《我愛美元》中，作為兒子的「我」為父親製造各種各樣的機會，希望他能夠承認「性」的發生是自然合理的。但是，無論兒子怎樣唆使，父親總能在關鍵時刻適可而止。在這個故事中，「性」成為兩代人不同價值觀的檢測器。「我」和父親都承認「性」是成人世界的現實，只不過在父親看來那是罪惡，應該被嚴格限制；而「我」認為那是需要，應該被充分滿足。非常荒誕的是，最終「我」沒有能夠誠實地滿足自己的欲望，父親也沒有真的破壞他的體面，並不是出於所謂的「善」的固執，而是因為貧窮的限制：「我」和父親湊不夠妓女的嫖資，只得選擇放棄。

朱文正是通過金錢對人的行為的控制揭露出公共道德背後所掩藏的謊言。與王朔不同，朱文並不認為底層民眾在道德上更優越，在《五毛錢的旅程》中，「貧窮」不再天然產生美德，乘客和售票員對車費的爭奪只意味著貪婪；在《胡老師，今天下午打籃球嗎》中，老實的教員對命運的「忍受」不再具有余華所謂的高尚感，欲望的壓抑激發出的竟是亂倫的瘋狂。在90年代文學中，朱文對道德的否定真正觸及了傳統倫理道德的基石。他不但承認「物欲」的

合理性，而且撕毀了「窮人」的道德神話。在他看來，「一個不正視性的人，是一個不誠實的人。」¹²這就是朱文為我們的時代制定的道德底線。

四 結 論

綜上所述，我們可以清楚地看到，90年代中國文學的發生和演變，非但沒有脫離80年代文學發展的軌跡，反而是對80年代所提出的諸多問題的重新顯影。儘管它並未走出80年代的「現代化」語境，但是，90年代文學所展現出的「現代化」現實卻驚人地暴露出80年代文學、乃至整個80年代知識界對「現代化」的不切實際的想像。在這個意義上，對90年代文學變化的考察無疑為研究者重新認識80年代文化提供了一個良好的契機，而更重要的是，在對社會現實的直接觀察中，知識份子和作家開始重新確立自己與大眾的關係，而文學也積極加入價值重建，再次與社會發生了緊密的聯繫。

註釋

- 1 參見王蒙：〈中國文學的黃金時代〉和〈談「四化」與「文學」〉兩文，《王蒙文集》第6卷（北京：華藝出版社，1993），頁495、527。
- 2 徐遲：〈現代化與現代派〉，《外國文學研究》，1982年第1期。
- 3 馮驥才：〈中國文學需要「現代派」！〉，《上海文學》，1982年第2期。
- 4 王蒙：〈文學：失去轟動效應以後〉，《王蒙文集》，第6卷，頁338-339。
- 5 王安憶：〈近日創作談〉，《乘火車旅行》（北京：中國華僑出版社，1995），頁38。
- 6 方方：〈隨意表白〉，《方方讀本》（石家莊：花山文藝出版社，2002），頁327。
- 7 余華：《我能否相信自己——余華隨筆選》（北京：人民日報出版社，1998），頁146。
- 8 莫言：〈文學創作的民間資源——在蘇州大學「小說家講壇」上的講演〉，《當代作家評論》，2002年第1期。
- 9 汪繼芳：《斷裂：世紀末的文學事故——自由作家訪談錄》（南京：江蘇文藝出版社，2000），頁226。
- 10 李馮：〈九十年代斷裂分析〉，《莽原》，2000年第4期。
- 11 衛慧：〈欲望的手槍·公共的玫瑰（自序）〉（上海：上海三聯出版社，2000），頁1。
- 12 朱文：《我愛美元》（北京：作家出版社，1995），頁390。

張 霖 中山大學中文系博士生，從事中國現、當代文學研究。

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第二十一期 2003年12月31日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第二十一期（2003年12月31日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。