

2

樊 星

不知不覺的，2006年就在眼前了。2006年，是「文革」爆發四 周年的紀念之年。

「文革」早已經成為歷史了。可在當代作家筆下，「文革」的記憶仍然常寫常新：從70年代末的《傷痕》（盧新華）、《楓》（鄭義）、《芒果》（李準）那樣悲涼的「傷痕文學」到80年代中的《死》（陳村）、《零公里處》（馬原）、《一九八六年》那樣色調晦暗的「先鋒文學」到80年代末的《血色黃昏》（老鬼）那樣樸野的「新新聞主義小說」 我注意到，90年代以來，當代作家的「文革」故事又寫出了新的文學與人生境界。

在70年代末到80年代初的「傷痕文學」浪潮中，對「文革」的憤怒控訴與深刻反思是主旋律。一方面是因為傷痕猶在，淚痕未幹，痛定思痛，能不悲歎！另一方面，在經歷過多年的革命教育的文化氛圍中，作家們也習慣了嚴肅的思索和對崇高感的追求。

但這一切在80年代中期以後發生了巨大的變化。一方面，西方現代派文化浪潮的迅速擴散，使得愈來愈多的作家開始學會以荒誕與嘲諷的眼光去打量世事；另一方面，在遠離了苦難以後，「文革」的荒誕記憶也逐漸活躍了起來。在我看來，1986年，可以成為劃分當代「文革」題材小說創作的一個分界線。

那一年，是「文革」爆發的二 周年。四川作家喬瑜發表了中篇小說《孽障們的歌》。作品 分精彩地再現了「文革」中的知識青年在精神的空虛中以篡改「語錄歌」、「革命歌曲」取樂的往事。在那個「踐踏美的時代裏」，那些混雜了「大悲哀和大歡樂，大荒唐和大下流，大憤怒和大平淡，大愚昧和大渾噩，也有大光明」的歌曲，充分體現出知青的特色：在看不到前途的黑暗中，從「辱沒斯文，同時又肆意踐踏權威」的惡作劇中「得樂且樂」。不再是弱者控訴的憤怒，而充分宣洩了弱者「踐踏權威」的狂放。在「文革」的「紅色恐怖」中去褻瀆「神聖」，正顯示了叛逆的開始和專制的鞭長莫及。同時，那狂放又可以依稀使人感受到中國傳統文化中的魏晉風度。

兩年後，喬瑜又發表了中篇小說《少將》。作家以充滿調侃、挖苦的筆觸生動刻畫了「文革」中一個看上去傻乎乎，實際上 分荒唐地做著「少將夢」的「木頭」大兵。他能吃苦，也有極強烈、極可笑的上進心，而可怕的是，為了表現自己，他竟然幾次故意製造事故。當他的拙劣伎倆破產以後，剩下的就只有精神錯亂了。小說就這樣深刻刻畫出了認真與愚鈍、

狂熱與陰險的沆瀣一氣。小說以頗濃的四川方言寫成，風味詼諧。

喬瑜在發現、還原「文革」的荒唐、滑稽、可笑方面，邁出了可貴的第一步。

幾乎與喬瑜同時，南京的《雨花》雜誌在1987-1988年間開闢了《新「世說」》專欄。專欄編發了多則「文革」中的政治笑話，或反映「文革」中人的僵化可笑，或記錄「文革」中的荒唐世事，讀來令人捧腹，與喬瑜的作品相映生輝，堪稱雙璧。

「文革」的喜劇與荒誕劇意味，漸漸清晰了起來。

二

「文革」是一場史無前例的大悲劇。

「文革」也是一場史無前例的大喜劇。

將「文革」的喜劇意蘊作了更具有影響的開掘的，是王朔和王小波。

1991年，王朔發表了中篇小說《動物兇猛》。作品生動展現了一些渾渾噩噩的少年在「文革」中因為社會動盪而如魚得水的生命體驗。小說主人公那段「我感激我所處的那個年代，在那個年代學生獲得了空前的解放，不必學習那些後來註定要忘掉的無用的知識」的議論相當真實地反映了革命對於厭學少年的「解放」意義（而「文革」中的「教育革命」、「開門辦學」，不正好迎合了他們的貪玩之心麼）。當最高領導層在激烈的政治鬥爭中分裂，「紅衛兵」在忙於「破『四舊』」、批鬥「黑五類」、「走資派」和「武鬥」、爭權奪利之時，當學校停課、社會混亂之際，一批「問題少年」則從偷竊、鬥毆、偷看「黃色手抄本」、勾引女孩子中體味放縱欲望的快樂，在禁欲的革命年代裏偷偷品嚐著縱欲的樂趣。革命，對於那些深受革命英雄主義薰陶的青年，意味著破壞舊世界，建立新世界的狂歡；而對於那些調皮搗蛋的小痞子，則意味著混水摸魚的快樂。

列寧曾經說過：革命是人民群眾的盛大節日。《孽障們的歌》和《動物兇猛》則證明：革命也是「憤青」和「問題少年」難得的節日。對於那些「孽障」，那些「動物」而言，革命教育不僅沒產生甚麼積極的引導作用（那些按照革命教育塑造自己人生的正派青年在「文革」中卻飽嘗了上當受騙的苦澀滋味），反而成為他們玩世不恭的生活調料，或者是刺激他們縱欲狂歡的反作用力。這一現象至少可以表明：在民間，在日常生活中，是有一股對於政治狂熱的天然免疫力的。那是深深植根在生命本能和遊戲欲望中的快樂天性，也是在絕望與無奈中樂以忘憂的心理機制。

英年早逝的作家王小波則因中篇小說《黃金時代》和《革命時期的愛情》而自成一家。與《孽障們的歌》一樣，《黃金時代》也是寫知青玩世不恭、苦中作樂的叛逆人生。但《黃金時代》對於性愛心理和性愛場面的別致刻畫使得全篇在新時期的「性文學」中也賦有了特別的意義：它既不像《男人的一半是女人》、《小城之戀》那麼充滿壓抑感，也不似《廢都》那麼具有煽情的意味。它的詼諧風格恰到好處地傳達出了健全的人性欲望嘲弄荒謬的政治高壓的特別意義。知青王二相信：「每個人的本性都是好吃懶做，好色貪淫」。他執著地追求有「破鞋」之號的女醫生陳清揚，並且在兩人的性愛生活中盡情體驗著生命的快樂，又在遭受並反抗軍代表的管制中顯示了頑強的生命力：將挨鬥稱作「出門爭差」，在挨批鬥時和大家一起振臂高呼打倒自己的口號，將交代材料寫得有文采，同時，繼續依然故我地縱情狂

歡。小說主人公那股子「不信邪」的勁頭，那股子「自得其樂」，「死豬不怕開水燙」的「痞子」氣，顯然具有消極反抗「文革」專制的深刻意義。而小說主人公關於「鬥破鞋」是「一種傳統的娛樂活動」的譏諷，關於「可能中國已經復辟了帝制，軍代表已經當上了此地的土司」的議論，也都點化出批判愚昧與專制的主題來。小說中那些對於性愛心理和行為的描寫也相當詼諧幽默，透出好玩的傻氣和快樂的氣息。就這樣，自然的性欲，就成為人性的證明，也成為反抗「文革」禁欲主義的絕妙象徵。《革命時期的愛情》也是「一部關於性愛的小說」。青工王二因為一個莫須有的罪名而被團支書X海鷹「幫教」，而王二的個性恰巧在於「一看到自己有受愚弄的可能性，就會覺得自己已經受到了愚弄。」於是，他努力將「幫教」變成了一場遊戲，並將這遊戲陰差陽錯發展為一場性愛。一個沒有上進心的青工將一個革命的青年「拉下水」的故事具有強烈的反諷意義，它顯示了人性的強大，證明了「正經」的不堪一擊。在這樣的故事中，作家對「革命」進行了盡情的揶揄：「革命的意思就是說，有些人莫名其妙的就會成為犧牲品」；「在革命時期，總有人在戲弄人，有人在遭人戲弄。」「革命時期是一座樹林子，走過時很容易迷失在裏面。這時候全憑自己來找方向」。「革命時期對性欲的影響，正如肝炎對於食欲的影響一樣大。」可儘管如此，儘管連王二那樣「隨時準備承認自己是一隻豬，來換取安寧」的調皮青年也「性欲食欲都很低 因為它們都被別人敗壞了」，結果仍然發生了「隨機」的性愛。

就這樣，王小波寫出了革命時期的性解放。革命年代是禁欲的年代。然而，在革命的混亂中，性解放卻悄悄地大行其道。這一現象，值得研究。從禁欲到縱欲，其間的距離並不遙遠。一方面，「文革」中「黃色手抄本」（如《少女之心》）的不脛而走填補了青少年渴望了解異性的精神空虛，不少青少年因此走上性犯罪、性淫亂的歧途；另一方面，在「開門辦學」和上山下鄉「接受再教育」的過程中，農民和工人中對性遊戲的開放態度在一定程度上喚醒了中學生和知識青年對異性的興趣。於是，性開放漸漸成為一部分青少年驅除生活的貧乏與空虛、反抗禁欲主義的重要管道。應該說，《革命時期的愛情》正是對這一歷史現象的詼諧反映。

甚至不僅僅是在中國。60年代是國際性的文化革命年代。激進的文化革命風潮（如美國青年的嬉皮士運動）也與性解放相伴而行。由此可見革命與性的神秘聯繫。

90年代在渲染「革命」與「性解放」之間奇特聯繫方面堪稱奇書的，當推閻連科的長篇小說《堅硬如水》。小說講述了一男一女兩個造反者在革命中盡情享受性狂歡的故事。男主人公高愛軍的妻子因為性蒙昧而對夫妻之間的性事也冷淡；女主人公夏紅梅的丈夫則因為書呆子氣 足也不諳風情。在「文革」中，他們這一對「革命同志」都得了「革命狂魔症」，在革命中偷情。他們「每成功一次革命，就瘋一次那事兒。以那事兒來慶賀，那時候有一次那事比日常的 次、百次都快活。」他們在瘋狂的性愛中熟練地運用著「文革」中最流行的政治話語（從「最高指示」到「革命樣板戲」唱詞），為他們的瘋狂塗上了一層怪誕、可笑的色彩。例如男主人公面對女主人公赤裸的乳房時的讚歎：「英雄的人民的阿爾巴尼亞，成為歐洲的一盞偉大的社會主義明燈，蘇聯修正主義領導集團，一切形形色色的叛徒和工賊集體，南斯拉夫鐵托集團，比起你們來，他們不過是一抔黃土，而你們是聳入雲霄的高山」，就是以「最高指示」移作形容女性身體部位的借喻，既生動反映出「文革」中人將「最高指示」背得滾瓜爛熟的歷史，又足以使人聯想到那個年代「活學活用」的思維特徵，還具有特定情形中「消解」「神聖」與「崇高」的奇特喜劇效果。小說中不止一次描寫兩人「下流而神聖地以男女的器物為題進行過革命詩的舌戰與搏鬥」的場面，寫「革命的唇槍舌劍本身給我們帶來的刺激和歡愉」，既誇張又傳神，既荒謬也深刻。而「革命就是愛情，革命和愛情同源

於一口深井。女人因為革命才可愛，男人因為革命才英雄。沒有一種革命比赤身裸體更有力，沒有一種革命比赤身裸體更光榮。最後的高潮不可擋。迎潮水她瘋狂呼吸；立潮頭，我胸有朝陽。革命賜良機，愛情大樹壯，革命為肥情為果，愛情是目革命是綱，綱舉目才張」這樣大段大段的語言狂歡，也相當滑稽地活畫出那兩個瘋狂革命又瘋狂性愛的傢伙已經不正常的思維與語言。

三

是的，革命不僅與艱苦奮鬥和流血犧牲緊密相聯，革命也是一場特別的狂歡。

近年來，「狂歡」這個詞已經成為學術界的一個流行詞。關於俄國思想家巴赫金關於民間文化「狂歡節」研究的介紹使這個詞賦有了深刻的歷史意義與強烈的現實意義。對於巴赫金那樣在專制的年代裏寂寞求索的學者而言，「狂歡節」意味著對於刻板的「官方文化」的背叛；¹而對於在追趕現代化的浪潮中與「後現代」思潮邂逅的中國當代學者來說，「狂歡節」無疑是描述當代文化「雜語喧嘩」現象的一個準確概念。

然而，我還是注意到當代中國作家在回望「文革」時對於「文革」中「狂歡」現象的獨到思考。

例如王蒙描寫「文革」生活的長篇小說《狂歡的季節》就以他擅長的妙語聯珠的風格這樣入木三分地揭示了「文革」中人的狂歡心態

「革命就是狂歡，串聯就是旅遊，批鬥就是最最現代後現代的滾石樂、霹靂舞、即興劇、意識流、黑幽默，革命就是大震盪大出氣大過癮大聯歡！」「中國是世界上最熱鬧的國家，在甚麼都缺的那些年代，中國從來不缺少熱鬧。還不知道誰敵誰友就已經革起命來啦反對的是冷冷清清，追求的是轟轟烈烈」「這一切犧牲一切憤怒一切激情是多麼做作呀，這莫非是全民演出的一場弄假成真的奉命革命的大戲？」「每打倒一個人，就有成百成千的候補者補缺者興奮起來緊張起來，歡呼雀躍一湧而上」

在這些一針見血、入木三分的議論中，凝聚了作家對「文革」的深刻反思和無情嘲弄：「文革」不僅是殘酷政治鬥爭的結果，也是中國國民性的集中體現。中國人善於狂歡：既可以在過年過節時放開肚皮吃喝、享受，又可以在政治活動中意氣風發地狂歡。前者是生命本能的釋放；後者則是將嚴肅的政治「慶典化」的心態顯示。而後面這一點，也許是巴赫金所不一定了解的。

王蒙很少寫「性」。他注目「文革」的狂歡主要是在文化心態的層面。在他看來，「文革」只不過是根深蒂固的國民性的又一次體現罷了。中國人常常是將世界看作一個大舞台（所謂「世界大舞台」），將人生看作一場戲的。這樣的心理基礎，這樣的思維定勢，必然使人們習慣了去演戲，或是當看客。從魯迅當年對「看客」心態的批判到王蒙對「文革」如戲的嘲諷，都是切中國民性要害的精闢之論。只是，從魯迅在世紀初的憤怒到王蒙在世紀末的嘲諷，又若隱若現顯示了一條耐人尋味的思想線索——國民性是不是太強大了？反過來說，這種看戲心態，這種以局外人眼光看世事的心態是否又是世俗智慧超越政治狂熱的絕妙證明？

《狂歡的季節》的主人公錢文在「文革」中當「逍遙派」，在亂世中苟活，在養雞、學烹調、醉酒、打麻將中偷安，又在偷安中冷眼看世事的故事，在「文革」中是相當具有普遍性的。「逍遙」是亂世的避風港。「逍遙」是政治狂熱的解毒劑。「逍遙派」還為「文革」後

世俗化思潮的高漲開闢了道路。

與《狂歡的季節》異曲同工的，是詩人南野的短篇小說《一座島嶼的狂歡》。小說描寫了1967年的一場大旱如何引發了一場人間災難：農民們求雨招致了知青的反對。在這場愚昧與文明的衝突中，平時樸素本分的農民們為甚麼瘋狂？「他們是因為甚麼，是由於求雨行為的被阻斷嗎？」詩人傾向於認為：「它更可能是一年或數年間，在這個縣裏早就積存下的一些權力的追逐者以及一些觀念構成的整體局面的一部分。它們在1967年夏天的大乾旱中尋找到了實現的藉口、工具連同物件。」也就是說，詩人相信：任何人間災難，都有歷史因素可尋。而在士兵開槍制止了災難以後，人們的狂歡欲望就轉移到收穫中去了：「這是這個島上居民在那一年的又一場行為的狂歡，由於是在一場大旱災過去之後進行的，它便又帶有一種慶賀的成分，一種大難不死盡情享受的玩世意味，以及終於可以不顧一切搶奪大自然了的報復性的狂喜味道。」「這一座島上的人們在那一年如此執著地一再進行著他們的狂歡，充分證明了他們對這種狂歡所抱有的潛在的期望，它的根源到底有多深呢？它似乎一直在窺探著任何一種能擺脫抑制的可能，就像水四處滲漏，無縫不出。」作品沒有展開對於打鬥和捕撈場面的描寫，而是將筆力集中於深邃的非理性的猜想：人們對於狂歡的渴望究竟有多深？可否將人類的一切悲劇和喜劇都看作狂歡欲望的不同顯現？

於是，《一座島嶼的狂歡》就成為了一個具有神秘意味的寓言。詩人以朦朧的筆觸點化人性與歷史的奧秘，發人深省。狂歡是生命的本能。狂歡還意味著「打破有限的嚴肅性和一切對超時間價值以及對必然性觀念的無條件的追求，為了新的可能性而解放人的意識、思想和想像。這就是為甚麼即使是在科學領域，在大轉折之前，作為轉折的準備，總會有某種意識的狂歡化。」²

到了2005年，都梁的長篇小說《血色浪漫》也相當生動地重現了「文革」中另類的浪漫人生。對於小說主人公鐘躍民來說，「1968年是個挺熱鬧的年頭」。無論是在北京街頭以尋釁滋事、打架鬥毆為榮，還是在貧窮的鄉鎮於偷竊、打鬥、性遊戲中取樂，直至「把討飯當成了狂歡的節日」，他和他那幫哥兒們「把生活當成遊戲來玩，而且總能在遊戲中發現新的樂趣」，活得自由自在，盡情盡性。他們「既浪漫又現實，甚至還有幾分無賴，幾分玩世不恭，幾分遊戲人生的生活態度」。他們「把這一生的每個時間段都看成是一個單獨的遊戲」。他們是「玩主」，認同的是美國「垮掉的一代」的代表作家克魯亞克的《在路上》那樣的生活。不過，都梁筆下的「玩主」與王朔筆下的「玩主」的一個重要區別，在於鐘躍民身上除了「痞氣」，還「有股霸氣，一種精神上的強悍」。在部隊裏，他也有搞惡作劇的時候，但他更能出色完成艱巨的軍事任務，是一個戰場上的英雄。作家成功揭示了鐘躍民性格中的「痞氣」與「霸氣」水乳交融的豐富性。

值得注意的，倒是作家對他不無欣賞的主人公的理性反思：「1968年的北京街頭瀰漫著濃烈的血腥氣，那種瘋狂的行為和心態，的確對我們的一生產生了重大影響，至今還無法消除。對此，我們應該反思，應該懺悔。」³這樣的結論與作品中明顯流露出的欣賞格調彼此抵牾。也許，《血色浪漫》是作家的青春「懺悔錄」，但也有過來人是以另一種眼光打量著那一頁歷史的。

導演吳文光就在《革命現場一九六六》中寫道：「一九六六在我這樣的少年記憶中，竟然保留了很多如載歌載舞一類歡樂的東西。」一方面，學生們因為不上課而歡呼；另一方面，盛大的遊行給人熱鬧的感覺；還有，從鋪天蓋地的大字報中也能讀出了解另一種人生的「快感」來。⁴青年作家賀奕也認為：「文革」是「青年一代的僭越儀式和狂歡慶典 那種世界

革命、創造全新文化形態的狂熱念頭，只有當與積極的青春期衝動，與內心鬱悶的宣洩抒發，與直接的心理快感結合在一起時，才有可能真正迸發出如此巨大不可遏制的毀滅力。肌肉在揮動語錄本，喉結和聲帶在呼喝口號，拳頭在砸碎搗毀並被送上天空。政治動機不過恰好順應和滿足了年輕一代的內在需要。」⁵這樣的觀點代表了「新生代」作家對「文革」的現代主義想像與認識。許多「新生代」作家、藝術家激烈反傳統的姿態與「文革」中的「紅衛兵」激烈「破四舊」的姿態在精神氣質上的確一脈相通。

四

革命是青年的狂歡，是青春期苦悶與激情渴望宣洩的證明。只是，這「狂歡」與西方「狂歡節」的最根本區別在於：革命的狂歡常常是以鮮血和生命為前提的。因此，它比起西方的「狂歡節」來，就平添了濃濃的悲壯感和血腥氣。《革命時期的愛情》和《血色浪漫》中對大學生武鬥和小流氓鬥毆場面的描寫，讀來都有不堪回首的沉重感。

對於懷著純潔的革命浪漫主義理想投身「文革」的青年來說，革命一頭聯著流血犧牲，一頭聯著勝利的歡慶。在個人的欲望被革命教育嚴厲抑制的年代裏，革命運動便自然成為他們宣洩叛逆、破壞、創新、狂歡激情的盛典。毛澤東打破了束縛他們的條條框框，他們就像當年的毛澤東一樣走上了叛逆、造反的道路。在「文革」開始那些「破四舊」的日子裏，他們重演了當年的赤衛軍「打土豪」的場面（但他們卻沒有瓜分「破四舊」的成果，這足以說明他們比起當年的赤衛軍更具有單純、浪漫的情懷）；在「大串聯」的日子裏，他們重演了紅軍長征的歷史（但他們並沒有遭遇反動派的圍追堵截，因而也比他們的紅軍前輩更顯得浪漫）；在毛澤東八次接見紅衛兵的「紅海洋」中，他們重演了慶祝勝利的歷史；在武鬥的崢嶸歲月裏，他們重演了內戰的歷史；在完成了「改朝換代」的使命後，他們中的相當一部分受到了清洗，身陷囹圄，又重演了《紅岩》中共產黨人慷慨赴難的一幕（但更多的人則或是對兔死狗烹的結果不滿，或是幡然猛醒，回歸了自我）。乍一看去，紅衛兵短暫的興衰史幾乎就是當年共產黨奪取政權革命歷程的重現，可實際上，卻在完全不同的歷史背景中，陰錯陽差，逐漸變得荒誕起來。紅衛兵在一場短暫的狂歡以後迅速滑向理想幻滅的深淵，是歷史對於那一代人的革命熱情的無情嘲弄。從狂歡迅速地墜入幻滅的深淵，也許正是「文革」那樣的政治狂歡的特色所在。

禁欲也禁絕不了青春激情終於在革命中找到了噴發口，由此可見欲望的強大，激情的狡黠。可這欲望與激情又一直受到「最高指示」、「中央文革」的控制，所以狂歡的天地其實也十分有限。「文革」的風雲多變（從「破四舊」到「打倒走資派」到「抓『五一六』」到「批林」到「批鄧」），常常是在舉國歡慶「偉大勝利」之後不久，就出現了新的「反黨集團」、「階級鬥爭」。伴隨著短時間政治狂歡的，是漫長的政治高壓。應該說，這也是「文革」這樣的政治狂歡與西方「狂歡節」那樣純粹的娛樂性狂歡的重要區別所在。在政治文化一直佔據了主導地位的中國，政治的狂歡必不可免會打上「中國特色」：一方面，以最高領袖的好惡為是非。領袖一怒，風雲變色；領袖一喜，山河同慶。這樣的狂歡是與恐懼緊密聯繫在一起的狂歡。當革命的人們時刻警惕著「資本主義復辟」、「吃二遍苦，受二茬罪」、「衛星上天，紅旗落地」、「千百萬人頭落地」的時候，當他們時刻提醒著自己「狠鬥『私』字一閃念」、「夾著尾巴做人」時，狂歡，只能是十分有限的政治激情的宣洩。對於喬瑜、王朔、王小波筆下那些調皮的青少年來說，那些玩世不恭、褻瀆「神聖」、縱情偷歡的言行，也必然打上了鮮明的嘲弄「革命」、解構「崇高」的叛逆烙印，因而也賦有了政治

意味。只有《堅硬如水》中的男女主人公在革命中造反、偷情兩不誤，才是政治狂歡與性愛狂歡結合得天衣無縫的例子。政治鬥爭為兩性之愛提供了神聖的保護傘；兩性之愛在政治的保護傘下狂歡到淋漓盡致。一切，都與政治密切相聯。另一方面，「最高指示」、「語錄歌」、「樣板戲」成為「文革」時代文化生活的主旋律，「突出政治」到了無孔不入的地步，使得人們的狂歡必然打上單調或荒唐的烙印。《孽障們的歌》中對「革命歌曲」的恣意篡改，王朔、王小波筆下的那些「痞子」對於「最高指示」和「樣板戲」的熟悉與歪用，《狂歡的季節》中的「逍遙派」對政治狂熱的嘲諷，都不約而同地揭示了從政治狂歡到政治兒戲的內在聯繫，就像王蒙在《狂歡的季節》中指出的那樣：「『文革』的一大後果是言語的極度擴展、加強、極度靈活與極度失靈。打倒與萬歲的界線，真與偽的界線，贊成與反對的界線，革命與反動的界線。全都變得稀裏糊塗，無可無不可，說有就有，說沒就沒。『文革』是一次全民的語言實驗。」何止於此！經過「文革」的人，誰不會來一通化「崇高」為「笑談」、變「正經」為「諷刺」、正話反說、反話正說、張冠李戴、驢頭不對馬嘴的語言狂歡？「文革」中「革命」語言鋪天蓋地之時，正是「油滑」之風、套話之風乘機風行之際。這種抹平「政治」與「日常生活」、「嚴肅」與「油滑」、「崇高」與「下流」、「真誠」與「虛偽」的語言，與西方的「後現代」思潮可謂不謀而合，卻實在是中國本土政治文化的產物。於是，「文革」，就成為一個文化標本：大眾政治狂歡的標本，「革命」話語在大普及中滑向「後現代」的標本。「文革」過來人就這樣別出心裁地還原了「文革」的狂歡記憶。那是混合了恐懼、憤怒、緊張、油滑、嘲諷、瘋狂的政治狂歡。

這樣的作品豐富了我們時代的「文革」記憶，也深化了我們對於「文革」的反思。不言而喻，這樣的反思是對於「傷痕文學」、「反思文學」的重要補充。

註釋

- 1 巴赫金指出：「與官方節日相對立，狂歡節仿佛是慶賀暫時擺脫統治地位的真理和現有的制度，慶賀暫時取消一切等級關係、特權、規範和禁令。」（《拉伯雷研究》，河北教育出版社1998年版，第11頁。）
- 2 巴赫金：《拉伯雷研究》，河北教育出版社1998年版，第58頁。
- 3 都梁：《血色的記憶》，《當代·長篇小說選刊》2005年第2期。
- 4 吳文光：《革命現場一九六六》，台灣時報文化出版企業有限公司1994年版，第96-97頁。
- 5 賀奕：《從個人回溯歷史》，《革命現場一九六六》，台灣時報文化出版企業有限公司1994年版，第315頁。

樊 星 1957年生，湖北武漢人，文學博士。現為武漢大學文學院教授，博士生導師。主要研究中國當代文化思潮。