**李** **美** **皆** **著**

余秋雨的矫情与尴尬

从苏童看中国作家的中产阶级化

我们有没有理由不喜欢王小波

王 朔 为 什 么 不 继 续 看 上 去 很 美

朱 安 嫁 鲁 迅 幸 与 不 幸2

萨特与波伏瓦：自由情侣的神话

林白早期创作中的自恋现象

陈染的自恋型人格

海男的自恋情结

**容易被**

**搅泽**

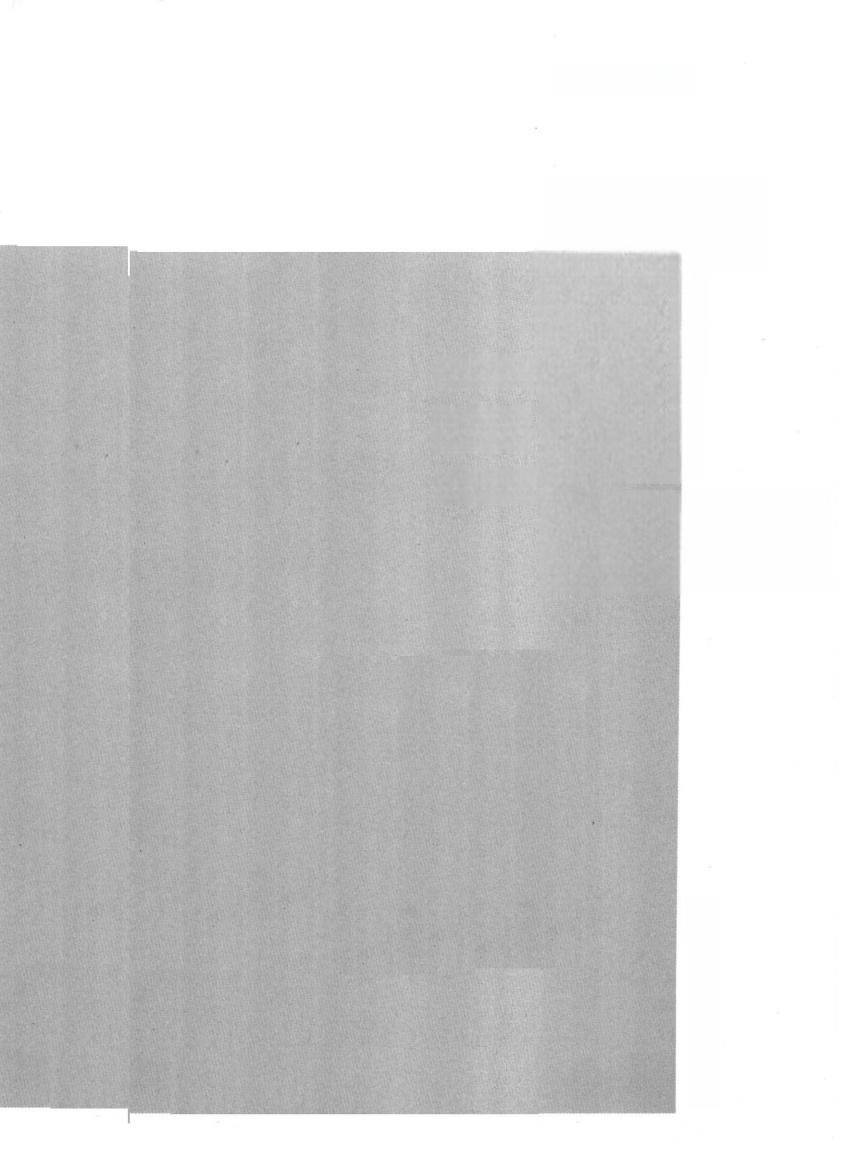
**RONGYI BEI JIAOHUN**

**DE SHI 的是**

**WOMEN DE XIN**

**我们的心**

人 民 文 学 出 版 社

**李** **美** **皆** **著**

**容易被**

**搅浑**

**RONGYI BEI JIAOHUN**

**DE SHI 的是**

**WOMEN DE XIN**

**我们的心**

人 民 文 学 出 版 社

图书在版编目(CIP) 数据

容易被搅浑的是我们的心/李美皆著,-北京：人民 文学出版社，2006

ISBN 7-02-005733-0

I. 容… Ⅱ . 李 … Ⅲ . 当代文学-文艺批评- 中国 - 文集 IV.1206.7-53

中国版本图书馆CIP 数据核字(2006)第054820号

责任编辑：王培元

责任校对：王玉川

装帧设计：柳 泉

责任印制：周小滨

容易被搅浑的是我们的心

Rong Yi Bei Jiao Hun De Shi Wo Men De Xin

李美皆 著

人 民 文 学 出 版 社 出 版 http://www,rw-cn.com

北京市朝内大街166号 邮编：100705

世纪兴源印刷有限公司印刷 新华书店经销

字数228千字 开本880×1230毫米1/32 印张9.125.插页2

2006年9月北京第1版 2006年9月第1次印刷

印数1 - 5000

ISBN 7-02-005733-0

定价 18.00元

**目** **录**

[余秋雨的矫情与尴尬 1](#bookmark1)

[李银河时代的王小波 15](#bookmark2)

[容易被搅浑的是我们的心](#bookmark3)

[———关于当下创作与批评的关系 28](#bookmark4)

[文坛格调与骑士风度 35](#bookmark5)

[由陈思和教授看学术界 40](#bookmark6)

[从苏童看中国作家的中产阶级化 55](#bookmark7)

[我们有没有理由不喜欢王小波? 65 目](#bookmark8)

[王朔为什么不继续“看上去很美”? 80](#bookmark9)

[文学作品怎样表现人性恶 95](#bookmark10)

[文学与人生的两翼](#bookmark11)

[——以顾城和曹雪芹为例 108 录](#bookmark12)

[欲望化写作的迷思 121](#bookmark13)

[朱安嫁鲁迅，幸与不幸? 132](#bookmark14)

[萨特与波伏瓦：自由情侣的神话 141](#bookmark15)

[在功利与唯美之间](#bookmark16)

[—— 诗人顾城和徐志摩的爱情 153](#bookmark17)

容易被搅浑的是我们的 心

[女性命运的“绿肥红瘦 ” 161](#bookmark18)

[命运的困顿与人性的挣扎](#bookmark19)

[———《雷雨》原著主题暨悲剧内涵 170](#bookmark20)

[陈思和《雷雨》细读之细读 179](#bookmark21)

[人性的审判与救赎](#bookmark22)

[——关于电影《死亡与少女》 189](#bookmark23)

[生命中最爱的](#bookmark24)

[———谈影片《天堂电影院》 201](#bookmark25)

[疯狂的水仙花](#bookmark26)

[——新生代女作家的迷狂性自恋 210](#bookmark27)

[新生代女作家的自闭情结和镜像化自恋 221](#bookmark28)

[新生代女作家的身体性自恋 233](#bookmark29)

[新生代女作家的退化性自恋 245](#bookmark30)

[林白早期创作中的自恋现象 254](#bookmark31)

[陈染的自恋型人格 266](#bookmark32)

[海男的自恋情结 278](#bookmark33)

[我的批评观 287](#bookmark34)

**余秋雨的矫情与尴尬**

说实话我不喜欢余秋雨的散文，余秋雨的确是个很会做文章 的人，但他的问题也就出在这个“做”上，所以我不喜欢。我对他的 关注多半在于他文章之外的、来自媒体的那些内容。

这几年为余秋雨的事可没少犯晕，公说公有理，婆说婆有理， 你翻手为云，我覆手为雨，对局外人的判断力实在是一个不小的考 验。好在这件事终于要接近尾声了。2004年7月22日、29日两 期《南方周末》,终于使我们看到了余秋雨事件的全貌。其中最核 心的部分，就是《余秋雨片段：1963—1980》中所呈现出的余秋雨 “文革”问题的全部史实。以往围绕着余秋雨的纷争主要就是“文 革”问题，可是双方都是只见火力不见事实，局外人实在无从判断， 那时候就替他们着急，用事实来说话呀。别一个整天来势汹汹泰 山压顶， 一个整天指天指地赌咒发誓。前者有理不在声高，后者天 地帮不了你。现在好了，事实终于摆在公众面前了。

余秋雨的矫情与尴尬

余秋雨事件已经全部浮出水面，他自己也同时宣布封笔，这件 事即将画上一个句号，是全面透视和分析它的时候了。不过，整个 事件摆在眼前的时候，从头到尾梳理一下，却有一种恍然的感觉， 原来这是多么小的一件事情呀!问题就在于，这件事虽小，却充分 暴露了余秋雨人格心态方面的局限，也正是由于这一局限，本来很 小的一件事情被放大了。这就是我们分析它的意义。

容易被搅浑的是我们的心

无疑，余秋雨是一个“识时务者为俊杰”的成功范例，这样的人 无论处在何种时代都会成功的。余秋雨在“文革”中少年得志、“文 革”后青云直上、转型期风光无限就是一个证明。这样的人即使生 在封建时代，大概也是状元之命，这只要看看他的文才就可以知 道。余秋雨行文既有儒家的风范，又有纵横家的派头，是典型的状 元之才。美名与财富，余秋雨都有了；官位，余秋雨也曾经有过了。 更绝的是，在名人常常出问题的个人生活上，余秋雨也毫不逊色， 家有美妻，琴瑟和谐。总之，文人所羡慕的一切，余秋雨都有了。 这样的人生是不是太完满了?世界上可以有这么美满的人吗?自 古以来，人们普遍接受的社会公理就是“人无完人”,谁也别想是个 例外。尤其作为一个发展中国家的男性公民，大家活得都那么匮 乏，凭什么惟独你那么富足呢?有句话叫“天妒红颜”,意思就是说 人不可太完满，否则连天都会妒忌你的。连天都会妒，何况人呢? 人无远虑，必有近忧，世界上没有一个人可以活得这么舒服，这么 俨然的。如何让一个成功人士感受到不舒服，如何让一个俨然圣 人者掉下面具呢?攻其软肋。这是余秋雨的“文革”问题被拎出来 的原因之一。

余秋雨的走红超出了大家对于文人成名的一般预期，对于人 们尤其是文人们的承受能力构成了严峻的挑战。这是由余秋雨所 处的位置决定的，没办法。那么,余秋雨本人的表现又是怎么样的 呢?首先，他的频频出镜不断刺激着大家的眼球，已经不是一种挑 战，简直就是一种挑衅了。而且，他在媒体当中出现的时候，总是 带着某种难以形容的矫情，圈外人看着或许还可以，圈内人就难以 消受了。余秋雨本来就是一个喜欢矫情的人，他经常煽情地写到 或者说到自己的哭和流泪，每次看到，我都觉得可疑，他真的哭了 吗?曾经和一个人说到余秋雨的文风。对方说，文章就像女人一 样，要有风情才美，人家余秋雨的文章就是写得有风情。这话恰恰

向我提示了余文的症结：风情有多少是天成的呢?多半还不是卖 弄出来的?哭算是余文的风情之一了，哭出来的风情。余秋雨的 哭可能还和他的撒娇有关，他曾经有一句话，说那些批评他的文章 没有一篇令他满意的。说得何其撒娇!包括余秋雨的封笔都有点 撒娇的意味：你们不是迫害我嘛，我就不写给你们看了，让你们痛 哭流涕后悔莫及去吧，让中国的文化界蒙受损失去吧，我决不心 疼。爱撒娇的男人必然爱流泪，没人撒娇的时候，他甚至会对自己 撒娇，独自泪垂。问题是，一个人的煽情如果不能引起别人的共 鸣，其结果就只能令人起腻，特别是一个男人的哭。煽情不成反成 矫情的例子在余秋雨很不少见，比如，“我的妻子每天在家除了睡 觉之外就是抱着个电视机，希望她的丈夫能回来”之类的；每次提 到他的千禧之旅，他总是非常夸张地强调自己多么危险多么辛苦 多么伟大，直接把自己打扮成了一个文化圣雄，实属欺负别人没机 会，或者赚了便宜反卖乖；当被问及做明星是否影响学者的工作 时，他说：他们除了骂人，还忙着做代表、做委员、开会、拉帮，我从 不参加这类活动，连手机也没有，因此我可能是全国拥有最多个人 可控时间的人。他有助手，凡事不必亲历亲为，当然可以没有手 机，当然拥有可控时间了，这里实际上流露出来的是阔人的优越 感，是属于站着说话不腰疼的矫情。一些人反感甚至厌恶他的原 因由此可见…斑。

余秋雨的矫情与尴尬

人们往往见不得成功者的矫情。一个跪在路边乞讨的人，再 怎么矫情也不至于让人愤怒，但成功者的矫情就会比较刺激了。 所以余秋雨关键并不是文章的问题，而是做人的问题。说实话，中 国活得比较成功的文人，多半都有一点师爷相，无论府上主子如何 更替，稳坐师爷椅的人总是他，永远善于审时度势，永远立于不败 之地，活得太游刃有余了。所以人们看着不顺眼。即便不对人做 冒犯之事，得到的仍然是别人的厌恶，厌恶他的圆滑世故，以及这

容易被搅浑的是我们的心

圆滑世故运用之成功。

余秋雨的矫情也未必完全出自刻意，这可能跟领导者的“亲 切”一样，已经成为一种习惯了。经过这些年的做官和成名，余秋 雨已经成为一个堂而皇之的“尊者”。凡为尊者，当然是越受尊重， 越想有个“尊者”的样子了，余秋雨的作秀就来自这里。他的作秀 其实是一种拘谨，而之所以拘谨，就是因为太想给人留下好印象 了，太想让大家看到一个完美的余秋雨了。余秋雨的为文一向好 修饰，人的为人和为文往往具有惊人的一致，所以他的修饰和矫 情、作秀实际上是一体化的。在余秋雨，这很自然，他只想在声名 的巅峰处处留心，稳步上升罢了。可是有一点他没有留心到，所有 的完美都是脆弱的，一个人越想把自己塑造得完美，就越是破坏了 预期的完美性；一个人越想呈现自己完美的一面，就越容易暴露出 自己的不完美。这是一个讨厌圣人脸孔的时代，人们有一种普遍 的逆反心理，越想打扮得完美的人，大家越想拉下他的画皮——这 可以给人一种莫名的快感。再者，人追求完美是一件好事，但必须 在自然的基础上，如果有违自然，就会适得其反。余秋雨越俨然， 越煞有介事，越冠冕堂皇，大家就越觉得他装柿子，越容易想起他 那未擦干净的部位。

中国有句话叫“为尊者讳”。作为一个想当然的“尊者”,余秋 雨已经先替自己做起了为尊者讳的事。他一向只替民族历史文化 反思，却从来不替自己反思，好像根本不懂一屋不扫、何以扫天下 的道理——就凭这一点，他也称不上真正的尊者。可问题在别人 那里就不一样了，人们愿为尊者讳，却绝不愿为俨然尊者讳。余秋

雨正在堂皇间，冷不丁受到了那飞来一棒—-不知道他意识到了 没有，他之所以没有得到“尊者”的待遇，问题也就出在这个堂皇 上 。

其实从《南方周末》披露的史实来看，余秋雨“文革”期间也没

什么大恶，按我原来的猜测，他至少应该比这严重十倍才对。所以 他完全可以自己写出来，免得让别人费心去调查，也免得以这种方 式披露出来更难堪。当然，这是一个比较理想的期待，他不想这么 做也无可厚非，他有权利回避，除了公检法和特定的清查组织，谁 也无权要求他主动交代。可是，即便他没有这么理想化，被人揭出 来之后，至少也可以采取一个比较明智的做法，或者坦然承认，或 者淡然默认。他最最不该的就是：断然否认。

在否认的时候，他还采取了一点方式方法，那就是《新民周刊》 上那篇文章的曲折由来。所以余秋雨不必抱怨媒体，他本人不是 也曾经利用过媒体吗?只不过没有达到目的罢了。而且，余秋雨 能够成为所谓的“明星学者”,很大程度上就是得益于媒体。余秋 雨试图用侧攻的战略毕其功于一役，结果却是事与愿违，搞得自己 很没面子。这件事是一个转折，从那以后，大家对余秋雨关注的焦 点便集中到“文革”问题上去了。余秋雨此举曾经让我非常费解， 泪水是和温情、善良联系在一起的，一个经常流泪的人应该是一个 感情丰富心地善良灵魂温柔处事文雅的人，怎么能做出那么简单 强硬欺世盗名瞒天过海的事情来呢?后来想想，刘备的哭也是一 绝呀，而且哭得很真诚，只是眼泪背后的东西我们看不清罢了，因 为被他的眼泪模糊了双眼。明明有其事，偏偏说成无，当然欲盖弥 彰。本来只是偷了一根针，却拼命抵赖，结果把自己抵赖成了一个 大盗。这件事余秋雨做得的确太不君子了，而且聪明过头，成了糊 涂。聪明必须有道，否则，不君子的事最终都将体现为不聪明。

余秋雨的矫情与尴尬

聪明人做了一件愚蠢的事，原因就在于太聪明，但这已经不是 什么简单的聪明过度的问题了，而是余秋雨人格心态局限的一个 必然，不在这个方面体现出来，也会在那个方面体现出来。现在社 会这么开放，又有历史在前面挡着，本来就没什么大不了的，你洒 脱一点，放达一点，承认就是了，这并不影响你的光辉，因为你并不

容易被搅浑的是我们的心

比一般人道德上更不完善。巴金不就以自己的坦荡赢得了尊重 吗?事实上，自己先把伤疤亮出来是一个上上策，可以变被动为主 动，防止被人揭。说出来以后，你就安全了；而不说，那就永远是一 座休眠的火山。你自己先说出来，别人就不会揪你了；被人揪住 了，坦然承认也没事了，最要不得的就是恼羞成怒。一旦恼羞成 怒，就会为一口气而斗，而一旦斗气，整个事件的性质就变了。

历史是不容回避的，连许多伟人都走下圣坛被重新评价了，何 况一个余秋雨。关于控诉与忏悔的问题，有人曾经这样说过，当一 个民族的灾难发生的时候，人们敢于站出来说：“我控诉”;灾难结 束的时候，又敢于站出来说：“我忏悔”,这个民族就是有希望的，反 之，就是没有希望的。“文革”既是一场政治灾难，又是一场文化灾 难，“文革”可以说是整个民族的“文革”,也可以说是每一个人的 “文革”。作为一个文化学者，余秋雨有必要也有义务对自己的“文 革”做出反思，即便不是公开的，至少也应该是自省的，可是从他的 表现来看，他根本拒绝这么做。连自省和反思都没有，忏悔就更谈 不上了。从他的言语和文字当中可以看出，“文革”对于他来说就 是家族仇个人苦，没有别的。如果余秋雨的文化关怀永远只会凌 空蹈虚，而不敢与现实甚至与真实的自己接壤，那还有多大的意义 呢?余秋雨及其家庭在“文革”中可能确实吃了一些苦，也是“文 革”的受害者，可是，被吃者同时也可能是伤人者，二者是不能相互 抵消的。鲁迅《狂人日记》中的狂人或许只是小时候无意中参加过 吃人的行为，尚且要进行那样深刻的自我反省呢。

退一步说，余秋雨如果真的认为自己没错的话，清查的时候为 什么要承认呢?他应该抗辩，别让自己的档案里留下那一笔。究 其原因，那时候他是个小字辈，没身份没名气可以吝惜，形势又那 么急迫，识时务的做法当然是老老实实地承认，否则也别想蒙混过 关。现在形势变了，那些都成为历史了，当然就要来个死不认错

了，此一时彼一时也。这里面最重要的不是时代原因，而是个人原 因，从前余秋雨是一个年轻的无产者，在名上输得起，而现在已经 功成名就，是个人物了，有身份负累了，要维护已有的冠冕堂皇，要 保持明星的尊严威望，所以难免没那么超脱了。另外，作为一个 “尊者”,这些年他已经被大众崇拜宠坏了，免疫力大大下降，稍微 见一点风就会感冒。余秋雨真的那么在乎他的“文革”问题吗?未 必，他真正在乎的并不是问题本身。余秋雨之所以恼羞成怒，无非 就是不能容忍自己的威望受到挑战，不能容忍居然有人敢在太岁 头上动土，居然有人敢对他不“为尊者讳”。说到底，就是名人心理 在作祟。由余秋雨的热衷于出镜，可以看出他的好名，既是一般知 识分子的好名，也是名教熏陶下的正统士大夫的好名。好名者，必 为名所累。余秋雨就是因为在名上这么输不起，涉及名的问题才 会这么敏感，捍卫名的时候才会这么愚蠢——当然，他以为是聪 明。

一个女人接了客，可能自有许多不得已的原因，旁人无话也就 罢了。但她如果还非要为自己树一块牌坊，那就连一般的婊子都 不如，比一般的婊子更可叹了。从当初一着臭棋开始，余秋雨便越 来越被动，心态也每况愈下，他打官司无非就是想扳回来，结果输 得更惨，心理倾斜也更加严重，终于越陷越深而不能自拔。赌君最 致命的错误就是他老想通过下一局捞回来，越想捞回来反倒输得 越惨。这时候，余秋雨的“文革”问题本身已经不重要了。当一场 战争打响以后，交战双方的情绪便完全受到战争态势的控制，而根 本上忘记为什么而战了。但对于作为第三方的公众来说，余秋雨 对这一问题越是讳莫如深，他们的好奇心就越重；他们的好奇心越 重，余秋雨的压力也就越重，那件事最终变成了一个不能打开的黑 盒子。以至于据说当黑盒子要被打开的时候，当事人竞然以自杀 相要挟。

余秋雨的矫情与尴枪

容易被搅浑的是我们的心

余秋雨可以说是一步错，步步错，开弓没有回头箭，既然他已 经选择了文过饰非，那就只能坚守到底了。一个人撒了一个谎往 往就需要十个谎来弥补，在这个过程中余秋雨是越描越黑，越挣越 跌份，越说越没风度，完全陷入了一摊焦灼的泥潭，搞得自己斯文 扫地，四面楚歌。他已经把一个简单的问题搞复杂了，干吗还不打 住?他不再搅，水自然会清。他任人喧嚣，尘埃自然会落定。一个 声音能吵多久，可是再掺和进去一个，就有的吵了。是他自己把水 搅浑了，是他自己把小辫子编成大辫子了，他重复了自己在歌手大 赛上的错误——说得太多。余秋雨不是封笔不封笔的问题，他应 该封口。就算现在打住，也是亡羊补牢，犹未为晚。就算被误会又 何妨?你非要把一个你认为真实的自己交给别人干什么呢?解释 就是失策，本来谁也没有要求你作出解释的权利，而你主动对人殚 精竭虑地解释，反倒把自己置于一个被动的答辩席上去了。

余秋雨越是辩解，越此地无银地暴露出自己在人格方面的不 自信。关键还在于说得越多，错得也就越多。余秋雨最后的一些 辩词都带着无聊的人身攻击性质了，看来真急了。

余秋雨说，那些骂他的人都是曾经跟他套过近乎、想把他捧上 天的人，以此表示对这些人的不屑。——曾经捧过你的人就不能 骂你了吗?否则就是变节了吗?也许是你变了，变得该骂了呢? 老说这个没意思。

余秋雨说，那些骂他的人都是别有用心，言外之意就是嫉妒他 或者想靠他出名。“木秀于林风必摧之”固然是的，但是作为被批 评者，没必要过多地在这上面找原因，这跟他是否有问题或者别人 批评得正确与否是两码事。任何人都不能以批评者的德行未必超 越自己为借口来拒绝接受合理的批评。批评的人本来就未必一定 要比被批评的人完美，否则这个世界上就不存在批评了。不必去 过分强调批评的资格问题，只要批评得对，就应该接受，别人有问

题你可以再反过来批评别人，但那是另一个批评了。面对批评的 时候，余秋雨总是质问别人批评背后的动机，而根本不在意批评本 身，难道批评的动机比批评本身还重要吗?同样的质疑精神为什 么不用于自身呢?余秋雨还强调了一个批评的等级问题，意思也 就是说，小人物不能批评大人物，否则就是越位。那么,谁够等级 批评余秋雨呢?他的等级这么高。面对风的时候，树首先应该想 想自己是否站得住脚，如果站得住脚，那是任尔东西南北风，摧也 摧不倒的。

在接受《南方周末》和《新京报》记者采访时，余秋雨满腹委屈、 悲愤，一副随时准备仰天浩叹弄个《天问》出来的样子，连照片上都 是一脸有冤难诉的无奈。何必呢?他还用无职无权无帮无派来解 释自己的孤立无援，说得那么无辜，好像大家欺负了老实人似的。 余秋雨抱怨中国的媒体没有对立的制衡机制，没有仲裁纠错功能， 好像在呼吁中国现代版的“费厄泼赖”。可是当《南方周末》———这 个最具有他所说的那种制衡力量和“费厄泼赖”精神的媒体———首 先给他一个机会时，他的表现又怎么样呢?他并不“费厄泼赖”,而 是大量、奢靡地挥洒自己的偏颇之词。可是，真正的“费厄泼赖”绝 不会只听一家之言，它会给各方平等的机会，而且它最终是要用事 实来说话的。于是，余秋雨刚刚体验到发泄后的快感，马上又面临 着灭顶之灾了。7月29日《南方周末》的文章一出，他是否感觉自 己又被涮了一把呢?

余 秋雨的矫情与尴尬

关于自己的“文革”问题，余秋雨时常王顾左右而言他。余秋 雨“文革”问题复查的结果是被确定为“说错话，做错事，写错文章” 的人，但允许重返工作岗位。于是，当别人提及他的“文革”问题的 时候，他会首先振振有辞地说，如果我有问题，还会被提拔为上海 戏剧学院的院长吗?大有哂笑这些人缺乏政治常识之意。其实真 正缺乏常识的是他，不影响继续使用并不等于毫无问题，他这是在

容易被搅浑的是我们的心

运用政治的模糊概念打老白姓的马虎眼。余秋雨不愧是内行，深 谙政治在中国的生命线地位，所以首先拿政治来做挡箭牌。

余秋雨“文革”当中基本上没有伤害过具体的人，没有留下谁 跟他过不去的把柄，这也是他“文革”后得以完身而退的原因。于 是有人提到他的“文革”问题时，他总是理直气壮地质问，我伤害过 谁?把被我伤害过的人找出来!他这又是在打狡猾的模糊战。他 的问题不是伤害了一个具体的人，而是伤害了某些不确定的人，严 重点说，就是伤害了一个时代，不是从肉体上，是从精神上——他 的“文革”清查结论中“流毒”-词是赫然在目的。伤害的不是具体 的人就算没有伤害人吗?不是人身伤害就不算伤害了吗?不能因 为其不确定性和非人身性，这个责任就滑脱了。这种理直气壮，简 直带有一点“仗名欺人”的味道，难怪他会聪明到有时让人避讳。

实事求是地说，质询余秋雨“文革”问题的人对于余秋雨这段 历史在细节的真实上把握得并不是那么准确，比如石一歌问题。 于是余秋雨大胆地声明：“我现在发出悬赏：有人如能指出我用‘石 一歌’的笔名写过一句有他们指控问题的文章，只要一句，我就支 付全年薪金作为奖励。”这是在运用别人事实方面的小漏洞来推翻 自己的大问题，转移问题的实质，回避问题的根本，说到底，是一种 低能的狡辩。用别的笔名写的呢?用别的笔名写的就不算了吗? 问题的关键在于你有没有写，而不在于用什么笔名。这是智商正 常的人都能明了的常理。

已经做过结论的错误，余秋雨居然还在口口声声不承认，理由 究竟何在呢?虽然他没有直说，但替他说白了无非就是：一、不是 他错了，是时代错了，是路线错了，是上面错了，而他只是受上面的 领导。—-—全部责任往时代身上一推了之。个体对于历史的责任 就这样被釜底抽薪地逃避掉了，可是，历史和时代难道不是由一个 个的个体构成的吗?抽掉这些个体，历史和时代终将成为一个什

么都不能负载的空壳。二、既然大家都错了，那干吗还要追究我个 人的错?——法不责众的心理在这里得到了看似合理的运用，可 是，大家都错就不是错了吗?

许多文化人在“文革”中的表现，体现了知识分子在权力面前 常见的媚态，是知识分子与政治和权力关系的一个缩影。知识分 子泛泛而言无一例外地会标榜自己的民主主义立场，但是，当真正 被推到政治舞台上去的时候，就不仅自觉的独立不倚做不到，连自 然的疏离都做不到了。封建士大夫的功利心和庙堂意识相结合， 取代了知识分子为民立言的民主主义立场，使之最终沦为帮闲或 帮凶。

中国人习惯于区分好人坏人，我原来也觉得余秋雨不过是一 个做过尴尬事的好人而已。后来再看，好人坏人的界定不仅困难 而且毫无意义。 一个人可以有狐狸的狡猾同时又有释迦牟尼的 心，憨厚的狡猾和真诚的做作以及聪明的善良虽然比虚伪还要虚 伪，但看起来却比真诚还像真诚。所以，人的好坏没法区分，我们 只能就事论事，就算一个人已经死了，说“盖棺论定”都不如说“盖 棺事定”来得科学和准确呢。笼统地说来，余秋雨这个人有文人的 酸腐矫情但无伤大雅，有小男人的狡猾好面子但没有大男人的阴 狠歹毒，是一个适合点缀升平的表现派而不是一个鲁迅式的斗士。 他的脆弱敏感而常常又过分的反弹，很大程度上来自于他的襟怀 不够坦荡，所以很小的一件事就让他看得很重，就使他走了麦城。

余秋雨的矫情与尴尬

正是面对批评的孱弱使余秋雨把指向自身的批评放大了，这 件事本来不至于影响他的形象，但这样一来却真正暴露了他的问 题。余秋雨的“文革”问题并不比他在这一事件中所体现出来的心 态问题更加典型和深刻，他的软肋与其说是“文革”问题，不如说是 面对“文革”问题的那种人格和心态。即便没有一份应有的雅量， 如果能够皮实一点，余秋雨也不至于此。在知识分子群体中成为

容易被搅浑的是我们的心

名人，便无法逃脱被解剖的命运，而且这种被解剖常常会切中肯 繁。知识分子看同类一向如同看自己一样明白，因为几乎都是通 病。在批余的过程当中，不少人也暴露了自己的丑陋。

没有人可以不为自己的行为付出代价，可余秋雨一直没有为 自己的“文革”问题付出过代价，连内心的代价都没有，所以历史地 辩证地来看，他最终补上这一回也算应该。而别人之所以拿他的 “文革”问题说事，就是因为他太聪明太游刃有余了，一直没有受过 伤， 一直没有付出过代价，这比“文革”中伤过人而后自己也被伤得 不轻的人还让人过不去。不必感叹人性的不完善，人性永远是丑 陋的，自己也不尽美丽。也不必怨恨上天的不公平，这恰恰是公平 的，这很符合人类的集体无意识，使人看到了某种类似于天道的东 西。所谓天道，也许本来就是摆平人心的那种神秘的制衡力量吧? 余秋雨现在稍微有点不舒服，那就对了，你已经舒服了那么久，让 别人舒服一下也是应该的。这就是社会，这就是人性，自有它的制 衡的天性。

《论语》中有一句话：“君子不以言举人，不以人废言。”余秋雨 并非大鳄，围绕余秋雨的纷扰应该结束了。虽然人和文都是文化 的一部分，但是一个作家、学者，主要还是应该靠文章来站住脚的。 而对于读者和批评者来说，重要的不是鸡，而是鸡蛋，离开他的文 去谈论他的人对于大家有什么意义呢?批评家张闳说得好，纠缠 于余秋雨在“文革”期间的所作所为，只能抹杀“余秋雨批判”这一 文化行动的真实意义。

对于余秋雨来说，明智之举就是闭口，尤其在情绪比较激动的 情况下。在宣布“彻底告别中国文化界”时，余秋雨说了一段非常 抒情的告别辞：“我想很多年以后，大家终究会知道余秋雨这个不 得不被十年骂声驱逐的人，是个非常善良的人，是个从来没做过坏 事的人，一个从来没有伤害过人、招惹过人的人，一个在荒漠地区

拼命行走的人。”这段话颇有点英雄末路、悲怆谢幕的味道，余秋雨 显然在以自己的退出向戕害和扼杀他的文化界提出抗议。但是， 真的不如不说。好不好要靠别人来说，自已说好不算好。桃李不 言，下自成蹊。余秋雨之所以这么说，就是要为自己的封笔做一个 注脚。可是，封笔还要宣布吗?你不写自然就封了。这个美丽而 苍凉的手势不僅画蛇添足，而且凸显了自己退出的尷尬和无奈。 可是，退出文化界的话音刚落，又传出他担任大专辩论赛评委的消 息，先前那些话全变成送给自己的耳光了。看来还是恋恋红尘呀。 树能静吗?风会止吗?我们只有拭目以待了。

附记：我是一个看电视不多的人，但在写完这篇文章后不长的 时间里，便两次在电视上看到了余秋雨的身影。一次是凤凰卫视 的“鲁豫有约”,一次是陕西电视台的“开坛”。这算什么?梅艳芳 式的巡回告别演出?可跟“百变天后”梅艳芳不同，你余秋雨还会 好好地活下去，干吗这么急不可耐?越来越流露出小男人的本质： 聪明而不大气。聪明必须在某种胸襟大气的统驭下方能为个人增 色，否则只能沦为令人厌恶的小聪明，多不如少，有不如无。

余秋雨的矫情与尴尬

一个痛斥媒体误已伤己的人，却频频与媒体有约，这说明什么 问题呢?希望有一家媒体是彻底爱护他的，怜惜他的，不触及他的 痛处，让他好好地撒一把娇。可是，几乎所有媒体都不会回避他面 对批评的态度问题。比如在“开坛”节目里，主持人问他面对批评 是否有足够的自信时，他的脸是红了又亮、似哭似笑的一个模样， 实在尷尬得可怜可叹，作秀的结果是越作越不“秀”了，余秋雨越 撇清，越把自己的气度问题暴露给大家了，本来没注意到这个问题 的也注意到了，这是典型的出卖自己的行为。再这样下去，真不知 他想把自己弄成什么模样。要知道，心口的痛是罵你的那些人，你 再怎么在媒体上树形象，还是改变不了这些人对你的态度，只能徒

容易被搅浑的是我们的心

增腻歪；而无关的公众再怎么同情你，也浇不透你的胸中块壘，何 必呢?在“鲁豫有约”中，余秋雨说过一段话，意思是，马兰的父母 看到秋雨这孩子在“文革”当中受了那么多的苦，现在却被这样对 待，很难过……自怜得差点又哭了。你看，撒娇的毛病改不了了。 可是，马兰的父母是疼爱你怜惜你的岳父岳母，这样的娇在他们面 前当然可以撒，但别人与你没有这种关系，撒这样的娇有什么意思 呢?快奔花甲的人了，还分不清哪些话是应该藏在家里说的、哪些 话是可以出门说的吗?

余秋雨是不会舍得避开媒体关注和走出公众视界的，他与媒 体之间的爱恨情仇将会继续。

**李银河时代的王小波**

我的孤陋寡闻使我对于王小波的第一印象居然是来自李银河 的一篇文章，那时候他已经去世了，这篇文章就叫《悼小波》。文中 有一句话：“我记忆中小波的小说中惟一写过的一行诗是在《三十 而立》里：‘走在寂静里，走在天上，而阴茎倒挂下来。’我认为写得 很不错。”我认为如此难堪的语言暴露出现在对于一个刚刚死去的 人的纪念里实在是太不庄重，太不合时宜了，不仅亵渎死者，而且 让人联想起某种不洁的嗜欲之类，有点反胃。本能地不喜欢起王 小波来，虽然究其实并不是因为他本人。

李银河时代的王小波

也许从那时候起，李银河便打定主意要炒作王小波了，所以在 悼文里不惮作惊人之语。王小波是一个颇有争议的自由作者，生 前许多作品都无法在国内发表，但是却于意外死亡之后，迅速地蹿 红起来了。王小波的蹿红跟李银河有重要的关系，是李银河、出版 商、媒体、从众的心态加在一起，共同打造了王小波现象。我们现 在所看到的王小波，是李银河时代的王小波，是李银河的王小波。 我们现在所看到的王小波，是市场经济时代的王小波，是商业化的 王小波。

王小波在自己的时代很寂寞，在李银河的时代却又有点过于 繁荣，他的身后繁荣几乎和生前寂寞同样不正常。李银河的炒作 更加证明了王小波不是一种文学现象，而是一种文化现象。王小

容易被搅浑的是我们的心

波是一个拙于面对媒体的人，而李银河恰恰在媒体面前风云叱咤、 大放异彩。不得不承认，李银河在炒作方面天分奇高，很懂得利用 现代传媒手段。

那么,王小波时代的王小波和李银河时代的王小波究竞有什 么不同呢?回答是：王小波时代的王小波是自由的、平民化的，李 银河时代的王小波不再自由，也不再平民化了。

李银河说，“作为一个文学家，王小波的看家本事是创造美。” 那么,李银河本人的看家本事又是什么呢?

了解王小波的人说，“他是一个挺内向的人，不是见了生人就 滔滔不绝的主儿。”而这，恰恰是李银河的强项。尤其当这滔滔不 绝是为了烘托王小波时。

且看李银河如何滔滔不绝。

“他的思路属于自由人文主义，是在经历过思想浩劫的国度硕 果仅存的自由和独立思考精神的结晶。”这个“硕果仅存”未免有点 武断和片面，对于中国思想界欠缺起码的了解。

“浪漫骑士———他的情感生活，行吟诗人——他的文学创作， 自由思想家——-他的时评杂文。”这是李银河对于王小波的概括。 “浪漫骑士”暂且不说，“自由思想家”,王小波生前好像并没有这么 自以为过，是李银河加冕的——可见，成为思想家是多么简单的一 件事情——不过，姑且接受了。但是，以“行吟诗人”来概括王小波 的文学创作，口号虽然响亮，却实在是不够恰当，首先，据说他只写 过一首诗，其次，他的创作从哪里体现出“行吟诗人”的特质呢?

“从我的鉴赏力看，小波的小说文学价值很高。……如果诺贝 尔文学奖将来有中国人能得，小波就是一个有这种潜力的人。我 不认为这是溢美之词。虽然也许其中有我特别偏爱的成分。”李银 河的赞美之所以会到这一地步，原因有三：一、“性过誉”,也就是相 爱的人之间的特定的偏爱———这是很难客观的，正如情人眼里出

西施一样。二、死后为大——对此，我们只能说，李银河押的只是 ·个预期。鲁迅《立论》里写道，一个人家的孩子过满月，一位客人 说，“这孩子将来要发财的。”得到一番感谢；另一位客人说：“这孩 子将来是要死的。”得到一顿痛打。可是，我们知道，只有“这孩子 将来是要死的”是看得准的，其他都看不准，都是押一个预期。拿 到王小波与诺贝尔文学奖这件事上，只有王小波已经死了，不可能 得到这个奖项了是事实，其他都是永远都得不到证明了的预期。

三、李银河的文学视界比较狭小，比夜郎国大不了多少，而且自己 也承认是一个“文学的业余爱好者”,鉴赏力难免有限，容易发生美 好的误会。

“小波的文字极有特色。就像帕瓦罗蒂一张嘴，不用报名，你 就知道这是帕瓦罗蒂，胡里奥一唱你就知道是胡里奥一样，小波的 文字也是这样，你一看就知道出自他的手笔。台湾李敖说过，他是 中国白话文第一把手，不知道他看了王小波的文字还会不会这么 说。”对于这段话，我只能说，中国有句古话叫“嘴大吃八方”,真是 不错。原来以为李敖是中国嘴巴最大的人了，现在看来，可能还不 是。

李银河时代的王小波

“原来王小波说过，我的书有两万人读我就满足了，可是没想 到竟然有这么多的读者，我觉得这说明了中国读者的高明和欣赏 水平，我是感到很受鼓舞。”原来中国读者的高明与否和欣赏水平 如何，就取决于他是否喜欢王小波，王小波戳在那里，就是为了充 当中国读者的一根标杆。

“有这么多不讳称走狗的写作者出现，在文学史上是罕见的， 而他们很可能更接近文学的真谛。”这是李银河为王小波的“门下 走狗”出合集而说的一段话。王小波死后，李银河经常做客这里做 客那里，为王小波的崇拜者发表讲话，所到之处，皆能掀起一定热 浪，与王小波生前的冷落恰成对比，可能相当一部分人把用于王小

容易被搅浑的是我们的心

波的狂热挪用到李银河身上去了。王小波无意于当教父，李银河 却堂而皇之地当起教母来了。这让我想起舒婷的一句诗——沿着 江岸，金光菊和女贞子的洪流，正在煽动新的背叛。她以为这是对 王小波的忠诚和捍卫，事实上，却把王小波搞得很小儿科了。李银 河“做客”的内容，除了不遗余力地推销王小波，也在不遗余力地推 销自己，具体说，就是自己的性学理论，李银河的出名就是因为两 点，一是王小波，二是自己在性方面的前卫姿态和言论。本来夸你 亲近的人就接近于自夸了，何况还摆明了要“挂着羊头卖狗肉”。

事实上自从王小波去世以后，关于他的纪念就没有消停过，给 人一种王小波的灵堂迄今未撤的感觉，对于王小波的怀念，当然 不乏深沉，不少人做出“我的伤感你永远不懂”的样子来，因此使自 己极具伤怀之美。这些伤怀者似乎每个人又都感觉那是“我的王 小波”,因此爱王小波爱得有点像自恋，这也比较耐人寻味。

要想把个人的怀念变成集体的怀念，除了零碎的纪念活动外， 当然还要有大动作，《爱你就像爱生命》情书集的出版，就是李银河 的一个大动作。也许当李银河作出“浪漫骑士——他的情感生活” 这一归纳时，就已经在酝酿着把自己和王小波之间的情书公开了， 所以先抛出一个引子，

先来看一个编者按：王小波和李银河，一个是著名作家，一个 是研究性问题的社会学家，他们在一起的时候都会谈论什么?他 们之间的情书都写了些什么?他们在“爱”上的情感和行为与普通 人有什么不同吗?王小波和李银河之间的情书集《爱你就像爱生 命》,向您披露了他们生活中这些不为人知的隐私。

充满诱惑和暗示。可怜的王小波!

“爱你就像爱生命”,这是王小波写给李银河的情书当中的一 句话，这个“你”当然是指李银河了。那么多的读者都在吟诵着王 小波对李银河的爱，这对于李银河想必是一个极大的满足了。王

小波曾经称李银河为他的“无价之宝”。让大众知道我是王小波的 无价之宝是什么意思呢?余秋雨在《借我…生》里，曾经借香港人 和台湾人说他是“铁汉子”、“第一魅力男子”之类的话好好自慰了 一番，幸好港台人没说他是第一猛男，否则就更让人替他难堪了。 这样的话，总有它的特定性，事过境迁也许就是另一回事了，所以 只能一笑置之的，哪能当起真来，专门记住，并郑重地放在书里面 呢?王小波可能还说过李银河是西施之类的话吧?因为情人眼里 出西施是很正常的。那么,李银河打算什么时候告诉我们呢?情 人之间，说什么都不过分，但没必要告诉大家，正如猫的恋爱，没必 要搞得整条街的人都知道。

个人对另一个人的爱不管在别人看来怎么样，对于他们自 己都是天经地义的，正如有人喜欢吃香干有人喜欢吃臭干一样，只 是口味的问题，无可厚非，而且只要在这一范畴内，便具备相应的 审美特性。但是，如果超越这个范畴，那就不仅失去了它的审美特 性，而且还可能引起另外的反应，尤其当别人并没有做好这种审美 准备的时候。所以，当某种誉美跟自己有关时，最好要有适当的避 嫌意识。

李银河时代的王小波

透过王小波的青眼来看李银河，的确怎么看怎么可爱，但是再 回过头来单看，又觉得落差不小。李银河称王小波为“浪漫骑士”, 骑士总是爱贵妇的，那么,李银河就是那个“贵妇”了。不知道这是 不是她把王小波打造成骑士的原因。骑士和贵妇的故事往往很动 人，不过有时候也有例外，比如堂吉诃德那样的骑士，所爱的“贵 妇”不过就是一个养猪姑娘。

现在好多人都在把王小波比作鲁迅，对此李银河也不予否认。 不仅不否认，而且正在把王小波朝着当代鲁迅这个目标上推动。 既然王小波堪比鲁迅，那么,鲁迅出了《两地书》,王小波当然也可 以出情书集了，这是自不待言的。可是，鲁迅的《两地书》是有史料

容易被搅浑的是我们的 

价值的，并非单纯当情书集出的，不知道这一点有关人士意识到没 有?

情书集把王小波由神话变成了童话，所以连带着让人对王小 波都有点起腻了。通过情书集，李银河正在打造一个爱情童话，童 话的女主角就是李银河本人。童话适宜于“很久很久以前”这样的 过去时，而且最好由别人打造，如果童话的主人公自己忙着打造童 话，这个童话就多少有点不是味了。当然，当事人也可能是不放心 别人去做，所以一定要自己做完了。如果真是这样的话，自己先编 好，留待日后出版，桃花春风，笑骂由人，不是更明智吗?不过那样 一来，她本人就不能亲自体会到现世的风光了，也许比前者更遗 憾。

山盟海誓只能属于两个人之间，曝露于他人，总是感觉肉麻， 有点像徐志摩的《别拧我，疼》。但那好歹是一首诗。王小波曾经 以特立独行的猪自喻，这只特立独行的猪现在被曝露在了一个肉 麻的宣传台上，该是一副什么表情呢?

《爱你就像爱生命》打的是隐私这张牌，这从前面所引的编者 按就可以看出。既然是隐私，那就是两个人的隐私。那么,有没有 人考量过王小波是不是愿意这样做呢?假如王小波还活着，只是 他们俩分手了，李银河还能够一意孤行地这样去做吗?比如捐献 器官，如果死者生前没有立下捐献遗嘱，家属可以随意捐献吗?区 别在哪里呢?区别就在于活人有能力主宰自己的意志，而死人只 能任由别人处置了——无论是爱你的人还是恨你的人。这就是死 人的无奈了。假如王小波并不愿意这么做呢?这样做的后果岂不 就是“我最心爱的人，伤我却是最深”?也许有人会说，王小波是爱 李银河的，所以凡是她做的事，他都会赞赏。我想现在已经不存在 “两个凡是”了。

情书关涉到两个人的隐私，一个人不尊重自己的隐私不要紧，

她有权不尊重自己，但她不能不尊重别人的隐私，尤其当隐私的曝 光对于另一个人并没有什么真正意义的时候。

李银河名为纪念实为炒作王小波的另一个大动作，就是下面 这则消息：李银河主编的《一个特立独行的人——王小波画传》(大 众文艺出版社)将在4月11日上市，这天也是王小波的八周年忌 日。届时，北京鲁迅博物馆将举行“王小波图片展”。

王小波的画传其实已经出过一次了，可能那一次没有收到预 期的效果，商业价值发挥不彻底，所以这次才又卷土重来。重复出 书是作家让作品充分发挥商业价值的经常招数，所以李银河此举 更加让人怀疑：她到底是为了更好地纪念王小波，还是更好地发挥 王小波的商业价值?

关于这本书，李银河还有一段话，比她此前发表的所有讲话都 精彩。李银河说，王小波身后出现了一个奇特而略带神秘感的现 象，那就是，有不少读者不约而同表达过这样一种感觉：王小波就 像一个接头暗号，这些人从别人对王小波的喜爱程度辨别对方是 否同类。

李银河时代的王小波

“神秘”,“现象”,“接头暗号”,这就不仅仅是上纲上线、煞有介 事的问题了，简直就是装神弄鬼、五迷三道!那个接头暗号是否跟 当年红卫兵用红袖章来识别同类一样呢?如果手里再拿本王小波 作品当红宝书，想必就更有红卫兵的扮相了吧?再一次领略了李 银河的煽动性。

不过，李银河时代的王小波与其说是一个接头暗号，不如说是 一个流行标签。王小波所主张的特立独行正在被当成一种高雅的 精神时尚，追逐这种时尚，就是为了从文化上标志自己的不俗。这 其实正是王小波所说的那种“媚雅”,跟媚俗同样的性质。特立独 行与通俗流行是不相容的，有人正在制造文化悖谬。

举办“生平图片展”对于中国当代作家来说还是史无前例的。

容 易 被 搅 浑 的 是 我 们 的心

这个展览据说很像“你想敲开谁的家门”那类电视真人秀，让读者 可以走进王小波的书房。

大厅里，王小波作为电视节目的情景也在大屏幕上展出着。 王小波生前是一个很低调的人，不喜欢被人神化也没人神化他。 王小波生前是一个不爱出风头的人，很不愿意表现自己，却上过一 些电视节目，所以才有了现在展出的这些资料。王小波曾经对姐 姐说，其实他很不喜欢上电视台，很不喜欢那些场合。但因为朋友 请，却不过情面，就去了。可是这些不得已的事现在却正在被重复 利用着，简直有一点示众的味道。

王小波的朋友说，“电台、电视台因为王小波写小说名声渐起， 也因为他写小说机智、风趣、搞笑就会把目标锁定他，很希望王小 波的幽默机智能给观众带来快乐，能制造节目的热力，拉动广告和 收视率。但是事实是，王小波参与的几档节目大多因为表现不佳 而流产。”而现在呢?“在展出的大厅里，大屏幕上经常出现王小波 作为嘉宾出席电视台节目的情景。王小波在主持人用力过度的努 力中试图渲染活跃气氛，但是他在镜头面前的拘谨使他的形象更 加黯然。”

我们不得不再次感叹：可怜的王小波!

王小波正在为大家表演着，至于是冷面幽默还是笑面悲怆，是 蹩脚还是自如，是尴尬还是喜欢，是难受还是享受，那就只有他自 己知道了。据说还要巡回展出，那就更像歌星的巡回表演了。这 种“将王小波炒作到底”的决心，不能不令人肃然起敬。

如果王小波生前的寂寞令人痛心的话，身后的哀荣则更加令 人痛心了。王小波生前没有像别人期望的那样带来可利用的价 值，现在，终于实实在在地带来了。王小波生前有一次把自己不满 意的作品拿去发表时说，“这种有损尊严的东西，我以后再也不写 了。写多了就成没滋没味的人了。”我想王小波说的已经够清楚的

了。可是这种没滋味的事，目前却正在发生着

王小波生前的寂寞不仅是作品时运不乖的寂寞，而且还是内 心的寂寞，在他辞世之际，学者崔卫平说，“他虽然写下那么多快乐 的句子，但可能至死也没有完全摆脱他笔下提到的插队时的‘郁郁 寡欢’。他可能仍然是寂寞的。我们因此而不能原谅自己。”现在， 我想应该有更多的人因为王小波的寂寞而不能原谅自己了。因为 真实的王小波现在还在寂寞着，不仅寂寞着，而且寂寞得不尴不尬 无可奈何。

王小波生前是一个反对无趣的人，可是对于他的这种纪念，反 讽是真的，幽默风趣却一点都没了。王小波生前主张特立独行，可 是对于他的这种纪念，不仅一点都不特立独行，而且恰恰是对他的 特立独行的反讽。

如果真爱一个人，就要尊重这个人的意愿，不要去做他不喜欢 的事。如果尊重都谈不上，还谈何纪念呢?作家生前意愿被违背 的事不是没有，卡夫卡的朋友马克斯 ·布洛德就违背卡夫卡的意 愿，出版了卡夫卡的著作，但是对于这位朋友，我想全世界都会献 上自己的敬意，因为他做的是一件有价值的事 我指的是文学 和文化价值，而不是其他价值。

李银河时代的王小波

卡夫卡生前只是个小职员，这些作品如果不出，这个世界就永 远不知道作为作家的卡夫卡了，可是，我们已经知道作为作家的王 小波，这就已经足够了，还要搞这些俗不可耐的附丽乃至附庸于什 么呢?它对于王小波到底有多大意义呢?只能有损于王小波作为 特立独行的文化人的形象。

对于王小波的纪念已经运动化了，已经变成一波一波“向王小 波同志学习，向王小波同志致敬”的运动。“一切都在无可挽回地 走向庸俗”,仿佛这是王小波生前为自己写就的一句话。纪念是必 要的，但如果太过分，就会适得其反。如果王小波生前过冷的话，

容易被搅浑的是我们的心

现在则过热了。一冷一热恐怕要让王小波感冒了吧?

不管冒泡的是不是王小波，王小波身后一直为泡沫所包围都 是一个不争的事实，这些泡沫已经掩盖了真实的王小波。

王小波正在被偶像化。偶像自身的可悲在于脸谱化，偶像对 于他人的可悲则在于那常常是一个无效的寄托，鲁迅在《故乡》里 就曾经为闰土的寄托于偶像而感到悲哀过。

对于王小波的纪念，已经变得很不正常，以至于不能不让人怀 疑：到底是为了纪念王小波，还是为了别的什么?这些纪念虽然让 王小波一茬一茬地收割着赞美与崇拜，但对于他的真正的研究和 发现又有多少呢?

对于王小波的关注正在发生位移。我们真正应该关注王小波 的是什么?有人曾经说过，你吃了一只鸡蛋，感觉很好，那就行了， 为什么一定要关心那只下蛋的母鸡呢?可是目前对于王小波的关 注不仅是盯住母鸡不放了，而且还搞得鸡毛乱飞。

王小波已经成为一个文化卖点，王小波已经成为一个商业附 庸。当年作品发不出去仍然关在屋子里执著地写的那个王小波的 身影是多么重，而今天我们所看到的这个王小波的身影又是多么 轻!王小波是否正在经历着失重的痛苦?又是谁使王小波失去了 重量?

不能说全部是李银河的责任，但李银河至少应该反思一下。 李银河编选王小波文集功不可没，但她对于王小波的这些纪念或 者说炒作，又实在有点走火入魔了。如果她认为这是对王小波生 前寂寞的一个补偿的话，那就错了，王小波并没有真正得到什么, 得到补偿的与其说是王小波，不如说是她本人。作为王小波的遗 孀，她现在比王小波生前要风光得多，这很大程度上得益于王小 波。这样的结果甚至会令人怀疑：她到底在炒作王小波，还是在炒 作自己?她到底在推销王小波，还是在推销自己?

如果李银河认为这是出于对王小波的爱，那也大可不必，爱是 不需要向大众证明的，否则这爱就变成矫情了。如果李银河认为 这样做是因为自己对王小波负有责任，那恰恰是对王小波的不负 责任。作为一个作家，王小波是以自己的作品在读者当中体现自 己的价值的，根本不需要谁来为他负责，王小波应该、也只能成为 他自己。王小波是李银河的先夫，但同时也是一个独立的个体，而 且非常讲求自己的个体性，他应该是不愿意跟任何人捆绑在一起 的，即便这个人是自己最亲爱的人。

把自己与王小波捆绑在一起，为王小波造势的同时也为自己 造势—-李银河以为自己走的是一个双赢的策略，但实际上却是 一个双输的策略，因为往往单独一个王小波有其可爱，但一个与李 银河连在一起的王小波却无论如何可爱不起来，这大概就是“厌乌 及屋”吧?李银河可能因为王小波而一荣俱荣，王小波则可能因为 李银河而一损俱损。既然一直作为王小波的未亡人在活跃着，李 银河就应该明白，自己也是王小波的一面镜子，所作所为必须要为 王小波负责，这既是出于自重，也是出于对王小波的尊重。

李银河时代的王小波

桃李不言，下自成蹊。而李银河的做法却好像担心自己一不 提醒，大家就会忘了王小波似的。有多少人是因为那些对于鲁迅 的纪念而记得鲁迅的呢?那些炒作性的纪念已经把王小波涂抹得 面目模糊，甚至令人怀疑和戒备了。在一位记者的调查中，大多数 的作家都不愿意去谈论王小波，究其原因，我认为王朔的回答比较 有代表性，他说，“他已经红成这样了，我就不说什么了吧?”任何纪 念热过了头都容易引起冷的感觉，就像人发烧一样。这就是炒作 所带来的负面效应，对于一种炒得吓人的东西，真正有独立品格的 人总是会自觉疏离的，甚至惟恐避之不及。鲁迅被抬得太高的时 候，也有人反对鲁迅，实际上，他们真正反对的并不是鲁迅，而是那 些“傍”鲁迅的人。

容易被搅浑的是我们的心

李银河曾经表示，王小波之后，她不可能再爱别人了。有一个 女人爱自己到这种地步，王小波可以幸福和骄傲了。但是，如果李 银河为王小波“守节”的代价就是这个的话，作为局外人，我倒真希 望她赶快结束自己的状况了。不知道这是不是王小波的希望。

李银河对于王小波的纪念为什么会如此执著呢?王小波死的 时候，李银河是不在身边的，而且在那之前他们已经分别好久了， 短相思与长相思、短别离与长别离加在一起，给李银河造成了巨大 的悲痛、遗憾和心理亏空，情感骤然失衡，并产生了一个不能超脱 的情意结，这个情意结一旦转移到纪念王小波这一事业上，便发生 了升华，变成了无尽的动力。这是真正的化悲痛为力量，并一发而 不可收。李银河被自己神化王小波的欲望彻底打动了，在激情的 驱使下，像陀螺一样再也停不下来了。如此地不能自拔，除了因为 这是一种良好的精神寄托外，还因为这是有回报的，王小波的折光 已经照亮了李银河，王小波身边最吸光的人就是李银河

就算出于真诚的爱意，如此“纪念”也已经有损于王小波的清 名，何况，这里面还有一些含混复杂的东西，对于种种的纪念，王 小波的读者之所以如此有耐心，全是因为对王小波的感情，如果李 银河就仗着这点而当仁不让没完没了的话，实在是太说不过去了。 既然读者们还是愿意出于移情的作用而尊重李银河的，李银河就 更应该自重。

真正的文学应该是不事喧哗的，我们需要安静下来，以沉淀的 眼光来看待王小波，这才是对待文学的真正态度。那些大肆炒作 的纪念活动应当结束了，最好的纪念就是让读者静静地去读王小 波的作品。

在文章的最后，我还想特别提一下王小平先生，作为王小波的 兄长，他没有过多地参与这种“纪念”,而是保持了自尊、清醒和理 性，甚至在对王小波作品一片叫好的时候，他仍然对王小波的《白

银时代》和《黑铁时代》发出了“观念填不满形式”的批评，这反倒有

利于我们正确地对待王小波。

李银河时代的王小波

**容易被搅浑的是我们的心**

——关于当下创作与批评的关系

近几年来，作家和批评家的关系被讨论得比较多，讨论中普遍 存在的一个问题就是：“创作和批评”、“作家和批评家”,这两对关 系要么是混为一谈的，要么是后者遮蔽前者。实际上两者是有区 别的，区别就是后者多了“人”的因素。区别这两者的意义在于，创 作和批评的关系其实很单纯，但是加进“人”的因素，演变成作家和 批评家的关系，它就不再单纯了。在作家和批评家的关系遮蔽下 谈创作和批评，容易导致对于创作和批评关系的误读，造成一种创 作和批评之间的关系已经岌岌可危的感觉，实际上，紧张的并非创 作和批评之间的关系，而是作家和批评家之间的关系。

归纳起来，作家对批评家的不满主要在两个方面：要么就是没 得到批评，要么就是没得到好的批评。总之，就是没有得到应有的 批评

对于那些没得到批评的作家，摆在批评家面前的问题是：批评 应该参与大浪淘沙的过程，还是应该注重大浪淘沙的结果，以免发 生浪费?任何一个批评家都不是为当代活着的，更不是为当代的 作家活着的，他没有义务强迫自己把注意力放在当代。从时间上 看，创作和批评之间并非近水楼台先得月。批评如果离当代太近， 就容易随着当代而速朽。如果整整一个时代都没有不朽的文学和 伟大的作家，那些孜孜于当代的批评家不朽和伟大的几率也非常

有限。其实，绝大多数的伟大作品，在产生的当时就被认为是伟大 的了，很少有遗珠之憾，即便有，也多半不是批评的原因，所以，藏 之名山等待后世批评家的成功率是很低的。大浪淘沙很大程度上 是淘去沙，而不是淘出金。有些作家怀疑批评家是不是在故意无 视和冷落自己，其实不是的，文学本来就是残酷的事业。史上留名 的批评家少得可怜，这不也是批评家的命数吗?

对于那些没得到好的批评的作家，首要的问题是区分什么是 好的批评—-真实的批评，还是说好话的批评?在批评家看来，真 实的批评就是好的批评。鲁迅在《漫骂》中说，假如指着一个人，说 道：这是婊子!如果她是良家，那就是漫骂；倘使她实在是做卖笑 生涯的，就并不是漫骂，倒是说了真实。①可是在许多作家看来，这 样的真实却是恶评。从个别作家的反应来看，那批评不仅是“说了 真实”而已，而是戳到了痛处，打到了七寸。

“恶评”或者说“酷评”目前正在遭到作家的抵制，尤以名作家 遭遇“酷评”反应为甚。有的以大家正统自居，视批评者为鸡鸣狗 盗，摆出一种稳泰雍容的风范，拿出一副上帝的口吻，说，我原谅你 们。有的明明一副恼羞成怒的老夫腔调，却把批评者当爬虫，把白 己当大树，对试图攀爬自己以上升的爬虫大肆悲悯。还有的把批 评者当猢狲，把自己当大圣，做出一副大人不计小人过，不与鼠辈 论短长的清高姿态……种种反应，概括起来就是鲁迅所说的：凡反 对章士钊的都得了“土匪”,“学匪”,“学棍”的称号。②问题是表演 性的自矜很难维持下去，于是原形毕露，再也不能像上帝似的说我 原谅你们了，再也不能悲悯爬虫了，甚至开始与鼠辈论起短长来， 抨击世态人心，抨击国民劣根性……

容易被搅浑的是我们的心

喜欢听好话是人的本能，遭遇“酷评”是尴尬的，如何对待这种 尴尬，考量出一个人的胸襟气度。如果从自己的小孔窥视别人，把 正常的批评降低为私人恩怨或出名心切，把批评者比照为小人，实

容易被搅浑的是我们的心

际上恰恰榨出了自己皮袍下面的小来。遭遇“酷评”的作家们对于 自己的反应可能另有一番解释，那就是阿Q 对小尼姑说的：和尚 动得，我动不得?其逻辑就是先假定和尚动了，然后再得出自己也 可以动，否则就是不民主不公平的结论。推演到“酷评”这件事上， 当然就是先假定批评家不仁，然后自己再顺理成章地不义，听起来 也十分有道理。

当爬虫的批评家不是没有，吃定名人不松口的人不是没有，这 时候作家的无奈肯定是真的。有一个小故事说，一个乞丐奔走相 告：阔佬跟我说话了，阔佬跟我说话了!别人问，阔佬跟你说什么? 乞丐答，阔佬说，滚开!身为阔佬，就是说个“滚开”,乞丐都能奔走 相告，甚至制造成新闻事件，有什么办法呢?“无产阶级的革命性” 就在于赤脚的不怕穿鞋的。不过，到底只是个乞丐而已。靠酷评 搏出位的人是有的，但不能因此而打杀一切“酷评”,鲁迅先生说， 漫骂固然冤屈了许多好人，但含含糊糊地扑灭“漫骂”,却包庇了一 切坏种。③

从媒体上得知，一部电影被影评家和观众同时看好就叫“叫好 又叫座”,批评家属于“叫好”的，读者属于“叫座”的。“叫好”是创 作者希望于批评家的，可是，批评家并不是以叫好为业的人，这就 难免出现某种矛盾。其实所谓不被读懂的指责，多半就是没被赞 美而已，赞美了，就是读懂了。文坛上因为被赞美而愤怒的事情闻 所未闻，可是，我们知道，谬以千里的赞美从来有之。为什么赞美 的误读从来不令人愤怒呢?可是一指问题，马上就有人愤怒了，就 是酷评了，就不正常了……到底是批评不正常，还是对待批评的心 态不正常?张爱玲当初用“自己的文章”来回应傅雷的批评，可是 我们今天知道，傅雷的批评是对的，张爱玲的创作正是短命于傅雷 所指的问题。作家不可能不在乎批评家说什么,还是苏童坦诚得 比较可爱：我偷偷地屏住气看那些评论，然后对朋友说，我不看评

论家的东西，他评他的，我写我的。既然在乎，就要有一个对待批 评的健康心态，不能总是患得患失。

从广义上说，无论作家还是批评家，都不喜欢一片叫好的局 面，可是，具体到个人，每个作家出一部作品都会期待着叫好，每个 批评家在特定情境下都免不了言不由衷地叫好。所以，综合起来 看，就是每个作家都希望自己的作品被叫好，不被叫好的永远是别 人的作品，因为自己的是真好；每个批评家都希望自己特定情境下 的叫好是一个例外，别人永远不会这么做，因为自己是情有可原。

批评家的叫好最集中的就是在作品研讨会上，这个叫好又与 红包联系在一起，因此，叫好和拿红包免不了捆绑在一起受讨伐。 我认为，批评家在作品研讨会上拿红包无可厚非，在一个市场经济 时代，难道还能指望谁是“为人民服务”的吗?这是批评家应得的 报酬，是他的劳动和价值体现。再神圣的事业都会有为稻粱谋的 成分，严肃的作家不也写畅销书吗?马克思之所以不为稻粱谋，是 因为他有恩格斯。有人抨击批评之风日下，所举的例子就是请批 评家看看书稿，还要奉上几百元的审稿费云云，对于这样的不以为 然，我同样的不以为然。一个简单的类比就是，作家出书难道不要 稿费和版税吗?

容易被搅浑的是我们的心

批评家固然有自己的使命，可是，无论作品研讨会还是所谓的 “审稿”,作品都不是经过价值筛选自然地出现在批评家面前的，很 难保证批评家的劳动不是在浪费，因此很大程度上已经与使命无 关。再说，奉稿者之所以愿意这么做难道不正是出于功利 吗?——炒作或者走捷径。批评家同样生活在一个市场经济的时 代，用“此亦一是非，彼亦一是非”的标准来要求和对待他们是不公 平的。游戏规则也要与时俱进，时代变化了，有些计划经济体制时 代的便利享受不到了是正常的，如果仍然停留在过去时代的惯性 之中，那恰恰证明自己有问题。事实上，作品研讨会的商业性也是

容易被搅浑的是我们的心

与时俱进的一种功能，从前的作品研讨会是没有商业性的，自然也 就不必给批评家什么商业性待遇。而现在，出版社组织的作品研 讨会本身就具有心照不宣的商业性质，邀请批评家参与本身就是 为了一个商业目的，又怎么能要求批评家只是尽义务或做奉献呢?

与其说游戏规则不正常，不如说对于游戏规则的认识不正常； 与其说拿红包不正常，不如说“拿了红包就要说好话”的潜规则不 正常。批评家拿了报酬就要去认真地阅读、思考、批评。怎么算认 真的批评呢?讲真话。可是现在普遍认可的是“拿了红包就要说 好话”的潜规则。包括批评家本身都不能正确地认识，都不能坦然 地告诉自己：这是我应得的报酬，我并没有被谁收买。如果批评家 遵循“拿人的手短”这一原则，那就连他的人格都短了。

这个潜规则是怎么形成的呢?它首先是谁的潜意识?是邀请 方一—作品研讨会主办者或作家的，还是受邀方——批评家的? 这个问题似乎很难辨明，因为一个潜规则的形成必然要受到一股 合力的推动，这是一个默契。那么,在这个默契当中，谁是暗示方， 谁是被暗示方呢?不妨做一下假设，设若一个批评家在一个或儿 个作品研讨会上讲了真话，他以后还会不会获邀呢?回答多半是 否定的。这说明什么呢?说明邀请方介意了。所以受邀方对于这 个默契很大程度上是一种被迫的自觉，是懂世故或识抬举而已。 另外，不满批评家收红包的人，往往也包含那些送红包的人，当他 们理直气壮地表示自己不满的时候，完全忘记了这是一个“行贿” 与“受贿”的共犯关系，如果其中真有什么不道德的话，自己也难辞 其咎。

对于受邀方来讲，要形成“拿了钱讲真话”的意识，对于邀请方 来讲，要形成“花了钱听真话”的意识。只有这样，作品研讨会才能 往正常良性的轨道上发展，才能保证它不仅仅是一个新闻事件，才 能起到它应起的作用。

自由的批评需要淡远的关系，现在，作家和批评家之间的关系 太近了，而作品研讨会可能是把关系拉近的一个重要原因。以作 品研讨会作为创作和批评交流的平台并不合适，研讨不一定要在 作品研讨会上进行，作品研讨会上恰恰做不出研讨，作品研讨会恰 恰不利于研讨。它所提供的多半不是一个文学交流的平台，而是

个人际交流的平台。创作和批评交流的平台最好是自发形成、 自由存在，要尽量弱化人的因素，人的因素越弱，创作和批评的关 系越单纯。

作家和批评家关系的微妙还在于，相对而言，文学是大众的， 评论是小众的，作家的地位比批评家优越，可是，作家又需要批评 家，这里难免就出现某种失衡，就像一个阔人有求于一个穷人，他 将以何种姿态去跟穷人对话呢?很难拿捏，既不想失去优越感，又 希望切切实实地得到穷人的帮助。一面俯就，一面觉得屈尊。相 应地，批评家的矜持也是可想而知的。对话必须建立在平等的基 础之上，对于作家来说，优越感以及屈尊俯就心态是不必有的；对 于批评家来说，在社会影响的广度上，文学批评是永远不可能和文 学创作相抗衡的，认清这一点，其心态也应该平稳许多。作家和批 评家的关系到这一步，很大程度上是患得患失心理在作怪，粗龋越 多的，患得患失之心越严重。

容易被搅浑的是我们的心

作家与批评家之间的不正常关系是社会文化不正常状况的一 个必然反映，这样的现象在八十年代就不会出现。在一个社会文 化失范的时代，试图建立作家与批评家之间的健康良性的关系可 能是徒劳的。作为一种不可为而为之，作家与批评家需要与“文 坛”保持适当的疏离，这是杜绝人际摩擦的有效途径。作家与批评 家之间的关系一旦超越创作和批评的范畴，变成普通的人际关系， 就从根本上变质了。距离是审美的必要条件，作家与批评家之间 最好保持一定的距离来审美，不必试图建立某种当然的亲密联系，

容易被搅浑的是我们的心

君子之交淡如水最好。创作和批评的良性互动要求作家和批评家 之间最好的关系就是没关系。剥除人的因素，仅仅以文学为纽带 来发生链接，作家和批评家之间的关系就会简单得多。

批评和对待批评都需要虚静和超然的态度，真正的超然不是 一个表态，而是一种心态。有一个小故事：妈妈小时候生活的地方 缺水，水挑来后都要放在水缸里沉淀几天才能用，可是这几天里总 有调皮的小孩子跑来把水搅浑，于是妈妈他们兄妹几个就每天守 在水缸边，忧心忡忡。但水到头来还是会被小孩子搅浑，这使他们 更加忧虑。外婆叹息说，你们的心总是这么容易被搅浑。从此妈 妈他们不再守着水缸，小孩子们觉得没意思，不再来搅了，水清了。 这个故事告诉我们，容易被搅浑的并不是水，而是我们的心。

**注释**

① 鲁迅：《花边文学·漫骂》,《鲁迅杂文全集》,河南人民出版社1994年 12月版，第654页。

② 鲁迅：《华盖集续编 ·学界的三魂》,《鲁迅杂文全集》,河南人民出版 社1994年12月版，第195页。

③ 鲁迅：《花边文学·漫骂》,《鲁迅杂文全集》,河南人民出版社1994年 12月版，第654页。

**文坛格调与骑士风度**

有一位作家，她的作品不多，但是已经得过一个重要的奖项， 她对于得奖反应之平淡，令人惊讶。她说，生活在这样一个时代， 没有什么荣誉感。她甚至不愿以作家自居，骄傲更谈不上了。她 说，可能与我的编辑职业有关系吧。身为编辑，与文坛有着太多的 亲密接触，因而失去了对于作家这一称谓乃至写作这一行当的起 码的敬意。这也是她的作品很少的原因之一，感觉和胃口都给破 坏掉了，当然想不起来去写了。

这实在令人悲哀。但不是她个人的悲哀，而是文坛的悲哀。 时下文坛的格调实在太低了。文坛如果让真正有格调的人以远离 它来作为洁身自好的首要保证，那么,它本身就是可鄙的。看看我 们的文坛吧，活跃的都是些什么人?像蔬菜水果的反季节现象一 样，当下文坛的活跃也极为反常，像林贤治、朱学勤这样的人是不 会活跃的，他们更像是清流。而按照当下的价值标准，清流就意味 着边缘。社会文化会于无形中把不合乎自身规范的东西贬为他 者，以此来消解它的力量。当构成社会文化主流的正是某种流俗 时，这一点体现得尤为明显。把文坛变为跳蚤市场的，正是这种几 近恶俗的流俗。

文坛格调与骑士风度

在一次接受采访时，谈起文学评论界的现状，余华说：上海好 一点，北京就糟糕，因为北京是首都嘛，人人出了书都要到北京开

容易被搅浑的是我们的心

发布会，请评论家、记者去，他们去了就要领红包。有一次有个记 者跟我说起足球界“黑哨”丑闻，我说：别扯别人了，你们就是“黑 哨”,收了谁的钱就捧谁!这么弄下去，读者就不会再相信书评了。

但作家又怎么样呢?不止一个作家一旦作品被严厉批评，便 放言批评者当年曾经怎样讨好自己，自己怎样并不待见，以此来证 明批评者今天对于自己的批评也是不地道的。这种充满暗示性的 话语，如果再引起什么与批评者人格有关的狭隘的联想，效果当然 就更理想了。有的作家甚至失态到连批评者当年曾经给自己送过 吃货这样的话都说出来了。究竟有没有送过吃货暂且不论，这样 的事，难道也值得提到媒体上去说吗?这和创作、批评有什么关系 呢?这种三棵韭菜两把葱的口舌之功，不是把自己变成了一个东 家长西家短的长舌妇，把作家和批评家以及创作和批评的关系变 成了市井气十足的邻里纠纷了吗?这完全是以形而下的低俗滑稽 的表面事体，来消解形而上的纯正庄严的精神本质。孔庆东在一 篇文章中写到，多年以前，他曾经对一个美丽的大二女生说：“假如 我为你肩住了闸门，你干什么?”大二女生回答：“挠你的肋骨。”气 得孔先生“悲愤无处说”。我对于动辄要为别人肩住黑暗闸门的人 也有点不以为然，但在这件“本事”里，大二女生的手段却实在是更 可恶的。那种把吃货提在口上的作家，不就是一个“挠人肋骨”的 大二女生吗?

揭老底，攻击下三路，这种典型的中国式的人际斗争策略，已 经被成功运用到应对文学批评上来了。以某种下作的方式先把对 方搞臭，对方的“立论”不就消解于无形了吗?自己当然也就不必 面对了。这叫避实就虚，歪打“正”着。所谓“卑鄙是卑鄙者的通行 证”,这种方式可能是很有效的，所以，中国从来都不缺乏刘邦式的 “成王”,而缺乏项羽式的“败寇”。可悲的是，作家的堂而皇之，也 在这种卑琐的口舌是非面前，蓦然间瓦解了，有点法拉奇沦为狗仔

队的感觉，令人不齿。以如此之格调，能写出什么好作品来呢?值 得怀疑。吃货云云，无非是为了掩饰自己被批评之后的恼羞成怒， 但看穿一点，却恰恰暴露了揭发者的心胸之狭隘，格调之低下。原 本旨在把武松变成武大郎，到头来却把自己变成了武大郎，正是世 上事不如意者十之八九了。此类花絮的看点，就在于时或可以得 到诸如“我没有给谁送过吃货，正如我没有养过猪”之类的漂亮的 回应，似乎也为文坛增添了一点真正的幽默感。

文坛需要纯正而高尚的格调。看看我们的前辈大师们是怎么 做的吧。先看中国。直至今日，鲁迅和胡适还被认为是水火不容 的，甚至拥鲁派和拥胡派都不能相容，但是当年，苏雪林谩骂鲁迅， 胡适曾经严厉地批评她；陈源指鲁迅的《中国小说史》抄袭日本学 者盐谷温的著作，胡适也为他辩护，连鲁迅自己都说，十年恶名，终 于洗清。二周失和之后，在一次重要的答问中，鲁迅仍然对周作人 的散文给予高度评价。鲁迅如此雅量尚且被认为气量狭小，果真 如此，当今一些作家，不就直接不知气量为何物了吗?鲁迅和梁实 秋关于“硬译”的争论，尽管针锋相对，但也并非意气之争，而是真 诚地阐释自己的理念。我们真应该向“五四”这一代知识分子致 敬。就是在新中国成立以后，陈涌这一代老批评家当年的时候，创 作和批评的关系也还是比较健康的，彼此都能够倾听对方在说什 么。可看看今天的文坛，我们的文学前辈们魂兮归来，恐怕会被吓 一大跳吧?或许误以为闯入了一个贩夫走卒的鱼虾市场。

文坛格调与骑士风度

再来看俄罗斯。《死魂灵》出版时，遭到莫斯科审查机关的否 定，经别林斯基斡旋才得以出版。出版之后，别林斯基写了《论俄 国中篇小说和果戈理的中篇小说》一文，驳斥维护农奴制的文人对 果戈理的所谓“丑化政府官吏”的攻击，高度评价果戈理是一位“更 富于时代精神”的作家。但当果戈理在《与友人书简选》中鼓吹和 美化专制农奴制时，别林斯基又写了《给果戈理的一封信》,对其错

容易被搅浑的是我们的心

误观点给予严厉批评。果戈理在《死魂灵》第二部中试图维护农奴 制，也受到以别林斯基为代表的革命民主主义者的批评，他为此两 度把手稿付之一炬。在他们中间，无论批评家的赞美还是批评，作 家都会重视。别林斯基发现了陀思妥耶夫斯基，不久又因为思想 观点和文学观点的不同断绝了来往。但当别林斯基的《给果戈理 的一封信》在进步青年中秘密流传的时候，陀思妥耶夫斯基同样也 对这封信表示赞赏，并设法弄到一个手抄本，拿到秘密集会上去朗 读。在他们中间，导致作家与批评家分道扬镳的，只能是观点的不 同，而不会是鸡鸣狗盗蝇营狗苟的那些事情。他们争论，甚至争论 到绝交，但他们的争论决不会让自己过后想起来脸红。无论如何 争论，他们依然是精神上的兄弟，而非精神上的敌人。别林斯基的 时代，批评家还是大象，受到尊敬甚至崇敬。我们的社会，却很难 产生出别林斯基这样的批评家了，因为我们缺少陀斯妥耶夫斯基 和果戈理这样的作家。

作家与批评家的关系，正在越来越恶俗化，这是文坛格调低俗 的重要表现之一。还有一些更恶俗的事件，已经沦为不能言说的 层次，在此就不多说了。对于置身其中的批评家，很多同道中人表 示深深的同情，但是，当它甚至连“战斗”都算不上，而仅仅是一场 “恶搞”的时候，性质便完全改变了，已经不是一个文学批评者所应 该参与的了，对此，当事者想必也可以谅解。是的，我可以不同意 你的观点，但我维护你发表的权利。但是，这个权利不能滥用。自 由的滥用导致的将是失重的痛苦，希望更多的人能够意识到这一 点。

相较于发“恶声”的回应，作家对于批评的回应更普遍的是没 有回应。与“恶声”相比，这种无声显得高尚许多。但是，一种真正 理想的状态，应该还是健康的互动。有必要在这里提一提骑士的 格调。骑士的可爱就在于除了追逐贵妇之外，他们还有胆气去挑

起或迎接一场决斗。决斗的规则是对谁的人格发生质疑，就可以 向谁提出决斗的请求，以此来使其人格得到检验。对方如果是一 个男人，就有义务做出回应，否则，就等于承认自己输了。这决定 了决斗这一行为的格调。骑士风度就是男人的一种重要的格调。 骑士制度已经废止，但骑士精神还是可以有的。如果作家对待批 评就像骑士对待决斗的请求一样，创作与批评的关系可能就不会 如此恶俗了。在一个老于世故的功利主义时代，这种多少显得有 点义气和幼稚的骑士格调是多么可贵。

现在的作家已经被一些文学赞美家惯坏了，现在的评论家又 被酷评、痞评和红包评论搞得名声不好，这是创作和批评的关系恶 俗化的主要原因。但是，只要你是一个有着对于文学的敬畏和热 爱，有着一定文化情怀的人，就应该努力去超越这种日益庸俗化和 功利化的东西。一己之褊狭是人人都有的，我们每个人一辈子肯 定都腹诽过别人，但是，我们应该尽量去超越它，使自己变得有点 格调，使自己变成“一个高尚的人，一个纯粹的人，一个有道德的 人，一个脱离了低级趣味的人”,而不是——“我是俗物我怕谁”。 只有这样，文坛才能获得真正的格调——纯正的、高尚的。

文坛格调与骑士风度

**由陈思和教授看学术界**

网上有一个帖子：陈思和先生是中国现当代文学研究界的著 名学者，近来一些年轻学子对他的直率批评是否也值得他警醒呢? 虽然他们的批评不尽冷静，也有偏颇，但是部分成名学者拥有大量 学术资源，却并没有创造出相应的学术成果，却是不争事实。这在 一定程度上是否已经影响和阻碍了学术进步?

本文就顺着这个话题来说一说。

**《上海文学》事件**

改版后的《上海文学》曾经让人耳目一新，新到有人认为它应 该改名叫《思和文学》了。大家明显地感觉到陈主编已经把这本杂 志当成了陈家店，或者叫陈记文学作坊。

2004年4月，网上发表了一封读者致《上海文学》主编陈思和 教授的“公开信”,信中指出，陈思和教授将《上海文学》变成了少数 人的“学院派卡拉OK 包房”,造成杂志质量严重下滑。信中说，它 已经变成了一本小圈子刊物，一本复旦大学的个人实验刊物，一本 主编为自己谋名利的刊物。陈作为其中的“领袖”,水平之低展露 无遗。

对于这封言辞激烈的公开信，上海批评界纷纷作出回应。有

人认为，《上海文学》没什么小圈子化倾向，编委会里是有不少他的 学生，但编委都不参与编辑事务，只是议论的人，所以这是毫无道 理的指责。中国的刊物有很多都是一个人办的，都是一言堂，反而 成功了，这是好事。《上海文学》在陈思和教授接手以前已经是办 不下去了。现在呢，按这一说法，当然是办下去了，不仅办下去了， 而且引起了这样的轰动，证明很有成绩。

-——需要提醒的是，现在虽然办下去了，但却不是为读者办下 去了，而是为一小部分人办下去了。《上海文学》原来是官方文学 刊物，现在变成了自留地，至少是包产到户了。无独有偶，2004年 经济学界有一场郎咸平引起的争论，郎咸平的基本观点就是，国有 资产私人化之后，经营状况固然扭转了，但国有资产也大量流失 了，国家财富变成了个别人的财富，他还打了一个比方，说这就好 比屋子脏了，请一个保姆来打扫，屋子打扫干净后，保姆也变成了 屋子的主人。另，据悉，《上海文学》办不下去并不是由于水平问 题，而是资金问题，所以，这一比较用的并不是同一标准，应该算错 位比较或跨元比较。

由陈思和教授看学术界

还有人认为，《上海文学》改版以后，水平的确有所下降，至少 他所认识的人，对现在的《上海文学》批评是占主导的。小说总体 质量没有以前好了，“文学性”在削弱，因为理论和学术的部分增加 得太多。原来的《上海文学》还是经常会制造一些小说观念，现在 比较模糊，看不出有什么思路，这和主编有关，他对文学的鉴赏力 至少是有局限的。理论方面也有问题，有特别明显的圈子化倾向， 从编委会的构成就能看出来。从主编、主编助理到编委，都是主编 的弟子和朋友。要避免把公共资源变成私人资源的嫌疑，仅仅靠 编辑者的道德自律而没有其它力量的限制，显然是不够的。从所 发表文章的作者构成来看，作者的范围明显缩小了。编委会报告 就像公开信里说的，变成了表扬和自我表扬，每期都在自我表扬，

容易被搅浑的是我们的心

自说自话，而且是互相表扬，没有什么有价值的信息在里面。

关于小圈子化问题，有人认为，《上海文学》是公共媒体，文化 和文学的公共平台，属于公共资源，办成同仁刊物显然是不合适 的，做学问讲究师承关系，但编公共文学刊物没这个必要。如果说 是找不到其他的资源，也说不过去。《上海文学》这样一个老牌的 文学杂志，有许多资深编辑，还有庞大的优质作者群。陈思和教授 主编的《上海文学》是典型的专家办刊，容易狭隘化。公共媒体应 该有公共媒体的原则，兼收并蓄，这就需要办刊者具备职业报人的 素质。陈思和教授有一些文学主张，但这些主张可以做学问，不

定能办刊物。如果是公共媒体的话，作为学者和报人的立场是要 分离的。

对于那封公开信以及批评界的反映，陈思和教授当时并未作 回应，而是在沉寂两个月之后，即《上海文学》改版一周年之际接受 记者采访时，“首次回应炮轰事件，言谈显得十分从容”。“炮轰”一 词，只能认为是媒体的又一次措辞失当而已。我们先来看回应的 内容。

陈思和教授表示，很多人都清楚《上海文学》的经济状况，所有 编委会成员都是义务的，《上海文学》没有请编委会成员吃过一次 饭，甚至连《上海文学》编辑部赴桂林书市参展的差旅费都是陈思 和教授自己垫付的。

拿《上海文学》的经济状况来说事，我认为不过是在转移视线， 一位大学教授兼职主编一本文学刊物，不可能是为了经济利益，刊 物对于一个学者的私己意义本来就不在经济利益上，而是在于话 语权、话语阵地，或者说圈内影响力上。陈思和教授提供的事实也 已经证明，他不仅没有获得任何经济利益，而且还存在“私器公用” 无私捐助的善举。陈施主对于《上海文学》可谓善哉善哉，不过，他 的“可观”收入一般来说也不过薪水和稿酬，如果这份善款就来源

于此的话，我还真想劝他以后少做善事，别苦了自个儿呢，免得让 我们看着也心疼。陈思和教授为了证明主编的廉洁，还提到《上海 文学》没有请编委会成员吃过一次饭。这话让人有点意外，老人家 早就有一句话：“革命不是请客吃饭。”一般人自辩的时候恐怕还想 不起说这个呢，不知道陈主编怎么就想到这个上面去了，是格外有 头脑呢?还是格外具备思考的惯性?

陈主编说，他没有必要利用《上海文学》这一资源，因为他以及 编委会成员在核心期刊上发表文章都不存在难度。陈主编很会避 重就轻。如此自信在暗示什么?暗示其文章写得好，还是关系搞 得精、路子打得通?

陈主编说，《上海文学》不属核心期刊，只是因为对《上海文学》 多年的感情，才甘愿将自己最优秀的文章拿到《上海文学》发表。 那是真正叫屈尊赐稿了，大有为文化事业献身的精神。那就奉劝 陈主编以后不必如此委屈了，你不下地狱，有人下地狱。而且果真 如此的话，也是广大读者的幸事。另外，陈主编作为教授说话也太 不严密，赐给《上海文学》的文章是凭什么断定为最优秀的呢?自 己的判断能作数吗?一个人不能既当裁判又当球员吧?

由陈思和教授看学术界

陈主编说，编委会成员并没有发稿权，主要起“参谋”作用。编 委会成员究竟有没有发稿权，局外人永远也不可能知道。不过，如 果这样的话，发稿权到底在谁手里呢?不会只在主编一个人手里 吧?另外，如果编委会成员没有发稿权的话，还搞那么个肉麻的编 委会报告干什么呢?

陈主编说，一年来编委会成员在该杂志上发表文章的比例也 是非常小的。不说编委会成员，单陈主编一人，这一年在《上海文 学》或隐或显的覆盖面到底有多大，旁观者都是心知肚明的，相信 当事者也不至于迷到哪里去，除非是装糊涂。

陈主编还表示，《上海文学》欢迎包括张闳、朱大可在内的批评

家赐稿，希望他们能把私人资源在《上海文学》上变成公共资源。 我想陈主编在这里对私人资源和公共资源进行了一个有意的曲 解。如果我没理解错的话，批评者所说的公共资源应该指的是话 语阵地，而非阵地上的占领物，把公共资源变成私人资源应该指的 是把公共话语阵地变成私人话语阵地，通俗点说，就是把公家的地 盘变成自家的地盘，存放自己的东西。而陈主编却差不多把私人 资源和公共资源等同于私人财产和公共财产了，这样一来，把私人 资源变成公共资源就意味着把自家的东西变成公家的东西，反倒 成了一种无私的奉献。把被占有的话语权变成一种高尚的话语奉 献，陈氏这一曲解非常巧妙，但事实上是，有没有资格奉献还是一 个问题呢，这种奉献权至少在目前的文学批评界还是一个僧多粥 少的局面，这也就是奉献资格即话语权值得争议的原因。

容易被搅浑的是我们的心

“同时陈思和承认自己也有做得不足的地方，没有主动向他们 约稿。”这句话实在太不厚道。如此巧妙，如此羚羊挂角无迹可求 地把一些公道话变成了因得不到陈主编垂青或没有分得一杯羹而 生发的不满之辞了。敢于说话者的用心一旦被说成一己之私，其 人格就变小了，其中的公道也被消解了。

这句话是陈主编整篇回应中最出彩的一句。也正是它的出 彩，激起了我写这样一篇文章的念头。文化界都在期待舆论的作 用，有文章云，怀疑并不可怕，沉默也未必是金，在媒体时代，文化 界非常需要正常的舆论监督。可是，舆论需要的是大家站出来说 话，如果每个人都害怕站出来说话，只是指望别人来舆论，而自己 坐等一个明如水清如镜的文化界的出现，那舆论还如何形成呢? 公理又如何存在呢?

鲁迅在《学界的三魂》中有几句话，我想替那些被陈主编所指 涉的人引用在这里：“我要‘以眼还眼以牙还牙’,或者以半牙，以两 牙还一牙，因为我是人，难于上帝似的铢两悉称。如果我没有做，

那是我的无力，并非我大度，宽恕了加害于我的敌人。还有，有些 下贱东西，每以秽物掷人，以为人必不屑较，一计较，倒是你自己失 了人格。我可要照样的掷过去，要是他掷来。”我们的文明又进化 了几十年，又是处于一个文学以及学术式微的时代，此类争持绝对 没有这么残酷以及泾渭分明，不过，程度虽然不同，“同理可证”却 还是精当的。

公器私用是当今学术腐败的一个重要体现。学术者，天下之 公器也。由此衍生的学术刊物，也应该成为知识分子共同拥有的 园地。可是，打开一些文学和学术刊物，很多都已经被当做白留 地、圈子、山头来利用了，目录上看到的总不外那一小部分人的名 字。其中的运作方式无非就是相互抬轿子，做交易，多少在八十年 代甚至九十年代初还很有品格的刊物，现在都已经变得如此这般 了。利用公器来作个人学术交易，实际上跟贪污或挪用公款没有 很大的差别。

公器私用是一个心照不宣千夫所指的事实，它一方面是赤裸 裸的，另一方面却又是堂而皇之的，正如鲁迅所说，“用了公理正义 的美名，正人君子的徽号，温良敦厚的假脸，流言公论的武器，吞吐 曲折的文字”来“行私利己”。其有恃无恐难以指摘也正在这里。 因为根据“谁主张，谁举证”的道理，出来说话的人必须举出客观而 确凿的证据，而在诸多貌似互动实则交易的运作之中，它看起来已 经合理合法无懈可击了，这样的证据是举不出来的，我们看到的只 能是整合之后的现象。不过，正因为如此，舆论才需要在这里发挥 作用。

由陈思和教授看学术界

什么样的证据也抵不过这样一个疑问：“以这样低劣的文字浪 费篇幅，到底是为什么?”(李云雷公开信)

容易被搅浑的是我们的心

**《陈思和做“官”》**

有一次无意间在管理心理学的一个网页上看到了陈教授的名 字——讨论题：《陈思和做“官”》体现了哪些现代管理的特征?陈 思和教授“做官”都已经做成管理心理学的讨论题目了!管理学界 是不是又出来个“陈思和现象”了呢?

拜读之后，颇感诧异，都什么时候了，造神运动为何又沉渣泛 起呢?从文章内容来看，作者显然是一个和陈思和教授相熟的人。 这属于典型的近亲吹捧。

此文说，陈教授重写文学史，纳入先锋文学与“民间文学”,一 些年轻或曾被视为异端的诗人小说家因此有了在正统教材里露面 的机会，受到年轻人的景仰，各地有志青年纷纷投奔。足见陈教授 的人格魅力。陈教授曾经提出过共名与无名的概念，认为我们当 下正处于一个“无名”的时代。不过，依目前情况来看，“无名”的时 代人好像更容易出名。陈教授近几年不就深得青年拥戴，俨然青 年领袖、学术班头的架势吗?

此文作者是不是陈教授的学生我不知道，不过我知道他确有 一帮非常拥戴他的学生，周围“吾爱吾师”的氛围非常热烈，爱到可 以不辞辛苦把他的讲课内容变成书籍的程度。在《中国现当代文 学名篇十五讲》一书的后记部分，陈教授说，他讲课时并无详细讲 稿，是他的研究生事后根据课堂录音整理出来的。我们已经知道， 就是这些讲稿，构成了这本书。这基本可以看成“述而不作”的另 一种样板了。这个研究生录音是自发自愿的还是得到授意的姑且 不论，单来看这录音是如何变成书的吧。前四章陈教授好歹还花 费了点时间给以整合，而出任《上海文学》主编以后，连这也做不到

了，于是从第五章开始，由几个人在原始讲稿基础上做了大量的整

理删节、引文增补、校对等工作，“最后由我本人改定”。教授讲课 完成的只是一个工作量，不能算成果的，而把口头语言变成书面语 言之后，就可以算成果了，陈教授此举至少一鸡两吃。这也无可厚 非，关键在这个成书的过程中，陈教授付出了多少呢?本书共十五 章，根据陈教授的自述，他在其中的工作量大体可以做一个估算 了。火焰高本缘于众人拾柴，但陈教授居然还好意思说，这样一 来，我的工作效率大大提高了。这怎么能说是“我”的工作效率呢?

现在，有许多硕导、博导都不亲自做学问了，而是导着弟子去 做，也许他们认为这才叫导师吧。具体的做法就是导师布置任务， 弟子去做工作，完了之后成果是导师的，只在前言后记里提一下弟 子的名字，就算酬答了。有的甚至连名字都不提，只笼而统之地感 谢一下。这不是占有别人的劳动成果是什么?当然，这样的剥削 是有默契的游戏规则的，那就是导师可以利用自己的影响力帮助 弟子发文章，找工作。看起来很公平，可问题在于，导师的影响力 又从哪里来的呢?——无非来自于位置和名气。位置——小而言 之是本院、校、系、所内的位置，大而言之是本专业内的位置，前者 是后者的基础，总之不外乎一个学院派的位置。名气呢?可以说 是学术界也可以说是文化界的名气。所由何来?最初当然来源于 学问的资本原始积累，可是资本原始积累完成以后，许多所谓的学 者就已经不再认真做学问了，而成果却在源源不断地问世。他们 的名气就是靠这些蔚为大观的成果撑着的。只不知成果背后，导 师的“艰辛”几何?这整个已经纳入了一个潜性的运作系统，而且 已成众所周知的“良性循环”。

由陈思和教授看学术界

每年教师节的时候，总有些红烛赞、绿叶颂之类的文章，意思 就是老师是为学生燃烧的，老师是绿叶，学生是红花，红花是绿叶 扶起来的。可是，这是令人疑惑的。也许这话本来就不对，世界上 永远多的是绿叶而不是红花，多的是学生而不是老师嘛，并不是

容易被搅浑的是我们的心

任何人有了影响力之后都可以为所欲为的，这归根结底得自于学 院派的便利，为人师表者的便利。

陈教授不止一次在署名自己是著者的书籍的前言、后记里提 到讨论的安排、录音的整理，包括一些琐碎的事务，都由学生去做 之类的话，反正他身边不乏执弟子之礼的人。

上面虽然说到学生帮忙的事，但陈教授在其著作前言、后记里 提及更多的并不是这件事，而是他的匆忙和遗憾。他每本书的前 言、后记、自序里几乎都会像大屏幕上的滚动字幕一样出现“匆忙 ……遗憾”、“曾经……搁了下来”等诸如此类的话，后面接着还会 缀上一句“希望以后或者下本书能够弥补”之类的话，可是他的书 若干本看下来，好像永远是从遗憾到遗憾，几乎没有不遗憾的时 候，于是，他的遗憾最终变成了我们大家的遗憾。“忙忙碌碌实在 也不容许我作从容思考”,“只好把原来的残缺模样捧到读者面 前”,这都是他曾经写过的话。当然，他没忘客气一下：敬请读者原 谅。读者原谅并不难，可问题在于，既然他明明知道自己没有作从 容思考，既然他明明知道是残缺模样，为什么还要出手呢?中国总 有从容思考的知识分子在吧?何必浪费资源!所以，这不是读者 原谅不原谅的问题，而是自己能不能原谅自己的问题。身为教授， 应该懂得严谨对于学问的重要。身为正常人，也应该懂得严于律 己的道理，凡事应该律己在先，请求别人原谅在后，似乎才叫妥当。

不够格的出版，只是在往学术界灌水，只是对出版资源的一种 无序开采。没有学术自律，就谈不上什么学术界。身为学者而没 有学术自律，就只能算是知识投机分子或文化掮客。如果每一位 学者以及持有公器的人都能有一份学术自律，利用公共资源相互 酬答的事就会少得多。

陈教授始终在强调一个“忙”字。学者来不及思考，那做什么 去了?忙的又是什么?来不及思考的学者还能算学者吗?这不能

不说是许多学术名流的怪现状。也许就是因为百忙之中还要不时 地弄出点动静出来，陈教授才不得不经常地拿什么讲谈、对话、演 讲、讨论之类的东西来代替写文章吧?美其名曰学术方法，不拘一 格，实际上是取巧学问。就算学古希腊哲人搞什么对话录，也得估 量一下自己的厚度吧?看那对话，即便不是信口雌黄，至少也是浮 面的草上飞，只能算个思维的素材或半成品而已，根本不值得发表 的。可就是这样的东西，却在资源如此紧缺、许多成果都难以发表 的情况下，奢侈地占领着宝贵的版面。

陈教授曾在某篇文章里深有感触地说，自从有规定研究生非 在核心期刊上发表论文不能毕业拿学位的土政策以来，许多被列 为“核心”的刊物，所刊文章篇幅越来越短小，文章论题却越来越宏 大而且空洞，仿佛是论文提要的汇编集，而发表在其上的那些文 字，虽然毫无新见，却仍然成为学术论文堂而皇之地蒙混过关。不 仅研究生热衷于此道，连所谓的学者主编也热衷于此道。有时看 到流行于书肆的一套套装潢体面、似砖似墙的套书系列，一一翻便知 道是挥霍了国家的各种项目经费而拼凑出来的伪劣文化产品，实 在是未开卷就先倒了胃口。

由陈思和教授看学术界

一个人敢于公开这样说，应该意味着他自身没有此种弊端，可 是对照一下，真的是令人遗憾。这就好比他自言为其主编的一套 书写序，“有时只能是跳出三界去王顾左右而言他，有时只能以读 书笔记的形式写几份读后感。”听起来何其坦率!可是，身为主编， 并不直接介入工作，而只是写写序，仍然艰难至此，岂不就是无力 胜任吗?既然如此，为什么还要勉为其难呢?本来是一种惭愧，却 能这么放言无忌，与其说是坦诚，不如说是堂而皇之大言不惭了。 支撑着这份堂而皇之大言不惭的又是什么?

《陈思和做“官”》的文章已经有人做了，《陈思和做“学问”》的 文章至今还没人做，我想如果有人做的话，一定会比前一篇更精

彩，没准也可以拿来做一个讨论题：陈思和做“学问”会体现出哪些 现代学术的特征?

容易被搅浑的是我们的心

**《不可一世论文学》**

陈教授有一本特别有名的书叫《不可一世论文学》,不过，其名 气并不在于它的水平，而是在于它的书名，很多人都在问，什么意 思?取这么个书名!我在《现代汉语词典》上查了查“不可一世”这 个词：自以为在当代没有一个人能比得上，形容极其狂妄自大。 之所以这么多人对陈教授的书名感到好奇，大概就是不相信一个 人会狂到这个程度吧?

我也为这个书名所吸引买来了这本书，翻到后记，发现陈思和

教授的解释是：把这本书名谑称作“不可一世”,当然不是真的那么 胆大妄为，只是现在身处两个世纪之交，不可以光以一个世纪的现 象论文学，必须照顾到两个世纪的文学现象，这是书名要说的意 思 。

原来陈教授还没有狂到不可一世的程度，这只是一个謔称。 不过，就算按陈教授的解释，一本学术著作的名字居然可以谑称， 至少应该算比较牛的吧?恰好看到媒体上有一篇报道，说北京有 家新开张的面馆因冠名“牛碧”而引起市民反感。面馆老板解释 说，“碧”是绿色食品的意思。不过，解释归解释，老百姓仍然觉得 别扭，认为此乃恶俗文化，不妥。的确，这个“牛碧”跟陈教授的“不 可一世”类似，尽管已经给出别样的解释，但约定俗成的意思在那 里，大众接受起来还是不那么容易。无独有偶的是，“牛碧”的总店 也在上海，北京只是它的分店。面馆老板说，“牛碧”是在上海注册 的，而且在上海用得好好的，毫无问题。外地人到底是乡巴佬呀， 不懂大上海的风情，实在抱憾。

我以为，如果陈教授真是那样想的，至少应该加个引号吧?要 不然，就算你剑走偏锋做出这样另类的解释，别人还是更容易理解 为一般题中之义的，因为这一理解显然更加自然。在这个极容易 造成误解的书名上，陈教授至少犯了一个轻薄为文的错误。当然， 也许陈教授根本不怕别人误解。“文坛至尊应让我，英雄为此敢争 先”,陈教授如果有这样一种潜在心态的话，当然就敢于承当这个 “误解”了。这就像《皇帝的新装》中那个皇帝：我是皇帝我怕谁? 我就光着身子当街走，看你们能说什么!但这样的自负现在显然 不适用了，指望别人怕露怯而不敢出声，那是不可能了。

文学是一个神圣的本体，谁能对它不可一世呢?此种调侃只 能证明不可一世者的不自量和不自知。话说回来，你都已经不可 一世了，还论什么文学呢?文学在这“一世”中只不过一个小小的 弹丸之地，何足“不可一世”者挂齿?还有，以如此不可一世之身份 来论文学，岂不是屈尊?

**回到知识分子**

由陈思和教授看学术界

以上关于陈教授说了这么多，但这并不意味着陈教授有多大 问题。学术界的问题远非这么简单，钱理群先生在《中国大学教育 十二问》中对于某些“社会活动家”型的学者有如下评判：这些人 “或根本没学问，但擅长公关；或也许有点学问，开始阶段还下了点 工夫，也取得了一些成绩，然后就通过广泛的社会活动，极力推销 自己的产品，以取得最大报酬(经济的与政治的),通常情况下，还 要‘超值’。这样的人，还往往被选中充当学术官员的接班人，一旦 有权，就充分利用现有竞争体制，为自己捞取更大利益，同时拉帮 结派，‘武大郎开店’,排斥异己，压制才华高于自己的同辈或年轻 人，有的甚至成了学霸”。

容易被搅浑的是我们的心

还有人指出，现在的一些批评家，总是在跟作者做交易，通过 “捧红”而将被评论的作家纳入到自己的势力范围。批评家蜕变为 “表扬家”。文学言说与其他类型的言说一样，从一开始就是一个 具有公共性的话语行为。文学批评家谈论作品，也不是跟作者互 相的“精神按摩”,而是面向公众说话。虽然常常要说一些行业性 的言辞，但最终的指向是公共精神生活领域。

以上所言，均指出了学术界存在的一些弊端。的确，当今学术 界几乎已经成为一个时尚的社交界，学术就像交谊舞，已经成为一 种社交内容。有幸进入了这个学术社交圈子的人，都是一副很入 流的样子，俨然以学术贵族自居；尚未进入圈子的人，也在时刻准 备着以进入这个圈子为荣。文学评论界的上流社会不乏整天在寻 找“我的朋友胡适之”的人，而那个被尊为“胡适之”或者以“胡适 之”自居的人，必温和其表，油滑其里，作秀的分寸拿捏得极好，做 啥都要弄出点声响来，说啥都要弄出一副很有文化胸怀的样子来， 以让众人明白我就是文化名流“胡适之”。这样的人还有一种功 夫，就是善于做得体的恭维，得体到让被恭维的人很难不以这恭维 为荣。不过，这样的恭维通常不会缺少礼尚往来的。恭维的效益 就在于恭维别人可以让别人恭维你。

当今文学评论界不仅是一个社交界，而且还是一个交易所，一 个创作、批评、发表或出版三方互动的交易所，冠冕堂皇的交易已 经构成它的日常运转内容。古来有句话叫“秀才人情纸半张”,但 拿到当今，恐怕这才是秀才人情的实质内容吧?不过绝不是“纸半 张”的问题了。外界以为学院是一个纯粹做学问的地方，代表学术 之正宗，有些批评家自己也在标榜学院批评的品格。其实，学院批 评并不见得比媒体批评更有品格，而且许多学院批评现在已经在 散发着媒体味，试图借公共知识分子之名号把自己打造成明星学 者的大有人在。

以上种种，都使人想问一句：我们的学术怎么了?我们的学术 界怎么了?我们的知识分子怎么了?

学术之所以变得如此面目不清，根本原因就在于许多所谓的 学者只是把它当成一种发家的手段。“工欲善其事，必先利其器”, 有人找到学问，如同找到一块登堂入室的敲门砖，学问的利用价值 已经远远超过了它自身的价值。这样的人很难达到学问的巅峰， 却可以通过学问达到名利的巅峰。通过学问晋身古已有之，八股 取士，学而优则仕，是文人传统的人生道路，现在不过是在重复从 前的老路而已，那么,知识分子大力张扬的现代人文精神何在?

知行相悖与其说是知识分子自身的矛盾，不如说是一种人格 缺陷。在人文领域内，学问的最终意义是什么?无非就是以精神 的方式作用于社会人心。可是，知识分子如果永远说的是一套做 的是一套，其精神对自身尚且毫无作用，还如何去作用于他人呢? 这样，学问的最终意义已然被消解了。知识分子在启蒙大众之前 是否应该首先启蒙一下自己呢?“五四”时代的知识分子在启蒙大 众的同时忽略了自我的启蒙，21世纪知识分子的启蒙问题依然存 在，学术界的许多非正常现象已经证明了二次启蒙的迫切性。启 蒙是一个老话题，但是，当今启蒙的首要问题应该是从学术下放到 生活，不能只是纸上谈兵，只有联系实际联系自身，知识分子的启 蒙才能产生真正的意义。

由陈思和教授看学术界

如果知识分子把自己当成万能的神，高高在上，甚至高于学问 本身，对学问失去了起码的敬畏之情和谦虚精神，那就不仅是对学 问的践踏，而且已经消解了自身的存在——没有学问，哪来的知识 分子?有些人可能以公共知识分子的称谓来自辩，但是，没有知识 分子，哪来的公共知识分子?二者不过马与白马的关系。公共知 识分子是近几年比较流行的一个提法，也是让学者们跃跃欲试的 一个角色。可是，公共知识分子首先必须具备公共情怀，而中国当

容易被搅浑的是我们的心

今知识分子的许多做法，却正在违背这种公共情怀。所以，我们离 公共知识分子的距离有多远，实际上不难看出。

上世纪八十年代是一个富于人文激情的时代，知识分子以其 自觉的严肃态度和精英意识保持了文化的神圣性，整个的氛围使 沐猴而冠招摇过市者鲜有；而九十年代以后价值失范，相对于八十 年代可以说进入了一个礼崩乐坏的时代，这为文化界的沉渣泛起 提供了机会。“明星学者”的甚嚣尘上，“公共知识分子”的呼朋引 类，某种程度上已经使文化走调变味。如果一个时代只能让真正 的知识分子以远离学术界来作为保持自身品格的必要条件，那么 这样的学术界就是病态的，需要清理的。可是，谁来清理这个病态 的学术界呢?谁来还社会一个健康的学术机体呢?还得靠知识分 子自身，知识分子群体的力量，群体的道义感和担当精神。

**从苏童看中国作家的中产阶级化**

苏童有一个令人心疼的童年。有两件事印象比较深刻，一是 他曾经生过很长时间的病，每天能做的事情就是乖乖地坐在炉子 边，守着咕嘟咕嘟的药罐，耐心地等待药煎好吃下去。更加难过的 是，他不能吃盐。终于有一次，小小的苏童再也禁不住盐的诱惑， 蹑手蹑脚地来到盐罐边，用指头蘸了一点盐，但他到底没有吃下 去，轻轻舔了一下又放了回去。可以说，苏童在很小的时候便经受 住了禁忌的诱惑。二是有一次母亲丢了五块钱，在遍寻无果之后， 终于绝望地大放悲声，小小的苏童走到母亲跟前说，别哭了，等我 长大了，给你挣一百块钱。

有一类作家，终其一生都是在为童年而写作，苏童就是这样的 作家。苏童的笔底浸透着苏州的阴暗潮湿，以及忧郁少年的沮丧 和晦涩，他是用一种不堪回首但又不得不回首的眼光来看待他的 童年生活的，之所以不得不回首，是因为他必须通过写作，使内心 变得干爽明亮，否则那些阴霾和青苔将会一辈子生长在他的心里。 也许在经历不堪的同时，幼小的苏童已经有一种日后补偿的潜意 识，所以这种强制性的回忆也算是对童年生活的一个告别。长大 以后的苏童找到了写作这条路，写作对于苏童来说，真的不知道有 多合适。苏童是一个敏感的人，敏感而压抑，这就是他写作的天才 和灵气所在。写作就是他没有吃到嘴里的那一点盐，就是他承诺

从苏童看中国作家的中产阶级化

容易被搅浑的是我们的心

要送给母亲的那笔巨款，就是他被压抑的力比多①的升华。苏童 终于通过写作突破了内心的禁忌，禁忌的诱惑一旦被突破，必然石 破天惊，汪洋恣肆。但是，在有了不知道多少个一百块钱之后，那 些原来压抑着他的东西终于不再压抑他了，他从童年的阴影当中 成功地逃脱出来了。同时，他的感觉似乎也找不到了，他的灵气在 令人心痛地丧失。

苏童小时候是一个乖男孩，长大了是一个乖男人。作为一个 乖男孩，我们可以感觉到他乖觉后面的压抑，而作为一个乖男人， 他只是经常不好意思和放不开而已。苏童有一种可爱的中庸与羞 涩，他经常用尴尬这个词来形容自己的感觉。尴尬，是理解苏童的 个关键词语，也是苏童呈现给我们的一个典型情态。在《为什么 对我感到失望》中，他写到了作家的肉身凡胎出现在读者面前常常 令人失望的问题，其中有这么一句话：“我的天性总是使我在那些 失望的眼神下面露出尴尬的微笑。”“尴尬的微笑”最能概括苏童的 精神气质。尴尬就是由于某种为难，一个脸上经常现出尴尬的人， 内心必定有不可言传的矛盾和为难。

苏童是一个非常唯美的人，也可以说是一个在审美上有洁癖 的人，他曾经说过他眼里没有美女，因为真正的美女都是不上厕所 的。但他却把自己的这一面成功地掩藏了起来，取而代之的是一 个非常易于接近的无可无不可的人。真正的他在哪里呢?掩藏的 必要在哪里呢?我想这一方面是世俗生活的需要，而另一方面，可 能是苏童太想做一个乖名人了。谁能讨厌这样一个有诚意有温情 的作家呢?他很洞察自己在这个时代中的位置，这对他不无好处。 问题在于，现实中这样一个地道的绅士，作品中又为什么会出现五 龙那样的变态男人呢?这是否向我们透露了某种矛盾和为难?一 个学外语的女孩子听说某人刚刚见过苏童，马上匪夷所思心有余 悸地看着他，不知道该说什么的样子。原来她刚刚看完《米》。这

个人哑然失笑，告诉她，苏童不是五龙，他和五龙是两个星球上的 人。(学外语的人和学中文的人之间其实很隔膜，有一次跟一个西 方文学博士谈话，提到徐志摩，她做了一个怪怪的表情，说，徐志摩 啊。原来她在一次会上听人谈到过徐志摩，具体说是徐志摩的情 史，于是便得出了一个徐志摩是流氓的结论。我说如果徐志摩是 流氓，这世界上就没有君子了。)我曾经不明白这纯粹是苏童对于 男性他者的想像呢?还是被成功说服和驾驭了的本我的曝光?后 来意识到，这两者内心的根源其实在一处。五龙的变态也是力比 多被压抑后的一种张扬。其实人人心中都有一个魔鬼，只不过苏 童通过写作把这个魔鬼释放出来了，于是我们看到的就是一个羞 涩并充满中和之美的苏童了。苏童的尴尬如果出现在这里，就是 如何处理心中魔鬼的一种矛盾和为难。

写作是生活的补充，也是内心的延伸，生活中不会、不敢去做 的事情，可以拿到小说中去做，拿到梦中去做，无数作家的无数作 品，其实都是内心的一次走火入魔的产物。支配着作家的写作的， 就是各种各样的欲念。写一遍就像经历过一遍一样，在生活中通 常就不会去做了，因为欲念已经释放出来了。苏童的《驯子记》中 的巴掌情结，《离婚指南》中的山羊情结，以及五龙的米情结，都是 一个痼疾一样的特征符号，也可以说某种心理的固执和凝结，童年 时代淤积下来的情意结，导致了成年后某次非常态的虚构中的过 度实现。苏童某种程度上有点像于连，设想一下，假如他没有成为 名作家，积聚于心的压抑的力量将会使他变成一个怎样的人呢? 很难猜测。成功者之所以温文尔雅，常常是因为他已经超越本我 的冲突型人格而上升至一个恒定的人格层面，并成功地改写了自 己的人生，因而面向世界的永远是一个超我或自我了。而这一切， 可能都是在潜意识中完成的，并不为本人所知道。有几个人能有 幸正好成为自己想成为的那种人呢?假如没有成功，也许从此就

从苏童看中国作家的中产阶级化

容易被搅浑的是我们的心

走向自卑和闭锁，心中始终有一个不能触碰的坚硬的伤疤。而一 旦成功，所有的卑微包括童年的阴郁就将被超越，他可以坦然地说 出来，这是一种健康的释放，从这个角度讲，成功的写作也是人格 完善的一种手段。从这个角度讲，五龙就是苏童在超度自我的过 程中牺牲的一个本我，两者加在一起，才能理解一个完整的苏童。

苏童有篇散文是关于富人洗牛奶浴的感慨，但是感慨着感慨 着，苏童也过上了离牛奶浴不远的生活。成功以后的苏童，身上越 来越见出贵族气质的沉淀，同时作品也越来越少，有一段时间我曾 经纳闷，苏童是在韬光养晦吗?在期待之中迎来了苏童的《蛇为什 么会飞》,结果却是大失所望。我甚至怀疑：这是苏童写的吗?尤 其书出来以后，苏童明明底气不足，却还到处去做宣传，倒显出某 种贵族身上的寒穆，让人觉得遗憾和难过。

苏童是一个感受型的作家，一只悠闲地在自己的山坡上吃草 的小羊，而不是思想的骏马。苏童的感受性，就是一股浑然一体的 气，苏童的得天独厚就是笼罩在阴影中的那股灵气。现在，他走到 了明亮之中，反倒像贾宝玉失了玉，状态难再了。童年的阴影对于 苏童来说，真的既是一种遗憾又是一种成全。童年的阴影也可以 说是苏童内心的一个魔鬼，现在，魔鬼释放完了，写作的冲动便安 息了。也许一个作家，必须不停地为自己寻找新的魔鬼?

我在报纸上看到一个关于苏童的片段，题目叫《不要忘记悲悯 情怀》,内容是这样的：小说家苏童用了个故事阐述他对人文关怀 的理解，他每天接女儿放学必须经过的破烂不堪的一条街似乎是 一个顿悟的地点。他介绍说，每次和女儿经过那条街，他都会大声 抱怨那些小摊贩将道路搞得如此肮脏。但是突然有一天女儿对他 说，你不要抱怨了，他们不在这里还能去哪呢?苏童突然觉得非常 惊讶和羞愧，他从未教过女儿如何理解这些事，如何关注他人，然 而一个小孩子却用最单纯的话流露出了善良，也就是我们总说的

人文关怀。他认为岁月在让一个人成熟的同时也让人丢失了很多 东西，而作家写作的意义之一就是帮助人们找寻失去的东西，因此 保持单纯、悲天悯人的情怀是一个作家永远不应忘却的。

这从另一个侧面说出了我想对苏童说的话。其实苏童丧失的 不仅是悲悯，更是面对苦难和发现苦难的那种勇气。这个苦难包 括内在和外在的。苏童的贵族气，地道看来应该是中产阶级气味。 中产阶级最大的特征便是从精神到物质的自足性。足本身就是一 种缺陷，足了，也就意味着到头了，就像月亮的盈则亏，水的满则 溢。说句禅语，足就是不足，不足就是足。这就是中国人为什么喜 九而不喜十的原因，十太满了，而九还欠着点，恰恰是一种留有余 地的圆满。

现世的幸福苏童已经达到了，但是，对于一个作家来说，优裕 的物质条件意味着什么?意味着安逸的生活和自足的内心。托尔 斯泰在给年轻的罗曼 ·罗兰的信中曾经说道，真正的科学和艺术成 果来源于牺牲，而不是某些优越的物质条件。托尔斯泰出生在上 流社会，但却蔑视贵族生活，他希望能跟穷人生活在一起，但却无 法真正做到。在一个风雨交加的夜晚，八十多岁的老托尔斯泰终 于无法面对内心的自责，毅然决然地逃离了家庭，逃离了腐蚀灵魂 的那种安逸，最终死在一个荒凉的小站上。也许会有人发出何苦 的感叹，但是，如果没有这样的悲悯情怀，托尔斯泰就不可能走得 那么远，就不可能成为世人景仰的那个托尔斯泰。女作家方方说 得好，作家写到一定程度，就不是比技巧了，而是比人格力量。是 的，技巧对于一个作家来说很重要，但决定作家能走多远的最终可 能不是技巧，而是人格力量，你的人格高度在精神的大地上所投下 的影子，就是你在文学的疆域里所行走的那一段距离。托尔斯泰 的可敬在于他看到了安逸的生活对于精神的缓慢围困，对于灵魂 的温柔腐蚀，对于斗志的和平演变，所以他要自觉地拒绝，要像逃

从苏童看中国作家的中产阶级化

容易被搅浑的是我们的心

避瘟疫一样地逃开。作家的人格力量某种程度上取决于他敢于选 择痛苦的那种勇气。不会出走的灵魂是死的，也许我们无法让自 己的身体出走，但至少应该让自己的灵魂经常出走。

这个问题我已经思考很久了：作家的创作到底需要什么样的 物质条件?或者换个说法，什么样的物质条件最利于作家的创作? 进一步说，从事文学需要一个什么样的境界?什么样的物质条件 最利于作家达到这个境界?作家的精神和物质之间是否存在着一 个恰到好处的结合点?如果存在，在哪里?

这样的问题不知道作家有没有思考过，也许有些人一生都生 活在这个问题之中，如托尔斯泰，也许有些人一直都在用自觉和不 自觉的折中和妥协来寻找物质与精神、生活与心灵之间的黄金分 割点，也许有些人正在为“心中有个恋人，身外有个世界，我不知道 我应该属于哪一个”而困惑。但是，更多的人是根本放弃了这样的 追问，尤其在当下这样一个时代。当下时代，市场经济终于让大家 活明白了，而且越活越明白，有一些作家，包括“大家”的写作都不 再为心灵负责，而只对销量负责。写作成为改变经济地位的一种 手段，很多人通过它改变了自己的阶级，也改装了自己的信念。

对于文学，作家已经失去了起码的圣徒精神，像路遥那样的殉 道者再也不会有了，也许个别人还在坚持，比如张炜。写作普遍陷 入虚浮油滑，暴露隐私却不触及灵魂，看似深入内心实则无关痛 痒，没有丝毫罗曼 ·罗兰式的灵魂搏战的踪影，而到处充斥着市场 经济条件下的“急就章”。我们的文学一直充满了各种基于外在理 由的“急就章”,战争时期的“急就章”不用提了，然后是配合各种运 动的“急就章”,现在又来了市场经济条件下的“急就章”,只有八十 年代是个例外，这也许就是八十年代值得缅怀的原因。中产阶级 作家尚属没有彻底商业化的，彻底商业化的就更不必说了。血管 里流出来的是血，水管里流出来的是水，纵然是天纵之才，也经不

起这种漫不经心的挥霍。

写作是灵魂的事业，它从本质上排斥物质的功利性。金钱终 将腐烂，无论你曾经拥有过多少。肉体终将消亡，无论你曾经享受 过多少。不朽的只有精神。市场经济的大潮席卷过后，还为这个 时代剩下几个执迷不悟的人呢?这样的人可能是迂腐的，但同时 又可能是不朽的。

作家的创作需要一定的物质保障，至少不能像曹雪芹那样在 大年夜泪尽而逝，留给后人半部“红楼”的缺憾，但是作家又不能拥 有太好的物质条件，否则过犹不及，因为他需要拿出很大的心力来 抵御物欲的诱惑，否则，物质带来的生活层面的积极意义甚至抵消 不了精神层面的消极意义。有人的灵魂在泥泞与饥寒处呼号，有 人的身体在温暖的壁炉前昏昏欲睡。物质生活层面上升到一定程 度，就要警惕幸福的满足，就要抵抗幸福脸孔下的平庸。尤其在一 个商业化的时代，更需要保持一份深层的清醒和疏离。生活本身 具有一股看不见的强大的整合力，平庸的幸福和幸福的平庸每天 都在我们的生活中发生。向生活妥协，就意味着背叛心灵。哪怕 只是生活在矛盾冲突之中，都意味着一种无畏的抵抗。

文学需要一定的物质基础，所以作家有时候需要为功利而文 学，但是，作家远比自己想像得要俗气，“为文学而功利”极容易演 变为“为功利而功利”。人为了一个手段性目标而上路，但在追寻 的过程中，可能被异化而取代了终极性目标，手段演化成目的。这 样，追寻的过程便成为一个在得到的同时又不断失去的过程，人生 成为一个永恒吞吐而无以沉淀的沙漏。

再回到苏童。苏童还是一个好人缘的人，所以经常可以从媒 体上看到他参加各种应景活动的消息，当然，这种花边和点缀可能 并非他之所愿，也许只是因为他不太会拒绝，可是，君子有所为有 所不为，至少，这是在他的“有所为”的许可范围之内的。苏童与粗

从苏童看中国作家的中产阶级化

容易被搅浑的是我们的心

野无羁无关，天性中的敏感和脆弱使他面对外部世界很注意内在 的保护，以使自尊不受伤害。同时他也很少介入疙疙瘩瘩的世事， 以使自己仅留下平滑的坦白。这与其说是明哲保身，不如说是一 种本能的回护。这也是他人缘较好的原因之一

“天才可悲悯的定律就是为了满足他的友谊和需要，似乎少不 了一股很重的平庸剂。”歌德每天被各种各样庸俗的人情和事务包 围着，只有靠克制、沉默和逃避来守住自己的心灵以及艺术的秩 序，他守得太艰难了，所以再也经受不住任何外来的冲击和震撼。 在这种情况下，贝多芬的狂放无羁和激昂雄健让他感到害怕，所以 他拒绝再跟贝多芬见面。他不是害怕贝多芬，他是害怕自己，贝多 芬是一面镜子，照出了他灵魂的影子，使他对自己无法回避。“社 交生活”,对于贝多芬来说是一个多么可笑的词汇，贝多芬永远也 不会像歌德那样看重社交生活，他更像一个文明世界里的野蛮人。

贝多芬、写贝多芬的罗曼 ·罗兰以及译贝多芬和罗曼 ·罗兰的 傅雷，都是人类的精神英雄，灵魂的斗士，标志了一个时代的精神 高度，但在中国目前尚可一提的作家中，极目四望，却多的是歌 德，少的是贝多芬。很大程度上，是因为中国作家已经普遍中产阶 级化了。

文学是苦闷的象征，是被压抑的力比多的升华，如果力比多在 表象化的生活中已经非常体面地挥发掉了，就没有什么必须以文 学为出口来疏导的东西了，这是一种遗憾的丧失。保持一种温和 的彬彬有礼的生活是歌德们的需要，但永远不是贝多芬的需要。 贝多芬是以反抗苦难作为其生存方式的，贝多芬启示我们，艺术的 欢乐就是用痛苦换来的欢乐。也许有很多人曾经在逆境中不屈， 但是，当生活渐趋舒适的时候，“扼住命运咽喉”的手便不由自主地 松开了。中庸的生活只会带来心灵的苟安，一个处处顺达的人，便 不会再有让自己心碎的那种东西了。欲望随时可以发泄掉，便不

会再有欲望积聚和压抑的那股力量了，苏童现在已经没有什么不 能突破的禁忌以及禁忌的诱惑了，或者也许有，但却非常难以突破 了，所以陷入停滞。现世的幸福在此岸，而真正令灵魂高蹈的那种 境界在彼岸：艰深的、泥泞的、惊悚的、风雨如磐的、高处不胜寒的。 和解意味着停滞，当你与世界达成某种和谐的时候，你的力量已经 被消解。伟大的灵魂往往是与世冲突的，作家不需要有很好的人 缘，更不需要与庸俗的生活和解，他需要的是对生活保持足够的警 惕、冲撞的斗争性，以及愤怒的力量。一个作家之所以不复当年， 就是因为来自灵魂的压抑以及内心冲突的那股力量已经用完。当 然，一个人突破自己是困难的，但不能突破，便意味着停滞不前。

成名后的左拉在退化，他不再关心当初那些让他痛心疾首并 把他推到名誉巅峰上去的东西了，他的社会良心睡觉了。直到有 一天，他介入了福瑞斯特案件，写出了《我控诉》,并因此而流亡海 外。福瑞斯特案件历经劫波终于获胜，左拉也在写完《正义》后死 去。他死亡了，但是他所代表的正义却胜利了。一个人的名字可 以跟某种正义的胜利连在一起，这是多么伟大而不朽的事情。我 们的生活中其实不乏“福瑞斯特案件”,我们缺乏的是那些像左拉 一样的期待唤醒的灵魂，我们缺乏的是那些像左拉一样的书斋里 的革命家。

人生跋涉到一定程度我们就会发现，征服生活其实远比征服 自己容易。卡夫卡征服了自己，选择了无限风光在险峰，所以他成 了永恒。当然，选择这样的生活必须以现世的幸福为代价，需要一 种勇气，也需要一种冒险，也许你选择了，但却终其一生都不能达 到，所以，聪明的中产阶级作家们是不会这么做的，他们的生存智 慧足以使他们回避起这种精神的艰辛来游刃有余。不过，正是在 得失之间，可以衡量出一个作家的精神高度。

不经历精神的艰险便无法领略人类心灵的终极风景，有些地

从苏童看中国作家的中产阶级化

容易被搅浑的是我们的心

方，注定是常人无法抵达的，但所有抵达过的身影，都将永远镶嵌 在那里，作为里程碑，向后人昭示人类挑战精神世界的勇气和高 度。我们已经记住了《罂粟之家》、《一九三四年的逃亡》、《飞越我 的枫杨树故乡》、《红粉》、《米》和《我的帝王生涯》的作者苏童，我们 还希望记住一个托尔斯泰、贝多芬、罗曼 ·罗兰和左拉式的苏童，我 们期待苏童是聪明的中产阶级作家中的一个例外。

**注释**

① 力比多，即Libido,按《弗洛伊德后期著作选》(上海译文出版社1986 年6月版)第96页的解释：Libido是从情绪理论中借用来的一个语词。我们 用它来称呼那些与包含在“爱”这个名词下的所有东西有关的本能的能量。

**我们有没有理由不喜欢王小波?**

王小波正在成为我们这个时代的精神时尚，嘴边挂着王小波 似乎是某种免俗的标志，——从这个意义上讲，他又是一支精神疫 苗。这是一个另类偶像遍地开花的时代，王小波以自己的敢于对 抗主流而成为边缘文化的精神领袖毫不足怪。相反，如果你不喜 欢王小波，可能就会被认为不入流，不现代，没思想，迂腐正统，保 守狭隘，没有与国际化接轨，甚至有被时代淘汰的危险，总之，一 切不喜欢王小波及其所代表的边缘文化的人都将不证自明了自己 的僵化、卫道。

边缘文化也称为非主流文化、亚文化、弱势文化，是与主流文 化相对而言的。同性恋及虐恋文化、性自由主义、女性主义都属于 边缘文化的范畴。边缘文化往往是以对主流文化的反抗来表明自 己的精神立场的，所以对于边缘文化的包容，体现了一个社会的开 明，特别是在现代。但问题在于，所有的反抗都应该有一个底线， 边缘文化是否设置了一个合理的反抗底线呢?当它已经超越这个 底线的时候，社会还有没有必要以对它的包容来显示自己的开明? 这个问题也可以演绎为：社会的开明是否应该存在一个底线?

正是在这个问题的基础上，本文想进一步探问一下，我们有没 有理由不喜欢王小波?我们有没有必要冒着卫道的危险来对王小 波这一文化符号涵盖下的某些边缘文化精神提出质疑?

我 们 有 没 有 理 由 不 喜 欢 王 小 波?

王小波在一部分人的心目中已经差不多相当于美国人心目中 的自由女神像，王小波自由之神地位的确立很大程度上就是依靠 自己的特立独行，甚至在他身后都保持了这种特立独行，比如在墓 碑的选择上。他的妻子李银河说，她曾经到公墓去为王小波物色 过墓地，发现“一排一排弄得特别整齐”,因此“觉得这个特别不符 合小波的个性，作为一个艺术家，他是要特立独行，稍微……怎么 也得与众不同”。于是，这个不够特立独行的墓地就被放弃了。当 然，这次的特立独行是李银河为他完成的。事实上，王小波热的真 正出现也就是在他身后，即“李银河的王小波时代”,我们现在所接 触的，也基本上是李银河时代的王小波。王小波生前曾经把李银 河称作自己的军旗，现在，她真的成为他的军旗了。特立独行也是 李银河打造王小波的首要旗号。

容易被搅浑的是我们的心

王小波特立独行精神的宣言书就是《一只特立独行的猪》。那 么,我们要分析他的特立独行最好就从这篇文章入手。这篇文章 说生产队有一只特立独行的猪，从不在猪圈里待着，喜欢到处游 逛，也不屑跟其他猪在一个槽里吃饭，不和圈里的母猪发生爱情， 而是到村寨里自己寻找。一句话，它不喜欢过别人安排好的生活。 最后它逃走了，长出了獠牙，彻底地变成了野猪。

这只猪包含了王小波对独立思想和自由精神的理解和肯定， 因此成为包括王小波在内的一部分人的文化图腾。王小波说，“我 已经四十岁了，除了这只猪，还没见过谁敢于如此无视对生活的设 置。相反，我倒见过很多想要设置别人生活的人，还有对被设置的 生活安之若素的人。因为这个原故，我一直怀念这只特立独行的 猪。”这只猪以自己的特立独行颠覆了别人为它设置的生活，因此 得到一种文化上的肯定。作为一个文化寓言，那个符号化的养猪 场所指涉的当然就是我们的社会，“生活的设置”所指涉的当然的 就是我们的社会秩序，那只猪当然就是一个秩序的反抗者，而且它

成功了。先撇开它的成功不言，我们以为，社会是永远需要秩序 的，没有秩序就没有社会，如同没有交通规则就没有正常的交通一 样。养猪场也是一样。

既然要把这篇文章当做文化寓言来看，就应该对它的全部语 码予以解读。那么,我们不妨分析一下，这只猪最后变成一只野猪 说明了什么呢?从文明的进程来看，猪的进化跟人的进化一样，应 该是使自己变成更高级的猪，而不是变成野猪，野猪并不代表文明 的更高层次，所以，这只特立独行的猪的反抗的最终结果如果只是 变为一只野猪的话，实在没什么好自豪的。如果把这理解为一场 文化博弈的话，最终取胜的应该是代表文明和理性的一方，而这只 猪却在出位的同时出局了，它淘汰了自己。仅仅依靠出位并不是 对秩序最好的反叛，导致的结果可能就是出局。对于一个不理想 政府的反抗应该是建立一个理想政府，而不是无政府。变为野猪 的行动策略实际上是与王小波的民主科学的现代理念相违背的。

王小波被奉为“特立独行的人生哲学的倡导者与实践者”,但 是，特立独行其实并不代表一种价值，也构不成一种真正有意义的 人生哲学，更不是获得自由的有效途径。特立独行本身并不说明 什么,仅仅特立独行是不够的，一种特立独行的思想和行为方式是 否值得推崇，要看它对个人和社会所产生的建设性力量。对于个 人来说，王小波事实上并没有通过特立独行获得理想中的那种自 由，尽管在许多追随者的想像中，似乎一特立独行就意味着可以自 由得飞起来。王小波的自由只是政治体制之外的自由，而不是市 场体制之外的自由。自由撰稿人的自由其实仍然是变相的不自 由，比如，他有不为任何一家报刊杂志撰稿的自由吗?就连王小波 的朋友、对王小波持赞许态度的《三联生活周刊》主编朱伟，也说王 小波专栏开到后期，陈述的层面似乎已经拘泥在“我年轻时候插过 队”、“大圣贤罗素说过”、“作为一个理工科出身的人，我对科学更

我 们 有 没 有 理 由 不 喜 欢 王 小 波?

容易被搅浑的是我们的心

感兴趣”上。他的勉力支撑已经证明了这种“变相的不自由”的存 在。王小波不是一个自由之神，他只是一个被神化的人，他远没有 达到追随者所想像的那样天马行空超凡脱俗的程度。对于社会来 说，现存秩序是在一个现实的层面上，那么,特立独行者对于现存 秩序的反抗当然也不能脱离这个层面，也就是不能由猪变成野猪， 否则就会导致错位。如果力量总是错失力量的本来对象，它实际 上就不再是一种力量了。

中国的传统思想就是儒家，儒家思想的特点就是讲究中正平 和，排斥个性和异端，这导致了文化氛围的整体压抑。边缘文化是 彰显个性的，作为边缘化的精英，王小波所推崇的特立独行在中和 传统文化的整齐划一方面应该具有积极意义，但是，特立独行必 须具有一定的意义指归，如果只是为了特立独行而不顾一切的特 立独行，实际上就变成了一种盲目的行为艺术，一种近似于无因的 反叛。当然，这种反叛会使人获得一种话语的快感以及价值颠覆 的狂欢体验，——类似于那只特立独行的野猪的践踏行为，因此契 合了一部分人本能的反叛欲望。但是，并非所有特立独行的反叛 都具有革命性意义，比如，居民楼爆炸案、公共汽车爆炸案，都可以 视为一种特立独行的反叛，但都没有什么革命性意义。所以，无条 件地认同特立独行恰恰是缺乏独立思想和自由精神的表现。

王小波实际上并不能代表沉默的大多数，这与他的特立独行 是相矛盾的。更尴尬的是，当王小波的特立独行被大量复制的时 候，他实际上已经不再特立独行了。

王小波的特立独行体现在同性恋及虐恋上，更是以其匪夷所 思的想像暴露了他僭越和非理性的边缘文化姿态。以《东宫西宫》 和《黄金时代》为例。

《东宫西宫》既是一部小说又是一部电影。作为小说，它的惟 一作者就是王小波；作为电影，王小波是它的第一编剧，所以本文

一并将其视为王小波的创作。《东宫西宫》是一部同性恋作品，它 跟一般同性恋作品的不同在于，其中的同性恋者阿兰并不像一般 的同性恋者那么低调和压抑，在象征权力的警察小史面前，他不仅 尽情释放了自己，而且大胆挑逗了对方，使对方陷入困惑与无奈。 当阿兰容光焕发地向小史抛媚眼的时候，这场挑逗已经开始了。 阿兰一直在把这场审问往性的方面引导，使其变得暖昧。小史审 问阿兰的过程，同时也是阿兰挑逗小史的过程。“死囚爱刽子手， 女贼爱衙役，我们爱你们。除了这个还有什么选择?”当阿兰说出 这句话的时候，实际上已经逼近了同性恋者与异性恋者之间的关 系底线。

诚如《东宫西宫》的导演张元所言，“同性恋本身在道义上是模 糊的，与强奸、抢劫等不同。”所以，包容同性恋者的存在是一个社 会应有的开明。但是，正如同性恋者没有义务去支持异性恋者一 样，异性恋者也没有义务去支持同性恋者，对同性恋持保留态度， 不干涉同时也不鼓励，不遏制同时也不提倡，不打击同时也不额外 爱护，应该算作一个可以容忍的态度。这个态度也许可以叫默许， 是处于一个良知的层面上。而事实上，从情感趋向上来讲，社会对 同性恋基本上还是持一个矛盾和暖昧的否定态度，对于一种“反其 道而行之”不以为然应该是被允许的，“最好还是不要这样”这个愿 望也不过分，因为无论多么开明的社会，都不可能去张扬一种同性 恋文化，要求大多数人去喜欢同性恋是不可能的，这是由人的自然 属性和社会属性所决定的。总之，对于同性恋者，大多数人的理性 和情感反应都说明一个事实：异性恋者还是不愿意与同性恋者发 生什么关系，“你的存在与我无关”是异性恋者比较情愿也比较真 诚的一种表达。可是，阿兰那句话却毋庸置疑地把同性恋者和异 性恋者连在了一起，所以说它已经逼近了同性恋者与异性恋者之 间的关系底线。

我们有没有理由不喜欢王小波2

容易被搅浑的是我们的心

也许同性恋和异性恋这两种文化之间最好的关系就是互不干 预相安无事，这里面已经包含了彼此的忍让与宽容。可是，同性恋 者阿兰并不满足于此，而是继续向前，形成某种文化上的僭越。 “我的毛病就是我爱你。”“我爱你，你为什么不爱我呢?”当阿兰对 小史说出这些话的时候，两种文化之间的游戏规则被打破了，文化 上的越轨已经形成。这跟“你为什么要爱我”是一样没有答案的问 题，异性恋者最简单的回答可能就是：“我为什么要爱你呢?”同性 恋者无权要求异性恋者爱慕自己，如果张国荣这样幽怨地问，那张 国荣也不再可爱了。爱是一个人的权利，你可以默默地无干扰地 去爱，但同时允许另一个人保留不作回应的权利。并非所有的被 爱都必须作出回应，否则就是对被爱一方的不公平，尤其牵涉到同 性恋这个敏感问题的时候。

阿兰不仅问了，而且问得何其幽怨魅惑，近似于一种性骚扰。 同性恋毕竟是少之又少的，而且并未得到普遍认同，所以这实际上 是对大多数人构成了文化上的骚扰。也许同性恋者会认为这是一 种反骚扰，是对小史的警察行为的一种反击。可是，小史的警察行 为是否仅仅作为权力机器对边缘文化的压制而存在的呢?其中有 没有合理的成分?

前面我们所说的“互不干涉相安无事”是在不对他人和社会造 成妨害的情况下，如果造成妨害，那又另当别论了，而且那时候干 涉的主体将更有可能是权力机器。王小波一直承认中国同性恋亚 文化的“公厕特性”,具体到“东宫西宫”,也是两个公共厕所。既然 这两个厕所是供人们方便之用的公共场所，就不应该在这种地方 做妨害公共道德和公共秩序的事，不说同性恋，就是异性恋当众在 公共场所有这种活动，也是应当被禁止的。同性恋行为发生于公 共场所，而且对他人形成某种干扰，也已经触及了同性恋者自身的 道德底线。所以权力的行使在这里是合理合法而且必要的。王小

波自己在杂文中也曾经写道，“我是个异性恋者，我的狭隘经验是： 能和自己所爱的女人体面地出去吃饭，在自己家里不受干扰地做 爱比较好；至于在街头巷尾勾个性伴，然后在个肮脏地方瞎弄几下 是不好的。”这话显示出王小波可爱的坦白，不过《东宫西宫》与王 小波在杂文中的阐述并不一致，后者是一种朴素的理性和人道主 义，而前者则变得蛊惑、匪夷所思甚至走火入魔了。以上论述主要 依据的是电影，事实上在小说当中，王小波的边缘文化姿态更加僭 越。

《东宫西宫》小说当中，小史被阿兰诱导成了一个同性恋者。 这样的设置令人惊悚，原来人的性别还存在着这样的隐秘，像一股 所罗门瓶子里的黑烟，一遭受诱惑就会逸出来的，而且在这样的诱 惑之下，你有可能成为任何一种性别的人。小说还给我们这样的 暗示：小史本来就是一个潜在的同性恋者，只是他自己不知道罢 了。这更引起了阅读者人性深处的不安，甚至导致人人自危，原来 每个人都有可能是同性恋者，每个人都有必要问一下自己：我是不 是同性恋者?这等于一场由同性恋引起的心理地震。这个结果也 许正是王小波想要的，他以同性恋文化的扩张来达到了对于公众 的嘲弄，从而标志了自己文化上的胜利，为同性恋者扬眉吐气的同 时，也使自己体验到了一种恣意作恶的快感。王小波在他的杂文 中曾经坦白：科学和艺术的正途应当是“去冒犯强势群体。使最强 的人都感到受了冒犯，那才叫做成就”。当我们还在考虑“同性恋 可不可以试着被纠正”以及“对它的纠正是否触及道德或人权的底 线”这些问题的时候，王小波已经以此给了我们一个“休想”的回 答。

小史之所以成为一个被侵犯的客体，首先因为作为一个警察， 他通常被解读为权力的象征、国家机器的零件、意识形态的维护 者。在审问过程中，阿兰经常反宾为主地挑逗小史，小史反而显得

我 们 有 没 有 理 由 不 喜 欢 王 小 波?

容易被搅浑的是我们的心

很被动，审问的主被动关系即权力的主客体关系几乎倒置了。直 至最后，警察的绝对权威被一个同性恋者的以柔克刚策略所颠覆。 不仅小史成为阿兰幻想中的情人，所有曾经和阿兰发生过关系的 男人在阿兰的脑海中都是由扮演小史的演员扮演的。权力要遏制 性反常，却被性反常者所猥亵，这里面包含着一种报复忤逆亵渎神 圣的快感。女扮男装的衙役和男扮女装的阿兰也形成了一个讽刺 性对比——易装癖对于“性别—权力”关系的扭曲和颠覆是不言而 喻的。但事实上，这一构思尽管诡谲反讽，却并没有多少现实的暗 示。正如着装只是一个符号，并没有什么本质性意义一样，这种颠 覆也只是一个幻觉中的颠覆，近似于意淫。

如果警察对同性恋者的公厕文化的干预被目为权力对弱势文 化的强奸的话，警察被同性恋者所魅惑乃至同化则意味着弱势文 化对权力的意淫。从另一个角度来看，也正因为将警察对同性恋 者的干预视为权力对弱势文化的强奸，王小波才作出了警察被同 性恋者所魅惑乃至同化的回敬。强奸和意淫在这里是控制和反控 制的关系，但是在中国日前的文化态势下，这个反控制显然是缺乏 社会基础和现实力量的。

小史对阿兰的暗中观察被解释为观淫，但一般人恐怕更愿意 理解为正常者对于异常者的本能的好奇，就像普通人对于一个侏 儒的好奇一样，小史尽管是一个警察，但他仍然有着普通人对于同 性恋者的疑惑和好奇，这与道德权力等等都没有关系。对于电影 当中小史对阿兰的心软和善待，有一种理解是小史被阿兰的柔情 所打动，其实还可以有另一种理解，那就是同性恋者阿兰太孱弱 了，而且他的多情和沉溺更加剧了这种孱弱，让小史动了恻隐之 心，这只是一个强者对于一个弱者的怜悯和不忍而已。对于同性 恋者，同情可能会被认为是一种侮辱，所以一般人不便作出什么同 情的表示，但这种感觉却是毋庸置疑地存在的，有时甚至会不由自

主地付诸行动。

小史之所以成为一个被侵犯和嘲弄的对象，就是因为他代表 的是权力，但小史代表的其实不仅仅是权力，更是主流，所以对小 史的嘲弄和侵犯不仅是对权力的嘲弄和侵犯，更是对主流的嘲弄 和侵犯。而大众是主流文化的最大载体。包括同性恋在内的边缘 文化在权利意识上都有一个误区，那就是过分强调自己的权利。 权利的强调应该是平等的，如果说同性恋是同性恋者的权利，那么 不喜欢同性恋就是异性恋者的权利。社会道德、伦理、舆论是一股 潜在的自发的合力，是不以哪个人的意志为转移的，它的存在不仅 有其合理性，而且承担着最基本的文明构成。人就是各种社会规 定性的总和，没有这些，人将不成其为人，社会也将不成其为社会。 如果同性恋者在维护自身正当权利的同时，却试图干预他人的价 值判断和舆论，强制他人承担起认同同性恋者的生活方式的义务， 那就是不正当的。即便弱势文化，也不应该享有豁免于大多数人 的道德判断和舆论约束力的特权。

如果互不干预相安无事可以作为同性恋者和异性恋者之间的 底线的话，同性恋者便不能逾越这个底线，否则，异性恋者就有理 由相应地抬高自己的权利，甚至可以把对于同性恋者的不以为然 乃至鄙夷不屑视为自己的当然权利———因为，如果对同性恋保持 缄默的感觉是骨鲠在喉，那对于缄默者也是不公平的，按照同性恋 者的权利限度，自由地表达这种骨鲠在喉的感觉，也就成为异性恋 者的一种权利。当一部分人试图从道义上去支持边缘文化时，非 常重要的一个原因就是它是处于弱势的，因此，当它采取这样一个 强势姿态时，支持者自然失去了义无反顾的理由。

边缘文化的窘境在于，即使权力机器不去干预，它也不能阻挡 构成主流文化心态的道德和舆论的压力。王小波往往过多地把边 缘文化所受到的压制归因于权力与自由的对立，而事实上，它更是

我 们 有 没 有 理 由 不 喜 欢 王 小 波?

容易被搅浑的是我们的心

主流与非主流的相互排斥。不过，谁都不愿意冒天下之大不韪，所 以，边缘文化往往更倾向于把权力彰显为反抗的对象，以湮没与大 众为主体的主流文化之间的紧张关系，为自己赢得稍微宽松一点 的心理空间。

对丁一种异常的性取向，人们通常会用一种异样的眼光来看 待，甚至予以歧视或排斥，这一切都将对同性恋者形成某种压力。 而处于弱势的人往往比较敏感，情感反应也比一般人强烈，很容易 放大自己的被歧视和被排斥感，甚至一种默许也会被理解成漠视 而激起他们的反抗欲望。所以边缘文化的怨恨和反抗是双重的， 这种双重的怨恨和反抗形成了一股破坏性力量，使他们在主动出 击时会采取一种非常僭越的姿态，形成对于主流文化的某种强迫 甚至强奸。但反过来，这种强迫甚至强奸实际上已经违背了边缘 文化所主张的自由精神，恰恰形成了对自己的否定。

同性恋者拥有维护自身存在以及对于不正当压制作出反抗的 权利，但是，这种维权和反抗应该遵循一个合理的底线。同性恋关 乎社会伦理问题，同性恋文化必须守住一个伦理底线才能真正找 到自身的位置。

王小波是一个虐恋想像的迷恋者，他的《东宫西宫》和《黄金时 代》还触及了虐恋问题。《东宫西宫》中的阿兰、“公共汽车”都有一 种受虐的冲动。阿兰说，最大的美丽就是：活在世界上，供羞辱，供 摧残。“公共汽车”带着手铐被带走使阿兰心花怒放，这是一种代 偿性的受虐愉悦。“公共汽车”本人也很享受这一点。阿兰说，他 觉得“公共汽车”是因为她的美丽、温婉和顺从才被逮走的。因此， 在他的心目中，被逮走就成了美丽、温婉和顺从的同义语。《黄金 时代》中的陈清扬认为，“人活在世上、就是为了忍受摧残，一直到 死。”所以，她“走上前来，接受摧残，心里快乐异常”。所以，“她还 想下山，忍受人世的摧残。”所以，“挨斗时她非常熟练，一听见说到

我们，就从书包里掏出一双洗得于干净净用麻绳拴好的解放鞋，往 脖子上一挂，等待上台了。”“每次出过斗争差，陈清扬都性欲勃 发。”

这种受虐的冲动是与犯贱的冲动结伴而来的，“公共汽车”说， “我这个人生来就最贱不过。”小史痛斥阿兰，“你丫就是贱”,阿兰 欣然接受。陈清扬没有搞过破鞋就被人称作破鞋，王二没有干过 坏事就被人称作流氓，并送到台上去斗争，却正好满足了他们犯贱 的欲望。天生下贱是他们深深迷恋的一种自我认同，正是以天生 下贱为精神媒介，阿兰把自己认同于“公共汽车”。他们都是以贱 为自豪的人，他们都渴望享受下贱的快乐。李银河在谈到淫秽罪 时曾经说，“有人愿意过趣味高尚的生活，听高雅的音乐，看高雅的 绘画，读高雅的书，他们当然有权利这样做；有人愿意过趣味低下 的生活，听淫秽的音乐，看淫秽的图画，读淫秽的书，他们也有权利 这样做。所谓自由就是选择的自由。人有选择高雅的权利，也有 选择淫秽的权利。如果不给人选择的权利，就没有自由可言。”总 之一句话，人有下流的自由，跟王小波“人有下贱的自由”一脉相 承。

这样的自甘下贱，到底是为了什么?

犯贱本质上也是一种获罪的冲动，他们想通过自己的“罪”,来 达到一种什么样的“罚”呢?

从形而下的角度来分析，受虐对于虐恋者是一种性的满足，受 虐者的爱情逻辑就是：如果你爱我，那就狠狠地虐待我吧。阿兰 说，爱情应当受惩罚，全无惩罚，就不是爱情了。他把虐待和被虐 待看作是爱情的惟一形式，对于他来说，被虐的渴望就是性的欲 求，他激怒小史来打他，其实就是一种暖昧的性的勾引，近似于猥 亵。这时候对于小史来说，实际上是一个两难，假如他不打阿兰， 就会被认为是爱怜的表示，假如他打阿兰，一方面等于被引诱上钩

我 们 有 没 有 理 由 不 喜 欢 王 小 波?

容易被搅浑的是我们的心

了，另一方面经过阿兰的受虐心理的投射，同样成了一个爱的证 明。所以在电影的结尾，阿兰在经受侮辱之后反而像个胜利者，而 小史却满脸困惑，这可以被理解为一个绝妙的反讽，但理解为正常 者对于异常者的隔膜，或者说主流文化对于边缘文化的隔膜也许 更恰当。

从形而上的角度来分析，虐恋可以被当做对权力的一种曲折 反抗，具有文化策略上的意义。面对弱势的挑逗，权力机器惟一能 够维持其权威的手段就是施虐，而这正好失陷于弱势文化预设的 反抗策略——施虐者无奈扮演了受虐者希望他所扮演的角色，这 样一来，弱势方便占据了这一心理较量的支配地位，以自己的享受 被虐来达到了对于权力的消解，来自权力的凌辱也因此而变成了 受虐的自豪，这就是王小波的反抗逻辑。王小波是这样来阐释施 虐者与受虐者之间的关系的：一方面，施虐与受虐是一种不平等的 权力关系；另一方面，施虐者与受虐者又是相互依存彼此需要的， 因此其地位又是平等的。在这平等与不平等的辩证关系当中，王 小波显然更看重的是其中的平等关系，在此基础上，王小波又赋予 了他的反抗主体一种强悍的自由意志，这样的反抗是以退为进地 进行的，实际上就是只承受不反抗，类似于甘地的不抵抗运动。他 们坦然地承受狂暴的虐待，但他们的自由意志却并不因此而消解， 反而更加彰显。受虐者所承受的虐待越是残暴，也就越证明了这 种自由意志的强悍，这个证明本身就是胜利的证明。因为受虐者 的受虐被赋予了极大的反抗力量，所以为了在受虐的过程中得到 战胜施虐者的机会，他们甚至会去主动寻求受虐的机会。

这同样可以解释王小波对于“下贱的自由”的肯定，他是以自 轻自贱来达到一种反抗，以自甘下贱来完成一种自卫，以放弃尊严 来获得一种尊严。

作为一种性取向，虐恋本身是一件不以人的意志为转移的事

情，无所谓可取不可取，但作为一种自觉的文化态度，它显然是不 可取的。

王小波的受虐哲学、受虐政治跟他对“权力一自由”关系的主 张是分不开的，他一向把包括权力在内的主流文化看成是压制和 禁锢的，把边缘的和个体的看成是被压制和被禁锢的，因此他站在 受虐者的立场上，以荒诞的受虐场景的展示来达到对权力的讽刺 和消解，以虐恋的游戏化和狂欢化将受虐变为自由的盛典。因此 王小波对受虐的迷恋其实也是对主流文化的挑衅和戏弄，这种类 似于往酒里撒尿的行径包含着颠覆和嘲讽既定价值所带来的狂 欢，“卑贱者最聪明”式的得意，以及游戏主义、犬儒主义的玩世不 恭。

不过，这种由受虐而得来的狂欢和得意注定是维持不了多久 的，因为虽然王小波笔下的受虐被赋予了许多的政治和文化寓意， 但本质上，它还是一个解不开的受虐情结，一种畸形心态而已。王 小波在自己的文本中设置了许多自欺欺人的东西，其中最自欺欺 人的就是受虐寓意的莫须有存在。

王小波笔下的受虐者具有强劲的自由意志，但这种自由意志 是被王小波强行赋予的，本身就带有很强的假定性，事实上，受虐 并不具备什么特殊的力量，也不会产生什么特殊的冲击和震撼，而 只能以一种扭曲引起别人的不适而已-——在大多数人的眼里，它 还只能被认为是一种扭曲，这是一个现在不会改变将来也不会改 变的事实。

如果说施虐者小史是作为权力的象征出现的，那么阿兰的受 虐情结就是一种渴望被权力蹂躏的欲望，受虐的本质因此就成为 一种奴性，受虐者的愤怒也沦为想做奴隶而不得的愤怒。其中的 自卫和尊严是虚拟的，改变不了下贱的本质。所谓下贱的快乐，不 过就是用精神胜利法来解释一种自甘堕落，相当于阿Q 的“我是

我 们 有 没 有 理 由 不 喜 欢 王 小 波?

容易被搅浑的是我们的心

世界上第一个能自轻自贱的人”。边缘文化争取的是尊严，这种对 尊严的放弃恰恰意味着对目标的远离。虐恋对于权力的所谓嘲弄 也是自欺欺人的，正像有人打你，你说“我不疼，气死你”一样，这种 “不战而屈人之兵”的幻想只能是对自己的嘲弄。

最重要的是，王小波所高唱的自由的意义将因为受虐寓意的 莫须有而变得暖昧而可疑。王小波本来是一个用现代理性、民主、 科学来呼唤自由的思想斗士，他所肯定的民主文明的进程依赖的 应该是一种革命性的积极进取的力量，而不是自欺欺人的精神胜 利法。他所肯定的自由，应该是个体的解放，而不是受虐的自由。 可是，他却以一种自由定义的歪曲来代替自由的真正获得，被一种 类似于“情愿不自由，就是自由了”的掩耳盗铃的假象所迷惑，像堂 吉诃德那样充当起了边缘文化的骑士。这时候，王小波自诩天生 的黑色幽默其实已经不再幽默了。

如果所谓自由，原来只不过是受虐的自由，追寻自由的意义便 被消解了。自由的目的是为了达到一种有尊严的生活，如果一种 自由的获得是以尊严的放弃为前提的，那就不是真正的自由。王 小波在边缘文化上所体现出来的自由理念，有点像伯林所指出的 消极自由，也就是在“被动”意义上的自由。消极自由是与积极自 由相对而言的，积极自由是一个“操作概念”,包括了控制人的生活 的实际操作，是一种行动性自由。消极自由只是一种保护性自由， 保护人们不受他人特别是不受权力的侵犯，拥有自己的生存空间， 强调人在意志上不受他人的强制，在行为上不受他人的干涉，也就 是“免于强制和干涉”的状态。消极自由有它积极的意义，但是王 小波把它推行过度了，因而走向了消极，王小波自由的歌谣也因此 而变调了。

王小波的真正问题可能还在于他是以一种变态来发现变态 的，王小波评价张爱玲时曾经说，“天知道张爱玲后来写的那叫什

么东西。她把自己的病态当做才能了。”有点像说他自己。鲁迅写

过《狂人日记》,但他是以一种常态来驾驭变态的，所以能够找到一 种合理的价值取向。王小波批判的动机是对的，但是他所持的“批 判的武器”是不适用的，所以他的“武器的批判”也带有先天的缺 陷，也许这就是问题产生的主要根源。对抗常态中的文化缺陷的 最佳办法绝对不是成为变态，不幸的是，王小波的“从家猪变成野 猪”以及“以受虐来消解权力”走的都是这样的路线，这使他最终成 为一个有愤怒、有反抗而无建树的思想家。王小波最可贵的应该 还是他的文化姿态。

边缘文化的优势在于其开放和包容，劣势则在于过分开放和 包容，以至于丧失底线无边无际。人们常说，真理再向前一步就是 谬误，真理逾度就会变质，这“一步”以及这个“度”就是合理的底 线。一旦跨越这个底线，其合理性和革命性就会被自然瓦解了。 边缘文化的弱势是相对于整个社会而言的，事实上仅就它们自身 而言，有一些已经非常强势，不过这种强势对于改变边缘文化的弱 势地位只能是过犹不及欲速不达，甚至构成对自身意义的消解，这 是边缘文化目前必须面对的问题。

我 们 有 没 有 理 由 不 喜 欢 王 小 波?

**王朔为什么不继续“看上去很美”?**

《看上去很美》之后，王朔似乎就不那么美了。关于王朔的新 闻，一度是他又骂了谁，后来则直接与文学无关了，只出现在影视 栏里。王朔的转摈，无疑是从《看上去很美》开始的，《看上去很美》 是王朔的滑铁卢。

考察王朔的创作道路，可以发现《看上去很美》成为王朔的滑 铁卢之必然，以及王朔今日尴尬之必然。

王朔本来并不是一个痞子。他在学校并不是一个顽劣的学 生。他甚至参加过1976年的“四五”事件，并为此被关押了三个 月。王朔说，他是因为生活比较绝望，没有出路，才开始写作的。 他从部队转业，工作不顺心，辞职经商，钱没赚到，受骗倒不少。这 段经商被骗的经历对于王朔写作的意义是不容忽视的。首先，他 知道世界是怎么回事了，从此敢涮；其次，从被涮的体验中领悟到 了涮人的奥秘，从此会涮。经商不成，无所事事，王朔才又想到了 写小说。经商之前，王朔已经写过几篇部队题材的作品，但反响均 不大。这次的投靠写作，是王朔受挫的经商愿望的移情。王朔是 带着商人的头脑来的，所以知道怎么让自己打开销路。王朔有限 的商人头脑经商不够，经营写作还是绰绰有余的。

王朔首先选择了言情，而且他的言情的路数跟别人不一样，他 是痞子加纯情。正确的策略带来了理想的效果，王朔的言情一炮

打响。王朔言情小说的成功很大程度上得益于“痞子”,于是，他从 “痞子”中看到了“商机”。八十年代是一个不顾一切地叛逆、颠覆、 嘲弄、践踏和冒犯的年代，所有反叛的东西都将会引起某种轰动效 应，因此，王朔打定主意将痞子进行到底。王朔以调侃、开涮为能 事的痞子小说就这样出炉了。没有王朔不敢涮的，他就是一个闹 海的哪吒,不管得到的是青眼还是白眼，让别人装作看不见他都办 不到的目的是达到了。王朔迅速蹿红，加盟影视更使他红得发紫， 王朔眼看着是活出来了。

可是1992年的某一天，王朔突然对这一切产生了怀疑：“我这 就算——活出来了?”

王朔突然明白了自己一发不可收的都是些什么东西，意识到 自己其实是误落尘网中，一去三十年。王朔以往都是在为稻粱谋， 现在，他想升华一下，为自己的文学初衷而写作了。王朔以往都是 为别人而写作，现在，他要革自己的命，为自己而写作了。

王朔沉默了七年，写了《看上去很美》,并且在《自序》当中对自 己进行了认真、严肃、深刻的清算，可以说，王朔从来没有这么真实 过，也从来没有这么正经过。《看上去很美》标志着王朔从所谓“痞 子文学”向严肃文学的转型。

可是，回报他的却是一片嘘声。王朔蒙了，王朔也会蒙的。七 年当中，偶尔回首过去，展望未来，王朔可能还以为自己退隐江湖 是对中国读者的沉重打击，是中国文坛的巨大损失，因此，他愈加 谦虚地磨着自己的剑。终于等到携带十年一剑出山的那一天，王 朔本来是准备着被崇拜者们追捧得不耐烦的，没想到那只是一个 幻觉。王朔能不蒙吗?

导致《看上去很美》受冷落的不是原来就不喜欢他的那些人， 而是原来喜欢他的那些人。因为他从前者那里得到的本来就是冷 浇，这一点没有变，因此也不会对他当前的局面发生影响。改变以

王 朔 为 什 么 不 继 续 看 上 去 很 美

?

容 易 被 搅 浑 的 是 我 们 的心

及影响他当前局面的是后者。他说，“敌人一点不可怕，可怕的是 喜欢你的人。现在因为自己文章风格的改变，原来读我作品的那 些读者似乎不大愿意接受。我觉得特别对不起这些喜欢我的读 者。”王朔知道群众路线的厉害了。水能载舟，也能覆舟、最拥护你 的人往往也会变成最反对你的人，不信可以对比一下，原本喜欢王 朔的读者对于《看上去很美》的反感，绝对高于原本就不喜欢王朔 的读者的反感。

这些人不再拥戴王朔的原因很简单，就是王朔不够痞了。下 面这段话比较能够代表这种反应：“温柔得像一位高中生的作品， 不知当年那一脑门子邪劲是包装出来的还是叫狗偷吃了。王朔希 望借此赢得存在权，安知他的存在权恰是在他的叛逆精神里。俗， 便是他的水泊梁山，除此，他将一无所有、如果我们还可以对王朔 初出江湖时的揶揄、蔑视表示同情和理解的话，那么,他最后的这 点子出息，还真令人瞧不起。仿佛九死一生的绿林突然拱手告饶， 着实让人觉着没劲。敢情，大家伙儿都被这小子涮啦。”

王朔自己说：“正如批评者所言，我写的都是痞子 那些貌似 热情的话都是开涮。这种涮人的恶癖基于一种根深蒂固的优越 感。”“肉烂嘴不烂，于话语中维持自大。”“是爱装大个儿的，是流氓 假仗义。”可王朔迷就认这个。他们认准了王朔的痞，有一天王朔 不痞了，他们还不答应。

王朔说自己是在“歪曲生活”。可王朔迷们就喜欢这种歪曲， 因为那好玩，大家情愿被王朔那种闹剧化的痞子趣味哄着玩。

王朔的创作得益于调侃，但后来“调侃”失去限度，变成了无节 制的贫嘴和打诨插科，王朔自己也承认，“把我自己都写恶心了”。 可王朔迷们不恶心，他们还意犹未尽。

王朔反省自己：“过去我是自私、猥琐、心中充满阴暗念头的 人，以讥笑人类所有美好的情感为乐事。现在，我不得不承认，我

是幸运的，没有权力抱怨。我开始怀疑愤世嫉俗究竟是一种深刻 还是一种浅薄?”可王朔迷们就是抓住他的愤世嫉俗不放。因为王 朔的讥讽和抱怨太让他们过瘾了，他们愿意把这种东西当做终极 价值来拥抱。

可见，王朔不仅仅是他自己，他凝结了一个时代精神当中共同 的一种东西，所以王朔有一天不做王朔了还不行，还要问问他所代 言的对象们答不答应、不是王朔需要王朔，而是他们需要王朔。 王朔返归自己的艰难就在于别人需要他做王朔。如果说当初正是 这些跟王朔在共同的时代背景下成长起来的人将王朔推举成了王 朔的话，那么,此时，将王朔塑造为一个痞子的那种力量依然在发 挥作用。

王朔自己也意识到了：“有人把你往沟里带，替你总结出一套 活法儿，说你就是这个，还得到普遍认可。我说的还不是骂我那些 人……我说的是喜欢我的，待见我的，拿我那东西当宝的。”把王朔 的转型当做一种背叛的，就是喜欢他、待见他、拿他那东西当宝的 人。使王朔尴尬的，也是这些人，

这是一个尴尬的错位，当王朔已经在自我批判在蜕变在新生 的时候，他的拥戴者却还深深地喜欢和迷恋着过去的那个他。他 们认为王朔就应该是一个痞子，王朔要正经起来就不是王朔了。 王朔以为自己不痞了是改邪归正，他的拥戴者却以为是改正归邪。

王朔早有预言：“也许，这倒是我矫情呢，太拿自己当事儿不潇 洒，坏了我们这种人号称的做派。”一点不错，王朔迷们就是认为他 坏了他们这种人所“号称的做派”。陈村认为，《我是你爸爸》里有 王朔的社会责任感，但是，接着他又说，“说真的，我还真不习惯见 到这种面目的王朔。我曾说笑，说他被招安了。可是，他的‘痞子’ 的诨名太响亮了，人们对此视而不见。”《我是你爸爸》尚且如此， 《看上去很美》就更不用说了。陈村尚且“不习惯”,别人的“不习

王 朔 为 什 么 不 继 续 看 上 去 很 美 ： ?

容易被搅浑的是我们的心

惯”就更不用说了。

王朔这些年其实一直被外力和潮流所挟裹着，晕晕乎乎往前 走。他已经被异化为一个符号 ·一旦有一天他平静地从符号中分 离出来，现出自己的真身，大家就翻脸了。大家不要一个真实的王 朔，王朔一真实，大家就冲他吐口水、扔臭鸡蛋。这就是王朔的悲 哀，他被看死了。当王朔的反常已经被认为合道的时候，他一旦变 得正常起来，在别人眼里反倒就不合道了。王朔似乎脱不下红舞 鞋了，他必须一直跳下去，否则就要付出极其尴尬的代价。王朔的 情境让我们看到了人是怎样在一种合力下错失自己的。

明明现在不再是一条蛇，而是一只龟，却偏偏有人堵在洞口喝 道：“小样儿，看你往哪儿跑?以为穿了个马甲就不认识你了吗?” 王朔脸上怎么挂得住呢?

王朔的无可奈何还在于，他无法向别人解释：我本来就不是痞 子。虽然他的确本来就不是痞子。

但是说痞子与王朔无关，似乎也不对。那么,王朔是怎么“沦 为痞子”的呢?

王朔一开始并没有多少游戏精神，他还很忐忑，拿不准。受到 掌声鼓励之后，他才变得自信起来。打扮成痞子，王朔的写作算找 到感觉，也找到定位了。所以，王朔的“痞”很大程度上是一个写作 策略，而不是一种精神本质。

痞子是王朔为自己制造的一副面具，在痞子的面具之下，他更 能够找到安全感。王朔的自信就建立在这上面。如果没有这副面 具，王朔反倒会恐慌。王朔曾经说过这么一句话：“我作为作家知 道怎么去营造这样一个神话，那是自我支持的神话。”这句话中的 神话指的是爱情神话。痞子是否也是他“自我支持”的一个神话 呢?

然后，王朔在创作中痞子感越来越好，以至于渐渐被痞子化。

王朔创造了痞子，痞子也反过来同化了王朔。但这并不是精神本 质上的同化。

王朔“沦为痞子”,跟他自己的说话也有关系。王朔是毫不讲 究口德的，对自己也一样。作为一个聪明而必要的策略，在嘲谑别 人之前，王朔总是先把自己垫进去。这也是他会“坏”,“坏”得高 明，先堵了别人的口，让别人没法回敬。自己骂自己总比别人骂自 己舒服，而且还掌握主动。王朔等于多走了一步棋，先自封为流 氓，然后，我怕谁?让对手无可奈何。王朔就是用这样的策略来消 解对手的攻击力的。因此，“流氓”对于王朔来说，很大程度是一种 策略意义。如果非要说他是一个“流氓”的话，那也是一个策略上 的“流氓”。判断王朔不能仅凭王朔自己的话，否则就上他的当了。 王朔那样说，有时是贪图口腔快感，有时是情绪化，有时则是故意 留个漏儿，好给评论者一个口实。

王朔看起来是“沦为痞子”了，但王朔不可能是真正的痞子，他 是“形痞而神不痞”。这证明首先就在于，王朔是一个勤奋的作家。 痞子只会作恶，只会顽皮，可是，王朔不是成作家了吗?这么多小 说，不伏案苦写怎么写出来的?就算他的小说是教别人怎么顽怎 么痞，也是像好老师一样刻苦伏案教出来的。真是痞子，王朔也就 犯不着当作家了。那还是纸上创作时代，光写字都是件苦差事呢。 所以，那些只把王朔当痞子的人，是只知其一，不知其二，忽略王朔 的根本了。王朔说，“并不是我不俗，只是不是这么个俗法。”是的， 王朔的俗跟痞子的俗不是一回事，王朔跟方鸿渐一样，是俗不到骨 子里去的，只是故意媚俗而已。王朔虽然讽刺文化人，但他作为一 个地地道道的作家，首先不就是一个文化人吗?怎么可能是一个 痞子呢?当然，文化人中也有痞子，但肯定不是这个痞法，文化人 中的痞子倒常常是“神痞而形不痞”了。

可以有一千条理由来证明王朔不是一个真正的痞子，但这都

王 朔 为 什 么 不 继 续 看 上 去 很 美?

容易被搅浑的是我们的心

不能改变《看上去很美》是王朔的滑铁卢的事实。只要广大的王朔 爱好者认为他原本是一个痞子，而现在变节了，《看上去很美》就会 成为王朔的滑铁卢。

《看上去很美》恰恰还是王朔的穷而后工之作，因此他特别地 输不起。关于《看上去很美》的创作，王朔说，“面对批评和戏仿我 竟感到自己的生活资源还完好无损，还保留着它不被人知的那种 新鲜、蛮荒和处子味道。这对写作十年仍有创作欲的人而言，真是 再好没有了。这就意味着我还有机会别开生面上一个台阶或叫再 入一个洞天。”王朔还说，“这是关于我自己的，彻底的，毫不保留 的，凡看过、经过、想过、听说过，尽可能穷尽我之感受的，一本书。” 用情之重期望值之崇高可见一斑。

在《围城》里，钱锺书几乎把所有的人都嘲笑遍了，比如，让苏 文纨嫁个四喜丸子，成为夹带私货的投机商等等。惟一一个不嘲 笑的，是唐晓芙。《看上去很美》就是王朔的唐晓芙。他像方鸿渐 一样，把她放在内心最往里的那个地方。所以，当他把《看上去很 美》拿出来的时候，相当于把自己的神圣之物奉献出来了。所遭受 的冷遇和哄笑，当然也格外令他难堪。

作家出书后遭受冷遇和哄笑的有很多，为什么王朔就会格外 难堪呢?

王朔走这一步，本来就比别人艰难，王朔愿意把自己打扮成 一个坏孩子，王朔也不怕骂，他说，“我一直是一个坏孩子，习惯领 受周围人的指责和白眼，那才觉得像我。”在被骂中，王朔反倒能找 到安全感，就像一个已经站在地上的人，不用再担心从什么地方掉 下来了一样。但是，王朔并非刀枪不入，他也有他的阿喀琉斯之 踵。王朔的阿喀琉斯之踵就是他不能一本正经。王朔已经诨名在 外，他一旦正经起来，大家就会觉得格外滑稽，他的正经俨然猴子 学人形，连他自己想像一下都会臊得慌。就像《动物凶猛》中哪个

男孩当面被指对女孩儿有意思一样，哥们儿会起哄臊他，他自己也 会暗暗臊自己。

鉴于此，当王朔携带《看上去很美》一本正经地走上台来的时 候，内心是多么忐忑呀。可想而知那一片嘘声和臭鸡蛋对他是怎 样可怕的一种打击与羞辱了，王朔肯定受惊不小。

王朔有泼皮的一面，也有脆弱的一面。泼皮也有泼皮的脆弱 ——焉知那泼皮不是对脆弱的自卫呢?正像《浮出海面》当中的石 岂所说的：“我从小就很害羞，很胆怯，为了掩饰这个缺点，我才学 吹牛说大话，故意胡闹。可直到今天，我仍像一个经常手淫的中学 生那样怯懦自卑。”这话很可能是王朔的夫子自道。

正因为王朔是一个脆弱并害怕正经的人，《看上去很美》带来 的尴尬才格外致命。

王朔为自己的文学初衷付出的代价太大了。他原来是一面不 讨好，这一转型，变成两面不讨好了。在原本就不待见他的那些人 面前，王朔就是雨果笔下那个脸孔背叛了内心的笑面人。笑面人 再怎么痛苦都是一副笑的表情，王朔再怎么正经都让人以为他不 正经。而原本待见他的那些人，现在他也失去了。

一向涮人的人尝到了被涮的滋味，而且说不出是谁涮了他。 岂止是被涮，简直是被黑了。王朔满心的无名火。

为一个纯正的文学初衷而付出的代价和遭遇的尴尬，是令人 痛惜的。但王朔是不会作痛惜状的。王朔明白，痞子的游戏规则 就是不能认真，谁认真谁被涮，他这次被涮就是因为他试图认真。 所以，他一定不能再认真了。于是，王朔又做回了痞子，这次，他 把自己打扮成了一个文痞。

王朔需要的就是发泄。说恼羞成怒也好，说恶向胆边生也好， 总之，王朔拉出一副文痞的架势，开始骂人了——还是这把板斧抡

王 朔 为 什 么 不 继 续 ： 看 上 去 很 美 ?

容易被搅浑的是我们的心

起来最顺手。骂别人，同时也把自己先骂上，省得别人回骂过来自 己被动了。

王朔骂金庸骂得好。——就算他被金庸迷说成是一个因不得 志而发疯的妒妇，我仍然是这样以为。我看的是王朔所骂的问题 本身。在那之前，金庸的确被捧得太吓人了。金庸在武侠小说领 域是大师了，这一点谁都可以承认。但金庸捞过界了。金庸的东 西怎么写出来的，自己不知道吗?水管里流出来的是水，血管里流 出来的是血，这话难道会错吗?金庸钱赚够了，还缺什么呢?名 分。人老了就容易操心盖棺论定的事， 一操心就特别在乎名分。 于是，想要登堂入室了。陈村说王朔“有一种小妾心理，仿佛名不 正言不顺的，巴望别人来扶你的正”。金庸才是这样的呢。金庸可 以说是被王朔骂倒了，王朔一骂之后，金庸不再甚嚣尘上。但王朔 自己也受伤不轻，可以说是两败俱伤。

王朔骂鲁迅却是不自量，王朔关于鲁迅了解多少呢?就在这 里妄谈鲁迅。根本没有爬上一座山，就在山脚下对着这座山妄自 菲薄，实在是对自己的不负责任。我们这个时代有一种非常不好 的心理，就是不管怎么样，先把水搅浑了再说。水搅浑了，眼球吸 引过来了，就算成功了。就像路边发商业传单的人，买不买不要 紧，你只要看了我们的传单，我们的目的就达到了。其实，没什么 真事。这就是所谓的注意力经济。王朔所戳痛的，是那些二鲁迅、 活鲁迅们，于鲁迅本人并没有多大的损害。鲁迅身后的局面无论 过去还是现在，都不是他自己造成的，为此负责的应该是那些把鲁 迅当棍子或当旗杆的人，而不是鲁迅本人。菜刀本来是用来切菜 的，有人拿它去杀了人，罪过难道能归到菜刀主人的头上去吗?

《无知者无畏》的鲁莽直如一头蛮牛，用“无知”这块布一蒙头， 就无畏地冲上阵地乱踢乱踏乱顶乱撞起来了。王朔以为说声“无 知者无畏”遮羞，别人就不会认为他是不知天高地厚了吗?《美人

赠我蒙汗药》更是恶劣，什么破口气，让人想到一副活得不耐烦的 无赖相，以及一种似乎烟瘾难耐的状态。而且不无故意。究竟怕 什么?怕不这样别人就不认为他是王朔了吗?王朔的批评是鱼龙 混杂，泥沙俱下。因为没墙，所以说出了一些别人不敢说的话；但 也因为没墙，所以从根本上缺少底线。王朔最致命的问题就是缺 少底线。没有底线，就不构成批评。没有底线的批评，能产生多少 真正的价值呢?王朔可能以为只要他说出来的话，别人就一定会 特当回事，就像随便扔块骨头，都会有一大群饿狗扑上来一样。这 是在把“王朔”这块招牌过度使用，就像资源的过度开采，报应往往 在以后。撒谎的孩子已经失去别人的信任，以后再怎么喊“狼来 了”,恐怕都吸引不了人来了。

如果王朔骂金庸的结果是豁上两败俱伤把金庸骂倒了的话， 其余那些骂的结果则是把自己骂倒了。尽管《看上去很美》已不招 人待见，但王朔彻底失去轰动效应，应该是在《无知者无畏》和《美 人赠我蒙汗药》之后。这些骂人文章一方面使大家看到王朔原来 也读过一些书，可以算个轻性知识分子了，另一方面也使大家看到 王朔原来真的很无知；既使大家明白王朔原来还有这一手，也使大 家明白这一手也不过如此。指点文学江山本来就是王朔的弱项， 却偏偏挤进来“装大个儿”,结果就是露长更露短。王朔已经把自 己抖了个底朝天，别人还会对他有什么想头呢?真不如藏愚守拙 明智。正是这些文章，使人看到了王朔的无聊、无非如此、黔驴技 穷，因而彻底对他失去了兴趣。

王朔的邪火上升乱骂一气，一方面是失落的反弹，另一方面也 是在发泄对自己的失望。可是，这对自己有什么用呢?有用的话， 也只是一种副作用。王朔把自己弄拧了。

在王朔《看上去很美》之前沉寂的七年里，读者还是很惦记他

王 朔 为 什 么 不 继 续 看 上 去 很 美?

容易被揽浑的是我们的心

的。《看上去很美》出来之后，王朔开始走低，走低之后王朔又不 甘心地乱扑腾，终于让人感觉他玩完了，从此很少有人惦记了。

王朔真的玩完了吗?这还要通过他的走低之作— 《看上去 很美》来判断。《看上去很美》从童年入手，对一代人的成长环境进 行了一个较为深切的回味。王朔把对自己的审视和对时代的反思 结合在一起，寻找成长的根基，透视时代的文化根性，揭示出在一 个特定的年代里，人性是如何从小就被扭曲和异化的。其中对于 儿童之间的暴力、儿童的性意识、儿童的死亡意识等等，都有深入 的挖掘和体现。王朔还克服了以往那种失之油滑的“痞子”文风， 体现出相当可贵的真诚和责任感。可以说，《看上去很美》证明了 王朔从“痞子文学”向严肃文学的转型，体现了王朔创作的另一种 潜质，总体上来看是美的。

《看上去很美》之所以被认为不美，很大程度上是由于人们对 王朔从前的误读。

王朔并没有玩完，那么,他为什么不继续看上去很美呢?这同 时也是失去轰动效应后的王朔应该如何继续走下去的问题。

不管拥戴者如何不接受转型后的王朔，王朔原来的路子都已 经走到头了，这一点是肯定的。的确，王朔在语言方面的影响已经 远远地超出文学的范畴，他曾经深深地影响了一代人的语言风格， 在前网络时代，国人的语言有王朔和没王朔绝对不一样。但是，在 网络语言已经渗透到阅读和生活的方方面面时，王朔的语言显然 已经不稀罕了。时代的发展也在 PASS 王朔，王朔的顽主跟网络 时代的顽主相比，实在是小巫见大巫了，有网络时代的顽主在，已 经显不着王朔了，他应该退出历史舞台了，从王朔个人的角度讲， 年纪的渐长也必然会九九归一地让人变得老成起来，王朔该进入 成年期了。“痞”很大程度上是属于年轻的，王朔笔下的人物如果 真实地存在的话，生活到现在，应该也会像王朔一样痞不下去了

王朔转型是一个必然。而且，王朔具备转型的条件。首先，王 朔具有转型的愿望。王朔并不是一个毫无创作自觉的痞子作家， 在以前的创作中，他就已经进行过一些自我反省和调整。比如， 《我是你爸爸》,写一个立意改变传统教育方式的父亲马林生与儿 子马锐之间的尴尬关系，王朔不仅减少了调侃，而且试着去关注他 过去不以为然的东西，这就是一种自我调整的努力。其实，只要认 真了解王朔，就会发现他的转型并不意外。其次，王朔具有严肃写 作的潜力。《看上去很美》是一个很好的证明。在《看上去很美》之 前，王朔也已经显示出这种潜力。《动物凶猛》是王朔写得最好的 小说，写得又狠又准，但是并不痞，充其量只是一种残酷的幽默。 《我是你爸爸》也是王朔较好的作品，开始部分写得也很正经，很现 实主义，也不痞。只是越写越往下出溜，就像习惯性流产一样，又 回到自己的惯性上去，耍起嘴皮子来了。王朔的嘴皮子已经练滑 了，可谓油嘴滑舌，所以，要想转型，首先就必须抵御住贫嘴的诱 惑。由《动物凶猛》和《我是你爸爸》可以发现，王朔作品的成功与 否很大程度上取决于他对油腔滑调的毛病的克服，尤其是人物对 话的油腔滑调。其实王朔的叙述语言并不痞，他幽默调侃的真正 水准也体现在叙述语言上。真正失之油滑的是王朔的人物语言， 这是王朔对自己语言特色的滥用。

既然转型是一个必然，而且具备了转型的条件，王朔为什么不 进行下去呢?根本原因就在于王朔的心态。

《看上去很美》及其以后的销量再怎么跟以前不可同日而语， 对于王朔来说都不可能是钱的问题。钱对于王朔来说应该不成问 题了。王朔就是架不住失去轰动效应之后的那种失落。绚烂归于 平淡的过程是痛苦的，痛苦得近乎残酷，因为无法忍受这种残酷而 宁愿以自杀来制造轰动效应的名人不是没有，比如三毛。繁荣惯 了，突然冷清下来，自然会有些不适。王朔应该对自己宽容一点，

王朔为什么不继续看上去很美

2

容易被搅浑的是我们的心

要容许自己不那么耀眼，要接受自己绚烂之后的平淡。

王朔可能还有点不自信。王朔在《看上去很美》的《自序》中写 道：“方枪枪，是方言的小名，后面等到上中学，我会让他改回来。” “我准备让他们中的某几位连贯下去，在后面成年后仍在方枪枪的 生活中扮演重要角色。”“我这本书仅仅是对往日生活的追念。— 个开头。”由此可见，他是打算继续写下去的，只是先抛出这部来投 石问路，探探行情。可是这一探行情不好，他心里就发虚了，骂了 一通人之后，就不见动静了。希望他不是一蹶不振或自我放逐。

王朔如果当初不是先出一部来试探，而是全部写好再出，结果 可能就不一样。媒体时代，先出一部探探的做法往往不可取，一 探，可能就坏了。如果反响不大，就会挫伤自己的积极性，以至于 丧失继续写下去的动力。如果反响太大，又可能把作家捧杀，使其 在后面的写作中忘乎所以。总之，无论铩羽而归，还是暴得美誉， 对于后面的写作都不利。前辈大师有这样做的，但现在时代不同 了，这是一个并不能对文学做出真实判断的时代，这是一个人心普 遍浮泛不稳的时代，这是一个文化泡沫时代。这个时代对于写作 其实很不利。所以，不管已经多久没出东西了，不管心里有多着 急，都要沉住气，一气写完了再说。余华先出《兄弟》上部的后果， 就是下部将要超出预产期好几个月。有一年的春节晚会，据说小 品演员黄宏就是因为等掌声而拖延了时间，以至于影响了整台晚 会的进度。作家应该引以为戒。

投石问路，就等于给了自己一个彷徨犹疑的机会。《看上去很 美》的写作中，王朔就是由于犹疑而向着自己的创作初衷妥协了， 导致作品写出来之后，“感觉不是我脑子里原来那东西了”。认准 了，就照直走下去，不能犹疑，不能顾这顾那，又要坚持自己的初 衷，又要考虑读者的兴趣，结果是两面不讨好。在中国的语境下， 王朔算是做人相当彻底的了，这点应该看得开。其实王朔最清楚

自己，他说，“我认为王朔的主要问题还是在他自己，在于他内心对 自己最后要求什么。我认为他现在并不是很清楚这件事。他要的 东西太多，和这个社会的联系太密切，背着太多东西又不辨方向的 人是跑不快也走不远的。”

百尺竿头，更进一步，王朔也难。但再难也要坚持。不能因为 别人说不美，就不再写下去了。艺术需要坚执的精神，没有坚执， 不可能成为大师。方鸿渐的问题就在于不坚执，既不能坚持自己 的爱，又不能坚持自己的不爱，关键时刻，甚至用别人的期望来代 替自己的选择。他明明不想吻苏文纨，但因为她是那样希望的，他 就那样做了，结果把对唐晓芙的爱情葬送了。说是身不由己，实际 上还是缺乏定力。

如果王朔真的已经玩完，荒着就荒着，毁了就毁了，我们也不 心疼。但是他不是。他自己说过，写完《看上去很美》,他才知道小 说应该怎么写了。王朔还是应该顺着《看上去很美》的路子走下 去，这条路虽然艰深，虽然寂寞，却是一条通往大师的路。“文章千 古事，得失寸心知”,希望王朔不会因为一时的失落，而放弃了对于 文学的执著。最关键的是，要有定力，要扛得住，不能害怕被遗忘。 对此王朔也很清醒：“其实我也知道他怎么能写出好小说来，只是 这招儿损点，不好拿出来。—给丫关起来，判二十年徒刑，那他 就能最损写出一《飘》,一不留神就是一《红楼梦》。”

出水才看两腿泥。王朔这样写一部，别人说不美，这样写上三 五部，别人可能就说美了。使鲜花变成臭鸡蛋的东西，也同样可以 使臭鸡蛋变成鲜花；使本来很美的看上去不美的东西，也同样可以 使本来不美的看上去很美。所以，不能过多地相信外力，要有艺术 的自信、胆识和定力。不是说外力都是盲目的，而是作家要让人看 到自己的艺术力量，一种艺术追求一旦形成一个稳定的风格，就有 了新解，别人看着就不一样了。因为文本在相互之中获得了意义。

王 朔 为 什 么 不 继 续 看 上 去 很 美7

容易被搅浑的是我们的心

王朔写《看上去很美》的初衷本来是对他过去作品乃至个人生 活的一次正本溯源，但是，写着写着，他有时又回去了，可见一个 作家克服自己的惯性之难。正因为这样，作家转型的努力才值得 尊敬。作为读者，应该正确地认识和对待王朔由“痞子文学”向严 肃文学的转型。冷不丁变得正经起来，王朔已经够不好意思的了， 我们就别再让他更不好意思了。

王朔是打着“返回本真体验的一次演习，进行突围努力的一次 热身”这样的横幅高调复出的，结果用力过猛，扑空反而更重。见 识了这么多的重出江湖，发现越是高调复出的，越看上去不美，余 华也是一例。所以，在这里先提醒一下，王朔以后复出的时候，最 好不要那么高调了，尤其王朔这样的作家，已经不需要高调，让读 者去读自己的作品就是了。

**文学作品怎样表现人性恶**

《南方周末》刊登过一篇题为《是谁杀害了张纯如?》的文章。 华裔女作家张纯如开枪自杀，死因一般认为是精神忧郁症，但该文 作者孙隆基进一步挖掘忧郁症背后的原因，得出一个“人性恶杀死 了张纯如”的结论。在论述张纯如的死因之前，作者先举了另外一 个例子：美国一个著名的淫魔落网之后，警方在他的魔窟里发现了 大量对女性实施淫虐的刑具和自制的录像带，其丧心病狂令联邦 调查员都遏止不住地呕吐。但一名叫 Rust 的女士却必须独自留 在现场为证据制图。四天以后，履行完职责的 Rust 回到家里，当 晚便吞枪自尽了。从人性的角度分析，Rust 的死因就是这四天当 中，她目睹了太多的人性恶，人性恐怖的内囊全部对她翻上来了， 人性的丑陋使她恶心，使她对整个世界都感到恶心，以至于她宁愿 以死来对抗和逃避这种恶心。张纯如的遭遇跟Rust 是差不多的， 她曾经以非凡的勇气调查和揭露过南京大屠杀真相，接触过日军 大量惨绝人寰的变态暴行，精神上受到极度创伤，并因此而产生悲 观厌世。使张纯如悲观厌世的，把张纯如的精神击垮的，同样是人 性当中的恶，人性当中的丑陋。面对这种人性恶，张纯如完全被绝 望所占据了，所以她选择了自杀。人性恶的存在是必然的，只不过 一般情况下比较轻微，也较少化为行动而已，作者要警告世人的 是，“但它总有集中爆发的机缘，而不论多么强韧的心灵，在面对这

文学作品怎样表现人性恶

个无边的黑暗时，都有被摧折的可能”

容易被搅浑的是我们的心

这个警告令人震惊，震惊之余，不禁要反思：我们的文学应该 如何面对这个问题?

性善性恶是一个自古以来争执不下的问题，但任何一个时代 对于这个问题都会有一个基本的集体无意识，这种集体无意识反 映了那一时代的世态人心，文学既是这一集体无意识的症候式反 应，又是这一集体无意识的平衡器和导航标。简单地说，性善指的 就是人性当中正面的部分，性恶指的就是人性当中负面的部分。 而新时期文学自先锋派以后，一个突出的症结就是对人性负面的 东西表现太多了，多到让人不得不怀疑：人真的需要了解那么多的 人性恶吗?

中国文学自古就重视所谓“文以载道”的道德教化功能，这种 教化功能一旦与政治相结合，便产生出强大的意识形态力量，从 《在延安文艺座谈会上的讲话》到“文革”结束，中国文学的政治宣 传功能空前加强，“三突出”原则造就了大量“高大全”式的超人，并 最终使“高大全”成为“假大空”的代名词。新时期以来，文学开始 回到自身，“高大全”和“假大空”被摈弃。就是在这个过程中，出现 了矫枉过正。表现之一就是把“真善美”等同于“高大全”,并进而 混同于“假大空”,因此对于“真善美”产生本能的排斥。文学在对 “高大全”和“假大空”解构的过程中不慎消解了真善美，并为真善 美戴上了一副“假道学”的面具。这就为“假恶丑”取得某种可爱的 面孔提供了可能。

新时期文学对于人性恶的迷恋是从先锋派的残酷开始的。莫 言和余华都表现出对于暴虐的欣赏。莫言的写作中有一种嗜血的 冲动，杀人场面写得异乎寻常的鲜活生动、酣畅淋漓，近乎狂欢，从 中我们可以感觉到作者的某种过瘾情绪或代偿性满足。余华对于 残忍有着病态的迷恋，那种不动声色麻木冷漠的残忍，显然具有某

种表演性，更像玩酷。玩酷也是余华的话语手段，所谓“零度写 作”。这种残酷的表现，与其说是在拷打人性，不如说是在摧残人 性。

残酷和变态在先锋作家的文本中都是当做亮点出现的，他们 愿意以这样的亮点来标志自己的作品，这是一个自觉或不自觉的 策略。余华的残酷很大程度上是一种刻意，开始他写阳光灿烂， 没有足够的引人注目，后来受到某些外国作家的影响，转向写残 酷，立刻使人刮目相看了。以残酷的作秀来赢得读者的策略是有 其大众心理学基础的，人有时候会有这种反常合道的心理，希特勒 一直拥有自己的崇拜者，而西方一个著名的玩具商，就是因为做丑 娃娃而发了。莫言对于热气腾腾的暴力场面的病态迷恋也不无骇 人听闻哗众取宠的故意。以酷来媚俗，如同刽子手故意在看客面 前做杀人不眨眼状以赢得啧啧之声一样。列农的重金属装束曾经 为一些急于标志自己前卫性的时代青年所模仿，重金属成为一种 很酷的时尚，先锋作家的残酷也是一种重金属时尚。

人性恶在先锋作家的笔下，很大程度上是一种玩酷。酷玩到 这个分上，是作家的悲哀，是读者的悲哀，最终，是文学的悲哀。无 论善和恶都必须建立在一定的人性基础之上，否则就恶得很假，属 于“伪恶”。王朔说，“我是流氓我怕谁?”那个流氓实际上还是假流 氓，如果变成真流氓，就不好玩了。这就是伪恶。有人注意到伪善 的问题，却没有人注意到“伪恶”的问题。伪恶是一种策略，因为它 更容易贴上后现代的标签一炮而红。伪恶还是一种媚俗，一切故 意的反其道行之都是媚俗———或者可以叫逆向媚俗?格林的《白 雪公主》过于童话，巴塞尔姆便故意写一个龌龊不堪的《白雪公 主》,这就是“伪恶”,这就是逆向媚俗。

文学作品怎样表现人性恶

刽子手的装酷可能会获得阵阵叫好，这种装酷和叫好同样是 不正常的，反映出世态人心的某种扭曲。当一种不正常被认为正

常的时候，正常反倒显得可疑起来，正如当不道德成为道德的时 候，道德反倒显得可疑一样。因此，指出这种不正常以及匡正这种 扭曲就变得十分必要。不能忽视文学的舆论导向功能，正是因为 许多文艺作品把杀手塑造得很“酷”,很有魅力，才会引来许多的崇 拜和模仿，而完全忘记了那是在把残酷当“酷”,暴力崇拜就是这样 不知不觉形成的。文学不能扮演这个很“酷”的杀手，文学不能成 为人性恶的怂恿者。

容 易 被 搅 浑 的 是 我 们 的心

先锋作家目前正在部分地回归，比如苏童，近年作品《白雪猪 头》、《人民的鱼》、《哭泣的耳朵》、《骑兵》等，都弱化了先锋色彩，强 化了现实底色，通过少年视角，表达沧桑之叹，复原了童年记忆的 亮色与柔情、温暖与爱意，寄寓了特有的沉痛与悲悯，令贫瘠岁月 散发出人性的光辉。苏童在写容易受伤的柔软的人性时，不仅有 着对人的尊严的爱惜守护，对美好人情人性的细腻挖掘，而且在从 容温和中带点伤感，令人心动。因为这份伤感来自于悲悯。比较 《米》和《白雪猪头》,我们对于人性应该会有不同的感悟。

对于余华、格非、北村以及自己早年实践“先锋写作”,而今回 归传统的现象，苏童解释说：“实际上先锋只是一种姿态。刚开始 写作的人就像拍马上阵的战士，挑选诸如青龙偃月刀、断魂锤之类 最吓人的家伙出阵，他们起初以最叛逆的写作姿态出现，但久经 沙场之后，就不再用吓人的兵器了，他要运筹帷幄，由反叛回归平 静。”这段话是非常真诚和内省的。

贾平凹对残酷不感兴趣，但他对龌龊感兴趣，他笔下近乎猥亵 的性令人对他的心理健康状况感到怀疑，他拿无聊甚至无耻当有 趣的惯性也让人对其格调不以为然。他是把自己的低级趣味当做 一种性情和修炼了，把人性的污点当做亮点了，因此不以为耻，反 以为荣。在他笔下，我们丝毫看不到人性的庄严。精神的清洁永 远是审美的要旨，一个作家，必须以清洁的眼睛去看龌龊，而不能

以龌龊的眼睛去看龌龊，更不能以龌龊的眼睛去看整个世界，否 则，他就是一个龌龊制造者，他的写作只是对这个世界的污染，而 不是对这个世界的清洁。对于贾平凹来说，目前最重要的也许不 是写作，而是为自己写一份“病相报告”。批评界对这种精神的病 相却缺乏足够的审美批判，这与其说体现了时代的宽容，不如说体 现了时代的堕落。如果人性的弱点曾经作为一种新的文学质素而 被批评界所接受的话，目前，对于这种弱点的达观和宽容则已经过 分了。

欲望化写作很大程度上反映的也是人性的负面，我们的文学 在欲望的洪流中已经游走得太久了。作家的非道德化倾向使种种 不正当欲望失去了应有的难堪而变得当仁不让、堂而皇之，作家在 展示自己的欲望甚至堕落时是何等的轻松和坦白!欲望的旗帜猎 猎作响，作家在旗下充分享受着刻意张扬的快感，受伤的只有文 学。比如婚外恋，许多婚外恋的本质不过是婚外性，喜新厌旧、不 忠、放纵、缺乏自制、不负责任本来属于人性的负面，可是在欲望化 写作的旗帜下，所有欲望都被认为是合理的，应该得到释放的，包 括婚外性欲望。于是，欲望的黑烟恣意地弥漫在文本的上空，“存 在就是合理”的存在主义哲学完全把作家引入了人性的沼泽。

文学作品怎样表现人性恶

女性写作某种程度上构成了欲望化写作最强有力的一个部 分，女性写作对于恶之花的强烈推崇，对于“好女孩上天堂，坏女孩 走四方”思维的积极肯定，都是欲望化的一个体现。潘金莲的历史 境遇在新时期女性写作中得到了天翻地覆的改变，潘金莲欲望的 张扬不仅合理合法，而且天经地义。对此，我们只能说，潘金莲可 以不那么压抑，但潘金莲也没什么好张扬的。《牡丹亭》中，人性是 被压抑的健康自然的欲望，而不是放肆的纵欲主义。恶之花只能 炫惑于一时，终难得成正果。

就连爱情的表现，现在也变得极为尴尬而微妙。爱情故事似

容易被搅浑的是我们的心

乎就是在千篇一律地阐释“男人不坏女人不爱”或“爱情即战争”的 道理，其实这不过是重复张爱玲《倾城之恋》的腔调，并无什么新 意。这是一个否定、反讽而又务实的时代，没有罗密欧与朱丽叶式 的经典的爱情了，纯情的故事似乎必须带着善意的反讽或者怀恋 的沧桑去写才觉得舒服。爱情本米是世间最值得仰望的一颗星 辰，可是现在，魔鬼的力量过于强大，已经看不见天使的面容。

反腐小说名义上是反腐败，实际上是在欣赏腐败、卖弄腐败， 它的卖点也就在这里。还有一些现代官场小说，与晚清官场小说 相比讽刺的力量极其微弱，写得很阴，有一种隐忍的狠，与其说让 人感觉到官场的可怕，不如说让人感觉到写作者的可怕。

凡此种种，都说明文学的“泛恶”倾向，作家普遍存在着某种神 化“恶”的欲望。这种欲望又说明了什么?

人性，就是人所具有的正常的感情和理性，它本来并非以善 恶而论，而是以正常来论的。思辨地看待人性，是善恶都包含，也 不分先天后天的。可是在实际上，它往往还是被当做“恶”的本质 来对待的，而且这完全出自一种无意识。比如张爱玲说，到处都听 见人性呱呱坠地的声音。这个“人性”实际上就是倾向于“恶”那一 边的。还有，写恶往往被认为具有揭示人性的深度，一谈到挖掘人 性就意味着展示变态和畸形，像《米》中的五龙那样的。写善就不 会被认为是揭示人性，更遑论深度。这样，人性就先在地被假定为 恶的了，善意味着浅薄，恶才算是深刻，美好的人性遭到排斥和不 屑，对美好人性的哂笑似乎成为某种深刻的证明。而实际上，善也 是一种人性，一种深刻的人性，恶有多深刻，善就有多深刻。我丝 毫不认为《白雪猪头》对人性的挖掘比《米》肤浅，但我认为《米》对 人性的挖掘比《白雪猪头》偏颇。退一步说，深并不一定比浅好，这 要看是怎样的深和怎样的浅，鲁迅对于小溪的清浅和烂泥潭的幽 深就曾做过一个精辟的对比。

一切真善美都是人性中的善，真善美不是文学的敌人，真善美 不是文学的忌讳。那种认为真善美就意味着低幼，就是对文学的 侮辱的倾向是极不正常的。但这种倾向之所以形成，有它的社会 心理基础。比如，反腐败作品的卖点实际上是腐败而不是反腐败， 人们看腐败看得很过瘾，认为总算看到了上层真实的一面，认为这 才是真正的狐狸尾巴。而任何对于英模的宣传，人们总是本能地 认为是假的，是主旋律的奉命之作。真假姑且不论，这种先在的怀 疑论本身就很说明问题，说明了人心的走向。人们倾向于认为恶 的丑的就是真的，美的善的就是假的。任何正面的宣传都会事与 愿违地引起人们相反的怀疑，就好像面对着一道过于简单的选择 题，人们总是会怀疑：不会这么简单吧?于是过度的怀疑导致相反 的判断。善比恶似乎更可疑，人们对于善失去了起码的信任，正好 印证了荀子所说的“人之性恶，其善者伪也”,善变成伪善了。这样 的人心所向，这样的集体无意识，实在堪忧。

文学从政治附庸的时代走过以后，人们对于“高大全”与“假大 空”的抵触和不适是可以理解的，但因此而走向另一个极端，排斥 所有疑似“高大全”的东西，甚至把真善美和“高大全”以及“假大 空”混淆在一起来加以排斥，同样会导致文学的迷失。对于人性， 文学既不应该人为地拔高，也不应该人为地降低，而是要理性地面 对。即便我们不准备学雷锋，也没必要反感雷锋，雷锋至少不应该 是令人反感的，我们反感的是一种政治功利性，而不是雷锋所代表 的这种道德价值人性价值本身。人性可以不唯美，但也绝不可以 嗜丑。

文学作品怎样表现人性恶

对于文学，我们曾经进行过反思，但是，如果反思的结果就是 一个简单的逆反，这个反思就是不彻底或未完成的，需要进行反思 之反思的。当下，跟审美相比，人们似乎更富于审丑的激情，揭示 人性的变态病态以及社会黑暗面的东西更易于大行其道。文学当

容易被搅浑的是我们的心

中这种乏“善”可陈的局面的出现，有其社会和历史原因，但也有文 学自身的原因，作家自身的原因。

人性恶可以写，关键在于站在什么立场上写，怎么写。文学应 该表现人物形象的复杂多面性，善恶的对立统一是人性描写的必 然，但如果片面地强调恶的力量，过多地阐释卑鄙作为通行证的魔 力，而对高尚即便只是作为墓志铭的意义避而不谈，只有功利的较 量，没有精神的较量，也看不见善恶冲突，只是一味地“恶”下去，恶 得荒诞，恶得莫名其妙，那就很不正常了。没有参照没有来由的恶 是可疑的，并非真实的人性。有的作家甚至以游戏主义的精神来 写人性恶，把某种残忍当做一个津津有味的智力游戏，丝毫看不到 人性恶的恐怖，这才是真正的“恶作剧”。作家对于恶的表现，有批 判现实主义的，像巴尔扎克那样；有致力于人性批判的，像君特 ·格 拉斯那样；有从终极信仰角度来达到人性拯救的，像托尔斯泰和陀 思妥耶夫斯基那样；还有以恶的恐怖来警示世人的，像萨特那样。 反映人性恶的伟大作品，至少具有一个共同的特点，那就是对于人 性恶的否定。有些作家或许以为自己可以采取一个回避的策略， 冷眼旁观，不做价值判断和道德判断，这实际上还是不可能的，因 为，当作家在冷眼观世、傲然讽世时，自己站在哪里呢?无论站在 哪里，都是一个立场。

人性的探索应该包括善恶两方面，善恶是文学最基本的、也是 最永恒的话题，从古希腊悲喜剧开始，文学就有着善恶的较量。但 是，越是简单的东西越容易被遗忘。必须承认，抑恶扬善是文学的 正途。劝善是文学最原始的功利，但善本身却是无功利的，如果劝 善不能成为文学的目的，那扬恶就更不应该成为文学的目的。恶 的表现最终应该指向罪的认识，让人们警惕恶，消除恶，从而达到 一个善的目的。只有这样，写作的意义才能被升华。如果只是单 纯地传达恶，并且不仅不以恶为恶，反而放纵恶，欣赏恶，把人性的

迷失当做深奥，那就失去了文学的正常品质，构成了对文学目标的 背离。劝善惩恶在“文以载道”的时代对于文学曾经是消极的，但 在文学日渐“扬恶”的态势下，它应该被重新提起了。

作家对于人性的表现不仅是一个认识问题，而且是一个情感 能力问题，或者说，不仅是技巧问题，而且是信仰问题。有些作家 之所以对恶的表现充满激情和张力，对善的表现却显得稀松乏力， 就是因为自身的情感能力和精神信仰不够。自己都不相信的东 西，怎么让别人相信呢?自己都打动不了的东西，怎么去打动别人 呢?有些善之所以写得很假，就是因为作家本身并不真正相信自 己所表现的那种善，当然也就没有人格力量去驾驭它了。文学的 精神水准应该高于社会的平均水准，文学不能成为毁坏社会精神 健康的最后一种病毒。要想传播健康的精神，作家首先必须拥有 健康的精神。如果一个作家自己的内心就是阴暗的，那么,当他去 揭示人性的阴暗面时，实际上就相当于把发霉的东西拿到梅雨天 晾晒，只能更霉。作家内心如果没有阳光，最好少触动社会的霉 点。

文学作品怎样表现人性恶

“修辞立其诚”,作家本人的人格力量就像武者的内功一样，是 非常重要的，人格力量不够，底气就不足，作品就撑不起来。中国 文学的贫血，反映出来的并非是技术上的匮乏，而是精神底气的匮 乏。我们的心中没有神，没有深厚的宗教情感，没有支撑灵魂的信 念。宗教情感并不等同于宗教信仰，不信宗教的人仍然可以有宗 教情感。人的心灵中可以没有宗教，但不能没有宗教情感，宗教情 感就是我们心中的神。善可以成为我们的宗教情感，善是全人类 的宗教。

善是人类对于自身的最大的体恤。善之所以为善，就在于它 能够提供给人们一种精神的愉悦。善和美的持守之所以值得，首 先就在于它是对持守者的一种滋润、抚慰和照亮，如同春风化雨。

容易被搅浑的是我们的心

慈善对于施与者的意义就在于它能带来道德愉悦，所以它同样也 是施与者的一种需要。

善是人类对于自身的永恒的肯定。善对于善者的最大的善意 和回馈在于它可以使人爱自己、肯定自己，给人一种灵魂的定力， 使人在良知遭受质疑的时候能够免除内在的不安而代之以一种踏 实。自我肯定对于一个人来说非常重要，很大程度上，它决定了生 命的内在质量。

善不是一种神性或超人性，它正是一种人性。也许有人会说， 真正深刻的文学拒绝廉价的善良，只有庸众才需要从虚假的幻象 中获得低级的安慰，因为他们受不了幻象背后的真实，这一说法 本身就暴露出它的问题，善良为什么一定是廉价的、虚假的呢?谁 能说冉阿让的善良是廉价的，虚假的?联系到张纯如的死因，我们 更应该明白，人性恶对于人心的戕害可以达到什么样的严重程度， 有时甚至是毁灭性的。曾经，这个地球上的主人并不是人类，而是 恐龙；恐龙之所以会灭绝，据说不是因为别的，而是因为它们自身， 它们自身所排放的气体把自己毒死了。现代人正在享受着汽车带 来的便利，但同时又被汽车尾气所污染和窒息，实际上，正是人自 己异化了自己。人性恶也是一样，人性悲剧的最终承受者是人类。 为自身的人性恶所异化和毁灭，不应该成为人类的宿命，为此，我 们必须呼唤人性的善意与关怀，为人性打开一扇窗，以避免人类心 灵的自戕。

人类对于人性恶应该保持足够的警惕，二战期间的纳粹兽行 已经向人类证明了人性恶的集体无意识是多么可怕，而今日本对 于侵华战争的态度更向人类证明了这种纳粹人性是多么积重难 返，人性的建设仍然亟待进行。正因为失控的人性对于人类的践 踏是可怕的，我们才必须看管好人性的魔鬼，反抗人性恶，拒绝那 种把张纯如杀死的悲观和绝望。

人性恶不仅是对于人心的戕害，还是对于文学的戕害。文学 目前之所以低迷，很大程度上就是因为它已经不能提供人们心灵 所需要的那种东西了。如果当人们需要一种精神力量的时候，打 开所谓的文学作品，扑面而来的却是腐烂的气息，让人更加心灰意 冷甚至悲观厌世，那么,人们为什么还要热爱文学呢?这样下去， 文学等于把自己送进了垃圾桶。文学不是为了创造人性的地狱， 而是为了创造精神的家园；文学不是对于人性的砍伐，而是对于人 性的抚慰；文学不是为人们营造黑暗，而是让人们看到光明的出 口；文学不是对于恶的放纵，而是对于恶的超度；文学不是围困人 们的精神，而是疏导人们的精神；文学不是为人们创造洪水，而是 为人们制作方舟；文学不是让人们厌恶这个世界，而是让人们爱上 这个世界；文学不是让人类鄙弃自己，而是让人类肯定自己。如果 时代在糜烂，文学更应该以一种清洁的精神去打捞沉沦的人性，而 不是给这个不健康的机体传播更多的病菌，使其更加恶化。文学 作为一种精神生产力，存在的意义就在这里。也只有这样，文学才 能拯救自己。

文学作品怎样表现人性恶

很多人都承认张爱玲是一个天才，可是，她却很难进入大家之 列，根本原因在于，她只能写病态和变态，她写不了健康的人性和 人生。张爱玲敏锐的洞察力往往只体现在对于人性恶的发现上， 她对于病态和变态有着奇特的敏感，一眼扫过去，人性之恶必尽收 眼底。张爱玲对于人性的洞察令人叹服又令人遗憾，因为，她洞悉 的只是人性当中的恶，善基本是她的盲点。还有，因为她是蚌病成 珠，以异常看异常，所以那种内在的幽深和张力，生活的逼仄，人性 的逼仄，人与人之间看不见的刀光剑影，写来令人窒息。那种生活 其实是非常可怕的，可是，以她的冷眼观世，写来却不觉得有什么, 超然，冷漠。说到底，她对于人世已经丧失了起码的悲悯情怀。这 使她对于人性的建树到底有限。

容易被搅浑的是我们的心

医生面对病灶可能有着职业化的坚强，也可能有着职业化的 兴奋，但不管是坚强还是兴奋，医生的最终使命是医治疾病，而不 仅仅是观察和描述疾病。晚清官场讽刺小说之所以不能与四大名 著相提并论，就是因为它流于讽刺而已，没有更深层的精神担当。 也是在这个意义上，阿瑟 ·米勒永远不能构成文学的经典和主流， 因为他只是流于反叛，没有更高的精神建树。卡尔维诺的笔下有 欲望、竞争和罪恶，但也有自我的肯定和归属、伦理道德的抉择，以 及对于人性真理的好奇，一切探究都围绕着人应该如何生活，都指

向一种建设性，有破有立，能破能立，所以他伟大。在一个充满破 坏的激情、建设的惰性的时代，卡尔维诺的写作是一个很好的参 照 。

沈从文的“湘西小说”之所以富有艺术价值，就在于它不仅是 一种清新明朗的自然美，更是一种和谐健康的人性美，人性的优 美比其他一切优美都重要。巴金的作品也许不那么深刻，但它的 难能可贵在于它有一种实实在在的人性的审美，那就是爱和真诚。 爱和真诚是一种美好的人性，这种美好来源于自律、自觉而不是放 纵、放肆。人性有复杂、刺激的一面，也有纯正、安稳的一面，巴金 就体现了后一面。

恶之花结不出善之果，对于恶的抑制就是对于善的培养，多提 供一些美好的东西是一种善行，多接触一些美好的东西则是对自 己的善待。生活中不是缺少美，而是缺少发现美的眼睛，作家们不 能放弃这种发现。现在偶尔也还能看到一些作品，让人感动于人 性的美好，但内容却是关于过去年代的。作家还能不能从当下生 活中发现这种人性的美呢?

文学不能丧失照亮人心指引人心的那种光辉和力量。文学应 该为人性导航，向着真善美永远地航行。在一个无所不破的时代， 文学更应该为人们指点迷津，改善和提升人们的精神质量，带领失

陷的人心走出泥泞。为了建立健康的精神生态和文学生态，我们 应该提倡精神环保与绿色写作。

文学作品怎样表现人性恶

**文学与人生的两翼**

——以顾城和曹雪芹为例

上帝给了人飞翔的欲望，同时又给人沉重的翅膀。飞翔的欲 望和沉重的翅膀，这是人生永恒的两翼，也是文学永恒的两翼。成 就许多伟大作品的，正是从人生到文学的两翼。作家无疑是对这 两翼体味最深的人，本文将选取顾城和曹雪芹进行分析。

在网上查“舒婷顾城”,出现最多的就是《舒婷忆顾城》这篇文 章。该文之所以流传如此之广，大概是因为它为人们提供了一个 认识顾城的新的角度，从这个角度，人们似乎发现了一个陌生的顾 城，一个站在真实的陆地上的顾城。这个角度就是物质的角度。 这篇文章的出现距顾城离去正好十年，十年了，人们终于意识到， 顾城也是一个需要物质生活的人。

舒婷在文中感慨，顾城一辈子都穷，一向都为钱犯愁，一直都 没过过好日子，顾城其实很可怜的。八十年代，舒婷到北京来开 会，顾城和谢烨到宾馆来看她，当时乘地铁只有一毛钱，但他们就 是拿不出这一毛钱，只能大老远骑自行车来.那时他们都没有工 作，就靠顾城的稿费生活，稿费非常少，都是五块七块三块的，所以 一百五十块钱对他们就是一笔巨款。他们做一大锅白菜粉丝豆 腐，天天吃。顾城和谢烨在国外也非常节省，他们的小屋是两个人 亲手盖的，吃了很多苦，还没有自来水。作为一个男人，顾城那时

候精神已经快崩溃了。1992年舒婷在美国见到顾城，发现他的精 神已经有点异常。他们所住的旅馆早餐是免费的，顾城却把舒婷 吃剩的蛋糕拿来吃了。谢烨跟舒婷说：“你不知道，他今天早上吃 了七块蛋糕了。”因为午餐要自己解决，顾城便吃七块蛋糕去睡觉， 睡到下午四点起来，再吃免费的晚餐。舒婷说，我觉得他是缺钱缺 怕了。在一家小商店，谢烨看中了一个小玩具，才不到两美元，顾 城都死活不买，跟小孩子撒娇一样坐在地上不走了。舒婷说：“我 买了，我买给木耳。我买了。”他才不好意思，起来了。舒婷说，顾 城并不是一个小气的人，他确实是太没有办法了，他那个小岛要分 期付款，如果付不上，银行要没收拍卖，他就无家可归了。木耳寄 放在酋长家里，为了表示自己有抚养能力，他还要象征性地每年给 酋长付一点抚养费，不然就会被剥夺抚养权。所以他说：我在外面 参加笔会，跑来跑去，所有的钱都必须带回家去。

所有这一切，都让我们感觉到一种近乎残酷的真实。而在此 之前，有谁这样真切地面对过一个物质的顾城呢?顾城在我们的 想像中似乎就是不食人间烟火的，衣食之忧似乎与他永不沾边。 当舒婷把这样一个真实的顾城推到我们面前的时候，我们还有点 猝不及防：这是我们所以为的那个顾城吗?这时候再来反观他最 后的极端行为，似乎就有一点点明白了——他是被生活逼到了死 角。物质的艰难比一切精神的困厄更能够致人于死地，而感情问 题，不过是其中的一个方面。

文 学 与 人 生 的 两 翼

以前我们所看到的，都是诗生活当中的顾城，舒婷让我们看到 了一个物质生活中的顾城。以前我们所看到的，都是一个飞翔的 顾城，舒婷让我们看到了一个沉重的顾城。在国外辗转的日子，顾 城经常都是靠各种基金和讲授费来生活的，都很少，可是他要应付 的问题却那么多，其中包括儿子的抚养费，——那是他为形而上的 理想所付出的形而下的代价。那么,为什么不自己来抚养呢?这

容易被搅浑的是我们的心

样不就没问题了吗?并非如此，如果仅从物质方面来考虑，他自己 养未必比酋长家养得好，他象征性地付给酋长的抚养费，其实并不 够儿子的生活费。物质上没有安全感的日子是可怕的，物质的围 困会在不自觉之间转化为一种毒素，最终作用到人的精神本体，他 焦虑，压抑，一点一点被毁坏。人们只看到顾城的浪漫，而看不到 他浪漫背后的心酸，即便在他死后，像浮雕一样凸显的还是他的情 感传奇，构成他生活背景的无边的贫困依然为人们视而不见。人 们惯于从精神的文化的角度来考察顾城，而实际上，顾城的困厄要 现实得多，物质得多。精神的富裕在一定程度上是需要物质来抚 养的，否则将会产生危机，可是顾城精神上的奢侈与物质上的贫困 却构成巨大的反差，后者无情而恶毒地嘲弄着前者，使他的诗意、 他的童话变得蹩脚，变得可笑。物质的围困已经使顾城疲惫之极， 情感的困厄又累加上去，于是在突然之间，有了一个总的爆发，就 像人体的应激反应，那些毒素直接变成致命的杀伤力，向着身边的 女人喷射而去。相信杀死深爱的女人，绝不是顾城长时间处心积 虑的一件事情，他并不是从内心里想杀死谢烨，那只是骤然之间的 失控和短路。

感情问题只是压倒顾城的最外面的一层负荷，真正压倒他的， 还是物质上沉重的一翼。为我们，为整个人类创造了那么美丽的 诗歌王国的童话诗人，他的心灵是凭着飞翔的欲望无限上升的，他 的翅膀却是这样的沉重；他的心灵将羽化而登仙，他的脚却深陷于 泥泞；他的心灵徜徉在童话之中，他的现实却是这样的不童话。在 心灵的世界里，他有着帝王般的辉煌，天使般的高贵，可是面对外 部世界，他却是那么的孱弱无力，甚至连自己的一顶帽子都保护不 了，芒克曾经提到，在国外的街头，有人把顾城头上那顶作为他的 标志的帽子抢去玩耍，顾城居然不敢索要，最后还是芒克替他抢了 回来。当他转向他的诗歌王国的时候，“世界也许很小很小，心的

领域很大很大”;当他面对现实世界的时候，“心也许很小很小，世 界却很大很大”。他每天都在被膨胀，又在被收缩，他在形而上的 世界里飞翔，又在形而下的世界里陷落，他每天都在经历骤缩骤胀 的痛楚，他心灵的弹性因此变得越来越小。在世界面前，他是那样 的卑微无奈，世界压得他喘不过气来，他问，我到哪里去呀，宇宙是 这样的无边?然后他又给自己一个非现实的回答，用金黄的麦秸， 织成摇篮，把我的灵感和心，放在里边，装好纽扣的车轮，让时间拖 着，去问候世界。这个回答是这样的美好，又是这样的无济于事， 于是，他最终的态度就是：睡吧!合上双眼，世界就与我无关。可 是，世界不会真的“与我无关”。

在外部世界越是受挫，他对于生活的美好诉求就越是转向内 心。现实越严酷，他就越是往幻境中逃逸。他必须到诗歌当中去 缓释他在现实当中所受到的压抑，这使他越走越远，再难回来。每 个人都有两根翅膀，一根承载着现实，一根承载着理想，平稳的飞 翔就依赖这两根翅膀的平衡。可是，顾城却无力维持自己的平衡， 他心灵与现实、内在与外在的落差太大了，足以把一颗完好的心灵 摧毁，他的失衡几乎是不可避免的。现实的一翼越沉重，他就越依 赖幻想的一翼；一根翅膀向着天空无限飞升，另一根翅膀却向着泥 泞无限下坠，于是他被撕裂了。

文学 与 人生 的 两 翼

从小处看，顾城是自私的，从大处看，他并不自私。试想，顾城 究竟侵占了人类多少资源呢?真的没有多少。可是，他却为我们 创造了那么多美丽的诗歌。而且，从舒婷的文章中我们可以了解 到，顾城就是在那样的不童话中创造他的童话的，真的实践了他那 首著名的诗：“黑夜给了我黑色的眼睛，我却用它去寻找光明。”物 质的匮乏是那样地戕害着诗人的精神，而我们的社会又为诗人做 过什么呢?当我们去享受他的童话的时候，又有什么理由那么心 安理得呢?诚然，顾城的人格是不健康的，他的才华走向了偏执，

容易被搅浑的是我们的心

可是，反思一下我们的社会、我们的体制，在顾城人格下滑的过程 当中又起了一个什么作用呢?是谁加重了顾城翅膀的负荷?

最现实的一个问题就是，顾城为什么没有成为拿工资的作协 专业作家?王燕生在《留级生顾城》和《我所认识的顾城和李英》两 篇文章中提到，1981年，顾城申请进入北京作协，顾城的妈妈曾经 给他打电话，请他“向有关方面推介推介”,“多美言几句”。①可见， 顾城并不是不想成为拿工资的专业作家，可是，直到1987年顾城 去国，期间有六年的时间，这件事都没成功。顾城自己在一篇名为 《吃》的文章当中也提到，1985年，北京组织人到北大荒去安慰残 存在那里的知青，他也是其中之一，算北京作协的人，其实没工作。 身在作协的作家们，有多少是比顾城强的呢?有人甚至根本就不 写作，却享受着人民赋予的写作的条件，而像顾城这样优秀的诗 人，却只能临渊羡鱼。

如果顾城能够有一份专业作家的工资，物质上的胁迫就会缓 解许多，他也许就不会出国，去经历更多的异化，他的精神也许就 不至于如此困窘。诗人所创造的是人类美好精神世界的一部分， 他的毁灭不仅是个人的悲剧，也是社会的悲剧，人类的悲剧。他的 毁灭向人类社会提出了一个问题，如何保护那些文艺天才?人们 分享了天才们的梦，消费了他们的才华，却并不珍惜他们，尤其在 中国，人们对于文学艺术一向缺乏敬意，中国的艺术家到美国的地 铁街头拉小提琴画肖像画尚可维生，可是，如果他们在中国这么 做，遭遇会是什么?当然，这和我们的生产力有关系，但最主要的， 恐怕还是精神习性问题。顾城在国内的时运不济，可能还和他的 诗以及人的个性有关系。中国的传统文化是儒家文化，儒家文化 一向是讲究正统而排斥异端的，中国人惯于以某种“正常”的标准 来衡量一切，当这个标准的持有者同时又是权力的持有者时，一切 异端必然被扼杀无疑。

在这里我特别想提一下尊敬的梅克夫人。梅克夫人是一名俄 罗斯贵妇，当她发现柴可夫斯基那样艰苦地工作着，“高大同时又 很脆弱的躯体中有什么地方被摧毁了，破坏了”时，她痛心地意识 到，俄罗斯没有保护好自己的艺术家，他们被钉在贫困的十字架 上，生活儿乎陷于绝境。于是，在漫长的岁月里，梅克夫人张开她 温暖的羽翼，为柴可夫斯基撑起一片明朗的天空。她定期给柴可 夫斯基寄去数额不小的生活补贴，让伟大的音乐家在“谎言、欺骗、 伪善、市井的卑鄙、马群般的喧嚣、野兽般的巧取豪夺”中得以保持 一份宁静的心态。——-尽管他们从来没有见过面。后来，梅克夫 人的财产在金融危机中遭受重创，她的亲属们强迫她停止了资助 柴可夫斯基。于是，梅克夫人的精神垮掉了，她被忧郁症所淹没， 在精神病院中度过了余生。②

我们的社会太缺乏像梅克夫人这样可敬的人了。如果一个社 会使一个优秀的诗人几乎失去生存的空间，这个社会就是一个缺 乏灵魂的窒息的社会。如果一个社会不懂得珍惜所拥有的天才， 却在他走向绝路之后再来空洞地探讨他到底是天才还是疯子，是 诗人还是杀人犯，这个社会就是没有责任感的冷酷的社会。谁天 生就是想做疯子的呢?即便顾城真的是一个疯子，也不是一下子 疯掉的，而是有一个长期的过程，在这个过程当中，有谁曾为阻止 他的疯狂而做过什么呢?他是一个诗人，我们不能责问他为什么 不去打工，正如我们不能责问一个打工者为什么不去写诗，人总是 有所能有所不能的。其实每个人都有可能变成疯子或杀人犯，只 看他有没有被置于那样一个环境之中。所以这样的探讨是浅薄、 冷漠、没有多大意义的。等我们的社会懂得保护之后，再来探讨这 样的问题也不迟。保护天才，其实就是为社会保护一处精神水源， 意义不仅在他们自身。退一步说，如果我们真的把顾城当成疯子， 就更应该对他宽容一点，因为连法律都是这么做的。

文 学 与 人 生 的 两 翼

容易被搅浑的是我们的心

繁华落尽是苍凉，这是曹雪芹所经历的人生况味，其中包含着 从物质到精神的双重转折，这样的转折使他把人生两翼——快乐 飞扬的一面和伤痛沉沦的一面都体会到了，这就为他成为一个伟 大的作家提供了可能。有两种因素可以异曲同工地造就作家：伟 大的单纯，永远的胸中块垒；前者如徐志摩，后者如曹雪芹，鲁迅， 张爱玲。后者也恰好解释了为什么优秀的作家当中不乏家道中落 之人。人如果一直富贵或一直贫穷，心理可能都会相对平稳，有块 垒的是那种由富贵坠入贫困的人，因为经历过人生的两翼，有落 差。有落差的两种人生况味在内心纠结对抗，撕扯不清，构成了胸 中永远化不开的块垒。“文章憎命达”,有落差，有参差，才有文学 的质地，而只有那些命运经历过剧烈颠簸，灵魂承受过强劲刺激的 人，才会具备这样的落差和参差，才会赋予文学以超拔的魅力。

家道中落，也可以说是人生的折翼。人身处富贵之中的时候， 对于富贵往往是浑然不觉的，以为那富贵会永永远远继续下去，所 以由繁华而骤然凋落时，就如同鸟儿在飞翔中不期然折断了翅膀。 这时候再回眸凝望，才知道那富贵是富贵。可是，已经晚了。往往 如此，人生可贵的东西意识到的时候已经晚了。于是，胸中块垒梗 在那里，永远浇不透，永远过不去，永远解不开。于是，像一个孩子 一样地，对着打翻的牛奶哭泣。就是因为无法超越，所以才有了文 学。那些无法超越的东西，有血有肉地化作了文学的肌体。智者 总是教人不能对着打翻的牛奶哭泣，可是，人能够不对着打翻的牛 奶哭泣吗?世界如果只是智者的世界，它就不成其为世界了。人 如果只是为智慧而活着，他就不成其为人了。智慧如果可以统领 一切，世界上就没有文学了。文学需要的是复杂的感情，而不是统 一的理性。文学某种程度上就是反智的，就是执迷不悟，就是对着 打翻的牛奶哭泣。《红楼梦》就是曹雪芹在对着打翻的牛奶哭泣。

曹雪芹之所以会对着打翻的牛奶哭泣，是因为人生两翼的胸 中块垒，这两翼在《红楼梦》中同样可以体现出来。先来谈快乐飞 扬的一翼。《红楼梦》中贾家已经有四春，元春进宫，还有三春，如 果仅有这三姐妹陪伴着宝玉，势必是没有故事的。于是第三回，黛 玉进贾府来了，第四回，宝钗也来了，主要人物到了，湘云也不时来 客串一下，两本女儿簿里的正钗副钗差不多齐了。人物有了。元 春名已经挂上了，但不能一直不出场，总要回来点一下卯，于是她 及时归省，为大观园的建造提供了一个再合适不过的由头。一个 伊甸园准备好了，地点也有了。时间——人间美丽故事所需要的 美丽时间——本来就是现成的，他们正年少，一切世俗的悲愁还在 云端，与他们隔着最后的一段安全距离。人间最美丽的盛会开始 了。曹雪芹让他能想到的所有美好的女孩子都来参加这一盛会， 香菱、宝琴、妙玉……她们都来了。当然最重要的是有宝玉在，大 观园里如果只有女孩子，便只是女儿国而不是伊甸园了，所以宝玉 是必不可少的。

她们联对，填词，做诗，猜谜；她们笑闹，嬉戏，玩耍，斗气—— 她们两小无猜的小儿女斗气，都让人觉得宛然美好；她们赏花看 戏，吃洒做寿；她们元宵夜宴，中秋赏月；她们起诗社，放风筝，茶品 梅花雪；她们在雪中赛诗，烤肉，看琉璃世界白雪红梅、女孩子好 像花神一样在花间奔跑，清澈无邪的笑声响彻历史的天空。她们 纵情忘情地投入，人生快乐飞扬莫过于此了。这个大观园就是人 类童年时期的伊甸园，少男少女在里面快乐玩耍，尽情尽兴，不知 外面是另一个世界。宝玉更是醉卧花丛，不知繁华将凋。在牛奶 打翻之前，曹雪芹已经知道了它的将要被打翻，所以尽情地抒写着 牛奶的鲜美。宝玉希望姐姐妹妹们永远陪伴着他，宴席永远不要 散去，就连我们，也祈望这种美好永远持续，快乐永远不要结束。 因为美好的东西总是那么难追而易逝，人生总是那么不完美，我们

文 学 与 人 生 的 两 翼

容易被搅浑的是我们的心

才希望留住她们，照亮我们。

可是，天下没有不散的宴席，人生的喜乐不会永远，快乐飞扬 的一翼马上就要为伤痛沉沦的一翼所代替了，先是大观园被抄， 司棋死，晴雯死，五儿、芳官被赶出去，宝玉最后也离开了，伊甸园 遭到破坏。接着是迎春出嫁，探春远嫁，黛玉死。姐妹们风流云 散，死的死，嫁的嫁，伊甸园彻底破灭了。在这个过程中，宝玉恳求 着：不要。可牛奶还是被打翻了。他无论如何不能接受，于是选择 了哭泣。那么美好的东西，怎么能破坏掉呢?我们也不能接受，于 是我们对《红楼梦》的放不下，也是对着打翻的牛奶哭泣

大观园离散的过程，也是他们成长的一个过程。人类童年时 代结束的标志就是被逐出伊甸园，这是人类永恒的遗憾。由两小 无猜到渐知人事，他们长大了。小孩子盼长大，可是真的长大了， 就不好玩了。总是已经长大的人才不愿意长大。成长跟婚姻一 样，也是一个围城，所以才值得一代一代人反复去书写。那些让人 类挂怀不下无尽伤悼的东西，往往都不是清明斩截的，而是参差缠 绕的，就像婚姻和成长的围城一样。

在伊甸园沉沦之前，已经见出委顿。有一年吃端午酒，宝玉 说，“宝姐姐淡淡的，林妹妹懒懒的，凤姐姐一句话也不说，早知道 这样，我就不去了”。他还是孩子的心，希望永远兴兴头头，红红火 火，热热闹闹，可是女孩子们大了，自然不似从前，所以他感到失望 和闷闷不乐。失望和落寞是迟早难免的，这固然是由于快乐之脆 弱不易，更是由于成长之必然。所以还是探春比较超脱：早晚都是 要散的，不如趁未散时离去，以免面对曲终人散后的苍凉。探春是 人超脱，所以命也超脱，她及时地逃离了，群钗中惟一没有随着贾 府败落的大结局而枯朽的，就是她了。这样的人是不会为打翻的 牛奶而哭泣的，同时也不会誓死不休地去弄部《红楼梦》出来。宝 玉也不是全无觉醒的：“人生情缘各有分定，不知将来洒泪葬我的

人是谁。原来我错了，我是不能得所有人的眼泪的，只得各人应得 的眼泪罢，”可是这样的觉醒，在他不过是成熟过程中的失落，终究 是向着沉闷和委顿去了，仍属于人生沉沦无奈的一翼

《红楼梦》中所体现的人生快意的一面不仅飞扬，而且精致。 黛玉葬花，何等精致的心情，这样的精致，是由精神而物质的。贾 府的生活，何等的富贵华丽，这就是物质上的精致，随着贾府被 抄，宝玉等人在物质上所经历的也是“天上人间”的两翼，由精致而 粗糙。而联系曹雪芹自己的家道，便可以理解他是以何种心情来 面对这粗糙的物质现实，并回顾那曾经精致的华丽缘的了。失去 了，永远得不到了，才明白，人总是羡仙，可仙境不过是片刻的人世 无忧和飞扬，因为短暂，所以耀眼，因为耀眼，所以挥之不去，变成 一盏灯，悬挂在心灵的上空，却是永远可望而不可即的了。从绝对 人本主义的角度来讲，生命应该是得到温柔惜护的，比如永远有着 物质上的丰腴，永远有着仙宫一样富丽堂皇的屋宇，案上永远摆着 时鲜的果品，这才能见出上帝的仁慈。可是，从现实的可能性上来 看，人类的生活最终都要靠自己去创造，生命的质量和尊严只能依 靠自己来保证，一切生存都很残酷，都需要付出代价，甚至生命本 身就带着宿命的残酷，——因为人出生的同时就注定了死亡。这 就使人所得到的只能是“天地不仁，以万物为刍狗”式的对待，这就 造成了飞翔的欲望和沉重的翅膀之间的矛盾。这是物质上的两 翼。由飞扬而陷落，骤然被推到人生的另一翼，所以才有了痛苦的 结晶，才有了《红楼梦》。

文 学 与 人 生 的 两 翼

如果以上所述人生沉沦的一面是命运使然，不可抗拒的，那 么,贾政和贾宝玉父子关系中所体现出来的人生无奈则完全是人 为的。贾政在宝玉的生活中，通常都是作为“天有不测风云”而出 现的，总是在忘情尽兴或毫不提防的时候，冷不丁传来一句，老爷 叫你!于是陡转直下，天地变色。这时候看宝玉，脸色苍白，心慌

容易被搅浑的是我们的心

气促，手足无措，虚汗直冒。到了父亲跟前，好则是一顿训——上 学前训，搬园子时训，对诗时还是训，对得好要训，对不好也要训； 不好则是一场“人祸”惨遭毒打。贾政的“人意”对于宝玉来说 就是一种不能拒绝的“天意”,所以这场“人祸”实际上也相当于“天 灾”,相当于“人事无常”。即便平日里见到宝玉，贾政也是一脸的 轻蔑和森然。如果姐姐妹妹们对于宝玉来说代表了人生快乐飞扬 的一翼，父亲则代表了另一翼，下坠的一翼。如果大观园对于宝玉 来说体现了人生自在逍遥，尽情尽兴的一翼，父亲经常训斥他的书 房则体现了另一翼，沉重不安的一翼。如果姐姐妹妹们的声音是 来自于伊甸园的欢情，父亲的声音则是来自成人世界的威胁。这 个威胁常常是贾政的一声断喝，孽障!或者，畜生!

贾政和贾宝玉的冲突，从根本上来讲是价值观的冲突。贾政 所秉持的是封建文化体系中功利主义的价值观，男人就要致力于 仕途经济，光宗耀祖，经国致业。而贾宝玉所秉持的则是性情主义 的价值观，只要活出自己的真性情就好，是否建功立业并不重要。 这两种价值观是永恒的，它们可以同时并存。但在封建时代，前一 种价值观所代表的是绝对的正统，具有意识形态的力量，而后一种 却是异端和另类，根本不具备与意识形态相抗衡的力量。这样一 来，前一种价值观必然要对后一种价值观进行整合。整合另类，排 斥异端，这是封建价值体系显示其强大威力的重要途径。从家庭 人伦关系来看，父父子子的封建法则使儿子对于父亲有一层人身 隶属关系，既然人身都属于父亲，儿子当然不能有个体的自由意 志，父亲的意志可以毋庸置疑地代替儿子的意志。而父亲的意志， 就是家族的意志，社稷的意志。

可是，宝玉却不是那么容易整合的，无论如何教化，依旧顽劣 不改，父亲的意志受到了挑战。贾政希望宝玉成为补天之材，可宝 玉不是，他终究是一块无才补天的顽石。贾政恨铁不成钢，毒打儿

子时自己也痛苦得涕泪交流，痛感到无法向祖宗交代，痛感到自己 做父亲的失败。但是毒打也无济于事。并不是宝玉不想向父亲妥 协，而是本性使然，江山易改，本性难移。父亲也无奈，儿子也无 奈。这种无法克化的父子矛盾与其说是两个人之间的对立，不如 说是两种价值观之间的对立。

性情与功利的冲突是一个永远的二元模式。才学有两种：性 情才学与功利才学。前者通常又被称作才华、才气，以区别于后 者，比如我们会说曹植有才华，曹丕有才学，而不会反过来说。性 情与功利、心灵与现实、性情中人与功利主义者，都是有不言自明 的分野的。宝玉所具备的，就是性情才华，宝玉本身就是一个性情 中人。身处那个时代，父亲又勤于问询，宝玉不得不做一些四书五 经的功课。但是在四书五经当中，《诗经》是最具真性情的，所以宝 玉最喜读《诗经》。贾政则恰恰相反，他最排斥的就是《诗经》,因为 《诗经》缺少他所看重的那种功利才学，不利于学做经国致业的文 章，所以他不屑地斥责宝玉：“哪怕再念三十本《诗经》,也都是掩耳 盗铃，哄人而已。”并传令学堂，“主要先把四书一气讲明背熟，才是 最要紧的。”在大观园建成题诗时，贾政欣慰于宝玉的才华，但又遗 憾不是他所需要的那种才华，因而恨铁不成钢：为什么不把这些才 气用到正道上去呢?这就是宝玉表现好时贾政仍是训斥的原因， 是一种根本价值取向上的不予肯定。宝玉的才华在贾政看来，到 底只是些“精致的淘气”,而曹雪芹所肯定的，恰恰就是这些“精致 的淘气”。不过，这些“精致的淘气”虽然可爱，虽然属于人生快乐 飞扬的一翼，却仍然于现实无补，人生沉重的一翼还是功利的，还 是贾政所代表的那一面，所以《红楼梦》的根基还是无奈的。

文 学 与 人 生 的 两 翼

《红楼梦》中相互比照的人生两翼，就是“流水落花春去也，天 上人间”。《红楼梦》跟李后主的词有相通的况味，黛玉在梨香院墙 角听墙内十二个女孩子演习《牡丹亭》,便联想起了“水流花谢两无

容 易 被 搅 浑 的 是 我们 的心

情”,和“流水落花春去也，天上人间”、这个联想绝不是曹雪芹无 意为之的。十年，曹雪芹就生活在一个“红楼梦”里，他找到了另外 一种人生。曹雪芹通过活在《红楼梦》里而回到过去，就如同李后 主的“梦里不知身是客，一晌贪欢”。李后主还有“自是人生长恨水 长东”一句，“自是”两字大有深意，一种人力所不能为的深切彻骨 的无奈。《红楼梦》所表达的，就是无可奈何花落去的“无可奈何”。

对散了的宴席的哭泣，对花儿飘零的哭泣，对爱而不得的哭 泣，对富贵成空的哭泣……最终，都是对着打翻的牛奶哭泣。这种 哭泣是永恒的。曹雪芹为着人生的无奈而写作，既是对着打翻的 牛奶哭泣，也是向着人类永恒的遗憾和无解挑战，具有难以企及的 艺术胆识、胸怀和境界。

梦想与现实同在，幸福与苦难共生，快乐与伤痛并存，人生永 远是两翼齐飞的， 一翼向着天空无限飞升， 一翼向着大地无限坠 落。这两翼构成了文学永恒的原型。人生的两翼也是出世与入世 的两种选择，顾城和曹雪芹都是不入世的人，因为不入世，所以把 人生的渴望诉诸文学，把灵魂的作品留给世界，让一代一代的人们 去陶醉，去叹息，去迷思。

**注释**

① 正燕生《留级生顾城》,王燕生著《上帝的粮食》,古吴轩出版社2004 年7月版，第50页。

② 参见余杰《怀想梅克夫人》,《中华读书报》1999年9月15H。

**欲望化写作的迷思**

一个热爱文学的人对于当前文学所感到的最大的失望可能是 什么?欲望化叙事的泛滥，和关注现实、提倡人道、追寻理想的作 品的缺失。

欲望化理所当然地被视为我们这个时代的精神本质，因此，有 大量的作家愿意为此做注脚，可是，“历史是一个不断运动的概念， 仅仅把当代人对时代的理解作为勾勒历史画卷的前提是可疑的， 往往会导致惊人的浪费。”①目前文学让人所感受到的，正是这种 巨大的浪费。路遥在《早晨从中午开始》中曾经说过，“作家的劳动 绝不仅是为了取悦于当代，而更重要的是给历史一个深厚的交 代。”②那么,在欲望化的整体围困之中，当下文学是否还有其他作 为的可能呢?它的问题又在哪里呢?

欲 望 化 写 作 的 迷 思

当下中国文学的第一个问题是现实主义的淡化。这一点已经 为不少评论家所注意到，比如，汪政在江苏省第三次青年文学创作 会议上的发言中指出，能正面迎击现实矛盾的作品还不多，深入到 社会矛盾复杂性内部的作品也不多，作家的胆识与艺术的力量似 乎还不够。当代中国，特别是当下中国处在一个矛盾的凸显期，生 活方式在变，价值观在变，社会的结构也在大规模地调整与改变， 提出的问题很多，可以说，整个社会都在疑问、疑虑、疑惑中前行， 迫切需要文学以自身的方式去回答。③

容易被搅浑的是我们的心

美学家说，世界上不是缺少美，而是缺少美的发现，作家对于 现实问题的发现也是一样的。在关注现实方面，当下文学最严重 的问题就是缺少对于底层现实的关注。就拿比较常见的民工问题 来说，民工们来自农村，但现在已经遍布城市，就生活在许许多多 作家的周围，可是，有多少文学作品关注过他们呢?民工的存在已 经是一个无法无视的现实，但城市仍然愿意对他们视而不见，这种 视而不见很大程度上是有意识的，表示的是一种不接受。城市需 要民工，但又不接受他们，这一矛盾整合起来就成了一种努力的视 而不见，像对待某种嫌恶的东西。城市对民工是这样的，民工对城 市又怎么样呢?他们当然也不可能用黑夜所给的黑色的眼睛来寻 找光明，于是，我们看到整袋的水泥躺在沟里，已经凝固了；我们看 到掀起来的窨井盖就那样放着，城市人纷纷陷落……他们建设了 城市，可是城市永远不是他们的，没有人承认他们，没有人关心他 们，更没有人尊重他们，于是，他们也便以白己的方式来“回报”城 市。城市给予他们的只有屈辱，他们便尽量地侮辱城市。城市人 不愿意看见他们，他们便故意盯着城市人看，用自己的目光把城市 人弄脏。在对待民工问题上，作家与城市的态度是一致的：视而不 见。迄今为止，以民工为题材的优秀作品尚未出现。倒是有许多 以反映乡下女孩进城做妓女为题材的作品，但往往都流于展览，自 觉或不自觉地带有某种满足大众窥淫欲望的倾向。

社会上普遍认为民工问题是进城农民的问题，应该由他们自 己来解决，可事实上，民工反映出的恰恰也是城市的问题，城市人 的问题，而不仅仅是进城农民的问题。有人质疑进城农民是否已 经做好了准备，却没有人质疑城市是否已经作好了准备，包括作 家。民工的视线是从农村到城市的，可是，当城市以自己固有的优 越感去看待他们时，视线却是与他们相逆的，这就形成了某种交 锋。作家往往是站在城市的角度去观照民工的，很少有人顺着他

们的来路去看看他们是如何离开土地进城的，进城以后又怎么样， 去感受他们的心理落差，去痛苦他们内心的痛苦。与此同时，作家 却宁愿花很多的钱、跑很多的路到外地去采风、去体验生活，他们 高尚地以为，这是去接“地气”,而不会反躬自问，接“地气”为什么 一定要走那么远呢?事实上，苦难无处不在，有人民的地方就有大 地，就有“地气”。比如民工欠薪问题，就在离自己不远的地方屡屡 发生，为什么不去调查和思索，并以文学的方式来反映和干预呢? 文学难道不应该发挥它影响社会的功能吗?王斌余，一个在宁夏 打工的农民，讨要欠薪不成，反遭侮辱，愤激之下杀死四人，重伤- 人，从容自首，被判极刑。王斌余的做法固然不值得提倡，但是，他 内心的痛苦却也是不能漠视的，民工在从农村到城市的过程中承 受了巨大的挤压，这种挤压达到极点时，其内心就有可能发生扭曲 和变形。如果一个作家随着王斌余的精神脉络走到一定程度，悲 愤和压抑使自己都濒临爆发的时候，他就已经进入了民工的内心， 他就已经接“地气”了，他就有了创作的冲动。“地气”就在作家的

脚下，作家的血液中，作家的精神中，只要作家胸中有关怀，有同 情，有担当，那就完全不必舍近求远。

欲 望 化 写 作 的 迷 思

底层是一切社会问题的最不堪的承受者，底层占据了人民这 一概念的大多数外延，所以，关注底层生存，就是关注民族的生存。 但是，关注民生在后现代语境下特别容易被视为文学的社会功用。 后现代文学观的一个重要特征，就是否定文学的社会功用，似乎追 求文学的社会功用就等于“载道”,就是堕入了工具论的泥潭，就是 把文学功利化和庸俗化了。对于曾经深受政治工具论戕害的中国 文学，这种矫枉过正的可能性就更大。因此，文学的社会功用越来 越被淡化，几乎已经到了丧失的地步。可是，文学从意识形态走出 来的前提如果就是反意识形态的话，那实际上还是一种意识形态。 何况，文学的社会功用并不等同于意识形态。

容易被搅浑的是我们的心

文学还是应该具有基本的社会功用，还是应该保持对社会问 题的敏锐反映。张承志曾经对韩少功说过：小说是一种堕落的形 式。韩少功也由此而联想到，鲁迅前期的写作小说多一些，后期却 放弃了小说而转向杂文。④当然，韩少功要证明的是另外的问题， 但是我从中得到的启发却是：鲁迅之所以这么做，是因为如匕首投 枪的杂文更能够便捷而直接地发挥文学的社会功用，而这种功用 是当时社会所迫切需要的。鲁迅非常重视文学的社会功用，他的 弃医从文，就是基于对文学社会功用的基本认识和肯定。可是，恰 恰就是鲁迅杂文的社会功用，现在被许多人认为是文学成就不高 的反映。这实在是对于文学本质的一种误读。文学本来就不排斥 社会功用，尤其在一个极端个人主义的时代，重视文学的社会功 用，就是坚持作家的良心，坚持文学的良知。在这个意义上，我们 应该向《中国农民调查》的作者致敬。

在后现代主义的文化态势下，倾心于“做”小说的作家越来越 多，文学在形式上越走越远，一些基本的传统的文学质素却被忽视 了。文学对于凌空蹈虚的问题的探讨越来越多，对于具体的现实 问题的关注却越来越少。经典的现实主义文学的力量已经渐行渐 远了。许多看似现实主义的创作，其本质是伪现实主义的，因为它 们所反映的现实本来就是伪现实，距离真实的民生很遥远，对于真 正的疾苦很隔膜。比如，曾经红极一时的“现实主义冲击波”,就存 在着这样的问题，貌似批判现实，实则刻意回避现实矛盾，且有涂 脂抹粉的嫌疑。再比如，刘恒的《贫嘴张大民的幸福生活》,应该说 揭示出了小人物那种怵目惊心的生存困窘与艰难，但其强不幽默 为幽默的“贫嘴”,以及从不光明中找光明的结尾(“有我顶天立地 的张大民在，生活怎么能不幸福呢!”“他们消失在幸福的生活之中 了。”),却以盲目的乐观消解了真正的苦难，遮蔽了真实的生活质 地，因而显得虚假做作，最终未能达到理想的艺术高度。可能正是

在当下中国这种不理想的文学背景的比照之下，俄罗斯文学的厚 重的力量和淳朴的光芒才在我们的视野中再次变得醒目起来。俄 罗斯平民知识分子那种立足于人民和大地的博大胸怀和深邃思想 令人感怀不已。他们对于现实的注视，就是从底层开始的。关注 底层是传统现实主义文学的基础。传统现实主义文学的力量，也 正是产生于这个基础。任何精神的高度都不可能是凌空完成的， 它必然构建于基本的现实层面，由切近而抵达遥远。深厚的精神 情感必须根植于深厚的土壤，从基本的现实和民众出发，文学才能 反映出一个民族的精神特质，才能参与到这个社会的精神母体当 中去。俄罗斯文学对于本民族生活的体现，同时也是对于俄罗斯 特有的精神气质的完成。正是因为后现代主义的挤压使得现实主 义的空间越来越小，我们才更应该反对现实主义过时论，肯定王安 忆等作家对于传统现实主义的坚守，呼吁更多更大气的现实主义 作品的出现。

关于中国文学往何处去的问题一直在困扰着中国文坛。追随 俄罗斯文学的精神脚步，以俄罗斯文学的精神气质来拥抱当下社 会生活，是否可以成为提升中国文学精神品质的一个有效途径呢?

欲 望 化 写 作 的 迷 思

当下中国文学的第二个问题是人道主义的缺失。这是整个社 会精神体系中人道主义缺失的一个必然反映。网上披露过这么一 件事：一辆三轮车轧死了一条狗，狗的主人让三轮车夫给死去的狗 磕三个头，三轮车夫真的照做了，狗道大于人道，人之为人的基本 尊严已经丧失殆尽，这简直是人类的可悲!更可悲的是，在经济赔 偿和给狗磕三个头之间，三轮车夫可能情愿选择后者，假如有人出 来支援他的人道，没准还会被他所怪罪，因为他可能根本赔不起这 样一条狗，或者即便赔得起，他也不愿意赔，而宁愿选择磕三个头。 总之，现实使他无法把自己的尊严看得比生存重要。这就是物道 对人道的挤压，物质主义对人类尊严的戕害。可是这类触目惊心

容易被搅浑的是我们的心

的事实，却很少在文学作品中得到反映，欲望化叙事本能地排斥这 类令人不快的事情，而宁愿当它根本不存在。

欲望化写作是物质主义的产儿。人道主义的缺失是人的尊严 沦丧的结果。文学的问题在于，它漠视了人的尊严的沦丧。可是， 如果文学已经丧失了对于人的基本尊严的重视，“文学是人学”的 意义还体现在哪里呢?文学存在的价值还体现在哪里呢?

人道主义的缺失就是人心的懈怠，就是体恤的匮乏。曾经在 电视上看到这样一次采访，被访者是在南京卖西瓜的一个外地男 人，目前已经被羁押。他讲述了他的犯罪过程：一对男女来买西 瓜，称好后让他打开看看熟不熟，他声明，这种西瓜是爆炸瓜，一开 容易破，如果打开看看熟了的话，就算破了他们也得要。这对男女 同意，于是瓜被打开了，是熟的，但也果然如他所言，开破了。这对 男女却坚决不要了。双方争执起来，卖瓜男人说，我是小本生意， 瓜已经打开了，你们让我怎么办呢?这个瓜本来值三块五毛钱，现 在他愿意以三块钱卖出，可那对男女依然不同意。卖瓜男人说，这 样吧，我数到三，要么你们把这个瓜买走，要么我弄死你们。然后 他开始数了。他说，我数得很慢，我那个声音，简直就是从胸腔里 吼出来的。可是，当他数到三的时候，对方仍然不改初衷。于是他 揪住女人当胸刺去——卖西瓜的人手里肯定有刀。男的想逃。他 想，我反正已经杀了人了，杀一个是死，杀两个也是死。于是把男 的也揪住捅死了。

这个事件让人听得浑身发冷。为一个三块五毛钱的西瓜而断 送三条生命，怎么会这样呢?!首先，我不明白这对男女，他们是什 么人呢?他们为什么要坚决拒绝一个并不影响食用的西瓜呢?也 许他们拿回家不好放入冰箱，也许他们今天不想吃，也许他们要送 人……他们肯定有自己的理由，但是，这一切都不会比一个卖瓜人 乃至其一家老小的生存更重要啊!我想根本的原因，还是在于人

与人之间体恤的匮乏。当然，也许他们也很穷，今天又刚刚受了 气，于是也因为同样的生活艰辛而执拗起来了。这就更悲哀了。 它反映出的是整个社会的缺乏体恤。还有一种可能，就是他们是 那种只有在农民面前才能找到一点优越感的小市民，卖瓜男人的 神情中缺乏应有的卑微而刺激了他们。这就更复杂，在一个没有 体恤的社会里，人的确容易变得市侩而狭隘。我曾经在公共汽车 上，听见售票员对司机说，不能买安徽瓜农的瓜，要买本地瓜。正 是司空见惯的城市的主人以嫌恶的口气来谈论外来人的那种感 觉。这与其说是西瓜或者西瓜产地的选择，不如说是一种情感的 取向：对于外地农民的排斥和不认同。

对于那个卖瓜人，这件事情又该做何理解呢?我想这是一种 压抑已久的怨毒的发泄，事情虽小，却如同打针一样，那么尖锐的 一股力量就通过那么小小的一个针尖注射进去，其强度之大，是难 以估量的，所引起的爆发力之大，也是同样难以估量的。仇恨与怨 毒都是在那种被排斥和挤压的生存的艰辛与屈辱以及社会贫富悬 殊的刺激中积聚起来的，然后于骤然之间找到了一个突破口。卖 瓜人仿佛在以这种极端的行为告诉世界：我受够了!

欲 望 化 写 作 的 迷 思

这样的事件，在我们的社会中并不少见。社会底层的遭遇，令 人忧愤。底层情绪的郁结，令人不安。一个社会的精神，为什么会 如此逼仄、懈怠、缺少润滑呢?固然法律会制裁犯罪，可是人心呢? 人心靠什么来挽救?这种不体恤，不同情，不通融，都是人心崩坏 的一个指征。社会的精神是一个相互联结的机体，任何一部分人 心的崩坏，都是对于这个机体的破坏，都应该引起社会其他方面的 痛痒相关的感觉。文学尤其不能漠视自己的责任。在一个社会的 精神体系中，文学应该承担什么?这始终是摆在每一位作家面前 的问题。

以人道主义的胸怀去关注和体恤“人”,是作家的道义。人道

容易被搅浑的是我们的心

主义的体恤和悲悯，尤其体现在对于小人物的痛痒相关和冷暖相 知，以及对于小事件的深邃关注上。雨果的《悲惨世界》就是由一 桩很小的偷窃事件出发，叩问人道信仰等博大深沉的人类问题的。 正因为是对于被侮辱与被损害的小人物的关注，才更能够体现出 伟大的悲悯和深沉的善意，才更能够体现出人道主义的本质。作 家不能对自己的冷漠心安理得，能够为小人物所揪心，为小事件所 震动，才有可能抵达伟大精神的彼岸。

当下中国文学的第三个问题是理想主义的匮乏。由于特殊的 历史境遇，中国人曾经为“理想”所伤害，因此产生矫枉过正心理， 对于具有理想色彩的东西，一概抱有本能的排斥。梁晓声在一个 题为《文化与和谐社会》的演讲中讲到，“四十五岁的时候，我宣布 要和理想主义告别，觉得由于失去对理想的信仰而变得深刻 了。”①“文革”中整个民族都陷入了狂热的理想主义，“文革”梦醒 后才知道，那恰恰是对真正的理想主义的颠覆，于是，中国人不再 相信理想。由热情地追求理想到理智地摈弃理想，梁晓声基本代 表了中国人走过的精神历程。

可是，梁晓声这一演讲并非是论述理想之不可取的，他说，“我 在四十五岁的时候宣布告别理想，但是经过这么多年，又读了这么 多书之后，现在我五十五岁了，我想对大家说的是，我还愿做一个 理想主义者。”因为他觉得，“不是我们被理想扭曲了，而是我们扭 曲了理想。”因为他觉得，“那些具有理想色彩的词汇，依然具有引 领我们向理性的社会，向更好的社会走去的意义。”因为他“内心里 面，其实还是眷恋理想，还是觉得人内心一定要拥抱什么。”⑥

由追求理想到摈弃理想，到再度拥抱理想，梁晓声经过了一个 否定之否定的过程，在这个过程中精神得到了发展和升华，可是， 有多少人完成了这一发展和升华呢?又有多少文学创作完成了这 一发展和升华呢?多数人、多数文学创作好像还停留在梁晓声所

代表的前一个阶段。理想主义在文学中的匮乏是跟社会的整体匮 乏相一致的，但是，文学不能忘却自己的使命，不能安于跟一般的 社会精神水准看齐，它应该有超越，有建树。物欲横流，更需要文 学的力量。不能期待文学以多么高超的精神力量去征服世界，但 也不能完全漠视甚至放弃文学的精神作用。

当我们把人类的最高境界称为理想国的时候，就已经意味着 人类需要理想，理想是指引人心的一盏明灯，有了它，人类在漫长 的跋涉中才不会迷失；有了它，人类才能说自己的生存比其他动物 高级。没有理想的人生是痛苦的，梁晓声正是深深地感受到没有 理想的痛苦，所以才要重提理想主义。可是，淹没于物欲中的现代 人已经意识不到自身的迷失，每天为物质而忙忙碌碌，看起来很充 实，实际上却异常空虚，表面的忙碌掩饰的是内心的疲惫。现代人 的生存貌似鲜活生动，实际上跟萧红《生死场》里那些“忙着生，忙 着死”的人们是一样的如火如茶的惨烈。

没有理想的支撑，现代人的心理在枯竭。面对这样的精神困 境，文学能否有所作为呢?虚假的理想主义应该摈弃，但是，真正 的理想主义需要坚持。首先，作家是否坚持了自己的理想呢?在 这一点上，张承志特别值得佩服，因为他坚持了自己的理想。他偏 激，但他不轻薄，不庸俗。他以一种宗教般的情怀来坚持自己清洁 的精神，坚决拒绝跟随潮流走。我认为张承志是目前中国最具有 理想主义气质的作家。

欲 望 化 写 作 的 迷 思

张承志这样来描述他的理想：用自己的笔，站在世界被压迫 的、没有话语权和需要援助的人一边，行动和写作。⑦这样一个“以 笔为旗”的作家，目前却存在着被边缘化、异化甚至妖魔化的危险， 这固然有他自身的问题，但，难道不也是整个文化的问题吗?我也 曾经对他的姿态不以为然，现在却意识到，一种姿态在紧张、对立 与挑战中必然会变得不自然，那往往不是由于自身，而是由于处

容易被搅浑的是我们的心

境。鲁迅的处境使他不可能不尖刻、不好战，因为他处在一个对峙 的环境之中，对准他的几乎无往而不是或软或硬的锋芒，他能平和 得了吗?温和就更不要说了。他注定是不会中庸的，他只能尖锐。 世故者的奚落与哂笑，以及冷漠者的不以为然，形成一种看不见的 打压，弥漫在思想者的周围。也许他会孤独，也许他会神经质，但 重要的是，他没有向这种四面楚歌的精神围剿降下旗帜。在一个 中庸的物质化的时代，张承志更加凸显出他的价值。他的思想也 许过于偏激，但即便偏激，也是为时代所不可或缺的，其存在也特 别值得维护。希望他的“寻找精神价值、向着世俗挑战”的旗帜能 够坚持不懈地打下去。他的精神必将在文学史和思想史上留下有 力的一笔。

国王曾经问阿凡提，在真理和黄金之间，你选择什么?阿凡提 答，黄金。国王说，真理更难得，你应该选择真理才对。阿凡提说， 可是我不缺真理呀，我缺的是黄金。讲这个故事是为了说明一种 意义的相对性，比如对于现实主义、人道主义、理想主义的呼吁和 提倡，就是相对于当前这几种文学精神的匮乏，而不是说文学的其 他精神特质就不重要。文学创作对于时代的精神补救是一种道 义，文学批评对于文学精神的提倡也是一种道义。

文学批评和文学创作一样，都是社会精神生活的一部分，因 此，批评对于文学的关注，不应该是由文学到文学的，而应该是由 社会到文学，以及由文学到社会的。文学批评不能放弃自己的社 会使命感。坚持文学批评的使命感，就是坚持其终极价值，这是文 学批评永远不能淡忘的一个原则。

**注释**

① 郭小聪《路遥的诗意》,《小说评论》2004年第2期。

② 路遥《早晨从中午开始》,西北大学出版社1992年12月版，第

33页。

③ 汪政《中短篇及微型小说奖述评》,《评论》2005年第4期

④ 韩少功《大题小作》,湖南文艺出版社2005年5月版，第209页。

⑤⑥见2005年4月30日凤凰卫视“世纪大讲堂”。

⑦ 张承志《我没有跟着潮流走》,《南方人物周刊》2005年3月23日， 第6期。

欲 望 化 写 作 的 迷 思

**朱安嫁鲁迅，幸与不幸?**

1999年10月，我在北京参观了鲁迅故居和博物馆，对这个纸 上谈兵地仰视了二十余年的伟人有了一点感性认识。首先参观的 是鲁迅故居，这是一座阴暗、狭促、衰旧的四合院，鲁迅与老母以及 名义上的夫人朱安就住在这里。这样的环境，这样的人，我仿佛理 解了这个人的阴郁，看见了他缺少欢乐的生活，在朱安夫人的卧 室里，看见一个矮矮的雕花有盖的小木桶，经过管理人员的证实， 知道那是朱安的马桶。内心一揪，这个小马桶是一个缩影，让我如 此真切而又直感地望见了这个旧屋女人黯淡的一生。

接着又在鲁迅博物馆里浏览了鲁迅的一生，从照片上可以看 到，上海时期的鲁迅居所有了些许亮色，生活明快了起来，面容也 见爽朗，一扫北京时的阴沉晦涩。人与环境，无疑有一种异质同构 的互证性。居所的氛围简直就是一个能指，成为鲁迅生活和心情 的直接象征。上海时期的鲁迅比北京时期的鲁迅年轻得多，分别 呈现青年气象与老年气象，北京时期的鲁迅就是一个干涩的小老 头，上海时期却润朗起来，虽然生命史里上海时期居后，北京时期 在前。北京时期的阴晦凋旧与上海时期的现代明亮不可同日而 语，是因为相对应地，鲁迅的北京时期是朱安时期，上海时期则是 许广平时期，而朱安与许广平也不可同日而语。

鲁迅走到明亮中来了，永远停留在阴暗之中的，是朱安，她只

能越来越走到暗影里去，一直到被暗影所吞没。

鲁迅的历史里曾经没有朱安这个人，她成了一个忌讳，被有意 删除了。朱安的出土，是最近十几年的事。毛泽东时代的鲁迅的 历史里，当然不可能容许朱安的存在，这个女人在邓小平时代出现 并非偶然，思想解放的潮流把她解放出来了。直到现在，鲁迅究竟 有没有与朱安圆过房的问题还是一个公案，似乎这关乎鲁迅的品 性高洁与否，崇拜鲁迅的人当然倾向于“没有”,以使自己有理由更 好地维护鲁迅的尊严。但是假如“有”呢?难道对这部分人就是一 个幻灭性的打击?事情到了这个患得患失紧张兮兮的分上，就不 仅是这些人的悲哀了，而且是鲁迅的悲哀。

我一直试图弄明白鲁迅和朱安之间的故事究竟是怎么发生 的?为什么会是这样?他们的因缘首先由鲁迅的母亲而起，当时 鲁迅在日本，鲁老太太觉得儿子老大不小了，又是周家长子，该订 一门亲了。考虑到自己家贫，儿子个矮，条件不怎么样，鲁老太太 认为朱安这个女人可以了，做自己的儿媳妇绰绰有余。我想在鲁 老太太，当初不过就这么回事。初步择定朱安，鲁老太太便征求儿 子的意见。无论理由如何多多，总之，鲁迅自己是同意了。此时鲁 迅还未见过朱安。

朱 安 嫁 鲁 迅 ; 幸 与 不 幸 ?

当时鲁迅究竟是怎么想的呢?这是一个复杂的心理之谜。他 自己的解释是纯粹为孝道，“这是我母亲送给我的礼物，我只有好 好地供养她，至于爱情，那是我所不知道的东西。”撇开封建孝道与 鲁迅反封建战士的角色的矛盾不谈，只是按一般人的情商，难道鲁 迅会从一开始就打定主意娶一个自己不准备接受的女人进门吗? 绝对不会，这有违人性。所以，关键还是意外——-回国目睹朱安芳 容后的意外，他没想到母亲的眼光如此之差，如此低估了自己的儿 子!假如回家看到母亲为他娶的是一个如花似玉或另有可人之处 的女人，朱安的命运还会不会是这个样子呢?会不会被改写呢?

容易被搅浑的是我们的心

鲁迅原来的最低期望大约至少相当于胡适和江冬秀的样子， 虽然由母亲包办，但包办的女人也还说得过去，能拿得出手，不能 说深爱，但也绝不是厌恶。如果是这样，也就鉴于寡母的孤单和凄 凉，自己在爱情上做做牺牲，折中一下，情孝两全了。但意外的是， 朱安不具备任何抓住鲁迅的魅力，比他的最低期望值还低，他要是 早知道朱安已经超出了自己容忍的限度，是无论为孝还是为什么 都不会答应的，这桩婚姻的别扭已经证明，他实际上还是辜负了母 亲。所以鲁迅并非纯粹出于孝道而娶朱安，鲁迅被认为的持封建 孝道与反封建之间的矛盾从某种程度上说是不存在的。促使鲁迅 放弃坚持、无可无不可的，是某种模模糊糊的幻想， 或许母亲 在来信中或多或少有意无意地美化了朱安?总之，与其说鲁迅不 满包办，不如说不满包办得不好。

还有一重可能因素，就是世间事有许多是遥远的时候自以为 可以接受，真到临近了，才发现无论如何不能接受的。鲁迅留学东 洋，当见识了不少现代气象。当朱安只是家乡的“她”的时候，他并 没有切近而具体地考虑过能否与一个乡下女人生活在一起的问 题，可当他真正回家，在族邻们的相帮下操办自己婚事的时候，才 发现这一切是如此低俗而又难以忍受，所以，先自否决了这桩婚 姻，拒绝了朱安的走近。

总之，在决定这件事情的过程中，鲁迅自己的脑子恐怕不是很 清醒，还没有达到后来那种始终醒着的高度和洞见力。但是，不妨 做一个大胆的揣测：鲁迅之所以获得后来的高度而成为鲁迅，或许 恰恰因为朱安，因为这种痛苦的生活。痛苦是思想的催化剂，朱安 的存在，使鲁迅体会到“浓黑的悲凉”,为他成为一个思想家奠定了 生活基础。精神苦闷和性压抑能够转化为思想的力量，就像动能 转化为热能，在弗洛伊德的理论里，这叫力比多的转移或升华。人 们习惯于把鲁迅的痛苦归于“大我”的痛苦，但事实上，那也许首先

是“小我”的痛苦。来自最直接的生命体验的本体的痛苦不是那么 容易超越的，朱安一度是鲁迅生活中的一个直接的刺激物，是鲁迅 一段时间里的最大的痛苦，这痛苦甚至可能超过了家道中落所带 来的。“小我”的痛苦给了他悲观的眼睛，从“小我”的痛苦出发，他 “苦吾苦以及人之苦”,抵达了“大我”的痛苦。从这个角度考虑，鲁 迅也许不算怎样的不幸，如果没有朱安，也许就没有“横眉冷对千 夫指”的鲁迅，而永远只有某个女人的名副其实的丈夫周树人了；

世界上就会多了一个幸福的平凡人，而少了一个痛苦的思想家。 苏格拉底说，你娶了一个泼妇，就有机会成为哲学家了。

鲁迅呼吁妇女解放，控诉封建礼教，关注祥林嫂的命运，但对 养在自己家里的朱安，却一筹莫展，怜爱不得，又抛弃不得———我 们必须承认，鲁迅对自己的错误是负责的，他完全可以把朱安休出 门去，一了百了，但他没有这样做，由此可以看出鲁迅人道主义者 的本质。在此又可以做一个大胆的揣测：鲁迅通过祥林嫂和“狂 人”来反对封建礼教的吃人本质时，首先就是把自己作为一个被吃 者来看的，借别人说自话，借他人之杯浇自己块垒。一旦指向封建 制度的“吃人”性，鲁迅自食苦果难以言说的心理郁结立刻有了

朱 安 嫁 鲁 迅 ： 幸 与 不 幸 ?

条方便的逃路，找到了自己不幸生活的根由。其实这是一个自我 的误会，也是对错误的自我逃避，他的痛苦首先并非一个被吃者的 痛苦，而是为自己的一时糊涂所付出的代价，和封建制度关系不 大。正因为自欺欺人地把痛苦归因于自己的被吃，才有了反封建 的更加强劲的动力。相对于痛苦的真正原因，这是一种折射性的 力量，一种激流改道的冲击力。这种心理是曲折而幽秘的，不能绝 对化，但也不能说没有。

鲁老太太其实也是大大的意外，她为自己的儿子周树人订亲， 没想到周树人已经变成了鲁迅，这个变化恐怕连鲁迅自己也是始 料未及的，造化喜欢来一点黑色幽默。不过中国人喜欢向上追溯，

1.35

容易被搅浑的是我们的心

总要证明他从一开始就是不同凡俗的。更有人无法摆脱伟人情 结，非要为尊者讳，于是鲁迅拒绝朱安甚至被拔高到反封建包办婚 姻的程度。纯粹无稽之谈!这桩“包办婚姻”鲁迅事先是同意了 的，并非蒙在鼓里，他要反封建早就可以反，何必等到覆水难收的 时候呢?错了就是错了，说明鲁迅也曾经年轻过，曾经没高度过， 曾经不鲁迅过。在他自己，不能把错误的原因向母亲一推了之，母 亲是始作俑者，但并没有牛不喝水强按头。在别人，对伟人也要有 平常心，也要作通俗解，要看到并容许他有俗人的一面，如果非要 掩饰他的弱点，维护他的高洁，只能越描越黑，欲盖弥彰。陈独秀 喜好逛窑子，但并不影响他开天辟地经纬大业；鲁迅个子矮，但并 不影响他精神形象的高大伟岸。我们可以原谅鲁迅的错误，但不 能原谅某些优势话语对其错误的拼命维护。

鲁迅既然错了，就要扛起来，就要肩住黑暗的闸门。当时的社 会还是比较保守的，朱安又是一个不能自立的旧女子，休了她就等 于把她逼上绝路，鲁迅自己也清楚这一点，所以，这一步既然走出 来，就很难有其他两全的选择了。

从鲁迅博物馆的照片来看，朱安一副怨妇的苦瓜相，看起来很 执拗，不开朗。鲁迅对她的不能接受可能不仅因为容貌，还因为整 体的气质。本来天资就一般，又没有男人的疼爱滋养，就更加的干 枯和别别扭扭。一个从感官上就感觉不悦的人，却必须成天面对， 该有多么难受，又怎么可能亲近呢?人性是一种顽固的本能，你可 以为一个女人找出无数的美德，可是面对她，你无论如何毫无欲 望，怎么办呢?无可奈何。身体的本能往往难以超越精神，有时它 甚至决定了一切。鲁迅与许广平好上以后，周作人以一个人道君 子的身份站出来指责鲁迅，为朱安抱屈，这一方面是真诚地同情朱 安，另一方面，恐怕也是站着说话不腰疼，假如母亲为他订下朱安， 他会安然接受吗?羽太信子不管怎么说也比朱安感觉舒服得多

吧?周作人这方面在哥哥面前曾经是有优越感的，所以在鲁迅获 得幸福以后，他偏要像模像样地敬朱安为惟一正宗之大嫂，实际上 不无拿朱安来气鲁迅的故意，有隐秘的高明而伪善的恶毒之嫌。 周作人在这个问题上的微妙用心可能是许广平至死恼火他的原因

*之一。*

只要朱安不提出走，鲁迅就必须养着她。他当然希望她先提 出来，但是这可能吗?在那样一个时代。况且，年轻时她不会不抱 幻想，期待他回心转意，等彻底绝望时又老了，而她的彻底死心，也 许是在许广平与鲁迅的关系已成事实以后。鲁迅对朱安的嫌恶是 可想而知的，看见她对他来说都是一种折磨，但他又不能把这种嫌 恶表现出来，因为不是朱安有负于他，而是他有负于朱安，如果做 得太过，就会有良心上的压力。所以他必须努力隐藏和克制自己 对朱安的厌恶，在厌恶与道德自愧的夹缝里求平衡，对她的发泄报 以听之任之的沉默和回避，也够难为的。朱安是鲁迅最大的尴尬， 他不愿意面对她首先不是因为愧疚，而是因为嫌恶。同时，他不愿 意面对朱安，也是不愿意面对自己曾经有过的糊涂，他想隐藏自己 不伟大的过去，而朱安的顽强存在却时刻向他提醒着这一点，让他 无法逃避。鲁迅对朱安的冷漠，很大程度上是为了掩饰自己的难 堪吧?

朱 安 嫁 鲁 迅 ; 幸 与 不 幸 ?

朱安明白自己相当于一朵抹不掉的眼屎的地位，对这种无声 的辱没，她除了承受，也有过抱怨和反抗。她说：“老太太嫌我没有 儿子，大先生终年不同我讲话，怎么会有儿子呢?”鲁迅的学生来 了，她知道他不希望她露面，便故意以师母的身份出现，端茶倒水。 此一举动并非出于好客，而是一种抗争，作为鲁迅的妻子，虽然不 能名副其实，但只要在周家门一天，她就一天是鲁迅的妻子，她要 站到前台，证明自己的名分，表明自己的存在。鲁迅的难堪是可以 想像的。这让鲁迅如何以导师的身份继续潇洒地谈论那些青年的

容 易 被 搅 浑 的 是 我 们 的心

话题呢?许广平也是当初被朱安招待的女学生之一。这杯茶想必 鲁迅是一口都不会喝的。朱安这样做只会使鲁迅对她潜藏着的女 人心机更加憎恶，因此也对她更冷。

萨特的《禁闭》描述了一个人性恶的战场，人与人互为地狱，相 互追逐啮咬着，谁也别想舒服，可怜可恨而又可怖。萨特因此发出 他著名的感叹：他人，就是地狱。意思是说，最可怕的地狱是人，而 不是一个叫地狱的预设之地。在某种程度上，鲁迅和朱安正是处 于这样一个看不见的战场。有许多人在晚年对自己早年辜负的人 表示了歉意，鲁迅晚年对朱安是心怀歉意还是依然嫌避呢?他精 神原则的“一个都不原谅”里是否也包含了朱安呢?

在这样的格局里，两个人都可怜，我们同情朱安，也同情鲁迅。 我们无法赞成朱安的做法，但是也很难去责备。对鲁迅也是一样。 所有的不幸都是因为一开始就错了，而又只好服从这个错误的命 运。如果这样维持下去，鲁迅或许将比朱安更痛苦，这痛苦包括性 的压抑，更包括诸如在这种压抑下是否会产生什么心理畸变等自 我怀疑，以及其他文人化的复杂和敏感，是隐晦而难言的，因为这 种生活本身就是畸形的。但是他最终逃逸了，获救了，而朱安还 留在原地，所以彻底的不幸者就是朱安了。

本文无意指责谁，指出鲁迅对其婚姻的错误缔结应负的责任， 也只是为了反戈那些以强凌弱的强势话语对鲁迅的片面维护。有 人为鲁迅找到一些不能接受朱安的理由，比如他要她识字、放脚， 她没有照办。这些难道会是根本的原因吗?对一个旧式女人鲁迅 怎么可能没有一点思想准备呢?改变一个女人不识字的状况不是 一件短期的事情，如果他有心，此时启蒙也还不迟；而小脚是从小 就裹的，不是一朝一夕能纠正过来的，此时放与彼时放又有多大区 别呢?

有人说，朱安很泼，很刁钻，所以不招鲁迅爱。这难道不是一

种回护吗?如果用同样回护的态度为朱安想一想，一个得不到丈 夫的爱，还要全心全意去伺候他的女人，如果没有一点正常的发 泄，不是要疯掉吗?一个得不到满足的女人怎么可能不泼?一个 得不到丈夫爱的女人如何能可爱?作为一名怨妇，朱安一副委委 屈屈的苦相，注定不会可爱。

还有人说朱安很幸福，因为她在乎的就是名分，不在乎实际。 这简直是欺负人的话，朱安就不是人了吗?她难道就不在正常的 人性范围之内了吗?画饼真能充饥，望梅真能止渴吗?这真是自 私的混账男人说的混账话，或者中毒太深的愚妇人说的虚伪话。 即便朱安自己用名分来自我安慰，也只是出于无奈罢了，难道会真 以为然吗?鲁老太太也会安抚她：满足于名分，只要有我在，你就 是周家的大房媳妇，这一点是谁也抹杀不了的。朱安只好怅然地 接受这个名分了。

朱安作为旧式女人，对他的“大先生”毕竟还是有些敬畏的，但 在许广平面前，却试图拿出一款大房的威严。可是许广平会让她 拿吗?她曾经因为许广平在信中诉苦而担心周海婴受苦，说大先 生就这么点骨血了，着急着要把周海婴接到北京去，俨然大家正统 的身份，好像《红楼梦》里贾环的正宗母亲当然是正室王夫人而不 是生母赵姨娘一样。这想必只能让新女性许广平更加厌恶。朱安 依旧理把自己的遗产都留给周海婴，但许广平肯定是情愿扔掉的。 朱安这种一本正经当然有着把许广平纳入某一令其厌恶的家族格 局里去的企图，所以，许广平是不会出任这个角色的许广平对朱 安的态度与鲁迅一致，并多了一层女性的不相容，因为生气她以鲁 迅的妻子自居。她当然认为朱安不配，与这样一个女人共拥一夫 让她感到屈尊和无法忍受。

朱 安 嫁 鲁 迅 ; 幸 与 不 幸 ?

鲁迅关于朱安是母亲送给他的礼物之说，有掩饰和自我解嘲 的意味，但对朱安是不公平的，是对一个人之作为人的基本人格的

容 易 被 搅 浑 的 是 我 们 的心

漠视，朱安也是一个人，怎么能随便被人当做礼物送来送去呢? 即便是礼物，也并非像鲁迅所说的那样，是母亲送给他的，而是他 送给母亲的。朱安实际上是鲁迅为母亲雇的一个忠实的保姆，为 鲁老太太养老奉终的是朱安，如果没有她，谁去替他照料母亲呢? 让许广平这个新女性来照顾鲁老太太这个旧式的婆母，是绝对不 可思议的事情。为生活费的问题，许广平给婆婆的信中就能写出 “恐卖身无补矣”这样的话，还可以想像她们住到同一屋檐下吗? 许广平自始至终拒绝进入这个家庭，落个尊严和干净。朱安晚年 还能得到周作人和许广平的照顾，恐怕很大一部分也是看在她照 顾鲁老太太的分上吧?

有人说，朱安嫁鲁迅是她的幸运，如果她不嫁鲁迅，便只是一 个凡庸的女子，如何能有这么大的名气?同样，也有人表达过谢烨 即使死在顾城斧头下也值得的意思，理由是如果她不嫁顾城，就是 一个普通的邮政员，不会有跟顾城在一起的一切云云，这种没有 人味的话，简直无法一驳了，世界上居然还有人不知道幸福和生命 对于每一个人都是同等宝贵和重要的吗?假如朱安一开始嫁的不 是鲁迅，而是一个极其平凡的男人，或者有可能改嫁这样一个男 人，或许会幸福得多，说不定男人对她千般宠万般娇，反而使她变 得丰盈美丽了呢。而她嫁给鲁迅，却成了一只抛锚的船，宿命就是 被搁浅。朱安的生命就是一朵未曾开放便枯萎了的花，皱皱巴巴， 小里小气，与其说是一朵花，不如说是一个失败的花朵的标本，令 人感慨不尽。

**萨特与波伏瓦：自由情侣的神话**

波伏瓦是女权主义运动的先驱，她的名字已经作为一个圣经 式的符号为女权主义者们所铭记，她被认为是现代女性的完美典 范，成功的事业、成功的爱情和独立的自我相加，就是非凡的波伏 瓦。但是，最为女权主义者私下里所羡慕的，恐怕还是她那成功的 爱情。事业成功的女性并不少见，但这种成功大多是以爱情的缺 失为代价的，波伏瓦不仅鱼与熊掌兼得，而且还取得了这么大的成 绩，跟一个了不起的男人萨特相伴走过了浪漫的一生，这简直是一 个传奇。为后世女权主义者们所欢欣鼓舞的，正是她的爱情传奇。

女权主义者需要典范，因此，她们塑造了波伏瓦。而在此之 前，波伏瓦已经按照典范的标准塑造了自己，特别是在爱情上。可 是现在，已经有一些新的传记证明，并非如此

萨特和波伏瓦的爱情是依约进行的，条约的内容大致是：保持 亲近的、永不结婚的爱情关系，同时相互给予对方完全的性自由， 不吃醋，不争吵。女权主义者之所以高度称羡波伏瓦的爱情，是因 为她们认为这是一个平等的条约。可实际上，这个条约并不平等。

首先，双方自愿的程度是不一样的，因而条约带着先天的不平 等。

关于这个条约生成的具体情形，两个人都没有详细说明，但是 萨特说：“我不会结婚，永远单身，我要所有的女人……只要能搞到

萨特与波伏瓦 ： 自由情侣的神话

容易被搅浑的是我们的心

手。”而波伏瓦说：“萨特不愿履行一夫一妻制的职责，他喜欢与女 人在一起……”“在我们之间，存在着必要的爱情，同时我也认识 到，需要偶然的爱情。”由上面的表述，我们可以发现，两个人态度 上有很大的不同。萨特是开宗明义当仁不让：我不要结婚，我只要 搞女人。波伏瓦所说的则是萨特要怎么样，而不是自己要怎么样。 “我也认识到，需要偶然的爱情”,说的是一种“认识”。那么,这种 “认识”所由何来呢?又是谁使她得到这种“认识”的呢?只能是萨 特。这句话透露出，波伏瓦正在使自己努力面对萨特这一现实。 所以，这个平等条约实际上等于萨特的单方面声明，或者说霸工条 款，波伏瓦只是被迫同意而已。要想不失去萨特，她就必须这么 做，别无选择。

波伏瓦的“认识”说明她已经意识到，允许萨特自由地拥有“偶 然的爱情”——即艳遇——也是她长久地拥有萨特的惟一和必要 条件。萨特在性方面的贪得无厌使他不可能永远满足于任何一个 女人，但他会需要一个根据地式的女人来做自己的老巢，波伏瓦理 智地选择了做这个老巢。把鸟儿放飞是使鸟儿恋巢的最好的办 法，也是拥有鸟儿的最好的办法，波伏瓦的这一选择无疑具有战略 性意义。《萨特、波伏瓦和我》中，曾经同时既是波伏瓦的同性恋人 又是萨特的异性恋人的“被勾引的姑娘”———比安卡 · 朗布卡说， “他们的未发表的条约、他们的‘偶然的爱情’,实际上只是一种‘诀 窍’,是萨特为了满足征服的需要而发明的、西蒙娜也不得不接受 的一种讹诈。”但是，相对而言、萨特并不需要多少“诀窍”,因为他 在这桩爱情中的位置比波伏瓦有利。从根本上来看，条约之所以 能够订立，更多的不是由于萨特害怕失去波伏瓦，而是由于波伏瓦 害怕失去萨特。萨特为的是不失去自由，波伏瓦为的是不失去萨 特。做出妥协的是波伏瓦。而波伏瓦之所以妥协，也是出于战略 上的考虑。

其次，这个条约在外在的平等中蕴含着内在的不平等，在平等 的现象下掩藏着不平等的本质。因为男性和女性对待爱情的态 度，投入爱情的程度，以及对于爱情的期望是有差异的，两性之间 必须在尊重差异的前提下来谋求平等。而这个条约显然没有尊重 这种情感差异，所以不可能实现情感上的真正平等。

男性和女性在爱情上具有先天的差异。女性的爱欲往往比男 性更强烈。女性对于爱情往往比男性更加执著和忘我，投入和专 一。爱情对于女性往往比男性重要——爱情对于男性可能是锦上 的花，对于女性却往往是雪中的炭。相比之下，女性更像爱情动 物，因为她们更感性，而爱情就是一种丰富的感性。女性在理性上 弱于男性，感性上强于男性，这是一个普遍的事实。当然，女权主 义者倾向于它的后天性——也就是社会造成的，她们会用社会性 别而不是自然性别的理论来解释两性之间的大部分差异，——波 伏瓦自己就是这么做的———她们只承认不得不承认的两性自然差 异，比如性征。不过，性征的差异现在也被相对化了，因为又有了 同性恋，同性恋女权主义的颠覆性更彻底，基本上对抗造物的安 排。但凭直觉判断，它应该不仅仅是后天的，甚至主要并不是后天 的。不知道科学(我指的是自然科学)对此是如何判断的，——不 过，科学常常也令人迷惑，对于同一个问题的决然相反的科学论断 是有的，何况，这还不纯粹是一个自然科学问题。我相信男女的生 理差异会影响到心理，就像女性的经期、更年期情绪会不稳一样。

女权主义者也许以为，可以通过改变女性的观念来消泯这种 差异：用两性平等的观念来启蒙女性，使她们对于情感的要求跟男 性一样，这样问题不就解决了吗?可这几乎是不可能的。我们不 得不承认，有些差异是天经地义的，正如人们对于阴柔阳刚的本能 预期一样，由此，有些东西便随之注定了，爱情也不例外。

爱情的排他性是人类永恒的局限，我们希望有人突破这一局

萨特与波伏瓦 ： 自由情侣的神话

容易被搅浑的是我们的心

限，萨特和波伏瓦的爱情似乎就实现了这样的突破。可问题是，如 果这种排他性真的能够被突破，它还是爱情吗?排他性既是爱情 的局限，又是爱情的本质，爱情就是在局限中确定自己的本质的。 就像雄孔雀受到挑逗或者见到雌孔雀就会自然地开屏一样，女性 天生比男性更容易吃醋，在对待爱情的态度上，—-我是指真正的 爱情，而不是复杂的男女关系——女性的排他性要比男性强烈得 多，因为她们投入的比男性多。所以，遵循所谓平等的爱情条款， 意味着波伏瓦比萨特要付出更多的努力。

当然，波伏瓦做到了，她用理性来成功地约束了自己的感性。 可是，正如法律不能转化为道德一样，理性也不能转化为感性，感 性如果可以像一道方程式一样来对待，它就不是感性了。理性对 感性本身是无可奈何的，感性只是被压抑了而已，并没有被改变。 因此可以想像到波伏瓦的压抑，有多少理性，就有多少压抑。这种 压抑是看不见的，但并不等于不存在。我们以为波伏瓦成功地突 破了爱情的排他性，我们以为看到了一个例外，可那只是一个想像 中的例外，或者说只是我们的希望。波伏瓦并不是女超人，也不是 理性动物，萨特说：波伏瓦身上不可思议的是，她既有男人的智力， 又有女人的敏感。在萨特和自己的关系上，这些敏感为波伏瓦带 来的是什么?不难想像。但波伏瓦所面临的这些内在的困窘对于 萨特来说，则要轻松得多，甚至根本不成问题，原因就是男性和女 性对待爱情的态度是不同的。

也许有人会说，波伏瓦也可以有自己的艳遇，事实上她的确这 么做了，所以这个条约对于她来说并没有什么不公平。这一说法 忽略了男女在爱情投入程度上的差异。女性在爱情上不仅比男性 更排他，而且比男性更投入，更专一，她们往往是把爱情当做宗教 来对待的。男人可以同时去爱许多女人，女人却不能同时去爱许 多男人，女人一个时间里只能装得下一个男人，正如人一个时间里

只能信奉一种宗教一样。想像一下，当萨特关门离去之后，身后的 那个女人在门里面将是怎样的一种状况，她的心已经跟着出门了， 可她的身体仍然留在原地，她在被撕裂，她是一只困兽，炼狱已经 为她准备好了。可是她又不能阻止这个男人，甚至不能表示她的 不满，因为有条约在先。这时候她该怎么办呢?她只有自救。她 用什么来自救呢?以其人之道，治其人之身，她也采取了萨特的做 法，她也出去寻找艳遇。波伏瓦在萨特之外真的有过几个异性，可 问题是，她真的爱他们吗?她真的需要他们吗?——她的美国情 人尼尔森在读完她的小说《一代名流》后气愤地叫嚷道：“她肯定在 我们每次做爱时都记笔记的。”因为书中对他在床上的出卖太细致 了。如果真的爱一个人，会在做完爱后还不忘去做笔记吗?这样 的冷静，不仅可怕，而且肯定跟爱无关。

她真的有非爱他们不可的理由吗?我想如果有的话，这个理 由无非是萨特。还是萨特。因为萨特给她的刺激，使她不得不采 取行动来回应。说到底，艳遇对于她来说，只是一个情感失衡的产 物，只是一种勉强的补偿，一种无奈的自救，是否有效，却很难说， 也许只是使她更加沮丧、焦虑和失落而已。也许她想刺激萨特，可 是到头来却更深地刺激了自己。因为艳遇可能反过来加深了她对 萨特的爱和需要，而自己所做的一切，却是这样的无济于事。所 以，她后来宁愿为他“拉皮条”,这样做的好处是，他的艳遇是在她 的掌控之中的，她间接参与了，有份了，心里会安稳和平衡一点。 当一个女人爱上一个男人，即便这个男人鼓励她出去寻欢，而她也 确实这么做了，其中真的能有什么欢乐可言吗?她不可能在萨特 之外享受到真正的爱情，任何女人都不可能，除非她不爱这个男 人。男性解决情欲问题的方式有很多，而女性，多半还是寄托于惟 一的爱情而已。男女对于爱情投入程度的不同，决定了即便条约 规定了红杏出墙的平等，并且在行为上已经实现了这种平等，仍然

萨特与波伏瓦 ： 自由情侣的神话

容易被搅浑的是我们的心

不能保证在爱情本质上能够达到平等

男性和女性对于爱情的期望是不同的。男性要爱才快乐，女 性要被爱才快乐。男性要征服才快乐，女性要被征服才快乐。女 人要崇拜才快乐，男人要被崇拜才快乐，再强壮的女人，都喜欢 小鸟依人的感觉。这就是苏青所说的“屈抑的快乐”。连清高独 立如张爱玲，也喜欢这种“屈抑的快乐”:“用丈夫的钱，如果爱他 的话，那却是一种快乐，愿意想自己是吃他的饭，穿他的衣服。那 是女人的传统的权利，即使女人现在有了职业，还是舍不得放弃 的。”“能够爱一个人爱到问他拿零用钱的程度，那是严格的试 验。”苏青则如是说：“倘若同男的一块出去，费用叫我会钞，我就 觉得很骄傲，可是同时也稍微有些悲哀，因为已经失去被保护的 权利了。这并不是女人自己不争气，而是因为男女有天然(生理 的)不平等，应该以人为的制度让她占便宜来补足，叫我请客，便 有不当我是女人的悲哀。”对于独立女性所丧失的“屈抑的快 乐”,苏青也有自己的怅惘：“我自己看看，房间里每一样东西，连 一粒钉，也是我自己买的。可是，这又有什么快乐可言呢?”这就 是张爱玲和苏青的女权主义，相当于张爱玲所说的“轻度知识分 子”那样的软性女权主义。

女性在情感上是很难女权的，再独立的女性，都以在不丧失人 格的前提下得到情感上的依赖而快乐，也就是“屈抑的快乐”。可 是，波伏瓦得到过多少“屈抑的快乐”呢?她是来不得多少任性和 撒娇的，不管内心有多么不快乐。因为有条约在先。男性和女性 对于爱情的期望的不同，决定了在萨特和波伏瓦所制订的平等条 约里，女性丧失的快乐要比男性多得多，所以情感上的平等仍然没 有实现。

萨特和波伏瓦不仅在条约上不平等，而且在爱情生活实际上 也是不平等的。

这种不平等首先是因为各自的品性以及所扮演的角色不同。 萨特是一个喜欢玩弄女性的伪君子，他自称是一个“令人作呕的学 院式虐淫者， 一个赚薪资的唐璜”。他在给情人旺达的信中，坦白 “为了与你保持良好关系，我会踩踏整个世界(包括海狸在 内)”,——-海狸是萨特对波伏瓦的昵称。这种侮辱和伤害就是萨 特给波伏瓦的爱的馈赠。萨特的性胃口奇大，经常和多位女性同 时保持淫乱的性关系，波伏瓦不仅要帮他拉皮条，满足他的唐璜式 的冲动， ——“被勾引的姑娘”比安卡 · 朗布卡说，她之所以由波伏 瓦的同性恋人而成为萨特的异性恋人，正是波伏瓦拉皮条的结果， 而且波伏瓦不只拉过这一次皮条。——还要受命帮他打发他已经 厌倦了的性伴侣。因此董鼎山先生把波伏瓦比喻为“管理皇室后 宫妃嫔的太监”。这样的宽宏大量，根本不是正常女人所能为，除 非她多少有点心理变态。事实上，波伏瓦的确找到了某种变态途 径来发泄自己所受的压抑，比如，萨特在给一位曾经与他保持性关 系的女性的信中说，“我从不爱你，……我有一种淫虐狂，你的粗俗 实际上吸引了我。我的信……仅是一种热情写作的操练而已，给 了海狸和我不少笑料”可以想见，这位海狸是多么乐于和萨特分 享这样的笑料，她笑得肯定有点发狂吧?

波伏瓦的身份还有点像一个管家，她全方位地照顾着萨 特，——那是指他正好“临幸”于波伏瓦的时候。如果他“临幸”于 别处，波伏瓦则连管家的幸运都轮不上，倒像一个暂时的弃妇。女 权主义最不能容忍的就是大男子主义，可萨特恰恰就是一个大男 子主义者，女权主义的领袖波伏瓦却硬是忍受了他一生。

那么,波伏瓦为什么要忍受萨特呢?除了爱和崇拜，她自己的 这句话也许可以给出一个解释：我和萨特的关系是我一生中不容 置疑的巨大成就。这句话至少暴露了两点：一、她的爱有很大的功 利性——借助萨特而不朽。二、这有违她的女权主义信念。对于

萨特与波伏瓦 ： 自由情侣的神话

容易被搅浑的是我们的心

第一点，后世女权主义者可能会断然否认，而咬定波伏瓦完全是因 为她自己而不朽的。可事实是，波伏瓦的女权主义理论只有女权 主义者了解和看重，而大多数人知道她，还是因为萨特，大多数时 候，她还是和萨特一起出现于人们的文化视野当中的。关于第二 点，很显然，以男人来标志自己的成就，是为强调女性个体独立的 女权主义所不容的，所以波伏瓦这句话对于她自己的信念是矛盾 的。

波伏瓦是用巨大的克制来保全自己的爱情的，她是把爱情当 做事业来对待的。把爱情当做事业，就意味着兢兢业业、恪尽职 守，就意味着苦心经营、曲意逢迎，可是，爱情难道不首先是一种真 性情吗?波伏瓦的坚强来自理性，她理智的委屈和牺牲与其说是 为了拥有爱情，不如说是为了拥有萨特。这样的理智是可怕的。 可是，要想成为一位受人称羡的女性，就必须要克制，必须要牺牲， 以其他的满足来弥补情感的亏空，以巨大的耐心来等待苦尽甘来。 波伏瓦几乎理智到了把自己当成一个实验客体、把自己和萨特的 关系当成一个实验课题来做的程度，比安卡 · 朗布卡和尼尔森可能 都是她的实验客体吧?

萨特和波伏瓦爱情生活实际不对等的第二个原因，是在实现 爱情自由的条件和便利上，两个人不可同日而语，特别是在中年以 后。中年萨特名满天下，浑身散发着成功男人的魅力，对女人是手 到擒来，愿意投怀送抱者也大有人在。可波伏瓦却不是这种情形。 时间的流逝对于男人和女人的意义是不同的，特别是在异性方面， 男性的魅力正在上升，女性的魅力却正在下降。这一点是很无奈 的。中年男性的魅力好比成熟的果实，青春女性的魅力好比是盛 开的花朵，都是毋庸置疑的。可是，中年以后的女性的魅力在哪里 呢?

人到中年，智慧达到顶峰，男性成熟的魅力可以吸引女性，可

是女性呢?张爱玲说，有几个女人是因为灵魂的美而被爱的?这 话同样也可以演绎为：有几个女人是因为智慧的美而被爱的?事 实就是如此，男人可以用智慧来吸引女人，女人却很难用智慧来吸 引男人。年纪大的男性可以吸引年轻女性，而年纪大的女性却很 难吸引年轻男性。“老男少女”的结合总是比“老女少男”的结合更 容易为人所接受，你可以有很多道理，但最终却敌不过自己的感 觉。杜拉斯具有不可效仿性，因为杜拉斯只有一个。再说杜拉斯 的爱也是不堪和可疑的。就算扬 ·安德烈爱她，她真的爱这个年轻 人吗?她还具有爱这个年轻人的能力吗?这个年轻人对她的爱是 她想要的吗?她爱得其实不耐烦。人在什么样的生命阶段需要什 么样的爱是一定的。

波伏瓦在萨特之外的最后一段情大约是四十岁，对方比她小 二十岁。可是萨特的最后一段情是什么时候呢?是到他爱不动为 止。波伏瓦如果再走下去，会是什么呢?具有恋母情结的男子的 畸恋，——那是把她当母亲的；或者同性恋，——那是把她当男人 的。都不是她所要的对于一个心爱的女人的爱恋。这样的爱，要 么就是有压力的，要么就是淡淡一笑无可奈何的。这样的爱，都是 要她付出的，都是爱大于被爱的，可是，还是那句话：男人要爱才快 乐，女人要被爱才快乐。

萨特最后终于完全而且永远地属于波伏瓦了，那是因为，已经 没有女人要他了，他也没有能力去追逐女人了。鸟儿飞不动了，才 回到它的老巢。她只是他的老巢。波伏瓦贏了，可又有什么好自 豪的呢?她贏得辛酸苦涩、感慨万端，就像莫泊桑《项链》中的玛蒂 尔德终于把债还完了一样，虽然以耐力挺过来了，过程却好辛苦。 一般女人，是承受不了这种浪漫的，所以还得老老实实地找一个本 分的男人在同一屋檐下过上一辈子。宁愿不要优秀的男人，也绝 不要为男人的优秀所苦，这是现实主义女性的选择。不过，成为一

萨特与波伏瓦 ： 自由情侣的神话

个平庸男人的最爱，又有什么好自豪的呢?其实两种选择都是公 平的，只看你要什么。天下多的是宁愿成为一个平庸男人的惟一， 也绝不要成为一个优秀男人的多少分之一的女人。也许，她们之 所以没有成为波伏瓦，是因为没有遇上萨特?不管怎么说，天下平 庸的男人终于可以自豪一把了，因为有这么多的女人离不开他们， 有这么多的女人等待着从他们的平庸中得到安全感。当然，优秀 而又专一的男人是再好不过的，只是，有多少呢?

容易被搅浑的是我们的心

萨特无疑是比波伏瓦更为不忠的，可是，如果要共同忠实于这 份爱情，萨特所付出的克制就要比波伏瓦多得多，波伏瓦几乎是不 需要什么克制的，她只要待在自己的爱情里就行了，这对萨特似乎 又是不公平的。说不清。世界上最复杂的就是男女之间的情事， 复杂而悖谬。

男女平等对于社会来说是一个很客观很硬性的概念，我们甚 至曾经客观和硬性到以为男女平等就是妇女能顶半边天，就是女 人能跟男人干同样的活，所以才有了大寨的铁姑娘队。这其实是 使女性生活得更艰辛。后来女权主义者终于认识到，女人跟男人 干同样的活并不是男女平等，女性要在尊重性别差异的前提下来 谋求平等，才能获得真正的平等，那种整齐划一的平等，是庸俗的 机械论的平等，恰恰使女性失陷于它的不平等。性别差异的提出 是女权主义的一大进步，但是，女权主义只看到了两性生理方面 的差异，却没有看到情感方面的差异。情感差异按苏青说的，“并 不是女人自己不争气”,而是男女“天然(生理的)不平等”,如果 得不到尊重，女性同样难以获得情感上的平等。女权主义所强调 的男女平等只是权利上的平等，而不是情感上的平等，这使两性 之间不可能实现全面的平等。两性情感上的平等看起来和权利 无关，其实也是一种软性的权利。不管两性情感差异还是情感平 等，都是属于主观范畴内的，所以很难得到保障。客观差异可以

由社会制度来保障，主观差异却没有一个苏青所说的那种“人为 的制度”来保障，而只能依赖男性的自觉和自律，以及女性的认识 与清醒

两性在情感方面的差异甚至和观念无关，它是一种情感本能， 或者直接是人性，是宿命，是上帝的暗示，所以无法以客观外在的 男女平等来解决的。不得不承认，有一些东西，是永远无法战胜 的，要抹杀它的存在，就像小狗想拽着自己的尾巴把自己从地球上 拎起来一样虚妄。女权主义的男女平等的药方解决了两性外在的 平等，却解决不了内在的平等，解决了权利上的平等，却解决不了 情感上的平等。显然，女权主义并不能解决所有的女性问题 不像女权主义者所期望的那样。就连女权主义的领袖波伏瓦，都 没有获得情感上的平等，更不用提其他人了。而波伏瓦之所以没 有获得情感上的平等，根本原因在于，作为女性，她在情感方面的 差异并没有为萨特所尊重。

波伏瓦其实是委屈的，那不是她一个人的委屈，而是所有女人 的委屈。但是大家只愿意看到她令人称羡的一面，而不愿意看到 她委屈的一面。女权主义者更是见不得一个委屈的波伏瓦。女人 们太想从她的成功中得到一个窥斑见豹的证明，并获得某种寄托 和安慰了。她们像无视两性情感差异一样无视着波伏瓦的委屈。

两性情感差异和情感平等是女权主义没有触及的问题、女权主义 者只看到两性的社会平等必须在尊重差异的前提下获得，却没有 看到两性的情感平等也必须在尊重差异的前提下获得，而且，因为 第二个差异不是硬件，是软件，很难明确化、具体化，更难得到尊 重，所以第二个平等的实现也远比第一个艰难

萨特和波伏瓦的自由情侣的神话应该被打破了，神话应该是 没有委屈的，可是波伏瓦却很委屈，她只是用理性以及宏伟的目标 来超越自己的委屈而已，无视自己的真实感受，为一个神话而爱

萨特与波伏白：自由情侣的神话

容易被搅浑的是我们的心

着，这也是一种爱情。但是，我更喜欢舒婷那句诗：“与其在悬崖上 展览千年，不如在爱人肩头痛哭一晚。”波伏瓦是现代女性的一座 神女峰，也是她们追求自由爱情的一个乌托邦理想。

**在功利与唯美之间**

——诗人顾城和徐志摩的爱情

解读顾城和徐志摩的爱情故事，发现二者竟有如此惊人的相 似之处，也许因为他们都是唯美的诗人，所以他们的爱情才更容易 在功利与唯美之间难以取舍，正是“心中有个月亮，身外有个世界， 我不知道，我应该属于哪一个”。

**三** **个** **人** **的** **岛**

顾城终生都没有走出儿童期的自恋和青春期的忧郁，他永远 像一个忧郁少年，睁着羔羊般的眼睛无辜地看着世界，似乎在等待 谁去垂怜。人总是在磕磕碰碰中寻找自己生活的定位，顾城却放 弃了寻找，他从世界撤退，退到他自己的童话里去。面对外部世界 的粗粝，他的本能反应就是心灵的幽闭，如他的诗所写：闭上眼睛， 世界就与我无关。

在功利与唯美之间

顾城把社会看做假想敌，却把女人视为神灵，带着发现的惊异 与羞涩欣喜地看着她们。他在谢烨身上延续着他的恋母情结。人 无法回避存身的世界，谢烨就充当了他在社会中的替身，是他面对 世界的盾，为他抵挡来自世界的荆棘；是他与世界的连接，为他发 挥母婴之间的脐带功能。这种依恋是他的生存之根。

顾城一切的疯狂谢烨都容忍了，她甘愿陪他到世外荒岛去生

容易被搅浑的是我们的心

活，甘愿牺牲掉做母亲的权利把他不能容忍的亲生儿子送给别人 去抚养，母子两人近在咫尺却历经生离之痛。但是，这还不够，英 儿来到了激流岛。英儿像一只乖乖地给人放在膝盖上抚摸的小 猫，充满那种需要大人摸摸头顶来表示嘉许的小女孩情味，所以她 总是选择年长的男人。但是，如果说英儿是溪水，以她女孩家家的 可爱给顾城以轻盈的灵感，雄性的激情，呵护的柔情；谢烨则是地 母，以她母性的温暖的胸膛给他恒定的安全感，感念的亲情，撒娇 的放纵。离开前者，他会感到枯索；离开后者，他会感到恐慌。这 是一个两难取舍。

贾宝玉的最好结局是宝钗和黛玉都要，如果没有黛玉，温柔富 贵乡里他怎么通灵呢?如果没有宝钗，家道败落后他又怎么生存 呢?但是，对顾城来说，鱼与熊掌兼得是不可能的，那个三妻四妾 的男人的黄金时代已经结束了。也许就是为了同时葆有谢烨和英 儿，顾城才梦想建立他的女儿国，这个女儿国就是贾宝玉到达过的 太虚幻境，美轮美奂的帝王后宫，或者永远不散的大观园。顾城看 似一个护花使者，其实不然，他像堂吉诃德维护骑士神话一样苦心 经营他的女儿国，前提就是国中的女人都是他的，他是这个女儿国 的国王，而且是惟一的男性，除了他，哪怕是自己的儿子，都不能栖 身其中。对女性的拥有欲以及极度的自私使他排斥和厌恶自己的 同类，无法忍受和面对自己创造出了男人这个事实，以致违反人 伦，视儿子为天敌。如果结局不是如此，他将如何面对成人的儿子 呢?另外，当他骂英儿的其他男人是老流氓时，格调实在不比一般 的男人高级。这也从一个侧面证明了顾城并不总是很童话。

在顾城不欲取舍的情况下，谢烨居然容忍了丈夫在她身边拥 有另外一个女人的事实，并且帮助他拥有。当顾城杀妻自缢事件 曝光，《英儿》以及《魂断激流岛》出版之后，我们才发现他们在那个 小岛上过的是怎样的一种生活，我们惊叹他们居然能够过得下去，

尤其是谢烨。谢烨无疑是最大的受害人，顾城则是责无旁贷的罪 人。可是，在这里面，谢烨本人又负有多大的责任呢?

谢烨一直生活在一个光环的笼罩之下，一种幻觉的包围之中， 把顾城当做天才诗人来供奉着，怀着母性的自豪原谅他，宽容他， 溺爱他，陷入一种盲目的爱而不能自拔。顾城以自杀相要挟而屡 屡生效，顾城的人格结构一步步变本加厉地拧到无路可走的极端 和尽头，部分原因即在此。没有圣母就没有天使，“惯子如杀子”, 假如没有谢烨这种盲目的爱，顾城也许就会正常一些。某种程度 上，正是对顾城无条件的迁就和溺爱，使谢烨成为顾城畸形心态的 最大受害者，这有一点东郭先生自食其果的意味，使她的无辜也不 再那么纯粹。

在这个奇异的多角爱情故事里，其实每一个人都是不正常的， 都已经被扭曲了，共同卷进了一个反常人性的漩涡，以致所有的匪 夷所思都成为见怪不怪。假如英儿没有去岛上，假如谢烨没有爱 上大卫，这个故事又将如何收场，难道他们就要一生一世那样过下 去吗?谢烨作为一个女人而容忍和帮助丈夫在自己的身边拥有另 外的情人，这种心理正常吗?英儿总说谢烨好，是真心的吗?世上 真有这么超凡脱俗的女人吗?其实她们只是在小心翼翼地回避 着，回避女人间的庸俗，害怕流露真情降低了自己。遇到这种情 况，在西方是比外功，决斗或公开竞争，强者取胜。在东方则是比 内功，谁的修养和境界更高尚，更含蓄内敛，更谦让，谁就赢了。这 就是东西方在处理感情问题上的不同，其实前一种方式更符合健 康人性的本质，更有利于问题的真正解决。

在功利与唯美之间

谢烨应该也必须学会向顾城表达自己作为女性的正常要求， 她应该告诉顾城：你是个男人就不要这样腻歪。她应该要求自家 男人首先必须是一个人，然后必须是一个男人，其次才是一个诗 人，成为一个人、一个男人比成为一个诗人更重要，不能因为自己

容易被搅浑的是我们的心

是一个诗人，就可以推掉所有应该承当的社会伦理角色，以及这些 角色所意味的责任和义务。可是谢烨没有。直到有一天，大卫牵 引她走出光环和幻觉来观照自己的生活，并向她指出自己的可悲， 她才猛然觉醒，意识到自己一直生活在一种怎样的不可思议之中。 她开始怀疑这种生活的合理性，并进一步明白，自己并不是天生要 过这种生活的，她完全可以拥有另外一种生活。大卫使她体验到 了做女人的另一种做法，使她体会到了作为一个被男人呵护的女 人的幸福与感动，她便无法再回到过去那种生活之中了，一旦走 出来，就注定不可能再回去，即便她对顾城还怀有一定的感情也不 可能了。谢烨对生活天眼顿开般的重新发现，对顾城无疑是一个 大厦将倾的灭顶之灾。

谢烨不能再继续爱顾城，还有一个可能的原因就是顾城已经 几近江郎才尽，原来支撑着她的那个光环和幻觉消失了，本来把 爱的支点押宝一样地固定在这个上面就是危险的，就像沙基之塔， 倒掉是它的必然命运。

让英儿离开顾城是谢烨的意思，但在英儿离去之后，她自己却 也要离去了，而且去得很坚决。从这个角度看，谢烨也有她的错。 根本原因就在于她对于自身转变的始料未及。但话说回来，就算 谢烨不让英儿离去，一旦没有了她，顾城和英儿生活在一起的可能 性也不大，他们之间的现实关系本来就很脆弱。英儿注定只能担 当顾城的情人，而不能担当他的妻子，因为做妻子是要吃苦的，做 妻子是要把自己放得很低的，这些，英儿肯定都不要。恰恰因为谢 烨的存在，顾城和英儿的关系才成为可能。谢烨是他们生活在一 起的前提。因为，三人共同的现实生活的陆地，是谢烨。

有个别文章似乎在暗示谢烨是一个颇有心机的孙柔嘉，掌控 着顾城的生活，以自己的意志左右着顾城，从中得到了不少好处， 包括顾城的文稿，都已经被谢烨在打字的过程中做了利于自己的

修改，等等。对这些姑妄信之的说法，我们并非不敢接受，谢烨不 需要被神化，她是一个普通的女人。但是，是又怎么样呢?这并非 谢烨一个人的责任，一个人去承担两份人生本来就是艰难而复杂 的，如果顾城自己去打理自己的人生，这些问题当然就可以避免 了。作为相当于顾城人生全方位的经纪人和秘书的角色，谢烨不 可能没有一点自己的意志，不可能把自己放弃到无的程度，她已经 够忘我了。

正因为谢烨为顾城遮挡了世间的风雨，顾城才成了顾城，其实 接触一些真实的残酷对顾城保持心理的健康是必要的。在《儒林 外史》里，就是胡屠户的一个大耳刮子使欢喜疯了的范进恢复了清 醒的神智，顾城也许就欠缺这一个耳刮子，而谢烨的最大不幸，也 许就在于她没能及时成为给顾城这一耳刮子的人。

**吻火的一生，青春的一生**

我一直认为徐志摩是最具性灵的一位纯情派诗人。读他的 诗，不是深沉，而是令人感动和升华的一种纯净；想他的人，不是崇 拜，而是类似心疼和爱抚的一种温柔。打动我的，是他的诗，更是 他的人，他的爱。

在功利与唯美之间

徐志摩的一生就是爱的一生，他写过“在康河的柔波里，我甘 心做一条水草”,也写过“别拧我，疼”,他是一个多情好色而不淫的 人，如同贾宝玉、李商隐等故事里或真实中的男人。在文人圈子和 女人圈子里，他都是一个可人疼的弟弟，一个纯洁的大男孩，形同 怡红公子在大观园。像他这种少年气质的弟弟式的男人，也许娶 张幼仪这样一位踏实可敬的姐姐式的女人原本正好，正如贾宝玉 娶薛宝钗未始不是一个上好的选择。但是，他又是无可避免地追 求浪漫的一个人，注定要像歌德那样永不停歇地追逐激荡心灵的

容易被搅浑的是我们的心

那种爱，将美好的女性视为自己生命的活水之源，渴望着从她们那 里获得灵感、诗意和活力。

于是，像贾宝玉偏偏钟情于林黛玉一样，徐志摩走向林徽因。 林徽因有浪漫天使的一面，又有大家闺秀的一面，这使她在情感上 心灵上或许会迷恋一个风花雪月如徐志摩式的人，但拿到现实中， 又情愿以理性去选择一个脚踏实地、可靠、有责任感的不折不扣的 男人，如梁思成。风情对男人来说并不总是一种褒义的魅力，风是 靠不住的，冰雪聪明的林徽因当然深谙人性的脆弱。得不到的美 是最永恒的美，得不到的爱是最永恒的爱，正如贝阿特里丝是但丁 终生的心理明灯，童年的阿娇是男人心中永远的幻影。这是文人 的“阿娇情结”。林徽因不嫁徐志摩是明智的，这明智除了对徐志 摩的怀疑外，还有对自身的怀疑——一旦进入形而下的现实生活， 自己能永远保持让徐志摩心动的那种美好吗?很难。那么,到那 一天，梦破灭了，水晶变成玻璃，情何以堪?在中央电视台“读书时 间”的采访中，林徽因的儿子梁从诫说，我母亲曾经说过，徐志摩所 爱的并不是真实的她，他只是把一些关于女性的美好的想像都加 到了她的身上而已。这说明林徽因对于人性和情感是多么透彻和 了悟。

林徽因究竟爱不爱徐志摩呢?爱。那么,林徽因不爱梁思成 吗?也爱。这是两种不同的爱，前者是虚幻的，后者是实在的。林 徽因对徐志摩的感情，梁思成应该是清楚的，这在他们夫妻之间或 许并不是怎样讳莫如深的事，但他能知道那是怎么回事并加以体 谅。更为难能可贵的是，徐志摩在济南飞机失事以后，梁思成特地 赶到出事现场，并为林徽因拣了一块飞机的残骸作为永久的纪念。 这就是说，他能容许林徽因在自己的心里为徐志摩保留一个永久 的角落，这恐怕也是林徽因对梁思成的爱能够持久的一个原因吧? 虽然梁思成也曾在徐志摩打扰了他和林徽因的单独相处时留下过

Lovers need to be stayed alone(恋人需要单独相处)的提示符，但他 最终以实际行动向林徽因证明了她的选择是对的，他的胸怀气度 的确当得起一个男人的称谓。

徐志摩的心灵是不会空着的，在对林徽因的爱情无望之后，他 又找到了新的爱情火焰，那就是已婚的京城交际名花陆小曼。徐 志摩立刻展开了攻势，经过不屈不挠的一番追求，包括在婚礼上还 被梁启超骂婚之后，他终于得到了她。他们当然有过如蜜的时光， 要不然就不会有“别拧我，疼”,但很快徐志摩就发现，作为城市之 花的陆小曼绝对不可能成为他梦想建立的泰戈尔式的理想农庄的 女主人。如果前番他把关于女性的美好理想寄托在林徽因身上只 是可能小有出入的话，此次寄托在陆小曼身上则直接是南辕北辙。 尽管如钱锺书所言，不管你跟谁结婚，到头来都会发现娶的是另外 一个女人，但出现如此大的反差还是很不正常的，联系徐志摩当时 爱情失意急于挽回的特殊情势，我们可以理解徐志摩此次选择失 败的个中缘由。陆小曼不仅在精神上使徐志摩陷入了痛苦和失 望，而且还捧戏子吸大烟花费甚大，直接使他在经济上陷入了困 窘，家成为徐志摩最欲逃离的地方。徐志摩曾经在友人面前大哭， 文坛大姐冰心在给梁实秋的信中痛心地写道：“谈到女人，究竟是 女人误他?他误女人?也很难说。志摩是蝴蝶，而不是蜜蜂。女 人的好处就得不着，女人的坏处就使他牺牲了。”那么,蝴蝶和蜜蜂 的区别在哪里呢?蝴蝶只是在花丛中徒劳地弄花播粉，自己无所 得，而蜜蜂是在酿蜜，自己有所得。这个花丛自然是指女人。徐志 摩果然毁在了女人手里，这泓“跳着溅着的活泼的生命水”终于在 女人那里流到了尽头。我们不知道假如徐志摩没有因为飞机失事 而死去，他和陆小曼的故事将会如何继续下去。

在功利与唯美之间

梁遇春在他的散文中提到，徐志摩曾经拿着一根纸烟向一位 朋友点燃的纸烟取火时说：“kissing the fire”——“吻火”。追逐女

容易被搅浑的是我们的心

性就是一种吻火的行为，玩火自焚是它的题中之义。其实徐志摩 的一生就是吻火的一生，他像夸父逐日一样追逐着自己心中的火 焰。徐志摩的一生还是青春的一生，他像一条清浅而活泼的小溪， 跳荡着去寻找一片梦中的花草地。徐志摩或许没有真正找到自己 向往的那个地方，但是，在小溪的流经之处，他已经一路为我们种 下了诗歌般的香花兰草。

关于徐志摩的电视剧《人间四月天》播出以后，许多人认为黄 磊扮演的徐志摩不是他们心中的徐志摩。我没有看过这部电视 剧，但是我想无论由谁来扮演徐志摩，这种失望都是在所难免的。 徐志摩生活的时代是现代文人的青春时代，徐志摩的人格正是出 现在这个青春期的一种青春人格，他的一切都有其不可替代性。 “除却巫山不是云”,除却那个时代、那个人，谁还能演绎好这一个 永远的徐志摩呢?

**女性命运的“绿肥红瘦”**

《红楼梦》是一部悼红之作，所谓千红一哭、万艳同悲。“千红” 与“万艳”,因为曹雪芹和贾宝玉的面慈心软而被一锅烩了，虽然细 致去看，曹雪芹和贾宝玉在对于女孩子的情感趋向上尽管不是泾 渭分明，到底还是有区别的，但最终，他们所悼的“红”,是把所有的 女孩子都包括进去了。可是，我更情愿李清照的“绿肥红瘦”,所以 要在他们的“红”里，分出个“绿肥”和“红瘦”来。取最鲜明的个性 及个体来说，我把黛玉和晴雯视作“红”,把宝钗和袭人视作“绿”。 我的怜惜与伤悼只为前者，不为后者；我只为黛玉和晴雯这样的人 哭，不为宝钗和袭人这样的人哭。

女性命运的 一 绿肥红瘦

人世间的规律似乎就是绿肥红瘦：越平庸的女性越命好，越出 色的女性越命乖。绿肥红瘦不仅在小说中，而且在现实中。用绿 肥红瘦可以解释许多出色女人的命运。我首先想到的是一些才女 的命运，比如，蔡文姬、李清照、唐婉、萧红、张爱玲、丁玲，她们多半 是优秀的女作家，但身为女作家，她们的人生却比她们的故事更像 故事，令人不胜唏嘘感叹。她们不是一般所谓的红颜薄命，她们是 才高命薄。女子的慧心犹如红颜，总难见容于世的，如果既有慧心 又有兰质，那就更难。她们不仅多才，而且多情，正是这多才又多 情，决定了她们的命运比故事更像故事。命运当然有外在的因素， 但我更相信内在的因素，有时候性情直接就是命运，可以说温柔敦

容易被搅浑的是我们的心

厚是一种命运，敏锐伶俐是一种命运，再简单点说，憨是一种命，灵 是一种命。中庸是世俗幸福的最大保证，中庸女人的幸福，是天性 的幸福，而敏感如女作家，则是天性上的难以幸福。前者往往是理 性大于个性的，是有福的命，却不会去做女作家。后者往往是个性 大于理性的，是没福的命，因此才成了女作家。前者是绿，后者是 红。前者的命运是绿肥，后者的命运是红瘦。

绿肥红瘦之红瘦，除了体现于才女多薄命，还体现在那些爱 上才子的女人们身上，比如，谢烨以及直至现在还被称为“罗丹 的情人”的卡缪儿 ·克劳黛，还有毕加索和雪莱的女人们，等等。 这些女人，往往也是富有个性的才女，而且为爱所伤。这样的划 分，主要是凭感觉。张幼仪也算是一个爱上才子的女人，徐志摩 的风花雪月背后，是这个女人的黯然饮泣。好多人认为张幼仪 不懂得爱，所以被徐志摩辜负了也不可惜。这纯粹是被徐志摩 的风花雪月迷了眼。她怎么不懂得爱呢?如果不爱一个人，怎 么可能为他苦撑半生?她爱徐志摩，只是她的爱没有引起爱，因 此很失败而已。但我却不把她归入“红瘦”之列，可能因为张幼 仪不是一位个性鲜明的女子，更不是才女，因此命运也尚好的缘 故罢。雨果的女儿阿黛尔倒是个性鲜明，而且也是一个为爱情 所毁坏的女孩子，但她爱上的不是才子，而是一个登徒子，所以 我也没有把她归入此列。

在这里，对于才子，也不得不做一个感性的界定，我指的是那 些从事文艺、富有才华而又浪漫多情的男性，比如，比较能说明这 一界定的，我认为李白是才子，而杜甫就不是。才子有多种，傅雷 也是才子，但他是严谨的才子，无论在事业上还是生活中，都傲骨 嶙峋，严谨有加，所以我不把他包括进来。我所谓的才子，多半还 是指风流才子罢。

是才子但不是浪子，才能真正让女人得到他的好处。但偏偏

才子多浪子，这就要让女人受苦了。李白、柳永都是浪子。浪子 似乎天生便享有社会伦理责任的豁免权的，比如李白，他选择的 是在路上的生活，那么,我们不妨想一想，在那个女子毫无经济能 力并且足不出户的时代，他家中的妻子是如何带着孩子们生活的 呢?也许浪子在外的潇洒有多少，女人在家的绝望就有多少吧? 柳三变浪子多情，却是最会爱悦女人的，连妓女们都情愿养着他。 但他之所以没有辜负女人，是因为那些女人本身的特殊性，能够 跟他一样游戏人生，不怕辜负的，算是棋逢对手，互为红尘知己 吧。现代的徐志摩犹如古代的李商隐，多情好色而不淫，是才子 中的赤子，而不是浪子，所以张幼仪在他之后能够平和地继续自 己的人生。

“才子必风流”一说，固然绝对了点，但多数才子身上，都有一 笔“风月债”,似乎不耽误几个女人的青春，就不能证明他们是才 子，却是一个不争的事实。葛德文家的三个女孩子——-玛丽、克莱 尔和范妮的命运，似乎都系于雪莱一身了。玛丽跟雪莱私奔，终于 成了他的妻子。同时私奔的还有同样爱着雪莱的克菜尔，因为爱 而不得，便献身于拜伦以摆脱情感的痛苦，却在生下一个孩子后， 又跟同样风流成性的拜伦分手，在意大利孤独地度过了一生。范 妮也深沉地爱着雪莱，她虽然没有跟雪莱私奔，名声却受到了两个 妹妹私奔的牵累，又加上情感的绝望，终于服毒自杀了。经历过才 子的女人们，以疯人院为归宿的不少见，除了罗丹的情人卡缪儿， 还有福楼拜的爱莉萨，毕加索的多拉等。自杀的也不少，范妮为雪 莱而自杀，毕加索死后，还有两个女人特雷莎和雅克琳为他而自杀 了。克莱尔则因为雪莱而选择了自我放逐以终老。这是否可以 说，爱上一个风流才子，就等于发疯、自杀或自我放逐呢?当然，这 也许并非才子的错，但总是“我不杀伯仁，伯仁因我而死”,算作他 们的“风流债”,似乎也不过分。爱上才子的谢烨，则是不折不扣地

女性命运的绿肥红瘦

容易被搅浑的是我们的心

死于才子之手的。这个向日葵一般的朴素而灿烂的女性，为顾城 充当了母亲、姐姐、妻子等多重角色，为他付出了那么多，最后的回 眸，破空而来的却是一把斧头，真真成了惊鸿一瞥。那个刹那，她 心里是什么反应?应该不仅仅是惊恐吧?那么,除了惊恐，还有什 么?这种极端状态下的心理反应，别人是无法想像的，只有体验者 本人知道，可是她已经说不出来了。但是我想，不管程度的惨烈如 何，总是离不开一个“伤”字吧。

也许爱上才子，就像爱上一场灾难。一旦遭遇他们，爱恨情仇 便全部在女人心里变了形挪了位，再也无处安放。当他们走近女 人的时候，女人没有机会说不；当他们离开女人的时候，女人仍然 没有机会说不。纵有千般委屈，只能向隅而泣。追逐的狂热使他 们对女人所向披靡攻无不克，可几乎在到手的同时，丢弃的欲望便 开始产生了，像孩子对于一样玩具，哭着闹着地要，一旦得到，马上 便玩腻了。对于他们来说，激情和张力都在追逐的过程中，一旦得 到，便稀松平常。可是在他们的热情达到终点的时候，女人的热情 却刚刚出发。没有他的地方，女人感觉到生命是灰的空的瘪的。 他们是太阳，女人是向日葵。最终吸光的却是他们。女人的光芒 和灵魂被吸走了，剩下的多半是消沉和黯淡。而他们依然是自己， 甚至更炫目，因为女人的光芒在他们身上闪烁。女孩子的青春像 红樱桃，美好而易毁。女性最好的年华只有那么多，绽放只有一 次，真爱只有一次。而他们的青春却可以在女性身上一次次绽放， 一次次再现。上帝在女性身上荟萃了人间精华，就是要男人爱的。 可是他们却只知道采撷，不知道抚育。大观园里有那么多美好的 女孩子，却只有宝玉一位男性，曹雪芹安排得奢侈而自恋。可是， 即使如此，仍不讨厌，因为宝玉既是女孩子众星捧月的中心，又是 专门来爱护女孩子的，不似《红楼梦》中其他好色男人，一味消费女 孩子的青春，而不懂得惜护。

才子们在女人的生命中打下他们的烙印后便上路了，云游四 方，浪迹天涯。躁动的灵魂使他们随时可能上路，他们在路上，女 人在家里，像一盏温暖的灯，守候他们，为他们生孩子——或者，连 生下孩子的权利都没有，替他们面对每一天的现实：孩子要带— 如果已经有幸生下来的话，家务要做，工作要干，忙忙乱乱……等 终于静下来，发现家里很空，很冷。过日子当然就是这样，可他们 过的不是日子，他们过的是艺术。他们把行为艺术当做自己的生 活。他们随时可能发生艳遇，婚姻与家庭并没有阻止他们猎艳的 冲动，而且女人不能问，一问便俗，便没有共同志趣，便有了分手的 高尚理由。因为他们是才子，有足够的才华为自己辩护，有足够的 便利为自己营造道德空间——或者根本不存在道德问题，所以他 们甚至不必产生罪疚感，也许到头来还是女人“欠”他们的。吸引 女人的就是才子的无羁，可什么是无羁呢?体验过之后，女人才明 白，无羁就是没有任何伦理忌讳和道德忌讳，就是不要责任感。再 彻底一点说，就是让她们无奈。才子的无羁就是女人的无奈。也 许才子天生就是不宜于家庭生活的动物，他们永远只适合精神上 的相处。因为他们与生俱来的一些东西总是不可避免地会毁坏生 活，毁坏女人。

女性命运的绿肥红瘦

遭遇才子就如同遭遇一个魔鬼，爱上才子就如同爱上一次燃 烧，他们可能成为女人的命运，可女人却很难成为他们的命运。主 动权永远在他们手里。所以，在走近才子之前，首先要问一句：“你 准备好了吗?”有多少女人在成为一个才子的女人之前已经准备好 了呢?也许永远都不会做好准备，只要她是个渴望燃烧的女人。 只有波伏瓦是准备好了的，因为有条约在先。

女人对于男人和爱情常常是叶公好龙，似是而非的。“男人不 坏女人不爱”的鼻祖——《飘》中的白瑞德，就是玛格丽特 ·米切尔 以她的前夫为原型创作的。在《飘》中，白瑞德是一个很有魅力的

容易被搅浑的是我们的心

男人，可在现实生活中，玛格丽特的前夫却让她怕得要命，他是个 狂放不羁的橄榄球选手，名字叫厄普肖，霸占欲极强，不容许玛格 丽特离开自己，还对玛格丽特使用暴力。这是一桩纠缠不休、痛苦 屈辱的婚姻。对于玛格丽特来说，厄普肖是一个噩梦。可是写出 来，他却变成了一个魔力十足的白瑞德。这就是让后世女人追捧 的“男人不坏女人不爱”。女人常常不能拒绝噩梦，就像不能拒绝 魔鬼，可能因为噩梦也是梦吧?

毕加索被称为“毁灭女人的吸血鬼”,他的才华似乎就来自对 女性疯狂的焚烧和毁灭。在毕加索的女人中，弗朗索瓦可能是保 持了最大自持的一个了。她是一个优雅而有才华的画家，但毕加 索并不好好爱她，却又不放过她，他从撕碎她的优雅中获得快感， 他甚至对弗朗索瓦说：“我弄不明白为什么会让你来，逛窑子会更 有趣的。”“一只狗和另一只狗之间没有什么不同，女人也是一样。” “在我心中，谁也不会占据真正重要的地位。对我来说，其他人就 像漂浮在阳光里的尘粒，只需挥动一下扫帚，她们就飞出门外了。” 在抛弃弗朗索瓦十年以后，看见她与自己的新伴侣在一起时，毕加 索竟然还傲慢地说：“这个男人不可能与有着我的烙印的女人一起 生活。”弗朗索瓦的遭遇尚且如此，其他女人就更不用说了。可就 是这样一个魔鬼，却在自己死后，又让两个女人追随他去了。雅克 琳在自杀时说，“失去了毕加索，我的生命就失去了意义。”无可救 药而又不可思议，难道女人天生有受虐倾向吗?难道魔鬼一般的 才子是女人命中的冤孽吗?女人总是如飞蛾扑火般地，纵身扑向 她们的魔障，扑向自己的命运!

越是有才华的女性，越容易纵身激流，许多女人的才华就是这 样被毁了。特别值得欣慰的是，弗朗索瓦并没有被毕加索毁坏，尽 管离开他时，她说：“不知道自己在正午看到的是太阳还是月亮，那 最容易使人发狂的。”这大概是惟一从毕加索身边全身而退的一个

女人了。但是，不是每个女人，都有弗朗索瓦这样的定力。“罗丹 的情人”卡缪儿，就是才华为爱情所毁灭的女人。卡缪儿也是一个 优秀的雕塑家，她在爱情上想要得到罗丹对等的回报，在事业上想 要脱离罗丹光环的遮蔽，得不到之后，便打掉罗丹的孩子，毅然决 然地离开了。她的决绝的离去，本来是为了独立证明自己。可真 的离去之后，她发现自己在艺术上的执著和自信业已随着爱情而 离去了，她失去了灵魂的定力。没有了罗丹，没有了爱情，才华何 足惜!艺术何足惜!她走向了自我放逐，她把自己毁了。她这样 做，是为了抵抗罗丹还是为了报复罗丹呢?也许离开罗丹时，她以 为他不久就会来找她，可是，一直等不到罗丹，她心灰了。她的自 我放逐，又何尝不是给罗丹看的呢?她以为罗丹会心疼，会主动来 到她身边。可是，她的任性没有唤起任何怜惜，只是给自己看的， 终于，她崩溃了，把最后的自尊乃至理性都丢失了。她是一个任性 的孩子，她迷路了，再也走不出来。她把自己毁了，而罗丹依然是 罗丹。最令人痛心的是，她把倾注了自己生命的作品都毁坏了。 这是最令人触目惊心的自暴自弃!

女性命运的绿肥红瘦

在罗丹身边时，卡缪儿有足够的艺术自信，甚至根本不屑于罗 丹的雕塑，她的离去原本是为了超越罗丹，可一旦离开罗丹，她却 什么都谈不上了，打倒她的不是艺术上的不得志，而是爱情上的不 得志。也许这说明了对于女人来说，重要的还是爱情，如果没有爱 情，她将什么都不能证明!?她毁坏自己的作品，不就意味着如果 最重要的得不到，别的什么都可以不要了吗?我是多么希望，她对 于艺术的心，超过对于爱情的心。她是有才华的，罗丹一些令人激 赏的作品里，包含着她的才华。只不过即便属于她的那一部分，也 只能由罗丹去领受鲜花而已。她的离去，也就是出于对此的不服。 可是结果，却只是使本应属于她的光华更加堂而皇之地属于罗丹 了。罗丹很好地保护和发挥了自己的才华，所以他是才子。卡缪

容易被搅浑的是我们的心

儿却没有，因为她是爱上才子的女人。对于才子来说，艺术是生命 的第一保证；对于女人来说，爱情是生命的第一保证。所以，她们 并不能因为爱上才子而使自己更杰出。其实卡缪儿需要做的，是 用艺术来证明自己，这样也许她还有希望以实力来赢回罗丹的爱 情和尊敬。可是她却一而二、二而一地全部失去了，使自己最终变 得很可悲。

艾略特的妻子薇薇尼，也是一个很有才华的女人，据说《荒原》 里面包含着她的部分创作，其结局跟卡缪儿一样，也是想要影响男 人，结果却毁了自己，才华被毁坏、湮没、得不到承认，自身的光华 永远只能闪耀在男人的头顶。也许这就是爱上才子的才女们的宿 命?

人生自是有情痴，这样的情痴，只能是黛玉晴雯这样的人，不 会是宝钗袭人这样的人。越美好的女性，结局越难美好。越出色 的女性，结局越不出色。谁让她们爱上了才子呢?不幸的是，再让 她们选择一百次，恐怕也还是才子。这就是她们的性情，这就是她 们的宿命。什么样的人克什么样的人，什么样的命遇什么样的命 是一定的，没办法。

这些慧心兰质的女人，再一次证明了女性命运的绿肥红瘦。 我愿意把尊敬或怜惜的目光投向她们，我愿意做一个怜香惜玉的 人，去心疼她们。朴树的《那些花儿》,可以看做一首现代的“葬花 词”,我把它当做鲜花，献给她们：

她们都老了吧?她们在哪里呀? 幸运的是我，曾陪她们开放。

她们都老了吧?她们还在开吗?

她们已经被风吹走，散落在天涯。 有些故事还没讲完那就算了吧，

那些心情在岁月中已经难辨真假。

如今这里荒草丛生没有了鲜花，

好在曾经拥有你们的春秋和冬夏 ……

女性命运的绿肥红瘦

**命运的困顿与人性的挣扎**

——《雷雨》原著主题暨悲剧内涵

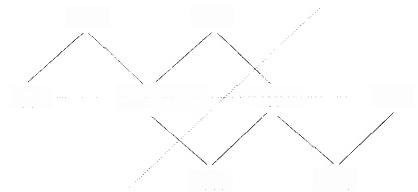
《雷雨》丰富的社会内容为人们从社会历史学角度对其进行解 读提供了可能，它的主题通常被概括为“反映阶级对立”,“暴露大 家庭的罪恶”等。但在《雷雨》诞生不久后谈到为什么创作《雷雨》 时，曹禺却说：“我以为不应该用欺骗去炫耀自己的见地，我并没有 明显地意识到我在匡正、讽刺或攻击什么。”①在《雷雨》上演轰动 之后，他也曾提醒观众，这“绝非一个社会问题剧”,而是“一首诗， 一首叙事诗”,他在剧中运用了很多“幻想”,希望观众“如听神话似 的”②来看它。由此可见，当初创作《雷雨》时，曹禺不但未作切近 现实的努力，而且还有疏离现实的倾向。所以，“反映阶级对立”等 命题被认为是《雷雨》原著的主题，从发生学的角度看首先就是难 以解释和成立的。从本文后面将要进行的文本分析的角度来看， 也同样勉强。那么,只能说它概括了改编后的《雷雨》的主题。

《雷雨》的改编是在原作诞生十几年后进行的，这十几年当中， 社会发生了巨大的变化，曹禺的心态也发生了巨大的变化，此曹禺 已非彼曹禺，所以，这个改编注定是一种为适应新的主流意识形态 而进行的再创造，它生硬地加进了一些诸如“阶级对立”等顺应时 代要求的内容，人物形象也一改原来的丰富性和复杂性而变得简 单化、脸谱化，具备了让人一目了然的鲜明的阶级属性。这样，两 个版本之间就存在着很大的差异，尤其在主题上。那么,《雷雨》原

著的主题是什么呢?实际上还一直是一个悬而未答的问题。本文 的观点是，《雷雨》原著是一出命运和人性的悲剧。下面，本文将力 求客观地重新解读《雷雨》原著的悲剧主题，探讨其悲剧内涵。

首先，《雷雨》原著是一出命运悲剧。

《雷雨》人物之间的关系可以用连线法表示如下：

四凤 大海

鲁贵 鲁侍萍 … 周朴园 繁漪

周萍 周冲

从图示可以看出，《雷雨》有一个非常规则和对称的人物布局。 可以说，这个人物布局本身就有故事，不管曹禺是否有意为之，是 否自觉到了其中的巧妙，它无疑都体现出了曹禺作为戏剧大师的 天才之所在。在这个人物布局当中，每个人都有自己的定位，以斜 虚线为界，两个家庭分属于两个决然不同的社会阶层，表面上看 他们是两个正常的四口之家，实际上相互之间的关系极其微妙。 如果按照中间的一条虚线将他们隔断，使他们不相逢，或者纵是相 逢不相识，那么他们便可以在各自的世界里相安无事地生活下去。 可惜，这只是一条虚线，隔不断命运中的聚散

命运的困顿与人性的挣扎

这个人物布局实际上是一个命运的格局，在这里面，每个人都 是一个符号，符号的内涵和相互之间的关系，是已经在过去时中命 定了的。人物命运的交接点是周朴园和鲁侍萍，而孽源是周朴园 处于图示核心位置的四个人物——周朴园、鲁侍萍、周萍、大海发 生在三十年前的故事已经形成了一个命运的过去格局。在这个符

容易被搅浑的是我们的心

号模式的限定中，只要这个命运的现在格局已经形成，即两家已经 遭逢并且周冲、四凤、周萍、繁漪之间错综复杂的爱情已经打开帷 幕，命运的现在和过去两个格局便会无可避免地叠加在一起，那 么,无论这个故事发生在什么时代什么背景之下，矛盾都会产生， 悲剧总是难免。因为这个模式是命运的魔方、怪圈，虚线两边的人 物要发生什么关系，中间都会有命运的魔障在那里横亘着，使两者 之间没有通路，而硬要瞠过去，则无异于飞蛾扑火。我们可以试着 走一走，假如因为爱情，四凤要走向周萍，中间有他们共同的母亲 ——侍萍存在着，即使他们暗度陈仓，也只能是一个不该发生的故 事；假如周萍和大海之间要相互沟通，则一个要面对母亲，一个要 面对父亲，而父母、母子和父子之间已永成陌路；假如四凤要走向 周冲，则必须通过侍萍，而侍萍正是一个关键的阻止符号，她不会 让四凤再像她当年那样走进周家的。另外，即便在同一个世界里 的人物，也不是可以任意发生关系的，否则就会自食恶果——正是 周萍和繁漪不顾周朴园的中间存在而乱伦私通，才为悲剧的强化 埋下了一个伏笔。

归根到底，因为周朴园和侍萍之间的裂变，周朴园、侍萍、周 萍、大海，这原本的四口之家被虚线切断了，他们两边的关系才再 也无从正常地发生。从图示我们可以看到，这个模式的内核凝聚 着三十年前的故事——周朴园和侍萍一家的离散，并生发着悲剧 的源头。如果在此后的人生中他们及与他们有血缘关系的人都参 商不见，这些不该发生的故事，也就不会上演了。但是，偏偏这些 人在无知无觉中遭遇了，而且难以自拔，这就必然要导致碰撞，产 生或大或小的爆炸；而“雷雨”之中的爆炸，必然是毁灭性的。在这 个毁灭性的爆炸中，无论好人坏人，无论哪个阶级的人，都难逃劫 数。所以剧本所要反映的只能是命运的矛盾和冲突，是一出命运 的悲剧。假如作者把它作为一种阶级对立来写，就不会安排这样

一种玉石俱焚的结局了。当然，斜虚线两边的人物的确属于不同 的阶级，但是，在作者的立意方面，那只是出于界定一种不同的身 份和地位的必须考虑，没有别的。因为，如果没有这种身份和地位 的差异，故事便无法构成。假如侍萍嫁的不是鲁贵，而是一个周朴 园式的阔人，故事也许就不会是“这一个”了吧?

这个命运悲剧中，渗透着作者对那种无从得见的神秘力量的 思索，和对偶然性的困惑，这个思索显然是没有结果的，这个困惑 显然是属于人类的永恒困惑。正因如此，“雷雨”故事才被安排在 一个密不通风的谜一样的戏剧氛围之中，永无谜底，不见天光，如 同一口深井。

因为是一出命运悲剧，《雷雨》还曾受到过“宿命”的指责。这 种指责是不恰当的。所谓“宿命”,是指迷信命运，惟“命”是从，人 生意志被先验的、唯心的命定观念所压倒和折服，沉湎其中，不思 进取等等。而在《雷雨》当中，作者尽管也表现了人在神秘力量面 前的无奈和困惑，而且也用了“命运”这个说法，但他和他的主要人 物的所谓“命运”,纯粹是对已经发生的人事偶然的一种归结话语， 是“巧合”、“偶然”、“无法预测”、“无可避免”的同义语，丝毫没有迷 信的成分。他的人物，也没有耽于宿命，就拿侍萍这个受命运打击 最深重的人来说吧，她并没有被动地顺应什么天命，而是清白要 强，努力过一种向上的生活，五十岁了，仍然要到学校里去做工。 命运观和宿命论是不一样的，应该加以区分，不该横加指责。

命运的困顿与人性的挣扎

鲁迅先生说：“悲剧是把人生有价值的毁灭给人看”(《再论雷 峰塔的倒掉》),那么《雷雨》毁灭的有价值的东西是什么呢?应该 说，是在命运的困顿中苦苦挣扎而又难逃摧残和拷打的人性，因 此，《雷雨》也是一出人性悲剧。周朴园和鲁侍萍之间的感情实质 就是一个最好的证明。

一般认为，周朴园是个伪君子。他对侍萍的感情完全是假的、

容易被搅浑的是我们的心

虚伪的；而侍萍是个怨女，她对周朴园只有恨，没有爱。其实，周朴 园对侍萍有假也有真，而侍萍对周朴园有恨也有爱。因为，凡是人 都有人性，而人性辩证地看都是有对立的两个面的，周朴园和侍萍 也不例外。

首先看周朴园对侍萍真的一面。侍萍与周朴园毕竟是有过感 情的，周朴园当初逼侍萍离去，也有家庭方面的原因。而且，周朴 园身边还有一个他与侍萍所生的孩子周萍，在向他时时提醒着孩 子的母亲——侍萍无法抹杀的曾经存在，经常在不期然间触动他 对侍萍的回忆，这样很白然地，他会对她怀有某种怀想和歉疚，正 如他自己所说：“你不要以为我的心是死了，你以为一个人做了一 件于心不忍的事就会忘了么?”他保持她“生前”的习惯，是出于两 方面的考虑：其一，是表现一种忏悔。这种内心深处的忏悔其实已 经不具备多少道义的力量，仅仅作为一种对情感世界的装潢而存 在着。因为他与侍萍曾经有过的一切毕竟已成追忆，可资怀恋，正 如普希金那句有名的诗所说：过去的都会变成亲切的怀恋。何况 还有“死后为大”的人之常情在作用于他——人们对已经死去的人 往往都是怀着某种敬畏和美化心理的。而他的忏悔，只是怀恋、敬 畏和美化之余的一点副产品。他拚命对自己忏悔，是为了向自己 证明他的人性中还有正的一面，是为了对自己的良心有个交代，这 是他缓解自身道德重负和内心枯冷的一种需要，正像聂赫留道夫 出于自我道德救赎的需要而拯救卡秋莎一样。其二，是为了便于 向周萍交代，他既然是周萍的父亲，就有向周萍解释谁是他生身 母亲的义务，他能让周萍知道自己是个私生子吗?这样不仅周萍 要受到伤害，而且他本人也将在小辈面前尊威扫地。索性，一本正 经地保持一种周萍的良母——他的贤妻已经去世的表面现象，而 且时不时地表现出某种沉痛来，以显示他是个重情义的人，当然， 他这样做也并非毫无代价，繁漪曾经说：“他知道我明白他的底细，

他怕我。”不管怎样，周朴园的这一策略避免了父子两人的尴尬痛 苦境地是事实。这样表演下去，弄假成真是很容易的，因为这种假 戏真做中蕴含着某种真诚和深情的心理暗示。果然，周朴园由于 接受持久的心理暗示而对这种怀念之情当真了。正因为对侍萍的 感情有真的一面，对儿子有负罪的一面，他最后才能沉重地说：“萍 儿，你原谅我。我一生就做错了这一件事。我没想到她今天还在， 今天找到这儿。我想，这只能是天命。”而且向鲁妈叹口气：“我老 了，刚才我叫你走，我很后悔，我预备给你寄两万块钱，现在你既然 来了，我想萍儿是个孝顺孩子，他会好好地侍奉你。我对不起你的 地方，他会补上的。”由此可见，他也是蒙在命运鼓里的人，他不知 道命运已经撒开了网，要收尽人生种种幻梦了，所以还在这里圆满 地安排着命运的结局。

但是，单从“我万没想到她今天还在，今天找到这儿”这句话， 我们又可以发现周朴园对侍萍的情感有虚假的一面。也就是说， 这种感情是叶公好龙式的，他的真，是以侍萍的缺席为前提的，是 面对白己内在情感世界时的一种慈悲，一种精美的情感饰物或摆 设，并不真正指向他怀念的对象侍萍。所以当侍萍真的出现，“死 后为大”的心理作用骤然失去时，他哗啦一下失落了自己的道德和 情感面具，惊惶失措，声色俱厉，惟恐这个“死人”又来干扰了他的 生活秩序。一句“好!痛痛快快地，你现在要多少钱吧!”一览无余 地暴露了他虚情假意的本质。假如他的怀念和忏悔是真实的、绝 不掺假的，他应当高兴侍萍的“复活”给了他一个赎罪的机会，他应 该有情有义，而不会这样打发她。

命运的困顿与人性的挣扎

有人也许会用鲁大海所揭发的周朴园对待工人的罪恶狠毒， 来否定他的人性中还有情义的存在，并进一步否认他对侍萍有任 何的真情。其实，这不过是人性中的两个方面，如果分开来谈，问 题就很好理解了。家庭中的周朴园是一个伦理角色，他对私生活

容易被搅浑的是我们的心

中每个人的情感态度只能在这个范围内来谈，并且他在这个范围 内无论如何会有一定的情感原则，虎毒不食子的道理并不难理解。 而在矿上的工人面前，周朴园的身份是个雇佣劳动力的资本家，他 对他们运用的只是商业原则，这些原则的确会使他丧心病狂，置普 通人的良知于不顾。但这是他的平行于伦理角色的另一个角色， 也是他人性中的另一个方面，并不影响他私人生活领域内感情的 存在，二者可以是并行不悖的，并不相互矛盾和排斥。人都是多重 的社会角色，人性也是复杂多面的，不能以一个面的存在，来否认 另一个面的存在。

当初对待侍萍，周朴园不能说没有过一点真心。但是人性中 的妥协脆弱和易变，又使他不能坚贞，抛弃了她。侍萍的死，使他 的良心上总是堵着点什么,隔着生者与死者之间的一段安全的距 离，他的感情反倒又保持下了一份与“假”分庭抗礼的“真”。为了 一副尊严面具，他隐瞒了事实真相，自欺欺人，虽累于此，亦在所不 惜，结果导致了最后真相大白时的无法收场。虽然曾以他人的痛 苦作代价，周朴园换得的却不是幸福，而是一片晦暗的人生。最终 的结局，他这个悲剧的发轫者，也成了最惨重的悲剧承受者，在比 死都不如的痛苦当中陪伴着两个疯女人凄凉地度过余生。这就是 存在于周朴园人性方面的不完善因子所导致的悲剧。

再来看侍萍对周朴园的感情。她对他的恨，是显而易见，自不 待言的。我们着重来分析一下她对他的恨中有爱。三十年前她对 他的爱正如今天四凤对周萍的爱，是毋庸置疑的。即便三十年后 第一次见面，她也并没有仇人相见分外眼红。恨更多的是理性上 的，实际上，女人多情和心软的天性又决定了她对周朴园无法完全 地恨起来。当她在那间映照着前尘旧梦的屋子里见到那个三十年 前爱过、三十年来恨着的冤家时，恍然又回到三十年前的情境，其 情感是迷离感伤的。在一种不愿相认(由于志气),又不甘不认(由

于情感的本能)的矛盾之中，她最终忍不住一步步地引导着周朴园 认出了自己。她说：“你自然想不到，侍萍的相貌有一天会老得连 你都不认识了。”这句话含着忧愤哀怨，也含着伤感，自然也就不无 女人的柔情。她继续说：“朴园，你找侍萍么?侍萍在这儿。”这简 直是缠绵的呼唤和柔情的期盼，她对这个有负于她的人的复杂感 情由此可见一斑。长恨的骨气，也阻挡不了少女时代那份情愫的 重回——虽然它只是一时的意乱情迷。但铸成命运大错的，往往 也就是这种一时的意乱情迷——人性当中的矛盾和脆弱在一刹那 间的集中体现，一如他们的“何必当初”。我们不得不承认，人性就 是这样的没有办法，人性的盲目是说不清楚的，无法以理性上的 “该”或“不该”来三下五除二解决掉的，这就使脆弱人性本身就蕴 含着悲剧的因子。

女人是容易打动的，当她看到屋里陈设依旧，已经有了一点感 动，而当他向她忏悔时，她叹口气说：“现在我们都是上了年纪的 人，这些傻话请你不必说了。”这里面有原谅和亲近的成分。当她 同被周萍和下人们打伤的大海离开周家时，心潮已经落下了，对于 现实的理性又占了上风。但当大海要去找周家报复时，侍萍又说： “你要是伤害了周家的人，不管是那里的老爷或是少爷，你只要伤 害了他们，我是一辈子也不认你的。”可见她对周朴园是一种什么 样的“恨”。她还对四凤说：“人的心都靠不住，我并不是说人坏，我 就是恨人性太弱，太容易变了。”这句话，表明了她对人性弱点的达 观和了悟。她对周朴园的谅解，正是建立在这个基础之上的。

命运的困顿与人性的挣扎

人性本身的矛盾，即超我、自我、本我之间的矛盾，和人性与社 会道德秩序和理性法则之间的冲突，在四风、周萍、繁漪之间也惊 心动魄地存在着，而且他们同样难以冲破人性和情感的左右，以致 最终演出了一场大毁灭的悲剧。正是在这个意义上，我们说《雷 雨》也是一出人性悲剧，它充分体现了人性的弱点在命运困境之中

容易被搅浑的是我们的心

无奈的挣扎及所导致的必然的毁灭。

《雷雨》既包含了古希腊命运悲剧的崇高感和神秘感，也融合 了西方现代主义对人性问题的终极关怀，因而其主题已经超越现 实功利层面，上升到了形而上的哲学层面，体现了剧作家对人类生 存之秘的更高层次的揭示和探索，其内涵是深邃的。这也许正是 《雷雨》的魅力之所在。

**注释**

① 曹禺《我如何写(雷雨》》,即《雷雨 ·序》,天津《大公报》1936年1月 1 9 日 。

② 曹禺《(雷雨》的写作》,《质文》1935年第2号。

**陈思和《雷雨》细读之细读**

陈思和教授担任复旦大学中文系主任以后，围绕“原典精读” 展开了一系列课程改革，旨在“通过对一批典籍名著的文本细读， 让学生回到最基本的东西：感性和审美——陈思和认为，现代人最 大的问题就是已经不会欣赏美了——并希望因此而获得一种严谨 踏实的学风”(周毅《陈思和做“官”》),文本细读的方法具体分为四 个方面：直面作品、寻找经典、寻找缝隙、寻找原型。陈思和教授 说，“缝隙”里隐藏了大量的密码，帮助你完善这个故事。那么,我 们就以陈教授在《中国现当代文学名篇十五讲》一书中的《雷雨》细 读为例，来看看他是如何寻找缝隙的。

陈 思 和 《 雷 雨 》 细 读 之 细 读

陈教授认为，《雷雨》当中有两个缝隙，一个是周朴园在侍萍之 后繁漪之前所娶的那个女人的被遗漏，另一个是鲁妈被从周家赶 走应该是二十七年前，但剧中人物却常常说成是“三十年前”。下 面我们就来具体分析一下这两个“缝隙”。

先分析第二个。

剧中人物提到“三十年前”,指的是三十年前周家把鲁妈赶走 这个事件。陈教授感到不对，鲁大海二十七岁，出生三天被赶走 的，那赶走的时间应该是二十七年前呀，为什么要说叁十年前呢? 陈教授再次从年龄上发现了问题：“周萍是二十八岁，那么周朴园

容易被搅浑的是我们的心

与鲁妈在一起至少是在二十九年以前，也就是说，周朴园和鲁妈两 个人相爱的时间是三年，所以一点没错，‘三十年前’恰恰不是把鲁 妈抛弃的日子，而是他们相爱的日子，他们两个人从相好到生子再 到被分离，正好是三个年头。那么,我就想，周朴园和鲁妈都不是 在回忆一个悲惨的日子，而是在回忆一个美好的日子，潜意识里想 的是美好的事情。什么样的事情能这么刻骨铭心，值得他们潜意 识里面一再出现?那只有他们美好的爱情。”

陈教授认为，“三十年前恰恰是周朴园跟梅侍萍相爱的时候， 也就是说，周朴园跟梅侍萍的爱情是维持了三年，从三十年以前到 二十七年以前。因为二十七年前是一个悲惨的时刻，是他们两个 人分手的时刻，而在一个人的记忆当中，按弗洛伊德的说法，凡是 你不想记忆的东西，你总是会忘记的。所以在他们脑子里出现的 话语都是三十年以前，二十七年这个概念是被他们遗忘的。”

陈教授就从这个“三十年前”的缝隙中发现了周朴园和侍萍之 间的伟大爱情。笔者认为，陈教授对于这个缝隙的解释是站不住 脚的，如果因为“三十年前”是一个美好的时刻，二十七年前不是一 个美好的时刻，所以他们的记忆本能地选择了“三十年前”这个说 法的话，两个人相认以后，周朴园说“过去的事不要提了”时，侍萍 就不会说“我要提，我闷了三十年了”。因为按陈教授的解释，“三 十年前”的说法应该出于对他们当时的美好恋情的怀念，和“闷”岂 不是相矛盾?所以，这个“三十年前”的说法不可能是为了纪念美 好爱情而特别运用的，把“三十年前”理解为剧中人物下意识地使 用的一个概数应该更为合理，也更加合乎一般人的语言习惯。中 国人习惯于说一个大约的整数，比如，人们经常说“五千年华夏文 明史”,难道就是不多不少正好指五千年吗?并不是，只是一个概 数而已。

但陈教授却由一个根本站不住脚的推断而进一步推断，“周朴

园并不是强奸了这个丫环，他们是相好了三年，而且三年里生了两 个孩子，他们的家还布置得非常像个样子，已经事过三十年了，周 朴园还保持了鲁妈当年的布置，他每次与蔡漪吵架，就要拿旧衬衣 来怀旧，所有的事情都联系起来，你就发现，其实周朴园对鲁妈的 感情是非常深厚的。一个中年人有过一次失败的恋爱，这次恋爱 又是刻骨铭心，那后面的婚姻肯定是不幸福的，曾经沧海难为水 嘛。所以，后来周朴园与蔡漪的婚姻生活当然不幸福。透过蔡漪 的不幸福，透过那个已死的无名妻子的悲惨命运，周朴园和鲁侍萍 其实是幸福的。这个故事就这么倒上去看，什么都想通了。”“以前 我们解释《雷雨》总说周朴园是虚伪啊，感觉里是稀里糊涂的。如 果从那些被遗漏的缝隙里找信息，《雷雨》说的就是一个非常完整 的家庭伦理悲剧。周朴园和鲁妈的悲剧不就是过去陆游和唐婉的 故事吗?《钗头凤》为什么可以流传千古，而周朴园就要遗臭百年 呢?我觉得，对《雷雨》我读到了我能读通的东西。”

这里面有几点谬误，首先，没有任何证据证明周朴园“每次与 蔡漪吵架，就要拿旧衬衣来怀旧”这一说法，剧本根本无从显示二 者之间存在什么必然联系，所以这纯粹属于胡乱联系。其次，陈教 授却从这胡乱联系中衍生出了“周朴园对鲁妈的感情是非常深厚 的”结论，然后进一步把周朴园的痛苦归因于对侍萍的爱而不得， 把蔡漪的不幸福和“那个已死的无名妻子的悲惨命运”归因于周朴 园对侍萍的无法忘怀。——如果是这样的话，繁漪不会不提，可是 在诉说跟周朴园共同生活的痛苦时，她从来没有提到过这一重。

陈 思 和 《 雷 雨 》 细 读 之 细 读

这个由“三十年前”的所谓的缝隙所做出的关于他们感情实质 的推断几乎就是一个空中楼阁，看起来花哨而完美，但毫无根基， 虚弱得一碰就倒，所以陈教授自以为是的这个“通”实际上是更不 通了。更加匪夷所思的是，陈教授居然在这个空中楼阁上自以为 合理地堆放了更多不能承载的东西。

陈教授说，“在那个旧时代里，说白了，一个年轻的少爷跟一个 丫环，或者一个老妈子的女儿，生了两个孩子，有一段相爱的时间， 是很正常的事。”“在那个多妻制的社会里面，一个有钱的人先养一 个丫头作为妾，然后再娶一个正房的妻子是很正常的。”我实在不 知道陈教授这个“很正常”的结论是怎么得出来的，陈教授倒是很 开通，可是这开通不能超越历史真实性吧?就算在更为古老更为 封建的时代，《红楼梦》中的王夫人已经把袭人给了宝玉，都还不能 公开，必须要等到宝玉正式娶亲之后，这事才能提上议事日程昵， 何况是在19世纪末新思想已经开始进来，封建一统局面已经被打 破的时代。就算当时纳妾还是可以的，妻和妾之间也要讲究一个 先来后到吧?正出和庶出也还是有区别的吧?男人娶妻之前先养 个女人生孩子还不至于被视为是很正常的吧?

容易被搅浑的是我们的心

这件事从另一个方面也可以得到证明。当蔡漪说周萍就是周 朴园的私生子时，周萍“惊异而无主”地说，你瞎说，你有什么证据? 蔡漪说，请你问你的体面父亲，这是他十五年前喝醉了的时候告诉 我的。可见这是一件不名誉的事情，并不像陈思和教授所说的那 么正常，而周朴园之所以保留侍萍过去的家具摆设，使侍萍在这个 家里的存在变得堂而皇之，也就是为了掩盖这一事实。还有，侍萍 再次见到周朴园时，对这件事以及自己的评价也是“不清白”、“不 规矩”、“不很守本分”。

陈教授进一步认为，当大家庭要给少爷正式娶亲的时候，“老 妈子的女儿只能面临两个选择，一个就是做他的妾，还有就是她不 忍做妾，或者不想做妾，一定想做太太，这样才会被人赶出去。如 果梅侍萍仅仅满足于做一个有钱人家少爷的妾，这个悲剧是不会 发生的。”“只有当一个老妈子的女儿想升格做正房的妻子，只有这 种情况在封建家庭里才是不被允许的，也只有这种可能才使这个 家庭使用毒招，把她连孩子一起赶走。”

这实在是有点滑稽了，陈教授是根据什么说侍萍不愿意做妾 的呢?周家什么时候给过侍萍一个做妾的机会呢?只是陈教授一 厢情愿地给了侍萍一个机会而已。陈教授之所以要给侍萍一个机 会，无非是为了证明他为二人的爱情悲剧所寻找到的原因：侍萍品 行太“高贵”,“宁折不弯”,“不愿意去跟别人分享爱人的爱情”。

侍萍有她的骨气，这最主要的表现就是在生活无着的情况下， 她没有再找到周家去。但是，侍萍也绝对没有清高到如陈教授所 言的地步，她自己说，为了孩子，又嫁过两次人，都是下等人，而且 都不如意。真有那样的清高和骨气，她还会嫁给鲁贵那样一个品 格下贱的男人吗?难道这比做“爱人”的妾强吗?可以断定，侍萍 绝对没有清高到那么奢侈的地步。退一步说，就算她清高到那个 分上，也绝对没有面临过做妾的选择，剧本里面没有任何地方显示 她曾经有过那样的机会。

在此基础上，陈教授开始为周朴园辩护：“这个罪恶不一定由 周朴园来承担。他上面还有老爷子，还有大家庭，真正掌握这个命 运的也不是周朴园本人。”但是周朴园在这里面不可能没有责任， 侍萍说过：三十年前，过年三十的晚上我生下你的第二个儿子才三 天，你为了要娶那位有钱有门第的小姐，你们逼着我冒着大雪出 去，要我离开你们周家的门。这已经清楚地表明，周朴园也参与了 这种逼迫。退一步说，就算周朴园没有参与这种逼迫，他对侍萍当 时如果真的还有那么点情意和责任感的话，怎么可能容许相煎如 此之急的一个结果出现呢?

陈思和 《 雷雨细读之细读

周朴园完全被陈教授解释成了一个情痴、情圣，这在剧本里面 好像也找不到足够的支持。惟一的支持无非是他在家里保留了侍 萍曾经存在过的痕迹，但此举真正的目的却并不是为了纪念侍萍， 而是为了掩盖周萍是一个私生子这一事实。我们看不到周朴园对 侍萍的痴情，相反，倒看到了某些伪善。在没有认出之前，周朴园

容易被搅浑的是我们的心

对侍萍表现出相当的忏悔和缅怀，因为他认为她已经死了，缅怀一 个死者对于生者来说是一个极好的心理安慰。可是在认出之后， 侍萍倒还是满怀伤感的，周朴园却忽然严厉地：你来干什么?接着 就是：谁指使你来的?三十年的工夫你还是找到这儿来了。从前 的旧恩怨，过了几十年，又何必再提呢?好!痛痛快快!你现在要 多少钱吧?——痴情怎么可能是这个样子呢?这样的“痴情”,无 论如何说不过去。

陈教授对于周朴园的肯定也是很值得研究的。陈教授说，因 为爱情不能实现的痛苦，周朴园把“力比多的热情都往社会上转移 了，他很快就成为一个成功人士，社会中坚，而且成为一个道德形 象……他在各方面都能够做得非常完善”。陈教授认为周朴园“在 家里，他也是有绝对权威，树立了很高的威信，这个威信不仅是一 种严厉的，还有一种仁爱的威信，比如在他儿子面前，始终表示怀 念他的前妻，按照他前妻的生活方式来布置这个家庭，然后儿子有 什么不听话，就在他妈妈的照片面前去教训他，显得这个人处理事 情很有人情味。”

在此，陈教授出于论证周朴园人情味和道德形象的需要运用 了合理的取舍，所以这个周朴园形象是不全面的，至少没有考虑到 蔡漪的说法。蔡漪说自己是被骗到周家来的，然后被周朴园凶横 地对待，渐渐“磨成了石头样的死人”。我们看到的事实也的确如 此，周朴园认为繁漪应该吃药繁漪就得吃药，遭到繁漪的拒绝后居 然让儿子跪下，逼迫繁漪就范。他断定蔡漪是个精神病人，就可以 直接把蔡漪当做精神病人来对待。还有，这里面有一句话很可疑： 始终表示怀念他的前妻。这个“表示”是什么意思呢?原来所谓怀 念，只是一个表示而已。

陈教授之所以认为周朴园“在各方面都能够做得非常完善”, 无非就是因为周朴园很成功，陈教授强调和看重的就是这个成功。

他说，“包括他处理罢工事件，我们不说他阶级本性，就说在处理这 些事件当中，他是非常精明、非常干练的，鲁大海根本就不是他的 对手。”陈教授是顾此失彼还是故意忽略了另一个更可以反映周朴 园本性的强有力的事实呢?鲁大海揭发，从前在哈尔滨包修江桥 时，周朴园故意叫江堤出险，淹死两千两百个小工，每一个小工的 性命扣三百块钱。这就是陈教授所赞赏的成功吗?从周朴园跟鲁 大海的冲突中我们还可以发现，周朴园叫矿上警察开枪打死了三 十个工人，然后在工人代表跟他谈判时，又用钱买通了其他代表， 使他们瞒着鲁大海在复工合同上签字。这就是陈教授所推崇的精 明、干练。一句“鲁大海根本不是他的对手”,可以看出陈教授对鲁 大海的不屑。卑鄙是卑鄙者的通行证，鲁大海当然不是周朴园的 对手了。

文本的解读其实都会带有自我人格的投射，由陈教授对周朴 园的肯定不难看出一种价值取向：强者逻辑，实用哲学；只认通行 证，不问道德；只看结果，不看过程。

陈 思 和 《 雷 雨 》 细 读 之 细 读

再来分析陈教授所说的第一个缝隙。

陈教授认为，《雷雨》里有一个遗漏的细节，“周朴园在繁漪之 前还有一个妻子，就是取代鲁妈的那个有钱人家的小姐。这个妻 子在《雷雨》里面好像完全被忘掉了，什么都没留下。”“从女权主义 来说，这是一个值得关注的缝隙。为什么曹禺在剧本里对这个连 名字也没有的女人一点信息也不提供呢?”“这个小姐在周家好像 一个蚂蚁一样被抹掉了，一点影子都没有留下。”相反，对于侍萍， 周家却保留了大量的信息。

这个地方陈教授混淆了一个事实：这个女人在周家有没有保 留信息和剧本里有没有保留信息是两码事，剧本里没有保留信息 并不说明她在周家就没有保留信息。一部作品的人物设置总是有

容易被搅浑的是我们的心

选择的，不可能面面俱到把什么都拉扯进来，而没有拉扯进来的， 并不等于不存在。

陈教授说，“因为周朴园是很不愿意娶一个跟他同等门第的有 钱的小姐，那这样一来，这个小姐就苦了，她进来以前，丈夫已经与 老妈子的女儿生了两个孩子，当她非常陌生地进入这个家庭，她的 丈夫还沉浸在失去他的情人和儿子的痛苦当中，她实际上是没有 享受过一天的爱情生活。这个女人比梅侍萍更悲惨。这个人就默 默无闻地进来，默默无闻地———我想总归死去，总不会离婚吧。”

陈教授认为，周朴园和梅侍萍曾经有过很深的爱情。“由于这 样的爱情才使周朴园有一种刻骨铭心的痛苦。这种痛苦就使他后 来跟一个我们不知道名字的女人，包括蔡漪的爱情变得索然无味， 第二个女人是最委屈的，这个女人嫁给周朴园以后究竟怎样生活 我们都不知道，后来就默默死掉了，完全可以想像她是在郁郁不乐 的情况下去世的，连孩子都没有生出来。”

陈教授根据什么做出周朴园不愿意跟那位小姐结婚的判断的 呢?根据他对周朴园和梅侍萍之间的刻骨铭心的爱情的发现。那 么陈教授又是如何发现周朴园和梅侍萍之间的刻骨铭心的爱情的 呢?根据“三十年前”的那个并不成立的推断。这个过程概括一下 就是：首先找到一个所谓的缝隙，由这个缝隙得出一个错误或没有 事实依据的结论，然后再在这个结论的基础上衍生更多的错误或 继续妄加穿凿。

陈教授对于这个女人的命运的妄加穿凿还在于，他断定这个 女人是苦的、悲惨的、委屈的、郁郁不乐的，他连这个剧本中没有任 何交代的女人的结局都做了安排：“默默无闻地——我想总归死 去，总不会离婚吧。”陈教授太想当然了吧?怎么知道她是默默死 去了呢?怎么知道她不是离婚了、留洋去了或者跟别的男人私奔 了呢?既然关于这个女人的命运作者都未作任何安排，作为读者

或批评者便只能猜测。既然只是猜测，就有多种可能性，怎么能直 接截取一种臆测而当做事实来说呢?除此之外，关于这个女人的 生育情况，陈教授也顺便作了安排：连孩子都没有生出来。怎么知 道她没有生出来呢?没准生出来以后又死了，或者被她带走了呢? 总之没有任何证据证明就是陈教授所说的那种情况。既然这是不 能证实也不能证伪的事，就不能凭着自己的想当然来做出判断。

可见陈教授已经越俎代庖到了什么地步，这已经远远超出“文 本细读”的范围，而直接是一种再创作了。陈教授说，“曹禺有时候 喜欢乱说，他有一次说，我很爱蔡漪，警漪是我心目中的理想的东 西。其实这个说法也是很可疑的。”我倒觉得乱说的不是曹禺，陈 教授的这个说法更可疑。

陈教授说，由于周朴园“心中的爱不能磨灭，就使他不能很无 碍地融入到后来两个女人的爱情生活当中去，他不是见一个爱一 个的人，不是看到新人忘记旧人的人。正因为这样才导致了后面 两任妻子的悲剧”。“周朴园始终保留的是梅侍萍的家具，到三十 年以后，蔡漪都发神经病了，他还在保持梅侍萍的生活方式，那么 说明前面的一个妻子-一定是更加委屈地死去了。”“蔡漪爱上周萍 的时候，她有一种强烈的自救欲望，她要拯救自己，否则就得重复 前一个女人的命运，无声无息，……如果她不这样拯救自己，那么 她就像前面一个空白一样，就没有了。”这样的推断是何等轻率而 牵强!

陈 思 和 《 雷 雨 》 细 读 之 细 读

陈教授认为，一般人对于《雷雨》的理解是肤浅的、简单化的， 不具备人性的丰富性，所以他要另辟蹊径，寻找缝隙。结果呢?却 是连简单都没有达到，而直接通向了谬误。陈教授已经不是在寻 找缝隙了，而是在制造缝隙，用臆测来代替解读，随意穿凿。如果 这样来寻找的话，缝隙就多了，鲁妈的年纪现已四十七岁，看上去

容易被搅浑的是我们的心

也不过“三十八九岁的样子”,那么嫁给鲁贵时应该更年轻，鲁贵怎 么会认不出她年轻时的照片呢?侍萍这个名字繁漪和周萍、鲁贵 和四凤都知道，这么久了，怎么就没有“穿帮”呢?如果这些缝隙我 们都根据自己的臆测来填充起来的话，《雷雨》还是《雷雨》吗?

除了这两个缝隙，陈教授还有一些不严密的地方。比如，他说 周萍“从小因为父亲要另外娶亲，就被送到乡下去，等到他长大，才 从农村到这个大家庭来，所以他是带了乡间的淳朴到这个家庭里 来的，一来就给这个家庭带来了生气，首先就把他后妈给吸引住 了”。可是剧本只是说周萍“从家乡出来”,并没有说他从乡下出 来，也没有说他因父亲再婚被送至乡下，陈教授的信息是从哪里得 来的呢?

陈思和教授在《雷雨》细读中之所以会出现这么多的“缝隙”, 根本原因就在于讲课不是写文章，他还没到出口成章的地步，可是 他却把自己的讲课录音转手变成了文章。这样做学问太轻省浮 滑、偷工减料了，很容易出现问题。文本解读的随意性出现在课堂 上已经是很不严谨，变成文章时再不下工夫推敲并加以规整，就会 导致以讹传讹，最终变得不可原谅了。

陈思和教授提倡文本细读的目的就是为了培养学生严谨踏实 的学风，可是以如此之细读，达到这一目的恐怕不那么容易吧?

**人性的审判与救赎**

关于电影《死亡与少女》

几乎每一个民族都面临过灾难后的精神重建问题，几乎每一 个民族的文学都会有对这种重建的反映，比如我们“文革”过后，也 有过伤痕文学和反思文学，但是，我们在这方面迄今没有出现惊心 动魄的作品，我们缺乏某种深刻。看过《死亡与少女》,我更加肯定 了这一点。是的，这部电影深刻得让我猝不及防。

我们所缺乏的这种深刻是什么呢?是“罪与罚”的意识，再展 开点说，是人性的审判、忏悔、救赎与宽恕。我们的审判与救赎往 往都是外部的，我们很少有内部的审判与救赎。而这部电影就是 关于内部的审判与救赎的。

人 性 的 审 判 与 救 赎

《死亡与少女》是根据智利剧作家阿瑞尔 ·道夫曼的作品改编， 由后来又导演过《钢琴家》(《钢琴师》、《钢琴战曲》)的罗曼 ·波兰斯 基导演的。道夫曼在智利皮诺切特统治时期曾经流亡国外。波兰 斯基的父母均为犹太人，他的母亲是怀着四个月的身孕被德军送 到毒气室致死的。多年以后，他怀孕的妻子也惨遭谋杀。这样我 就明白他们为什么要创作这部作品了。

故事的背景是军政极权统治瓦解后的智利，时间是1992年。 智利极权瓦解以后，人民建立了民主国家，成立了调查委员会，要 为在极权统治时期被恐怖组织迫害的人平反，并找出肇事者。即 将出任委员会主席的人就是本片主人公宝莲娜的丈夫——律师杰

若。宝莲娜本身就是恐怖行动的受害者，1977年，杰若和宝莲娜 是一对恋人，杰若是学生反抗阵线的地下领袖，宝莲娜因为替他工 作而被捕。只要她供出杰若，自己就可以没事。可是她为了保护 杰若，经受了包括殴打、电击等在内的许多非人的折磨。宝莲娜至 今不能从阴影中摆脱出来，甚至还有点神经质，但是她却极力反对 丈夫出任主席并调查这件事情。原来在调查委员会成立之前，总 统已经颁布赦免令，赦免了那些在白色恐怖中犯下罪行的人。所 以宝莲娜认为丈夫出任委员会主席不会有什么实质性作为，不过 是政治粉饰而已。

容易被搅浑的是我们的心

在得知杰若即将出任主席的这个雨夜，家里来了一个叫米兰 达的医生，杰若的车子在路上出了故障，是他把杰若送回来的。宝 莲娜认定米兰达就是在白色恐怖中迫害过自己的那个医生，趁他 熟睡之际把他绑了起来。米兰达却不承认，并威胁杰若，如果不制 止宝莲娜的话，他就是同谋。杰若也不相信她，因为宝莲娜当时是 被蒙着眼的，她并没有看见过米兰达，是仅仅凭声音判断的。杰若 第一次听说宝莲娜遭受的折磨中还包括强奸，强奸她的那个人每 次都会播放舒伯特的《死亡与少女》。米兰达言之凿凿地告诉他， 他不可能迫害宝莲娜，因为他当时根本不在国内，他可以提供证人 的电话号码让他去查证。查证是不可能的，电话不通了。宝莲娜 坚持要米兰达认罪，只要认罪，她就放过他。米兰达拒不认罪。这 时总统打来电话，说因为即将展开的调查，杰若现在处于危险之 中，马上要派人来保护他。已经没有多少时间了，米兰达还是拒绝 认罪，宝莲娜决定把米兰达推到海里去淹死。

最后关头，米兰达终于说了实话：他认识宝莲娜，并强奸过她。 他一开始进入那个地方的时候并不是那样的，他内心挣扎了很久， 是挣扎最厉害的一个，但是时间长了，他看见别人都在那样做，而 且那样做是那么容易，他所面对的是一群毫无反抗能力的人，他拥

有无上的权力，可以对他们为所欲为而不需负任何责任，他们根本 没有一个说“不”的机会，他们甚至连看都看不见他，于是他也堕落 了，他的心理开始变态，并渐渐对那种变态行为上了瘾

宝莲娜走过去为米兰达松了绑，然后平静地离去了

这部电影的序幕就是《死亡与少女》的舞台演奏，尾声又回到 这个地方。宝莲娜曾经说过，十五年来，她再也不敢听《死亡与少 女》,偶尔听到都会浑身发抖，为此甚至不得不在宴会中途逃离。 现在，她终于能够平静地坐在这里听这首曲子了。楼上，米兰达医 生一家也在安详地听着。

这部电影是一个丝丝入扣的悬念结构，而且是一个心理悬念， 一场人性的较量。在这个过程中，我们的判断数度摇摆，我们的信 念数度受到挑战。与此同时，我们又一直潜在着一个执著的倾向 性。误解与谎言，你的感觉到底倾向于哪一个?这是对人的基本 信念的一个考验，反映了人性的基本走向，比如你是否相信直觉， 你是性善论者还是性恶论者。这种倾向性最能反映一个人。从宝 莲娜说出问题的那一刻，我就差不多一直认为她是对的，因为我相 信这样刻骨铭心、让你想起来都会颤栗的声音是不会听错的，就像 你最亲密的人的身影无论在多少个人里你都不会认错一样。女人 的直觉准确得可怕，何况，这太刻骨铭心了，是属于从来都不需要 想起、永远也不会忘记的声音。

人 性 的 审 判 与 救 赎

这部电影的成功得益于它的悬念结构，从中我们看到结构如 何影响到主题的表达。试想，如果改为时空结构，按照时间的顺序 娓娓道来，这个故事将会是什么样子，首先，悬念不存在了，其次， 审问的过程将毫无吸引力，因为我们什么都已经知道。按照时空 结构，无非有两种可能：一、多年后这个人自投罗网——表现了一 个因果报应轮回的复仇主题。二、妻子不被理解——表现了一个 带有控诉意味的女性被辜负被伤害的主题。这两个主题都是很平

容易被搅浑的是我们的心

庸的，这样一来，一个本来可以做大做深的主题就变小变浅了，故 事的魅力也被自然消解。可以说，这部电影的魅力很大程度上就 在于它的结构。

人性的救赎是一个很大的主题，《肖夏克的救赎》中也涉及了 这个问题。肖夏克得知妻子红杏出墙后，盛怒之下本想去杀死她， 可到了那里发现，她已经被人杀死了。因为当时有枪在身，肖夏克 被投进了监狱。从监狱逃走之后，肖夏克对这二十年的牢狱之灾 无怨无悔，因为他说，自己当时的确是想杀死妻子的，之所以未果， 只是由于偶然。而自己目前之所以要逃出监狱享受人间幸福，是 因为这二十年他已经把自己的罪赎清了，他已经付出了应该付出 的代价。这就提出了一个问题：尚未实施的罪恶算不算罪恶?人 要不要为内心的罪恶付出代价?赎罪要不要慎独意识?《死亡与 少女》则为我们提出了另一个问题：要不要为已经不需要承担法律 罪责的人性恶而接受审判?

审判和赦免的问题，《死亡与少女》一开始就提出来了，宝莲娜 反对丈夫出任委员会主席调查那件事情，不是她不希望正义得到 伸张，而是对于社会，她已经失去起码的信任，赦免令都已经下了， 她不相信罪恶可以受到审判，正义可以得到伸张，所以她不愿意丈 夫去参与一场政治作秀。

其实审判与赦免是两回事，关于这个问题，朱学勤在一个叫 《百年理性，百年酒性》(《南方周末》)的帖子中写道：1919年5月4 日火烧赵家楼事件发生，万人诺诺，一士谔谔。只有梁漱溟一人持 不同看法：必须对大学生中的纵火犯提起公诉，然后在法庭上特 赦；无公诉，不足以维持法治尊严，无特赦，不能体恤学生的爱国热 情。今天看来这是20世纪开始时最为难得的理性……

审判你应该审判的，赦免你应该赦免的，不能因为赦免是最终 的结局，就忽略过程中的审判。这个问题杰若和米兰达其实也谈

到过，米兰达当然希望审判问题按下不表，自己可以继续心安理得 下去。但是以杰若为代表的理性却说，如果不审判，这些人恐怕早 已给自己特赦，所以必须审判。已经先在地赦免了法律罪责的审 判，本质上就是一场内心的审判，但是这种内心的审判带有某种强 制性，因为单纯内心的审判应该是自审，需要一种挑战自我的勇气 和力量，而人的心灵像肉体一样，具有趋乐避苦趋利避害的本能， 如果没有外在的强制性力量，谁也不愿意给自己找不舒服，就像米 兰达如果不是给逼到生死关头，良心不会复苏一样。

米兰达拒绝自审的原因可能就是：已经过去了。可是，对于宝 莲娜来说， 一切都没有过去。首先，身体的伤害一直铭刻于她的身 心， 一个人遭受过非人的对待，不是那么容易淡忘的，尤其当这伤 害与性有关时。男人很少会受到性的伤害，所以对遭受性蹂躏的 心理缺乏体认。不过一旦遭受这样的伤害或威胁，他们的反应会 比女性更强烈。《肖夏克的救赎》和《决战芝加哥》中，一向不屈的 男主人公之所以对警方妥协，就是因为受到了轮番鸡奸的威胁。 《低俗小说》中的黑社会老大，一个壮硕无比的黑人遭受鸡奸后，扬 言要用古代所有的酷刑回敬肇事者。性的伤害对于男性来说，不 仅仅是肉体的痛苦，更重要的是精神上的难堪，是对于男性基本尊 严的摧毁，这跟今天发生在阿布格莱布监狱虐囚事件中的那些阿 拉伯男人所遭受的羞辱是一样的。联系这些，女性遭受性伤害后 的痛楚和障碍心理就更容易理解。

人 性 的 审 判 与 救 赎

更重要的，是内心的压抑和绝望。这件事让她看到人性的恶， 因而感到绝望。她希望有机会去宽恕那些伤害过她的人，从而给 自己带来内心的平和。可是，她一直没有机会，于是那些压抑和绝 望便一直包围着她。现在，机会来了，她要拯救自己的悲观，那个 人却又拒绝忏悔。她可以原谅伤害过她的人，但是那必须在对方 已经对自身罪恶有所觉悟的前提下。她并不想给他任何惩罚，她

容易被搅浑的是我们的心

也不需要他具体怎么去赎罪，她就是要看看他内心到底有没有负 罪感。可是，他死不承认，这就表明他没有任何负罪感，一个人做 了如此罪恶的一件事情，却没有任何罪恶感!这无疑是恶上加恶! 这样的人性让人绝望到愤怒和沮丧。所以她的反抗不仅仅是对于 人性恶的反抗，更是对于这种绝望的反抗。反抗绝望，才能拯救自 己。她要迫使他产生罪恶感，从而战胜自己的绝望，这就是她咬牙 切齿地坚持的意义。

与其说她是一个被仇恨所占据的女人，不如说她是一个被绝 望所占据的女人。她有着对于美好生活的渴望，她说过，只要他悔 过，就让那件事像这个国家的悲伤历史一样过去。她说过，之所以 想活下来，就是为了看见明天，看到一个美好的结局，和所爱的人 活在光辉的日子中和一个自由的国度里。可是，没有忏悔，这一切 都无法实现。

她遇到了一个顽固的对手。米兰达是一个拒绝忏悔的人，他 非常坚定地说，我无罪。经历过那样的作恶之后，他居然还能够若 无其事地听《死亡与少女》,好像这丝毫不会令他想起自己的罪恶。 面对至今不能从阴影中摆脱出来的宝莲娜，他非常镇静自若。他 甚至义正词严地指控宝莲娜在犯罪，并威胁杰若。他宁愿去做一 个“招供”的游戏来保住性命，也不愿意去真正认罪。“招供”之后， 一旦有枪在手他还是说，留着你的白痴招供和录像带吧，你可以每 晚上看，会是上好的治疗……我不管你们这个疯人院里玩什么花 样。他一直在负隅顽抗，宝莲娜推着他往海边走时他还在抗辩：若 我无罪，你们也会杀我报复。宝莲娜说，是为了公义，不是为了报 复。他不服气地说，不是为了公义，你还没有死。----多么恶毒! 难道只有宝莲娜被蹂躏致死，才有讨回公义的必要，否则这折磨就 可以忽略不计、无所谓吗?!他一直顽抗到底，当最后杰若跑过去 说出电话证实的结果时，他还解脱似的跪下说，感谢主。他在神面

前都拒绝良心发现，而只是希望神保佑自己罪恶得脱，简直就是对 神的亵渎。

他顽抗的是什么呢?就是为自己的罪行负起相应的罪恶感。 他几乎没有一点忏悔之心，人性的觉悟之低足以令所有善良的人 绝望。他有他狡猾的开罪逻辑：既然法令都已经赦免我，你们更无 权审判了。忏悔必须是一种灵魂的需求，从罪恶中把自己救赎出 来的需求。内在的赦免应该比外在的赦免更重要。即便上帝饶恕 了你，你也不能饶恕自己。即使法律赦免了你，你也不能赦免自 己。人世间的事注定有些是无法用法律来审判的，那么,是否存在 一个所谓灵魂审判所的地方呢?可以说有，也可以说没有，如同宗 教的信则有，不信则无。如果有的话，也是在自己的心里，这完全 取决于个人，取决于个人的良知和自省程度，取决于个人的灵魂是 不是醒着。所以有一句话，越是懂得羞耻的人经历的羞耻越多。

是的，宝莲娜是一个悲观主义者，因为，面对这样的人性，她没 有理由不悲观。但她又是一个相当顽强的女性，她拯救自己悲观 的努力简直可以说惨烈。一个受伤的女人，独自在黑暗中承受着 那个悲观的情结，她很想翻越这座山，挽救自己，挽救自己心目中 的人性，但同时，她又知道这样的机会是永远不会有的，终于有一 天，上帝为她送来了机会。可是，丈夫不相信她。她迫使米兰达认 罪的过程，其实也是一个让丈夫相信自己的过程，而且，后者并不 比前者容易。她等于要独自证实这件事情，丈夫对她来说不仅毫 无帮助，而且还是一个反作用力，他的倾向是在米兰达那一边的， 他曾经对米兰达说，像你一样，我也是受害者。他始终是站在一个 律师而非丈夫更非宝莲娜的立场上讲话的，几乎没有一点感情用 事，对此，我们不知道该遗憾还是佩服。我们佩服他的理性，我们 又遗憾他对妻子的不信任，因为这份不信任缘于不了解，他对她连 起码的心灵感应都没有，尽管她为他所付出的已经足以令他发誓

人 性 的 审 判 与 救 赎

容易被搅浑的是我们的心

要对她好一辈子。米兰达并非没有留下疑点，但是他把那疑点放 过去了。作为律师，这只能说明他主观上的疏忽，也就是说，他已 经先入为主地把宝莲娜认定为一个精神异常不可信任的人，她的 指认他是根本不准备相信的。

宝莲娜是如此的孤立无援，正如女性经常面临的处境。她甚 至由于丈夫想要帮助米兰达的意图而一度处于危险状态，有一个 情节是杰若企图用来帮助米兰达的刀子掉到了地上，引起宝莲娜 的震动和分神，她被米兰达绊倒了。幸好她反应敏捷爬了起来，否 则她的自我拯救很可能在两个男人— 一个是她的爱人，一个是 她的仇人——的合力下宣告失败。宝莲娜的扑倒让我想到女性心 灵的颠仆，她们把自己的内心裸露在完全没有保护的状态下，却什 么也不能唤起。这就是女性的悲哀和焦虑。宝莲娜自救的努力因 此而显得惨烈。为什么没有人去救她，使她免于悲观?甚至连最 亲密的人都不想这么做。她的悲观来自社会给予她的残酷对待， 然而，最终她还得靠自己的挣扎把自己从悲观中拯救出来。

相信所有看这部片子的人对宝莲娜的认识都会有一个逆转的 过程。开头部分，我们对她很不以为然，甚至可以说反感，对她的 丈夫则几乎同情到悲哀。然后进入悬念，米兰达医生让我们感觉 很无辜。可是悬念落实以后，再回头去想，每个人的感觉都不一样 了：女人很可怜，男人很可憎。至于米兰达，则直接就是无耻了，他 的无辜本身就是无耻——他之所以连夜冒雨来送轮胎，并不是想 做好事，而是对即将展开的调查感到不安，想来试探主席的口风。

宝莲娜和杰若的感情也是本片的悬念之一，宝莲娜审判米兰 达的过程其实也是在审判丈夫。从杰若和宝莲娜在阳台上进行的 第二场谈话中我们得知，就在宝莲娜为了杰若而备受蹂躏之际，杰 若已经跟另一个女人同居了。因为她已经失踪了那么久，他以为 她已经不在了。这一点是在宝莲娜被放出来之后带着满身伤痕去

寻找杰若时发现的。

在这里，我所用的措辞是“那么久”,可是，到底有多久呢?不 过两个月。就这两个月，他还不得不承认，同居已经有一个月。也 就是说，他对她的怀念和等待只有一个月的时间。可是她呢?为 了他几乎把生命都付出去了。杰若说，如果换成他的话，恐怕早已 经把她供出来了，那样的苦他一天都受不住。正因为这样，他发誓 要对她好。可是，他真正了解过她的痛苦吗?他真正走进过她的 心灵吗?没有，他甚至不知道在她身上到底发生了什么。也许我 们会问，女人为什么不对丈夫诉说呢?可是，你心中的痛是那样的 重，你需要的肯定不是一般的诉说，那么,当一个人并没有足够的 胸怀来倾听的时候，你怎么可能对他说得出来呢?何况，她不愿意 让“强奸”这个事实横在他们中间，成为某种障碍。他们之间有过 一段对话：杰若说，你从来没有说过；宝莲娜说，你也从来没有问 过，你是律师，你应该知道。——是的，一个女人落到那一步会遭 受什么样的对待还不是可想而知的吗?那不过是一个男人的自欺 欺人罢了。所以，尽管丈夫对她很“好”,她的内心实际上还是很苦 的，因为这个“好”并不是她所需要的那种，至少不完全是。这也许 就是她为什么活得这么乖戾、阴鸷和毫不通融的原因。

人 性 的 审 判 与 救 赎

当一个人根本不知道另一个人内心的需求的时候，他对她的 “好”怎么去实施呢?爱的质量又如何去保证呢?事实上，他只是 在把她当做一个病态的人来忍受和迁就，而这一切都是出于赎罪 心理。换句话说，丈夫只是在回报她，而不是爱她；他对她的感情 实质是恩，而不是爱。可是女人在丈夫那么不信任她的时候仍然 在哭着说她爱他，并恳求他相信她。我们看到，就算是患难夫妻， 感情的基础仍然是多么脆弱。这个时候，他实际上只是在考虑妻 子的行为可能会带来的麻烦，以及对他的影响，他甚至对米兰达 说，像你一样，我也是受害者。对他来说，妻子的内心怎么样并不

容易被搅浑的是我们的心

重要，他只有一个很实际的想法：重要的是我们又在一起了，过去 的就过去了，就当什么也没发生 可是，这可能吗?到了这个 时候，他仍然无视她的心结的存在。

我们已经彻底地看清了，他们之间的爱是不对等的，女人被很 深地辜负了。那么,为什么还要爱?这样的爱情也值得坚守吗? 我感到不能理解，我为女性觉得悲哀。在告诉自己“爱本身就是不 可理喻”的同时，我仍然禁不住感叹：爱的质量太低了。悲哀的是， 这却是我们大多数人感情的现实。谁的生活是那么纯粹的呢?有 几个人是宁为玉碎不为瓦全地活着的呢?大多数还不是折中、妥 协，把自己不想要的当做想要的，把其实并不珍贵的当做珍贵的， 为了爱或者更世俗的理由!这就是我们的生活。我们从爱情出 发，达到的却是一个模糊不清的情感地带，那些以爱情之名所发生 的有多少是真正的爱情呢?远看是爱情，近看则似是而非，看得再 深一点，你可能根本不认识它是什么东西。更加无奈的是，你根本 看不清这里面到底有多少是自己的折中和妥协。

这样的发现让我痛苦，但是我想，真正好的作品本来就不是让 你高兴的，而是让你痛苦的。

最后我还要说一下，米兰达的坦白这个细节应该处理得更有 力量，因为灵魂的忏悔应该是由内而外的，而不是迫于外在压力， 迫于外在压力严格说来不能算忏悔，而只能算认罪。只有人性的 自省才能意味着善的回归。据说这部电影的结尾与原剧作不大相 同，原剧作并没有结束于忏悔，而是继续往下延伸了一点。延伸下 去也许更深刻，但我也可以接受电影的到此为止，因为我已经从中 看到了自己所期望的深度，揭示人性的深度。

米兰达最后的自白让我们看到了失去制约的权力会带来什 么。人一旦具备为所欲为的条件，一旦具有主宰别人命运的绝对 权力，便很容易变得让自己都感觉不可思议，甚至不再认识自己。

也许人之所以保持正常和健康，就是因为处于无所不在的约束之 中，道德的、习俗的和法律的。如果有一天失去了这种约束力，人 性当中的恶魔就会自动释放出来，带着它难以想像的破坏力。这 就好比地球的引力，它带给我们重量，但是一旦失去它，我们将连 自己的身体都不能主宰，我们将彻底承受失重的后果。这是深受 极权统治之苦的道夫曼和波兰斯基对于极权的反省，同时也是对 世人的警告。电影中有两句台词，米兰达说，这个女人是疯的。杰 若说，这个国家也一样。从中我们可以直接听到道夫曼和波兰斯 基的声音。

电影中还有一个细节，杰若劝宝莲娜给米兰达宽容的对待，宝 莲娜愤怒地说，我给予他的他没有给予过我。是的，不要说米兰 达，就是杰若，都没有把同样的公平给予过宝莲娜，他宁愿相信一 个陌生人而不愿意相信白己痛苦的妻子。人性的灾难对于作恶者 来说，是自我救赎的问题；对于受害者来说，是宽恕的问题。审判 是救赎的前提，这样的审判不在外部进行，也必须在内部进行。忏 悔是原谅的前提，作恶者必须首先有所觉悟，受害者然后才有可能 原谅，如果前者的人性一片黑暗，对自己的罪恶心安理得，那后者 的原谅也就无从谈起了，恕道的实施必须是有条件的，你能自救， 上帝才能救你，就是说，哪怕慈悲如上帝，在救你之前都必须要你 首先自救，否则他也无从救你。事实上，受害者又何尝不想宽恕， 没有宽恕与救赎、审判与忏悔，道夫曼、波兰斯基以及宝莲娜就不 会获得内心的平静。正是经过了这样的忏悔与宽恕，我们才终于 看到了被拯救的人性，宝莲娜终于可以平和地生活下去了。

人 性 的 审 判 与 救 赎

审判与救赎、忏悔与宽恕是一个灵魂互动的过程，必须在双方 共同参与的前提下才有可能达成并产生意义，这也是化解仇恨的 惟一和必要条件。如果没有给予这样的条件，仇恨便被顽固地保 持下来了。中国同类题材的作品之所以停留在仇与复仇的层面

容易被搅浑的是我们的心

上，就是因为缺少灵魂的进一步挖掘，缺少人性的进一步发现。当 然，根本的原因可能在于中国人的灵魂和人性中原本就缺少这种 深刻的自省精神。不过，反过来说，也正因如此，文学才有了存在 的必要，才有了用武之地，才可以显示出它在提升人性方面的伟大 意义。在人类灵魂不断完善的过程中，文学应该永远是一支最活 跃最深邃的力量，这是文学的使命，也是文学的运命。

虽然我一直把看电影当做一种阅读，但同时也认为文学作品 的深刻是电影永远不能企及的，《死亡与少女》修正了我的看法。

我们所经历的民族灾难并不比任何一个国家少，为什么我们 产生不出《死亡与少女》这样的作品呢?尽管我们在“文革”中都喊 着“触及灵魂”,但我们的灵魂真的被触及了吗?我们触及的是什 么?我们的灵魂到底在哪里?

**生命中最爱的**

——谈影片《天堂电影院》

被称为“影像诗人”的吉赛贝 ·托那多雷是迄今为止我最喜欢 的一位导演，他于1956年生于意大利——想到他只比我早生十几 年，都会让我感到幸福。我更愿意把托那多雷当成一位作家来看， 这证明首先就在于他重要的电影都是自己编剧的。托那多雷对于 人性的探讨是以人的灵魂中的神性为指归的，因此体现出一种宗 教般的光辉。托那多雷电影中的神是电影，是爱情，是女性，是音 乐，是梦想。《天堂电影院》是电影和爱情的神话，《新天堂星探》是 梦想的神话，《海上钢琴师》是音乐的神话，《西西里美丽传说》是女 性的神话。神话，也可以叫做美丽传说。托那多雷电影的摇篮是 西西里岛，他所有的神话都在西西里上演，因此他的电影还可以称 作“西西里美丽传说”——如他那部电影的名字。他的宗教般的光 辉，总是闪烁在西西里的上空。西西里将因托那多雷而熠熠生辉。

生 命 中 最 爱 的

《天堂电影院》、《海上钢琴师》、《西西里美丽传说》又分别被称 为《星光伴我心》、《声光伴我飞》、《真爱伴我行》,组成了托那多雷 电影的三部曲。由这三部电影的别名也可以看出，托那多雷的关 注点就在于自我与星光、与心灵的飞翔、与真爱之间。我将要解读 的是他的《天堂电影院》,以及一部《新天堂星探》。

《天堂电影院》是托那多雷三十二岁时编导的一部影片，曾获

容易被搅浑的是我们的心

奥斯卡最佳外语片奖。这是一部关于电影和爱情的神话。战争年 代的西西里是一个非常贫瘠的地方，那里惟一的富有就是一座天 堂电影院。那里的人都是电影狂迷，尤以穷苦的小男孩萨尔瓦多 为甚——那时候他还是被昵称为多多的。对于电影的痴迷使得在 战争中失去父亲的多多与放映员艾佛特之间建立了忘年的感情， 因此他能够经常进入机房，观看免费电影，并学会放映，

西西里的人们拥有电影。每到晚上，来自天堂的光辉 正 如这个电影院的名字——便照亮在每一个人的脸上，投射在每一 个人的眼睛里。人们的心魂中仿佛长出一只手来，伸向电影的深 处，探取他们想要的东西。这一刻，电影就是上帝，他们都是上帝 的孩子。他们沉迷和沐浴在电影的光辉里，如梦如痴地仰望着银 幕，就像仰望上帝的身影。上帝也从电影里慈祥地伸出手来，抚摩 着每一个孩子的心。这一刻，他们的心变得很大很亮。这一刻，整 个西西里都徜徉在电影中，仿佛在穿越一个梦境。电影，是西西里 的一个巨大的梦。西西里人被电影集体催眠了，他们好像什么也 不干，就等待入梦，并让那梦引领自己。毋庸置疑，贫瘠的生活更 需要梦幻，所以，西西里人是幸运的。西西里人惟一的遗憾就是当 地牧师在电影放映之前都要进行一次审查，一旦发现接吻镜头，就 会命令艾佛特剪去。

一次火灾惊破了西西里人的电影梦，旧的天堂电影院毁灭了， 艾佛特也失去了光明。新的天堂电影院建成以后，局势发生了变 化，牧师不再有权审查电影，放映员也变成了小小的多多，

多多在长大，然后，该来的来了，该发生的发生了，他恋爱了。 也许这时候，我们该称他为萨尔瓦多了，他爱上的是一个“贵族” 女孩，一个银行家的女儿，叫艾莲娜。“平民”与“贵族”的爱情，注 定将更加艰难，悲剧的可能性也更大。但他们还是爱了，过程中的 紧张与跌宕起伏只是增加了爱情的甜蜜与珍贵，使他们的爱情更

像爱情。局限之中的美总是最富有张力的，因此也是最美的美 黑暗墙角中的一个偷偷的热吻胜过无数光天化日下的肆无忌惮的 亲吻。新年之夜，“为伊消得人憔悴”之后，“蓦然回首，那人就在， 灯火阑珊处”的狂喜，胜过任何轻松便捷手到即来的两情相悦。太 方便得到的东西总是太日常，因而感觉稀松。激情来源于一种张 力，太放松反而无法达到。

萨尔瓦多外出放映，夜晚躺在甲板上，正为将有那么漫长的一 段时间见不到艾莲娜而苦闷的时候，艾莲娜的脸突然跟暴雨一同 降临在他的脸之上，嘴唇径直覆盖了他的嘴唇。暴雨中的热吻，热 烈、绵密、悠长，突然而至，面且发生在一个人的青春期、初恋时。 这个情节非常的戏剧化，但却让人喜欢

就是看到这里，一种想要流泪的冲动突然而至。

这样的亲吻，一生再也不会有了。所以结束了初恋后的萨尔 瓦多永远是空虚的，无论多么成功，无论多少女人，都无法抹去他 的空虚。这只需要几个不经意的镜头就可以发现。功成名就的导 演萨尔瓦多驾车在深夜无人的街谷中无声地行驶着，好像在梦中 穿行，那么华丽，又那么荒芜。一切都在那种倘恍而微绿的光里， 有点旧，有点困倦，又有点沉湎。萨尔瓦多淹溺在寂静的光里，

生 命 中 最 爱 的

脸的落寞苍然，平静的目光透出内心的压抑，深藏的倦意隐隐令人 心疼 镜头是从前上方俯拍下来的，像上帝的眼睛在看着一颗红 尘夜里沉倦的灵魂，看着深深的创痛仿佛尘霜，落在一个已然成熟 的男人的身上。离开路口之后，便只有他在路上了。整个城市差 不多睡去了，只有这一辆车在前行，突兀而隆重。不知道托那多雷 是不是有意突出那种在路上的感觉。与张艺谋喜欢用亮丽显豁的 颜色相反，托那多雷喜欢用这种很旧的色调，有时候透着点倦意， 有时候又透着点梦幻，那是属于记忆的光色。有着这种光色的电 影，一-般都是非常内心化的。

容易被搅浑的是我们的心

这是后话。本来我应该先谈他们的分手。其实，不管艾莲娜 家庭的阻力有多大，他们还是有可能在一起的，只差一线而已。而 这阴差阳错的一线，却是来自艾佛特。艾佛特把艾莲娜留给萨尔 瓦多的一张小纸条从他们的命运中隐匿了，因为艾莲娜马上就要 被迫离开此地了，萨尔瓦多也马上就要被迫去服兵役，这是他们的 最后一次机会了。不知道如果萨尔瓦多看到这张纸条，他们是否 还会跟命运搏一搏，比如远走他乡之类的，但至少，还有这种可能 性，而这样一来，就连可能性都没有了。而且，对于萨尔瓦多来说， 没有这张纸条，艾莲娜就等于跟他们的爱情不辞而别，他的伤痛自 然非同一般。

如此疼爱萨尔瓦多的艾佛特为什么要分开他和艾莲娜呢?一 句话，因为他对萨尔瓦多的期望太高了。艾佛特对人生是有追求 的，但不幸没有达到，平庸地过了一生。因此，他希望萨尔瓦多能 够达到自己的人生高度。他担心萨尔瓦多把得到一个心爱的人设 定为自己的最高目标，人生因为满足而搁浅。他认为萨尔瓦多应 该有更高的目标，而且他完全有可能达到这个目标，所以他要萨尔 瓦多往前走。他说，“这个地方已经变得死气沉沉，日复一日地混 在这里，你就会以为这里就是世界的中心，会相信一切都永恒不 变。离开这里，多多，到罗马去吧。你还年轻，生活是属于你的。 不准回头，不准妥协，不要为乡愁所牵挂。”

他不要萨尔瓦多的人生有遗憾，像自己一样。可实际上，这又 何尝不是在制造新的遗憾呢?他们那么相爱，却不能在一起!成 功和幸福就像鞋子的漂亮和合脚与否，漂亮是在别人看来，合脚与 否却只有自己知道。他不快乐，再成功又有什么用呢?不知道假 如艾佛特看见萨尔瓦多抑郁的脸，是否会感到心痛。“心痛”这个 词，是与我同看这部电影的那个人说出来的，带着些许的怆然。这 让我内心一动，惊讶于他心底还会有这样一缕情丝。我感动地看

了他一眼，内心仿佛有什么东西与他紧密相连——就因为这一线 共鸣的相牵。我希望自己永远记得，在这样的一个时刻，他曾经对 我说出“心痛”两个字，这样我离他的心就不会太远。

年轻时候的爱是不能轻易放弃的，因为它会让你顾恋一辈子。

如果生命中最爱的不能得到，其他再怎么成功又有什么意义 呢?不过，从审美的角度讲，得不到也许是最好的，得到了又何尝 不是另外一种遗憾呢?因为，有哪一种幸福不是平庸的呢?人生 总是遗憾的，所以，叔本华说，人生是一个痛苦的钟摆，从欲望得不 到满足的痛苦，摆渡到欲望达成后的空虚。当然，这样的探讨可能 只适合于艺术，而不适合于生活。

当萨尔瓦多从兵营回来的时候，此地已经是“空余黄鹤楼”了。 看到萨尔瓦多备受恋爱绝望的煎熬，艾佛特给他讲了一个故事：一 个士兵爱上了一个公主，公主说，你在我窗前站上一百天，我就会 答应你的爱。士兵按公主说的做了。可是站到第九十九天的时 候，他却选择了离开。这个故事的含义，艾佛特要萨尔瓦多自己去 悟。离开故乡前，萨尔瓦多又问起这个故事，艾佛特说，因为士兵 明白，如果在一百天到来时，公主不肯承认他们的约定，心力交瘁 的士兵就会伤心地死去。所以，他选择在第九十九天的晚上离去。 这样会让公主永远地记住他。

生 命 中 最 爱 的

我想，如果是为了避免伤心的话，士兵显然没有达到自己的目 的，而只是把短痛化作了长痛而已，萨尔瓦多白己就是一个很好的 证明。如果是为了让对方记住自己的话，目的倒是达到了，无论萨 尔瓦多还是艾莲娜，彼此都已刻骨铭心。

这个故事如果要抽象一点读解，也许就是这样的：不被失望伤 害的最好的办法，就是在失望到来之前离开所希望的对象。

萨尔瓦多果然离开了，一去就是三十年。托那多雷同样也是 三十年没有回过故乡。虽然从未回去，但故乡一刻也没有离开过

他们的心。故乡对于他们来说，是“从来不需要想起，永远也不会 忘记”的。与故乡隔离得越久，就越是害怕回去，怕的是受不了那 份触动。这就是“近乡情怯”。但是这一次，萨尔瓦多还是回去了， 因为艾佛特去世了。也许不应该说是回去，而应该说是回来。我 想这一次，他才是真正地来与故乡告别的。有了这一次回来，以后 每次回故乡都可以说是回去了。

容易被搅浑的是我们的心

现代娱乐手段的增多使电影没落了，电影已经没人看了，天堂 电影院即将成为过去。事实上，托那多雷也是有意通过这部电影 来缅怀电影的黄金岁月。在即将变成废墟的电影院机房的墙壁 上，萨尔瓦多找到了艾莲娜留给他的那张本来有望改变他们命运 的小纸条，整整迟了三十年!当萨尔瓦多的目光隔着三十年的光 阴落到这张纸条上的时候，我感觉到血液在我的周身凝固了。这 张纸条终于让萨尔瓦多明白，艾莲娜当初并非不辞而别。他三十 年来时时感到的不能释怀的伤害，原本都是子虚乌有，或者即便 有，也不是这样的性质。

然后，在艾莲娜家前面的电话亭里，萨尔瓦多给艾莲娜打了电 话。

在那次爱情事件之后，不知道是不是出于对爱情的不信任，萨 尔瓦多一直没有结婚，但艾莲娜结婚了。她跟一个什么样的人结 婚了呢?这一定是我们所关心的。

在萨尔瓦多童年的课堂上，曾经出现过一个脸上长着红斑的 笨蛋。他连个位数的加法都不会做，被老师提问的时候，只能求助 于多多。可多多传达的信息他都不能领会，反而更加出丑，成为全 班同学讥笑的对象。电影前面出现这个插曲的时候，我们或许以 为是无谓的搞笑。可是看到这时候，便明白其用意了。如果你想 到这个脸上长着红斑的笨蛋有一天将成多多最心爱的女人的丈 夫，内心是否会骤然收紧呢?其实这个时候，导演已经开始铺垫

了。我们当时的讥笑有多少，以后的难过就有多少。甚至当我们 回过头来看，想到艾莲娜的时候，都不忍心再笑下去，或根本笑不 出来了。我们无法不尊重艾莲娜。我们尊重艾莲娜，就是尊重美， 尊重爱情，跟我们尊重所有美好的东西是一样的。因此，哪怕与她 相关的东西被愚弄，都会让我们认为是对她的不尊重，从而不忍。 爱屋及乌，就是一种间接的不忍，最终是对于所爱者的不忍。

那个笨蛋——就让我还是称他为笨蛋吧—-后来全家离开了 西西里，然后我们就把他忘了。但这其实是一个伏笔。在萨尔瓦 多和艾莲娜分别前的最后一次见面中，艾莲娜说，家里已经给她介 绍了一个人。这也是一个伏笔，虽然我们还不知道这个人就是离 开西西里岛的那个笨蛋。艾莲娜是在笨蛋一家离开以后来到西西 里岛的，这时候当然不认识他，也不知道他是萨尔瓦多班上的那个 笨蛋。托那多雷为什么一定要把艾莲娜嫁给那个脸上长着红斑的 笨蛋呢?我想这一安排是故意的，他就是要把最神圣的和最滑稽 的结合在一起，达到一个最不堪的效果。悲剧就是把美好的东西 毁灭给人看，毁灭得越彻底、越不堪，就越让人疼痛。那么,悲剧的 效果已经达到了，因为我们的心尖都起了痉挛似的疼痛。更有意 思的是，笨蛋现在的身份是一个议员。众所周知，政客是西方人眼 里最肮脏的职业。托那多雷捎带着表现出了自己对政治的嘲讽和 不屑。他犹如在告诉我们：笨蛋最有可能成为政治家。

生 命 中 最 爱 的

还是来说那个电话。萨尔瓦多在电话亭里，艾莲娜在家中楼 上的窗前，说话的同时，他们已经遥遥相望。虽然隔着纱窗，无法 看清彼此的面容。三十年前，萨尔瓦多也是站在艾莲娜的家前面， 这样痴痴地凝望她的窗口的。悄恍迷离，又波涛汹涌；近在咫尺， 又早已隔世!我想，这样的相见已经很完美了。可是，中年的萨尔 瓦多还是发出了见面的邀请。同样中年的艾莲娜说：“不要见了 吧，我们已经不年轻了。”说实话，饰演艾莲娜的演员的表现令我失

容易被搅浑的是我们的

望，无论表情还是口气，都没有厚重的内心积淀，没有岁月带来的 深邃内容，跟萨尔瓦多的深沉相比，实在是太空白、太一般了，简直 当不起他三十年来无法释怀的爱与痛。说这话的人不应该是那么 平庸的一副表情，不管她已经老成什么样子，也不管他有过多少个 女人，艾莲娜都是无法取代的，她不应该这么平常。我一直认为艾 莲娜这个演员选得不好，就算在少女时期，也不够青春、盈润和饱 满，成熟呆板，苍白干枯，平淡无奇，似乎只有透过萨尔瓦多的眼睛 才能反射出一些光华来。饰演萨尔瓦多的三个演员，无论是童年、 青少年还是中年时期，都选得非常好。童年时期嘴角的莞尔一笑， 青少年时期眼底潮湿的阴影，还有中年时期整个人的深沉的苍灰 色，都很有表现力。

一

5

萨尔瓦多约艾莲娜在三十年前见面的地方相见，艾莲娜说不 见了，萨尔瓦多说他会等。虽然艾莲娜说的是不见，但她到底会不 会去呢?我曾经留意过许多文艺作品中恋人隔断多少年之后的再 相见，其中有一篇叫《四十九朵玫瑰》的短篇小说，跟这个情形有点 相似，也是隔断多年之后，又取得了联系，他约她出来喝茶，她说： “不必喝茶了吧，我实在不愿毁去在你心中的那些形象。你在那棵 树下等我吧，我会从你身边走过，请别认出我。”于是那一天，他抱 着四十九朵玫瑰— 因为他们分别已经有四十九年了，在从前他 们相见的树下，向着每一个经过的老太太，郑重地献上一朵。他没 有刻意去相认，但他知道，这里面必有一朵玫瑰是献给她的。

“请别认出我”,这是她的愿望。因为没有任何容颜能够经得 起岁月的销蚀，她宁愿保持从前的美感。停留在记忆里，拒绝当下 现实，保持审美的距离，这不是很好吗?

但她还是去了。

托那多雷为什么又让萨尔瓦多和艾莲娜在海边相见了呢?为 什么一定要让萨尔瓦多残酷地目睹“十分钟，美人年华老去”呢?

因为托那多雷是一个在情感方面喜欢冒险的导演，就是这种执拗 的冒险欲望，使他一定要把一种情绪推到高潮。谨慎的导演，一般 都会让高潮欠着一点，留有余地，以免“盈则亏”。但这不是托那多 雷的风格。托那多雷是一个比较内敛的导演，从来不事偏执和张 扬，但在骨子里，他却深深地拒绝中庸。他就要这种达到极致的情 感强度。当他们在汽车里拥抱到一起的时候，我们内心的潮涌达 到了一个顶点，就像华彩乐章的最高音符。我还要再次煞风景地 提提我对中年艾莲娜的失望，这时候她的腮部太红，眼睛又过亮， 似乎透出某种中年女性的幸福的光焰，而缺乏应有的忧郁和凝重， 因此，使这个镜头没有达到理想的美感。

萨尔瓦多这次回归故乡的另一件礼物，是艾佛特留给他的遗 赠 萨尔瓦多童年时一直想要的、所有经过牧师审查后被拿掉 的接吻镜头的组接。一个又一个接吻的镜头，像流逝的岁月一样， 从萨尔瓦多和我们的眼前哗哗闪过。往事如潮涌来，我们内心的 波涛又进入一个大的起伏。这是整个灵魂的解禁，仿佛至此，萨尔 瓦多终于透视了生活的全部。在这样的电影语言面前，任何文字 的语言都显得苍白和孱弱。这个镜头充分显示了影像的表现力有 时是在文字之上的。

牛 命 中 最 爱 的

那些在静默中流淌的泪水见证着灵魂的又一次感动，我们沉 溺其中，久久地不愿说话。然后，电影结束了。从此你无法忘掉托 那多雷。

**疯狂的水仙花**

——新生代女作家的迷狂性自恋

那卡索斯(Narcissus) 是希腊神话中的美少年，由河神克菲索 斯与林间仙女利里奥佩所生。他在河边玩耍，偶然看到自己在水 中的影子，爱上了它却又得不到它，最后郁闷而死，神让他变成了 顾影自怜的水仙花。后世便将水仙花命名为那卡索斯，以此来指 代那些过分自我欣赏的人，自恋(Narcissism)一词也由此演化而 来。考察女性主义文学创作可以发现，其文本中到处摇曳着水仙 花的狂欢的影子。

女性主义文学的自恋有一个发展的过程。残雪用一种比较曲 折、隐晦和抽象的方式传达了她的自恋。伊蕾、翟永明、唐亚平等 女性主义诗作的出现，第一次将一种纯粹的女性主义话语放置在 了读者面前。她们大胆的“性写作”相对于此前“无性”的女性文学 写作来说无疑是一场革命，对人们几乎已经固化的女性文学阅读 习惯也形成了一个颠覆。女性主义诗人无羁的性写作包裹着的是 --个自恋的精神内核。诗中所体现的对于女性性与美的崇拜实际 上是一种自我崇拜，从本质上说，它们都表现了女性主义诗人对自 我生命魅力缠绵的珍重和无尽的爱恋。新生代女作家林白、陈染、 海男、徐小斌等人将残雪和女性主义诗人文本中由孤独、恐惧、压 抑、焦虑而导致的反抗性、自恋性精神密码破译出来，并经过各自 不同的心理投射，在创作中阐释为具体。在对女性阐幽发微和大

胆袒露的过程中，自恋之流一直贯穿于女性主义本文，女性主义文 学的自恋在此达到了前所未有的高峰，对自身魅力的过分自信甚 至使其已经发展到迷狂的程度。

女性主义诗歌充满自我崇拜。伊蕾、翟永明、唐亚平、林雪等 女性主义诗人总是致力于表现女性难以抗拒的自我魅力以及性感 之美，或冷艳神秘：“夜里总有一只蝴蝶叫着她的名字/于是她来， 带着水银似的笑容/月光很冷，好古典……”,“穿黑裙子的女人自 夜而来”,“我似乎披着黑纱煽起夜风”;或肉欲魅惑：“顾影自怜 ——-/四肢很长，身材窈窕/臀部紧凑，肩膀斜削/碗状的乳房轻轻 颤动/每一块肌肉都充满激情”;或圣洁细腻，“这被泪水濡湿的面 颊由哪一双手抟制/她微黄的额头闪烁着一抹/令人心碎的光辉”。 女性主义诗歌在展示自身性感魅力的过程中充满着女性的自我崇 拜，几乎可以说是女性主义诗人的一次集体自恋。

女性在魅力方面的自信有时直接表现为一种自我赞美。伊 蕾、翟永明、唐亚平、林雪等女性主义诗人会直接告诉读者她们自 身的魅力是多么难以抗拒：“我欣赏我吸烟的姿势/具有一种世界 性美感”,“你/从容有如美不胜收的磷火/你的光使月亮无法给你 投下影子”,“我是这种潇洒、轻松、飘飘荡荡”。其自恋由此可见一 斑。伊蕾的自恋主要通过目光对身体的自我抚摸进而以直感呈现 式的描述来实现的，翟永明的自恋主要表现为在诗中着力渲染那 个冷面女神身上摄人的性气息时的自我神秘感，唐亚平的自恋是 通过那个集肉欲化与神秘性于一身、以妖魅女巫的面目出现的女 性主人公来体现的，林雪的自恋则表现为一种处女般纯洁的自我 神圣感，或者说一种“女儿性”,那是对女性自我生命的无尽的爱 恋

疯 狂 的 水 仙 花

陈染的自我赞美比较委婉一些。她将她的自恋情绪遍施于钟 情的话语客体，使其皆着自我之色，而客体的自恋又反过来显示了

容易被搅浑的是我们的心

陈染对一已的情有独钟。“从窗缝中射进来的一束光线正好抹在 她的胸部，使得那一对挺立的乳房像两朵粉红色的大花朵，花蕊饱 满，葡萄酒的殷红，玛瑙珠的垂挂。”这是大树枝眼中的黛二，看起 来是大树枝在欣赏黛二，实际上是黛二在自赏，也可以说是陈染在 自赏。这种透过他人的眼睛而发生的自我赞美，其实就是一种自 恋——表面上的“他恋”,实质上的自恋。因为自恋欲望太强烈，不 满足于一个人自我欣赏，她才需要借助于一双他者的眼睛，来替自 己完成这种欣赏和赞叹，以更好地满足她的自恋。“黛二是个年轻 的瘦女人，手背上四条可爱的骨缝深深地陷进去，赫然醒目，这双 手仿佛就不是用来和面烧饭的。如今满街都是肉感的那一类女 孩，这越发显得黛二不合时尚。”这是伊堕人关于黛二的内心独白， 实际上是陈染孤芳自赏的表白，也是借伊堕人的眼睛进行的透视 性自恋。她有意说黛二“不合时尚”,实际上却并不以为然，她只是 要让自己卓尔不群。所以，所谓“不合时尚”与其说是一种自我贬 低，不如说是一种自我赞美。一个自恋者，即便以“他者”观“我”, 依旧是自恋。有时她的主人公还会假借一个心疼和恋慕自己的他 人的眼睛来欣赏自己，陈染首先这样写穿黑衣的女人麦弋：像一个 妩媚的现代巫婆，混乱地向着男人也向着女人散发着诱惑。然后 借麦弋的女友薏馨之口说：这诱惑是一股隐隐的疼痛，让人无法抗 拒，穿透心腑。这正是她对自身魅力的自我赞美。她相信自己在 别人眼里一定如她所以为的那样有魅力，她把这种自我赞美巧妙 地化为他人的倾倒而表现出来，其自恋则更胜一筹。除了那个显 然带着陈染本人精神特征的女性主人公，陈染的形象塑造都有些 单薄和平面化，表现出对他人的一种无知。而惟独在自己钟情的 女性身上，她的视角是全知全能的，这使她的自恋完全超越了视者 的限定而独立存在着，使她们无论在谁的眼里都有那种或美丽忧

戚或性感柔韧的魅力。主人公与陈染的大致重合则实现了其审美

上的主体与客体的统一，表明了其“他恋”背后的自恋实质。

陆星儿的《天生是个女人》,徐小斌的《末日的阳光》,陈洁的 《雨季来临》、《随风而去》等，也或多或少地带有这种自恋的精神特 征，她们为自己心造的幻影所迷惑，在虚幻神秘的氛围中尽情把玩 着女性空灵凄艳的魅力。

女性自身魅力方面的自信还表现为对女性“无限被爱”情形的 过分渲染。海男在被爱方面的自恋是登峰造极的。男人们总是在 赞美她笔下的女人们的同时赠送她们“玫瑰花朵、项链，还有标志 着美妙纪念意义的一封封写满精细雅致字体的情书”(这是她们的 女人业绩的标志)。她们的话语中经常流露出一种高贵的赐予感 来，好像她们天生是任何男人的女王，以至于“让上帝动情于我”。 她们的情人一律爱她们爱得要命，可以为她们牺牲一切，包括生 命。海男的自恋还在于她能让她的女主人公在许多男人之间穿 梭，而在每一个男人面前又似乎都是新的一样，依旧高贵、纯净、深 情、迷人，仿佛她们天生是为众多男人而生的。而不管她们有多少 男人，其他的男人照样爱她们，视她们为珍宝和生命，为了她们，他 们能相互包容，甚至其中一个可以陪她们去寻找另外一个，他们从 不相互嫉妒给她们惹麻烦。可见她们有多大的魅力，把男人都净 化和提升到了什么样的境界。可是，正如一首歌所唱的，你到哪里 去找这么好的人?自恋欲望的膨胀以及自身魅力的迷狂使海男无 暇顾及人性的限制，于是顾此失彼。

疯 狂 的 水 仙 花

这种自恋的多角性爱很容易让人联想到西方的唐璜。“能代 表男性征逐、不忠与滥交等特征的最佳象征人物，无疑就是唐璜。 以唐璜作为主题的作品都有一个明显的假设：女人除了希望成为 男人的欲求对象外别无所求。他所谓的爱就是这样。他并没表现 出任何成熟的爱，他甚至还没意识到，女人在情感上、身体上也是 完整的人。这透露出一种退缩性的、无边际的自恋特质。”(亚当 ·

容易被搅浑的是我们的心

朱克思《扭曲的心理——为何男人憎恨女人》)海男恰恰相反，她的 情人泛滥说明男性被无条件地架构成了女性的欲求对象，这显示 出了她如唐璜一般的“自恋特质”。因为自恋，她夸大了男性对她 笔下的女性们的需要和渴慕以及她们对男性的重要，但是，与其说 男人需要她们，不如说她们更需要男人对她们的需要——这是她 们满足自恋的一种需要。超级男性劳伦斯、贾平凹、张贤亮等以女 性的主动“献身”来满足其自恋心理，海男如出一辙。海男的爱情 文本很容易让人联想起堂吉诃德可笑的骑士演义，只不过这演义 变成了充满罗曼蒂克爱情的感伤情调和矫饰作风的贵妇演义而 已。陈染在《超性别意识与我的创作》中说，真正的现代女性不以 获得多少男人的爱作为自信心的基础。这句话也许可以对海男在 多角性爱中的自恋作出一个很好的回答。

多角性爱在胡小梦的《逛来逛去》中也显示出来，“我”总是很 容易被有钱的男人所爱上，而爱上“我”的男人又总是那么有钱。 于是“我”心安理得地被多个男人供起来，不失高贵地到处“逛来逛 去”。有钱又忧伤是她自恋的原因，同时也是她自恋的需要。“累 了我就坐在酒吧里，一个人在角落里默默地吸烟，像是回到大学的 沙龙里，不同的是，常常有不少男人往我这儿看，目光中有种说不 清的挑逗，让你不由得极其放松得搔首弄姿什么的，也体会一下某 一类女人的艰辛。”这就是她的表白，其实她比“某一类女人”多了 些什么呢?仅仅多了一份自恋。而就是因为这份自恋，她在享受 着与“某一类女人”同样的物化堕落时，却又把自己的精神摆到一 个更高的层次上，使自己的堕落变得高贵起来。她的理由之一可 能是：我比她们有情调。可情调不过是物质取得了精神的包装，就 算有情调，也实在没什么好骄傲的。她的理由之二可能是：我和她 们不一样，我是有灵魂的。可灵与肉应该是一致的，肉体既已至 此，还谈何灵魂呢?肉体即已被出卖，还谈何洁身自好呢?这个理

由本身就很自恋，已经自恋到自欺的地步：物质上“当婊子”,精神 上“竖牌坊”。事实上她可能还不如“某一类女人”,她们至少堕落 得不自欺，而她，除了堕落之外，还徒增了一份自恋的虚伪和迷狂。

还有一种自恋就是女孩子特有的青春自恋。姜丰的《追忆如 花》、《…半是梦》、《红墙咖啡》、《情人假日酒店》以及吴云艳的《雅 皮之夜》等小说就体现出这种自恋，其中的女孩子基本上属于在个 性解放的潮流中成长起来的被宠坏的一代。“我又将自己哭成了 泪人……凌苏开始用各种方法哄我入睡，我怎么也不肯睡。后来 他用毛巾被将我轻轻裹好。我立刻眼泪缤纷。”(姜丰《追忆如花》) “不知为什么,我有点恼羞成怒，第一个反应竟是挥起小拳头向他 舞将过去。但突然悟到面前原是一个陌生人时，我的拳头停在了 空中，然后又不好意思地缩了回来。但小嘴却不知不觉地撅了起 来。”(吴云艳《雅皮之夜》)这一自恋带着明显的青春期的特点：青 春的任性、青春的亮丽自信、青春的撒娇、青春的矫情……都是正 当花季青春可恃的自恋。在这种自恋的心理之下，矫情当然是被 允许的，因为世界本来就是“我”的舞台，任何人都会无条件地宠爱 我、包容我，被拒绝的难堪从来与我无缘，因为我是女孩子。她们 永远在重复着一种到处被爱的情形，矫情得匪夷所思，自恋得让人 忍不住想问一句：你以为你是谁?女性并不能因为自己的年轻而 放纵自己，更不能因为自己的性别优势而获得一份在男性面前撒 娇耍赖的豁免权。

疯 狂 的 水 仙 花

女性如果视自己的性别为宗教，便极容易流于自恋的幻想：世 界是她的，只要她愿意，就能够成为任何男性生命中的最爱和生活 的最高目标。这不过是一个女性魅力的神话， 一种自恋的幻想。 诚然，从但丁到歌德，我们的文学中一直存在着一个以女性为心理 明灯和灵感源泉的传统：永恒之女性，引导我们向前进。这可能会 给女性造成某种错觉，以为自己真的可以成为许多男性心目中的

容易被搅浑的是我们的心

女神。而现实是，对于男性来讲，女性的魅力并不是那么难以抗拒 的，甚至可能是不存在的。如果存在的话，也只是在某一方面或某 种程度上而言。而且，女性的处境并没有那么乐观，尤其在市场经 济条件下。从慕容紫薇的《我不相信你的眼里没有泪》、钟道宇的 《给我一把钥匙》、荒水的《丽人行》、西篱的《夜色如水》、王海鸰的 《热屋顶上的猫》,我们可以发现，女性仍然在男人和商品化的夹缝 里挣扎得很苦，常常是委身于男人后却得不到男人房间的一把钥 匙，“给我一把钥匙”还是很多女性最真实的渴望。女性的处境仍 然尴尬而有苦难言，性感的“燕子”不过被视为一只“热屋顶上叫春 的猫”。《夜色如水》对海男的自恋更是一个反证，“他”养了“她”, 但当她“大胆热烈，不满足于偷偷的爱”,跨越他心理的界限“深入 过他的灵魂”之后，他就觉得她已经不乖了，不再适合在他的生活 中出现了，于是带着“她”乘飞机去边寨，想在湖里溺死“她”,造成 外来妹自杀的假象，然后一走了之。而“她”此时却还沉迷在爱情 的甜蜜之中浑然不觉。

缪永的《驶出欲望街》中，这种一厢情愿的自恋也得到了部分 体现，本来也是一个屡见不鲜的“傍款”事件，却由于缪永的自恋手 笔而变成了一个温情而又不乏深沉的爱情故事，以鱼与熊掌的兼 得来证明了“红尘有爱”。悲观一点去看，类似的故事我们的生活 中呈现的更多的似乎还是张爱玲的《倾城之恋》式的“爱情既战争” 的版本。徐坤的《遭遇激情》中，女主人公商业谈判中试图在以女 性的楚楚可怜以及所谓人格魅力来打动男对手，男主人公开始动 情了，她几乎就要成功了，但最终却棋差一着，因为男主人公还留 了一手。这种试图以感情原则来战胜商业原则的幻想，既乌托邦， 又一厢情愿。在商言商，商界固有的铁律使任何自恋的幻想在它 面前都显得苍白无力。这种一厢情愿地抬高商业世界中女性在男 性心目中的地位的杜撰，其实都包含着自恋的成分。女性并没有

那么轻而易举地从物质中解放出米，超越生活层面的局限，进而成 为男性头顶的一道光芒。任何妄图以人格力量来打动男性从而使 自己在商战中立于不败之地的幻想都是自恋而不切实际的。

与海男等女作家相比，倒是有许多男作家如钟道宇、荒水等对 市场经济条件下的女性生存有着更为清醒的思索和观照。由商业 加感情这类题材的男性文本和女性文本中对女性处境的不同反 映，我们可以看出女性主义作家此间的自恋。由于太爱自己，她们 一味耽于低头自恋，根本无暇也无心顾及别人的生存之痛，所以才 会对女性的现实失察。

对自身魅力的过分迷信和过高估价使女性陷入自恋的乌托 邦，而对自身力量的过分自信则把女性推向了母权制的极端，女性 文学因此还体现出一种极端女权主义的自恋。张洁、张辛欣在她 们的女权主义反叛中，往往还把自己弄得捉襟见肘，一无所有，甚 至没有立身之地。晚生代女作家却不会这么背水一战，她们往往 首先要留出自己的中心位置来，把主动权掌握在自己手里，让自己 处于毋庸置疑的强势。这样她们就由被动的反叛置换为主动的操 纵和控制。她们具有强烈的王位意识，都是自己的本文王国里的 女王，她们把张洁们那种勇敢但仍然处于弱势常常在现实中碰得 头破血流一败涂地的起义性反叛一变而为君临臣上式的上下对抗 ———一种因为力量太悬殊而构不成对抗的对抗。在她们的本文 中，男权制已经被先验地颠覆了，男性个体已经被先验地阉割了， 男性中心文化好像根本没有存在过似的。

疯 狂 的 水 仙 花

赵玫的《我们家族的女人》和铁凝的《玫瑰门》,向人们描绘了 一个充满力量的母系氏族。海男的文本中，一群男人痴心地爱着 同一个女人，像女王与她的男宠们，这是她的女王主义的表现。林 白、陈染笔下的男性也已经变成女性神话的祭品和女性寻欢的工 具。林白曾经宣称自己是一个女性崇拜者。她把女性美推到一种

容易被搅浑的是我们的心

极端的境界，同时又让出现在她视野里的男性孱弱卑微不堪一击， 表现了她面对男性世界的一种决绝而亢进的姿态。徐坤的《从此 越来越明亮》和陈染的《破开》,是充满豪情的女性主义的宣言书， 丁玲笔下那种莎菲式的女性中心主义于此重现，描写由“世妇会” 召开而推动起来的女性写作盛况的《从此越来越明亮》中，徐坤以 女性共同体的代言人的身份表现出一种自大、轻狂和张扬的自恋， 把女性的自我抬举到了一种登峰造极的地步。她用紫禁城——王 者宫殿，王位所在——-来作为女人的城和女人的象征，其意味是非 常明显的：“我被我诗化你的愿望深深打动了，紫禁城。”“男人们怀 着巨大的恐惧在你的脚下献上了千万条红毡和毛毯，然后匍匐在 你的脚下虔诚跪拜，你在男人的鸡群中孤独地鹤立着。”“城中的帝 王们在穿越你时心怀恐惧彻底颓废了，只剩下一代又一代的中国 阳痿。那些成为被你围困的死囚，夜夜充当着你的毫不称职的玩 偶，那些被阉割过的宫廷太监们只有被你同情和怜悯的分。”《破 开》则充满“春风得意马蹄疾”的潇洒和洋洋自得，好像男性已经真 的在女性的“谈笑间”“樯橹灰飞烟灭”。她们在意念中尽情地颠覆 着男性文化的中心位置，而事实上，现存的两性关系并没有如此阴 盛阳衰，她们辉煌的自我感觉只是一种自恋的致幻力的催生物而 已。她们对女性的帝王般的崇拜归根到底是一种女性沙文主义的 自我崇拜，这种女王主义已经使她们的自恋接近于自欺。这种自 欺不仅没有也不能改变女性的社会地位，反而因其掩耳盗铃而掩 盖了实际上的性别压迫

强烈的女性优越意识和过分的自恋使女性狂妄而又迷幻，并 在两性关系上有矫枉过正之嫌。她们似乎并没有满足于男女平 等，而是以矫枉过正来继续打破两性间的平衡。诚然，因为短短的 母系时代结束以后，人类的历史就是一部女性被压抑的历史，所以 为了摆脱压抑，女性在两性关系上的矫枉过正是一个历史的必然。

但这只能是一个并不完善的转型或者过渡，其最终目的是为了引 向真正理想的两性关系——精神上的平等。而如果矫枉过正走得 太远，不仅不利于两性关系趋于完善，而且使正在追求的女权因为 过分张狂而显得可疑，其内在力量反而被削弱。

从女性心理学角度来看，这种女权主义的自恋实际上是一种 女性补偿心理所致，是女性对白己缺乏自信后的过度补偿的结果。 因为由自尊自强走向了自恋，由自审自省走向了自闭，强劲与脆弱 两种强烈对立的两极人格便统一于女性一身，女性心理在某种程 度上已走向畸变。所以，她们并不能在自恋中找到自我平衡的真 正出路，把女性的自我从失落的世界里寻找回来。相反，过分自恋 使她们与社会和他人处于对立的位置，因而无法在社会中建立起 真正的自我。自恋并不能引起女性真正的被重视，女性要靠实际 行动和理性力量来证明自己，而不是靠某种一厢情愿的女权主义 的偏执。正是缺少实际行动和理性力量的盲目自恋，使晚生代女 作家们的价值目标变得茫然。因此，无论就女性文学之路还是女 性解放之路而言，女性都必须走出各种幻影的自欺。

疯 狂 的 水 仙 花

在两性关系上的矫枉过正还使女性将自身异化。阴阳相济是 天经地义的法则，女性事实上无法拒绝对男性的需要，或者说对性 的需要，正如陈染在《另一扇开启的门》的访谈中曾明确说过的： “我热爱父亲般的拥有足够的思想和能力‘覆盖’我的男人。”但是， 由于极端的女性中心主义，她们又以绝不相容的敌对方式对男性 实施了割礼，使他们丧失雄性，而后鄙弃了他们。于是，她们将自 己套进了一个自画的怪圈。女性在将男性“他者化”即物化的同 时，也自食了被异化的苦果——这就是她们由男性匮乏而导致的 空虚和难言之苦。她们对男性的态度是拒绝的，又是召唤的，拒绝 现实中的男性，召唤理想中的男性。由于对异性和爱情太过理想， 她们只能对着心造的幻影仰望祈祷——“与假想心爱者在禁中守

容易被搅浑的是我们的心

望”。这无异于望梅止渴，画饼充饥。正如现代工业社会人创造了 机器又受制于机器一样，女性先用一枝笔将男性杀死，然后又自己 面对着生命中的男性匮乏的无奈，情和性的匮乏使她们像一只饥 饿的口袋，这就是女性异化的后果。女人的胜利总是以男人雄性 的退化为前提，这使她们的胜利大打折扣，或根本上变为一种意义 的缺席，像一个不伦不类的怪物。

异性的匮乏，即异性恋的无法实现，使女性只好走向自恋和同 性恋——徐小斌在《双鱼星座》中所触及的女性的自恋与自慰就是 女性在将情感及肉身获救的希望寄托于男性，而又惨遭失败后的 一种反向逃逸——但自恋和同性恋都无法解决男性匮乏而导致的 女性问题，无论是生理方面还是心理方面。自我象牙塔毕竟是匮 乏的，女性之邦毕竟是有限的，女性生命中的男性匮乏越久，其空 虚就越大，对男性的偏执和仇恨也就越深刻。对男性的偏执和蔑 视，又会导致女性对自我的过誉，使其更加自恋——这已经形成一 个怪圈。因此，对自我的理性认同和健康的两性关系的建立是克 服和转移女性作家自恋的有效途径之一。

女性主义文学的自恋与女性主义文学批评也有直接的关系。 世界范围内的女性主义文学批评为女性主义文学的发展造就了一 个高昂的舆论背景，给女性主义作家造成一种虚幻的良好的自我 感觉。来自女性批评家的女性主义文学批评尤其表现为一种批评 与文学之间的“累斯嫔主义”,自觉不自觉地采取性别回护的态度， 以无条件的认同和袒护以及批判意识的缺席，形成对女性主义文 学的误导，并在客观上对女性主义文学的自恋起到某种鼓励作用。 为了克服女性主义文学的自恋，女性主义文学批评必须首先克服 其自恋，从而为女性主义文学发展起到理论和舆论双重的引导作 用。

**新生代女作家的自闭** **情结和镜像化自恋**

自从有女性话语的那一天起，女性作家就在争取“自己的一间 屋子”——即与男性同等的写作条件。现在，这种争取已经告一段 落，她们已经有了自己的这间屋子。那么,这时候我们有必要发出 像鲁迅“娜拉出走以后怎么样”式的诘问：女性有了自己的一间屋 子以后怎么样呢?考察新生代女作家的创作我们可以发现，这间 屋子某种程度上正在充当着女性的自闭之所，她们在这间屋子里 经常做的事情就是在镜前孤芳自赏顾影自怜。自闭和镜像化自恋 已经成为这一代女作家身上最重要的精神特征之一。

新生代女作家在生活空间和精神世界以至创作上都具有很强 的自闭性。自闭为新生代女作家的镜像化自恋提供了条件，二者 某种程度上已经构成一种因果关系，所以要谈晚生代女作家的镜 像化自恋，必须首先谈其自闭。

女性主义诗人的诗中空间是幽闭狭小的，绝对女性的，可以用 “独身女人的卧室”来代称。残雪的世界是一个在外向度上密不透 风，在内向度上又风雨如晦的孤立而封闭的女性心理空间，这就是 残雪的迷失之地。与陈染等人有限具体的自闭空间相比，残雪的 自闭空间是一种无形的存在——大到无形，她的文本世界有多大，

新生代女作家的自闭情结和镜像化自恋

容易被搅浑的是我们的心

她的自闭空间就有多大。如果将其具象化，她的自闭空间就是一 个心灵运行的虚无的圆圈，或者那个根本不存在的“山上小屋”。 海男则自闭于自己创造的那个虚幻浪漫的梦境

陈染笔下的肖蒙(《与往事干杯》)小时候生活就有些自闭，家 成为她的壳，她像一只小小的蜗牛怯生生地躲在里面，不敢向世界 伸出她的触须。少女时期，尼姑庵又成为她的自闭之所，这个郁闷 潮湿燠热颓败荒芜的生活空间，与她凄美忧郁、执拗自卑的心理空 间正好形成一种性质上的互证性。她纷纭的心思，小雨一样在这 里绵密地下着，使这个自闭的空间给人的感觉总是雨靠罪、雾蒙蒙 般浓得化不开的忧郁。成年后的肖蒙有了自己独立的女性生活空 间 一间绝对自我的迷乱而清幽的屋子。这个封闭的女性空间

隐隐地向外散射着一种惑人的女性气息，这是一个没有异性的女 性空谷，寂寞的女人就像一朵幽兰在里面独自盛开着，无人欣赏的 徒然，使她美得伤感，美得缠绵俳恻，进而笼罩在一种绸缪得滴水 的自恋之中。

林白的女性存在的环境空间也较为局促，常常限于一间屋子、 一座小楼、一道回廊——要么是封闭有限的空间，要么是迂回走不 出去的空间。朱凉只能在“回廊椅”上凝然而坐，古典的境界烘托 着她古典的韵味。“穿月白绸衣的女人”纵有千种风情，更与何人 说。她们是那样的美丽，又是那样的寂寞，无论她们起舞弄清影， 还是对镜凝望，都是寂寞嫦娥枉凝眉，因为她们面对的永远只有自 己。她们像生活在一个空寂而巨大的梦境之中，美得惘然，美得悲 观，这如何能使她们不自恋呢?

除了人物的自闭，这些女作家本身也都具有不同程度的自闭 性，即心理空间和生存空间上的自我幽闭。这种自闭既是她们内 在的人格局限，又是她们自觉的选择，是她们有意识地将自我放逐 于虚妄和孤独之中。陈染曾经说过，“面对虚妄和孤独，似乎是守

住自我的唯一可能”。

陈染之所以总是为人物选择狭小单一的自闭性生活场景，是 因为她本人心态上的自闭性。陈染总是在“自己的一间屋子”里隔 窗眺望世界，遗世独立。在这种长期的自闭中，她堕入孤芳自赏。 她欣赏和玩味自己的孤独，并将它看成一种推动思想的力量，因而 产生精神自恋、思想自恋和智慧自恋。“多年来她与任何一个‘他 人”的接触，无非是此刻她的手指与键钮的接触 “他人’不过是 自己某一侧面的替代物，所完成的无非是自我的交谈。”这似乎是 陈染的自况。她的自我与“拟我”交流的自恋性创作动机和心态， 决定了她的创作只能产生自恋性文本。

林白的心理空间也非常封闭，她这样描述与人群的关系：我与 世界的关系始终是紧张的，在我的成长过程，一直感到世界是恐怖 的，难以沟通的，隔膜的。所以，她选择自闭。林白对其人物的自 闭也持欣赏的态度，因为只有在自闭中才有可能孤芳自赏。林白 的女神是寂寞的，但林白的欣赏缓解和升华了女神们的寂寞，使其 变成一种遗世独立的美感，变成一种无与伦比的高贵，这是站在整 个女性立场上的自赏自恋——“在相互之中，我们永远不会感到匮 乏”。①

对于这些女作家来说，“一间自己的屋子”,已经成为一个符号 性的场所，即她们的自闭之所。在这间屋子里，虚拟的舞台和镜子 一样，也成为一种不可或缺的存在。她们有良好的镜头感，当她们 写作时，心里呈现着一个虚拟的舞台，台下有大批观众，而她们自 己正是舞台上的主角。“假如环境许可，对自我陶醉者来说，在舞 台上向大众奉献他自己是最令他快乐的事。”这些潜在的观众当然 是读者。镜子情结和舞台意识构成了女作家自恋的双翼，借助镜 子和舞台，她们参与了自身的“被看”,延续了女性的物化命运。

贵族化和反人群是新生代女作家自闭的一部分。这类女作家

新生代女作家的自闭情结和镜像化自恋

容易被搅浑的是我们的心

大都有一个较优越的社会位置，一个良好的创作条件——自己的 一间屋子，基本上可以闭门写作。对她们来说，“自己的一间屋子” 既是心灵之家，又是女性的庙宇——一个实行自我礼拜的地方。 这种绝对的形而上的女性生活，使女作家恋慕于“香园小径独徘 徊”,有情绪爱重自己，却无心关注现实和他人的苦痛，从而导致了 她们的自恋。她们不仅缺乏对外界的兴趣，而且从根本上反人群。 因为她们觉得自身太高而人群太低，不能形成对等的交流，也没有 人能够与她们沟通，所以她们宁愿选择自闭。造成她们这种遗世 独立的自恋之感的，是“她们病态的缺乏意志力和惯性，她们没有 在日常生活的行动中表达自己的能力，以至内心中的神秘感觉不 易表露。这种难于被人了解的性格使女人改变了整个生命，变成 一个具有戏剧化性格的人，一如她像穿着精制的长裙，站立着，像 个穿着祭司长袍的女祭师，却又是一个她忠诚崇拜的偶像”。②

新生代女性写作具有强烈的个人化私语化特点，其文本几乎 都具有个人记忆和精神自传的特征，而过度的个人化和私语化构 成了她们写作上的一种自闭。

女性主义诗歌具有典型的自白性，她们的性与美大多是以自 身为客体来表现的，实现了表现主体与客体的统一——“我是我自 己的模特/我创造了艺术/艺术创造了我”(伊蕾《独身女人的卧室 · 土耳其浴室》)。翟永明的《女人》、《静安庄》、《死亡图案》等，都是 普拉斯式的激情自白。还有一些很生活化的女性主义诗歌，如徐 芳的《面对一个人的世界》,写自已从早上醒来躺在床上考虑穿什 么衣服，到晚上回来锁好门，整整一天的生活，关注的目光一直都 没有离开过自己。

小女人散文是中产阶级女性的生活及生活观的自白。它是自 足的，拜物的，趣味主义的，宠物化的。女作家以慵懒或活泼的笔 致，把对自我生活细事和内心情绪的过多关注化为絮语呢喃，然后

乐此不疲地芹献于读者。在她们的笔下，“我”是出现频率最高的 一个字眼，不是我，我的先生，就是我的猫、我的狗、我的鞋子、我的 口红……这种写作不仅具有极其狭隘的个人性自我性，而且还透 出浓重的中产阶级的自恋气息。

林白、陈染、海男的写作具有极强的自传性，她们都惯常采用 内观的写法将“自我”分裂成许多“部分的自我”融入本文，她们的 本文即便不是她们生活的自传，也是她们精神的自传。正因为如 此，我们才总能从她们的人物中找到一个林白、一个陈染、一个海 男，她们都是林白、陈染、海男话语中一贯的“这一个”,与林白、陈 染、海男在生活经历、形体面貌、性情气质或感情体验、精神个性、 情绪心境、行为方式及对世界的感知方面有部分或全部相同或相 似之处。她们的写作本质上已经成为一种纸上的自白，这种对自 白性叙述的偏好“意味着在他的生活和他的艺术之间，儿乎没有什 么距离可言，生活被体验为一种艺术或者说艺术被体验为一种生 活”。③自白式叙述使人们已经可以借助小说去阅读小说家个人生 活的状态以及动向，小说家已经走到台前，小说与小说家在虚构的 名义掩护下实现了公然的重合 “作者即是本文”。

这种过度个人化私语化所导致的创作上的自闭，对于女性作 家来说等于画地为牢作茧自缚，它不言而喻地证明了女性永远不 具备与男性相同的关心社会的能力，除了关心自己，她们一无所 长。这种创作归根到底是在浅吟低唱，是女性作家甘愿把自己放 在低处，承认自己永远超越不了男性所代表的精神高度。同时，它 还培养了读者对女性阅读的一种惰性和惯性，好像女性创作天生 就是“无非如此”的，这对女性强烈要求的话语权，将是一个反证和 倒拨。女性一直在争取更大的话语权，可是，如果获得话语权之后 就是一味地言说自己，甚至流于创作上的自闭，结果只能证明她们 并没有能力去行使自己的话语权。女性提倡话语权和自己的声

新生代女作家的自闭情结和镜像化自恋

容易被搅浑的是我们的心

音，并不意味着就一定要全力言说自己，至少这不是全部。

女作家之所以自闭，就是因为她们对他人缺乏爱心，对社会缺 乏关心，她们太爱自己了。而自恋就是由于缺少对他人的爱，自恋 者把对他人的爱全部给了自己。弗洛伊德认为，自恋力比多或自 我力比多是一个大量储存器，对象精力贯注从中发出，又再次被收 回，自我的自恋力比多精神能量是事情的原始状态，在儿童期实 行，仅被力比多新近的排出物覆盖着，但实质上却在排出物后面持 续着。从一开始，所有的力比多积聚在本我中，这时，自我仍在形 成的过程中，或者还很弱。本我发送一部分力比多到对象精力贯 注中去，于是长得强壮了的自我试图抓住这个对象力比多，并且把 自己作为爱的对象强加于本我。自我的自恋正是这样一种继发性 的自恋，它是从对象中被抽出来的。自恋是自爱和对象爱之间的 必经阶段，而在各种形式的相关性中，只有建设性的关系——爱 ——才能充分实现既允许个人保持自由与尊严，同时又与他人合 一的条件，所以要保持健全的人性，人必须由自恋过渡到爱他人的 阶段。

波伏瓦曾经说过，“惟一足以损害很多女性作家的是她们对自 己的爱，那种爱毒化了她们的诚意，限制了她们自己，降低了她们 的才干。”④马克思主义认为，人是社会关系的总和。弗洛姆也指 出，“与外界保持某种形式的相关性，是任何健全生活的条件”。① 但自闭却把女性的生活和写作都抽象化了，使其成为一座孤岛。 所以女作家只有克服其自闭，才能强健自我人格，突破正在形成的 创作局限。而打开囚禁性视野不仅是她们克服自闭和自恋的首要 条件，而且是她们自我心灵解放的重要途径。

自闭和自恋具有一脉相传的联系，自闭有时是自恋的原因，有 时则直接意味着自恋。绝对女性的自闭造就了一种环绕着女性的

自恋氛围，在惟我的幽闭空间中，女性痴迷和流连于对自我的寻 找、欣赏和审视。自闭的寂寞使女性的幽雅之美因为缺少一双激 赏的眼睛而只能付诸自恋。极度的自闭使陪伴着这些女性的只有 镜子，对自我幽闭中的寻觅以及莫名的期待使她们太息般的目光 总是不自禁地投向镜子。对镜子的迷恋必然带来一种女性自我的 镜像化——借助于镜子来进行自我欣赏，或者用镜子来充当一双 来自他者的激赏的眼睛。

自闭中的自恋，最容易走向影恋。从词源上讲，影恋本来就是 最接近自恋的定义。自恋是 Narcissistic 的意译，Narcissistic 是 Narcissus的形容词形式，Narcissus 的音译就是奈煞西施。关于 “影恋”,潘光旦所译的《性心理学》(霭理士著)的译者注里有这样 的解释：“影恋(或奈煞西施现象):希腊神话里说，少年奈煞西施， 风姿极美，山林之女神哀告(Echo) 很钟情于她，而他却拒而不爱。 终于使哀告憔悴而死，死后形骸化去，只剩余得一些山鸣谷应时的 回声。于是司报复之神奈密西士赫然震怒，罚令奈煞西施和泉水 中自身的照影发生恋爱，奈煞西施对影唏嘘，最后也不免憔悴以 死，死后化为后世的水仙花，至今水仙花的科学名词也就是这位顾 影自怜的美男子的名字。”⑥

就像希腊神话中美少年的影恋是通过泉水而发生的，因而离 不开泉水一样，新生代女作家的影恋是通过镜子来发生的，因而离 不开镜子。镜子代替了泉水，成为女性自恋的道具，把她们的自恋 最终推向了镜像化。

了解“人之秘密”是人的独特欲望，从心理学来看，进入青春 期的少女随着第二性征的发育，都要经过一个照镜子的阶段—— 在镜像中观察、欣赏、发现从而肯定作为女性的自我，以此向童年 告别，走向成熟。这是青春期少女一般都要经历的自恋阶段，少女 肖蒙就曾“拿着一面镜子对照着妇科书认识自己”。但这并不限于

新牛代女作家的自闭情结和镜像化自恋

容易被搅浑的是我们的心

青春期，“终其身，女人会发现镜子的奇妙，对于认识她自己和使 她自己存在的具体化，镜子有莫大的帮助”。⑦借助镜子来完成的 自恋特别接近于影恋的含义，在女性主义的语境中，镜子几乎已经 成为一个自恋的象征。蔼理士说，“这类似奈煞西施的倾向，在女 子方面原有其正常的种子，而这种种子的象征便是镜子。”⑧可见 镜子对女性的自恋具有推波助澜的作用。

女人照镜子的场景在女性文学中经常可见，丁玲《莎菲女士的 日记》、王安忆《锦绣谷之恋》等作品中都有，而且也都隐含了一种 自恋的意味，但像晚生代女作家这种强烈的镜像化自恋却前所未 有。

镜中的女人是林白经常使用的意象，老处女梅琚和禾寡妇屋 子四面都是镜子，“穿月白绸衣的女人”经常从一面镜墙凝望自己。 林白笔下幽幽的镜子经常辐射出一个虚空的性的气场，在这个充 满性感但又禁绝男性的气场里，“穿月白绸衣的女人”只能借镜自 赏自恋以挥发其性的情绪：在她身后的一面年深月久的落地镜中， 女人看到白己抚摸着吉的毛发。女人从落地镜的深处再一次凝 望。她在镜子里看到自己玉白的脸闪着同样的亮光，她的眼睛柔 情四溢。女人光着脚，坐在一张竹藤椅上，落地穿衣镜擦得很清 晰，镜面溅上了几点水的纹点，像暗花一样装饰镜子的斜角。女人 刚刚化了妆，描了眉毛，鲜红的唇膏艳丽的嘴在镜子里很夺目。窗 帘低垂，女人解开衣服，她在镜子里看到自己的乳房匀称柔软，小 巧可爱，它们像一对受了委屈的苹果，没人理会，孤零零的。女人 爱怜地捧着它们，它们没有被吸吮过，没有喂过奶。(《同心爱者不 能分手》)“北诺在布幔遮住的床铺总是做同一样事情：照镜子。她 总是为自己的美丽所倾倒。”“北诺从镜中看到自己的身体撩人地 陈列在床上。”“当一个人的时候她会把内衣全部脱去，在落地穿衣 镜里反复欣赏自己的裸体。她完全被自己半遮半露的身体迷惑住

了。”(《致命的飞翔》)

海男的文本中也经常遭遇镜子：我究竟是在什么时候开始每 天每夜离不开镜子，镶嵌在乳白色墙壁中的大镜子使我脱去一层 层的衣服，这是我的腰和腹部。(《我的情人们》)对镜而站的画面 在陈染文本中也屡屡可见：剧作家麦弋小姐常常伫立镜前，整理她 洁净的衣衫。两只寂寞的乳房如花期正放的木兰花，透过薄而透 的裙裾，散发着幽幽的香气。(《饥饿的口袋》)虹影的《在人群之 上》则以反复出现的镜子意象映现一个敏感多思的女性那种自恋 而又自虐的痛楚心理。

在女性的对镜自恋中，性成为一个或隐或显的因素贯穿其中， 女性借助镜子来完成的经常是一种性的自恋。这一点和希腊美少 年有所不同。事实上，影恋的含义现在已经扩大了，不再局限于希 腊神话所定义的范畴，比如，“影恋包括由顾影自怜或自我冥想引 起的性爱的情绪。”⑨从这个意义上讲，女性通过镜子来完成的性 的自恋也许更接近于影恋的现代内涵。

身处封闭的镜城，从哪个角度看到的也是自己，这使女性的影 恋成为一种必然。病态的影恋中包含着女性的惟美倾向：“只有女 人才会企图去捕捉她的影像而成为银色镜子的俘虏。她爱自己的 身体，通过爱慕和欲望，她赋予生命于她看到的影像。”①她们选择 镜子来作自恋的媒介，首先是因为“镜子的最大功能就是使女人产 生完美的欲望”。其次是因为自恋即是自我对“拟我”的爱恋，而镜 子能从自我“克隆”出一个“拟我”,即镜像化自我。对自恋的女作 家来说，镜像化自我常常就是她本人的简单复制，缺少深邃和高远 的自省自察。王安忆曾经说过，作品中都有一个我，一个我关照另 一个我，站得越高远，省察越深邃，没有距离也就谈不上省察。

“虽然大多数女人喜欢从镜中看到自己的样子，但是镜子并不 是惟一的工具，很多人也可以尝试在内心和另一个自我对话。在

新生代女作家的自闭情结和镜像化自恋

容易被搅浑的是我们的心

幻想中创造另一个自我。”这就是陈染所说的自我与拟我的“审 视”、“抚摩交谈观望”,即一种自恋式交流。她们选择了写作这种 方式代替照镜子来进行自我对话，林白曾经说过：写作就是一个女 人对镜独坐。那么,正如镜子是女性自恋的工具一样，写作也成为 女作家进行自恋的一种方式和表达自恋的一种途径，本文就是她 们自恋的载体。所以她们的写作在某种程度上是一种镜像化自 恋。镜像化自恋的外延还可以扩大至女性与女性之间，女性常常 成为一对互文，彼此充当着自恋的精神镜像，比如《潜性逸事》中的 李眉和《饥饿的口袋》的薏馨，便分别充当着雨子和麦弋自恋的精 神镜像，而本质上，前者正是后者内在的自我。同性爱与创造另一 个“我”的镜子之奇迹是同质异构，波伏瓦把一对累斯嫔比为互相 观照的活镜子，即自恋之镜。这样，对方就成为她们的拟我和镜像 化自我。她们不过是在同性身上恋慕着自身之投影，可见同性爱 的镜像化自恋本质。

镜像化自恋或者说影恋作为一种走向病态的自我囚禁，归根 到底是由于自我的空虚。“那卡索斯在凝视自己映在湖面上的美 丽身影时坠落湖中，人会像他那样淹死在镜子中吗?”Q 这是深陷 镜像化自恋的晚生代女作家们必须面对的一个诘问。

个人主义的自恋心态不可能在集体主义盛行的年代里出现， 自恋在新生代女作家里面出现绝非偶然，新时期普遍出现的个人 主义思潮是自恋赖以产生的社会基础，而社会的内在精神形态有 时会导致集体自恋。新时期文学越来越强调主观化视角，强调纯 粹个人的内心生活以及个人与历史对话的姿态，与前代女作家相 比，这代女作家身上很少有社会责任感以及对社会问题的兴趣，她 们喜欢张扬自我个性，关注点明显内转，写作越来越趋向心灵化， 总体上具有很强的个人化特点。女性写作的自恋性与私人化之间

存在着有机的联系，作家的注意力过分倾注于自我，或一味在个人 的精神之流上飘忽，便很容易流于自恋。

弗洛姆曾经说过，“许多艺术家、作家等都是极端自恋的。他 们的自恋并不妨碍他们的艺术，相反常常有助于他们的艺术。因 为他们必须表达他们的主观感受。”3自恋使女性主义作家在个人 化领域里达到了片面的深刻和深刻的片面，女性对自身性别的特 别关注引导她们逐步走向了自我认识的深化。但是，普遍存在的 自恋同时也使女性写作步入了误区。女性主义作家越来越阴鸷、 乖戾、执拗、尖锐，肯定自己的特殊禀性，宽宥自己的弱点，欣赏自 己的孤独甚至变态，在自我营造的幻影中低回不已，向读者传达出 了一种阴暗晦弱的心理气氛(psychological atmosphere),对我们的 社会是一个不太健康的情绪导向。况且，幻影毕竟是幻影，它无法 代替女性现实生活中的真实的困境，也无法把女性真正引向解放 之路，所以，这种创作的最终意义是很小的。在自我的迷恋中产生 不出伟大的作家，真正伟大的作家应该是替人类忧虑胜于替自己 忧虑，对世界关注超过对自身关注的人。

波伏瓦说，自恋是女性写作的大敌。同时她还说，“女性不仅 有能力评价自己的生活，而且有能力关怀普遍的人类问题，探索社 会前进的动力。”鉴于女性自身的局限性给女性文学带来的灾难性 后果，我们有必要对女作家发出这样的提醒：超越自身的局限，告 别顾影自怜的状态，从各种自造的幻影和怪圈中走出来，以现代理 性之光探求摆脱女性困境之路，并努力接近文学中最为深刻和广 泛的问题 人类普遍的命运及人生的价值

**注释**

① 埃莱娜 ·西苏《美杜莎的笑声》一文，转引自张京媛主编《当代女性主 义文学批评》,北京大学出版社1992年1月第1版，第210页。

新生代女作家的自闭情结和镜像化自恋

容易被搅浑的是我们的心

②④⑦⑩① 西蒙 ·波伏瓦《第二性——女人》,湖南文艺出版社1986年 12月第1版，第422—423页，第425页，第419页，第419页，第421 页。

③ 苏珊 ·格巴《“空白之页”与女性创造力问题》一文，转引自张京媛主 编《当代女性主义文学批评》,北京大学出版社1992年1月第1版，第170 页。

⑤ ⑬埃里希 ·弗洛姆《弗洛姆著作精选——人性 ·社会 ·拯救》,上海 人民出版社1989年8月第1版，第284页，第698页，第692页。

⑥⑧⑨《性心理学》,霭理士原著,潘光旦译注，三联书店1987年7月 版，第178页，第178页，125页。

**新生代女作家的身体性自恋**

作为自恋一词的定义之一，P ·纳基用自恋(Narcissism)一词来 形容一种性的倒错，即一个成年的个体用施于爱人身上的拥抱抚 摩滥施于自己身体之上。①这一定义已经接近了性自恋一词的本 质，性自恋，也称为身体恋，就是指一个人像恋物一样地迷恋自己 的身体。考察新生代女作家的创作可以发现，她们的文本中普遍 弥漫着浓重的性自恋气息，翟永明等女性主义诗人以及林白、陈 染、海男等女作家惯于动用女性的天然资源来强化其本文的个人 性力量，惯于以身体的爆发力为现成手段来激活其本文，种种微妙 颤动的感性经验被一丝一缕地纺织到女性话语当中去，一种几乎 裸程面世的女性身姿也被镶嵌于女性主义的本文，甚至已经由大 胆的裸程面世进一步走向性的诱惑。把女性身体作为艺术创作惟 -可用之媒介的手法正风靡于女性主义文学的创作，身体化本文 正在成为女性自恋的最大载体。

女性主义诗人从来不惮于描写自身肉欲魅惑的美：“顾影自怜 ——/四肢很长，身材窈窕/臀部紧凑，肩膀斜削/碗状的乳房轻轻 颤动/每一块肌肉都充满激情”(伊蕾《独身女人的卧室 ·土耳其浴 室》)。这种“顾影自怜”的身体自恋完全是出于一种自觉，是一种 清醒的性自恋意识。

新生代女作家的身体性自恋

容易被搅浑的是我们的心

性自恋一直贯穿在陈染笔下成长着的女性生活中，女性的性 自恋往往是借助镜子来实现的，从本质上讲，女性对镜子的迷恋正 是对躯体迷恋的延伸。少女肖蒙曾经“毫不留情地把自己脱得一 丝不挂。拿着一面镜子对照着妇科书认识自己。镜子上上下下移 动，她的手指在身体上代表着另外一只手。她不认识这柔软的手， 这烧红的面颊；她不认识这光滑的肌肤，流泪的眼睛，胸壁上绽开 的坚实的乳房。”这种青春期少女对自我身体的确认和性征的关 注，透着一种强烈的性的迷惘、羞涩和惶恐情绪以及女性的自我怜 爱气息。青年黛二，对自己的性征已不再迷惘，性的自豪、喜悦和 爱恋代替了少女期的失措感：“一双饱满的乳房却在黛二小姐瘦骨 伶仃的胸前绽开。”(《无处告别》)少妇期，麦弋小姐“两只寂寞的乳 房如花期正放的木兰花，透过薄而透的裙裾，散发着幽幽的香气。” 她们面对镜中的自己，简直变成了一株面对水中倒影摇曳顾盼的 水仙花，这种摇曳顾盼不能说没有做给她人看的成分。霭理士曾 经说过，“在春机发陈期内，甚至于成年期内，很多的男女都有一种 自我炫耀的冲动。”②所以其性自恋实质上又是一种性炫。波伏瓦

在《第二性》中曾经提到玛莉布希克尔雪夫写作时的感叹：“真是可 惜，没有人能看到我的裸露的身体，充满了青春和美丽。”这种性炫 是基于同样的心理动机：“寂寞花无主”,而又“天生丽质难自弃”。

林白笔下的性常常有一种浓得化不开的自恋意味，比如《致命 的飞翔》中，林白一方面为北诺营造了一个瑰丽、稠艳、香酸、热烈、 繁复、浓密而富有热带气息的性感氛围，另一方面北诺与“我”在性 角色、性状态、性感受方面又相互幻化交叠、共情共性，互取互代、 不分彼此，所以除了扑面而来的性的气息外，还给人一种缠绵排恻 的自恋之感。这种自恋意味在林白的表现中有时直接就是一种性 的自慰，在《同心爱者不能分手》中的“一个人的战争”一节里，林白 完完整整地写下了一个女人在镜前“既充满自恋的爱意，又怀有隐

隐的自虐之心”,脱下自己的衣服，然后在床上不能自已地爱抚自 己的全过程。在《回廊之椅》中，她写了朱凉在夏日的竹榻上，穿着 洁白透明薄如蝉翼的纱衣的半裸的胴体。,正如：“北诺有些病态地 喜欢自己的身体”一样，林白对女人的胴体也是一向迷恋，对女人 的体香以及性感部位每每言及，总是怀着一种缠绵的崇拜，伴随着

一种艳羡和恋慕的目光的抚摸。

林白曾经写过这么一段话：“在事实中真正的性的接触并不能 使我兴奋和燃烧，但我对关于它的描写有一种奇怪的热情。我一 直想让性拥有一种语言上的优雅。它经由真实到达我的笔端，变 得美丽动人，生出繁华与枝条，这也许与它的本来面目相去甚远， 但支使我在创作中产生一种诗性的快感。”(《致命的飞翔 ·代跋：选 择的过程与追忆》)而她所说的这种优雅的理想中的性，往往并不 是发生在两性之间，而是在女性的自慰之中。由此可见，她对理想 中的性有一种自恋的幻想，这种幻想假托在她理想的女性身上实 现，而她所欣赏的女性其实就是她自我的化身，或者说她希望达到 的那个理想中的自己，所以她体现在这些女性角色身上的性崇拜 根本上是一种自我崇拜，一种代偿性的性自恋。换句话说，林白所 推崇的那种“诗性的快感”其实就是她对现实中的某种匮乏的代偿 性的满足，一种虚拟的性自恋。“女人与躯体之间的关系同时是自 恋的又是情欲的，因为女人如同喜爱他人的躯体一般地喜爱自己 的躯体，对于她，每一种性欲的出现，如同从别的女人那里获得来 的，每一个世界都是所有女人的、女性本质的具体实现。”③

新生代女作家的身体性自恋

海男的性自恋姿态更加僭越，“究竟是在什么时候男人们开始 赞美我的腿和结实的腹部，赞美我的两只乳房，”“我的腹部发出丝 绸的寒窣声，男人们面临着黑沉沉的睡意，他们呼吸着，用鼻子吸 着我身上奇妙的体香——他们不停息地呼吸着我乳房上的香味以 及我的两腿中间发出的微弱的蓝色的那束光。”这种对女性性感的

赤裸裸的袒露和缠绵的自我崇拜简直把女性处理成了一个普度男 性众生的色情的能指。

容易被搅浑的是我们的心

另外，充满典型的中产阶级自恋的小女人散文对女性生活的 自我抚摸，对小资情调的自我欣赏，跟女性对身体进行自我抚摸和 自我欣赏的性自恋其实是异曲同工。

女性的性自恋以其僭越姿态和越轨笔致在颠覆男性中心文化 所推行的性政治方面起到了很大的作用，具有一定的革命性。所 以有女性主义批评家认为，在女性自身体验的忠实写作中，女性打 破了男性的中心文化之镜。事实上并不尽然，因为这种身体性自 恋写作本身也存在着很大的局限性。主要表现在以下几个方面：

一、女性的自恋和自我赞美使用的往往还是男性的眼光，这就 使她们的自恋沦为一种“被看”。

正如林白笔下的同性恋者南丹所言：“我最善于以男性的眼睛 来看女人了。”女性以男性为潜在对象来刻画、塑造、选择着自己， 男性的眼睛成为她们的取景框，使她们像照相或表演一样地呈现 在男性视野里，有时女性的性幻想甚至直接把潜在的男性带进了 她们的性自恋行为。既然衡量女性美用的是男性的固有标准，对 性感便特别强调，她们的本文充满浓烈的性，为张洁所不齿的女性 钱秀瑛、夏竹筠、金乃文等性感尤物经过一个历史轮回又重新成为 她们所追求的典范。当她们充满自恋地去描述自身性感时，实际 上已经把自己确认为一个性形象。“每个女作家都或多或少地为 男性写作，甚至包括弗吉尼亚 ·伍尔夫那样被看做是为妇女而写作 的作家。”④如此一来，她们就代偿性地满足了男性对女性的窥阴 欲望和占有欲望，使女性的性自恋成为一种自我亵渎，使她们所坚 持的绝对女性的自我美丽不再绝对自我。这与男性本文对女性身 体和欲望的色情化处理殊途同归，使女性这个性别成为其本文的

肌质，使她们在把女性物化方面成为男性的合谋者，使她们的写作 并不是女性声音的出现，也不是女性的反抗，甚至也不是她们自身 的需求和表达，而成了对男性心理的迎合和满足。对女性本文来 说，多数阅读就像观赏一个女孩，实际上只是一种简单的精神消 费。阅读经验似乎就是一种男性(一个动情的男人?)的经验，对他 而言观赏女性就是一种不计廉耻的精神消费的模式。

当文学创作的暗喻被性别的透视镜穿透之后，女性这个性别 就被确定为本文肌质⑥。女性的“身体即本文”是性自恋的直接后 果，女性的性魅力本体论地证明了女性文学的“魅力”之所在，性感 化倾向使女性文学在操作上似乎已演变为一种利用自己的性别优 势来出卖性魅力的行为。所以，从某种程度上说，身体化策略是女 性写作的一种降低和倒退。她们以自身的胴体之美转移了人们 (尤其是男性)对其作品阅读的注意力，使她们的创作初衷被改写。 当然，女性主义作家可以不在乎自身是否被看，但是，她们更应该 关注的也许是：除了被看，她们还有什么?

二、身体性自恋写作在某种程度上消解了女性“自我书写”的 意义。

新生代女作家的身体性自恋

女性在将“被写”改为“自我书写”后，依然没有改变“被看”的 事实，女性还是“被看”和“受看”的对象。因为当女性成为自己的 手稿时，提供的还是身体化阅读，即罗兰 · 巴特在《本文的快乐》中 反复论证的那种愉悦式阅读———一段本文就是了解物质性肉体躯 干的一种方式，阅读有如一种性行为，本文则成为一种引诱和挑 逗。这样，女性身体就成为一种艺术的消费品和一种“被看”、被享 用。“被看”的位置决定了女性还是一个他者/客体，这使它已经接 近了性别歧视和性别奴役的本质。我们不否认女性的身体化本文 主观上可能是为自己性别而写作的，但性的自恋和自炫却使其客 观上已沦为为迎合男性而写作。这使女性在其本文中的性感之美

容易被搅浑的是我们的心

不再是单纯的自我美丽，而成了向着潜在的观众——男性孔雀开 屏。女性的“被看”与“自恋”、“自视”的情形正像铁凝在《对面》里 的“他窥”与“自在”。前者就是指窥隐式的男性阅读，后者就是指 女性的身体性自恋写作。女性意识所包含的女性主体确认被局限 在性别/性的确认上，迎合了父权制规定的视角，所以女性并没有 走出男性文化的镜城和镜像，而是继续固化在男性文化之镜中，充 当着被看的角色。当女性的对镜自恋成为迎合男性的一种行为 时，男性文化之镜便内化为女性的自我之镜。通过这面镜子，女性 参与了自身的被看，延续了自身的物化命运，女性的文化特征因而 “仍未逃出‘性与美’大限的后现代阶段”⑦。

卡罗尔的小说《阿丽斯镜中奇遇》向人们描绘了一个镜城，在这座 镜城之中，对目标的逼近，反而成为一次远离，自觉的反抗常常成就着 不自觉的陷落，对某一规范与幻影的突围与奔逃，不期然间或许成了 对另一幻影或规范的遭遇与契合。新生代女作家正遭遇了这种镜城 情境，围困着女性的是男性的文化镜城，当她们以身体化写作来突破 男性文化关于女性的性禁忌时，却又以其“被看”而迎合了对女性的 “尤物”视角，使女性文本成为一种性感的媚俗品。所以这构成了女性 写作意义的自我消解，使她们的身体化反叛和颠覆仅仅成为一个徒然 的姿态或者幻想。女性要想从落网处再次逃脱，就必须首先打破其自 我之镜，即克服自己的身体性自恋。

三、女性的性自恋是女性对自身美的误读，对女性美的过分推 崇会导致女性的自我异化。

女性美在沉寂几十年后复苏，作为物化商品被推向市场，在被 男性利用的同时也在被女性自身所利用着。由张洁的反性，到新 生代女作家缘于性别的自恋以及自甘以原始的性形象出现，女性 对自身美的心态出现了一个大转折，女性美正在成为女性自身的 一个潜移默化的眩惑。

孙绍先认为，美是女性悲剧的根源之一。因为女性美受制于 男子的性审美欲求，是作为社会主角的男子的选择，因而具有疏远 社会疏远自然的特性。但丁创造了贝阿特里丝，皮格马利翁创造 了美丽的雕像，彼特拉克创造了他的劳拉，雪莱把他歌咏的情人称 为他灵魂中的灵魂，男人的一枝笔创造了女人也禁闭了女人，因为 他是按照自己需要的样子而不是女性本来的样子把女性置入他们 的文本，使她们画地为牢地成为一个“被看”,她们作为美的对象是 一种被限定的存在，是作为“他者”“被看”而出现的。女性美具有 根深蒂固的被动性，具有类似风花雪月的观赏性，所以弗洛伊德 说，就自恋来说，女人被迫把自己打扮得楚楚动人是因为她们是奴 隶市场的展品。女性美的青春状态使中老年女性成为父系文化圈 中的“边缘人”而遭受冷落。晚生代女作家特别惧怕衰老，陈染以 一种最令人触目惊心的方式描绘了一个老妇的裸身：那干瘪的空 空垂挂着的乳房，那被暗黄的灯光涂染得像老黄瓜皮一样的胸壁， 那松软而凹陷的腹部，我看她那完全走了形的女人的身子感到一 阵寒冷和恶心。(《站在无人的风口》)是对女性青春美的自恋使陈 染对衰老特别恐惧。女性美的一系列特征，如“三围”、肤色、发质 等还使大部分青春女性失去了美的签证，并因此丧失许多社会性 机遇。女性写作中的身体自恋把人们的注意力都引向妇女的性感 神话，并将身体的性感内化为女性自身的要求，必将导致女性的自 我异化以及对女性美的片面误导，使女性的发展更加艰难。

新生代女作家的身体性自恋

对男性窥隐欲望的满足使女性的性炫客观上成为对男性的一 种媚俗行为而为他们所乐于接受，但是，这种性炫终究还是在女性 的原始资本上做文章，所以降低了女性的文化层次。孙绍先认为女 性美是父系文化观念对女性性别角色的有意误导。“情人时代”女 性社会地位有所改善，但女性的文化特征仍未逃出“性与美”大限的 后现代阶段。女性未来的阶段是“人的时代”即超性别时代，这与陈

容易被搅浑的是我们的心

染的女性超越主张不谋而合——尽管她并未在创作中实现这个超越。

四、晚生代女作家在身体化写作方面的另一个误区在于，她们 把性自恋推到了性炫乃至性诱的程度，她们对性魅力的过分迷信 甚至影响了其女性角色的选择。

这种性诱倾向在林白的女神姿态里有所体现，在陈染和海男 的自我欣赏和自我赞美中也有所蕴含，但以女性主义诗歌最为明 显。“回廊之椅”上的朱凉永远在云端无语睥睨人间的优雅的身姿 既是对男性的一个逼问，又是对男性的一种诱惑。伊蕾的《独身女 人的卧室》、翟永明的《女人》、唐亚平的《黑色沙漠》都有性诱化的 倾向。“你还是那样令人心醉地走着/像在宣布一个剧毒的姿势

你/从容有如美不胜收的磷火/你的光使月亮无法给你投下影子” (翟永明《沉默》)。“我是想把自己变成有血有肉的影子/我是想似 睡非睡的在一切影子里玩游/真是个尤物真是个尤物是个尤物/我 似乎披着黑纱煽起夜风”(唐亚平《黑色沙漠》)。她们以自身“性” 的火焰来焚烧一切加在女性身上的无形枷锁，其纯粹而英勇的性 诱姿态有时甚至直接表现为一种裸程相见的傲岸和坦然，这是一 种刻意的性诱——“在没有诗人的天空下，我只想做一个浑身是肉 的女人，带着一身傲气一身恶毒血口喷人”。她们以欲望旗帜的高 扬来强化女性主义诗歌的主体形象——-个艳丽骇异的女神，借 此激起自身的反叛精神和造神激情，将女性意识推向巅峰。“我们 都是被压抑了这么久/我们的悔恨与绝望重于泰山/朋友，我要告 诉你/你的一切渴望都是天经地义的”(伊蕾《给我的读者》)。这表 明了女性主义诗歌正视自身欲望的决绝，她们在沉默中的爆发带 着愤怒的冲决力量、冷峻的气势，以及勇者无惧的挑战性和反叛 性，看起来无坚不摧锐不可当。但实质上，这个女性主义的决绝姿 态包含着极大的脆弱性，因为她们的一切力量和气势都是借诸女 性身体来实现的——“她们愤怒地栖息在奢华的身体上”⑧。而女

性的身体作为一个反抗的介质，其能量是非常有限的。当她们决 意以自己的身体来进行反叛，以自己的身体向女性圣坛献祭时，其 毅然决然中其实已经包含着对女性身体力量的过分自信，正是这 一点打通了她们性诱与自恋间的转化关系。女性主义诗歌的局限 性并不在于她们写了女性的身体与性，而在于以什么态度去写，以 及指向哪一个目标。自恋和性诱显然使她们的反抗意识变了味， 从某种程度上削弱了诗歌的内在力量。

罂粟在晚生代女作家的符号世界里常常是一个超验的能指， 她们或她们的女性以罂粟的浓艳傲然面世，从来不羞于也不惮于 表现自己的魅惑之美，翟永明的《沉默》便公然把一个剧毒的姿势 推向美的极致。女巫的幽美也非常为新生代女作家所激赏，她们 的本文中潜在着一个女巫情结，这种美丽的巫质经常出现在林白 笔下一些颇具异域风情的女性身上，比如“蓼”。女巫与红罂粟具 有同质性，二者都强调一种奇诡之美，因此我们可以用一个“红罂 粟情结”来共同涵盖。八十年代中期以来，一个红罂粟情结正在女 性主义文学中潜滋暗长，到九十年代特别是世妇会在中国召开的 1995年，直接形成了一个女性集体的红罂粟情结，就像一套女性 文学丛书的命名：红罂粟。红罂粟，这一总的能指下面罗致了一系 列所指，除了女巫，还有小妖精、小婊子、狐狸精等等，其共同特点 就是散发着一股毒艳而妖媚的气息。陈染的《破开》中，“我”的前 夫在给“我”的信中称“我”为“小娘子”,被“我”误读成“我的小婊 子”,之后欣喜若狂。“我立刻挂电话告诉他我是多么地喜爱‘我的 小婊子’这一叫法，这真是我的不很长久的女性生命史上最辉煌、 最动人不已的、给予我最高生命价值定位的叫法，一座复杂庞大的 思想体系和迷宫般诱人的肉体的里程碑。”当前夫向“我”解释明白 后，“虽然我感到失望，但我仍然感谢他给了我‘我的小婊子’这一 美妙的至高无上的称呼的想像。”徐小斌笔下性感而邪媚的卜零为

新生代女作家的身体性自恋

容易被搅浑的是我们的心

了报复丈夫，抓起话筒媚媚地说出“这首歌献给达先生”时，得到了 “一种名妓的感觉”。林白在《致命的飞翔》中曾经提到，“女人总是 莫名其妙地喜欢狐狸精这样的话”。海男的篇名就命名为《奔逃的 女妖》、《罂粟》,而且她特别喜欢提到“南方的罂粟”,这是否正是她 的自喻呢?她对罂粟的解释是： 一种有毒液的香气。

红罂粟的诱惑力、煽动力令女作家们乐于以此自居，她们以天 真的无耻、美丽的邪恶，以及神秘魅惑的美令人望而却步又想入非 非。可问题是，她们潜在的性诱对象——男性，真的像她们想像得 那样垂涎三尺地跪拜在石榴裙下乞求一点女色的赐予吗?未必。 因为男性也在抵制这样一个情结。男性作家已经普遍发展出对女 性的恐惧与逃避，马原的《虚构》选择女麻风病人这样的符号来表达 对女人的特殊恐惧，因此将性的结合描述为一次玩命的交媾。格非 的《褐色鸟群》里，“我”为了抵御女性的诱惑宁愿在回忆中扮演一个 偷情者的角色，女人在这里纯粹是被当做一个诱惑和陷阱的符号来 对待的。可见，女性主义文本中比比皆是的女性世界的男性缺席既 有男性被逐出的成分，也有男性自觉逃离的成分。由此可以联想到 女性之所以自恋的原因之一——阳春白雪，和者必寡，女性良好的 自我感觉和性诱姿态由于缺乏根本上的合作者，而最终成为一个顾 影自怜的姿态，一种徒然的自我放逐，一种幻觉中的女性中心主义。 仅以一个以静制动的诱惑姿态来获得女性真正的被重视，就像用一 块小小的磁石来改变地球的运行一样枉然。这种性诱姿态注定是 被动无力的，女性需要运用内在的人格和行动力量来证明自己，选 择以诱惑的姿态来证明自己，只会因为失陷于男权制视角而背离自 己反叛的初衷，客观上成为对男权的一种顺应。

归根到底，女性只是一厢情愿地肯定自身的魅力以及自身魅 力的被欲求，所以红罂粟情结的核心便是自恋。自恋情结里包含 着一个悖论：自恋是以排斥他者维护自我为目的的，但又以别人的

认可为前提。在女性自恋意识中，排斥男性又存在着男性，一方面 蔑视男性，一方面却又索取他们的首肯，意识到这一点会使她们 产生深层的无奈，为了掩饰和超越这种无奈，她们又会对男性越发 不屑，因而导致其更加自恋。所以女性自恋的实质即心智的不成 熟和缺乏自信。

如果身体化写作仅仅是对女性身体缠绵俳恻的自恋和孔雀开 屏式的展示，仅仅是以性别为前提，以男性读者为潜在“观众”,以 性形象的自我确认为指归，那么,他的最终“意义”不过体现在男性 那里。这种为女性所津津乐道的巫媚性感之态，实际上是一种山 穷水尽的自我降低和贬损，是对男性中心文化的妥协和媚俗。女 性作家深层心理中的甘于物化和“被看”,反映了一种奴性的女性 本体意识，表现了一个令人失望的女性姿态。这与她们女性中心 主义的反抗动机正好相悖。这样的写作注定是边缘化的，波伏瓦 早已断言，边缘化写作的有利性只是在某种程度上而言，真正伟大 的作品是那些和整个世界抗辩的作品，而妇女是不会这么做的。

新生代女作家的身体性自恋

女性主义意识并不等于女性性意识，张洁曾经说过，“女人不 是性，而是人。”女性主义的内涵究竟是什么,应该如何在本文当中 体现，强调女性生理经验的女性美学能否构成女性作家创作的优 势，并且有效地作为反抗“阳性中心观念”的象征秩序的精神来源， 还是摆在解放了的女性作家面前的问题。因为这可能会简单地重 新创造出一种非文化的“女性本质”,它更有可能是她们所反对的 性别歧视观点的夸大的翻版。乔治 ·艾略特通过分析自己笔下的 女性形象，指出了女人由于自我毁灭性的纳西斯自恋而导致丧失 创造力的种种情形，她批判了那种认为女性之美乃是道德完善的 标志的观点，她认为，“自恋使女性染上了幼稚病，使她从一个自主 自在的人变成了一个时刻寻找作者的角色和人物(……也可以说

容易被搅浑的是我们的心

变成了一张期待一枝笔的白纸)。”⑨“因为在她把自己变成一个艺 术品的过程中，她成为一个自我中心的孤独者。”⑩女性创造力从 艺术制造改变到身体再造，发生了偏移现象，乔治 · 艾略特断言， “女性创造力由于歪曲滥用走上了邪路。”①

《空白之页》当中的无名皇后，通过不去书写人们希望她书写 的东西而宣告了自己不被书写就是 一种新的女性书写状况。这 是否为新生代女作家们提供了一条思路呢?

**注释**

① 弗洛伊德《精神分析引论》,高觉敷译，商务印书馆1984年11月第1 版，第334页。

② 《性心理学》,霭理上原著,潘光旦译注，三联书店1987年7月第1 版，第244页。

③ 米歇丽 ·蒙特雷《女性本质的研究》一文，转引自张京媛主编《当代女 性主义文学批评》,北京大学出版社1992年1月第1版，第420—421 页。

④ 艾德里安娜 ·里奇《当我们彻底觉醒的时候：回顾之作》一文，转引自 张京媛主编《当代女性主义文学批评》,北京大学出版社1992年1月第1版， 第127页。

⑤⑥张京媛主编《当代女性主义文学批评》,北京大学出版社1992年 1月第1版，第44页，第163页。

⑦ 孙绍先《性与美的困惑》,山西人民出版社1993年6月版，转引自邓 海文：《“最正常的可能是最不正常的”——评(性与美的诱惑》》一文，见《中国 图书评论》1995年第4期。

⑧ 埃莱娜 ·西苏《美杜莎的笑声》一文，转引自张京媛主编《当代女性主 义文学批评》,北京大学出版社1992年1月第1版，第201—202页。

⑨⑩①⑫ 苏珊 ·格巴《“空白之页”与女性创造力问题》一文，转引自张 京媛主编《当代女性主义文学批评》,北京大学出版社1992年1月第1版，第 167—168页，第168页，第178页。

**新生代女作家的退化性自恋**

人的成长过程是一个社会化的过程，其中爱人的能力，融入社 会的能力以及对现实的理性认同能力的增长标志着人的社会化过 程的完成。而“自恋是客观认识、理智和爱的对立面”①,如果一个 人太自恋就可能完不成这个过程或者说完成之后又退回到儿童状 态，使人性呈现出某种退化性特征，这种自恋因此被称为退化性自 恋。新生代女作家的创作便呈现出很强的退化性自恋倾向。主要 体现在两个方面：一、宠儿意识和“恋小示弱”现象，具体表现为：娇 宠任性，拒绝长大，拒绝坚强，无限流连于一个温软庇护的怀抱，无 限渴望来自“成人世界”的宠爱，无限沉溺于自造的襁褓里呓语呢 喃，等等；二、非社会化和向着梦境与虚幻的逃遁。

宠儿意识首先在陈染身上体现出来。从幼时的恋母到少女期 的恋父再到成年期的恋长型同性恋，其实都是陈染儿童期自恋的 延续，一种体现在她的宠儿意识中的退化性自恋。在肖蒙、倪拗拗 的内心深处，有一种顽固的宠儿意识，只要有人肯于宠她，她就会 变得无限柔顺，耸着的毛都会塌乎下来，她“像小狗贪婪地渴望主 人挠痒痒”那样巴巴地等待着别人去宠。有人说女人与儿童同性， 就是指两者都要人宠这一点。这种宠儿心理出现在成人身上，就 是一种很典型的退化性自恋。

新生代女作家的退化性自恋

容易被搅浑的是我们的心

儿童与弱女子的受宠和被爱需求似乎是天经地义的，所以为 了满足其被宠欲望，她们首先“恋小”。她们总是自视其小，以小自 命：小女人、小病猫、小羊羔、小动物 当肖豫被那个父亲般的 “我”抚摸并呢喃地叫着“我的小病猫、小羊羔”的时候，是多么柔顺 缱绻啊。她沉浸在一种无边的满足之中，好像恍惚间已找到了某 种宠物的感觉。“她有一次说我在生活中像个受惊的小动物。” (《破开》)当她这样说的时候，是多么爱娇和得意，这正是她在殒楠 面前的那种被呵护和被宠爱的感觉。“她喜欢我那种弟弟式的妹 妹和妹妹式的弟弟，潇洒智慧，怪异而惊人的那种妩媚。”这句话可 以说是陈染心态的一种经典性表现：首先我要被喜欢，其次我要以 “弟弟式的妹妹”或“妹妹式的弟弟”而被喜欢。在这里，她不说“哥 哥式的姐姐”或“姐姐式的哥哥”是一种必然。

女性文学的娇宠化在赵玫的《紫丁香园》、吴云艳的《雅皮之 夜》及姜丰的《追忆如花》、《一半是梦》、《红墙咖啡》、《情人假日酒 店》等作品中也有所表现。“我不止一次地幻想将头深埋进老耕肥 厚的臂弯里，或者老耕会将我举过头顶，让我骑在他的脖梗上。实 际上老耕最多将我的拳头握在他的手掌里。”(姜丰《追忆如花》) “我哭叫着，我的心都碎成一百片了!木木抱着我，轻轻地拍着我 的头说，给你百得胶呀，傻孩子，那回阿莎(那是一只长得像莎士比 亚的小瓷狗)掉在地上摔碎了，我不是把它粘得很好吗?我哭着 说：可我不是小瓷狗，活人呀。高高大大的木木就低头吻了我一 下。”(姜丰《一半是梦》)“黑大个绕到我面前，弯下高大的身躯，像 看小孩似的看着我哈哈直乐。我恨恨地瞪了他一眼，把身体扭向 一边。”“我想说‘不’。但不知为什么,望着面前这个大男人像哄小 孩似的和我说话，我心里有一种许久许久没有了的暖意。‘不’字 竟乖乖地变成了‘嗯’。”(吴云艳《雅皮之夜》)这基本上可以称为撒 娇派。

因为渴望成人世界的多多益善的保护和宠爱，女作家常常有 种长不大的渴望。波伏瓦曾说，“女人比男人更要留恋孩提时的回 忆，女人惋惜她的成长，她甚至会在内心寻找已经逝去的童年，设 法使它再生。”②陈染也说，“如果你不经常变成小孩子，你就无法 进入天堂。”这种“恋小”在伊蕾诗中也有所表现：我最喜欢神秘的 头发/蓬松的刘海像我侄女/整个脸部我只画了眉毛/敬祝我像眉 毛一样一辈子长不大。(伊蕾《独身女人的卧室 · 自画像》)这就是 伊蕾的自画像，“宠儿”自画像。由于这种心态的恋小性，少妇时期 的雨了和水水仍然显得那样童稚，仍然睁着空茫的大眼睛无辜地 看着世界，仍然不会保护自己。她们寻求佑护的眼睛总是茫然四 顾，随时准备朝向一个可靠之点着落，她们的心怀总是不设防地向 外张开着，随时都会投向一个能够接纳她们的怀抱。这种状态我 们从徐小斌《双鱼星座》当中的少妇卜零身上也可以发现。身为成 人却无法以成人的态度自立，而总是把自己当成一个孩子，可怜兮 兮地向外界寻求依赖和呵护，这种心态就是儿童期自恋的延续，她 们的继发性自恋因此也被无限地延长了。以孩提的心态观世，在 迟子建亦然，但是，迟子建却没有流于这种准孩童的自恋，是因为 迟子建仅仅是以此为视角来寻找世界的纯净与善美，来发现人间 暖意，而并不是一种依赖心态

新生代女作家的退化性自恋

恋小的同时，女作家还乐于“示弱”。陈染喜欢强化幼时的肖 蒙、倪拗拗的窘急可爱的无能和含泪羞怯的无助，还喜欢渲染她们 的病弱。小肖蒙因为“动不动就发烧”而经常被妈妈放在自行车后 座上带到单位去，路上当有人问“蒙蒙，又不去幼儿园了?”时，陈染 这样写道：那小人就骄傲无比地说：“我又发烧了。”这个对发烧的 “骄傲无比”,正是陈染对她们的病弱的基本态度，好像很庆幸其病 弱似的。这种态度隐含着这样一个前提：病弱是可爱的。所以，陈 染经常用这样的词来形容她们：纤弱、柔弱、瘦弱、弱不禁风、瘦骨

容易被搅浑的是我们的心

伶仃，她们的身体往往是“瘦削而羸弱的，绵软光滑，永远像久病初 愈后的弱不禁风”。而自卑和忧郁则是与生理相一致的心理的弱， 所以这两个词也受到陈染的青睐，陈染的心常常在这种脆弱上感 恋不已。我们之所以读不出陈染有任何因为病弱而带来的沮丧， 反而感觉那是骄傲的一种资本，就是因为这本身就没有被她看做 不幸，这只是她特意用来吁求被爱的一种方式。这种弱态还是一 种自怜的表现，因为其生理与心理上的弱态与其说是打动了别人， 不如说是首先打动了自己，与其说是别人怜惜她，不如说她是自我 怜惜。而自怜本质上就是一种自恋——她一厢情愿地相信自己是 楚楚可怜的，足以打动别人；相信别人一定会怜惜她，这就是对自 身柔弱魅力的一种自恋性肯定。

这种自我娇宠和自我弱化，表现了一种令人失望的女性姿态。 她们之所以如此“恋小示弱”以至不惜自身的退化，就是因为她们 太爱自己，她们总是想到被爱而不能自觉地去爱人。但是，“自恋 者从表面上看似乎很爱自己，实际上并不如此，他们的自恋正像自 私一样是一种由于缺之自爱而产生出来的过度补偿 (overcompensation)。”③弗洛姆认为，“一个不爱他人的人也不会真 正地爱自身的。”④而“在各种形式的相关性中，只有建设性的关系

爱——才能充分实现既允许个人保持自由与尊严，同时又与 他人合一的条件。”⑤“自恋是自爱和对象爱之间的必经阶段”⑥, 要保持健全的人性，人就必须早一点由过分“自爱”过渡到“对象 爱”的阶段。

“恋小示弱”的宠儿意识蕴含着一种退化心态，是一种畸形的 心理需求。它使人的心理成长呈现出一种滞后性，使人的心理承 受能力也相应脆弱，因而拒绝作为一个成人应该负起的社会责任 和应该具备的理性能力——其退化性也正体现在这里。陈染便经 常抱怨入世的艰难和不胜厌烦，她说，“我害怕与世界面对面地碰

撞，与生俱来的对世界的不安感和脆弱的天性。”她的《角色累赘》 从另一个角度正表明了她视责任和角色为生命中不能承受之重， 并拒绝入世的做人态度。人是活在社会中的，累是人生的必然负 荷，也是义务负荷。陈染并不见得比别人经受了更多的做人之累， 只是退化性自恋使她在主观上一点负荷都不想承担，才会对任何 一点做人之累都感到不堪重负。徐小斌《双鱼星座》中的卜零遭遇 的是同样的情形，也是感觉到处无奈，到处被苛待，到处无存身之 地，却从来不考虑一下作为一名现代女性，一个大写的人，自己的 独立能力、生存能力和承受能力是否存在着局限。而对这类女性 主人公的袒护，从来就体现着女作家对于包括自己在内的女性共 同体的自恋心态，——当女性把自身性别视为一张被怜香惜玉的

天然王牌时，就会理所当然地认为自己在所有的人类苦难面前都 理应受到无条件的庇护和赦免。说到底，这还是女作家的自宠自 恋 。

退化性自恋不仅体现在陈染她们“恋小示弱”的宠儿意识，还 体现在残雪和海男向梦境和虚幻的逃遁。残雪执著地固守于自我 内心之塔的自闭，和在本文中将外部世界颠倒为内心世界的附庸 或者拒绝将二者加以区分的任性，都体现了她隐晦的自恋。她沉 迷于梦境、魔幻和虚无之中，进行着一种绵绵无尽的自诉式言说， 基本上已经丧失了寻求听者的动机。这种痴人说梦般的非理性叙 说，正是她以自己的语码向这个世界所发出的孩子般的絮语呢喃， 她以对理性和现实的拒绝而昭示了她的自恋之所在，并使其具有 一种不负责任的儿童期特征。由于残雪的本文整体上沉浸在一个 巨大而变形的白日梦之中，她的自恋因此也变得抽象迷离，以一种 “羚羊挂角、无迹可求”的精神底蕴的方式而存在着。

新生代女作家的退化性自恋

残雪将自己囚禁于虚幻中的自恋，是逃避和抵御外部世界所

容 易 被 搅 浑 的 是 我 们 的

给予她的绝望、迷茫和焦虑的一种索性式的策略，因此不无自我放 逐和自欺的意味。她对反抗对象的精神反应的被动无力性是显而 易见的，她的主人公只能首先把外部世界心理化变形化，然后再用 幻想的形式对其进行空对空的颠覆。这种精神胜利法根本上是一 种逃避-----“心中的雨点来了，躲到妈妈怀里去”的逃避，这个封闭 的虚无魔幻之境，正是她的逃避之所，充当了“妈妈的怀抱”。对于 她来说，外部世界总是危机四伏的男性世界，只有停留在这里，才 会得到安全感。由于耽于内心无力自拔，其心理符码又无法转译 成现实，所以她的创作意义实际上已经被自我消解——这正是她 退化性自恋的后果。

海男在两性关系上有一种非道德化的倾向。《南北恋情》中， 她说：“自我十八岁经历过性生活以后就开始慢慢地了解男人了。 但是我确实无法一一回忆与我有过性生活的几个男人。”非常坦 白!让人简直不明白这个“我”何以如此泰然。社会对此的反应往 往是“怎么可以这样?!”出于道德的禁忌，一般人可能无颜面对这 一诘问，但自恋的膨胀所给予“我”的自信，却可以使“我”如此坦 然。正是这种非道德化的倾向给海男笔下的女性带来了敢冒天下 之大不韪的勇气与个性方面的自恋，使她们不仅可以免于羞耻心 的拷问，而且可以继续呈现出一副冷眼观世的高傲表情，———这是 一副典型的自恋者的表情。

海男不仅在两性关系上无视道德秩序，而且在价值体系上也 无视物质对人的制约性。她笔下的人物，总是没有什么现实的职 业，却一直过着高贵的生活，比如《我的情人们》中的解、D,《私奔 者》中的江林，《南北恋情》中的RF, 都是莫名其妙地有钱。乡村笛 手、生活在西藏的人、流浪伴侣等，则是一些不知道靠什么生活的 人。他们都给人一种梦游者或影子人的感觉。

海男只听从于来自女性生命深处的神秘的召唤，作为纯粹的

女性符号而存活于秩序之外。海男的主题就是恐惧、逃离。她的 恐惧就是“对死亡的恐惧，对衰老的恐惧，对虚空和虚无的恐惧”, “因了这些恐惧，她竭尽全力地逃、逃、逃”。她逃避的其实就是自 然的法则(生老病死)和社会的秩序，她的逃遁方式是逃向男人和 性，以及诗意。

海男试图用性和诗意来焊接想像，将生活的断裂处接合上来， 结果却是徒劳，依然是生存的虚假浮幻和支离破碎。对于她及她 的主人公来说，现世的生存是模糊的、不确定的、缥缈的、迷乱的、 充满虚幻的。这使她的呓语式的言说解构起来简直不堪一击。自 然法则和社会秩序是人类与生俱来无可逃避的，否则，只能走向人 的本质的退化。海男逃避的方式也是一种无用功，男人不可能把 她从宇宙的黑洞中打捞出来，性可以起到一时麻醉和自欺的作用， 但决不能提供永久的沉迷，诗意也解决不了人的存在问题，人终归 还得从中走出，回到现实中来。海男所做的却是埋头于其中，掩耳 盗铃地权当世界已抛在身后。海男的心理进行曲，可以归纳为三 步话语：“我怕”、“我要”、“我不管”——正是儿童的自恋呓语，儿童 的任性和不负责任。“儿童特有的自我中心使她以为自己可以随 意要求他人、要求世界，她甚至区分不开我与你，自己与世界是混 淆一体的。”海男的文本实际上就是她退化到儿童状态后，在童年 的伊甸园里所发出的自恋呓语。“自恋的人对现实往往不能放弃 自恋式的解释，他坚持现实必须符合他的观念。”⑦而一旦发现情 况并非如此，作为一个作家，她最便捷的反应就是通过文本进入幻 想世界——这也是一种逃避，作为个体对共同的人类性担当的逃 避，类似于顾城的“闭上眼睛，世界就与我无关”或者阿Q 的“我想 什么就是什么”。

新生代女作家的退化性自恋

这种退化性自恋使海男可以自由地出入于梦境，达到了一种 梦境的自由。但是，“一个完全发展的人，他的自由观乃是对现实

容易被搅浑的是我们的心

及其规律的认识，并在必然规律的范围内行事，他以自己思想与情 感的力量来把握世界，并建设性地把自己与世界联系起来。”⑧海 男不管不顾地投身于白日大梦的创作实践，体现了一种毫无建构 力的非社会化的自恋的文化态度。她的扑朔迷离的梦境其实正是 她对现实的自恋式的解释，表明了她理性能力的退化和现实能力 的贫弱，所以她的迷梦状态既是一个情结又是一种危机。“一个人 要想从他的退化性结合中摆脱出来，必须逐渐克服他的自恋。”⑨

因为恐惧，海男也不遗余力地反叛——以她特殊的女性方式， 可是，反叛之后的目标何在呢?正如人跳起来后，脚再落在哪里 呢?这也正是徐坤所说的，除了梦，还是梦，那么,她作为一个女性 的位置究竟在哪儿就成了一个十分可疑的问题。正是因为在梦境 中无法给出女性自身的位置，所以她才无可奈何不顾一切地私奔。 私奔，就是出离秩序，由现实逃到梦境之中去。她的私奔理由总是 莫名其妙地觉得遥远的地方有一种神秘的东西在等着她。这个 “神秘”,也是她对这种逃离行为无法给出一个真正成立的诠释后 的权宜之计， 一个力求自圆其说的搪塞，因为神秘本来就是无法解 释的，那么求诸神秘，她的无路可逃的思想也就得到了庇护。于是 她得以继续淹留在无边无际的梦境之中，在梦境的致幻力中继续 自恋，或者在自恋的致幻力中继续做梦。

“对自恋的人来说，只有一样东西是实在的，那就是他自己的 思想所拥有的东西，他的感觉与需要。外部世界不可能被客观地 体验到或感觉到。”⑩无论是残雪停留在充满矫情和幻觉的内心世 界里反抗父权制的象征秩序，海男逃向爱情和幻梦来反叛自然法 则和社会秩序所给予她的恐惧和制约，还是徐小斌的逃逸，- 逃 回女性内心，或神秘巫地去，以摆脱女性迷失的困境，以虚幻来 拒绝现实，忘情地徜徉于心灵的幻境， 都是退化性自恋的体 现。新生代女作家的任性和自恋导致她们在心态和创作上的顾此

失彼。

从文学和文化的角度讲，自恋主义曾被认为是一种很激进、反 抗性很强的文化姿态。这种早在七十年代就被马尔库塞在《爱欲 与文明》中赞美过的“自恋主义文化”在创造新的个人化的感觉方 式方面，在促使这个社会不断完成感性解放方面，无疑有着相当的 意义，从生物学的角度讲，“自恋本来是对自我保存本能的一种补 充”。每一个人不分男女，都有一个原始的自恋倾向，它是人之 必不可少的。但是，从社会价值论的角度讲，人又需要最大限度地 减少自恋，把过量的自我力比多转化为对象力比多，把对自我的兴 趣转移向外界。最终，从心理学的角度讲，“自恋是所有严重的精 神病的本质”。只有克服心态上的自恋，才能保持人格上的完善 和写作上的不断向前，这一点，值得新生代女作家们思考和重视。

**注释**

① 埃利希 ·弗洛姆《健全的社会》,中国文联出版公司1988年7月版， 第34页。

② 西蒙 ·波伏瓦《第二性——女人》,湖南文艺出版社1986年12月版， 第422页。

③④埃里希 ·弗洛姆《逃避自由》,工人出版社1987年6月版，第157 页，第157页。

⑤⑥⑦⑧⑨⑩①⑫埃里希 ·弗洛姆《弗洛姆著作精选——人性 ·社会 · 拯救》,上海人民出版社1989年8月版，第284页，第688页，第378页，第 378页，第378页，第282页，第688页，第282页。

新生代女作家的退化性自恋

**林白早期创作中的自恋现象**

林白是一个具有强烈个性色彩的女作家，也是新生代女作家 个人化写作的领军人物，这种个人化在她早期的自传性(包括客观 自传和精神自传)作品中显得尤为突出。林白早期的自传性作品 还有一个显著的特征，那就是自恋，本文将对林白早期创作中的自 恋现象进行探讨和研究。

林白的自恋和她的早年经验以及感情经历有着密不可分的联 系。她幼年丧父，母亲又常年工作在外，她很小就被一个人留在家 里独立生活。父爱母爱的匮乏不仅使她坚强早熟，而且使她感情 硬化，这使她与他人之间的感情沟通变得不那么容易。林白曾经 说，对于我来说，写作是一个通道，因为我与世界的关系始终是紧 张的，在我的成长过程中，一直感到世界是恐怖的，难以沟通的，隔 膜的，写作从根本上说是为了缓解与世界的冲突。但是，林白的感 情硬化并不是那么彻底，在她的感情硬壳的下面，还留下了一个不 易为人察觉的柔软的空缺，这为她日后的自恋留下了内在的空间。

三十岁那年她经历了一次致命的爱情。爱情的一败涂地给了 她空前绝后的伤害，并把她一向孤傲的心灵推向了偏执。她的女 性主义心理因此定型，对男性的憎恶也达到了极致。父爱母爱的 匮乏和致命的爱情打击，对于心灵的重创都是幽微而难以言明的， 对林白这样一个倔强高傲内向从不愿向人示弱的女性来说尤其如

此。所以，她只能以写作来将内心的隐痛放射出来，弥漫于她的早 期文本中的那种幽微的自恋就源于这种内心的隐痛。

陈染和林白早期的创作具有一种互文性和同步性，并且二者 都是自恋的，但林白的自恋却跟陈染的自恋有很大的不同。陈染 的自恋基本上是娇弱的，而林白的自恋却没有丝毫的娇弱。林白 的自恋可以分为“同性之间的代偿性自恋”和自怜意义上的自恋两 种。

“同性之间的代偿性自恋”主要表现在一些女神式的人物身 上，《同心爱者不能分手》中的“穿月白绸衣的女人”,《日午》中的姚 琼，《回廊之椅》中的朱凉，等等。这些女性要么在灰暗平庸的环境 中出场，环境的尘俗化更凸现出她们的神性，如在沙街暗黄色的木 楼和土灰色的砖房前，像“开花似的出现”的“穿月白绸衣的女人”; 要么在静态中出场，好像整个世界都为之屏住了呼吸，比如，幕开 时，朱凉就像坐在瑶台上的女神那样坐在“回廊之椅”上了，周身散 发着美轮美奂的神秘气息，整个镜头有一种摄人心魂的效果；要么 像一个复仇女神一样，目光如炽亮烈无比地由幕后旋到台前，其美 像一道撕裂黑幕冲决而出的天光，光芒四射，炫目逼人，比如扮演 复仇女神白毛女的姚琼，而一旦她带着一种爆发力唱出她愤怒的 声音，立即让人感觉到山摧石裂般的惊心动魄、荡气回肠。

林白早期创作中的自恋现象

这些女性身上透着一股巫气，同时又透着某种异样的性感，其 实在古代，巫和娼本来就是一体化的。林白像奉献女神一样地为 我们奉献出了这些巫媚、明艳、神秘、高贵的女人。“穿月白绸衣的 女人”,“脸像她身上穿的月白色绸衣一样白，闪亮的黑绸阳伞在她 的头顶反射出幽蓝刺眼的斜光，随着她的腰身一扭一扭，黑绸阳伞 左一闪右一闪，妖冶而动人”;“在阳伞下只露出小半的脸，下巴像 一瓣丰满的玉兰花”。“回廊之椅”上的朱凉既像一幅风格清幽的 仕女图，又像一轮放射着清辉的月亮，在云端无语脾睨人间，地上

容 易 被 搅 浑 的 是 我 们 的心

的俗人对她永远可望而不可即。姚琼高洁肃穆，像一朵出污泥而 不染的怒放的白莲，她虽然无法卫护自己身体的高洁，却能以心灵 的高洁来自卫。她们白如寒月，浑身缟素，冰肌玉骨，一身寒气，轻 盈而飘忽，很少说话，只是有些叹息和幽咽，她们是沉默的女神，往 往从出场到香消玉殒，没有自己的一句台词，或者只有儿个字，仿 佛俗世的语言于她们也是不相宜的，也会亵渎了她们的美，所以她 们只有保持金子般的沉默。她们是以自己神秘高贵的美丽来与世 界对话的，她们的美本身就是一种语言。她们的美都蕴含在这个 静谧的姿态里，这个姿态对于男性来说既是一个拒绝，又是一个诱 惑，既是一个逼问，又是一个暗示，她们从高天之边俯视着男性世 界，以自己的寂寞之态发出无声的谴责：让这么好的一个女人荒芜 着，难道不是男性的耻辱和无能吗?同时她们也在以自己的美丽 向男性世界发出这样的惩罚：我很美，但你们永远得不到我，甚至 不能靠近我。她们与周围世界格格不入，她们永远是寂寞而自持 的，她们建造起一座超尘出世的女性的月宫，以自己的敏感乖戾与 高贵清幽禁绝着一切的男性，出现在她们视野里的男人都是那么 猥琐乏味和平面化，他们永远无由也无法进入这个神秘的女性世 界，就连颇有威望的老爷也不例外，“三太太整日不说话，老爷想宠 她都不知道怎么宠”(《回廊之椅》七叶语)。在《同心爱者不能分 手》里，偶然闯入这个女神禁地的男教师，只是萎缩和惶惑，以被一 条叫吉的狗咬伤手指落荒而逃而告终。在这个禁绝世俗/男性的 世界里，她们美得如此徒然和惘然，如何能不自恋呢?

她们这种让世界为之动容的神圣之美因为太超凡脱俗而明显 带有林白主观赋予的成分。可以说，无论她们出现在哪里，林白的 追光灯都会从她们头顶照耀下来，使她们周身笼罩着一圈圣洁的 光芒，使她们从头到脚都散发着肃穆迷离的灵性。林白把这圈光 芒给了所有她钟爱的女人，把她们从周围格格不入的环境中隔离

出来，让她们美轮美奂冰清玉洁地生活在自己诗性的光华气韵里： 寂静与芬芳的女性背景，神秘的回廊，茶杯和薰草的气味，隐藏在 一座细雨蒙蒙的红楼中，悬浮在现实生活之上。永远如同冰山上 的明月，光华四射而又难以企及。

林白之所以如此不遗余力地点染她们的魅力，是因为她们就 是林白希望能够成为的那个自己；林白点染她们的魅力，实际上就 是点染心目中想要达到的那个自己的魅力，林白在她们身上恋慕 着自身之投影。在《同心爱者不能分手》中，“我”两次这样说道： “这样(我)很快就会变成那个穿月白绸衣的女人。”“也许我担心很 快就会失去天秤从而最终变成那个女人。”由此可见，“穿月白绸衣 的女人”即林白设想中的自己，这是她对爱情失败后的未来自己的 设想。“在很多爱的选择形式中，对象被当做我们自己的某种未能 达到的自我典范的化身，我们爱他是因为他具有那种我们自己的 自我所力求达到的完善性。现在我们打算通过曲折的方式，把它 作为一种满足我们的自恋性的手段。”①这些女神就是林白自我典 范的化身。“影恋在选择对象的时候，有时候也是一个最能左右一 切的力量，它可以选择当时此地的本人作对象，也可以选择事过境 迁的本人(故我而非今我),也可以选择未来与理想的本人而非现 实的本人，也可以选择以前本人的一部分，而目前这一部分已经是 不再存在。”②林白选择的就是未来或者说理想当中的本人。凡此 种种，都证明她们就是林白，或者说林白在以她们自居。自居即 “自恋的以他人自比”(Narcissistic identification),当人以他所爱恋 的那个人自居时，就是以“恋他”(与自恋之“自己爱自己”的情形相 对应，本文以“他恋”来指代“别人爱自己”的情形，以“恋他”来指代 “自己爱别人”的情形)的形式来完成自恋，使“恋他”转化为自恋 —--“由自居作用引起而流入自我的力比多带来了自我的继发性 自恋”。③

林白早期创作中的自恋现象

容易被搅浑的是我们的心

林白所创造的神秘美的载体实际上正是她的自我载体，二者 之间具有统一性和自比性，看似“言她”,实际“言我”。这种自居效 应使林白在对女神的美化中完成了其实质上的自恋。爱情的失败 对于女性在魅力方面的自信可能会造成毁灭性的打击，联系到林 白失败的傻瓜爱情，我们也可以理解林白这种心理上的补偿。这 就是我们为什么说她们体现了林白的“同性之间的代偿性自恋”的 原因。“同性之间的代偿性自恋”这个说法在此是用以说明林白通 过创造无与伦比的绝对的女性之美来寄托自恋之感的那种心态， 这是林白隐晦婉曲的深层的自恋。在对女性高贵和凛然之美的自 守中，这些女神本身是白恋的。而她们对于林白来说，则体现了一 种同性之间的代偿性自恋。这些女神沉默而高贵的女性魅力姿态 里寄寓着林白的自恋，她在女神身上得以体现的女性崇拜，本质上 也是一种自我崇拜。

女性在林白的话语中是两极分化的，林白对她们有一种完全 两极的情感态度，除了对理想中的女性/自我，她对女性/她者是贬 抑甚至嫌恶的，比如对冼小英的母亲。而对一般的女性，她则常常 是一种不以为然的态度。这也从另一个侧面证实了她的女性恋的 自恋本质。同性之间的欣赏在陈染那里也存在，比如，雨子对李眉 的欣赏(《潜性逸事》),麦弋对薏馨的欣赏(《饥饿的口袋》),“我”对 雨若的欣赏(《凡墙都是门》),“我”对殒楠的欣赏(《破开》),但因为 陈染总是以一个小女孩面对成熟女人的心态，以一个异己者的眼 光，来看待这些她者美丽女性的，不同于林白那种毫无距离的自我 比拟，这种“看”便没有缠绵暖昧的况味，对比之下，可以看出林白 在同性身上的自恋心态。

这些女神一样的女性身上渗透着林白的自恋，但林白更直接 更现实的自恋并不是体现在她们身上，而是另外一些具有林白自 我投射的女性身上，这是一种自怜意义上的自恋。《同心爱者不能

分手》、《玫瑰的过道》中的“我”,几乎可以与林白本人等而视之， 《一个人的战争》中的多米一会是“我”,一会又是“我”之外的一个 人，扑朔迷离，时分时合，其实也是林白的化身。这些小说的中心 几乎都是一个爱情受伤事件，这也正是林白本人的“傻瓜爱情”的 投影。《飘散》虽然直接写的不是这个事件，但那种受伤情形却是 一样的，林白在此中寄寓了她惺惺相惜的痛楚之感。“如果你在恋 爱，但没有引起对方的反应，也就是说，如果你的爱作为爱没有引 起对方的爱，如果你作为恋爱者通过你的生命表现没有使你成为 被爱的人，那么你的爱就是无力的，就是不幸的。”④作为一名女 性，惨败的爱情带给她的屈辱和挫败感是无以复加的，这也许将成 为她终生的隐痛。从《同心爱者不能分手》、《玫瑰过道》、《一个人 的战争》看似平静客观的叙述中，我们可以听到她自我撕裂和层层 剥离时的凄绝音响，那是一种不能哭泣的痛苦，因为理性和尊严。 伴随这种自觉再生之努力的是她的自虐，她以执拗的重复的自虐 来以毒攻毒地缓解和销蚀自己难言的女性痛楚与愤恨。可以说， 这几部小说就是其个人伤痛记忆片断的组接剪辑，是其内心隐痛 的外射。尽管写得隐忍平抑，力求克制到不动声色，我们还是能读 出其中自虐和自怜的苦涩来———这已经接近于自恋的本质。而如 此执著于个人感情的诉说，本身就是一种自恋。

林白早期创作中的自恋现象

林白对N 的爱本质上是一种性过誉现象，“在每一种爱的情 形中，都存在着谦卑的特点，对自恋的限制以及自贬的特点，这种 情况尤其容易发生在不愉快和无法得到满足的爱情之中，因为不 管怎样，每一种性的满足总是会减弱性过誉现象”⑤。但是，无法 挽回的感情挫败使林白永远没有机会减弱和克服这种性过誉的影 响和支配了。“当我们陷于爱之中时，大量的自恋性力比多溢到了 对象身上。”⑥但是，“自恋本质上是力比多家族内方向的变化”,① 即由对象力比多贯注而转为自我力比多贯注。“自我中的力比多

容易被搅浑的是我们的心

会在某些条件下如自身太痛苦或贯注力比多的对象丧失时，又回 到自我。”⑧在这种性过誉的爱情中，林白有大量的自恋性力比多 消耗到了N 身上，那么,她在痛定思痛时所表现出来的自恋可以 看做对性过誉的爱情中损失的自恋力比多的补偿。这也就是我们 说她因爱情惨败而走向自恋的原因。

林白的本文中有一个广义的“痴心女子负心汉”的原型，可以 将它的外延扩展为“是女人就痴心，是男人就负心”。这种原型中 有她的代偿性自怜，体现在与她自己“傻瓜爱情”有关的创作及同 性恋文本之中。《子弹穿过苹果》可以看做她“傻瓜爱情”的隐性产 品——-“老木说我因为失恋才写这篇东西，这话有一定的道理”。 蓼对父亲的爱即影射了她对N 的爱，这是林白的爱情自况。《致 命的飞翔》中出于女性情感的本能，北诺把交易性的性关系净化、 升华。但女人被辜负了，天性中的柔爱热情被毫不商量地蓦然冻 僵，连最低的情感要求都不能满足，连起码的女性自尊都不能维 持。这可以推延为男性对女性的集体辜负，“痴心女子负心汉”的 原型在其中也得到了体现。

《飘散》中的邸红更是让人唏嘘不已，她没有美貌没有取悦男 人的本领，连化妆都不会，但她却有对爱情的庄严、郑重和执著,她 对李马这个并不值得她爱的浪漫文人的单恋简直认真得发傻发 狂，其迂腐和庄重让别人看了都觉得心酸。这个男人对她却是毫 无感觉，他根本不知道她的爱，即便知道，大概也会不以为然。但 她却不觉得有什么不妥，执著依旧，一往无前。为了这个男人，她 使自己的生命走上了流放之途。可是，即使做了美容，她也无由得 到李马的爱。林白在刻画爱情的这样一种状态：假如你把自己的 生命都搭上也唤不起他的爱，你将会怎样呢?那么一种致命的失 败和无奈!联系到林白曾经爱一个人爱得那么痛苦那么绝望那么 刻骨铭心，我们就理解她对邸红的感情了，她在邸红身上寄寓着自

己同样绝望高傲进退维谷的无名渴求。她对这个古怪的傻女孩怀 着那么酸楚的怜惜，她温柔地爱抚和安慰她：一切为爱而犯的错误 都是崇高的。这既是一种同病相怜，一种切肤的同性之谊，又是一 种伤痛心灵的自舔自舐， 一种自我怜悯。有时候本来在本文之外 的她会禁不住直接进入本文，与邸红联结在一起称“我们”。“我 们”,这是女性的认同和情谊，也是整个女性的一致立场——“她们 就是我们，我们就是她们”。在《一个人的战争》和《致命的飞翔》 中，她也在这个意义上称过“我们”,可见林白在同性身上的自怜寄 托。当她写这些女性的时候是冷峻的，总是疲惫而带几分沧桑的 叙述面目。但是，正如蒋子丹关于林白所说的：“她所倾心的人物， 多半逃不过她自虐式的残酷暴露，但暴露的烟幕怎么也关不住高 度自我欣赏的傲慢之气，不管这个女人如何相貌不出众，如何在情 场上糊涂成一个傻瓜，或者被周围的人嘲笑也被自己鄙薄，她最终 是要俯视众生，因为她非凡。”在《瓶中之水》中，林白则直接写道： “只有我才会对二帕如此珍惜，如此充满激情。”可见林白对这类人 物的欣赏。但由于其自我寄托本质，与其说它是一种欣赏，不如说 是一种自赏；与其说她们本身非凡，不如说林白因自恋而赋予她们 非凡；与其说林白爱她们，不如说林白爱她们身上的“我”。她爱自 己令人心碎的痴情，她爱自己爱情上的极度受伤，她爱自己的痛苦 挫败和被毁坏，她爱自己的古怪和不合群，所以她的自怜本质上又 是一种自恋。

林白早期创作中的自恋现象

“如果他人有自己爱恋的特征，人就会把自恋能量扩散到他人 的那些特征上去。”⑨林白对她笔下女性的情感态度完全可以理解 为以“自恋型”为对象选择的同性恋。“自恋型(the narcissistic type),以能类似于自我者为对象以代替自我本身。”⑩由于感情挫 败所带来的自卑感，她不会让其自恋直接呈示，所以寄托于女神。 自尊和要强使她不愿直接自怜，所以寄托于同命人。前者是林白

容易被搅浑的是我们的心

理想的自恋型，后者是林白现实的自恋型。她的自恋虽然只能通 过隐约委婉的同性寄意来曲折实现，然而我们还是能从她的本文 中读出这种原型心态。

林白对同性恋有大量的表现，在她的同性恋中，那个古怪生硬 乖僻不会保护自己，常常生活得一塌糊涂或爱得一败涂地的女孩 总是带着林白本人的影子，或者林白本人的精神特点。有《瓶中之 水》中的二帕，《同心爱者不能分手》和《猫的激情时代》中的“我”, 《一个人的战争》中的多米。在《瓶中之水》中，林白直接暗示了 “我”即二帕——“我隔着茶色玻璃看到的也许正是自己”。而爱恋 她们的另一方，几乎都是很女人味的女人，或很女孩味的女孩，她 们总是义无反顾地给予那个林白式的女孩以柔情呵护和义气之 助。

对于儿童来说，母亲代表着世界一方，儿童通过母亲与世界联 结并融入世界，她的情感能力由此也被启发出来。林白与母亲保 持“原始关联”(primary ties)的“前个体存在”(preindividualistic existence) 期 很 短 ， 很 早 就 完 成 了 自 身 的 “ 个 体 化 ” (individuation) 。⑪这使她自小就与母亲之间有一种坚韧的隔膜， 在这种隔膜中，她的情感未经开发就被僵化了，她被造就成了一个 表情麻木冷漠从来不会撒娇的女孩。但是，这个表面抹不去她内 在的激情以及对温柔的渴望，她整个人就是一座休眠的火山，很少 有人能看到她情感激流在心灵地表下的滚烫运行。长大后的恋爱 挫折使她的情感变得更苦了。一颗丰富敏感的女性心灵如果缺少 爱，就容易堕入自怜和自恋。她内心是风声鹤唳，阴霾一片，但她 又是一个对外严厉封锁自己的人，从来不愿向人表露自己的感情。 所以她只能在写作中让她的情感渴求得到满足——在弗洛伊德的 理论中这叫“力比多的补偿”。《子弹穿过苹果》是她的父爱补偿， 而这些同性恋之作则可以看做她的母爱即女性之爱的补偿。她需

要温柔的女性之爱，来代偿性地满足自己少小年纪即被搁置起来 的对女性和母性柔情的鲜为人知的渴望，抚慰自己在男性那里受 到致命伤害的羸弱心灵。这就是为什么在林白的同性恋中那个代 偿性的自我总是被爱方的原因——她以代偿性自我的被爱满足了 其感情上的自怜和自恋需求。当她以女性爱的补偿来满足其自恋 需求的时候，同性恋实际上已成为自恋的一种实现方式。

考察林白的创作，我们可以发现，她在“傻瓜爱情”失败之前并 没有这么严重的女性偏执情绪。在《一个人的战争》中“傻瓜爱情” 一章结尾处她这样说：“爱比死残酷。我今生将再也不爱男人。直 到我死。”只有伤透了的心灵才会产生这种恨透了的偏激——“女 同性恋是什么?当一个女人的愤怒浓缩到了爆炸点时，那就是女 同性恋。”⑫她从此恨乌及屋，停止了对异性爱的追求，而开始在本 文中推崇同性恋。她对嘟噜和“我”之间的同性爱与天秤和“我”之 间的异性爱作了一个对比，其情感倾向性一目了然——男人只能 带给女人伤害，女人真正的疼爱是来自同性，只有到女性同盟那里 才能找到心灵上的温暖。往往人的异性恋的热情遭受拒斥，便特 别容易折回而成自恋或同性恋。“选同性为对象比起选异性为对 象来，与自恋原来就有更深切的关系。”反过来，“一个人如果自 恋因素非常强烈，他就只能从他的相似类中寻找爱恋对象以获得 满足。这就是为什么有人会放弃异性恋而选择同性恋。”由此可 见林白的同性恋和自恋与她的异性恋之间的反比例关系，以及她 的同性恋与自恋之间的正比例关系。她的自恋和同性恋相互交 融，其间有一种很微妙的互动关系——自恋正是导向她同性恋的 心理机缘，而同性恋又更加诱发了她的自恋。

林白早期创作中的自恋现象

林白的同性恋并不是以性为目的的，她从对象力比多向自恋 力比多的转化明显地暗示了性目的的放弃，暗示了失去性征—

这是一种升华作用。里奇引申和扩大了同性恋的含义，用“同性恋

容易被搅浑的是我们的心

的绵延”来描述自古以来就在妇女群中天然形成的认同感，她称为 “累斯嫔主义”(Lesbianism), 就里奇的广义同性恋理论来看， Lesbianism 和 Lesbian 在女权主义的“上下文”中已不只限于一种 异常性关系的名称，而是常常标志着女性的立场和路线，是在强调 女性的文化认同。⑩可是，考察林白、陈染的同性恋我们可以发现， 其中的女权主义色彩看似浓厚，但实际上有她们自身之投影的女 性都是处于被保护的一方，并没有多少获权的冲动，她们的同性恋 虽然与女权主义联系在一起，但至少对她们本人来说并不以女权 主义为目的，这也从另一个角度证明了她们同性恋的自恋本质。

在同性恋本文中，林白还触及了女权的问题。女人在男性权 威翼蔽下生活，不得不用自己的身体来换取本应得到的东西。可 即便如此，男性往往还取而不予，女性的愤怒终于使她们忍无可忍 地对男性世界举刀相向。这既是对男性社会提出指控，又是为出 卖自己身体的“堕落”女性辩护。在对这些女性(包括她们极端的 反抗方式)无条件的谅解与宽宥中，林白体现出了一种富有女权主 义意味的女性共同体的自恋。北诺是先在地得到了林白的赦免， 然后才能在杀死那个男人后继续好好地生存下去的。

正是共同的女性困境使她们自觉纳入同一战壕，增强战斗的 力量并结成战斗的友谊，甚至愿意为了对方的需要而牺牲尊严去 做自己不愿做的事，包括与男人睡觉。为了二帕当服装设计师的 愿望，意萍克制自己对姐姐意玲的不屑而带二帕去找她，嘟噜帮 “我”谋杀背叛了“我”的天秤的种种设想，南丹为了多米的文学 事业可以去跟最著名的文学评论家睡觉。这种绝对的女性情谊 也是林白心理缺憾的一种补偿。同性的回护之手是在男性的天 空下撑起的一把小伞，在这种令人感动的相互救助与恃护中，蕴 含着一种互悼、互慰、互舔、互舐的不无缠绵的女性自恋。同时， 林白一厢情愿地夸大了同性所能做出的牺牲，同性恋中主动爱者

的牺牲成为被动爱者人格魅力的夸大性证明，使其成为一种自恋 的尽情满足。

由感情的缺憾而补偿性地滑向自恋，在林白本来于情可原。 但如果成为一种过度补偿，并因此而走向遗世独立的孤傲和偏执， 则又会形成一种新的缺憾——既是心理上的，又是创作上的。林 白的成功在于，她走出来了。在她的《守望空心岁月》以后的创作 中，我们已经看到了不同的质地。这对于一个女作家来说是相当 难能可贵的，这也是她的创作继续值得期待的原因。

**注释**

①③⑤⑥ 西格蒙德 ·弗洛伊德《弗洛伊德后期著作选》,上海译文出版 社1986年6月版，第121页，第178页，第121页，第121 页。

② 《性心理学》,霭理士原著,潘光旦译注，三联书店1987年7月版，第 154页。

④ 马克思《1844年经济学一哲学手稿》,《马克思恩格斯全集》第42 卷，人民出版社1979年9月版，第155页。

⑦⑧ 埃里希 ·弗洛姆《弗洛姆著作精选——人性 ·社会 ·拯救》,上海人 民出版社1989年8月版，第689页，第689页。

林白早期创作中的自恋现象

⑨④卡尔文斯 ·霍尔等《弗洛伊德心理学与西方文学》,湖南文艺出版 社1986年6月版，第72页，第73页。

⑩⑬ 弗洛伊德《精神分析引论》,商务印书馆1984年11月版，第343 页。

① 埃里希 ·弗洛姆《逃避自由》,工人出版社1987年6月版，第40—41 页。

⑫ 出自《被妇女承认的妇女》一文，转引自张京媛主编《当代女性主义 文学批评》,北京大学出版社1992年1月版，第112页。

参见康正果《女权主义与文学》一书4—5页，中国社会科学出版社 1994年2月版，第4-5页。

**陈染的自恋型人格**

陈染是一个具有强烈自恋型人格的女作家。陈染的自恋集中 体现在她的自传性文本之中。这里所说的自传，包括客观自传和 精神自传。陈染笔下的人物，《与往事干杯》中的肖蒙，《饥饿的口 袋》中的麦弋，《无处告别》和《嘴唇里的阳光》、《另一只耳朵的敲击 声》中的黛二，《潜性逸事》中的雨子，《与假想心爱者在禁中守望》 中的寂旖，《私人生活》中的倪拗拗，以及《破开》、《凡墙都是门》、 《舞女与她的梦中之门》中的“我”,都具有强烈的自传性，同时又都 是极端自恋的。陈染的自恋型人格在她的自传性文本中呈现出一 个相对完整的动态过程，可以由人物成长的不同年龄层而划分出 不同的阶段来，每一个阶段都带着相应年龄层的特征；而每一个年 龄层的自恋，又都是陈染自恋型人格的不同侧面的折射，有时甚至 直接是陈染本人的自恋。

幼时的肖蒙(《与往事干杯》)和倪拗拗(《私人生活》)正处在弗 洛伊德所说的儿童期自恋之中。儿童期自恋是一种“原发性自 恋”,就是指儿童还“像他在母体里那样处于一种完全的自恋状 态”。①由于尚不具备生活能力，儿童还像胎儿无法脱离母体的供 养一样无法失去对他人(父母或充当父母的人)的依赖，这种依赖 是正常的，天经地义的。但如果过分耽溺于这种天经地义的依赖， 就会使她仅仅对自我的需要感兴趣，并进而产生一种自恋的幻觉

—“外部世界仅仅为满足自身的需要而存在着”。肖蒙的因胆小 爱哭和害怕打针而求助于妈妈，发愁系裤带和梳辫子而求助于小 哥哥，倪拗拗对妈妈和禾寡妇的依恋，就是这种儿童期自恋的表 现。儿童特有的自我中心使她以为自己可以随意要求他人与世 界，她区分不开我与你，自己与世界是混淆一体的。这时候，妈妈、 禾寡妇就是以一个母性保护神的身份，小哥哥就是以一个保护妹 妹的小男子汉的身份出现在她的世界之中的。

“婴儿最初的自恋是一种常见的现象，是与儿童正常的生理与 心智的发展相一致的。”②肖蒙和倪拗拗的儿童期自恋原属正常。 但这份自恋体现在陈染作为成人的回忆中，就另当别论了。以成 人的目光和心理回望童年，所展现于我们的并不是真正的童年，而 是带有童年特征的成年印象，折射出的是她的当下状态。“我看见 这个小女孩双手抱着在贫瘠的梦幻中那瘦骨嶙峋摇摇晃晃的膝 盖，睁大惊恐的眼睛，干枯焦黄的头发如同风中的野麦，她不会梳 头发，她在等妈妈回家。”(《与往事干杯》)陈染把那个等妈妈回家 的枯瘦的小女孩肖蒙写得那么无辜，那么孤苦伶仃无依无傍，那么 需要被保护。陈染通过唤起人们对这个女孩的情不自禁的爱怜感 和保护欲而代偿性地满足了自己的自恋欲望-——现在的陈染对过 去的陈染的自恋，这一点可以由“我看见这个小女孩”这种寓意丰 富能指性的表达而见出。所以，这个小女孩的可怜和可爱其实主 要折射出了陈染现时的自恋。作为一个成人，陈染对白己儿童期 无助和依赖的欣赏和恋慕正反映了她渴望回返童年自恋状态的一 种心态，这实际上已经成为一种退化性自恋。

陈 染 的 自 恋 型 人 格

少女肖蒙、倪拗拗由于在母亲翼护下小心翼翼地长大，一直没 有克服对母爱的强烈依赖和迷恋。儿童期母爱的无条件性容易给 成长中的儿童造成一种自己天生应该被爱的错觉，甚至会使他进 一步奢望自己无条件地被一切人所爱，他因此培养不起“爱人”的

容易被搅浑的是我们的心

习惯，发展不出“爱人”的意识。“假使成长的儿童不能发展出爱的 能力，或者再度丧失了这种能力，自恋也会出现在生命的稍后阶 段。”③这种自恋弗洛伊德称为“继发性自恋”。肖蒙、倪拗拗正是 由于“爱人”能力的发展远远地落在了“被爱”需求的后面，因而产 生了继发性自恋。自恋的被爱需求甚至使肖漆对母亲的感情有一 种强烈的霸占欲，她无法接受母亲移情于外交官，母亲对自身感情 需要的正当追求都使她感到被遗弃的痛苦。在这里，陈染已经成 为一个代偿性的自恋主体，她之所以如此不遗余力地渲染肖朦、倪 拗拗的无助与楚楚可怜，就是为了强调她 即陈染本人是多么 地需要被爱。所以，这也是陈染本人的一种继发性自恋。

被爱欲望不能满足的无奈与郁闷产生强烈的反弹，使她转而 走向自怜。青春期少女特有的忧郁和多愁善感从另一个方面加剧 了这种自怜。家庭变故所带来的孤弱自卑之感又给这种自恋加进 了些许自虐的成分。对于一个具有强烈自恋型人格的人来说，自 虐和自怜往往是自恋的一种变相表达和实现，因为她的动机本质 上还是自恋，即被爱欲。而满足的，最终也还是她的自恋欲望。

尼姑庵时期的少女肖蒙纤弱无辜、孤独无助，忧郁迷惘，像一 只无枝可栖的受惊的小鸟。“那样一个十六七岁的纤弱、灵秀、永 远心事重重的少女，端端正正从我对面的镜子里凝视着我，那皮肤 白皙细嫩得可以挤出奶液，眼睛黑黑大大，黑得忧郁，大得空茫。 她的脖颈细瘦得一到刮大风天气就令人担心。但是，忧伤的性情 压抑不住一个风华正茂的少女胸前那两朵美丽的花朵如期开放， 无论世间阴雨迷蒙还是风和日丽，无论愁比海深还是悲比天大，它 们无所束缚。她一点也不懂得色彩的含义，但她喜爱黑颜色的衣 服，她找到这种属于自己的颜色完全是出于本能，而不是出于知 识。她的长发直直地披在肩上，与黑色的外衣浑然一体。”(《与往 事于杯》)这个执拗地纠结在烟雨凄迷的痛楚之中的少女，让人一

见就柔肠九转心生怜惜。“那个少女凝视着我”,清楚无遗地表明 了陈染在本文中的存在。陈染经常这样随意进入看似与己无关的 叙述之中，“我”的进入使其话语的自叙性成为一个无可辩驳的事 实。从横向的空间性来看，“我”本来应该是并不在场的，当时惟一 的在场者是肖蒙。那么,陈染此处的在场应该是历时性的，而这种 历时性见证性的在场必须达到肖蒙与陈染的统一方可实现。所 以，与其说“她凝视着我”,不如说“我凝视着她”,即写作时的陈染 凝视着少女时期的自己(或代偿性的自己)。因此，前者对后者的 怜爱实际上是一种自我怜爱，这种自怜和自恋虽然体现在肖蒙身 上，但却不折不扣地是属于陈染本人的一种感觉。

正因为陈染满怀自我的怜惜和恻隐，少女肖蒙才能如此牵动 我们倾心的爱怜。尼姑庵里的男邻居因此也同样看到了一只绵软 的小病猫，一只美丽纯洁得让人心疼的羔羊。因为自小父爱的匮 乏，少女肖蒙在心理骚动渴望异性的青春期里首先萌起的是“恋 父”的诉求，父亲般的男人对她总是有着深深的吸引力，她从他们 那里寻求保护寻求依恋：“靠在他宽大的怀抱里我觉得自己像没有 了一样，我便像小狗贪婪得渴望主人挠痒痒那样舒服得仰起头，把 胸挺起来，尽情地让他亲吻。”(《与往事干杯》)这种亲密有多少性 的意味呢?她那么小，那么单纯，她只是把他视为“父亲”。所以， 当这个楚楚可怜的少女像一只瑟缩的雏鸟被含泪的射手——父亲 般的“他”抓到大手心里去的时候，那个尚未发育成熟的小小的身 体简直令我们心碎。不知道陈染是否受过杜拉斯的影响，这是一 个有点杜拉斯风格的故事，这种情形很像杜拉斯《情人》中那个越 南西贡的法国少女和中国北方的男人。

陈 染 的 自 恋 型 人 格

那么,这个过程中的陈染又是怎样的呢?陈染以少女肖蒙的 楚楚可怜将我们抓住以后，又通过一只男人的手将自己毁坏了，这 是一种神性之美的毁灭。这个自称为“小女人”的小女孩的被蹂

容易被搅浑的是我们的心

躏，本来应该是一桩残酷的事情，可是由于这个小女孩太迷惘，还 不懂得这件事情的伤害性，甚至还对此怀着渴望和满足的时候，其 近似于自虐的沉迷，更让我们内心起了一种清醒的怜惜和悲悯，这 就是陈染想要达到的效果。这个过程对于肖蒙来说是一个先自怜 后自虐的过程，但满足的却是陈染的自怜欲望。这种自虐追求的 是类似于古典悲剧的审美效果，古典悲剧以正义的毁灭来唤起观 众的崇高感，自虐则是以美好少女的被蹂躏来引起读者巨大的心 痛感，从而满足创作者的自怜欲望。自怜本质上也是一种自恋。 虽然自虐是残酷的，但是由于能引起他人的爱怜从而带来自怜及 自恋的满足，陈染不惜自虐，并将这种有意为之的残酷推到了极 致。她就躲在这令人心碎的残酷之后恣意地享受着由此而曲折带 来的令其沉迷的快感，这快感超度了自我在其中受到的伤害，使本 来的残酷性缓解了许多，使本来的悲剧性也失去了悲剧意味。这 就是陈染作为叙述人重温往事时显得平静如水无伤无悲的原因。

青年黛二(《无处告别》)不再像少女那样脆弱，矜持中多了一 份成熟的孤傲，但是，她依然忧郁茫然敏感多思，面对社会紧张压 抑，无所适从，找不到自己的心理定位。恍惚迷离的生活方式使黛 二小姐还是摆脱不掉对“成人”的依赖，走不出那种等待别人来保 护的少女自恋心态。这是她少女情结的固着。固着于少女情结的 人有可能终生都走不出心理上的青春期。自恋的致幻作用使她在 潜意识中形成了这样一种幻觉：社会和他人理所当然要帮助和照 顾她。因为这种心态的自恋性，来自外界的一点冷漠和拒绝都会 给她带来一种毁灭感，从而使她陷入自伤自悼。甚至想像中的毁 灭和悲伤也可以给她一个认定自身不幸的充分理由，使她得以沉 浸在其中尽情消受着自怜及自恋的快感，这就是她拒绝入世的原 因。在一个成人应该面对的社会面前，陈染的本能反应就是以楚 楚可怜的回护姿态抱起自己的肩膀，这是一个标准的自怜自恋

姿态。

少妇或者说小寡妇雨子(《潜性逸事》)和麦弋(《饥饿的口袋》) 开始有明显的同性恋倾向。这种同性恋倾向实际上是一种变相的 儿童期自恋的绵延，或者说一种退化性自恋的曲折反映。儿童的 孤独感和脆弱感导致了她们对父母的依赖，在移情的状况下，则导 致对作为父母替身的他人的依赖。成人也面对孤独和脆弱，自恋 的幻觉会使她退回到这种童年期的依赖状态，从而导致退化性自 恋。小时候，肖蒙依恋着母亲，倪拗拗依恋着禾寡妇。长大后，雨 子依恋着李眉，麦弋依恋着薏馨。前者属恋母情形，后者属“恋长 型同性恋”。弗洛伊德认为，同性恋的对象选择有两种类型，其中 之一就是“恋长型”——“力比多以能满足自己幼时需要的长者为 对象”④,陈染正是恋长型的，她热恋“成熟女性的母亲般的臂 膀”,迷恋那个母系的伊甸园。由于儿童期自恋心态的固化，在她 们的眼中，世界总是成人的，男女两性的成人世界就是“父亲”“母 亲”的世界，而她只是一个孩子，她总是无法克服以一个孩子的身 份来入世的态度，无法摆脱以一个孩子的眼光来观世的视角。所 以，父亲般的男性和母亲般的女性都在她的依恋范围内，作为一个 自恋型的人，她与世界的联系就是寻找“父亲”,寻找“母亲”。T (《私人生活》)和尼姑庵里的男邻居都是代偿性的父亲，禾寡妇是 代偿性的母亲，是她对母亲的移情。她的恋长型同性恋正是她的 恋母情结的代偿。甚至她的恋爱都有寻找“父亲”的心理投射，与 T 和尼姑庵里的男邻居都是恋父型爱情，与“老巴”(《与往事干 杯》)则是代偿的恋父型。而少妇期或者说小寡妇期爱情失败所导 致的对男性的失望和摈弃又使她的恋父情结搁浅，于是更加倾向 于恋长型同性恋。促使她倾向于同性恋的原始动机——自恋决定 了她的同性恋仅仅是情感型的，即里奇所说的广义的文化的同性 恋——“累斯嫔主义”⑤

陈 染 的 自 恋 型 人 格

容易被搅浑的是我们的心

《与往事干杯》中的恋父情结随着因成熟而来的对父亲们的俯 视，或者说企图俯视，在《巫女与她的梦中之门》中已经变成了弑父 情结，她把那个光芒四射的耳光还给了父亲，而且终于使那个蹂躏 过一个有着恋父情结的小女孩的男人“性自缢”而死，从而完成了 她由少女到女人的超越，也完成了她由自怜到自恋的彻底转化。 但是，这个成熟后的女人接着又陷入了自闭，“剧作家麦弋小姐 —一个激动不语、秀色可餐的年轻的寡妇独自住在里面。她常 常伫立镜前，整理她洁净的衣衫，两只寂寞的乳房如花期正放的木 兰花，透过薄而透的裙裾，散发着幽幽的香气。”(《饥饿的口袋》)陈 染的文本中，不时出现一间带有镜子的封闭的屋子，屋子里独自住 着一个成熟的女人，这个女人经常做的事情就是站在镜子前孤芳 自赏顾影自怜，这就是她的寡妇期的自闭式自恋。

陈染创作上的自闭和她本人的生活状态有很大的关系，她的 生活本身就是自闭的。她一直超然于生活之外而又徜徉于内心之 中，不管如何逝者如斯，对她来说，只有封存于自我的心灵世界才 是永久的归宿。在《另一只耳朵的敲击声》结尾处，黛二正坐在花 园宅舍里，等待一个爱人的致命的敲门声；而寂旖(《与假想心爱者 在禁中守望》)总是与一个假想心爱者在禁中守望，“她搂了搂自 己，仿佛是替代电话线另一端的那只举着话筒的手。在她的生命 中，那手，是一把在喧嚣又凄凉的都市中拨出温婉之音的竖琴”。 “她这样说话的时候，她忽然感到整整一个清晨，自己那沉甸甸的 头终于倚靠在一个支撑点上———他的肩似床垫一样柔软。”那样的 一个肩，什么时候才能在陈染的状态当中出现呢?自恋是受人的 生活状态限制的，与陈染的创作具有互文性的另一个女作家林白 早期也有些自恋，但在生活状态相对正常之后，她似乎已经有所超 越，这可以从她其后的创作实践中得到证实。陈染需要的也许就 是这种全方位的超越?

陈染一直过着一种绝对的形而上的女性生活，自闭而导致的 故步自封，以及对自身智慧的过度依赖，使她陷入一种深深的思想 自恋中不能自拔。这种自恋在她的小说中有所体现，但主要还是 体现在散文中。这种自恋本质上是一种继发性自恋，即自我在认 同超我理想过程中所经历的某种自豪感，形成于她的成年期，尤其 是“小寡妇期”。陈染曾被评论家称为智慧女神雅典娜，她的确有 智慧的一面，但她把这种智慧的认同推向了极致，变成了自大狂， 从而走向了一种智慧型自恋。她说，每一天，那灵魂都在暗暗地跟 自己打架：让我们比一比到最后谁的内心更强大吧。整个人像泡 在哲学思索中的一根泡菜，散发着文化的醇香。在《阿尔小屋》中， 她还直接以梵高自比。她说，我喜欢在思想和哲学里纠缠，我喜欢 “难度”和克服障碍，艰难的过程对于我是一种魅力，“高难动作”永 远会吸引我。她就是被自己这种不同凡响的深刻和忍受孤独的勇 气以及献身于伟大思想的崇高悲壮所感动了，她把自己当做一个 思想的圣雄，进行着伟大的苦修和殉道，她坚信时间、未来会证明 她的价值，这虽然没法跟那些下定悲剧斯多噶式(禁欲)的决心，过 着“刻板而自虐的殉道者般的生活”的印度思想家相比，但却是一 种典型的思想巨人的自恋。在《稠密的人群是一种软性杀手》中， 她不无刻薄地说，稠密的人群是一种软性的杀手，人群的不可忽视 的势力， 一般代表着普及、庸常、通俗的水准，一个沉静的思想者 ……就从于它，那无疑是对自我智力的侮辱以及对生命本身的严 肃性的妥协。也许这就是她恪守着与公众的对立的原因，她把执 著地保持与人群的距离，当做拒绝平庸以及避免自我降低的一种 必要的姿态。

陈 染 的 自 恋 型 人 格

在《主义牌拖鞋在奔跑》和《呼喊的纸片》中，她自诩为只能在 幽僻处踽踽独行的真正的艺术家，好像只有孤僻的艺术家才是真 正的艺术家，其余都是伪艺术家。她说，我们应该安于寂寞，耽于

孤立，只有巨大的孤独才会诞生真正不同凡响的作品。由此可见， 自闭和边缘化对于她来说，不是一种无法突破的东西，而是一种坚 持。在《孤独的能力》中，她说，我时常为我的家居住在P 城这一 座缺乏封闭感的城市而恐慌。人们正在一天天地丧失孤独的能 力。这座城市正在变成一座思想的幼儿园。她以卓绝者必孤独来 告慰自己，以完成其自恋，可是，她只看到孤独是一种能力，人们的 孤独能力在退化，却没有看到，走向人群也是一种能力，而且对于 她来说这种能力退化得更严重，以至于达到一旦失去封闭就会恐 慌的程度。由于自闭，她的现实世界和艺术世界呈现为一个封闭 的环形，她把这个产生其思想自恋的自闭场所命名为“阿尔小 屋”——梵高的艺术魔宫。夜郎国的人之所以会自大，就是因为夜 郎国是个极小而又自闭的国家。

容易被搅浑的是我们的心

婴儿处在一种完全的自恋状态，他只对自我的需要感兴趣，后 来他学会了对人和物发生兴趣，但这种自我力比多贯注的原始状 态基本上保存着，并且与对象力比多贯注相联系，这种倾向强烈时 就会引起精神病，精神分裂病患者有两个特征：自大狂，以及对外 界即对人与物毫无兴趣。他们把对他人的兴趣转向了自身——-因 而表现出自大狂。他们以为自己全知全能。这个作为极端自恋状 态的精神病的概念，是自恋观念的一个基础。弗洛伊德说得更直 接，自恋就是精神分裂症。尼采与希特勒都是具有自大狂般的权 力意志的人，陈染几乎也带着同样的权力意志以及反公众反人群 的偏执，用一种毋庸置疑的充满霸气的声音说，我坚信，最终公众 是要向拥有足够意志力的“个人”妥协的(《自语》)。

波伏瓦在《第二性》中说，白恋的女人“有一个通性所在，就是 她们觉得自己不被理解，别人对她们漠不关心，由于她们心中暗藏 秘密。事实上很多人心中都有秘密……”“造成她们神经上的幻想 的是她们病态的缺乏意志力和惯性，她们没有在日常生活的行动

中表达自己的能力，以致内心中的神秘感觉不易表露。”“这种难于 被人了解的性格使女人改变了整个生命，变成一个具有戏剧化性 格的人，一如她穿着精制的长裙，站立着，像个穿着祭司长袍的女 祭师，却又是一个她忠诚崇拜的偶像。”陈染就是这样的一个自我 陶醉者，无法放弃的优越感使她在自恋的道路上越走越远。在《我 的道路是一条绳索》中，她说，我努力使自己沉静，保持着内省的姿 态，思悟作为一个个人自身的价值，寻索着人类精神的家园。可问 题是，一个如此反大众的人，又如何为整个人类寻找精神的家园 呢?岂不是南辕北辙?所以这个孤独柔韧美丽的先驱者的身影， 注定只是一个自恋的姿态。事实是，内心极端的强劲恰恰容易转 化为一种极端的孱弱。王英琦评说张承志时指出，批判者最珍贵 的品质是自我批判，只作出一种硬汉的强悍姿态，难免给人以健美 表演者的表演性之感。事实上，陈染也的确为自己想像了一个表 演的舞台……亮在四处无遮的凄凉的舞台之上，并且被个别冷漠 的观众拿走了下台的台阶。在这里，她理所当然地把自己思想的 战场看成了一个人人瞩目的舞台。当一个人把个体的经验看成一 种个性的产物或反映的时候，她实际上已经开始自我陶醉。而当 这种个性又被确认为在整个人类经验中起作用的时候，她已经毋 庸置疑地陷入了自恋。因为她把世界仅仅看做自我的一面镜子， 而把自己放置在了整个世界之上。这种精神上的顾影自怜，就是 典型的思想自恋。

陈 染 的 自 恋 型 人 格

马克思主义认为，人是社会关系的总和。弗洛姆也指出，与外 界保持某种形式的相关性，是任何健全生活的条件。陈染杜绝与 社会发生关系，实质上是人的本质的一种退化，是人性偏离正常和 健康轨道的一种反映。所以陈染要想克服自己的自恋，必须首先 从自闭当中走出来。

在《玫瑰之战》和《时光与牢笼》中，陈染都表现出对衰老的极

容易被搅浑的是我们的心

度恐惧。这对于她几乎是一种必然，自恋的人往往比一般的人更 害怕衰老，因为衰老使她们的自恋变得不尴不尬，难以为继，甚至 会直接使她们失去自恋的资格。而且，她们的自恋会夸大衰老的 可怕。从时间的序列上来看，陈染对于衰老的恐惧性张望，也许就 是其自恋的最后体现了吧?

陈染的自恋经由幼年期、少女期到青年期、少妇期、小寡妇期， 可以说走过了一个成长的全过程，已经成为一种病态的固化的自 恋。从心态上来看，陈染的自恋似乎都和某种受伤的情绪有关，陈 染对成人世界总是疑虑重重，对社会抱着极度的不安全感，对人群 怀着极度的不信任感，总感觉自己无依无靠无遮无拦地暴露于无 边无际的世界之中，梦游一般地睁大惊恐的眼睛，惶惑无助地四处 寻觅，渴望被谁从世界中打捞出来，遮蔽起来。陈染留在读者记忆 中的往往就是这样一个印象：本能地怕冷似的抱住双肩，凝眉顾 影，自怜自叹，低回不已。伤痛往往和人的心理承受能力相关，陈 染固执地停留在自己心造的魔影之下，某种程度上可以说有故意 受虐的倾向——自恋和受虐本来就是紧密相连的。放纵自己的自 怜情绪，夸大自己的受伤，迷恋自己的不幸，本质上是一种病态心 理。陈染必须从这种类似于青春期忧郁症的情绪当中走出来，克 服心理成长的人为障碍，不再缠绵于病态，不再沉浸于自怜自恋， 为自己拓展更大的心灵空间。

从写作的角度讲，陈染的作品可以说是自恋主义文化的经典 之作，但是，她的自恋在创作中已经穷尽了，她需要开拓新的资源。 “推开灰色窗户，我不能不想哭泣，把我带走，要不把我埋葬 ……请为我打开这扇门吧，我含泪敲着的门，/时光流逝了，而我 依然在这里……”这是陈染反复吟唱的一首诗，一种脆弱细瘦而又 坚韧忧伤的莫名的执拗情绪。陈染就是这样，在自己的神经上战 战兢兢地走着，在生活的外面向内心寻觅着，寻觅一种自己也说不

上是什么的东西。希望那束“嘴唇里的阳光”能够照到她，使她从 此豁然一变，走出心灵的幽暗小巷。我们期待陈染心态上的成熟 之时，也是创作上的超越之日。

**注释**

①②③埃里希 ·弗洛姆《弗洛姆著作精选——人性 ·社会 ·拯救》,上海 人民出版社1989年8月版，第688页，第282页，第282页。

④ 弗洛伊德《精神分析引论》,高觉敷译，商务印书馆1984年11月版， 第343页。

⑤ 参见康正果《女权主义与文学》,中国社会科学出版社1994年2月 版，第4—5页。

陈染 的 自 恋 型 人 格

**海男的自恋情结**

海男是一个白日梦型的女作家，她的精神始终飘忽在梦境之 中，撕扯不开的梦织成一张虚幻的女性之网，海男就沉睡在这张网 中不能自拔。海男还是一个有着强烈自恋情结的女作家，她的白 日梦造就了她的自恋情结，她的文本既是其梦幻的记录与书写，也 是其自恋情结的张扬与释放。

爱情是海男自恋的最大载体。海男笔下的女人似乎生来就在 等待一件事情：爱(更确切点是做爱)和男人的到来，仿佛她始终处 于情和性的预备状态。她总是那么容易被男人爱上，其模式就是 一相遇就从男性的眼睛里读到浓烈的爱和“想要”,就勾魂摄魄，就 倾倒不已。而那个男人总是一见她就猝不及防地爱上，就情不白 禁地赞美，就已经别无选择地爱上了她。这种爱情模式简直就是 《廊桥遗梦》的中国版，只是比罗伯特和弗朗西斯卡的爱情少了些 古典的情愫，多了些虚假的幻影以及性的成分。她的男女主人公 总是一见面就彼此感觉“你正是我一生等待的人”:“我在出机场时 就看到了你的眼睛，我想我今世要被这双眼睛所带走了。”“在那个 时刻我就有一种强烈的愿望为那双眼睛而死去。”这是《南北恋情》 中英蝶和 RF 见面几个小时后的爱情强度。然后就是情人开车来 接她，到森林里去，到草地上去，在水边的餐厅里用餐，在酒吧里喝 酒，到别墅里做爱，然后就是离开，到乡下小镇去——海男的私奔

模式，也是流行一时的好莱坞度假情缘的一个模式。

海男笔下的情人们，要么忧郁多情，富有艺术情调，像《我的情 人们》当中的曼村、乔里；要么莫名其妙的有钱，像解、D;而大多数 是又忧郁又有钱又多情，该有的有该无的无，恰好使好莱坞风情成 为可能，像《私奔者》当中的江林，《南北恋情》中的RF 。至于她们 遇上的为什么总是有钱多情而又不乏忧郁之美的人，海男没有说 过。但我们知道这一类人的存在肯定不是一个普遍的现实。海男 之所以安排这一类人大量存在，是因为只有他们才能让她的女主 人公高贵和浪漫起来，才能和她们的高贵和浪漫相匹敌。不过，与 其说她们高贵浪漫，不如说她们自以为高贵浪漫，自以为有资格有 魅力如此，这是一种浪漫的自恋，她们就是在这种自恋的致幻力中 俨然浪漫和高贵起来的。波伏瓦在《第二性》中说，女人本质上就 是男人的诗，但并没有人告诉女人，她在她自己的眼中是否也是 诗。海男以她的自恋告诉我们，她在自己的眼中也正是一首诗。

海男的爱情模式，其实就是西方中世纪骑士加贵如的爱情模 式。西方文学中的罗曼蒂克爱情始终在制造尊重妇女的假象，但 罗曼蒂克爱情起源于宫廷之爱或骑士之爱，它是中世纪罗曼史中 的一种激情和游戏，而非对当时现实中两性关系的真实反映，骑士 的立场是为了使他们自己显得文采风流而制造游戏，女人的可爱 和尊贵仅仅点缀了贵族世界的风流情调，对她们本身的地位并没 有什么改变，不管骑士多么忠诚痴情。骑士式的痴情和赞美，也并 不意味着尊重女性，不是英雄崇拜美人，而是英雄需要爱情，美人 只是由于爱情不可缺少，才被置于崇高地位的，因为骑上的男子汉 气概就表现在爱情和武艺两个方面，连堂吉诃德都觉得自己作为 一个骑士应该迷上一个贵夫人，于是他把牧羊女想像成尊贵的杜 辛尼娅，对她吟诗表相思，在临阵前向她呼救力量，愁容骑士的疯 癫，已完全退化成一种滑稽可笑的姿态。但这种罗曼蒂克爱情却

海 男 的 自 恋 情 结

容易被搅浑的是我们的心

越来越被文学作品渲染，它的感伤情调和矫饰作风，为一些罗曼蒂 克的人所轻信，海男也许就是其中之一。

海男不仅迷恋这样的爱情，而且又为我们炮制了这样的爱情， 她的爱情故事充满了贵妇式的自恋。“我”伸出手说：“在这里就再 见好吗?然后你回去，我们可以说再见了吗?”(《南北恋情》)俨然 贵妇对骑士!可以想见这个“我”像西方贵妇一样对骑士伸出手 来，然后轻启芳唇的情形，矜持，高傲，尊贵，好像一举手一投足都 是对男人的赐予。

性也是海男白恋的一个载体。在《我的情人们》的封面上，海 男充满肉感不胜缠绵地自恋着，仿佛正陶醉在自我的艳情之中不 能自拔，而头顶上或者说背景中，却是一群男人的腿脚正拉拉杂杂 地践踏而来，其中一个好像还牵着一条狗。这副封面的暗示意义 是非常明显的。偷情在海男的笔下总是一件骄傲无比的事情，她 一方面让她的女人们热中于性，热中于做爱，另一方面又把她们的 性诗化和纯净化，滤去了其中赤裸裸的本能欲望的成分，好像男人 爱她们不是因为性，而是因为其灵魂方面的魅力，可是灵魂的魅力 难道是这么外在的吗?以至于一见面就能发现?何况，张爱玲曾 经一针见血地指出过，有几个女人是因为灵魂的美而被爱的?也 许她们只是自恋地以为自己可以是个例外。“纯净的性”——这种 “鱼与熊掌兼得”的幻想，正婉曲地体现了海男在性方面的自恋心 态。

海男的文本经常是一个与性有关的白日梦，其性方面的自恋 甚至达到了一个迷狂的程度。性的迷狂使“我”将自己视为性感母 神，对自我女性之躯顶礼膜拜，“我整个手臂都处于弯曲的状态，我 睁大双眼，似乎在我体内有一种河水流动，我仿佛觉得，河水在朝 着我的巢穴流过来。也因此，我看过了世界的许多事物之后(它们 包括：圆顶、斜塔、阳具、风中的一场骤雨),这时我好像又一次赤着

脚在品尼的怀抱沐浴，那座小镇的带有野草花香的浴室引起我神 经受挫，使我越来越接近了言语、海滩、石头、空气和品尼的躯体。” (海男《缅怀》)无节制的性扩张使海男将自己的身体等同于宇宙文 本，仿佛她是以肉身铺展于大地的地母，并在其肉身之上自我书 写，她以自身证明了“妇女的性本能是宇宙性的”。①“究竟是在什 么时候，我变成女人的?究竟是在什么时候男人们开始赞美我的 腿和结实的腹部，赞美我的两只乳房，赞美我身穿猩红色的衣服， 神秘莫测地坐在一个小酒吧的角落喝酒，手里的那只杯子分隔着 我的灵肉，分隔着我的戒指——一个未婚女人手上的戒指；究竟是 在什么时候男人们在赞美我的同时赠送我玫瑰花朵、项链，还有标 志着美妙纪念意义的一封封写满精细雅致字体的情书；究竟是在 什么时候，我的腹部发出丝绸的寒窣声，男人们面临着黑沉沉的睡 意，他们呼吸着，用鼻子吸着我身上奇妙的体香——他们不停息地 呼吸着我乳房上的香味以及我的两腿中间发出微弱的蓝色的那束 光。我究竟是在什么时候开始每天每夜离不开镜子，镶嵌在乳白 色墙壁中的大镜子使我脱去一层层的衣服，这是我的腰和腹部。” (海男《我的情人们》)“我”对自己的性感魅力是如此的痴迷!海男 《疯狂的石榴树》、《人间消息》和《没有人间消息》中也有这种赤裸 裸的性自恋。

海 男 的 自 恋 情 结

男性中心文化一向贬抑女性肉体，让妇女接受女性性欲必须 受制于男性的神话，接受女性的身体和欲望是羞耻的暗示。为了 解构父权制美学观念，反拨先验的男权政治，戳穿虚伪的男性文化 镜像，女性主义作家们盛赞女性肉体之美，大胆张扬女性欲望，在 性方面呈现出一个敢冒天下之大不韪的大胆而凌越的姿态。作为 女性主义的一个策略，这在理论上是可取的。可是，当海男把女性 纯粹作为一个性的存在而推出时，其目的和意义便变得非常暖昧 而可疑了。因为女性主义者一向反对“被看”和被消费，而海男的

容易被搅浑的是我们的心

性自恋和性炫惑却恰恰迎合了“被看”,使女性的“性”成为一种消 费品，这跟女性主义的主张是背道而驰的。当文学创作的暗喻被 性别的透视镜穿透之后，女性这个性别就被确定为本文肌质② 埃兹拉 ·庞德用“你就是首诗，尽管你写的诗并不成功”③这样的话 语来概括一个女诗人，那么,我们是否可以这样用“你就是一幅杰 作，尽管你的作品并不成功”,或者“你就是魅力，尽管你的作品并 没有魅力”来概括海男呢?如果可以的话，其创作的意义就被全部 消解了。

这不仅是海男的问题，也是所有女性主义者们所遭遇的问题。 法国女性主义者描写胴体的纲领是一个十分强大和革命的尝试， 是妇女写作中与男人不同的关于女子性器官和女性力比多的权 威。法国女性主义者关于女子性欲/本文的理论以显露出美杜莎 的面貌而大胆地冲破父权制的禁忌，她们的理论不论是基于女性 器官如阴蒂、阴道或子宫，还是集中研究记号学的脉动、分娩或女 性愉悦，都是对菲勒斯话语进行的令人振奋的挑战。④但是，即便 如此，女性主义者仍然不得不承认，女性美学具有严重的弱点，“女 性美学强调女性生理经验的重要性非常危险地接近性别歧视的本 质论”,⑤所以它只是妇女写作中的一个先锋派形式或试验文体。 “女性本质”能否构成妇女作家创作经验的优势，并且有效地作为 反抗“阳性中心观念”的象征秩序的精神来源，仍然是世界范围内 的女性主义者们所疑惑的问题。因为这可能会简单地创造出一种 非文化的“女性本质”,它更有可能是她们所反对的性别歧视观点 的夸大的翻版。她们已经意识到，“谈论性欲和关注性欲并非代表 着进步”。“色情文学批评常常突出女子性体验问题，而它恰是最 为女性主义文学所反对的。”⑥这一矛盾既是女性身体化写作的普 遍局限，也是海男性自恋写作的个人局限。

在性方面的自恋和迷狂也影响到了海男文本中的女性的角色

选择。孙绍先在《性与美的困惑》一书中说，女性角色经由母性时 代、妻性时代，已经发展到了情人时代，海男笔下的女性，正在扮演 着情人时代的尤物，情人、偷情、做爱、性生活这些词，常常像美妙 的葡萄汁一样悬挂在海男的嘴角，随时可以滴落到她的女主人公 头上。情人性是介乎丁妻性和妓性之间的，和妻性、妓性都沾边， 海男笔下的女性有时就给人一种名妓的感觉。情人或名妓的特点 往往就是性感，海男的文本便充满绸缪的性感，可以说是性感文 本，比如，“我的情人们”多得要用表格来统计，否则读者甚至作者 本人根本搞不清谁是谁。在《我的情人们 ·题记》当中的这句话： “这部小说在私人意义上献给那些爱过我并且为我所爱的先生 们”,不仅拉近了海男与苏修之间的距离，而且拉近了海男与多重 性爱之间的距离。从海男的叙述中我们不难感到，她是把性方面 的放任和泛滥作为一件骄人的事情来看待的，甚至不无自我炫示 的味道。海男的自恋化写作基本上就是围绕着一部情人秘史，《南 北恋情》的题记是“献给 RF”,《屏风中的声音》又把给 RF 的情书 献给了广大读者，翻来覆去不过如此，倒让人不禁要佩服海男仍然 坚持写作的韧性了。其实，“情人时代”的海男无论化名为苏修还 是英蝶，都渗透着一种自我的隐指，这一点不难看出。

海 男( 的 自 恋 情 结

海男的自恋还表现为一种矫情和做作。无论是“我”、苏修还 是英蝶，都是一副低头自我抚摸的缠绵性感的自恋形象，正如海男 在《我的情人们》的封面、《南北恋情》的封底和《疯狂的石榴树》的 扉页上的照片，前者是那样的自我眷恋，那样春情缱绻地低头观赏 着自己的身体，不胜矫情。后两者则直接是两张煞有介事的艺术 照，故作冷艳的性感姿态。海男笔下的浪漫是以欧化的优雅为风 格的，她的语言风度都带有欧化的倾向，有一种译制片的效果：“你 应该带我到海边去，我们可以到海边待上几个钟头，我还没有勇气 游到深一些的水中去哩!李文，就这么定了吧，我们去海边。”一个

容易被搅浑的是我们的心

女王的命令，带着一种可以想见的煞有介事的表情。这可以说是 一种欧化的作秀。海男的话语中经常流露出这种自恋的赐予感 来，好像她笔下的女人们天生是任何男人的女王，她们面对男人总 是一副君临臣上的派头，以至于要“让上帝动情于我”,海男大概就 在这种作秀中获得了一种高贵、自恋的满足。

海男创作中还动辄就很没必要地加入一些当代流行的西方思 想家的深奥哲言，或搬用一些晦涩难懂的西方现代派诗句，以增加 其莫须有的思想深度；或者一动就滥用世纪、世纪末之类的语词， 以整个世纪作背景来增加其内在底蕴的幽长感和纵深感。这种子 虚乌有的假深沉可以说是一种文化作秀。她的《屏风中的声音》等 散文，则以矫情做作的抒情笔调，低头玩味自我的隐秘情感，对自 己的内心生活爱重而骄傲，好像这多么值得别人关心似的。这种 充满布尔乔亚情调的内心芹献，无疑是一种煞有介事的情感作秀。

海男的创作本身就是一种作秀，她的创作过程就是一个欣赏 其人物作秀的过程，而人物的作秀也就是她自身的一种代偿性作 秀，所以实际上又是她对这种作秀自赏自恋的一个过程、海男的 作秀已经发展为一种富含表演性的舞台意识和蒙太奇意识，秀 (show) 本来就是表演的意思。“假如环境许可，对自我陶醉者来 说，在舞台上向大众奉献他自己是最令他快乐的事。”⑦当她写作 时，总是想像着台下有大批观众，而她自己正在舞台上做着精美的 表演，这里，其潜在的观众当然是读者：“我想，如果用电影来表现 那一时刻，当我站在 RF 的门口敲门的那情形，是极其生动的，那 个女人的身体和嘴唇都在晕眩着。”——作秀化写作使海男的白日 梦变成了一部浪漫的内心电影。

作秀也是源于自恋，她首先相信自己作出来的“秀”魅力十足， 或者预支了想像中的他人的赞赏与倾倒，然后才去作秀的。当她 有意识地这么做的时候，实际上就是在欣赏她的自恋。“自恋者常

常对他或她的自恋本身特别感兴趣。举个自恋者的例子，他自高 自大，他以拥有稀世珍宝般的自豪神情来显示他的身段，卖弄他的 智慧。不怎么自恋的人必定怀疑自己，而他并不像这种人那样怀 疑自己。他对自己的言谈举止欣赏备至，仿佛它们是精湛的表演 一般，他本人是自己的最大赞美者之一。自恋者之所以引人注目， 原因在于他描绘了一般人所愿有的形象，他对自己深信不疑，总感 到自己居高临下。”⑧这正是对海男自恋心态的一个恰切的剖析。

虚幻也是海男自恋的一个重要体现。海男在《疯狂的石榴树》 中说，在茫茫众生中每一世纪总要出现一群稀罕的人，他们忘记了 时间，忘记了规律，忘记了世人。他们是一群虚幻者，无疑，这样的 人种是可怜又不可征服的。海男笔下的情人们无疑就是一群这样 的人，他们总是没有烦人的职业，而是诸如乡村笛手、生活在西藏 的人、流浪伴侣等这样一些不知道靠什么生活的人；而那些幻影情 人，其虚幻迷离就更可想而知了，比如“秘”,只是被指定为一个第 八室居住者，爱过一百年的诗中偶像，而“鸣声”,是一个作画时鲜 血喷溅的画家，以在剧毒的液体下回归生命的必到之处为结局或 开始。海男一直无视物质对人的制约，她只听从内心本能的神秘 召唤，因此她为自己的主人公安排了无数次的逃离，逃离“此在”的 限制，逃到梦境去，掩耳盗铃地权当世界已不复存在。“自恋的人 对现实往往不能放弃自恋式的解释，他坚持现实必须符合他的观 念。”③而“一个完全发展的人，他的自由观乃是对现实及其规律的 认识，并在必然规律的范围内行事，他以自己思想与情感的力量来 把握世界，并建设性地把自己与世界联系起来。”⑩海男的逃离，反 映了一种退化性的自恋心态，这种退化性自恋使海男可以自由地 出入于她的梦境，达到了一种梦境的自由。但是，她的扑朔迷离的 梦境正是她对现实的自恋式解释，表明了她理性能力的退化和现 实能力的贫弱，所以她的迷梦状态既是一个情结又是一种危机。

海 男 的 自 恋 情 结

容易被搅浑的是我们的心

“对自恋者来说，惟一完全真实的东西是他们自己，是情感、思 想、抱负、愿望、肉体、家庭，是他们所有的一切或属于他们的一切。 他们想到的东西之所以真实就因为他们想到它。甚至他们的丑恶 品行也是美好的，因为这是属于他们的。凡与他们有关的一切都 光彩焕发，实实在在。身外的人与物都是灰色的、丑陋的，黯淡无 光，近乎虚无。”①——海男的文本是重重华丽的外衣包裹着一个 萎缩的内核， 一个捉襟见肘不堪一击的自恋的梦幻。她以及她的 文本都需要一种硬实的理性的现实的支撑，以克服虚幻和自恋，在 心态上和创作上真正走向成熟

**注释**

① 出自埃莱娜 ·西苏《美杜莎的笑声》一文，转引自张京媛主编《当代女 性主义文学批评》,北京大学出版社1992年1月版，第205页。

②③④⑤⑥张京媛主编《当代女性主义文学批评》,北京大学出版社 1992年1月版，第163页、第163页、第257—258页、第258页、第79页

⑦ 埃里希 ·弗洛姆《弗洛姆著作精选——人性·社会·拯救》,上海人民 出版社1989年8月版，第692—693页。

⑧ 西蒙 ·波伏瓦《第二性———女人》,湖南文艺出版社1986年12月版， 第424页。

⑨⑩① 《弗洛姆著作精选——人性 ·社会 ·拯救》,黄颂杰译，上海人民 出版社1989年8月版，第378页、第378页、第692页。

**我的批评观**

一直以为自己是不会做文学批评的人，因为文学批评在脑子 里已经有一个固定的范式，就是要有深度、硬度以及较强的理论色 彩等等，这些我都达不到，所以很少去做批评，偶一为之，也完全不 是出于批评的自觉，而是出于“业余”。去年底开始不期然发表了 几篇文章，居然得到那么多前辈和同行的鼓励，甚至初次见面的人 都切切地叮咛，一定要写下去。于是不敢懈怠。一年下来，惊异地 发现：我已经成为一名文学批评者了?!这是一年之前的我绝对无 法想像的，甚至今天我还感到不可思议。有了批评的实践，再来总 结批评观，这个总结实际上就是对自己原来那种模糊而又本能的 认识的一个修正了。一个最根本的修正就是，文学批评不一定要 有怎样的深度、硬度和理论色彩，文学批评就是一个自然而然的表 达，就是说出自己想说的话。

我 的 批 评 观

批评要实实在在，就如我们谈论任何事情一样的，只不过它谈 论的对象是文学。所以，不一定要运用什么深奥的理论，把一个道 理说清楚就行了，越简单越好，越浅显越好。只有深入浅出明白如 话，才能提高批评的亲和力。凡是那些运用高深的语言把简单的 道理说复杂的人，我都认为他的语言功力极其有限。明白如话是 语言的一种境界，也是精神的一种境界。

批评要深入人心。我喜欢感性的批评，也喜欢性情的批评。

容 易 被 搅 浑 的 是 我 們 的心

只有融于内心的东西，我才有热情去写。我认为用心去批评比用 脑去批评重要。

批评要坦然，就像做人一样。我把坦然看成是人生最重要的 一种感觉，我所做的一切，都是为了使自己坦然，面对自己坦然，面 对他人坦然。批评也一样。我认为撒谎是非常可怕的一件事情， 它会使人失去坦然，使人内心不安，使人活得很累，所以再困难我 也要真实。真诚不一定百分之百做到，我只要真实，不违心。这不 是一种刻意的追求，而是一种不敢担当的无奈，一种需要，忠于自 己内心的真实，即使错了，仍然有改正的机会，仍然能够坦然地面 对批评，仍然能够不把文坛当江湖，仍然能够拥有内心的干净和余 裕。

批评应该宁静淡泊。宁静淡泊，才能举重若轻。

批评首先是照亮自己，照亮了自己，才有可能照亮他人。所以 要皈依于某种价值，这个价值将构成批评的灵魂。

批评要有胸襟，不能耿耿于怀，不管别人的看法如何，只要自 己心态摆正了，最终是偏不到哪里去的。所有的罪人最终都是由 上帝去宽恕的，你的“无罪”至少保证了你在上帝面前的坦然。痛 恨别人不宽容的人，往往首先是自己不宽容。

批评不是批评家的专利，批评家未必代表批评的高端。有一 次乘出租车，在后座上谈着文坛上的一些微妙事，司机抛过来一句 话：文人嘛，还不是在浪漫和堕落之间……当时就令我坐直了身子。 谈到某一位女作家的作品，司机又说：写得太飘了。一个“飘”字，比一 大篇论文抓得还神。作家真不如去听听这些民间高手的话。

我一点都不想刻意培养自己的专业意识，我喜欢这种超脱的 立场，业余的心态和多少有点即兴的写作，这使我没有负担。

既然批评就是说出自己想说的话，如果有一天感觉无话可说 了，我将一个字也不再写，绝不勉强。

面对批评的时候，余秋雨总是质问别人批评背后的动机，而根本不在意批评本身，难道 批评的动机比批评本身还重要吗?同样的质疑精神为什么不用于自身呢?

王朔说自己是在“歪曲生活”。可王朔迷们就喜欢这种歪曲，因为那好玩，大家情愿被 王朔那种闹剧化的痞子趣味哄着玩。王朔的创作得益于调侃，但后来“调侃”失去限度，变 成了无节制的贫嘴和打诨插科，王朔自己也承认“把我自己都写恶心了”。可王朔迷们不恶 心，他们还意犹未尽。

我们有没有理由不喜欢王小波?我们有没有必要冒着卫道的危险来对王小波这一文化符 号涵盖下的某些边缘文化精神提出质疑?野猪并不代表文明的更高层次，所以，这只特立独 行的猪的反抗的最终结果如果只是变为一只野猪的话，实在没什么好自豪的。对于一个不理想 政府的反抗应该是建立一个理想政府，而不是无政府。变为野猪的行动策略实际上是与王小 波的民主科学的现代理念相违背的。

其实苏童丧失的不仅是悲悯，更是面对苦难和发现苦难的那种勇气。这个苦难包括内在 和外在的。苏童的贵族气，地道看来应该是中产阶级气味。中产阶级最大的特征便是从精神 到物质的自足性。

男性和女性在爱情上具有先天的差异。女性的爱欲往往比男性更强烈。女性对于爱情往 往比男性更加执著和忘我，投入和专一。爱情对于女性往往比男性重要——爱情对于男性可 能是锦上的花，对于女性却往往是雪中的炭。相比之下，女性更像爱情动物，因为她们更感 性，而爱情就是一种丰富的感性。

ISBN 7-02-005733-0



WOMEN DE XN

DE sHI

ISBN 7-02-005733-0 定价：18.00元