

# 远去的文学时代

黄子平 著

復旦大學出版社



# 目 录

小序 / 1

一九八〇

星光,从黑暗和血泊中升起——读北岛小说《波动》随想录 / 1

一九八一

从云到火——论公刘“复出”之后的诗 / 7

一九八二

“沉思的老树的精灵”——林斤澜近年小说初探 / 20

一九八三

当代文学中的宏观研究 / 34

一九八四

论中国当代短篇小说的艺术发展 / 38

一九八五

深刻的片面 / 52

同是天涯沦落人——一个“叙事模式”的抽样分析 / 56

一九八六

《艰难的选择》小引 / 70

一九八七

千古艰难唯一死——读几部写老舍、傅雷之死的小说 / 73

一九八八

灰阑中的叙述 / 84

沙之书 / 91

一九八九

演戏或者无所为 / 96

语言洪水中的坝与碑——重读中篇小说《小鲍庄》 / 104

一九九〇

《中国小说一九八九》序 / 113

“革命历史小说”：时间与叙述 / 116

一九九一

病的隐喻和文学生产 / 124

一九九二

与他人共舞 / 136

一九九三

“革命”的经典化与再浪漫化 / 143

一九九四

革命·土匪·英雄传奇 / 152

一九九五

《新写实小说选》序 / 161

“革命历史小说”中的宗教修辞 / 164

一九九六

“香港文学”在内地 / 176

一九九七

世纪末寒夜中不灭的烛光 / 184

一九九八

在词语的风暴中借诗还魂——读黄灿然的《哀歌》之一至之七 / 187

一九九九

危机时刻的思想与言说 / 197

二〇〇〇

更衣对照亦惘然——张爱玲作品中的衣饰 / 200

二〇〇一

香港文学史：从何说起 / 212

二〇〇二

“故乡的食物”：现代文人散文中的味觉记忆 / 216

二〇〇三

鲁迅、萨义德、批评的位置与方法 / 226

从北大到 McBeida / 232

二〇〇四

学诗以言志 / 235

以“体裁”为重点的文学教学 / 241

二〇〇五

《文字还能感人的时代》序 / 247

有所不饮酒中圣,或小说写手的艺术控制 / 251

## 二〇〇六

真理、谎言与扯淡 / 254

历史碎片以及中国诗的现代行程 / 258

## 二〇〇七

陈冠中《香港三部曲》导读 / 268

鲁迅的文化研究 / 274

## 二〇〇八

左翼文学新论——曹清华《左翼文学史稿(1921—1936)》序 / 290

七十年代日常语言学 / 295

## 二〇〇九

中国新文学大系与文学史 / 303

早晨,北大! / 315

世纪末的华丽……与污秽 / 322

## 二〇一〇

业余读史者的读史笔记 / 333

## 附录


害怕写作 / 339

喜欢阅读 / 342

那些年里的读和写 / 346

著述目录 / 350

## 小 序



那年梦中有人嘭嘭拍门，白盔白甲的，乱纷纷叫道，同去，同去！于是就奋袂同去。同去的结果呢，道路多歧，人生实难，三十年，只剩得一堆芜杂的文字。梦醒时分，一一检点这些文字，这些（幸乎不幸乎）被后来者归入“新启蒙知识档案”的文字，抚案凝神，心中一片微茫。

启蒙时代（或文学时代）已然远去，欢迎来到“蒙启时代”即“再蒙昧时代”。你我亲历了这样的时刻：文学所蕴含的反抗实存的力（摩罗诗力），它所追求的语言乌托邦（恶之花），在某一历史瞬间倏然幻灭。很多年以前就有人预言：再没有大写的文学了，只有写作——办公室写作和广告写作。文学下降到他所说的零度。而我此时检点个人贫瘠的写作，竟也用了抽象空泛的逝者如斯，来为自己的歧路彷徨作解，也就难掩身内身外的渐入迟暮了。

昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。身处后文学时代你将如何写作？在印刷资本与教育产业的话语秩序中，在新一轮的太平盛世中，我每每想起鲁迅当年梦幻般的吟唱。说是王纲解纽，地火衰弛之际，边缘曾有惨白细弱的小花萌放；待到整饬纲常，油沸火吼，钢叉和鸣，那曼陀罗花就立即枯焦了。早春二月的梦游者却依稀记得，生命中，真的曾见沙滩上铜色的月亮，还有那大片大片的白色花。山阴道上结伴同行，看见过那些好的故事。

2011年3月22日夜记于中关村寓所

# 一九八

## 纪事

参与编辑《早晨》、《未名湖》、《这一代》等“校园”文学刊物。

暑假与玫珊从北京往西安、成都、重庆、武汉、广州走了一圈，结识了各大学七七级办文学社的同学：陈文超、吴予敏、龚巧明、谢武军、张桦、王家新、杨煦生、周小兵……

## 星光，从黑暗和血泊中升起

### ——读小说《波动》随想录

—

一种情绪，一种由微小的触动所引起的无止境的崩溃。这崩溃却不同于往常，异样的宁静，宁静得有点悲哀，仿佛一座大山由于地下河的流动而慢慢地陷落……

这就是《波动》的风格。没有曲折复杂的情节，没有耸人听闻的场面，也没有回肠荡气的感伤，更没有声泪俱下的控诉。不是一个五光十色的万花筒，也不是一粒耀人眼目的钻石，是一块纯净的、透明的水晶。是在黑暗和血泊中升起的诗的光芒，是雪地上的热泪，是忧伤的心灵的颤动，是苦难的大地上沉思般回荡的无言歌。青年知识分子骚动不宁的追求与下层社会粗暴的挣扎奇异地交织在一起，在不到八万字的篇幅里包含了这样多的社会容量和思想容量，这种令人惊讶的简洁无疑得力于作者所采取的艺术形式。

形式应该永远是新鲜而令人激动的。

正是如此。小说最先吸引人的就是它独到而新颖的形式，我们习惯于听书，习惯于从叙述者的角度去注视故事的发展，最多，已经习惯了从一个主人公的视界去看生活。然而生活被粗暴地粉碎了，碎片刺痛了而且仍在刺痛着每人。世界在他们眼中分解、组合和变形。我们何不试着从多种角度看一下这个吱呀吱呀转着的地球呢？每一



个作者都应该有自己处理时间和空间的独特方式。新的艺术形式正是这样产生的。

20 世纪初以来,在自然科学方面,非欧几里得几何、爱因斯坦相对论和量子力学打破了传统的时空观。空间和时间丧失了它们的独立性而互相渗透。而艺术,为了反映一个混乱的世界,正在寻找一种与狂怒的历史合拍的节奏。向来被认为最可靠的原则,现在暴露出只是一些简单的技术上的常规。人们认为明白无疑的东西其实只不过是成见,一切成见都只是由传统的沉渣所构成的暧昧思想。我们那些装出不屑于谈艺术形式的人,现在也看到了形式的危机。隐隐约约的恼怒,并且由于意识到无力抑制这种恼怒而变得分外烦躁。易卜生加斯坦尼式的戏剧,说书式的小说,照相式的绘画,亦步亦趋式的诗歌,种种陈陈相因的形式正失去越来越多的观众和读者,首先是失去青年人。新的生活内容和新的思想怎样在陈旧的躯壳里痛苦挣扎!落叶、蜕皮、沙沙作响……

## 二

“新”的公式化只产生于旧的思想习惯。比如,落难公子久经折磨,忽然“十月里一声惊雷”,红旗牌轿车开来,地头蛇鸡飞狗走,有情人终成眷属。这种赚取小市民廉价眼泪的“悲欢离合”,难道跟当代人切身体验过的大苦大难有什么相同之处吗?在一场史无前例的大悲剧之后,仍然是一个爱好虚假的大团圆的国度,这里莫非真有什么历史的深刻性吗?

《波动》告诉我们的,绝不是王子和灰姑娘的新故事,更不是什么路线斗争的艺术图解。这是生活示波器里创巨痛深的一闪,这一震颤的来源必须到历史的深处去寻找。与杨讯和肖凌之间的悲剧相映照,有林东平和若虹之间的悲剧。杨讯登上北去的列车以后,林东平和肖凌站在站台上——

“青年人在感情上的波动是一时的。”

“林伯伯,您体验过这种一时吗?”

“我们有过许多惨痛的经验。”

“所以您拿这些经验来教训年轻人,告诉他们也注定失败,对吗?”

“我不希望悲剧重演。”

“悲剧永远不可能重演,而重演的只是某些悲剧的角色,他们相信自己在悲剧中的合法性。”

.....

如果说,在林东平身上具有双重的悲剧性,既被历史惰性所击败,又被历史惰性所同化,那么在肖凌身上,与其说是看到了某些悲剧性,不如说是看到了向黑暗挑战的高傲的光芒。“魔鬼手上终有漏光的处所,掩不住光明:人之子醒了;他知道人类间应有爱情,知道了从前一班少的老的所犯的罪恶;于是起了苦闷,张口发出这叫声。”这话是鲁迅六十年前写下的。可是对于“四千年的旧账”,六十年算得了什么!然而,所谓“年轻人感情上一时波动”,难道不是闪射着不可磨灭的永恒的光辉么?这是铸刻在黑色天空上的闪电么?不,只因为这光芒属于未来。

但是,历史总是具体的。离开了我们生活于其中的具体时代,空谈“爱情的永恒光辉”是毫无意义的。为什么肖凌的蓝皮笔记本这样深深地吸引我们?为什么肖凌的形象在小说中最丰满而有深度?我们和她在一起,在心灵的历程里艰苦地跋涉。月光奏鸣曲。海。紫罗兰。白云和天空。幽深河水。枪声。血。小屋里的煤油灯……一切都那样熟悉、亲切而令人战栗。懂得这一切,才能懂得迷茫中痛彻心扉的渴望,才能懂得充满了期望的灼人的目光,也才能理解为什么“一时的波动”竟可以与永恒的光辉画等号。不,这决不是“一时的波动”,这是凝聚了多少同代人的痛苦和希望的滴血的歌唱,这是为了勾销四千年的旧账而发出的勇敢的战叫。所以,肖凌对林东平说:“我相信这个世界不会总这样下去。”她微笑了,微笑是信心和内在力量的表现。

### 三

当代人的反省和思考,把人的行动放在第一位。与此相联系的,是人的责任、人的自由和人的烦恼。我们的当代人并不是一个怀疑派,一个神经衰弱症者,一个颓废派。他只是堕入了一个充满了纯粹错觉和损坏了的偶像的世界。他处在一个义务和任务模糊不清的时代。他脚下到处是浮动的石块。向来仿佛“从外部”给个人生活提供某种稳定性的那些社会的、政治的、民族的、精神的藩篱,纷纷倒塌。这使人意识到,在一个混乱的世界里有自己的责任和自己的自由。这个世界,连同它的暴力和邪恶,连同它的矛盾和未来,向当代人提出了这样多的挑战和追问,逼使他们不能不接受和答复这些挑战和追问。为了接受,为了答复,他们做出了往往是悲壮的努力。

在杨讯和肖凌的对话中,在肖凌心灵的独白中,我们不断听到的正是:关于人的责任、自由和烦恼。责任和自由是一个问题的两面。任何的责任都是没有局限的,任何的自由都不是孤独的。因此,我们才在追求自由的向往中愈来愈意识到肩上的责

任。我们必须选择而且已经足以选择,历史已经交到我们手里。但是我们必须透过重重迷雾去看前面。这一切使我们的灵魂中充满不可解脱的烦恼。当然,还有激情和欢乐。

“请告诉我,”她撩开垂发,一字一字地说:“在你的生活中,有什么值得相信的?”

我想了想。“比如:祖国。”

“哼,过了时的小调。”

“不,这不是个用滥了的政治名词,而是咱们共同的苦难,共同的生活方式,共同的文化遗产……这一切构成了不可分的命运,咱们对祖国是有责任的……”

“责任?”她冷冷地打断我。“你说的是什么责任?是作为供品被人宰割之后奉献上去的责任呢,还是什么?”

“需要的话,就是这种责任。”

.....

这些谈话充满真实的、激愤的火花。契诃夫在19世纪末写道:“我们这一代,睡不好,痛苦不堪,谈许许多多话,老想搞清楚,我们究竟对不对。可是到了我们子孙那个时代,‘他们对不对’这个问题一定已经解决了。”契诃夫的预言显然过于乐观了。

肖凌所追求的,不仅仅是一个安静的归宿,也不仅仅是一种抽象的“浴在异样的阳光中”的爱。

你在探求什么样的目的?

这正是我们这代人所提出并要回答的问题。也许探求本身就已经概括了这代人的特点。我们不甘死亡,不甘沉默,不甘顺从任何已定的结论!即使被高墙、山峦、河流分开,每个人挣扎、彷徨、苦闷,但作为整体来讲,信心和力量是永恒的。

……其实,如此兴奋的原因不仅在于爱情,而是找到了新的起点,我有很多事情可以去做,心里尚存的那小片阳光并没有冷却,它可以去温暖别人……

我们终于懂得,在所谓“年轻人感情上一时波动”里,蕴含着多少深广的内容,显然,林东平们是很难理解这一代人的思想感情了。林伯伯也谈到责任,这个字眼出自他的嘴里,如此苍白无力,他的责任就是保住作为林主任而拥有的一切,但他已经失去了一切,生活所带给人们的一切:激情、幻想、同情心和勇气。甚至,也失去了下一代。王胖子说得好:“依我看,你们那会儿要比我们轻松些,一切都明摆着,用不着含糊。可我们,要么干脆没出路,要么所有的出路都让你们安排好了,活着还有什么劲

儿。”使下一代失去了自由,也就失去了他们自己的责任。林媛媛不就是一个例子么?

人们现在经常谈论两代人的矛盾,谈论“父与子”的冲突,很少人能够明确指出他们的分水岭何在。而《波动》所蕴含着的哲理的深刻性就在于此。当代文学也和当代哲学一样,不能在对人自身的反思这个重大命题面前掉转身去。文艺的任务当然不在于做出答案,也不可能做出答案。但是,当代的文学不正是当代人痛苦探求的结晶之一么?

## 四

除肖凌之外,写得比较成功的人物是白华。据说曾经有人为了社会效果建议删去这个流浪汉,这理由实在令人诧异。从高尔基到艾芜,文学史上写流浪汉的成功之作很多,它们的社会效果已经得到历史的验证。问题全不在这里。我们常说,艺术的生命在于真实,而真实是无法删去的。

用不着回避这个严酷的事实,这个形象仍然是我们时代的产物。他所存在的意义不在于“在这个世界上抓几道伤痕”,而在于促使当代的思考面对铁一般的现实。毫无疑问,白华对世界有他自己完整的看法:“如今分大盗小盗,大贼小贼,不过使的法子不一样。大盗大贼们啥都要,连人的心都偷!我们不过他妈的卖了自己的心,换点儿他们的剩捞……”窃钩者劳改,窃国者养起来。客观现实十分朴素地反映在白华的脑子里。他对林主任的千金林媛媛吼道:“我问你,挨过饿吗?要过饭吗?睡过马路吗?被人家打过半死吗?”

无独有偶,肖凌也这样对杨讯说:“你们毕竟用不着付出一切,用不着挨饿受冻,用不着遭受歧视和侮辱,用不着为了几句话把命送掉……”这不是偏见。存在决定意识。这是唯物论。贫富贵贱的显著差异被十年动乱的火光照得像白昼一样清楚,那不可逾越的鸿沟在什么地方?人与人之间的隔膜在什么地方?不仅在那遮得严严实实的窗帘,那白手套和刺刀尖,那传达室脸上的冰霜,而且在人们漠然的目光里,人们嘴角的冷笑里,在人们的心里。肖凌“凭直觉”就知道杨讯是干部子弟:“你们身上的一些习气让人讨厌。”

白华这个形象不仅是真实的,而且是艺术的。描写他用了不少粗野的市井语言,为什么不觉得触目,恰恰相反,奇妙地统一在全篇抒情诗一般的风格里?关键在于写出粗野外表下仍然存在的灵魂美。浑沉的歌声。梦里的星星。候车室、炉火。白色连衣裙。甚至是对杨讯恶狠狠地责问。甚至是一刀戳在手心上,杯子里的酒变红了……

星光无所不在。医治人心的溃疡和医治社会的溃疡一样,都是有希望的。而白华这个形象的思想价值和艺术价值,也就在于此。

## 五

一个人的精神境界不可能完整地进入到另一个人的精神境界。文学的欣赏是一种享受,而文学批判则是一种心灵的探险。批评者依据自己的审美意识对文学作品进行再创作,借此寻找心灵的共鸣和契合。也许所说的全错,却丝毫不影响文学作品本身的价值。

我们看到光线和色彩的变幻在作者笔下是得心应手的。没有静止的描写,人物的外貌、性格、经历总是在行动中表现出来。比喻和象征新鲜而且准确,往往几笔就勾勒出一幅鲜明的风景画和风俗画。语言的潜在力和缜密的思想,和抒情的风格奇异地结合在一起。然而关于上层斗争的描写却显然表面化了。

合上书,眼前闪着海滩上的阳光,忽明忽暗的路灯,地板上叮咚起舞的月光,雪地上的水银灯,释迦牟尼像前的火光,田野里弥漫着银灰色的冷光,无情北去的列车窗口的灯光……最令人难忘的是在茫茫夜空里的星光,这星光从黑暗和血泊中升起,照临古老苍茫的大地和饱经忧患的人民,连接着生与死,善与恶,昨天和明天……

1980年8月

原载《今天文学研究资料》,油印本,1980年

# 一九八一

## 纪事

因妻子玫珊的引介，结识了王瑶先生的研究生们：老钱、老吴、老温、凌宇、赵园……

写本科学位论文。写作摸不着学术门径，满纸“伤痕文学腔”，竟也及格过关，并被选入李庆西编的《全国大学生毕业论文选编》（浙江文艺出版社，1985年）一书。

## 从云到火

### ——论公刘“复出”之后的诗

……（法厄同驾驶着他父亲阿波罗的车子），四只有翼的马匹嘶鸣着，空气因它们灼热的呼吸而燃烧。它们离开天上的故道奔驰，并在野性的急躁中互相冲撞。有时它们向固定的星星冲去，有时又向地面倾斜。它们掠过云层，云层就着火并开始冒烟。

——《希腊神话与传说·法厄同》<sup>①</sup>

50年代，新中国诗坛升起过一朵奇异的云。在南方，它那样明朗、清新而豪迈，在北方，它又是如此地充满生命的大欢喜。它就是年轻的诗人和士兵——公刘的歌声，带着如云的异彩，如水的真情，这样虔诚又这样亢奋地献给了党，献给了祖国和人民。可是很快，这朵云消失了，这歌声沉寂了。那样突然，仿佛又那样理所当然。二十二年后，诗人，已经五十岁出头的诗人回顾说：“过去了的三十年，竟有多一半的时间我被驱赶于流沙之中，生命为大饥渴所折磨，喑哑了。”然而，“歌声多情，歌声有义，歌声并未弃我而去，只是由于缺乏活命的水，连它都变成火了。”<sup>②</sup>

从云到火。从云——到火！这不是自然现象，而是社会现象、文学现象。考察这如火的云和如火的火，我们可以想见那灼热、那白炽，想见大地的饥渴和流沙的猖獗，并欣喜于失而复得的春天、树苗和清泉，进一步则深深地思考：从诗的命运到人民的命运。

## 一、诗歌在这一天复活

是不是从这一天起你又开始写诗了？

朴素如全中国的花圈，悲哀如全中国的肝肠，

但愤怒又象炸弹，锐利又象刀枪，

打！打偷花圈的贼！打窃国的“四人帮”！

——《星》

是的，从这一天起公刘又开始写诗了。这一天，是“中国以哭当歌和以歌当哭的日子”。读着《誓》、《白花》、《骨灰呵骨灰》等等这一组诗，这一组曾经在“地下”流传的诗，谁也想不到它们竟是出自公刘之笔。认不出来了，难道这就是写过《边地短歌》和《上海抒情诗》的那个公刘么？欢快和豪迈像轻云一般飘散了，这里是“沉重的云，沉重的泪，沉重的步子，更其沉重的是忡忡忧心事”（《誓》）。不，这里没有丝毫值得惊诧的地方——如果我们还能想到历史，想到从《在北方》（1957年）到《白花·红花》（1979年）这两本诗集之间的历史的话，如果我们还能刻骨铭心地记得那些全民族大悲大痛的日子。的话。

悲痛产生最好的诗，愤怒出诗人，古今如此，中西皆然。就一个诗人而言是这样，就一个民族而言更是这样。在当代中国，缪斯选择了1976年的1月和4月作她的复活节，这决不是偶然的。狄德罗说过：“什么时代产生诗人？那是在经历了大灾难和大忧患以后，当困乏的人民开始喘息的时候。那时想象力被伤心惨目的景象所激动，就会描绘出那些后世未曾亲身经历的人所不认识的事物。……天才是各个时代都有的；可是，除非待有非常的事变发生，激动群众，使有天才的人出现，否则有天才的人就会僵化。而在那样的时候，情感在胸怀堆积、酝酿，凡是具有喉舌的人都感到说话的需要，吐之而后快。”<sup>③</sup>在经历了长达十年的大动乱之后，正是一个伟人的逝世这样一件“非常的事变”激动了群众，才产生了以天安门诗歌运动为标志的全民族的情感大爆发，产生了中国诗歌、中国文学复苏的契机。“是谁夜半陨落？人海溅起泪浪！铁骨进化火种，沛然自天而降！”（《星》）火就是这样烧起来的，“空气中的火药味，确已如预言那样憋得很足，很足。”（《哀诗魂》）一触即发，轰然腾起！公刘当时仍身受政治重压，没有写诗的权利，但他的歌声也从火中复活了，“如火凤展翅——在那乌云漫天的日子！”（《诗的复活》）

这个日子对于诗，对于公刘的诗，意味着什么？很难用三言两语来论述。诗的火

焰中燃烧着两种最基本的元素：爱和恨。对周总理，这爱像大地一样深沉，像白花一样纯洁。“每一条江河呵，每一个土坡，大张开颤抖的胳膊；伟大的周恩来呵，不朽的共产主义者，人民的心窝，就是你的陵墓与棺槨！”（《骨灰呵骨灰》）对正在纵马作乐的“叶卡杰林娜二世”及其“宠臣和骑士”，诗人痛苦地宣布：“该回车间去了，去锻造新诗——象锻造砍马蹄的刀子！”（《我做了一个噩梦》）在50年代，诗的云朵里也蕴含着爱与恨这两种电荷。“对待我们的亲兄弟，对待自己人，我们的每一滴水，都是一张柔情的嘴唇，而对待侵略者，对待叛徒，对待那帮放火烧寨的敌人，我们就掀一个浪头，叫它灭顶！”（《母亲澜沧江》）那时候爱是爱得那样单纯和明朗，恨又恨得那样旗帜鲜明，那样充满了豪迈的信心。二十年后，爱里渗透了庄严的苦涩和无言的哀痛，包孕着对民族命运无穷的忧虑，恨里压抑着满腔的怒火，分明是一个受辱者“咬住嘴唇”的抗议。这里包含着一个明显的结论：动乱使民族的情感变得复杂了，使民族的性格、生活方式和内心世界都变得复杂了。这种复杂性仿佛相当集中地在公刘的诗作里表现了出来。在公刘的新作里，爱和恨采取了与以前迥然不同的组合方式和显示方式。它们更加紧密地互相交织、渗透，相反相成，不可分离。在赞美，同时也在控诉，在颂扬，其实也在揭露。恋歌里进着血丝，诅咒中流动着灼热的情感。是不是由于社会生活中假恶丑曾经冒真善美之名以行，它们之间的搏斗才那样错综复杂？或许是由于假恶丑曾经得势于一时，至今死而不僵，诗人为捍卫真善美不得不时伴随着对它们的抨击？无论如何，炼狱之火已经把人们的爱和恨熔铸成一个整体，人为地把歌颂与暴露割裂开来的理论在实践面前已经通不过了。

在诗人的新作里，爱憎感情都表现得更为真诚。由于真诚，诗人不再掩饰自己情感的复杂性和丰富性。如果说，在50年代的一些诗里，情感的抒发存在某种程度上的天真的夸饰，或者由于经过某种既定模式的过滤而略显空洞和单调，那么，我们今天听到的大都是直接从诗人心里掏出来的歌，是诗人的灵魂在歌唱。公刘认为“没有灵魂的诗是诗的赝品”，他说，“我把好诗当好友，一如结交知音，他们不仅有血有肉，也有活的灵魂，他们大哭大笑，真爱真愤，日日夜夜吸引我的眸子，占领我的心。”（《为灵魂辩护》）真诚带来的不一定就是单纯，恰恰相反，真诚才有可能显示诗之魂的多侧面和多层次。由于诗人意识到“说真话”对于诗的命运、人民的命运的至关重要，我们才终于能够在今天的诗歌中发现当代人情感的全部丰富性和多样性<sup>④</sup>。

诗人新作的又一显著特点是哲理性的加强。正如少年人的爱是纯真的、激情澎湃的，而成年人的爱是成熟的、深沉严肃的一样，饱经忧患的民族从迷信中醒来，情感中积淀了新的理性的因素。“思索”——成了一切艺术（包括诗歌这一“最感情”的艺术）的鲜明特征。无论是爱，无论是恨，都由于那痛苦的思索而变得深刻和丰富。合金钢因有渗透其中的新元素而具有纯钢所没有的、更好的品质。哲理融合于诗意之



中,从而提高了诗。理性沉积在有血有肉的情感里,使诗人的歌唱染上沉重的霜风秋色,爱和恨都闪出一种冷峻的光芒。思索需要冷静,但是动乱留给诗人脑海的是纷纭繁杂的感情画面,使诗人产生澎湃不息的热情。并不是每一首诗都恰到好处地处理了冷和热、理和情的关系的。这二者的辩证统一,正是我们理解这一时期复杂的诗情的关键。

是的,从这一天起他又开始写诗了。“这一天”里浓缩着太多太多的历史能量,从政治到诗,都孕育着巨大的转折。伟大的痛苦里复活了诗的新生命,一切情感都由于这痛苦的洗礼而获得深沉的力量。这痛苦甚至使希望也变得沉重了——而沉重的希望才更像是希望!

## 二、沙哑然而坚定的春歌

假如春天也学会了欺骗,  
那么大地就会说:这不是真的春天!  
锄头会生锈,  
拓荒者将带走收获的预言。

——《假如……》

1954年10月,公刘曾这样歌颂人民共和国的第一部宪法:“贫穷和苦难将被遗忘,幸福的道路迎着祖国开放,一百零六条柱石,为我们撑起了一座真正的地上天堂。”(《在这庄严的时刻》)二十四年后,诗人却为这样“幼稚的狂想”感到“脸红”,他写道:“亲爱的同志,请多多原谅,原谅我那时还太年轻,太爱夸张;当战争的暴风雨刚刚隐退,沉雷还在某处牙齿咬得格格作响,原谅我,不该拣起轻柔的羽毛,结巢于诗歌的‘消息树’上。”(《献给宪法第十四条的恋歌》)不对,不是我们的诗人太年轻,而是我们的共和国太年轻,社会主义制度太年轻。我们知道,50年代初期,多少老诗人写下了更为天真得多的诗句,他们充满幸福憧憬的歌声显得多么稚嫩呵!倒是当时的一批“少年布尔什维克”,以他们敏感的年轻的心,嗅出了空气中看不见摸不着的官僚主义灰尘,为后来的大灾难竖起了最初的“消息树”。是的,战争的暴风雨刚过,正是它洗涤了神州大地的污浊,使新中国像一个生气勃勃的少年,刚健清新,好冲动而无所畏惧。另一方面,又正是胜利的彩虹掩盖了沉雷在某处的咬牙切齿,人们不愿意也不可能听到这种不和谐的音响。直要到“等待若干岁月”和“经历几许风浪”之后,人们才发现已经为这种廉价的乐观主义付出了太可怕的代价。

于是诗人再次歌唱春天,歌唱这失而复得的春天,可是春天的形象变得多么不同了啊!

……春天来得很晚很晚,  
为什么迟到了?这问题也许留待儿孙钻研;  
不过我们深知:春之路曲折而又艰险,  
脚掌划破了,一万缕血丝结一个茧;  
然而玫瑰花在额头盛开,好一顶荆棘的王冠!  
褴褛衣衫,通体焕发着光艳和新鲜……

——《爆竹》

这是一个遍体鳞伤却又坚定乐观的春天,她怀抱丝弦,为理想而歌,又一手执剑,为信念而战。春天里不仅有熏风,有阳光,有鼓突的叶芽和蒲公英毛茸茸的眼睛,而且有残雪冻雨,有腐草枯萍,甚至还有血痕,有噩梦,有孽火余烟。这是真实的春天。两组截然对立的意象相当触目地交织在一起,使诗产生一种“张力”,像一根绷紧的弦,随时要把什么东西弹开去。我们听到一个非常强烈的旋律,那就是:警惕“倒春寒”!不能让悲剧重演!诗人固执地重复这个旋律,时而大声疾呼,时而委婉地讽谏,时而语重心长地提醒,时而冷峻地指斥……

是什么原因使诗人反复地吟唱这一主题?是不是由于在冬天里太久太久地盼望阳光,即使春天里的一丝寒气,也使人们毛骨悚然?不能用“心有余悸”这种现成的语言来解释。它不能概括人们复杂的心理,也完全忽略了客观现实的状况。春天里的残雪和冻雨,显然不是诗人心造的幻影。“左”的倾向,“左”的势力,在相当长的时间里,不是懒洋洋的草绳,而是货真价实的还想咬人的蛇。公刘怀着极大的蔑视和极其沉重的愤懑来描写这些玷污春天的丑恶现象:“它不是冰的碎块,这些半顽固半圆滑的颗粒!水银柱上,它也选择了最理想的位置,既不是零度,又几乎没有距离;……开始了,我们这里,开始在下冻雨。”(《冻雨》)在愤懑的同时又怀着极大的担忧。“但愿我不会那么愚蠢,因为地上有腐草,池中有枯萍,就宁可祈求冬天重新君临,赞美那冰雪的统一与纯正。”(《但愿我不会那么愚蠢》)在担忧的同时又抱着如此执著的信念,如此强烈的献身精神。“怕什么料峭三月,气流变幻!但愿我是一朵大胆的小花,请燕子衔了去吧,献给真正的春天!”(《燕子书柬》)庄严的使命感升在诗人心头,“我的使命是传达大地的信息:你要坚强!你要贞洁!你要警惕!”(《冻雨》)一切关注着祖国和人民命运的人们,都会为这拳拳之心所感动,为这些深沉而又激愤的诗句所震撼。因为它反映了这一时期人们多么复杂而又深刻的心态。“我不要!”这句话里浓缩了全部的痛苦、后悔、愿望、忧虑和信念。恶魔还在骨灰盒上的阴风里狞笑,“这当

然是一个梦,但它常来袭扰,每逢秋声透枕,便有一片喧嚣。”(《骨灰盒上的阴风》)噩梦醒来是早晨。但是,只要产生噩梦的原因没有得到合理的解释,没有得到根本的消除,它的影子就不会从人们心头飘散。公刘写道:“弥漫在前后左右的,仍然是那种我们大家都十分熟悉的不安全感。……然而,从来也没有被吓死的战士,战士只能饮弹而亡。象我这样由党和人民解放出来的幸存者,道路只有一条,那就是:坚持三中全会精神向前进,绝不后退半步。”于是,在为捍卫春天而战的歌声里,年轻战士的豪迈被之以老兵的沉郁悲壮:不是欢欣鼓舞的雀跃奔跑,而是一步一个脚印的坚韧跋涉;不是一片天真烂漫的憧憬,而是肩着因袭的重担艰难向前。骆驼,北方的骆驼,这一为诗人非常喜爱的形象,又多次出现在他的诗作与文章里:

假如七、八年再来一次流沙,我就再变成骆驼,再默默地负重蹒跚,再期待着有朝一日走出流沙,那时,濡着白沫的丑陋的嘴唇上当然也会再现笨拙的笑容。

但也完全可能因衰竭而倒下。

朋友,你见过大沙漠中死骆驼遗下的骸骨吗?它不是一根两根,而是一堆骆驼死了。但对流沙而言,对习惯于横行无阻的流沙而言,骆驼留下的一堆骸骨也未尝不是一种小小的障碍,一种小小的不快……

不过,我还是乐观的,从长远看,我的确是乐观的。<sup>⑤</sup>

这就是为什么,在乍暖还寒的早春季节,在历史徘徊的十字路口,诗人唱出的春之歌并不令人一味地振奋和昂扬,却促人深思、警醒,变得沉毅而勇敢。听着听着,我们不禁会问:诗人,在你的心灵深处,究竟燃烧着什么样的烈焰,又冻结着怎样的苦水啊?!

### 三、既然历史在这里沉思……

人脑诚然很小,才不过一千四百毫升的平均容量,

可你又怎能测定革命者的头颅?那真是一片汪洋!

遍布于大脑皮层的沟回呵,谷何其深,峡何其长!

多少事,和着血掺着汗在这里层层沉积、深深蕴藏……

——《铁脚歌》

仿佛正是为了答复我们的问讯,诗人写下了一首八十行的长诗,题目就叫《回答》。他没有细述二十年来的坎坷历程,只是很简略而又含蓄地写道,“多云的天空和大地”使他在南方“象是浮萍……”,“到北方又变成了转蓬”,“幸亏我有一点乐观的禀性,常能从灰烬中拨亮火星;如果悲痛迫使命运倾斜,理智的砝码就会来恢复平衡。”

他单单拈出了“一段往日的诗情”来与我们煮茗而谈：1956年和1974年，诗人两度造访西湖边的岳庙。第一次去，他写了一首《岳王坟前有一段古柏》，无疑成为后来所谓“恶攻”的罪证。第二次去，时值“历史进入了它的夜半深更”，他带着自己的孩子去“指认奸佞”，谁料“庙堂已被荡净，不见了塑像，楹联和碑铭”，甚至“四团白铁<sup>⑥</sup>也早已了无踪影，想必是化作锁链以便加强‘专政’”。诗人的胸口好像被狠狠地砸了一拳：“孩子，咱们快走！快离开这儿！中国已进化到莫须有‘莫须有’的罪名！”这是一幅令人心头铅一般沉重的图画：“记得那天苦雨下个不停，我和孩子绕湖踽踽而行，我俩都湿透了，半是雨浇，半是泪淋，西湖啊，为何你这般可爱又这般可憎？！”如今雨过天晴，这一段经历却使公刘久久不能忘怀，他用这几句意味深长的话来为自己的回忆作结：“只要有风波，难免就有风波亭，叮当作响的金属喉管就是明证，然而，风波亭的时代毕竟结束了，党有了战胜风波的群鹰！”

在诗人记忆的灰烬中，这无疑是他拨出的一颗最亮的火星。是什么使他如此刻骨铭心呢？是那首所谓“题壁托讽”的诗使他吃足了苦头？还是荡然无存的岳庙给了他极大的震惊？显然，在这里，爱憎之情的表达采取了非常强烈的“个人方式”。我说的不仅是诗人的艺术个性和风格，而是指诗人直接通过“诉说”自己的经历来抒发“大哭大笑，真爱真愤”。多年来我们讲到诗人的独特风格只局限在艺术上，甚至只表现在语言上，而不是表现在诗人本人对生活的全部思索和追求之中。我认为，对所谓“个人恩怨”要做具体分析。实际上，任何恩怨都不是抽象的，总是具体到这个或那个“个人”身上，又通过社会的、历史的“振荡器”汇合成或分化为民族的、阶级的、阶层的爱憎。既然我们说艺术是个人性的实践活动，那么，诗人通过切身经历所抒发的情感无疑是最真挚的。至于这一情感是否与“大我”相通，是否与历史潮流同向，则是又一个层次上的问题。屈原的《离骚》浸透了最具个人色彩的恩怨之情，却又是万世不灭其光芒的爱国诗篇。杜甫的名篇《自京赴奉先咏怀五百字》整个是在如实地叙述个人的辛苦遭逢，不也喊出了“朱门酒肉臭，路有冻死骨”这样人民性极强的警句么？在当代，历史的漩涡把一大批颇具才华的作家和诗人卷到了生活的底层，他们以一个普通劳动者的身份参与社会生活，他们自己的不幸遭遇实际上也是祖国和人民命运的一部分。在那诗人被迫失去了表现“自我”的权利的年代里，人民也是无声的。1959年到1961年，公刘被遣送山西劳动改造，“这一段生活真是惊心动魄——我亲眼目睹了许多至今也不能形诸笔墨的事情”<sup>⑦</sup>。既然“至今也不能形诸笔墨”，那时候他就更没有为之写下一行诗了。诗歌在“这一段生活”面前缄默了。除了一首彭老总引用过的“我为人民鼓与呼”，诗歌，作为历史，作为人民群众情感最自然、最敏感地流露的历史，已经留下太多的空页了。因此，我觉得，不仅从文学艺术的角度，而且从社会学、史料学的角度，也应该十分重视像公刘的《哀诗魂》、《寄冥》、《回答》、《解剖》这样一些

带“自传性”的作品。

实际上,在公刘的这几首诗里,由于渗透其中的强烈历史感,这一段段“往日的诗情”远远超出了“个人经历”的一般意义。应该说,正是这种“对于过去,现在和将来的历史感”<sup>⑧</sup>,是使诗人的风格发生很大变异的主要因素。“既然历史在这里沉思,我怎能不沉思这段历史?”(《沉思》)两千年悠久的历史,九百六十万平方公里的土地,诗人的目光在延伸,延伸。从山海关(《车过山海关》)到东陵(《东陵回声》),从工人曾经受苦的锡都个旧(《访大梨花山》)到烈士饮恨牺牲的沈阳大洼(《刑场》)……没有什么能挡住这道沉思的目光。沉思的目光投向过去是为了更好地透视现在,正如人们常常借助猿猴等灵长类动物来研究人类一样。历史是不会重演的,然而当历史停滞不前或局部倒退的时候,却会出现某种“返祖现象”。公刘的目光几乎接触到当代中国的一切重大问题:关于领袖和人民,关于大有希望的一代青年,关于诗与政治,关于宗教和神,关于民主与法制,关于封建主义和官僚主义,关于社会主义现代化,关于自卫反击战的英雄。艺术的理智不等于理智的艺术,它不是占有大量史料之后的小心求证,它只是选择最震撼自己并且与社会历史心理相通的意象来抒发感情。这里有两点值得注意:

首先,历史感来自对于人民命运的密切关注。历史从根本上说是人民的历史。只能从历史的具体性中去了解自己的人民,也只能在与人民共命运中去理解历史。公刘在回忆了自己与农民在底层朝夕相处的那一段时日后,写道:“如果说,我的写作,今天较之以往,不仅有了一个比较清晰的横断面,而且有了一点纵深、一点厚度的话,那是和一九五八年至一九六一年的生活(同样,还有一九七〇年至一九七三年的生活)不可分割的。我毕竟对于自己的人民有了更多的了解了,我敬爱他们(主要是农民)的品格,我也悲叹他们(主要是农民)的命运。”<sup>⑨</sup>这一段话应该是我们理解诗人新作的一把钥匙。人民的痛苦像泉水一般洗亮诗人的眼睛。人民的命运——可以说,这就是公刘全部诗作的中心主题。

其次,历史感来自对历史的辩证的理解。形而上学不可能掌握任何一个哪怕是简单的历史现象。诗人注视着历史上的种种“矛和盾”:“多少狂舞!多少礼赞!多少隐痛!多少沉冤!多少绣花的囚衣,多少鎏金的锁链!阳光共冰霜同时降落,乌云与青天交替变幻……”他理解所有“伟大悲剧中的伟大演员”,也懂得“征人们隆起的胸臆”(长城)和妻子们来不及咽下的泪水(姜女庙)。因此他确信:“喧闹必走向和谐,复杂将归于简单”,到达理想的境界有赖于人民的成熟与勇敢(《车过山海关》)。“代数学”,这是公刘爱用的一个词(“诗的代数学”、“战争的代数学”等等),他注意到生活中的常数与变数,思考的是历史的高次方程而不仅是四则运算。动乱教给了人们辩证法。在生活的无数颠倒、混淆、交错之中,诗人学会了在他的艺术构思中整体地把握

历史和社会。

## 四、火光和火光中的谜

欢迎！你苦、涩、咸、腥的山光海霾，  
欢迎！你奇、险、渊、广的山姿海态。  
手携手，  
同登主席台！

——《寻觅与呼唤》

从云到火。从云——到火！

我们已经探讨了蕴含其中的历史内容，它的深刻性和丰富性可能要过若干年后方能真正被人们所认识。但是这一文学现象（不是公刘一人，而是一大批作家、作品）的存在，以其直接而又敏感的方式反映了社会历史心理的变迁，不能不引起人们的重视。同时，丰富的内容必然要求丰富的形式，新的诗情呼唤着新的意象、新的语言。可是形式的变革又总是带着更大的历史惰性。这一点甚至体现在青年诗人在艺术形式上的探索比中老年诗人来得敏锐和激烈。公刘几乎是第一个重视青年诗人在艺术上的突破的中年诗人。我们看到他所殷切呼唤的“苦、涩、咸、腥”，“奇、险、渊、广”，也或多或少地闪烁在他的诗的火光里。历史内容怎样沉积在艺术形式之中，应该说是个极为复杂的过程。仅就公刘的这些新作来看，这里只能勾下个粗疏的轮廓。

公刘诗歌的一贯特点是善于捕捉鲜明的生活画面并一下子升华到深刻的哲理。他认为：“如果真想写出好诗来，必须探索诗歌通向人心的道路，必须理解诗的构思乃是一个最单纯、最有共性的思想和一系列最复杂、最有个性特点的形象相结合的过程。”<sup>⑩</sup>公刘的这一艺术才能有助于他在后来的诗作中容纳较多的历史容量，增加诗的厚度。如果说，50年代的诗里，形象和思想的结合还过于简单、直接，那么近几年来这种结合就复杂和曲折多了。请看这首《哎，大森林！》——

哎，大森林！我爱你！绿色的海！  
为何你喧嚣的波浪总是将沉默的止水覆盖？  
总是不停地不停地洗刷！  
总是匆忙地匆忙地掩埋！  
难道这就是海？！这就是我之所爱？！  
哺育希望的摇篮哟，封闭记忆的棺材！

分明是富有弹性的枝条呀，  
 分明是饱含养分的叶脉！  
 一旦竟也会竟也会枯朽？  
 一旦竟也会竟也会腐败？  
 我痛苦，因为我渴望了解，  
 我痛苦，因为我终于明白——  
 海底有声音说：这儿明天肯定要化作尘埃，  
 假如今天啄木鸟还拒绝飞来。

诗的意象比较复杂，包含相当多的曲折的层次。用“绿色的海”喻大森林，而“大森林”本身又是一个完整的象征，一个充满了矛盾的象征，喧嚣的波浪和沉默的止水，青枝绿叶和腐败枯朽的可能，哺育希望的摇篮和封闭记忆的棺材，这些截然对立的意象可怕地统一在一个象征里，浸透了诗人激烈冲突的矛盾心理：“我爱你！”同时，“难道这就是我之所爱？！”在烈士饮恨的洼地上，有感于血和罪行的总是被洗刷、被遗忘，诗人认定只有从记忆中才能生长出希望，他意识到了强烈的痛苦，双重的痛苦——对于探求和对于答案。那海底的声音真是令人不寒而栗！是对“大森林”生死存亡的担忧，是对灾难重演的可能性的报警。这里用了一个倒装句，先说结果，为的是强调那原因，使这一句“假如……”具有艺术的最后打击力量。

意象的复杂和多重转折使公刘的有些诗显得隐晦。“唉，黑暗的洞穴！唉，坚硬的岩壁！唉，深奥的象形文字，唉，组成了一个谜！”（《象形文字》）诗和谜语原本是关系极密切的本家亲戚，共同的心理背景是“突然见到事物中不寻常的关系，而加以惊叹”<sup>⑪</sup>。公刘新作中最好的诗往往是那些比较隐晦的诗。比如那八首“构思并草稿于‘四人帮’横行的黑暗时期”，“最近才通过文学的‘显影液’，把它们最后‘固定’下来”的诗。公刘认为：“一首诗，必须象这样埋在心底若干年，或者用某种只有本人读得懂的方式‘压缩’在一片烂纸上若干年，苦待着得见天日的机会，这，不能不承认是奇异的悲哀。”<sup>⑫</sup>但这也许又是艺术的不幸中之大幸。像海蚌怀抱着珍珠，松树分泌着未来的琥珀，岁月与痛苦净化、浓缩着最晶莹的诗情。那里闪烁着既往时代的永久折光，而不是过眼烟云和稍纵即逝的电火。谜一般的构思，深奥的文字，又吸引你在欣赏时与作者在创作时一样苦苦思索，从而得到一种征服困难的快乐——

窗子外边是空气，  
 自由的空气；  
 罐子里边是煤气，  
 窒息的煤气，

他宁愿不要自由，  
他宁愿选择窒息。

请先告诉我，自由的定义，  
我再来解答，这残酷的谜。

——《空气和煤气》

这是“腹稿在第四次文代会上”的十五首诗之一。多少人在浩劫中选择了窒息，自杀身亡！自由的定义诚然是重要的，那残酷的谜的谜底也是重要的，更重要的是这种执著地寻求谜底的精神。十年来，千百万忧国忧民的革命者在思考这可怕的斯芬克司之谜！思考不会终止，而诗人的责任就在于唤起更多的人来不断地思考。公刘点燃的诗的火光，所起的正是这一作用。他曾经在一首诗中把真理比作深藏于刺猬似的硬壳中的毛栗子：“理解毛栗子吧，它告诫采集者：艰难。”（《关于真理》）而艺术，不也是这样么？

有些谜，诗人仿佛告诉了我们谜底。像这首《绳子》：

不准使用文字，  
就结绳记事——

升腾过血染的旗帜，  
土改时丈地当尺，  
白天拉开荒的犁，  
夜晚捆烧火的枝，  
摇篮和坟墓拔河，  
摇篮刚占优势；  
突然它脱手飞去，  
扭头将我们鞭笞，  
所有被蛇咬过的，  
见了都吓得半死，  
年复一年的冰风，  
摆弄着清白的尸……

（如今要用笔记下  
它曾经变质，



以及  
该怎样防止。)

诗的题目是谜底,而诗本身是谜面,这原是历来的咏物诗的特点。可是这里吟咏的是什么样的绳子呵!这就是象征。正如歌德所说的,情节本身有意义,并且指向另一个更大意义的情节<sup>⑬</sup>。这种手法使诗歌具有高度凝练的概括力。结绳记事!——历史(过去、现在和将来)以及对历史的记载,都凸显在那些绳结上,仿佛可以用手触摸到。象征拉开了意象和意象之间的距离,增加了诗的容量。

由此也带来诗歌在语言上的变化。50年代的诗里也偶有使用文言词汇的句子,如“我乃登上台阶般的长城,望黄河犹如门前一湾流水”(《在北方·代序》)。近年来这类词汇的“出现率”大大增加了,有的句子几乎全用文言词汇构成:“何谓最后的时刻?倘在我辈,这等言词诚然完全合适。”(《沉思》)这类词汇给诗带来一种苍凉老到的气氛和色彩。那些简洁的文言虚词,更有助于表现意绪的多重转折。文白夹杂未必就是新诗的倒退,一切取决于是否符合内容的需要。“五十岁出头,对于一个写诗的人来说,实在有点失之迟暮。思想最活泼、精力最旺盛、腿脚最灵便的岁月已经逝去,有什么办法呢?逝者已矣,只好以五十岁为起点作一次最后的冲刺,能跑多远算跑多远吧。现在呈送在读者同志们面前的,正是这样一杯自己对自己不断施加压力‘挤’出来的胆汁。”<sup>⑭</sup>诗人这一篇谦虚的自白有助于我们理解他的新作的艺术风格,包括语言风格。他不可能再像年轻人那样一泻千里地直抒胸臆,或者用梦幻般的色彩点染自己的画面。诗句仿佛真是挤出来的,有点涩,又有点苦,然而凝练、结实,蕴含着老人般的睿智。

这是火。不是那呼呼作响的跳动的火,不是那种耀眼地闪亮的火,而是一种不动声色地散发热力的火,甚至是一种以冷峻的外表包裹着的火。可那火光仍是那样地奇诡多彩,仿佛仍在变幻着的云的千姿百态。诗人把自己的诗比作“分层注水以保持油井自喷能力”而开采出来的石油<sup>⑮</sup>。而“石油是什么?”——“它象石头变了水,然而并不是水;它是石头变了火,但又并不象火”,“这才是为革命输血,热烘烘却也冷默默”(《石油是什么》)。我想,或许可以借用这首咏石油的诗来概括公刘自己的新作的艺术风格。

1981年8—9月

原载《北京大学学报》1983年第2期

① 斯威布著,楚图南译,人民文学出版社,1978年,第38页。

- ② 《离离原上草》“自序”，人民文学出版社，1979 年。
- ③ 《论戏剧艺术》，载《文艺理论译丛》第 2 辑，第 137 页。
- ④ 参看公刘：《诗和诚实》，载《文艺报》1979 年第 4 期。
- ⑤ 《离离原上草》“自序”，人民文学出版社，1979 年。
- ⑥ 原注：旧时，墓园前有四具铁铸赤身下跪人形：秦桧、王氏、万俟卨、张俊。
- ⑦ 《在学习写诗的道路上》，见《文艺报》编辑部编：《文学：回忆与思考》，人民文学出版社，1979 年。
- ⑧ 《离离原上草》“自序”，人民文学出版社，1979 年。
- ⑨ 《在学习写诗的道路上》，见《文艺报》编辑部编：《文学：回忆与思考》，人民文学出版社，1979 年。
- ⑩ 同上。在我看来，诗中的思想也同样可以是“最复杂的，最有个性特点”的。
- ⑪ 朱光潜：《诗论·诗与谐隐》，上海正中书店，1948 年。
- ⑫ 《仙人掌》“后记”，四川人民出版社，1980 年。
- ⑬ 《歌德谈话录》，朱光潜译，人民文学出版社，1978 年，第 99 页。
- ⑭ 《白花·红花》“后记”，上海文艺出版社，1980 年。
- ⑮ 同上。

# 一九八二

## 纪事

从谢冕教授修读硕士,研究方向为“中国当代文学”。偶呈读书报告,先生认为“还行”的,每荐往《诗探索》、《文学评论》、《北京文学》等刊物发表。谢老师评语曰:一心想要诙谐,其实内心严峻。

一日,正在宿舍聊天,读古文献专业的葛兆光走来,问“你们谁是黄子平?”直通通扔下一句:“《文学评论》上那篇东西,写得不错!”

## “沉思的老树的精灵”

### ——林斤澜近年小说初探

……也还有少数真正的艺术家,飞翔在高天之下,波涛之上,只守着真情实感,只用自己的嗓音歌唱。波涛狂暴时,那样的声音当然淹没了。间隙时,随波逐流的去远了,那声音却老是清亮,叫人暗暗警觉出来,欢腾的欢腾的生命力。

——《林斤澜小说选·前记》

在当代作家中,再没有一个比林斤澜更让评论界既困惑又着迷的了。早在60年代初,他的小说就以独特的成熟的风格,引起过人们褒贬不一的争论。中断写作十二年之后,近年来他写了三十余篇短篇小说,一篇一篇的有味儿,一篇一篇的让人捉摸不透。把他“前后分作两截的作品,放在一起来看,可真是两截呀,有着明显的变化”<sup>①</sup>。这一批数量、质量都相当可观的作品(在与他同年龄的作家中是首屈一指的),似乎没有引起应有的重视。思想的深邃和独到,艺术探索的多样和奇特,这一切成就几乎都是在评论界小心翼翼的沉默中取得的。打破沉默的评论家(往往是最有见地的),对他的作品却读得不细,论述是印象式的,学术性不强。林斤澜寂寞地,以惊人的耐心开辟着一条荆棘丛生的路。喜爱他的作品的人,也以同样惊人的耐心寄希望于未来。“时间,将助他一臂之力!”<sup>②</sup>“待若干年后人们冷静地回过头来,重新评价这段文学史时,林斤澜的小说将会受到重视。”<sup>③</sup>是的,相信时间的公正的人,都具有双重的信心——对于社会审美水平的发展,对于作品本身的艺术生命力。用林斤澜自己的话说:“这好。这豁亮。这有浪漫主义气息。”<sup>④</sup>

然而林斤澜是为现时代写作的作家。他的小说不仅取材于当代现实生活,贴近着现实生活,而且熔铸了与同时代人相通的真情实感。说到底,他那独特的艺术风格,也不完全是由作家本人的主观体验决定的,仍然是此时此地现实生活的产物。对于真正的作家,新形式只能是新的生活内容的必然结果。因此,一个扎根于现实生活的作家,他的艺术独特性是不容漠视的。如果同时代人不能阐明这一独特性,那就不仅表明,某种理解生活的角度、方式被忽略,同时也说明,进入作家独特的艺术视野的这一部分现实,却是我们的盲点。时间会给有生命力的艺术品以应有的报偿,时间却不会原谅买椟还珠、错失良机的人,他们不善于及时地珍视寂寞的探索者的劳动,把成败得失的点滴经验吸收到同时代人的文学发展中来。

他能等待,我们能么?

#### 真情实感中提炼出来的魂儿

林斤澜是一个极其尊重艺术规律,不倦探讨艺术规律的作家。在一次讨论青年作家的小说的座谈会上,他说:

艺术的内部规律中要有一个魂儿,这个魂是什么呢?我请教过很多老前辈,有一次我请教一位教授,他讲了一句话:叫真情实感。……真情实感是内部规律中的魂,真情实感是从你的社会生活里来的,也是从你的政治生活里感受到的,它又是内部规律联系外部规律的东西。……一切的结构,一切的语言,我们都是为了表现由真情实感提炼出来的魂。光有真情实感,没有提炼,就会焦点模糊。焦点两个字,我是从托尔斯泰那里搬来的。他说艺术作品中最重要东西,是应当有一个焦点。又说所有的光集中在这一点上,或者从这一点射出去。又说这个焦点不可以用言语完全表达出来。它们完整的内容只能由艺术作品本身表现出来。<sup>⑤</sup>

这段话很关键。对于我们理解林斤澜的创作实践,有方法论意义上的重要性。首先,我们必须通过细心捉摸作家的每一篇小说,从总体上有机地把握他的全部作品,去找到他从真情实感中提炼出来的“魂”,那个最重要的焦点。其次,我们又不可满足于这个抽象出来的“魂”,还要按照马克思的“从抽象上升到具体”的方法,考察这个“魂”是怎样渗透到他的选材、结构、人物、情节和语言中去的。同时,我们又不可过于生硬地坚持这个抽象的“魂”,去肢解作品的艺术整体,使它的丰富性、具体性化为简单的概念、片面的规定。

这里涉及了近年来争论不休的一个问题:文学创作中的“主题”。争论不休的原因在于我们多多少少都把艺术创造的复杂过程简单化了。反映本质就得把偶然性冲

洗得一干二净,为了主题鲜明就让每一个细节都成为它的对应符号,反对概念化就提倡无主题,强调形象思维就排除理性。“主题先行”还是“生活先行”竟也成了问题,仿佛创作过程可以从作家的生活实践中毫不粘连地剥离出来,仿佛主题的酝酿和成熟不是贯穿于生活和创作的无尽环节之中。“主题”这个术语被我们弄得如此枯燥、如此僵硬,因此林斤澜用“魂儿”这个词,就亲切,水灵,有生气,是有血有肉的整体里跳动着、喧嚷着的东西了。林斤澜把这个“魂”又叫作小说的“内里面”的东西,“有没有‘内里面’,就分出了高低”。而这个“内里面”,是从生活的“内里面”来的,是扎在生活里,含辛茹苦,蒸酒酿蜜得来的,决不能“凭空而来”、“传染而来”、“偷盗而来”、“耳提面命而来”<sup>⑥</sup>。他强调了“魂”所必备的两个特点:它应是作家自己的、独特的;它应是从生活中来的。

真情实感怎样提炼出一个魂儿呢?林斤澜举契诃夫为例:“契诃夫对当时小市民的生活有很多真情实感,他把它提炼到一块时就是庸俗。有人说他的小说主题都是反庸俗,反庸俗就是他小说的‘魂’。”<sup>⑦</sup>我们必须把他提到的这个例子放到更广阔的背景下来理解。高尔基在谈到19世纪的俄罗斯文学时讲过:“在俄国,每个作家都真是独树了一帜,可是有一种倔强的志向把他们团结起来,——那就是去认识、体会和猜测祖国的前途、人民的命运,以及祖国在世界上的使命。”因此,他认为,俄罗斯文学最可宝贵的主题是在于提出了“怎么办?”以及“谁之罪?”这一类重大的问题。作家的总主题总是在一时代民族的总主题制约下展开的,这一点具有普遍意义。我认为“五四”以来六十年的中国现当代文学,它的总主题是“中国向何处去?”,每一个作家自己的总主题都是在这时代的总主题制约下展开的。其中十年浩劫是烙在中国人民心灵深处,至今仍在现实生活中起作用的一段历史。经磨历劫的人们对我们的民族性格、社会心理、国家前途、人民命运的认识都在深化。对于“文化大革命”后从事写作的作家,无论他写的是什么题材,他对这一段历史的理解都必然影响他的全部创作。从思想内容到艺术风格,都将由于这一体验的深刻与否,独到与否,而分出高低。

林斤澜近年小说中,有一半是写十年浩劫中知识分子和农民的生活的。其余作品,或者历史跨度更大一些,写到了战争年代,或者只写这几年的现实生活,也无不与作家对浩劫的思考熔铸在一起。他说:“浩劫过去以后,我算算日子,整整十二年没有写作了。重理旧业,不光是生疏,还觉得堵塞。仿佛有些沉重的东西,搬也搬不走,烧化也烧化不掉。”<sup>⑧</sup>我觉得,这些“沉重的东西”,正是使作家的艺术风格发生极大变异的原因。重要的是,他从这些沉重的东西里,提炼出什么样的“魂儿”呢?

在本节开头所引的那次谈话里,林斤澜讲到:“有位前辈作家说,‘文化大革命’感受很多,要写好,得先提炼出一个意念(和这里说的魂差不多吧),他提炼的结果是一个字——‘变’,有人把十年浩劫的感受提炼为‘疯狂’。”<sup>⑨</sup>我们不妨大胆揣测,他所说

的“有人”，就是林斤澜本人。

有作品为证。题为《神经病》、《邪魔》这样的小说不用说了。《卷柏》写了一个精神病顽症病人。《肋巴条》里老队长的老伴在那年月里气疯了。《阳台》、《一字师》的主人公都有着不合时宜的怪癖。《腾身》里的老太太动辄发神经。《记录》的结尾是这么两句：“建议：送精神病院检查。医生提问：谁是病号呀？”林斤澜围绕着这么个独到的“魂儿”，写了一系列的小说。真好像他笔下那个《肋巴条》里的老队长，当人们问起他的老伴的病怎么得的，他冷静地、简简单单地答道：“感冒。”

……感冒两个字，是他沙里淘金般淘出来，又经过千锤百炼，这是精华，他再不给多添一点废物，也不给减掉一点光彩。只是变着法儿，对付不同的惊讶疑问，一会儿是一叠连声：

“感冒感冒感冒……”

或是拉长语尾：

“感冒——。”

也有一字一顿的时候：

“感，冒。”

“疯狂”主题在林斤澜笔下，以冷峻、严厉、深沉、尖刻、嘲讽、诡奇的笔调，得到了反复多样、丰富具体的变奏，写出那个颠三倒四的年代里，可悲可怕可笑的疯狂气息，塑造出一批“很不正常的生活里，活出来的很正常的人”。林斤澜不写悲欢离合、哀婉感伤，却专注于发掘表面冻结了的心灵深处，生命与人性的尊严，自由与责任的分量。他不写血淋淋的专横残暴，阴险毒辣，却勾勒带疯狂气息的思想、理论和举动，揭示其必然灭亡的历史特征。

这是思考的文学，有着与当代文学相通的思考和理性的特征。由于这个深刻独到的“魂”，使他的思考具有独树一帜的光彩。他不像刘心武那样夹叙夹议，呼唤着给被污染的灵魂金色的“立体交叉桥”；他也不像王蒙那样，裹着大量的回忆、俏皮话和新鲜感受的生活之流，咏唱失而复得的新中国的青春。他的思考完全渗透到艺术形式里去了，产生了一系列艺术变形的特点：奇特夸张的人物形象，突兀跌宕的情节，客观、冷静、非严格写实的手法，浓缩到了不能再浓缩的结构，简洁冷隽的白描语言，甚至某些细节的不真实和非逻辑性。这一切都是为了把那些沉重的东西，“搬也搬不走，烧化也烧化不掉”的东西，搁到读者心里去。让同时代人都来咀嚼民族的苦果，思索时代的总主题。正是在这一点上，林斤澜的小说接通了中国现代文学的伟大源头之一——鲁迅的《狂人日记》。鲁迅，作为中国文学史上崛起的高峰，他的光辉照耀着半个多世纪以来中国新文学的发展。我们读高晓声时想到《阿 Q 正传》，读张洁时想

到《伤逝》，读湖南作家群时想起了《故乡》、《风波》，读王蒙时想起了鲁迅的杂文。鲁迅开辟了中国现代小说的多种源头，无论主题的延续、人物典型的积累、艺术样式的丰富、风格的熏陶，都可以在他那里找到永不衰竭的生命之泉。而《狂人日记》，则是对古老中国发出的第一声彻底的不妥协的抗议，那“忧愤深广”的声音透过六十年烟云仍响在我们耳边。鲁迅一气儿写了三个各具特色的神经病：《狂人日记》里的狂人，《长明灯》里的疯子，《白光》里的陈士成。他对这一特殊性质的艺术形象的关注，不能仅仅用先生精深的病理学知识和对俄罗斯文学（果戈理、安特莱夫）的爱好来解释。这只能是鲁迅对中国社会历史独到深邃的理解和洞察的产物。“狂人”主题在现当代文学史上的延续演变是一个很大的题目，这里只需指出如下一点也就够了：如果说，鲁迅经过了辛亥革命的失败深刻体验了中国封建主义的顽强性，那么，经过十年浩劫的当代人，更体验到了这一顽强性的可怕！这一体验从内容形式两方面都得到了深化。因此，林斤澜的小说不仅师承了先生忧愤深广的思想主题，而且从艺术上延续了“表现的深切和格式的特别”，也就是顺理成章的了。

#### 很不正常的生活里，活出来的很正常的人

人物形象往往是作家思想艺术的结晶。林斤澜笔下的人物大都有着几分奇特。不是像铁铸一般冷静而沉默，就是飘飘摆摆，眼睛闪着怪异的微笑。倘若我们以为从“疯狂”主题出发，作家写的必然都是狂人，那就大错特错。恰恰相反，林斤澜笔下的主人公大都是很清醒的正常人（《卷柏》除外，这一篇在后边还要谈及）。一个中学语文教师，对错别字有职业性的敏感，看见了就一定要改过来。这是再正常不过了。可是他改到革命小将的大字报上去了，于是被当场揪住（《一字师》）。一位历史学教授，念念不忘他那本未完稿的关于反法西斯的书，并且积极申请入党。这也正常得很。然而这一切都发生在“牛棚”里，怎不令人大为错愕（《阳台》）。一个翻译工作者会好几国外语，经常口中念念有词，手下书空划字，也是正常现象，可是在干校里就被视为神经病（《神经病》）。一位歌唱家，忘情地唱出那动人的旋律：“啊——啊——啊”，不会有人认为反常。可这事发生在挂着黑牌听候批斗的当儿，就未免让人感到不对劲（《微笑》）。显然，不对劲的是那个年月，疯狂的是那个时代！林斤澜在这里仿佛只用了最简单的艺术手法：人物和环境的强烈对比，就达到了一种震撼性的艺术效果。

细捉摸，就不那么简单。人和环境的不协调，可以是人不正常，也可以是环境不正常。一般的心理，认为环境是死的，人是活的，人不能适应环境是自个儿出了错。用《阳台》里的话说，是“不合身份，不合时宜，不知好歹，不知死活”。不少读者觉得林斤澜的人物不太真实，原因就在这里。有一位老师说：“看见学生的大字报错字连篇，自然很痛心，但那时决不会去改它的。”这也不无道理。这就用得着作家提炼的那个

“魂”了,否则我们无法理解他的匠心所在。在那不正常的年月里,可以挨批挨斗挨打,受尽各种各样的折磨,却有一种禀性,一样品格,一种信念像真金火烧不化,永难磨灭,不屈不挠。那必定是一种非常强烈、非常固执,与生命熔铸在一起的东西。林斤澜把它提炼出来,作为人物性格中的主导特征,加以夸张、廓大、渲染,以至成为一种怪癖,一种无意识的举动,一种永恒不变的品性。这就是林斤澜小说人物中最具“林斤澜特色”的东西。

但是这样写要冒双重风险。首先,环境与人物的不协调,很可能破坏其中之一的真实感。倘人物是真实的,环境就像插在人物背后的风景画片;倘环境是真实的,人物就像皮影戏。显然,十年浩劫记忆犹新,作家略略几笔就能勾出真实的环境气氛,于是人物的真实性就很可能怀疑了。其次,夸大人物性格的主要特征,是写实小说的大忌。有一个现成的贬词叫做“类型化”。这种人物表现一种单一的思想或品质,在小说里从头到尾其性格是不发展的,一出场我们就认得他们,合上书他们也跑不掉。

正是在这里,表现了作家“一意孤行”的艺术胆识。

首先,林斤澜坚持他的人物是正常人,这从他对“神经病”这一称呼所采取的嘲讽口吻就可以知道。我们也同意,并且争辩说:“如果是在正常的年月里……”作家会打断我们说,在他看来,正常的就是真实的。在不正常里活出来的正常,比我们通常理解的真实还要真实,是深一层的真实。既然如此,那个很不正常的环境就不真实,从长远来看,只是一场疯疯癫癫的噩梦罢了。

其次,林斤澜正是要写出瞬息万变的政治风云里始终不变的品格,突出那一点貌似平常却是民族性格里永难磨灭的可贵之处。为了强调这一点,他笔下的人物甚至连外貌也几十年没有丝毫的改变。《一字师》里,语文老师吴白亭,几十年都是那么个小老头,胖胖的白里透红的指头,点到错字上,落下星星点点的粉笔灰。《肋巴条》里的老队长,“他脸上一道道皱纹,横的竖的能连成圈儿,一圈一圈好象那叫做‘螺丝转儿’的烧饼,多少年来就是这个样子,仿佛十五岁上就这样,现在五十了也还这样,他没少也没老”。这些人物使我们想起大地上的山峰,铁铸一般沉默、坚定,多少风雨过去了,还是耸立着,“天欲堕,赖以柱其间”。这就是中国的知识分子,中国的农民,中国默默无闻的脊梁。

再次,由于正常的人物与不正常的环境之间的这种微妙的对比,使人物单一的性格特征也呈现某种复杂性,显示了“正常中的不正常”和“不正常中的正常”。像《阳台》里的“红点子”教授,“他不但眼神,连身上都有一种奇异的光彩……断不定是疯狂的邪光,还是创造发明的光芒。这两样好象是有不容易区别的时候,试看弹钢琴的,弹到手舞足蹈的刹那间……”“要说红点子的神经是正常的,怎么连几岁的小学生都不如?有专政队里发展党员的吗?要说他的神经是不正常的,他怎么不胡说别的



呢?”这就使得人物性格多了一层因素,微微隆起,向立体化过渡了。

真正的艺术家从来不照着“文学概论”写作。他们往往“冲破一切传统思想和手法”,自铸伟辞。我们最常犯的错误之一就是,完全忽视短篇小说这一体裁的艺术特性,把主要是根据长篇小说创作实践归纳出来的艺术准则,变成一种“学究式的尺度”,来硬套在短篇小说上。短篇小说可以完全不描写环境。人物必须鲜明有力,一出场就抓住读者,却不一定要展开他的性格。即使是长篇小说里,有许多“类型化”的人物,如狄更斯的匹克威克,《三国演义》里的莽张飞,也一直活在世代相传的人们脑海里。这种经过夸张、渲染的性格,能包含的内容比一般批评家所想象的要丰富,其生命力也不比那些离开了他的环境、出身和成长的全部细节就说不清的复杂性格弱。林斤澜笔下的人物,鲜明有力,易记,但又大都具有冷静、寡言、深沉、内向、坚韧的特征。这种性格不那么表面化,不那么单一。作家又用自己强大的思想力量和感情力量使他们“抖动”起来,使你并不发觉他们的“单薄”。但是,这种经过夸张的、不发展的性格,必须是喜剧性人物才是最成功的。如果是正剧或悲剧性人物,每次上场都高喊“我要复仇”或“我痛苦死了”,读者就受不了。这就是为什么《一字师》里的吴白亭比《阳台》里的红点子更令人可亲可信的缘故。

这里论及的只是与林斤澜的那个“魂儿”有最直接关系的那些人物形象,远远不能概括他的小说人物的全部丰富性。为了把握线索,我们必须同时看到许许多多线索以外的东西,但是在叙述时只能专注于与线索有关的部分。以上我们论述了作家独到深邃的“魂”渗透到人物形象时产生的特点,这就接触到了林斤澜最重要的艺术手法——艺术变形的规律。

#### “我自己的东西不完全那么写实”

人物性格的夸张是一种艺术变形,它的生命在于真实。既是客观真实的廓大,同时也是主观真实(真情实感)的灌注。从根本上说,等同于生活真实的艺术是不存在的。艺术(广义地说)就是变形。用文字来固定“流动着的现实”就是一种变形。用短篇小说的有限篇幅来“舀取”广阔的生活之流就是一种变形。但是我们这里讲的是狭义的、与“写实”相对而言的艺术变形:包括夸张、扭曲、抽象、幻化、写意等等艺术技巧和手法,可以在中国古典画论和戏曲表现中找到它们的美学渊源。如果我们不认为文学只是现实的抄袭,就应该重视艺术变形的规律。因为作家的艺术个性和艺术创造的主观能动性,作家的思想感情力量和主观倾向,无不与这一规律有关。而自觉地运用艺术变形规律的作家,更能达到现实生活内在的真实。

林斤澜的《头像》(获1981年全国优秀短篇小说奖)对于研究者来说是一篇很值得重视的小说。他写了一个默默无闻的雕塑家梅大厦,住在大杂院里,像个老泥瓦

匠,生活上还是个老光棍,身衰体弱,却有一双“皮肤紧绷,肌肉鼓胀,伸缩灵活的年轻的手”。这双年轻的手在寂寞中固执地追求着艺术的创造。“在着力民族传统之后,追求了现代表现之后,探索着一个新的境界。”林斤澜精心描绘了梅大厦创作的一个木雕头像:

这是一块黄杨树顶,上尖下圆,留着原树皮,只上尖下圆地开出一张脸来。原树皮就象头发,也可以说是头巾从额上分两边披散下来。这脸是少妇型的长脸……那比例是不写实的。头发或者头巾下边露出来的尖尖脑门,占全脸的三分之一,弯弯的眉毛,从眉毛到下边的眼睛,竟有一个鼻子的长度。我的天,这么长这么长的眼皮呀。眼睛是半闭的。这以下是写实的端正的鼻子,写实的紧闭的嘴唇。这是一个沉思的面容。没有这样的脑门和这样长长的眼皮,仿佛思索盘旋不开。森林里常有苍老的大树,重重叠叠的枝叶挂下来,伞盖一般笼罩下来,老树笼罩在沉思之中。这个少妇头像,是沉思的老树的精灵。

这个头像如果不能概括林斤澜自己全部作品的艺术特征,也相当凝练地表达了他所刻意追求的艺术境界。作品的“内里面”的东西,生活的底蕴,作家的匠心独运,不在写实的鼻子和写实的嘴唇那儿,而在那长长的眼皮,那半闭的眼睛,在那长长的眼皮的后面。你不由得相信,这沉思的眼皮一抬起来,就会“好象打个电闪,真伪好丑立刻分明……”而所有那些非写实的部分,都建立在写实的基础上。如果说纯熟精到的写实部分构成了有生活实感的基本层次,那么非写实的部分就突出了作品的思想层次或哲学层次。

小小说《卷柏》篇幅最短,结构也相当单纯,最能说明上述特点。写的是一个顽症精神病人,含冤坐了十年牢的厨师。在医院里,经常蹲在墙根里,屈膝贴胸,下颌搁在膝盖上,双手放在脚面上,一言不发。这一症状的描写具有病理学意义上的严格真实。这是所谓“胎儿姿态”,是一种对外界一切都持警惕的自我保护姿态,是精神病里的危症。作家却从这里生发出一个寓意,一个象征:“我是卷柏”。卷柏是厨师家乡山岩上的一种蕨类植物,在大旱之年曲踞着灰蓬蓬的叶子,待到有了水分,便又舒枝展叶,活过来了。人变卷柏,卷柏变人。这里与卡夫卡《变形记》里小资产阶级卑微恐惧的心理异化不同,歌颂的是顽强的生命力。着眼点不仅在控诉封建法西斯造成的人性异化,而且在探索正常人性复归的现实可能性。以实出虚,化实为虚,虚实相生。多了一个象征的层次,便大大加深了作品的思想容量。这种手法运用得好,比平庸的写实更能鲜明有力地说明内在的真实。在《斩凌剑》里,卢沟桥的十一个桥墩也构成一个象征,但由于虚大于实,没有取得应有的效果。

艺术的变形,常常带某种必要的抽象。无论小说家如何标榜作品直接符合生活

真实,他也不可能把繁复的生活拖泥带水地移到纸面。他必须剪裁、删除、选择、集中。文学概论告诉我们这是形象思维的典型概括过程,不同于逻辑思维的抽象。在这种典型概括中,艺术家对事物的普遍本质的认识是与对事物的丰富个性特征的直接把握联系在一起的,忌讳任何苍白、稀薄的抽象化思考。然而,有时候,在保持所有这些鲜枝嫩叶的生动性的同时,却有必要来一点去除水分的蒸馏,一点艺术的抽象,取共性而撇去任何个性。例如《阳台》的开头,讲到为迫害红点子教授卖过力气的人有十来个,但多数是好人。“真把张三李四一个个写上去,那多不合适。就写一个我吧,打人是,骂人是,折磨人是,种种坏事,都是我干的得了。可巧有的坏事,一个人三头六臂也拿不下来,这可怎么办好?索性写‘又一个我’,‘另外一个我’,‘两三个我’,‘十几个我’。”地点呢?“还是商量商量,先不提南方北方好不好?不说是学校还是机关怎么样?”就像《阿Q正传》开头那貌似“开心话”却大有深意的“考证”,最后只剩下一个“阿”字准确无误,这里唯有小说的主角红点子教授决不含糊。

在这里把张三李四等等抽象为“十几个我”,把具体地点也一概略去,就把特定的“这一个”,变成了具有普遍性的“一般”。艺术的抽象把人物和情节从特定的地点和狭窄的“真实”里解放出来,使红点子的遭遇带有几分那年代里所有正直的知识分子普遍的性质。同样,在《记录》里,时间、地点、肖像描写、动作都全部略去了,只剩下一个无名无姓、盛气凌人、愚昧狂妄的审问者,和一个名叫曾一同的受审问的知识分子。这一可悲可笑可怖的审问就超越了具体的时空,而获得了更加广泛的真实性。在《神经病》里作家用张三李四王五来命名他的人物,也是有同样的用意在此。

林斤澜说:“我自己的东西不完全那么写实,但我喜欢写实主义的写法。”<sup>⑩</sup>岂止是喜欢而已,林斤澜能够纯熟地写出严格的写实主义小说,像《膏药医生》、《开锅饼》、《头像》、《肋巴条》都塑造了栩栩如生的有个性的人物。有过素描写生的严格训练的画家,画起写意画来也许更能挥洒自如。非写实的成分也是建立在坚实的基石上,是现实生活的升华、结晶,并不显得虚玄、缥缈、神秘。即使像《火葬场的哥们》这样的情节离奇的“口头文学”,林斤澜也能点铁成金,通过特定环境中人物性格、心理的逻辑,铺垫得合情合理,有根有据。因而艺术变形是为了追求艺术真实,内在的真实,是符合作家严峻的现实主义精神的。

与此相关的是作品中的主观、客观问题。老作家孙犁在《读作品记》里写到:“在谈话时,斤澜曾提出创作时,是倾向客观呢,还是倾向主观?当时我贸然回答,两者是统一的。看过他一些作品,我了解到斤澜是要求倾向客观的,他有意排除作品中的作家的主观倾向。他愿意如实地、客观地把生活细节展露在读者面前,甚至作品中的一些关键问题,也要留给读者去自己理解,自己回答。”<sup>⑪</sup>表面看来,林斤澜是一个冷静的、不动声色的作家,他的笔更像医生的解剖刀。其实,他的主观倾向相当强烈,只不

过是用冰一般的冷峻包裹着罢了。这一倾向不是通过直抒胸臆,而更多的是从选材、夸张、集中——艺术变形中表现出来。艺术家是一面凸透镜,事物成比例的变形标明了他的“折射角度”——他的主观倾向。这一倾向直接的“可见因素”就在于他的语言风格,他的“语气”。

作品表明作家对笔下人物、事件、气氛的评价,标出作家与作品之间的距离,同时也就确定着读者与作品之间的距离。林斤澜以冷隽、嘲讽、诡奇的笔调,有意使读者与作品保持一定的距离。他希望读者以挑剔的、紧张思索的目光,注视他笔下展开的一切。小说里所讲的,读者也完全应该参加进来,用自己的想象加以补充、改造、重新组合。就像《膏药医生》里听故事的青年人那样,不必执著于“非是非不是”。林斤澜的嘲讽语气又是对历史进行理性思索的产物,是对疯狂和荒诞的蔑视。无论《法币》里的反语,《问号》里的冷嘲,还是《神经病》里的幽默,都蕴含相当深刻的思想力量。虽然林斤澜说,“这一段生活甜酸苦辣咸——五味俱全。也因此给描写带来了困难,好比这五味,以哪一味为主呢?不好调配。”但他还是着力去写出五味俱全中那难得的“酸甜酸甜味儿”<sup>⑫</sup>。因此,他的小说,冷峻中有暖色,压抑中有力量感,经看,耐嚼。

小说原是有各种各样的

林斤澜小说的独特风格,他的艺术追求和创新,产生于对“图解文学”的深刻反思和再认识之中。

“图解文学”是违反艺术规律的产物,是经济主观主义和哲学唯意志论在文学上的对应物。早在50年代,林斤澜就记取一位前辈作家的告诫,晓得“他们那时搞写作,是从生活中自己去摸索、分析、评价才得出结论的。……只有你从生活中找到了最感动你的东西,才能表达出你对生活的感受,对人生、对社会的看法。”<sup>⑬</sup>十年浩劫过后,他又语重心长,多次讲到:“我们又往往不容易摆脱‘图解’二字,图解思想,图解主题,图解政策,图解工作过程,图解长官意志……”<sup>⑭</sup>到了1980年,他在积极深入农村生活,写他熟悉的农村题材的同时,又不无先见之明地提醒人们注意:“‘图解’,这位神通,可不可以唤它回来?”“我们这些人以往在这上头走的冤枉路多了,吃的亏大了,不免多操一份心,怕它唤之即来,挥之不去。实际在有些地方,它现在也还直撅撅地戳着呢。”<sup>⑮</sup>

在当代作家中,像林斤澜这样郑重、严肃地总结“图解文学”的全部教训,对之保持高度警惕的,恐怕还不多。事实证明林斤澜的担心并不是多余的。可以说,摆脱“图解文学”,是社会主义文学在现实主义道路上发展的必要前提。“图解文学”的根本要害,在于作家没有自己的“魂儿”。它带来艺术内容的苍白和抽象,它更带来对短

篇小说艺术形式的直接危害：由于素材缺乏内在联系，结构必然松散无力；人物是政策条令的化身，人物关系既臃肿又单调；情节被冗长的过程取代，细节则琐碎地组成一幅黯淡的画面。多年来人们对于“短篇不短”的责备，对于公式化、概念化的不满，只能是“图解文学”的直接后果。

回顾林斤澜写于五六十年代，至今还有生命力的那些成功之作，再考察他近年来的艺术探索，他对“图解文学”再认识的意义就更清楚了。与“图解文学”的千篇一律相反，林斤澜的小说几乎一篇有一篇的形式，我们很难将他的小说形式归类。他的小说总是从内容出发选择最适宜表现自己感情的形式。在这里，我们涉及了一个至今极少为人们所注意的题目，即短篇小说艺术形式在中国现当代文学史上的发展。在本文范围内，我们不能对此作出哪怕很有限的说明，我想仅仅指出这样一点：林斤澜小说艺术探索的一方面意义，就在于延续了鲁迅所开辟的现代小说绚烂多彩的艺术道路，探求多种多样的途径，以发挥短篇小说的艺术特长，来容纳日趋复杂多变的当代现实。

我们知道，短篇小说在西方是史诗和戏剧等宏大形式之后才兴起的体裁，在中国却是长篇小说等宏大形式的先驱。中国古典的长篇小说一直保留着“短篇连缀”式的结构，短篇小说则一直延续着有头有尾讲故事的程式。现代意义上的短篇小说起于并成熟于鲁迅的《呐喊》、《彷徨》。鲁迅的二十余篇小说，几乎每一篇都创造了一个新形式。如此短制，却能表现如此深刻的思想内容，容纳如此广阔的时代画面，又无不具有完整、和谐、统一的形式美。中国古典的短篇小说的美学形式解体了。在鲁迅那里，有的是横断面，有的是纵切面，有的只是一个场景。有的多用对话，有的近乎速写。有的采用由主人公自述的日记、手记体，有的采用由见证人回述的第一人称。有的则用作者客观描绘的第一人称。有的抒情味极浓，有的却是强烈的讽刺。有的专析心理，有的带明显的思辨色彩。写实为主，又兼融浪漫和象征手法。

当今作家的任务不仅在于复苏鲁迅的多样化的现实主义传统。就短篇小说而言，它的作者正经受着越来越严峻的考验。相对凝练单纯的体裁与繁复庞杂的现实之间，存在越来越尖锐的矛盾。在浩劫过后从事写作的新老作家，他们对生活的整体性认识尚未达到长篇小说所能容纳的高度，而巨大的历史内容和丰富的心理内容，用短篇小说来驾驭又有极大的难度。这就产生了两种趋向：一种是中篇小说的崛起，一种是短篇小说的“置之死地而后生”。固守短篇小说的陈旧程式，就要冒把新的生活内容陈旧化、简单化的危险；为新的生活内容寻找适合作家艺术个性的新形式，就必须冒失败的风险，顽强地探索前进。由此产生了短篇小说领域内颇具规模的“风格搏斗”。王蒙是能够写“典型的”短篇小说的作家，50年代的《冬雨》，复出之后的《最宝贵的》，都是短小精练的佳作。但是在这场“风格搏斗”中，他却另辟蹊径，倾向于写“那

种虽写断面,却能纵横挥洒,尽情铺染,刻画入微的长而不冗,长得‘过瘾’,长的有分量的‘长短篇’”<sup>⑥</sup>。他的探索取得了一定的成功。林斤澜坚持的却是另一条,也许是难度更大,成功的“保险系数”更小的道路。那就是,在剪裁提炼当代现实,容纳更多的历史内容、心理内容的同时,坚守短篇小说简洁有力的艺术风格。

简洁,是林斤澜艺术风格中最基本的要素,又是他三十年小说创作中贯穿始终的风格特点,更是他立足于民族传统来吸收现代表现的一个标记。在本文前几节中,我们已经看到这一要素在主题锤炼、人物刻画、环境描写、表现手法等方面所起的作用,一种熔铸性作用:凝练到可用一个词概括却又无法用文字说尽的主题;用写意的白描手法夸张了性格特点的人物;省到了无法再省以至在抽象中“消失”了的环境描写。我们还会发现“简洁”在他的结构和语言方面所起的更明显的风格作用。简洁可以说是短篇小说理所当然的风格要求,但林斤澜对它的坚执固守却到了几乎是苛刻的程度。我们读他的小说时感觉到的某些冷涩、晦暗、糅合不匀净之处,就是这一“风格搏斗”的痕迹:是那大容量的当代现实在简洁的外壳中挣扎、沸腾、咆哮,是短篇小说的艺术特长在新的蜕皮中产生的疼痛和不安。

但是,林斤澜不是一个为风格而风格的作家。一方面,风格是“一种逐渐形成习惯的对于题材的内在要求的适应”<sup>⑦</sup>;另一方面,风格“只不过是思想的最准确最清楚的表现”<sup>⑧</sup>。写于1978年的《小店姑娘》、《悼》、《竹》、《开锅饼》和《膏药先生》,既是五六十年代风格的延续,又是新的艺术探索的开始,但作家对现实生活的理解、提炼尚未达到新的高度。其中《竹》的字数将近三万,反映的生活跨度长达半个世纪,采用书信体双线结构,实写了革命斗争历史,虚写了“文化大革命”,人物和事件有传奇色彩,也有抒情性浓郁的象征。诗意化的双线结构说明了对十年浩劫的某种简单化理解,即“革命斗争历史在新形势下的重演”。思考的深化是在1979年。《法币》、《问号》、《记录》、《绝句》、《微笑》五个短篇都只有四千字左右,却结构完整,内容充实,入木三分,正是作家独到的“魂儿”已提炼出来的标志。如《问号》只是一个场面,却写出了“最最最革命”中的“最最最恐怖”。《法币》和《记录》,形式本身就是“文化大革命”。一篇是几份“认罪检查”的连缀,几乎每一份都以“最高指示”开头;另一篇是所谓“审问记录”,由审问者与“特嫌”的一问一答构成。形式与内容的直接合一,透露出浩劫的全部疯狂气息,堪称是写这一段历史的短篇佳作。1980年、1981年两年,形式更加多样化,视野更加开阔,探索更加多方面。《酒言》借老队长酒酣耳热中一席肺腑之言,叙农村二三十年沧桑多变,是近年来描写农村变化的小说最短又最独具一格的一篇。写变化的同时又不回避新问题、新矛盾,包含的思想内容相当丰富。《轱辘井》分上下两篇,一亩菜园子里透出来无限绿意,二十多年世事浮沉中断而又续,小说不重情节也不重在人物刻画,却着力在抒情、意境上下功夫。《寻》也是一篇历史跨度二十

余年的小说,像电影里的回闪镜头,山雨中一双粉红的雨靴,引出悲欢难诉的往事与严峻的现实相糅合,紧凑的对白里压缩了多少历史的、心理的内容,你很难相信能为一篇五千字的小说所容纳。1982年的创作又有新的特点,《邪魔》、《腾身》都把多种矛盾集中于一时一地,愚昧迷信、派性残余和新的唯利是图,旧矛盾新问题纠缠着难解难分,展开富于心理深度的冲突,却把最有光彩的场面放到结尾,让不动声色、永难磨灭的崇高品性脱颖而出。“戏剧-小说”式的艺术结构,精彩的对白、独白、潜台词构成小说内在的紧张和美,无疑是林斤澜对当前艰难地腾身起飞的现实复杂性,有进一步深刻理解的艺术体现。

从上面相当简略匆促的论述中也可以看出,林斤澜小说形式的变化极其多样,而且发展并不是直线式的,但共同的特点就是力求最大限度的简洁和集中。简洁要求结构上高度紧凑,不是全景的浓缩,而是一个角度的透视,一个片断的截取。简洁要求精练的对话。林斤澜是从戏剧开始他的创作生涯的,这方面的经验于他大有帮助。他尤其喜欢把往事、回忆用精练的对白或独白道出,历史内容在口语中产生逼真的现实感。活在眼前人物口中的历史,因而也就是在现实中仍然发生作用的历史。简洁要求省去一切可有可无的细节、铺垫、过渡,有时在我们看来必不可少的环节也被略去了,猝然的中止常常使人摸不着头脑。简洁要求一以当十的细节,组成一个有机的整体,拿掉其中一个就会显得不完整,但细节的多重暗示性常使我们感到小说内部过分拥挤。简洁要求重视小说的开头和结尾,使之鲜明有力,耐人寻味。林斤澜认为短篇小说要像体操运动员的表演,在三五分钟里“一下子抓住人,最后给人一个印象”,因而要抓好两头<sup>⑩</sup>。但有的结尾未免过于雕琢。

老舍说过:“短篇想要见好,非拼命去作不可。”<sup>⑪</sup>林斤澜的短篇是拼了命来作的,他的努力证明了:艺术地表现我们时代的复杂内容,表现我们当代人的性格心理,仍然可以做到短而充实,短而有力;在那些最见功力的篇什里,也能做到短而自然。唯一的办法就是发挥短篇小说的艺术特长,适应生活丰富多彩的侧面,适应作家的艺术个性,去写多种多样的小说。林斤澜说:“小说原是有各种各样的,我的意见是各路都可以产生杰出的作品。”<sup>⑫</sup>“拿来主义好不好?好。翻箱底思想好不好?好。尖锐,厚道。清淡,浓重。热情奔放,冷静含蓄。大刀阔斧,小家碧玉。变幻莫测,一条道走到黑……都好都好,都不容易……”<sup>⑬</sup>

林斤澜的艺术发展可能还会是“变幻莫测”的,他的艺术探索却不会停止。“有好心人规劝探索者,不如回头走先前的道路。否,这是生活的‘内里面’决定的,也是艺术的‘内里面’决定的。如果停止探索,还叫什么创作呢?老是轻车熟路,对作家来说,他的创作生命也只是‘夕阳无限好’了,或者‘停车坐看枫林晚’了。”<sup>⑭</sup>寂寞的探索者在写作时,处境比一般人想象得更困难,他缺少同伴的竞赛、切磋和反驳,他可能走

冤枉路,从一个岔出去很远又绕回来,他难免煮夹生饭,对作品的成功抱着相当固执却又不太有把握的愿望。然而,探索的路仍在延伸、延伸——探索者,青春常在!

1982年12月

原载《文学评论》1983年第2期

①《山村寄语·代序言》,见《〈北京文学〉短篇小说选1980》。

②《时间,将助他一臂之力》,载《文学评论》丛刊第十辑。

③《此地无声胜有声》,载《上海文学》1982年第6期。

④《林斤澜小说选·前记》。

⑤《小说构思随想(之二)》,载《北京文学》1981年第3期。

⑥《山村寄语·代序言》,见《〈北京文学〉短篇小说选1980》。

⑦《小说构思随想(之二)》,载《北京文学》1981年第3期。

⑧《两个再认识》,载《人民文学》1982年第5期。

⑨《小说构思随想(之二)》,载《北京文学》1981年第3期。

⑩同上。

⑪孙犁:《读作品记》,载《北京文学》1981年第2期。

⑫《神经病》,载《北方文学》1979年第11期。

⑬《漫谈小说创作》,载《芙蓉》1981年第1期。

⑭《短简》,载《北京文艺》1979年第4期。

⑮《送下乡》,载《文艺报》1980年第5期。

⑯《〈北京文艺〉短篇小说选1979·序》。

⑰吕莫尔:《意大利研究》。

⑱左拉:《实验小说》。

⑲《小说构思随想》,载《北京文学》1980年第11期。

⑳老舍:《我怎样写短篇小说》,见《老舍论创作》。

㉑《漫谈小说创作》,载《芙蓉》1981年第1期。

㉒《写在读〈蒲柳人家〉之后》,载《文艺报》1981年第10期。

㉓《山村寄语·代序言》,见《〈北京文学〉短篇小说选1980》。



# 一九八三

## 纪事

少年时阅读的狭窄和知识的贫困,恶补已迟。于今窘相毕露,体现为写作时喜用大词而大言炎炎,作高屋建瓴状。立此存照,作为“不能这样写”的标本。

## 当代文学中的宏观研究

这里所说的宏观研究,是相对于微观研究即通常的作家作品论而言。

当代文学的研究者所拥有的某种“优势”是他人所缺的。他经历着同时代人(包括作家和读者)共通的社会生活,他呼吸着同时代人共通的哲学气氛和心理气氛,他能够以自己新鲜的感受和强烈的激情参加到同时代人的文学发展之中。可是,他的“特长”同时也就是他的“特短”。时间,这面公正而严厉的文学筛子,给他的帮助是极为吝啬的。从浩如烟海的当代作品中拣选、发现、挖掘,很大程度上要靠他自己的辛勤劳动(细心地、大量地阅读),靠他的独具慧眼(他对时代精神的把握,他的艺术敏感)。他与当代作品之间的亲切关系,他的近距离观察,常常局限了他的视野,或限制了他的判断所应有的某种“超时间性”。他往往为了激情的迸发牺牲了研究工作的客观性和科学性,不可避免地带有同时代人共通的局限和偏见,更不用说艺术规律之外的那些干预和制约了。

这种“特长”和“特短”在我们当代文学的微观研究中,表现得最为鲜明。当代(尤其是近年来)文学新作和新人的大量涌现,使研究者有目不暇接之慨。为了不失时机地把握、阐明、推动文学发展的种种契机,他们表现了自己的全部机敏、诚挚、热情、愤怒和洞察力。他们所取得的成就是不容忽视的。然而,在这种微观研究中,就作家论作家、就作品论作品的现象还相当普遍。作品往往读得不细,评论是印象式的、三段论式的、九个指头加一个指头式的。对主题的阐述不免抽象而缺乏历史深度。对人物形象(尤其是那些复杂性格的人物形象)表现出把握不定的困惑。对艺术内容和形式中的新的因素,也无法说明为什么是新的、多大程度上和多大范围内是新的,等等。造成这种现象的原因当然是复杂的,但与我们当代文学中的宏观研究不开展有很大关系。

事实证明,把一篇或几篇作品,把一位作家的创作,从同时代人的文学发展中孤

立、游离出来,肯定会影响我们对作家作品的深入理解和把握。当代社会生活的极端矛盾、复杂、多变,决定了文学发展图景的全部丰富性和复杂性。在这样一幅有机的、变动的、交错的文学图景中,每一篇作品的主题都比原来丰富和深刻,每一个人物都比原来丰满和立体,每一个作家的艺术思考都得到了互相印证和补充。

比如近年来青年题材的小说(主要是青年作者创作的),量很大,引起争议的也最多。这些争议偶尔也涉及艺术表现方面的问题,但主要还是围绕作品的思想内容或人物形象的思想倾向而展开。其实,在单篇作品中纠缠不清的某些问题,放到宏观研究的总体图景下,可能看得比较清楚。“为了要理解,必须从经验上开始理解、研究,从经验升到一般。”(《列宁全集》第38卷,第221页)理解文学作品也要从审美感受出发。这些作品带给我们的总体美感,就是一种激动不宁的情绪。这种情绪是使青年作家的作品与中老年作家的作品区别开来的标记。这种情绪是特定社会历史时期一代人思想感情的结晶,又是吸引无数同时代人的美学价值和艺术魅力之所在。诚然,每一个时代的青年都有他们激动不宁的情绪,但是并非每一个时代都让这种情绪得到充分的艺术抒发。因此,这种情绪所蕴含的社会历史内容是很深刻的,是我们民族进入了又一个历史青春期的反映。一代青年从“四人帮”蒙昧主义、禁欲主义的禁锢下觉醒了,以前所未有的历史主动精神和历史创造性,加入到中华民族现代化、民主化的进程中来。这种觉醒、探求、创造所表现出来的情绪,在社会生活进展的各个阶段,在艺术表现的各个领域,有着五光十色、各各不同的表现形态。在浩劫中曾以手抄本形式流传的《波动》、《公开的情书》,思辨和否定的色彩相当浓重。在冲破了沉重的压抑和愤怒的控诉之后,这种情绪表现出强烈的对现世生活的欢乐的追求和肯定。在相当多的作品中出现了服饰漂亮、谈吐惊人、举止潇洒的青年形象。这些形象孤立地看是肤浅的、表面的,但是从整体上你可以感到对某种陈旧的社会规范有意无意地挑战。作家往往通过这种表面的描写来进入人物内心的丰富性,刻画一代人心目中的人格美。青年读者未必会去模仿他们的服装、谈吐、举止,却欣赏这种独立的人格美。因此,《公开的内参》在道德观念上的见风转舵,破坏了人物形象的统一和小说结构的完整,也引起读者的不满。而较为深刻的、敏感的青年作家更着力去挖掘人生奋斗的意义,把对人生的思考和对社会的思考糅合起来。《飘逝的花头巾》、《在同一地平线上》、《南方的岸》、《人生》等,我们不妨把它们看作同一代人对同一问题的不同思考,在它们的互相印证、驳诘和补充中,来把握其中蕴含的我们时代深刻的特点。显然,唯有社会生活的大幅度前进,社会结构在变革中的调整,能够使一代人的能量在创造历史的具体实践中闪射壮观的光彩,这就是已经出现的青年改革者的形象具有极大吸引力的缘故。

从上面这样简略匆促的叙述中,我们也可以感觉到,在一个宏观研究的开阔视野

中,有可能更准确地理解、阐明像顾志达、“孟加拉虎”、高加林这样一些复杂人物身上的历史矛盾,把握这些作品之间的内在联系和它们在历史上的地位。如果我们采用更大一点的时间尺度,可以考察“五四”以来青年知识分子形象的演化延续,哪些因素还在兜圈子,哪些则已经处在上升的螺旋之中。我们不主张表面化的历史类比,而是要在同一序列的文学现象在历史发展不同阶段中的相似和差异之中,去把握它们的特殊性,作出马克思主义的历史的和美学的评价。

当代文学不是从天而降的奇花异草,它的每一个重要文学现象,都有其深而且广的历史前提。就当代文学本身而言,也已经有了三十四年的历史,正在开始超出现代文学史的时间长度。新时期的文学发展,也有了六年的时间,其中已呈现出某些发展的阶段性和隐约可见的历史线索。宏观研究的开展,变得迫切起来了。当然,我们也有好几部当代文学史教材的编写,也有“一九××年短篇小说综述”一类的巡礼性大块文章。(前者有待于突破文学思想斗争史加作家作品论汇编的模式,后者往往类乎罗列文学现象的年终总结报告。)实际上,没有多方面的专题性的深入研究,特别是综合性的能够反映历史发展线索的专题研究,就很难提高当代文学史著作的学术质量。而专题性的宏观研究的领域是很广阔的。构成文学现象的要素很多,每个要素都有它的发展和演化的过程,都可以作出分别的考察探讨。比如说,就主题而言,从鲁迅到赵树理到高晓声,存在着关于改造国民性的问题的贯穿性线索;就人物形象而言,除上述青年知识分子的形象序列之外,还有“五四”以来延续至今的“新女性”形象的发展序列;就艺术体裁而言,新中国成立以来长篇、中篇、短篇小说的发展有着明显的消长起伏,新诗的艺术风格也有着迭相更替的过程;就艺术流派和作家群的形成而言,更需要展开综合性的宏观研究。简言之,在微观研究的基础上开展宏观研究,就是要求把当代文学作为文学领域内的历史发展来研究,作为一门历史科学来研究。用恩格斯的话来说,要洞察“当前的活的历史”,就不仅要深知过去的历史,而且要考察“当前历史的一切细节”(《马克思恩格斯选集》第1卷,第602页)。

因此,宏观研究不仅意味着空间尺度和时间尺度的放大,而且意味着对当代文学的历史地和辩证地理解,意味着从文学的发展和运动中,从它的多种多样的、具体的联系和中介中,加以把握。可以说,这种灵活的、辩证法的思维方式,对于当代文学的研究者有着更为“生死攸关”的重要性。在过去时代的文学发展中,重要文学现象的内在矛盾暴露得比较充分,它们大多完成了兴起、繁荣到衰落的完整过程,把握它们的特点,探讨它们的规律,相对来说比较容易。当代文学以它活蹦乱跳的动态冲击力出现在研究者面前,它往往与研究处处在历史的同一“瞬间”之中,要把握它的基本的历史联系比较困难。而困难仅仅说明了克服困难的必要性。所以,宏观研究决不仅仅是一个范围大小的问题,也不仅仅是一种批评方法的运用,它更是一种胸怀,一种

眼光,一种文学的历史观。它要求打破单向思维和平面思维,而采用双向思维和立体思维。它要求把文学现象看作多层次、多结构的整体。它要求在丰富的“历史储存”中来接受、阐述全部新出现的文学信息。这样,宏观研究的开展又必然反过来加强我们的微观研究,提高作家作品评论的历史深度和科学水平。

当代文学的研究与其他“兄弟部门”相比较,是最为年轻(可能永远年轻)却并非最不重要的学科。如果我们把研究的范围不局限于同时代人的文学创作(小说、诗歌、戏剧等等),而且把同时代人的文学研究和评论(包括他们对过去时代及世界范围的文学的研究,以及对文学理论的研究)也作为当代文学研究的对象,这门学科的重要性就超出了我们原来的想象。何况,每个民族的文学发展的新水平,都是由其当代文学来体现的。已有的水平只说明过去,希望永远在今天的创造之中。据说,当代文学的研究成果常常得不到承认和重视,这有某种程度上的历史合理性。这种合理性,只有在我们的工作的学术水平切实提高之后,才会消失。而开展综合性的、富有成效的、专题性的宏观研究,乃是推动这一工作向前跨进的一个重要步骤。

1983年3月

原载《文学评论》1983年第3期

# 一九八四

## 纪事

冬天,参加了“杭州会议”(据说跟“寻根文学”的勃兴有很大关系),结识了上海的作家和评论家:王安忆、陈村、曹冠龙、周介人、吴亮、程德培、蔡翔……那次  
会议的主要余兴节目就是听阿城侃大山。

## 论中国当代短篇小说的艺术发展

文变染乎世情,兴废系乎时序。

——刘彦和《文心雕龙·时序》

—

短篇小说在中国当代文学史中的艺术发展,一直是评论界至为关注的问题之一。翻开《茅盾文艺评论集》上下两册,竟有一多半的篇目是论及当代短篇小说的:或讲解名篇,或分析新作,涉及几十位作家,近二百篇作品。当代最有见地的文艺评论家如侯金镜、巴人、魏金枝等,都曾以极大的热忱和心血,浇灌了当代短篇小说这块园地。几家权威性报刊(《人民日报》、《文艺报》、《人民文学》等)不止一次地为短篇小说的创作和繁荣,或发表专论、或组织座谈、或发起讨论,程度不一地推动、影响了短篇小说的艺术发展。可以说,它是当代较为“得宠”的艺术形式之一。

实际上,对现实敏感的艺术体裁,对自身的发展衍变也敏感。短篇小说在中国现当代文学史上多次成为思想-艺术突破的尖兵。它在现实敏感性方面堪与新诗匹敌,在现实生活中却取得比新诗更大的成就。艺术体裁的发展有其相对的独立性,但社会生活的变化总要经由种种中介而曲折地投射在这种发展之中。我不想从大家已经谈论很多的角度,比如题材的扩展、主题的演进等等,去考察当代短篇小说的发展。我想“从内部”来把握社会生活的变化在艺术形式中的折射,也就是说,我将从“结构-功能”方面来理解这一发展。艺术形式是特殊内容的特殊形式。就短篇小说而言,它最能体现一时代人对现实内容的“截取方式”,对这一方式的结构分析,有助

于了解一时代人审美态度的某些基本变化。

短篇小说周围住着不少“左邻右舍”。在当代文学史上,各种艺术体裁之间(短篇小说、新诗、戏剧、长篇小说、中篇小说等)——对本文来说,也就是各种艺术结构之间——存在着微妙的消长起伏过程。五六十年代,当代中国最好的短篇小说作家(如王汶石、王愿坚、茹志鹃)的集子,也远不及《青春之歌》、《林海雪原》、《红日》等长篇小说受欢迎。70年代末,以《班主任》为发端的短篇小说热潮风靡全国。80年代以来,中篇小说的崛起成为最热门的话题。根据卢卡契的研究,一般说来,短篇小说是长篇小说等宏大形式的尖兵和后卫,它们之间的消长起伏,标志着作家对社会变动的整体性认识的成熟程度<sup>①</sup>。作为尖兵,它表现新的生活方式的预兆、萌芽、序幕;作为后卫,它表现业已逝去的历史时期中最具光彩的碎片、插曲、尾声。体裁之间的这种历史关系的变化,也显示了社会审美意识某些深刻的发展。

正如文艺学上其他“发展中概念”一样,对短篇小说一直无法做出准确的定义。从篇幅上加以限制只是抓住了表面特征,多少字以下算作短篇呢?不好商量。在当代中国的文学发展中,关于短篇小说的基本定义,也是众说纷纭的。茅盾沿用“五四”以来的说法:“短篇小说取材于生活的片段,而这一片段不但提出了一个普遍性的问题,并且使读者由此一片段联想到其他的生活问题,引起了反复的深思。”<sup>②</sup>侯金镜同意这种说法,但他把侧重点落在人物性格上:“短篇的特点就是剪裁和描写性格的横断面(而且是从主人公丰富的性格中选取一两点)和与此相应的生活的横断面。”<sup>③</sup>魏金枝却认为“横截面”的提法失之含糊,因为长篇小说也只能于无限时空中取有限的一部分:“我们只能说,现实生活中的关系是非常复杂的,而且往往束缠在一起……往往自成为一个纽结。而这个纽结,也就是一个单位或个体,对作者来说,取用那个大的纽结就是一部长篇,取用那个小的纽结,就成为一篇短篇,这里并没有什么横断面和整株树干等等的分别存在。”<sup>④</sup>可是大小纽结的区别何在,他并未谈得分明。孙犁则除了强调篇幅应尽量短小之外,对别的定义一概存疑:“关于短篇小说,曾有很多定义,什么生活的横断面呀,采取最精彩的一瞬间呀,掐头去尾呀,故事性强呀,只可参考,不可全信。因为有的短篇小说,写纵断面也很好。中国流传下来的短篇小说,大都有头有尾。契诃夫的很多小说,故事性并不强,但都是好的短篇小说。”他断言:“短篇小说是文学作品里的一种形式,它的基本规律和其他文学形式完全相同。”<sup>⑤</sup>

我想,发展着的“历史概念”只能放回到历史过程中去加以考察。无论中外,“短篇小说”(带连字符号的 short-story)都是由“短篇故事”(不带连字符号的 short story)发展而来。后者历史悠久,可以上溯到各民族最初的传说以及后来的民间故事,《一千零一夜》、薄伽丘、乔叟、传奇、评话等。前者在欧美只有一百五十年的历史,以霍桑、爱伦·坡、果戈理的作品(19世纪40年代)为滥觞,在中国则始于鲁迅的《怀旧》

(1911年)。这二者的亲缘血族关系是如此密切,以至我们经常不加区分地把它一律称作“短篇小说”,由此带来了好些麻烦。这种广义的理解之所以存在,是因为在创作实践中,“短篇故事”并不因为派生出了“短篇小说”而“自行退出历史舞台”,相反,它那顽强的生命力简直令人吃惊。实际上,广义的短篇小说中存在着两条基本发展线索:一条是“短篇故事”,往往有头有尾,情节性强,讲究“无巧不成书”和人物性格的鲜明突出、人物遭遇的曲折动人,有稳定明晰的时间和空间观念,像一位根基深厚、精神矍铄、膝下听者成群的老奶奶,她跟比肩而长的中、长篇小说是老姐妹,和对门的戏剧、戏曲是老亲家;一条是现代意义上的“短篇小说”,写横断面,掐头去尾,重视抒情,弱化情节,讲究色彩、情调、意境、韵律和时空交错、角度变换,像一位新鲜活泼、任性无常的小女孩,她爱到隔壁的抒情诗和散文那里去串门儿。这两条线索之间并不存在如某些论者所想象的“你死我活”的激烈关系,而是在互相扭结、渗透、分化、衍进的复杂过程中,相反相成地不断丰富着自身的艺术表现力。仅仅从中国当代文学史的范围来看,这两条线索的交错变动也显示出一幅极为生动的文学图景。

## 二

在跨入新中国门槛的前夕,神州大地上经历着史诗般的变革。历史运动的这种剑与火的史诗性质,投射到文学领域里,是叙事性文学的蓬勃发展。无论在解放区还是国统区,40年代后期,多幕戏剧和大部长篇小说空前发达。解放区大批涌现的叙事性长诗取得了后来很难企及的成就<sup>①</sup>。相形之下,曾在五四时代第一个十年里成绩斐然的短篇小说,势头有些减弱。虽然如此,当新中国诞生,各路文艺大军会师北京的时候,我们在短篇小说领域里仍然能看到三位作家的名字:赵树理、孙犁、沙汀。也许可以说,他们分别代表着短篇小说的各项主要艺术功能——叙事性、抒情性和讽喻性,在那新旧交替的大时代中发挥着作用。社会生活在新时代的进一步发展,很快就在这些功能中确定出与之相适应的侧重点,作家的名字在我们的视野中也就因这焦点的逐渐调整而或显或隐、时显时隐、由显而隐。这种明暗关系只有被看作不仅是时代对某种作家风格而且是对某种审美方式的拣选时,对我们来说才具有根本的意义。

茅盾曾经这样由衷地谈到沙汀的短篇创作:“我的若干短篇,都带点压缩的中篇的性质。沙汀的作品在那时才是货真价实的短篇,我是很佩服的。”<sup>②</sup>40年代是沙汀创作的丰收期,单拿短篇来说,就有《播种者》、《堪察加小景》、《呼嚎》、《医生》等四个集子。以名篇《在其香居茶馆里》为代表作的这些短篇,以入木三分的喜剧性锋芒来埋葬即将逝去的旧时代,延续了鲁迅的《肥皂》、《高老夫子》等开拓的现代讽刺短篇的

优秀传统。新时代开始的时候,有人用“客观主义”的帽子来指责这种既含蓄又犀利的风格。沙汀也站在新的高度痛苦地审视自己过去的作品,他感到满意的很少<sup>⑧</sup>。他决心向新的艺术风格“过渡”——《过渡》是沙汀自编的新中国成立后第一个短篇集子,这个书名当然是意味深长的。早在1950年7月,同样以讽刺短篇知名的张天翼,就在他的《选集自序》里半是辩白半是歉疚地检视了自己从前在创作方面受到的“主客观制约”。他深深地意识到这个集子意味着一个历史性的收束:“过去的算是略为做一个交代。以后——从头学起。”<sup>⑨</sup>短篇小说曾经以其结构的凝练集中,以一当十地,如匕首投枪给黑暗事物以致命一击。当着光明的时代终于战胜了黑暗的时代,作家们自觉不自觉地意识到:这一艺术功能似乎理当“退役”了。除了50年代中期曾一露锋芒,它的全面恢复是在70年代末。

与沙汀笔下的阴郁、沉重正好相反,孙犁带给新中国三个清新明快的短篇集子:《芦花荡》、《荷花淀》和《嘱咐》。在神圣的残酷的战争中,他着意过滤了个人经历中的噩梦,奉献给我们阳光和春风中欢乐的歌<sup>⑩</sup>。他的短篇把严峻的时代搏斗推到舞台深处作为背景,却在亮处勾勒出一群年轻妇女活泼可爱、美丽坚贞的身影。这种“从侧面”抒情性地截取现实生活的结构方式,取得正面展开冲突所无法产生的艺术效果:于平淡中见浓烈,于轻柔处见刚强,于儿女风情中见时代风云。从解放区伴随着胜利的脚步走来的孙犁,似乎不存在有如沙汀、张天翼似的艺术转轨的痛苦。然而,清新如《荷花淀》所遭到的粗暴批评,今天读来令人倍感震惊<sup>⑪</sup>。当孙犁转向《风云初记》和《铁木前传》的创作时,短篇结构上的所长,一定程度上转化为中、长篇里的所短。抒情短篇的延续,似乎不在那很快夭折的“荷花淀派”,而在茹志鹃(《百合花》)、林斤澜(《新生》)乃至杨朔的散文中。可是,这种“在时代大海洋里撷取一朵浪花”的结构方式,也每每为人所诟病。这类指责相当典型地表现在关于茹志鹃小说的讨论之中。正是在这一讨论中,对短篇小说艺术特性的捍卫和阐发,构成了茅盾、侯金镜等人对当代短篇小说理论难能可贵的贡献。

50年代初,新的时代动摇着旧的文学观念。新的建设步伐催促着作家们“写中心”、“赶任务”,无暇锻造新的艺术武器。新生活表层的每一个片段都吸引了、激动了他们年轻的或变得年轻了的心。生活本身的新鲜感就足以取代艺术的新鲜感,简单的赞叹就足以表达单纯的喜悦。讽喻在阳光下消失,抒情成了多余,结构也在生活的冲击下显得不必要了。50年代初的短篇小说是无数未经加工的素材的堆砌。茅盾当时抱怨道:“作品中的故事比人物写得好”;“在故事方面,有机的结构还比较少见。”<sup>⑫</sup>在这种情况下,赵树理的短篇创作闪射了独树一帜的光彩。“赵树理方向”带给当代文学的历史冲击力,至今发生着深远的影响。赵树理与农民的经济生活、传统心理、民俗文化保持着血肉联系,他的坚定的现实主义精神,使他能够把对社会问题的敏感



性与叙事文学的艺术性高度结合起来。问题的典型性使故事的“小”足以暗示出社会整体性内容的“大”(赵树理对农村政策的钻研、体验比谁都认真深入),人物性格、语言和生活场景的鲜明、生动、真切,即使故事线偶或被繁缛的细节描写所拖累,也还总是明快、简捷、动人;赵树理人格中特有的真挚和诙谐,更给他的短篇带来朴素的诗意和朴素的讽喻性(短篇小说在别处消隐了的艺术特性在这里得到意想之外的补偿)。这一切成就,并不是赵树理的追随者们(如“山药蛋派”)都达到了的。很少有人能够像他这样,把一个情节简单、冲突并不尖锐、朴素得有如泥土的故事讲得那么好(似乎只有李准在某些方面差可与之比肩)。但是,以“赵树理方向”为旗帜、以农村生活的社会变动为题材的作家作品群,毕竟是五六十年代短篇小说最有分量的一页。这些短篇作为尖兵和前卫,与《创业史》、《山乡巨变》等长篇小说构成了如鲁迅所说的“巨细高低,相依为命”的历史关系。

可是,赵树理在幸运的道路上也未能走出多远。当他所看到、体验到的“问题”与理论权威所确定的不相一致的时候,当他最熟悉、描绘得最为栩栩如生、最能体现“问题”症结的那批人物被“高、大、全”排挤的时候,他那用“内在的、亲切的故事线”来结构短篇的方法便被“表面激烈的戏剧线”所取代,他那朴素的写实风格也被亢奋的、“革命浪漫主义”的气派所排斥了。个别地描写塌方、事故、搏斗或重病不入院,几天几夜不眠不歇已不足以反映的那个年代的“斗争哲学”和“扩大化”的政治激情,在某些短篇小说中便加以集中化的强调<sup>⑬</sup>。惊心动魄的戏剧化情节还不足以表现这种革命激情,作家们便动用在理论上遭忌,在实践中却非常管用的象征手法:或是一件道具,或是一个景物,寄寓着抽象的“时代精神”,或用来贯穿情节,或用来升华主题<sup>⑭</sup>。作家们在“下面”所见到的现实内容与来自“上面”的抽象解释之间存在着矛盾。在短篇小说领域里,他们为了克服这一矛盾,作出了比其他领域更艰苦的努力。因其篇幅的短小轻便,“抽象激情”要求它更快、更及时地为之作出形象化的说明;还是因其篇幅的短小,它在完成这一要求时不得不“使出浑身解数”,遇到巨大的困难。

在这种情势下,值得钦敬的仍然是赵树理。你读《套不住的手》(1960年),读《实干家潘永福》(1961年),你发现连他一向擅长的那条生动明快的故事线也消隐了,用老老实实的结构、平平实实的语言,写踏踏实实的人物、扎扎实实的事情,令人在当时那一片火炽的浮嚣中有如啜饮井水一般清爽。1962年在大连召开的农村题材短篇小说创作座谈会上,邵荃麟说:“这个会上,对赵树理同志谈得很多,有人认为前两年对他评价低了,这次要给以翻案。为什么称赞老赵?因为他写了长期性、艰苦性。现在看来,他是看得更深刻些。这是现实主义的胜利。”<sup>⑮</sup>就短篇小说的艺术发展而言,这是朴实的叙事性对表面化的戏剧性的胜利。能以如此平凡实在的“小”,用简单的连载和汇报材料式的布局,见出作家本人深切体验到的“大”,不能不说是赵树理对人

民、对生活、对艺术的那份忠诚所致。

短篇小说在表现新的生活方式的萌芽这条道路上迈着曲折艰辛的步履。在较宽泛的农村题材领域中尚且如此,更不用说《组织部新来的青年人》这一类敏感性题材了。与此相比较,在表现逝去的历史时期中闪光的片断这条道路上,短篇小说取得相当可观的成就。一方面,革命战争本身的传奇色彩就足以支撑那些严峻、激烈、雄浑、悲壮的情节线(如峻青《黎明的河边》、《地下交通战》);另一方面,史诗时代的那些最为光彩夺目的瞬间,能够在霎时凝成的一幅油画或一座浮雕中展示历史进程的整体性内容(如王愿坚《七根火柴》、《三人行》)。历史内容在时间上的阶段完整性,不仅对长篇小说等宏大形式而且对短篇小说的创作有利。在一个完整的历史背景上更容易发现、确定精彩的“亮点”,选择“典型的瞬间”。但是我们也应看到,倘说逝去时代的精彩碎片应是极为众多,因而短篇小说对它们的“拾取方式”也应是同样众多的话,五六十年代里这一艺术形式的“后卫功能”也是被极大地狭窄化了。且不说汪曾祺的《受戒》、《大淖记事》一类小说在那时是无法想象的<sup>⑩</sup>,就是在革命战争题材里,缅怀往事所带来的极为丰富多彩的抒情性也常常被抽象化,因而显得单一。像“刑场上的婚礼”这样一个极适合于短篇来描写的精彩瞬间,未能进入当时短篇作者的视野是不奇怪的(到了70年代末,人们又用歌剧一类的宏大形式冲淡、削弱了这个“瞬间”所凝集的艺术打击力量)。

十年浩劫里,“没有小说”。到了70年代初,短篇小说的写法越来越像一出生硬的独幕剧,或是多幕剧中“高潮”或接近“高潮”的那一幕。大段激烈而又沉闷的对话演绎着有关“路线斗争”的思想交锋,人物穿着高底靴做着夸张的动作,情节按着既定方针急剧地奔向高潮,细节则是可以到处挪用的标准化零件。多年来困扰我们的那些似是而非的文学条令,给短篇小说艺术形式带来直接的危害:千篇一律,枯燥无味。对于这种本应是最为多姿多彩的艺术体裁来说,不能不是一个莫大的悲哀。

### 三

在中国当代短篇小说的艺术发展史上,刘心武的《班主任》(1977年)有其无可代替的重要性。无论刘心武后来有哪些新的探索,这篇小说的历史贡献,不仅在于思想内容上迥异于当时那些改反“走资派”为反“四人帮”却帮味犹存的小说,而且在于把焦心如焚的忧国忧民的思索引入短篇小说,从而促使“假、大、空”和“三突出”的戏剧化模式开始解体。在寄给刘心武的众多来信中,有一些读者对小说的高潮和结尾都表示不满。不是“人物之间的激烈交锋和爆发性的强动作”,而是张老师在小公园

里沉思,这种“几乎全然静态的无声场面”也可以是高潮么?不写宋宝琦的悔悟,不写谢惠敏的觉醒,这样的结尾不是太不过瘾了么?<sup>⑭</sup>这里极为有趣地显示了多年形成的审美习惯与短篇小说在新时期的艺术突破之间最初的冲突。故事线是平常的、不起眼的,隐伏在画面的背后;问题是惊心动魄的,思考是独特的、充满了激情的,被凸显在画面的亮处——茅盾所说的那种“货真价实的短篇”开始复苏了。

在另一条发展线索上的突破,是由于饱经忧患的作家们带给短篇小说无数充满了悲欢离合的故事。个人命运的真实性冲破了僵硬模式的虚假性。个人命运与祖国命运、民族命运的息息相关,是使这些曲折的、甚至有几分离奇的故事足以“以小见大”的关键。但是这些主要以恩怨相报的伦理圈子来结构故事线的短篇小说也暴露了自身的弱点,即对历史所作的“道德化的思考”,多多少少用个人品质的卑劣来解释历史的灾难,过多地运用误会和巧合来突出“善有善报、恶有恶报”的因果关系等等。那些用“难道生活是这样的吗”来指责“伤痕文学”的批评家,未必意识到他们的指责在这样一点上有其合理性:想在一个短小的、特异的故事里,充分真实地表现出那个深邃动荡的时代的整体性内容,是越来越困难了。即使是现实生活的一个“横断面”,也可能超出了短篇小说所能包容的范围。随着社会变革的进展和对历史的反思,时代的哲学内容和心理内容日趋复杂、多变、丰富,它与相对凝练短小的艺术形式之间存在越来越尖锐的矛盾。这就产生了我在一篇文章中曾经谈到的“短篇小说领域内颇具规模的‘风格搏斗’”<sup>⑮</sup>。

这种“风格搏斗”仍然是在两条基本线索上进行。在“短篇故事”这条线上,人们用更加复杂的多样的人物关系,更为曲折动人的情节发展,更为广阔的社会场景,来展开人的命运、遭遇、纠葛。于是“撑大了”短篇小说的固有尺度,由此产生了“中篇小说的崛起”和“系列短篇的诞生”。前者已超出本文的范围,在此只需指出的一点是,中篇小说是作家对社会历史的审美思考与现阶段的社会审美水平相结合的最佳形式。“系列短篇”则如同一道串联许多小湖泊的河流,把各个相对独立的短篇故事,在时间、空间上用似断实连的方式,多侧面地加以展开。高晓声的“陈奂生系列”便是这样一个成功的创造。作家对自己的主人公爱之甚切,紧密注视他在社会变动中的步伐,一篇写之而不足,继之以再,续之以三。漏斗户主陈奂生由乡村而城市,由城市而乡村,从缺吃少穿到无意中住了五元钱一夜的招待所,由种田转业搞采购到回去包产种田,人物性格随着社会面的扩大而逐渐立体化,松散的情节似断实连地展开了一幅使人物在其中行走的长卷风俗画。吴若增的“蔡庄系列”则是由一个偏僻小村风土人情的众多侧面来构成短篇的系列化。就像鲁迅挖掘他的“鲁镇”和“未庄”,吴若增多方面地挖掘蔡庄这一小块地方的道德文化心理体系,揭示构成这种体系的历史土壤和使之受到冲击的社会潮流。王安忆的“雯雯系列”虽都是由一个同名的女孩子为主

人公,但其结构不是由明晰的人物命运线和固定的地点场合来组成系列化,而是用雯雯对外部世界的领悟和认识来展开一种“情绪系列”,因其结构更为松散,各个短篇之间形成的对比、补充、映照诸种关系就更为丰富而立体化了。因此,这一“系列短篇”其实应归属于另一条线索,即抒情性较强的“短篇小说”线索。

这后一条线索的迅猛发展并取得很大成就,是中国当代文学史上从未有过的。短篇小说的抒情化、散文化、诗化,成为一个值得重视的创作倾向。把这种倾向看作背离了民族传统(这一点后面有专节论及),看作是“形式主义”的试验,恐怕都是粗率的、皮相的。明晰的、单一的故事线被冲破,代之以复杂的、交错的抒情线,最根本的是由于作家们对社会现实的审美感受的结构发生了变化。饱经忧患的人们对用连贯有序的故事线和恩怨相报的伦理圈子能否表现现实生活的真实表示怀疑。这一点何士光讲得最好:“我也不打算编一个波澜起伏的故事,因为和芸芸众生日复一日的刻板的生活相比,那样的故事毕竟过于五光十色。从某种意义上说,能有一个五光十色的故事的人差不多是幸运的,更多的人却无此荣幸。在日常生活中每时每刻地大量发生着的,不过是些东零西碎的事情,但就是在这些既不是叱咤风云的,又不是缠绵悱恻的日常生活中,正浸透着大多数人们的真实痛苦和欢乐,其严峻揪心的程度,都绝不在英雄血、美人泪之下。”<sup>⑩</sup>汪曾祺讲得简单一些:“我也不喜欢太象小说的小说,即故事性很强的小说。故事性太强了,我觉得就不大真实。”<sup>⑪</sup>生活中的“故事”如果不是作为生活的“散文”的一部分来认识,就可能因其过于“光滑”、“完整”、“奇特”、“激烈”而显得不真实,把生活中更深沉的东西表面化、更广阔的东西狭窄化。

出于这种对生活对艺术的理解,人们用“抒情性的东西”来挤破固有的故事结构,在那情节松动的地方,诗意、哲理、讽刺、幽默、政论、风俗、时尚……一齐涌了进来。在茹志鹃、张洁、张承志、韩少功等抒情好手笔下,一大批短篇佳作令人回肠荡气,写出了“比诗还要象诗的诗”。这种内部的心理结构使短篇小说取得了对生活的更大的创造能动性,“不是按照生活自己的结构,而是按照生活在人们心灵中的投影,经过人的心灵的反复的消化,反复的咀嚼,经过记忆、沉淀、怀念、遗忘又重新回忆,经过这么一套心理过程之后的生活。”<sup>⑫</sup>为了容纳“故国八千里,风云三十年”这样巨大的时空容量,王蒙采用了复线条结构,放射线结构,以及无数的跳跃,切入,自由联想、“满天开花”,时空变换,叙述角度变换,形成“无边无际的海洋的一瞥”。短篇小说仍然是一个断片,一个场景,却从这个断片、场景里拉出去无数的线索,出去又回来,或者就把这个断片、场景写足、写透,构成了一种“纵横挥洒,尽情铺染,刻画入微,长而不冗,长得‘过瘾’,长得有分量的‘长短篇’”。邓刚的《迷人的海》,正是这种就其内部结构的单纯性来说长得有分量的“长短篇”。

当人们普遍“放宽”短篇小说的尺度以包容日益复杂的当代现实时,另一个方向

上的努力也是不可忽视的。“小小说”或“超短篇”正以其短而有力、短而充实的威力,为自己在当代文坛争一席之地。林斤澜近年来极少写中篇或“长短篇”,而是多方面地尝试用数千字的篇幅来概括大容量的社会现实生活。有时是几个镜头的拼接,有时是一个场面的特写,有时也绘声绘色地讲故事,有时却着意在抒情和意境上下功夫。篇幅越是短小,却越是要加重它的分量,便不得不借助夸张了性格的人物,特异的甚至荒诞的境遇,多重暗示的细节,白描和写意的手法,以及令人击节叹赏的文字,结构内部常显拥挤,有时甚至浓缩成一个寓言,一个象征。可以看出,在这个方向上,林斤澜进行着难度更大、“成功的保险系数”更小的探索<sup>②</sup>。当我们划出了两条基本的发展线索,大多数人在这之间做着综合的努力的情形也就显而易见了。张贤亮在谈到《灵与肉》的创作时说:“现在的小说,一般是故事线加气氛。在《灵与肉》之前我基本上也是采用这种方法。但是,一篇时间跨度长,情节不曲折的小说再用旧的方法就会显得呆板单调。新的技巧,不外乎是意识流和拼贴画。我个人觉得意识流还不太适合我国大多数读者的胃口,而拼贴画的跳荡太大,一般读惯了情节连续的故事的读者也难以接受。于是我试用了一种不同于我个人过去使用的技巧——中国式的意识流加中国式的拼贴画。也就是说,意识流要流成情节,拼贴画的画幅之间又要有故事的联系。这样,就成了目前读者见到的东西。”<sup>③</sup>这里不想评论张贤亮对小说新技巧的归纳是否周全准确,我只想指出一点,即这种“流成情节”的“意识流”和用故事线来联系的“拼贴画”,或许最能代表现阶段短篇小说艺术的一般倾向了。

## 四

我们从“结构-功能”的角度粗略地勾勒出当代中国短篇小说艺术发展的轮廓,发现它与新诗的发展呈现某种平行的关系。在光明与黑暗搏斗的40年代,短篇小说的叙事性、抒情性、讽喻性成就,跟《王贵与李香香》、《马凡陀山歌》一道跨进新中国的门槛。当新诗在新时代的生活表面滞留,短篇小说也未能超越素材的简单堆砌。随后,新诗随着高亢的政治激情走向铺排的“颂歌时代”,短篇小说则设置越来越尖锐的冲突而走向戏剧化。70年代末,“伤痕小说”与接二连三的诗歌朗诵会一道,爆破在阻拦思想解放的那些禁区。近年来,人们同时抱怨新诗的不景气和短篇小说的退潮,实际上两者在艺术上都正在取得更为多姿多彩的进展……

这种平行关系,是由于短篇小说在表现社会现实内容方面有着与新诗相似的“截取方式”。它们都要求选取典型的、简练的画面(或意象),以一当十地,用渗透激情的有机结构加以连缀和“化合”,创造出“言有尽而意无穷”的境界,借一斑略知全豹,以

一目尽传精神,去暗示出社会现实的整体性内容。认清这一点,对我们了解短篇小说的艺术走向显然是很重要的。正如诗的“衰落”其实是诗在其他艺术形式中更深入的渗透,因而是诗的“无痛苦死亡”即诗的新生一样,短篇小说把讲故事的职能越来越多地转让给中篇,它自己便可以在更宽广的艺术天地里飞翔了。

把握住短篇小说的这种基本特点,我们便可以进一步讨论两个问题。这两个问题在短篇小说三十多年的艺术发展道路上,是不断重复又纠缠不清的。

一个是所谓“短篇不短”的抱怨。这个话题真是历史悠久,茅盾在1957年的《杂谈短篇小说》一文中说过:“短篇小说不短的问题,由来已久。十多年前就发生这个问题了……”其实,“长篇不短”,“中篇不短”,“新诗不短”乃至“社论不短”的批评,又何尝不是不绝于耳呢?只因为短篇小说不幸姓“短”,这一批评对它来说就特别刺耳。实际上,“短篇不短”的原因相当复杂,它所掩盖的实质性问题其实是:如何坚持短篇小说的艺术特点?50年代,魏金枝着重分析了作者在粗暴批评的威胁下产生的画蛇添足的“惟恐心理”:“惟恐没有群众观念,那就添上一些群众;惟恐没有写到领导,那就添上支书;惟恐不够贫农的标准,那就写一写土改时的斗争;惟恐交待不清,那就添上履历。”<sup>②4</sup>60年代,茅盾建议加强剪裁:回叙太多,陪衬人物太多,环境描写和细节描写太多<sup>②5</sup>。70年代,孙犁抨击了“三突出”、“三陪衬”、“三对头”的创作公式和“三结合”的创作方式造成短篇小说“没法儿短”<sup>②6</sup>。到了今年,陆文夫半开玩笑地提到了“论斤称”的稿费制度,然后直截了当地捅到了问题的核心:“目前我们不要在长短上做文章,倒是要强调一下短篇小说的特点,提请读者和作者注意,不能象要求中篇小说那样要求短篇。短篇小说就是那么一榔头,能砸出火花来便可以,不能把许多东西都写得清清楚楚的。短篇小说是写出来的少,没有写出来的要比写出来的多几十倍,所谓小中见大,那个大不是可以看见的,而是可以想见的。”<sup>②7</sup>如果说,“言之有物”是纠正所有艺术品种乃至社论“不短”的良方,那么,对短篇小说来说,这个“物”是属于“没有写出来的”那部分的。

要求“把许多东西都写得清清楚楚”,正如上文所述,短篇小说的这一职能已越来越多地转让给中篇了。正是在这一点上,“短篇不短”的问题与我们所要讨论的第二个问题即“民族形式”问题相联结。

魏金枝在分析了短篇小说的臃肿现象之后,写道:“有种说法,总以为文章的有头有尾,乃是我们的传统,根据这种说法,似乎我们的各种文艺作品,都应该把它拖得很长,交待得越明白越好。我以为这种说法,不但庸俗,而且也并不正确。”<sup>②8</sup>他甚至举出被人称作“断烂朝报”的《左传》和戏曲中的折子戏这类短篇小说以外的例子,来说明“无头无尾”的作品也能让读者领会,使大众喜爱。

茅盾也认为,诸如“章回体是我们的民族形式的长篇小说,笔记体是我们的民族

形式的短篇小说”,或者“故事有首有尾,顺序展开,是民族形式,而不按顺序,拦腰开头,则是外来的形式”之类的看法,很难成立。茅盾觉得应从小说的结构和人物形象的塑造两方面去寻找小说的民族形式。很可惜,他只讲了中国长篇小说的结构特点(“可分可合,疏密相间,似断实连”),没有讲中国短篇小说的结构特点,但他极为精辟地指出了由古到今小说结构发展的一般规律:“由简到繁,由平面到立体,由平行到交错。”至于人物形象塑造的民族特点,他认为,“可用下面一句话来概括,粗线条的勾勒和工笔的细描相结合”<sup>⑨</sup>。

侯金镜则从创作实践的方面来考虑这个问题。他注意到在“民族化群众化”方面“短篇遇到的困难更多些”——“长篇小说可以很注意情节故事,让它有头有尾、线索分明,在叙述描写上为了传统的阅读习惯,可以铺张繁缛些。短篇小说这样做就很困难,第一是篇幅不能长,只能在精练简括中求明快,造起伏,啰嗦冗长的短篇命定了不能与中长篇争一长短;第二,今天的生活比古代要复杂得多,发展变化要快得多,用传统的短篇小说的方法来表达自己的社会生活就很不够用,一定要借用外来的样式和方法,而这借用又不能一下子全盘为读者对象所接受。赵树理同志的短篇是以传统方法为基础又吸收和融化了‘五四’以来的某些新手法,但能做到他那样是极不容易的。”<sup>⑩</sup>

仔细考察一下便可以发现,关于“民族形式”的争论,实际上就是“短篇故事”与“短篇小说”两条基本线索“内部”的张力在理论上的反映。正如到了19世纪各民族历史的共同发展形成了“世界历史”,各民族文学的共同发展也形成了“世界文学”,因而就一个民族的文学的内部来看,文学发展上较早的阶段往往比稍后的阶段具有更多的民族特点。这也容易造成一种误解,把处在世界文学总体中的本民族文学的一切创新,都看作是“舶来”之物。你读《一千零一夜》,读薄伽丘的《十日谈》,乔叟的《埃特伯雷故事集》,了解到“有头有尾地讲故事”实在并非我们的“国粹”。以鲁迅的《呐喊》、《彷徨》为开端的现代短篇小说,也依然是属于我们本民族的文学传统的新开拓。应该说,我们的“短篇故事”和“短篇小说”都各具民族特色。既然如此,为什么还要用“民族形式”之争的旗帜,来掩盖两种不同的结构方法之争呢?我想进一步指出的是,尽管由“短篇故事”发展出“短篇小说”,是世界文学中某种带共同性的演变;但是,各民族文学在实现这一演变的过程中,却由于各自的社会历史环境和文化传统等复杂因素,带上了各民族鲜明的个性特点。也许只有在这种艺术发展的动态描述中,辩证地把握上述共性与个性的关系,才能历史地、具体地说清“短篇小说的民族特点”这样一类命题。

中国现代意义上的“短篇小说”起始于并成熟于鲁迅先生之手<sup>⑪</sup>。早在五四运动的八年前,1911年冬,辛亥革命过去不到两个月,鲁迅以“周连”为笔名,用文言文创作

了他的第一个短篇小说《怀旧》。捷克学者普实克精辟地论证了这篇小说作为“纯研究对象”,是中国现代文学的先声。恰恰是在情节结构上(有意弱化故事性,采用抒情的“回忆录形式”等等)显示了现代文学与传统文学的“深刻的决裂”。普实克认为,这篇小说“整个气氛表明鲁迅的作品与欧洲文学中的最新倾向颇有共同之处”。他把这种共同的最新倾向称之为“抒情作品对史诗作品的渗透,是传统史诗形式的破裂”。他在这篇论文中提示了在鲁迅所做的这种革新中,中国古代散文和古典诗词所起的作用<sup>②</sup>。普实克指出:鲁迅在舍弃了中国传统的叙事文学形式的同时,却运用中国传统的抒情方法组织了他的创作。中国传统诗的那种主观的、印象主义的、非特殊的抒情性质,连同它的缺乏故事线和结构布局,离开了僵死的传统形式,被鲁迅自由地运用来表达社会现实的革命的观念<sup>③</sup>。

这里不想深入探讨普实克提出的命题,我只想指出:在中国的“短篇故事”向“短篇小说”飞跃的过程中,古典诗词和古代散文构成的“抒情诗传统”起了极重要的作用,由于这种变革借助了这一历史悠久、生命力极强的传统,短篇小说的现代化所遇到的阻力显然比新诗要小得多了。在当代的短篇小说作家当中,自觉地意识到这种深刻的历史关系的,有汪曾祺、宗璞等人。汪曾祺说:

有人说我的小说跟散文很难区别,是的。我年轻时曾想打破小说、散文和诗的界限。……所谓散文,即不是直接写人物的部分。不直接写人物的性格、心理、活动。有时只是一点气氛。但我以为气氛即人物。一篇小说要在字里行间都浸透了人物。作品的风格,就是人物性格。我的小说的另一个特点是:散。这倒是有意为之。我不喜欢布局严谨的小说,主张信马由缰,为文无法。苏轼说:“大略如行云流水,初无定质;但常行于所当行,常止于所不可不止。文理自然,姿态横生。”(《答谢民师书》)又说:“吾文如万斛泉源,不择地而出,在平地滔滔汨汨,虽一日千里无难。及其与山石曲折,随物赋形而不可知也。”(《文说》)虽不能至,心向往之。<sup>④</sup>

用《我是谁?》、《蜗居》等小说追求“超现实”的神似的宗璞,则在另一个方向上与中国古典抒情传统不期而遇:“这两年我常想到中国画,我们的画是不大讲究现实比例的,但它能创造一种意境,传达一种精神,这就是艺术的使命了。这方面的想法我以后在作品中还会表现出来。近来听得有人讲解德彪西的音乐,也说和中国画有相似之处,我国画论中有许多卓见,实可适用于各姐妹艺术。”<sup>⑤</sup>正是在这些当代作家的短篇作品中,延续了和发展了鲁迅使短篇小说诗化、散文化、抒情化、现代化的美学道路,使我们今天在谈论“短篇小说的民族特点”时能够意识到,这里有着比“有头有尾”和“白描”要丰富得多、宽广得多的内容。



是时候了,是撇开那些困扰我们多年的表面问题的时候了。深入地、细致地考察每一种艺术结构“由简到繁,由平面到立体,由平行到交错”的生动的历史过程,从而更“贴近艺术地”了解社会审美意识在我们民族走向现代化、民主化过程中逐渐深化和复杂化的基本趋势,是一件非常有意义的、异常艰苦的工作。短篇小说因其“截取方式”的独特性,成为我们这类考察首当其冲的研究对象。只要稍稍涉足这个领域,你会惊叹,人类为了“艺术地掌握世界”,即使在每一块最狭小的阵地上,也在进行着何等英勇的、充满了挫折和成功的战斗!

1984年7月

原载《文学评论》1984年第5期

- 
- ① 《卢卡契文学论文集》第二卷,第554页。
- ② 茅盾:《杂谈短篇小说》,载《文艺报》1957年第5期。
- ③ 侯金镜:《短篇小说琐谈》。
- ④ 魏金枝:《漫谈短篇小说中的若干问题》。
- ⑤ 孙犁:《关于短篇小说》。
- ⑥ 参看谢冕《历史的沉思》:“以人民翻身解放为历史背景的叙事性长诗大批涌现,证实了闻一多的期望和预言:闻一多要求把诗做得‘不象诗’,而象小说戏剧,‘至少让它多象点小说戏剧,少象点诗’。”(《共和国的星光》,1983年,第76页)
- ⑦ 茅盾:《短篇创作三题》。
- ⑧ 见《沙汀短篇小说集·后记》,写于1953年5月。
- ⑨ 见《张天翼论创作》,上海文艺出版社,1982年,第62页。
- ⑩ 孙犁:《关于〈山地回忆〉的回忆》:“自己的生平,本来没有什么值得郑重回忆的事迹。但在‘四人帮’当路的那些年月,常常苦于一种梦境:或与敌人遭遇,或与恶人相值。或在山路上奔跑,或在地道中委蛇。或沾溷厕,或陷泥泞。有时漂于无边苦海,有时坠于万丈深渊。呼叫醒来,长舒一口气想道:我走过的路上竟有这么多的险恶,直到晚年,还残存在印象意识之中吗?是,有的。”
- ⑪ 《关于〈荷花淀〉的通信》,见《孙犁文论集》。
- ⑫ 茅盾:《文艺创作问题》,1950年1月。
- ⑬ 如茅盾夸奖过的《民兵营长》(张勤),在短短五千字的篇幅里,接二连三地写了主人公十四岁砸烂四老爷仓库分浮财,十五岁与放火的地主搏斗,转高级社时力擒企图害死社里的牲口的富农儿子,最后以防洪抢险保护鱼池子达到小说的高潮。
- ⑭ 如《山鹰》(峻青)不仅以盲人夜过鬼愁崖、拔掉燃烧的导火线等惊险情节令读者透不过气来,

结尾处则用早霞中“扑展着钢一般的翅膀”的山鹰作为象征,升华主题。

- ⑮ 《邵筌麟评论集》。
- ⑯ 汪曾祺《关于〈受戒〉》:“试想一想:不用说十年浩劫,就是‘十七年’,我会写出这样一篇东西么?写出了,会有什么地方发表么?发表了,会有人没有顾虑地表示他喜欢这篇作品么?都不可能的。那么,我就觉得,我们的文艺的情况真是好了,人们的思想比前一阵解放得多了。百花齐放,蔚然成风,使人感到温暖。”
- ⑰ 刘心武:《植根在生活的沃土中》。
- ⑱ 参看黄子平:《沉思的老树的精灵——林斤澜近年小说初探》,载《文学评论》1983年第2期。
- ⑲ 何士光:《感受·理解·表达》,载《山花》1981年第1期。
- ⑳ 《汪曾祺短篇小说选·自序》,北京出版社。
- ㉑ 王蒙:《在探索的道路上》。
- ㉒ 参看黄子平:《沉思的老树的精灵——林斤澜近年小说初探》,载《文学评论》1983年第2期。
- ㉓ 张贤亮:《心灵和肉体的变化》。
- ㉔ 魏金枝:《谈短篇小说中的痞块》。
- ㉕ 茅盾:《短篇创作三题》。
- ㉖ 孙犁:《关于短篇小说》。
- ㉗ 陆文夫:《短篇小议》,载《文艺报》1984年第5期。
- ㉘ 魏金枝:《漫谈短篇小说中的若干问题》。
- ㉙ 茅盾:《漫谈文学的民族形式》,1959年1月。
- ㉚ 侯金镜:《读新人新作八篇》,1963年6月。
- ㉛ 参看严家炎:《鲁迅小说的历史地位》,见《求实集》,北京大学出版社,1983年。
- ㉜ 普实克:《鲁迅的〈怀旧〉——中国现代文学的先声》,见乐黛云编:《国外鲁迅研究论集》,北京大学出版社,1981年。
- ㉝ 普实克:《中国文学史》,《白居易诗的一些边注》,布拉格,1970年,第80—81页。
- ㉞ 《汪曾祺短篇小说选·自序》,北京出版社。
- ㉟ 宗璞:《给克强、振刚同志的信》。

# 一九八五

## 纪事

文艺界、学界空前活跃之年，后来称为“八五新潮”。到处都是“无限交谈”。平日与老钱、平原聊天频密，并发现了录音机的新用途。

跟《文学评论》的杨世伟、《读书》的吴彬等编辑接触较多，我从他们的退稿和修改意见中真正学会了写作。

## 深刻的片面

《批评即选择》（见《当代文艺探索》1985年第2期）、《认识发展的环节：片面性与不成熟》（见《当代文艺思潮》1984年第5期），吴亮的这两篇文章，合而观之，可以说提出了与当前文学批评的实践颇具针对性的一种见解，我想进一步加以发挥。以下未注明出处的引文均见此两篇文章。

由于众所周知的历史情况，一种宽容的意向取代了以往定于一尊的批评规范，成为近年来评论界良好的愿望与开明的风气。它促成了由百花凋残向春回大地的过渡，保证了对创作个性和创作自由的尊重，并且，它在一定程度上抑制着文化上的专制主义思想的回潮，而抚慰着一切创新、改革的尝试。许多正直而有见地的评论家鉴于历史的教训和文学现状的某种“娇嫩性”，不愿附和或使自己混同于潜在的粗暴批评，便不约而同地把“费厄泼赖”作为自己严格遵守的一种风格要求。已经僵硬的固有的文学规范也不得不松弛了自家的面部肌肉，即便气温适宜也不再毫无顾忌地呼啸而出，而是更多地用“……”（意味深长的暗示）代替了“？”（强有力的反问）和“！”（不容上诉的终审判决）。这样，在最好的情况下，是批评对全部文学作品的首肯，批评自愿降格为所谓“高级广告”，降格为文学创作的附庸，在一种雍容大度的自我陶醉中逃避了其应负的责任。在较为不幸的情况下，则是有见地的评论家磨钝了自己的棱角，“咸与维新”，而僵硬的粗暴批评却改良了自家的武器，使得文学创作如入鲁迅所说的“无物之阵”，所见的是一律的点头、微笑，竟不知压力来自何方，在宽容的气氛中感受着莫名其妙的不宽容。在不好不坏的情况下，恐怕更多地享受着宽容的恩惠的，是依次充好的平庸和似假乱真的赝品，而一切独特的创新，仍需艰难地为自己开辟通往无

法测知的目标的道路。于是,我们是不是正在用一种模糊不清的单一来代替界限明晰的单一,用一片无个性的灰色或玫瑰色来代替一片无个性的铁青色,用一视同仁的党参北芪来代替一视同仁的巴豆大黄呢?

诚然,“不会选择的文学批评不可能成为批评”,同时,“任何选择必将导致某种模式,而文学,只有在某种思想的模式当中,才能揭示出自己某一方面的含义以及和世界本相之间近似或变形的程度”。所以,“没有模式的批评是不可思议的;没有范畴的思想是不可被思想的;没有尺度的判断是不可能成为有意义的判断的。因此,文学批评不能不选择模式、范畴和尺度,没有选择,文学批评就丧失了自己的确定性”。但是,一种选择必将带来一种新的局限,也就是说,带来一种片面,甚至是一种偏激和狭隘。对于自以为能够“洞察一切”的我们来说,发现别人(“过往时代的前人和别一国度的人”)的局限已成为家常便饭。只因我们手中掌握着没有局限的、无比全面的绝对真理,殊不知早就陷入了一种最糟糕的局限,即试图用自己的局限去纠正一切局限的局限。我们拥有一个神圣的包罗万象的固定点,作品通过我们的批评而黏附到这个作为它们的支撑物的固定点上,所谓批评便只是我们围绕着这个固定点的来回奔忙,而不是这个固定点自身的展开和运动,而恰恰是唯有展开和运动才能使它获得真实的内容。但是,一旦展开和运动,它就不再被视为固定点,不再拥有那种虚假的全面性,而转化为一系列不完整、不成熟的环节。在每一个这样的环节上,空洞的“广阔”和无内容的“深邃”都消失了,呈现出来的恰恰是真实的片面和片面的真实,唯其真实,便有力,不但有力,而且深刻。任何一种有生命力的理论认识,不正是展现为这样的极为丰富而曲折的流动过程么?

当然,我们完全有理由自豪于固有的文学理论的万古长青,自豪于它的能伸能缩的弹性,它的时而灵活时而拘谨的应变能力,它的“万变不离其宗”的自我刷新。我们无不欣慰地冷眼旁观:别人那里层出不穷的花样翻新,昙花一现,花里胡哨,眼花缭乱,由此看出他们的气息奄奄、气数已尽。似乎不难解释那里的一系列筋斗是怎么翻将过来的。浪漫主义批评把天才、灵感、激情捧上了天,作品只不过是天才的自我表现的忠实纪录,作家关于创作过程的并不一定可靠的忆述成为评判作品的唯一标准,文学史却受到冷落。遂有丹纳、勃兰兑斯一流的历史实证主义批评来反拨,从种族、环境、时代三大“因”来解释文学艺术的“果”,却不免淹没了作品本身的研究。新批评派、结构主义、现象学美学、语义学派、符号学美学等流派,便一齐出来强调“本文”的重要,把对结构形式的研究推进到相当精确的深度,却又每每把作品当作一个封闭的结构,割裂了共时性与历时性、作品与作者读者的关系。遂又有接受美学应运而生,使文学批评的“焦点”完成了经由作者、作品向读者的转移,却又隐伏着陷入相对主义的危险……指出每一环节的片面或许是一件轻而易举的事情,困难在于怎样把

深刻性从其片面性中解放出来。“片面之论往往对自己拥有的这一片面比旁人有较多的研究。它理论思考焦点的过分集中导致它在无意间忽视了其他有关的因素,这是它的不足。可是,难道不正是在某一局部,它提供了独到的见解吗?”倘没有这样一些片面的环节,认识就根本不可能发展,人类对文学、并通过文学对世界的独特把握就不可能深化。

你读《中国新文学大系》的《建设理论集》和《文学论争集》,你会惊讶于新文学运动的先驱者们的偏激甚至专断。陈独秀斩钉截铁:“改良中国文学,当以白话为文学正宗之说,其是非甚明,必不容反对者有讨论之余地,必以吾辈所主张者为绝对之是,而不容他人之匡正也。”(一九一七、五)钱玄同对此“极端赞成”:“此等论调虽若过悍,然对于迂谬不化之选学妖孽与桐城谬种,实不能不以如此严厉面目加之。”(一九一七、七)连提倡“小心求证”的胡适之也“受了他们的‘悍化’”,断然说道:“这二千年的文人所做的文学都是死的,都是用已经死了的语言文字做的。死文字决不能产出活文学,所以中国这二千年只有些死文学,只有些没有价值的死文学。”(一九一八、四)至于鲁迅,我们很熟悉的是他认为,青年应少读竟至不读中国书,而多读外国书,因为即便是颓唐,也是活人的颓唐。最是惊世骇俗的,还是钱玄同“废灭汉字”、“全数封闭中国现在的戏馆”一类主张。反观当时站在保守方面的人物,其文章却每每作“持平之论”,大意无非是说:只要文学适应时代要求,形式尚非所急,白话不白话无关紧要;传统文化,也有好的,只是被后世俗儒弄坏了;欧美新学,与吾国之历史民性相异,采之宜慎,勿染其糟粕;等等等等。相较之下,先觉者们的偏激、片面、浮躁、气盛,毋庸讳言,竟无法与他们的“雅量”同日而语。然而,这才是动摇旧根基的大决心,推动时代大潮的大气魄!以至时光流逝不到二十年,在郑振铎写《文学论争集》的导言时,就不无感慨地缅怀起当年那种“扎硬寨、打死战”的不妥协精神:“在那几年,当他们努力于文艺革新的时候,他们却显出那样的活跃与勇敢,使我们于今日读了,还‘感觉到十二分的喜悦与安慰’的!这不仅仅是因为憧憬于他们的时代,迷恋于历史上的伟大的事业的成就……这样的先驱者们的勇敢与坚定,正象征了一个时代的‘前夜’的光景。”正是在这样的大时代,一切面面俱到的“持平之论”只能有利于保守僵化的一面,只有那些片面的、不成熟的观点,却代表了生机勃勃的推动历史的深刻力量。

今天,我们可能又正身处于将要为后人所憧憬的大变革的时代。时代以前所未有的多样化、复杂化在我们面前展开。创作界正努力从总体上全面地把握这个复杂多变的时代,然而,就每一个具体的作家而言,都深深意识到只有经由他自己所深切体验到的那个侧面,他才能够做出真实的具体的表现。没有众多的片面就不可能有真正有内容的整体,未经“分解”的整体只是一个抽象的整体,这业已为多样化的文学创作所证实。在这种形势下,文学批评不可能仍在那个神圣的、包罗万象的固定点上

犹豫,生怕一旦离开这个固定点就会掉进万丈深渊。过分长久地满足于空洞无物的全面将会使思想枯竭,思想的向上运动是无法遏止的,螺旋式的偏移已经四处出现。评论家理应卸下这样的一种思想重负,即他所代表的总是一个万无一失的思想体系,他所下的每一个判断都总是关乎真理的声誉。文学家有权经由自己那个片面去表现生活,评论家也有权经由自己的那个片面去把握生活的表现。理论认识遂展开为各个不同的互为驳诘与补充的侧面,经由这样的运动和自我否定,才会有理论的丰富和发展。

写到这里,我们显然陷入了一个很重要的自相矛盾之中。因为我们论证片面与不成熟的存在的合理性,恰恰是对宽容的一种呼唤。也就是说,深刻的片面在一定程度上以宽容的气氛为其存在的前提。微观的不宽容却在要求着宏观的宽容,要求着对不宽容的宽容。这仿佛是一个悖论。己所不欲,加之于人,是不是一种霸道或小孩子式的任性撒娇?总体的宽容与个体的片面在这里形成相辅相成、互为依存的关系,宏观上的兼容并蓄正是为了鼓励微观上的有所选择。当着每一家杂志都“百花齐放”的时候,你很难找到一家真正有特色的杂志,到处都只见到一片同样斑斓而模糊的杂色,结果总体上也就很难有“百花齐放”。然而,要求有所选择,这决不是对肃杀秋风的呼唤,而是希望有众多的专种某一类花卉的养花“专业户”的涌现。只要评论家的评论不再操生杀大权,只要负有领导责任的评论家也意识到自己不可避免的片面,只要偏激和片面正常地得到另一些偏激和片面的补充和反驳(而不是那个唯一的凌驾一切的“全面”的纠正),那么,真正有内容的多样化就会形成,文学批评的繁荣就会到来。那时候,为了限制权力的滥用而提出的宽容的要求将会被人们愉快地遗忘,真正的“费厄泼赖”就会蔚为风气,而不是像眼下这样似的,光有“费厄”而没有“泼赖”。

1985年6月13日

原载《读书》1985年第8期

# 同是天涯沦落人

## ——一个“叙事模式”的抽样分析

—

中国古代的知识分子,有意无意地,总爱在文学创作中把自己的历史命运,与妇女的命运作着有趣的类比。始作俑者,似乎是楚之屈原,在他的《离骚》里,自誉为“美人”,把政敌的谗害,比作“众女嫉余之蛾眉兮,谣诼谓余以善淫”。倘说这还只是一种浪漫主义的象征和寄托,那么到了汉唐以后,这便成了一种有意识运用的委婉手法。试读这两首唐诗:

王建《新嫁娘词》

三日入厨下,洗手作羹汤;  
未谙姑食性,先遣小姑尝。

朱庆余《闺意献张水部》

洞房昨夜停红烛,待晓堂前拜舅姑。  
妆罢低声问夫婿,画眉深浅入时无?

把知识分子在仕途上的小心翼翼、战战兢兢,完全融入到新媳妇微妙的心理状态之中,而且多么体贴而细致!当然更多的作品,是以妇女的失宠为题材,寄托他们自己怀才不遇的一腔愁绪。陈阿娇、王昭君,历代吟咏不绝。把这类作品一概归纳为反封建或对妇女不幸的同情,未免隔了一层。所遇非人之感,团扇到了秋天就给“挂起来”之感,才是此中郁积着的浓得化不开的心理“情结”。李商隐的“无题”诗到底谈爱情还是谈政治?这两面的账目本来就有点扯不清。真正的艺术品大概总是多层次、多结构的。何况,中国的政治历来就是伦理化了的政治,伦理是政治化了的伦理呢。

因此,这种类比甚至可以在西汉大儒董仲舒奠定的最高政治原则里找到合法的依据。“君为臣纲,父为子纲,夫为妻纲。”君臣关系、父子关系与夫妻关系同构,忠臣、孝子与节妇并提。这里,父子关系是由于血缘,命中注定,无选择余地。唯有夫妻关系与君臣关系类似,有后天知遇的因素。待价而沽、择良而嫁、男才与女貌,文韬武略与色艺双绝,都期待着实现其应有的价值。不幸,这希望却总是落空。“不才明主弃”

(孟浩然)固然是一句愤激的反话,“人生失意无南北”(王安石),亦不过是用一种悲剧来安慰另一种悲剧罢了。

这真是一个有趣的现象。虽则“以孝治天下”是政治上至关紧要的事,“爱民如子”的赞词却多半献给父母官而不是皇上。文学里几乎找不到用父子关系来比拟君臣关系的例子,把君王比作“慈父”或“生身的父亲”极可能是大逆不道的僭妄。相反,我们的古典文学,对一身而兼有臣与妻的双重“社会角色”的皇后、贵妃却极为关注,倾注了最大的创作热情和欣赏兴趣。显然,在她们身上,寄托了文人学士对“明主”一往情深的期望。这顺便也解释了为什么《梧桐雨》、《长生殿》一类的戏剧,把政治上受谴责的杨贵妃与“爱情”上受同情的杨贵妃两相结合,而毫不理会这里的生硬勉强。早在钟嵘的《诗品·序》里,就道出了两类题材与文学的密切相关性:“……至于楚臣去境,汉妾辞宫;……或士有解佩出朝,一去忘反,女有杨蛾入宠,再盼倾国。凡斯种种,感荡心灵,非陈诗何以展其义?非长歌何以骋其情?”

可是,皇后、贵妃高居宫阙,只能是知识分子单方面借以抒情的对象。陈阿娇请司马相如写《长门赋》出了高价,只不过表明她懂得文学作为宫廷争宠的工具价值。真正能够与文人学士惺惺相惜的,恐怕还是唐代以来那些沦落风尘的女子。恩格斯曾经谈到过,表现了中世纪真正个人性的“热恋”的,是歌颂骑士之爱的“破晓歌”。同样,在中国古代的家族制度里,夫妻的关系是所谓“上床夫妻,下床朋友”,平时须得“相敬如宾”,定要在表面上做出中规中矩的模样儿来。只有在逃避了礼教的监督的北里青楼,真正个人性的“热恋”才能自然地流露出来。如名妓鱼玄机的诗:“易求无价宝,难得有心郎。……自能窥宋玉,何必恨王昌。”闺秀中纵有才情和苦闷,也是吟咏不出来的。而文人学士与她们的唱和共鸣,多不在其飞黄腾达之日,而在其落魄失意之时(“为赋新诗强说愁”者除外)。一种情况是科举落第,如柳永名落孙山之后,就填了一阙《鹤冲天》,说是“烟花巷陌……幸有意中人堪寻访”,“忍把浮名,换了浅斟低唱”。再一种情况是贬谪在外。士大夫的生活,除非做了高官藉了厚禄,可以携家到任外,大都在游宦幕府和羁旅中消磨半生光阴,只身千里,举目无亲,驿馆凄凉,一灯如豆,唯有北里青楼之类的所在,能找到点温柔的安慰。而白居易的《琵琶行》,则尖锐地把“门前冷落鞍马稀,老大嫁作商人妇”与“谪居卧病浔阳城”两种命运相连接,借浔阳江头一曲琵琶,道出了流传千古的名句:“同是天涯沦落人,相逢何必曾相识”!

倘说这还只是个别人的升降浮沉、盛衰荣辱,那么到了元代,“士”作为一个阶层,整个被抛入社会的底层。据清人魏源《元史新编·选举志》云:“明人说部称:蒙古代宋,第其人为十等,有一官,二吏,三僧,四道,五兵,六农,七匠,八倡,九儒,十丐之说。”这条史料是否可靠且不去管它,我们知道,元代一百三十多年的统治之中,倒有七十七年(1237—1314年)废除了科举,在整整四分之三个世纪的漫长岁月里,知识分



子们满腹经纶,却绝了唯一的进身之阶。他们的命运与妇女命运的历史关系,便由一般性的象征、类比和共鸣,现实地发展为具体地同甘苦共患难。大戏剧家关汉卿便自称“以为我家生活,偶倡优而不辞”,他长期生活在瓦肆勾栏之中,与倡优混在一起,有时也可能亲自参加演出。这一“具体化”的历史过程在艺术上的表现,便是由抒情的诗化向叙事的戏剧化(尽管仍非常抒情)转移。其中的一大成就,是风尘女子的形象从诗意化的玫瑰色虹彩中走到了充满“酒色财气”的日常生活中来。既有一入门就“气死了大浑家”,然后又放火烧屋,推夫下河,与人逃走的心狠手辣的张玉娥(《货郎旦》);也有见义勇为,凭着些“风月手段”搭救自家姐妹的,聪明机智的赵盼儿(《救风尘》)。没有知识分子历史地位的变化和杂剧艺术的兴起与成熟,这两类形象都是无法想象的。

但是,从另一面看,诗意化的象征、类比,能对知识分子与妇女命运的历史关系作出较高层次的艺术概括,叙事的戏剧化却常把人物遭遇“坐实”,并纳入“悲欢离合”的必要程式,而把事件的历史内容狭窄化。比较一下依据白居易的《琵琶行》“改编”的元杂剧《青衫泪》(马致远),这一点可以看得很清楚:

自古来整齐风化,必须自男女帙房。但只看关雎为首,诗人意便可参详。裴兴奴生居乐籍,知论礼立志刚方。见良人终身有托,要脱离风月排场。老虔婆羊贪狼狠,逼令他改嫁茶商。裴兴奴心坚不变,只等待司马还乡。老虔婆使奸定计,写假书只说身亡。遂将他嫁为商妇,一帆风送至浔阳。正值着江干送客,闻琵琶相遇悲伤。与故人生死相别,弹一曲情泪千行。放逐臣偏多感叹,两悲啼泪湿衣裳。从前夫自有明例,便私奔这也何妨。今日个事闻禁阙,断令您永效凤凰。白居易仍复旧职,裴夫人共享荣光。老虔婆决杖六十,刘一郎流窜遐方。这赏罚并无私曲,总之为扶植纲常。便揭榜通行晓谕,示臣民恪守王章。

这是结尾处由“外”角扮唐宪宗念的一大段判词,算是全剧的一个总结。撇去那些不伦不类的有关“风化”、“纲常”的陈词滥调不提,你可能首先注意到,对《琵琶行》的最大“歪曲”,是把“相逢何必曾相识”改为原先在长安即“终身有托”。带普遍性的精神共鸣被缩小为个人间的恩怨相报,“老大嫁作商人妇”里“老大”二字所蕴含的心理悲剧,被老虔婆的“羊贪狼狠”所遮盖,偶然相逢时的灵犀相通被淹没在“仍复旧职”、“共享荣光”的俗套之中。在诗里,共鸣和感叹虽然空泛,却不失为一种“艺术的解决”。戏剧的程式相对地允许展开较多的社会场景,引入较为细致真实的人物纠葛,但真实的矛盾在那种历史条件下却不得不借助虚假的公式化的解决,这一解决离道德化了的政治近,离艺术却远。这里,透过写意的诗的结构向相对写实的戏剧结构的转变,你体验到的却是从唐代到元代知识分子在精神境界上的某种差异。由恢阔

而日渐褊狭,由开放而日渐封闭,由空灵而日渐滞实,这似乎是自宋以来时代精神和审美意识的一种衍变,在元代空前的政治压迫下显示出其极致。无法自由呼吸的思想往往滞留在日常生活的表面,尽管这并不妨碍人们做“白日梦”。

元杂剧的体制,一般是四折曲词由一个主要演员唱到底。就整套曲词来看,可以说是一种第一人称的叙事角度。《青衫泪》是旦角戏,全部曲词是由扮演裴兴奴的正旦来唱的,这就把《琵琶行》里白居易的第一人称角度移到了“商人妇”身上。(甚至在第三折里,白乐天写就《琵琶行》之后,也是后由裴兴奴念将出来,念完还道白一句:“相公为高才也!”)角度的转移主要是因为裴是唯一可以在每一折里出场的人物。但是,这也就提供了一面镜子,照见元代知识分子希望在下层妇女那边看到自己的形象是怎样的。倘说《琵琶行》是一层共鸣,那么《青衫泪》则是一层“反(返)共鸣”,是对着镜子作的自画像,层次的增加使得这里的心理内容变得丰富而微妙了。

在第二折里,裴兴奴思念贬谪江州的白乐天,唱道:

〔滚绣球〕你好下得白解元,闪下我女少年。道不得可怜而见,他又不会故违着天子三宣。〔云〕人说白侍郎吟诗吃酒,误了政事,前人也有这等的。〔唱〕只那长安市李谪仙,他向酒里卧酒里眠,尚古自得贵妃捧砚,常走马在五凤楼前。偏教他江州迭配三千里,可不道吏部文章二百年,甚些的纳士招贤。

这是在毫无生路的绝望中对“辉煌的旧梦”的怀念。元代士人被严重压抑的功名心,往往“升华”为两类相反相成的情绪,在杂剧里表现出来。一类是对历史上功成名就者酣畅淋漓的讴歌,如《周公摄政》(郑光祖)、《追韩信》(金仁杰)、《气英布》(尚仲贤)、《王粲登楼》(郑德辉),无不是些恃才傲物的角色,虽经曲折却终于建功立业,一展其文韬武略。一类则是对隐逸者的渲染,看透了功名利禄,“人我是非”,标榜神仙之乐,如《陈抟高卧》(马致远)、《火烧介子推》(狄君厚)、《垂钓七里滩》(宫天挺),都说是:“俺这草舍花栏药畦,石洞松窗竹几,您这玉殿朱楼未为贵。”这是同一种心理的两面,一面是:“我们先前……比你阔多了!”另一面是:“孙子才姓赵呢!”

凡此种种,当然可以引用弗洛伊德著名的“升华”理论来说明。可是,清代剧作家李渔在《笠翁偶寄》卷二《宾白》里,讲得甚是分明:“予生忧患之中,处落魄之境,自幼至长,自长至老,总无一刻舒眉。惟于制曲填词之须,非但郁藉以舒,愠为之解,且尝偕作两间最乐之人。……未有真境之所为,能出幻境纵横之上者。我欲做官,则顷刻之间便臻富贵。……我欲作人间才子,即为杜甫、李白之后身。我欲娶绝代佳人,即作王嫱、西施之原配。”这也是对元杂剧的最佳说明。文艺作品作为文人学士主观情怀的排遣、慰藉、补偿,却同时也是社会生活的一种反映,一种对真实处境的完全相反的映像,这也许是机械唯物论的文艺理论所难以解释的(参看钱锺书《诗可以怨》)。

在《青衫泪》里,写得最情深意切的,便是裴兴奴见到假传死讯的书信后,一边烧纸浇酒祭奠,一边唱的那一套曲子,略举几支如下:

〔滚绣球〕你文章胜贾浪仙,诗篇压孟浩然,不能勾侍君王在九间朝殿,怎想他短卒律命似颜渊。今日扑通的瓶坠井,支楞的琴断弦。怎能勾眼前面死魂活现,你若有灵圣显形影向月下星前。则这半提淡水招魂纸,侍郎也,当得你一盏阴司买酒钱,止不住泪涟涟。

〔一煞〕兴奴也,你早则不满梳绀发挑灯剪,一炷心香对月燃。我心下情绝,上船恩断,怎舍他临去时舌奸,至死也心坚。到如今鹤归华表,人老长沙,海变桑田。别无些挂恋,须索向红蓼岸绿扬川。

〔二煞〕少不得听那惊回客梦黄昏犬,聒碎人心落日蝉。止不过临万顷苍波,落几双白鹭,对千里青山,闻两岸啼猿。愁的是三秋雁字,一夏蚊雷,二月芦烟。不见他青灯黄卷,却索共渔火对愁眠。

不能不说,这才是落魄的知识分子所得到的最真挚的慰藉和温暖。相形之下,功成名就的辉煌也好,隐逸山林的闲适也好,无不黯然失色。甚至可以说,倘没有这一套曲词,《青衫泪》的艺术价值就很可疑了。

这部杂剧里还有一点值得注意,便是对《琵琶行》里并未露面的那位“商人”的恣意丑化和诅咒。大团圆的结局并不是对所谓“封建势力”的胜利,而是对“贪财”的老虔婆和那位“赔了夫人又折钱”的茶商的胜利,是士大夫的高雅对市井的鄙俗的胜利,是“才”对“财”的胜利,“权”对“钱”的胜利。在商人的地位实际上高于“八倡九儒”的元代,这一胜利不仅是阿Q式的“精神胜利”,而且是中国社会“重农抑商”根深蒂固的传统观念的胜利。

## 二

从隋唐以来到20世纪初漫长的科举史中,元代那七十七年的中断不过是一个反常现象。历代打下江山的皇室,虽能“以马上得之,不能以马上治之”,毕竟还要靠士大夫的那一套来“治国平天下”。知识分子则依据着几亩田园,将儒道两面作着战略性的运用:进则以儒家的进取精神,从事致君泽民;退则以道家的无为态度,从事优游肥遯。有时候“退”却是为了更好地“进”,昂其身价以待“明主”来三顾茅庐。客观来看,不能不说,《青衫泪》等元杂剧里的种种“白日梦”,仍然有其合理的历史依据,那迟缓发展的历史仍在“应许”着使之变为现实的可能性。

当我们把目光匆匆移到 20 世纪初,便发现欧风美雨冲击下的中国知识分子,进和退都遽然失了根基。老路消失了,新路在哪里呢?他们仿佛被连根拔了出来,处在极度的彷徨、孤寂、苦闷和悒郁之中。倘说元代知识分子的“白日梦”还期待着历史的回答,他们却从心底里明白“老调子已经唱完”。他们是“怀乡病者”——

当日光与夜阴接触的时候,在茫茫的荒野中间,头向着混沌宽广的天空,一步步地走去,既不知道他自家是什么,又不知道他应该做什么,也不知道他是向什么地方去的,只觉得他的两脚不得不一步一步地放出去……<sup>①</sup>

在他们身后是无法“归去来兮”的“将芜”的“田园”,在他们面前是一片虽然开阔却迷茫的原野。从前是目标无法实现的苦闷,但毕竟还有着由历史条件所决定的明确的目标;如今则是没有目标或目标模糊不清的苦闷,醒来之后无路可走的苦闷。醒来的“人之子”,由于他们的生活条件和文化背景,在对旧礼教的反抗中感受最直接、最具体的,是对现代性爱的要求。而在这新旧杂糅的时代,知识分子与妇女命运之间的历史关系,也就变得异常纷纭复杂。“五四”时期思想界、文学界对婚姻爱情问题极为热烈乃至激烈的关注,正是这一复杂的历史关系的一种体现。摆脱了“夫为妻纲”的旧伦理道德的女性,正如从“君为臣纲”中解放出来的知识分子一般,面前同样悬着这样一些问号:我们从哪里来?我们是谁?我们向哪里去?于是,一身而兼知识分子与妇女双重社会角色的“新女性”,就成了“五四”以来新文学最引人注目的艺术形象。梅女士也好(茅盾)、莎菲女士也好(丁玲),一问世就令过往的皇后贵妃诸种形象黯然失色。

但是,历史的不平衡发展,甚至集中体现在各个阶层自我觉醒的并不“同步”之中。上下求索的先觉者在人生的苦斗之际,环顾四周,能够与之对话的“女同志”如此寥寥!强加给他们的,仍然是“父母之命,媒妁之言”的旧式婚姻。这几乎成了 20 世纪初最先觉醒的知识者最难以忍受的重负。鲁迅在《随感录四十》里沉痛地说:“我们既然自觉着人类的道德,良心上不肯犯他们少的老的罪,又不能责备异性,也只好陪着做一世牺牲,完结了四千年的旧账”。郁达夫则在《沉沦》里大声地呼喊:

知识我也不要,名誉我也不要,我只要一个能安慰我体谅我的“心”。一副白热的心肠!从这一副心肠里生出来的同情!

从同情而来的爱情!

我所要求的就是爱情!

若有一个美人,能理解我的苦楚,她要我死,我也肯的。

若有一个妇人,无论她是美是丑,能真心真意地爱我,我也愿意为她死的。

我所要求的就是异性的爱情!

这是对现代性爱的强烈要求：不是附着在“功名”上的恩爱，也不是男才女貌的搭配，而是像恩格斯所说的“以所爱者的互爱为前提的”、“双方甘冒很大的危险，直至拿生命孤注一掷”的现代意义上的爱情。当这种要求无法实现的时候，郁达夫笔下的知识者，也每每循了旧式文人的老路，到烟花巷陌去寻求安慰。倘说历史的发展使得宋元之后的倡优们，由“卖艺”为主蜕变为“卖身”为主，那么文学的发展，也早把“狭邪”题材上诗意的光环驱散无余了。郁达夫在一篇为自己的小说《秋柳》辩护的文章里写道：中国的妓女，“她们所极力在那里模仿的，倒反是一种旧式女子的怕羞、矜持，娇喘轻颦，非艺术的谎语，丑陋的文雅风流，粗俗的竹杠，等等，等等。所以你在非常烦闷的时候，跑到妓院里去，想听几句你所爱听的话，想尝一点你所爱尝的味，是怎么也办不到的”。“未了我还要告诉读者诸君，不要太忠厚了，把小说和事实混在一处。更不可抱了诚实的心，去读那些寒酸穷士所作的关于妓女的书。什么薛涛啦，鱼玄机啦，举举啦，师师啦，李香君啦，卞玉京啦，……这些东西，都是假的，现实的妓女，终究还是妓女，请大家不要去上当。”<sup>②</sup>在《秋柳》里，不再有“色艺双绝”的佳人，却只有鲁钝、憔悴的海棠、荷珠一类的下层“卖笑人”。元杂剧《青衫泪》里着重在精神层次上的“怜才惜玉”和伦理层次上的“悲欢离合”，在郁达夫笔下却突出了生理心理层次上的欲念和无聊。他并没有，也无法在这里找到他所要求的“异性的爱情”，更多的只是在他的“欲情净化”之后，由自怜自爱而旁及的对下层妇女的同情。由“灵”向“肉”的揭露意味着旧道德的崩溃和对它的有意挑战，由“肉”向“灵”的升华却可能意味着新世纪人道主义乃至社会主义精神的萌芽。在“灵-肉-灵”这个郁达夫用惯了的程式里，新旧道德就是这样五光十色地交错杂陈，蕴含着那个过渡时代的血和泪、悲剧和悲喜剧。

体现着这种复杂的新旧交替的，固然有《采石矶》、《碧浪湖的秋夜》这样的历史小说，郁达夫借清代文人黄仲则、高鹗之酒，浇自家胸中块垒，抒发孤高愤世、恃才傲物的一腔牢骚或佯醉遁世的闲情逸致，证明着在这一代知识分子的血管里，也还流着屈原、李白、白居易或介子推、严陵、陶渊明等人的血液。但是，更应引起我们注意的，是作者自己说是“多少也带一点社会主义的色彩”的《春风沉醉的晚上》。

场景不再是偎红依翠的烟花巷陌或江枫芦荻的浔阳江头，而是上海贫民窟一个黑沉沉的阁楼，隔成了内外两间小房。角色也不再是色艺双绝的风尘女子，而是 N 公司烟厂一个十七岁的女工陈二妹。第一人称的“我”也不是曾经发迹或必然发迹的落魄士大夫，而是一位留过洋的失业的学生，被失眠和神经衰弱折磨得萎靡不堪，清醒时译“几首英法的小诗，和几篇不满四千字的德国的短篇小说”，希冀着换点稿酬捱日子。抒情的诗意化在这里被进一步削弱，至少是被代之以现代的“诗意”。新文学把真正的底层生活迎进艺术的殿堂，艺术却因此获得全新的震撼人心的力量。因此也

就无须借助“悲欢离合”的老套,偶然性的“相逢何必曾相识”重新成为一个深蕴历史内容的精彩场面——

“你何以只住在家里,不出去找点事情做做?”

“我原是这样的想,但是找来找去总找不着事情。”

“你有朋友么?”

“朋友是有的,但是到了这样的时候,他们都不和我来往了。”

“你进过学堂么?”

“我在外国的学堂里曾经念过几年书。”

“你家在什么地方?何以不回家去?”

她问到了这里,我忽而感觉到我自己的现状了。因为自去年以来,我只是一日一日的萎靡下去,差不多把“我是什么人”,“我现在所处的是怎么一种境遇”,“我的心里还是悲还是喜”这些观念都忘掉了。经她这一问,我重新把半年来困苦的情形一层一层的想了出来,所以听她的问话以后,我只是呆呆地看她,半晌说不出话来。她看了我这个样子,以为我也是一个无家可归的流浪人,脸上就立时起了一种孤寂的表情,微微地叹着说:

“唉!你也是同我一样的么?”

这一段平实无华的对话和描写,语言像水洗过了一样地干净,实在比之浔阳江头一曲琵琶毫不逊色。你更注意到了知识者的处境所引起的在烟厂女工那一面的认同,与《琵琶行》所取的是一种反向的角度。这里的“同”已不仅仅是某种身世的类比,而具有实质性的历史地位的相同:他们都是无家可归的人,是永远离开了农村的都市人;他们都是用体力或智力——劳动力作为商品去换取报酬的人。这里甚至失去了“劳心”、“劳力”的传统界限和高低贵贱之分,只有“有业”和“失业”之分。小说里的“我”就是这样想的:“这女孩子真是可怜,但我现在的境遇,可是远赶她不上,她是不想做工而工作要强迫她做,我是想找一点工作,终于找不到。就去作筋肉的劳动罢!啊啊,但是我这一双弱腕,怕吃不下一部黄包车的重力。”当你凝视着我们论及的叙事模式,看到那位总有一天会官复原职或金榜题名的落魄士人,那位深深赏识才子的内在价值而预备着共享荣华的绝代佳人,都突然消失得无影无踪的时候,你意识到这里意味着历史跨过了多么巨大的步幅么?我们的男女主人公都被抛到了出卖劳动力为生的“求职者”的位置上,把在这样的共同命运中的慨叹和反省,仅仅看作是小资产阶级知识分子对劳动人民的同情,未免就把此中蕴含的历史内容狭窄化了。

但是,真正“带一点社会主义的色彩”的,恐怕还在于郁达夫写出了由知识者眼里看到的烟厂女工的正直的善良品质。这样一种略带仰视的角度是过往时代的同一模

式里从未有过的,这样的思想认识和感情确实是新的世纪里全新的因素。半夜的散步,五元钱的稿酬,引起陈二妹的猜疑和直言相劝,当误会消除了,“她颊上忽而起了两点红晕,把眼睛低下去看着桌上,好象怕羞似地说:‘……你若能好好儿的用功,岂不是很好么?你刚才说的那——叫什么的——东西,能够卖五块钱,要是每天能做一个,多么好呢?’”这里所说的“好好儿的用功”,方向和目标也不是为了“治国平天下”,而是在正道上“做东西卖钱谋生”。从这些极细微之处,也可见出价值观念的衍变。于是,情节急剧地发展为典型的“郁达夫式”的高潮——

我看了她这种单纯的态度,心里忽而起了一种不可思议的感情,我想把两只手伸出去拥抱她一回。但是我的理性却命令我说:

“你莫再作孽了!你可知你现在处的是什么境遇!你想把这纯洁的处女毒杀了么?恶魔,恶魔,你现在是没有爱人的资格的呀!”

我当那种感情起来的时候,曾把眼睛闭上了几秒钟,等听了理性的命令以后,我的眼睛又开了开来,我觉得我的周围,忽而比前几秒钟更光明了。……

郁达夫式的“欲情净化”,在这里却获得相当深远的社会历史内涵。在“灵”与“肉”的搏斗里,人道主义的理性掺杂着自我谴责的复杂情感。“莫再作孽”的“再”字与连呼两声“恶魔”,暗示着这位知识者前半生坎坷、泥污的道路。在“同是天涯沦落人”的灵犀相通中,郁达夫痛苦地意识到、反省着这里的“同中之异”。在另一篇也是写劳动者的《簿奠》里,星月惨淡凄凉,狭巷灰黑静寂,“我”听着人力车夫的诉苦,“觉得这些苦楚,都不是他一个人的苦楚”。“我真想跳下车来,同他抱头痛哭一场”。然而,这却不能:“我着在身上的一件竹布长衫,和盘在脑海里的一堆教育的绳矩,把我的真率的情感缚住了”。这样的痛苦,是从“旧营垒中来”的阶级背叛者的痛苦,是面对着必然的历史进程走向新兴的阶级时的痛苦。这就预示了我们的“叙事模式”的一种发展趋势:劳动者的形象日渐高大而纯正,知识者对自己身上的“鬼气”日渐自惭形秽。面对着劳动妇女的正直和善良,“欲情净化”就不仅是一种生理、心理、道德上的自我超越,而且带有某种历史哲学意味的升华了。

过渡时代的苦况不同于元代那种“中断”式的苦况。后者寄希望于“断而后续”的可能性,因而采用“悲欢离合”的封闭式叙事结构,使“大团圆”的白日梦在戏剧里得到欢天喜地的实现,这里有着某种历史的合理性。过渡时代的苦况是茫然不知路在哪里,郁达夫用抒情性的自我反省使小说处于开放的状态。在那个春风沉醉的晚上,我们不知道他将如何生活下去,也不知道他与陈二妹的关系会有怎样的发展。一切都可能发生,一切都正在发生,开放的结构令人在茫然、偶然中认识必然,于无限的可能性中寻求现实性,在失望中孕育希望。

小说中还有“带一点社会主义的色彩”的,是女工对 N 公司烟厂的诅咒,以及“我”受了估衣铺店员的奚落后心里的愤恨。你忽然认出了那个茶商刘一郎的影子,那个以日渐庞大的金钱势力威胁着书香门第、腐蚀着整个社会的可怕的影子。然而这不单是站在“现代寒士”立场上的诅咒,而且是站在自发的无产者的立场上的诅咒。它不再具体化为一个猥琐可笑的暴发户的形象,而是如烟囱的黑烟、汽笛的嘶叫一样弥漫天空,以一个抽象化了的阴影笼罩在“天涯沦落人”的相逢相识之上。如果我们不是用科学社会主义的理论认识来苛求前人,那么就应该承认,这里显然并不是为了要有“社会主义色彩”而外加的标语口号,而是作家模糊地意识到的历史内容出现在我们的“叙事模式”时的“题中应有之义”。

### 三

社会主义制度的建立彻底改变了知识分子和妇女的历史命运。然而也出现过某种“中断”和“断而后续”的历史状况。仿佛是一种讽刺性的巧合,知识分子又一次陷入类乎“九儒”的地位。这个“中断”不是由于异族的入侵,也不是由于敌对阶级之间的战争,而是由于我们自己的失误。由于“无产阶级专政下继续革命的理论和实践”的激进性、斗争性和权威性,以及别的一些复杂原因,知识分子普遍在自我鞭挞中茫然失措。如果说,山林、田园乃至穷街僻巷或烟花闹市,曾经是中国知识分子身处乱世时精神上的“逋逃薮”,那么,在新的历史条件下,九百六十万平方公里的土地上处处都只能是他们“思想改造”的场所。如果说,“天生我才必有用”的豪情,曾经是支撑中国知识分子在颠沛流离中坚定的信念,那么,种种最激进的理论已摧毁了这些“个人主义”的“野心”和幻想。他们仿佛成了新时代的“多余的人”,不是那种找不到目标的“零余者”,而是除了“夹着尾巴做人”不许再有任何目标的“零余者”。过往时代的落魄或贬谪,自然地把知识分子抛到了与人民相接近的下层。如今,知识分子中的相当一部分人,在相当长的一段时日里,被宣布为人民的异己者,他们与人民的接近经由了更为曲折艰难的途径。

在这样的历史风雨中,被抛到“清水”、“血水”、“碱水”里的知识分子,他们与下层妇女的相逢、相识,与其说是苦难中的“惺惺相惜”、精神共鸣,毋宁说,更多的是他们寻求回到人民的行列、回到大地母亲怀抱中去的必然环节。而每一次的历史灾难,倘说知识者主要是用自己的心灵来承受的话,妇女们则主要是用自己的双肩和双手来支撑的(当然,还有她们的身体)。于是,出现在我们的“叙事模式”中的女性形象,便至少有了两个交织在一起的特点:



其一,如果我们能沿用鲁迅先生的说法,把“妇女性”划分为“女儿性、妻性和母性”的话,那么,她们身上更多地具有的是后二者而远非前者。她们的善良、刻苦、贤惠、勤劳被突出在光照的亮处,她们的美丽、纯洁、活泼、调皮常消隐在作品的暗处。即使她们还年轻,也更像一个饱经忧患的少妇而不像一个少女。即使写到爱情,也是《绿化树》里所说的那种“成熟了的爱情”,有如“盖过许多钤印的字画”似的那般可贵。

其二,我们无法再把她们看作是与知识分子同病相怜的“沦落人”。她们仿佛本来就与苦难生长在一起,她们是这片贫瘠干旱的土地的女儿,或者干脆就是这片土地的化身。正是她们在任何现实处境下顽强的生命力和生存能力,使知识者的顾影自怜失去了诗意的光彩。总之,她们不再是文人学士固有的人格理想主旋律在落难中的和声,也不是被抛到同样的“求职人”境地时相濡以沫的“涸辙之鲋”。在知识分子旧有的人格理想被摧毁的时候,在他们重建人格理想的“苦难的历程”中,她们代表了由一棵棵“绿化树”汇成的绿色的海洋,给予他们再生、复活的力量、勇气和信念。

然而,仅就张贤亮自己的作品来说,《绿化树》里的马樱花,也比《灵与肉》里的李秀芝,似乎多了一些什么。是除了“妻性”和“母性”之外,还有南国女儿般的美丽、调皮、天真,“旷野的风”一般的性格和气质么?是那适应着饥荒的“低标准”年代,狡狴而实际的“女人的心计”么?是那“遵循着一种特殊的道德规范”的“美国饭店”么?重要的是,马樱花这个人物本身的丰富性带来了人物关系的丰富性。如果说,由偶然性安排的婚姻,使许灵均和李秀芝建立了一个在艰苦中自强不息的家庭,那么,章永璘与马樱花之间却决没有这样的直线式的、径情直遂的发展。《灵与肉》里,一个是已当了十几年牧马人的“老右”,一个是被饥荒逼出了天府之国、走投无路的少女,“同是天涯沦落人”的“同”掩盖了他们之间的“异”。《绿化树》里,这“异”却非常重要,是时时处在光亮之中的不容忽视的核心,章永璘不断的反省、内疚、探求,始终是环绕着这个深刻意识到了的“异”而进行的。

刚从劳改场释放的就业人员章永璘,渴望着成为“正常人”。饥饿却逼迫他向着“狼孩”的深渊下坠,是马樱花“拯救”了他。他的体力在恢复,憧憬着成为一个“筋肉劳动者”,向往着有一个贫穷而整洁的火炕的“家”——这曾被看作是高不可攀的理想。是和海喜喜的打架,使他意识到:“这也是在这种环境中的正常人的表现,甚至可以说是我已经成为正常人的重要标志。……我通过了这个环境对我的考核。他们,这种环境中成长起来的正常人,接纳了我成为他们行列中的一员。”(然而,这个环境是不是正常的呢?)章永璘向着那个“家”的理想前进,可是马樱花说:“行了,行了……你别干这个……干这个伤身子骨,你还是好好地念你的书吧!”于是他经历了一次深刻的灵魂的震撼,比郁达夫式的“欲情净化”还要强烈十倍的震撼。他重新拾起《资本论》第一卷,重新“和人类的智慧联系起来”,开始从精神上“超越自己”,他便清醒地意

识到,他与马樱花之间,“有着她不可能拉齐的差距”——

她,当然不能说是芳汀、玛格丽特、艾丝梅哈尔达这类我所熟悉的沦落风尘的女子的艺术形象,但是,那“美国饭店”一词总使我耿耿于怀,总使我联想到杜牧、柳永一类仕途失意、寄迹青楼的“风流韵事”。在她把热腾腾的杂合饭端到土台子上,放在我的书的旁边的时候,在她对着尔舍轻轻地唱那虽然粗犷,却十分动听的“花儿”的时候,我会很自然地联想到称道“维扬自古多佳丽”的无聊文人所写的诗,什么“红袖添香夜读书”,“小红低唱我吹箫”之类的意境。

我开始“超越自己”了,然而对她的感情也开始变化了。这时,如歌德在《浮士德》里说的:“两个灵魂,唉!寓于我的胸中。”一方面,我在看马克思的书,她要把我的思想观点转化到劳动者那方面去;一方面,过去的经历和知识总使我感到劳动者和我有差距,我在精神境界上要比他(她)们优越,属于一个较高的层次。

是的,一方面,和“人类的智慧”的联系竟会唤起中国知识分子文化心理结构中的深层意识;另一方面,对自己的“超越”也就是原来憧憬的正常人的家的超越,章永璘对他与马樱花的关系产生了新的不安。只是在“大雪满弓刀”的海喜喜遁逃之夜,窥见了体力劳动者身上“最美好的感情”,反衬出自己的并不高尚,他才产生了一种“顿悟”：“即使一个人把马克思的书读得滚瓜烂熟,能倒背如流,但他并不爱劳动人民,总以为自己比那些粗俗的、没有文化素养的体力劳动者高明,那这个人连马克思主义者的一个指头也不是!”他大步赶回村里向马樱花求婚,马樱花却说:“我有我的主意”,最后,他得到一句刚烈的誓言:“就是钢刀把我头砍断,我血身子还陪着你哩!”整个“辩证”过程可以简略地图解如下:

异(低)  $\xrightarrow{\text{劳动(恢复)}}$  同(正常人)  $\xrightarrow{\text{读书(超越)}}$  异(高)  $\xrightarrow{\text{雪夜(顿悟)}}$  同(新人)

在这个结构图中,不难看出作品中活生生的感性内容与作者抽象化了的理性框架之间的某些牵强生硬之处。但是,我想指出的是,我们的“叙事模式”在这部中篇小说里得到了前所未有的发展,得到了一种革命性的挖掘和改造。对“同”和“异”的辩证理解,展示了读书人理想轰毁、灵魂再生、人格复活的极其复杂的过程,映照出下层妇女在这一过程中光彩照人的“拯救”作用,这都是过往时代根本无法想象的。但是,另一方面,尽管章永璘由于哲学讲师的教导和馈赠,读的正好是《资本论》,并且是抱了明确的目的性来探讨“我们以及我们的国家今天怎么会成了这个样子”的,马樱花却并不关心他念的是什么书,她只是“把有一个男人在她旁边正正经经地念书,当做由童年时的印象形成的一个憧憬,一个美丽的梦,也是中国妇女的一个古老的传统的幻想”。对“念书人”的这种观念,恰好与上文提到的“红袖添香夜读书”的意境形成一

个对照,暗示了这部中篇小说与我们的“叙事模式”在文化心理传统中源远流长的深层关系。不仅如此,当你读到小说的结尾,章永璘踏上“红地毯”,“同来自全国各地各界有影响的人士”一起,出席“一次共和国重要会议”这样一些字句的时候,你很难不感觉出那个“治国平天下”的历史责任感,虽然是性质多么不同了的一种责任感。

“断而后续”的历史状况倾向于在文学作品中选择封闭式结构。《绿化树》政治上的“大团圆”结构,与章、马爱情悲剧的开放式结构,两者之间是不那么融洽的。它固然增加了由于题材的尖锐性而迫切需要的“保险系数”,却多多少少地损害了作为多结构的艺术作品各个结构之间的有机统一。

站在对立面那个令人生厌的“营业部主任”,也使你又一次认出了那个倒霉的茶商刘一郎的影子。虽然,章永璘约略提到过他的“高老太爷”式的祖父和“吴荪甫”式的伯父、父亲,但却总像N公司烟厂那样的模糊的抽象物。唯有这个“从小要饭,后来当了兵,他妈的也成了‘资产阶级右派’”的“营业部主任”,是具体的、可憎的,时时梗在章永璘的意识域中。他似乎奉行着一种与“念书人”的高尚的超越以及马缨花、海喜喜和谢队长等人慷慨的善良都完全相反的哲学,而且与冠冕堂皇的政治运动和术语巧妙地融为一体,构成对普通人无形的威胁。作者对这个影子的憎恨是如此强烈,以至章永璘那几个无辜的难友:老会计、中尉、报纸编辑,都或多或少地受到了贬抑,使之在马缨花、海喜喜、谢队长等体力劳动者的对比下毫无光彩。但是,那个与政治阴影化为一体的可憎的影子,毕竟构成了我们的“叙事模式”中的明暗关系的必不可少的部分,映衬出知识分子与劳动妇女的崇高和纯洁:“营业部主任”与章永璘的较量,是以他在实际生活中的一时得逞和道义上的永远受谴责而告终的。

#### 四

显然,这是一篇相当“冒失”的文章。我论及了唐代的一首古体诗,元代的一本杂剧,现代的一篇抒情性短篇小说,和当代的九部“系列中篇”里最先发表的一部。年代相隔如此久远,在文学史上的分布如此不均匀,体裁之间的差异如此悬殊,作品的代表性也无法加以严格的论证。在文学史的分段研究和分体裁研究越来越细致、越来越专门的今天,这样的题目当然意味着一种吃力不讨好的“越境”,有如闯入挂了“闲人免进”牌子的办公室里一般,时时感到某种惶惑。作为一个叙事模式的抽样分析,结构上的“异中之同”成为我们立论的依据和起点,然而,当我们展开论述的时候,却发现由历史发展造成的“同中之异”里蕴含着更富启发性的内容。如果没有适量的引文,这样的比较研究便会失了感性的依据,但是在有限的篇幅制约下,这又不利于某

些论点的展开。困难之处,不仅在历时性方面如何细致地区分结构的“进化”和变奏,而且在共时性方面,当我们把“系统的历史”也看作是一个系统时,需要一种更具说服力的综合。

知识分子的历史地位以及由此造成的心理状态,与文学(尤其是所谓“纯文学”)的繁荣和发展,关系至为密切。就原始艺术的起源和发展来看,舞蹈、绘画、雕刻、音乐,很早就达到令人震惊的成就。而文学,作为语言的艺术,与文字的发达密切相关。中国的文字之难、文章之难,似乎注定了(纯)文学是知识分子的专利品和奢侈品,然而,文学作为符号系统毕竟只是社会实在的观念化,它需要从不同的领域(包括民间的口头文学)“吃”进信息来“养活”自己。当知识者被“打”到社会下层的时候,“国家不幸诗家幸”的情况就产生了。正是在这些升降浮沉、盛衰荣辱中,最鲜明地表露了知识分子的心理状态,深层意识、人格理想和社会理想,以及形成这一切的社会历史条件。当我们注意到他们与另一阶层的邂逅相遇时,由于充满了戏剧性的映照、撞击、共鸣、投射,这些心态、意识、理想的表现更增添了具有丰富层次的历史内容。由于文学本身的艺术特性,它对某一类“邂逅相遇”表现了特别持久而浓厚的兴趣,这便逐渐形成了某种“叙事模式”,正是在这种模式中,积淀着某些已经“艺术形式化”了的历史内容。在我们论及的这个模式中,便凝定着中国知识分子文化心理结构中最稳定、最深沉,至今还在发挥着作用的那些因素。

文学的“叙事模式”或“原型”是存在的,它是艺术技巧的一种物态化的凝定,又是某种特定的人物关系的展开过程的艺术概括,更是反复出现的同一历史内容向同一审美形式的积淀。本文所论及的模式,由于它的容量和深度,仍可能具有长远的生命力。只要整个社会尚未实现完全的知识化,知识分子就必然还会在自己的历史行程中与某一阶层的女性相逢、相识,演出新的千姿百态的活剧。倘从进化的角度看文学的叙事模式,便可以见出形象上由朦胧抽象走向具体生动,题材上由写意的类比走向写实的挖掘,结构上由平面的、单线的走向立体的、交错的,仿佛是历史内容自身的展开,向内向外旋转着,呈现出无数新鲜的点、线、面……

1985年3月

①《郁达夫文集》,第一卷,花城出版社、三联书店,1982年,第147页。

②郁达夫:《我承认是“失败了”》,见1924年12月26日《晨报副镌》。

# 一九八六

## 纪事

由北大出版社调回中文系。此间我有半年的休假，住在布宜诺斯艾利斯。发生了三件事：六月中，作家博尔赫斯在瑞士逝世；六月底，阿根廷第二次获得世界杯冠军，举国若狂；还有，三月中，我儿子出生。

## 《艰难的选择》小引

回顾我们走过的道路，常常会有这样一种感觉：仿佛不是我们选择了题目，而是题目选择了我们。我们被纠缠上了，命中注定地，要与它撕掳不开。这感觉既令人兴奋，又令人惶惑，说不清哪样更多一些。

喧嚣尘世，苍茫人海，我们会和什么样的题目邂逅相遇呢？几乎有无数的可能与偶然。我总在想，也许，被这样的题目选中，是幸运的——如果它显示了一种可观的研究前景，在地平线的后面，你直觉到了某种不但可以“描述”而且可以“论证”的东西，即通常被称为“发现”的东西；如果它正好出现在现有研究成果的“空档”，有如目标出现在由缺口和准星连成的直线上那样；如果它为我们现有的知识结构和科研能力所胜任，不以过分令人昏眩的高度使我们望而却步；如果它与我们所生活的现时代紧密联系，因而经由对它的献身，我们能够参加到同时代人的事业之中；如果它与我们的个性、经历以及对人生对世界的体验有着奇妙的契合点，因而它能激发我们持久不断的（不怕失败也不甘失败的）热情和注意力，并使我们在与它的相互作用当中一天天地成长起来；如果……，如果真是这样，我们无疑就是幸运的。

从某种意义上说，文学作品就是知识分子的精神产品（在印刷术发明了一千二百年的今天，更是如此），一时代的文学风貌，与一时代知识分子身内身外的具体处境，至为密切。鲁迅先生准备写的中国文学史，把六朝文学这一章拟为“酒·药·女·佛”，把唐代文学的一章拟为“廊庙与山林”，都是着眼于当时文人的社会地位、生活方式、道德面貌、心理状态来立论的。一时代文学中出现的知识分子形象，在一定程度上就是一时代知识分子的反省和自我塑造。把这说成是一种机械的平面的镜像当然是危险的，总是有所扭曲变形，有所放大缩小，有所隐藏装饰。这种种变形，又正是知识者身内身外的具体处境使之然。研究者探讨文学中的知识分子形象，便不单

要窥见那镜像,更须同时考察那镜——凸透镜、凹透镜或哈哈镜,将那镜的折射率、焦距、制作时产生的气泡,以及映射时的角度、光线明暗等等,一一指给我们看。不单解释了镜像与镜外之物,也解释了那镜。

然而研究者自身也是知识分子,检视那镜者亦映入镜中,我们将看见双重的映像。以后倘有人来考察这一考察,多半亦会映入其中。于是我们获得一种叠印的丰富性。这是一代代知识者执著的自我反省积累起来的丰富性。反省的又不仅仅是自我,其中蕴含的,却是由时代、世界、民族、个人诸因素交织起来产生的逼人质问所引发的思索:关于命运与道路,责任和自由,理想与代价,生和死,爱与恨……

但文学毕竟不单是一种自我反省。“在语言中,我根据他人的视界给自己以形象。”(巴赫金)我是在一个语言共同体之中写作,我是在一个文化共同体之中创造形象。对形象和形象史的分析,最终不能不归结为对文化与文化史的分析。知识分子是文化的自觉创造者与敏感承受者。文化内部的破裂与修护,外部的撞击与交融,都最集中地在知识分子的形象及其形象史中烙下印痕。我们经由一个似乎是很小的口子切入,突然间线索像树根一样在深层伸展开来,纠缠着、蔓延着,却并未使我们迷失于这些线索之中。所有这些线索,文化的、心理的、社会的、民俗的等等,终至汇集于我们的目的地同时也是出发点,即它们如何制约了、化入了文学形象的创造。文学研究于焉而超越自身并返回到自身:超越自身以获得活力、获得丰富与充实;返回,则知所行止,获得完整与结构。

鲁迅曾想写一部关于四代知识分子的长篇小说,包括章太炎的一代,鲁迅自己的一代,瞿秋白的一代和更年轻的一代,可惜未能写出。实际上,这一宏愿是由整个“中国现代文学”中的知识分子形象画廊来完成的。在接续而至的“中国当代文学”中,又有好几代的知识分子的形象得到了描绘。每一代人都面临艰难的选择,选择道路、方向、目标、意义和归属,从而,也就选择了自己的形象。按照英国历史学家汤因比的说法,当两种文明发生碰撞之时,知识分子的角色功能有如“变压器”。他们承担着双重任务:一方面率先学习发达的文明并将其精华传播至全社会;另一方面,是慎重地用新的眼光重构固有文明,使之获得新生而得以延续。20世纪的中国知识分子,便是在这双重的重负之下辗转挣扎,留下其凌乱脚印与不屈的身影。文学,自觉不自觉地,部分地然而生动地,表现折射了这一艰辛漫长的历程。即使仅仅经由文学来探视这个历程,也能意识到,这是一个至今仍在继续的历史进程。我们自己,也正身处在这一进程之中。因而,所谓“史”的研究,也就在这一点上获得了某种当代性与实践性。

题目选择了我们,却原来我们就在题目当中。正所谓“我中有你,你中有我”,是我们无法保证研究的“客观”。然而,在人文学科的研究当中,真的有可能“客观”

么？如果题目不能与我们的生命“长在一起”，我们与它的结合就只会充满了痛苦。与其用一种无个性的主观去冒充所谓“客观”，不如毫不犹豫地掷笔敛手。

朱自清先生讲到闻一多先生治中国文学史时曾说：他“是在历史里吟味诗”，更是“要从历史里创造‘诗的史’或‘史的诗’”。我想，文学史的研究者，最难得的，莫过于这一颗跳动的“诗心”了……

赵园嘱我“海阔天空”地写一点什么作她这本书的小引，于是，我涂了几段类乎札记的文字在这里。

见赵园：《艰难的选择》，上海文艺出版社，1986 年

# 一九八七

## 纪事

浙江文艺出版社印《文学的意思》，为“学术小品”丛书之一种。李庆西选了吾乡林风眠的双鹤图做封面，我很喜欢。

与董秀玉、李陀、李子云合作，开始为香港三联书店编选“中国年度小说”，并作导言。

## 千古艰难唯一死

### ——读几部写老舍、傅雷之死的小说

浩劫十年，浩劫结束十年，人们仍不无失望地，期待着那种在深度和广度上，与“文革”的创巨痛深以及史无前例的规模相称的文学作品。或许，咀嚼消化这场浩劫的苦果，需要花费一个民族好几个十年的时光。时间可能意味着冲洗血痕和记忆，但也可能意味着获取反思历史所需的眼光、勇气和自由。人们需要耐心。另一方面，“呼唤史诗”的合理期冀，也可能由于它的“求全责备”，使人们忽略了历史反思在当下达到的深度，即便在那些并非黄钟大吕式的作品中，也可能已经提供了某些独特的思考。

从近年发表的有关“文革”的不多的作品中，我想提出几部写老舍、傅雷之死的小说来讨论。它们分别是：汪曾祺的《八月骄阳》和苏叔阳的《老舍之死》，另一篇是陈村的《死》。

这一题材的若干特殊之点很容易引起我们的注意。作家的自杀，在域外同样引起巨大的震动。可以开列一长串的名单：马雅可夫斯基、法捷耶夫、杰克·伦敦、海明威、茨威格、弗吉尼亚·伍尔夫、川端康成等等，来说明以自杀结束生命的作家不在少数。但是，“文革”中中国作家的“高密度”自尽依然不能不令人怵目惊心：老舍、傅雷、邓拓、吴晗、以群、闻捷、海默、杨朔、翦伯赞……以致老舍先生的儿子舒乙设想，在巴金先生倡建的“文革博物馆”中，可以设置一个分馆，就叫“文革中自杀者纪念馆”。

然而，在当代汉语系统中，“自杀”一词显然不具中性色彩。有时用“自绝于人民”来加深它的贬斥之意，有时则用“非正常死亡”或“含冤去世”来掩饰它的不那么光彩。社会语言学告诉我们，正是这类“塔布”（taboo，又译作禁忌语）后面蕴含了极丰富深刻



的文化心理内容。而且,与写别一职业的人的自杀不同,由于作家之死的也是一位作家,这就意味着生死同行之间的一种严肃的对话,它不可避免地,就自杀在人类思想行为各个方面的各种潜在寓意,从“人-知识分子-作家”的特殊角度展开有益的讨论。

另一方面,由于我在这里讨论的是几部“小说”而不是一般的“文学传记”,那么,活着的作家与死去的作家之间的对话也必然渗透到了艺术方面。人们无法抑止这么一个想法:要是“他本人”来写会怎样?倘若死去的作家自己也曾多次处理同样的或类似的题材,比如说老舍笔下的众多自杀者:大鹰、小蝎(《猫城记》),王得胜(《张自忠》),小福子(《骆驼祥子》),钱仲石、祁天佑(《四世同堂》),王利发(《茶馆》)等等,那么,这些人物、场景、细节可能从构思上帮助了我们的后来者,却从艺术上构成了某种无法摆脱的对照或“威胁”。

最后的但并非不重要的一点是,从小说的文体规范考虑,作家之间这种生死茫茫、幽明两隔的对话,具有某种“超现实性”,显然对小说的艺术处理提出了一种特殊的要求。不同的处理正显示了作家对这一题材的不同理解,这理解不单是艺术上的,而且是渗透到了艺术里的社会学的、心理学的、哲学的、伦理的理解。

## 一、“士可杀而不可辱啊!”

大致可以把汪曾祺看作与老舍同属一代人的老作家。熟悉他的作品的人,会认为他那简洁、平实、含蓄的笔墨似乎不太适合于探讨诸如“作家之死”这样复杂的主题。凭他与老舍之间的交往,他的笔调可能更宜于回忆录而不是小说。可他这一篇却确实是小说。人们以前注意到汪曾祺的小说如何“模糊”了小说与散文的界限,可是从这类最适合于散文的题材的处理上,我们又见出了“小说毕竟是小说”的道理。

回忆录多以第一人称出之,小说则在人称上有诸多变化。《八月骄阳》用第三人称。其实,正如维恩·C·布斯所说:“人称的区别并没有人们常常宣称的那么重要。”(《小说修辞学》)要紧的是叙述者与故事之间的关系。《八月骄阳》中那个隐蔽的叙述者似乎所知甚多,却并非全知全能,他对太平湖畔的几位“当事人”都知根知底,而对小说中的死者的一切,均严格由这几位当事人眼中看出,口中道出,此所谓“侧写”是也。通过小说这一文体规范,汪曾祺避免了与死者直接对话,表面上“避重就轻”,骨子里“围魏救赵”,以“可见”表现了“不可见”,用“可说”暗示了“不可说”。说实话,正面写老舍死前想些什么,展开一些个心理冲突,显然并非汪曾祺之所长。那有另外的高手,别样的写法,比如福克纳写《喧嚣与骚动》里的昆丁那样。真的人真的事,代为

拟想死前的万千思绪无论如何是件吃力不讨好的事情。汪曾祺只从太平湖公园看门人眼中平平淡淡写下如此三段：

张百顺把螺蛳送回家。回来，那个人还在长椅上坐着，望着湖水。

柳树上知了叫得非常欢势。天越热，它们叫得越欢。赛着叫。整个太平湖全归了它们了。

张百顺回家吃了中饭。回来，那个人还在椅子上坐着，望着湖水。

粉蝶儿、黄蝴蝶乱飞。忽上，忽下。忽起，忽落。黄蝴蝶，白蝴蝶。白蝴蝶，黄蝴蝶……

天黑了。张百顺要回家了。那人还在椅子上坐着，望着湖水。

蚰蚰、油葫芦叫成一片。还有金铃子、野茉莉散发着一阵一阵的清香。一条大鱼跃出了水面，的一声，又没到水里。星星出来了。

在常人泼墨如水大加铺排之处，文章高手就只是这么淡淡的几笔——“于无声处听惊雷”。那知了、蝴蝶、蚰蚰、油葫芦等等既是写景衬情，也可能是某种象征，也许暗示了某个有关庄子的典故。从艺术上讲，侧写有其便于剪裁布局的好处，然而归根结底，汪曾祺借着这种艺术处理，着重写出了生者眼中的死者，写出了生者对死者的反应和评价。这几位生者，是汪曾祺极为熟悉、笔下最活的市井百姓：公园看门人张百顺（早年拉过洋车，卖过烤白薯），退休的京戏演员刘宝利（“剧团演开了革命现代戏，台上没有他的活儿！”），八十岁的前私塾先生顾止庵（抄书，抄稿子，代写家信，“解放后，又添了一项业务：代写检讨”）。这几位，其实也是老舍先生的笔下人。因此，活着的作家与死去的作家通过他们共通的人物对话！

老舍，经由他的《骆驼祥子》、《龙须沟》、《茶馆》而与老百姓相通相连，这一点，《八月骄阳》写得很精彩，但更深刻的是写出了市井百姓对这位“文艺界的头头脑脑”的死，半是理解半是隔膜的评价：

张百顺问：“这市文联主席够个什么爵位？”

“要在前清，这相当个翰林院大学士。”

“那干吗要走了这条路呢？忍过一阵肚子疼：这秋老虎虽毒，它不也有凉快的时候不？”

顾止庵环顾左右，沉沉地叹了一口气：“‘士可杀，而不可辱’啊！”

这句话原出《礼记·儒行》：“儒有可亲而不可劫也，可近而不可迫也，可杀而不可辱也。”这“三可三不可”到后来流传最广的还是“可杀而不可辱”。因为“劫”和“迫”虽说都有“威胁”之意，毕竟与“亲”和“近”不构成那样“生死存亡”的对立，无非是说“大

丈夫吃软不吃硬”罢了。而“杀”与“辱”的对立却意味着“宁为玉碎，不为瓦全”，意味着在伦理准则与生存价值之间作出选择。

在一个把伦理准则看得高于一切个体生命的文化看来，殉道殉难是理所当然的事情。我们知道，在基督教文化中，不经上帝的召唤而自行结束生命是一种永不赦免的罪孽。伊斯兰教的《古兰经》把自杀看作是比谋杀还要重的罪行。佛教则认为“万物唯心”，身不过是“臭皮囊”，由心之“迷”而生，你把这“身”杀了并不能解除轮回之苦，因为“迷”还未破。道家“齐万物，一死生”，视生为“附赘悬疣”，死为“决疣溃痈”，当然不在乎你是自杀还是他杀。唯有这儒家文化，把“节烈”二字看得格外重要，讲究“得正而毙”（《礼记·檀弓》），死得其所，不辱身而死。所以，与西方人常常要为自杀者辩护正相反，在中国，常常要为不自杀者辩护。其中最著名的辩护词要属司马迁的《报任安书》了（另一篇是《李陵答苏武书》，疑为后人伪作，然则这后人也是很古的人了，伪作也是一种辩护）。何谓“辱”？这一篇里讲得甚是清楚：“太上不辱先，其次不辱身，其次不辱理色，其次不辱辞令，其次诟体受辱，其次易服受辱，其次关木索被箠楚受辱，其次剔毛发婴金铁受辱，其次毁肌肤断肢体受辱，最下腐刑极矣。”也就是一系列由轻而重的“罚”和“刑”。司马迁接下来写道：“传曰：刑不上大夫，此言士节不可不勉励也。”上大夫犯了法，不是不治罪，而是“赐自杀”，不加刑以辱之，以此“励士节”。由此可知，“士可杀而不可辱”既是某种特权，又被赋予了伦理准则的光辉——尽管到了后世，前者的内容逐渐被后者所吞没了。可是“文革”中对“畏罪自杀者”的那种义愤填膺，是否有某些“便宜了那小子”的深层心理在内呢？

在张百顺们这边想来，小老百姓的日子都能忍，处这般“爵位”的人更值得忍。而熟悉传统文化的顾止庵却懂得“士节”的价值。这两类看似矛盾的生活准则却同时属于我们的文化传统，这是颇值得玩味的事情。司马迁的《报任安书》就举了那么多“忍辱负重”的例子：周文王拘于羑里，孔仲尼厄于陈蔡，孙子膑脚而兵法修列，韩非囚秦而《说难》、《孤愤》……他们都是圣人或王侯将相，比“上大夫”还要“上”，受辱之后并没有“引决自裁”——可见我们并不能以此来判断人之勇怯、强弱、是否有骨气和是否节烈。为什么老舍选择了屈原的路而不是司马迁的路，仅仅停留在伦理层面是无法说清楚的，必须深入到心理层面来探讨，而这便是“侧写”所无法胜任的了。

但《八月骄阳》毕竟还是点到了这一层。顾止庵跟张、刘二位谈起《骆驼祥子》、《龙须沟》、《茶馆》，特别是《茶馆》里王掌柜的那句台词：“硬硬朗朗的，我硬硬朗朗地干什么？”刘宝利说：“这么个人，我看他本心是想说共产党好啊！”“没错！”“我真不明白。这么个人，旧社会能容得他，怎么咱这新社会倒容不得他呢？”顾止庵说：“‘我本

将心托明月，谁知明月照沟渠’，这大概就是他想不通的地方。”

此即司马迁《屈原列传》中的“信而见疑，忠而被谤，能无怨乎？”人常说“中国的知识分子是最好的知识分子”，这“最好”二字意味深长，也无非“信”和“忠”而已。《八月骄阳》写乱世小民，别无所想，但求太平：“粮店还卖不卖棒子面？”“卖！”“还是的。有棒子面就行。……这太平湖眼下还挺太平不是？”可转眼湖里浮起了《骆驼祥子》作者的尸体。

老舍写了一辈子但求温饱善良本分的下民百姓，更写出了他们的人生哲学在荒唐世道里的破产。你会想到《茶馆》里王利发自杀前的困惑：“……那些狗男女都活得有滋有味的，单不许我吃窝窝头，谁出的主意？”我认为汪曾祺于此颇得老舍先生全部作品的“神髓”。老舍本人，市劳动模范，挨打的那天出门，是去积极参加“文革”去的，投湖自杀时，带着的是自己手抄的《毛主席诗词》。老舍死前所想的一切，最后都可归结到那句他笔下出现频率最高的“天问”上头：

“我招谁惹谁啦？”

## 二、“为什么糟践中国的文化？不死，还等什么？”

与汪曾祺的“侧写”不同，苏叔阳的《老舍之死》迎难而上，直接让死者的灵魂出来现身说法，讲述死前的所思所为。他用完全写实的手法来处理这一“超现实”现象，费了不少笔墨来制造“现场效果”和“真实感”。叙述者反复强调了能够与死者灵魂交谈所需具备的某种资格。他谦卑地自称为一位“见到过老舍灵魂的老者”，是灵魂万般无奈才不得不对付的“等外品交谈对象”。这位叙述者决不是装神弄鬼，他是科学教育出版社的退休副编审，唯物论者，专业是物理，手里有一颗老舍灵魂赠他的钮扣为证：“白色，贝壳打磨而成，上面印有一个‘舒’字，还有美术体的阿拉伯数字：‘25/8.66’”。应该说这是构思上的某种拘谨或拘泥，它妨碍了作者与读者“遗形得神”地直接与死者对话。实际上，在这篇小说里，生者不像《八月骄阳》里那样有自己的反应和评价，而是经由一个转述者被动地聆听灵魂的告白。既然死者活在他的每一本书中，企图指定读者与死者之间的特殊“灵媒”或权威解释者就是不明智的了。这一艺术处理非但无助于证明那灵魂的告白的真实性、可信性，而且更彰显了活着的作家对死者的某种理解和评价。

对小说中的灵魂来说，死是一个“大解脱”。下决心自己结束生命的心理原因是一笔带过的：“头天晚上，我挨了揍回到家，就想过与其受糟践活着，还不如死了。”告

白的主要内容是这么一个问题：“死在哪里合适？”苏叔阳对老舍的生平以及北京的地理、交通下了一番功夫，合乎逻辑地推断出老舍为什么会在太平湖这个地点含冤去世。

你瞧，由这儿向西南对面看，那是我母亲的旧居：由这儿往西北瞧，那是蓟门故里，是我父亲的坟墓。这儿在我父母长眠之地的中间，正好是两线的交点。又僻静，又干净，湖水里又恬适，又温存，还会给我留下个囫囵尸首，况且，这地方不会有行侠仗义的君子来挡着我走完人生的路。全北京，全北京啊，上哪儿再去找这么合适，这么可我心意的死地呢？

这一推断是否确凿，留待“老舍学”专家们去商榷。令我们读者感到不太舒服的，主要是，即便是获得了解脱的灵魂，能否一边瞧着自己湿淋淋的躯壳，一边用如此温和亲热的语调说话。这语调，显然与小说中当时的整个历史氛围大不协调。另一方面，依小说所写，怀着“落叶归根”愿望的老舍，由护国寺小羊圈胡同，走到了西直门（没找着母亲去世时住的葡萄院），顺着城墙打算到蓟门故里去，在护城河边猛地看到了太平湖——这一切可能是在下意识推动下完成的，必得用相应的语言文体结构来表达才会有真实感。尽管如此，小说对“死在哪里合适”这一问题的异常关注，却恰好触及了“自杀”主题中最具民族独特性的一个方面。

在但丁《神曲·地狱篇》中，自愿寻死的人变成树木，树上结有善施巫术的鸟身女妖的巢穴，在阴森惨厉的“自杀林”中，住满了既自我叛逆，又反抗上帝的人们。在中国文化传统中，并没有类似的专门拨给自杀者居住的所在。“落叶归根”是任何形式的死亡者的共同愿望——死作异域之鬼或成为无家可归的游魂是一件不幸的事情。中国人似乎相信，死在哪儿魂就长住哪儿——祭屈原的总在汨罗江边而不在尼罗河畔。因此，既然是自己结束生命，便有可能在地点上做出选择。《老舍之死》以“太平湖”为焦点，无意中暗合了那个由司马迁提出、历代聚讼不已的问题：屈原被放之后，为何不肯远游他国，而是执著地死在自己的故土？《老舍之死》在太平湖这个地点上，强调的正是那种经由家族血缘、眷恋故土的强烈感情，并进一步把老舍之死与中国文化的被糟践联系起来——在灵魂平静温和的告白中，爆出来仅有的一段激越愤懑之辞：

我想不明白的是“文化大革命”，为什么偏偏要糟践文化？我到过外国，我承认外国的文化自有高明之处，可我是中国人，我爱中国的文化。中国的文化不应当留着吗？不应当发展吗？凭什么要烧了，毁了？我一辈子追着革命呀，为什么要骂我个里里外外不是人？人的尊严可以随便儿地污辱，人的价值可以随便儿地践踏，这能忍受吗？中国怎么会走到这一步儿？往后还怎么过？不死，还等

什么?!

熟悉那一段历史的人都知道,那时并非由于推崇外国文化的“高明”而摧残中国文化,当时对文化并不以“民族”分,而以“阶级”分。破的是“封资修”,立的是“无产阶级革命文化”。颇具讽刺意味的是,用来破的那些个手段,挂黑牌、戴高帽、敲锣游街,都十足是我们的“国粹”。人们也由衷地相信,不管毁掉的是什么,立起来的必定是属于作为世界革命中心的中国的新文化。老舍在他的《断魂枪》、《老字号》、《正红旗下》等作品中,都曾不无留恋地描写了“欧风美雨”侵袭下的传统文化,却也十分清醒地道出了“东方的大梦非打破不可”的信念。老舍不但是市民文化的杰出表现者,而且是它的深刻而沉痛的批判者。因此,说老舍之死里有殉中国文化的成分,多少有点勉强。

“人的尊严”和“人的价值”,则是用来自“外国文化”的近代概念,重新解释了“士可杀而不可辱”这一准则。《老舍之死》也提到了《茶馆》里的王掌柜,但不是“硬硬朗朗的干什么”这一心理状态,而是为自己扔纸钱这一悲怆的动作。更提到了《八月骄阳》未曾提到的祁天佑:“那时候,我又像是看见了祁天佑,他在湖面上走动,朝我招手,朝我点头,跟我说,‘士可杀,不可辱呀’。”确实,倘从老舍作品中找老舍之死的影子,你会首先想到《四世同堂》里的祁天佑。他也是挨了打之后,穿上写有侮辱性字样的红字坎肩游街,而后投护城河自杀的。查《四世同堂》的第二部《偷生》第五十九章及以后的文字中,老舍并未用“士可杀而不可辱”评价祁天佑之死,祁天佑死时也未曾想到此一格言。老舍或许不把他列入“士”的阶层,而是看作老实本分的生意人。真正的“士”,诗人钱默吟钱先生,倒是受了许多“辱”,却依然顽强地活着。我们当然不必拘泥于这一准则的适用范围,而是要从抽象的伦理准则深入到心理层面去理解一个人的自杀。正是在这一点上,老舍笔下的祁天佑之死是一个很好的对照:

天佑的眼中冒了金星。这一个嘴巴,把他打得什么全知道了。忽然的他变成了一块不会思索,没有感觉,不会动作的肉,木在了那里,他一生没有打过架,撒过野,他万想不到有朝一日他也会挨打。他的诚实,守规矩,爱体面,他以为,就是他的钢盔铁甲,永远不会教污辱与手掌来到他的身上,现在,他挨了打,他什么也不是了,而只是那么立着的一块肉。

老舍写出了一个人本分人的心理轰毁、人生哲学的破产,揭示出屈辱年代中个人的悲剧与一种文化传统的悲剧,有几分悲壮,更有几分悲凉。这从天佑死后他的儿子祁瑞宣的无数反省中就可以领会到。我们没有理由从老舍先生已经达到的思想高度上向后倒退。

### 三、“死,可是要理由的么?”

与《八月骄阳》的“侧写”、《老舍之死》的“显灵”不同,陈村的《死》直接就是活着的作家本人与死去的作家的对话。“我从没见过你,先生。”傅雷死时陈村只有十二岁,尽管是同一条江苏路上的居民,却无由相识。若干年后,“我加入了你曾加入的协会”。如今,为了寻访逝去二十年的那个夜,“我”向着死屋而来。傅雷先生,你的死比死还沉重地淤积在活人心中,“我只能找你来了,为的是摆脱这经久不衰的死气的纠缠,为的是你经久不死的眼光”。这篇小说写得诡奇、隐晦、阴凄、色彩怪异,令人想起鲁迅的《野草》。陈村用“超现实”手法写“超现实”,现在的我又一次目睹二十年前惨剧的重演,却是扑朔迷离有如梦魇:“窗外的粘稠炽热的岩浆正翻滚着奇绝无匹”。“黑光被猩红取代猩红得无处不在”。“岩浆一浪接一浪地涌来楼宇飘摇不堪重压扭曲成圆形菱形与多边之形。猩红的岩浆高高涌起在一霎间定格俯视着广场中的一对侏儒”。“死气芬芳而悠长”。

这种写法突破了时空的樊篱,把对话者既置于一定的历史氛围,又超越了有限的时空,使对话者的灵魂在双重背景中直接撞击。从小说的艺术结构和文体上,也如此鲜明地标示出了动乱年代中生长起来的这一代人,与上两代人在文化背景、哲学态度、反思方式等方面的某些相异之处。“我交出敬意,交出仰慕,但我不为聆听教诲而来,再没有比死更大的教诲了。”因此,小说中找不到任何可以解释这死的现成格言或通行结论,有的只是不安分地奔突着的各种疑问、争辩和困惑。甚至这一代人也见识了太多的死,前辈的死和同代人的死。在动乱年月,“我们说到你,说到你的死和众多的死,说到苟活的我们和我们的不堪苟活”。任何有关生与死的既定解释,在他们心目中都变得苍白可疑,变得不堪信任。何况,对死的思考是永远不可能被“定格”的。既然每一个自杀者之死都向生者的生提出了质疑,那么,敢于与死者直接对话的生者,也必然坦诚地把死者看作平等的交谈对手。与《老舍之死》中处于聆听告诫的被动状态不同,作者在这篇小说里遏止不住地说出对死者之死的感想,甚至不惮于激怒死者的灵魂。

傅雷身上有太多的不谐和音。东方的恬淡与西方的浪漫激情。“你活得忧郁,焦躁,柔情,又不乏率真。”“从你手掌纵横交错的手纹中认出童年和青春,认出勤勉,正直,压抑与愤懑。认出不谙世故与洁身自好。”与老舍死前仍是“文艺界的头头脑脑”不同,傅雷早已忍辱负重多年。

你觉得冷,先生,你躲进自缚之茧,对谁都没害心,然而你只能将自己毁了。你一次又一次地毁着自己,先生,毁得如此不近人情。你将自己毁得僵硬而乖戾。唯一没失去的是你的手,那么温柔那么激越地排列出毁而不灭的心声。自己几乎没有了,你托生托言于异邦的大师。

对死者的这些话是那么不公正!死者被激怒了,扼住了“我”的手腕:“不要饶舌了!”可是“我”还是继续陈述“一代人的困惑和一代代的困惑”:“在我眼里,一个生命的尊严远远高于一橱最珍贵的书籍。书毕竟只是书。我要完整的司马迁,宁可没有《史记》。”

谈论作家的死就不能不谈论他的书的不死——然而在这里依然很难得出答案:难道司马迁的生命的尊严不正高扬在他的《史记》里么?难道作家不正是以自毁的方式来肯定了生命意志的自由么?难道没有《史记》的司马迁还会是完整的么?这里提到的司马迁与《史记》又一次触及“自杀”与“忍辱”的尖锐对立。司马迁为自己的“不自杀”辩护时提出了三点理由:第一,我是下大夫,跟卜祝、倡优之流一样,被人瞧不起的,即使自杀了也不会被人看作有“死节”;第二,既然不能在受辱之前早自引决,受辱之后再自杀就没有意义;第三,最重要的,就是还有事情没做完,“所以隐忍苟活、幽于粪土之中而不辞者,恨私心有所不尽,鄙陋没世,而文采不表于后世也”。前两点对于现代人来说已不成其理由,后者便成为人们偷生乱世的主要支撑点。当然平常人想得更多的只是父母妻子等等。实际上,当猩红的岩浆涌来,连傅雷也不再执著于他的“史记”,而如此冷静从容地弃世而去。即使有某种“事业”支撑着我们,对耻辱的忍受是否依然有一个限度?

这又是一个由伦理学转到了心理学的问题。鲁迅在《论人言可畏》一文中有一段常被引用的名言:“自杀其实是不很容易,决没有我们不预备自杀的人们所渺视的那么轻而易举的。倘有谁以为容易么,那么,你倒试试看!”人们常常引到这里为止,然而紧接着还有一段:“自然,能试的勇者恐怕也多得很,不过他不屑,因为他有对于社会的伟大的任务。那不消说,更加是好极了,但我希望大家都有一本笔记簿,写下所尽的伟大的任务来,到得有了曾孙的时候,拿出来算一算,看看怎么样。”也就是说,支撑人们活着的“理由”越是伟大,越值得怀疑。所以鲁迅说他的不预备自杀,“不是不屑,却因为不能”,真算得上是一种老实态度。

而死者向生者的反问也就变得分外严峻了:

你想过死么?

我告诉他,我曾经苦苦想过。人总会被死所纠缠,很难摆脱。

为什么不死?



我没死的理由,先生。死,可是要理由的么?

生,需要理由。

探讨死也就是探讨生。死的不讲理由便最鲜明地逼问了人们生的理由。人不可能再麻木不仁地活着。一旦我们与死者直接对话,死就不再以那种外在于我的假象而存在。死不是被命运三女神割断了生命之线,因为死属于人的生存,它是人的存在所遭受的,而且只要人存在他就不得不承担的一种存在方式。死不在生存之外,而贯穿在生存之中。“死”,作为此在的终了,是此在最本己的可能性——它是无关涉的、确实的,本身又是不确定的、不可逃脱的。“死,作为此在的终了,在这一存在者向着他的终了的存在中。”(海德格尔《存在与时间》)死不再只是“某人死了”,而是属于我的生存中的事态。傅雷的死,正是这种敢于直面死亡的死,生和死都获得了自由。人若不怕死,他便自由了。而生死作家在这一层次上的对话,就不单是对浩劫幸存者的一个严峻的逼问和反省,而且对人类生存的思想行为提出了严重的关切。

#### 四、“死并没有死去。”

“幸存是一种特殊的经历,而作为证人而幸存又是幸存中的形式之一。……幸存的价值已远远超出了幸存者的个人经验之外。”(德·普雷斯《幸存者》)回顾历史并记录下来决非个体行为,而是作者与读者之间共同参与的一次体验。当我读着这几部小说的时候,发现自己无可抗拒地被召唤,作为幸存者去一同为时代作证。我参与了生者和死者之间的对话,并且面对着我们共同的读者。

限于篇幅,我无法把这几部作品与“伤痕文学”中的同类作品加以比较,以研讨文学思考在这十年中的进展或衍变。也无法与外国作品、中国现代文学中的同类作品加以比较,以见出纵横两个方向上的同异。仅就现在讨论的三部小说的范围之内,我们首先看到的是“老中青”三代作家在处理同一题材时意味深长的差异,这差异不单在人生体验和伦理价值方面,而且也在艺术结构、文体等方面透露了出来。其次,与西方这类作品时常着眼于“人反抗束缚感和被控感的自由意志”有所不同,中国作家探讨的主要是这一行为的道德价值和社会意义,尤其强调它对乱世的抗议作用,以及与之相关的“气节”问题。如果并非身处乱世而又辱不及身,像拉法格和劳拉·马克思夫妇那样的自杀,就很难纳入这样的文化思维模式中来理解,即便理解也很难得到肯定。最后我们可以指出,这一题材中蕴含的心理内容的复杂性、丰富性,一方面由

于表现上的难度,一方面由于真人真事及意识形态的限制,而被排除于小说的艺术视野之外,便也制约了在伦理、社会、文化、哲学等其他方面深层发掘的可能性。

1987 年 1 月

原载《读书》1987 年第 4 期

# 一九八八

## 纪事

为《中国时报·开卷版》策划“一部作品两岸评”栏目,并开始接触港台文学作品,却从未想到几年后会辗转定居于香港。

## 灰阑中的叙述

### 一、“如果……”

在地上用石灰画一个圆圈,古时候,叫作“灰阑”。

《灰阑记》的故事源远流长。两个妇人争一个孩子,对簿公堂。高潮处,是到石灰圈旁边,拔河比赛。亲生母亲自然不忍心看着孩子的嫩胳膊被扯成脱臼或骨折,松了手,却反而赢了官司。于是戏台上一齐松了一大口气,所罗门王或黑脸老包,真个是英明伟大明察秋毫。

一个古老的故事,广泛流传、反复编演,终归有点什么道理。粗粗一想,《灰阑记》的故事里包含了太多的主题因子:血缘、财产、亲子之爱、正义、奸情、谋杀……千百年仍在人们身边繁衍着一出出活的戏剧。细究起来,戏的激动人心处,仍在那高潮部分:先是小孩子可能被活活扯开的痛楚和恐惧震撼我们的生理和心理;随后,戏剧性的转折又“净化”了这痛楚和恐惧,提出荒谬绝伦的拔河比赛的昏官亦在此时重放天纵英明的光彩。

古老的故事决非单向地向我们灌输道德主题和戏剧性愉悦,我们,当代的读者和观众,也不免会向古老的故事发问。因为我们自有我们的问题,不单向现实、未来,也向历史、传统、先人,寻求答案。倘若答案毫无着落,或者,不能令人满意,我们就会产生一种“操作欲望”,试图重新阐释、重新改编那些既成的古老故事。

任何改编都出自一个原始的质询:“如果……”?譬如说,德国人布莱希特的《高加索灰阑记》,询问的就是:“如果亲生母亲并不爱她的孩子呢?”这一问,结局便是,那不忍心而松了手的,却是那位辛辛苦苦哺育了孩子,带着他颠沛流离、经磨历劫的女仆了。血缘关系让位于阶级意识,让位于出自下层人的淳朴的“人性之爱”。

80年代的西西,对着这古老的故事,也有一个原始单纯的“如果”,一个由她所处的历史时空逼出来的质询,由此产生了她的决不原始单纯的,《肥土镇灰阑记》。

## 二、“玛丽个案”

据说,西西正在写“肥土镇系列”。因此,小说集《手卷》里,《肥土镇灰阑记》当格外值得注意,它可能是系列里较早的,也是较有分量的一篇小说。但是,另一篇,写作时间比它早两个月,篇幅极短的《玛丽个案》,在我看来,不单是《肥土镇灰阑记》的“前奏曲”,而且对于读解整本小说集《手卷》,也有某种“提纲挈领”、“导游图”的意味。

这一篇,正如西西的其他小说,构思和手法都是别出心裁,独树一帜。小说的“正文”极短,只有如下七句:

她的名字叫玛丽。

玛丽的母亲去世了。

玛丽的父亲成为玛丽的监护人。

但,玛丽向法院提出更易监护人的请求。

法院根据玛丽本人的意愿,指定一名妇人作她的监护人。

荷兰和瑞典,为了小小的玛丽,闹上国际法院。

一九五八年十一月二十八日,国际法院判决:荷兰败诉。

这只是一则新闻(或旧闻),而且有点语焉不详。西西遂在每一短句之后,用括弧加上颇长的注释,除对正文作必要的解释外,却也并无什么具体的描写情节的展开人物的刻画,只是建议读者,去读有关的书籍。如在“玛丽的母亲去世了”后边,小说建议:“对已婚妇人的死亡有意查根究底的人,何不去读托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》,或者,福楼拜的《包法利夫人》,又或者,索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。”又比如,在“闹上国际法院”句后,括弧里写道:“两方争夺一个孩子的故事,我们读过多少?如果你强调血缘关系,你当然读了《圣经》所罗门王的断子案,以及我国元代杂剧李行道的《包待制智勘灰阑记》;如果你重视的是对小孩的爱,那么你自然也不会错过布莱希特的《高加索灰阑记》。”这些书目开的大都是文学作品,拿“文学”给“新闻”作注,无形中,消解了“虚构”与“纪实”之间的界限,暗示了文学作品、新闻媒介、现实世界重重叠叠微妙复杂的“互文性”。但这一系列文学书目的开列,却是为了最终逼出西西胸中郁积萦绕、挥之不去的那个原始单纯的“如果”——在最后一句正文的后边,括弧里不再提供书目(无法提供):

我们老说二十世纪是法治的时代,是该尊重孩童意愿的时代,可是,我们也许就不当小孩是有意愿的人吧。万一他们有,又怎么办?……至于能够尊重孩童意愿的作品,请协助我找寻。

找不到?只好自己动手来“操作”了。于是我们有了西西的《肥土镇灰阑记》。

### 三、叙述者“马寿郎”

如果——

如果让灰阑中的五岁孩童,说说他的意愿,说说他所知道的一切,事情又将如何了结?大人先生们会给黄口小儿“发言权”么?小孩子敢在公堂上开口说话么?不说白不说,说了也白说?即便他一言不发,任人摆布,搁在石灰圈里充当拔河用的“绳子”,难道小脑袋瓜子里,就毫无感觉,毫无所思?

这便是西西(携带她所处的历史时空),向古老故事提出的质询。任何质询都具有“去蔽”的功能,千百年来包括我们在内的人们的偏见、自以为是和心理障碍被暴露,人们荒谬的生存状态被照亮。小说逼问传统,更逼问每一个活在传统中的你和我。

如今,在这座衙门之内,又重审这么一件人命关天的案件。死者已矣,要决定的可是我的将来。难道说,不是我寿郎,才是最重要的角色么?这么多的人来看戏,到底想看什么?看闯关、看脸谱、看走场、看布局的结与解,看古剧、看史诗、看叙事、看辩证;还是,看我,一个在戏中微不足道的“徕儿”,怎样在命途上挣扎,获取尊严?或者,你们来看《灰阑记》,是想看看包待制再扮一次如何聪明而且公平的京官?真奇怪,舞台上的灯光,都投射到包待制的铁脸上,那象征了所有的希望和理想么?我站在他撒下的小粉圈里,只期望他智慧的灵光?我和一头待宰的羊有什么分别?

西西的“如果”重构了整个古老的故事。情节乃至台词其实并没有多大的变化,戏还照着“古时候”那样,有板有眼地演着。站在幕边上,这个无人注意的五岁小孩马寿郎,却长篇大论,一连串无声的旁白,给这些情节和台词作着“注释”。两个叙述层面交错着展开,一是原有的对白,在舞台上发声呈现,用的仍是元杂剧的文体语言;另一个却是马寿郎的“内心独白”,一如电影里的画外音,叠加于古久的对白之上,不免掺杂了好些(西西本人的)现代语言进去,诸如“婚姻,是唯一的出路”之类。西西在宋元话本、杂剧的语言上下了相当深的钻研功夫,却也难于将这两类相隔六百年的叙述

语言融汇得天衣无缝。

问题在于,我们读者,并不太觉得五岁的马寿郎大谈“选择的权利”有什么别扭之处。我们明白这个叙述者的复杂性,他至少有三重身份:首先是故事里的那个马寿郎,一切都有他在场亲历亲见;其次则是舞台边上正在扮演“马寿郎”的马寿郎(这两重身份纠缠起来难解难分),我们经由他的耳目听到对白、看到剧情;再次便是由西西的“质询”武装起来的五岁小孩,见多识广,心明眼亮,莫说大娘、赵令史、苏模棱、董超、薛霸等一班恶人瞒不了他,就连装神弄鬼的包待制,他也有一肚子的“腹诽”。这个身份复杂的叙述者遂成功地将传说、传说的搬演以及对这搬演的批判,三者融为一体,将六百年时间也顺便压缩到了一个平面。如是,你才不会诧异,这个活在宋代(传说时间)的五岁小儿,却晓得元代“九儒十丐”的情状,又用现代思维(!),对脚本说三道四。小说一开头,叙述者就亮了底:

让我老老实实地告诉你,肥土镇不在上演戏剧,因为肥土镇本身就是舞台。一切都是真事,何需搬演。这也不是古代,而是现在。不论古代还是现代,旧的尚未过渡,新的仍未到来,这仍是一个灰昧昧的年代。

空间重叠到了一个平面:肥土镇即舞台,舞台即肥土镇。时间压缩到了一个平面:今古不分,无古无今,一切发生过了,一切仍在发生。叙述者在数重身份中跳出跳入,转换自如,他同时是剧中人、扮演者和剧评家。读者在阅读中,也不断在数重角色中移动转换:他既在剧情之内又在剧情之外;既是戏剧的观众,又是剧评的读者。这种种的“平面化”令人想起绘画上的“立体派”(奇怪的是,所谓“立体派”,干的正是将立体平面化的勾当),将另一只眼挪到这半边脸上来,以超现实手法,攫取更“真实”的现实。小说的叙述,在这方面,其实比绘画便利。因为,语言本来就是线性行进的媒介,所谓小说中的“空间感”之类,乃是经由“语言心理学”的转换才形成的。时间的“平面化”倒是小说叙述的现代发展,由此却带来叙述结构的立体化。在时间的平面上,那个活了六百年(还将活多少年?)的五岁小孩,孤立无援,站在灰阑里头,他的叙述却在努力挣出那昏暗的石灰圈儿,超越拘限他的历史时空。

#### 四、何往而非“灰阑”?

在这灰昧昧的年代,何往而非“灰阑”?

但身处香港的西西对此似有更深的感触。类似“灰阑”这样的意象,在小说集《手卷》中屡屡出现。那悬在半空中的浮城,既不上升,也不下坠,仿佛也有两只手,在拔

河,一是汹涌的海水,一是飘忽的云层(《浮城志异》)。《虎地》里交替写了香港的越南难民营的铁丝网和动物园美洲虎的兽笼。精彩的一笔是写到铁丝网生锈时,“仿佛这冰冷的金属也有生老病死”。灰阑在无古无今的年代里绵延,但它毕竟是历史的产物,有它的历史性即“生老病死”性。铁丝网上爬满淡彩的喇叭花,“如果我们侧耳细听,喇叭花里传来的也许是铁丝网绵绵不绝的絮语,讲述着它才知道的种种故事。”如果——这回是我的而不是西西的“如果”——不是“灰阑中的叙述”,而是“灰阑”自身的叙述,将会如何呢?但灰阑缄默不言,并因其不言而深蕴权威。在《雪发》中,“灰阑式意象”是小学校中的一道红墙,那是处罚“犯规”的小学生的所在,酷日照晒,附近男厕的阿摩尼亚味熏人。“顽童爬树”,或许正是一次冲出灰阑的尝试?在《奖品》里,比赛规则(连同信封中的那些题目,连同那些可观的奖品)组成了又一个灿烂辉煌的“灰阑”。走出灰阑的尝试再一次被西西用奇特的方式表现出来并加以鼓励。至于身在灰阑并钻入更多灰阑而不自觉的人和事,如《猜的二三事》中名叫“猜”的女子,不断置身于蚊帐、防毒面罩乃至盔甲之中,拒绝大自然的召唤,小说对之有不动声色的讥讽。

无往而非灰阑。实际上,叙述者无法走出灰阑,走出灰阑的是他的叙述。在小说集《手卷》的代序《羊皮筏子》里,西西告诉读者,书本就是渡她到对岸去的羊皮筏子。可是,书本不过是来自另一些灰阑中的叙述罢了。但它们告知我另一些灰阑的故事,便使我得以反视自身所处的灰阑的境况。

马寿郎站在灰阑中对剧情说三道四时,就充分显示了他的书本知识之丰富。据说,在父亲的书房里,其父就给他讲过前汉应邵所著《风俗通》里的一个故事,某官员名叫黄霸,聪明地断过一件两妇人争子之案。这五岁小孩对黑老包的最尖锐批评,其依据亦来自对这种“互文性”的洞察。亲生母亲一生逆来顺受,公堂上早吓昏了头,说不定一听号令就不分青红皂白,将儿子死拉硬拽。倒是大娘常到寺院烧香,听过《贤愚经》里大国王阿婆罗提目传断争子案的故事,哪会上你包待制的当呢?西西巧妙地将比较文学、主题学的研究成果化入她的小说叙述之中,使得“剧中人”不再对“剧本”一无所知。马寿郎在故事之中,却对类似的故事了如指掌,因而他又在故事之外。不识庐山真面目,只缘身在此山中。我们在多大程度上是自身历史的编剧、导演或观众,或只是身不由己的渺小的“角色”?求神问卜、打卦算命,或许是人们试图“预习”脚本的一种途径。而我们,身在灰阑之中,则试图倾听异时异地的灰阑中的声音(无论多么遥远而微弱),以观照自身的生存境况,同时,我们也似乎因自己的叙述汇入这些声音而(在想象中)“挣出”了灰阑。莫非,这正是“比较文学”的存在理由、基本功能?比较文学家们常说的“文心、诗心,古今相通,中外相通”,莫非正是这种想象地处理生存困境的方式的相通?

西西是如此细心地,谛听这些遥远而微弱的声音。来自图书馆和新闻传播媒介

的信息,构成西西小说的相当重要的背景或潜背景。实际上,她的小说经常援引图书资料和新闻材料来为现实体验作注释。这,甚至成为《手卷》这本小说集诸篇作品的基本结构。

## 五、短文长注

前面讲到过,《玛丽个案》可读作这本小说集的“导游图”。“短文长注”的结构屡见于集子中的一些小说。《浮城志异》是对比利时画家雷内·马格列特的十三幅油画,用别出心裁的“阐释”,连缀成一篇独特的寓言小说。反过来,这十三幅绘画倒成了这篇小说的精彩插图。《名字阿扎利亚》里,“甲”说了一句句有关南非的短语,“乙”就调动自己的知识储存为之扩展、诠释,甚至为此跑到图书馆等处去查资料。《这是毕罗索》则让电视里世界杯足球赛的画面与叙述者的亲情回忆互为注文。《手卷》里索性出现了一位“叙说者”,每一段均由一短句开头,如:“叙说者描绘了一幢大厦”,然后才接上那位“叙说者”较长的“描绘”。

我们读书时经常会碰到这样的情形:书的正文平平无奇,脚注或尾注里却掩藏了或泄露了真正令人感兴趣的东西。譬如郦道元的《水经注》,其价值就远超出他所注的那本书。实际上,倘把所有的书合起来视为一部“大书”,那么人们读到的每一本“正文”,相对于它的“注释”部分,都显得短而又短了。“红学”著作的篇幅大大超过《红楼梦》本身,只是其中一个缩小了的例子罢了。在现代社会中,我们接收纷繁的信息,大多简短、残缺不全、语焉不详,又常常无能力、无精力、无途径去查阅它们的“注文”。有些信息看来平平无奇、遥远陌生,一旦弄清其背景或潜背景,详细的注文就暴露出它们跟我们的生死攸关、血肉相连。西西小说的“短文长注”结构,或许正与我们日常经验中这隐秘的一面契合,提醒我们,未经“诠注”的一切短语、报导、指令,都是可以,而且应该加以置疑的。注释可能比正文更有内容,而一切叙述都互为注释。

西西的小说有“图书馆气息”,多少令人想起当过国家图书馆馆长的阿根廷小说家、诗人博尔赫斯。他把整个宇宙想象为一个多层的图书馆,书和书之间生生不息,任何书都由其他书的“引文”组成。事实上,“文变”不仅“系乎时”,也确实“系乎诗”——文学创造文学,书产生书。“引证”式的叙述方式,给小说带来过于冷静的书卷气、学究气,却使西西得以在一篇小说内部编织许多“小说”和“非小说”,使读者在读一篇小说的时候,不由自主地调动自己读过的许多作品进入当下的阅读。

有许多“正文”是经不起诠释的。包待制的天纵英明,被马寿郎的冷眼旁观和腹诽整得烟消云散。古老故事的讲述者们暴露出各自的局限——自以为只在看戏的人



也身在戏中,自以为高踞公堂者,其实也囿于他们自己的“灰阑”。另一方面,有些明显虚构的“正文”,经过注释,却可能变得格外真实。比利时大师的十三幅超现实主义绘画,经身居香港的西西“志”了一番,就见异不异,比现实还要现实。如果一个人脸上的笑容是正文,他颤抖的手指尖便是注释;热情的言辞是正文,冷漠的语调和眼神便是注释。正如《浮城志异》里提到的那幅画:《这个不是苹果》——线条、色彩、形状是真实的,“苹果”却是个假象。曾经有过许多叙述,还将会有许多叙述,“叙述”本身是真实的,“故事”却需经诠注——尽管,我们也只能用叙述来诠注。

那么西西是否质疑一切叙述呢?西西似乎倾向于认为,灰阑中弱小者的叙述具有较大的可信性。她捕捉、倾听这些微弱的声音,用来作为那些由“高音喇叭”发布的言辞必不可缺的“诠注”。在这喧嚣嘈杂的世界上,谁能听到这些“灰阑”中微弱的话语?谁愿意倾听它们,谁愿意肯定它们自有其不容忽视的价值?谁愿意将舞台上的灯光,分一点给那昏暗的灰阑?马寿郎在《灰阑记》中也有过两句台词——

那次,我在公堂上只说了一次话,一共说了两句。可是说了又有什么用,没有人相信我的话。别说相信了,他们根本不理。堂上的苏太守不理,他在堂上打盹哩。至于赵令史,轻轻皱了皱眉,用一句话就轻易把我打发掉了:这孩子的话,也不足信,还以众人为主。

其实,诠注是一种权力,所谓“发言权”、“解释权”是也。灰阑中弱小者的话语常常轻易地被权力者打发掉了,即使是英勇的“反注释”,也照样纳入那法力无边的“大注释圈”中,消失得无声无息。

那么,羊皮筏子真能渡我到对岸去么?微弱的声音能改变灰阑外的世界、改变公堂上权力者们的意愿么?或者,能够帮助弱小者挣出灰阑么?《名字阿扎利亚》里的“乙”,除了不买南非出口的啤酒和非洲菊,就只能看看电视新闻里黑人流血牺牲的画面。然而,“不买”和“看看”未必就等同于无所作为。《浮城志异》中的最后一幅画,窗外的人群望着我们,垂手而立,“显然不能提供任何实质的援助”,只是在观望。但是,“观望正是参与的表现,观望,还担负监察的作用”。灰阑中的叙述是对沉默的征服,是对解释权的争取,是凭藉了无数“参考书目”和人生体验,提出一个基本的质询。或许灰昧昧的年代将无动于衷地延续下去,或许正是意识到了这一点,灰阑中的叙述才不再是慷慨激昂的大喊大叫。它们是理智的、温婉的、满怀期冀又无可奈何的——在无往而非灰阑的世界上,大声疾呼显得滑稽;智性而温婉的话语,才有可能具备持久的内在的力量。

# 沙之书

## 一本奇怪的书

博尔赫斯买到一本稀罕的书,是一位上门兜售《圣经》的苏格兰人卖给他的。这是一本奇怪的书,一本“无限的书”。它既没有第一页,也没有末一页。它的页数是无限的。

我把左手放在封面上,试着用拇指按住衬页,翻开来。毫无用处。我每试一次,总有好几页夹在封面和我的拇指之间。好象它们能不断地从书中生长出来。

用同样的办法,叙述者博尔赫斯试图找到末一页,也失败了。

这是一本来自东方的书,书脊上有这样的字:“圣书”;下面是“孟买”。陌生的苏格兰人说,他是在印度的一个市镇拿一把卢比和一本《圣经》换到的。卖这本“书中之书”的印度贱民称它为“沙之书”,因为不论是书还是沙子,都没有开始或结束。

## 恒河沙数

以沙喻多、喻无限,确系东方传统。《金刚经·一体同观分》云:“是诸恒河所有沙数,佛世界如是,宁为多不?”南朝沈约的《千佛赞》曰:“前佛后佛,迹同转车……能达斯者,可类恒沙。”恒河在印度意指“天堂流下来的河”,故恒沙不仅喻多,而且喻“佛世界”的繁复无限。无限,不仅仅是多,而且是全,是完美,是永恒,是绝对,是生生不息。是“一切的一切”……

追求无限,把握无限,似乎就成了对人类神秘而不可抗拒的诱惑了。

博尔赫斯的另一个短篇《巴别图书馆》里,宇宙的形象是一个“由数目不明确的、也许是无限数的六面体回廊构成”的图书馆。人们在其中四处漫游,为的是寻找他们心目中的那本唯一的书,也许是一本“目录的目录”。他们徒然地向各种不同的方向走了一个世纪。“有人提出一种退一步的方法:为了找到甲书,先查阅指明甲书所在地的乙书。为了找到乙书,先查阅丙书。就这样查阅下去,一直到无限……我就是在这样的冒险中浪费和消磨了我的岁月的。”

我也每天在读、在写。有时会问自己,是不是每一个人都在不倦地寻找一本心目中的“唯一的书”呢?

以“全部”代替“无限”

有时人们试图用有限来证明无限。

巴别图书馆里终于有一位天才的图书馆员注意到,所有的书籍,尽管形形色色,各不相同,却包含同样的要素:空格,句点,逗点,二十二个字母。因此,这个图书馆是完全的,它的书架上收藏着二十多个书写符号的全部可能实现的组合,或者全部可能表现的一切,包括所有的语言文字。

所谓全部,指的是:将来的详细历史,大天使们的自传,图书馆的准确目录,上千上千的假目录,对这些目录的虚假证明,对真目录的虚假证明,诺斯替教的巴西利德福音,对这个福音的注释,对这个福音的注释的注释,你的死亡的真实记叙,每一本书的所有各种语文的版本,每一本书在所有的书里的窜改。

由有限构成“全部”尽管不是无限,却因其数量庞大而使人眩惑。然而一旦引入时间维度(“将来的详细历史”、“你的死亡的真实记叙”),这“全部”是否可以穷尽就变得可疑了。因为时间是否有始终,尚未得到证明。

但是,“全部”毕竟是令人兴奋的。

巴别图书馆里的人们就是这样。“一旦宣布说,这个图书馆收藏着全部的书籍,起初的印象是出奇的幸福。每一个人都觉得自己是一份未触动的秘密财宝的主人。”

这当然是一种错觉。

## 两种忧虑

身处“全部”之内的人尚且感到出奇的幸福,从外部掌握了“全部”的人就更不用说了。买到“沙之书”的叙述者如获至宝,把宝贝藏在他喜爱的那套残缺的《一千零一夜》的后面。

试想,一本“无限的书”包罗万象,应有尽有!

然而,幸福感并不持久。首先,“在占有它的那种幸福之外,又加上了怕它被窃的恐惧,然后又担心它并非真正是无限的。这两种忧虑,增强了我原来的厌世感。”

这两种忧虑乃是人情之常。得了宝贝无非一怕它失去,二怕所得为赝品。更深刻的忧患却是:你并不能占有无限,而是无限占有了你。

叙述者在失眠的夏夜断断续续地读“沙之书”,逐渐发现这本书是可怕的。

## 失却意义

可怕。为什么?

“无限的书”是无法检索的。那位卖书苏格兰人仿佛自言自语地说:“如果空间是无限的,我们或许是在空间的任一点上。如果时间是无限的,我们或许在时间的任一

点上。”以无限为尺度时,我们无法在具体时空中定位。在“无限的书”中,页码失去了意义。某一页上有幅小小的插图,是用钢笔和墨水画的一只铁锚。合上书,立即翻开来,你再也找不到这幅插图了。仿佛有一条船起走了这只锚,航进茫茫海洋,无影无踪。在“无限”中,一切有限之物都是瞬息生灭,不再重复。

书页之间的区别在“沙之书”中也可能失去了意义。每一粒沙子诚然都是各不相同的,但当它们的数量是无限的时候,谁愿意去区分它们,谁愿意去尊重它们的个性?书页互不重复,然而你无法判断哪一页更值得读、更好、更重要、更有用、更美妙,或者相反。你耗费生命在读,却一无所获。

### 生长与繁殖

书页或书本身的生长和繁殖也是可怕的。

在另一篇小说《神写下的文字》中,博尔赫斯写了一个被囚禁的神庙祭司,他做着奇怪的梦:“有一天或者有一夜——我的白天和我的黑夜之间,还有什么区别?——我梦见监狱地上有一粒沙子。我没有在意,又睡着了。我梦见我醒来,地上有了两粒沙子。我又睡着了,梦见有三粒沙子。就这样,沙子不断地增加,直至充满了监狱,我就在这个沙子的空间里死去。”这是个“沙之梦”,又是个“梦中之梦”。不仅有沙子的生长和繁殖,而且有梦的生长和繁殖,一个梦套着一个梦直至无穷。

囚徒明白自己是在做梦,以极大的努力醒了过来;但醒了过来仍有无数的沙子使他窒息。有一个人对他说:“你并没有醒过来,你只是回到前一个梦中罢了。这个梦又在另一个梦中,就这样直到无尽无休,其数目就是沙子的数目。你要退回去的路是没有尽头的,在你真正醒来之前,你就要死去。”

书的生长和繁殖,或者说“叙述”的生长和繁殖,不也正是这样吗?《巴别图书馆》里就讲到了“准确的目录”、“上千上千的假目录”、“对假目录的虚假证明”、“对真目录的虚假证明”,目录的目录、福音、对福音的注释、注释的注释、每一本书的各种语文的版本,每一本书在所有书里的窜改等等。信息爆炸。印刷垃圾。精神环境污染。

无数的沙子令我感到窒息。

### 为学日益,为道日损

我们的古人庄周先生令人钦佩地很早就谈到“言”即“叙述”的生长繁殖将造成的“乱”。

天地与我并生,而万物与我为一。既已为一矣,且得有言乎?既已谓之一矣,且得无言乎?一与言为二,二与一为三。自此以往,巧历不能得,而况其凡

乎！故自无适有，以至于三，而况自有适有乎！无适焉，因是已！

本来是物我同一的，一旦有所言，就分出了“言”（能指）与“所言”（所指），再加上产生此二者的那个本源的“一”，就成了三。再发展下去，连善于推算的人都无法统计了，不得了。

怎么办？庄子提出的对策是区别对待，“六合之外，圣人存而不论；六合之内，圣人论而不议；春秋经世先王之志，圣人议而不辩。”存、论、议、辩，计划生育。

可是连庄子本人也做不到。老子是计划生育模范，五千精妙，仅此而已。庄子却汪洋恣肆，内篇七，外篇十五，杂篇十一，不管能否都算在他的名下，反正是从他那里繁殖出来的。

“言”是出了瓶口的魔鬼。以言灭言，反增加了言的数量，前言不去，后言又出，言中有言，言外有言，言间更有言，生生而不息。恰如药物中毒，唯药可解，而解药亦药也，凡药亦皆有毒性也。

在“能指”的包围中，我们丧失了“所指”。老子曰：“为学日益，为道日损。”我们离那个本源的“道”，是越来越远了。

### 敬畏“无限”

同类事物的不断繁殖生长，是博尔赫斯的小说中反复出现的主题：小石片、镜子中的映像、梦、迷宫中的小径、向上和向下旋转的楼梯、书页等等。从这些意象中读解出“有限与无限”、“全部”、“宇宙论”、“生死起灭”一类思想，是不难理解的。

你可以不同意他的神秘主义和不可知论，然而，对宇宙、对无限、对神圣的那种“敬畏”之心，还是深深地打动了你。

### 为何仍写？

1986年，博尔赫斯去世。那年我正好去了一趟布宜诺斯艾利斯。电视台重新播放了这位八十七岁老人生前参加的一次晚会，这是专门为他举行的一个专题节目。演员们朗诵他的诗歌，跳探戈舞，演唱高卓民谣。这位失明的高龄作家安详地坐在一桌子旁，冷静地回答节目主持人妙趣横生的提问。

我想起阿根廷政府曾经任命这位盲人为国立图书馆馆长。他苦笑说：“上帝同时给予我八十万册书，与黑暗。”

我每想起小说《沙之书》的结尾。叙述者在失眠之夜意识到这本书的可怕之处：“我已经只剩下很少几个朋友了，现在连他们的面也不见了。我成了这本书的囚犯，几乎不再出门。”他便想到火，但是又怕一本无限的书在燃烧时也许同样是无限的，因

而会使这个星球被烟所窒息。他想起在什么地方读到过：隐藏一片树叶的最好的地方是森林。他便走到国立图书馆去，神不知鬼不觉，将那本沙之书扔在地下书库的一个尘封的书架里了。

叶落归根。来自尘土，归于尘土。中外格言中有关人的生死的，其意思相通者不少。博尔赫斯为了几个朋友，弃沙之书而不读。那么他的写作，是否又不过给人间世增添几粒沙子而已呢？在小说集《沙之书》的小序里他说：“我不为少数精选的读者而写，那对我毫无意义；我也不为谄媚柏拉图式的唯心的整体，所谓‘大众’而写。我并不相信这两种抽象的东西，它们只被煽动家们所喜欢。我写作，是为了我自己和我的朋友；我为减轻时间消逝之苦而写作。”

#### 此时此地

不会有兜售《圣经》的苏格兰人来敲我的门。几十年前或许曾有过夹着蓝布包袱的书铺伙计，敲过住在燕园的教授的门，小心在意地说：“有一部明版的……老板让带来给先生瞧瞧。”如今敲门成交的是另一类货色：拿粮票换新鲜的鸡蛋、花生米、丝棉胎、竹席。对于把握了“无限”的神祇而言，我们可以是在时空的任一点；对于只占了“有限”的凡人而言，我们只生活在“此时此地”。

而斗室里的书，却也在悄然生长，包围了你，挤占你的空间，消耗你的生命。浩浩乎平沙无垠。

星期天早晨，总有一个中气充沛的声音扰人清梦：“收废品 t ——有酒瓶玻璃瓶的么——有旧书本旧报纸的么——”你提了一捆读过的书走下楼去。精神变物质。换了钱，买得新鲜鸡蛋和花生米。

1988 年 9 月

原载《芒种》，1988 年，期数不详，曾获该刊散文奖

# 一九八九

## 纪事

五月,到嘉定开“新时期文学十年”研讨会,与刘恒、钱宁同机返京。大白天的,没有地铁也没有公交车。刘恒借给我一辆 28 寸自行车,歪歪斜斜从市区骑回北大。

## 演戏或者无所为

莎士比亚如是说:

世界是一座舞台,  
男人和女人只是舞台上的演员。  
他们有命定的上台时间和下台时间;  
每个人在台上演出各不相同的角色。

世界大舞台,舞台小世界。这不算什么独特新颖的比喻。世界上各民族历史上曾经如是说的名人与无名之人不胜枚举。对莎士比亚这位剧作家来说,将人们视同演员、世界视同舞台、人生视同演戏,肯定是极自然的事。莎翁“随心所欲”地将许多古罗马人和古英国人赶上了舞台,让他们走来走去,恋爱、厮杀、玩阴谋诡计和一个接一个地死去。这种消解历史真实和戏剧的虚构做法,曾使三百年后的另一位大文豪托尔斯泰颇感恼火。

### 一、真中有假,假中有真

表演、演戏、扮演,是“真中有假,假中有真”的一种人类行为,其真假互渗互补乃至互相颠覆的性质,是戏剧葆有永久的魅力的根本原因之一,但也决定了演员的职业、社会地位等等在文化系统中一直处于尴尬的、沉浮不定的境况。真/假的二项对立是文化-权力结构中极为重要的秩序编码,通过对前者的肯定和对后者的排斥维持了结构的运作。台上/台下,戏里/戏外,角色/演员,脚本/现实,诸如此类的划分无

不由真/假的二项对立衍生而来。电影《舞台姊妹》中的一句台词曾因60年代“革命大批判”而脍炙人口：“台上认认真真做戏，台下清清白白做人。”混淆了台上和台下，做戏和做人，就会被看作反常。鲁迅曾在他的杂文里设想过关云长端着青龙偃月刀从戏台上一直唱回家里去的滑稽情景。“你表演得很成功！”这句话倘是评价一位演员的劳动，那是对他的努力的嘉许；倘在日常生活中运用，则成了一句刻毒的挖苦了。由此可知，上述诸种二项对立实际上无时不在自我消解之中。假戏真做，真戏假演，真真假假，假假真真，一方面颠覆着“文化-权力结构”中的刚性秩序，另一方面也润滑着、丰富着、弥补着这一秩序。

## 二、自娱/娱人

表演的另一尴尬的、沉浮不定的性质植根于“自娱/娱人”这一二项对立之中。作为一种游戏、一种想象的置换、一种技艺的追求、一种真诚严肃的创造，都属于“自娱”（“自我满足”、“自我欣赏”一直到“自我实现”诸层次）的方面。然而“观众”的存在或介入破坏了这种理想化了的假定。日常生活中经常使用的一句问话揭示了这二者必然的相依互渗互斥：“你做戏给谁看？”显然，“娱人”（从“卖座”、“票房价值”一直到“知音”诸层次）的一面给表演带来了奉献、屈从、魅惑、鼓动、号召、迎合等等暧昧不明的因素。当歌星们拿着话筒甜甜地说一声“希望你能喜欢”，在观众中激起的是复杂交织的情绪和感觉。明星崇拜的心理情结中交融着自卑和自傲。如前所说，这也决定了演员的职业、社会地位等等在文化-权力结构中的尴尬的、沉浮不定的境况。

因此，文章开头所引莎翁如是说，换一个角度看就会引出截然相反的观点。司马迁的《报任安书》里谈到：“仆之先人非有剖符丹书之功，文史星历近乎卜祝之间，固主上所戏弄，倡优畜之，流俗之所轻也。”太史公的愤怒在于“主上”和“流俗”都把像他和他的先人这样的文史专家视同“倡优”，加以戏弄，加以轻视。德国社会学家达伦多夫把历史上宫廷中的“俳优”（Fools）看成现代知识分子的前身。太史公的愤怒亦可作为这一论断的一个微弱的佐证（参看余英时《中国知识分子的古代传统——兼论“俳优”与“修身”》）。与司马迁的愤怒相反相成相回应的是一千三百多年后，元代太医院里的一个医生关汉卿的嬉笑怒骂。那支著名的曲子《南吕一支花·不伏老》，自嘲而又自负地标榜了他在“烟花路儿上”的多才多艺和死不改悔。明代臧晋叔《元曲选·序》说关大夫“躬践排场，面敷粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞”。有人将此看作元代“士”（知识分子）社会地位低下的一个表征。从我现在的角度，我想指出司马迁和关汉卿对“俳优”身份的两面的不同强调。太史公耿耿于怀的是“娱人”一面里的消极因



素,被戏弄、被轻视、被狎侮。关太医却渲染了那溢出了正统规范的自由自在的“自娱”一面——但又何尝不是无法进入那规范的一种牢骚呢?

倘把知识分子定义为“既在社会秩序之内,又复能置身其外,自由地批判现实的阶层”,则“俳优”们假借“娱人”的方式肆无忌惮地实现这种批判的自由的事实就值得重视。司马迁的《滑稽列传》不但写了优孟、优旃之流,也写了俳优型的知识分子如淳于髡(此人名列齐国的稷下先生,是当时的“国际知名学者”,声望很高的知识界领袖),汉武帝时的东方朔亦属此型。他们的共同点便是“言谈微中,亦可以解纷”,寓严肃的批评于嬉笑怒骂的“娱人”之中。由于用这种方式进行批判,常常能得到帝王权贵的赦免、接受并且传为佳话。史书上此类佳话可以说从未中断过。前面讲过,真真假假、假假真真、自娱娱人的表演润滑了批判的摩擦力却无损其锋芒。西欧文化中的“弄臣”、俄罗斯文化中的“颠僧”、中国文化中的“狂夫”(“狂夫之言,圣人择焉”),似乎都在某种程度上享有讲出真实看法的特权——他们可以在表演即假扮的情况下说真话而不受惩罚。如晋国的优施所说:“我优也,言无邮。”(《国语·晋语》二)“邮”是“尤”的假借字,意即俳优说什么都是无罪。人们甚至可以从这个角度来理解近年来中国文坛上的“报告文学热”或“纪实小说热”。

但是,以“装傻”(西方的“Fools”另有“愚人”的含义,亦即说真话的傻子)、“佯狂”或“扮演”的方式来进行批判,到底在何种意义上是“自由”呢?淳于髡、东方朔是否内心深埋着与司马迁同样的痛苦?反过来说,司马迁写《滑稽列传》时是否亦正与之同具身世之感?问题的悲剧性可以分作两层:一是在权力结构中“真话”被迫以“表演”的方式说出,严肃之举被迫变成了装疯卖傻;更深一层的悲哀在于,一切“话”(无论“真话”“假话”)进入权力结构之后都被迫变成真假莫名的“表演”!当司马迁在他的《史记》里使用种种“曲笔”、“微言”、“春秋笔法”时,一方面完成着支撑他屈辱地活下去的先人事业,一方面是否同样屈辱地意识到,这一切在权势者和“流俗”眼中无非是“表演”而已呢?

话语屈从于权力而被扭曲为表演,表演便也“污染”了所有话语,在“权力场”中,你无所逃遁。这样一种宿命般的痛苦,一种内心拂之不去的“表演感”,不仅困扰古人,而且在现代知识分子的心路历程中,呈现更为深刻的、令人震撼的景观。

### 三、拒绝表演以报复看客

我在这里仅以鲁迅为例。周树人,这位仙台医科学校的中国留学生后来弃医从文,原因当是多重的。但先生本人将之简化为一个极富戏剧性的视像刺激——“幻灯

事件”。据说鲁迅看过的有关日俄战争的幻灯片有二十张,日本的学者们近年多方寻查,目前只找到十五张,但鲁迅在《呐喊·自序》里提到的那张却不在其中,——可能是在未找到的五张之内。鲁迅曾用“认真”二字嘉许日本民族,确为透彻了解彼邦文化之论,从幻灯片这件事上也可见一斑。但认真过了头可能有“过于执”之弊,譬如在未找到那些幻灯片之前宁愿把“幻灯事件”看成文学家的虚构便是。退一步说,即使“事件”出于虚构,那么虚构这“事件”本身亦构成了一个“事件”,其史料价值大大超过了那张可能实存过的幻灯片。因为,在鲁迅的小说杂文、散文诗和书信中,“示众”这一现象已获得极为丰富多样的阐释和重构,成为20世纪中国文学史、文化史和思想史中极重要的一个话语事件。

极大地刺激和震撼了周树人心灵的这一视像,成为鲁迅艺术创造中的“中心图景”。“示众”——这一场景中蕴含的戏剧性和文化、思想、心理信息被他反复挖掘、组合、阐发。“看/被看”的二项对立旋转出20世纪中国文学中最深刻而悲哀的主题网络。主题中“看客”的这一面已在许多研究者的论著中得到分析,其实表达得最透彻的还是鲁迅本人的一段话,这段话恰好出自有关易卜生的那部名剧的讲演之中:

群众,——尤其是中国的,永远是戏剧的看客。牺牲上场,如果显得慷慨,他们就看了悲壮剧;如果显得穀谷,他们就看了滑稽剧。北京的羊肉铺前常有几个人张着嘴看剥羊,仿佛颇愉快,人们的牺牲能给他们的益处,也不过如此。而事后走不几步,他们并这一点愉快也就忘却了。对这样的群众没有办法,只好使他们无戏可看倒是疗救。(《娜拉走后怎样》)

由此可以引述一系列人所熟知的命题和片断,“哀其不幸,怒其不争”呀,“国民性批判”呀,等等。那么,从“被看”的这一面看呢?由于“看客”的存在,使一切牺牲都化为“演戏”,化为残忍的娱乐的材料,这恐怕是“示众”场景中同样令人惊悚的主题要素。作为知识者和先驱者的鲁迅,不能不时时意识到自己的“被看”,意识到身处“庸众”快意的目光包围之中。这种包围销蚀着知识者或先觉者一切真诚的努力,使之变得毫无意义、空洞、无聊和可笑——这种想法对于曾写下“我以我血荐轩辕”这样热烈真诚的诗句的周树人来说,不能不是一个可怕的、纠缠一生的致命折磨。在最能体现鲁迅意识中矛盾、冲突、绝望和恐惧的散文诗集《野草》里,“拒绝表演”的意念强烈地表露出来。《复仇》中那对裸体男女在意欲鉴赏其拥抱或杀戮的无聊的路人的围观中停止了动作,于是这些无聊的路人便觉得更加无聊,以至于“干枯到失了生趣”,也在无聊中老死了。那依然干枯地立于旷野上的裸体男女,便反过来“以死人似的眼光,赏鉴这路人们的干枯”。鲁迅在这里

颠覆了“看/被看”的既定结构,把这种颠覆作为一种“复仇”——如前所引的,“使他们无戏可看倒是疗救”。拒绝表演,停止动作,并且反过来看“看客”们的看——实际上,鲁迅小说散文诗里时常有一个暗含的叙述者或“视点”,勾勒出麻木而无聊的庸众时,这些“看客”本身也就正在被这暗含的作者所“看”,犹如那张幻灯片里的围观者正被一双医科学学生的眼睛所看那样。然而,叙述这“看”便已不同于那单纯的“看”,叙述便已是一种话语实践,故而也可能化作一种可被看的“表演”。因为任何叙述都已包含了被阅读的可能性,阅者,看也。同样,拒绝表演也是表演,停止动作也是一种静止动作。具有如此顽强而可怕的同化能力的黑洞般的深渊,绝不只是庸众或看客们的存在,而是如前所述的“权力场”——说到底,“看客”们,无聊、麻木、残忍、冷漠的看客们,也是几千年专制权力的伟大治绩。

因此,使鲁迅这样的知识者始终被内心深处的“表演感”所纠缠的,除了被庸众无聊而娱乐性的目光所“看”,更主要的是被那阴沉的、自恃强大而默不作声的、无所不在却又无法找到的敌对的目光所“看”。鲁迅把它叫作“无物之阵”,它有点像卡夫卡的“城堡”,但较积极的是其中有一个“举起了投枪”的战士。“无物之阵”却使投掷化为一个无意义的姿态,并使这战士在阵中衰老、寿终。“叫喊于生人中,而生人并无反应,既非赞同,也无反对,如置身无边际的荒原,无可措手的了,这是怎样的悲哀呵,我于是以我所感到者为寂寞。”“我感到未尝经验的无聊。”(《呐喊·自序》)无聊感来源于行为和实践的“意义”突然崩坍,有如在看电视时突然将音量控制钮调到零点,画面上的口唇翻动立即显得滑稽。对鲁迅来说,当那种强权的控制和权力的争夺甚至来自以反抗强权为宗旨的解放力量内部时,这种无聊感或“表演感”就更具悲剧性了。这一点可以解释许多有关鲁迅与革命组织之间的那些令人悲观的看法。譬如鲁迅刚参加左联并在成立会上讲了话不到一个月,在1930年3月27日给章廷谦的信中,便称左联的作家为“茄花色”,并写道,自己作为梯子被他们利用倒无关紧要,但他们好像连把自己当梯子利用的能力也没有。

捷克作家米兰·昆德拉在更靠近哲学层次上把类似的“无物之阵”归结为一个抽象而简捷的词:“媚俗”。“无论何时一旦某个政治运动垄断了权力,我们便发现自己置身于媚俗作态的极权统治王国。”在这个王国之中,正如在“无物之阵”中所见的是一式的点头和绣着好花样和好名目的旗帜和外套一样,这里所见的全是“幸福的热泪”、“令人迷惑不解的微笑”,群体性的热情或激动、纯洁和崇高等等。而人们为了逃避“生命中不能承受的轻”,总是被这动人的媚俗所制约。“我们中间没有一个超人,强大得足以完全逃避媚俗。无论我们如何鄙视它,媚俗都是人类境况的一个组成部分。”媚俗的极权统治使抗议也变成了表演,变成了媚俗之一

种,然而人们却被判决了只能在演戏或者无所为中作出选择。现代传播媒介使表演更为容易和现成,电视摄像的选择和剪辑将使一切“现实”都呈现媚俗所需要的戏剧性——想起本世纪初仙台的幻灯,真是今非昔比。米兰·昆德拉笔下的“看客”们也远非麻木而冷漠的,而是会被诸如“一个美国女演员抱着一个亚洲儿童”之类的画面感动得什么似的。

## 四、求乞与被求乞

回到鲁迅的例子。我们知道鲁迅一向对“抗议”或“请愿”抱怀疑态度。早在留学日本的时代,徐锡麟被杀的消息传到日本,有人提议打电报抗议清朝政府时,他表示不赞成。(周遐寿《鲁迅的故家》)1933年5月丁玲被国民党特务绑架的事件发生时,他也说:“丁事的抗议,是不中用的,当局那里会分心于抗议。”(330626致王志之信)通常把这些都理解成鲁迅对权势者不抱丝毫幻想,当然是有道理的。但正有更具鲁迅气质和态度的心理原因在。《野草》中一首曾被歧义纷出地加以诠释的散文诗,可能提供理解这一点的“钥匙”,那就是《求乞者》。这首诗的结构有点像“太极图”,先是“我”被求乞——

一个孩子向我求乞,也穿着夹衣,也不见得悲戚,而拦着磕头,追着哀呼。

我厌恶他的声调,态度。我憎恶他并不悲哀,近于儿戏;我烦厌他这追着哀呼。

(……)

一个孩子向我求乞,也穿着夹衣,也不见得悲戚,但是哑的,摊开手,装着手势。

我就憎恶他这种手势。而且,他或者并不哑,这不过是一种求乞的法子。

我不布施,我无布施心,我但居布施者之上,给与烦腻,疑心,憎恶。

接着“太极图”的另一半旋转了出来,“我”设想自己也成了这“四面是灰土”的“剥落的高墙”下的求乞者。用怎样的声调和手势求乞?将得到怎样的布施?结果恐怕也是一样的:“我将得不到布施,得不到布施之心;我将得到自居于布施之上者的烦腻,恶心,憎恶。”结论只能是——

我将用无所为和沉默求乞!……

我至少将得到虚无。

大约鲁迅深深意识到在权力结构中,穷者的“抗议”或“请愿”只能等同于“求乞”,得到的将只会是烦腻、疑心和憎恶,因为无论何种声调和手势都会被视作“装扮”、“儿戏”,即表演。如此,遂选择了“无所为”和“沉默”,得到的“虚无”便也是仅存的“实有”了。

## 五、知其不可而为之

但是鲁迅毕竟没有选择“无所为”,这有数百万言的译著以及众多曾参与“伟大进军”的事迹为证,尽管给朋友的信中,他屡在诉苦之后,说是也要“玩玩”了。因为,“无所为”的实际结果,就是从舞台上跌下来,沦为无聊的看客中的一位,甚至权势者的不自觉的帮闲或同谋,这也许更令人悲哀。鲁迅在1934年的一封信里谈到前面引的《复仇》,说:

我在《野草》中,曾记一男一女,持刀对立旷野中,无聊人竟随而往,以为必有事件,慰其无聊,而二人从此毫无动作,以至无聊人仍然无聊,至于走死,题曰《复仇》,亦是此意。但此亦不过愤激之谈,该二个或相爱,或相杀,还是照所欲而行的为是。(致郑振铎,见《鲁迅书信集》)

天地大戏场,戏场小天地。这也是鲁迅数次引过的联语。人既无所逃乎天地之间,亦无所逃乎戏场之间。表演成了一种宿命,则唯有“照所欲而行”,“与黑暗捣乱”,尽量演得成功一点。当然,仍免不了内心时时被“表演感”袭来,疑幻疑真,感觉到自身的可笑的吧!也许,在现代媒介中,台上与台下,现实与虚构,角色与演员等等的对立正在趋于消失。总有一天,这些对立会被视为历史的神话?到那时,日常生活中说某人“表演得很成功”将不再是刻毒的挖苦而是由衷的嘉许?但是至少直到今天,“表演感”仍然深刻地困扰着以自由地批判为己任的知识者们,使他们在无聊、沮丧、绝望中挣扎,在无边无尽的寂静中竭力拯救自身行为的“意义”。问题在于要对沦为“赏鉴的材料”的危险有一种警觉。法国人罗兰·巴尔特引述过一位导演的遗著中的一段话:

我想,在行动之前,人们在任何情况下,永远不应该惧怕权力和文化的吞并,应当像这种情况并未存在一样我行我素;但在行动之后,应当清楚在多大程度上自己不可避免地被权力利用了。这样,如果我们的真诚和必然性判断被操纵和奴役,我们应当有勇气断然地抛弃它。(《罗兰·巴尔特讲演录》)

这当然不失为反抗宿命的一个有益的劝告,以表演拒绝表演,以成功的表演反抗“无物之阵”的扭曲,或许是被抛入“天地大戏场”的人们唯一的摆脱困难的方式。然而,激荡我们的仍然是亘古以来屈辱着折磨着嘲弄着知识者的大恐惧——“你做戏给谁看?”

1989 年 2 月

原载《上海文论》1989 年第 5 期

# 语言洪水中的坝与碑

## ——重读中篇小说《小鲍庄》

### 一、文学批评即重读的艺术

重读一部作品,对你来说意味着什么?

罗兰·巴尔特在《S/Z》一书中说了这么一句话:

所谓重读,是一桩与我们社会中商业和意识习惯截然相反的事情。后者使我们一旦把故事读完(或曰“咽下”),便把它扔到一边去,以便我们继续去寻另一个故事,购买另一本书。这种做法仅仅得到某些类型的读者(如儿童、老人和教授们)的宽容。而本文开宗明义提出来的却是重读,因为只有它才能使作品文本避免重复(不会重读的人只能处处读到相同的故事)。

最后一句括号里的话需要略作解释。即用即弃式的阅读其实读到的总是“我们自己”,从一个文本中理解到的仅仅是我们以前已理解的东西,一个定式,一个已研读过的固定文本。也就是说,不同故事的消费等于同一故事的重复。意识到文本对“自我”的挑战,意识到对文本实行“再生产”的可能性,意识到从同一故事中产生无穷无尽的故事的诱惑——这一切都只有经过重读才能做到。正是在这一意义上,美国人芭芭拉·詹森声称:“文学批评之为文学批评,或许可称作重读的艺术。”罗兰·巴尔特将文本分为“可读的”和“可写的”两类:不能继续创作的,是“可读的”;还能继续创作的,则是“可写的”。其实,我们不妨把“可写性”理解为“可重读性”。如果说第一次阅读时我们多少处于被动接受的状态的话,重读却往往是一种主动的、有目的的操作。而且,正如罗兰·巴尔特自己的重读实践所昭示的,区分“可读的”和“可写的”两类文本,远非最初设想的那么容易。《S/Z》一书恰好把巴尔扎克的中篇小说《萨拉辛》从“可读的”文本转换成一个“可写的”文本。文本的“可写性”决非先天注定的——它取决于我们正在重读它这一操作实践本身。罗兰·巴尔特的理论后继者已经表明:任何文本都是“可写的”,每一个故事都从“内部”分裂成若干个故事,并呈现复杂纷纭的联结方式,又由于“互文性”而播散到“外部”更复杂纷纭的故事网络深处。

但是,上述解构主义的抽象理论并不能回答一个具体问题,即,你为什么重读这一部作品(比如说《萨拉辛》或《小鲍庄》)而不是另外一部?也不能回答另一类问题,

例如,为什么这一部作品比另一部作品在历史上获得了更多的重读?

实际上,把“重读”视为纯粹的语言游戏,把它封闭在纸面上,将表明不过是一种貌似激进的怯懦。重读(亦即“文学批评”),无疑是一种米歇尔·福柯所说的“分析推理实践”,是一件我们正在做着的事情,与我们的实际生存方式不可分离地交织在一起。它发生于、定位于具体的历史时空,而且始终被实践者的目的、需求、欲望、无意识、价值体系所渗透。因此,回答前边提出的问题必须意识到,在语言之外的什么东西已经卷进了我们的重读之中。不管你是否愿意承认,在我们的重读实践中,那些被认为早已拆卸得支离破碎的东西,诸如“确定性”、“现实”、“同一性”、“文学史”之类,总是在某一瞬间重又暂时而顽强地凝聚起来,用以解释、证明、辩护你业已做出或正在做出的选择。

那么,重读《小鲍庄》,对你意味着什么呢?

## 二、“拟神话”与“叙述的原罪”

《小鲍庄》的“正文”之前有两段文字:“引子”和“还是引子”。第一段文字的小标题宣告了叙述本身的开始和所述故事的开始,第二个小标题却延宕了这双重的开始,或者说重复了这双重的开始——“还是”二字有点恶作剧意味,暗示了好戏的迟迟不开场或迟迟不开场的准是好戏。“引子”和“正文”的悖论关系在这里暴露无遗,“正文”的开始被一再延缓却使我们得以滞留于作品的开始之中。“引子”通常被视为无关紧要的可以跳过不读的“闲话”(“闲话休提,言归正传”),却又因其置于篇首且具有先导作用(引者,导也)而不容忽视。“引子”时刻意识到与“正文”的不平等关系,意识来自量(篇幅)、位置(被排挤到边缘)、身份(“闲话”)等方面的压力,因而摆出一副伪谦卑的高傲姿态。“还是引子”是“引子”的自我强调,“引子”的后援,因而扩大了它与“正文”之间的暧昧的裂痕,使自身的重要性增值。然而,当它这样做的时候,却暴露了自身的分裂和内讧。“引子”被“还是引子”挤到了更加远离“正文”的边缘,成为“闲话的闲话”。“还是引子”则因其对“正文”的僭替而冒犯了阅读的期待,夹在“引子”和“正文”之间左右为难。这样,《小鲍庄》采用了使叙述充分延宕和分裂的策略来开始,实际上显示了自身的“可重读性”——在“引子”、“还是引子”(以及后来的“尾声”、“还是尾声”)与“正文”之间,无数缝隙和空白为生产性阅读创造了可能。

“引子”和“还是引子”是两则“拟神话”(如果你有辨别真假的癖好,也不妨称之为“伪神话”)。它们叙述了一般神话所包含的那些主题因子:天灾(洪水)、家族的起源、地貌的形成、罪与罚与救赎,等等。神话是凝聚一家族、一部落、一民族之大希望和大



恐惧的一整套象征体系。有关起源的神话解释了人们的来源、生存的合理性、活下去和繁衍下去的根据。有关罪与罚与救赎的神话则解释了人们所面对的种种困境、必须要在这些困境中生存的理由和必将摆脱困境的允诺。无论原始神话还是当代神话,都具有这两方面的功能,以维系一个社会体系的运转。《小鲍庄》的拟神话采用了匿名的叙述角度,王安忆解释说:“我想讲一个不是我讲的故事。就是说,这个故事不是我的眼睛里看到的,它不是任何人眼睛里看到的,它仅仅是发生了。发生在那里,也许谁都看见了,也许谁都没看见。”(《我写〈小鲍庄〉》)神话的匿名叙述赋予自身一种神秘的、自然的和理所当然的性质,从而拥有令人敬畏的、毋庸置疑的权威。小鲍庄的村民们不自觉地被笼罩在这个权威的阴影下,用这一套象征体系的符码来解释他们的生老病死、婚丧嫁娶、天灾人祸、仁义道德、善恶美丑。然而正是王安忆自己戳穿了拟神话的匿名叙述性,她在上述引文后紧接着说:“也许,事情从一开始就注定了不会有结果,全是徒劳,因为一个人是永远不可能离开自己的眼睛去看世界的。”

这讲的是作家自身的叙述困境,倘若从生活在拟神话权威阴影下的小鲍庄村民的角度来看,那么,一个“拟”字便已昭示了这套符码的人为性,它是否那么天经地义、那么“自然”,都是值得质疑的。当然,只有在受到另一套符码的撞击时,质疑才可能产生,这点我们放在稍后讨论。两个“引子”自行揭示了“神话”或“类神话”的虚构性和人工制作过程:只要我们使用匿名的叙述角度,使用“九百九十九天”、“七七四十九天”一类神秘的数字以及别的习用语汇,来讲述有关起源、罪与罚与救赎的“历史”,就足以建立起一套自行运转的象征体系,来规范人们的言行举止、恐惧和向往。人工创造的神话当然也会被人工改变,“还是引子”里说:“这已是传说了,后人当作古来听,再当作古讲与后人,倒也一代传一代地传了下来,并且生出好些枝节。”又说:“自然,这就是野史了,不足为信,听听则已。”神话在传承过程中受了历史的污染,产生了裂隙,所谓“枝节”、所谓“野史”,都是对符码的溢出和挑战。正如我们重读“正文”时将要发现,这些溢出和挑战无不与“性”有关,又无不带来了“惩罚”。因此,拟神话不仅是关于生存合理性的符码,而且是关于性规范的符码,关于权力结构的符码。但是,目前让我们先来看看另一套与这两则拟神话相纠缠的符码,即关于叙述本身的符码。

我设想作家试图用她的两段“引子”和两段“尾声”筑一道“鲍家坝”,在语言的滔天洪水中国起这一段被命名为《小鲍庄》的文字孤岛。我在前边已经分析了,这道堤坝绝不是“固若金汤”的,在“引子”与正文之间,“引子”与“还是引子”之间,已然存在诸多裂缝,语言的洪水无可阻遏地渗将进来。这就产生了叙述的“罪过”的问题,写作“与生俱来”的原罪便是:我只有写一篇与众不同的作品才合“法”,这从“抄袭”、“模仿”、“雷同”等词的贬抑色彩上可以见出,但既然这作品赖以生存的基础是与其他作品的差异,便也把其他作品的存在包含在了自身内部。作品只有寄生般地依赖于不

断排斥其他作品才能确立自己,却证明了其他作品恰恰是它的组成部分,它才会如此急切地驱逐它们于自身之外。它如此警惕地巡视这条界线,然而一旦我们谈论或意识到这条界线,就已经同时涉足界线的两边,就已经超越了这条界线。用语言是不可能语言的洪水中筑坝的,符码的纠缠宿命地跟随我们这些以写作为生的人。你看到《小鲍庄》这块文字低洼地里,正有多种语言符码的激流在震荡冲撞。

这样,《小鲍庄》至少讲了两个互为隐喻的故事,两个关于人与洪水的故事:自然的洪水与语言的“洪水”。

### 三、“仁义”符码及其边缘

“鲍彦山家里的,在床上哼唧,要生了。”

正文再次以“起源”开始,以一个重要人物的诞生开始。这起源却毫无神话色彩,你硬要叫它“神话”的话,也只能称之为“反神话”。现实主义的、麻木的鲍彦山丝毫没有意识到儿子降生的重要性。“不碍事,这是第七胎了,好比老母鸡下个蛋,不碍事,他心想。早生三个月便好了,这一季口粮全有了,他又想。不过这是做不得主的事,再说是差三个月,又不是三天,三个钟点,没处懊恼的。他想开了。”占据他的意识的,是另一套符码的逻辑:口粮(物资分配)和“做不得主”(权力关系)。这使得故事中的英雄人物,大号鲍仁平、小名捞渣的降生黯然失色——“就那样”,鲍彦山说。

然而,这种平平无奇的起源很快就得到了补偿:在捞渣诞生的同时,鲍五爷唯一的孙子社会子病死了。一死一生,捞渣与鲍五爷之间的神秘的“仁义”关系就此缔结。正是这一关系的发展使得捞渣不仅成为“拟神话”体系的人格化象征,体系的凝聚点,而且成了与另一强有力的体系(我们姑且称之为“当代神话”体系)的连接点、纽结点。这一点我们很快就会讨论到。

捞渣的形象其实是颇有点儿模糊不清的。“一脸厚道相”、“稀稀拉拉的黄头毛”、“这孩子仁义呢”、“第一个学期,就得了个‘三好学生’的奖状”,如此而已。他的降生是模糊的,被掩在屋门之后。他的死也是模糊的,“捞渣是为了鲍五爷死的哩”,这只是人们事后的推断。唯一能告知我们他怎么死的鲍五爷,也只是手指着树下喃喃地说:“捞渣,捞渣!”不久就咽了气。有关打捞捞渣的嘈杂的叙述遮掩了他的英雄行为,愈到后来,越来越多的宣传媒介的介入,这行为的“本来面目”就愈模糊了。一事物作为他一事物或一整套事物的表现符号时,就被抽象化、模糊化了。神秘化带来的敬畏感,却是“拟神话”得以运作的需要。“小鲍庄是个重仁义的庄子,祖祖辈辈,不敬富,

不畏势,就是敬重个仁义。小鲍庄的大人,送一个孩子上路了。”捞渣的死,使他成为“拟神话”的人格化体现,成为“仁义”的化身。

“仁义”符码的运作下,小鲍庄的村民们日子过得安分、知足、平和,当然也伴随着贫穷、蒙昧和封闭。然而一套符码无法自行说明自身,它必须在与他种符码的差异中确证自己。作品是用小鲍庄的几个“外来者”在村中的遭遇来表现这种差异的。

来自小冯庄的小伙子拾来,是外来者中的外来者。他在小冯庄时就在“蹊跷”中长大,最终因这“蹊跷”而出走。在小鲍庄,这“蹊跷”又促使他与大他十几岁的二婶相结合。熟悉弗洛伊德的精神分析理论的读者,自会用“俄狄浦斯情结”一类符码解释拾来的心理和行为:那个货郎鼓不就是男性生殖器的象征么?大姑给他一耳巴子不就是一种“阉割”行为么?他摇着货郎鼓离开大姑不正意味着他离开“男孩”的角色走向“父亲”的角色么?二婶不正提供了使他的压入无意识的恋母欲望得以释放的可能么?他在二婶家中的被虐狂式的勤快不正标明了他的再度被“阉割”么?如此等等。但是生活在“仁义”神话中的小鲍庄村民并不晓得这一套神乎其神的现代理论,鲍彦川(二婶已故的丈夫)的本家兄弟们就知道用扁担和拳脚交加来阐释这一切。连村长也觉得:“这是小鲍庄百把年来头一桩丑事,真正是动了众怒。”当然,在弗洛伊德主义与“仁义”神话之外,还有第三套解释系统,那就是乡里的“公断”：“照婚姻法第几第几条,寡妇再嫁是合法的,男方到女方入赘也是合法的。从此,拾来在小鲍庄有个合法的身份,不用躲着人了。”法管住了扁担,这是两套符码的权力关系,但是拾来在小鲍庄里的地位仍然不佳,仍然有待新的转机来临。

小鲍庄的第二个外来者是小翠子:“这丫头太聪明了”,她会凄凄切切地唱《十二月》,又拒不与已经二十六七岁的老大建设子圆房,倒跟排行老二的文化子好上了。这对收养了她的鲍彦山家来说,颇有点“不仁义”。倘若要被“仁义”神话的规范所容纳,她就得重复村里众娘们已经重复了千百年的同一个老故事。而且,首要的代价是她的能说能唱的能力的被剥夺——“甭唱了,没脸没皮的,唱什么!”渐渐的,小翠子便不唱了。嗓子也像暗了似的,哑哑的,连说话都懒得说了。这是“仁义”符码的一大特点:单词的贫乏。尤其是男人们,全都笨嘴拙舌,少言寡语:“就那样”、“哪能”、“管”,几乎就足以应付一切日常会话。妇女们在其余方面的地位卑下,却仿佛在语言能力方面得到补偿,伶牙俐齿,风风火火,享受着一种口腔快感。当然,小翠子必须在成为“建设子家里的”之后,她的伶牙俐齿才能合法化,因此,她跟文化子的“一句去一句来的拌嘴”,就无疑属于越轨。小翠子也只好出走了事,直到“重读”古老故事的时机来临。

第三个外来者是鲍秉德家里的——武疯子。说她是外来者可能有点牵强。“这娘们中看却不中用。……怀了有三四胎,胎胎是死的。暗地里就有人说怪话:兴许是

做姑娘时不规矩来着,生下第五个死孩子时,疯了。疯了以后,那怪话才没有了。说疯子的怪话就太不厚道了。”娘们之“用”是繁衍鲍家子孙的,否则,再“仁义”的语言系统里,也难免有“怪话”。也许,“怪话”原是这套符码的有机组成部分。逃出这“怪话”的途径有二:失去理智,或者自杀。武疯子的悖论是:当她恢复理智时,她只好在“怪话”的无名重压下自杀;当她浑浑噩噩天真无邪地活着时,她以失去理智获得人们的“厚道”相待。她的存在昭示了“仁义”神话有关“中看/中用”、“正传/怪话”、“清冷/疯”等二元对立的标准,昭示了其中的正价值对负价值的排斥或容忍。鲍秉德说:“一日夫妻百日恩,到这份儿上了,我不能不仁不义。”他不仅繁衍子孙无望,而且背负起“仁义”的枷锁,“一日比一日话少,成了个哑巴”。语言能力的被剥夺乃是重读能力的被根本“阉割”。

#### 四、“当代神话”的优势与褻渎

其实,这几位“外来者”相对来说并不那么“外”,充其量也不过是生存在、辗转在“仁义”神话的边缘而已。真正以自己的叙述行为从符码层面来重读小鲍庄的拟神话的,是与武疯子相对的“文疯子”鲍仁文。“我不能像众人那样过下去。”他下决心用写作来打开一条路。面对着村民们善意的讥讽,他不动声色,心里想着记在本子上的一句话:“鹰有时飞得比鸡低,而鸡永远也飞不到鹰那么高。”这格言显然就是我们前面略略提到的“当代神话”里的一部分。“当代神话”以它有关革命起源的经典性回忆、有关阶级斗争的警告、有关美好社会的允诺,为当代现实的存在提供合法性解释。鲍仁文的路正是从“拟神话”符码通向“当代神话”符码的路。但是,就连革命的参加者,老革命鲍彦荣,尽管吸着文疯子孝敬的烟卷,也无法理解革命的叙述者所用的那套语言:

“我大爷,打孟良崮时,你们班长牺牲了,你老自觉代替班长,领着战士冲锋。当时你老心里怎么想的?”鲍仁文问道。

“屁也没想。”鲍彦荣回答道。

“你老再回忆回忆,当时究竟怎么想的?”鲍仁文掩饰住失望的表情,问道。鲍彦荣深深地吸着烟卷:“没得功夫想。脑袋都叫打昏了,没什么想头。”

“那主动担起班长的职责,英勇杀敌的动机是什么?”鲍仁文换了一种方式问。

“动机?”鲍彦荣听明白了。

“就是你老当时究竟是为什么，才这样勇敢！是因为对反动派的仇恨，还是为了家乡人民的解放……”鲍仁文启发着。

“哦，动机。”他好像懂了，“没什么动机，杀红了眼。打完仗下来，看到狗，我都要踢一脚，踢得它嗷嗷的。我平日里杀只鸡都下不了手，你大知道我。”

“这是一个细节。”鲍仁文往本子上写了几个字。

“当代神话”的叙述主要由两部分语汇构成：一部分是关于叙述对象的（“英勇杀敌”、“对反动派的仇恨”、“为了家乡人民的解放”等等）；另一部分是关于叙述本身的（“动机”、“细节”、“段落”、“题目”等等）。小鲍庄的村民们似懂非懂地、半是讥嘲半是敬畏地看待这一套。文疯子把鲍秉德不离弃武疯子的事冠以“阶级感情深似海”或“阶级情义比海深”一类的题目，写了一篇广播稿给公社广播站播了一下。鲍秉德却从“心底深处，很奇怪的，暗暗的，总有点恨着鲍仁文”。“而鲍仁文，隐隐的，也有些畏着鲍秉德，似乎觉着自己欠了他些什么。总之，有些尴尬起来。”另一篇广播稿是关于拾来和二婶的，题目叫作“崇高的爱情”：“白日辛勤地劳动，夜里在灯下制订‘致富计划’”等等。然而，拾来和二婶还是把门关得更严地在屋里打架。两套符码就这样尴尬地纠缠在一起，互相齟齬，又颇有点相安无事似的。然而，两套符码各自的优势是显而易见的：“仁义”神话的优势来自悠久的历史，来自与生俱来的“集体无意识”，来自与农业生产方式的同构性，来自它那仿佛是“自然的”、“天经地义”的叙述方式；而“当代神话”的优势则主要来自它所处的意识形态中心位置，来自它与权力结构的密切关联，来自它所获得的物质资源（包括传播媒介）的支持，来自它那“理性的”、“科学的”和激昂明亮、理直气壮的叙述方式。至少在《小鲍庄》里，我们可以看出“当代神话”更占上风，尽管这种上风始终受到一种隐隐的嘲讽，因而始终是可疑的，可重读的。

鲍仁文到县城去求见“作家”时受到的冷遇和委屈，投稿之后的忐忑不安和焦急的期待，以及地区《晓星报》嫩生生的记者也被尊称为“老胡同志”等等，无不显示了“当代神话”与权力的共生带来的一切。最重要的是，不是捞渣的死本身，而是对捞渣的死的“当代”叙述，不仅使鲍仁文的“作家梦”得以实现，而且使得拾来、小翠、鲍彦山全家，都迎来了新的转机：倒插门女婿地位提高了，有情人可成眷属，新屋上梁，大儿子转吃商品粮，等等。奇迹就发生在这一语之转，即不再说“捞渣这孩子仁义”，而转为说：“小英雄鲍仁平同志舍己为人”。能指的威力绝对压倒了所指，所指成了一片空白，淹没在能指的耀眼光辉里。当然，这光辉的人为性和虚幻性依然无法遮掩。“老胡同志”睡觉打鼾如雷贯耳，酒喝多了发牢骚；四十多岁的矮个子作家有严重的气管炎，喉咙里一直咕噜作响……这些琐碎细节当然使“有关人类灵魂的崇高事业”的光

彩大打折扣,却都可以忽略不计——“小英雄事迹”的层层加工过程、不厌其烦的铺叙,就足以昭示“当代神话”的运作机制了。宣传媒介自得其乐地沉浸在自己制造出来的语言虹霓之中,自信并且以为人们也相信用这套能指编织的彩锦的永久性,用它来凝聚当代人的恐惧和希望。它只愿倾听自己的声音,拒绝对它那套语汇的任何重读。

小鲍庄淳朴的村民们却似乎无意地亵渎了它——

县里要在捞渣墓后盖纪念馆,收集遗物时犯了难。小英雄生前用过的穿过的,所有的东西都烧了。后来二小子发现,他家茅房泥墙上,有着捞渣写的字,写的是自己的名字——鲍仁平。

问他,确实是小英雄写的吧?他说:

“没错。那天,我和捞渣一起拉屎,各人写各人的名字玩哩!”

当然,边上还有二小子写的字:鲍兆和。

可那墙一碰就烂,起不了。只能放那儿了。

## 五、坝与碑与网

捞渣的死成了两套符码的相切点:“仁义”和“礼貌月”叠合在一起。符码的转换在作品里以捞渣的迁坟,构建了空间性的象征物的转换:“捞渣的棺材从大沟边起出来,迁到了小鲍庄的正中——场上。……砖砌的,水泥抹了缝,再不会长出杂草来了,也不会有羊羔子来啃草吃了。”自然的长了青草的土坟转换成人工的庄严的纪念碑,符码的纠缠和撕掳终成定局。人们用水泥的碑完成了对土坟的重写。

《小鲍庄》的“尾声”讲的便是这墓、这碑。既是故事的尾声,也是叙述本身的一个结局。当我们无法筑坝以阻拦语言的洪水时,能否建一个高出于“村东头的柳树”的碑,来铭记我们“理水”的努力和牺牲呢?能否以此救赎我们写作的“原罪”呢?能否借此凝聚我们从一套符码转向另一套符码时付出的挣扎和代价呢?碑的意象以挺拔于空间的实体铭刻历史,企图超越时间之流,汇聚事实、价值和权威的永恒性。然而,铭记便是一种书写,一种神话的诠释,它不仅被语言的洪流所播散,而且被时间的雨水所侵蚀。定局或定本不可能存在,重读将一再进行。

于是,“尾声”之后“还是尾声”,它提醒我们注意另一套我在这篇文章里一直有意按下不表的历史叙述——鲍秉义的花鼓戏:

有二字添一竖念千字,

秦甘罗十二岁做了宰相。  
有一字添一竖带一勾念丁字，  
丁郎又刻苦孝敬他的娘。  
一二三四五六七八九十，  
十九八七六五四三二一，  
珍珠卷帘那么一小段。

这贯穿作品诸段落的坠子曲，是神秘的汉字、语言游戏、真假难辨的信史野史等  
等杂乱无章的连缀，却仿佛道出了历史叙述的真相：人们用语言之网与时间之流纠缠  
不休。坝和碑的实体意象反而显出了虚幻，网的意象也许反倒逼真。问题在于：在人  
们的叙述实践中试图固定和打捞的是什么？

你问我重读《小鲍庄》意味着什么？我说，我在坝和碑虚幻地存在着的地方下了一  
次网。或许，倒是因为坝蜿蜒着，碑耸立着，叙述和重读才不得不一再进行……

1989 年 5 月

原载《北京文学》1989 年第 7 期

# 一九九

## 纪事

年初去给《中国文化》送稿子,与葛兆光、冯统一、吴方聊天并道别。那是我最后一次见到英年早逝的吴方。多年之后我才读到他的《斜阳系缆》和《尚在旅途》诸书。

三月,在芝加哥大学东亚图书馆,交叉阅读海峡两岸的“革命历史小说”和“反共复国小说”。

## 《中国小说一九八九》序

这本年度小说选,收取了发表于1989年中国大陆各报刊的四部中篇小说和十二个短篇小说。篇幅容或较往年略少;而分量不减,我希望。从总体上看,这一年的小说,无论主题还是技巧两方面,都依然是近十年来的文学发展趋势的继续。文学史或小说史,正如别的什么史,原是连续性与非连续性的统一,有断亦有续,断即是续,续即是断。年度小说选起某种路碑作用,却难于标明何处为起点,何处为终结也。

小说,从古时候起,就身份谦卑,处于话语秩序的边缘。然而,虽身为“小”说,却也与“大说”(Grand Narrative)同为一“说”(discourse)。所以,渐渐的,也有些落魄文人,要小说承担“经夫妇、成孝敬、厚人伦、美教化、移风俗”的重要使命;更有甚者,则是要“补正史之遗”。其意思无非是说,边缘有边缘的好处,能帮着做中心之正统诗文照顾不到的工作,使整个话语秩序正常运作。待到梁启超辈出来,简直的就是颠覆中心/边缘之正统秩序,将小说抬到“文学之最上乘”的吓人的高度,藉此来“新一国之民”乃至“新一国之政治”。其时欧西之小说确乎意欲取代宗教而成解释一切的“百科全书”或全社会之“记录”,难怪梁启超辈深以为已捉到变革之枢纽关键。比及20世纪以来,小说已失却当年之雄心野心,不再与“大说”们逐鹿中原,一径退往边缘作顽童之嬉,于无意中暴露“大说”们的缝隙丛生、愚妄虚幻,反而逼近对人类生存困境之质询了。

近十年之中国大陆文学,于绝处逢生的契机,盖起于对那史无前例之“浩劫”的反思、质疑。“幸存”,是一种刻骨铭心的体验,弥漫于字里行间,无法规范亦无从遏阻。识得这“幸存”二字,方可与之论近年来之诗、小说、戏剧的“分量”。当“大说”致力于



将浩劫遗忘之时,小说们承担了记忆的功能。历史是什么?历史即刺人心痛的记忆。从“伤痕文学”之直接取材“文革”之悲欢离合,至《红高粱》、《灵旗》回溯近代革命史,或如《爸爸爸》等“寻根文学”直探年代不明之远古,均可视为一抵抗健忘症或历史的“失语症”的非凡努力。本书选取的《氤氲》、《风琴》、《西省暗杀考》等篇,无疑亦是这一努力的继续。《氤氲》由“牛棚”中交代历史,似非,似“聊斋”“非聊斋”,将冷冰冰的“组织”、“处理”四个字,渲染得诡谲奇幻、阴气袭人。《风琴》以极欧化的书面文体叙写极乡土的抗日奇事,文体本身即暴露着“历史”的叙述性、虚构,更探讨了血腥的历史偶然性中,人应承担的道德责任。《西省暗杀考》无疑是张承志近年来回溯自身回族“母血”的又一力作,从容赴死的复仇故事于近代史的缝隙中无可遮掩地复活了;用“专业语汇”评价历史人物之功过是非是一回事,血海中的祈祷和献身,抒写一民族血气蒸腾刚烈逼人的“心史”则是另一回事。

在小说中,“现实”亦即是“历史”。小说讲故事,“故事”者,历史也。现实不过是一系列未完成情节的继续完成。《连环套》是刘恒继《伏羲伏羲》之后又一凝重扎实的创作。从由宗亲、权力、狡黠、算计等等织成的连环网络之中,一声爆炸用浓烈的腥甜之气袭击了读者。《你的行为使我们感到恐惧》嘲讽地编织了童年回忆与现实、乡镇风情与都市喧嚣,是莫言的(反)浪漫遐想与批判激情的又一次成功渗透。相形之下,刘震云的《单位》则以平淡琐碎的机关内幕呈现令人窒息的黯澹人生,读者由此联想到俄罗斯作家笔下的小公务员生涯,亦不足为怪。《单位》文笔之冷静,成就一种见怪不怪的风格,对比李晓写同类题材时难以抑制的嬉笑怒骂,可知这是技高一筹的写法。查建英的《献给罗沙和乔的安魂曲》带给我们别一种现实的参照,一对美国老人平静的老年,反衬出去国的游子在“后现代”世界的边缘如何挣扎、如何失落。无枝可栖,魂系何方。历史不仅仅是消逝的过去、继续完成的现在,而且是在不远处等待我们走去的将来。失去记忆者无从理解现实,期待亦顿显空洞苍白;而失去期待者,现实与历史亦均失去意义。魂在历史的全景(过去、现在、将来)中的游荡往来,唯小说提供了探询来龙去脉的话语空间。

“新笔记小说”是近年来中国大陆小说文体中最引人注目的文类,其意义已超出“寻根派”翻铸民族形式、“旧瓶装新酒”之意向,实乃以此片断、轶事抗拒“史诗”、“百科全书”之类的文学教条的压力,探求别一种书写历史的话语形式。贾平凹的《王满堂》实为“史传”,少了点他近年过于追求的“虚静之气”,反使小说显出了“分量”。阿城的《结婚》一仍其简洁含蕴之风格,不动声色,将知识者与市民之价值冲突移至纸上。《男人》和《庙湾》亦是写“结婚”之事,较之阿城,更多了几分沉重。值得提请读者注重的短篇当数柏原的《背耳子看山》,饥饿、权力、性,一夜间演出于贫瘠陇原之上,方言的运用恰到好处地使底层的悲喜剧平添了无奈与悲怆。《对大师的访问》是何立

伟从古色古香的“绝句式”小说里杀出之后写的许多寓言小说里的一篇,复数第一人称的叙述,歌唱般地絮叨着困惑、景仰、谦卑、委屈乃至潜在的不满。史铁生的《小说三篇》,继续以单纯的构思和文字,执著于必然和偶然、生与死等等的探询,以“戏剧论”的框架将这一询引向了冥冥中的那位“上帝”。

小说无非以语言探询人类生存境况而已。编选小说者时常在语言运用与对人的关怀二者之间作出不那么可靠的平衡。如英国作家、评论家安东尼·伯吉斯(Anthony Burgess)所言:“有时,语言的运用那么卓越不凡,我们只得下决心原谅作者缺乏对人的兴趣。有的时候,对人物的兴趣将会抵消语言的不熟练或结构上的欠缺。判断一部小说是一件单凭经验粗略估计的事,我们无法诉诸于一个会颁布普遍适用的法律的美学法庭。”读者拿到的这本小说年选中,亦可读出上述选择的艰难。确定选目时曾约略征求过一些同行的意见,但终因条件所限无法集思广益。一切取舍,均当由编选者负责。

时近春节,案头的水仙傲然地绿着,多年的蓄积足以支撑其一绽馨香。小说的创作亦然,按年度论收成并不合理,1989年发表的作品,许多执笔于1988年。由此推测,经了80年代整整十年风霜雨雪的滋润,中国小说,这有如鲁迅所说的从地面夺取生存的野草,将如何在下一个十年里蓬勃、抖擞?

1990年2月

# “革命历史小说”：时间与叙述

## 一、进化史观

“革命历史小说”，在当代中国的文学史话语中，专指 1942 年《在延安文艺座谈会上的讲话》以后创作的，以 1921 年中共建党至 1949 年中华人民共和国成立这段历史为题材的小说作品。这一概念的形成颇有几分蹊跷，却也意味深长。文学史概念的功能在于划定某一可能的论述范围，收纳某些作品，张扬某些作品，使某些作品经典化，同时拒绝某些作品，抹杀某些作品，使某些作品消失于既定的视野之外。因此，李劫人的多卷本长篇小说《大波》，创作发表于 60 年代，写的是辛亥革命前后四川成都一带的“护路运动”，亦颇获“笔力雄健，波澜壮阔”一类的好评，却从未被人纳入“革命历史小说”族中去讨论。进一步，倘若我把鲁迅的《阿 Q 正传》也当作“革命历史小说”来讨论，不消说，更会被视为不经之谈（尽管人们无法否认它是一部写辛亥革命那段历史的最具影响的经典作品）。举两部“界外之作”，即已显露此一文学史范畴的排他性（对抗性）、人为性（却非任意性）和意识形态性。尽管天安门广场人民英雄纪念碑面南的铭文里，纪念到的“仁人志士”，是“上溯到一八四〇年鸦片战争以来”的，但那划分“革命/反革命”的标杆与时俱动，足证在话语实践之中，“时间”决无“中性”、“客观”可言。

然而，“革命”一词从古籍里挖掘出来并且大行其时，却确乎是晚清康有为、梁启超、章太炎那帮仁人志士干的好事。这两个方块字更是外来词“Revolution”的意译，决非原先“汤武革命”里改朝换代的意思（否则，《封神演义》岂不成了头一部“革命历史小说”？）。“革命”者，整个儿地推翻旧制度旧秩序旧世界，建立新制度新秩序新世界之谓也。榜样很辉煌地摆在眼前：法国大革命、英国光荣革命、美国独立革命，再后来，俄国十月革命。重要的是，这些不单是发生在空间异域的可供效仿的范例，而且是时间意义上的方向、潮流、趋势和“明天”。戊戌变法失败后流亡海外的梁启超，在日本办《新民丛报》，力倡“小说界革命”，在其《新小说报》的大张旗鼓的预告中，“历史小说”项下，打算“著译”的书目就有《自由钟》（“此书即美国独立史演义也……读之使人爱国自立之念油然而生”）、《洪水祸》（“此书即法国大革命演义也……其中以极浅显之笔，发明卢梭、孟德斯鸠诸哲之学理，尤足发人深省”）、《东欧女豪杰》（“此书专叙俄罗斯民党之事实……盖爱国美人之多，未有及俄罗斯者也”），凡十数种。他人之

“历史”乃吾人之“未来”,当时的先觉者们对此一腔热忱,深信无疑。梁启超本人就创作了自称为“政治小说”的《新中国未来记》(“此书起笔于义和团事变,叙至今后五十年止。全用幻梦倒影之法,而叙述皆用史笔,一若实有其人,实有其事者然,令读者置身其间,不复觉其为寓言也”)。耐人寻味的是,梁启超似乎并不认为只有一种“未来”,作为“联邦大共和国”“举国国民,戮力一心,从事于殖产兴业,文学之盛,国力之富,冠绝全球”这一种未来的对照,他还打算写一部《旧中国未来记》(“此书体例亦与前同,惟叙述不变之中国,写其将来之惨状”)。可是细究起来,后者毕竟只是前者影子般的“对照”,毕竟,在拟想的这后一本书的悲伤结尾里,仍有“大革命军起”,“保障一两省,以为恢复之基”。可见归根结底只有一个未来,光明的喜庆的未来<sup>①</sup>。

简略言之,大约在 19 世纪末 20 世纪初,一种来自西方的“进化史观”(直线的或螺旋发展的)戏剧性地取代了传统的“循环史观”,并且自始即渗入“历史演义”、“历史小说”的叙述写作之中。历来的讲史小说中,因果报应、治乱循环的基本编码(Great Code)已成一种“神话性制约”(Mythological Conditioning)。《三国演义》开宗明义:“天下大势,分久必合,合久必分。”《水浒》的楔子刻意强调“乐极生悲”周转循环的警句。连“纯虚构”的单叙事井凡人琐事的《金瓶梅》,也必得大谈刘邦项羽史典,引出红颜祸水、报应不爽的道德教训。中国传统史观绝非视历史为神秘的混乱或不变的绵延,恰恰相反,历史写作所承载的使命,正是想方设法为“变”作阐释,为“公卿巨室”的命运言说,为先圣先王的成败作注,为自古至今的“一治一乱”探本寻源(《孟子·滕文公下》,第九章)<sup>②</sup>。这种“循环史观”将纷纭变幻的事实纳入一绝对的道德秩序并与自然秩序(“天道”)的有机对应之中,使人们得以化约现实生活中的矛盾、暧昧与混乱,并解答人类的起源与终结等宗教性的根本困惑(“前世”、“来生”、“气数”、“劫数”等等)。到了 19 世纪末,西方工业文明以“船坚炮利”的方式强行打入中国历史,将古老而又自信的民族猛然抛入一茫然无措的处境,亦将一种全然不同的现实和历史景观呈现于国人眼前。面对巨大的全新的混乱和矛盾,先觉者很快找到了经由“积极的”误解并简化为明快信条的新编码:“物竞天择,适者生存!”<sup>③</sup>时间重新变得井然有序了,万事万物重又明澈可认,定位于一种以“新/旧”为中心范畴的二元对立体系之中(“先进/落后”、“现代/古代”、“改革/保守”、“进步/落伍”、“新学/旧学”、“革命/反动”,还可以继续罗列下去)。时间的圆圈被掐断了,扳成一条箭头向前或向上的直线或螺旋线。“走向未来”,不再是从历代王朝的兴亡起伏中吸取道德教训并预测新一轮循环中家国的盛衰荣辱,而是向着可望可即的异域模式急起直追;这可见的活生生的“未来”成为我们评判过去、整理过去、弃绝过去、与过去彻底决裂的强有力依据;最后,大同世界不再是回溯遥远的尧舜虞三代原始的美好记忆,而是朝向一个经过“科学论证”的辉煌乐园挺进。

这最后一点至关重要,正是定义“革命历史小说”的中心依据之一,亦是经由此一  
定义排拒某些作品于视野之外的一个依据。问题的关键在于,这美好未来并不单单  
是一个激动人心的纲领或宣言,而且是拥有极大历史合理性的,发展为一个“波澜壮  
阔”的大规模社会实验,并由此在地面上建造了似乎是辉煌乐园的雏形。革命获得了  
成功(阶段性的成功也是成功),革命成为光荣的历史(阶段性的历史)。革命创造了一个  
新政权,它的道义的和意识形态的合法性全由革命所赋予。革命历史写作担负  
起解释“善恶堕赎”、“我们从哪里来,往哪里去”等宗教性根本困惑的伟大功能。在历  
史小说的写作中,前者每每涉及人物关系的设计(空间化的道德秩序),后者则关乎情  
节的起承转合(叙事性的时间转换)。先从后者说起。

## 二、从胜利走向胜利

传统的讲史小说通常也是以动乱和灾难开头。《三国演义》一起头,就大谈东汉  
末年的“致乱之由”,乃起自桓灵二帝以及“中涓弄权”。《水浒传》起于瘟疫横行,仁宗  
遣人禳灾,导致洪太尉误走妖魔。然而细究起来,这些开头都并非根本意义上的起  
源,而是无数悲欢循环中的一个因果前定的“话头”而已。情节的进展,则愈到作品的  
后半,愈有向那“话头”的原点回环合拢的意思。《三国演义》至诸葛亮六出祁山、七擒  
孟获,已经是敷衍故事,情节的推动力大大减弱。《水浒传》的后半部更是强弩之末,  
金圣叹把它搞成“断尾巴蜻蜓”自有他的用心,但七十一回本之最为流行,恰好从“读  
者反应”的角度证明了传统讲史小说写作中的“无未来性”。

“革命历史小说”亦往往从灾难或失败开始。《保卫延安》起于延安即将失陷。  
《林海雪原》始于土匪屠杀老百姓。《红日》一开头,便是涟水之战,解放军吃了败仗。  
《红岩》,地下联络站出了叛徒,大批革命者被捕入狱。这些都不是前世的报应或天定  
的劫数,不仅仅是小说的“话头”,从根本意义上说,更是革命的起点、历史的起点。不  
合理的旧制度、残酷的阶级剥削与压迫、反革命势力的迫害和残杀,据说已经在现实  
生活中“一去不复返”的这一切,重现于小说叙述中时,具有多重功能。它是业已告别  
的“昨天”,噩梦醒来是早晨;它肯定着“今天”,忆苦思甜,任何“对现实不满”即是大逆  
不道;同时,它又激励着今人“发扬革命传统”,继续革命,防止复辟,走向“明天”,否  
则,停顿就是倒退,就会吃二遍苦、受二茬罪。(这最后一点其实跟前两点颇有微妙的  
纠葛冲突之处,稍后再作讨论。)\*“革命历史小说”的情节发展当然一律是反败为胜、从  
水深火热走向革命人民的盛大节日、从胜利走向更大的胜利。作者和读者都深深意  
识到自己置身于滚滚向前的历史洪流之中,浩浩荡荡,顺之者昌,逆之者亡。

### 三、人物关系的时间化

道德秩序在“革命历史小说”中的变形移位、新旧掺杂、古今互渗,更为复杂微妙,当另文讨论。这里只涉及时间尺度在其中所起的作用——忠奸善恶的两极分化明显地以“新/旧”的二元对立为转移。“革命样板戏”的主要创作经验“三突出”(“在所有人物中突出正面人物,在所有正面人物中突出英雄人物,在所有英雄人物中突出主要英雄人物”),金字塔般的空间结构其实是依着时间顺序上的是否“先进”来构筑的。这“三突出”后来被归结为“阴谋文艺”的创作原则严厉批判(虽严厉,却未能批到点子和根子上),其实不过是1942年以来革命文艺隐含的基本编码的鲜明表达和推到极致的表演罢了。小说《林海雪原》中的侦察参谋杨子荣,智勇双全,艺高人胆大,为众多读者所激赏。但作者曲波似乎意识到需要给他的英雄增添点什么,与古代英雄有更鲜明的区别,就在后来的创作谈里“回忆”出他革命生涯中真实的战友杨子荣“说过”的关于“前途问题”的一大段铿锵独白<sup>④</sup>:

现在的侦察兵就已经是我的前途,因为我是在实现共产主义的大道上走着。以往地主骂得我不敢喘气,现在我手使双枪,动用心机,自由地瞪着眼,喘着气,打他们的老祖宗蒋介石。这是多么理想的一天哪!又是多么理想的前途啊!再往小一点说,我今天的战迹,就是昨天的前途;明天的战迹,就是今天的前途;这样一天一天就走到了穷人翻身、阶级消灭的太平年,到那时我也就四十好几快五十岁了,我这个侦察兵的一段乐事就办完了。到那时咱老杨再干咱的老行业上的新前途,种庄稼,干集体农庄。到那时千户成一体,万众为一家。春天下种,秋天收粮。咱老杨和群众一起走这条光明大道。这前途和春天的种子一样,一粒下地,万石回家。现在咱是在翻身的道路上打仗,将来咱是在五谷丰登的道路上劳动。总之,我现在做成功了一件事,都觉得是在共产主义大道上进了一步。每一步都是美好的。……

这段充满“未来感”的豪语几乎是所有“革命历史小说”的“魂”,使得评论家为它未被写入小说而深感惋惜<sup>⑤</sup>。当然,到“革命样板戏”《智取威虎山》里,这一缺陷就为“胸有朝阳”的大段唱腔所弥补了。人物身上的道德光辉来自理想的充溢,来自以未来的代言人自居的信念。

不难理解,这种拥有未来的时间上的自豪感,无疑强烈地具有空间上意识形态对抗的意味。革命不单完成了救亡图存民族自立的使命,也不单告别了几千年的“漫漫

长夜”,更是超越了西方业已垂死、腐朽、没落的制度,迎头赶上,抢先一步,走到了时间箭头的最前方。或许,这种神奇的超越性,正是革命、革命历史、革命历史小说的魅力所在?

## 四、革命的循环

人们都愿意坚信,在通往未来的大道上,一切都是美好的。历史性的反讽在于,粉碎由包括“革命历史小说”在内的历史写作所做的美妙许诺的,正是革命历史本身的、可以说是合乎逻辑的发展。纯以未来为价值取向,不单蔑视过往,也必然抹杀现在。“革命尚未成功,同志仍须努力”,革命的逻辑就是要“进行到底”,革命每前进一步,斗争目标都发生变化,关于“未来”的景观亦随之移易,根据“未来”对历史的整理和叙写必也面临调整。前边讲到,“新/旧”、“革命/反动”二元对立的标杆与时俱进,不断“左”移,原先许多自以为忠实叙写革命历史的作者便倒了霉。《保卫延安》替“右倾机会主义头子”彭德怀树碑立传。《红日》给国民党反动将领涂脂抹粉。《红岩》的作者被怀疑是叛徒(“就你活出来了,为什么?!”),其中一人被迫自杀。《刘志丹》一书的清查更是一个株连两千余人的政治大冤案,据说那条版权应属于康生的著名的“最高指示”(“利用小说反党,是一大发明”),就是针对此书而发的。

“革命”对“革命历史小说”的“虐杀”,充分暴露了这一文学史概念内部的重重矛盾和冲突。“历史(事实)”与“小说(虚构)”的关系是近年来学术界讨论较多的课题,在“革命历史小说”内更别有一番错综复杂的纠葛,当另作详论(“伪造历史”尚且可恨,“伪造革命历史”将是何等可怕的罪名?)。这里单说“革命”和“历史”的某种不相容性。革命即推翻历史,改变或打断历史的进程。革命不是历史的常态,毋宁说是历史的反常。当然,革命通常要采取“托古改制”的策略,如马克思所说,战战兢兢地请出古代的亡灵,借用他们的服装面具,来演出新的历史场面。但马克思接着说,无产阶级革命与此相反,必得“从未来汲取诗情”。当革命形成了一种历史,反传统成为一种传统,至少有两重的反讽就在这里出现了。首先,“未来”不再用以否定或扬弃历史,而是用来为某一特定的历史辩护。无论这历史中有多少血污、暴行和不公正,都由于它是“通向未来”的而被堂而皇之地谅解了:付学费、必要的代价、难免论、“吃梨削皮总要带点肉”,等等。为历史辩护其实是为这历史的现实发展辩护,于是事情变得如此蹊跷,现实(权力、利益)“以未来的名义”召唤历史来证明其合法性,却因此阉割、扼杀、抽空了“未来”。“未来”终于耗尽其指涉能力,蜕变为一个“空洞的能指”。越是空洞,它越是被便利地派以上述用途,像一个宽宏大量的温暖的黑洞,收纳着无

尽的历史罪责和现实苦难。但是,当越来越多的血污和病痛被置于“未来”名义之下时,纯洁的、以开创新纪元自命的“革命”,发现自己极可能不过是一种与亘古以来的那同一个历史“同流合污”的东西。

其次,既然“革命历史”的概念首肯了视革命为历史常态的看法,革命的传统、革命的历史依据、历史范例、节日纪念(譬如“五四”和“四五”)都成了对革命现实的潜在威胁。革命历史的写作本意是肯定、证明、维系革命现实的合法性与合理性,却如双锋刃一般地,变作对革命现实作“再革命”的依据(认定“现实”的发展有违革命的初衷或原教旨)、脚本和想象力的源泉。革命成为历史的重复,成为唯一的历史欲望,唯一的历史期待。革命的对象或许有所不同,革命的方式、策略、口号、过程乃至“英雄”、“烈士”的范型,竟都次次如出一辙。革命取代了、吞没了历史。以直线发展或螺旋式上升的观念开始的革命,此时陷入恶性的自我循环,恰如鲁迅当年咒语般的小杂感里所说:革命,革革命,革革革命,革革革革命……革命杀反革命,反革命杀革命,不革命的,或者当作革命被反革命杀,或者当作反革命被革命杀……

“这次革命是革我们这些革过命的人的命”。三十年后,类似的绕口令出自“文化大革命”的副统帅林彪之口,不再有鲁迅文人式的嘲讽口吻,却以“次高指示”的机制运作,伴随着“最高指示”将百年来革命的恶性循环推向极致。当这次“史无前例”的“革命”亦成为“历史”(“失败的革命无历史!”)之时,叙写这段最近“历史”的小说当然仍是“革命历史小说”范畴的界外之物。但是,对“文化大革命”的反思与叙述,无可遏止地延伸到对百年来近现代革命史的反思与叙述。始于70年代末,史学界有李泽厚对太平天国农民革命的精彩分析;文学界,白桦的话剧《曙光》(1979年)超出替革命老师鸣冤之意,触及“革命历史小说”一向讳莫如深的那部分史实(顺便提一句:这部作品远比《苦恋》来得重要)。“文化大革命”那创巨痛深的现实乌云阻断“未来”照耀在革命历史之上的炫目光辉,使可辨认的历史阴影从记忆深处浮现。被主流意识形态话语(包括“革命历史小说”)的“创造性遗忘”压入历史无意识的那部分集体经验、个体经验、历史意象和历史场景,开始复活。尽管《曙光》的叙事模式仍不脱过往主流话语的窠臼(在冤案平反昭雪之后,革命终又骑着战马前进了),它却是1985年以来大量颠覆“革命历史小说”叙事规范的作品先兆和滥觞。

## 五、时间观的改变

《红高粱》(莫言)、《灵旗》(乔良)、《碎牙齿》(简嘉)以及《大年》(格非)等作品的发



表,标志着轮到“革命子孙”们来讲“我爷爷”、“我奶奶”的故事时获得的某种解放力量。这里只涉及它们在小说叙事中呈现的“时间意识”的巨大改变。《红高粱》(1986年)开篇第一句写道:“一九三九年古历八月初九,我父亲这个土匪种十四岁多一点。”西历(年份)和古历(月日)的这种古怪结合,点明所叙时间刻度的暧昧复杂。莫言高举着“纯种的红高粱”,试图穿透时间的迷雾去招先辈之魂,面对强悍粗豪的“土匪-英雄”之先辈英魂和冤魂,曾“努力学习马克思主义”的“活着的不肖子孙”深感“相形见绌”:“在进步的同时,我真切感到种的退化”。由“革命历史小说”阅读传统训练出来的读者,如何从他们已习焉不察的意识形态性的时间尺度和道德尺度,去比较余占鳌和杨子荣这两位英雄呢?(电影《红高粱》获“国际大奖”后在国内引起的争论中,来自“普遍观众”的反感和指责,比“正统批评家”们远为激烈。)《红高粱》引起的强烈不安,从根本上说,乃是以异样的方式重叙历史、重新赋予时间以意义所导致的震撼。

血染的湘江“五十年默默地流”。《灵旗》(1986年)把关于“长征”的史诗叙述所遗忘的“个体时间”从江水中打捞。一个无法如同杨子荣般将“个体时间”归并入那吞噬一切的“历史必然性”中的红军逃兵兼替红军伤兵复仇的好汉兼地主寡妇的情人兼……,如何将他的生命意义在那生死恩仇血腥难洗的“历史”中定位?青果老爹承受了生命中难以承受的阴错阳差,从那大一统地通往既定未来的“历史时间”看来,是微不足道之事。这汉子却如此执著地用“一报还一报”的奇特方式,一个一个地替屈死的红军伤兵复仇。乔良仿佛不经意地插入一句,写道:“离开红都瑞金时尚有八万余众的红军,是役后仅存三万。是败仗。红军史上只记下八个字:湘江一战,损失过半。”正史简洁冷漠的文笔,恰与叙述者恍惚迷离、追思叹惋的风格成一对照。乔良将一种宿命论般的时间意识引入小说,决非如同回归到“前梁启超”时代那么简单,而是引发了“大(历史)时间”与“小(历史)时间”之间无穷尽的反诘互动和探询。

格非的《大年》(1988年)干脆把“革命历史写作”本身作为小说处理的题材的一部分,质疑“语言(文字)”、“时间”、“权力”和“欲望”在历史中的错综复杂关系。小说的每一分段皆以自然时间标志开头,如“腊月初二,清晨”、“腊月十七,午夜”等等,仿佛那个无动于衷的时间框架保证了情节的“客观性”。但是,读者最终发现这一切被“布告”(权力+语言)重新组织为一个冠冕堂皇的历史时间进程。唐济尧控制了信息的流通和解释,控制了时间,也控制了他人生命的生杀予夺。一旦“未来”也被精心纳入权力的策划之中,由语言文字呈现出来的“历史时间”也就彻底丧失了原本虚幻的深度,而格非小说以“后现代”式的平面化叙述,仿佛也发布了一道将“时间”斩首的布告。

“时间”被斩首,“未来”被取消。这正是20世纪末革命了一百年的当代中国人已经体验或将要体验的历史处境。当代中国的历史危机已然是工业文明的世界性危机

的一部分,不再如梁启超时代人们所想象的那样,只是健全的世界文明发展中特殊的一个东亚病例。“未来”的空间异域性榜样已然消失。人们亦难以如“文化大革命”中那样,再次一厢情愿坚信“世界革命中心”就在自己脚下的伟大神话。“由于对未来的无知使我们无法判断过去与现在”,然而,这并不意味着重建历史叙述、重新赋予时间以意义的契机已经消逝。当代中国的文学写作,正如别的写作一样,将再次投入以叙述捕捉时间的、新一轮旷日持久的挣扎之中。

① 新小说报社:《中国唯一之文学报〈新小说〉》,原载《新民丛报》十四号(1902年),见《二十世纪中国小说理论资料》第一卷,陈平原、夏晓虹编,北京大学出版社,1989年,第42—45页。

② 参看余国藩:《历史、虚构与中国叙事文学之阅读》,《余国藩西游记论集》附录一。

③ 参看 Leo Our-fan Lee, *In Search of Modernity: Some Reflections on a New Mode of Consciousness in Twentieth-Century Chinese History and Literature*, pp. 110 - 116。

④ 曲波:《关于〈林海雪原〉》,载1957年11月9日《北京日报》。

⑤ 吴岩:《谈〈林海雪原〉》,新文艺出版社,1958年,第11页。

# 一九九一

## 纪事

在伊州,香槟小城。

读所有能找到的延安文献,作《文学住院记》一文。唐小兵易题为《病的隐喻和文学生产》,于是乎俨然“很理论”。

## 病的隐喻和文学生产

从文学史或社会思想史的角度读丁玲的短篇小说《在医院中》,其值得重视的原因不在这部作品本身,而在作品与多重历史语境之间的关系,在作品与其他话语之间的互文性,在作品进入 20 世纪的“话语-权力”网络后的一系列再生产过程。

就丁玲毕生的创作而言,从《莎菲女士的日记》(“五四新女性”)到《杜晚香》(“社会主义女劳模”),《在医院中》恰好是一个戏剧性的转捩点。茅盾曾在他的《女作家丁玲》中说,“她的莎菲女士是心灵上负着时代苦闷的创伤的青年女性的叛逆的绝叫者”。《在医院中》里的陆萍,正是丁玲写作中最后一个这样的“绝叫者”。自此之后,“时代苦闷的创伤”就在丁玲笔下消失了,或者说,“治愈”了。

横向来看,这篇小说与丁玲那一时期的其他作品(《我在霞村的时候》,1940 年;《夜》,1941 年;《三八节有感》,1942 年 3 月;《风雨中忆萧红》,1942 年 4 月,等等),以及同一时期,艾青、罗烽、萧军、王实味等人的作品,一起构成了一种深刻不安的历史气氛。“五四”所界定的文学的社会功能、文学家的社会角色、文学的写作方式等等,势必接受新的历史语境(“现代版的农民革命战争”)的重新编码。这一编码(“治疗”)过程,改变了 20 世纪后半叶中国文学的写作方式和发展进程,也重塑了文学家、知识分子、“人类灵魂工程师”们的灵魂。

纵向来看,1958 年《文艺报》发动对《在医院中》等作品的“再批判”,证明了“五四”与“五·二三”<sup>①</sup>这两种语码之间的手术刀口弥合得并不完美,整个“编码-治疗”过程必须反复进行才能奏效<sup>②</sup>。一直延伸到 80 年代的“清除精神污染”等运动,仍是这曾经声势浩大如今却渐趋式微的“社会卫生学”(social hygiene)驱邪治疗仪式的继续。

## 一、“弃医从文”的故事

在影响 20 世纪中国思潮的许多自然科学理论中,近代生物学的“范式”作用最为深远普泛。达尔文的进化论固然给出了一条乐观向上的时间矢线,激励国人在“天演人择”的所谓“规律”中救亡图存;将社会、国家、种族等等看作一个健康或病态的有机体的观点,亦与传统文化中的有机自然观一拍即合。既然中国已被视为一“东亚病夫”,对伟大“医国手”的回春之术的期待,对种种“治疗方案”的讨论和争论,就在其大前提从不引起疑问的情形下进行。在这样一种历史语境中,五四时代对文学的社会功能、文学家的社会角色等等的界定,自然很方便地从医学界获得生动形象的借喻。

鲁迅“弃医从文”的故事,常被用来极凝练又极丰富地涵括这一类观念<sup>③</sup>。“幻灯片事件”似乎戏剧性地改变了一个知识分子的生活道路,却仅仅是鲁迅多年来对“中国国民性的病根何在?”的反复思索的必然结果。多年后鲁迅在《我怎么做起小说来》一文中,亦重申了他的立场:“说到‘为什么’做小说吧,我仍抱着十多年前的‘启蒙主义’,以为必须是‘为人生’,而且要改良这人生。……所以我的取材,多采自病态社会的不幸的人们中。意思是在揭出病苦,引起疗救的注意。”但鲁迅的深刻之处和独到之处在于,他自始至终对文学的“治疗效果”的近乎绝望的怀疑,以及与此相关的,对文学家所承担的“思想-文化”医疗工作者的角色的深刻怀疑。这一点我们在后面再展开讨论。

现在来看看《在医院中》的陆萍——极具讽刺意味的是,她走了一条被迫“弃文从医”的道路!先是“依照她父亲的理想”就读于上海的一个产科学学校,“才进去了两年,她自己就感到她是不适宜于做一个产科医生。她对于文学书籍更感到兴趣,她有时甚至讨厌一切医生,但仍整整住了四年”。好不容易辗转流浪到了延安读“抗大”,憧憬成为一个“活跃的政治工作者”,可是“‘党’、‘党的需要’的铁箍”又来套在她的头上,党需要她到这个新建的医院做“产婆”,“她能违抗党的命令么?”

在这里,“文学”和“医学”的对立首先不是由于“改变国民的精神为第一要着”,而是由于人物的性格和气质,以及这性格和气质与“父之法”(生身之父和革命之“父”)的冲突。但当丁玲把“文学”与“政治工作者”相提并论时,这热爱“文学”的气质分明意味着更多的东西:热情、理想、对现状的不满、改革病态环境的决心和实践等等。丁玲似乎执意要把这种“文学气质”作为正面的、明亮的因素加以强调,甚至在写到医院中不多的与陆萍谈得来的两个朋友时,也不忘记点出那个严肃的外科医生郑鹏,“常常写点短篇小说或短剧”,“而且是很长于描绘的”。在陆萍为改变医院环境而提出的

种种要求中,除了替病员争取“清洁的被褥,暖和的住室,滋补的营养,有次序的生活”之外,还有“图画、书报,不拘形式的座谈会,和小型的娱乐晚会”。

文学家赋予自己喜爱的人物一点“文学气质”,似乎是顺理成章并无多大深意的事情。但是在丁玲写作《在医院中》的同一时间写下的一篇文章里,她明确无误地援引了鲁迅“弃医从文”的故事:“鲁迅先生因为要从医治人类的心灵下手,所以放弃了医学而从事文学。”<sup>④</sup>因此丁玲有意无意地写出一个被迫“弃文从医”的故事时,“文学-医学”的对立或借喻关系在此时此地,就添加出一层新的意义。与鲁迅作为启蒙思想家个人面对一盘散沙的国民大不相同,丁玲笔下的具有文学气质的青年人,是被“党”派到一个“医院”中去的。

## 二、医院中新来的青年人

《在医院中》是一篇情节相当简单的小说。依照“原型”理论你可以说它是“离家-探险-回家”童话的某种变奏:在“煤气中毒事件”的前夜,丁玲突然在全篇急促逼仄的语气中,宕开一笔,写到陆萍对“南方的长着绿草的原野、溪流、村落、各种不知名的大树、家里的庭院、母亲和弟弟妹妹、屋顶上的炊烟”的想念,这种对“回家”的渴望正昭显了她在寒冷的陕北高原的医院中的“历险性”。你也可以说它是一篇“成长小说”的片断:人物在新的环境和新的人群中学习人生的课程,逐渐成长起来了。小说篇末的“警句”据说被许多当时延安的青年人抄下来贴在窑洞里作座右铭:“新的生活虽要开始,然而还有新的荆棘。人是要经过千锤百炼而不消溶才能真真有用。人是在艰苦中成长。”但聚焦于本文所讨论的主题,我们读到的,却是一个自以为“健康”的人物,力图治愈“病态”的环境,却终于被环境所治愈的故事(在这种读解中,你会想到,这是《狂人日记》故事的“现实主义”变奏:“狂人”呼吁人们“改悔”,最终却被治愈,“赴某县候补”去了)。

小说一开头就电影式地给出一个并不令人愉悦的空间景观:

十二月里的末尾,下过了第一场雪,大河小河都结了冰,风从收获了的山岗上吹来,刮着拦牲口的篷顶上的苇秆,呜呜的叫着,又迈步到沟底去了。草丛里藏着的野雉,便唰唰的整着翅子,更钻进那些石缝或是土窟洞里去。白天的阳光,照射在那些冰冻了的牛马粪堆上,蒸发出一股难闻的气味。几个无力的苍蝇在那里打旋,可是黄昏很快的就罩下来了,苍茫的,凉幽幽的从远远的山岗上,从刚刚可以看见的天际边,无声的,四面八方的靠近来,乌鸦都打着寒战,狗也挟紧

了尾巴。人们便都回到他们的家,那唯一的藏身的窑洞里去了。

然后才是一个近景:“一个穿灰色棉军服的年轻女子,跟在一个披一件羊皮大衣的汉子后面,从沟底下的路上走来”,“她在有意的做出一副高兴的神气,睁着两颗圆的黑的小眼,欣喜的探照荒凉的四周”。随后是一连串相当阴郁的环境描写,幽暗潮湿而寒冷的住处,跳到被子上的老鼠,更重要的,整个令人不快的人际关系等等<sup>⑤</sup>。

环境描写的“不现实”,一直是这篇小说引发批判者们的愤怒和热情的主要原因。最早的批判文章发表于“延安文艺座谈会”开过没几天,批评家在详尽分析丁玲用“旧现实主义”的创作方法营造一个消极、静止、落后的环境的同时,还极细致地指出两处有关“苍蝇”的“景物描写上的错误”,一处就是刚才所引到的开头的“几个无力的苍蝇在那里打旋”,一处在第三节第一段:“院子里四处都看得见有用过的棉花和纱布,养育着几个不死的苍蝇”。冰天雪地的陕北十二月底,怎能“主观地”肯定苍蝇“不死”呢?批评家的嗅觉确实是很敏锐的<sup>⑥</sup>。

十六年后的“再批判”中,另一位批评家则以自己在延安住医院的亲身经历证明,“我们的病房是温暖的”,也“没有遇到陆萍之类的人物”。他说:“我的经历足够作为一个反证,证明丁玲的小说《在医院中》所描写的种种阴森恐怖的图景,似乎在延安住医院‘简直是受罪’的说法,无非是莎菲女士对读者的愚弄,无非是莎菲女士的扯谎。”<sup>⑦</sup>

投入“再批判”者的“证词”,其可信的程度是很低的。因为就在同一本刊物的另一篇文章中,也不得不承认当时的延安存在着一个管理混乱的、可能被丁玲取作“原型”的拐鼻医院<sup>⑧</sup>。关于白求恩大夫在延安医院的工作的许多记载,他愤怒地与混乱、消极、落后搏斗的情形,较之陆萍女士,实在是有过之而无不及。因此,80年代初,一篇立意为《在医院中》平反的文章,高度概括地指出:“陆萍与周围环境之间的矛盾,就其实质来说,乃是和高度的革命责任感相联系着的现代科学文化要求,与小生产者的愚昧无知、褊狭保守、自私苟安等思想习气所形成的尖锐对立”,“可以说,它是《组织部新来的青年人》这类作品的先驱。陆萍正是四〇年代医院里新来的青年人”<sup>⑨</sup>。

但是,这种颇具“洞见”的概括,仍然可能对问题的更复杂的一面有所“不见”。

为什么是“医院”,而不是可能更为褊狭保守的乡村(如鲁迅的“未庄”)?(同样,你也会问,为什么是“组织部”,而不是别的什么部?)当然,描写一个本来即以治疗病患为己任的单位的“病态”,可以讽刺性地使上述“尖锐对立”显得更为鲜明触目。(同样,以“组织社会生活”为职责的组织部却失去了对自身的组织能力,问题的严重性不就更突出了么?)但是,不容忽略的是,尽管有这样多的“愚昧无知、褊狭保守、自私苟安”等“小生产者的思想习气”,从结构上看,“医院”这种社会部门却完全是“现代科学

文化要求”的产物。麻雀虽小,五脏俱全。这个新建的医院有院长、总务处长、管理科长、秘书长,有外科主任、产科主任,当然,还有指导员。医院里有着各种会议、申请、布置、调查和汇报。如果说这个环境有“病态”的话,这已是“以现代方式”组织起来的“病态”<sup>⑩</sup>。这样,陆萍等人的努力,实在是在要求“完善”这个环境的“现代性”,他们的意见其实经常被承认是“好的”、“合理的”,却又显然无法经由这个环境本身的“组织途径”来实行。他们是这个有机地组织起来的单位中的“异质”,从所谓“社会卫生学”的角度看,他们正是外来的“不洁之物”。尽管他们的意见往往在事后被“组织”改头换面地采用,通常已是在“组织”运用合法清洁手段“处理”过他们个人之后。

这一切都意味着文学家以及有着“文学气质”的“青年人”,他们的写作方式和生存方式,都将面临根本的改变。我们从《在医院中》和丁玲同一时期的作品中,从同一时期其他“文学青年”的写作中,感受到的正是这种深刻不安的历史气氛。

### 三、“还是杂文时代”?

陆萍在医院中,上午干她的不胜其烦的本职工作。“一到下午,她就要变得愉快些,这是说当没有产妇临产而比较空闲的时候。她去参加一些会议,提出她在头天夜晚草拟的一些意见书。她有足够的热情,和很少的世故。她陈述着,辩论着,倾吐着她成天所见到的一些不合理的事,她不懂得观察别人颜色,把很多人不敢讲的,不愿讲的都讲出来了。”也就是说,陆萍利用她比较空闲的时间“弃医从文”,她写作,她陈述,在某种意义上,她的这些话语活动使她变成了一个——“杂文家”。

前面引述过丁玲写于与《在医院中》同一时间的杂文《我们需要杂文》,文中重述了鲁迅“弃医从文”的故事,但在丁玲看来,鲁迅所从的“文”,干脆就是“杂文”：“鲁迅先生因为要从医治人类的心灵下手,所以放弃了医学而从事文学。因为看准了这一时代的病症,须要最锋利的刀刺,所以从写小说而到杂文。他的杂文所触及的物事是包括了整个中国社会的。”<sup>⑪</sup>一篇旨在争取杂文写作的合法性的杂文,其本身的生存依据就已经是暧昧不明的。因此丁玲在援引权威和经典时不惜将之简单化、狭窄化,以支撑立论的强度,就是很自然的了。当我们把这种援引重新放回 40 年代彼时彼地的历史语境去读解时,却能看出“杂文”在这里已远远超出了文类或体裁的范畴。“杂文”不仅意味着一种写作方式,而且意味着那一代知识者对他们所理解的“五四精神”的坚持和传承,意味着对那个时代、民族、大众的一种道德承诺,意味着对艺术创作的自由独立精神的执守,意味着对“五四”时代所界定的文学家的社会角色的认同,总之,意味着一种生存方式。(对 80 年代中国大陆的“报告文学”,在某种意义上,亦可

作如是观。)

耐人寻味的是,几乎所有当时争取“杂文写作”合法性的文章,都在援引鲁迅的同时,使用了大量与“医学”有关的隐喻。艾青写道:

希望作家能把癣疥写成花朵,把脓包写成蓓蕾的人,是最没有出息的人——因为他连看见自己丑陋的勇气都没有,更何况要他改呢?愈是身上脏的人,愈喜欢人家给他搔痒。而作家却并不是欢喜给人搔痒的人。等人搔痒的还是洗一个澡吧。有盲肠炎的就用刀割吧。有沙眼就用硫酸铜刮吧。生了要开刀的病而怕开刀是不行的。患伤寒而又贪吃是不行的。鼻子被梅毒菌吃空了而要人赞美是不行的。假如医生的工作是保卫人类肉体的健康,那么,作家的工作是保卫人类精神的健康——而后者的作用更普遍,持久,深刻。<sup>⑫</sup>

丁玲:“陶醉于小的成功,讳疾忌医,虽也可以说是人之常情,但却只是懒惰和怯弱。”<sup>⑬</sup>王实味:“我们甚至尽一切力量拖曳着旧中国底代表者同我们一路走向光明。可是在拖曳的过程中,旧中国底肮脏污秽也就沾染了我们自己,散布细菌,传染疾病。”而王实味以“野百合花”作他的那些杂文的总标题,原因之一,是听说“这花与一般百合花同样有着鳞状球茎,吃起来味虽略带苦涩,不似一般百合花那样香甜,但却有更大的药用价值”<sup>⑭</sup>。

没有人否认“杂文”的药用价值。问题的危险性在于:对“谁”用药?在哪里开刀?对已经将一切“手术刀”有效地管理起来的“医院”本身开刀么?

杂文作者们论证的焦点恰在于此:

即使在进步的地方,有了初步的民主,然而这里更需要督促,监视,中国所有的几千年来的根深蒂固的封建恶习,是不容易铲除的,而所谓进步的地方,又非从天而降,它与中国的旧社会是相连结着的。而我们却只说在这里是不宜于写杂文的,这里只应反映民主的生活,伟大的建设。(丁玲)<sup>⑮</sup>

在边区——光明的边区,有人说“杂文的时代过去了”,我也是很希望杂文的时代不要再卷土重来的,因为不见杂文,同时也就不见可怕的黑暗,和使人呕心的恶毒的脓疮,这样,岂不是“天下太平”了吗?岂不是很有把握获得“抗战的最后胜利”吗?(罗烽)<sup>⑯</sup>

说延安比“外面”好得多,教导青年不发“牢骚”,说延安的黑暗方面只是“些微拂意的事”,“算不得什么”,这丝毫不能解决问题。是的,延安比“外面”好得多,但延安可能而且必须更好一点。(王实味)<sup>⑰</sup>



值得注意的是,杂文作者们也和他的论敌一样,严格区分着“里面”和“外面”,强调“疾病”的“外来性”,是因了跟“旧中国”的连结而沾染的。他们没有意识到,他们所援引的鲁迅杂文的经典性和权威性,正是在这关键的一点上失了效用。

“内外有别”。这是在强敌压境、残酷的战争和白色恐怖中冲杀出来的环境中,极具笼罩性的观念和逻辑。在医院中,指导员向陆萍介绍情况,其中的一条就谈到,“医生太少,而且几个负责些的都是外边刚来的,不好对付”。医院中传来传去的“闲话”中,也有这样的内容:“谁是党员,谁不是,为什么不是呢,有问题,那就有嫌疑!”依据人类学家的研究,在一个群体(group)约束力强而个人角色规范(grid)模糊的社群中,非常注重社会群体界限的存在,内外分明,“非我族类,其心必异”,我群与群外的分野极为明显。以个人的身体来象征社会群体时,身体的界限也非常被看重,界限的跨越进出因之成为一种重大事项:疾病或身体的痛苦都视为外物的侵入所致,维护身体界限的和谐不使外物进入,就成为重要的价值所在。同时由于社会内部个人角色规范的模糊不严谨,更促使对群体界限的重视,内部的混淆不清和困境,都怀疑为外敌所致,清扫内奸以御外敌是这类社会的特征,人类学家称之为注重“社会卫生学”的社会<sup>⑮</sup>。

《讲话》立论的基本逻辑就建基于这“内”与“外”的二项分立之上。你是“内人”,你就必然歌颂“内面”的光明。你是“外人”,你才会暴露我们“内面”的黑暗。二者必居其一。暴露“内面”的黑暗者其作品未必伟大,歌颂“外面”的光明者其作品必定渺小。二者必居其一。并说鲁迅的杂文讽刺从来是对“外”的,从来没有对“内”过。其实,鲁迅晚年最后三本杂文集以“且介亭”(“半租界”)命名,其空间位置的暧昧不明,恰好是对这种“内外”二项分立逻辑的一个讽刺。鲁迅彼时写给友人的信中对左翼“内面”的领导人颇多牢骚和愤懑,“工头”、“奴隶总管”一类的刻薄用语俯拾即是,置于二十年后“胡风集团”材料的那批信件中,毫不逊色。

实际上,鲁迅关于疗救“国民性”的“病根”的思想,与这种“驱邪清污”的“社会卫生学”观念,有根本的区别。正是在这里,产生了鲁迅对文学的“疗效”的深刻怀疑,连带着对承担这医疗任务的文学家的角色的认同危机,构成了他意识中沉痛的思想矛盾,在他对中国诸问题的真切的实际了解和他对时代、民族的道德承担之间,产生了精神上的“紧张”。

#### 四、大喝一声:“你有病呀!”

“抉心自食,欲知本味。创痛酷烈,本味何能知?痛定之后,徐徐食之。然其心已

陈旧,本味又何由知?”(《野草·墓碣文》)鲁迅的逻辑是一个彻底的自我缠绕的逻辑:一个在思想和精神上深患重病的民族,如何能认清它的病症的基本原因是它的思想与精神呢?诊断既不易,又如何奢言治疗呢?如果病因植根于民族文化的内部,身处其中的拥有同样精神资源的个人,又如何能喊出:“从来如此,就对么?”的声音呢?答案是:他不能,除非他疯了。但既然他“疯”了,他对事实真相的洞察和了解就无法传达给“正常人”。在正常人的健康世界里,必须加以疗救的恰恰是这个“疯子”而不是别人<sup>①9</sup>。

与“驱邪”病理学总是提供虚假的乐观前景不同,鲁迅思想的内在逻辑提示的正是这深刻的焦虑和绝望。鲁迅进一步考虑“疗效”问题时,就得出更为沉痛的结论:他的呐喊不过是在一个“绝无窗户而万难破毁”的“铁屋子”里,唤醒几个人,使之死得更痛苦而已。他甚至自认成了替中国的吃人筵席做“醉虾”的“帮手”:“弄清了老实而不幸的青年的脑子和弄敏了他的感觉,使他万一遭灾时来尝加倍的苦痛,同时给憎恶他的人们赏玩这较灵的苦痛,得到格外的享乐。”<sup>②0</sup>

显然,丁玲笔下的“莎菲女士”群,正是这一代被“弄清了脑子”和“弄敏了感觉”的青年。他们的苦痛和幻灭较之其先辈带有更浓重的现代色彩,被当时的论者套上“世纪末的病态”的标签加以分析<sup>②1</sup>。有意思的是,丁玲在小说《一九三〇年春上海》里,写到一位作家对写作的反省时,也说出了与鲁迅类似的意思的话:

纵说有些读者是曾被某一段的情节或文字感动过,但那读者是些什么样的人呢,是刚刚踏到青春期、最容易烦愁的一些小资产阶级的中等以上的学生们。他们觉得这文章正合了他们脾胃,说出了一些他们可以感到而不能体味的苦闷。……可是结果呢,我现在是明白了,我们只做了一桩害人的事,我们将这些青年拖到我们的旧路上来了。一些感伤主义,个人主义,没有出路的牢骚和悲哀……他们的出路在哪里,只能一天一天更深的掉在自己的愤懑里,认不清社会与各种苦痛的关系。……所以我现在对于文章这东西,我个人是愿意放弃了。<sup>②2</sup>

与鲁迅在绝望中仍保持启蒙者的英勇姿态不同,这一代写作者在觉悟到“文章无用”的同时,极易于转向对自身疾病的诊断分析,并向往某种“实际解决”的前景光明的一揽子治疗方案,——或许,这能解释为什么后来他们能够如此虔诚地接受施于他们身上的“驱邪”治疗仪式。

让我们再来看看医院中的陆萍。不像鲁迅的“狂人”,完全生活在正常人健康世界的“外面”,她只是一个“小小的怪人”,“被大多数人用异样的眼睛在看着”而已。可是用现代心理学的眼光看,陆萍的“怪”,是满可以贴以那些被称作“狂”的病症标签(“偏执狂”、“被迫害狂”等等)而毫无扞格之处的。譬如她到医院的第二天,与她的几

个同事的第一次见面,就都有了许多阴郁的印象。比如化验室的林莎——

在用一种怎样敌意的眼睛来望她。林莎有一对细的弯的长眼,……露出细细的引逗人的光辉。好似在等着什么爱抚,好似在问人:“你看,我还不够漂亮么?”可是她对着刚来的陆萍,眼睛只显出一种不屑的神气:“哼!什么地方来的这产婆,看那寒酸样子!”……陆萍只憨憨的对她笑,心里想:“我会怕你什么呢,你敢用什么来向我骄傲?我会让你认识我。”她既然有了这样的信心,她就要做到。

文化教员张芳子——

陆萍在刚看见她时,还涌起一阵欢喜,可是再看看她那庸俗的平板的脸孔时,心就像沉到海底下似的那末平稳,那末凉。

小儿科医生、产科主任王峻华的太太——

浑身都是教会女人气味……她总用着白种人看有色人种的眼光来看一切,像一个受惩的仙子下临凡世,又显得慈悲,又显得委屈。

这些颇具“杂文”气息的对同事的第一印象,显示了一种对环境的“过度反应”和“自我防御”机制。待到“煤气中毒事件”之后,陆萍的“病态”转换成进攻型的了。“现在在她似乎为另一种力量支持着,只要有空便到很多病房去,她搜集着许多意见,她要控告他们。”“她苦苦寻思,如何能攻倒别人,她永远相信,真理是在自己这边的。”不给她治治真是不行了的,因为,医院的稳定压倒一切。

“驱邪”仪式适时举行。“没有脚的人”适时出现了。丁玲的失策在于没有使用“指导员”或“院长”等更能代表“组织”的角色来主持仪式,仪式中更没有照念后来才形成的行之有效的标准咒语,这是最令批判家们义愤填膺的事。但仪式就是仪式,其过程、目的、功能与后来多次举行的仪式并无不同。可以说,丁玲还是煞费苦心赋予仪式主持人某种资格的:“过去是一个学生,到苏联去过,现在因为残废了只编一些通俗读本给战士们读。”何况,没有过几天,“卫生部”也来人找她谈话了,经过几次说明和调查,“她幸运地是被了解着的,而她要求再去学习的事也被准许了”。小说没有写医院有什么变化和改进,而陆萍是“成长”了,或者说,“治愈”了。

“惩前毖后,治病救人。”在延安的“整风文献”中,我们可以读到如此频繁出现的来自“医学”方面的借喻<sup>②</sup>。《讲话》用阶级分析的办法,雄辩地颠倒了鲁迅“弃医从文”故事中“医生”与“病人”的角色分配,重新界定了“洁”与“不洁”:

拿未曾改造的分子和工人农民比较,就觉得知识分子不干净了,最干净的还是工人农民,尽管他们手是黑的,脚上有牛屎,还是比资产阶级和小资产阶

级知识分子都干净。(卷3,第808页)

对于一心还想着用杂文笔法去医国救民的文学家,这种颠倒不啻当头棒喝。——

说理的首先一个方法,就是重重的给患病者一个刺激,向他们大喝一声,说:“你有病呀!”使患者为之一惊,出一身汗,然后好好地叫他们治疗。(卷3,第790页)

这是最生动的场面描绘,昭显着治疗过程的“仪式性”。类似的直接涉及人的身体的“社会卫生学”比喻,在后来的当代中国史上层出不穷,越来越生动,也越来越令人触目惊心:“抢救运动”、“脱胎换骨”、“挖心”、“洗澡”、“脱了裤子割尾巴”、“武斗只触及皮肉,文斗才触及灵魂”等等。在无数这样的“驱邪”场面中,“不干净”的人站在中间,“最干净”的人被发动起来围在四周,不知鲁迅看了这样的“幻灯片”将作何感想?

文学的那次住院治疗,被证明是非常成功的。“杂文时代”结束了,开始了“秧歌剧时代”。我很欣赏像《兄妹开荒》、《夫妻识字》,一直到后来的《老两口学毛选》这样的节目。它们都短小精悍地讲述了在“家庭”这种群体界限鲜明、约束力强的单位中,个人经由有效的小型“驱邪”仪式调整角色规范,重新达到群体和谐,去争取对“外面世界”的胜利的故事。它们不仅是整部当代中国文艺史的缩影,也是整部当代中国史的缩影。

可是巨大的疑问一直存在着:如果文学家能被“治愈”,文学(作为知识者对时代、民族的道德承诺的写作和生存方式的文学)真的能被治愈吗?如果文学已被治愈,“国民性的病根”又于今如何了呢?更重要的是:社会群体真的可以视作与人的身体一样的有机整体吗?文学真的是医治这个有机体的一种药物吗?文学家的道德承诺与他们实际承担的社会角色之间,真的毫无扞格吗?

原载《今天》1991年春季号

① 每年的5月23日,都铁定为毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》(简称“讲话”)发表的“纪念日”。

② 毛泽东审定《文艺报》(1958年第2期)的“编者按语”时,嫌它写得太露,“用字太硬,用语太直”,亲笔加了如下两段比较生动的文字:“‘奇文共欣赏,疑义相与析’,许多人想读这一批‘奇文’。我们把这些东西搜集起来全部重读一遍,果然有些奇处,奇就奇在以革命者的姿态

写反革命的文章。鼻子灵的一眼就能识破,其他的人往往受骗。”“丁玲、王实味等人的劳作,毒草成了肥料,他们成了我国广大人民的教员。他们确能教育人民懂得我们的敌人是如何工作的。鼻子塞了的开通起来,天真烂漫、世事不知的青年人或老年人迅速知道了许多世事。”这句“鼻子灵的一眼就能识破”似有语病,但所使用的有关“伤风感冒”的比喻却颇能说明问题。

- ③ 1904—1905 年日俄战争时期,正在日本仙台医专就读的中国留学生周树人(鲁迅),细菌学课上除了放映教学用的幻灯片,还放映一些时事画片。这个“幻灯片事件”人们已经很熟悉了,但为了展开我们的论述,还是有必要引一些原文在这里:“……有一回,我竟在画面上忽然会见我久违的许多中国人了,一个绑在中间,许多站在左右,一样是强壮的体格,而显出麻木的神情。据解说,则绑着的是替俄国做了军事上的侦探,正要被日军砍下头颅来示众,而围着的便是来赏鉴这示众的盛举的人们。”“这一学年没有完毕,我已经到了东京了,因为从那一回以后,我便觉得医学并非一件紧要事,凡是愚弱的国民,即使体格如何健全,如何茁壮,也只能做毫无意义的示众的材料和看客,病死多少是不必以为不幸的。所以我们的第一要着,是在改变他们的精神,而善于改变精神的是,我那时以为当然要推文艺,于是想提倡文艺运动了。”《鲁迅全集》,卷1,第416—417页。
- ④ 《我们需要杂文》,载1941年10月23日《解放日报》。参见《延安文艺丛书·散文卷》,湖南人民出版社,1984年。
- ⑤ 1936年秋,丁玲化装成西北军的一个士兵,从西安来到陕北。她后来在《我怎样来陕北的》一文中,说“这次旅行是有生以来最愉快的事”。被国民党特务绑架囚禁了这么些日子之后,终于回到“自己人”当中,其快乐兴奋的心情可想而知。但特别引人注意的却是同一篇文章里的这些字句:“我来陕北已有三年多了,刚来时很有些印象,曾经写了十来篇散文,因为到前方去,稿子被遗失了,现在大半都忘了。感情因为工作的关系,变得很粗,与那初来时完全两样,也就缺乏追述的兴致。”(《我怎样来陕北的》,1940年6月)这段文字或许有助于对《在医院中》(1941年)所描写的“感情”与“工作”的关系的读解。
- ⑥ 燎荧:《“人……在艰苦中生长”——评丁玲同志的〈在医院中时〉》,载1942年6月10日《解放日报》。
- ⑦ 张光年:《莎菲女士在延安——评丁玲的小说〈在医院中〉》,载《文艺报》1958年第2期。
- ⑧ 《文艺报》1957年9月29日第25期。
- ⑨ 严家炎:《现代文学史上的一桩旧案——重评丁玲小说〈在医院中〉》,载《钟山》1981年第1期。
- ⑩ 有关“医院”这种与现代学校、监狱等以集中、控制为主要特征的社会机构的论述,请参看福柯(Michel Foucault)的著作《诊所的诞生》(*The Birth of the Clinic*)。许多人在讨论当代中国社会形态时,多强调其与传统中央集权社会的联系(所谓“封建性”),而完全忽视它的“现代性”,忽视“农民革命党”在组织、控制等方面的高度集中和高效能,与“现代科学文化要求”并不相违。王蒙笔下的组织部长刘世吾,是最早洞察并适应当代中国的社会生活的机械化、

公式化特征的,相形之下,新来的颇具“文学气质”的青年人林震(喜欢看苏联小说和听柴可夫斯基的《意大利随想曲》),就显得太“不成熟”了。

- ⑪ 《我们需要杂文》,载 1941 年 10 月 23 日《解放日报》。参见《延安文艺丛书·散文卷》,湖南人民出版社,1984 年。
- ⑫ 艾青:《了解作家,尊重作家》,载 1942 年 3 月 11 日《解放日报》,副刊《文艺》第 100 期。
- ⑬ 《我们需要杂文》,载 1941 年 10 月 23 日《解放日报》。
- ⑭ 王实味:《野百合花》,载 1942 年 3 月 13、23 日《解放日报》。
- ⑮ 《我们需要杂文》,载 1941 年 10 月 23 日《解放日报》。
- ⑯ 罗烽:《还是杂文时代》,载 1942 年 3 月 12 日《解放日报》,副刊《文艺》第 101 期。
- ⑰ 王实味:《野百合花》,载 1942 年 3 月 13、23 日《解放日报》。
- ⑱ 参看 Mary D. Douglas, *Natural Symbols*, New York: Vintage, 1973。另参看李亦园:《文化的图像》,允晨文化公司,1992 年 1 月。
- ⑲ 参看林毓生:《鲁迅思想的特质》,见《政治秩序与多元社会》,联经出版公司,1989 年 5 月。
- ⑳ 鲁迅:《答有恒先生》,见《鲁迅全集》第 3 卷,第 454 页。
- ㉑ 钱谦益:《丁玲》:“歇斯底里、颓废、冲动、厌世悲观、无止境的梦想、耽于肉欲、神秘狂、贪求刺激”等。见《现代中国女作家》,北新书局,1921 年 8 月。
- ㉒ 《一九三〇年春上海》,见《一个人的诞生》,上海新月书局,1931 年 5 月。
- ㉓ 不妨略引一些在这里。《整顿党的作风》:“直到现在,还有不少人,把马克思列宁主义书本上的某些个别字句看作现成的灵丹妙药,似乎只要得了它,就可以不费气力地包医百病。”“我们揭发错误、批判缺点的目的,好像医生治病一样,完全是为了救人,而不是为了把人整死。一个人发了阑尾炎,医生把阑尾割了,这个人就救出来了。任何犯错误的人,只要他不讳疾忌医,不固执错误,以至于达到不可救药的地步,而是老老实实,真正愿意医治,愿意改正,我们就要欢迎他,把他的毛病治好,使他变为一个好同志。”(《毛泽东选集》卷 3,第 778、786 页)《在延安文艺座谈会上的讲话》:“一个人做事只凭动机,不问效果,等于一个医生只顾开药方,病人吃死了多少他是不管的。试问这种立场也是正确的吗?这样的心,也是好的吗?……我们判断一个党、一个医生,要看实践,要看效果,判断一个作家,也是这样。”(同上书,第 830 页)

# 一九九二

## 纪事

在伊州，香槟小城。

参与杜淑容、郑锦全等编辑的文学杂志《香槟季刊》。

# 与他人共舞

## 一、阴影一

近一百年来，中国文学、中国的文学批评和文学理论，一直生存在“他人的阴影”之中。当代中国最真诚的文学理论家刘再复这样写道：

本世纪中国文学理论中较有影响的基本命题，确实都来自外国。……中国文学理论论坛上的争吵，其实常常是外国人的争吵……并不是真正的中国理论家的学术辩论。这样就形成中国现代文学的几个致命的弱点：（1）缺乏自己独创的、非“偷窃”的基本命题；（2）缺乏自己独创的、非借贷的范畴概念系统；（3）缺乏自己独创的、非移植的哲学立场（即缺乏自己的哲学支撑点）。总之，是缺少对外来理论的创造性转化，缺少使用自己的理论语言进行独立性的建构，缺少属于自己的命题和属于自己的理论故事。也就是说，中国现代文学理论在自己生长的将近一个世纪中，常常生活在他人的阴影之下，徘徊于他人的概念与范畴的笼罩之中。<sup>①</sup>

再复描写了这些状况以后，很悲哀地说，80年代以来中国当代文学理论的“世纪末的挣扎”，便是要“走出他人的阴影”。

这挣扎自是悲哀，或许也有几分悲凉和悲壮。而这也仍是19世纪末遭逢“三千年未有之变局”以来，中国文化人于衰世求中兴以消解文化危机的卓绝努力的继续。“衰世”的意思，你从再复用词的修辞色彩上也能品味出来。倘在汉唐盛世，依鲁迅《看镜有感》的说法，必是理直气壮地放胆“拿来”，决不会惴惴然于吃了牛肉会类乎牛，吃了羊肉会类乎羊，使用诸如“借贷”、“偷窃”、“挣扎”一类可怜巴巴的字眼儿。这

也不是喊几次“拿来主义”就可以改变的情形。吾人之衰世碰上他人之盛世,用当今流行的术语讲,便是弱势文化撞到强势文化,或曰第三世界文化受到殖民主义霸权的宰制。然而,一百多年来,事情也发生了许多变化。

## 二、阴影二

“阴影”,固然是现代心理学或者精神分析学从光学那里“借贷”来的范畴概念,后来又输入到文学批评。但用得更为频繁的,当属“焦虑”一词。比如西方学者中,像哈佛大学的宇文所安教授跟爱丁堡大学的杜博妮教授这样极不相同的专家,谈及当代中国诗歌或80年代的中国文学,都不约而同地采用诸如“环球影响的焦虑”、“外来影响的焦虑”一类的标题<sup>②</sup>。

所谓“影响的焦虑”,典出于 Harold Bloom 的 *The Anxiety of Influence* (New York, 1973) 一书。布鲁姆教授用精神分析学的模式解释文学史,认为后起作家对其前辈都有一种弗洛伊德式的“俄狄浦斯情结”,迟到者使尽一切招数来抹煞前人高大的身影,其创作上的所有变化均源于此一焦虑。将这个模式进一步推展到跨文化解释的领域,很自然地,就将近代以来第三世界的文学写作,一律视为西方帝国主义话语霸权威胁下的反应——或者追赶潮流,为所谓“世界读者”写作,成为其父本的拙劣模仿品;或者回归本位化的立场,以遗老味十足的文化保守主义写作反守为攻,幻想着“越是好的民族文学,便越能成为好的世界文学”。如此说来,“走出阴影”的强烈愿望,不正可解释为东方儿子们急欲“弑”其西方父亲而后快的一种焦虑么?

显然,焦虑并不是单向的。杜博妮教授在她的论文中,就坦率地谈到西方学者评论当代中国文学时面临的困境:

如果西方学者想要表扬中国作家(不管是在国内或海外的)征用了后现代主义的手法进行创作,那么我们就可能被指责为以施主般的态度,来假定中国作家应该追随那些主要被西方文人所规定的潮流。

另一方面,如果我们劝中国作家不走现代或后代主义之路,那么我们又是高高在上,来假定中国作家不够格汇入主流,只能在滞塞的上游跋涉而不敢英勇地朝向无边的汪洋扬帆。

如果我们根据某些表皮类同,给某群或某个作家贴上比如后现代主义的标签,我们可能就犯了文化大国沙文主义,由于忽略了那些与伦敦和纽约的后现代主义实践不相吻合的特征。



如果我们收回这张大受觊觎的标签,那么我们又犯了地方主义,由于只假定伦敦和纽约的艺术品才能够引领潮流。

总之,“最后不管你干什么,都会遭骂”<sup>③</sup>。按照鲁迅《野草·立论》的建议,你只好说:“您瞧这孩子……多么……哈哈哈……!”

或许人们以前还从来没有想到过,当代的中国文学,至少对于想要解说它的西方学者而言,也会是一道如此浓重的“他人的阴影”。阴影的互相缠绕昭示了当代中国的文化危机里的某种“世界性”:这些既“像”又“不像”其西方原版的中国作品,以其符号的紊乱嘈杂,不光引致本土的话语骚动,也扰动着“世界的”话语秩序,无法安顿于既定的阐释架构之中。这对再复所说的“世纪末的挣扎”会不会是某种鼓舞?——我们也终于弄出了一些个“不明飞行物体”(UFO),不祥地掠过他人的阐释天空。

### 三、模式

如果只有一道阴影,我们将满足于黑白分明的界说。但第二道阴影的叠加增进了我们端详事物的层次感。“阴影二”给“阴影说”投上了阴影。阴影的互相缠绕提供了一个机会,让我们来反思阐释模式本身。因为,模式的跨领域使用常常带来启发,也常常带来困惑与困窘。

运用国际贸易的模式,有一类批评话语将比较文学弄成了“收支顺差或逆差明细表”的统计操作。这已经是很多年前的学术旧案了。如今则转换出一种政治经济学的阐释模式。人们讨论帝国主义宏观叙事模式在后殖民地本土的生产和再生产。这些富有成果的讨论提醒我们注意到“世界话语之林”中错综复杂的权力关系。心理学和精神分析学的模式使我们看到本文与本文的关系不仅仅是语言与语言、风格与风格、观念与观念的关系,而且是个人与个人、世代与世代、性别与性别、欲望与欲望的关系。尽管隐喻总是跛脚的,这些模式的错综运用,却使我们意识到本文的“人间性”——只要我们张口说到一个本文,就跌入由政治、经济、心理、性别、社会、文化密密编织的网络之中。

没有模式的阐释不成其为阐释。但若对所使用的模式的局限不加反省,就会因这些局限造成的曲解和误解缺少警觉。举中国近代以来的历史(文学史也包括在内)为例,西方学者或采用“冲击-回应”模式,将推动中国近代历史发展的动力归于西方的冲击以及由此产生的中国回应(费正清);或取“传统-现代”模式,将中国近代社会内部分为传统与现代两种对立的因素,摆脱传统的历史循环的途径是向西方式

的“现代”认同(列文森);第三种模式表面来看与前两种对着干,却将近代以来中国的所有苦难与不幸归咎于西方帝国主义的侵略,同样漠视了中国历史内部的传统危机。除非置身于中国的“内在历史”去洞察中国的问题、中国的情景和中国的历史欲望,否则就不能进一步讨论世界语境中的中国故事、西方话语对中国变动的参与以及中国式的回应方式等等。

“外来影响的焦虑”说,以心理分析的方式重新演绎了上述模式尤其是第三种模式。在这种分析中,中国文学和文化的内部危机被单纯看作外部压力与诱惑的结果,中国作家、评论家除了追赶世界潮流似乎无须面对任何本土问题,与外国某流派某手法的粗疏比较顺便将他们生存于中国城乡几十年的人生体验和历史思考的艺术转换一笔勾销,中国文学内部错综复杂的话语关系由于相对于西方话语看来是不重要的而被忽略不计<sup>①</sup>。

## 四、同谋

细读我开头提到的再复的文章,会发现某种微妙的“错置”。他所说的中国文学理论界在“他人的阴影”中饱受“美学暴君”的宰制的时期,主要是当代中国大陆最闭关锁国的时代。而挣扎着走出“他人的阴影”的80年代,倒是西方理论、思潮和作品再次蜂拥而入的时期。“自力更生奋发图强”的口号响彻云天的日子里,“我们自己的故事”缄默无声;唯有在包括西方话语在内的诸声部也被“允许”(即使是有限度地)众声喧哗的时分,“我们自己的故事”才开始初试啼声。再复无意的“错置”却透露出中国作家最具有中国特色的切身感受,透露出中国文学内部的话语间权力关系,以及外来话语以何种方式、又怎样参与了这些权力关系的建构。

明明是自家门里“父之法”的实施,为何却被再复和他的同时代人视为最令人痛心疾首的“他人的阴影”?我们知道19世纪以来工业化的世界性进程将一种有关“世界历史”的大故事带往全球,五洲四海的空间性差异被归并化约到单线进化时间长链上的先后环节。西方话语立足时间箭头的最前端傲视迟到者的邯郸学步。依仗政治经济军事的实力建立此一宏观叙事模式的霸权。黑格尔的历史哲学是这个一元化和等级化的时间意识形态的经典论述。不难理解,“社会主义现实主义”和“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的理论教条,无疑是这一时间意识形态所蕴涵的权力结构与价值取向在文学领域的最清晰表达。国家话语以“无产阶级话语”(“历史上最先进阶级”的话语)的名义,派定所有的“非无产阶级话语”予缄默者的话语身份。简单地将这套理论归结为“功利主义的中国农民美学”,显然抹煞了它所具备的某种“现代

性”,即集中控制和彻底同一化的权力意愿。而所谓以浓重阴影笼罩文坛的“他人”又不是别人,正是中国近代历史运动逐步营构起来的革命之“父”。

80年代西方现代主义文学艺术的再次引入(倘若把从鲁迅一直到穆旦的引入笼统算作第一次),通常被论者视为中国作家与资本主义生产方式的同谋关系。并不存在一个整体的“中国文学”和一个整体的“西方话语”以及二者的整体性关系。在某种意义上,现代主义文学艺术是对资本主义“现代化”即异化的一种抗议。中国文学从“文革”的历史废墟上“重新写诗”、“重新讲故事”,重建话语空间和新的话语关系的过程中,现代主义文学话语如何再生产的情形,一直被一些伪命题干扰而没有得到澄清。80年代中国学术界关于“异化”问题的讨论,尽管使用了马克思主义的语言,也被强硬地压制下来。其悲惨的终止恰好与对西方现代派的猛烈批判同时发生,决非偶然地昭示了东西方主流话语的某种同谋关系。这种同谋关系至今似乎依然是一些批评话语的叙述盲点。

一些并非偶然的例子比理论性的论证更能说明问题。80年代初,访问中国大陆的一位美国学者,看到人民文学出版社以最好的装帧大量出版美国写二战的长篇小说《战争风云》(*The Winds of War*)的中文译本(后来续集《战争与回忆》(*War and Remembrance*)的中译本亦以同样规模出版),甚感诧异:“这本书浸透了美国资产阶级最保守的全套价值标准,仅仅因为它是所谓‘现实主义’的作品,你们就大为欢迎。而你们很反感的现代派,倒是质疑这套价值标准的东西哩!”几年后,《战争与风云》的作者赫尔曼·沃克访华,中国作家协会派军队作家、“革命历史小说”《林海雪原》的作者陪同至大陆各地访问,一路上双方频频举杯,共叙两国军队和人民的伟大友谊。(试想《二十二条军规》的作者访华将会与人们共叙些什么。)这顺便也解释了另一件本应诧异却无人表示过诧异的事情:如果说“雷锋精神”即“共产主义精神”,《人民日报》津津乐道于“西点军校学雷锋”的报道时为何对其中的扞格不入之处毫无感觉。又一个例子是美国电影《第一滴血》在大陆放映极受欢迎,作家协会机关报《文艺报》亦载文给予佳评,唯一发出批评声音的是远隔重洋从纽约投书《文艺报》的旅美作家董鼎山。再一个更复杂亦更有阐述价值的例子是如何从中、英两套主流话语同谋关系的缝隙中倾听“香港故事”的微弱叙述——80年代的香港文学无疑是研究“后殖民主义话语”如何在一个独特的历史情景中运作的最好资料<sup>⑤</sup>。

奥威尔的《一九八四》以“反乌托邦”的方式,描绘了“现代人”的梦魇是斯大林式的全权政治与发达的社会传播系统的某种完美结合,仿佛也预示了东西方话语霸权既对抗又协调的根本可能性。20世纪末铜臭日甚的现实主义地缘政治将更凸显这种可能性,也使得现代或后现代主义话语如何参与中国故事的讲述的途径和方式,变得日益清晰可认。

## 五、演奏

因此,我建议用“演奏”的概念来取代“偷窃”、“借贷”、“移植”的概念。

只有在一种一元化和等级化的时间意识形态中,才会尊崇英雄主义式的“独创性”,并完全忽视多元空间里对现存文化实践和本文的讽喻式模拟和复制或“演奏”。亦只有在这种意识形态中,才能安排父子世代的先来后到,导演世界规模的俄狄浦斯式的心理悲剧,强化子承父业或子篡父位此类线性争夺的情节模式,完全忽视“逃遁式”的或“游击型”的描绘一幅金字塔般的或两军对垒式的世界话语权力结构图,用行政的或法律的权力概念解释话语间的顺从或反叛,完全忽视话语网络中无数的点与点之间对抗、协调、冲突、妥协、纵横捭阖形成的复杂战略情势。

让我们考虑一下“演奏”的空间性。场合、情景和听众。演奏既是模仿、复制,也是阐释和创造,歪曲或嘲讽。因此演奏是对原作的移心化。演奏的即兴尤其值得重视,演奏是一整套便携式的随机应变的策略,演奏是分散在日常生活的一系列“微型狂欢节”。当然,有好的和成功的演奏,也有拙劣和失败的演奏。

具体到80年代中国文学“音乐会”中的“现代或后现代主义曲目”,与其斤斤究辩它们“算不算”、“像不像”现代派,毋如一探其如何演奏、为何演奏、对谁演奏以及演奏的场景与效果。也就是说,批评的焦点应从“像什么”、“叫什么”、“指什么”的争论转向“做什么”的研究,即不单以文体手法观念的类比而且以话语间关系和话语功能作为研究的分析单位<sup>⑥</sup>。

深入到演奏的历史现场去发现中国文学史,那些仿佛是由“他人的阴影”组装而成的“不明写作物体”(UWO)才有可能经由坚持不懈的批评探讨得到描述、命名与定位,发掘所谓“非历史”的“超前”的写作中的历史内容,玩世不恭的“语言游戏”的严肃性,探明它们与世界话语之林中的多种话语(比如说拉美文学和东欧文学)的合纵连横,以及抵抗历史健忘症与失语症,努力讲出“自己的故事”的全部挣扎。

演奏仍在继续。仅仅因了我们能与“他人”共舞,我们才得以生存下来,拥有并说出自己的故事。

1992年2月

原载《今天》1992年夏季号

- ① 刘再复：《告别诸神——中国当代文学理论“世纪末”的挣扎》，载《二十一世纪》1991年6月第5期，香港，第126—127页。
- ② Steven Owen：“The Anxiety of Global Influence：What Is World Poetry？”*The New Republic*（Nov. 19, 1990），pp. 28—32；Bonnie S. McDougall：《外来影响的焦虑：创造性、历史性后现代性》，张枣译，载《今天》1991年第3、4期合刊，第86页。
- ③ Bonnie S. McDougall：《外来影响的焦虑：创造性、历史性后现代性》，张枣译，载《今天》1991年第3、4期合刊，第87页。
- ④ 参看尤翼：《也谈八〇年代文学的“西化”》，载《今天》1991年第3期、4期合刊，第32—42页。
- ⑤ 参看香港作家西西的小说《肥土镇灰阑记》，以及黄子平的〈灰阑中的叙述〉。
- ⑥ 尤翼：《也谈八〇年代文学的“西化”》，载《今天》1991年第3期、4期合刊，第32—42页。这篇论文出色地分析了近代以来“大众话语”（“无产阶级话语”）亦即国家话语中大众的缺席，以“大众”或“人民”的全面代言人自居的国家如何给人和平民派定了缄默者的话语身份，以及80年代以来种种新的话语关系的产生。文章论证了以“非现实主义文学”的话语功能而不是文体特征作为分析单位，“西化”与否就显现为一个“伪命题”了。

# 一九九三

## 纪事

由陈国球力邀,应聘香港浸会大学中文系。我到任时,他自己却跑到香港科技大学的人文学部去了。刚从宗教哲学系转来接手系主任的陈永明对我说,因为心中无数,曾向他在中文大学做现代文学的好友打听,是否略知此人深浅。小思说,这人不错,你们不请我们也要请的了。于是一“浸”十七年。

## “革命”的经典化与再浪漫化

### 一、经典化与“重大题材”

“革命历史小说”,在中国大陆的当代文学史中并无统一的称谓。较简洁的,叫“革命历史题材”小说,或“革命斗争历史题材”小说。详细点的,曰“反映新民主主义革命时期的斗争历史”的小说。有的则将专写战争的另归一类,称为“反映革命武装斗争历史”的小说,或简单叫作“军事题材”小说。尽管称谓不一,从60年代直到90年代的十来部当代文学史教科书,其所论述的作品群却都大致相同,正好证明了这些作品业已“正典化”(canonized)了<sup>①</sup>。

成文的当代文学史在处理纷繁的当代作品时,依例将之从时间上分期(比如:“十七年”、“文革”和“新时期”)、文体上分类(比如:诗歌、散文、小说,小说又分长、中、短篇),以及依重要作家作品分章。这种叙事方式的知识来源和运作逻辑是一个复杂的问题,此处不作讨论。值得注意的是在“小说”门中,又往往进一步依“题材”划分,其中赫然并列的,往往有“革命斗争历史题材”、“工业题材”和“农村题材”三类。每每又必定提到“革命历史题材”的小说成就较高,“农村题材”次之,“工业题材”的小说尽管乏善可陈,仍取得一定成果云云。这种分类法和评价,似已成定论,甚至一再为80年代以来新撰的当代文学史沿用<sup>②</sup>。“题材”的这种划分方式,初看颇有几分蹊跷,其实大有道理。文学生产纳入国有化计划经济,也不一定刻板地依照“国防工业部”、“工业部”、“农业部”的领导机制来操作,其间必定有更复杂深刻的缘由存在。

“文革”中江青等人制定的文艺纲领,《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工

作座谈会纪要》,批判“文艺黑线”的文艺“黑八论”。“黑八论”中,其中有三论即与本文论及的小说有关。一曰“反火药味论”,此论其意甚明,无须多作解释。二曰“离经叛道论”,即离“革命经”,叛“战争道”是也。三曰“反题材决定论”,意谓文艺作品的优劣并不由其所写“题材”决定,而由对各种“题材”的处理是否成功而定。此最后一论看似平平无奇,依了党的眼光来判定,其要害,乃是煽动作家不写或少写党所认定的“重大题材”,其险恶用心,是为资产阶级、小资产阶级的“风花雪月”争一席之地。在当代文学史中,“题材”决非一客观自然存在的创作材料或素材,而是业已经由当代文化-权力结构划定、构建的具有等差级别的言说范围。“题材”问题成为当代大陆文学界一再争拗不休的“重大”理论(?)课题,良有以也。

“革命斗争历史题材”不言而喻地属于“重大”之列。“枪杆子里面出政权”,政权“出”来之后,笔杆子能不写写枪杆子么?表述得最简捷明了的一本教科书写道:“新中国是在战火硝烟中诞生的,很自然,反映革命斗争的作品最先出现,并占有重要地位。”<sup>③</sup>所有已成文的当代文学史都不屑于花费哪怕最少的笔墨论证,何以“新民主主义革命历史题材”就比“旧民主主义革命历史题材”重大,或“革命历史题材”就比“一般历史题材”吃香。“不言而喻”与“很自然”正是题材划分的意识形态性的表征。人为的划分被遮掩并转换为天经地义,且这遮掩本身亦成功地被遮掩时,当代作品的正典规范已无形奠定。

饶有兴味的是,这些正典化了的作品群,本身又承担了将刚刚过去的“革命历史”经典化的功能。它们讲述革命的起源神话、英雄传奇和终极承诺,以此维系当代国人的大希望与大恐惧,证明当代现实的合理性,通过全国范围内的讲述与阅读实践,建构国人在这革命所建立的新秩序中的主体意识。可以说,对“革命历史”的经典化讲述构成了这些作品进入当代文学正典的基本途径,其间的相辅相成关系,至为明晰可探。

在中国大陆,成文的当代文学史绝大部分都是作为高等院校的文科教材而编撰。叙事者的权威性来自遵循党的教育路线对青年学子授业解惑,同时亦承担将当代作品正典化的职能,把当代的文学创作纳入一“制度化的知识”(Institutionalized Knowledge)架构中去传之后世。当代作品的正典化过程,自然远比撰写一部或数部权威性的文学史来得复杂,它在国家意识形态、教育体制、文化机构、商业运作和阅读群体的相互作用下错综演进。古代作品因着时间的汰洗及传统的积累,在其正典的选择和建立中较易获得民族文化和精神资源的支持,尽管对它们的重排座次与再解释仍煞费周章。当代作品要走向正典势必更大程度地依赖与之共生并存的当代文化-权力结构。准此,不难理解“革命样板戏”与当代权力中心之如此密切的关系,“样板”者,正典是也。

然而,国家意识形态并不能一厢情愿,随意在当代作品中奠定界划正典与非正典的范围。仔细考察为“当代文学史”较为成功地正典化了的那些作品,无一不是由于他们从历史、传统(尤其是“五四”以来的“新文学”的历史和传统)以及阅读群体中获得相当资源支持的缘故。

## 二、“应写”、“可写”与“不可写”

“题材”的规范以否定性和排他性为其特征,与其说它硬性规定了“应该写些什么”,毋宁说它在暗示的是“什么不可以写”,即通常所说的“题材禁区”是也。然而那“应写”与“可写”以及“不可写”之间的界线既不甚分明且又与时俱动,“革命历史小说”在处理“写什么”时不免会遇见始料不及的困难。

杜鹏程讲他写《保卫延安》,四年多里九易其稿,反复增添删削数百次,“把百余万字的报告文学,改为六十多万字的长篇小说,又把六十多万字变成十七万字,又把十七万字变成四十万字,再把四十万字变成三十万字”<sup>④</sup>。在这里我们已无法知晓如此巨量的文字搬运的详情,作者在前线战地亲身经历积累的十几斤重的笔记材料,百分之七八十被排除于定稿之外的情形,还是颇能说明“史实”之转换为“经典叙述”的艰难的。“删削”掉的文字既无可考,“增添”的部分却反而更能昭显“不可以写什么”。在小说出版后五年,小说中用了一万余字篇幅精心塑造的彭德怀元帅本人,即在庐山会议上栽了跟头,变成“右倾机会主义分子”。小说亦立即被下令封存,就地销毁<sup>⑤</sup>。杜鹏程曾说他只在一个群众集会上见过彭本人一面,可知这一万余字实属“增添”而来。

倘说没长“前后眼”的杜鹏程是不小心写了后来的“右”,《红旗谱》的作者梁斌却曾严肃考虑过能否写历史上的“左”。小说笔下的高蠡暴动等事件,是否属于“王明左倾路线”的产物呢?如果是,写出人们在事件中的斗争和牺牲,是否有价值呢?梁斌当时用的是“文史分家”的策略:“《红旗谱》中,关于政策问题曾经反复酝酿,开始也曾想正面批判‘左倾盲动’思想,后来想到,书中所写的这些人,在当时都是执行者,当然也有责任,但今天在文学作品中写起来,主要写他们在阶级斗争中的英勇,这样便于后一代的学习,把批判的责任留给我们党的历史家去写吧!”<sup>⑥</sup>这段话如今看来亦平平无奇,但在当时却可谓非同小可的卓识。“革命历史小说”决非党史教科书的形象翻版,关注的毋宁是人们在彼时彼地的生死命运及能够彪炳后世的道德风貌,——我们谈论的这些作品,或许正因如此而保存了若干自身的价值。不过在“文革”中这一遁词仍难逃红卫兵的金睛火眼,因小说而祸及先烈,保定地区的高蠡暴动烈士墓及碑被



砸被毁。当然,空间形态的墓和碑本来也正是叙讲历史的经典形式,调整它时所采用的暴力方式不仅更具戏剧性,且不免使读者得以回味《红旗谱》的“楔子”里朱老巩柳林护钟一节的现实反讽。

“文革”以党派政争和意识形态冲突的极端形式,昭显了当代文学正典规范的伸缩逻辑。历史的丰富复杂性一旦置于“革命”的坚决和激烈带来的明快性制约之下,本因在历史资源与革命经历中左右逢源的作家,发现自己夹在“生活”与“路线”之间左右为难<sup>⑦</sup>。学了乖的作家决心走正道,“文革”后期出版的长篇小说《万山红遍》(黎汝清,1977年),就严格地依了党史教科书写“井冈山道路”了。对历史的这种革命性理解或党性过滤,甚至影响到“一般历史题材”的小说创作。在《李自成》第二卷(姚雪垠,1977年)里,义军恰似红军,商洛恍如井冈,戎马倥偬中,甚至出现类似现代“忆苦思甜”作政治动员的情节。“革命”(而且是被越来越狭窄地规定了特定内容的“革命”),既被设定为唯一的历史形式,亦就成为唯一的想象历史和讲述历史的方式了。

### 三、“怎么写”

“写什么”是当代作品进出“正典”的随身证件之一,国家意识形态在其上加盖的图戳亦至为鲜明夺目。然而作家个人对“自己的题材”的体验和理解,在创作与阅读中引发的重重挣扎,亦于其在“正典”“非正典”间迁徙流配的途中隐隐然呈现。论到“怎么写”的问题,意识形态与文学传统、阅读群体等等之间的纠缠互动就更为错综复杂了。

尽管延安时就反复强调“民族化”与“大众化”,却只有《烈火金钢》(再早则有《新儿女英雄传》)等一两部当代作品,采用了章回小说的古典形式。真正进入正典的“革命历史小说”,基本上一律沿用了“五四”以来引进的西方19世纪“写实”长篇小说的形式<sup>⑧</sup>。其中,苏俄小说对中国作家的范式作用甚是明显。杜鹏程、梁斌等人都反复提到过《战争与和平》、《铁流》、《日日夜夜》、《钢铁是怎样炼成的》等作品在他们创作过程中的影响。成文的当代文学史则一再沿用“史诗”或“英雄史诗”的说法来评价他们的作品。杨沫的《青春之歌》从结构到语言与“五四”新文艺的血缘关系更是一目了然。当《青春之歌》被批判为“小资产阶级情调”时,正是“五四”新文艺的长篇小说大师茅盾以当时的文化部长的身份,出面为之辩护。这些范式、评价和血缘,其援用的经典资源与其说来自中国古代的古典小说,毋宁说与“写实长篇小说”这种“资产阶级”的叙事形式密切相关。

以“长篇小说”叙写20世纪“历史”/“现实”的“史诗情结”由来已久。巴金的几种

“三部曲”、老舍的《四世同堂》、茅盾的几部开了头但后继乏力的雄心勃勃的多卷本计划、路翎的《财主底儿女们》……这个单子可以列得很长。效法的大师,是托尔斯泰和巴尔扎克,而不是罗贯中和曹雪芹,更不会乔伊斯和普鲁斯特。这种叙事形式相信自身有机地“再现”世界的的能力,现实中孤立分散的事件被作家以造物主般的天才之手彼此协调地组织起来,在一个自足的作品世界中获得一种整体意义、普遍联系和等级秩序,历史藉此被赋予了虚假的但却似真的时间向度和目的性,作家对历史的理解转换为一种普遍意义,经由这种叙事形式合法地强加给读者和世界。时代的变化愈急剧激烈,将变化“记录”下来以便理解它的欲望愈强烈。19世纪的“写实”长篇小说,在此时此地提供了完整而可靠的创作范式。将无秩序的现实“秩序化”的这种叙事形式,自然跟将“革命”经典化的创作要求一拍即合。“革命历史小说”毫不犹豫地采用一种“保守”的叙述方式,它叙写那曾经质疑和反抗现实的历史行动,却从不质疑人的本性和人的语言。用秩序化的语言讲述“反秩序”,恰与这些小说的通用情节模式——从旧秩序的崩溃到新秩序的建立——天然凑泊。

然而,叙事形式本身却可能蕴涵更多的文化传承和解释功能,使我们甚至在文本内部也能看出“革命历史小说”所置身的历史语境的复杂性。比如,“长篇小说”再现时代“全景”和“史诗”的野心,显然与对历史的单向度平面化的理解不相吻合。茅盾当年在为《青春之歌》的政治正确性辩护的同时,就抱怨了作品在人物描写、结构和文学语言的明显缺陷,“尤其在描写环境(自然环境和社会环境)方面,作者的办法不多,她通常是从一个角度写,而不是从几个角度写;还只是循序渐进地写,而不是错综交叉地写;还只能作平视而不能作鸟瞰。”<sup>⑨</sup>茅盾表达的,既是“现实主义”长篇写作的某种先定的“世界标准”,又是“五四”以来新文艺长期实践追求的一种标的。“史诗意识”颇强的梁斌于此是了然于心的,一部多卷本的长篇小说,势必不能孤零零地光写干巴巴的阶级斗争或行军打仗:

书是这样长,都是写的阶级斗争,主题思想是站得住的,但是要让读者从头到尾读下去,就得加强生活的部分,于是安排了运涛和春兰、江涛和严萍的爱情故事,扩充了生活内容。<sup>⑩</sup>

与茅盾从文体规范出发不同,梁斌考虑的是读者,而且相当有趣地认定“爱情故事”是吸引读者的主要“生活内容”<sup>⑪</sup>。“革命加恋爱”本是“五四”新文艺的偏爱和情结,当代文学史则用“藉儿女风情写时代风云”这种狡黠的说法为当代作品张目。但是,“革命”与“恋爱”所共有的浪漫特质,置于担当了将“革命”经典化功能的“革命历史小说”中时,就颇显奇兀,亦引发读者群体既爱看又困惑的多重反应。

“革命历史小说”的读者基本上是具有初小文化程度以上的城乡青年,作品出版

后的畅销程度在今天看来也是令人印象深刻的<sup>⑫</sup>。当它们大部分(!)都被改编为电影时,读者(观众)范围数倍地扩大了。小说的人物、情节乃至某些对白和口头禅迅速而持久地深入到这些读者群的日常生活之中。读者对小说似真性的认同是如此彻底,最有趣的例子,莫过于多次在各地捕获冒充《林海雪原》中的英雄以牟利的骗子了。对城市读者来说,尤为重要的是,以前相当陌生的革命战争、神秘的地下工作和农民造反传奇,因纳入一种“熟悉”的叙述形式中而被拉近了。这种熟悉化过程极大地帮助他们了解新现实和新秩序,并确定自己在其中的主体位置。读者真诚地写信感谢《青春之歌》的作者提供了“知识分子走向革命道路的榜样”<sup>⑬</sup>。

熟悉或接受“长篇小说”叙事惯例的读者,能很快进入作品中的“家族史”、“正邪斗争”、“爱情纠葛”、“生死悲欢”等情节模式中,使之与自己的日常经验相融洽,以此建构自身在新现实中的主体意识。从读者的阅读实践中我们更能体察,何以“爱情”会与“革命”一道,构成“历史”全景的主要镜像。正如《青春之歌》的情节所昭示的,形单影只的青年/女性/知识分子如何经由炼狱之旅最终委身党/男性而获得一种无所不包的“大爱”。在“五四”新文艺中以写“新女性”著称的长篇小说大师茅盾,当然比粗暴的批评家郭开更了解《青春之歌》的林道静的爱情纠葛与革命道路相交织的奥秘<sup>⑭</sup>。

然而,“革命”的浪漫特质在其经典化的过程中,不可避免地需要转换并维持在一种“崇高”的僵硬姿势上。“革命历史小说”中的爱情描写便越来越显得不合时宜。成文的文学史称赞战争小说《红日》比《保卫延安》“成熟”,原因之一即大胆写了“军一级干部”的爱情生活<sup>⑮</sup>。而吴强本人的用意也与梁斌完全一致,将“爱情”作为“战争”的历史完整性的必要补充,却不得不在修订本和再版本中一再修改,乃至最后完全删去<sup>⑯</sup>。“革命历史小说”以排斥“爱情生活”来维持“革命”的清教徒式的纯洁和崇高,对“革命”的经典化论述最终臻于至境时,“革命”已经僵化,“革命”已不再浪漫。

## 四、再浪漫化

80年代国家意识形态的松动使对“革命历史”的再叙述成为可能。首先当然是在“写什么”方面,所谓“突破题材禁区”。革命的失败,如“西路军”和“皖南事变”,可以写了。“非革命”方面的历史,如“台儿庄大战”,也可以写了。然而这些叙写都一仍其旧地承续“写实”长篇小说的叙事形式,并以更真实、更全面地反映历史全景相标榜。对历史事实的全面国有化反而鼓励了一种幻觉,一旦压抑和封锁的机制有所变更,真相将毫无隐讳地由这些钩玄索秘的长篇小说发布于世人之前。反讽的是,与书籍市场的商业行为相配合,适应新的阅读群体的接受心理,这类作品越来越向晚清“黑幕

小说”的模式看齐。

另一类作品则从不奢望占有“历史真相”,恰恰相反,它们的叙事处处表明探索历史的困难,困难不单来自意识形态的遮掩,而且来自语言和人性本身。这批作品不再试图营构一个井然有序的世界,在其中安排时空、人物和种种神话。“革命”的时间向度和终极目的本是“革命历史小说”设计情节结构的可靠标尺,当这种标尺失效或受到质疑时,历史的叙述就蓄意地语无伦次了。莫言的《红高粱家族》是以几部中篇小说连缀的方式发表的,以致批评界甚至作者本人都曾以未能将之处理成“长篇小说”而惋惜。稍后人们就不再对“长篇小说”抱有歉意,肆无忌惮地以颠三倒四讲历史为能事了。叙事的谰言妄语似乎是对历史失语症和历史失忆症的一种报复,或恰恰相反,是历史失语症和失忆症的一种表征。对历史的再讲述仿佛成了对经典叙事方式的嘲讽,也是对“革命”本身的玩世不恭。

然而,从情节的断裂和叙事的缝隙中,“革命”的浪漫特质复活了,复活的“革命”带有一种蛮野强横的生命力,一如高粱地里情欲勃发的野合(《红高粱家族》),与小营长雪山吟情诗(《林海雪原》)的浪漫完全是两码事。“革命”的再浪漫化失去了崇高而赢得了粗鄙,暴力、性、金钱、迷信与政治纠缠在一起,在偶然的或宿命的无可奈何中奔腾翻滚。曾与“革命”共生并存的“小资情调”后来被“革命”所排斥,如今却再次在这“革命历史”的再讲述中无处容身。“五四”新文艺的迷思和憧憬,如何在20世纪即将走向终了的时候而终结,可以在讲述这个世纪历史的“写实长篇小说”形式的兴衰中略见端倪。

当代文学正典的建立,是人们把握现实和历史并试图将这种把握制度化的一种努力。正典的调整或重建,亦显示了意识形态、文化机制、阅读群体等之间的错杂互动。“革命”曾谋求一种叙事秩序以讲述“反秩序”,一旦这种苦心经营的秩序瓦解,人们会期待一种叙事的虚无主义状态,还是一种更“有效”、更有“安全感”的秩序?人们将怀念作为当代文学正典的“革命历史小说”作品群,怀念它们所讲述的英雄传奇、恩怨情仇,怀念阅读它们时的获得的抚慰、感动和欣悦?或者相反,人们会乐于见到它们不但从文学史的章节上消失,而且被新的印刷垃圾所湮没?而以蔑视和嘲讽正典为旨趣的新的作品,人们会不会期待它们,最终反讽地堂皇进入新的当代文学正典呢?

原载邵玉铭、张宝琴编:《四十年来中国文学》,台湾联经出版事业有限公司,1993年

① 这些作品通常包括:《保卫延安》(杜鹏程,1954年)、《红日》(吴强,1957年)、《红旗谱》(梁斌,

1957年)、《青春之歌》(杨沫,1958年)、《林海雪原》(曲波,1957年)、《红岩》(罗广斌、杨益言,1961年)。一些可称为“次典”的作品则有:《三家巷》(欧阳山)、《苦菜花》(冯德英)、《野火春风斗古城》(李英儒)、《战斗的青春》(雪克)、《铁道游击队》(知侠)、《烈火金钢》(刘流)、《敌后武工队》(冯志)、《小城春秋》(高云览)等。

- ② 如以陈荒煤为顾问,郭志刚、董健等编写的高校文科教材《中国当代文学史初稿》(人民文学出版社,1981年),以冯牧为顾问,王庆生主编的高校文科教材《中国当代文学》(上海文艺出版社,1982年)等。
- ③ 汪华藻、陈远征、曹毓生主编:《中国当代文学简史》,湖南人民出版社,1985年。
- ④ 《〈保卫延安〉重印后记》,见《杜鹏程研究专集》,福建人民出版社,1983年,第50页。
- ⑤ 《文化部1963年9月2日(63)文出密字第1394号通知》:“人民文学出版社出版的小说《保卫延安》(杜鹏程)应立即停售和停止借阅。……立即遵照执行。……”《文化部(64)文群密字291号补充通知》:“关于《保卫延安》一书……就地销毁……不必封存。……立即遵照办理。”
- ⑥ 梁斌:《漫谈〈红旗谱〉的创作》,《人民文学》1959年第6期。
- ⑦ 有关“革命”与“历史”在时间维度上的内在冲突造成“革命历史小说”的叙述困难,请参阅黄子平:《“革命历史小说”:时间与叙述》。
- ⑧ 真正敏感地意识到必须在建国后由“浪漫”转轨到“古典”的是诗人郭沫若。1949年7月,在当时的北平开完人民政协会议,他作《新华颂》一首,词曰:

人民中国,屹立亚东。  
光芒万道,幅射寰空。  
艰难缔造庆成功,  
五星红旗遍地红。  
生者众,物产丰,  
工农长作主人翁。

不排除他有为新的国歌预作歌词的意思,但在写过“我要把日来吞了”的狂飙式浪漫诗人的笔下,于彼时彼地写出如此雍容典雅的句子,还是颇为得风气之先的。后来共和国未采《新华颂》作国歌而用了《义勇军进行曲》,据说毛泽东取其“居安思危”之意。此亦颇能说明将“革命”经典化时,形式取舍的两难。

- ⑨ 茅盾:《怎样评价〈青春之歌〉?》,载《中国青年》1959年第4期。有关茅盾与“五四”以来的“长篇小说”观的论述,参阅黄子平:《革命·性·长篇小说》。
- ⑩ 梁斌:《漫谈〈红旗谱〉的创作》,见《梁斌研究专集》,海峡文艺出版社,1985年,第24页。
- ⑪ 《林海雪原》讲述的是在冰天雪地执行特殊战斗任务的故事,却从来无人质疑小分队中安排一位十八岁的俊俏女卫生员是否合理。书中更专辟一章“少剑波雪乡萌情心”,让年轻的二〇三首长大写情诗:“万马军中一小丫,颜似露润月季花。……她是万绿丛中一点红,她是晨曦仙女散彩霞。……”

⑫《青春之歌》出书后的一天半里,光北京王府井新华书店就售出五百多本(见1958年5月3日《中国青年报》报道)。《林海雪原》出版后的九个月里销五十万册。《红岩》不到两年印行四百多万册,创当时长篇小说发行的最高纪录,全国各地的新华书店都有人起早排长队等候购买《红岩》。

⑬《青年们爱读〈青春之歌〉》,载1958年5月3日《中国青年报》。

⑭茅盾《怎样评价〈青春之歌〉?》,载《中国青年》1959年第4期。

⑮张钟、洪子诚等编:《当代文学概观》,北京大学出版社,1980年,第358页。

⑯吴强在“修订本序言”(1959年5月)中写道:“为的想把战争时期的生活比较全面地反映出来,也写了爱情生活。‘经一事,长一智’,事后检视一下,在这个方面的破绽,也许比别的方面要明显一些。我觉得,我确是没有写得恰到好处。有多写了几笔之处,有写得不大合乎人物当时所处的情况之处。也有,可以这样写,而我那样写了。就全书全文来说,涉及爱情生活的分量,还可以再少一些。为了回答好些同志的关注,便补救了一下,在前次和这次的本里,对这一部分,都作了一些改动。”不难读出作者在某种压力下的难言之隐,但在五年后,“再版的话”(1964年11月)里就“爽快”了:“华静和梁波的爱情生活部分,则完全删去了。”仔细读这一版,你会发现还是有删不干净的地方,反而使他们两人的关系显得暧昧了。

# 一九九四

## 纪事

依“革命·历史·小说”的构想，断断续续地读晚清以来的一些史书和说部。略有心得，却不成文章。一日，忽来灵感，将一句土匪黑话“硬译”作海德格尔式的哲语，大奇。

## 革命·土匪·英雄传奇

### 一、黑话/红话

座山雕：天王盖地虎。

假胡标（杨子荣）：宝塔镇河妖。

座山雕：脸红什么？

假胡标：精神焕发。

座山雕：怎么又黄啦？！

假胡标：防冷涂的蜡。

八大金刚：么哈？么哈？

假胡标：正晌午时说话，谁也没有家。

以上台词引自革命样板戏京剧《智取威虎山》。话说解放军侦察参谋杨子荣装扮成土匪的饲马副官胡标（在长篇小说《林海雪原》中名胡彪，京剧中显然是为避当年林副主席之讳而改），只身打入座山雕的匪巢卧底，初次见面，先得通过一道“内语”考试。我当年身在海南岛深山的一个偏僻农场，自是无缘亲见“样板团”的舞台演出，却有幸经由16毫米的黑白舞台纪录片，得以及早瞻仰“自《国际歌》以来无产阶级革命文艺最最光辉的成果”。看完电影穿过黑沉沉的橡胶林回生产队的路上，农友们记不得豪情激荡的那些大段革命唱腔，反倒将这段土匪黑话交替着大声吆喝，生生把手电筒明灭的林子吼成一个草莽世界。

多年以后，我为了准备本文翻阅一些材料，才恍然得到一个机会，来细细检点

在那精神匮乏的年代,我和农友们的“审美反应”里,种种暧昧难明的心理内容。在通体光明的样板戏文本中,这段黑话的意指如此含混难以索解,却合辙押韵,音节响亮。在《林海雪原》中,这些黑话大多加了脚注,如上引的头两句分别注为:“土匪黑话,意为:你好大的胆!敢来气你祖宗。”“土匪黑话,意为:要是那样,叫我从山上摔死,掉河里淹死。”<sup>①</sup>黑话译成了白话多少有点大煞风景,比如这后一句因对仗而具有的对等的气势消失殆尽,变成一种气急败坏的赌咒发誓。京剧里自然无法也没必要用类似打字幕的方式来对译江湖切口,却反而保留了它们似乎封闭的“文本自足性”,在明晰的整体叙述中显得甚是突兀:这些是失去了意指的意符?还是可以填入任何意指的意符?无论样板团如何用舞台调度(让假胡标站在舞台中间,座山雕坐在舞台一侧)、灯光布置(红光照假胡标,绿光照座山雕)来“突出主要英雄人物”,在语言层面,这段黑话始终是红光无法照亮的“黑”话。在许多正常言语大白话都被打成反党黑话压入潜意识的年月,这段货真价实的黑话却可以借着“主要英雄人物”之口大声吼将出来,由此带来的快感及精神治疗作用,不必夸大,却也不容轻看。

话语之间的“色彩”、“明暗”关系显然构成了福柯意义上的权力-暴力关系,但在我们讨论的文本中更能见出这种关系的错综复杂。土匪黑话被官方红话所收编、所征服,纳入了正统意识形态的样板叙述之中,而红话也为此付出了代价:它不得不承认有另类话语的存在,对它们的收编和征服无法抹杀反而提醒人们注意了这种存在。不仅如此,在这里:红话的载体真英雄必须以假土匪的身份才能合法地在舞台上说黑话;而在情节中,他向这套话语的权威屈服以证明自己真土匪的身份;在舞台下,观众因了黑话出自真英雄之口而获得大胆复述的合法性——无论在何种情况下,黑话明显的自成一格都仍然令人不安。

不仅如此,相对于正统叙述的旗帜鲜明,这套话语的含混暧昧却产生出某种魅力,既暗示了另类生活方式,也承续了文化传统中对越轨的江湖世界的想象与满足。杨子荣在《林海雪原》前面的章节中,与小分队首长少剑波一样语言无味,不能给读者什么印象。打虎上山之后便突然大放异彩,盖得力于他骂骂咧咧地脏字连篇,与众匪徒详述许大马棒、郑三炮子和蝴蝶迷之间的“那堆破事”。陈思和曾经指出这是民间文化在当代与庙堂(官方政治意识形态)文化及广场(自由主义的知识分子)文化鼎足而立、互相渗透的表现<sup>②</sup>。这是一个有启发的解读策略,当然也有不少颇堪商讨之处;我现在想做的仅限于指出:这种渗透还得深入到语言、叙述方式、文体类型、文学传统等等层面去讨论。



## 二、诲盗/诲道

晚清梁启超们闹“小说界革命”，藉引进欧西日本小说反省中国小说，统而言之说中国说部的内容不出“英雄、男女、鬼神”三者而已<sup>③</sup>。表面上似乎也因循了传统的名目批判小说如何“诲淫诲盗”，如何不利于世道人心，但其理据已初步转移至泰西的“科学”、“民权”、“女权”等一整套启蒙主义价值系统。有趣的是，对“诲盗”的代表作《水浒传》，前后有过两类截然相反的评价。梁启超在其《新小说》创刊号上著文讨论“小说与群治之关系”，把“诲盗”的危险上纲到亡国亡种的程度：

吾中国人江湖盗贼之思想何自来乎？小说也。……今我国民绿林豪杰，遍地皆是，日日有桃园之拜，处处为梁山之盟，所谓“大碗酒，大块肉，分秤称金银，论套穿衣服”等思想，充塞于下等社会头脑中，遂为哥老、大刀等会，卒至有如义和拳者起，沦陷京国，启召外戎，曰惟小说之故。呜呼！小说之陷溺人群，乃至如是，乃至如是！<sup>④</sup>

三年后，在这同一份杂志第十五号的《小说丛话》里，定一似乎未曾拜读过主编创刊时的宏论，对《水浒传》的评价另树一帜，颇有入室操戈之嫌：

吾观《水浒》诸豪，尚不拘于世俗，而独倡民主、民权之萌芽，使后世倡其说者，可援《水浒》以为证，岂不谓之智乎？吾特悲世之不明斯义，污为大逆不道。噫！诚草泽之不若也。<sup>⑤</sup>

说部之是否有丧邦兴邦的功用自然无须在此讨论，但《水浒传》确曾深刻影响过中国秘密会党的形成<sup>⑥</sup>。我感兴趣的倒在于，无论晚清先贤的表述多么粗糙和牵强，他们这最初的努力都把像《水浒传》这样的英雄传奇，经由看似截然相反的再阐释，殊途同归地，讲进世界的“宏大叙事”里去了。梁启超把某一类中国小说的阅读效果，直接和一个“世界历史”事件（八国联军）连接了起来。定一则让《水浒传》攻占了在“世界历史”时间尺度上发明民主、民权观念的优先权。后来更有人直接命名《水浒传》为“虚无党小说”、“政治小说”乃至“社会主义小说”，将施耐庵媲美于伏尔泰、巴枯宁等欧西硕儒，其思路一概与定一辈相同<sup>⑦</sup>。简而言之，关于中国绿林好汉打家劫舍、占山为王的古老故事，从某一个历史时刻起，突然必须置入一个出自异域文化的“普世”价值系统中方能获得解释了。

“诲盗”转变为“诲道”（不再是“替天行道”的“道”，而是革命之道或社会主义之

道)。在这里,引人注目的是,“诲盗”转变为“海道”的基本逻辑(类推法),在 20 世纪初相当粗糙的种种表述中已初露端倪。造反、暴动、复仇、起义等这些在社会学或政治学意义上需要细作厘定的范畴,从此都可含糊地命名为“革命”。

### 三、“思想革命”/“政治革命”

王富仁曾说鲁迅和毛泽东是现代中国两个最了解中国农民的人,不过前者是从“思想革命”的角度,后者是从“政治革命”的角度<sup>⑧</sup>。“了解”二字平平无奇,用在这里却令人悚然。试读下列两段引文——

造反?有趣,……来了一阵白盔白甲的革命党,都拿着板刀,钢鞭,炸弹,洋炮,三尖两刃刀,钩镰枪,走过土谷祠,叫道:“阿 Q! 同去同去!”于是一同去。……这时未庄的一伙鸟男女才好笑哩,跪下叫道:“阿 Q,饶命!”谁听他!第一个该死的是小 D 和赵太爷,还有秀才,还有假洋鬼子,……留几条么?王胡本来还可留,但也不要了。……东西,……直走进去打开箱子来;元宝、洋钱、洋纱衫,……秀才娘子的一张宁式床先搬到土谷祠,此外便摆了钱家的桌椅,——或者也就用赵家的罢。自己是不动手的了,叫小 D 来搬,要搬得快,搬得不快打嘴巴。……赵司晨的妹子真丑。邹七嫂的女儿过几年再说。假洋鬼子的老婆会和没有辫子的男人睡觉,吓,不是好东西!秀才的老婆是眼胞上有疤的。……吴妈长久不见了,不知道在哪里,——可惜脚太大。<sup>⑨</sup>

的确的,农民在乡里颇有一点子“乱来”。农会权力无上,不许地主说话,把地主的威风扫光。这等于将地主打翻在地,再踏上一只脚。“把你入另册!”向土豪劣绅罚款捐款,打轿子。反对农会的土豪劣绅的家里,一群人涌进去,杀猪出谷。土豪劣绅的小姐少奶奶的牙床上,也可以踏上去滚一滚。动不动捉人戴高帽子游乡,“劣绅!今日认得我们!”为所欲为,一切反常,竟在乡村造成一种恐怖现象。……革命不是请客吃饭,不是做文章,不是绘画绣花,不能那样雅致,那样从容不迫,文质彬彬,那样温良恭俭让。革命是暴动,是一个阶级推翻一个阶级的暴烈的行动。<sup>⑩</sup>

抽象的“诲盗/海道”对立,在这里具象化为极为相似的场景,尽管用的是大异其趣的语言。阿 Q 的革命妄想猥琐而滑稽,湖南农民的革命行动却恐怖而亢奋。鲁迅的“思想革命”,想要革的正是以阿 Q 为代表的国民对“革命”的类似狂想。毛的“政治

革命”则需要积聚最多的能量来击毁敌人,阿 Q 的白日梦在此时获得一种物化形式(农会),汇聚为排山倒海、摧枯拉朽的暴烈“运动”<sup>⑩</sup>。

但我在这里想讨论的,是“文学文本”与现实语境的难解纠缠和不断转化。前面提到过《水浒传》与中国秘密会党的形成的关系,阿 Q 则未必读过《水浒传》,却晓得唱“手执钢鞭将你呀打”,故“革命”在他脑海中的演出完全依照绿林英雄传奇的既定脚本,从服装(白盔白甲)、道具(除传统冷兵器外加上了炸弹洋炮,阿 Q 毕竟进过一两回城的)、仪式(下跪讨饶和“嚓的一下”)到主要情节(打家劫舍掳人妻女),基本未超出民间说部与戏曲的想象范围。从这种革命遐想直接转换到大规模的革命行动,从台词到演出细节,都一仍其贯,少有更改。杀猪出谷,戴高帽子游乡,打翻在地再踏上一只脚,革命成为一个恐怖的嘉年华狂欢节。毛的考察报告虽为一份向党内高层汇报的文件,其文笔却极具形象刻画的文学性。以致四十年后,红卫英雄可以再次依照其生动逼真的细节,将这种红色恐怖更大规模地重演过一次,凡经历过的幸存者于此场景决不会感到陌生。

因此,对绿林传奇的革命(思想的和政治的)改写,都深深地卷入了中国现代历史的过程之中。这种写作本身就是一种强有力的政治实践。这就很容易理解,在长达几十年的鲁迅研究史上,学者们何以要煞费苦心,为阿 Q 雇农阶级成分的根本正苗红与他的革命绮思的不堪入目之间,寻找自圆其说的可能性<sup>⑪</sup>。也很容易理解,从 40 年代初毛写给延安平剧院祝《逼上梁山》演出成功的信,到 70 年代中批判宋江投降派的“评水浒”运动,对一部绿林传奇的改写与评价,竟都成为当代中国政治史的重大事件。

#### 四、“抢一个共产党领路向前”

阿 Q 式的革命,固然可以激发、释放巨大的社会能量,造就革命政党所希望的革命形势,但也可能是一柄双刃剑,危害到革命本身。王富仁的“思想革命/政治革命”两分的解读策略,在这里便显出了局限。毛是深晓“思想政治工作”的必要的,对象不单是知识分子(剪不断理还乱的“小资产阶级情调”呵),也针对队伍中的农民(扫之不尽的“农民习气和流寇作风”呵)。其名言曰:“严重的问题是教育农民。”其组织上的设置曰“支部建在连上”。其规章的制定曰“三大纪律八项注意”。其文学生产上的对应物则是一个反复讲述的传奇故事:一个共产党员单枪匹马来到一群土匪当中,将他们改造为一支纪律严明、英勇善战的红军或八路军队伍。经过这番改造,他们的敌人仍将这支衣衫褴褛、枪残炮旧、面有菜色的部队,视为不堪一击的土匪流寇,正如现代

历史所告知的——这是犯了致命的无可挽回的错误。

这个故事的最早原型出自多卷本革命回忆录《红旗飘飘》(16卷本,中国青年出版社,1956—1965年)与《星火燎原》(29卷本,解放军文艺出版社,1957—1965年)中的回忆自叙。类似情节亦见于电影《回民支队》的马本斋故事。梁斌的长篇小说《红旗谱》中有张嘉庆只身收编李霜泗的部队<sup>⑮</sup>。提炼得更精粹、更具传奇色彩的是革命现代京剧《杜鹃山》:草莽英雄们打算去劫法场,“抢一个共产党领路向前!”到了法场才发现探子的情报有误,那临刑的共产党是个女的。“女的?”土匪头子犹豫了一下:“只要是共产党,抢!”

“劫”和“抢”都是地道的土匪行径,妙就妙在这里不是从豪门深宅抢良家妇女,而是从反动派的法场上劫女共产党。更妙的是,这个在生死关头被汉子们拯救的女子,却反过来拯救了这支走投无路的队伍,给予他们政治上的生命。这女子不但知书明理、见识高超,而且(姿)色(武)艺双绝,看她在舞台上如何动之以情、晓之以理,把一众七尺汉子治得心服口服,谁不愿意接受这样的政治思想教育呢:

奴隶代代求解放,  
战鼓连年起四方。  
只因为行程渺茫无方向,  
有多少暴动的英雄,怒目苍天,空怀壮志饮恨亡!  
……

革命真理:“党指挥枪”,“党指挥枪”,你千万不能忘,乘风破浪向前方,永不迷航!

男女、强弱、拯救被拯救、支配被支配在这里的巧妙置换,其实与任何女权主义都不相干,实际目的是要将一个强有力的意识形态尊神召唤到场。否则,一个弱女子凭什么颠倒乾坤挥斥方遒?这个到场的意识形态并未祛除女性身上的弱、被拯救和被支配,相反,它利用了这一切来凸显自身的强大、拯救作用和支配性,遂更强调了女性身上的所有弱势。不仅如此,七尺汉子们(尤其是那位名叫“雷刚”的首领)的心服口服,最终显示了这个君临万物的尊神是一绝对的“阳”,它周围的一切都不能不“阴”将起来。此时,意识形态对草莽传奇的收编与招安已臻至境:“党代表!我雷刚不懂共产党的王法,从今后该怎么办,由你当家。”<sup>⑯</sup>

## 五、反出江湖

由此便可顺理成章,明白莫言写于1986年的《红高粱》,为何对“种的退化”如此

痛心疾首,为何要把“杀人越货、精忠报国”的一群“土匪种”请回到血气蒸腾的高粱地里来,演出感天动地的抗日伏击战。这帮连哑带瘸的乌合之众,竟也大放其草莽英雄的阳刚异彩,显然,只有在那个绝对的“阳”退场之后才能办到。许子东在一篇文章中注意到《红高粱》里有一个秀气的、有文化的任副官,“我父亲”猜他“八成是个共产党”。任副官教弟兄们唱抗战歌曲,但做了一件最重要的事是整肃余司令土匪大队的纪律,迫使余占鳌枪毙余的叔叔、强奸民女的余大牙。你以为反复讲过多次的传奇故事又要再来一遍,莫言却让这位英俊小生擦自己的勃朗宁手枪走火身亡<sup>⑮</sup>。

“土匪”从意识形态的兵营反出江湖,一时间遍地英雄下夕烟。乔良的《灵旗》与《红高粱》作于同一年,写“那汉子”当过红军,连上有个亲切和蔼“笑眯眯”的党代表,显然也是个教唱歌教识字鼓舞士气的角色。尽管一路打败仗,“那汉子”还是“信任这笑”,从不抱怨。不久这党代表死了,“是被自己人当作敌人活活打死的”。

他亲眼看见了他的死。他惨。说他是 AB 团,还说他是社会民主党。然后那几个神色庄重的人把颜色暗红不知是锈还是血的铁丝,缓慢无情地刺进绑在祠堂廊柱上的党代表的睾丸。任凭他脑袋上仰下俯,长呼短叫,那些人全然不动声色,慢悠悠地从那端把铁丝拉来拉去,直到受刑人停止鼻息。他们很风趣地把这叫做咬卵弹琴。那一阵子很多人都尝过这滋味。活下来的不多。后来连折磨死党代表的那几个人也死了,罪名和党代表一样。这更叫人不明白。……外边被敌人杀。里边被自己人杀。这样的队伍能成多大气候?他心冷了。<sup>⑯</sup>

意识形态的“代表”们以意识形态的名义自相残杀,使用的方式如此残忍而原始,冷漠客观的叙述语调把酷刑的匪气、流氓气加倍带了出来。到场的尊神耗尽自己的权威,“那汉子”心灰意冷当了红军逃兵,做了“独行侠”,自个儿用土匪的方式去除奸惩恶。“文化大革命”的“路线斗争”显然是上述肃反故事的第 N 次大规模重演,于是“土匪传奇”显然也心灰意懒,从革命现实主义的写作阵营弃正归邪、重出江湖。

## 六、英雄传奇

讲述革命英雄传奇的当代叙事,除了《烈火金刚》及《吕梁山英雄传》数本是章回说书体,其余一概是欧洲现实主义意义上的长篇小说。尤其是那些在成文的官修文学史中列为经典的作品,如《红旗谱》等,更写成了地道的三部曲。至少在文学体裁的层面上,后代们在实现梁启超辈的宏愿,即把“重英雄”的绿林传奇讲进世界的“大故事”方面,成绩颇不坏。罗兰·巴特将长篇小说看作资产阶级整理经验世界以构成有

序体系的工具;米哈伊尔·巴赫金则认为,长篇小说正是破坏一切成规、令众声得以喧哗的所在,是文学写作中最越轨的罗宾汉即绿林好汉。他们两位谁是谁非暂且存而不论。就当代中国的“革命历史小说”中收编的绿林传奇而言,自然是服从整体的历史哲学编入叙事的行伍,但正如本文一开始就讨论到的那样,桀骜不驯的情节或语言仍会在某种方式的阅读中发出不谐之音。

如果只是发生在小说或戏剧的虚构世界里,而不是在现实中真的砸锅炼铁、吃大锅饭,梁山泊传奇确实寄托了一民族的桃源乌托邦,千百年的不义与冤屈,藉此获得某种想象性的解决。意识形态曾经允诺这个乌托邦的真正到来,失望之情却令莫言们重觅“纯种的红高粱”,试图另辟蹊径大胆地朝前走。但是,在20世纪末的中国,科层组织化日益普泛的现代工业社会已俨然然成形,逃离土地的农民弟兄们要么涌入“三资”企业成为廉价的劳动大军,要么流窜都市边缘成为“严打”不绝的“流氓团伙”。阿Q的宿命再次出现,在许多近期的土匪小说如苏童的《十九间房》中,绿林好汉的形象与其说是李逵式的不如说是李鬼式的<sup>①</sup>。红高粱神话二次坍塌。面对这样吉凶莫测的莽莽世界,我们的传奇故事将会怎样继续改写,也只能拭目以待。或许,我们不妨将本文开始时所引的最后一句黑话“硬译”成海德格尔式的哲语来作结:

——正午的阴影下,言说者已流离失所。

见《革命·历史·小说》,香港牛津大学出版社,1996年

① 曲波:《林海雪原》,作家出版社,1962年,第216页。

② 陈思和:《民间的浮沉——对抗战到文革文学史的一个尝试性解析》,载《今天》1993年第4期,香港牛津大学出版社,1993年,第137—139页。

③ 见《小说丛话》中饮冰(梁启超)语:“吾以为人类于重英雄、爱男女之外,尚有一附属性焉,曰畏鬼神。以此三者,可以该尽中国之小说矣。”载《新小说》第七号(1903年),见陈平原、夏晓虹编:《二十世纪中国小说理论资料》第1卷,北京大学出版社,1989年,第67页。

④ 梁启超:《论小说与群治之关系》,载《新小说》第一号(1902年),见陈平原、夏晓虹编:《二十世纪中国小说理论资料》第1卷,北京大学出版社,1989年,第36—37页。

⑤ 见《小说丛话》中定一语,载《新小说》第十五号(1905年),见陈平原、夏晓虹编:《二十世纪中国小说理论资料》第1卷,北京大学出版社,1989年,第82页。

⑥ 参阅罗尔纲:《〈水浒传〉与天地会》,见《会党史研究》,学林出版社,1987年。

⑦ 如老棣的《文风之变迁与小说将来之位置》:“《水浒传》之作,所以寄田横海岛、夷齐首阳之志,而发独立之思想也。”蛮《小说小话》:“《水浒》一书,纯是社会主义。其推重一百八人,可谓至矣。自有历史以来,未有以百余人组织政府,人人皆有平等之资格,而不失其秩序,人人

皆有之独立之才干,而不枉其委用者也。山泊一局,几于乌托邦矣。”又如天戮生《中国三大家小说论赞》:“使耐庵而生于欧美也,则其人之著作,当与柏拉图、巴枯宁、托尔斯太、迭盖司诸氏相抗衡。观其平等级,分财产,则社会主义小说也;其复仇怨,贼污吏,则虚无党之小说也;其一切组织,无不完备,则政治小说也。”见陈平原、夏晓虹编:《二十世纪中国小说理论资料》第1卷,北京大学出版社,1989年,第205、239、324页。

- ⑧ 王富仁:《中国反封建思想革命的一面镜子:〈呐喊〉〈彷徨〉综论》,北京师范大学出版社,1986年。另参看汪晖:《反抗绝望:鲁迅的精神结构与〈呐喊〉〈彷徨〉研究》,上海人民出版社,1991年。
- ⑨ 鲁迅:《阿Q正传》,见黄继持编:《鲁迅卷》,香港商务印书馆,1994年,第106—107页。
- ⑩ 毛泽东:《湖南农民运动考察报告》,见《毛泽东著作选读(甲种本)》,人民出版社,1964年,第7—8页。
- ⑪ 我在这里决非任意并置两段毫不相干的引文。就在毛写他的文采飞扬的考察报告的前一年(1926年),鲁迅仿佛未卜先知地写道:“民国元年已经过去,无可追踪了,但此后倘再有改革,我相信还会有阿Q似的革命党出现。我也很愿意如人们所说,我只写出了现在以前的或一时期,但我还恐怕我所看见的并非现代的前身,而是其后,或者竟是二三十年之后。”《鲁迅全集》第3卷,人民文学出版社,第379页。
- ⑫ 毛在1956年4月的一次谈话中,曾为《阿Q正传》中假洋鬼子不准阿Q革命大表不平:“《阿Q正传》是一篇好小说,我劝看过的同志再看一遍,没看过的同志好好地看看。鲁迅在这篇小说里面,主要是写一个落后的不觉悟的农民。他专门写了‘不准革命’一章,说假洋鬼子不准阿Q革命。其实,阿Q当时的所谓革命,不过是想跟别人一样拿点东西而已。可是,这样的革命假洋鬼子也还是不准。”《论十大关系》,见《毛泽东选集》第5卷,人民出版社,1977年,第283—284页。
- ⑬ 蔡翔对《红旗谱》中的这一部分有详尽而精彩的分析,见他的《当代小说中土匪形象的修辞变化》,载《今天》1994年第4期,香港牛津大学出版社,第220—223页。
- ⑭ 《革命样板戏剧本汇编》卷一,人民文学出版社,1974,第619—639页。
- ⑮ 许子东:《当代小说中的现代史——论〈红旗谱〉、〈灵旗〉、〈大年〉和〈白鹿原〉》,见陈炳良编:《中国现代文学与自我》,香港岭南学院中文系,1994年,第76页。
- ⑯ 乔良:《灵旗》,见冬晓等编:《中国小说一九八六》,香港三联书店,1988年,第197页。
- ⑰ 参见蔡翔:《当代小说中土匪形象的修辞变化》,载《今天》1994年第4期,香港牛津大学出版社,第220—223页。

# 一九九五

## 纪事

筹划“中国小说与宗教”研讨会。泛读儒释道耶诸教典籍，浅尝辄止，不求甚解。

陆续为《亚洲周刊》、《星岛日报》等报刊写一些书评、书介。陈永明说，书介必须是新书，书评则可以谈旧书。我谈的几乎都是偶然寄给我，我觉得尚可谈谈的书。后来编成《边缘阅读》，为辽宁教育出版社“书趣文丛”之一种。

## 《新写实小说选》序

小说在中国，起初是无所谓“写实”不“写实”的。六朝有“志怪”，唐代有“传奇”，不是白日见鬼，便是夜游仙窟，似乎都很不写实。但据鲁迅在他那部经典性的《中国小说史略》里的研究，“怪”在六朝人眼中，是如假包换的“实”，而唐人笔下的“奇”，才真正带有虚构成分。所以他说：“至唐人始有意为小说。”不过，“有意”是“有意”了，这自觉性却一向不太坚定。史家的传统实在太强大，想挤进去“补正史之遗”的小说，便常常扮出一副言必有据的模样。唯有阅尽世态炎凉者，如蒲松龄、曹雪芹辈（“姑妄言之姑听之”、“假作真时真亦假，无为有处有还无”），才能一语道尽小说中虚实相生的真谛。可那骨子里的一腔沉重和愤懑，在在让人觉着他们仍执著于写“异史”或“情史”的。真正看透了的要算写《阅微草堂笔记》的纪昀。一方面，他指责《聊斋》的不写实，比如人物背地里的许多对话，哪里可能写得如此的声口毕肖，只能简略转述才是。另一方面，他自己也写了不少狐鬼花妖之事，心里却明白只要有利于百姓的道德伦理建设，不妨“神道设教”。中国真正的好老百姓也果然一如既往，为董永七仙女孝子节妇热泪长流。把自己都不相信的虚构当作“写实”来赚大众的感动，前几年有《渴望》这样的好例，且通常都会被当作“现实主义”的杰作得到嘉奖。

这就很容易理解，李陀选一些小说在这本书里，何以在“写实”之前，还要缀一个“新”字。

“写实”、“现实”、“新写实”，而且“主义”

“写实”而且“主义”，在中国，也只有七十来年的历史。起初，用来对译西文中的



“Realism”,并不暗蕴什么褒贬。到了30年代,同一个“Realism”,却改译作“现实主义”。“写实”何以就不如“现实”高明,大约是前者只涉技巧,匠气,消极摹写生活,缺乏理想之光的照耀;而后者,则能概括、善提炼,塑典型、有理想,不但使人认识世界,且能鼓舞大众改变世界也。其中或许有受当时苏俄日丹诺夫一流的文艺理论的影响,但其时中国身处的历史情境也强化了此一对“现实”的理解。从此就罢黜百家,独尊“现实主义”。有时前缀“革命”二字,使之有别于欧美19世纪以来的经典名家且显示后来者已经居上;有时又与“革命浪漫主义”喜结良缘,以求左右逢源战无不胜。其结果,世人都已知晓:小说走上了一条自以为是“金光大道”的半截儿胡同。“文化大革命”中很畅销的长篇小说《金光大道》,主人公的名字就叫“高大泉(全)”,很能透露这种“主义”的真谛。这小说共四部,“文革”结束使得后两部未及出版,据说去年终于出齐了,据说仍然很畅销。

这就很容易理解,李陀选一些小说在这本书里,何以在“写实”之后,没有缀上“主义”两字。

“新写实”而且“主义”,是李陀编定这本书(1989年)之后几年里发生的事情。不但“主义”,而且还很鼓噪了一番。先是南方的一家大型文学杂志出了“新写实主义小说大展”,随之亦有别的几家刊物蜂拥而至。其中常被举为“代表作家”的,除了也入选于这本书的,住在北京的刘恒、刘震云,还有未入选本书的,住在武汉的两名女性,方方和池莉。跟着便有大批批评家为之定义,为之归纳出一些一二三四、甲乙丙丁。定义似乎颇玄奥,如“写原生态生活”、“零度写作”、“现象学还原”、“故事的回归”等等。用常人都能明白的话来讲,无非是说,“新写实主义小说”老老实实地写了中国老百姓过往几十年实实在在的日常生活。但鼓噪不到一两年,小说和鼓噪者都受到奚落。奚落来自不同的方向:“革命现实主义”批评家认为是向“自然主义”和“消极现实主义”的倒退,“先锋派”批评家认为是向媚俗、小市民哲学和商品经济投降。有一个概括最为精辟,说这是“无奈的历史处境”中的一种“无奈的小说”。其实,有人鼓噪,有人奚落,都实在是中国大陆作家的一种幸运。在别的地方,这类土拨鼠般的爬格子敲键盘动物,自生自灭,人们“睬你都傻”。问题仅仅在于,在鼓噪和奚落都演出过之后,作品和对作品的评论,还留下了些什么给我们?

李陀说,如果现在来编这本书,作品会有相当的调整。但是我想,在“新写实”而来不及“主义”时的眼光,应自有其独到之处的罢?

#### 阅读“实”中之“虚”

选在这本书里的小说,好些大概不会被“主义”过的批评家归到“新写实”的名下。《老井》和《桑树坪记事》大约会被当作“寻根小说”的边缘,《插队的故事》或会被看作

“知青小说”的余绪,《到黑夜我想你没办法》恐怕是“新笔记小说”里的“荞麦味”变种。剩下的两位,刘恒和刘震云,或会以为有更具“主义”特性的“后期”作品值得选入,比如《一地鸡毛》等等。在文学领域里作归纳和概括,从来都吃力而不讨好,却也展示了批评家建立类型以把握当代创作的一种卓绝的努力,以及这些类型间的复杂交错纠缠。“见仁见智”的套话倘若在这里仍能说明一点问题的话,就须进一步具体追问见到的是什么“仁”、何种“智”?因为套话的功能从来就是用来有效地规避这种追问的,追问便也常常不了了之。

我自己重读这些小说,依我的习惯,对“写实”的作品,是注意去读出里边的“虚”的东西来。比如《老井》里头,“井”的象征作用。《插队的故事》勾起我自己的插队生涯的许多诗意和不诗意的回忆。《到黑夜我想你没办法》,我看到作者如何用“土得掉渣儿”的语言,精心营造了一种最精致的短篇小说。而汪曾祺先生帮他原来平平无奇的标题《温家窑风景》改成现在这个题目,也令我佩服而且感动。有哪一句话能比民歌里的这句简单歌词,更凝练地唱出黄土地上农家汉子的所有热望、祈求和无奈!读《桑树坪记事》,从风俗和生存欲望的交织中领略到一种“土色幽默”。《新兵连》,卑微的追求和崇高的名目之间构成了强烈的反讽。《连环套》,叙述语言具有一种油画般的效果!

我这样读,可能与“新写实”的名目已毫不相干,也可能已暗中接受了这类规范而不自觉。我只想表明,“类型”和“主义”,都只是提供了许多种读法中的一两种,具体如何去读,永远是一个实践性的问题。

### 写实地理学

独到,通常也就是一种偏颇。选本要有某种“代表性”,却不能面面俱到,编得极芜杂。要编得单纯,却也容易编得单调。比如李陀选的这本,“写”的全是北方黄土地里农家的“实”,《新兵连》里也都是些穿上军装的北方农民。我想起住在贵州的作家何士光,称得上是当代的写实名家了,他笔下的西南乡土,应是能提供一些异样的图画罢了。至于城镇里市井小民的油盐柴米酱醋茶,似乎也在李陀的“写实版图”以外。用人文地理学的眼光去苛求一本小说选本,有点无稽,但当读者追问编选者所见为什么“仁”、何种“智”时,会不会去思索一些决非无稽的问题呢?——比如说,用与普通话(“国语”)较亲密的语言去“写实”,是否在当代文坛占据了某种较特权的位置?南北文化、城乡文化、沿海和内陆文化的冲突与融合,在当代文学中,又有何种折射?

见李陀编:《新写实小说选》,香港三联书店,1995年

# “革命历史小说”中的宗教修辞

## 一、“空白”与“宗教修辞”

中国古典小说与宗教的关系,研究者众,且成果斐然。相对来说,对20世纪中国小说与宗教的关系的研究,尚属刚刚开始。其中,由于以基督教文化为主要背景的西方文化在20世纪与中国现代历程的难解难分,20世纪中国小说与基督教的关系最令人感兴趣<sup>①</sup>。倘若论到“儒、佛、道”三家,则逐渐由集中讨论李叔同、苏曼殊等几位佛教徒的诗文小说,转向更广泛地论及现当代文学中的许多作家:从鲁迅、沈从文到汪曾祺、阿城<sup>②</sup>。

如果我们将20世纪中国小说,简单化地分为三个时段(1895—1949、1949—1979、1980—1995)来考察,会发现各个时段的作品与宗教的关系,所引发的学术关注是很不平衡的。举一个有趣的例子,Lewis S. Robinson的《双刃之剑》,第一部分只讨论1919—1949年的大陆中国作家,最晚的作品可能是茅盾写于1945年12月的《参孙的复仇》;随后第二部分就转去讨论50、60年代台湾陈映真、张系国、朱西宁、张晓风等作家的作品了(难以理解的是,在台湾出版的汉译本似乎认为这本专著的第二部分不太重要,删除未译)。但是Robinson在书中的一个尾注中,提到80年代以来中国大陆出现了一些以基督教为题材的小说,如《晚霞消失的时候》、《公开的“内参”》等等,并且自信“如果这些小说及其他文学资料能很方便地从中国得到,我便能写出一部《双刃之剑》的续集”<sup>③</sup>。其实,90年代中国大陆已出现了一批宗教立场鲜明且影响深广的中长篇小说,如北村《施洗的河》(基督教)、张承志《心灵史》(伊斯兰教)、张炜《家族》(儒教)等等,20世纪中国的“文学-宗教”图景已大为改观,亦日益引起批评界的重视。

两头热,中间冷。明显的“空白”是50—70年代的中国大陆小说。原因也很简单,在一个宣布以无神论、唯物论为官定国家哲学基础并全权控制文学创作的时期,很难想象小说作品能提供什么足以讨论其与宗教关系的材料。充其量,我们迄今为止所能读到的相关读物,也只是一些虚实参半的、关于“文化大革命”前后“现代造神运动”之类的纪实作品和历史分析。

但是,符号学家说,“空白”是所有符号中最重要的符号。社会心理学家说,被打入潜意识的集体记忆,反而左右着一时代的文化民俗心态的走向<sup>④</sup>。如果我们认为这

些说法有几分启发性,自不会漠视 50—70 年代中国大陆小说中,许多极具学术讨论价值的材料。事实上,深厚广远的民间信仰文化,并未从当代叙事中消失,恰恰相反,正如我们将要讨论到的,甚至最正统的以讲述党史为中心题材的“革命历史小说”,也无法不从中攫取叙述的合法性资源。而这种攫取,往往采取了“宗教修辞”的方式和途径。

鲁迅提到过,虽然志怪小说中有许多是佛徒道士“意在自神其教”的“辅教之书”,但今存颜之推的《冤魂志》“引经史以证报应,已开混合儒释之端矣”<sup>⑤</sup>。到了长篇说部,更无单纯张扬一家一派道义如欧西之“宗教小说”(如《天路历程》)者。

历来三教之争,都无解决,互相容受,乃曰同源,所谓义利邪正善恶是非真妄诸端,皆混而又析之,统于二元,虽无专名,谓之神魔,盖可赅括矣。<sup>⑥</sup>

我想把这种片断性地进入文学叙事而又“混而析之”的民间信仰文化资源,称为“小说中的宗教修辞”。以《西游记》为例,最令人叹为观止的便是儒释道三教的这许多片断,被歪曲、戏仿、挪用、并置,而又居然相安无事地浑然于一体。宗教文化中的形象、仪式、神话情节、命题,被抽离了与其原始教义上下文的具体联系,灵活而多变地纳入文学作品自成一体的叙述世界之中,以服从小说所希望达到的叙述效果。很容易理解,在我所要讨论的这批“革命历史小说”中,只有这种“纳入”方式,在其当代文化环境中才是合法的、可行的和有效的。

并非所有的宗教修辞都带有根本的性质。譬如长篇小说《烈火金刚》(刘流,1959年)的四字书名,听起来响亮,细看却有几分蹊跷。按书中的“楔子”所言,当指抗日战争火锻炼了革命英雄,有如熔炉烈火中炼成的钢铁<sup>⑦</sup>。显然世界上并没有一种叫做“金刚”的金属,叫“烈火钢铁”似乎不太通顺,叫“烈火金刚”又不免有“迷信色彩”,现在这个书名虽不太通,却借助谐音隐隐指向了那炼就“金刚不坏身”的原意。但是在另一本名气更大的长篇小说《林海雪原》(曲波,1957年)中,土匪头子座山雕手下的八位副手被称为“八大金刚”,便又隐隐然含有凶神恶煞的意思了。对这种缺乏相对稳定性的修辞运用,宜于暂且略过不议。带有根本性质的宗教修辞则大异于是,不但非常稳定,而且几乎“牢不可破”。作为对照,不妨考虑一下“圣地”一词。抗日战争及随后国共内战时期的中共中央所在地陕北延安,在许多文献包括小说中被称为“民主圣地”或“革命圣地”,其中包含的寓意很难用其他词语来取代,也罕见有人用以称呼其他现代地点(甚至北京)<sup>⑧</sup>。一经命名,不作他想。喻符与喻指在当代意识形态“辞典”中如此牢固的黏着,绝非仅此一例。集中分析这些带有根本性质的宗教修辞,我们将从一个特殊的角度去探讨,以“无神论”为哲学-神学基础的文学叙事,如何既与包括基督教在内的传统信仰文化紧张对抗,又无法不从中袭取文学想象的资源,以营构其阅读

与理解的可能条件。

## 二、空间：道观佛堂和圣地

矗立各地的宗教建筑,教堂、佛庙、道观、清真寺等等,充分展示了各文化中最辉煌瑰丽的空间想象。在文献典籍中,有关天堂、炼狱、乐园、阴间、洞天福地等等的描绘,则显现了与肉眼可见的尘世截然不同的空间形象,以容纳安放芸芸众生的冀盼和惧怖。“革命历史小说”中主要的空间场景大异于此,多为炮火连天的阵地、游行示威的街头、领袖运筹的窑洞、志士陷身的囹圄,是现实政治斗争的历史舞台,是今世阶级民族肉搏的战场,很难与香火烛光映照、乐音经诵缭绕的宗教场所发生什么联想。当然,不能说庙宇祠堂便在这一文类中绝迹,有趣的是,一旦有这等场景出现,多安排为“阶级敌人”作奸犯科之处所。

尽管《林海雪原》的作者对佛道两教都所知甚少(书中遍布常识性错误),却不惜用了“老道失算”和“捉妖道”整整两章的篇幅,来大写特写解放军小分队首长少剑波在神河庙跟一位“牛鼻子老道”的斗智舌辩。

妖道灰色的脸上,看来已有几点冷汗,可是他还格格地苦笑了两声:“你说的这些与贫道无关。本道自幼脱离凡尘,素来是正身修心,一心向善,讲道德,重礼义,敬神仙,爱生灵。怎么谈些与我……”

剑波站起身来,向妖道逼近一步,一手掐腰,威严地向老道一瞅。“看看,宋宝森,你的修善堂藏着女人,你的修善榻睡着女人,还有连你们党子党孙栾警尉和一撮毛的老婆,你也……”<sup>⑨</sup>

“定河道人”血债累累,罪大恶极,利用神河庙作为反革命的地下联络站,窝藏匪徒,策划反攻,用无线电收发报机指挥骚乱等等,这一系列政治上的罪行的揭露似乎还不太够,似乎仍有待这“修善榻睡着女人”的揭穿才算完成了画龙点睛之笔。除了不会法术是个遗憾,比照传统说部中此等形象的题中应有之义,“妖道”一词至此才算用得不太冤枉。

宗教场所中的败迹淫行,乃中国古典说部津津乐道的题材。但是,在这里,宗教修辞的“双刃剑”效果在于,“道貌岸然”与“男盗女娼”的强烈对比,往往(无意识地)正面肯定了、巩固了佛堂道观的圣洁性。“妖道”之“妖”并不在其所信所尊之“道”,恰恰相反,在于对其所信所尊之“道”的玷污与败坏。对教徒“伪善”的谴责从来都显示了对“真正的善”的执著。此时此刻,非教徒(比如“革命历史小说”的无神论作者)强调

起清规戒律的约束性,显得比一般教徒还要虔诚,还要严格,还要“原教旨主义”。

类似的情景在许多作品中一再出现<sup>⑩</sup>。影响最大的当属“延安文艺”中的歌剧《白毛女》(贺敬之等,1946年;后又改编为电影以及“文革”中的“样板戏”芭蕾舞剧)。在歌剧和电影中,地主黄世仁奸污了贫农女儿杨喜儿——在佛堂里。此时,黄母念佛的木鱼声一下一下清晰地传来,凭藉宗教空间的庄严与圣洁,对恶人的禽兽行为所发出的谴责特别强烈而尖锐。按照孟悦在一篇讨论《白毛女》的论文里的精彩分析,在这里,黄世仁在冒犯尚未建立或刚刚建立的革命秩序、被确定为政治上的敌人之前,必须作为冒犯民间伦理秩序的敌人,先置于伤天害理、人神共弃的位置。因此,民间伦理秩序的稳定反而成了政治话语合法性的前提<sup>⑪</sup>。从我现在的角度,可以说,在这里,宗教修辞奠定了政治叙事的基础,政治上的“革命/反动”划分定性,必须从宗教的“正/邪”、“善/恶”那里获得一种转喻的力量。仿佛不是政治叙事从宗教文化资源里悄悄挪用了圣洁空间的谴责威力,而是必须从宗教文化资源中直接派生出政治叙事的有效性。

但是,两套话语、逻辑、形象体系的交换、交流和交锋,其情形还要更复杂一些。回到《林海雪原》的例子,读者发现,原来“宋宝森”并不是什么道人,他“妖”而不“道”,甚至连“妖道”的资格都不具备。这个日本间谍、国特、“三朝凶神”,开枪打死了真正的定河道人,然后假冒真身,潜伏在神河庙中。小说中真正的道人、道童、长老,都是些慈悲善良的好人。传统说部中常见的妖道淫僧,大都是宗教界中货真价实的败类,出现在“革命历史小说”中时,反而都是些冒牌角色<sup>⑫</sup>。这样的修辞处理显然大有“落实宗教政策”的意味。夹皮沟的民众居然比革命党人还激进,要拆掉神河庙来“破除迷信”,幸亏首长及时大讲了一套保护古迹文物之类的道理来制止。在这宽宏大度的网开一面中,权威和非权威的位置已经悄然掉转。宗教空间之所以有幸存留于“革命历史小说”中未被“拆除”,毕竟仰仗了政治权威的恩准。

可以想象,“圣地”一词的修辞运用,就更鲜明地显示政治权威的凝聚、集中和确立的过程。

“圣地”一词与释家的“圣境”或道教的“福地”有何区别,此词何时及如何进入现代叙事辞典,延安何时被命名为“民主圣地”,都还有待作一番“语源学”的考察。我只想指出一点:这一空间标识显然带有基督教和伊斯兰教才具有的一神教排他性<sup>⑬</sup>。(试比较那桩著名的禅宗公案:“何处无佛?”)独一无二的圣地、圣城、圣殿、圣陵,矗立于暗昧迷蒙的大地之上,闪耀独一真神的无际光芒。因此,在人类宗教文化史上,再没有什么比圣地的失守、被占、被毁更令人捶胸顿足泣血恸哭的了。《保卫延安》(杜鹏程,1954年)卷首就是一幅“陕甘宁边区地图”,以五角星为标记的延安当然处于

地图的中央,西安则以不起眼的小圆圈绘在地图下缘。全书八章,除最后一章“天罗地网”外,均以地名为题,“延安——蟠龙镇——陇东高原——大沙漠——长城线上——沙家店——九里山”,正好串出一个“圣地失而复得”的情节模式。因此,这幅地图不单可读成政治-军事地图,也可读成一幅经过宗教修辞的寓意图。书中关于解放军士兵们听到“党中央决定撤出延安”时,如天雷轰顶的情景描写,最为人所称道。最早的一篇评论此书的长篇论文是冯雪峰写的,他在论文中大段摘引了书中的有关章节,并说:“这时候就差不多每一个人的灵魂都在自己神圣的正义感情和愤怒的煎熬里极端地痛苦着了。……作者的描写显然是很真实的。”<sup>⑭</sup>我在这里只引小小的一段:

猛然,一个战士打破让人耐不住的闷气,问:“我们党中央和毛主席住的延安……可真的……说呀,连长!”会场鸦雀无声,战士们呼嗤呼嗤地出气,心脏孔咚孔咚跳动像擂鼓一样响。他们都两眼发黑,脑子里轰轰作响,脚下的土地像春天的雪在融化着。……有人低声哭了!眨眼工夫,全场人都恸哭起来。有的战士还跺脚,抽噎着哭。眼泪滴在手上,胸脯上,冰冷的枪托上!<sup>⑮</sup>

圣地独一无二,无可代替。最难以想象、最无法接受的事情在于,独一真神所祝福所眷顾的这块圣地,何以会失守,会落到仇敌的手中?《圣经·旧约》中的许多篇章在为耶路撒冷而哭泣的同时,都照例对此作出解释:以色列民多行不义,令耶和华的愤怒临到他们的头上;当悔改,求耶和华的赦免;而耶和華所应许的那日将会来临,以色列民将为耶路撒冷而欢呼<sup>⑯</sup>。

我相信杜鹏程在写作此书时,未必接触过任何与《圣经·旧约》有关的读物,“民主圣地”一词不过是沿用了边区文化人的报刊及文艺作品中的称谓。这似乎更能说明宗教修辞的政治无意识效果。因为,尽管如此,“圣地的失守与收复”——《保卫延安》与其所(无意识地)借喻的情节模式之间,仍可发现不少平行对应的因素。比如说,负罪感:

“我们共产党员,革命军人,没日没夜从山西赶来,赶来保卫党中央,保卫毛主席,保卫延安,如今……我们算什么共产党员呢?算什么革命战士?”<sup>⑰</sup>

又比如说,同样必须清楚解释圣地失守的原因。但是从这里开始,宗教借喻的喻符与喻指之间就开始分岔了。虽然同样是出于令圣地之所以为“圣”的神圣者(政治权威)的意志,放弃圣地的理由却绝非因了子民道德信仰上的亏欠,而是出于“伟大战略转移”的需要。但是,随后又再次出现了平行对应:圣地的收复依然要求子民们付出他们对神圣者的忠诚,以及由这忠诚派生的勇敢。

### 三、身体：脱胎换骨

让我们再次回头来看看新歌剧《白毛女》。延安鲁迅艺术剧院的文化人决定把“白毛仙姑”的传说改写成“旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人”的故事。在雷雨之夜的奶奶庙,地主黄世仁不期然撞上了满头白发的喜儿,以为活见鬼魅。喜儿悲愤地唱道:“我是人!让你们逼成了鬼!”歌剧结束时,村民合唱“太阳出来了”,喜儿走出山洞,她的白发已裹上了红头巾。人鬼之分的宗教主题与新旧社会的政治对抗相交织,具象在喜儿身体的视觉变化之中。

宗教不单关注人的灵魂,也非常关注人的身体,尤其是身体的有形和有限性。古典说部中的腾挪变化、借尸还魂、起死回生、超凡入圣等等,皆可视为对这有形有限的克服与超越。“革命历史小说”强调“发扬革命精神”和“改造思想”,却也从来不放对身体的“铭写”和改造。灵魂的改造和心意的更新,必须借用身体器官的隐喻,才能表达得较为显豁(比如,贬义俗称“洗脑”,正面的说法叫“洗心革面”)。在当代叙事中,带有根本性质的宗教修辞,当数“脱胎换骨”。

“脱胎换骨”源出道教内丹修炼,以九转之功脱去凡胎,炼就圣胎,更除凡骨,换上仙骨<sup>⑮</sup>。在这里,三层含义均为当代叙事所重视:改造“凡体”的必要、改造程度的彻底和改造过程的艰难。《青春之歌》(杨沫,1957年)写一个女孩子走向革命的历程,情节单线发展,竟也写到630页之多,皆因这三层含义都必须充分写够写透,否则批评家总觉得轻易就让她“布尔什维克”了,岂不便宜了“小资产阶级知识分子”?<sup>⑯</sup>林道静的父亲是大地主林伯唐,母亲却是被强抢做姨太太的佃户女儿秀妮。“我是佃户的女儿,又是地主的女儿。”“我身上有黑骨头,也有白骨头。”即便如此,她也不能像另一本小说《红色娘子军》(梁信,1959年;后亦改编为电影以及“文革”中的“样板戏”芭蕾舞剧)中的贫农女儿吴琼花那样,向党展露地主南霸天在她身上留下的道道鞭痕,就顺利通过了加入娘子军连的资格审查。她必得为脱换身上的那几根“白骨头”,长期修炼革命的九转之功。林道静在她的“天路历程”中,一次次遭逢革命圣徒,一次次为他们的崇高精神和英勇斗争所感召,却又一次次失落了领路人的引导,她始终抱持一份憧憬和谦卑,在期待、承受和追求中穿越炼狱和地狱的毒火,才能最终到达天国——得到党和人民的承认与接纳<sup>⑰</sup>。她两度被捕入狱,遭受敌人的非人的酷刑:

就这么着:她挺着,挺着,挺着。杠子,一壶、两壶的辣椒水……她的嘴唇都咬得出血了,昏过去又醒过来了,但她仍然不声不响。最后一条红红的火箸真的



向她的大腿咬了一下烫来时,她才大叫一声,就什么也不知道了。<sup>②1</sup>

这次身体的“铭写”证明了她对党无限忠贞的可能。因此,当她出狱时,党说:“根据你在监狱的表现,小林,你的理想就要实现了!”“组织上已决定吸收你入党了!”党“阅读”了敌对者在女性身体上的“铭写”,并最后敲下了合格认可的戳记<sup>②2</sup>。但是,最能够吻合“脱胎换骨”的宗教辞意的是,当她到达修炼功成的那个位置时,她克服了她的女性身体的有形有限性,从此作为一个“党的战士”,通体透明地汇入无限的革命洪流之中。

#### 四、苦难：报仇报冤和报恩

与佛教中的“生老病死”或基督教中的“罪与罚”不同,苦难在“革命历史小说”中有非常明确而狭窄的定义。它专指中国劳动人民遭受帝国主义、封建主义、官僚资本主义“三座大山”的压迫和剥削。但这“三座大山”的隐喻,却来自毛泽东在中共“七大”闭幕式上对《列子·愚公移山》神话的一个引申。愚公用父子秩序世代延续的“持久战”时间观,来解决堵在他家门口的空间阻塞问题。最后感动上帝派天神下来搬走了太行、王屋二山。毛说:“我们也会感动上帝的,这个上帝不是别人,就是全中国的人民。”由此看来,受苦受难的人们自己,是他们自己的拯救者。革命者只是在当中努力做了一点“感动”的工作。

不过,“革命历史小说”告诉我们,这“感动”才是真正的“拯救”。

两部同时获得1951年度苏联斯大林文学奖二等奖的长篇小说,《太阳照在桑干河上》(丁玲,1948年)和《暴风骤雨》(周立波,1948年),把这种“感动”的过程详细展现出来<sup>③</sup>。这“感动”实应读成“发动”,或更形象的“点火”——

报仇的火焰燃烧起来了,烧得冲天似地高,烧毁几千年来阻碍中国进步的封建,新的社会将从这火里产生,农民们成年溜辈的冤屈,是这场大火柴火。<sup>④</sup>

苦难的终结并不仅仅是受难者的获救。苦难的终结决不意味着历史旧账一笔勾销。恰恰相反,它从来就意味着历史总账的清算,意味着审判,意味着公义的最后实现。有冤报冤,有仇报仇。苦难的终结要靠剑与火来实现。

“报应”的观念当然是中国古典说部建构历史情节的基本主线,但是在“革命历史小说”中,施行报应的不是冥冥中的“因果”,而是顺应了“历史必然”、由先锋队发动起来的受苦人。这便成了“扮演上帝”(Play God),人的力量僭替了可能真正主宰生命和历史的权力。此时此刻,血淋淋的场面更需要借用神圣性的光芒来辉耀——

“揍死他!”从四方八面,角角落落,喊声像春天打雷似地轰轰地响。……“拥护共产党工作队!”千百个声音跟着他叫唤,掌声像雷似地响动。<sup>⑤</sup>

“雷声”的隐喻万不可缺,正与“暴雨”、“潮水”等一起构成“天罚天谴”似的暴力景观。问题在于,一旦这“借来的”神圣性光芒消失,读者有可能发现,苦难并未终结,苦难进入了新一轮恶性循环(古典说部之所谓“冤冤相报何时了”)。为了避免这一点,“革命历史小说”往往需要保持这景观的持续,不断推向新的高潮。在《暴风骤雨》中,“斗争处决韩老六”的场景之后,便有积极分子白玉山的牺牲和葬礼、赵玉林的参军。

“报”的另一内容也就相应浮现了:

“这才叫翻身。”老大娘都说。

“这才算民主。”老头们也说。

“伸了冤,报了仇,又吃干粮了。”中年人说。

“过好日子,可不能忘本,喝水不能忘了掘井人。”干部们说。

“嗯哪,共产党,民主联军是咱们的大恩人。”积极分子说。

“咱们不能忘情忘义呐。”<sup>⑥</sup>

这些概念化的“群众声音”,浮浮地似乎很不真实,却反而更能凸显“善恶”之“报”的政治导向。

## 五、“革命”和“历史神话”

“天若有情天亦老,人间正道是沧桑。”<sup>⑦</sup>

Revolution 这个西词,到文艺复兴时期才开始被用于政治。其更古老的含义(如,行星的“周期”[the revolutions of the planets]),却暗示了一种支配宇宙的超人力量<sup>⑧</sup>。晚清前贤(经由日本人的中介)用来对译西词 revolution 的“革命”两字,源出《周易》之“汤武革命”,意为商汤与周武之间“天命”的撤除与更换<sup>⑨</sup>。因此,革命一词所包含的“神学隐喻”在于:如此巨大的、搅动整个社会的变动,必定有其来自超逾这个社会之上的某种缘由、意志和力量。在马列语汇辞典中,这被命名为“历史必然性”。“历史必然性”是对宗教中的“神”、“上帝”、“天”的唯物论转喻。革命的神圣、崇高和威严,理直气壮和义正词严,皆源于此。革命的顺之者昌、逆之者亡,盖源于此。革命英雄、领袖以及他们“生活工作过的地方”的神圣化,亦源于此。倘若从古典说部

那里讨个方便,可借喻为“替天行道”是也。

因此,“革命历史小说”的叙述者通常以“全知全能”的角度叙述“历史”。他不但把握故事的开端、来龙去脉,更重要的是,他知道所有故事的终极结局(“千年王国”般的“无阶级社会”)<sup>①</sup>。一个身处历史之中的人无法站在“历史的终点”叙述历史,所以,这个虚拟的叙述者无法不是宗教修辞化了的,其叙述角度必定是“俯瞰”历史的,其叙述语调通常带有神谕般的风格,他所叙述的故事往往剥离原始素材中具体繁复的历史因果,归并简化之后纳入一个既定的解说框架。这样,所有的“革命历史小说”,最后都在讲述同一个无法论证却只须相信的、抽象的“历史神话”。

探讨“革命历史小说”中的宗教修辞,便是从叙述的层面,来考察当代意识形态与传统信仰文化之间的复杂关系。其中最明显的,莫过于政治上的“革命/反革命”如何借助宗教的“神/魔”、“正/邪”得到表达,从而创造了在民众中阅读与理解的条件。但更细微之处,却在叙事时空的安排处理、人物救赎的历练设计、人间苦难的政治解决等,铺展出对“历史”、“命运”、“人生”、“死亡”等等的一整套讲述规范。这套规范的解说有效性,只是到了80年代以后的文学作品之中,才被动摇和消解。

见黄子平编:《中国小说与宗教》,中华书局,1995年

---

① Lewis S. Robinson, *Double-Edged Sword: Christianity and Twentieth-Century Chinese Fiction* (Tao Fong Shan Ecumenical Center, 1986), 傅光明、梁刚的汉译本:《双刃之剑:基督教与二十世纪中国小说》(台北业强出版社,1992年),萧乾作序,称“这是一本在缜密认真研究的基础上写出的学术著作……有助于西方对我国文学的了解”(第4页)。

② 参看陈平原:《论苏曼殊、许地山小说的宗教色彩》,见《在东西方文化碰撞中》,浙江文艺出版社,1986年;《佛与道:三代小说家的思考》,见《小说史:理论与实践》,北京大学出版社,1993年;高远东:《祝福:儒释道“吃人”的寓言》,载《鲁迅研究月刊》,1989年;陈顺馨:《文学与宗教关系的三层次》,见《中国当代文学的叙事与性别》,北京大学出版社,1995年。

③ Lewis S. Robinson, *Double-Edged Sword: Christianity and Twentieth-Century Chinese Fiction* (Tao Fong Shan Ecumenical Center, 1986)。傅光明、梁刚的汉译本:《双刃之剑:基督教与二十世纪中国小说》,台北业强出版社,1992年,第309—310页。

④ 最能说明这种“宗教-政治无意识”的好例子,是中國大陸在将近四十年时间里全民同时高唱两首革命歌曲,《国际歌》(“从来就没有什么救世主,也不靠神仙皇帝”)和《东方红》(“他为人民谋幸福,他是人民大救星”),而从未有人指出过其中的抵牾之处。

- ⑤ 葛洪的《神仙传》自序表明欲以实例来证明“仙化可得，不死可学”，干宝的《搜神记》自序云，欲以其书“发明神道之不诬”。而“宋刘义庆《宣验记》，齐王琰《冥祥记》，隋颜之推《集灵记》，侯白《旌异记》四种，大抵记经像之显效，明应验之实有，以震耸世俗，使生敬信之心，顾后世则或视为小说。”（鲁迅：《中国小说史略》，见《鲁迅全集》，人民文学出版社，1981年）
- ⑥ 同上。又见鲁迅的《中国小说的历史的变迁》：“当时的思想，是极模糊的。在小说中所写的邪正，并非儒和佛，或道和佛，或儒释道和白莲教，单不过是含糊的彼此之争，我就总括起来给他们一个名目，叫做神魔小说。”（《鲁迅全集》，人民文学出版社，1981年）
- ⑦ 书名灵感显然来自50年代风行中国大陆的苏联小说，奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》。
- ⑧ 如果绘制一幅政治修辞化的“现代史地图”，将有助于考察中国现代历史地理的意识形态化过程。除了“革命圣地”延安，还有“革命摇篮”井冈山、“红都”瑞金、“反帝反修的世界革命中心”北京，或“冒险家的乐园”上海、“复兴基地”台湾等。
- ⑨ 曲波：《林海雪原》，香港三联书店，1965年，第369页。
- ⑩ 长篇小说《红旗谱》坚持要把发生在全书故事三十年前的一桩旧恨安排在书前作为“楔子”：“平地一声雷，震动了锁井镇一带四十八村：‘狠心的恶霸冯兰池，他要砸掉这古钟了！’”（梁斌，中国青年出版社，1957年，第1页）冯兰池伤天害理，干出这件欺负四十八村百姓的恶行，场景就在千里堤河神庙的庙台上。
- ⑪ 参看孟悦《〈白毛女〉演变的启示——兼论延安文艺的历史多质性》：“政治运作是通过非政治运作而在歌剧中获得合法性的。政治力量最初不过是民间伦理逻辑的一个功能。民间伦理逻辑乃是政治主题合法化的基础、批准者和权威。只有这个民间秩序所宣判的恶才是政治上的恶，只有这个秩序的破坏者才可能同时是政治上的敌人，只有维护这个秩序的力量才有政治上以及叙事上的合法性。在某种程度上，倒是民间秩序塑造了政治话语的性质。”见唐小兵编：《再解读——大众文艺与意识形态》，香港牛津大学出版社，1993年，第80页。
- ⑫ 作为比较，顺便提及一个有趣的现象：近年中国大陆的一些写“改革开放题材”的电视连续剧中，每每会有一个角色，是操不纯正普通话招摇撞骗的“港客”，最后一揭穿，实为地地道道的北京小痞子所冒充。在这种修辞运用中，同时包含了对“香港”一词代表的一套生活方式的蔑视/企羡，和对“香港同胞”的团结/统战。
- ⑬ 参看《圣经辞典》（上海广学会，1916年）末字卷，第108页：“考旧约出伊及记三章。摩西在何烈山。见上帝使者显现。听上帝云。不必进前来。因汝所立之地为圣地。此圣字指地言。表明此地上帝所用。”“至于以色列人所用帐幕称为圣所[出25：8]。帐幕内殿宇又称为至圣所[出26：33]。”“均表明上帝所独有。”“综以上所言。新旧约所有圣字。其中有二意义。一、人将己身并一切献于上帝。一、人离开罪恶。成为德行完全之人。中国经书所载圣字。均系指人而言。以之称他物者甚少。其所称圣人。与新旧约所称圣人圣徒。究之有同亦有异。新旧约言圣人无异于常人。孟子云。圣人之于民亦类也。”（标点一仍其旧。——引者注）后边还有一连串的《新约》与《孟子》“圣”概念的比较，恕不多引。按：上海

广学会(The Christian Literature Society for China)成立于1887年,其在19世纪末20世纪初出版的大量印刷品是研究东西方文化撞击的重要材料。即以这本《圣经辞典》来说,乃是以英国Hasting's的简本原著,集合了在华的长老会10人,美以美会8人,圣公会7人,公理会和浸理会各4人,公谊会1人,历时三载编译而成,其最重要的特色是对基本神学概念均有与中国儒家经籍的比较说明。此书印数颇大,未成书前的预定数就有四千本之多。1991年,中央编译出版社(北京)将此书易名为《圣经大辞典》影印出版。

- ⑭ 冯雪峰:《论〈保卫延安〉的地位和重要性》,载《文艺报》1954年第14、15期。
- ⑮ 杜鹏程:《保卫延安》,人民文学出版社,1979年,第29页。
- ⑯ 参看《圣经·旧约》中的《以赛亚书》、《耶利米书》、《耶利米哀歌》和《以西结书》。
- ⑰ 杜鹏程:《保卫延安》,人民文学出版社,1979年,第30页。
- ⑱ 据五代陈朴的《内丹诀》,炼丹九转:一转之功,生气通流,阴阳和合,开始丹降;二转真精成丹,下藏丹田;三转时,圣胎成象,形如婴儿;四转时圣胎神足,魂魄俱备;五转后,圣胎养就,神通自在;丹至六转,内外阴阳皆足,圣胎神全,与人身合为一体;七转后,五脏换尽胎气,变为仙腑;丹成八转,地带生于脐中,如婴儿之有脐带,可以周行胎息;九转丹成功满,形与道合,地带自落,足下云生,上登天阙。
- ⑲ 参看茅盾:《怎样评价〈青春之歌〉?》,载《中国青年》1959年第4期。
- ⑳ 参看戴锦华:《〈青春之歌〉:历史视域中的重读》,见唐小兵编:《再解读——大众文艺与意识形态》,香港牛津大学出版社,1993年,第155页。
- ㉑ 杨沫:《青春之歌》,香港三联书店,1977年,第384页。
- ㉒ 无独有偶,《柳暗花明》(欧阳山)中的男性修炼者周炳在狱中受了酷刑之后回到囚室,对狱友忘情高叫:“我要入党!我要入党!我要做一个真正的布尔什维克!”不久,狱中支部便宣布组织已不再因他的若干历史疑点而犹豫,终于通过吸收他入党了。周炳叹道:“我的党,我的妈妈,你到底是把我收下来了。”(花城出版社,1981年,第1018—1049页)可见由敌对者对肉身作“铭写”,再由党来批改认可,已成一种固定的情节模式。
- ㉓ 参看刘再复、林岗:《中国现代小说的政治式写作——从〈春蚕〉到〈太阳照在桑干河上〉》;以及唐小兵:《暴力的辩证法——重读〈暴风骤雨〉》。均见唐小兵编:《再解读——大众文艺与意识形态》,香港牛津大学出版社,1993年,第90—126页。
- ㉔ 周立波:《暴风骤雨》,人民文学出版社,1964年,第168页。
- ㉕ 同上书,第173—177页。
- ㉖ 同上书,第189页。
- ㉗ 毛泽东:《七律·人民解放军占领南京》,见《毛主席诗词》,人民出版社,1965年。
- ㉘ See Arthur Hatto, “‘Revolution’: An Enquiry into the Usefulness of a Historical Term,” *Mind*, vol. 58(232), and pp. 495—517.
- ㉙ 这一对译可能经过一种“出口转内销”的有趣过程,参看高名凯、刘正琰的《现代汉语外来词研究》:“日本人用古代汉语原有的词去意译欧美语言的词,再由汉族人民根据这些日语的外

来词而改造成的现代汉语的外来词：……‘革命’，kakumei，古汉语，《易》（革卦）：‘天地革而四时成，汤武革命，顺乎天而应乎人。’[疏]：‘盖古者谓天子受命于天，故王者易姓曰革命言天命既改也。’……”（文字改革出版社，1958年，第83—85页）

③ 参看黄子平：《“革命历史小说”：时间与叙述》。

# 一九九六

## 纪事

回归日近,有关“香港”的话语生产激增。凑热闹,写过一些文字,乏善可陈。

## “香港文学”在内地

### 一、“不明写作物体”

被命名为“香港文学”的那个“实体”,正如香港这个城市,是“身世朦胧”的(小思,1996年),是“失去记忆”的(也斯,1993年),是“悬浮未定”的(西西,1986年)。

何谓“香港文学”?南来北往东去西迁土生土长留港建港移民回流的作家,左右逢源左右为难中间独立有自由无民主的政治倾向和文学经费,松散联谊宗旨含混聚散无常的文学社团与协会,自生自灭停刊复刊再停刊风云流散的文学杂志,现代后现代殖民后殖民过渡后过渡的文学思潮和语境,雅俗对峙雅俗杂错雅即俗俗即雅的文学生产与消费——界定之难,真个是只好称为一种“不明写作物体”(Unknown Writing Object,UWO)罢?

但或许这不过是“只缘身在此城中”的人的感觉而已。立足于界河彼岸来看,如果香港不再被人云亦云地一言以蔽之曰“文化沙漠”,或即使是沙漠也仍有仙人掌之类的文学奇葩在倔强生长,那么,“香港文学”是如何进入内地的阅读视野的,内地的读者和专业读者是如何选择、解说、批评和再生产这境外之物的呢?

### 二、零星的“越界阅读”

实际上,从来就未有一个“整体地”进入内地的“香港文学”。历史地看,民间的零散流入在“文革”之前便已以“睁只眼闭只眼”的默许形式存在。例如1961—1963年间“文艺政策调整”时期至“文革”前夕,甚至在我身处的那个粤东小镇,以“走私”方式携入的多卷本《金陵春梦》(唐人)便已随处可见。这部道听途说、真假参半的“蒋家王

朝”野史演义,为物质匮乏的镇民们平添几许闲聊清谈的谈资。“文革”后期,尤其在1975—1976年间(邓小平复出、有关“四人帮”的谣言风起),金庸、梁羽生的新派武侠小说有相当数量,伴随乍着胆子开始回乡探亲的港澳同胞,流入闽粤等沿海地区。

这里有两个值得注意之点:①均发生在官方意识形态略有松动的年代;②以“无伤(官方意识形态)大雅”的通俗文学作品为“先遣”。这两个特征实际上以变换了的不同形态延伸至90年代的今天。但在彼时彼地的阅读语境中,则还应看到,1942年以来的左翼文学实在就是以“人民群众喜闻乐见的民族形式”而呈现的“大众文艺”之一部分。从形式(包含其积淀为形式的内容)上说,这部分先期流入的香港作品,与内地“工农兵文学”并无多大“异质性”。

不过,民国野史毕竟与中共党史有别,侠客美女亦与“样板戏”英雄英雄迥异;议论宋美龄秘闻难免与传播蓝苹女士丑史一样危险,江湖侠义与快意恩仇也可能与学习雷锋精神相悖。在一新内地读者耳目的同时,这些作品的品貌是颇为诡异的:既是用以炫耀拥有者具“南风窗”资源的域外珍品,又是只能私下传阅的半违禁品。丰富、邪恶、神秘、魅惑,由这些先遣作品所象征的“香港文学”,其形象正与彼时国人心目中的“香港”形象一般无二。

然而这种民间自发的零星的文学传播与越界阅读,目前因为缺乏统计调查很难作一准确描述。可以肯定的只是,在多年内斗中大伤元气,或虽大伤元气却仍忙于继续内斗的意识形态部门、学术界和文学界,其时仍无心无暇,也无力去“光顾”它们。至于与这些作品不同的更复杂多质的那部分“香港文学”,则仍处在内地读者视野的盲区,或许甚至未曾意识到它们的存在。

### 三、“现实主义”过滤

80年代,百废俱兴。1980年11月,福建人民出版社在编印《台湾小说选》、《台湾散文选》的同时,推出《香港小说选》和《香港散文选》。由闽而非粤的出版部门主持第一套香港文学作品选的编印,在彼时国家出版署仍集中控制各地选题之最后审定的机制中,可以推断它是被纳入对台统战的整体规划之中一起设计的。与此前民间的零散自发阅读不同,国家机制在此立即显示了鲜明的意识形态立场与选择倾向。《香港小说选》编者的后记中如是说:

这里收入了三十位香港作家的四十八篇作品,通过对资本主义制度下的香港的形形色色的描写,反映了摩天高楼大厦背后广大劳动人民的辛酸和痛苦;同



时,揭露和鞭挞了香港上层社会那些权贵们的虚伪和丑恶。<sup>①</sup>

这时用来过滤“香港文学”的标准滤器,是极宽泛而又极狭窄的。按照内地文学教科书的常规,“关心民生疾苦,控诉剥削阶级”的标签可放之古今中外八方四海而皆准:从唐代的白居易到美利坚的德莱塞,无不合用。因此,“香港文学”便被纳入最广义的“进步文学”而通过“关检”,进入80年代初期的公众阅读。如果“改革开放”尚且要“摸着石头过河”,战战兢兢立足于一块宽而稳的基石,来推介界河彼岸的文学就是情有可原的了。但是,仅仅依据恩格斯评巴尔扎克而界定的“典型论”“现实主义”来检选“香港文学”,读者看到的便只是那“主义”本身,而非“香港文学”的“现实”了。

饶有兴味的是,当时内地的文学潮流正好是“回到现实主义”,以此来对十多年来的“假大空”极“左”文艺路线拨乱反正。其时轰动中外的“伤痕文学”与“反思文学”,从某一方面来看,也正正用了写实法,“反映”了浩劫中广大劳动人民与知识者的“辛酸和痛苦”,“揭露”和“鞭挞”了上层权贵们的“虚伪和丑恶”。大苦难,大悲剧,令人震惊,令人震撼,令人震悚。按说香港同行的现实主义作品介绍过来,正好同声相应,同气相求;反讽之处却在于,相形之下(只是“相形之下”而言),港九这边的“辛酸和痛苦”、“虚伪和丑恶”,似乎分量不够且了无新意。难怪这四十八篇作品,未能给当时的读者留下应有的印象。其实,曾每日目睹五花大绑的浮尸流出珠江口的港人,并非对比邻大地的苦难和血泪毫无感应。《尹县长》<sup>70</sup>年代初在香港的发表得“伤痕文学”风气之先,只是未入选家眼界,或其所“反映”的痛苦与丑恶不在内地界定的“现实主义”范畴之内<sup>②</sup>。

#### 四、“现代主义”技巧

类似的情形延续至80年代中期渐有改变。此时在内地,对西方现代派文学的评介与借鉴正如火如荼。“香港文学”中的“现代主义”部分亦于此时才被“发现”。花城出版社(广州)得地利之便,于1983年推出《香港作家小说选》,由香港作家曾敏之作序。序中虽仍延续闽版作品选的思路,道是,“从作品中有助于认识香港的社会现实,抚摸到这个城市各种典型人物的脉搏,令人对资本主义商品化所加于人的精神桎梏获得深刻的理解”<sup>③</sup>。但也开始论到香港为中西文化的交汇点,指出香港小说除运用传统现实主义手法,也受西方现代派文学的影响。但集子中却极少收录现代派风格的作品。直到1986年,花城出版社推出《香港作家中篇小说选》,才有刘以鬯的《犹豫》、西西的《象是笨蛋》和吴熙斌的《牛》收入,但基本仍以现实主义作品为主。

有趣的是,此时内地为了“合法地”引进西方现代派文艺,正试图从理论和创作实践两方面证明:可以将现代派“技巧”与现代派“内容”相剥离,在采用现代技巧的同时可以对其哲学及心理内涵完全免疫。这种用心良苦的策略在理论上颇难圆融汇通,自然也无法瞒过正统批评家的灵敏嗅觉,但在实践方面,当时确实为内地冲决文化专制提供了最有效的尝试途径。因此,当时介绍的有限的几部香港“受西方现代派影响”的作品,其着眼点,也只聚焦于它们的技巧与手法方面,譬如说“意识流”的运用等等。也因此,对“香港文学”与现代主义文学之间的复杂关系,难有更贴切的细致了解。举例来说,30年代发端于上海等地,40年代在昆明等地成熟的现代主义诗歌,如何在香港的50年代至70年代继续生长,又如何与当时台湾的现代诗潮相呼应,诸般情状,显然都处于当时为“朦胧诗”而激辩的各路评家的视野之外。

当然,即使在今天的香港本土,对这段当代诗歌史史料的搜集整理和研究,也还尚待推动。但一些明显的存在被无意忽略的情形,更能昭示文学作品的“越界阅读”或文学理论的“旅游”等等之中,一些无法忽略的现象罢。

## 五、“国家项目”

80年代中期之后,随着“中英联合声明”的签署,以及海峡两岸交往的日渐频繁,与“台湾文学”并称为“港台文学”的香港作品也开始在内地得到前所未有的重视。闽粤京沪等地的社会科学院及大专院校纷纷成立“港台文学”研究室或所,开设有关的课程,涌现一批港台文学研究专家,成立有关的全国性学会或协会,招收港台文学硕士班。大部头的《台湾文学史》与《香港文学史》,也捷足先登地,有许多部陆续推出。形势大好不是小好,充分显现了一种“国家项目”在全面推展时的规模和气势。

这里有两点值得提出来略加讨论。

1. 对境外文学的解读,其基本理论立足点,已从“革命现实主义”转向明确的“民族-国家”意识。强调血浓于水。强调起源、文字、文化、传统的“同”,淡化流派、政治、地域、现实的“异”。体现在“香港文学史”的写作中,便是“爱国不分先后”地建立起广泛的文学统一战线。人不分左右,文不分雅俗,兼容并蓄包罗万有,论及的“作家”、“诗人”竟比一本“中国当代文学史”还多。这也许是撰史者的缺乏史识无力筛选,但更起决定作用的恐怕还是默受了“基本国策”的指挥罢。

2. “香港文学”原来得地利之便而忝居“港台文学”之前,此时大约因“回归”已成定局,“统”的迫切性下降,遂从此每每附骥“台湾文学”而行。有力的证据是有专家提议必也正名乎,易“港台文学”为“台港文学”。排名的先后本属习惯和约定俗成,一旦

像煞有介事地要来“正名”,便可隐隐然透露读取境外文学时某种价值取向的迁移了。

## 六、严肃研究与书摊流行

然则“香港文学”在内地的命运,莫非便是由一系列有组织的误读所构成的了么?这当然也是一种错觉。尽管人数不多,内地仍有一些研究者细读香港作品,在潮流的边缘,与香港作家作品对话交往。譬如李子云,很早就任巴金任主编的《收获》双月刊上主持专栏,及时介绍刊载了西西的中篇小说《肥土镇灰阑记》。又如赵园对施淑青“香港系列”的扎实研究。艾晓明在香港作品的研究方面更为连贯和及时跟进。她所编的《浮城志异——香港小说新选》(中国人民大学出版社,1991年),被香港本土的学者视为能比较精到、透彻地洞悉80年代香港小说的整体面貌和特色,“甚至比不少评论人更了解香港小说”<sup>④</sup>。

柳苏(罗孚)为艾晓明编的这本小说新选写序,介绍她编选的动机,是“让更多的读者知道,香港并不只是生产内地书摊上那一类流行的爱情小说的,不要以为,香港小说,就是这样。”<sup>⑤</sup>此中消息,正是与“严肃”研究的涓涓细流形成鲜明对照的“书摊流行”文学的汹涌洪涛。据内地学者的统计调查,说是1985年前后形成了港台通俗文学作品在大陆传播的“高潮期”。读者广及城乡知识分子、大中小学生和工人、市民、农民,并渐次形成一系列阅读热点,如“金庸热”、“亦舒热”等。出版方面,多类出版社不分专业和范围地竞相印行港台武侠和言情作品,种类之多,发行量之大都极可观,两三年内,主要武侠与言情小说家的重要作品已基本在大陆出齐<sup>⑥</sup>。其中,非官方新华书店的民间发行系统(“书摊”),在传播这些作品时起了非同小可的作用。于是,量决定了质,倘若在内地城乡问起何谓“香港文学”,大多数读者依据自己的书摊阅读经验,肯定只会——“以为,香港小说,就是这样。”

其实,“就是这样”也并不坏。不坏的理由不在金庸、亦舒作品本属上乘,作为“香港文学”的代表亦有荣焉;而在于,彼时彼地的文化实践中它们所起的良性功能。

自然,把“香港文学”等同于流行作品,把香港文化等同于普及文化颇为欠妥。对香港普及文化的多元复杂发展,也需要作具体的分析。既不能简单说因为流行所以就代表了“大众心声”,因而必定带有对体制的颠覆性;也不能一概而论划入“文化工业”的廉价制品,先入为主厉行批判。媒体、符号、受众之间的复杂关系,如何卷入了意义的生产、经验的重构和身份意识的聚散,都需要回到历史脉络中去一一追溯。但在80年代中期,港台武侠与言情小说热浪之席卷内地读书界,其对“一体化”文化体制的消解松动,确实意义深远。

“一体化”的特点是思想、立场、步伐、渠道与语言的高度统一。体现在几十年的“工农兵文艺”里,只有“国家”顶替着“人民”的名义自说自话,平民百姓反而被派定了缄默的角色。甚至在80年代的“伤痕文学”、“反思文学”里,也不脱拂之不去的“工农兵文艺”腔。自1985年“寻根文学”起,平民的世俗生活,连同他们的趣味与价值、梦想和神话,方得以无须粉墨而自为登场。依阿城的说法,内地的世俗文化,于此时才“从心绞痛里缓过一口气来”<sup>⑦</sup>。“香港文学”里的武侠言情,应运而至,正是这“文化接上了世俗元气”的催化剂及其表征。

## 七、“1997:‘大中国文学’”

值得细加辨析的是90年代,内地已转型到“政治紧缩经济调控”的“双轨制”,一种权钱交换的混杂型消费文化俨然成形,一种以“新民族主义”为核心的意识形态及其理论言说亦随之弥漫(“后现代混杂派”理论亦在其中起一种古怪的支撑作用)。武侠言情作品便也在这新的文化语境中移形换步,自我消解了其原有的颠覆性,融入新的垄断体制而成为其中的一部分。试举两个例子以说明之。其一,乃某“后现代”理论家主编《二十世纪文学大师文库》,为20世纪作家排座次,茅盾惨被剔出十名之外,“查大侠”却得以安放在大师宝座之第四把交椅上(1994年8月)。大师的贡献,在凝聚现代华人的文化认同也<sup>⑧</sup>。其二为所谓“中央级”的人民文学出版社,与香港某女强人签约出版其“财经小说”系列,在全国广为宣传,签名卖书(1992年8月)。这“系列”的好处,据说是,一可以增进在商界弄潮的“知识”,二亦反映了香港同胞回归前夕的迫切心情<sup>⑨</sup>。

这种种热闹,显示了新的解释系统的强大阐释能力,亦不能简单视为一厢情愿的自说自话,确实从另一方面也透露了香港本土写作中某些耐人寻味的微妙动向。九七在即,内地的有关专家未雨绸缪,已经开始讨论如何安顿“一国两制”中的“香港文学”<sup>⑩</sup>。过去,可将香港文化或文学当作一个纯然“他者”来研究,九七后,其差异形态不可能在短期内与内地“衔接”,“一国两制”的框架又使其存在具有合法性,于是专家们便面临一个确立自身文化批评与研究的立场的问题。讨论的结果,是颇有点类乎走钢索的几个“既要……又要……”:

既要积极参与文化-文学活动,又要注意保持个人的独立评判,不能随波逐流;既要珍重对文化-文学的发言权,又要注意“超越性”而不必付出卷入“圈子”派系之争的代价;既要强调个人的独特见解,独运匠心,又要注意顾及社会、公众

利益为准则；既要批评文化-文学中的种种弊端，又要注意与人为善、温和节制的态度；既要维护文化-文学的进一步改革开放，又要避免过急主义或自由主义的手段。<sup>①</sup>

俨然一部“文学驻港人员手册”。其中消息，便仍然是“差异性”的无法安顿，更颇有深怕反被同化的忧患意识跃然纸上。“就当前而言，不论广东还是香港，文化/文学需要有一条共同的‘游戏规则’，那就是：茶叶与咖啡可以共存，吗啡和海洛因应当禁止。”<sup>②</sup>这当然是很好的，只是不知有无规定用什么水泡茶冲咖啡：河水还是井水？

见《害怕写作》，天地图书公司，2005年

① “后记”，《香港小说选》，福建人民出版社，1980年。

② 追溯到50年代，另一位女作家张爱玲在香港写作的长篇小说《秧歌》，应属学者所界定的广义的“伤痕文学”（王德威，1993年），至今仍被内地“张爱玲专家”评为脱离现实的“失败之作”，无法重印发行。

③ 曾敏之：“序”，《香港作家小说选》，花城出版社，1983年，第1页。

④ 杨美仪：《从小说选看香港文学》，载《今天》文学杂志，香港牛津大学出版社，1995年第1期（总第28期），“香港文化专辑”，第92页。

⑤ 柳苏：“序”，见艾晓明编：《浮城志异——香港小说新选》，中国人民大学出版社，1991年，第iii页。

⑥ 王先霈、于可训主编：《80年代中国通俗文学》，湖北教育出版社，1995年，第221页。

⑦ 阿城：《闲话闲说》，台北时报文化出版公司，1994年，第219页。

⑧ 参见周宁：《从金庸作品看文化语境中的武侠小说》：“金庸武侠小说是现代华人共同的神话。”“侠客的身世是民族文化命运的隐喻。”“武侠小说的创作与阅读使华人——不论是精英还是大众——在幻想中完成了文化认同的仪式，而这种仪式对于文化传统维持自身的延续性与个体获得社会归属感都是至关重要的。”载《中国社会科学》1995年第5期，第152—164页。

⑨ 参见钟晓毅《梁凤仪财经小说透视》：“家国意识逐渐加强，颇有‘天下兴亡匹夫有责’的感时忧国的忧患意识，笔墨之中有着对祖国大好河山的点染和对自己生为中国人的骄傲之情，开始摆脱仅仅对于女性自我内心世界的关注，转而诉求的是一种‘大爱’，包括民族之爱、家国之爱、土地之爱。一反过去香港作家似乎只属于香港，而不属于更大的民族，极少在作品中提到中国的河山与人民的创作习惯，作品充满着时代的氛围，说明了她不仅仅是‘香港的女儿’，还是‘中国的女儿’。”妙文甚长，不能多引。见梁凤仪等编：《海峡两岸的梁凤仪》，香港勤+缘出版社，1992年，第89页。

⑩ 参见杨匡汉、孟繁华：《1997：“大中国文学”——香港/内陆文化的现状与差异》：“‘九七’回归，香港文学列入‘一国两制’的框架中研究，香港与内地的文学格局也将演变为‘大中国文学’。”载《广州文艺》，1996年4月号，第68页。

⑪ 同上。

⑫ 同上书，第70—71页。

# 一九九七

## 纪事

回归当日,大雨滂沱。次日天晴,是夜,与李欧梵、许子东等人在湾仔码头看焰火烟花。

## 世纪末寒夜中不灭的烛光

书名:《再思录》

著者:巴金

出版:香港三联书店,1996年2月

页数:175页

巴金无疑是20世纪中国文学中最重要的作家之一。无论是他早期的《灭亡》、《新生》、《激流三部曲》,还是40年代的《寒夜》、《憩园》、《第四病室》,以至“文革”后的五卷《随想录》,无不见证了中国大地上的血泪与苦难。而他本人历经浩劫仍屹立不倒的写作身姿,比他笔下的数百万言更具有一种照耀整个世纪的、知识者良知的象征光芒。可惜巴金老人,1987年完成他的“五卷书”《随想录》之后,因年逾八旬,身体又不太好,曾宣布就此“搁笔”。然而,八年后我们又读到了他在此期间用颤抖的手、炽热的心,为读者写下的四十八篇文字,题为《再思录》,由香港三联书店出版。这一次,他在序里说:

我再说一次,这并不是最后的话。我相信,我还有机会拿起笔。

“这并不是最后的话”

是什么令一个九旬老人坚持不肯放下他的笔?他不是已相信五卷《随想录》的一百五十篇文章,已为读者盖起了一座他自己的“文革博物馆”了么?这八年里老人的日子并不是太好过,病痛的折磨尚不算什么,文坛的明枪暗箭、文集的开天窗之类,才是最令人扼腕长叹感慨系之的事。但你读到书中那些襟怀坦白、一以贯之地激情洋溢的文字,就会像见到书前那帧黑白照中年轻人般灿烂的笑容时一样,暗喝一声彩,精神为之一振。

老人说他自己唠叨,书中他唠叨得最多的仍然是“讲真话”三个大字。“文革”仿

佛是个梦魇,令世界着了魔法,对巴金老人来说,“讲真话”便是解除梦魇和魔咒的三字真言。所以他在书中一而再、再而三地重复这句话。这句话果然也令不少人头疼,终于祭起个法宝来招架,曰:“讲真话不等于讲真理。”这一招反而露了原形,原来他们讲尽假话的目的就在于垄断“真理”。老人说:

我提倡讲真话,并非自我吹嘘我在传播真理。正相反,我想说明过去我也讲过假话欺骗读者,欠下还不清的债。……我不坚持错误,骗人骗己。

安徒生童话里的小孩分明看见皇帝陛下“什么衣服也没有穿”,就老老实实地讲了出来。我说的“讲真话”就是这样简单,这里并没有高深的学问。

当然问题决不会那么简单,因为安徒生没有告诉我们小孩子后来是不是被打翻在地,踏上了千万只脚。

#### 篝火灰堆中的火星

但《再思录》中最珍贵的文字仍然是老人清晰如昨的回忆。相当一部分是关于自己的创作:给《巴金全集》各卷写的“代跋”再现了当年写作的情境,以及晚年回顾时对作品更清醒自觉的评判。老人用了一个颇生动而准确的比喻:这些作品就像寒夜中用幼稚而真诚的热情点燃的篝火,爱国主义、人道主义、无政府主义一直在燃烧,六十年了,留下一堆一堆的灰烬,但是或多或少的灰堆中仍有爆亮的火星。由于《全集》中收入了不少佚文、绝版的文集、书信和日记,是以前的各种选集所未见的,有关的说明与回忆都极具价值。其中,又以50—60年代“遵命文学”时期,表态文章、检讨信的写作情况,披露“头悬达摩克利斯之剑”时的心境与身境,最为令人关注。

#### 刺痛人心的回忆

而书中感人至深的篇章,当属回忆亲友的那些文字。二叔李华封是一个开明的律师,曾在成都老家教他和三哥读《左传》和《聊斋》,拍着桌子说:“必讼!”从小教他写文章要有骨气。后来巴金却把他采入《激流》写成了守旧派高克明(《怀念二叔》)。写到旅法时的朋友吴克刚和卫惠林,老人说:“倘若当初我的生活里没有他们,那么我今天必然一无所有。”(《关于克刚》、《怀念卫惠林》)还有一同创办《收获》的章靳以、日本友人井上靖等等。怀念最深切的莫过于沈从文了:从30年代的交往,写到50—60年代有限的几次见面,一直到从文逝世后中国报刊的缄默。其中最令人动容的是讲到“文革”中,自己也在难中的沈从文,千方百计托人打听到巴金的近况和地址,并且写了五页纸的长信问候他们。这封信给了已经病倒的萧珊极大的安慰:“还有人记得我们啊!”巴金接着写道,由于缺乏勇气,“我没有寄去片纸只字的回答”,“我还是审查对



象,没有通信自由,甚至不敢去信通知萧珊病逝”。

历史是什么? 历史即至今仍然刺痛人心的记忆。在这个意义上,巴金老人的《再思录》是继他的《随想录》之后的又一篇祭奠苦难时代的碑铭,是世纪末寒夜中又一星不灭的烛光。

原载《亚洲周刊》,1997 年,期数不详

# 一九九八

## 纪事

任东京大学东洋文化研究所访问学者。在京都大学见到平田昌司,他亮出一本留学南京大学时买到的《这一代》残本,唬得我一愣一愣的。尾崎文昭导游了仙台、札幌、小樽等地。

## 在词语的风暴中借诗还魂 ——读黄灿然的《哀歌》之一至之七

当我写到这里我便睡着了,当你阅读,  
我的文字便醒来——而我已经不在。  
我在另外的日子里阅读死亡的睫毛  
和睫毛下闪电的隐喻。

——《哀歌之六》

—

黄灿然的《序曲与哀歌》中,其“哀歌”部分被收入他的《十年诗选》,作为他这本书的压卷之作。长诗或组诗通常显现出谋篇布局的宏大与精密,展示诗歌内在结构的连贯绵延。阅读这七首“哀歌”,你首先会注意到每一首都均匀地划分为三节,每节包含二十到三十个长句(行)。这种刻意安排的均匀结构并未造成呆板的修辞效果,得力于每一长句(行)中所含分句的变化多端。或者狼奔豕突汹涌而下,或者曲折蜿蜒艰涩难行,或者覆沓回环步步为营,诗思却最终“行于所当行,止于所当止”,栖息于相对完美的“诗”的形式结构之中。“如果形式就是内容又躲避着内容,牵引内容又抛弃了内容”(《哀歌之一》),你仍然会说,句、节、段、组之间的矛盾冲突长短关系,绝非与诗人所关心所反复咏唱的主题毫无关联。这些主题是——

世界,城市,生活,生命,语词,句子,诗歌,诗人。

## 二

《哀歌之一》的第1节整个是一句长达二十三行的极长的假设句,假设句的上句由一连串(十九句)紧逼而绵长的“如果”分句构成,这些“如果”互相延伸又互相替换,互相堆积又互相遮盖,一再推迟“那么”的出现,最终却落到只有四个字的下句上,“你就是你。”斩钉截铁,不可通融。“如果”是分句的起始,却常常蓄意安排在行末转折之处,在几处较短的诗行,“如果”被同时置于这一行的两端:

.....

如果你是黯淡的,而你又必须是黯淡的,如果  
你的眺望是内溯的,而眺望就是你的一生,如果  
我打破你的皮肤,而你的皮肤又是用来弥补的,  
如果那永不回来的事实上从未离开,如果  
那从未发生事实上已经结束,如果  
伟大被渺小包围,崇高被低矮排挤,单纯  
被复杂诱惑,如果.....

被这些“如果”前后左右重重包围的“你”,所假设的到底是何种情形?诗开始时引出生机盎然且不免俗艳的意象(“我的时间长出绿叶”、“你的花朵昂起红瓣”、“你的旅程注满春水”),渐次推移到黯淡而抽象的概念(“彼岸”、“今生”、“形式”、“内容”、“意义”),“我”无可奈何地承认了无数可能中唯一的不可能——

如果你的心只是一颗心,不能增减,不能被我赋予  
你不拥有的意义,如果被我赋予睡眠的意义  
并从此充满意义的你还是你,  
如果你只是你,你就是你。

“你”何所指也?似乎一无所指,“你”即使被“我”赋予意义,这意义也是无法唤醒的,“你还是你”、“你只是你,你就是你”,再三强调的同义反复拒绝了所指。由大量“植物”隐喻(绿叶、枝桠、花蕾等等)之堆积所呈现的“你”,然而读者很快领略到了,这就是随后在《哀歌之二》里出现的“世界的树”。但这《哀歌之一》的第2节,主要是发展第1节里的“眺望”主题,由数个长短不一的疑问句带出:“你看到了……吗?”

“城市”,在这里作为阻挡视线的障碍第一次出现了。由于它的遮挡,你的眺望不

能不是内溯的。你只能看到你的“最初的最后”，“你的嫩芽姊妹、你的根茎兄弟、你的水土父母”，你还看到风移云至雾散露滴。有些则只能靠“听”：

——我听见河流失去欢乐的叹息，大海怒斥黑暗的激动，  
光的盐水涌起，击拍蓝天，把太阳变成黄色的斑点，  
把尘世变成一层尘埃，把时间的红唇变绿

你看到，你听见，却无法说出。“你都看到了，但你不愿意说话，你的沉默有金子的质量”，“时间又再封住你的小嘴，阻止你说出它的秘密”。言说再次被标明为不可能，但这里出现了第一次转机，因为“时间的秘密”已被你收藏或把你收藏，何况因了这收藏，你拥有“开花的欢乐”和“含苞的幸福”，并在你我目光相遇的瞬间领悟了这个秘密。

我的目光既然有如此效能，那么，“我”是谁？“我”和“你”的关系为何？第3节试图回答这个问题，却是以一连串否定句的方式来界定的：“我不是你的什么”。“我不是你的栗树，不是你刺入肉体中的记忆，不是记忆中猩红色的爱情”；“我不是你眼睛里的候鸟，不是秋空中的羽毛”——

我不是你秋天的槭树，午夜的雪花，窗前的白雾，甚至不是  
当你幻想的车队经过天堂大街的时候静立在道旁的  
只有陌生而胆怯的旅人才会注意的  
那块小小的方向碑。

否定的联系是可能的联系，比肯定的联系更强烈却更模糊不定。我不是你的另一棵“世界的树”，也不是你的等待、期盼和记忆，更不是你的天国幻想的方向指示。因为用历数或列举的方式不能否定一切联系，反而暗示了更多的可能的联系，甚至这些否定是否成立也都是可疑的，“不是”极可能就是“就是”。诗人与世界的关系便是如此的暧昧含混。

### 三

《哀歌之二》立足秋天回顾夏天。在秋天我和你的关系已经变质，曾经有过的共同梦想现在还有，“只不过主谓宾都已换位”，你的日光成了我的幻灭。四季的更替泄露了时间的秘密，你浑然不觉，于是我们对明暗的知觉是如此不同。

秋天真的来了，来得多么像光明，而你接住光明的尾巴，

仿佛抓到了白天的辫子,而我,是过了一夜之后  
才通过回忆看见它的——它模糊  
而又捉摸不定,在逐渐显现的同时更快地消失。

“城市”再次出现,不过这次来的是声音的喻象:“听见从城市的森林里澎湃而来的物质主义的挽歌。它溢出你的梦,滴向现实。”一如在《哀歌之一》中,视觉总是投向往昔、童年、夏天,“我的视觉在一秒钟内飞入往事又飞出这个句子”,对当下与未来却总是模糊,唯有听觉足以觉察到秋天的枯叶纷飞飘落,倾听衰败和没落。“我将日子的方向藏在耳中。我没有什么可以倾听的,除了黑暗。”

“飞入”又“飞出”这种句式在《哀歌之二》的第2节发挥得淋漓尽致。

世界把它本来的面目交给深处的水流。  
我几乎把我的一生交给一个小故事去展开、叙述、死而复生。  
我将一匹马的幻想移入史前动物的眼睛里。我将马的视线  
移入波涛。波涛汹涌,马矗立不动。马的爱情被太阳引向高原之腰。  
马将一只鸟的幻觉移入体内。马插起鸟的翅膀超速飞翔,快过光速。  
马累了,腹中的杂草疯长起来,奔腾的欲望高于天空。而奔腾是漫长的。  
而道路是多歧途的。世界是一座桥。所有的桥都通向死亡的河口。  
汇合不是唯一的希望。  
你把一枚枚小死亡搂抱在怀中,像搂抱着太多的花蕊。  
你把一个人的终点和起始连接在死亡的途中。你飞翔,你的闪光  
掠过你生命的屋顶。你被自己瞥见了,感到小小的心跳被它的速度夺走。

生命,无穷的交付、移入、引出,在无数的歧路上奔腾,未有穷期,在速度的眩晕下,忘记了生命即一个个小死亡的集合,忘记了死亡是唯一的汇合口。幻想与欲望的迁徙奔腾快过光速,而这也是“生活”的速度。生命有终点而生活没有,生活溃散成鸡毛蒜皮欲望横溢,生活是永恒的过程,生活是深渊。

抵抗这高速溃散的生活的,唯有回忆与叙述(写作)。回忆是温馨的,回忆是困难的,许多事情已经流失,已经无从回忆。回忆是孤独的,我驾着“独木舟”回到青春期的湖心,或通过“独木桥”连接你眼睛深处恍惚的道路。“飞出”句子的回忆力图回到叙述与写作中去,这是抵抗,也是救赎。“通过写作我把你的舌尖与我的歌唱连接起来,通过你,我步入我生命的曲折长廊,回忆大海,山脉,光辉,骄傲和幻灭。”这一节里最值得注意的是终于出现了一个与诗人生命历史相关的专有地名:“珠江”。反讽的是这地名是作为啤酒商标的品牌而出现的,“我来到一杯珠江啤酒的底部……体验沉沦”。

## 四

“珠江啤酒”的主题在《哀歌之三》的第2节充分展开了,并就势引入更多专有地名:

……我跃出  
珠江啤酒的泡沫,看见广州在南方的温床上醒来。  
纽约仍在沉沦。  
上海竖起怪异的纪念碑。北京埋在夜的底部  
烂醉如泥。  
我深入夜的客厅,被日光灯照见浅红色的啤酒脸。  
我从啤酒的火焰中品尝往昔的明净,现在的更明净,  
而未来显得微乎其微,仿佛灰尘散尽……

从回忆的酒杯中你感觉到几乎是世界范围内的幻灭和绝望。但“一个人的长成有赖于他的幻灭。一个人的绝望有赖于他的激情。一个人的放弃有赖于他的坚持。一个人离开故乡,便从此走在回家的途中;那条道路是晦暗而易于破碎的,但永远不能到达”。夜遮挡了这条路,遮挡了母亲的形象。夜吞噬了一切。

回头读第1节的开篇,你发现“距离”是《哀歌之三》的关键词。“一个人的命运永远不能跟一条灰白的道路相比。这是距离的秘密。”否定句式的明喻仍然是明喻。你我关系此时变得可望而不可即,“你站在距被我歌唱还差一级的台阶上”,“你再距我的眼睛还差一秒就能看到你的背影的时刻离去”。“爱情是隔着三棵槭树以外的事,鸟儿总在明天的树梢要抵达的高度上飞过”。可望而不可即——

……这不像命运。  
这仅仅是一个咒语,它灵不灵验是一回事,  
但它被舌尖触及,又从口中吐出来,  
这是另一回事,并已造成差别。(《哀歌之三》)

所谓“回忆”,便是长成与幻灭的距离,激情与绝望的距离,坚持与放弃的距离,离乡与归家的距离,这些距离无法泯除,回忆永无终点。于是在“回忆的酒杯破碎以前”,你看到“青春的骏马”再三跃起。呼应《哀歌之二》第2节的奔驰,“当我从马背上跳下来我的马已经苍老。当我把它牵给你我的手也已经苍老”。

## 五

“破碎”这词由《哀歌之三》延伸到之四,并与“丰富”一词构成一紧张的喻象。回忆呈现于我们的,是一幅破碎而又丰富的图像,因破碎而丰富,因丰富而更加破碎。在第1节里反复出现的叠句便是“一片破碎的草地已暗示得太多”。

我就是我的终点,我的风景,我的丰富而痛苦的人生。  
我也应有尽有:肉体的浩劫,灵魂的灾难;每一根汗毛  
都能感受到的快乐和欢笑。而这些都说明不了什么,  
一片破碎的草地已暗示得太多。

“丰富”变成第2节里的叠句,“我丰富啊”,“我丰富啊”,听起来不像是志得意满的宣告,听起来更像是身处水深火热的城市中的一声声呻吟,一声声哀号。而一直匿名不宣的“城市”此时终于显现为“后殖民地”的香港。“维多利亚港的海风出入我上下班的幻觉”。“文化中心的额头在中银大厦的避雷针下闪烁如电”。“维多利亚港逃入维多利亚公园”。丰富是海港两岸玻璃墙映照出来的幻觉,丰富是出入于日常琐事如同出生入死,丰富变成贫乏的同义词。“玻璃和镜子/互相幻灭”。

“破碎”进一步发展到语言和句子:

我从一枚钉子领悟到木板的脆弱,触摸到  
“裂开”这个词的根。我从一面镜子理解到一个句子:  
都是易于破碎的,  
甚至在照见任何事物之前就已破碎——除了照见它自身的破碎。

既然如此,那么,以破碎的语言写作的诗人又将何为?诗人的船在一百个老人的怒吼声中倾覆,但诗的精灵或仍能飞离水面升向星空?

## 六

《哀歌之五》充分探索语言和我们的关系,在语言的牵引扯动之下,我们已成碎片。整首诗的语调开始激动起来,犬儒般的激愤溢于言表。“政治”进入了诗人的哀歌。

我在人头攒动的小广场倾听那场  
把所有不存在或即将存在的苹果树摧毁的风暴。  
一场词语风暴,闪电般从词语内部倾巢而出的风暴。  
动词掀起名词、弓箭引导射手、青春被老年迅速梦见的风暴。

我们在这词语的风暴面前卑躬屈膝,我们平庸、怯懦、虚伪、耻辱,这些负面的道德判断构成一连串的叠句,在“邪恶就是我们的一生”这样盖棺论定(“故乡就是废墟。国家等于墓地。”)的句式下交替置换。“在肉中掠夺爱情,在树中盗取燃烧。在词中剥削意义,在碗中吞噬良心。生活成为藉口:用它背叛朋友,用它兴风作浪,回头又用它生活。语言是藉口中的藉口:它背叛所有背叛它的。”语词的风暴吹袭我们,我们又为之推波助澜。我们是否已无可救药?

在词语中的堕落要靠语言来拯救。第3节笔锋一转,大谈语言的拯救功能。“使一切/像一切应有的那样/在分手的时候握住结合的意义,/从寂静的口中亮出词语的刀锋”。但这只是虚晃一枪,对语言的追问终归于虚无。

只有语言才能拯救我们。给我们绳索、草和幻觉。  
使我们不知道事物的本质又以为知道,  
知道了却仍然被以为不知道。  
使存在变成虚无。使生命变成废墟。  
只有语言才能拯救我们。  
而语言已不能够拯救我们。  
它使我们变得毫无价值,再使它自己变得毫无价值。  
这就是它的价值,超越我们的死亡。

## 七

《哀歌之六》从虚无中复活,用这个自我缠绕的绝妙句子开始:

这个句子是一个分水岭,在这之前我好像没说什么,  
在这之后我不知道该说什么。

这是诗歌诞生的时刻,从死亡中诞生,又开始了死亡。“从……到……”句式贯穿《哀歌之六》的始终,将阅读、写作、诞生、死亡的隐喻交替置换,繁衍出一大堆斩钉截铁极为霸道的格言式判断句。阅读即隐喻。残酷即美。读者即强盗。作者即读者。



读者即世界。阅读即愤怒。写作即诞生。诗人即怀孕。成熟即毁灭。完美即夭折。  
诗歌即真理。写作即揭露。语言即黑暗。意象即诗人用手擦亮黑暗。

死亡仅仅是它自身的隐喻。诗人靠隐喻和空气过日子。

隐喻是从“从”到“到”的过程。

隐喻是隐喻自身的母亲。……

判断句把隐喻的过程缩到最短,不容置疑,不及思索,刚开始即终止,却也立刻启动了下一个句子。“每一个句子都是前一个句子的破坏者。前一个句子又为后一个句子的毁灭埋下炸药。”连环爆破,诗人在暗夜中迎接曙光。

## 八

哀莫哀过于《哀歌之七》。黄灿然从生、死、写、读的玄学讨论回到血肉相连的地面,回到城市和日常生活。首句直接由一句革命名言(“小米加步枪”)转化而来,其修辞效果是震撼性的。“祖国像一粒小米被一枚子弹击中”。流亡开始了。

远离土地的人不能不忘却土地,惟母亲的形象撞击内心。

谁可以狠下心把珍贵的体验化为粪土。

以粮食为根的必将归于尘土,以汉语为水的

必将漂泊。这是黑暗的命运,这之中必有秘密。

而揭开它竟是我们的命运。这血还能分出

更稠的血,犹如这水——浓得叫我们流泪。

革命名言的颠覆性比喻紧接着又出现了一次:“而祖国像一粒小米被步枪抵住喉咙”。而我,诗人,却继续在后殖民地的大都市里生存。“无所谓”,“反正无所谓”,“我说过我无所谓”。这貌似犬儒的态度,是为了逼出“哀歌”的高潮部分:

前面还有时代的猛兽,

阳光中的毒草,高科技的私刑,自由的逼供。

而我像枯叶一样散步,在黄昏的入海口回忆日出。

耳中藏着诗歌的韵脚,视野所及全是生辉的文字。

在政治的光谱中,在太平洋的歌喉里,唯一的尊严

仍然是诗歌的尊严。是撕下“为了生活”这个面具的时候了,

哪怕已经没有了真面目。自己才是地狱。

恰恰是在没有英雄的时代诗人才要粉身碎骨,借诗还魂。

## 九

七首“哀歌”规模宏大而且结构精深,犹如一部辉煌的交响组曲。从一个小主题开始,逐渐过渡延伸到另一组小主题,又不断回环呼应,草蛇灰线,伏脉千里,像一幅花纹复杂的大织锦。即如组诗的结尾,诗人在词语的虚无中重拾诗歌的尊严,说:

当我写下一首新诗的第一个字,  
我就又回到了语言的故乡,看见  
女人把她们鲜花的命运  
撒在天堂的街道上。

其实,我们在《哀歌之一》的第3节已经见到过这个“天堂的街道”,以及道旁那块以否定形式出现的不起眼的方向碑。于是重拾诗歌尊严的过于肯定的自信,重新被置于先在的否定之中。诗人在现代世界中的流放旅途,势必再次启动其行程。

一部宏大规模的作品,无疑是产生众多创造性阅读或误读的有效空间。我在这里有意不援用诗人的传记材料,以佐证诗中的“具体历史”部分(如“在鸿福大楼和国华大厦的出入口,我每天出出入入”之类,甚至这两个平庸不堪的香港楼名,也在诗中产生不凡的修辞效果)。我也有意回避黄灿然在写诗编诗译诗过程中多处发表过的诗论观点。我亦刻意不援用组诗以外的其他黄灿然诗句来取得“诗人写作史”的互参之效。同时,我也尽量避开已经存在的对黄灿然诗歌的评论或研究,尽管它们对我大有启发且已经留下了划痕。

这不意味着我相信一种可以完全囿于文本的“天真无邪的阅读”。在读它们之前我们早已饱受前阅读的污染。我只是给自己规定了一个单一却并不简单的任务,即以欣赏和略作解释的方式将七首《哀歌》“串读”下来。据说唯有严格意义上的诗人才有资格评论当代诗歌,才有可能在当代诗歌的迷宫中找到那条“阿里阿德涅”(Ariadne)线。我作为非诗人,作为诗歌细胞所剩无几的普通文学读者,相信在“大”作品面前保持一种谦虚的态度是必要的。

大作品有无数的出口和入口,串读的路线绝非只有一条。

“诗人是语言功能的镜子”(布罗茨基),对我来说,七首《哀歌》极大地扩展了汉语的表现功能,其成果是令人振奋的。

只有语言才能拯救我们。

只有语言才能使时间长出绿叶。  
使风中的月雨中的水合为一体。  
使大地裸露心脏如同天空裸露太阳。  
使石头打破沉默。  
使闪电切开风暴的脉搏。  
使蝴蝶弯腰大海倾斜。  
使日子穿过夏天的小腹。  
使泪水汪汪的眼睛看到陆地的极限。  
使树叶在树身上弹奏飘落的音乐。（《哀歌之五》）

1998年2月25日改毕

见《害怕写作》，天地图书公司，2005年

# 一九九九

## 纪事

许纪霖约为《二十一世纪》写书评,欣然从之。

## 危机时刻的思想与言说

书名:《明清之际士大夫研究》

作者:赵园

出版:北京大学出版社,1999年1月

页数:551页

赵园把她这本大书中所作的研究定为“思想史研究的边缘”,这里一半是自谦,一半是执著。“思想史”被简化为“理学史”,或抽象为“概念史”,或教科书化为名家名著的历时排列,赵园认为这些“既定格局”多少限制了对“思想”的整理,使大量生动的思想材料无从纳入其狭窄框架,不能获得“思想史意义”。执著于“文学研究者”那份对“人”的兴趣,赵园坚持在生动的“人的世界”中,在具体的历史时空中寻绎“思想的流程”。正是在这一点上,“明清之际”的时代气氛及士人心态、士人的生存方式、士人的自我想象,成为她在90年代不倦探研的主要课题。

“明清之际”在近代思想史上的重要,似乎已无须赘言。你首先想到的是“启蒙”这个惯用词,或“君主观”、“封建论”等与政治思想或制度创新有关的“传统”课题;赵园却有意无意避开了这些套路,直探“戾气”、“节义”、“用独”等更具“精神气质”又与历史语境密不可分的话题。

数年前初读《说“戾气”》这一章,深以为赵园由此处开始切入“明清之际”的研究,正乃出于对“我们的”时代氛围的刻骨铭心的体验吧。明代政治的暴虐已为人所周知,赵园更关心的是,士对暴政的批评角度,由此彰显士的自我反省的能力,他们关于政治暴虐的人性后果、士的精神斫丧的追究,对普遍精神疾患的诊断,以及由此表达的对“理想人格”的向往。人主的暴虐集中体现在“厂卫”、“廷杖”和“诏狱”,由此产生的普遍的怨毒与仇恨,时代气氛中的“杀气”和“戾气”,明清之际的儒者多所论列,乃有“躁竞”、“气激”、“任气”等断词乃至“弥天皆血”等意象。而王夫之持论的特出处,更在于他所说的“戾气”不单由人主的暴虐所致,亦由“争”之不已的“士”与“民”所造成。上下交相激,莫非乖戾之气,士民之习器,早呈睽否之象。赵园说,这也还只是较

浅层的概括,而士人与暴政更深刻的“精神联系”,当体现为他们的“施虐与自虐”,他们对“残酷”的欣赏态度,以“酷”为道德自我完成的病态激情。从“薄俸”到“坚忍”,赵园读出了明儒心性的“残”与“畸”,他们的这种“刀锯鼎镬学问”及行为与节妇烈女的互为指涉。赵园指出王夫之这种历史反省的最精彩之处,就在于他对张巡、许远守睢阳的批判。明清之际曾一再重演张许的因守城而“人相食”故事,乃有刘宗周、王夫之等人的一再重申孟子的人兽之辨,仁暴之辨,乃有顾炎武《日知录》里的著名论断:“有亡国有亡天下”,“易姓改号,谓之亡国;仁义充塞,而至于率兽食人,人将相食,谓之亡天下”。易代之际的危机,在这些大儒看来,正在于这施暴嗜杀以至受虐自戕中“人道”的沦丧,这是比亡国更令人绝望的情境。赵园于此指出儒者对理想政治、理想人格的向往,正由于无可比拟的残酷处境而明晰化了。“守正”、“坦夷”、“雅量冲怀”、“中和”、“太和之气”、“温柔敦厚”等等,不再是历代重复的泛泛之词,其“思想史”的重要意义于焉彰显。

赵园所关注的“特殊时段”中的思想,在这本书中,或可更明晰地表述为“危机时刻的思想”。在这种历史的危机时刻,思想及思想者面临“常世”未逢的拷问、质疑和挑战,思想的基本前提被动摇被重新思考,思想的体系分崩离析摇摇欲坠,某些在“常世”被压抑的话题由于“王纲解纽”而浮出历史地表,思想的历史背景画面被重组排序而与“当下”的情境产生新的明暗关系。更重要的是,思想者赖以“安身立命”的基本前提,无不与其生死存亡的历史情境劈头相遇,使被长期教条化的贫血命题重现了丰富与复杂,此时此刻的“思想”才更像是“真的”思想。正是这“丰富与复杂”由赵园一再申说,绝不肯用所谓“时代共识”遮掩了旧调新声中的分歧、差异、抵牾和“众声喧哗”。即如“性善”、“性恶”说在明清之际具体化为“戾气”论,既有赖于顾炎武、黄宗羲、王夫之等大儒的史论政论的解说,也时时援引如钱谦益、吴梅村等文人的艺术敏感。

由《说“戾气”》奠定的研究方法论,就此贯穿到“生死”、“节义”、“用独”等较具“精神气质”的话题,也延续到“南北”、“世族”、“流品”等“文化”层面,延续到“建文逊国”这样的重大历史事件的叙述史,乃至由“言官”、“清议”、“制艺”等构成的“关于言论的言论”之中。其要点,即在于把握经由“言说”呈现的思想,把握“言说”与其历史语境(危机时刻)的具体关联,从而一探思想的载体(士、儒者、文人等)的“心态”和“心态史”。

譬如“慎独”、“独善”等,本为“理学—心学”框架中的哲学范畴,其“独体”中的“独”,每可视为“心”或“良知”的别称。然而王夫之说“用众不如用独”,其“独”,固非近代思想中的“个人”、“个体”,但以“用众”与“用独”对举,无疑出于易代之际某种群体行为、取向的反省。这反省包含了对明代“甚嚣”的“士气”的批判,对明末“义军”、

“举义”、“与义”的反思,乃至“民誉”、“流俗”之为非理性的认证。这是一系列沉痛深刻的历史经验,在经历了明代规模空前的讲学、党社的纷扰喧嚣,经历了在乌合的“义军”中“鲁阳挥戈”所体验到的士人的孤绝,经历了在党争、兵燹、告讦和仇杀中的“人心莫测”,此“用独”说所达到的哲学深度,为平世之士大夫所不能梦见。赵园指出,在王夫之所谓“用独”,则不但作为“遗民”的生存原则,也包含了“自靖”、“自尽”中的士的尊严原则、自我保存原则,更与儒者道德修为之“为己之学”相通贯。

本书的下编为“明遗民研究”,入手处也仍然是“言说”,即如有关“遗”与“逸”之辨,有关遗民生存意义的自我论证(存宗、存心、存天下、存道统文统),有关“遗民史”的述说(殷顽、宋遗、元遗等),有关历史人物的传奇化与象征化等等。但赵园把“言说”的范围扩大到符号、仪式、历史的“日常生活”方面,就把这种“思想史的边缘研究”推到了一个更广泛更生机勃勃也就更困难重重的境地。

仅以“衣冠”一节为例。“身体发肤,受之父母,不敢毁伤”,本为儒家古训。而衣冠的处置,亦历来被认为足以显示儒者人生态度的严肃性,更系于“礼仪”中的等级秩序。由此可以想见易代之际“髡发易服”的严重性。赵园密集地援引明清之际“头发的故事”和“衣冠的故事”,将明遗民在这关乎身体与“贴身符号”的重大问题上的挣扎、对抗和妥协,展露得淋漓尽致。尤其细致的是在如钱谦益的碑铭文字中,读出明遗民的那份“情怀”:记某生“摄衣冠之学宫,缓步闾巷,风谲谖出缝紉间”;记某公“褰衣大带,出于邑屋,有风肃然,如出衣袖中”。赵园并进而联系到明人与“日用”相关的文化创造如家具、陶瓷等以及明代帝王在服饰上的创造欲,如何影响了明遗民对“明衣冠”的文化怀念。但如何由此推进至“思想”的层面来讨论,你会感到一种意犹未尽的强烈期待。赵园在后记里曾谈到“理论工具”的匮乏,如何不能实现她已隐隐“看到”的可能性,并认为这里有一代人文研究者难以克服的局限。在我,却仍认为她所开出的这一研究取径不容忽视。

“遗”是一种选择,“选择”是士的自由、士之所以为士的证明,是士的存在方式,也是其痛苦之源。因而如“明清之际”这种特殊历史情境中的士的姿态,关联着士的全部历史。甚至可以说,遗民未必是特殊的士,士倒通常是某种意义、某种程度上的遗民。对这一“族群”的研究涉及士与历史(包括思想史)的方方面面,赵园对这“明清之际”士大夫的研究仍有相当规模的计划在进行中,而对成果的期待当然仍是强烈的。

## 纪事

五月,回北大中文系的“子民讲座”,演讲“再论‘二十世纪中国文学’”。理科大楼停电,学生们买很多蜡烛来点燃了听讲,恍若我下乡时生产队里开大会情形。学生们却说是“烛光晚会”,好玩而且浪漫。当晚讲了些什么通已经忘记了,大教室里点点烛光却令我永远感铭五内。

## 更衣对照亦惘然

### ——张爱玲作品中的衣饰

“张爱玲作品中的衣饰”可以说是一个很小的题目,属于所谓“文学技巧”方面的“细节”问题。我们到坊间卖的各种大部头“文学描写辞典”去查一查,就会发现“人物描写”类别下属“外貌描写”,“外貌描写”再下属的才是“服饰描写”。所以这是一个小而又小的小题目,根本不能和“全球化市场与中国知识分子”或者“21 世纪的中国文化向何处去”这样宏伟的题目相提并论。

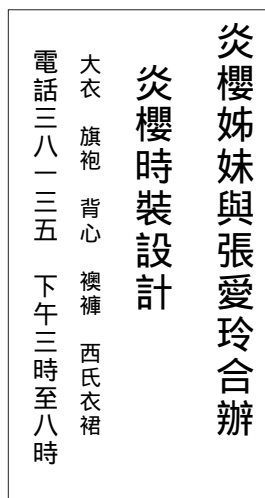
这不光是一个很小的题目,而且是一个相当古老的题目。人物的服装描写,从《诗经》就开始了。如《邶风·君子偕老》分三章写卫夫人的衣饰,三种不同场合的穿戴,一面揭出夫人身份,一面写出无时不美、无处不美的品格和气质。用“如山如河”来赞美女子的美貌,《诗经》之后再没有人敢这么写过。我最近读扬之水的《诗经名物新证》,她提到,“服饰是诗中特别活跃的语汇之一。……诗写人,写人的威仪德行,或美或风,或规或刺,几乎都从人的衣着、佩饰写来。”她分析《诗经》里写到的“羔裘”、“狐裘”和“佩玉”等等,非常精细地揭示其中所包含的礼乐和人文制度,又如何交织了春秋时期的历史风云,真是精彩纷呈。这样看来,研究文学作品中的衣饰,又不单是封闭在古旧文本中的细节考证、雕虫小技那么简单了。

衣服的基本功能是御寒和遮羞,前者还属于生理与自然的层面,后者已经进入了社会与文化的层面。进一步的功能,衣饰就变成威仪、德行、财富、美貌的“能指”,变成了文化的表征。穿衣服就不光是穿衣服了,我们还穿着一身“社会符号”走来走去。文化是什么?据说“文化”有一百三十几种“定

义”而没有一种是已经“定”下来的“义”。为了方便让我们挑一个简单的定义：文化就是“意义”的生产和再生产。所谓生产，也包括了流通、消费等环节。语言当然是其中最重要的媒介，但是除了“语言”，还有很多重要的符号系统，其中就包括了“衣饰”。这样，我们对衣饰服装史的研究，就可以深入到文化、心态的历史层面。举一个最鲜明的例子，就很容易理解这一点。大家都了解“军装”的历史变化吧？古代的军装都是用最鲜艳的颜色，火红，雪白，鹅黄，金线银丝，夺目耀眼的图腾标记族徽，高高的裘皮帽子，长长的黑亮靴子，肩膀上叮叮当当的挂了许多金属的装饰品。一方面当然是为了近身搏斗的时候易于分辨敌我，另一方面却是战争文化心理的表现。我是战士、我是勇士、我是高贵的将领，这一身戎装代表了光明正大的战斗，一往无前的豪迈气概。军阶越高，穿得越夸张。尤其是海军，舰长穿成那样站在最高的位置上指挥作战，是敌人涉及瞄准的最好目标。海战开始通常第一个光荣阵亡的就是他。现代军装完全变了，所谓迷彩服，基本上是很难看的颜色，属于爬虫类的冷血动物，鳄鱼呀，蜥蜴呀，反正怎么难看就怎么穿！一方面当然战争的技术层面有很大的改变，远程射击的热兵器基本取代了近身肉搏的冷兵器。另一方面战争文化心态也完全改变了，不再以雄赳赳气昂昂英勇赴死的“贵族”气概为荣了，而是要保护每一个独立的个体生命。所以很可惜，以前那种很漂亮的军装，我们现在只能在三军仪仗队队员的身上看到了。从这个例子我们可以了解到，服装史，同时也是文化史，文化心态史，文化“意义”的生产史。

其实张爱玲的早年作品《更衣记》，就是一部博学多闻如数家珍的“民国服装史”。她的一个好朋友曾经说过，从这篇文章里学到的中国近代史，比哪里都多。不少研究张爱玲的学者（“张学”专家），还有许多钟情张爱玲作品的读者（“张迷”）都清楚：学界研究张爱玲“本人”穿什么的论著，比讨论她作品中的人物“穿什么”的，要多得多了。这当然是很有意思的现象，而且首先要怪张爱玲本人，因为她自己实在提供了太多的相关资料了。尤其是她晚年那本《对照记》，几乎每一张照片的文字说明之重点都是“衣饰”。《对照记》可以说整个是一册作家的“服装传记”。除此之外，散文集《流言》的很多篇，都涉及衣饰的“自叙”，尤其是谈到她的印籍女友炎樱的那些篇章。40年代的上海小报，会用“奇装炫人的女作家”这样的题目来报道她。在多本的《张爱玲传》中，有一条比较少人注意的材料，我觉得很有意思。那就是40年代登在上海某杂志的下列广告：





没有写地址,看来并没有开店面,属于电话预约,然后上门度身定做一类的服务。至于有无开市,多少人慕名问津订制,于今已不可考。张爱玲设计的服装,连她自己都有“这可穿得出去么”的诧异,别人想是更无“挺身而出”的勇气。她和炎樱,曾经为好朋友苏青的黑呢大衣设计作参谋,用的是奥康的剃刀式删减法,彻底的简约主义。把大衣上的翻领首先去掉,装饰性的褶裥也去掉,方形的大口袋也去掉,肩头过度的垫高也灭掉。最后,前面的一排大纽扣也要去掉,改装暗纽。苏青渐渐不以为然了,用商量的口吻,说道:“我想……纽扣总要的罢?人家都有的!没有,好像有点滑稽。”<sup>①</sup>直率泼辣如苏青者尚且不能欣赏她们的设计,由此或可推知,这“炎樱时装设计”曾经开市的机会不大。半个世纪之后,张爱玲在她去世前两年写下的《对照记》中,感叹她母亲自制皮革手袋计划的无疾而终,说:“当时不像现在欧美各大都市都有青年男女沿街贩卖自制的首饰等等,也有打进高价商店与大百货公司的。后工业社会才能够欣赏独特的新巧的手工业。她不幸早了二三十年。”<sup>②</sup>“后工业社会”这种很“话语”的词出现在张爱玲笔下是颇令人惊诧的,但是这段话也可读成自我的写照,正与当年的炎樱姊妹有千古同悲之慨。如果以上的推测成立,我们可以说,张爱玲是她自己所设计的服装的唯一的模特儿、唯一的展示者。

我提到这条材料的意思,是说虽然没有成功,仍然可以说张爱玲是20世纪中国文学中,当过“时装设计师”的不多的作家之一。我用“不多”而不敢用“唯一”,因为我知道残雪当过“裁缝个体户”。十一年前我第一次到香港开一个讨论“寻根

文学”的学术会议,主办单位也请了韩少功、残雪、扎西达娃等几位作家参加。我记得中午饮茶的时候,残雪用很专业的语气把我们国内来的这些男士的穿着批评了一番。不过残雪作品中的衣饰描写,远不如写“吃”的诡异意象更令人印象深刻。我想说的是,在20世纪中国文学中,作家兼有或曾经兼有的某种“职业”,和她的创作之间,往往有很深刻的联系。最深刻的例子当然是“弃医从文”的鲁迅,“解剖刀”、《药》、“疗救”、“国民性的病根”,我们只要提提这些关键词,就知道学医的经历如何深刻影响了鲁迅写作的“总主题”。那么回到张爱玲这个题目,衣饰描写在她的创作中到底占了什么样的分量?

这个题目对我来讲也还是太大,还需要再缩小一点。我想讨论的仅仅是作品里“张看”衣饰的“目光”。晾晒在黄色太阳下的这些衣装,在民国女子身上纷纭更替的这些衣装,掠过了什么样的“眼光”,有哪些“眼光”在凝视:谁与更衣,为何对镜,女为谁容?谁都明白衣服不光是穿给自己看的,甚至主要不是穿给自己看的。“他者”的目光规定了衣饰符号的“意义”或“无意义”,或者说,它们的意义因了“他者”的观看才存在,才产生出来。

我们知道,《更衣记》等篇原是用英文写给《二十世纪》(*The XX th Century*)杂志发表的。这份1941年10月创刊的英文月刊,读者对象是二战时羁留亚洲的西方人,尤以上海外国租界为重点。1943年1月的四卷一期首次刊登了“Chinese Life and Fashions”一文,并配有作者亲绘的十二幅发型服饰插图,月刊主编Klaus Mehnert特别推崇这位署名Eileen Chang的“极有前途的青年天才”。六月号登了“Still Alive”一文,“编者按语”中说,“她不同于她的中国同胞,她从不对中国的事物安之若素:她对她的同胞怀有的深邃好奇心使她有能力向外国人阐释中国人”。这篇文章的中文版本,题目改为《洋人看京戏及其他》。十二月号上的“Demons and Fairies”,是张爱玲为该刊写的最后一篇文章,“编者按”说:“作者神游三界,妙想联翩,她无意解开宗教或伦理的疑窦,却以她独有的妙悟的方式,成功地向我们解说了中国人的种种心态。”这一篇的中文版本题目是《中国人的宗教》。

洋编者所说的“好奇心”、“妙悟”以及某种“旁观”角度,当时上海滩上有一位颇活跃的散文家叫周班公,他对此也大有同感。他说张爱玲的笔法虽然源出《红楼梦》和《金瓶梅》,他还是模糊觉得“这是一位从西方来的旅客,观察并且描写着她喜爱的中国”,并因此想起了赛珍珠云云<sup>③</sup>。赛珍珠是美国女作家,凭她写中国农民生活的长篇小说《大地》拿过诺贝尔文学奖。通常用她为例来说明诺贝尔奖如何大失水准,其实你们仔细读读她的作品就会觉得文学水平还满不错的,她的

问题在另外的方面。

话说回来,张爱玲这个时期走的仍然是林语堂的路数,用轻松幽默英国小品的文字向老外介绍吾国吾民。入乎其内,出乎其外,其凝视的目光,叙述的口吻,颇有点暧昧难言。因此在改写为中文的时候,类似的说明就很有必要:“这篇东西本是写给外国人看的,所以非常粗浅,但是我想,有时候也应当像初级教科书一样地头脑简单一下,把事情弄明白些”<sup>④</sup>。但更重要的是下面这一段话:

用洋人看京戏的眼光来看看中国的一切,也不失为一桩有意味的事。头上搭了竹竿,晾着小孩的开裆裤;柜台上的玻璃缸中盛着“参须露酒”;这一家的扩音机里唱着梅兰芳;那一家的无线电里卖着癩疥疮药;走到“太白遗风”的招牌底下打点料酒——这都是中国,纷纭,刺眼,神秘,滑稽。多数的年青人爱中国而不知道他们所爱的究竟是一些什么东西。无条件的爱是可钦佩的——唯一的危险就是:迟早理想要撞着了现实,每每使他们倒抽一口凉气,把心渐渐冷了。我们不幸生活于中国人之间,比不得华侨,可以一辈子安全地隔着适当的距离崇拜着神圣的祖国。那么,索性看个仔细罢!用洋人看京戏的眼光来观光一番罢。有了惊讶与眩异,才有明了,才有靠得住的爱。<sup>⑤</sup>

首先请注意张爱玲用来构成“中国”的那一组意象:不是长城故宫天坛,不是女人的三寸金莲男人的焦黄辫子,也不是怒吼的醒狮高举的大刀长矛。这些都太鲜明,太意识形态化。张爱玲用的是上海市井的日常生活场景:除了小孩的开裆裤和补身体的“参须露酒”,更重要的是“这一家的扩音机里唱着梅兰芳,那一家的无线电里卖着癩疥疮药”。现代媒体传播着古旧的却又贴身的信息。这就是“中国”!——“纷纭,刺眼,神秘,滑稽”。但是生活在其中的大多数中国人并没有这种感觉。对“中国”无条件的爱或恨,是危险的,原因就在于他们没有借助“他者”的眼光,来好好地端详祖国一番,经由陌生化的“惊讶与眩异”的震撼,去达至了解和“靠得住的爱”。

问题是我们是否真能代入“洋人看京戏的眼光”?倘若把这段话里的“中国”替换成“中国女人”,倘若把这“眼光”具体化到张爱玲写于同一年(1943年)的小说里的人物,你会发现最接近的,并非小说中不多的一两个“洋人”,而是一再重复出现的那几位中国男人:失却了“适当的距离”,或仍然“安全地隔着适当的距离”,却都“不幸生活于中国人之间”的“华侨”或“归国学人”!他们是《倾城之恋》里的范柳原、《金锁记》里的童世舫、《花凋》里的章云藩、《留情》里的米晶尧、《鸿鸾禧》里的娄器伯、《红玫瑰与白玫瑰》里的佟振保……数一数还真不少。我想指出,在张爱玲的作品中,这些人物对“中国/中国女人”无条件或有条件的爱(或恨),靠得住或靠不住的爱(或恨),无不藉由对衣装的“观感”而充分地呈现出来了。

现在就让我们来仔细“端详”一下这些华侨或归国学人,是怎样“看”中国女人的衣装打扮的。我们知道张爱玲特别注重写“相亲”这关键时刻的衣着,这关乎一个中国女人的“终身大事”,第一印象马虎不得,特别的郑重其事。至少有三篇作品里写到这种“相亲”或“准相亲”的场景,分别是:1.《倾城之恋》,白流苏去见南洋华侨范柳原。其实去相亲的是七妹白宝络,流苏喧宾夺主,单凭“会跳舞”搅了宝络的局(请注意她们的名字都是一种“衣饰”)。这一夜白流苏穿什么我们一会儿再讲。2.《金锁记》,姜长安瞒着她母亲曹七巧,去见刚从德国留学回来的童世舫,小说用了相当篇幅写她的治装与梳妆,相亲的效果如何,也是一会儿再说。3.《花凋》,郑川嫦见刚从维也纳回来的章云藩。这一篇张爱玲别出心裁,写郑小姐穿的居然是一件旧旗袍!而这一件旧旗袍比上面的两件新旗袍都来得意味深长。

好了,相亲之夜白流苏穿的是一件月白蝉翼纱旗袍。去之前读者对此一无所知,我们知道这一点已经是她“胜利”搅局回来了——“床架上挂着她脱下来的月白蝉翼纱旗袍。她一歪身坐在地上,搂住了长袍的膝部,郑重地把脸偎在上面。蚊香的绿烟一蓬一蓬浮上来,直熏到她脑子里去。她的眼睛里,眼泪闪着光。”<sup>⑥</sup>小说的前边曾写到流苏孤苦无依于模糊中搂住想象中的母亲求她“做主”,这里的替换物品颇有张爱玲晚年在《对照记》里提到的“恋衣狂”的意味。但是我们现在关心的重点是穿着这件旗袍跳舞的效果如何?——结论非同小可!范柳原说:“难得碰见像你这样的一个真正的中国女人。”

不过也可能不关旗袍的事。其实范柳原对“旗袍”有一大套相当复杂的“理论”。在香港浅水湾饭店,一次范柳原偶然从他“顶文雅的”“上等的调情”里失态,说了些推心置腹的话,正是关乎“旗袍”与“京戏”。让我们略去流苏的答话,化对话为独白,以凸显范柳原的衣饰观:

我陪你到马来亚去。……只是有一件,我不能想象你穿着旗袍在森林里跑。……不过我也不能想象你不穿着旗袍。……我这是正经话。我第一次看见你,就觉得你不应当光着膀子穿这种时髦的长背心,不过你也不应当穿西装。满洲的旗装,也许倒合适一点,可是线条又太硬。……我的意思是:你看上去不像这世界上的人。你有许多小动作,有一种罗曼蒂克的气氛,很像唱京戏。<sup>⑦</sup>

请注意这里严格区分了“旗袍”与“满洲的旗装”,正充分显示了张爱玲的专业知识。旗袍虽从旗装演化而来,却是国民革命推翻满清帝制的结果,真正是中国近代化现代化进程的产物。“旧时王谢堂前燕,飞入寻常百姓家。”以前满清贵族妇女的衣装,如今平民百姓也穿得了,甚至颇有点反讽地成为民国女子乃至共和国女子的“国服”(“高贵”这一传统价值的“近代民族-国家化”)。旗袍史当然是中国现代史的重要

组成部分,绝不可轻看。我们最近看侯孝贤的电影《海上花》,看王家卫的电影《花样年华》,“旗袍”都是其中的重要角色,时间正好从晚清的上海跨越到60年代的香港,而《海上花》更是对张爱玲的一种纪念。不知道为什么,范柳原的“旗袍观”一直让我感到困惑。离开了宫廷语境和高底靴等等的配套,我觉得“旗袍”一直是一个“不谐调”的符号。不知道为什么,你到饭店去吃饭,不管是在香港、台北,或者上海、北京,或者纽约、伦敦的唐人街,一个穿着旗袍的女子站在门口“欢迎光临”,站在桌子边摆筷子布菜,你总是觉得别扭,不舒服。香港理工大学设计系有一位英国的女教授,毕生研究旗袍,去年还是前年出了一本很厚的英文专著。最有意思的是记者采访她,问她有没有制过旗袍,这位洋人说不光没有为自己做过一件旗袍,而且从来没有穿过一次旗袍。“旗袍”只是她的“客观研究对象”,只是人种志民俗学的材料。插进这个例子可以加深我们对范柳原“旗袍论”的理解。

回到刚才范柳原的那段话,“一个真正的中国女人”无论穿什么,都是“逼上梁山”,被置放于一个哪里“有点不对”的戏台上。在一个内外皆失序的世界里,这对精刮的男女都有点“找不对感觉”。花花公子南洋华侨范柳原征引《诗经》,“执子之手,与子偕老”,大谈“天长地久”,真是不对到了恐怖的地步。只有在一个“断堵颓垣”的荒凉背景之下,这点“安全的适当距离”带来的“不对”才会消失。这时的白流苏我们不知道她穿些什么,只知道她“拥被而坐”,听那墙头上三个音阶的悲凉的风如虚无的气,通入虚空的虚空。这时靠得住的只有“腔子里的一口气”和身边的这个人。只有在“死亡”的凝视下,符号能指的文化差异才消失了。这是后话不提。

接着让我们转到《金锁记》,姜长安和童世舫。姜长安的一生像一个“美丽而苍凉的手势”。小说的衣饰描写是“渐渐缩减”式的。瞒着母亲曹七巧而秘密进行的相亲之夜,出发前的准备甚是详尽。“长髻先陪她到理发店去用钳子烫了头发,从天庭到鬓角一路密密的贴着细小的发圈。耳朵上戴了二寸来长的玻璃翠宝塔地子,又换上了苹果绿乔琪纱旗袍,高领圈,荷叶边袖子,腰以下是半西式的百褶裙。”<sup>⑧</sup>然后到了菜馆子里,“怯怯的褪去了苹果绿鸵鸟毛斗篷”,——都是张爱玲所喜欢的蓝绿色系。童世舫显然并不觉得旗袍这种“时髦的长背心”有什么不对,他“多年没见过故国的姑娘,觉得长安很有点楚楚可怜”。海外留学的遭遇使他“深信妻子还是旧式的好”,也有点范柳原所谓“真正的中国女子”的意思。此后的交往,衣饰开始局部化,“两人并排在公园里走着,很少说话,眼角里带着一对方的衣服与移动着的脚”。到决绝的那天,曹七巧走来对童先生“轻描淡写”地透露几句女儿抽鸦片的事,令他如五雷轰顶。这时的童世舫就只看见黑鞋与白袜:“长安悄悄的走下楼来,玄色花绣鞋与白丝袜停留在日色昏黄的楼梯上。停了一会,又上去了。一级一级,走进没有光的所在。”

这当然意味着“理想”的破灭,令人倒抽一口凉气。“这就是他所怀念着的古中

国……他的幽娴贞静的中国闺秀是抽鸦片的!”<sup>⑨</sup>——黑鞋与白袜走进没有光的所在，让我们记住这个意象，它在张爱玲的作品里还会一再出现。

《花凋》的故事则似乎没有那么“东方主义”。郑川嫦是家里最小的女儿，天生被姊姊们欺负，底下又被弟弟占去了爹娘的爱。“欺负”主要体现在衣服方面，姊姊们不要了的旧衣令她永远“天真可爱”。她终年穿着蓝布长衫，唯一的区别是“夏天浅蓝，冬天深蓝”。终于熬到了“女结婚员”的资格了，大姊夫习医的同学章云藩刚从维也纳回来。“乍回国的留学生，据说是嘴馋眼花，最易捕捉。”中秋节的郑家节宴乱哄哄的闹剧里，章医生的脚背感觉到川嫦长袍的下摆拂过，方才注意到她的衣着。这件旗袍制得特别的长，只因章云藩自己与大姊夫闲聊时曾经说过：“他喜欢女人的旗袍长过脚踝，出国的时候正时行着，今年回国来，却看不见了。”

可怜的川嫦身上这件葱白素绸旗袍，想必是旧的，既长，又不合身。张爱玲紧接着写了几句，视角悄悄地转移到章云藩这边：“可是太大的衣服另有一种诱惑性，走路来，一波未平，一波又起，有人的地方是人在颤抖，无人的地方是衣服在颤抖，虚虚实实，实实虚虚，极其神秘。”<sup>⑩</sup>如果你们还记得，开头提到张爱玲那篇《洋人看京戏及其他》，“这都是中国”后面跟着有四个形容词，其中有一个正是“神秘”。这“神秘”对归国学人“另有一种诱惑性”。这件长而旧的旗袍，对章云藩而言，出国前时尚的执念包含了他的欲望与想象，对川嫦而言，却是不幸宿命的预示。——情节急转直下：川嫦从“女人”变成了“病人”。

“病人”穿什么？——病人也有几等几样的，如果是“现代林黛玉”，那会是在奢丽的卧室里，下着帘子，蓬着髻发，轻绡睡衣上加着白兔皮沿边，床上披披的锦缎睡袄。川嫦却连一件像样的睡衣都没有，穿上她母亲的白布褂子，许久没有洗澡，褥单也没换过。章云藩来访的时候，“她觉得他仿佛是乘她没打扮的时候冷不防来看她似的”。丢盔弃甲，攻防完全失了依托。张爱玲惯用的残酷对照于此时出现：章云藩的新欢，护士余美增，容貌虽是“次等角色”，却健康，胖也胖得“曲折紧张”，隆冬季节，在黑呢大衣下穿了件光胳膊的绸夹袍，红黄紫绿，周身是烂醉的颜色，入时的调子。

章医生替川嫦看病，“冰凉的科学的手指”，完全不是原来梦想的触摸。“人们的眼睛里没有悲悯”。小说写医生的目光和口吻，出自张爱玲式的尖峭的讽刺：“当然他脸上毫无表情，只有教徒式的愉悦——一班医生的典型临床态度——笑嘻嘻说：耐心保养着，要紧是不要紧的……今天我们觉得怎么样？过两天可以吃橘子水了。”<sup>⑪</sup>好了，熟悉现代批评理论的学者，立刻可以发现，有关现代性和反现代性、欧洲与中国、科学与传统、性别政治的复杂辩证，正可以在这个地方整套引入，详尽地展开论述。谁说这个故事不那么“东方主义”？

可是我不想在这里谈太多理论，反而想提醒各位注意《花凋》的结尾是一双没有

人穿的鞋。郑夫人在便宜鞋店替川嫦买了两双绣花鞋,一双皮鞋。川嫦把一只脚踏到皮鞋里试了一试,说:“这种皮看上去倒很牢,总可以穿两三年。”——她死在说这话的三个星期之后。“三星期”与“两三年”,时间的长度对照在这里是震撼性的。葱白旧旗袍(女人)——白布褂子(病人)——皮鞋(鬼)。从衣饰的变化我们见出身体-主体的无情变化。女人——病人——鬼,是后来“张派”传人发挥得淋漓尽致的悲剧三部曲。在这里我们只需注意到这双没有人穿的鞋,注意到肉身的“不在之在”,注意到“樟脑味”的历史记忆,注意到对“古中国”的招魂或除魅也就够了。

没有人穿的鞋,原是张爱玲很喜欢状写的意象。她是看见两片树叶飘下地,也要比作两只鞋子在地上自走一程。《红玫瑰与白玫瑰》的结尾,佟振保夜半被蚊子咬醒,起来开灯,“地板正中躺着烟鹁的一双绣花鞋,微带八字式,一只前些,一只后些,像有一个不敢现形的鬼怯怯向他走过来,央求着”<sup>⑫</sup>。这鬼气森森的两只绣花鞋,是留学爱丁堡归来的佟振保,为了慈母、地位、责任而牺牲了“红玫瑰”的爱的见证,也是对他娶一个贞静娴淑中规中矩的“白玫瑰”理想的讽刺。什么是“红玫瑰”?什么是“白玫瑰”?小说一开头是这样说的:

振保的生命里有两个女人,他说一个是他的白玫瑰,一个是他的红玫瑰。一个是圣洁的妻,一个是热烈的情妇——普通人向来是这样把节烈两个字分开来讲的。

那么“红玫瑰”穿什么,“白玫瑰”又穿什么?这在小说里有详细的描写,形成极具深意的对照。我在这里还是只讨论佟振保的“目光”。这位摇摆于、辗转于“红白玫瑰”之间的“标准好人”,按照小说里的说法,是“最合理想的中国现代人物”。戴着黑边眼镜,他的模样是“屹然”,说话是“断然”,晦暗的酱黄脸上的五官详情却是“看不出所以然”。(笑)我们虽不知道他的眼睛是否“诚恳”,仍然可以以他的黑边眼镜为“信物”。这些模棱两可的挖苦话颇有老舍式的京派风格,正可以用来概括我们所讨论的“目光”。很多学者讨论过小说集《传奇》的封面,是炎樱设计的,室内是中国家居的日常生活,窗外却有一个面目模糊的人影在向里边窥探。这个带来不安气氛的窗外人如果是一个男性,那目光准是闪烁在佟振保的黑边眼镜后面的吧。

然而最惊心动魄的画面,还是振保望见家中淡黄白的浴间像一幅“立轴”,灯下的“白玫瑰”孟烟鹁也是本色的淡黄白:

当然历代的美女画从来没有采取过这样尴尬的题材——她提着裤子,弯着腰,正要站起身,头发从脸上直披下来,已经换了白地小花的睡衣,短衫搂得高高的,一半压在颌下,睡裤臃肿地堆在脚面上,中间露出长长一截白蚕似的身躯。若是在美国,也许可以作很好的草纸广告,可是振保匆匆一瞥,只觉得家常中有

一种污秽……<sup>⑬</sup>

紧接“美女画”的句子不知道为何突然尖刻地提到“美国”和“草纸广告”，无端将洋人与排泄并置。其实振保是留学英国爱丁堡的，通篇小说与美国毫无干系。然而这幅图景是发生在孟烟鹂与裁缝有苟且之事以后，振保所谓贤淑贞静的“白玫瑰”理想彻底破灭之际。《金锁记》“长安抽鸦片”所导致的理想破灭，还是太直截，太意识形态化，此时此刻西方影像与国画形式（立轴）的叠印，所产生的斑驳纷纭滑稽悲哀，才是深而且重的了。

真正的西方广告出现在《桂花蒸·阿小悲秋》里，那是在洋人哥儿达的房里，“房间里充塞着小趣味，有点像个上等白俄妓女的妆阁，把中国一些枝枝叶叶衔了来筑成她的一个安乐窝”。墙上一幅窄银框子镶着的洋酒广告，暗影里横着个红头发白身子，长大得可惊的裸体美女。“一双棕色大眼睛愣愣的望着画外的人，不乐也不淫，好像小孩子穿了新衣拍照，甚至于也没有自傲的意思：她把精致的乳房大腿蓬头发全副披挂齐整，如同时装模特儿把店里的衣服穿给顾客看。”<sup>⑭</sup>洋人挂洋画，大约也没有多大深意，精彩处在于“身体”彻底变成了“衣服”。回想佟振保的“空白扇面”，在巴黎和爱丁堡打下的淡淡的水印底子，莫非正是这类影像？

其实张爱玲那“一瞥”的设计里，正有着来自西方的“惘惘的威胁”的罢。在《沉香屑·第一炉香》里的开头，葛薇龙去半山豪宅找她的姑姑，在玻璃门里瞥见她自己的影子——“她穿着南英中学的别致的制服，翠蓝竹布衫，长齐膝盖，下面是窄窄的裤脚管，还是满清末年的款式；把女学生打扮得像赛金花模样，那也是香港当局取悦于欧美游客的种种设施之一。”

不过张爱玲过于外露的讽刺笔墨显然带有老舍《二马》的痕迹，连语气都颇为“京派”：“英国人老远的来看看中国，不能不给点中国给他们瞧瞧。但是这里的中国，是西方人心目中的中国，荒诞，精巧，滑稽。”<sup>⑮</sup>类似的评语后来还出现了几次，如说到梁太太的园会，草地上遍植五尺高福字大灯笼，“正像好莱坞拍摄《清宫秘史》时不可少的道具”。你在《鸿鸾禧》姜家儿子的婚礼礼堂，再次读到这种句子：朱红大柱，盘着青绿的龙，黑玻璃的墙，黑玻璃龕里坐着小金佛，“外国老太太的东方，全部在这里了”<sup>⑯</sup>。

范柳原、章云藩、佟振保们的“东方”构成，与“外国老太太”并不完全相类，更多了许多暧昧迎拒的可疑成分，里头“东方主义”和“西方主义”搅成了疑幻疑真的一团。当他们最后与“现实东方”相遇并妥协，就变成《鸿鸾禧》里姜器伯这种“出名的好丈夫”。在美国得过学位的器伯，颇新派，看《老爷》杂志，甚至能跟未过门的媳妇讲论时事，滔滔不绝一两小时，无奈却凭媒娶了姜太太这样各方面都“不够”的女人，还跟她生了四个孩子，三十年如一日。姜太太的“不够”当然也体现在衣饰方面。这位姜器



伯爱用眼镜脚指着他太太说：“头发不要剪成鸭屁股式好不好？图省事不如把头发剃了！不要穿雪青的袜子好不好？不要把袜子卷到膝盖底下好不好？旗袍衩里不要露出一截黑华丝葛裤子好不好？”<sup>⑩</sup>焦躁，可是用了商量的口吻。——张爱玲用一个绝妙的词组来概括这种口吻：“焦躁的商量”。

能不能说，百年来中国人不绝于耳，听到的正是这全方位的“焦躁的商量”？“焦躁的商量”或许出自“第三世界”知识分子的暧昧阳性位置，出自他们书写与发言的知识特权，出自他们意识到了这种特权而无法自救的内疚和罪恶感。他们目光犹疑而脾气暴戾，心乱如麻仍侃侃而谈等等！我讨论的本来是小而又小的题目，是作家作品中的细节描写，文学技巧问题，不小心变成对民国女子衣饰的“寓言化阅读”。在这种“寓言化阅读”中，又不单延续了、强化了将“东方”、“中国”阴性的他者思路，而且将“琐碎政治”危险地引申到了“经国之大业”和“宏大叙事”。政治上的不正确，有目共睹也。虽然在张爱玲的语汇里，阴性中国才能在“大而破”的乱世“夷然”存活，但还是及时刹住的好。有道是：

华丽苍凉参差看，  
更衣对照亦惘然。

见“大学学术讲演录”丛书编委会：《中国大学学术讲演录》  
广西师范大学出版社，2002年

① 《我和苏青》，见《张爱玲文集》第4卷，安徽文艺出版社，1992年，第238页。

② 《对照记》，台北皇冠出版社，1994年，第22页。

③ 《〈传奇〉集评茶话会记》，载《杂志》1944年9月号。

④ 《中国人的宗教》，载《天地》1944年8月第11期。

⑤ 《洋人看京戏及其他》，载《古今》半月刊，1943年11月第33期。

⑥ 《传奇》，人民文学出版社，1986年，第71页。

⑦ 同上书，第84页。

⑧ 同上书，第44页。

⑨ 同上书，第54—55页。

⑩ 同上书，第321页。

⑪ 同上书，第323页。

⑫ 同上书，第447页。

⑬ 同上书，第443页。

⑭ 《传奇》，第 471 页。

⑮ 同上书，第 135 页。

⑯ 同上书，第 392 页。

⑰ 同上书，第 386 页。

## 纪事

与中文大学王宏志、岭南大学刘绍铭等同仁一起向“教资会”申请“香港文学大系”研究项目，未果。

# 香港文学史：从何说起

古人形容历史叙述的困难，总爱说：“一部十七史，从何说起？”那么，一部香港文学史，从何说起？无须问，自是从头说起——这“头”，即“开头”，学术一点的说法是“起点”或“起源”。只需觅得源头活水，便可顺流而下，无论如何千回百转，总能说得头头是道，要言不烦。开个好头，乃是文学史编写的头等大事。

然则一部文学史的“头”，往往就已经头绪纷繁，令人挠头。首先，何谓一部文学史的“开头”，便有许多种不同的理解。所谓“发生”，常可析为“创生”与“化生”两类。文学史的“开始”，简单化地，也可分为“非连续的”与“连续的”两类，而且通常各自拥有一整套的术语和隐喻。无中生有，从无到有，断裂，决裂，革命，代沟，横向移植，石破天惊，文起八代之衰，这是“创生”。移步换形，潜移默化，改良，演化，蜕变，四世同堂，纵向继承，源远流长，峰回路转，柳暗花明又一村，这是“化生”。

当我们叙写“开始”，总要涉及时间、地点和“动作”，以及人物（所谓“始作俑者”）。你要问的是，何时开始，在哪里开始，如何开始，以及由谁开始？因此，无论“创生”、“化生”还是“托生”、“寄生”，都不能不藉助所谓“标志性”事件，来定出“起点”，标示“源头”。这“事件”，往往是某一部“大作品”或某一位“大作家”的出现，但也可能是某一个文学社团的成立，某一份文学杂志的创刊。很多时候，也常常以文学之外的某一历史事件（1919年、1949年、1989年）为标志。“事件”，从“作品”（审美，心理，个体）外展到“历史”（政治，经济，社会），呈一光谱排列。由这“标志性”事件的确立，大致已可推知，这部文学史的叙述框架、问题焦点，乃至“文学史观”与历史哲学的呈现，等等。

先来看看成文或未成文的“香港文学史”若干（不是全部）可能的“开头”。

开头之一：1874年，王韬

王韬1874年在香港创办《循环日报》，自任主编，设副刊“谐部”（“新闻及经济行情”为“庄部”），是为香港文学史的起点<sup>①</sup>。王韬自是“中国新闻业的创始人”（柯亨），

“中国第一位报刊政论家”(东阳),“中国报界记者名闻世界的最早一位”(孙杨君);而他的诗词(《衡华馆诗录》)、“聊斋式”小说(《淞隐漫录》等)、散文(随笔、游记、序跋)允为中国近代文学中之佼佼者(忻平)。

以此为香港文学史的起点,其与传统中国文学的贯通性当然得到凸显。被一般“新文学史”坚定地排除在外的一大批作品与文类,如古典诗词,笔记小说,鸳鸯蝴蝶,乃至“桐城谬种,选学妖孽”,都势必纳入以此为起点的文学史叙述之中。但问题却没有如此简单。刘以鬯特别强调王韬以一旅港吴人而在香港副刊上写“粤讴”,强调他帮理雅各博士将四书五经译成英文,亦将《马赛曲》译成中文,是“中国人最早译出的外国诗”。梁秉钧敏锐地指出了这个“源头”的“不纯粹”性:

王韬并不像传统的文人,他办报,是政论家,又写粤讴,还当翻译。这“中心”的人物似乎向“边缘”的角度认同:他采取与传统文化不同的态度,他对民间文化感兴趣,他向中国传播西学,又向西方推介中国古典。<sup>②</sup>

以此为“起点”的香港文学史,其“边缘性”或“多元复杂性”已于焉呈现。但是,正如句子中心平气和的连词(“又”、“还”)所标示的,香港(文学)史中这许多的“元”之间的权力关系在此显得有点暧昧不明。王宏志的敏锐在于揭示王韬复杂性中的倾向性。他指出:这个因为逃离中原寻求英人政治庇护的人,一方面对香港的法治有不少正面的评价,另一方面对华洋之间的不平等也有委婉的批评,但是“要清楚他的香港故事,最重要的是要去细看他初抵香港时所写的私人信件”。细看之后,你发觉从气候、食物、语言到“非我族类”的人民,王韬对香港可谓深恶痛绝<sup>③</sup>。建立在传统“华夷观”之上的“香港故事”,能否作为香港文学史的开头,不免令人疑惑。

开头之二:1927年,鲁迅

你会问,对一个地方、一个社会乃至整个世界的“疏离”(“在”而“不属于”),不正是“现代性叙事”的根源么?鲁迅建立在“启蒙主义”之上,“深恶痛绝”(“哀其不幸,怒其不争”)的“中国故事”(《狂人日记》、《阿Q正传》),不正是构成了中国现代文学史的“起点”么?由是不难理解,把鲁迅1927年在香港的两次讲演定为香港文学史的“开头”,无疑顺利建构了香港文学与另一个大中国传统的联系。香港文学被界定为中国新文学的“分延一脉”。其中“硬”的史料根据,便是把1928年创刊的新文学杂志《伴侣》,说成是鲁迅香港之行的直接产物<sup>④</sup>。比较审慎的说法是,那两次演讲当年或无直接影响,或影响不大,但长远来看却是影响深远。

这样一个起点对文学史编写者的最大诱惑,便是可以现成套用中国新文学史既定的叙述模式:由经济基础论上层建筑,以现实主义为主流正宗,辅现代主义为羽翼旁支,于是从容地编排时代背景,讲述作家生平,揭示作品主题,欣赏艺术特色。当然

也不是毫无调整修正,譬如广泛地统战通俗文学,发掘地方色彩(“港味”),甚至置入更大的“文学格局”(如“世界华文文学”)来指示“走向”等等。香港的学者常诧异于内地“生产”文学史专著的“多快好省”,殊不知其往往得力于叙述模式的驾轻就熟。80年代以来有关“重写文学史”的思潮似乎对研究香港文学的学者毫无影响,这才是最令人惊诧的事。

开头之三、四、五和六:……

这里引用现成的归纳,以节省篇幅。何时有香港文学?——

目前对此有四种不同的意见:一是认为三四十年代就已经有香港文学了,这以大陆的王剑丛、易明善等为代表,其观点分别在《香港文学史》、《香港文学简论》中已作了表述;二是认为50年代后才有香港文学,这以黄继持为代表,他认为三四十年代的文学是由大陆移入的“在”香港的文学,“谈不上建立香港文学的‘个性’或‘主体’”。“香港文学主体意识的唤起,始自五十年代”,因50年代,“香港居民结构与经济形态之变更,造就香港文学的成长”。三是认为在60年代中、后期才有香港文学,可以郑树森为代表,他说:“开始摆脱边陲与核心的纠葛,逐步地本地化和缓慢地塑造主体性,应是60年代中、后期。这是年轻一代成长茁壮,作家南来暂住变成长期定居的结果。”四是认为香港文学自70年代才逐渐浮现,以黄康显为代表,他说“香港的社会,基本是一个移民社会,因此很难产生有本地色彩的文学”。到了70年代,土生土长的一代,开始为社会的大多数,于是所谓香港文学,便开始浮现了。<sup>⑤</sup>

“起点”相差前后有三十年之多,分歧不可不谓之不大。但用来定“起点”的标尺,却又相当一致,即“香港主体性”的“唤起”、“塑造”或“浮现”。这里的悖论当然在于“主体”本来是由叙述建构起来的,却必须先使之成为叙述的前提。设想某一社会群体的“集体经验”,在经过历史上的某一点时,终于凝聚为一种“主体意识”。对这种设想的深入分析,将把我们卷入“本质主义”、“非本质主义”的复杂讨论。在此我们只需从上述的“分歧”之大,见出界定“香港主体性”的不可能性。

这正是一般按“时序”来叙述文学史所面对的共同困境。在一种黑格尔式的时空完美同一体中讲述历史主体的进化,一切无法纳入这整体的就作为“历史的渣滓”被抛弃了。这种叙述无可避免地会成为如本雅明所说的献给“胜利者”的贡品,或者如拉康所说的用来填补分裂的主体之缺口的“崇高客体”。这困境在叙述像“香港文学史”这样“不纯”的对象时,暴露得更为充分。

于是,一种另类的叙述可能性于焉浮现:能不能以空间性压倒时间性的方式来讲述香港文学史?在这种叙述中,“影响”、“发展”、“流派”、“思潮”等等不再占有支配性

能指的地位。“香港文学”将被视为以“香港”为地标的众多文本的“运转”，以“作品的关系网络”的形式呈现，讨论的将是文学空间的种种切割、分配与连通。文学史的“编写”转换为文学地图的“测绘”。这时回答“一部香港文学史从何写起”的询问，用的隐喻不再是“起点”而是“入口”。与“起点”的绝对排他相反，你知道，将会有无数“入口”，从不同的“入口”将带出无数不同的叙述路线，在文学建筑群中寻求张爱玲所说的“令人心酸眼明”的历史。

- 
- ① 见刘以鬯：《香港文学的起点》，载《今天·香港文学专辑》1995年第1期（总28期），香港牛津大学出版社，第81—83页。又见王晋光：《王韬——香港作家鼻祖论》，见黄维梁主编：《活泼纷繁的香港文学》，香港中文大学出版社，2000年，第59—73页。
- ② 梁秉钧：《引言》，载《今天·香港文学专辑》1995年第1期（总28期），香港牛津大学出版社，第72页。
- ③ 王宏志：《中国人说的香港故事》，见《否想香港》，台北麦田出版社，1997年，第31—39页。
- ④ 见谢常青：《香港新文学简史》，暨南大学出版社，1990年，第17—19页；潘亚敦、汪义生：《香港文学概观》，鹭江出版社，1993年，第4页；王剑丛：《香港文学史》，百花洲文艺出版社，1995年，第9页；黄维梁：《香港文学再探》，香港香江出版社，1996年，第4页。
- ⑤ 王剑丛：《对香港文学史编纂问题的思考》，见黄维梁主编：《活泼纷繁的香港文学》，香港中文大学出版社，2000年，第670页。

## 纪事

得到一学期的学术假,到浙江大学文学院访问。途经上海,吴亮说送我到火车站,干脆自己也上了火车,一路到杭州,与李庆西作三人久别长谈。

应焦桐之邀为《中外文学》“饮食文化”专辑撰文。此亦为拟想中的“现代文学与物质文化”计划中的一篇。

# “故乡的食物”:现代文人散文中的味觉记忆

## 一、文化脉络

20世纪中国文人的怀乡散文中,“故乡的食物”是其中抒写不竭的主题之一。从周作人、梁实秋到汪曾祺、贾平凹,写“故乡的吃食”的文字,真可谓连篇累牍,蔚为壮观。现代文人离乡背井,漂泊异地异域,因而寄乡愁于食物,不厌其烦地叙写自己的味觉记忆,这构成了一种颇具独特意味的文化现象。依林语堂的说法,对故乡的眷恋与忠诚,多半体现为对儿时身体感官欢乐的留恋,——中外皆然。“美国人对山姆大叔的忠诚,实际是对美国炸面包圈的忠诚;德国人对祖国的忠诚实际上是对德国油炸发面饼和果子蛋糕的忠诚。”但这里最大的区别在于:美国人和德国人都不承认这一点。“许多身居异国他乡美国人时常渴望故乡的熏腿和香甜的红薯,但他们不承认是这些东西勾起了他们对故乡的思念,更不愿意把它们写进诗里。”而中国的文人则坦率地歌咏本乡的“鲈脍莼羹”,毫无愧色地视这种记述为风雅之事,具有诗情画意,乃至将此作为辞官归故里的最有力理由<sup>①</sup>。这里涉及两个层面,一是乡愁与食物的“天然”联系,二是视此种记叙为当然的“艺术”,——前者是情感与感官记忆的特殊关联,后者则是对这种关联的“表述”,其表述在文化传承的脉络中具有深厚的合法依据。

文化脉络的显在表征常见于散文中对前人风物志的引用。周作人谈《故乡的野菜》,即每引《西湖游览志》、《清嘉录》乃至《本草纲目》;而《菱角》一篇,更大段抄录汪日桢的《湖雅》、李日华的《味水轩日记》及范寅的《越谚》。梁实秋的《雅舍谈吃》,所引

古籍与近人著作不下二十种：从《诗经》、《周礼》、《尔雅》、《梦溪笔谈》到《两般秋雨盦随笔》、《都门琐记》、《北平风俗杂咏》和《旧都百话》。汪曾祺最推崇高邮同乡，明代的散曲家王盘（字鸿渐，号西楼）的《野菜谱》，荠菜、枸杞头、茼蒿、马齿苋，将“故乡的野菜”一一叙来。《韭菜花》一篇，更直接从五代杨凝式的一幅法帖《韭花帖》说起。除了苏东坡的几首打油诗，袁枚的《随园食单》，亦为各家必引的著作，“有味者使之出，无味者使之入”，“荤菜素油炒，素菜荤油炒”，几成颠扑不破的至理名言。

引前人著述入文，其功用之最著者，当为凸显某种食物之源远流长，其来有自。倘若如此久远的食物都“广陵散于今绝矣”，则作者的乡愁真是无从抒解难以复加。且以汪曾祺的《切脍》为例。自然是一下子就引到《论语》：“食不厌精，脍不厌细”，孔夫子将“食”与“脍”对举，可见其时普遍的程度。然后便顺流而下：

北魏贾思勰《齐民要术》提到切脍。唐人极重切脍，杜甫诗累见。宋代切脍之风亦盛。《东京梦华录·三月一日开金鱼池琼林苑》：“多垂钓之士，必于池苑所买牌子，方许捕鱼。游人得鱼，倍其价买之。临水斫脍，以荐芳樽，乃一时佳味也。”元代，关汉卿曾写过“望江楼中秋切脍”。明代切脍，也还是有的，但《金瓶梅》中未提及。《红楼梦》也没有提到。到了近代，很多人对切脍是怎么回事，都茫然了。<sup>②</sup>

“脍”即“鱼生，肉生”，多为鱼生，故每写作“鲙”。汪曾祺引杜甫《阆中姜七少府设鲙戏赠长歌》及其注疏，考证切脍的做法，一是切的极细，或片或丝，“无声细下飞碎雪”，“霰薄丝缕，轻可吹起”。二是不可水洗，隔纸用灰吸去鱼的血水，“落砧何曾白纸湿”。三是用葱花做调料，“春用葱，夏用芥”。如此吃法，当与日本人之“刺身”相近。而汪曾祺则于1947年春的杭州楼外楼吃过“醋鱼带靶”，庶几近之。如今这个“极鲜美”的名菜当然已经没有了<sup>③</sup>。

思乡兼且思古，文人的个体生命记忆就纳入一种先在的“社会记忆”之中，并由此得到文化积淀的支撑。但在现代散文的引用中，更有一种现象值得特别注意，即作家尤其注重传统中“民胞物与”的一贯精神。郑板桥与弟书中的一段话为林语堂、汪曾祺等人一再引用：

天寒地冻时，穷亲戚朋友到门，先泡一大碗炒米送手中，佐以酱姜一小碟，最是暖老温贫之具。暇日咽碎米饼，煮糊涂粥，双手捧碗，缩颈而啜之，霜晨雪早，得此周身俱暖。<sup>④</sup>

“故乡的食物”多非什么名饌大菜，反而都是些日常吃食。“炒米”不是什么好吃的东西，还有“焦屑”，乃是焗锅巴磨成碎末，都是取其易于储存、取食方便，更有一层



用途是“应急”：逃难或备荒。这些食物联系着中国乡土长年的贫穷与动乱。

最能体现这种“平民精神”的食物，我以为当数周作人的“苋菜梗”和梁实秋的“豆汁儿”。两种食物的味道都颇为独特，都与发酵有关。周作人说：“苋菜梗的制法须俟其‘抽茎如人长’，肌肉充实的时候，去叶取梗，切作寸许长短，用盐腌藏瓦坛中，候发酵即成，生熟皆可食。平民几乎家家皆制，每食必备，与干菜腌菜及螺蛳霉豆腐千张等为日用的副食物。苋菜梗卤中又可浸豆腐干，卤可蒸豆腐，味与溜豆腐相似，稍带枯涩，别有一种山野之趣。”外乡人少见多怪，“大抵众口一词地讥笑土人之臭食”，周作人认为这是因为不了解越地的“自然之势”。“绍兴中等以下的人家，大都能安贫贱，敝衣恶食，终岁勤劳，其所食者除米以外为菜与盐，盖亦自然之势耳。干腌者有干菜，湿腌者以腌菜及苋菜梗为大宗，一年间的下饭差不多都在这里，诗云，我有旨蓄，可以御冬，是之谓也。”他把湿腌之日久，由酸而臭，称为“难免”的“气味变化”，经此变化，“亦别具风味”<sup>⑤</sup>。论者多以这种“大俗为雅”的散文，见出“五四”新文化中的“人文精神”，但与传统文化中的民本一脉，又何尝断了联系！

此种味觉记忆中具有极强的地域群体性，梁实秋、老舍及汪曾祺等人笔下的北平“豆汁儿”当为又一好例。胡金铨在谈老舍的一本书上一开头就说：不能喝豆汁儿的人算不得是真正的北平人。梁实秋赞成道：“这话一点儿也不错。就是在北平，喝豆汁儿的也是以北平城里的人为限，城外乡间没有人喝豆汁儿的。”“南方人到了北平，不可能喝豆汁儿的，就是河北各县也没有人能容忍这个异味而不齙牙咧嘴。”这种地域群体性甚至超出“苋菜梗”之只限于“中等以下人家”，而是北平城内“口有同嗜，不分贫富老少男女”<sup>⑥</sup>。汪曾祺举的例子也证明了“北京的穷人喝豆汁儿，有的阔人家也爱喝”：“梅兰芳家有一个时候，每天下午到外面端一锅豆汁儿，全家大小，一人喝一碗。”这豆汁儿本是做绿豆粉丝的下脚料，经发酵而成，有股子酸馊之味。汪曾祺说：“不爱喝的说是像泔水，酸臭。爱喝的说，别的东西不能有这个味儿——酸香！”<sup>⑦</sup>汪曾祺毕竟只是久居京城敢尝百味的南人，所以对豆汁儿作此“客观持平”之论。还是地道北平人梁实秋（“自从离开北平，想念豆汁儿不能自己”），更能道出喝“豆汁儿之妙”：“一在酸，酸中带馊腐的怪味。二在烫，只能吸溜吸溜的喝，不能大口猛灌。三在咸菜的辣，辣得舌尖发麻。越辣越喝，越喝越烫，最后是满头大汗。我小时候在夏天喝豆汁儿，是先脱光脊梁，然后才喝，等到汗落再穿上衣服。”<sup>⑧</sup>

“豆汁儿”用来鉴别“北平人”的地域自我认同，但“苋菜梗”则更被上升为一种道德精神的象征。周作人说：

《邵氏闻见录》云：“汪信民常言，人常咬得菜根则百事可做，胡康侯闻之击节叹赏。”俗语亦云：“布衣暖，菜根香，读书滋味长。”明洪应遂作《菜根谭》以骈语述

格言,《醉古堂剑扫》与《婆罗馆清言》亦均如此,可见此体之流行一时了。咬得菜根,吾乡的平民足以当之,所谓菜根者当然包括白菜芥菜头,萝卜芋艿之类,而苋菜梗亦附其下……<sup>⑨</sup>

“咬得菜根,百事可做”,曾为当时南京高等师范学校的校训。浓缩于格言谚语之中的味觉经验,不仅仅是对一种日常食物的肯定,而且是将一种生活方式建构为“社会心理空间”,个人的生命记忆只有纳入这一空间中才能获得意义,得到解释。在或一意义上,尤其是对异常之味的嗜好,当然最能凸显对某种文化价值的坚持了。

## 二、物理人情

“故乡的食物”是不是真的那么好吃?鲁迅在他的《朝花夕拾·小引》中说:“我有一时,曾经屡次忆起儿时在故乡所吃的蔬果:菱角、罗汉豆、茭白、香瓜。凡这些,都是极其鲜美可口的;都曾是使我思乡的蛊惑,后来,我在久别之后尝到了,也不过如此;惟独在记忆上,还有旧来的意味留存。他们也许要哄骗我一生,使我时时反顾。”<sup>⑩</sup>梁实秋也表述过类似的经验,他忆起童年“留下不可磨灭印象”的糯米藕,后来已取吃甚易;或抗战复员还乡再尝“痴想了七八年”的羊头肉,“老实讲,滋味虽好,总不及在痴想时所想象的香”<sup>⑪</sup>。这种经验可以在心理学上得到解释。某种心理学理论认为,凡“记忆”都是一种“追忆”,即记忆不是一种过去经验的“复制”,而是一种“重构”。记忆不是孤立地回顾事件,而是将细节意象构成“有意义的”叙述系列。在这种重构过程中,一系列童年经验,主体对现在的“自我”、过去的“自我”的体验都被卷了进来。重尝“故乡的食物”,意味着面对“昔我”与“今我”之间的心理差异。

张爱玲论及周作人谈吃的有关文字时,以她惯有的尖峭语调指出:来来去去都是冬笋之类,不见得怎么好吃,只是由于怀乡症与童年的回忆,便自称馋涎欲滴。其实几乎所有的怀乡散文都涉及童年经验,由“童年视角”出发,日常的吃食自有一番亲切,罕有的珍稀物品则平添了“此情难再”的怀恋。即以张爱玲这个都市人来说,也会忆起小时候“田上人带来的”“黏黏转”(“未成熟的青色麦粒,下在滚水里,满锅的小绿点子团团急转,吃起来有一股清香”)和“大麦面子”(“暗黄色的面粉,大概干焙过的,用滚水加糖调成稠糊,有一种焦香,远胜桂格麦片。藕粉不能比,只宜病中吃。”)<sup>⑫</sup>。这“黏黏转”大约是佃户用来“孝敬”主人家“尝鲜”的产品,农人自己未必吃得起<sup>⑬</sup>。“大麦面子”却是北方(安徽无为州)的日常吃食,其功用正与江浙郑板桥的“炒米”、汪曾祺的“焦屑”同。但对都市孩童来说,便都成了稀罕之物,印象深刻历久难忘。

因是童年经验,与故乡的食物相关联的便常常是亲情的忆念。一种情况是食物为亲人亲手所制。梁实秋津津乐道者为他母亲手制的“核桃酪”:全家一起动手为核桃仁剥皮,刮红枣泥,捣白米浆,用黑黝黝的小薄铤煮,守在一旁看着防溢出,很快一铤子核桃酪就煮得了。“放进一点糖,不要太多。分盛在三四个小碗(莲子碗)里,每人所得不多,但是看那颜色,微呈紫色,枣香、核桃香扑鼻,喝到嘴里黏糊糊的、甜滋滋的,真舍不得一下子咽到喉咙里去。”<sup>⑭</sup>通篇只讲“核桃酪”的制法与过程,然而阖家欢的氛围尽出,如在眼前。

另一种情形是与亲人一同进食。汪曾祺多次写到“干丝”,一种特制的豆腐干,较大而方,用薄刃快刀片成薄片,再切为细丝。烫干丝。在开水锅中烫后,滗去水,在碗里堆成宝塔状,浇以麻油、好酱油、醋,即可下箸。汪曾祺回忆道:“我父亲常带了一包五香花生米,搓去外皮,携青蒜一把,嘱堂倌切寸段,与干丝同拌,别有滋味。这大概是他的发明。干丝喷香,茶泡两开正好,吃一箸干丝,喝半杯茶,很美!”<sup>⑮</sup>其中对父亲的追忆之情,尽在不言中。另一段讲“鳊鱼”的文字,更为简洁朴实:“1938年,我在淮安吃过干炸鳊花鱼。活鳊鱼,重三斤,加花刀,在大油锅中炸熟,外皮酥脆,鱼肉白嫩,蘸花椒盐吃,极妙。和我一同吃的有小叔父汪兰生、表弟董受申。汪兰生、董受申都去世多年了。”<sup>⑯</sup>几乎是平铺直叙,亲人名字的重复节奏,深蕴沧桑感慨。

“故乡的食物”固然只是个人生命史上某些可以纪念的亮点标记,但“进食”从来就不是纯粹的“个人行为”。不夸张地说,人之初从哺乳开始就已经被卷入社会的群体活动之中。因此,散文家的味觉记忆中牵连如此多的人情伦理,就是“题中应有之义”了。

### 三、时空差异

怀乡症里包含了时空差异,所谓“故乡的食物”,涉及了今昔之比,异地他乡与故里老家之比。

或曰现代交通发达,物流畅顺,再加上防腐与急冻技术的进步,如今安居一处,已可尝到“全球化”的佳肴,足以安抚乡愁之思了。这种说法里暗含了“科技至上”的现代迷思,漫说技术层面远未尽善尽美,其实并不能真的做到物畅其流,人遂其愿。何况还有许多“非技术因素”必须考虑在内。散文家每每写到异日他乡吃到久已怀恋的某食物,却往往不是名不符实,便是聊胜于无。梁实秋在台湾,听一朋友说有一家馆子卖“豆汁儿”,兴冲冲偕往一试:“乌糟糟的两碗端上来,倒是有一股酸馊之味触鼻,可是稠糊糊的像麦片粥,到嘴里很难下咽。”结论是:“到什么地方吃什么东西,勉强不

得。”<sup>⑭</sup>汪曾祺抗战时在昆明住过七年，视昆明为第二故乡，说起昆明菜如数家珍。前几年回昆明重尝“汽锅鸡”，感觉是——“索然无味”！吃“过桥米线”，也是如此。究其原因有三：

一曰“原料”。以前的汽锅鸡用的是“武定壮鸡”（云南武定特产，阉了的母鸡），现在已经买不到了。连在武定吃汽锅鸡，用的也不是“壮鸡”。过桥米线本来也应该是武定壮鸡的汤。

二曰工夫。有些菜需要“慢工出细活”，如今已没有这等耐烦工夫。譬如淮扬一带的“狮子头”，以前讲究“细切粗斩”，先把肥瘦各半的硬筋肉切成石榴米大，再略剁几刀。现在是一塌括子放进绞肉机里一绞，求其鲜嫩，实不可能。

三曰人和。从前的饭馆老板、厨师与老主顾是相熟识的，客人甚至连常坐的座位都是固定的。如今流动人口多，吃了就走，“人一走，茶就凉”，馆子里不指望作回头生意。厨师手下无“情”，客人口中无“义”，如何能及以前那种因融洽的人际关系带来的味觉享受？<sup>⑮</sup>

“原料”确有其不能离开某地域的特殊性。周作人说他在北京一直连续住了四十多年，中间没有回过南方，异乡的生活已经习惯了，但时常还记忆起故乡的吃食来，“主要的是食品里的笋，其次是煮熟的四角大菱，果子里的杨梅。”他又引清宗室遐龄著《醉梦录》里，记浙江山阴人莫元英诗中一联曰：“五月杨梅三月笋，为人何不住山阴？”不说杨梅单说笋：“新鲜的笋——毛笋，而这鲜笋与新杨梅一样，却是经不起转手的东西。冬笋和鞭笋还好一点，可以走点远路，若是毛笋、淡笋之类请它坐飞机也不行，它们就是从头不宜出行的。你若是要请教它，只有移樽就教的一个法子。”<sup>⑯</sup>

所谓“新”与“鲜”，“时令”在这里起了莫大的作用。梁实秋谈到北平人的“馋”而不至于“真个馋死”或因“馋”而至倾家荡产，是因为“大抵好吃的东西都有个季节，逢时按节的享受一番，会因自然调节而不逾矩。”这一段，活画一幅北平四季饮食风物图，文字虽长，值得全引：

开春吃春饼，随后黄花鱼上市，紧接着大头鱼也来了，恰巧这时候后院花椒树发芽，正好掐下来烹鱼。渔季过后，青蛤当令。紫藤花开，吃藤罗饼，玫瑰花开，吃玫瑰饼；还有枣泥大花糕。到了夏季，“老鸡头才上河哟”，紧接着是菱角、莲蓬、藕、豌豆糕、驴打滚、爱窝窝，一起出现。席上常见水晶肘，坊间唱卖烧羊肉，这时候嫩黄瓜、新蒜头应时而至。秋风一起，先闻到糖炒栗子的气味，然后就是炆烤涮羊肉，还有七尖八团的大螃蟹。“老婆老婆你别馋，过了腊八就是年。”过年前后，食物的丰盛就更不必细说。一年四季的馋，周而复始的吃。<sup>⑰</sup>

味觉记忆的时间形式可分为两种：其一是“一次性”的、无法重复的，发生在某年某月某日，可以在个人生命史的直线编年上定点标记，叙述者是单数第一人称的“我”，通常以“此情难再”或“毕生难忘”为其基本主题；其二是非线性的、循环往复的，以日、月、季、年为单位周而复始，进食行为与周围的物质环境有相对稳定的意象联系，叙述者通常是复数第一人称的“我们”（“越人”、“北平人”），经由叙述将个体生命记忆纳入社群记忆（风俗）之中。“时令”正是中国文化中周而复始的单位。这种圆形循环的记忆具有某种“永恒”的意味，为现代历史宏观叙述模式所不容，只能见于口述史或散文小品之中也。

## 四、味觉表述

汪曾祺曾替出版社编过一本“作家谈饮食文化”的书，书名叫《知味集》，并为此书亲撰了“征稿小启”和“后记”。其“征稿小启”是一篇短小精悍的散文，文曰：

浙中清馋，无过张岱，白下老饕，端让随园。中国是一个很讲究吃的国家，文人很多都爱吃，会吃，吃得很精；不但会吃，而且善于谈吃。（……）凡不厌精细的作家，盍乎兴来。八大菜系、四方小吃，生猛海鲜、新摘园蔬，暨酸豆汁、臭干张，皆可一谈。或小市烹鲜，欣逢多年之故友；佛院烧笋，偶得半日之清闲。婉转亲切，意不在吃，而与吃有关者，何妨一记？作家中不乏烹调高手，卷袖入厨，嗟咄立办；颜色饶有画意，滋味别出酸咸；黄州猪肉、宋嫂鱼羹，不能望其项背。凡有独得之秘者，倘能公诸于世，传之久远，是所望也。（……）<sup>①</sup>

这“小启”把文人写吃的“境界”立得满高，待到写“后记”的时候，便发现实际情形远没有那么“理想”。“八大菜系”里只有一篇谈到“苏帮菜”的，其余各系均付阙如。谈小吃的多，谈大菜的少（只有一篇王世襄谈糟溜鱼片的）。谈豆腐的倒有好几篇，豆腐是中国最好的东西，但在文集中显得过于突出，不成比例。等等。其中最重要的一点，是证明了“味觉表述”之难。“后记”说：“书名起得有点冒失了。‘人莫不饮食也，鲜能知味也。’知味实不容易，说味就更难。”<sup>②</sup>人类感觉中以味觉的内容最丰富，最善于变化，也最难形容描摹。据古籍所载，商初大臣伊尹就说过：“鼎中之变，精妙微纤，口弗能言，志不能喻。”（《吕氏春秋·本味》）汪曾祺在“后记”中说：“从前有人没吃过葡萄，问人葡萄是什么味道，答曰‘似软枣’，我看不像。‘千里莼羹，未下盐豉’，和北方的酪可谓毫不相干。山里人不识海味，有人从海边归来盛称海错之美，乡间人争舐其眼。此人大概很能说味。我在福建吃过泥蚶，觉得好吃得不得了，但是回来之后，

告诉别人,只能说非常鲜,嫩,不用任何佐料,剥了壳即可入口,而五味俱足,而且不会使人饱饬,越吃越想吃,而已。”<sup>④</sup>这“而已”两字,就透着语言对味觉表述的无能为力。

其实张爱玲所厌烦的周作人翻来覆去谈故乡的冬笋毛笋之类,他自己就深知此中滋味不足为外乡未尝过之人道也,乃举禅宗说法为例,说“直接的办法既然不可能,只好仍用间接的比喻的方法”。禅宗和尚因人问涧水深浅,觉得最好的办法是将那人推下水去就会明白,但对方可能疑心你是要害命,所以只好用问答的方法对付。说到毛笋如何好吃,也只好以“肥甘”一词相对,甚至不惜掉书袋,说就是孟子说“为肥甘不足于口欤”的那个肥甘<sup>⑤</sup>。以“肥甘”来形容毛笋或萝卜的滋味确实妙不可言,但终究难以令人想象到底如何鲜美,鲜美到离乡四十年仍梦绕魂牵。

因此这“故乡的食物”就不能单写“味觉”,而必须是“色香味俱全”地写,写产地风景,写制法技艺,写器皿,写食肆环境,写进食的“仪式”,将味觉记忆转化为视觉形象。有时更加入声音:烹调时的声音,上菜时的声音,乃至叫卖的声音。像汪曾祺写“枸杞头”：“春天的早晨,尤其是下了一场小雨之后,就可以听到叫卖枸杞头的声音。卖枸杞头的多是附郭近村的女孩子,声音很脆,极能传远:‘卖枸杞头来!’枸杞头放在一个竹篮子里,一种长圆形的竹篮,叫做元宝篮子。枸杞头带着雨水,女孩子的声音也带着雨水。……枸杞头也都是凉拌,清香似尤甚于荠菜。”<sup>⑥</sup>“清香”何所谓?就是“坐在河岸边闻到春水涨上来时的味道”!

张爱玲的妙喻最是一语惊人,竟把嗅觉经验比作“警报”：“在上海我们家隔壁就是战时天津新搬来的起士林咖啡馆,每天黎明制面包,拉起嗅觉的警报,一股喷香的浩然之气破空而来,有长风万里之势,而又是最软性的闹钟,无如闹得不是时候,白吵醒了人,像恼人春色一样使人没奈何。有了这位‘芳’邻,实在是一种骚扰。”<sup>⑦</sup>嗅觉通着味觉,故恼人如此。

味觉与语言的关系,在中国文化中最是可堪玩味。一方面藉助语言“说味”、“品味”,反过来又以“味”说文品诗,说某君“语言无味,面目可憎”,说某一首诗得“味中味”或“味外味”。或曰“滋味说”为中国诗论的核心之一,论者乃可信手拈出诗例无数。如欧阳修《六一诗话》评梅圣俞诗:“近诗尤古硬,咀嚼苦难嚙,又如食橄榄,真味久愈在。”<sup>20</sup> 20世纪中国怀乡散文中的“故乡的食物”主题,既是“说味之文”,又是“得味之文”。在这动乱流离漂泊的年代,因其对故里风物的一往情深,将个体生命记忆汇入群体叙说之中,遂为中国语言文化平添了几许“真味”、“至味”,令人回味无穷。

2002年4—6月 杭州—香港

- ① 林语堂：《饮食》，见林恒、袁元编：《讲吃》，海南出版社，2000年，第27页。
- ② 汪曾祺：《四方食事》，见《汪曾祺全集》第四卷，北京师范大学出版社，1998年，第379页。
- ③ 同上书，第379—380页。
- ④ 郑板桥：《范县署中寄舍弟墨第四书》，见《板桥家书》。引用此文的有——林语堂：《饮食》，见林恒、袁元编：《讲吃》，海南出版社，2000年，第27页；汪曾祺：《故乡的食物》，见《汪曾祺全集》第四卷，北京师范大学出版社，1998年，第17页；李庆西：《说粥》，见林恒、袁元编：《讲吃》，海南出版社，2000年，第221页。
- ⑤ 周作人：《苋菜梗——草木虫鱼之四》，原载开明书店《看云集》1932年初版，见《知堂美文》，文化艺术出版社，2000年，第144页。汪曾祺在《五味》中亦写到苋菜梗：“臭物中最特殊的是臭苋菜秆。苋菜长老了，主茎可粗如拇指，高三四尺，截成二寸许小段，入臭坛。臭熟后，外皮是硬的，里面的芯成果冻状。噙住一头，一吸，芯肉即入口中。这是佐粥的无上妙品。我们那里叫做‘苋菜秸子’，湖南人谓之‘苋菜咕’，因为吸起来‘咕’的一声。”（《汪曾祺全集》第五卷，北京师范大学出版社，1998年，第18—19页）
- ⑥ 梁实秋：《豆汁儿》，原载《雅舍谈吃》，见《梁实秋散文》第四集，中国广播电视出版社，1989年，第54—55页。
- ⑦ 汪曾祺：《豆汁儿》，见《汪曾祺全集》第六卷，北京师范大学出版社，1998年，第462页。
- ⑧ 梁实秋：《豆汁儿》，原载《雅舍谈吃》，见《梁实秋散文》第四集，中国广播电视出版社，1989年，第55页。
- ⑨ 周作人：《苋菜梗——草木虫鱼之四》，原载开明书店《看云集》1932年初版，见《知堂美文》，文化艺术出版社，2000年，第144—145页。
- ⑩ 鲁迅：《朝花夕拾·小引》，见《鲁迅作品精华》第二卷，香港三联书店，1998年，第132页。
- ⑪ 梁实秋：《馋》，见《雅舍小品》，文化艺术出版社，1999年，第298页。
- ⑫ 张爱玲：《谈吃与画饼充饥》，见林恒、袁元编：《讲吃》，海南出版社，2000年，第256页。
- ⑬ 老同学宋红在《张爱玲的错会》一文中订正的甚是周详：其实她姑姑想吃的东西不是“黏黏转”，而是“碾碾转”，说起来还要带上“儿”化音，叫“碾碾转儿”。是将刚刚灌了浆的青麦粒捋下来，放在石碾子上推。在碾子的挤压下，新鲜麦粒会变成寸许长打着卷儿的麦线，就像碎线头一样，所以西北有的地区管这东西叫“麦索”，河北地区就叫它“碾缠”（“缠”读轻声）或“碾碾转儿”。在滚水里焯熟后可以加葱花、油盐拌食或炒食，入口即可体会到新麦的清香。
- ⑭ 梁实秋：《核桃酪》，原载《雅舍谈吃》，见《梁实秋散文》第四集，中国广播电视出版社，1989年，第34—35页。
- ⑮ 汪曾祺：《干丝》，见《独坐小品》，宁夏人民出版社，1996年，第241—242页。
- ⑯ 汪曾祺：《鱼我所欲也》，见《独坐小品》，宁夏人民出版社，1996年，第245页。
- ⑰ 梁实秋：《豆汁儿》，原载《雅舍谈吃》，见《梁实秋散文》第四集，中国广播电视出版社，1989年，第55页。

- ⑮ 参见汪曾祺：《〈知味集〉后记》，见《独坐小品》，宁夏人民出版社，1996年，第219—221页。
- ⑯ 周作人：《闲话毛笋》，原载1964年7月14日香港《新晚报》，见《知堂美文》，文化艺术出版社，2000年，第161—162页。
- ⑰ 梁实秋：《馋》，见《雅舍小品》，文化艺术出版社，1999年，第299页。
- ⑱ 汪曾祺：《〈知味集〉征稿小启（代序）》，见《汪曾祺全集》，第四卷，北京师范大学出版社，1998年，第464页。
- ⑲ 汪曾祺：《作家谈吃第一集——〈知味集〉后记》，见《汪曾祺全集》第四卷，北京师范大学出版社，1998年，第465页。
- ㉓ 同上。
- ㉔ 周作人：《闲话毛笋》，原载1964年7月14日香港《新晚报》，见《知堂美文》，文化艺术出版社，2000年，第163页。
- ㉕ 汪曾祺：《故乡的野菜》，见《汪曾祺全集》第五卷，北京师范大学出版社，1998年，第333—334页。
- ㉖ 张爱玲：《谈吃与画饼充饥》，见林恒、袁元编：《讲吃》，海南出版社，2000年，第263页。



## 纪事

SARS肆虐,香港死亡人数为世界之最。继续授“鲁迅研究”,戴着口罩讲《野草》,学生戴着口罩听:“微风起来,四面都是灰土。另外有几个人各自走路。灰土,灰土……”

# 鲁迅、萨义德、批评的位置与方法

社会批评、文化批评,或鲁迅所说的“文明批评”,或直截了当地简称为“批评”,乃是知识分子的一项重大使命。“批评必须把自己设想成为了提升生命,本质上就反对一切形式的暴政、宰制、虐待;批评的社会目标是为了促进人类自由而产生的非强制性的知识。”<sup>①</sup> 本文将以鲁迅与萨义德的批评实践为例,“双焦点”地讨论知识分子在实行此一使命时所处的“位置”问题,以及与此相关的“方法”问题。

## 一、彷徨于无地

萨义德在《东方主义》的导言里谈论他面对大量的殖民主义资料时学术写作的困境:太教条的一般概括或太实证的具体描述所产生的曲解与不准确。前者一言以蔽之地论证形形色色的文本都贯穿了“欧洲优越论”和“种族主义”的主导思想,如此就会“在令人不可接受的一般描写的层面上写出粗糙的论战”。后者将写出“原子论式的细密分析”,却迷失了这个领域中“一般线索的全部轨迹”。

要走出这种方法困境或视觉困境,萨义德认为,必须涉及他所说的“我自己的当代现实”的三个主要方面:1. 纯知识与政治知识之间的区别;2. 方法论问题(策略定位与策略构形);3. 个人的维度。前两个方面都与第三个方面密切关联,让我们先来看看何谓“个人的维度”。

萨义德引用了葛兰西《狱中札记》中的一段话:“批评阐述的起点是意识到一个人的真实所是,是作为迄今为止的历史进程之产物的‘认识你自己’,它已经在你内心积累了无限的踪迹,却未留下一个清单。”他强调指出紧接着的一句话(唯一的一部英文

译本却“莫名奇妙地”漏译了):“因此,有必要在一开始就编纂出这样一个清单来。”<sup>②</sup>

有意识地生产这样一个清单,萨义德认为非常重要。这个清单说来话长,大致可以用“生活在美国的巴勒斯坦人/巴勒斯坦裔美国人”来概括。在我看来,批评的位置即由如下两方面划定:一是现实经验的历史积累,二是个人身份的复杂构成。而这位位置当然是游动的、越界的,或者用萨义德回忆录的书名来说,是“无家可归”或“格格不入”(Out of Place)的。这就是知识分子真正的位置,不管你是不是具有离乡背井的现实经验。

## 二、地理“中间物”

“无地彷徨”,应也是鲁迅贯穿一生的切身体验。早年“走异路,逃异地,去寻求别样的人们”,中年以后由绍兴“逃到”北平,然后厦门、广州、上海。上海十年,其实也经常要“逃”。经典的一次经历,便是出门去参加一个集会,不带门钥匙,以显示不准备回来的决心。一方面,被浙江省党部通缉令斥为“堕落文人”终生未能踏入故乡地界;另一方面,却被左翼战友攻击为“封建余孽”、“双重的反革命”和“法西斯谛”。这种被迫“横站”的身姿,最重要的,仍然是社会位置的“格格不入”。

鲁迅在1927年底离开广州到上海,在几间大学作了一些演讲,其中的两篇题目是《文艺与政治的歧途》和《关于知识阶级》。正如钱理群所说,这里包含了鲁迅晚年(30年代)思考与实践的核心问题。“真的知识阶级”不但听从指挥刀的将令,而且勇于发表倾向民众的意见,“不顾利害”,“想到什么就说什么”。此即萨义德之所谓“向权势说真话”。然而这“真的知识阶级”“所感受的永远是痛苦”,因为“在皇帝时代他们吃苦,在革命时代他们也吃苦”。“然而知识阶级将怎么样呢?还是在指挥刀下听令行动,还是发表倾向民众的思想呢?要是发表意见,就要想到什么就说什么。真的知识阶级是不顾利害的,如想到种种利害,就是假的,冒充的知识阶级;只是假知识阶级的寿命倒比较长一点。像今天发表这个主张,明天发表那个意见的人,思想似乎天天在进步;只是真的知识阶级的进步,决不能如此快的。不过他们对于社会永不会满意的,所感受的永远是痛苦,所看到的永远是缺点,他们预备着将来的牺牲,社会也因为有了他们而热闹,不过他的本身——心身方面总是苦痛的;因为这也是旧式社会传下来的遗物。”<sup>③</sup>即如萨义德在美国被人称为“恐怖教授”,犹太极端分子烧毁他在哥伦比亚大学的办公室;但在巴勒斯坦,阿拉法特的秘密警察也一样禁了他的书。

鲁迅的“历史中间物”的思想如今已广为人知,这是时间的进化链上的环节相替。对他自己一再强调的空间的“地理中间物”状态则显然注意得不够。“两间余一卒,荷

戟独彷徨。”“肩着黑暗的闸门”这姿态既英勇又尴尬。而“影的告别”彷徨于明暗之间,彷徨于无地。单是集子的书名,也能凸显鲁迅言说位置的“中间物”状态。“南腔北调”标示了国(族)语时代流离者方言乡音的驳杂不纯,“二心集”涉及的是萨义德所谓“多重忠诚”的问题,“且介亭”(半租界)不但是居住的空间位置,更凸显了殖民被殖民带来的暧昧发言位置。

由这样一个位置,“代表”或“再现”的问题就显得非常审慎。萨义德揭露欧洲如何发明“东方”,却不愿意指证“真正的东方”是什么样子。因为这样做他就变成他笔下的“东方主义者”,将一种想象强加给自己的族人。鲁迅一直怀疑自己的笔是否真的画出了国人的灵魂,逃“导师”的纸冠唯恐不及,最不相信的是翻着筋斗,摇身一变(用萨义德的术语是“改宗”),指着自己的鼻子说“唯我代表了无产阶级”的革命文学家。

### 三、对位阅读法

这样一个流动的位置,除了彷徨,苦痛,格格不入,正面的有利之处也应该强调。“大多数人主要知道一个文化、一个环境、一个家。流亡者至少知道两个;这个多重视野产生一种觉知:觉知同时并存的面向,而这种觉知——借用音乐的术语来说——是对位的(contrapuntal)。……流亡是过着习以为常的秩序之外的生活。它是游牧的、去中心的、对位的;但当一习惯了这种生活,它撼动的力量就再度爆发出来。”<sup>④</sup>所谓对位批评,萨义德曾经在他的《文化和帝国主义》里作过详细的阐述:“在西方古典音乐的旋律配合里,各种主题相互掣肘,任何特定的主题只能暂时不受节制;然而在作为结果而产生的复调音乐里,却有着协奏和秩序,一种有组织的相互作用。”在旋律配合(counterpoint)里,配合是个对抗的术语,而在旋律配合的音乐技巧里,会出现“音调对音调”的短句。萨义德论证说,“按照同样的方式”,反帝国的主题可以针对迄今许多西方文化杰作的主流解释来阅读<sup>⑤</sup>。例如吉卜林,可以是一个帝国主义者,一个东方主义者,也可以是一个伟大的作家。令萨义德真正感兴趣的,正是“这两种情形共存”。

对萨义德来说,多重参照的视觉带来“惊奇”。鲁迅则着眼于“从旧垒中来,情形看得较为分明,反戈一击,易制强敌的死命”。从方法上讲,萨义德的“对位阅读法”取喻音乐,关键在于“通过现在解读过去”,“回溯性地和多调演奏性地”来阅读,这无疑得自于他深味了地缘政治的不同主题的变异和连接。而鲁迅对音乐不感兴趣,爱好的反而是萨义德感到“视觉惶恐”的绘画,但显然也分享了他的“年代错位法”,最拿手

的“文明批评”，是证明“过去并没有过去”。

萨义德曾经引过一位记者的话说，“作为一个记者，必须在一种假设下工作：即所有政府的官方报道都是弄虚作假”。这里涉及的是权力与叙事的关系。萨义德说，知识分子的社会角色就是提供另类的叙事版本，从知识上、道德上、政治上引发讨论。“知识分子是具有能力‘向’（to）公众以及‘为’（for）公众来表征、具现、表明讯息、观点、态度、哲学或意见的个人。而且这个角色也有尖锐的一面，在扮演这个角色时必须意识到其处境就是公开提出令人尴尬的问题，对抗（而不是产生）正统与教条，不能轻易被政府或集团收编，其存在的理由就是表征那些惯常被遗忘或弃置不顾的人们和议题。知识分子这么做时根据的是普遍的原则：在涉及自由和正义时，全人类都有权期望从世间权势或国家中获得正当的行为标准；必须勇敢地指证、对抗任何有意或无意违犯这些标准的行为。”<sup>⑥</sup>

我由此想到的是鲁迅关于援引“野史”来质疑“正史”，关于扫除“瞒与骗”，关于“读字里行间”，关于“推背图”等一系列用于阅读权势者叙事的方法。

#### 四、“推背图”法

所谓“推背图”法，鲁迅说是“从反面来推测未来的情形”：“上月的《自由谈》里，就有一篇《正面文章反看法》，这是令人毛骨悚然的文字。因为得到这一个结论的时候，先前一定经过许多苦楚的经验，见过许多可怜牺牲。本草家提起笔来，写道：砒霜，大毒。字不过四个，但他却确切知道了这东西曾经毒死过若干性命的了。”这方法来源于痛苦与牺牲，来源于读者的“当代现实”，但是“推背图”法要比“正面文章反看法”复杂得多。为什么呢？因为“我们日日所见的文章，却不能这么简单。有明说要做，其实不做的；有明说不做，其实要做的；有明说做这样，其实做那样的；有其实自己要这么做，倒说别人要这么做的；有一声不响，而其实倒做了的。然而也有说这样，竟这样的。难就在这地方。”<sup>⑦</sup>“说”与“做”，“明”与“暗”，“自己”与“别人”，“这样”与“那样”，排列组合，变幻莫测。这是做文章之难，也是读文章之难。

官方叙事的文本总是存在着不可为外人道也的解读密码。鲁迅在他晚年的一篇类乎“童话”的杂文中揭示了这一点：

有一个时候，有一个这样的国度。权力者压服了人民，但觉得他们倒都是强敌了，拼音字好像机关枪，木刻好像坦克车；取得了土地，但规定的车站上不能下

车。地面上也不能走了,总得在空中飞来飞去;而且皮肤的抵抗力也衰弱起来,一有紧要的事情,就伤风,同时还传染给大臣们,一齐生病。

出版有大部的字典,还不止一部,然而都是都不合于实用的,倘要明白真情,必须查考向来没有印过的字典。这里面很有新奇的解释,例如:“解放”就是“枪毙”;“托尔斯泰主义”就是“逃走”;“官”字下注云:“大官的亲戚朋友和奴才”;“城”字下注云:“为防学生出入而造的高而坚固的砖墙”;“道德”条下注云:“不准女人露出臂膊”;“革命”条下注云:“放大水入田地里,用飞机载炸弹向‘匪贼’头上掷之也。”

出版有大部的法律,是派遣学者,往各国采访了现行律,摘取精华,编纂而成的,所以没有一国,能有这部法律的完全和精密。但卷头有一页白纸,只有见过没有印出的字典的人,才能够看出字来,首先计三条:一,或从宽办理;二,或从严办理;三,或有时全不适用之。<sup>⑧</sup>

“可箝而纵,可箝而横……可引而反,可引而覆。虽覆能复,不失其度。”鲁迅曾说《鬼谷子》里的这一段最是可怕。鲁迅指出官方文本中的编码秘密,指出能指与所指的“不同一性”,而隐瞒这种“不同一性”正是权力运作的奥妙之所在。与当代新儒家天真无邪地相信历史上的官方记载大为不同,鲁迅认为必须参考行政施法时的“老手段”一起阅读:“中国老例,凡要排斥异己的时候,常给对手起一个诨名,——或谓之‘绰号’。这也是明清以来讼师的老手段;假如要控告张三李四,倘只说姓名,本很平常,现在却道‘六臂太岁张三’,‘白额虎李四’,则先不问事迹,县官只见绰号,就觉得他们是恶棍了。月球只一面对着太阳,那一面我们永远不得见。歌颂中国文明的也惟以光明的示人,隐匿了黑的一面。譬如说到家族亲旧,书上就有许多好看的形容词:慈呀,爱呀,悌呀,……又有许多好看的古典:五世同堂呀,礼门呀,义宗呀,……至于诨名,却藏在活人的心中,隐僻的书上。”<sup>⑨</sup>因此历史不是别的什么史,而是效果的历史,鲁迅简单地概括为“儒效”二字<sup>⑩</sup>。

当“正人君子”们占据了“公理”、“正义”等“好看的名目”,鲁迅却认为必须揭示“麒麟皮下的马脚”。这令人联想到鲁迅早年心仪的尼采,以及萨义德引用尼采的这段总结性话语:“什么是真理?真理是一支游动的军队,是一大群隐喻、转喻和拟人化方式;是经过诗化、修辞加工后被换位、被修饰得十分凝练的人类关系总和;这些关系在经过长时间的使用后对于某一个民族而言意味着不变、经典,且具有约束力。真理就是幻象,只不过我们忘了这一事实而已。真理是隐喻,但它们已经陈旧不堪,毫无感官力量,它们如同钱币失去了喻义而仅仅是金属。”真理是历史的产物,它借助社会、政治和语言机构而继续生存。知识分子的使命是对权势说真话,其中的一种方法

是重新激活那些隐喻和转喻,使真理历史化,也就是说,使被污辱被损害的人的声音浮出地表。

原载《天涯》2003 年第 7 期

- .....
- ① 萨义德:《世界·文本·批评家》,三联书店,1983 年,第 29 页。
  - ② 萨义德:《东方主义·导言》,见《自选集》,中国社会科学出版社,1999 年,第 8—9、25 页。
  - ③ 鲁迅:《关于知识阶级》,见《集外集拾遗补编》。
  - ④ 萨义德:《寒冬心灵》,1984 年,第 55 页。
  - ⑤ 萨义德:《文化和帝国主义》,第 55 页。
  - ⑥ 萨义德:《知识分子论》,台北麦田出版社,1997 年,第 48—49 页。
  - ⑦ 鲁迅:《伪自由书·推背图》。
  - ⑧ 鲁迅:《且介亭杂文末编·写于深夜里》。
  - ⑨ 鲁迅:《华盖集·补白》。
  - ⑩ 另一个天真无邪的当代例子是学者倡“第二次思想解放”,引 20 世纪 60 年代的“鞍钢宪法”(两参一改三结合)为“制度创新”的方向。同样是未能看到“月球的另一面”,把文本等同于现实了。

# 从北大到 McBeida

所谓天下大势,乃“天下”成了大势也。这“天下”,即电影《英雄》里梁朝伟用硬笔书法写下的那两个字儿。用从前社论文体的修辞,叫作历史潮流,浩浩荡荡,顺之者昌,——逆之者,不管有名无名,趁早自个儿抹了脖子才算是识得时务的豪杰。当然了,如今这“天下”的现代叫法是“全球化”。2002年初夏在南京,与哈佛教授李欧梵伉俪同游中山陵。远远看到“天下为公”那匾,李教授就说:“哈哈,全球化,孙中山先生一早就提出来了!”我仔细端详那匾,说:“这‘公’,是不是‘公司’的‘公’?”“正是!正是!‘公’的英文译法读作 COM,音义同译,可称一绝。”“不妨抢注一个网址叫 [www.tianxia.com](http://www.tianxia.com),这 COM 原就是 Company 的缩写嘛。”一路机锋谈笑不提。

话说这“全球化”的进展,却不是我等弄文学的人嬉笑怒骂便可等闲视之。二十年前,早有弄社会学的人,找到了一个标记性术语来说明这大势之所趋:“麦当劳化”(McDonaldization)。看一个国家、一个城市的“国际化”程度如何,你只要数数那里有多少家 M 字头快餐店便可。香港的孩子亲切地称这店为“麦记”。麦记的广告总是做得非常有创意,我印象最深的是一群爱斯基摩人在冰屋中围火取暖等着开晚饭,一身着白熊皮袄头戴皮帽的男子推门进来,满面笑容说:“我回来啦!”手中高举的正是印有醒目麦记标志的褐色纸袋。镜头一转,一群非洲土著围着篝火击鼓舞蹈等着开晚饭,一裸着黝黑上身的男子从树丛中隐而显,右手握矛,左手高举褐色纸袋,满面笑容说:“我回来啦!”——要说明全球化如何无远弗届,这广告应为首选。

“麦当劳化”指快餐店的准则逐渐主宰美国社会及世界其他更多领域的过程。其核心为“形式理性”,由韦伯之“工具理性”变本而加厉,所触及的不光是消费品位,更影响到认知、思考和价值理念的形与改造。社会学家列举了麦当劳化的四个最重要的要素:可计算性、可预测性、效率至上性、使用技术来取代人力以减少人的不可预测性,即技术取胜性。有了这四项基本原则,麦记遂能战无不胜,攻无不克。终于,连“最后堡垒”的高等教育,也陷麦记准则之手,社会学家称为“高等教育的麦当劳化”(McEducation)。

这一大势由西东渐,麦风浩荡。近年无论中港台,身处高校中人,无不感同身受,领略了环球同此凉热的滋味。日前听说有台湾一百四十几位教授(包括大学校长),联署“重建教育万言书”,口号是:“饶了孩子吧!”“饶了家长吧!”“饶了教师吧!”因未看到原文,不便引用。单说香港这几年怨声载道的高等教育改革。管拨钱的机构叫作“大学教育资助委员会”,2002年重金请了一位英国勋爵来考察各高校的运作,发表

了一份检讨报告书。宋达能勋爵报告书的重点,即在于高校资源的调配如何“合理化”。话说香港各大学的拨款,乃以一年级新生的人头计算。这当然有不合理的地方,有许多招不到足额新生的科系,不得不降低收生标准,以维持教员的生计。“合理化”的建议,是改为按学分拨款,叫作“学分积累及转移制度”,学生可以在港大听课,也可以在科大听课,他在哪里拿了学分,拨款跟着学生走。这听着挺合理吧?那么,什么样的课能够吸引到全港大学中最多的学生来听,从而卖出最多的学分,争得最多的拨款?还用说,麦当劳式的课程也。

与此配套的措施当然也很多,如期刊论文评分制,教员薪酬与学科挂钩(教资会某老板的名言:“难道教地理的跟教物理的教授拿同样的薪水是合理的么?”地理与物理居然不同一理,谁有钱谁有理。)凡此等等,配合了连年削减高等教育经费,各院校真个是人仰马翻。最妙的是每年请大公司的老板为大学毕业生打分,看看产品质量是否符合雇主的期望。甚至有一条,说是大学的拨款将按照毕业生在各公司的薪酬水平来厘定。这些听来荒谬的建议居然能堂皇出台,足证麦记理念已深入制度经济学家的骨髓,浑然不觉也。最是困扰我等在中文系课徒的人者,莫过于用中文写的论文不算分或少算分了。果然城市大学法律系,有一年,同时有六位教员不获续约,其中一大猫腻即中文著作不计入学术成果,逼得他们用种族歧视的名目来上诉。高等教育以市场与功利导向挂帅,被切割为一系列固定的、可测量与可评估的程序,其产品应该是可预测的、标准化的和量化的。这些评估,“扰民”的效果大于“促进教学”。2002年,上头重金请了三位说英语的教育专家,来评估我所在中文系的研究生课程。全系教员连同研究生提早结束放暑假,急慌慌准备汇报材料,连场排练有如嫌犯串口供。最后学校怕我等操番语词不达意,请了最好的同声翻译来助阵。评估的结果是“very good”,其实他不来会“better”。

我本以为这只是香港后殖民地的怪现状。不料2002年有一学期的学术假,得到国内的几间大学访问,与同行们聊天,方才晓得内地早与国际接轨,官衙门积疾未除,洋商场新症又添。蔡元培当年从后门赶出去的两大玩意儿(“做官”、“发财”),如今大摇大摆,从前门回来了,而且冠冕堂皇,要超英、赶美、创一流。这些年都忙什么呢?争博士点,建基地,学术带头人,跨世纪人才,长江学者,二桃杀三士,九品中正制,核心刊物论文数量排行榜,层出不穷。用李零的话说,四海无闲田,农夫皆忙死。可是地里不长庄稼,光长数字。

麦记的人事制度中有一条,能用机器干的活,决不用人干(非人性化)。能用临时工干的活,决不雇用长期工。我的小亲戚每年都在麦记打暑期工,有全球一致的员工手册,略加训练即可上岗,好处是汉堡包管饱,坏处是暑期过后得加紧跑步减肥。时薪若干,通常为“最低工资水平”。香港各理工科系每多内地来的“博士后”,价廉物



美。北大癸未变法,真正赶上了“全球临时工时代”的来临。在一个历来主张让人“安心做高深学问”的地方,要不是有天下大势撑腰,谁敢公开说要让第一线教学人员“随时处于被解雇的危险威胁之中”,还博得阵阵掌声?

那些没法量化(人文关怀?),不可预测(三年内出国际水平的成果?),又消耗资源的学科、人员及其活动,无可避免地被淘汰出局(“整个店炸掉”),或者转型。如有人建议的,把北大的文史哲转为“国际汉语文化教学中心”,专向老外介绍吾国国粹,而且可以办得很大,安置大批下岗讲师、副教授,又为一流大学挣得大量外汇,可用来为其他系向“世界市场”买一流教授。我想象若干年后,未名湖畔书声琅琅,国人皆操番话,说汉语的反而是那些热爱中国功夫和养生术的外国留学生了。这决不是无稽之谈,因为改革方案初稿里有一条,说是“除少数特殊学科”,新聘教授至少要有用一门外语授课的能力。“除少数特殊学科”这几个字真是可圈可点。你以为“音韵学”、“训诂学”就能幸免?当年香港科大人文学部聘人,不能用英语讲《诗经》的莫问。我带过一个硕士生是科大毕业的,她果然修过一个学期华人教授的英语《楚辞》,每次听完课回家,还得用英汉大辞典把拉丁植物名还原为香草美人。科大曾经规定,授课要用到中文参考书的,必须专门打报告申请。一位上海来的博士生,论文题目做现代中国文学,几经折腾才批准她用中文撰写,理由:“现代”,为什么还用中文写?甘阳大段引科大丁邦新院士文章为中文学术辩护,用心良苦。谁都看得到,北大变法拿哈佛说事,其实香港科大的身影更切近。到过科大(香港十大景点之一)的人都有印象,从建筑到校风到办学理念,整个一大“麦记”嘛!

从北大到 McBeida,“癸未变法”只不过是全球麦当劳化的潮流中随波逐流了一把,决没有当年商鞅、王安石那么壮烈。大势所趋,小势已去。临时工们赶紧抢注一个网站, [www.mcbeida.com](http://www.mcbeida.com),没准哪天能卖个好价钱,聊补下岗之后的无米之炊。说起“天下大势”,当年台湾有一本满好的政经杂志创刊,刊名就叫《天下》。业界都笑说创刊者果然起得好刊名,都以为歇后了“为公”二字,——就不怕人家歇后了“乌鸦一般黑”五字。什么?您不明白啥叫“歇后”?那您得数几张美钞出来,到 McBeida 的“国际汉语文化教学中心”去进修进修。

原载《天涯》2003 年第 5 期

## 二 四

### 纪事

参与香港中学语文教育的某些事务,同时困惑于大学文学教育的趋势与前景。搓手坐视高等教育“麦当劳化”的历史潮流,莫可奈何。

## 学诗以言志

文学教育的传统在中国源远流长。文学历来被作为“诗教”,用于人格培育和道德修养。子曰:“不学诗,无以言。”文学教育的功能是多方面的:“小子!何莫学夫《诗》,可以兴,可以观,可以群,可以怨;迩之事父,远之事君;多识于鸟兽草木之名。”<sup>①</sup>

学诗以言,所言者何?——“诗言志。”这里“志”的解释有很多种,其中一种正可解作“人生理念”。孔子的学生四人同坐,应老师的要求“各言其志”,子路、冉求、公西华各说了一番建功立业治国平天下的理想,孔子却只是微笑;最后轮到曾皙,他说:“莫春者,春服既成。冠者五六人,童子六七人,浴乎沂,风乎舞雩,咏而归。”夫子喟然叹曰:“吾与点也!”后人认为曾皙(点)充满诗意的描述颇有“尧舜气象”:它道出了孔子认同的人生理念,——我们要做什么样的人?就是做一个追求和谐、正当、合理的生活的人。

将以上经典文本略作归纳,可以列出以下几条:

1. 文学教育应该是所有人的必修课。(“兴于诗,立于礼,成于乐。”)
2. 文学教育不单是文本知识的传授,也不单是鉴赏能力的培养,而且是个人与群体之间道德实践的履行。
3. 人生理念不单是“施政纲领”或“职业成就”的表述,更应该是对理想社会的诗意图景与争取。
4. ……

当然,这都是遥远的历史记忆了,非常非常的遥远。如今重提它们,不是为了高悬“原始儒家”的教育理想,来推行不合时宜的先验标准,而是为了重构一种参照,来看清楚“文学教育”在当下的历史命运。如果这种重构是可行的,那么当我们以此来观照当今香港的文学教育与人生理念,就不能不感慨系之,不能不深深感到(后)现代人的悲哀与无奈。

“不学诗,无以言”?你听说过 C++、HTML 和 JAVA 吧,如今不学这些才是“无以言”呢。文学教育,不但不是所有人的必修科,你甚至可以说,在此时此地,与内地一样,“文学教育在现在的中学教育中基本上是被彻底赶出来的,也被彻底赶出了所有的教学”<sup>②</sup>。如今仍在中学里教“文学”的同工,尽管在教学中享受到与学生“兴观群怨”的乐趣,却也很悲壮地意识到自己所教的是一门“夕阳科目”。无须统计数字的支持,你也可以想象到如今在中学修读文学科的人只占人口比例中极微的部分。如果不是还有两家大学的中文系,仍然坚持入学新生的高考成绩中,“文学”一门的分数要占很大比重,我想全港中学六七年级的“文学”科课程未必还能生存。一个可以参照的现象是,不知何时起,本港各大学的英文系翻译系招生时不再强调“英国文学”的成绩比重,如今还有哪间中学在教“莎士比亚”?当然在“前宗主国”那里,文学教育也在衰亡之中。倘若“莎士比亚”反而在东方之珠大放异彩,那倒成了“礼失求诸野”的奇迹。

我想指出的只是,当今学科存在的合法性,完全由高考制度所支配,更深一层的逻辑最终是那“看不见的手”——市场需求。所以你就很容易明白,日本近几十年来的国语教育重点在培训“撰写家用电器使用说明”的能力,而本港近年来甚嚣尘上的“创意思维”,重点一直在广告与产品设计(官方修辞称为“投资推广”和“提升生产力”)。雇主们连年抱怨在座诸位的中英文水平下降,主要是“应用文”写作和“公关语言”的不敷应用,绝对跟李白、杜甫、莎士比亚、狄更斯没什么关系。政府拨(纳税人)款资助“职业英语培训计划”,帮各位“自我增值”,最终当然是增了雇主们的值。“文学”当然也能经由转型,纳入这一增值体系之中。为了鼓励学生修读文学,我们会采访众多成功人士,譬如文学素养如何启发了建筑师的设计,朱自清《背影》与维他奶广告的创意等等。我们甚至可以举证,譬如某“财政预算草案”中以狄更斯《双城记》的名句开头,以《狮子山下》的歌词结尾,来继续营造“文学”及其教育并未消亡的幻象。然而这一切会不会正是文学及其教育已经消亡的明证?

你会问,无论文科理科生都必修的中国语文科和中国文化科,不也收录了大量的文学作品,不也涵括了文学教育的成分么?实际情形是,在这些课程中,“文学”正是老师和学生都避之唯恐不及,或千方百计要“驱逐出去”的幽灵。因为,如果“文学”是“情动于中而形于言”嗟叹之、咏歌之、手之舞之、足之蹈之的东西,那么,它的超越语言的意义就永远是“活”的,即永远是协商切磋的过程。文学的多义性,丰富的联想空间,每一个读者自己的体验,诸如此类,都是永远没有“标准答案”的东西,即无法“考试”因而无法“教学”的东西。一个文本,它包含了很难分割的三个方面:逻辑(语法)、修辞和静默(言外之意,味外之味)。我们当老师的,最喜欢教的是语法。主谓宾定状补,因果句条件句、陈述句、疑问句、省略句。文本里最符合理性原则,最科学的部分。

教这些,我们才有资格判断谁对谁错,才不会被学生突然问个措手不及,或在学生的争拗中无所适从。至于修辞,我们把人际交流中复杂的情境与效果,化约为“修辞格”的辨认和点算,隐喻明喻借代顶真和连珠,以为这样就教了修辞。至于文本中的静默,我们当然对之保持静默。万不得已,我们也有一套对付文本中最难对付的这方面的办法。“本文通过什么什么,叙述了什么什么,表达了什么什么,反映了什么什么,揭示了什么什么,赞美了什么什么,抨击了什么什么”,万应灵丹啊!古代作品无非就是“反封建”和“关心民生疾苦”。现代作品就比较麻烦,能不教尽可能避之则吉。譬如鲁迅的《药》你怎么教?对了,据说这是一篇“象征小说”,那我们就来点算“象征”,从标题里的“药”一直数到结尾的“乌鸦”。主旨,内地叫“主题思想”,有现成的在这里:反省辛亥革命,辛亥革命这帖“药”失效了,因为它脱离群众,所以革命应该另求新药。薛毅问得好:“我们还能感受那些细节所包含的震撼力吗?那黑夜中观看杀头的场面,那滴着血的人血馒头,那阴冷的坟场……”<sup>③</sup>这一套解释系统(香港所谓“天书”)破坏了几代人的感知能力,变成麻木不仁的鲁迅笔下的“看客”<sup>④</sup>。所以“国文”、“语文”、“文学”科目中的作品是作为冷冰冰的“知识”来讲授的,或作为培养写作能力的“范文”来分析的,是没有“文学”的“文学教育”。

马克斯·韦伯认为,现代化的过程是一个不断分化的历史进步。“分化”也者,即“去魅化”与“合理化”:一指宗教与世俗的分离(在中国可称为“去圣人化”);一指人的行为、手段和目标都应符合理性的原则。以前高度统一的价值体系(真、善、美),可以涵括在“文学”(诗)或“文化”(说某人“有文化”或“没文化”意义上的“文化”)中,到了现代也彻底分化了。理性首先在科学领域确立了自己的原则地位(如“解剖学”的真理实践是以将“善”与“美”括除而达至的),然后在审美领域也实现了从古典形式美向现代崇高美的转换(康德的“超功利”、“无目的的目的性”、“美是距离”等,是以对“真”与“善”的括除而达至的)。“文学”这一现代学科的设立,与理工农医等学科的设立一样,因应了中国现代“民族-国家”形成的需求<sup>⑤</sup>。在中学教育中,“文学”则涵括在“国文”或“语文”的学科之中,最终也被分化出来,变成香港所谓的“非核心课程”。(近二十年来,内地约定俗成的共识是:“不要把语文课上成政治课”和“不要把语文课上成文学课”。但这几年又有人开始呼吁语文课中“工具性”与“人文性”的统一,而这种呼吁正是二者已彻底分化的征兆。)分化一旦开始,就会一直进行下去。体现在文本分析中是上述“逻辑、修辞和静默”的分化,体现在大学制度化的文学教育,则是对应于学术或知识分化的,细密的专门化与职业化。文学教育作为一个总体范畴,实际上并不存在。实际存在的是文学史、语言学、文艺理论等等专门领域。文学史其实又分为古代文学、近代文学、现当代文学等断代的专门领域。更加专门的可以专注于某一时期的某一流派某一作家或某一文类。博士不博,其知识面其实是颇为专深狭窄的。中

学里的文学教师或语文文化科的教师,才是博雅多识的通才(即使他可能考不过普通话的基准试)。大学里的文学教授,只能称为某某领域里的专门家。

但反讽的正是,文学教育的学术规范、教育规范、运作程式,是由这些专门家权威来设计、制定并评估的。合理化原则已渗透到了文学教育的每一个环节之中。例如,大学里边论文的写作,就有很严格的规范,材料的取舍,文献的运用,方法的选择,表述的形式,观点的提炼,结构的设置,篇章的统筹,一直到列印格式的规格,都有详尽的指引。可是,想象力,思想的锋芒,创造性的灵见在哪里呢?这些都因为无法控制而被排除在规范之外了。理性原则是有它自己的运作宿命的,于是,规矩条文只会越来越繁琐,考核评估只会越来越频密和形式化,唯有如此它才就越能体现制度的控制和效能。技术性的因素理所当然地在制度运作中得到强调<sup>⑥</sup>。所以,文学的活生生的魅力,在我们的文学教育中变成“死翘翘”的东西,是现代性困境的一个表征。现代人的生活与生命都变成了碎片。孔门子弟曾点先生的诗意憧憬,离我们是多么遥远又多么迫切啊!

现在的问题是,现代的教育询唤何种主体?孕育什么样的人生理念?

对应于劳动分工的细密化,我们的人生理念也无可避免地“职业化”了。我小时候老师出“我的理想”一类的作文题,同学们不约而同地总是以“我长大了要当什么什么”为中心句式展开主题。科学家、宇航员等等是最热门的选择。尽管你心里想的是另外一些职业成就(譬如香港很热门的“三师”:律师、医师、会计师),但是,为了讨好语文老师你也可以将“人类灵魂工程师”作为理想赞美一番(连“灵魂”也能纳入“工程”,可见理性原则之无往不利,无疆弗届)。孔夫子看了这些作文是“哂”(微笑)之还是苦笑之,就不得而知了<sup>⑦</sup>。如果你在作文里写道:“我的理想就是在一个月黑风高的晚上,与一班朋友到海滩上去,通宵达旦仰头看狮子座流星雨”,——你想老师会不会给你及格?

“应用文”写作也能询唤出一批标准化的现代主体。最典型的当然是“求职信”的写作。求职者百分之百地认同当今社会的唯学历主义,首当其冲是罗列自己挣得的那几张证书(香港俗称为“砂纸”者是也)。历任雇主的良好评价维持了一种社会标准和档案记录。对自己的工作作风的描述通常采用八面玲珑的“既……又……”句式:既有团队精神,又不过分依赖他人;既有独立工作能力,又不是“一匹孤独的狼”。总之,塑造了一个典型的中产阶级白领文员的形象。他将生活在卡夫卡式的“城堡”般的日常场景中无聊而又厌倦地幽雅度日。

近几年和今后的几年,香港的教育制度正在动荡中改革和转型。它将不仅仅影响大学和中学同工的职业前途,而且将影响一代人乃至几代人的生活道路和人生前景。以“资源调配”和“功能定位”为中心的一系列措施正在陆续出台与运作之中。我

想起中文大学的学生很有创意的概括：“大学之道，在明明唔得都变左得，在亲雇主，在止于世界第一。”如今我们终于可以定睛凝视那个徘徊于所有现代学科—规训周围的那个幽灵，那个理性原则中的理性原则，那“看不见的手”的显形，那货币经济幽灵的显形。此时此地的人生理念不由文学教育来提供，而是由铺天盖地的广告来狂轰滥炸，浓缩为一句深刻的陈词滥调：青春、幸福、友谊、爱情、美丽、快乐，有钱你都可以买到。正如西美尔所指出的，货币古已有之，但现代经济生活使它发生了意义深远的变化：金钱成了“个人生命中不受条件限制的目标”。前现代的人生目标（比如美好的爱情、神圣的事业），并不是任何时候都能够期望或者追求的，金钱这样的人生目标却是人随时可以期望或者追求的。也就是说，前现代的人生目标是一个恒定的潜在的生活目的，而不是一种“持续不断的刺激”。如今，金钱成了现代人生活最直接的目标，成了“持续不断的刺激”。从前，宗教虔诚、对神的渴望（在中国，对尧舜气象的憧憬）才是人的生活中持续的精神状态，如今，对金钱的渴望就成了这种持续的精神状态。对西美尔来说，“金钱是我们时代的上帝”，绝非修辞比喻<sup>⑧</sup>。

不学诗，无以言？Forget it！下次老师出作文题让同学们“各言其志”，你不妨直截了当，学电影里的老美，极为美国式地写道：Show me the money！

原载香港艺发局办事处编：《第五届香港文学节研讨会论稿汇编》，2004 年

① 日本学者今道友信将孔子的这段话释为：“诗可以垂直地面向超越者，可以直观事物，因为是直观超越者可以把家族团结起来营运社会生活，还可以倾诉悲怨的情绪。往近处说它指出了侍奉一家之长父亲的方法，往远处说它指出了侍奉君主的道理。诗可以用来作为象征，所以有助于了解自然界中存在者的名字，有助于了解它们的本质。”他接着评论道：“这些话，说明孔子已经预感到诗的形象和象征性的语言的升腾的力量，预感到这种语言的飞翔的能力，已经感到只有使用这种语言才能使人的精神超越现象事物的限界，才能超越概念上的思考方法的平庸水准，知道了只有这种语言才能使人的精神和立足于概念的世界的彼岸相接触。”（《孔子的艺术哲学》）这是对孔子诗论的现代哲学解说，强调了与概念思维相对立的诗歌语言的超越性，正有助于我们理解“学诗以言志”这一命题。

② 葛兆光语，见南帆、王晓明等：《寻求为生活的文学》，载《读书》2003 年 10 月号，总第二九五期，第 29 页。

③ 薛毅：《文学教育的悲哀》，载《北京文学》1997 年第 11 期。

④ 香港“中国语文及文化”高级程度科目的设计者，曾经向全港中学老师问卷调查对阅读书目的意见，在收回的问卷中，有 8% 的老师认为鲁迅的《呐喊》《狂人日记》、《阿 Q 正传》、《祝福》“欠缺时代气息”。吊诡的是，被夏志清评论为“憎恨女性”及“吃人野蛮”的《水浒传》，却

无人有此反应。现代文学是现代的“文学”教育中最难安置的部分,这是现代性内部悖论的一种表征。现代文学的双重批判:对社会与现实的批判,对自身的批判,给现代学科-规训(discipline)带来极大的麻烦。一种行之有效的方法是把它们排除出课程之外,或者用“新批评”把它们拘限于文本之内。

- ⑤ 1896年,清廷管学大臣孙家鼐在《议覆开办京师大学堂折》中提出“学问宜分科”的建议,“文学科(各国语言文字附焉)”与天学、地学、道学、政学、武学、农学、工学、商学、医学并列统称十科。正如陈平原所指出,在那“废虚文兴实学”的年代,文学仍占一席之地,并不是“道德文章”的苟延残喘,反而是“文学”转化为“实学”才能与其他九科平起平坐。“中国文学”从西人学堂章程中的“文学”中平移过来,于是“研究法”也渐渐与传统的“辞章之学”拉开距离,系统的知识传授取代了创作涵咏。参看陈平原:《中国大学十讲》,复旦大学出版社,2002年。
- ⑥ 参看周宪:《大学体制与文学教育》,载《评论》第1辑,江苏文艺出版社,2000年。
- ⑦ 香港人气最高的局长廖秀冬做此类作文时曾经说要当“家庭主妇”,被中学老师指为胸无大志。廖秀冬后来在采访中说:“其实家庭主妇承担了大量的社会劳动而不被社会承认,做一个好的家庭主妇并不容易,因此很伟大。”家庭主妇不在“职业”范围之内,理所当然被排除于“志”的范畴之外。尤其值得重视的是在“志”的表述中或隐或显的性别差异与歧视。
- ⑧ 西美尔:《现代文化中的金钱》,见刘小枫编:《金钱、性别、现代生活风格》,顾仁明译,学林出版社,2000年。

## 以“体裁”为重点的文学教学

在文学教学中,“体裁”(“文类”)通常仅仅作作为文学史的“基础知识”来传授。老师讲授各种体裁(诗、词、曲、赋、骈文、散文、小说、戏剧等)的起源、沿革、题材、体制、写作技巧及艺术特色等等,目的是有助于学生理解、分析、欣赏和评论文学作品,并提升学生的创作能力。

很容易看出达成这一教学目标的艰难,这艰难直接体现为上段文字使用的顿号之多。只需反省一下:我们这些也算是经历过多年文学教育的人,考完试把多少“文学基础知识”交还给了老师。悠长的中国文学史累积了繁富的体裁系统,体裁系统的迷宫与作品的汪洋大海一样令人望而生畏。列几首诗出来让学生辨别是五绝七绝还是五律七律,似乎是懂得数数字数行数就能做到的事情。一旦引入古风 and 乐府,问题就复杂了许多。试读钟嵘《诗品》,整本书讲的都是“五言诗”复杂多样的源流沿革,所谓“体裁”,绝非记住其“外在形式”便可应付。说到底,如果“体裁”只是辅助我们阅读与创作的“基础知识”,就只能外在于我们的阅读与创作而被接受(或遗忘)。外在于我们的文学(阅读或创作)能力的“知识”,难免其“即用即弃”的命运。“文辞以体制为先”(明·吴讷《文章辨体序说》),古人学习各种体裁,是与他们的写作实践密不可分的,“体裁”已成为他们生命的一部分。而我们面对的尴尬局面,却是我们并不教学生“吟诗作对”,却要求学生“对”诗与“对”的体制烂熟于心。反过来,在我们的创作课上,无论是诗歌、散文、小说还是戏剧,教学的重点都在审题、构思、选材、组织和用字遣词等方面,而不是将之统摄于“体裁”的创造性把握之中。似乎这些只有不到一百年历史的“现代体裁”,灵活多变难于捉摸,不像悠长的“文学史基础知识”那么有扎实的学问可以传授。所讲的不写,所写的不讲,在我们的文学教育中,“体裁”就这样“坐到了两把椅子的中间”。这一鸿沟正是当代文学教育的困境之所在。

关键在于如何突破“形式/内容”二分法的思维方法,来理解何谓“体裁”:在“体裁”中,内容就是形式,而形式就是内容。把视野放大到文学以外,你会意识到所有的“表述”都是在“体裁”中进行的。口头语言中简短的对白(“问候”、“告别”、“祝贺”、“夸奖”直至“调情”等等),日常生活中的叙事及书信(谚语、笑话、便条等),军事行动中从最简单的口令到最详尽的战略报告,公司行政运作的各式公文报表,报刊新闻的政论文章与短讯,多种多样的科学著作,一直到古往今来的文学作品(从打油诗到最复杂的多卷本长篇小说)。在历史实践中锤炼并累积的这些不胜枚举的“体裁”,是为了因应人类多种活动领域的特殊条件和目的。具体的表述是语言与生活的中介:语



言经由表述进入生活,生活经由表述进入语言。而“体裁”乃是令表述得以进行的根本条件。具体表述的体裁就这样成了问题的症结。不掌握体裁,你甚至不知道如何跟人“打招呼”(譬如,“寒暄”这种体裁,意味着谈论天气是最妥当的问候方式,绝不能以某某条立法的敏感话题作闲聊的开头)。在我们形形色色的表述中,因应言语交际的具体情景、话题、参与者,我们会首先选择一定的言语体裁。而我们的主观个性和个人风格,会应用于所选的体裁中,适应这一体裁,在一定的体裁中形成与发展。因此,把握“体裁”,就并非只是把握某种阅读与表述的辅助工具,而是把握特殊活动领域中“交流”的特定方式<sup>①</sup>。当然,我们在实践中娴熟自如地应用各种体裁,但在理论上可能对它们的存在一无所知。很多体裁对我们来说,几乎就像母语,我们无须在理论上研究语法就能自由驾驭母语。母语的词汇和语法系统,不是由辞典和语法书中学到的,而是从周围人们实际的言语交际中经由模仿而习得。我们学会把具体的表述纳入各种体裁中去。当我们聆听别人的表述,从开头就猜得出它的体裁,估计一定的容量(首长的“简单说几句”一定不止“几句”),一定的布局组织,同时预见到结尾,并调整我们聆听的态度。如果不存在相对稳定的言语体裁,如果我们不掌握它们,如果每一次都要从头创造它们,那么言语交际和思想交流就几乎是不可能的了。

你会说文学体裁不同于日常言语的体裁,不可能像母语一样习得。其实在某一时代的某些群体中,文学体裁的习得绝不如我们想象的困难。“自古山歌从口出,哪有车载船运来”,——吾乡松口(客家话与“从口”同音)一带的客家男女据此认定“山歌”这一文学体裁是他们的天然特产。在《红楼梦》的大观园中,连凤姐也会起句曰“昨夜北风紧”,连薛蟠也会行酒令,“吟诗作对”正是红楼姊妹的日常生活。钱锺书在《宋诗选注》中曾讲到,“从六朝到清代这个长时期里,诗歌愈来愈变成社交的必需品,贺喜吊丧,迎来送往,都用得着,所谓‘牵率应酬’”。从皇帝一直应酬到家里的妻子(“赠内”、“悼亡”),从时人一直应酬到古人(“怀古”、“吊古”),从旁人一直应酬到自己(“生日感怀”、“自题小像”),从人一直应酬到物(中秋玩月、重阳赏菊、登泰山、游西湖,皆“不可无诗”)<sup>②</sup>。这话说得尖刻,却道出“诗词歌赋”等文学体裁曾经拥有的日常生活性。

当代文学教育的困境正在于,文学体裁的日常生活性消失以后,试图用“辞典和语法书”去重建“母语”的文学表述。譬如选取欧阳修的《泷冈阡表》作为文学课程的指定作品,当然是看中了其中的“亲情表述”,同时领略唐宋八大家之一的古文风采。学生细读此文,会发现大致可分为两大部分,一是太夫人追叙作者父亲的一大段话,一是作者的仕途最后带来了对其祖先的一系列“册封”。前者为后者之因:“其心厚于仁者邪,此吾知汝父之必将有后也。”读前者,学生不会觉得有什么特别,欧阳修四岁丧父,对他的父亲应该没什么印象,由母亲来追叙似乎是很自然的事情。读后者,一

连串陌生的官名和封号接踵而至(其父先后被封为金紫光禄大夫、太师、中书令兼尚书令,赐爵为崇国公等等),结尾的具名又把作者的所有正经头衔(十个之多)一一罗列上去,有如看到今人之“风琴折叠式名片”一般。如果不了解“表”这一体裁的“光宗耀祖”功能,就难免把欧阳忠公读成一个炫耀“吃得苦中苦,终为人上人”的庸俗势利之徒了。“表”这种古代的日常体裁可细分为多种,与《出师表》、《陈情表》等“奏表”不同,“阡表”为“墓表”中之一。阡,墓道也,堪舆家(风水先生)认为坟墓的东南为“神道”,立碑于神道上,故“阡表”与“神道碑铭”同义。“表”者,叙其学行德履,以表彰于外也。欧阳修作为文坛大师,常常被已故者之家眷儿孙委托写作墓碑文,深知其中的甘苦。曾经专门讨论过如何写,才能做到既对得起那笔酬金,又不会被当世后代斥为“谀墓”的若干准则。轮到为自己的双亲立碑了,欧阳忠公完全打破了平叙死者生平、直接褒扬先人德行的旧套,而用母亲的口,转述父亲的盛德遗训,真实亲切(“吾耳熟焉,故能详也”),同时也把母亲的贤达及其家风传达出来了。清人沈德潜评论此文时说:“不特不铺陈己之显扬,并不实陈崇公行事,只从太夫人语中转一二,而崇之为孝子仁人,足以庇赖其子孙者,千古如见,此至文也!若出近代钜公必扬其先人为周孔矣。”显然,唯有紧紧抓住“墓表”这一体裁的全部特征(包括它的“陈套”与“变体”),才能理解作者在父亡六十年后终于可以“表于其阡”既谦卑又荣耀的心情,才能理解古人把亲昵隐秘的父母亲子女之情,纳入“表”这样的官方体裁中去公诸于世的行为,才能理解古人如何把“封官赐爵”这样的行政活动,融入“心厚于仁,庇赖子孙”的道德实践。

作为相对稳定的表述类型,“体裁”中积淀了人类在该活动领域的历史内容。以“体裁”为重点来组织文学教学,就不仅在于让学生掌握这些历史内容,而且在于掌握这些历史内容的当代发展与呈现。试问《泐冈阡表》中如叙家常的“太夫人语”令沈德潜大为激动,为何我们读来却习以为常?原因当然是我们久已经历了闲话家常、表述亲子之情的现代散文体裁的“洗礼”了。且以大家熟悉的朱自清散文名篇《背影》为例。五四新散文这种体裁当然已经与北宋古文家的“表”相距甚远了。有趣的是,古代体裁都有严格的体制区分(奏、议、表、章、记、传、铭、t等等),而现代散文却一直找不到确切的命名。有时称为“美文”,有时对译 essay 为“随笔”,有时又加修饰词于前曰“抒情散文”,总之是在一个新的四分法(诗歌、小说、散文、戏剧)体裁系统中为之含混定位。在此无法细述现代散文的源流沿革,我们只需将之界定为五四前后发展起来的一种表现“现代自我”的平易体裁。在所有的体裁中我们都会问到下列问题:是谁在说话,是在对谁说话,是在用何种语调说话,这些话把何种情境卷了进来,这些话关心哪些特定的话题,这些话题及语调如何将特定的说者与听者联系起来,这种联系如何被特定的表述结构动态地建立起来?……回答这些问题,“现代散文”体裁的“含

混性”就得以明晰,而我们对类似《背影》这样的名篇的解读也就能深入了。

事实上,《背影》“之所以能历久传诵而有感人至深的力量者,只是凭了他的老实,凭了其中所表达的真情”(李广田《最完美的人格》),类似的说法,我们真是耳熟能详。当年,叶圣陶先生将《背影》选入教科书,就有提示:“篇中的对话,看来很平常,可是都带着情感”;如今,各式各样的教材、参考书、教辅读物讲起《背影》总是强调,此文写出了、写尽了父子情深。但在对《背影》的讲解中,历来有一种简单化的趋向:将“父子情深”平面化地理解为父子关系一贯其乐融融,将朱自清父子之间的感情一厢情愿地“提纯”、“净化”。且不说有关传记材料里的朱自清与父亲的那些龃龉与不欢,就是在文章的最末一段也能读出其中的端倪:“他少年出外谋生,独立支持,做了许多大事。那知老境却如此颓唐!他触目伤怀,自然情不能自己。情郁于中,自然要发之于外;家庭琐屑便往往触他之怒。他待我渐渐不同往日……”而“我”对父亲又怎样呢?单看父子“不相见已二年余了”,却还是父亲主动地“终于忘却我的不好,只是惦记着我,惦记着我的儿子”,“写了一信给我”,就不难想见:“我”待父亲更是不好的。朱自清是在一种夹杂着羞愧、伤悲、感恩的复杂心情下写《背影》的<sup>③</sup>。离开了“现代散文”这一新型体裁,如何能够容纳现代自我所体验到的父子情深中这样复杂的甜酸苦辣?又如何能够写下那著名的“背影”镜头:“我看见他戴着黑布小帽,穿着黑布大马褂,深青布棉袍,蹒跚地走到铁道边,慢慢探身下去,尚不大难。可是他穿过铁道,要爬上那边月台,就不容易了。他用两手攀着上面,两脚再向上缩;他肥胖的身子向左微倾,显出努力的样子……”

体裁不是“文学概论”对表述方式的静态分类,而是活生生的动态变迁的历时结构。体裁在历史中产生、发展、变化,甚至消亡。体裁与体裁之间,亦不断发生交叉、挪用、移位,乃至反讽式的颠覆。所以,你才会看到“词”如何从民间的“曲子词”,经唐代宫廷音乐“教坊”的吸纳,如何逐渐变成文人的“诗之余”,篇幅如何由小令而中调而长调(慢词),又如何逐渐与“诗”分庭抗礼,要求具有“词”本身的“当行本色”,又如何被苏东坡、辛弃疾这样的大手笔“以文入诗,以文入词”,把婉约变成了豪放。你才会看到像“散文诗”这样非驴非马的体裁的出现,乃至有鲁迅《野草》这样空前绝后的杰作问世。你才会看到在当代生活中,连“财政司年度预算报告”这样的官样文章,都会以狄更斯小说《双城记》的著名开头为开头(“这是最美好的时代,这是最糟糕的时代……”),以流行曲《狮子山下》结尾,中间再配以儿童风格的漫画插图。

体裁是人们在社会交际中所采用的特定方式,以达到特定的交流目的(说服、愉悦、感动、威吓、协商等等)。以“体裁”为重点来组织文学教学,目标正在于培养学生的“体裁敏感性”。学生要学会透过体裁来观察现实。学生不但学会在不同的交流情境中灵活运用不同的体裁(“到什么山头唱什么歌”),而且能够在日常生活中洞察体

裁运用的修辞效果(“体裁的政治”)。譬如列入指定课程的《荆轲传》,其实是后人从《史记》的《刺客列传》中节选出来的,写的是众刺客的“集体群像”,而不是独胆英雄独行侠。(司马迁另有《游侠列传》,可见在太史公眼中,“刺客”与“游侠”是有区别的。)在“荆轲”一节中,史迁写了一系列相干或不甚相干的人:游榆次,与盖聂论剑,游邯郸,与鲁句践搏,到了燕国,跟杀狗的人及善击筑者高渐离一起喝酒高歌。鞠武、田光、樊於期、燕太子丹,乃至秦舞阳,都是文中重彩落墨的人物。“列传”的体裁特征显然不容忽略,——将阅读的目光只聚焦于荆轲一人,将其余都视为“闲笔”或“铺垫”、“陪衬”,很可能不得要领。为鸡鸣狗盗之徒立传,后来的官修正史是不屑为的,像班固就因此而批评司马迁“是非颇谬于圣人”。于是,“传”成为一种格外严肃的体裁。这“严肃”不但体现为入传者的“资格”,而且体现为“传”本身的文字风格。反而在笔记、野史中,太史公为平民立传的传统得到继承。如韩愈的《圻者王承福传》写泥瓦工,柳宗元的《种树郭橐驼传》写种树为业的驼背老人,《童区寄传》写手刃人口贩子的十一岁牧童,皆为名篇。韩愈也是在文字风格题材方面对“传”作反讽运用的大师。他的《毛颖传》煞有介事地将毛笔拟人化,引起另一位更严肃的诗人张籍的强烈不满,连续写了两封信去批评他的不严肃。柳宗元则以孔子的“不亦有博弈者乎?”来为自己的朋友的“不严肃”辩护。其实,“戏仿”只是体裁与体裁之间的诸般“对话关系”中的一种。你甚至可以说,任何“圣明的”(“权威的”)体裁旁边,都有一种戏仿的体裁与之平行。这些“不严肃”的体裁破坏了“圣明的”体裁的独断专行,动摇其不容争辩的权威性,用笑声和讽刺来打破沉默。陶渊明的《五柳先生传》用第三人称写“自传”,由“不知何许人也”开始,从头到尾用了上百个“不”字,用一连串的否定句表现了自己遗世独立的人格精神。到了鲁迅写《阿Q正传》的年代,叙述者显示出他对各种“传”的规格体制的深入了解:

传的名目很繁多:列传,自传,内传,外传,别传,家传,小传……,而可惜都不合。“列传”么,这一篇并非和许多阔人排在“正史”里;“自传”么,我又并非就是阿Q。说是“外传”,“内传”在那里呢?倘用“内传”,阿Q又决不是神仙。“别传”呢,阿Q实在未曾有大总统上谕宣付国史馆立“本传”——虽说英国正史上并无“博徒列传”,而文豪迭更司也做过《博徒别传》这一部书,但文豪则可,在我辈却不可的。其次是“家传”,则我既不知与阿Q是否同宗,也未曾受他子孙的拜托;或“小传”,则阿Q又更无别的“大传”了。总而言之,这一篇也便是“本传”,但从我的文章着想,因为文体卑下,是“引车卖浆者流”所用的话,所以不敢僭称,便从不入三教九流的小说家所谓“闲话休题言归正传”这一句套话里,取出“正传”两个字来,作为名目,即使与古人所撰《书法正传》的“正传”字面上很相混,也顾不

得了。

阿Q的“行状”无法纳入任何“圣明的”体裁中去表述,这等于宣告了中国现代小说的诞生。而这一名目一旦在现代文学中成为“经典”,戏仿也就如影随形,或用来命名王家卫的港产片曰《阿飞正传》,或用于意译美国电影曰《阿甘正传》。“传”的体裁史,正是一部体裁社会史,一部文化价值的流变史:何者值得铭记,值得流传,值得表彰……

就让我们言归正传,把本文的论点简要归纳如下:

文学作品是社会交流的产物,交流总是在一定的体裁中进行。文学创作遵循(或“违反”)一定的体裁,欣赏分析亦然。体裁不仅仅是“形式”,体裁中规定了作者与读者的关系,积淀了他们可以共享的历史情境。因此,体裁是文学教学的关键,以体裁为重点来组织文学教学,就是抓住了问题的症结。

以体裁为重点来组织文学教学,就是要把学生“卷入”文学交流的具体情境之中,去追问谁在说话,对谁说话,用何种语调说话,为了达到何种目的……使文学交流与学生的日常交流发生联系,乃至成为他们的日常交流的一部分。

体裁不是对文学作品的静态分类,体裁在历史中形成,在历史中发展,也会在历史中消亡。体裁与体裁之间的区分、交叉、挪用、戏仿、对抗,生动地呈现了人类社会交流的复杂历史。让学生在动态中把握“体裁史”,使他们懂得,每一个“说话的人”(包括他们自己)都参与了这些体裁的变迁,体裁不再是与他们漠不相关的“文学史基础知识”。

以体裁为重点来组织文学教学,目标是要把学生培养成“用体裁来观察现实”的人,敏感于生活中以各种体裁呈现的文化价值,在生活的“散文”中发现“诗”,洞察日常世界中的“悲剧”与“喜剧”,学会在这变幻莫测的21世纪,更真诚地与“他人”对话。

原载香港教统局课程发展处中国语文教育组编:《缀文创思——开展中国文学课程新路向》,2004年

① 参看巴赫金:《文本 对话与人文》,晓河译,河北教育出版社,1998年,第140—144页。

② 钱锺书:《宋诗选注》,人民文学出版社,1989年,第42页。

③ 参看倪文尖:《〈背影〉何以成为经典?》。

## 二 五

### 纪事

主持每周末的“理论经典读书会”已坚持十年，参加者为香港各院校的研究生和青年教师，有张历君、郭诗咏、梁伟诗、郑瑞琴、邓小桦等。访港学者深度参与的有罗岗、倪文尖和雷启立。

## 《文字还能感人的时代》序

张爱玲说过的警句很多，我看了悚然一惊的是这句：“我们这一代人是幸运的，到底还能读懂《红楼梦》。”听来就好像甲骨文专家或西夏文专家的沾沾自喜，实在也是在向一个“文字还能感人的时代”告别了。绍铭大兄的这本散文集，所收大部分为近年报章专栏的“杂思”，即晚清民初以来随现代报刊而兴的“随感录”，篇幅不长而意思精悍，乃古人“笔记”、“札记”文体之现代化。报纸者，“一天的畅销书”也，一纸风行以数十万份计，第二天就弃之如敝帚，捆成一捆躺在楼梯拐角处。旧时还有人收去包糖炒栗子，如今连废品回收商也说再造纸经营困难，不太爱收了。所以每日里华文世界“随感录”一类的文字发表很多，却大都随风而散；文字能够留下来，编入集子，而且有人爱读，且一读再读的，只能藉张爱玲的话来感慨，说：“这一代人是幸运的，到底还能……”

刘绍铭烟雨平生，身兼文学教授、散文家、翻译家多重角色，出入于中外古今及方言国语之间，含英咀华数十年，对“文字的颜色”的敏感、敏锐、敏捷，于集子中诸篇章，几乎随处可见。这敏感，可分正反两面说之。先说“反感”的一面，又可大致细分为两类。一类是所谓“废话”，即鲁迅之“今天天气哈哈”，或梁实秋之来访者见主人来开门后问曰“您没有出门？”若是写论文，“毋庸赘言”（it's needless to say）、“众所周知”（as everybody knows）后边的一大段多半也是废话。旧小说中形容美人“启樱唇，露皓齿”，当下“娱乐记者”形容美人“魔鬼身材”之类，更是等而下之者。看到废话别无他法，刘绍铭的建议是：跳过去不读就是了。另一类不那么容易对付，刘绍铭戏称之为“话语”。如简化字的过激派，张爱玲的《馥韵》印成了《余韵》，袅袅不尽变作自恋自怜，韵味全失。或如“可读性”、“最大化”之类非“性”即“化”的欧化词语，虽有思果、余光中辈力挽狂澜多年，却也知回天乏力，不再“不排除”有纠谬的“可能性”了。“话语”

的极致,是所谓“后现代呓语”(pomo-babbles),后现代学院派擅长化简为繁,化繁为呓到不说人话的地步,俨然圈内人的切口连篇,读了“教人心里发毛”,端的苦煞也要照葫芦画瓢交功课的莘莘学子。

其实,“废话”是日常沟通的润滑剂,不可或缺。阿城帮人改电影剧本,据说主要的活计就是在适当的地方加一些“吃过了没有”之类的废话。小至邻里寒暄打招呼,大至开幕式或谢师宴致词,倘若删除这些日常仪式中的废话,犹如看书只剩下了“书目提要”,句句精警却缺乏水分,生活将会干巴巴地无法运行。反之,倘若废话泛滥,汤汤水水没有多少干货,吾人对废话的警觉就显得分外可贵。譬如中国古诗,本是以“言志”和“兴观群怨”为大用的,后来演变成钱锺书所谓“牵率应酬”之物——从皇帝一直应酬到家里的妻子(“赠内”、“悼亡”),从时人一直应酬到古人(“怀古”、“吊古”),从旁人一直应酬到自己(“生日感怀”、“自题小像”),从人一直应酬到物(中秋玩月、重阳赏菊、登泰山、游西湖,皆“不可无诗”)。难怪古诗中的废话最多。我小时读说部演义,一到“有诗为证”的地方就跳过不读,本能地采取了绍铭大兄对付废话的阅读策略,良有以也。至于“话语”,吾辈学院中人,又做了“文学批评”这行当,不免还得时时与“话语”进退周旋。在我看来,活在文字还能令人反感的时代,到底也还是幸运的。待到“什么都行”、“爱干啥干啥去”的年代,不再有人来“进行谈文字”,那才真是彻底的匪夷所思。

回头说这对文字正面的敏感。所谓“正面”,不单纯是一种肯定的感动,可能是轻微的触动,也可能是很大的震撼,也可能仅仅感觉到了某种好玩。引起这复杂感触的文字,又可大致分为三类。一是名字。人在欧美多年,方块字拉丁化了来称名道姓,难免有口舌不便的时刻。中国人百年来漂泊离散,汉语姓名在欧美语境中称谓维艰,故连孔子(仲尼)都只好称作 Johnny,杜甫(子美)为 Jimmy,韩愈(昌黎)为 Charlie 了。反之亦然,西西小说中有神父为白发阿娥起教名为 Rosa,阿娥心想“罗刹女”怎会是“玫瑰”的意思呢。名可名非常名,在跨文化语境的翻译中,最费斟酌。二是题目。绍铭大兄对篇章及文集的题目甚是着紧,总是推敲再三,务必令其“响亮”而容易记住。他自认为合格的只有《灵魂的按摩》、《偷窥天国》和《吃马铃薯的日子》三题。这当然是律己甚严的苛求了。即以这本集子中的篇名而言,响亮而隽永者正复不少,《通人言兽语的年纪》、《穿香水》、《两本坏书》、《文学细胞》、《旧时香港》、《写不过自己》、《比和尚更和尚》、《依然故你》等等都是可遇而不可求的好题,《金漆屁股》更是粗豪撒野,大俗而雅者也。三是句子。好的句子令人眼前一亮,又可细分为两种。一种是“兀自燃烧的句子”,英语之所谓 punch line 者,如钱锺书“天眼看红尘”的尖刻讽喻,或如张爱玲“因为懂得,所以慈悲”的哀矜妙喻。一种是虽不“燃烧”,却因功底深厚,平淡而耐咀嚼的句子,如周作人《北平的茶食》者是也。当然还有“一担炉火踏清霜”式的“董

桥体”了。

对文字的敏感,会积淀到生命的记忆里,鲜明如昨。《旧时香港》一篇,自然段每以“旧时香港”四字起句,回忆 50 年代昔日风物,有一唱三叹之妙。有趣的是,除了“飞机榄”、“照田鸡”一二民俗街景,其余莫不都与文字相关!如招牌,有叫“虫二”(“風月無邊”)的中环茶室。如喜联,曰“薄有文名惊四海,愧无旨酒宴嘉宾”,或“敢谓素娴中馈事,也曾攻读内则篇”。西片上映,银幕边有华文幻灯说明:“罗拔与珍妮双双堕入爱河”。片名中译,也都香艳得很:“六月六日断肠时”(D-Day the Sixth of June)、“妾似朝阳又照君”(The Sun Also Rises)。连官府布告也显文人吟风弄月本领:“随地吐痰乞人憎,罚款千元有可能”。最深刻的记忆竟离不开文字留下的印象。《我记得》一篇怀念五六十年代的台湾,也突然记起当年有一位地方官的名字叫“林番王”,因其别致而记得。(名可名非常名——无独有偶,在我杂乱的“文革记忆”中,竟然也至今记得“九大”按姓氏笔画排列的中央委员名单,排在前面的有一位“王白旦”同志。)

这就说到了“感人”。文字如何感人?感人到何等程度?刘绍铭自述其将英文小说译作中文的过程,最能传达此中情形。授课之余,读点与自己所教的科目无关的“闲书”。“谁料掩卷后终夜不能成眠,思之念之,无日无之,渐成胸中块垒,非吐不可。这种激动,从事创作的人,知之最稔。从事翻译的人,即无创作天才,但回肠荡气的感受,人之常情。看了一首诗或一篇小说,觉得那位作者,把你生平要说的话,都替你说了。不但替你说了,比你说得更详尽、更有想象力、更有境界。你激叹之余,就把这位素昧平生,但深知我心的作者引为知己。”(《翻译与言志》)这正是文字感人的极致了。倘若把所有的阅读都看成是某种“翻译”(将作者文字“译为”读者心声),这种译者的“担当”便也是我等“普通读者”的感同身受。

试问此情此景,发生在哪年哪月?刘绍铭幽幽说道:在那“文字还能感人的时代”。那年月,文学还不是“话语”。你夜读巴金的《家》,看到鸣凤投湖自尽那一节,顿觉天愁地惨。那年月,文学作品真的能感人。(作为对照,研究曹禺的专家绍铭大兄不会不知道,中国青年话剧院 90 年代在台北上演话剧《雷雨》,台上的演员悲痛欲绝,台下的观众却哈哈大笑。那时代,真的很远很远了……)

新世纪伊始,我也曾乍着胆子写过一篇以“时代”为题的短文,凑巧也说到了文学艺术不再令我们感动。面对文学与艺术,我们不再感动,也不知“体验”为何物。如今谁要是为一部作品而流泪,准会羞愧万分而在人前矢口否认。作品不再感动我们,不再刺痛我们,甚至不能激怒我们。所有的桥段与细节、开头与结尾、旋律与乐句、悬念与高潮、反讽与戏仿、建构与解构,都被人用过了,用烂了。我们太了解所有这些文化工业、生产程序、批评术语、理论招数、行销策略、公关套话、游戏规则了。当务之急是



抢占一个有利的发言位置,不管它是“边缘”还是“中心”,“少数”还是“多数”,“阴柔”还是“阳刚”。我们时代的口头禅是:“有无搞错!”“少跟我来这一套!”“你骗不了我!”(《精明正确的时代》)

这千字短文曾被贴在华东师大的一个网上,毛尖博士跟了一个帖子,让她的学生们回忆,有哪些作品曾经让他们感动。我非常吃惊地看到,几天内学生们回了一百多个帖子,历数众多感动过他们的中外作品。这些新人类大学生依然拥有的感动令我感动了好久。这使我反省,吾辈如此悲观,向一个“时代”的告别是否太早了一点。即如我读绍铭大兄的散文集文稿,写下如许自认为既非废话也不“话语”的文字,如许感同身受心有戚戚焉的文字,或许也正是一个“时代”依稀尚存,微弱的佐证。

见刘绍铭:《文字还能感人的年代》,香港三联书店,2005年

## 有所不饮酒中圣,或小说写手的艺术控制

“自古圣贤多寂寞,唯有饮者留其名。”王安忆笔下的酒徒却没有名字,从头到尾就用单数第三人称“他”一以贯之。连那位挑战者,新分来的大学生,也蓄意不给名字,只是用“那学生”、“这小子”、“那孩子”含含糊糊地指称着。到小说的末段,老的要对小的透露人生的大秘密了,仍不知道对方姓甚名谁,就称为“小什么”。于是连叙述者也顺势称之为“小什么”到底。一老一小,连同酒圈子里的众人,都是无名无姓的芸芸众生。这使得标题里的“酒徒”不光特指了小说的主角,似乎也带了点抽象的普泛性质。仿佛跟李白的名句唱反调,饮者无名,却跟圣贤一般寂寞。

“每一回喝酒,都是他赢。”起笔第一句,貌似平平无奇,却委实不凡。这一句带出了主题:这不是独斟独饮闷酒,而是当代中国的日常社交仪式之一,酒圈子里分胜负、斗输赢。这一句还带出了语调、节奏和语感,带出了叙述者的位置与视角,这是一个酒圈子里的贴身观察者,知根知底的,细心地选择着词句,一心要将饮者的风采再现于纸上。比如:“等他吃喝到一个程度,这个程度怎么说呢?就是说,他呢,脸色润泽了,眼睛里有了光,显得很满足。不是酒足饭饱的满足,而是恰如其分的,正好。”往往是一句描写,紧跟着追加几句补充或修正。这种句式不是迟疑,而是追求精确。简单的热身之后,写酒徒开始了敬酒,写他喝酒一仰脖的动作,写他斟酒很利落的动作,顺势写到了他的手。“他的手比较瘦,看上去略有些干燥,显露出骨骼。其实却很柔软,而且暖和。他的手形是较长的那种,但并不是艺术型的,而是有着劳作的痕迹,比如茧子,但依然很柔软。在那种枯干、粗糙的表面之下,有着一种敏感的气质,也不是艺术的,还是和劳作有关。他的手,是一种特别能够控制动作的手。准确、简练、镇定,从不失手。”写酒徒,竟然主要不是写舌头、喉咙、脸红脖子粗什么的,而是细细地写他的手,——其实小说一开始就已经在点题了,已经在开宗明义了。小说一再重复的是“散场”的动作:连喝三杯之后,哈哈一笑,将酒杯轻轻一撂,两只手互相抹了抹衣袖,酒席散了。叙述者提醒说,这是事情的“关键部分”。酒徒自然酒量好,喝得也从容,然而令人佩服且生敬畏之心的,正是这最后,他在最高潮处,最欲罢还休之时,将酒杯轻轻一撂。“能够在最难了断的时候,了断,这是他最终制服人们的。在酒场,这种放纵的场合,他却依然不失控制。”

古今中外,写酒,写喝酒,写喝酒的人,名篇名句,不知凡几。此乃一个被“过度叙写”的题材,一不小心就会陷到层层积淀的陈词滥调里去。连我这篇“精品推荐词”,也不自觉地以诗仙酒仙的名句开头,来以此壮胆,这便是明证。王安忆却神清气朗,

从容不迫,开首用精确明晰的字句,来写一个文学中还没有人这样写过的酒徒。写法似也简单:表面写他能饮善饮,重点在写他“有所不饮”。金圣叹或许会把这种以不饮写饮的“才子文心”归结为“背面敷粉法”的,但从现代心理分析的角度,则可读出“需求/要求/欲望”(need-demand-desire)三元组的辩证。

止于所当止,不单体现在“散席”这样的小场合,更体现在更大的社会语境。王安忆用了两段叙事,一略一详。略写者,是邻省出了假酒案,这段时期酒徒是滴酒不沾。酒徒并不因此而灰头土脸,没精打采。照样骑着他那辆“老坦克”单车上班。传神佳句是:“他并不因为不喝酒而摔跤,也从来没因为喝酒而摔跤。”详写者,是到北方的某市去出差,那里的酒风不佳,劝酒词是“不喝就是瞧不起我”,用他的话来说是“恶形恶状”。酒徒上过一次当以后就坚持不喝,而且不用任何“过敏”、“高血压”之类的理由,不喝就是不喝。食物也不对,味精太多,芡粉太多,弄得连舌头都不干净。精彩的一段是写他出了地界忽叫停车,直奔公路旁一家粥亭,喝下一碗白粥去才真叫神清气爽。

但有所不饮,又不是僵化的教条,或脱离俗世的高士,叙述者又反过来写他的随俗平和,写他以平常心评论各种酒:茅台、五粮液、剑南春,二锅头、郎酒,威士忌、XO,啤酒他也能接受。终于来到了包含人生大秘密的唯一禁忌:黄酒,黄酒他不喝,他说那是做菜用的“料酒”。对他这江浙人士来说,这禁忌颇有点怪了,他不是说酒性乃水土之性,这黄酒不正具备南方的本土性了么。

王安忆设计了挑战者的出场,将这禁忌戏剧化。这新来的年轻的大学生,叙述者说,在北方京城待了四年回来,血气方刚不知深浅,摆明了要扫兴败德,扫的是酒兴,败的是酒德。这后生其实是酒徒的“叠影双身”(double),证据是那准确的斟酒动作惟妙惟肖。这一段老少斗酒,写得酣畅淋漓却又极有进退的分寸,其中某些细节令人莞尔。譬如写那小什么喝得身上热了,摘了濛濛水汽眼镜,脱了外套,只见上身的棉毛衫是穿反了的,后脖子上露着商标。存心犯忌的结果很严重,“我喝三杯白的,你喝三杯黄的”,古越龙山洒了出来,老前辈说:“你干什么,污了我的手。”两手抹了抹衣袖,走了。他从此渐渐退出了酒圈子。而年轻一代的酒风兴起,讲的是个性自由与适心随意,比输赢斗胜负的酒风是古风了。

戏剧化强化了禁忌的悬念,解码便是小说的高潮与终结。王安忆却先铺排了一段淡淡的写意风景,因全篇不用引号,对话、心理全是“自由间接引语”,与叙事打成一片,这段小院风景直好似江南水墨画,全由酒徒眼中心中写出,为末段的老少和解,推心置腹,做足了铺垫。到此时小什么提着四瓶剑南春造访,坐下来对酌酒徒,他的手却是抖的了,“喝酒喝的”。王安忆一点不着急,悬念待解却一再延宕,从容写老小之间似醉非醉,因真情流露而作态,憨态可掬。待到禁忌之谜解开,正是曾经身临欲望

的深渊,生死攸关。事关一位喝酒喝死了的友人,老太婆把什么酒都锁起来了,他到了别人家直奔灶披间喝料酒。这是喝酒里的“下作”了,最后的底线也守不住。这就叫瘾了,没法戒酒,只能戒瘾,戒之法,是喝酒至死。这一段描写惊心动魄,用的却全都是寻常词句。以现代心理分析的话说,叫做“死亡驱力”是也。人之初,基本的吃饱喝足是需求(need)。但还有对大他者的爱的要求(demand),却不易满足,因而产生永远的“这不是我要的那一个”的焦虑。此时由要求减去需求便是欲望(desire),用以填补大他者的爱的缺口。酒便是这类欲望的对象,它的符号幻象功能远胜于其实用功能。王安忆写酒徒狂饮黄酒以求后劲发作,先是失去了味觉,最后将黄酒喝出了料酒味道,一瓶瓶察看,直怀疑买错了品牌,最后才发现这一股泔水味的由来,不在酒而在自己的五脏六腑。欲望的主体异化为欲望的对象,莫此为甚。写喝酒写出人生境界,本有多种写法,王安忆从底线的坚持与崩盘处写入,是为高人一筹。“轻轻将酒杯一撂,两手抹了抹衣袖”,此时此刻是酒徒形象的完成,叙事情节的完成,也是小说艺术的完成。

由酒徒的手,我看到写家的手(“作家是用手来思考的”),如此“准确、简练、镇定”。本文所拟双题的另一题曰“小说写手的艺术控制”,摆明了要向写家的手致敬。王安忆在复旦大学给学生讲过一学期的小说课,其中讲到作家如何将语言与现实的材料,处心积虑,转化为小说的心灵世界,不是靠情感与思想的“数量”,而是靠这两者的“质量”。文字本也是符号幻象,每易成瘾成癖。如何坚持底线,止于所当止,也是生死攸关的吧。于是酒徒与作家,在我眼中,也读成了“叠影双身”。

原载《书城》2006年第1期

## 二 六

### 纪事

第四年授“鲁迅研究”专题课。开始有毕业生在寄来的贺年卡里提到，走“人生长途”时《野草》哲理带给他们的激励。

## 真理、谎言与扯淡

鲁迅的散文诗集《野草》里有连续七篇以“我梦见……”开头的篇章，其中六篇幽深峻峭，阴森郁结，噩梦连连。唯有《立论》这篇，笔锋一转，风清月朗，转出一幅“孺子受教图”：

我梦见自己正在小学校的讲堂上预备作文，向老师请教立论的方法。

“难！”老师从眼镜圈外斜射出眼光来，看着我，说。“我告诉你一件事——

“一家人家生了一个男孩，合家高兴透顶了。满月的时候，抱出来给客人看，——大概自然是想得一点好兆头。

“一个说：‘这孩子将来要发财的。’他于是得到一番感谢。

“一个说：‘这孩子将来要做官的。’他于是收回几句恭维。

“一个说：‘这孩子将来是要死的。’他于是得到一顿大家合力的痛打。

“说要死的必然，说富贵的许谎。但说谎的得好报，说必然的遭打。你……”

“我愿意既不谎人，也不遭打。那么，老师，我得怎么说呢？”

“那么，你得说：‘啊呀！这孩子呵！您瞧！多么……。阿唷！哈哈！Hehe！He，hehehehe！’”

老师提供的言语三元组，其一是真理，其二是谎言，第三项恍兮惚兮，极难命名。鲁迅有时撷取论敌攻讦自己所谓“世故老人”的前半，称之为“世故”，但又说被人看出了“世故”，就已经不够“世故”，可见是极难企及的境界。他有时就用“含含糊糊”或“模模糊糊”等词形容之，并说这“含含糊糊”或“模模糊糊”，在中国既是“作文的秘诀”，也是“做人的秘诀”，究其实还是“瞒和骗”的别名。为了下文讨论方便，吾辈大可不避粗俗，一径称之为“扯淡”或“扯蛋”就是。

“这孩子将来是要死的”诚然是真理，却是“荒谬的真理”，或曰以荒谬为其内核的

真理。你想,千辛万苦,好好的刚把小孩子生下来,造化就判了他死刑,连一次上诉的机会都没有,世界上还有比这更荒唐的事么?死的必然,在东方,这是因为脱离了老子所谓“玄牝之门”“天地根”的结果,于是“天地不仁,以万物为刍狗”。在古希腊来,则是由于始祖亚当的“失乐园”,西哲所谓“原始谬误”带来的历史创伤,乃人类的根本大痛。创巨痛深,有如永恒的诅咒,天大的秘密,大家心照不宣又讳莫如深,岂是随时说得,随处说得?那傻子跑去宣讲真理,却暴露了其中隐含的荒谬内核,被众人合力痛殴,自是活该。

至于“恭喜发财”,属于社会语言学家所谓“沟通的言语”。“沟通的言语”原是一种“空洞言语”,其内容是无须深究的。对这孩子的美好愿景最终能否实现,本就谁也不说不准,谁也不会把你当作算命的“活神仙”一般铁口金牙,兑现与否,秋后找你算账。谁都明白,你这几句“许谎”,只是为了表明对某一社群之核心价值的认同,表明:“我是你们这一伙的。”沟通成功,于是你心安理得,施施然大啖其水煮红鸡蛋,也是应分的事。说到底,许谎者其实是谨守社群规矩的老实人,知书识礼,切切效忠于那支撑着社会共同体的集体幻见。

唯有这“扯淡”最是扯淡,由许多象声词与感叹号组成,东拉西扯一大篇,却又等于什么都没说。扯淡不是撒谎,因为“说谎”是刻意捏造与真实对立的虚假观点,它是一种非常尖锐的行为,说谎者仍然必需关心“真假”之辨,为了创造出有效的谎言,他必须在真理的指引下,精心设计出一套假相。说谎者真心期待听众相信他自己心知为假的事实,在他心中“真假”的分野比说真话者还要严格。“万一不小心说出真话怎么办?”而“扯淡”的“真实性”或“虚假性”并不重要,重要的是其“工具性”,说话者藉由人人都知道的废话,帮他“作事”,为他达成某些特定的目的。扯淡的经典好例,是记者追问伊拉克的“大规模杀伤力武器”到底在哪里,美国防长 Donald Rumsfeld 的一大段“认识论”矩阵:“我们都知道,有些东西是已知知道的,所以我们知道有些东西,是我们知道的。我们也知道,有些东西是已知不知道的,也即是说,我们知道有些东西,是我们不知道的。但与此同时,世上也有些东西已不知道不知道的,也即是我们不知道这些东西,是原来不知道的。”(原文: As we know, there are known knowns. There are things we know we know. We also know there are known unknowns. That is to say there are some things we do not know. But there also unknown unknowns, the ones we don't know we don't know. 这段话不太好译,非得用鲁迅的“直译法”或“硬译法”,方能略略传达美利坚超级扯淡的神韵。)有趣的是,他历数“已知其已知、已知其不知、不知其不知”,偏偏漏了“不知其已知”,即弗洛伊德的“无意识”或“潜意识”是也。

与“撒谎”、“扯淡”相近又大有区别的,是美国俚语里的粗话 bullshit。普林斯顿大

学教授 Harry Frankfurt 的一本小册子 *On Bullshit* (南方朔一径译之为《放屁》), 原书只有薄薄八十页, 去年出版后, 不但蝉联《纽约时报》非小说类畅销书榜首, 也被亚马逊网站评为年度十大好书。这本书貌似惊世骇俗、粗鄙轻浮, 其实却是一本重量级的小书, 他从思想史、语言逻辑及哲学的角度, 严肃分析: “何谓放屁?” “放屁的严格定义为何?” “放屁就是说谎吗?” “放屁与扯淡 (humbug) 又有何不同?” “屁话从何而来?” “我们的社会为何沉浸在屁话之中?”

Harry Frankfurt 认为“在广告、公关以及(等于是广告或公关的)政治领域”里, 最常找到“放屁”的纯粹例证。他认为“放屁”与“扯淡”较接近, 却与“说谎”有非常大的不同, “放屁”者根本不关心真假, 或者说, 他本意并不在于“传播虚假”, 而在于“以假乱真”, 他的焦点是全景而非聚焦的, 他的言语并不基于相信某些事物为真, 也不基于相信某些事物为假, 而是刻意东拉西扯, “放屁”者的陈述缺乏一种在乎事实的关切, 只是为了某些目的企图蒙混过关, 本质上接近“唬弄 (bluff)”。放屁者有时说的全是事实, 但也仍然在放屁。

无独有偶, *On Bullshit* 书中也引述了一段长辈教导小孩子的故事。典出小说《下流故事》(*Dirt Story*), 里头的人物亚瑟·辛普森回忆起他父亲的教诲: “爹被杀的时候我只有七岁, 但我至今结结实实记得他说过的一些事情……他教给我最最要紧的一条是: 放屁混得过去的时候千万别撒谎。”这教诲不但严判“放屁”与“撒谎”的不同, 而且强调了两者的优先次序。老辛普森并非在道德尺度或者是非黑白上认定放屁优于撒谎, 也未必觉得撒谎的有效性一定不如放屁, 某些聪明的谎言还真能唬弄人。也许他是在“蒙混过关”的层面上考虑两者的优先次序, 虽然被逮住的危险几乎相同, 放屁者混过去的频率显然优于撒谎者。众人似乎较能容忍前者, 较少把前者的胡扯看成对个人的冒犯。人们乐于揭穿谎言, 却宁可离放屁者远点。当重点是“混得过去”的时候, 老辛普森的家传智慧强调了“放屁”的策略性, 也就是说, 这是“情境”的要求。放屁者摆荡于真假之间, 比撒谎者更自由, 更有创意, 更能乐在其中而洋洋自得, 以至于世间竟有“放屁老手”(bullshit artist)的雅号。

回到鲁迅, 你会记得他的第一篇文言文小说《怀旧》, 说的也是蒙学私塾上发生的事。秃先生教耀宗如何应付“长毛”, 箠食壶浆, “饭之, 亦可也”, 却不必亲自出面, “顺民”的条子不必急于张贴, 要看时机等等。叙述者小学生对秃先生的一番屁话大为佩服, 说“人谓遍搜芜市, 当以我秃先生为第一智者, 语良不诬。先生能处任何时世, 而使己身无几微之, 故虽自盘古开辟天地后, 代有战争杀伐治乱兴衰, 而仰圣先生一家, 独不殉难而亡, 亦未从贼而死, 绵绵至今, 犹巍然拥皋比为予顽弟子讲七十而从心所欲不逾矩。若由今日天演家言之, 或曰由宗祖之遗传; 顾自我言之, 则非从读书得来, 必不有是。”来自传统文化的智慧, 源远流而且流长, 历史情境造就了如斯滑头。如

果讲真理的是傻子,许谎的是规矩人,放屁者则是无赖,小学生课堂上先生“从眼镜圈外斜射出”的“眼光”是卑贱而淫猥的目光。

《怀旧》的结尾,小学生在梦中惨叫“啊!先生!我下次用功矣。……”与佣人李媪的“长毛砍头”梦同时惊醒。——我终于明白《野草》中为何《立论》会跟那六篇噩梦摆在一起。

原载《鲁迅研究月刊》2006 年第 11 期



# 历史碎片以及中国诗的现代行程

贫瘠年代，诗人何为？（荷尔德林）

讲述“中国诗的现代行程”是一桩不可能的任务。大约一百年前，自从中国人试图用诗歌来表述自己的现代经验，就陷入了由“传统/现代”、“横的移植/纵的继承”、“个人/社会”、“文言/白话”、“自由/格律”等等多重的二元对立之泥沼（近年又加上了“知识分子/民间”、“上半身/下半身”等等更生动的范畴），杀声如雷义旗蔽天，人困马乏举步维艰。这是一个“燃烧的迷津”（朱大可语）<sup>①</sup>，火光熊熊，烽烟四起，却既没有路线图，也没有时间表。依九叶老诗人郑敏的说法：

从胡适的“老鸦”，郭沫若的“女神”到如今中国新诗的近百年的旅途中，虽说新诗从无到有，已有了相当数量的积累和不少诗歌艺术的尝试，但总的说来，作为汉语诗歌，中国新诗仍处在寻找自己的阶段；寻找自己的诗歌人格，诗歌形象，诗歌的汉语特色。新诗已经告别了古典诗歌，走出古典汉语的家族，在不停的流浪中。它不希望自已与几千年的家族血缘有什么联系，更不希望形体、五官上与家族成员有什么遗传上的相似。胡适曾将这类遗传联系比做“缠脚时代的血腥气”（见《尝试集》四版自序）。新诗已走出传统，它已完全背叛自己的汉诗大家族的诗歌语言与精神的约束，它奔向西方，接受西方的诗歌标准。回顾这近百年的新诗的足迹，我们发现它到过下列几个世界诗歌圣地：第一站是美国，那里它采集了美国意象主义；第二站是伦敦，它采集了浪漫主义；第三站是巴黎，它采集了象征主义；第四站是柏林，它采集了歌德、里尔克。至此，在短短约30年（1920—1950）内新诗匆匆走过西方19、20两世纪的主要流派：浪漫主义，象征主义，意象主义。（中略）世界诗歌的几百年的路，我们在几十年间就都飞驰了一遍。但我们还是不清楚中国新诗究竟向哪里走？究竟是什么样的形态？有什么汉语文化的特点，有什么不同于西方诗歌之处？<sup>②</sup>

可从另一个角度来看，古老诗国遭逢三千年未遇之大变局，进入一个“非诗”的时代，仍然执迷不悟要继续写诗；在战争、革命、流亡和商潮滚滚中，课虚无以责有，叩寂寞而求音，凝聚诗思，锤炼诗质，研磨诗形；期间累积的历史创伤经验，难道不是比小说、散文等文类领域更尖锐地呈现了复杂的现代性追求、焦虑和僵局么？近现代中国的抒情主体、隐喻和象征秩序、诗歌话语系统，不正是在这反复解构和重建的历史折

腾中,提供了最丰富的反思资源么?

—

中国诗的现代行程,依据不同的命名与定义,产生不同的“讲法”。

“新诗”自然是一个沿用已久的命名。19世纪末的“诗界革命”,黄遵宪倡“新派诗”,意在内容上的“入境”之诗、“为我之诗”,梁启超心目中的新诗,重点在“新意境”和“新语句”,均未在文类意义上创制“新诗”概念。胡适早期把自己的实验直呼为“白话诗”:“诸君莫笑白话诗,胜似南社一百集。”<sup>③</sup>到1919年,他以《谈新诗》一文,论证白话新诗的产生是“诗体大解放”的必然趋势,提出必须“推翻词调曲谱的种种束缚;不拘格律,不拘平仄,不拘长短;有什么题目,做什么诗;诗该怎么做,就怎么做”,从而重新命名了“白话诗”,确立了现代诗歌的文类机制。朱自清甚至认为这篇文章是“诗的创造与批评的金科玉律”,是一个理论纲领<sup>④</sup>。后来陆续有“现代诗”或“纯诗”的命名,但都不能动摇金科玉律的权威地位。究其实,“新诗”这一概念以最能从外观形体作判别的特征,明快地与“旧诗”一刀两断,鲜明体现了“现代”不仅是时间标志而且是价值判断的历史冲动。当年朱自清曾说到“新诗”的兴旺靠的是它的“时式”,并引闻一多的讥讽说,“新是作时髦解的”!早已一语道尽这一命名一百年颠扑不破、最根本的内涵。

从这个命名出发,“新诗”的行程伴随着“旧诗”的幽灵性在场而展开,以欧美现代主义诗歌和中国古典诗歌(余光中所谓“巴黎和长安”)这两个参照系,划出自己的轨迹。如本文开篇所引郑敏的讲法,便是出门流浪风驰电掣周游列国,到头来找不到自己,对外贸易顺差逆差的算法。北岛的讲法是金属纪年法,而且是退化论的,说20世纪(尤其是上半叶)是人类诗歌历史的黄金时代,接着是白银时代,如今呢,大概是破铜烂铁的时代了<sup>⑤</sup>。也有用中国古典诗歌来类比的,说40年代之前是唐诗,兴象万千;80年代以来是宋词,曲折幽微;到了21世纪变成元曲小令,轻俏艳俗。这些都是诗人们精警的譬喻,各开生面;但学术界的通行讲法却又大体相同。一般都以胡适的《尝试集》为开端,也有极少数上溯到梁启超、黄遵宪乃至龚自珍的,但顺流而下,都会接续朱自清《中国新文学大系·诗歌集·序言》的讲法,自由诗派、格律诗派、象征诗派,串起一个线性发展的链条。特别爱用的是有机物生长的三阶段模式,生根萌芽期、抽枝展叶期、开花结果期(通常将花果凋零期略过不提)。但“新诗”的命名以及相关诗史的叙述法,终于面临挑战。

## 二

1997年,王光明等学者提出了“现代汉语诗歌”(简称“现代汉诗”)的新命名<sup>⑥</sup>。他们认为,“无论从理论和实践上看,‘新诗’这一名目都过于浮泛,只能是中国诗歌寻求现代性过程中一个临时性的、权宜性的概念”,已经无法用以有效地指称20世纪以及未来仍然在进行和生长的汉语诗歌。因此,必须从诗歌的本体要求和现代汉语的特质出发,找寻一个新的命名,其丰富内涵和弹性活力,能够真正反映“以现代经验、现代汉语、诗歌本体要求三者良性互动,创造自己的象征体系和文类秩序,体现对中国伟大诗歌传统的伸延和拓展”的现代诗歌<sup>⑦</sup>。此后,“现代汉语诗歌”的概念得到了越来越多的诗人和学者的认同与响应。

不难看出,“现代汉诗”概念仍然是现代性焦虑的产物,但重点落在美学与语言等“内在于诗歌”的层面,以厘清“新”与“旧”那外部僵硬而又含混暧昧的对立。新的命名既然得以确立,学者乘胜进击,藉此重述百年诗史,其要略大致如下:

(一)起自晚清“诗界革命”,至“五四”前后的“新诗”运动,乃古典诗歌体制的破坏阶段,或曰诗歌语言与体式的解放阶段。一是将诗歌写作卷入了现代民族-国家建构的有机组成部分,二是突破了诗歌千年来在封闭的语言形式里自我循环的格局,把诗歌引向长期淡忘的口语资源和陌生的西方语言形式资源。然而在这诗体解散的阶段,也创下了后来不断浪漫化和简约化的“起源神话”,无视其中蕴含的负面因素。一方面以深受宋诗派影响的“作诗如作文”,混淆了诗歌与散文在语言(尤其在“语法”)运用的界限,虽有助于推动白话文运动,却无益于诗歌文类的建设。另一方面,如郭沫若的《女神》及其诗歌主张,“自我表现”的精神和“自由诗”的形式几乎成了判断“新诗”的两大指标,这一阶段诗歌现代化的多重可能性和丰富形态都被狭窄化了。

(二)从20世纪20年代到40年代,被定为现代汉语诗歌的建设阶段。一方面承接了前一代诗人反叛古典传统的“新”诗理想,继续从西方诗歌中寻求革新和建设的资源;另一方面,迥异于前一代诗人努力把诗写得像(传统)诗,这一代诗人比较关注诗歌特殊的言说方式,认为诗不是情感的泛滥而是对情感的驾驭,应有艺术的自觉,有形式和诗意的尊严。从被朱自清命名为“格律诗派”的闻一多、徐志摩,到后来卞之琳注重诗的“说话的调子”,冯至对西方十四行诗的转化,林庚九言诗的实验,吴星华对“稳定的形式结构”的追求,都具体到诗歌建行建节的形式探索,从而深化了“音组”或节奏作为现代汉语诗歌的灵魂的认识。与形式秩序的探索同步的,是现代“诗质”的寻求。从鲁迅的《野草》和李金发的《弃妇》为代表的象征派诗,到戴望舒、何

其芳、卞之琳、艾青、冯至、穆旦等人的诗歌,以中国的抒情传统与西方非个人化的现代主义诗学对话,通过矛盾分裂的“自我”的探寻,“现实、象征、玄学的综合”,展示了诗歌既介入时代又超越时代的可能性。

这一阶段极大地丰富了“五四”新诗的艺术表现力,也修正了“五四”时期形成的诗歌观念和阅读成规。“诗形”和“诗质”两个向度的自觉探寻,“体现了现代经验、现代汉语、诗歌文类三者的互动”。但同时因为承接“五四”而来,内容的考虑始终优先于艺术的斟酌,更因革命和战争而变本加厉。另一方面,“诗形”和“诗质”不是兼顾的,而是分开的,甚至是对立的,其间的辩证关系被不同程度地忽略了。

(三) 20 世纪 50 年代至 80 年代,称为现代汉语诗歌的分化阶段或多元探索阶段。“两岸三地”的意识形态分裂与地缘政治学是这分化发展的根本原因。大陆的诗歌创作以诗与意识形态的纠缠迎拒为特色。“新诗要在古典诗歌和民歌的基础上发展”作为意识形态指令下达,一笔勾销了前两个阶段的现代汉诗探索,诗歌僵化为“毛文体”的韵语部分。台湾的诗歌处于现代主义与本土主义的张力场中。早期《现代诗》、《创世纪》诗人群强调“横的移植”和“知性”的运用,多少忽略了汉语诗歌的观物立场和语言特点,形式实验笔走偏锋。及后《文学杂志》、《蓝星》的新古典主义出来平衡,自觉面对离散空间中人的命运、探索空间的阻隔和“时间之伤”中的个人经验和象征体系。香港诗歌展现了现代都市边缘经验的书写和想象,比较注意内容与技巧的现代性,汉语现代化中的语言混杂性得到了充分体现。

从 80 年代中期开始,“两岸三地”的诗歌在开放和解严的后冷战年代,有了越来越多的交流对话互参互动的机会,但分化期并没有过去,而是变得更加内在化了。面对后现代社会的种种解构力量,面对书写方式、传播方式的革命,不知该用何种语言策略和形式结构,才能把日益支离破碎的经验凝聚为一个有意义的文本。时至今日,现代汉语诗歌仍是站在历史的交叉小径上展望未来<sup>⑧</sup>。

### 三

“现代汉语诗歌”新定义的确立,现代汉诗百年演变的重新叙述,应为世纪之交中国现代文学研究的重大的学术成果。以“现代汉语诗歌”理念梳理百年诗史,时间上由晚清讲到 21 世纪,空间上覆盖“两岸三地”的诗歌版图,紧扣“现代汉语”、“诗歌文类本体”为其核心理论线索,阔视宏瞻而体大虑周,当然不会像上节的概述那么简单。其中“三阶段”的文学史分期,立论审慎而灵活,尤其警惕线性进化的叙述陷阱,但不免预设了“现代汉诗”理想的“未来完成态”,在那虚拟的立足点回眸,看所有的诗歌

写作百川归海地奔此而来。诚然,文学史叙述与一般历史叙述无异,仍然是“胜利者的叙述”,它非常严肃,绝不像稗官野史那样插科打诨讲笑话。它不讲述岔道和死胡同,不讲述未曾实现的可能性,不讲述随风而散的历史碎片,尽管“碎片”才是现代历史的真理与真相。正如一般“完整”的论述,难免引发一种学术好奇,令人关心的不是它讲述了什么,而是不能讲进去的是什么。

就让我们从碎片入手。先来看看启功 1978 年六十六岁时写的一首《自撰墓志铭》:

中学生,副教授。博不精,专不透。名虽扬,实不够。高不成,低不就。瘫趋左,派曾右。面微圆,皮欠厚。妻已亡,并无后。丧虽新,病照旧。六十六,非不寿。八宝山,渐相凑。计平生,谥曰陋。身与名,一齐臭。<sup>⑨</sup>

这是一首非常复杂的诗。首先,“自撰墓志铭”既来自“中国抒情传统”,同时也是欧美老外习俗。有的是怕别人乱写,信口雌黄褒贬不当,不如自己事先动手。有的则直面死亡,“先期到死”,与死神开玩笑,一显其清旷豁达胸襟<sup>⑩</sup>。其次,从学历、职称、成就到婚姻、子嗣到身体状况到最终评价,传统墓志铭中应该有的内容,以戏仿变形的方式,用这区区七十二字涵括之。再次,口语(“高不成,低不就”、“一齐臭”)、文言(“无后”、“寿”、“谥曰陋”)以及当代典故(“中学生,副教授”、“派曾右”、“八宝山”),天衣无缝地纳入了最简单的三字韵语形式之中。参考本雅明评论波德莱尔的说法:“现代性与古代性最深层的姻缘关系在一个瞬间被照亮了”,在波德莱尔那里,是“一个大城市的衰退中”,而在启功这里,是“身与名”的双重死亡。

在我看来,这是一首现代人用现代汉语表述现代经验的中国诗,理应与北岛的《履历》和于坚的《0 档案》并置参读。问题在于,现代中国文学史,当代中国新诗史,现代汉诗百年史,无论教材还是课堂,学术会议还是期刊论文,科研课题申报还是研究生指导,压根儿都不会讲到这首诗或类似的诗。理由再明显不过,凭它的外观形式,一早就已经被排除出“新文学”的范围之外了。何况是在传统诗学也不入流的“打油诗”?

所谓“历史的碎片”,不是因为其量少,恰恰是因为其量大,因为其巨量的偶然散布和堆积。启功坚持称自己这些诗不是诗,而是油腔滑调的打油诗,却也写了 600 首之多<sup>⑪</sup>。程千帆以“伟辞自滑稽”评论聂绀弩的《散宜生诗》,聂解说道:“滑稽者,打油也。”还说,“做诗不打油,那是自找罪受。”邵燕祥主编《当代打油诗丛书》,《聂绀弩卷》收诗 114 题 160 首;《高旅卷》、《唐大郎卷》、《荒芜卷》均从他们上千首遗诗中选出;丛书还收了黄苗子、杨宪益、廖冰兄、胡遐之、熊鉴、李汝伦、何永沂等人的打油诗集,蔚为大观。依邵燕祥《丛书·弁言》所言:“当代诗词作者何啻千百,其中不憚自称打油

诗人的作者虽是少数,但绝对数字说出来也会惊人。”<sup>⑫</sup>“恨不题天诗万首”(聂绀弩句)——量的巨大,说明了一种诗体的顽强存在,要求得到一种文学史的解释。

#### 四

姜涛在他的《尝试集》及“早期新诗”的研究中,揭示了一个为文学史叙述所忽略的现象:胡适在1916年7月到归国前不到一年时间,日记上所载诗作近五十首(超过了前五年的总和),其中有大量的白话打油诗或“游戏诗”,一共有18首左右,占此一期间创作总数的三分之一还多,但《尝试集》中一首未录,也没有在《新青年》和《留美学生季报》上发表<sup>⑬</sup>。他指出:在“新诗形象”的塑造中,“打油诗”或“打油气”是最早被压抑或纯净化掉了的成分。

胡适的第一首白话诗,是1916年7月22日的《答梅觐庄——白话诗》,长诗打油,嬉笑顽皮,展现了白话的劲健活力,它本身就“一半是朋友游戏,一半是有意试做白话诗”<sup>⑭</sup>。“游戏”与“实验”合而为一。在此之前,胡适还收到杨杏佛、赵元任两首以《科学》杂志催稿为题的白话打油诗,因赞叹道:“此诗胜《南社》所刻诸名士诗多多矣。”<sup>⑮</sup>“打油诗”是白话诗“实地实验”的起点,同一时期齐来大写特写的人士颇多,除杨、赵两位,还吸引了陈衡哲、胡明复,甚至连反对用白话写诗的任鸿隽也来参加。任鸿隽跟胡适“朋友游戏”诗来诗往,预言胡适未来的《尝试集》:“一集打油诗百首,先生合受榨机名。”但这预言落空了,《尝试集》中,“无论是抒发个人感受,表露文学观点,还是营造含蓄诗境,处理历史事件,却都基本上摒除了‘打油气’,打油诗一首未录。”<sup>⑯</sup>

其实胡适本人对打油诗情有独钟,说:“此等诗亦文学史上一种实地实验也,游戏云乎哉?”<sup>⑰</sup>除了“游戏”和“实验”,胡适还很重视其中感应时事风俗的“嘲讽的诙谐”。当任鸿隽来信说他的《答梅觐庄——白话诗》完全失败,他奋力争辩,说:“此诗乃是西方所谓 Satire 者,乃是嬉笑怒骂的文章。”<sup>⑱</sup>然而为了“新文学运动”圣明、雅正、严苛的立场,“打油气”、“打油诗”所蕴含的“狂欢节活力”,不得已被预先剔除了。姜涛指出了这里的历史悖论:“为了‘白话’的接受,‘打油诗’不得不自觉或不自觉地排斥;为了‘诗体解放’的想象,新诗发生学中特殊的(也是非法的)活力,不得已被抑制。”<sup>⑲</sup>王德威所说的“被压抑的现代性”,在新文学运动的初期,不但压抑“晚清”,一早也施行了自我压抑<sup>⑳</sup>。

由此,或许可以回望晚清黄遵宪“诗界革命”的现代性。论者每以“我手写我口,古岂能拘牵”、“旧风格含新意境”、“吟到中华以外天”三事说之,从而归并入新文学运动严肃主流作为先声。莫若钱锺书《谈艺录》对黄遵宪诗的评价,贬多于褒,更能反

证其不入“同光体”雅正法眼的偏执：“近人论诗界维新，必推黄公度。《人境庐诗》奇才大句，自为作手。五古议论纵横，近随园、瓠北；歌行则铺比翻腾处似舒铁云；七绝则龚定庵。取径实不甚高，语工而格卑；佻气尚存，每成俗艳。尹师鲁论王胜之文曰：‘贍而不流’，公度其不免于流者乎？”后于补订本中复将乾嘉时期以至清末多位诗人与黄遵宪比较并作分析，肯定了黄诗乃“霸才健笔”、“超群出类”、“道广用宏”，补充、发挥前文“奇才大句，自为作手”，同时又指出黄遵宪早年受乾嘉诗风的影响，“不矜格调”，虽后来“学养大进”，“而习气犹余，熟处难忘”。分析较前文为全面、客观，但仍未改变“俗艳”、“格卑”的观点，论据主要是黄遵宪删除、却被后人辑入《人境庐集外诗》的早年作品，观之“则知公度入手取径”，贬其取径未高，“失之甜俗”。换言之，有“打油气”。钱锺书以其沿波讨源，穷搜博考的“谈艺”功底，找出诗人创作的“脚跟”所在，指陈得失，所谓“擘肌分理，取心析骨”，以敏锐的识力揭示了晚清诗风中“被压抑的现代性”。

折回头，再看鲁迅文体拉杂的象征派散文诗集《野草》中，有一首标名为“拟古的新打油诗”的《我的失恋》。据鲁迅自己的解说，“是看见当时‘阿呀阿唷，我要死了’之类的失恋诗盛行，故意做一首用‘由她去罢’收场的东西，开开玩笑的。”<sup>②</sup>这里鲁迅似乎反《尝试集》删诗之道而行之，用打油诗来戏仿当年风头正健的浪漫抒情白话新诗。一面是幽暗深邃奇崛的象征派散文诗（由“唉，火的冰/唉唉，火的冰的人”这样稚嫩的白话诗脱胎换骨而来），一面是嬉皮笑脸的游戏文章，两头夹击，大有深意焉。鲁迅所做的“旧体诗”中近乎打油的莫过于那首知名的《自嘲》“运交华盖欲何求，未敢翻身已碰头。破帽遮颜过闹市，漏船载酒泛中流。横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛。躲进小楼成一统，管他冬夏与春秋。”此外还有与杂文融为一体的《公民科歌》等等。若是再推一步，杂文不正是一种“打油散文”么？而《故事新编》（鲁迅一直自责并自炫其中的“油滑”）不正是一种“打油体历史小说”么？中国现代文学自始就拿这两类作品不知怎么办才好，找不到安放的空间，恰恰反证了其中蠢动的异质性。

## 五

像“拾荒者”一样掇拾诗史碎片，不是为了装配它们，而是为了展示它们。不是为了“补正史之遗”，不是为了扩大中国现代诗歌的研究版图，如近年来呼声甚高的现代诗歌史“收编旧体诗词”论，也不是为现代中国诗歌重新命名与定义，取已有的命名和定义而代之，更不是为诗人诗作在文学史上大规模平反，而是要在燃烧的迷津中巡访交叉小径一探湮灭的踪迹，揭示即使在形式最不“现代”的诗歌写作中的现代经验。

因为,“不是总体投射于碎片,而是碎片为总体保存了道路”(本雅明语)。

所谓现代是这样的一个时代,“一切坚固的东西都烟消云散了”,马克思指出,这不光是指物质生产的流动化,而且是指用于确定人们身份认同的象征秩序的分崩离析。“我不知道,风是在哪一个方向吹。我是在梦里,黯淡是梦的光辉。”当年茅盾肯定徐志摩这首诗形式上的整齐美观,同时抱怨它内容上的苍白<sup>②</sup>。如今我们已经能够从贫乏中读出(或读进)历史内容的丰富。在一个明暗颠倒的历史幻觉中,诗人(现代抒情主体)与历史风向的“认识论关系”是否定的。肯定的幻觉也经常出现,40年代七月派诗人罗洛有诗云“我知道风的方向,风打从冬天走向春天,我知道风的方向,我们和风正走着同一的道路啊!”<sup>③</sup>这位未来的“胡风分子”真的知道历史风向吹往何方吗?正因为 we 和风同路,我们无从判断它的方向。这一切都使我们想起本雅明的历史哲学论纲,“历史天使可以描绘成这个样子。他回头看着过去,在我们看来是一连串事件的地方,他看到的只是一整场灾难。这场灾难不断把新的废墟堆到旧的废墟上,然后把这一切抛在他的脚下。天使本想留下来,唤醒死者,把碎片弥合起来。但一阵大风从天堂吹来;大风猛烈地吹到它的翅膀上,他再也无法把它们合拢起来。大风势不可挡,推送他飞向他背朝着的未来,而他所面对着的那堵断壁残垣则拔地而起,挺立参天。这大风是我们称之为进步的力量。”<sup>④</sup>进步的大风狂吹,历史的天使无法停下来,唤醒死者,弥合碎片,中国诗的现代行程,亦当作如是观。前些天,我所认识的一位年轻诗人,参加了反全球化的街头示威游行,挨了警察的胡椒喷雾和高压水炮。她在她的网志(blog)上写道:“我也害怕冲突。而我这种小羊,会不知不觉走到被水炮射被警棍扑的所谓前线,只是因为我们的不肯退后,而非因为我们前进。由是足证,世界是后退着。而我们缺乏想象力,因为我们不了解历史。”<sup>⑤</sup>通常我们把这种不知进退的人叫做——诗人。

2006年1月

原载《人文中国学报》总第12期,2006年

① 朱大可《燃烧的迷津》:“迷津事物或迷津空间,隐匿了大量的死路和迂道、大量的危难与死亡,以及大量的秘密价值和生命契机。迷津是多种统计单位的人(个体、团体、种族和人类)所必须经历的关隘和门,使生命获得无限众多的前景。……那些曾经同迷津搏斗并且被打败的人,他们的经验写在诗句里,像分布在岔口的死亡标记和箴言,使来者得以规避。”

[http://news3.xinhuanet.com/book/2003-03/06/content\\_762253.htm](http://news3.xinhuanet.com/book/2003-03/06/content_762253.htm)。

② 郑敏:《新诗百年探索与后新诗潮》,载《文学评论》。



- ③ 胡适：《答梅觐庄——白话诗》，见《胡适文存》。
- ④ 朱自清：《新诗》，见《朱自清全集》，卷四，江苏教育出版社，1990年，第210页。
- ⑤ 北岛：《时间的玫瑰·后记》，中国文史出版社，2005年，第323页。
- ⑥ 王光明：《现代汉诗：“新诗的再体认”》，以及周晓风：《现代汉语与现代新诗——试论现代汉语诗歌审美符号的特殊性》，均见“现代汉诗百年演变”课题组编：《现代汉诗：反思与求索——1997年武夷山现代汉诗国际学术研讨会论文汇编》，作家出版社，1998年。按：“现代汉诗”一词的出现要早得多，事实上1991年创刊的一本民间诗刊就以《现代汉诗》为刊名，先后在北京、深圳、杭州、上海发行。奚密和臧棣都直接用过“现代汉诗”的概念（见奚密：《从边缘出发》，广东人民出版社，2000年；以及臧棣：《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》，载《文艺争鸣》1996年第1期）。但系统论证必须以“现代汉语诗歌”的命名取“新诗”而代之，当以这次会议上的论述为发轫之举。
- ⑦ “现代汉诗百年演变”课题组编：《现代汉诗：反思与求索——1997年武夷山现代汉诗国际学术研讨会论文汇编》，作家出版社，1998年。
- ⑧ 王光明：《现代汉诗的百年演变》，河北人民出版社，2003年。
- ⑨ 黄苗子看了，建议末四句改为“计平生，谥曰逗（北京话：您这个人真逗！）。老九嘛，争（怎么）不臭。”启功大笑，连说“改不得改不得”。见黄苗子：《逐风飞去的益友——记启功先生》，香港《明报月刊》2005年第四十卷第十二期，第127页。
- ⑩ 《唐语林》载，裴度自为墓志铭曰：“裴子为子之道，备存乎家牒；为臣之道，备存乎国史。”杜牧的有“嗟尔小子，亦克厥修”句子，白居易、颜真卿等的墓志铭也都是自撰。如王绩《自撰墓志铭》同样充满了自我贬抑的否定句式：“王绩者，有父母，无朋友，自为之字曰无功焉。人或问之，箕踞不对，盖以有道于己，无功于时也。不读书，自达理。不知荣辱，不计利害。起家以禄位，历数职而进一阶。才高位下，免责而已。天子不知，公卿不识。四五十，而无闻焉。于是退归，以酒德游于乡里。往往卖卜，时时著书。行若无所之，坐若无所据。乡人未有达其意也。尝耕东皋，号东皋子。身死之日，自为铭焉。曰：有唐逸人，太原王绩。若顽若愚，似骄似激。院止三迳，堂唯四壁。不知节制，焉有亲戚。以生为附赘悬疣，以死为决疣溃痛。无思无虑，何去何从？垄头刻石，马鬣裁封。哀哀孝子，空对长空。”欧美文人就简洁多了，如萧伯纳：“我早就知道无论我活多久，这种事情一定会发生。”海明威：“怨我不起来了！”
- ⑪ 近十几年来出版了《启功韵语》、《启功絮语》、《启功赘语》三部诗集，后由中华书局又将这三部诗集汇集成《启功丛稿·诗词卷》，共收入近600首作品。“乘客纷纷一字排，巴头探脑费疑猜。东西南北车多少，不靠咱们这站台。坐不上，我活该。愿知究竟几时来。有人说得真精确，零点之前总会来。”（《鹧鸪天八首·乘公共汽车》之一）在已出版的三本诗集中，这样的诗不少。虽然得到的意见“一般都是在照例夸奖之中，微露有油腔滑调之憾”，但这种作风好像并没有收敛。“但这册中的风格较前册每下愈况，像《赌赢歌》等，实与‘数来宝’同调，比起从前用俚语入诗词，其俗更加数倍。”“这些语言，可以美其名曰‘诗’。比较恰当，实应算是‘胡说’。我们族人在古代曾被广义地称为‘胡人’，那么胡人后裔所说，当然不愧为胡说。”

即使特别优待称之为诗,也只是胡说的诗。”(《启功絮语·自序》)

- ⑫ 邵燕祥:《当代打油诗丛书·弁言》,见《夜读札记》,广东人民出版社,2001年。
- ⑬ 姜涛:《〈尝试集〉与胡适对“新诗形象”的塑造》,载《人文中国学报》第9期,香港中华书局,2002年,第149—179页。
- ⑭ 胡适:《尝试集·自序》,亚东图书馆,1920年,第31页。
- ⑮ 胡适:《藏晖室札记》,13卷23则,亚东图书馆,1939年,第944页。
- ⑯ 姜涛:《〈尝试集〉与胡适对“新诗形象”的塑造》,载《人文中国学报》第9期,香港中华书局,2002年,第164页。
- ⑰ 胡适:《藏晖室札记》,13卷23则,亚东图书馆,1939年,第944页。
- ⑱ 胡适:《藏晖室札记》,14卷4则,亚东图书馆,1939年,第986页。
- ⑲ 姜涛:《〈尝试集〉与胡适对“新诗形象”的塑造》,载《人文中国学报》第9期,香港中华书局,2002年,第167页。
- ㉔ 王德威:《被压抑的现代性——晚清小说新论》,宋伟杰译,北京大学出版社,2005年。
- ㉕ 鲁迅:《三闲集·我和〈语丝〉的始终》。这首诗非同小可,惹出了中国报刊史上的一桩公案:初投北京《晨报副刊》,被该报代理总编辑刘勉己排印时抽去,副刊编辑孙伏园愤而辞职,与鲁迅、周作人、林语堂等人另创《语丝》周刊,开创了20年代随意而谈的“语丝文体”。这也证明了“打油诗”(即使是“新打油诗”)是很容易被现代报刊为了“雅正”而抽去的。
- ㉖ 茅盾:《徐志摩论》,载《现代》第2卷第4期。
- ㉗ 罗洛:《我知道风的方向》,见《白色花》,人民文学出版社,1981年,第324页。
- ㉘ 本雅明:《历史哲学论纲》,见陈永国、马海良编:《本雅明文选》,中国社会科学出版社,1999年,第408页。
- ㉙ <http://rhetoricalpain.blogspot.com/>。

## 二 七

### 纪事

五月,到北京大学作“鲁迅八讲”,与钱理群、陈平原、王德厚、尾崎文昭同台切磋。

## 陈冠中《香港三部曲》导读

香港的故事,为什么这么难说?

如今说到香港,都爱一上来,先引一句也斯的大哉问:“香港的故事,为什么这么难说?”是啊,“香港的故事为什么这么难说?”

也斯本人的解释,是因为香港的故事讲来讲去,都会讲成上海的故事、伦敦的故事、布拉格的故事,总之,别人的故事,他者的故事。反过来,你讲别的城市的故事,讲着讲着不知不觉又会讲成香港的故事。在这样的兜圈子鬼打墙中,也斯说,到头来,我们唯一可以肯定的,是那些不同的故事,不一定告诉我们关于香港的事,而是告诉了我们那个说故事的人,告诉了我们他站在什么位置说话。也斯的意思是,有太多的宏大的声音,代替我们把故事说了去,弄得我们反而没什么好说了。你当然明白,这个“我们”,也是一种“位置”。

陈冠中的说法有点不同,根据他在上海、香港、台北三城市生活多年的体会,他说,台北常被“误读”,上海正在膨胀,香港的故事反而比较好说。因为香港常被“抽读”,香港是个隐喻。香港被“隐喻”掉了,隐喻就是去芜杂,略细节,滤噪音,失记忆。就像中环的都市风景线,所谓地标,鲜明简约,隐喻能讲成一个动听的故事,口口相传。于是连香港人都一起跟着大伙儿,口齿伶俐地,去说一个你我心目中的香港故事。何况,这个故事也已经讲完,现在只剩下了重复和重复。你当然明白,陈冠中他说的是反话。

正话呢,正话是这么说的:香港的故事之所以难讲,是因为对这一代人来说,香港根本就“什么也没有发生”,——城市无故事。这里的要害正是“这一代人”。战后五十年,相对于海峡两岸的金戈铁马,斗争清算、饥荒、浩劫或戒严和白色恐怖,真叫做平安无事,没灾没难。这种日子,属于童话里静止式的结局:“从此过着快乐和幸福的生活”,通常不加细述;或古典说部里的“一夜无话”,惊堂木一拍,表过不提。若依俄

罗斯伟大的小说传统,智慧须从“受难”中升华,香港五十年,“什么也没有发生”,会有“香港的智慧”吗?很难吧。恐怕也不会有“英雄”,不会有“崇高”,——这些“故事”里必不可缺的元素,在香港一律阙如。

话说到这种地步,你会问,那为什么陈冠中还写小说,还把它叫作《香港三部曲》(尽管是出版社老编所赐)?这就见出小说家的智慧和野心了,偏偏要来讲一个“什么也没有发生”的,没有故事的故事。以“没有故事”为香港的故事,这难免也是一个“隐喻”,以偏概全,有所失忆,但陈冠中相信,在这一代的事里,正正存有着“空的智慧”。

### 一个沙滩就只是一个沙滩

三部曲包括两个短篇和一个中篇,写作时间横跨二十五年。第一个故事写于1978年,取了个颇为“新文艺腔”的标题:《太阳膏的梦》。搁在二十年后第二部曲里的主角张得志嘴里,会说这标题有点“酸的馒头”(sentimental)。“太阳膏”如今都老老实实的唤作“防晒油”,一点诗意都没有。当年太阳膏风靡香港,非劳苦大众而又古铜色,就成了时尚,代表活泼、健康、户外活动和闲暇。太阳膏有很多种,于是你拥有了爱晒成什么颜色就晒成什么颜色的自由。叙述者宋家聪此时却煞风景地,加插一大段有关皮肤癌的科研资讯。这反讽的笔调令你意识到这故事未必那么“酸的馒头”。沙滩的名字是浅水湾,原就与新文艺腔有不解之缘(张爱玲的《倾城之恋》、依达的言情小说)。如今却同时拥挤着“贵族的无能和平民的愚蠢”,以及一些“无用的资讯”:“我知道浅水湾有六个浮台、三个瞭望台、一百四十个垃圾桶;我知道共有二十八名救生员,假日更增至三十八名;熟客们说,今年的海滩较以往肮脏;管理员说,今年的泳客较往年多了百分之八十,端午节一天内就有十万人。”当然,还有泳装品牌、沙滩便装、汽车型号、游艇故障排除法等等。还有陈冠中最拿手的,人群的社会学分类:大只佬、同性恋、比基尼女性。

传奇褪色,资讯登场。卡夫卡笔下那位躺在床上无所事事的主角,经历了嬉皮、乐与怒、禅、大麻、瑜伽、冥想等等60年代的洗礼,如今来到了沙滩上。同样有两套逻辑可以选择:成就趋向或快乐趋向,商品规律或人文规律,为将来耕耘或为现在而生活。二世祖宋家聪义无反顾,选择了后者。选择后者意味着死亡,小说家以麻省干线上的车毁人亡安排了这位叙述者的结局。其实也不必如此激烈,另一位叙述者有点突兀地出现,展示了从嬉皮向优皮转化的可能性,与正在经济起飞的香港现实“妥协”。跟着前反战分子如今的大公司部门经理,放工后一同去酒吧度快乐时光,当然也会去沙滩晒太阳。所以,“一个沙滩就只是一个沙滩”,没有那么多的“酸的馒头”。同义反复的句子,空洞无物,在结尾处又出现了一次。

### 保留干净离场的自由

第二部曲的故事写于1999年,背景安排在1984年夏天至1998年“香港回归中国一周年那天”。这一头一尾的时间对香港来说都是非同小可的历史标记,正与《什么都没有发生》的标题构成对照。叙述者张得志何许人也?一个“专业经理人”,这类人包括投资基金的经纪、银行管信贷的、做股票承包的、投资银行家、会计师、律师、建筑师、财务分析师、各种专业经理。书中有一大段以复数第一人称“我们”而作的自我界定,振振有词,端的是掷地有声:

我们懂英文,会写字,懂得看资产负债表,可以在电脑上写营运计划,理解什么是内部回报率。我们看合约时会去看细文。

商人、生意人,古已有之。我们这样的人,才真是现代的产物。古代读书人,包括绍兴师爷,都是为朝廷服务,是官本位,而我们是寄生在资本里,是商本位,但本身不是商人,是帮商人忙的人。

我们都是第二把手。

香港盛产我们这样的人,构成香港的比较优势,它的繁荣安定。

我们喜欢按游戏规则做事,但随时可以破例。

我们用理性去帮公司达成目标:赚钱、占有市场、建立品牌、合并收购、上市,不管是用什么手段。

我们不会被一些非理性的感情、喜恶、价值、对错好坏所牵制。

我们都是国际资本在香港的雇佣兵。

陈冠中以这样一个叙述者去讲述香港故事,无疑抓住了我们时代的要害。经纪人作为一种“消失的中介”,见证了全球化资本最肆无忌惮的越界行为,伟大的进军。在这进军中,香港才成为香港。小说中最吸引读者的,或许是张得志与大陆女子沈英洁那藕断丝连的“香港的情与爱”;但在我读来,最怵目惊心而又津津有味的,难道不正是这批“国际资本的雇佣兵”在非洲、印度、中国大陆、台湾、泰国乃至加拿大的横冲直撞么?香港的故事,不正是由这些在他者的大地上展开的“项目”构成的么?张得志的“导师”、资深经纪、英国人托图、享乐主义者和机会主义者,其“智慧语录”凝聚了资本的逻辑与哲学:“专业:绝对不能没有游戏规则”、“忘掉那些规则,否则你哪里都去不了”、“永远不要爱上自己的项目”。如果说有什么“空的智慧”的话,正须于托图语录中翻寻。

古罗马著名统帅恺撒西元前四十七年率部在小亚细亚吉拉城一举击溃帕尔纳凯斯的军队。整个战役只用了五天时间。恺撒写信给罗马元老院报捷时只用了三个音节简练、音响铿锵的拉丁词:Veni, vidi, vici。翻译成中文,就是:我来了,我看见了,

我征服了；或译作：来到，见到，得到。类似的句式出现在张得志“自我界定”告白的末段：

我们进场，我们把事情办好，我们离场回家。至于离场后，出现什么烂摊、后遗症、原始森林反扑，就不关我们事了。

与老恺撒志得意满的简练铿锵不同，正是这最后一段的后半句中，出现了反讽的音调：烂摊子，后遗症，原始森林反扑，衣着光鲜干净离场者终究难以逃避的最不干净之处，——对人类，对地球，对未来留下的斑斑污点。后现代道德也还是道德。你读到，铁石心肠如张得志者，也会在黑非洲周围的状况太悲惨时，“感到很不安”。你甚至读到，老练精刮如托图者，也无法在“有什么发生”的时刻无动于衷，在那 1989 年的夏天，也会痛斥在巴厘度假无所事事的张得志为“白痴”，责问他“你可曾有过任何激情？”

因此，张得志与大陆女子沈英洁的情爱故事，就不是为了“包装”雇佣兵历险记，藉风月写风云，而是体现同一套经纪逻辑，如何渗透到“男女”这一马克思所说的“最自然”的领域中去。两条线索的紧密交织不是由于情节的因果连结，而是由于资本逻辑的全面、普遍和彻底。吊诡之处正在于，情爱故事中，人们不能像经纪人这种“消失的中介”那样全“身”而退。在这“最自然的”男女关系中，你只能是“第一把手”。藉着舞女桑雅的一口唾沫，张得志蓦然发现，“小魔怪”沈张的存在扰乱了他“干净离场的自由”。道德、伦理、责任，这些现代人心安理得地不屑一顾的幽灵，再一次于“什么也没有发生”的时空中逡巡徘徊。

如果茶餐厅都死，香港真系玩完

第三部曲《金都茶餐厅》写于 2003 年。这个“失忆的城市”，已经不太记得那一年发生过两件大事。一是“非典型肺炎”疫症蔓延，死亡人数居全球疫区之首。一是七一的五十万人游行，导致“国安条例”的延迟与相关官员的下台。不太记得的原因不是因为“危机”已成了转机，而是如马克思所说，对资本主义来说，社会危机正是社会常态（“一切坚固的东西都已经烟消云散了”）。陈冠中取“茶餐厅”作为香港危机的“底线”，以跳脱利落的粤方言俚语，将“金都茶餐厅救亡运动”卡通化，正是以小喻大，以特殊喻普遍，慧眼独具。

这茶餐厅不中不西，亦中亦西，多年的“半唐番”修成了正果，杂种混成了正宗，发扬又光大，生产再生产，成为本土饮食话语的空间代表。小说不厌其烦罗列茶餐厅菜单：“烧味系列、粥粉面系列、碟头饭系列、煲仔饭系列、煲汤系列、炒菜系列、沙姜鸡系列、肠粉系列、潮州打冷系列、公仔面系列、糖水系列、越南汤粉系列、日式拉面系列、

星马印椰汁咖喱系列、意粉通粉系列”；“俄罗斯系列——牛肉丝饭、鸡皇饭、罗宋汤”；“西餐系列——炸鸡排、焗猪排饭、葡国鸡饭、忌廉汤、水果沙律”；“西点系列——菠萝油蛋挞、法兰西多肠蛋、薯条、汉堡、热狗、三文治、奶茶、咖啡鸳鸯”；更有“厨师诚意推荐新菜系列——泰式猪颈肉、美利坚童子鸡、秘制金银蛋咸鱼比萨”！如此顺应全球化饮食潮流，又如此紧贴民生日用水准，茶餐厅若做不成生意，势无天理。

茶餐厅里的熟客，各色人等，陈冠中放弃拿手的人群社会学分类法，画龙点睛，改用“水浒”式“诨号”命名法，计有搞搞震运动老祖白头莫、专业食脑卖桥的秦老爷、草根烹饪奇才文身黄毛、拉客路霸靓女露比、油尖旺区民间武装力量成员大华，加上叙述者杂种“咸虾灿”，真是香港公共空间民间社会荟萃之地。

来到三部曲的结尾，仿佛与第一部曲宋家聪的两难选择相对应，“咸虾灿”也要在“DO 唔 DO”之间作抉择。这抉择却是草根的而非精英的，更不是义无反顾车毁人亡式的，而是莫名其妙，喊出一连串香港人耳熟能详的陈词滥调：“见步行步，摸着石头过河，死马当活马医，盲拳打死老师傅，天无绝人之路，船到桥头自然直，男儿当自强，姊姊妹妹站起来，狮子山下，英雄本色，最佳拍档，半斤八两，东风不败，风继续吹，未可真系会咸鱼翻生？”这些熟语互相增益、互相干扰、互相抹平，真是空洞无物，形同梦呓。话又说回来，说不定不知所云的嗡嗡之声里，正暗蕴草根半唐番的生机与活力？

#### 《香港三部曲》的简短互动练习

1. 设想自己在度假村滞留多时，父母威胁说不再汇款给你。早上赖床不想起来，写下你在床上的所思所想。

2. 想想“太阳膏”蜕变为“防晒油”、“古铜色”转变为“美白”时尚的缘由，构思重新将“古铜色”在香港时髦起来的方案。

3. 在海滩上观察你周围的人群，按照其“生活态度”将他们大致分为四类。你是其中的哪一类人，或你会和哪一类人交朋友。

4. 找一位出生于 50 年代的人（大陆、台湾、香港、海外均可）聊天，听他/她讲讲“这一代的事”。收集他们的口头禅或“智慧语录”。

5. 想象与男朋友或女朋友干净利落地分手的十二种方法。

6. 说出当“第二把手”的五种好处和五种坏处。

7. 想象死后你不希望别人在你的保险柜里发现哪些东西，为什么？

8. 观察茶餐厅的装修与布置，列出它跟麦当劳的七种不同之处。

9. 因为出生率下降，你所在的小学将被“杀校”，与小同学一起征集签名“护校”。设计传单、横额和绑在额头的布条。

10. 随便走进一家食店,抄下他们所有的菜单,如果是中英对照的,更好。想象可以跟这菜单相配的音乐,写下歌名。

11. 延长“咸虾灿”的熟语系列,譬如:“我会做好呢份工,你有压力我都有压力,有得拣先至系老板,死而后已未解决,乐乐和盈盈……”,越长越好。用它来表达一种重大的决定。

好了,一夜无话,表过不提。

2007 年 4 月

见陈冠中:《香港三部曲》,香港牛津大学出版社,2007 年



# 鲁迅的文化研究

借“文化研究”这么个概念来讲鲁迅,我当然是“预支”了 20 世纪 60 年代以来的理论视野。其实我们通常叫做“文化批判”,鲁迅自己叫做“文明批评”,或者叫“社会批评”。关于这方面的鲁迅的研究,其实做得很多。我切入的角度就是把它跟我们经过 60 年代以来文化理论洗礼的这么一个视野的惊人的相关之处,找到鲁迅当年所做的工作和 60 年代以来的文化研究某些契合点的地方,来做一番个案式的梳理。

其实鲁迅逝世的前后,“批判理论”在欧洲已经开始了。对当代文明的批评,尤其是对文化工业、文化生产的评论,法兰克福学派等已经开始了。鲁迅所做的工作还没有经过这些理论的洗礼,还是在比较早的属于人类学、民俗学那样一些学科的范畴里做的。但是鲁迅的切入比较有自己的特点,他自己说做的是“学匪派”,不是正规的做法。当然他也有很强烈的野心和设想,要做这种正规的学术研究。最后他只做出《中国小说史略》。他还有很多设想,比如说“中国倡伎史”、“字体变迁史”等等,他是想做成像《中国小说史略》那样一定的规模、程度的研究的,由于各种原因,他没有做出来。可是,在他零零星星的写作中有很多思考,我觉得是幸乎不幸乎,反而提供了另外一种非常有价值的成果。像《中国小说史略》,当然在中国小说史的研究方面是一个开山之作、奠基之作,影响了后来所有的中国小说史的研究。但是影响——专业以外的影响,就没有像一会儿我要讲到的那些篇目那么大。鲁迅使用他的那种非常灵活、非常不正规的写作方式所提供的东西,可能比他那种比较学院派的、正规的写作影响更大。这是很有趣的一个现象。

鲁迅的文化批评、文化研究,到底应该怎么定位呢?我想起去年鲁迅诞生 125 周年,逝世 70 周年,香港也有纪念活动。香港的绍兴同乡会赞助,除了赞助“鲁迅论坛”以外,它还赞助了一个展览,展览的标题是“鲁迅是谁?”这个标题很好,因为“鲁迅是谁”是一个很难回答的问题。“谁是鲁迅”,很容易回答,“鲁迅是谁”,就很难回答。这个展览办在铜锣湾的时代广场。你们想象一下,“时代广场”不是一个广场。地产商弄的,“广场”啦“花园”啦这些个词的词义有很大变化。时代广场是一个最繁华热闹的地方的一个 shopping mall,一个超级庞大的商场。在里面摆着鲁迅的图片、文物,我去看的时候,感觉就是一个背着半透明的剑的黑衣的复仇者,贸然地跑到一个繁华闹市里头来。那种感觉非常诡异啊。在这个时代广场里头,香港市民川流不息地经过,我想他们还是不知道鲁迅是谁。那么我们这些人——在学院中的人,研究现代文学、研究鲁迅、读鲁迅作品的人,又知道鲁迅是谁吗?大概也还是不太知道。因为,

我们知道“鲁迅”已经不是单纯的一个专用名词了,他是一整套的话语。我们必须穿过一个非常漫长的能指的链条才能说清楚鲁迅是谁。从我今天这样一个题目的角度,我想说鲁迅是一个文化人,就是说,从他所做的工作、或者“功德”来界定他是谁。我们知道他除了写小说、写杂文、“骂人”,做报纸的自由撰稿人,还教过书,还大量地翻译,还编杂志编书出版。这些工作只能用文化人、文化工作这样的概念来界定它。如果我们要简称,也可以叫“文人”。当然这个“文人”跟古代那个“文人”就很不一样了。但是,文人这个词可以强调“文”这个概念。或者西方语言里的文人 letterman,直译为“字母人”,就是强调他是用文字来工作的,在象征秩序里边工作的人。鲁迅是这么一个文化人,他做了很多文化工作,我也不太愿意用“文化工作者”这样一个比较冷冰冰的概念去界定他。还是一定要用“人”这个词。这么一个文人,鲁迅其实并不是很贬低文人这个概念。他连写五六七八篇《文人相轻》的时候,其中一个很重要的论点就是说文人要有文,没有文,拿什么来相轻啊。文人里头非常重要的要有“文”,要有写作,有符号,拿出来,这样才算是文人。所以,鲁迅这样一个文化人,他所做的大量的工作里头,如果用比较陈旧的概念来说,是建设性的,同时又是捣乱的、破坏的。他在两面都做了大量的工作。我们今天就想从文化人对文化的批判这样一个角度来看看鲁迅到底做了些什么事情。

今天讲这么四个小题目:

1. “学匪派考古学”
2. 脏话文化史
3. 药·酒·魏晋风度
4. 幻象的历史: 戏法与照相

其实,应该还有几个很重要的分题,我今天没有来得及讲。一个就是他对刑罚的研究,就是酷刑,他研究得很深的,别人都没有研究得那么深。我们都知道司马迁,对男人施行的宫刑,鲁迅临死前写的文章,说他终于把对女人的宫刑都弄明白了,巧妙而残忍。你们晓得,《刑罚与规训》,福柯嘛,很重要的经典。这方面鲁迅是专家,提供了很多可以参照讨论的面相。还有对脸孔,中国人的脸孔、面子、脸谱的研究,因为脸孔不是一个纯粹的身体的概念。我们知道列维纳斯很重要的一个命题就是说什么叫道徳,道徳就是他人的脸孔。讲了很多面对面又非常重要的道徳命题。鲁迅对脸孔这方面也有很深入的研究。今天都没有办法讲进去。还有很重要的一个哲学命题就是“礼物”。鲁迅在《野草》里面多次涉及“布施”,还有《我的失恋》里面“爱人赠我……,我回他……”都是礼物这么一个哲学命题。为什么礼物是一个哲学命题呢,因为礼物是非常吊诡的,就是说当你意识到它是礼物的时候,它已经不是礼物。因为礼物是不能祈求回报的。祈求回报,那是交易,所以馈赠礼物是一个非常有趣的伦理

命题,但同时又是一个生命的命题、哲学命题。生命是一种馈赠,中国人生个男孩,起个名字叫做“天赐”,天赐,天送给你的礼物。鲁迅的很多文章里面都涉及“礼物”这样一个概念。礼物同时也是60年代以来文化研究的一个非常重要的课题,德里达一再讨论。这些都来不及讲,今天只讲刚才列出的这四个命题。

## 一、“学匪派考古学”

一看“学匪派考古学”这个词,我们很容易联想当然就是福柯了,考古学嘛,后来的系谱学等等。但这个“学匪派考古学”本身是鲁迅自己的一篇很长的题目的文章的副标题,括弧里头的。题目是〈从中国女人的脚,推断中国人之非中庸,又由此推定孔夫子有胃病〉,还嫌不够长,再加上括弧——(“学匪”派考古学之一),当然后来就没有“之二”了,我们没有等到“之二”,非常可惜。题目就已经够匪的了,不算标点二十七个字之长,同时把女人的身体、四书五经、圣人、疾病搅和在一起。这个我们一会儿再讨论。先看这个“学匪派考古学”本身,在这个副标题里面就有两个“学”,前面一个“学”开头,后面一个“学”收束。它是互相矛盾的,前面一个“学”,如果说学界里头有三魂的话——官魂、匪魂、民魂,它是属于那种造反的、不规矩的,由官所界定的野路子的匪魂,叫做“学匪派”。当然这是别人骂他的话,鲁迅拿过来讽刺地运用。可是后一个“学”,考古学呢,又是一个非常正规的学科。我们看到他的行文里头,不断地强调:这可是学科哦,这可是一个正经的学科哦。虽然我是学匪,但还是得遵守这个学科的规则。一有机会,就不断地强调这一点。他在副标题里头,已经刻意制造了一种吊诡和矛盾。

但我们先撇开这篇重要的文章。先来看看一些不太被人引用、注意的材料。其中一篇就是《三闲集·匪笔三篇》。鲁迅找到了三篇在香港的《循环日报》上新闻里登的匪写的文字。一个是撕票布告,广东某地的河里浮起一具尸体,浮尸上面有一张纸,说潘平这个绑票者把此人杀了。杀了以后,还写张布告放在上头。这篇文字,鲁迅把它剪下来,贴到文章里头。第二篇更好玩,是广西梧州一个名叫金吊桶的相面师,写了一封信给某信女,意思是说你是命好啊,但是你要先给这个先生一笔钱;另外呢,你要跟这个先生交合一到两回,这样你的命就更好了。第三篇是一个叫卅六友飞天虎——江湖的一个花名了,写了一封信给酒楼的一个端盘子的侍应叫妙嫦的,警告她说,对我们的兄弟不恭敬,警告信里边有一句话“小心剑仔”,就是小心飞刀啊,再这样对我们的兄弟恶言相向的话。鲁迅列出来之后,发现非常有意思,它是有“体裁类型”的,撕票布告,相面报告书,警告信;还有“作者签名”,潘平啊金吊桶啊卅六友飞天

虎啊。所以这是一个“文献学”的东西,提供出来。

值得注意的是,鲁迅在前面有一个自我检讨的开头。说我这次把这三篇东西弄出来,不太厚道的,比较刻薄,自己都觉得不太好意思。为什么呢?我是因为接到了一封某学者的信,其实就是顾颉刚的,明明知道我已经准备八月份就离开广州,去上海了,但是给我一封信说要跟我打官司,让我在广州这个地方等开审。那不是要饿死我吗。于是他就从顾颉刚的这封信想起了飞天虎的“小心剑仔”。他觉得这个联想太不厚道了。但是从这里边,我们也可以看到鲁迅所使用的这样一些完全是匪的材料,完全是社会边缘的这些人的写作呢,他特别要点出来它跟上层人,跟学者、教授,学院里的人那种思想、那种手段,其实没有什么两样的。他这个材料的重要性不是因为它属于边缘,属于非主流。而是它带有一种文化的普遍性。他接着就讲这些文章是很重要的,价值不在文人学者的名文之下。而且他从前也收集过五六篇,其中登出来的是一个囚犯的自白。这是他持续很久的一个工作了。当年,他的这方面的收集工作除了这些犯人的自白之外,还有民间歌谣啊等等,和他弟弟一起做的。于是又引用了国际的学术背景,就是有一个叫 Lombroso 的意大利人,后来为意大利法西斯效力,当时他写了一本书叫《天才与狂人》,鲁迅引用这样一个背景,说书中也附了很多疯子的作品。但是他一闪而过了,说这个招牌我们不要去攀附了。其实提供了非常重要的学术背景,来证明这些材料很值得重视。然后他给予一个中国的命名,有韵的是韵文,没有韵的叫笔。他要给它命名,就命名为“匪笔”。接着继续做广告,就是希望大家来投稿。收集,不管有韵无韵都收,无论土匪、骗子、犯人、疯子等等都收集。但是经过加工的或者假冒的就不收了。这样来严格控制作者的边缘性。

鲁迅的思路,一定同时回顾历史,说其实同样的材料很多的。比如陈涉起义的时候不是从鱼肚子里面掏出一个东西吗,还有米巫题字(东汉五斗米道,张陵,就是张天师造作符书),一直到义和团的传单等等,都是这些材料。他提供了一个历史非常悠久的材料的范围,说这些都可以“抄出来编为一集,和现在的来比照”。注意这句:“看思想手段,有什么不同”。这些不是猎奇,不是从精英角度以一个所谓俯瞰的姿势去收集,而是要了解思想、手段,来做古今的对比。然后,他还注明了寄给谁,寄给“北新书局代收”,择优发表。但没有讲稿费,所以鲁迅还是不太会做广告。我们读到后面那句话就比较刻薄了,就是说如果我因为打官司打输了,下了牢监的话,那我自己的文章就是匪笔了,不用再到处去搜罗了。重新回到开头,重新讲到这样一种写作,跟学者、教授之间的内在的联通关系。但这回是引到自己的身上。就是说我在某种程度上,也是一个匪。从这样一个人家不太注意的材料中,我们可以看到,所谓“学匪派”这样一个开玩笑的名堂里头,其实鲁迅有某些认同的因素。这样一种非主流的写作,这样一种不正规的写作,其实是自己郑重其事的选择。

鲁迅一不做二不休,隔了几天,又弄了一个叫《某笔两篇》。因为这次很难命名,不是匪,而是一个很正经的广告。无以名之,只好称之为《某笔两篇》。这个广告很好玩了,“熊仲卿榜名文蔚。历任民国县长,所长,处长,局长,厅长。通儒,显宦,兼作良医,尤擅女科。住本港跑马地黄泥涌道门牌五十五号一楼中医熊寓,每日下午应诊及出诊”。还有电话号码多少多少。这次就没有太多多余的话,只是加了一个按语。这个“医”的前边加字修饰呢,是历来如此的。比如很多中医都很年轻,病人走进去一看,这么年轻中医,就不太放心。所以这些年轻中医通常就会说“祖传”,至少“三代”,三代世医,虽然我很年轻,但我爸爸很不得了,我爷爷也是医生。所以,有世医、官医、御医等等名堂,但是这个做了五个“长”,“通儒,显宦,兼作良医,尤擅女科。”比较难得。

后来鲁迅还继续剪报纸,做这样一种工作,你们找《且介亭文集末编》里面有很多《立此存照》,都是这种材料。如果从学科的角度来看,这些都是边边角角的,没有写成文章,只是一个材料的罗列,加上按语,好像是一个准备的工作。但是,启发是非常大的。我也曾经想收集广告。有一段时间,我对征婚广告非常感兴趣(听众笑)。因为我觉得征婚——当然我已经结婚了(听众大笑),感兴趣不是为了求偶。征婚广告通常都能体现一个时代对理想配偶的想象。那段时间我在北美,非常无聊,整天看《世界日报》,就看征婚广告。广告的一个特点就是按面积算钱。你给多少钱,就给你多大面积,所以很多缩略语就发明出来。比如说“大毕”means“大学毕业”(听众笑),“有卡”就是有居留证的,有绿卡。通常很简略的——大毕,有卡,一米八(听众大笑)。身高啊!这个男生的条件很不错嘛。我剪了一些,后来没用上,但是觉得,鲁迅那个启发太大了。如果做出来,对于某个时代的“理想的配偶”的想象,是非常充分的“学匪派”研究。

从这些边角碎料,我们转到鲁迅写得比较长比较正经的《从中国女人的脚,推断中国人之非中庸,又由此推定孔夫子有胃病(“学匪”派考古学之一)》。这篇文章,其实学问的功底是很深的。因为它有一个考证,就是到底小脚什么时候兴起的。他讲了很多,你们去看的话,有人觉得越古越好啦,一直推到宋,为了推到宋,还伪造了一个文献,等等。他说起这些伪书,都是一些文献学的考证。我们知道当年学术的一个非常重要的方法论就是要把文献和文物——当时出土的文物结合起来,所谓三重材料法。所以,鲁迅也回去找,他不是搜集很多汉代砖刻吗?他说汉朝的画像砖里头,就有一种鞋,叫做“利屣”。穿这种鞋呢,是为了跳舞的方便。尖的鞋,有点像芭蕾舞那种。他说,太太们也舞,但舞得多的还是倡伎。倡伎穿得久了,那个脚会变形,会“趾敛”。这就是文化研究的一个很重要的方法,通常它会从现当代去反推古代。以今例古,倡伎通常都是时装的带头人。这在古今中外都是一律的。所以他说:“伎女的装

束,是闺秀们的大成至圣先师。”开始跳舞的人穿,后来不跳舞的人也穿,就成为时尚,如同现在的高跟鞋一样。先是倡伎尖,然后是摩登女郎尖,再后是大家闺秀尖,最后才是“小家碧玉”一齐尖,等到这些“小家碧玉”们成了祖母的时候,这个时尚就稳定下来了。表面上他写得很轻松,其实是一个非常深刻的考据出来的规律。然后,你注意这一句话,“然而奇怪得很,不知道怎的(自按:此处似略失学者态度)”。这个括弧很重要,因为他要回应那个副标题,我这个是考古学啊,是正经学问啊,但这里突然出现“不知道怎的”。要是在座各位写论文出现这句话的话,导师就会勃然大怒(听众笑)。连“好像”、“似乎”都不许用,还用这个“不知道怎的”,这不是一个学者的态度,所以赶紧自我检讨。古话说“如实招来”可以“从轻发落”,现代汉语叫“坦白从宽”啊。加了这一句,人家也不会追究他,生怕大家忘了他是个“学匪”。反正不知道原因,尖还不够,还要小。小到三寸为度,就是走极端了。所以,从这个小脚小到三寸,就进一步推到中庸是不可能的。这个大家都很熟悉了,鲁迅有非常重要的一个结论,就是说因为中国人很不中庸,要不就一塌糊涂地妥协,要不就食肉寝皮,孔子就是因为当时那个时代太不中庸了,所以才会提出“中庸”这么一个概念,来救治这个病。但是,你要是把这个药当成现实,当成中国人的本质,那就完全搞错了。所以,他在“学匪”派的讨论中,提出了一个重要的论题,就是要把话语和现实做一个非常严肃的对待,去比照。

当然,下面就是很有名的那段,就是讲孔子为什么会有胃病,就是因为他到处跑嘛,推销他的治国方案嘛。一般人跑跑其实对胃有好处。走走路,助消化,饭后百步走嘛。但是不幸的,孔子有一辆马车,还有马,所以在山东各地颠簸颠簸,就颠出胃病来了。那么,很多《论语》上的说法,“食不厌精,脍不厌细”,“不撤姜食”,这些都是证据嘛。所以推断出来他有胃病。“学匪”派真是匪夷所思的思路啊。但是最后,又把考古学引到现实,引到当代来。拍着胸脯说我这个“学匪”派,也是“读书得间”的结果,我是做了工夫的。但是,也有一个毛病,就是容易多疑。又自我坦白一次。然后,就引了两则当时的新闻。这两则新闻呢,表面的文章读起来冠冕堂皇,如果细读呢,就有毛病。于是,赶紧刹车。说“学匪派考古学”,“亦当不离于‘学’,而以‘考古’为限的”。又来划定这个学科的界限。当然是一个反讽的用法。其实,考古学其用意是为了考现实。所以,这篇文章是一个非常好的示范。这种对文化、观念的思考,是紧扣中国人的日常生活、身体、态度,等等。而且,它跟现实、当代完全没有脱离开来。

## 二、脏话文化史

第二个要讲的问题呢,比较麻烦,要说很多脏话,可能会污染北大神圣的讲台,请

大家稍微体谅一下。因为这一节的主题如此。我讲这一节呢,也觉得自己有一点“匪”,居然可以讲到这样一个主题。

脏话文化史,其实讨论就是鲁迅那篇非常有名的〈论“他妈的”〉。这篇文章非同小可。我最近才读到一本《脏话文化史》(*Language Most Foul*),是一个新西兰的女学者 Ruth Wajnryb 写的,在台湾有了中译本,不知能不能引进。你们要看的话,到新加坡去买,香港也有卖的。女学者说这个课题在整个学界开展得非常晚,几乎是只有二十年的历史,大家都不好意思做这个题目。她做这本书,因为她是女权主义者,做得最大胆的就是女权主义者嘛。涉及这方面的,“阴道独白”什么的,都是她们做的。所以,如果我们从这方面回顾的话,就会觉得鲁迅太伟大了,多少年前就开始做〈论“他妈的”〉。因为他不是社会语言学家,不在这个学科里头,所以就放笔直干。但还是没有真正放笔直干,这里面有一个语言学的概念就是他把主语去掉了,动词去掉了,“他妈的”后面的名词也被省略掉了,剩下孤零零一个“他妈的”,所以还是有点读书人的那种矜持,不是下等人的放笔直干。而且把这个本来应该是第二人称“你妈的”,改成第三人称,还是有点贵族气味。因为我们随处可以听到,所以应该是国骂。但又把上等人排除出去了,所以似乎又有些不能算作“国骂”了,但他说“国花”牡丹又是所有的人都能欣赏的吗,下等人也不欣赏。所以“国”这个东西,用现在的时髦句式,就是要问:谁的“国”。“国”不是一个本质化的统一的完整的概念,即使是国骂里头,也要分层次的。所以,“阶级”这个概念很自然就在这样一个语法现象的分歧里头引进来。

脏话是我们语言系统里边的卑贱物,或者是语言系统里介乎边缘的东西,它其实是从内部排泄出来的,但又很难回收到语言系统的内部来。对脏话这种东西的理论探讨已经多起来了。非常有趣的是,我们每日每时听到非常多脏话,但又假装听不见,不把它纳入文化研究范围之内。于是,他同样地要对脏话来一个历史的考察。这是鲁迅最拿手的了。到底“这‘他妈的’的由来以及始于何代,我也不明白”,这又是不够学者的。他看记载的经史上的骂人的话,无非是“役夫”、“奴”、“死公”,骂得再厉害的叫做“老狗”、“貉子”,更厉害的,就涉及祖先了。“而母婢也”,翻成北京话叫做“丫头养的”,再连读叫“丫挺的”,再省略叫“丫的”。充其量如此而已。还有“赘阉遗丑”,那是三国时代陈琳声讨曹操的时候,揭他老底,说他的父亲曾给宦官当养子,揭老底揭到那种程度。陈琳的文采太好了,曹操接到声讨文书以后,本来正在偏头疼的,一下子就好了。审美效果啊,所以抓到陈琳也不杀。能够把审美和功利的目的分开来,古今中外曹操是第一人。谁能够欣赏骂自己祖宗八代的檄文文采呢?追溯骂人话的历史,好像很难找到“他妈的”的出处,但是鲁迅觉得思想层面最早可以从《广弘明集》这样一个说话里头推见消息。这里有点牵强了,为了强行引出他对国骂的深层次的文化分析。《广弘明集》中,两人聊天谈到,我们的姓、血统能够维持多久呢,因为妇

人在那样一个乱世,随时都可能改嫁,所以认为姓到五世就难保了。他觉得血缘传承的这样一种不稳定性,带来的焦虑,可能就是“他妈的”后边的一个文化的意义。鲁迅讨论,为什么下等人开口闭口他妈的,这些挨骂的上等人原来也是下等人,但是他们暴发了。鲁迅那段时间特别关心这些暴发户。在《文坛三户》里边,他归纳出来,一个是破落户,一个是暴发户,第三种,暴发破落户,暴发没多久就破落了。他知道在纵向流动里头会产生这三种户。暴发户刚刚暴发的时候,穷人都很生气啊,所以暴发户有一个特点,都赶紧买古董,赶紧修族谱,找一个很伟大的人当祖先。这都是暴发户要做的事情。下等人觉得很不爽,所以就反抗了,说:“他妈的。”当然这样解释有点太快、太简单了,放在脏话文化史里边,其实他有很多很学术化的分析。哪些东西可以作为脏话,比如说卑贱物,就是跟排泄、性有关系的,就是为了扰乱话语秩序。鲁迅非常关心的就是为什么中国人骂人的时候,要当人家的祖先。在美国用英文骂人,直接就是 fuck you,第二人称,就是“你”,不会把谁的 mother, grandmother 扯进来(听众笑)。鲁迅是从这个角度来看国骂后面深层的文化意义。

但是更重要的这点,我们可以看到鲁迅其实并没有完全肯定下等人的反抗,这是一定要注意到的。鲁迅认为反抗有很多种,像这样一种反抗则是卑劣的,他用了“卑劣”这个词,这个非常重要。我们不能一厢情愿地,只要是第三世界做的事情就是对,第一世界做的事情就是错的。鲁迅非常清醒,反抗也有很多种,这一种是卑劣的。把自己的反抗建立在充当别人祖先的基础上——当年鲁迅还不知道女权主义。像这样一种国骂里头,其实已经把国民的一半放到被侮辱被损害的位置上。国际和国内这样一种等级制度中,光靠国骂去反抗,永远没有希望。只能听到围绕上下四旁的有声无声的国骂,而且,太平的时候只是国骂而已,不太平的时候可能就变成暴动,鲁迅有这样极深沉的警告。当然,鲁迅也没有想象到几万中国球迷在体育场上一站起来,发出震天吼叫,两个字的国骂:“×逼!!!”这么壮观,鲁迅当年是绝对想象不到的。所以,国骂还是在进化之中。

我拿这篇论文出来讨论,是要指出来鲁迅这种“学匪派”的思维方式,他会做这种题目,别人一般都想不到,对语言系统里面的卑贱物做那么深入的挖掘。

### 三、药·酒·魏晋风度

《魏晋风度及文章与药及酒之关系》是鲁迅最著名的演讲中的一篇。这篇演讲我怀疑是先写好了,完全按照演讲的口吻写好了,再去演讲,是有备而来。当时请他演讲的是广州教育局,四一二国民党清党政变没多久,后来林语堂觉得那是一个陷阱,



鲁迅有点单刀赴会的意思。当时就看你来不来,不来说明你心中有鬼,来了看你讲什么,林语堂佩服得不得了,觉得鲁迅那次简直比关羽单刀赴会还要棒。

所以,这一篇是有备而来。从开头介绍参考书目开始,到结尾的收场,都是非常完整的一篇演讲。我们对比一下别的一些演讲,比如《文艺与政治的歧途》、《关于智识阶级》,讲得有点乱的,后来整理出来,也没有很好地加工。这一篇呢,是极为完整,可能是有稿子写下来,再去讲的。环环紧扣,纹丝不漏,讲得非常的妙。他是作为中国文学史的一章去讲的。但我们马上发现他其实越出了所谓文学史的范畴,他讲到“药”去了,就是跟人体密切相关的一种物质。后来讲到“酒”,也是跟人体密切相关的一种物质。开头是讲一时代的文体风格,通脱啊,峻急啊,由于曹操执政以后产生的文体的变化。但是慢慢讲到物质方面去了,而这个物质不是一般的物质,是跟人的身体,人对生命的那种执著有关,所以它不是日常的饮食,它是一种有文化意味的物质。这份演讲呢,其实是开启了一个非常广阔的研究文学史或者文化观念史、文化史的这样一个示范性的一篇文章,那么这篇文章出来以后,后来再讲魏晋风度就跳不出鲁迅的那个范围了,我们中文系已故的王瑶教授,就以鲁迅这篇文章为框架写了整整一本书叫《中古文学史论》,整个就把这段的论述展开了。

鲁迅在讲这样一段文化史的时候,有一些观察,我觉得也是跟他对当代时尚的体验密切相联系的。比如讲到当时的人,吃了药以后(那个药叫做五石散,那个配方,现在还可以找到,他当时就说在座的没有人会试的。那么现在当然有更好的代替物了,摇头丸之类的,没有必要再去吃这个五石散。),就引起了一系列的生活方式的改变,“行散”,吃完以后发热要不停地走,狂奔,然后要穿宽松的衣服,不能老洗澡,长很多虱子,所以雅人们会“扞虱而谈”,讲了一系列生活方式跟吃药的关系,讲到时尚的形成,因为这些都是名人,吃得起药的人都是名人。带领了一种风尚,就是说连不吃药的人也不洗澡,也宽带轻裘。身上没有虱子,也要硬找一两只出来嘎嘣咬咬,觉得这样很“酷”。这跟刚才讲伎女成为时尚的带头人一样。但是这篇文章里头有一些重要的观察,是讲到一些古人,主要是被杀的一些古人的,他从头到尾讲了很多人被杀,为什么林语堂佩服他呢?因为他是暗指当时“四一二”政变以后的这样一个当代的现实,他讲到这些人因为不孝的罪名被杀了。但是曹操何尝是一个孝子呢,他当时为了征集人才,发布命令,说不忠不孝的只要你有一技之长,赶紧来投奔我吧。等到这个时候反而以不孝的名义来杀这些人,那么这就涉及为什么要以孝治天下,本来最重要的是应该以忠治天下,但是他们自己不忠,涉及政权的合法性的问题,所以 they 要找到一个最高范畴——不能用忠,因为忠的话自己站不住脚,所以用孝来治天下,把孝抬到更高的位置上去。这讲的就是当时,当时是什么政府,国民革命政府,它的合法性是革命,所以它必须以反革命这个罪名来杀人。很明显的这种对应,当然当年听演

讲的这些笨蛋听不懂。鲁迅讲到魏晋那年头其实很多人都不孝,为什么偏偏这两个人倒霉,因为他们说出来了。这就是当代我们非常熟悉的一句话,有些事可以说,不能做,有些事可以做,不能说。被杀是因为他说了嘛,大家都不孝,有人说“不孝又怎样”,就把他杀了。

其实鲁迅这个观察,用我们现在的理论来讲,这是意识形态理论的一个非常重要的特点,就是说意识形态之所以维持,必须对这个意识形态保持某种距离。要是完全地彻底地实现这个意识形态,这个意识形态就崩溃了,必须保持一定的距离,讲的就是这个意思。举一个比较现代的例子,也不要举我们现在,举赫鲁晓夫的秘密报告吧。苏共二十大作报告当天,十二个代表因为精神错乱被抬出了会场。态度强硬的波兰共产党总书记贝鲁特几天后心脏病发作去世。苏联作协书记法捷耶夫不久后开枪自杀了。这些人都不是什么天真无邪的普通党员,本身就是斯大林主义坚定的支持者和执行者。能做,不能说,结果赫鲁晓夫说出来了,他们崩溃了。魏晋也是这么回事儿。意识形态是干什么的,意识形态需要杀一两个“不×”之人,来掩盖“以×治天下”的不可能性。

鲁迅讲魏晋风度,从物质性的文化观念一直讲到其实跟当代现实密切相关的这样一种观察,所以他提出来一个结论,就是说“中国之君子,明于礼义而陋于知人心”。从《左传》里面引过来这段话,他说这是对的,只要是明于礼义,就一定陋于知人心的。这个用我们现在的理论来讲,就是关于律法和欲望的关系问题。人可以很懂律法,对那些程序都搞得很清楚,可是对于人的内心其实是一塌糊涂。这个可以用另外的例子来讲明,最好的例子就是耶稣了。那些法利赛人,都是《旧约》里头律法的解释人,知道哪一天是要安息的;但是耶稣呢,他是人心,大概也是神心,是要救人的,所以他在安息日给人家医病了,就触犯律法了。最后,这人太危险了,被钉死了。安息日不能干活,要安息的。你们如果到以色列去旅游,酒店里的电梯安息日就不能按电钮的。设计成到了那天电梯每一层都自动停,自动开门,自动关门。你要是住四十八层你就惨了,花半个小时一层层慢慢上吧。按电钮算干活啊,违反安息日的律法。律法完全不管人情怎么样。鲁迅这篇演讲其实是讲到当年这种杀戮和礼教相关,跟政权合法性之间的关系。文化研究、文化批判它是非常政治性的,它不是非政治的,文化其实就是在政治之内,或者政治就在文化之内。

#### 四、幻象的历史：戏法与照相

鲁迅好像对几个主题比较感兴趣,他会连续地写几篇的,有时候隔的时间年代比

较长一点,持久地关注。其中戏法、照相这两个主题,我觉得都跟幻象、幻想的主题非常密切相关。鲁迅对这两个题目写了很多篇文章。

戏法当然比较古一点,照相是一个现代的事物。我曾经带过一个研究生,她做的题目就是《鲁迅和摄影》,这方面其实材料非常的多。我们先讲照相,照相就是这篇《论照相之类》。鲁迅写过像“论什么之类”的题目有好几篇,比如说《论毛笔之类》,涉及书写工具的现代化。某教育当局强制中小學生要用毛笔写,不许用钢笔。鲁迅自己当然用毛笔,“金不换”嘛,可是觉得小学生还是用钢笔的好。论毛笔之类,就是要讨论这些新生的“物”的。我现在想起来我为什么害怕写作呢?我们当年小学做作文的时候老师规定要用毛笔,当场在课堂上写四五百字,我们那时候用毛笔很讨厌的,墨盒拧开来以后,墨汁是用牛皮熬的胶,一拧开满教室极臭,防腐剂没普及,不像现在干脆天天吃的就是防腐剂,死了保证永垂不朽。本来写作文就很辛苦,然后还要用毛笔写小楷,写完手是黑的脸是黑的,袖子是黑的,同时极臭,书写工具影响你对写作的那种创伤记忆。鲁迅这些“论什么之类”的题目,往往是对这种物质带来的新的生活方式的一种文化考察。香港的一个很有前途的作家叫董启章,写的长篇《天工开物》,就是将现代的物质史跟家族史连起来写的一个长篇小说,三卷本,那些物都是现代的物质。像我们第一次听收音机,半导体收音机,熊猫牌的,第一次玩游戏机等等,这种现代的物质和我们人生的这样一种关系。其实鲁迅当年是很关注这一点的,他对照相和戏法那么感兴趣,涉及我们文化研究最感兴趣的那个“象”,那个影像、幻象、幻觉,从这两个领域可以看到鲁迅是非常敏感于这些具有文化内涵的题目。

《论照相之类》,其实是鲁迅对中国照相史的一个非常简单的回顾。它分三节,第一节是“材料之类”,第二节“形式之类”,第三节叫“无题之类”。第三节被人家骂得要死,因为他攻击梅兰芳。他讲梅兰芳的“天女散花”、“黛玉葬花”的照片放在照相馆的橱窗里头,如何恶心。这一节我们按下不表。看前面的两节,“材料之类”讲到照相这种技术引进到中国以后民众的反应,他回顾说确实引起了一阵恐慌。传说洋鬼子挖了很多中国人的眼睛腌起来,有一个佣人在洋人家里面帮佣的,看见那个坛子里面腌了一坛子眼睛,小鲫鱼似的快满出来了,吓死了赶紧跑了。跑出来到处跟人家讲,腌这么些眼睛是为了照相之用的。鲁迅就分析这个谣言其实很有本土色彩的,完全是我们绍兴腌白菜的那种方式去腌眼睛。为什么眼睛腌得像小鲫鱼一样。有一种菩萨叫眼光娘娘。要是眼病好了,就贴一个眼睛。像小鲫鱼一样两头尖尖的,贴在上头,这是我们经常看见的。我有一年到五台山去,庙里有一口大钟,贴满了各种纸条,祈求高考,还有婚姻等等。贴得那个钟好像要飞起来,像长满了羽毛的钟。这个谣言强加到洋人上面去,把我们对腌白菜的那种炮制方法和对眼睛的那种小鲫鱼的形状,鲁迅说这是本土化的,非常善于消化外来事物的这样一种操作。跟洋鬼子那生理解剖

上的眼球是毫不相干。这个谣言,我们现在往深里想,是非常有文化内涵的,说出了某种真理。以本土的中国人的这样一种眼睛,经过一种化学的保鲜,某种保鲜吧,制作以后转化为他者的凝视。当然这非常理论化了,我们知道在视觉文化理论里头,眼睛和凝视是两种不同的东西,眼睛是我们自己的眼睛,凝视是他者对面望过来的凝视。所以这个谣言非常完整地预先复制了我们现在有关眼睛和凝视的这样一种辩证的分析。但是,不知为什么摄影还是无可阻挡地传进中国来了,当然中间也发生了一些事情,比如,鲁迅说当年曾经有一些会摄影的,家里就被人家放火烧了,因为大家都很担心,会不会把你的魂摄走了。记得当年义和团攻进北京以后,在大栅栏烧店铺,首先烧的就是照相馆。最后还是普及了,多多少少大家都开始照相了。鲁迅继续讨论当时照些什么相,怎么个照法。当然是全身的,没有人敢照半身相,那个腰斩不得了,腰斩谁都不愿意。全身相通常都是一个安排好的公式化的背景,有一个茶几,茶几上有帽架、茶碗、水烟袋、花盆。还有一个痰盂,证明坐在那里的人有很多痰要不断地吐出。这些描绘其实是很重要的细节,那个痰盂是一个现代化的产物,以前吐地上就得了,现在要用盂装起来,这是卫生学啊。如果你们能够回忆到70年代中期,有一个非常重要的新闻就是尼克松和毛主席会见,在毛主席的书房里头,非常著名的一张照片。痰盂啊,痰盂在那儿。整个西方世界对两个伟人在那里坐着视而不见,盯着那个痰盂大做文章。他们已经忘了,痰盂是作为他们现代化的东西输入中国的,现在反而成了东方神秘的一个象征。这是罗兰·巴特说的照片里边的刺点。当年鲁迅看到摄影,痰盂是一个非常重要的,证明这个人进化到非常讲卫生的,这样一个公式化的背景放在那里。

鲁迅进一步的分析就把当时非常时髦的照相引升到精神文化思想的层面。照两个人,一人是穿着仆人的服装照一张,一张还是这个人穿主人的服装,然后把它洗到一块儿,叫做“二我图”。有时候更过分的是一个人跪下来求另外一个人的时候,这就叫“求己图”,当时很时髦,因为很新鲜。鲁迅从这里看出来一种,用我们现在的的话来说叫做自我的分裂,但鲁迅把它放到一个主奴结构里头去。在鲁迅思想里边最重要的一个结构就是主奴结构,用日本的鲁研家的说法就是“抗拒为奴”,主奴结构是贯穿到鲁迅所有的写作里头。他回顾照相史,研究照相在中国发展的时候,一下子就来到这样一个跟主奴结构密切相关的时尚上面,这是很容易理解的。他引进了一个外国的说法,伦理学的根本问题,就是说主人是很容易变成奴隶的。位置颠倒,结构未变。为什么呢,因为他是完全认可这个结构的。突然变成奴隶以后他就会说,该我倒霉嘛,他不会质疑那个结构,他只是说自己倒霉。鲁迅举了个例子,三国时代的孙皓,就是这样,当主人的时候非常残暴,当奴隶的时候是卑劣无耻的奴才。所以如果将来要出那本洋人的书,最好就收罗这些中国的“求己图”,放到那里当插图。鲁迅对于插图

一直都是很感兴趣的。如果我们写文章达到鲁迅的思路,通常都会写到这里为止。但是鲁迅会再进一步说这个时尚过去以后,那些人就不再照这种相了,现在出现的当然有半身的了,而且都是威风凛凛的。鲁迅厉害的地方是说应该把这种图读成半张的“求己图”,就是说它好像是一个完整的自我在那里,但我们随时要看出来它仍然是主奴结构里边的某种角色。用我们现在的理论来表述,这是一个被阉割的主体啊。

他另外一篇文章是讲到他孩子的照相。就讲海婴,很奇怪,在中国照相馆里边照出来就像中国孩子,到日本照相馆那边照出来像日本孩子。他有点想不通,到底怎么回事。他想照相师抓神态的时候抓得不一樣,中国人觉得那个调皮捣蛋的瞬间不能拍,一看他比较老实,拍下来;日本人觉得那个活泼的神态好,按了快门。这是一个对照相的主体性的分析。他是从照相这个瞬间讲到后边有一个发挥,关于人性加某种野兽性,用的是日本人的一篇杂文里边讲的,用我们现在的语言说就是“除不尽的余数”,就是多出来的东西。人如果是一个基本数,那么人加某种野兽或者人加某种家畜就会产生不同的人。这是一个在人身上又比人多出来的一个东西,一个新的公式,是从照相引出来的另外一种观察。

现在我们转到戏法,戏法啊鲁迅连续写了几篇短的杂文,相隔时间不是很长的。但是戏法是鲁迅一直很入迷的一个题材。如果我们记得《中国小说史略》里边抄了很长的一段讲道士变戏法的,说部里头,道士拿一个桃核,就在当街种下去,转眼之间就长成一棵很大的桃树,结满了很多桃子,然后这个道士摘下了桃分送给各位,最后卖桃的人张着嘴巴看戏法回头看自己车里边一车桃全不见了。我们觉得这有什么稀奇,但是鲁迅很感兴趣,一大段把它抄下来放在他的学术著作里头。鲁迅对这种场景特别入迷。比如说,他小学的时候看戏法,耳中听字。我当年住在北大32楼334的时候,同屋一个同学会玩这种魔术。当年全国都很走俏的就是用各种方式听字、认字,我们这个同学也会,很以为有趣。鲁迅这篇杂文《朋友》非常重要,他从小戏法一直讲到电影。小时候,同学们会变各种小戏法,耳中听字,纸人出血,他后来学会了反而索然无味。接着开始看大戏法,不幸有人告诉他戏法的诀窍以后,他就很失望。注意最后这段,“去年到上海来,才又得到消遣无聊的处所,那便是看电影。”这就引进了我们现在最感兴趣的,所谓幻象的最现代的发展工具就是电影。电影后来也幻灭了,因为他看到一本书讲电影是怎么拍的:全是幻象。(当年江青同志一句名言,“电影片子”就是“电影骗子”,非常经典地把电影的本质概括出来了。)于是鲁迅又觉得无聊,很后悔去看这本书,揭穿幻象是很令人失望的,怎样维持幻象正是戏法的魅力。

同样题材他还写了很多次。《看变戏法》,在《准风月谈》里边,这篇是鲁迅最没精打采的一篇杂文,他有意把它写得没精打采,用的都是最平常的字眼。没精打采的开场,然后一只很瘦的黑熊,一个小孩,骨头特软的小孩变的戏法。当年还没有保护动

物协会,这瘦熊太可怜了,这小孩太可怜了,但这小孩好像很平安无事的、面无表情地一会儿就站起来了,一起走了。所以,结论就是,事情很简单,好像令人索然无味啊,“然而我还是常常看。”这点很重要,这么一个没劲的戏法我还是常常看,“要不让我看什么呢,诸君?”这么一个问话,假装天真。

同样,内容没有变,他又写了一篇,这篇就被我们引用得比较多了,这篇文章题目叫做《现代史》。最近《读书》杂志讨论贾樟柯的电影《三峡好人》,一开始就是一个戏法,在船上,人民币变美钞。参加讨论的人都是些理论家,马上想起了鲁迅的《现代史》。这篇杂文从头到尾就是讲戏法,然后讲看客们呆头呆脑地走了,这个戏法其实是重复的,没什么变化的,但总是有人看,给钱。当然中间要有一个沉寂的日子,跟刚才一样,说的一些很无聊很乏味的话。这篇文章精彩,就是最后说“我才记得写错了题目”,整篇文章全靠后面这一句,《现代史》题目下面写的是变戏法。这个就把中国古老的道士种桃的戏法引到了一个现代的语境里头,为什么现代史是这样的,重复又重复,大家还是看,没什么变化。

其实戏法是有很大的变化,戏法的现代化,从大上海开始,大世界开始,其实鲁迅后来也有时去看马戏团,因为周海婴老要去看。那么从大世界开始,戏法本来是在街边大家围着看的,到了大世界以后,戏法和魔术变成舞台上的东西。从此,它变成一种表演,不再是艺人在街头谋生的这么一种把戏,所以这样一个幻象的现代化,从戏法到魔术,有学者(中文大学的彭丽君)做过对大世界里边魔术的研究。但是,鲁迅要讲的呢,就是说戏法跟观众之间的那种同谋关系,他要讨论的是这个:如果我们不配合去看戏法,这个戏法其实是演不成的,所以我们大家都有分,给钱,隔几天又去看。就是刚才那篇《朋友》一个全新的解释,“朋友”就是维持戏法能够继续演下去的那些人,他明知道这是个戏法,这是一个幻觉、幻象,却与之同谋。

“朋友”这个词,我记得80年代的上海非常流行。80年代开始,很多称呼忽然失效了,我们六七十年代见谁都叫“同志”,后来“同志”不太行了改叫“师傅”,现在好像都叫“老师”。但是那段过渡时间很困难,“小姐”之类的好像不行,反正那段时间在上海就叫“朋友帮帮忙”,上海话说出来很义气的。“朋友帮帮忙”,在台湾应该叫“拜托”,通常这些词后边是一个否定句的,别……,拜托,朋友帮帮忙,别怎么怎么,是一个禁止的。就是说你要是干那个不应该干的事情就不够朋友,所以拜托。共同体是什么呢?共同体就是说共同去维护大家都知道但是不能说出来的某种秘密,这就是共同体。不是因为他们共有一个什么伟大的目标,才叫共同体。共同体是因为他们都共有一个不可告人的秘密。鲁迅讲过一件亲身经历的事:当年他在教育部当小官僚的时候,其实教育部哪有什么活干,一帮人经常在一起闲聊天。他们就聊北京某个地方有一个女的特漂亮,然后还可以叫出来玩,讲得津津有味,有地址什么的。鲁迅

说他后来有一次偶然经过,发现那个地方根本连屋都没有,是一片空地。回到部里他们再聊的时候,就指出来说那个地方根本就是一片空地,废墟,根本没有什么漂亮的女人在那里。大家从此对鲁迅侧目而视,煞风景啊,他把人家那么好的幻觉给破坏了。不够朋友,他不属于这个共同体。所以鲁迅讲从这个戏法的演变到它的不断地重复,到最后为什么能维持,一直讲到维持、维护一种共同体的这样一种意识形态的功能。其实是这个题目做得非常深的一个地方。要把戏之先都要拱手,高叫“在家靠父母,出门靠朋友”,就是对围着的那些人、知道怎么变戏法的人,别出声,拜托,就是这个意思。这是现代史啊!

这个小题目讲完了,我们做一个小结。首先,鲁迅的文化研究、鲁迅的文明批判,他有一些其他人所没有的特点,他会从边缘处思考。这有两个意思,第一,他的材料都是些边缘材料,野史啊匪笔啊什么的。没有边缘,何来中心?那些被排斥到边缘的材料最能揭示中心的秘密。后来文化研究做了很多这方面的探讨,用囚犯、疯子、骗子的这样一些材料去做。另一个意思就是说这个研究者站在一个边缘的位置上。鲁迅很知道他自己是一个读书人,是一个精英,一方面被体制排挤,成为“学匪”;另一方面他又不能完全融入到边缘、非主流的层面里头去,所以他站在这么一个位置去思考文化。通常我们有一个误解,通常说怎么可能在文化里边批判文化呢?你就是文化里的人,你跳不出你的文化,你站在什么位置批判文化呢。这种设想是把文化看成一块石头,铁板一块。其实文化从来都不是这样子,文化从来都是一个松散的、网状的东西,所以我们完全可以在文化里面选择站在某一个位置去批判文化,我们也可以立足于跟另外一个文化的参照去批判文化,所以这是一个边缘处的思考,鲁迅把握得非常准的。

第二点就是历史的延续和断裂,就是说鲁迅做这些研究的时候,看到他对历史的那份材料的把握是非常丰富的,几乎每一个要讨论的题目他都会找到历史上的存在,虽然不能很准确地说出它的起源,但是能够看到它不是一个天上掉下来的东西,也不是一个纯粹现代的东西,所以他会找到历史上的这种延续性,同时,他会讲到在现代它怎么样突然变化的。他这种延续和断裂的转换,做得非常成功。

那么第三点呢,他会注意到大众文化和精英文化的区别,同时他会讲到这两种文化的界限是很模糊的,会互相转换的,所以在《匪笔三篇》里面,他会把顾颉刚的恐吓信和飞天虎的恐吓信相提并论,所以,这种精英文化和大众文化之间的变奏,鲁迅是看得非常透彻的。

第四点,我们可以总结出来鲁迅对物质、对物的文化史本身,是很重视的。通常说鲁迅是重视改造人的灵魂,好像他是那种高蹈的虚空的做法,其实不是的,鲁迅做这种文化观念史的时候,都是紧扣物质这个层面来做的。所以他会讲到“物”的发生

学,尤其是跟人的身体相关,又跟身体和心灵的沟通相关。他会讲药,药当然是想长生吧,追求不朽的这样一种物,酒当然就是关于麻醉、关于对现实的超脱的物。这些物都不是一般的物,是非常重要的物。他还重视这种现代的物,像照相啊等等,这些新引进来的一些物,讨论它的文化意义。

第五点,鲁迅的文化批判,极为关注文化观念的呈现形式。他讲到文章的时代风格,讲到照相的布景的非常有趣的细节,这些东西他都不会忽略,他会在细节里边发现秘密,这是我们做文学研究、文化研究的人最应该掌握的基本方法。你如果没有把握住这种形式和表达里面的细节,你这篇文章其实是没有做好。

最后就是所谓穿越幻觉。这个说法就有点强加到鲁迅身上去了,对于鲁迅来讲,幻觉不是一个穿越的问题,鲁迅的方法还没有到这么“拉康”的层面。他是讲要揭开麒麟皮,露出马脚,所谓穿越幻觉是我们要做的,就是我们现在这些文化研究的人要做的。要进一步研究鲁迅所揭示出来的幻觉,到底应该怎么样,其实我们现在仍然在天天看把戏,仍然活在鲁迅说的那个“现代史”里边,那我们现在怎么办?大概就是我们现在这些人,包括在座诸君要做的工作了。

附记:

2007年5月,应邀在北京大学中文系开系列讲座,总题目是“文化研究:以鲁迅为方法”。这是其中第二讲的整理稿。特别要感谢讲座的主持人陈平原教授,以及辛苦整理讲稿的陈洁女士。

原载《现代中国》总第10辑,北京大学出版社,2008年



## 二 八

### 纪事

多了些怀旧之作,其实是“对当下的怀旧”。

研究生们的写作多有新意,却鲜有能发表者,曹清华的书是个例外,遂欣然为之作序。

## 左翼文学新论

——曹清华《左翼文学史稿(1921—1936)》序

何谓“左翼文学”?

依照目前的文学史论述,通常有如下四种给“左翼文学”下定义的途径:

首先,众所周知:“凡有人群的地方,必有左、中、右。”套用这种全称判断,只需将句式中的“人群”置换为“文学”,“左翼文学”就得以界定。作家的阶级政治身份连带他们的作品,因之而呈现一种政治光谱分布。但老黑格尔早就指出了全称判断的狡计,即是用某种享有特权的特殊判断冒充普遍性。这里则是遮掩了那个划分“左中右”的主体立场,遮掩了“左中右”是划分的产物而不是划分的依据。暴露这一全称判断狡计的最极端的例子,当然是那些个在所有单位统一按比例揪斗阶级敌人的政治运动了。现代文学史的不断“重写”,作家的湮没与“归来”,正是这一特殊划分(揪斗与统战)变动不居的体现。

其次,沿袭《新民主主义论》的进化论叙述,“从(‘五四’)文学革命到(30年代)革命文学”,然后40年代“延安文艺”,50年代到70年代,“共和国文学”,一路走来,浩浩荡荡。进化论叙述不但提早将“五四”新文学置于尚未成立的左翼政党领导之下,而且刻意淡化了“革命文学”对“五四”的诋毁与清算,泯恩仇于一笑,化曲折为坦途。90年代以来的这种论述带有浓郁的“怀旧”意味,其实是一种“消失的消失”,即对一种从来就没有存在之物的怀旧,或者说,这种“左翼文学”论述是怀旧的产物,经由詹明信所说的“对当下的怀旧”而产生。

再次,第三种论述与进化论叙述立场相左,而思路相同。它把“左翼文学”统归为无产阶级政党的“宣传”系统(“党的组织和党的出版物”),依照某种不证自明的“纯文学”标准,针锋相对,把进化论讲成了步步萎缩的退化论。不但鲁迅加入“左联”之后

创作力消退(有《故事新编》的后半部为证),而且40年代之后就只剩下沪港才女张爱玲,一枝独秀,赵树理们当然更是不在话下。这种论述同样热衷于为作家排座次,其依据却是类乎当今“排行榜”一流的消费文化逻辑,遂有金庸取代茅盾一跃坐上第四把交椅的头条新闻出现。

最后这种论述最为有趣,即希望从复杂的文学史中过滤出一条“面目可亲”的“左翼”线索,比如说,从鲁迅到冯雪峰再到胡风,由受害者好人们贯穿而成。于是“延安文艺”就不但不是“左翼文学”的发展壮大,以王实味、丁玲等“真正的左翼作家”被整肃为标记,“左翼文学”的消解于焉开始(“统治者的文学不可能是左翼文学”)。文学史叙述者的善良与叙述对象的善良在这种好心肠的论述中融为一体。表面看来,这种论述中的“左翼文学”有始有终,有形成有消解,最为“历史化”,但“好的故事”带来的“超历史”抽象普遍性更为严重。“好人”的系谱学往前延伸,陀思妥耶夫斯基的《穷人》和托尔斯泰伯爵的《复活》也被说成了“左翼文学”的先声;向后延伸,草蛇灰线伏脉千里,当然是90年代以来的“打工仔文学”或“底层文学”了。历来被左翼政治痛斥为“廉价人道主义”的作品群,反讽地构成了左翼文学的发展主线。

显然,曹清华的论述迥异于上述种种思路。

“左翼文学”不是不证自明的历史实体,而是发生在现代中国思想文化空间中的一个“话语事件”。特定的历史时空,被严格限定在与上海“左翼作家联盟”存在的年代及前后。曹清华认为,这一话语事件由两个层面的历史活动相辅相成地建构起来:首先,是一系列“关键词”如“无产阶级”、“革命文学”及其阐释向中国文学的引入;其次,上海的文化出版市场,以及由此构成的容纳左翼作家与左翼读者的“公共空间”。先说这第一个层面:关键词。

鲁迅曾经尖锐指出,“新潮之进中国”,新名词每被敌对双方均视为具有“咒语”般的功能,但“喧嚷一年半载,终于火灭烟消”<sup>①</sup>。其实新名词尤其是关键词在现代中国的文化实践中的重要作用,远远超出其抽象的概念意义。“无产阶级”这个政治经济学词语,在郭沫若的《女神》中转换为一种“无私”的道德形象(“炉中煤”、“春蚕”等等)。到了《创造季刊》时期,提出要在文学运动中“爆发出无产阶级的精神,赤裸裸的人性”,来对抗“资本主义的毒龙”<sup>②</sup>。这里依然是道德价值的对比,而不是经济关系的揭示。曹清华引人入胜地仔细梳理了这一转换过程,指出作为道德形象的“无产阶级”如何能够平顺地“消化”早期创造社的文学主张,譬如“为艺术而艺术”的核心概念“苦闷”:“个人的苦闷”怎样通向“社会的苦闷”和“人类的苦闷”,因而与世界革命的目标一致。过滤了经济关系的重要内涵,这些小资产阶级艺术家才能“从破坏到创造”,只需去“获得无产阶级意识”,就能凤凰涅槃一般在话语的火焰中死而重生。用鲁迅的话来表述,就是“摇身一变,指着自己的鼻子说,惟我是真正的无产阶级!”曹清华认

为,这种自我认同,正是知识人“左翼文化身份”的历史建构。

在马克思主义的语汇中,(产业)工人阶级是一种实存,无产阶级则是一种应然的想象;尽管在《德意志意识形态》以后,马克思已经逐渐放弃了无产阶级是一种“普遍阶级”的观点。郁达夫曾以“曰归”的笔名,在《洪水》半月刊第3卷第26期,刊出《无产阶级专政和无产阶级的文学》一文,批评有人抄袭外国思想,大喊“无产阶级文学”。他指出若无产阶级专政没有实现,无产阶级文学就不可能产生;真正的无产阶级文学,必须由无产阶级自己来创造。“血管里出来的都是血,水管里出来的只能是水。”鲁迅用这样朴素的比喻,来界定无产阶级文学的(不)可能性,表明他与郁达夫一样,未能参透关键词之语义转换中的历史奥秘。在产业工人占人口比例甚低的第三世界,上述语义转换提供了由农民为主力来进行共产革命的知识条件。让水管流出血来,正可看作后来左翼政治和文学写作最艰苦卓绝的努力。

倘说“无产阶级”的重点在于认同,“革命文学”的重点则在于排他。也就是说,“革命文学”的建构以对“五四”“文学革命”的清算为基础。“趣味文学”、“新八股”、“贵族文学”,这些当年“五四”先驱严厉发布的古典文学的罪名,如今反讽地一一落到了他们自己的头上。“封建余孽”、“老头子”鲁迅理所当然地成为这一清算的头号目标。“死去了的阿Q时代”(钱杏邨),“时代是革命的,我们是从事文学工作的”(郭沫若),我们和他们,生与死,划分的依据是“时代”。“无产阶级”侧重于社会空间的划分,“革命文学”强调历史时间的嬗替。如此与时并进永不言休,“左翼文学”也就无可避免地陷入鲁迅所说的“革命、革革命、革革命……”的历史宿命。

这就说到了话语事件的第二个层面:出版。

“左翼文学”与安德森所说的“印刷资本主义”的共生关系,被历来的文学史家完全忽略了。曹清华基于大量的史料讨论了泰东书局、光华书局、现代书局等等与左翼出版物的关联和纠葛,精彩地揭示了左翼写作在政府如此严厉的书报检查制度下,仍顽强生存并获得大量读者的历史现象。譬如光华书局的老板张静庐十几年后回忆《洪水》的创刊:“洪水,这有特殊风味的刊物(创造社同人除文艺作品外,从来没有做过政治论文的),在读者们迫切需要下,在一家陌生的书店里出现了,很快地被各地同业所重视,向从来没有交往过,也没有先铺一层‘账底’,居然有很好的成绩。货款也有很多是先期进来的。”<sup>③</sup>出版市场与左翼写作的关系密切到这样的程度,不但商业性文学刊物如《文学》、《现代》以左翼作家为支柱,连国民党政府办的刊物也不排斥左翼文人的来稿。最典型的例子是汪系《中华日报》的副刊《动向》,特邀请左翼作家聂绀弩为主编。这一副刊除了鲁迅的文章经常露面,宋之的、田间、周而复、艾青、张庚、欧阳山也等成为支撑版面的重要作者<sup>④</sup>。曹清华指出,中国左翼文学的发生与繁荣仰仗上海租界特殊的政治经济环境,以及在这一环境中自由运作的出版市场。左翼文学是

一个文化和出版市场的产物,它通过上海的出版物所构筑的公共空间在读者与作者之间流通。

与此同时,左翼文学作为一个依赖于出版市场的文化现象,其存在和发展的前提是拥有相当的读者。左翼文学令读者感兴趣以及左翼作家与读者之间的交流,则仰仗左翼文学为读者建构的一个关于历史和道德的知识系统和想象方式。这一知识系统和想象方式在左翼写作中归结为“吾谁与归?”与“吾谁与共?”两个问题方式,前者涉及对未来历史的想象,后者则关乎个人道德位置的选择。“无产阶级”、“大众”等关键词使这两个问题的提出和回答成为可能。凭藉这一知识系统和想象方式,一方面左翼作家在写作中展现、复述其左翼文化身份,并寄托其历史道德理想和想象于其上;另一方面,读者经由阅读加入到这一身份的集体想象和建构当中。正因为左翼文学所构筑的文化空间里面,作者与读者共同享有这一文化身份以及使之成为可能的知识系统,左翼文学才获得了广泛的读者,才可能突破国民党政府的层层障碍在上海出版市场占据一席之地。

经由知识考古学的方法,曹清华对“左翼文学”生产机制的回溯并未到此为止。“左翼作家联盟”(左联)的成立、运作和无声无息地解散的过程,才是他探索上述“左翼文化身份”的重头戏。细读“左联”的理论纲领,他发现,这一身份在当时就建立在“无产阶级”一词摇摆不定的所指之上——一方面“无产阶级”被描绘成社会历史的主体,一个完美无缺的道德符号,属于知识分子仰望的对象,在这一道德形象的逼视之下,左翼知识分子立即因原罪而失语无言;另一方面,“无产阶级”又对应社会现实中默默无声的一群,他们在社会文化的暗处,远离语言文字,承受着知识分子对苦难和压迫的想象,依赖于知识分子去表达、描述并建构出历史意义。这个闪烁不定的词语正预示了左翼知识分子在往后的文学和文化事业中的艰难处境。

这一身份悖论直接体现在左翼叙事之中。出走的故事,漂泊的故事,死亡的故事,孤儿与杀父之仇的故事,把人物从“五四”意义上的“家”/“家族”故事中解放出来,并以崭新的故事情节,别样的话语机制,为人物及其社会关系建构新的意义。同时,在左翼小说的苦难叙事中,苦难承受者的形象给人模糊、重叠、漂移不定的印象。在小说情节的发展过程中,苦难故事的主角不是向读者不断地展现其“不幸”的个人特征,而是主人公逐渐被替换,被抽空为一个词语一组数字,最终成为一种强有力的话语和知识。左翼小说的苦难叙事大多时候离开了肉体、个人,离开了具体的历史位置,以巴特所谓“同义反复”的修辞手段而依附于抽象的词语和想象之上。这也是左翼小说中充斥着“演说”、“谈话”、“独白”、“民谣”和“合唱”的重要原因。

叙述者以底层身份出场,却滔滔不绝地侃侃而谈,身份与语言能力的裂痕充分揭

示了左翼叙事的最大难题。依照阳翰笙在《地泉·序》中的检讨,左翼小说中出现了大批似“飞将军自天而降”的人物,他们被赋予社会下层身份,却掌握了“革命知识/理论”而且具备话语/知识的表达能力,“于是乎演说,于是乎开会,于是乎革命,于是乎成功”。“五四”文学中那个“哀其不幸,怒其不争”的叙述者,那个自我怀疑“不能画出沉默的魂灵”的孤独者,淡出了中国现代文学的地平线。

这就是所谓“左翼鲁迅”的复杂与悲哀了。鲁迅体认“惟新兴的无产者才有将来”,但立即界定自己为“中产的智识阶级”,也就是必将消失在未来的黄金世界里的“影”。他一面加入“左联”,“然以昔曾弄笔,志在革新。故根源未竭,仍为左翼作家联盟之一员”<sup>⑤</sup>。一面又视“左联”中人多半为“茄花色”,甚至是“非革命的急进革命论者”,只有口号而没有实绩。落实到写作,鲁迅的回答是既切实又无力的:“总之,我的意思是:现在能写什么,就写什么,不必趋时,自然更不必硬造一个突变式的革命英雄,自称‘革命文学’;但也不可苟安于这一点,没有改革,以致沉没了自己——也就是消灭了对于时代的助力和贡献。”<sup>⑥</sup>这里所说“不必趋时”表达了鲁迅对那些喧嚣、激烈而又僵硬的修辞、叙事以及它们所虚构的“时间”的拒斥,而“能写什么,就写什么”则无异于呼吁作家回到个体的时间和故事以树立个人写作的基本信心。但是谁又能忘记鲁迅那不在实际斗争的中心故不能写作的自叹呢?

曹清华的博士论文经过修改和充实,终于可以印刷成书了。回想起那些师生与题目互相折磨的日子,我为他感到高兴,并写了这小序为贺。

2008年1月

原载《书城》2008年第8期

① 鲁迅:《〈现代新兴文学的诸问题〉小引》,见《鲁迅全集》,第十卷,第291页。

② 郭沫若:《我们的文学新运动》,见《郭沫若全集》,文学编第十六卷,第5页。

③ 张静庐:《在出版界二十年》,第114页。

④ 上海师大鲁迅著作注释组:《聂绀弩谈“大众语”和“旧形式的采用”的讨论及〈海燕〉停刊等》,载《鲁迅研究资料》第9辑,第216页。

⑤ 《310204 致李秉中》,见《鲁迅全集》,第十二卷,第37页。

⑥ 《关于小说题材的通信》,见《鲁迅全集》,第四卷,第369页。

# 七十年代日常语言学

起床啦！起床起床！

那些年每日里天蒙蒙亮,听到的第一声吆喝就是这“起床起床”。其实并没有所谓的“床”,苗村黎寨,男女各占一个大谷仓,一溜稻草铺地的大统铺,阔气点的最多垫块塑料布隔隔湿气。兵团建制,明明是个种橡胶的农场生产队,偏要叫做某师某团某连。连长姓康,脸上有疤,因此显得有点凶狠,却是个耿直寡言的四川汉子。众人平日尊称连长,意见大发时,当面或背后就直接唤他“康疤”,他也不恼。那些年在海南和湛江聚数十万“兵团战士”,天天斫林劈山,只因林副统帅有“光辉题词”,合辙押韵:“大力发展橡胶,满足全国人民需要。”据说60年代初,大饥荒年头,不知为何除了最高领袖,领导人刘林周董直至文人郭老,一个个轮流到当时的农垦系统视察。来过都有题词,郭老书艺最是自成一家。十年之后,却都遮掩了不提,独尊副帅一人书法,每日里以此督促众人荷锄上山,挥刀破坏热带雨林。这橡胶非同小可,说是“重要战略物资”,帝修反那帮坏蛋,封锁了不卖给我们。如何封锁法?当时有个形象的换算,说是逼我们用二十吨大米换一吨橡胶。二十吨大米是什么概念呢?那年头大伙儿总也吃不饱,对大米有朴素的直观感受,二十吨大米如同古话说的“恒河沙数”,今人所谓“天文数字”,遂听得众人无名火起,发愤干活,起早摸黑大力发展没有怨言。那时也不敢细想,环球盛产橡胶的国家,巴西、印尼、马来西亚,好像都是第三世界最亲爱的朋友,何时给归到帝修反一堆儿去了。

于是就听沙哑的四川口令,还有口哨声尖锐入耳,条件反射,每日清晨从稻草铺上弹起,摸摸索索穿衣系鞋带。动作慢了,康疤的手电筒就扫将过来,众目就随那光柱而睽睽。四眼揉着眼睛起身,小声嘟囔:“半夜鸡叫”,被我一个胳膊肘堵了回去。“半夜鸡叫”典出自传体小说《高玉宝》,大意是说“地主周扒皮,为催长工起早干活,半夜爬入鸡窝学鸡叫,被长工小宝发现了。当周扒皮再次作祟时,长工们一拥而上,痛打偷鸡贼,令周扒皮狼狈不堪”。这故事至今仍收入小学语文课本,曾改编为连环画和木偶动画片,影响了几代国人。虚构的人物和情节只能糊弄城里孩子,乡下人都知道这是瞎掰。老人都说,摸黑种地,能不糟蹋庄稼?周扒皮时代,还没发明贼亮贼亮的汽灯。“狗吠深巷中,鸡鸣桑树颠。”陶潜时代的鸡那才真叫神气,居然在桑树颠引颈而鸣,伪满洲国的周老财非得钻到鸡窝里去叫,也太窝囊了点。四眼嘟嘟囔囔,把自己比作受地主剥削的雇工,幸亏没人听见,要不非挨斗不可。他引经据典,却错得离谱,引喻失伦。关键在于地主老财为何不用棍子直接把长工们赶起来,非要煞费周

章,做这拟真的口技表演?闻鸡起舞,即使在“阶级斗争教材”中,也难于遮掩地主与雇工之间的某种“自然”关系。我听老辈讲那过去的事情,台上忆苦思甜,台下却忘乎所以,每每颠倒成“忆甜思苦”。说起农忙季节,东家如何招待把式们,未必三餐有肉,烙饼小米粥却是“可劲儿揍”,令人神往而垂涎。农业社会里的阶级关系,与军事-工业国家时代不同,这远远超出了我等学生哥们的想象。

我有幸参加过一次黎寨的“批斗地主”大会。在海南岛八年多,没学会几句海南话。我的海南话只敢跟黎族人沟通,因为他们的海南话也是学来的。我很快就发现,我只需解决语音问题,而他们有语法词序方面的转换困难,且掌握的词汇比我要少得多。生活在热带的黎族百姓,其生产方式还是标准的刀耕火种。部落里只有“奥雅”(头人),而没有农业文明中的所谓“地主”。把土改时的阶级划分硬套在黎寨绝对是个时代错误。在汉人工作队的主持下,黎家汉子鼓起勇气上台用海南话汉语批斗头人。指着奥雅的鼻子,汉子黧黑的脸涨得通红:“虏系分子!……虏斋无?……了!”(你是分子!你知道吗?完!)下了台,又意犹未尽,重新跑上台,指着奥雅的鼻子:“虏仲系分子!……虏斋无?……了!”(你还是分子!你知道吗?完!)这不是个语汇的问题,而是思维概念的问题。他只知道“分子”不是个好东西,至于更复杂的强加的概念,他根本无从表达。知之为知之,不知为不知,是知也。这就是圣人所说的“修辞立其诚”。回想自己,每日里熟练操弄许多概念术语,真的都明白了其中含义么?我望着那汉子通红的脸渐渐恢复黧黑,心底暗生愧疚。

很多年以后,我读到捷克剧作家哈维尔的《无权者的权力》。书的开头举了一个蔬果商的例子,他是个谦恭、普通的人,对官方的意识形态漠不关心;他机械地履行仪式,在法定的节假日,他用官方标语“全世界无产者,联合起来”装饰他的店铺橱窗;他完全不想知道标语的内容和他的店铺有什么关系,而他挂的那副标语的实际所指乃是:“我是奉公守法的人,我可不想惹麻烦。”哈维尔指出,在日常生活的仪式和语言活动中,普通人如何成为国家意识形态机器的同谋。“实存的社会主义”把全国人预先抛入了在鲁迅所说的“瞒和骗”中生活的不道德处境。一种共同犯罪的机制,一个预先鼓励撒谎并依赖其臣民的道德沦丧的国家机器。哈维尔的“在真实中生活”(同理,巴金的“讲真话”),并不是要探讨有关真实或真实性的形而上学,而是要中断国家意识形态机器对其理想臣民的这种询唤。当然,这是后话不提,还是回头来说这睡眠惺忪中的“起床起床”。

因为是开荒“大会战”,众人马才需要卷铺盖搬来住到这黎村苗寨,才需要康疤如此大声吆喝狂吹哨子。平日起床开饭开工,却是敲钟为号。在六连的驻地山脚有一棵高大的野生酸豆树,果夹里的酸豆熟透晒干,有话梅味,嚼之能生津止渴。全连中午“天天读”,树荫可覆盖一百余众。树下挂了一个废轮壳当钟使,起床、开工、集

合,康疤敲得它当当响。平日也算是作息正常。如今这大会战,星期天不消说一概没收了,每日也是工时极长,从天刚亮干到伸手不见五指。国际工人阶级奋斗多年赢得的“八小时工作制”,在工人阶级“当家作主”的地方无声地终止了。工作量极大,一片五磅重的宽锄板,挖山一星期,能磨成小锅铲一般大。手攥锄把一整天,到吃晚饭时连饭碗都端不稳,女生们说,梳头,梳子掉地上捡不起来。会战的日子,睡眠严重不足,早起最是艰难。平日的敲钟或吹号,把制度化的指令“符号化”了,令人浑然不觉。唯有这大统铺清晨的“起床啦!起床起床!”,具体地从四川汉子口中发出,伴以尖锐哨声与手电筒光柱,以日常语言呈现意识形态国家机器的指令,最能凸显我和我的农友们所处的主体位置。

### “五七一工程纪要”

最喜欢的是全团开大会的日子,不光是能从重体力劳作中得到一天的歇息,更重要的是分散在各连队的同乡、同学、亲戚乃至男女朋友,得到一个短暂的见见面的机会。会后还能顺便到供销社,一角七分一包,买一两包“百雀”牌香烟,阔气点的,“丰收”牌,那是要卖到两毛八一包了。也有提了白色塑料罐,拎二斤劣质甘蔗酒回来的。那玩意儿不能多喝,一喝就上头,酒气熏天大伙儿荒腔走板,齐唱李玉和的“临行喝妈一碗酒”,自以为都有了视死如归的气概。“会场”通常都是在团部附近,一片平坦的橡胶林,浓荫遮阳,清晨刚割过胶,白色的胶乳还在往瓷杯里滴,空气里闻得到新鲜胶乳味儿。摆几张桌子,挂一条横幅,再牵几条电线,引往绑在橡胶树上的高音喇叭,一个会场就布置得了。但是1971年10月底的那个全团大会,一大早从连里出发,气氛就有点诡异。连排班骨干几天前办过学习班吹过风,貌似心中有鬼。平时集合往团部走,一路有言笑,有歌声,这回却一个个绷着脸。会场的横额也是语焉不详,只说是传达重要文件。那文件果然重要!多少年后我还记得那个瞬间,聚集了两千人的一大片橡胶林寂静得邪乎,除了自己的呼吸,你仿佛还可以听见橡胶树叶子掉在地面的声音。

黑洞,虚无,空白。用来支撑这个史无前例的“革命”的整个意义系统,在那个瞬间坍塌了。“革命”死了,——“革命”把自己掐死了。知识(“洞察一切”)和行为(“背后下毒手”)的强烈反差,揭示出拉康所说的那个命题,即“大他者并不存在”。他到底想要我们干什么,得了,他自己就晕头转向。事件的所有细节和理由都根本不重要,重要的是关于一个历史时刻的宣告,在我看来,所谓“七十年代”是在那个瞬间开始的。其实90年代的重要命题“告别革命”,恰恰是在此时此刻开始。

疑云重重的“五七一工程纪要”,于这一年年底作为“批判材料”发到了全国。史



家唐德刚说这不过是“童子军帐篷笔记”，黄口小儿的白日梦呓，不足为训。于今读来却多么像一份争取金融投资的项目计划书：“可能性、必要性、必然性、基本条件、时机……”，从头到尾你听到的是历史理性如此冷静的计算的声音。与此对照，倘若把1971年以后，所有颠三倒四的最新指示（“八亿人口，不斗行么”等等）连接起来，直接就是一出尤奈斯库式的荒诞剧的无聊台词。“反面教材”总是一把双刃剑，它带给人们的教益很可能是全然正面的。四眼在“天天读”的时候，就对“变相劳改”之类的话语把玩不已，嘀嘀咕咕，认为“变相”这个定语根本多余。我那时觉得获益良多的，则是党史的另类叙述，多重版本的众声喧哗。同样的政治术语，竟然可以讲述完全相反的历史故事，在此之前完全没法想象。

但这些都不能解释那个寂静得邪乎的瞬间，那个坍塌的心理瞬间。如果不是一个“共同犯罪”机制的刹那曝光，那又是什么呢？如果这不是所谓“话语内爆”的时刻，那又是什么呢？前几天还在大声背诵“光辉题词”的兵团战士们，就是此时此刻齐聚橡胶林两千余众的你和我啊。革命死了，掐死革命的，你我都有分。所以那根本不是所谓“信仰”崩溃的瞬间，而是——语言伦理失效、道德沦丧的时刻。

#### 公开的情书

一日，阿凤气鼓鼓地走来，把什么物事塞到四眼手中，又气鼓鼓地走了。杰仔眼尖，瞥见是一折成菱形的纸条，就大嚷是什么是什么。四眼苦笑，说阿凤把我写的情书给退回来了。什么？这年头居然有人写情书！这四眼也太色胆包天了啊。大伙儿发一声喊，就要按倒他从裤袋往外掏纸条。四眼站稳了扶了扶眼镜，说，这有什么大不了的，我这情书完全可以公开的。

众人就眼光光的展了那纸条看，怪不得四眼如此镇静，那上头哪有什么绵绵情话，硬是干干净净，抄录了三条“最高指示”：

1. “我们都是来自五湖四海，为了一个共同的革命目标，走到一起来了。”
2. “要互通情报。”
3. “一是要抓紧，二是要注意政策。”

那年头“语录”都是“融化在血液里”的，大伙儿一看就明白其中的言外之意，话外之旨，不得不佩服四眼的“活学活用”，已臻化境。后来的人远离历史语境，未必能领略其中之妙，有必要在此略加注疏。第一条出自俗称“老三篇”（《为人民服务》、《纪念白求恩》、《愚公移山》）的名句，那是天天荷锄列队出工之前都要背的。最初是按顺序一天背诵一篇，后来嫌另两篇尤其是《愚公移山》太长耽误工夫，就天天单背比较短的《为人民服务》，再后来还是觉得耽误工夫，就单背其中的一段，背得最熟的自是开头的这句“我们都是来自五湖四海”。四眼的目标当然是要跟阿凤走到一起，可到底是

不是阿凤的“共同目标”呢？于是来了第二条。这一条出自《党委会的工作方法》，原是要党委们之间保持信息通畅，不能藏着掖着把机密当私货，四眼的意思是希望阿凤给个回音，“情报”的“情”字在这里完全用活了，不是“情况”，而是“情意”。第三条出自70年代的最新指示，绝对是断章取义，完整的版本是“清理阶级队伍，一是要抓紧，二是要注意政策。”四眼把血淋淋的上半句隐去，下半句移用于谈恋爱，千万别放松，同时要隐秘进行，这辩证的叮咛又是何等贴切。

你会问，难道四眼不怕阿凤一时恼了，把纸条上交到指导员那儿去？四眼说抄几条语录跟战友共勉，应该鼓励才对。言外之意？四眼说指导员是正派人，才不会像你们这帮坏小子尽往歪门邪道上想。一见到最高指示就肃然起敬，正确领会都来不及。谁要是乱理解，谁负责。那年头还没人能梦见“读者理论”、“接受美学”之类的欧西玄学，四眼却无师自通，确信言外之意，只可意会，无人够胆言传。果然平安无事，一夜无话。后来众人中但凡有人得了90年代才命名的“大男大女综合症”，谈恋爱太猴急，都会循例叮咛：“哥们儿，悠着点儿，一是要抓紧，二是要注意政策哪！”

（只可意会，不敢言传，我想起一个更妙的例子。很多年以后，在芝加哥，我听张郎郎讲他的牢狱之灾。他说最麻烦的案子是审“呼反动口号”，因为审讯员不能重复那口号，重复了，他也犯了他原本要审的罪。只好约定俗成，用“一号反动口号”、“二号反动口号”来指代之。结果审问就变成这样的滑稽场面：审讯员问，你有没有呼喊过一号反动口号？犯人就装傻，反问，一号反动口号是什么？审讯员当然不会上当，继续问，你有没有呼喊过二号反动口号？就这样三号四号一路问下去。犯人最后急了，说，向毛主席保证，我哪敢喊什么反动口号，就是心里想一想也是杀头的罪呀！）

细想言外之意的产生，有两个必要的条件。一是用以表述某领域的词汇匮乏，不得不挪用其他领域的语言词汇救急。二是作者和读者对此一被挪用的语言词汇非常熟悉，熟悉到了能够融会贯通的程度。先说这一。男女之事，古往今来无论雅俗，不知积累了多么丰富的语言词汇。古而俗的，譬如刘三姐唱的，“入山看见藤缠树，出山看见树缠藤，树生藤死缠到死，树死藤生死也缠”，要多棒有多棒。今而雅的，譬如冯至的《蛇》或穆旦的《诗八章》，更不用提巴金、茅盾以及众多的新文艺言情小说了。到了70年代，这些都作为“四旧”或“小资情调”扫进了历史的垃圾堆，用来言说男女之事的词汇只剩下了最单纯的“好”，说谁谁谁跟谁谁谁“好”上了。很早就开始了从政治领域挪用词汇的程序，譬如，“找对象”（谁谁谁跟谁谁谁“对上象”了），“解决个人问题”（通常体现为一种“组织上”的关心），等等。

再说这二。在泛政治化的70年代，政治语言直接等同于日常语言，人人都熟得不能再熟，随时挪用都能产生多重隐喻。其实明清两代的文人“四书五经”背得实在过于烂熟于心了，就经常很方便挪用来说男女之事。戏曲大师汤显祖的《牡丹亭》

有一折,石道姑出场,用尽《千字文》的全部句子,长篇大论地表述“石女”这个淫秽的主题。70年代中,上头开始重视女知青被淫辱的众多事件,机务连的指导员被检举,暂时关在团部招待所的单间写交代,一时有许多人围观。司机大刘嗓门大,呸了一口浓痰,说:“嘿,这家伙,还真能给自个儿改善生活哩!”众皆哈哈大笑。“改善生活”本义,乃指逢年过节,连队用“伙食尾子”(结余款)为众人加菜添点油水。这里的哈哈大笑,自是把众人平日清心寡欲的非分之想,全都投射到机务连指导员身上表达了出来。可见“活学活用”,决非四眼一人之能事。

话说多年以后,四眼和阿凤有情人终成眷属。农友中自有书法好的,挥毫恭录三条最高指示,镶以红木镜框为贺。这时“一是要抓紧,二是要注意政策”,叮咛的就是生儿育女之事了。

#### 笃卒·南风窗

杰仔说话有点结巴,在我旁边闷头挖山不止。几个月不见,他略显得消瘦,剃光的脑袋青里透白。“看守所里的伙食不太好”,杰仔有点多余地解释说。他刚刚“笃卒”失败,被边防公安直接遣送回生产队。“笃卒”,动宾词组,粤语也,中国象棋里的卒子向前走一步,“笃”是手指往前推棋子的动作。笃卒过河,是当年流行的暗语,官方术语应该叫做“偷渡”。偷渡即叛逃,本是大罪,何以从轻发落,遣送原单位了事?杰仔就笑了,有点鄙夷我的跟不上形势。“看守所里挤满了笃卒的男男女女”,人满为患,一批批押了进来,先来的只好赶紧遣送腾位子。那年头,珠江里练游泳的青年特别多,主要练长距离,当然速度也很要紧。传说每年横渡珠江比赛的前十名,清一色是上山下乡知青。

1972年,尼克松访华。康庖传达上头指示的时候说,美帝头子要来北京,主席说了,这回来了先不杀他,扣他几板乒乓再说。从此国门渐开,有出去的,也有进来的。当年乍着胆子,最早从罗湖返乡下探亲的,当然不是如今位居政协的红顶富豪,而是市井底层的打工仔。一家老小,身上全都穿了好几件衣服,鼓鼓囊囊过海关,肩挑手提都是些日常“手信”(礼物)。中产者尾随其后,手信也升级为“三转一响”(手表、单车、衣车和收音机)。有港澳关系的人不再被视为“特嫌”,而是被称为家有“南风窗”。那些年正是“四小龙”经济腾飞,映照内地一穷二白依然未见“最新最美的图画”,国人惊觉世界上还有三分之二的劳动人民“水深火热”,不在别处,就在此地。于是乎珠江弄潮,在大风大浪里成长,人数日增。其实“笃卒”很危险,淹死的,被鲨鱼吃掉的,不少。十四连的江仔,聪明好学,眉清目秀,开始学写诗,立志当文学青年。那一年回广州探亲,有人见他在珠江练泳,晒得全身黑泥鳅似的,后来就人间蒸发,再无音讯。大伙儿都叹息,英年早夭,奈何苛政猛于鲨乎。

那一年我这个客家人开始学说粤语。倒不是心怀“笃卒”之志,先打好语言基础。同屋的广州知青小茅,记性极好且颇有说书口才,返穗探亲识得有“南风窗”背景者,居然将金庸、梁羽生、古龙说部,一本一本的看过,回场后一本一本的开讲。新派武侠小说正是在此时流入内地,解了样板戏观众读者无书可读之渴。多年以后我在香港谋得教职,斗胆能用粤语授文学批评,不能不感激当年农友的孤灯如豆,连床夜话。

方言在现代中国史上,一向处境暧昧。胡适之倡“国语的文学,文学的国语”,说中了构建现代“民族-国家”的两大关键:国家语言和文学教化。方言在这现代化要求的压力之下,难免有地方主义、分裂主义之嫌。虽说40年代有短暂的一段时期,以大众化为旗帜,用陕北方言表演的秧歌剧时兴过一阵子。共和国了,当然是“汉语规范化”占了上风,这规范化的语音方面,自是以首善之区北京为标准。倒是港英当局,借来的时间借来的空间,一百年没把香港当正经殖民地经营,除了公务员英文,放任市民照操粤语方言如仪。此时藉着经济优势,所谓“语言价位”,于是70年代起,由南风窗透入,粤语北进,势头不小,国家语言闪开了一条缝隙。多少年了,如今连敦煌戈壁滩上的饭店,也标榜有日日空运的“生猛海鲜”,吃完了不叫“结账”而叫“埋(买)单”。反而证明了国家语言的收编容纳能力,大有进展。

#### 引文成篇

本雅明曾设想写一本全部用引文构成的书。这一构想其实有人小规模地实现过。我以前的同事陈永明教授,就说他听过一次牧师的布道,讲辞全部由《圣经》新约旧约的金句组成,没有一句他自己的话,却讲得分外精彩。陈村写过一个小短篇,题目叫做《我的前半生》,内文全部用我们这一代人唱过的歌的歌词连缀而成。让我们荡起双桨小船儿推开波浪水中倒映着美丽的白塔听惯了艄公的号子看惯了船上的白帆我们新中国的儿童我们新少年的先锋二呀么二郎山高呀么高万丈月亮在白莲花般的云朵里穿行晚风吹来一阵阵快乐的歌声我们坐在高高的谷堆旁边古有花木兰替父去从军四面青山侧耳听侧耳听晴天响雷敲金鼓金瓶似的小山山上虽然没有寺大海航行靠舵手万物生长靠太阳归根结底就是一句话造反有理造反有理我们有多少知心的话儿要对您讲我们有多少热情的歌儿要对您唱这个女人不寻常刁德一有什么鬼花样这小刁一点面子也不讲昏睡百年国人渐已醒酒干哪消卖无酒干哪消卖无……从题目到内文没有标点,文章一大抄,居然也有五千字之多。陈村说,抄就容易吗,难就难在组织拼贴的功夫。

想象一种语言,就是想象一种生活方式。我说故我在。我们就是我们唱过的歌,我们说过的话。这些飘散在琼岛红土上的歌声和话语,虚幻地构成了我们的真实人生。如今,当我竭力忆起70年代的日常语言,悲哀地直面它的贫乏和苍白,琐碎与枯

燥。难道这就是我消逝在热带雨林的青春岁月？我想起鲁迅关于记忆的一个比喻：  
血水中闪烁的鳞片……

2008 年 8 月 7 日一稿

2008 年 11 月 9 日二稿

原载《书城》2009 年第 1 期

## 二 九

### 纪事

逢九,有很多周年纪念,很多研讨会,只参加了其中一个。为年轻人办的文学杂志《字花》撰短文一篇,直接套用了鲁迅的篇目:《无花的蔷薇》。

## 中国新文学大系与文学史

### 一

《中国新文学大系》(上海:良友图书印刷公司,1935年)十卷,由时年二十八岁的赵家璧主编,约请胡适、郑振铎(理论集),茅盾、鲁迅、郑伯奇(小说集),周作人、郁达夫(散文集),朱自清(诗集),洪深(戏剧集),阿英(史料·索引集)编选并写万言以上导言,蔡元培作总序。这些在政治、私交等方面早已分道扬镳的文化人,重新组合起来,联手完成了将“五四”新文学“第一个十年”的作品经典化的宏大工程。“大系”初版布脊精装本2000部,还未出书就已经全部预定出去,遂再版精装本2000部;同时加印纸面精装普及本2000部。知识精英、国家(意识形态)机器、教育制度以及印刷资本主义的复杂互动,如何奠定了中国现代文学的宏观叙事,正是研究者亟欲一再细探此一工程的学术冲动<sup>①</sup>。

历史的反讽在于,“大系”三版畅销凡六千部之后,开始命乖运蹇。战火毁版(三场之多),图书公司复兴而又解体,这些都还在其次。漫长的岁月中两岸都把这部大书打入冷宫,当然不仅仅是因为编选者名单中各各有其不乐意看见的名字(胡适或鲁迅)<sup>②</sup>。尽管如此,“大系”所确立的“文学史”叙事原则,却深刻而久远地延续下来了:文学的进化史观及以“十年”作为分期单元,文学史内容的“理论、运动、作品”三大“板块”,小说、诗歌、散文和戏剧的“四大文类”,等等。

“文革”落幕之后,“大系”咸鱼翻生。在赵家璧等人坚韧不拔的努力下,1981年10月,上海文艺出版社根据原书影印了《中国新文学大系》(良友版)。该社并开始主持“大系”的续编工作,1984—1989年陆续出版了《中国新文学大系1927—1937》二十卷;1990年出版了《中国新文学大系1937—1949》二十卷,(以下简称“大系Ⅱ”和“大

系Ⅲ”)。赵家璧担任这后续两辑的顾问,并且用了当年同样质料的灰布作精装本封皮,至少在形式上保证了总共五十卷大书“虚构的连续性”,宣称《中国新文学大系》至此“始成完璧”。“至此,从五四到新中国成立三十余年间的中国新文学优秀篇章,尽收在这五十册、三千万字的三辑《大系》之中了。”其实,“大系Ⅱ”和“大系Ⅲ”的编选,距良友版有半个世纪的时间间隔,其中引发的文学史难题非常丰富,当另文讨论。本文重点讨论的是“大系”的第四辑(简称“大系Ⅳ”)。

本来,编完了“大系Ⅲ”,覆盖“中国新文学三十年”的经典化工程,已经功德圆满。但是,1997年上海文艺出版社又接着出版了《中国新文学大系 1949—1976》十一集凡二十卷。主编江曾培,各卷主编是冯牧(理论),王蒙(小说),袁鹰(散文),罗竹风(杂文),徐迟(报告文学),邹荻帆、谢冕(诗),吴祖光(戏剧),陈荒煤(电影),丁景唐(史料·索引)。仍然由赵家璧(以及丁景唐)担任顾问的这套书,已经溢出了“新文学”的范围,依学术界的分期惯例来看,实际上是一套“当代文学前27年”大系。系者,统也,连续性也。这一辑的编选,时间上,在“外部”覆盖了“当代文学”与“现代文学”的断裂,“内部”焊接了“文革文学”与“十七年文学”的断裂;空间上,则弥合了内地社会主义文学或工农兵文学与台湾文学、香港文学的区隔。文学史的分期,文学的地缘政治,文学知识生产的平衡与不平衡,经典作品的收纳与排拒,乃至文化政策与作品价值之间的辩证等等,一系列难题都于焉产生。

## 二

中国现代性的发展逻辑以“断裂”为基点,即认定并宣称自己身处于一个与“前现代”截然不同的时段,而这一时段不证自明地比之前“先进”、“进化”和“高级”。被扬弃的“前现代”(“古代”、“传统”),是由占据了“现代”位置的“现代人”回溯性地建构出来的。现代文学史的叙述或知识生产也不例外,严格遵循了这一模式。中国“新文学”需要一个“旧文学”为他者来确认自己的主体性,当年,陈独秀的《文学革命论》,提出“三大主义”:

曰推倒雕琢的阿谀的贵族文学,建设平易的抒情的国民文学;曰推倒陈腐的铺张的古典文学,建设新鲜的立诚的写实文学;曰推倒迂晦的艰涩的山林文学,建设明了的通俗的社会文学。

这个被建构出来的“旧文学”当然没有人认账,逼得钱玄同和刘半农在《新青年》唱双簧,虚拟了一个“王敬轩”,引诱像林纾这样的“有力的敌人”来对号入座<sup>③</sup>。所以

说,没有“新文学”,何来“旧文学”?同样的逻辑,“没有当代文学,何来现代文学?”<sup>④</sup>大约在1956年开始(“社会主义改造”基本完成之时),“当代文学”的名目从“新文学”中断裂而出,相应地,从胡适以来延续了四十年的“新文学”概念也被“现代文学”所取代。将“新文学”改称为“现代文学”,是为了给更“新”的文学即“当代文学”腾出叙述的空间。“新中国文学”是“中国文学史”发展的最高阶段,纯粹的(无产阶级的)文学从庞杂的“新民主主义的统一战线性质”的文学中脱颖而出。由此,又回溯性地建立起过滤了杂质的“文学革命-革命文学-延安文学”的现代文学史叙述。相对于良友版“大系”所持守的“新文学”史观,50年代以来讲述的“现代文学史”反而是“当代文学史”苍白的拷贝。如今,当“大系Ⅳ”将“当代文学前27年”重新纳入“新文学”的连续统,是否意味着对良友版文学史观的回归呢?答曰:唯唯,否否。

唯唯者,一仍旧贯的当然是坚持以“旧文学”为“他者”,譬如说“新诗”卷对“旧体诗词”的绝对排拒。“大系Ⅳ”的“编纂计划”说:

坚持二为方向和双百方针,选拔代表这一时期新文学主流的优秀之作,同时顾及不同的风格流派。它要求兼有选家眼光和史家态度,使《大系》既反映这一时期新文学进程,又是精粹作品的总汇。……对某些在一定时期具有代表性或产生过很大社会影响而质量并非精粹的作品,也给予适当的考虑,以反映新文学发展的实际面貌。<sup>⑤</sup>

《毛主席诗词》显然是“在一定时期具有代表性”并“产生过很大社会影响”的,却没有适当地考虑进去,因为那不属于“新文学”的范畴,一首不选,绝不会影响“新文学发展的实际面貌”。参考王富仁表达得最鲜明的观点,现代文学史讲不讲“旧体诗”,这不是要不要收纳某一文类的问题,而是关系到“坚持和保卫五四新文化革命的基本原则与传统”,坚守中国现代文学学科的“质的规定性”以免决堤溃流的问题<sup>⑥</sup>。

否否者,这一时期的文学是比“新文学”更“新”的文学,这一基本判断从未动摇,毋宁说是更为坚定了。王蒙的“小说卷导言”题为《感受昨天》,以其激昂到近乎揶揄的笔调写道:

常常都是有病无病地呻吟不止的五四以来的新小说,似乎在一夜之间便变成了浩荡的颂歌和国家春秋大典的伴奏铜管乐;常常是传达着迷茫、彷徨、无奈、两难的心绪的新小说与新小说家崇奉的洋经典,似乎在一夜之间,竟然变得篇篇心明眼亮,高瞻远瞩起来……

“五四”以来的新小说和新小说家及其承受的欧西影响,当然是属于“前天”而不是“昨天”的“他者”。就文学史内容的性质而言,“大系Ⅳ”与“新文学”只有文献出版



方面的连续性,“断裂”仍然是史家叙述的起点。

断裂,是中国现代叙事的主流修辞,在文学史领域尤为鲜明卓著。“新文学”之所谓“新”,之所谓“生的文学”与“死的文学”的对立,以及源源不断的“突破”、“变革”、“超越”,乃至“新生代”、“晚生代”、“80后作家”等等之命名,都是断裂的同义词。开天辟地君真健,横空出世,从我说起,从现在说起。就文学史叙事而言,有头有尾的故事总是比较好写。胡适的《逼上梁山》,叙写新文化运动“历史的先声”,何其详尽而脉络分明。待到要来认祖归宗重建《白话文学史》的连续性,就处处跳跃留空而且出了上册永远难有下文。周作人为“五四”散文上溯晚明作《中国新文学的源流》,出版才两个月,就被二十二岁的清华学生钱锺书指出其在基本概念和历史事实运用方面的“混乱”和“错误”。你以为“抽刀断水水更流”,其实连续性和断裂一样,都不是什么自然而然的東西,都需要费大力气不断地重构和再生产。但在中国现代叙事中,断裂比较容易被理解为理所当然,因为“反传统”已经成为一种主流传统<sup>⑦</sup>。“大系Ⅳ”在文献出版的连续性掩护下,仍然讲的是断裂出来的有头有尾的故事。谢冕的“诗歌卷”导言开宗明义:“这本诗集的开头是一个大事件的开头,这本诗集的结束是另一个大事件的结束。”“事件”(政治的、历史的或直接就是文学的)从来就是历史叙事的叙述标记,但在“大系Ⅳ”中,两个“大事件”(1949年和1976年)之间的那个断裂(1966年),其标记却有点蓄意地含混了。

“大系Ⅳ”引人注目地打破了以“十年”为分期单元的惯例,时间跨度扩展到27年(即将陆续出版的“大系Ⅴ”,1977—2000年,跨度是23年)。其中的技术性考虑,明显是因为尽管有如此鲜明的“阶段特征”,“文革十年”乏善可陈,无法独立作为一辑来编选并导读。从现在编成的各卷来看,这“十年”所占的“篇幅”简直不成比例。除了“史料卷”内容丰富,“理论卷”次之,其余各卷所收的“文革”作品非常有限。“小说卷”只收了一篇蒋子龙的《机电局长的一天》。“散文卷”非常勉强,收入“天安门诗文集”中的几篇。“戏剧卷”貌似收了京剧《红灯记》和《芦荡火种》(《沙家浜》的前身),吴祖光却说是恢复了江青插手之前的1964年版“原貌”。“电影文学卷”收了《创业》,是在“文革”后期被江青痛批以致惊动毛出面说“无大错”的一部电影。也就是说,各卷中即使收录了那十年中聊胜于无的一些创作,基本上也可称为“文革”中“非文革”或不那么“文革”的作品。因此,除了各卷导言都有一节匆匆掠过的批判与控诉,倘若想从“大系Ⅳ”的“作品”来了解那十年的“文学”,几乎可以说你会一无所获。这种头重脚轻,也许反映了当代文学发展前27年的“实际面貌”,但更反映了亲历者劫后余生的感同身受带出的选家标准。以身历者、发起者、主其事者的体验为舍我其谁的圭臬,这却正正是良友版“大系”诸选家的优良传统,尽管已经被后续者们力求“科学而客观”的努力所稀释。

令人惊讶的反而是,作品分布的头重脚轻,并不能推翻“大系Ⅳ”持守“27年”连续性的合法依据。这就需要仔细看一看理论卷。理论卷选文比较平衡,不那么比例失调。因此主编冯牧和王又平准确地导言里说:

如果把一个文学时期视为由某种关于文学的规范、标准和惯例的体系所支配的时间的横断面,那么,有充分的理由把一九四九—一九七六这长达二十七年的文学过程作为一个较为完整的文学时期标志在中国新文学的历史坐标系上。同丰富多彩的文学创作相比,这里辑录的文学理论和文学批评文字或许能更概括、更清晰地呈现出这一时期的文学内在地遵循着的规范、标准和惯例。

如果文学作品的比例失调无法支撑文学史分期的合法性,理论却是那“天塌下来有高个儿顶着”的擎天之柱。这种情形和良友版“大系”所编选论述的新文学“第一个十年”非常相似。作品后发,理论先行;作品参差纷纭,理论却具有“态度的同一性”<sup>⑧</sup>。从50年代到70年代,尽管有无数的论争和批判乃至残酷的斗争,“规范、标准和惯例”却呈现惊人的一致性。譬如胡风,难道不是严守着“现实主义创作原则”来争夺话语发言权?而秦兆阳们的“现实主义深化论”、“现实主义广阔的道路论”,更是一开始就摆明了在既定理论范围内作“修缮”的良好意愿。倘把“理论”比做构筑文学大厦的脚手架(鹰架),那大厦里头或许有不少豆腐渣,脚手架却非常完整坚固风雨难摧。漫长的27年文学其实可以概括为“讲话”时代的文学,亦可细分为相对温和的“讲话”时代和比较严厉的“讲话”时代;或套用鲁迅的修辞,细分为暂时达到了“讲话”要求的时代,和想达到“讲话”要求而不得的时代。

### 三

“大系Ⅳ”要处理的“断裂”为前三辑所无者,乃是香港、台湾以及海外华语文学的纳入。“出版说明”里说,“这一时期发表的台湾、香港、澳门作家的新文学作品,一并列选。但由于资料条件的限制,难以收选得如大陆作品一样详尽。入选的作品,分类统一编排于各分卷之中,不另立册。”“大系”一开始就不曾依省籍或行政区域立册(近年有《贵州新文学大系》的编选,不妨按下不表),文体的分类原则,作为超越或化解文学的地缘政治的一种策略,当然有效。然而港澳台文学的“规范、标准和惯例”,显然与“讲话”时代有很大的异质性,纳入时就不免大费周章。这一任务,自然分散到各分卷导言去处理。

各卷的导言,不约而同,均在快结尾处专辟一节,讨论港澳台作品。“理论卷”的

说法是“同中有异,异中有同”。其“同”的部分,譬如说,文艺理论批评同样扮演了冷战意识形态的立法者和阐释者的角色。又譬如说,拈出“乡土文学”论争,尤以陈映真的“受到压抑的具有左翼色彩的现实主义文学理论以异端的形象介入了论战”。“异”的部分,提到自由主义派、新儒家派、官方派(三民主义),提到现代主义、新批评、结构主义、现象学、解释学、解构主义、女性主义等方法理论的影响。紧接着马上就说,这些“根在中国的理论批评家们,对于中国文学和文化传统仍有极强的亲和性”,“在西方文化冲击下,中国的文学传统和人文精神在台、港、澳文学理论批评中仍然保有深固的影响”。遂又节引余光中的话作结,曰两岸四地的文学理论批评纵有诸多差异,最后“必归于中华民族”<sup>⑨</sup>。

袁鹰的“散文卷”导言,是在此岸散文家“下笔如有绳”的“文革”背景反衬下,“欣慰地提到祖国大陆以外的同胞文友,即60年代和70年代中一批台湾和香港澳门作家们在散文创作上的成就”。“不同的社会环境”在此时不免就会被认定为积极和正面的差异,因而对“成就”多有溢美之词:“那二三十年中,老作家和中青年作家纷纷拿出得意的作品,扩大和丰富了散文领域,无论就内容题材之广泛,形式风格之多样,都别开生面,自成格局”。并对香港被称为“文化沙漠”大不以为然,主张平反。因为曾任报刊编辑多年,袁鹰特别提到报纸副刊对散文兴盛的功用,两岸四地皆然。

“小说卷”导言在结尾时的处理举重若轻,根本不讨论具体作品,王蒙以诗意化的语言大而化之:“中华民族的命运、中国文学的命运是一个整体,生活在不同的社会环境下的作家们的作品放在一起,构成了中华民族文学画廊的全貌。”“综观不同地域不同环境下的中国当代文学,设想那种完全不同却又相关相连的处境与心境,设想整个人类在这一时期的经验与试炼,回忆人们付出了怎样巨大的代价与为了获得一点长进克服了怎样巨大的困难,人们的喟叹人们的深思人们的心得将不限于此。”“整个人类”的相关相连提供了如此深厚广阔的普遍性,多少文学差异都不在话下了。

谢冕“诗歌卷”的导言与众不同,一开始就说“拥有一部完整的和综合的而不是零散的和切割的中国当代诗史,一直是我们的愿望”。他采用“平行叙述”的方式来初步地落实这一愿望,譬如说“一方面是结束苦难充溢着欢乐感的早春情调,另一方面却是失去家园漂流海涯的悲秋心境”,“所以欢乐的颂歌并不是全部的事实,再加上离散的思乡之曲的补充,这就接近了中国当代诗歌现实”。又譬如论到台湾从1956年起纪弦“现代派六大信条”引发的旷日持久的现代诗的论战,就平行地提及1958年因“大跃进民歌”而引发的何其芳、卞之琳等人都参与的新诗发展道路大讨论。冰炭虽不能同炉,诗歌编者却“能于雪中取火,且铸火为雪”。这种平行叙述法初看有点匪夷所思,却因突破了宾主关系而令人耳目一新。

“电影文学卷”的情形最为有趣。“电影文学”是“大系Ⅱ”起新增的文类,其合法

性一向可疑。现代媒体“横侵”文学体裁系统的情形亦见于“报告文学卷”从“散文卷”中独立出来。“大系”编撰史中见到的现代文学体裁系统的演化是个复杂课题,当另文讨论。这里要说到的是“大系Ⅳ”没有收录港澳台的“电影文学”作品,非不为也,是不能也。陈荒煤说:“我们曾经试图搜集,了解到台湾、香港在这一时期没有公开发表的电影剧本”,也曾考虑像“大系Ⅱ”、“大系Ⅲ”的“电影卷”那样,“根据优秀影片改写成电影剧本,以充实这一卷”,也终于因困难重重而无法措手。两岸三地电影生产,涉及制度机构等物质层面的差异之大,远超纸本文字制作的相通相同,其收纳收编的难度也就超出一般想象了。

然而,这里最有意义的就是各卷导言的线性叙事,与它们的作品编排的空间分布之间呈现的差异。“诗歌卷”是以诗人的姓氏笔画排列的,从丁力、丁芒排到穆旦、魏钢焰。中港台诗人一视同仁地编入了类乎“汉语词典”索引一般不偏不依的次序。所以你读完胡风的《小草对阳光这样说》,接着就读洛夫的《石室之死亡》,顺溜得很。“长篇小说”的节选卷按发表时间排列,于是金庸的《笑傲江湖》就紧挨着姚雪垠的《李自成》出现。“短篇小说”卷亦然,蒋子龙的《机电局长的一天》就夹在刘以鬯的《倒错》和丛甦的《想飞》之间,一路读下来,也还没有什么突兀之感。“理论批评卷”就比较好玩了,前一篇是冯雪峰的《论〈保卫延安〉的成就及其重要性》,后一篇是侯金镜的《一部引人入胜的长篇小说——读〈林海雪原〉》,中间赫然夹着夏志清的《张爱玲的短篇小说》。在诧异之余,你领悟到,或许这才是一种文学史“正常”呈现的形式,如此毫无章法或别有章法地出现在阅读者的面前,颠覆了众“导言”精心设计引导的线性叙事。

#### 四

“大系Ⅳ”编选出版的年代,恰逢欧西学界“打开经典”(Open up the Canon)的争论如火如荼之际。解构主义者、女性主义者、后殖民理论家联手向“已故的欧洲男性白人作家”的经典传统发起挑战。而中国内地,陆续开始的“重写文学史”的讨论,百年中国文学经典的遴选问题,“20世纪中国小说大师排座次”的争论,鲁迅文学地位的非经典化问题,“红色经典”的再改编的争论,在在都涉及文学经典的知识霸权及其质疑。正在进行经典化工程的编选者,如谢冕,就直接卷入过上述的某一论争中;其余的人,尤其是实际参与全程选篇的各大学的博硕士研究生们,也都不能不在此一动荡不安的学术背景中思考他们的工程。可以说,如何确认文学作品的文化价值,并且纳入合法的权威的系统之中,“大系Ⅳ”的参与者们面对比他们的前辈更严峻的挑战。

就在此前不久,他们亲睹了一套“钦点经典”的轰然坍塌。八部“革命样板戏”,其

选择,其独霸的地位,完全是由 60 年代末 70 年代初的政治权威所支撑树立的,其标准亦来自那一时代激进的政治哲学,乃至对所有其他的艺术作品采取断然排斥的“零容忍”态度<sup>⑩</sup>。“文革”的结束意味着这一套作品经典地位的终止。然而,“大系Ⅳ”所要选择并导读的绝大部分作品,几乎都与在“文革”发展到巅峰的政治哲学,以及以此政治哲学为合法性依据的国家机器有着千丝万缕的关系。它们将如何避免跟随“样板”一起雪崩的命运呢?

文学经典因当代政治权威的升沉而消长,在此之前其实已经有了一次规模并不小的“预演”。1959 年由郭沫若、周扬编选的《红旗歌谣》是“大跃进民歌运动”的权威选本,一诞生便是“经典”<sup>⑪</sup>。当时的重要诗人贺敬之说:“前无古人的诗的黄金时代揭幕了,这个诗的时代将会使风骚失色,建安低头,使盛唐诸公不能望其项背,五四光辉不能比美。”<sup>⑫</sup>随着“大跃进”的高烧退去,国家意识形态的调整,《红旗歌谣》的经典地位就发生了动摇。连首倡者毛泽东都认为此书“水分太多,选得不精”,比较起来,“还是旧的民歌好”<sup>⑬</sup>。王光明认为,“在后人看来,它(《红旗歌谣》)不过是一份当代意识形态收编改造民间文学的历史档案,一个现代性寻求中的文化悲剧,反映的是特定时代的盲目性和当代意识形态的矛盾性。”<sup>⑭</sup>“大系Ⅳ”的编选者平静地处理“前经典”的态度令人印象深刻:诗歌卷的导言只字不提《红旗歌谣》,“大跃进民歌运动”则仅仅作为“新诗格律”问题持续讨论的背景而顺带提及。

文学经典与政治意识形态过分直接的勾连,其经典地位与政治权威明显的平行消长,充分暴露了经典典籍对文化价值肯定与颠覆的“双刃剑”功能。本雅明说:“没有任何一份文明史的文件不同时也是一份野蛮史的文件。……而且,正如它(文明史文件)本身就充满了野蛮一样,它从一代人向下一代人传播的过程也摆脱不了野蛮行径。”<sup>⑮</sup>《红旗歌谣》及“革命样板戏”对“五四”新文学、对外来文学和传统文学的野蛮否定,给“大系”的编选者们提供了一个“再经典化”的鲜明标尺,其最便利的展现就是兴高采烈地将过去 27 年中被主流意识形态“批判”或打入冷宫的作品选入各卷之中。胡风的名字赫然出现在诗歌卷(《小草对阳光这样说》)、报告文学卷(《肉体残废了,心没有残废》)、杂文卷(《鲁迅还活着》等三篇),当然,文学理论卷(《关于几个理论性问题的说明材料》,即所谓“反党万言书”的节选)。令作者们触了霉头从此命运坎坷的那些作品,如路翎的《洼地上的战役》、刘宾雁的《本报内部消息》及其续篇,何求的《新局长到来之前》,流沙河的《草木篇》,张贤亮的《大风歌》,以及邓拓、吴晗、廖沫沙《三家村夜话》里的许多篇目,也一一入选了。

然而,这种“野蛮人归来”的方式,或许还是“大系Ⅳ”编选作品时较为明快而轻省的作业。更复杂的处理在于如何小心“剥离”那些与激进政治哲学有“粘连”的作品,保留其中的文化价值。此时,欧西学界有关经典化的“多元复杂性”的讨论,给编选者

提供了思考“红色经典”的多重复杂元素的机会。在文学经典建构的问题上,人们质疑“意识形态和文化权力可以决定一切、操控一切”的观点,提出诸如“文学作品的艺术价值”、“文学作品的可阐释空间”、“文学理论和批评的价值取向”、“文学传统的影响”、“文学教育体制的需求”、“文化市场关系”和“特定时期读者的期待视野”等等过度复杂的“辅助解释系统”来拯救作品。

小说卷主编王蒙的导言以“感受昨天”为题,将“感受”作为保存经典作品文化价值的核心元素来阐明。首先,倘若认为作品为政治服务,主题是预设的政治主张,因而那一时期的作品便一无可取,这种看法本身“也是太政治太露骨了”,方法上同样是以政治主题的分析决定取舍,简单狭隘地以政治分析取代艺术分析,是一种非历史非艺术的跛足的小说评论。其次,当年的政治热情与作家对人生对艺术的感受是高度一致的,“政治激情、艺术激情、人生的激情完全融为一体”,小说更是一种审美的结晶与契机。以入选的杨沫的长篇小说《青春之歌》为例,“这部书甚至在日本也受到了热烈的欢迎”,只因它“充满了人生真味”,“是对于生存境遇、对于人生抉择、对于一种活法,对于一个女青年的心灵史的生动展现”。再次,更重要的方面,客观环境与主观选择的限制,反而造就了那一年代的作品的特殊风格与艺术况味。以同样入选的柳青的《创业史》为例,那个年代“恰恰成全了作者的深、重、苦、涩、严(严肃与严格乃至严厉)的不同凡响的风格”。很难设想如果柳青是“狂欢地撒欢地”写出来一部“创业史”将会是何种面貌<sup>⑩</sup>。从王蒙雄辩的语调中,你感受到,经典确然是在“紧张的对话”中生成的。与前代作家的对话,与海外汉学家的对话,与新一代作家的对话,其中最重要的是,与新时代以及后世一代又一代的读者的对话。

散文卷主编袁鹰的导言中也有一段与当代批评家的对话,认为他们对五六十年代的一些散文名作的批评(“美丽词藻粉饰太平”)不太公正。这些佳作至今“还年年在语文课本与大中学生为伴,成为他们的良师益友”。袁鹰以多年编辑工作跟作者的接触为据,坚信前辈和同辈散文家的“忧患和欣喜、希冀和追求”是真诚的,“因而希望今天的读者们对历史的是非曲直能采取冷静和宽容的态度”<sup>⑪</sup>。

电影剧本卷的导言探讨了一个“令人困惑”的电影现象:当左倾思潮泛滥,势头日益强劲之际,1959年,中国电影竟然出现了“一座艺术的高峰,砥柱中流”:《林家铺子》、《聂耳》、《林则徐》、《风暴》、《青春之歌》、《老兵新传》、《战火中的青春》、《我们村里的年轻人》、《回民支队》、《五朵金花》、《今天我休息》,“这批影片在剧作、导演、表演和造型上,都达到了新的高度。”导言问道:“何以在政治气候凛冽的严冬季节,电影会出现繁花似锦的局面?”答案无非是“厚积薄发”、艺术准备充分,且坚持不受左倾思潮的干扰云云,有点语焉不详。政治与艺术发展的不平衡现象,或者如鲁迅所说的“政治与艺术的歧途”,譬如俄国19世纪“开明专制”的“白银时代”的繁荣,正是一个创作

自由十分有限的体制中最值得深究的课题。

## 五

“大系Ⅳ”的编辑是在“后八九”年代的中国进行的,在“政治严控、经济放松”的政策下,出版业呈现畸形的繁荣,有许多诸如“续四库”、“补四库”之类的超大型图书工程在陆续进行。相形之下,“新文学大系”的继续编选,仍然是非常难能的严肃的学术作业。“大系Ⅳ”的印数只有区区五千部,比当年良友版的第一辑还少(当今全国的大学图书馆也岂止五千)。但出版社一鼓作气,“大系Ⅴ”(1977—2000年)的各卷,今年(2009年)又已经陆续推出。正因为如此,它所带出的一系列文学史难题:诸如文学史的断裂与连续,文学的地缘政治,文学知识生产的平衡与不平衡,文学史的文献学与系谱学,以及文化政策与作品价值之间的辩证等等,仍然值得学界作进一步的探讨。

2009年6月3日

原载《上海文化》2010年第2期

- 
- ① “历史对文献进行组织、分割、分配、安排、划分层次、建立体系、从不合理的因素中提炼出合理的因素、测定各种成分、确定各种单位、描述各种关系。因此,对历史来说,文献不再是这样一种无生气的材料,即:历史试图通过它重建前人的所作所言,重建过去所发生而如今仅留下印迹的事情;历史力图在文献自身的构成中确定某些单位、某些整体、某些体系和某些关联。”福柯:《知识考古学》,谢强、马月译,北京三联书店,1998年,第6页。
- ② 反而是在香港此地,1962年,“香港文学研究社”影印出版了这套“大系”,全套定价三百港元。该社并在1968年再接再厉,出版了《中国新文学大系续编》,全套定价六百港元。据出版说明,是由一批“对新文艺有一定造诣”的“国内外知名人物”,化名神秘兮兮的“君实、艺莎、尚今、豫夫”等,凭借东京、新加坡和香港三地的资源,依照良友版体例分集编选了1928—1938年十年的新文学作品。
- ③ 郑振铎:《五四以来文学上的论争》,见蔡元培等著:《中国新文学大系导论集》,上海良友复兴图书公司,第61页。
- ④ 参见洪子诚:《“当代文学”的概念》,载《文学评论》1998年第6期;李杨:《文学分期中的知识谱系学问题》,载《文学评论》2003年第6期。
- ⑤ “二为方向”:即文艺为人民服务、为社会主义服务;“文革”后,中国共产党中央根据新的历史

- 形势和任务,提出的新的文艺工作的总口号,用以取代沿用多年而过时了的“文艺为政治服务”的口号。“双百方针”:1956年提出的“百花齐放、百家争鸣”的文化方针。见洪子诚:《双百方针》,洪子诚、孟繁华主编:《当代文学关键词》,广西师范大学出版社,2002年,第44—51页。
- ⑥ 王富仁:《当前中国现代文学研究中的若干问题》,载《中国现代文学研究丛刊》1966年第6期。
- ⑦ 二十多年前,有“二十世纪中国文学”概念的提出,试图消解文学史叙事中的两大断裂点,引起了很多愤怒。然而落实到具体的写作,除了陈平原以晚清为“断裂”的《二十世纪中国文学小说史》第一卷成功写就付梓,后续几卷的合作同仁如严家炎、吴福辉、钱理群、洪子诚和我,都难以为继。——连续性可不是那么容易对付的玩意儿。
- ⑧ 安敏成:“理论在现代文学中被赋予的那种明显夸张的力量,只能在新文学由以产生的文化危机的语境中,根据中国知识分子所进行的文学借鉴的特定类型来加以理解。”见《现实主义的限制》,江苏人民出版社,2001年。
- ⑨ 余光中:《中华现代文学大系·台湾一九七〇—一九八九》“总序”,台湾九歌出版社,1989年。
- ⑩ 八部“革命样板戏”:现代京戏《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《龙江颂》、《海港》,现代舞剧《红色娘子军》、《白毛女》。江青说“样板戏开创了无产阶级文艺的新纪元,无产阶级文艺从《国际歌》到样板戏中间是一片空白”。
- ⑪ 郭沫若、周扬编:《红旗歌谣》,红旗杂志社,1959年。1958年,在发动经济上的“大跃进”的同时,也提出了文艺的“大跃进”。这一年,毛泽东发表的有关文艺的主张主要有两项:一是提倡大力搜集民歌,一是提出了革命现实主义和革命浪漫主义相结合的“创作方法”。3月22日在成都会议上,毛泽东说,“中国诗的出路,第一条,民歌,第二条,古典,在这个基础上产生出新诗来,形式是民歌的,内容应是现实主义和浪漫主义的对立统一。”毛还说,“现在的新诗不成形,没有人读,我反正不读新诗。除非给一百块大洋。搜集民歌的工作,北京大学做了很多。我们来搞可能找到几百万成千万首的民歌,这不费很多的劳力,比看杜甫、李白的诗舒服一些。”1958年4月初武汉会议、5月20日中共八大二次会议,提出要“各省搞民歌”,民歌“各地要收集一批,新民歌要,老民歌要,革命的要,一般社会上流行的也要”。《人民日报》于4月14日发表《大规模地收集民歌》的社论,指出这一“极有价值的工作”,“对于我国文学艺术的发展(首先是诗歌和歌曲的发展)有重大的意义”。郭沫若为此发表了《关于大规模收集民歌答〈民间文学〉编辑部问》(《人民日报》4月21日)。4月26日,周扬主持中国文联、作协、民间文艺研究会的民歌座谈会,发出“采风大军总动员”。在5月召开的中共八大二次会议上,周扬作了《新民歌开拓了诗歌的新道路》的发言。在此前后,中共各省、市、自治区委员会,也发出相应的“收集民歌”的通知。民歌收集与“新民歌”创作,在全国以政治运动的方式全面开展。由此,全国出现了遍及城乡的“新民歌运动”。
- ⑫ 贺敬之:《关于民歌和“开一代诗风”》,载《处女地》1958年第7期。



- ⑬ 周扬:《〈红旗歌谣〉评价问题》,载《民间文学论坛》创刊号,1982年。
- ⑭ 王光明:《中国当代诗歌观念的转变与政治抒情诗的经典化》,童庆炳、陶东风主编:《文学经典的建构、解构和重构》,北京大学出版社,2007年11月,第373页。
- ⑮ John Guillory, “*Canonical and Non-Canonical: A Critique of the Current Debate*”, EL. H 54. 3, Autumn 1987, p. 494.
- ⑯ 王蒙:《感受昨天》,见《中国新文学大系 1949—1976·长篇小说卷一》,上海文艺出版社,1997年,第1—12页。
- ⑰ 袁鹰:“散文卷序”,《中国新文学大系 1949—1976·散文卷一》,上海文艺出版社,1997年,第8—9页。

# 早晨,北大!

入学时,班上白皮细肉的学生哥不多,众同学来自天南地北,一个个面容沧桑,筋骨劳苦,隐隐然身上都有点江湖气息。小字辈机灵如梁左者,就四处打探各人底细。主要打探两项,一弱,一强。读中文系的嘛,不用说,弱项即高考时的数学分数。彼此问起,大都含糊其辞语焉不详,最后消息灵通者透露,说是老叶和老颜并列居首。人家那是“老高三”,“文革”前就扎扎实实,经了足秤的全科训练。连弱项也强如此,梁左说,不能不写个“服”字。强项,乃入学前发表过些什么作品。文学专业七七级果然卧虎藏龙,探得诗人有三李(李彤、李矗、李志红)一孙(孙霄兵),小说家有陈建功、黄蓓佳、王小平,个个身手了得。梁左激动得直哆嗦,从此怀揣小说初稿若干,一有机会就掏出来向大哥大姐们讨教。孰料哥们姐们儿全都谦逊地直摆手,说,得得得,回家问你妈(谌容)去。这一摆手不要紧,造就了后来的“喜剧大师”,小梁左的才华往相声和情境喜剧的方向使劲发展去了。但我想他心底至死不渝的执念,还是要写一部“伟大的中国小说”出来的吧。

刚开学,老系主任杨晦先生经典的“定向培养原则”,就在不同的场合被一再宣示:“中文系培养学者不培养作家。”后来历届的系主任,似乎也仍然不断向新生宣示这原则。其实早在我们那年头,大家就已对原则心领神会。好多已然是作家的自是无须培养,一心要弄创作的文学少男少女,如李春、梁左、苏牧,也都明白,贵“文学专业”不培养,咱自个儿业余练练总行吧?不知怎的,这些人居然晓得现代史上有过一样东西,叫做“社团”,而且好像宪法上也说是可以自由“结”之的,就都嚷嚷着要立个文学社。诗人们心头热血一向澎湃,捋袖磨拳就要动真的,倒是小说家们习惯了起承转合,都说先问问领导的意思,终归稳当一些。不料问的结果,领导比咱的思想更解放,说,文学社,很好嘛,可以立一个!

班主任张老师就带了一众周身“文学细胞”超兴奋的同学,在未名湖石舫,聚会立那“社”。请来毕业留校十几年还是“青年助教”的谢冕老师当顾问。谢老师当时正给我们授“当代文学史”的诗歌部分,讲台上最受欢迎的是大声朗诵郭沫若“百花颂”里的那首《水仙花》:“活得多,活得快,活得好,活得省!”还有一首“舱内舱外两个太阳”,然后一声长叹息,道:“现代中国最杰出的诗人,后来写的这叫什么诗嘛!”那一晚薄云拂天,星月微熹,石舫上花了最多热烈的时间,构想文学社的名字。谢老师比同学们兴致还高,回忆起多年以前,文学五五级,也立过一个“红楼”文学社的。火得很呐,都有谁,张炯、孙绍振、温小钰,数到林昭,就没再往下数。噩梦,但噩梦醒来是早晨。谢

老师当然希望我们的文学社接棒还叫“红楼”,可是那年头谁都觉得干什么最好“从我做起,从现在做起”,总之有点开天辟地的意思。后来我说就叫“早晨”吧,大家就拍手,“早晨”、“早晨”一致通过。文学社下分诗歌小说评论各组,还要出油印刊物,刊名《早晨》。顺便把“主编”安了给我,张老师建议说,此人入学前在广东人民出版社文艺室(花城出版社的前身)当过“借用编辑”,有经验的。

那是文学社唯一的一次全体活动,平时还是分组行事。诗人们激情洋溢,在三李一孙带领下活动频繁,一有空就聚在一起朗诵新作。新作积累得很快,《早晨》的创刊号,理所当然“诗歌专号”。有一回,借了校图书馆的活动室,与著名诗人顾工座谈。顾工闭口不谈自己的诗,郑重推荐的却是他儿子顾城,发在朝阳区文化馆的刊物《向阳院》上的组诗《无名的小花》。那年头只知道顾工,没听说过顾城,于是轮流传阅,“让太阳的瀑布/洗黑我的皮肤/太阳是我的纤夫”,纷纷赞叹“好诗好诗”。顾城含羞坐在一旁,没说话。诗歌组也忘了跟他约点稿子。《早晨》创刊号的风格显然与朦胧诗相去甚远,还是与当年“拨乱反正”的主旋律同步,无意中延续了记忆犹新,高考作文题的思路:“我在这战斗的一年里”(北京)、“大治之年气象新”(广东)——无非是怀总理、忆老师,诅咒黑暗,顺便也赞颂了英明。真正“文变染乎世情”,敏感及时追上了“伤痕文学”脚踪的是小说组。

因了“主编”之责,各组有活动都叫上我。小说组没诗歌组浪漫,却更好玩。原来小说组的活动别具一格,坐一块儿不干别的,专门轮流“谈构思”。大约是之前“工农兵创作学习班”的传统,相信集体智慧高于灵感与个性。照例是这样开始:“嗯,我想写一篇小说,题目嘛还没想好,人物都有谁谁谁,情节呢……”情节都还来不及展开,大伙儿就迫不及待,一通乱出主意。主意馊的居多,偶然也能支点高招。最爱谈构思的是陈建功,从宿舍到大饭厅打饭一个来回,《萱草的眼泪》就大致成形。当然到第二天那构思又改了,推倒重来面目全非,也不见得比昨天的好。总之在他定稿之前三番四次,去饭堂,去课室,去图书馆,逮谁是谁,你总得一路点头听他谈构思。吴北玲在小说组谈她的长篇小说设想,陕北的苦人们那个苦呵,谈得一组人直掉眼泪。后来我总爱揣想,那是我们班另一部湮没在忘川的,“伟大的中国小说”了。黄蓓佳的《夏天最后的玫瑰》,类乎古诗说的“美人迟暮”,原来用的却是世界名曲的题目。王小平的《小罪犯》,题材很尖锐呀,写的时候分寸感该如何把握呢?岑献青写《夕阳下的江水》,右派平反改正,这是从“伤痕”推进到“反思文学”了……如此这般七嘴八舌,听人谈构思,竟然比读小说还过瘾。后来修读金开诚老师授《文艺心理学》,发现许多概念,原来小说组的同学早已无师自通。

《早晨》,十六开油印本,纯文学刊物,非卖品;1978年出了一期,1979年出了三期,总共四期。油印本也者,是相对于铅印本而言,在复印机和激光打印机发明之前,

是小规模印刷的主要方式。小时候看红色电影,每见地下工作者在密室中哧啦哧啦推油墨滚筒,然后在十字街头长衫青年一甩围巾漫天撒传单。这与革命时代相始终的印刷工具,钢板、蜡纸、滚筒,俨然透着某种神秘的庄严,如今却只能在某印刷博物馆里见到了。《早晨》第四期的“版权页”总算列出了刻写者的名字:杨柳、高少锋、赵小鸣、孙霄兵、徐启华、李彤。每期的“主刻手”是李彤,他入学前是北京工艺美术厂的工人,曾经带同学回厂参观景泰蓝的制作工艺。李彤写得一笔好字,文学史教到元曲部分,他住的32楼332室的墙上就元气淋漓,贴了一幅关汉卿的《不伏老》:我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆,如何如何打折了腿还死不改悔愣往烟花路上走,同屋们遂自我命名332室为“铜豌豆庐”。每天早起看到他们一粒粒器宇轩昂往外蹦,我们住隔壁334室的同学无不讶叹:好的书法,鼓舞士气如此,难怪如今领导人到哪儿都有纸笔墨砚伺候呢。其实一个字一个字刻蜡纸,不比挥毫泼墨,很是枯燥乏味,李彤却乐此不疲。“诗歌专号”他一人包干了。再两期,则有琴棋书画多才多艺的赵小鸣帮手。第四期“小说专号”工作量实在太大了,才有杨、高、孙、徐的加入。《早晨》的纸张等费用记得是由学校赞助的,每期印数一百本,除了七七级同学和班主任人手一册,其余主要是用来跟全国各大学中文系的社团交换。印数如此少,您如今若是还有一册在手,那就是珍本了。多年以后我在美国国会图书馆查资料,纯粹好奇用电脑检索,竟然有一份完整《早晨》库藏,当场傻在那里没动。同学如有熟人联系,也鼓励寄给一些体制内的媒体。中央人民广播电台、《工人日报》都分别广播或刊载过《早晨》的小说与诗歌。我每期都给广州的《花城》寄,后来他们专门来了两位编辑(罗沙和林振名),住在学生宿舍里看文学社的稿子,挑了《流水弯弯》等一批作品走。

那年头各省市的文学刊物雨后蘑菇似的,旧的复刊,新的创刊,稿子奇缺。体制内外的文学力量互相激荡,汇流得很快。一日,收到黑龙江大学中文系“大路社”寄给《早晨》主编的包裹,两大捆,每捆一百,32开铅印本,薄薄的小册子,蓝色封面,纸质差,校对更差,疑似哪一家县级印刷厂匆匆忙忙的活。黑大的同学附有短函一封,说报告文学《人妖之间》,新时期最重要的作品,请早晨社同学在北大校园代售,成本费每本贰角伍分。都知道报告文学的功能,向来是激发公民责任心,坐而言、起而行。李春正在上铺摆弄某种乐器,一见来了两大捆,一跃而下忙问老黄又有什么活干。梁左别的方面懒散,读文学杂志倒是勤快,忙把大伙儿拦住,说,前两天才出的《人民文学》,头条,写一东北女的,煤炭局长,贪污那叫一个多哟,20万人民币!得,平邮邮件的速度,赶不上文学界思想解放的速度。黑大的同学还在为这事挨查呢(听说后来还影响了毕业分配),报告文学却已经一炮而红,到处转载,连获大奖。作为黑大同学曾经铁肩担道义的见证,那两大捆就静静躺在我的床铺底下,到毕业迁出宿舍

时,不知所终。大路社的同学好像也都忘了成本费的事。

又一日,《早晨》主编又收到沉甸甸的邮件,这回是上海寄来的。拆开是一大卷八开稿纸,工整小楷手抄小说三篇,篇篇题目很特别都只有一个字:《锁》、《猫》、《火》,作者是上海某厂技术员曹冠龙。小说写得结实有力,譬如《火》这篇,说是有一年轻政治犯被枪决之后,眼睛移植给公安局长,手术很成功,拆纱布那天局长一睁眼,眼前总是一片熊熊火。附有短函一封:拙作三篇,请早晨社同学帮忙在北大校园代为张贴,不胜感激云云。我把小说给建功看了,他也是击节叫好。我说,两点,第一,这位是来历不明的“社会人士”,不比各大学社团的同学,多少知道点根底;第二,这三篇可有点狠,比当时正挨批的《飞天》之类还厉害……建功说,是好小说不是?是咱就贴!这样吧,别让小字辈跟着,就咱俩贴去,出了事咱俩老家伙兜着。建功和我同年同月生人,我比他痴长几天,在文学七七级班上,算是依齿序排为老五老六。前矿工和前农场工,俩属牛的,一人刷糨糊一人顺着页码贴了《锁》贴《猫》再贴《火》。大清早在32楼对面墙上贴了一长溜,中午时分,就挤满了端着饭碗读小说的人群。但是也没有热闹几天。不久新一期的《上海文学》,就全文刊载了《锁》、《猫》、《火》三篇,而且好评如潮。若干年后,我和建功在据说跟“文化寻根”有关的那次杭州会议上,见到了小说家曹冠龙。握手道了久仰,谁也没提北大校园贴稿子的事。

其实,跟“社会人士”的文学交往,小字辈比老家伙走得快多了。小刚、小聪、小楂、小平,隔三岔五,就骑车进城,到东四十条的一个大杂院,烟雾腾腾,参加《今天》杂志的文学活动。一日,小平和小楂引了北岛,到北大图书馆前的草坪,跟早晨社同学“随意聊聊”。聊聊才知道,北岛的来意非常明确。话题散开去又绕回来,老在说《今天》的诗歌最强,小说次之,评论就弱了。原来他读了《早晨》第四期上小楂的《最初的流星》和我的评论,说,武汉最新一期的《长江文艺》,终于刊登了原先在《今天》连载的中篇小说《波动》,准备在下一期组织一组评论,请他在北京这边也邀点稿。子平你也来一篇?好吧,来一篇就来一篇。两天后赶了出来,交稿,北岛吭哧吭哧的说,武汉那边正在展开对《波动》的大批判哩,这稿子只能给《今天》用了。此时《今天》的生存处境也日渐艰困,我的评论后来是发在“今天文学研究资料”上,也就是说,一个非正式社团的非正式出版物上。

《早晨》呢,也没有继续出。多年之后同学聚会,都纳闷,按说《早晨》当年的势头,如火如荼,怎么归总才出了四期呢,好像不止吧?其实,一个班级,文学的能量终归有限,当年分流的渠道又多。成名作家的稿子,正式刊物都等着要,这边厢哪来得及刻钢板,那边厢早已经上机变铅字了。文学少男与少女们,又忙着以“早晨剧社”的名义,排演话剧《美丽的爱情》和《良心》,分别是李春和建功的本子,多才多艺如李彤、北玲、蓓佳、小平,都是领衔主演。话剧轰动,还拿了奖,李彤(山寨版于是之)差点当职

业演员去了。不过《早晨》悄悄地没有再往下编,主要还是跟另外两家刊物有关,一家顺理成章吸纳了早晨社的骨干力量;另一家,却一波三折,说起来像长篇惊险故事。先说这“顺”的一家:《未名湖》。

所谓“顺”,是说来头大,来路也比较“正”。五四文学社是由北大团委领导下成立的,社长是当时团委文化部的负责人张幼华,副社长有三位之多,邹士方(哲学系七七级)、李志红、陈建功,还有北大党委书记当名誉社长,朱光潜、季羨林、王瑶、章廷谦、谢冕等任顾问。来头大的好处是可以请到许多名人来演讲,但当时最吸引的是可以弄到不少“内部电影”的票,招待社员们观摩。我和小平、小楂基本还是参与了《未名湖》的编辑活动,因而结识了不少外系的文学青年。从前大学文科招生,分数线由高而低的顺序是“文史哲政经法”(如今当然是倒了过来)。话说当年老颜本来报的是法律系,分数太高,读法律可惜了,遂直接被取到咱文学七七级。读了四年关关雎鸠在河之洲,得,毕业时又给分到政法部门去了。当时我安慰老颜说,至少有一门功课没白读,“公案小说”是也。反过来可想而知,当年很多本来报考中文系的文学天才,一不小心差几分就读到政经法去了。这些人的才华主要就在五四文学社里洋溢。《未名湖》由茅盾题写刊名,封面由小聪找来他的中学同学徐冰设计。原来是套色分版的,我和小平、小楂看见其中黑底的一版,不约而同连说这个好这个好。您如今看到的第一期封面,就这么黑底红字地呈现,充分暴露了我们当年的审美偏见。很多年后我在芝加哥碰到徐冰,他还念念不忘,坚持原来的设计才是最好。小平、小楂还负责小说组的审稿,记得她俩曾经找来七八级的刘震云,很认真地给他的《瓜地一夜》提修改意见。害得震云一宿没睡,抽掉两包烟通宵改稿。吴北玲拿来她的农友史铁生的《没有太阳的角落》给小说组。诗歌组的主力则有苏力、亚丁等人。听说五四文学社和《未名湖》都一直延续到了现在,可以说是80年代创立的学生社团与刊物中的长寿者了。

相形之下,我们所参与的另一家刊物就短命多了,只出了残缺的一期。《这一代》,由中山大学《红豆》、人大《大学生》、北大《早晨》、北京广播学院《秋实》、北师大《初航》、西北大学《希望》、吉林大学《红叶》、武汉大学《珞珈山》、杭州大学《扬帆》、杭州师院《我们》、南开大学《南开园》、南京大学《耕耘》、贵州大学《春泥》共十三个社团联合创办,1979年11月出版,16开铅印本,108页,定价4角5分。武汉大学的张桦是郭小聪的中学同学,中山大学的苏炜是我海南岛插队的农友……总之无数的偶然碰撞,使得那一年的暑假,众社团的代表以校徽为记,在北大校门的石狮子前集合,然后到张桦家开那“跨校园刊物”的筹备会议。张桦的父亲是地质地理系的党总支副书记。我第一次走过,发现未名湖北边还有好几个小湖,湖畔的民宅爬满青藤,热气腾腾容下一屋子人。陈颂,吉大;周小兵,中大;李培禹,人大……张桦特别介绍,这位是

北师大的徐晓,天安门“四五”运动坐的牢,刚放出来不太久。徐晓笑笑没吭声。个个一见如故,武大同学老王煮好了五斤打卤面,边吃边聊。第一次主要是碰碰头,还是花了很长时间讨论刊名:《文学青年》、《大学生》等等,没一个满意的。半个月之后又开了一次会,贵州大学春泥社凑钱买火车票,派两位同学远道赶来,我安排他们住在32楼的空铺。这次很快商定了好几项:刊名,《这一代》(苏炜的提议);季刊,创刊号由武汉大学主编(校长刘道玉已经答应借款若干),然后北大、中大往下轮流;稿子由各院校推荐,主编者有权取舍无权删改;发刊词,唉,写这类虚飘飘煽情文字是我的宿命(后来已完全忘记那是我写的,更不用说写了些什么了)。

推荐稿子,王小平的《夜雨潇潇》和上海作家曹冠龙的《火》被创刊号采用了。在三角地贴征订的海报,还真有很多同学来预订。武汉的同学魄力大,开印就是一万六千本。钱不够,让各院校把订费和筹款先汇去。建功垫了一个月的工资。同时北京这边就开始积极筹备第二期。没想到武汉那边出事了,印好的,没印好的,直接在印刷厂就被封存了。出事的原因,据说是诗辑“愤怒出诗人”里王家新、叶鹏的诗有点太愤怒了。已经投进去7200元人民币,换来三吨被封存的废纸。珞珈山社众同学一咬牙,决定:抢!残本也要抢出来装订。结果每本108页,只抢出来其中的64页。封面是张桦、张安东和徐冰一起设计的,画的是黑的一排栅栏,两行弯弯曲曲的足迹。那些脚印是用拳头蘸墨一个个搨出来的。套色的封面只印了一千张,印刷厂拒绝继续印,后面的一万五千张封面都只是一张白纸,上面孤零零写着“这一代 1979年1期”几个大红字。三吨重的散页运到一家街道装订社装订,连夜分成三百包寄给各院校。李春从五道口火车站用板车拉回一千本残本《这一代》,铅印的杂志,封二却是油印的《告读者书》,说:“由于大家都能猜到,也都能理解的原因,印刷单位突然停印,这本学生文艺习作刊物只能这样残缺不全地与读者见面了。……是的,《这一代》创刊号的残废决不意味着这一代的残废!”建功说看见这残缺的杂志,心都凉了,这怎么向预订的同学交代?早晨社全体出动,在三角地摆摊。李彤大字抄了那《告读者书》,贴在大饭厅门口的墙上,以示质量问题童叟无欺。这后来被证明是最佳的广告策略。那年头,越是残本越是好卖,一千本不到一天全部卖完了。据说黑市价卖到五元一本,炒高了十倍。

北京四院校的同学既被残本所激怒,又被残本的销量所激励,决心无论如何第二期,要完整而漂亮地出一本。徐晓联络着,连续开了好几次会,风声却越来越紧。张桦的父亲和北大中文系的领导也被通报了。张桦他爸气得直骂,都什么年代了,还搞株连!大家终于明白,诗人愤怒也好,不愤怒也好,跨院校才是此中关键。渐渐编务会也开不成了,《这一代》宣告半期而终。我那时开始跟谢冕老师写毕业论文《从云到火》,和诗人公刘有些书信往来。公刘信中说,十三,不是个吉利的数字。其实那时因

读了残本,积极加入的院校社团,已经有二十多家。院校是越跨越勇呀,可是《这一代》,终归还是失败了。

那是一个探索的年代,英勇无畏地,探索自我,探索社会,探索民族前行的历史可能性。社会上一般印象,七七级们也如此自我认定,我们是同龄人中的幸运儿。无论之前有过多少磨难,似乎从接到录取通知的那天起,我们的名字就习惯了与成功之类的字眼连在一起。因此,我们常常是最缺乏自我反省的一群,常常忽略了挫败(尤其是历史性的失败)才是我们生命的组成部分,而且是那重要的部分。入学之初因经历了浩劫而自觉承担的使命,因生逢其时而暗藏心底的那一腔宏愿,好像,也都早已湮没于时间的忘川。多少年了,午夜梦回,如今时时袭来撞击久已沉寂的灵魂,岂不正是生命中那一次又一次的失败和挫败,那些未能实现的历史可能性,那些被错过的、擦肩而去的历史瞬间?譬如说,《这一代》。

2009 年 6 月

原载《书城》2009 年第 8 期



# 世纪末的华丽……与污秽

一个脏的故事，可是人总是脏的；沾着人就沾着脏。

——《沉香屑——第二炉香》

—

“呵，出名要趁早呀！来得太晚的话，快乐也不那么痛快。”这句貌似天真又不无炫耀的名言，激励了后来无数少男少女急匆匆出书扬名，其实一早泄露了张爱玲的写作与“时”之间的核心秘密。决非抽象的“时不我待”或“一寸光阴一寸金”，或“莫等闲白了少年头”的励志，而是切切实实的，“过了这村，没有那店”的焦虑：过了处女作发表时的兴奋期，“所以更加要催：快，快，迟了来不及了，来不及了！”——

个人即使等得及，时代是仓卒的，已经在破坏中，还有更大的破坏要来。有一天我们的文明，不论是升华还是浮华，都要成为过去。如果我最常用的字是“荒凉”，那是因为思想背景里有这惘惘的威胁。<sup>①</sup>

这不光是“时”，而且是“势”。尽管用的是“时代”、“文明”等大字眼，这“时势”，却应该历史而具体地理解为张爱玲所处的上海战时写作环境。而这环境，是因了人类史上最大规模的那次战争而构成的。其实当时以及后世的论者，都以不同的方式反复提到这一点的。

迅雨（傅雷）开宗明义，劈头就说：“在一个低气压的时代，水土特别不相宜的地方，谁也不存什么幻想，期待文艺园地里有什么奇花异卉探出头来。然而天下比较重要一些的事故，往往在你冷不防的时候出现。”他指责一般读者只会说说“突兀”呀“奇迹”呀，“也许真是感到过于意外而怔住了”。“有分析头脑”的批评家却有责任说明“奇迹”的来龙去脉。据说傅雷读了《金锁记》之后，是在朋友们之间兴奋地奔走相告的。究其实，迅雨的长文正是如此挺身而出，从技巧、心理、思想诸方面仔细解说了这“奇迹”，并且在结尾时表达了对“奇迹”有“好收场”的期盼<sup>②</sup>。对如日中天的新秀作家谈论“收场”的好坏，显非吉兆。莫非傅雷从左翼，也敏感到了那时代崩坏的不祥的惘惘威胁？当时另一位批评家顾乐水（章品镇）称赞迅雨的文章以“安稳的论据和适度的推誉”，说明了张爱玲的出现“是新文学运动发轫以来各种养料的酝酿的一种结果”。

也许是受了傅雷的感染,结尾的时候,文章用的是同样不祥的比喻:

让我再重复一遍个人的期望吧:是这样连绵雨的日子,是这样丑陋的枝干上的花朵,如要求她健康地成长,那么就应当剪断了蔓生的装饰音,废弃黄金律的构图法,步入一个博大深湛的天地。<sup>③</sup>

然而这“博大深湛的天地”,有点像鲁迅笔下的“影”所不愿去的“黄金世界”,在张爱玲看来,也是凶多吉少<sup>④</sup>。柯灵在《遥寄张爱玲》一文中提示过,前引《传奇·再版的话》里的那几句,其实曾出现于散文集《流言》附刊的相片题词,紧接着“有一天我们的文明,不论是升华还是浮华,都要成为过去”,是这句“然而现在还是清如水明如镜的秋天,我应当是快乐的”。在别人看来是“低气压”、“连绵雨”的日子,张爱玲却感觉到了秋高气爽,但“快乐”而“应当”,岂不正透露出无可奈何中的强打精神?

同时代人的预感被无情地证实了。张爱玲去世之后,与傅雷一先一后最早“慧眼识张”(从右翼)的夏志清,总结她的创作生涯,指出“张爱玲创作欲最旺盛的时期是1943年《沉香屑》发表后的三四年,那时期差不多每篇小说都横溢着她惊人的天才。……她移居美国已十七年了,也仅写了两本:《怨女》是《金锁记》故事的重写,《半生缘》是40年代晚期《十八春》的改编,她创作的灵感显然逗留在她早期的上海时代。”夏志清写下如下这些句子时不能不感觉到一种“绝世凄凉”:

连张爱玲不喜欢的早期小说(有些是未完成的,有些是重加改写的),读起来都很有韵味,因为张的作品总是不同凡响的。但即使最精彩的那篇小说《色,戒》原也是“1950年间写的”,虽然初稿从未发表过。“古物出土”愈多,我们对四五十年代的张爱玲愈表示敬佩,同时不得不承认近三十年来她创作力之衰退。<sup>⑤</sup>

作品,写作,以及由此带来作家的文学名声,都与其身处的“时”与“势”密切相关。张爱玲晚年经由对《红楼梦》的“译”和《海上花》的“译”,多处发出如此感同身受的慨叹,说曹雪芹的写作是北方话所说的“起了个大早,赶了个晚集”,又说《海上花》的结构已经有“闪回”,有“穿插”,非常新颖,却生不逢时,一再被中国读者所“摒弃”。

一如《封锁》里封锁的摇铃声“切断了时间与空间”,“整个的上海打了个盹,做了个不近情理的梦”;又如《倾城之恋》里为了成全“两个自私的男女”的婚姻,“一个大都市倾覆了。成千上万的人死去,成千上万的人痛苦着……”战争切出了一个时空的“黑洞”,张爱玲的写作是围绕着这个“黑洞”而组织起来的。为要方便探讨这一写作的“美学-诗学”维度,我们不妨跟随王德威,将这个“黑洞”命名为“世纪末”。王德威认为,早在40年代,张爱玲对“世纪末视景”的洞悉是“她创作与生命哲学的高峰”<sup>⑥</sup>。当然,这一论断是经由对“张派传人”朱天文的小说《世纪末的华丽》的评论而回溯性

地建立起来的。“作为一个时间概念,‘世纪末’颓废绝望的情调来自于一种盛年不再、事事将休的末世观点”,来自于基督教文化对时间的解释<sup>⑦</sup>。其实,张爱玲早在《中国人的宗教》一文中就断定中国人的时间观是与之截然两样的:

对于生命的起源既不感兴趣,而世界末日又是不能想象的。欧洲黑暗时代,末日审判的画面在大众的幻想中是鲜明亲切的,也许因为罗马帝国的崩溃,神经上受到打击,都以为世界末日将在纪元一〇〇〇年来到。中国在发展过程中没有经过这样断然的挫折,因此中国人觉得历史走的是竹节运,一截太平日子间着一劫,直到永远。<sup>⑧</sup>

然而在同一篇文章中,张爱玲也提到从电影、流行杂志小说、戏剧、时装以及教会学校诸方面见出“基督教对于中国生活的影响”<sup>⑨</sup>。留学欧洲的母亲和姑姑带给张爱玲的熏陶无须多说,她的历史观、时间观已经不可能与她所说的仍然相信“治乱相间”的“中国人”一致。不过直接感染了张爱玲的“世纪末情怀”的,应该是阅读了威尔斯作于1918年(第一次世界大战末),刚刚在1939年(第二次世界大战初)修订出版的《世界史纲》<sup>⑩</sup>:“所以我觉得非常伤心了。常常想到这些,也许是因为威尔斯的许多预言。从前以为都还远着呢,现在似乎并不很远了。”《再版的话》的主要篇幅乍看有点奇怪,讲完“来不及了”就岔开去大写特写“蹦蹦戏”观感,终于绕回来讲“时代的崩坏”:落实到“将来的荒原下,断瓦颓垣里,只有蹦蹦戏花旦这样的女人,她能够夷然地活下去”,原来是为了对照自己小说中的男男女女,他们能否继续“不明不白,猥琐,难堪,失面子”地活着,真是前途未卜了<sup>⑪</sup>。这就直接联系到了张爱玲写作的“美学”方面:华丽、苍凉、参差、对照,等等。

## 二

许子东曾以“物化苍凉”四字,精辟概括张爱玲的意象技巧<sup>⑫</sup>。

首先,张爱玲对室内物品,尤其是对服饰有持久的特别兴趣。满清贵族的家庭背景使她有可能触摸诸如衣柜、镜台、对联字画、珠宝首饰之类的室内“小物件”。她笔下人物的性情命运随时被隐喻为这些华丽而陈旧的物品,如脍炙人口的“朵云轩笺纸上的泪珠”、“绣在屏风上的鸟”等等。

其次,在作品的关键时刻,人物情绪高潮的当紧关头,张爱玲每每将这时的风景描写(太阳、月亮、晴天的风、黄昏世界等),转喻为衣饰、茶具、烟盒等具象,从而将苍凉拼接到华丽,营造了内外晕眩的双重不真实的幻境。如《第一炉香》里的葛薇龙在

决心嫁给乔琪乔的那一瞬间：“天完全黑了，整个世界像一张灰色的圣诞卡，一切都是影影绰绰的。”什么是真的？什么是假的？“真正存在的只是一朵顶大的象牙红，原始、简单、碗口大、桶口大。”

再次，这种逆向的文字技巧体现了张爱玲的人生哲学与小说诗学，即在华丽琐细中领悟到虚无荒凉之后，反过来更有力地抓住眼前的华丽琐细。还是《第一炉香》，末段写香港湾仔市场，层层叠叠耀眼的商品之外连接着凄清的天与海，薇龙的未来“不能想，想起来只是无边的恐怖。她没有天长地久的计划。只有在这眼前的琐碎的小东西里，她的畏缩不安的心，能够得到暂时的休息”。

另一个例子带进了战争的背景，那就是散文《谈音乐》的结尾，深夜，在日本警车呼啸而过的同时，远处飘来音乐厅的歌声，女人尖细的喉咙唱着“蔷薇蔷薇处处开”：“在这样大而破的夜晚，给它到处开起蔷薇花来，是不能想象的事。然而这女人还是细声细气很乐观地说是开着的。即使不过是绸绢的蔷薇，缀在帐顶、灯罩、帽檐、袖口、鞋尖、阳伞上，那幼小的圆满也有它的可爱可亲。”<sup>⑬</sup>

将华丽与苍凉如此隐喻化地拼接起来，按照王安忆敏锐的观察，这是把庸俗的生活“艺术化”了。张爱玲是世俗的，坦然自认为是“小市民”的代表，细细地叙写她所熟稔的可触可摸的日常生活。但她又不同于宁波人苏青，过日子兴兴头头，而缺少回味。关键在于她是体会到了这个世界的虚无。本来她小说里的人和事，大都无聊俗气。“《留情》里，米先生，敦凤，杨太太麻将桌上的一伙，可不是很无聊？《琉璃瓦》中的那一群小姐，也是无聊。《鸿鸾禧》呢，倘不是玉清告别闺阁的那一点急切与不甘交织起来的怅惘，通篇也是尽是无聊的。”那么，关键在于，“是张爱玲的虚无挽救了俗世的庸碌之风，使这些无聊的人生有了一个苍凉的大背景。这些自私又盲目的蠢蠢欲动，就有了接近悲剧的严肃性质。”在张爱玲最好的小说如《金锁记》和《倾城之恋》中，她的世俗与苍茫，务实与虚无，互为观照、互相契合，使她的人生哀叹在叙事艺术中成形，呈现。倘若没有这“虚无”带来的升华，她的世俗无聊就与宁波人苏青没什么区别了<sup>⑭</sup>。

王安忆的不满在于，这种由华丽向苍凉的滑动，过于平顺轻省了，有点像《更衣记》的结尾，写“一个小孩骑了自行车冲过来，卖弄本领，大叫一声，放松了扶手，摇摆着，轻倩地掠过。在这一刹那，满街的人都充满了不可理喻的景仰之心。人生最可爱的当儿便在那一撒手罢？”张爱玲略一眺望到人生的虚无，便缩回到俗世的安稳，放过了人生的宽阔与深厚。如此轻倩地掠过，“从世俗的细致描绘，直接跳入一个苍茫的结论，到底是简单了”。因而不如鲁迅的直探虚无的深渊，真正“清贞决绝”地反抗绝望，令人神旺<sup>⑮</sup>。有关张爱玲华丽苍凉的参差美学，人们的讨论已经相当充分了。

然而有一种“物”，既不能被繁华浮华所装饰所遮掩，又顽强拒绝升华为苍凉。它

就紧挨着浮华,或者说被驱斥于浮华的边缘而并不消失,但又不能以“地老天荒”之类的寥廓空间使之蒸发。它是污秽,它是克里斯蒂娃所说的“不堪”或“卑贱物”(abject)<sup>⑥</sup>。正是它的存在使我们感觉到“日常的一切都有点不对,不对到恐怖的程度”。它是每一天都需要克服的“咬啮性的小烦恼”：“生命是一袭华美的袍,爬满了蚤子。”<sup>⑦</sup>分析这种无法升华的污秽,当能更准确地把握张爱玲的“世纪末视景”。

《沉香屑——第一炉香》的开头,表面看来是叙述者的套话,向读者交代故事的时间长度,其实这焚香辟秽的仪式,正正暗示了故事本身的某种不洁净。《沉香屑——第二炉香》初时欲说还休,说“那一定不是秽褻的,而是一个悲哀的故事”,但紧接着就大而化之地摊牌:“一个脏的故事,可是人总是脏的;沾着人就沾着脏。”为了洗刷这脏,罗杰教授自杀时煤气炉的火苗与听故事者的沉香屑一齐熄灭了。这篇小说凸显中西性教育的异同,以中国女读者的身份坦承“多数的中国女孩子们很早就晓得了,也就无所谓神秘。我们的小说书比你们的直爽,我们看到这一类书的机会也比你们多些。”简言之,中国人惯于见脏不脏,所谓“污秽”乃是欧西的社会卫生学东传之后的产物。直爽,或爽直,张爱玲在《洋人看京戏及其他》里提到一出《乌盆记》:

《乌盆记》叙说一个被谋杀了的鬼魂被幽禁在一只用作便桶的乌盆里。西方人绝对不能了解,怎么这种污秽可笑的,提也不能提的事竟与崇高的悲剧成分掺杂在一起——除非编戏的与看戏的全都属于一个不懂幽默的民族。那是因为中国人对于生理作用抱爽直态度,没有什么不健康的忌讳,所以乌盆里的灵魂所受的苦难,中国人对之只有恐怖,没有憎嫌与嘲讪。<sup>⑧</sup>

像母亲和姑姑这种留学欧西的人,似乎已经丧失了中国人的“爽直态度”,对“污秽”的禁忌非常之多,主要延伸到了语言层面。不能说“碰”,只能说“遇见”某某人。“快活”不能说,要说“快乐”,但又嫌“快乐”不自然,只好永远说“高兴”。后来读《水浒传》“快活林”,才知道“快活”是“性”的代名词。“干”字忌,“坏”字有时也忌,不能说“气坏了”、“吓坏了”,可能跟闺女“坏了身体”有关。连“高大”也不能说,怕联想到性器的大小,这禁忌就未免有点变态地敏感了<sup>⑨</sup>。

张爱玲小说中的“秽褻”,常常摆在“海归”的留学生(尤其是医学生)眼中看见。《花凋》中充斥着来自西方医学的比喻。郑先生是个前清遗少,辛亥以后就不长岁数了,“他是酒精缸里泡着的孩尸”。郑夫人恨他,“她恨他不负责任;她恨他要生那么多孩子;她恨他不讲卫生,床前放着痰盂而他偏要将痰吐到拖鞋里”。她自己吐痰也其相不雅,“坐在枕头上吃稀饭,……绷着脸,耷拉着眼皮子,一只手扶着筷子,一只手在枕头边摸着了满垫着草纸的香烟筒,一口气吊上一大串痰来,吐在里面。吐完了,又去吃粥。”连郑家的两三只大黄狗,也“老而疏懒,身上生癣处皮毛脱落”,被郑家儿子

唤来当作棕毯在狗背上擦鞋泥。但这家真正的卑贱物是姨太太所生的幼子,郑夫人口中的“下流胚子”、“婊子养的”:“我的孩子犯了贱,吃了婊子养的吃剩下的东西,叫他们上吐下泻,登时给我死了!”这一切就在维也纳学医归来的章云藩眼前闹哄哄演出,川嫦觉得他居然都“可以容忍”,“知道了这一点,心里就踏实了”。然而结局是悲剧性的,郑川嫦得了肺病而不治,章云藩爱上了结实健康的护士余美增。“可是人们的眼睛里没有悲悯。”“川嫦本来觉得自己无足轻重,但是自从生了病,终日郁郁地自思自想,她的自我观念逐渐膨胀。硕大无朋的自身和这腐烂而美丽的世界,两个尸首背对背拴在一起,你坠着我,我坠着你,往下沉。”<sup>②</sup>尸首,是卑贱的顶峰。它是侵扰生命的死亡。它是一个被抛弃物,但又不能完全摆脱它,即使用虚假而美好的墓志铭也做不到。

便所,浴室,浴缸的一圈垢腻,反复出现在张爱玲的小说之中。《红玫瑰与白玫瑰》里佟振保到邻居朋友王士洪家浴室趁便洗热水澡,被“满地滚的乱头发”蛊惑得心中烦恼。“振保洗完了澡,蹲下地去,把磁砖上的乱头发一团团拣了起来,集成一嘟噜。烫过的头发,梢子上发黄,相当的硬,像传电的细钢丝。他把它塞到裤袋里去,他的手停留在口袋里,只觉得浑身热燥。”<sup>③</sup>身体的脱落部分,身体的排泄物、体液、粪便,这些被驱斥于界限之外的东西,本身又试图成为界限,它在界限处自我繁衍,它激起欲望又压制欲望,它把主体引向秩序崩溃之处,意义紊乱之处。佟振保终于决定划清内与外的界限,王娇蕊偎依着熟睡的咻咻鼻息“忽然之间成为身外物了”,他的话使他下泪,“然而眼泪也还是身外物”。他“吞下”超我母亲的指令,娶白玫瑰,“真正的中国女人”孟烟鹂为妻。这次吞咽的后果当然是呕吐。小说两次叙写了便所的场景,一是烟鹂得了便秘症,每天可以在白色的浴室里“名正言顺”地一坐坐上几个钟头。“她低头看着自己雪白的肚子,白皑皑的一片,时而鼓起来些,时而瘪进去,肚脐的式样也改变,有时候是甜净无表情的希腊石像的眼睛,有时候是突出的怒目,有时候是邪教神佛的眼睛,眼里有一种险恶的微笑,然而很可爱,眼角弯弯地,撇出鱼尾纹”。烟鹂是去主体化的没头脑(“人笨事皆难”),肚脐眼这卑贱物却主体化了,化作不同文化宗教的“张看”(gaze),在排泄的界限内外徘徊。另一次是振保得知妻子与裁缝之间有了苟且之事(“下贱东西,大约她知道自己太不行,必须找个比她更下贱的,来安慰她自己”),一眼望见“淡黄白的浴间像个狭长的立轴,灯下的烟鹂也是本色的淡黄白”,提着裤子,弯着腰,睡裤臃肿地堆在脚面上。在这中国传统(“美人图”)的视觉框架中,振保匆匆一瞥,“只觉得在家常中有一种污秽,像下雨天头发窠里的感觉,稀湿的,发出瀚郁的人气”。小说的结尾是一次暴力:热水瓶扫落地,台灯扯着电线扔了过去;半夜,从人体脱落的卑贱物,烟鹂的一双绣花鞋,躺在地板中央,“微带八字式,一只前些,一只后些,像一个不敢现形的鬼怯怯向他走过来”。没有什么比这样的暴行更卑

劣的了。

在两次便所场景之间,穿插了一个“没有谋杀案的谋杀”：“像两扇紧闭的白门,两边阴阴点着灯,在旷野的夜晚,拼命的拍门,断定了门背后发生了谋杀案。然而把门打开了走进去,没有谋杀案,连房屋都没有,只看见稀星下的一片荒烟蔓草——那真是可怕的。”<sup>②</sup>这一段少见讨论“苍凉”的专家们引用,正因为其中梗着可疑的、难以消解的污秽成分。

《小团圆》里的一幕就更为复杂了：“夜间她在浴室灯下看见抽水马桶里的男胎,在她惊恐的眼睛里足有十寸长,笔直地欹立在白瓷壁上与水中,肌肉上抹上一层淡淡的血水,成为新创的木头的淡橙色。凹处凝聚的鲜血勾画出它的轮廓来,线条分明,一双环眼大得不成比例,双睛突出,抿着翅膀,是从前站在门头上的木雕的鸟。恐怖到极点的一刹那间,她扳动机钮,以为冲不下去,竟在波涛汹涌中消失了。”<sup>③</sup>这是双重的卑贱物,既是排泄物,又是尸首。它同时是性,性暴力以及虐杀生命的一般暴力的印证<sup>④</sup>。而抽水马桶的“波涛汹涌”,在现代作品中一向隐喻为通向恐怖的“现实”的管道。回望《第一炉香》里那诡异的比喻,那“真正存在的顶大的象牙红”,有“桶口大”,岂不正是那陷阱般想要吞没我们的存在的“抽水马桶”?

因此,张爱玲的“世纪末视景”决非《红楼梦》式的“色即是空,空即是色”、“白茫茫一片大地真干净”,而是以蔷薇和沉香屑装饰的罪恶所多玛和蛾摩拉,有夜夜笙歌,也有暴力与污秽,一寸一寸迎向一个时间的终点。

### 三

如前所述,张爱玲的“世纪末视景”,是身处 20 世纪末的我们,回溯性地解读而建立起来的。这种回溯,同时也把 19 世纪末(晚清)的历史图像,带进了对张爱玲写作的解读。以张爱玲为中介,一种“从世纪末到世纪末”的文学史叙事于焉成型。

从早年的《我的天才梦》到晚年的《对照记》,一个历史镜头被如是铭刻于心:“我三岁时能背诵唐诗。我还记得摇摇摆摆地立在一个满清遗老的藤椅前朗吟‘商女不知亡国恨,隔江犹唱后庭花’,眼看着他的泪珠滚下来。”苍凉沉痛的末日深渊(亡国恨)与华丽颓靡的“小物件”(后庭花)之对照拼接,或许正于此时无意识地植入?

张爱玲从香港回到上海的 1942 年,与之前的“孤岛时期”(1937—1941 年)不同,上海已完全沦为日本控制之下的“沦陷区”。这正是遗老遗少们吊诡地浮上历史台面的时期(满洲国的郑孝胥,维新政府主席梁鸿志只是其中显例)。自美国投入太平洋战事,日本败相渐露。汪政权中高层以实际政治行为向重庆输诚。此时沦陷区销路

最广的《古今》杂志,亦成为周佛海、陈公博等人为文自剖,表白心迹,感时伤物的园地。《古今》杂志(张爱玲曾在此发表了《更衣记》、《洋人看京戏及其他》)走感伤怀旧的小品文及历史掌故路线,强调生活趣味,刻意淡化政治色彩。张爱玲在回应傅雷时所说的,当时代如影子般沉没,人只能抓住“古老的记忆”,作为真实的存在证明。“怀旧”正是当时沦陷区写作的一般潮流,而那“记忆”之所谓“古老”,也不过是并不遥远的“前朝”(19世纪末或稍早)。而张爱玲从她所憎恶的父亲的家,鸦片烟雾中的阅读积累(《歇浦潮》、《海上花列传》、《醒世姻缘传》、小报、张恨水等),此时切实转化为她的写作资源,去写出《红楼梦》式的、殖民都会“通常的人生的回声”、“细密真切的生活质地”。

“每一个蝴蝶都是从前的一朵花的鬼魂,回来寻找它自己。”<sup>②</sup>这蝶自是鸳鸯派的蝶。柯灵说:“我扳着指头算来算去,偌大的文坛,哪个阶段都安放不下一个张爱玲;上海沦陷,才给了她机会。日本侵略者和汪精卫政权把新文学传统一刀切断了,只要不反对他们,有点文学艺术粉饰太平,求之不得,给他们什么,当然是毫不计较的。天高皇帝远,这就给张爱玲提供了大显身手的舞台。”<sup>③</sup>为什么说“新文学传统”松动之处,乃是张爱玲崛起之时?鸳鸯派到30年代末,本已衰微,天降才女予周瘦鹃主编之《紫罗兰》,于是乎蝶兮归来。鸳鸯派本是自相矛盾地搅乱新旧文学时代界线的写作。横跨清末民初,鸳鸯派承接晚清梁启超“小说界革命”之文脉,将先锋意识与庸俗艺术交叠在一起,最初是被视为“一新国民之精神”的反传统之作的。孰料“五四”新文学勃兴,鸳鸯派“起了个大早,赶了个晚集”,只看见庸俗而遮蔽了先锋,遂被摒弃于文学主流之外(我们甚至可以把鸳鸯派设想为被中国现代文学所排泄出去的“卑贱物”)。这要到20世纪90年代,后现代主义在中国出现,鸳鸯派才被回溯性地获得“可解读性”。而40年代的张爱玲写作,恰好成为这一解读的中介,乃至有学者认为,应该还她一个“鸳鸯蝴蝶派殿军大师”的地位,方称公允<sup>④</sup>。

从“非现代”的鸳鸯派创化出来的张爱玲写作,其“后现代”特征,一是过度近距离接触的繁密细节;二是其从内容到技巧的蓄意取消“深度”,将“现实”浮雕化。

张爱玲的“荒凉感”所传达的,如周蕾所说,正是一个感性、繁琐而冗长的细节世界,一个向来已经从那个假想的“完整体系”中剥离的世界,被放大到足以摧毁那“整体”的程度<sup>⑤</sup>。因此,令人惶恐的不是苍凉的背景,而是这些因近距离观察而变形走样的细节。譬如,写一个新娘子的脸,“光整坦荡,像一张新铺好的床;加上了忧愁的重压,就像有人一屁股在床上坐下了。”<sup>⑥</sup>又如,形容一个女人的手臂,“白倒是白的,像挤出来的牙膏。她的整个人像挤出来的牙膏,没有款式。”<sup>⑦</sup>停了多年的玻璃罩子珫蓝自鸣钟,“两旁垂着朱红对联,闪着金色寿字团花,一朵花托住一个墨汁淋漓的大字。在微光里,一个个的字都像浮在半空中,离着纸老远。流苏觉得自己就是对联上的一



个字,虚飘飘的,不落地。”<sup>③</sup>这些“无家可归的对象”,有如后现代主义电影中的特写镜头,此所谓“与现实的过度接近引起了现实的丧失,离奇的细节反衬全部画面的平静效果并使人感到不安”<sup>④</sup>。

与此相关的另一特征,即暧昧难名的“缺乏深度”,蓄意的“平面化”。张爱玲谈到过自己的人物“扁平”,“扁的小纸人,放在书里比较便利”<sup>⑤</sup>。亦谈到她对中国通俗小说的“难言的爱好”,那里面的角色是“不用多加解释的人物,他们的悲欢离合。如果说是太浅薄,不够深入,那么,浮雕也一样是艺术呀。但我觉得实在很难写”<sup>⑥</sup>。现实(深渊)的“深度”只能是“前语言”的,一旦进入语言秩序(“夹在书里”)就被表面化,平面化,营造出不真实的浅浮雕般的现实。鸳蝴派作家(无一而非男性)的哀情故事充斥着倒错的代入,张爱玲夺过来置入了女性忧郁深渊的主体性。因此,使平面的语言秩序产生皱褶,“凸起”一点点的是女性叙述者的“声音”,或“气味”<sup>⑦</sup>。——

若能痛痛快哭一场,倒又好了,无奈我所写的悲哀往往属于“如匪澣衣”的一种。……《柏舟》那首诗上的:“……亦有兄弟,不可以据……忧心悄悄,愠于群小。觐闵既多,受侮不少。……日居月诸,胡迭而微?心之忧矣,如匪澣衣。静言思之,不能奋飞。”“如匪澣衣”那一个譬喻,我尤其喜欢。堆在盆边的脏衣服的气味,恐怕不是男性读者们所能领略的罢?那种杂乱不洁的,雍塞的忧伤,江南的人有一句话可以形容:“心里很‘雾数’。”“雾数”二字,国语里似乎没有相等的名词。<sup>⑧</sup>

## 四

静言思之,不能奋飞。或许我们这些人,这些后世解读张爱玲的人,才是那只竭力想从杂乱不洁的、脏而破的现实暗夜中“奋飞”出来的“蝶”?

2009年7月

原载《现代中文学刊》2010年第3期

① 张爱玲:《传奇·再版的话》,山河图书公司,1946年。

② 迅雨:《论张爱玲的小说》,载《万象》第三卷第十一期,1944年5月。

③ 顾乐水:《〈传奇〉的印象》,载《北极》第五卷第一期。

④ 张爱玲在回应傅雷批评的那篇《自己的文章》里写道:“人们只是感觉日常的一切都有点儿不

- 对,不对到恐怖的程度。人是生活于一个时代里,可是这时代却在影子似的沉没下去,人觉得自己是被抛弃了。为要证实自己的存在,抓住一点真实的,最基本的东西,不能不求助于古老的记忆,人类在一切时代之中生活过的记忆,这比瞭望将来要更明晰、亲切。”《张爱玲典藏全集》,第八卷,台北皇冠文化出版有限公司,2001年,第90页。
- ⑤ 夏志清:《超人才华,绝世凄凉》,见陈子善编:《作别张爱玲》,文汇出版社,1996年,第61—62页。
- ⑥ 王德威:《张爱玲现象——现代性、女性主义、世纪末视野的传奇》,见《落地的麦子不死》,山东画报出版社,2004年,第62页。
- ⑦ 王德威:《华丽的世纪末——台湾、女作家、边缘诗学》,见《如此繁华》,香港天地图书公司,2005年,第212页。
- ⑧ 张爱玲:《中国人的宗教》,见《张爱玲典藏全集》,第八卷,台北皇冠文化出版有限公司,2001年,第62页。
- ⑨ “教会学校的学生,正在容易受影响的年龄,惯于把赞美诗与教堂和庄严、纪律、青春的理想联系在一起,这态度可以一直保持到成年之后,即使他们始终没受洗礼。”张爱玲:《中国人的宗教》,见《张爱玲典藏全集》,第八卷,台北皇冠文化出版有限公司,2001年,第61页。
- ⑩ “世界在过去几年里显然变得更黑暗、更危险了。在广大的地区里,公开的言论自由消失了;混战厮杀、大量的自然资源的浪费和经济生活的分崩瓦解愈来愈严重。暴力已经向世界和平进逼;人类文明生活的水平显著地在下降。我们许多人对苏俄的生活方式所怀有的希望已逐渐消失,几乎化为乌有了”,正因为如此,“采取积极行动来阻止这种衰败现象的要求,比以往更加迫切了”。H·G·威尔斯:《世界史纲:生物和人类的简明史》,吴文藻、谢冰心、费孝通译,左岸文化出版社,2006年。
- ⑪ 张爱玲:《传奇·再版的话》,山河图书公司,1946年。
- ⑫ 许子东:《物化苍凉——张爱玲意象技巧初探》,见刘绍铭、梁秉钧、许子东编:《再读张爱玲》,山东画报出版社,2004年,第167—183页。
- ⑬ 张爱玲:《谈音乐》,载《苦竹》第一期,1944年11月。
- ⑭ 王安忆:《世俗的张爱玲》,见刘绍铭、梁秉钧、许子东编:《再读张爱玲》,山东画报出版社,2004年,第308—309页。
- ⑮ 同上书,第310页。
- ⑯ “如果说在昏暗和被遗忘的生活中,我对这种怪事还能见怪不怪,那么它现在却骚扰着我,仿佛它是个彻底分离之物,令人作呕之物。它不要我。我也不要它。然而也不是什么都不要。还有一个我不认为是东西的‘某样东西’。有一个无意义的,但决非毫无意义的重量,它将我碾碎。在不存在和幻觉的边缘,有一个现实,如果我承认这个现实,它就使我变为乌有。在这里,卑贱和卑贱物是我的护栏。”〔法〕Julia Kristeva:《恐怖的权力——论卑贱》,张新木译,三联书店,2001年,第3页。
- ⑰ 张爱玲:《我的天才梦》,载《西风》第四十八期,1940年8月。

- ⑮ 张爱玲：《洋人看京戏及其他》，见《张爱玲典藏全集》，第八卷，第13，台北皇冠文化出版有限公司，2001年4月。
- ⑯ 张爱玲：《小团圆》，香港皇冠出版社，2009年，第97页。
- ⑰ 张爱玲：《花凋》，见《传奇》，人民文学出版社，1986年，第310—322页。
- ⑱ 张爱玲：《红玫瑰与白玫瑰》，见《传奇》，人民文学出版社，1986年，第406页。张爱玲晚年译《海上花》为国语，加注一些青楼风俗规矩，在第三十七回指出北方妓院有“捞毛”职分，乃是倒水时捞出妓女的阴毛。她在散文《忘不了的画》中，记得日本的《青楼十二时》中丑时的一幅，画的正是深夜去便所小解的艺妓，右手拿着草纸，左手拿着辟秽的线香。
- ⑲ 同上书，第444页。
- ⑳ 张爱玲：《小团圆》，香港皇冠出版社，2009年，第180页。
- ㉑ 沈双：《张爱玲的自我书写及自我翻译——从〈小团圆〉谈起》，载《书城》2009年5月号，第54—55页。
- ㉒ 张爱玲：《炎樱语录》，见《张爱玲典藏全集》，第八卷，台北皇冠文化出版有限公司，2001年，第135页。
- ㉓ 柯灵：《遥寄张爱玲》，见《墨磨人》，三联书店，1991年。
- ㉔ 杨照：《在惘惘的威胁中——张爱玲与上海殖民都会》，见陈子善编：《作别张爱玲》，文汇出版社，1996年，第40—45页。
- ㉕ 周蕾：《妇女与中国现代性：东西方之间阅读记》，明尼苏达大学出版社，1991年，第85页。
- ㉖ 张爱玲：《鸿鸾禧》，见《传奇》，人民文学出版社，1986年，第383页。
- ㉗ 张爱玲：《封锁》，见《传奇》，人民文学出版社，1986年，第337页。
- ㉘ 张爱玲：《倾城之恋》，见《传奇》，人民文学出版社，1986年，第65页。
- ㉙ 齐泽克：《快感大转移——妇女与因果性六论》，胡大平等译，江苏人民出版社，2004年，第146页。
- ㉚ 张爱玲：《我看苏青》，见《张爱玲典藏全集》，第八卷，台北皇冠文化出版有限公司，2001年，第262页。
- ㉛ 张爱玲：《惘然记》，台北皇冠文化出版有限公司，1983年，第9页。
- ㉜ 李欧梵：《上海摩登》，北京大学出版社，2001年，第300—301页。
- ㉝ 张爱玲：《论写作》，见《张爱玲典藏全集》，第八卷，台北皇冠文化出版有限公司，2001年，第235—236页。

## 纪事

从香港浸会大学退休，签约到北京大学任教两年。

郑培凯行书绝佳，赠李颀《送魏万之京》一幅：“朝闻游子唱离歌，昨夜微霜初渡河。鸿雁不堪愁里听，云山况是客中过。关城树色催寒近，御苑砧声向晚多。莫见长安行乐处，空令岁月易蹉跎。”

## 业余读史者的读史笔记

作家韩少功喜读史，读而有得，辄作笔记，积久而成帙焉。问题随之而至：我们将如何阅读读史者的阅读？或者说，我们将如何历史地了解读史者的阅读史？

某日，少功看了一段陈旧而模糊的录像带，说的是切·格瓦拉的最后岁月。带子里的格瓦拉消瘦苍白，冷漠无情，偏执，甚至有些神经质，是一个被他为之献身的玻利维亚农民所出卖的游击队首领。但是，少功说，“格瓦拉在雨夜丛林中的饥饿，在群山峻岭中衣衫褴褛的跋涉，在战火中的身先士卒以及最后捐躯时的从容——还有孤独，仍然深深烙印在我的记忆里”。韩少功此时想起了另一本书，一本我们这一代人少年时争相传阅的书：《新阶级》。书的作者吉拉斯，1953年出任过南斯拉夫的副总统、国会议长，是铁托最为器重的同志和兄弟；由于发表“不合时宜”的文章，加上公开在西方报刊撰文同情匈牙利事变等等，他不但被剥夺了一切职务，而且三度入狱，被指责为革命的罪人。少功谈到吉拉斯那本《不完美的社会》，书中叙述的一个长夜：这是一个旧贵族留下的大别墅里，灯光辉煌，丰盛的晚宴如常进行，留声机里播送着假日音乐。在一群快乐的党政要人里，只有吉拉斯在灯光照不到的暗角里，像突然发作了热病。他看到革命前为贵族当侍者的老人，眼下在为他的同僚们当侍者。他看到革命前为贵族拉货或站岗的青年，现在仍然在风雪中饥饿地哆嗦。唯一变化了的，是别墅主人的面孔。他突然发现自己面对着一个刺心的问题：胜利的意义在哪里？他来回踱步整整一个夜晚，“天将拂晓的那一刻，全部勇敢和果决，注入了他平静的双眼。”

读史者韩少功的感动即在于此：“这个长夜使所有经过了那个年代的我们羞愧，使我们太多的日子显得空洞而苍白”。感动？这感动暴露了读史者的“非专业态度”，显然与专业读史者的冷静、客观和公正格格不入。然而韩少功说，“我庆幸自己还有

感动的能力,还能发现感动的亮点,并把它与重要或不重要的观念剥离。”自言经历了大学的动荡、文场的纠纷、商海的操练,在诸多人事之后终于有了中年的成熟。其中最重要的心得就是:不再在乎观念,不再以观念取人。因此,“我讨厌无聊的同道,敬仰优美的敌手,蔑视贫乏的正确,同情天真而热情的错误。我希望能够以此保护自己的敏感和宽容。”在区分“重要”与“不重要”的关键问题上,没有比下列句子更“业余”的表述了:“吉拉斯的理论是不太重要的,与格瓦拉的区别是不太重要的,与甘地、鲁迅、林肯、白求恩、屈原、谭嗣同、托尔斯泰、布鲁诺以及更多不知名的热血之躯的区别,同样是不太重要的。他们来自不同的历史处境,可以有不同乃至对立的政治立场,有不同乃至对立的宗教观、审美观、学术观、伦理观……一句话,有不同乃至对立的意识形态。但这些多样的意识形态后面,透出了他们彼此相通的情怀,透出了一种共同的温暖,悄悄潜入我们的心灵。”

业余性(amateurism),萨义德说,现代知识分子(法国文化传统意义上的“作家”),必须以其诚信与意志来对抗越来越严峻的专业化压力。专业化压力来自四个方面:教育制度中越来越狭窄的学科训练;崇尚合格专家的专业知识权威的原则普遍化了;资源与研究项目完全由权力系统和权威机构所支配;纯粹出于兴趣、喜爱以及深切的关怀而自由发言的知识空间大幅度地压缩了。老萨并不以为回到先前“作家=言论领袖”的时代是可行的,况且目前的学院等机构仍然能够为知识分子提供一个“准乌托邦空间”(a quasi-utopian space),在其中能继续进行省思和研究。韩少功对此是认同的,甚至认为在对知识分子的两种界定中,可以来一个“有机统一”:

据说对“知识分子”有两种理解,一种是法国式的理解,一种是美国式的理解。法国式的理解强调知识分子要关注公共事务,常常要超越自己的专业范围充当社会良知,这大概是从左拉开始的传统。美国式的理解则强调知识分子应谨守自己的知识本职,即便关注社会,也要 no heart,只能说点专业话题,甚至应该去掉道德感和价值取向,保持一种纯客观和纯技术的态度。……这两种态度本身都无可厚非,关键是看用在什么地方,关键是不要用错地方。更进一步说,有效的公共关怀,需要扎实的术业专攻;有效的术业专攻,也需要深切的公共关怀,两者不是不可以有机统一的。现在我们的现实问题不是在这两者之间做出选择,而是这两方面都做得非常不够。

这种说法弱化了萨义德观点的尖锐性,老萨强调,“今天的知识分子应该是个业余者,身为社会中思想和关切的一员,有权对甚至最具技术性、专业化行动的核心提出道德的议题”。然则具体到读史,乃至历史学作为学科,岂不早已失去了其专业性么?老萨自己就提到历史学家诺维克二十年前的巨著《那崇高的梦想》,书中问道,在

各种知识众说纷纭之后,还可能有什么交集呢?“作为广大的论述团体,作为由共同目标、共同标准、共同目的所结合的学人团体,历史这一行已经不复存在。”史学家的悲叹于今听来岂不更为真切入耳么?实际情况可能并非如此。历史学作为一种叙述,一种询唤民族-国家主体的现代技术,其专业化压力何尝松懈!其实,无须阅读批量生产的博士论文,或列入权威项目的精装大部头著作,只需翻翻那些为取悦读者或观众而制作的通俗作品,你就会发现,不假思索的权威史观仍然宰制着一切。当代知识分子的困境正在于,“专业化行动”甚至鼓励你不加思索地为市场写作。

当然,历史学家“专业消散”的危机意识来自20世纪影响最大的思潮:“确定性”的消失。福柯早就建议以“考古学”或“系谱学”取而代之。业余读史者对此诚然心有戚戚焉。究其实,业余读史者的“业余性”正来自对“历史确定性”或“意义确定性”的疑虑。譬如说,韩少功提到“文革史”中的“一名多实”:所谓“异端思潮”也有“逆反型”、“疏离型”和“继承型”等多种形态。尤其其中的“逆反型”与“继承型”相交织的形态,他们从“文革”中获得了负面的经验资源,又获得了正面的思想资源。“‘文革’是一个极其复杂的历史现象,从总体上说,具有革命理想和极权体制两种导向互为交杂和逐步消长的特征,两者一直形成内在的紧张和频繁的震荡,使解放与禁锢都有异常的高峰表现。”“文革”中的专制、民主、平等与自由,显然都无法纳入现成的政治学范畴(“名”)中去言说。名可名,非常名也。

名与实、言与象的歧异纷出,乃是少功读史的敏感处。譬如墨子的名字,钱穆曾猜想墨子可能受过墨刑,是一个刺面涂色的罪犯;少功承认这不失为一种有启发性的假定,但又建议说这名字也许跟风吹日晒雨淋的户外体力劳动有关。“墨子及其追随者们也活得十分马虎,粗布衣上加一根束腰的绳索(‘衣褐带索’),肚皮上没有肥肉(‘腓无胠’),腿杆上没有汗毛(‘胫无毛’),而且从头到脚都有伤痕累累(‘摩顶放踵’)。他们不是经常到山上砍柴或者到田里打禾,如何会有这般尊容?”遂又调侃史学家说,“黑脸不独墨罪犯人们专有,只要顶着烈日在地上干几天活,‘墨’色之‘子’的形象便一举定位。钱穆若当上几年知青,就还可能有另外的猜度。”其实“墨”与“黑”的区别很大,北方乡下有起名“黑娃”、“黑子”、“黑蛋”的,却罕有以“墨”为名者,就因为“墨”是一种与权力相关的书写工具。“墨”可能不光有名词和形容词属性,也许还是一个严峻的动词。我倒想建议第三种更简单的可能,墨翟的名字来自这位伟大工匠所用的木工工具:墨线、墨斗,古语所谓“绳墨”、“矩墨”是也。

少功注意到墨子的“象”(“两腿无毛加上一根绳子束布衣的朴素形象”),在后世诸如“赤脚书记”、“赤脚医生”、“赤脚教师”一类革命道德造型中的重现。甚至说,“数千年里所有革命都一再不同程度上复活着墨子的幽灵,复活着他对礼乐的疑虑和憎恶,包括烧宫殿毁庙宇一类运动几乎成了中国的定期震荡,‘破旧立新’的造反总是指

向上流社会的华美奢豪,一再成为社会大手术时对各种贵族符号的清洗和消毒。”这说法,多少有点是以现代中国革命的刻板印象回望“农民起义”的结果。我以为,历代的造反援引墨子思想的不会太多,“替天行道”这类争夺合法性的旗帜反而是其主流。或如鲁迅所说的“圣武”,“大丈夫当如是也”、“彼可取而代之也”(“子女玉帛”)才是欲望层面的基本动机。当年毛笔下的湖南农民到少爷小姐的牙床上打滚之际,是并不以为土炕稻草铺才是更好之物的。少功当然看到了这一面的,他准确地指出:墨子失败于他对声色符号的迟钝麻木,全然不知“影响”之道和“影响”之术,对等级制的文明既无批判的深度,又无可行的替代方案,只能流于一般的勇敢攻击。他是一位杰出的工程师,能够造陶、造车、造房等等,但他就是不擅制造文明之象,不能或者是不愿制作出生活的形式美,“生不歌(非乐)而死不服(节葬)”,日子显得过于清苦枯寂,很难让多数民众持久地追随效仿。他的平均主义、苦行主义以及实用主义可能适用于夏代的共产部落,适用于清苦的半原始社会,却不适用于生产力逐渐发展的周代封建国家,阻碍着财富资源的集中运用,阻碍着社会阶层的分化和统治权威的确立,甚至违拗着大众内心中不可实现但永难消失的贵族梦——这当然也是文明发育的另一个重要动力。结论是:“因此,他确如荀子所称,具有‘反天下之心’,只可能骤兴骤亡,其理想最容易被大众所欢呼也最容易被大众所抛弃。这也是后来很多革命家的悲剧命运。”阅兵庆典或音乐舞蹈史诗这一类革命礼乐之“象”,当然非两千年前的黑脸汉子所能梦见。

“象”之为用大矣哉! 1789年,法国大革命爆发,民众一举攻下了巴士底狱。其实这一攻占并无多少实际意义,当时空空大狱之内仅有七名犯人,两个是神经病,四名是弄虚作假者,还有一名是变态青年,属于父母无能管教于是主动送来请监狱有偿代管而已。1917年,俄国大革命爆发,布尔什维克的军队攻占全彼得格勒,但他们在占领车站、银行、桥梁、政府大楼时都没有发生任何战斗,如入无人之境,即便在冬宫里开了火,连伤带死也仅有六人。阿芙乐尔号巡洋舰的开炮更算不上什么军事行为,没有击中目标甚至压根就没有目标,只是几声表态性的礼炮。但攻占巴士底狱是法国大革命的象征,阿芙乐尔舰炮击冬宫是俄国大革命的象征。如果没有这实际效益极其有限的两次扑空,如果没有广大民众这场哪怕是即兴式的演出,韩少功问道:“历史会是什么模样?”答曰:“拉开历史距离来看,如果没有这些象征性事件,革命几乎就不可辨认也难以记忆,革命的激情就失去了托寓之物,就像诗歌失去了可以‘托物寓旨’的诗境。”

因此,荀子有关礼乐威仪、以象明义的政治学智慧,也可以在13世纪可汗帝国的兴衰得到印证。韩少功引了元朝一段刻在寺院石碑上的圣旨:“长生天帝力里,皇帝圣旨里:和尚、也里可温、先生、达识蛮每:不拣什么差发休当者,告天祝寿者么道有

来……”这一段汉文读来如同天书。其实“和尚”是指佛教徒,“也里可温”是指基督教徒,“先生”是指道教徒,“达识蛮”是指伊斯兰教徒。“每”相当于“们”。全句的意思是:圣上对各种宗教一视同仁,不论你们念的是什么经,只要是告天祝寿的就统统念起来吧。少功以文学家的文体敏感指出,“这里的多元共存态度,作为一种官方文化政策足可垂范后世;但粗野杂乱的行文,愣头愣脑的口吻,如同街头巷尾的大白话,驱牛逐马时的吆喝,透出一股醺醺的酒气,完全暴露了帝国在文化上的粗放,哪有堂堂朝廷圣旨的体统和气象?事实上,帝国在文化上一开始就无法设防而且比比破绽,以弓矛开拓的疆土,最终难逃来自异族文化的肢解和吞食。公元13世纪后期,经过了一百多年多少有些短暂的强盛,一个不擅长文字的民族,一个缺少思想家和学术典籍的民族,从而也就缺乏成熟国家制度和成熟文化控制的民族,迅速被占领区的其他族群同化,在习俗、语言以及人种上皆有消泯之虞。”

读史者的慨叹遂也如歌如吟了:“像一道闪电,帝国兴也匆匆亡也匆匆,结束得太快,连当事人也来不及想清楚这是怎么回事。除了后世少数学人,对于大多数牧人来说,这一段历史如真如幻,似有似无,扑朔迷离,支离破碎,只是草原长调中增加了一则血色的传说。”

业余读史者忍不住调侃史学大师,是仗了岁月消磨,生活经验的积累;却也正因如此,每能佩服史家的远见卓识,拈出专业人士往往忽略的细微末节。“钱穆说中国史学重人,西方史学重事;又说中国史是持续性的、绵延的,西方史是阶段性的、跳跃的。这都是很精彩的创见。”“钱穆在农村生活过,认为农耕社会里‘鬼’多,原因是农民习惯于定居,房子一住几代人,家具一用几代人,甚至摆放的位置也很少改变。在这样一个恒常不变的生活布景里,很容易让人回想起往事和亡人:当年的他或者她,历历如在目前,如何起床,如何梳头,如何咳嗽,如何出行……神思恍惚之际,冒出种种幻觉,‘鬼’就来了。”韩少功引自己下乡的经验补充论证,直言这说法“虽然在钱穆的书里只是一笔带过,但也许比他有些大结论更为重要。我喜欢他这一种依托生活经验来解读历史细节的方法。有人说过,史学就是文学。这种说法不是没有道理。读史学也要像读文学一样,要重视细节,要体验和理解生活。”我以为这一段,大可作为韩少功读史的基本方法论来理解——从生活形态史、风俗文化史、日常语言史读出思想,读出政治,读出生命。

不妨举《喝水与历史》一则为例。笔记从生活细节谈起:有些中国人到欧美国家旅游,见宾馆里没有准备热水瓶,不免大惊小怪。他们如果不打算喝咖啡或者喝酒,就只能在水龙头下接生水解渴,不是个滋味。好在现在情况有所改变:有些宾馆为了适应东亚游客的习惯,开始在客房里配置电热壶。中国人习惯于喝开水,没开水似乎就没法活,即使是在穷乡僻壤,哪怕再穷的中国人,穷得家里没有茶叶,也决不会用生



水待客。烧开水必定是他们起码的礼貌。“这个情况曾经被法国史学家布罗代尔记在心上。他在《十五至十八世纪物质文明、经济与资本主义》一书中说：中国人喝开水有四千多年的历史，这个传统为西方所缺乏。”少功推测，这一传统可能跟喝茶有关（汉代典籍中多见“烹茶”，可见饮茶必烹，必烧开水，此习俗的形成至少不会晚于汉代），可能跟锅有关（李约瑟在《中国科学技术史》里说：“中国化铁为水的浇铸技术比欧洲早发明十个世纪”），可能跟中草药汤剂食疗有关（几千年里几乎百草皆药和全民皆医）。事情到了这一步，技术条件有了（如锅），资源条件有了（如茶），更重要的文化条件也有了（如巫医分离、以孝促医等），喝开水保健康当然就成了一件再正常不过的小事。少功说，“作为中国保健传统的一部分，喝开水实为民生之福。”那么，四千年的“喝开水史”又是何因何果呢？——进一步的推论就有点急了，扯上了人口繁殖和人满为患。“比方说，中国没有欧洲十五世纪前一次次流行病疫造成的人口大减，但也可能因此而丧失了欧洲十六世纪以后科学技术发明的强大动力——从某种意义上说，发明浪潮不过是对人力稀缺的补偿和替代。又比方说，中国古人避免了放血、灌肠、禁食一类瞎折腾，但人口强劲繁殖又构成了巨大的人口压力，构成了巨大的粮食危机，从而使重农主义势在必行。再往下走一步，从重农主义出发，安土重迁、农尊商贱、守旧拒新、家族制度等等都变得顺理成章。一旦粮食出现缺口，人命如草、官贪匪悍、禁欲主义、战祸连绵等等也就难以避免……这样想下来，足以让人心烦意乱和不寒而栗。”想想总归有点启发，少功说：“端起水杯的时候，想起这些纷纭往事，一口白开水也就便变得百味交集了，为历史上的成功者，也为历史上的失败者。”

读史，是一件萨义德会称之为“知识工作”（intellectual work）的事情。读史，意味着跟许许多多的生命轨迹产生对话。这需要谦卑的感动，也需要激情和想象力，无畏与悲悯。因为“业余”读史者选择了一个开放的空间，在那里没有专业化权威确保你的言说资格，制定游戏规则，划出由专业人士可以控制安全系数的言说边界。业余者选择了与“不确定性”打交道，与无限流动的文本、读者交谈，承担其中的风险与不确定的结果。支撑你的唯有跨越狭隘的职业限制、放眼更辽远的知识视野的那份冲动、关切与兴趣。

心事浩茫连广宇，阅读业余者的笔记，我想象着那一个个烹茶读史的夜晚……

2010年1月

原载《书城》2010年第2期

## 附录 害怕写作

一不小心,也写了不少年头了。从1978年在北京大学鼓捣文学社、办油印杂志,开始“做”文学批评算起,那就是二十五年,——吓唬人可以说成“四分之一世纪”。往前推,70年代在海南岛务农的时候,写过一些激情澎湃的革命抒情诗,勉强又添了五年“写龄”。再往前推就有点厚脸皮:据我母亲生前多次断言,我之所以吃上了“文学饭”,跟小学二年级时语文老师对我的作文大为嘉奖必然相关。她并没有为我珍藏这些“获奖作品”,硬说我从小有写作才能,完全缺乏证据。幸亏没有保留,要不就像重温穿开裆裤的婴孩老照片,羞煞。

我想说的只是:不管上推到哪一年吧,总之写龄蛮长,写出来的文字却很少。

我在北大的友人钱君和平原君,每年出外开学术会议经过香港,总会送我两到三本新书,有学术专著,有随笔集、论文集、演讲集、序跋集,乃至自选集。而且越出越漂亮:精装的硬皮烫金,上中下三卷插在书架里甚是壮观;平装的插有大量照片,图文并茂。平原君最近送给我一本是毛边未裁本,古雅得很。问我近来可有出新书,便摇头微笑,说还是几年前那两本。无书回赠,何以报之?唯有请他们吃香港馆子。

如今在学院里教书,“不出版就完蛋”(“不发表就被炒”)。每年暑期将完的时候,就有一份很重要的表格要填。我这人一不晕车二不晕船三不晕飞机,就是晕表格。没法不晕,光统计这一年的“出版”倒也罢了,还要分门别类,是否发表于有“掩名评审制度”的学报(内地叫做“核心期刊”),是用中文写的还是英文写的,是论文、专著、教材还是创作,如果是联名发表请标明排名有分先后……分门别类是让行政部门计分方便,可苦了像我这样的晕表症患者。平时写的东西写完就忘,经常是收到稿费才想起来写过这么一篇东西。填表的时候每每手忙脚乱到处翻箱倒柜,统计完了一看,今年确实又没写什么。写的还都是些计不了什么分,无益于本港经济复苏跻身国际大都会的东西,——积分可怜,饭碗危矣。

于是发愤要多写,先检讨写得少的原因。

写作源于阅读,阅读先于写作。在写第一篇文字之前,你已经读了很多。在成为作者之前,你早已是一位读者。所有人的“读龄”都长于“写龄”。正是阅读鼓舞了你的写作勇气。少年时气盛心浮,走进阅览室翻翻报纸副刊翻翻文学杂志,一看,这种东西也能发表,还有稿费,那我也能写。写了,投寄了,发表了,手写体变成了铅字,大为振奋。周围的朋友开始称你为“诗人”或“作家”,在你那个年代这两称呼还没有跟“写手”或“稿匠”混为一谈。你听出来称呼里半是嘲讽半是嫉妒,心里头半是得意半是谦卑。稿费只好全数拿出来请吃馆子。如今年纪大了,还没走进图书馆就想起庄子那句话:“吾生也有涯,而知也无涯。”走进去一看,一排排满架的书列阵而来,千军万马衔枚无声气势逼人。你会想,世界上所有深

刻的话,聪明的话,漂亮的话,又深刻又聪明又漂亮的话,都早已被人说过了说完了说烂了。你又何必在千万本平庸的书又添一本,古人说的“祸延梨枣”,今人说的浪费纸张又多砍了几棵树影响环境生态。阅读与写作的关系,就这样因年岁而变迁,从前冬冬砰砰催你“一鼓作气”奋力向前的声音,稍一侧耳,听来却好似“鸣金收兵”。

这种暮气横秋的说法,表面看来像是历尽沧桑很深沉,多半是为自己的疲懒强作托辞。内心深处,到底是什么在作祟,让你一直害怕写作?稿子总是到了“死线”(deadline)截稿日才匆匆赶出,以前用快递后来用传真机如今用电邮附件送出去?抽屉里硬盘中总是积满了写了一半或写了个开头的未完成稿?更别提那些大纲,那些片段,那些随风而逝的所谓腹稿了……

不久前去世的巴勒斯坦裔美国学者萨义德,在他的回忆录《乡关何处》里写道:“我每一出门,都随身太多负荷,就是只去市区,包包里塞满的物项之多之大,也和实际路程不成比例。分析之后,我的结论是,我心底暗藏着一股挥之不去的,我可能不会再回原处的预恐。写下那段话以来,我发现,尽管有此恐惧,我还是制造离去的场合,变成自愿给这恐惧提供滋生的机会。这两者似乎成为我生命节奏的绝对必要条件,而且从我生病以来已急速加强。”离去、抵达、流亡、怀旧、思乡、归属及旅行本身之中出现的地理——是萨义德这本回忆录的核心。害怕,害怕空间的位移,同时又视此为成就自我生命的绝对必要条件:“流亡与错置未尝没有裨益,其中很重要的一点便是这种疏离造成批判的距离,提供观看事物的另类观点:同时具备过去与现在、他方与此地的双重视角(double perspective)。”正是这段话令我怦然心动。我想到,人必须面对他自己的害怕,甚至自愿滋养这害怕,并从中获取生存的希望。

那年的暑假我只有八岁,记忆中一个炎热的夏日,我带着六岁的弟弟回我引以为自豪的小学去玩。他很快也要上这家小学了,我要带他见识见识教室、操场、礼堂,最好能碰上教语文课的陈老师,她说一口纯正的普通话,还帮我们改作文呢。一进学校,就看见气氛很不寻常,满墙的大字报,黑字红叉墨汁淋漓。二年级生识字不多,陈老师名字倒着写打上叉也还是认得的。何况还有一幅“百丑图”,全校老师一多半变了形被画在了上边。晚饭时分我问父亲什么是“右派分子”。我完全忘了他怎样向一个八岁小孩详细解释这样复杂的名词术语。多年以后我才知道,他当时正被打成这种“分子”。这年秋天我们全家到了乡下,那间小学我再也没有回去过。从此我的数学、物理、化学等科的成绩就一直优异,远超语文、历史、地理。“学好数理化,走遍天下也不怕”,这句流行全国的俗语从母亲口中道出,是那样语重心长,传达给我的正是那无以名之的“怕”。

海南岛八年劳作,数理化没帮我多少忙。在那个奇异的年代,一方面文化被革了命,另一方面,“巩固政权要靠枪杆子和笔杆子”。70年代中,很多有门路的农友都倒流回城,“笔杆子”告缺。农场领导说,像我这样身份的人,“可以使用,不可重用”。于是开始从生产队被借调到上头写材料、写报道、总结报告、工地宣传稿,乃至文工团演出用的快板书、相声、歌词、小歌剧。如此写作,战战兢兢,绝对是苦事。每一篇写作都要经过领导层层审阅通

过。有时副书记通过了,正书记又说某段某行的“提法”有问题。场部老笔杆子教给一个窍门,直接交给正书记审阅,他要通过了没人敢说还要改改。写作与权力的关系,不必等到多年后阅读福柯,在我被借用为“写作工具”的岁月里,早已深晓其中滋味。

给我当头棒喝的是一位文工团里跳舞的农友。他看了我写的那些“文艺节目”,直截了当问我:“你真的是这么想的么?你真的愿意扎根五指山下种一辈子橡胶么?你真的愿意召唤别人,比如你的弟弟妹妹,也来扎根么?”我只好苦笑:“八年了,也算种了半辈子吧。我弟弟倒是一直跟我一起在这里还扎着根哩。再说,不这样写,该怎么写?”潜台词是,你跳跳“常青指路”什么的,舞姿刚健有力就行,不担风险。书面语言哪比肢体语言,我这可是如履薄冰啊。可是心里明白,完全存在着“不这样写”的许多种写作。

1978年某日,几位同学下了课走在去北大学生饭堂的路上,见饭堂的外墙围满了人群。油印的《今天》创刊号糊了一墙壁,我读到了北岛的《回答》,还有芒克:“天空/血淋淋的盾牌/黑色的太阳/升起来”。我想,这就是我渴望多年的另一种写作啊!那几年我参加了《早晨》、《未名湖》、《这一代》等学生杂志的编辑工作,亲历了我称为“劫后文学”的写作洪流从地下奔涌而出的年代。“害怕”并没有离我而去。譬如那年八一湖畔的“今天诗歌朗诵会”,据说在场的便衣比听众还多。可是你体会到了诗歌的力量、沉默的力量和发言的力量,体会到了直面自己的害怕时产生的兴奋与激动。

在我的学术写作中,最重要的当属与钱君、平原君合作的《论“二十世纪中国文学”》。这样一个讲述中国现代文学的新框架得到很多朋友的认同,究其实,也不过是想让现代史上被权势者消音的许多写作重新发声罢了。但是那个思想解放的年代给了我一个错觉,以为能够预设一种与任何权力都无涉的“纯文学”或“零度的写作”。深刻的反思使我看到写作与权力的纠缠远为复杂(当然,阅读福柯也是重要的思想历程)。就以每年的晕表格折磨为例,我体会到学术写作多么深地嵌入了一整套权力体制之中。可怕的是,你自己是这体制的一部分。作为一个教育工作者,你在教年轻人阅读与写作,用考试和分数规范他们、限制他们、训练他们,把他们引向前途未必光明道路绝对曲折的学术方向。作为一个写文学评论的人,你对他人的写作说三道四,调动所有的理论资源,义正词严,去驯服文学原野上狂奔四散的作品。看清楚你的位置,是谁给了你写作的权力、写作的资格,就凭那几张体制认可的学位证书么?——我感到害怕。

传说仓颉造字的那天,“天雨粟,鬼夜哭”。古人对写作将会带来的灾祥有如此深刻的恐惧,我在写龄渐长的今天才慢慢地体会到了。你可以说这是中国古代的“声音中心主义”,也可以说是古人对“文字文化”所包含的权力关系的深刻敬畏。然而,不要害怕你的害怕。害怕,让你体会写作时的软弱与坚强、孤独与武断、空虚与充实,同时带来清醒和谦逊。写作,就是克服害怕。我害怕写作,同时写了这一篇《害怕写作》。

# 喜欢阅读

我去年出了一本书,书名叫《害怕写作》。学生都笑说,黄老师害怕写作,又写了一本出来,要是不害怕不知会怎样。其实,要是不害怕,就一个字也写不出来了。害怕得跟喜欢一块儿说,正因为喜欢,所以会害怕,不包含害怕的喜欢,不是真喜欢。

读书有好习惯,有坏习惯,我读书的好习惯和坏习惯很小就养成了。

## 读书的好习惯和坏习惯

小学毕业那年的暑假,组织上批准母亲带着我们哥俩儿,到粤东深山的一个林场去探访四年未见面的父亲。那是一个饥馑的年头。晚上见面的时候,父亲介绍他的场友说,这位姚伯伯前些天煮癞蛤蟆充饥没把毒腺挑干净,差点中毒送命,昨天才缓过气来。这些在大茅屋里打通铺,衣衫褴褛、面有菜色、四肢浮肿的汉子,我后来才知道他们都是“有帽”之人,右派分子。他们白天干活,晚上却都在油灯下各自看书。姚伯伯当年曾在这山中打过游击,没想到旧地重游是来接受“改造”。他看我这十二岁小孩对他正在读的书感兴趣,就说白天可以拿去翻翻。可能因为姚伯伯的威信高,后来所有的场友都允许我白天随便翻读他们稻草通铺上的枕边书。

那是我囫圇吞枣读书最多的一个暑假。先找小说读,我记得有《堂吉诃德》和《悲惨世界》,接着读了几本“很像”小说的书,《爱弥儿》、《波斯人信札》。外国诗歌有《普希金诗选》,不过觉得书中的“别尔金小说”要好看得多。长诗《唐璜》翻了翻就算了,不过插图真的很吸引,我第一次见识了宫廷舞会和海盗船之类。古书我专找白话的或有“今译”的,我记得读了《水浒后传》、“四游记”和《屈原赋今译》。《小逻辑》一早就放弃了,小学毕业生读不懂的书太多了,我也没觉得气馁。当时我没有意识到一群最好的老师就在自己的面前:因为直言犯上而沦落深山的革命前辈、教师、学者、工程师……父亲不让我用太多愚蠢的问题打扰白天已经累得半死的大人们,我被迫采取的读书方法很简单:不懂就跳过去。后来我才知道陶渊明早就这么干了,“好读书,不求甚解。”

好习惯就是那时候形成的,我读别人的书特别小心,真的是“捧读”,捧着读,不涂不画不摺页。到现在我从图书馆借到的书,看到有人在书上乱画,还是特别生气,何况画的往往又不是地方!当然读书的坏习惯也是那时候给养成的,除了不求甚解,还有就是同时翻开几本不同门类的书交替着读,这本读几页,那本读一章,有时把不同的书的内容混在了一起,煮成一锅粥。用现在的话说,在脑子里“跨科际整合”了。再就是读得很快,总觉得暑假

快完了以后没有这么好的机会了,一跳一跳的真能一目十行。很多年以后我才读到有关“速读法”的书,发现我小时候的读法有点无师自通。读得快的好处其实受用无穷。我在海南岛插队八年,到处找书读。星期天走几十里山路到隔邻的农场借到一本书,通常要用好书去交换,我有一本磨破封皮的《牛虻》,用它换到不少好书来看,后来终于不知去向。书借回来后一帮场友就轮流请病假在蚊帐里接力读,到了星期天还得再走几十里山路去还书。我因为读得快,一般请个半天假也就够了,队长从来也没有起疑心。如今我常跟学生说要学会“速读法”,他们总是用将信将疑的眼光望着我。不光是因为知识爆炸的年代读慢了读不过来,更重要的是读书要是没有“快感”,那是自找罪受。当然,有不少书需要精读,那就细细地精读。

## 一本书总是通向另一本书

80年代《读书》杂志在北京创刊,第一期的重头文章叫《读书无禁区》。这在现在是常识了,当年据说发这稿子还都捏着一把汗。一本书总是通向另一本书,读书怎么可能有禁区呢?插队那会儿只让读“老三篇”,可是《为人民服务》一开始就提到司马迁和《史记》,《愚公移山》直接从《列子》那里用典,《纪念白求恩》,你总得让人家知道“加拿大”不等于“大家拿”吧,世界地理和国际共运也进来了。70年代开始,开了几个口子让我们可以冠冕堂皇地读点书,不用躲在蚊帐里读。一是可以读马列,我那几年还真啃了不少马列经典,最喜欢的篇章是《路易·波拿巴的雾月十八日》,气势如虹,文采斐然呵。但是队里的支书跟别人说,这人马列读得多,思想还是很落后,不求上进。多年以后,我听说隔邻农场有几个知青成立了马列读书小组,被打成反革命给抓起来了,关了好几年才平反。真是有点后怕!读马列的结果是通向西方古典哲学,黑格尔、康德、杜林、马赫,一条线可以一直推到古希腊。另一个口子是“批林批孔”和“批水浒”,趁机读了多少中国古典文史著作啊。记得1977年考上北大中文系,第一堂“中国文学史”,系里老师先来了个“摸底考试”,怕这些人荒废了十年基础太差了。“返景入深林”里的“景”字何解?居然都知道同“影”,返照的太阳光也。题目有点难,没想到成绩都还不错。我看80年代以后冒出来的文史哲专家学者,没准都是当年读马列和批这批那打下的底子。

## 积习难移:读百家书

在北大读书,图书馆很不好用。那年月还没有电脑系统,查书号得站在卡片柜那里一张一张翻找。本科生一次借十本。你填好十张书单递进去,馆员到书库里帮你取书。等了半天,运气好,十本里能出来两本。运气不好,一本也没有。连查书号带等人取书,浪费很多时间。我住的宿舍是个大间,一屋子摆了六张双层床住了十一位同学。大间的走廊对面

就是水房,除了气味不佳,还有“水房歌手”,每天晚自习之后一班同学洗洗涮涮,总有几位引吭高歌“走在乡间小路上”不到午夜子时不停止播放。十一位同学生活习惯太不一样了,难免有一些磕磕碰碰。不过我很快发现了住大间的好处。既然图书馆借书费时费事,我读书的坏习惯又发挥了作用,干脆,读另外十位同学借回来摆在个人桌上的书好了。每个同学读书的兴趣不同,论文题目不同,反正我是兼容并包,什么书都能开卷就读,而且读得比真正的借书人本人还快。上铺的老宋做“郁达夫”,中国现代文学的书,基本上他看过的我也看过了。邻床的梁左是我们班的“小红学家”,我的“红学”知识全从他借的几十本书中来。积习难移读百家书,好处是知识面比较广,视野不那么狭窄。坏处当然是什么都浅。大四那年做毕业论文,同屋的哥们儿的题目我都能参谋几句,可他们也没把跟我的讨论当真。

真的有系统地读书,还是研究生阶段才开始。我跟季红真、张志忠是谢冕教授的三位“开山弟子”,谢老师的见面礼是一张两百本书的必读书单,不光要一本一本读,还要定期交读书报告。好在两百本里大部分是现当代的诗集,“诗是浪费纸张的文体”,可以读得飞快。王瑶先生的研究生也是两百本,可大部分是小说,一本一本老厚的,就特别羡慕我们。那年头朦胧诗正红火,谢老师被算在“三个崛起”里头狠挨批,做学生的都替他担心。他倒一直是“不可救药的乐观主义者”,对中国新诗的前景充满信心。最奇怪的是,当年批他最凶的论敌,他们的诗集都一视同仁地列在那两百本里让学生好好读哩。

不知现在怎样了,当年在北大念书的另一个好处是可以旁听所有的课。哪个系的哪门课讲得好,学生自有口碑,于是蜂拥而至,不求学分,但求耳福。我听过哲学系、历史系、东方语言文学系、国际政治系、法律系的课,不一定听到底,总是领略过“好课”了。读研究生的第二年,俄语系的彭克巽教授开了一门专题课“陀斯妥耶夫斯基研究”,他一定很奇怪,俄语系、英语系各有一名研究生修读,中文系谢冕教授门下倒来了三个。《穷人》、《罪与罚》、《被污辱与被损害的》、《卡拉马佐夫兄弟》,一本一本地读。那门课让我弄明白了托尔斯泰是现实主义,而陀斯妥耶夫斯基是现代主义,两者的区别是19世纪与20世纪的区别。更重要的是巴赫金的“长篇小说诗学”、“复调理论”的介绍,让我一下子从理论上开了窍。最感动的当然是巴赫金这个连连遭难的残疾人,一辈子在被孤立、被隔离的状态中生活,却毕生致力于阐明一种“对话哲学”。

## “灰阑”中的叙述

研究生毕业,老师们都想留我在中文系任教,但碰到了某种阻力。后来他们很巧妙地安排我到北京大学出版社当了两年编辑,等“阻力”自然消失了才把我调回系里。多年以后我才恍然大悟,出版社的社长和总编辑似乎跟老师们有默契,无论调进调出都非常爽快。在中文系教了四年“中国当代文学”,正好有机会到芝加哥大学访问进修,就出国了。在芝

加哥我做的题目是“革命·历史·小说”，站在图书馆里，我非常吃惊地第一次看到，海峡两岸，意识形态完全对立的“民国史小说”亲兄弟一样肩并肩，插在同一个书架上。说它们是“亲兄弟”一点也没夸张，立场虽然相反，情节、人物、修辞却同出一辙。交替着重读这些小说是一次难得的阅读经验，战争、革命、历史、百姓、苦难，这些抽象的名词突然血肉饱满地“立”了起来。这研究的成果后来在香港的牛津大学出版社出了一本书，国内版是上海文艺出版社出的，书名叫《灰阑中的叙述》。“灰阑”用的是包公案里的典故，就是石灰圈子的意思。这个典故源远流长，弄比较文学的人都很熟悉，从《旧约》所罗门王一直到20世纪布莱希特的《高加索灰阑记》。我用这个典故的意思其实很简单，几百年了，圈子外边的人都滔滔不绝，什么时候轮到“灰阑”中人发声呢？有朋友曾经担心我这书名起得不好影响销路，后来好像是说已经绝版不容易买到了。

在香港教书、写作，转眼十二年了。现在发愁的是书越买越多，读书的速度却越来越慢了。历史真会开我们这一代人的玩笑。就像长身体最能吃的年代没有东西吃，如今满桌琳琅，遵医嘱，这也不能吃，那也不能尝。读书也是这样，求知欲最旺盛的时候一书难求，如今有点“坐拥书城”的意思了，却没有时间没有精力来读书，连惯用的“速读”也对付不了。最近还得上网，我发现“读网”的方法倒与我少年时代的坏习惯有某种相通之处，一跳一跳的，从一个主题奔向另一个毫不相干的主题，交替阅读，关键就看你是不是善于“科际整合”吧。

2005年12月

原载《中华读书报》2006年1月18日



## 那些年里的读和写

初识《读书》杂志，缘起于一次美好的出游。那年春假，季红真邀约晓虹、玫珊等几位要好的研究生同学，到易县去踏游清西陵，我也有幸同行。车越易水，瞥见干涸的河床，对古人壮行情景的想象未免挫了多半。夜宿红真父母下放的林场小屋，只听得千年松涛，一阵阵澎湃拍枕，真个是一洗胸中积年俗尘。晨光中洗漱完毕，才见到书架上赫然排了一溜《读书》，从1979年的创刊号到最新的一期，本本齐全。我入学之后自己订了个读书计划，排了两大系列的书单一本本细读，好几年埋头不看什么期刊。难怪对这激荡了80年代思想文化风潮的刊物一无所知。红真原谅了我的孤陋寡闻。她站在书架前铁口直断，说这是现今所有期刊中唯一值得读的杂志。遂取而读之，“读书无禁区”呀，“西方文论书评”呀，……竟是读了就放不下了。

从此就成了《读书》的忠实读者，三十年不变。那时偶尔也进城，到朝内大街那幢灰色小楼，参加过一两次“读书服务日”。“读书日”没什么正式活动，有一两堆赠书早被捷足先登者取光了，熟人们三五成堆地寒暄。老总沈昌文、董秀玉，编辑吴彬、赵丽雅，没事人似的在那里斟茶端水。众人放松了瞎聊穷侃，毫无警惕，突然就有一根指头当胸指住：哎，这可是个好题目，写好了给我们《读书》！旁观的人乐见上钩者窘态，一点同情心也没有，一径鼓噪好题目好题目快点写快点写。茶凉人散，那年头还没有“伊眉儿”，连电话也远未普及，催稿全靠书信和编辑的脚头勤快。果然不久就在“我们《读书》”上读到了某一篇文章，与那天听来的题目可能只剩下一些蛛丝马迹般的联系，读来却有一番“曾在现场”的隐秘的喜悦。多年后李陀用“友情”与“交谈”概括他所亲历的80年代，可以说是很传神地准确。题目与文章的蓬勃涌流，正源于那些年的“无限交谈”之中。“新启蒙”参与者的“态度的同一性”，不旋踵即分崩离析，至今使我时时忆起鲁迅笔下的一个意象，即在地火中边缘枯焦的、曾经盛放的曼陀罗花。

记得《深刻的片面》是在《读书》上发出来的第一篇小文。老董和吴彬筹划一个“批评的批评”专栏，拿拙文打头阵。其时我正在读鲁迅的《文化偏至论》和黑格尔的《精神现象学》，憧憬着那个“神圣的包罗万象的固定点”“自身的展开和运动”。一旦展开和运动，它就不再被视为固定点，不再拥有那种虚假的全面性，而转化为一系列不完整、不成熟的环节。在每一个这样的环节上，空洞的“广阔”和无内容的“深邃”都消失了，呈现出来的恰是真实的片面和片面的真实。唯其真实，便有力，不但有力，而且深刻。我的表述带有生硬的老黑格尔腔，一心盼望那些年“一种有生命力的理论认识”，能够流动成丰富曲折的“风景”。这种想法仍然预设了目的论的“绝对精神”为前提，其浅陋是很明显的。毫不意外，“深刻的片面”在其后几年坠落为俗烂不堪的陈词滥调，在文学批评、艺术批评甚至法学领域四处流窜。

《读书》的影响力之大远远超出我的想象。多年后与前辈同辈乃至后生辈初次见面握手互道久仰,提起的话头,居然就都是《读书》上识得的名字。安德森强调过“想象的共同体”里现代印刷的重要,我设想80年代《读书》的作者与读者群,或许真有某种“共同体”想象地存在着,当然后来也就想象地烟消云散。那天我和平原不知何故到三联书店去,与老董、吴彬喝茶聊天。此前不久在万寿寺开过一个“现代文学研究创新座谈会”,我和老钱拱了平原作代表,到会上去推出“二十世纪中国文学”这个“概念”。这只不过是一个“学科”里研究框架的粗糙构想,平原略作介绍,居然语惊四座。大约老董她们也听到点风声,是为那次喝茶聊天“不知何故”的“故”。还是那一句:写出来,给我们《读书》。往日给“我们《读书》”投稿,若是不遭退稿就算万幸,这回当面盛情邀约,却是深感为难。其时老钱已在中文系任教,听课的人挤破教室,备课分外认真吃重;平原还在读博,王瑶先生门下打醒十二分精神,啃他的“叙事模式转换”。唯有我栖身北大出版社,每日校对“三国演义汇校汇评本”,枯燥无聊,遂把草拟《论“二十世纪中国文学”》的事摊了给我。我把初稿写出,心想至少还得改几遍吧,不料钱陈二兄阅过,说就是它了,不用改了,初稿就是定稿。《文学评论》的王信、樊骏,早就听说有此事,万寿寺会议上,就把这作为定稿的初稿拿去发了某一期的头条。平原端着茶杯面有难色,对老董说专论写得了已经给了“文评”,似已题无剩义,重复再写意思不大。我小心提议,说我们仨讨论过程中“脑力震荡”(那年头还没引进这词),为自己方便,有一些录音,或许可以整理了弄一组“三人谈”。但从刊物方面着想,困难有两条,一是对话非常非常零碎,不成体系、系统和体统,怕会有玷《读书》版面;二是字数多,在《读书》这本薄薄的杂志上至少要连载六期,比重太大。这些替刊物操心的话还没说完,老董董大姐,一拍桌子,说,“二十世纪中国文学三人谈”,很好很好,赶快整理出来,给我们《读书》,当然了六期连载。我心想无论质和量,这对任何刊物都不是寻常选题,总要慎之重之,讨论研究。不料当场拍板定案,如此爽而且快,脱离了80年代的文化氛围,是不可思议之事。出版家的才识胆力,更是可遇而不可求,于今回想,仍然令人神旺。

那年十月,“三人谈”连载才刚刚开始,一日,平原引了李欧梵教授到蔚秀园我简陋的新居来访。欧梵先生说是来参加鲁迅逝世五十周年的纪念,会议本身意思不大,倒是读了《读书》上的“三人谈”有点好奇,遂找来了北大一访。三年多之后,我挈妇将雏去国远游,参加了李教授在芝加哥主持的一个研究计划,说起来跟那次造访不能说没有一点关系。又过了若干年,我在香港遇到中文大学的小思教授,她说她也到访过蔚秀园我的家,是三联董秀玉引她去的。我想小思远道来北大,要拜访的前辈学者一定很多,竟然也抽空到访寒舍,一定是老董力荐的结果。

多年之后平原回忆,说“三人谈”里的那些东拉西扯都不再重要,重要的是创立了“学术聊天”的“文体”三原则:展现过程,保留差异,还原现场。我觉得这都不再重要,重要的是老钱和平原都由忠实读者升级为《读书》的忠实作者。到《读书》创刊二十周年的时候,平原自己统计,为“我们《读书》”撰稿有三十七篇之多;老钱的总篇数不明,但他的一篇《想起了

七十六年前的纪念》，好像是拿过一个很轰动的奖的。说来惭愧，我呢因为害怕写作，一向疏于动笔，在《读书》上发稿也屈指可数。何况老钱与平原迭有佳作发表，我偷偷地自以为与有荣焉，也就安于忠实读者的位置而恬然。如今屈指数出来的，有一篇《千古艰难唯一死》还略可一提。那年是“文革”发动二十周年，结束十年，《人民文学》和《上海文学》发表了几篇写老舍之死和傅雷之死的小说（后来的逢五逢十，不再能见到此类文字，那段历史仿佛从来没有发生过）。其时我已从北大出版社调回中文系任讲师，开了一门选修课叫“文学主题学”，“生死”主题中有“自杀”一节，与学生讨论文学中的自杀、文学家的自杀、加缪所谓“哲学值得关注的唯一问题即自杀”等等。读到那几篇小说我感到非常难得，但我不满足于汪曾祺的侧写与白描，觉得这种他擅长的写法不足以深入老舍之死的主题。而苏叔阳把老舍之死归结到抗议“外国文化摧残中国文化”则令我很不舒服。而陈村展开的生死作家之间的生死论辩，才表述了我这一代人动乱年月里淤积的根本逼问：众多的死至今并没有死去……

虽然未能跻身于《读书》的忠实作者之列，我与出版家老董，却另有一项长达五年的合作，那就是由香港三联书店出版的“中国小说年选”。1985年，当《棋王》、《爸爸爸》、《你别无选择》并喷一般冒出来，大家意识到编小说年选的时候终于到了。当年京沪两地就都有作家评论家编的年选出版。而在海外，尤其是香港，编小说选的眼光还是由中宣部制定，只是把香花毒草的标准倒过来。陀爷特别焦急上火，他们外边的人光看挨批的小说怎么行，好小说不在那儿呀。我提议每年选五个中篇、十个短篇，书名要响亮上口好记，大言不惭，就叫“中国小说一九八几”什么的。第一本《中国小说一九八六》很快就编好出版，我写的导言。挂名有四位编者：冬晓、黄子平、李陀、李子云，汉语拼音为序。冬晓就是董秀玉，我们叫她老董，其实在三联书店，她已经小董很久了。大约是因为第一次向海外推介年度小说，有冬晓、李子云两位老革命领衔主演，也是承担责任的意思。第一本收了《红高粱》、《虚构》等篇，很快重印，口碑很好。看来干这活风险指数不算太高，从第二本起就放手让我和陀爷编去。

陀爷有天赋的艺术感觉和形式感，他说好，肯定就是好（他说不好的，那倒不一定）。我的责任就是把陀爷说不好的再过一遍，没准有好的再捡回篮子里来。导言本来说好轮流写，李陀耍赖，结果每一年都是我写。导言最怕写成正襟危坐的年度总结报告，要不就是作品简介的汇编。所以每次都费尽心思，别的做不到，至少有一条，要写得有文采。导言里讨论得最多的话题竟是编选小说的方法论：历史主义还是“好小说主义”，等等。说，编选小说的人，并不是赤手空拳地站在一大堆“洗干净了”的作品面前。他们在时间之中，承受着时间，却想做点能“超越”时间的事——这便有几许悲壮，几分荒诞。又说，年度小说的编选从另一层面提供观察和倾听时代的资讯材料。编选者能否做到冷静、敏锐和坚韧，当然存在许多困难，人应有自知之明。但也还是祈望能够尽量克服这些困难，一点点祛除自身浮躁之气，做好这份工作，能将“价值冲突中的艺术”及“艺术中的价值冲突”尽可能清晰地保

存下来。不致由于自身过于褊狭的眼界,将纷繁的当代小说创作“纯净化”,也不至于用含混的兼容并蓄来掩饰自己的怯于判断。写完了给陀爷过目,他半闭着眼睛一概说好。我很诧异于自己在做这工作时为何有如此浓重的自我反思。后来有一回跟中文大学的黄继持聊天,说起编选之难和写导言之难,继持先生正色道,导言很重要,读导言是我买中国小说年选的原因之一。听得我屏息不敢则声。耶鲁的孙康宜教授有一年参加了我所在的香港浸会大学的校外评审,力证编选作品也是有分量的学术活动,说这一套年选列入了很多汉学系的教材用书。浸会的老教授们撇撇嘴大不以为然。多年以后陀爷很自豪地回顾,如果说跨文化交流他做了什么事,就是把中国当代重要作家的作品介绍到了欧美。“中国小说年选”编到老董从香港三联任上调回北京为止,彼时我和陀爷也已经在北美“洋插队”去也。

编年度小说是一整年的工作,绝非到了每年的十二月底,你才开始检点这一年的收成。而是这一年从年初开始,一年三百六十天你天天读小说,而且读一切跟小说相关的东西(那年头,什么是跟小说无关的呢),不断地比较、拣选、过滤,读到年底你才开始觉得心中有数了。你跟当代小说一年到头结结实实地活在了一起。多年以后我想说,这就是永远的感激了,编年度小说带给我生命中那些年里的读和写,是如此持久充实,生机饱满。

2011年3月

# 著述目录

## 论著：

《沉思的老树的精灵》，文学评论集，浙江文艺出版社，1986年。

《文学的意思》，“学术小品”丛书，浙江文艺出版社，1988年初版，1997年再版。

《“二十世纪中国文学”三人谈》（与钱理群、陈平原合作），人民文学出版社，1988年；增补重印本，北京大学出版社，2004年。

《幸存者的文学》，文学评论集，台北远流出版公司，1991年。

《革命·历史·小说》，香港牛津大学出版社，1996年。

《漫说文化》（与钱理群、陈平原合作），湖南教育出版社，1997年。

《边缘阅读》，香港牛津大学出版社，1997年；大陆修订版，辽宁教育出版社，2000年。

《灰阑中的叙述》（《革命·历史·小说》的大陆增补修订版），上海文艺出版社，2001年。

《害怕写作》，文学论文集，“香港文学评论丛书”，香港天地图书公司，2005年；大陆删改版，江苏教育出版社，2006年。

## 编选并导读：

《男男女女》，“漫说文化”丛书，人民文学出版社，1990年；复旦大学出版社，2005年。

《中国小说一九八六》，小说年选，香港三联书店，1987年。

《中国小说一九八七》，小说年选，香港三联书店，1988年。

《中国小说一九八八》，小说年选，香港三联书店，1989年。

《中国小说一九八九》，小说年选，香港三联书店，1990年。

《中国小说一九九〇》，小说年选，香港三联书店，1991年。

《中国小说与宗教》，香港中华书局，1998年。

《香港短篇小说 2002—2003》（与许子东合编），小说双年选，香港三联书店，2005年。