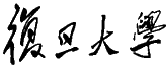


文学还能更好些吗



**文学还能更好些吗** **李** **建** **军** **著**



**出版社**

**图书在版编目(CIP)** **数据**

文学还能更好些吗/李建军著.—上海：复旦大学出版社，2012.3 ISBN 978-7-309-08667-6

I. 文 … Ⅱ .李 … Ⅲ.中国文学：当代文学-文学评论 IV.I206.7 中国版本图书馆CIP 数据核字(2011)第273824号

**文学还能更好些吗** **李** **建** **军** **著**

责任编辑/余璐瑶

复旦大学出版社有限公司出版发行 上海市国权路579号邮编：200433

网址：fupnet@fudanpress.com http:k/www.fudanpress.com 门市零售：86-21-65642857 团体订购：86-21-65118853

外埠邮购：86-21-65109143 上海华教印务有限公司

开本787×9601/16印张15.25字数222千 2012年3月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-08667-6/I·663

定 价 ： 3 0 . 0 0 元

如有印装质量问题，请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。 版权所有 侵权必究

**自序：纯批评的理念与愿景**

苏格拉底说，未经思考的生活，是不值得过的。我很喜欢这句话，喜欢的程 度，与讨厌“难得糊涂”的程度相埒。根据我的观察，许多好事情，都是勇于思考而 且善于思考的结果，而许多灾难性的后果，都是不许思考或者不会思考造成的。

思考意味着对生活的质疑和批评，而批评则意味着发现残缺和揭示问题。 如果限制、剥夺人类思考和批评的权利，如果人类因此而丧失了思考和批评的 能力，那么,人类的生活将陷入可怕的愚昧状态和严重的混乱状态。

文学就是人类思考和批评生活的一种方式。一切伟大的文学，无论文学创 作，还是文学批评，其本质，都是反思性和批评性的。文学创作是对生活的反思 和批评，文学批评则是对文本以及它所叙述的生活内容的反思和批评。面对作 家和作品，文学批评必须具备一种自由而平等的精神，必须摆脱内心的顾虑和 恐惧，把“说真话”当做绝对的原则。就此而言，真正的文学批评，都有一种纯粹 的品质———虽然我一向对“纯文学”理论不以为然，但是，我很愿意仿照“纯文 学”这一术语，把那种真正意义上的文学批评，命名为“纯批评”。

其实，所谓“纯批评”,也并不是一个新鲜的概念。几十年前，一个叫瑞恰慈 的英国批评家，早就用过一回了。只是，“新批评”理论里的“纯批评”(pure criti- cism), 把文学作品当做文学批评的“本体”和“客观”对象，排除包括读者、作者、 社会内容和历史背景以及“意图”在内的一切非文学因素，这与我所说的“纯批 评”,显然是大不相同的。在我看来，将作品当做批评解剖的主要对象，无疑是 对的，但是，如果忽略甚至排除包括读者、作者以及社会背景在内的关联性因 素，那么,文本批评的有效性，就要大受影响。所以，我的“纯批评”观，在方法 上，固然也吸纳“新批评”的文本细读和修辞分析的经验，接受它对语言的“咬文 嚼字”的认真态度，但却主要是一种针对当下文学批评的庸俗化而提出来的主

**自序：纯批评的理念与愿景** **1**

张，意在强调求真精神和专业精神对于文学批评的重要性。

纯批评把文学当做一个高贵的生命体，对它充满爱的情感。这不是一般性 质的爱，而是一种近乎宗教情感的爱。 一个批评家倘若不能将他对文学的情 感，升华到这种纯粹而热烈的高度，他就不可能成为一个好的批评家，他的批评 就很难成为真正意义上的文学批评。正像普希金在《论批评》中所说的那样： “一个批评家，如果没有对艺术的纯洁的爱，那么,不管他在批评中奉行什么样 的原则，他就必然会沦入被卑鄙、自私的动机所任意摆布的人群中去。”

“纯批评”相信文学具有解放人和升华人的力量，相信文学是与人的教养、尊 严、自由和幸福密切相关的事情。它认同人类已经确立的高贵的精神法则和崇高 的文化理念。它评价一个作家成就大小的尺度，评价一部作品价值高低的标准， 不是物质性的，而是精神性的；不是市场性的，而是真理性的。它清醒地认识到这 样一个事实，那就是，文学有着不可被“产业化”的品质，有着非商品化的特殊性。 所以，一个社会越是将金钱和市场的成功当作追求的最高目标，那么,它的精神生 活就有可能越贫乏，它在文学方面的创造能力也就越低下。“纯批评”完全接受格 奥尔格 ·西美尔(Georg Simmel)在《货币哲学》(The philosophy of Money,1912) 中，对金钱与那些伟大价值之间对立关系的描述：“金钱被重视的程度越深，真、 善、美、荣誉、才能、健康的思想就越市场化，人们对它们的态度就越嘲弄、轻佻、玩 世不恭。它们的价值被看做与路边小摊叫卖的杂货没什么区别。将高尚的价值 转化为肮脏的交易，金钱的这一讽刺性的功能被表现得淋漓尽致。”所以，“纯批 评”从不根据一部作品的印数和码洋，来确认它的价值，也从不根据一个作家获奖 的次数、级别以及奖金的多少，来评价他的成就。《哈利 ·波特》第五部在出版的

第一天，就卖了500万本，成为人类出版史上从未有过的疯狂现象。此时此刻，批 评《哈利 ·波特》,就需要极大的勇气，其难度，按照布鲁姆的形容，“比哈姆雷特面 对一片汪洋的困顿(a sea of trouble)还要棘手”。然而，哈罗德 ·布鲁姆、威廉 ·萨 菲尔(William Safire)和英国女作家拜厄特(A.S.Byatt) 却尖锐地表达了他们对这 部作品的质疑和不满，拜厄特甚至发出了“谴责”的声音，认为那些沉迷于《哈利 · 波特》的人，“都是些心智未开的，且从无阅读习惯的幼稚人士”(苏友贞：《小哈 利 ·波特所不能承受的重》)。我们应该向这三位捍卫“纯批评”立场的知识分子 致敬。他们不仅没有接受《哈利 ·波特》中的那些“像旧鞋一样让人舒服的陈词滥 调”,而且，还在这部作品引发的海啸席卷而来的时候，镇定而勇敢地向人们发出

**2** **文学还能更好些吗**

**了安全撤离的警报。**

是的，“纯批评”不是作家的亦步亦趋的应声虫，不是他们的随叫随到的按 摩师。它的任务，是准确地描述一个作家的风格特点，是合乎事实地揭示其写 作的成败得失。它不屑于为了照顾作者的情绪，而说一大堆违心的好听话。这 样，尺度和标准的严苛，态度的尖锐性和彻底性，就成了“纯批评”的重要特点。 诗人哲学家张中晓在《无梦楼随笔》中谈到“有所创见的思想体系”的时候说： “彻底性，正如独创性和尖锐性，永远使思想产生吸引力。永远反对冗长、平庸、 枯燥、无味和空洞。反对思想的模糊，模棱两可。”纯粹的文学批评，就是严格而 尖锐的批评，而不是温温吞吞、模棱两可的批评。别林斯基曾经在《论<莫斯科 观察家>的批评及其文学意见》中区别过“对读书的爱好”和“对文学的要求”之 间的不同，在他看来，尺度严格的要求，乃是文学产生的前提条件：“只有等到我 们的读书界变得人数众多起来，求全责备和严厉苛刻起来的时候，文学才会出 现。”的确，没有严格的批评，就不会有良好的文学环境，文学就很难自觉和成熟 起来，真正的文学就很难出现。

严格，越是面对“有影响力的作家”,“纯批评”的尺度就越是严格。屠格涅 夫在《回忆别林斯基》中说：“别林斯基以和蔼的谦虚和同情的温暖来鼓励他认 为有才能的新进作家，扶助他们最初的进展；可是，对他们往后的创作他就严格 起来，无情地指出他们的缺点，以一视同仁的公正态度驳斥或者赞扬。”这样的 不讲情面的严格，常常会使那些被批评的作家快快不快、恼羞成怒，甚至会使他 们对批评家产生严重的误解甚至敌意，对他们进行人身攻击和精神伤害。除了 第三厅厅长本肯多夫，对别林斯基心怀不满甚至敌意的作家，不乏其人——关 于这一点，可参看收入本书的《关于酷评》等文章。1837年，别林斯基在给克拉 耶夫斯基的信中说：“……在我看来，说你不想说的话，用自己的信念投机，这不 仅不如沉默和忍受贫困，甚至不如干干净净地死掉。”正因为有这样的信念，所 以，面对别人的误解和伤害，别林斯基从来就不曾畏惧过。

“纯批评”不是在形式上大做文章的技术主义批评，也不是只关注自我的个 人主义批评，而是充满理想激情的人文主义批评。它追求的愿景是“大文学”。 这种文学，就像俄罗斯杰出的女作家利季娅 ·丘可夫斯卡娅在评价《古拉格群 岛》时所说的那样：“这是奇迹，这奇迹可以使人复苏、改变血液构造并制造新的 心灵。”(利季娅 ·丘可夫斯卡娅：《亚历山大 ·索尔仁尼琴》)

自序；纯批评的理念与愿景 3

**“大文学”是扎米亚金在《目的》一文中提出的重要概念。他根据目的和“任** **务”的大小，将文学分为“大文学”和“小文学”。他说：“应该清楚，文学与科学一** **样，可分出大文学和小文学，二者均有各自的任务。外科学也可分出‘大外科’**

与‘小外科’:‘大外科’推动该学科前进，‘小外科’完成每天例行的工作；‘大外 科’可以进行卡莱尔和沃罗诺夫的实验，‘小外科’为手包扎绷带；天文学也有大 小之分：大天文学推断出太阳系的运动轨迹，小天文学为轮船在海中航行建议 采用确定方向的方法。如果我们让卡莱尔去缠绷带，结果就是又多了一位医 士；当然这也有好处，但是很愚蠢，因为人们虽多了一位医士，却失去了一位天 才的科学家。”他对当时的俄罗斯批评家深置不满，认为他们忽略了“大文学”, 只看得见“小文学”:“评论界将俄罗斯文学引向医士之途，医士主义就是俄罗斯 文学病症的名称。”他认为，“大文学”有着伟大的“目的”,有着规划和变革生活 的抱负，要对整个人类生活产生巨大的影响。为此，他提倡有理想的“一千米的 文学”,而反对无目标的“一粒米的文学”。对于文学批评来讲，“大文学”有着背 景和坐标的意义-  没有“大文学”的参照，任何文学批评都将是缺乏方向感 的，甚至是无效和无意义的。

本书分为三辑。第一辑的文章，从多个角度谈论文学批评的一些理论问题 和当代文学批评的现状；收入第二辑的文章，是对几部有影响的小说作品的质 疑性批评，曾经引起过较为激烈的争论和较为尖锐的冲突；第三辑的文章，由几 篇反驳性的“批评的批评”和研究《百年孤独》、《巨流河》、《刘氏女》等作品的文 章构成——希望那几篇反驳性的文章，可为人们了解当代作家对待批评的态 度，了解特殊语境下作家与批评者之间的微妙关系，提供一些较为少见而又耐 人寻味的参考资料。

我们生活在一个需要文学来记录和见证的时代。人们需要能给自己的内 心带来勇气和力量的文学，需要能使自己更优雅、更有教养的文学。然而，在这 样一个“娱乐至死”的时代，在这样一个“市场化”笼罩一切的时代，这样的文学 还能产生出来吗?我们的文学还有希望变得更好一些吗?

**是为序。**

2012年1月3日，北京

4 **文学还能更好些吗**

**目录**

自序：纯批评的理念与愿景

第一辑

文学批评的绝对命令/2

文学批评：求真，还是“为善”?/6 关于酷评/11

文学批评与媒体批评/14

批评与创作：失去对称的两翼/19 猪舌检察者与批评豁免权/23

文学批评；若无盛气会怎样/28

批评家的精神气质与责任伦理/36

第二辑

是大象，还是甲虫?

——评《檀香刑》/54

那些优雅的东西都烟消云散了 ——评《废都》/70

没有装进银盘的金橘

——评《沧浪之水》/103

**像蝴蝶一样飞舞的绣花碎片** **—** **—评《尘埃落定》/112**

**怎可如此颂秦皇**

**——从《大秦帝国》看当下历史叙事的危机/133**

**第三辑**

**武夷山交锋记/152**

**大象的重量与甲虫的颜色/164** **驳庸俗的血亲主义批评/167**

**再读《百年孤独》,重温现实主义/182**

穿越黑暗的文学远征

经典文本比照下的《刘氏女》/197 在大地和苦难中孕育的哀愁之美

---论迟子建创作的精神风貌/211 如此感伤，如此温良，如此圣洁

——论《巨流河》/221

2 **文学还能更好些吗**

第 一 辑

**文学批评的绝对命令**

在康德的哲学世界，“绝对命令”是一个关于道德的最高标准，是无论何时 何地，人人都应当无条件遵循的、不计后果的行为原则。与之相反对的概念，是 “假定命令”,一种有条件、有依恃的行为原则。“绝对命令”依本于人的“纯粹理 性”。用康德在《实践理性批判》中的话说，就是：“……纯粹理性必定是独立而 自为地实践的，这就是说，通过实践规则的单纯形式决定意志，而毋需设定任何 情感、从而毋需愉悦与不愉悦的表象作为欲求的质料，后者时时是原则的经验 条件。”康德对自己时代的犬儒主义和相对主义的价值观和哲学思想，非常不 满，认为它们缺乏对“绝对命令”的敬畏，因此，曾经尖锐地批评道：“在我们这个 时代，某种相互矛盾的原理的结盟体系极尽虚伪和浅薄之能事，因为它更迎合 那些满足于样样都懂而一知半解，因而万事通式的读者。”

不难想象，那些已经进入“后现代”的人，看到我将“文学批评”与“绝对命 令”挂搭在一起，会有多么惊诧和不满：什么“绝对命令”?一个如此冷冰冰、硬 撅撅的概念，跟文学批评有什么相干?是的，我得承认，在一个颠覆“中心”、消 解“本质”、怀疑“真理”的语境里，康德的这个神圣的概念，的确显得有些背时和 过气，而我，竟然将它与文学批评联系起来，也实在是冥顽不化到了无可救药的 程度。就现在的情形来看，也许，没有哪个领域，像文学那样倾向于拒绝规则和 “命令”,像文学那样倾向于接受“自由主义”和“相对主义”的价值观。就拿文学 批评来说，关于批评，“我批评的就是我自己”、“批评就是心灵的冒险”、“有一千 个读者就有一千个哈姆雷特”等，某种程度上，表达的就是“自由主义”和“相对 主义”的批评理念。这样的观念固然有一定的道理，但是，一旦被强调到了极 端，就很容易越过合理的边界，从而造成这样一种误解：批评本质上是主观的； 没有绝对可靠的判断，一切阐释都是合理的。事实上，“自己”也罢，“冒险”也

**2** 文学还能更好些吗

罢，都不能离谈论的客观对象太远，而“哈姆雷特”也只有当他在莎士比亚笔下 获得生命以后，才能成为在“读者”想象中各个不同的那个丹麦王子——如果他 落到纸上便是假的，便是死的，那他与任何读者都不可能发生积极的关联。

所以，问题最终归结为：批评家的活跃的主体性，是不是等于恣纵的主观 性?或者说，批评家对作品的理解和阐释，是不是最终应该服从文本的客观情 状的制约?说来，这也不是一个新鲜的话题。八十多年前，艾略特就曾在《批评 的功能》中，尖锐地反驳过英国批评家默里的一个观点：“必须依靠内心的声 音”,即马修 · 阿诺德批评过的“想怎么干就怎么于”。艾略特知道“师心自用” 的人对“原则”和“客观性”是不感兴趣的：“对于服从内心声音的人们来说，我关 于批评所能说的话将是毫无价值的。那是因为他们对于为了追求批评而努力 寻找任何共同原则的这件事根本不感兴趣。既然有了内心的声音，何必还要原 则?”但是，艾略特却一直在寻求“一个公式”,最后，他发现了从事文学批评的 “一个最重要的条件”:“批评家必须具有非常发达的事实感。这绝不是一个微 不足道的或常见的才能。它也不是一种赢得大众称赞的才能。事实感是一种 需要很长时间才能培养起来的东西。他的完美发展或许意味着文明的最 高点。”

艾略特的“发现”,对于文学批评来讲，具有至关重要的意义，而对一个在批 评上的“过度阐释”大行其道的时代，这个重要的“发现”,简直就是直中肯繁的 针砭。“事实感”既规定了批评的性质，也决定了批评的价值和力量。它不仅意 味着批评应该选择的方法，而且意味着批评应该具有的精神：从方法上讲，“事 实感”即尊重事实、注重分析、言必有据；从精神上讲，批评以追求真理为使命， 用艾略特自己的话来表述：“即达到存在于我们身外的某件东西，这件东西可以 暂时被叫做真理。”因此，一切真正的批评，固然必不可少地包含着由批评家自 己的趣味和价值观导致的“偏见”,但是，一个高明的批评家，却努力将自己的 “偏见”控制在合理的范围内，以求在对作品的价值和创作的成败等基本问题的 认识上，能给人们提供可靠的判断，而不是囿于褊狭的好恶，将山羊说得比骆驼 还高，或者，出于利害的考量，把麻雀说得比孔雀还大。

然而，仅仅有“事实感”还是不够的，因为，在与“事实”相关的真假判断之 外，批评还必然是与“善恶”、“美丑”、“好坏”相关的价值判断。所以，批评的“绝

文学批评的绝对命令 3

对命令”,就既是认知性的，也是伦理性的；既是美学意义上的，也是道德意义上 的。马修 · 阿诺德就致力于身体力行地确立文学批评的另一个重要的“绝对命 令”,即伦理学意义上的批评原则。

如果说，艾略特的原则引导人们将注意力集中到“事实”本身，从而开启了 “英美”的以文本为中心的“新批评”传统，那么,阿诺德则将注意力集中到“主 体”,具体地说，集中到批评家的“思想”和文化责任上。在阿诺德看来，能否创 造出杰作，很大程度上，决定于一个时代的“精神气氛”和文化环境：“评论最后 可能会创造出一种使有创造才华的人能够充分利用的精神局面。评论可能确 立思想秩序，即使不是绝对正确的，也总会比以前的更正确些，它还可能使最好 的思想占据优势。不久这些思想深入社会，因为真理要受生活的检验，一切都 在运动，在成长，正是在这个基础上，伟大的文学创作才能繁荣。”由于批评具有 如此重要的作用，所以，为了能使批评家更好地完成自己的工作，“为将来奠定 基础”,就有必要确立批评的稳定的伦理“原则”。

这是一个什么样的原则呢?阿诺德说：“这个原则可以用一个词来概括，即 公正无私。”刘勰在《文心雕龙》中，也曾强调过“公正无私”对于文学批评的意 义：只有“无私于轻重，不偏于爱憎”,然后，才能“平理若衡，照辞如镜矣”。而在 阿诺德看来，“不自由、不公正地研究事物与现象就不能达到真理与文化的高 峰”。固然，在生活中，批评难免也会遇到种种“诱惑”,但是，为了“公正无私”, “评论家的义务就是拒绝，如果他的对抗是徒劳的，那么他至少应当跟着奥贝曼 大声疾呼：宁死不屈”。最后，阿诺德以特别强调的方式，给批评下了这样一个 定义：“公正地研究并宣传世界上已经知道的和想象到的最好的东西。”

一个是追求“事实感”,一个是力求“公正无私”,这就是文学批评必须服从 的两个绝对命令。尽管这两个原则各有侧重，但是，究其目的，皆期于求得真理 与推进社会的文明进步。这两个原则，看似寻常，但是要真正做到，却并不容 易。很多时候，文学批评所缺乏的不是别的，恰恰是最起码的“事实感”和“公正 无私”。艾略特就因此而不满自己时代的文学批评，认为“我们的大多数批评家 们都忙于和稀泥，忙于调解、遮掩、抚慰、挤入、文过饰非、配制舒适的止痛药”, 他的强调“事实感”,实在是其来有自、有感而发的。阿诺德对自己时代文学批 评的不满，也是因为它缺乏真正的批评精神：“当前是什么干扰着我们的评论

4 文学还能更好些吗

呢?正是那些实践的考虑纠缠着它，窒息着它。评论不为自己本身的利益服 务。”“实践的考虑”就是功利的考虑，就是与庸俗的利害得失相关的算计；“自己 本身的利益”就是“文化”的利益，“文明”的利益，是指通过文学从精神上提高 人、改变人的生存处境，从而达到“真理与文化的高峰”。

约翰逊博士在《<莎士比亚戏剧集>序言》中说：“一个作家永远有责任使世 界变得更好，而正义这种美德并不受时间和地点的限制。”旨哉斯言!对我们时 代的文学批评来讲，艾略特和阿诺德的“原则”并没有过时，恰恰相反，我们迫切 地需要他们所确立的“绝对命令”。除非我们的批评家把恭维作家当做一种无 上的幸福，否则，他就没有理由放弃自己的尊严和批评的责任，就没有理由继续 做“著名作家”的群居终日、言不及义的“对话者”,就没有理由继续乐此不疲地 替那些不负责任的作家“和稀泥”、“文过饰非”和“配制舒适的止痛药”。

康德在《实践理性批判》的“结论”部分，以他很少有的动情的语言说道：“有 两样东西，我们愈经常愈持久地加以思索，它们就愈使心灵充满日新又新、有加 无已的敬仰和敬畏：在我之上的星空和居我心中的道德法则。……后者通过我 的人格无限地提升我作为理智存在者的价值，在这个人格里面道德法则向我展 现了一种独立于动物性，甚至独立于整个感性世界的生命。”面对文学，一个批 评家的内心要是也能充满这种“敬仰和敬畏”,那么,他一定会感受到他作为批 评家的“价值”,他一定会因为自己的工作而体验到巨大的幸福感和神圣感。

2007年4月25日，北京

**文学批评的绝对命令** **5**

**文学批评：求真，还是“为善”?**

中国文化里，似乎存在着这样一个矛盾现象，那就是，它一方面强调中庸， 一方面却又表现出极端的“排中”性，倾向于用二元对立的思维方式，先把世界 划分成两个相互冲突的部分，然后，在二者之间做出一个非此即彼的选择。

例如，“求真”与“为善”、“正直”与“忠厚”,本来不是互不兼容的，但是，在中国 文化的阐释语境里，却常常被视为对立的关系。吕坤在《呻吟语》中说：“正直者必 不忠厚，忠厚者必不正直。正直人植纲常扶世道，忠厚人养和平培根本。然而激 天下之祸者，正直之人；养天下之祸者，忠厚之过也。此四字兼而有之，惟时中之 圣。”所谓“时中之圣”是近乎超人的，所以，对于常人来讲，“兼而有之”的境界，几 乎是无法企及的，如此一来，最后的结果便只能是，要么为了“求真”而做一个“正 直”而不“忠厚”的人，要么为了“为善”而做一个“忠厚”而不“正直”的人。

其实，对任何形式的批评来讲，“为善”与“求真”并不矛盾。虽然批评的首 要任务是说真话与求真理，但却是寓善于真的——批评家通过说真话，来体现 自己的善念，来实现求善的目的。一个批评家，如果不能求真，不敢说真话，那 么,也就别指望他能在文学的意义上“为善”,因为虚假的判断里，只有“伪善”, 没有别的。当然，与寻常意义上的“与人为善”不同，批评所“为”之“善”,是一种 更高意义上的善，而不是庸俗的人情关系意义上的善。

有道是：“顺了人情公道亏。”批评家倘若想说真话，就必须摆脱庸俗的利害 考量和人情纠缠。亚里士多德在《尼各马可伦理学》中也说：“把友谊放在真理 之前是错误的。”究其原因，无非是因为，如果把利害关系和个人情感放在第一 位，就会导致公正感的丧失，就不利于批评家冷静地分析和客观地评价。所以，

6 文学还能更好些吗

即便面对的是自己的“朋友”,批评家也应该把自己的“友谊”暂时悬置起来。

然而，中国文化本质上却不是一种求真的“批评型文化”,而是一种“为善” 的“人情型文化”。正因为这样，所以，在中国的“原典”里，长久以来，便很难看 到“真”字的影子。清代学者廖开说：“五经无真字。”李慎之先生做学问细入毫 芒， 一丝不苟，请人在电脑上把“五经”里里外外捋了一遍，果然没有找到一个 “真”字。他在《中国现代化的目标是民主》一文中说：“我历来认为中国学术从 孔子的时代起就是求‘善’的学术，而西方学术从希腊时代起就是求‘真’的学 术，两者的差别是很大的。”他认为：“求‘真’是不难找到客观标准的，求‘善’则 往往可以‘公说公有理，婆说婆有理’,含糊暧昧，莫衷一是。”其人虽亡，音徽未 沫；他所发现的问题，值得我们慎思而明辨之。

比较起来，“求真”的文化通常指向事，“为善”的文化通常指向人；指向事则 以事定然否，指向人则以人论是非；指向事则论迹不论心，指向人则舍事而诛 意；“求真”的“批评型文化”具有鼓励思考、保障自由的积极倾向，而“为善”的 “人情型文化”则具有束缚思想、限制自由的消极倾向。所以，在那些特殊形态 的“为善”文化中，恬不为怪地说空话甚至说假话，就成了一种普遍而顽固的习 惯，而且由于着眼点在“人”而不在“事”,所以，最终形成了“因人而异”的言论评 价机制，即根据人的“身份”来确定“话语”的真伪和价值。也就是说，话说得对 不对，不是问题，是谁说的，才是问题，这样，便有了“人微言轻”、“一言九鼎”和 “因人废言”这样的成语，便有了柯庆施的“相信到迷信的程度”与“服从到盲从 的程度”之类的疯话。

因为言论而获罪，也是“为善”的“人情型文化”中常见的事情。那些具有批评 意识的知识分子，往往因为坦率地表达自己的意见而大倒其霉，甚至身首异处，所 以，《云笈七签》里才有这样的话：“言出患入，言失身亡，故圣人当言而慎，发言而 忧，常如临危履冰，以大居小，以富居贫。”嵇康清楚地知道表达不同意见的危险， 所以，很想改掉口无遮拦的毛病，以便远祸而全身。他在《与山巨源绝交书》中说： “吾不如嗣宗之资，而有慢驰之阙，又不识人情，暗于机宜，无万石之慎，而有好尽

文学批评：求真，还是“为善”? 7

之累。久与事接，疵衅日兴，虽欲无患，其可得乎!”然而，因为“不识人情”,他最终 还是未能逃脱以言获罪的厄运，还是被司马氏杀了头。其实，即使到了现代，批评 仍然不是一种能被宽容地理解和对待的事业。在二十世纪八十年代的台湾，龙应 台的尖锐而理性的批评，就遭遇了严重的误解和充满敌意的报复，有人甚至把“撕 了一角的冥纸”寄给她，真是“万千恨意尽在其中”。面对这样的仇恨，被称为“暴 君”的龙应台一点也不觉得奇怪，因为，正像她在《冥纸越多越好》中所说的那样： “在台湾，写任何一种批评文字都很困难。主要的原因，是中国人把做人与做事当 做一回事；既然对人讲究忠厚恕道，对事又怎么可以严苛锐利?大多数人就不愿 意因写批评而伤了做人的感情。这种态度的另一面就是，当受别人批评的时候， 情绪也就特别激动，无法平心静气地思考。”

是的，在一个既不习惯批评别人，也不习惯被别人批评的地方，言不诡随的 批评家被“恶直丑正”的先生恶毒地诅咒，被那些“趋舍异路”的人当做愆德隳好 的“暴君”,当做泽吻磨牙的“法西斯”,便实在是一件自然不过的事情。

三

其实，无顾忌地说真话，不唯在中国很难，在别的国家，也同样不易。阿诺 德说：“真话出现在行将死亡人的嘴里。”蒙田则说：“我说真话，不是看我愿说多 少，而是看我敢说多少；随着年岁的增长，我就敢越多说一点。”可见，在这个世 界上的任何一个地方，直言无隐的真话和坦率尖锐的批评，都很容易被误解，都 很有可能给批评者带来麻烦。

然而，无论多么艰难，无论可能遭遇多少误解和伤害，任何一个负责任的批 评家，都应该克服自己内心的虚弱和恐惧，都应该坦率而勇敢地说真话。如果 那些承担批评职责的人，普遍缺乏怀疑的勇气，普遍选择一种苟且、妥协的生活 姿态，那么,人们就很难看到有活力、有个性、有思想的批评家，批评就会沦为夸 饰的广告词、沉闷的说明书、低级的拍马术，就像我们在当下的一些文学批评中 所看到的那样。

当然，说真话并不是要求批评家的所有判断都无懈可击。说真话强调的是 批评家必须尊重事实，努力维持言说与经验、判断与真相的一致，而不是要他成

**8** 文学还能更好些吗

为绝对真理的发现者和陈述者。正像自己批评的对象可能是残缺的一样，批评 家的批评也无妨是不完满的，甚至不妨留下一些话头儿给人评说，给人争论，给 人指摘。在蒂博岱看来，一部批评著作的价值和魅力，甚至就来自它的不完满 性，就来自它的可谈论性：“我甚至认为一本批评著作的生命就在于它是否引起 批评，是否参与了对话，是否把它的震动传达给了超越它的运动，也就是说，是 否有欠完整，是否能引导读者纠正它的错误。”

所以，重要的是，批评家是否说了真话，针对问题和残缺，是否有勇气质疑 和否定，是否提供了可靠的信息。一堆缜密而漂亮的废话，即使无懈可击，又有 什么用呢?遗憾的是，在当下的批评文本里，这种空洞而漂亮的废话，实在是太 多了，结果，正像斯特龙伯格在《西方现代思想史》中所说的那样：“产生了许多 术语满篇的、煞有介事的文字垃圾，不过，通常来讲，他们做得比较巧妙，在模棱 两可的边界上游刃有余。”这类批评家也许个个都可以做“为善”的楷模，人人皆 可以做“学院批评”的典范，但是，用批评的求真的尺度来衡量，他们的批评里却 少了一些最可宝贵的东西。

四

由于常常不留情面地“言人之不善”,我的卑之无甚高论的批评，也颇为一 些忠厚善良的朋友所痛心疾首，所大摇其头，不过，大概我的情形还没有严重到 不可救药的程度，所以，我便有幸聆听到这样的忠告：“搞批评不要太较真，要与 人为善。”那背后的潜台词，无非是希望我能改邪归正，弃暗投明，放下屠刀，立 地成佛。老是抓住别人的缺陷和问题说个没完没了，老是伤害作家的自尊心， 咋能不让人对你的动机和人格产生怀疑嘛!然而，我还是想依然故我地说几句 较为真实的话，还是想一如既往地写几篇较有真意的文章。此无他，无非是，唯 有这样，自己的良心才稍觉安宁，才能感受到一点儿做人的尊严。

虽然距离世事洞明、人情练达的境界，还隔着不止五十里远，但有一点，我 却还是知道的，那就是，吾国人民自古天性淳厚，从来乐于助人，普遍把“成人之 美”当做一种绝对的处世原则，而吾国的文化，则本质上是一种“人情文化”,也 就是说，人际关系在社会生活中起着至为重要的作用。所以，在文学圈子里，一

文学批评：求真，还是“为善”? **9**

个批评家如果想混得左右逢源、八面玲珑，就要严格地遵循“与人为善”的原则， 就要搞清楚什么样的人是有用的、不能冒犯的，就要弄明白什么话能说、什么话 不能说，只有这样，才不至于得罪了不该得罪的人，或者冒犯了不能冒犯的人， 才能通过“与人方便”之手段，达到“自己方便”之目的。如果面对的是一个能够 呼风唤雨的“著名作家”,就更是得低眉顺眼，望风希指，写文章论其人必是“平 易近人”,作讲章论其文则必是“高峰”、“里程碑”,倘若能给他写个“评传”或与 他搞个“对话录”什么的，便可人我两便，皆大欢喜!

如果说，“人情公道两无亏”是一种很难达到的境界，那么,一个真正的批评 家，就应该舍“人情”而取“公道”,或者说，应该舍“为善”而取“求真”。在批评领 域，中国社会不缺乏乐道人善的忠厚之人，但缺少敢于说真话的谔谔之士。而 没有人敢说真话的社会，肯定是一个缺乏活力的社会。也许正是因为看到了这 一点，鲁迅先生才在《无声的中国》中说：“青年们先可以将中国变成一个有声的 中国。大胆地说话，勇敢地进行，忘掉了一切利害，推开了古人，将自己的真心 的话发表出来。-——真，自然是不容易的。譬如态度，就不容易真，讲演时候就 不是我的真态度，因为我对朋友，孩子说话时候的态度是不这样的。——但总 可以说些较真的话，发些较真的声音。只有真的声音，才能感动中国的人和世 界的人；必须有了真的声音，才能和世界的人同在世界上生活。”

为了“中国”和“中国人”,那些崇尚“与人为善”的批评家，似乎也应该像鲁 迅先生所倡导的那样，“总可以说些较真的话，发些较真的声音”。一个人，如果 凡事总想着结个“好人缘”,得个“好名声”,那么,他就很难说出“较真的话”。而 不能堂堂正正说真话的人，不仅算不得戴发噙齿的好汉，而且实在就是一个不 知自爱的乡愿，因为，正像《呻吟语》的作者所说的那样：“沾沾煦煦，柔润可人， 丈夫之大耻也。君子岂欲与人乖戾?但自有正情真味。故柔嘉不是软美，自爱 者不可不辨。”

对文学批评来讲，求真既是无可推卸的责任，也是让人心安理得的光荣，所 以，让我们还是多说一些有价值的真话，而少做一些“与人方便，自己方便”的事 情吧!

2009年1月8日，北京

**10** **文学还能更好些吗**

**关于酷评**

近两年来，有一个挺时髦的词，在一些谈文学批评的文章中频频亮相，这就 是“酷评”。您别费劲，辞典里找不到它的；也别瞎猜，以为“酷”乃一种让人惊煞 羡煞的潇洒派头，因此，“酷评”也就是一种“酷毙了”或“帅呆了”的批评。这种 猜想实在与一般人对“酷评”的看法相去甚远，也与有些“特稿”撰写者的理解全 然不同：在他们看来，“酷评”似乎比不知羞耻地巴结“领导”还可耻，比丧心病狂 地搞腐败还可恶，因为“酷评家”的动机全在“自炒”,而其动作亦纯为“袭击”。 总之，“酷评”二字，几乎就意味着严重的人格缺陷和道德弱点。

那么,“酷评”二字到底是什么意思?为什么会一下子就流行起来呢?按照 毛里斯 ·克兰斯顿在《论自由》一书中的说法，界定术语有两种方法：一是设定 性的(stipulative); 二是词典性的(lexicographical) 。“酷评”的词典性定义是没 有的，而设定性的解释似乎也较少见到；它的模模糊糊的被普遍接受的内涵似 乎是指一种锋芒毕露、咄咄逼人、动机不纯、效果不好的批评。而目前的趋势甚 至是，人们往往倾向于把所有尖锐地指出问题和剖析问题的否定性批评，一概 不加区别地称之为“酷评”。这种倾向是有害的，因为它不仅会误导读者，而且 很容易挫伤那些有个性、负责任的批评家的自尊心和积极性，很不利于形成健 康的批评风气。

至于“酷评”这个词之所以作为一种“恶谥”被广泛使用，我想至少有这样两 个原因：一是现在确实有些人在展开批评的时候，连起码的历史感都没有，对批 评对象任意贬损，深文周纳，如酷吏峻刑，让人心寒发指。如有人给二十世纪文 学所写的“悼词”,又如有人以极其侮慢的态度丑诋鲁迅，皆属此类。准确地说， 这些“批评”压根儿就不能叫“文学批评”,而只能叫“武学批评”,但这种批评造 成的影响极坏，引致了人们对文学批评的不信任感，甚至是反感。另一个原因

是社会心理方面的，那就是中国人的糊里糊涂“成人之美”的坏习惯，是中国人 普遍喜欢讲客套、看面子、讲关系的庸俗习气，是相互恭维、一团和气、各得其 所、各行其便的江湖做派。长此以往，中国人的瞒和骗的功夫便是全球第一，对 欺骗和虚假的承受能力和适应能力也是举世无双，与此同时，他们对一切真的 东西，就产生了一种近乎本能的畏怯心理和拒斥态度。见了人便点头哈腰说好 听话的“没有用的烂忠厚”,在中国是一种美德，而总是盯着人家的问题、残缺不 放，在中国人看来，不是别有用心、居心不良，就是人品不纯、人格不好。到此境 地，只要见到意在揭示缺失的说真话的批评，便斥为“酷评”,就是一件很自然的 事情了。

说实在的，中国的文学批评之所以不发达，一个重要的原因，就是缺乏展开 批评的健康的心理环境和良好的社会氛围。事实上，文学的发展固然需要适当 的称赞与鼓励，但是更需要“攻击”与批评，因为，不自满是上进的车轮，而指出 不足和问题的鞭策，正是促人上进的动力。这样，我们就不能笼而统之地把一 切尖锐的批评称为“酷评”或“骂派批评”,更不要急于扑灭这种风格的批评，否 则，就会像鲁迅先生所讲的那样：“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。”(《漫骂》)而比较起来，说好听话的“捧”比所谓的 “骂”更为有害：“现在被骂杀的少，被捧杀的多。”(《骂杀与捧杀》)鲁迅所说的 “现在”,并没有过时，它就是现在。

不过，话说回来，一个人想做批评家，就得有不怕人误解甚至诬蔑的气概， 要有一种“虽千万人吾往矣”的精神，而且，还要明白，你所选择的本来就不是那 种让人笑容灿烂地拍双手欢迎的职业。别说在中国这样的国家，批评会遭到误 解，就是在一个世纪前文化空前灿烂辉煌的俄罗斯，像别林斯基这样的批评家 也没有摆脱同样的遭遇：据屠格涅夫说，这个文学批评家的伟大的典范，也曾被 他的一些同胞称为“酷评家”和“冷评家”①。在屠格涅夫看来，别林斯基是“我国 少见的一个真正热情和真正诚恳的人，在爱憎方面没有一点私心”②,不仅如此， “他的美学鉴别力几乎毫无差错，他的见解深刻入微，而且从来也不含糊。别林 斯基不会被表面现象和外界事物所迷惑，不为任何影响和潮流所左右；他一下



① 屠格涅夫：《回忆录》,人民文学出版社，1962年，第21-22页

② 同上书，第24—25页。

12 文学还能更好些吗

子就认出了美和丑、真和伪，然后以毫无忌惮的勇气说出他的判断———全盘地、 不折不扣地、热情有力地、信心坚定地说出来”①。但是关于他的语言和对于他 的攻击，却像黄昏时候彼得堡上空的蝙蝠，在暖昧而诡秘的天空中飞来飞去： “许多人，甚至青年当中的许多人，却指责他，认为他过于冒昧，不知分寸；涅瓦 河畔的读者对莫斯科的这颗新的巨星本来已经不敢信任，彼得堡和莫斯科之间 的夙怨更加深了他们的猜疑。”②

那些被误解甚至被中伤的批评家可以释然了，你看看，连别林斯基都被谥 为“酷评家”,你还有什么想不通的，你该觉得高兴和骄傲才是：这证明你至少是 一个真正意义上的批评家，而不是某些伪“大师”的轿夫或假“天才”的“宣传部 长”。事实上，每一个想做真正的批评家的人，都应该向别林斯基学习，像他那 样拍拍那些“自命为天才人物”的作家的脑袋，让他们清醒一些，或者踢踢那些 东倒西歪地走路的“先锋派”浪子的屁股，让他们把路走正相一些。

勃洛克在《作家的灵魂》一文中说：“看一个作家是不是偶然的、暂时的现 象，首要和主要的特征是看他是否具有‘道路’感。这一真理，耳熟能详的真理， 应该时时提起，尤其是在我们这个时代。”③批评家也应该有自己的“道路”感。 他们的“道路”更加坎坷、崎岖，但每一块路碑上都镌刻着“无畏”、“正直”、“怀 疑”和“说真话”的字样。在他们的“道路”的起点和终点，都矗立着伟大的别林 斯基的不朽形象。在这样的“道路”上，“酷评”之类的恶谥，是一丛低矮的蒺藜， 不用费力就可以跨过去，因此，你完全可以无视它的存在。

2001年6月4日，北京



① 屠格涅夫：《回忆录》,人民文学出版社，1962年，第29—30页。

② 同上书，第20页。

③ 亚 ·勃洛克：《知识分子与革命》,东方出版社，2000年，第72页。

**文学批评与媒体批评**

把文学批评与媒体批评对举，也许犯了逻辑上分类不严的错误，因为，媒体 批评是包含在文学批评之中的。那么,人们为什么要将其区别为两事呢?这是 因为媒体批评不仅在方法上缺乏文学批评的严肃性和规范性，而且还从精神上 消解着文学批评的基本原则。

批评是人类特有的一种反思能力。它固然也发现意义和价值，接受经过检 验的判断，但是，就其本质而言，批评首先意味着尖锐的否定精神。正像英国的 肯尼思 ·麦克利什在他主编的《人类思想的重要观念——形成世界的观念》一 书中所说的那样：“批评是一种可以持有相反意见的活动。它可以被看做人类 思想的不可或缺的组成部分，我们的文化活动的主要担保人，也可以说是真正 的知识分子活动的一个横切面，即使不能说是寄生于它。”①从性质上看，文学批 评无疑最能体现批评的真谛和精神——它作为一种高度个性化的文化行为，天 然地具有怀疑和批判的倾向，相反，媒体则是一个高度娱乐化的公共空间，天然 地具有通过猎奇和渲染来迎合、讨好受众的倾向。媒体有一种巨大的“化约 力”,常常把个性化约为公共性，把严肃的沉思化约为轻松的娱乐—面对媒 体，即使那些在文学批评上怀有远大抱负的人，也常常壮志难酬。人们总是拿 《纽约时报书评周刊》来证明“批评”与“媒体”是可以和谐共处的。但是，用很高 的尺度来衡量，我们会发现《纽约时报书评周刊》上的“书评”其实更多的是广 告，而不是批评：它缺乏分析的深度，也缺乏否定的态度。亨利 · 门肯就猛烈批 评《纽约时报书评周刊》是“文化平庸主义的堡垒”,尖锐指责有的严肃的学者放 弃了“以前的高标准”,接受了“《纽约时报》文学副刊的标准”。



① 肯尼思 ·麦克利什主编：《人类思想的重要观念——形成世界的观念》,新华出版社，2004年， 第338—339页。

**14** **文学还能更好些吗**

一个媒体编辑，即使他有将“媒体批评”升华为“文学批评”的自觉意识，即 使他为此付出了积极的努力，也未必能够如愿以偿。1902年，《伦敦时报》也创 办了文学副刊，由于编辑是个文学趣味很高的人，结果使副刊“反映了报纸对文 学和学术的尊敬，但同时也使许多读者不知所云”。也许是体验过同样的尴尬， 所以，1996年10月6日，向读者妥协之后的约翰 ·格罗斯，在总结《纽约时报书 评副刊》一百年的历史的时候说：“没有报纸能让文学精英满意。”其实，格罗斯 的妥协与放弃也是无奈的，甚至是痛苦的，因为他也明白把“批评”降低为“新 闻”会导致什么样的严重后果——“对书评家概念的歪曲”,“判断退居次要地 位。争议不受欢迎。风格及批评的天分几乎不会引起注意”。的确，矛盾总是 存在：文学批评有一种追求内在“深度”的倾向，致力于激活人的质疑和反思能 力，相反，娱乐性的“媒体”却满足于停留在事物的外部，表现出一种庸俗而浅薄 的倾向，从而压抑甚至扼杀人的内在的主体能力。事实上，早在1962年，巴雷 特就在《非理性的人》中批评过新闻对“公众思想”的巨大“威胁”,他说：正是“新 闻”传播的“技术进步”,“给这个时代形成整个一套生活方式，一种完全依赖外 部情况活下去的生活方式”。

如果细分，我们可以将娱乐“媒体”分为三种：传统的新闻性纸媒、电视和网 络。我们可以结合三个典型的个案———王朔在《三联生活周刊》的访谈、于丹在 “百家讲坛”的演讲、韩寒在“新浪网上”的狂骂——来进行考察“媒体”与“批评” 的紧张甚至对立的关系。

先说“纸媒”。比较而言，纸媒报刊对“批评”的包容空间相对较大，但是，由 于娱乐文化的泛滥，由于从业人员素质的低下等原因，从整体上看，在我们的文 化语境里，以纸媒为载体的“批评”不仅没有上升到“文学批评”的境界，而且，很 多时候，还被降低为轰动一时的新闻“奇观”,被渲染成与文学无关的闹剧。换 句话说，媒体感兴趣的主要是那些非文学的因素，例如印了多少万册，挣了多少 版税，获了什么“大奖”,或者某“著名作家”又让谁“现了一把”。《三联生活周 刊》之所以费劲巴力地约请王朔接受访谈，就是因为他们知道王朔会说什么,会 怎么说，会获得什么样的效果。最后，“娱乐”的事业果然成功了，刊载王朔访谈 的那期《三联生活周刊》加印了好几万。但是，经过一番毫不留情的话语杀伐， “批评”的事业却受到了伤害— 王朔也是受害人，甚至是最大的受害人，只不

**文学批评与媒体批评** **15**

过“娱乐”上的胜利掩盖了真相，掩盖了他在“批评”上的失败。

再来看看“电视”。由于电视公开的制作方式和严格的审查程序，由于孤独 的“说者”完全处于众目睽睽之下的“被看”的位置，因此，它并不是一块适合批 评之树生长的土壤。电视上的“脱口秀”本质上不过是将无形的“剧本”背得一 字不差的现场表演罢了。电视不仅不培养批评个性和批评能力，而且还抑制个 性的伸展和批判精神的生成。早在1964年，麦克卢汉就在《理解媒介》中提醒 人们警惕“电视的谋杀”,因为，它可以造成人的“麻木”和“平庸”。最近的例子， 就是“于丹现象”。在2006年“十一”黄金周短短的七天时间里，于丹就通过电 视，给观众炮制了一个“很好玩”的“孔子”形象，就在图书消费领域引发了一个 波澜壮阔的“群众运动”。这个“运动”的声势如此浩大，竟使许多批评家除了自 惭形秽，除了哑口无言，似乎别无选择。虽然章学诚在《文史通义》中说过“虽有 子不知夫子之所谓，况千古以后乎”的话，但是，于丹的臆说，却被当做达诠通 解，被当做金玉良言。面对“电视”制造的神话，面对于丹的“论语心得”,你敢表 示质疑和不满吗?“300万”的巨大印数，就足以使你口欲言而嗫嚅!然而，有一 个问题是无法避讳的，那就是，我们从于丹的演讲里，只看到了拿孔子做道具的 “娱乐”,而没有看到哪怕一点点对传统文化和旧道德的“批评”。不仅如此，她 还通过随意的曲解，替孔子的“小人女子难养论”等“反现代性”言论文过饰非。 启蒙和批评就这样沉没到电视的“娱乐”和“平庸”的无边黑洞里。

如果说，电视不是一块合适批评生长的土壤，那么,网络也同样不适合批评 的生成。这是因为，网络不仅缺乏有效的对话机制和良性的监督机制，而且还 给了网民一种消极的自由，一种以隐秘的方式胡说八道的自由。事实上，我们 在网络世界看到的，多有肆意的谩骂，多有无聊的打斗。为什么一个网络世界 的红人敢于肆无忌惮地辱骂别人，敢于从人格上伤害对方，就是因为网络给了 他一种错觉：这是一个可以任性妄为而又无须承担责任的地方。一个畅销书作 者轻而易举就可以纠集一大批看不见的“乌合之众”,这的确可以给人一种莫予 毒也的自信和自大，确实很容易使人把批评降低为谩骂，把对“论敌”的精神杀 戮当做光荣的事业。有人因此将“网络”喻为“痰盂”,我看倒是很形象、很准 确的。

可见，在“批评”与“媒体”之间“调和鼎鼎”,并不容易。因此，对于“媒体”,

**16** **文学还能更好些吗**

我们只有最低的要求，那就是，不要僭越“文学”这个边界，不要用娱乐价值替代 文学价值，不要用“娱乐道德观”扭曲“文学道德观”。而面对“娱乐媒体”的巨大 的裹挟力，批评家不仅要始终保持一种发现问题和揭示问题的清醒意识，而且 要把争论甚至“对立”当做批评的基本精神。在蒂博代看来，一个职业批评家， 与艺术家和新闻记者都是“对立的”。他在《六说文学批评》中提醒人们对此不 必担忧，因为“竞争是商业的灵魂，犹如争论是文学的灵魂。……没有对批评的 批评，批评便会消亡”。因此，只有在不丧失批评的精神和原则的前提下，“批 评”才能与“媒体”各得其所，各行其是。

另外，在一个求新求快的娱乐文化甚嚣尘上的时代，文学批评要处理好 “冷”与“热”的关系。从批评方式和风格上看，批评家有两种：一种是“热评家”, 一种是“冷评家”。所谓“热评家”,就是与“媒体”周旋较多的批评家。他关注当 下的文学动态，热衷于以快捷的方式评介最新出版的作品或者最近发生的文学 现象。从精神气质上看，“热评家”是阴性的、柔性的，倾向于以包容的态度接受 并肯定一部作品和一个作家，通常显得热情有余而冷静不足。与之不同，“冷评 家”则是阳性的、刚性的，充满怀疑和否定的精神，倾向于同流行的文学趣味保 持必要的距离。其实，在热与冷之间，还有一种平衡的状态，如李健吾之批评巴 金和废名、常风之批评《子夜》、傅雷之批评张爱玲，就不曾因时间和距离上的 近，不因感受上的“热”,而丧失判断上的“冷”。一个优秀的批评家，必然是亦冷 亦热的，即“温热的心肠”加“冷静的头脑”(warm-hearted and sober-headed)。 屠格涅夫在《回忆别林斯基》中说：森科夫斯基不但远比别林斯基“博学”,而且 “有机智，有风趣，带光芒”,但是，他“冷酷”,缺乏“热情”,别林斯基则不是这 样 他虽然被人称为“冷评家”甚至“酷评家”,但是，无论在做人上，还是在批 评上，他都处处表现出真诚和热情。不过，我们的批评界当下面临的问题，不是 “过冷症”,而是“过热症”:与媒体的关系过热，与作家的关系过热。倘若我们时

**代的批评家都能像别林斯基那样严格、冷静和清醒，那么,“文学批评”就不会被**

异化为广告性的“媒体批评”,就可以始终保持自己的自由和尊严。

有四个法国人在一起夸自己的面包店。第一个说自己的是巴黎最好的，第 二个说自己的是法国最好的，第三个说自己的是全世界最好的，那第四个却平 静地说：我的面包店是我们这条街上最好的。也许，娱乐纸媒、电视、网络可以

**文学批评与媒体批评** **17**

**自诩为“巴黎”、“法国”和“全世界”最好的批评，但是，在我看来，还是以别林斯** **基的经验为典范的那种“小街上”的批评最好。所以，让我们回到那条宁静的小** **街，守住那条寻常的小街，因为，在那条小街上，有我们需要的面包店，而它实实** **在在是最好的。**

2007年7月24日，北京

**18** **文学还能更好些吗**

**批评与创作：失去对称的两翼**

文学批评与文学创作之间的正常关系，应该是一种均衡的对称关系和平等 的对话关系。它们之间不存在谁依附谁的问题，更不是谁为谁服务的关系。作 为两种表达思想和人生经验的不同方式，批评与创作相克相生、互相依存；如果 它们在所有方面都高度统一，不分彼此，那批评就消亡了，就失去了存在的 意义。

所以，批评家在展开批评的时候，就需要具备一种敢于质疑的勇气，就需要 养成一种“不顺从”的精神。弗洛姆在《在幻想锁链的彼岸》中说：“不顺从的历 史形成了人类历史的开端的话，那么,顺从就可能会引起人类历史的终结。”对 于文学批评来说，“不顺从”就是要始终保持反思的自觉甚至反对的姿态。只有 这样，批评家才能使批评通过发现问题而发挥作用，才能维护批评的独立性。 然而，很多时候，因为缺乏成熟的问题意识和分析精神，在文学批评与创作之 间，便形成了一种“非对称”的关系形态。

从文学的流变过程考查，当代批评与文学创作的关系形态先后呈现出这样 三种比较典型的模式：一种是批评凌驾于创作之上的压迫性模式；一种是批评 为创作“正名”和“辩护”的支持性模式；一种是二十世纪末期以来的批评对创作 的依附性模式。前两种关系形态起讫于二十世纪五十年代初期至1976年。在 这二十多年的时间里，虽然偶尔也能看到对个别作家和作品的真正意义上的研 究和批评(例如，茅盾等人对《百合花》的激赏和严家炎对《创业史》的研究),但 是，更为普遍的情形是文学批评成了“政治斗争”的手段——那些掌握着生杀予 夺大权的教条主义“批评家”,口含天宪，杀气腾腾，态度粗暴，无限上纲，充满了 必欲置人于死地而后快的恶意。这样的批评扼杀了很多才华横溢的作家(例如 路翎和萧也牧等),给我们的文学事业造成了无法估量的损失。在这样的关系

**批评与创作：失去对称的两翼** **19**

形态里，创作为“鱼肉”,批评为“刀俎”,基本没有什么平等性和对话性可言。

进入“拨乱反正”的“新时期”,获得“第二次解放”的文学批评家勇敢而又热 情地投入到“正本清源”的工作中。他们一方面涤荡极“左”意识形态的流毒，一 方面重新肯定“人性”、“真实性”、“审美性”和“主体性”的意义。他们致力于拓 宽“现实主义”的道路，为文学新人的出现而欢呼，为探索性的创新而辩护。即 使对先天就存在不足的“先锋文学”,他们也几乎只赞其“美”,不揭其“丑”。然 而，也许因为对杀伐式批评的厌恶，也许是害怕伤害作家的创作积极性，“新时 期”的批评家似乎较少用质疑的态度来审视作家创作中的问题(除了几位学者 较为尖锐地批评过“寻根派”对“五四运动”的误解和贬低)。表面上看，这似乎 有助于作家自由地创作，但是，从长远来看，却阻滞了创作的自觉性的形成和写 作能力的提高。事实上，许多当代作家创作中的问题，在二十世纪“八十年代” 中期就已存在，例如某些作家对“暴力”和“性”的无节制的渲染，对“阴暗意识” 的过度迷恋，以及低级趣味的“恋污癖”倾向等，就因为没有受到尖锐的质疑和 批评，所以才发展到后来的“过为已甚”的程度。

二十世纪“九十年代”初期，文学批评曾经有过一个短暂的活跃期。面对文 学的精神危机和道德滑坡，一些批评家忧心忡忡地提出了“人文精神失落”的问 题。但是，随着“市场化”的进一步深化，随着作家对市场资源和话语资源的成 功占有和利用，批评家似乎感到了深深的自卑和无奈。市场的逻辑和法则似乎 是不可抗拒的。泛滥的“性描写”引发的狂潮，滚滚而来，势不可当。低级趣味 成了新的审美时尚。写作上的“无耻”和“无知”成了一种时髦，“痞子文学”大行 其道。有的批评家虽然也曾发出过“反对”和“抵抗”的声音，但是，似乎收效甚 微。也许是因为感到了自己的无力，许多批评家放弃了“反对的姿态”。批评和 创作的关系于是便呈现出日渐严重的“非对称”状态。

那么,这种“非对称”的关系的成因有哪些呢?

首先，是文化习惯影响所致。批评的基本精神是“求真”和说真话，它的基 本任务是准确地分析一个作家的创作状况，公正地评价一部作品的成败得失， 简单地说，就是“论事不论人”。然而，众所周知，中国文化是一种“人情”文化和 “关系”文化，凡事都要“讲人情”、“看面子”、“论关系”,常常是“论人不论事”:同 样的事情，对关系亲近的人是一种态度和尺度，对关系疏远的人则是另一种态

**20** **文学还能更好些吗**

度和尺度。这就很不利于批评的成长和发展。

其次，庸俗的市场法则成为一种消极的力量。“九十年代”初期的深圳“文 稿竞卖”,拉开了将文学作品直接转化为“商品”的序幕，第一次将写作行为直接 转化为商业行为。某些作家的一部作品的“百万元”稿费，更是成为媒体炒作的 热点。自此以后，“码洋”和“印数”就成了衡量一个作家是否成功的重要尺度。 市场法则的胜利，造成了一些作家的唯利是图和盲目自大，也使得一些批评家 要么选择脱离本业，另觅出路，要么改变批评姿态，成为雇佣于“市场”的“推销 员”。

第三，娱乐化消解了批评的严肃性。为了获得娱乐的效果，媒体的聚光灯 下需要“名人”出场，更需要能让人“津津乐道”的“新闻话题”。如此一来，严肃 的文学讨论和文学事件，常常被媒体降低为无聊的口水战，被搅成黑白莫辨的 一锅粥，到最后，人们几乎忘却了事件的起因，对内里的真相也不甚了了，所记 住的不过是鸡毛蒜皮的“噱头”和子虚乌有的“据说”。而在这样的频频发生的 “娱乐剧”里，作家似乎总是扮演着悲情的“受害者”角色，在那些像余秋雨一样 受到批评的“著名作家”看来，居心不良的批评家试图通过批评他们而“出名”, 获得不正当的利益。

第四，规行矩步的“学院化”也内在地瓦解着文学批评的精神和活力。本 来，严肃的“学术性”与文学批评并不冲突，然而，很多时候，“学院化”却把“学术 规范”变成了僵硬、刻板的教条，把批评异化为冷冰冰的“尸体解剖”———这种教 条主义的“解读”与批评家的精微的感受是脱离的，与具体的作品是不相干的。 有的批评家更是削足适履地把外国的最新“理论”与当下的文学作品强行对接， 常常为了迎合他者的“理论”而曲解甚至肢解作品。有的时候，在这样的貌似 “学术”的“过度诠释”里，作品的问题和缺陷被彻底地遮蔽了，作家的经验和成 就则被不切实际地夸大了，例如，余华《兄弟》的“夸过其理”的荒诞描写，就被有 的学者根据巴赫金的“狂欢理论”,做了想当然的诠释和不适当的评价。另外， 将“文学”无限制地纳入“文化”,从而回避对文本的细读和细评，回避对“文学尺 度”的持守，也是最近十年“学院化”批评的一个值得反思的问题。

第五，是“纯文学”观导致的视野狭窄和现实感的丧失。“纯文学”一般被用 来强调文学的美学品质，尤其是被用来对抗文学上的极端功利主义主张——作

批评与创作：失去对称的两翼 **21**

为一种反抗的力量，它有助于克服庸俗的拜金主义对文学的扭曲，有助于对抗 压抑性的外部力量对文学的异化，显示出一种抵抗和解放的性质。但是，如果 无限制地用它来阐释文学，就容易用“唯美主义”误导人们对文学的理解，容易 将一个时代的文学引入一个脱离现实的纯粹“想象”的世界，从而将自己时代的 文学引入规模卑狭的困境甚至死胡同里。然而，令人担忧的是，“纯文学”几乎 已经成为一个占据核心位置的文学理念，依据于这样的理念，那些狭隘的“个人 写作”、“身体写作”和“恋污癖”式的写作获得了不容置疑的正统性，那些脱离现 实、丧失批判精神的写作也获得了道德上的豁免权，而文学也在所难免地失去 了本来应该具有的丰富性和深刻性，从而最终失去了它对读者的吸引力和影响 力。有的作家正是借助“纯文学”这个掩蔽体，躲开了批评家对其写作的伦理境 界和意义建构能力的质疑。

当然，导致文学批评与创作的“非对等性”的因素，远不止这些。我们时代 的“奖励机制”和出版机制也难辞其咎———我们常常把象征着荣誉和成就的“文 学奖”,颁给那些并不值得奖励的作家，而有些唯利是图的出版社，则宁愿出版 那些商业价值很大而文化含量很低的作品。所以，导致批评衰弱不振的因素是 多方面的，克服这些不利因素的影响，必然是一个漫长而艰难的过程。但是，只 要我们认识到了，而且愿意身体力行地改变现状，那么,情况就有望慢慢好起 来，批评与创作之间活泼的对话局面和均衡的对称关系，就有可能最终形成。

2009年9月13日，北京

**22** **文学还能更好些吗**

**猪舌检察者与批评豁免权**

我有时会收到一些素不相识的朋友寄来的文章。有的只是想听听我的意 见，嘤其鸣矣，求其友声，我很感谢他们的信任。有的呢，则是希望我能推荐发 表。在后一类中，有一篇批评某著名作家的文章，分析问题很有眼光，也很尖 锐，行文却一点不显焦躁、枝刻，担得起“气盛言宜、从容不迫”八个字。我立即 把它推荐给一位编杂志的朋友，而且提醒他这是一篇值得重视的好文章。

朋友很快便给了回复。他也认为文章写得很精彩，但是，得先放一放。我 问原因。他闪烁其词的解释是：文章批评的那位作家的身份可能要有变化，具 体地说，就是有可能从政做领导，因此，最好还是等等，免得陷入被动。过了数 日，朋友又发邮件过来，说文章还是不发为佳，因为，水落石出，尘埃落定，那位 作家已经不再是一个普通作家了，而是成了直接掌管他们的行政领导。

这件事情，一开始令我大为困惑，觉得他一介书生，如此畏避势家，承颜候 色，似乎大可不必，但设身处地一想，也就释然了：他也是实迫处此，别无选择! 因为，在一个“拜权教”社会，权力既是许多人追求的生活目标，也是人与人关系 微妙的调节器。人在权力序列中的位置发生了变化，他对别人的态度，他脸上 的表情和说话的腔调，也都会跟着起变化；同样，别人在他面前的言谈举止，也 会“与时俱进”:不会再像过去那样随随便便、浑不吝了。

细究起来，这种“权力关系学”,不独于今为然，而是源远流长的。早在公元 前209年，陈涉同志与人佣耕之时，怅恨不平之际，对几个一同干活的穷哥们 说：“苟富贵，无相忘。”到了次年，陈涉的事业一路云帆直挂，凯歌高奏，在陈地 建立了气派豪华的根据地。一个尝与陈涉一起在垄上种过地的人，也许是想起 了“无相忘”的庄严承诺，便兴冲冲地找了去。他以为今天的陈涉，还是过去的 那个田舍郎，便敲着宫门大喊：“吾欲见涉。”警卫员见他如此放诞无礼，当时就

猪舌检察者与批评豁免权 23

要将他绑起来。可他仍然不加收敛，竟然叫着陈涉的名字，拦住他的车驾。等 他进到宫里，见殿屋帐帷，美轮美奂，便脱口而出喊了一句：“夥颐!涉之为王沉 沉者!”翻译成陕西话，仿佛如此：“好球势!狗日的陈涉把事情弄大咧!”

这是一句人人都知道，但谁都不敢说出口的大实话。虽然这莽汉直接表达 的，不过是对成功者的艳羡，但也抖落出陈涉造反的目的，实在不过是为了求一 已之“富贵”而已。如果说了这句大不恭敬的大实话之后，他能立即觉悟，悄悄 离开，那就两下里相安无事，宾与主皆大欢喜。然而，谁知这位不知高低深浅的 二杆子，完全不明白今非昔比的道理，一点儿看不出陈涉和他的扈从死眉瞪目、 很不耐烦的样子，仍旧神色怡然，进出宫殿，摇头曳尾，愈益发舒。他的这种严 重的“资产阶级自由化”表现，当然是不能原谅的错误行为。于是，就有政委或 秘书一类人对陈涉进言了：“客愚无知，颛妄言，轻威。”他的话点到了陈涉最敏 感的部位：陈涉最在意的就是自己的“一元化领导”,最怕的就是别人无视他的 尊严、降低他的威信。于是，这位当年故人，便被推出去斩讫了事。

陈涉故友死得的确有些冤枉，但陈涉的杀无赦，却也不难理解。你说他死 于陈涉固然不错，但说权力假陈涉之手杀了他，似乎更为准确。的确，权力乃是 一种古怪而神奇的精神现象。它总是想方设法让自己显得威严可怕。它能让 人陷入疯狂可怕的自我中心主义，从而产生一种高人一等的幻觉和享受种种特 权的欲望。权力意味着支配和服从，所以，有权的人便很在意尊卑高下的等级 秩序，便惧怕别人冒犯自己的特权和威严。虽然，文学也是一种权利，但却与世 俗意义上的权力，迥乎不同：它反对的恰是那种唯我独尊的自大和藐视群伦的 傲慢。如果说权力意味着束缚，那么,文学便意味着自由；如果说权力意味着差 别，那么,文学便意味着平等；如果说权力意味着对反对意见的压制，那么,文学 便意味着对批评声音的包容。然而，文学场里的实际情形，却每有违情悖理、大 谬不然者。

近日，我在今年的《小说评论》第二期上，读到一篇题为《自述》的短文，是一 个“年轻”而且“著名”的作家写的。他先是说自己，此谓之“自述”,“自述”完了， 接着便是“他述” 漫不经心地谈起中国当代的“优秀作家”来。他的评价尺 度很奇怪：根据一个作家的“身体”,来判断他是否优秀。他说，“你问我热爱谁? 莫言。莫言是伟大的小说家。我喜欢他身体好。他身体好不好?我不知道，但

**24** 文学还能更好些吗

我认准他身体好。当我作为一个读者看小说的时候，我是有点怪的。透过文 字，我喜欢看这个作家身体好不好，能不能吃。只要我认为这个作家有非常强 健的体魄，我就一定喜欢他的小说”,而在他看来，“莫言是有两颗脑袋、三颗心 脏、四个胃、八个肾，而这个荒谬的感受就是莫言的文字给我造成的印象”。

这位作家的高论宏议的确“有点怪的”,虽然表面上看，显得很有气势，很有 深意，符合古人“势家多所宜，咳吐自成珠”的说法，但其实很有些骄倨傲暴、英 雄欺人的意思在里头。他似乎故意不肯把话说得合乎事理常情，硬是要用夸张 的语言把话说得忽忽悠悠，让人不得要领。你从一个人的身体里找“伟大”,倒 也不是不可以，但你得把话先说明白：你究竟是先认为一个作家身体好，然后才 “一定”喜欢他的小说呢，还是先读了作家的小说，然后才会有对他身体的“荒谬 的感受”?接下来的问题是：如果“伟大”纯粹决定于作家的“身体”,决定于“惊 人的能量”带给你的眼、耳、鼻、舌、身的刺激，那么,这样的“伟大”与精神上的伟 大是什么关系?有什么不同?作为一个渴望被精神之光照亮的读者，我还想知 道，对文学来讲，单凭“身体”是否能够担荷起“伟大”的重负?

然而，最令人费解的还不是这些，而是下面的这段妙论：“当然，莫言的小说 也有很多毛病，但是，他就是这样，我认为莫言是一个可以在批评面前获得豁免 权的作家。他有毛病有又怎么样?要求莫言完美是野蛮的。”

这就有些不讲道理了，从逻辑上说，比陈涉之杀故友，更显颜预恣睢。为什 么一个作家的作品明明“有很多毛病”,却“可以在批评面前获得豁免权”呢?什 么叫“他有毛病有又怎么样”?有了“毛病”,当然不能“在批评面前获得豁免权” 了，当然就要受到“批评”的“不满”的质疑和“反对”的解构了。如果“要求莫言 完美是野蛮的”,那吹捧“莫言是伟大的小说家”就很文明吗?在我看来，要求莫 言“完美”几近愚蠢，吹捧他“伟大”也很不智慧，而持之有故、言之成理地分析、 揭示他作品中的种种问题，则无疑是负责任的态度和应该支持的行为。

那么,这位作家为什么如此惧怕和拒绝批评?为什么要替莫言“在批评面 前”要求“豁免权”?这反映出的是一种什么样的怪异心理呢?

我以为，往小里说，这是因为他不懂批评的意义和功能；往大里说，是因为 他缺乏最基本的民主意识和平等理念。不懂批评就很容易误解批评，甚至惧怕 批评，就倾向于认为批评本质上是消极的，破坏性的，是“谁红跟谁急”的嫉妒和

猪舌检察者与批评豁免权 25

搅局，是对他人丧心病狂的羞辱和侮蔑，是因为小小的不快而死缠烂打的报复 和泄愤。他不知道批评也是一种显示尊严的文化行为，也是一种“独立的体 裁”,也体现着严肃的态度和高尚的追求。而缺乏基本的民主意识和平等理念， 一个人就会产生一种特权意识，就会利用一切借口谋求对自己有利的“豁免 权”。这种对逃避批评的“豁免权”的要求，与陈涉大王的禁止别人在他面前“妄 言”,如出一辙，毫无二致。

换一个角度来看，当代作家之所以厌恶真正的批评、逃避尖锐的质疑，一方 面是自大和自恋的虚荣心理在作祟，另一方面，则是因为缺乏充分的自信心和 力量感。自我感觉过于良好的人，不仅在自我评价时，高自标树，大吹法螺，而 且渴望来自社会的评价也同样好、同样高。这样，他就很容易排斥批评性的意 见，就会怀疑别人的动机，一旦遭遇尖锐的质疑，便觉得受了极大的委屈和伤 害，以至恼羞成怒，恶语相加。与虚妄的自大和自许导致的情绪性反应相对应， 缺乏自信心和力量感导致的强烈焦虑，则是许多的当代著名作家内心深处的另 外一种精神图景。

然而，一个姑娘，只有当她被人爱的时候，她才有可能体验到爱情的幸福； 一个拳击手，只有当他站在拳击场上，击打对手并且被对手击打的时候，他才有 可能是一个真正的拳击手。同样，一个作家，只有当他被阅读、被批评的时候， 他才能被证明在文学的意义上是活着的，套用笛卡儿的那句话来说，就是：“我 被批评，故我存在。”如果由于某种原因，一个靠写作立身的人，真的“在批评面 前”获得了“豁免权”,那么,容我不客气地说，他在文学上的死灭大概也就为期 不远了。我们可以说他是一个“重要”的人，但却很难再说他是一个“文学” 的人。

蒂博代在他的《六说文学批评》中，曾引用过伏尔泰的一段话，道是：“我们 看到，在致力于文学发展的现代国家里，有些人成为职业批评家，正像人们为了 检查送往市场的猪是否有病设立了专门检查猪舌头的人一样。文学的猪舌头 检查者没有发现一个健康的作家。”伏尔泰说“没有发现一个健康的作家”,与其 说是描述性的事实判断，毋宁说是对批评的基本原则的宣示和坚执。因为，在 他看来，批评，尤其是对“伟大”作家的批评，从来就不是肯定意义上的，而是否 定意义上的，或者说，是病理学意义上的。他在一篇题为《论喜剧》的文章中，说

26 文学还能更好些吗

过这样一段我曾经称引过的话：“批评应侧重伟大人物的不足；若由于偏见连他 们的毛病也欣赏，那么不久我们就会步其后尘。那么我们从名家那里得到的启 示，或许便是如何将作品写坏了。”

结论很明确，批评家就是猪舌检查者，作家则是应该被检查的对象。作家 越是“伟大”,批评家越是要检查其“不足”——-这倒不是偏要跟他过不去，而是 因为他更容易成为效法的榜样，追攀的楷模，如此说来，对他的批评，其实就是 对文学理想的守护，对文学信念的捍卫。既然这样，那么,就没有谁可以享有 “在文学批评面前的豁免权”,无论他事实上有多么“伟大”,无论他的“体魄”显 得有多么“强健”。

2006年10月25日，北京

**猪舌检察者与批评豁免权** **27**

**文学批评：若无盛气会怎样**

文学批评，大略说来，有这样两种：一种是说“好听话”的，一种是说“难听 话”的。好的批评，当然应该态度公正，标准客观，好处说好听话，坏处说难听 话。只看见坏处看不见好处，一味地说难听话，要不得；只看见好处看不见坏 处，一味地说好听话，同样要不得。而更糟糕的，是把残缺当完美，拿劣作当杰 作，“宜诫翻奖，应呵反笑”,因为，这将淆乱一个社会的文学评价尺度，也将败坏 一个时代的文学风气。

喜欢被人赞扬，是人类的一个可爱的弱点——无论多么不着边际的好听 话，人们总喜欢听。因此，说好听话，即使说得天花乱坠，离题万里，说话的人也 总能得着便宜，至少，不至于讨人厌、遭人恨。

害怕被人否定，则是人类的另一个可爱的弱点。因此，说难听话，即使说得 持之有故，言之成理，也总是被人误解，甚至会受到猛烈的攻击和严重的伤害。

黄莲救人无功，人参杀人无罪。于是，许多批评家宁愿选择做总能得着好 处的“人参”,不愿做劳而无功的“黄莲”。为说真话，而惹他人不快，而让自己受 累，甚至受害，何苦来哉?

其实，“好听话”与“难听话”,本无所为好坏，关键看它讲得是否合乎实情。 如果言过其实，那么,“好听话”就一钱不值，如果言实相符，那么,“难听话”就大 有裨益。

然而，道理好讲，做起来难。一个人，如果没有执著的专业精神，没有对文 学的纯粹的态度，没有最起码的自尊心，是不可能成为一个敢说“难听话”的批 评家的。一个合格的批评家，要有一股子不肯随顺的“盛气”,要有一点耻感，要

28 文学还能更好些吗

把随喜说好话、顺势说假话，当做有伤尊严的事情；甚至，还要有点牺牲精神，要 把被误解、受伤害，看做自己应该承担的义务。文学批评文风之好坏与境界之 高下，从专业能力方面看，决定于批评家是否有成熟的判断力和表达力，从伦理 精神方面看，则决定于他的气是否很盛、耻感是否很强。

二

从中国文论的角度来看，作文的要道，全在一个“气”字上：气盛则言宜，气 衰则言乖。故自孟子首倡“养气说”以来，“文以气为主”(曹丕：《典论 ·论文》), 就成了中国诗学理论中的黄金定律和不易之论。唐宋两朝论文章，尤喜以“气” 作比譬。刘禹锡说：“气为干，文为支，跨跃古今，鼓行乘空，附丽不以凿构，咀嚼 不以文字。”(《答柳子厚书》)而韩愈的比喻更形象，也更有名——他将“气”喻为 “水”,将“言”比作“物”,视“气”为决定写作成败的关键：“气盛则言之短长与声 之高下皆宜。”(《答李翊书》)逮及清代，“文气说”益昌，强调的语气，也更加斩 截，类似“有气则生，无气则死”这样的话，几乎成了挂在一些学者嘴边的流口 常谈。

作为一种复杂的结构，气至少由三个层面构成：一个是生理学层面，一个是 心理学层面，一个是伦理学层面。其中既有先天生成的一面，也有后天养成的 一面；就前者说，它具有一定的稳定性，就后者说，它又具有可重构的变易性。 虽然就其最初形态来看，气无非是“鼻息出入之气”,但是，通过积极的修养，这 种自然形态的“生理之气”,可以逐渐升华为精神形态的“心理之气”与更高意义 上的“伦理之气”:“理气此气，血气亦此气，圣贤庸众皆此气，辨在养不养耳。”①

那么,对文学批评来讲，最为重要的，是什么样的“气”呢?

答曰：是伦理意义上的“盛气”,即充实而勃郁的浩然之气。它是真气、英 气、正气、胆气的混合体，是批评家在克服了内心的顾虑和恐惧之后所获得的一 种个性舒展、情绪饱满、心智活跃的状态；只有进入这样一种状态，批评家才能 以一种自由的心态进行写作，才能淋漓尽致地表达自己的思想和情感，相反，如 果处于气虚和气竭的状态，那么,他就会因为胆怯而左顾右盼，而言不由衷地说



① 谭嗣同：《谭嗣同全集》,上册，《思篇 ·二十八》,中华书局，1981年，第137页。

文学批评：若无盛气会怎样 29

漂亮话，而虚头巴脑地说好听话。尽管，对一个批评家来讲，情、识、才、学也很 重要，但相提而论，浩然之气更为重要，因为，没有它的推激和支持，批评家的内 心就缺乏勇气和活力，他的情、识、才、学就很难被充分地表现出来。

事实上，这种浩气甚至还应该有“怨”和“愤”的因子，即因为强烈的不满和 热切的渴望，而表现出来的质疑精神和批判性诉求。在司马迁看来，“诗三百 篇，大抵圣贤发愤之所为作也”,而“意有所郁结”则是圣贤们著书立说的共同的 心理状态。《史记》之所以成为一部不朽的著作，一个重要的原因，就在于作者 的胸臆间，也有一股沛沛然的浩气，就在于他的浩气里，流贯着敢“怨”、敢“发 愤”的精神。李卓吾在《焚书》中论及《伯夷列传》时，便肯定了这一精神，同时， 他也批评了后代学者的气沮色挠，没有出息：“今学者唯不敢怨，故不成事。”的 确，文学批评的不发达，往往不是因为批评家的气“太盛”——所谓“盛气凌人” 的批评，其实并不多见-  而是因为气太弱，弱到了近乎低首下心、低声下气、 没有耻感的程度，因此，便无痛痒，无不满，无对话，无交锋。然而，浮枵不实的 好听话，却是现成的，只要面对的是自己的“朋友”或有点儿名头的作家，那么, 无论他写出来的是什么样的烂作品，都有人热情而慷慨地赞美它——他们的赞 美，有时几乎到了黑白不辨、美丑不分、善恶颠倒的程度。子曰：“巧言，令色，足 恭，左丘明耻之，丘亦耻之。”吕坤也说：“沾沾煦煦，柔润可人，丈夫之大耻也。” 一个丧失耻感的人，大体上就是一个无可无不可的混世主义者；而批评家一旦 丧失了耻感，便很有可能把说假话当做家常便饭，就有可能成为“柔润可人”的 乡愿。所以，古人的耻感，我们也应该有，不可因为我们的不肖，而使先人独专 斯美。然而，正是在“知耻”一事上，我们却有违祖训，显得很不成器。

三

却说，最近，我有幸阅读了一部涉及五代之乱与宋辽之争的名为《西夏咒》 的当代小说。在这部小说的“后记”里，作者自称已经有了这样的认识和觉悟： “时下的文坛，定然缺乏能使人健康向上的土壤和气候。”因而，为了远离贪、嗔、 痴“三毒”,他已经“全身心地进入了宗教”,然而，他所信奉的宗教—一种我闻 所未闻且名称很怪的“宗教”——不仅没有帮他变得更加智慧和成熟，反而使他

**30** 文学还能更好些吗

连最基本的事实感和判断力都丧失了。这部作品的“反小说”的叙事和粗糙的 语言所造成的阅读障碍，已经很折磨人了，然而，更让人惊诧和难以接受的，还 不是这个，而是它的历史观和宗教思想 它对民族英雄的贬损，对规颜事敌 者的赞美，实在是太出格、太离谱了。

“五代”之际，中国进入了政局最为纷乱的时期，也进入了世风浇漓、士节最 差的时期，正像蔡东藩所说的那样：“‘甚矣哉!中国之乱，未有逾于五季者也!' 天地闭，贤人隐，王者不作而乱贼盈天下。……铤而走险，虽夷虏犹尊亲也，急 则生变，虽骨肉犹仇敌也。元首如弈棋，国家若传舍，生民膏血涂草野，骸骼暴 原隰，而私斗尚无已时。”(《五代演义 · 自序》)正因为关怀世道人心，正因为看 到了砥砺士节、匡救世风的迫切性，陈寅恪先生才在《赠蒋秉南序》中，高度评价 欧阳修的《新五代史》:“欧阳永叔学韩昌黎文，晚撰《五代史记》,作‘义儿’、‘冯 道’传，贬斥势利，尊崇气节，遂一匡五代之浇漓，返之纯正。”然而，我们时代的 这位对“西夏”文化情有独钟的小说家，却偏要跟欧阳修唱反调，立志要给冯道 和秦桧这样的无特操、没骨气的人翻案。在他看来，面对异族的侵凌，反抗便是 灾难和罪恶，而妥协才是出路和功德；所以，抵抗外侮的岳飞、陆游和文天祥就 是罪人，而敢于投降的秦桧、冯道和洪承畴则是英雄，是被人们长期误解和冤 枉、因而需要重新评价的救命菩萨。然而，历史不是任人打扮的小姑娘，不是由 人团捏的软泥巴，对那些是非已经有定论的历史事件，那些忠奸已经有定评的 历史人物，后来的人们固然可以有不同的看法，但是，无论他的立场和观点多么 具有“现代性”和“宗教感”,都不能丧失最基本的历史感，都不能颠覆那些最基 本的道德标准和价值尺度。

就拿冯道来说，他“历四朝，相六帝”(《旧五代史》卷一百二十六),无论站在 旧道德的立场来审视，还是用新道德的尺度来衡量，问题都是很严重的。在司 马光眼里，他“朝为仇敌，暮为君臣，易面变辞，曾无愧作”(《资治通鉴》卷二百九 十一),毫无气节和人格可言；在欧阳修笔下，他“视丧君亡国亦未尝以屑意”,沾 沾然以“长乐老”自命，实“可谓无廉耻者矣”(《新五代史》卷五十四),是只配归 入“杂传”的。然而，在我们时代的这位小说家的叙事里，他却是“世间法意义上 的‘菩萨”:“在一次次改朝换代的血雨腥风中，冯道用智慧和幽默，为百姓拒绝 了指手画脚的一把把屠刀，真正把屠夫的凶残化为一笑了。”鲁迅“怒其不争”的

文学批评：若无盛气会怎样 **31**

反讽，被生吞活剥地转换成了冠冕堂皇的“正言”:摧刚为柔，扭直作曲的功夫真 是了得!

文天祥《过零丁洋》诗云：“人生自古谁无死，留取丹心照汗青。”但是，在这 位作者的笔下，文天祥陷阵却敌、不避汤火的英雄行为，不仅无功，而且有罪： “在所谓的‘汗青’中，耀武扬威的，恰恰是帮凶和罪人。”总而言之，“所谓的‘民 族大义’,其实是一个心胸狭窄的小部落对同类举起屠刀时理直气壮的号叫。 ……千年来的文人们讴歌的，便是这个了”。在这部神道设教、故弄玄虚的作品 里，“宗教”被当做旗帜举起来，尊严却被当做泥土踩在脚下，个人、国家和民族 的尊严，全然没有了意义——只要能活命就够了，管他天下是谁家的天下。

本来，严肃意义上的文学批评，应该具有严格的尺度和严谨的态度，要对作 家的不成熟的创作和不可靠的思想，进行冷静的反思和对话性的质疑，从而向 社会提供负责任的判断和有价值的“批判性话语”。然而，让人困惑和失望的 是，面对这样一部忠奸不辨、厚诬古人的小说，我们的一些批评家，却不仅没有 表现出最起码的质疑精神，反而在发言和文章里，说了一大堆不着边际、文过饰 非的好听话，竟然认为这位作家的“文学成就”被低估了，竟然认为他已经进入 为数不多的“大作家”的行列了，全然没有正常的文学批评所应该有的“盛 气” 面对问题直言无讳的正气和胆气。

四

是的，在那些热诚的批评家的内心，总有一股不可遏抑的盛气。当然，“气 盛”不是为了“凌人”,而是为了“立言”,为了维持真理和批评的尊严，使它不至 于堕到尘埃里。批评是与自尊和良知密切相关的事业，而正直、勇敢地表达自 己的感受和判断，则是批评必须服从的道德律令。

几乎所有优秀的批评家，都是敢说真话的人。他们也许显得尖锐、冷峻，但 却毫无恶意。他们不怕得罪人，也很少考虑因为批评自己会失去什么样的利 益。在对待批评上，他们所表现出来的，是纯粹的学术态度和高尚的专业精神。 李长之对鲁迅的批评，常风对《子夜》的批评，李健吾对巴金《爱情三部曲》的批 评，傅雷对张爱玲的《倾城之恋》和《连环套》的批评，苏雪林对沈从文小说种种

32 文学还能更好些吗

缺点的批评，朱自清对“鸳鸯蝴蝶派”的批评，余光中对朱自清散文和“民初的游 记”的批评，龙应台对无名氏与王祯和小说的批评，都是二十世纪中国文学批评 史上值得称道的典范。其中，最难能可贵的，是常风先生对《子夜》的坦率批评。 要知道，自1933年6月出版之后，茅盾的这部作品就受到几乎众口一词的赞 扬，瞿秋白甚至将这一年称作“子夜年”,认为“这是中国第一部写实主义的成功 的长篇小说”,而“1933年在将来的文学史上，没有疑问的要记录《子夜》的出 版”①。

然而，对这样的评价，常风先生却“不敢苟同”。1936年10月，他在一篇文章 中，勇敢地表达了自己的“愚暗的意见”:“我们愿意坦白直率地说：这部《子夜》是 一个失败，一个大失败。……就《子夜》的中心人物吴荪甫来说：这简直是一个无 灵魂的木偶。这是一个多种人格的混合物，但是在叙述中似乎缺少若干必要的说 明。像傀儡戏中的木头人一样，吴荪甫是一个被劣等的玩傀儡戏者在摆动着。这 部伟著的开始就是一个不幸的征兆。描写吴老太爷和那位跟随他从乡下来到上 海的小姐过分的闹剧化，讽刺的堕于恶趣。作者布置了那样广阔的场面，海错山 珍，无美不臻，但是他却明显地表示出他需要更大的魄力——关于处理题材和描 写  与更深刻的观察力——关于抉择和认识题材。《子夜》是一个失败——-一 个惨痛的失败，那样丰富的一席盛宴。”②倘若放在今天，这样的直言无隐的批评， 肯定要被我们时代忠厚之态可掬的人们，归入“酷评”之列的。然而，关于《子夜》, 常风先生提供给我们的，却是最有事实感和问题意识的观点，也是最值得珍惜的 意见。可以想见，如果没有足够的勇气，如果没有那股“盛气”,常风先生断然不会 冒天下之大不韪，发出那一通几乎要犯众怒的议论来。

伟大的别林斯基他的名字几乎可以被当做“批评家”的代名词——也 是这样一位“气”很“盛”的批评家。他真诚地肯定过许多作家的成就，但也批评 过不少作家的问题，即使对自己曾经欣赏和赞扬过的果戈理， 一旦发现他后来 的创作出了问题，他也照样会毫不留情地进行批评。事实上，这种充满激情的 批评精神，在关于文学的学术研究中，也是特别需要的。不少有成就有影响的 研究文学的学者，同时也是优秀的批评家，而他们的著作里，也都充满批评的激



①瞿秋白：《论(子夜》及其它》,百花文艺出版社，1985年，第115页。

②常风：《逝水集》,辽宁教育出版社，1995年，第152—153页。

文学批评；若无盛气会怎样 33

情和“盛气”。例如，在勃兰兑斯的《十九世纪文学主流》中，在李长之的《司马迁 的人格与风格》中，在布斯的《小说修辞学》中，在利维斯的《伟大的传统》中，在 马克 ·斯洛宁的《苏维埃俄罗斯文学》中，甚至在布鲁姆的值得商榷的《西方正 典》中，我们都可以强烈地感受到批评精神的存在，也能感受到一股“盛气”的 存在。

五

在广受欢迎的《十九世纪文学主流》里，勃兰兑斯这样评价夏多布里昂：“这 个重要人物没有敏锐的观察力，至少对整个人类来说是这样，他实际上很少关 心整个人类，他把观察力只集中在一件他感兴趣的主题上，那就是他自己，他半 自觉不自觉地但不管怎样是完整地把它揭示出来并展现在我们面前。他是一 个高傲到近于狂妄自大，忧郁到颓唐绝望，对事物怀疑到对一切漠然的人；他对 任何类型的进步都没有信心，深信一切都是空的；即使对那些一时给他欢乐的 东西，如爱情，名声，社会地位等，他都觉得无用；随着时间推移，他越来越感到 厌倦，越来越多地、聚精会神地捉摸自己。”①这样的文字，优美而深刻，一针见 血，充满“盛气”——这股气，他在评价海涅、贡斯当、巴尔扎克、司汤达、梅里美、 乔治桑、缪塞、圣伯甫等人的时候，表现得同样淋漓尽致。

勃兰兑斯的批评，给我们提供了这样一个启示：批评的文风，不仅是一个语 言和形式的问题，还是一个与批评家的精神状况密切相关的问题；文体问题其 实就是文气问题，而文气则与心气相通，是作者的个性、气质、人格和德性的外 在表现。《易经 ·系辞下篇》里说：“将叛者其辞惭，中心疑者其辞枝，吉人之辞 寡，躁人之辞多，诬善之人其辞游，失其守者其辞屈。”这是一段极为深刻的话。 它说明，文风的形成和差异，其实就决定于批评家的性格特点和人格状况，甚至 决定于他们在特定情境下的伦理行为和道德体验。所以，仅仅从语言学和修辞 学的角度，仅仅从技巧和形式的角度，根本无法完整而全面地揭示文风形成的 原因。

勃兰兑斯在谈及法国“浪漫派”的时候，说过一段很长也很精彩的话。他

① 勃兰兑斯：《十九世纪文学主流》,人民文学出版社，1997年，第三分册，第158页。

34 文学还能更好些吗

说，作家若是看着公众的脸色行事，为了赢得自己时代人们的赏识而写作，那 么,即使他赢得了桂冠和财富，他也是不存在的，他的作品也是毫无价值的。因 此，一个优秀的作家，只有当他“没有任何思想顾虑，道出了他的亲身感受，写出 了他的亲眼所见的每一部这样的作品，不管它的刊印的版本多么稀少，却是一 部有价值的文献，而且将永远是有价值的文献”①。

其实，对文学批评家，也可作如是观。打油诗云：“文章所贵在风骨，最是盛 气不可无。史公昂首敌万岁，鲁迅横眉对千夫。若非一士能谔谔，哪得百姓破 铁屋。可怜后来诸公者，唯习拍马屠龙术。”对文学批评来讲，所谓“盛气”,是含 着“气节”和“正义感”的意思在里头的，与“耻感”是相通的。一个好的批评家， 只有当他行己有耻、不仰人鼻息的时候，只有当他敢于坦率地表达自己的真实 感受和思想的时候，他才有可能写出有价值的批评文章，他的文体才有可能是 活泼的、热情的、有个性的，才能最终达到韩愈所说的那种“气盛言宜”的境界。

2011年6月22日，平西府



① 勃兰兑斯：《十九世纪文学主流》,人民文学出版社，1997年，第五分册，第20页。

**文学批评：若无盛气会怎样** **35**

**批评家的精神气质与责任伦理**



一个普通的读者，有理由享受随便谈论文学的快乐，但一个认真、负责的批 评家，却必须努力摆脱阅读和评价上的漫不经心的随意，放弃凌空蹈虚的自由。 批评是一种揭示真相和发现真理的工作。虽然进行肯定性的欣赏和评价，也是 批评的一项工作内容，但就其根本性质而言，批评其实更多的是面对残缺和问 题的不满和质疑、拒绝和否定。是的，真正意义上的批评意味着尖锐的话语冲 突，意味着激烈的思想交锋。这就决定了批评是一种必须承受敌意甚至伤害的 沉重而艰难的事业。为什么在我们的批评界，推销员太多，质检员太少；说空话 的太多，说实话的太少；说鬼话的太多，说人话的太少；垂青眼的太多，示白眼的 太少。究其原因，盖在于批评本质上是一种路途坎坷、考验重重的精神历险。

那么,什么是批评?给它下个简单的定义并不难。所谓文学批评即对写 作、文本、阅读及影响写作和阅读的外部条件和主体素质进行研究和评价的活 动。它是一种特殊而复杂的文化行为：既要以精微、细致的感性体验作为起点， 又要超越感性的简单与琐屑，达到理性的高度；可以在激情燃烧、我心飞翔的高 峰体验中陶醉，不知手之舞之足之蹈之，但为了获得妥实可靠的判断，他又必须 让自己冷静下来，以便进入一种客观的澄明之境。纳博科夫说：“读书人的最佳 气质在于既富于艺术味，又重科学性。单凭艺术家的一片赤诚，往往会对一部 作品偏于主观，唯有用冷静的科学态度来冲淡一下直感的热情。不过如果一个 读者既无艺术家的热情，又无科学家的韧性，那么他是很难欣赏什么伟大的文

**36** **文学还能更好些吗**

学作品的。”①这些话说说容易，做起来艰难。纳博科夫自己就没有做到。他在 一次回答记者的时候说：“我高兴地记得在纪念堂里，面对六百位学生，我撕毁 了《堂吉珂德》这本残酷、粗俗的书，这使我的一些比较保守的同事感到吃惊和 窘迫。”②同样，他在评价陀思妥耶夫斯基的时候，也缺乏起码的敬意和公正。他 还说过电影《日瓦戈医生》令他“恶心”的话。

是的，只是简单、随意地描述自己的阅读感受和印象，还不能被称作文学批 评，无论这种描述显得多么花里胡哨，多么机智聪明，它都不过是性质粗糙的读 后感而已。真正意义上的批评行为，意味着成熟的思辨能力和深刻的思想内 涵，是一种在广泛的阅读经验和渊博的知识支持下的复杂判断。它要求批评家 具备丰富的阅读积累，因为，只有这样，你才会拥有开阔的精神视野，你才能形 成可靠的鉴别能力和可靠的判断能力。刘勰在《文心雕龙》中对此有深刻的论 述：“凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器；故圆照之象，务先博观。阅乔岳以形 培堪，酌沧波以喻畎浍。无私于轻重，不偏于憎爱，然后能平理若衡，照辞若 镜矣。”

那么,只要具备丰富的知识积累和广泛的阅读经验，就一定能成为一个真 正的批评家吗?不一定。为什么呢?因为一个人能否成为批评家，最终决定于 一种更为内在的东西，具体地说，决定于你是否具有批评家的精神气质。因为， 气质是一种在人的心理活动中具有动力学意义的内在力量，它影响着人的心理 活动的速度、强度和方向。文学批评家正是依赖一种特殊的精神气质来展开他 的批评工作的，按蒂博代的话说：“一个批评家是以自己的气质，以自己在文学、 政治和宗教上的好恶来判断同时代人的，他尽可能地把这些变为一种权威的 方式。”③

从生理上讲，每个人都属于四种气质类型中的一种：要么属于热情、愉快的 多血质，要么属于迟缓、沉静的粘液质，要么属于忧郁、脆弱的抑郁质，要么属于 急躁、冲动的胆汁质。批评家的精神气质也许与人身上的生理气质有着潜在而 神秘的关联，但是，我们似乎还找不到充分的依据，说哪种生理气质的人最适合



① 纳博科夫：《文学讲稿》,三联书店，1991年，第24页。

② 王選：《世界著名作家访谈录》,江苏文艺出版社，1991年，第120页。

③ 蒂博代：《六说文学批评》,三联书店，2002年，第70页。

批评家的精神气质与责任伦理 **37**

做批评家，或者不适合做批评家。我倒是倾向于认为，人们通过自觉的努力，可 以深刻地改变自己的精神气质和行为模式，从而完成对自我精神生活的文化变 革，最终成为一个真正意义上的批评家。

总之，批评是一种非常重要又极其高级的精神创造活动，不是随便什么人 都可以搞的，至少不是随便什么人都可以搞好的。正像别林斯基所说的那样： “批评才能是一种稀有的、因而受到崇高评价的才能；如果说，多多少少天生有 一些美学感觉、能够感受美文学印象的人是寥寥可数的，你们，极度拥有这种美 学感觉和这种美文学感受力的人，又该是多么少呢?……有人认为批评这一门 行业是轻而易举的，大家或多或少都能做到的，那就大错特错：批评家的才能是 稀有的，他的道路是滑脚的，危险的。事实上，从一方面说来，该有多少条件汇 合在这个才能卓越的人的身上：深刻的感觉，对艺术的热烈爱，严格的多方面的 研究，才智的客观性——这是公正无私的态度的源泉——不受外界诱引的本 领；从另一方面说来，他担当的责任又是多么崇高!”①不错，一个人倘若想成为 真正的批评家，他就应该使自己具备“稀有的才能”,应该将多种条件“汇合”在 自己身上。但是，在我看来，这些“才能”和“条件”只有在一些特殊的精神气质 的推激下，才能最终成为一种生产性的巨大力量。

二

一个真正的文学批评家身上，通常都有一种由浪漫主义情调和理想主义精 神构成的堂吉珂德气质。纯粹意义上的文学批评，意味着对文学的一往情深的 爱，意味着为了捍卫文学的尊严和价值而表现出来的勇敢而执著的精神。为了 说出自己的感受和判断，为了表达自己的愿望和理想，那些真正的批评家的内 心充满了难以遏抑的激情和冲动，很少考虑直言不讳的坦率会给自己带来什么 不利的后果。就此而言，批评即行动，它体现的是一种堂吉珂德气质，一种充满 内在热情和实践勇气的英雄气质。我们需要怀抱着崇高信念和伟大理想的堂 吉珂德，需要这种像罗宾汉一样勇敢地行动、像顶橡树的牛犊一样倔强的可爱 的英雄。



① 别林斯基：《别林斯基选集》,第一卷，上海译文出版社，1979年，第324页。

38 文学还能更好些吗

然而，在我们所生活的这个时代，多的是招摇撞骗的乞乞可夫，多的是自私 虚荣的蓓基 ·夏泼，多的是野心勃勃的于连 ·索黑尔，多的是心灵冰结的伏脱 冷，多的是耽于沉思怯于行动的哈姆雷特，但是缺少堂吉珂德，缺少堂吉珂德身 上的那种可敬的品质与脱俗的气质。来自拉 ·曼却村庄的这位绅士，正像别林 斯基评价的那样：“首先是一个最卓越、最高尚的人，是一个真正见义勇为的骑 士。虽然他彻头彻尾、彻里彻外都是可笑的，但是他不仅不愚蠢，恰恰相反，他 非常聪明；不仅如此，他是一个真正的智者。”①屠格涅夫也在1860年1月10日 的一次题为《哈姆雷特和堂吉珂德》著名的演讲中，高度评价这位伟大的文学人 物，揭示他所“表明”的那些伟大的精神价值和精神气质：“首先是信仰；对某种 永恒的、不可动摇的东西的信仰，对真理的信仰，总之，对存在于个人之外，但又 不易把握的真理的信仰，这真理要求人们为它服务，并作出牺牲，但是只要奉行 真理并持之以恒，而且甘愿为真理牺牲，这真理也是可以把握的，堂吉珂德整个 人都充满了对于真理的忠诚，为了这理想，他甘愿忍受一切艰难困苦，甘愿牺牲 生命；他珍视自己生命的程度，视其在多大程度上能成为体现理想，在人间确立 真理和正义的手段而定。……他相信真理，坚信不疑，而且义无反顾。因此他 才无所畏惧，坚忍不拔，才能满足于最粗劣的饭菜和最寒酸的衣服：他无暇顾及 这些小事。他心地善良，但精神伟大，为人勇敢；他那感人的虔诚并没有束缚他 的自由；他毫无虚荣心，但他并不怀疑自己，怀疑自己的使命，甚至对自己的体 力也毫不怀疑；他的意志百折不挠。”②

别林斯基自己就是这样一位堂吉珂德式的批评家。他对文学、对真理充满 热烈而执著的热爱，即使在受到严重的误解和恶毒的侮蔑的情况下，依然矢志 不渝、之死靡他。他在著名的《文学的幻想》中说：“人啊，为你崇高的使命骄傲 吧……抛弃自己，克制利己主义，把自私的我踩在脚下，为别人的幸福而生存， 为同胞、祖国的利益，为人类的利益牺牲一切，爱真理和善良，不是为了求得酬 报，而是为了真理和善良本身，背起沉重的十字架，受尽苦难，然后重见上帝，获 得永生，这永生必须包含在你的我的融化中，在无边至福的感觉中!”③他对当时



①赫拉普钦科：《赫拉普钦科文学论文集》,人民文学出版社，1997年，第230页。

② 屠格涅夫：《屠格涅夫文集》,第6卷，人民文学出版社，2001年，第166—167页。

③ 别林斯基：《别林斯基选集》,第一卷，第19—20页。

批评家的精神气质与责任伦理 39

俄罗斯文坛的腐败现象深恶痛绝：“到现在为止，我们的文学界仍旧流行着一种 可怜的、幼稚的对作家的崇拜，在文学方面，我们也非常重视爵位表，不敢对地 位高的人说真话。碰到一位名作家，我们总是只限于说些空话和溢美之词；不 顾情面地说真话，我们就认为是亵渎神圣。”①他说：“跟社会舆论进行战斗，明目 张胆地反对它的偶像，是一件非常可怕的事；可是，我胆敢这样做，与其说是有 勇气，毋宁说是对真理的无私的爱。”②他直言不讳地点名批评格列奇、森科夫斯 基、布尔加林和布朗贝乌斯男爵。他批评《读书文库》杂志“为了丰富自己的钱 袋，用金钱来制造大批才能”③。他尖锐地毫不留情地向自己时代的文学发出这 样的质问：“我们全部文学家的共同努力没有产生过任何超乎中庸以上的东西! 请问，文学在哪里?我们有许多大大小小的才能，可是太少负有天职的艺术家， 就是说把写作和生活、生活和写作视为同一件事，离开艺术就无法生存，不需要 恩宠，不需要栽培，或者说有了栽培反而会灭亡，不管是金钱、优遇或者不公平 都打不倒他，直到最后一息都忠于神圣天职的人。……在我们这里，什么时候 真正的艺术的时期才会来到呢?”④别林斯基的尖锐和坦率，给自己赢得的更多 的是侮蔑和攻击。据屠格涅夫在《回忆别林斯基》中讲，有的谣言甚至说他在从 大学读书期间，曾有过“猥亵行为”,并因此被“开除”学籍⑤。值得庆幸的是，别 林斯基并没有被这些恶毒的谣言所击倒。有一次，他“热烈”地对巴纳耶夫说：

“有人会称我为谄媚者，骂我是下流坯，说我在当权者面前的态度反复无

常……让他们说去!不管别人怎么想，我都不怕公开和坦率地表明我的信仰 …. ”

他开始激动地在房间里走来走去。

“不错!这就是我的信仰”,他继续说着，情绪越来越激动，“我对这种信仰 并不感到羞愧，反而感到自豪……鬼知道是些什么人持这种看法、像这样议 论，我于吗要重视它呢?……任何力量都不能迫使我写出一行违背信仰的文



① 别林斯基：《别林斯基选集》,第一卷，第36页。

② 同上书，第一卷，第95页。

③ 同上书，第一卷，第118页。

④ 同上书，第一卷，第121页。

⑤ 屠格夫：《回忆录》,人民文学出版社，1962年，第21页。

40 文学还能更好些吗

**字来……他们了解这一点……想收买我是办不到的……我向您发誓，巴纳耶** **夫，——因为您还不了解……** **”**

**他朝我走过来，站在我的面前。苍白的脸变得通红，所有的血都涌向头** **部，一双眼睛炯炯发亮。**

**“我向您发誓，任何东西都收买不了我!……对于我来说，与其践踏自己** **做人的尊严，在任何人面前降低自已的人格或出卖自己，倒不如饿死了更痛** **快———何况我本来就每天冒着饿死的危险(说到这里他讥讽地苦笑了一下)**

**...** **”①**

1840年3月14日别林斯基在写给鲍特金的信中曾经这样表达自己的文学 信念：“我将死在杂志岗位上，吩咐在棺材里，在头旁边放一本《祖国纪事》。我 是文学家，我带着病痛的、同时是愉快而骄傲的信念这样说。俄国文学是我的 生命和我的血。”②这是一段令人感动的自白和宣告，显示了一个真正的文学批 评家伟大的精神气质。这是一种所有真正爱文学并且想成为批评家的人都应 该努力在自己身上培养的一种情感态度和精神气质。

三

一个真正的批评家，天生是一个捍卫精神自由原则的民主主义者，因此，在 他的身上，总是表现出一种体现着平等精神和独立人格的民主气质。关于这种 气质，卡尔 ·科恩的《论民主》中，有非常精彩的论述。这本研究民主问题的著 作，是我最近读到的一本引人入胜的好书：论述优雅而从容，判断明快而亲切； 谈论的虽是常识性的问题，所得出的结论，却朴实而深刻。例如，他说，一个信 仰民主的人，应该培养这样一种“心境”,“即在实践中绝不认为任何有关事实、 主义或道德原则的见解是绝对正确，无改善的余地”③。他认为，“相信错误难 免，是民主主义者所应具备的气质中最根本的一点，因为否定任何政党的绝对



① 巴纳耶夫：《群星灿烂的年代》,上海译文出版社，1995年，第269—270页。

② 别林斯基：《别林斯基选集》,第一卷，上海译文出版社，1979年，第422页注释。

③ 卡尔 ·科恩：《论民主》,商务印书馆，1988年，第174页。

批评家的精神气质与责任伦理 **41**

明智，就会鼓励一切有关的人都参与决策。如果认为任何人或任何团体绝对正 确，那就只有把管理一切事务的权力都交给他们才合乎推理。对相信错误难免 的公民来说，在根本问题上进行辩论，不仅是可以容许的，而且是至当不移 的”①,因此，“经常受到批评应该是民主国家的每一个官员的家常便饭。那是一 个负担，但应作为管理好政府而必须付出的一部分代价”②。他最后的结论是： “理想的情况是社会成员与他们选出的官员间存在着互相信任与互相忠诚的关 系，但成功的民主却要求公民在信任之中搀合一些批判精神，即对当局存在一 定程度的不信任。”③

他的这些精辟的观点，完全可以移用来说明文学上的道理。对文学批评来 讲，他的见解显得尤其惬当、可靠：民主的“心境”和“气质”,无疑也是真正的批 评家应该具备的内在素质。为什么这么说呢?因为，写作也是一种权力，而作 家则是拥有和使用这种权力的人。倘若我们不想让写作沦为一种任性而野蛮 的权力，不让它沦为审美名义下的道德放纵，或商业动机驱动下的文化犯罪，那 么,读者尤其是批评家，在对作家的信任中就必须“搀合一些批判精神”、“存在 一点的不信任”,或者，换句话说，必须首先执持一种“反对”的态度，一种“高明 的怀疑态度” 洛厄尔曾说过：“高明的怀疑态度是一个好评论家的首要品 质。”理性的反对和高明的怀疑不仅引发对话的冲动，而且还会创造出充满民主 氛围和美好情调的争论。而这种争论，正如蒂博代所阐明的那样，乃是“文学的 灵魂”;没有这种“争论”,“没有批评的批评，批评本身就会死亡”④。的确，没有 争辩性的对话，没有尖锐的锋芒，批评就会失去内在的活力，就不会产生积极的 效果。

如果说，在政治生活中，“民主的气质”有助于人们遏制权力的腐败，那么, 在文学领域，这种包含着批判的精神和反对的态度的宝贵“气质”,则不仅有助 于防止作家滥用写作的权力，而且，从积极的方面看，包含着成熟的“民主气质” 的质疑和反对，也是创作的助力：那些胸怀开阔的、善于倾听批评意见的作家， 正是借助反对性的批评，来发现自己创作中的问题，警觉地避开被过于膨胀的



① 卡尔 ·科恩：《论民主》,第175页。

② 同上书，第179页。

③ 同上书，第178页。

④ 蒂博代：《六说文学批评》,三联书店，2002年，第120页。

42 文学还能更好些吗

自我意识遮蔽的盲区和陷阱。王若虚诗云：“妙理宜人入肺肝，麻姑搔痒岂胜 鞭。”说的正是这个道理。

事实上，对读者的阅读来讲，是否具备质疑的态度和反思的意识，也是至关 重要的。盲目的随顺和简单的认同，是一种懒惰的习惯，本质上是反阅读的。 因为，阅读是读者与作者之间的充满张力感的对话，只有站在反对的立场，经过 批判性的反思，读者的阅读才能摆脱粗糙而幼稚的性质，才能被升华为深沉而 丰富的内心体验。反之，如果在阅读过程中缺乏起码的反对意识，那么,读者不 仅很难进入作品的渊然而深的灵境，很难体验到丰富的精神愉悦，而且，还会因 其盲从而使阅读领域的深废浅售、鱼目混珠的情形更加严重。

其实，换一个角度来看，这种“民主的气质”,实际上就是一种不服从的精 神。如果说，作为长期的精神奴役和专制统治造成的可怕后果，作为一种极其 有害的消极习惯，盲目的服从必然会使人们的生活丧失活力，使人们的心灵变 得麻木、迟钝，使人们丧失创造的热情和能力，那么,不服从——正像弗洛姆指 出的那样 则是一种具有生产性的人格类型和精神气质，是推动人类的认识 能力和创造能力向前发展、不断提高的伟大力量：“人类通过不顺从的行为继续 向前发展着，这不只是说，由于人敢于向以人的良心或信仰的名义出现的权力 说个‘不’字，人的精神发展才是可能的，而且，这也说明人的理智的发展同样也 依赖于不顺从的能力，不屈从于那些试图窒息新思想的权威，不屈从于长期建 立起来的，把变化视为胡闹的舆论的权威。”①这种对权威的不服从还有助于我 们克服“晕轮效应”的消极影响。“晕轮效应”也叫“光环效应”,是指对某人的已 有的评价会微妙地影响到人们后来对他的评价：如果他已经受到高度的评价， 那么,他就会被一种具有积极肯定性质的“晕轮”或“光环”笼罩，从而暗示人们 给予他同样高的评价；反之，人们就会受到相反的暗示，结果也会大大不同。

不服从不仅是指不顺从那些高高在上的权威，而且还指不顺从自己置身其 中的大众或群体。古斯塔夫 ·勒庞在《乌合之众》一书中深刻地指出：“在集体 心理中，个人的才智被削弱了，从而他们的个性也被削弱了。异质性被同质性 所吞没，无意识的品质占了上风”;“群体是个无名氏，因此也不必承担责任。这



① 埃里希 ·弗洛姆：《在幻想锁链的彼岸》,湖南人民出版社，1986年，第176页。

批评家的精神气质与责任伦理 **43**

样一来，总是约束着个人的责任感便彻底消失了”①。从心理学角度看，人生来 就有一种从众的心理倾向。这是由人的社群化的生活方式决定的：人们总是希 望在认识和行为上与自己生活其中的社群保持一致，以便得到它的认同、接受 和奖励；总是害怕因为与群体意见不一致而遭到它的排斥和惩罚。这样一来， 人们宁肯附和大多数人的意见，而不愿表达自己的与众不同的意见，更不敢尖 锐地质疑已成老生常谈的迂腐见解，或坦率地陈述具有异端性质的观点。这种 消极的从众心理是不利于形成健康的批评风气的。

然而，应该承认，在我们的文化性格和文化心理中占上风的，却是习惯于服 从的奴性人格，是一种公允执中的乡愿“心境”和乐道人善的庸俗“气质”。妥协 折中、明哲保身的人生哲学，在我们的生活中具有主宰的意义。《老子》中说： “多言数穷，不如守中。”朱柏庐在《治家格言》中也告诫人们：“处世戒多言，言多 必失。”于是，克制自己的情感表达，遏抑自己的言说冲动，就成了我们这个社会 最基本的人生规训。沉默和隐忍、麻木与冷漠，便顺理成章地成了在在可见的 精神风景。基于正义和良知的不满和愤怒，反被视为缺乏生存智慧和处世策略 的表现。坦率地批评别人的缺点，尖锐地抨击社会的残缺，更被认为是不懂得 为人处世的莽撞行为。长此以往，坦率地表达反对意见，竟然成了一种令人畏 首畏尾的禁忌。就连阮籍这样的“不拘礼教”的叛逆者，也“发言玄远，口不臧否 人物”。有什么办法呢，反对的行为总是鲜有例外地给反对者带来不利的甚至 是灾难性的后果么。无怪乎孟子要说：“言人之不善，当如后患何?”

为了避免因言获罪，推尚克己隐忍、避忌怒火中烧，便成了聪明的人们远祸 全身的妙诀良方。那些高举“宽容”旗帜的智者，大为不屑地嘲笑着从青春激情 里升腾起来的愤怒，还送给它一个时髦的雅号：“愤青”。然而，这样的嘲笑是浅 薄的，是对青春的侮慢，是对愤怒的亵渎。因为，充满向往的不满和充满正义感 的愤怒，是一种神圣而庄严的精神现象。一个社会，倘若连青年都失去了不满 的感觉和愤怒的激情，那么,它必将因此而丧失勃郁、雄健的生命力，必将沦为 一个衰朽而令人绝望的社会。让我们倾听并记住非洲诗人马亚 ·安杰洛的诗 句：“愤怒吧，做一个愤怒的人是一件美好的事情，那是健康的标志。”是的，正是 在“出离的愤怒”中，鲁迅才爆发出自己的“不能已于言”的“呐喊”;正是因为难



① 古斯塔夫 ·勒庞：《乌合之众》,中央编译出版社，2004年，第16页。

44 文学还能更好些吗

以无动于衷地生活，胡适才将范仲淹的“宁鸣以死，不默而生”当做自己的绝对 原则。伟大的文化先驱用自己的“不从”的民主气质和勇敢行动，昭示了一种现 代性的伦理规范和道德命令。我们应该像他们一样，敢于“愤怒”地显示自己月 旦春秋的勇气，敢于大胆地点燃自己臧否人物的激情。

而在别林斯基看来，不从的精神就是为敌的姿态。做一个勇敢的“敌人”, 乃是“诗人”即一切从事文学创造活动的人的正常而必要的精神姿态：“是的! 这是没有疑问的：诗人和社会处于相互敌对的地位，他们互相是对方的天然的 敌人。从一方面来说，社会在认识他的优点之前，先要扼杀他；从另一方面来 说，社会对诗人的爱顾，反而把诗人引入邪途。”①而在我看来，批评家则是双重 角色的“敌人”:他既是“社会”的敌人，又是“社会的敌人”的敌人，即“诗人”和作 家的敌人，所以，做一个批评家，便意味着要有勇气面对和承受至少来自两方面 的敌意和伤害。正是由于这个原因，我倾向于把“批评”这个概念当做一个阳性 词，当做一个及物动词，它意味着刚健弘毅的虽千万人吾往矣的男子汉气概，意 味着有勇气与任何人任何力量发生冲突性的关联。它拒绝那种温吞、软和的态 度和风格，因为，这种有气无力的娘娘腔和懦夫做派不利于心灵与心灵的积极 交流。

总之，充满民主气质的“不从”和“为敌”意味着对真理和信仰的守护，意味 着对残缺和病象的攻击和批判，意味着对理想生活境界的祈向和追求。因此， 如果一个时代及其文学不负责任地把人降低为唯利是图的经济动物，降低为权 欲熏心的市侩之徒和势利小人，降低为不知道敬畏神圣事物的妄人和莽汉，降 低为缺乏内在热情的犬儒主义哲学的奴隶，降低为没有是非感、美丑感、善恶感 和羞恶心的空心人，一个真正的批评家，不，应该说，任何一个真正的知识分子， 除了拒绝服从，除了做它们的敌人，难道还有别的选择吗?

四

批评的气质还是一种求真尚实的科学气质。要有很强的问题意识和分析 能力，即发现问题的眼光、提出问题的勇气和根据充分的事实分析和解决问题



① 别林斯基：《别林斯基选集》,第一卷，上海译文出版社，1979年，第376页。

批评家的精神气质与责任伦理 **45**

的素质和能力，这是对批评家的一个基本要求。

然而，长期以来，在我们中间，流行着对文学与科学的关系的许多似是而 非的认识：科学的任务是求真，文学的使命是求美；科学依靠的是推理，文学 依赖的是想象；科学必须服从规律的制约，文学则享有无限的自由。凡此种 种，不一而足。这些貌似精辟的观点，其实多是靠不住的谬见。事实上，在文 学和科学之间，并不存在不可凌越的壁垒森严的界限。文学固然需要飞扬的 想象，但它更需要赋予想象及事象以真实性和意义感。而没有基本的科学气 质和科学态度，任何人都无法发现事实，也无法获致有价值的思想。一个小 说家固然离不开想象和虚构，但是，只有当他同样重视事实，换句话说，只有 当他具有必要的科学意识和科学气质的时候，他才能准确地把握生活，才能 深刻而生动地刻画人物。巴赫金说：“任何创作总为自己的对象以及对象的 结构所决定，因此不能允许有任意性，实质上不是杜撰什么,而只是揭示事物 本身的内容。人们可以得出一个正确的思想，但这思想有它自己的逻辑，因 此不能杜撰出思想，也就是说不能从头到脚地造出它来。”①契诃夫也在写给 罗索里莫的信中说：“由于熟悉自然科学，熟悉科学方法，我总让自己小心在 意，凡是在可能的地方总是尽力用科学根据考虑事情，遇到不可能的事情宁 可根本不写。……我不属于那种用否定态度对待科学的小说家，我也不愿意 属于凭自己的聪明推断一切的小说家。”②巴赫金和契诃夫的见道之论，值得 作家和批评家置之座右，深长思之。

如果说科学态度是小说家应该具备的基本修养，那么,科学气质就是批评 家应该具备的基本素质。批评是一种特殊形式的精神创造活动。它意味着对 事实的尊重。只有根据对事实的分析得出的结论，才能成为真正有价值的判 断。个人的趣味固然会参介进来，极大地影响着批评家的感受和判断，但是一 个成熟的自觉的批评家必须将一己的好恶，控制在适当的范围之内，必须让理 性的分析态度占据上风。感性最终让位给理性，想象最终让位给事实，这是批 评家应该服从的要求。

科学气质首先意味着对问题的敏感，意味着善于发现问题的意识和能力。



① 巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店，1988年，第105页。

② 契诃夫：《契诃夫论文学》,人民文学出版社，1958年，第285—286页。

46 文学还能更好些吗

莱辛就是一个问题意识很强的批评家。他的《汉堡剧评》充满了对自己时代的 文学和艺术问题的质疑和分析。他对马菲的批评就是不留情面的问题化批评。 他说马菲的悲剧《墨洛珀》的“布局是造作的，雕琢的，并不是成功的，他的作品 的人物是按照道学家的分析或者按照书本上众所周知的样板，而不是按照生活 塑造的；他的作品的语言表现了更多的幻想，而不是感情；人们到处都能发现文 学专家和诗韵学家的形象，却很少发现天才和作家的形象”①。从这样的否定性 的判断里，我们不仅看到了一个真正的批评家无所畏惧的尖锐和坦率，而且，还 看到了他尊重事实、热爱真理的令人肃然起敬的科学气质。

科学气质和理性精神也是伏尔泰文学批评的基本特点。同莱辛的批评一 样，伏尔泰的批评里既洋溢着敢于挑战的激情和勇气，又能成功地赋予自己的 批评以无懈可击的客观性和令人信服的事实感。他毫不宽假地批评封特奈尔 的《古今逝者对话录》,认为“这部浅薄轻浮、谬误百出的书竟能长期欺世惑众， 真是法国的一大耻辱”,但他绝不是简单而随意地下个判断了事，而是用无可辩 驳的事实来支持自己的评价：他用具体的例子，证明了此书文笔的“糟糕”和思 想的“荒唐”②。为了“深入探讨一下语言的纯洁性问题”,他同样用最老实的办 法来解决问题：他以近乎笨拙的方式列举了大量具体的例句，逐词逐句地批评 莫里哀的“优秀喜剧作品”《恨世者》的病句和不妥当的表达，尖锐地指出这部剧 作存在的“笔调松散”、“用词不当”、“不可理解”、“不合语法”、“结构欠佳”及“俗 气而滑稽”等语言病象③。他还实事求是地批评了高乃依的《俄狄浦斯王》中明 显不合情理的错误。他解释自己批评这些伟大作家的动机时说：“谁若不能指 出伟大人物的过错，谁也就不能欣赏其长处”④;“批评应侧重伟大人物的不足； 若由于偏见连他们的毛病也欣赏，那么不久我们就会步其后尘。那么我们从名 家那里得到的启示，或许便是如何将作品写坏了”⑤。这是一个充满科学气质的 伟大批评家留给我们的值得珍视的告诫和经验。



① 莱辛：《汉堡剧评》,上海世纪出版集团，2002年，第217—218页。

② 伏尔泰；《伏尔泰论文艺》,人民文学出版社，1993年，第208页。

③ 同上书，第229—244页。

④ 同上书，第471页。

⑤ 同上书，第480页。

批评家的精神气质与责任**伦理** **47**

五

与批评的气质同样重要的是批评的责任伦理。如果说，批评的气质指涉的 是为了进行真正意义上的批评，我们应该具备什么样的心理能力和精神姿态， 那么,研究责任伦理则意味着说明我们的批评应该承担什么样的使命，或者应 该追求什么样的文化理想。后一个问题同前一个一样重要，尤其是当我们的文 化处于空前严重的脱序状态和拔根状态的时候。

责任伦理是马克斯 ·韦伯的一个非常著名的概念。在他看来，一切具有伦 理意义的行为，皆可归并为两大类：一类是责任伦理，一类是心志伦理(一译“信 念伦理”):“这两种准则，在根本上互异，有时有着不可调和的冲突。……这不 是说心志伦理就不负责任，也不是说责任伦理就无视心志和信念。……不过， 一个人是按照心志伦理的准则行动(在宗教上的说法，就是‘基督徒的行为是正 当的，后果则委诸上帝’),或者按照责任伦理的准则行动(当事人对自己行动 [可预见]的后果负有责任),其间有着深邃的对立。”①我们不是基督徒，可将心 志伦理暂且放下。我们没有上帝可依赖，只能自己对自己负责任。因此，我们 能够承担、可以追问的，也只能是与自己的伦理行为密切相关的责任伦理。

文学批评所应承担的责任伦理，是为自己时代的文学提供真实、可靠的判 断，从而将这些判断转化为积极的具有生产性的话语力量。具体地说，就是要 有助于帮助读者了解真相，同时又要作为一种制衡力量，对作家的写作进行价 值评估和质量监督。对当下的中国文坛来讲，强调这一点，有着特别重要的 意义。

我们的文化正处于一个艰难的转型时期。拜权教、拜名教和拜钱教三教合 一，成为一种新的宗教，主宰着我们的精神生活。恶劣的相对主义和恣纵的享 乐主义，则天经地义地成为流行的生活信念和生活原则。混乱、浅薄、虚假和庸 俗成为司空见惯的文化景观。看看《英雄》和《十面埋伏》,看看《手机》和《天下 无贼》,看看刚刚捧回银熊奖的《孔雀》,看看这些电影在宣扬什么样的价值观； 读读《废都》,读读《檀香刑》,读读《尘埃落定》,读读《狼图腾》,看看这些小说在

① 韦伯：《韦伯作品集：学术与政治》(I), 广西师范大学出版社，2004年，第259—261页。

48 文学还能更好些吗

表达什么样的生活理念。你不用费太大的力气，单凭着正常的直觉，就可以发 现几部电影的共同特点—-无知、愚昧、空洞和乏味，就可以认识四部小说的基 本性质——自私、残忍、冷漠和野蛮。

面对如此严重的文化情境，我们早就该强调批评的责任和使命，早就该表 达我们的不满和愤怒。因为，在我看来，“真正的文学绝不满足于描写、叙述那 些阴暗的、丑恶的、污秽的事象，也从不把写作当成一种仅仅只是为了‘安妥’作 家自己灵魂的手段。它把写作当做大众的事业，当做从积极的方面影响别人生 活的手段。它向上提升人，给人希望和力量，让人变得更温柔、更优雅、更有教 养、更热爱生活。它也写丑恶，但以美好作底子；也写黑暗，但以光明作背景。 它强烈地爱一切值得爱的人和事物，因此，无论罹受多么严重的摧折和不幸，它 从不徒逞一时之快地诅咒生活，贬低人类的尊严。它任何时候都信持写作的最 基本的道德原则和文化使命，那就是怀着温柔的善念，向人类和世界表达祝福 的情感”①。

真正的文学就是阿诺德所说的“文化”,它可以被“恰切地表达为源于对美 的热爱，而非源于好奇；文化即对完美的追寻”②。在缺乏文化责任感的私有形 态的写作疯狂泛滥的今天，我们确实有必要重温阿诺德关于文化的永远有效的 精彩论述。在“文化”这一概念被滥用得几乎失效的情形下，我们有必要通过了 解阿诺德的深刻阐释，恢复它的本来面目。

在阿诺德看来，文化就是追求美好与光明的行为，“文化认为人的完美是一 种内在的状态，是指区别于我们的动物性的、严格意义上的人性得到了发扬光 大。人具有思索和感情的天赋，文化认为人的完美就是这些天赋秉性得以更加 有效、更加和谐地发展，如此人性才获得特有的尊严、丰富和愉悦”③。而“文化” 所追求的完美，绝不是个别人的事情，而是所有人的事情，因为，“人类是个整 体，人性中的同情不允许一位成员对其他成员无动于衷；或者脱离他人，独享完 美之乐；正因为此，必须普泛地发扬光大人性，才合乎文化所构想的完美理念。 文化心目中的完美，不可能是独善其身。个人必须携带他人共同走向完美，必



① 李建军：《时代及其文学的敌人》,中国工人出版社，2004年，第50页。

② 马修 · 阿诺德：《文化与无政府状态》,三联书店，2002年，第7—8页。

③ 同上书，第10页。

批评家的精神气质与责任伦理 **49**

须坚持不懈、竭尽所能，使奔向完美的队伍不断发展壮大，如若不这样做，他自 身必将发育不良，疲弱无力”①。真正的文化能改变人，能从“混乱”中将人类拯 救出来。“文化”的使命和任务就是要将“寻常自我”、“普通自我”或“低级自 我”,提升为“优秀自我”,赋予他们以“理性的人性”或“博大的人性”。阿诺德反 对将“普通自我”的“欲望”,拾高到“普遍的、哲理性的、了不起的”高度：“我们坚 持认为不应将天生的低级趣味当做崇高赞赏，事实上人们常常将两者混为一 谈”,而“将天生低级趣味当做热爱崇高赞赏是极其危险的错觉，文化要做的就 是揭穿这个迷梦”②。阿诺德说，“伟大的文化使者怀着大的热情传播时代最优 秀的知识和思想，使之蔚然成风，使之传到社会的上上下下、各个角落”③;它“高 举人类完美的理想”,“因为这理想是内里的精神活动，它的特点是好上加好，使 美好、光明、生命力和同情心都更上一层楼”④。阿诺德把文学当做培养“优秀自 我”的重要手段，“假如习惯势力使我们很难在文学和宗教上获得最优秀的自我 和至高权威的思想，那么在政治上要树立优秀自我和至高权威的意识就更是难 上加难了”⑤。他认为莎士比亚和维吉尔是“美好与光明的典范，代表着人性中 最富有人情的一切”⑥。

事实上，阿诺德宣达的文化理念和崇奉的文化精神具有能被广泛认同的普 世价值。别林斯基就有过相近的论述。他在《琐事琐谈》一文中说：“只有当文 明有助于教化，因而也有助于善——人的生活、民族的生活、人类生存的唯一目 的-  的时候，文明才是有价值的。”⑦他还在一篇专门谈论道德问题的文章中 这样说道：“一个人应该力求达到完美境界，把幸福寄托在跟他的责任相适应的 状态中：这便是基本的道德法则。”他认为，每一个人作为人类这伟大整体的一 员、一部分，应该爱人类，“他通过他们爱自己，又通过自己爱他们”⑧;不仅如此， 他还对改善人类的生活充满信心：“这种对于人类不断改进的甜美的信念和神



① 马修 ·阿诺德：《文化与无政府状态》,三联书店，2002年，第10-11页。

② 同上书，第231页。

③ 同上书，第31页。

④ 同上书，第26页。

⑤ 同上书，第88—89页。

⑥ 同上书，第20页。

① 别林斯基：《别林斯基选集》,第一卷，上海译文出版社，1079年，第319页。

⑧ 马修 ·阿诺德：《文化与无政府状态》,三联书店，2002年，第436页。

50 文学还能更好些吗

圣的确信，应该会促使我们从事我们个人的改进、应该会赋予我们向改进的道 德突进的力量和坚定性。”①

是的，文化是一种伟大的事业，是与人类生活的进步密切相关的事业；它帮 助人把自己从兽性的桎梏和野蛮的深渊中解放出来，教会人懂得优雅、得体、高 贵和尊严的意义，而不是蛊惑、纵容人深溺于极度自私的道德放纵和精神堕落。 而文学作为文化的具有核心意义的构成部分，更是担负着培养健康的审美趣味 和良好的道德情感的责任，担负着点燃人们追求美好与光明的内在热情的任 务。真正的文化意义上的写作不是把作者自己的痛苦和灾难强加给别人，而是 赋予自己的痛苦以超越的性质，并用光明驱除黑暗，用美好战胜丑恶，把“新的 感情”带到生活里，最终携带他人共同走向完美。

文化的使命就是文学的使命。文化的责任就是文学的责任。而无论从哪 一方面讲，文学批评都属于文化和文学的不可或缺的构成部分，因此，每一个批 评家都应该积极培养自己成熟的批评气质和健全的伦理意识，自觉地担当起伟 大而崇高的文化使命，让批评成为照亮寒夜的灯火，成为荡污化秽的净水，从而 最终成为有助于心灵生活诗意化和社会生活文明化的积极力量。

2005年3月22日北京



① 马修 ·阿诺德：《文化与无政府状态》,三联书店，2002年，第437页。

**批评家的精神气质与责任伦理** **51**

**盐瓣**

**是大象，还是甲虫?** **——评《檀香刑》**

据印在《檀香刑》封底的广告词说，这部小说“是莫言潜心五年完成的一部 长篇新作”,“在这部神品妙构的小说中”,“莫言……用摇曳多姿的笔触，大喜大 悲的激情，高瞻深邃的思想，活灵活现地讲述了发生在‘高密东北乡’的一场可 歌可泣的运动，一桩骇人听闻的酷刑，一段惊心动魄的爱情”;“这部小说是对魔 幻现实主义的西方现代派小说的反动，更是对坊间流行的历史小说的快意叫 板，全书具有民间文学那种雅俗共赏，人相传诵的生动性。作者用公然炫技的 ‘凤头—猪肚一豹尾’的结构模式，将一个千头万绪的故事讲述得时而让人毛骨 悚然，时而又让人柔情万种”。总之，一句话，“这是一部真正民族化的小说，是 一部真正来自民间，献给大众的小说”。一个读者想从小说里收获的东西，差不 多全在这里了

虽然出版社出于商业动机的广告词不是文学评论，用不着拿它句句较真， 但是，在当前的中国文坛，它却不仅能刺激读者的购买欲，而且还能挟持不少 “批评家”的分析能力和判断能力，给他们指示出互利共荣的路向：给已有的评 价和结论，寻找更多的依据和更有力的支持。我得承认自己是个好奇而抵抗不 住诱惑的人。放下职业和“知识”的重负，以一个普通读者的身份，读一部文势 跳跃雨覆风翻的好小说，对我来讲，有节日一般的感觉。

然而，这种感觉我在阅读《檀香刑》的时候并没有体验到。这是一部让人失 望的作品。除了“骇人听闻的酷刑”,我们从这部小说中找不到广告词所许诺的 东西。它离“真正民族化”的距离太遥远，因此，“雅俗共赏”、“人相传诵”云云只 可以被当做美好而不切实际的愿望。不过，尽管如此，这部小说的问题却不应 该被忽略，依据常识和经验，对它进行细致的文本分析和价值批判，应当被视为

**54** 文学还能更好些吗

**一件值得去做的事情。**

**文体、语法及修辞上的问题**

《檀香刑》的语言和文体，受一种在小说中被称为“猫腔”的地方小戏的影 响，有很明显的唱词化倾向，作者很喜欢用四字一句的成语和句式，同时，如莫 言自己在《檀香刑》的《后记》中所说的那样，也“大量地使用了韵文”①。但是，从 文体效果和修辞效果上来看，这部作品的语言并不成功。它缺少变化的灵动姿 致，显得呆板、单一和做作；徒具形式上的“夸张”而“华丽”的雕饰，而缺乏意味 的丰饶与耐人咀含的劲道。语言的粗糙和生涩，说明莫言在文体的经营上，过 于随意，用心不够。本着例不十，法不立的原则，我从以下几个方面，对莫言这 部作品中的语言病象和问题，做较为细致的例示和分析。

一是不伦不类的文白夹杂。从鲁迅等人的经典文本中我们可以看到，倘能 恰当地运用文言语汇的句式，可以增强白话文写作的表达力，可以获得蕴藉、典 雅的文体效果。但《檀香刑》中的文白夹杂是生涩的，失败的，有的甚至文理不 通，让人别扭。例如：

钱雄飞，你枪法如神，学识过人，本督赠金根，委尔重任，将尔视为心腹，尔

非但不知恩图报，反而想加害本官，是可忍孰不可忍也!本督虽然险遭你的毒 手，但可惜你的才华，实在不忍诛之。但国法无情，军法如山，本督无法救你 了 。 ( 第 2 3 2 页 )

莫言让袁世凯在小说中讲的这一番不文不白，忽“尔”忽“你”的话，实在别 扭，这与人物的身份及学识修养，是不相符的，与中国古典小说所强调的人物语 言与人物性格的同一性规律，即金圣叹在《读第五才子书》中所说的“一样人，便 还他一样说话”,是不相符的；而“之”是“他”的意思，因此，面对事主说“诛之”是 不通的。另，在打铁的孙丙身上，也存在这种忽“余”忽“尔”忽“你”的情况(第

① 莫言：《檀香刑》,作家出版社，2001年，第517页；本文其他出自该书的引文，只在引文后注明页 码。

是大象，还是甲虫? 55

**327页)。**

**(知县夫人的)一纸遗书放在身旁。上写着：……不敢苟活，猪狗牛羊，忠** **臣殉国，烈妇殉夫。千秋万代，溢美流芳。妾身先行，盼君跟上。……(第506** **页)**

“溢**美”与“流芳”,一为否定义，一为肯定义，意思并不相侔，故不可并列，而** 其**他两句加点的句子太白，与上文语体及语境很不谐调，给人一种滑稽的感觉。**

夫人啊!夫人你深明大义服毒殉国，为余树立了光辉榜样……(第506

**页)**

“余”与“你”已够别扭，而将“余”与“光辉榜样”放在同一句中，完全破坏了 家破人亡的悲剧感，给人一种荒唐、可笑的印象。

袁世凯笑着说，“铁路通车之后，高密县就是大清国的首善之地了。到时 候如果你还不能升迁的话，油水也是大大的……”(第475页)

“首善之地”义同“首善之区”,意指一国之首都，或道德风化最好的地方，故 不宜如此使用，或可改之为“最富的地方”。另，“大大的”似乎既不是“民族的”, 也不是“民间的”,出之于袁世凯之口，令人大跌眼镜也。

二是不恰当的修饰及反语法与非逻辑化表达。修饰要恰当，措词要准确， 表达合语法，形容合逻辑，这些原则是对语言的基本要求，文学语言更当如此。

咱家感觉到木概子已经增添了分量，知道已经有不少的香油滋了进去，改 变了木头的习性，使它正在成为既坚硬、又油滑的精美刑具。(第380页)

“习性”一般用于人或动物，用于无生命之物，是不妥的，其实“改变了木头 的习性”这句话完全可以删汰；另，“正在成为”似亦别扭，汉语似乎并不如此强 调时态的，故“正在”二字删之可也。

56 文学还能更好些吗

那时他打定了寻死的主意，对这些触目惊心的消息充耳不闻。(第320 页)

用“触目惊心”形容“消息”,不当，可改为“骇人听闻”或“蛊惑人心”。

他暗自盘算着那辆骡车的容积，是否能盛得下三个身材高大的德国兵。 (第336页)

“的容积”三字，显系蛇足，可删。

从他身上散发出来的臭气，招引来成群结队的猫头鹰。他们在空中无声 无息地盘旋着，不时地发出凄厉的鸣叫。(第507页)

“成群结队”的形容不妥；“无声无息”与“不时地发出凄厉的鸣叫”矛盾。

婆婆挥舞着小脚，持着刀子扑过来。(第148页)

**“挥舞着小脚”,不可思议，用一“颠”字，岂不更佳?**

**事后他感到不寒而栗，如果当时被钱(丁)咬住脖子，他就会被连连地蚕食** **进去；如果被咬住耳朵，耳朵绝对没有了。(第243页)**

**一个活人被另一个人“蚕食进去”?想象不出来。这显然属于措词不当的** **问题。**

**尽管“的”、“地”、“得”这三个助词的用法确实让不少人头痛，但目前语法规** **范似乎并没有否定这三个词的用法和功能，而是要求人们必须正确地区别、使** **用。但莫言却总是用错。虽然用不好这三个助词并不影响一个人当做家，但错** **误还是有必要指出来的。**

**是大象，还是甲虫?** **57**

俺不由地(得)打了一个寒颤，上下牙齿打起了得得。(第400页)

这时，一直咬住牙关不出声的钱雄飞，发出了一声绝望地(的)嚎叫。(第 242页)

赵甲眼窝子热辣辣地(的)喘息……(第234页) 在天真无邪地(的)追逐中……(第273页)

只有科场上拼出来的，才是堂堂正正地(的)出身……(第273页)

三是拙劣的比喻。比喻是文学语言的灵魂，是检验作家语言功力的一个尺 度，是最常见也最具表现力的一种修辞手法。绝妙的比喻，与天才的想象力和 熟练的语言表达能力是密切相关的。 一个好的比喻，是一粒落地生根的种子， 会在读者心灵上绽放出永不凋谢的语言之花。比喻修辞的首要条件是贴切，其 次是形象，第三是新奇。它要求出人意料，但不允许违情悖理。总之，比喻要有 一种令人惊喜的强烈美感和生动性。按照这样的尺度来衡量，《檀香刑》里的比 喻，大都喻体形象单一，想象力贫乏，不合情理，缺乏美感。例如：

他拾头看看徒弟，这小子面色如土，嘴咧成一个巨大的碟子。(第243页)

在他把脑袋歪过来的时候，俺看到他的脸胀大了，胀成了一个金黄的铜 盆。(第462页)

每门炮的后边站着四个笔直的德国兵，宛如四根没有生命的木棍子。(第 338页)

在这三个比喻中，喻体和本体之间虽有关联性，但不贴切，缺乏创造性的联 想带来的“陌生化”效果，缺乏新奇感，而且，因为明显夸张过度，从而给人一种 滑稽、不真实的感觉。另，“没有生命的木棍子”也令人费解，难道还存在有生命 的“棍子”吗?

他的心就如遭受了突然打击的牛睾丸一样，痛苦地收缩了起来。(第205 页)

皎洁的满月高高地悬在中天，宛如一位一丝不挂的美人。(第147页)

鸟枪手和弓箭手也满脸的尴尬，走在书院外的大街上，如同裸体游街的奸

58 文学还能更好些吗

夫。(第320页)

事后咱家才知道把头磕破了，血肉模糊，好像一个烂萝卜。(第375页)

这里的几个比喻，不仅不贴切，而且不雅、不美，给人一种不伦不类的感觉。

四是叠床架屋的冗词赘句太多。汉语是一种要求简洁、凝练地体情状物的 语言。特殊的语法和灵活的表达，给人们提供了巨大的腾挪游移的空间。但 是，长期以来，中国作家的汉语水平每况愈下，越来越令人担忧。他们受那些拙 劣的翻译文体的影响，表达越来越啰嗦，欧化倾向越来越严重。莫言无疑是翻 译文体的受害者。他的《檀香刑》中的语言问题已经严重到令人吃惊的程度：

她用可怜巴巴的眼睛看着他，正在乞求着他的宽恕和原谅。(第194页) 挑水的人们，用惊讶的目光打量他们。(第295页)

春生和刘朴用骑牲口骑罗圈了的腿支撑着身体，挽扶着知县。(第295 页)

他接过帽子，戴正在头上。(第295页)

而后辗转数年，才得到了高密县这个还算肥沃的缺。(第290页) 马嘶鸣着，扬起前蹄，将他倾倒在草地上。(第290页)

上述引文中多有可以删汰的冗词和赘语。“用……”短语，乃是对英语 “With+ 器官”句式的模仿，但是，作者似乎忘了中国人习惯上是不这么表达的， 他们合逻辑地把人人皆知的常识省略掉了。所以，倘用中文写作，似以简洁为 宜，完全可以将“用……”这样的短语省略去。另，“戴正在头上”、“肥沃的缺”、 “倾倒”之类，别别扭扭，哪有“戴好”、“肥缺”、“撂”来得简洁、传神，也更符合汉 语的表达习惯。接着往下看：

爹的喊叫唤醒了俺的责任感，俺停止了逃跑的脚步。(第468页)

每打一下火，刘朴就吹一次火绒。在他的吹嘘之下，火绒渐渐地发红 了。 ……他的心情更加地好起来。 ……知县的心中十分兴奋，他的眼睛闪烁 着光彩，高兴地说……(第293—294页)

他没有死成之后，才感到德国军队……(第320页)

是大象，还是甲虫? 59

小甲将一个用牛角制成的本来是用来给牲口灌药的牛角漏斗不由分说地 插在了孙丙的嘴里。然后他就将孙丙的脑袋扳住，让赵甲从容地将参汤一勺 勺地灌进他的嘴里。孙丙的嘴里发出鸣噜呜噜的声音，他的喉咙里咕嘟咕嘟 地响着，那是参汤正沿着他的喉咙进入他的肚肠。(第508—509页)

就算“爹的叫声”可以唤醒傻子小甲的“责任感”,但没有必要让他文绉绉地 说“俺停止了逃跑的脚步”。“在他的吹嘘之下”纯属欧化句式，在上述语境中， 属于重复表达。“他没有死成之后”也是可笑的多余。“用牛角制成的”与“牛角 漏斗”是一样的意思，它同“的嘴里”及最后的两个“他的”一样，都是不必要的。

五是油滑。《檀香刑》的语言恣肆放纵，谑浪调笑，憨皮臭脸，油腔滑调，既 没有讽刺文学的尖锐锋芒和幽默的智慧，也没有雪莱所说的那种“最高意义的 快感”,找不到“存在于痛苦中的一个快乐的影子”①。当语言的游戏成分，超过 了形成强烈的美感所必需的庄严和静穆的时候，文学就成了近乎玩世的笑谈， 就给人一种轻飘飘的、缺乏重心的感觉。莫言这部长篇小说的语言，就给人这 样一种感觉。例如：

(孙眉娘的)两只骄傲自大的乳房，在衣服里咕咕乱叫。一张微红的脸儿， 恰似一朵粉荷沾满了露珠，又娇又嫩又怯又羞。钱大老爷的心中，充满了感 动。(第175页)

俺(孙眉娘)想起了亲爹孙丙。爹，你这一次可是做大了，好比是安禄山日 了贵妃娘娘，好比是程咬金劫了隋朝皇纲，凶多吉少，性命难保……(第7页)

第一段文字写眉娘的外形，用语夸张而俗套，根本不切合人物的性格，因 为，我们从小说所提供的情节事象中看到的孙眉娘，从来就不曾“又怯又羞”过， 恰像第二段文字所显示的那样，她从一开始就是一个粗野撒泼的女人。这样， 结论只有一个，那就是莫言的叙述语言缺乏必要的严谨和节制，过于随意和油 滑。这样的例子在《檀香刑》中俯拾即是。



① 雪莱：《为诗辨护》,转引自《西方美学家论美和美感》,商务印书馆，1980年，第219页。

60 文学还能更好些吗

**分寸感、真实性及杀人事象**

对于文学创作来讲，分寸感是一个极为重要的问题，但也是一个容易被过 于自大和自信的作家蔑视的问题。托尔斯泰曾经这样强调过分寸感的重要性， 他说：“没有分寸感从来没有、也不会有艺术家。”①是的，艺术家几乎在处理每一 个与创作相关的问题的时候，都必须服从分寸感的内在制约。分寸感是形成美 感强度和艺术感染力的一个重要因素。合乎分寸感的作品，给人一种亲切、自 然、合适、可信的感觉，它使你乐于接受作家所提供给你的一切。

与分寸感相关的一个重要问题是真实性。尽管它作为一个美学范畴和审 美评价标准，受到了一些批评家的蔑视、嘲笑和否定，但它依然是一个有价值的 概念，依然是一个有效的尺度。不可信的东西，是不可爱的；不真实的东西，是 不美的。这是常识。当然，真实有复杂的呈现样态，有多种多样的存在方式，但 无论如何，小说中的真实，恰像冯梦龙在《警世通言 ·序》中所说的那样：“事真 而理不赝，即事赝而理亦真。”而事实上，“真实可信”也一直是中国读者评价小 说时的一个最重要和最基本的尺度。

然而，用这两个尺度来衡量，《檀香刑》是不能令人满意的。这是一部缺乏 分寸感与真实性的小说。它的叙述是夸张的，描写是失度的，人物是虚假的。 作者漫不经心地对待自己的人物，为了安排场面和构织情节，他近乎随意地驱 使人物行动，让他们讲不土不洋不今不古的话，因此，人物的关系和行为动机经 不住分析，人物的语言的个性化和合理性也经不起细究。总之，从这部小说中， 你找不到一个有深度、有个性、有活力的可信、可爱的人物。作家不负责任的随 意和失去分寸感的夸张毁了一切。莫言用自己的文字碎片拼凑起来的是一些 似人而非人的怪物。

在孙眉娘还在吃奶的时候，她的母亲就寻了短见：“她不知道母亲已经喝了 鸦片，横躺在炕上死去。她在穿戴得齐齐整整的母亲身上爬着，恰似爬一座华 丽的山脉。……她嗅到了一股奶腥味。她看到一匹小驴驹正在吃奶。驴驹的 妈妈脾气暴躁，被主人拴在柳树下。她爬到了母驴身边，想与驴驹争奶吃。母

① 列夫 ·托尔斯泰：《列夫 ·托尔斯泰文集》,第14卷，人民文学出版社，1992年，第375页。

是大象，还是甲虫? 61

驴很恼怒，张口咬住了她的脑袋，来回摆动了几下，就把她远远地甩了出去。鲜 血染红了她的身体。她放声大哭，哭声惊动了邻居。”(第147页)在这段文字 中，“爬一座华丽的山脉”是一个失去分寸感的比喻，与母亲自杀、幼女失怙的悲 惨场面是不谐调的，给人的感觉也是不舒服的。如果“恰似爬一座华丽的山脉” 写的是孙眉娘的感觉，则是不真实的；如果这个描写基源于作者，传达的是莫言 自己的想象性体验，那么,它既是不必要的，也让人看到了作者置身事外的超然 和冷漠。至于驴咬“她”的细节描写，显然夸张得失去了分寸，是缺乏真实性和 可信度的。

莫言叙写人物的没有分寸感和缺乏真实性，还可以从刽子手赵甲奉诏见慈 禧太后这一情节中看出来。作者先是让慈禧问了赵甲一些完全不符合人物身 份的扯淡话，根本不可信，最可笑的是到末了，太后对皇上说：“赵甲替咱杀了这 么多人，连你那些亲信走狗都砍了，你不该赏点东西给他?”皇上说：“朕一无所 有，拿什么赏他?”“我看呐”,太后冷冷地说，“就把你腾出来的这把椅子赏给他 吧!”(第337页)稍微有点常识的人，都不难看出作者此处叙写人物对话的随意 和缺乏分寸。龙椅乃国之重器，是皇室权力和尊严的象征，具有不容亵渎的神 圣性，慈禧再怎么跋扈、昏愚，也不至于到了强令皇帝把它“赏给”一个刽子手的 地步。另外，一个已经失掉权力的“皇帝”,对事实上的皇帝“太后”自称“朕”,而 且还以反问的语气回答她的问题，似不妥当，大有推敲、斟酌之必要。

鲁迅先生在批评了晚清的讽刺小说“张大其词”、“近于谩骂”的缺点之后指 出：“讽刺小说是贵在旨微而语婉的，假如过甚其辞，就失了文艺上底价值，而它 的末流都没有顾到这一点，所以讽刺小说从《儒林外史》而后，就可谓之绝响。”① 他虽然批评的是一个时期的讽刺小说，其实也揭示了小说创作的一个具有普遍 意义的规律，那就是小说家必须有分寸感，要努力避免粗枝大叶的随意和“过甚 其辞”的夸张，否则就创造不出既活在纸上又活在读者心中的真正的人物形象。 《檀香刑》的失败，就给我们提供了应该引起注意和反思的教训，也从反面证明 了分寸感和真实性对于小说创作的价值和重要性。

显而易见，暴力伤害和酷刑折磨带来的肉体痛苦，是莫言乐于叙写的题材， 也是《檀香刑》的主要内容。但是，在这部小说中痛苦和死亡并没有形成有价值



① 鲁迅：《鲁迅全集》,第9卷，人民文学出版社，1981年，第345页。

62 文学还能更好些吗

的主题。莫言对暴力的展示从来就缺乏精神向度和内在意义。他对暴力和酷 刑等施虐过程的叙写，同样是缺乏克制、搏节和分寸感的，缺乏一种稳定而健康 的心理支持。坦率地讲，在我看来，莫言对酷虐心理和施暴行为的夸张的叙写， 在不自觉中表现出欣赏的态度。这种态度其实是中国文学的一种精神传统。 1920年，周作人先生在把中俄文学做比较的时候说，“俄国人所过的是困苦生 活，所以文学里自民歌以至诗文都含着一种阴郁悲哀的气味。但这个结果并不 使他们养成憎恶怨恨或降服的心思，却只培养成了对于人类的爱与同情”,而 “中国的生活的苦痛，在文艺上只引起两种影响，一是赏玩，一是怨仇。喜欢表 现残酷的情景那种病理的倾向，在被迫害的国如俄国波兰的文学中，原来也是 常有的事；但中国的多是一种玩世的(Cynical)态度，这是民族衰老，习于苦痛的 征候”①。在相当长的时间里，由于暴力和仇恨一直受到鼓励，因此，对于伤害和 痛苦的麻木和冷漠，几乎成了中国的一种具有普遍性的情感定势和心理倾向。 这也影响到了中国的文学。莫言对于暴力的无意识鉴赏态度，就与这种影响有 关。我们可以通过与鲁迅的比较，来考察莫言在叙写酷虐的暴力伤害方面存在 的问题。

鲁迅也写杀人的情节事象，但他的态度是反讽的、批判性的，是对中国人的 麻木、无痛感以及病态的“看客”心理的冷静展示和剖析；他的叙写是远距离的， 着重写看客们的反应，而从不逼近了细致地叙写杀人的场面和过程；他一般选 用转述的方式或外在视点，而且多从看客的背后来观察、叙写杀人的事象。在 《药》中，华老栓“看见一堆人的后背；颈项都伸得很长，仿佛许多鸭，被无形的手 捏住了的，向上提着。静了一会，似乎有点声音，便又动摇起来，轰的一声，都向 后退， 一直散到老栓立着的地方，几乎将他挤倒了”,写到这里，鲁迅故意避过不 写的杀人过程，也就结束了。在《阿Q 正传》中，杀人的情节事象，是经由阿Q 的讲述来叙写的，而阿Q 自己的被杀，也仅止于从阿Q 自己的眼见和感受到的 那些情景和体验。《示众》则通过一个十二岁的孩子的视点和所见，从背后来写 围得密不透风的“看客”们的背影和动作，作者的冷静的眼光和反讽性的态度， 因此被强烈地表现出来。

莫言就不同了。他往往是逼近了写，而且多是从杀人者的角度写，作者超



① 杨扬编：《周作人批评文集》,珠海出版社，1998年，第265页。

**是大象，还是甲虫?** **63**

然而麻木的态度，使杀人者的病态的施虐心理和快感体验给人一种“骇人听 闻”、“毛骨悚然”的强烈刺激。而在《檀香刑》中，作者对死刑的执行过程的叙 写，则分明显示着作者的“赏玩”态度。《檀香刑》是从刽子手的视点来写最具刺 激性的杀人细节和过程的。杀人这种职业往往会扭曲刽子手的人性，改变他们 对死亡和痛苦的态度，瓦解他们的善念和对不幸者的同情心。倘若能将杀人者 人性和心灵的扭曲过程叙写出来，那将是一个有价值的工作。但是，莫言仅止 于杀人者的病态心理。在莫言的叙述中，对杀人者来讲，行刑杀人是一桩确证 自我价值的有意义的工作。他们对自己的工作的价值想象是不真实的：“他(赵 甲)感到，起码在这一刻，自己是至高无上的，我不是我，我是皇上皇太后的代 表，我是大清朝的法律之手。”(第234 页)他们从被杀者的痛苦和恐惧中获得乐 趣。对他们来讲，自己面对的不是生命，而是无生命的东西：“钱(雄飞)的掩饰 不住的恐惧，恢复了赵甲的职业荣耀。他的心在一瞬间又坚硬如铁石，静如止 水了。面对着的活生生的人不见了，执刑柱上只剩下一堆按照老天爷的模具堆 积起来的血肉筋骨。”(第233—234页)杀人者的心理是病态的、扭曲的，而我们 从莫言的细致叙写行刑过程的文字中，却看不到作者的明确、有力的批判态度。 他对野蛮、酷虐的杀人过程的叙写是夸张的、不真实的。《檀香刑》的第十六章， 是从刽子手孙丙的角度展开叙述的，作者让人物面对“骇人听闻”的杀人场景， 却没有基于正常人性的恐惧感、负罪感和痛苦感；他用极少的文字写了人物对 于死亡的近乎受虐狂式的趋赴态度，而以大量的笔墨记写孙丙如何大谈“猫腔 戏”。从表面上看，在第九章里，莫言选择的是客观化的全知性第三人称叙述方 式，但真实的情况是，这里所选择的叙述视角，乃是转述性的人物视角，或者，准 确地说，是一种以人物视角为主的第三人称叙事。莫言的这种叙事策略，是一 种缺乏叙事智慧和自觉的主体间(人物与作者)边界意识的叙事游戏，因为我们 发现，在莫言笔下，作者与人物之间的界线是模糊的，我们从人物的口中听到了 作者的声音：

师傅说女人中也有好样的，也有肌肤华泽如同凝脂的，切起来的感觉美妙 无比。这可以说下刀无碍、如切秋水。刀随意走、不错分毫。师傅说他在咸丰 年间做过一个这样的美妙女子。……师傅说，你可怜她就应该把活儿干得一 丝不苟，把该在她身上表现出来的技巧表现出来。这同名角演戏是一样的。

**64** **文学还能更好些吗**

师傅说凌迟美丽妓女的那天，北京城万人空巷，菜市口刑场那儿，被踩死、挤死 的看客就有二十多人。师傅说面对着这美好的肉体，如果不全心全意地认真 工作，就是造孽，就是犯罪。你如果活儿干得不好，愤怒的看客就会把你活活 咬死，北京的看客那可是世界上最难伺候的看客。那天的活儿，师傅干得漂 亮，那女人配合得也好。这实际上就是一场大戏，刽子手和犯人联袂演出。在 演出的过程中，罪犯过分叫自然不好，但一声不吭也不好。……师傅说观赏表 演的，其实比我们执刀的还凶狠。师傅说他常常用整夜的时间，翻来覆去的 (地)回忆那次执刑的过程，就像一个高明的棋手，回忆一盘为他赢来了巨大声 誉的精彩棋局。……师傅的鼻子，时刻都嗅得到那女子的身体惨遭脔割时散 发出来的令人心醉神迷的气味……(第239—240页)

我之所以不惮絮烦之讥，引了这么长一段文字，就是想通过对这段极具典 型性的文字的分析，来考察莫言在叙事以及对施暴问题的态度上所存在的 问题。

在这段文字中有三种声音或三种话语：一种是“师傅”的声音和话语，一种 是“我的”,一种是作者的。从形式上看，其中最具主宰意义的声音是“师傅”的， 赵甲的话语受制于、依附于“师傅”的话语，但事实上，真正起主宰作用的是作者 的声音和话语。作者的话语以乔装的形式潜入了人物的意识，借人物之口被传 达了出来，并且试图变成人物的声音和话语。但是从人物的意识及思想的实际 状况来看，这些来自一种超乎日常经验范围的具有一定形而上色彩的认识是不 可能从人物的意识中产生出来的，换句话说，这些充满矛盾的对于施暴、施虐的 看法，只能来自小说的作者，一个在想象中将酷刑的施行过程诗意化、审美化的 人。一个刽子手一般来讲，对于自己的职业的认识，是不可能上升到“师傅”那 样的高度的，而且，一般来讲，也不会对死刑犯“惨遭脔割时”散发出来的“气味” 觉得“令人心醉神迷的”;杀人者固然会麻木、冷酷、无情，但是，要他对杀人的行 为“感觉美妙无比”,要他“常常用整夜的时间，翻来覆去”地回忆一次“执刑”的 过程，并且“回忆”因杀人而得来的“荣誉”,只能是作者的病态想象的结果。托 尔斯泰在一个地方指出，他那个时代的“内容贫乏，形式粗陋”的艺术是“为了满 足上层阶级的要求”的几种方法之一，是“对外在感官的影响，往往是纯生理的 影响，也就是我们所谓的惊心动魄或给人以深刻印象的方法。……主要是描写

是大象，还是甲虫? **65**

或描绘会引起淫欲的种种细节，或者会引起恐怖的有关痛苦和死亡的种种细 节，例如，在描写杀人时，精细地描写组织的破裂、肿胀、气味、流血量和血的样 子”①。莫言的《檀香刑》就属于托翁所批评的后一种情况。他精细地描写恐怖 的细节，但却没有庄严的道德感和温暖的人性内涵。在这部“夸张”而“华丽”、 “流畅”而“浅显”的作品里，除了混乱的话语拼凑，就是可怕的麻木与冷漠。

“余看到血从他的嘴里涌出来，与鲜血同时涌出的还有一句短促的话：‘戏 ……演完了……””(第510页)是的，戏演完了，可是我们并没有看到真正的人， 并没有感受到深沉的快乐与丰富的痛苦。这是一出乏味而冗长的闹剧。如此 而已。

一次失败的“撤退”

莫言在《檀香刑》的《后记》中说：“在对西方文学的借鉴压倒了对民间文学 继承的今天，《檀香刑》大概是一本不合时宜的书。《檀香刑》是我创作过程中的 一次有意识地(的)大踏步撤退，可惜我撤退得还不到位。”(第518页)

写完一部小说，就发一通感慨和宣言，这已经成了一些作家的习惯。莫言 这次的宣言很明白，他要写一部具有民间色彩和民族风格的小说出来。但是， 他的努力是失败的。如前所述，这部小说的人物语言是非个性化的，对人物的 心理和行动的叙写是粗疏、简单的，缺乏可信的细节和日常生活氛围的支持。 在情节构织上，则缺乏中国小说叙事智慧所强调的疏密有致、疾徐有度的节奏 感，缺乏情节推进和转换上的合理性。在《檀香刑》中存在着一种我称之为“瞬 间转换”的叙事模式。这是一种主观性很强的叙事方式。人物的心理及性格的 变化，情节的演进和发展，常常是在没有充分的铺垫和前提的情况下突然发生。 作者随意而任性地把小说当成了“公然炫技”的工具和“狂言”、“浪语”的载体。 “突然”、“忽然”、“很快”或“顷刻之间”之类的词，在《檀香刑》中出现频率极高。 这说明莫言在状写人物、叙写情节时，有一个公式化的写作套板。

在写得极凌乱、无聊的第五章里，孙丙为了显示自己不同于众的豪壮，说了 一句知县老爷的胡须“不如俺裤裆里的鸡巴毛”的粗话，他因此被“做公”的连踢

① 列夫·托尔斯泰：《列夫·托尔斯泰文集》,第14卷，人民文学出版社，1992年，第234页。

66 文学还能更好些吗

带打带到了县衙大堂。在这里他受尽折磨。“他后悔自己图一时痛快说了那句 不该说的话。”(第134页)于是，他跪了下来，可是，紧接着，“他忽然感到，不应 该哭哭啼啼，窝窝囊囊。好汉做事好汉当，砍头不过一个碗大的疤”(第134 页)。利用这种“瞬间转换”的叙事模式，莫言可以写出任何他想写的情景、动 作、心理冲突和事件：

她心中悲苦的情绪在一瞬间发生了迅速的转换，挑战的心理使她身上有 了力量。(第306—-307页)

孙丙抬头看到，大老爷的脸上，突然泄露了出(原文如此)一丝顽皮的笑 容，但这顽笑(原文如此)很快就被虚假的严肃遮掩住了。(第136页)

顷刻之间，跨院里就塞满了看客，而大门之外，还有人源源不断地挤进来。 (第137—138页)

大家刚被剪辩案吓得心神不宁，突然又接到了德国人欺负中国女人的消 息，于是恐惧在一瞬间转变成了愤怒。(第191页)

这种简单而虚假的“瞬间转换”叙事模式，被莫言频繁地用于对孙眉娘这个 人物的叙写过程中，使这个人物形象显得矛盾而费解。她在月光下，比朱丽叶 还要热烈，滔滔不绝地倾诉着对知县大老爷钱丁的爱情：“……鸟，鸟儿，神鸟， 把我的比烈火还要热烈，比秋雨还要缠绵，比野草还要繁茂的相思用你白玉雕 琢成的嘴巴叼起来，送到我的心上人那里去。只要让他知道了我心，我情愿滚 刀山跳火海，告诉他我情愿变成他胯下一匹马任他鞭打任他骑。告诉他我吃过 他的屎……老爷啊我的亲亲的老爷我的哥我的心我的命……鸟啊鸟儿，你赶紧 着飞去吧，你已经载不动我的相思我的情，我的相思我的情好似那一树繁 花……”(第167—168页)但是，就在这时，她爹的胡须被蒙脸人“薅了”,乃父的 没有依据的猜测一下子就改变了她对钱丁的态度，扑灭了她的爱情之火，使她 不仅恢复了理智，而且把爱变成了悔恨和诅咒：“现在，她感到自己的相思病彻 底地好了。回想过去几个月的迷乱生活，她心中充满了羞愧的后悔。……她暗 想：钱大老爷，你实在太歹毒了，太不仗义了。……你这个人面兽心的畜生，我 怎么会那么痴迷地爱上你?”(第169 页)

**莫言对孙眉娘爱情的变戏法式的叙写，既没有西方意识流小说潜入人物内** **是大象，还是甲虫?** **67**

心，分析人物的动机和心理变化过程的细致和准确，也没有中国古典小说和民 间说唱艺术表现人物感情活动的含蓄和简洁。中国的说唱艺术为了吸引听众 和观众， 一般都忌讳孤立冗长的独白式心理描写，而是将对情感的变化过程的 叙述，融入对人物的行动、言语和神态的外部描写之中，这既有助于含蓄细致地 表现人物的心理活动，也有助于迅速推动情节的发展。莫言的高度主观化的 “瞬间转换”叙事模式，显然是对民族和民间的叙事传统的背离，而不是对它的 “保持”和“继承”。另外，莫言所写的孙眉娘的爱情心理，也是非“民族”、非“民 间”的。她的爱情缺乏产生的充分依据，缺乏发展的合理过程，显得矫揉造作， 荒唐离奇，既不可信，也不美好。事实上，真正的爱既是强烈的，也是执著、坚定 的，而由爱到疑到怨到恨的过程，也必然是复杂而矛盾的。而对于中国人来讲， 尤其对一个世纪前的中国人来讲，爱情是有着特殊的民族内涵和时代色彩的， 要说明它固非易事，但可以肯定的是，它绝不是莫言所写的那种样子。

莫言向“民间文学”和“纯粹的中国风格”的“撤退”的失败，还可以从他的叙 述方式上看出来。中国小说及民间说唱文学的叙事策略，都肯定作者的超位叙 述姿态及整体通观原则，多以第三人称的全知性叙述方式展开叙述，视点的转 换受到严格的控制，只有在各种关系的平稳原则和真实性原则不被破坏的前提 下，视点的转换才被认为是合理而必要的。这在那些追新逐奇地进行视点转换 实验的人看来，也许显得呆板、笨拙，然而，它却是一种极为有效的叙述方式。 它更容易给人一种稳定可靠、平易亲近的感觉，更有助于全面、客观地写人叙 事，它像汪曾祺先生所讲的那样，把小说变成了“陪人聊天”的艺术。但是，莫言 的《檀香刑》却不是这样。它在叙述上显然走的是他所不屑的“西方文学”的路 子。他从人物的不断变换的视点展开叙述的策略，与福克纳的《喧哗与骚动》何 其相似乃尔。他的欧化色彩极重的人物对话，常常采用间接引语的方式，这与 中国传统的强调人物语言高度个性化的直接引语规范，也是不相符的。他的结 构技巧也不是真正中国化的“凤头—猪肚—豹尾”模式，因为这种叙事模式的根 本特点是叙述时间的顺序性展开，是叙述视点的全知性和稳定性，它正像科尼 在评论托尔斯泰的小说时所说的那样：“它按照时间顺序叙述事物，并且一下子 使听的人坚定不移地顺着一条笔直的途径一直听到故事的结局。”①在所谓的

① 周敏显等译：《同时代人回忆托尔斯泰》,下册，上海译文出版社，1984年，第281页。

68 文学还能更好些吗

“猪肚部”,莫言把作者的语言与人物的以间接引语形式的心理独白之间的边界 全部抹去，显示出极大的随意性和不确定性，这显然不是“民族”风格和“民间” 做派；失败的视点转换则使人物之间的关系以及情节事件的构织，给人一种杂 乱无章的印象。

莫言对自己的这部小说其实并没有把握，因此，“每当朋友问起我在这本书 里写了些什么时，我总是吞吞吐吐，感到很难回答”(第513页)。可是，交出稿 子的两天后，他就“突然明白，我在这部小说里写的其实是声音”(第513页)。 这可不是一个能让人满意的回答。声音?什么声音?声音里有什么?莫言自 然没有进一步解答，因为他说不出来。莫言担心“我的这部小说不大可能被钟 爱西方文艺、特别是阳春白雪的读者所欣赏”。他的担心并不多余，但他的关于 文学欣赏的理念是错误的。真正的好作品并不拒绝哪一类读者，而是向一切具 有正常欣赏能力的人开放。问题的关键在于无论作家，还是批评家，都要有勇 气指出什么是失败之作，正像我们应该有眼光辨别出什么样的作品才是优秀之 作一样。但现在的情形，正如托尔斯泰所说的那样，“辨别艺术的真伪更加困 难，原因是虚假作品的外表价值不但不比真正的作品低，而且往往比真正的作 品高”①。评论家常常会被这种“外表价值”所迷惑，因此，别林斯基的担心并不 多余，他们在这种情况下，确实很难分清“虚假的灵感和真正的灵感，雕琢的堆 砌和真实情感的流露，墨守成规的形式之作和充满美学生命的结实之作”,到最 后，他们便“无的放矢、语无伦次，错过了大象，却把甲虫当成了宝贝”②。

坦白地说，《檀香刑》也只不过是一只“甲虫”,虽然它有色彩斑斓的“外表”, 但这只能让我们称它为一只华丽的“甲虫”,而不能称它为“大象”。

2001年秋，北京和平里



① 列夫 ·托尔斯泰：《列夫 ·托尔斯泰文集》,第14卷，人民文学出版社，1992年，第266页。

② 别林斯基：《别林斯基选集》,第1卷，上海译文出版社，1979年，第223—224页。

是大象，还是甲虫? 69

**那些优雅的东西都烟消云散了** **——评《废都》**

公元1993年，长篇小说《废都》出版。某种程度上讲，这部作品的出版，是 一件具有标志性意义的事件：它标志着知识与权力的临时同盟的终结，标志着 在写作领域娱乐道德观开始取代行善道德观，标志着利己的私有形态写作开始 取代利他的社会化写作，标志着理性、道德、责任和良知的瓦解，标志着服从市 场指令的写作倾向和出版风气的形成 切坚固的东西都烟消云散了，一切 优雅的东西都烟消云散了。无论从精神视境方面考察，还是从艺术形式方面审 视，《废都》都存在着不容忽视的严重残缺。面对这些残缺，我们不能用褊狭的 个人恩怨，取代平理若衡的理性态度，或夸大渲染之，或曲意回护之，甚至巧言 美饰之。在我看来，认真、细致地解剖《废都》,绝不是仅仅关乎一部作品和一个 作家的事情，而是一件与批评的责任、与文学精神气候的正常和健康密切相关 的有意义的工作。

尽管，围绕《废都》的市场炒作，扰乱了一些批评家的思维，瓦解了他们说真 话的信心和勇气，而接下来的“查禁”,又使这部作品从批评家那里收获了同情 和宽容，甚至还使有的“学者”将批评家的“沉默”当做“可耻的落井下石”,但是， 我们还是从敢于说真话的学者和批评家那里，听到了令人欣慰和鼓舞的声音。

人格和学问境界都令人高山仰止的杨宪益先生，在一首题为《有感》的打油 诗中，表达了他对《废都》的质疑性的评价：“忽见书摊炒《废都》,贾生才调古今 无。人心不足蛇吞象，财欲难填鬼画符。猛发新闻壮声势，自删辞句弄玄虚。 何如文字全删除，改绘春宫秘戏图。”①杨先生是《红楼梦》的英译者，学贯中西，



① 刘斌、王玲主编：《失足的贾平凹》,华夏出版社，1994年，第93页。

70 文学还能更好些吗

唯道是求，他的不满，自然是有来由的。

陈四益先生也是一位独具只眼能洞烛幽微的大雅方家，他在《<废都>诗话》 一文中说，听说《废都》是“当代《红楼梦》”、“当代《金瓶梅》”,“这就犹如听到‘当 代汉五铢’或‘崭新旧货’一样，好滑稽”,而且也有感而发，作诗一首：“闻说《废 都》悟道言，看来也是野狐禅。下删三百O 三字，留与作家细细参。”①

孟繁华先生则在《拟古之风与东方奇观》一文中一针见血地指出：“《废都》 是明清文字遗风的拙劣承结。是典籍拼接的一个范本……书中流露出的破灭 之言与时下没落知识分子的心态不期而遇，是它获得喝彩的最佳理由”②;“《废 都》的叙事策略是展示以性和神秘文化为主的东方奇观。是以虚饰的挑战姿态 实为迎合的心理，去满足东、西方不同读者的阅读期待。在本土，它满足了低俗 的文化市场；在西方，它满足了另一世界对东方的好奇和诡奇的趣味”⑥;“一种 ‘没落’的情绪正在生活中蔓延，一些人仿佛又陷入了世纪末的绝望和危机。 《废都》迎合了这一不健康时尚，批评界有责任澄清这一事实!”④一捆一掌血，一 棒一条痕，真是一篇痛快淋漓的好文章!可惜，这样的好文章，仍嫌太少；而能够 将这样的批评坚持到底的批评家，似乎就更是少而又少了。

**开头的话说完，下面进入正题。**

**私有形态的反文化写作**

何谓“私有形态的写作”?“反文化”又是什么意思呢?

私有形态的写作是一种异化性质的写作，它的视阈极其狭窄，关注的是只 有作家自己和极少数人感兴趣的生活内容，而不是具有普遍意义的人类经验和 共同体验。而伟大的写作追求的则是对丰富的人性内容和广泛的人类经验的 深刻展示。这种人性内容和人类经验，在巴赫金看来，就是“几千年来全体民众 的一种伟大的世界感受”;在这种“世界感受”中，“没有丝毫的虚无主义，自然也



① 刘斌、王玲主编：《失足的贾平凹》,第38—39页。

② 同上书，第49页。

③ 同上书，第49—50页。

④ 同上书，第50页。

**那些优雅的东西都烟消云散了** **71**

没有丝毫的不着边际的轻浮和庸俗的名士浪漫型的个人主义”①。他说，正是这 种“世界感受”,“帮助陀思妥耶夫斯基克服伦理上的唯我论，又克服认识上的唯 我论。一个人如果落得孤寂一身，即使在自己精神生活的最深邃最隐秘之处， 也是难以应付裕如的，也是离不开别人的意识的。一个人永远也不可能仅仅在 自身中就找到自己完全的体现”②。总之，正常形态的写作，必然具有指向他者 的、可以被普遍共享的公共性，而这种公共性或“全人类”性，作家只有突破“个 人生活的狭小场面”,才能追求得到。

当然，我们不应该把私有形态的写作，与作者正常地表现自我的人生体验 和自我意识混为一谈。对私有形态的写作来讲，自我就是一切，世界和他人都 被自我吞没和遮蔽，而对正常地显现自我形象的写作来讲，自我是一面镜子，是 一个载体，或者，仅仅是“世界”的一个构成部分，自我是依赖并为了“世界”而存 在的。事实上，文学作品，尤其是小说，总是由两个方面的内容构成的：作者的 自我和外部的他者及世界。一个真正的小说家，必须充分意识到这个外部世界 的存在，必须深入、细致、充满感情地了解这个世界，只有这样，他才能进行具有 普遍有效性的叙述。

从写作动力学的角度看，小说写作也是由来自两个方向的力推动着的：一 种是向心力，指向作家，一种是离心力，指向读者和外部世界；向心力指向作者 自己的体验内容，离心力指向大众的具有广泛含纳性的人生经验和生活内容。 在这两种力中间寻求一种均衡的状态，是保证写作能够正常进行的前提条件。 因此，一个过度自恋的人，一个只关心自己生活的人，是不宜当作家的，尤其不 宜当小说家。因为他很容易把小说变成冗长的个人独白，而很难克服写作的私 有倾向，很难赋予它与世界有关的整体感和与他人有关的普遍性。尤其长篇小 说这种本质上是大众性和世界性的文体，更是容不得写作的私有倾向，因为，正 像肖洛霍夫在诺贝尔奖授奖仪式上所说的那样，它“最有条件深刻地认识我们 周围的生活，而不适合把自己的小‘我’当做世界中心来表现”③。

然而，贾平凹就是一个过度自恋的作家，《废都》则是一部把作者自己的“小



① 巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店，1988年，第224页。

② 同上书，第247—248页。

王宁主编：《诺贝尔文学奖获奖作家谈创作》,北京大学出版社，1987年，第343页。

72 文学还能更好些吗

‘我’当做世界中心来表现”的作品。贾平凹过于关注自己，过于关注仅仅属于 自己的哀痛和不幸：“这些年里，灾难接踵而来，先是我患乙肝不愈，度过了变相 牢狱的一年多医院生活，注射的针眼集中起来，又可以说经过了万箭穿身；吃过 大包小包的中草药，这些草足能喂大一头牛的。再是母亲染病动手术；再是父 亲得癌症又亡故；再是妹夫死去，可怜的妹妹拖着幼儿又回住在娘家；再是一场 官司没完没了地纠缠我；再是为了他人而卷入单位的是是非非而受尽屈辱，直 至又陷入到另一种更可怕的困境里，流言飞语铺天盖地而来……我没有儿子， 父亲死后，我曾说过我前无古人后无来者了。现在，该走的未走，不该走的都走 了，几十年奋斗经营的一切稀里哗啦都打碎了，只剩下肉体上精神上都有着病 毒的我和我的三个字的名字，而名字又常常被人叫着写着用着骂着。”①

屡遭不幸，固然可悯，但作者似乎也太过软弱。他的幽怨的倾诉，给人这样 一种印象，似乎全世界的不幸和痛苦都集中到了他一人身上，似乎这个世界上 的其他人除了让他“受尽屈辱”,除了让他“陷入到另一种可怕的困境里”,除了 “叫着写着用着骂着”他的名字，没有给他带来任何值得感念的东西。作者似乎 不明白这样一个道理，那就是，在这个世界上，几乎每一个人都有自己的哀伤和 苦恼，如果大家都只看到自己的哀楚和不幸，那我们除了责人和骂世，也就只有 自哀和自怜了。 一个精神健康的人应该使自己的痛苦成为别尔嘉耶夫所讲的 “光明的和救赎的痛苦”,而不是“黑暗的和地狱的痛苦”:“人可以愉快地和快乐 地体验痛苦，并从体验到的痛苦上升到新的生活。人所遭受的一切痛苦：亲人 的死亡，疾病，贫穷，屈辱和失望，都能成为具有洁净作用的，具有复兴功能的和 具有提升力量的痛苦。当然，痛苦也可以彻底地把人压垮，使他变得凶恶，毁灭 他的生命，除掉对生命意义的任何感受。……人可以忍受最可怕的痛苦，如果 他看到其中有意义，实际上人的力量是巨大的。”②不幸的是，贾平凹显然被“痛 苦”压垮了。他通过抱怨和自恋来对抗“痛苦”。极度的自哀和自恋，使他丧失 了关注他人的热情，丧失了冷静、客观地了解外部世界的耐心，从而使他的写作 成为一种极端形态的私有化写作。



① 贾平凹：《废都》,北京出版社，1993年，第520页；以下引文凡出自此书者，只在引文后注明页 码。

② 别尔嘉耶夫：《论人的使命》,学林出版社，2002年，第58页。

**那些优雅的东西都烟消云散了** **73**

是的，私有形态的写作就是一种自恋性质的写作，就是把作品写成几乎只 与作者有关的事象体系。我们在贾平凹的许多小说中，都可以看到作者的影 子。他喜欢在小说中塑造一个作家形象。《废都》中的庄之蝶在许多方面都太 像他的塑造者：他们都是老庄世界里的人，喜欢参禅悟道；都迷恋神秘文化，喜 欢说神论鬼；都具有容易伤感、悲观、颓唐的性格倾向；都“浪了个虚名”;都被官 司缠身；都缺乏思想和真正的知识分子气质，等等。贾平凹通过对庄之蝶的名 气及性方面的吸引力和征服力的夸张性的叙写，象征性地满足着自己的自恋性 的消极感受，克服自己面对种种痛苦和烦恼的紧张感和压迫感。

“名”在《废都》中是一个至关重要的叙事元素。一切人都因“名”而来，一切 冲突都因“名”而起。作者赋予了庄之蝶的“名气”以推动小说情节延展的驱动 力量。但贾平凹对庄氏的“名”的渲染是夸张的、过度的。他并没有写出庄之蝶 得此大“名”的真实性与合理性。事实上，他之所以这样渲染庄氏的“名气”,正 是因为他自恋性地、不切实际地夸大了作家这一角色身份在低俗层面的影响 力量。

在这部小说中，几乎所有的人，无论男人还是女人，官人还是商人，俗人还 是雅人，好人还是坏人，小偷还是妓女，只要一见到庄之蝶，都要用肉麻而夸张 的语言恭维他。“又粗又矮”、“一脸黑黄胖肉”的黄厂长见到庄之蝶，就像库尔 班老大爷见到毛主席一样激动：“庄先生的大名如雷贯耳，今天总算见到了!我 来时说去见庄先生呀，我那老婆还笑我说梦话。这手我不洗了，回去和她握手 去，叫她也荣耀荣耀!”(第47页)小县城来的唐宛儿对庄之蝶更是崇拜得五体 投地，对他的来访欣喜万分：“庄老师，我怎么感激你哩，你这么大名气的人，别 人要见也见不上的，我们倒受你太多的恩惠。”(第52页)另一个“年轻人”虽然 读庄之蝶的书，却不知道“原来他也和咱们普通人一样”,直到读到一篇文章写 他小时候在厕所里问老师“也尿呀”、“也摇呀”,才弄明白“伟大人物”并不是“从

小就伟大”(第65页)。就连庄之蝶的疯疯癫癫阴阳不分的老岳母，也知道拿庄 之蝶的名气说事儿：“我们的女婿这么大的人物，和市长都平起平坐吃饭的，谁 敢来欺负了你?”(第77页)在她看来，庄之蝶凭着自己的“名”,连阴间的事情也 能管的。汪希眠的老婆瞧见庄之蝶蹲在厨房剖鱼，就“叫起来”:“哎哟，我享的 什么福呀，这么大的作家给我下厨房剖鱼!”(第87 页)

**74** **文学还能更好些吗**

庄的老婆牛月清也认为庄之蝶与众不同，对周敏说：“周敏，这话不敢说。 你庄老师是有社会地位的，比不得你我。”(第113页)她甚至会为了庄之蝶的 “名”包羞忍辱；当柳月撺掇她去找唐宛儿算账，“咱去找那淫妇撕了她的×脸”, 牛月清摇着头说：“她算什么东西!弃夫抛子跟别的男人私奔，私奔了又勾引另 外男人， 一个见男人没了命的下贱货，我去打她倒脏了我的手!咱们若去寻她， 风声出去，入人都知道你庄老师和她怎样怎样，你庄老师坏了名声，倒让她有了 光彩。世上有多少崇拜你庄老师的，见一面都不容易，却是她和名人睡觉了?!”

(第443页)

普通女工阿灿见到庄之蝶，“出溜儿下床来，眼幽幽地看着庄之蝶就叫道： ‘哎呀，这是什么日子呀，这么大的人物就到这里来了!””(第237页)黑道上的 流氓和妓女也是庄之蝶的崇拜者：牧子听到“庄之蝶”的名字，“终于咽下一口油 饼，问：‘是谁?你说谁?’赵京五说：‘庄之蝶，你知道吗?’牧子说：‘你说省长的 名字我或许不知道，你说庄之蝶，我说我不知道，旁人就笑我没文化了!'”(第 476页)

乡下来的刘嫂牵着牛进城，“北京来了个什么大官儿”,东大街因此戒严了， 不让人通行，刘嫂也被一个“麻脸警察”拦住，但当她说“这是要给庄之蝶送奶 的”,“那警察说：庄之蝶，是作家庄之蝶吗?我说：当然是作家庄之蝶!那麻子 警察却(就?)啪地给我行了个礼，说：请你通行，你告诉庄先生，我姓苏，是他的 崇拜者!我牵了牛就走过去，我那时的脸面有盆盆大哩!你瞧瞧，这荣耀是送 我千儿八百能抵得了的?”(第135页)整日与庄之蝶一起神神道道谈论《奇门遁 甲》的孟云房，也像刘嫂一样夸大庄氏的名气：“……你又是名人，抬脚动步都会 引得天摇地晃的。”(第156页)而庄之蝶自己也乐意享受由“名”带来的轻飘飘 的幸福感。他虽然也时不时地对他人讲自己“浪了个虚名”,但这其实不过是虚 与委蛇的客套话，事实上，他并没有抵拒“虚名”诱惑的内在心性和道德自觉。 不仅如此，在他看来，自己也确实与常人不同。当唐宛儿提出要和周敏“结束” 而愿意长期与他在一起的时候，他这样说道：“……我不是年轻人，不是一般

人……”(第428 页)

显而易见，贾平凹关于“名气”的情节事象的抒写既是夸张的、虚假的，又缺 乏心理深度和反讽力量。他对庄之蝶的“名气”的渲染造成这样一种单一的效

那些优雅的东西都烟消云散了 **75**

果，那就是煽惑人们艳羡和崇拜庄之蝶。他没有让人认识到这样的道理：随便 就恭维一个“名人”,是一种缺乏教养甚至有损尊严的庸俗行为，而“名人”倘若 竟以接受别人的恭维为乐事，则不仅意味着他缺乏自信，缺乏自知之明，有自卑 和自恋的倾向，而且，本质上讲，还是一种剥夺别人尊严感和体面感的自私行 为。是的，好名与贪财、爱权力一样，是自私自利的。而这种自私自利在《废都》 中并没有停留于对“名”的虚假抒写，而是延伸到对性的疯狂渲染。罗素在《爱 与真》中说：“虚荣心是同性紧密相连的一种动因。”①换句话说，对于名的贪婪很 容易转化为对于性的疯狂的占有欲。在《废都》中，庄之蝶由于有了名，也就具 备了对女人进行性剥夺和性占有的能力和资本。贾平凹极其荒谬、极其简单地 把名与性联系起来，通过对“名”的渲染，赋予庄之蝶对异性的难以抗拒的吸引 力和无往不胜的征服力，又通过性剥夺了女性的尊严感、人格意识和对爱情、优 雅、教养等真正属于人的生活内容的体验能力和判断力。“名气”把人变成了动 物。它把庄之蝶变成了没有心灵的野兽，把被他淫辱的“妇人”,变成了仅供受 人崇拜的“著名作家”消费的纯粹肉身。

私有形态的写作是极端主观和任性的写作。它敢于蔑视被所有正常人信 奉的价值理念和人道原则。它常常把人写成似人非人的怪物。《废都》中的女 人就被写成这样一些丧失了正常人应该有的羞耻感和自尊心的怪物。她们几 乎个个都是受虐狂，以能被庄之蝶侮辱为幸福。第一个因为被庄之蝶玩弄而体 验到这种幸福感的女人是唐宛儿。她对庄之蝶的玩弄充满感激：“你真行!”“你 玩女人玩得真好!”(第86页)在她看来，女人的“快活”程度，决定于男人的地位 和名气：“和周敏在一起，当然有着与第一个男人没有的快活，但周敏毕竟是小 县城的角儿，哪里又比得了西京城里的大名人。尤其庄之蝶……(引者删去25 个字)繁多的花样和手段，她才知道了什么是城乡差别，什么是有知识和没知识 的差别，什么是真正的男人和女人了!”(第116—117页)庄之蝶的名不仅给她 带来肉体的“快活”,还有幸福的想象：“……一时倒作想自己若成了庄之蝶的夫 人该是多好，那消息传到潼关城里，今晚潼关城的人看到了电视里的庄之蝶，必 然就谈论了她，那么知道她的人立即要改变了对她的非议，羡慕得不知又该说 些什么话了!那个没了老婆的工人(指唐的丈夫——作者注),他还有什么可说



① 罗素：《诗与真》,上海三联书店，1997年，第204页。

76 文学还能更好些吗

的呢?他之所以和周敏闹个不休，是因为周敏比他的地位名声高不出多少；而 真的是庄之蝶的夫人了，他只能是自惭形秽，自动离婚的。如此之想，又忍耐不 住……”(第118页)为了这想象的幸福，唐宛儿愿意忍受庄之蝶的性虐待：她 “任庄之蝶在仰直的脖子上咬下四个红牙印儿”(第122页),虽然被庄之蝶作践 得“血水喷溅”,她却奋不顾身地说：“你只要高兴，我给你流血水儿，给你流血。” (第259页)当庄之蝶告诉唐宛儿，他要到“外地”去写作，问她能不能在他需要 她的时候去看他，唐的回答是：“我会的，只要你需要我。”(第260页)

“只要你需要我”是几乎所有《废都》中的女人对庄之蝶的回答。她们只要 一见到庄之蝶，就立即魂不守舍，不能自持。青年女工阿灿第一次同庄之蝶见 面，就“走了神儿”,“双目迷离，两腮醉红”,终于把持不住，同他“抱在了一起”, “在他的怀里”说：“……你能喜欢我，我太不敢相信了，我想，我即使和你干了那 种事也是美丽的，我要美丽一次的!”(第243页)于是，“竟把衫子脱去，把睡衣 脱去，把乳罩、裤头脱去，连脚上的拖鞋也踢掉了，赤条条站到了庄之蝶的面前” (第243页)。在贾平凹的荒谬绝伦的叙述中，庄之蝶通过性拯救了这位已经对 人生绝望的“女工”,使她像唐宛儿一样对庄之蝶感激涕零：她“突然脸上抽搐， 泪流满面”地说：“我不后悔，我哪里就后悔了?我太激动，我要谢你的，真的我 该怎么感谢你呢?你让我满足了，不光是身体满足，我整个心灵也满足了。你 是不知道我多么悲观、灰心，我只说这一辈子就这样完了，而你这么喜欢我，我 不求你什么,不求要你钱，不求你办事，有你这么一个名人能喜欢我，我活着的 信心又产生了!”(第244页)在作者的叙述中，能和庄之蝶“睡觉”成了这位“女 工”的最大的幸福和最强烈的愿望。后来，“天神保佑竟又在路上碰着”庄之蝶， 她竟说出这样的话：“……这我多么感谢你!我现在只有一个要求，我求你不要 笑话我，你如果还愿意，我想一丝不挂和你睡觉，坦坦然然睡一觉，你能让我给 你生个孩子吗?”(第302 页)

庄之蝶当然不会拒绝。于是，她“走到浴室去”,冲澡、刷牙、梳头，“认真描 眉，搽脂抹粉”,“过了好久好久，她赤条条走出来，容光焕发，美艳惊人”,并“扬 臂抬脚，翩翩而舞，竭力展示她身体的每一个部位，然后突然蝴蝶一样扑过 来……在很长很长的时间里，两人都燃起了人的另一种激情，他们忘却了一切 痛苦和烦恼，体验着所有古典书籍中描写的那些语言，并把那些语言说出来，然

那些优雅的东西都烟消云散了 **77**

后放肆着响动，感觉里这不是在床上，不是在楼房里。是一颗原子弹将他们送 上了高空，在云层之上粉碎；是在华山日出之巅，望着了峡谷的茫茫云海中出现 的佛光而纵身跳下去了，跳下去了。所有曾在录像中看到的外国人的动作，所 有曾在《素女经》中读过的古人的动作，甚至学着那些狼虫虎豹、猪狗牛羊的动 作，都试过了，做过了，还别出花样地制造着新的形式……(引者删去数十字)如 黄河之水倾泻，如万屏泉水涌冒。他们死一般地摆在那里是沙滩上的两条鱼 了。这么静地躺着，如躺过数百年，让日落的晚霞从窗外照进来，慢慢滑落过一 道玉梁又一道玉梁，后来两人相视一笑”(第303页)。贾平凹粗糙的文字和贫 乏的想象力，实在令人失望；他不过是个平庸但却勤奋的“著名作家”而已；他离 “大师”和“天才”,比西京城离雅斯纳雅 ·波良纳还要远。

然而，贾平凹的缺乏人性内涵、道德情调和情感深度的性叙事并没有就此 止步。贾平凹把庄之蝶塑造成完全“不受束缚的自我”(untrammeled self),他 通过渲染反常的性生活，一味美化丹尼尔 · 贝尔批评过的“猖獗的个人主义”①。 猖獗的个人主义者就是典型的自恋症患者。他们只爱自己，不爱别人。肉体的 满足对他们来讲意味着一切，而女性对他们来讲也只不过是满足肉欲的对象和 工具而已。如果说他们也有爱的话，那也是一种私有形态的爱，一种别尔嘉耶 夫所讲的“自然的爱”,这种爱是“无力的爱”,“因为它是不完整的，是没有被照 耀的，是没有被启发的，是被自我中心主义所歪曲了的，是被与爱的意义对立的 欲望给浸透了的”②。在别尔嘉耶夫看来，这种自然的爱应该“被精神化”,应该 被升华为真正的爱情，“真正的爱情是反对性淫欲的最强有力的手段，这个性淫 欲是人的奴役与堕落的根源。通过爱情而达到贞洁就是获得完整性，克服性的 罪恶，克服分裂和分化”③。

但是，患有自恋症的人是不可能将自然的爱升华为真正的爱情的，原因是 他们没有对象意识，缺乏与他人和外部世界在认知与情感两方面建立正常关系 的理性能力。正像弗洛姆所指出的那样，对于自恋的人来说：“世上只有一种现 实，即有关他自己的思想过程、他的情感及需要的现实。他不去客观地体验或



① 丹尼尔 · 贝尔：《资本主义文化矛盾》,三联书店，1989年，第195页。

② 别尔嘉耶夫：《论人的使命》,学林出版社，2002年，第251页。

③ 别尔嘉耶夫：《论人的使命》,第307页。

78 文学还能更好些吗

感知外部世界，即是说，他不认为外部世界是按照自身的方式、条件及需要而存 在着。我们可以在各种形式的神经错乱症中看到自恋的最极端形式。神经错 乱的人失掉了同世界的联系，他退缩到了自己之中，他无法体验到物质现实及 人类现实的客观存在，而只见到自己内心活动力所决定的、所形成的一切。他 对外部世界不作任何反应，即使有所反应，他也不是依据世界的现实来作出反 应，而是根据自己的思想和感情过程来反应。自恋是与客观、理性及爱相对的 另一个极端。”①《废都》作为叙述自恋体验的作品，缺乏的正是客观、理性以及 爱。这是一部极为主观、任性和冷漠的作品。它虽然也写到了官员的腐败和钩 心斗角，写到了钟惟贤这样的知识分子的境遇，写到了捡破烂的老头的谣词所 反映的社会情绪，但是，作者的这些叙写是缺乏深度、力量和热情的。小说有一 种极为简单的情绪化的恨世和骂世的倾向，而缺乏醒世和救世的热情。

贾平凹对现代的都市文明充满敌意和误解。他的原始主义生活理念，并没 有为我们认识都市文明的困境提供有价值的思想。在他的叙述中，都市简直就 是一个地狱，一旦进入，人就不再是正常人，就必然要“退化”。都市里的人连动 物和植物都不如，因为他们跑不过“一只普通的羚羊”,也“不如一棵草耐活”,而 只有“西京半坡人，这是人的老祖先，才是真正的人”(第253页)。贾平凹总是 用动物作尺度来衡量人，从而贬低人：“如果把人放在辽阔的草原上，放在崇山 峻岭，那人就不如一只兔子，甚至一只七星瓢虫!”(第254页)问题是，人类正像 马克思在《一八四四年经济学—哲学手稿》中指出的那样，比任何一个物种更智 慧、更有创造力，也更伟大，因为他能用所有物种的尺度进行创造，进行自由自 觉的活动。人确实跑不过“一只普通的羚羊”,但一只即使不普通的羚羊能跑过 人的创造物- 火车吗?人也许在“辽阔的草原”上和“崇山峻岭”中，真的“不 如一只兔子，甚至一只七星瓢虫”,但是，“兔子”会写诗吗?会思考吗?懂得爱 情吗?“七星瓢虫”会制造宇宙飞船吗?如果它们做不到这些，那么,我认为还 是人更伟大，我宁愿做一个有苦恼的人，而不愿意做一只仅仅会钻洞的兔子或 仅仅会飞的七星瓢虫。还有，我真诚地爱我们的“老祖先”,但是，要把这种爱变 成过刀耕火种、茹毛饮血的原始生活的勇敢，我还是很难做到。我宁愿待在都 市里，宁愿做一个必须面对许多现代化困境的现代人，而不愿做一个鼓腹而歌、



① E · 弗洛姆：《健全的社会》,贵州人民出版社，1994年，第28页。

那些优雅的东西都烟消云散了 **79**

掉臂而游的“半坡人”,即使只有他们“才是真正的人”,我也不会放弃享受人类 用几千年的努力才争取到的现代文明。

是的，在我看来，贾平凹在《废都》中宣示的反对都市文明、反对现代文明的 思想是浅薄的、落后的，也是令人无法理解、无法接受的。他试图把仅仅属于个 人的、混乱的、情绪化的思想，转化为对人类现代都市文明的一种具有普遍意义 和真理性质的认知把握。然而，他的这一努力是失败的。我们从他关于反都市 化、反现代性的叙述中，看到了颓废和堕落，看到了冷漠和敌意，但却没有发现 真正有价值的思想。贾平凹对都市文明的想象和理解本质上是反文明的和反 人性的。他的这种颓废、感伤的反都市倾向和反现代化情绪，也许会赢得那些 生活得慵懒无力的人们的赞同，也许会受到那些喜欢在想象中过田园牧歌生活 的老庄主义信徒的喝彩，但这并不能改变它的消极的反动性质。

一个作家即使不能向人们提供认识生活的智慧和改造生活的热情，那也不 能把写作当做仅仅属于自己的事情，赋予它私有的性质，更不能不负责任地将 诅咒现代都市文明当做自己的业绩。一个人除非自己有勇气过一种生活，他才 可以把这种生活推荐给别人，就像《瓦尔登湖》的作者梭罗那样。倘若自己就坚 定不移地居住在都市里，全方位地享受着现代都市文明带来的种种方便和快 乐，却又要诅咒它，这简直是不能容忍的忘恩负义。都市文明也许缺乏原始的 乡村文明的宁静和诗意，也许缺乏它的质朴与和谐，但是，都市的现代文明更丰 富多彩，更具活力和包容性，也更优雅、更文明。我真的不明白，贾平凹为什么 就不能客观、冷静地看到这一点，为什么要用原始的动物主义的粗野，来否定人 类的现代都市文明。看么,在《废都》中，牛比人智慧，它想把自己的生活强加给 人类：“……牛在这个时候，真恨不得在某一个夜里，闯入这个城市的每一个人 家去，强奸了所有的女人，让人种强起来野起来!这种冲动，它是有过一次的。”

(第254页)人类的生活真的糟糕到如此严重的程度，竟然需要一头牛来拯救 吗?即使真的是这样，那么,“让人种强起来野起来”是解决问题的办法吗?而 且，这种“强”和“野”是什么意思呢?是像动物一样仅仅具有身体的力量，还是 像庄之蝶那样具有性方面的野蛮的、自私的、无往不胜的征服力量?

列夫 ·托尔斯泰说：“真正的艺术所引起的后果是把新的感情带到日常生 活里，正像妻子的爱情引起的后果是把新的生命带入人世一样。伪造的艺术所

80 文学还能更好些吗

引起的后果是使人堕落，使人对快乐贪得无厌，使人的精神力量减弱。”①然而， 像雪地上的热牛粪一样明显的事实是，《废都》并没有把“新的情感”带给我们， 不仅如此，它还以对“名”和“性”的缺乏节制的渲染，以对现代都市文明的不负 责任的贬损，鼓励一种缺乏道德严肃性的生活态度，遏抑人们向前推进生活现 代化的进取热情和力量。

是的，真正的文学绝不满足于描写、叙述那些阴暗的、丑恶的、污秽的事象， 也从不把写作当成一种仅仅只是为了“安妥”作家自己灵魂的方式。它把写作 当做大众的事业，当做从积极的方面影响别人生活的手段。它向上提升人，给 人希望和力量，让人变得更温柔、更优雅、更有教养、更热爱生活。它也写丑恶， 但以美好作底子；也写黑暗，但以光明作背景。它强烈地爱一切值得爱的人和 事物，因此，无论罹受多么严重的摧折和不幸，它从不徒逞一时之快地诅咒生 活，贬低人类的尊严。它任何时候都信持写作的最基本的道德原则和文化使 命，那就是怀着温柔的善念，向人类和世界表达祝福的情感。

真正的文学就是阿诺德所说的“文化”,它可以被“恰切地表达为源于对美 的热爱，而非源于好奇；文化即对完美的追寻”②。在缺乏文化责任感的私有形 态的写作疯狂泛滥的今天，我们确实有必要重温阿诺德关于文化的永远有效的 精彩论述。在“文化”这一概念被滥用得几乎失效的情形下，我们有必要通过阿 诺德的深刻阐释，恢复它的本来面目。

在阿诺德看来，文化就是追求美好与光明的行为，“文化认为人的完美是一 种内在的状态，是指区别于我们的动物性的、严格意义上的人性得到了发扬光 大。人具有思索和感情的天赋，文化认为人的完美就是这些天赋秉性得以更加 有效、更加和谐地发展，如此人性才获得特有的尊严、丰富和愉悦”③。而“文化” 所追求的完美，绝不是个别人的事情，而是所有人的事情，因为，“人类是个整 体，人性中的同情不允许一位成员对其他成员无动于衷；或者脱离他人，独享完 美之乐；正因为此，必须普泛地发扬光大人性，才合乎文化所构想的完美理念。 文化心目中的完美，不可能是独善其身。个人必须携带他人共同走向完美，必

① 列夫 ·托尔斯泰：《列夫 ·托尔斯泰文集》,第14卷，人民文学出版社，1992年，第306页。

② 马修 ·阿诺德：《文化与无政府状态》,三联书店，2002年，第7-8页。

③ 同上书，第10页。

那些优雅的东西都烟消云散了 **81**

须坚持不懈、竭尽所能，使奔向完美的队伍不断发展壮大，如若不这样做，他自 身必将发育不良，疲弱无力”①。真正的文化能改变人，能从“混乱”中将人类拯 救出来。“文化”的使命和任务就是要将“寻常自我”、“普通自我”或“低级自 我”,提升为“优秀自我”,赋予他们以“理性的人性”或“博大的人性”。阿诺德反 对将“普通自我”的“欲望”,抬高到“普遍的、哲理性的、了不起的”高度：“我们坚 持认为不应将天生的低级趣味当做崇高赞赏，事实上人们常常将两者混为一 谈”,而“将天生低级趣味当做热爱崇高赞赏是极其危险的错觉，文化要做的就 是揭穿这个迷梦”②。阿诺德说，“伟大的文化使者怀着大的热情传播时代最优 秀的知识和思想，使之蔚然成风，使之传到社会的上上下下、各个角落”③;它“高 举人类完美的理想”,“因为这理想是内里的精神活动，它的特点是好上加好，使 美好、光明、生命力和同情心都更上一层楼”④。阿诺德把文学当做培养“优秀自 我”的重要手段，“假如习惯势力使我们很难在文学和宗教上获得最优秀的自我 和至高权威的思想，那么在政治上要树立优秀自我和至高权威的意识就更是难 上加难了”⑤。他认为莎士比亚和维吉尔是“美好与光明的典范，代表着人性中 最富有人情的一切”⑥。

事实上，阿诺德宣达的文化理念和崇奉的文化精神具有能被广泛认同的普 世价值。别林斯基就有过相近的论述。他在《琐事琐谈》 一文中说：“只有当文 明有助于教化，因而也有助于善——人的生活、民族的生活、人类生存的唯一目 的  的时候，文明才是有价值的。”⑦他还在一篇专门谈论道德问题的文章中 这样说道：“一个人应该力求达到完美境界，把幸福寄托在跟他的责任相适应的 状态中：这便是基本的道德法则。”⑧他认为，每一个人作为人类这伟大整体的一 员，一部分，应该爱人类，“他通过他们爱自己，又通过自己爱他们”⑨;不仅如此，



① 马修 ·阿诺德：《文化与无政府状态》,三联书店，2002年，第10—11页。

② 同上书，第231页。

③ 同上书，第31页。

④ 同上书，第26页。

⑤ 同上书，第88—89页。

⑥ 同上书、第20页。

① 别林斯基：《别林斯基选集》,第1卷，第319页，上海译文出版社，1979年。

⑧ 同上书，第436页。

⑨ 同上书，第436页。

82 文学还能更好些吗

他还对改善人类的生活充满信心：“这种对于人类不断改进的甜美的信念和神 圣的确信，应该会促使我们从事我们个人的改进、应该会赋予我们向改进的道 德突进的力量和坚定性。”①是的，文化是一种伟大的事业，是与人类生活的进步 密切相关的事业；它帮助人把自己从兽性的桎梏和野蛮的深渊中解放出来，教 会人懂得优雅、得体、高贵和尊严的意义，而不是蛊惑、纵容人深溺于极度自私 的道德放纵和精神堕落。而文学作为文化的具有核心意义的构成部分，更是担 负着培养健康的审美趣味和良好的道德情感的责任，担负着点燃人们追求美好 与光明的内在热情的任务。

然而，像我们时代的许多作品一样，《废都》是一部缺乏道德严肃性和文化 责任感的小说，不仅如此，如果用阿诺德和别林斯基提供的文化尺度和文明理 念来衡量，贾平凹的这部作品，从本质上说，是反文化的。我们从中读不到“优 秀的知识和思想”,看不到美好与光明的东西。它缺乏“携带他人走向完善”的 热情和力量。它制造“混乱”。它通过塑造庄之蝶这个“低级自我”,赋予“天生 的低级趣味”和极端自私的利己行为以令人眩惑的风流情调和诗意感。席勒 说：“在情欲的热潮中倾听理性的命令和约束本性的粗野发作，众所周知，这是 好的风度对每一个文明人的要求。这种好的风度，就是美的法则。”②但我们从 《废都》中没有看到这种适度和得体的文化教养和“美的法则”。

在《废都》中起作用的是腐朽的、粗野的享乐主义法则，是以丑恶和黑暗为 支点的反文化的法则。它以其私有形态的反文化叙事，助长了我们时代的道德 混乱趋势和颓废、堕落倾向。它为二十九十年代的丧失耻感的性描写打开了通 道。它已对易受影响的读者构成道德破坏和精神伤害：天津《今晚报》(1993年 10月11日)的一篇题为《<废都>引起的凶杀案》的文章说，十七岁的张得军看 《废都》看得“如醉如痴”,“津津有味地欣赏书中的情节”,十二岁的表妹郑百灵 来找他时，“他正被书中的情节撩拨得欲火正旺，便不顾一切地向表妹扑过去。 岂料百灵拼死反抗并大声呼喊，张得军便用手使劲堵住她的嘴”。百灵被活活 捂死。也许有人会把这个悲剧当做由于“误读”导致的不幸事件。但是，在我看 来，这个“不幸事件”不过是反文化写作带来的许多消极后果的一种极端形态。



① 别林斯基：《别林斯基选集》,第1卷，上海译文出版社，1979年，第437页。

② 弗里德利希 ·席勒：《秀美与尊严》,文化艺术出版社，1996年，第256—257页。

那些优雅的东西都烟消云散了 **83**

我们时代的极端个人主义的写作者面对这样的不幸事件，应该好好想想这样一 些问题：如何才能使自己的写作根除私有的性质，成为对他人有益的积极的写 作?如何才能使自己的写作成为能赋予生活以光明和美好的意义的文化性的 写作?

贾平凹在《废都》的后记中说：“为了摆脱现实生活中人事的困扰，我只有面 对了庄之蝶和庄之蝶的女人，我也就常常处于一种现实与幻想混在一起的无法 分清的境界里。这本书的写作，实在是上帝给我太大的安慰和太大的惩罚，明 明是一朵光亮美艳的火焰，给了我这只黑暗中的飞蛾兴奋和追求，但诱我近去 了却把我烧毁。”(第526页)仅仅为了自己“摆脱现实生活中人事的困扰”而写 作，是一种典型的私有形态的写作。如果作者“常常处于一种现实与幻想混在 一起的无法分清的境界里”,那他简直就不该写一行文字出来，因为，在这种情 况下，他是不可能“倾听理性的命令”的。一个作家可以同时体验“太大的安慰 和太大的惩罚”,可以体验在“光亮美艳的火焰”中将自己“烧毁”的刺激，但是， 他没有权利通过消极的写作把读者也拖入黑暗中，变成飞蛾，最终将他们烧毁。 真正的文化意义上的写作不是把作者自己的痛苦和灾难强加给别人，而是赋予 自己的痛苦以超越的性质，并用光明驱除黑暗，用美好战胜丑恶，把“新的感情” 带到生活里，最终携带他人共同走向完美。

**《废都》的真实性问题**

《废都》是一部缺乏真实感的作品。它在艺术上的致命问题就是做作和虚 假。我知道，人们已经很少甚至忌讳用真实性的尺度来衡量一部小说作品。拙 劣的小说破坏了人们对真实的感受能力，而异化的小说理论则告诉人们：小说 就是编造“谎言”、制造幻象的艺术；小说家的想象是不受限制的；小说就是虚 构，而虚构出来的事象体系，是不能用客观性和真实性的尺度来衡量的。

但是，虚构不等于虚假。虚构并不是目的，而只不过是手段而已——虚构 是为了追求更高意义上的真实，正像人们并不是为了桥本身才建桥，而是为了 更快捷地到达彼岸而建桥一样。读者只有认为一部小说真实、可信，他才会接 受它，就像人们相信一个人诚实可靠，才会同他做朋友一样。当然，小说中的真

84 文学还能更好些吗

实，同其他艺术样式中的真实一样，是一个复数形式的概念，呈现出复杂的生成 方式和价值样态。但是，不管它多么复杂，真实的真正内涵不过是令人信服和 让人乐意接受。就此而言，真实性乃是小说修辞应该追求的具有首要意义的目 标，因为，一位小说家不管有多么高明，是不可能说服读者欣赏并接受一部虚假 的作品的。

小说修辞的真实性原则要求小说家在写作时，必须接受事实性和客观性的 制约。加缪就承认并强调这种“强调”的意义和必要性。他赞成纪德的一句话： “艺术依赖强制而生存，但却因为自由而死亡。”他说：“这话千真万确。……如 果艺术不强制自己，就会沉溺于胡言乱语，并成为仅仅是幽灵的奴隶。”①对小说 写作来讲，“沉溺于胡言乱语”,就是缺乏真实感和客观性的随意杜撰。而小说 作为一种“客观性”的叙述文体，反对像曹雪芹在《红楼梦》第一回中批评过的 “大不近情，自相矛盾”的杜撰，而要求创造一种细致、真实的叙述效果：“其间离 合悲欢，兴衰际遇，俱是按迹循踪，不敢稍加穿凿。”在巴赫金看来，这种“按迹循 踪，不敢稍加穿凿”,就是要作者努力克服“自我主义”和“虚假”,不是把人物写 成一个“奴隶”,而是把他写成一个“自由人”,不是把“创造”当做任性、随意的 “杜撰”,而是把它当做对事实的尊重和发现：“创造并非意味着杜撰。任何创作 既受本身规律的约束，也受其所利用的素材的制约。任何创作总为自己的对象 以及对象的结构所决定，因此不能允许有任意性，实质上不是杜撰什么,而只是 揭示事物本身的内容。人们可以得出一个正确的思想，但这思想有它自己的逻 辑，因此不能杜撰出思想，也就是说不能从头到脚地造出它来，因为形象有它自 己的艺术逻辑，自己的规律性，既然给自己提出了一定的艺术任务，就必须服从 它的规律。”②几乎所有巴赫金的小说理论著作，都是在探讨如何才能以赋予人 物尊严感的方法，真实地平等地叙述人物的性格发展和思想活动。

然而，贾平凹在写《废都》的时候，显然过于任性和自由。他的写作既不受 “本身规律的约束”,也不受“它所利用的素材的制约”。他把穿凿附会的“杜撰” 当做法宝，沉溺于近乎“胡言乱语”的叙述狂欢中。这种缺乏纪律约束的写作也 许能让作者体验到一种消极的自由感，但也使《废都》成为一部“大不近情”的虚

① 王宁主编：《诺贝尔文学奖获奖作家谈创作》,北京大学出版社，1987年，第28页。

② 巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店，1988年，第104页。

**那些优雅的东西都烟消云散了** 85

假的作品。小说是靠细节说话的，只有细节写得准确、真实的小说，才有可能在 整体上形成真实、可信的叙述效果。

令人失望的是，《废都》中的细节要么不真实，要么前后矛盾。例如，作者这 样写道：“庄之蝶抱了妇人，两人再没有说话，浑身颤抖着，使得那丁香树也哗哗 哗地摇着响，惹得不远的一对男女往这边看。”(第428—429页)“浑身颤抖”竟 然会把树“摇着响”,竟然会因此引起别人的注意，谁会相信呢?更何况作者在 此之前已告诉我们，庄之蝶和唐宛儿并不是坐在树上，而是坐在“丁香树下的石 头上”,“……一时坠入境界，庄之蝶倒把妇人端坐了怀里，将那一双高跟皮鞋脱 下来挂在了丁香树上，摆弄得她如猫儿狗儿一般”(第427页)。但作者却没有 告诉我们，如此大的响动为什么没有引起“不远的男女往这边看”。

又如，庄之蝶在“千米左右”的地方看见了阿灿，阿灿也看见了他，“猛地呆 住，遂转身却(可删)往回跑。上车的人已经上了车，车门已关，她就使劲地敲车 门，大声叫喊；车门开了，便一个侧身冲挤上去。庄之蝶刚跑到车门下，门呼地 关了，阿灿的上衣后襟就夹在车门缝里，车开走了”(第417页)。作者似乎缺乏 空间距离感，就算一个人能辨认出一公里处的熟人，但是，要他在阿灿上车的短 时间里跑完这么远的距离，追到她跟前，是根本不可能的。

再如，“夜幕降临，庄之蝶提着一个大大的皮箱，独自一个人来到了火车站。 在排队买下了票后，突然觉得他将要离开这个城市了”,但作者不会让他就这么 离开，他要让庄之蝶读两则“西京奇闻”(一则是死于手淫的妇女，一则是“有首 无肢，肚皮透明”的怪胎),虽然“天很黑”,但庄之蝶却能“于昏残的灯光下”,看 那古槐树上的“小广告”和“小报”,而且能看得清清楚楚，一个字都不少(第517 页)。然而，我们不佩服庄之蝶的眼力好，倒是惊讶作者胡编乱造的胆子大。

西京市长和人大主任争权夺利，庄之蝶帮市长花钱在省报上发了一篇文 章，“人大主任因此未能当选上”,庄之蝶也“遭人暗整”。这样的叙述本来就让 人难以置信，但更虚假的是牛月清竟然将这件事告诉捡破烂的老头：“……如此 如此，这般这般，说了一遍，希望老头能编个谣儿街上说出去，也给丈夫出出气 儿。”(第130—131页，第206页)这样幼稚的事情，智商正常的小孩都不会去 做。有必要指出的是，这样大胆的杜撰在《废都》中不是偶或一见的个别现象， 而是一个所在多有的普遍现象。它提供了许多虚假的信息，如西京城里的种种

86 文学还能更好些吗

“异事”,如毛泽东的《长恨歌》书法，如西京城的“肉声”、吹埙声和钟鼓楼上的成 千上百只鸟类的“聒噪”。它叙述了许多令人难以置信的变态行为，如阿灿咬掉 王主任的舌头，还用纸“包了那姓王的一疙瘩舌头肉，差不多要干臭了”(第299 页),如庄之蝶在唐宛儿的怂恿和注视下，像禽兽一样把柳月变成了“他们的牺 牲品”(第328页)。它把粗俗的笑话和小品里的事象，当做真实的事情，放在了 小说中的人物身上：孟云房若有其事地叙述的自己的见闻，其实是西安的不少 人都听过的段子(第95页),而庄之蝶的疯疯癫癫的岳母拿下自己的假牙咬耳 朵的事象，一点也不“幽默风趣”,因为，我们早就在相声和小品里听过、看过。 它把人的情感游戏化、把人生闹剧化：庄之蝶不仅自己有工夫周旋于几个女人 之间，还能忙里偷闲地以梅子的口吻写情书给单恋着她的钟惟贤；他先把信从 西京寄到南方，再由别人按梅子的地址将信寄给钟惟贤——这样的游戏竟然持 续了好多年，竟然能让钟惟贤信以为真并且从中感受到爱情的幸福，但这正像 小说中的一个人物说的那样，不过是“替人拉皮条”(第183页),实在荒唐、离奇 得让人难以置信。

小说是写过程的艺术，小说家必须细致、真实、合逻辑地叙写人物的情感变 化过程及性格发展过程。一部小说作品的真实性，就来自作者对人物情感变化 和情节发展的合理、合逻辑的过程化叙写中。郑振铎说：“如果净除了一切秽亵 的章节”,《金瓶梅》“仍不失为一部第一流的小说”①,甚至是一部“很伟大的写实 小说”②。从塑造人物、叙事写物的真实性角度看，郑振铎的评价并不过分。《金 瓶梅》确实很善于通过细致的过程化叙述来写人，它的一个巨大的艺术成就，就 表现在对日常生活情景和人物的内心活动与外部动作的生动、真实的过程化叙 写方面。它几乎用了三回的篇幅，写西门庆“私挑”潘金莲，最终勾搭成奸的过 程，曲折、细腻，令人信服，无论是“做张做致，乔模乔样”的潘金莲，还是“嘲风弄 月的班头，拾翠寻香的元帅”的西门庆，都写得如活人一般。有人妄称《废都》为 “当代《金瓶梅》”,实在是不着边际的胡言乱语：就过程化的写实技巧来看，两者 之间就有一在天上、一在地下的差距。在塑造人物方面，贾平凹最致命的问题 就是缺乏写过程的耐心，就是违背真实性原则的反过程化叙述。



① 郑振铎：《中国文学研究》(上),人民文学出版社，2000年，第226页。

② 同上书，第227页。

那些优雅的东西都烟消云散了 **87**

贾平凹在《废都》的反过程化叙述的一个突出特点，是他从来不认真地分析 和描写人物的行动由以产生的动机和复杂的心理变化过程。他只写人物的动 作，而这些动作由于缺乏心理动因和内在依据，常给人一种突如其来、无法理解 的怪异印象。作者把自己的趣味和思想强加给人物，让他们服从自己随意的驱 遣，草率地做事，鲁莽地说话。

唐宛儿是《废都》中第一个见面就被庄之蝶的“名”迷得神魂颠倒的女人。 她本是潼关县的一个普通工人，却舍下丈夫、孩子，与周敏私奔来到西京城，又 在西京城里很快投入了庄之蝶的怀抱。这样迅疾的情感变化倒不是不可能发 生，问题是作者没有写出唐宛儿如此迅速地移情别恋的合乎情理的变化过程， 没有写出她非得如此行动的充分的性格依据和内在必然性。唐宛儿同周敏和 庄之蝶发生恋情的过程，都随意、简单得如同儿戏。最不可信的是唐宛儿给自 已“嫁”庄之蝶找理由。她知道自己没“本事”,没“社会地位”,“甚至连个西京城 的户口都没有”,但她自信能给庄之蝶带来肉体的“快乐”,而有这种“快乐”,在 她看来，就足够了；“我会让你活得快乐，永远会让你快乐!”(第123页)她是个 完全没有女性意识的人，对她来讲，在两性关系中，男性处于主位，女性只为男 性贡献自己的肉体，是男性实现自我价值的条件。她自轻自贱，连人的正常的 个性意识和尊严感都没有。她把自己当做“一般人”,认为庄之蝶“和一般人不 一样”:“你是作家，你需要不停地寻找什么刺激，来激活你的艺术灵感。”她把 “性”当做一切，认为庄之蝶“阴暗”的原因，“就是你平日的一种性的压抑”(第 123页)。在她的理解中，作家有在性方面放纵的特权，享受着别的“一般人”不 能享受的道德豁免权，因为写作的动力来自“性”的不断的满足。这样，庄之蝶 的“不停地”寻找“刺激”,就与“喜新厌旧”没有关系，而唐宛儿自己也因为甘愿 为满足“作家”的“刺激”做出牺牲，也成为道德高尚、人格完美的人，至少不能算 是“水性杨花的浪荡女人”:“不是的，人都有追求美好的天性，作为一个搞创作 的人，喜新厌旧是一种创造欲的表现，可这些，自然难被一般女人所理解，因此 上牛月清说她下辈子再不给作家当老婆了。在这一点上，我自信我比她们强， 我知道我也会来调整了我自己来适应你，使你常看常新。适应了你也并不是没 有了我，却反倒使我也活得有滋有味。反过来说，就是我为我活得有滋有味了， 你也就常看常新不会厌烦。女人的作用是来贡献美的，贡献出来，也便使你更

88 文学还能更好些吗

有强烈的力量去发展你的天才……”(第123—124页)虽然她的这番自轻自贱 的话让庄之蝶“更觉这妇人可爱，一下子把她抱在怀里”(第124页),甚至让他 半通不通地对唐宛儿说“但我又是多么哀叹我们认识得太晚了”(第125页),但 是，我们却觉得她的高论宏议不仅像一句歇后语说的那样，“卖瓜子开箱子打喷 嚏——琐碎一大堆”,而且还虚假，不真实。作者把自己的观点强加给了人物。 他不仅将唐宛儿降低为庄之蝶发泄性欲的工具，还将她当做宣达荒谬观点的传 声筒。一种观点总有它形成的原因和过程，但我们从贾平凹的叙述中根本看不 到唐宛儿如此在“作家”面前拿自己不当人的理由和根据。她对“女人的作用” 的理解，就是作者对女人的理解。

描写人物的语言，是小说家在塑造人物形象时常用的一种技巧，也是一种 难度很大的技巧。对话作为人与人之间最自然的交际形式，往往最能显示人物 的性格和最为隐秘的心理活动。但是，小说家只有下大力气，才能找到每个人 物自己的语言风格和说话方式，才能使人物的语言成为人物自己的性格的真实 显现，而不是成为作者思想的承载体。在《废都》中，叙述所占的比例极低，占不 到全书的十分之三，性描写和对话描写则占了主要的篇幅。如果说《废都》中的 性描写是千篇一律的、病态的，那么,它的对话描写同样是死板的、虚假的。说 穿了，贾平凹这部小说的对话描写，本质上是反对话性的。因为，对话的本质是 尊重每个人的个性，是平等地显示每个人的个体差异性。真正的对话反对那种 虚假的相似性和空洞的同一性，反对作者随意地、任性地把一种统一的话语风 格强加给人物。

然而，在《废都》中，所有人物讲的就是一种由作者强加给他们的具有统一 风格的语言。这是一种疙里疙瘩、别别扭扭的语言；这是一种半文不白、半通不 通的旧小说中的语言；这是一种半死不活、半新不旧的僵硬而缺乏当代感的语 言。我们通过人物的对话，压根儿不可能识别出每个人物的个性特征。四大名 人与四个女人(牛月清、唐宛儿、柳月、阿灿)的语言风格是一样的。赵京五和周 敏的语言是一样的，庄之蝶的岳母与哲学牛的主人刘嫂的语言风格是一样的。 一样的结果，就是虚假和不可信。在《废都》中，女人像男人一样对性充满病态 的兴趣，一样喜欢谈论性、说粗话、讲黄段子，连牛月清和庄之蝶的老岳母也不 例外。在对人物语言的描写上，《废都》既缺乏尊重人物个性尊严和话语权的现

**那些优雅的东西都烟消云散了** **89**

代意识，也缺乏中国古典小说借对话展示人物性格的成熟技巧。俄国汉学家马 努辛评价《金瓶梅》时说：“作者运用对话的技巧是空前的。人物的展现不仅通 过他们所说的内容，而且通过他们的说话的情态。在《金瓶梅》中第一次出现了 个性化的语言，第一次把丰富的民间语言，不经修饰就以它独特的生动形式移 入小说。每一个人物都有他自己独有的说话态度。”①

但是，我们在《废都》中看不到这种“生动形式”的影子。而是一种每个当代 中国人都会觉得陌生和虚假的语言。例如，“妇人(唐宛儿)说：‘这实在过意不 去了，我们巴不得去认认门的，也该是见见师母了。可请那么多人，我们是什么 嘴脸，给你丢人了!’庄之蝶说：‘已经是朋友了，就别说两样话。宛儿，是你托夏 婕把一只玉镯儿给了我那口子了?'妇人说：‘怎么,师母不肯赏我的脸儿吗?’庄 之蝶说：‘她哪里不肯收，只是觉得连面都没见的，倒白收的什么礼!’唐宛儿说： ‘哟，什么值钱的东西!周敏念及孟老师给我们介绍了你，给夏姐儿送了一个镯 儿，我寻思交夏姐儿一个了，也一定送师母一个的，就托她送了去的。’庄之蝶就 从怀里掏出一个布包儿，说：‘你师母让我送回一件东西的，倒不知你喜不喜欢 的?'”(第82页)又如，“……牛月清就过来接了话机(筒?),说：‘唐宛儿有心，真 谢了你的，你怎么不来家转呀?’唐宛儿说：‘我哪里不想去的，只是庄老师写作 忙，怎么好去打扰呢?’牛月清说：‘你庄老师不在家，去开市人大会议了，恐怕 (得开?)十天左右的，你来玩啊!’唐宛儿说：‘一定的，一定的。’”(第118页)几 乎《废都》中的所有人物，都喜欢频繁地使“了”字、“的”字和那些当代中国人在 日常口语中很少用的语汇和句式。贾平凹把旧小说中人物的口语习惯，几乎不 加变化地塞进自己小说的人物口中，给人一种极其别扭、虚假的印象。还有，频 繁地使用儿化音，也不合陕西话的粗硬、浑实的语言风格，事实上，以关中方言 为代表的陕西官话很少用儿化音，真不知道《废都》中的“西京城”到底是何方水 土，竟然养了一些身在秦地却说着他乡话的怪人。

贾平凹在《废都》中不仅让人物讲不该讲的话，还让他们做不可能做的事， 想不可能想的事。作者把自己喜欢把玩的书，强行塞到对这些书压根就不可能 感兴趣的人物手中折磨他们。在贾平凹看来，自己喜欢的书，小说中的人物也 应喜欢，自己会有的感想，小说中的人物也应该有。就像让《土门》中的一个只



① 徐朔方编选：《金瓶梅西方论文集》,上海古籍出版社，1987年，第254页。

90 文学还能更好些吗

上过中专的名叫梅子的女孩收藏明清家具一样，贾平凹让《废都》中的唐宛儿突 然间成为一个喜欢读古书的人，她“一连数日不出门，只把肥嘟嘟一堆身子呆在 床上和沙发里看书。书是一本叫《古典美文丛书》(贾平凹显然犯了个常识错 误——“一本书”是不能被称为“丛书”的),里边收了沈三白的《浮生六记》和冒 辟疆写他与董小宛的《翠潇庵记》。还有的一部分是李渔的《闲情偶记》中关于 女人的片断。唐宛儿先读的是李渔的文章，读到女人最要紧的是有‘态’便对 ‘态’是什么不甚了了，待看到有态了三分人材便会有七分魅力，无态了七分人 材也只有三分魅力，态于女人，如火之有焰，灯之有光，珠玉有宝气，她便连声称 是，觉悟道：‘这态不就是现在人说的气质吗?’就自信于(可删)自己绝对是有 ‘态’的人。……”(第144页)一个文化素养并不高的女子，随便翻翻这类书，权 当它可信，但唐氏的“觉悟”,则显得虚假，事实上，这样的“觉悟”完全来自贾平 凹，因为他在一篇题为《关于女人》的义理混乱、语言别扭的散文中，就已表达过 自己对女人的“态”的这种“觉悟”。

然而，贾平凹不仅要将唐宛儿写成一个好读古书而且能够“觉悟”的才女， 而且还要把她塑造成一个洒爽风流、典则俊雅的诗人。他将西安的诗人小宛 《消瘦的时光》中的诗句，不加任何说明地直接叙述为唐宛儿思念庄之蝶时想象 出来的意境。贾平凹的这种做法不仅因为涉嫌抄袭而受到诗人小宛的抗议，而 且从根本上讲，属于一种失败的修辞处理，因为它带给人的不是诗意，而是虚 假。“梨树举一树素白的花”,“睡在哪里都是睡在夜里”,“没有了爱情的人就像 这天一样黑”,“消瘦的时光”,“书上写到下雨，起身到院子里，院里果然淅淅沥 沥有了雨”,“墙里的花和墙外的他一样白”,“钟声把夜敲凉”,“也许，他还在招 手，看了许久才发现那不是他，是风”,“没有去他那里的路子，如果想去，就在那 棵树下期待”,这样的冰凉、清幽、孤寂而又涉想奇异的诗情体验，只能出自一个 感觉精微、诗心清湛的诗人的想象，把它们派在只满足于在庄之蝶的玩弄中体 验肉体快乐的唐宛儿名下①,只能让人产生一种怀疑而又别扭的强烈感觉，用 《金瓶梅》中的一句歇后语来形容，正是：“唐胖子吊在醋缸里——把你撅酸了。” 另外，从尊重别人劳动的角度讲，把诗人的诗句引入小说中人物的“对话和自

① 唐宛儿曾万分感激地对庄之蝶说：“你真行!”“你玩女人玩得真好!”(第86页);还在被庄之蝶作 践得“血水喷溅”的时候，奋不顾身地对庄氏说：“你只要高兴，我给你流血水儿，给你流血。”(第259页)

那些优雅的东西都烟消云散了 91

语”里，本来就应该注明出处。小宛说：“我作为一个诗人，有时为一个字要磨两 年，比如‘钟声把夜敲凉’,作家要互相尊重劳动，你现在终于来了信，把我的诗 还给了我。平凹，我只是要回我的诗。”①小宛说的没有错，她的要求也是正当 的，应该把诗还给诗人。至于唐宛儿“说话的情趣”也许应该“增加”,但不能用 虚假的编造和杜撰来解决问题，即使这编造和杜撰采取的是引用诗人的诗句这 种高雅的方式。俄罗斯诗人霍达谢维奇曾尖锐地批评梅列日科夫斯基的小说 作品，强调小说家必须把小说写得“合情合理”:“小说中的人物和事件应该合情 合理，甚至什么都可以没有，但不能没有这一点。合情合理的标准也就是生命 力，即有关主人公的全面和一致的信息。这是小说的法则。有一个聪明和敏感 的人曾半开玩笑地说过，如果他不知道主人公的生活资金来源，他就不会相信 小说中描写的事件。显然，一个真正的艺术家从来不会强迫主人公做他‘不想’ 做的事情。小说中的人物描写具有一定的独立意志，而不取决于作者对这一意 志的强迫—--就是在艺术上的幼稚表现(难怪在孩子们的写作尝试中如此频繁 地出现‘突然’一词)。”②

贾平凹对唐宛儿的浪漫情怀和诗意想象的叙写，缺乏的就是“合情合理”。 他“强迫”人物做自己“‘不想’做的事情”。他的“强迫”具有幼稚和虚假的性质， 给人的感觉是他硬要把潘金莲写成林黛玉，把摩尔 ·弗兰德斯写成安娜 ·卡列 尼娜。

然而，在《废都》中，贾平凹最为严重的杜撰和反真实性叙写，还不是表现在 对唐宛儿的描写上，而是见之于对庄之蝶的刻画上。庄之蝶是这部小说的主人 公，但也是最虚假的人物形象。贾平凹在处理自己与这个人物的关系时，缺乏 必要的距离感。他太欣赏这个人物。他让这个人物承载了过多的属于作家自 己的东西，换句话说，贾平凹通过对庄之蝶的夸张而虚假的叙写，消极地满足着 自己的一种自恋性心理需要。他通过对“名”的渲染，赋予作家这一角色身份以 被夸大了的征服力量，使得所有人，无论男人还是女人，官人还是商人，好人还 是坏人，都对庄之蝶顶礼膜拜。然而，丧失距离感的叙述，带来的只是人物的虚

① 《贾平凹、宋丛敏谈(废都》抄袭事件》,见刘斌、王玲主编：《失足的贾平凹》,华夏出版社，1994 年，第167页。

② 弗 ·霍达谢维奇：《摇晃的三脚架》,东方出版社，2000年，第348页。

92 文学还能更好些吗

假和苍白。人物成了作者任意杜撰的牺牲品。巴赫金说：“只有保持距离，才能 够保证对主人公的塑造具有真正的客观性。”①《废都》的失败证明了巴赫金的这 一命题和判断的正确。

是的，庄之蝶是一个破碎、苍白而虚假的人物。他并不可爱，也不值得尊 敬，更不值得崇拜。他给人留下的印象，除了被作者无限夸大的“名气”,就是不 知羞耻地玩弄女人。他是一个性格软弱，内心世界极为阴暗的人。他确实多愁 善感，但他的多愁善感里包含的不是对生活对他人的温柔，而是极度病态的自 恋。他缺乏生活的热情和信心，整日沉浸在哀乐和埙声中，日子过得半死不活， 有气无力。他离不开女人，但他对女人的态度更接近西门庆和薛蟠，却比这两 个人更自恋，更易伤感。他随便就流泪，但他的眼泪里含情量很低，属于虽悲不 哀的那种，与童心未泯、真宰尚存的贾宝玉之间距离不可以道里计。他是贾琏 道德上的亲兄弟，“惟知以淫乐悦已，并不知作养脂粉”②。他言语粗俗，缺乏教 养，喜欢说粗话，讲无聊的笑话。他对李洪文说：“让你吃痔疮。”(第68页)刘嫂 给他和唐宛儿煎了荷包蛋，“庄之蝶却把自己碗里的两颗拨在妇人碗里，说：‘你 要吃的，你看这像不像两件东西，你怎不吃?’妇人低声说：‘这里可别骚情，人家 把你当伟人看的!’”(第414页)牛月清说赵京五“不会谈恋爱”,需吃“猪脑子” 和“猪肠子”来补一补，庄之蝶说：“京五失恋了?吃什么补什么,你就吃女人!”

(第39页)他逗自己的老婆牛月清骂人：“让我听听你的书面骂语?”牛月清说： “你们强词夺理，混蛋、小王八羔子，操你的娘!”庄之蝶说：“你说粗话说顺了，书 面语言说着说着就滑了，操你娘应该说操你母亲的，这就更文明了!”(第40页)

他看不上别人讲的“笑话”,极其无聊地讲道：“……我说一个。刚才在清虚 庵我去上厕所，一进去，人那么多，蹲坑全占了，旁边还有等候的。有一个蹲坑 的就给我笑，我想，这是谁呀，也是文学爱好者?或者听过我的报告?在书上看 过我的照片?就走过去，那人却没有理。原来他是拉大便用劲，一用劲脸上就 好像是笑了。”大家哄地笑了一片，唐宛儿说：“你这是在骂我们了，让我们一笑， 我们就都在大便了!可你也在作践你自己哩，一个大作家说这种笑话?!”庄之 蝶说：“自我作践着好。世上这事儿是，要想别人不难堪，也想自己不尴尬，最好



① 巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店，1988年，第105页。

② 曹雪芹：《红楼梦》第44回。

那些优雅的东西都烟消云散了 **93**

的办法就是自我作践，一声乐就完了。以前照相时，为了让照相人笑，总是让说 ‘茄子’,以后照相，不如就说‘努屎’!这细节怎么样，这是专利，谁也不许用 啊!”(第221页)

我们从庄之蝶嘴里很难听到令人悦心悦志、会心一笑的高雅谈吐。他缺乏 高贵的气质。他口头上喜欢谈佛论道，追求不为外物所累的虚静淡泊境界，但 骨子里却是极俗气的人，属于无特操的势利之徒。他很会溜须拍马。市长向他 炫耀自己的政绩：“那几日几千人在那里敲锣打鼓，鸣放鞭炮，还做了匾送到市 政府来。”庄之蝶说：“哎呀，这么好的题材，我们文联应该组织一些人去写写!” (第130页)他帮助市长在省报上发文章，让人大主任在换届选举时落选，作为 回报，市长给了他一套房子，他将其题为“求缺屋”,当做搞无聊聚会的场所。

他是一个生错了时代的人，是一个生活在现代的古代人。他的身上没有现 代知识分子的科学精神和理性意识。他缺乏对世界和人生的理性认知能力。 他是腐朽的神秘文化的信徒，喜欢看相、算命、抽签、打卦。为了打赢那场水杯 里的风波一样无聊的“官司”,他竟然听信孟云房的鬼话，将尼姑慧明的“经血纸 片”装在口袋里(第345—346页);作者在叙述语言中告诉我们“庄之蝶神鬼不 怕的”(第108页),但他却出尔反尔地用更多的事实告诉读者，庄之蝶胆小如 鼠，贪生怕死，常常被自己的神志悖晦、阴阳不分的老岳母“吓得脸色寡白”,“越 发害怕起来”(第59页，第107—108页),甚至会“被自己的影子吓得半死”(第 108页)。老岳母说庄之蝶的老岳父在阴间受新来的邻居的气，“令庄之蝶吃惊 的是，就在爹的旧坟左右，果然有了一个新坟丘，上边的茅草还未生起，花圈的 白纸被雨水零散地漏在泥土里，一时心想：‘这一定是爹所说的新来的隔壁了。’ 胸中怦怦紧跳。……庄之蝶吓得脸色寡白，知道老太太的话不假，忙到那新坟 周围钉了桃木楔，扯着干表姐扭头就走”(第79页)。庄之蝶在贾平凹的叙述 中，还是一个虚伪成性、言行不一的人，常常是说的一套，做的又是另一套。他 嘟嘟囔囔地对唐宛儿倾诉衷肠，说：“……我周围的一些人津津乐道杯水主义， 我向来看不起他们这样做，也想象不来没有感情的投入怎么就干那事，如果死 猫烂狗地见着就吃，吃过便走，真不如自个儿去手淫了!”(第125页)但没过多 久，他就“满嘴口水地吻了柳月”(第139 页)。他把自己玩弄过的柳月“赏给”赵 京五，后来，为了巴结市长，又把柳月“转嫁”给了市长的残疾儿子大正，还这样

**94** 文学还能更好些吗

哄骗赵京五：“柳月是一个心眼儿要嫁给大正的，我是劝说了多次，可有什么作 用?我说柳月呀，甭论京五一表的人材，单那一身的本事，说不定将来成龙变 凤，不愁你享不了的福!可她眼窝浅，反问了我：庄老师你这是给我画饼吧!你 瞧瞧，她就是这般见识，我也没办法了……”(第474页)

庄之蝶心胸狭窄，睚眦必报，他将钱平铺在“鞋壳里”,因为，“以前我还在文 化厅的时候，钱欺负过我，现在我就把它踩在脚下!”(第70页)他背过身对不给 他帮忙的“秘书长”破口大骂，喋喋不休(第185页)。他缺乏真正的悲剧意识， 因此，虽然常常悲悲切切，喜欢听哀乐、听埙，但并不能引发读者的深刻的悲剧 体验，而是给人一种无病呻吟、虽哭不哀的滑稽感。他耐不住寂寞，总是往人堆 里扎，总是浮在生活的表面。他虽为作家，但是，我们看不到他有什么过人的才 华，言语粗俗，识见浅陋，实在平常得可怜。他缺乏现实感，不关心大问题，没有 批判精神，根本就不是一个真正意义上的作家。但是，贾平凹并没有客观地叙 写庄之蝶。他没有深刻地写出庄之蝶性格的合逻辑的统一性和丰富性，没有把 他写成一个真实的人。他没有把握到庄之蝶这个人物的主要的精神特征，没有 写出他的灵魂。更为严重的问题是，他对这个人物的态度有问题，他在该反讽 的时候，却没有批判的锋芒，而是表现出对他的同情甚至欣赏的态度。这样，他 就在作品的客观事象与作者的主观心象之间制造了尖锐的冲突和对立，最终使 庄之蝶这一形象给人一种破碎而虚假的印象。马修 · 阿诺德在评价《安娜 ·卡 列尼娜》的时候说，托尔斯泰善于“运用他的异常精细的观察”,而且“真心实意 地忠于这种观察所得的结果”,这样，“他在我们心中引起一种对他的人物和他 们的行为的绝对真实感”①。但贾平凹似乎并不善于观察。他缺乏敏锐地捕捉 具有真实感的细节的能力。他善于倾听，但不善于选择和判断。他将听来的逸 闻趣事全都当做事实，通过违反常情和逻辑的想象和杜撰，构织成小说的情节 事象，在读者心中引起一种对他的人物和他们的行为的绝对虚假感。

的确，《废都》是一部大胆的小说，但也是一部失败的小说，它赋予颓废、堕 落以感伤的诗意和风流名士的浪漫情调，却没有真实地写出中国作家内心深处 的困惑、焦虑、无奈甚至绝望，没有真实地写出他们与自我、与社会真正意义上 的矛盾和冲突，没有为人们了解和认识特殊时期中国知识分子的生存状况提供

① 陈燊编：《欧美作家论列夫 ·托尔斯泰》,中国社会科学出版社，1983年，第131页。

那些优雅的东西都烟消云散了 **95**

可靠的信息。美国的一位小说家及小说理论家在批评美国小说创作的问题时 说：“一般来说，美国作家所取得的最显著成就是塑造了一些缺乏思想，处于原 始状态的人物，这些人物使欧洲人感到陌生和新奇，这就成为他们心目中的美 国人。”①事实上，这个在许多中国当代作家创作中都存在的问题，在《废都》中有 典型而集中的表现。对贾平凹和那些只是热衷于在低俗的层面写人的本能体 验的作家来讲，只有克服虚假的编造和随意的杜撰，只有通过精细的观察和绝 对真实的过程化叙写，才有可能写出让人觉得熟悉和可信的活的人物形象，而 不是虚假、苍白、空洞的符号。

**缺乏现代性的拟古写作**

《废都》本质上是一部颓废、陈腐的旧小说。无论从精神气质方面看，还是 从文体风格方面考察，它都缺乏现代感和时代气息。

《废都》的精神视境和写作策略都是后视型的。贾平凹本来就是一个叙事 经验贫乏和现代意识贫弱的作家，这使得他对已有的前文本产生了一种病态的 依赖心理，使得他通过拟古进行写作。诺贝尔文学奖得主奈保尔说：“长篇小说 是一种用滥了的形式，非常草率随意。人人都在写长篇小说，它很大程度上是 一种对以往长篇小说的无意识的不高明的抄袭。”②用这段文字来评价《废都》, 就像用羊肉泡馍招待陕西人一样合适。《废都》确实是一部“不高明”的拟古之 作，是对明清时期格调低下的狎邪小说的草率模仿。这种模仿，不仅见之于趣 味格调和道德情调上，还直观地表现在叙事方式及修辞策略等外在层面上。

现代小说强调心理分析的意义，重视对叙述的角度及距离的控制，倾向于 让小说中的人物在充满争辩氛围的情境里展开平等的“对话”。在我看来，这些 写作技巧和修辞理念，甚至可以被当做小说“现代性”的特征和标志。但贾平凹 的大量小说作品(尤以《废都》为代表)缺乏的就是这些“现代性”品质，不仅如 此，他的写作，从本质上讲，还是反现代性的。我们从贾平凹的小说中，看不到 成熟的心理分析技巧。他笔下的人物大都缺乏精神生活的自觉性和丰富性。



① 利昂 ·塞米利安：《现代小说美学》,陕西人民出版社，1987年，第163页。

② 德洪迪：《奈保尔访谈录》,《世界文学》2002年第1期。

96 文学还能更好些吗

他们不会思想，讲的也都是作者让他们讲的话，做的是作者强迫他们做的事。 在《废都》中，贾平凹让几乎所有在小说中出现的女人向庄之蝶贡献自己的身 体，却从不令人信服地叙述她们非得如此自轻自贱的心理原因。他只满足于随 意地叙写人物的动作和行为，却很少向内探察他们的行为的“动机和来源”。

塞米利安在批评美国小说的时候说：“富于激情的美国人贪婪地追求经验， 但缺乏理念和思想。美国小说中的人物常常不能达到人类思想完美的高度。 一般来说，美国作家取得的最显著的成就是塑造了一些缺乏思想、处于原始状 态的人物，这些人物使欧洲人感到陌生和新奇，这就成为他们心目中的美国 人。”①在他看来，美国的小说，“对表面动作作了大量的描写，但对作为动机来源 的思想却写得不够”②。那些美国作家的问题，也是贾平凹、莫言、池莉、韩少功、 余华等中国作家的问题。从情感、思想等精神层面看，贾平凹的《废都》中的人 物同样处于“原始状态”,而缺乏一个现代人应有的精神成熟和内在自觉。其 实，往深里追究，贾平凹笔下的人物之所以如此苍白、虚假和浅薄，是因为他的 叙述是我性的，而不是他性的，换句话说，是主观、任性的，而不是客观、冷静的。 他只凭自己的随意的想象展开叙述、进行描写，而不是设身处地地站在作为他 者的人物的立场，真实可信、合情合理地叙写人物的内心活动和外部动作。虽 然从外在形态上看，《废都》的作者的叙述性话语所占的比例很低，占不到全书 的十分之三，而包括性描写和对话描写在内的描写性话语则占了主要的篇幅， 但是，这部小说的描写并不是随物赋形的客观描写，而是随意性极强的主观化 描写，或者说，是片面的、任性的“独白性”描写。

是的，《废都》的反现代性突出地表现在反“对话”性方面。而小说作为一种 客观性极强的叙述文体，其本质就是“对话”,就是承认每个人物的个体差异性， 就是尊重每一个人物的个性和权利。这种个性和权利，在中国古典小说的经验 模式里，意味着对不同人物心理、神态和性格的准确彰显，即所谓“一样人还他 一样说话”;在巴赫金的小说修辞理论中，则意味着对每个人物的思想自由和言 说权利的充分尊重，意味着对作者的主观任意性的限制。真正的对话反对的， 就是那种毫无个性差异的虚假的相似性和空洞的同一性，就是要反对作者任性

① 利昂 ·塞米利安：《现代小说美学》,陕西人民出版社，1987年，第162—163页。

② 同上书，第163页。

**那些优雅的东西都烟消云散了** **97**

地把自己的话语强加给小说中的人物。然而，不幸的是，我们从《废都》中的人 物那里听到的，正是作者强加给他们的语言。《废都》中的几乎所有人物，讲的 都是一种半死不活的缺乏当代感和新鲜感的语言，一种缺乏心理内容和意义感 的语言。

《废都》的反对话性，突出地表现在对人物语言的描写上。贾平凹通过拙劣 的模仿来描写人物的对话。他把古典小说里人物的语言，强加给《废都》里的人 物，给人一种极其别扭的感觉，就像喝搀了醋的酒一样令人倒胃口。

“小蹄子”。《红楼梦》第21回：“凤姐自己掀帘进来说道：‘平儿丫头疯魔 了，这蹄子认真要降伏起我来了，仔细你的皮。”又在第55回这样叙写：“凤姐 笑道：‘你这小蹄子儿，要掂过多少儿才罢?……”现代人已经很少用“蹄子”、 “小蹄子”这样的词语，事实上，即使在《红楼梦》中，也只有“凤辣子”等少数人用 这样的话骂人。但贾平凹却不怕让今人说古人话别扭，他让汪希眠老婆“低声 问夏婕：‘这小肠肚蹄子，倒揶开我了，我可没得罪她呀!’”(第95页)

“好姐姐”。《红楼梦》第42回：“黛玉道：‘好姐姐!你别说给别人，我再不 说了!'”《金瓶梅》第59回：“被李瓶儿一手扯住他(花子虚)衣袖，央及道：‘好哥 哥，你饶恕我则个。’”“好姐姐”、“好哥哥”听起来固然让人心痒得舒服，但在今 天，除了幼儿园的孩子，似乎没有谁这么娇滴滴地说话的。然而，贾平凹就偏要 把从陕北绥德来的保姆柳月变成古代小说里的人物：柳月说：“好姐姐，我比不 得来的客人，之所以今日来，就是知道人多，需要干活的，要不我……”(第91 页)

“就是了”。《金瓶梅》第60回：“(应)伯爵笑道：‘傻孩子，我做了韶武，把堂 上让与你就是了。’”《红楼梦》第9回叙宝玉对秦钟说：“咱们两个人，一样的年 纪，况又同窗，以后不必论叔侄，只论兄弟朋友就是了。”又《红楼梦》第118回： “宝玉劝道：‘太太别烦恼。这件事，我看来是不成的。这又是巧姐儿命里所招， 只求太太不管就是了。”《废都》叙牛月清见到柳月，“就喜欢了”,并对她说： “……只是来客多，能眼里有水，会接待个人就是了……你庄老师整日价在外忙 事业，咱们姐妹两个就过活了。”(第91页)

“可怜见(儿)的”。《红楼梦》里的贾母“惜老怜贫”,最爱说“可怜见儿的”这 句话，谁承想，几百年后，她会投胎转世，先是在一个名潼关的小县城出生，长大

98 文学还能更好些吗

后嫁给一个“工人”,生育一子，又在舞场认识一个名叫周敏的闲汉，便毫不犹豫 地抛家别子，随那闲汉私奔到“西京”城，在西京城里，又迅速投入“著名作家”庄 之蝶的怀抱。生长于史家，出嫁到贾家，过的是诗礼簪缨、钟鸣鼎食的幸福生 活，数百年后，却在一个贾姓作家的小说中，被糟蹋得“摆弄得如猫儿狗儿一般” (第427页),这真是惠汝亦贾氏，害汝亦贾氏，造化弄人，如此无情，夫复何言! 值得庆幸的是，你即使成了唐宛儿，却依然记得你在贾府里常讲的那句让人记 忆深刻的话——“可怜见儿的”:你坐在庄之蝶的摩托车上，满怀幽怨地对“著名 作家”说：“柳月命倒好哩，一下子要做人上人了。今日穿我的衣服，赶明日人家 不知穿什么绫罗绸缎，丢了垃圾筒里的咱去捡也争不到手的。看来，你到底离 她心近，只想着她的出路。我是死是活，可怜见儿的有谁管呢?”说着带了哭腔 (第425页)。当然，已经沦为“著名作家”玩物的你不只自怜，看到瘦得只剩大 骨头架子的那头“哲学家”奶牛，你也觉其可怜：“妇人说：‘可怜见的，和真人一 样伤心落泪!瞧瞧这奶囊，身子瘦了，只显得奶囊大。”(第414页)只是叹其可 怜的时候，你为何对它的“奶囊”那么感兴趣?让人好生奇怪呵!

“的”、“了”及“的了”。明清小说里的人物说话条畅雅致，中正从容，喜欢在 句末带“了”、“的”、“的了”等助词。如《金瓶梅》第44回：月娘道：“那里看人去! 恁小丫头，原来这等贼头鼠脑的，就不是个台孩子的(随缘安分的——作者 注)。”《红楼梦》第19回：袭人(对宝玉)道：“……我去了仍旧又有好的了，不是 没了我就使不得的。”《红楼梦》第39回：平儿忙道：“你快去吧，不相干的。我们 老太太最是惜老怜贫的，比不得那个狂三诈四的那些人。”又《红楼梦》第75回： 探春道：“这是他向来的脾气，孤介太过，我们扭不过他的。”又《红楼梦》第82 回：(黛玉)问宝玉道：“我是死活打定主意的了，你到底叫我去不去。”又《红楼 梦》第117回：宝玉听了点头道：“是呀!可惜我记不得那上头的话了。这么说 起来，人都有个定数的了。但不知林妹妹又到哪里去了，我如今被你一说，我有 些懂的了。”又《红楼梦》第117回：贾环道：“妙玉这个东西是最讨人嫌的!”可以 看出，在句末附带“了”、“的”及“的了”,是明清一些小说里人物对话中常见的现 象。语随时迁，言随世变，这样的语言现象，我们在当代人的日常交际语言中， 已很少见到，即使在九朝故都西安，也没人这样讲话了。但令人费解的是，贾平 凹偏偏喜欢这种构语模式。他把这种讲话方式强加给《废都》中的几乎所有人

那些优雅的东西都烟消云散了 **99**

物。唐宛儿(对柳月)说：“急死你，我还得去见见师母的。……我怎么见你这般 亲的，总觉得在哪儿见过了面的!小妹妹，你可要记着我，别以后我来拜见庄老 师了，你就是不开门。”(第94页)牛月清(对唐宛儿)说：“我现在知道了，你是天 生的丽质，我怎么也比不得了的，况且这家里里里外外都是我操持忙乱，没心性 也没个时间清闲坐在那儿拾掇脚脸!”(第95页)“文化厅”的一个无名无姓的 “那人”对周敏说：“文化厅没人不看了的，锅炉房那老史头不识字，还让人读着 给他听的。 ……”(第103页)庄之蝶说：“那天送给你鞋，我真想摸了你的脚 的。”……妇人说：“我不敢的。”庄之蝶说：“我也是没出息的，自见了你就心上爱 你，觉得有缘分的……只要你有一分的表示，我就有十分的勇敢的。”(第85页) 小说中只出现过一次的普通老太太，也用庄之蝶的腔调说话：“马香香，这同志

和你说话的。”(第107 页)牛月清打电话也不好好说人话：“……就过来接了话 机，说：‘唐宛儿有心，真谢了你的，你怎么不来家转转呀?’唐宛儿说：‘我哪是不 想去的，只是庄老师写作忙，怎么好去打扰呢?’牛月清就说：‘你庄老师不在家， 去开市人大会议了，恐怕十天左右的，你来玩啊!’唐宛儿说：‘一定的，一定 的。”(第118页)《废都》中的妓女说话竟然也像庄之蝶身边的女人那样做作， 那样文雅得庸俗，多情得别扭：孟云房给庄之蝶找来一个“暗娼”,庄之蝶发现那 “女的那里生了许多小疮疖，几乎有一处已经溃烂。立即猜想这是患有那种性 病的吗?心里顿觉恐惧，就把她掀下床去”,但那“女的”却并不觉得受了侮辱， 而是为自己不能替“著名作家”服务、献身而难受：“……我原来路上想好还要向 你再要钱的，来见了你，你是我遇到的最动心的人，我心里说今日我才不一个小 时就走的，我和你玩两小时三小时也不要的。谁知你看不上我，还要付我钱，我 不要的。”(第316页)

在《废都》中，“的”和“了”出现的频率高到令人无法理解的程度，仅第82 页，就在句末出现了17次“了”和12次“的”,拿腔作调，令人厌烦：妇人(唐宛 儿)说：“这实在过意不去了，我们巴不得去认认门的，也该是见见师母了。可请 那么多人，我们是什么嘴脸，给你丢人了。”庄之蝶说：“已经是朋友了，就别说两 样话。宛儿，是你托夏婕把一只玉镯儿给了我的那口子了?”妇人说：“怎么,师 母不肯赏我的脸儿吗?”庄之蝶说：“她哪里是不肯收，只是觉得连面都没见的， 倒白收的什么礼?!”唐宛儿说：“哟，什么值钱的东西!周敏念及孟老师给我们

100 文学还能更好些吗

介绍了你，给夏姐儿送了一个镯儿，我寻思给夏姐儿了个了，也一定要送师母一 个的，就托她送了去的。”庄之蝶就从怀里掏出一个布包儿，说：“你师母回送了 件东西的，倒不知你们喜欢不喜欢的?”妇人便先拿了过去，一边绽，一边说：“师 母有这般心意，送个土疙瘩我也喜欢!”绽开了，却是一枚古铜镜儿，呀地就叫 了：“周敏，你快来看的!”(第82页)是的，描写人物对话，确实是一项难度很大 的工作，小说家只有付出艰苦的努力，才能达到理想的境界，任何偷懒的办法， 都是要不得的。贾平凹试图通过模仿明清小说来解决问题。他的想法也许有 道理，但结果却是一塌糊涂的糟。我们从《废都》的对话描写里，看不到说话人 的性格、气质等个性风貌，也读不到古典小说里的那种优美、蕴藉、会呼吸的语 言。《废都》中人物讲的语言，是一种死的语言，看上去仿佛夏天沙岸上一堆腐 烂的鱼，上面爬满了忙碌的蚂蚁和苍蝇。

事实上，《废都》不仅在描写人物对话的时候“抄袭”明清小说，而且，它的叙 述语言也存在模仿旧小说的痕迹。有必要指出的是，同前一种模仿一样，后一 种模仿也是拙劣的、失败的。他不说“一天”,而用“一日”;不说“觉得奇怪”,而 说“甚感疑惑”;不说“大师让另一个人取来一个字”而说“大师命另一人取一个 字来”;不说“那人手里正拿着花工的剪刀”,而说“适持花工的剪刀在手”;不说 “吃了早饭”,而说“安排用过了牛奶、酥饼、茶饭”;不说“非常感激庄之蝶”,而说 “好是感激庄之蝶”,如此等等。最为可笑的是，《废都》的作者喜欢用“兀自”一 语，在这部小说中，据我的不完全统计，他至少用了26次，但没有一次是用 对的。

据权威的《古代汉语词典》(商务印书馆，2000年)的解释，“兀自”有两个义 项，一是“径自、公然”,一是“还，仍然”。如朱秋娘《采桑子》词里，就有这样的句 子：“梅子青青又带黄，兀自未归来。”这里的“兀自”,就是“还”或“仍然”的意思。 又如《喻世明言》第一卷《蒋兴哥重会珍珠衫》:“三巧儿见不是丈夫，羞得两颊通 红，忙忙把窗儿拽转，跑在楼后，靠着窗沿儿坐地，兀自心头突突地跳一个不 住。”这里的“兀自”,也是“仍然”、“还在”的意思。

《废都》:“庄之蝶兀自说这葡萄什么种类，这时节了还青着”(第28页);“牛 月清不喜欢在脸上搽这样涂那样，就不理娘，兀自走了。”(第40页)“天亮，庄之 蝶自个去院门口吃了牛奶，又兀自听了一会周敏在城墙头上吹动的埙音。”(第

那些优雅的东西都烟消云散了 **101**

117页)“庄之蝶兀自卖了一阵闲眼……”(第191页)“庄之蝶兀自脸色烫烧，知 道景雪荫已经完全撕破那过去丝丝缕缕友情了……”(第310页)“(唐宛儿)在 休息室坐了一会儿，心静下来，却感到从未有过的轻松，兀自笑了一下……”(第 392页)“两个年轻人兀自把衣服扣好了，一拱手，撒腿就跑。”(第476页)“孟云 房兀自把那杯酒喝下去，一只好眼和一只瞎眼同时流下了两颗眼泪。”(第502 页)贾平凹把“兀自”当“独自”来用，显然用错了。在我看来，在现代汉语里，有 比“兀自”更准确、更鲜活的词供作家选择，而不存在不用“兀自”就无法达意的 问题。

事实上，“兀自”一语，即使在古代白话小说里，也是越到后来，用得越少，呈 现出逐渐淡出的趋势。根据我在计算机上搜索、统计的结果，“兀自”这个词， 《醒世恒言》用了23次，《喻世明言》用了31次，《警世通言》用了41次，《初刻拍 案惊奇》用了14次，《二刻拍案惊奇》用了16次，《水浒》用得也比较多，但是，在 《金瓶梅》里只用过一次(见第56回),而《红楼梦》则一次未用。“五四”以来的 现代小说，我没有做具体的统计、研究，印象中似乎已很少用“兀自”这类古代白 话小说中才用的词。鲁迅等现代作家在语言文体和叙述方式上，具有很强的创 新精神和现代意识，因此，他们虽然也继承中国小说的一些有效的经验(如白描 手法，如叙述的冷静和克制等),但却是创造性地利用这些经验资源，很少简单 地不加选择地袭用那些死去的语言和失效的技巧。

然而，贾平凹缺乏这样的自觉意识和选择能力。他不仅认同旧小说的趣味 格调和道德情调，而且还极其幼稚、拙劣地模仿旧小说的语言文体和修辞策略。 这使他的写作成为被古人的幽灵纠缠的写作，成为被前文本奴役的写作，并最 终成为缺乏内在价值和持久生命力的反现代性写作。

**2003年3月，北京和平里**

**102** **文学还能更好些吗**

**没有装进银盘的金橘** **———评《沧浪之水》**

进入二十世纪九十年代，中国社会发生了复杂而巨大的变化，人与社会之 间，人与人之间，人与自我之间，呈现出前所未有的紧张关系。固有的价值体系 失去效力，而新的价值体系尚未形成，在迷乱中麻木度日是在在可见的人生景 观。内在的理想和激情的光芒，被外在的功利主义和享乐主义的黑云吞没，导 致了市侩哲学和犬儒主义思想的泛滥。面此情势，依然存有理想追求和人格自 觉的人的内心体验和生存境况，可想而知。他们中有试图挣扎、捍卫自己的生 活理念和人格尊严的人，但最终的命运，却不过是幻灭而已。在叙写这类人的 生存境遇与幻灭历程的长篇小说中，阎真的《沧浪之水》无疑是令人惊喜的重要 收获——作品的主题，沉重而深刻，艺术上，则有得有失，瑕瑜互见，很有分析、 探讨之必要。

**幻灭主题与失败的成功者形象**

人在年轻的时候，大都做过五彩缤纷的梦，大都有一股雄心勃勃舍我其谁 的英风猛气，最终，却不得不在深长的叹息声中，向生活低下高傲的头颅，事事 都抱着无可无不可的态度，倾向于接受“此亦一是非彼亦一是非”之类的“差不 多”哲学。这种从高昂到低沉，从热烈到冷漠，从进取到退守，从自信到自馁的 下滑沉落过程，乃是具有原型意义的个体生命图式。文学作品对人的这种悲剧 体验和不幸境遇的叙写，已经构成了一个具有普遍意义的主题模式，这一主题， 就是被许多作家表现过的人生幻灭主题。

**卢卡契说巴尔扎克的长篇小说《幻灭》“创造了一种注定要对十九世纪文学** **没有装进银盘的金橘** **103**

发展起决定性影响的新型小说”:“这种新型小说是描写幻想的破灭，它显示出 生活在资产阶级社会的人对生活的概念——这种概念虽然虚妄，却不得不是那 样——是怎样被资本主义的野蛮势力所粉碎的。”①而且，这种叙写幻想破灭的 作品，确如卢卡契所说，“并非在巴尔扎克的作品里才第一次出现”。《堂吉珂 德》、《红与黑》、《一个世纪儿的忏悔》、《安娜·卡列尼娜》、《德伯家的苔丝》、《白 痴》等小说，无疑都是“关于破灭了的幻想的故事”。中国的《红楼梦》、《阿Q 正 传》、《伤逝》、《金锁记》、《雷雨》也都可以视之为以“幻灭”为主题的作品。

池大为是这部小说中的主人公。他在比较平静而且不乏理想主义光热的 二十世纪八十年代，接受了大学教育和研究生教育，形成了自己的人格理想和 价值观念，但是，进入九十年代，他发现自己与寓身其中的社会，在许多方面，都 格格不入。他逐渐发现，不，应该说，他天天在自尊和人格受着伤害和扭曲的痛 苦体验中发现，主宰这个陌生而幽暗的社会的巨大力量，不是别的，而是权力。 虽然，在西方，权力一直被视为一种消极的东西，被普遍认为是一种无奈的必 需，因此，人们得像对待性子很烈的看家狗一样，给它拴条链子。阿克顿的判 断，可以被看做西方社会的共识：“绝对权力会败坏社会道德”,“历史并不是由 道德上无辜的一双手所编织的一张网。在所有使人类腐化堕落和道德败坏的 因素中，权力是出现频率最多和最活跃的因素”②。但是，东方社会却将权力视 为一种值得追求的价值目标，而且倾向于对权力作积极的道德评价，因此，一个 人只要拥有了权力，就可以赢得人们的尊敬和膜拜。这样，在池大为的日常观 察和体验中，权力的阴影无所不在，笼盖着每一个人的生活。人按权力的大小， 形成一种显而易见的层级关系和利益分配模式。

在权力的异化性扭曲下产生的人格依附及精神病象，让池大为深感别扭， 很难接受。池大为到省卫生厅报到的第一天，就深切地感受到了权力对自己人 格和尊严的伤害。他兴冲冲地告诉办公室的年轻人丁小槐，自己是从北京分来 的，但得到的回答却是：“同志，你没有看见我给马厅长写材料?马厅长的事重 要呢，还是你的事重要?”③很显然，在丁小槐们的眼里，事情是否“重要”,不是看



① 卢卡契：《卢卡契文学论文集》(二),中国社会科学出版社，1981年，第244页。

② 阿克顿：《自由与权力》,商务印书馆，2001年，第342页。

③ 阎真：《沧浪之水》,人民文学出版社，2001年，第22页；以下引此书引文，只在引文后注明页码。

104 文学还能更好些吗

事情本身，而是看谁的事情，准确地说，看与事情相关的人有多大的权力，在什 么样的位置上。行政科的申科长，在科长的位置上，一坐就是八年，八年的委屈 和不平，让他得出了这样的结论：“要说看在眼里，这一百万个人看在眼里不如 那一个人看在眼里。一万个人说你好那不管用，你还坐在老地方。”(第9页)本 来，到机场接出差归来的马厅长，并不是一件必须恭敬如仪的事情，但是去接的 几个人，却“按职位自动地排成了一线，刘主任和贾处长还相让着要对方站在前 面。这前后还值得让人推辞，就说明这还真是个事”(第11页)。丁小槐虽然比 “我”早来了几年，但还是一个没有官职的普通工作人员，尽管如此，他还是不失 时机地站到了“我”的前面，“我”明知丁小槐“那根鸡肠子实在太细了点，而那个 前趋的动作实在太难看了一点”,但这还是让“我”觉得不舒服，“我打算回去以 后厚着脸皮跟刘主任把话说明白，要他明确我和丁小槐到底谁先谁后?醒悟到 自己今天竟然要在这些毛细的事情上伤神，又可怜起自己来。不知不觉我就落 到了这种地步?”(第30页)这大概是池大为从知识人格向权力人格转换的过程 中，自尊心遭受的最微末也最深切的一次伤害，而由无聊、微末的小事带来的伤 害，会在不知不觉中改变一个人的价值观念，瓦解一个人的人格结构。

是的，一个眼神，一个手势，一句话语，在有的时候，在有的地方，绝不是小 事。丁小槐在酒桌上主动要替马厅长喝酒，惹得向马厅长敬酒的人很不高兴， 也惹怒了马厅长：“马厅长手往桌上一拍说：‘干什么,你!在座的都是我的朋 友，你来替我?嘿!’丁小槐愣在那里，脸一炸就红了，一根木头般笔直地坐了下 去。”(第51页)到了晚上，他“躺在床上喘着气”,对池大为诉说着自己的委屈： “池大为，兄弟，你说今天的事吧，我还有脸做人?还做人?狗都不是这样做的。 做狗摇一摇尾巴，还给一块骨头呢，也许还摸一摸它的狗头呢!我呢?摇摇尾 巴，照你心窝就是一脚!”(第52页)马厅长的几句话带给丁小槐的痛苦，比狼吃 了阿毛带给祥林嫂的痛苦少不了多少，他絮絮叨叨地诉说屈辱和怨艾的情形， 实在太像失去了儿子的祥林嫂：“池大为，兄弟，掏心尖尖上的话跟你说一句吧， 谁不想立起来做个人，倒想当个摇尾巴的东西?……有时候，我也瞧不起自己， 觉得自己就少一根尾巴了。没想到摇得不好还要挨一脚，我家喂的狗我可从来 没踢过，下不去脚!人怎么还不如狗?……世道就是世道，它的道理是这个讲 法，你还想有别的讲法?我只能把头低了，顺着它走，难道谁还能对它耍牛脾

没有装进银盘的金橘 105

气?”(第52—53页)阿克顿说过：“体面是一种个人感受。应该把个人单独置于 体面的氛围里。不要把良知埋葬在破碎的时代废墟下面。”①但丁小槐并不具备 这样的理性意识。他的内在的人格意识是沉睡的，他的内心世界缺乏稳定的价 值支点，他的生活缺乏明晰的理想图景。他的不满和牢骚，只不过是因为得不 到“一根骨头”,所以，他的遭遇并不导致具有悲剧意味的人生幻灭体验。

池大为的情况就不同了，虽然他尚缺乏深刻有力的思想，缺乏毫不妥协的 生活姿态，但他知道人格和尊严的价值，看得到生活的残缺和问题。他处处以 批判的眼光审视生活，审视自己。他是清醒的，但也是无奈的。他曾试图抵抗 权力的裹挟，但是他失败了。他获得了权力，但他的人格却被扭曲了。他的命 运是一出具有滑稽性质和讽刺意味的悲剧。他的悲剧，不仅在于他在日常性的 生存压力下向生活妥协，靠出卖同事和讨乖卖巧赢得了马厅长的信任，得到了 权力、房子和其他利益，而且，还表现在他一旦进入体制的内部，一旦成为既得 利益者，他的行为和做派，与他过去所讨厌甚至反对过的那些人，并没有两样。 尽管他偶尔还会反省，会不安，会愧疚，甚至，会振振有词地说，“毕竟我是苦出 来的，毕竟我是池永昶的儿子，毕竟我还算个知识分子”,大谈“还政于民”以及 “让大家都有说话机会”的高论，甚至态度决然地说：“我偏要来个与众不同，官 僚化的模子想把我也套进去?”(第486—487页)但这偶或一有的良心不安和自 我表白，其实已经不过是表面文章，当不得真的。他巧妙地报复了马厅长；摆着 官架子折磨别人的自尊心；把“想搞秋后算账的人平了下去”;龚正开戳穿了他 的“清官意识”的假面具，就被他指示人事处，贬到他自己曾在那里屈辱地窝了 许多年的中医学会，对此，他的真实的心理活动是，小龚“是一个有头脑有想法 的人，不傻。倒退十年我倒愿意跟他做个朋友。可现在是现在，我坐在这个位 子上，就由不得我不坐在这个位子上考虑问题。有想法可不是什么好事，有想 法也得给我把嘴闭紧了，装个哑巴。还在会上说，那还了得?”(第516—517页)

池大为无疑是一个有新意的人物形象。用精神一理想的尺度来评价，他是 个失败者，但从世俗—功利的角度看，他又是个成功者，因此，可以说，他是一个 失败的成功者。他的生活历程和内心冲突，表征着相当一部分知识分子的精神 境遇，呈示着九十年代理想与现实、知识与权力相互冲突的微妙而尖锐的情形。



① 阿克顿：《自由与权力》,商务印书馆，2001年，第365页。

106 文学还能更好些吗

从池大为的身上，我们看到了类似于歌德时代德国社会的生活情状：“在我们这 里总要把可爱的青年人训练得过早地驯良起来，把一切自然、一切独创性、一切 野蛮劲都驱散掉，结果只剩下一派庸俗市民气味。”①池大为们与巴尔扎克等十 九世纪作家小说中的人物属于同一精神谱系。卢卡契说，拿破仑以后的“一代 年轻人”,“不是在复辟时期带着堕落的心灵消灭，就是像于连 ·索黑尔、拉斯蒂 涅、德 ·马色尔、布朗德和其他一些性格相同的人一样，使自己适应于一个已经 变得没有一些英雄气概的时代的丑恶，并且在这个时代中自辟生路”②。如果说 池大为们曾经有过激情和梦想，那也属于昨天，属于过去，“今宵便有随风梦，知 在红楼第几层”,留下的只是好梦破灭之后的怅惘，与梦醒时分的无尽的凄凉和 追怀。

**不成熟的讽刺与过度化议论**

一部成熟的讽刺性作品，必须具有超然、冷静的叙述态度，要尽可能将作者 自己的情感隐含起来，而通过客观的事象叙写，来彰显作者的态度，来揭示对象 的残缺和病象。此处所谓“客观的事象”,即鲁迅所说的让种种人物“现身纸上， 声态并作，使彼世相，如在目前”④的叙事效果。鲁迅批评《钟馗捉鬼》之类的小 说“词意浅露，已同谩骂，所谓‘婉曲’,实非所知”,而《儒林外史》则属于成熟的 讽刺性作品，因为它不仅能“秉持公心，指摘时弊”,而且还达到了“戚而能谐，婉 而多讽”④的境界。《沧浪之水》的刺世嫉邪的反讽倾向是显而易见的，但是，由 于作者的主观态度过于显豁，情感过于外露，因而，属于不成熟的、缺乏力量的 讽刺，在这一点上，它与晚清的谴责小说非常相似，“辞气浮露，笔无藏锋”⑤,而 在描写上，则“失之张皇，时或伤于溢恶，言违真实，则感人之力顿微”⑥。

阎真这部小说的一大不足，就是用力太过，渲染失度。池大为在“官场”上



① 爱克曼辑录：《歌德谈话录》,人民文学出版社，1985年，第171页。

② 卢卡契：《卢卡契文学论文集》(二),中国社会科学出版社，1981年，第250页。

③ 鲁迅：《鲁迅全集》,第9卷，人民文学出版社，1981年，第221页。 ④ 同上书，第220页。

⑤ 同上书，第282 页。 ⑥ 同上书，第286页。

**没有装进银盘的金橘** **107**

混得窝囊，心里不平，受同学胡一兵的怂恿，想到“市场”上碰碰运气，结果药店 还没有办起来，就接到阻止创办药店的恐吓电话。本来这个叫“老刀”的“强盗” 在电话里说的话，已足以显示“一种流氓强盗的神态”,但作者以为还不够，非得 把“我”也作践一番，非得强聒不舍地议论一通才放手，这不仅多余累赘，而且让 人觉得不够真实：“放下电话我半天没回过神来，青天白日之下竟有这样的强 盗。我看看窗外，的确是青天白日，一切都很正常，倒是刚才的电话显得虚幻。 我坐在那里，把一根牙签插在牙缝里，心里想着一种流氓强盗的神态，并在脸上 表现出来。我歪了嘴，斜了眼，鼻翼显出狞笑，眼中也放出一种残忍的光，强盗 也就是这个样子吧。我想起几个月前，带一波到动物园去，看到了狼。饲养员

喂狼的时候，公狼看见母狼也吃肉，就上去撕咬。饲养员只好一只手喂公狼，另 一只手喂母狼。我想起那狼的目光，自己眯着眼表演一番。想不到有人比狼还 凶残啊。”(第209页)

深究起来，导致这部小说在讽刺上失败的另一个因素，是过度化议论。公 平地讲，议论作为小说修辞的一种手段，是一种有价值的技巧，因为，成功的议 论，既可升华小说的主题，也有助于强化小说的反讽力量。但它“也是一种难度 最大的小说修辞技巧，因为，它最容易流于空洞和乏味”①。好的议论是那种由 小说的客观的情节事象中生发出来的议论，它有简约的表达形式和丰饶的哲理 意味，读到并且沉思这样的议论，同看到精彩的细节描写一样，是让人快乐的事 情。而过度化的议论则相反，还像厚重的脂粉，遮掩了人物的面容，还像丛生的 蒺藜，堵塞了通往情节的道路；它把议论变成了喋喋不休的话语宣泄，变成了苍 白的抒情，变成了无关宏旨的抱怨：“他们都活出了滋味，我却这么窝囊。我耸 着肩翘起嘴角嘲笑自己，以前我经常用这种神态去嘲笑猪人狗人们。猪人狗 人，他们那样做并不是没有道理的，有道理，我没有资格去嘲笑他们。就说做强 盗吧，也有各种做法，可原则是一样的。要心黑脸皮厚，要有心理承受力，总之 为了把那些好的东西拿到自己手中来，不能心慈手软。一时间我似乎大彻大 悟，觉得父亲那一辈子太不值得，他的牺牲毫无意义。我心中浮现出父亲的身 影，在那些遥远的夜晚，他坐在油灯下几个小时一动不动，墙上映出他那似乎凹 进墙壁的影子。想到这些，我的身子猛地抖了一下。”(第211页)



① 李建军：《宁静的丰收 陈忠实论》,华夏出版社，2000年，第56页。

108 文学还能更好些吗

**类似这样的随意的独白式议论，在这部小说中所在多有，但是，显而易见，** **我们从其中看不到节制和含蓄，也看不到精辟和深刻。这些议论是片面的、浮** **泛的，对人性的复杂性与多面性缺乏冷静的展示，对“猪人狗人们”的境遇，也缺** **乏同情的理解，这样，就只剩下迹近詈骂的刻薄和怨天尤人式的尖酸。总之，偏** **执的激愤，也许是写作的一种动力，但它很难让感觉成熟起来，让思想稳定下来** **并深刻下去。说到底，轻逸的激愤只有化为滞缓的沉着和从容，才能把简单的** **愤世气概转化为冷静的叙事、细致的描写以及与之和谐地融为一体的议论，从** **而产生净污化秽的巨大力量。**

**人物被遮蔽在作者的阴影里**

小说主要是通过叙述和描写等手段写人的艺术，这意味着小说创作必然要 涉及作者与人物(尤其是主人公)的关系问题。是按照作者的价值观念、话语风 格来统一人物的话语，还是让人物充分地享有对话权，让他在与作者及小说内 部的其他人物平等对话中展开自己深层的心理世界，这构成了小说修辞理论研 究作者与人物关系的两个不同的路向。

布斯的小说修辞理论肯定了作者对于整个小说世界的主宰权，而巴赫金则 倾向于把注意力转移到人物一面。如果说布斯为作者权力的合法性进行辩护， 那么,巴赫金则考虑更多的是如何限制作者滥用权力。事实上，一个小说家既 可以选择突出作者形象的修辞策略，也可以选择把小说变成“杂语的小宇宙”的 让小说中的各种主体平等对话的修辞策略。问题在于，不管选择哪一种方式， 都不应该破坏小说内部主体关系的平等与和谐，而一种常见的倾向是作者把人 物变成了自己的影子，而不是独立的、有个性的生命体。

在《沧浪之水》中，作者的形象就过分膨胀，挤压了人物的生态空间。这绝 不是第一人称叙事方式给人造成的错觉，事实上，从这部小说具有写实性质的 单一的叙事视境看，作者将自己的气质、性格及价值观注入池大为身上，而且还 被部分地注入其他一些人物的内心世界。作者将自己对社会、人生的看法，硬 塞给了小说中的人物，于是，就出现了几个人物都讲一样的话的现象。例如，在 一个异化性的生存环境里，人必须放弃自己的尊严和人格、操守和立场，才能适

没有装进银盘的金橘 **109**

应社会，才能获得来自体制的认可和奖赏，这既是小说中的人物必须面对的问 题，必须承受的痛苦，也是作者深恶痛绝的病态现象。但作者硬是把自己对这 一问题的观察，强加给了小说中的几个人物。

人必须放下尊严和清高，这样才活得下去。这个道理，是由屈文琴第一次 告诉池大为的：“你也不必把自己供得那么高。男子汉有本事就是达到目标，走 哪条路其实是无所谓的。”(第38页)到后来，池大为的生活导师、一生穷困潦倒 的“晏老师”又把几乎相同的道理讲了一遍：“人是什么东西，人?你要想着人是 什么好东西，你一辈子苦恼就没个完。我年轻的时候，比你还清高，清高的结果 是清而不高，白白的给别人做了垫脚的石头，到头来一钱不值一无所有一败涂 地。”因此，他给池大为的忠告是顺势“入局”,“你想着自己顺那个势并不是向哪 个人低头，这样你的苦恼就不是苦恼了”(第147—148页)。同样的道理，第三 次是由池大为的大学同学、已经在北京的某部委机关当了处长的许小曼老调重 弹的：“……我是说，有些东西，一定要在那个位子上才会有，否则什么都没有， 连尊严都没有。我的体会是尊严不能建立在一种空洞的骄傲之上。世界就是 这样冷漠，甚至说无耻。”(第196页)到最后，池大为终于觉悟了，他说：“……横 下心剪断了对世界的任何念想，舍弃了道义人格和良知，顺从了可亲可近可悲 可鄙的现世主义。……对世界我无能为力，我有权利放弃，……我感到了如释 重负的轻松。那些猪人，还有狗人，其实是聪明的，幸福的人啊。”(第263页)这 种大彻大悟，使他终于决定重新做人了：“我发誓要重新做人，把过去的自己杀

死。”(第264页)

很显然，作者把自己对消极现象的印象和不满，变成了人物的牢骚，从而使 人物完全成了作者的话语载体。这里只存在作者的视角，说话的实际是作者一 个人。这样做的结果，破坏了人物性格的个性化及思想活动的真实性。巴赫金 说，一个小说家，如果“不善于达到相对化的伽利略式语言意识的高度，对现实 中正在形成的语言所具有的天然的双声性及内在的对话性充耳不闻，那么他永 远不会理解、也不能实现小说体裁的潜力和任务”①。小说体裁不允许作者主宰 一切的独白，不允许作者专断地把自己的思想强加给小说中的人物；它维护作 者话语与人物话语之间的平等的对话关系；它要求作者把自己与小说中的人物



① 巴赫金：《巴赫金全集》,第三卷，河北教育出版社，1998年，第113页。

110 文学还能更好些吗

(尤其是主人公)分离开来，形成两个足以产生对话关系的参与者，使人物具有 自己的意识和丰富的、既不同于作者也不同于其他人物的思想，使作者处于外 位的立场：“作者作为积极的创造者应该处在他所创造的世界的边缘上，因为一 旦他闯入这个世界，就会破坏它的审美稳定性”①,所以，他“创造和加工人的内 外边界”②。在丧失了“边界”的小说世界，一个无法避免的后果是：作者要了人 物的命。

无疑的，阎真先生是一位具有表现社会生活的执著热望与写作勇气的作 家。他所叙写的生活风景让你觉得熟悉、亲切，但也让你感到疼痛和沉重。他 写得实在太真实了。纯粹的道德姿态和批判的写作立场，使他的这部长篇小说 内涵着一个很有价值的主题：揭示个体的人格被异己的社会所扭曲导致的人生 幻灭。这个主题仿佛金橘，应该装在银盘里的。歌德说：“莎士比亚给我们的是 银盘装着金橘。”正如爱克曼说的那样，这是一个“绝妙的比喻”,它适合用来表 达我们对《沧浪之水》的遗憾和对阎真先生的希望。

2001年10月20日，北京



① 巴赫金：《巴赫金全集》,第一卷，河北教育出版社，1998年，第288页。

② 同上书，第300页。

**没有装进银盘的金橘** **111**

**像蝴蝶一样飞舞的绣花碎片** — **—评《尘埃落定》**

阿来的这部长篇小说，确实是一部值得研究的作品。无论从题材内容，还 是从修辞技巧看，《尘埃落定》都有许多让人觉得新鲜和特别的地方。他叙写的 是不少读者知之甚少又颇为好奇的人和事，具体地说，是发生在中国边鄙之地 的一群藏族土司之间的奇特故事。在这部小说中，我们可以感受到作者的精神 气质和文学追求。他自觉地追求语言的诗性效果，善于用充满诗意情调的语言 渲染氛围，抒情状物。有时，他甚至有能力把诗意转化为画境。小说一开始描 写野画眉在雪中叫唤以及母亲在铜盆中洗手的情景，就仿佛一幅色彩明艳、生 动逼真的风景画，读过的人，谁能忘得掉呢?还有，他的某些比喻修辞，也显示 出颇为不俗的连类取譬的想象力，如：“太阳当顶了，影子像个小偷一样蜷在脚 前，不肯把身子舒展一点。”①阿来还是一个能心照神交地对天地万物进行观察 和体味的人，这一点我们从他的这部长篇小说中的大量景物描写中可以看出 来。他对柔软、冰凉、气味、声音、颜色，都有极为灵敏、精微的感受力。

然而，如果用严格的尺度来衡量，我们会发现，这部小说确实存在着不少令 人无法讳掩的问题和残缺。在我看来，冷静地考察这些问题，客观地分析这些 残缺，是一件值得去做的事情，因为，这样的工作不仅有助于人们全面地认识一 部作品，有助于人们克服随便就把一部作品封为“经典”的盲目冲动，而且，还有 助于作家更准确地进行自我认识，从而获得对于写作来讲至关重要的精神成熟 和内在自觉。



① 阿来：《阿来文集 ·尘埃落定》,人民文学出版社，2001年，第287页；以下引文出自此书者，只在

**引文后注明页码。**

**112** **文学还能更好些吗**

**失败的不可靠叙述者**

不可靠叙述者，按我的界定，就是指那些在智力、道德、人格上存在严重问 题和缺陷的叙述者。从这样的叙述者角度展开的叙述，通常具有混乱和不可靠 的性质。叙述者只是从自己的角度，以无序或有序的方式，叙述自己破碎、零乱 的内在心象(我们从白痴型的叙述者那里可以看到这样的情形),或者叙述自己 混乱的道德生活(我们从伯吉斯的《发条橙》、纳博科夫的《洛丽塔》那里可以看 到这种状况)。小说家运用不可靠叙述者的目的，正像戴维 ·洛奇揭示的那样， “是想以某种诙谐的方式展现表相与现实之间的差距，揭露人类是如何歪曲或 隐瞒事实的”①。事实上，要达到这样的目的并不容易，因为，运用不可靠叙述者 是一种很有难度的修辞技巧：小说家巧妙地利用不可靠叙述者传达出来的信 息，最终要像利用可靠叙述者传达出的信息一样妥实、可靠。君特 ·格拉斯在 《铁皮鼓》中是利用作者的叙述支持奥斯卡的叙述来获得这一效果的，而在《喧 哗与骚动》中，福克纳则是先从三个人物的观点叙述，最后由自己从全知视点叙 述来获得这一效果的。

《尘埃落定》中的叙述者显然也是一个不可靠叙述者，但是，阿来对这个叙 述者的修辞处理是失败的。运用不可靠叙述者这一技巧最难的，是如何实现从 不可靠到可靠的连接和转化。如果叙述者纯粹是一个白痴或傻子，那他是不可 能提供任何可靠的判断的。那么,怎么办?只有通过作者利用可靠的修辞手法 来解决问题，用卢伯克的话来说，“正是作者健全的心智必须来弥补这个缺 陷”②。阿来想用含混的办法来解决问题，也就是说，他既想赋予“我”这个叙述 者以“不可靠”的心智状况，又想让他成为“可靠”的富有洞察力和预见能力的智 者。作者虽然在“我”到底傻还是聪明这个问题上卖了很多关子，花了很大力 气，但是，除了把问题弄得更复杂，除了给人留下别扭和虚假的印象，似乎没有 带来什么积极的修辞效果。当然，在一个人身上同时体现出痴与智这两种极端



① 戴维 ·洛奇：《小说的艺术》,王峻岩等译，作家出版社，1998年，第170页。

② 卢伯克、福斯特、缪尔：《小说美学经典三种》,方土人、罗婉华译，上海文艺出版社，1990年，第63

页 。

**像蝴蝶一样飞舞的绣花碎片** 113

的状态也不是没有可能，如果作家将人物放在一个纯粹的寓言结构里，他有权 利有自由把人物写成这个样子。问题是阿来并没有这样的想法，相反，他倒试 图在客观真实的意义上同时写出“我”的傻与聪明。作者曾在好几个地方假 “我”之口告诉人们，“我”的傻是一个客观事实：“土司醉酒后有了我，所以我就 只好心甘情愿当一个傻子。”(第4页)作者还通过对“我”的恋乳癖行为的叙写， 来暗示读者相信“我”确实是一个心智尚处于童蒙状态的傻子。那么,“我”到底 傻还是不傻?这个问题，“我”自己搞不清楚，小说中的其他人物也搞不清楚。 “我往楼下走，他(父亲)跟在我的身后，要我老老实实地告诉他，我到底是个聪 明人还是个傻子。我回过头来对他笑了一下。我很高兴自己能对他笑上这么 一下。他应该非常珍视我给他的这个笑容。”(第300页)奇怪的是，作者让所有 人都对“我”是傻还是聪明这个问题感兴趣，却又让小说里的人物永远也不能确 知“我”到底是哪一种人。跟“我”接触最多的管家说：“要我说老实话，你也许是 个傻子，也许您就是天下最聪明的人。”(第193页)这实在是不必要的疑问，因 为“我”已经在管家面前充分地显示出了远比哥哥旦真贡布要高的聪明和智慧。 更让人无法理解的是，“我”经常公开对人讲：“我只不过是个傻子。”(第261页) 但同时，“我”又知道自己是个聪明人，知道“麦子有着比枪炮还大的威力”(第 192页),知道“在有土司以来的历史上，第一个把御敌的堡垒变成市场的人是

我”(第251页),还得意洋洋地说“一个傻子怎么可能同时是新生事物的缔造 者”(第267页),希望“书记官”对此“会有一些深刻的说法”,能将自己的业绩载 入史册。总之，阿来对“我”的心智状况的含混处理，至少造成这样一些消极后 果：导致人物形象的分裂和虚假；显得矫揉造作，令人生厌；不利于形成强烈的 真实性效果和深刻的主题效果；造成叙述的混乱。

是的，读者很难把“我”这样一个在许多方面都处于极端分裂和对立状态的 角色，想象成一个真正意义上的文学形象。像“我”这样一个“傻子”,一个只认 识“三五个”藏文字母的人(第157页),不管怎么讲，都不会是一个文化旨趣很 高的人，但是，在作者的笔下，在“我”的叙述中，“我”却既是一个诗人，又是一个 哲人。“我”像一个诗人一样，仰观俯察，流连光景：“站在独木楼梯上，我看到下 面的大片田野，是秋天了，大群的野鸽子在盘旋飞翔。我们这时是在这些飞翔 着的鸽群的上边，看到河流到了很远的天边。”(第87页)“和风吹拂着牧场。白

114 文学还能更好些吗

色的草莓花细碎，鲜亮，从我们面前开向四面八方。间或出现一朵两朵黄色蒲 公英更是明亮照眼。浓绿欲滴的树林里传来布谷鸟叫。一声，一声，又是一声。 一声比一声明亮，一声比一声悠长。我们的人，都躺在草地上，学起布谷鸟叫来 了。”(第194页)这样的矫情而多余的描写，实在并不高明。它除了让人怀疑如 此描写的必要性与合理性，怀疑“我”如此有雅人深致的可能性与真实性之外， 并没有给读者带来真正的诗意享受。不仅如此，阿来还极不真实地把“我”写成 一个笛卡儿和帕斯卡尔式的哲人，让他絮絮叨叨地把“我是谁”、“我在哪里”这 样的存在主义问题挂在嘴上，让“我”不着边际、信口开河地乱发议论：“这个世 界上就是有奇迹出现，也从来不是百姓的奇迹。这种疯狂就像跟女人睡觉一 样，高潮的到来，也就是结束。激动，高昂，狂奔，最后，瘫在那里，像叫雨水打湿 的一团泥巴。”(第286—287页)说实在的，让一个“傻子”,让一个不可靠叙述者 谈论过于高深严肃的问题，无论怎么讲，都很难给人一种真实可信的感觉。

然而，阿来对“我”这个不可靠叙述者的心智状况的含混处理带来的最为严 重的消极后果还不是这些，而是叙述上的混乱。阿来没有严格地把叙述限制在 “我”的叙述域限里，换句话说，他应该让人物叙述他能叙述的，而不是把一些不 可靠叙述者压根不可能感知到和体验到的生活内容，也交给“我”来叙述。“我” 在小说中说过这样一句话：“用一个傻子的脑袋来回忆一个聪明人所布置的事 情，真是太辛苦了。”(第54页)而让一个“傻子”型的不可靠叙述者完全承担所 有的叙述任务，则不仅会让他“辛苦”,那简直是要压垮他哩。但阿来似乎不大 顾及“我”的死活，把该自己干的活，派给了一个需要帮助的残疾人。他把限知 性叙述变成了全知性叙述，把不可靠叙述者变成了超视超知的可靠叙述者。这 样，他不仅在文本内导致了叙述的混乱，而且还让“我”这个可怜人出了丑。作 者给了人物这样的特权：“是的，好多事情虽然不是发生在眼前，但我还是能看

见。”(第323 页)可是，谁会相信呢?“我”竟然能感知到父亲的“痛楚”和内心活 动：“他感到一阵几乎是绝望的痛楚，仿佛看到珍贵种子四散开去，在别人的土 地上开出了无边无际的花朵。”(第121页)父子之间，血脉相通，也许真的能够 心有灵犀心心相印，因此，我们权当这样的叙述是真实的。但是，作者让“我”叙 述父亲与查查头人的妻子在罂粟地里幽会的情景(第49页),叙述“我”的妻子 塔娜与哥哥旦真贡布在一起乱搞的情景(第309—318页),则无论如何是不真

像蝴蝶一样飞舞的绣花碎片 **115**

实的，不可信的。然而，类似这样的叙述不可靠叙述者根本不可能知道的内容 的文字，在这部小说中，随处可见。而最令人不解的是，在“我”这个几乎一字不 识的“傻子”的叙述中，竟然出现了这样的句子：“这是麦其土司领土上出现的第 一家酒馆，所以，有必要写在这里。我听人说过，历史就是由好多第一个第一次 组成的。”(第271页)嗨，嗨，那是谁在说话呢?唉，是作者。作者一不小心，终 于赤裸裸地把自己的话说出来了。还有什么话好说呢?事情明摆着，正是因为 作者想借人物之口来说自己的话，才使得“我”这个人物成为一个复杂而又混乱 的角色。作者奴役着人物。作者的声音，淹没了人物的声音；而作者声音的这 种失败的介入，不仅没有用“健全的心智”,“弥补”不可靠叙述者留下的“缺陷”, 反而使这种“缺陷”更为严重。“我”不仅被剥夺了做一个单纯的“傻子”的权利， 还要为作者的“聪明”担负责任，岂不冤哉!岂不冤哉!一位美国批评家在评价 海明威的时候说：“在积极的方面，他教美国作家客观与诚实之可贵，清除文字 里的感伤性、堆砌铺张，与一种浮面的巧妙。”①

阿来在《尘埃落定》中对不可靠叙述者的过于随意的利用，说穿了，只不过 是一种“浮面的巧妙”,而缺乏基于对人物充分了解和尊重的客观性。他像佛克 玛所批评的那种写作一样，用“假设的诗学手法”来解决对小说写作来讲至关重 要的叙述方式问题。佛克玛批评某些“现代主义”写作者“对人物缺乏了解时， 就会求助于丰富而复杂的假设”,并“用假设来填补他知识的缺口”;“现代主义 在创作文学文本方面最重要的惯例，是选用表现不确定性和暂时性的假设性建 构”②。“假设性原则”也是阿来写作《尘埃落定》的“最重要的惯例”,再加上作者 在文本领域内的“暴政”和“专制”,人物的虚假和苍白，叙述的混乱和糟糕，几乎 就是难以避免的。因此，一个需要强调的简单原则就是，作者必须限制自己的 权力，必须意识到在自己与人物之间有一道不允许随意跨越的界限，换句话说， 作者必须充分尊重自己笔下的人物，充分地了解人物，把握他的个体规定性和 丰富的心理内涵，只有这样，他才能写出有尊严有生命的人，而不是被奴役、无 个性的苍白的符号。



①威廉 · 范 · 俄康纳编：《美国现代七大小说家》,张爱玲等译，三联书店，1988年，第227—228 页。

② 马泰 ·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译，商务印书馆，2002年，第326页。

116 文学还能更好些吗

**随风飘转的绣花碎片**

现在来谈这部小说的语言。

阿来是诗人。但是，在诗人与小说家之间画等号并不那么容易，因为写诗 与写小说不是一回事。诗的语言也未必一定是理想的小说语言。事实上，诗人 写小说，要克服的第一个困难，就是必须遏抑自己试图用写诗的抒情化方式进 行主观化叙述的冲动和倾向。巴赫金在研究小说中的话语构成和主体关系的 时候，通过对不同文学体式的比较，揭示了这样一个规律，即体现作者与人物平 等关系的杂语性和对话性乃是小说修辞特有的一种性质。他认为，在诗歌中， 一种完整统一的说话者的个人特点，是风格必备的前提，但在小说中，尤其是在 长篇小说中，则不要求这些条件，而是要求语言的内在分野，否则，就会“以小说 家的个性语言来偷换小说的风格，就会把问题弄得加倍地不清；这样做就歪曲 了小说修辞的真正本质”①。换句话说，小说修辞的本质，就是不让人物和作者 处于一种互相奴役的状态，尤其要避免作者以极度主观和任性的方式主宰人 物，把自己的语言强加给人物。这样说来，诗人的“完整统一的个人特点”,即主 观性极强的抒情性语言，就成了不利于实现小说修辞目的的一个障碍，是必须 努力克服的。

然而，《尘埃落定》的语言，就是一种具有“统一的个人特点”的语言，换句话 说，就是作者自己的语言。小说中的人物都讲着一样风格的语言。几乎每一个 人物说出的话，都不像人们在日常情境中所讲的平常话，而是带着书卷气和哲 理色彩的。所有人的语言，都烙着作者话语风格的徽章。他们是作者话语的传 达者，而不是自己话语的言说者。人物与人物之间、人物与作者之间的话语的 “内在分野”不复存在。于是，人物的个性和生命，亦不复存在。

是的，《尘埃落定》就是一个由作者一人的话语疯狂独舞的舞场。在这部小 说中，由作者主宰的话语，具有这样的语言风格：华丽、缠绕，充满感叹和忧伤的 抒情色彩，同时，又显得复沓、飘游、散乱、破碎，仿佛随风飘转的绣花碎片，忽忽 悠悠，落不下来。总之，一句话，阿来这部小说的语言，缺乏概括力，缺乏准确

① 巴赫金：《巴赫金全集》,白春仁、晓河译，第三卷，河北教育出版社，1998年，第43页。

像蝴蝶一样飞舞的绣花碎片 **117**

性，缺乏必要的朴素、自然与质实。

《尘埃落定》在语言上的第一个问题是啰嗦，不够简洁、省净，用许多话重复 说一件事，而这种重复并不具有积极的修辞效果，而是反映着作者叙述时的随 意而主观的语言倾向。

后来，是我父亲而不是叔叔做了麦其土司。这样一来，寺院自然就要十分

地寂寞了。父亲按照正常的秩序继位做了土司，之后，就在家里扩建经营…… (第20页)

很显然，加点的字都属于多余的重复，完全可以删去。

行刑人知道大少爷英雄惜英雄，不想这人多吃苦，手起刀落，利利索索，那 头就碌碌地滚到地上了。通常砍掉的人头都是脸朝下，啃一 口泥巴在嘴里。 这个头没有，他的脸向着天空。眼睛闪闪发光，嘴角还有点含讥带讽的微笑。 我觉得那是胜利者的微笑。不等我把这一切看清楚，人头就用红布包起来，上 了马背一阵风似的往远处去了。而我总觉得那笑容里有什么东西。(第124— 125页)

在这段文字中，“利利索索”在“手起刀落”之后可有可无，删之亦可；“通常 砍掉……”一句则显得过于绝对、不真实，属于零信息表达，当删；“不等我把这 一切看清楚”与前文叙述矛盾，因为，“我”已经把死者的表情和神态看得很清楚 了；最后一句，也是蛇足马角，因为读者已经知道那“笑容里”有“含讥带讽”的 “胜利者的微笑”。

广场右边是几根拴马桩，广场左边就立着行刑柱。行刑柱立在那里，除了 它的实际用途以外，更是土司权威的象征。行刑柱是一根坚实木头，顶端是一 只漏斗用来盛放毒虫，有几种罪(?)要绑在柱子上放毒虫咬。漏斗下面是一道 铁箍，可以用锁从后面打开(?),用来固定犯人的颈项。铁箍下面，行刑柱长出 了两只平举的手臂，加上上面那个漏斗，远远看去，行刑柱像是竖在地里吓唬 鸟儿的草人，加强了我们官寨四周田园风光的味道。其实那是穿过行刑柱的

118 **文学还能更好些吗**

一根铁棒，要叫犯人把手举起来后不再放下。有人说，这是叫受刑人摆出向着 天堂飞翔的姿态。靠近地面的地方是两个铁环，用来固定脚踝。行刑柱的周 围还有些东西：闪着金属光泽的大圆石头，空心杉木挖成的槽子，加上一些更 小更零碎的东西，构成了一个奇特的景致，行刑柱则是这一景观的中心。(第 122—123页)

在这一段文字中，“行刑柱”竟然出现了七八次，至少有五六次是多余的。 另外，加点的句子似乎都可以删掉。其中“有人说，这是叫……”一句显得虚妄 不实，而最后一句则完全是赘疣式的啰嗦，因为引领这一句的“行刑柱周围”一 语同“行刑柱则是这一景观的中心”是一样的意思。事实上，对一个善于用简洁 的语言描写和叙述的作家来讲，顶多用现在这段文字一半的长度，就可以解决 问题。

头上的蓝天很高，很空，里面什么都没有。地上也是一望无际开阔的绿 色。南边是幽深的群山，北边是空旷的草原。(第223页)

已经有了“很空”,“里面什么都没有”就显得多余；已经说它“一望无际”,紧 接着的“开阔”就显得叠床架屋。

《尘埃落定》语言上的第二个病象，是逻辑不通或晦涩难懂。例如：

我们是在中午的太阳下面还要靠东一点的地方。(第19页)

那么,“我们”到底在哪儿呢?不知道。

他想对我们笑笑，但掩饰不住的恼怒神情的笑容变得要多难看有多难看。 (第45页)

这种笑容也许真的很“难看”,但是，我想象不出来。

**他认为时间加快，并不是太阳加快了在天上的步伐，要是用日出日落来衡** **像蝴蝶一样飞舞的绣花碎片** **119**

量时间的话。(第348页)

**这句话的意思实在令人费解。那么“时间加快”到底是不是“太阳加快了在**

天上的步伐”?如果不用“日出日落来衡量时间”,答案就是肯定的?

塔娜也笑了，说：“漂亮是看得见的，就像世界上有了聪明人，被别人看成 傻子的人看不到前途一样。”(第280页)

“就像”前边和后边的两个句子必须具有联属性和可参比性，而且，一般来 讲，必须在肯定或否定的语气上是一致的，这样才能使“就像”前边的陈述得到 后边的陈述的支持。塔娜说的这两句话之间，根本就没有“就像”的连属关系， 就像林冲和林黛玉没有血缘关系一样，就像张飞和张曼玉不是生活在一个时代 一样。

阿来这部长篇小说的第三个语言病象是语法不通的地方太多。我知道，人 们倾向于从语法上给作家更大的自由空间，但是，在我看来，自由是有边界的， 而“语法”则意味着“法”,意味着“规范”,任何自由，都应该是规范内的自由，随 意越出规范，就只能叫它任性，就必然要引致语法上的错误。

她本来是一个百姓的女儿，那么她非常自然地就是一个百姓了。作为百 姓，土司只能通过头人向她索贡支差。(第14页)

“作为百姓”置于“土司”之前，就意味着“土司”是“百姓”,而“土司”其实并 不是“百姓”。前边的句号改逗号，“作为百姓”一语删除，句子就通了。另外一 个加点的句子，也属多余的表达。

土司太太说：“是鬼吗?我看个把个你们没锁住的冤鬼还是有的。”(第18 页)

“个把”后边不加量词，带点的“个”字可删。

**120** 文学还能更好些吗

我们的人们就在地里喊着口号……(第27页)

“我们的人”可以表达复数概念，添一“们”倒显不通。同样“一天红色汉人 们把土司的消息传递给我”(第418页)中的带点的“们”字，亦属多余。

茸贡女土司上台后，却没有一个哪个上门女婿能叫她们生出半个男人来。 (第200页)

汉语里没有在“哪个”之前加“一个”的语法习惯，可以删掉。

虽然我鼻子里又满是女人身子的撩人的气息，但我还是要说，虽然要我立 即从要说的事情本身说起是困难的。(第348页)

加点的“虽然”用错了，改为“尽管”或“即使”。

有必要指出的是，阿来的这些语法病象绝不是个别的，而是大量地见之于

**他的这部长篇小说之中。**

《尘埃落定》的第四个语言病象是夸饰过度和“套板反应”性质的描写和形 容太多。刘想在《文心雕龙》中说：“神道难摹，精言不能追其极；形器易写，壮辞 可得喻其真……故自天地以降，豫入声貌，文辞所被，夸饰恒存。”刘想并不反对 “夸饰”,但是他反对“诡滥”的夸饰，在他看来，“饰穷其要，则心声锋起，夸过其 理，则名实两乖”,因此，好的选择就是“夸而有节，饰而不诬”。他讲的没错，但 阿来做得不好。阿来在《尘埃落定》中的许多夸饰缺乏的就是“节制”,而他的一 些描写则显得用心不够，过多地用那些人们常见的毫无新意的俗语套话来形容 描写对象，从而陷入一种消极的“套板反应”模式中。

天哪，我马上就要和世上最美丽的姑娘见面了!

麦其家二少爷的心猛烈地跳动了。一下，又一下。在肋骨下面撞击着，那 么有力，把我自己撞痛了。可这是多么叫人幸福的痛楚呀!(第217页)

刚一落地，我们的嘴唇就贴在一起。这回，我们都想接吻了。我闭上眼

**睛，感到两张嘴唇间，呵护着一团灼热而明亮的火焰。这团火把我们两个都烧** **像蝴蝶一样飞舞的绣花碎片** **121**

得滚烫，呻吟起来。(第261页)

这样的缺乏节制的夸张，正像龙应台在批评无名氏的三本爱情小说时所说 的那样，“在讲究收敛和淡薄的现代尺度上，却显得‘浓得化不开’,令人浑身不 自在”①。“我们两个都烧得滚烫”,但却让读者不寒而栗。

阿来是一个喜欢在小说中写声音之宏大和女人之美丽的作家，但是，遗憾 的是，他的描写总是显得那么缺乏新意和力量。他是这样写声音的：

从如雷声滚动的欢呼声里……(第276页) 人群立即发出浩大的惊叹声。(第278页)

在广场上我受到了百姓们的热烈欢呼。(第282页)

春雷一样的声音从北方茸贡土司的边界上传过来。(第406页) 炮在东方和北方两个方向，春雷一样隆隆响着。(第406页)

回到自己的屋子，上床的时候，楼下又响起惊心动魄的泼水声。(第321

**页)**

要命的是，阿来竟然一连四次用“惊心动魄”这个词来形容泼水声(第318

**页—312页)。**

我们再来看看阿来是怎样形容女人的美丽的：

我再一次发出号令，两个小厮和那两个美艳的侍女进来……(第278页) 塔娜一张灿烂的笑脸转向了麦其土司。(第279页)

父亲笑了，对我说：“你妻子的美貌举世无双。”(第321页)

比这更重要的是，我得到了一个绝色美女做妻子。(第263页)

阿来在形容水声和女人的美貌的时候，缺乏创造性，未能利用新鲜、朴素、 节制的语言，形成耐人回味的修辞效果。他的夸饰显得虚张声势，而他的“套板 反应”修辞则给人一种味同嚼蜡的感觉。福特说海明威作品中的“每一个字都



① 龙应台：《龙应台评小说》,作家出版社，1991年，第87页。

122 文学还能更好些吗

打击你，仿佛它们是新从河里捞出来的石子”。确实，正像菲利浦 ·扬所评价的 那样，海明威“往往只用短而普通的字，用得极经济，又用得异样地新鲜”,而获 得的效果是“干脆、洁净、清晰与一种谨严的工整”①。好的小说语言，就应该是 这样的语言。

总之，《尘埃落定》的语言，主观性太强，也许不乏诗意，但似乎并不是成功 的小说语言；它实在太空、太飘、太碎、太绕，缺乏抵进人物内心世界的力量，不 能在作者与人物之间建立一种平等的积极的话语关系，不能在作者与读者、读 者与人物之间营构一种理想的精神交流情境。“……好多丝织的绣花的东西都 剪碎了，门洞开着，一股风吹来，那些碎片就像蝴蝶在屋子里飞舞起来。风一 过，落在地上，又成闪着金属光泽的碎片，代表着一个女人仇恨的碎片。”(第 402—403页)飞舞的绣花碎片，是《尘埃落定》语言风格的极为传神的象征形态。 对于阿来来讲，通过艰难的修辞努力，把这些“碎片”联结成一个整体，并赋予它 以生命和活力，是一项具有挑战性的工作。但是，不管多么艰难，他必须努力完 成这项工作，否则，即使他给每一块“碎片”都绣上花，也不能让它像蝴蝶一样飞 舞起来。

**主人、下人与女人**

我有一个固执的看法，那就是，我们可以根据一部作品如何叙写女人和底 层人，来判定它的作者是不是伟大的作家，换句话说，在我看来，一个伟大的作 家，必然是一个对女性怀有敬意，对底层的弱者和不幸者怀有同情心和怜悯心 的人。然而，遗憾的是，我从《尘埃落定》中没有看到这种令人满意的叙写。这 部小说对“下人”的态度是傲慢的，对“女人”的态度是侮慢的。作者的叙述态度 超然而冷漠。他似乎并不爱他叙写的任何一个人物，因为我们没有从他的叙述 中读到对于写作来讲至关重要的热情。他笔下的人物的情感也是怪异的、病态 的。爱伦堡说契诃夫“连无人性的东西都能人性地表达出来”②,但阿来却把人 写得不怎么像人，不像正常的人那样真实、可信、亲切。这样，《尘埃落定》就像



① 威廉 ·范 ·俄康纳编：《美国现代七大小说家》,三联书店，1988年，第229 页。

② 爱伦堡：《捍卫人的权利》,孟广钧译，辽宁教育出版社，1998年，第92页。

像蝴蝶一样飞舞的绣花碎片 **123**

阿诺德在批评《包法利夫人》时所说的那样，“成了描写僵化感情的作品；全书笼 罩着一种怨愤、嘲讽、无可奈何的气氛；其中没有一个人物使我们欢欣慰藉；创 造这种人物所需的清新和感情的源泉在这里并不存在”①。虽然现代主义的写 作故意蔑视宗教关怀和人道主义热诚，刻意追求一种超然物外、不动感情的“零 度叙述”效果，但是，一个简单的事实是，没有热情，没有对于人的朴素而热烈的 爱，一个作家永远不可能真正地了解人，不可能完整而真实地写好人，更为严重 的后果是，他常常会丧失对于高贵与卑贱、正义与邪恶、美好与丑陋的感受能力 与分辨能力，从而使自己的写作成为缺乏可靠的人道原则和可靠的道德立场的 消极写作。让我们通过具体考察，看看阿来在《尘埃落定》中叙写“主人”与“下 人”、“主人”与“女人”的关系时存在着什么样的问题。

在《尘埃落定》中，“贵族”和“下人”的身份差异和等级序列，被叙述者强调 到一种令人无法理解的程度。这种强调，在“我”的叙述中，是贯穿始终的，也是 令人不快的。“我”津津乐道地炫耀自己的贵族身份，不可思议地渲染自己的优 越感，而对“下人”和底层人，则显示出轻蔑和侮慢的嘲笑态度。

“我”在小说一开始就像写诗一样告诉读者：“我是个傻子。/我的父亲是皇 帝册封的辖制数万人众的土司。/所以，侍女不来给我穿衣服，我就会大声叫 嚷。”(第4页)土司的儿子可以骄纵地享受贵族的尊严，“下人”却只能咀嚼卑贱 的“委屈”:“今天，下人们也打扮了，但衣服和他们的脸孔一样，永远不会有鲜亮 的颜色。卓玛和这些人走在一起，我觉得着实是委屈了她。”(第22 页)而卓玛 这个“下人”的女儿，也显得很“委屈”:“她看我的眼光里，也充满了哀伤。”(第23 页)在“我”的叙述中，“生来高贵的人”无论走到哪里，都会受到生来低贱的“下 人”的追随和膜拜。“我”每经过一个地方，“下人们”就会“组成一支越来越大的 队伍”,“逶迤在我身后，没有人想超过他的主子到前边去。我每一次回头，都有 壮实的男人脱帽致礼，都有漂亮的姑娘做出灿烂的表情。啊，当一个土司，一块 小小土地上的王者是多么好啊。要不是我只是父亲酒后的儿子，这一刻，准会 起弑父的念头”(第23 页)。而“下人们”也实在是贱得可以，“我”说要喝水，好 几个男人立即“一溜小跑，脚后带起一股烟尘，在我的马前跪下，从怀里掏出了 各种各样的酒具。卓玛把那些酒具挡开。那些被拒绝的人难过得就像家里死

① 陈燊编选：《欧美作家论列夫 ·托尔斯泰》,中国社会科学出版社，1983年，第139页。

124 文学还能更好些吗

了人一样”(第23页)。夸张而做作的叙述，炫示着“我”对于权势和自己的贵族 出身的荣耀感，显示着“下人们”地位的卑微和人格上的卑贱。“下人们”的卑贱 固然显得滑稽可笑，但“我”的洋洋自得的满足感也并不显得高贵，而是令人 欲呕。

小说中的“我”说：“而我也就知道，作为一个王者心灵是多么容易受到伤 害。”(第23页)但作者没有让读者了解到那些在文本内完全没有叙述权的“下 人们”的真实的内心感受是怎样的。他们面对颐指气使不可一世的“主人”,除 了趋奉和膜拜，有没有恐惧、厌恶、不满和仇恨?作者把叙述的权力交给了 “我”,就等于把无视“下人们”的存在甚至蔑视他们的人格和尊严的权力给了 “我”,这种无视和蔑视在下面这段文字中达到令人愤怒的程度：“那个马夫的女 儿塔娜也在我和土司出身的塔娜身后跪下来。我感觉她在发抖。我不明白，以 前，我为什么会跟她在一起睡觉。”(第279页)

而在“我”的叙述中，“下人们”也像“我”和贵族老爷一样喜欢“权力”,乐意 “体会”拥有权力的美妙感觉：“现在，卓玛也尝到一点权力的味道了。我想，她 喜欢这种味道，不然，她不会累得汗如雨下也不肯把施舍的勺子放下。这样美 妙的感觉，留在官寨里当厨娘，永远也体会不到。只有跟了我，她才可能对一大 群眼巴巴盯着她双手的饥民，十分气派地挥动勺子。”(第238页)“我”对卓玛的 想象虚假、荒唐而无聊，好像一个女奴倘若不是因为“喜欢”“尝到一点权力的味 道”,就可以拒绝“累得汗如雨下”的劳动。事实上，在“我”的眼中，“下人”永远 是“下人”,他们只可以偶尔“尝到一点权力的味道”,而不可能像自己一样成为 “主人”:当“我”看到“索郎泽郎，尔依，还有桑吉卓玛都被好多下人围着。看那 得意的模样，好像他们都不再是下人了似的”(第282页)。

作者为什么要写“我”对“下人”的这种轻蔑和嘲笑?他在这样的叙述背后 寄寓着什么样的深意?我反复想，但没有找到答案。我最后的结论是，“我”对 “下人”的侮辱是浅薄的，而作者的叙述则是轻率的、缺乏可靠的价值指向的。 作者没有用有效的反讽修辞来消解“我”对“下人”的轻薄的侮慢，没有为读者提 供一个博大的充满博爱情怀和平等意识的精神空间。也许有人对这种“民粹主 义”的底层意识大不以为然，会把它当做落后而矫情的道德作秀，但是，这不过 是一种可悲的误解。在我看来，对处于社会底层的小人物充满由衷的同情、关

**像蝴蝶一样飞舞的绣花碎片** **125**

怀甚至敬意，永远是伟大的作家的基本态度，是一个时代的文学精神健康和成 熟的基本标志。纵观古今，横察中外，你找不到一部真正伟大的作品是蔑视底

层人的。

然而，在《尘埃落定》中，最令人反感的，还不是这种“主人”对“下人”的傲慢 与蔑视，而是“主人”对女人的侮慢和凌辱。同对“下人”的境遇漠不关心一样， 在“我”的叙述中，小说中的女性几乎从未被当做正常人尊敬过、爱过、对待过。 与“我”有过关系的几个女人，在“我”看来，都只不过是工具意义上的雌性动物 而已。而作者阿来似乎也只满足于从纯粹生物学的意义上来叙述男人与女人 的关系，不，应该说，男“主人”和女“下人”的关系。

小说中的“我”、父亲麦其土司、哥哥及其他的贵族男人，几乎全都是淫欲 狂，除了喜欢权力，就是喜欢女人。尤其对“我”来讲，女人几乎就是乳房和性的 代名词。小说如此频繁地写到“乳房”,写“我”对“乳房”的病态兴趣：

我的双手伸向她怀里，一双小兔一样撞人的乳房就在我手心里了。(第3 页)

我在黑暗里捧起卓玛的乳房，也非常惊讶地叫了一声“哈!”(第17页) 在火红的罂粟花海中，我用头靠住她丰满的乳房。(第44页)

**……我也叫满眼的鲜红和侍女卓玛丰满的乳房弄得头昏脑涨。(第46** **页)**

**他怀里的女人睡着了，圆润的双乳在黑暗中闪烁着幽光。(第60页**)

**卓玛走过来，用她饱满的乳房碰我的脑袋，我硬着的颈子开始发软。(第** **69页；这一页三次写到“乳房”。)**

**后来，我把头埋在她双乳间睡着了。(第82页)**

**我在卓玛的两个乳房间躺了大半天。(第107页)**

**滚到我怀里来的是个滑溜溜凉沁沁的小人儿，小小的腰身，小小的屁股和** **小小的乳房。(第112页)**

**这个姑娘是一头小小的母牛，挣扎，呻吟，扭动，用一对硕大的乳房把我的** **脸掩藏** **……** **(第252页)**

**塔娜离开了床，她的两只乳房不像长在身上，而是安上去的青铜制品。** **(第291页)**

**126** **文学还能更好些吗**

作者对人物的这种病态的恋乳癖的叙写显然缺乏节制，缺乏深刻的心理内 涵和道德价值。与此相应，阿来对女性所遭受的性凌辱的叙写，也同样是过度 的，乏味的，缺乏丰富的人性内容和伦理价值。阿来对“我”十三岁那年与十八 岁的桑吉卓玛的两次性关系的描写，都是夸张而拙劣的：“她嘻嘻一笑，撩起长 裙盖住自己的脸。我就看见她双腿之间那野兽的嘴巴了。……她一勾腿，野兽 的嘴巴立即把我吞没了。我进到了一片明亮的黑暗之间。我发疯似的想在里 面寻找什么东西。她的身体对于我还在成长的身体来说，是显得过于广大了。 许多罂粟折断了，断茎上流出那么多白色的乳浆，涂满了我们的头脑。好像它 们也跟我一样射精了。”(第46—47页)这种过度渲染的性描写，同样见之于小 说对“我”与马夫的女儿塔娜的性关系的叙写上(第113页)。

最为严重的是，“我”有一种将女人想象成动物或牲口的病态倾向：“于是， 我就和她干那件事情。干事时，我把她想象成是一只鸟，带着我越飞越高，接 着，我又把她想象成一匹马，带着我直到天边。然后，她屁股那里的味道叫人昏 昏欲睡。于是，我就开始做梦了。”(第169页)“我”还从一个“连她叫什么都没 有问过”的姑娘身上，闻到了“小母马的气味”(第251页),把她比喻成“一头小 小的母牛，挣扎，呻吟，扭动”(第252页)。阿来在《尘埃落定》中也写“爱情”,但 他笔下的爱情总是显得简单、虚飘而不可思议。女土司的女儿塔娜本来不爱 “我”,但是，忽然之间，她“喃喃地”对“我”说：“我本来不爱你，但冲上山冈时，看 着你的背影，又一下就爱上你了。”(第261页)事实上，这种瞬间发生的盲目冲 动，根本就不是爱情；她后来对“我”的背叛，足以说明这一点。好在，“我”也并 不需要什么爱情。“我”需要的只是本能欲望的满足。作者很大方地给了他发 泄的自由。“我”对自己的性体验的叙述是病态的，具有施暴的性质，缺乏对女 性的起码的温柔态度和人格尊重：“是的，要是说把一个姑娘压在下面，把手放 在她乳房上，把自己的东西刺进她的肚子里，并使她流血，就算得到的话，那我

得到她了。”(第264页)

说实在话，自从贾平凹在《废都》中以粗俗的方式写性以来，这样的描写，已 经成了在在可见的普遍现象。人们几乎已经把这样的描写当做正常而合理的 文学现象接受下来，已经丧失了对这种既不合审美规范又缺乏道德健康的描写 方式的耻感反应。但是，我们真的应该为中国小说中的这种道德麻木和趣味堕

像蝴蝶一样飞舞的绣花碎片 127

落脸红。这是一种反文明反人性的野蛮行为，它像阿诺德说的那种“外部文明” 一样，“凡是文化教我们所确立的几乎所有的完美品格，都遭遇到强劲的反对和 公然的蔑视”①。文学应该像阿诺德所说的真正意义上的“文化”那样，“不以粗 鄙的人之品味为法则，任其顺遂自己的喜好去装束打扮，而是坚持不懈地培养 关于美观、优雅和得体的意识，使人们越来越接近这一理想，而且使粗鄙的人也 乐于接受”②。

是的，一位小说家必须强烈地爱他笔下的人物，必须善于发现他身上的人 性内涵，必须真实地写出他作为人体验到的幸福与忧伤、光荣与耻辱、爱情与仇 恨。这正像莫洛亚在《最伟大的》(1960)一文中所说的那样，“为了吸引和打动 人的心灵，作家必须对他们怀有真正的感情”;“真的，所有的伟大作家，从塞万 提斯到托尔斯泰，他们的成就正在于善于塑造一些无论是优点还是缺点都使人 疼爱的主人公”③。而这种“真正的感情”,首先意味着能平等对待小说中的人 物，尤其意味着对穷人、对底层的受苦受难的弱者的尊敬、同情和热烈的爱。波 德菜尔在评价雨果的时候说，诗人“总是表现出他是一切软弱的、孤独的、悲伤 的、 一切具有孤儿性质的东西的温柔的朋友”,而维克多 · 雨果在他的诗中就 “不断地对堕落的女人、对被我们的社会齿轮碾碎的穷人、对成为我们的贪婪和 专制的牺牲品的动物发出爱的声音。很少有人注意到善良带给力量的魅力和 愉快，而这在我们的诗人的作品中屡见不鲜。一个巨人的脸上出现了一丝微笑 和一滴眼泪，这是一种近乎神圣的独创”④。波德莱尔的这段话为我们提供了评 价《尘埃落定》关于“下人”和“女人”的叙述尺度，也为阿来如何成功地在小说中 塑造人物，提供了有价值的经验和启示。

**主题、普遍性及悔言修辞**

主题是我们对一部小说展开研究、进行评价的重要方面。如果说人物、情 节及修辞上的成功决定着一部作品是不是小说，那么,从主题入手，我们才能弄



① 马修 ·阿诺德：《文化与无政府状态》,韩敏中译，三联书店，2002年，第11页。

② 同上书，第13页。

③ 陈燊编选：《欧美作家论列夫 ·托尔斯泰》,中国社会科学出版社，1983年，第112页。

④ 波德莱尔：《波德莱尔美学论文选》,郭宏安译，人民文学出版社，1987年，第100—101页。

128 文学还能更好些吗

清一部小说是不是深刻的有分量的好小说。也许正是因为这个原因，塞米利安 才说：“一部小说的内容就是它的主题加上作者对这一主题的态度。同样的素 材，如果以不同的态度进行处理，势必产生不同的主题思想，而不同的主题思想 又将产生不同的故事情节。作者的态度奠定了作品的基调，为小说提供了微妙 的内在统一的因素。不管作家的态度如何超然物外，不管是他自己作为叙述 者，还是通过一个人物来说话，或者从一个人物的角度去叙述，归根结底，是作 者对小说中的事件作出解释和评价。”①而卢伯克则把主题看得比技巧还重要。 在他看来，技巧是服从于主题的：“能辨认出富有成果的思想，并把它抓住，这种 能力是不同寻常的。正因为这个缘故，我们把小说家能否看出主题的眼力，看 作他的基本才能。而我们，不管是劝告，还是警告，在他的主题揭示出来之前都 无话可说。……探讨主题的快乐是强烈而持久的。”②

那么,《尘埃落定》的主题是什么呢?或者，换句话说，阿来的这部小说宣达 的是什么样的思想内容和价值理念呢?作者自云：“这种小说，只是写出了我肉 体与精神原乡的一个方面，只是写出了它的一种状态，或者说是我对它某一方 面的理解。”(第424页)什么“状态”?对它哪一方面的理解?一概语焉不详。 他在接下来的一段文字中，又告诉人们：“这个时代的作家在处理特别的题材 时，也有一种普遍的眼光，普遍的历史感，普遍的人性指向。特别的题材，特别 的视角，特别的手法，都不是为了特别而特别。……我会在写作过程中，努力追 求一种普遍的意义，追求一点寓言般的效果。”(第425页)这样的想法很好，但 是，超越了“特殊”的“普遍的历史感”、“普遍的人性指向”以及“寓言般的效果” 追求到了吗?我的回答是：没有。

这部小说的所有内容，都是从一个心智状况暧昧不明的“傻子”的角度讲述 出来的。我们从中读到了“我”的怪诞的想象和异常的行为，但是，这些想象和 行为缺乏“寓言效果”,缺乏“历史感”,缺乏“普遍人性”。在这部怪异的小说文 本里，读者看不到一个具有内在深度和反讽指向的寓言结构，没有真正的寓言 作品才有的那种纯粹的虚拟结构和深刻的主题开掘，而我们在读《变形记》、《我 们》、《动物农场》、《一九八四》、《铁皮鼓》及《蝇王》时，能够清晰地看到它们的寓

① 利昂 ·塞米利安：《现代小说美学》,宋协立译，陕西人民出版社，1987年，第70页。

② 卢伯克：《小说美学经典三种》,上海文艺出版社，1990年，第17页。

**像蝴蝶一样飞舞的绣花碎片** 129

言性的反讽指涉和主题建构；这些作品通过夸张和变形的象喻手段，把讽刺的 锋芒指向人的异化处境，指向金钱、贪婪、暴力和独裁导致的人格扭曲和精神灾 难。这些作品的寓言性主题有如此强烈的现实感、历史感和普遍意义，使得任 何读过的人，都无法不沉思作品提出的问题和喻示的答案。

然而，《尘埃落定》却没有这样的寓言性的主题效果。它叙述了“我”与几个 女人的缺乏情感内容和精神内涵的关系，叙述了几个土司围绕麦子、罂粟、土地 和权力的钩心斗角，叙述了土司政治在“汉人”政权的更迭中不可避免的瓦解命 运。但作者的叙述，从根本上讲，是封闭的、混乱的、破碎的。他仅仅满足于叙 写“我”的飘忽的想象和怪异的行为。他没有将人物放置到一个具有广泛关联 性的生活场景里和寓言结构里。这样，小说的叙述给人一种单调、沉闷、虚假和 陌生的感觉，就是一种难以避免的结果。总之，我们从阿来的文字里，感受到一 种茫昧的怅惘，但却无法把握到有价值、有“普遍性”的主题。

我们知道，阿来确实有在这部小说中追求“普遍性”的强烈愿望。一部小说 的内在价值和思想意义，就包蕴在这种具有“普遍性”的主题里。约翰生曾深刻 地阐释过“普遍性”的意义：“除了给具有普遍性的事物以正确的表现外，没有任 何东西能被许多人所喜爱，并且长期受人喜爱。特殊的风俗习惯只可能是少数 人所熟悉的，因此只有少数人才能够判断它们模仿的逼真程度。幻想的虚构所 产生的畸形结合可能由于新奇而暂时给人以快感，我们大家共同感到生活的平 淡乏味，这种感觉促使我们去追求新奇事物；但是突然的惊讶给我们的快感不 久就枯竭了，因此我们的理智只能把真理的稳固性作为它自己的倚靠。”①他反 对作家“违反可能性，歪曲生活，败坏语言”②,而赞扬莎士比亚“是一位向他的读 者举起风俗习惯和生活的真实镜子的诗人”③,“把遥远的东西带到我们的身边， 使奇特的事物变为我们熟悉的东西”④。哈洛德 ·布鲁姆在评价约翰生时说： “放眼古今，没有一个批评家能比得上他。”⑤他认同约翰生关于作家应将“特殊”



①伍蠡甫主编：《西方文论选》,上卷，上海译文出版社，1979年，第527页。

② 同上书，第528页。

③ 同上书，第527页。

④ 同上书，第529页。

⑤哈伦 · 卜伦(哈洛德 · 布鲁姆，Harold Bloom):《西方正典》,高志仁译，上册，台湾立绪文化事业 有限公司，1998年，第259页。

130 文学还能更好些吗

转化为“普遍”、将“陌生”的东西写得让人觉得熟悉的观点。他用这个标准评价 托尔斯泰：“托尔斯泰使得所有事物在他或她(指读者——作者注)眼前都好像 从来没有出现过似的，同时也让他或她觉得自己已经看过了所有事物。陌生感 和熟悉感似乎并不相容，但两种感受的结合，还是托尔斯泰制造出来的独特氛 围。”①然而，遗憾的是，阿来在《尘埃落定》中并没有达到这种“普遍性”的高度。 他没有把“陌生”的东西转化成让读者觉得“熟悉”的东西。他叙写的“特殊的风 俗习惯”,也许满足了一些人的“好奇心”和“快感”。但是，这样的“新奇感”很快 就被平淡感所取代。在他笔下，“违反可能性”的地方太多了，多到让人无法理 解的程度，以至于使一群本来我们就对其知之甚少的人们的生活，变得更加怪 诞和难以理解。而这一问题，在我看来，都是由于“缺乏真理的稳固性”造成的， 或者说，由于缺乏深刻的主题造成的。

是的，阿来并没有对自己叙写的生活内容形成“稳固”的认知判断和可靠的 主题把握。我们从他对“尘埃”意象的反复描写中，看到了他的犹疑和不知去就 的惶惑。这种情况最终将阿来拖到了一种接近虚无主义的地方。正是这种虚 无主义，使得他虽然让一个“傻子”反复提出“我是谁”以及“我在哪里”的问题， 却始终不能形成稳定的意义建构；使得他逃避“真实感”(第424页),不是根据 可靠的事实写作，而是像佛克玛所批评的后现代主义者那样，“根据不可能性来 写作”②。这种写作的典型特征是“坚持运用一种翻案或悔言修辞”③,也就是像 布赖恩 ·T · 菲奇指出的那样：“每一个措辞都会取消以前的所有句子……限制 和修正不停地夹杂其间；刚刚说过的话马上就会被否认，然后又被重复，如此等 等。”④阿来也许并不是自觉地运用这种手法，但是，他通过“我”的“犹疑不决”的 叙述，确实使一种“不确定的感觉不断被加强”⑤,令读者怀疑叙述的真实性，陷 入依违两难的困惑之中。“我”看到那个“当初教会我男女之事的卓玛”,“她在 我马前迈着碎步。我不说话，她也不说话。我不知道自己要干什么,我不会再 跟她睡觉，那么,我又想干什么呢，我的傻子脑袋没有告诉我”(第188页)。可

① 哈伦 · 卜伦：《西方正典》,下册，台湾立绪文化事业有限公司，1998年，第477页。

② 马泰 ·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译，商务印书馆，2002年，第327页。

③ 同上书，第331页。

④ 同上书，第332页。

⑤ 同上书，第332页。

像蝴蝶一样飞舞的绣花碎片 **131**

以说整部小说就是在这种“不知道”的语气里叙述出来的。作品中的人物，会莫 名其妙地对同一件事情，表达完全不同的态度和看法。比如，“我”的哥哥从一 开始就是一个急不可耐地想当土司的人，他曾对父亲公开要求“权力”(第317 页),甚至，在被仇人刺杀快要死的时候，还“幽怨”地对父亲说：“要是你早点让 位，我当了几天土司。可你舍不得。我最想的就是当土司。”(第327—328页) 但是，“我”却在做了一件“聪明事”被众人“高呼万岁”的时候，告诉读者：“说老 实话，哥哥并不是功利心很重，一定要当土司(的)那种人。我是说，要是他弟弟 不是傻子，他说不定会把土司位置让出来。”(第277—278页)又如，哥哥终于死 了，“大家都流下了眼泪”,而“我”告诉读者：“但没有一个人的眼泪会比我的眼

泪更真诚。”(第328页)然而，没过多久，我们就发现“我”对哥哥的死并不像自 己说的那样“真诚”地悲伤：“后来，杀手，还加上一件紫色衣服合力把哥哥结果 了……这个风流倜傥的家伙散发了那么多的臭气。想到这些，就像是我下手把 哥哥杀死的一样。”(第335页)这种犹疑的叙述和悔言修辞，我们还可以从“我” 对土司政权瓦解以后的未来图景的展望和认知上看出来。“我看到土司官寨倾 倒腾起了大片尘埃，尘埃落定以后，什么都没有了。是的什么都没有了。尘土

上连个鸟兽的足迹我都没有看到。”(第363页)也就是说，在“我”看来，土司制 度终结以后，“这个地方属于看不清楚的未来”(第366页),但是，紧接着，“我” 就又很肯定地告诉麦其土司：“这里将成为一个新的地方，一个属于未来那个没 有土司的时代的地方，越来越大，越来越漂亮。”(第366页)这说明他不仅看得 很清楚，还像一个预言家一样，看得很高很远哩。然而，读者的疑问是，他的话 真实吗?他的判断可靠吗?他到底要说什么?要说给谁听呢?是父亲麦其土 司，还是“那个和气的解放军军官”和“纯洁的红色汉人”?

总之，在我看来，无论从叙述、语言和寓言修辞上看，还是从作者对人物的 态度、主题建构及“普遍性”追求等方面考察，《尘埃落定》都是一部应该进行质 疑性批评的作品。它给人的总体印象，就像这部小说中的核心意象“尘埃”一 样，散乱，轻飘，随风起落，动静无常。它远不是一部成熟的经典之作。如果说， 对文学来讲，“尘埃落定”意味着终结和死亡，那么,就让我们把这部作品当做写 作和阅读展开的起点，在宁静和笃定中，追求更大的丰收。

**132** 文学还能更好些吗

**怎可如此颂秦皇**

**——从《大秦帝国》看当下历史叙事的危机**

在所有的拜物教中，最低级的，莫过于非理性的拜权教；在所有糟糕的影 视作品和历史小说里，最粗俗的，莫过于赞美暴君的那种。因为，权力是用来 为人们服务的，而不是让大家顶礼膜拜的，一旦它成了崇拜的对象，那事情就 一定很不妙，可怕的灾难将接踵而至；暴君的故事呢，当然是可以讲述的，但 叙事的姿态应该像《史记》和果戈理那样高贵而勇敢，而不能像欧阳修编撰 《五代史》那样，每见皇帝，“皆冠以圣”,原因很简单——只有无情地嘲笑暴 君，暴政造成的罪恶才能被清算，人民的尊严才能得到捍卫，正义的旗帜才能 升到应有的高度。

最近十多年，中国影视圈和文学界的一些人，对历史题材很感兴趣，或耗费 巨资，拍了大量“某某王朝”的影视，或费力劳神，写了不少“某某大帝”的小说。 然而，令人失望的是，这些热衷于历史叙事的人，似乎缺乏基本的历史感和批判 意识。他们习惯于凭着任性的想象，以虚假而夸张的方式戏说历史，甚至怀着 无限的崇敬和向往美化封建帝王，美化落后的生活方式。

叙写历史题材，首先要尊重历史，也就说，要克服任意的主观性，要避免用 想当然的方式臆造和歪曲历史。例如，在中国的有着几千年历史的前现代阶 段，占据主宰地位的意识形态是封建的“王权主义”文化，百代相承的则是所谓 的“专制政体”。自晚清开始的文化启蒙和社会改良，都将批判的锋芒指向这种 落后的制度模式。梁启超的《拟讨专制政体檄》,就强烈地表达了中国现代启蒙

**怎可如此颂秦皇** **133**

知识分子对它的厌恶和否定态度：“专制政体者，我辈之公敌也，大仇也!有专 制则无我辈，有我辈则无专制。我不愿与之共立，我宁愿与之偕亡。……使我 数千年历史以脓血充塞者谁乎?专制政体也。使我数万里土地为虎狼窟穴者 谁乎?专制政体也。使我数百兆人民向地狱过活者谁也?专制政体也。”①。事 实上，将中国的落后归因于落后的专制政体，这是当时及后来的有识之士的共 识。一个作家和艺术家，如果对专制主义也有着同样的了解和认知，就不会糊 里糊涂地把低级的前现代文明，当做高级的现代文明，当做所谓的“高端文明”, 更不会把秦始皇这样的封建皇帝，美化成一个理想远大的现代政治家。

然而，我们时代的小说家和艺术家，既没有这种最起码的历史感，也不愿意 尊重和接受那些最基本的常识。有的人对专制暴君秦始皇感情深厚，无限崇 拜。他们为他辩护，为他大作翻案文章，颇有不将他包装成乔治 ·华盛顿不肯 罢休的架势。与嬴政有关的电视剧，似乎就很不少，拍得如何，没有看过，无法 判断，但属于赞美一流的，想来大概不会没有的吧。电影《英雄》倒是看了，当时 的感觉，真是别扭极了。张艺谋一反过去人们的批判态度，大拍嬴政的“御马”, 立志要把他塑造成一个胸怀宽广、忧患元元的大英雄。在《英雄》的完全虚构的 叙事里，这位暴君所做的一切，都不是为了自己，而是为了“天下”。张艺谋就这 样将阴险的欺诈、残忍的杀戮、疯狂的掳夺、恐怖的专制，一股脑儿转化成了匡 救天下的丰功伟绩，不费吹灰之力，就让那些与秦始皇不共戴天的刺客，放弃了 复仇的志向和决心，五体投地地拜倒在“英雄”的脚下。张艺谋的电影无原则地 崇拜并赞美强权，把最终的胜利和成功，当做判断是非的唯一标准，体现了这样 一种市侩主义和功利主义的历史观：历史主要是由英明的皇帝一个人创造的； 成功者便是正义者和真理的拥有者。正像潘旭澜先生在《什么<英雄>》一文中 所指出的那样：“《英雄》告诉观众，谁越能打天下，越能兼并他国，谁就是超级英 雄，就应该统治‘天下’百姓、占有天下土地和财富，无论他的兼并过程是怎样干 的，无论他兼并后干了些什么。”②那些像张艺谋一样盲目崇拜和歌颂赢政的人， 完全无视这样一些悲惨的事实——秦始皇多次发动血腥的战争，屠杀了数以百



① 李兴华、吴嘉勋编：《梁启超选集》,上海人民出版社，1984年，第380页。

② 潘旭澜：《什么<英雄》》,原载《南方文坛》2003年第3期；又见《潘旭澜文选》,上卷，香港文学出 版社，第422页，2006年7月。

134 文学还能更好些吗

万计的中国人民①;也看不到秦政权暴虐无度的严重后果- 失去人性底线的 大规模杀戮，把无边的绝望和怀疑，把无爱的冷漠和仇恨，深深地植入了中国人 的内心，从而严重地荼毒了中国人的精神世界，极大地降低了中国人的道德水 准，形成了中国人的奴性人格和势利心态。关于这些灾难性后果，梁启超的分 析极为深刻②。

电影如此，小说如何呢?

手头就有一部长达十一卷、多达五百万字的长篇小说《大秦帝国》。最近， 我花了十多天的时间，较为细致地读了一遍，所得的印象和结论是：它所存在的 问题与张艺谋的《英雄》一样严重，一样令人吃惊。

我先得抱怨一句：这部小说写得实在太长了，水分实在太大了!《史记》叙 写的是上下三千年的事情，不过用了五十二万字，《大秦帝国》写的是仅仅一百 五十六年间(自公元前362年至公元前206年)的事情，怎么就用了比司马迁多

① 说秦始皇杀人百万，有人会认为不如此之甚也。其实，按照一种现代的人道观念，大规模的饥饿 和非人道的劳役本质上就是战争，而由此所导致的死亡，皆可以战争的杀戮视之，如此说来，秦始皇所杀 之人，何止百万。另，拙文《怎可如此颂秦皇》发表后，有人在《文学报》发表态度很不严肃的回应文章，并 对秦始皇杀人百万提出质疑；江苏省社会科学院文学研究所著名学者、文学批评家陈辽先生，与我素昧平 生，激于公义，于2010年11月4日写信给我，认为那篇油腔滑调、乱扣帽子的回应文章对我的“人格、名 誉”均造成“极大伤害”,建议我一定要反驳，“怎能闭口不言，等闲视之?!”他还一再强调，根据已有的事实 和材料，驳斥他“易如反掌”。而我的看法是，跟不可理喻的人讲道理，犹如对牛弹琴，实在是徒劳无益的 事情。陈先生还不辞辛苦，替我寻找秦始皇杀人百万的证据。他说：除了“‘彪公斩首三万',‘桓崎攻赵斩 首十万'之外，公元(前)232年，秦王‘派军伐赵，一军攻至邺(今河北滋县南),一军攻至太原，取浪孟(今 山西阳曲)、香吾(今河北灵寿西南),赵将李牧率军东突西挡，秦人虽受挫停止进攻，但赵亦亡卒数十万， 只剩下邯郸等不多国土了。’(郑杰文：《中国古代纵横家论》,山东人民出版社，1995年，第266页)这里 说，‘赵亡卒数十万’,秦‘受挫’,死亡人数亦不少，两国死亡人数估计在三十万人左右，不算多吧。公元前 226年，赢政令李信率兵二十万伐楚，不料‘楚军趁秦军不备，跟踪反击，‘三日三夜不顿舍，大破李信军， 入两壁，杀七都尉，秦军走’(《史记 · 白起王翦列传》)(同上书，第272页)这一仗，秦军伤亡人数至少有五 万。公元前224年，赢政再令王翦率卒六十万人伐楚，‘楚人悉起国中兵以御之’,结果秦军‘大攻楚师于 蕲南’,‘虏楚王负刍’(同上书，第272页)。这一大仗，导致楚国于公元前223年亡国，楚国士兵的伤亡人 数至少有二十五万人。三万+十万+三十万+五万+二十五万，光是这几次战争中死亡的他国与秦国的

**士兵即达七十五万人。此外，公元前212年，秦始皇发七十万人营造阿房宫，在征发、营造过程中役夫的** **死亡率以百分之三十计，役夫死亡人数至少有二十万。另加上因赢政发动战争，别国征兵应战，农村凋**

敝，因饥饿而死的非正常死亡人数少说也有二十万，所以，你说秦始皇统治时期死亡的‘中国人数以百万 计’,并不夸大。”

② 梁启超认为“战乱”必生“六种恶性”:侥幸性、残忍性、倾轧性、狡伪性、凉薄性、苟且性，外加“两 种恶性”:恐怖性与浮动性(李兴华、吴嘉勋编：《梁启超选集》,上海人民出版社，1984年，第252—253 页)。

③ 孙浩晖：《大秦帝国》,河南文艺出版社，2010年修订版；下引此书只在引文后注明页码。

怎可如此颂秦皇 **135**

出十倍的篇幅?要知道，一部小说的价值，主要决定于它的美感强度和思想深 度，而不是决定于它的数量和长度。所以，缺乏思想的冗长与缺乏趣味的芜杂， 就是小说作者应该努力避免的，因为，这不仅意味着作者的低能，而且意味着对 读者的时间和精力的浪费。我们时代的小说家在颠覆司马迁的“历史观”之前， 或者试图超越他之前，先应该把他删繁就简的高超本领学到手，把他妙不可言 的叙事能力学到手，把他的“文辞烂然，甚可观也”的语言技巧学到手。现在的 一些所谓“历史小说”的概括力、文学性和可读性，实在是太差了。

《大秦帝国》的作者孙皓晖先生很有学问，对战国和秦汉那段历史，也很有 研究，提出了一些很有想法的观点。他说：“《大秦帝国》的终极目标，就是想要 为国家与民族争取文明话语权。”①抱负不可谓不雄伟，目标不可谓不远大，但 是，这显然误解了小说的功能，也高估了小说家的力量——利用小说“为国家与 民族争取文明话语权”,就像“利用小说反党”一样，都是不可思议的“野心”,因 为，用《史记》里的现成话来说，这无异于“驱群羊而攻猛虎，虎之与羊不格明 矣”。他写小说，陈义甚高，在理念的开掘上，孜孜吃吃，用力尤勤，但是，作者似 乎把小说当成了面对公众的讲坛，直接站出来宣扬自己观点的时候实在太多 了。他对情节的剪裁和结构，也未经营妥当，这使得各卷之间的块状并置结构 显得松散而拖沓。粗线条的叙事和勾勒太多，而大含细入的描写太少，因此，与 秦国的兴衰有关的大事件虽然都写到了，但是，描写不够传神有味，人物不够饱 满鲜明，情节不够引人入胜。

然而，这部小说最严重的问题，还不在艺术形式上，也不在它的冗长沉闷， 而在历史观念和价值理念上。一部历史小说当然应该尽量给人们提供新鲜的 思想和价值观，但是，不能为了出新出奇，而不顾事实，而无视几千年来人们已 经形成的共识。因为，我们稳定的历史感和可靠的现实感，全都要靠这些常识 和共识来支撑。如果否定这些共识，就会发生严重的价值认同危机，就会导致 文化价值体系的混乱，我们就有可能成为是非不分、黑白颠倒的虚无主义者和



① 《天地纵横 铁笔鸿篇》,《文学报》2010年2月25日第3版。

136 文学还能更好些吗

**相对主义者。**

譬如，秦始皇那段血腥、恐怖的统治早已有了证据确凿、不可移易的定论。 秦政权之所以祚薄命短，二世而亡，原因固然复杂，但最高领袖嬴政无疑应该承 担最主要的责任。作为国家命运的绝对主宰者，他“仁义不施”,“怀贪鄙之心， 行自奋之智，不信功臣，不亲士民，废王道，立私权，禁文书而酷刑法，先诈力而 后仁义，以暴虐为天下始”(贾谊《过秦论》),或者，像那些与他同时代的人们所 说的那样，他“天性刚戾自用”,“少恩而虎狼心”(《史记 ·秦始皇本纪》)。他钳 制言论，焚书坑儒；赋敛无度，强取豪夺；矜武任力，“罪人以族”,大行车裂镬烹 等骇人听闻的野蛮刑罚，甚至出现了像贾谊在《过秦论》中所写的悲惨情景：“蒙 罪者众，刑戮相望于道，而天下苦之。”总之，在这个人人自危的时代，几乎所有 人都生活在恐惧中，就连韩非这样的高级知识分子和商鞅、李斯这样的高级领 导人，都没有逃脱被毒死、车裂或腰斩的命运。这无疑是一个人民的自由感最 少、幸福指数最低的朝代——人们没有言论的自由，没有迁徙和行动的自由，没 有选择生活方式的自由，活得动辄得咎、战战兢兢，简直是悲惨极了，不幸极了。 所以，秦始皇的罪恶，在性质上，接近汉娜 · 阿伦特所说的“绝对罪恶”——它包 含着“反常的恶意”(preverted ill will),总是在消极的意义上“改变人性”①。

正因为秦国的暴政害得民不聊生，搞得“天下熬然若焦”,所以，司马迁才对 斩木为兵、揭竿而起的陈胜给予极高的评价，不仅将他放在孔子之后列入“世 家”,而且，还将他反抗“暴秦”的业绩，等同于汤武革命和《春秋》之作：“桀、纣失 其道，而汤武作；周失其道，而《春秋》作；秦失其政，而陈涉发迹。诸侯作难，风 气云蒸，卒亡秦族。天下之端，自涉发难。”(《史记 ·太史公自序》)这个评价是 非常高的，也是充满历史感和道义感的。而司马迁之所以于《秦本纪》之外，另 作《秦始皇本纪》,推原其意，殆在深入揭示秦朝败亡之由，总结暴政的毁灭带给 人们的教训，正像清代学者汤谐在《史记半解》中所说的那样：“作《秦皇纪》,便 高古卓劲，笔力纯是先秦，其叙事虽极综核而作意森然，于兴作征戍两端，最为 详悉，盖尤恶其残民以逞自取灭亡也。秦以智力并兼天下，志得意满，自谓功高 前代，把持万世而有余，于是灭古乱常，淫昏贪戾之政，杂然并作。许多罪过本 只一个病根，然就事论之，则民为邦本，而残民尤速亡之道，此史公所以特加详

① 汉娜 ·阿伦特：《极权主义的起源》林骧华译，三联书店，2008年，第572—573页。

怎可如此颂秦皇 **137**

写而得切著明此理，为千秋炯戒也。”①

司马迁对秦朝“暴政”和人民“抗暴”的基本评价，不仅成为中国人民千百年 来的“基本共识”,而且还是中国人民认识暴政和反抗暴政的重要的思想资源。 在批评秦朝暴政甚至自己时代的“今上”的时候，司马迁坚定地站在人道主义和 “人民伦理”的立场，刚直不阿，秉笔直书，爱恨分明，绝不宽假——古往今来，能 做到这一点的人，实在是太少了。一部《史记》,大语叫叫，大道低回，炳炳麟麟， 千古不磨，受到历代知识分子的喜爱和推崇，既为中国的历史写作提供了伟大 的范式，也为文学叙事提供了无尽的道义力量和经验资源。

然而，对司马迁的《史记》,《大秦帝国》的作者却很是不满，视之为“陈腐的 史学定式”。他崇尚战国和秦朝的“强势生存”哲学，而贬低司马迁的以民为本 的人道主义：“司马迁没有以文明史称量历史人物的高端文明理念，而只有狭隘 的生命至上意识。”②在他看来，为了实现“伟大”的目标，生命的“牺牲”是在所不 惜的。所以，针对《史记 ·蒙恬列传》批评统治者“固轻百姓力”的“太史公曰”, 他以近乎谴责的口吻批评道：“当历史需要一个民族为创建并保卫伟大的文明 而做出一定牺牲时，司马迁看到的，不是这种牺牲对民族文明的强势生存意义， 而是仅仅站在哀怜牺牲的角度，轻飘飘挥洒自己的慈悲，冷冰冰颠倒文明的功 罪。虽然，没有必要指责司马迁之论有拥戴秦二世杀戮之嫌。但是，司马迁这 种心无民族生存大义而仅仅关注残酷牺牲的史论，却实在给中国人的历史观留 下了阴暗的种子。这种苍白的仁慈，绝不等同于以承认牺牲为基础的人道主义 情怀。设若我们果真如司马迁之仁慈史论，将一切必要的牺牲都看作挥霍民 力，都看作阿意兴功，而终止一切族群自强的追求，猝遇强敌整个民族安能不陷 入灭顶之灾?在后来的中国历史上，尤其是在近百年的历史上，我们这个民族 卖国汉奸辈出，其规模之大令世界瞠目，其说辞则无不是体恤生命减少牺牲等 等共荣论。……战国与秦帝国的强势生存大仁不仁，司马迁等去之何远!”(第 六部，第144页)

在这段议论中，黑格尔式的“国家主义”学说和尼采式的“强力意志”哲学的 影子，昭然可见。作者信从的是以“国家”和“民族”为饰物的极端功利主义的历

① 杨燕起、陈可青、赖长扬编：《历代名家评<史记》》,北京师范大学出版社，1986年，第342页。

② 孙浩晖：《精神本位与历史文学创作的深度化》,《文学报》2010年2月25日第5版。

138 文学还能更好些吗

史观。用虚拟的正当“目的”为无所不用其极的“手段”进行辩护，把人当做实现 某种权力意志的工具和踏脚石，正是这种历史观的一个特点。为了抽象的“自 强的追求”,或者，准确地说，为了外在的胜利和成功，人的尊严、幸福甚至生命， 都可以被牺牲掉。这种把缥缈的乌托邦“目的”置于具体的人之上的“轻飘飘” 的“史论”,这种拿有血有肉的人当做无生命之物的“冷冰冰”的历史观，自古以 来就很流行。司马迁能够站在真正人道主义的立场，谴责对于生命的冷酷的 “挥霍”,实在是很伟大、很了不起的。中国当代的诗人思想家张中晓在《无梦楼 随笔》中说：“一切美好的东西必须体现在个人身上。一个美好的社会不是对于 国家的尊重，而是来自个人的自由发展。在历史上曾经存在过无数的帝国，但 它却藏着无数的罪恶，它的人民为了皇帝的文治武功而牺牲生命，受尽苦难，这 是对过去历史必须注重的一个方面。”①司马迁的伟大，就在于，他已经认识到 了，无条件地牺牲无数普通人的生命，是一件残酷的事情，是不可原谅的罪孽。

对于人的生命的惜护，对于人的不幸境遇的同情，就意味着对人的“不可剥 夺”的基本权利的尊重与捍卫。列奥 ·施特劳斯将这些包括生命、自由和追求 幸福在内的权利称作“自然权利”,而“拒斥自然权利注定是要导致灾难性的后 果。很明显，那被很多人，甚至是被最起劲地反对自然权利论的某些人视作灾 难性的后果，的确是导因于当代人对自然权利的排斥。”②在列奥 ·施特劳斯看 来，对自然权利的无知，必然导致可怕的疯狂和虚无主义：“我们对于我们据以 作出选择的最终原则，对于它们是否健全一无所知；我们的最终原则除却我们 任性而盲目的喜好之外本无别的根据可言。我们落到了这样的地位：在小事上 理智而冷静，在面对大事时却像个疯子在赌博；我们零售的是理智，批发的是疯 狂。……当代对自然权利论的排斥导向了虚无主义——不，它就等同于虚无主 义。”③两千多年前，伟大的司马迁就在自己的作品里表达了尊重人的“自然权 利”的重要性，达到了与优秀的现代知识分子一样的精神高度，与此形成鲜明对 照的是，我们的某些当代作家的内心却满是“任性而盲目的喜好”,在价值观上， 一下子就倒退了两千多年后，做了秦始皇暴政的现代唱诗班的歌手——他们无



① 张中晓遗稿，路莘整理：《无梦楼随笔》,上海远东出版社，2004年，第33页。

② 万俊人、梁晓杰编：《正义二十讲》,天津人民出版社，2008年，第288页。

③ 同上书。

怎可如此颂秦皇 **139**

视人的生命的价值，毫无理性地向这个缺乏理性的世界“批发”疯狂。

三

司马迁的《史记》之所以伟大，不仅是因为它表现出无畏的正义感和批判精 神，而且还在于它懂得尊重人的包括生命在内的那些“自然权利”,懂得仁爱的 价值与同情的意义。正像阮芝生所评价的那样：《史记》的特质，“就在于它是 ‘百王大法’,不明白这点，就不算对《史记》有深知。司马迁不是一般的历史家， 他有一副热心肠；他对现世绝望却又对与已死后无关的后世怀抱急切的热望； 他有许多从千百年历史经验中归纳、提炼出来的肺腑之言要告诉世人，希望中 国、人类将来能走上一条康庄大道。不明白这点，也不算对司马迁有深知。”①与 司马迁的这种博大的人道主义精神比起来，那种冷酷无情的“功利主义”真是 “去之何远”!近世学者何炳松说：“自司马迁创纪传体之历史而后，不仅吾国之 所谓正史永奉此体为正宗，即吾国其他各种史裁如方志、传纪、史表等，亦莫不 脱胎于《史记》。司马迁之得以千古，诚非无因。”②其实，更为宝贵的，是司马迁 的著作中所表现出来的伦理精神——一种同情弱者和失败者的博大的人道情 怀， 一种敢于批判暴政的疾恶如仇的道德勇气。

对自己的愎而不通、狠而不逊的轻率之论可能引致的后果，孙皓晖先生显 然是清楚的，所以，他说自己“是做好了最充分精神准备的——长期不被社会理 解，惨遭全面误读，我个人也因此‘身败名裂’”。有这样的预知能力，也属难能 可贵，但是，为什么要知其不可为而为之呢?为不可为之事造成的“个人”的荣 辱得失，倒还在其次，更大的问题是，它所宣达的错谬的历史观和可疑的文化理 念，会瓦解人们用来判断是非和善恶的标准，会给人们认识历史真相和建设现 代性文明，设置不必要的障碍，而这，才是应该引起我们注意的。

《大秦帝国》的作者在否定司马迁的历史观的同时，还通过否定西方的“原 生文明”,来美化“秦帝国开创的中国原生文明”。他说：“当许多人在西方文明

① 阮芝生：《《史记》的特质》,施丁、廉敏编选《史记研究》(上),中国大百科全书出版社，2009年，第 94页。

② 杨燕起、陈可青、赖长扬编：《历代名家评(史记》》,北京师范大学出版社，1986年，第291-292 页。

140 **文学还能更好些吗**

面前底气不足时，当我们的民族文明被各种因素稀释搅和得乱七八糟时，我们 淡忘了大秦帝国，淡忘了那个伟大的时代，淡忘了向伟大的原生文明寻求‘凤凰 涅槃’的再生动力。”在他看来，我们的“原生文明”远比西方的“原生文明”更优 秀，也“更加灿烂，更加伟大”:“与中国春秋时代大体同步的古希腊文明，温和脆 弱娇嫩。虽然开放得多彩多姿，却缺乏一种强悍的张力与坚韧的抵抗力。…… 大秦帝国则不然。她既创造了博大精深的文明体系，又具有强悍的生命张力与 极其坚韧的抵抗力。”(第一部，上卷，第5页)

当自己的“文明”在“西方文明”面前“底气不足”的时候，我们的许多心理脆 弱、目光短浅的“民族主义者”,往往会乞灵于古人，就会从“我们的祖先比你阔 多了”的炫耀中，寻求虚幻的心理安慰和心理满足。当然，我们的祖上，的确有 值得骄傲的“文明”,但留下的消极的遗产，也沉重如山。事实上，判断一种文明 是否“伟大”,不是看它是否“强悍”,是否具有战无不胜的进攻性，而是看它是否 具有人性和包容性；不是看它听起来有多么“宏大”,而是看它是否能让人民免 受伤害，是否能把对人的价值的尊重、对人的基本权利的保护，落到实处，譬如， 能让每一个人自由地表达自己的意愿甚至不满，而不至于受到威胁甚至迫害。 另外，一种文明，倘若轻易就被“各种因素稀释搅和得乱七八糟”,那说明它本来 就不怎么“强悍”,本来就缺乏“坚韧的抵抗力”,而它的被“淡忘”,实在是理固宜 然，势有必至—如果还有人希望从这样的“文明”里，寻求“‘凤凰涅槃’的再生 动力”,那实在与泥中寻鸟、火中求鱼无异。

由于选择了一种别样的“史论”,由于对“文明”有着异乎寻常的理解，由于 对“西方文明”抱着一种狭隘的排斥态度，所以，《大秦帝国》的作者所能选择的， 就只能是反其道而行之，把《史记》所批判和否定的某些历史人物，都颠倒过来 写，具体地说，就是美化那些应该批判的历史人物，例如暴君秦始皇。

当代小说家丑化历史人物的时候也有，但更多的时候，是根据自己时代的需 要，无限地拔高历史人物和美化历史人物，常常一厢情愿地将自己时代的思想和 价值观强加给人物，从而将“古人”写成“今人”,将“庸人”写成“伟人”,从而将“历 史”随意团捏成自己所需要的那个样子。姚雪垠的《李自成》为什么失败?原因就 在于他把一个农民起义头领，几乎写成了传说中的“革命领袖”。文学最怕的就是 “假”和“空”,而随意拔高历史人物，其后果必然是令人反感的“假、大、空”。

《大秦帝国》也存在把秦始皇无限美化和拔高的问题。在第五部《铁血文 明》(下)的第十二章里，秦始皇“岁末大宴群臣”,李斯和冯去疾准备给秦始皇操 持四十岁寿诞盛典，所有的大臣都准备好了“贺岁诗章”,然而，秦始皇却对这种 小事毫无兴趣。他关心的是“天下”和“文明再造”:“……若论天下一统，夏商周 三代也是一统，并非我秦独能耳。至大功业何在?在文明立治，在盘整天下，在 使我华夏族群再造再生，以焕发勃勃生机!……朕今日要说：华夏积弊久矣! 诸侯耽于陈腐王道，流于一隅自安，全无天下承担，全无华夏之念!”(第819— 820页)这还是那个我们熟悉的秦始皇吗?或者说，这还是那个真实的秦始皇 吗?让一个生活在两千多年前的人，让一个将一家一姓的利益看得至高无上的 人，口口声声地将“天下承担”和“华夏族群”挂在嘴上，这是不是有些太不靠谱 了?这是不是与张艺谋的《英雄》一样，有把秦始皇美化成“世界主义者”和“国 际主义领袖”的嫌疑?

其实，追本溯源，这种对秦始皇的美化，不过是几千年来皇权崇拜意识的当 代复活。自古以来，虽然也有对昏君、暴主的斥责与批判，少数思想家还提出了 “无君”论，例如，清代伟大的启蒙思想家黄宗羲在《原君》里，就尖锐地批评“今 之为人君者”,并得出了这样一个石破天惊的结论：“为天下之大害者，君而已 矣!向使无君，人各得自私也，各得自利也。呜呼!岂设君之道固如是乎?”①清 代的另一个更具现代意识的启蒙思想家唐甄，曾写了《鲜君篇》、《抑尊篇》和《室 语篇》等启蒙之作，痛陈君主专制政体之弊害，并向深受蒙骗的世人揭示了这样 一个真相：“自秦以来，凡为帝王者皆贼也。”②在他看来，皇帝才是所有战争的罪 魁祸首：“杀人者众手，实天子为之大手。天下既定，非攻非战，百姓死于兵与因 兵而死者十五六。暴骨未收，哭声未绝，目皆未干，于是乃服衮冕，乘法驾，坐前 殿，受朝贺，高宫室，广苑囿，以贵其妻妾，以肥其子孙，彼诚何心而忍享之?”③但 是，如此态度决绝地批判君主和专制的人，实在是太少了，千百年来，数人而已。 而更多的，则是“万岁不离口”的“尊君派”。几乎所有影响较大的学派都是“尊 君”的。他们“把中华传统思想文化的最高理念都献给了帝王。每种思想文化



① 刘世南、刘松来：《清文选》,人民文学出版社，2006年，第25页。

② 唐甄：《潜书》(增订版),吴泽民编校，中华书局，1963年，第196页。

③ 同上书，第197页。

142 **文学还能更好些吗**

都有一套纲纽性的概念集中体现了真、善、美以及更超越的精神。在中华思想 文化里，表达超人和本根、本体的概念，如神、上帝、天、地、乾坤、日月、阴阳、五 行、四时等；表达理智的，如聪、明、睿、智、英、谟、理、文、武等；表达道德的，如 仁、义、德、惠、慈、爱、亲、宽、恭、让、谦、休等；还有一些包含了上述诸种含义，如 天、圣、道、理等，这些纲纽性概念都献给了帝王，或成了帝王的品性与功能。 ……总之，与造物主相匹，是人间的救世主，自然帝王也就居于思想文化的顶 点。”①这说明，在漫长的时间里，我们完全是以一种非理性的态度来崇拜帝 王 正是通过这种异化性的崇拜，我们将自己与被崇拜者，都置于被羞辱甚 至被伤害的境地，“皇权主义”遂成两千年不散的阴魂，不仅天阴雨湿的时候，化 为厉鬼，啾啾而鸣，而且，还时常在光天化日之下，兴风作浪，将个好端端的清平 世界，搅得天昏地暗，让那无辜百姓，活得食不果腹，衣不蔽体，生不如死，哀苦 无告。

四

《大秦帝国》的作者显然还没有摆脱“尊君”的旧意识和老习惯。他没有认 识到盲目的“崇拜”与理性的“尊崇”之间的差别，没有学会如何以理性的态度对 待暴君。保罗 ·伍德拉夫说：“对暴君表示尊重不是行尊崇之德，而是显软弱卑 怯之态。对于暴君最为尊崇的回应就是去嘲弄他。”②因为，尊崇应该是一种超 越性的精神现象，应该指向那些更伟大的事物和价值，所以，“尊崇的对象是某 种提醒我们意识到人类自身局限的东西。我们对上帝、对自然、对诸如公正和 真理这样的理想表示尊崇”③。一般来讲，一个作者如果不知道如何正确地对待 帝王，那么,他就有可能完全不知道如何对待那些权力较小的人和没有权力的 人，在进行文学叙事的时候，就有可能以一种贬低和歧视的方式来描写普通人， 借以衬托帝王的英明和伟大。例如，《大秦帝国》在以无限敬仰和崇拜的态度美 化意欲“文明立治”的秦始皇的同时，就对前来祝寿的大臣进行了极为简单的矮



① 刘泽华：《中国政治思想史集》,第一卷，入民出版社，2008年，第4页。

② 保罗 ·伍德拉夫：《尊崇：一种被遗忘的美德》,商务印书馆，2007年，第4页。

③ 同上书，第76页。

怎可如此颂秦皇 143

化甚至丑化描写。作者这样夸张地写道：“大臣们人人噙着泪光，深深地沉浸在 被震撼之后的感动之中。李斯红了脸，第一个将贺寿诗章揉成了一团，丢进了 燎炉。素来饱学多识议论纵横的博士们也脸红了，纷纷将揉成一团的颂诗辞章 丢进了燎炉。一时之间，大殿下的二十余座燎炉火光四起火焰飞动，依旧没有 一个人说话。大臣们羞愧者，并非那些颂辞诗章为皇帝贺寿，而是那些颂辞诗 章所赞颂者，无一不将‘海内一统’作为至高无上的功业，而皇帝却以为至大功 业并非一统，而在深彻盘整华夏，在文明再造，在河山重整，在天下太平。此等 超迈古今的目光，此等博弈历史的襟怀，使大臣们心悦诚服又汗颜不止……”在 这里，分明徘徊着“个人迷信”的幽灵——只有那个掌握着绝对权力的人是“超 迈古今”的，至于其他人，则无论在道德上，还是智慧上，都要低他一等，都显得 愚蠢而可笑，都必须为自己的目光短浅而“羞愧”。如此美化一个暴君，除了说 明我们对于灾难和苦难的健忘，还反映出知识在权力面前的由来已久的自卑 感，反映出知识分子在面对政治学问题的时候常见的“幼稚病”。根据政治学上 的常识，“愈是将国家的权力无保留地交付给一个君主，这个君主就愈不享有自 己的权利，而其他国民的情况就愈是不幸”①。所以，我们不应该美化任何一个 君主，即使他真是一位“超迈古今”的有理想的仁君，我们也要随时警惕他的堕 落和异化，要通过有效的方式制衡他，以免他由于极度的偏执而疯狂地为非作 歹，从而给社会造成巨大的人道灾难，给全体人民带来无法疗治的肉体痛苦和 精神伤害。

秦始皇的“焚书坑儒”,钳制言论，开了以言治罪的恶例。从秦朝开始的“文 字狱”,严重地压抑了中国人的个性发展和创造热情，这是一个不争的事实。但 是，《大秦帝国》的作者偏要颠覆这样的历史事实，偏要为秦始皇开脱：“列位看 官留意，秦政禁议论很是明确：禁止以古非今的攻讦言论，而不是禁止一切人议 论一切国事。以始皇帝君臣之为政锤炼，决然不至于愚蠢到不许民众开口说话 的地步。”此处的美妙说辞，完全是小说家自己的臆测之论，真实的情况是，千百 年来，“不许民众开口说话”,正是一个普遍的事实，而不独秦代为然。这与统治 者是否“愚蠢”无关，而与他们所选择的制度模式有关，与他们对人民的自由和 权利的尊重程度有关。换句话说，秦代以及后来“法家”的所谓“法治”都是君权



① 斯宾诺莎：《政治论》,商务印书馆，2003年，第49页。

144 文学还能更好些吗

基础上的人治，具有极大的任意性和不稳定性，与建立在人权基础之上的现代 法治，是性质完全不同的两回事。所以，梁启超才说：“耗矣哀哉，吾中国建国数 千年，而立法之业，曾无一人留意者也。……遂使吾中华数千年，国为无法之 国，民为无法之民。”①由于认识不到这一点，所以，《大秦帝国》的作者，就看不到 秦始皇在公元前212年秋天坑杀四百六十七名知识分子的野蛮性与不合法性， 他虽然也说这是“这是整个人类文明史上最大的惨案”,但是，他还是要替秦始 皇文过饰非：“尽管它在当时有着最充分的政治上的合理性，然经过漫漫岁月的 种种堆积之后，这一惨案却仅仅以摧残文明的野蛮面目，久远地留在了中国人 的记忆之中。嬴政皇帝的历史铜像在焚书的烟雾与坑儒的黄土中，变得光怪陆 离恍若恶魔了。”(第五部，第944页)如果一个人具备最起码的文明素质和文明 理念，那么,他就应该承认并接受这样一个底线伦理：任何时候，任何情况下，都 不能因为言论而迫害人，更不可以因此而杀人，即使“有着最充分的政治上的合 理性”,也是不能允许的。难道秦始皇以坑杀的方式屠戮表达意见的人，还不是 “恶魔”吗?还需要“经过漫漫岁月的种种堆积”吗?岁月不会使罪恶变成功德， 所以，即使再过一万年，秦始皇也难逃世人的唾骂和谴责。

然而，作者还有更“光怪陆离”的议论呢。他先是煞有介事地替秦始皇杜撰 了一个所谓的《大秦始皇坑儒诏》,让这个暴君对自己坑杀儒生的行为振振有词 地进行辩护，让他如此虚张声势而又颛预横暴地自我标榜：“朕不私天下，亦不 容任何人行私天下之封建诸侯制；尔等若欲复辟，尽可鼓噪骚动，朕必以万钧雷 霆扫灭丑类，使尔等身名俱裂。谓予不信，尔等拭目以待!大秦始皇帝三十五 年秋。”这种类似“文革”时代“大字报”式的话语风格，我们并不陌生。其中“朕 不私天下”的表白，虽疑似“毫不利己”的高尚境界，但是，这种假模假式的鬼话， 谁会相信?他做皇帝的时候，后宫美女多达一万两千人；他命徐福带三千名童 男童女远出东海为自己寻求延年仙药；他调动三十多万人，耗时十二年，替自己 建阿房宫；他动用三十多万劳力，耗时三十年，为自己造骊山大墓，为了不泄露 秘密，竟将几万劳工及几千宫女全部殉葬——这些，不是“私天下”是什么?谁 敢说秦始皇之搞“郡县制”的目的，不正是为了更有效地将“天下”据为己有呢? 不是为了他赢氏家族的皇权“二世三世至于万世，传之无穷”呢?



① 李兴华、吴嘉勋编：《梁启超选集》,上海人民出版社，1984年，第297页。

怎可如此颂秦皇 **145**

五

不过，最令我吃惊的，还不是作者代“大秦始皇帝”草拟的这份为杀人辩护 的“坑儒诏”,而是作者自己的态度。他完全不顾小说伦理的规范制约，竟然赤 膊上阵，借“人们”之口，替秦始皇骂起了那些被虐杀者：“人们从来没有听过一 位帝王如此说话，更从来没有见过一位帝王如此公然地宣示坑杀之正当合理。 可是，平心而论，皇帝说得不对么?儒家做得好么?一个被皇帝如此器重的学 派，不好好为国家出力，却做出了那么多乌七八糟的事情，也确实不是个好东 西!”(第五部，第944页)这真是错勘贤愚、不识好歹!跟这样的受虐狂似的“人 们”,你还有什么话好说?

说到这里，我很想问《大秦帝国》的作者这样一句话：你到底把谁看做主体 和根本?是“天下”和“人民”,还是暴君嬴政?

我还想问这位作者另外一个问题：你写作的文化指向到底是建构一种更现 代的文明，还是想让人们怀着虚幻的乡愁，回到暗无天日的“大秦帝国”?

事实上，《大秦帝国》已经给我们提供了部分答案。

在这部小说的第六部《帝国烽烟》的《祭秦论》中，作者完全站在“大秦帝国” 的立场，替它反驳“暴秦说”——在他看来，这完全是一个“历史谎言”,是被秦国 所灭的六国中试图复辟的贵族们强加的诬蔑之辞。他几乎逐一反驳了自两汉 以至明清历代批评秦国“暴政”的代表性观点。他把秦国的灭亡归因于二十个 “偶然性”(第六部，第419-420页)。他不知道，这样的“偶然性”包含的正是在 劫难逃的必然性。是的，失败和毁灭是秦朝所选择的制度无可谊逃的宿命。因 为，这个制度把一切权力，都交给了“滑贼任威”的皇帝。正像徐复观先生在《两 汉思想史》“典型专制政体的成立”一章中所指出的那样：“这套官制机构的总发 动机，不在官制的自身，而实操之于皇帝一人之手。皇帝一念之差，及其见闻知 识的限制，便可使整个机构的活动为之狂乱。而在尊无与上、富无与敌的环境 中，不可能教养出一个好皇帝。所以在一人专制之下，天下的‘治’都是偶然的，

‘乱’倒是当然的。”①



① 李维武编：《徐复观文集》,第五卷，湖北人民出版社，2002年，第66页。

146 文学还能更好些吗

《大秦帝国》在为秦始皇的暴政辩护时所表现出的固执和任性，简直到了匪 夷所思的程度。它怀着莫名其妙的心思，揣度“人民”的态度，认为“人民”虽然 不堪其苦，但却愿意“容忍”秦始皇贪婪的掠夺、无度的挥霍和暴戾的折磨：“就 历史事实说，始皇帝以战止战而统一天下，民众无疑是真诚地欢迎，真心地景 仰。……历经春秋战国数百年锤炼的天下臣民，不可能没有分辨力，不可能不 真诚地景仰这个巍巍然崛起的新帝国。唯其如此，天下臣民容忍了相对繁重的 劳役，容忍了相对繁重的赋税，也容忍了种种庞大工程中夹杂的与民生无关的 奢华工程，如拆毁六国都城而在咸阳都城写放重建。甚或，也容忍了勤政奋发 的始皇帝任用方士求仙采药而求长生不老的个人奢靡与盛大铺陈。归根结底， 人民是博大、明达而通达的。事实上，人民在期待着始皇帝政权的自我校正。 毕竟，面对秦始皇这样一个不世出的伟大君主，人民宁可相信他是愿意宽政待 民，且能够自我校正的。”(第六部，第426页)

这实在是一篇逻辑混乱、违情悖理的辩护词。

我见过为暴政百般辩护的，但没见过这样辩护的。

我见过歌颂暴君到狂热程度的，但没见过如此狂热的。

我不知道，作者从何处得知两千两百多年前“民众”对暴秦的“真诚”和“真 心”;也不晓得，他凭什么说“天下臣民”愿意“容忍”那些让他们苦不堪言的“劳 役”、“赋税”,甚至“容忍”那些“与民生无关的奢华工程”和秦始皇的“个人奢靡 与盛大铺陈”。但是，根据常识推断，他们是不愿意“容忍”的。杜牧在《阿房宫 赋》里说得好：“嗟乎!一人之心，千万人之心也。秦爱纷奢，人亦念其家。奈何 取之尽锱铢，用之如泥沙!”除非是天生的受虐狂，除非受暴力的胁迫，否则，没 有人愿意“容忍”这样的压迫和剥削、羞辱与欺凌。所以，根据火热冰寒的常识， 在对待暴政的态度上，两千多年前的“天下臣民”,与今天的“现代公民”,其实是 没有两样的，他们也许一样“是博大、明达而通达的”,但是，他们绝不会傻到这 样的地步：已经生活在地狱一样的世界了，却仍然没有绝望，仍然对秦始皇这样 的暴君存着幻想，仍然相信他是“伟大”的。事实上，他们根本就不相信他是什 么“不世出的伟大君主”,也不会相信“他是愿意宽政待民，且能够自我校正的”。 正因为不相信，所以，他们才发出了“王侯将相，宁有种乎”的质疑?他们才在面 临“今亡亦死，举大计亦死，等死，死国可乎”(《史记 · 陈涉世家》)的艰难抉择的

怎可如此颂秦皇 147

时候，挺身而出，冒着万死一生的危险，造了“不世出的伟大君主”的反，从而以 最决绝最有力的方式，表达了他们对“大秦帝国”的极度失望和决不“容忍”。

《汉书 ·董仲舒传》记载了董仲舒对秦始皇暴政的尖锐批判：“自古以来，未 尝有以乱济乱，大败天下之民如秦者也!其遗毒余烈，至今未灭，使习俗薄恶， 人民器顽，抵冒殊扞，孰烂如此之甚也!”在董仲舒看来，秦始皇的蚕食天下，根 本不是什么“以战止战”,而是“以乱济乱”,遗患无穷。针对这样的观点，《大秦 帝国》的作者在《祭秦论》中这样质疑道：董仲舒“将这种破坏整个文明结构与社 会伦理的罪责，转嫁于素来注重建设而法度整肃的秦文明时代，事实上是不客 观的，是经不起质疑的，其学术道德的低劣亦实在令人齿冷。此等理念的背后 潜藏着什么样的居心，不值得后人问一句么?”

《史记》里说“古之君子交绝，不出恶声”。张守节正义：“言君子之人，交绝 不说己长而谈彼短。”这种“不出恶声”的风度，在与他人——无论他是今人还是 古人——进行对话的时候，更为需要。在我看来，对一个两千多年前的杰出思 想家，如此义愤填膺地詈以镧谩之语，似乎大可不必。问题可以讨论，但动辄以 “低劣”来评价别人的“学术道德”,动辄以深挖别人的“居心”来贬低对方的人 格，这实在跟作者试图建立的“高端文明”搭不上界，倒是让人看到了“焚书坑 儒”的“遗毒余烈”,甚至感觉到了“文革”时代的肃杀之气。

是的，我们必须摆脱几千年来形成的沉重因袭，彻底放弃那种狂妄自负、冷 酷无情、好斗成性、躁而难宁的前现代生存方式，彻底走出那种所有人无条件地 为一个人而活着、为一个人作牺牲的蒙昧状态，从而建构一种更为健全、更尊重 人的高级形态的现代文明，建构一个每个人都能安全而自由地生活的现代型社 会。回望迢远而坎坷的来路，无疑能警示我们少走弯路、不蹈覆辙，有助于我们 选择和调整前行的方向。所以，中国人一贯强调借古观今、鉴往知来，希望在了 解历史真相的同时，寻求有助于当下生活变革的经验资源。近年来，历史小说 的兴盛，大概与我们的这种文化心理和现实需求有些关系。

然而，有的历史小说家，无论在洞察历史和发现真相方面，还是在敢对权力 说真话的批判精神方面，都不如司马迁这样的古人，更不具备梁启超、严复等 “晚清”一代和鲁迅、胡适等“五四”一代知识分子的启蒙自觉。他们不遗余力地 为封建皇帝树碑立传，为专制暴君大唱赞歌，缺乏最基本的批判勇气和思想深

**148** 文学还能更好些吗

度，缺乏现代意义上的文化理想和启蒙精神，典型地表征着当代作家人文素质 的低下，也严重地显示出了当下历史叙事的困境和危机。这些历史小说家对暴 政的赞美，使人不由得联想到柏杨先生批评秦始皇及其吹捧者时讲过的一句 话：“专制皇帝大多数都是翻脸无情，喜怒无常的，而且无论干什么丧尽天良的 事，都会得到摇尾系统的支持。”①令人困惑的是，一个生活在二十一世纪的作 家，为什么想要加入秦始皇的“摇尾系统”呢?为什么要为一个与自己毫不相干 的暴君卖这份力气呢?

那么,如何摆脱当下的困境呢?

这依赖于外部环境的改善和作家素质的全面提高，因而，不是一个朝夕之 间就可以解决的问题。

但是，对一个历史小说的写作者来讲，在展开小说叙事之前，首先要有对生 命的爱意和对真理的敬畏感，要懂得“尊重”二字的意义：要尊重生命，尊重真 理，尊重历史，尊重人们几千年来形成的那些共识。

因为，只有具备了这个基本的前提，历史小说的写作才不至于失去人道主 义的精神基础和追求真理的价值指向，而小说家自己才有可能避免成为价值混 乱时代的迷失者，才有可能避免沦为柏杨在《中国人史纲》中反复批判的“摇尾 系统”的一分子。

2010年3月10日，北京平西府



① 柏杨：《中国人史纲》,上册，中国友谊出版公司，1998年，第226页。

第 三

辑

**武夷山交锋记**

**——** —

我喜欢在大自然中体验鳞潜羽翔、逍遥而游的乐趣，也喜欢听有趣味、有见 解的人说话，喜欢跟谈得来的朋友一起探讨问题，尤其是文学问题，即使争得急 赤白脸，也觉得快乐。正是因为这个原因，我才乐意在闲暇之余，到风光秀美的 地方，参加以文学为主题的会议。

在参加文学会议的时候，我偶尔会与我批评过的作家不期而遇。有些著名 作家看见我，怏怏不乐，拂袖而过。“言人之不善，当如后患何?”我这是咎由自 取，怨不得别人。但事情也有例外者———我第一次见到莫言先生，就领享了“不 虞之誉”。

那是在2003年10月的第一届“杭州作家节”的晚宴上。由于飞机晚到，我 和陕西作协的评论家邢小利进去的时候，陈忠实、莫言等作家已经在座了。我 刚坐定，就听莫言问近旁的陈忠实：“这是李建军吧?”陈忠实说：“是。”只见莫言 站起来，一边伸出手来，一边对我说：“读了你的几篇文章。写得很精彩!”我答 道：“你能这么说，我很高兴!”莫言先生的谬奖，让我很是意外。他的《檀香刑》, 我花了几天时间细细读罢，认为它不仅并不像某些人说得那么好，而且，还有很 多问题，便写了一篇题为《是大象，还是甲虫》的长文，进行了细致的文本分析。 文章在《文学自由谈》刊发后，引起较大的反响。莫言说的“几篇文章”,应该是 包括这篇批评《檀香刑》的文章在内的。

两年之后，2005年11月27日，因为参加《北京文学》在武夷山举办的“全国 中篇小说年会”,我又见到了久违的莫言先生，只是这次不是在饭桌上，而是在 飞机上。有一点跟上次一样，那就是，我又比莫言先生晚到了。不过，这次距离

152 文学还能更好些吗

更近：我们坐在同一排。然而，这一次，莫言先生没有客气地伸出手来，也没有 称赞我的文章写得好，而是，还没等我坐稳，就笑嘻嘻地质问道：“李建军，听人 说你最近在南京又骂我了?”我说：“什么叫骂你呀?”他又说：“我最近要出一本 书，我对我的责编说，一定要好好校对，千万不要让那个李建军又挑出什么毛病 来。”我诚惶诚恐，无话可说。他又问我：“李建军，你读过我的《酒国》和《天堂蒜 墓之歌》吗?你不是提倡现实主义吗?难道我的这些作品里没有现实主义吗?” 我答道：“不读你的作品，我怎么研究你?”关于现实主义，我没有多说，因为这个 话题，恰好就是我想在这次会上着重探讨的。过了一会儿，飞机起飞，我隐约听 到莫言对挨着他坐的《北京文学》的编辑说：“不知道李建军写出一部小说来会 是什么样子?”气流干扰，飞机颠簸，我有点晕，不如睡去。

二

翌日清晨，早早起床，独自爬山。潮湿的空气里，散发着草木的带些甜味的 清香。远处山腰间，薄薄的雾岚缓缓地升起，使山生动起来，令人悠然意远。四 周静静的，除了偶尔听到几声鸟鸣，没有别的声音。但武夷山的独特，不在这些 地方，而是独石成山。是的，正是独石成山，使武夷山象征了一种精神：无所依 傍，苏世独立。这是屈原在《橘颂》中赞美过的“受命不迁”、“更壹志兮”的精神， 也是真正的文学应该具有的自由、独立的精神。

在武夷山，就难免会受“独石成山”精神的影响。下午，轮到我发言时，我 说：“有一句广为人知的话：共产党人不屑于隐瞒自己的观点。我不是共产党 人，但我也同样不屑于隐瞒自己的观点。昨天，在飞机上，莫言先生说有人告诉 他，我又在南京骂他了。我觉得批评一个作家，无论多么尖锐，都不能说是骂 他，而是把他当做一个值得谈论的对象。”

接下来，我说：“我在南京的一个作家的讨论会上，批评了某些当代作家和 批评家过分看重西方的某些汉学家对中国文学的评价。在我看来，西方人的观 点虽然也有价值，但是，从根本上讲，他们要深刻地理解中国的文化和文学，是 很难的。这是因为，首先，汉语是一种‘深度语言’,没有口诵心唯、日积月累的 慢功夫，是不可能掌握它的，而对一个外国人来讲，要想把自己的汉语水平提高

**到能够真正理解中国文化的程度，绝非易事—--小畑熏良先生是很用功的汉学**

家，但闻一多先生还是批评他把中国读书人一看就懂的唐诗都译错了；其次，就

**是他们缺乏刻骨铭心的中国体验和沉郁悲凉的中国心情，因此，他们不可能悠**

然心会地认识到那些优秀的中国作家的价值，例如，他们就没有看到鲁迅和张

**爱玲的价值——从汉语的角度看，这两位大师的文学成就，绝不比任何一位获** **‘诺奖’的作家低；也不可能心照神交地欣赏孙犁、汪曾祺、陈忠实、阿城、路遥和** **章诒和** **他们才是真正具有中国气质和民族风格的作家。他们奖赏的是那**

些符合他们对中国的想象的作品。法国‘女评委’为什么要把奖给《废都》?就 是因为这样的作品，印证了他们对妻妾成群、颓废堕落的中国文人的想象，满足 了他们对古老而又遥远的东方文化进行想象和评价的冲动。他们奖赏的是那 些用西方的技巧表达西方人熟悉的情绪和体验的作家，像残雪、余华和莫言等， 而这些作家，就其汉语修养和文学才华来讲，实在不过尔尔，但是，某些西方‘汉 学家’却给了他们高得怕人的评价。美国的罗伯特 ·库维这样评价残雪：‘残雪 是本世纪以来中国文学最有创造性的声音……简言之，一位新的世界大师在我 们当中产生了，她的名字是残雪。’同样，在浙江文艺出版社2000年出版的《莫 言散文》的扉页上，赫然可见地印着这样一段美国的托马斯 ·英奇的‘权威评 论’:‘莫言是世界级的作家，可能是鲁迅、老舍以来最有前途的中国作家。但这 两位前辈的文学才华却不如莫言。’一个外国人，由于种种的阻隔和困难，说出 这种话，是毫不奇怪的，因此，我们要给人家胡说的自由和权利。问题是我们自 己要有自知之明，不能因为几句不着边际的好听话，就飘飘然起来。”

“然而，令人遗憾的是，我们似乎缺乏自我认知的自信和冷静。我们过分看重 外国人的评价和奖赏。‘诺奖’的一个‘评委’马悦然来到中国，就把莫言等一些中 国作家的胃口吊得高高的，就让他们围着他团团转。我们应该少关注一些外国人 怎么评价自己，多关注自己时代的现实和问题。我们这个时代，是一个前现代向 现代转型的时代，有很多沉重的问题压在我们心上，压得心都要碎了。按理说，这 是一个最容易出现伟大作家和伟大作品的时代。但为什么没有出现呢?因为我 们的时代和文学缺乏对现实、对痛苦的关注。我们的作家更多地停留在欲望、物 质享乐和狭隘的个人体验这样一个层面上，缺乏对重要问题的关注。我认为，就 像雷巴科夫说的那样，文学的义务就是回答时代‘最艰难的问题’,但今天看来，这

**154** 文学还能更好些吗

个‘问题’比较沉重，因为当下大多作家都在回避这个‘义务’。”

如何理解“现实主义”是我这次发言要谈的重点问题。针对当下文学创作 现状，我认为，应该重新理解现实主义，并结合当代作家的一些作品，对现实主 义做了详细阐释。在我看来，现实主义被严重地误解和误用了。在中国，它先 是被附加上功利目的极强的意识形态限定语，被巧妙地转化为一种本质上非现 实主义甚至反现实主义的异化物，最终使文学越来越缺乏现实感，越来越缺乏 独立性和批判精神。进入“新时期”,出于反叛和崛起的需要，几乎所有那些“先 锋”作家和“新潮”批评家，都不遗余力地贬低现实主义，借以显示自己的先锋姿 态和叛逆精神。他们把现实主义当做“纯文学”的对应物，认为现实主义是“虚 伪”的文学，认为它既缺乏表现“心灵”的深度，又缺乏充分的“文学性”,因而是 与“审美”相对应的“功利”的代名词。随后发生的社会转型，又使现实主义遭受 了“市场原则”和享乐主义价值观的损毁：“个人化写作”和“欲望化写作”不仅使 我们时代的文学缺乏现实感，缺乏广阔的观照视野，而且还使它彻底丧失了介 入社会的批判激情。最后的结果，正像阿拉贡在写给加洛蒂的《论无边的现实 主义》的序言中所说的那样，由于“被过分使用”,“现实主义”已经成了“可耻的 标签”,“极大地使这个词丧失了荣誉”。

然而，现实主义真的是一种消极的文学价值观吗?真的是一种不利于文学 发展的窒碍性因素吗?不是的。因为，正像阿拉贡指出的那样，尽管“一些十分 伟大的艺术家害怕它们(指‘现实主义’和‘现实主义者’),然而他们能垂名后 世，却只是因为他们的作品里有着现实主义的东西”。他说得对。现实主义的 确是一种影响文学的价值生成和写作的成败得失的积极力量。因此，我们有必 要重新理解它。

现实主义一直被简单地阐释为一种“创作方法”。其实，创作方法只不过是 现实主义的意义构成中的一个部分。从根本上讲，现实主义主要是指一种精神 气质，一种价值立场，一种情感态度，一种与现实生活发生关联的方式。它是一 种与冷漠的个人主义、放纵的享乐主义、庸俗的拜金主义及任性的主观主义格 格不入的文学样态。

现实主义首先意味着一部作品必须是可亲的，应该充满人道主义精神，充 满对弱势群体，对陷入逆境、痛苦和不幸境地人们的同情。如今一些作家的情

武夷山交锋记 **155**

感世界变得冷硬粗糙，缺乏心灵的细腻和温柔。比如《废都》,写得黑暗、阴骘、 狠毒，毫无对女性的平等意识和尊重态度，缺乏对生命的怜悯和爱意，根本没有 表达出中国知识分子内心的痛苦和精神理想；莫言的《檀香刑》,则写得油滑、随 意、放纵，充满对暴力的渲染和任性的想象，这样的作品是不可亲的，有些地方 甚至是不人道的。

其次，一部现实主义作品，还应该是可信的，尤其要客观，要表达出巴赫金 所说的普遍的“世界感受”。这种客观性要求作家赋予自己的想象以事实感。 如今作家的想象力不是匮乏，而是过剩的、任性的、空洞的，缺乏对事实的观察 和了解，缺乏对客观性的尊重。像《檀香刑》中的爱情就是不可信的，甚至是反 人性的。我们要反对文学上的这种任性的主观主义态度。

第三，现实主义意味着批判性、反讽性。文学不是一种温顺的乖巧伶俐的 东西，而是一种批判和质疑的精神活动，充满对权力和任何压抑性的力量的挑 战勇气和反抗激情。但这种批判性在我们的作品中严重匮乏。我们巧妙地回 避了很多东西，因为批判意味着要承受更多的痛苦甚至灾难。同时，另一个问 题是，如今文坛给批判性作品留下的生存空间，也是非常窄小的。

此外，一部优秀的作品还应具有道德升华力量，具有思想启蒙性。现在很 多作品不是像教师和牧师一样充满爱意和祝福感地去对待读者，而是像无赖、 暴徒、小偷和教唆犯一样，让我们变得庸俗、堕落、无耻和凶暴。据《今晚报》的 可靠报道，有一位叫张得军的未成年人在看完《废都》后，就欲火中烧，对其表妹 郑百灵欲行非礼，后者在拼死反抗的时候，被恐惧慌乱的张得军活活地掐死了。 面对这样的悲剧，难道我们还能恬不为怪地说作家没有责任吗?难道我们还能 说有益于世道人心是对作家的无端苛求吗?难道我们还会认为像《废都》和《檀 香刑》这样的作品是值得赞赏的吗?

我还陈述了自己对批评的性质及批评家与作家的关系的理解。我认为，批 评是一种极其复杂的精神活动，从事批评，则需要一种极其难得的才能和素质， 因此，我从来不以“批评家”自居，只想做一个认真的、虔诚的读者。至于批评家 与作家的关系，首先应该是一种对话甚至对抗关系。这种对抗是必要的，因为， 只有经过对抗，我们才能及时发现问题，才能最终使我们的文学生态环境更加 正常，更有利于文学的发展。

156 文学还能更好些吗

三

在我之后，莫言发言。

他说：“李建军说他不屑于隐瞒自己的观点，我想我也没有理由隐瞒自己的 观点。我想谈的第一个问题是批评的标准问题。现在的评论家常常有几个批 评标准。如果你是一个正直的、有良心的、有正义感的，而且是要高高举起正义 大旗的评论家，应该也只能有一个批评标准，不能有两个标准。不能因为与张 三好就不批评，与李四不好就批评；不能对有权力的人说好话，对没权力的人就 说坏话。现在批评家到底有多少个标准，自己可以扪心自问。陈忠实跟你李建 军关系好，给你帮过一次忙，你就写文章说他好，人家贾平凹跟你关系不好，你 就到处骂人家，搞人身攻击。你在《花城》上写文章，说人家贾平凹‘不人不鬼， 不阴不阳，不男不女’,这不是人身攻击是什么?还有一次在杭州的那个会上， 你在陈忠实房间，对我的《四十一炮》的责编说：你不要让那些批评家吹捧莫言， 要多研究陈忠实老师的作品。你说我的作品主观，难道陈忠实的作品就真的那 么客观吗?”

在随后的抗辩中，我先是解释了所谓的“帮忙”,尽管这完全属于非文学话 题而且近乎“人身攻击”和人格羞辱，但出于对莫言的尊敬，我还是给他做了解 释和说明，随后，我这样反驳莫言：指责我不敢批评有权力的人，我已不是第一 次听到。在我看来，文学上的权力，与世俗意义上的权力，是完全不同的两回 事。文学的权力与世俗的权力不仅不同，而且还总是与它彼此排斥、互不兼容， 因此，一个作家要想获得文学上的权力，就必须远离世俗的权力，正因为这样， 我总是建议那些我尊敬的作家，不要当“作协主席”。当然，文学的权力也有可 能异化，也有可能被转化为“媒体权力”和“市场权力”。在文学权力严重异化的 时代，谁是最有权力的人?就是那些享有巨大声望资源的人，就是那些获得巨 大的市场号召力的人，就是你莫言跟贾平凹这样的作家，所以，我认为，我批评 你们，就是批评这个时代文学界最有权力的人。(莫言曾说：“我写作时，我就是 皇帝。”此言耐人寻味。)我跟陈忠实关系是很好，但这不是因为他有权力，而是 因为他的人品，因为他是《白鹿原》的作者。是的，我很尊敬这个人，但这丝毫不

武夷山交锋记 **157**

影响我严格、尖锐地批评他的作品。你质问我有没有读过你的《酒国》和《天堂 蒜墓之歌》,那么,你读过我的《宁静的丰收——陈忠实论》吗?你知道我是怎么 批评陈忠实的吗?那是非常尖锐的批评，其尖锐程度一点也不下于对其他作家 的批评。就我所知，陈忠实最初读到我的这本书，感觉并不好，但是，他知道我 没有恶意，所以，他没有恼羞成怒，没有与我反目成仇，而是继续拿我当朋友，而 且成了更好的朋友。至于你的那位“责编”传达给你的我要她“扬陈抑莫”的信 息，是不准确的。真实的情况是，当我得知她是《四十一炮》的责编时，我就问 她：这部作品真像有的评论文章说的那样，是“极品中的极品”吗?但我从未要 求她让评论家“研究”谁，或者不“吹捧”谁，因为，我再不通世故，也不至于傻到 要一位出版社编辑去对批评家发号施令。(莫言倒是知错就改，立即向我道歉： 对不起，那就是我记错了。)

为贾平凹辩解，无疑显示了莫言对友谊的忠诚，显示了作家之间惺惺相惜 的美好情感，但是，这种情大于理的辩解，其性质更接近于打群架，而不是旨在 沟通的对话。事实上，我对贾平凹的批评，已经相当克制了：虽然从“变态心理 学”的角度研究贾平凹是我很感兴趣的事情，但是，我还是抑制住了自己的冲 动，还是严格地将自己的批评，限制在文本分析的范围之内。所以，到现在为 止，我对贾平凹的批评，还是纯粹的文本批评，还是在揭示这样一个真相，那就 是，他的小说作品写得很坏，很糟糕，而不存在“人身攻击”的问题。同时，莫言 在为贾平凹辩护时依据的事实是不准确的，提供的信息则是不真实的：首先我 的那些“不A 不 B”的话是对贾平凹作品的评价，不是对他这个人的评价。至于 “不男不女”一词，是我后来在反驳某教授时才说的：这位贾平凹研究专家说， “不A 不 B”恰恰是贾平凹作品的优点，因为，它体现了贾平凹作品调和两种对 立因素的风格特点，但是，在我看来，“不A 不 B”事实上是很难被简单地调和到 一起的，例如，“不男不女”就不是一种兼具男人和女人优点的完美状态，而是一 种令人讨厌的怪样子。至于《花城》杂志，惭愧得很，到现在为止，我还不曾在它 上面发表过一个标点符号。莫言先生好像又“记错了”。

莫言对“某些批评家”表示了不满。他说：“我们现在的某些批评家好像一 个高明的大夫，经常为作家进行诊断，甚至像写墓志铭一样，给许多在世作家盖 棺论定。当然，这种盖棺定论也是可以的，但你至少要对作家所有的作品进行

158 文学还能更好些吗

通读，不能仅仅因为一篇作品，一篇失败之作就全盘否定一个作家的全部作品。 此外，现在一些评论家的批评根本不从文本出发，而对一些鸡毛蒜皮的东西进 行调侃，关注的不是作家的作品，而是作家的人格，批评的不是文学的质量，而 是作家的道德。一些批评家常常打着严肃的文学批评旗号，对作家人格方面的 一些小问题进行攻击，这似乎有欠厚道，有悖于文学批评的庄严和神圣，也不符 合一位伟大批评家的胸襟。”

我显然属于莫言先生批评的“某些批评家”,因为，尽管我不曾“像写墓志铭 一样，给许多在世作家盖棺定论”,但我不仅明确表示过当代文学问题多多，病 情严重，须要救治，而且，还索性把自己在《小说评论》的专栏就题名为“小说病 象观察”。至于批评的方法，我选择的也多是就单篇作品进行解剖的文本细评， 而反对大而无当的“宏观”泛论。所以，从“现在一些评论家的批评根本不从文 本出发”这句话看，莫言先生批评的似乎又不是我。但是，从“作家的人格”和 “作家的道德”看，他批评的确实就是我，因为我在自己的批评文章中曾多次谈 到作家的“人格境界”和“道德情调”的问题。

关于“人格”和“道德”,莫言的观点肯定是站不住脚的，因为，“文学的质量” 与作家的“人格”和“道德”是有着密切的关系的，这一点，歌德和王国维都有精 彩而深刻的论述，无须赘述。总之，在我看来，如果“作家人格方面的一些小问 题”,在写作中，或者在时代的文学生活中，造成了极其严重的后果，成了不容回 避的问题，那么,无论打着什么样的“旗号”对他“进行攻击”,都与“有欠厚道”, 扯不到一起。反倒是贾平凹在我批评了他的失败之作《秦腔》之后，对我进行了 非常恶劣的人身攻击和人格侮辱，我想，这一事件，莫言先生是不会不知道 的  你在责备“批评家”不该对“作家”进行“人身攻击”的时候，却对“作家”施 之于“批评家”的恶劣之极的“人身攻击”,置若罔闻，视而不见，这实在是“有欠 厚道的”,也“不符合”一位伟大作家的“胸襟”。

古人云：听其言，观其行。根据莫言先生在武夷山的言行，我有理由认为， 他显然不喜欢我的细致的文本批评。他那次在杭州对我的赞扬，也完全是出于 教养和礼貌，而并不真的认为我的文章写得“精彩”。他对我批评《檀香刑》的文 章不仅并不满意，而且还耿耿于怀。因为，在接下来的发言中，他就对自己的 《檀香刑》进行了“捍卫”。他说：“一个作家要关注底层、表现爱心是没有错的，

**武夷山交锋记** **159**

但怎么表现爱心，怎么表现人道主义，每个作家都有自己的方式。何况任何一 个文本，都有自己的多义性，好的文本更具有多义性，而不是像‘文革’时期的作 品那样只有一个透明的主题。《檀香刑》是一部小说化的戏剧，或戏剧化的小 说，是一个比较特殊的文本，我个人认为其中充满人道主义精神。此外，批评家 要遵守一个起码的常识：不能把小说中的人物心态和作者心态等同起来。我写 了一个刽子手，难道我就是一个刽子手吗?”

四

由于在很多地方，我都讲过莫言所说的这些问题，所以，我在会上并没有直 接反驳他。但是，现在仍然有必要指出，莫言似乎没有搞清楚这样一个问题： “多义性”不是遮羞布；它指的是审美意味的丰富性，而不是毫无价值指向的混 乱和相对主义，因此，如果一部作品的基本情感，本来就是病态的、反人道的，它 的思想原本就缺乏可靠的价值支点，就是一团乱麻，那就不是用多义性便可为 他回护和开脱的。

“文革”作品的根本问题并不是过度“透明”,而是缺乏对人性的全面的理解 和正常的表现。至于那个“起码的常识”之外，还有一个更为“起码”的“常识”, 那就是，作家在塑造人物形象的时候，也在塑造自己的形象，这使我们有理由把 小说当做两个世界的统一体：它既是客观的物象(就它塑造人物和再现外部真 实而言),又是主观的心象(就它表达作者对生活的理解和对人物的态度而言); 人物的愿望和态度当然并不一定就是作者的，但是，一部小说作品里，也必然表 达着作者自己的审美趣味、道德立场和心情态度。因此，我们当然不能说《檀香 刑》中的刽子手就是莫言，但是，我们在阅读过程中，明显能够感觉到，莫言在表 现暴虐行为的时候，站得并不比他笔下的人物更高：他不仅对施暴行为进行虚 假的描写和夸张的渲染，而且还像他笔下的人物一样，陶醉于对施暴细节和过 程的咂摸和品味。我们据此可以断定，莫言在这部小说中表达的是怪异的、病 态的消极快感，而不是温暖的、具有人性深度的人道主义情感；据此，我们还可 以断定，《檀香刑》中的人物也是莫言任性的想象和怪异的情感的牺牲品：他把 人物变成了一个扭曲的影子，变成了一个苍白的符号。

**160** 文学还能更好些吗

针对我批评西方某评论家的不着边际的“权威评论”,莫言解释说：“对于这 个评价，我还不至于弱智到把它当真。为什么会出现在我的书里呢?这完全是 出版社的炒作，我也愤慨无奈。”随即，他反问道：“反过来问，难道你们批评家出 书就没有炒作的手段?难道那本‘五博士《与魔鬼下棋》’中的五人就全是博士 吗?”(莫言总是在细节上出错：《与魔鬼下棋》一书的作者有十多位，而不是“五 位”。他凭着随意的联想把这本书的副题“五作家批判书”,当做“五博士与魔鬼 下棋”了。)

我觉得，这样的反唇相讥缺乏反省精神。确实，无论是《莫言散文》,还是 《与魔鬼下棋》,都有炒作的问题。但是，如果细究起来，后者的问题是由媒体的 不准确报道造成的，具有容易识察的特点：这本书的十多位作者谁是博士，谁不 是博士，是一个不需要费多大劲就可以搞清楚的问题，但是，托马斯 ·英奇的 “权威评论”却有极大的蒙蔽性和误导性，因为，对相当一部分当代作家、批评家 和读者来讲，西方的强势文化的影响力是极其巨大的。例如，贾平凹在获得法 国的“女评委奖”之后就别别扭扭、得意洋洋地说：“我现在的想法是，这个奖在 法国，法国是个小说大国，它毕竟对校正这本书的误读有好处，为更多一层人去 读，供作者产生一份写作的自信。”在贾平凹这样的作家眼中，获得一个“小说大 国”的奖赏，就可以“校正”中国人的“误读”,而他也就可以有恃无恐地凭着十三 位法国女性提供的“自信”继续胡编乱造。所以，虽然《与魔鬼下棋》也有问题， 但《莫言散文》上的“权威评论”的问题显然更加严重，更具有危害性，更应该引 起人们的警惕和反思。

遗憾的是，莫言的文过饰非，并没有就此止步。接下来，他愤愤不平地讲起 《与魔鬼下棋》作者中的一位叫蒋泥的批评家的人格如何可疑：“就是李建军的 这位小兄弟，不仅不是博士，好像连硕士都不是，还差一点被‘军艺’开除。过 去，就是这个蒋泥，曾经到我家里，口口声声叫我‘莫言老师’,还写了一篇关于 我的文章。本来我住的房子并不好，常年见不到阳光，可是在他的笔下，我的书 房比五星级酒店还要豪华，还要宽阔、明亮。但他在《与魔鬼下棋》中，却写文章 说我的原名叫‘管谟业’,把我的作品说得一钱不值。”

莫言的这种指桑骂槐、含沙射影不仅不“厚道”,而且很刻薄：似乎谁一旦叫 过他“老师”,谁就永远要对他低眉顺眼、言恭貌谨，就只能说他的作品如何“伟

武夷山交锋记 **161**

大”,他的才华多么出众，他的人格多么高尚，而不能再怀疑他，更不能批评他， 否则，就是做人“有欠厚道”,就是品质恶劣、道德败坏，就活该“差一点被开 除”———这跟贾平凹对我“高调回应”时的腔调和表现，何其相似乃尔!按照莫 言提供的信息，由于有了“差一点被‘军艺’开除”的污点，蒋泥的人格自然是不 足观的，而李建军与这样的“小兄弟”在一起，则必然干的是“狼狈为奸”的勾当! 我在随后的抗辩中回应道：“莫言，你的这些话，太令我失望了。你作为一个享 有那么大声望资源和影响力的作家，怎么能以这样的态度对待批评。我想知道 的是，你莫言一辈子就没有做过一件让自己事后想起来脸红的事，就没有说过 一句事后让自己后悔的话吗?”

其实，我与蒋泥虽然是朋友，但他的经历我并不很了解，并不知道他还有过 差一点被“开除”的事情。至圣孔子有言矣：“无友不如己者。”可不慎乎?然而， 不问不知道，一问才明白：原来我的“小兄弟”的“差一点被开除”的灾祸，起于一 篇批评“中学语文教育”的文章。在这篇言之成理的文章中，他细致地分析了中 学语文教材所选的有代表性的“误人子弟”的文章，尖锐地批评了教材编选者的 种种“胡说”:“这种胡说充塞了大、中、小学的几乎所有社会科学、人文学科里， 在这样的环境中念书、上学，能不‘贫血’得面孔发白?”他最后痛心疾首地说： “我悲哀，为我们的时代悲哀!我无言，为大家的沉默无言!”原来如此。莫言如 果知道事情的真相，还要这样说，那就连基本的同情心和正义感都没有；如果他 完全不知道个中的原委，就拿出一个结果来谈论，那就是不负责任。

然而，莫言毕竟是有气度的，因为，他最后这样说：“渔民卖鱼的时候，给每 个装鱼的桶里放一条狗鱼，鱼就死得少了。因为，狗鱼追得其他的鱼不停地跑， 它们就会呼吸到氧气，就不会死了。我们需要‘狗鱼’一样的批评家。北京有个 李建军，上海有个郜元宝，都是狗鱼批评家，都是我们需要的。如果批评家没有 狗性，那就不是批评家了，那就连狗鱼都不如了。”

莫言的这段话里，有一个不妥的判断：郜元宝教授并不是“狗鱼批评家”。 他与王蒙先生对话，与贾平凹先生对话，与安妮宝贝对话，是一个事理通达的对 话者，是一个心气和平的谦谦君子。那么,他为什么被莫言拉来与我“沆瀣一 气”,也被当做“狗鱼”批评家呢?我百思不得其解。后来，终于搞明白了：原来 郜教授曾在发表于《南方文坛》的文章中说过这样的话：《檀香刑》是一部可以用

162 文学还能更好些吗

鼻子判断的作品，他实在不理解为什么有的批评家对它评价那么高?因为一句 话而被封为“狗鱼批评家”,温厚纯良的郜教授实在是冤枉极了!

莫言的这段话里，还有一处不准确的表达：狗鱼不是追赶者，而是被追赶 者。据一篇题为《鳗鱼因“狗鱼”而存活》的文章介绍，日本的北海道出产一种味 道珍奇的鳗鱼。鳗鱼的生命非常脆弱，只要一离开深海区，要不了半天就会全 部死亡。一位老渔民发现了使鳗鱼不死的秘诀，就是在整舱的鳗鱼中，放进几 条叫“狗鱼”的杂鱼。鳗鱼与狗鱼是有名的“对头”。几条势力单薄的狗鱼遇到 成舱的对手，便惊慌地在鳗鱼堆里四处乱窜，这样一来，反而倒把满满一船舱死 气沉沉的鳗鱼全部激活了。这个故事的分析者告诉我们：“一种动物如果没有 对手，就会变得死气沉沉。对人来讲，也是这样。一个强劲的对手，会让你时刻 有种危机四伏的感觉，会激发起你更加旺盛的精神和斗志。善待你的对手吧， 因为他的存在，你才永远是一条鲜活的‘鳗鱼’。”说得有理!

尽管莫言先生的话里不无调侃和挖苦的意味，但我基本认同他的说法：我 们需要被鳗鱼式的作家群起追赶的“狗鱼批评家”。不过，我以为，这个比喻还 是不够准确，还是让人有点别扭，因为，批评家毕竟不是“狗鱼”,而作家也不是 “鳗鱼”。他们都是人，是比狗鱼、鳗鱼或其他任何动物都要智慧、有教养的人。 既然如此，那么,还是让我们按照人类自己的行为方式优雅地生活，理性而文明 地交流思想，平等而自由地沟通感情，既不要高自标树，动辄居高临下地从道德 上贬低对方，或者从人格上羞辱对方，也不要低首下心、自轻自贱，把自己当做 人家的吹鼓手或者马前卒。

既然对于文学来讲，批评家和作家之间的积极对抗，是有益而必要的，那 么,就让我们在思想上交锋的时候，在人格上彼此尊重吧，因为，只有这样，我们 才能避免把富有尊严感的思想对抗，降低为让大家蒙羞的精神伤害，才能避免 成为某些媒体恶意“炒作”的“受害者”---—我之所以写出这篇文章，很大程度 上，正是为了纠正某家扮演仲裁者角色的报纸妄下雌黄时提供的错误判断、传 递的可疑信息!

2006年2月28日，北京

**武夷山交锋记** **163**

**大象的重量与甲虫的颜色**

读到《文学自由谈》(2002年第3期)上俞敏华先生就《檀香刑》与我商榷的 文章，很受启发，也很高兴。想想看，辛辛苦苦地写文章，而且要将它刊发出来， 不就是要同别人交换意见吗?得到赞同，可以增强你深入思考和继续写作的信 心；受到质疑，则启发你换一个角度探讨问题，横竖左右都是受益，不是很好的 事情吗?

读完俞先生的文章，我有这样几个问题，想同大家一起讨论。首先，对“现 代主义”作品来讲，“分寸感”和“真实性”这样的尺度是否依然有效?

毫无疑问，现代主义文学，无论其表现形式，还是它所叙写的经验内容，都 与传统的现实主义文学有明显的不同。但是，它们都有一个分寸感和真实性的 问题。如果认为“现代主义”文学完全是天马行空的任意胡来，没有任何规范和 纪律的内在制约，那就大错特错了。就像无自由便没有创作一样，无规范也就 没有艺术，没有文学。分寸感和真实性，就是评价任何一种文学样态和艺术类 型的重要尺度。完全没有分寸感的写作是不可想象的，因为，分寸感不仅与作 品的真实性效果密切相关，而且，还与作品的整体的审美效果密切相关。一部 现代主义性质的小说，即使在使用变形、夸张、象征手法的时候，也必须服从一 种更为内在的真实性原则的制约，也要让人相信它所表现的人生经验是深刻而 真实的。即使在现代主义作品里，也存在细节描写是否合分寸和是否真实的问 题。如卡夫卡的《变形记》,叙写一个异化为虫的人的内心体验，想落天外，荒诞 离奇，但他的描写又多么准确，多么有力，多么真实，多么令人震惊啊!

相反，莫言的《檀香刑》既不是写实性的现实主义作品，也不是真正意义上 的现代主义作品；它不仅缺乏细节描写的分寸感和人物性格处理的合理性，缺 乏那种令人震惊的客观真实效果，而且，还缺乏真正的现代主义文学叙写人的

164 文学还能更好些吗

异化性生存境况的深刻性和现实感。莫言的狂放、恣纵的叙述文体，及倾斜、怪 异的审美心理，使他陶醉于对变态心理和酷虐行为的缺乏节制的叙写，而没有 为我们开掘出一个具有“现代主义”深度的意义空间，也没有达到俞先生所说的 “对人性扭曲的最真实的表现”的境界。

另一个问题，与“现代小说技巧”有关。在俞先生看来，莫言之所以能揭示 赵甲这个人物的“真实”,是因为他选择了将“作者与叙述者”分离的叙述方法。 换句话说，莫言在叙述时，“就将莫言隐藏了起来，而让虚构的叙述者来讲话”, 这样，就既可以“灵活地转变叙事视角，灵活的(地)进入人物的内心”,同时“细 节才能客观化，人物的冷漠才能显露无遗”。俞先生实在太学究气了，他被一些 现代小说的概念一叶障目，被《檀香刑》的幼稚而虚假的视点转换戏法给忽悠 了。事实上，《檀香刑》的叙述视点尽管变来变去，但那徒具形式上的意义，实质 上，从始至终，都是那个我们在《红高粱》和《丰乳肥臀》中就已认识的莫言在叙 述。这一点，你只要看所有的“叙述者”的趣味倾向、叙述语调、构语模式，就明 白了。

第三个问题，是“审美距离”。俞先生弄错了，这个概念和理论并不是美国 的“布斯的”,而是由瑞士的布洛1912年形成系统的理论表述的。1961年，布斯 用这一理论研究现代主义小说中的一些技巧运用存在的问题。事实上，布斯讲 “审美距离”、讲“不可靠叙述者”、讲“非个人叙述”的“中立性”,并不是想用“叙 述者”这样的概念，把作者与作品隔离开来，而是强调小说家在运用这些技巧的 时候，要注意更清晰地显示自己的存在，更有效地对读者施加美学上和道德的 影响。他否认作品是与作者无关的纯文本，因为，“没有一个作家能达到这种客 观性”①。他在批评乔伊斯的时候说：“艺术的创造和欣赏永远不是一件完全中 立的活动。 ……任何作品，即使最短的抒情诗，都不可能以道德、智力和审美的 中立态度创作出来。”②在布斯看来，“非个人叙述给我们带来太多的道德难题 了，我们无法将道德问题看作与技巧毫不相关而置之不谈”③。他在批评罗伯- 格里耶的《窥视》时说：“确实，它引导我们强烈地体验了一个杀人狂的感觉和感



① 布斯：《小说修辞学》,广西人民出版社，1987年，第75页。

② 同上书，第343页。

③ 同上书，第390页。

**大象的重量与甲虫的颜色** **165**

情。但是，我们阅读文学作品就是为了进行这种体验吗?不必谈这本书会怎样 影响那些本来就有杀人倾向的读者，难道除了技巧成功之外我们的赞美就没有 什么界限了吗?”①问得好极了!这个问题，也适合用来质问《檀香刑》的吹捧者。 总之，在布斯看来，“非个人介入的技巧”,即所谓的保持“审美距离”和“客观叙 述”,很容易造成道德混乱，因此，他说：“作家有义务尽其最大努力使他的道德 立场明白清楚。”②准此，我在批评《檀香刑》的时候，将作品所表现出来的主题内 容与趣味倾向同莫言关联起来考察，揆情度理，未有不当，而俞先生对我的批评 (“但若将其与作者的态度联系起来，是对现代小说叙事错误的肢解”),才是“错 误”的哩。事实上，俞先生的“后语”就推翻了他的“前言”:“莫言是主观性很强 的作家，虚构的故事掩盖不住他的激动的情绪。”其实，何止情绪，他的趣味、价 值观，都在里头。

最后一个问题，是“艺术的现代性”问题。俞先生说得对，真正的现代性，确 实“并不是运用意识流、荒诞手法就可以达到的，关键看是否展露了现代性的哲 学命题”。而正是在这个最关键的问题上，我们没法把莫言的这部小说，当做真 正意义上的“现代性”作品。他并没有为我们提供什么深刻的现代性“哲学命 题”。他除了让人“毛骨悚然”地体验到强烈的生理刺激，并没有给人的心灵世 界带来多少有价值的东西。说穿了，莫言的小说虽然以极端主观化的方式展开 叙述，却更多地滞留在肉体和外在感官刺激的层面，而离真正的心灵化、激情 化、“哲学命题”化写作的境界，尚有不短的距离。

大象永远比甲虫有价值。无论是现实主义作品，还是现代主义作品，只要 是真实的、深刻的、能对人的精神世界产生巨大影响的，就会像大象一样，成为 任何人都无法忽视的巨大存在。相反，那些貌似新奇、深刻而令人眩惑的作品， 则犹如草丛间爬来爬去的甲虫，尽管色彩斑斓，但无论重量还是体积，都无法与 大象相比。一个更为严酷的事实是，一旦秋风吹来，大象依然是大象，而甲虫则 会被吹到那些对它赏玩不已的人很难找到的地方。

2002年夏日，北京和平里



① 布斯：《小说修辞学》,广西人民出版社，1987年，第396—397页。

② 同上书，第402页。

166 **文学还能更好些吗**

**驳庸俗的血亲主义批评**



我无疑是对贾平凹的作品批评得比较多、也比较尖锐的人。这让一些人困 惑，让另一些人恼怒。困惑者不解我为何偏偏与贾先生过不去，为何总是不依 不饶地与他为难，于是，便心生好奇，便揣度行为背后的动机，便猜测动作背后 的“策略”。值得庆幸的是，这种揣度和猜测的劳顿，在恼怒者那里，可以不再承 受，因为，在他们看来，李建军批评贾平凹的动机如司马昭之心，路人皆知：为了 “自炒”呗!

当然，“他人有心，予忖度之”,也有不这么简单化地下判断的。比如，贾平 凹先生就不认为自己作为一个“名人”,有能耐让一个想“自炒”的人一夜成名。 他深受名利之苦，深知“名”这个劳什子虽然能给人带来外在的满足和快乐，却 带不来内在的充盈和持久的欣悦。于是，他便在“非文学现象”,在“装满阴谋之 药的炸弹”,在被“丢斧头的人”怀疑等较为玄远缥缈而又富有想象力的事象上， 寻找解决问题的答案。

贾先生是“大师”,他的观点自然会影响“大师”的崇拜者、拥趸者及研究者 的想象和判断，更会使那些唯“大师”的马首是瞻的人，以及那些吃“大师”饭的 人，风从影随地展开论证和研究，以证明“大师”言之不谬，并最终让那些敢于 “怀疑”可敬的“大师”“偷了他的斧头”的家伙“自己打了自己的耳光”。

最近，贾平凹桑梓的一位以研究“贾学”为志业的邰科祥先生，就在一篇题 为《矫枉未必要过正——质疑李建军先生的“贾作四评”兼及文学批评的策略》①



① 邰科祥文见载于《南方文坛》2005年第1期；以下引文凡不注明出处者，皆引自此文。

驳庸俗的血亲主义批评 167

的文章中，顺着贾先生提供的思路深文周纳，锻炼罗织，力求证明那位总是与贾 先生为难的“李建军先生”之人格和文格皆不足观也。

在这位邰姓的作者看来，我的批评不仅“没有把握好度”,而且在“性质”和 “关键”上存在问题，具体地说，在“批评的动机和态度的纯正与否”上存在问题。 于是，这位先生“所以”了一下，随即说道：“我们还是要提醒李建军先生以及同 道，我们需要善意的、激励性的批评而不是冷冰冰的、毁灭性的冷嘲。”

接下来，这篇文章的作者，不去深入分析什么样的批评是“善意的、激励性 的批评”,不去探讨我们如何进行这种批评，却将问题悄悄地移挪到对“李建军 先生”批评贾平凹的动机的“研究”上。在他看来，批评家的批评工作的成败、得 失，要以作家的满意程度为尺度进行衡量：倘若批评家的批评“引起作家的恶感 从而产生排斥心理”,那么,他的工作就是无效的、失败的，他的批评本质上就是 “冷酷的批评”。不仅如此，对批评家的批评动机和道德状况的研究和考察，也 要从作家的感受和说法里，寻找可靠的依据和正确的路向。而李建军的批评之 所以是“酷评”,其批评之所以最终“事与愿违”——未能“有助于他(贾先生)的 清醒从而有所改进呢”,就是因为贾先生怀疑他的批评“动机”。

据邰先生说，“李先生”我批评贾平凹的动机“当然是前者”,即“有助于他 (贾先生)的清醒从而有所改进”,“可结果恰恰相反，贾平凹却认为这是李建军 和他‘执气’(贾平凹语) 闹情感别扭，在贾平凹看来(我推测),是自己一次 失礼的行为伤害了李建军的自尊心(据说，贾平凹有一次在北京开会与陕西的 文友会面时，和其他人都握了手，但就是不与李建军握手，李建军觉得很没面子 遂扬长而去；又听说李建军过后曾对一些朋友表示：我要让贾平凹为此付出代 价)”。这位研究贾平凹的专家，转瞬之间，就忘掉了自己的“当然是前者”的判 断，也没有看到这“恰恰相反”的“结果”里的问题，更不愿意正视贾氏的“执气” 说的庸俗与可笑，竟然还要像长舌妇一样来一番“我推测”,还要根据这捕风捉 影的“推测”,为贾先生褊狭的胸襟和错误的想象辩护。他虽然承认不能“排除” 贾平凹言行中的“个人意气”,但却无视这气充志骄的“个人意气”,转而替贾氏 开脱，认为贾氏的话里“更多的是对李建军作为批评家的道德游移的不满”。而 且，为了证明李氏的“道德游移”的罪名成立，邰氏竟然掐头去尾地引用《文学自 由谈》编辑在编发李建军的文章《关于酷评》时所写的按语来说事儿。

**168** 文学还能更好些吗

二1

当然，邰先生明白，光靠《文学自由谈》编辑的庄谐并出的按语，还不足以证 明李氏的“道德游移”罪名成立，最能说明问题的，还是李建军自己的批评行为。 你看，李建军这个道德形象可疑的家伙，早在西安谋食的时候，或者，准确地说， “在贾平凹的《土门》发表不久(大概是1997年左右)”、还没有成为“真正的批评 家”的时候，并没有“对贾平凹及其作品给予尖锐的批评倒是处处为他的某些写 法开脱和唱赞歌”,而在“调离家乡之后，却一反常态，翻脸不认人”。

邰先生的话里，有虚假的想象，也有真实的消息。是的，虽然我从来不认为 贾平凹是什么动辄引发“地震”的“大师”,也不认为他是什么“五百年必有王者 兴”式的“天才”,但是我承认他在写作上确实有一些值得肯定的地方。比如，贾 是一个少见的勤奋的作家，能在任何条件下和心境里笔耕不辍；是一个善于倾 听别人的叙说并善于将当下流行的话语资源转化为写作内容的作家；是一个有 “飞蛾扑火”一样的写作勇气的作家，敢于豁出去表现那些极端形态的体验和想 象；有时还是一个能对时代情绪和社会心理(如“浮躁”情绪、“颓废”心态以及都 市生活的异化状态等种种怪异的病象和诡诞的现象)及时感受和叙写的作家； 同时，他还是一个文体意识觉醒比较早的作家(但在文体实践上问题多多，并未 达到堪称“大师”的境界)。但是，从根本上讲，他文化修养较差，生活阅历贫乏， 审美趣味病态，道德诗意苍白，本质上是一个思想混乱、自哀自恋、缺乏内在活 力和道德激情的作家，不仅远不是所谓的“大师”,而且还是一个应该警惕和质 疑的复杂而怪异的文学现象。

我的确在“1997年左右”说过贾平凹的“好话”,但从未“处处”为他“开脱和 唱赞歌”。恰恰相反，1997年2月15日下午，在西安白云宾馆举行的关于《土 门》的讨论中，当着贾平凹的面，我谈得最多的，还是贾平凹小说写作中的问题。 这次讨论谈到了五个问题：“乡村都市化是一个世界问题”、“最后的家园在哪 里”、“民间立场带来了看问题角度的变化”、“碎片连缀式结构及其得失”和“要 直面现实也要高扬理想的旗帜”。我除了在第一个问题上肯定贾平凹“敏锐地

**驳庸俗的血亲主义批评** **169**

关注到城市化带来的诸多问题”①,在其他四个问题上的意见和看法都是质疑性 和批评性的。例如，对“最后的家园在哪里”,我的回答是：“真正的家园必须到 宗教里寻找。家园有一种终极色彩，必须以宗教为背景。佛教是冷凉性的。基 督教具有家园的色彩，所以平凹应该向基督教靠拢。没有宗教，没有罪感，没有 末日感，人就没有自省精神，不能控制自己的行为，就什么都敢干，甚至会胡作 非为。中国文学缺少家园感就在于没有宗教感。”②观点自然有些简单，但可以 看出我对贾氏出入庄禅、混迹佛道的“精神流浪”状态是持批评态度的。针对贾 平凹的《土门》等小说中“一个主观性细节反复出现的问题”,我指出，“这样一方 面能把作者的意图显示出来，另一方面也有不好的效果，就是重复。对此要加 以节制”③。贾平凹说采用散漫的“聊天的方式”和《尤利西斯》的“潜意识”自由 联想方式写小说，可以“使小说更接近真实”。我不同意他的观点，因为，在我看 来，“文学毕竟是经过整合过的世界，文学的世界与原来的世界永远是两回事。 不能把原有的真实与经过整合的真实对立起来。马尔克斯的《百年孤独》,内容 丰富，而时空是高度融合的，就是整一化的结果。梅里美的小说保持着小说的 秘密、情节的魅力和必要的张力，很好看，很有艺术的魅力。平凹应把小说的魅 力重新融合进他的小说中去”④。我反对颠覆一切规范、拒绝一切固有经验的所 谓“创新”,强调“轨则”的意义：“创造、创新不能脱离一定的文学轨则。同样的 轨则中也能出现不同的很好的作品，如律诗。文学表现人物，性格化就很重要。 《土门》中的人物有些模糊。人物的可信性也很重要，不可信就无法感人，破坏 人的阅读心理。梅梅作为一个农村的女子，却热衷于收藏明清家具，在可信上 就有点问题。创造最重要的是开掘内在的精神空间。不能为形式的创新而牺 牲更重要的东西。唯新是从，结果也留不下任何东西。”⑤在谈到贾平凹性描写 的丑和脏的问题时，我鲜明地表达了自己的观点和态度：“不管你写了什么,应 该让人感到干净，这是(对)审美能力的一个考验”;“康德和托尔斯泰都认为性



① 惠西平主编：《突发的思想交锋 博士直谏陕西文坛及其他》,太白文艺出版社，2001年，第 340页。

② 同上书，第347—348页。

③ 同上书，第352页。

④ 同上书，第355页。

⑤ 同上书，第357页。

170 **文学还能更好些吗**

是肮脏的，公开否定性，国内很多人则争先恐后写性，似乎不写性就是低能儿。 这个时代是一个感情放纵的时代，艺术上需要含蓄和节制。从个人审美情趣上 说，我喜欢纯洁的东西，喜欢于净的东西，包括劳伦斯的作品我都不大喜欢。我 认为我还不是感情脆弱的读者”①。这等于是在当着贾平凹的面，批评他的《废 都》等作品在性描写上泛滥、粗俗，与我后来所写的三篇批评《废都》的文章，在 立场上是前后一致的，在思想上则是一以贯之的。事实俱在，明明如月，邰先生 怎么能执砼砼之信，说我“处处”为贾平凹“开脱和唱赞歌”呢?这样的“信口胡 说或者无视事实”,似乎并不是邰先生所宣扬的“我们一定要抱着”的“真正公平 和客观的态度”。虽然邰先生是学为人师、行为世范的“教授”,断然不会因为 “握手”之类的上不得台面的事情而与我“执气”,而“恼羞成怒”地“臭臭”我，但 是，莫名其妙地遮蔽真相，肆无忌惮地歪曲事实，却不仅会让人怀疑他的“批评 的动机和态度”的“纯正”,而且似乎也无助于被批评者的“清醒从而有所改 进”——“这实在是令人痛心和遗憾的”。

事实上，早在1995年，在丈八沟召开的由陕西作协组织的一次长篇小说讨 论会上，我就尖锐地批评过贾平凹小说的脏和俗的问题，后来，还在发表于《延 河》(1996年第5期)杂志的一篇题为《小说的精神及当代承诺》的文章中，把《废 都》当做福克纳所说的那种描述“人类内分泌物”的典型。而在《宁静的丰收》一 书中，我说《废都》“虽然以稚气的大胆和率直，揭示了世纪末中国知识分子精神 生活中普遍存在的颓废、悲观、压抑、苦闷的心态和情绪，具有令人震惊的真实 性力量，但它缺乏道德上的纯洁性，缺乏必要的思想深度和意义空间，因而是一 部缺乏广泛和持久影响力的作品”②;还在批评陈忠实的《小河边》“非常浮泛”的 时候说贾氏的短篇小说《满月儿》“本质上虚假”③。其实，我对贾氏的包括散文 在内的创作整体上评价一直不高。他的文体虽然从孙犁和沈从文，从古代小品 尤其是晚明小品里汲取了一些滋养，获得了一些启示，但是，多有用语不当、拟 喻失伦的情况发生。尤其是那趣味格调，酸文假醋，拿腔作调，半今不古，令人



① 惠西平主编：《突发的思想交锋 博士直谏陕西文坛及其他》,太白文艺出版社，2001年，第 358—359页。

② 李建军：《宁静的丰收——陈忠实论》,华夏出版社，2000年，第292页。

③ 同上书，第17页。

**驳庸俗的血亲主义批评** **171**

腻味。从内在激情和道德诗性上看，贾氏的作品尤其是小说作品，很少有路遥 作品中的那种温暖、美好的精神力量，缺乏可以对他人的心灵发生持久影响的 道德激情和诗性意味。总之，就整体而言，我对贾氏的创作的质疑和批评是贯 穿始终的。

退一步讲，即使我过去一直都“处处”讲贾先生的“好话”,难道就不可以在 他的创作出了问题的时候说说他的“坏话”吗?即使对同一部作品，过去说过 “好话”,但情随事迁，学随年进，后来又有了新的甚至完全不同的感受、认识和 判断，谁又能剥夺人家以“坏话”的形式说出此时此刻的真实体验和真实思想的 权利?难道对一部作品的这一方面说过“好话”,就不能同时对它的那一方面说 说“坏话”吗?难道你们能与一个过去把《废都》骂得狗屎不如的人“相逢一笑泯 恩仇”,允许他现在不着边际地赞美《废都》,而且变着法儿替贾平凹“开脱和唱 赞歌”,就不能同一个曾经说过贾先生“好话”的人友好地“握手”,就不能大度地 允许他现在来说说“消极写作”的“坏话”吗?

按照邰先生制定的文学批评法典里的逻辑和戒律，别林斯基既然当初写过 《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》高度评价果戈理，后来就不该再写 《给果戈理的一封信》毫不宽假地“愤怒”地反对果戈理；同样，巴赫金既已在早 年批评陀思妥耶夫斯基的所有人物都存在问题，原因是他们的对话退化成辩 论，“作者没有形成统一的面孔”①,那么,他后来就不可以将关注的焦点从“作 者”身上转移到“人物”身上，将陀思妥耶夫斯基过去的“问题”当做今天的“经 验”,并最终将自己说过的“坏话”转化成“好话”,否则，就是“道德游移”,就是 “自己打自己的耳光”。总之，我们从邰先生的批评法典里，不仅看到了要求批 评家必须维持观点的始终一致的谵妄的偏执，不仅看到了认识论上的教条主 义，还依稀看到了他的意识深处的奴隶主义和封建主义鬼影：似乎批评家对作 家，也应该像封建社会的奴隶对主人、妇女对丈夫一样人身依附、从一而终；似 乎我们时代的批评家，也要像封建社会的被人“倡尤蓄之”的官僚诚惶诚恐地效 忠皇帝一样，至死靡他、九死不悔地效忠作家。



① 巴赫金：《巴赫金全集》,第1卷，河北教育出版社，1998年，第116页。

172 文学还能更好些吗

三

邰先生也强调“理性”和“客观”的价值、“真诚和良善”的意义。然而，令人 遗憾的是，他的文章却写得纵横缪戾，纷纭舛错，不仅在逻辑上前后互相拆解， 而且，道德行为和伦理主张也互相打架。例如，贾平凹因为揣度李建军批评他 的动机，而想象出的由“握手”而“执气”的莫须有的故事，虽然是写小说的上好 材料，但绝不是展开批评的可靠依据。对这样的“齐东野语”式的故事，一个志 在研究文学的人，要么完全置之不理，要么须付出更为审慎的努力才能发现并 揭示问题的真相，然而，邰先生却出于捍卫“大师”尊严的简单的义愤，根据虚无 缥缈的“传言”,对我进行道德批判，显得既不“理性”,也不“客观”,同时，与“真 诚和良善”似乎也没有什么关系。

不错，握手作为文明的行为，的确与人的教养和尊严感密切相关，但是，对 心智正常的人来讲，它似乎还没有重要到不可思议的程度。当然，凡事情都有 例外。例如，在《废都》里，就有一个“一脸黄胖肉”的黄厂长，见到著名作家庄之 蝶，就像库尔班老大爷见到“伟大领袖”毛主席一样激动：“庄先生的大名如雷贯 耳，今天总算见到了!我来时说去见庄先生呀，我那老婆还笑我说梦话。这手 我不洗了，回去和她握手，教她也荣耀荣耀!”①遗憾的是，贾先生似乎并不是庄 之蝶，而我则肯定不是“黄厂长”——对我来讲，现在的中国，似乎还不存在一双 如此伟大而神奇的手，会令我因为自己的手没有与它们发生关系而“很没面 子”。因此，似乎无须劳顿任何人为了我而拿名人的一双不干不净的手说事儿。 如果真要说出个子丑寅卯、五麻六道，我这里有比“握手”更庄严的“事实”,证明 贾平凹先生实在待我不薄，而我则实在没有理由“恼羞成怒”地“臭臭他”,例如， 1995年他曾与孙见喜一起，把《土门》的手稿复印件送给我看，还在《土门》的研 讨会上，送了他的一幅字给我。

贾平凹对我的善意和友谊，还可以从他的传记里得到“证实”。在孙见喜先 生的《贾平凹前传》的第三卷《神游人间》的第八章，有这样一件“值得记载的文 学事件”:“在这牛年(1997年)的最后一天里，贾平凹约见了青年学者李建军先



① 贾平凹：《废都》,北京出版社，2003年，第47页。

驳庸俗的血亲主义批评 **173**

生。李为中国人民大学硕士研究生出身，致力于当代小说研究，曾任陕西师范 大学讲师，现正在攻读人民大学文学博士学位。平凹一直在思考一个问题：进 入经济社会，何以物欲横流道德沦丧?中国社会转型之后，旧观念逝去新观念 尚未确立，国人心态浮躁、精神惶惑，何以重铸民族灵魂?李建军带来了人民大 学哲学系教授张立文先生的研究论著:《21世纪文化战略构想》,及人大学者最 前言的哲学成果。”接下来，“李建军”还详细介绍“中国哲学面临着五大任务”, 而贾平凹则“静静坐着，一动不动，他神情肃穆，目光沉重，李建军的话像一记记 重槌撞击着他的心：‘……”孙先生在详细地介绍了“李建军”的谈话内容之后， 接着说：“青年博士宏论滔滔，两个小时不绝口，贾平凹没有说一句话。”于是， “李建军端起茶杯，用质疑的眼光看着他”,只见“他轻声幽气地说：‘这事情还得 一会儿闹哩。”①

“博士”滔滔两小时，“大师”妙论一句话，曲终奏雅，要言不烦，戛然而止，意 味深长。“大师”与“博士”,一个微笑，一个拈花，情往似赠，兴来如答，灵犀相 通，令人羡煞!那个被“大师”礼贤下士地“约见”的“博士”,受此礼遇，还有什么 必要在乎一次未与“大师”握手的感觉；反过来讲，“大师”又有什么理由不与自 己曾经“约见”过的、为他滔滔不绝“两小时”的“博士”握手呢?

我在这里被孙先生生动地刻画成一个俨乎其然的“博士”,学识渊博，赛过 苏秦，口若悬河，可敌张仪。然而，遗憾的是，孙先生这里定然是记忆有误，张冠 李戴，以致他在这部替“大师”立传的著作中塑造的“李建军”,同邰先生的“握 手”推测一样，都是想象出来的“乌有乡消息”:我从未送我见所未见的《21世纪 文化战略构想》给贾先生，也不曾“宏论滔滔，两个小时不绝口”地向他贩卖我闻 所未闻的“中国哲学”。当然，不是我不想体验近距离接触“平易近人”的贾先生 的“感动”与“荣耀”,而是我没有这样的机会(1997年年底我正在北京焦头烂额 地准备应付繁重的期终考试);也不是我不想对尊敬的贾先生贡献自己的知识， 而是我没有这样的能力 对末学肤受、浅希近求如我者来讲，在两个小时的 时间里，“不绝口”地用“中国哲学”的“一记记重槌”猛烈地“撞击着他的心”,简 直像“挟泰山以超北海”一样不可能。《贾平凹前传》的封面上的广告词是：“故 事化，家常话，平民化，开拓大师的人性空间。”因为要追求“故事化”效果，借助



① 孙见喜：《贾平凹前传》,第三卷，花城出版社，2001年，第371—372页。

174 文学还能更好些吗

想象和虚构就是一件“合法”的叙事策略；因为要“开拓大师的人性空间”,所以 默默无闻的普通人就活该被当做烘云托月的道具，供“大师”的传记撰写者随意 摆置。总之，为了“大师”能扶摇直上“神游人间”,为了便于他引发强烈的“大地 震”,作家天经地义地享有把传记写成小说的特权，但是，一个以理服人的批评 家，即便他有着与“大师”的传记作者一样的让“大师”更加伟大的“动机”和理 想，也不能根据莫须有的“据说”和不靠谱的“传言”信口开河、妄下雌黄，因为那 样做真的很丢人---—即使在没有“大师”投掷过来的“炸弹”的情况下，也会引起 任何一个有自尊心的人的“敏感”。

四

蔑视事实，强词夺理，是所有非理性批评的共同特点，也是邰先生这篇 “质疑”文章的致命伤。在“要事实，还是要真实”一节中，他不仅极其荒谬地 将“生活真实”与“艺术真实”对立起来，而且完全不顾“事实”地替贾平凹作品 中的病象文过饰非。例如，《废都》中写庄之蝶在“千米左右”的地方看见了阿 灿，阿灿也看见了他，“猛地呆住，遂转身却往回跑。上车的人已经上了车，车 门已关，她就使劲地敲车门；车门开了，便一个侧身冲挤上去。庄之蝶刚跑到 车门下，门呼地关了……”我认为贾平凹因为缺乏空间距离感，所以在细节描 写上不真实：首先，凭肉眼辨认出一公里处的熟人几乎不可能，而要庄之蝶在 阿灿上车的短时间内跑完一千米的距离，追到她跟前，则是断然不可能的。 但是，邰先生承认“视觉失误的确存在”,但同时却说这有可能是“十米”之误， 认为“李先生抓住作者的一字之误，完全不考虑整段的描写，这未免有点骨头 里挑刺吧”!

那好，我们就放在“整段的描写”里看看“十米”之说是否合理、真实。根据 贾平凹的叙述，庄之蝶是在带着唐宛儿游玩的时候，看见阿灿的。那么,庄之蝶 看见阿灿的时候，唐宛儿在干什么?在撒尿。庄之蝶提醒她：“往下蹲，路上过 车，甭让车上人看见你那屁股了。”他在路边听着唐宛儿唱歌，又担心怕过路人 也听到了往这边看，于是便“前后左右扭着脖子瞭哨。先是一只野兔从路的这 边蹿向路的那边，迅疾若一只影子，后又见前边千米左右站了四五个人，忙压低

驳庸俗的血亲主义批评 **175**

声音说：‘好了，别唱了。”①

“千米左右”的距离尚且让庄之蝶担心唐宛儿的“屁股”被人看见，那么,若 将“千米”换成“十米”,唐宛儿的“撒尿”问题又该如何处理呢?要么是“千米”, 要么是“十米”;倘若选择前者，庄之蝶看见阿灿不真实，倘若选择后者，唐宛儿 的“屁股”就将一览无余地暴露在所有车上乘客的眼前。二者必居其一，无一不 是虚假。难道我说贾平四“随意杜撰”还有什么不妥吗?难道我说《废都》是“反 真实性写作”,不亦宜乎?朱光潜先生在《咬文嚼字》一文中说：“咬文嚼字有时 是一个坏习惯，所以这个成语的含义通常并不很好。但在文学，无论阅读或写 作，我们必须有一字不肯放松的谨严。文学借文字表现思想感情；文字上面有 含糊，就显得思想还没有透彻，情感还没有凝练。咬文嚼字，在表面上像只是斟 酌文字的分量，在实际上就是调整思想和感情。”②看来，在文字上，用严格的尺 度批评作家，咬文嚼字，锱铢必较，或者，用邰先生的话说“骨头里挑刺”,并不全 然是一件没有意义的工作。

尤为可笑的是，邰先生一方面否定我的“艺术真实”与“生活真实”的内在契 合论，一方面却不得不采用同样的策略。例如，他为了替《废都》的非理性倾向 和胡编乱造辩护，就用“生活”的如此这般的真实性来证明小说的这般如此的合 理性：“这个时代有一个突出的特点就是：无奇不有。天上出现了四个太阳、终 南山的老牛能说人话、活人喜欢睡在棺材里、尼姑竟然生孩子、声名在常人中具 有摄人魂魄的效应等……《废都》的部分价值就在于对名人的异常效应的揭示， 社会上有多少青年因为得到了名人的签字而欢喜欲狂，又有多少女子愿意自动 地为名人献上自己的色相而无怨无悔。也许我们会说这种行为荒诞不经甚至 下流无耻，但当今社会上这种事难道还少吗?青春少女嫁给老翁、未婚女子愿 做二奶，这既(原文如此，疑应为“即便”——李注)不违法也超越了道德，谁又有 资格去指责他们呢?现在的社会是多元价值观并存的时期，每个人都有自己独 立选择生活方式的权利，他人无权干涉。这种自由的任性的生活状态在一定程 度上未尝不是社会务实和进步的标志。贾平凹以作家的敏锐发现并揭示这一 点，我们不但不给予肯定又怎么能横加指责呢(原文如此——李注)?”



① 贾平凹：《废都》,北京出版社，2003年，第417页。

② 朱光潜：《朱光潜全集》,第四卷，安徽教育出版社，1988年，第215页。

176 文学还能更好些吗

这段似是而非的议论，典型地表征着我们这个时代在价值观上的病症；任 性妄为成为一种时髦；是非、善恶、美丑之辨成为多余的问题，于是，道德的绿灯 向一切反道德的野蛮行为打开；享乐主义驾着非理性主义的破车，在相对主义 的康庄大道上风驰电掣。正因为患有这样的文化症候，邰先生才会给我们贡献 更为诡谲的奇妙见解：“女人和男人的关系最简单的表现为性，所谓爱情这种崇 高的字眼也往往首先在有了性的前提下才能出现，以往作品中描写爱情的失误 就在于把爱情写得太复杂，写得太缥缈。而贾平凹的功绩就在于他还原了爱情 的真面目，所谓先有性再有爱情。因此不写性，爱就是虚妄；反过来写性才容易 揭示人的深层心理即潜意识和无意识。性是现代小说写人的一个独特和有力 的角度，也是贾平凹的特色所在，这一点大家是有目共睹的。《废都》之流行由 于性，不把性写得如此露骨，那么《废都》又有什么新奇可言呢?”作者对性与爱 的关系的大胆诠释，对“以往”作品描写爱情的局限的判断，对贾平凹“露骨”地 写性的合理性的辩护，都是与固有的常识对着干、拧着说的，在颠倒黑白、混淆 是非上，显示了一种令人惊讶的无畏和无知。这让人不由得想起了《哈姆雷特》 里丹麦王子对因为看到“鬼魂”而觉得“不可思议”的霍拉旭说的一句话：“那么 你还是用见怪不怪的态度对待它吧。霍拉旭，天地之间有许多事情，是你们的 哲学所没有梦想到的呢。”①是的，天地间的确有许多事情，是在我们的哲学和想 象之外的!

邰先生还有更令人惊诧的诞罔不经的言论呢。在我看来，贾平凹的语言看 似独特、成熟，其实病象多多，早就应该有人认真、负责地指出和研究。但邰先 生却不这样认为。他不仅为贾平凹的语言病象辩护，而且还一概而论地认为作 家“的确是特殊的人……他们又有这种破坏和创新语法的特权，因为他们是语 言大师或语言规范的形象大使”。是的，作家固然是一群“特殊的人”,但再“特 殊”他也是人，也必须好好说人话，而在写作上好好说人话，就是要求作家必须 遵守起码的语法规范和修辞原则，就是要求从事文字工作的人，必须像胡适在 写于1916年的《文学改良刍议》中主张的那样：“须讲求文法”②;另外，“语言大 师”并不是一顶廉价的桂冠，可以随便往一个“作家”或“著名作家”的脑袋上戴。



① 莎士比亚：《莎士比亚全集》,第9卷，人民文学出版社，1978年，第33页。

② 胡适：《胡适文集》,第2卷，人民文学出版社，1998年，第474页。

驳庸俗的血亲主义批评 177

尤其有必要指出的是，无论一个人有多么“特殊”,他都不享有“破坏”语言规范 的“特权”,换句话说，“破坏”能让一个人成为“特殊的人”甚至成为某些人心目 中的“大师”,但很难成为真正的“语言大师”。只有那些像爱护自己的眼睛一样 捍卫语言的纯洁性和规范性的人，才能通过切实而有效的努力，为我们的语言 提供更完美的表达方式和有价值的修辞经验，才能成为真正的被普遍承认的语 言大师。

五

好了，就算作家作为“特殊的人”,享有“破坏和创新语法的特权”,一个并不 “特殊”的学者、评论家，却必须明白自己应该像普通人一样使用语言，而不能像 “作家”和“语言大师”那样随意“破坏”基本的语法规范和修辞原则。然而，令人 遗憾的是，邰先生似乎也属于“特殊的人”,似乎也在恣情快意地享受着“破坏” 语法规范和违反事理逻辑的“特权”,否则，我们无法解释在他的这篇为贾乎凹 辩护的文章中，怎么会有那么多的用词不当、文理不通的病句：

这种观点倒不失为一种肯繁之见，但令人困惑的是李建军先生自己在“贾 作四评”中正好犯了某些类似的诟病……

“肯繁”比喻要害、关键的地方，是个名词，一般只用来在固定的语式中作宾 语，例如：“深中肯繁”、“直中肯繁”、“咸中肯繁”;改为“中肯之见”或可通也。而 “诟病”是个动词，意为“指责”、“侮辱”,邰先生想当然地把它当做“毛病”、“病 症”来用，显然大错特错矣。

倒不是说乡党就不能批评，问题在于他为何前倨而后恭?

事实上，根据文章的逻辑顺序，这个成语应该变通性地表述为“前恭而后 倨”,因为，“李建军先生”前边说贾先生的“好话”,此为“恭”,后来却“翻脸不认 人”,此为“倨”。

178 文学还能更好些吗

在贾平凹看来(我推测),是自已一次失礼的行为伤害了李建军的自尊 心……

“一次失礼的行为”到底是出自“在贾平凹看来”,还是邰先生自己的“我推 测”?批评不是隔座送钩的游戏，也不是口耳之学的别名，因此，这种似是而非、 夹缠不清的表达，除了“引起了当事人以及批评同行的鄙视”,我实在看不出它 有什么别的价值和意义。

贾平凹以作家的敏锐发现并揭示出这一点，我们不但不给予肯定又怎么 能横加指责呢?名者实之谓也，名声不虚，它代表着成功，所以人们对名敬仰 就很正常，对名的敬仰潜含着一种趋向崇高的心理，因此，即使发展到崇拜名 人也无可厚非，当然以不走极端最好。

“不但……又怎么”是一组缺乏关联性的疙里疙瘩的搭配；“名者实之谓也” 则是一句反逻辑、反常识的判断。辨名实，断是非，分善恶，乃是人类进行自我 认知的重要内容。名与实从来就不是一回事，因为，“名者实之宾也”。正因为 名实有别，名因实立，实因名显，苏轼才在《震奎阁碑》中说汉明、梁武“缘名失 实，去佛远甚”①,人们才强调“循名责实”,才追求“名副其实”。倘若你坚持认为 “名者实之谓也”的逻辑成立，那么就得承认“邰者贾之谓也”也是一句意味深长 的禅语。另外，从逻辑上讲，前边既已说“即使发展到崇拜名人也无可厚非”,后 边的“当然以不走极端最好”就属于颠三倒四的自我拆解。

《废都》的语言虽半文半白，却很独特。既不生僻也不浅陋，尤其是别致、 新鲜，应该说没有什么值得指责的，但李先生却要简单地把它与《金瓶梅》、《红 楼梦》等明清小说作对比，硬要指出其有抄袭之嫌，虽所举例证言之凿凿，实为 吹毛求疵，没有价值。

“浅陋”的意思是“见识贫乏、见闻不广”,用来描述或形容语言风格是不妥



① 孔凡礼点校：《苏轼文集》,第二册，中华书局，1986年，第502页。

驳庸俗的血亲主义批评 **179**

当的；带点的“是”字可删；一般来讲，“值得”后面指涉的是肯定性的内容，可以 说“值得赞美”、“值得学习”,但决不可以说“值得指责”,否则，人家会反问邰先 生：既然《废都》的语言连“指责”都不“值得”,你为何还要为它大唱其赞歌呢? 还有，“言之凿凿”一语也因为措置不当，而与“吹毛求疵”相矛盾。有道是：“言 之凿凿，如指诸掌。”你怎么能说人家举出非常确实可靠的例证是“吹毛求 疵”呢?

六

那么,到底是我对贾平凹的批评“矫枉过正”、“动机”可疑呢，还是邰先生的 批评缺乏起码的学术理性和“客观”品质?答案似乎不言自明。虽然如此，我还 是对邰先生的意气用事的批评风格和打群架式的批评行为感到好奇和不解：难 道他不知道从“握手”和“执气”这样的妇姑勃豁式的流言里，既找不到批评的有 效的“策略”也得不出可靠的结论吗?难道他作为贾平凹研究的专家，竟然一点 也没有看出贾平凹并不是什么“大师”,而只不过是一个“著作等身”的“著名作 家”而已吗?难道他竟然看不出贾平凹作品在内容和形式上存在的问题吗?如 果他清楚地了解这一切，为什么还要这样替他辩护；如果他对这些问题毫无认 识，那他的研究还有什么意义?难道邰先生费心劳力地搞研究，就是为了证明 谁胆敢尖锐地批评贾平凹，谁就一定要“自己打了自己的耳光”?或者就是让邰 先生自己最终蒙羞受辱，陷入比“打自己的耳光”更尷尬的境地?唉唉，看来要 想避免“矫枉过正”,要想动机“纯正”地研究文学，实在也不是靠意气用事或说 几句漂亮话就能解决问题的。

从谱系学上考察，邰先生的批评乃是当前流行的庸俗批评模式中的一种。 我称之为“庸俗的血亲主义批评”。它与受金钱或者贪欲奴役的拜金主义庸俗 批评不同。信奉拜金主义庸俗批评的人彼此之间没有牢固的精神维系。他们 唯利是图，无情无义，有利则来，无利则去，其行为具有自私自利的个人主义色 彩和见风使舵的投机主义倾向。如果说拜金主义追求的唯一目标是利益，那 么,血亲主义看重的则首先是情感。因地缘、学缘、血缘而结成神圣、牢固的精 神同盟的血亲主义分子，结伙抱团，党同伐异，一损俱损，一荣俱荣，只讲意气，

**180** **文学还能更好些吗**

不论是非。他们在文学批评行为上的突出特点，是粗俗的市侩习气和任性的颜 预做派；从手段上看，他们靠喊喊喳喳的流言飞语和鸡毛蒜皮的闲言碎语攻击 论敌，试图通过道德贬损和人格羞辱实现有效的精神杀伤。

然而，由于具有任人唯亲的先天性局限，血亲主义文学批评往往很难理性、 客观地认知世界、认知自我。他们的认知视野是封闭的、狭窄的，关注的焦点每 每局限于血亲关系内部，而很少胸襟恢廓地顾及外部世界。他们好像殷海光先 生批评过的那种“自我中心的论断”:“限于自己的观念圈子，而不知尚有一外在 世界，依此观念圈子所作的论断叫做自我中心的论断(Ego-centric predica- ment)。…… 生活在这种病症里的人，只知有己，不知有人……这里所谓的‘自 我’可以扩大。它可以是我一个人，也可以是我所出生的乡村，可以是我所在的 社群，可以是我所在的学校，可以是我所在的邦国，可以是我所在的文化背景 ……自我’在这些范围里扩大时，极易与‘团体意识’化合。于是，‘我’所在的 团体总是最好的。碰到团体以外的人直率地批评我所在的团体有何弊端时，我 总是不问青红皂白，不怡于色。于是，我与人之间竖立起一座心理铁幕。”①他们 的认知方式是简单的、幼稚的。对于血亲关系内部的人和事，他们倾向于用极 度夸张的话语进行肯定性评价；相反，对血亲关系之外的人和事，则要么毫无兴 趣、漠不关心，要么倾向于以消极的态度进行审视或用粗暴的方式进行评价。

面对由血亲关系形成的社会群落，你开罪于其中的一个人，便是得罪了他 们所有的人，因此，一个因为文学而与他们发生冲突的人，从一开始就要有勇气 面对这样一个可能会令你“敏感”的严峻现实：血亲群落中的一个人不与你“握 手”,便意味着你要受到该群落所有人的冷遇甚至羞辱，而且，不仅如此——你 还将因犯了他们的众怒而“自己打了自己的耳光”!

2005年2月17日，北京



① 殷海光：《逻辑新引 ·怎样判断是非》,上海三联书店，2004年，第243页。

**驳庸俗的血亲主义批评** **181**

**再读《百年孤独》,重温现实主义**

如果要从千百部外国小说里，找出一部对“新时期”以来的小说叙事影响最 大的作品，那么,像许多读者一样，我会毫不犹豫地选择马尔克斯的《百年孤 独》。可以肯定地说，如果没有《百年孤独》的影响，许多中国小说家的叙事，可 能就是另外一种样子。

二十世纪八十年代初期，马尔克斯的《百年孤独》,这部构思了十五六年，写 了将近两年，出版于1967年，并于1982年获诺贝尔文学奖的伟大作品，终于被 翻译成了中文。在“文革”十年以及此前的更为漫长的时间里，我们长期处于禁 锢甚严的“封闭社会”(closed society),对世界文学的发展状况，所知甚少。这 使得《百年孤独》的出版，成为令人兴奋不已的文学事件。阅读资源极度匮乏的 中国读者简直被惊呆了。人世间竟然还有这样的小说!小说竟然还可以这样 写!竟然可以写得如此绚烂而又朴素，如此神秘而又单纯，如此活泼而又庄严!

对荒芜的中国当代文学来讲，《百年孤独》仿佛久旱之后的一场及时雨，仿 佛酷夏季节的千里快哉风。它带给中国读者的，是全新的文学经验。它天马行 空的想象力，它五彩纷呈的修辞，它腾挪自如的叙事，它诡秘奇崛的魔幻，无不 令中国读者大开眼界，叹为观止。不仅如此，它所叙写的生活图景，我们也一点 儿不觉得陌生。普遍的贫穷和愚昧，失去理性的疯狂，大规模的内战，残酷的权 力斗争，视生命如草芥的虐杀，以及那种经历过可怕的混乱之后仍然停滞不前 的“惰性”,这一切，在我们读来，是如此熟悉，恍惚间，甚至有一种自己的秘密被 别人窥破的感觉。

然而，很多时候，我们对《百年孤独》的读解，似乎仍然是简单的、外在的，很

**182** **文学还能更好些吗**

有点买椟还珠、宝山空回的意思。时髦的小说观念告诉我们，“如何写”远比“写 什么”重要，只要把“如何写”的问题解决了，其他的问题就都不是问题了；小说 家可以没有思想，可以不动感情，可以不刻画人物——-叙事行为就是一切，而无 动于衷的“零度叙事”乃是小说艺术的最高境界。于是，面对《百年孤独》的时 候，我们便把注意力放在了它的叙事技巧和艺术形式上。有的作家读《百年孤 独》,甚至只兴冲冲地读了几十页，便废书不观，便自信已经体悟到了马尔克斯 的小说写作的真谛，便失去了对马贡多世界细观深察的兴趣。

从此后，你可以在许多小说中，看见中国作家对《百年孤独》叙述方式的陈 陈相因的模仿。“许多年之后，当某某……他(才、将会)想起……”这样的句式， 已经成了不少中国的小说家如法炮制的套板。至于自己笔下的人物是不是真 的“会想起”许多年前发生的事情，至于这样的叙事方式是不是符合中国小说的 叙事经验，是不是契合中国读者的文化心理和阅读习惯，他们似乎并不十分措 意。想想看，如果《红楼梦》在开卷第一回的第一句话里，便说“许多年后，当林 黛玉在潇湘馆寂寞伤怀之日，彻夜难眠之时，定然会思念起昔日在南方无忧无 虑的生活”,那该有多么煞风景。

当然，“许多年之后”也不失为一个漂亮的“凤头”。据西班牙语文学的翻译 家和研究专家林一安先生在一篇谈“许多年后”叙事方式的文章中说：“这种从 未来的角度来回忆过去的倒叙手法，容纳了现在、过去和未来三个时间层面。 这是西班牙语作家惯常运用的一种句法结构，而加西亚 ·马尔克斯在他的《百 年孤独》里则发挥得淋漓尽致，独具魅力，以至于我们中国作家疯一样地跟起风 来。”①作为西班牙语叙事文学中并不鲜见的一种叙事模式，“许多年后”这种很 有吸引力的“预叙”,人们在墨西哥小说家鲁尔福的《佩德罗 · 巴拉莫》(出版于 1955年)中，已经见识过了。这样的叙事无疑有助于增强叙事的悬念感。但是， 我们也应该看到，从技巧的角度看，《百年孤独》的魅力，不仅在于它将多种时空 复合性地浓缩在一起的叙事方式，而且，还在于它对比喻、拟人、夸张、反复、寓 言和象征等修辞技巧的出神入化的运用，在于它对魔幻意象的大胆创造，在于 它的尖锐而机智的反讽姿态。

“果然不错，一个星期五的下午两点钟，一轮憨厚、鲜红、像破砖碎末般粗糙



① 林一安：《作家的出息应从“开篇”起步》,《文学自由谈》2011年第4期。

再读《百年孤独》,重温现实主义 183

的红日照亮了世界，这阳光几乎像流水一样清新。”①这句话里，马尔克斯用了三 个性质和色彩迥然不同的词语来形容红日，既有出人意料的陌生化效果，又有 耐人咀嚼的丰富意味，“憨厚”一语，甚至含着一些让人觉得亲切的幽默感。

“他们被围赶着，打着旋转，变成巨大的漩涡，并逐渐向其中心缩小，因为它 的边缘正在有条不紊地被一圈一圈地剪裁着，好像剥洋葱一样，被机关枪这把 永不知足且颇有条理的剪刀剪裁着。”②这段文字写香蕉工人遭大屠杀时的场 面，其中“漩涡”、“剥洋葱”和“剪刀”的比喻，非常形象，而“永不知足且颇有条 理”的拟人化的修辞，则表现出马尔克斯对暴政的不可遏抑的愤慨和毫不留情 的嘲怒。

霍塞 · 阿卡迪奥被人谋杀之后，“一股鲜血从门下流出，流过客厅，流下台 阶，流出家门淌到街上，在高低不平的人行道上一直向前流，流下台阶，漫上石 栏，沿着土耳其人大街流去，先向左，再向右拐了个弯，接着朝着布恩地亚家拐 了一个直角，从关闭的门下流进去，为了不弄脏地毯，就挨着墙角，穿过客厅，穿 过会客室，又穿过一间屋，划了一个大弧线绕过了饭桌，急急地穿过海棠花长 廊……最后流到厨房，那儿乌苏拉正预备打三十六只鸡蛋做面包。”③这是《百年 孤独》中最经典的细节描写之一。人血不是水，岂能这样流?然而，马尔克斯就 偏要它这样流。这样的描写，无疑是夸张的。它像希区柯克电影中的充满幻想 性的特写镜头，缓慢地延展开来，神秘而诡异；它是一个令人震撼的象征，象征 着生命超越了生死的激情和不屈不挠的意志力；它是对死者充满同情心的谛视 和吊慰，显示着马尔克斯博大的人道情怀：因为看不得别人流血，所以，他才如 此庄严而细致地描写流血。正因为这样，在《族长的没落》中，他再次以这种夸 张而不失庄严的方式，写了流血的场面④。

然而，《百年孤独》的价值，并不只在这些方面。他的另外一部分同样宝贵、 甚至更为宝贵的价值，很有可能被我们忽略掉了，例如，他的现实主义。如果说 技巧是“椟”,那么意义和精神就是“珠”———关于马尔克斯的“魔幻现实主义”, 我们似乎更多地看见了“魔幻”的技巧之“椟”,却遗忘了“现实主义”的精神之



① 马尔克斯：《百年孤独》,上海译文出版社，1984年，第310页。

② 同上书，第387页。

③ 同上书，第122-123页。

④ 马尔克斯：《族长的没落》,山东文艺出版社，1985年，第67页。

184 **文学还能更好些吗**

“珠”。读解一部作品，评价一个作家，最常见的短视和误区，就是把技巧当做一 切，就是“买椟还珠”。



从文学精神的角度来看，体现于《百年孤独》之中的马尔克斯小说写作的最 基本的特点，既不是“技巧拜物教”的形式主义，也不是“纯文学”的唯美主义，而 是充满激情和勇气的现实主义。虽然，在当下的文学语境里，将一个作家命名 为现实主义作家，是一件让彼此都很尴尬的事情，因为，被命名者不会觉得你在 赞美他，而是在贬低他，但是，马尔克斯知道人家这样评价他，一定会非常高兴 的，因为，成为一个现实主义作家，正是他追求的理想目标。

马尔克斯做过记者。记者和医生是离作家最近的两种职业。医生之所以 接近作家，是因为他们面对的都是病苦和拯救①;记者之所以接近作家，是因为 他们关注的都是现实和真相。契诃夫和鲁迅都懂得医学，海明威和马尔克斯都 从事过新闻工作，而布尔加科夫则既做过医生，又做过记者。他们早先的专业 知识和丰富经验，对他们了解现实和揭示人性，提供了极大的便利和帮助。马 尔克斯说：“作为小说家，我最美好的东西是来自于我对新闻工作的爱好、我作 为新闻工作者的修养和我作为新闻工作者的经验。这为我培养了对现实的感 受力。没有这种感受力，任何小说家也不可能成功。当然，我最美好的东西即 政治觉悟，也是来自新闻工作。而政治觉悟，众所周知，是对现实的感受能力的 最高表现。”②记者生涯显然极大地影响了马尔克斯的小说写作，不仅使他在观 察社会问题的时候更加敏感，而且还培养了他的现实主义的写作态度和文学 精神。

马尔克斯关注文学写作的现实意义，试图在文学与现实之间，建立一种积



① 在混乱、恐怖的“文革”时代，彭小莲的母亲朱微明被“造反派”打得眼底和颅内出血、手臂骨折， 正是两位女医生，一个姓邝，悄悄地到家里来给她看病，一个姓查，面对凶神恶煞的“造反派”,为她开了休 假诊断书，使她得到抢救，捡了一条命(彭小莲：《他们的岁月》,上海文艺出版社，2000年，第10—15页)。 即使在可怕的“文革”时代，我们依然从她们的身上，看到人性中的善良，看到医生职业精神的伟大。

② 马尔克斯：《两百年的孤独——加西亚 ·马尔克斯创作谈》,云南人民出版社，1997年，第126 页。

再读《百年孤独》,重温现实主义 185

极的关系。他说：“小说就是用密码写就的现实，是对世界的揣度。”①在他看来， “一切伟大的文学都必须建立在具体的现实之上”②。所以，他坚持根据现实进 行创作：“在我的小说里，没有任何一行字不是建立在现实的基础上的。”③他所 理解的现实是一个辽阔的世界，而不是一个逼仄的角落。他说：“我经过长时间 的思考，终于懂得了，我的职责不仅仅是反映我国的政治和现实，而且要反映本 大陆乃至全世界的现实，绝不忽略或轻视任何一个方面。”④他害怕人们把拉丁 美洲的文学，看成一种不食人间烟火的怪物，看成一种近乎话语魔术的玩意儿， 因而，他反复强调拉美文学的“现实主义”品质和特点：“所谓拉丁美洲的魔幻文 学也许是世界上最为现实主义的文学。”⑤是文学为了现实而存在，而不是相反， 所以，他语气坚定地强调：“不是发现文学，而是发现表现生活的文学，归根结 底，这是文学的大问题。这种文学是真正有价值的、表现现实生活、表现某种现 实的文学。”⑥

现实主义文学是一种镜像性的文学。反映现实是现实主义最重要的品质 和最基本的功能。马尔克斯把反映现实生活当做文学的使命。能否真实地“反 映”和“再现”生活，在他看来，就是判断文学优劣的重要尺度：“优秀的小说应该 是现实的艺术再现。”⑦他在与门多萨对话的时候说：“事隔三十多年后，我才领 悟到我们小说家常常忽略的事情，即真实永远是文学的最佳模式。”③虽然卡夫 卡的《变形记》帮助他摆脱了“学究式的教条”,给了他写小说的灵感，但是，他也 深刻地认识到，过度的想象，无限制的虚构，会给写作带来严重的威胁：“随着年 逝月移，我发现一个人不能任意臆造或凭空想象，因为这很危险，会谎言连篇， 而文学作品中的谎言要比现实生活中的谎言更加后患无穷。”①当充满个性活 力、现实主义的“反映论”与僵硬教条、反现实主义的“反映论”,被许多中国作家



① 马尔克斯、门多萨：《番石榴飘香》,三联书店，1987年，第46页。

② 林一安编：《加西亚 ·马尔克斯研究》,云南人民出版社，1993年，第174页。

③ 马尔克斯、门多萨；《番石榴飘香》,三联书店，1987年，第48页。

④ 同上书，第82页

⑤ 马尔克斯：《两百年的孤独 加西亚 ·马尔克斯创作谈》,云南人民出版社，1997年，第118 页。

⑥ 同上书，第108页。

① 马尔克斯、门多萨：《番石榴飘香》,三联书店，1987年，第143页。

⑧ 同上书，第35页。

⑨ 同上书，第39页。

186 **文学还能更好些吗**

**不加区别地弃置不顾的时候，重温马尔克斯的这些言论，不能不让人感慨系之。**

现实主义常常被指责为功利主义和工具主义的文学。然而，人们忘了这样 一个基本的事实，那就是，现实主义文学的一个重要特点，便是它从来就是积极 意义上的功利主义文学；一个成熟的现实主义作家，从来就是一个积极意义上 的功利主义作家。事实上，一切由人创造出来的事物，包括艺术和文学在内，都 必然包含着目的性，都存在“有用”的价值，否则，它的存在就是无意义的。虽然 文学的有用性和工具性有着特殊的性质，但是，无论如何，都不能否定和取消它 的“功利性”和“有用性”,只不过，人们在理解文学所特有的价值和功能的时候， 必须特别谨慎，不要把文学降低为粗俗意义上的意识形态工具。

在马尔克斯看来，把文学写作说成完全无目的的自发行为，是不可思议和 不可接受的。他坚信文学是有用的。文学不仅可以对人们的内心生活，尤其是 人们的道德生活，产生有益的影响，甚至能在推动社会的文明进步方面，发挥巨 大的作用。他说：“对我来说，一个作家能起到的真正的、重要的影响是他的作 品能够深入人心，改变对世界和生活的某些观念。”①他在另外一个地方说：“在 优秀的文学作品里我发现总有一种摧毁已被确立的、被强加的东西和促进建立 新的生活方式和新的社会制度的趋势。总之，是改善人们的生活的趋势。”②他 因此反对一切形式的自我主义的文学。他把文学当做一个与他人、与生活有着 广泛联系的精神现象。一个作家在表达自己的意见的时候，谈论的便是“所有 的真理”:“政治的，社会的，文学的，一切的一切”。他说自己一直在寻找一种 “总体的文学”③。他显然不满于那种狭隘的局部的文学。他曾经很尖锐地批评 博尔赫斯，认为他是“最讨厌的作家”,而他的作品则是“回避的文学”:“我认为 博尔赫斯笔下的非现实也是虚假的，它不是拉丁美洲的非现实。”④

马尔克斯的内心充满对拉丁美洲的落后与停滞的忧患和不满。他要写出 自己所生活的这个大陆的与世隔绝的“孤独”,要帮助人们摆脱周而复始的“恶 性循环”。他发现人们太容易患上遗忘症，所以，他要发挥小说强化记忆的功 能，帮助人们疗治这一可怕的痼疾：“拉丁美洲的历史也是一切巨大然而徒劳的



① 马尔克斯、门多萨：《番石榴飘香》,三联书店，1987年，第68页。

② 林一安编：《加西亚 ·马尔克斯研究》,云南人民出版社，1993年，第154页。

③ 同上书，第180页。

④ 同上书，第177页。

**再读《百年孤独》,重温现实主义** **187**

奋斗的总结，是一幕幕注定要被人们遗忘的戏剧的总和。至今，在我们中间，还 有着健忘症。只要时过境迁，谁也不会清楚地记得香蕉工人横遭屠杀的惨案， 谁也不会再想起奥雷良诺布恩地亚上校。”①

在马尔克斯看来，一个作家不仅要用自己的作品说话，而且，还要身体力行 地介入生活，用自己的行动来说话。他通过自己的行动维护世界和平。他关心 那些与全世界和全人类利害攸关的事情。他对威胁人类生存的核问题尤其关 注。他加入反对核竞赛的行列，反复向公众说明核灾难必然会造成的危害和后 果。1986年8月6日，他在题为《达摩克利斯剑的灾难》的演讲中，描述了核爆 炸发生之后人类的可怕处境——除了蟑螂，几乎所有的生命，都将被毁灭：“通 俗一点说，就是世界上的每个人，包括儿童在内，都坐在一个大约四吨重的火药 桶上，如果这些火药桶全都爆炸，可以把相当于目前地球上十二倍的生命杀 死。”②他批评世界各大国之间的军备竞赛“不仅与人类的智慧背道而驰，而且与 大自然本身的智慧相悖”:“自从地球上出现可以看到的生命以来，大概又过了 三亿八千万年蝴蝶才学会了飞舞，又过了一亿八千万年一枝玫瑰才开出艳丽的 花朵，又过了四个地质年代人们才区别于他的猿人祖先，才学会了唱得比鸟儿 动听和为爱情而死。花费了那么多金钱、付出了那么多的心血、经过亿万年创 造的世界，只要按动一下电钮，瞬间便可一切化为乌有。在科学的黄金时代的 今天，悟出这样的道理对人类的智慧来讲并没有什么引以为荣的。”③事实上，这 种对人类未来的充满现实感的忧患意识，也是《百年孤独》的一个深刻的主 题——马贡多被飓风所毁灭的寓言，就包含着他对人类未来命运的深切关怀。

是的，马尔克斯任何时候都不是一个逍遥自在的旁观者，不是一个只为写 作而写作的人。他的现实主义态度，甚至日常地表现为对世界范围发生的重大 事件的关注。他不仅观察和思考，而且还要及时地发出自己的批评的声音。他 不遗余力地抨击“前苏联”击落韩国客机的行径：“不管是在和平时期还是在战 时，也不管是什么原因和理由，朝一架载有二百六十九人的飞机开火，都可以说 是不容分辩的大屠杀。任何意识形态都不能支持其这样做，任何政治考虑都不



① 马尔克斯、门多萨：《番石榴飘香》,三联书店，1987年，第105页。

② 林一安编：《加西亚 ·马尔克斯研究》,云南人民出版社，1993年，第299页。

③ 同上书，第301页。

188 文学还能更好些吗

能为其辩解，任何神明也不会对其宽恕。”①

马尔克斯对人类生活的现实主义热情，他对世界事务的积极参与的精神， 使得他的影响超越了文学的领域，使得他的声音切切实实地成为一种改变现实 的力量，使得他的思想极大地影响了那些具有变革意识的杰出的政治人物。作 为俄罗斯二十世纪最有远见和气度的伟大的政治家，戈尔巴乔夫对马尔克斯做 过极高的评价。他说：“不久前，我同拉丁美洲杰出作家加夫列尔 ·加西尔 ·马 尔克斯进行过交流。这是位智慧超群的人。他的思想境界是全球性的：只要读 一读他的一本书，就足以相信这一点。因此，谈起苏联的改革，就能够深入思考 当代的任何国际问题和社会问题。因为全世界需要改革，也就是需要发生质 变，需要向前发展。这个人的看法是意味深长的。他的看法能鼓舞人，因为它 反映了亿万人——地球上的白种人、黑种人、黄种人，总之各种人的思想、忧虑 和情绪。”②戈尔巴乔夫深刻地揭示出了马尔克斯作为一个伟大作家最重要的特 点，那就是，他把向前推进人类生活的变革和进步，当做作家最重要的使命，为 此，他克服了狭隘的民族情绪、政党偏见和种族歧视，从而使自己成为一个胸怀 博大的世界主义者，成为反映“各种人的思想、忧虑和情绪”的新人文主义知识 分子。

文学是有用的；作家应该成为对社会有用的人，应该通过文学写作和创造 “批判性言论文化”,积极地介入公共生活领域，从而最终使他的作品成为能够 对人类的生活提供帮助的有用之物 这些，就是包括马尔克斯在内的所有优 秀的现实主义作家在文学理念和文学精神上的共同特点。

三

真正的现实主义文学，就其本质而言，都是政治的文学。像鲁迅、奥威尔、 索尔仁尼琴、布尔加科夫、昆德拉等二十世纪的现实主义作家一样，马尔克斯也 是一个政治的作家。他从来不以艺术和美学的名义否定文学的政治性，恰恰相 反，他总是反复强调文学的意识形态作用。他认为一个作家不仅要接受文学即



① 林一安编：《加西亚 ·马尔克斯研究》,云南人民出版社，1993年，第135页。

② 戈尔巴乔夫：《改革与新思维》,新华出版社，1987年，第178—179页。

再读《百年孤独》,重温现实主义 189

政治的观念，而且还要通过写作积极地参与到政治生活之中。他说：“只要我们 还活在我们所生活的世界上，不积极参与政治是一种罪过。”①他这里的“政治” 完全可以被置换为积极意义上的“意识形态”。

如果说，历史很大程度上就是一种充满了政治目的和利益关系的意识形态 建构，那么,小说就是批判性的意识形态叙事，天然地具有消解虚假的“意识形 态建构”的功能。对马尔克斯来讲，通过《百年孤独》的叙事，真实地反映马贡多 人的处境，真实地揭示马贡多社会的状况，进而修正、还原被官方文本歪曲地叙 述的马贡多的历史，乃是一项重要的意识形态工作。就此而言，《百年孤独》首 先是一部解构“意识形态建构”的文本，或者，按照马尔克斯自己的表述，是一部 具有“破坏作用”的小说。通过绝妙的叙事，毁灭性地“破坏”了官方的“意识形 态建构”,真实地还原了关于马贡多的更接近事实的历史真相。

马尔克斯的这种批判性意识形态叙事，集中地体现在《百年孤独》第十五章 的关于香蕉工人大屠杀的叙事中。为了改善自己的工资待遇和福利待遇，谢纳 加的工人向香蕉公司提出一系列要求，但果品公司不仅拒绝了罢工工人的要 求，还对他们进行了极其野蛮的大屠杀。关于这场大屠杀，当时以及后来的官 方叙事，正像美国批评家萨尔迪瓦所说的那样，“必然是制度性和修辞性的”②。 这种虚假的意识形态化的叙事，造成了对真相的严重遮蔽，导致了人们对灾难 和罪恶的遗忘。

在第十五章的叙事中，马尔克斯把他特有的辛辣的讽刺技巧发挥得淋漓尽 致。利用这种充满戏谑色彩的讽刺，马尔克斯强烈地表达了他对压迫者的鄙夷 和憎恨。在官方的文件中罢工工人是“歹徒”,但是，在马尔克斯的叙事中，真正 的“歹徒”正是省军政长官和那些橡胶园的企业家。马尔克斯细致而生动地记 录了从军队开进马贡多，到屠杀，到毁尸灭迹，到平息事态，到制造充满谎言的 意识形态文本的全过程。

苦难需要记录者。历史需要见证者。马尔克斯给大屠杀安排了一个最可 靠的见证者  霍塞 · 阿卡迪奥二世。他近距离地观察了屠杀的全过程，甚至 目睹了尸体被运走和毁灭的全过程：“这次大屠杀大概已经过去了好几个小时



① 马尔克斯：《两百年的孤独 加西亚 ·马尔克斯创作谈》,云南人民出版社，1997年，第88页

② 林一安编：《加西亚 ·马尔克斯研究》,云南人民出版社，1993年，第320页。

190 文学还能更好些吗

了，因为尸体已经像秋天的石膏一样冰凉，也像石膏这种石化的泡沫一样坚硬； 另外，把尸体装进车厢的人还曾有足够的时间把它们像香蕉串一样排得整整齐 齐。霍塞 · 阿卡迪奥二世想摆脱这场噩梦，他顺着火车前行的方向，从一节车 厢爬到另一节车厢。当火车经过沉睡的村镇时，在透过车厢木栅栏窗户射进的 闪光中，他看到身边是男人的尸体、女人的尸体和儿童的尸体，他们都将像剔出 来的烂香蕉似地被抛进大海里去。”①霍塞 · 阿卡迪奥二世的感受和印象，细致 而深刻，无可辩驳地证明了他所看到的一切都是真实的，都是切切实实地发生 了的。马尔克斯对大屠杀过程的细节描写，就像用金刚钻在大理石上刻画出来 的一样，非常清晰，非常生动，具有不容置疑的真实性和准确性。

然而，官方的意识形态宣传如此成功，以至于人们最终几乎毫不怀疑地接 受了他们的所有叙事：“政府通过所能运用的一切宣传机器，千遍万遍地在全国 反复重申，于是，一种官方说法终于站住了脚，这就是：没有人死亡，工人们已经 满意地回到了家里，香蕉公司在下雨期间暂停各项活动。……白天，军人们把 裤腿卷到半腿高，在马路上的激流中涉来涉去，和孩子们一起玩着翻船沉舟的 游戏；晚上宵禁以后，他们就用枪托砸开一家家的门，把嫌疑分子从床上拖起 来，然后把他们送上永远没有归途的旅程。这还是第四号通令所规定的追捕和 消灭那些歹徒、杀人犯、纵火犯和骚乱分子的行动，但是军人们对这些受害者的 家属却矢口否认。这些家属挤满了长官的办公室，要打听消息。‘这肯定是做 梦’,军官们反复重申，‘马贡多过去没有，现在没有，将来也永远不会发生任何 事情的，这儿是幸福之邦’。就这样，工会领导人一个一个地杀害了。”②在这里， 我们可以看见一切屠杀者惯用的意识形态伎俩，可以看到所有暴政共同具有的 无耻的流氓行径和卑鄙的欺诈行为。

那么,大众为什么不仅会相信官方虚构的意识形态话语，而且，无论有过什 么样的黑暗统治，无论发生过多么血腥的屠杀和可怕的灾难，无论有多少事实 摆在他们面前，他们还是会相信独裁者的动机是善良的?还是会毫不觉悟地疯 狂地崇拜独裁者?独裁者在分化少数精英分子和大众的时候，到底采取了什么 样的策略?马尔克斯发现了其中的秘密：“在许多情况下，人民并没有受到统治



① 马尔克斯：《百年孤独》,上海译文出版社，1984年，第288页。

② 同上书，第291页。

再读《百年孤独》,重温现实主义 **191**

者的直接镇压，因为他只是镇压少数积极分子、反对派政治领导人和学生，而不 针对群众。群众的政治水平、文化水平不高——这是独裁统治者本身的产 物——使得他们甚至常常把独裁者变成神话。”①在这样的发现里，隐含着马尔 克斯的这样一个思想：愚昧是暴政存在和肆虐的基础；哪里有低素质的“群众”, 哪里就容易滋生暴君和独裁者。所以，只有不断地对“群众”进行启蒙，才能最 终提高他们的判断力，才能使他们不至于盲目地轻信官方的“欺骗”,才能最终 瓦解关于独裁者的“神话”。

马尔克斯他通过戏仿的方式，揭示了官方遮蔽真相、制造谎言的话语策略 和意识形态手段，进而从内部瓦解了官方意识形态的虚假性，正像美国学者萨 尔迪瓦所说的那样：“马尔克斯拆穿了关于‘大屠杀’的官方说法。《百年孤独》 这种拆穿的目的，就是要揭示历史记述的局限。加西亚 ·马尔克斯让我们看到 历史、政府和新闻媒介的记述是如何创造出来的，以此推翻政府及历史教科书 关于香蕉(工人)大屠杀的说法。……在加西亚 ·马尔克斯看来，一切文件都是 写出来欺骗读者的。史书上所写的哥伦比亚的过去，比之加西亚 ·马尔克斯在 他的小说中所写的哥伦比亚历史，更加是一个意识形态的虚构。……他的描述 向我们揭示了一切文件的欺骗意图，以及应该如何阅读。”②的确，小说在这里显 示出了巨大的纠正功能。它通过对人物的精微的感受的描写，例如“冰凉”和 “坚硬”,以及对细节的极其形象的描写，例如“像香蕉串一样排得整整齐齐”和 “像剔出来的烂香蕉似地被抛进大海里去”,有效地地拆穿了官方的“意识形态 虚构”的谎言性质。

四

马尔克斯的现实主义文学，还有一个极为鲜明而重要的特点，那就是特别 关注权力问题。马尔克斯非常自觉地把“权力”当做小说的具有核心意义的主 题。在他的意识里，作为社会生活中具有决定意义的力量，权力深刻地影响着 人与人之间的情感关系和利益关系。可以说，一个时代的社会生活的文明程



① 马尔克斯：《两百年的孤独 加西亚 ·马尔克斯创作谈》,云南人民出版社，1997年，第89页。

②林一安编：《加西亚 ·马尔克斯研究》,云南人民出版社，1993年，第325页。

192 文学还能更好些吗

度，很大程度上，就决定于该社会的权力产生的合法程度以及运行的合理程度。

是否有勇气面对权力，意味着一个作家能在多大程度上诚实地写作，决定 着他的写作有多大的力量和深度。马尔克斯认为，作家必须对权力保持高度的 关注：“毫无疑问，权力是人类雄心的最高表现。我真不明白，居然还有作家对 于影响、有时甚至是决定他们生活的某种现实因素无动于衷。”①马尔克斯极度 敏感地关注权力的异化。他在现实生活中发现了权力腐败的严重状况。他对 人类膜拜权力的庸俗行为深恶痛绝，所以，他尖锐地批评“苏联人保存伟人尸体 的习俗”,并且赞扬古巴人能够摆脱这一“陋习”——当卡斯特罗向参加群众大 会的人征询是否要把切 ·格瓦拉的手经过剖制后保存起来，人们异口同声地喊 道“不要”②。他要揭示出权力的虚妄与荒诞，要揭示出暴力的残忍与疯狂，直至 最终彻底摧毁拉丁美洲的极权和暴政，帮助这个大陆的人们把自己从孤独和绝 望中，从可怕的异化状态中解放出来。

马尔克斯接受古希腊、古罗马经典作家批判极权的经验，并从中获得启迪。 他对极权的本质有着深刻的认识：“极权是人类创造的最高级、最复杂的成果， 因此，它同时兼有人的一切显赫权势以及人的一切苦难不幸。”③他说自己对独 裁者特别“着迷”,甚至认为“刻画独裁者”,是拉丁美洲文学有史以来“一个永恒 的主题”④。人都有追求权力的野心和冲动，而且很多时候，人在追求权力的过 程中，大都是疯狂的、粗俗的、不诚实的。权力虽然能够给人带来虚荣心的满 足，但这样的快乐是短暂而虚幻的，因为，权力不仅必然导致腐败，而且，还将必 然造成极度的空虚感、孤独感和焦虑感。马尔克斯对极权和暴政的批判，有着 非常深刻而独特的地方 他不是简单地诅咒权力，而是通过小说写作，建构 起了自己的“权力心理学”。

写于1962年的中篇小说《格兰德大妈的葬礼》,也许是马尔克斯最早涉及 权力批判主题的小说。格兰德大妈活了九十二岁，作为一个族长，直到死亡的 那一刻，她才放弃主宰马贡多这个独立王国的权力。她拥有一切。所有人的命 运都与她有关。因为拥有巨大的权力，她产生了一种虚妄的自大：“格兰德大妈



① 马尔克斯、门多萨：《番石榴飘香》,三联书店，1987年，第180页。

② 林一安编：《加西亚 ·马尔克斯研究》,云南人民出版社，1993年，第135页。

③ 马尔克斯、门多萨：《番石榴飘香》,三联书店，1987年，第127页。 ④ 同上。

再读《百年孤独》,重温现实主义 **193**

一生都要别人尊敬她、听她的话，现在濒临死亡，嗓音小得虽然像隔着紧闭的门 透过来的低音风琴，但是却能够震动到庄园最远最偏僻的角落，因为无论谁，都 不能说与她的死毫无关系。”①马尔克斯用夸张的反讽，叙述了她的富有和傲慢： “每当下午她在阳台上乘凉的时候，她全身的重量和权势像是要把那旧藤椅压 个粉碎似的，就凭这股气势也可以看得出她的钱财和权势真是夺得无法估量， 真像一位世界上最富最有权势的女王。”②她以铁的手腕控制着人们的生活，马 贡多的一切都是由她说了算。她的快乐，就是所有人的快乐；她的烦恼，就是所 有人的烦恼。然而，上帝是公平的。一个人，无论他有多大权力，有多少财富， 都不能不死。格兰德大妈终于死了。她的死亡，既是结束，也是开始。人们在 隆重的葬礼中埋葬了她，也埋葬了一个可诅咒的时代，埋葬了这个集权主义统 治者带给自己的屈辱：“现在，人们可以随心所欲地在格兰德大妈这块广漠的庄 园里占领地盘，搭上自己的帐篷。因为那位唯一有权压制他们的人已经在铅板 之下开始腐烂。现在只等着有人用板凳顶住大门，给大家再讲一讲这个故事， 让子孙后代引以为戒。但愿世界上所有怀疑成性的人都要了解格兰德大妈的 故事。明天，也就是礼拜三，清道夫们就要来到这里把葬礼剩下的垃圾一股脑 儿地清扫干净，让它们永生永世不再卷土重来。”③

《格兰德大妈的葬礼》是《百年孤独》的胚胎和先声，而《族长的没落》(1975 年)则是《百年孤独》“反独裁”叙事的继续。除了那个先声夺人的“许多年之 后”,除了强烈的寓言色彩、丰富的隐喻意象和奇异的魔幻叙事，《百年孤独》的 其他多种修辞技巧，在《格兰德大妈的葬礼》中，几乎都可以看得到。尤其是对 集权和暴政的揶揄态度和批判精神，以及近乎诅咒的“让它们永生永世不再卷 土重来”,都被原封不动地挪移到《百年孤独》的叙事世界里。

如果说，《格兰德大妈的葬礼》对极权的批判，还停留在直接而简单的层面， 仅仅局限于讽刺极权拥有者的贪婪、昏庸、傲慢和自大，那么,《百年孤独》的批 判，就进入了哲学的高度和心理学的深度。

在《百年孤独》里，有一个叫蒙卡达的将军。这是一个很容易被忽略的人



① 《加西亚 ·马尔克斯中短篇小说集》,上海译文出版社，1982年，第306页。

② 同上书，第306—307页。

③ 同上书，第322页。

194 **文学还能更好些吗**

物。他“聪明机智，和蔼可亲”,是一个反军国主义者，是一个对暴力深恶痛绝的 人。他是战后马贡多市的第一任市长。他试图联合各种力量，建立一个“合乎 人性的政权”:“他创造了互相信任的气氛，使大家想起战争就像是回忆过去的 一场荒唐的梦。”①正像乌苏拉所说的那样，蒙卡达将军是马贡多“有史以来最好 的统治者”。他对暴力和权力的本质有着极为深刻的认识：在权力被异化的环 境里，在集权主义大行其道的地方，一个正直的政治家的“自然归宿”,就是受迫 害，被清除，而更多人的命运，则是被异化为冷酷的“革命者”。他对即将枪毙自 己的奥雷良诺上校说：“你如此憎恶军人，跟他们打了这么多的仗，到头来还是 成了同他们一样的人。人生中没有比这更卑贱的理想了。”奥雷良诺获得了权 力，但是却失去了人性中最可保贵的东西：谦逊、仁慈、宽容。他成了自己所拥 有的权力的奴隶。他孤独而多疑。他的虚荣和贪婪像无底的深渊。他像格兰 德大妈一样，希望所有人，包括自己的母亲，都害怕自己，服从自己：“起初，他被 凯旋的荣耀、被难以置信的胜利冲昏了头脑，觊觎深渊中的显赫权势。……他 那老虎皮带爪子的衣服令大人们尊敬，教小孩们害怕。正是此时他决定不管什 么人——包括乌苏拉在内—都不许靠近到离他三米以内范围。无论他走到 哪里，他的副官都用粉笔在他周围的地上画上一个圆圈，他站在中央——那个 圈里只有他一个人能进去——用简略而不容违抗的命令决定着外界的命运。”② 奥雷良诺终于升任总司令。然而，从他获得巨大权力的那一天的夜晚开始，刺 骨的寒冷就开始折磨着他，使他好几个月不得安睡，“醉心于权力的心情在阵阵 冷颤中开始变得索然无味”。“寒气”无疑是一种象征的表达，它象征着权力所 造成的异化，所导致的极度消极的内心感受，也就是说，身体的寒冷，来自心灵 的寒冷：“他到处都遇到青年们用他的眼睛看他，用他的声音同他说话，用他向 他们打招呼时那种同样不信任的神态向他致敬，并且说他们是他的儿子。他只 觉得自己被分散在各处、被重复着，感到从未有过的孤独。”③无论从哲学的角度 看，还是从心理学的角度看，马尔克斯对奥雷良诺获得权力之后的心理和境遇 的叙事，都是极为深刻的。他揭示了这样一个具有普遍性的真相，即专制性的



① 马尔克斯：《百年孤独》,上海译文出版社，1984年，第137页。

② 同上书，第154—155 页。

③ 同上书，第156页。

**再读《百年孤独》,重温现实主义** **195**

权力必然造成有权者与无权者之间的隔阂，必然会使他们的交往具有虚假而可 笑的性质，必然使他们互相通过“做戏”来糊弄对方，从而满足自己的消极的心 理需要——有权者获得的是消极的荣耀感和权威感，而无权者则在象征的意义 上获得同样的感受，当然，还有暂时免于被迫害、“被打入另册”的安全感。

《百年孤独》既是一部关于孤独的小说，也是一部关于爱的小说。在马尔克 斯看来，布恩地亚家族的人们之所以孤独，还有一个原因，那就是“他们不懂得 爱情。 ……布恩地亚整个家族都不懂爱情，不通人道，这是他们孤独和受挫的 秘密”①。为了显示爱的价值，马尔克斯塑造了乌苏拉这样一个伟大的母亲形 象 她有一颗爱的心；她对马贡多发生的一切混乱和灾难，都看得清清楚楚； 她是良心、理性和秩序的化身。她的儿子造反，相信枪杆子可以解决一切问题， 结果带来的却是无尽的灾难。面对暴力冲突之后的严重的混乱局面，她站出来 “发号施令”:“她恢复了星期日弥撒，停止使用红袖章，还废除了那些蛮横无理 的布告。”②

像歌德一样，马尔克斯是一个女性崇拜者；像奥威尔一样，马尔克斯对极权 和暴政深恶痛绝；像托尔斯泰一样，马尔克斯相信爱的力量，相信只有通过爱， 人类才能获得拯救。因此，在他看来，人类只有放弃“男权中心主义”的傲慢自 大和攻击本能，只有放弃对权力和暴力的迷恋，只有学会爱，马贡多的人们才会 摆脱“孤独”的境遇，整个人类世界才能真正成为一个不再彼此隔绝的“孤独”的 世界 这些，就是《百年孤独》的最具核心意义的主题；这些，就是马尔克斯的 包括《百年孤独》在内的现实主义作品的基本思想和基本精神。

2011年7月16日，北戴河



① 马尔克斯、门多萨：《番石榴飘香》,三联书店，1987年，第108—109页。

② 马尔克斯：《百年孤独》,上海译文出版社，1984年，第96页。

196 文学还能更好些吗

**穿越黑暗的文学远征**

**——经典文本比照下的《刘氏女》**

去年晚秋，我在江南。薄暮时分，下起了细雨。从车窗看出去，弥望是灰蒙 蒙的一片，于是，便意兴索然，有了睡意。然而，就在此时，手机响了起来。

打手机的人，是章诒和先生。她说，最近一段时间在写小说，刚写了一个中 篇。几个专家看过，评价倒也不低，但也指出一些问题。有朋友就批评她不懂 “叙事学”,人称和角度不统一，犯了写小说的“常识性错误”。她还说，自己刚开 始学写小说，心里一点底都没有。总之，希望我尽快读读，提提意见：“你一定要 帮帮我，指导指导我这个学生。我是真心把你当老师，向你请教呢。我不懂什 么‘叙事学’,也不懂什么叫‘人称统一 ’。”

“老师”云者，太过客气，愧不敢当，至于“小说常识”,倒是略有研究，薄有所 知。我说：“叙事角度和人称并不复杂，基本上属于常识问题和逻辑问题，只要 不让人觉得虚假和混乱，就可以了；也不必服从什么‘视点一致’的刻板原则，完 全可以根据需要灵活地变化，只是交代要清楚，变化要合理。”在我看来，卢伯克 关于叙事视点固定不变的理论，实在过于僵硬和教条。鲁迅的《祝福》就是第一 人称和第三人称兼而用之，而且过渡自然，效果很好；《喧哗与骚动》则从三个角 度展开叙事，建构起一个相互补充的叙事文本，从而使纷纭的叙事内容显得更 加完整和清晰。其实，对小说写作来讲，最复杂的技巧，恐怕还不是叙事角度和 人称之类的问题，而是塑造人物，是能否把人物写得如在眼前，是能否让读者牢 牢地记住你所塑造的人物。

**穿越黑暗的文学远征** **197**

另外，在我看来，一个好的小说家要具备戏剧家的修养和能力。塞米利安 说：“从结构上说，小说就是场景，同时也是行动和背景、戏剧性和生动性、场景 和概述的结合。……当代美国小说中对人物行动表现得比较多，小说中富于场 景和戏剧性特点。这种现象对美国这样的国家似乎是自然的。美国是一个崇 尚行动的民族。欧洲的小说创作则偏重于更多的随笔散文形式。”①其实，无论 在美国还是欧洲，无论在东方还是西方，“富于场景和戏剧性”乃是几乎所有伟 大小说共同的特点。我们可以在契诃夫的短篇小说里，看到《三姐妹》和《樱桃 园》中的场景；可以在托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的小说里，读到莎士比亚戏剧 中的紧张感；可以在《红楼梦》里，找到看多幕剧的感觉。总之，没有充分的戏剧 性——强烈的冲突性、直接的现场感和鲜活的表演性，就没有绝妙的小说。第 一流的小说家，大都是第一流的戏剧家，他有能力让读者在纸面上看戏，看见人 物的举手投足，听见他们的低声细语。《史记》是历史，是诗，是小说，更是戏剧。 司马迁写鸿门宴，刘辰翁评之曰“历历如目睹，无毫发渗漉”;写灌夫、田蚡、窦婴 的斗酒使气，吴见思评之曰“提花蹙锦，灿然可观”。其实，关于《史记》,只需以 一词赞它：好戏连台。章诒和是研究戏曲艺术的专家，也很善于写戏剧性的场 景，善于口吻毕肖地描写人物对话。她写人物的动作和神态，只寥寥几笔，便能 将人物写得跃然纸上，呼之欲出。《伶人往事》借鉴戏剧艺术的结构技巧，叙事 展情，本色当行，运用自如。

如果读过《往事并不如烟》,你会发现，章诒和其实很有写小说的天赋。她 记忆力好，好奇心强，善于观察，善于捕捉细节，也善于讲故事，而这些，都是一 个小说家应该具备的素质。不仅如此，她还继承了《史记》等中国经典的文学经 验，既有一颗“多爱不忍”的心，又能按照“公听并观”的原则，设身处地地写人 物 无论什么样的人，总是抱着同情的态度来写。在她的叙事里，一个人物， 无论他被时代扭曲得多么严重，无论他的人格分裂得多么厉害，他都是一个值 得同情的人，都是一个悲剧意义上的牺牲者。

有着这样的才华和情怀，她的小说，怎能不让人满怀期待呢?



① 利昂 ·塞米利安：《现代小说美学》,陕西人民出版社，1987年，第26—27页。

198 文学还能更好些吗

11



当天晚上，我就收到了章诒和先生的小说《刘氏女》的电子文本。在电脑上 阅读，就像在冰面上行走，脚下总是趣题趄趄地打滑，很难体验到纸质阅读的那 种踏实的感觉。于是，便找朋友帮忙打印了一份。

一口气读完，已是深夜，内心充满难以名状的怅惘。一个不幸的农家姑娘， 因为渴望生活得更好，因为并不过分的虚荣，而嫁给了自己不爱的城里男人，又 因为难以忍受的耻辱，而失去理性，而杀了他；她从此失去了一切，包括与儿子 的亲情，包括爱情，包括平静的好心情。这是一个悲惨的故事：它既是个人的悲 剧，也是时代的悲剧；既是命运造成的，也是社会造成的。人生在世，本就辛苦， 要承受身体的病痛，要应对命运的捉弄，而在这之外，倘再遭逢时代颜预而冷酷 的折磨，那就更加不幸，更加悲惨了。

深刻的阅读，大都具有比较的性质。阅读一部作品的过程，其实就是激活 往昔的阅读记忆的过程，也是通过比较来体味和理解的过程。在阅读《刘氏女》 的过程中，我不时联想到三部作品：一部是李昂的《杀夫》,一部是索尔仁尼琴的 《伊凡 ·杰尼索维奇的一天》,一部是古希腊悲剧《俄狄浦斯王》。

《刘氏女》与《杀夫》的相似，是显而易见的：都是女主人公因为极度的绝望， 而以极端残忍的方式杀害了自己的丈夫。但是，它们之间的差异，却也是昭昭 明甚的。

从情节的组织看，李昂的叙事具有极端化的性质，线索单一而封闭，焦点紧 紧地集中在“杀夫”事象上。虽然她具有女性主义批判和文化反思的叙事自觉， 但是，她把叙事的重点，过多地放在了人的自然属性方面，过度地渲染了陈江水 对林市的病态的虐待，所以，她给我们提供的，就更多的是一个变态心理学意义 上的文本；而章诒和叙事的“核”,虽然同样是“杀夫”,但她的叙事是开放的，具 有广泛的关联性，具有更加丰富的人性内容和社会内容，使读者可以借一斑而 窥全豹，看见人性的黑暗和难测，看见情感的复杂和脆弱，看见时代和社会的真 面目。

**从杀夫的原因来看，《杀夫》的悲剧主要是由人性中的野蛮根性造成的，社** **穿越黑暗的文学远征** **199**

会原因则是次要的，但对《刘氏女》来讲，杀夫首先是一个社会悲剧，是由特殊时 代的社会结构和社会生活方式造成的：刘月影说：“我住在C 市旁边的一个县， 手里干的是农活，心里向往的是城市。我身体好，人也算巧，那点农活算不了 啥。有空就爱聊天，老打听城市里的情况。街道是什么样子的?商店里卖啥? 一辆汽车能拉多少人?城里人的早饭吃什么……我什么都问。特别喜欢打听 工厂，我觉得工人比农民强上一万倍，能进城当个工人该多好!可惜爹妈没给 我这个命。长大了，到了结婚年龄，虽说刚解放，可我们那地方还不兴自由恋 爱，都是父母包办，媒婆上门。家里不富裕，人家给点彩礼，我的心就慌了；说过 门搬进城住，心就动了；又说婚后能进工厂，心思就定了。”①显然，正是城乡之间 的“九天之上”和“九地之下”的差别，造成了刘月影的婚姻悲剧，并最终造成了 她的罪错，否则，她压根不会嫁给一个“岁数比我大好多，个头比我矮不少”的 男人。

从对“杀夫”行为和过程的描写来看，李昂的描写具有“零度叙事”的客观主 义倾向，不动声色，不厌其烦，穷形尽相，淋漓尽致，其酷烈程度，简直令人不寒 而栗，不忍卒读；但章诒和的描写却是克制的，叙写“杀夫”的整个过程所用篇 幅，不足一千三百字，虽然读来也同样令人惊心动魄，但却不给人渲染过度的感 觉 作者所选择的分析的叙事语调和介入性的修辞态度，很好地调整了读者 和事件的距离：“我希望刘月影来自原始部落，那时对暴力的定义和用刀砍下人 头不觉得有啥。但刘月影不是原始人，她实在是太可怕了!牛顿说：‘我可以计 算天体运行的轨道，却无法计算人性的疯狂。’我早忘了这位科学家说的话，而 此时却被刘月影的犯罪事实做了一次准确又充分的诠释和验证。”章诒和甚至 从人物的角度来进行分析性的叙事：“刘月影知道自己的凶残，但是她控制不住 本能的邪恶。这邪恶不是跟谁学的，是从身体内部生发出来的。河已枯，海已 干，干到最后，人也只剩了一口气，一半麻木，一半恍惚，甚至觉得自己不是在杀 人，而是在了却一桩心事。”再如：“现在，她怕过年。任何的快乐与享受，似乎都 是故意不体恤自己充满罪感的人生痛苦；内心的消沉和沮丧，也都是有意在这 张灯结彩的年终岁尾奔涌而至，让你越发觉得自己可恨，可耻，可恶。”这种具有 分析色彩的语调，包含着伦理反思的性质，而叙述者的“我希望”之类的评价性



① 章诒和：《刘氏女》,《长城》2011年第1期。

200 文学还能更好些吗

话语，则使小说的杀人叙事摆脱了血腥的自然主义，获得了必要的“距离感”。

为了获得“震惊”的效果，李昂还选择了一种常见的策略，即通过充满主观 意图和修辞色彩的景物描写，来强化叙事：“黄昏最后的一线光亮已散尽，四周 昏昏一片，可感觉到的很快沉暗了下来，入夜海风更是聒噪，咻咻的响声从四方 盘旋过来，在空天阔地里尽徘徊不去，声声都像惨烈的呼嚎。”①这样的描写，在 李昂笔下，所在多有，其目的，固然在强化情节所包含的恐怖性，但是，读者却并 不觉得害怕，正像一位俄罗斯批评家说，安德烈耶夫努力使我们害怕，我们却不 觉得怕，而契诃夫并没有刻意使我们害怕，读者却有毛骨悚然的感觉。章诒和 的小说显然属于后一类。像李昂一样，章诒和也写黄昏，也写晚风，也写此景里 的此情，但是，她紧紧地贴着人物的感受来写，语调里含着一种更平静也更深沉 的抒情性：“夜幕四合，天色完全暗了下来。刘月影这一天过得比坐一年的牢还 要漫长。她走出小屋，外面就是一条曲折的黄土小路。不敢远走的她，就靠在 门框站立了很久，那迎面袭来的晚风，似在哭诉，似在哀泣，吹得刘月影齿冷心 寒。人的命运是由一个个的结果随着时间的推移，叠加而成。她满以为千里寻 子是自己新生活的开端，万不料一见面，一切尚未开始，就先有了结果。”

从主题深度来看，李昂表现的是“恶”如何引发了“恶”,伤害如何导致了复 仇 这更多的是一个心理学和哲理层面的命题，具有理念化和智性写作的色 彩。而章诒和的叙事虽然同样具有传奇性，但是，却是建立在日常经验之上的 叙事，建立在寻常的人性与人情之上，因而，便具有更强的现实感和更大的悲 剧性。

三

无论在什么时候，无论对谁来讲，监狱都不是一个好去处。司马迁在《报任 安书》中说：“画地为牢，势不可入；削木为吏，议不可对。”银铛入狱，就意味着你 失去了最基本的自由，你就有可能受到严重的侮辱和可怕的伤害。即使像周勃 那样势位富厚的大将军，像韩安国那样德高望重的长者，一旦身陷囹圄，也难免 要受到狱吏的欺凌，更何况他人。



① 李昂：《杀夫——鹿城故事》,华岳文艺出版社，1988年，第112页。

穿越黑暗的文学远征 **201**

监狱是关押罪犯的地方，也是关押无辜者的地方；是社会败类的归宿点，也 是社会精华的集聚地。这是因为，一个不正常、不理性的社会，一个害怕知识、 害怕真理的时代，往往首先选择把那些最优秀的人关进监狱，把那些最善良的 人、最高尚的人关进监狱。许多伟大的作家，都曾做过自己时代的囚徒或流放 犯，例如，普希金、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、陀思妥耶夫斯基、索尔仁尼琴和曼 德尔施塔姆；例如，屈原、司马迁、班固、李白、杜甫和苏东坡。

监狱生活既是文学叙事的题材，也是给作家的意志淬火的地方。对那些伟 大的俄罗斯作家来讲，监狱几乎就是他们的第二故乡。即使那些从来没有进过 监狱的作家，也要找机会走进监狱，了解那些特殊人群的生活，托尔斯泰就曾到 莫斯科的监狱了解犯人们的生存处境，而契诃夫则花了大半年的时间，到遥远 的萨哈林岛去调查流放犯的生活状况。一个时代的最伟大的文学，总是离监狱 最近的文学，离陷入不幸境地的人们最近的文学——它要么大量而深入地涉及 监狱生活，如《史记》和《复活》,要么干脆就是监狱文学，如《古拉格群岛》和《第 六病室》。这也不奇怪，因为，一个时代的秘密和真相，很大程度上，就锁闭在高 墙深垒的监狱里。

对一个意志坚强的作家来讲，监狱生活既是炼狱里的苦难，也是登上文学 山巅的阶梯。正是在监狱里，索尔仁尼琴的意志得到了锤炼，思想也渐趋成熟。 他说：“被捕之后，经过了两年的监狱集中营生活，我已在不可悉数的题材面前 椎心泣血，目睹的一切我把它们当做难以辩驳的事实接受下来，深刻加以理解， 不仅不会有人出版我的著作，就连一行字也需要我付出头颅作为代价。我没有 迟疑、没有矛盾地领略到了为真理而忧心如焚的现代俄国作家的命运；写作的 目的只在于不忘怀这一切，指望有朝一日为后代人知晓。出版著作，我今生今 世也不敢想象，决不存此奢望。”①,对章诒和来讲，“文革”期间的十年牢狱之灾 既是苦难，也是机遇 在这里，她遇到了见所未见的人，听到了闻所未闻的 事，看见了屈辱的眼泪和艰难的挣扎，听到了最寻常的人犯下的最可怕的罪行。 正是这些经历，使她有可能写出真正意义上的监狱文学，写出属于我们自己时 代的《伊凡 ·杰尼索维奇的一天》。

像《伊凡 ·杰尼索维奇的一天》一样，《刘氏女》也是写监狱生活的，而且写



① 索尔仁尼琴：《牛犊顶橡树》,时代文艺出版社，1998年，第5页。

202 文学还能更好些吗

的都是同一制度模式下的人们的监狱生活；像索尔仁尼琴一样，章诒和也写出 了监狱里才有的饥饿和计较，才有的规矩和逻辑，才有的残酷和无情，才有的痛 苦和不堪，才有的“集体沉默制度”,才有的向下的生存法则。

然而，更多的是不同。

主人公是不一样的：伊凡 ·杰尼索维奇是政治犯，是因为“肃反”而银铛入 狱的，而刘氏女则是一个纯粹的刑事犯，是因为社会原因和人性的黑暗而被关 进监狱的。

主题是不一样的：索尔仁尼琴的小说产生于“苏联人民”开始“思考的时 刻”,他的态度是反思的、批判的，而他写作的主题，则是应和着“苏共”清算“个 人迷信”的时代潮流，揭示斯大林统治时期俄罗斯人民所遭遇的人道灾难，所承 受的巨大痛苦和牺牲。正像西蒙诺夫在《为了未来而写过去》中所说的那样： “无论历史或文学，迟早是不会让斯大林的活动的一切方面留有任何一点不清 楚的地方。它们已经开始这样做了，它们还会彻底而诚实地告诉我们，斯大林 在他一生的各个时期里，在我们眼中是怎样一个人，而他实际上又是怎样一个 人。”①索尔仁尼琴写出了阶级歧视的可怕，也写出了暴政的野蛮和疯狂。富农 子弟丘林竟然被剥夺了“为劳动人民服务”的权利，被开除出革命阵营：“我得坐 四天四夜火车，但没有发给我乘车证，而且连一天的口粮也不给。只让我吃了 最后的一顿饭，就把我从那个军营里撵出来。”②然而，吊诡的是，在随后而来的 “大清洗”中，决定把丘林撵出来的团长和政委，却双双在1937年被斯大林枪毙 了。而章诒和的小说所表现的主题，则是揭示一个寻常的女性，一旦她的自尊 心受到严重的伤害，一旦她的忍耐力达到极限，她会做出怎样过激的事情，会怎 样陷入非理性的状态——刘月影，这个普普通通的女性，本来是善良的，做梦也 不曾想到自己会杀人，然而，就因为自己的丈夫患上一种当众发作、让人难堪的 疾病，她因此觉得受到了侮辱，感到了生活的无望，便一时冲动，杀了他，并因此 受到了生活无情的惩罚。

叙事态度是不一样的：如果说，索尔仁尼琴的叙事是刚性的，勇往直前的， 充满了对抗暴政的激情和揭露黑暗的勇气，那么,章诒和的叙事态度就是柔性



① 索尔仁尼琴：《伊凡 ·杰尼索维奇的一天》,作家出版社，1963年，第179页。

② 同上书，第90页。

穿越黑暗的文学远征 **203**

的，是悲伤的、追怀的，充满了对底层的不幸者的同情，充满了对无常命运的感 叹。她的着眼点不在从整体上写一个时代的政治生活，而是具体地写出个人尤 其是女性的命运，进而折射出一个时代的诡异的面影。

比较起来，虽然索尔仁尼琴笔下的人物也非常不幸，但是，他们有信仰，有 宗教带给他们的安慰，这就使他们的痛苦得到了极大的缓释，例如，那个浸礼教 徒大声地读着《圣经》:“你们中间不可有人因为杀人、偷窃、作恶、好管闲事而受 苦。若作为基督徒受苦、却不要羞耻。倒要因这命归荣耀给神。”上帝把获得拯 救的机会，甚至留给了那些杀人、偷窃的人，所以，他们完全可以通过忏悔，成为 灵魂得到救赎的“基督徒”。然而，章诒和笔下的刘月影却没有这样的退路和生 路。她生活在一个冷漠而缺乏宽恕精神的环境里，因此，注定要成为永远的“弃 人”。命运的大门将终其一生都对她紧紧关闭。正像作者在小说的最后部分所 说的那样：“一个人犯罪，法律能惩罚他，却不能拯救他。一切都结束了，俩人的 恋情像夏天的露珠，瞬间蒸发得了无痕迹，男女恋情之美，有时在于漫长，有时 又在于短暂。而在一个没有爱与理解的世界，刘月影大概一辈子都难以走向 阳光。”

是的，她很难再走向阳光。即便外在的有形的监狱生活结束了，那内在的 无形的枷锁，也将永远套在她的精神上。

四

从情节和人物关系上看，《刘氏女》无疑更接近欧里庇得斯的《美狄亚》,但 是，美狄亚对负情的丈夫的报复，有着更多的正当性，更多地反映着两个人物之 间的性格的冲突和欲望的纠缠，而刘月影的杀夫，则具有更为复杂的悲剧 性 她的丈夫几乎可以说是无辜的，他的境遇本来就是不幸的。所以，从悲 剧性的角度来看，《刘氏女》与索福克勒斯的《俄狄浦斯王》,倒是更为接近，也有 着更多的可比性。

《刘氏女》与《俄狄浦斯王》都可以当做悲剧来解读。不同的是，索福克勒斯 的这部伟大的戏剧所叙述的，是纯粹的命运悲剧故事，而且，从美学精神上看， 《俄狄浦斯王》所表现的，是崇高的力量和英雄的精神。俄狄浦斯是有着伟大的

204 文学还能更好些吗

道德激情的人物，在精神生活方面，他对自己有着高尚的要求：“一个人最大的 事业就是尽他所能，尽他所有帮助别人。”①他甚至愿意代替他的家人，忍受悲惨 不幸的生活。像其他的古希腊悲剧英雄一样，俄狄浦斯努力地按照理性的方式 生活，努力使自己成为高尚的、有尊严的人，为此，他想方设法逃避可怕预言的 应验。然而，人的脚步还是没有命运之神的翅膀飞得快，他最终还是没有逃脱 命运的摆弄，最终还是不可避免地陷入了悲惨的境地- 他必然要犯不可饶恕 的罪，必然要为此付出巨大的代价。然而，古希腊悲剧的力量和不朽的光辉，恰 在于它所表现出来的道德精神，那就是，那些高贵的悲剧英雄们，最终都勇敢地 承担起自己的责任和命运加给他的沉重的负荷。俄狄浦斯惩罚了自己。他战 胜不了命运，但是，他站在了道德的山巅上。1840年，别林斯基在《智慧的痛苦》 中，深刻地阐释了希腊悲剧的精神：“对于缺乏基督教启示的希腊人来说，生活 有其暖昧的、阴沉的一面，他们称之为命运(fatum), 它像一种不可抗拒的力量 似的，甚至要威胁诸神。可是高贵的自由的希腊人没有低头屈服，没有跌倒在 这可怕的幻影面前，却通过对命运进行英勇而骄傲的斗争找到了出路，用这斗 争的悲剧的壮伟照亮了生活的阴沉的一面；命运可以剥夺他的幸福，可以把他 打倒，却不能把他征服。”②

《刘氏女》的悲剧则是一个寻常人的悲剧，充满无奈的感伤和深沉的悲悯。 它是一部包含着丰富的社会内容和人性内容的复杂的社会一人性悲剧，也就是 说，在这场充满现实性的人生悲剧里，社会和个人都有责任。社会给人物的生 活设置了她凭借正常手段几乎无法克服的障碍，从而强化了她对生活的绝望感 (这一点，从《刘氏女》中的“钱袋”这个人物身上，也可以看出来)。她没有得到 及时而富有成效的帮助。而就刘月影的道德状况来说，她虽然说不上多么高 尚，但也绝不是一个天生的杀人犯。她似乎还是一个很美、很令人喜爱的女人， 否则，作者就不会这样写她：“幽幽的火苗经她几口气一吹，慢慢地升腾起来。 那探身吹气的姿势，让我再次欣赏到她那柔美的脖颈。披着大棉袄、内穿暗红 色敞口套头衫的刘月影，在火与光的映衬下，平素飘忽不定的目光，也柔和起 来。她真像刚卸了妆的模特，这模样和一桩凶杀案怎么也联系不起来。”她没有



① 《俄狄浦斯王》,第一场。

② 别林斯基：《别林斯基选集》,第二卷，上海译文出版社，1979年，第87页。

穿越黑暗的文学远征 205

什么远大的生活理想。她的生活理想几乎可以说是卑微的——-走出农村，嫁给 城里人，像城里人那样优越地生活。然而，她的梦想终于还是破灭了。丈夫的 病毁了一切。那是一种很可怕的病。她费了很大的劲，到处访医求药，但是，毫 无效果。她想离婚，但是，被“组织”一拖再拖。终于，丈夫在人多众广的电影院 发病了：“一头栽倒在座位下面，大叫，怪叫，尖叫，像猪，像狼，畜生一样，所有的 人都吓坏了。”刘月影逃出了电影院。她感到了极大的耻辱和无边的绝望。她 愤怒了，内心产生了无法遏抑的仇恨：“有一种比恨敌人还恨的情感。他在，我 没法活，也不想活。除非他死，我才能活——-”无边的绝望把刘月影推到了崩溃 的边缘。她终于铤而走险，杀死并肢解了自己的丈夫。而更大的不幸是，这最 血腥的一幕，却让自己的儿子看见了：

刘月影知道自己的凶残，但是她控制不住本能的邪恶。这邪恶不是跟谁 学的，是从身体内部生发出来的。河已枯，海已干，干到最后，人也只剩了一 口 气，一半麻木，一半恍惚，甚至觉得自己不是在杀人，而是在了却一桩心事。

她本是背对着大床，但要把坛子推到床底，便转过身来。刚转身——只见 栓儿端坐在被窝里，不哭不闹，一动不动，呆呆地看着。

这是最残忍的瞬间。一切都注定了。随之而来的，是沉重的刑罚，是难以 化解的仇恨，是人生的没有尽头的漫长冬季。一切都将离她远去。幸福将从此 与她无缘。

章诒和写出了人性的软弱和凶恶，写出了一种令人难以置信的真实。一切 都是那么令人震惊：“只要你到监狱里打一个转儿，便会对人间之种种罪恶，震 惊于歹毒和残忍。因贫穷而堕落，因黑暗而沉沦，因无知而愚昧。”

她完成了穿越人性黑暗和人生苦难的一次文学远征。对那些安于“身体写 作”和“私人写作”的“新生代作家”来讲，对那些丧失历史感和缺乏苦难意识的 当代叙事来讲，对那些满足于芜杂、粗糙的“消极写作”的“著名作家”来讲，章诒 和的这次文学远征，具有特别重要的意义。她带给我们这样的启示：罪恶、黑暗 和苦难，乃是文学叙事的重要内容，而一个小说家，倘若还不想碌碌无为，还想 写出有价值的作品，那他就要有勇气直面一切形式的残缺和不幸，就要努力赋 予他的写作以深永的悲剧意味和深刻的苦难性质，因为，文学的感染力和生命

**206** 文学还能更好些吗

力，很大程度上，就来自这些方面。在《查拉图斯特拉如是说》中，尼采说过这样 一句话：一切文字中，我只爱以血书写者。他说的是真理。文学的根须是深植 于血泪之中的。文学的美学建构，最终要有一个伦理的向度。没有血与泪，没 有爱与恨，没有罪与罚，没有不幸和苦难，没有绝望与挣扎，就不会有伟大的文 学。我们的文学之所以不发达，之所以不成气候，一个根本性的原因，就在于它 缺乏苦难感，缺乏悲剧精神，缺乏对血与泪、爱与恨、罪与罚的叙写。

五

章诒和的小说，写得认认真真，老老实实。她对读者是尊重的，唯恐慢待了 他们，所以，她的故事讲得很周到，很用心。在语言上，她的态度尤其严肃认真： 力求上达，一丝不苟。

章诒和的小说语言，虽然不像她的散文那样珠飞玉溅，流光溢彩，但仍然保 持了优雅不俗的风格。她喜欢用四字一句的构语模式。例如：

“饭菜齐备，碗筷摆好。”这八个字，排布得整整齐齐，干干净净，很是俊爽。

“大火最终熄灭。死者无数，全是犯人。”后面一句，别人写出来，可能就是 另外一个样子，意思或许相去不远，但语感却全然两样的。

“收工时，夕阳敛去，四野烟笼，她一屁股坐在山坡，向着那条通山下的土公 路，望了又望，有时能望到天黑。”这是真正的汉语，淡淡的意境里，内含着蕴藉 的诗意，令人悠然意远，怦然心动。

她也用五字一句的对偶句式。例如：“岁月重重去，隐恨日日生，‘钱袋’外 表平静，私下议论却是越发恶毒了。”即使在叙写平淡事象的时候，也能将对仗 工稳的诗句融进去，真是妙极了。

两字一顿的句式，也有。例如：“风起，日落，时光不疾不徐地像水一样地流 淌，带走了一段一段的岁月，而岁月把原来柔软的变得坚硬起来。”这句话，开首 便两字一顿，然后接以长句，长短搭配，疾徐有度，是诗家的语言。

切切嘈嘈错杂弹，大珠小珠落玉盘。章诒和更擅长的，是将散与整、短与 长、文与白，自然而巧妙地搭配起来，所获得的效果是，读出来，好听，闭目想，如 画，细咂摸，有味：“入冬的高原，特别空旷，辽阔。山风吹来，一无阻拦地呼啸而

穿越黑暗的文学远征 207

过，把身上仅有的一点温度也带走了。谁都把大棉袄紧紧裹好，两手有空就缩 在袖笼子里。野草随风俯仰，树木枝叶纷披，景色霎时变得荒凉而沉郁。给人 哀愁的，就是这风了。骤然而来，悄然而去，不详其所起，亦不知其所终。思之， 令人肠断。”这样的语言，如佳酿醇酒；充实于字里行间的，全是诗意的情调和古 典的风度。

一方面，章诒和小说的语言，具有散文的流丽和诗意之美；另一方面，在叙 事上，她似乎也没有摆脱散文的羁绊。她放不下、也摆不脱那个写散文的“我”。 昨日一切，刻骨铭心，不思量，自难忘。非同寻常的经历和创巨痛深的记忆，给 章诒和的小说写作提供丰富的材料，但也给她的小说写作添加了负担——要她 把自己跟小说中所写的人和事分开来，实在太难了。还有什么比“我”的经历更 像小说的呢?还有什么比“我”的讲述更真实、更动人的呢?

于是，像几乎所有开始学写小说的人一样，她选择了第一人称的叙事策略。 表面上看，让“我”担当叙事人，似乎很方便，很凑手，其实，事情并不这样简单。 “我”其实是一个很受限制的叙事者。事件多，头绪繁，事有为“我”所知者，有为 “我”所见者，但也有为“我”的所见所闻所不及者，这就给叙事带来了难度-一 作者必须将叙事的半径限定在“我”的经验范围之内，否则就会带来混乱和虚假 的后果。对于这样的困难，谙知文章之道的章诒和，自然是清楚的，正像她在 《芦花吹白上人头，镜里萧疏不奈秋——<刘氏女>笔谈》中所说的那样：“一下 笔，便知转换文体之不易。散文很自由，而小说首先遇到的就是人称问题。散 文不用设置人物关系，而小说人物关系的设置就至关重要。散文里，自己想说 什么说什么,在小说里，主观情感不可投入过多。一切都不熟悉，一切均需从头 学起。所以，我很吃力!由于认真，故又很卖力。”①

然而，《刘氏女》还是被“我”给绊住了。虽然作者尽了最大的努力，尽可能 合乎逻辑地组织情节、展开叙事，但是，事实证明，如果选择了全知的第三人称 叙事，她遇到的麻烦可能会少得多。尤其是当叙事的内容涉及的是杀人这种非 常极端的事件的时候，“我”所面对的麻烦，就更多了。例如，刘月影杀人的心 思，“我”怎样才能尽知其详?即使她对“我”的讲述足够详细，但要将它转化为 细致、真实的细节，仍然很难。而“钱袋”这个异性人物的复仇心理的产生过程，

①章诒和：《芦花吹白上人头，镜里萧疏不奈~~秋—(~~刘氏女)笔谈》,《南方周末》2011年5月26日。

208 文学还能更好些吗

覃天聪的母亲对儿子和刘月影婚事的态度，就更非“我”所能轻易探知，需要花 费很大的力气来交代“我”的叙事赖以展开的信息源的问题。除非像鲁迅在《祝 福》中那样，巧妙地完成从第一人称到第三人称的叙事转换，然后将复杂的“断 片”的叙事内容，“联成一片”,否则，单用第一人称来叙写如此纷杂的内容，的确 是一件非常困难的事情。事实上，即使在《祝福》的第三人称的叙事部分，关于 祥林嫂的叙事，依然被严格地限制在“听说”的范围之内。

然而，第一人称叙事的确是一种很有吸引力的叙事方式。选择第一人称叙 事曾经是一种流行的现代小说写作套路。有一位西方批评家曾作过统计，结果 发现，自1921年以来，第一人称叙事占有极高的比例。1958年6月15日，茅盾 在《谈最近的短篇小说》中说：“我并没作过统计，但本年三月份的六、七种期刊 所登的长约五、六千字的短篇小说，其中百分之五十以上是用‘第一人称’的； 《人民文学》三月号的三篇全是‘第一人称’。三月以后的各刊物，‘第一人称’的 短篇小说还是比较多，而且每篇字数大都是五千到七千字。”①为什么会这样呢? 茅盾的解释是：“大概作者觉得这个方式适宜于写得短些。”其实，最重要的原 因，是作者觉得采用这种叙事方式更方便组织和结构，也更容易获得真实可信 的效果。然而，这是一种错觉。第一人称可以强化真实感，便于表达抒情性，但 是，如果使用不当，它也会削弱小说的整体感和客观性。

还有一个问题，那就是对人物的命名。给人物起一个什么样的名字，这是 一个至关重要的问题。谁若把这看做薄物细故的小事，他就大错特错了。命名 是一件庄严的事情，是一个神圣的仪式。它包含着作家对人物的理解和态度， 也表现着作家的美学趣味。没有一个伟大的小说家是随便给人物命名的。然 而，现在的不少小说家好像没有这样的意识。他们在给人物起名字的时候，态 度随随便便，表现出对人物的不尊重，让人读了极不舒服，看着就让人倒胃口。

《刘氏女》在对人物的命名上很用心，甚至有唯美化的倾向。尤其是女性人 物，大都有一个很美很有诗意的名字：刘月影、苏润葭、杨芬芳、邹今图、张雨荷、 骆安秀、易风竹。刘月影和张雨荷的名字，甚至有一点象征的意味——前者象 征着人生的游移不定、变幻莫测，笼罩着一种凄迷而神秘的色彩，体现出作者对 她的怜惜和同情的态度；后者则既象征着无辜者遭受风欺雨打的境遇，又象征



① 茅盾：《茅盾论创作》,上海文艺出版社，1980年，第338页。

穿越黑暗的文学远征 209

着身陷泥淖依然不可污染的风骨和节操，体现出作者对这个人物的一种积极的 道德评价。也许，有的读者会觉得，从监狱囚犯的名单上，一下子读到这么多美 丽的名字，实在太过奢侈，甚至不够真实，但是，我相信，肯定还有另外一部分读 者，他们宁愿这些不幸的女性都有一个美丽的名字，宁愿她们的名字有兰蕙的 气息，珠玉的光泽——这也算是对她们所遭受的不幸和痛苦的一点儿补偿。

**至少，我愿意接受这种唯美的命名，愿意就此向作者致敬——能在最没有** **诗意的地方保持对诗意的热情，能在穿越人性黑暗和人生苦难的里程之后，依** **然保持着对光明和美好的向往，这，难道不也是很值得尊敬和赞赏的吗**?

**2011年5月21日，平西府**

210 文学还能更好些吗

**在大地和苦难中孕育的哀愁之美** **——论迟子建创作的精神风貌**

在当代中国作家中，迟子建属于年轻的老作家。她的写作生涯，屈指算来， 垂三十年。她年少成名，笔耕不辍，著述颇丰，不仅小说创作方面成就突出，而 且散文写作也自成一家。她是许多趣味倾向不同的读者和批评家都能接受的 作家，也是获奖最多的作家，几乎获得了中国大陆所有的重要奖项，而“鲁迅文 学奖”更是被她多次“折桂”。

在质疑者看来，迟子建的写作迎合了流行的平均线水平的审美标准，正因 为这样，她才屡屡获奖。在我看来，尽管迟子建获了很多奖，尽管这些奖项的确 提高了她的知名度，扩大了她的读者群，但是，她的文学成就和影响力，主要来 自她的创作实绩 她是一个靠着自己的作品“自赋价值”的作家，而不是依赖 于“评奖”等手段“他赋价值”的作家。

迟子建的写作风格，也常常被误解。有的人觉得她的写作有着这样的局 限：抒情方式太过浪漫，叙事的“童话色彩”太过浓重，这使得她的作品缺乏力量 和深度。事实上，问题并不这样简单。不错，迟子建的确是一位自觉地追求诗 意性的作家，但是，她的浪漫而诗意的抒情里，有着严峻的社会内容和丰富的美 学意味。

**大地、神话及气候**

迟子建是一个很难被简单归类的作家。外在地看，她的写作风格似乎明 显、清晰，很好描述，但是，深入考查，你会发现，她的个性特点复杂而丰富，远远 不是人们想象的那样简单。譬如，那些想把迟子建归入“乡土文学”的人，就会

在大地和苦难中孕育的哀愁之美 **211**

遇到这样一个麻烦：她的内容浑含的文学作品，似乎远远不是“乡土”二字所能 概括。她的世界要广大得多。她的作品面对的是广袤的大地，而不仅仅是其中 狭小的一隅。

迟子建是一个朴素的自然主义者。她对世界的感受和认知，她对自己笔下 人物的爱的态度，都与她的这种自然主义情怀有关。她把自己的精神之根，牢 牢地扎在北方的大地上。她的灵感以及创造的旺盛热情，都与中国最北端的大 兴安岭地区的万事万物密切相关。反映在迟子建作品中的事象和形象，几乎都 来自这个超越了“故乡”概念的广大世界——-那里有宽阔的河流，有神秘的大 山；有高远的夜空，有奇特的白昼；有无边无际的雪野，也有色彩缤纷的山野；有 可以通神的“萨满”,有无比美好的神话和传说。她在《我的梦开始的地方》中 说：“对童年时代所领略到的那种奇异的风景情有独钟，譬如铺天盖地的大雪、 轰轰烈烈的晚霞、波光荡漾的河水、开满了花朵的土豆地、被麻雀包围的旧窑 厂、秋日雨后出现的像繁星一样多的蘑菇、在雪地上飞驰的雪橇、千年不遇的日 全食等等，我对它们是怀有热爱之情的，它们进入我的小说，会使我在写作时洋 溢着一股充沛的激情。我甚至觉得，比人物更有感情和光彩，它们出现在我的 笔端，仿佛不是一个个汉字在次第呈现，而是一群在大森林中歌唱的夜莺。它 们本身就是艺术。”北方大地上的一切令迟子建心驰神往，赋予她一种近乎有神 论一样的世界观。大自然是神话产生的温床，也是诗和文学的母体。一个自然 主义者，往往是对神迹和神话心存敬畏的人。所以，像对大自然“情有独钟”一 样，迟子建对“神话”同样一往情深；像把北方大地当做精神家园一样，她把神话 也当做自己的“梦开始的地方”。她说自己记忆中的一切“无一不染上了神话的 色彩和气韵，我笔下的人物也无法逃脱它们的笼罩。我所理解的活生生的人， 不是庸常所讲的按现实规律生活的人，而是被神灵之光包围的人，那是一群有 个性和光彩的人”。

迟子建的自然主义与北方的气候，有着微妙的关系。不同的地理环境和气 候条件，形成不同地区人们独特的精神气质。把这种气候学意义上的影响强调 到极端，肯定会犯机械决定论的错误，但是，完全忽视地理和气候对人们的心理 状况的影响，则必然会造成认识论上的一个盲区，因为，很多时候，这种影响不 仅是存在的，而且是潜在而深刻的。温热气候条件下的人们趋向于热情好动，

212 文学还能更好些吗

性格倾向多呈外向型，很容易保持一种温和的情绪状态；而在寒冷的气候条件 下，人们则趋向于内敛、沉思，性格往往显得内向、稳重，很容易形成一种刚健的 性格特征。与四季如春的南方不同，迟子建生活的北方有着漫长的冬季。大雪 纷飞，寒风凛冽，给人们的生活带来了诸多的不便和严峻的考验。但是，这个难 熬的季节，也锻炼了人们的耐力，锤炼了人们的生存意志，赋予了他们与南方人 迥然相异的性格特点。鲁迅评价萧红《生死场》的时候说，“北方人民的对于生 的坚强，对于死的挣扎，却往往已经力透纸背”,这样的精神特点，与在南方的地 理和气候条件影响下的张爱玲和冰心构成了鲜明的对比———后二人中，张虽华 丽，但失之于冷，冰心热情，但失之于轻，都没有萧红笔下的那种寒而能温、悲而 能欢的深厚博大的北方气象。我们在迟子建的作品中，也可以看到与萧红的 “坚强”相同的风骨与相近的气质。

北方的强烈而持久的光照，有时也像寒冷一样令人难以忍受。但是，太阳 光的变化以及由此形成的各种色彩的参差而鲜明的对照，尤其是北方的高远而 纯净的月光，强化了迟子建对于美的感受能力，赋予了她用文字描写自然的光 景变化的能力。她在《光与影》中说：“光中最令我不喜欢的就是阳光了。往往 我还没有睡足呢，它就把窗户照得雪亮了。夏天的时候，它晃得你睁不开眼睛， 让人在强烈的光明中反倒有失明的感觉。不过我不讨厌黄昏时刻的阳光，它简 直就是从天堂播撒下来的一道道金线，让大地透出辉煌。比较而言，月光是最 不令人厌烦的了，也许有强大的黑暗作为映衬，它的光总是柔柔的，带着股如烟 似雾的缥缈气息，给人带来无边的遐想和温存的心境。…… ”

迟子建的作品中所表现的情感，细腻而又豪放，温柔而又刚健，感伤而不颓 废，浪漫而不流于虚浮，显示出的是一种纯粹的北方气质。她的这种写作姿态 与文学气质，固然与她个人的心性有关，但是，阳春招我以烟景，大块假我以文 章，文章事业须得江山之助 没有大兴安岭特殊的自然环境和气候条件的影 响，迟子建的文学写作就不会是这个样子。

**苦难、感伤与深沉的爱**

挫折与失败、痛苦和不幸，都是适合文学叙事表达的经验内容。文学是苦 在大地和苦难中孕育的哀愁之美 **213**

难的衍生物。某种程度上讲，没有苦难，便没有文学，就像没有跌落的流水不能 形成瀑布一样。一个作家如果缺乏发现不幸的眼光，如果缺乏直面苦难的勇 气，那么,他便很难写出有力量和有价值的文学。所以，在迟子建看来，“生活中 多一些磨难对自身来讲是一种摧残，对文学来讲倒可能是促使其成熟的催化 剂”(《在温暖中流逝的美》)。

北方人的生活是艰辛的。苦难和不幸是迟子建叙事作品常见的主题。她 笔下的“北方”,几乎可以被当做苦难与考验的别名。一般来讲，越是优秀的小 说家，越是关注而且善于处理伦理性的主题，越是用心挖掘并揭示人物面对考 验情境时的复杂感受以及精神力量。迟子建怀着爱意，用热情的眼光，近距离 地观察这里的一切；她同样怀着爱意，像亲近自然一样关注着那些善良的人 们 他们艰辛地生活，常常面临着极其严峻的生存考验，但却生活很坚强，体 现出令人惊叹的意志品质。

在表现悲苦生活的时候，迟子建的写作精神既是浪漫的，又是感伤的。感 伤是形成诗意的重要元素，一切真正的浪漫，都或多或少有着感伤的色彩。迟 子建的浪漫具有鲜明的北方气质——虽然感伤，但不颓废，内里充满了超越的 力量、升华的激情和与命运抗争的勇气。关于自己的精神气质，迟子建在一篇 谈创作的散文《在温暖中流逝的美》中有着这样的夫子自道：“我是一个循规蹈 矩的人，可是在我的梦想中，我却是一个无拘无束、激情飞扬的人。……我是一 个爱感伤的人。尤其是面对壮阔的大自然的时候，我一方面获得了灵魂的安 宁，又一方面觉得人是那么渺小和卑琐。只要我离大自然远了一段日子，我就 会有一种失落感。”迟子建的感伤，一方面，来自对自己的有限性的认识，另一方 面，则来自对美的事物的短暂和毁灭的无奈与怜惜。玻璃窗上的霜花，因为受 暖而悄然化成水滴，这也使她感伤：“霜花是美丽的，我知道有一种美是脆弱的， 它惧怕温暖，当温暖降临时，它就抽身离去了。我觉得我的生活呈现的就是这 种美，它出现了，可它存在的是何其短暂!”在她的理解中，感伤和哀愁乃是一种 积极的情感态度，不仅具有美学上的诗意，而且包含着丰富的人性内容，具有伦 理学上的意义。她甚至是爱着“哀愁”的。她为“哀愁”辩护。在一篇题为《是谁 扼杀了哀愁》的文章中，她这样说道：“也许是因为我特殊的生活经历吧，我是那 么的喜欢哀愁。我从来没有把哀愁看做颓废、腐朽的代名词。相反，真正的哀

**214** 文学还能更好些吗

愁是一种悲天悯人的情怀，是可以让人生长智慧、增长力量的。”她在俄罗斯文 学中发现了哀愁，认为哀愁“呈现出动人的诗意光泽，从而洞穿人的心灵世界”。 她因而得出了这样的结论：“人的怜悯之心是裹挟在哀愁之中的，而缺乏了怜悯 的艺术是不会有生命力的。哀愁是花朵上的露珠，是撒在水上的一片湿润而灿 烂的夕阳，是情到深处的一声知足的叹息。”她的表达是诗意的，也是深刻的，对 于一个麻木到不知道哀愁的时代来讲，她的认知更是具有发人深省的警醒 作用。

哀愁是来源于爱甚至接近于爱的。无爱的人也可能会焦虑和不安，但是， 却不能深刻地理解和体验哀愁。很多时候，人们正是因为爱才感伤和哀愁的。 俄罗斯文学是迟子建理解诗美和探索人性的路标。她在俄罗斯文学里看到了 朴素、高贵和教养，也看见了深沉的哀愁：“他们还以忧愁的情怀，抒发了对祖国 的爱，对人性之美的追求和向往。这些品质，正是这个越来越物质化的时代的 作家身上所欠缺的。”(《那些不死的魂灵啊》)以俄罗斯文学为参照，她表达了对 自己时代的艺术现状的遗憾和不满：“我们被阻隔在了青山绿水之外，不闻清风 鸟语，不见明月彩云，哀愁的土壤就这样寸寸流失。我们创造的那些被标榜为 艺术的作品，要么言之无物、空洞乏味，要么迷离恍惚、装神弄鬼。那些自诩为 接近底层生活的貌似饱满的东西，散发的却是一股雄赳赳的粗鄙之气。我们心 中不再有哀愁了，所以说尽管我们过得很热闹，但内心是空虚的；我们看似生活 富足，可我们捧在手中的，不过是一只自慰的空碗罢了。”(《是谁扼杀了哀愁》)

在迟子建的许多作品中，都流照着哀愁的月光。这种氤氲着浪漫诗意的哀 愁，具有特殊的性质，不仅毫无阴冷和灰暗的色彩，而且充满温暖、热情和光明 的性质。是的，浪漫，她的作品里，给人留下印象深刻的，就是这种美好的浪漫 情调。迟子建几乎是固执地创造着浪漫。无论叙述的是多么悲惨的故事，无论 面对的是多么艰难的困境，她都不放弃对浪漫意境的创造。这一特点，在她的 感动了许多读者的《世界上所有的夜晚》里，有着极为典型的表现。“我”的“魔 术师”爱人尽管已经很拮据，但仍然不忘“为我买一束白百合花，一串炸豆腐干 或者是一瓶红酒”。现实生活的艰难和尴尬，并不影响他们体验那些美好的 时光：

在大地和苦难中孕育的哀愁之美 **215**

月亮很好的夜晚，我和魔术师是不拉窗帘的，让月光温柔地在房间点起无 数的小蜡烛。偶尔从梦中醒来，看着月光下他那张轮廓分明的脸庞，我会有一 种特别的感动。我喜欢他凸起的眉骨，那时会情不自禁抚摩他的眉骨，感觉就 像触摸着家里的墙壁一样，亲切而踏实。

可这样的日子却像动人的风笛声飘散在山谷一样，当我追忆它时，听到的 只是弥漫着的苍凉的风声。

在迟子建所创造的世界里，生者与死者之间，是息息相通的，他们之间的爱 的交流，是任何力量也无法阻隔的。在作品的最后部分，“我”对幽明永隔的爱 人的思念，终于被升华为美好的奇迹：“突然，我听见盒子发出扑簌簌的声音，像 风一样，好像谁在里面窃窃私语着，这让我吃惊不已。然而这声音只是响了一 刻，很快就消失了。不过没隔多久，扑簌簌的声音再次传来，我便将那个盒子打 开，竟然是一只蝴蝶，它像精灵一样从里面飞旋而出!它扇动着湖蓝色的翅膀， 悠然地环绕着我转了一圈，然后无声地落在我右手的无名指上，仿佛要为我戴 上一枚蓝宝石的戒指。”

在一个极端化的功利主义时代，在人们的灵魂被低级的欲望奴役的生活场 景里，浪漫的诗意情调，仿佛茫漠的难以追寻的旧梦。在文学上，则流行着前现 代的精神风尚：越是敢于表现低级的情感和野蛮的冲动，例如，令人恶心的“恋 污癖”和令人厌恶的“施虐狂”,便越具有先锋性和现代性。在这样的背景上，迟 子建的纯净而执著的写作，仿佛夜静天凉月华开，让我们看到了别样的风景，感 受到了温暖而美好的宁静感，一种离大地和诗最近的感觉。

**一种境遇的两种写法**

读迟子建的《泥霞池》,想到了老舍的《月牙儿》。虽然前者写于当下，后者 写于二十世纪三十年代，中间隔着七十五个春秋，但它们的确有相似之处和可 比性。

那么,对照着来读，也许很有趣的吧。

先说相同之处。首先，两篇小说中女性的境遇是相同的：迟子建笔下的小 暖和老舍笔下的“妈妈”都做过“洗衣工”,都当过“暗门子”,都一样死了丈夫，无

216 文学还能更好些吗

**依无靠。其次，两篇作品都有感伤的色彩——只不过《月牙儿》要浓一些，《泥霞** **池》则稍淡一些。第三，两位作者对自己笔下的人物的态度是相同的：他们都同** **情自己笔下的人物，而且几乎都是无条件地同情。**

**然而，它们之间的共同点，似乎也就是这些了。** **更多的是不同。**

叙述方式是不同的：老舍选择的是第一人称的叙述方式，如泣如诉，惋伤低 回，读来令人感叹欷歔；迟子建选择的是第三人称叙事，虽然不是完全客观的那 种，但大体上按照写实的策略来展开，读来使人五味杂陈，一言难尽。

主题指涉是不同的。《月牙儿》的主题几乎可以说是单纯的，主旨在表现男 权社会里女性的悲苦生活以及悒郁、绝望的心情——她们挣扎、努力，但是全然 无用，她们最终还是未能逃脱男人的手掌心，正像小说中的“我”所说的那样： “把自己卖给一个人，我会。自从那回事儿，我很明白了男女之间的关系。女人 把自己放松一些，男人闻着味儿就来了。他所要的是肉，他发散了兽力，你便暂 时有吃有穿；然后他也许打你骂你，或者停止了你的供给。”比较起来，《泥霞池》 的视野就要开阔得多，主题内容也要丰富得多——其中虽然也包含着迟子建对 女性命运的同情和思考，但是，它的重心在揭示转型时期的社会冲突和道德混 乱，揭示那些普普通通的底层人尤其是女性所承受的精神痛苦。在迟子建的叙 事里，你可以看到有权者的恣睢和无权者的卑微，看到拜金主义对人与人之间 关系的破坏，看到信心的复活与希望之光的照临。

两个女主人公 “我”和小暖——的性格和心性是不一样的。《月牙儿》 中的“我”在教会里读过书，多愁善感，有很强的自我意识，试图捍卫自己的尊 严，但最终却只得向命运低下高贵的头颅。她甚至可以说是自恋的：“‘我’在我 的心上，因为没有人爱我。我爱我自己，可怜我自己，鼓励我自己，责备我自己； 我知道我自己，仿佛我是另外一个人似的。我身上有一点变化都使我害怕，使 我欢喜，使我莫名其妙。我在自己手中拿着，像捧着一朵娇嫩的花。”由于太自 恋，太心疼自己，她就会降低对自己的道德要求，就会找到足够的理由向生活妥 协：“我差不多要决定了：只要有人给我吃饭，什么我也肯干；妈妈是可佩服的。 我才不去死，虽然想到过；不，我要活着。我年轻，我好看，我要活着。羞耻不是 我造出来的。”自恋是自私的近邻——过度的自恋，容易滑向极度的自私，容易

在大地和苦难中孕育的哀愁之美 217

对世界产生幽怨的敌意和冷酷的报复冲动。《月牙儿》中的“我”活在寒冷而黑 暗的世界里，很少感受到人世间的温暖和光明，这使得她一方面用病态的方式 安慰自己，一方面用仇恨的利剑刺伤他人：“好吧，我伺候他，我把病尽力地传给 他。我不觉得这对不起人，这根本不是我的过错。我又痛快了些，我吸烟，我喝 酒，我好像已是三四十岁的人了。”太多的委屈和不幸，把她变成了一个幽怨的 自我主义者。“我”是世界的绝对中心，是衡量世界的尺度，也是爱与恨的前提： “我爱的是我自己，及至我已爱不了自己，我爱别人干什么呢?”有必要指出的 是，老舍对这个女人的自我中心主义和恨世主义，仅止于客观地写出——他实 在太善良了，不仅不忍心责备她，而且还深深地同情她，甚至随时准备原谅她、 安慰她。

然而《泥霞池》中的女主人公小暖全然不是这样的。她是不幸的，甚至比 《月牙儿》中的“我”还要不幸。小暖年纪轻轻，便失去了丈夫——他因为看到她 “只穿着背心”的照片，便怀疑妻子的忠贞，杀了那个摄影师。小暖的婆婆早年 被丈夫抛弃，现在又失去了儿子。她把儿子的死归罪于小暖。她虐待这个可怜 的农村姑娘，把她当做洗衣机，让她洗客人的脏衣服，甚至强迫她干自己不想做 的事情 做“暗门子”。小暖默默地承受着婆婆的折磨，干又脏又累的活。她 忍气吞声，逆来顺受，甚至要靠喝酒来麻醉自己。她几乎没有自我意识。她善 待所有的人，把爱变成了一种习惯。她爱自己的儿子小贵，为了让他上“最好的 寄宿学校”,甘愿为当牛作马；他爱耿师傅，也爱他的儿子花砖，用心地照顾他们 的生活；她关心失恋的打工青年陈东，甚至为自己没有满足他的那次“冲动”而 自责；即便对自己的性格乖戾的婆婆，她也没有怨恨。不用说，小暖的麻木的隐 忍里，无疑含着使人“怒其不争”的悲剧意味。然而，迟子建对小暖的态度是宽 容和同情的。就像老舍在《月牙儿》中没有责备“我”一样，迟子建同样没有责备 小暖的懦弱。不仅如此，她还赞美了她的善良与仁慈的品质，赞美了她像大地 一样宽厚的包容精神。

这两篇小说所选择的象征形象以及包蕴在其中的伦理精神也是不同的。 《月牙儿》具有核心意义的象征形象是“月牙儿”。它有时象征着安慰和希望，有 时则象征着孤独、不安甚至恐惧。在小说里，月牙儿这一象征形象的“所指”,就 这样随着人物心情的变化而变化。“我”高兴的时候，月牙儿就“清亮而温柔，把

**218** 文学还能更好些吗

一些软光儿轻轻送到柳枝上。……月牙下边，柳梢上面，有一对星儿好像微笑 的仙女的眼，逗着那歪歪的月牙和那轻摆的柳枝。”但更多的时候，却是人物自 己的不幸境遇和悲凄心情的象征：“我心中的苦处假如可以用个形象比喻起来， 必是个月牙儿形的。它无倚无靠的在灰蓝的天上挂着，光儿微弱，不大会儿便 被黑暗包住。”

《泥霞池》虽然也至少两次写到了月光，但都是寻常意义上的描写，内中并 无象征的深意。这篇小说中给人留下深刻印象的象征物是那棵榆树。它赋予 了这篇小说一种浪漫的情调：“大贵活着的时候，最爱这树了，他夏天坐在树下 吃饭，抽烟；冬天靠着树，在飞雪中吹口琴。小暖跟大贵一样，也爱这树，她爱坐 在树下奶孩子，洗衣服，择菜淘米，做针线活儿。当然，有的时候也在树下看看 日光下翻飞的蝴蝶和夜晚时高悬的月亮。”如果仅止于此，那么,关于树的描写 也就只是一般意义上的描写。但迟子建显然试图赋予它更多的意味，也就是 说，她将榆树当做不可摧折的生存意志的象征，即使被雷电击断，只剩下了一个 树桩，但它的根仍然活着，仍然内涵着强大的生命力。这显然具有借物写人的 象征意味。

最后，该说到两篇小说的结尾了。

迟子建在处理《泥霞池》结尾的时候，似乎替人物和读者想得太周到，写得 太细密，没有止于所当止，多写了那么两段文字。作者选择这样写而不是那样 写，自然有她的理由；就是没有理由，她非要如此写，我们也只得尊重她。但是， 我反复琢磨，也没有想明白作者为什么要让小暖将玻璃老鼠掉在地上摔碎，为 什么要让她最后“咬着嘴唇哭着”说：“青苗，我太伤心了，可我不敢哭大发了。 在这儿哭大发了，是不是犯法呀?要是把我给抓起来，谁给泥霞池的人洗衣服 呀 ”在我看来，用这样两句话来结尾就非常精彩：“小暖一手握着听筒，一手 托举着那个水晶音乐盒。明亮的阳光将它照得晶莹剔透，似乎从里面要流出水 来。”言虽止而意未尽，小暖后边要说的话，其实都在里面了。

比较起来，老舍的“结穴”就处理得沉着有力，意味深长。像《泥霞池》一样， 《月牙儿》中的人物最后出现的场景也是在监狱。但是，老舍在这里发出了批判 社会的尖锐声音：“狱里是个好地方，它使人坚信人类的没有起色；在我做梦的 时候都见不到这样丑恶的玩意。自从我一进来，我就不再想出去，在我的经验

在大地和苦难中孕育的哀愁之美 **219**

中，世界比这儿并强不了许多。我不愿死，假若从这儿出去而能有个较好的地 方；事实上既不这样，死在哪儿不一样呢。在这里，在这里，我又看见了我的好 朋友，月牙儿!多久没见着它了!妈妈干什么呢?我想起来一切。”老舍在这里 表现出的真实、冷峻和深刻，简直使人“害怕”,使人仿佛在读契诃夫的《第六病 室》。正是这一段文字，拓展了《月牙儿》的意义空间，极大地升华了它的主题。

林纾在《春觉斋论文》中说：“为人重晚节，行文看结穴。”可见，作品结尾的 收束，绝非细小事体，不可等闲视之。

2010年4月8日，平西府

**220** **文学还能更好些吗**

**如此感伤，如此温良，如此圣洁** **——论《巨流河》**

我读书，向来不喜欢读节本，但大陆版的《巨流河》(三联书店，2011年),我 还是找来读了。原因很简单：它竟然把我的一位硬汉朋友，感动得潸然泪下。 此前，我的这位朋友，也曾被一部名为《北逃》(CROSSING) 的韩国电影，惹得失 声痛哭，按他的话说，“竟然当着孩子的面，不知羞耻地哭了起来”。我信任他的 眼泪。于是，便找来看，结果，自己也被这部韩国电影搞得难过了好一阵子— 谁若对中国“大跃进”之后的哀鸿遍野的“大饥饿”有了解，谁若对搞得“四海翻 腾”、“五洲震荡”的“文革”浩劫有记忆，谁就有可能对《北逃》中人物的不幸，有 感同身受的理解，就更容易体验到那种撕心裂肺的疼痛。

这次，关于《巨流河》,我的朋友的眼泪，也同样没有欺骗我。我依然像前次 那样被感动了。只是，这样的好书，怎么可以只读节本了事呢?为了得窥全豹， 我托一位作家朋友，从香港带回一部完整版的《巨流河》。对照着大陆的删节 本，我将这本厚达603页的繁体竖排的书，重又细细读了一遍。

这是一部充满乡愁的追怀之作。那些失去故乡的漂泊者，如风中的转蓬， 从巨流河，飘到长江，飘到岷江，飘到大渡河，一直飘到了哑口海。在动荡的年 代，他们看了太多的惨象，流了太多的眼泪，经了太多的生离死别。然而，齐邦 媛的叙事，哀乐中节，态度平静而内敛。在她的笔下，感伤和悲情是有的，但是， 更多的是对生活的挚爱，是对他人的感恩，是任何时候都不焦躁暴怒的温良，是 任何时候都不歇斯底里的优雅。

**如此感伤**

**二十世纪八十年代，随着“文革”浩劫的终结和文化禁锢的宽缓，台湾文学** **如此感伤，如此温良，如此圣洁** **221**

逐渐进入大陆读者的阅读视野。林海音、於梨华、聂华苓、琼瑶、白先勇、李昂等 人的小说，张秀亚、王鼎钧、郭枫、三毛、琦君、杨牧等人的散文，余光中、郑愁予、 症弦、洛夫、席慕容等人的诗，柏杨、李敖、龙应台、姚一苇、柯庆明等人的社会批 评和文学批评，都给大陆读者留下别样而深刻的印象。

相提而论，概而言之，由于未曾受到外部规约力量的强力干扰，由于较好 地维持着与传统文化的血脉联系，台湾作家的作品比大陆的当代文学作品， 更有人情味，语言功力更好，古典文学的因子更浓，“中国心情”也表现得更充 分。即使在琼瑶的那些比较模式化的小说里，你也能感受到汉语特有的韵 致，也能体验到中国古典文学的诗意情调，也能感受到中国人对世俗幸福的 想象与憧憬。

至于对故国往事感伤的追怀，对父母之邦无边的眷恋，更是台湾文学的具 有核心意义的主题。林海音的《城南旧事》,白先勇的《游园惊梦》和《谪仙记》, 余光中的《乡愁》和《乡愁四韵》,郭枫的《黄河的怀念》和《我想念你，北方》,琦君 的《何时归看浙江潮》和《烟愁》,席慕容的《出塞曲》和《长城谣》,张晓风的《愁乡 石》和《远程串门子》等许多台湾作家的作品，都曾叙写对故人与往事的怀念之 情，都曾抒发对祖国河山的热爱和依恋。

从情绪模式来看，《巨流河》属于典型的台湾文学。沉重的漂泊感和强烈的 乡愁，如浓云重雾，萦纡在这部杰作的字里行间。但是，齐邦媛年近耄耋而述往 事，世事洞明，心气和平，最终能将自己的感伤、愤懑和悲恸，控制在适度的范 围，始终不失“怨而不怒，哀而不伤”的中和之美。这既与她温柔敦厚的家风有 关，也与她所受的学校教育分不开——她的老师，不仅教她知识，而且从情感 上，深深地影响了她，使她的情感世界既包含着“感时忧世”的广度，又蕴含着深 刻、沉重的人生内容。

孟志荪先生指导学生要用心读“不幸人物的传记”,并且把自己在乱世颠沛 流离的痛苦，融入了对杜诗的讲解中，从而培养了学生在诗境中体验人生的情 怀，以及在人生中感受诗意的能力：

……那时我已长大成人，又逢国难，很能了解孟老师为什么说若没时间读 全本《史记》,又想读最好的，就先读司马迁写倒霉不幸人物的传记，《项羽本

**222** 文学还能更好些吗

**纪》就比《刘邦本纪》高明得多。从南京到四川这一趟于百里的流亡经验，也让** **我深深明白为什么孟老师教杜甫诗时，竟声泪俱下。教室里弥漫一股幽愤悲** **伤，久久难消。**

我浸润于孟老师的诗词课整整两年，如醉如痴地背诵、欣赏所有作品，至 今仍清晰地留在心中。加上日后在武汉大学朱光潜老师英诗课上也背诵了百 首以上的英诗，中英两种诗选中相异又相似的深意与境界，四年之间在我心中 激荡，回响。在生命的清晨融合出我这样一个人，如覃子豪《金色面具》诗句： “如此悲伤，如此愉悦，如此独特”。①

杜甫《秋兴》诗云：“闻道长安似弈棋，百年世事不胜悲。”辗转于“干戈际”的 人们，是很容易因无奈而感伤，因感伤而流泪的，所以，孟志荪讲杜甫时，哭了， 朱光潜先生讲华兹华斯的《玛格丽特的悲苦》时，也哭了：

朱老师读到“the fowls of heaven have wings ..chains tie us down by land and sea”(天上的鸟儿有翅膀，链紧我们的是大地和海洋),说中国古诗有相似 的“风云有鸟路，江汉限无梁”之句，此时竟然语带便咽，稍微停顿又继续念下 去，念到最后两行：

“If any chance to heave a sign”(若有人为我叹息)

“They pity me,and not my grief.”(他们怜悯的是我，不是我的悲苦。)

老师取下了眼镜，眼泪流下双颊，突然把书合上，快步走出教室，留下满室 愕然，却无人开口说话。也许，在那样一个艰困的时代，坦率表现感情是一件 奢侈的事，对于仍然崇拜偶像的大学二年级学生来说，这是一件难于评论的意 外，甚至是感到荣幸的事，能看到文学名师至情的眼泪。②

自古无泪不成诗。在诗的深处，总是涌动着泪的泉水。然而，只有至情至 性的人，才能感受到那泉水的温度。孟志荪和朱光潜都是有诗心的人，所以，他 们因诗而动情落泪，并用自己的泪水，滋润学生心田里的禾苗，使他们也成为有



① 齐邦媛：《巨流河》,天下远见出版股份有限公司，2011年，第131页。

② 齐邦媛：《巨流河》,第184—185页。

如此感伤，如此温良，如此圣洁 **223**

温柔诗心和丰富诗情的人。齐邦媛在回答《瞭望东方周刊》的访谈时说：“文学 教育帮助我更客观、深层认识人间悲苦与活着的意义。”①其实，她所接受的诗化 和人性化的文学教育，不仅给她提供了认识人生真谛的智慧，而且还给了她一 副慈悲心肠——这意味着能感受到人生的哀苦，能感受到他人的不幸，尤其重 要的是，感受到眼泪的滋味。杜甫《哀江头》诗云：“人生有情泪沾臆，江草江花 岂终极。”刘鹗在《老残游记自序》中说：“……哭泣也者，固人之以成始成终也。 其间人品之高下，以其哭泣之多寡为衡。盖哭泣者，灵性之现象也。有一分灵 性，即有一分哭泣，而际遇之顺逆不与焉。……《离骚》为屈大夫之哭泣，《庄子》 为蒙叟之哭泣，《史记》为太史公之哭泣，《草堂诗集》为杜工部之哭泣；李后主以 词哭，八大山人以画哭；王实甫寄哭泣于《西厢》,曹雪芹寄哭泣于《红楼梦》。” 《巨流河》也是一部哭泣之书。齐邦媛多次写到眼泪——自己的眼泪，母亲的眼 泪，父亲的眼泪，那些失去家园和亲人的人们的眼泪，这既与她的“灵性”相关， 也是老师影响和教育的结果，岂偶然云乎哉!

一部作品的精神风貌，最终还是决定于作者自已的气质和经验。《巨流河》 的感伤情调，说到底，还是源自作者自己的人生感受。她在少年时代，便体验到 了可怕疾病的折磨，独自体验过被死亡威胁的无助感，也亲眼目睹了失去两个 年幼的弟弟和妹妹，给母亲带来的巨大悲痛：

我母亲完全不能接受幼子突然死亡的事实，哭泣自责，渐渐陷入精神恍惚 的状态。在传统社会，一个年轻媳妇“没事”就哭，是很不吉祥的事，她只有趁 黄昏伺候了晚饭后，在夕阳余光中躲到牧草丛中哭泣。后院空地上长满了一 人高的牧草，从春天雪融时的嫩绿到降雪时的苍茫，庇护着她压抑的哭声。雪 融之后，她还带着我去一里路外的祖坟，仆倒在我弟弟那小小的新坟上痛哭。 我记得祖坟四周种了松树，在初春的风中猛烈地摇撼，沿着老坟周围则开满了 粉红色的花，在我母亲哀切幽咽的哭声中，我就去摘一大把花带回家，祖母说 是芍药花。我长大后每次见到芍药花，总似听到母亲那哀伤压抑的哭声。它 那大片的、有些透明，看似脆弱的花瓣，有一种高贵的娇美，与旁边的各种野花



① 齐邦媛：《我用诗的真理写他们》,见《瞭望东方周刊》,<http://www.sina.com>,cn,2011年3月14 日 。

224 文学还能更好些吗

都不一样；它在我日后的一生中，代表人生许多蔓延的、永不凋谢的，美与悲伤 的意象，尤其是以前那些世代女人的痛苦。①

从这段文字里，我们可以看见母亲的悲苦对作者的影响——这种影响留给 她的记忆如此深刻，以至于到了耄耋之年，她依然能清晰地回忆起当时的情境， 依然能用文字还原那些具体的细节和氛围。同时，从这段文字里，我们也可以 看见作者不俗的文学才华。她完成了一个高难度的“文学动作”,即在朴实自然 的叙述语言里，在平和舒缓的叙述语调里，同时完成描写和抒情的双重任务。 清晰呈现的画面感，充满情感律动的抒情性，以及丰饶的诗意感，统统都被和谐 地包容在质朴、简洁而优美的叙述语言里。她的叙述态度是克制的，但是，所获 得的效果，却是强烈的，在那感伤的意境里，在那悲怆的旋律里，流荡着足以使 人泣数行下的力量。在齐邦媛的笔下，我们可以隐约看见萧红的影子——她们 都写辽阔的东北大地特有的风物，都写柔弱的生命躲避不过的死亡，都写女性 无助的境遇、无尽的眼泪和无边的哀伤。

从少年时代起，齐邦媛就离开故乡，踏上了漫长的漂泊之旅，自此之后，故 乡便在遥远的梦境里，便在凄楚的歌声里：“我生长到二十岁之前，曾从辽河到 长江，溯岷江到大渡河，抗战八年，我的故乡仍在歌声里。从东、西、南、北各省 战区来的人，奔往战时首都重庆，颠沛流离在泥泞道上，炮火炸弹之下，都在唱， ‘万里长城万里长，长城外面是故乡……”②这种有家归不得的漂泊感，终其一 生，萦绕在作者心头，成为她内心深处难以化解的情结，难以消除的疼痛。即使 成年以后，她也常常被这种强烈的漂泊感折磨着。她曾这样写她中年时期，在 美国进修期间的漂泊体验和感伤心情：

……昏天黑地睡到午夜醒来，窗外竟是皓月当空，想到《红楼梦》中，宝玉 醒来所见当是同一个月亮。我这个现代女子，背负着离开家庭的罪恶感，在异 国校园的一隅斗室，真不知如何在此红尘自适!起身在泪水中写了一信给父 母亲，叙此悲情(当时父母已年近七旬，我怎么想到如此会增加他们多少牵



① 齐邦媛：《巨流河》,第29-30页。

② 同上书，第19页。

**如此感伤，如此温良，如此圣洁** **225**

挂!),第二天早上走下山坡将信投入邮简，往回走上了一半山坡就走不动了， 坐在草地上俯首哭泣许久。当时心中盘旋着《春江花月夜》:“昨夜闲潭梦落 花，可怜春半不还家”诗中情境。①

这纯然是一个诗人的感伤。在她的笔下，有未能替“家庭”尽责的不安，有 对年迈父母的体贴和惦念，也有推己及人的不忍之心和仁爱情怀，而“可怜春半 不还家”的漂泊，则更使人倍感凄凉，尤难为怀。

齐邦媛在写给《第二届在场主义散文奖》的答谢词中说：“我最应该得的是 世界上最资深的漂泊奖。”②漂泊者的乡愁，即使到了桑榆晚景，依然笼罩在她心 头。触绪纷来，愁肠百结，“固将愁苦而终穷”,这，大概是古今漂泊诗人共同的 精神遭际吧。

**如此温良**

文学是离同情和怜悯最近的一种精神现象。一个优秀的作家，往往是一个 懂得爱的价值的人，而一部真正意义上的文学作品，也总是包含着善良的意愿 和道德性的关怀。一部规制宏大的叙事作品，如果完全没有道德视景，对善恶 和是非也完全漠不关心，那么,它就很难产生持久而普遍的影响力。

然而，贬低善和爱的价值，似乎已经成了哲学和文学上的一种时髦。怀疑 主义者尼采就嘲笑爱的意义，视同情为一种有害的“恶习”,认为“虚弱的人和失 败的人应当灭亡：这是我们人类的爱的首要法则，人们甚至应该帮助他们自取 灭亡”③。我们虽然不像尼采那样极端和简单，但是，我们也否定普遍的爱，而肯 定有限定的爱，只不过，尼采站在强者一边，我们站在相反的另一边。我们把冲 突和对立当做生活的本质。个性千差万别的人，处境各个不同的人，被草率地 区分为好人和坏人，被简单地划为敌人和朋友，被随意地贴上进步和落后的标 签。无休止的斗争被当做推动生活前进的动力。恶被赋予了使人眩惑的魔力，



① 齐邦媛：《巨流河》,第380页。

② 齐邦媛：《我最应该得的是最资深的漂泊奖》,《文学报》2011年9月22日。

③ 尼采：《反基督》,河北教育出版社，2003年，第68页。

226 文学还能更好些吗

而善则被歪曲为令人讨厌的德性；仇恨被当做一种高尚的激情，而恐怖和暴力 则被浪漫主义地诗意化。我们像陀思妥耶夫斯基笔下的尼古拉 ·斯塔夫罗金 们一样，无所畏惧，“醉心于危险感”,“不断陶醉在胜利中，并且意识到自己是所 向无敌的”①。我们缺乏朴素的生活态度，讨厌一切平淡无奇的事物；我们丧失 了对时间的敬畏感，竟然妄想将一万年化为一瞬间。我们渴望一蹴而就、惊天 动地的成功。我们将自己想象为普照万物的太阳，以君临万物之上的最高主宰 者自居。基里洛夫说：“人将成为上帝，并将发生本质上的变化，种种思想和一 切情感亦将如此。”②我们完全被基里洛夫式的自大和傲慢异化了。我们成了在 自我想象中不断膨胀的怪物，成了灵魂粗糙的“新人”。早在1946年，宗白华先 生就发现我们民族的灵魂“粗野了，卑鄙了，怯懦了，我们也现实得不近情理 了”,“人与人之间充满了猜忌、斗争”,“没有了构成生命意义、文化意义的高等 价值”,于是，便提出了这样一个严峻的问题：“中国精神应该往哪里去?”③

“中国精神”的未来去向，也是齐邦媛甚为关心的问题。她关心中国文化的 “高等价值”,关注中华民族“人性”的健全发展。她将“保持中国文化的最高水 准”当做自己进行学术研究的重要使命④。她认为，钱穆的《国史大纲》“对中国 半世纪动荡，饱受摧残的人性应该有增加温厚自尊的影响”。事实上，她在写 作的时候，也抱有对读者“增加温厚自尊的影响”的目的。

齐邦媛生活在天下多故、海水群飞的时代，世道人心经受着可怕的撕裂和 严峻的考验。她立志要写出外敌入侵、风雨飘摇之时，中国人的坚韧与不屈、宽 厚与仁慈。所以，《巨流河》既是一部感伤之作，也是一部赞美之书。她赞美在 生活的重压下依然正直的人格，赞美不为窟败的世风所污染的温良的德性，赞 美始终坚持扶危济困的心地善良的人们。齐邦媛说自己写《巨流河》的一个目 的，就是要用“诗的真理”(the poetic justice),写出自己“忘不了的人和事”。而 《巨流河》的价值，不仅在于它是一部别样形式的“抗战史”,真切记录了中国人 民在战乱时代的艰难和坚强，也不只在于它通过大量的细节，还原了那些被历



① 陀思妥耶夫斯基：《群魔》(上),人民文学出版社，1983年，第271页。

② 同上书，第151页。

③ 宗白华：《艺境》,北京大学出版社，1987年，第172页。

④ 齐邦媛：《巨流河》,第478页。

⑤ 同上书，第430页。

如此感伤，如此温良，如此圣洁 **227**

史的尘埃遮蔽的真相，更重要的，还在于它展示出了一种业已模糊的人格图景 和道德风范，写出了一群古道热肠的中国人的精神境界——他们仁慈、克己、真 诚，急公好义，无论在日常生活中，还是在关乎国家命运的大事情上，都显示出 一种温良的态度和中正的精神。

齐邦媛怀着深深的感激之情，写到了一位不知其姓名的小镇医生。他不仅有 悬壶济世的慈悲心肠，肯从“十华里外的镇上”,在“零下二、三十度的深夜到我们 村庄里来”,凭着妙手回春的医术，救了一个“马上就要断气”的婴儿的命，而且，还 颇知诗书，竟然妙手偶得，给那个被自己救活的婴儿，起了一个极为雅致的名 字 “齐邦媛”。作者怀着感恩的心情说，在自己的生命之初，这位医生给了她 “双重的祝福”:“我长大后知道此名源出《诗经》《君子偕老》:‘子之清扬，扬且之颜 也。展如之人兮，邦之媛也。’前几年有位读者寄给我一页影印自宋朝范成大《明 湖文集》的文章，居然有一段：‘齐邦媛，贤德女子……”我竟然与数百年前的贤德 女子同名同姓，何等荣幸又惶恐!在新世界的家庭与事业间挣扎奋斗半生的我， 时常想起山村故乡的那位医生，真希望他知道，我曾努力，不辜负他在那个女子命 如草芥的时代所给我的慷慨祝福。”①读着这个故事，我联想到了汪曾祺的小说《陈 小手》。虽然这个“小镇医生”不像陈小手那样，有着清晰的形象，有着可以让读者 寻绎的来路和去路，但是，他们却一样善良，一样代表着昔日中国一个特殊人群的 温良和德性， 一样给读者留下了深刻而美好的印象。

在齐邦媛笔下，作为家里辈分最高的长者，祖母张从周讲“规矩”,但更讲 “仁义”,有威严，但更有柔情。祖母留给作者的记忆是如此美好，以至于许多年 后，回忆起往事，她仍然如此动情和感念：“祖父母的庄院是祖母独自撑持的家， 由她与我母亲，这两个长年守望的寂寞女人，带着三个幼儿、二十多个长工，春 耕秋收过日子。我跟着哥哥满山遍野地跑，去拔小西山的棒槌草、后院的小黄 瓜、黑浆果……冬天到结冰的小河上打滑溜，至今印象清晰。祖母是位雍容大 度、温和仁厚的人，对我母亲  她独生子的媳妇，充满了同情与怜惜。但是在 那个时代，她也是由媳妇熬成婆的，她知道哪些规矩不能改变，所以虽然她对媳 妇好，绝不找麻烦，对她说话声音也很柔和，但规矩还是规矩，虽然家里有许多 长工与佣人，但公婆吃饭时，媳妇必须在旁垂手侍立，这是‘有地位人家’的样



① 齐邦媛：《巨流河》,第21页。

228 文学还能更好些吗

子。祖母对我最为怜惜，命也是她救的，后来我到北平西山疗养院，害她流了许 多眼泪，至今我仍愧疚地记得。”①懂得“同情与怜惜”的人，就是一个内心世界美 好的人，就是一个值得所有受她关爱的人铭记和感恩的人。事实上，齐邦媛自 己就有这样的慈悲心肠和同情之心：她的心里，并不是只装着自己的悲伤，她的 眼泪，也不单为自己而流。她忘不掉那些在战争中饱受折磨的士兵，忘不掉士 兵们的哭泣：“在我有生之年，忘不了他们枯干的颜面，忘不了他们眼中的渴。 有时在电影看到西洋古战场上，威武战将后面举着盾牌奔跑的兵，我都流泪。 古今中外，那些在土地上沙沙地跑、‘一将功成万骨枯’的兵都令我悲伤，它具体 地象征了战争对我心灵的伤害。”②

在齐邦媛的叙事语境里，善良乃是一种最美好的德性，温和乃是一种最优雅 的气质——如果，在这“善良”与“温和”里，再加入一点“宁静”和“忧郁”,那么,它 便具有“美”的意味了。齐邦媛从她终生难忘的张大飞身上，看到了这种接近完美 的德性和气质。他心性温良，喜爱宁静，甚至乐于沉浸在寂寞中。在一群“喧闹” 的年轻人中，他的“忧郁温和的笑容”,便成了齐邦媛的“期待”:“他最喜欢带我那 三岁的大妹妹到院子里玩，有时帮妈妈抱襁褓中的二妹，偶尔会到我常坐的椅子 旁看我新买的书。有一次，他带来他自己的那本小小的、镶了金边的《圣经》给妈 妈和我看，说这是离家后唯一的依靠。当时我虽不懂，但多年后我明白，为什么在 他淡淡的落寞中有一种和平、宁静，我似乎又找到了一本深奥待解的书，很有吸引 力，可是他又随身带走了。”③显然，在他温良的心性里，在那“淡淡的落寞中”的“和 平、宁静”里，已经包含着一种别样的精神内容，那就是基于宗教情感的博爱—— 这一点，可以从他对自己一次空战经历的回忆中看出来。张大飞在写给齐邦媛的 信中，这样描述自己的心情：“前天升空作战搜索敌迹，正前方云缝中，突然出现一 架漆了红太阳的飞机!他清清楚楚地看到驾驶舱里那人的脸，一脸的惊恐。他来 不及多想，只知若不先开枪，自己就死定了!回防至今，他忘不了那坠下飞机中飞 行员的脸了。……我没有看见，但是我也忘不了那在火焰中的脸。”④在敌人的脸 上，他看见了“惊恐”,而缺乏宗教情怀的人，对这样的表情，往往是视而不见的。



① 齐邦媛：《巨流河》,第23页。

② 同上书，第282页。

③ 同上书，第71页。

④ 同上书，第158页。

**如此感伤，如此温良，如此圣洁** **229**

**从这样的叙事里，我们可以看到一颗尚未被“战斗激情”和“民族仇恨”扭曲的心，**

可以看到对生命的怜悯和不忍之心。

父亲齐世英是齐邦媛一生最尊敬的人，也是作者着力来写的人。他有着亦 新亦旧的道德，既是一个具有新思想的“现代人”,又是一个行己有耻、宽以待人 的“古典人”。齐世英十八岁就到日本读书，在此期间，他对现代的文明有了初 步的认识，对于未来的社会进步有了很深刻的理解：“更进一步认识一个现代化 的国家，国民普遍的教养是清洁守法，教育程度高些的讲究温恭的礼节，鼓励知 识的追求。对国家有强烈的效忠思想，所以日本那么小，却已成为亚洲强国。”① 在德国留学期间，他成了一个冷静的理性主义者，认识到社会的进步，端赖理性 意识的成熟，那些德国哲学大师的思想，“使他坚定地相信，只有真正的知识和 合理的教育才能潜移默化拯救积弱的中国，而不是激动热情的群众运动。不择 手段只达目的的阶级革命，留下的社会、文化问题需要更多的理性解决，才能弥 补”②。反对一切形式的狂热，不赞成用极端的手段解决复杂的社会问题，这一 点，无疑显示出他在心智和思想上的成熟。

如果说，在思想和知识上，齐世英是一个现代知识分子，那么,在情感和道 德上，他则是一个纯粹的中国士大夫。在齐邦媛的记忆中，“父亲齐世英一生都 是位温和的君子。他说那实在是他理想的开始，做人要有个人的样子”③。他廉 洁自爱，公私分明。齐邦媛在初春泥泞的路上走，棉鞋陷在泥里，这时，父亲乘 坐公务车经过，他叫司机把鞋从泥里拔出来给她穿上，就开车走了。晚上回来， 他对年幼的齐邦媛说：“小孩子不可以坐公务车上学，公务信纸有机关头衔的， 我们也绝不可用。一则须知公私分明，再则小孩子不可以养成炫耀的心理。”④ 直到成年以后，齐邦媛依然记得父亲的这句话，会“突然警觉”,从院长的公务车 上下来走路。齐世英像一个现代知识分子一样表达自己的意见，又像一个古代 知识分子一样温文尔雅地包容那些因为误解而伤害他的人。他被开除党籍，剥 夺公职，但是，他始终坚持“君子绝交不出恶言”的原则，不曾说过那些伤害他的 “政客”一句坏话。当齐邦媛自已在大学期间受到“前进的”侯姓学姐人身攻击



① 齐邦媛：《巨流河》,第35页。

② 同上书，第37页。

③ 同上书，第35页。

④ 同上书，第34页。

230 文学还能更好些吗

的时候，她第一次感觉到了“斗争”的可怕，内心充满深深的困惑。尽管如此，她 始终保持着做人的道德底线，因为，“在我生长的家庭，革命与爱国是出生入死 的，有情有义的，最忌讳翻脸无情，出卖朋友”①。

二十世纪的中国人，体验了太多的家破人亡、不遑宁居的痛苦。无根的漂 泊，则是二十世纪中国人的共同境遇，只不过，漂泊，对《巨流河》中的人们来讲， 是空间意义上的，对另一部分人来讲，则是文化意义上的。在包括“文革”在内 的一系列文化破坏运动中，我们鄙弃“温良恭俭让”,践踏“仁义礼智信”,变得冷 酷无情，粗暴无礼。我们成了失去立身之本的孽子，成了失去精神家园的浪子。 《巨流河》的出版，它对温良心性的叙写，又一次将我们的“文化无根状态”和“精 神漂泊境遇”清晰地凸显出来。

如此圣洁

如果说，爱情生活是衡量一个时代精神生活状况的重要尺度，那么,爱情叙 事则是衡量一个时代文学精神品质的重要尺度。在当下的大陆小说作品中，不 缺乏“身体叙事”,不缺乏“欲望化书写”,但却很少看到美好的爱情。然而，令人 意外的是，一部实录性质的《巨流河》,却给读者讲了一个至纯至美的爱情故事， 给我们塑造了一个可爱亲切的民族英雄。

在谈论这个爱情故事的时候，齐邦媛甚至不能接受用“恋爱”这个热烈的 词，而宁愿用“钟情”这个相对内敛的词。她说：自己与张大飞的感情，“在今天 来说很难称为恋爱。对我来说，是一种钟情。‘钟情’这两个字在现在当然是很 过时的了，可是那个时代，第一见面很难，第二也有很多的顾虑，不是像今天这 样交通便利。所以回忆当年就是那么简单，又是那么诚恳，那种钟情因是一生 只有一次。人家那么轰轰烈烈的生和死，我很怕别人拿来亵渎，那样亵渎的话， 会很对不起他。你了解我的意思吗?”②为了维护那份“钟情”的圣洁性，齐邦媛 拒绝将它改编成电影。有很多导演找到了她。他们甚至做了“一些计划”。但 是，“我发现我不能接受他们的方式。所以我就公开地说了，在我有生之年不拍



① 齐邦媛：《巨流河》,第204页。

② 齐邦媛：《历史可以一笔带过，文学不能》,《南方都市报》2011年5月9日。

如此感伤，如此温良，如此圣洁 **231**

电影，我希望我的书先站稳，保持自己的价值。”其实，更内在更重要的原因，是 她害怕亵渎了自己的情感，害怕亵渎了逝者的尊严：“他们一定要把张大飞那个 感情写成一个热烈的爱情，因为不这样做电影就不能卖。这样做我受不了。在 现实里他是个木讷寡言的人，连人生都没想清楚，二十六岁就死了。他死得那 么干净，全心全意的，就是为了报国。我在有生之年，不愿意看到他短促的一生 成为一个热闹的电影。”①

齐邦媛叙事上的含蓄和克制，首先表现在她对自己的“爱情故事”的分散化处 理上。像这样终生难忘的情感记忆，集中在一个叙事单元，酣畅淋漓地讲述出来， 无疑更有助于获得强烈的叙事效果。但是，也许害怕过于热烈的表达，会亵渎那 本来就纯净而庄严的情感，齐邦媛便选择了一种更自然的叙事策略，那就是，按照 情感发展的自然过程，将他们的“爱情故事”,片段式地呈现在次第展开的章节里， 仿佛一条小路，在铺满鲜花的原野上，曲曲折折，忽隐忽现地通向远方。

他们之间的“钟情”,开始于齐邦媛十二岁那年。家破人亡、失去家园的张 大非(参加对日作战的中国空军后，改名“张大飞”),常常来齐邦媛家做客，因 为，父母经常会在家里招待那些来自东北的无家可归的孩子。有一天，吃过中 饭，哥哥和七八个同学要去爬不远处的一座名叫牛首山的小山。齐邦媛因为看 着那山羡慕许久了，就追着赶上跟了去：

下午四点钟开始下山的时候，突然起了风，我比他们下山时走得慢，渐渐 一个人落后了。哥哥和那些大男生已跑下山，我仍在半山抱着一块小岩顶，进 退两难。山风吹着尖锐的哨音，我在寒风与恐惧中开始哭泣。这时，我看到张 大非在山的隘口回头看我。

天已渐渐暗了，他竟然走回头，往山上攀登，把我牵下山。到了隘口，他用 学生的棉大衣裹住我三十多公斤的身躯，说：“别哭，别哭，到了大路就好了。” 他眼中的同情与关怀，是我这个经常转学的十二岁边缘人很少看到的。

……数十年间，我在世界各地旅行，每看那些平易近人的小山，总记得他 在山风里由隘口回头看我。②



① 齐邦媛：《历史可以一笔带过，文学不能》,《南方都市报》2011年5月9日。

② 齐邦媛：《巨流河》,第72页。

232 文学还能更好些吗

然而，平静安闲的和平生活结束了，中华民族抵御外侮的“抗日战争”开始 了。“张大飞于一九三七年底投军，入伍训练结束，以优良成绩选入空军官校十 二期，毕业后即投入重庆领空保卫战，表现甚好，被选为第一批赴美受训的中国 空军飞行员。 一九四二年夏天，他由美国科罗拉多州受训回国，与十四航空队 组成中美混合大队，机头上仍然漆着鲨鱼嘴，报纸仍旧称他们为飞虎队。”①在战 斗的间隙，张大飞与齐邦媛继续保持着通信联系。这些“天上的来信”,见证着 一个优秀青年为国征战的历程，也反映着他可爱的性格和纯洁的心灵：

他的信，那些仔仔细细用俊秀的字写在浅蓝色航空信纸上的信，装在浅蓝 的信封里，信封上写着奇奇怪怪的地名：云南驿，个旧，蒙自……沿着滇缅铁路 往缅甸伸展。他信上说，从街的这一头可以看见那一端，小铺子里有玻璃罐 子，装着我大妹四岁时在逃难路上最爱吃的糖球。飞行员休假时多去喝酒，他 不喝就被嘲笑，有一次喝了一些就醉了，跳到桌子上大唱“哈利路亚…….”从 此没人强迫他喝，更劝不动他去跳舞，在朝不保夕的人眼中，他不肯一起去及 时行乐，实在古怪。在他心中，能在地上平安地读《圣经》,看书报，给慧解人意 的小友写家书比“行乐”快乐多了。②

爱情最有韵致的阶段，是在它还不能被称作“爱情”的时候，就像花儿最妩 媚的时候，是在它尚未完全绽放的时候。这个时候，彼此见面所说的，也许都是 题外的话，都是不相干的话，但那些看似与情感无关的话，其实已经是情话 了——它无疑是最浅最淡的那种，但也是最深最浓的那种，就像最轻最薄的羽 毛，往往会飞得最高最远一样：

高二那一年暑假，吃过中饭，我带他穿过中大校园去看嘉陵江岸我那块悬 空小岩洞。太阳耀眼，江水清澄，我们坐在那里说我读的课外书，说他飞行所 见。在那世外人生般的江岸，时光静静流过，我们未曾一语触及内心，更未及 情爱 他又回到云南，一去近一年。③



① 齐邦媛：《巨流河》,第157页。

② 同上书，第158页。

③ 同上书，第159页。

**如此感伤，如此温良，如此圣洁** **233**

江淹在《别赋》里说：“黯然销魂者，唯别而已矣。”寻常意义上的分别，已足 以让人依依不舍，爱情故事中的永别，就更加令人柔肠寸断。在《巨流河》里，升 空作战的张大飞随时都有可能牺牲，每一次分手，都有可能是他们的最后一面。 尽管他们都知道这一点，但他们依然显得那么克制，依然表现得那么含蓄：

一九四三年四月，我们正沉浸在毕业、联考的日子里。有一天近黄昏时， 我们全都回到楼里准备晚餐了，一个初中女孩跑上来找到我，说有人在操场上 等我。

**我出去，看到他由梅林走过来，穿着一件很大的军雨衣。他走了一半突然** **站住，说，“邦媛，你怎么一年就长这么大，这么好看了呢。”这是我第一次听到** **他赞美我，那种心情是忘不了的。**

他说，部队调防在重庆换机，七点半以前要赶回白市驿机场，只想赶来看 我一眼，队友开的吉普车在校门口不熄火地等他，我跟着他往校门走，走了一 半。骤雨落下，他拉着我跑到门口范孙楼，在一块屋檐下站住，把我拢进他掩 盖全身戎装的大雨衣里，撑着我靠近他的胸膛。隔着军装和皮带，我听见他心 跳如鼓声。只有片刻，他松手叫我快回宿舍，说：“我必须走了。”雨中，我看到 他半跑步到了门口，上了车。疾驰而去。

这一年夏天，我告别了一生最美好的生活，溯长江远赴川西。一九四三春 风远矣。

今生，我未再见他一面。①

“你怎么一年就长这么大，这么好看了呢”,这句话里，有两个层面的意思： 表层，是从哥哥的角度说出的，包含着对小妹妹的成长之快的欣喜，深层，则传 达出含着爱意的惊讶，是一句含蓄而又热烈的爱的语言，难怪“我”会把它当做 “赞美”,难怪“我”说自己对当时的“心情”,是“忘不了的”。在上引的这段叙述 语言里，作者的节奏，是缓慢的，在“我必须走了”之后，写“我”见“他”离去记忆 的一句话，则断为四顿，别为两句，仿佛低沉、舒缓的慢板，蕴藉婉转，意味深长。 而“一九四三春风远矣”一句，更是语意古雅，耐人寻味：春风虽远，但温暖仍在，



① 齐邦媛：《巨流河》,第159—160页。

234 文学还能更好些吗

记忆永在!

《巨流河》的爱情故事之所以令人震撼，之所以令人觉得美好，还有一个极 为重要的原因，那就是，它包含着神圣而庄严的宗教情感。虽然爱情，就其本质 而言，都是美好的充满诗意性的，但是，只有当它充满克己利他的牺牲精神的时 候，它才有可能是真正高尚和伟大的。《巨流河》里的爱情，就具有慈悲的情怀、 利他的精神和圣洁的宗教色彩。

张大飞身上没有一丝一毫好斗成性的戾气，没有一丝一毫舍我其谁的傲 慢；由于天性的善良和对悲苦的敏感，他本来最适合做一个济世利物的行善者，

**然而，他却不幸生活在一个乱世，不得不参加抵御外侮的战争，不得不做与自己**

的天性格格不入的事情。他的慷慨赴国难的英雄行为，固然令人感念和钦佩， 但是，他对生活和爱情的庄严而纯洁的态度，却更加令人感动和尊敬。虽然不 幸生活在一个战争年代，虽然他不得不通过暴力的方式，捍卫自己的祖国和人 民，但是，这并不影响他成为有信仰的人，成为虔诚的基督徒。家破人亡之际， 他将《圣经》当做他“唯一的依靠”。他的爱情与他对上帝的爱，是融为一体的。 他把一本“和自己的那本一模一样的《圣经》”送给了齐邦媛。他把爱情和对上 帝的爱，一同带给了自己所爱的人。他对“邦媛妹妹”的“祝福”——-“愿永生的

上帝，永远地爱你，永远地与你同在。祝福你那可爱的前途光明，使你永远活在 快乐的园里”,每一个字句里，都充满了宗教的温暖和柔情。

二十六岁的张大飞在豫南会战掩护友机时，殉国于河南信阳上空。这给齐 邦媛带来巨大的痛苦，直到抗战胜利后，她仍然难以摆脱。最终，她终于受洗成 为基督徒：“我在长期的思考后，以这样严肃的方式，永远地纪念他：纪念他的凄 苦身世，纪念他真正基督徒的善良，纪念所有和他那样壮烈献身地报了国仇家 恨的人。”①这种严肃的纪念方式，赋予了他们的感情以神圣的性质，别有一种打 动人心的力量。

哪里有信仰，哪里就有奇迹；哪里有纯粹的爱情，哪里就有神奇的相遇。齐 邦媛竟然意外地在南京新街口的教堂前，看到了悬挂在那里的“纪念张大飞殉 国一周年”的横幅。横幅上的字，让她心如刀绞，也让她觉得神秘不解：“在雨 中，我痴立街头，不知应不应该进去，不知是不是死者的灵魂引领我来此，不到



① 齐邦媛：《巨流河》,第222页。

如此感伤，如此温良，如此圣洁 **235**

十天之前，我刚刚意外地飞越万里江山，由四川回到南京———我初次见到他的 地方———是他引领我来此礼拜，在上帝的圣堂见证他的存在和死亡吗?”①《圣 经》里说：“凡事都有定期，天下万物都有定时，生有时，死有时……寻找有时，失 落有时；保守有时，舍弃有时；撕裂有时，缝补有时；静默有时，言语有时；喜爱有 时，恨恶有时；争战有时，和好有时。”齐邦媛相信这样的“定期”,相信这样的“定 时”。所以，这样的“寻找”和“相遇”,并未结束。七十五岁那年，在五月温暖的 阳光里，她终于来到了南京，来到刻有张大飞名字的“航空烈士公墓”。在这次 的“重逢”里，作者再次获得了宗教性的启示，明白了《传道书》里“舍弃有时”的 象征，而对于所“钟情”过的人，她也再次用诗意的语言，表达了自己的感激之情 和赞美之意：“张大飞的一生，在我心中，如同一朵昙花，在最黑暗的夜里绽放， 迅速合上，落地。那般灿烂洁净，那般无以言说的高贵。”

《巨流河》是一部见证历史的书，是一部抒发漂泊之感的书，是一部赞美温 良德性的书，更是一部印证“爱情”的书。因为有生离死别，因为有深哀巨痛，所 以，它的笔调，难免染着感伤的色彩，其叙事的语调里，也难免含着些微的悲凉。 但是，从它的字句之间，你却读不到一丝一毫的消沉和颓唐，更看不到一丝一毫 的戾气和怨毒。它没有一句爱国主义的高调，却深切地表达了对父母之邦无边 的眷恋和至诚的热爱；它无意制造浪漫，但却在平静而敛抑的追怀里，为我们讲 述了一个浪漫而圣洁的爱情故事。

“一切归于永恒的平静。”这是《巨流河》曲终奏雅的最后一句话。

“一切美好的，都将在永恒的平静里不朽；一切仁慈的，都将在永恒的平静 里长存。”这是我从《巨流河》读到的更为深刻的昭示。

2011年11月28日，北京平西府



① 齐邦媛：《巨流河》,第258页。

② 同上书，第584页。

236 文学还能更好些吗

■李建军是一位锋芒展露、个性鲜明的青年批评家。他既注重文学的传

统根基又不排拒创新与发展，既致力于人文精神的探究，又不失艺术的 审视与感受。尤其对在公众阅读中得到广泛认同和好评的作品和作家， 敢于犯颜直陈，提出自己独立的识见，无论观点有无偏颇，其出发点和 基本立场都是学理性的。

——“冯牧文学奖 ·青年批评家奖”评语

假如现在的中国文学评论家都能像李建军那样，致力于理论思维，努

力追求这样一种境界：既正义凛然，又通情达理；既能高屋建瓴，又能 鞭辟入里；既弘扬了我国优良的文论传统，又吸纳了外国文论的优长， 那么,建设有中国特色文论的共同目标就有可能早日实现!

——陈辽(《文学评论因何而超群》,《文学报》2011年1月18日)

上架建议◎文学 ·评论

