

# 二十世紀中國自由撰稿人

• 黃發有

在1990年代的中國，「自由撰稿人」算得上是一種時尚，甚至連許多緊抱鐵飯碗不放的人也以「大陸自由撰稿人」自居，難道戴上了「自由」的面具，寫出來的文字就脫胎換骨成了「自由寫作」？反觀二十世紀中國知識份子的心靈史，他們始終被一種身份焦慮所糾纏，他們總是渴望着轉型再生，渴望着與「舊我」一刀兩斷的「新我」的誕生。不管是昔日那種試圖擺脫自身的小資產階級「原罪」、成長為革命主體的精神顛求，還是今日以「自由」標籤來完成自我重塑的文化選擇，其本質都是一種身份政治或文化幻術。割斷「過去」與「現在」的歷史聯繫的「再生」和「斷裂」，只是自欺欺人的文化逃避，在惡性循環的身份遊戲中，「皇帝的新衣」裏藏着的依然是一些「舊靈魂」。值得注意的是，在1990年代的文化情境中，「自由撰稿人」還是一種商業標籤，是「寫手」和「槍手」的別稱。由此可見，「自由」其實是在話語權力與文化商業的夾縫中穿行的荊棘路。

「自由撰稿人」算得上是一種時尚，甚至連許多緊抱鐵飯碗不放的人也以「大陸自由撰稿人」自居。值得注意的是，在1990年代的文化情境中，「自由撰稿人」還是一種商業標籤，是「寫手」和「槍手」的別稱。由此可見，「自由」其實是在話語權力與文化商業的夾縫中穿行的荊棘路。

近代以前文人的生存，幾乎不可能擺脫對傳統官僚體制的依附。近代報刊出現以後，專業性的文藝報刊陸續誕生，近代小說創作的繁榮與傳播方式的革新密切相關。尤其在稿酬制度確立後，文化情境產生了堪稱重大的現代轉型。梁啟超1902年11月在日本橫濱創辦《新小說》，此前半個月，梁氏主編的另一刊物《新民叢報》刊登了一則〈新小說徵文啟〉，介紹即將問世的《新小說》的用稿方針並為之徵稿，且公布了《新小說》要付稿酬及稿酬標準。《月月小說》（1906）與《小說林》（1907）也都刊登了付酬啟事。《小說月報》（1910）、《禮拜六》（1914）等著名雜誌的稿酬標準更加完善，「以字計酬」、「以版納稅」在「五四」時期已經制度化。當時報刊的付酬文體尚局限於小說和戲劇，由此可見小說文體在當時受重視的程度。現代稿酬制度可謂職業作家的產床，吳趸人、李伯元和林紓都不屑於官宦之途，專心於著譯。自由獨立的經濟生活成了自由思想與獨立人格的物質基礎，它不僅催生了職業作家，而且孕育了現代自由知識份子。

經濟的自主使從事精神創造的知識階層贏得了自由的可能性，但經濟的自主絕不等於自由，物的佔有與物的奴役常常是如影隨形。如何在政治與商業的夾擊中保持人格的獨立與自由，在二十世紀中國的自由寫作中，實在是一個曠

日持久的「老問題」，而花樣不斷翻新的「新情況」只是反覆印證了「自由寫作」的「不自由」。鴛鴦蝴蝶派小說家中多報人小說家，賣文為其主要的謀生手段。但是，為生計而寫作的獨立程度總是有限的，「遊戲的消遣的金錢主義」的審美趨向顯然不是完全出於自願，應該說在很大程度上是一種迎合。張恂子一方面樂此不疲地為金錢寫作，一方面自暴自棄，他罵自己的作品為「臭腳帶」<sup>①</sup>。宮白羽有這樣的話：「稗官無異於伶官，鬻文何殊乎鬻笑！」<sup>②</sup>自責自貶的情緒在文字間瀰漫。「自由」在這裏僅僅是使自己成為甚麼具體出賣物的自由，在找不到別的謀生手段的情況下，他們沒有不寫作的自由。發人深省的是，在1949年以前的文化情景中，就創作群體而言，能夠始終靠寫作養活自己、無需另謀出路的只有鴛鴦蝴蝶派作家。

對於那些擁有政治抱負的作家而言，其文學觀念烙有鮮明的功利主義色彩。在政治理想受阻時，文學成了權宜之計。在1927年大革命失敗後，不少作家迫不得已地開始了職業寫作生涯。茅盾說：「1927年大革命的失敗，使我痛心，也使我悲觀……我隱居下來後，馬上面臨一個實際問題，如何維持生活？找職業是不可能的，只好重新拿起筆來，賣文為生。」<sup>③</sup>文學僅僅是流浪的痛苦靈魂的收留所，但顯然不是理想的歸宿。丁玲在1936年底輾轉進入延安，意味着職業寫作生涯的終結。自由與服從、個人主義與集體權威的衝突將她拋入難以掙脫的漩渦之中。在艾青、何其芳、蕭軍等等由文學革命而走向革命文學的作家中間，身份轉變後的創作普遍地存在觀念大於形象的問題，個人性的「消溶」導致了獨創性的隱遁。

在魯迅的寫作生涯中，其偉大之處並非他絕不受制於「官」的威勢和「商」的羈絆，而在於他能夠最終掙脫「權」和「錢」的束縛。從1912到32年間，儘管魯迅本心不願為官，常常自嘲自己「是一個官」，但又不得不做官。從1932到36年，僅靠稿酬與版稅生活的魯迅月收入折合今人民幣都在萬元以上，1933年4月魯迅一家遷入施高塔路（今上海山陰路）大陸新村九號，過上了一生中「最穩定、富裕」的生活。僅僅在生存的角度上，「從公務員走向自由職業者」的路途就說得上是險阻重重。要使自由成為一種持之以恆的精神追求，它不僅要求自己抵抗住「錢」和「權」的外部壓力，還要求自己承受住靈魂陰影的重壓。自由從正面理解是指意志不受束縛，從反面理解就是沒有任何依靠，沒有精神歸宿，無所適從，甚至是無路可走。「自由」要求主體拒絕盲從，拒絕一切「瞞」與「騙」的精神逃路，而懷疑精神是這種「拒絕」的守護者。但是，與虛無的直面使魯迅對自己也充滿了懷疑，對自己靈魂裏的「毒氣」和「鬼氣」極端憎惡，卻又欲罷不能。

魯迅在《娜拉走後怎樣》中有這樣的話：「從事理上推想起來，娜拉或者也實在只有兩條路：不是墮落，就是回來。」<sup>④</sup>在我個人看來，職業作家在二十世紀中國的出現，同樣像娜拉一樣，是從養育士大夫的封建舊體制中的集體出走，但是，在經濟的、政治的和人格的種種考驗面前，很多出走的人最終像《在酒樓上》中的呂緯甫那樣，「飛了一個小圈子，便又回來停在原地點」，重新自投羅網地陷入「官」的羈絆和「商」的腐蝕。就二十世紀前半期中國職業作家的走向而言，我認為其命運與人格的類型中最重要的一種是：「歸人」與「過客」。對於懷有根深柢固的歸鄉情結的中國文人而言，不做歸人而做「錯誤」的過客有多麼的艱難！對於「過客」的兇險前途，《過客》對此有着精彩的表述。魯迅正是像自己筆下的「過客」一樣破釜沉舟地上路，以走向深淵的勇氣擁抱前方的虛無之「墳」。

1949年以前，能夠始終靠寫作養活自己的只有鴛鴦蝴蝶派作家。對於那些擁有政治抱負的作家，在政治理想受阻時，文學成了權宜之計。茅盾說：「1927年大革命的失敗後，我面臨一個實際問題，如何維持生活？只好重新拿起筆來，賣文為生。」艾青、何其芳、蕭軍等人由文學革命走向革命文學的作家，隨着身份轉變，個人性、獨創性也消溶了。

## 二

1949年7月2日至19日，中華全國文學藝術工作者代表大會在北平召開。7月23日，中華全國文學工作者協會成立（1953年10月改稱中國作家協會）。這標誌着新中國文藝秩序的基本確立。許多聲譽卓著的作家都被委任到文藝組織、文學編輯、文學研究等相關崗位。譬如建國前已長期從事職業寫作的老舍時在美國講學，他在收到受周恩來囑託馮乃超、夏衍先後寫來的邀請信後，於1949年底扶病歸國，擔任北京市文聯主席的職務，這體現了高層領導對文藝工作的高度重視。專業寫作隊伍逐漸成為文學創作的主力軍，業餘寫作成為專業寫作的人才儲備形式，產生着重要的補充和豐富作用。職業寫作基本消失。

如果說在建國初期仍然存在職業寫作的話，那也只能算是餘聲。像以「自食其力的小市民」自居的張愛玲，1950年3月至1952年1月以「梁京」為署名，在《亦報》連載小說《十八春》和《小艾》；1952年7月她離開大陸到香港。而在上海淪陷區賣文「實實在在卻只求果腹」的蘇青，1950年在香港《上海日報》發表了三十二篇散文，1951年在幾經輾轉後入尹桂芳私營劇團「芳華越劇團」任專職編劇。還值得注意的是周作人，他從1949年11月15日開始，應邀為《亦報》寫稿，一直堅持到1952年3月15日，後因《吶喊衍義》被「腰斬」而停止，共發文908篇，其間還在《大報》發表四十三篇短文。這些文章隱約地表現了對新政權的趨同傾向。1952年8月，人民文學出版社開始向他組稿，請他翻譯希臘與日本古典文學作品，他的餘生就靠此稿酬為生。耐人尋味的是，建國初期許多作家和詩人如穆旦、豐子愷等都轉向譯事，而且像汝龍、畢修勺等翻譯家仍然繼續其自由職業生涯。蕭乾的〈改正之後〉有這樣的話：「搞翻譯，特別是譯古典作品，甚麼罪名都有洋人古人擔當。寫東西，要是出了岔子，可就得自家兜着了。」<sup>⑥</sup>至於傅雷，在解放以後儘管擔任了一些虛職，諸如上海作家協會理事、書記處書記、上海市政協委員、《文匯報》社外編委等等，但他和巴金一樣，從未拿過國家的俸祿。另一個例外就是稱病避居的無名氏，成為游離於單位之外的無職業者。

自由撰稿人的重新出現應該是在1980年代末1990年代初的精神現實。隨着市場經濟的逐漸發育，知識份子的生存空間得到拓寬，而文化新啟蒙遭遇的精神困境以及文化精英的分化，使部分秉持自由主義立場的知識份子將眼光轉向民間，試圖在民間建構新的精神與話語空間。王朔始終如一的「作家個體戶」形象與私營經濟的出現可謂同源異流，他於1983年辭去北京醫藥公司藥品批發商店業務員的工作，靠寫作謀生。王小波在1992年4月辭去大學教職，潘軍1992年掛職停薪南下海南，韓東1992年辭去高校馬列教員的職位，余華1993年辭職，朱文1994年辭職，吳晨駿於1995年辭職，李馮1996年辭去大學教職……他們的選擇都是依靠着共同的文化語境。但是，也必須注意到，有相當數量的自由撰稿人並非出於自願，而是在體制轉軌的過程中被拋出了公職的軌道，也就是所謂的「下崗」，或是找不到合適的工作。

要討論辭職與寫作的關係，首先要討論「單位」與寫作的關係。作家的單位，有相當數量的是作家協會。韓少功說：「作家協會——除反常的情況外，通常是一些已經不大寫作的人代表所有作家向政府和社會要錢並把錢花掉。」<sup>⑦</sup>建國後的「機關作家制」將發表了一些作品的「無產作家」請去當國家幹部，有了工

建國初期的職業寫作只能算是餘聲。張愛玲曾在《亦報》連載小說，至1952年7月赴港前止。周作人為《亦報》寫稿，到1952年因《吶喊衍義》被「腰斬」而停止。當時許多作家和詩人如穆旦、豐子愷等都轉向譯事。蕭乾有這樣的話：「搞翻譯，特別是譯古典作品，甚麼罪名都有洋人古人擔當。寫東西，要是出了岔子，可就得自家兜着了。」

資勞保，並且分配住房。由於內部激勵機制的缺乏和緊張的人際關係，原來的作家逐漸變成了「一些已經不大寫作的人」。追求獨創性的文學創作，顯然與這一群體組織對個人的權威性限制之間構成潛在的衝突。「單位」對置身其中的個人的身份限定帶來了相應的權利和待遇，這種幾乎終身不變的身份使個人不能僅憑自願而流動，就業者的權利只有在單位中才能實現，這種家長制的福利共同體代表國家對個人負擔起生老病死的無限義務。低工資政策、平均主義分配原則和對日用消費品以外的個人財產權利的否定，造成了個人在物質生活方面對單位的依賴。這樣，放棄個人的人身自由和財產權利就成了個人獲得「單位身份」的前提。在單位體制下，個人首創精神、社會組織自治權和市場機制銷聲匿迹。由於單位對其成員的權利行使代理權，這種連帶責任使個人在社會活動中只能擁有部分的權利能力和行為能力，也就是自己無法完整地代表自己。在責任不能自負的情境下，個人的表達自由必然有所顧忌，單位作為責任共同體也必然對個人形成牽制。當然，隨着政治與經濟體制的變革，1990年代的精神空間逐漸地走向多元化，在市場、傳媒、話語等各種權力的縫隙之間，自由寫作開始成為一種隱隱約約的可能。

對1990年代的自由寫作，最為明顯的壓力無疑是商業誘惑與生存壓力。影視寫作成了其重要生活來源。余華、王朔、潘軍、西飈、張人捷等一大批自由作家都將相當多的精力投入到影視寫作。王朔是市場化寫作的代表，他強調商業機制的公平、公正與客觀，認為市場機制導致了人們可以自由選擇人生理想和生活方式。

### 三

對於1990年代的自由寫作或曰「單位外的寫作」而言，最為明顯的壓力無疑是商業誘惑與生存壓力。在物慾橫流的年代，自由撰稿人作為群體注定是魚龍混雜，「為錢寫作」也注定是自由撰稿人的主流趨向。要在貧困的磨刀石上砥礪出自由思想與獨立人格，這種集「物質乞丐」與「精神貴族」於一身的文化理想具有鮮明的殉道精神，但無視人的生存需求，片面強調「越窮越自由」的人格模式顯然是違反人性的。市場法則打破了舊有的政治體制與意識形態的穩定結構，新的經濟秩序使個體以往被視為理所當然的固定位置不復存在，擺脫了以往大一統體制的束縛，但體制轉軌期間的自由僅僅是假像，個體在重新尋找自我定位的過程中很可能重新依附於新的權威，這就是弗洛姆(Erich Fromm)所說的「逃避自由」。因此，自由作家要面對的考驗是如何謀求生存保障的同時不淪為物質的奴隸，如何處理作品的商業價值與人文價值的衝突。

在1990年代的自由撰稿人中，大多數傾力於消費文化產品的寫作，或者乾脆成了書商，他們的目標就是從「無產者」變成「有產者」。對於寫作小說、散文、詩歌等文體的自由作家，影視寫作成了其重要的生活來源。余華、王朔、潘軍、西飈、張人捷等一大批自由作家都將相當多的精力投入到影視寫作。在1990年代的自由作家中，王朔是市場化寫作的代表，其典型意義不止是其商業方面的成功，更主要的是其「躲避崇高」的姿態和對市場化的全盤接受。他強調商業機制的公平、公正與客觀，認為市場機制導致了人們可以自由選擇人生理想和生活方式。在王朔看來，商業文明能夠消解極左意識形態和文化專制主義，代表了市民階層在經過長期貧困的壓抑之後爆發出來的畸形的物質顛求。但是，在由計劃體制向市場體制轉軌的過程中，市場與權力常常在資源配置與利益分配上相互利用，形成一種共謀關係。這種權力尋租活動在王朔小說中也

留下了蛛絲馬迹，比如《頑主》等早期作品中的主人公多是來自「大院」的幹部子弟，他們可以成天開公司、酗酒鬥毆、勾引女人，這在1980年代中後期算得上是一種「特權」。因此，王朔百般讚美市場公正的言行包含着個人的利益驅動。有意思的是，《無知者無畏》一書中的王朔已經從「受夠了知識份子的氣」⑦變為「同流合污」了⑧：

不管知識份子對我多麼排斥，強調我的知識結構、人品德行以至來歷去向和他們的雲泥之別，但是，對不起，我還是你們中的一員，至多是比較糟糕的那一種。

他的這種自豪中傳達出的情境轉移實在是耐人尋味，王朔昂首挺進「知識份子」陣營，甚至成為人人仰視的「文化中堅」，這一典型現象折射出商業文化對知識份子啟蒙精神的強大的腐蝕作用。在某種意義上，王朔遊戲式的言談真實地透露了中國知識份子的啟蒙精神與市民階層的世俗精神的嚴重隔膜，甚至是本能的抵觸。面對各種外部擠壓與內在危機，啟蒙話語在1990年代逐漸成為渙散、微弱的聲音。

1990年代啟蒙話語的困境與1980年代以來啟蒙者居高臨下、缺乏自我批判精神密切相關，而且他們沒有隨着語境的變遷作出必要的調整。王小波的意義正在於他一方面反對專橫，一方面寬容處世。在他看來，「真理在握」的自由宣言與文化專制主義只有一步之遙。在有過知青經歷的作家中，大概也只有王小波能夠跳出「青春無悔」和「青春控訴」的文化怪圈，「跳出手掌心」審視「文化大革命就是好！就是好！」的歷史鬧劇，最重要的是他不做置身事外的旁觀者，而是以自審意識批判在鬧劇中縱情演出的、盲從的自己，《黃金時代》以表面輕鬆的黑色幽默手法將被遮蔽的悲劇性揭示得淋漓盡致。應該說，王小波的「單位外」身份是真正的精神鬆綁，追求身與心的雙重自由。他對於激烈的外在呈現總是抱着懷疑與警惕，以一種經驗理性珍惜着活生生的「常識」。王小波的可貴之處，正在於爭取自己的自由的同時，也尊重別人的自由，而這種尊重絕非一種「禮賢下士」、「關懷民生」的高姿態，而是發自內心的對「個人」與「生命」的同病相憐。「時代三部曲」對於權力在虛擬的歷史、現在、未來中的運作機制進行了形象的揭示，在某種意義上它可以被認作演繹權力辯證法的「權力三部曲」。如果說啟蒙的任務是讓自由與個性深入人心，那麼試圖「設置別人的生活」的啟蒙者則從反抗權力走向了與權力的結盟。王小波小說中「現在時」的敘事者「王二」在時空轉換中陷入了錯亂：一切似乎都已經過去了（《青銅時代》），一切似乎都是無法觸及的未來（《白銀時代》），一切好像是結局又好像是開始（《黃金時代》）。在《白銀時代》中，藝術被規劃起來，畫畫的人必須領執照，寫小說的必須進公司寫作部，按照一定程式分工製造出小說。「過去時」的李靖、「未來世界」的「我舅舅」、「現在時」的王二遭逢着同樣的困境。王小波對超越時空的權力邏輯的洞察與批判真可謂入木三分。他對於自由的兩面性也有清醒認識。

相對於王小波的低調的、富有建設性的自由意識，同為自由作家的韓東、朱文的自由觀就顯得更加激進、外露，尤其表現在他們極為看重的「斷裂行為」上。韓東在「斷裂行為」中有這樣的言論⑨：

王朔遊戲式的言談真實地表露出中國知識份子的啟蒙精神與市民階層的世俗精神的嚴重隔膜。而王小波的意義正在於他一方面反對專橫，一方面寬容處世。在他看來，「真理在握」的自由宣言與文化專制主義只有一步之遙。大概也只有王小波能夠跳出「青春無悔」和「青春控訴」的文化怪圈，去審視「文化大革命就是好！就是好！」的歷史鬧劇。

在同一時間記憶裏存在着兩種水火不容的寫作。……如果他們的那叫寫作，我們就不是寫作。……斷裂，不僅是時間延續上的，更重要的在於空間，我們必須從現有的文學秩序之上斷裂開。

一刀兩斷的對抗性思維是文化專制主義的精神後遺症，隨着經濟文化的多向交融，意識形態的對抗性基礎開始呈現出一種不確定性，曾經劇烈對抗的因素不完全對立，又沒有走向一體化的整合，也就是說，你死我活的外部衝突容易陷入如魯迅所言的「無物之陣」，自以為在反對敵人，其實是在反對自己。韓東的自由姿態基本上是「肯定性」的，他在假想中脫離了現實土壤——自由與不自由共生其中的統一體，這就使他在遠離了「不自由」的同時也遠離了「自由」。因此，絕對意義的「體制外」寫作是不可能存在的，朱文在意識到與體制的悲劇性關聯時說<sup>⑩</sup>：

多年來我雖然極不情願但是實際上還是遵循了一個作家的遊戲規則，寫一種叫做作品的東西，然後發表、結集、引人注目，與現在的文學秩序通姦……雖然眼下除了通姦下去好像沒有其他出路，但是我希望自己能銘記其中的妥協與屈辱。

韓東、朱文的小說塑造了一批被命名為「遊走者」的自傳性人物，他們類似於魯迅筆下的「娜拉」。這些精神出逃者如何擺脫「不是墮落，就是回來」的文化怪圈呢？所謂的「自由寫作」帶來的無價值感、無意義感很可能驅使作家在空虛中瘋狂地追逐一度被自己所鄙視的功名利祿。自由也只能是虛構出來的精神麻醉劑。

必須強調的是，真正的「自由」與「個人」都是一個歷史性命題，需要如魯迅筆下的「過客」那樣的堅持，而指望通過時間與空間的「斷裂」來擺脫外部束縛，這種「自由瞬間」無疑是掩耳盜鈴的文化逃避。當歷史與空間的連續性被主觀地「否定」時，這種行為的唯一現實後果只能是主體的自我分裂，自由也只能是虛構出來的精神麻醉劑。

韓東、朱文的小說塑造了一批被命名為「遊走者」的自傳性人物，而我個人則稱之為「逃走者」，因為他們還遠沒有從容、清高、自由到足以「遊走」的程度。值得注意的是，主體自我的脆弱性是消解自由的另一種力量，這種內部危機甚至比金錢、秩序等外部束縛更能瓦解作家的自由意志。韓東、朱文筆下的「逃走者」類似於魯迅《娜拉出走以後怎樣》中所說的「娜拉」，這些精神出逃者如何擺脫「不是墮落，就是回來」的文化怪圈呢？當自由異化成孤獨、虛無與冷漠時，人就產生了「逃避自由」的衝動。所謂的「自由寫作」帶來的無價值感、無意義感很可能驅使作家在空虛中瘋狂地追逐一度被自己所鄙視的功名利祿，而且現實中確實不乏其例。我並不像許多研究者那樣，對眼下的「自由寫作」充滿了樂觀的期待，只能說1990年代至今的職業寫作才剛剛起步，真正的自由還需要經歷內外交困的重重考驗。

#### 四

隨着體制轉軌與市場化進程的推進，在二十一世紀的文學發展中，自由寫作將成為普遍的文化理念。在西方社會，自由撰稿人是指不隸屬於任何機構、不以代言人身份而以個人立場發言的寫作者，而那些與傳媒簽約的寫作人不在此列，因為他必須根據互惠的原則履行合約所規定的義務。春風文藝出版社在

創出「布老虎」品牌後，於1998年與被稱為「大陸瓊瑤」的女作家嚴麗霞簽定合同，邀請她為該社的第一個簽約作家。這種簽約作家在二十一世紀應當會逐漸普及。從發展的眼光看，商業合約對作家的束縛將越來越明朗化。像現在流行的「度身定制」的寫作方式，即作家根據出版商或其他機構的要求違背自己的初衷進行創作，這和自由寫作理念顯然是背道而馳的。

在1990年代，自由寫作表現出一種行為藝術的特徵，即強調這種行為過程的意義，卻拒絕追問自由作家的作品是否體現了自由精神。真正的自由寫作的最起碼也最核心的向度，就是保證自我不致於變成某種目的之工具。陳寅恪有這樣的詩句：「自由共道文人筆，最是文人不自由。」阿多爾諾(Theodor Adorno)更認為「思想是不自由的」：「沒有強制的要素就根本不可能有思維。正像自由和思想的對立對思維來說是不可清除掉的一樣，自由和思想的對立也是不能被思維清除掉的。毋寧說，這種對立要求思維進行自我反思。」<sup>⑩</sup>一輩子自食其力的巴金在〈論「創作自由」〉中認為「創作自由不是天賜的，是爭取來的」，強調作家必須學會在「不自由」中「自由」<sup>⑪</sup>。面對自由意志與外部世界、社會文化之間的緊張狀態，主體必須具有像魯迅那樣的自我批判與自我解剖精神。因此，自由寫作作為文學的存在形式的真正意義在於，作家們通過自己的自由實踐開拓出更廣闊的文化空間，也就是承擔起如魯迅所言的「歷史中間物」的任務，不斷地衝決不自由的樊籠，不斷地進行自我批判，通過艱苦卓絕的努力，使自由成為一種公共財富。

在1990年代，自由寫作表現出一種行為藝術的特徵，即強調這種行為過程的意義，卻拒絕追問自由作家的作品是否體現了自由精神。自由寫作的真正意義在於，作家們承擔起如魯迅所言的「歷史中間物」的任務，不斷地衝決不自由的樊籠，不斷地自我批判，通過艱苦卓絕的努力，使自由成為一種公共財富。

### 註釋

- ① 張恂子：《隋宮春色·自序》（上海：文業書局，1929）。
- ② 轉引自范伯群主編：《中國近現代通俗文學史》，上卷（南京：江蘇教育出版社，2000），頁651。
- ③ 茅盾：《茅盾回憶錄》，見孫中田、查國華編：《茅盾研究資料》，上冊（北京：中國社會科學出版社，1983），頁385-86。
- ④ 《魯迅全集》，第一卷（北京：人民文學出版社，1981），頁159。
- ⑤ 蕭乾：〈改正之後〉，載《中國知識份子悲歡錄》（廣州：花城出版社，1993），頁656。
- ⑥ 轉引自曹鵬、張立憲編著：《沒有單位的記者——怎樣當自由撰稿人》（北京：光明日報出版社，1997），頁35。
- ⑦ 王朔：〈王朔自白〉，《文藝爭鳴》，1993年第1期。
- ⑧ 王朔：《無知者無畏》（瀋陽：春風文藝出版社，2000），頁7。
- ⑨ 韓東：〈備忘：有關「斷裂」行為的問題回答〉，《北京文學》，1998年第10期。
- ⑩ 朱文：〈我想說些甚麼〉，《嶺南文化時報》，1998年6月30日。
- ⑪ 阿多爾諾(Theodor W. Adorno)著，張峰譯：《否定的辯證法》（重慶：重慶出版社，1993），頁229。
- ⑫ 巴金：《巴金六十年文選》（上海：上海文藝出版社，1986），頁345-46。

**黃發有** 1969年生。1999年獲得復旦大學文學博士學位，現為山東大學中文系教授。著作有《準個體時代的寫作——二十世紀90年代中國小說研究》、《詩性的燃燒——張承志論》和隨筆集《客家漫步》等。