

展示自我性生活整体的现象学范型 ——论何顿的写实艺术

晏杰雄, 孙艺珑

(中南大学文学与新闻传播学院, 湖南长沙, 410083)

摘要: 作为进入权威文学史著述的“新生代”作家,何顿的写实艺术既继承了现实主义文学传统,也融合了基于个人生命体验的当下性观照,提供了一个展示自我性生活整体的现象学范型,为当代文学创作提供了新经验。首先,是采用“在场式”的表达立场,直接介入事物内部,与世界原初状态相接触;其次,是使用“生活流”的结构方式,将日常生活作为主要审美对象,如实展现生活的本真面貌;最后,是践行“向下沉”的审丑美学,不避讳对丑态事物的描写,揭示生活被遮蔽的本质。借助上述写实方法,何顿构建了一个原初化的生活世界,文本和生活的界限得以被打破,展现出浓郁的地域文化特色和世俗化底色。

关键词: 何顿; 写实艺术; 在场式; 生活流; 审丑; 生活世界

中图分类号: I247

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2022)06-0171-12

新时期以来,外部涌进的现代主义文学思潮与本土作家的内在表达相契合,以莫言、余华、格非、苏童、马原、残雪等的中短篇小说创作为先导,追求形而上思考和形式实验的“先锋文学”迅猛发展。然而,随着市场经济体制的确立,到20世纪90年代“先锋文学”的势头骤然放缓,个人化写作及日常生活描摹兴起。“一方面,先锋派的艺术经验不再显得那么奇异,另一方面,艺术的生存策略使得先锋们倾向于向传统现实主义靠拢。”^[1]在多重文学思潮此起彼伏的激荡下,20世纪90年代出现了一批青年作家,他们凭借自身对现实敏锐的感知,直接表达对“现在”的感受,用直白的文字描绘“现在”的景观。何顿便是其中之一,他生于20世纪50年代晚期,90年代辞去公职,通过亲身体验基层各行各业普通人生活的苦与乐,获取了创作的第一手素材与原动力。对底层生活的深刻浸染和对原始材料的直接把握,使其忠实于城市日常的本真样貌,对普

通市民生活现象采取退出干预的自然姿态,生命经验与文学创作在某种程度上实现了有机同轨。整体来看,何顿的写实艺术既是对传统现实主义文学的继承,也是对现实主义“再现”艺术的发展和突破,其中对现代主义叙事资源的融入,对人的异化和降格的还原,在某种程度上呼应了现实主义“再现”艺术对“展现本质”的要求。

首先,何顿的写实艺术来源于湖南地域文化。钱基博曾言:“湖南人所以为湖南,而异军突起以适风土者,一言以蔽之曰强有力而已。”^{[2](31)}崇尚力量的湖南文化追求一种未加修饰和拘束的生猛活脱之性,蛮狠气质中洋溢着朴素的英雄主义精神。长在湖南边陲罗霄山下的何顿自小浸润在这样的湖湘文化中,故乡层峦叠嶂、山岭高大的地理环境更将这些文化气息凝成一脉浑然天成的“硬气”,这缕“硬气”直接影响了何顿的生活和创作。何顿曾说自己青少年时代是个混迹街头巷尾的角色,“若不是文学的圣光钳制

收稿日期: 2022-04-04; 修回日期: 2022-08-23

基金项目: 国家社科基金项目“新中国长篇小说文体发展史”(20BZW171)

作者简介: 晏杰雄,男,湖南新化人,文学博士,美学博士后,中国现代文学馆客座研究员,中南大学文学与新闻传播学院教授、博士生导师,主要研究方向:中国现当代长篇小说,联系邮箱:1056179522@qq.com;孙艺珑,女,湖南郴州人,中南大学文学与新闻传播学院中国现当代文学研究生,主要研究方向:中国当代文学

住他的野性,他仍会在另一个世界里闯荡”^[3]。凭着这缕桀骜不驯的“硬气”,何顿念过大学、挑过土方、做过知青、当过包工头,甚至还进过拘留所,在社会下层摸爬滚打的经历使得他结识了一大群争勇好斗的朋友。这些底层人物个性鲜明,敢想敢做,身上带有和何顿相似的、湘楚文化特有的彪悍血性和浪漫自由,与他们的交往成为何顿创作的直接经验来源。何顿无意对这些充满生命力量的鲜活角色进行文饰和修剪,而是使用最朴实、最本土的语言对他们们的生活状态进行真实还原,因而他笔下的故事如同罗霄山下的石头般粗放赤裸,呈现出原生态的生命张力。

其次,作为在新时期成长起来的文学青年,何顿曾同样热衷于阅读福楼拜、马尔克斯、福克纳等西方大师的作品,曾在访谈中说自己特别喜欢福楼拜的《包法利夫人》,来回读过多遍^①。其中,法国自然主义作家福楼拜的客观性艺术^②深刻影响了何顿的创作,如何顿倡导“要是真的就好了”,“不要妖怪,不要英雄”,作品中不插入议论,以串联生活细节而非叙述故事为目的等。在创作谈中,何顿曾说自己是一个“回到现场叙述的作家”,只是“把社会事例客观地展示给读者看”,“无须作家站在良心和社会责任的高度施教”^[4]。福楼拜还主张在写作中淡化作品的主题,所愿意写的是“一本不谈任何问题的书,一本无任何外在束缚的书”^{[5](34)},这一点也直接对应了何顿“不谈主义”、不故作玄虚的自然化叙事。此外,马尔克斯立足本土的家族史写作也带给了何顿不小的影响,他曾谈及自己创作的灵感来源:“吃过晚饭,拿起马尔克斯的中短篇小说集一读,眼睛就一亮,原来小说可以这样写,于是就这样写了。”^{[6](242)}马尔克斯深切关注拉丁美洲的原住民生活,曾说过“我自己对小说的内容要无任何保留意见,不是绝对以我个人经历为基础的小说我不写”^{[7](14)}。这种立足于本土生命经验的创作方式,直接影响了何顿的创作。我们如果对照何顿的小说与人生,会发现他的创作与其生活经历几乎是等同的。有朋友曾写到1992年的何顿:“那时候他既写小说又搞装修业务,骑一辆白色的油箱漏油的摩托,口袋里装的是骆驼牌

洋烟。”“何顿骑摩托就像他小说中的主人公一样,开得疯快。”^[3]人如其文,何顿于社会底层游历的生命经验成为他写作的素材和动力,字里行间皆是生活细节的显现和外露,这使得他的小说隐约透露出马尔克斯的原始主义倾向。

一、“在场式”的表达立场

“在场式”叙事源自非虚构写作中的“叙述者在场”的概念,即“突显事件亲历者、见证者与记录者的身份,继承关注现实、立足现实、反映现实的著述传统,彰显心怀天下、以为己任的社会责任感”^[8]。“在场式”叙事要求叙述者从封闭的书房走向辽阔的社会现场,将寻求真实作为写作的出发点,并将其贯穿于行文的全过程。此外,“在场”这一概念还可以结合散文中的“在场主义”来理解,即叙述者直接位于文本现场,面向事物本身,强调叙述的直接性、无遮蔽性和敞开性。“‘在场’就是去蔽,就是敞亮,就是本真;在场主义散文就是无遮蔽的散文,就是敞亮的散文,就是本真的散文。”^[9]强调文本“介入”事物内部,与世界的原初经验相接触,通过本真的语言实现“揭示”和“展现”。这些特点与何顿小说中客观纪实的叙述姿态相契合,具体表现为对外部世界的实录和对人物内心世界的直接复制。因此,可将“在场”这一概念援引至对何顿小说叙述艺术的分析,从叙述视角这一角度,将何顿的小说分为“在场式叙述”和“在场式见证”两种叙事模式。

“在场式叙述”的立场为旁观者视角,在何顿的小说文本中往往体现为全知全能型的叙述者。如长篇小说《我们像葵花》,虽然是以第一人称视角开篇,但“我”仅在开头部分作为叙述者若隐若现地浮现过,且一般是在大段的全知全能的叙述后短暂地出现一下,如在描写冯清明被造反派抓走时,“我”从幕后跳出,补充一句“这个小姑娘名叫彭嫦娥,我从小就认识她”^{[10](8)}。在这之后又继续全知全能叙述,详细交代冯清明是如何被抓捕,以及“罪魁祸首”竹竿的由来,甚至细致到竹竿被买时的场景:“一家人在河岸

上吃了几个茶盐卤蛋,顺着河堤缓缓走着时,养母瞅见一农民在堤下卖竹竿……当时这根竹竿几乎还是绿色的,上面还有几片竹叶。”^{[10](8)}冯清明一家吃卤蛋的情节、竹竿刚被买下的模样,显然已经超过了“我”所能知道的范围,“我”在其中像隐身人一样无声地注视着这一切,“悄悄跟踪人物到千里之外,追踪蹊迹去表现人物;也可以大模大样地走进人物心灵深处,细致入微地表现人物”^[11]。此时的“我”虽非上帝,但近似上帝,“我”虽是故事的旁观者、局外人,但对故事有着无所不知的了解,能够潜入故事中人物的内心深处,也能事无巨细地将人物的自身发展和外部世界淋漓尽致地展露。《我们像葵花》围绕冯建军这个关键人物展开,“我”的身份仅仅是他的同学,但拥有讲述超出“我”逻辑范围内的故事的权力,大至冯建军“童年落难、青年惶惑、中年失常”^[12]的整体生命轨迹,小至他与彭嫦娥扭曲隐秘的性爱关系和复杂情思,“我”对冯建军的周遭一切无所不知。作者使用美术工笔般的细致笔法,对故事细节进行完整的描摹和揭露,小人物一生中的血与泪得以凝成一幅苦涩绵长的生活画卷,缓缓铺陈至读者面前。

再如何顿近些年写的《黄埔四期》《蓝天白云》《山人》,均采用传统的第三人称全知视角,叙述者隐藏在文本中的任意一处,可灵活地切换视角,打乱时间线,进行多线叙事。中篇小说《山人》以“多年前,张明在一家报社当编辑”开篇,以顺叙的手法讲述张明从当编辑到辞职进广告公司,再到小区门口开水果店的人生经历,从张明和妻子偶尔的聊天中提及黄家镇的过往,于是转换叙事焦点:驼峰山上一名五十多岁的道人正是张明口中提及的表哥,而后由这一视角进入对道人过往的叙述。大至整篇小说的起承转合,小至人物的心情变化,都被详尽具体地展现在读者面前。小说故事发展横跨三十余年,由于叙述者被完全隐去,叙述不受约束,故事的发展并不需要按照一维的时间顺序,时间顺序可被随意打破,适时插入补充说明,从而有效避免因叙事时间跨度大、事件烦琐而带来的理解困难,有利于文本内容的表达。除此之外,由于完全隐去叙述者

的立场,叙述者的情感也得以被最大程度地隐去,这集中体现在中篇小说《蓝天白云》中。小说围绕木匠黄正在李木兰和代巧云之间选择跟谁结婚展开,在平稳叙述的过程中几经波折:黄正和舅舅被人欺骗损失惨重,紧急之下李木兰伸出援手;黄正将和李木兰结婚之际,她的父母却听信了“张神仙”的谗言,两人的婚姻成为泡影;最后黄正同代巧云结婚,却意外得知之前的婚姻变故似乎是新婚妻子造成的……何顿用家长里短般的语言将一个普通农村男人的生活呈于纸上,这个男人对李木兰的喜爱源于她救急的五万元,而对代巧云的喜爱一方面源于先前失败的婚姻,另一方面源于代巧云对自己生病母亲的照顾。男主角的情感似乎并非来自内心,而是源于外在的现实因素。叙述者对此并无过多议论,仅以冷静的视角旁观着这一切,到最后也没有揭露黄正与李木兰婚姻变故的真相,仅以一句结尾:“他没想到背后有这么多故事,他把她搂到怀里,什么都没说。”^[13]实际上,这是最真实的现实再现,是何顿客观性写实笔法的体现,“作者的客观性意味着一种对所有价值的中立态度,一种无偏见地报道一切善恶的企图”^{[14](77)}。作者不添加任何人为的渲染和修饰,将生活中最正常不过的事情放置于叙述的中心,对具体而又切实的俗事给予冷静的关照和抚摸。而朴实笔法下也隐隐流露出作者本人的人生观:世界上本不存在百分百纯粹的恋情,“人生的智慧就在于窥破这美丽的谎言,获得一种对并不完美的现实婚姻的认可与坦荡”^[15]。在长篇小说《黄埔四期》中,作者则通过“在场式叙述”实现了对历史场面的全景式写照:“他把汽车三团的官兵布置成等腰三角形,让官兵卸下十门德国山炮和十门美式山炮,这种口径七十五厘米的山炮,射程比日军的山炮远,威力也大。”^[16]这并非带有修饰色彩的模糊图像,而是通过对部队番号、武器数目、兵器口径的确切记载,增加文本具体可考的真实性,实现对宏观场景近距离实测的准确描摹。作者以史料和实地勘察经验为基础,使用精细化的手法,将战争的惨烈情形展现在读者面前,叙述中带有“说明”“实录”的性质。创作《黄埔四期》前,何顿曾

与小说主角贺百丁的侄子文一夫(“贺璋”的原型)和谢乃常的儿子谢祥京(“谢国栋”的原型)聊了许久,之后又去湖南省人民政府参事室复印了谢乃常的回忆录^[17]。当事人尚保留鲜活的记忆,何顿面对他们尚能触摸到历史的温度,而完备保存的回忆录、档案、省志等文献资料自动组合,自然营构了历史现场,可穿越时光屏障看到人物在历史中行动,日常生活细节恍如面前。这些真实的历史素材成为何顿创作的丰富养料,构成其叙述过程的有力基座。

如果说“在场式叙述”立场呈现的是生活的“整体性”,那么“在场式见证”立场则为亲历者视角,是要营构生活的“可信度”,体现为何顿小说中第一人称限制性叙述的运用。如《只要你过得比我好》《太阳很好》《生活无罪》等中篇小说,讲述的都是“我”的视角看到的内容。我们甚至可以发现一个高度相似的叙述模式,《太阳很好》开头便说“我丈夫失踪了”^{[18](103)},后围绕失去丈夫的“我”的生活展开;《只要你过得比我好》开头为“我女朋友去了深圳”^[19],后围绕失去女朋友、想要开启新生活的“我”的故事展开;可见,小说的叙述焦点始终围绕在“我”身上,而不像何顿的其他小说,如长篇小说《我们像葵花》《来生再见》,虽然也采取第一人称叙事,但叙事焦点集中在其他人身上。由于读者直接面对故事中的人物“我”,直接感受故事,读者直接成为小说人物的倾诉对象。读者跟随“我”的视角,便可得到“在场亲历”的真实感受。

第一人称限制性视角的叙事方式可有力地增强文本的真实性,让读者阅读时产生代入感与认同感,为主人公的命运跌宕所牵系,与之同悲欣,如同在纸上重新生活了一遍。这有些类同拉康的镜像理论:“我突进成一种首要的形式。以后,在与他人的认同过程的辩证关系中,我才客观化;以后,语言才给我重建起在普遍性中的主体功能。”^{[20](90)}这也是何顿希望的写作效果,往往能让生活中的普通读者与小说中的诸多小人物无缝对接,读者从人物身上看到自己的影子,生活与小说的界面重合,产生拉康式的混淆现实与想象的“镜像体验”。如《只要你过得比我好》

中,写到“我”听刘总他们开会时的心情时,前半句是客观描绘开会的场景“他们谈了很久,讨论如何入手”^[19]。后半句便开始主观的心理活动描写:“我听着就跟开黑会一样。我在这样的黑会上始终插不上嘴,一是不认识这方面的朋友,二是我熟悉这些情况。”^[19]这部分尚处于“我”对自己尴尬心情的解释。之后联想到自己在曾经单位开会的情景,思维因而发散开来:“在单位上开会,一般都是政治学习,学与我们毫不沾边的材料文件或省里的有关文件,领导坐正姿势大声宣读,而我们却在下面讲小话。”^[19]这部分心理活动结束后,又转向对客观外在世界的描述,描述“我”无聊地抽烟,以及何强责备“我”为什么不在会上发言。一方面,读者跟随着“我”的视角,既对客观世界的会议情况有了一定的认知,也对“我”的内心世界有了全面的了解,此时“我”的眼睛看到的是镜头一隅的生活样貌,而内心独白则如同电影中的主人公旁白,这个声音只有“我”和读者能够听到,故事中的其他角色并不知情,在这一维度上读者获得了“我”的认知权限,获得了“我”在故事文本中的“在场”体验,得以和主人公一起切实感受20世纪90年代大学毕业出身的公职人员在“社会人士”中的尴尬境地。另一方面,由于直接在场的“我”的感官的凸显,人物周遭的环境得以被真实准确地感知,作者借平实的文字,便能如同相片般直接复现至纸面。中篇小说《生活无罪》中,“我和妻子第一次去曲刚家里时所看到的场景是:“三室一厅,墙上贴着水红色宝丽板,吊了二级顶,地面做了拼木地板。做工精细的组合矮柜和雪一样白,上面立着台二十八英寸的东芝大彩电,旁边是录像机,再一旁立着美国狮龙音响。”^[21]何顿本人做过一段时间装修工作,且大学念的是美术专业,因此对室内装潢有着独特敏锐的视觉经验,此处并非只是使用一些带有文学修辞性质的语言进行描述,而是使用了“二级顶”“二十八英寸”“水红色”“宝丽板”“东芝大彩电”这类带有色彩、数据、品牌信息的词汇,对室内装修的布局、家具的摆放位置进行了精准复现,完全还原了20世纪90年代暴发户家中真实的景象。

此时作品中的主人公便等同于拍摄全新空间画面的摄像镜头，“我”的视野触及的景象和读者的阅读同步，读者跟随“我”的眼睛，真实生活的细枝末节均具象化于眼前。

二、“生活流”的结构方式

所谓“生活流”，有狭义和广义之分。“狭义的‘生活流’是西方新现实主义电影艺术中的一种方式，主张把摄像机搬到街道上，不需要人物、情节、艺术构思，让生活直接进入镜头……广义的生活流，是指一种艺术地把握世界的方式，是一种新的叙述概念，不仅运用于电影，也运用于文学创作。”^[22]由于以日常生活为主要审美对象，何顿对“生活流”的借鉴是全方位的，既体现在狭义的写实技术层面，又表现在广义的结构生成方式上。为了如实展现生活本身的琐碎重复，他将“生活流”作为其把握文本世界、描述生活的方式，并不有意构造精巧的细节，也尽量避免将生活戏剧化，而是对庸俗琐碎的生活片段投之以诚恳、平视的视角，以“生活流”式的杂碎、絮叨的节奏将凡俗的风景一一描绘下来。

德国电影理论家克拉考尔指出：“生活流主要是一种物质的、而不是精神的连续。”^{[23](89)}即意指“生活流”电影倾向于表现没有边际、杂乱无章的外部存在，重点表现物质，而非关注精神流动的过程。因此，“生活流”作为一种电影艺术表达方式，侧重反映人的外在行为和所处外部环境，而并不着重挖掘人的内在精神。与此相似，文学中的“生活流”叙事也着重描绘人物的外在行为和原始的外在世界，而非关注人的内心精神世界。如长篇小说《幸福街》第十章，何顿用了大量的篇幅描写黄国辉等三个少年一天的生活情景，从“一天早晨，黄国辉穿一件白汗衫……”^{[24](87)}开始，到中午黄国辉回家，下午“黄国辉步入了树木葱茏的由义巷”^{[24](91)}，傍晚三人去河边游泳。作者纯粹按照时间顺序，将一天生活中各种琐碎庸常的细节一一铺开，并不厌其烦地对人物的语言进行了大量描绘：

父亲问：“你去哪里了？”黄国辉答：“去同

学家了。”父亲批评说：“你只晓得玩。”黄国辉绕开那张凳子，走进堂屋，家里那股牲畜气味实在难闻，母亲在厨房里炒菜，见他回来了，说：“回来了。”他说：“妈，不要喂猪了，太臭了。”辣辣的油烟味很强烈地扑向他，他打了个喷嚏，鼻涕都打出来了。母亲说：“不喂猪，你哪里来的肉吃？”黄国辉问：“中午吃什么菜？”母亲幽默道：“吃人参燕窝。”^{[24](91)}

上述便是日常生活中毫无意义的一个片段，儿子和父母的一问一答，碎片式的语言，短促、直接的表达方式，没有使用多余的修辞语言，也没有对人物内心精神活动进行挖掘，仅仅使用最简洁的语言将日常对话如实记录下来。描写如同流水般呈线性叙述，只描绘过程，没有源头，没有结尾，也不构成精巧的情节回环——父亲对儿子的批评没有得到回复，儿子因为猪的臭味而埋怨母亲，母亲的反驳也没有得到回复，紧接着儿子毫无逻辑地冒出另一个问题“中午吃什么”。作者完全放弃了主观上对重要与次要的价值判断，生活在文本时间中呈一维性流逝，因而一切连贯的、非逻辑的事件直接杂乱无章地被摆在读者眼前。传统小说惯用的、注重因果逻辑的典型化叙事方法被“生活流”叙事模式所取代，“生活‘毛茸茸的’原生态被呈现出来”^[25]。生活原本便不是依靠因果关系而延续着，人们生活在一个由视觉、嗅觉、听觉、味觉多重感官交织感知的环境里，即使儿子听到了父亲的声音，但下一秒他的注意力又有可能被猪的臭味所吸引。遵从五官感知的“生活流”叙事方法，使得中心情节和明晰的主题被消解，因果逻辑关系不再重要，现象与本质的界限也开始模糊，纷杂的生活原貌得以被真实地展现出来。

何顿笔下的“生活流”叙事对吃喝拉撒等生活琐事保持着深切的关注，以杂乱的、絮叨的叙事节奏将生活分割成碎片状，将不经提炼的原生态生活中的每一个瞬间袒露在读者面前。琐碎性和单调性将生活的诗意切割得七零八落，絮叨不休、毫无逻辑的线性叙事好似何顿笔下小人物们的生活本相，一团乱麻，苦恼烦忧似乎看不到尽头。在这样凌乱琐碎的叙述空间中，主人公困兽般茫然的精神状态得到了充分展现。如《只要你

过得比我好》中的一段,写“我”随何强坐摩托车到黄泥街,整个过程描写得十分平淡,仅仅动用视觉、味觉的感官,通过细碎的动作描写和心理描写,将一帧帧画面无修饰地摆放在读者面前。

“我”的感官是凌乱破碎的,从下摩托车到看到冰柜,“我”的感官时而粗放,时而细腻,“我”在叙述中对黄泥街的具体景观只字未提,但却注意到了姑娘头上的花塑料伞,并且重复了两次“我口很干”。“塑料”“口干”均是无聊、磨损诗意的感官反应。此外,“我”还注意到何强“瞥”了“我”一眼之后便去做事了,“我”却在吃冰淇淋。何顿在叙事中不断地重复着“口干”和“吃冰淇淋”的描述,“口干”和内心的烦躁苦闷相联系,“我一支接着一支吃冰淇淋”同“何强忙着去处理一些事情”呈鲜明对比。“现代性表现为时间上的过渡、飞逝和任意,以及空间的非连续性体验,这种非连续性体验也可以理解为现代性的瞬间性和碎片性表征的呈现。”^[26]何顿对一幕幕瞬时生活碎片的细致把握,实则展现了人物处于现代背景下焦躁不堪的心灵图景。在重复的庸常景观下,“我”颓丧的心境终于显露出来,想这一世难道就是这样混?絮叨的叙事节奏中,人物焦虑的精神世界同纷乱的外在世界相互杂糅,如同被生活之网所困住,字里行间弥漫着令人窒息的烦闷感。

即使在主题更为宏大、聚焦战争场面的长篇小说中,我们依然可以看到文本中日常琐事的掺入,例如《来生再见》中,在写到一二五师成为日军的俘虏时,何顿极其详细地描写了田矮子和黄抗日的拌嘴过程。黄抗日很讨厌田矮子,田矮子鼓着眼睛对黄抗日说:“你好像很不情愿?弟兄们,你们说是不是?”骂黄抗日是胆小鬼,黄抗日立马回击:“你也是胆小鬼。”^{[27](119)}在传统的现实主义小说里,这种拌嘴的情节几乎不会出现。对于注重结构精致、情节完满饱和的传统小说而言,这种琐碎单调的情节既不符合高雅诗意的审美追求,也对推动情节的发展没有作用。然而这种无意义的、烦琐的、无因果逻辑的情景却是对真实生活的精准反映,因为即使位于节奏紧张的残酷战争背景下,这些位于战场背面的生活场景依旧存在。阿尔弗雷德·舒茨等在《生活世界的

结构》中说:“在现实的领域中,人类不断地以不可避免和模式化的方式参与其中。”^{[28](3)}何顿对生活这类模式化、单调重复、似乎并无新意的琐碎场景的关注,实际上正是其“回归生活现场”态度的投射,即从对宏大历史、英雄壮举、高调理想的关注回归到注视战争现场和人物日常本身——战争并不全然是正面的、胜利的,也有被俘虏、投降的时刻;并非天生便是英雄,每个人都有贪生怕死的本性,然而却又是这样一群小人物,为中国的抗战作出了无法抹去的贡献。何顿以匍匐大地的赤诚注视着大时代背景下以往宏大叙事所忽略的“沉默的大多数”,将蹉跎在生活泥淖中人们迷茫苦痛却又坚韧勇敢的生命状态进行真实还原,这是与传统现实主义相比更具有现代意味的地方。

“生活流”式的结构方式体现了何顿小说中“故事本位”的特征。由于个人丰富的生活经验,何顿非常擅长写城市中普通的小市民阶层。这些故事往往按照历时的顺序,不设刻意的叙事圈套和多余的故事迷宫。生活在小说文本中呈一维性流逝,打破了传统现实主义小说注重因果逻辑的典型化叙事方法,原生态的琐碎生活片段以线性的形式、流水般不受任何阻碍地构成整个叙事流程,其中不含崇高意义,也不含对生活本质的探寻和表露,但这实际上恰好符合真实生活“杂乱无章”的原初状态。

三、“向下沉”的审丑美学

何顿小说中的写实特点还体现在其对“丑”的还原和揭露上。传统现实主义需要对生活材料进行提升与审美化,从而实现所述环境与对象的典型性。“这种典型性的描述是人类渴望主动掌握社会本质与规律的一种反映,虽然它的存在更像是对于虚无存在的一种慰藉——因为其浪漫情怀要远大于其对真实情况的反应。”^[29]这使得传统文学一方面以“审美”为主要目的,世界的美好与温情得以被一种含情脉脉的姿态表现出来,但在“写实”这一方面,残酷现实被浪漫情怀所蒙蔽,真实现状体现得并不完整。而追求文本“原汁原味”的何顿自然是“审美”原则的反叛者,

他不在乎所谓“正面形象”的塑造和破坏，也不在文本中做刻意的情感流露，比起“审美”，他更倾向于“审丑”。如同叔本华“以一种悲观主义的绝望将‘丑’视作人生底色和非理性世界的本来面目”^{[30](76)}，何顿也从不避讳对令人不快的丑态事物的描写。借助累积的日常经验，何顿对现实生活的柴米油盐采取直接介入的态度，竭力挖掘小人物们朴实粗糙却又极富生命力的生活底色，使得世情百态得到淋漓尽致的展现，还原了一个近在身边的世俗生活。

何顿小说中的“丑”可以被简单划分为两类：外表丑和人的降格。外表丑主要是将传统语境中肮脏、污秽、难登大雅之堂的内容呈现在读者面前，如《幸福街》中对吕婆婆去世时样貌的描写：“勾着头躺在地下，一头稀疏的白发像蒜根一样垂落在地，耳孔里流出了脓和血。脓是黄色，血是红的，流了有巴掌那么大一滩。”^{[24](82)}吕婆婆是旧地主家的媳妇，在那个年代，因被下人嫁祸而家破人亡，老时始终不愿接受先前坑害吕家的仇人的帮助，最后凄惨死去。何顿用真实有力的文字对这一悲剧进行了详尽的描摹，在某种程度上起到了历史纪实的作用，具有震撼人心和发人深省的意义。再如《来生再见》中对死亡场景直观的描写：“子弹打碎了他的几颗上牙，从下颌骨穿了出去，又钻入他的颈根，打穿了他的喉管。”^{[27](111)}“女人的上身穿着红棉袄，下身却一丝不挂，被井水泡得白白的肥大的屁股呈现在他眼里。”^{[27](130)}何顿使用极为中立冰冷的目光，对中国军官被残忍杀害的场面、遇害中国妇女的尸首进行了细致的描摹，子弹进入的路径、角度，尸体颜色的深浅对比，均被照相一样搬至纸面。中国人长久以来对死讳莫如深，但在以抗日战争为主要内容的《来生再见》中，“死”时时刻刻萦绕在文本中，作为一个重要元素充实着文本。而对于战争与死亡，“作者跳出了传统‘正义与非正义’‘胜利与失败’‘崇高与卑下’的二元对立意识框架，褪去了笼罩在‘战争’名义上种种意识形态的东西”^[31]，仅仅从最质朴的生命的角度出发，对战争当中的所有内容都进行了控诉。在何顿的笔下，无论是男人还是女人，无论是日本人还是中国人，在战场上都只是轻易会被炸成

一堆肉泥的脆弱生物。对死亡现场本真样貌的呈现，去除了“人”身上被社会存在赋予的一切意义，“人”被还原为“人”。而大量“人”的生命的流失，使得日本军国主义“大东亚共荣圈”的遮羞布被揭开，侵华战争作为一种暴力行为，对生命的无视和践踏得到了血淋淋的呈现。

另一类“丑”便是人的降格，这主要体现为人被异化为动物的形象。《只要你过得比我好》中主人公对刘总的印象是“脸上布满了自以为是的猪气”^[19]。《我们像葵花》中将彭嫦娥和冯建军亲热的场景描写为“像两条要好的狗互相亲昵地舔着”^{[10](76)}。《黄埔四期》中谢乃常觉得受人欺负的杨凤月“目光软弱、凄迷，像病狗的目光”^[16]。在《来生再见》中，老农民知道黄抗日曾参加抗日战争时的神情，“好像一只小狗瞧见一只威猛的大狗走来一样，狗脸上就不免有几分崇敬”^{[27](42)}。黄抗日责备儿子时的模样，“就如一只大狗嫌弃一只向他叫屈的小狗”^{[27](44)}。“文革”时黄抗日被造反派逼供的场景：“刘大鼻子又把话题引到他设置的陷阱上，犹如一条威猛的狗对着一只孱弱的老猩猩凶猛地汪汪汪吠叫似的。”^{[27](49)}由此可见，在小说文本中，高贵的英雄人物是一只“威猛的大狗”，相亲相爱的恋人是两条互相亲昵的狗，而丑恶嘴脸的造反派也是一只狗，所有的人，或好或坏，都被降格成了动物。这是作者何顿欲望叙事的体现：不从任何高于生活的主义出发，而仅仅从人的欲望出发。人行为的动机都是欲望，刘总的动机是他对金钱的欲望，黄抗日的动机是求生欲，彭嫦娥和冯建军是肉欲，刘大鼻子则是为了自己不惜坑害他人的贪欲。英雄或小人，美好或丑恶，所有人在何顿笔下都被降格成为最简单的动物符号，当然，这份同等的“降格”并不等于何顿对所有人都是一样的态度。对于刘大鼻子这类造反派，何顿的批判谴责态度十分鲜明：“政治需要一些有污点的人，因为有污点就有文章可做。在极‘左’的年代，很多人都把自己的升官发财建立在有污点的人身上，这样的人是他们的阶梯。”^{[27](80)}而对于黄抗日这类人，何顿则肯定了他们“未经工业现代社会资本和物质熏染过的朴素道德情感”^[31]，这份肯定与“降格成动物本质”的写实手法相呼

应,实际上都寄予了何顿对一种价值重构的殷切期盼:抛开一切虚无的、漂浮在生活之上的空洞的意识形态,从生命欲望出发的实体本身,如抗日战争中的无数个“黄抗日”、改革开放时期的无数个“冯建军”,这些质朴的原始生命,即可迸发出令人难以忽视的强韧力量。

通过审丑的写实路径,何顿复原历史真实,完成对个人潜在动物性的暴露,笔锋所触并非有意将文本拔高于生活之上,而是意图将文本距离生活的水平面更低一层。这种“低于生活”的创作方式,为当代小说写实艺术提供了新元素。胡塞尔认为本质直观的特性在于:“个体直观的主要部分,即个体的一种显现、一种可见性,是以其为根据的。虽然这个个体肯定未被把握,也并未被设定具有任何现实性。”^{[32](77)}何顿的审丑美学无形中契合了现象学的本质直观方法,把对生活的理解建立在一个或几个个体的具体经验直观之上,从观照个体对象之丑的一面出发,朝向被隐匿的观念对象,在“低于生活”与“高于生活”之间建立了一条写实的秘密通道。由此可见,向生活纵深处挖掘、直击生活本质的创作理念构成何顿“向下沉”的小说范式。“新生代”小说家往往将视线投向对边缘式行为欲望“状态”的捕捉,而没有对“本质”的把握和阐释建立起独特的、有效的、能够立住脚跟的形态范式,部分作品因而有着单薄、虚浮、狭隘的缺陷。而何顿深刻尖锐、内隐式的向下剖析,则显现出其于纷繁的欲望世界中分外清醒的目光和创作觉知。他在创建湖南小市民生活空间的同时,也构建了自己的审美范式和价值标准,文本于嬉笑怒骂中回到最初的生命根部,对生物本能如何在制度机器的碾压下连连败退并最终消逝的全过程,进行了匍匐于地的诚恳书写。“向下沉”的审美范式因而直接触及并揭发了生活本质,在某种程度上得以拥有穿越生活表象的时代意涵与文化哲学。

四、原初化生活世界的建构

借助“在场式”立场、“生活流”结构,审丑美学等写实方法,何顿建构了以长沙为地理中心的原初化的生活世界,展现出浓郁的地域文化

特色和世俗化底色。他打破了文本和生活的界限,以厚实的生活材料深描,实现了其文学世界的生活整体性。胡塞尔认为存在一个自然态度中的生活世界,它是“作为唯一实在的、通过知觉实际地被给予的、被经验到并且能够被经验到的世界”^{[33](58)},这个世界具有直观性和主观性,直接向生活于其中的我们打开,并且随着个体自我主观视域的移动而变化发展。阿尔弗雷德·舒茨认为,在这个世界中,“我不只体验到邻人,而且和他一起生活,和他一起成长老化,我能够朝他的意识体验看去。在共同体验和共同成长老化当中的鲜活意向性将我从一个当下带到另一个当下”^{[34](196)}。他强调生活世界带有空间的共同性、流动的当下性以及生命意向的可理解性。在这个世界中,“我”始终处在理解他人的活动之中,舒茨还指出:“从一开始,我的生活世界就不是我的私人世界,相反,它是主体间的、共有的、共建的。”^{[28](4)}“我”和他人是本质相通、休戚与共的生命体,生活世界是需要我们联手体验所面对的世界,因此他人的体验对我是可及的,“我”可以直观到他人的存在与存在特质。克劳斯·黑尔德认为:“当下具有着的当下自我恰恰以它的持续性是其经验世界生活的中心。它伫立着的当下在此意义上必须被理解为活的当下;作为它的各式各样行为和被动性触发的功能中心,自我总已经如此极力参与了遇到的时间性。”^{[35](75)}他提出了一个特别适合描述当代写实小说书写内容的概念——“活的当下”。自我总是处在当下的时间之流中,作为功能中心发出各种出于生活所需的持续的行动,不断地触发新事件,构成我们通常所说的生活经验,构建活力涌动不息的此时此地的生活世界。自20世纪90年代以来,随着市场经济生活的高度复杂化和多元化,以反映现实为己任的前沿作家孜孜书写的不是“活的当下”吗?由于每个人的成长环境、生活阅历不一样,每个人都有着独属于自己的深邃隐秘的生活世界。这在文学创作中,便体现在不同的作家笔下有着饱含不同生命体验的文学世界,无一不寄寓了作者当下的生活经验和日常记忆,成为作者表达意蕴主旨和审美追求的空间载体。何顿也不例外,作为一个湖南人,书写湖南本土生活世

界几乎已经成为他的创作本能。这份本能来自何顿浸染着湖南风雨的生命感触,来自其对湖南文化精神深入骨髓的理解。在何顿的小说中,小人物个体的成长与湖南地区时代风云变化形成同构,个人史和时代历史形成统一,读者在其创造的文本空间中和小说中的角色们一同在湘江边生活,从一个当下到达另一个当下,一同于时代的琐碎片段中成长老去。何顿的文学表达能够最贴近真实的历史状态和生活现场,勾勒出一个生动具体的“纸上的湖南”。

钱基博曾对湖南地理全貌做过这样的概述:“湖南之为省,北阻大江,南薄五岭,西接黔蜀,群苗所萃,盖四塞之国。其地水少而山多。”^{[2](1)}重山叠岭、滩河峻激的地理环境滋养了湖南人倔强拙野的性情。严格来说,这其中关于“水少”的概述是不对的,湘、资、沅、澧四大水系盘踞于此,湖南自古便有“鱼米之乡”的美誉,对湖南正确的描述应当是“山多水也多”。众多水系当中,湘江作为湖南省内最大的河流,自南向北横穿湖南而去。在何顿的小说中,我们可以看到“湘江”作为地点背景多次出现。在《幸福街》中,作者曾三次描写少年们夏天时在湘江中游泳的场景。张小山、何勇等人长大后,还一起去湘江边迎接了1984年的第一缕阳光。《我们像葵花》中那根为冯建军养父母带来厄运的竹竿正是在湘江河堤旁买的。何顿没有刻意对湘江作详细的环境描写,湘江仅仅是作为一个再正常不过的地点被放置于文本中。除此之外,文本中常常可见真实的长沙地名。“这个宏光商场在黄兴路。”^[21]“姓郑,宁乡人。”^[21]“他不相信县医院的检查,又去了长沙的湘雅附一医院。”^[36]黄兴路、湘雅医院、迎宾路等,都是我们如今在长沙街头巷尾能看到的地名。在虚构小说中加入鲜明的湖南地名标识,使得整个叙述文本都被放进了湖南的地理文化版图中,呈现出一种真实具体、带有湖南本土风味的空间感。何顿作为一个土生土长的湖南人,关于湖南的一切都是他最熟悉的,写起来自然也就信手拈来、贴切吻合。除了直接使用湖南地名,他还特别注意对湘方言的运用。在某种程度上,“方言可以称之为具有原型意义的生命样态的标志,它就像化石一样,存留着一个群体

的生命痕迹与情感印记”^[37]。何顿笔下的湘方言老道熟练,皆采自长沙街头巷尾之声,“鳖”“卵”等恶言詈辞虽语气强烈,内涵粗俗,但强烈地突出了湖南人蛮狠、火爆的性格特点。对“几好玩”(很好玩)、“打得你做猪叫”、“打醉”(形容被殴打的程度深)等方言俗语的使用,在增强人物话语表现力的基础上为文本增添了生活气息,使读者直接感受到湖湘文化特色和生活风貌,透过文字清晰触摸到特定场域下生活本身的质感和肌理。充满地域文化特色和世俗化底色的文字构造,使得湖南人每日所处的生活空间得到了具体可感的表达,“活的当下”从现实内核涌流至文本表层,一个原初的、真实的湖南跃然纸上。

除了宏观上对“湖南”地理空间的营造,何顿也注重对微观生活空间的建构,一个个微型空间既是主人公们内在行动的场所,也是其所处外在时代的显微镜。20世纪90年代以来,随着市场经济的发展,人的欲望得到极致的凸显,各式各样的娱乐行业蓬勃发展,消费文化盛行,追求个人享乐的风气渐渐弥散在社会中。如同《太阳很好》中章明说的那样,“人活在这个世界上还不就是玩”^{[18](124)}。在金钱和性的诱惑下,何顿笔下的主人公围绕商场、歌舞厅、电影院、麻将馆等场所展开活动,其中“歌舞厅”这一场所在文本中的出现频率很高。《太阳很好》中的医院会计“我”由马艳带进舞厅,由此开始了“玩”的生活。《生活无罪》中的狗子每天晚上都要去蝴蝶舞厅跳舞,并爱上了舞厅里的歌手。而《幸福街》中张小山的生命历程与舞厅息息相关,因为跳舞被厂里开除,又因为开舞厅开启了事业版图,但又因为在舞厅这个大染缸中长期浸染,被欲望迷失了双眼,结果舞厅被人烧毁,张小山负债累累,“成也舞厅,败也舞厅”。实际上,舞厅曾经有过一段光辉岁月。1984年,有关舞厅的新政策是“改禁为限”。同年,在长沙的清水塘革命纪念地开起第一个正规舞厅。而后,长沙的歌舞厅雨后春笋般冒出来。舞友回忆:“最火爆时,粗略估计,长沙市区内,包括各大宾馆、酒店及企事业单位举办的营业性舞厅,应不下100个。”^[38]由此可见,舞厅是20世纪80年代长沙市的重要文化景观。何顿将舞厅这一经典空间充

分运用于文本中,将其作为主人公们成长发展的场所,是对时代生活的如实还原。舞厅中暧昧昏暗的光线、身体若有若无的接触,成为主人公发泄欲望、率性快意的最好平台。文本中不乏对舞厅中人们暧昧欲望的书写:“两人步入舞池,立刻扭腰、送胯,跳得很奔放。几个男青年迎上去,围着她俩跳,向她俩送胯,打着响指。”^{[24](381)}舞厅作为20世纪80年代的新兴事物,内含着鲜明的欲望性质,在这个私密又公共的空间,人们被道德法律束缚着的欲望以压抑的形态释放出来。如丹尼·卡瓦拉罗所言:“空间总是社会性的空间。”^{[39](180)}对舞厅这一微型空间的建构,既是对那个年代年轻人标新立异、大胆反叛的书写,也是对被消费文化掌控的欲望都市的真实写照。

此外,第二个频繁出现在文本中的场所是卧室,此时的卧室不是简单的、仅作为休息场所的房间,而是作为不道德行为的场所,带有欲望性质和鲜明的悖德感。《我们像葵花》中的冯建军在婚后遇见自己最初喜欢的张小英,便毫不犹豫地出轨,在张小英的卧室里同她发生多次性行为。

《幸福街》中的周兰在丈夫被当作反革命抓去监狱后,迫于严副主任的淫威当了他的情妇,她的卧室便成为两人发生性关系的场所。《幸福街》中的杨琼在丈夫出事后,只能靠在自己的卧室里出卖身体来赚取生活费。《生活无罪》里的兰妹也在自己的卧室里同陌生男人发生性关系并收取费用。纵观何顿的文本,“不贞洁的卧室”实现了“情”的祛魅和“性”的还原。在何顿的小说中,“性”既是欲望,也可以成为资源和手段,可以被主人公售卖、交换,从而获得自己需要的社会资源。如果说其他写实小说对“爱情”这一命题实现了从精神性到物质性的还原,那么可以说,何顿的小说在对爱情进行物质性还原的基础上,实现了“性”这一命题从“享受”到“出售”的转变。在何顿的笔下,私密性的卧室被无所不在的欲望沾染、吞噬,成为都市这个大染缸的一个微观缩写。在都市的上方,各式欲望在天上飞,而在都市的底部,蜗居着追寻欲望却挣脱不开地心引力的人们,他们只能拘泥于各自的生活世界中,不惜出卖一切,努力找到自己的位置。然而,“‘欲望’在某些时刻却被寄予承担‘成

长中介’的厚望,这种荒谬的逻辑,不只是何顿笔下主人公们的悲剧根源,也是现实生活的悲哀与无奈”^[40]。

施密茨曾对“柏拉图的洞穴”^⑨做过这样的解释:“它像阴暗的牢狱,遮蔽了事物本身,限制了人们面向世界的视野。这世界不是柏拉图追求的理念和善,也不是自然科学说的客观事物,而是人们熟悉却又忽略了的生活经验(die lebenserfahrung)。”^[41]施密茨由此呼吁破除统治了西方哲学两千多年的传统思维方式,重建对日常生活经验世界的理解。何顿小说中的写实艺术正体现了其对纯粹生活经验忠诚的敬意,他渴望“把社会事例客观地展示给读者”^[4]。这种展示带有浓烈的现象学观照意味,正如克劳斯·黑尔德所说:“伫立-现在-的意识掠过并且抓住这个作为整体的原则上不可封闭的过程。它设定自我性生活的相即不可观视的整体的统一性。……这个功能当下把普全的自我生活联合成一个决然全面的统一性。”^{[35](147-148)}何顿所思所写均源自亲身经历,用自己周遭的世界构造出文本世界。他笔下的人物虽普通却性格突出,事件琐碎却体现着时代特征的烙印,语言没有多余的说教,朴素中却带有浓郁的血肉气息和湖南味道。这个世界是从自我出发的,观照同时代普通人的生活,朝向这个时代最深层的意识体验,构建起既独属于何顿又具有人类性的自我性生活整体,具有地域文化色彩的湖湘空间与世界性的文化经验有耦合之处。

五、结语

自20世纪90年代以来,何顿便以鲜明独特的写实艺术引起文坛注目,被称为“新生代小说家”的代表人物,是湖南中青年一代进入权威文学史的少数作家之一。洪子诚《中国当代文学史》对他重点评介,指出“何顿擅长于写‘个体户’为主的城市市民,在经济转型的社会环境中的生活经历……他发展了王朔小说表现的市民生活内容,展示人物对金钱和欲望的追逐,把这些编制进一个生动可读的故事中”^{[42](359)}。相比其他“新生代”小说家,何顿的写实艺术能建构一种

更为厚重的“实体感”，遵循生命欲望的原生态叙事体现了他对于一种崭新价值重构的期盼，内含的文化反思意味也因具有普世性的思考价值，在一定程度上丰富了“新生代”小说的建构。

由于20世纪90年代“新生代”小说过分强调随心所欲的“个人化”书写，在某种程度上存在着“集体失明”的现象，即位于文字背后的作者完全丢弃了思考和审视的目光，成为这个时代理智上的盲者。何顿小说中隐含的社会反思对这种现象有着补充意义。他以平民立场对追求欲望的新型市民阶层进行客观描摹，常描写主人公在欲海中发财致富、跻身上流的情节，对商品经济所带来的富庶、对底层小人物努力向上爬的韧劲和闯劲，在其文本中多次表露出自己的肯定姿态。但是，这份肯定并不意味着何顿本人对物质化欲望的低头。一旦这种世俗的幸福观被作为一种生活价值立场确立下来，何顿总会想办法对之进行潜在解构，这常体现在给人物设定一个悲惨的结局，如最终入狱的冯建军、被判处死刑的张小山、死于非命的狗子。这样的设置体现了何顿内心深处的一种无奈和悲伤，他无法为脱离道德伦常的角色在平民理想的规范结构中找到一个合理的位置，因为这种“脱离”原本就不符合道德和法律规范，无法获得真正意义上合法的成功。而角色的这种“脱离”既是商品化浪潮的结果，却也带有某种不经修剪的、原生态的野蛮生命力。何顿对此不予置评也无法评价，只好在文本中构建一个又一个的悲剧悖论，如实记录下这群被市场经济浪潮裹挟却又被无情地拍碎在时代清晨的人们。其中蕴含的文化反思意味脱胎于个体化经验，但不止步于纯粹的个人化表达，上升为一种普世性的精神关怀，从而获得了文学史的意义。

注释：

- ① 何顿曾说：“我特别喜欢法国作家福楼拜的小说，《包法利夫人》我曾读过多遍。福楼拜主张纯客观写作，这个主张很影响我，让我在写作中变得纯客观了。后来读美国作家福克纳的小说，读哥伦比亚作家马尔克斯的小说，我也觉得他们在写作中十分隐身。”参见：《何顿、王晓梦：写作是一种深刻的热爱——何顿访谈录》，《百家评论》，2015年第3期。

- ② 福楼拜提出“无动于衷”的客观性原则，即作家不在作品中直接露面，不进行主观的抒情和评价。他说，“艺术家不该在他的作品中露面，就像上帝不该在自然中露面一样”，“没有一个伟大的天才下过定论，没有一本伟大的书下过定论，因为人类总在前进，从来没有一个结束”。作家的任务是描述故事本身，而不是展示自己的结论。
- ③ “柏拉图的洞穴寓言”讲述一群囚犯生活在洞穴中，手脚被捆住，无法转身，只能背对着洞口。他们前面是一堵墙，身后燃烧着一堆火，他们在墙上看到自己和事物的影子，认为这些影子是真实的。后来有人爬出了洞穴，才发现了真正真实的世界。参见：柏拉图，《理想国》，商务印书馆1986年版。

参考文献：

- [1] 陈晓明. 先锋派之后：九十年代的文学流向及其危机[J]. 当代作家评论, 1997(3): 35-53.
- [2] 钱基博. 近百年湖南学风[M]. 长沙：岳麓书社, 2010.
- [3] 曹建泉. 朋友何顿[J]. 大家, 1996(1): 153-156.
- [4] 何顿, 王晓梦. 写作是一种深刻的热爱——何顿访谈录[J]. 百家评论, 2015(3): 48-53.
- [5] 福楼拜. 福楼拜文集[M]. 李健吾, 译. 北京：人民文学出版社, 2014.
- [6] 聂茂. 湘军点将：世界视野与湖湘气派[M]. 长沙：中南大学出版社, 2018.
- [7] 林一安. 加西亚·马尔克斯研究[M]. 昆明：云南人民出版社, 1993.
- [8] 张雅俐. 论非虚构写作的真实观[J]. 写作, 2019(3): 28-36.
- [9] 周闻道. 在场式宣言[EB/OL]. (2008-08-30)[2021-11-30]. http://blog.sina.com.cn/s/blog_4c84f6e50100a9on.html.
- [10] 何顿. 我们像葵花[M]. 长沙：湖南文艺出版社, 2010.
- [11] 易小斌. 试论小说叙事视角的艺术功能[J]. 浙江万里学院学报, 2002, 15(3): 58-60.
- [12] 刘文华. 何顿的乖张：“葵花”与然后——解读小说《我们像葵花》[J]. 理论与创作, 1996(6): 43-45.
- [13] 何顿. 蓝天白云[J]. 人民文学, 2016(11): 64-92.
- [14] 韦恩·布斯. 小说修辞学[M]. 华明, 等译. 北京：北京大学出版社, 1987.
- [15] 赵联成. 后现代意味与新写实小说[J]. 文史哲, 2005(4): 61-66.
- [16] 何顿. 黄埔四期[J]. 收获, 2015(7): 4-217.
- [17] 徐长云. 何顿：写作时我热泪盈眶[N]. 潇湘晨报, 2015-06-21(A08).
- [18] 何顿. 太阳很好[M]. 北京：中国华侨出版社, 1996.

- [19] 何顿. 只要你过得比我好[J]. 上海文学, 1996(2): 4-35.
- [20] 拉康. 拉康选集[M]. 上海: 上海三联书店, 2001.
- [21] 何顿. 生活无罪[J]. 收获, 1993(1): 24-53.
- [22] 刘雅奇. 新写实小说的叙事话语范式分析[D]. 长沙: 湖南师范大学, 2015.
- [23] 克拉考尔. 电影的本性[M]. 邵牧君, 译. 北京: 中国电影出版社, 1993.
- [24] 何顿. 幸福街[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2018.
- [25] 曹金合. 论新写实小说“生活流”叙事的内在连续性[J]. 广西社会科学, 2017(1): 172-176.
- [26] 杨向荣. 都市、现代性与审美——都市现代人的精神栖居及其生态反思[J]. 中南大学学报(社会科学版), 2020(1): 152-158.
- [27] 何顿. 来生再见[M]. 南京: 江苏文艺出版社, 2013.
- [28] SCHUTZ A, LUCKMANN T. The structures of the life-world[M]. London: Heinemann, 1974.
- [29] 叶捷. 新写实小说的审美特质及作用[J]. 长江丛刊, 2021(1): 79-80.
- [30] 栾栋. 感性学的发微——美学与丑学的合题[M]. 北京: 商务印书馆, 1999.
- [31] 颜小芳. 价值重建与复调叙述——评何顿《抵抗者》[J]. 创作与评论, 2012(2): 62-64.
- [32] 胡塞尔. 纯粹现象学通论[M]. 李幼蒸, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2014.
- [33] 胡塞尔. 欧洲科学的危机和超验现象学[M]. 上海: 上海译文出版社, 1988.
- [34] 阿尔弗雷德·舒茨. 社会世界的意义构成[M]. 游淙祺, 译. 北京: 商务印刷出版社, 2017.
- [35] 克劳斯·黑尔德. 活的当下[M]. 肖德生, 鲍克伟, 译. 北京: 商务印刷出版社, 2020.
- [36] 何顿. 山人[J]. 芙蓉, 2021(4): 4-28.
- [37] 梁鸿. 妥协的方言与沉默的世界——论阎连科小说语言兼谈一种写作精神[J]. 扬子江评论, 2007(6): 35-42.
- [38] 蔡物我. 追忆那个时代的长沙舞厅[N]. 三湘都市报, 2012-11-20(A16).
- [39] 丹尼·卡瓦拉罗. 文化理论关键词[M]. 张卫东, 张生, 赵顺宏, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2006.
- [40] 文倩. 论何顿长篇小说的成长叙事[D]. 长沙: 湖南师范大学, 2020.
- [41] 庞学铨. 重建日常生活经验世界——新现象学的生活世界理论管窥[J]. 学术月刊, 2021, 53(1): 23-34.
- [42] 洪子诚. 中国当代文学史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2007.

The phenomenological paradigm of displaying the wholistic life of the Self: On He Dun's realistic art

YAN Jiexiong, SUN Yilong

(School of Literature and Journalism, Central South University, Changsha 410083, China)

Abstract: As a "new generation" writer who is ranked into the authoritative literary history, He Dun, with his realistic art, not only inherits the realist literary tradition, but also integrates a present view based on personal life experiences, providing a phenomenological paradigm to display the wholistic life of the Self and offering a new experience for contemporary literary creation. Firstly, it adopts the expression of being present, directly intervening in the interior of things and getting engaged with the original state of the world. Secondly, it uses the structure of "life flow", taking daily life as the main aesthetic object and showing the true face of life. Lastly, it practices the aesthetics of "sinking downward" without avoiding depicting ugly things and disclosing the obscured nature of life. With the above-mentioned realistic methods, He Dun builds a primitive world of life in which the broken boundary between text and life is broken, hence revealing a strong color of local culture and secularization.

Key Words: He Dun; realistic art; presence style; life flow; aesthetics of ugliness; world of life

[编辑: 胡兴华]