

阿城的短句

文贵良

内容提要 本文从语言的角度探讨了阿城小说的特征。在外在形式上,阿城小说以短句见长。在美学上,阿城的短句以口语的节奏结合意象的营造来达到诗意的展示;在知识谱系上,阿城的短句以散落的世俗民间知识为主;在话语方式上,以世俗民间言说的简短直捷对抗着一种激进话语的逻辑特征。

一 短句美学:节奏与意象

阿城是短句作家。新时期中,如果王蒙、莫言、张贤亮等人算长句作家,那么汪曾祺、阿城、何立伟等人就可算短句作家。长句作家更在乎情感铺张与情节扭打,而短句作家更着意“象”的雕琢与“意”的呈现。

汪曾祺认为“短”是现代小说的特征之一,几乎就是现代小说的风格。他认为小说写得长的原因有情节太曲折、描写过多、对话多、句子长而且太规整。“短”不仅仅指篇幅短小,而且指句子简短。写小说要像说话,要有语态。“说话,不可能每一个句子都很规整,主语、谓语、附加语全都齐备,像教科书上的语言”^①。能省略的则省略,能切开的就切开。这样的语言才生动^②。汪曾祺正是从“短”意义上高度赞赏阿城的语言:“他的叙述方法和语言是他自己的”,“他的有些造句光秃秃的,不求规整”,属于司空图所说的“不取诸邻”。

阿城的短句,顽强地拒绝欧化语句中繁复庞杂的修饰从句,很少用复杂的修饰成分。阿城的短句倾向古代汉语的简短结构,主语很少用修饰词语,这是古代汉语的重要特征,阿城的短句的主语即使有修饰成分,也是一个形容词加一个人称代词而已。阿城的短句往往是直接摹写状态,不喜欢用修辞策略。阿城使用得多的修辞策略可能是比喻,但是阿城的比喻自成特色,本体、比喻词、喻体、相似点四个要素紧紧排列(次序有时候有变化),中间很少让它们隔开,如:石头生铁般锈着。/门开着,却象睡觉的人。/马上了石板,蹄铁连珠般脆响。/马直走上去,屁股象锦缎一样闪着。/手指扇一样散着。/肥汉梦一样呆着。《峡谷》/马帮如极稠的粥,慢慢流向那个山口。/他腰上还牵一根绳,一端在索头。另一端如带一缕黑烟,弯弯划过峡顶。《溜索》/骑手把衣服都脱了,阳光下,如一块脏玉。/骑手猛一松缰,那马就象箭一样笔直地跑进河里,水扇

一样分开。(《骑手》)阿城的比喻直取相似点,绝不作修饰性的铺展去开拓其他意向性的内涵。

《峡谷》中写骑手:

骑手走过眼前,结结实实一脸黑肉,直鼻紧嘴,细眼高颧,眉睫似漆。皮袍裹在身上,胸微敞,露出油灰布衣。手隐在袖中,并不拽缰。藏靴上一层细土,脚尖直翘着。眼睛遇着了,脸一短,肉横着默默一笑,随即复原,似乎咔嚓一响。马直走上去,屁股锦缎一样闪着。^③

《峡谷》中写酒家掌柜,《骑手》中写蒙古骑手,《溜索》中写过怒江溜索的马帮,《棋王》中写九局连环大战中的王一生,其短句的语言形式都与上段文字相似。这样的短句很像林译小说的译笔,也有周作人散文状物、鲁迅小说写人的神韵:短句,白描,惜字如金,简洁有神。阿城说自己文章的意象取自张岱,手法确实有些象《陶庵梦忆》和《西湖梦寻》。阿城的短句在语言美学上是回归汉语的传统,多以述谓结构成句,极少修饰成分。

阿城认为自己作品的“语言样貌无非是‘话本’的节奏”^④,其实就是指他的语言是口语的节奏。口语的节奏是阿城短句的生命气息。朱光潜曾经指出:“节奏是一切艺术的灵魂。”^⑤尽管节奏在音乐、舞蹈和诗歌中尤为突出,其实小说和散文中语言的节奏也非常重要。朱光潜还指出,语言有自身的节奏,与音乐节奏的有规律、形式化、回旋和整齐比较,语言的节奏“是自然的,没有规律的,直率的,常倾向变化”的^⑥。这样的语言节奏更适合小说和散文的语言。亚里士多德认为模仿、音调感和节奏感是人的天性,也是促使诗歌产生的重要因素^⑦。语言的节奏在白话新诗的发展上是重要的美学特质。郭沫若认为节奏就是诗歌的生命,是诗歌美学上的大问题。“做艺术家的人就要在一切死的东西里而看出生命出来,一切平板的东西里而看出节奏出来。”^⑧其实,节奏又何尝不是白话文学中散文

和小说语言的特质,鲁迅、沈从文、萧红、张爱玲等作家的语言有鲜明的个人节奏。阿城谈到语言的节奏时说:“节奏变化应该是随音乐的,因为有很强的呼吸感。”语言节奏跟人的呼吸关系极大,口语的呼吸感最短促和鲜明,阿城《遍地风流》系列的语言节奏就显得短促有力。“三王”的语言节奏仍然是口语节奏,就相对从容舒缓多了,但是仍然很不同于茅盾、巴金开创的以欧化语句为底子的长句节奏。阿城有意抛弃了文艺腔和学生腔的语言“腔”。这个“腔”我认为是长期形成的以情感、概念灌制的长句结构以及长句节奏。《棋王》发表在《上海文学》1984年的7月号上,该号上有高晓声的《陈继根癖》、蒋濮的《老独爷》、王安的《克里亚兵站》和阿城的《棋王》,如果比较这四篇作品的开头就可以看出^①。

前三篇文章开头的议论、说明和抒情,以情感和概念灌制了长句结构和长句节奏。《克里亚兵站》的起句很有抓人的力量,但是紧接着的解释性描述却又消解了这种力量。《棋王》的开头却与众不同,每个句子不仅在句法结构上独立,而且也在意思上独立,几乎没有连贯性。第一句用乱和说话声来概括写车站的无秩序,第二句写车站标语的被冷落,第三句写标语的脏,第四句写人心的慌。“车站”、“大红布标语”、“语录歌儿”把人带回到知青下乡的分别时刻,但是整个叙述的字里行间流动的不是情感,而是画面,这是一种节制的叙述。

阿城的短句有口语的节奏,但并非口语的词汇。口语短,所以不免单调,词汇贫弱,不适应文学丰富性表达的需要。这点在五四文学汉语的建设之初,周作人等人就很敏锐地指出过。五四新文学以来的文学汉语建设,一个潜在的语言困境就是铺展口语但又突破口语的贫弱单调。每个作家都在这个语言困境中搏斗,每个作家采取的方式和运用的资源都不一样。阿城有自己独特的方式,这个方式就是阿城在短句中尽力呈现不同的“象”。阿城的《遍地风流》是其少作,特别着意于“象”的塑造。《溜索》中怒江的声音、悬崖、筏索、马、人,都是“象”,“言”的铺展与“象”的呈现同步完成,《溜索》的文字像浮雕,把所有的“象”推向险境与极致的场域,让“象”得以自身的方式完成自我的展示。阿城笔下的人都是作为场域中的“象”来写的,因此人物性格的塑造不是阿城少作的追求,甚至也不是后来轰动文坛的“三王”的美学追求。像《雪山》、《湖底》这样的作品,小说根本没有交代人物的身份,叙事者本身是隐匿的,不但不是有名有姓的人物,甚至也不像郁达夫式的用“他”来指称,甚至也不像卡夫卡式的用“K”来指称。《雪山》是这样开头的:

太阳一沉,下去了。众山都松了一口气。天依然亮,森林却暗了。路自然开始模糊,心于是提起来,贼贼地寻视着,却不能定下来在哪里宿。^②

《湖底》的叙事:

不但裤子穿上了,什么都得穿上,大板儿皮袄一

裹,一个一个地出去,好像羊竖着走。

凉气一下就麻了头皮,捂上帽子,只剩下一张脸没有知觉。一吸气,肺头子冰得疼。真他娘冷。真他奶奶冷。玩儿命啊。吃点子鱼,你看这罪受的。

这两个作品的叙事语句,创造了独特的句式:语句基本没有指称人的代词、名词承担的主语。人格主语的缺失,着意突出了“象”的生动。《周易·系辞下》:“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”所谓“卦”就是“象”,“德”“情”就是卦所显示的“意”。钱钟书认为《周易》中“象其物宜”与诗歌中托物寓旨类似。陈骥《文则》:“《易》之有象,以尽其意,《诗》之有比,以达其情。”钱钟书认为《易》之有象,取譬明理,理明,舍象忘言都可以。“词章之拟象比喻则异乎是。诗也者,有象之言,依象以成言,舍象忘言,是无诗矣;变象易言,是别为一诗其且非诗矣”^③。钱钟书认为王弼的得意忘言之说只能相对于《周易》而言,并不适合在诗歌中,诗歌中恰恰是“依象以成言”,言立而象现,其实还是肯认诗歌中语言的本体地位。诗歌的言与象同时呈现,才会得到“意”的呈现,这道出了诗歌的本质。阿城对于“言”、“象”、“意”的关系,自觉地将它从诗歌领域移植到了小说的表达中。阿城认为“《红楼梦》是世俗小说,它的好处在诗的意识。”“空山不见人”一诗在象外有个意,《红楼梦》在象外也有个意。“这一点是我二十岁以后的一个心得,自己只是在写小说时注意不要让这个心得自觉起来,好比打嗝胃酸涌上来。我的‘遍地风流’系列短篇因为是少作,所以‘诗’腔外露,做作得不得了”^④。阿城所谓的“诗腔”其实可以理解为这样的美学主张:造言以立象,立象以显意。不过在阿城自己看来,《遍地风流》为了实现这个主张,因为情感可能过于强烈而显得“做作”。阿城的自悔少作的背后也许暗含肯定“三王”在实践这个主张上的成功。《树王》中肖疙瘩的外号与树王的称呼一致,人与树在“树王”这个称呼上构成了“象”的统一。《棋王》中塑造九局连环大战中的王一生,阿城着力突出周围的动态氛围来刻画王一生的静态形象,着力塑造王一生的静止性正是《棋王》的艺术魅力所在,而静止性恰好是“象”的特征。

口语的简洁,语言意象的营造,诗意的追求,使得阿城的短句形成洁雅的特征,阿城有意抛弃了文艺腔和学生腔的语言“腔”,这个“腔”我认为是长期形成的以情感、概念灌制的长句结构。

二 短句谱系:世俗的知识结构

我奇怪阿城为什么要以“王”为标题,据说他有写八王的计划,出世的只有《棋王》、《孩子王》、《树王》这三王。这三个题目中,只有《孩子王》最符合人物的身份。以“王”

为题,是否在阿城的意识中有某种统一的东西呢?“王”有“帝王”与“山大王”的两极对立之分。阿城笔下的三王自然不是帝王,而山大王与正统主流分离、对抗、颠覆,生活在深山大泽中,自有一套行事规则和价值主张。王一生、老杆儿、萧疙瘩这三个人,只有萧疙瘩有过人的力气,似乎有些山大王的力量,整体上说他们离山大王的距离很远。阿城强调的是他们三人各自的绝艺:王一生会下棋,萧疙瘩不仅力气大,而且砍树是一流的,老杆儿会识字。他们行事方式的根源就是他们自身的知识结构,与时代和社会提倡的知识结构不一致。王一生的成长走的是民间道路、江湖道路。他最初走上棋路从地摊看棋开始,然后经拣破烂老头的指点,他把下棋从技艺的形而下的“技”的层次上升到棋不为生的形而上的“道”的层次,继而在下乡后遍访民间棋手进行切磋,最后在九局连环大战中完成棋王形象的塑造。肖疙瘩从侦察兵到农场工人,以力量大、会砍树而完成树王的塑造,如果把肖疙瘩的力量大和会砍树以及他对残废的四川兵的愧疚,作为肖疙瘩的知识构成,与“树王”的内涵有些不一致。“树王”的砍树内涵与他后来作为人中“树王”保护自然中的“树王”的行为不太一致,这也就造成了肖疙瘩内在一致性的分裂。《树王》这个作品阿城自己后来也说汗颜,也许原因之一就在这里。王一生、老杆儿、肖疙瘩的这种知识结构,与西方意义上的学科的知识不是一回事,西方意义的知识,是纯客观的,理性的,外在的,公共的。而在阿城小说中人物的知识结构,包括了他们各自的经历与对人生的感受。

阿城回忆说,旧书店形成了他的知识构成,开启了他的启蒙之路。他回忆自己在青少年时期,由于父亲的政治问题,他在学校被边缘化,他就从学校的正规教育体制中逃离出来,进入了另外一种知识空间:

大家都上那个锣鼓喧天的地方去了,那你就得自己策划了,那我上哪儿去?你被边缘化,反而是你有了时间。那时我家在宣武门里,上的小学中学也在宣武门里,琉璃厂就在宣武门外,一溜烟儿就去了。琉璃厂的画店、旧书铺、古玩店很集中,几乎是免费的博物馆。店里的伙计,后来叫服务员,对我很好,也不是对我有什么特殊,老规矩就是那样儿,老北京的铺子都是那样儿。所以其实说他们对我没有什么不好,对我来说,没有什么不好就是很好了。我在那里学了不少东西,乱七八糟的,看了不少书。我的启蒙是那里。你的知识是从这儿来,而不是从课堂上,从那个每个学期发的课本。这样就开始有了不一样的知识结构了,和你同班同学不一样,和你的同时代人不一样,最后是和正统的知识结构不一样了。知识结构会决定你。^⑬

阿城知识结构的“旧”与“俗”,有点类似于周作人知识结构的“杂”和鲁迅知识结构的“野”。周作人因其“杂”,所以具有包容与丰富;鲁迅因其“野”,所以具有尖锐与偏

至。阿城因其“旧”与“俗”,正好与时代所宣扬的“新”与“正”拉开了距离,使得他的视角不同于时代和国家所赋予年轻人的国家视角。阿城从山西至内蒙,从内蒙转云南的生活中,他开始顽强地观察世俗的人生,并在那些无事的日子里记载下来,就有了他《遍地风流》、《彼时正年轻》、《杂色》中的许多篇什。这些篇什可以当作记事的笔记读,也可以当作小说读。它们记载的是那些不会进入正史的“偏僻的人生”,但是这些人生恰好是活生生的人的生活,总名曰“世俗”。阿城对于世俗与小说有一个绝妙的比喻:“说到世俗,尤其是说到中国世俗,说到小说,尤其是说到中国小说,我的感觉是,谈到它们,就像一个四岁的孩子,一手牵着爹一手牵着娘在街上走,真个是爹也高来娘也高。”^⑭正是基于阿城对世俗的执著表达,王德威把阿城的小说称为“世俗的技艺”。

阿城早在1985年发表的《文化制约着人类》一文中就意识到了知识构成的重要性,不过用的词语是“知识结构”:“常说的知识结构的更新,对中国文化的重新认识应该是重要的一部分。”^⑮而在阿城看来,对于中国文化认识的深度和更新的重度,决定了文学自身的高度。韩少功曾经记述1984年的阿城:“在前不久的一次座谈会上,我遇到了《棋王》的作者阿城,发现他对中国的民俗、字画、医道诸方面都颇有知识。他在会上谈了对苗族服装的精辟见解,最后说:‘一个民族自己的过去,是很容易被忘记的,也是不那么容易被忘记的。’”这段话从知识结构的角度看,至少表达了两点:第一是阿城的知识结构极大地拓展了,已经突破了学院的知识构成,这是以民俗、字画、医道、服装等方面的知识构成的结构,主要来自中国的传统与民间。第二是被遗忘的民族过去,却是以知识构成的不同形态显示于当代的生活之中,与当代的生活发生融为一体。阿城意识到的知识构成问题,其实是理解20世纪中国新文学特质的重要问题。比如鲁迅说自己写小说就是凭借的那一百多篇外国小说,到底是哪些小说?已经不可考了,因为鲁迅没有明确的记载。在鲁迅的知识构成中,除了外国的成分,其实还有我国传统的成分,而传统的成分更多来自于正史之外的野史闲书。一百多篇外国小说以及中国的野史闲书所构成的知识结构以及整合形态,应该是理解鲁迅文学现代性的入口之一。知识结构用之于个人,当然很突出。其实,知识结构用之于群体,也是很有味道的,比如东北作家群,山药蛋派等等地域流派,新月派、创造社等不同的留学群体,背后都有知识构成在起作用。

在阿城的作品中,《孩子王》给我的震撼很大。《孩子王》被陈凯歌拍成电影,但是有些人不以为然,我想《孩子王》的主题不适合以电影的方式表达。尽管《孩子王》中的人物很有个性,如烧饭的农村姑娘来娣,两条肥腿分站,双手叉腰,脖子一仰,一杯白酒下肚,口里说些脏话,野性、粗俗、豪放毕现。《孩子王》的魅力不在刻画人物上,而在故事对知识构成的设想上。小说用第一人称叙述,“我”是

知青，外号“来杆儿”，因为上过几年中学，从生产队调到学校教初三语文。他教语文很个性，他不用当时的语文教材，当时的语文教材大多数的文章是阶级斗争的文章，他用的教材是学生王福的抄字本（共有3451个汉字），和来娣送给他的《新华字典》。不以政府发的教材为本，而以字典为本，不以教学生总结中心思想为目的，而是以识字为目的，这样就改变了知识传承的方向。因为识字，就是纯粹的知识，没有任何政治色彩和意识形态色彩。字典的知识结构，是散点的，以点为中心的，不是线条似的、框架似的。散点的知识结构，与短句十分相配，可以称之为字典型或者短句式的知识谱系，不同于学科型的知识谱系。

知识构成不仅仅包括知识点的集聚，还包括这种知识汲取者的表达方式，所以《孩子王》对知识构成的设想，还表现在“我”对学生作文的扭转上。“我”在教学中发现初三学生作文只知道抄社论，个体自身的经验与想象完全被政治意识形态的词语淹没。“我”对学生作文有两个要求，一是清楚，二是不准抄社论。这个班上最好的学生王福作文，写上学的情景：“我家没有表，我起来了，我穿起衣服，我洗脸，我去伙房打饭，我吃了饭，洗了碗，我拿了书包，我没有表，我走了很久，山有雾，我到了学校，我坐下，上课。”另一个学生的作文：“上学，走，到学校教室，我上学走。”“我”认为王福的作文很好，第一没有错字，第二有内容，看到了山有雾，只是“我”字太多，逗号太多。对第二篇的评论，认为起码写了一个“走”字，上学不是跑来的，不是背来的，而是走来的。很明显，“文革”中原有的语文教学模式，让学生学会的只是一种复制社论的表达模式，学生根本不会表达自己的想法，不会记述自己的生活。经过一段时间的教学后，王福的作文有了变化：

我的父亲

我的父亲是世界上力气最大的人。他在队里扛麻袋，别人都比不过他。我的父亲又是世界上吃饭最多的人。家里的饭，都是母亲让他吃饱。这很对，因为父亲要做工，每月拿钱回来养活一家人。但是父亲说：“我没有王福力气大，因为王福在识字。”父亲是一个不能讲话的人，但我懂他的意思。队上有人欺负他，我明白。所以我要好好学文化，替他说话。父亲很辛苦，今天他病了，后来慢慢地爬起来，还要去干活，不愿失去一天的工钱。我要上学，现在还替不了他。早上出的白太阳，父亲在山上走，走进白太阳里去。我想，父亲有力气啦。

这段话自然有些学生腔，比如“世界上、因为、所以”这些词语的多次运用。但可贵的是王福写出了父亲王七桶力气大、饭量大、很勤快的基本特征，同时也细腻地表达了王福对父亲的关心。尤其是“白太阳”一词更是不同于“文革”当中所有言语的色彩，与“文革”中被言说和歌唱烧得滚烫鲜艳的“红太阳”一词形成潜在的对照，在王福的表达中不可能意识到这个层面的对照，但是至少表明他是

在用自己的语词刻画眼中的父亲，“文革”中“白太阳”这样的词语也许只有在山高皇帝远的山野民间中才能诞生。

另外，“我”对于学生唱的歌曲也不满意，在来娣的鼓动下，他们两人合作了一支曲子：“一二三四五，初三班真苦，识字过三千，毕业能读书。/五四三二一，初三班争气，脑袋在肩上，文章靠自己。”这歌词很俗，它沿袭了“一二三四五，上山打老虎”的童谣格调，以简洁朴素的词语表达了初三班的真实情况。这支歌把初三班的学生从歌颂崇高伟大的云端上拉下来，回到了散发出烟火味的大地上。

以汉字为本的知识结构，以不抄社论为要求的作文，以表达自己切身感受为内容的歌曲，这种知识结构我称之为阿城的“短句知识谱系”。它的特点是散落和世俗。散落由字典的知识结构而来，世俗由个体的生存经验而来。短句知识谱系，无疑是在抗拒和改变主流的知识结构和表达方式。无论是在故事发生的年代，还是在故事写作的年代，短句知识谱系的营造都是带有颠覆性的工作。“老杆儿”以纯粹的知识来对抗现实政治的意识形态，最终只能失败，不久“老杆儿”调走了，重新回生产队劳动。汪曾祺在《人之所以为人》中评论阿城的小说结尾都是胜利，人的胜利，其实如果就“老杆儿”被调离教师岗位来看，人是失败的。但是如果从“老杆儿”改变学生的知识构成和表达方式，终于有了王福这样的学生来看，正如汪曾祺所说：这是人的胜利。

三 短句言说：作为话语的力量

阿城以短句为特质的言说形式，有一种话语的力量。它对抗着特定时代激进话语的长句言说形式。《大风》写老吴、老齐、老孙几个学习毛主席语录：“世界上怕就怕认真二字，共产党就最讲认真。”老吴是做过四十年编辑的人，联系自己的编辑生涯，觉得这语录很有道理，由此生发出学习心得：“愈是名家，愈要小心。”“人没有不出错的，名家也是人嘛。”老孙听了很疑惑：“你的意思是毛主席也会出错了？”这个疑惑或者说解释很有杀伤力，等于指认老吴是反党反革命的。难怪老吴感到心惊肉跳，辩解也失去了力量。这时老齐落井下石：“深挖下去的话，有一层恶毒之处，我们都知道，毛主席是当代最伟大的马克思列宁主义者，是中国革命的伟大领袖，把毛主席等同我们这样的人，大家可以想想，是什么性质的问题！”这段话振振有辞，但还是被老吴发现了问题，老吴提问：“你的意思是，敬爱的毛主席他老人家不是人了？”这次轮到老齐心惊肉跳了。他们三人自动奔进了言说的杀戮之场。这种言说，表面看是老吴他们三个“臭老九”的斗嘴，其实是属于激进性逻辑的话语，这种话语已经浸透着政治话语的血液，活跃着话语的病毒。

在第一个回合中，从形式逻辑看，大前提和小前提都

为真,那么结论自然也为真,即:“毛主席也会出错”为真值。之所以还能让老吴心惊肉跳,就是因为他们三人的谈话不是在形式逻辑的场域中被理解,而是在特殊年代的政治话语的逻辑场域中被理解。而在这个逻辑场域中,政治话语自有其规律,其规律之一是有一个不会错误的话语前提:毛主席是不会出错的。老吴的话恰好违背了政治话语场域的话语逻辑。在第二个回合中,老齐的话强调的是“我们这样”,而不是“人”,但是老吴偷梁换柱,认为老齐强调的是“我们这样的人”,于是推出了一个荒谬的结论。老吴他们三人的言说,早就偏离了语录的本意,而把“毛主席”三个字作为神圣的符号,但抽空了其具体的内涵,同时与“人”的世俗性纠缠在一起,整合进话语的杀人游戏中。这样的话语游戏,可以无休无止地玩下去,但是暗藏杀机,因为这样的话语游戏,言说的文字是在世俗语言表达中,但是意义的理解却是在政治话语的场域,言说者出入这两个场域时,随时都有可能被政治话语的意义挤压进场域的缝隙而无力自拔。

老吴等三人的话语游戏没有继续,被“军宣队”的班长老李掐断了:

要叫俺说?好,俺说。俺会种地,会打枪,你们哪个会?要不是个文化大革命,俺不会到这个城里,也不会拉扯着你们学习毛泽东思想。学习毛泽东思想就学习毛泽东思想,哪个叫你们仿老婆子拌嘴?寻思俺看不出来呢!骂人不带屎,杀人不用刀,说你们是臭老九,俺寻思了,不屈枉。简简单单一条儿语录儿,吓唬来吓唬去,乌龟咬王八的球,哪个咬到哪个来?要叫俺说,秃子头上走虱虫,明摆着的三个字,共产党,共产党讲究个认真。你们,都算上,哪个是共产党?^⑥

大李的话,短句的结构,短句的思维。口语化的短句,把政治的术语和民间的脏话结合起来,焕发出民间短句“三担牛屎六簸箕”的直快、简截。在“文革”那样的年代,面对激进性逻辑话语的逻辑言说,用什么样的言说才有可能刺透这个混合的母体呢?民间的短句也许是最有力量的。从上个世纪70年代到80年代的文学创作看,对激进性逻辑话语的彻底解构有三种文学的表达方式:朦胧诗以意象的多维丰富性面对激进性逻辑话语的不可怀疑和不证自明;意识流等西方现代派的心理叙事方式面对激进性逻辑话语的外在客观性;而汪曾祺和阿城等人以民间短句为叙事语句的表达面对激进性逻辑话语的逻辑结构。三种方式一起在80年代的文学场对激进性逻辑话语进行了冲击。

怎样理解这种激进性逻辑话语呢?如果从作家或者说知识分子自身的言说方式来看,这种激进性逻辑话语的形成至少可以追溯到根据地时期的整风批判。在这里有必要补充一句,所谓从延安时期开始的知识分子自身的言说,已经是被政治话语整合治疗过的话语。因此,知识分子自身的言说在这种意义上来说,已经是激进性逻辑话语的替

代者,内含了激进性逻辑话语的所有要素,但是又以知识分子自身的言说得以呈现。陈思和曾经在《关于乌托邦语言的一点随想》中写道:“对一个乌托邦时代的精神塑造,远较对那个时代中的人物个性塑造艰难得多,也重要得多。因为在一个人格魅力普遍丧失的时代里,其精神的寄寓体只能是超越个人意义的共性语言,只有揭穿这个时代语言的实质,才能看清这个时代的真相。”^⑦其实这种“共性语言”在我看来就是激进性逻辑话语的语言形态。钱理群对这种“共性语言”是用“革命话语”来概括的:将“开展无情的思想斗争”作为发展文艺的中心环节的战略选择,把“斗争”绝对化、以至神圣化的概念,将复杂的文艺问题、知识分子的选路选择问题,简化为“非此即彼”的二元对立模式(如“人民”与“反人民”,“现实主义”与“反现实主义”)的直线化思维方式,以及“四面是敌”的“被围”心态,对于“论战(批判)”的偏嗜,“八方出击”的迎战冲动,将“矛盾、冲突”的审美化倾向,以至对“战争”语汇(自然地连同战争思维)、强暴的语言方式的醉心,等等,都是惊人的相似,并构成了形成于那个激烈搏斗的战争年代的“革命话语”的基本特征^⑧。《大风》中老吴、老孙、老齐的话语游戏,是在一个崇高而又被看作不证自明的前提下生长的。这个崇高的前提常常并不在话语生长的场域中出现,但是所有的话语自觉地把它放置在话语场域的中央。这个前提向话语场域的所有话语辐射,其意向性成为话语场域所有其他话语的尺度。革命性逻辑话语在不证自明的前提下,会演化出一系列违背“常识”的结论,从而走向荒谬。阿城在《常识与通识》一书中的文章,从人的生理角度讨论思乡、爱情、艺术、人性,富有科学理性,而且其中贯穿着对革命性逻辑话语的反思。在阿城看来,人很容易被催眠,而权威具有催眠的能力。无产阶级文化大革命就是一次成功的催眠秀,当时的照片、记录片、宣言、大字报、检讨书,从语言到表情,都具有催眠与自我催眠的典型特征,做知青的时候,碰到“大会战”,背诵语录也是催眠^⑨。在话语的催眠之下,被催眠者的自我意识被解除,产生出扭曲和虚幻,把海市蜃楼当作现实来鼓吹。在权力面前,说出常识有说出“皇帝没有穿衣服”的危险。民间短句的常识,恰恰是洞穿革命性逻辑话语的荒谬结论的利剑。革命性逻辑话语从不证自明的前提到荒谬的结论中散发着暴力的气味的。这种暴力气味,表现为革命性逻辑话语的话语指向置话语对象于死地的决断与快意。阿城特别欣赏苏童小说的那种语气,饱满,有静气,没有中国近几十年言说中的语言暴力,苏童讲述的是“宿命”,而不是“历史”^⑩。这个“历史”在阿城看来是带有革命性逻辑话语的话语指向的历史。阿城的短句,从《遍地风流》到“三王”,再到《常识与通识》,同样有一种“静气”,它讲述的也不是“历史”,而是“世俗”与“常识”。

阿城的短句对抗的是激进话语逻辑的长句,世俗的知识结构对抗的是以政治意识形态为中心建构的知识谱系。

短句言说散发着民间世俗的烟火气息,世俗的话语,是激进性逻辑话语的克星,世俗的庸常,对抗着激进性逻辑话语的崇高。短句言说的常识,对抗着激进性逻辑话语的荒谬结论,而短句言说的“静气”又对抗着激进性逻辑话语的暴力意味。阿城的短句从话语的角度看,是在做着一项重大的解构工作。

①汪曾祺:《说短》,原载1982年7月1日《光明日报》,《汪曾祺全集》第三卷,第225页,北京师范大学出版社1998年版。

②汪曾祺:《说短》,原载1982年7月1日《光明日报》,《汪曾祺全集》第三卷,第225—226页,北京师范大学出版社1998年版。

③阿城:《峡谷》,《遍地风流》第5页,作家出版社1999年版。

④阿城:《闲话闲说——中国世俗与中国小说》,《阿城精品选》,第220页,北京燕山出版社2006年版。

⑤朱光潜:《诗论》,《朱光潜全集》第三卷,第124页,安徽教育出版社1996年版。

⑥朱光潜:《诗论》,《朱光潜全集》第三卷,第132页,安徽教育出版社1996年版。

⑦亚里士多德:《诗学》,第47页,陈中设译注,商务印书馆1996年版。

⑧郭沫若:《论节奏》,《创造月刊》第一卷第一期,1926年3月16日。

⑨这四篇作品的开头分别是:高晓声《陈继根癖》:老话总说:“三年不请瓦、木匠,家里就会不像样。”这话确实不错。在时间面前,没有一样东西不变化。造了房屋不修理,屋面会漏水,墙上的石灰会剥落,砖瓦虽牢,也会破碎。就连那号称不蠹的户枢,也不是万寿无疆的,它会磨损,会烂坏,会开裂,绝非不朽。王安《克里亚兵站》:克里亚兵站没有兵。达马拉山西麓一条干涸河床上边,50年代确曾有过一个兵站。它也不过是解放军的几座帐篷、一堆汽油桶而已。因距北边克里亚庄园不到二十公里,来往司机给它起个名儿叫“克里亚兵站”。这

个地名一直未被承认,五万分之一的军用地图都没它的标志,实在太小了。而且随着岁月的流逝,帐篷、汽油桶也消失了,又成了空旷荒漠的卵石滩。可是,司机们叫习惯了,过车或提起这地方仍喊它“克里亚兵站”。蒋濮《老独爷》:我虽然刚过而立之年,却已仿佛是从炼狱中滚过来的一般,奇怪的是,过去岁月中那些神明鬼怪,甚至那些曾被我咬牙切齿所痛恨的种种切切,在时间的磨蚀下,都渐渐淡漠了下去;而你——老独爷,却如一豆长明的灯火,伴随淡淡的悲哀,久久闪烁在我意念的恒河之中。阿城《棋王》:车站乱得不能再乱,成千上万的人都在说话。谁也不去注意那条临时挂起来的大红布标语。这标语大约挂了不少次,字纸都折得有些坏。喇叭里放着一首又一首的语录歌儿,唱得大家心里更慌。

⑩阿城:《雪山》,《阿城精品选》,第94页,北京燕山出版社2006年版。

⑪钱钟书:《钱钟书论学文选》第一卷,第67页,花城出版社1991年版。

⑫阿城:《闲话闲说——中国世俗与中国小说》,《阿城精品选》,第203页,北京燕山出版社2006年版。

⑬查建英:《八十年代访谈录》,第22页,三联书店2006年版。

⑭阿城:《闲话闲说——中国世俗与中国小说》,《阿城精品选》,第222页,北京燕山出版社2006年版。

⑮阿城:《文化制约着人类》,《文艺报》1985年7月26日。

⑯阿城:《大风》,《阿城精品选》,第115页,北京燕山出版社2006年版。

⑰陈思和:《关于乌托邦语言的一点随想》,《文艺争鸣》1994年第2期。

⑱钱理群:《胡风的回答——1948年9月》,《六月雪——记忆中的反右派运动》,第51页,牛汉,邓九平主编,经济日报出版社1998年9月。

⑲阿城:《常识与通识》,第52—53页,作家出版社1999年版。

⑳阿城:《威尼斯日记》,第61页,作家出版社1997年版。

[作者单位:华东师范大学中文系]

责任编辑:董之林

