



# 审美经验的重组与人性真相的逼近

## ——近年来中篇小说创作态势分析

王 迅

21世纪以来,中篇小说创作承接新时期以来关注社会焦点的叙事传统,涌现出不少精篇佳构,很大程度上代表了新世纪中国小说创作的艺术高度。从创作主体来看,中篇小说越来越成为中青年作家钟情的叙事文体,尤其在新生代作家、“70后”作家中拥有稳定的创作队伍。近年来,小说家在多元文化思潮影响下创作,以求新求变的姿态探寻叙事的多种可能性,保障了中篇小说艺术探索的持续性。本文以近期中篇小说为考察对象,在当代小说美学发展史的脉络中,从方法论角度细读文本,在叙事审美流变的梳理中管窥当下中篇小说创作态势。

### 一、开放的现实主义重现活力

当代文学走过70年,现实主义文学稳居主流,长盛不衰。进入新时期,在西方现代主义思潮的冲击下,共和国成立后独尊现实主义的文学创作格局被打破,当然,“新潮小说”张扬的“形式”实验最终剑走偏锋,也难免衰落的命运,而正是如此,现实主义文学创作迎来了新的机遇。20世纪90年代以来,偏执于把“技术”与“现实”对立起来的“先锋文学”与传统现实主义创作都已不合时宜,而融合、吸收“现代派”经验同时又把最鲜活的“现实”纳入叙事的、开放兼容的“现实主义”

成为中篇小说创作的主流。就近期看,这种开放的现实主义中篇小说创作更臻成熟,张楚的《过香河》、石一枫的《玫瑰开满了麦子店》、范小青的《朝去夕来入海中》等作品在叙述方式和叙事结构上都有别于传统的再现型现实主义,而以开放姿态在写实基础上有限地吸纳现代主义观念和经历,再现型叙事与表现型叙事融合无间,为现实主义文学提供了广阔的艺术增殖空间。

张楚《过香河》写一个堂吉诃德式的人物,讲述他的北漂生活。叙述者“我”是主人公的舅舅,以长辈口吻去讲述外甥的生活与追求。然而,作为长辈,舅舅又不同于父母,与主人公保持着一定的距离。或者说,叙述者与被叙述者之间这种关系的特殊性,显示了亲缘叙事的多种可能,便于以更客观的叙述语调讲述主人公的生活。这种叙述是需要功力的,它关乎着叙述本身的有效性。张楚说:“当全知全能的上帝视角被我们视为腐朽和低端时,有限视角的运用让我们不得不舍弃懒惰的叙述,从而掌控一种既要束手束脚又要表现得自如舒展、优雅从容的能力。”<sup>①</sup>这部小说的叙述就在“束手束脚”和“自如舒展”之间切换跳跃,显示了作者拿捏小说道德分寸和掌控叙事节奏的

<sup>①</sup> 张楚:《已知世界、想象力与小说——关于〈过香河〉的一些闲话》,《收获》微信公众号2020年2月25日。

娴熟能力。张楚把故事讲述的“有限视角”嫁接到主人公“舅舅”身上,通过这个人物的戏仿化叙述来打量蜜蜜、老艾、蜗牛等人物可笑又可悲的行状,使小说在悲凉主调中生出一股淡淡的幽默。小说的戏仿化叙述体现了“我”与主人公之间的深刻共情。蜜蜜肩负着在北京创业的家族使命,而其结局却令人啼笑皆非。然而,蜜蜜荒唐的“创业史”似乎还不足以让母亲老艾醒悟过来,甚至促使她回乡重操旧业,为蜜蜜“东山再起”创造条件。这种反讽效果得益于“我”不无戏谑的叙述语调。同时,从叙述者本身来看,“我”最终放弃炮制黑帮秘史的编剧工作,入伙老艾经营的“秘制烧鸡”行业,不再追求所谓的“意义”,似乎也昭示出精神事业的尴尬处境和黯淡前景。小说结局显示出的“溃败”意蕴与叙述者念兹在兹的“维特根斯坦理想”的无法实现遥相呼应,又与蜜蜜的北漂遭际构成互文关系。由此,一个男人梦想无法实现的苦痛便弥漫开来,让你难以排解,左右着你的情绪。

与《世上已无陈金芳》类似,石一枫的《玫瑰开满了麦子店》也是一部现实主义小说,所不同的是,形而上思索的意图更为彰显。动笔之前,作者心中就有这样的预设:一个深陷在世俗中的弱女子,假如失却了人际关系中亲情、爱情和友情的支撑,那么她将如何自处?作为一个被侮辱与被损害的人,她的精神世界又是否存在着宗教意义上的“彼岸”?这种预设对于小说家并非空穴来风,作者坦言,创作灵感缘于辛格的短篇《市场街的斯宾诺莎》。<sup>①</sup> 这篇小说讲述主人公从形而上的追求滑向世俗的堕落,而石一枫反其道而行之,他要追问的是,深陷世俗的主人公王亚丽是否存在得到精神救赎的可能,或者说一个世俗中人从“此岸”走向“彼岸”的距离究竟有多远。在这个意义上,这部小说触及世界性的终极命题,照亮了西方经典文学所开启的思辨结构。王亚丽属北漂一族,但作者没有让这个人物去直面城乡矛盾所形成的生存困局,而是沿着人物心理意识轨道,去跟踪被亲情抛弃的弱小生命在北京遭遇的传奇经

历。人物的典型意义使她成为我们这个时代的一面镜子,照见了现实中那些常被喧嚣淹没而习焉不察的人性图景。尘世中卑微个体的生存本身就是形而下的,吃喝拉撒、生老病死的烟火味是这部小说精心营造的审美趣味。王亚丽伺机购买半价促销的“法棍”及其与“果粒橙”的性关系,使人想起刘恒的《狗日的粮食》描写的那种最低限度的生活世相。但这种节衣缩食的消费观并不只是经济收入微薄等客观原因所能解释的,而在于她与“果粒橙”所达成的共同目标:攒到足够的钱便能自立门户。这看起来似乎又是被新世纪文学反复书写的底层故事,但石一枫没有顺着通常的打工叙事路线来讲述,而是让主人公在发财路上遭遇诸多意外。而“团契”的发现就是意外之一,在惯常伦理被颠覆的语境中为人性维度的多向敞开提供契机。

范小青的《朝去夕来人海中》是一部颇具匠心的现实主义小说。这部小说以高校教师朱敬利儿子的婚事开篇,由此引出了朱先生插队时结拜的兄弟大龙的发家史。而大龙之所以发迹,成为实力雄厚的农民企业家,很大程度上在于朱先生众多学生的相助。在朱敬利的学生中,最厉害的莫过于南州市常务副市长常在行。而这个人物的小说中极少出场,只是在大龙以及朱敬利的同事老张等人物那里,才能隐约获取有关其仕途升迁沉浮的信息。然而,他又是一个不在之在的角色,因位高权重而参与到小说里各色人等的生活中。在常在行关照下,大龙成为最大受益者,而大龙的飞黄腾达又惠及朱敬利,最终成全其儿子的婚事。这个连环结构实际上衔接着两种处世哲学,一方面是朱敬利作为知识分子甘于清静而自守的思想境界,另一方面是大龙为了自身发展而将人际关系用到极致的专营之道。一辈子生活在象牙塔里的朱敬利坚守夫子之道,一向与那些拿自己学生显摆的同事划清界限,怎么也不会想到,名义上的

<sup>①</sup> 见石一枫:《麦子店的形而上学》,《十月》微信公众号 2020 年 3 月 18 日。

兄弟之谊促使朱敬利在诸多事情上被大龙牵着鼻子走,无意中陷入复杂的人际网络。如果说朱敬利的处世之道是内守的,那么,大龙的人生哲学则是向外出击的,正契合着这个时代的商业主义精神。所以,他能顺应形势,利用可乘之机成就事业。两种人性、两种人情在小说中互相交织、互相辩驳,在现实穿透中将小说主题提升到人与人、人与社会的关系的哲学高度。

就上述三部小说来看,“有意味”的叙述方式以及多元文化影响下现代哲学意识的渗入,为现实主义文学在方法论和主题学上提供了更多可能。这种胸怀现实又能保持审美高度的写作范式,显示了当下现实主义文学创作的良好态势。

## 二、传统文化视域中的生命赞歌

以民间艺人为主体内容的文学书写近年来成为中篇创作关注的热点。葛亮的《书匠》、王松的《春景》等作品把审美视点投向民间文化传承者所信奉的行业精神与人生态度,为文化传承经验书写谱系的建构提供了审美新元素。陈集益的《大地上的声音》、王松的《梅花煞》在民间艺人的性格塑造上不断开拓,通过传奇人生的讲述激活了被历史长河淹没的民间群体身上蕴含的人性光辉。

陈集益小说创作以直击现实的笔法居多,而《大地上的声音》则把视线投向地方戏剧的前世今生,通过传统文化不可避免地走向没落的命运反射时代的变迁,显示了作者试图借助历史文化坐标构筑叙事纵深感的努力。这是具有标志性的叙事转向。应当说,“70后”作家创作中不乏关注时代的小说,而一直以来,历史感的缺席是这个创作群体难以掩饰的软肋。这个意义上,陈集益力图拓展小说审美空间,扭转学术界对“70后”作家群体既有认识的探索是值得关注的。叙述方式上,这部小说借助绍飞的视角,聚焦浙中大地上的“行吟歌者”,讲述驼背张难生作为民间艺术家所亲历的婺剧日渐衰落的故事。张难生的传奇故事

部分是由他自己向绍飞和舅舅讲述的。张难生的讲述具体而细微,一波三折,既神秘又悲切。地方戏曲的唱法、服装、程式对作者来说是烂熟于胸的。所以,他能敏锐窥见戏曲与演员、戏曲与观众之间隐秘的精神纠缠。从文化身份来看,张难生是自觉复兴地方戏剧的传承人,同时又是一个有担当精神的本色艺人。他拒绝迎合乡间流氓口味演唱低俗歌曲,显出铁骨铮铮的艺人之道。小竹青主演的苦情剧氛围与张难生的苦难人生况味在台上台下融合得天衣无缝。这归功于他在磨难中练就的对命运的感悟力。正是张难生的帮唱拯救了衰败中的集艺婺剧团。因此,婺剧从兴盛于乡村到如今衰败的命运由他来讲述,就更有生命沧桑感和戏曲兴衰感,也更让读者感到辛酸、痛惜和悲哀。考虑到叙述的真实性,陈集益把部分故事叙述交给剧团里做面具的人来完成。张难生之所以能把婺剧演唱到炉火纯青的地步,除了悲苦的人生底蕴,还在于他对小竹青的爱恋。可以说,这是他甘当躲在布罩子里的隐形人的重要原因。这段“私情”是张难生的痛点,张难生难以言说的隐痛由他者道出,更能显示叙述的真实性。从叙事空间来看,这是一部扎根“大地”的小说。张难生也好,唱道情的师傅也罢,甚至是婺剧团,都属于边缘群体,无论是道情还是婺剧,也都是源于民间而切合群众口味的说唱艺术。小说以张难生遭受大苦大难却初心不改的执拗精神,凸显了婺剧扎根大地的艺术魅力。

同样是写戏剧人生,如果说《大地上的声音》聚焦地方曲艺传承人悲苦而坚韧的艺术人生。那么,王松《梅花煞》则借助叶汶的视角还原了一个倔强十足而又不乏仁爱之心的戏子形象。小说以郝连瑞对白燕尘的揭发材料开篇,通过叶汶对相关人物的采访,钩沉、串联、整合所有信息,试图解开历史谜团。小说叙事的合法性建立在叙事者和叙述视角的选择上。讲述者的选择与“文革”时期的两份揭发材料有关:一份出自郝连瑞之手,一份是马福升所写,其中差异体现在天津被日军侵占时期,主人公小白牙儿(白燕尘艺名)与两个日

本女人的暧昧关系上。首先,郝连瑞之所以不提吉筱美与白燕尘的交往,是因为这个女人是他的情妇,是日本宪兵队“红帽衙门”对其汉奸行为的奖赏。关于这个秘密的破解只能由关团长来承担,因为关团长是“老板儿牙”的儿子,而“老板儿牙”又是白燕尘的师傅。况且,关团长对自我言说的真实性提供了补充说明:曲艺人安身立命就靠一个“义”字。其次,小说中另一个女性兰雪篁与白燕尘的关系之谜,之所以交给七爷来破解,是因为七爷对兰雪篁抱有非分之想,而后者却不无讽刺地让七爷为之做月老。相较而言,七爷显然是更知“内情”的讲述者。所以,这部小说的推理叙事,不只是体现在故事情节在事理和情理上的逻辑关系,也表现在采访对象——次要叙述者的精心设置上。叙述者的选择透露出作者的心机,是贯通叙事逻辑链条的重要关节,更折射出特定历史时期人性的复杂内涵。戏曲艺人与日本人的关系体现出时代的人心向背。与郝连瑞的汉奸形象相对,白燕尘是非分明,而株连戏园之残忍又让他不忍梨园同行无辜受害,依然坚守在天津。小说结尾,尽管白燕尘之死仍是一桩悬案,但这已不重要。因为,至此那个有才华、有血性的白燕尘的形象已经呼之欲出。而回到小说开头,郝连瑞之所以在政治运动中写白燕尘的黑状“材料”,完全出于掩盖自己那段不光彩的历史,同时也为白燕尘人格结构中的“义”提供了反证。

从远去的历史中打捞精神文化遗存对小说家来说责无旁贷,而作为民间文化史和艺术史的“剧中人”,民间艺人事实上与创作主体有着特殊的精神联系。他们的演创经历及其对艺术的态度与作家的写作之间无疑具有相通性。如何走进他们的灵魂,打开他们的精神空间,在与之深度对话中展开叙事,揭示文化艺术发展中“主体”的艺人特质及其世俗性的一面,这是新时代作家面临的新课题。正如戏子的舞台身份与现实身份在其自我身份意识里的重叠,往往能把戏演得更逼真,更动情,创作主体与形象主体之间也存在一个作为身份对话基础的公约数。很多时候,找到这个公

约数,也许就找到了解剖人物灵魂的钥匙。

### 三、在“身体”向“精神”转移中实现审美飞升

在文学史上,有关女性主体的书写长盛不衰,林白、陈染的女性主义写作更是把当代文学的性别色彩推向了极致。这种“身体”书写打破种种禁锢,其文学史意义不可忽略。然而,“身体”解放之后怎么办,如何让有关女性主体的书写从极端泛化的“身体写作”回归到文学之为文学的审美常道上来,这是创作主体需要面对的问题。艾伟的《敦煌》、叶弥的《是谁在深夜里讲童话》试图从两性对立的符号化和概念化书写中摆脱出来,让我们看到了女性书写的另一种可能。

艾伟的《敦煌》对爱情的诠释不止于缠绵的情感和浪漫的想象,而是力图从精神分析的角度对人物追根溯源,以此烛照女性出轨的心路历程,梳理两性悲剧形成的精神线索。小项未曾恋爱,但暗恋史却很长。当遇到带着暖烘烘气息的韩文涤时,小项心中汹涌激荡,但由于对方不解风情而很快失恋了。这种神秘的情感并未超出暗恋的范畴,正如她对自己的评价:“一切都是想象的产物。”一直以来,小项惯于在“想象”中建造自己的爱情王国,小项几段爱情都是在热烈蓬勃的想象中实现的。如果说小项的暗恋史是以精神胜于肉体的方式书写的,那么,在邂逅卢一明之后,想象爱情的方式则是以肉体狂欢为内核的,同时肉体的狂欢又为这种想象打开了更广阔的精神空间。卢一明是肉体的符号,他的出场结束了小项柏拉图式的恋爱史。对她来说,这简直是一次具有决定性意义的自我颠覆。从此,小项滑入了噩梦的深渊。噩梦始于陈波发现红盒子的秘密。小项出嫁时母亲送的红盒子是重要意象,象征着女性生活的另一重空间。私人空间受到侵犯的同时,也泄露了女人出轨的秘密,成为整部小说叙事的变奏曲。陈波疯狂的性虐待演变为一种变态的爱,使两人生活在恐怖氛围中。在肉体的狂欢之后,

小项需要一次灵魂的拯救。这种自救意识是由卢一明的信所激发的,这封迟到的信不仅改变了卢一明作为肉体符号的想象,同时也使小项开始整理记忆,重新认识自我。卢一明与前女友的悲剧使小项走向自我救赎的道路。在小说结尾,艺术家讲述的那个在敦煌双双殉情的故事,以及周菲编导的舞台剧《妇女简史》与现实中小项的处境实现了一种互文性的对接,男女主人公在自我毁灭中走向彼此的祭坛。小说通过女主人公的异性幻想到沉溺肉体再到最后出走,展示了一个女性的精神裂变过程,传达出作者对选择与宿命、救赎与回归等命题的深刻洞见。

叶弥的《是谁在深夜里讲童话》主人公严听听是一个具有童话气质的女性,从小失去父母后听着哥哥严玉晖讲童话故事长大,哥哥结婚后又找到了新的童话讲述者俞阿婆。你可以说严听听天真无邪,是个长不大的孩子,但让你更惊讶的是,作为讲述者的哥哥和俞阿婆同时也是受惠者,俞阿婆因为严听听缠着她讲童话故事而多活了十年。而此前,是严玉晖为妹妹严听听讲童话,“讲”与“听”在兄妹之间构成一种互相依赖、互相慰藉的话语方式。严玉晖也好,俞阿婆也罢,都是以严听听为载体从童话中汲取生命的能量。这种话语模式反衬出“童话”的反面,即现实人生中的艰辛与不易。严玉晖结婚了,俞阿婆去世了,严听听的追求者黎光成了讲述童话的继承者。然而,黎光是个反叛家庭甚至有点玩世不恭的青年。对现实的不满情绪使他写的童话《狐狸的悲伤》在话语范式上与严听听所需要的“童话”存在很大出入。所以,黎光的失恋不可避免。与严听听人生有交集的另一个男人是赵一铜。世俗的纠缠使赵一铜讲的童话包含家人为了获取财产而钩心斗角的人性之恶,这与严听听心目中由哥哥和俞阿婆建构的水晶般的童话世界是互相拒斥的。严听听也因此身患重病,梦幻破灭。不能不说,作家叶弥将心中的美好爱情寄居在童话里,而在现实中的态度却是悲观的。事实上,爱情主体的命运受牵制于世道人心的变迁,这是叶弥洞悉世相后发

现的时代秘密。在这个意义上,是否可以说,这部小说就是一则女性如何挣脱由人性痼疾锻造的“无形的锁链”<sup>①</sup>的寓言。

上述两部作品通过女主人公精神裂变历程,展现女性自我突围的困境,从身体叙事走向精神叙事,强化了女性的诗性价值,为此类创作实现审美飞升提供了可能。新世纪以来,以女性为主人公的小说对“身体叙事”的依赖已形成一种审美惯性,致使小说家在精神层面上的叙事能力逐渐丧失。小说“如果仅仅是纠缠于物质、现实、技术,任由它们的拥堵,满足于这样的呈现和展示,深陷其中,表达就会相当粗疏和油腻。最后就是和物质主义、技术主义、娱乐主义搅在一起,无法打开自己的精神地平线”。<sup>②</sup> 以上两部作品在女性精神空间拓展上有所作为,得益于创作主体处理“身体”的方式是建立在精神坐标之上的。因此,阿多诺说:“精神是照亮现象的光源,没有这种光照,现象也就失之为现象。”<sup>③</sup> 这个意义上,好的小说绝非仅仅停留在“身体”的觉醒层面,而更是精神光区下灵魂游走的故事。

#### 四、以“他者”视角破解人性密码

21世纪以来,中篇小说成为作家磨炼技法、建构形式感的重要场域。尹学芸的《我所知道的马万春》、韩东的《兔死狐悲》对形式感的追求是通过叙事视角的设置来实现的。确切地说,小说的叙述是由“他者”来完成的,而这个“他者”又与小说主人公关系密切。一般而言,借助不同角色去观察和描述中心人物是一种更客观的叙事模式。由于这个角色本身就是故事中的在场者,作者通过这个角色(姑且称为“他者”)为主人公画像,往往会产生非同凡响的艺术效果。

① 叶弥:《爱情,人见人忧,妖见妖愁》,《中篇小说选刊》2020年第4期。

② 张炜:《这个时代的精神叙事》,《文学报》2019年3月14日。

③ [德]T. W. 阿多诺:《美学原理》,第157页,王柯平译,成都,四川人民出版社,1998。

尹学芸的《我所知道的马万春》通过司机陈四宾之口,讲述乡党委书记马万春的故事。陈四宾是仰仗着在乡府食堂烧饭的父亲进入公家人行列的。作为小说的叙述者,其身份之卑微有如阿瑟·柯南道尔笔下的华生医生——《福尔摩斯探案集》中的叙述者,这部侦探小说正是以华生的视角来讲述神探福尔摩斯的传奇经历。华生笨拙可笑的形象衬托了福尔摩斯的超人气质。同理,尹学芸小说中的陈四宾只有小学文化,在叙述中流露出对马万春的敬佩之情正如华生对福尔摩斯的由衷赞叹。从小镇书记到事业局局长再到行政局局长,马万春仕途两次升迁,陈四宾一路跟随,两人俨然是形影不离、荣辱与共的兄弟。就连自己的婚姻大事,陈四宾也是言听计从。这种“神化”视角或仰望姿态在于叙述者惊讶于马万春非同一般的才干,马万春在很多事情处理上都堪称完美。必须指出,这种“神化”叙述很容易使小说走向反面陷阱,将马万春塑造成一个“完人”。于是,作者通过陈四宾与几个女性的对话产生的内心冲突,暗示马万春人性的另一面。随着叙事推进,小说持续以陈四宾的眼光跟踪这个人物,以他的认识水平来分析马万春的真面目。其实,小说多处已经暗示马万春与几个女性的暧昧关系,而陈四宾对此却毫无觉察,不乏反讽意味。尹学芸对人性的解读不动声色,她没有直接呈示马万春的负面形象,而是借助不解风情的陈四宾去观察,去揣摩,试图让这个离马万春最亲近的人来做出判断,而认识的局限性又注定使他一时难以窥破人性的复杂性。所以,“我”对马万春的认识终究还是片面的,让“我”所不知道的马万春处于被遮蔽状态,蕴藏着这部小说所要揭穿的人性渊藪。

韩东的《兔死狐悲》以画家谈波的创作冲动开启叙事,他欲画出一幅以死者遗容为题材的作品,而处于弥留之际的张殿恰好为其创作提供了绝佳素材。这个开头别有意味,在氛围上为小说奠定了黯淡的基调。当然,谈波终究未能捕捉到拍摄的最佳时机,而其朋友兼小说叙述者皮坚以旁观者的视角讲述了张殿的一生,如同一幅肖

像徐徐展开。张殿无比脆弱,他与同仁创办民刊《甲乙》,被怀疑挪用公款后“哭得像个小姑娘,肩膀一耸一耸的”。同时,他又是个低调本分的人,作为杂志主编,却从不在自家刊物发表文章,甚至也不谈文学。小说至此,张殿的形象还是正面的,至少我们不会想到,这样一个人会做出什么出格的事来。但接下来,小说以皮坚的视角和回忆的笔调呈现了张殿人生中种种怪异举动及其对爱情、家庭的游离姿态,颠覆了我们的日常逻辑。当然,张殿在小说中出现并不多,但几乎处处与其有关。叙事策略上,韩东不属于正面强攻的作家,而更愿意借助“他者”来还原一个人物的本相。无论是逃离家庭的行动,还是后来开书店、学滑轮,都莫不是张殿排遣孤独的方式。这份孤独绝非独属于张殿,而是人类难以摆脱的宿命。从对个体命运的观照中,韩东提炼出一代人的精神状态和情绪,他们游离于社会边缘,在逼仄而窘迫的境遇中挣扎,成为这个时代可悲的“零余者”。

以上两部作品表明,厘清人物关系始终是作家结构小说的前提,而借助人物关系的特殊性来实现叙述视角和叙事语调的设置,是一种基于结构主义的叙事伦理。这种叙事伦理的核心要义就是,小说的“思想实现在相应的结构之中”。<sup>①</sup>上述两位作者以结构主义的思维方式和话语方式建构小说叙事系统,为在场者的讲述提供了坚实的逻辑支撑,能更精准地捕捉人物真实的灵魂。

近年来中篇小说创作主力基本是中青年作家,他们年富力强,在知识结构、学识学养以及经验阅历等方面与前辈作家有很大不同。他们对信息化时代多元审美文化抱以兼收并蓄的态度,在介入现实、认知生活的角度和方式,以及对文体形式的把握上不拘一格。确切地说,中篇小说创作在审美经验的梳理、更新与重组中介入现实,逼近人性的复杂面向。这种创作态势越来越清晰地体现出中篇小说的成熟与凝重。除了上述作品,近期比较典型的还有田耳的《嘲螺蛳》、叶兆言的

① 石舒清:《给丁颜的一封信》,《青年文学》2020年第10期。

《爱好哭泣的窗户》、陈应松的《湖上往事》等不再把以往底层叙事中物质上的生存苦难作为叙事推进的主要动因,而是将边缘群体的生命气息、情感态度与个体选择纳入审美视野,在特定情境中重新审视这个群体,在生活的粗粝与个体的困顿中窥探人性。鲁敏的《或有故事曾经发生》在互文性叙事中检视日常生活中被遮蔽的人性图景,揭示全媒时代功利化的文化运行机制中潜藏的深层矛盾。尹学芸的《青霉素》以叙述者不谙世事的眼光异常清晰地反衬和凸显了乡村世态的复杂肌理和主人公的变态灵魂。这种创作取向很难用某个理论术语加以概括,而更多体现在细小的技术环节,显示了致力于中篇创作的小说家求新求变的意愿。创作主体摆脱既有叙事定律的独立意识

不断强化,这使中篇小说在创作向度上有了更多可能,在叙事艺术探索中焕发勃勃生机。

在小说创作同质化问题越来越严重的今天,如何实现小说审美形态多元化,已是中国作家面临的重大课题。总体上看,近期中篇小说在小说观念更新、题材视域拓展、叙述视角设置、生活认知模式等方面均有建树,以异质化审美空间的建构展示了中篇小说创作的活力。

**【作者简介】**王迅,博士,浙江财经大学人文与传播学院。

(责任编辑 薛冰)