



2010 年 7 月 31 日第 13 期

总第五十四期

2008 年 9 月 13 日创刊

汇聚研究成果 提供学术资讯 建立交流平台 推动文革研究

文学与文革专辑

本期目录

文学与文革

[田建模 答《记忆》编辑部问](#)

[穆汀 文革题材创作随感——兼谈田建模长篇小说《史迹》](#)

[行村哲 答《记忆》编辑部问](#)

[徐贲 孤独的写作和文革灾难叙述——从行村哲《孤独的咒语》谈起](#)

[徐军 答《记忆》编辑部问](#)

[Kent Ewing 尖锐深刻的文革故事——评徐军短篇小说集《与毛无关的故事》](#)

博客文选

[胡发云 在洛杉矶华文作家协会的演讲（摘录）](#)

编读往来

[北京四中 66 届一同学来信](#)

【文学与文革】

[答《记忆》编辑部问](#)

[田建模](#)

1、请向读者介绍一下您本人的情况：打成右派的原因和经历，以及改正后的生活。

我出生于 1933 年 9 月(身份证上错成了 1934 年 10 月),祖籍浙江绍兴县(今属萧山)临浦镇欢潭村的地主之家,一个叫“务本堂”的古老门第。父亲从上海圣约翰大学毕业,擅长英语、文学,母亲酷爱读书。我受的正规教育不多,1950 年,初中辍学后于杭州闲林埠参军(25 军政治教导团),担任连队文化教员。1952 年 9 月改编为 24 军,奔赴朝鲜西方山前沿(1953 年 3 月 12 日,我连是强攻 381 无名高地突击部队)。1955 年复员回国,次年考入上海华东师范大学中文系,1957 年夏被打成右派。我上学不多,但阅书不少,爱好写作,考入华东师大不久,即担任校刊副刊编辑组长。鸣放时,写大字报“向官僚主义者开炮!”并为胡风鸣不平。反右已开始,还为系主任许杰辩护,联络同学走访,贴出大字报:“事实胜于雄辩,真理胜于雄辩”,严重干扰校党委部署,可谓不识时务,以卵击石。



(右图:作者旧照。)

1958 年 2 月开除学籍,劳动教养,送皖南白茅岭农场,数月后押送甘肃,先后在安西双塔堡水库、酒泉边湾农场劳动(历经所谓的“三年自然灾害”,与众多饿死的难友相比,我是个幸存者)。1961 年冬押送新疆和田县沙漠边缘的英尔力克农场。身陷绝境,决心一拼——逃跑。改名换姓为王聿才(即是我书中之王志),由南疆而北疆,一路盲流,成了“黑人”,后在安徽全椒县农村落户。1964 年因书写“宣言”、“纲领”被捕,看守所关押两年,1966 年以现行反革命集团罪判刑二十年,送白湖农场劳改(此段经历在我书中有较详细叙述)。1979 年,因右派错划,提前释放(后改判为免于刑事处罚)。回杭后于 1982 结婚,分配在教师进修学校任教,中学高级教师。1988 年任浙江省政协委员(两届十年),1994 年退休,做了个自由撰稿人。

这里要作一点说明:以上经历遭遇,是本书之梗概轮廓,书中许多是实有其事,但有所修饰加工,也有虚拟的细节。

2、您何时开始创作《史迹》?

1979 年初，我就开始偷偷写了。那时“四人帮”已倒，劳改队不再那么严紧了。我写了一个短篇（方哲重游师大，与旧友重逢），回杭后又扩写了两万多字。工作之余，忙这忙那，一搁就十多年。退休了，一时也静不下心。二十年来，总觉得有很多亏欠——心愿未了，心债未还。常常自语自责：为冤死者，为幸存者，或是后来人，你都应该写出它来！1997 年我自学五笔输入。沈塘桥母屋冷寂，萤屏独对，往事件件涌上心头。两年完成了初稿——靠的是一个只有 1.4M 软驱的“裕兴”键盘，配上 12 吋黑白电视，打出了四十万字——对于我，“裕兴”可是一大功臣。

3、请简要地介绍一下《史迹》的大概内容，以及它的写作情况。

开始想纪实，但随后就改为半纪实的自传体小说。这样，在行文上有较大自由，可以发散，可以造型，有利于凸现典型环境与典型性格。不满足于只写一篇个人的历程，想揭示一个时代，一个社会，这就需要更大的空间，更广阔的视野，而后才能调度，才能发挥。纪实与小说，各有其长短，但从艺术的角度来看，一部好的小说，或许更能触动心灵。

我在“后记”里说，“着眼于‘史’，而着力于‘迹’，此本书命题之用意。”这是一本自传体小说，一本记载足迹的史册——从上世纪四十年代末，到七十年代末，跨度为三十年。我的本意，是要写出时代的整体面貌，写出这期间重大历史事件。从四十年代末改朝换代写起，到入朝作战，到农业合作化，到反胡风运动，到鸣放及反右，到所谓的“三年自然灾害”，最后到文化大革命——这些，就是“迹”——一个紧接一个的史实。我是不是有点胆大包天，自不量力了？以上任何一个，风卷云涌，都可以写成百万巨著，而我却给以区区篇章，这能行么？没办法，水平功力有限，读者耐心有限，只得高度浓缩，以一斑片鳞，让人感受其状貌。但浓缩得要“萃取”，取其精萃，并复原氛围。我做到了吗？不好说，还是请读者来品读批评吧。

4、请简要地谈一谈《史迹》的出版情况，以及出版后的反响。

正式完稿是 2000 年，可算是跨世纪了。曾摘录一些章节，投送国内刊物，但被婉拒了，显然它犯禁——内容不合时宜。搁置两年多，在网上闲逛时，注意到两个人：任不寐和时寒冰。他们的学识功底使我钦羨，他们的反权威精神让我敬佩，就这样，成了此书最早阅读者和序文作者。后来偶然发现了一则出版社启事，该社设在美国，营业方式是 POD（按需付印），联系后传送了文稿，经理人士表示赞赏，双方达成了协议。

2003 年春天，《史迹》印出来了（封面封底是我自己找图设计的）。在国外网站发了消息，也连续登载了一些。时寒冰先生的电子刊物《中国》，刊登了小说的后半部。总的说来，国内知道此书的很少。但近年来有些变化：一些小说网纷纷给《史迹》作介绍，点击进去，却只有序言和一二个章节。显然他们已经关注此书了。有人发帖打听作者情况，还搜索到“田宗民的空间”，以我父亲姓名作为网名，版主竟然自称是“田建模”，真让人啼笑皆非。

哦，还要补充一点：十年前形势不比现在。在国外出书，家人忧心忡忡，不同意我具真名。我想，古稀之人了，余日无多。但求了却心愿，偿还心债。一生惟此一史迹——若得此书见天日，吾纵无天日可见，又何憾之有呢？！

5、对您的创作影响较大的是哪些作家作品？

我这人学无专长，一知半解，却有点孤傲不驯。我佩服鲁迅嫉恶如仇，行文简练老辣；欣赏伏尼契笔下的“牛虻”，那种反暴政而矢志不移，受苦不诉苦之典型，与琼玛有情无缘，与蒙泰尼里爱恨交集。鲁迅文章务求简洁犀利；牛虻有其传奇之命运——而我或也如此，一生苦难，饿乏屈辱随伴，惊魂涉险二十一年。喜欢的作家和作品，另有左拉《我控诉》，纪德《苏联归来》，雨果《悲惨世界》，列夫·托尔斯泰《战争与和平》，普希金和戴望舒诗选，及中外古籍经典之作。

6、涉及文革的小说不能不提到当时的政治背景、事件、人物，以及名词术语等等，这些内容对今天大部分读者来说，是很陌生的，您是怎样处理这些阅读障碍的？

我在写作时，并未把这些看作是障碍。我认为形象决定一切：感人的细节和鲜活的人物，会使你说的这些障碍，化解于无形——其实也并不难，借助于对白或叙述，便可将那些专用词语解说清楚了。我以为，阅读中确有实质性障碍：一在作者本人，二在读者自身——即作品平庸乏味，缺乏吸引力；或是读者心浮气躁，静不下心来。我的写作习惯是，除非自己满意，否则，删去重来。而所谓“满意”，就是一要眼高，二要手不低。参照物便是古今大师的经典，同时代的作品也可比拟。

7、您如何评价自己的作品？

不谦虚地说，同是写跨度三十年的作品，与余华的《活着》作对比，我以为《史迹》从广度与深度上，较为深刻地反映了时代。它是激情与悼念的产儿。不说字字血泪吧，也是篇篇悲愤。翻阅它，我会感觉到心的战慄。我想，若是作者自己也无动于衷，又怎能让别人感动呢？

构思时，我以“史诗”作为标的。此书是时代的回望，也是人性的吁诉。所应具备（或达到）的一是历史真相，二是艺术魅力，三是人生启悟。这本书摆在我面前，它具备，它达到了吗？或许不无是处，但缺陷与问题，也是客观存在，有道是旁观者清，还是请读者和专家们多作评议吧。

8、评论界有一种很普遍的说法，即认为，描写文革的作品不宜采用现实主义，因为文革太荒谬而无法让人理解。因此只能用超现实的创作方法才能表现出它的本质真实（荒谬性）。您对此如何看法？进言之，您认为，《史迹》靠什么来吸引年轻读者？

超现实？是指“先锋派”吧。它的特点就是荒诞——意象的幻化，描述的怪异，刻意求新而不惜反常，追逐感觉而舍弃理性。余华的一篇小说，某人叫1，某人叫2，某人叫3。看看，“超现实”便是如此追求怪异。文革的狂乱，残暴，恶毒，浩劫空前，已经够荒谬的了，再以荒诞的手法表现——荒谬加荒诞，会产生何种效果？会不会求怪而“失真”了呢？引人发笑，让人厌恶，或是丈八和尚摸不着

头脑？如若不信，可以写写一试嘛。文革现象确乎荒谬，但作为史料题材，理应严肃对待——实事求是，还原真相，让人信服为好。而这种艺术上的躬身实践（或曰“写真实”）便是我们要遵循的“现实主义”。《史迹》后半部，写监狱内文革场景，有一个细节：

台下条凳上挤坐着干警，胸襟挂着毛主席像章，人手一册小红本，每喊一句，那本本便齐刷刷举起，一刹那，头顶上红灿灿地一片摇晃了起来。这时，“眼镜”宣布：“现在，请活学活用毛主席著作积极分子劳永红同志发言。”

犯人们把架子车停下，从稍远处偷觑会场。只见一个大盖帽，绿军裤，却光着上半身的矮个儿，在热烈的掌声中走上了台。

“怎么光着个身子呀？”宋加利等人大惑不解。可那掌声却是越鼓越烈，后排的许多人还站了起来，像是争看什么新奇似的。再瞅时，叫人直发愣，原来矮子的胸脯上，挂着小碗口大的一块像章。简直不敢相信，瞪眼再瞧，果然是一丝不挂，果然是大像章别在了皮肉上！那矮子特意仰头挺胸，露齿微笑，不见有什么痛楚。他照稿宣读，无非是一颂二揭三批四忠于。读完，走到胖子跟前，一脚踹倒，然后作金鸡独立之势，一只脚踩在他身上，即所谓“打翻在地，踏上一只脚”是也。

这别出心裁的裸身挂像章和台上动作即刻起到了样板作用，台下当时便有人仿效，纷纷起立，把上身脱光，然后将毛主席像章也穿透皮肉，挂在了胸肌上。掌声、语录声、“大海航行靠舵手”的歌声交织着，还夹杂“眼镜”的嘶哑喊叫：“忠不忠，看行动。向伟大领袖毛主席的好学生劳永红同志学习！”喊声雷动，好不兴奋热烈。

这是一段实录式的文字，表述了文革中的一个“荒诞”。类似这样的细节，按照“只能用超现实的手法才能表现出它的本质真实（荒谬性）”来写，我很难想像会捣弄出什么样超级怪异来，也很难设想读者的感受能否承受得了。

但话还得说回来，“超现实”并非一无是处，荒诞怪异并非全然不可用。《史迹》就采用了意识流，以大幅度的颠倒反跳，作倒叙或插叙。在最后的“尾声”中，出现了与鬼魂的对白，甚至写了冤鬼的嘱托，也有些怪诞吧。在我说来，这只是情节发展之需要（为下文作好铺引），这在我国古典作品中也时有所见。

我的观点是，写史实性的作品，创作方法理应以现实主义为主臬，但根据需要，也可运用一些超现实的手法，来达到较好的效果——然而喧宾不可以夺主，前者始终是主干，而后者只能偶而为之。

“《史迹》靠什么来吸引年轻读者？”我未有机会与年轻读者沟通，不好回答。我想，年龄与时代的不同，固然会产生“代沟”，会有认知与爱好的差异，但是请别忘了，“代沟”之外，人类还拥有“灵犀”，即感应与共鸣——情感与精神永恒（超时空）的相知相通。没有感应与共鸣，前人与后人将无法心脉相连，情景共赏——而此种相连与共赏，乃基于人性——情理爱憎共有的喜怒哀愁，而它恰恰不分时代和年龄。这就是乐府、唐诗、宋词、白话小说等能在千百年后，依然为我们（不分老少贵贱）吟咏赞叹的缘故吧？但必须指出，要有一个前提：闲适的心境与欣赏的能力。阅读的大敌，首先是心浮气躁，神不守舍；而一个缺乏欣赏能力的人，也很难领略书页中之情趣妙境。我想，我们的读者，一般都具有欣赏能力，我们的读者所短缺的（也是当今社会所奇缺的），乃是一种宁静氛围下的审视与沉思。

9、《史迹》中有众多人物，能谈谈你笔下的主人公么？他们各自扮演了什么样的角色，他们个人的命运又能说明些什么呢？

小说写的是人和事。人在活动中，他的交往和足迹，便铺衍纠结成了故事。《史迹》的人物大多有其原形，其中几个特别值得一提（他们具有典型性）：方哲是第一主人公，占用篇幅最多，行踪贯穿全书。但方哲算不上灵魂人物（他是个矛盾集合体：有激情冲动，但不稳定；有正义爱憎，但缺乏坚韧；有头脑肯思索，但也仅此而已）。第一部中，还有林苏、刘霞、周峰等人，虽著墨不多，但我认为人物的个性还是刻划出来了。书中的灵魂人物是宋玉明（以他的侠义胆识，以及追求真理的执着信念），在第一部中，他出场比较少；还有就是叶小玲，她

与宋身份迥异，但却命运与共，竟融合成为一体——那奇特而炽烈的遭遇，以强暴始，以殉情终，凸现了人性中复杂的情欲爱憎，或许会使读者有所感触吧。

还有一个竺德桂，劳改队大组长——从一个普通工程人员，陷身于文革风暴，成了造反的打砸抢头头，继而又当上了“劳改王”。人品的堕落，人性的两极，在他身上有着淋漓尽致的表现，他的残狠令人惊悸。但却也有另一面——“是她那一口，把‘做得鬼’咬醒了”一节中，这个坏得淌脓的家伙，忽然天良发现，甘愿承担风险，把已经抓到手的逃犯给放了。人性的莫测，善恶的错位，尽在此人的身上得以显露无遗。

还有省革委会副主任李明。作为造反派大头目，他的窜升与坠落，也就是文革运动的勃兴与衰败。在与对手的周旋较量中，我们看到了出色的表演：其人之勃勃野心与精心谋划，拼死争斗与玩弄权术。“一斑全豹”，由此可约略窥知文革上层运作中，鲜为人知的内幕缩影。还有其他一些有个性也有共性的人物，等等。

这些不同人物的遭遇和命运，又能说明些什么呢？我想，不外乎对于底层的揭示和人性的演绎。而人性是一个永恒的命题，一个道不尽，说不清的话题。由于篇幅所限，就不再展开了。

插上一句，如果说这些人物形象对读者还能有一些吸引力的话，那恐怕是因为细节描述（包括心理描述）较为细腻的缘故吧。我认为这一点值得一提。因为，对于读者来说，他（她）们具有心灵感应能力，但缺乏外部磁场的传递效应；小说是一种外部媒介，好的小说，必然具有它的磁场引力：一是绘声绘色的语言情境传递，二是拨动心弦的细节效应。小说教程可以写成洋洋洒洒数十万字，但择要而言，也就上述两点而已。

10、有一点可以肯定，这部书不同于早期的“大墙文学”，它突破了“母亲错打了儿子”那种怨而不怒的境界，它的反叛抗争是显而易见的，这就使问题变得敏感又敏锐。在写它时，你是怎么想的呢？

这部书有自传的成分——既叙劳教劳改历程，也写心路的探索。有人称赞后半部，认为前半部还有顾虑，到后面才放开来写了。这可能有点误会。此书前后写作风格确有差异：大体说来，前半部像一首悲怆曲，比较凄楚抒情；后半部则

是炼狱呻吟，满是啼号愤恨。内容决定形式，故在写作手法上也就有了不同——前半部有点浮光掠影；后半部专注于监狱内文革之惨烈，泼墨比较集中，予人的印象或许更深刻一些。

另外，《史迹》之所以不同于“大墙文学”，恐怕于成书早晚无关，它虽说晚出了二十年，有更充裕的时间，但是对我来说，此书的基调一开始就已胸有成竹。读者从内容不难看出。它注定了不属于“母亲错打孩子”的“大墙”作品之列。它确实走得更远也更险。但这是实实在在的，有自传的成分在里面，我决心要写出它来，只不过从记忆中搬到了书里而已。

11、请结合《史迹》谈谈文革文学的瓶颈问题，谈一谈如何处理这类题材。

据我所知，文革作品，主要是纪实一类，包括回忆见闻、史料收集，及对当事人采访等。小说形式并不多见，有影响的作品更少。以上提到，纪实的长处是存真可信，有史料价值。但亦有明显不足：囿于一人一地之见闻，有较大局限；而在表述上，一般来说比较简易粗糙，从而降低了可读性。小说则有些不同，前者之所短，可以是后者之长。我以为，《记忆》不妨在视野上更开阔些——可以借鉴兄弟刊物，广揽博收，不只限于纪实，而是分门别类，凡是与文革有关，不论何种体裁形式，可先予包容，再择优推出。

关于“文革文学的瓶颈”，其实问题并不在文学本身（或者说主要不在文学本身），而是在于（委婉点说吧）社会氛围。不仅仅只是文革文学，六十年来，中国几代人身处闻“政”色变环境中，不敢说，不敢写，甚至不敢想。政治运动的高涨，造成了“道路以目”的可怖气氛。如此情状下，文学文艺除歌功颂德外，焉能容得一丝刺耳杂音？近三十年来，由于改革开放，情形有所好转——经济搞活，民生改善，言路有所放宽。然而新情势下，另一种时尚风气——浸淫于“向钱看”的泛商业氛围又浓烈起来，在严重地腐蚀着国人的同时，也泡软了当代的文化人。文人学者们不改名利之追求，却改“不敢”为“不愿”——对前三十年，不愿想，不愿说，不愿写。而这正是当局所乐见的。

文学乃自由之精灵。当被挤压于石板之下，注定会窒息；当被浸泡于花天酒

地则必定成了软体动物。如此社会氛围之中，文学扭曲了自身价值，灵魂失落，徒有外壳。这决不是什么选择题材、写法（现实主义或超现实主义）能够补救的，也不是对表现特征，情节结构、文字语言等研究推敲，就能起死回生的。

我想，不只是文革作品，六十年来，我国学术思想与文学艺术的总瓶颈，恐怕就在于此。但，这是就总体而言。事物有它的一般性，也有它的特殊性。若不能看到特殊性，我们便会成为悲观主义者了。文学的特殊性何在呢？那是岩石隙缝的籽粒，是冰雪覆盖下的蛰伏。周易乾卦有“潜龙勿用”之戒急，但也有“飞龙在天”之吉兆。有道是，“文穷而后工”。古今中外，忧愤郁积，而后名篇出。时也，数也。时未至，故书未出，奈何！只有耐心地等待。等待有望么？华夏纸醉金迷，陋室孤灯不灭，焉知陋室之内，无有如太史公者，矢志苦修，奋笔疾书，血泪斑斑。其文其言，虽不能纸贵京杭，亦有望传诸后世。

由是想到，《记忆》与《微痕》是在从事一桩极有意义（修史与补史）的大工程：一收集，二发掘，三整理，四物色。前三项指文史资料抢救与保存，第四项是文本的识得与扶持。而这正是一种“伯乐”式的大智，因为，若无伯乐，则虽有千里之驹，亦终将老死于槽厩。好文好书也如此，须有人识得与扶助，方能逐渐为人知。但这与炒作不是一码事。炒作只注重效益——名利之获得；而“识得”，注重的是文本价值，之所以良苦扶助，恐怕也有一种呼唤醒世的宏愿在吧。

补：

此文修订之时，《记忆》编辑部转来了穆汀对拙著的评论。穆文发我省思，促我反顾：在关于入朝作战的内容里，“方哲淹没在十几个志愿军之中。战争成了主角，主角成了配角。”这评语很是精准，这也正是战争环境所造成的必然：面对宏大惨烈的场景，个人角色显得渺小；我的确把战争当作主角来写了——人物只是参与其中。战争具有一种壮烈的氛围，大小人物皆为其所驱使。如若写出了氛围，便写出了典型。而此时，少不更事的方哲，还谈不上有成型的性格（要说有，也只是小知识分子惯常的那些）。在构思中，难度最大的便是这一章。我告诫自己，要慎重对待历史，尽可能地还原事实，切不可挹注今日之观点。我是朝战的亲历者，当时，炽热的爱国主义浪潮汹涌高涨，人们高唱“雄赳赳，气昂昂，跨过鸭绿江”，前仆后继地去“保家卫国”、“反击侵略者”——今天回顾，

真有一种啼笑皆非的尴尬。可那时的情景与心情便是如此。于是，我采用了“微言大义”：写了车运途中，部队宣传资料，用杜勒斯巡视三八线的图片，让战士们相信美帝是侵略者；我写了渡江前，老大娘因儿子刚丧命于内战，又见部队要出国打仗，表现出的不解不满；写了坑道中，一位排长带有厌战情绪的牢骚怪话；写了师政治部主任为满足私欲，拆散一对小情人（此类事件在部队司空见惯），并醋劲大发枪击警卫员；写了前沿阵地士兵突然失踪，暗示有可能逃亡投敌情况的发生；写了“大把抓”夜袭，造成了惨重伤亡；写了汉城大撤退中，108师全师覆没；还写了381高地强攻，步炮协同失误，炮打自己人，致使突击部队伤亡过半，等等，而这些都是实有其事。想以此说明战争的残酷，说明“抗美援朝”，并不如宣传所说的那么纯正伟大辉煌。其中一些“微言”式的叙述，若不细读，往往会被疏忽，这或许就是遭致批评的由来吧。

对待宋玉明这个人物：评者认为他缺乏铺垫。其实铺垫并非是全然缺失，论者可能在浏览中有所漏看（我一反常规，“介绍”不在初始，而分散在各处，譬如宋逃跑出来，与他儿子的谈话，正是他真实心迹的自我表白：

“……孩子说着泪汪汪地，宋玉明好不心酸。跟孩子怎么说呢？他能懂吗？手捧小顺的脸蛋，爷儿俩对瞅着：‘小顺，你要相信你爹，爹从不做亏心事：不偷不抢不损人害人，爹坐牢是不满意现在当官的，爹是反对他们的。小顺你好好听着，你小时全村人饿饭，死了那么多，来不及挖坑，半夜让人拉到山沟里往下一扔。你爷爷，姑姑、老舅还有你妹妹就这么后脚跟前脚地都去了。那真是天灾么？造孽呀，那是硬叫人逼着往绝路上赶的啊！孩子，你们天天唱‘我们的大救星’，你可千万不能相信，那真正是祸害我们老百姓的大灾星呀！看看现在，我们农民工还一样在受穷受苦，文化大革命又怎么样？整死的，打死的，冤死了的有多少？孩子，这不是我们一家的冤仇，这是我们大家的仇恨，是全国人的仇恨。你听懂了吗，你一定要记得爹讲的呀！’小顺怔怔地看着他，不声不吭，一脸的迷惘……”我以为，因与果，因只是由头而已，提一下即可，重要的是过程与结果。在饿殍遍野的生存中，不满与愤恨是普遍的，绝大多数人认命，忍了，而个别强韧者（如宋玉明），则采取了抗争。

还有，评者批评《史迹》把主要人物封闭在一个狭小且特殊的空间——农场或监狱中。认为一开始就建立一个农场/监狱与家庭/单位的二元结构是更好的选

择。这里须得说明一下，本书第一部的绝大部分是写当时社会现实（滚筒式的政治运动），可见并非都是“封闭”起来了的。穆汀先生的意思，在方哲入狱后，应另辟一条家人亲友的平行线索。说实话，我不是没有想过，但如果铺开的话，页码或许得增加一半，作者无此才力，读者怕也无耐心。本书定性为自传体，斟酌添设若干虚拟——故我在构思框架时，只能选写亲历而舍弃陌生。一本书不可能囊括所有，必须有取有舍，而我也信服一句话：“从一粒沙可以看世界。”

抚今思昔，对于幸存苟活的现况，真的是百感交集，对于诸多热心朋友，也有难以酬报的愧疚。写到这里，不能不提及虽有文字之交，但尚未谋面的朋友许绍吉、任不寐、启之、陈远焕、穆汀等先生/女士；不能不提及专程来杭州看望过我的时寒冰先生，也不能不提及已经亡故了的林沐先生。没有他们的偏爱，他们的出手相助，《史迹》手稿怕是至今还躺在抽屉里睡大觉呢——当然也就不会有这篇访谈录的了。

2010年4月19日

【文学与文革】

文革题材创作随感

——兼谈田建模长篇小说《史迹》

穆汀

一

国人常说，“国家不幸诗家幸。”其实，这也要看时间地点。二战给许多国家带来了灾难，也给文艺家提供了无穷的素材。文革给中国带来了浩劫，却给文艺家增添了无穷的麻烦：画家画了“高呼万岁”的油画，只能藏在798的角落里。雕塑家塑了林昭的像，被有司找了好几次。作家写了关于红卫兵的小说，没有一家出版社敢出；导演导了一部涉及到文革的电影《蓝风筝》，国内通不过，偷偷送到国外评了奖，立马就被停了执导资格。并且一停就是七年。

文化大革命，折腾了十年，“伤痕”、“反思”之后，相关作品寥寥。国共内

战，只打了三年，小说、传记、回忆录、专题片、电影、电视连续剧满坑满谷。这一冷一热说明了中国特色：言说是一回事，行动是另一回事。

以前搞文艺的，管这叫“题材决定论”。意思是，题材决定作品的兴衰生死。作品之好坏，完全由题材决定。这当然很郁闷。五六十年代的文艺家忍无可忍，冠之以“题材决定论”来讥讽，来批评。左派们闻之大怒：认定，这是要在中国搞资产阶级的创作自由。于是大批特批。文革中，此论更被列入“黑八论”，批了整整十年。

按理说，“四人帮”打倒，不应该再搞题材决定了吧？事又有大谬不然者。

为什么会有“题材决定论”？学问家说，是因为“语境”。

二

语境只是一方面。写什么之外，还要看你怎么写。

抗日题材，应该是一路绿灯吧？《鬼子来了》的剧本却没通过——电影审查委员会给剧本提了四十多条意见。其中有“日本军官野野村变完把戏之后，不仅把糖给了孩子们，而且还几次表现中国孩子追在日军后边要糖吃”，“片中多处借日本人之口辱骂中国人为‘支那猪’，严重损害中国的形象”等等（吴迪/启之编著《是非姜文——〈鬼子来了〉惹的祸》，香港亚洲文化出版公司，2005年，第9页）。姜文被逼上梁山，不但一字不改，反而变本加厉，加上了挂甲屯农民与日军大联欢的戏。戛纳给了他评委大奖。国内给了他严重警告，片子至今禁映。结果出现了盗者与被盗者皆大欢喜的和谐局面——有一次，姜文见一安徽小伙卖此片的盗版盘，一下子买了一百五十张。意犹未尽，还要再买。

文革也一样。不是绝对不能写，端看你怎么写。余华与阎连科，一正一反，两个例子。

余华五十万字的小小说《兄弟》（上海文艺，2006年），其上部就是用现代派手法写的文革故事：某南方小镇，一个叫李光头的十几岁的男孩，向往女人的屁股，镇上的美女林红出恭，李光头就去偷看。看完了到处炫耀，镇上的男人们听得如醉如痴，为了让李光头一遍一遍地讲观后感，大人们争着请他吃阳春面。这一看一讲一吃，就占了《兄弟》两章的篇幅。

阎连科的《为人民服务》（花城 2005 年第一期）写一个师长，娶了个小他十九岁的护士刘莲。师长因战伤失去性功能，刘莲与师长的警卫员吴大旺私通。私通的暗号就是一块“为人民服务”的语录牌。有一次，师长带队伍出去拉练，两人幽会了七天七夜。这期间，两人的主要工作就是做爱。刘莲发现，砸主席像可以提高他们双方的性欲。于是，家里的主席像一片狼藉。师长拉练回来，发现了隐情。但刘莲的怀孕，又给他争回了面子。为了表示感谢，吴大旺退伍的时候，妻儿都办了农转非。

这两个小说都写了性，《兄弟》写的是超现实的情色，是荒诞派的性变态，阎连科写的是阶级特权造成的畸形婚姻，隐喻的是性与政治的关系。就是这样两种写法。余华的《兄弟》出版四年了，至今仍在热销之中。而阎连科的《为人民服务》刚一问世就被禁，《花城》那一期也被追回销毁。

茅盾文学奖的评委这样评价余华的大作：“《兄弟》是商业成功炒作的案例，该作品审美趣味低下，文本细节失实。”说它“趣味低下”，正中肯綮。说它“细节失实”则实在失实——余华用的是现代派手法。现代派，至少中国的现代派是把真实视为仇敌的。“细节失实”正是人家的追求。

三

田建模的《史迹》走的是另一个路子。他鄙视余华式的超现实，远离阎连科的政治隐喻，他坚守现实主义，一切从真实出发。以创造典型环境中的典型性格作为己任。

作者的生活经历决定了这一美学选择，从学生右派到现行反革命，从劳改流放到银铛入狱。二十多年来，他从皖北、甘肃到新疆，在生死线上挣扎，在最底层思考。当他将这些苦难和思考铸成文字的时候，生活也就扑面而来。“着眼于‘史’，而着力于‘迹’”。这是作者的创作宗旨，而这部小说“之所以敢题一个‘史’字，就时代社会而言，它直面人生，而不屑于讳言；就人物情节来看，其中虽有虚构，只为了暴露中创造典型环境之典型性格。”（《史迹·后记》美国成家出版社，2003 年）

小说将三十年的中国社会纳入个人的际遇之中，从国共内战开始，抗美援朝、批胡风、肃反、合作化、反右派、大跃进、大饥荒、四清、文革、“四五”天安

门事件……一路写来，直至“红太阳”不再升起。当代的政治运动，毛泽东治下的“丰功伟业”，一一尽现笔端。在中国当代作家之中，还没有一个作家有如此魄力与雄心。

《史迹》揭示并反省了三十年来的民族的精神创伤，继承了“伤痕文学”与“反思文学”的传统，昭续了八十年代初期的文学主题——人性与真实性(王庆生主编《中国当代文学史》，高等教育出版社，2003年，第二编第三章)。但它不是“伤痕”文学。因为作者并不认为那创伤来自于“母亲”的错打，并不以为新时期的到来就意味着伤口的痊愈。它反思体制之弊，政策之失，但它努力超出“反思”文学的旧轨。尽管田建模与所有的反思文学的作者一样，“在五十年代已经确立了与国家意识形态相对应的个人和社会理想，”但是，与这些反思者不同的是，他并没在因为“苦尽甘来的平反昭雪”而“加深了这种信念和理想。”(陈思和《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999，第205页)因为作者认为，当年的信仰值得重新审视，当初的理想不过是心造的乌托邦，民族的苦难并没有因为太平盛世的宣传而结束，制造苦难的幽灵仍旧在我们头上徘徊。

尽管作者本人是政治的“归来者”，是文坛上一朵“重放的鲜花”，但他与大多数“鲜花”不同，他试图告诉人们，庆父虽死，鲁难未已。这是《史迹》的宝贵之处，它没有在“和谐”“稳定”面前停下思考的脚步，它禀承了《苦恋》的性格和血脉。如果说，白桦笔下濒死的凌晨光以其在雪地上画出的巨大问号，表明了作者上下求索的心愿。那么，田建模笔下的受难者方哲，则用他藏在铺板下的《全民抗争阵线联盟宣言》，彰显了知识分子对极权的反抗，突出了作者对社会历史的拷问。

四

《史迹》中的人物，很值得一说。

方哲是贯穿全书的人物。他聪明好学，思想左倾，在中学的时候，就跟同学办文艺刊物，议论时政，批评国民党的腐败。他讲义气，敢承担，救过起义的国民党军官。建国后，他参加了志愿军。

他的思想变化是从批胡风开始的，从朝鲜战场回来，他在县政府里当文书。

批胡风运动来了，他从一位学者那里借到了胡风的三十万言书，他觉得胡风说得在理，对批判产生了怀疑。而那位学者很快就成了胡风反革命集团的成员，被捕入狱。带着困惑与同情，他去看望那位学者的妻子和女儿。

他的困惑随着合作化运动而加剧。深入基层使他知道了农民的愿望，权力之争让他看到了官场的黑暗与龌龊。当局违背农民意愿的作法令他不满；长官为了紧跟，为了政绩，打击务实派的恶行，让他反感。

他上了大学。但是很快他那多血质的性格、不合时宜的正义感，让他付出了惨痛的代价——因为替一位打成右派的教授鸣不平，他成了极右分子。在此后漫长的岁月中，劳改——逃亡——再劳改——再逃亡，成了他基本的生活方式。而他的壮举，就是写出了《全民抗争阵线联盟宣言》——批判当局的独裁专制，呼吁政治的民主化，主张实行孙中山的五权宪法。

宋玉明是乌鲁木齐钢铁厂的工人，他在叶城的新华书店遇到了方哲，又在荒漠之中搭救了这个逃亡者。方哲的思想学问吸引了宋玉明。就这样，一个侠肝义胆、好学深思的工人，与一个逃亡的知识分子走到了一起——在叶城，公安拘捕了方哲，宋玉明冒险犯难搭救了他，从此，他自己也成了通缉犯，不得不弃业离家四处逃亡。在方哲因为《宣言》而被捕的时候，他也成了反革命集团的重要骨干，两人在东湖劳改农场相遇。

与体质瘦弱，身无长技的方哲不同，魁梧高大的宋玉明凭着一身技术在农场站住了脚。而他那男子汉气概和冷峻外表则吸引了俏丽的场医叶小玲。在叶小玲的引诱下，宋玉明强暴了她。想不到的是，叶小玲从此跌入爱河，不能自拔，直至冒着危险，帮宋玉明逃离东湖。

宋逃走后，靠着出卖手艺糊口，但在流浪之中，他仍不忘关注国病民瘼——在河南，他搜集了三年人祸时期当地饿死人的数字。在北京“四五”天安门广场事件中，他救了被首都工人民兵追捕的女学生。在全市大搜捕中，他被捕，并在毛泽东去世后，以反革命罪枪决，在枪毙前的大会上，他张嘴呼喊，却发不出一丝声音——像张志新一样，他被割断喉管。

叶小玲是这部小说中最光彩也最引人争议的形象。尽管作者对她着墨不多，但这个形象却鲜活生猛。她红杏出墙，是因为无爱的婚姻，造成这婚姻又源于三年困难造成的饥荒。前者使她渴望爱——带有浓烈肉欲的爱；后者使她有可能对

宋玉明产生同情——接受他对专制主义的反抗。

五

当代国史上有一个奇特的现象——潜在研究和地下写作。顾准、张中晓是其中代表。《顾准文集》中的文字无一不是他潜在研究的结晶，张中晓的《无梦楼随笔》则是他被打成胡风分子后，用隐晦的语言记在本子上的思想。他们的著作都是在其病逝多年后，经友人整理，才得以问世的。

具有讽刺意味的是，这种奇特现象不但没有因为改革开放的深入而消失，反而随着经济起飞和和谐社会的提倡而愈发普遍。从学术研究到文学创作，从历史回忆到个人传记，潜在研究与地下写作与山寨春晚、手机短信、网民帖子 and 民间电子刊物在一起，形成了一个浩浩荡荡的时代潮流，造就了一种宏伟壮丽的文化景观。

过去的说法似乎得改一改了。由于环境的宽松，媒介的多元，潜在研究和地下写作似乎可以被“违禁写作”取代。所谓违禁写作，指的是违反主流话语，因此被禁止在国内公开出版发行和传播的学术、时政和文艺等方面的著作。当然，官方难以杜绝这些违禁作品在网上的存在和传播，也无法阻止这些著作的个人印制与民间交流（虽然按有关部门的“扫黄打非”规定这也是“非法”的）。

显而易见，田建模的《史迹》属于“违禁写作”的作品。所以，人们只能在网上看到它的一两章，爱好者只能看到它的电子版。它的出版、发行也只能在海外。这是作者的遗憾，也是作者的光荣。

《史迹》的出现是历史的必然，也是文学的必然。

六

伤痕文学和反思文学出现在二十年前，从思想立意上超过它们并不难。真正困难的是艺术。如今，每年有两千多部长篇小说问世，其中有几人超过了老舍、郁达夫、萧红、张爱玲？生活积累重要，艺术技巧同样重要。

《史迹》的作者有生活，但没有足够的艺术准备。文学史家说，伤痕文学虽然写了真实，但是“真实的思想情感还没有完全找到一种很好的文学表现方式，致使有些伤痕小说存在着质胜于文的缺陷。”（王庆生主编《中国当代文学史》，

高等教育出版社，2003年，第278页）这话同样可以用在《史迹》上。这里的“文”，不仅仅说的是文采，它是一个美学概念，一部作品的结构、情节、人物，语言等等都在其中。在这些方面《史迹》有着一定的提升空间。

现实主义要求创造典型环境、典型性格。《史迹》第二章描写的抗美援朝既不是典型环境，也看不见典型性格。事情发生在“三千里江山”的坑道内外，方哲淹没在十几个志愿军之中。战争成了主角，主角成了配角。一本四十万字的书，有八分之一的篇幅在这种浓墨重彩之中，这不能不说是一种遗憾。

作者的雄心是以迹写史。写史离不开社会，而作者却把主要人物封闭在一个狭小且特殊的空间——农场或监狱之中。这些地方固然也是社会之一角，但是，要从这一角来反映社会，勾勒历史是相当困难的。作者在写第二部的时候，已经意识到了这个问题，为了克服这种一元结构造成的难题，作者塑造了另一个主人公宋玉明，让他逃到大墙之外，通过他的活动来展示河南饿死人的惨剧，展示“四五”天安门事件。尽管宋玉明的出现和他的种种壮举缺乏铺垫。但是，作者的这一措施仍旧有效地扭转了第一部的不足。同时，这一调整，也提示我们，如果从一开始就建立一个农场/监狱与家庭/单位的二元结构，将会为读者展开一个更广阔的历史时空。

二元结构要求有两条情节线。一条是主人公在农场/监狱里受难，另一条是主人公的亲友（父母/手足/亲爱者/朋友）在社会上（家里、街道、单位）受苦。显而易见，这种结构要求调整人物设计。在这种设计中，方哲的母亲和女友李心秋责无旁贷地要成为此书的女主角。她们将会更好地完成“着眼于史，着力于迹”，的创作宗旨。

上述不足，对于整部小说来说只是白璧微瑕。历史有一天会发现，一位特立独行的思想者和艺术家，曾经用他的苦难和才华为当代文学留下了一部具有独特价值的杰作——《史迹》。

2010-3-27

【文学与文革】

[答《记忆》编辑部问](#)

[行村哲](#)

1、请向读者介绍一下您的基本情况：出生、家庭、教育、工作经历等。

我出生在 1937 年。父亲曾在旧军队服役，从士兵到连长。退伍后在一个工厂的车间做工头（相当于车间主任）。抗日战争爆发后工厂停工，他“跑生意”，就是搞长途贩运，“投机倒把”，算商人吧。母亲在农村长大，不识字。我是在陕西西安中学上的中学。总的来说，我还算得上一个乖孩子：学习用功，遵守纪律，喜欢学物理，证几何题，作文和外语常受表扬，曾任少先队大队长。1956 年，我考进西安外国语学院，我是因为色盲不得不放弃攻读理工专业，才报考外语的。我喜欢阅读，觉得学外语也不错，掌握一两门外语可以扩大阅读面，开阔知识和视野。自 1960 起，我在大学任教外语，共 37 年，其中包括因言论坐牢、劳改十年（1970～1979）。1997 年退休。



2、虽说您中学是个乖孩子，但从您的经历和作品中，可以看出您的性格有些异类。能否谈谈您的性格？

（左图：作者近照。）

如果说每个人都是独特的，我的“独特”之处就在于：从小遭生父（国民党下级军官，工头，商人）遗弃，跟随多愁积怨的母亲长大，母亲也不愿意多管我。和周围邻居家的小孩子比较，我缺少父亲这个人生最早的权威和暴君的管教，没有像许多邻居玩伴那样早早被家庭暴力扭曲，变成善说谎话的小奴隶。我习惯于自己的事自己做主，不愿受约束和强制，性情倔强、孤独、忧郁、内向，不善适应环境和“与时俱进”。

西安中学是一所有较好历史传统的学校，在一些具有较高素质的老教师的指导和影响下，我初步萌发了对科学和知识的热爱，与对智慧的敬仰。从那以后我只愿意服从我能想得通想得清楚明白的规范，服从我思考过的愿意服从的东西。对于习惯和成规我也愿意思考一番，想想为什么人人都这样做的道理。一旦我觉得习惯和成规没有道理，我也不愿服从。如果外力强迫我服从，我会感到痛苦和

沮丧。因此，我常常觉得，别人都生活得轻松，而我却生活得吃力。这又反过来使我觉得自己很笨，缺少足够的脑力，进而使自己常常怀疑自己，做事易于犹豫动摇，缺乏足够的自信。常有亲友同伴对我说，“这事很简单，你为什么想得那么复杂？”例如我爱看一些非老师和领导指定的书和做一些我愿意做的事（比如养小鸟或给流浪的小狗小猫搭窝），为此常听到别人对我的批评：“你读这种书有什么用？”“做这事对你有什么好处？”这使我觉得自己多少有些异类。

3、以您这样的性格，怎么能逃脱“阳谋”呢？

我上中学时，社会上已有种种运动，老师和干部中也有人突然变成“老虎”，或消失不见，人间蒸发。但运动很少直接涉及中学生的学习和生活。那时候对学生的要求还是“学好本领，为保卫和建设新中国服务”。

考进西安外语学院后，我心高气盛，给自己定下高目标，即不但要掌握俄语（当时的西安外语学院只设了这一门专业），而且自学好英语，两门外语的阅读都要达到和汉语差不多的水平。在达到这个目标之前，我尽可能地不去看汉语。大报告不去听，会议不参加，报纸不看，一有时间就躲在僻静的角落阅读和记忆外语单词与词组。对于校党委书记向全校师生传达毛讲话“正确处理人民内部矛盾”，传达“双百方针”（“百花齐放，百家争鸣”），号召“帮助党整风”，号召“大鸣、大放、大字报”，我都尽可能地躲避，不参加。可能正是这一点“特立独行”，使我躲过了“引蛇出洞”的劫难，和“帮助党整风”与“大鸣、大放、大字报”的诱惑，运动中没有写过一张大字报，没有做过一次发言，从而幸免于被打成右派的厄运。

4、虽然没当上右派，您一定对反右运动有自己的看法和感受。

在“反右”和“大跃进”初期，我的感受是，如同突然被劫持上了贼船，我所直面的问题是：反抗或是屈服？反抗，如卵击石，自取灭亡；屈服，这就等于说，我也要立即成为强盗。这对于我来说，比死还难受。那就去死吧，去坐牢吧，去受苦受难吧。既然那么多的诚实无辜的右派父老兄弟已在为讲了几句真话受苦

受难，我为什么还在外边逍遥自在！

我听说有一种鸟，一生不鸣叫，只在临死以前长鸣一声，这一声叫得特别凄婉。我曾把我对反右运动的严重不满——不公平正义及劣胜优汰——写下来，交给团委书记，一任他们怎么处置：劳改或者枪毙。

出乎我意料的是，团委书记看了我写的谴责反右运动的材料后严厉地批评了我，说我这是公开向党挑衅，党绝不容许，也绝不接受这种挑衅。他当面撕毁了我的材料，命令我以后绝对不能再向任何人提说此事，更不许重复做出这种愚蠢荒唐的行为。

仅仅是“愚蠢荒唐”吗？我到现在也还是弄不明白团委书记此举的真正动机：是愤怒地拒绝“挑衅”呢？或是觉得我行为怪癖陌生可疑难以应对？还是另有其它想法？我所能知道的是，他没有将我的“挑衅”向上级汇报或公开，否则我的命运从那时起就会比右派还惨。

后来，我在思考和寻找解决个人思想困惑的努力中找到活下去的理由，继之，又在文革的灾难中，立下“挣扎着活下去，争取将来做历史见证”的誓愿。写小说《孤独的咒语》就是为还当年誓愿的一种尝试。

5、您的小说写的是知识分子，您对现实中的知识分子有何评价？

经过反右，知识分子没有了，作为整体一举被消灭了。只剩下一个旋律，一种调门：“党的领导”和“共产主义”。任何一个集体，小组，乃至一个个人，做任何事都必须请示党书记，党小组长或党员。每一个党的基层干部或党员，在非党人士面前都代表党，反对他们就是反对党，反对党中央。既然我们要在两三年里超英赶美，跑步进入共产主义，我们还有什么个人的利益不能牺牲，个人的“私心杂念”不能抛弃呢？向左，向左，向左。除了牙刷之外一切归公……面对铺天盖地的一党强势，官僚机构强势，集体强势，大众强势，语言暴力和拳头强势。我，一个孤单渺小的个人，一个天性敏感，忧郁，孤独的青年学生，应如何应对？四十年后，我将这种感受和心情写进了《孤独的咒语》。

6、您这番话，让我想起一本书《改造》。作者是北师大法学院的于风

政教授。他写的是四九年至五七年间知识分子的思想改造史，其实也是知识分子的整体消亡史。可惜只出上册，下册出不来了。您的结论跟于风政一样。您对知识分子有如此清醒的认识，想必与您的价值观有关。能否谈谈这个话题？

人们的生活方式或价值取向千差万别，归纳起来有两种不同类型的生活方式或价值取向：在一种类型生活和价值取向下，人们认为自己作为个人，能主动地做一些事。他们喜欢自己的事自己做主，后果自己承担。这种人最看重自由和个人的主体性和主动性。这种人认为自己来到这个世界上的首要责任，就是要把自己做成一块好料（胡适语），至少有能力自立，把握好自己。这种人爱学习，爱知识，相信知识就是力量。这种人相信事在人为和个人的选择，相信自己能凭自己的能力和智慧把生活过好，而不需要出卖或牺牲个人的人格尊严去匍匐在他人和权力脚下。这种人也愿意在平等、诚信、理性、自愿和契约的基础上与他人合作，或联合成自由人的团体或社会，以使自己和别人生活得更加安全、幸福和有尊严。选择这样的生活方式和价值取向的人，在中国较少，在西方较多。我个人倾向于这样的生活方式和价值取向，所以我的朋友曾对我说：“你不是典型的中国人，你读外国书太多，受西方人的影响太大。”这或许是我在自己国家的环境下显得有点儿异类的原因。

在另一种类型的生活与价值取向下的人则相反。他们认为人是社会动物，人之所以比狮子老虎还要强大有力，就是因为他们结成社会。而社会必须有一个核心凝聚力，否则就会回到相互践踏和残害的原始野蛮状态。而这个核心凝聚力就是权力，或权威。一切人，一切事，一切行动、思想、计划、倡议、命令、指示必须来自权力中心或权威，全社会的人都必须绝对服从权力与权威。除了服从、听从命令以外，任何人无须思想，无须讨论（除非为了做做样子），无须操心，无须做任何事，更不容许有任何的怀疑和反对，否则就是颠覆社会，动摇民心，叛乱谋反。即使权力和权威做了错事，坏事，犯了罪，作了孽，甚至酿成灾难与浩劫，任何人也只能服从，拥护，不能说三道四。你只能等待权力和权威自己出来纠偏，“拨乱反正”。好事坏事都必须出自权力中心，绝不能旁出他处。在这种社会生态环境下的人们，不能说错一句话，不能多走一步路。久而久之，他们只

剩下一種能力，那就服從命令聽指揮。這種人最鄙視最仇恨的價值觀就是自由，認為自由不但一無所用，而且為害甚烈。習慣這種生活方式和持有這樣價值觀的人，在西方較少，在中國很多。我天性討厭這樣的生活方式和價值觀，這大概是我人生悲劇的根源。我對於這兩種不同的生存方式和價值取向的粗淺的認識，是在多年以後，經過讀書思考，從苦難的經歷中，逐漸悟出來的。

**7、您何時開始創作《孤獨的咒語》？您是如何給自己的作品定位的？
換句話說，它是自傳體小說，還是紀實文學？**

打算寫部小說或者別的什麼文體，把我們經歷過的那個野蠻、荒謬的時代記錄下來，可以說從1970年我坐牢的時候就有想法了。真正動手寫在1997年，我退休以後。曾嘗試用不同的文體，寫下一袋又一袋的稿紙，都不滿意。後來家里買了電腦，學打字，把紙稿碼成電子稿。正式開始寫作《孤獨的咒語》在2003年。每天在電腦上敲500字，到2009年成稿100萬字。你可以把它（《孤獨的咒語》）叫帶有自傳體性的小說，可是我寧願稱它為感遇小說。感遇文學（詩，小說）古已有之，並非我的創造。最早可見於“詩經”，“樂府”。唐代張九齡著感遇詩，後人注釋曰：“感遇者，感於所遇……舉凡所見、所聞、所想，都是所遇。因有所遇，而有所感，形諸詩篇，即成感遇詩。”形諸小說呢？即成感遇小說。晚清出現的《官場現形記》、《老殘遊記》、《二十年目睹之怪現狀》、《孽海花》都可稱為感遇小說。

8、請簡要地介紹一下《孤獨的咒語》的大概內容，主要人物以及它的寫作情況。

（《孤獨的咒語》）小說稿以“文革”、“反右”、“大躍進”為依據，講述了為近幾代中國人既熟悉又陌生的故事，其中心是發生在1970年“一打三反”和抓“五·一六分子”運動中的一個所謂“反革命分子刑事案”，以及圍繞該案所牽扯到的四個家庭，六對戀人，在長達三十年艱難歲月中的悲歡離合，生死變遷。十多個主要人物的遭遇和命運縱橫交織，顯現出種種具有時代特征的、意蘊復繁的

历史画卷。其中除了描述在极权专制统治下人们的日常生活以外，着重写了若干建国后受教育和成长起来的青年男女的性格和思想特征，揭示了他们徘徊在乌托邦理想和悲惨现实之间的困惑、迷惘、怀疑、挣扎、思考、反抗、挫折、苦难，以及在极端高压和恐怖下的思想扭曲，叛卖，或于炼狱中的浴火重生，精神升华，战胜恐惧与从容赴死的苦难历程。书稿所写多为我所亲历或所见所闻所思所感。十几个主要人物和几十个次要人物都有原型，我只是改变了他们的姓名，或将两三个人的事写在一个人身上，或将一个人的经历写在不同的人身上。原型多是我的亲友或熟人。有一些情节是我虚构的，但有可靠的历史资料和事实作根据，至少它们是可能发生的。

9、八十年代初，中国文坛上先后出现了伤痕文学和反思文学，您的作品与这两个文学思潮和流派有何关系？您是否受到它们的影响？

八十年代初在中国出现过伤痕文学和反思文学，还有朦胧诗等，是中国文坛起死回生令人鼓舞的可喜现象，可惜时间很短，未及深化，就被诸如反异化说，反精神污染，反自由化的潮流压下去了，代之以鬼神八卦小说，先锋派小说，恐怖影视，推理小说，颓废、奇幻文学，为艺术而艺术，等等。与在其后时兴的这些文学流派相比，伤痕文学和反思文学直面人生，是对极权专制主义的怀疑，揭露，批判和反抗，其它文学流派虽不无可取之处，但它们大多逃避和绕开社会重大课题，令人失望。伤痕和反思文学富有激情和人道主义精神，曾使我受到感动和启蒙。我愿意把拙作看作是对中断的伤痕文学和反思文学的接续。一般认为，伤痕文学早已过时，成为过去的陈迹，我的所谓接续势必被讥讽为堂·吉珂德式的接续。我并不反对这种称谓——堂·吉珂德式的继承或堂·吉珂德精神。堂·吉珂德在中国普遍受到轻蔑与嘲讽，而我却对他抱有个人的崇敬。我宁愿像犹太人那样把吉珂德称为圣雄。我认为吉珂德身上就有一种真诚和不可摧毁性，他是一个失败的英雄，吉珂德的精神永远也不会过时。

10、您认为，您的作品属于什么文学派别？您在创作方法上有何考虑？

拙作大致应属于批判现实主义，但不受旧的现实主义的条条框框束缚。如前所说，它是作者主体与个人视角的所见所闻，所思所感。他是我在那个虚伪混乱年代的经历，困惑，思考，读书，解难等的记忆。它既是感觉，感性和情感的，也是理性，观念和思想的。我没有表达的机会，更谈不上发表的条件，我只能把它们梳理整合起来，用小说的遮蔽保存下来，以备将来之需。你可以把它叫做小说，也可以叫做私密散文，随笔，日志，随想，杂谈，耳语，“路透社”新闻，思考，内心独白，梦呓……它是我个人历史回忆的记录。

11、文学是语言的艺术，您在语言风格上有何考虑？

我不是作家，谈不上语言风格，只能守拙，是什么嗓子唱什么调门。我年轻时候爱读外国翻译小说，后来我本人掌握两门外语，能较熟练阅读英、俄原版书籍，我自己也翻译长篇小说和中、短篇小说。我就用这种翻译小说的语言写作，语言风格上的“欧化”是难以避免的。我本人还是比较喜欢这种语言的，认为它在句法上比较严谨，也适合表达激情和较复杂的思想。

12、对您的创作影响较大的有哪些作家、作品？

作家有莎士比亚，托尔斯泰，陀思妥耶夫斯基，巴尔扎克，曹雪芹，鲁迅。作品——哈姆莱特，战争与和平，克拉玛佐夫兄弟，红楼梦，鲁迅小说。

13、您在创作中遇到的最大困难是什么？

我不是作家，最多是个文学爱好者，从来没梦想过登上艺术殿堂，更没有想要写大部头的小说。我中学时候的理想是当一名工程师，后来因为体检查出是色盲而放弃。进外语学院头一年的梦想是“读万卷书，行万里路”，做一个像苏格拉底那样有学问有智慧，受青年人欢迎的人物。反右运动粉碎了我一切梦想，使我掉进了孤独和思想苦闷的深渊。如果说那时候也有生活志向的话，那就是：“受苦和思考”（别林斯基语）。后来在一个朋友的影响下，学会了“打着红旗反红旗”。

说谎、作伪的生活与我的性格不符，我总觉得生活得像个罪犯。后来由于朋友告密，我被隔离审查和逮捕判刑。在这期间，我被迫交代反动思想言论，这使我突然感到好像有了表达的自由，我怀着一种意外的兴奋与狂喜，奋笔疾书，一口气写下十几万字的坦白交代，字字句句都是“恶毒攻击党和社会主义”。他们（专案组等人）想要制止都不行。他们说，仅凭这些交代已足够把我枪毙几百次，没有必要再写了。后来他们收去纸笔，不许我再写，我于是失去了坦白交代的权利。话扯远了。总之，我在写作中的最大困难是似乎就是，我在回忆那段人性灾难的时候，容易被写作控制，容易写长。有朋友问我：你的小说写了一百万字，写完了没有？我说，还没有。朋友问：为什么？我说：我还活着呀。只要我人不死，小说就不会写完。朋友说：哦，你是把小说当日记哟。

14、您如何评价自己的作品？

回头望一望我们这段“史无前例”和“举世瞩目”前后两个 30 年，历史上留下了太多太多的虚假和空白。对历史不负责任，就是对人民的现在和将来不负责任，就是对中国人的生存和命运不负责任。忘记历史和篡改历史是严重的罪行，必将遭到历史的惩罚。在我们这个大悲大喜，艰难而充满希望与变数的时代，我们这些未亡人和幸存者，都有做历史见证人的责任。拙作不管在艺术上有无价值，是否粗糙，都有或多或少唤回记忆，填补历史空白的作用。

15、您的亲友如何评价您的作品？

熟知我的过去和现在的人认为我写得真实，说有我过去那样的生活才能写出这样的小说。或认为我写的“有激情，但可以理解。”有的看了我写的书稿，保持沉默，保持距离，怕受到牵连。有个朋友说：“干嘛呀，想要些史诗，现代《红楼梦》吗？”换言之，就是认为我有野心，想当大作家。这与我的实际想法相差甚远。

16、评论界有一种很普遍的说法，即认为，描写文革的作品不宜采用

现实主义，因为文革太荒谬以致无法让人理解。因此只能用超现实的手法才能表现出它的本质真实（荒谬性）。您对此如何看法？进言之，您认为，《孤独的咒语》靠什么来吸引年轻读者？

文革并不是鬼使神差，从天而降。文革能动员那么多人，持续那么长时间，为害那么剧烈和深远，以致今天我们还没有走出它的阴影，如果它不在某种表象上貌似真理，或暗合传统与习俗，它是绝不可能到达这步田地的。文革的发生可以从历史上，文化传统上，国民性上，制度上，国际环境上找到答案，问题在于我们能否打破禁区，真正获得言论自由和精神解放。至于说《孤独的咒语》靠什么吸引年轻的读者，我没有怎么想过这个问题。写小说是很孤独和个人的。从本质上讲，文学和市场与权力是走在歧路上的，文学把政治权力和财富权力只是看作怀疑、批判和颠覆（限于言论上）的对象，而不是适应和顺从。不过我想，年轻人多是有理想有抱负，追求真理和富于正义感的，应该不会厌弃我这个诚实的不加虚饰和逃避的拙作。

2010-4-6，于西安

【文学与文革】

孤独的写作和文革灾难叙述

——从行村哲《孤独的咒语》谈起

徐 贲

彻底的孤独写作不是指一个人独自坐在书桌前写作，而是指在完全明白作品绝无发表可能的状况下继续写作。这样的孤独写作简直就是一个悖论。在绝对的孤独中，写作者对自己说，他是纯粹在为自己写作。但是，写作本身却又是一种试图突破这种孤独的行为，他至少要对他自己和对亲近者说话。孤独的写作者可以承受孤独，但却极其畏惧虚无。把他真实的思想结果记录下来，为的是不让它随着生命的逝去和谎言的遮掩而消失到永恒的虚无中去。他因为比一般人畏惧

虚无，所以才愿意承受一般人所不愿意承受的孤独来写作。写作是他对抗虚无和外部世界无视他存在的一种生命方式。为了保存真实的思想，他必须对抗谎言，在一个充斥着谎言的世界里，坚守真实本身就是孤独的。孤独是他必须为真实付出的代价，孤独的写作因此成为他的志业。

亚里士多德说，人是社会的动物，这句话对孤独的写作者也是适用的。即使是完全为自己写作的人，也同样感受到要有读者的需要。我并不认识行村哲先生，当他通过电子邮件与我联系，说是想让我阅读他的《孤独的咒语》时，我感觉到他挑选了我当他的读者，是为了找一个对抗虚无的同盟者。我所不知道的是，他是想找一个喜爱他作品的读者，还是想找一个能理解他写作的读者。

“第一种读者”（喜爱他的作品）和“第二种读者”（认同他的写作的志业）是有区别的，有时候会合而为一，但有时候却始终相互分离。我们可能直接喜爱一个作家的文字、情调、意趣、人物或故事，而未必理解他的写作动机或者认同他的写作目的。我们也可能认同一个写作者的动机，而对他的作品有保留的看法。在阅读《孤独的咒语》时，我觉得自己只是充当了一个“第二种读者”。行村哲先生在把文稿寄给我之前，先告知我了一些他在文革中的经历，尤其是他在牢狱中度过了10年，说有一部记录自己经历的作品，问是否可以请我读一读。我的第一个反应是，这是一部纪实作品，因此我立刻答复说：行。但是，后来我发觉读到的并不是我所期待的那种纪实作品。我的感觉是，作品中似乎有太多虚构的东西，正如行村哲先生后来向我说明的，这是一部“纪实小说”。

行村哲先生还对我说，他想知道我对这部作品的想法。虽然我认同他的写作目的，但是，在阅读的过程中，同时作为这部作品的两个不同读者，我的感觉是分裂的。而且，我越是认可它的写作目的，越是理解它写作的艰辛，就越是希望它不是一部小说，而是以另一种更合乎纪实目的性的写作样式来完成的作品。

我为此给行村哲先生打过一个电话，告诉他我的想法。我对他说，读了他的自我介绍之后，我对他的作品便有了一种期待，我期待这是一部纪实的幸存作品。结果我读到的是一部“小说”，而且是一部有意用技巧和手法来取胜的小说。虽然我并不怀疑书中情节、人物的真实性，但我觉得作者以幸存者的身份说了许多别人的故事，而没有集中地说出他自己的故事，没有让他自己的经历和声音贯穿在整个叙述之中，确实太可惜了。

我建议他先把别人的故事放到一边，而单单把他自己的故事整理出二三十万字来，然后另外再写别人的事情不迟，就像维塞尔先有《夜》，再有别的作品那样。维塞尔出版过 80 多本著作，《夜》是这些著作的核心，因为只有这本书才是他的亲身经历纪实。维塞尔其他的书，包括“夜”三部曲中的另外两部，《黎明》和《白昼》，尽管也都“真实”，但如他自己所说，都只是《夜》的“评注”。今天，活着的文革幸存者，那些像行村哲先生这样一心一意要把他们的经历用文字保存下来的活着的幸存者，是越来越稀少了。因此，幸存叙述者的那个“我”和“我的故事”就越发成为一种宝贵的写作资源。用小说这个形式来讲述文革故事，没有亲身经历者也完全可以去做，但纪实叙述却非亲身经历者来做不可，这是亲身经历者特殊的见证资格，以特殊的资格去做一件无需这一资格也能做的事情，在我看来是一种浪费。如果用原本十分真实的“我”和“我的故事”来写小说，而且由于叙述混合运用了第一人称和第三人称角度，给人“虚构”的感觉，那就更是令人遗憾了。

我对小说形式有碍纪实叙事的想法，并不只是针对行村哲先生的《孤独的咒语》才有的。去年年底，我的一位朋友在美国出版了他的英文自传小说 *The Cave Man*。我和他从十几岁就是朋友，文革中他因为弄脏了一张报纸上的毛主席照片，被判五年徒刑，在苏州太湖当中的西山岛石矿劳教，刑满释放后又“留场”了几年。其间我去看望过他，见过他的几位狱友，听他讲过他狱友的故事。他回到苏州后，把一些故事写了下来，我读了觉得非常震撼。我到美国后，和英语系的一位教授说起这件事，他又和一位匈牙利裔的同系教授谈起我的朋友。这位匈牙利裔教授是 1956 年匈牙利事件后来到美国的，对我这位朋友的经历非常感兴趣。现在回想起来，这位教授和我一样，是我前面说过的那种认同写作者“志业”的读者（“第二种读者”）。他没有读过我朋友的作品，只是听我转述而已，根本谈不上喜爱我朋友的作品，也不可能成为“第一种读者”。由于他理解我朋友的写作动机和写作意义。他决定帮助我朋友，终于帮他争取到了研究生入学身份（我那位朋友没有念过大学）和奖学金。

我这位朋友在收到 *The Cave Man* 正式开印前样书的第二天，就给我快件寄来了一本。我读了以后，不知道该如何回答他，所以一直拖着。在我朋友的追问下，我告诉他，*The Cave Man* 的小说叙述方式与我对这书的期待有相当的距离。

我记得二三十年前他所写的那些纪实故事，现在我读到的 *The Cave Man*，作为小说当然要比他那些二三十年前的作品精致，也更有文学特色。但是，我在小说中感觉不到纪实写作给我的那种直接震撼。他对我说，我的话很让他伤心，因为他最希望能够认可他的，便是我这个对他知根知底，从他刚开始写作，几十年一直站在他这一边的朋友，而如今恰恰是我没有能够给他热忱的赞赏。我知道，他所失望的是我没有能成为喜爱他作品的读者（第一种读者），尽管我一直是理解他写作价值的读者（第二种读者）。我对这位朋友说，我会在合适的课程中把他这本书包括在学生的指定读物之中，听听他们会怎么说。阅读的感受并不是读者想要怎样，便会怎样的，感动和喜爱是一种自然的，难以勉强的感觉。有时候，我们对作者太了解，所以便对他的作品有了与一般读者不同的期待，这会使得我们无法像普通读者那样阅读他的作品。这实在也是没有办法的事情。

我是一个从文革中过来的人，也教授过人道灾难的“幸存者文学”课程。这可能造成了我阅读《孤独的咒语》时的“第一种读者”限制。在我看来，“幸存者文学”的意义和价值在于它真实地保存了人道灾难的记忆，说那是“文学”，其实是在“文献”的一般意义上说的。文献和文学在英文中是同一个字（literature），而文献不一定就是小说、诗歌、散文、戏剧这样的“文学”。这个区别大致也是“写作者”（author）和“作家”（writer）的区别。“幸存写作”的author是写作真实性的不二权威（authority）。作家的写作不是非需要有这种authority不可的。“作家”是一个需要得到别人承认的头衔，而“写作者”则不是。写作者因此有作家不能体验，也常常不愿意体验的孤独感。例如，大屠杀幸存者利瓦依写作了他的《如果这是一个人》，一举成名，但他后来还是自杀了。他所经受的灵魂孤独并没有因为他成为一个公认的“作家”而有所消失。前不久，有报道，中国作家在重庆开大会，吃吃喝喝热闹了一阵，他们是不喜欢寂寞，不喜欢孤独的一群，他们相互吹捧，并且接受指示来“创作”。在中国，当“入会”成为辨认“作家”身份的常态时，写作者“孤独”的价值和意义也就越加显示出来了。这是我敬佩行村哲先生的根本原因，至于我觉得不觉得《孤独的咒语》是成功的小说，那完全是次要的了。

对孤独的写作者，我们不能用一般对待作家，尤其是成功作家的标准去谈论他的作品，当孤独的写作者写作的是纪实作品时，尤其如此。这是我觉得需要

区分“幸存纪实”和“小说”的一个根本原因。幸存纪实作品，包括最成功的《夜》、《安妮日记》和《如果我是一个人》（利瓦伊），都称不上有高的文学品质。有人在模仿幸存纪实的时候，甚至还特意模仿（说“艺术创造”也未尝不可）一些“非文学”的特征，如简单的情节、无个性的人物、破碎的语言、单调的叙述等等，维克米斯基的《片断》就是一个非常成功的例子（至于这部作品是否合乎真实见证的伦理标准，那就是另外一回事了）。

极权人道灾难纪实是一种 1950 年代后才形成的写作样式。目前，常见的其他纪实形式，如口述史和个人回忆，也都会在相当程度上保留原始真实素材的这种简单、破碎、单调的特征。因此，同一灾难的许多不同回忆者的叙述，往往给人一种重复、雷同的感觉。这种雷同本身是真实的，因为灾难经验的一个特征就是许许多多直接经验的高度相似性。有一次，我遇到一个北大的右派，他说，极权统治不要说能够强迫所有的人有同样的思想，就是要强迫他们拉同样的屎，也完全可以办得到——只有配给他们吃同样的东西就可以了。极权灾难叙述者雷同的是人的恐惧、孤独、罪恶感、仇恨、懦弱、空虚，而这些是在单调的，日复一日的重复生活中产生的。在叙述这样的经验时，叙述样式的翻新和创造，不仅是多余的，而且是不真实的。

在纪实见证的写作中，刻意对记忆内容进行艺术化和文学化处理，会削弱叙述材料的原始真实感。纪实写作者因此一般会避免这么去做。例如 2007 年费格斯的《耳语者》是一部纪录斯大林时代私人生活的口述史，虽然有许多关于西蒙诺夫的故事，似乎可以形成一条主线，但作者并未如此处理。相反，他随机分叙的方法，述及许多其他的真实人物，有话则长，无话则短，整书呈现一个零散的结构。费格斯特别交代，为了保持真实性，他没有给全书设计一个完整连贯的结构。维塞尔的《夜》三部曲，每一部都很短，如果他把这三部合成一部，那就一定会需要一个远比各单独部分复杂的整体结构和连贯叙述，以他的写作能力也许不难做到，但他却没有这么做，这或许与他顾虑过多的结构和叙述技巧会破坏真实效果感觉有关。

行村哲先生的小说长达 100 万字，有 4 个家庭和 6 对恋人的故事。我能理解他时不我待的紧迫感，要把所有要说的事情都尽数囊括在一本书中的心情。但是事情和人物越多，中间的联系就越复杂，越需要作者作虚构的添加。有的读者

也许对此并不在乎，但是，我怀疑这是纪实写作的最佳形式。杨小凯（杨曦光）的文革回忆《牛鬼蛇神录》（香港牛津大学出版社，1994年）中有许多他在监狱中见闻的人物和事件实录。虽然他写的绝大部分是别人的事，甚至很少直接写到自己，但是他通过描写别人给他的感觉印象和观念启示，间接地写到了自己，尤其是他自己的思想转化与发展。他把这些人一个个分开来写，没有用一个整体的结构去把他们硬串起来，这种片段式的简单结构要比小说复杂叙述和描绘更适合纪实的目的。而且，他下笔很简洁，很克制，语调平实，没有过多的细节描绘，也没有大段的对话（这些是最令人对叙述真实性起疑的地方）。我是在许多年以前阅读《牛鬼蛇神录》的，至今仍印象深刻。

简单化的纪实写作当然不是说写作者的写作能力不高，只具有简单叙述的能力，“简单”乃是一种选择，一种为特定目的而作的适当选择。这或许也是能够让纪实记忆叙述得到读者信任的一种正确选择。一方面，写作的样式并不单纯是一个样式的选择，而是作者与读者建立的一种信任关系。如何利用现有的有效写作样式，是作者不得不首先要考虑的问题。另一方面，作者与读者之间的信任关系又不是想怎么建立，就可以怎么建立的，它还取决于某一写作形式本身在目前的可信度和可信性。例如，直到18世纪古典时期，写作都负有道德教化的任务，作者们和读者们都是这么认为的，这也是他们之间的默契关系，因此也就存在许多道德教谕（moralist）的写作样式，如箴言、警句、格言、道德寓言等等。这种作者和读者的信任关系在19世纪改变了，写作的道德教化作用也瓦解了，道德教化的写作也就基本退出了文学舞台。19世纪的小说成了没有道德主角的故事，例如，萨克雷的《名利场》的副题就是“没有英雄（主角）的故事”。19世纪的俄国小说家有一种使命感，读者从小说家那里接受一种精神指导。但到了斯大林时代，苏联文艺顺从的是斯大林的极权意志，文学成了宣传工具，小说的精神指导作用也就自然消失了，没有谁去期待苏维埃小说家再起托尔斯泰或陀思妥耶夫斯基的那种作用了。今天中国的小说也是一样，小说创作长期应诏自荐，歌唱“主旋律”，早已不再具有承载说真话的作用，它自己没有这个使命感，读者也不如此期待于它。对于一个可以用身历者的“我”来做纪实叙述的作者来说，用第一人称的叙述角度来写小说，看起来似乎和纪实叙事的“我”之间可以转换，其实并非如此。在今天的中国，就真实性而言，纪实叙述事实上远比小说得到读

者信任，许多读者对回忆叙述比对小说有兴趣，也是因为这个缘故。

我们阅读一种写作，听一个叙述，往往与作者有一种尽在不言之中的默契，文学教授冯麦特(Peter von Matt)称之为“道德合约”。就幸存纪实的灾难见证叙事而言，道德合约指的是一些与真和善的价值有关的默契，如讲述的必须是真实的往事、对受害者的同情，体现普遍人性、痛恨暴力残害和压迫，等等。见证者讲述过去的灾难经历，只要是事实，不管他善言与否，读者都是带着同情去倾听的。读者一定是在接受了这些价值观的前提下，才会觉得故事值得叙述，听了会受感动，会不由自主地同情故事中的人物。如果一个读者不接受故事的基本价值框架，那么，无论故事说得多么技巧，他都不会被感动，也不会被吸引。如果一个读者接受故事的基本价值框架，那么他不会在乎故事说得是否有文采，是否艺术化。他要了解的是关于灾难的真实，这个真实是被加害者刻意隐瞒的，而纪实灾难见证叙事的价值正在于不顾一切地说出真相。

我相信行村哲先生的写作目的是留下这样一个纪实灾难的见证叙事，而不是写一部像《战争与和平》或《约翰·克利斯多夫》那样的煌煌巨著。我不知道即使像《战争与和平》或《约翰·克利斯多夫》这样的文学巨著在今天的中国还能有多少读者。煌煌巨著的时代已经过去了，就像古典时期道德写作的时代已经过去了一样。勉强运用长篇巨著小说这种已经成为过去的写作形式，而舍弃现今较受读者信任的那种简约直接的幸存文学纪实写法，这是不是一种好的选择呢？我不知道别的读者会怎么想，我自己对此是有保留看法的。

行村哲先生在访谈中说，“你可以把它（《孤独的咒语》）叫带有自传体性的小说，可是我宁愿称它为感遇小说。感遇文学（诗，小说）古已有之，并非我的创造。最早可见于‘诗经’，‘乐府’。唐代张九龄著感遇诗，后人注释曰：‘感遇者，感于所遇也……举凡所见、所闻、所想，都是所遇。因有所遇，而有所感，形诸诗篇，即成感遇诗。’形诸小说呢？即成感遇小说。晚清出现的《官场现形记》、《老残游记》、《二十年目睹之怪现状》、《孽海花》都可称为感遇小说。”如果他的原意是写一部“感遇小说”，那么在我接到他的第一个电子邮件，并答应阅读文稿时，是我误解了他的原意，误会在我，不能怪他。用文革的事情作为题材写小说（无论是何种小说），或是用小说的形式来记录文革的事情，这是两种不同的写作，我对第二种写作的重视超过了第一种。这不是说第一种写作不如第

二种，而是我本人比较关心的是灾难纪实的叙述。这就像有的人爱读历史，有的人爱读文学一样。

怎么说故事，说出来的就是怎么的一个故事。也可以说，怎么说故事，说出来的就是怎么的一种故事。在对待文革纪实的问题上，我对用文革作为题材写的小说（或戏剧文学作品）有我自己的看法，不是因为我不喜欢，而是因为用小说或戏剧说故事，说出来的就不是一个全真的故事（当然虚构的成分有程度差别）。这就是“怎么说故事，说出来的怎么的一种故事”的意思。用小说、戏剧叙述灾难历史，不充分真实（我说的是个体经验、感受的真实），不一定是因为作者故意虚构，而是因为这些叙述形式本身就含有虚构，所讲述的也就只能是不全真的故事。许多有文革情节的故事都相当优秀，如《蝴蝶君》、《霸王别姬》、《巴尔扎克和中国的小女裁缝》，我也都很喜欢，但它们毕竟都不是纪实意义上的文革见证。至于后代读者将来非常可能从这类作品中获得一些关于文革的知识，那是另外一回事，我在《变化中的文革记忆》一文中专门讨论过这个问题。

就文革记忆而言，我觉得，如果谁想要说一个全真的灾难故事，纪实叙述有其特殊的功能和不可替代性。在中国，用小说叙述灾难往往是一种不得已的选择，或是用小说艺术的名义躲避政治题材审查（所谓的“艺术归艺术，政治归政治”），或是写作者不是亲身经历者，不能以当事人的立场做叙述。写反右的“夹边沟”文学中有不少优秀作品的例子（如杨显惠的《夹边沟纪事》），但都不像高尔基在《寻找家园》中的那种亲身经历者叙述有直接见证的力量。随着灾难当事人渐渐消失，灾难叙述越来越得依靠非当事人的后人进行，那是没有办法的事情。这也是为什么我认为，文革当事人有责任在活着的时候让自己的直接见证发挥最大的真实叙述功能。

见证叙述以第一人称叙述真实经历，同一般小说的第一人称“叙述角度”是不一样的。只有真实经历者本人才有权利说：这是“我”的经历。这个“我”不只是一个方便的叙述角度，而且是一个对经验真实的承诺和宣称。这是一个别人无法代替的“我”，一个不允许虚构的“我”。我在阅读《孤独的咒语》时，往往被两种不同的“我”的混淆所困惑，尽管《孤独的咒语》看起来有一些第一人称的叙述，但大量虚构让我不知道如何判断许多事件是不是确实真实。例如，书比较前面的第66章“普劫瓶”中，厅长、检察官与HT（是“毛泽东”吧？）的

长篇对话，在我看就是完全虚构的。这样的虚构严重地削弱了后面叙述中一些具体细节的真实可信度。还有一些具体的叙述角度问题，也负面影响了细节的真实可信度，例如第 202 章“哥哥与荷花”中，有“哥哥”如何被划为右派的细节：“事情缘起于‘反右’期间，民政厅的党委书记正为凑不够上级下达的右派分子的数目而犯愁。他毕竟是革命经验丰富的老干部，在查看下属干部履历表中，欣喜地发现哥在家庭成分栏目写下的这非同一般 4 个字（封建把头），大笔一挥，哥成了右派分子。”读者要问：“谁是见证者？你怎么知道党委书记‘欣喜’地发现哥的家庭成分呢？你在场吗？还是书记告诉你的？”这种不必要的心理刻画只会起到破坏事实叙述的效果。

《孤独的咒语》中还有不少用第三人称叙述角度讲述的故事，如从 138-145 章中的亮亮和晶晶的故事，也对叙事真实性造成不必要的损伤，让我无法确定如何看待书中的一些本来也许很好的细节。例如，第 240 章中的监狱中的男女对唱情歌，有没有虚构的成分呢？《孤独的咒语》本来就有太多在我看来是多余的男女私情情节，监狱中的男女对唱情歌是不是又在象征地表现“性压抑”问题呢？当然，书里确实还是有许多非常动人的细节，让我能感到纪实叙事的细节震撼，例如，第 239 章“在牢房里过春节”中，有过年吃肉的情节，每人发到几片瘦猪肉，“一个叫余义昌的年轻农民狱友远比我耐：他用一片芭蕉叶做的小勺子，舀了一点菜汤放在嘴里咂咂，又咬下一点肉丁细嚼慢咽，把其余的原剩在缸子里，妥善放在支起的床板的下边。从此，我见他天天拿出来，用小勺子抿一点在嘴里。一直吃到过阴历正月十五元宵节，肉菜变色，发出刺鼻的异味，才最后吃完。”如果书前面没有那些虚构和枝枝蔓蔓的他人故事，而把叙述集中在作者的个人遭遇章（像书后面部分写到自己经历遭遇的那样），或者索性把后半部单独成书，像“瘦猪肉”这样的具体情节效果一定会更好。

文革叙述中的真实性问题，当然不是《孤独的咒语》这部小说所特有的，我在读闵安琪的“自传小说”《红杜鹃》时也碰到过这个问题，并为之作过专文讨论。在美国华人以文革为题材的作品中，《红杜鹃》是最受好评的作品之一。这本书 1994 年出版后，大众媒体上立即好评如潮。《迈阿密导报》称它为“勇敢而动人之作”。《芝加哥太阳报》的赞词是：“炙热……震撼……这是闵安琪的处女作，但即使是资深作家也未必能像她这样传达人心的崎岖，……真诚而有道德

感。”《新闻周刊》则写道：“以前就有过描写极权统治下惨痛生活故事的作品，但是闵安琪的《红杜鹃》，讲述一个毛主义奴役下的女孩子长大成人的故事，是这些故事中最令人难忘的之一。”《辛辛那提邮报》甚至将《红杜鹃》与犹太见证文学中最著名的作品媲美：“一部读起来像是小说的自传……坦诚而质朴的美……令人想起了《安妮日记》。”

《红杜鹃》是“小说”，还是“自传”？是虚构，还是史实？对于文革纪实研究，这个问题的回答是越清楚越好，但对于大众传媒对作品的介绍，就不是这样了。大众传媒的介绍具有“报道”的特征。大众传媒向普通读者介绍一部作品，总是捎带着一些作者的故事。作者故事与作品故事越是能相互印证（或者甚至为同一故事），作品就越能因为它的“真实感”而具有报道价值。闵安琪的个人故事很适合大众传媒的这种报道需要。她在文革时当过“红小兵”，后来成为上海郊区崇明农场的知青连队战士，后又被选入样板戏《杜鹃山》剧组。“四人帮”倒台后，她跟着倒霉，万般无奈之中，在电影明星陈冲的帮助下来到美国。她从头学习英文，百折不挠地学习写作，终于一炮走红，成为华美文学的一颗新星。

《红杜鹃》的第一人称叙述者的文革故事大致与作者经历相同。

既然闵安琪的自传故事说的是她如何在文革中由“红小兵”成长为样板戏的“角儿”，如何在“四人帮”倒台后，不能忘情于对她有提携和知遇之恩的“首长”（江青），如何为“首长”的命运愤愤不平，那它又怎么会是一部与《安妮日记》同一性质的“见证作品”呢？如果一般美国读者在《红杜鹃》中看到的是一个在文革中人性被极度压抑的少女的真实生活景象，看到了她的反抗欲望和意愿，那么又如何去解释她对文革“伟大旗手”的真诚认同呢？要回答这样的问题，普通读者的阅读必然会要求有更为专业的文学解读。德国著名的电影理论家 Mariam Brad Hansen 曾指出，并不存在某种恒定不变的“通俗”和“专业”文化区分。那些看上去很显白的故事后面往往会隐藏着一些“微妙的、省略的和难以启齿”的东西。如果我们把《红杜鹃》当作一部揭示文革史实的作品，除了作品中的一些显见事例，还可以深及叙述者本人被极权扭曲的人格、心态以及种种极权后遗症，以揭示那些与文革有关的、微妙的、省略的和难以启齿的个人野心、巴结权势、是非不分和“斯德哥尔摩综合症”。

我在阅读《红杜鹃》的前两部分时，觉得是一部相当优秀的作品。整个故

事只有一条单线，集中在叙述者从红小兵到农场青年，再到样板戏剧团成员的过程，纯粹是记述个人在文革中的经历，十分符合读者对“我”和“我的故事”的纪实期待。书的叙述结构和语言非常简单，与叙述者的身份很一致，她只有小学文化程度，叙述谈不上什么技巧，但没有技巧本身却就可能就是一种技巧，这正是许多见证叙事的共同特点。见证叙事往往采用角度极有限的第一人称角度，平铺直叙、语言贫瘠、结构简单。这些叙述特征会给文本留下许多有待读者自己去填充和领会的“空隙”。读者在字里行阅读出许多自己想说的，而作者并未说出的话来。但是，当我读完了《红杜鹃》的第三部分，尤其是最后两页的“后记”后，我对书的感觉就从阅读的愉悦变成了失望和不快。第三部分有明显的虚构，使我对前两部分的真实起了怀疑。在第三部分中，叙述者用大量篇幅描绘她和一位“首长”的暧昧关系。从故事细节来看，这位“首长”就是江青。但在故事中，“我”始终不知道“首长”是男的还是女的。一直到故事的最后，读者也还是不知道“首长”是男的还是女的。这样的虚构也许很有文学特色，但破坏了《红杜鹃》的整体真实性，使得我只能把它当作小说，而不是文革纪实来阅读。但是，即便如此，也还是有人会把《红杜鹃》当文革纪实来阅读。在加州伯克利大学图书馆里，这本书同时分别放在两个不同部分的书架上，一个是小说，另一个是文革历史，可见，连专门管分类的图书管理员都给搞糊涂了。

在今天的中国，文革记忆者即使选择了小说这种相对“自由”的写作形式，他的选择也并不见得比纪实叙述自由到哪里去，这在《孤独的咒语》里可以清楚地看出来。书中用的一些代号式的人名（如“HT”、“Z 总理”），还有那些隐去了真实姓名的人物，其实都反映了作者所感受到的限制和不自由，这也说明完全、彻底抛开外部影响的孤独写作是多么困难。完全抛开外部影响的写作不是完全不可能的，但却是有条件的。郑念的《上海的生与死》是在美国写的，又是用英文写的，她可以不必有任何顾虑。我父亲的《“文革”亲历纪略》（收在《复归的素人》中）是在中国用中文写的，实录了他亲身经历的真实事件和所有当事人的真实姓名。他自己根本没有期待过有一天能够出版这个《纪略》，只是希望他的子女能有空取出来读一读而已。我父亲是决不可能主动去找一个陌生人来读他的作品。行村哲先生找我这个陌生人读他的作品，想要在这寂寞世界的茫茫人海中寻找读者，甚至是知己读者，这样的愿望是我父亲所没有的。行村哲先生因此是

一个远比我父亲有作公共见证的心愿和勇气的人。这是我从一开始就觉得理解他的写作目的、敬佩他的写作毅力、认同他的写作价值的原因。行村哲先生选择了用小说这种形式来记录他自己不能忘却，也希望别人不要忘却的灾难历史，这是他自己的选择，我只是作为一个读者说出我对文革灾难叙述形式的想法而已，并无意对这部作品本身加以褒贬。文革灾难叙述形式的问题肯定还会有人继续讨论下去，和许多其他叙述文革的作品一样，《孤独的咒语》也可能成为这个讨论中的一个样本。

【文学与文革】

答《记忆》编辑部问

徐 军

本文作者简介：

徐军：女，重庆人，出生于普通干部家庭，父母均为原川东地下党成员。母亲在反右运动中受处分，以后一直郁郁不得志。文革中父母挨斗，后加入所在机关群众组织（属当时重庆两大派中的“反到底”派）。1974年春，徐军从重庆市第二十九中学高中毕业，随后去涪陵山区插队近四年。当知青时开始写小说。高考恢复后考入重庆大学机械系77级，1978年春季开学前才从农村回城。毕业后先后在重庆客车厂和市计委信息中心工作。写大学生生活的短篇小说《近的云》曾引起争议并上了中宣部的“精神污染”黑名单。1988年夏获中科院成都分院系统科学硕士学位，同年8月移民美国。1990年入麻省理工学院交通系统科学专业读博士，论文获奖。毕业后从事专业软件开发直至辞职。现从事英文写作。已在美、英、加等国和香港的文学刊物上发表短篇小说和散文多篇并数次获写作奖。其反映文革及80年代



中国社会现实的英文短篇小说集《Apologies Forthcoming》在美国获奖，并先后于 2008、2009 年在美国和香港出版发行。其时评博客 Inside-out China (www.insideoutchina.com) 在关心中国问题的英文读者中亦颇有影响。

1、你为什么在麻省理工大学博士毕业后走向文学创作。推动你做这一选择的原因是什么？

我从小既喜欢数学又喜欢文学。文革后首届高考时，我还在当知青，当时面临从理还是从文的两难选择。最终选择学理工受两个因素影响：一是父母鉴于文革教训竭力阻止我报文科，二来我当时也觉得搞理工才是真本事。还有我以为用业余时间写小说不是一个问题，但实际并非如此。出国之前，我在念书和工作之余也发了一些中短篇小说，引起过大争论，也得过奖，但篇数并不多。主要是缺乏心理时间。在美国继续从事理科，博士毕业后又忙于工作和家庭生计，一停笔就是十数年。直到 9·11 事件发生，很受震撼，一下子觉得围着技术产品打转的公司生活变得了然无趣。当时还有一件事很触动，就是偶然在《华夏文摘》增刊上读到一篇写重庆红卫兵墓地的文章，勾起多年往事和回国为我大姐扫墓的冲动。于是我在 2002 年清明节前后重访阔别多年的故乡，带上先生女儿专门去了沙坪公园墓地。我大姐在师专校园背后的孤坟已再也找不到了。那以后我开始用英文写作，第一篇文章就是写大姐之死。写作与公司里的技术工作逐渐变得势不两立，但那时我收入不错，要想超脱并非易事。犹豫近两年后才最终选择辞职，回家专事写作。

2、你的第一篇小说是什么时候发表的，大概内容是什么？评论界对这部作品是否有评价？你现在如何评价这第一部作品？

第一篇小说发在 1977 年《四川文学》（第几期记不起了），写农村缺柴和办沼气的困难。后来这篇东西被收入《四川知识青年短篇小说选》。原标题为“蓝色的火焰”，但发表时被编辑改为“欢腾的火焰”。那时候编辑改动稿件是不与作

者商量的，离得远也不好商量，既无电话也无 Email。现在看那篇东西当然是比较幼稚的，毕竟人太年轻，认知上有很大局限。

3、你为什么会想到写文革题材的英文小说？你曾在引起争议的小说《近的云》里探索过人性复归自然问题，写文革题材的英文小说是否更能体现你的这一探索？

人性探索是文学作品的根本意义之所在。如果说 80 年代初我写《近的云》时更多是基于直觉，那么现在则是比较自觉的探索了。我在文革中长大，可以说文革与上山下乡以及 80 年代初期的校园学生运动铸造了我们这代人，那是我们人生经历中最刻骨铭心的时段。我年轻时与那个时期离得太近，很多东西看不清楚，也就很难写好。2001 年 9·11 事件后，发现国际政治中竟有许多与中国文革时期类似的现象，这也是写作冲动的来源之一。还有就是很多美国人对中国文革仅有单一的概念化的认识，他们所读到的有关那一时期的英文书籍基本上只有“受害者文学”，缺乏多角度的了解。比如，我所认识的美国人大都认为红卫兵是由少数暴徒组成，当我告诉他们当时几乎所有的大中学生都是不同派别的红卫兵，是整整一代人而不只是少数暴徒，他们就感到茫然不解。他们还认为红卫兵就是中共政权下的类似希特勒青年团的组织，而对红卫兵砸烂国家机器的造反行为，以及文革受害者中很多是党政官员，有的本身就曾加害者这一现象，则基本无知。简单归类和贴标签是容易的，但却无助于人性复杂性的探索。《记忆》42 期中《武斗“尸长”忏悔录》一文就提出了一个发人深省的问题：一个正常时期的善良人，为什么在群众运动时期会蓄意杀人而当时并不觉良心责备？作为一个写作者，我对这类问题的兴趣大大高于追究罪责。《记忆》41 期中刊登的美国检察官本杰明的文章也涉及到一个很有意思的问题。在美国，精神病患者不会因其暴力行为被判刑，理由是他们不能分辨对错。本杰明认为，“红卫兵们当时就知道打人杀人是错的，但他们仍然做出了打人杀人的个人选择。”在此前提下，他认为那些暴力参与者应该被追究法律责任。那么，如果本杰明的前提不成立呢？要是参与打人的红卫兵当时认为他们的行为是对的呢？这就是比法律责任更复杂的问题了。这些都是我想用小说形式探索的东西。

还有一点，我先生是美国人，女儿在美国出生，我写这些故事也是想让他们对我青少年时期的生存状态有所了解。我女儿现在对这些故事还不感兴趣，但我想有一天她会会的。

4、文革时你年纪还小，文革留给你的记忆主要有些什么对你的写作形成重要影响的东西？

武斗，我大姐的死，还有我自己在 70 年代中后期的下乡插队。红卫兵对武斗的热衷和勇敢令我印象深刻。当时作为一个十来岁的小孩子，我曾目睹数次枪战，每次都有尸体横陈，如在南岸上新街、二十九中门前至解放碑车站、四十一中校园内等。还有嘉陵江上空一个夜晚的炮战。我家当时在南岸，临江而居，炮弹擦墙而过，所幸未爆炸。我们所读过的战争小说中，交战双方都是各为其主或各有信仰，只有中国的文革武斗，双方都宣称为了同一个领袖，同一个信仰，可谓中国特色。文革中我家分成两派，父母先是挨斗，后加入称为“机关反到底”的全市性群众组织。在三中读初中的大姐则参加了对立派 8.15 的“抗大兵团”。1968 年 7 月为纪念毛“畅游长江”两周年，大姐到嘉陵江中游泳，不幸溺水而亡，时年仅 16 岁半。

5、英文小说面对的读者对文革都缺乏了解，而写文革题材又不能不涉及到一些他们所不了解的时代背景及相关事件、名词术语等等，你怎样在写作中避免让读者因读不懂而产生阅读障碍？

小说与史籍的不同之处，是靠人物和场景感染读者，其探索对象是人而不是事，介绍历史不是其目的。对设置于某一具体历史时期的现实主义小说而言，历史只是背景，如果人物和气氛逼真，就能给读者身临其境的感觉。写事件时，也应是着重于行为和氛围，而不是名称。事实上，西方读者对文革、红卫兵这些大的名称或多或少都有所闻，只是很多人不了解其具体含义。我小说中有些必须涉及到的名称，美国读者可能不熟悉，如“武斗”，“插队”等，我尽量使用具象的译名，使读者可以联想其含义。对抽象的或从字面上难以理解的名词则尽量避开。

如果小说读者想进一步了解那一时期的史实，他们可以去查阅其它非小说类书籍。事实上，有好些读者告诉我他们本来对文革不甚了解，读了我的小说后，激发了延伸阅读的兴趣。

6、为什么你要用英文写文革题材小说而不用中文写？你的英文小说是否有中文译本？

理由其实很简单，就是想和居住国的读者互动。我知道有在欧美生活多年的中国作者，至今仍用中文写作，作品必须靠他人翻译才能到达居住国的读者面前，多出很麻烦的一个环节（而且译本还不见得能尽如人意），在我看来是一个缺憾。用第二语言写作本身是一个挑战，而我喜欢挑战。

我的英文小说目前尚无中译本（我的博文倒不时有人翻译传播）。我对国内现在的出版环境不大熟悉，不知道文革题材小说在多大程度上仍属禁忌。当然希望能有机会出中文版。

【文学与文革】

尖锐深刻的文革故事

——评徐军短篇小说集《与毛无关的故事》

Kent Ewing /斯塔 译

任何一个稍稍留心的人间过客都会看到，一个悲哀的事实每天都在这个星球上发生——无数富有天赋的人才被埋没。因此，在我们为这一巨大的浪费扼腕叹息之时，我们应该向那些得以展示其天赋的人们献上一点点谢忱——我指的并非是《美国偶像》歌手大赛那种冗长的文化杂耍，或它在美国以外的变种。

我要为之喝彩的是香港 Blacksmith 书局最近出版的《与毛无关的故事》(*Apologies Forthcoming: Stories not about Mao*)。一本描写在文革中长大的一代中国人的短篇小说集。在这本用英文写的书中，文革，这个中国领导人竭力想让人们忘却的悲惨时代被生动地重现，通过这本小说，曾亲历那个时代的作者徐军，

为我们提供了富有洞察力的见证。

在大跃进带来的巨大灾难之后，毛泽东的极权统治受到削弱。毛急于巩固其极权而采取了一系列不可理喻的措施，这构成了此书扣人心弦的背景。作者在这一背景下，为我们讲述了一系列关于爱国主义、爱情、希望与失落的微妙故事。书中八个故事多已在美国文学刊物上发表过，并已先期被美国 Livingston 出版社结集出版。

本书的开篇故事题为《男人不道歉》，长达 34 页。“冷面公主”欧红（音）生在一个优越的家庭，其父是当地一所重要政治机构的党组织的负责人，他曾因其卓越的工作而在首都人民大会堂受到毛的接见。但是，这并未使他在 1966 年开始的文革中幸免于难。他被同单位一位对手冠以“走资派”之名，受到批斗，并被红卫兵抄了家。

十六年后，欧红大学毕业，被分配到当地一家汽车厂。这份在她看来没有出路的工作，却使她重温童年的恶梦——一个颇受欢迎的电视节目主持人到这家汽车厂采访，这位采访者正是当年领头批斗她父亲的那个人的儿子。同时，欧红车间的工长竟是当年带人抄她家的中学红卫兵头头刘华谷。这两个男人成为争夺欧红欢心的对手。在故事的高潮，这两个男人在欧红父亲家中相遇，今昔在这里发生了不可调和的碰撞。

“看看你们都对我们国家干了些什么！”欧父对那个前红卫兵刘华谷吼道：“你们毁掉了一切，红卫兵！历史不会饶恕你们！”

但是，刘华谷却反唇相讥：“那又是谁教会我们摧毁旧世界？谁教会我们仇恨阶级敌人的呢？是你们老干部！是党！”

这是一个没有人道歉的故事，它写得非常出色。

插队知青，即被送到乡下向被理想化的农民学习的城市青年，是书中反复出现的角色。一个尤为辛辣的故事是《爱的随机性》。其中描写了一个怀抱着理想主义的女知青在偏远的农村辛勤劳动了四年，甚至在毛死后以及 1976 年 10 月“四人帮”被打倒之后，她仍不愿回城。

当中断十一年的大学招生恢复后，一个新时期降临。她终于返回城市读书，然而，她却陷入了失望与幻灭之中，她这样与小她五岁的妹妹相比较：“她笑的时候比我多，她没下过乡，也从来就没有过我幻灭了的信仰，我头脑中有个巨大

的黑洞，而她没有。我羡慕她的毫无负担。”

即使已经回到城里，她仍与一位被称为曾一同插队的“老大哥”接近，并很快成为他那帮已婚男人烟茶朋友群中的一员。不可避免地与其中一人发生关系，最终放弃了她曾看得与共产主义理想同等珍贵的贞操。

在故事《羽毛》中，一个十几岁的女孩死于学校里的红卫兵武斗。她的母亲和妹妹合编了一套谎话来瞒住最喜欢她的外婆，甚至说服另一个女孩乔装成她。

这些具有思想深度且颇见功力的故事都没有圆满的结局，最惨淡的故事是“群众的学生”，其主角是一个天真幼稚的女知青，她试图帮助农民却遭农民暴打而从此失去了知觉。

不过，作者还是对文革中“失落的一代”寄予了一线希望。在本书的最后一个故事《第二次相遇》中，有前程而又自信的资深电脑工程师卫东前往坐落在麻省理工学院的科技广场求职应试。当他发现面试者乔治竟是从前家乡四川的对立派红卫兵时，他的自信消失了。然而，在波士顿唐人街的一家川菜馆里，这两位33年前年仅14岁的战场敌手，在对饮茅台中成了朋友。

“此一时，彼一时也。”乔治说。

徐军本人也来自四川，在文革中长大。1988年移民美国，而后获麻省理工学院土木工程博士学位。但她更是一位有故事要讲的作家。值得欣慰的是，已有一些人在倾听她的故事，相信会有更多的人加入这个行列。

这本短篇小说集不仅本身值得称道，它同时也提醒我们有多少伟大的故事可以而且应该在今天的中国写成。不幸的是，最诚实动人的故事仍旧只能流落在异国他乡。

原载香港《亚洲时报》2009年6月20日

【博客文选】

在洛杉矶华文作家协会的演讲（摘录）

胡发云

最近几年，我想做的，我想说的，就是把我们对这个世界的感受和看法尽可

能真实地记录下来，告诉我们的后代，不让我们经历过的历史就这样被糊里糊涂地淹没了。

今天我想说两个问题，一个是上一个世纪的中国历史和这一个世纪的中国文学，还有一个话题，是和我们这一代人相关的——红色音乐和一代人的情绪记忆。

我觉得作为同代人，除了少数台湾来的朋友以外，在座的大多数，都是在中国大陆这块土地上度过了或长或短的、非常难忘的一种人生岁月的人，我们应该有很多感受。刚才张雯在那儿唱歌，《祖国颂》（唱……），这个歌是 59 年出来的。59 年我们全国各地饿得嗷嗷叫，还死了人，但是我们的红色歌曲在唱什么呢？江南丰收有大米，江北满仓是小麦。我们的文学艺术就是这样，给我们营造了一代又一代的乌托邦世界，让我们忘掉了我们自己曾经受过的苦难，沉溺于一种美妙的、童话的世界当中，我们这代人就是在这样的一种环境中长大的。

我们是分裂的，一方面我们对历史的回忆，被很多这样的音乐、文学、艺术固定在一些非常美妙的，动人的，甚至带有英雄主义，理想主义色彩的梦幻境界，一方面，我们每一个人几乎都在不同的时代，甚至在整个漫长的半个多世纪当中，经受过无数的苦难，但是我们脑子里边的，那个宏大的观念，永远是这类红色艺术教给我们的，而这样一种做法还在不断地持续下去。我想我们的孩子们，他们就不会再理解父辈祖父辈，他们曾经经历过一段什么样的生活。

一个人或者一个民族，经受苦难可能是不可避免的，世世代代，千百万年，都是那样在过。但是，一个民族一而再、再而三地不从苦难当中去提升民族的精神，去寻求这个民族的出路，去找到一个民族健康发展的规则，而不断地在这苦难当中循环，那就是一种真正的苦难——比我们物质生活的苦难更加深重的精神的苦难。所以我希望，我们能够做一点事情，来建立这个民族的精神史。一个没有精神史的民族，你哪怕有再完整的政治史、经济史、文化史，你看不到当中的人，看不到人的心灵的过程，那么这个民族是非常可悲的。今天看我们中华民族，三皇五帝到如今的这样一个历史，总是令人鼓舞的。但是你看到它的每一个细部，又总是那么令人沮丧，令人痛苦，我们没有看到历史的真相。

《如焉》出来以后，我接受中国新闻周刊的访谈，他们说，你写 SARS，03 年的春天开始，到 03 年秋天，连头带尾还不满一年，你写作的时间是三个月，你为什么在这样一个短短的时间和特殊的背景当中，写进了大半个世纪的

中国史呢？我说，这些年来看电影看电视剧，常常有一种莫名其妙的想法，比如说这里出来一个官员，出来一个大学者，或者出来一个商人，我就在想，如果他六十岁，他 57 年是什么样子？他 66 年是什么样子？他 76 年是什么样子，89 年又是什么样子？一个人从中国这样的社会过来，他不可能是在世外桃源中生活，那么他这些年的精神变化的轨迹在哪里？他变化的原因是什么？如果说你是一个锐意改革的市长或者是一个大企业的领导，你改革的动因发源于什么地方？我们所有的作品，看不到这一点。你文革的时候打过老师吗？你文革的时候被同学欺负过吗？你文革的时候检举揭发过自己的父母亲吗？你上山下乡的时候偷鸡摸狗过吗？你后来回城是通过正当的途径呢还是有过一些难言的苦衷？那么这些我觉得都会在一个人的身上留下它的印迹。除非说每一个人都是才华绝顶的表演艺术家，他会把自己的往昔掩盖得任何痕迹都看不见。但是我们现在所有的作品，你看不到这些人的来路。

80 年代，商界是有一句名言叫“英雄不问来路”，因为商界很多人的第一桶金都非常可疑，他们大概共同发明了这么一个口号——你不要问这个老板他原来是怎么发家的。这里总有不太光彩或难以启齿的地方。在现在，实际上我们的商界，我们的政界，我们的学界，也都在遵循这样一个原则——英雄不问来路。我常常想，那些中央的政治局的委员们文革时在干嘛呀？你们是打人的还是被打的？（掌声）一位学者呢，在 80 年代清污的时候你在干嘛？是在被批呢还是在官方的报纸上发表批判的文章？还有陆肆以后，你是在被清算呢还是你在清算别人呢？所以这一类的话题，常常像魔鬼一样，在我的脑子里面蹦来蹦去，让我在看每一个人的时候，都会觉得他背后是否还有另一张令人恐怖的面孔。我后来写了一批这样的小说，《隐匿者》，《葛麻的 1976—1978》，包括《如焉》，也把这种对历史的追问都放进去了。我后来说，没有历史的人是可疑的。我说我们中国的文学，很少关注到一个人的来龙去脉，特别是近六十年，是只写他眼下的辉煌，而不写他往日的不堪。我说在原来的老京剧里，一个人上台，还要自报个家门：祖上怎么怎么样，自己怎么怎么样，家里住在什么地方，他让你知道“我是个有来路的人”。我们现在任何的一个人，大人物小人物上台，你不知道他是什么来路。有的时候，我在报纸上看到一些新上任的官员，介绍他的简历，这是一个非常难堪的没有办法逃避的事情。我发现，有的人，1973 年入党，73 年的时候我

们在农村，在工厂，或者我们在挨批，当时他是怎么入的党啊，你是在批判我们的时候入的党吗？或者是 1972 年进入县革委会大批判小组，你当时是批谁呢？是批刘少奇还是批毛泽东呢？所以这样的一些问题，只有我这样爱钻牛角尖的人去想到这些问题，因为他们已经填履历填惯了。

这些蛛丝马迹的东西，都说明这些人是有历史的。我们如何去对待这个历史？我们并不要求每一个人在每一个历史阶段都做对，但是你必须诚实，要面对自己曾经经过的这样一些历史岁月。我前不久在武大给他们讲文革，有一个学生就站起来说，胡老师，你说到我们要面对历史，要非常认真地反省这段历史，但是我想问一下，你在文革当中表现怎么样？我当时就非常高兴，我说我如果是一个扫地的女工，你跟我说这样的话，我说去你一边去，我不跟你说。我说但是我作为一个人有话语权的人，我在台上跟你们说，你们要去正视这段历史，所有的人要正视自己在历史上的表现，那我就必须接受你们的质疑。你们有任何问题，那怕是让我难堪的问题，都可以提出来。然后我就原原本本地把我在文革当中各个阶段的经历、想法、思想变化的过程都告诉他们。我说我希望你们今天跟我提了这个问题以后，你们明天上课的时候，把同样的问题跟你们的导师提出来，跟你们的校长提出来：校长，你文革的时候在干什么？当他能够勇敢真实地回答你们的时候，这个学校的教育才能够真正起作用了，这个国家才会有希望。如果说，你们面对是一批模模糊糊的，永远搞不清楚来路的人，而有一天当你发现他原来是另外的一类人，就像小红帽发现跟自己睡觉的那个老太太，屁股后面有个狼尾巴一样。那个时候，就会有一种非常恐惧的感觉了。

如果说，最近几年，我自己愿意做一点什么事情，我就想在我的文字当中，首先求真。没有真的善是伪善，没有真的美是虚美。我记得我年轻的时候，可能十几岁，我不知道从哪本书上看到了一句话，我一直把它记在我的日记本上——“我是一个为了真可以连美都不要的人。”很可能，在求真的过程当中，有很多血腥，有很多阴暗，有很多残酷，但是你只有面对这些东西，才能够最后找到一种美，找到了在真实基础上生长出来的一种善。这就是我在写我的一批中篇和《如焉》的过程当中，首先要做到的一点。

……1300 电台的主持人也问到过这个问题，你为什么在零三年的时候，突然地想起来要写《如焉》？我说零三年的时候我面临着两个问题，一个问题就是

SARS，SARS 它是一种灾难，对于中国大陆和全世界来说，它并不是一个死人特别多的灾难，但是它告诉我们一个道理，有很多东西不是以我们人类的意志为转移的，我们会碰到很多我们没有办法控制的局面。我们不是宿命论者，但是我们必须面对这个多变的世界。所以不是人可以控制一切的，不是人可以战胜老天的。第二个就是当时我夫人得肿瘤已经是第三年，已经在非常好的转化过程当中，但是我一直有一种隐隐的不安和痛楚，我知道有些东西是我们的医学和我们的愿望没有办法改变的。所以我说，在这样的灾难和生死的大问题面前，你还有什么样的顾虑呢？

多少年以来，我们作家在写作的时候，首先考虑的就是这个能不能写？这是一个大伙看起来司空见惯的事情，它是否有荒唐的地方？谁给你规定了这个准许写，那个不准许写？好，这个是可以写的，这个可以写到什么程度？这个尺度又是由谁规定的？在文学之上还有一个管辖文学的神灵啊。这个时候，我除了自己的心灵以外，没有任何人可以管辖的。国家新闻出版总署，各地的新闻出版机构，它可能都会管，但是真正管你的是自己的心灵。所以当时我在这样两个状态下，我把已经死守了一段时间，或者说实验了将近十年的一种写作风格，我终于把它肯定下来，首先我自己放开，我不为任何审查的尺度写，我为我自己的心灵而写，所以写得就比较轻松，也比较痛快，我觉得当一个人可以自由写作的时候，是最幸福的时候，用三个月的时间把《如焉》写完，当时我根本没有考虑发表的问题，当时我夫人也这样说，非常好。

我每天晚上在她睡觉以后写三五个小时，她一清早起来第一件事就是打开电脑，看我头天晚上写下的几千字，然后呢，帮我做些修改，润色，或者提出一些意见，然后，白天我们该干嘛干嘛，看病啊，取药啊，逛街呀，养我们那些小动物啊，花花草草。晚上再那样，周而复始地循环。最后，她全部看完以后，她说非常好，她做了几十年的文学编辑，她知道她很喜欢的一部文学作品诞生了。但最后她也说了，恐怕发不出去。后来她的病复发了，当时我也觉得我完成了我的任务，我让她在最好的状态当中看到了她当时能够看到的我的最后一部作品。然后就是一段非常漫长的治疗啊，抢救啊，这样一个过程，一直到这一年年底，我已经把这本书忘了，我觉得它就是我写给我夫人一个人看的一本书，它哪怕这一辈子不再给任何人看，我都已经非常非常地满足了。一直到一年多以后，一个非

常好的朋友问起来，他说好几年没见你写东西了。我说是啊，我说，不过有一个东西，你这一说我还记起来了，有一个长篇写完了一直放着呢。这个长篇实际上当时是中国最大的文学出版社，和他们的最大的一个文学刊物——《当代》同时约写的。后来就按照他们的约稿给他们发过去了。发过去了，非常快就给了我反馈。我记得来的电话一共三句话，开头：好长时间没有看过这么高贵的小说了，好长时间没看过这么高贵的文字了，第三句话是，但是现在发不出去。我说为什么？他说，我们社已经受到了严重警告，如果不是社的牌子大，可能牌子就被摘下来了。最近二本书刚刚被批，一本是陈桂棣两口子的《中国农村调查》，一本是章怡和的《往事并不如烟》。他说你这本书如果再在我们这儿出，我们这个人民文学出版社的牌子就要被摘掉了。他说，但是我们实在是舍不得，我们不愿意放下，我们希望你能做一次修改。我说怎么样的修改？他说把卫老师和达摩毛子这几个人拿掉，把梁晋生和江晓力和如焉这三个人的故事加强。我说那不是一个都市三角言情戏吗？我说那就算了，我说我从来不会为非文学的因素改我的作品，很多编辑部的人都知道，我宁愿不发。他说我们不想放。我说你们什么时候能够基本上按照我的全文来发，我再发给你们。

当然，后来我再听到的故事就是北京出现了打印本，有人还是有这种慧眼识珠的文学眼力，同时还有商业眼光，他用那种 A4 的打印纸正反两面一打，就是又傻又蠢地装一个大本子，封面上用文革小报的形式写了一个“如焉”，还画一点花花草草的，黑白的，就在北京卖，40 块钱一本。我去的时候，我朋友说要不要我带你去看看？我说好啊。我问是不是有《如焉》？他说有啊。我说多钱，他说 40 块钱。我说我买三本，三本就是 120 块钱。在大陆还是一笔钱，因为大陆《如焉》这么漂亮的书也就 25 块钱，他居然敢卖 40 块钱。后来我付了钱，带我去的那个朋友真看不下去了，就指着老板说，你知道他是谁？你用他的长篇小说挣钱，你还要收他那么高的价钱，他就是胡发云。那个老板一听就有点傻了，他说那你就不要给钱了吧。我说算了，我说这个时候，你用这样的方法，卖这样的书，你有风险，我还得感谢你，因为你用一种特殊时代的特殊方式在传播着一种我觉得还有点价值的东西，我最后还是给了他 120 块钱，拿了三本。回来以后被人家抢了二本，剩下唯一的一本。今年电视台来拍《如焉》再版的电视片，我说给一本最珍贵的手抄本给你们看，现代手抄本。就把那个大版的 A4 本给他们

看了一下，他们还居然在电视里面把那个镜头播了出来。然后才是慢慢慢慢地由刊物发，出版社出，又是禁，禁了之后又闹得满世界的沸沸扬扬。我记得当时美国的纽约时报还有几家报社都给我打过电话，把我在电话里面的反应也在报纸上登出来了。那篇社论的题目，我现在还记得：《一边射星一边禁书》。就是零七年年年初啊，我们军方打了一颗卫星下来。世界上的反应就是，你们在向世界炫耀你们外太空的武力，正疑问还没搞清楚的时候，就传来大陆禁了八本书。这次禁书呢，作家们没有那么老实了。原来每年都禁的。或者是过几年都要禁一批。禁了以后一般作家都会打落了牙往肚里咽，反正是你也胳膊拧不过大腿，以后还得吃这碗饭呢，你还得出书啊。这一次呢，不知道怎么那几个作家就有点不那么太老实了，章诒和首先发难，写了声明，然后我们也都纷纷地支持她，也表达了自己的态度，同时呢，世界各国的舆论也非常强烈，整个的亚洲欧洲美洲一些主流媒体，全都在谈这个事，国家新闻出版总署就比较傻。就说没这个事情，从来没有禁过书。与会的各家出版社，尽管亲耳听到他们说的要禁的，但是他们也乐得你说没禁，那我马上就卖，他就开始卖了。但是被禁者又不依不饶，你说没禁，我们把当时的记录啊，会议的传达啊，全都拿出来了，拿出来以后也弄得上面非常难堪，最后甚至连一个老革命，这八本禁书之一的袁鹰——老一点同志可能以前还读过他的诗和散文。人民日报副刊的主任，他写了一本书，散文集，叫《风云侧记——我在人民日报副刊的岁月》。其实这是一个老的报人老革命文艺工作者，对自己一生的回顾，当中有一部分文章披露了反右时期，人民日报一些工作运作的内幕。当时需要批判一些文艺界的名人，这稿子有很多人自告奋勇地要写，但有的时候需要有杀伤力，有理论和文采的，就有人找到袁鹰，就说你写一篇批判谁的吧，多少字，怎么怎么写。袁鹰就作为一个报人，他完成这样的工作任务，是没有办法逃脱的，但是他以为按照常规，写完了以后署上一个本报评论员啊，或者一个什么笔名啊，就按常规那么交上去了，交上去了又返回来了，说你要写上自己的名字。就是不光要你写自己不愿意写的东西，或者没想写的东西，你写完了以后还要你自己担这个责任。他就把这个过程写了。当然这个过程写了，他也有为自己辩护的这样的想法吧，他总不能带着这样一种莫名其妙的罪名进棺材。我想很多老人回忆起自己以前的那段岁月当中做的过的事情，有些确实是冤枉过自己的，或者是自己迫不得已的，做一点辩解也是非常正常的一件事情。结

果上面有人看了就不高兴，就认为他泄漏了国家机密，就因为这样一个罪名就把他的书给禁了

袁鹰听了大发雷霆，后来写了一篇文章，表示自己不同意这次禁书。弄得国家新闻出版总署的副署长邬××亲自带了人上门向他赔礼道歉，但他还是不依不饶，他说，我和我夫人都是 60 多年党龄的人，我们在人民日报工作了大半辈子，我们还不知道什么叫泄漏国家机密罪？弄得邬××脸上很挂不住，情急之下就说了下面几句话：其实我们都没有看。你没看你们根据什么定的啊？他说我们有一批老同志，退了休没事情干，就让他们看书，给我们打个报告，哪些书有问题。他说现在这样的事情要都由我来做，我哪忙得过来？我只能这样做，怎么办呢？然后又说了一句蠢话：“我不入地狱谁入地狱？”那意思就是说，这个事情也不是我要做的，这句话把上面也得罪了。最后书是没禁成，他自己也没在新闻出版总署呆下去。

有的时候想一想，各种不同的人都有他的苦处，都有他的难处，甚至都有他的可悲可怜之处。这当然是一些另外的话了。

因为国家新闻出版总署的这一纸禁令，让《如焉》也好，让章诒和的《伶人往事》也好，让袁鹰的《风云侧记》也好，获得了更多的读者，所以有些网友在网上发帖说，这几个作者肯定有亲戚在国家新闻出版总署，做了一场秀以后就把他们弄得名声大振。这样的事情还真是不能排除，在大陆任何可能性都有，只是我们没有摊上那么好的亲戚，只是有幸地被撞上了而已。后来我才知道《如焉》被很多人喜欢，特别被一些女士们喜欢，也想是在这个世界中，还是希望还有这种比较高贵的、纯净的、典雅的、真诚的一种人，这样一种情感，这样一种个性存在。不管这个世界如何浮华，如何喧嚣，如何功利，人类有一些美好的愿望和追求，永远都在的，它有的时候可能会变得非常弱小，被挤到一个角落，但一旦有了一个非常好的阳光风雨，这样一些美好的东西都会出来。

我来之前在欧洲逛了十多天，以前也去过俄罗斯二次，也看过一些曾经在专制政权下生活过的人们今天的状态。欧洲在整个中世纪，它的黑暗，它的愚昧，它的专制，它的残暴，人们几乎感觉到这个世界是没有指望的，一种看不到头的黑暗，但是一场文艺复兴，它让欧洲立刻新生。包括几百年后的东欧和前苏联，也是这样。我两次去都是在他们非常敏感的日子，都是在八一九，苏联所谓变制

的那个日子去的。苏联很多人自己都不相信，他们这样一个铁板一块，七十年专制的国家，居然会这么快地获得了一种新生和自由。他们尽管有很困难的时候，我当时问过他们的一些人，他们说，我们宁愿饿一段时间肚子，宁愿有一段混乱的调整，但是，我们再不愿意回到斯大林主义那样的状态当中去了。虽然在今天的红场上，依然可以看见一群老头老太太拿着镰刀斧头的旗帜，在走路啊，游行啊，喊喊口号啊，但是它更多的是表示这个国家变得更加宽容更加法制更加民主，可以让你像生活秀一样，在里面走来走去，没有任何人去干预你，由此它更让人觉得是一种非常美好的，非常令人高兴的事情。也有很多人在排队，在瞻仰列宁墓，这个当中，中国人占的比例比较大，可能一般能有百分之六十以上，都要去看一看列宁的遗容。那么我想在中国也是这样，很多人都很悲观的时候，我说你想想中世纪的黑暗，几百年的黑暗，足够十几代人几十代人去忍受它。我说在一个资讯如此发达，交通如此发达的今天，在互联网的今天，很多好的东西，它可能会非常非常迅速地到来，我们只有把自己最好的一种愿望，最真诚的一种愿望，把它保留下来，让我们的子孙说，我们的父辈在最困难的时候都没有绝望过，让他们还对我们保留最后的一种尊敬，一种怀念。这样我们可能就会对自己比较满意一些。

听众 A 提问：我有两个问题，读了《如焉》以后，心里有一种矛盾。17 年以及毛泽东是被否定了，但是你的主要人物——像达摩，其他作品里像老海，这些主要人物，都是在 17 年那个时候出生长大的，比较无私，比较爱国爱民。我不知道您应该怎样解释这个矛盾。第二个问题，我想知道你觉得中国现在当代写小说的作家里面，你最喜欢谁呢？也就是谁值得推荐吧。

这个问题很有意思啊。现在很多人都怀念那段时间，社会清明，人心都很安静，互相之间帮忙协助，整个社会的状态，似乎比现在更适合于人居住。这是一个令人很怅惘的话题。就是那个时候，我们很多人是在一种梦幻和理想的状态下生活，我们都没有看到它背后是一个怎么样的结构在支撑着这样的一种社会。实

际上这样的一种平和安宁，献身精神，互助的风尚，它背后是一种专制的力量，它不是人自身内在的一种信仰。从我们接受的教育，比如学雷锋吧，我们更多的是被外界宣传的灌输而要求自己做一个像雷锋那样的人，因为要做雷锋那样的人是会得到表扬的。有的时候会有很多的好处的，比如你学雷锋学得好，你是可以成为一个共青团员的，如果是一个小学生的话，可以成为一个少先队员。少先队员和共青团员尽管是一分钱都不拿，但是在一个有着政治等级的社会当中，它会让你获得荣誉获得安全。我记得小时候，有的同学，把家里的父母亲的五毛钱二毛钱拿到学校去交给老师，说是捡的钱。其实那时候捡钱也不大容易，因为丢钱的人不多，丢五分钱都要心疼一天的。在这样的一个社会环境下，一方面人们都希望变好，但是要变好后面的动力是恶。把这样的一种思考推到极致的时候，就开始对这个社会提出质疑了。这就是为什么我们一方面怀念表层的那些温柔，那些平和，那些非常理想的社会状况——包括很多老人说那个时候家家户户的关系有多么好啊，邻居之间你吃饭我吃饭互相之间夹夹菜呀，甚至当干部的和当群众的工资悬殊都不大呀。我自己也是有这种感觉，当时不管是干部，还是工人，还是那种有各种各样问题的人，在五十年代初期一系列暴风骤雨的非常残酷的运动了结之后，一方面对即将来到的新社会充满了一种渴望和憧憬，一方面对已经过去的土改、镇反、肃反、审干，充满了恐怖。这是希望和恐怖同时交织时期的一种安宁和和平，而我们那个时期的一代青少年呢，对恐怖是没有感觉的，而对社会新的形态有一种直观的感觉。我在很多文章中都说过，那个时候突然一批新房子起来了，武汉长江大桥起来了，唱的歌都是那么动听美好：绿色的田野，希望的田野，荡起双桨……最好的音乐让我们进入到一种梦幻的世界。一直到现在我们很多人都不能完全把自己从当时的情绪拔脱出来。有的时候明明知道我们后来付出了那么多的痛苦，但是一旦唱起“让我们荡起双桨”啊，“我们的田野”啊，眼泪依然会流出来，因为这个东西是一种生命的感觉，它是没有办法用理性去克服的，所以也是我在《如焉》里面写到卫老师他们一帮人聚会，一唱就唱到革命歌曲上去了，因为记录我们生命的资源就是这些红色音乐。它是一个非常奇特的话题，本来我想用一整堂课的时间专门讲一讲“红色音乐和一代人的情绪记忆”的，这一类音乐，作为特殊的记忆载体，它已经让它的能指和所指分离了，人们不再考虑它的意识形态说教，音乐的旋律本身，有一种奇特的能力，它把你当年

的一段童年岁月、青春岁月，一次心灵的悸动，一次友情遭遇，都记录在那一瞬间中，有的人是因为在某一种特定的状况下，有的人是因为长期在这种音乐的陶醉和熏染下，把他青春岁月当中的某些东西记下来了。就像我们现在听某些老人唱五四时候的那些刚刚出现的艺术歌曲一样，我们可能对《叫我如何不想她》这类歌曲没有什么特别多的感觉，但是，我想，一个当初把它作为自己初恋情歌来唱的老头老太太来唱它的时候，那种动情的状态，我们是没有办法去切身理解的。因为我听过几个老人唱这首歌，音也不准了，嗓子也沙哑了，但一唱起来，呀，这泪花都在眼眶里面转。他说，我们当时谈恋爱就唱这首歌。所以，像这样的一种情绪，可能要做一种更深的心理学的分析，才能够让我们比较合理地去面对这样一种现实。今天唱红歌，满大街的老大娘在那儿跳秧歌，很多人会鄙视他们，激烈的人甚至会说，你们这些人犯贱，已经下了岗了，有了上顿没下顿了，还在那儿唱那些歌颂毛主席歌颂共产党的歌。我觉得，他们已经没有把这些红歌当一个政治歌来唱了，这些红歌只是他们会唱的，记录着他们青春岁月的一个旋律而已。所以它和薄熙来在重庆提倡唱红歌是不一样的，我们把它区别开来，这样更公正一些。

第二个问题，当代小说家呢，非常惭愧，我确实看的不多，总的来说我觉得当代小说家不缺才华，但是缺一种道义担当和勇气。很多人都说，我们有不写的权力，我们有缺席的权力。我说，这个话，当到了你可以自由写任何东西的时候，你才可以说“我有缺席的权力”。当写作没有自由的时候，你用这种我有缺席的权力来逃脱一个小说家的责任，我觉得是不合适的。当这个社会给了你所有的自由，你说我可以不写文革，我可以不写历史，我可以不写那些大的话题，我写我个人的伤疤，我写我心里阴暗的东西，我写我个人迷醉的一些梦幻，那是你的权力。当所有的小说家都有这种借口说我有缺席的权力，我有不写的自由，我说，有没有给我们写作的自由呢？又是谁给我写的自由呢？所以从这一点上说，当代中国小说家总体来说是让人失望的，但是我不会苛求他们，我只是把我的意见表达出来。我知道他们当中不乏非常有才华的人，有的人是我非常好的朋友，是多年至交，有的人甚至是我的毛子式的朋友。到现在我对他们都抱有很温暖的情义，但是我知道我们已经是不同的人了。（掌声）

听众 B：听老胡讲红色文艺的时候，我突然就想起，中国人历朝啊，是否也有这个为本朝歌功颂德的这种文艺习惯？

听众 C：西方好像没有什么颜色的文艺的问题。大陆四九年以后有这种所谓的红色文艺的问题。那么好像另外的一个问题呢，为什么中国人特别热衷于接受这种东西？为什么这种东西在中国特别有它的土壤？现在这种现象还是存在，到了海外也还是有，人民没有一个普遍性的、独立思考的——也就是老胡刚才讲的知识分子独立的人格，这就是为什么我们红色文艺的东西历久不衰。

这个也是我在这些年来一直在研究或者在考察的问题，我就很想到每一个国家去看一看，有没有歌颂民主党的呀，歌颂共和党的呀，或者是歌颂哪一届总统的呀。

这一点我觉得建国六十年当中，我们是把红色音乐做到了登峰造极的地步，无孔不入水银泻地的地步。我后来甚至去考察了很多少数民族歌曲，什么阿佤人民唱新歌呀，延边人民热爱毛主席啊，北京金山上啊，什么《洗衣歌》……反正都是汉人写的。（众笑）就是汉人代表少数民族向党中央表忠心。

听众 E：是帮闲文人写的。

不是，他们确实还是很认真的，他们是带着党的使命感去的。比如当时一大批作家、作曲家进藏，进疆，到西南边区去体验生活，这些人，他可高兴了。为什么呢？汉族的音乐和歌词受到很多的限制，我想了一下，汉族从四九年以后，没有一个地道的爱情歌曲，后来在内蒙古找到了，“十五的月亮升上了天空”啊，“我等待美丽的姑娘”啊。在西南那边找到了“芦笙恋歌”呀，“阿哥阿妹情意深，好像芭蕉一条心”呀，“花儿为什么这样红”啊……就是通过少数民族的民族风情给予的特殊的一些政策，我们好容易才有了一点点爱情歌曲可听了。要是汉民族，有一个我认识的作曲家高如星，写《九九艳阳天》的，里面也就吞吞吐吐

吐地写到了“十八岁的哥哥坐在了小河边”，最后被批得一塌糊涂，在文革的时候还被军队的左派们把肋骨都打断了，后来据说是把肺叶也刺破了，最后得肺癌死了。他是个很有才华的作曲家。要是和现在的死去活来的爱情歌曲相比，他们已经老实得一塌糊涂了。唯一的一个有一点含蓄的一句就是“想着那个小英莲”。所以中国的红色音乐是整个中国的无产阶级政治制度当中极其重要的一环，它用这样的具有艺术感召力的，甚至是排他的——因为在有红色音乐以后，别的音乐几乎就是完全消失了。带一点点抒情的小资情调色彩的音乐，在后来的岁月当中都不可能出现了。我这次来特意整理了一批红色音乐，我准备是四个城市一个城市给一个光碟，一共大概是一千首左右，光以毛主席打头的就有几百首，战士打头的也有几十首，“毛主席的战士最听党的话”呀，“毛主席的书我最爱读”啊，“毛主席著作闪金光”啊，“毛主席，我们永远怀念你”呀……名字一排一大片，从五十年代初期，一直到毛泽东去世，这确实有很长一段时间，还有以毛泽东、毛主席打头的歌。回头一看，成千上万铺天盖地的，估计有几十万的专业人员和半专业人员在干这个活。我想起来，文革的时候我也干过这个活，在宣传队里必须要有新的、自己创作的节目，《毛主席穿上绿军装》，这类的歌也写过。当时跟这个风潮是天经地义的。你现在反过头来看简直是荒唐得一塌糊涂。一个国家，从我们开始上小学的《少年先锋队队歌》：“我们新中国的儿童，我们新少年的先锋……”大家都会唱。第二段：“毛泽东新中国的太阳，开辟了新中国的方向……”把一个人比作新中国的太阳，把一个人的能量夸张到开辟了新中国的方向。写歌词的是郭沫若，作曲的是大音乐家马可（注：应为马思聪）。我们在这样一种环境下长大，你说如何不去崇拜这样一个神一样的人？要想不做到这一点，几乎是不可能的。在这样的铺天盖地的红歌的环境当中，一代人在一种快乐的美丽的洗脑的过程当中成长。我们这一批人，包括我自己，我打了个比方，就像一个女人被强暴了，生了一个孩子，这个孩子带有这个强暴者很多很多的表征和他的遗传因素，但是这个孩子是自己生下来的，这些红歌伴随了自己这么长的时间，它就像自己身上掉下来的一块肉、一个孩子一样。那么，我们对它更多的是一种非理性的情绪，而不是一个理性的批判和思考。它作为我们这一代人悲剧的最后一个尾声，就让它随我们而去，现在我们下一代人已经不唱它了。要唱是没有办法的，有时是下意识地唱。包括我在《如焉》里面写的卫老师。有一天很阴郁的，

（唱旋律……）这不是《抬头望见北斗星》吗？这个已经成为一种无意识了，是全民族的集体无意识，成为中国的一个最具特色的，可能也是空前绝后的文化现象——会在历史上留下印迹但也会消失的一种文化现象。我们有幸经历了它，也可以说不幸经历了它，但毕竟是我们自身面临的这么一段不可洗脱的历史现象。

听众 G：您在欧洲转了一圈来到美国。你自己觉得中国文学与世界文学距离在什么地方？第二个问题，每一个有抱负的作家都有一个目标，作为您自己在达到您个人目标这个路上，您觉得您自己最大的主观上的障碍是什么？

中国作家是一群关在笼子里面养大的鸡，你把笼子打开了，它要学会飞学会跑，学会自己去觅食，然后下一个蛋，下一个金蛋。我觉得这个过程特别漫长。因为所有的人身上都有无数的包袱，有的包袱是自己看不见的。60 年以来，中国最悲惨的行业，一个是搞新闻的，一个是搞文学艺术的。有些从五十年代开始写作的，到八九十年代已经退休，到了现在，已经完全不能同文字打交道了。你再回头去看他五十年代六十年代写的东西，没有一个字是可以留得下去的。那么，这么一大批人，被一个国家这么多机构花了这么多钱养着，最后不能留下东西来，确实是这个民族最大的浪费，金钱的浪费，人才的浪费，历史的浪费。你刚才说到东德，说到其他一些国家，他们恰恰是在给予一个作家重新思考的自由和环境以后，他们把他们的苦难和重新获得的写作自由结合起来了，所以现在在欧洲文学界最活跃的，恰恰是前专制主义国家。这次一个获诺贝尔奖的赫塔·米勒，女的，德国的，她原来是罗马尼亚的，她在专制主义国家生活过，有各种各样的感受，她才写出了那么多优秀的诗篇。

我们可能需要很长的一个阶段，他们从改革到现在将近二十年了，才缓过气来。我们需要多少时间缓过气？我真是不知道，因为光是清理自己身上的那些沉重的垃圾，可能都是要花一辈子的时间。有的人可能根本就没有力量再做这些事情了。因为我知道很多中老年作家，实际上现在非常空洞，经常说自己写的东西没地方发，就是写一篇豆腐块的散文，都会给报纸的小编辑给退回来，给他们的自尊心极大的打击。为什么呢？他们原来的那一套都没用了——语言，文字，思想，情怀，包括知识结构，甚至包括在网络上传递稿件。现在有的编辑说，你有稿子吗？他说，有，我给你寄，人家说，你不要寄，把电子文件给我发过来。老

头一听，哪会发邮件啊。这样一个门槛就会把一些人挡住，编辑部现在很少像原来，稿纸上写了，寄来看了，再给你改一改，再给你录入到电脑里边去，才能发——编辑部一般不会这样做了。所以成百上千数万的被国家养着的作家艺术家，给我的感觉就是养殖场最后的一批鸡。鸡肉不好吃了，今后的命运如何，我们不知道。我也是这批鸡当中的一只，还在拿着国家的工资，还在享受着国家的医疗待遇。但是我希望自己的思想、精神能够尽早地从养鸡场里跑出来，先在篱笆上啄个洞啊，先自己跑出来。出来以后还是会有各种各样的压力，但是也有快乐，自由总是快乐的。

一般来说，一个作家，他很难全然凭空去写一个人一个故事，即便是科幻小说，他都会从人类社会中去寻找一些创作的启示和资源，对于我来说呢，我可能最愿意从我的生活当中，从我的经历当中，从我认识的人群当中，从我自己的切身感受当中，去寻找一些创作资源。有些东西会有很多变化，有些时候，生活已经足够丰满了，已经足够表达出我想表达的意思了。比如你刚才说的《驼子要当红军》，里边的老红军，他有五个孩子，一个女儿嫁了一个国民党空军工作人员的孩子，这个呢，几乎就是以我和我夫人两家的家世为背景，因为当时我岳父病重，病重之前跟我聊了许多天，包括他的历史，这当中说到了，那个历史包括长征途中最艰难的时候，跟马步芳的骑兵遭遇了，在走出草地最困难的时候，他们俘虏了一个年轻骑兵，最后因为肚子饿，把这个骑兵杀了，烤肉吃了。最后他是在晚年，讲了这么一个惊心动魄的往事，已经不再是一个战斗英雄的情怀，而是讲到了年轻的时候，因为饥饿，因为战争，因为两军对垒带来的仇恨，干过一些这样的事情。所以当时我的冲动就是把一个跟随毛泽东革命了半个世纪，一身都是伤疤的老人，他的变化，他身上人性的复苏，能够表现出来，而且尽量在他活着的时候能够写出来。所以我那个上面有个题记：献给我的岳父——红四方面军老兵某某某……

听众 L：卫老师的原型是谁？

卫老师原型有好几个，因为我跟这批老人相识的比较多。特别是胡风分子。武汉是胡风分子的一个大本营，重灾区，还有北京的一批，上海的一批。其实，

他们是为新中国建国付出了巨大贡献的，建立了功勋的一批革命知识分子。又是建国以后最先倒下的一批人。只是因为当时对他们的批判更多是在内部进行，它不像反右，是大张旗鼓的群众运动。所以他们作为罪人，作为悲剧英雄，他们没有得到很多人的关注，很多年轻人都不知道还有一个什么反胡风运动。其实那次运动搞得非常厉害，也死了很多人，疯了很多。所以，对这样一个熟悉的人群，找到一个卫老师的依据还是非常容易的。

此文是胡发云在洛杉矶华文作家协会 2010 年 3 月 23 日、28 日、4 月 4 日、11 日、16 日、18 日分别作的六次讲演的节录，原载胡发云博客。

【编读往来】

[北京四中 66 届一同学来信：](#)

希望《记忆》52 期北京四中文革专刊能够激起更多的人对文革的回忆、揭露和反思。文革为什么会发生？文革前的十七年与十年文革是什么关系？中国能阻止下一次文革吗？文革受难者、受害者和研究者，有必要也有责任找出答案。

我有以下几点想说出来：

1、当年的北京四中干部子弟比较多，但据我对我所在的初中、高中两个班级学生出身的统计，如果以十三级作为高级干部的标准，那么，这两个班中高干子弟分别占 9/49（约为 18.4%）和 8/50（约为 16%）。由此推断全校高干子弟的比例不会超过 20%。当然，这与其他许多中学相比已经是相当大的比例了。

四中的干部子弟是文革前学校领导的依靠对象（尽管他们自己认为学校领导贯彻阶级路线不力，压制干部子弟，鼓励白专），各班的团支部（尤其是高中各班）都由干部子弟控制。

干部子弟中学习踏实、成绩好的是少数，有个别人不是自己考进四中的，也

有留级的，有因成绩差考不上大学的。其他阶层的子弟学习成绩同样也有较大的差别。

2、1964 年底，四中高中的各班团支部（可能不是全部），主动展开“阶级斗争”，批判各班的“反动学生”“阶级异己分子”。最典型的是高三学生毕××、曹××。高二也批判了几名学生。

文革中，中山公园武斗，打得张文松口鼻出血，还逼他说：“我是小王八蛋！”原因是当年（1964 年底）身为市委教育部部长的他骂过闹事的干部子弟是小王八蛋。

文革中，四中有人写大字报揭露北京市委的“黑帮”万里镇压干部子弟。大字报提出的证据是，万里给闹事的子弟代表训话时，曾威胁他们说：我是管政法的，昨天大笔一挥，就毙了十几个。

希望 1964 年底的那场“学潮”的知情人、组织者对这次“学潮”与文革的关系有所反思——那次“学潮”是不是文革的前奏？

文革研究者应该区分“四清”和那场“学潮”。“四清”是在“学潮”之后的 1965 年初开始的。其导因来自于“学潮”，北京市委派的四中工作组否定了“四清”前发生的那场“学潮”。

3、评价西纠是一件复杂而又困难的事。这里提供几个事实，供研究者参考：

西纠的总部没有设在某个中学（联动的总部设在中学），它占用过九三学社，占用过马连良的私人住宅。曾有人（好像是马连良的司机）找过西纠领导人×××说，马连良死了。可能是请求开启封条，处理后事。

胡耀邦的女儿满妹在《回忆父亲胡耀邦》一书中说过，1966 年 8 月，胡耀邦被打倒之后，西纠和海纠曾经两次抄过她们家（见该书第 166 页）。西纠并非

像其《通令》所宣称的那样“不许打人”。“不许打人”的真实含义是不许黑五类打人，不许狗崽子打人。只许西纠打人。而西纠打的又是什么人呢，是侵犯了他们的阶级利益的人，哪怕你是红卫兵，老子也要打。

地质学院红卫兵去地质部造反时，西纠的表现就是上述逻辑的最好证明。当时，西纠去地质部“保护老干部”。与揪斗老干部的地院东方红发生冲突。地院红卫兵对西纠下不去手，西纠可不管那套，管你是红卫兵还是红五类，照打不误。地院东方红的小报上就有西纠成员 Z×× 挥舞皮带打人的照片。

我听六中的同学说，北京六中的老工人徐霁田、高二学生王光华就是被西纠成员活活打死的。此事亦可见《北京 6 中受难者案例三：徐霁田》一文，网址：<http://old.blog.edu.cn/user1/1812/archives/2006/1224078.shtml> 该文有如下内容：

1979 年，该校四个打死过人的红卫兵被西城区公安局拘留。他们是“西纠”的领导人，高中学生。在打死徐霁田的过程中起了重要作用的那个初一学生没有被拘留，因为考虑到他当时只有 14 岁。这个人的父亲是一个高级干部，《毛泽东选集》里写到过这个人的父亲的名字。

西城区公安局拘留了这四个前红卫兵以后，西城区检察院请第六中学的负责人去看了起诉书。也就是说，要正式起诉这四个人。但是最后没有正式起诉他们。他们被抓半年以后，被释放了。死者家属和学校当局都不同意释放这四个人。学校领导人到中共西城区委找领导人谈话，区委说这是中央领导人胡耀邦的意思。胡耀邦写信给西城区检察院，信的大意是“红卫兵小将年轻犯了错误”。最后，学校要求这四个人作两件事情：写认罪书，给死者家属和一个被打成重伤的老师一点钱。

这四个人当时写了认罪书。这四个人就被释放了。第六中学的领导人说，后来查“三种人”的时候，为别人的暴力行为问这四个人时，他们的态度极不好。

4、由于中央文革两拨人4月3日、4月4日两次不同倾向性的谈话，北京的中学生分成了四三派四四派（由此可见广大群众经常被中央文革“运动”）。四三派更左一些，要批判北京卫戍区司令李钟奇，甚至贴出打倒李钟奇的标语；四四派则认为李钟奇是好同志。老红卫兵在这两派之外，倾向于四四派。新四中公社不是典型的四三派组织。有人戏称新四中公社是4.35派。在对待军训的态度、与军训解放军的关系上，新四中公社比革造兵团好，老红卫兵最差。当时新四中公社要解放原校长杨滨，革造兵团有不同的意见，老红卫兵甚至质问杨滨：“你与习仲勋是什么关系？”那时的习仲勋可是反党分子，高岗分子啊！

5、刘东的回忆和反思，令人钦佩。礼平的口述问题很多。当年他在文革中的表现，相信四中校友不会忘记。

2010-7-25