

从研中海
书究国外

刘东主编

The Limits of Realism

现实主义的 限制

革命时代的
中国小说

(Chinese Fiction in the Revolutionary period)

〔美〕安敏成 著 姜涛 译

江苏人民出版社

海外
中国
研究
丛书

刘东 主编

The Limits of Realism

现实主义的 限制

革命时代的
中国小说

Chinese Fiction in the Revolutionary Period

〔美〕安敏成 著 姜涛 译

江苏人民出版社

The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary
Period By Marston Anderson

据美国 University of California Press 1990 年版译出

图书在版编目(CIP)数据

现实主义的限制:革命时代的中国小说 (美)安敏成
著;姜涛译. - 南京:江苏人民出版社,2001
(海外中国研究丛书/刘东主编)
ISBN 7-214-02985-5

I. 现... II. ①安... ②姜... III. 小说文学
研究--中国--现代 IV. I207.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 055272 号

书 名 现实主义的限制
著 者 [美]安敏成
责任编辑 周文彬
责任监制 王列丹
出版发行 江苏人民出版社(南京中央路 163 号 210009)
网 址 <http://www.jspph.com>
<http://www.book-wind.com>
经 销 江苏省新华书店
印 刷 者 扬州市印刷总厂
开 本 850×1168 毫米 1/32
印 张 7 插页 5
印 数 1—6125 册
字 数 160 千字
版 次 2001 年 8 月第 1 版,2001 年 8 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 7-214-02985-5 I·105
定 价 13.00 元

(江苏人民版图书凡印装错误可向本社调换)

序《海外中国研究》丛书

列强的船坚炮利迫使中国人逐步地改变关于世界秩序的古老观念，却远远没有改变他们反观自身的传统格调。50年代以来，在中国越来越闭锁的同时，世界的中国研究却有了丰富的成果，以致使我们今天不仅必须放眼海外去认识世界，还需要放眼海外来重新认识中国的过去、现在和未来。因此，不仅要向国内读者译译海外的西学，也要系统地输入海外的中学。

这套书可能会加深我们 100 年来怀有的危机感和失落感，它的学术水准也再次提醒：我们在现时代所面对的，决不再是过去那些粗蛮古朴、很快就将被中华文明所同化的、马背上的战胜者，而是高度发达的、必将对我们的根本价值取向大大触动的文明。也正因为这

样，“他山之石，可以攻玉”这古老的中国警句便仍然适用，我们可以借别人的眼光来加深自知之明。故步自封，不跳出自家的文化圈子、透过强烈的反差去思量自身，中华文明将难以找到进入其现代形态的入口。

收入本丛书的译著，大多从各自的不同角度、不同领域接触到中国现代化的问题。在从几代学人的成果中撷取较有代表性的作品或见解时，我们自然不能从各家学说中只挑选那些我们乐于接受的东西。如果那样做，这“筛子”本身就使读者失去了选择、挑剔和批判的广阔天地。但这次译介毕竟只是初步的尝试，成败利钝，欢迎论评。

丛书编委会

目 录

第一章	导言:讲述他人	1
	发生论:文学经验的生成	10
	净化论:文学交流的功效	17
第二章	“血与泪的文学” ——五四现实主义文学理论	30
	现实主义与文化变革的承诺	30
	探索新的文学源泉	41
	寻找新的读者	65
第三章	鲁迅、叶绍钧与现实主义的道德阻碍	80
	鲁 迅:观察的暴力	80
	叶绍钧:同情、真诚以及叙述的分化力量	97
第四章	茅盾、张天翼以及现实主义的社会阻碍	123
	茅盾:细节的政治	123
	张天翼:作为社会使命的小说	154
第五章	超越现实主义 ——大众的崛起	184
参考文献	208
	书籍与文章	208
	杂志	218

第一章 导言：讲述他人

1

1928年，通常被誉为20世纪中国最伟大作家的鲁迅，在一篇名为《扁》的杂文中讥讽了他那个时代的文学论争：

中国文艺界上可怕的现象，是在尽先输入名词，而不介绍这名词的涵义，

于是各各以意为之。看见作品上多讲自己，便称之为表现主义；多讲别人，是写实主义；见女郎小腿肚作诗，是浪漫主义；见女郎小腿肚不准作诗，是古典主义。

接着，鲁迅讲了一则笑话，说是有两个近视眼的乡下人为一块“还愿匾”上的字句发生了争执；他们请求一位过路人来裁断他们的争论，而得到的回答只是：“什么也没有，扁（匾）还没有挂哩。”^①

鲁迅的《扁》写于1928年革命文学论争最为激

① 鲁迅《扁》，《语丝》4卷17期（1928年4月23日），《鲁迅全集》第4卷，第87页。



烈的时期,当时他正遭受一群左翼激进分子的攻击,他们认为他的写作以及他的政治姿态战斗性不足。可以理解,鲁迅深感自己陷入了一群教条主义者的包围与合击之中,他们仅仅透过理论的镜片看待文学,而那些理论本身则是含混而不可靠的。鲁迅看到自己曾在其中扮演过重要角色的文学革命正蜕变为——就其创造性的成果而言——的喧嚣吵闹的口舌之战。在这些问题上,鲁迅并不孤立。几乎每一位二三十年代重要的作家都时不时地抱怨,中国的文学论争中充斥着如此之多的抽象理论。譬如,1930年沈从文在评论新文学运动的实绩时,就曾惊异于理论家的倡导与实际出版的文学作品内容之间产生的差异;他坦率地宣称,作家们对最新的“文坛消息”漠不关心,他们关注的是他们的写作和生活。^①然而,这样一种超然的态度说来容易做起来难;正如上面引述的文章中鲁迅愤怒的语调所表明的,理论家们来势汹汹,已无法忽视。

要理解现代中国文学中对理论力量显而易见的夸大,必须考察新文学诞生其中的文化危机语境以及为中国知识分子所热衷的一种特殊的文学借鉴。鲁迅在另一篇文章中指出:“这革命的文学旺盛起来,在表面上和别国不同,并非由于革命的高扬,而是因为革命的挫折。”^②从这段文字可以引申出如下的观点,即:中国文学是一系列挫折的产物,始于1898年失败的维新运动,继之以20世纪30年代日本的入侵。在其间的岁月中,中国的变革者经历了一连串的失望。1911年推翻帝制的革命唤

① 沈从文:《现代中国文学的小感想》,《文艺月刊》1卷5期(1930年12月15日,第159~162页)。

② 鲁迅:《上海文艺之一瞥》,《文艺新闻》20~21期(1931年7月27日与8月3日),《鲁迅全集》第4卷,第291~307页,此处为第296页。

醒了对建立一个强大的、现代的热望，但取代君权的共和政府迅速垮台，其权威被军阀们篡夺。尔后在1919年，当西方国家在凡尔赛决定将山东省转让给日本，中国蒙受了一次国际性的耻辱。这一决定引发了五月四日的学生示威游行，20世纪10—20年代初那场更为宏大的文化运动也由此得名。最后，国共两党的合作被暴力中断了，蒋介石在1927年发动了一场恐怖的政变以绞杀联盟中的左翼势力，而很多人都曾将建立一种统一的国家秩序的希望寄托在这一联盟之上。因此，新文学无疑是产生于一个多灾多难的时代，个人以及整个民族都处于连续不断的动荡与混乱之中。虽然中国的这两种革命——政治的与文学的——在历史中都呈现出一种必然的趋向，但值得谨记的是，那些年代的斗争精神是为频繁的历史倒退中的挫折感所哺育的。

当然，现代中国文学不仅仅是反映时代混乱现实的一面镜子，从其诞生之日起一种巨大的使命便附加其上。只是在政治变革的努力受挫之后，中国知识分子才转而决定进行他们的文学改造，他们的实践始终与意识中某种特殊的目的相伴相随。他们推想，较之成功的政治支配，文学能够带来更深层次的文化感召力；他们期待有一种新的文学，通过改变读者的世界观，会为中国社会的彻底变革铺平道路。面对愈来愈紧迫的西方挑战，他们在欧洲纷繁的文化思潮中探询着能够解释“富强”奥秘的一脉：西方人借以概括自身传统的种种主义被他们匆忙而热切地攫取。这些因素为我们考察朝向西方的大门打开之后突然涌人的数量惊人的新观念与新信息，提供了一个必要的框架。五四^①一代知识分子没有闲暇慢慢检讨他们遭遇的每一种思想

1. 有关五四运动历史的详细论述见周策纵：《五四运动：现代中国的思想革命》。



体系或艺术流派的哲学的与社会的内涵,民族的危亡感制约了他们的接受,在一种焦灼的危机意识之下,他们投身于自己的工作,相信中国的未来就寄托在他们选择的范型之上。

- 在上面的引文中,鲁迅嘲弄性地定义了若干术语,其中“现实主义”(写实主义)的到来,承载了最为深挚的文化变革的希望。在其后的岁月里,“现实主义”激发了大部分文学作品的产生,它们一直被中国批评家以及普实克、夏志清等这样的西方学者认作是20世纪中国文学最辉煌的成就,没有其他任何术语如此决定性地影响了中国的小说和批评,正如我将在第一章中所要详细探讨的那样,五四运动中许多关键性人物都是现实主义的倡导者,而在20年代新文学家们分裂成两派:一方以现实主义著称,一方以浪漫主义著称。
- 4 20年代末期的这一分歧导致了现实主义者和左翼浪漫主义者之间的一次剧烈冲突,30—40年代诸多文学论辩的序幕也由此以多种方式拉开。这些相继发生的论辩决定了1949年人民共和国建立时的文学政策。结果,“现实主义”一语直到今天仍拥有相当雄辩的——和政治化的——说服力:每一重要的政治解冻时期(包括1956—1957年间的“百花运动”和后文革时期)的文学都被当作是对解放前现实主义小说传统的良性复归而受到热烈称赞。^①

在西方,“现实主义”一语的晚近历史却截然不同。对于西方批评家来说,它已成为那些令人尴尬、看来要求助于印刷手段以示区分的批评术语中的一个;在使用这个词时,他们常常要加上引号,或以大写、斜体等方式书写,以期使自己与它所假定的、现在已十分可疑的认识论拉开距离。当批评家们可以轻松地说

① 有关后毛泽东时代新现实主义的讨论见李易(音译 Lee Yee):《新现实主义》。

论古典主义、表现主义,甚至是浪漫主义而不用担心自己会草率认可支撑它们的模式及理论前提的时候,最近有关“现实主义”的讨论却无一例外地开始于对该词的自卫性限定。以语言学为基础的当代批评已卓有成效地颠覆了那种认为一个文学文本可以直接反映物质或社会世界的现实主义假象:读者们被提醒,一部小说是一种语言建构,其符号学身份不能被忽略。而那些将语言看作是由内在差异构成的封闭系统的更为激进的批评家,甚至怀疑起语言的指涉性观念。由于过于依赖一种简约主义的观点,仅仅将文本当作社会文献,或者遵从教化传统,将其当作社会意识形态信条的图解,在处理现实主义小说上曾一度成为典范的批评实践现在已是明日黄花了。^①西方当代的现代中国文学批评家们,敏感于文学模仿论之中的诸多哲学困境,甚至已经厌倦谈论现实主义。自夏志清与普实克的著作之后,西方对五四文学最具雄心的研究已转而集中于该时段文学史中其他较为边缘性的取向。^②耿德华(Edward Gunn)在他的抗日战争期间沦陷区文学的研究中,竟然发明了一个批评术语——“反浪漫主义”,在他的解释中,此术语与现实主义在特征上如此相符(尤其是对普通人的关注和对某些个体的荒谬雄心与虚荣抱负惨遭失败的戏剧化描述倾向),^③以至于我只能猜测它的提出不

5

- ① 譬如,乔治·列文(George Levine)在最近一部有关英语现实主义的专著中引述了托马斯·哈代的一段话:“现实主义是一个不幸的、含混的词,在文学界被当成了一声吆喝。”[《现实主义的想象》(*The realistic Imagination*),第3页],他进而指出,虽然现实主义概念似乎与当代批评的反指涉性基础不相容,但事实上,现实主义者通过在小说中表现腐败的社会和内心的强力也参与了现代主义的进程,见第3-22页。
- ② 代表性著作有李欧梵:《现代中国作家的浪漫一代》;林培瑞(Perry Link):《鸳鸯蝴蝶派》(*Manly Ducks and Butterflies*);耿德华(Edward Gunn):《不受欢迎的缪司》(*Unwelcome Muse*)
- ③ 耿德华:《不受欢迎的缪司》,第271页

过是为了规避“现实主义”——这个更为熟悉但目前又很是可疑的术语。

然而，西方人给予“现实主义”的特殊关注或许是个标志，表明他们并没有完全抛弃这个词，而是对其精神保持持续不断的置疑。尽管有种种异议，现实主义仍然强有力地规范着西方文学的想象。可以探讨的是，即使是法国新小说与美国纪实小说（American documentary fiction）这样的当代实验也在奋力挣扎，以摆脱与现实主义相关的既定问题领域，不再只是消极性地用这个词定义自身。不仅如此，正如乔治·J·贝克尔（George J. Becker）所指出的，20世纪已多次目睹了“现实主义在思想与艺术长期受到压制的国度中的复兴”。^① 无论19世纪现实主义理论的辩驳具有怎样的说服力，最终它们既不能解释该模式持久的历史生命力，也不能解释该术语本身挥之不去的修辞力量。特别是在中国，有关现实主义的争论在主流文学的发展中起到过如此重要的作用，我们不应满足于压抑这一术语，而更应该正视且认真探究它与周遭事物的复杂关联。在本书中，我准备从这一牵扯面最广的“主义”入手，重新考察现代中国文学，这样做的目的并非是要为那一困扰过鲁迅的教条呐喊助威，或是对该时期的文学作品进行粗暴的分类。一种考古学式的勘察将成为我工作的起点，即考察这一术语被使用的历史，从世纪之交它被引入中国的时刻开始，直至1942年毛泽东发表新的文艺政策《在延安文艺座谈会上的讲话》为止。我不打算为“现实主义”提出一个标准化的定义，因为它的含混性，使

① 乔治·J·贝克尔（George J. Becker）：《现代文学现实主义的文献》（*Documents of Modern Literary Realism*），第20页。

其持久、有力的流变性，正是它源源不断产生新的内涵以呼应变化中的文化及历史情境的活力所在。检讨这个术语在中国衍生的崭新语义，不仅有助于理解现代中国文学，而且也会揭示“现实主义”本身的假定和局限。

在探讨中国人如何理解这一术语本身的含义之后，我将分析现实主义对几位重要的中国作家写作的影响。这样做会即刻触及到五四时期的批评与小说之间巨大的鸿沟。多种不同的文学方案分享着一种写作观念，即：写作是一种简单明了、意志坚定的实践，可以受某种明确的意图指导或操纵。然而，在实际创作中，小说无论是在意识形态方面还是在文学方面，都不是乖乖地听命于中国作家的意图。他们往往发现自己的灵感充满困扰而且晦涩不清，而他们作品在世间的命运也超乎意料，难于揣测，甚至适得其反（“文革”期间加诸在他们的作品之上的诸多迟到的批判，使得这些作家们翻然醒悟）。依照某种文学方案写出的作品往往让倡导者们大失所望，而那些在艺术上或修辞上成功的作品却逾越了简单的批评尺度。虽然对五四时期文学批评的检讨有助于揭示那一时期的思想危机，以及由此导致的文学设计对作家的限制——我将在第一章中继续这种检讨——但对该时期小说的充分解读不能仅仅依靠当时的批评所提供的分析范畴。为了部分弥补这种缺憾，我将尝试借用叙事学理论的最新进展。但是，为研究西方文学准备的理论工具对我们的帮助毕竟有限，我认为还是小说文本自身提供的帮助更为有效。阅读20或30年代任何一位重要的中国现实主义作家的作品，你会为他们严肃的自我意识的高度凸显所打动。作家们一次又一次将自反性因素坦率地引入作品，这一点常常表现在作者的自我多重化形式和对作为“现实主义”标志的

特定技巧的讽刺化炫耀上。从第二章到第四章,我将把五四现实主义的主要样本当作“超小说”来解读,因为我坚信这些作品本身,就是该如何阅读它们的最佳指导。我的前提显然是,很多现实主义作品其实都运作于两种层面:一为对社会的“客观”反映层面;一为自觉的寓言层面。在寓言的层面,作家会探索他的写作形式的可能与局限;通过考察这一层面,我们就能够揭示作品内在的压力、缺陷以及作家在将素材纳入到特殊的形式构建的过程中必须闪避的陷阱。如果以这种方式理解寓言,那么可以说它渗透于所有的现实主义小说中,并且最为迫切地表露于五四一代作家的作品当中,那时他们正自觉地撷取一种外来的艺术形式以满足历史与文化的需要,而最初激励这一形式产生的东西则与此迥然不同。

这种阐释策略不是将现实主义视为一套确定的方案,而是要开掘它所引起的问题中矛盾的、有争议的表征。该策略也使我们不再对现实主义讨论中的传统问题斤斤计较:它声称一个文本能够镜子般反映一种外部现实。显然,这种诉求不能被忽视:所有的现实主义小说都是通过维护一种与现实的特权关系来获取其权威性的。然而,这一诉求不仅仅简单地是一种消极前提,它也是一个举足轻重的形式因素,在现实主义模式的所有样本中都留有运作的痕迹。每一部新作都有权重构这一诉求,由此显示它对现实的独特把握。因此,可能的思路或许是,悬置那些不可捉摸的认识论问题,转而将再现行为当作一种智力劳作来考察[或者,用语言学的术语来讲,当作一种“动机性言语行为”(motivated speech-act)],其蛛丝马迹可以从文本中发现。现实或许可以看作为——至少是暂时的——仅是想象的产物。如此理解“现

实”(我将用大写的方式强调其修辞的而非本质的意义)可以使我们摆脱有关现实与文本之关系(反映论)的狭隘论辩,腾出手来探讨小说的创造性生成(发生论)、它的接受和社会效用(我们将看到,在现实主义中,后者通过亚里士多德的“净化”作用得到了最佳的实现)。^①

8

通过对最后两个范畴的详尽考察,我将探讨的是,我们能够越过现实主义的真实诉求当中的认识论盲区,开始将它理解为一种美学形式的实践。在导言余下的部分,我将分别论述这两个范畴,以构造一种足以解释其全部美学经验的现实主义模式。尔后,我会考虑这一模式当中有哪些方面与中国传统批评的前提相协调,又有哪些方面与之相冲突。这一计划充满了危险,因为它需要一种高度的抽象与概括,因而我必须祈求读者们的宽容,他们对当代文学理论所持的态度与1928年鲁迅对激进批评家们的厌恶可能十分相仿。通过丰富我们对孤立作品的理解,文学研究中的理论抽象显示了自身的合法性,而我的考察也仅仅是为后续的阅读作出一些铺垫。但是,学者们已逐渐认识到传统文化的深层血脉与现代中国经验之间的关联:要评价现实主义带给中国作家的独特的可能和障碍,我们必须首先检讨现实主义的内在运作(不仅是理论推演),尔后再辨析暗含在中国错综复杂的美学传统中的对西方模式的抗拒因素。

^① 有关上述这三种“美学欣赏基本态度”的讨论见姚斯(Hans Robert Jauss):《审美经验与文学解释学》(*Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*),第34~35页及A部分的6~8章。

发生论：文学经验的生成

如果仅从表面上考察现实主义小说的两重因素,那么会发现它近乎一个矛盾性的概念:“小说”(Fiction)意旨着一个想象的世界,它产生于作家积极的创造力实践;但同时,现实主义宣称在文本与世界之间存在着一种理想的对应性,这又暗示着对作家创造者身份的抹杀。现实主义小说的历史表明,概念的含混并非一个语言学事故。尤其是在现实主义发展的初期,小说总是以作者否认故事中他本人的介入为开端,小说被当作是“见闻录”(撒姆尔·理查逊:《帕米拉》)、记者的报道(贝恩夫人:《奥奴诺克》)或是真实的谈话录(笛福:《莫尔·福兰德斯》)呈现给读者。作者自称只是作品的编辑者或出版者,但永远不会是故事的创造者。这样一来,在作品与作者之间就出现了一种距离,它赋予了作品的某种高度的自主性与合法性(当然也为作家开脱了散播流言蜚语的恶名)。随着公众阅读日趋成熟,作家自我推卸的伎俩已变成一种惯例,只能愚弄最天真的人。然而,作为一种形式因素,它还存留着,因为它反映了现实主义小说根本的歧义、它与现实和虚构的暧昧关联。其实雷纳德·J·戴维斯(Lennard J. Davis)已将早期英语小说称为“事实的虚构”,它“既是对世界的报导又是对报导的创造性模拟”。^①我们可以从中推断出一条普遍的规律:现实主义对纯粹

① 雷纳德·J·戴维斯(Lennard J. Davis):《事实的虚构》(Factual Fictions),第212页,戴维斯在一定程度上讨论了早期英语小说中存在的“作者否认”现象,见第6、8、9章。

指涉性的追求,涉及到对作品发生中作家想像力作用的削减,即:否认作品的虚构性。这一追求有点口是心非,聪明的读者从不会信以为真,但也恰恰是作品在“真实”临界线上含混的位置,为他们带来了愉悦。

现实主义小说所设定的距离,不仅存在于文本和作家之间,也存在于单个的文本与所有先在的文学之间。在现实主义真实性诉求当中,有一点十分重要,那就是它假定了作品直接产生于对生活的描摹,而非源于其他作品。这意味着一部现实主义作品,不但要否认以作家想像力为起点,还要否认它对传统文学范本的借鉴;它必须宣扬一种基本的独创性。这一要求同样有点言不由衷;实际上,读者在进入一部小说的时候总会带着对该文本的确定期待,而且也会在个体创作中发现前人的痕迹。但是,现实主义者常常采用讽刺和戏仿的方式,以暴露文本之中对文学传统的挪用。譬如,被誉为是第一部真正的小说的《堂吉珂德》,就几乎可以看作是对骑士罗曼司的滑稽模仿。而许多后世作品更是明确地以颠覆那些“非现实”的文学所制造的虚假偶像为己任(例如,包法利夫人就因模仿她所阅读的小说中的冒险生活而招致了灾难性的后果)。哈里·列文(Harry Levin)曾指出:现实主义“小说并不是靠掩饰而是靠展示艺术手段来贴近真实的”。^①饶有意味的是,谴责其他文类的矫揉造作恰恰是现实主义的真实性的基础。而戏拟与讽刺间的亲和性却显然表明了一种高度的艺术自觉:现实主义在表面上只关注外部世界,但随后的创作却远非如此纯真。但是,至少在理论层面,现实主义打破了文学与想象和传统的关联,在

10

① 哈里·列文(Harry Levin):《号角之门》(The Gates of Horn,),第51页。



作家的精密的观察之中找到了自己的起点。

现实主义小说的经典形象是一面镜子,虽然依照通常的理解,它隐喻了如何将外部现实直接转化成小说素材,但更为有趣的是,它或许还向我们昭示出现实主义小说中作家批判自我的生成以及主体因素间接性的表现。依照这种隐喻,小说仅仅是一面漠然悬起的镜子;在司汤达著名的《红与黑》中,小说被比作“道路上移动的镜子”,良莠不分地映射着路上的一切。^①但是,一个镜像所能标识的至多是真实世界的可疑片断,随着观察者视野的推移而变化。因而,该隐喻也说明了对世界的人工再现必须从一个确定的视角开始。这种“视角主义”,接近现实主义概念中的“焦点”(或“视点”)和“主体性客观”,是现代西方特殊的哲学及美学立场。中世纪与非西方的艺术传统一般准许创造性的想象自由地来往于文化形象的总体空间之中。比如,中国传统的“赋”就是一种铺张的“描写”形式,它从各种可能的角度逼近描述的对象,精心刻画,引譬连类。然而,现实主义描写,却将对象嵌入与观察主体的特殊关联之中,严格地受制于时空的限制。如果作家越雷池一步,就会破坏镜像,瓦解批判的观察者的权威。

现实主义对观物之客观立场的强调与这样一种启蒙观念息息相关,即人类可以通过理性的实践从迷信和偏见中解放自身。诚如伽达默尔所言,启蒙主义根本的“偏见”(或“前判断”)是对偏见本身的偏见。^②作为一种认识论实践,现实主义小说可以看作是这样一项探索:探索意识如何将外部现实转化为语言结构,以及如何借助偏见理解世界,或者更准确地说,探索外部

① 司汤达:《红与黑》(Paris: Editions Gallimard, 1972),第414页。

② 伽达默尔:《真理与方法》,第239-240页。

现实如何纠正、重设这些偏见。然而,观察者之所以发现自身的独立性,感受到自由的力量,就在于它能够抽身而出,与传统对峙。现实主义所假设的对外部世界的冷静观察,由此便显现为一种内在的搏斗,使思想摆脱对传统的依赖。正如主体能够通过某种批判的姿态确立自身的完整,现实主义真实性诉求对文化偏见的批判也是如此。在作品当中,它自我呈现为一种“非神秘”化的活动:现实主义方案往往戏剧性地表现了对陈腐的表象、欲望或理想的失望。作为失望的动因,客观真实的世界能够有力地揭穿文化的偏见,从而使精神摆脱传统的束缚。在此过程中,精神被分为两个部分:理性的客观因素与一种超越历史的洞察相结合(或者是马克思-黑格尔传统中的一种对“更高历史阶段”的充分觉悟);与之相对的主观因素则沿袭了非理性的传统积习。由此,当情感与偏见,这些通常被认为是个人主观的因素遭到贬斥的时候,现实主义的客观性便不无矛盾的拔高了主体的地位(作为一个独立不羁的观察者)。

作家对创作过程中的主观介入的否认,却使文学的人工性特征凸显出来,使它与作品产生的背景分离开来,并赋予它一种独立的品质。作为一件艺术品,作品可能而且最终会被放置在与它声称所要描摹的现实的等级性关系中去比较、评价。但如此一来,这件艺术品便十分可疑了,因为无论它多么精确地描摹了现实,它也永远不能取代现实。柏拉图对艺术的质疑激起了后世西方人为诗歌进行辩护,它就产生于这种艺术模仿真实世界的基本感受。而中国传统美学,从未发展过这种支配了西方美学讨论的模仿理论,^①也从未从这个角度怀疑艺术的目的。对

① 刘若愚(James J. Y. Liu)在《中国的文学理论》一书中讨论了文学模仿论在中国的缺乏,第49~73页。维廉姆·F·杜邦斯(William F. Touponce)为该书写



于中国人来说,一件文学作品并不是自然世界的摹本,而只是自然及社会世界背后诸多基本呈现方式的一种而已。这种观点最为鲜明地表露于16世纪理论家刘勰的文章当中,他依据“文”一词的多义性,它的含义可以是“天文”(pattern)也可以是“人文”(writing),以一种简洁的迂回论证解释了文学的起源,将文学与宇宙的基本秩序相联。“文”(“天文”)是“与天地并生”的,而宇宙之间惟有人乃性灵所钟,是天地之心或天地之灵。随着人类意识的产生,“自然之道”也显现于语言,而借助语言,“文”(“人文”)也随之出现。^①斯蒂芬·欧文在讨论这一段文字时指出,对于刘勰来说,“文学作为一种终极的、圆满实现的形式,是宇宙进程的显现——而作家不是‘再现’外部世界载体,他实际上只是通往即将到来的世界之终极阶段的中介。”^②

刘勰的论断表明,“天文/人文”在某种意义上先于并且源于人的意识,这其中包含着一种写作的发生观念。事实上,他反复论证的是写作与意识间的一种等同性,在下面一段话中刘勰

了一篇挑剔的书评:《当狗:刘若愚〈中国的文学理论〉中模仿问题的解构阅读》(Straw Dogs: A Deconstructive Reading of the Problem of Mimesis in James Liu's *Chinese Theories of Literature*),《淡江评论》(*Tamkang Review*, no. 1 [Summer 1981]: pp. 359-390),在文中,他对刘模仿论在中国文学思想中并不重要的观点提出了质疑,但他混淆了雷内·吉拉德(René Girard)基本上是人类学意义上的模仿论(他认为牺牲模仿了作为所有文化基础的原始暴力行为)与柏拉图、亚里士多德的文学模仿论(将诗歌当作现象世界的模拟)。无疑,二者之间确实有联系(吉拉德显然认为自己的理论与柏拉图和亚里士多德有关),但是,这种联系应当得到仔细的说明。杜邦斯最后也不得不作出缓和的让步,承认:“或许可以说,在中国没有发展出文学模仿的理论。”而这正是刘的观点。

① 刘勰:《文心雕龙》,第9~10页。

② 斯蒂芬·欧文:《中国传统诗歌与诗学》(*Traditional Chinese Poetry and Poetics*),第20页。浦安迪(Andrew H. Plaks)《中国叙事理论批评探考》(*Towards a Critical Theory of Chinese Narrative*)一文也讨论了这一段论述及其与小说发展的关联,见《中国叙事学》(*Chinese Narrative*),第311-316页。

将其表述得更为明确：他认为文“实天地之心”。^① 作为人类意识以及天地之文的外化，文学决不能如柏拉图所言及的那样，被简化为真实世界的影子。它的本体上的充足性不容置疑。因而，中国美学家们对艺术客体与真实世界间的模仿关系缺乏兴趣，他们关注的是艺术的感染及训诫能力，这种能力感人至深，既能使读者与作品所激发的情感世界发生共鸣，又能向他们揭示出作为自然与社会世界之奠基的原则体系。然而，中国人对于作家个体所经验的创作过程并非无动于衷：在中国美学理论中，文学表现论（凝聚在永远说不尽的格言“诗言志”中）的影响其实十分深远（从古代一直持续到20世纪，正如我将在第一章中所讨论的那样）。^② 但即便是在表现论中，作家作为创造者的自主性还是没有受到足够的重视，他更多地被看作是自然之文与社会之文得以彰显自身的媒介或通道。

如果中国传统的确提供了一种考察艺术作品与外部世界关系的思维框架的话，那么它是来自新儒家的“格物”之说。在讨论中国科技史时，它常常被引述为中国哲学中与将个体看作客观观察者的启蒙观念最为相近的学说。^③ 曾对“以物观物”和“以我观物”作出区分的哲学家邵雍，较早阐发了“格物”之说，在他那里这一概念的确类似于西方的唯理主义。但如果深入检

14

① 在刘勰《文心雕龙》中，作为“天文/人文”的“文”与德里达的“最初铭写”（*archi-écriture*）概念有趣地相似，后者同样使西方传统的文学发生观念复杂化了，它认为文学起源于口语向书写的转化。（见雅克·德里达：《论文字学》，第60页。）

② 有关中国文学中表现论的讨论见刘若愚：《中国的文学理论》，第67-87页。

③ “格物”一词出自《大学》，是哲学探讨关注的对象：它有多种含义，包括“抵抗或拒绝事物”、“纠正事物”、“度量事物”、“即近事物”等，其中最后一种理解为新儒家所接受，意为“探索事物的基本原理”。见陈荣捷：《中国哲学资料手册》（*A Source Book in Chinese Philosophy*），第487页。



讨,可以明显地发现,邵雍不是将物质世界当作是分析性观察的对象,而是以一种冥想的方式将其纳入到了自我教养的过程中:观物“非观之以目而观之以心也,非观之以心而观之以理也。”^①在外部世界的客体当中发现天理,是为了帮助主体反思性地洞察天理如何运作于自身之中,并从褊狭的、私人的“情”中提炼出普遍恒常的“性”。在其后的新儒家思想当中,西方的科学式观物概念与“格物”之说的亲和性似乎更加脆弱。程颐和朱熹已逐渐将“格物”之中包含的客观精神,从对自然及外部世界的探索,引向了伦理的幻想和思辨。而其后的王阳明则反对心外之物中存有天理的假设,他将“格物”修正为一个严格的伦理概念“致良知”。

虽然对客观性或现实主义时而也有所承诺,但“格物”概念在文学上的应用,如金圣叹的《水浒传》评点一类,同样贯穿着这种道德关怀。金圣叹将施耐庵对典型人物的出色塑造归之于他多年来对人事的冷静考察,但他还说道:“格物为法,以忠恕为门”^②。通过实践这些美德,一个人就能够认识万物,即便是最卑微的窃贼或贱民,也能不由自主地表达它们存在的内在要求。如果这种存在,这种生物的本性能够被捕捉到,那么艺术家完成的作品就会有一种丰满的真实感。在金看来,较之对外部世界的理性观察,对事物及存在的精神品质的追寻显然要更为重要。按照一种典型的中国批评的方式,金圣叹首先考虑的不是作品一旦完成,其内容与真实世界的关系,而是先于创作的作家与世界之间的互

① 邵雍:《皇极经世》,同上书,第487页。

② 金圣叹《第五才子书施耐庵水浒传》序三,见马蹄疾:《水浒资料汇编》,第25~29页,此处为第26~27页。有关这一问题进一步的讨论见陈万益:《金圣叹的文学批评考述》,第28~31页。

动。中西美学间的这种差异还显现于“镜子”的隐喻当中：在中国文学中，“镜子”从未暗示作品对真实世界的反映，它隐喻的是一种精神境界，通过沉思默想，作家使自我从主体性的遮蔽中摆脱出来，从而向“道”自由地敞开。^①

净化论：文学交流的功效

一般说来，西方现实主义是一种借唤起读者的社会历史认同而获得成功的资产阶级艺术形式。雷内·韦勒克曾指出：与19世纪现实主义小说紧密相关的是工业革命这样巨大的历史变迁，它带来了一种崭新的历史意识——“人们更为强烈地意识到自己是生活在社会之中，而不再是直面上帝的伦理存在”——以及“对自然理解的转变，18世纪自然论、目的论，甚至是机械论的世界为19世纪科学至上的反人性、非人性的秩序所替代”。^② 在最基本的层面，现实主义小说也设定了同样一种历史进化感：作者与读者都将与文本相关的内容构想为线形时间进程中特殊的、孤立的事件——这种时间进程也同样淹没了所有的生命以及所谓的历史。但事件的特殊性只不过是一个托

16

① 有关“镜子”隐喻的讨论见刘若愚：《中国的文学理论》，第50-53页。在中国，这一隐喻在《庄子》中得到了最经典的使用：“至人之用心若镜，不将不逆，应而不藏。”（《庄子·应帝王》，陈荣捷：《中国哲学资料手册》，第207页）明代批评家谢榛在谈到诗歌中的情景交融时，也使用了镜子的隐喻。在交融之时，意识起到了镜子的作用，忠实地映射了外部世界；诗歌创作就是一种在主体自我和外部现实间达成完美统一的方式，因而也具有自我修养的价值。在中国文论中，“镜子”意旨的精神状态，不是科学式的客观辨析，而是平和的接受；主体对客体的反应不是纯知性的，而是掺杂着情感的认同。

② 雷纳·韦勒克：《批评的诸种概念》，第254页。

词,现实主义理论家在讨论“典型”问题时其实也作出了自我让步,暗中承认了现实主义小说的惯例性,甚至是寓言性特征。通过采纳类型的观念,现实主义小说也致力于普遍事实的传达(比如,意识形态)以及社会万象百科全书式的展现。和所有叙事性艺术一样,现实主义小说因此也具有了某种训诫性和教育性。^①但与寓言、传说和宗教讽喻不同的是,它从来不直接传达意义。将现实主义小说当作“主题小说”(Roman a these)阅读,将作品内容直接缩减为主题思想,这种做法是对其独特的创造性张力的漠视。现实主义小说永远在痛楚地挣扎,通过疏远主题说教,以摆脱语言教条式或推论式的运用(我们将讨论五四小说中一些这样的作品,而西方现实主义在这方面也同样不乏其例)。因为无论现实主义小说对事件的描述怎样因袭惯例,捕捉并传达某种独异的、不可重复的生活片段,这一文本追求所起的作用依然很重要:文本的合法性由此被交付给了外部世界,因而意义框架仿佛不是来自于文本,它们本身就蕴涵在世界之中。

包容那些无关紧要的细节,是现实主义内容的特殊性得以表达的一种方式,它带来了描写的细腻丰富,但似乎对训诫性主题无甚贡献。罗兰·巴特在谈论“现实效果”时援引了福楼拜的《一颗淳朴的心》中的一节,在其中一架钢琴得到了如下的描绘:它立在“一支气压表下,上面乱糟糟地堆满了盒子和纸片”。“气压表”似乎就是一个“无关”的细节,它与我们所阅读的故事当中的人性戏剧毫无关系。但即使是这样的细节,也不纯粹是再现性的,作为一个符号它表露了小说要与“真实”的范畴结盟

① 有关作为训诫的叙事的研究见朱莉亚·克里斯蒂娃(Julia Kristeva):《小说文本》(Le Texte du roman),第21~22页。

的冲动。巴特认为,这段文字的具体可感来源于“对意义的拒斥”,它“捍卫了‘原真生活’及‘具体性’的巨大的神话式否定”。在现代的观念中,“对‘具体’的强调——往往成为一枝刺向意义的长矛”。^①福楼拜小说中“气压表”一类的细节由是构成了我们理解现实主义诉求的关键所在:虽然它们或许显得散漫生硬,但其不透明性却会使我们沉溺于“意象纯粹的惊奇”^②之中,说服我们接受小说所再现的世界的真实。

然而,如果“真实”仅仅在如此狭隘的层面上展现自身的话,它也不过是作品主题的附属而已。作为一种非神秘化因素(agent of demystification),文本中的“真实”实际上具有强大的形式功能。譬如前面所讨论的模拟性细节,非神秘的力量有条不紊地抗拒着对虚构世界的沉迷,它的闯入揭示了无序、偶然和混乱。这种可以辨别的主题,大部分由那些不可消除的自然因素构成,它们挫败了想像力对世界的凌驾,可以看作是现实主义小说非神秘力量的根本所在。饥饿、暴力、疾病、性和死亡,所有这一切都粗暴地将主体俘获,并强烈地直接作用于他或她的物质存在之上。在现实主义的形而上学中,身体总是最为重要的,如上述序列所显示的那样,罪魁祸首是自然世界的形象,它们践踏了作为“真实”象征的身体虚构性的自主。因为它们的物质性无比强大,所有这些因素在本质上被排斥在无力抗拒威胁的语言之外。在某种意义上,文本自身作为一种语言构造,在它们面前也是孤立无援的;作为语言的外在之物,“真实”及其力量最终成为无法再现、最多只能被指涉的东西。不是对它们的再

18

① 罗兰·巴特:《语言的碎响》(*The Rustle of Language*),第146页。

② 彼埃尔·马歇雷(Pierre Macherey):《文学生产理论》(*A Theory of Literary Production*),第58页。



现,而是它们对想象世界的作用——非神秘化的图景——构成了作品。因而,文本之中的“真实”在一个层面上可被理解为排斥和限制,而在更深的层面——作为“不可命名之物”^①——却构成了意义确定性的威胁。

在想象的世界中注入的“真实”,能够有效地使批判的头脑摆脱传统的束缚,从而建构出一个特许的观物视点。但作为无法命名之物,它的存在似乎又在威胁着作品形式的稳定。非神秘化图景毕竟是一种纯粹的消极性,不加限制就会导致自我破坏和审美经验的消解。然而,一件艺术品的生产无论如何游移、虚假,毕竟是一种肯定性行为,使作品在客观上承载意义;纯粹的消极从来不是艺术创造的唯一支撑。^②因此,现实主义小说中“真实”的介入所引发的效果,只能被看作是其功能的一个方面。文本会利用这种策略性的修辞继续捕获“真实”,将其包容或驯服。但是,这也表明,对“真实”的内化——以及由此而来的支配——更应理解为对“真实”的放逐。在作品完结的一刻,文本将混乱暧昧、充满威胁的“真实”重新抛入外部世界,从而在自身中实现一个稳定的意义结构。如此一来,文本就在世界之上重建了一种语言的权威,“真实”也被重塑为人类劳作的想象性产品、一种明确的语言。事实上,借助这种放逐,文本重新激活了内心的想象世界与真实的外部世界及其冲力间的差异。

伴随着“真实”的废黜,现实主义带来的审美感受,便与亚里士多德所认为的悲剧在观众中激起的“净化”经验有了相似

① 乔治·列文将“福兰根斯坦”的形象看作是现实主义轻慢了“不可命名之物”之后的产物。见《现实主义的想象》,第28~29页。

② 见姚斯在《审美经验与文学解释学》中对阿多诺的“否定的美学”的批评,第13~21页。

之处。类似于悲剧,现实主义在读者的心中也实现了一种情感的仪式化涤荡,尤其是当读者对书中人物满怀同情(怜悯)和为再现的故事歔歔不已(恐惧)之时。当然,现实主义所带来的这些美学享受,大部分依赖于对这些情感的唤起和宣泄。但在该模式的接受中,此种经验的功效是什么呢?卢梭大概是第一个对艺术的悲剧力量大发牢骚的人,他认为它的功能在于维护现状,带来的是“有限的震撼且不能动摇既定的道德”。^①如同牺牲的行为,对混乱缓解以及社会秩序重建的仪式化排演,只能强化那种秩序,并且宽恕暴力的产生。与此不同的是那种更为辩证的叙事形式,它结尾于一种道德的困境,驱使一个人彻底改变他的行动,进而改变整个世界,而现实主义的结果似乎只是私人经验与顽固现实间的和解。

值得注意的是,亚里士多德发展了他的悲剧学说,以回应柏拉图对诗歌仅是世界表象的模仿的指责。在柏拉图那里,诗歌必然会沉沦为“对灾难的模仿与对痛苦的回忆”,因此它会从诗人那里向观众散播一种非理性的怜悯之情,如同传染病的流行。^②为了捍卫这种艺术,亚里士多德则争辩说,通过净化的作用,诗歌能够涤除怜悯与恐惧,最终有助于在人类群体中重铸更高的理性(与哲学)权威。^③而中国美学家们,由于缺乏一种有

① 让-雅克·卢梭:《政治与艺术——就戏剧问题致达朗贝尔》(Politics and the Arts. Letter to M. D'Alembert on the Theatre)一文,姚斯:《审美经验与文字解释学》,第105页。

② 对于柏拉图来说,灾难自然是模仿的对象,因为“达观镇静的性格常和它自己协调一致,却不易摹仿,纵然摹仿出来,也不易欣赏”。见《柏拉图对话录》卷十《理想国》,第481页。

③ 值得注意的是,柏拉图和亚里士多德都是在一种基本的伦理背景下谈论模仿的。其实,亚里士多德所说的文学所模仿的行动是先于伦理判断的:“既然摹仿者表现的是行动中的人,而这些人必然不是好人,便是卑俗低劣的人(性格几乎脱不出这些特性,人的性格因善与恶相区别)”(《诗学》,第224页)。在这种伦



20 关模仿的理论,自然对净化观念中隐含的辩护意识漠不关心。正如文艺在中国传统中所处的位置与西方极为不同一样,作品与读者和作者的情感世界碰撞的方式也与西方判然有别。对于中国人来说,诗歌不是一个中介性的客观对应物,无论作者如何高超地使用(他或她)的技巧,私人主体的影响微乎其微;诗歌更应被看作是能够被分享、被公共化的情感激流的透明载体。作为一种普遍的、可交流的人类情感(而非个体私人激情)的表达,诗歌应该直接触及人类的基本天性,这种天性,至少在儒家的主要分支——孟子的学说中,被认为是具有社会性和亲缘性的。是为探索事物的奥秘而辩护,还是阐发文学的情感理论,这二者之间不存在什么冲突,因为“情”与“理”并不像希腊式的情感与理性那样针锋相对,它们一般被看作是相互补充、和谐共处的一个对子。在《情采》一章中,刘勰论说到,在一部完美的作品当中,情与理应该是相互交织的:“情乃文之经,辞乃理之纬”。^①当柏拉图将诗歌贬损为一种不良的风尚,中国文学理论家却能在一部文学作品的创制中熔情、理于一炉。结果,文学在读者中激起的情感共鸣并没有包藏潜在的破坏性,而柏拉图对此却心怀疑惧,干脆从理想国中驱逐了诗艺。

在中国传统中,对诗歌价值的高度推崇最集中地体现在孔子对《诗经》的热情赞颂之中,他认为,对这部诗集的阅读,会起到改善政体的作用。与其他据说是由孔子编撰的文学作品(论说散文和历史著述)相仿,诗歌的基本目的在于文化价值的转变。这种对价值传播的强调是孔子教学最重

理关注下,柏拉图和亚里士多德与一般只在纯认识论范围内讨论模仿的后世西方思想家相比,更接近中国早期理论家

① 刘勰:《文心雕龙》,第246~247页。

要的标志(孔子否认自己发现或提出了什么新的主张,他声称自己仅仅传达了远古之道),这一点也是在中国批评中影响最为深远的实用或训诫理论的核心。^①依据实用主义理论,文学应当循规蹈矩,执行“载道”的功能(文以载道)。这句名言出自11世纪哲学家周敦颐之口,他说:“文辞,艺业;道德,实也。”^②作为道的载体,文学不是要创造或发现新的事实,它只是传达“实”的一个通道,而所谓的“实”则意味着作为文明奠基的基本道德信条。

在西方,古典模仿理论,后笛卡儿时代的认识论趋向,以及19世纪的历史观,共同塑造了一种有关艺术发展的进化观念,它让现实主义倡导者们深深迷恋,至今仍风行于世,这一观念便是:正是在对无法把握的外部现实的无限逼近中,崭新的艺术形式才得以逐渐产生。而在中国美学中,由于缺乏一种模仿理论,古典主义根深蒂固:至少是在主流的儒家传统中,孔子删定的经典的地位不可动摇,它是人类智慧的终极源泉,后世作品的价值都要依据其与经典在精神上或形式上的距离来判定。从古典主义中生发的是文本阐释的兴趣,阐释者肩负着通过研读来揭示文本意义的重任。此种研读的目的在于解释作品产生的微妙语境,或者更为深入地阐发作品中运行的真理之维及其表现。倘若阐释发生了障碍,这并不是因为作品内涵的欠缺,而要归咎于

① 刘若愚写道:“实用的文学观念一直是神圣不可侵犯的,甚至于那些本来信奉其他观点的批评家都很少有人敢公开地对它加以否定,他们只能一方面在口头上拥戴它,一方面在实际上将注意力集中于其他文学观念,或者对孔子的话另作解释以为自己的非实用理论提供依据,再不然就干脆在发展其他观念时对实用主义保持沉默。”(《中国的文学理论》,第111页)

② 同上书,第114页。



阐释者,他不能领会文本深邃丰富的意义。^①

22 后代批评家对由“五经”确立的文学类别十分尊崇。在这些经典之中,只有两部历史著述,涉及到了叙事以及对人类行为的再现问题。第一部《尚书》记录了进献给古代君王的各种口头言论,第二部《春秋》则是记录国家大政要闻的编年史。这两种历史著述的区分十分明显:一类仅仅转述(或誊抄)口头历史材料,一类再现(或编年记载)人类行为。但其中任何一类都不是模仿性的;在中国的历史编纂中,无论是通过撷取要被容纳的材料(前者),还是通过选择要记录的事件(后者),另外一种关注,尤其是“有所褒讳”的伦理责任,往往会压倒模仿的兴趣。^②历史事件不是因为其自身而是因为其典范性价值才能获得文学表现。如果历史的首要价值在于维护国家的连续性,那么该宗

① 这里必须指出的是,比起我的论述,西方与中国的传统要远为复杂,我将我的论述限制在希腊和儒家思想的范围里,没有涉及到两个传统中的基督教与道家的观点。无疑,基督教在催生一种阐释的传统方面与儒家的古典主义有某些类似,而道家对语言及其捕捉现实的能力的怀疑,则与我谈及的中国人对现实的语言表达的信任有所矛盾。但是,基督教思想家与希腊人一样,相信在现象世界之后或之外存在着一个理想的世界,也相信对现象界的超越;艺术,既然其媒介不可避免地是现象世界的一部分,最多也只能模仿人类所能理解的超验世界的一小部分。而无论儒家还是道家,都不寻求通过超越来贬低现象世界;对于他们来说,真理是内在于世界的。儒家希望依照规范世界的原则来生活,而道家希望从整体上洞察到被语言分化规范之前的世界。在道家看来,语言之所以可疑,就在于它是分化世界的工具。

② 汉代历史学家班固在《汉书·艺文志》中称孔子利用《春秋》来“有所褒讳贬损”。《公羊传》与《穀梁传》也同样称颂孔子创建了一种蕴涵褒贬的撰史方式,即:对事件有意的忽略暗示出对人物的批评,虽然他在其他方面可能值得赞扬。见杨联陞:《中国官史组织》(The Organization of Chinese Official Historiography)一文;比斯雷(Beasley)与布雷伯兰克(Pulleyblank)编:《中国和日本的历史学家》(Historians of China and Japan),第44~59页,特别是第49~51页。这种方式显然没有违背早期历史著作作为人称道的实录原则(譬如,《左传》中“三兄弟”的故事,所有拒绝掩盖暴虐的弑君行为的历史学家都遭到了杀戮,见里雅格[James Legge]所译的《春秋》与《左传》,第514~515页。)

旨至少要以确定编年事件的文化价值来实现。历史学家因而首先要效忠的是一种伦理的、推论的事实,其次才对他所记录的特殊事件的现实性负责。

亚里士多德在《诗学》中将历史学家贬抑为世界外在的特殊表象,抑或“已经发生的事”的模仿者,而对诗人则大加称颂,认为诗人筹谋的是某种可能给予的普遍性真实,他描摹的是“可能发生的事”。^①众所周知,在中国,历史本身就执行了被亚里士多德归之于史诗和戏剧的典范性的功能,其结果是虚构性的叙述艺术从未获得独立存在的根据。中国缺乏史诗的传统,^②中国人也拙于神话想象,儒家的理性主义为此备受指责,^③这使得历史成为叙事性文学惟一的原生模式;直至唐代(仅在印度文化的巨大影响到来之后),小说才从历史中脱颖而出。“小说”概念的传统流变无疑说明了中国人对此类作品态度的暧昧。在班固的《艺文志》中,小说最早被定义为稗史,它与正史的区别既在于所记录的是国家大事之外较为琐碎的生活,也在于其形式的缺陷。^④在同样古老的目录学传统中魏徵的“四部”分类将“小说”归入子部。^⑤这样的分类说明在中国传统中,

23

① 亚里士多德:《诗学》,第234~235页。

② 普实克:《中国与西方的历史和史诗》(History and Epics in China and in the West)一文,载《中国的历史和文学》(Chinese History and Literature),第17~34页。

③ 张海珊:《“子不语怪、力、乱、神”评议》。

④ 班固的标准直到清代还在被使用,纪昀在《四库全书总目》中仍依据作品与历史的关系来界定“小说”。如果一部作品明显是虚构的,它就没有价值,应当舍弃;如果它毫无疑问的具有真实性,它就应归入历史之中;只有那些看来真假参半的作品属于“小说”一类,它的功用取决于读者。见前野直彬:《明清时期两种对立的小说论》;浦安迪《中国叙事理论批评探考》,第316~329页。

⑤ 肯尼斯·J·戴沃斯金(Kenneth J. Dewoskin):《六朝志怪与小说的诞生》(The Six Dynasties Chih-kuai and the Birth of Fiction)一文,见浦安迪编:《中国叙事学》,第45~66页。



对“小说”的两种理解：一种强调叙事性特征（或者是准历史特征），另一种将其作为道德训诫或哲学的附属品。无论怎样，小说的地位十分低贱，只是传统认可的高级写作模式的投影，

- 24 尽管有琐碎虚妄之嫌，随着历史的发展，中国小说日趋成熟、独立，甚至找到了自己的优势所在。但是，在大多数批评家眼里，小说从未具有历史和哲学著作那样的教化功能。譬如，夏志清就多次谈及中国白话文学中的道德紧张，并慨叹传统批评没能发现“通俗小说在释放读者压抑性欲望方面的价值”。^①正如他所指出的，部分传统小说以十分复杂的方式开掘了“压抑性欲望”，^②但可以进一步讨论的是，晚明及其后的一些小说，通过采用道家和佛教的超越性观念，带来了一种特殊的强烈净化效果。这已超出了本书的范围，但我们还是可以发现，某种更为严肃的教化因素往往渗透在这种效果中。在由高颢续写的《红楼梦》的结尾，经过诸多尘世磨难的贾宝玉仅仅是在他首次摆脱现实义务后，才看破红尘，这或许最鲜明地体现了“教化”与“净化”的混合。如果是这样，那么说中国传统叙事作品中从未出现“净化”的经验便过于草率了，至少我会同意夏志清的说法，这种经验在中国传统小说中从未单独成立。

总之，在中国传统美学尺度和现实主义的内在机制间，存在着鲜明的对比。在现实主义中，作家在理论上像社会科学家一样，拥有一种独立的客观视点，通过在读者心中唤起

① 夏志清：《严复和梁启超》，第226页。

② 夏志清：《中国短篇小说中的社会与自我》（*Society and Self in the Chinese Short Story*）一文，《古典中国小说》（*The Classic Chinese Novel*），第299～321页，特别是第307～308页。

并宣泄恐惧和怜悯的不快情感,达到一种净化作用。与此相反,传统中国文论的核心观念,是将文学当作作家内心情感的自然表现,即便创作中存在观察的视点,它也只被理解为伦理开掘的一个阶段。另外,在中国,没有净化的观念,小说(不是所有的文学)一般要执行教化的功能。因此,在创作与接受两个方面,现实主义都为中国人提供了一种崭新的美学经验。

在中国,现实主义的引进分为两个阶段:首先是在晚清救国运动的背景下,其次作为五四启蒙运动的一个部分。上文已指出,中国知识分子对新文学的召唤,不是出于内在的美学要求,而是因为文学的变革有益于更广阔的社会与文化问题。现实主义,一方面由于它的科学精神,一方面由于它比早先的贵族形式描写更为宽广的社会现象,被当成了最为先进的西方形式。中国知识分子认为,一旦现实主义被成功地引进,它就会激励读者投入到事关民族危亡的重大社会政治问题中去。这种功利性考虑是可以理解的,因为西方的理论家(中国人正是从其中一些人那里了解了现实主义)^①也常常将这种力量赋予现实主义。但在实际创作中,如我所描述的,现实主义的实效与其说是对社

25

① 在《西方文学理论的引入》(*The Introduction of Western Literary Theories*)一书中,伯尼·麦克杜格尔(Bonnie McDougall)谈道,中国人对当时西方文学运动的了解,是来自西方和日本的二手材料;详见第二章《现代西方文艺思潮》(*Modern Literary Movements and Currents in West*)第54~84页;第四章《现实主义与自然主义》(*Realism and Naturalism*)第147~189页。对于现实主义的了解,中国人依赖于下面一些著作:理查德·格林·莫尔顿(Richard Green Moulton)《文学的现代研究》(*The Modern Study of Literature* [Chicago: Chicago University Press, 1915]);乔治·勃兰兑斯《十九世纪文学主潮》(6卷本,最初于1871~1889年出版于丹麦;由Diana White and Mary Morison翻译成英文;[London: Heinemann, 1923])和岛村抱月《文坛上的自然主义》(最初发表于1908年,收入《现代日本文学全集》第59卷,第150~160页 [东京:Chikuma shobō, 1958])



会问题的积极参与,不如说是一种美学上的回避。事实上,许多伟大的西方现实主义作家(想一想契诃夫、福楼拜、詹姆斯和早年的乔伊斯)都自觉地将美学的价值放置在政治之上,在作品中追求一种纯粹的美学超越。因而,毫不奇怪的是,现实主义的实践打破了中国改革者对其社会传达功能的最初期待。他们对现实主义本性逐步的发现,以及最终的放弃,构成了本书所要讨论的主题。

- 26 在进一步考察中国知识分子如何在理论上支持或反对现实主义之前,有必要先停下来,探讨一下鲁迅在《扁》中所下的有趣定义:“多讲别人,是写实主义。”这个朴素的解说含义深远。借助它,鲁迅将文学上“主义”的差别归结为一个基本的社会关系问题。他暗示,对文学模式的选择,取决于文学经验参与者之间的特殊关系——小说作者是“我”,读者是“你”,而“他”或“她”构成了作品中的人物。我在上文已指出,中国人对现实主义的偏爱,部分由于它对中国社会中“别人”的关注,在历史上这些“别人”被剥夺了发言的权力。将这个被忽略的群体纳入到严肃文学的视野里,在某种意义上,对于改变中国的社会结构是十分重要的。然而,同时,这一新的观审也要冒作家与他的对象——可见的但又是沉默的“别人”——分离的危险。新的问题产生了。作家与对象间的关系是否应理解为人道主义式的,或是向被损害者投以怜悯,或是从意识形态上警告当权者,促使底层阶级的觉醒?现实主义作家的自我否认是谦恭的表现,还是掩盖了另一种形式的傲慢——即:讲述“别人”的目的是要帮助他们,还是为了借标定和确认以示区分?在讨论上述问题如何在20世纪20—30年代的文学论争和小说试验中得到探索的时候,值得我们注意的是,它们对新文学旨在创建、反映

的新的社会分界的影响。甚至是我们即将讨论到的革命文学论争,也可以简单地被理解为一场发生在浪漫主义的“我/我们”与现实主义的“他/他们”之间的“人称”之战。



27 第二章 “血与泪的文学”

——五四现实主义文学理论

现实主义与文化变革的承诺

“诚实的,进步的,积极的,自由的,平等的,创造的,美的,善的,和平的,相爱互助的,劳动而愉快的,全社会幸福的。”借用这一长串拖沓的形容词,年轻的知识分子陈独秀描绘了他及其他五四运动参与者们希望创建的那个崭新的社会。相比之下,旧的社会现实则是另一种样子:传统中国是“虚伪的,保守的,消极的,阶级的,因袭的,丑的,恶的,战争的,辗转不安的,懒惰而烦闷的,少数幸福的”。^①两串词语间的反差不仅显示了铺陈夸张的修辞热情,也表明他所瞻望的变革的内在品质以及某种对优先权的混淆。在形容词的跳跃间,陈为即将到来的革命勾画出可疑的方案;伴随着客观社会的变革,中国

① 陈独秀:《新青年宣言》,《新青年》7卷1号(1919年12月1日);收入《独秀文存》第2卷,第365-368页,此处出自第366页

人的道德情操也会转变。

在这一变革过程中,文学的作用举足轻重,陈在另一篇文章中宣称,一支“文学革命军”将旗帜高扬,充当先锋。大旗上书写的文学口号同样是以对比的方式展开的:“推倒雕琢的、阿谀的贵族文学;建设平易的、抒情的国民文学!推倒陈腐的、铺张的古典文学;建设新鲜的、立诚的写实文学!推倒迂晦的、艰涩的山林文学;建设明了的、通俗的社会文学!”^①在对国民文学、写实文学、社会文学的召唤中,陈的措辞中充溢着那个时代年轻革命者的热情,一种崭新的民族同一性也蕴涵其中。“国民”一词,暗示出中国人对世界秩序的最新理解,至高无上的中央帝国被降格为民族-国家中的一员;“写实”标志了与传统精神生活中的迷信与根深蒂固的古典主义的断裂;“社会”则表明对儒家的官僚和家族体系的舍弃,而一个现代的民主社会有望由此产生。虽然此后,这些用来描述中国经验的词语被反复使用,以至变成了陈辞滥调,但我们还是能从行文之中感到,对于当时年轻的陈独秀来说,它们是多么新鲜,多么具有活力。

陈并不是第一个在新文学构想中使用“写实”(与“现实”同义)一词的中国知识分子。事实上,这个词来自日本,是明治时代知识分子在翻译西方文学、哲学著作时创造的众多新词中的一个。它继而被中国学生采用,他们中的大多数人都是通过日文的课本和译作第一次接触到西方观念的。1898年百日维新失败后逃亡到日本的改良者梁启超,就是其中一员,他将“写实”这一概念首次引入了汉语。在1902年一篇名为《论小说与群治之关系》的文章中,梁援用了日本批评家坪内逍遙的说法,

① 陈独秀:《文学革命论》,《新青年》2卷6号(1917年2月1日);收入《独秀文存》第1卷,第135~140页,此处出自第136页



29 将小说分为理想派和写实派,前者将读者从现实环境提升至一种更美好的想象性世界,而后者则向读者揭示常常被掩饰或忽略的现实世界的真相。^①我们将会发现,这样一种区分支配了后来许多有关小说的讨论,虽然“理想”一词常常被“浪漫”一词替换。

梁文的价值不仅表现在概念的引入上,它对文学改良的有力鼓吹也值得一提。和晚清改良运动另一位主将严复一样,梁也被西方小说的社会价值深深触动;用严复的话来说:西方国家“其开化之时,往往得小说之助”。^②在中国,小说一向被当作一种低级轻浮的消遣,而19世纪的西方范例却表明,它也可成为一种社会教化的强大工具。尤其是在1898年的战败之后,许多激进的知识分子开始相信社会观念的进步、文化的变革,比起在中国能够尝试的政治改革要更为迫切;严复与梁启超都不约而同地将小说当作理想的变革工具。在1902年的一篇文章中,梁甚至认为小说革命是知识分子面临的首要使命:“欲新一国之民,不可不先新一国之小说”。^③西方盛行的那种严肃小说,能在普通人的心中唤起对美好生活的向往,鼓舞他们为其自身也为社会的进步而奋斗,从而完成崇高的伦理使命。梁启超的这些想法迅速被其他具有改良思想的知识分子接纳。譬如,王钟麒便写道:“吾国民所最缺乏者,公德心耳。惟小说则能使极无公德之人,而有爱国心,有合群心,有保种心。”^④而狄楚卿则重

① 梁启超:《小说与群治之关系》,《中国近代文论选》第1卷,第157~161页。

② 严复:《本馆复印说部缘起》,《国闻报》(1897年10月16日与11月18日);收入钱杏邨(阿英)《晚清文学丛钞:小说戏剧研究卷》,第1~12页,此处出自第12页。

③ 梁启超:《小说与群治之关系》,第157页。

④ 王钟麒(王先生):《论小说与改良社会之关系》,《中国近代文论选》第1卷,第223~225页,此处出自第224页。

中了梁对小说的构想,将它当作文学之最上乘,称其为“社会之X光线也”,具有“支配人道”的特殊力量。^①

这些观点的创新之处,并不是其显见的对文学社会变革功能夸大。中国人常常将他们的文字遗产,尤其是悠久的哲学与诗歌传统,当作文化的基本体现,而有志于变革的人上也常将社会的解体归咎于文学模式的错误选择。但在追寻新的文学形式以替换惹人厌的旧形式的时候,改革者们一般会求助成熟的本土艺术,并以古典方式和习俗的重塑为革新之路。而梁和其他晚清的改革者却以一种通俗的而非古典的形式,打破了这种模式,更为激进地别求新声于异邦。事实上,晚清和早期五四的思想家对于西方小说只知皮毛(在陈独秀开列的值得效仿的作家名单上,王尔德、雨果、狄更斯这些风格迥异的作家都榜上有名),^②但小说施加社会之上的广泛影响和西方文化产品中表现出的强力让他们深深叹服。

“力本论”,作为陈独秀后来的一个重要论题,在严复19世纪90年代中期的一篇文章中首次得到了关注和分析。在向中国读者介绍斯宾塞和达尔文时,严复写道:西方人瞻望未来,喜欢变革,而中国人则“好古忽今”。^③1915年,当陈独秀开始编辑新文学讨论的核心论坛《新青年》杂志时,他一定认为历史已再次印证了严复的判断:1911年革命虽然推翻了帝制,但显然没有解决中国基本的社会文化痼疾。中国又一次拒绝变革,新一代改革者的沮丧,甚至比他们的先行者在1898年改革失败后

① 狄楚卿(狄平子):《论文学上小说之位置》,《中国近代文论选》第1卷,第234~237页,此处出自第234页。

② 陈独秀:《文学革命论》,第140页。

③ 本杰明·史华兹(Benjamin Schwartz)在《寻求富强》(*In search of Wealth and Power*)一书第55页引用了《论时变之亟》中的这句话



31 的沮丧更为紧迫,陈振臂高呼,要在中国社会积极地唤起行动和变革的“抵抗力”,^①以抗拒人心的晦暗。他在五四时期的文章,往往以二元对立的思维方式偏执地宣讲东西之别,赞颂西方的“解放历史”,批判中国人“不作改进之图”。^②中国人的怯懦不仅表现在政治上,而且同样表现在文化上,陈进而将达尔文的进化观念应用于文学。他接受了梁启超的文学二分法,即将文学分为写实的和理想的(或浪漫),但在梁那里,这两类文学各有其价值,在他这里却有了高下之别。按照当时的西方文学史叙述,西方文学——以及性质相同的世界文学——经历了从古典、浪漫再到现实主义的持续线性发展,陈独秀自由地借用这种说法,论证现实主义的进化论优势。^③虽然古典主义和浪漫主义在中国正值兴旺,而将来的中国文学“当趋向写实主义”,^④对于陈来说,作为漫长进化过程的顶点,现实主义正是当代西方科学民主精神在文学上的体现。因而,他对该模式的鼓吹成为冲破中国传统文化束缚的战役的自然延伸,并由此为整体的社会变革铺平了道路。

胡适,这位能量相当大但较为温和的改革者,也加入了陈独秀的阵营,他告诫作家要重视作品的“言中之意,文中之质”,而

① 陈独秀:《抵抗力》,《独秀文存》第1卷,第27~34页,此处为第31~32页。

② 陈独秀:《敬告青年》,《独秀文存》第1卷,第1~10页。

③ 在《现代欧洲文艺史谭》一文中陈独秀将西方文学的历史描述为从古典主义到写实主义与自然主义的发展(对这两个概念他没有作明确的区分),见《新青年》1卷3~4期(1915年11月15日与12月15日),他似乎受到了乔治·帕利塞(Georges Pellissier)的《现代文学运动》(*Le mouvement littéraire contemporain*; Paris: Plon-nourrit, 1901)一书的影响;参见伯尼·麦克杜格尔(Bonnie McDougall)《西方文学理论的引入》(*The Introduction of Western Literary Theories*),第147~149页。

④ 陈独秀:《通信》,《新青年》1卷4号(1915年12月15日),第2页。

非文体的风格。^① 在1918年一篇谈论易卜生的重要文章中,胡适进一步探讨了现实主义的实效(或他称之的“易卜生主义”),其详细程度远胜陈的鼓吹。胡像此时其他激进的知识分子一样,被易卜生作品在西方社会产生的影响深深触动。在他看来,这种影响力首先源自易卜生拒绝迎合人类最大的弱点,即回避自我与社会真实的固有惰性,他奋起反抗这种天然的逃避倾向,勇敢地揭露现实,尤其特殊的是,他迫使读者去观察,社会和家庭是如何以各种方式扼杀了个体意识的,但胡也认为易卜生的作品虽然贯穿着批判性精神,其效果却不仅仅是消极的。

易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来,叫人看了动心,叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败,叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命:——这就是“易卜生主义”,表面上看去像是破坏的,其实完全是建设的……他知道人类社会是极复杂的组织,在种种绝不相同的境地,有种种绝不相同的情形。社会的病,种类繁多,绝不是什麼“包医百病”的药方所能治得好的。因此他只好开了脉案,说出病情,让病人各人自己去寻医病的药方。^②

胡十分敏锐地发现,在易卜生的世界中,现实主义描写的正面效果是通过个体与社会秩序的疏离来达成的;只有当少数独异之人与社会孤身奋战,社会进步才能实现。胡再次使用了一个病理学隐喻,暗示这样的个体存在维系着社会的存亡:“社会国家

① 胡适:《通信》,《新青年》2卷2号(1916年10月1日),第1~3页。

② 胡适:《易卜生主义》,《新青年》4卷6号(1918年6月15日);收入赵家璧编《中国新文学人系》第1卷,第179~192页,此处为第188~189页。



的健康也全靠社会中有许多永不知足,永不满意,时刻与罪恶分子齟齬分子宣战的白血轮,方才有改良进步的希望。”^①胡适发现在易卜生的英雄主义中包含着一种“最说老实话攻击社会腐败情形”的勇气,他于是提出了——虽然没有明确的命名——五四启蒙中的另一重要主题,即对“自觉”的追求。^②五四思想家用这个词意指一种他们希望见到的精神和智力的独立,以取代儒家思想重压之下中国人的精神奴性。与陈独秀永恒的进化观念一样,“自觉”无疑也与西方有关:只有冲破传统束缚自由思想者,才能实施文化的批判,《新青年》杂志的另一位撰稿人罗家伦就称批评的精神为“创造西方文化的要素”。^③

在中国推广西方现实主义功劳最大的批评家和作家茅盾,正是在这些晚清民初改革者实践的基础上,才在20年代初,着手系统地评介现实主义的历史和理论。他的早期批评表明,他全部接受了陈的文学进化论和将现实主义等同于科学与民主的观念。在1920年1月的一篇题名为《批评家的责任》的文章中,陈独秀形容文学的豪言壮语被再度启用:他号召作家和批评家“欲把德谟克拉西充满在文学界,使文学成为社会化,扫除贵族文学的面目,放出平民文学的精神”。^④现实主义之所以吸引茅盾,因为它具有以下两个重点:其一是所谓的“客观观察”;二是无论贵贱美丑对社会全部领域的无畏探索。在一篇发表于

① 胡适:《易卜生主义》,《新青年》4卷6号(1918年6月15日);收入赵家璧编《中国新文学大系》第1卷,第192页。

② 陈独秀是在1915年首次讨论自觉的重要性的,见薇拉·施瓦支(Vera Schwarz):《中国的启蒙运动》(*The Chinese Enlightenment*),第38页。

③ 罗家伦:《批评的研究:三W主义》,《新青年》(译者:应为《新潮》)2卷3号(1920年4月),第601-603页;转引自薇拉·施瓦支:《中国的启蒙运动》,第123页。

④ 茅盾:《现在文学家的责任是什么?》,《东方杂志》17期(1920年1月10日);收入《茅盾文艺杂论集》第1卷,第3-5页,此处为第5页。

《小说月报》(该刊由茅盾供职的上海商务印书馆出版)的文章中,茅盾甚至为了介绍现实主义拟定了一套方案,并列出两串作家名单,认为他们的作品值得翻译和研究,名单中大多是斯堪的纳维亚纳和俄罗斯作家(斯特林堡,易卜生,果戈里,契诃夫,屠格涅夫,陀斯妥耶夫斯基,高尔基),但也包括(左拉,莫泊桑,萧,威尔斯)。^①

到了1920年12月,茅盾有机会实施他的方案了。文学研究会于该月在北京成立,而茅盾受命编辑准机关刊物——刚刚改版的《小说月报》,虽然文研会的构想来自郑振铎,但茅盾也是12个发起人之一,在其中起着重要的作用。这个新的团体以号召“为人生”的艺术著称,并设定了以下三项目标:介绍研究世界文学,传统文学的重整与新文学的创造。正如其成员后来反复指出的那样,这一计划并没有导致对任何特殊的文学教条的颁布,但在改版后的《小说月报》,最早着力介绍的外国作家,大部分都出自茅盾此前开列的名单(他们的作品也被收入“文学研究会丛书”中)。在广大读者的心目中,文学研究会自然与现实主义联系在了一起。

在中国,对于那些现实主义的最先提倡者来说,现实主义一词是与西方观念态度的整体,尤其是文化活力及精神独立性联系在一起。毫无疑问,仔细阅读陈独秀、胡适、茅盾等人的相关文章会发现,对于该模式他们是有所保留,至少在态度上是游移的,如果考虑到后来中国人对西方影响的重新评价,这一点十分重要。在胡适那里,他一方面表露对易卜生斗争精神的景仰,另一方面对于将这种个人主义的无政府精神推广于中国却顾虑

① 茅盾:《小说新潮栏宣言》,《小说月报》2卷1期(1920年1月25日);收入《茅盾文艺杂论集》第1卷,第6~11页。



35 重重：“社会国家是时刻变迁的，所以不能指定哪一种方法是救世的良药……况且各地的社会国家都不相同，适用于日本的药，未必完全适用于中国。”^①事实上，胡适日后强烈地反对个人主义，^②他讨论易卜生主义时的矛盾心态典型地表现了中国人探讨问题的方式：正如本杰明·史华慈指出的，当严复在19世纪90年代翻译约翰·斯图亚特·穆勒的作品时，他并没有结束于穆勒的个人主义本身，而是将其作为“提高‘民德民智’，进而有益于国家的手段”。^③在胡适看来，易卜生的自我主义值得申辩，原因不在于其内在价值，而是其积极的社会功效。即使在使用血液隐喻时，胡适还是犹疑于如何确定敢于对社会作出独立判断之个体：在引用的第一段话中，社会逆叛被看作是外在于肌体的存在，为了客观诊断而推动血液，但在文章结尾，胡适又将叛逆纳入了肌体之中，作为一个白血球，它不是为其自身而且是为更大的肌体生存而奋战。

同样，在对当代西方潮流有较深入的了解之后，陈独秀和茅盾也不得不调整他们一度深信的文学形式的自然进化论点，在《欧洲文艺史谭》一文中，陈独秀承认在西方，现实主义已让位

① 胡适：《易卜生主义》，《中国新文学大系》第1卷，第191页。

② 1920年胡适写了一篇题为《非个人主义的新生活》的文章，见《胡适文存》第4卷，第1043~1060页。

③ 本杰明·史华兹：《寻求富强》，第141页，另见周策纵：《五四运动：现代中国的思想革命》，第360页：“对于很多年轻的中国改革者，个人的解放在捍卫个人权利和拯救民族两方面同等重要。个人以及独立判断的价值在五四时期较之以往得到了更多的赞赏，但个人对社会民族的责任也同时被强调。”另见林毓生：《中国意识的危机》，第67~68页：“陈独秀以及同时代反对偶像崇拜的知识分子对个人重要性的强调，从历史的角度看，并不等同于以一种对个人价值的伦理确信为基础的西方的个人自由观念，后者主要是从宗教信仰的世俗化过程中产生的，它代表的是这些知识分子对中国社会对个人的传统压制的反抗——当反偶像运动的大浪退去，五四的个人主义也随之消隐。”

于自然主义,但在随后一封致编辑的信中,他仍强调中国作家应将现实主义当作范本,因为中国读者无法接受自然主义对社会混乱和残暴的直接描写。^①而在当时,对西方文坛有较多了解的茅盾,后来在文章中也谈到,形形色色的“新浪漫主义”(他用该词指称表现主义、未来主义、象征主义等潮流)已取代了现实主义;20年代中期,茅盾确实曾一度对科学和现实主义失掉了信心,对浪漫主义“革命的解放的创新的精神”却满怀热情。^②然而,在文研会成立的第二年,他却得出结论,现实主义即使不再处于国际文学潮流的最前沿,但“就国内文学界情形言之”,“写实主义在今日尚有介绍之必要。”^③他假定,现实主义恰恰满足了某种当前的本土需求;他尤其希望现实主义写作能够激励作家系统地观察广阔的社会历史运动,而不仅仅通过小说宣泄个人哀怨。

在此期间,特殊的西方观念最初是因为其内在的对中国文化苏生的推动力而被热情接受的,但后来,当这些观念似乎与这一宏大旨归不完全匹配时,它们也处于重释之中。这意味着五四思想家从未将西方的观念当作游离现实之外的知识来把玩,而是将其当作一项解决严峻课题的现实方案:借助何种资源,中国才能奋然崛起,打破传统的枷锁,重建崭新的文化图景?这首先是一个起点和意愿的问题,为了创建一种文学以回应挑战,五四作家将目光投向了西方文学。当然,仅仅用异域的文学取代

① 陈独秀:《通信》,《新青年》1卷4期。

② 茅盾:《为新文学研究者进一解》,《解放与改造》3卷1号(1920年8月1日),第102页;马利安·高利克(Mari'n G'lik)在《茅盾与文学批评》(*Mao Tun and Literary Criticism*)第37~41页中讨论了茅盾对新浪漫主义的热衷。

③ 茅盾:《小说月报·改革宣言》,《小说月报》12卷1期(1921年1月10日);收入《茅盾文艺杂论集》第1卷,第19~21页,此处为第20页。



自身的传统权威,或者寻找可以模拟的形式样本,都不是他们的目的。大多数五四时期作家都注意到了模仿他人作品的危险,无论模仿对象属于中国还是西方。对于中国知识分子来说,西方文学起到的只是杠杆的作用,帮助他们从传统中解放出来。对于独特的形式特征,他们并不十分关心,更让他们艳羡的是,西方的个体性作品,尤其是小说,仿佛涌现于鲜活的、创造性的、直接反映了当代社会的纷纭万象个人观察。五四作家所希望的,是从传统文学的范畴之外,为他们的作品注入同样的力量和品质。

这一逻辑同样制约了与现实主义历史相关的,诸如个人主义和进化论等这样的西方观念在中国的接受和传播。中国的思想家并不是照搬西方人对现实主义的理解,对于西方人来说,与现实主义关联最紧密的是模仿的假象,即:一种要在语言中捕获真实世界的简单冲动。至少是在新文学运动的早期,中国作家很少讨论逼真性的问题——作品如何在自身与外部世界间建构等同性关系——叙述的再现性技术问题也受到冷落,而该问题对福楼拜与詹姆斯这样的西方现实主义者来说却是前提性的。相反,现实主义被热情接受,是因为它似乎能够提供一种创造性的文学生产与接受模式,以满足文化变革的迫切需要。虽然这两重焦虑与这一时期的讨论始终相伴相随,但在20年代,争论的焦点是文学发生问题,而在30年代,文学接受又变得最为重要了。在本章余下的篇幅里,我将在论争发生时代语境里,依次探讨这些因素。

探索新的文学源泉

在前言中,我们讨论了中国传统批评中文学表现论的重要性。在五四一代激烈的偶像破坏论的声浪下,考察这种观念是否强有力的影响了20世纪初的中国文学,或许会带来意外的发现。五四一代知识分子,虽然对批评遗产中的古典品味和教条进行无所顾忌的批判,但却从未诋毁这种观念:文学首先是人类深层情感的表现。“诗言志”是一个广为人知的诗歌定义,它最早见于《尚书》,对后世批评影响深远,郭沫若、鲁迅、叶绍钧等作家都曾满怀赞赏地加以引用。^① 20年代与文研会分庭抗礼的创造社具有浪漫主义倾向,在他们的作品当中,传统的表现论与西方浪漫主义观念相互糅杂,激发了中国文学中一种至少在意图上是全新的“自我表露”。然而,现代中国浪漫主义者自我表露,即使无比狂放,还是应与西方式的个性主义区分开来,因为它无疑掩盖了一种潜在的希冀:作家的自我表现会以某种方式推动更广泛的文化复兴。譬如,鲁迅早年呼唤拜伦式的摩罗诗人,目的就在于发现“精神界之战士者”,以“致吾人于善美刚健”。^② 而郭沫若的早期诗作给人的最初感受,是对个体自我创造力量的热烈欢呼,因而近乎于纯粹的自我迷恋,但他的泛神论思想又使得抒情自我的创造性狂喜可以为他人分享;在《女神》之中,他赞颂不只是个体的涅槃,也是所有中国人的再生。即使

38

① 郭沫若1920年9月致宗白华的信(《郭沫若书信集》第28~35页),鲁迅的《摩罗诗力说》(《鲁迅全集》第1卷,第63~115页),叶绍钧的《文艺谈》(《叶圣陶论创作》,第3~73页)等文都与传统表现论有着密切的关联。

② 鲁迅:《摩罗诗力说》,第100页。



是在郁达夫式的忏悔小说中,叙述的私人羞耻也明显地关联着中国人在国际政治中的卑贱地位,而作者自我的焦灼也只能为民族未来的强盛所治愈。^① 只有在这个意义上理解创造社成员的浪漫精神,他们20年代中期意识形态的突然转向才不致显得如此突兀。此后,他们开始抨击个人主义,宣称要创作一种“介入的文学”(litterature engage),以一种典型的一相情愿的方式,简单地将个人的情感泛化了,抹去了明显的阶层差异,自称是大众的代言人。他们的作品仍在塑造英雄自我,但这个自我首先被当作即将来临的社会革命的先驱。^②

在所谓现实主义作家的作品当中,找出传统表现论影响的确凿证据,可能是更为惊人的发现,但是现实主义者孜孜以求的是在外部世界开掘新的文学源泉,他们强烈期望自己的小说能够发出个人活生生的声音,与人生紧密地相关。^③ 不仅如此,五四现实主义者还希望能在小说引入与传统的表现性诗艺相关的因素。如果新的小说能够如他们热切地希望的那样,在文化变革中起到重要作用,仅仅去说教或娱悦是不够的,它必须在读者心灵的最深处激起共鸣。只有这样,它才能与传统的教化小说

① 例如在郁达夫《沉沦》的结尾有这样的话：“祖国呀祖国！我的死是你害我的！你快富起来，强起来吧！”（夏志清：《二十世纪中国小说》[*Twentieth-Century Chinese Stories*]，第33页）。

② 在意识形态的转变中，一些创造社成员曾一度攻击文学的表现功能，郭沫若号召作家成为马克思主义的“留声机”以克服他们的个人主义，实现纯粹的客观性。这种观点遭到了其他创造社成员的质疑；如李初梨虽然同意新的无产阶级文学必须受观念的指引，而不仅源于个人情感或社会观察的说法，但他认为作家应积极地将理论与实践相结合，而不是机械地重复口号。参见李初梨：《怎样的建设革命文学》，（《文化批判》2期，第3～20页，1928年2月15日）以及郭沫若的辩驳《留声机的回音》（《文化批判》3期，1928年2月20日；收入《革命文学论争资料选编》第1卷，第215～227页。）

③ 叶绍钧：《文艺谈》，第33～34页。

以及流行的感伤和讽刺类型区分开来,在知识分子眼里,这些小说满纸荒唐,无聊琐碎。批评家郑振铎在一篇文章中猛烈抨击了一种曾被文学改革者称为“谴责小说”的通俗讽刺小说形式,他写道:

(小说家)他把他自己的热情,自己的心腑都捧献出,他有表满腔的同情于他所创造的人物,有时完全以旁观的态度对待他。但止于旁观而已,且并不再进的谴责他,冷笑他,嘲骂他……

我们中国的人本来有喜谈人隐事的习惯,本是最没有同情心的,对一切人,对一切事,都冷笑,谴责,嘲骂。而这种谴责小说恰正是投他们之所好,恰足以助长他们这种的恶习惯与态度。我们欲使中国前进,欲使中国人变为有同情心而恳切,严正的,便须先清除这一类的谴责小说。^①

40

在这段文字中,郑将新文学中的表现潜质与对伦理价值,尤其是“同情”和“诚”的宣扬联系起来。文研会的另一位创始者,20年代最重要的作家之一叶绍钧,在一系列文章中同样在自我表现中加入了道德热忱。这些文章连续刊载于《晨报》副刊上,主旨是将陈独秀与胡适为新文学设计的批判使命与自己的文学灵感说结合在了一起。叶没有耐心理会文坛上风行的种种主义(包括现实主义),他指出“真的文艺”从来不是模仿、理论或商业打算的产物,它“惟一的动机便是一种浓厚的情感”。创作本身是“单纯的、一瞬间的”冲动,“由于何种欲望,何种原因,是自

① 郑振铎:《谴责小说》,赵家璧编《中国新文学大系》第2卷,第392~395页,此处为第384~395页,参见叶绍钧:《文艺谈》第17、33节。

己所不知道的,也是无暇推求的”。^①然而,在冲动袭来之前,作家应该深深体察世界:

艺术家在世界,虽然和别的人一样,无异沧海一粟,然而他观察所及的范围却是无穷大,凡是环绕他的一切,无不他观察的材料。艺术家的眼光,心灵的眼光,常是光芒四射,烛照万有。这个不但和望远镜一样地辽远,和显微镜一样地精微,他还要深入一切的内心——内在的生命,这是没有机器可以比拟的。^②

只有在深广的观察之后,艺术家才能“入于事物物的内心,体认他们生命的力,不知不觉间自有不得不表现而出之势”。

41 总而言之,创作过程中包含着“自己修养”;没有这样的修养,艺术家的“世界观和人生观”,他的“自我”就会游移,而且模糊。^③

这种观察外部世界的方式类似于新儒家的格物观,对此上文已作出论述。显然,在这个意义上,观察并非是对世界冷漠的分析性审视(西方人将此种特征与科学的现实主义相联),而是一种观察者的伦理修养阶段。同样,创作也不是对外部世界的技术性处理,而是上述过程的深化,观察中产生的道德体知喷涌而出,自然表现于文字之中。如果一个作家的作品从此发源,那么它恰恰验证了郑振铎希望看到的那些能在中国人身上孕育的品德:怜悯与真诚。叶写道:“同情于弱者之心,实为一般文艺

① 叶绍钧:《文艺谈》,第23页。

② 同上书,第18页。

③ 同上书,第32页。

家所具有之普遍的情感。”^①它使得“文艺有一种极大的力量，就是打破人与人的隔膜。”^②由此，作家的作品便获得了深度意义和伦理内涵，而作家的自我表现也超越了自我迷恋。同样，文学的“真”也依赖于情感表现的真挚与否。这一原则对叶来说如此重要，他竟然依此标准将所有作家分成了两类：“诚的”与“不诚的”，前者“必须深信文艺的效用在于唤起人们的同情，增进人们的了解、安慰和喜悦”，而在后者“无灵魂”的作品里，“无非是浮浅的外皮的情思，——或竟是堕落的兽性的表白”。^③在这段话中，现实主义特有的透视法拥有了道德价值：通过认识并恪守个人的观察尺度，作家们的真诚才得以显露。他们首先拒绝沉溺于对人物事件的华丽虚构——如普实克引用歌德的话“诗与真”所意旨的——也拒绝抛开人物和情感，仿效通俗小说陈腐的情节构造。

叶绍钧对新儒家观念的明显挪用(可能是不自觉的)，使他在文研会中——至少作为一个理论家——有点像个异端分子：他强调自我修养以及同情和怜悯的价值，这种文学发生观念当然与西方人对现实主义理解大相径庭。但是他对“观察”之中道德性的执着——所有着力探索社会的小说家都会提出的一个伦理问题——并非是无二。事实上，它甚至也出现在茅盾——这样一个科学现实主义积极倡导者的理论文章里。1920—1927年间，茅盾写下的一系列批评文章其实并非像很多人认为那样，毫无疑问地拥护着现实主义。相关的怀疑也时时显露，尤其是在自然主义的讨论之中。茅盾对这一信条的鼓吹开始于1921年末，而在1925年便逐渐对它

42

① 叶绍钧：《文艺谈》，第32页。

② 郑振铎：《谴责小说》，赵家璧编《中国新文学大系》第2卷，第392～395页，此处为第384～395页，参见叶绍钧：《文艺谈》第17、33节，第50页。

③ 叶绍钧：《文艺谈》，第8页。



失去热情,最后在1927年,已将它看作是现实主义消极的对立面。茅盾观点的转变,部分源于对创造社攻击的回应,但也与他内心深处对自然主义的客观性立场的暧昧态度相关,早在1920年,他就指出,某些现实主义过度强调客观性,而他担心这种客观性带来破坏性的结果。他写道:

讲到批评呢,虽是写实主义的好处,同时也是写实主义的缺点。他把社会上各种问题一件一件分析开来看,尽量揭穿他的黑幕,这一番发聋振聩的手段,原自不可非薄;但是徒事批评而不出主观的见解,便使读者感着沉闷烦忧的痛苦,终至失望。^①

43 即使是在1921年和1922年他极力推崇自然主义的时期(此时他似乎并未清晰地将自然主义与现实主义相区分),茅盾也承认其中的危险,不加节制的客观立场会导致一种机械的人生观,一种最终驱使读者、作者对社会生活丧失热情的决定论。^②正如马利安·高利克指出的那样,茅盾不仅“未能遵循左拉的自然主义理论中最明确的形式”,而且暗中反驳了自然主义潜在的哲学前提。^③在回复一位自然主义批评家时,他写道:“我自己目前的见解,以为我们要自然主义来,并不一定就是处处照他;从自然派文学所含的人生观而言,诚或不宜于中国青年人,

① 茅盾:《文学上的古典主义、浪漫主义和写实主义》,《学生杂志》7卷9期(1920年9月),第17页。

② 对自然主义的怀疑最鲜明地体现于茅盾写于1922年的两篇文章:《自然主义与中国现代小说》、《“左拉主义”的危险性》,见《茅盾文艺杂论集》第1卷,第83~99、108~109页。

③ 马利安·高利克:《茅盾和文学批评》,第80页。

但我们现在所注意的,并不是人生观的自然主义,而是文学的自然主义。我们要采取的,是自然派技术上的长处。”^①当然,自然主义技巧兑现了对现实主义来说至关重要的客观观察,但茅盾仍坚持,这种观察必须为不断分析综合他(她)所遭遇的原生素材的作家的“想象”所修正。^②随着时间的推移,茅盾开始区分现实主义与自然主义,顺势将他担心的破坏性因素归之于后者(如冷漠的旁观、悲观主义及决定论),在1927年,他还言及较之“要做小说,才去经验人生”的自然主义者左拉,他更喜爱“经验了人生以后才来做小说的”现实主义者托尔斯泰。^③

甚至在他辛辛苦苦地倡导自然主义之时,茅盾也坚信一部成功的作品不仅要表现作家的观察,还传达作家的个性。^④因而,就连这位最为谨严的中国现实主义者在文论中为自我表现留下了余地。然而,虽然现实主义者和浪漫主义者都将文学看作自我的表现,但在自我的界定及对情感表现的性质、范围的认可上,双方却存在着严重的分歧。浪漫一方高扬自我卓尔不群的创造性力量,而对现实主义者来说,作家视点的独特性不足为一部作品提供根据。现实主义者拒绝披上浪漫主义者穿戴的

44

- ① 茅盾:《通信》,《小说月报》13卷6期(1922年6月10日)。
- ② 茅盾:《新文学研究者的责任与努力》,《小说月报》12卷2期(1921年11月10日),第4页,引自《茅盾文艺杂论集》第1册,第27~32页,此处为第31页。
- ③ 茅盾:《从牯岭到东京》,《小说月报》19卷10期(1928年10月10日);转引自唐金海《茅盾专集》第1卷,第331~345页,此处为第331~332页。
- ④ 见茅盾:《新文学研究者的责任与努力》,第31页。在所有五四一代批评家中,茅盾是最不信任文学表现论的一个,但如文章所示,他也不是完全否认。在同年的另一篇文章《文学和人的关系及中国古来对于文学者身份的误认》中,茅盾批评传统文学过于看重个人主观情感的表现。他认为文学作品可以说表现了生活,但它们激起的情感“属于民众的,属于全人类的,而不是作者个人的。”“文学家是来为人类服务,应该把自己忘了,只知有文学;而文学呢,即等于人生!”《茅盾文艺杂论集》第1卷,第22~26页。



个性艺术的天才披风,主张艺术作品表露的个人情感中必须加入对他人的关注。例如,叶绍钧在他的早期文论通过强调“同情”,确保了他对创造过程的描述在关注艺术自我表现的同时,也涉及到了一种自我与他人的关联感。这即是说,文学自我,在叶绍钧看来,在本质上是一种社会建构;它不同于浪漫主义者空洞的创造立场,而是一个有限的自我,置身并受制于强大的社会与道德约束。茅盾也认为,只有在社会背景中,文学作品表露的作家个性才能得到理解。^①

因此,在早期五四现实主义者的写作中,小说既被当作是自我表现的空间,也被当作是对影响自我的外部约束的探索。在他们看来,只有通过作家艰苦的道德努力,努力从意识当中涤除任何可能会有碍社会关注能力的自我沉溺,新的小说才能获得成功。这种构想导致了自由与拘限的奇妙混合,它在郑振铎、茅盾以及其他作家反复呼唤的“血与泪的文学”^②中得到了隐喻性表达:新的小说像身体的流溢物一样切实可感。但重要的是,表现所指涉的“流溢”只有当身体受损(血)或心中注满怜悯之情(泪)时才发生。这一隐喻似乎暗示自我表现,只有在创伤和痛楚的情况下才成为可能。

45 上述有关自我及其文学表现的种种假设,在20年代,不仅是文学理论的产物,而且在创作中同样鲜明地表露出来;在下一章《现实主义的道德阻碍》中,我们将讨论它们对鲁迅和叶绍钧小说创作的影响。我采用“阻碍”一词是经过慎重考虑的,并不希望仅仅表示一种价值判断(仿佛是将有缺陷的中国文学放置在西方模式的完美尺度中去衡量);更确切地说,我将探讨这些

① 见茅盾:《西洋文学通论》,第14页。

② 郑振铎:《血和泪的文学》,《郑振铎选集》,第1079页。

伦理前提与现实主义形式诉求间的对话如何赋予了这种现代中国小说以独特的创造性——在鲁迅那里,则是天才的品质。但至少是在当时一些批评家的眼里,对自我表现的过分追求的确伤害了资质较弱的作家的创造力,因而构成了新文学发展的阻碍(完全是在消极的意义上)。在许多作品中,真诚表白的愿望致使作家们不加节制地使用浮浅的自传性材料,而同情的冲动又使他们堆积了过多的感伤。到了20年代中期,一些批评家已大声疾呼,反对五四文学中极端的个人化、情感化倾向,呼唤一种更为成熟、客观的写作。语丝社的成员之一甘人,曾抱怨对“自我的表现”的过度沉迷,带来的不过是“呵,我呀!穷呀,失恋呀!”这样一类的无病呻吟:只有被他称为是“客观文学”的鲁迅的小说没有遭此非难。^①茅盾也指斥许多五四小说的狭隘与感伤,而鲁迅同样被他排除在批评之外。^②20年代末,茅盾自己也着手小说写作,他费尽心机描绘出一幅中国社会全面、客观的图景。他的长篇小说,以及巴金、老舍及其他几位30年代作家的作品,共同表明中国作家对西方叙述技巧的把握已渐趋成熟,较少“抒情”较多“史诗”性的叙述模式(借用普实克的批评术语)^③得到了更多的实验。然而,这些成就是来之不易的,既有我们所讨论过的美学伦理上的原因(事实上,如我们将在第三章中看到的,即使是茅盾也发现摆脱早期五四小说中的主观性是很困难的),也有政治的原因——1927年,当创造社与太阳社

46

- ① 甘人:《中国新文艺的将来与其自己的认识》,《北新》2卷1号;引自《革命文学论争资料选编》第1卷,第56~62页,此处为第58~59页。
- ② 茅盾:《读〈倪焕之〉》,《文学周报》8卷2号(1929年5月12日);引自《茅盾文艺杂论集》,第277~294页。
- ③ 普实克将郁达夫和茅盾分别当作现代中国文学中“抒情”倾向与“史诗”倾向的代表,见《茅盾和郁达夫》,普实克:《抒情的与史诗的》(*The Lyrical and the Epic*),第121~177页。



向现实主义者发动猛烈攻击时,这种实验变得愈发艰难。

攻击引起的批评交锋,现在被称为革命文学论争,它在多种层面上构成了现代中国文学史的分水岭:我们可以在相关的文章中找到此后支配左翼文学取向的几乎所有观念的初始形态。至少从特定的角度说,这场论争可以看作是1927年大革命失败的产物,该年国民党打破了与中国共产党的同盟关系,将其领袖驱逐出武汉。随之而来的是在上海发生的大屠杀,数以万计的可疑的赤化分子被国民党杀害。突变暂时使中国的左翼力量一蹶不振,在随后的数月里,幸存者激烈地争论着问题出在了哪里;派系的裂痕加深了,相互的指责无可避免。在文化领域,深刻的分歧也已产生,如我们看到的创造社与文研会间的冲突。20世纪20年代初两个集团曾为“为艺术而艺术”还是“为人生而艺术”而争吵,但现在,毕竟时过境迁了。早在1923年,创造社的灵魂人物郭沫若就已抛弃现实主义所指斥的他的“象牙塔”式的文学观,另辟新途,转而主张艺术是“革命宣传”。^①在创造社随后创办的刊物中,如1925年的《洪水》和1926年的《创造月刊》,郭与其同伴们的政治及文化姿态日趋激进,迅速成为中国马克思主义理论最积极的鼓吹者,到了20年代末,他

① 郭沫若思想转变的第一个标志是1923年5月写下的一篇名为《我们的文学新运动》的文章(《创造周报》第3期,第13~15页,1923年5月27日)。同年,他又在《艺术家与革命家》(《创造周报》第18期第1~2页,1923年9月9日)一文中发展了将艺术作为“革命宣传”的理论,有关这一时期郭沫若精神历程更为详尽的讨论,参见芮效卫(David Tod Roy)《郭沫若》(第134~161页)与马利安·高利克《现代中国文学批评研究》(Studies in Modern Chinese Literary Criticism)一文的第4部分。

们与另一个思想倾向相似的社团,由共产党领导的太阳社^①的成员一道携手,坚定地举起反对资产阶级文化的大旗,向那些立场较为温和的团体发动猛烈的攻击,认为他们对资产阶级的妥协,构成了1927年的革命受挫的原因之一。

在创造社与太阳社之间,也存有分歧,两个团体为了争夺领导权,都宣称是自己第一个揭起了革命文学的大旗。^②然而在理论阐述上,二者的观点却不分轩轻:阶级斗争是他们共同信条。郁达夫曾在1923年5月提出过“文学上的阶级斗争”的说法,^③但在1928年之前,新文学评论当中这样的字眼还十分鲜见。到了无产阶级现实主义在苏联引发讨论的时候,太阳社的理论权威钱杏邨敏锐地抓住了这一概念,使之成为一个便利的工具,既可申明文学阶级立场的重要性,又可使现实主义一词归属激进的左翼阵营。^④在他看

48

- ① 太阳社的三位组织者钱杏邨、蒋光慈、杨邨人都是武汉左翼政府的官员,他们在1927年末来到上海。茅盾曾写道:太阳社主持的人“是从政治战线上退下来的共产党员,这是共产党第一次注意地要干文化工作”。(《关于左联》,《左联回忆录》第1册,第150页)。太阳社的历史很短暂,第一份杂志《太阳月刊》出版于1928年1月1日,但仅维持到该年7月,此后被上海当局查封。
- ② 创造社成员李初梨在1926年的文章《革命与文学》中声称是郭沫若首先提倡革命文学,但太阳社却坚持这一殊荣应归属于它的创始人之一蒋光慈,蒋在1925年发表过《无产阶级革命与文化》一文。参见泰戈尔(Amitendranath Tagore):《现代中国的文学论争》(*Literary Debates in Modern China*),第81页。
- ③ 郁达夫:《文学上的阶级斗争》,《创造周报》3期,第1-5页(1923年5月),郁达夫本是创造社的发起人,但后来转至语丝社的旗下。
- ④ 日本文学理论家藏原惟人在1928年4月在《战旗》创刊号上发表《通往无产阶级现实主义的路》一文,将“无产阶级现实主义”这一概念介绍到日本。他的文章很快被钱杏邨译成中文发表在1928年7月的《太阳月刊》上。在一篇有关钱杏邨的论文中,马利安·高利克讨论了这一概念在苏联的源起,以及在日本与中国首次传播过程中发生的细微的内涵偏移,他发现中国与日本普罗现实主义拥护者都忽视了这一方案原本含义中对心理描写的强调。见高利克《现代中国文学批评研究》第3部分。



来,“无产阶级现实主义”,有时也称为“新写实主义”,与资产阶级现实主义(自然主义)最大的差别在于抗拒阶级妥协;当自然主义者虚妄地想象作家能够超越他的社会背景,获得一种高贵冷静的客观性,无产阶级现实主义者却认识到,所有的文学都具有阶级性,因而要采取一种无产阶级的战斗的立场。^①另外,旧现实主义是个人主义的、“静”的,而无产阶级现实主义则公众的、“动”的。^②另一位在当时冲锋陷阵、猛力攻击资产阶级现实主义的理论家是李初梨:在1928年的一篇文章中,他特别否定了流行的自我表现和社会描写的文学定义。他认为,艺术应被理解为无产阶级的“生活意志”的表现或者是一项“阶级的实践”的反映。他嘲笑“血与泪的文学”这一现实主义口号,要求将其替换为“机关枪,迫击炮”。^③

然而,创造社与太阳社成员并不满足于对现实主义的一般攻击,他们继而将矛头指向了20年代几位最著名的作家。鲁迅、茅盾、叶绍钧以及创造社的“变节分子”郁达夫,因为对知识分子和中等阶层问题的持续关注,以及没能为工人和农民提供积极的希望,而吸引了主要的火力。在这方面,太阳社的理论家们(尤其是钱杏邨)最为卖力。钱指责鲁迅无视文学的阶级背景,他的小说也无力描绘历史的巨变。他写道,鲁迅的作品死气沉沉,至多提供了对被压迫者的“空洞同情”。文学不应停留在

① 钱杏邨:《从东京回到武汉》,引自《茅盾评传》,第255-314页,此处为第313页。

② 钱杏邨:《中国新兴文学中的几个具体问题》,《拓荒者》1卷1号(1930年1月10日),第341-382页;收入《革命文学论争资料选编》第2卷,第915-946页,重点在第930-931页。

③ 李初梨:《怎样地建设革命文学》,第15-17页。

对生活的简单描摹上——它应创造新生，即：积极地将社会向未来推进。虽然，他也极不情愿地承认鲁迅对小说技巧作出了贡献，但还是坚持这种成就是以牺牲“政治思想”为代价的。^①对于茅盾小说中对生活阴暗面的揭示、回忆性口吻和对未来的弃置，钱同样不满。^②在他眼里，茅盾的文学形式已然落伍。他没能认识到发明崭新形式以表达新时代热忱的必要性。^③

创造社批评家遇到的最激烈的反驳不是来自他们攻击的作家，而是来自另外两个文学团体的理论家和批评家：1923年由诗人徐志摩发起创立的新月社^④和1924年由鲁迅的弟弟、散文家周作人创立的语丝社，^⑤这两个社团的建立都旨在宏扬文学领域中“自由思想”的尺度。1928年，语丝社的两位成员甘人和韩侍桁积极地为现实主义辩护，他们的讨论涉及到了早前就困扰过叶绍钧和茅盾的一个问题，这就是，如何整合文学的批评与

50

- ① 所有这些批评在钱杏邨的《死去了的阿Q时代》中得到了展开，该文发表于1928年4月的《太阳月刊》；收入《革命文学论争资料选编》第1卷，第180~194页，此处为第183~184页。
- ② 钱杏邨：《茅盾与现实：读了〈野蔷薇〉以后》，《新流月报》（1929年12月15日）；引自《茅盾评传》，第159~216页。
- ③ 钱杏邨：《中国新兴文学中的几个具体问题》，《革命文学论争资料选编》第2卷，第995页。
- ④ 新月社在宣言中鼓吹在文学中“自由”地追求“尊严”“健康”（这一宣言暗中构成了对创造社的批评，新月同仁认为，创造社的作品过分沉溺于肉欲描写，并且导致了狭隘的宗派斗争）。新月社站出来积极投入革命文学论争的主将是梁实秋。他在一篇名为《文学与革命》的文章中写道：“‘无产阶级的文学’或‘大多数的文学’……是不能成立的名词，因为文学一概都是以人性为本，绝无阶级的分别。”（引自泰戈尔《现代中国的文学论争》，第109页。）
- ⑤ 周作人的主张，艺术家应在文学中追求个人趣味，这代表了语丝社的倾向；由此，周事实上是呼吁作家们依照个人的方式写作，而非听命于某种社会的或文学教条的集体指令。参见卜立德（David E. Pollard）《中国的文学观念》（*A Chinese Look at literature*）第72~84页中对趣味的讨论。鲁迅与语丝社有若即若离的联系，并在其刊物上发表文章，但他不能完全认同他弟弟的文学观念。



表现的功能。甘人直接向创造社喋喋不休的口号“所有的艺术都是宣传”提出挑战：他写道，真正的文学“完全是真情的流露”，因而，“与阶级不相干”。^① 韩侍桁则否认所有的艺术实用主义观点，对于艺术家的社会角色作出了精妙的重释。在一篇题名为《告别与批评与创造》（译者按：应为《告白与批评与创造》）的文章中，他认为“告白”——作家内在情感不加节制的吐露——是现代文学的突出特征。这种心理宣泄应当始终贯穿着“写实主义的精神”，不应沦为自我的沉溺。如能做到这一点，“告白”就会带来对自我的超越。因而，在现实主义与自我表现之间并不存在矛盾；事实上，告白与批评是同一件东西。依此观点，韩侍桁赞同叶绍钧将现实主义小说阐释为个人的伦理开掘：“写实主义，是教给我们谦逊，教给我们诚实”。^② 在另一篇文章《个人主义的文学及其它》中，韩又提出个人主义的全部问题就是如何界定自我。而理想的自我应被确立在与周遭环境的关联之中：“我”是一个接收者，敏感地向外部世界敞开，因而不可避免地卷入社会与生活的宽广现实之中：“文学家表现了他的自我，便是表现了现代社会现代思想现代的一切”。虽然一件艺术品表面上或许“无目的”，而且以自我为中心，但事实上，它还是对社会产生了广泛的影响。^③

有趣的是，茅盾、鲁迅以及大多数被创造社和太阳社挑出来

-
- ① 甘人：《拉杂一篇答李初梨君》，《北新》2卷13期（1928年5月6日）；收入李何林：《中国文艺论战》，第77~78页。“所有的艺术都是宣传”，这一口号在20年代中期被中国的左翼文人广泛接受，参见泰戈尔《现代中国的文学论争》第80~123页中对甘人、韩侍桁对创造社的回应讨论。
- ② 韩侍桁：《告别与批评与创造》，《北新》2卷22期（1928年10月1日），第27~32页，此处为第30页。
- ③ 韩侍桁：《个人主义的文学及其它》，《语丝》4卷22期（1928年5月28日）；收入《革命文学论争资料选编》第1卷，第461~465页。

攻击的作家,并不支持甘人和韩侍桁的观点,鼓吹现代社会中艺术家的独立地位,止如上文所述,他们中的许多人都时常地公开表示对现实主义小说消极的、决定论倾向的忧虑,而那些直接指向他们自己作品的攻击,或许也深深地触及了他们心中的困惑,以致难于作出抗辩。在革命文学论争中,茅盾的发言,譬如《从牯岭到东京》与《读〈倪焕之〉》两文,虽然文笔优美动情,但对现实主义的捍卫却显得十分无力。这两篇文章的论题之一,是就钱杏邨对《蚀》三部曲的尖刻批评做出回应,他称这部作品描写的无非是知识青年“游移与幻灭的心理”。^①茅盾为自己辩护道,在某种意义上,他的“三部曲”比那些由浪漫转为革命的“口号”文学更忠实于时代,但他没有捍卫客观观察的现实主义技巧,或说明现实主义小说与外部世界间更为切近的关联。反之,他却祈望自己的文学能够更加真诚,暗示自己早已预见到钱杏邨们的批评:“我也知道,如果我嘴上说得勇敢些,像一个慷慨激昂之士,大概我的赞美者还要多些罢……我就觉得躲在房里写在纸上的勇敢话是可笑的。……我有点幻灭,我悲观,我消沉,我都很老实的表现在三篇小说里”。^②在这段话中,茅盾一面为自己的坦率辩护,另一面却也暗中流露出对自己的小说与革命年代所有作品社会效应的深刻怀疑。茅盾厌恶的,似乎不是创造社成员的政治立场,也不是他们对他及同道们的艺术成就的诋毁,而是他们拒绝承认自身的局限,而且不以模仿为耻。他尖锐地指出,正是这些当年叫嚣“为艺术而艺术”的创造社成员,在20年代初曾严重地妨碍了中国文学对社会问题的关

52

① 钱杏邨在《从东京回到武汉》一文中提出了这种批评,引自《茅盾评传》,第264-265页。

② 茅盾:《从牯岭到东京》,引自唐金海:《茅盾专集》,第334页。



注。^①而那些被称为资产阶级写实主义者的作家们,至少还能辨清自己真实的阶级背景,不轻信喊几句口号就能逾越个人历史,成为大众一分子。除此之外,现实主义者至少还知道谁是他们的读者,知道他的作品只能被中等阶层阅读,从不假扮目不识丁的大众的代言人。

因此,茅盾的辩护与对他的攻击在关键之处不谋而合。事实上,早在1925年他就写过一篇有关无产阶级艺术的文章,以支持文学中的阶级斗争观念,其中,他与创造社成员在某些观点上已达成了一致;马利安·高利克曾指出(或许有些夸大其辞):从那时起,“他的文学论点便不再是普遍的,民族的……而转变为一种阶级论点。”^②同样的转变大约也同时发生在鲁迅的身上,他在1925—1927年间写下的一组文章似乎预示了革命文学论争的主题。其中,最为有力的是他于1927年8月8日(也是在上海的大屠杀发生的前四天)在黄埔军校发表的著名演讲《革命时代的文学》,仅仅几个月之后,创造社便展开了最猛烈的攻势。这演说给人的印象是,鲁迅对即将指向他的责难已经了然于胸。在说到自己为数不多的短篇小说时,鲁迅比批评家们抢先一步贬低它们,甚至否认他应该享有“文学家”之名。他声称,他的作品以及同类作品对社会现实的“议论”最终是不中用的:“有实力的人并不开口,就杀人”。但鲁迅同时也瞧不起创造社的傲慢,觉得他们的作品对革命没有更实际的贡献。实际上,鲁迅借质问革命时代文学自身的角色,是以子之矛攻子之盾,他援引传统的文学表现论观点(但没有将其源头置于中国传统之中),认为文学是“不顾利害,自然而然地从心中流露的

53

① 茅盾:《读〈倪焕之〉》,《茅盾文艺杂论》,第284页。

② 马利安·高利克:《茅盾和文学批评》,第90页。

东西”，只有普通民众自己以这样的方式创作的文学才算得上真正的革命文学。自命为平民代表的知识分子的作品“是无力的”，仅仅“是另外的人从旁看见平民的生活”。中国没有平民文学，因为平民仍然是文盲，他们的真实情感是通过革命的行动而不是文学来表达的。“所以大革命时代的文学便只好暂归沉寂了”。^①

茅盾与鲁迅显然都厌恶创造社与太阳社的自我标榜，假想只有他们真正懂得激进的文学理论。两位作家毕竟都曾历时数年——茅盾通过编辑《小说月报》，鲁迅通过编选《未名丛书》——致力于介绍西方进步的文学观念（包括马克思主义和苏联的理论）。在1927年之前，他们已接受了许多革命文学的观念：与创造社与太阳社一样，相信文学能够成为激进的政治工具，^②对资产阶级现实主义所哺育的个人主义也保持同样警惕，^③但他们却不轻信创造社好斗的理论和口号能成功地解决新文学的困境。事实上，他们对创造社、太阳社的创举（如此稀少，根本还未展开）的观感与对方对他们的看法并无二致：无非是革命的旁观者多余的废话，对

54

- ① 鲁迅：《革命时代的文学》，《鲁迅全集》第3卷，第417～424页，此处为第420页。
- ② 在1928年一封写给董秋芳的信，鲁迅对“一切文艺是宣传”表示了欢迎，即便他对此作出了独特的理解，该信后来以《文艺与革命》为题发表：“一切文艺，是宣传，只要一给人看……除非你不作文，不开口。那么，用于革命，作为工具的一种，自然也可以的”。《鲁迅全集》第4卷，第77～86页，此处为第84页。
- ③ 例如，在《〈奔流〉编校后记》中（《奔流》1卷3号，1928年8月20日），鲁迅谈到胡适1918年论易卜生的文章，指出它没有对文学产生预期的那么大的影响，部分是因为易卜生的个人主义不适于中国的需要，鲁迅进而呼唤从一种集团主义的观点来批评易卜生的作品（然而，这里暗含着一种讽刺：“这种工作，以待‘革命的智识阶级’及其‘指导者’罢”），《鲁迅全集》第7卷，第162～165页。



当下的斗争无甚贡献。随着论争的升级,论战的双方虽然针锋相对,但开始形成一种奇怪的镜相性关系,双方分享着同一套判断标准,其中最为突出的是文学的发生及功效问题。在他们看来,文学作品存在的根据,仅仅是情感源泉的纯粹性,或是对革命事业整体上的推动。依照这种标准,新文学——如同它所要辅助的革命一样——是失败的。

到了20年代末,面对国民党愈来愈残酷的政治迫害以及日军的大举侵入,左翼知识分子们认识到应当结束内部的争吵,集中精力共抗外敌。实际上,在1928年第六届代表大会上,中国共产党决定团结所有的革命力量形成“广泛的统一战线”。1930年,各路左翼文人会聚一堂,成立了左翼作家联盟,在随后的数年里,这个组织成为中国激进的文学观念的主要论坛。^①第一届大会发表的宣言召唤将文学“作为解放斗争的武器”：“我们的艺术是反封建阶级的,反资产阶级的,又反对‘失掉社会地位’的小资产阶级的倾向。”^②尽管语调激昂,但宣言还是审慎地避免颁布某种特殊的美学纲工工领。节制是不可避免的,因为联盟表面上统一,内部却充满不稳定的裂隙,左翼成员们依

55

① 在英语世界,有关左联历史最为详尽的研究是安瑟尼·詹姆斯·肯(Anthony James Kane)的论文《左联作家与中国的文艺政策》(*The League of Left-Wing Writers and Chinese Literary Policy*)。左联表面上的统一其实掩盖了内部激烈的论辩,它最终导致左联在著名的“两个口号”的论争中解体,对此论辩的讨论可见夏济安《鲁迅与左联的解体》(Lu Hsün and the Dissolution of the League of Leftist Writers)文,载《黑暗的闸门》;丸山昇《中华人民共和国30年代文学的评价:论当代中国文学的意识形态背景》(*The Appraisal of the Literature of the 'Thirties in the People's Republic of China: Aspects of the Ideological Background to Contemporary Chinese Literature*)文,载沃尔夫冈·顾彬(Wolfgang Kubin)与鲁道夫·G·瓦格纳(Rudolf G. Wagner)所编《现代中国文学论集》(*Essays in Modern Chinese Literature*)。

② 《中国左翼作家联盟的理论纲领》,《萌芽》月刊1卷4号(1930年5月),第166~167页。

旧各行其是,在实际的美学取向上有很大差异。正如茅盾所指出的,在选择联盟名称时,发起者们有意选择了“左翼”而不是“普罗作家”这个词,这表明“清算过去两年中‘普罗文学’运动的错误”。^①然而,宣言又特别宣称:“我们不能不援助而且从事无产阶级艺术的产生。”^②这种折中对联盟的建立及日后的运转是十分必要的,在现实主义发展初期有关它的众多新定义中,该现象是屡见不鲜的。

在左联中,最具影响力的理论家瞿秋白,清醒地认识到自己要斡旋于两派之间,在20年代末他们势同水火,而现在却要在同一联盟携手并进。瞿秋白与创造社与太阳社成员,如钱杏邨、蒋光慈的私交甚好,对他们的政治抱负显然抱有同情。^③但同时,他也是鲁迅和茅盾热情的拥护者,既钦佩他们的文学成就,也认为他们对革命作出了重要的贡献。保罗·皮柯维茨(Paul Pickowicz)在他的瞿秋白研究专著中,讨论了瞿与几位苏联文艺理论家的关系,认为对于普列汉诺夫有关艺术与社会之关系的“机械论”(或“决定论”)观点与波格丹诺夫及车尔尼雪夫斯基的“理想论”观点,瞿都持保留意见,他最认同的还是观点介于

① 茅盾:《关于左联》,第151页。

② 《中国左翼作家联盟的理论纲领》,第167页。在茅盾的回忆中,可以明显看出在左联初期,“左倾激进派”取得了联盟的领导权。茅盾记录了当他得知文学研究会中的老朋友郑振铎、叶绍钧没有被邀请加入左联时的愤怒,以及他对许多左联成员态度的不满,他们看重“组织”和宣传工作,而轻视作家的文学创作。在左联初建的几个月里,茅盾在大多数时间甚至称病,以避免参与左联繁忙的政治工作——由此将时间留给自己的创作,见茅盾:《我走过的道路》第2册,第55-58页。

③ 保罗·皮柯维茨(Paul Pickowicz)曾引用过瞿秋白的一段话,他说自己“生为一个浪漫主义者,总想超越环境,完成一些让人惊叹、感动的奇迹。”(《中国的马克思主义文学理论》(Marxist Literary Thought in China),第113页。[译者:原文无法查到,此段文字由译者译出])。他还指出,有证据表明瞿曾协助创办太阳社,虽然他自己从未提及此事,第113页。



- 56 决定论和理想论之间的卢那察尔斯基。在讨论现实主义时,瞿也同样持这种中间立场:一方面,他为现实主义的唯物基础所吸引,另一方面他又对自然主义中过度的科学和决定论色彩持浪漫主义的异议。他建议,作家要以现实主义为起点,但还应在作品中挖掘更为积极的、更具前瞻性的因素;在不放弃现实主义的独立批判前提的同时,他希望以此来矫正它消极的、负面的影响。^①

在20年代,瞿秋白曾对支配中国文化的西方影响作出过批评,要理解他的观点,必须考虑到这一背景。在他眼里,西方的现实主义与浪漫主义文学都有暧昧之处;他希望从中提炼出积极的因素,以创建一种更适合于中国需要的新文学模式。在30年代,这种融会现实主义与浪漫主义的设想成为左翼文学频繁探讨的主题。日后成为人民共和国“文化沙皇”的共产党理论家周扬,便经常宣称,两种艺术形式并不对立;正如一个人的主观性应完美地与客观现实相调节一样,浪漫主义最终应与现实主义相融合。^②因此,瞿秋白、周扬以及其他左联成员继续宣扬的现实主义,与茅盾在20年代初理解现实主义迥然不同;他们主张的新写实主义,也可称为无产阶级现实主义,动的现实主义,或者是周扬在1933年所引进的苏联概念——社会主义的现实主义,^③大体上都是由这样一些对立概念交织而成的,这些对立的观念先前代表了针锋相对的政治观点,在革命文学论争中

① 《中国的马克思主义文学理论》,第128页。

② 周扬:《现实主义试论》,《文学》6卷1号(1936年1月1日);收入《文学运动史料选》第2卷,第334~343页,尤其见第343页。

③ 周扬在:《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”》一文中引了这一重要概念,该文发表于《现代》1卷4号(1933年11月1日);收入《文学运动史料选》第2卷,第314~327页。

曾是双方论战的武器。依照这一公式,文学既要反映、描写现实,又要指引、推进现实。^①文学既是大众阶级热情的主观表现,又是一种组织大众,整合其世界观的积极力量。^②文学以大众为准绳,但同时又要提升他们的文化水平。^③文学要传达作者对现实的客观观察和探索,但只能以正确的立场,尤其是工人和农民的立场为出发点。^④

鲁迅、茅盾这样的作家,即便不满意理论家对现实主义的特殊界定,也基本上认同左联的文学倾向,他们积极加入与“第三种人”的论争,便说明这一点。第三种文学——即:文学不是以绅士的立场也不是普罗的立场,而是以独立的批判立场为出发点——的首倡者是精通马克思主义的批评家胡秋原和《现代》杂志的编者苏汶,前者还曾是左联的早期成员。他们呼吁文学与政治的分离,承袭了早先的独立批评家,如甘人、韩侍桁的观点。胡秋原自己就曾投身于1928年的论争,发表文章热情鼓吹社会之中艺术及艺术家的自由;他认为,区分文学与宣传,允许艺术家自由地开展他们自己的“精神历险”至关重要。但他又指出,文学应有其特定的社会功用,即“深切地表现社会的罪

58

- ① 见艾思奇:《新的形势和文学的任务》,《文学界》1卷2号(1936年7月),第1~8页;还可参见路丁:《现实形势和民族革命战争的大众文学》,《现实文学》1期(1936年7月1日)。
- ② 将大众的世界观“系统化”,这一号召大概是由刘剑横在《意识的营垒与革命的知识分子》中首次提出的,《泰东月刊》2卷7号(1929年3月1日),收《革命文学论争资料选编》第2卷,第783~797页(尤其见第792页)。这一主题在30年代批评中再度出现了;对此,周扬十分热衷,譬如《关于文学大众化》一文,《北斗》2期,第3~4页(1932年7月20日);收入《文学运动史料选》第2卷,第410~413页,尤其见第412页。
- ③ 瞿秋白:《普罗大众文艺的现实问题》,《文学》1卷1号(1932年4月25日);收入《文学运动史料选》第2卷,第371~390页,此处为第373页。
- ④ 周扬《关于社会主义的现实主义革命的浪漫主义》及祝秀侠《现实主义的抗战文学论》,《文艺阵地》1卷4期(1928年4月16日),第115~119页。



恶,痛苦与悲哀”。^①因而,它完成的是一种冷静的“文化评论”,为此,作家不得不从政治角斗中抽身而出。1931年12月,胡秋原与其他几位同道创办了一份杂志,名为《文化评论》,他发表了一系列论战文章阐述了这些想法,向国民党发起的民族主义文学运动和左联作家发难。在开篇的“真理之檄”中,编辑自称是“自由的智识阶级”,不为权威服务,只服务于真实。他们声称,自己的任务是“完全站在客观的立场上”分析、理解社会。随后,胡又抛出几篇标题极具挑衅性的文章,如《阿狗文艺论》、《毋侵略文艺》,反对任何约束艺术自然发展的企图。

左联将胡的攻击看作是一个严重的威胁,不仅因为他的文章不断搬出普列汉诺夫和其他马克思主义理论家,还因为他的批评引发了对五四运动遗产的重评。胡要积极捍卫的,恰恰是左联理论家,如瞿秋白,所希望抛弃的那些“五四”思想的资源。虽然瞿仍然认可五四遗产某些方面的价值(尤其是它的反封建主义,反帝国主义,科学主义和民族主义),但他还是指责了五四运动其他的特征,如个人主义以及对西方的盲目崇拜。他将这些特征看作是五四运动资产阶级本质属性的表现,它们只会妨碍中国真正的无产阶级革命的发展。^②瞿认为胡秋原借否认文学的阶级基础,贬低了艺术指引社会,产生积极影响的能力。因此,胡的立场是冷漠的旁观主义的另一种表现,对客观性的高声呼吁所掩盖的,是彻头彻尾的对资产阶级自由主义的维护。^③

59

① 胡秋原:《革命文学问题》,《北新》2卷12号(1928年4月16日);收入《革命文学论争资料选编》第1卷,第330~344页;此处为第343~344页。

② 瞿秋白:《五四和新的文化革命》,《北斗》2卷2号(1932年5月20日),第359~362页。

③ 这些观点在瞿秋白的《文艺的自由和文学家的不自由》中得到了最详尽的讨论,《现代》1卷6号(1932年10月1日);收入苏汶:《文艺自由论辩集》,第77~99页。

在瞿看来,胡的独立批判姿态与陈旧的“为艺术而艺术”的浪漫主义信条无甚区别。

胡秋原与左联之间的论争由于散文家苏汶的加入而迅速激化了,他在自己编辑的颇具影响力的《现代》杂志上发表了一篇综述。后来,虽然他被迫勉强与胡秋原联手,但在一开始,对论战的双方他都予以否定,认为这仅是“学者式”的马克思主义者与“政治家式”的马克思主义者之间的无聊争吵。苏汶站在“作者之群”一边,反抗理论家的粗暴,指出依照左联的指令进行文学创作是行不通的。左联倡导的“无产阶级文艺文化”太过粗糙,没有提供可行的建设性方案,身为小资产阶级,中国作家根本不能写出无产阶级的文学。“在‘目前’这情形下,愚育是幸福的,而沉默是聪明的”。^①他指出一条打破困境的出路:作家们应将自己看作是“第三种人”,在作品中追求真实而非政治立场的纯正。他们应当为后代、为那些能够欣赏文学真正价值的未来的读者们写作。

有趣的是,苏汶的观点与鲁迅对革命时期文学之困境的认识十分类似。有所不同的是,鲁迅在黄埔军校的演讲中,曾讽刺性地建议除了真正的无产阶级作家,大家都应沉默,而苏汶最关注的是保持作家旺盛的创作力。虽然鲁迅对来自各种阶层的年轻作家的资助,显示他主张的沉默只不过是一种修辞性夸张,但它也生动地说明,鲁迅拒绝将艺术(或者是艺术家的工作)凌驾于生活之上。他将第三种人的文学看作是优先权的危险颠倒,他对论争的评论清楚地表明了这一点: 60

① 苏汶:《关于“文新”和胡秋原的文艺论争》,《现代》1卷3号(1932年7月1日),收入苏汶:《文艺自由论辩集》,第62-76页,此处为第76页。



生在有阶级的社会里而要做超阶级的作家，生在战斗的时代而要离开战斗而独立，生在现在而要作给与将来的作品，这样的人，实在也是一个心造的幻影……要做这样的人，恰如用自己的手拨着头发，要离开地球一样，他离不开。^①

鲁迅实际否认了第三种文学的可能性。苏汶和胡秋原指责左联的文化专制也被看成是主观的臆想：他们的批评只暴露了他们自己对文学阶级本性的否认。

1933年，苏汶将论争文章汇编成书，表示论争已经结束，宣告在鲁迅的影响下，左联已承认他们对文学理论的应用有时过于机械。然而，左联的部分成员，尤其是理论家周扬，却不肯就此罢手。他不时出击，扭转了局面，使左联占据上风，也由此使中国作家按照严格确定的政治路线进一步分化。^②（“同志或敌人”成为左联从全俄苏维埃无产阶级作家协会，或“拉普”那里借来的口号）。^③此后，文学真正独立的社会批判功能，再不能被如此大胆地谈论了。有关文学源泉的问题找到了一个新的答案：它仍旧被理解为“内心情感的表现”，但现在，这一“内心”已为阶级左右，而不是充盈着个体的热情。

① 鲁迅：《论“第三种人”》，《现代》2卷1号（1932年10月10日）；《鲁迅全集》第4卷，第438～444页。

② 周扬对苏汶的批评可见《文学的真实性》，《现代》3卷1号（1933年5月1日）；收入《文学运动史料选》第3卷，第204～219页。

③ 马利安·高利克：《茅盾和文学批评》。

寻找新的读者

在五四运动初期曾被热烈讨论的文学创造的性质问题,在30年代初有了新的内容。尤其是在左联成立之后,越来越多的中国知识分子把他们的注意力转向了文学的阅读:谁是新文学的读者,文学凭借什么样的方式影响读者的生活?当然,这样的问题并没有被早期文学改良的倡导者们忽略。晚清思想家,如梁启超,曾被西方小说拥有的广大的读者群和强大的精神影响力所震动。在描述文学怎样施展这种力量时,梁借用了传统的表现说:一件文学作品,最重要的是以情感人。在梁看来,文学的教化功能与表现功能并不对立,反而相辅相成。他所推崇是那种激励大众积极参与到民族复兴的运动中去的真正通俗的社会小说——不是依靠说教,而是要唤醒他们向往更美好的世界的本能愿望。正如我们所见到的,此后的改革者们从来没有放弃这种对文学社会效应的信仰(甚至连鲁迅那些最深暗的质疑,也似乎暗示他对此仍念念不忘),而在五四运动中,文学民主化的运动加剧了,这种努力日后卓有成效:学者们开始密切关注通俗艺术和民歌,^①最为重要的是,白话作为所有文字交流的基本媒介被广泛的接受。

然而,语言变革的成功并没有带来期待之中的小说读者群的扩张。很快,改革者们就发现新文学的读者群比传统白话文学的还要狭小,他们束手无策,尴尬地看到新文学所排斥的正是它所要取悦的人。早在30年代初,瞿秋白就指出,白话的推广

① 对于歌谣运动的全面考察,可见洪长泰《走向人民》(*Going to the People*)。



62

与大量西方术语的引入,二者并举,使中国作家创造出一种崭新的混血语言,对于目不识丁的大众,它与文言一样晦涩难懂。不仅如此,从西方引进的文学形式,在骨子里还渗透着资产阶级意识,因而无法服务于底层阶级。左联成员希望他们的宣传,以及对大众文学和新写实主义的理论阐释,能够解决这些问题。然而,立竿见影是不可能的。正如我们在讨论苏汶时所看到的,许多人都感到,对文学的崭新诠释让作家们举步维艰,即使是瞿秋白这样的新写实主义的设计师也认为,仅有极少数的当代作品真正达到了理论的要求。

30年代末政治、军事状况的日趋恶化使得局面更为严峻,不断挤迫作家们创作直接有利于战事的文学。1936年,左联在著名的“两个口号”的论争中解体了,一个新的组织,中国文艺家协会随即成立,提出要团结文艺界的力量,挽救民族的危亡。协会宣言和此前左联的大纲一样,充满了激动人心的政治措辞,但没有提出具体的美学方针。虽然整体上的目标很明确,但如何具体实施却疑问重重。作家们仍在为新写实主义并非宏大的抱负而努力,希望能够创造一种文学,既能对社会进行现实主义的批判,又能执行即时的政治功能。尤其是那些在五四运动大潮中成长起来的作家(其中包括许多30年代初期的崭露头角的作家),发现自己正处于令人困扰的两难之中。一方面,他们真诚地期望通过创作具有政治功效的文学以表示自己的爱国热情;另一方面,他们的文学灵感又与文化领袖所规划的作品图式相抵触。在困境中,30年代后期发生的一系列论争都笼罩在作家的焦虑中,尤其当论争涉及到了公式主义、讽刺以及民族形式的问题。

“公式主义”一词,指的是在小说中以过度机械或图解的方式表现政治的主题。有关它的论争是30年代末最为重要的交锋之一,发难者不是共产党理论家,而是作家以及他们的同情

者。1937年之前，“公式主义”虽没有得到广泛的讨论，但1936年周扬与胡风围绕典型性展开的论战，已涉及到相关问题。^①当时，双方的分歧主要集中在对鲁迅的名作《阿Q正传》的主人公形象的理解上。胡风，在为《文学百题》一书撰写的文章中，盛赞在“阿Q”身上小说人物的个性与典型性达到了完美的统一；他重申了那个普遍的观点，即：在栩栩如生、个性生动的形象塑造中，“阿Q”鲜明地体现了中国农民的普遍真实。^②紧随其后，周扬在一篇文章中对此表示了异议。他认为，虽然阿Q的形象在1911年革命之前的中国农民中是十分普遍的，但他不能被称为是所有中国人，即使是所有中国农民的代表。“他有自己独特的经历，独特的生活样式，自己特殊的心理的容貌。”^③

表面上看，有关“阿Q”争论可能无关紧要，但它实际上揭开了一块旧疮疤。1928年的革命文学论争中，钱杏邨最富攻击性的文章的标题就是《死去的阿Q时代》，在文中他批评鲁迅创造的阿Q是个消极的形象，没有表现出中国农民内在的英雄气质，没有点明积极变化的潜力。周扬没有这样批评鲁迅，但他的话还是暗示，阿Q可能仅仅是一个过往的、已经消逝的现实的典型，不能代表现在或未来的时代。在更为一般的层面上，周扬则质疑了胡风的谈论方式，他将典型性与他所描述的创作过程中的观察联系起来。在胡风看来，作家的创作必须以对真人真事的仔细观察为起点；在探索过程中，他们会发现作为人与事存在基础并给出其意义的、由历史决定的普遍真实，他们的写作

①) 相关的论争文章收入胡风《密云期风习小纪》，第19~62页。

②) 胡风：《什么是典型和类型》，郑振铎、傅东华编《文学百题》，第216~220页，此处为第217页。

③) 周扬：《现实主义试论》，《文学运动史料选》第2卷，第342页。



64 也正是以传达这些真实为己任^①。与其不同的是,周扬认为文学形象的价值取决于个性,不只因为它们代表了寓言性类型,但他还坚信对现实的艺术再现,应当发自“正确的世界观”引导下的“主观的诚实”。要评价周扬对主体性的坚持是颇为困难的:他既坚守所有叙述艺术的独特性,又认为政治立场(“正确的世界观”)应凌驾于观察之上。虽然通过使用“主观的诚实”一词,周扬努力要在创作过程中为自我表现留出一席之地,但很显然,在他看来,作家的主观性首先要同客观认可的世界观(这里也可写作“马克思主义”)步调一致。^② 胡风相信普遍的真实不是来自理论演绎,而应来自观察,即:应当从特殊到普遍而非相反。尽管周扬的立场也有模棱两可之处,但胡风的观点更为自由,因为它允许作家个体在一定程度上从观察中得出他们自己的世界观。

典型性观念吸引着胡风,帮助他化解了小说中现实主义要求与意识形态规约之间明显的矛盾。这样的想法在随后展开的有关“公式主义”或“差不多主义”的笔战中也有显露,1937年,论争的导火索其实并不是理论的分歧,而是对当时文学创作的不满。一位笔名为炯之的批评家首先站出来,用“差不多主义”一词评价中国小说。“近几年来”他批评道:“大多数青年作家

① 见胡风:《现实主义底一“修正”》,《文学》6卷2号(1936年7月1日),第301~308页;胡风对观察重要性的强调是与他对外观主义的不批评相关的,他用“客观主义”一词来指称超然物外的科学式的自然主义态度。可参见苏光文《抗战文学概观》对于胡风主观论的讨论。

② 周扬一直关注着主观与客观的辩证关系,在1933年的《文学的真实性》中,他指出作家的主观性常常会与客观现实构成辩证冲突,但他坚持认为主观性最终是与阶级意识密不可分的。他进而将“无产阶级的主观性”与“历史的客观性”相提并论。“文学的真实”,因此不再是艺术技巧的问题,甚至也不是艺术家真情的产物(如叶绍钧所强调的),而成为作家阶级立场的问题。这就是说,只有无产阶级才能客观地理解世界。

的文章,都‘差不多’”。他认为这种趋向会使作家懒惰地追随政治纲领,丧失独立思考的能力。^① 第二年,批评家王任叔对周扬直接发难,反驳他的观点:正确的世界观是所有艺术创作的基本前提。他写道,一个作家应该“深入现实”,即使是它的阴暗面,他指出,政治姿态在过去曾作为一面招牌,掩盖了作家对现实的疏远,这明显地影射了创造社。王坚持认为,^②中国现代小说的“现实主义”——它对民族危机的真实描绘——不是理论家的成果,而是鲁迅等作家实践的产物,他们的作品不仅反映了中国社会的现实,而且还指引读者寻求转变。另一位批评家鹿地亘,也作出回应,声称对作品宣传价值的过分强调是有害的:伟大的艺术本身就是最具说服力的工具。^③

在30年代末的一些论文中,茅盾有时也为新文学的“暂时的幼稚病”说几句公道话,^④但他显然同意批评家们潜在的批评——许多新文学作品对当代事件的处理,在观念上无可挑剔,在艺术上却枯燥呆板。在讨论新出现的战争文学时,茅盾认为,譬如战争题材的作品,如果没有对士兵战斗生活的体知,那么肯定会空洞浮泛。^⑤ 纠正这种公式主义倾向的简单方法,在他看来,就是在小说创作中将人物形象塑造作为中心(而非概念

① 炯之在《作家间需要一种新运动》中提出这样的观点,见1937年初的《大公报·文艺附刊》;炯之后来又在《再论差不多》一文中发展了自己的观点,见《文学杂志》第1卷4期(1937年8月),第34~40页,引文出自第34页。

② 王任叔(巴人):《现实主义者的路》,《中流》第2卷6期(1937年5月5日),第293~296页。

③ 鹿地亘:《关于艺术和宣传的问题》,《抗战文艺》第1卷6期(1938年5月28日),第50~53页。

④ 见茅盾对炯之的回应《关于“差不多”》,《中流》2卷8期(1937年7月5日),收入《茅盾文艺杂论集》第1卷,第660~662页。

⑤ 茅盾:《八月的感想——抗战文艺一年的回顾》,《文艺阵地》1卷9号(1938年8月16日);收入《茅盾文艺杂论集》第2卷,第762~771页,此处为第765页。



或主题)。下面一段话是他的经验之谈：

对于构成小说的主要成分，我以为首先便是“人物”。如果照自己的经验说，必先有个人物在脑子里成熟了而且活灵活现，以致一闭眼就像真有其人站在我面前，然后动手写作，则其势颇顺，不至半途搁笔——即流产。^①

30年代末到40年代，很多五四一代现实主义者都撰文强调人物形象的塑造。在与周扬进行“典型性”论争时，胡风就重申：在小说中形象比事件更为重要。^②而作家吴组缃、张天翼也都在40年代初详尽论述了形象塑造问题。^③这些作家显然都在忧虑，对新文学意识形态性的强调，会在某种程度上忽略他们所理解的小说创作的主旨。如上文所述，早期现实主义者，如叶绍钧，在小说中持有的是一种同情的立场，作者与人物之间的这种人道主义关系，是西方现实主义内在特征。而在民族危亡的时刻，现实主义者对人物塑造这一技术问题的突然关注，似乎代表了上述价值的悄然复归。至少，它也传达出对中国左翼文学论争中风头正渐的政治话语的厌恶。

67 尽管现实主义者不断探索着小说形象的塑造，但1938年后对公式主义的激烈抨击仍时有发生，就在这一年年末，一场批判“与抗战无关”论的运动展开了。作家创作对当下政治目标有

① 茅盾：《关于小说中的人物》，《抗战文艺》7卷2-3期（1941年3月20日），收入《茅盾文艺杂论集》第2卷，第887-889页，此处为第887页。

② 胡风：《现实主义底“修正”》，第307页。

③ 吴组缃：《如何创造小说中的人物》，《抗战文艺》7卷2-3期（1941年3月20日）；张天翼《谈人物描写》，《抗战文艺》7卷4-6期（1941年11月10日与1942年6月15日）。

无明确的贡献,再一次成为评判的标尺。但即使是直接服务于民族政治使命的文学,还是因为处理的方式有损士气而受到攻击。讽刺,尤其被另眼相看。张天翼的短篇小说《华威先生》,辛辣地讽刺了无能的战时官僚主义,1938年这篇小说被翻译成日文,被日本人用于宣传的攻势。消息传来,激起了有关“讽刺”的激烈讨论。譬如,林林就批评,这样的作品无论描绘的社会弊病怎样真实,都有损于民族的势气;至少至少,它们也不能流传到香港或国外,在那里,它们可能会落入敌人的手中。^①

其实,“讽刺”挑剔的、颓丧的特征早在革命文学论争时就被点出,而且还牵扯到鲁迅的讽刺小说。^② 杂文家林语堂在30年代初也曾谈到这个话题,他声称比起尖刻狭隘的讽刺,自己更倾向于一种理性的、人道主义的“幽默”。^③ 林对超然的性灵文学的鼓吹激怒了鲁迅,他在1935年写下了两篇短文,称讽刺家拥有“善意”和“热情”,其目的是要改善世界。他还写道,讽刺能使人注意到那些常见的,不足为怪的“不合理,可笑,可鄙,甚而至于可恶”的事情。然而,一如既往,鲁迅对于讽刺文学的改善功能并非持乐观态度:“待到同群中有讽刺作者出现的时候,这一群却已是不可收拾,更非笔墨所能救了。”^④

68

在支持《华威先生》的作家和批评家那里,鲁迅的许多观点都得到了重申(而非他乖戾的洞察力)。其中最直率的是茅盾,

① 有关讽刺的论争可见蓝海:《中国抗战文艺史》,第338~342页。

② 可参见成文英为鲁迅的讽刺所作的辩护文章:《讽刺文学与社会改革》,《萌芽》月刊1卷5号(1930年5月),第121~125页。

③ 林语堂:《论幽默》第1~2部分,《论语》33期(1934年),第434~439页与34期(1934年),第522~525页。

④ 鲁迅:《什么是讽刺》,《鲁迅全集》第6卷,第328~330页,此处为第329页;还可见《论讽刺》,《鲁迅全集》第6卷,第277~279页。



他认为讽刺与“暴露文学”都表现了热烈的价值关怀,尽管内容是批判性的,但这样的作品对读者有难以估量的积极影响。“一个作家用对于丑恶的无比的憎恨与愤怒写出来的暴露作品,其反应一定是积极的。二十年来的新文艺已经给证明了!”^①还有多位批评家指出,只有暴露丑恶,才能为变革铺垫道路。^②有关“讽刺”的论争一直持续到40年代后期,最后达成了一种脆弱的共识,文学具有双重功能:歌颂与暴露。小说能够容纳一些对社会问题的批判,但现在更紧迫的使命是创作出更多的“代表新时代曙光的人物”。^③理想的状态是,任何描写社会阴暗面的作品都应同时施加具有解毒作用的积极影响力。这种口号实际号召作家放弃讽刺之中的独立批判,替换为明确的教化的或社会的意义。

然而,对中国小说的发展影响最深远、并最终使之偏离五四时代的世界主义的,是有关“民族形式”或“旧形式”的论争。这一论争虽然由理论家发起,但与20年代一批民俗学及文学学者的工作密不可分,他们曾将通俗艺术作为中国文化传统的一部分加以研究和整理。五四运动之后,由于与当前的斗争无关,这些艺术倍受冷落。譬如,鲁迅,这位在传统白话文学方面十分博学、具有极深造诣的学者,就曾在1927年写道,由于通俗文学在形式上、思想上都受了高等文化的毒害,它已经衰落,不能再称为一种“真正的平民文学”。^④

① 茅盾:《八月的感想》,第766页。

② 例如,工任叔在《民主与现实》中就持此观点,坚信“说谎,不是艺术家的事”,《文艺阵地》4卷2号(1939年11月16日),第255~259页。

③ 这种观点的表述可见黄绳:《抗战文艺的典型创造问题》,《文艺阵地》3卷6号(1939年7月1日),第997~1001页。

④ 鲁迅:《革命时代的文学》,第472页。

但到了30年代初,对文学接受问题的讨论揭开了通俗化——或者,在中国语境当中应更准确地称为“大众化”运动的序幕。郁达夫在1928年首次将“大众文艺”一词作为了一份刊物的刊名;在创刊号的开篇,他指出这一概念来自日本,原指通俗恋爱和武侠小说。但他又坚持说,使用该词的意图不是鼓励这样的创作,而是要使文艺成为“大众的东西”。^① 我们可以看出,郁达夫有关通俗文化的含混态度同样困扰着鲁迅。像鲁迅、郁达夫这样的变革者们,一方面在理论上对融入大众抱有兴趣,但一方面又对通俗表现中的传统形式十分警惕。结果,早期大众化运动更多地集中在语言、内容问题的狭小天地里,而对当下文学的形式没有产生任何显著的影响。

从20年代末到30年代,西方小说模式逐渐受到质疑,愈来愈多的批评家相信只有形式的革新才能填补新文学与大众之间的鸿沟。周扬借鉴苏联的模式,建议采用小巧多样的宣传形式,如速写、报告以及简明的政治诗。^② 其他人则建议创作以大众为主题和主人公的“大众小说”,丁玲的短篇小说《水》受到普遍好评,是第一部成功之作。^③ 最终,以瞿秋白为代表的一些理论家,开始建议作家重新审视传统的艺术形式,从中发掘通俗性的源泉。评书、戏曲、民歌等形式,不同于先锋的西方形式,可以立

70

① 郁达夫:《大众文艺释名》,《大众文艺》第1卷1号(1928年9月20日);收入《革命文学论争资料选编》第2卷,第657-658页。

② 周扬:《关于文学大众化》,《北斗》第2卷3/4期(1932年7月20日);收入《文学运动史料选》第2卷,第410-413页,此处为第410页。

③ 冯雪峰高度评价了丁玲的小说,认为她创造了一种新的小说,其特点是对阶级斗争的真实理解,关注于集体的行动而非个人的心理。见《关于新的小说的诞生——评丁玲的〈水〉》,《北斗》2卷1期(1932年1月20日),第235-239页。



即赢得大众的欢迎,在建设真正的大众文艺方面肯定有借鉴作用。^①但是,瞿没有说要不加批判地采用旧形式,下面一段话就是说明:“可是,也要预防一种投降主义,就是盲目的去模仿旧式体裁。这里,我们应当做到两点:第一,是依照着旧式体裁而加以改革;第二,运用旧式体裁的各种成分,而创造出新的形式。”^②瞿的观点得到很多人的认同,鲁迅就是其中一个。1934年,他在一篇文章中同意艺术家应将自己与公众兴趣相联,承认旧形式有很多可学习之处,但他也重复了瞿的忠告:“旧形式是采取,必有所删除,既有删除,必有所增益,这结果是新形式的出现,也就是变革。”^③

到了1938年,在要求艺术组织大众的战时背景下,更为热烈的讨论在周扬、艾思奇、陈伯达等共产党理论家的支持下,围绕着“民族形式”的口号展开了。这一次,该口号显然标志了与某种五四传统的决裂,尤其是五四作家借以摆脱传统束缚的世界主义和独立的批判立场。有人甚至认为五四知识分子如此迷恋西方,以至他们的经验也被西化了;虽然他们的创作是其生活的真实写照,但仍与中国及中国人民完全无关。^④在讨论五四以来中国现代小说的重要成就时,周扬和陈伯达都蓄意贬低了西方的影响,转而强调现代小说对传统通俗文学的借鉴。他们对1936年去世后被中国共产党迅速推崇为不可诋毁的偶像——鲁迅的态度便是证明:创造社曾指责鲁迅盲目模仿西方

① 瞿秋白:《大众文艺的问题》,《文学月报》1期(1932年6月10日);收入《文学运动史料选》第2卷,第391页,此处为第397页。

② 瞿秋白:《普罗大众文艺的现实问题》,《文艺》1卷1号;收入《文学运动史料选》第2卷,第391~399页,此处为397页。

③ 鲁迅:《论“旧形式的采用”》,《鲁迅全集》第6卷,第24页。

④ 潘梓年:《论文艺的民族形式》,《文学月报》1卷2期(1940年2月15日)。

的资产阶级形式,与此形成鲜明对照的是,周扬和陈伯达现在却将鲁迅首先赞誉为一个民族形式的创造者。^①

毫不奇怪,五四一代现实主义及其同道,虽然表面上认同“民族形式”的口号,但态度十分审慎。他们显然不愿完全诋毁西方的小说形式,也不满于理论家要重写现代中国文学史的企图。胡风(以及郭沫若)坚持认为西方文学和思想在五四时期起到了关键作用,塑造了鲁迅这样的作家,他们的灵感主要来自外国文学。^② 他继而警告,借遮蔽五四变革的真相来提倡民族形式会有以下危险:仅仅迷信读者,不致力于提高与教育,他担心最终会使传统积习卷土重来。^③ 在许多问题上,茅盾也同样持保留意见:他认为现代中国文学的发展受到了中国文学与外国文学双重影响,只看到其中的一方面是错误的。^④ 民族形式倡导者常把“旧瓶装新酒”挂在口头上,而他认为,或许仅有百分之一的“旧瓶”(传统文学形式),值得借鉴。^⑤ 不仅如此,他还重复了鲁迅和瞿秋白在30年代中期提出的警告:“既说是‘利用’当然不是无条件的接受,此时切要之务,应该是研究旧形式究竟可以被利用到如何程度,应该是研究并实验如何翻旧

72

-
- ① 有关陈伯达、周扬对民族形式的态度的讨论见高利克:《“民族形式”论争的主要问题》(Main Issues in the Discussion on “National Forms”),第100~104页。
- ② 胡风:《对于五四革命文艺传统的理解》,《论民族形式问题》,第33~34页。
- ③ 对于民族形式论争中胡风所处位置的更深入的探讨,见胡志德:《胡风与鲁迅的批评遗产》(Hu Feng and the Critical Legacy of Lu Xun),李欧梵:《鲁迅和他的遗产》(Lu Xun and his Legacy),第143~146页。
- ④ 茅盾:《旧形式、民间形式与民族形式》,《中国文化》2卷1期(1940年9月25日);收入《茅盾文艺杂论集》第2卷,第860~869页。
- ⑤ 茅盾:《论如何学习文学的民族形式》,《中国文化》1卷5期(1940年7月25日);收入《茅盾文艺杂论集》第2卷,第843~859页,此处为第845~846页。



出新。”^①在一篇专门论述民族形式的文章中,张天翼认为当前需要的有两种文学,一是“高深的”,一是“通俗的”,而每一种形式适应于不同的读者群。他期望,随着文学的传播这两种文学能够融为一体,因为理想的文学形式应只取决于内容。^②张天翼对当前文学需求的二分法遭到大部分民族形式倡导者的断然拒斥,^③他的“功能形式论”论也被指责是抽象、晦涩的,时代要求的是文艺与民众生活的直接交融。^④

1942年,毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》,期望将所有的文艺工作者团结在一体化的政策之下,除了我们已讨论过左翼文学的其他问题,“民族形式”也是该文的一个重点。《讲话》的分析在形式虽然相当辩证,但毛泽东显然助长了过去每一次文学论争中政治立场强硬的理论家的权威。他认为在作品之中正确世界观比作家的独立观察更为重要,他支持对“讽刺”的严格约束,只有在朝向社会主义的敌人时,一种尖刻的、否定的语调才能准许使用;他还大声疾呼,要用通俗的民族形式代替五四时期引人的西方模式。《讲话》之后发生的一系列“整风”运动迅速巩固了毛观点的权威性。王实味是第一个遭难的知识分子:毛的政治秘书陈伯达指责他对民族形式的反对是“否认被压迫民众的创造力”。^⑤此后不久,党的理论家艾

① 茅盾:《大众化与利用旧形式》,《文艺阵地》1卷4期(1938年6月1日);收入《茅盾文艺杂论集》第2卷,第725-726页。

② 张天翼:《关于文艺的民族形式》,《现代文艺》2卷1-2期(1940年10月15日与1940年11月25日);收入《张天翼文学评论集》,第73-108页,尤其见第87页。

③ 胡风:《当前文艺运动的一个考察》,《文艺阵地》3卷9号(1938年8月16日),第1081-1086页。

④ 李雷:《论通俗读物的文艺化》,《文学月报》1卷2期(1940年2月15日)。

⑤ 陈伯达:《写在王实味〈文艺的民族形式短论〉之后》,《解放日报》1942年7月3日、4日。

思奇在与画家张丁的论辩中,也对来自自己阵营内的讽刺提出严正警告。^①最后,丁玲、艾青、萧军等著名作家相继受到了批判,原因是他们不愿放弃艺术的独立性,全身心地接受党政治及艺术政策。尤其是丁玲,因继续使用旧的现实主义手段而倍遭指责。^②与此前15年中发生的论争相比,毛的《讲话》没有提出多少新见,但它却有效地将多年来很多人对将文学当作独立文化批判的五四观念的不满纲领化了。《讲话》奠定一种崭新的文艺正统观念,构成了今后中国理论和批评不可逾越的前提。

在20世纪初,在一种热烈的颠覆激情鼓动下,现实主义被引入中国:借助它以及其他工具,中国知识分子期望能够彻底地重塑一种古老又先进的文化。但是,正如五四作家自己所发现的那样,戏剧化的颠覆姿态并没有造成自身的真实转变。要重塑文化并非易事,恰恰是传统的因素常常制约着对传统的挣脱。为了将小说由边缘移至文化的中心,五四作家不断重述传统的文化构成观念,只要这样才能将自己的作品与“黑幕”、“鸳鸯蝴蝶派”小说这样的通俗——而且是有害的,他们认为——作品区分开来。五四批评大都向西方的理论热烈敞开,但它们选取的常常是那些与传统批评美学尺度相贴近的理论。尤其特别的是,五四一代批评家所关注的仍然是作品的发生与接受问题,而不是再现的技术问题。(譬如,作品产生的基本根据是什么?作品广泛的社会效应是什么?)

74

在西方,如我们曾讨论的那样,现实主义基本上是一种认识

① 艾思奇:《谈讽刺》,《解放日报》1942年5月24日。

② 见莫尔·戈德曼(Merle Goldman):《共产党中国的文学异端》(*Literary Dissent in Communist China*),第41~43页。



论实践,它考验着语言捕捉、沟通现实的能力。在中国,现实主义在瓦解传统中国文化潜在陈规方面的功效不容置疑,但目的一旦达成,它的地位就逐渐动摇了。我们已经看到,时代要求的,似乎是一种能够组织、团结中国民众的激进艺术,因此,现实主义的采纳者们从道德的实用的角度限定了它的使用。他们并不期待,或渴望,在作品中涤除我曾探讨过的,作为现实主义标志的敌对社会的激情。但在20年代末和30年代,随着文坛的不断政治化,新文学的读者受到更为密切的关注,中国作家曾如此急切借鉴的西方文学模式,尤其是现实主义,就变得可疑了。现在,它的作用似乎由激进转为顺应。现实主义的局限一旦被揭示,将文学看作是“文化批判”的观念,便被理解为是一种个人主义表现,属于一种更广泛的意识形态体系,中国人认为其背后隐含的是西方的霸权意志。“批判”来自于对现实的超越性把握,它独立于作品的产生与接受的语境,如果说这种西方模式确实曾在中国落地生根的话,那么现在,它被压抑了。作为一种变革工具而被引入中国的批判现实主义,恰恰因为没能使变革向集体性的要求发展,而成为了怀疑的对象。

75 胡志德曾指出:“鲁迅批判思想的精髓,必须在他对体系化陷阱以及自我陶醉的双重闪避所余留的不确定空间中寻找。”^①这段话同样可以用来形容中国20年代末和30年代许多仍在坚守批判现实主义的作家们。在贬损现实主义的某些个人主义倾向(在中国人的眼中,就是自我沉溺)的同时,他们继续期望对观察与批判的重视,能够平衡政治教条的颐指气使。在以下的章节中,我们将考察从批判现实主义者拓开的“不确定空间”中涌出的创作实绩。通过研究个体作家的作品,我们将

① 胡志德:《胡风与鲁迅的批评遗产》,第130页。

提出两个与中国人对文学发生与接受的前理解相平行的基本问题。第一个问题关涉到与任何描述外部世界的企图相伴随的自我想象的性质。^① 如上所述,要充分描写中国社会,对其构成条剖缕析,这种冲动促使中国作家建构了一种崭新的,独立的自我,而该建构过程在个体作品的形式与风格中留下了踪迹,这正是我们要试图揭示的。第二个要讨论的是文学传递性的问题:作家对作品功用性的考虑会为小说带来什么样的影响?我们尤其要探讨的是,作家对现实主义小说中“净化”的抚慰效果的发现与拒斥。

① 雅克·拉康认为儿童在镜子中见到的自我形象,是他日后所区分的世界上所有事物的原形,从这一观点看,我们可以将对外部世界的再现理解为自我对组成世界的诸客体的反射,见朱莉亚·克里斯蒂娃: *Powers of Horror* (《恐怖的力量》),第46页。

76 第三章 鲁迅、叶绍钧与现实主义的道德阻碍

鲁迅：观察的暴力

对于鲁迅《呐喊》(1923年)、《彷徨》(1926年)两本小说集,中外批评家都推崇备至,当然,这种评价不是针对着它们表现出的叙事想像力。单从故事讲述的角度看,鲁迅的很多小说并非成功之作:一些作品,如《一件小事》(1919年)、《孤独者》(1925年),只是一幅被奇怪地截短或从未充分展开戏剧性潜质的素描,而另一些作品,包括声誉极高的《祝福》(1924年),则充斥着如此众多的巧合,如果没有讽刺叙述的过滤,叙事线条会显得过分夸张。^① 让中国批评家以及后来的小说家,也包括这里要讨论其他所有人热烈响应的,是鲁迅独特的道德内省。鲁迅的小说,与另一位20年代重要作家叶绍钧的作

① 胡志德(Theodore D. Hutters)在《雪中盛开的花朵》(Blossoms in the Snow)中对《祝福》有相似的评论。

品一样,个性鲜明地凸现了对作品内容进行评判的阐释过程,而不是内容本身。通过一系列形式与风格的革新,他在小说中引入这些阐释因素,使一种前所未有的美学自觉呈现出来。鲁迅的小说创作开始于杂文集《坟》之后,在这本杂文集中,他笔锋所至,更多的是剖析自我,而不是指向他人,^①而在他的小说形式实验中,这种自我剖析也留下了烙印。然而,鲁迅并不热衷于罗列个人生活的细节,他所实践的自我剖析与郁达夫式的率真坦白迥然不同。相反,他不断实验、苦苦探索的是作为一个作家的身份和责任。为小说带来说教色彩的道德目的——至少在表面上,使小说成为控诉社会不公的一声呐喊——同样也驱使他反省自己作为中国社会的观察者和文学表现的施与者的双重角色。虽然后来的作家,在面对他提出的伦理、形式难题时,具有更丰富的叙述想像力,但他深刻的自我诘问,却无人能效仿。

《呐喊》的序言描述了觉醒、延迟,以及支配其小说的道德目标的最终表现。这种描述显然是在指引读者,将注意力从简单的主题层面移开,去感知创作中作者的个人投入。鲁迅的父亲死于迷信的医疗,^②这一心理创伤是他道德激奋的起因,结果他决定学习西方的医学。而这种激奋从生理向精神领域的转化,尤其是文学,则与下一幕场景相关,它同时激起了政治的、美学的和个人的层层波澜。在这一幕中,当时在日本仙台学习医学的青年鲁迅,在一部战争幻灯片上,看到一个捆绑着的中国人,被日军当作一名侦探砍头示众。深深触动鲁迅的不是画面

① 鲁迅:《写在〈坟〉后面》,《鲁迅全集》第1卷,第282-290页,此处为第284页。

② 有关鲁迅心理情结的讨论,见李欧梵:《一个作家的诞生:鲁迅1881-1909年的求学经历》(Genesis of a Writer: Notes on Lu Xun's Educational Experience, 1881-1909);莫尔·戈德曼(Merle Goldman):《现代中国文学》(Modern Chinese Literature),第161-180页,尤其是第168页。



78

中的身体暴力,而是其中的社会含义:死刑最重要的功能是“示众”,以警告其他中国人。无论有罪与否,牺牲者的死被象征性地设计,为的是将某种秩序强加在旁观者的社会关系上。于是,鲁迅的目光自然转向了幻灯片中的中国看客,他们助桀为虐,对残暴的警示恭然接受,他被这些人的道德麻木激怒了。显而易见,面对眼前被宰割的个体,也面对作为自己旁观者的角色,他们的到来只是为了“赏鉴这示众的盛举”。

除了幻灯片的内容之外,观看的特殊环境——一天的课程结束后的一间狭小的生物教室——也刺痛了鲁迅。教室的陈设,与幻灯设备冷漠的复制的功效一样,似乎鼓励鲁迅以一种科学观察的超然、客观视角审视放映的图片——自我限定,不为观者的存在干扰。但是,在课堂上观察的,通常是与观者的存在无关的微生物,而看客的存在却是死刑的前提,而且,死刑正是向他们展示的。鲁迅意识到有两类看客,他置于二者之中,深深地感到,双方对幻灯片的反应判然有别:一方面,民族身份使他与画面上的中国看客的血脉相连,但他们精神的冷漠又让他痛楚地察觉自己与同胞们在道德及肉体上的距离;而另一方面,他又处在一群日本学生之中,这迫使他要在图片前强颜欢笑(“我在这一个讲堂中,便须常常随喜我那同学们的拍手和喝彩了”),^①陷入一种或许比他所要谴责的中国看客的好奇更值得谴责的恶劣情绪之中。在这一场景中,一位看客的疏离感和同谋感浓缩于一处:作为中国人,他也接受了酷刑所传达的警示;而作为幸存者,他又必须分享施刑者们的欢乐。

年轻的鲁迅与牺牲者感同身受,幻灯片流畅传达的信息在他心中激起轩然大波,但他却保持了沉默,知道在当时,同情的

^① 鲁迅:《自序》,《鲁迅全集》第1卷,第415-421页,此处为第416页。

表现只会使他成为牺牲者的替代品,他不愿冒此风险。只有在个人独异精神世界中,鲁迅的真实反应才被记录下来;因为无法宣泄这种积郁,多年来他受到痛苦的“寂寞”的折磨,鲁迅筋疲力尽地期望短篇小说的创作能够化解他个人的隐痛,然而,一旦此目的实现,一种麻烦的美学困境也随之出现:为了不使自己的创作进一步渲染暴力场景,叙事在忠实记录图片上典型的社会图景同时,也必须避免对其原初意义不加考虑的传递。对那些将要成为读者的“青年”,鲁迅常常表现出关注,其实,他担心的正是传达的负面影响;他打破了那维护社会秩序的暴力之链,但不能确定读者能否从中获得更好的教益,惟恐自己的作品会将同样的寂寞“传染”给他们,因为,对社会不公的乖戾认识曾让他饱受折磨。正如我们将要看到的,为了避免小说产生不良的影响,鲁迅试图采取一种反向的推论(也可称为是阐释性干扰)以平衡故事中的暴力。

79

鲁迅第二本小说集《彷徨》中的《示众》(1925年),最为贴切地复现了他序言中描述的场景。这个简单的故事,如鲁迅在日本看到的幻灯片一样,也是“横断面”(Querschnitt)或“生活的切片”,自成一格,与前后的事件脱节,几乎没有展开:即使是犯人受罚示众的原因也被省略了,这使得叙述与它可能负载的社会、道德评价相互分离。能够表露罪犯实情的叙述线索,囚衣上的文字,也只是出自目不识丁的秃老头笨拙的朗读(“噏,都,哼,八……”);^①除了表明他是一个示众者外,这些声音没说明任何问题。读者本能地希望推测出其中包含的信息,并将它认作是作品曲折表达的具体意义,但这种欲求遭受了挫折,于是,他们的注意力转向叙事行为本身。庸众的好奇,再次成为鲁迅

① 鲁迅:《示众》,《鲁迅全集》第2卷,第68-73页,此处为第69页。



的标靶,这一次,刺激他们的同样不讲述的内容,而是其中的暴力。在小说的结尾,“好奇”肤浅、易变的本质暴露无疑,人们突然转去围观附近一辆出事的洋车。^①

80 在展现庸众的混乱方面,韩南(Patrick Hanan)认为,《示众》采用了一种“电影”技巧,^②但它与上文讨论的幻灯片的放映有所不同。幻灯片展现的是一幅静态图景,而在这里,叙述视点跟随着叙述者在看客间的穿行而高速移动,这正是小说最引人注目的地方。有时,如同跟随了一系列飞快组合的复杂镜头,读者会眼花缭乱:谁是红鼻子?谁是秃头?谁是草帽?结果,虽然读者的观察仍保持了镜头的客观外在性,但他们却发觉自己卷入了人群之中,不能再镇定自若保持一种有距离的审视。由此,《示众》中电影技巧造成的混乱感,迫使读者尴尬地发现自己与庸众的同一性。这样一来,他们愈是在道德层面上拒斥这种同一,就愈是迫切地检讨自己的观察过程。小说标题已挑明,读者也参与了对犯人的围观,“示众”的字面意义,既可以指对犯人的叙述刻画,也可以指小说本身的再现行为,它将庸众置于读者的目光之下。

在鲁迅作品中,对牺牲仪式最为精妙的描写是他最著名的小说《阿Q正传》的最后一段,与上述例子不同的是,它是从牺

① 鲁迅下面的一段话就是《示众》故事的人貌:“群众,——尤其是中国的,——永远是戏剧的看客……北京的羊肉铺前常有几个人张着嘴看剥羊,仿佛颇愉快,人的牺牲能给与他们的益处,也不过如此。而况事后走不几步,他们并这一点愉快也就忘却了。对于这样的群众没有法,只好使他们无戏可看倒是疗救。”《随感录三十八》,《鲁迅全集》第1卷,第311~316页,此处为第311页;摘自李欧梵:《铁屋子中的呐喊》,第72页。(此处有误,原文应出自《娜拉走后怎样》,《鲁迅全集》第1卷,第163~164页。——译者)

② 韩南(Patrick Hanan):《鲁迅的小说技巧》(The Technique of Lu Hsun's Fiction),第89页

牺牲者的角度来描写主人公的受刑场面。和示众的犯人与幻灯片中
中被指控的侦探一样,阿Q在本质上也是个匿名者:作为一个
牺牲者,他既是人群中的一员,但又被排斥在人群以外。^①阿Q
没有姓,这是他模糊的社会身份的第二个标志。在这个社会中,
是家族血缘将个体最为有力地联结在一起。虽然不很肯定,阿Q
还是宣称自己实际上姓赵,与镇子里的首户赵家可能沾亲带
故(如果不是近亲的话)。他的名字同样模棱两可:“阿”是一个
毫无意义的前缀,而西方字母Q,每当出现在汉语里,就会从视
觉上暴露其异域来源。周作人曾谈到,鲁迅之所以选择这个字
母,是因为它看上去像一颗拖着辫子的头。^②如果他的说法准
确,那么它同时还形象地具备了一种特殊的文化含义。和名字
一样,阿Q这个人物也有自由和奴役两张面孔。作为一个浪荡
子,他依靠为镇上的人打零工谋生,而人们也反过来将他当作万
能的替罪羊。在后一种情况下,他常成为大家嘲讽的对象,村中
所有阶层的人都借此来表明自己的地位,炫耀他们的傲慢。小
说第三部生动地记述了村子里社会等级的强化,依照当地高低
贵贱的次序,人们故意相互欺辱。尽管阿Q地位卑微,但他也
狂热地戏耍比他还要低贱的对象(一个毫无反抗力的尼姑)。
这清楚地表明,他不仅是社会秩序的牺牲品,而且还是积极的参
与者。然而,与他人不同的是,他可以说没有多少野心和欲求;
他只是和他遇到的人一样盲目、褊狭。^③阿Q无耻地模仿着村

① 雷纳·吉拉德(René Girard):《暴力与牺牲》(*Violence and the Sacred*),特别是
《神话与仪式的起源》(*The Origins of Myth and Ritual*)——卷第89~119页及《牺
牲的替代》(*Sacrificial Substitution*)一章第250~273页。

② 周作人:《鲁迅小说里人物》,第41页。

③ 林毓生在《中国意识的危机》书中讨论了阿Q“缺乏内在自我”的问题,见第
129页。



82

中的社会角斗(其中最具代表性的例子是他与王癞胡无休止的争斗),竞争潜在的荒谬性由此显露出来。威严的社会秩序的真相被揭破了,它空洞无物,流于形式,却又自鸣得意。与其他随机应变、时而是施虐者、时而又是受害者的村民们不同的是,阿Q可以方便地逾越社会等级的界限。他甚至善于“转败为胜”,自打耳光,觉得似乎是在打另一个人。^①阿Q一个人扮演两个角色,他成了自己的替罪羊。在某种程度上,他代表了每一个中国人,其行为典型地体现了社会压迫的专断与自我分裂,鲁迅相信,这正是中国文化的特征。

如果说阿Q最后被冤枉,在一桩他并没有承认的罪行中扮演了替罪羊,小说则谨慎地防止读者们大发慈悲,将他看作一个不幸的牺牲品。读者们知道他有过相似的劣迹,当他假惺惺地向法官坦白时,他所想的是自己参与被控的罪行(523页);读者们还会记起,他也曾在另一场死刑中大饱了眼福(509页)。行刑前,阿Q被游街示众,他聪明地知道无须为自己的无辜辩护(“在他意思之间,似乎觉得人生天地间,大约本来有时也未免要杀头的”[525页]),但他只想满足观众们的期待。他再一次模拟了牺牲的人类学惯例,虽然对死亡无比恐惧,却将自己的死亡看成一种荣耀。在社会秩序全景图中,报复性的社会暴力集中在一个单独的牺牲者身上,作为其中最卑贱的一员,阿Q为了叙述者曾提及的“尊敬”放声大吼:“如孔庙里的太牢一般,虽然与猪羊一样,同是畜生,但既经圣人下箸,先儒门便不敢妄动了”(494~495页)。

临死前,阿Q始终懵懵懂懂,鲁迅调动了他自己钟爱的、也

① 鲁迅:《阿Q正传》,《鲁迅全集》第2卷,第457~532页,此处为第494页。以下引文页码见正文。

是最为惊心动魄的意象，以唤起对死刑的残酷和暴虐的感受。在人生最后一刻，阿 Q 头晕目眩，见到眼前一片眼睛的海洋，“要咀嚼他皮肉以外的东西”，这些眼睛又汇成了一只，“咬他的灵魂”（526 页）。同样的场景也见于小说《药》（1919 年）中，人们聚集已久饿后“攫取的光”^①来观看一位革命者的死。在《狂人日记》（1918 年）中，主人公也在亲属及乡邻的眼光中感到了吃人的欲望。与此相仿，《示众》的大部分篇章也追随着看客们的眼光，他们对犯人的仔细观察令人作呕。但是，在这篇小说及《狂人日记》中，牺牲者的眼光有时也与看客的目光遭遇，结果饶有意味。《示众》中有一处写道，胖大汉抬眼看到犯人的眼睛，“似乎正在看他的脑壳”，他匆忙避开了对方的注视。^②后来，他又发现犯人正盯着自己的胸部，他手足无措，不知自己什么地方出了错。

《狂人日记》中，狂人也多次注意到他的目光惊扰了那些他认为正在迫害他的人。在迫害者与受害者的目光碰撞中，暴力的走向被瞬时扭转：无论多么短暂，被看者（被粗暴地选中的示众者）成了看客，而看客（中国庸众，甚至也包括读者自身）成了被看者。这一刻，读者体验到，公众的暴力恰恰根植于他们的行为在受害者心中激起的恐惧。

阿 Q 没有投以回望的一瞥，但在濒死的一刻，叙述突然的中断同样带来的一种觉醒，他牺牲的本质以及看客们的角色昭然若揭。在阿 Q 感到自己被由众多的目光汇合成的那只可怕的独眼吞噬时，心理的描写被一声“救命”的呼喊打断了，叙述者继而又抑制住了自己：“然而，阿 Q 没有说”（526 页）呼救只

① 鲁迅《药》，《鲁迅全集》第 1 卷，第 440-449 页，此处为第 441 页。

② 鲁迅：《示众》，第 69 页。



84

是一个幻觉,它将小说推向了高潮,取代了预期中的对阿 Q 之死的描写。它作为对话呈现,但又下面的文字中瞬间消逝。谁发出了呼救?它在叙述中处于什么位置?读者感到一片茫然:它是否突然发自阿 Q 的意识深处,只是还未脱口,屠刀已落下?那么,呼救代表的是阿 Q 对自己的牺牲迟到的发现。但是,考虑到小说中内心独白在总体上十分稀少,另一种阐释或许是:在这短暂的一刻,叙述者作为故事冷静讲述者的角色被悬置了,他挺身而出,为阿 Q 的死大声呼救。阿 Q 不能获得呼救中的觉悟,所以叙述者必须助他一臂之力。如果后一种解释正确,那么在这里,将社会秩序描写为一张所有人都无法逃逸的无缝的罪恶之网,便成了这万恶的社会之外,从叙述者的批判意识中喷发的愤怒的直接表达。

考虑到小说中叙述者与人物间的特殊关联,“觉醒”属于叙述者还是属于阿 Q,最终都并不重要。正如小说首章所表明的,叙述者与阿 Q 之间的同一性,要比同情的施与更为深刻。叙述者抱怨,要为阿 Q 作传,已不止一两年了,他还发现作为作者,自己与阿 Q 已命运相交:“于是人以文传,文以人传——究竟谁靠谁传,渐渐的不甚了然起来。”(487 页)这段话动摇了通常有关传记与传主关系的假定:是传记让传主声名远扬,还是传主使传记和它承载的文化方案得到了具体实现?对阿 Q 之死的描述或许只是替换之链中的下一个环节(牺牲的仪式和对仪式的再现),通过这种替换,中国社会中心最初蕴涵的暴力扩散、延续开来。在阿 Q 濒死的一刻,在能使作品“传世”的传主临终之时,叙述突然中断,证明鲁迅急切地要打破这一链条。拯救阿 Q,不只是让个体摆脱文化上的匿名状态,而且还是为了维护独立的批判立场,使之不致在这一链条中被消解,并有可能在小说中得到表达。因此,阿 Q 没有被淹没的呼救有了两重含义:它

既表现了叙述者对阿 Q 的同情,又是一种自我确认的文本姿态,将阿 Q 之死的“正传”(为叙述者的批判意识所烛照),与对仪式化暴力的屈从性文化表述分离开来,或许这就是所谓的“正传”的含义。^①

小说中呈现的中国社会,是一个暴虐的意义场域,无疑对个体成员的生命施加着一种约束性的、专制性的影响,它造成的压迫不只是某一阶层——无论是社会学还是伦理学意义上的——蓄意操纵的结果,更是非个体的、无处不在的文化和传统的权威的产物。^② 这种权威依靠仪式化暴力来巩固自身,其日常基础则需要文本的统治,即书写文字的恫吓力量来长久维护。^③ 在鲁迅的小说中,人物有时是惩罚、示众的对象,但更常见的情况是,他们在中国文化书写形式的威慑下屈身就范。小说《孔乙己》(1919年)中,主人公对传统上大夫风范的迂腐忠诚,最后终结于肉体和精神的双重崩溃;《白光》(1912年)中的陈士成,在落榜之后自寻短见;而阿 Q 最大的尴尬,是不能在面前的供状上签名(他的无名使得这一事实更具讽刺意味)。在这种文本统治下,即使是那些能够舞文弄墨的人也难于幸免。为了确保个人的生存,鲁迅讽刺小说中的知识分子被迫继续耍动笔杆,为秩序添砖加瓦,尽管写下的东西与他们自身的生活现实相去甚

① 正如叙述者在小说开头所指出的,“正传”一词取自传统小说家的套话:“闲话休题言归正传”(《鲁迅全集》第1卷,第488页)。

② 在鲁迅的作品中,小说《离婚》便展示了权力的运作:无比威严的七大人单靠鼻子里的一声低吟就制服了桀骜不驯的农村女子爱姑(“她这时才又知道七大人实在威严……她非常后悔”。《鲁迅全集》第2卷,第152页);权力的效果更多地是通过它在受害者身上激起的恐惧而不是它的滥用来体现的,旁观者的冷漠加剧了这一点。

③ 典籍书册中表现出的中国文化本性——纲常伦理——或用鲁迅常用的比喻“吃人性”,在《狂人日记》被人胆揭示,小说中的狂人发现儒家经典里写满了两个字:“吃人”



86 远。小说《端午节》(1922年)中,教师方玄绰对这种状态心安理得,“差不多”成为他的口头禅,借此,他对政府事务心怀鬼胎但有利可图的参与被合理化了。同样,《幸福的家庭》(1924年)中的小说家抛弃了“真艺术”,去炮制一幅琐碎却时髦的理想家庭的图景,而这一图景只是反衬了他自己家庭生活的寒碜境遇。虽然没有主动作恶,但在鲁迅小说中,这些知识分子在道德上仍是可指摘的,因为他们维护了社会秩序的运转,他们高高在上,沉溺于文化陋习得以再生、流布的文字之中,拒绝相信阿Q这样的文盲,能够获得一种有关中国社会以及他们的社会角色的批判视角。虽然隐约的怀疑有时也会袭上他们的心头,如《端午节》的末尾,方玄绰突然发现自己的文人习性与妻子的迷信行为十分相似,但觉悟每每被压抑,在完整的批判意识前,他们望而却步。

显然,鲁迅不希望自己同流合污,希望自己的作品,作为传播社会批判意识的载体,能够避免参与通过文字施暴的社会压迫。但鲁迅也清醒地意识到,在再现性艺术中,受害者有可能成为读者好奇心或同情心的对象:在阅读中,观者得到了情感的自我满足,而读者与受害者之间的真实关联却被掩盖了。我们已讨论过了鲁迅的几篇小说是如何运用电影技巧和吃人的眼睛意象,创造出读者与庸众间的紧张对峙的。然而,在早期小说中,鲁迅更多尝试采纳的是《序言》中提到的“曲笔”之法来抵消再现艺术的净化效果。“曲笔”可翻译为“暗讽”(innuendoes),¹但更准确的对应词为“曲写”(distortions),因为这个词原指历史学家为避免强权的迫害而对史实的审慎加工。如鲁迅自己所

1: “曲笔”被杨宪益、戴乃迭译成“innuendoes”,见《鲁迅作品选》(Selected Works)第1卷,第38页。

言,他一些小说的结尾,都运用“曲笔”来消除悲剧性的结果,他举出《药》中坟头上的花环和《明天》(1919年)中单四嫂子可能会梦到死去的儿子作为例子。你也许还记得《狂人日记》结尾处“救救孩子”的呼喊,或是《故乡》(1921年)最后出现的孩子们“新的生活”的景象。重要的是,鲁迅将它们当作小说形式整体以外的附加物,因此他的作品“和艺术距离之远,也就可想而知了”(420页)。曲笔的运用有外部的原因:“这些(《呐喊》)也可以说,是‘遵命文学’。不过我所遵奉的,是那时革命的前驱者的命令,也是我自己所愿意遵奉的命令。”^①

鲁迅的“曲笔”从未与小说故事融为一体,而是运作于策略性或象征性的层面。只有当我们认同作者的这种外部象征性的想象介入,它们才能指示希望。它们内含的意图十分明显,譬如,在《药》中,除了鲁迅提到的“花环”,其他两个支配整个小说的意象也构成了象征性结构:被当作一剂良药的“血馒头”以及坟地里的乌鸦,依米列娜(Milena Doleželová-Velingerová)对乌鸦的分析,这些意象有双重含义:开始指涉着迷信,最后被替换成积极的“希望”。^② 然而,为了完成阐释逆转,小说采取一箭双雕的策略,涉及到文本的推论和叙述两个层面。死囚的鲜血可以治愈孩子的疾病,孩子的死亡让这一迷信不攻自破了,但是,革命者的死或许会成为一剂警醒国人灵魂的良药,这种希望被象征性地唤起。借助革命性象征,小说的推论性层面反拨了故事的悲观情绪,传统文化的糟粕也受到了鞭挞。

韩南发现,鲁迅对未来的“呼唤”——在这里我们也可将其

① 鲁迅:《自选集》自序,《鲁迅全集》第4卷,第455~459页,此处为第456页。

② 依米列娜(Milena Doleželová-Velingerová):《鲁迅的〈药〉》(LuXun's "Medicine"),莫尔·戈德曼:《现代中国文学》,第221~232页。



理解为“曲笔”——只出现在他的第一部小说集《呐喊》中。^①在第二部集子《彷徨》中，讽刺性叙述者中介作用的加入，将同一目标的实现方式复杂化了。我们将会看到，这些叙述者使得鲁迅能够充分展开对社会秩序的批判性洞察，并且探索其后果。使洞察的时刻得以发生的叙述者与人物，如鲁迅在小说中描写的那样，在社会秩序中的角色十分特殊：他们全都是旁观的知识分子，扮演着庸众和牺牲者间的道德中介。当然，第一篇小说《狂人日记》的“狂人”依旧是一个充满批判意识的觉悟者，但他也完全是社会秩序的牺牲品。在后来的小说中，知识分子形象组成了第三类群体，因为了解传统社会的真相，他们与传统拉开了距离，但是，他们又继续间接地享受着它带给精英阶层的实惠。在小说中，这种“距离”的内涵，往往是通过与一位受害者的直接遭遇来检验的。^②

89 在《祝福》中，叙述者与祥林嫂，这个曾两次到叙述者家中干活的贫苦农妇的对话，或许是这种遭遇典型的范例。在小说中，祥林嫂曾被同村人绑架、虐待，但最终的伤害却是来自叙述者的家庭，他们象征性的、精神上的诋毁更具杀伤力。被迫再婚之后，她的雇主将她当作不洁之物，禁止她参加家庭祭祀，无聊的非议让她对来世产生怀疑。在关键的一幕，曾留学国外、对自

① 韩南：《鲁迅的小说技巧》，第93页。

② 李欧梵的《铁屋子里的呐喊》一书也讨论了鲁迅小说中疏离的孤独者及他（或她）与庸众的关系。但我论述的重点与他有所不同，在我看来，小说背后基本的社会结构不是二元关系（孤独者和庸众），而是一种三元关系（知识分子、庸众和受害人）。知识分子感觉被困于庸众与受害者之间：疏离之感（部分源于自怜）使他对受害者抱有一定的同情，但作为社会中相对优越的分子，他又与庸众有同谋之嫌。鲁迅所关注的疏离者不是被误解的或困窘中的个人主义者，而是那种道德懦夫。他笔下的所有孤独者都是对中国社会的吃人本性有所洞察的知识分子，但他们都没有勇气或能力贯彻他们的伦理冲动。

己的启蒙思想颇为自得的叙述者被祥林嫂震撼了,她步步紧逼,追问道:“一个人死了之后,究竟有没有灵魂?”^①显然,这是一个迷信的问题,但还是直接触及了被吞吃的受害者的命运:为了维护社会秩序而被牺牲的那些人能否被简单地埋葬或遗忘,换言之,致他们于死地的暴力会不会在社会肌体上留下难以磨火的疮痕?阿Q能否真的获救?面对受害者的提问,闪烁其词的知识分子(“说不清”)精神上的无力,以及更深处的道德怯懦,都被暴露了出来。祥林嫂的追问,颠覆了知识分子精神上与道德上假想的领导权,同时也让他发现了自己与迫害她的集体暴力之间的同谋关系。但是,这个知识分子,如鲁迅小说中常见的那样,对于受害者以及自己的内心并不真诚。他同情祥林嫂,因而他对她遭遇的理解也被缩减为单纯的情感反应,通过“净化”的作用便可宣泄。在小说结尾,祥林嫂悲剧性人生带给叙述者的、让他深深困惑的一切怀疑突然烟消云散了:“只觉得天地圣众歆享了牲醴和香烟,都醉醺醺的在空中蹒跚,豫备给鲁镇的人们以无限的幸福。”(21页)

叙述者突然感到一种与小说中的苦难相悖逆的解脱感,这样的“净化”时刻成了鲁迅后来小说常见的结尾。《在酒楼上》(1924年)的叙述者,在听到朋友吕纬甫彻底幻灭的坦白后,走出酒楼,感到一阵“爽快”。^②《孤独者》的叙述者,在看到朋友魏连受横陈的尸体后,意外地“发出长嗥”,“惨伤里夹着愤怒和悲哀”,但随后“我的心就轻松起来,坦然地在潮湿的石路上走,月光底下”。^③ 这些段落只能表明,在净化的时刻,叙述者与受

90

① 鲁迅:《祝福》,《鲁迅全集》第2卷,第5~23页,此处为第7页。

② 鲁迅:《在酒楼上》,《鲁迅全集》第2卷,第24~34页,此处为第34页。

③ 《孤独者》,《鲁迅全集》第2卷,第86~109页,此处为第108页。



害人的朋友、亲属间沉重的认同感被驱散了。读者的反应则主要取决于,他们对传达这种经验的叙述者的态度。在很大程度上,叙述者就是鲁迅本人,但最大的共性是相同的阶级地位,这使他们能够执笔写作,为“沉默的中国”发声。借助文字,他们能够表述其他阶层的生活,由此为社会整体提供意义。但是,叙述者和他的阶级没能完成这种使命,因而,中国人“正像一大盘散沙”。^①虽然在结尾,读者分享了情感的满足,但他们也意识到叙述者道德上的失败,小说净化效果的圆满性被打破了,这使得叙述的道德功效充满了疑问。

上述问题在鲁迅最为复杂的小说《在酒楼上》中,得到了回味无穷的探讨。小说讲述的只是一个船户的女儿阿顺的故事,她身染疾病,在得知自己要嫁人的消息后,离开了人世。但在故事的讲述中,鲁迅采用了多重叙述的技巧,有效地使文本的意义层面从核心情节中分离出来。阿顺的死讯首先是由船夫的邻居告诉给叙述者的朋友吕纬甫的;吕纬甫又把它转达给叙述者“我”。他们都没有直接介入阿顺的悲剧,彼此之间的联系也十分脆弱(吕纬甫,虽然是叙述者的朋友——“假如他现在还许我称他为朋友”——但已经十年未见,两人只是偶然相遇)。这些叙述层面的构造,似乎是出于一种特殊的敏感,它与吕纬甫的敏感没有什么不同。他曾犹豫,是否该拜访阿顺,带去她喜欢的“剪绒花”：“你不知道,我可是比先前更怕去访人了。因为我已经深知道自己之讨厌,连自己也讨厌,又何必明知故犯的去使人暗暗的不快呢?”^②但是,吕纬甫的敏感实际上掩饰了一种恐惧,与阿顺的接触会迫使他面对阶级差别造成的道德困境,他感到

① 《无声的中国》,《鲁迅全集》第4卷,第11~17页,此处为第12页。

② 《在酒楼上》,第8页。

他们的相遇是不平等的。

《在酒楼上》中，多重叙述层面的采用最终非但没有将叙述者成功地置于阿顺的悲剧之外，反而大大强化了对悲剧的责任。船夫的邻居无知地说，只怪阿顺没有“好福气”；吕纬甫则说“这些无聊的事算什么”，又回去教他的“子曰诗云”。这两个人，都同情阿顺的悲剧，但最后，都将故事重新归入一个只能不断重造这种悲剧的意义系统之中（在邻居那里，是迷信；而在吕纬甫这里，是“子曰诗云”），因而他们都没有逃脱死亡的故事中释放的道德污染。但是，告别吕纬甫后感到“爽快”的主要叙述者“我”，也是因听了阿顺的故事，才成功地“逃避客居的无聊”。有眼光的读者不能不发现，他的叙述，小说《在酒楼上》，本身也未逃脱污染。它在两种叙述的斡旋间褻读了阿顺的死。

在讽刺性的展现中，现实主义小说的净化功能被自觉地揭示，以此方式，鲁迅在小说中对自己的写作以及现实主义的整体方案进行了激烈的批判。他暗示现实主义，可能会使作家屈从于他们打算谴责的社会残暴，在形式上描写压迫者与被压迫者间关系的现实主义叙述，有可能会被压迫逻辑俘获，最终只成为压迫的复制。正如他第二本小说集的标题所表明的，鲁迅在短篇小说形式上的多种实验，“彷徨”于沉默和言说之间，“彷徨”于对小说创造的肯定与超小说式的检讨之间，在自身之中就包含着辩难。这种犹疑，从形式上反映了鲁迅经常抱怨的情感的矛盾状态。虽然他多次坦言，觉得“惟有‘黑暗与虚无’乃是‘实有’”，^①而“有谁从小康人家

92

① 1925年3月18日致许广平信，《鲁迅全集》第11卷，第19-22页，此处为第20-21页



而坠入困顿的么,我以为在这途中,大概可以看见世人的真面目”,^①但他不愿在写作中向现实的“黑暗”彻底屈服。在小说《明天》中,叙述者说:“单四嫂子是一个粗笨的女人,不明白‘但’字的可怕:许多坏事固然幸亏有了他才变好,许多好事也因为有了他都弄糟。”^②鲁迅的小说其实也建立在这个“但”字上:单四嫂子用这个字表达一种迷信性的愿望,希望老天开恩,儿子能够免受折磨(“但宝儿也许是日轻夜重,到了明天,太阳一出,热也会退,气喘也会平的。”[451页]),小说的情节却用它来戳穿希望的虚妄,展露迷信的残酷与无能。最后,“曲笔”的运用(鲁迅在序言中称:“但既然是呐喊……在《明天》里也不叙单四嫂子竟没有做到看见儿子的梦”[419]),第三次使叙述发生逆转,透露出一线希望之光。

鲁迅的小说期望开启的批判意识之门是以转折词“但”为门枢的,读者一旦踏入,便不能再脱身。在幻灭与希望之间,鲁迅展示了又阻碍了他创造的小说实效。他冷酷的反省最终扰乱了西方的小说模式,观察者确定的客观性与读者净化反应的圆满被双双打破。在《坟》后记中,鲁迅自问自己“是在筑台呢还是在掘坑。”^③他的小说同样如此,对于宏大的文化传统以及小说本身对读者的影响,起到了建设与破坏(解构)的双重作用。当其他作家接过鲁迅开创的新的小说模式时,他们一同接纳的还有深刻的道德怀疑和形式的不确定性。

① 《自序》,第415页。

② 《明天》,《鲁迅全集》第1卷,第450~457页,此处为第451页。

③ 《写在〈坟〉后面》,第28页。

叶绍钧：同情、真诚以及叙述的分化力量

93

鲁迅的短篇小说只是其文学成就的一小部分，产生于1910年末至1920年代初这一短暂的创造性时期，而此时他已年届中年。笔名为叶圣陶的叶绍钧，则是一位相当多产的作家，自1922年至1936年，他出版了6本短篇小说集以及最早的白话长篇小说中的一部《倪焕之》（1929年）。事实上，叶早在1914年年仅20岁时就开始发表小说；在那一年，他的19篇小说（都用文言写作）刊登在上海的通俗杂志《礼拜六》上。^① 虽然他创作这些小说，部分是出于经济上的原因，但他仍坚持说它们是严肃的，不仅仅是“街谈巷语”^②（借用古人用来贬低小说的说法）。历史学家顾颉刚，是叶儿时的同窗和终身的好友，他后来也赞同这种说法，认为叶从一开始便“宗旨在写实，不在虚构”，因而“和那时盛行的艳情滑稽名派是合不拢来的”。^③ 如此热忱地投身于小说创作，叶绍钧或许不可避免地要与《礼拜六》式的商业杂志的政治文化立场分道扬镳。1917年，当杂志编者刊出一则启示，称“宁可不要小老嬷，不可不看《礼拜六》”，叶满心厌恶，中断了与杂志的合作，转而将精力投向教育事业，到离苏州不远的乡间去任教，在1919年之前再也没有提笔创作。那一年，在北大加入了新潮社的顾颉刚写信给叶，邀他入社，并建议他为社刊写些东西。叶此时正狂热地沉溺于新文学运动的观

94

① 商金林：《叶圣陶年谱》，《新文学史料》1981年1期，第253～267页，此处为第258页。对于这些早期小说的讨论见陈辽：《叶圣陶评传》，第20～30页。

② 叶绍钧致顾颉刚信，1914年11月13日，转引自陈辽：《叶圣陶评传》，第21页。

③ 顾颉刚：《隔膜》序，《隔膜》，第1～17页，此处为第13～16页。



念,迅速作出了回应,将小说《一生》投给《新潮》4月号。随后,他相继发表了一系列白话小说,以及多篇谈论教育改革和妇女问题的文章,引起了茅盾、郑振铎的注意。他们二人在1920年冬着手组织文学研究会,叶绍钧应邀成为12位创始人中的一员。不久,他便前往上海交结文友,到了1921年,便脱颖而出,成为新文学运动的一颗新星。

和许多中国的现实主义作家一样,叶一直笔耕不辍,成果丰硕,这使我们能够考察他的创作历程。鲁迅的小说,成熟于对生活的深刻剖析,以一种十分晦涩的方式表达了自我及阶级的问题,而叶绍钧的早期作品却充满着浓郁的自我关注和感伤情调。随着技艺日趋精湛,叶显然力图在小说中消除这些因素,以获得对周围社会环境更为客观的再现。虽然,他仍在使用传记性的素材,但也努力在个人生活和小说表现间构造更大的距离。这种进步被多位批评家称为朝向现实主义的“成熟”,^①但或许因为叶早年的美学特性,他为这种“成熟”也付出了很高的代价。1921年,正当叶绍钧在短篇小说创作上突飞猛进之时,他在一本名为《文艺谈》的文集中谈到:创作应当理解为一种自我修

95 养,作家应在自身中培养起同情和真诚的品质。但正如我们所讨论过的,作为一种美学形式的现实主义,对这两种品质的态度十分暧昧:因为现实主义包含“真实”与“虚构”的双重诉求,现实主义叙述者的声音难免具有一定的构造性,完全的“真诚”是不可能的。另外,现实主义作品激起怜悯之情,也仅仅是为了通过净化作用来宣泄它。我们将会看到,叶绍钧早年在日常生活

① 参见杨义:《论叶圣陶短篇小说的艺术特色》,《中国现代文学研究丛刊》1980年2期,第201~222页;任广田:《从〈隔膜〉到〈倪焕之〉——论叶圣陶二十年代的创作思想》,《中国现代文学研究丛刊》1980年4期,第209~225页。

以及在写作上对这些价值的执著,使他抗拒了某些现实主义的形式特征,深刻地影响了他的艺术发展。

除了相当惊人的创作产量,叶绍钧在叙述技巧方面的尝试,甚至比鲁迅还要大胆。谈到自己小说受到的最重要的影响时,他写道:对史诗和冒险小说他没有多少兴趣,年轻时最吸引他的是华盛顿·欧文的杂记和古德斯密的小说的“笔趣”。^① 普实克认为,叶的早期小说也受益于中国传统的笔记和歌谣,这一点与屠格涅夫、契诃夫这样的西方现实主义者相仿。^② 这些多种多样的模式在深思熟虑后,应用于不同的场景和氛围,对叙述资源高度节制性的把握通常得以展现。在允许的范围内,身边的生活往往成为他创作的起点。叶是这样描述自己的小说素材的:

我在城里住,我在乡镇里住,看见一些事情,我就写那些。我当教师,接触一些教育界的情形,我就写那些。中国的革命逐渐发展,我粗浅地见到一些,我就写那些。小说里的人物差不多全是知识分子跟小市民,因为我不了解工农大众,也不了解富商巨贾跟官僚,只有知识分子跟小市民比较熟悉。^③

由于不肯越出他个人观察中生活视界,他的小说倾向于以当地的或家庭的生活为叙述基础,他对情节的处理也是十分节制的(正如我们发现的,叶将巧妙的情节构造与通俗小说相结合,虽然在他看来,后者无耻地迎合了读者对感官刺激和社会黑幕的

96

① 叶绍钧:《杂谈我的写作》,《叶圣陶论创作》,第149-155页,此处为第151页

② 普实克:《叶绍钧与契诃夫》,《抒情的与史诗的》,第178-194页

③ 叶绍钧:《叶圣陶选集》自序,《叶圣陶论创作》,第194-198页,此处为第195页



期待)。即使是在他小说中处理重大的历史、政治事件时,他也暗中作如此处理:譬如,小说《夜》(1927年)涉及到了蒋介石在1927年发动的对共产党的大屠杀,但这一事件是通过一位老妇和一个孩子的视角来展现的,他们的家人在屠杀中遇难。同样,在《倪焕之》中,叶也避免直接描写1927年革命事件,它们只是片断性地出现于主人公的回忆之中;正如茅盾所抱怨的那样,这种间接表现使叶的小说丧失了一种历史现场的紧张感。^①

叶绍钧小说中情节性的减弱最终导致的,是对心理和情感现实的不断增强的关注。在他的第一本小说集《隔膜》中,许多作品都是一种抒情性流露,而故事发展似乎仅是一种布景。同样,人物也没有像为情感迸发所必需的那样充分地展开,他们常常是无名的,只被冠以人称代词。例如,在《不快之感》(1920年)中,叙述者努力要克服一种含混的、无法解释的不快感,整篇小说不过是一次情感分析的练习。在这样的作品中,如果说叶冒险堕入了唯我主义,那么他所寻求或找到的情感流露的本性会以某种方式使他化险为夷。同情或怜悯之情的“在”与“不在”,在他的小说中始终如一地上演。《母》(1920年)和《伊和他》(1920年)等小说中的母子亲情最为突出地——也是最感伤地——表现了“同情”。

97 在《隔膜》的序言中,顾颉刚认为集子的标题与内容不符,他指的是其中的一些作品唤起了人与人之间的深厚感情。他觉得,只有几篇小说与标题相协调,譬如《隔膜》、《一生》、《一个朋友》(1920年),这些作品都在探讨使人相互分离的社会隔膜。顾的区分是有道理的,但并不是像他所说的那样,属于主题层

① 茅盾:《读〈倪焕之〉》,《文学月报》8卷20期(1929年5月12日);收入《茅盾文艺杂论集》,第272-294页,此处为第286页。

面。这两类小说的道德前提是一致的,只在表面上有消极和积极的分别而已。标题“隔膜”所指的正是“同情”意识内部的社会及心理的阻隔,小说只不过在道德关怀的表述策略及情节安排上有所不同罢了。在那些所谓的感伤小说中,主人公获准拥有一种对“同情”的抒情性自觉,对此,读者也会在心中产生共鸣。在文本中,这种经验的救赎价值的确立是含蓄而不夸张的。譬如,小说《春游》(1920年)记述了一位少妇某日在湖边的漫步,她感到与丈夫无比亲昵,周遭的大自然十分宜人,它的结尾是这样的:“伊的生活依然如故,没有变更,然而伊那感想永远牢记。根据着伊那感想,也不能说伊的生活没有变更。”^①少妇的顿悟中充满了精神的转化力量,但却奇妙地超脱于叙述;在情节的层面,“什么也没有更”。

然而,即便变化甚微,另一类小说可称为“情节小说”。例如,频频入选各类文集的《一生》采用的是一种简单的自传形式,但主人公的一生,一个由虐待、逃亡和寡居构成的曲折故事,就缺乏那种能使其超越“情节小说”的情感冲击力。如果“同情”之心没有被唤醒,惟妙惟肖的叙述似乎就毫无意义。最终,叙述者提供的只是对主人公的人性的感受,因为她自己对此一无所知。小说最初的标题“这也是一个人”^②所昭示的含义,在一种淡淡的讽刺中,与小说中反复出现的动物形象形成了对照。“她”不过是一件器具,在家里“伊是一条牛——一样地不该有自己的主见——如今用不着了,便该卖掉”。^③她只是朦胧地感到自己的痛苦,只能用眼泪来表达自我,与其说她是一个确定的

① 叶绍钧:《春游》,《隔膜》,第6~9页,此处为第9页。

② 商金林在《叶圣陶年谱》中认为它是小说最初的名字。

③ 叶绍钧:《一生》,《隔膜》,第1~5页,此处为第5页。



人物,不如说是浸泡在作者的同情之泪中的一块善感的海绵。在小说结尾,叙述者痛楚地觉悟到在“隔膜”中,为个体生活带来意义的精神升华无法达成,他吁请读者通过同情小说中的愚盲的受害者——放纵他们自己道德上优越感——来弥补这种缺陷。总之,《隔膜》中的这两类小说都明确表明,“感伤故事”中主人公内心的情感流露比“情节小说”夸张的叙述要更为可靠。叶似乎认为,生活不过是心理和精神自然的流动。

在更深的层面,叶绍钧对叙述的拒斥,源自他对人世间时间作用的深深忧虑,是时间驱动着小说中的活动毫无目的地进行,这些活动反过来制造了社会隔膜。在他小说中,人物常常将时间经验为一种幻灭的过程,一种在母子亲情中显露出的那种完美的“同情”意识逐渐丧失的过程。或许,在他的第一本小说集中,内涵最丰富的作品是《苦菜》(1921年),它讲述了一个人如何依靠自我的锤炼和修养,来抗拒这种幻灭的力量。在小说的开始,叙述者描写了房屋背后一小块被“顽皮的小孩”当作游戏场的空地。他觉得,他们的游戏让这块土地“废弃”了,所以计划将它围起来开垦出一个菜园。但是,建造菜园的目的不是实用性的,而是精神性的:他“热烈而深切地期望着那片宝地便是我新生活的泉源”。^①最初,在荒芜的土地里播撒种子,简单的体力劳动的确让他周身洋溢着力量。精神的颓靡被一种生机勃勃的自我实现所替代:“我不觉得时间在那里移换;我没有一切思虑和情绪。我化了,力就是我,我就是力。”(84页)然而,在等待蔬菜生长的过程中,这种活力逐渐变成了一种不耐烦之感。热烈的理想主义最终带来的仅仅是焦灼。

叙述者心中希望与烦闷的纠结,与他雇来帮工的一个饱经

① 叶绍钧:《苦菜》、《隔膜》,第79~91页,此处为第80页。

沧桑的菜农福堂的态度形成了鲜明的对照。在福堂看来,种菜是一项乏味的劳役,它的“滋味”和叙述者打算培植出的蔬菜一样的苦涩。为了谋生,福堂才种菜,它不能带来个人的满足,至多能被忍受。对于叙述者的绝望,福堂毫不“怜悯”,植物的残枝败叶不能让他心动,他惟一的梦想是从对土地的依赖中解放自己(或许,他梦想是孩子们一度拥有的但现在已被叙述者禁绝的无拘无束的狂欢)。以叶绍钧早期小说特有的方式,福堂的不幸使得作为主题的“同情”动摇了,小说的主旨也由此传达:叙述者认识到,他其实与菜农相差无几,他的其他事业——教书和“艺术的生活”也都变成了日常劳役。知识分子热衷于精神生活,而菜农看重生存现实,在这里,阶级的碰撞没有带来鲁迅小说中此类场景所引发的批判意识。在小说结尾的陈词滥调中,福堂的不幸被道德上的自满缓解了,但如果说叙述者自我陶冶计划的失败,部分是因为他改变了自己的阶级角色(参与了一项不合适的劳动),更深层的挫折其实源于他没有理解时间的本性,作为幻灭的根源,它可以被忍受或超越,但从不能被掌握。

当第二本小说集《火灾》(1923年)出版时,叶在艺术上已相当成熟。从形式上说,《火灾》中的小说由纯粹的白话写成,句式简洁,很少夹杂文言词汇,从情感自我爆发到更为自我节制的叙述,有了一种明显的变化。故事情节更为复杂、明确,起承转合间一种新的对于叙述者及其功能的自觉凸现了出来。其中,叙述者的身份经常是偷听者或告解者:这样的作品有《晓行》(1921年)、《悲哀的重载》(1921年)、《旅路的伴侣》(1921年),故事的细节是被叙述者无意听到,或者是在一次偶然的相遇中主人公热情地讲述给他的。由此展开的叙述可使“同情”在作品中得到更为深入的施展,叙述者的情感反应全被即时地



记录下来。然而,局外人的身份又使他保持了一种与所记录的事件的个人距离,因而,他的同情无论怎样真挚,似乎都于事无补。小说让主人公有机会袒露自己的烦闷,借此方式自始至终使他置身于生活事件之外,进入叙述者所营造的一种恒常的道德及情感空间。但叙述者与人物又缺乏任何可靠的关联,他既不能在现实中缓解对方的痛苦,也不能提供长久的精神安慰。在故事结尾,叙述者与主人公不得不告别,生活依旧无可奈何地日日轮回。

在这些作品中,叶绍钧似乎不再轻信“同情”能够带来真实的精神转变,同时又将一种新的权威割让给了时间和它的功效。人物抱有的理想和雄心日渐丧失,颓败的过程更加不可逆转。“同情”的效力似乎逐渐被限定在文本内部,一旦如此,它便无可避免地要在结尾得到净化性的宣泄。结果,怜悯和真诚等品质的功能受到了新的质疑。下面,我将简要讨论两篇小说,《火灾》与《云翳》(1921年),它们都触及到了上述问题,并在更广泛的意义上,探索了在个人的道德理想与有限的外部世界的压力间寻求协调的自我奋斗中,写作自身所扮演的角色。

101 在《火灾》的开头,以叶绍钧的一个朋友为原型塑造的主人公言信,^①就显然代表了叶绍钧大声呼唤的真诚与同情——这两种基本的美德,他的名字的含义是:“说真话”,而在小说中,他的第一个举动便是以温柔的爱心抚慰叙述者哭闹的婴孩。在照看孩子方面,他有自己的秘诀:“我们尤其要将整个的心倾注于她,使她的小心灵十分安慰,仿佛包在一个快乐的网里。我们

^① 据商金林的《访叶圣陶的第二个故乡角直》,言信的原型是诗人徐玉诺。《苦菜》也是以叶绍钧生活中的一桩真实事件为基础的,见陈辽:《叶圣陶评传》,第68~69页,文中所引《火灾》、《云翳》原文出自叶绍钧的小说集《火灾》(第156~166页与第64~74页)。

对她的心如其少倾注一分,她立刻能够觉察,于是她因求慰而啼哭了”(157页)。言信的同情心虽然在哄孩子方面卓有成效,但对于贪婪地追求“刺激”的成人世界,却无法奏效。言信向叙述者描述的自己家乡的生活,就是代表性的一例:土匪们纯粹是为了追逐冒险才肆虐四方,而乡民们也反常地欢迎着土匪的骚扰,将其看作是对乡村沉闷生活的调剂。在小说上下文中,我们可以理解,这种心理的异常只是孩子哭闹的一种变体,是人类对于同情和关注自然需求的一种扭曲表现。它成为最终吞没小镇的火灾的导火索:“言信的预言现在应验了,由人心的火灾引来了一场真实的大火”(162页)。言信自己也成了追求刺激的普遍激情的牺牲品;他以一种颓丧的、自暴自弃的口吻向叙述者坦白,惨剧让他无比震惊,以致也像其他村民那样“疯狂”。

听了言信的告白,叙述者所做的唯一一件对故事情节产生影响的事是,他建议言信写出村里的这场人心的大火,以便让外人知晓。言信作出了热烈回应:“火灾!火灾,是我回去之后唯一的工作了!外间人不管,我会逐篇寄给你看。”(161页)叙述者无疑会认为,他建议的写作计划会对朋友起到治疗的作用,但“强度的兴奋了”的言信显然又将它当作吸引一个他者的同情性关注的手段而已。写作的合约,直接引发了言信对同情需求以及对刺激的渴望。有意味的是,对于叙述者来说,他承诺的不过是一种延迟的同情,以回报言信的记述。经过漫长的等待,他只收到言信一封偶然的来信,信中谈到自己“神志昏迷不醒”,身患恶性“疟疾”;此时,写作合约的失败带给叙述者的失望,似乎超出了对朋友恶化的健康的担忧。言信对火灾的记录,牵动着叙述者的情感,其中也包含着丝丝好奇,它最终与村民们热衷追寻的战栗相差无几。但他小心翼翼,不致在火灾的故事前完全暴露自己。因而,在叙述进程中,他可以尽情地表露“同情”,



又不会有“引火烧身”的危险。但对于言信来说,回到家乡、回到“同情”经验原初的现场,目睹事后的衰败,这种行为是自我毁灭性的。他能够说出实情但不能写下它。一系列问题被悬置在故事的结尾。如果说出于道德目的的写作,从可叙述的外部世界返回原初的情感之“家”,如叶在批评文章中所界定的那样,是一种“说出真实”的行为的话,那么除了沉默什么才是纯粹的写作呢?叙述行为——譬如叙述者对言信的故事的讲述——是否也加入了那吞没了整个成人世界的对刺激的疯狂追求呢?

与《火灾》一样,在《云翳》中,叶绍钧也没有将故事讲述当作是事件的叙述性记录。小说以主人公孟青对夫妻“一体”的虔诚思考为开端,谴责性地否定了个人自由与隐私的观念,认为是它造成了人与人之间的隔离。但孟青,这位小说家,继而又讽刺性地创作了一篇怀疑婚姻关系之真诚性的小说。在这篇小说中,附先生为妻子写了一封信,本想描述他的一个梦:他与一位朦胧的女子坐在一个极为浪漫的花园里,谈论着艺术。在那个梦中,“他感到人间伴侣的情愫,惟有这回这才是真正的交流”(71页)。然而,他一边写一边又担心梦的内容会让他的妻子怀疑他对她的挚爱,最后他扯了一个谎,说妻子就是他在梦中遭遇的女性。与附先生对梦中实情进行压抑相关的不忠之感,同样也出现在孟青自己的身上。他写完小说后,对于该不该发表,顾虑重重。他自己的妻子会不会怀疑他,会不会将“观察他人而得”的东西错当成他自己的真实情感的反映?附先生的梦境处在一系列复杂的暴露与掩饰的过程的中心,如果梦境本身是潜意识的浮现,那么它的颠覆性意义在附先生的写作中第一次显露了出来,在信中它随即被压抑;这一过程在孟青这里又一次重演,他写下了附先生的故事,随即又将它烧掉(“这篇小说终于

埋在灰里和他的心里”[74页]),最终,在我们阅读小说时一切才彻底暴露。作为潜意识的表现,梦境代表了做梦者“内心”自发的、原初的活力。与其说它表露了见异思迁的性诱惑,毋宁说暗示出完全的忠诚只有在一个人潜意识的朦胧衬托下方才可能。这一信息包含的唯我主义暗中消解了孟青和附先生对夫妻亲密无间感情的热情维护,前者在小说开头作出表白,而后者竟然宣称他的写作与他的主体自我合二为一:“这不是我的话语,我的文字,乃是我的心音。”(69页)孟青和附先生都将写作当成是“同情”之伟力的表现和确认,但在个人情感的表述中,他们所写下东西恰恰与他们的意图相左。最后,他们被迫篡改或销毁自己的作品,以保全婚姻的和睦与精神的权威。小说极力渲染了一种“无聊到极点”的感受,为了摆脱无聊,附先生才挣扎着提笔写信。在文中,这种“无聊”可以理解为对写作揭示性、分离性的力量自然的心理抵制。如果写作必然会如其所是,破坏作者的美好意图,摧毁它希望建立的与读者的信任关系,那么抗争的结局或是终止写作,或是放弃那些对个人忠诚及双方感情提出过高要求的盲信。表面上与作者最美好的愿望处处为难的《云翳》,虽然没有作如此选择,但也努力表达了对写作深刻的怀疑,解除了“同情”的群体价值。

在《云翳》复杂的叙述嵌套中,叶绍钧开掘出围绕故事核心(这里是梦境)所发生的一系列变化,它由连续相接的两个叙述者完成,其中每一个都从自己的角度与它发生关联。附先生以浪漫主义的第一人称讲述他的梦境,而孟青选择的是非常现实主义的第三人称。但两种讲述模式的效果都出乎我们的意料,尽管附先生坚持他的言语直接发自内心,但第一人称写作并没有保证其忠诚。同样,第三人称写作也没有使孟青超脱他所记述的事件和情感。因为,如他自己所担心的那样,读者或许会



疑心,他仅是将自己的感受注入到了人物之中。附先生的记述不是口无遮拦的自我表现,他无法将读者可能的反应(这里是他的妻子)从意识里清除;而孟青的记述也不是完全超然、客观的报告,他对素材的选择恰恰受到了他对主题表达的兴趣的约束,在两种讲述模式中,主观动机与社会(或模仿)动机并行不悖,由此,小说的创作与叶绍钧的伦理困境便交织在一起;在形式和内容两方面,怎样将主观的伦理因素与僵硬的社会环境相调和,即如何不经篡改地使自我外化,这个问题让叶绍钧大伤脑筋。

或许不是巧合,在创作这些体现了写作自身的去魅力量的作品的同时,叶也第一次开始把握传统现实主义技艺的精髓。在《火灾》中的《饭》(1921年),以及20年代出版的三个小说集《线下》(1925年)、《城中》(1926年)、《未厌集》(1928年)中的许多作品中,叶已能够在叙述中,将伦理关怀进行客观化处理,作者明确的抒情或训诫的意图已降至了最低点。现实主义不再只是从主题上处理幻灭经验的便利工具,而成为某种觉悟有效的形式表现。尽管它一再声称忠实于再现,但现实主义完成的似乎不是文本与外部世界的紧密关联,而是对它们之间界限的重审。社会与个体的日趋分化,使得这种形式区分也在小说的主题层面得到了反映。很多批评家都发现,^①叶对心理分析颇感兴趣,但它遭到了一种新观念的挑战:个人生活是被社会所控制的。在小说《孤独》(1923年)、《春光不是她的》(1924年)和《微波》(1926年)中,个体人物不仅在残酷的社会魔掌中饱受幻灭之苦,而且还被由此导致的孤独、痛楚等私人情感反复折磨。但是,疏离感不是社会领域与个体心理分裂的惟一结果,在

① 例如,杨义:《论叶圣陶短篇小说的艺术特色》,第207~213页。

社会环境的惊涛骇浪里挣扎的个人,不得不建构多种自我防范性的社会角色。在叶绍钧的一些具有鲁迅小说讽刺神韵的作品中,教员们及其他小资产阶级知识分子的行为则表明了结果的虚妄。

这些讽刺小说,大都取材于学校生活,预示着叶篇幅最长的作品《倪焕之》的诞生。叶绍钧毕生都在关注着教育:家境贫寒的他没能进大学读书,从18岁就开始了教书的生涯。他从事过多种教育工作,对他影响最大的是在角直中学的经历。角直这座小城离他的家乡苏州不远,叶的一位名叫吴宾若的同学于1917年在那里建立了一座实验学校,并邀请叶绍钧加盟。他接受了聘任,在那里一直工作到1921年;角直中学后来成为小说《倪焕之》中学校的原型。吴宾若在教育理念上与叶绍钧有很多共识,也是一位热心的校长。叶在20世纪10年代末和20年代的几篇文章,大致勾勒出了他的教育理论,他强调应该“知行合一,修养和生活合一”,他还认为社会的进步实际上依靠的,是学校中“健全的个人”的培养。^①我们将会看到,这也是他的虚构性自我——倪焕之的教育理念。

叶绍钧写道,“我因年轻不谙世故,当了三数年的教师,单感这一途的滋味是淡的,有时甚且是苦的;但自从到角直以后,乃恍然有悟,原来这里头也颇有甜津津的味道。”^②他坚信,在教育上最初遭受的挫折不是来自学生,而是来自他的那些心胸狭

106

① 叶绍钧:《小学教育的改造》,《新潮》2卷2期(1919年12月1日)。

② 叶绍钧:《心是分别不开的》,《未厌居习作》,第152~160页,此处为第155~156页,叶所指的教师经历是在1912年与1915年间,他当时在苏州一所小学里任教。从1915年到1917年,叶失去了工作,部分是依靠为《礼拜六》等杂志撰写小说为生。



窄的同事们。^①他们缺乏角直的进步教师所秉承的理想主义，因而不仅远离了学生，也与广阔的社会脱节。他在小说中描绘的教员众生相就是这些挫败的写照，但在其中，也不乏同情之感。在中国传统小说中，教师一直是被讽刺的对象（如18世纪的小说《儒林外史》），但在叶的小说中，教师们面对的问题却迥异于前人。在新的社会里，他们不再是未来的文人官僚，而是西方意义上的专业人士。专业的划分使他们被迫处于社会的边缘；任何人对他们都可以轻慢无礼，从他们的雇主，那些官僚老爷，到那些精灵古怪，能让他们斯文扫地的学生。少数人仍拥有一定的革新热忱，但在令人气馁的阻碍面前，最终也会放弃革新的努力；^②其他大部分人已变得冷漠麻木，将教书或者只看成是饭碗，或者当作对更为积极的事业，譬如政治，畏首畏尾的逃避。

在《饭》与《潘先生在难中》（1924年）两篇小说里，由于地方上的饥荒和军阀的混战，主人公的教育工作根本无法进行。《饭》中的吴先生与潘先生都在勉力完成自己的责任，但在乱世之秋，他们所能做到的只是养活、保全自己的家庭。这二人身陷困境，滑稽可笑，都是因为无力同时身肩两副担子：环境最终迫使他们在二者之中选择其一。吴先生在上课时一度将学生丢下不管，因为只有在那时集市上才有米卖。对于工作如此疏忽，表明自我保全的要求已超过了他的公共责任感，而学生们也显然识破了其中的原委：“先生比我们发财得多，我们的骨头烂了，他肚子还饱胀呢。”^③在小说的结尾，吴的自私更为露骨地表露了出来，即便经受了一连串的羞辱，他还是在物质的回报中获得

① 陈辽：《叶圣陶评传》，第19页，叶的书信中的有几处表明了他与同事间的摩擦。

② 例如小说集《城中》中的《搭班子》（1926年）与《未厌集》中的《抗争》（1926年）等作品中的人物

③ 《饭》，《火灾》，第50页

了安慰：“桌子上雪白光亮的究竟是一块大洋呢，他不期而然地取在手里，手心起冷和硬的感觉。”（51页）吴先生职业中的社会责任感已丧失殆尽，对于他来说，它仅是用来赚取米粮、养家糊口的手段。

《潘先生在难中》的主人公也是位教师，他也同样置身于家庭责任——战乱时他带领全家逃难到上海——与学校职责的冲突间。后来，他忠实地听从教育局的指令，只身返回危险的村庄，在那里起草了一份通告，鼓励学生返校：

通告说兵乱虽然可虑，子弟的教育犹如布帛菽粟，是一天一刻不可废弃的，现在暑假期满，学校照常开学。从前欧洲大战的时候，人家天空里布着御防炸弹的网，下面学校里却依然在那里上课：这种非常精神，我们应当不让他们专美于前。^①

潘先生夸张可笑的忠诚当然掩盖不了他的劣迹，他一边为自己小家庭的安危牵肠挂肚，一边偷偷收集红十字会的旗帜与徽章，将它们当作护身符，相信其魔力能保护他自己和学校免受迫在眉睫的伤害。潘先生的故事与《饭》一样，最后的结局都是主人公的自我暴露：兵乱过去之后，潘先生受命“撰写彩牌坊上的大字”，以表彰保卫城镇的将军的仁慈与美德，他的笔下尽是溢美之词，但脑海里闪过的却是一幕幕地勉强逃脱的灾祸景象。一个人要压抑自我内心真实才能灵活善变，在这样一个世界上，真诚只不过是一种颇有市场的手段，它的真实内涵已经失落。作为一个权势的奉迎者，潘先生与《饭》中的吴“先生”一样，也沦

108

① 《潘先生在难中》，《线下》，第195～221页，此处为第210页。



为了纯粹的职业工具。

教育是知识分子们困境之中的避难所,对于叶描写的这些教师来说,它不仅是衣食的来源,也是他们逃避席卷社会的政治运动的借口。然而,政治活动本身也充满了精神的危险,在叶为数不多的几篇描写自觉的政治活动的小说中,《桥上》(1923年)便是一个范例。小说中,一位名叫组青的年轻革命者计划谋杀一个富有的地主。他没有实际的目的,只是希望通过行动告诉人们:对于社会的不公,他不是一个熟视无睹的旁观者,他要象征性的暴力“喊醒”“可怜的”大众。写作的功能在这里被谋杀替代:组青对此不予以解释,因为谋杀“与念书写信相类,想干时就自己去干”。^①然而,随着故事的展开,谋杀成了一件异常荒谬的行动,完全与现实无关:“发狂似的飞快的一个动作,他的右手伸出窗外,像平时打鸟儿一样,随手取得个最适当的准头,就是结实的砰的一声……”。组青的疯狂,来自一种无能,他无法在受庇护的想象世界(也是文学的与意识形态的观念领域)与真实的世界间作出区分,在后者那里,暴力会造成无法挽回的结果。

在《桥上》中,想象世界与现实世界危机四伏地相联;逾越两个世界间的界限造成的危险,在叶的小说中得到了更为典型的喜剧性描绘。《一包东西》(1926年)写了一位教员,他认为自己携带了一包违禁的宣传品。在接受检查时,那些宣传品闪现在他脑际,上面印的正是他害怕会降临到自己头上的暴力:“现在这一包方方的,是坚实的纸张,那一定印着个横倒的非常难看的尸体,胸口上有模糊的一滩,就是就近被恶魔残害的一个。而且,无疑地,下面一定印着警切的题语:‘为人们牺牲的!’”

^① 《桥上》,《线卜》,第57-79页,此处为第73页。

请看恶魔的猖狂。”^①他仓皇逃离检查站，一路上反复检讨自己对正义的政治运动的逃避，并将个人的恐惧合理化为对职业的忠诚（“虽然算不得什么大志愿，我那个学校总要把它搞得像个样儿；那些学生，也要看看他们将来的眉目。”〔61页〕）小说出人意料结尾是讽刺性的：那些令人胆颤的小册子不过是一位老妇的讣告，这一发现迫使教员不得不面对自己的怯懦：站在镜子前，他羞愧地体验到了他个人的道德想象与自己社会角色之间的严重分离，他不敢再看自己的眼睛。“分离”导致了精神的分裂，惟一的救治便是投身于危险而艰苦的激烈的政治斗争中去。继续保持超然物外的姿态，只能将暴力转嫁给自我，或者更糟，通过腐儒们盲目的教授，影响到下一代。

在叶绍钧小说中，我们发现的所有这些对教育问题的关注，以不同的方式在他篇幅最长的小说《倪焕之》中全部表现了出来。这部小说是应叶的一位编辑朋友周予同之约创作的，连载于《教育杂志》上。叶于1928年1月开始动笔，每隔七八天就写完一章，于同年11月全部完成。^②虽然它是发表在一份教育杂志上的，但叶希望这部小说既能宏观地描写1911年革命以来中国社会发生的一系列转变（茅盾正是这样盛赞它的^③），也能记录在此其间他个人纷乱的心路历程。小说讲述了叶绍钧的自我变体——倪焕之的一系列奋斗，他希望为自己人生的三领域：教育、感情和政治，都带来崭新的活力。但是，他每一次都以失败告终。作为一名教师，倪的第一个抱负是推行一套改革方案，

110

① 《一包东西》，《未厌集》，第57-68页，此处为第60页。

② 吴泰昌：《忆“五四”——访叶老》，《文艺报》1979年3月5期。《倪焕之》最初连载于《教育杂志》（20卷1-12期）的教育文艺栏目下，1929年全书由开明书店出版，文中页码出自这一版本。

③ 茅盾：《读〈倪焕之〉》，《茅盾文艺杂论集》，第284页。



其中也包括叶的道德理想,即将同情与真诚的品质贯彻于教育之中:倪主张“只为儿童服务,只知往儿童的世界里钻”(5页),对于有问题的孩子,不能靠纪律约束,应该合理地唤起他更美好的本性,这种方式被其他教师轻蔑地称为“诚意感化”(73页)。倪最为反感的是将教育看作是书本知识的灌输,仅仅将传统的教条传递给新的一代。在校长的鼓励下他投身于教育(校长希望能使他(倪)远离“最难处的军界政界”[16页]),但他困惑地发现教书的工作与他在电报局里的第一份工作并无差别。教书的经验不过是“灰怏的感觉”(57页),而教师也仅是机械的知识传递者。然而,为了使自己的道德理想变为现实,倪将他的工作变成了一项使命,其目的不是向孩子们传授书本上的静态的知识,而是要在他们身上激起生机勃勃的活力或“野气”(47页)。用倪自己的话来说,他只是希望“要学生‘生’”(19页)。在实践上,这意味着要在教育环节中引入歌唱、体育、园艺等这样的课外活动(53~54页)。在骨子里,倪的改革方案触犯了成年教师们希望传授给孩子们的传统价值。教师积极的作用只是在“创造环境”,孩子在其中可以自发地成长。但是,理论的实施却没能使教师的作用发生转化,教师们想要培养的那些品质,正是孩子们无比丰富的天性,但教师自己却十分匮乏。因而,倪一面要雄心勃勃地激起孩子们的活力,一面又渐渐被一种模糊的“气馁”所困扰,他认为这是因为自己的“期望”过于美好了。他追寻的精神升华只能存在于对理想的期待性冥思中,而他的理论一旦运用于现实,最后的结果只能是失望。十分有趣的是,倪在事业上最大的满足感,是来自观点的书面演绎(在他写信的时候,或是在阅读与他心意相通的校长蒋冰如撰写的教育论文的时候)以及与同道的理想主义者,如他的未婚妻,进行的理论探讨。

事实上,对教育的共同热忱,是倪焕之和未婚妻金佩章的首次相逢的基础,倪也将他们的关系像他的教育改革方案一样理想化了。既然先进的教育应当打破壁障(33页),那么爱也应是打破于两性之间“无形的障壁”(49页)的“黏合力”(157页)。虽然这对年轻人开始只是谈论教育问题,但他们青春的身体里也萌动着性的渴望:在倪焕之与未婚妻一同阅读蒋冰如的教育论文的时候,“焕之已经解除了对于异性的拘束”,自信地说:“是一篇非常切实精当的文章呢!”(52页)然而,无论爱情之火多么炽烈,“好像无数的小蛇”不得不从胸中得到抒发(139页),他都不能直接向佩章袒露自己的心扉,只能选择情书作为一种替代。他们的通信不仅传达了五四一代年轻人朦胧的性意识,而且表明作为一种崭新的政治力量和爱情力量表达基础的口语,在性爱方面的功能。焕之的态度十分明确,他选择用口语写信,是为了缩小写作与言说间的差距(“却觉说来很爽利,无异当面向你说”[141页]),更好地表达他在爱情中找到的生命冲动。佩章,虽然也喜欢阅读他的来信,“仿佛听见他音乐一般的声音,而他的可爱的神态也活跃地呈露在眼前”,但却觉得这样“似乎太爽直太露骨了些,这中间多少含有侮慢的成分”(142页)。在回信中,她选择了文言,这让她很放松,也让通信保持坦率,但表达的只是一种羞涩:“你怎么说出这些话来了!”(173页)无论是用白话还是用文言,通信的目的并不纯属个人交流:书信开拓了一个空间,在其中想像力可以构造出一个情感的共同体,而后来的事实证明在现实中,这是不可能的,因为倪焕之的浪漫理想一旦与婚姻琐碎的现实相遇,它便破灭了。婚后,他很快就厌倦了家庭琐事,也对佩章大为不满,认为她心里只有狭隘的家庭生活。他贪婪的想象必须另找出路,落实它的理想。在他的幻想中,出现了一个崭新的女子,“一个勇武的女神”“头



发截到齐耳根,布料的长袍紧裹着身体,脸上泛着兴奋的红色”,她与佩章不同,“写起信来是简捷的白话”(223页)。尽管焕之决定终止与佩章通信,不满于“累累赘赘地写上一大篇”,但那些信件还是令他回想连翩,似乎代表了他爱的全部内涵。同样,倪发现真实的满足只能在精神的或浪漫的自我安慰中找到——梦境要胜过现实,文学的幻想要胜过实际的生活。

倪焕之人生中第三个重要的领域,就是参加激进的政治运动,如果只从个人主观参与的角度看,这个领域也和他的教育生涯和爱情生活一样,充满了活力与理想主义色彩。他很早就看出了革命行动与普通政治活动的区分:在他看来,后者不过是军阀之间连年累月的“讨厌”争斗(33页)。而革命,则超越了一般的政治生活:它首先是一种纯粹的潜能,是人们意识中潜藏的“力量”(215页)。如果忘记了这一点,革命就会发生可怕的蜕变,如投机分子蒋士镛“蒋老虎”一样,将进步事业只当作谋取私利的手段。在他自己的行动中,倪并没有完全摆脱权力的诱惑,但他追求的权威不是对他人的实际支配权,而是想象中他的演说施加在公众之上的精神影响力。由于做惯了教师,他仍将自己委任为“革命的教育者”(211页),其职责是“要让大众都来当我们的学生”(185页)。他的话语里仍洋溢着虚幻的理想主义,而这些话语也曾同样支配过他那流产了的教育方案。

113 “咱们一伙儿”,借助这句口号,他是在呼唤更大范围的同情。但是,在讨论《隔膜》中的两类小说时我们已发现,对“同情”的呼唤或许只是对它缺席的掩盖。在一次集会上,那个袒胸的工人激动的言语所表达的,正是这种感觉,他心怀疑虑地修正了倪的口号:“中国人不会齐心呀,如果齐心呀!吓,怕什么!”倪喊出的口号只是正面表达了一种幻想性的希望,对它的修正却十分现实地揭示了中国潜在的力量以及阻碍它爆发的社会隔膜。

事后,倪焕之自己也承认,恰恰是“这点意思”切中要害(218页)。倪也试图与这个袒胸汉子交谈,对方却不理不睬:“那个男子并不理睬别人的同情于他,岸然走了过去。焕之感觉依依不舍,回转头,再在他那湿透的青布衫的背影上印上感动的一瞥。”(205页)此时,大部分普罗听众立刻发觉,这位年轻知识分子大声的演说,没有掩盖住他与他们的差异。遭受挫折的倪焕之,开始怀疑自己“说教似的演讲”。在自己的教育实践中,他曾发现有大人的干扰,孩子们会过得更好,同样,此刻他也认识到,工人和农民不需要教导,他们身上已经蕴藏着巨大的力量,“发动力就在于生活本身”。(217页)

如果说倪政治上的幻灭与他在教育、恋爱方面的遭遇分属不同的阶段,那它也只是小说对革命表现的一个部分而已。即使在倪焕之投身革命之前,革命已经对他的生活中产生了重大的影响,只是他没有被清醒地意识到。从头至尾,小说描述的他的每一次心理波动都与同期的历史政治进程有明显的关联:复辟帝制的传闻,使他很早就预感到今后的幻灭(135页);五四运动鼓励他向往乡村以外的世界(177页);五卅惨案让他放弃教书,参加城市中的政治运动(203页);而1927年大革命的失败,又将他最终推入绝望与死亡的深渊(264页)。其实,革命的影响可以一直追溯到倪的学生时代。在一次追述中,小说告知我们,1911年的革命在倪年少的心中第一次激起了对传统教育的无情蔑视,僵死的书本知识让他厌恶,他渴望“做一点事”:“一面旗子也好,一颗炸弹也好,一支枪也好,不论什么,只要拿得到,他都愿意接到手就往前冲。”(13页)但是,他没有抓住上述任何一件东西,他独特的方式是抓起了笔,将精力投入到诗歌创作中。他身上的活力无论怎样释放,都是来自早年革命影响的激发。革命不能被化约为倪的主观幻想,与教书和恋爱相比,它



属于更高的现实,持续不断地推动着倪的人生。但是,这种推力是侵犯性的,革命总是违背倪的意愿,将社会义务强加在他肩上,打消他的幻想,迫使他走出教室、家庭,以及文学的白日梦。我们已知道,这个“白日梦”正是教育事业和浪漫生涯的核心。

随着倪不断的幻灭,外在历史力量的革命视角开始压倒小说中倪的主观视角,正如在贯穿全篇的自然意象中,“火”取代了“水”。“水”的意象,是倪自发的政治热情以及其他狂热行动的标志:他的教育方案是“开源的”(125页),他指导学生进行的“悔过”常被同事们讥讽为“整端眼泪”(75页),正如他与佩章间的通信(142页)。在他参加集会时,总会有倾盆大雨突然落下,而他的双眼也会盈满泪水(207页),他的言辞“挟着活力,像平静的小溪涧中,喷溢着一股沸滚的泉水”(227页)。然而,作为历史力量的革命,虽然在倪焕之的梦中希望性地想象为巨大的浪潮(240页),但更常见的隐喻是破坏性的、净化性的“火”之意象:蒋老虎的势力“正像刚才旺起来的火”(257页);倪焕之的革命朋友,最后说服他放下教鞭走向革命的王乐山,将革命暴力比作火焰,只有玩火的孩子才能懂得它的危险(264页)。当倪焕之陷于两种对立的革命观点的纷争,不能自拔时,也是乐山对革命热烈的解说,使他从造作的感伤情绪中摆脱出来,心像“一颗炽碳”般火热(317页)。在关键的一处,倪焕之为朋友的精神高度所折服,乐山虽然自己可能会被“历史的轮子”碾碎,但他仍坚守自己的信念,要“用自己的手去推动它”(317页)。在一种传统伦理尺度的现代表述中,乐山将退出历史的人(“站在一旁,呆看的人”)与献身其中的人区分开来;他骄傲宣称自己属于后者,但他仍然信奉着传统的姿态,以拒绝任何可能的实利——甚至是最基本的个人生存——的方式来保持一种道德纯粹。他还说过这样的话:“今天快到结笔完篇的时

候”，而“要写这篇文章需要担保品，担保品就是头颅”。（233～234页）乐山殉身革命的激情引发了倪焕之的感慨，其中充满了惊人的宗教想象：

他想了一阵，捉住乐山的手掌，紧紧地捏着，说：“佛说我不入地狱谁入地狱，这句话有意思呢。”

“佛也许一辈子是地狱里的住民，因为他愿意与一切众生负同样的罪孽，受同样的命运！”是乐山毅然的声音。（264页）

在乐山说出自己要献身于革命的一刻（应当说完全符合“同情”的标准），小说中出现的文化意象最鲜明地表明了一种对尘事的弃绝。道德选择在这里奇异地扭曲了：革命持续不断的侵犯力已成为历史的宿命，对乐山和倪焕之来说，极端的投入就是对残酷暴力的积极接纳。他们必须听从它的召唤，舍生取义，乐山的行动很快证明了这一点。

对“同情”的自愿担负，发展到了极点，似乎就成了对革命决定论的屈服。虽然殉身的精神使乐山保持了“同情”认同完整的道德同一性，但曾向不幸者骄傲地施与过怜悯的倪焕之，最后也如常人一般渴求同情：在小说的结尾，他身染重病，陷入狂乱的呓语中。乔治·卢卡契在讨论19世纪西方小说时曾指出，它与一种“自我的想象”基本相关，是要从生活异质性的事件中发觉“意义的闪现”。^① 作为一部效仿西方范本的准自传体小说，《倪焕之》也试图为它的主人公提供这样一种“意义的闪现”。但最后，倪形容枯槁，饱经挫折，濒临崩溃，恰恰是革

116

① 见卢卡契：《小说理论》（*The Theory of the Novel*），第77～83页



命——其客观功能在于推动历史与时间的进程——构成了他个人悲剧的主因。革命,像一柄双刃之剑,在向前方的乌托邦迈进的时候,将所有伤感的理想主义都践踏于脚下,只有那些无须小说家式的“自我想象”的人,那些对空洞的“同情”不屑一顾的人,才能享受革命。

作为一次西方小说形式的试验,《倪焕之》或许进行了自我改造。和倪的情书一样,现代白话小说比起传统小说应更具活力,它更为真实地介入现实世界——不仅是外在的物质世界,而且还是激烈的政治角斗场。但小说与外部现实还是脱节的,陷入可怕的循环之中,主观的幻想一次次碰壁,而所谓的转化只是改头换面的重复。和鲁迅一样,叶绍钧最后也在《倪焕之》的结尾运用了“曲笔”(佩章她决心挺身而出,为社会的公益而工作),给外部世界留出一些可能的生机,一些脱离情节发展的出路。

很多批评家都认为,叶绍钧对现实主义的把握日趋成熟,这是我们讨论的出发点。在零星的序言和创作札记中,叶对自己作品的解说,似乎也揭示了这一变化过程。在1936年,他写道:

某一事象我觉得它不对,就提起笔来讽它一下……我常常留意,把自己表示主张的部分减到最少的限度,我也不是想取得“现实主义”写实派等的封号;我以为自己表示主张的部分如果占了很多篇幅,就超出讽它一下的范围了。^①

117 从这一段中,我们可以看出,从20年代初他写下《文艺谈》以来,叶的小说观念发生了很大的转变。他不再坚守小说的表现

①:《随便谈谈我写的小说》,《叶绍钧选集》,收入《叶圣陶论创作》,第119页。

力量以及它对个人道德的塑造功能；现在，他更为看重的是社会讽刺效果，这似乎指的是他部分作品中出现的对社会弊病的批判。然而，有意味的是，对批判的强调却带了对小说社会功能的怀疑：“所谓讽它一下也只是聊以自适而已；对于社会会有什么影响，我是不甚相信的……所以要讲功利，写小说不如说书，唱戏，演电影，写通俗唱本，画连环画。”^①

我想，只有少数人会同意叶对自己小说的反省性概括：讽刺在他的全部作品，只是一个微不足道的因素。作为一部自传小说，《倪焕之》表明，至少到了20年代末，叶仍然醉心于自我的问题及其表现。他的小说创作的重心，不是简单地反映或捕捉外部世界，而是力图将个人的主观世界与外部的压力相调和。我们已经讨论过，叶绍钧的自我观念来自新儒家，它认为通过个人修养，主观存在与外部世界在自我道德的完善中能彼此和谐。换言之，这种修养的目的，在于将主观自我——“我”，与外部的自我——“她/他”完美地结合。在叶看来，“同情”的匮乏造成了他内心的烦乱，也影响了客观的社会环境。只有匮乏以某种方式得到了补救，一种真实可靠的自我感受才能获得。我们注意到，在叶的早期作品中，常常穿插着抒情片断——自我可以自由地崭露真挚与同情——而作为小说基本构成的情节、视点等叙述手法却遭到抑制。当叶在艺术上日臻成熟之后，他也开始调动这些因素，通过视点的营造检讨叙述表现中“真诚”的局限，利用情节构架探讨时间对个人憧憬与理想的消解。但在《倪焕之》中，时间/叙述与革命间的一种新的关联出现了。这种关联既充满希望，允诺了对社会隔膜的最终打破，又令人恐惧，因为它在客观上宣告了叶苦苦追求的布尔乔亚式的自我的

118

① 《随便谈谈我写的小说》，《叶绍钧选集》，收入《叶圣陶论创作》，第120页。



灭亡。这种布尔乔亚式的自我——充满信心地凌驾于被客观观察的社会现实之上——正是《倪焕之》所要模拟的西方现实主义小说所要追寻、确立的。在《倪焕之》中，叶绍钧的小说形式探索正是以这种自我观念为开端，但最终，他却听命于具有深刻颠覆性的道德内省。现实主义小说，在形式上以自我的创造和表现为根基，但告终以自我的消解，一种叙述的自毁。

夏志清在论到《倪焕之》时，曾指出：“尽管小说十分真诚，但作者与人物之间同情性关联太过紧密，以致不能产生叶绍钧短篇小说所见长的客观冷讽”。^① 这就是说，叶在“讽刺”中没有压抑住主观的参与，这只是使得作品过于粗糙，不能提供完美的审美经验。我们或许会同意，《倪焕之》在形式独创性方面无法与鲁迅最好的作品相媲美，结果是他与小说形式进行搏斗的痕迹清晰可见。但是，如果对《倪焕之》作同情性的阅读，我们会发现使这部小说从夏志清称赞的短篇小说的狭窄空间里脱颖而出的艺术雄心。叶希望通过这部小说，解决他那一代人面对的问题，即创造一种既是个人的也是民族自我。为此，他绝不只是挪用西方模式以适应中国情境，而是积极地探索借鉴的形式鉴源，发掘其内在的局限。现实主义小说，经过变形仍然传达了志愿。和鲁迅一样，叶绍钧的小说创作也打破了作家对小说改变现实的道德功能所抱的理想主义幻想，而是直面了一种形式困境，在其中文学变革之可能性变得暧昧了。

① 夏志清：《中国现代小说史》，第65页。

第四章 茅盾、张天翼以及现实主义的社会阻碍

119

茅盾：细节的政治

20年代戏剧性的政治运动，强有力地改变了倪焕之的人生轨迹，将他推下讲台，同样，后来采用“茅盾”作为笔名的年轻批评家和编辑家沈雁冰也在历史的推动下，将文学事业搁置一边，投入到革命政治的漩涡之中。1896年，沈出生在浙江一个没落的缙绅人家，曾在北京大学读了两年书，但家庭经济的拮据使他不得不中途辍学，寻找工作。通过私人的关系，他进入当时中国最大的出版社上海商务印书馆工作。在仅仅几年时间里，他就脱颖而出，成为出版界最为高产的编辑和作者，在引进西洋文学方面功劳卓著。在承担了繁重的编辑工作的同时，他对激进政治也十分热衷。他是中国共产党1921年7月建党后的第一批党员，后来还被选为上海地方兼区执行委员会委员。1925年5月30日，几名中国的示威者在上海租界内惨遭屠杀，沈也亲自参加



120

了当口的大游行。五卅惨案以及随后的一系列罢工和游行,使他更为坚定地选择了政治事业,并在年末决定“和文学断绝了职业关系”,全身心地投入到政治斗争当中。^①他接受了中国共产党上海地区宣传部部长的职位,于第二年年初前往广州,代表国民党上海地区的左派参加了国民党第二次全国代表大会(在共产国际的授意下,共产党与国民党在1923年结成了联盟)。在广州,沈结识了汪精卫、毛泽东及其他重要领袖。但是,他后来写道,“那时的广州是一大洪炉,一大旋涡。——一大矛盾!”^②4月20日中山舰事件后,共产党失去了对宣传部的控制权,经历了首次政治幻灭的沈,回到了上海。

尽管有了一次挫折,沈仍然精力充沛地从事着政治活动,终日忙碌于会议和组织工作(但到了晚上,却埋头于中国神话的研究,显然是将它当作一种调剂)。1927年年初,随着北伐战争的节节胜利,国民党左派在武汉的势力也得到了巩固,沈来到武汉任中央军事政治学校武汉分校政治教官。不久,他又到《汉口民国日报》任编辑,在自传中,他写道该报:“名义上是国民党湖北省党部的机关报,但实际上是共产党在工作。”^③在随后的几个月里,他将全部身心都投入到城市里火热的政治活动中,在忙碌的间隙,还撰写文章,大声抨击蒋介石对国共联盟中左派人士的迫害。6月末,他显然预感了灾难的临近,将妻子送回了上海,自己也辞去报社的工作,转入地下活动。7月16日,武汉国

① 茅盾:《几句旧话》,见鲁迅等人所著《创作的经验》,第49~58页,此处为第49页。陈幼石的《茅盾早期小说中的现实主义与寓言》中收录了此文的大部分内容。陈指出,沈在商务印书馆的工作受到了政治活动的干扰,在决定退出之前的几个月里,他已开始减少承担编辑与写作方面的责任。

② 《几句旧话》,《创作的经验》,第50页。

③ 茅盾:《我走过的道路》第1卷,第322页。

民党政府宣布与共产党决裂，开始了一场血腥的清洗行动。“终于那‘大矛盾’又‘爆发’了”，他后来写道，武汉和在此之前的广州一样，也成了“一大旋涡”。^①几天后，他受命去九江交送一张银行支票；他到达后，他的联络人又指令他带着支票赶往南昌，在那里，共产党人正在蓄积力量。但他很快得知，通往南昌的路被封锁了，因而不得不暂避于牯岭的山间旅馆里（坐落于九江与南昌之间）。在牯岭，他身染重病，^②并在康复期间，听到刚刚组建的红军进行的第一场战斗——南昌起义失败的消息。两年的狂热生活逝去了，沈讽刺性地发现，当他曾为之奋斗的革命在身边失败的时候，他自己却滞留在一所美丽的山间疗养所中。他重又记起去年在上海开始构思的一部小说的大纲，决定“非职业地”再度和文学发生来往：“这次因为是闲身子了，就让这‘大纲’在我意识上闪动。”^③此后不久，他回到了上海，隐姓埋名，在对革命损失的巨大绝望中，写出了第一部小说《蚀》三部曲中的前两部。在它们发表的时候，沈第一次用“茅盾”作为笔名，意指“矛盾”。沈政治上的失败，以及由此导致的他对政治现实内部复杂的张力（或矛盾）的领悟，在某种意义上解放了他的文学想像力。后来，他在一次访问中曾谈到：“因为我没有做成革命家，所以就做了作家”。^④

因而，沈的第一批作品是政治挫折的产物，但对他而言，它

① 《几句旧话》，《创作的经验》，第54页。

② 在论及20年代后期及30年代发生的这些事件时，沈总在强调他去牯岭是为了养病；后来他也承认这个说法是一个托词，为了掩饰我这里描述的他的真实动机，见马利安·高利克：《茅盾和文学批评》，第154页注74。但他在回忆录中的确说到，在抵达牯岭后他身染疾病，见《我走过的道路》第1卷，第340页。

③ 《几句旧话》，《创作的经验》，第54页。

④ 苏珊娜·贝尔纳（Susannab Bernard）：《走访茅盾》，《新文学史科》1979年3期，收入李岫：《茅盾研究在国外》，第562-573页，此处为第571页。



们也代表了他生存意志的表现。后来他写道：

（我）经验了动乱中国的最复杂的人生的一幕，终于感到了幻灭的悲哀，人生的矛盾，在消沉的心情下，孤寂的生活中，而尚受生活执着的支配，想要以我的生命的余烬从别方面在这迷乱灰色的人生内发一星微光，于是我就开始创作了。^①

- 122 显然，茅盾的写作目的是要解释他所经受的灾难，如果可能，还要在革命的前景中重塑自己的信念。于是，他前两年在上海与武汉的经历直接成为《蚀》前两部的主要素材。《幻火》（1927）中为爱所困的女主人公的原型就是妇女运动中他的妻子的同伴：政治危机，他写道，揭示了这些“时代女性”的真实本性，他看到她们“发狂颓废，悲观消沉”。^②《动摇》（1927年）的素材则来自堆满《汉口民国日报》编辑桌的那些报道，它们讲述了社会主义者和极左分子的“过火行为”带来的暴力和政治混乱。^③虽然他希望能够通过创作这些小说“发一星微光”，但它们传达的却是一种对前些年的革命运动的悲观情绪；结果，很快成为创造社及太阳社中的意识形态卫道士们猛烈攻击的对象。出于对批

① 茅盾：《从牯岭到东京》，《小说月报》第19卷10期（1928年10月10日），收入唐金海等编：《茅盾专集》第1卷，第331～345页，此处为第331页。

② 在《几句旧话》中（第51～52页），茅盾记述了与激发他创作《幻火》的革命女性的三次特殊的相逢。在他的描述中，与她们每一次的见面都充满了神秘的性暗示。例如，第一次见面是在1926年8月，当时茅盾刚开完一个政治会议，冒着大雨离开：“和我同路的，就是我注意中的女性之一。刚才开会的时候，她说话太多了，此时她脸上还带着兴奋的红光。我们一路走，我忽然感到‘文思汹涌’，要是可能，我想我那时在大雨下也会捉笔写起来罢。”

③ 茅盾：《我走过的道路》第2卷，第9页。

评的回应,或许还因为自己也被小说中消极情绪困扰,茅盾在1928年1月写下了他的第一部短篇小说《创造》。后来他经常将《创造》说成是他的第一部真正积极的作品,在其中他终于克服了武汉“失败”带给他的绝望。^①然而,《创造》中的“乐观主义”只能保持很短的一段时间,在创作《蚀》的第三部《追求》(1928年)时,他“又一次深深陷入悲观失望之中”^②,并在作品中袒露了自己的虚无,招来的只是批评家们更为猛烈的抨击。不久以后,他接受朋友的建议,东渡日本,“呼吸点新鲜空气”,但即使到了那里,批评者们还是紧追不放。最后,他感到有必要自我辩护,写下了两篇相似的文章《从牯岭到东京》与《读〈倪焕之〉》。

这两篇文章,尤其是后一篇,在为叶绍钧的小说辩护的名义下,对创造社与太阳社的批评进行了“总答辩”,^③为我们探讨茅盾如何在与其他五四作家的关联中理解自己的创造提供了重要线索。茅盾和叶绍钧是朋友,是商务印书馆里的同事,还都是文学研究会的创始人。茅盾藏身上海的那几个月里,叶是他接触的少数几个故人中的一个。《幻灭》完稿后,叶绍钧也是第一个读者^④(叶当时负责主编《小说月报》,他恳切地说服茅盾将小说拿出来发表)。在革命文学论争中,他们的名字被创造社和太

① 直至1979年,在两卷本的《茅盾短篇小说集》序言中,茅盾还在为这篇小说,与那些认为是《虹》标志了他从消极走向积极的批评家们进行论辩。

② 茅盾:《我走过的道路》第2卷,第14页。

③ 茅盾:《我走过的道路》第2卷,第42页;“那时,因《从牯岭到东京》引起的责难已经沉寂下去了,我这篇评论就是对这些批评的总答辩。我借用叶圣陶的《倪焕之》来做总答辩,是有它的用意的。”

④ 茅盾这个笔名还与叶绍钧有关,沈的第一部小说《幻灭》本来是署名为“矛盾”,叶建议他在矛上加一个草字头,这样就使它看起来更像一个正确的姓氏,见《我走过的道路》第2卷,第6页。



阳社拴在一起，一同被指责为“自然主义”的奴隶。我们已经看到，两位作者都拒绝这种命名：叶绍钧否认自己与任何文学教条有所联系，而茅盾早就放弃了对自然主义的拥护。但在《读〈倪焕之〉》一文中，无论如何定义，茅盾的确阐明了一种与叶绍钧共享的艺术目的论，并利用朋友的小说为自己的作品张目。同时，作为一名职业批评家，他也不得不承认叶的小说中存在某种不足，他逐一列举了革命时期小说创作在主题与形式上易犯的错误——而他显然也希望在自己的作品中避免这些错误。

茅盾对《倪焕之》的赞扬集中在小说的“时代性”上。正如马利安·高利克指出的，该词实际上译自泰纳的“moment”一词。^①茅盾深受泰纳文学观念的影响，强调作家生活的历史时期及种族环境对他创作的决定性作用。但到了1930年，茅盾却不再对泰纳理论中的决定论因素心悦诚服了。即使仍借用这位法国批评家的术语，茅盾却坚持，“时代性”不仅指作品内容的时代特征，或是对一种有限的“时代精神”的激发，它还应以表达“时代”对个人与人类努力对历史之间的互动影响为基础。要拥有“时代性”，一部作品必须显示“怎样由于人们的集团的活动而及早实现了历史的必然”。茅盾回顾了五四以来中国作家有限的创作实绩，发现在《倪焕之》之前，只有鲁迅的小说具有一定的“时代性”。而其他作家小说的内容局限在布尔乔亚的青春苦闷中，描绘的只是“极狭小的，局部的”时代图景。即使对创作触及到的那一部分社会秩序，他们的理解也十分肤浅。然而，在《倪焕之》中，叶绍钧通过追踪复杂经验范围和社会环境中一个人的成长经历，将现代历史的广阔空间纳入到了创作之中。由此，《倪焕之》与其他五四小说家创作的许多作品迥然

① 高利克：《茅盾与文学批评》，第6~67页。

相异,它不是灵感突发,而是“锐利的观察,冷静的分析,缜密的构思”的产物。^①这种可以容纳历史进程的小说形式,显然吸引了茅盾,但小说对“时代性”问题的主题性处理,也让他很感兴趣。虽然他没有清晰表明其间的联系,但茅盾对这个概念的说明很大程度上得益于王乐山,后者曾尝试将人类自发的努力与历史进程的决定性融合为一体(这表现于他“用手推动历史的轮子”的愿望中)。

尽管叶绍钧的雄心值得嘉许,但茅盾还是发现《倪焕之》中几个重要章节没有能表现出他所理解的个体努力与历史之间的真正关联,这种失败导致了几处结构性的缺陷。譬如,详细描述倪焕之教育改革烦琐过程、行文细腻的小说上半部与匆忙铺写他对重大历史事件的介入、较为概念化的下半部之间,便有一种脱节之感。茅盾还遗憾于叶只通过倪焕之的主观视角来呈现五卅运动的广阔场景,他应更为着力记录激进的政治运动背后的集体力量,进而“正面的直接”描写这一事件。但是,叶的主观性描述“使得文气松懈,很不合宜于当时那种紧张的场面”。^②最后,茅盾还对小说结尾金佩章思想“奇迹似”转变表示异议,他认为这是一种未来信心的廉价表现,会让读者感到十分突兀。在上述实例中,叶绍钧显然没能充分克服五四小说典型的局限:尤其是,叶的历史想象失足于,他过分关注自己的主人公——那些布尔乔亚式的苦闷青年的内心世界,陷入一种精神的惰性之中,这使得小说成为个人幻想与困扰的表达工具。结果,叶从未获得一种真正超越性的历史视角。

① 茅盾:《读〈倪焕之〉》,《文学月报》8卷20期(1929年5月12日);收入《茅盾文艺杂论集》,第277~294页,此处为第286页。

② 同上书,第286页。



茅盾希望自己的创作能够摆脱那种个人的、因而也是局限的时代视角；他还希望自己的小说成为“时代性”的喉舌，即让历史本身发言。借用奥尔巴赫(Erich Auerbach)对司汤达描述，力图将人物嵌入“一种政治的、社会的、经济的完整现实之中，它真实具体，不断发展。”^①无疑，茅盾对叶绍钧的批评或许——
126 实际上恰恰——适用于他早期的作品，特别是《蚀》三部曲。虽然茅盾一再表明至少三部曲中的前两部中，只是客观地描写时代（“能够如何忠实便如何忠实”）并且“不把个人的主观混进去”，^②但《蚀》通常被看作是他的作品中最具主观性的一部。^③创造社的钱杏邨对《幻灭》的评价与茅盾对《倪焕之》的批评如出一辙：“说到全书的结构，是分为上下二部。一章至八章为上部，写学校生活；九章至十四章为下部，写她的革命生活。——前部的每章的材料都是很扼要的，后部却松散得很，材料嫌单薄了”。^④不仅如此，钱还反对茅盾探讨重大历史事件时的“间接”方式：历史只是个人生活的背景，而非故事本身的核心。茅盾自己也坦白了创作《追求》的主观动机：“我承认这极端悲观的基调是我自己的，虽然书中青年的不满于现状，苦闷，求出路，是客观的真实。”^⑤确实，在《蚀》中，茅盾避免了叶绍钧在《倪焕之》中运用的自传式写法，严格地将笔触限制在“描写他人”上；在为自己作品辩护时，他似乎要表明，如果他自己的苦闷也同样存在于同代人的胸中，那么，它们就是客观的存在，可以在小说中

① 奥尔巴赫(Erich Auerbach):《模仿》(Mimesis),第463页。

② 茅盾:《从牯岭到东京》,唐金海等编:《茅盾专集》第1卷,第333页。

③ 乐黛云在《〈蚀〉和〈子夜〉的比较分析》文中讨论了《蚀》的主观性问题,见孙中田、查国华编:《茅盾研究资料》第2卷,第182~204页。

④ 钱杏邨:《茅盾与现实——读了〈野蔷薇〉以后》,《新流月报》第4期(1929年12月15日),收入伏志英《茅盾评传》,第159~216页,此处为第167页。

⑤ 《从牯岭到东京》:《茅盾专集》第1卷,第332页。

得到再现。但钱杏邨及其他批评者却敏锐地发现,茅盾个人的幻灭感是《追求》背后真正的创作动机。

《读〈倪焕之〉》一文提出的创作问题,在茅盾涉足小说之前,就已被作为批评家的他关注。从20年代初开始,在《对于系统的经济的介绍西洋文学底意见》、《自然主义与中国现代小说》等文中,^①茅盾曾自信地提出摆脱主观羁绊、将自我与历史进程相结合的方案。首先,他督促作家以对真实世界的详尽观察为创作基础,不要模仿他人。但他又进而建议,作家必须有目的地对观察进行“布局”和“整理”。没有这样的加工,小说呈现的世界就会散乱不堪,读起来像记账簿。茅盾指出,在清末民初流行的通俗小说中,这种“记账式”的写法十分盛行,可想而知,它以一种恋物癖的描写方式,应和了读者对感官刺激和社会丑闻的需求。只有当小说再现被组织起来,表现一种在严格的科学原理指导下连贯的世界观时,它才能避免肉欲的描写,深刻全面地反映社会。谈到巴尔扎克这样的西方现实主义者时,茅盾心仪于他们对社会现象百科全书式的总览:他感觉,他们视野的广阔来自对细节的“科学式”组织。至少在理论上,茅盾也希望他的小说能在形式上,从总体的观念到微末的细节,包容中国社会的全部风貌。鲁迅的小说短小精练,叶绍钧“真诚”的观察也空间有限,在这些尝试之后,对包容性的渴求以及伴随而来的基本小说想象(即使在短篇中,茅盾也常如此展现),表明某种崭

① 茅盾:《对于系统的经济的介绍西洋文学底意见》,最初发表于《时事新报·学灯》(1920年7月4日),《自然主义与中国现代小说》最初发表于《小说月报》第13卷7期(1922年7月10日);两文都收入《茅盾文艺杂论集》第1卷,第14-18页与第83-99页。



新的因素正出现在中国现代文学中。^①

128

但在实践中,两种极为不同的认识功能同时被呼唤,一种是完全经验性的,而另一种则是观念性、分析性的,因而,茅盾倡导的观察与分析,对于现实主义追求者来说成了一种困扰的模式。在茅盾自己的作品中,某种形式上的失调——尤其是作品篇幅和结尾——或许就是冲突留下的痕迹,他既要忠实于现实主义细节的完整性,又要考虑组织这些细节的意味深长的结构模式。虽然,茅盾许多最优秀的短篇小说都创作于此一时期,但他总是说自己并不满意。在谈到第一本小说集《野蔷薇》时,他写道:“但那时候的我笨手笨脚,总嫌几千字的短篇里容纳不下复杂的题材。第一个短篇《创造》脱稿时,我觉得比做长篇还要吃力,我不会写短篇小说!”^②直至1952年,他的评价仍未改变:“我所写的短篇,严格说来,极大多数并不能做到短小精悍而意味深长。我的许多短篇小说还不是‘生活的横断面’的表现。”^③短篇小说不能为茅盾提供余裕,以充分描绘事件背后复杂交织的动机与原因。^④

虽然茅盾从未对他的长篇小说表示过如此的遗憾,但只要

① 在《论茅盾的现实主义文学观》一文中,批评家于中忱对鲁迅和茅盾作出了如下比较:“鲁迅侧重显示人的灵魂的深,茅盾则注目展现社会历史生活的广。茅盾现实主义文学观中的‘真’,是与‘全’密切相联的。”(《文学评论》1984年第1期第79~90页,此处为第81页。)

② 茅盾:《我的回顾》,唐金海等编:《茅盾专集》第1卷,第354~357页,此处为第356页。

③ 茅盾:《茅盾选集》自序,《茅盾专集》,第892~895页,此处为第894页。

④ 茅盾对短小形式的不满还与他对以简约洗练为特征的中国古典美学的拒斥有关。在《从牯岭到东京》中他谈起了苏联的新写实主义的历史,追溯到一种“电报体”文学,革命后的苏联纸张短缺,作家们不得不使用电报般简练的文体,不想后来这种文体风行了起来。但是,茅盾认为,“电报体”不适合中国,既因为一旦求简便不免文言化,还因为中国人和他们的通俗文化本来“繁复拖沓”。见《从牯岭到东京》,唐金海等编《茅盾专集》第1卷,第343~344页。

简单考察一下创作的前后经过,类似的问题也出现于小说构造中。茅盾发表的所有小说,几乎都是他最初构想的缩写本或改写本。《蚀》本来打算只写一部,记述一组人物在革命不同阶段的经历,但“因为不自信我的创作力,终于分作三篇写了”^①。《虹》原本“欲为中国近十年之壮剧,留一印痕”,但作者显然厌倦了这一主题,在我们见到的小说中,主人公的故事只发生在此时期的前半段。^② 即使他在30年代完成的《子夜》,这部被赞誉为“全景式”或“纪念碑式”的描写上海的巨作,当初的设想也是要将中国的都市和乡村都纳入其中。^③ 而后来的《霜叶红似二月花》(1943年),本来是计划中的三部曲的第一部,但作家“总没有时间”将它完成。^④ 无论长短,茅盾总是难于确定作品的适当边界,以至许多小说都有未完之感。这说明他始终没有找到一种结构,既可包容他观察到的社会万象,又能让它们彼此协调。

在茅盾小说中,这种困境不仅表现于形式,也反映在主题层面上的观念与现实的冲突中,即:小说结构虽然清晰明了,却难以消化观察到的社会现实。《追求》中一个有趣的片段向我们揭示了这种冲突是如何显露的。记者王仲昭,当他在1927年大革命期间全部的政治努力都落空之后,决定将自己的变革热忱集中到新闻事业上。他之所以选择新闻,是因为它是一项“实际”工作,他可以将政治中夸张理想主义搁置一边,只是客观地与生活的现实打交道。经过与报社编辑们的斗争,他争取到了

① 茅盾:《从牯岭到东京》,唐金海等编《茅盾专集》第1卷,第333页。

② 茅盾:《跋》,《虹》,第245页。

③ 茅盾:《子夜》后记,《茅盾专集》第1卷,第827页。

④ 茅盾:《霜叶红似二月花》新版后记,《茅盾专集》第1卷,第908-911页,此处为第908页。



130 一个专栏,标题为“印象记”,在其中他可记录新闻调查的结果。他为专栏第一期选择的主题是上海的夜生活,希望不仅暴露现实,而且也能描绘出中国社会的精神迷惘。他尽职尽责地陪同放荡的章秋柳出入多家舞厅,但当他着手撰写文章,却发现无从下笔:他对夜晚的印象模糊混乱,惟一清晰得可以记录的只是章秋柳混合了政治与色情的热烈言语。他很快意识到,这种记录传达只是她的虚无主义,违背了他对经验观察的设想。他扪心自问:“难道在这一点小事上也藏匿着理想与事实的不能应合么?难道平日所见的舞场上的特殊的氛围却不多不少只是自己的幻觉么?”(304页)^①仲昭的发现或许就是矛盾自己的发现,他所要分离、审视、记录的社会现实并不是简单的物质。他所求助的细节的物性本身,也不过主观想象的产物;分离它们,并给予文学的表现,这不可避免会使他们陷入作为支撑的观念系统之中。

131 记者与现实主义者——任何尝试一种基本的再现性写作的人——的共同处境由此得到揭示。王仲昭政治活动的终点,就是他新闻事业的起点。在政治中,他的行动受制于习得的意识形态观念;而他希望能在新闻中只处理具体明确的现实。他的写作方式是这样的:首先划定一块研究领域,寻找一个他与读者共同面对的真实问题。他开列的问题清单,对新闻和现实主义小说同样适用:包括绑票、抢劫、奸杀、罢工、离婚,所有这一切他都统称为:“社会的动乱”。随后,他着手进行所谓的客观调查,但记录调查结果的一刻,他沮丧地发现,即使是观察到的经验细节,也无不渗透着思想观念。抽象之物讨厌的复归让他哑然了,最终还是那些并不高尚的动机——特别是赚钱的想法与讨好女

^① 页码出自《蚀》,人民文学出版社1981年版。

友的欲念——驱使他写下一篇与初衷背道而驰的文章。

和新闻记者王仲昭一样,茅盾也是在政治事业遭受挫折、历史发展背离他的预期时,才退出抽象的观念领域,转而进行小说创作的。借助小说,茅盾探索着真实世界晦涩的本性,并将其与令人失望的抽象观念进行对比。但诚如上文所述,茅盾认为观察与阐释间的平衡对于小说创作是必须的,他需要一种分析的方法作为描写的补充。发表《幻灭》时的笔名,就暗示“矛盾”执行了这一功能。一方面,该词只表现了1927年失败后他的挫折与愤怒;但另一方面,它却含义深远,包含了希望的可能。茅盾对这个词的使用显然与马克思-黑格尔式的历史观相关:它认为历史是通过一系列矛盾的化解而向前发展的,而这些矛盾正是茅盾在中国社会中观察到的。在《蚀》三部曲中,“矛盾”一词每一次的出现——有很多这样的实例——给人的感觉都是,他要将社会现实的复杂性简化成几种可解释的或“典型”的力量。而承诺是,一旦这些力量被了解,便有可能辨清历史运动的真实走向,从而为现有的政治(以及心理)困境指明出路。依照辩证的逻辑,中国社会各种力量间可怕的冲突最终必定会带来一种和谐圆满的“综合”。因而,借助“矛盾”的观念,茅盾尝试传达一种双重感受:既理解观察到的社会现象,又领悟历史变革的生机——这两点正是他判断一部小说是否真正阐释了历史,或获得了“时代性”所依据的标准。然而,如果我们接受茅盾的大胆设想,头脑里装着黑格尔的辩证法去阅读《蚀》三部曲,我们会发现作为小说骨干的矛盾构架仍明显保留了一些非黑格尔式的特征,小说承诺的希望之途一次次被阻塞。

132

茅盾早期的作品都是围绕着某种二元对立展开的,这一点在《幻灭》中表现得最为明显,其中,他对人物的隐喻性命名只是小说中人物关系的第一个表征。两位女主人公的名字,“慧”



和“静”，代表着“经验”与“天真”的两极对比，而这一对比始终渗透在对她们的刻画（慧被反复描写为一个放荡的尤物，静则拥有一种“难以言传”的精神之美）与评价中（静曾暗自思忖：“处女的理想，和少妇的现实，总是矛盾。”[10页]）当然，这种对比在西方自然主义文学中十分常见，天真少女通常会被一位都市浪子勾引，此类作品以左拉的《一生》为代表，由天真向经验的转化伴随着内心的幻灭：过去纯真的处子一旦被人染指，就会懊丧地发现，成熟带来的是价值的虚妄。茅盾小说的标题已说明此类作品对他的影响，而且小说上半部情节的发展也与此相似。但是，当诱惑发生，期待的终结之感却没有出现，这部分是因为“静”与“慧”代表的天真与经验的对立，从一开始就形成了特殊的张力。在作者的笔下，对立的双方暗中勾联，茅盾曾提及两位女性的相似与依赖关系：虽然她们“性格相反”，但“两人有一点相同，就是娇养惯的高傲脾气”（11~12页）。同样，从一开始她们的友谊就牢不可破，而静对老于世故的慧的态度，与其说是惊奇和艳羨，不如说是有一种志同道合感。她答应慧搬进她的小房间，说是为了“对于被压迫者的同情”，这表明她知道慧现在的冷酷，其实是饱受男人欺凌之后的一种报复（11~12页）。奇怪的是，这种消极的同情心——比起任何欲望或野心——更是静堕落的原因。花花公子抱素周旋于两位女性之间，他刚被慧拒绝，转而就来勾引静，他将自己说成是被慧诱惑而后被抛弃的、受到伤害的处子，从而巧妙地唤起静的同情心。这就是说，他扮演的正是静想象中慧那样的受害者（当然，在他的谋略得逞之后，受害者就要由静来扮演）。此刻，静的心中突然涌起一股怜悯之情，所有人类的苦难都无差别地呈现，一种无所不包的爱笼罩了她。用小说中的话来讲，静的屈从就是这种爱的体现，爱的对象不仅是心怀鬼胎的抱素，更是以慧和抱素为

代表的她心中潜在的一面。怜悯起到了润滑的作用,一系列的转换变得可能了:抱素的诡计得逞,摇身成了慧的替代,而静心甘情愿委身于他,也一度有意变成了慧。

在小说中,也在静的心中,诱惑的结果被压抑了:她晕了过去,只记得发生的是“一场好梦”,虽然她后来识破了抱素的伪善,还因此短暂地生了一场病,然而,在叙述的进程里,这一插曲似乎让静获得了解放,使她进入了另一个人生阶段(对革命政治的参与),而且也化解了存在于“慧”与“静”这两个对立的人物之间的奇妙张力。但是这种关系中暗含的二元性并没有被消除,而是重置于静的内心。这样一种心理状态早就得到了暗示:“我不怕外界不静,就怕心里——静——不——下来。”(6页)失身之后,静原来隐约的苦闷渐渐演化成内心之中一场失望与希望间的鏖战。她的一半自我倾诉着:“每一次希望,结果只是失望,每一个美丽的憧憬,本身就是丑恶”,而另一半自我在为她打气:“没有了希望,生活还有什么意义呢?……失望不算痛苦,无目的无希望而生活着,才是痛苦呀!”(54页)。小说9~11章描写了静在武汉的短暂逗留,她被卷入跌荡起伏的感情旋涡中。在第9章,她在一场革命集会上“感动到落了眼泪来”,但一天又一天的“口号式”革命工作又让她厌倦,而最困扰她的,是武汉革命队伍中泛滥的享乐主义:似乎,她的同志们都身处“紧张”与“耗尽”的循环之中,时而沉溺于政治和性爱;时而又悲观绝望。在“矛盾”的环境中,静病倒了,心灰意冷,对革命的希望逐渐暗淡。她的女友——又是一个积极的、富于同情心的角色——推荐她到牯岭的山中疗养院接受一份护士的工作。

在小说的最后,一种新的二元对立出现在静与她看护的一位军人间。在新的对峙中,军人强猛(他的名字意味着“有力而猛烈”的事物,而他的表字“惟力”的意思是“只依靠力量”)热



衷于未来主义,而静则代表了自然主义。未来主义,是20世纪10~20年代苏联先锋运动的重要组成部分,茅盾对它很感兴趣,曾为此写过多篇文章。一方面他欣赏它的“大胆”、“有力”,另一方面他又担心它纯粹的“破坏”精神。^①他认为,未来主义的兴起是对俄国虚无主义的反动,对中国不适合;他还批评了那种为了理想的未来而忽视当下现实的倾向。强猛的原型是一位名叫顾仲起的青年作家,他在20年代初曾向《小说月报》投稿,后来投笔从戎。茅盾1927年在武汉遇到了他,他承认自己对战争本身狂热地迷恋,茅盾还震惊地得知他时常出入妓院。在顾仲起身上,茅盾清楚地看到了另一种类型的幻灭青年,他们放弃了自己的理想,放纵地“寻求刺激”。^②《幻灭》中的强猛向静讲述了他对战斗的热爱,他称战场为“最合于未来主义的地方”：“战场的生活是最活泼最变化的；战场的生活并且也是最艺术的”（83页）。当然，未来主义不仅是政治姿态，更是一种美学观念，茅盾显然也不想将强猛描写成一个激进分子，而将他塑造成一位革命艺术家：他投身革命纯粹是为了体验，对它的社会理念却毫无兴趣。

在两个人中，静仍是平和的一方。她的自然主义虽然是一种消极的放弃，但它也是幻灭的产物（包括她与抱素有过的关系以及她参加过的政治活动）。静对这个负伤男子的怜悯之情再一次左右他们感情的发展。在两个人物的对比中，真实的冲突仍然没有发生：他们相互爱恋，他的未来主义与她的自然主义彼此依存、不可离分。正如她所想到的，“他的未来主义，何尝

① 茅盾：《未来派文学的现势》，《小说月报》13卷10号（1922年10月10日）。参见陈幼石在《现实主义与寓言》中对茅盾和未来主义的讨论

② 《我走过的道路》第2卷，第4~6页。

不是消极悲观到极点后的反动”(84页)。作为未来主义者和自然主义者,强猛与静各占一半,只有发觉对立无可避免时才能结为一体。没有这种觉悟,他们便都是“受伤的”,强猛伤在心中(他的“左胸”),而静伤在意志中。草率结合所产生的恋情,不是来自对立世界观的有机融合,而是以对两种观念必然交替共存的认识为基础。然而,有意味的是,他们的恋情发生的地方是一个世外桃源,而当强猛应召要回到战场上时,一切都结束了。临行前,强猛安慰静,说他已放弃了未来主义:“你不是告诉我的么?未来主义只崇拜强力,却不问强力之是否用得正当。我受了你的感化了”(96~97页)。但即便这样,我们仍被告知:“静的理性和强的感情在暗中挣扎”(97页),对于两位恋人来说,将来只有微弱的成功(或者甚至是生存)的可能。在《幻灭》的结尾,静又一次在女友们的陪伴下离开了,感到自己仿佛刚刚从一场“大梦”中醒来。

因此,小说着力描写的两次浪漫际遇,都是在静想象虚幻的梦中。在上述关系中,小说探寻的矛盾既没有指出任何可行的出路,也没有为故事带来一个完满的结果。谈到《幻灭》时,茅盾对此有清醒的认识。在《从牯岭到东京》中,他写道:小说所要表现的正是主人公内心中交替上演的“不断的在追求,不断的在幻灭”的戏剧。^①依照情节的发展,静的希望无疑要破灭,但绝望之中无疑又会产生希望。虽然表面上,故事在线性地展开,但小说围绕的是一系列可替换的对子:天真与经验,希望与失望,自然主义与未来主义。茅盾没有制造剑拔弩张的对立,他更喜欢将对子放置于暂时的联系之中,探讨这些相互制约的观念产物的依存关系。由此,茅盾的“矛盾”不应理解为来自真实

136

① 《从牯岭到东京》,《茅盾专集》第1卷,第336页。

世界的冲突——或者来自小说所表现的社会秩序——它应被理解为一种无法把捉的现实之上的冲突视点。这种对立抗拒实际的解决,你只能施与主观的同情,才能暂时缓和它们的论辩。

所以,茅盾对“矛盾”的处理没能形成一种有力的历史进程感,在小说中,他似乎更接近中国传统的二元对立观(如阴与阳的对立),而不是茅盾信奉的马克思-黑格尔的辩证法。但《幻灭》中对立双方的交替并没有带来阴阳哲学的和谐状态;相反,你可在人物内心对矛盾的反应中体味到一种孤立的、焦灼的现代敏感。用夏志清的话来说,小说情节的所有混乱都表明了“目的性行动的夸张变形”。^① 最终,读者的注意力从外部现实引入了静的内心波澜。^② 在茅盾早期所有的小说中,几乎都会出现这样的场景,主人公突然感到外部世界的混乱无序——外在的社会矛盾在他们心中引起激烈的回荡。《幻灭》中的静, 137 《动摇》中的方罗兰,《追求》中的王仲昭,以及《子夜》中的吴荪甫都经历过这样的时刻。在每一例中,我们都可发现一种基本的三元结构,主人公从传统的二元对立中抽身而出,成为异在的第三者。林培瑞曾对这一时期流行浪漫小说中的三元结构作出过分析,通常的情况是一个男人摇摆于一个老派女子和一个新潮女子之间:在新旧女子的对立中,林培瑞看到的是20世纪中国所面对的保守与激进的文化选择问题。^③ 但是,这种三元关系在20年代中国,不仅支配了爱情,而且也是当时政治运动的特征:许多激进人士认为1927年大革命的失败要归咎于国民党、共产党以及共产国际三方的联盟。陈幼石也认为《蚀》中许

① 夏志清:《中国现代小说史》,第143页。

② 普实克已发现,这种从客观描向朝向心理探寻的变化,弱化了茅盾小说中的行动的线索,见《茅盾与郁达夫》,《抒情的与史诗的》。

③ 见林培瑞:《鸳鸯蝴蝶派》,第196-235页。

多人物间的三角关系其实都是当时的政治现实的寓言性象征。^① 无论我们是否直接地将三部曲读作政治寓言,在《蚀》中,茅盾显然从头至尾都将三角关系中的人物放在浪漫的与政治的双重层面。《幻灭》之中抱素、静与慧的关系已说明了这一点,虽然三人之中,抱素的所思所想无关紧要,他加在静与慧之间,只是主要的二元关系的辅助。与之不同的是,在《蚀》第二部《动摇》中,三元结构被置于中心。

138

表面上看,《动摇》讲的是一个三角恋爱的故事,牵扯到主人公方罗兰,他的妻子梅丽和政治激进分子孙舞阳。虽然方仍爱着她娴良温顺的妻子,但他又渐渐被放荡的孙舞阳吸引。后者,和《幻灭》中的慧一样,大胆表白:“没有人被我爱过,只是被我玩过。”(214页)但茅盾不满足于在《动摇》中炮制通俗小说中的三角关系。虽然在方罗兰看来,两个女人分别象征着传统和现代,但她们在小说中的角色要比简单的对立复杂得多。在方向孙舞阳求爱之时,她却与他讨论起他的婚姻,劝他千万不要

① 见陈幼石《现实主义与寓言》(*Realism and Allegory*)第3~5章。陈的观点在我看来说服力有限。例如,在谈到《幻灭》第5章描写的会议时,她的理解无疑是准确的,一群学生对一桩三角恋爱的讨论和谴责,象征了共产党内部有关是否与国民党联合的问题的争论。但如果说整个三部曲,如她认为的那样,都被设计成一个“对中国共产主义运动集体经验”的扩展寓言的话(特定的人物代表了党内不同的派别:慧,代表主张合作的一派;静,代表一派则坚信独立的决断等等),那么这一判断至少会妨害她对三部曲文学价值作出高度评价。因为,作为一个观念性寓言,即使是在陈的剖析之下,《蚀》仍显得意义暧昧,不很连贯。我认为茅盾或许在《幻灭》中部分地采用了这种寓言性手法,但只有将它看作是一部心理现实主义作品,三部曲的魅力才会最好地被说明。然而,我们也不必将书中的事件只当作是奇闻轶事,现实主义总会具有典型性,茅盾显然要用笔下人物象征“大革命时代”中国社会中有代表性的普遍态度和倾向。或许,他还要引导我们将这些态度和倾向,在某种程度上,与党派政策联系起来(例如,慧身上的悲观怀疑可能确实代表了共产党内的某一个派别),但人物并非就是党派政策的简单图解,这就是说,他们自身并不是政治的传声筒。



动离婚的念头。她坦率地承认,虽然自己常常会被“本能的冲动所驱使,但她不能回报他人的爱:“她的性欲冲动使她不能被任何人束缚,她习惯了自由,不会成为任何人的妻子。”(214 ~ 215 页)(译者注:查不到相应的原文,此段文字为译者所译)。但是,当她为了“几分钟的满意”满足了方的欲望,她似乎更是盲目冲动的奴隶,而非个人自由的主人。她的建议让方茫然失措。另一方面,当梅丽最终发现丈夫对孙的真实感情,她沉着而坚毅的表现出人意料。她提出了离婚的要求:“我从前受的教育当然不是顶新的,但却教给我一件事,不愿被人欺弄。”(206 页)她的果断和孙舞阳的行为一样,让方感到“为难”,他拒不离婚。随着小说的推进,方慢慢陷入了爱情的双重纠葛中:越是被一个女人拒绝,他越是感到,为了寻求安慰——不自觉的,如叙述者指出的——自己被拉向另一个女人。他已落入了茅盾早期小说中另一位主人公所说的“跌进三角的坑里”,^①面对多种选择(任何一种选择都不是真实可行的)，“自由选择”的结果只是束手无策。借助第三者,这个自由的因素,三元关系颠覆了我们在《幻灭》中看到的对立双方之间稳固的、相互确认的同一性。

在两位女性之间,方罗兰无法选择,这象征了小说标题指示的动摇,以及一种基本的自我觉悟的贫乏。作为当地国民党的代表,方罗兰不得不出面调解小说中两次主要的政治纠纷,在他愚笨的政治行为中,自我觉悟的贫乏带来了严重的社会恶果。纠纷与乡民们对恐怖的暴动的反应相关(第一次由牢骚满腹的店员们挑起,第二次的肇事者则是当地的农民),每一次都代表了乡镇里政治势力的三元分化。虽然,在两次纠纷中,利益联盟稍有不同,但乡镇中的势力基本上可划分为:(1)本地乡绅胡国

① 《虹》,第 228 页。

光的势力,他和《倪焕之》中的蒋老虎一样,利用革命演说为自己谋利;(2)国民党中激进分子的代表,包括孙舞阳在内;(3)方罗兰和他的追随者这样的温和派。两次纠纷的结果没有两样:胡国光熟练地耍弄政治手腕,成功地击败了方罗兰一派,确保了他与激进分子的联盟。在第一次纠纷中,方的反对意见被否决;在第二次纠纷中,面对迫在眉睫的危机,他又没能作出适当的回应。第一次纠纷发生时,当店主们要求他替他们说话,他的懦弱与困惑彻底暴露:

方罗兰看见群情如此“愤怒”,很觉为难,也支支吾吾地敷衍着,始终没有确实的答复。对于这些实际问题,他有什么权力去作确定的答复呢?他果然应该有他个人的意见,并且不妨宣布他个人的意见。然而不幸,似乎连个人的意见也像无权确定了。(163页)

方无法应对,便将权力转交给胡国光,两次的结果都是残酷的大清洗。最后,他被迫认识到动摇的恶果:在结尾的骚乱中,他看到了一幅噩梦般的景象:死者的眼睛盯视着他,“像是等待他的回答”。他还听到了一个声音:“你们要自由,结果仍得到了专制”(249页)。无论是政治还是爱情,自由选择可能仅仅带来游移;在举棋不定间,其他人贸然闯入,夺取了控制权。

至此我们看到,爱情与政治两条线索虽然分离,却并行展开,说明了三角关系的危险。但是,这两条线索(通常还有它们所涉及的人类生活的两个领域)也反复交迭,时常形成讽刺的效果。譬如,在第6章的一个场景中,孙舞阳一边高唱国际歌一边大胆地挑逗党的领袖林子冲。而在胡国光的政治手腕中,权力和性也错综关联,至少在一定程度上,他是靠为伙伴安排色情



享乐而巩固了自己在镇中的权威。另外,随着故事的发展,性的因素逐渐渗透到镇里的政治生活中:小说中第一次暴露乱的起因是一般性的政治事件(工资、罢工、倒闭),而第二次暴乱却愈来愈集中在“共妻”的问题上。“共妻”一词是由“共产”派生而出的。土豪劣绅首先散布谣言,说革命不仅要“共产”,而且还要“共妻”,而农民们很快就接受了这个说法,因为在他们传统的头脑里,女人毕竟不过是一种财产。最初的恐惧迅速便被诱惑取代了,甚至连农民们也蠢蠢欲动。胡国光与激进分子们(他们的妇女解放理论似乎为“共妻”提供了依据)难辞其咎;他们不理睬方罗兰软弱的反对,决议重新“发配”婢妾,建立“妇女保管所”以照管先前的女仆和尼姑。然而,保管所很快蜕变为一个官办的妓院,在最后的骚乱中,这些刚刚“解放”的妇女惨遭暴力的蹂躏。

如果说《动摇》中,“性”在公众话语中日益泛滥的话,那么它对个体内心的侵蚀更为有害,方罗兰的内心独白便一再昭示了这一点。他第一次出场,就沉浸在浮华的白日梦中,在梦中他见到了在闪烁的星光与焰火映衬下的孙舞阳。后来,在关键时刻,同样的梦幻占据了他,使他不能集中精力处理负责的政治问题。他后来也认识到,他对孙舞阳的迷恋,在某种意义上是镇中一系列麻烦的起因:他对她“古怪的恋爱”使他忽视了公共事务,“县党部的大权,似乎全被那素来认为不可靠的胡国光独揽去了”(220页)。表面上看来无关痛痒的私人欲念,带来的却是可怕的公共灾难。方的性爱生活以及他的个性,在小说中都表现出一种过度的倾向——过多的欲望、过多的选择以及过多的可能性。开始,它们在他身上激起了一种自由的飞翔感。但最后,“选择”妨害了他对现实的认识,使他在重大的社会事件中丧失了行动的能力。至少,这是李克,这个最后由党派来解决镇

中混乱局面的理智之人的判断。李认为,此地的症结所在是“没有明白的认识”,党的代表们“遇事迟疑,举措不定,该软该硬,用不得当”(238页)。在回忆录中,茅盾写道,李克是《动摇》中惟一的正面人物,但他也承认,对于他“没着重刻画”。^①他对中国社会的认识全面透彻——但遗憾的是他来得太迟,不能阻止灾难的发生。还有就是,他的内心没有被描写,而茅盾最擅长的就是深入探索人物矛盾心理的复杂与含混。这样的人物或许让茅盾十分着迷,他们心理的与性爱的狂热往往被看作是一种非理性沉醉,扰乱了李克所代表的完美而清晰的历史观。

困扰着方的私人世界的过多选择,也使怀疑和混乱的潜流在外部社会空间里交替涌动:这种危险体现在胡国光的身上。胡与方形成鲜明的对比,他欢迎新的环境,果断地采取行动从中渔利:正如小说开头所写道的,他“满肚子计划”,是一个精于见机行事的“积年的老狐狸”。他擅长演说,可以随时利用任何政治立场为个人谋利。在镇中,是他率先剪掉了象征着汉人屈服于满人的辫子,而现在,在革命山雨欲来之际,他又乘势混入革命队伍。就连他的名字也随时而变:他参加革命后,就将名字由封建的“围辅”改成现代的“国光”。他的语言能力一次又一次促使轻信的人们寻求他的帮助:胡的姨表弟王荣昌将商民协会的会员身份拱手相让,而协会的核心人物陆慕游也请胡代写演讲词。胡利用每一次机会发展自己的势力,他人的演说权力逐渐被他占据。凭借一片如簧的巧舌,他慢慢影响了镇中的公共话语,导致公共现实与公共话语产生分裂,其危险表现在公众意识对“共产”与“共妻”的混淆上。最初的误解,渐渐为愈来愈多的人接受,甚至成为了现实,可见的后果就是公众暴力的发生。

① 《我走过的道路》第2卷,第9页。

与胡国光不同,方罗兰仍然坚信政治演说不仅是个人谋取权力的工具,实际上,它还应提供一种对人类关系客观可信的阐释。但他发现,自己无力理清镇民们复杂的想法和观念,如同无力在孙舞阳和妻子之间作出选择。踌躇彷徨之际,他仍初衷难悔,相信在众多的选择之中必有一个是正确的,惟一要做的就是怎样确定它。因而,方无法用语言牢牢地抓住这个世界,但他又不愿接受一个名与实分离的社会中人际关系的无序。当胡国光对这个由三元关系支配的世界抱玩世不恭的态度之时,方依然希望保持词语的真实性。

143 在《蚀》三部曲最后一部《追求》中,茅盾继续探讨在一个政治话语变得无比可疑的混乱社会中个人的反应。小说所有主要人物都和茅盾一样,亲历过1927年大革命的失败,并挣扎于“时代病”的折磨中,它不仅是对时代的混乱感受,而且还是个人与历史间基本的脱节。《追求》中的年轻人,都曾梦想通过政治实践融入历史的进程中,创造出一个崭新的世界。但在革命失败后,他们每一个人必须作出决定,或者限制自己变革的热情,或者拥抱这个堕落的世界。他们必须在生活中放弃对历史进程的重要参与。小说描写的三种对政治的主要替代——教育、新闻以及性爱——都产生于对这个世界的屈服,真正富于创造力、卓有成效的工作(如他们想象中的政治实践)在这里已不再可能;与这三种替代相关的不是真正的创造,而是转变。张曼青放弃了他这代人的使命,即通过坚决的政治斗争来改变世界的愿望,并对所有的集体行动产生了怀疑,他认为是阴险的个人在背后操纵。他决定献身于一种温和的事业,做一名教师,将自己的理想传递给下一代。但在实践中,材料的匮乏(“照理,现代史的材料是报纸,但是中国的报纸,就没有正确的史料价值。”[355页])与校方的保守束缚了他的手脚。不仅如此,他也和倪焕之

一样,甚至怀疑为学生们指引人生取向的可能性,他们的方向更应该由自己选择:“青年终必要走上他们自己的历史的路,谁也不能引诱他们到别的地方。”(276页)由于对教学内容及传授本身的价值缺乏信心,他的教育理想最终无法实现。他讽刺地发现:“从前我们在学生时代,总以为不远的将来我们的小兄弟一定比我们快活,然而今天的他们一定又在羡慕我们的时代还是比较地自由了。人生就是这么矛盾颠倒。”(421页)

记者王仲昭和张曼青一样,看到了一代人狂热的理想主义的幻灭,他决定屈尊于现实,脚踏实地,操起记者的行当。但上文已指出,他也面临着选材的难题;他发现的事实在构思过程中,似乎总是被消解。他的工作或许只是在散布谣言(288页)。在这两个例子中,旨在推动社会进步的改良实践,最后都适得其反,教师和记者都感到了与历史的不断脱节,更深地陷入幻灭之中。张曼青与王仲昭的共同之处,不仅在于对政治的放弃,他们同样将早年的理想主义转移至爱情生活中。他们都选择了一位理想的女性作为未婚妻,都热切地希望婚姻能够成为逃避政治生活的温柔之乡。这种梦想注定要破灭,张曼青结婚后,立刻发现妻子正像他的朋友章秋柳预言的那样:“浅薄、庸劣和窄狭”;而王仲昭的浪漫理想,甚至在他未婚妻在一场车祸中毁容的变故发生之前,就已经粉碎。

遏制或转移受挫的理想主义,这种努力的无效性最为鲜明体现在虚无主义者史循和章秋柳身上,他们的声音在小说中因而显得最为有力。对所有人的雄心,史循都漠然置之,包括他自己对自杀的好奇,也仅仅是“怀疑”的表白(283页),生命的全部在他哲思里,被简化为动与静的交替循环。秋柳准确地预言了曼青和仲昭在事业及爱情上的失意,而随着痛苦的不断加剧,她也渐渐地将一切都归咎于命运。王仲昭后来指出:她“也终



于不免在命运的前面举起了白旗”(422页),她自己也说道:“命运就是这么爱播弄人的”(394页),而通过玩弄男人的感情,她也希望能够分享一些命运的力量。对自己行为,她有合理的解释:“欺骗是可以的,只要不损害别人”(337页),但事实上,她所享受的自由,与胡国光一样,是以虚无为基础的,而故事的发展表明她的放纵,带来了她无法预料的危险(针对她自己,也针对于他人)。

145 章秋柳风流成性,她与慧、孙舞阳一同构成了经验女性的系列。但是,她也满怀悲悯,这让人想到了天真的静。这一点最主要表现在她与梅毒患者史循的关系上。当他被人遗弃,是她在医院中守护着他。让他获得新生,重新燃起生活的勇气,成了她的使命。这虽然发自她的激情,但和王仲昭、张曼青的事业一样,选错了方向:她与史循一夜的缠绵不仅加速了他的死亡,也使梅毒进入了她的身体。比起章秋柳的同情,梅毒显然更为强大;她的怜悯无力抵御,只是为它的传播提供了方便。性病,是小说最为有效的隐喻,表明了幻灭的传染作用。一旦秋柳被感染,它的破坏性便全部展现,至少在比喻的层面,她是所有人心中最后的希望。每个男人都为她着迷,曼青与仲昭选择的理想伴侣就与她十分相像,以至在爱人的眼里,她们发生了混淆(356、360页)。小说结尾发生的事件——电报传来,告知仲昭的未婚妻娇容已毁——标志着最后一个完美象征的毁坏,这似乎与秋柳危险的性爱游戏中宿命的力量形成了呼应。在小说最后一幕,仲昭一手拿着照片,上面是他未婚妻盈盈的笑脸,另一手拿着报告毁容惨剧的电报。这“最后的致命的一下打击”(430页)结束了仲昭的希望:即使是不择手段,他也要把握住“真实”。

《追求》的人物当中,章秋柳和史循是“时代病”的重病患

者。他们傲慢地否认生活当中时间的控制能力,在缠绵的夜晚,“他们忘记了过去也不担心将来”,但是,将往日性爱的放纵与现在身体疾患痛苦联系起来的梅毒,却无情地标志着时间的绵延;正如秋柳所想象的,“‘过去’的黑影子的尾巴,无论如何要投射在‘现在’的本身上”(400页)。因为不相信历史的力量,他们与曼青和仲昭一样,被一种破碎、狭隘的世界观遮住了双眼。

在茅盾最长的、也是最著名的小说《子夜》中,主人公同样无力全面理解历史与社会的必然性。吴荪甫,这个希望大刀阔斧地建立强大的民族工业,使中国经济摆脱外国控制的民族工业巨子,比起《追求》中失败的革命者,似乎能够更好地把握他的社会环境。他希望将家乡双桥镇建设成“高大的烟囱如林,在吐着黑烟;轮船在乘风破浪,汽车在驶过原野”(128页)^①的现代城镇。但用小说中的语言来形容,这也是一场白日梦,建立在对资本主义真实历史角色的天真假想之上。除了他的梦想,吴荪甫的盲目也被所有主要的人物分享,甚至包括那些城市中的革命者,他们的精力全部发泄在混乱的性行为和空洞的口号当中。中国社会的本性是一个难解之谜,人们只能徒劳地寻觅。为了获得解答,书籍成了求助的对象,但这些书籍都在小说中蒙受了羞辱:敞开的车窗外,一场暴雨摧毁了古老的《太上感应篇》;一个小孩在国民党的圣经《三民主义》上撒尿;一位街上叫卖花生的女工则用共产党的小册子铺她的篮子。小说暗示,中国社会的谜底只能由《子夜》本身给出。在第一章,与章秋柳十分相像的刘玉英(译者:应为张素素),询问经济教授李玉亭:“我们这社会到底是怎样的社会?”他回答:隔壁的小客厅里,小

146

① 页码出自《子夜》,1975年香港南国出版社版。



说的主角们会聚一堂,那就是“中国社会的缩影”(25页)。

但是,我们仍记得,《子夜》只是部分实现了茅盾的构想。在回忆录中,他细致地概述了最初的计划。在他开始创作的时候,1930年发生的有关中国社会性质的论战深深地影响了他。茅盾提出,论战中出现了三种论点:(1)革命派:他们认为蒋介石统治的中国是一个半封建半殖民地社会,一场由无产阶级领导的革命势在必行;(2)托派:他们强调中国已经处于“通向资本主义的道路上”,中国资产阶级在将封建主义、殖民主义赶出中国的斗争中应起到领导作用;(3)“国家资本主义”的拥护者:他们希望看到共产主义和殖民主义在中国双双灭亡,随后建立起的是一个西欧和美国式的独立的资产阶级社会。茅盾创作《子夜》的目的,是为了与托派和国家资本主义者进行论辩:“中国没有走向资本主义发展的道路,中国在帝国主义、封建势力和官僚买办阶级的压迫下,是更加半封建半殖民地化了。”¹在更普遍的意义上,茅盾期望勾勒出一幅“白色城市”和“红色乡村”相对照的历史画卷,殖民与封建的势力统治着城市无产阶级,而农民们在共产党的领导下开始觉醒。

随着写作的推进,茅盾发现小说的范围太过广阔,于是删掉了描写乡村农民的章节。现在作品的格局是,只有第4章描写了农村,而且集中在乡绅身上;农民只是千人一面的复仇的群众。他们的有效缺席意味着,小说表现的只是上海社会——而非整个中国社会——的缩影。还有一点十分奇异,茅盾眼里中国现代史上的恶棍——那些将上海变成中国最大的租界地的西方帝国主义者,只在叙述的边缘呈现为一种隐约的威胁。因此,在《子夜》中,决定30年代中国历史进程的两个主要推力(农民

¹ 《我走过的道路》第2卷,第92页

与帝国主义者)被遗漏了——而在茅盾看来,他们必定是历史辩证法的基本因素。结果,小说中的上海脱离了当时真实的历史运动。它既不属于旧世界(封建中国),也不属于新世界(革命的乡村中国),它是一潭死水,扼杀了所有的生机和创造。小说中的一切都是虚构的:核心的情节冲突,吴荪甫纱厂里发生的罢工,只是为了营造必要的僵局。吴荪甫,这个与帝国主义经济霸权绝望抗争的民族资本家,不是工人的真正敌人,而势单力薄的中国城市无产阶级,也不是中国革命性变革真正合格的担负者。

虽说从历史的整体性角度看,上海停滞不前,但它并非毫无活力。相反,所有的能量都集中在这里。《子夜》第一章便描写了一只耸立在城市之中的巨大霓虹灯招牌,上面闪烁着 一行英文“LIGHT, HEAT, POWER”。但是,这个城市的经济能量不是来自创造性的劳动(实际上的生产——工业和农业——非常混乱),而是来自城市之中纯粹的资本流动。在上海,惟一不缺的就是钱。在吞没了整个城市的“投机的热狂”(39页)中,几乎每一个人都在追逐着金钱,正如某人所说的:“上海一埠是现银过剩。银根并不紧。”(42页)城市的经济生活不只需要资本的扩张。金钱的本质在于交换,拥有金钱的乐趣恰恰就在于它能够进一步流通。每一个财富的追逐者都不可避免地被卷入了市场,在上海白热化的经济环境中,只有不断冒险投机,你才能保持富有。

对上海经济生活的隐喻——“热狂”和不断的流通——同样适用于市民们的性爱追求。在第一章中,吴老先生,这位家族首领从乡下一来到上海,便震惊于这个花花世界。城市街道在他眼里仿佛是音与色交错旋转的“万花筒”(9页)。当他走入家中的客厅,仿佛看见“无数高耸的乳峰,颤动着,颤动着的乳



峰,在满屋子里飞舞”(14页)。很快,老人便死于医生所说的“猛烈的刺激”,他的死显然象征着旧中国的寿终正寝。但那些初到城市的年轻人(吴荪甫的妹妹蕙芳就是一个典型)很快就沉溺于更为老练、冷漠的城里人谙熟的刺激之中。如果不悬崖勒马,他们就会陷入“难堪的闷郁”(489页)。年轻浪漫的张素素似乎已经识得其中三昧,她兴高采烈地描述起自己渴望的大“变动”,一场让“宇宙混沌”的大地震(24页)。更具代表性的,是那些试图从城市欲望的旋涡中获利的投机者。譬如,先后委身于投机家赵伯韬和吴荪甫的刘玉英,在这方面就颇有心机:“男人利用身外的本钱,而女人则利用身上的本钱。”(317页)和金钱一样,性的价值存在于它的挥霍之中。但在小说中的上海,欲望的运行不是消耗性的而是增殖性的,肉欲的放纵伴随着城市经济的膨胀。

吴荪甫的没落与《动摇》中的方罗兰十分相似,他重振中国经济的伟大抱负,在上海投机的狂潮和纵情的声色中,一点点瓦解了。这两种力量在他的大脑里相互冲突,又相互利用。生意挫败后,他强奸了一名无辜的女仆以缓解压力;而当他全神贯注于事业,无关的性幻想又袭上心头:“他的思想,无论如何不能集中;尤其是刘玉英妖媚的笑容,俏语,眼波,一次又一次闯回来诱惑他的筹划大事的心神。”(355页)和《动摇》中的政治被性腐蚀一样,《子夜》中经济王国——以及经济巨子的心理——同样受到了传染。

虽然吴荪甫不能将生活中的性爱天地与经济领域合二为一,但在他梦中的情人刘玉英的身上,这二者完善地统一起来。在小说开始,仍然是赵伯韬的情妇的刘玉英,偷听到赵谈论如何操纵市场。她深知情报的重要,便到股市上去卖掉“小小的秘密”。股市被描写得像一片淫乱的战场,充满“窒息的汗臭”

(317页)。她拥有的秘密一旦公开,周围火热的买卖就成了一场无聊的闹剧,这让她本能地感到了一种性的快感:

刘玉英一看自己身上的月白纱衣已经汗透,胸前现出了乳头的两点红晕,她忍不住微笑了。她想来这里是发狂般的“市场”……那是多么滑稽……眼前那些人都在暗里,只她在明里,那又多么“滑稽”。(318页)

但是,只有推迟说出秘密,秘密才能更为有力。为了延长她的快感,她进而与冯云卿周旋,或者只能说是一种挑逗;她半遮半掩地作出暗示,却又不完全展露;具有讽刺性的是,牺牲自己女儿去打探刘玉英所提供的情报的冯云卿,却鲁钝得不能领会她的暗示。刘玉英知道自己的情报不愁找不到买家,她并不担忧,转而将秘密告诉了吴荪甫,经济情报和风流的艳遇让后者感到双重的惊喜。

150

在小说中,被投资者们如此狂热追逐的刘玉英手中的秘密,是现实主义小说一种惯常性动机。它为上海投机的狂潮提供了一种解释,那就是大投机家赵伯韬操纵市场的高超手腕。但该秘密还是不同于我们谈到的小说整体所探索的中国社会的自身之谜。前者是特殊的局部的秘密,知道它会引来一种色情的兴奋,仿佛它已暂时闯入了知情者的身体。它的价值只存在于惯例性的掩藏与揭示之间;传播的过程中它被不断消耗,只有一个新的秘密可以取代它。然而,茅盾追寻的却是明确、全而和集体的真实。它不是个体或单个文本的所有,而是蕴涵在社会秩序、甚至是全部的历史之中。对“交换”的拜物迷恋正是《子夜》所描写的资本主义社会秩序的疯狂所在,它阻遏了对自然世界中所有事物相互依存关系的更为宏观认识。但是,现实主义小说



所讲述的秘密和细节,似乎自身也屈从于资本主义社会中的物质流通法则。这部充斥着大量细节的小说,暂时将描述的客体提升到一个纷乱的世界的其他物质上,而这种提升也使小说更为宏大的解释框架的完整性受到了威胁。

茅盾在小说的结构与技巧上艰苦摸索,以求将细节与结构、个体与历史相结合。这种“造作、雕琢”^①的风格招致了很多批评,一些批评家抱怨他的作品进展太慢,描写太多。^②他似乎希望在一系列不断扩张的同心圆环中细致地勾勒出被再现的世界中诸多因素的关联,借此将细节描写整合进一个更大的结构。但是,他在长度控制和结尾处理方面遇到的难题表明,将小说世界作为一个意义整体纳入一个外部空间,并使各部分彼此协调,这种追求仍是遥不可及的。最终,现实主义小说还是跌入了资本主义的潮流中。茅盾认识到这种必然,但还要奋力抗争。在《子夜》结尾,当歇斯底里的吴荪甫决定到牯岭去,“去看看那红军是怎样的三头六臂了不起”(549页),小说自身仿佛也在诉说,革命前夕——它得以产生的这一历史时刻的艰难。由于不能将现实主义小说与历史完整地结合,茅盾看来要放弃这种他曾如此极力推广的小说模式。

张天翼:作为社会使命的小说

张天翼,被公认为30年代中国“最杰出的短篇小说家”,^③

① 夏志清:《中国现代小说史》,第165页。

② 可参见韩侍桁《〈子夜〉的艺术思想及人物》与林海《〈子夜〉与〈战争与和平〉》,收入庄钟庆《茅盾的研究论集》。

③ 夏志清:《中国现代小说史》,第212页。

他的小说与茅盾作品中基本的叙述冲动构成了有趣的对照。虽然,如下文所示,两位作家的创作在风格和结构上都迥然相异,但还是分享了一些重要的文学观念。至少,他们在理论上都对现实主义忠心耿耿:对“真”与“现实”的呼吁像一种祈祷贯串在张天翼的批评文字中。1933年,在一篇幽默的、题为《创作的故事》的创作自述中,张说到自己在得知现实主义已经过时之后,也试着写一些“听不懂的一派”那样的更为时髦的东西,但结果不佳:

我本来真的想造一座宝塔:象牙太贵,打算造个牛骨头之塔来充数。但牛骨头之塔造到什么地方去呢?都市里有什么五卅惨案、三一八惨案的枪声。乡下有天灾人祸,也不行。这就是说,无论躲到什么地方,总还是在这现实的世界里。

152

这既已失败,只好从牛骨头之塔走出,想学习写写现实世界里的真正的事。^①

与现实主义前辈们一样,张也坚信文学作品应与外部社会环境紧密联系。但他也经常指出,现实感不仅是小说内容的问题,也关涉到风格:“我既然想写现实世界里的真正的事,就得用真正的话,并且叫大家看得懂”。^②

从有关“牛骨头塔”的描述中,可以明显看出,张天翼是将真实世界理解为矛盾冲突之地。他也和茅盾一样,也常常将矛

① 张天翼:《创作的故事》,鲁迅等著:《创作的经验》;收入《张天翼文学评论集》,第303~308页,此处为第304~305页。

② 同上书,第306页。

盾纳入辩证的思维中。在1932年的《创作不振之原因及其出路》一文中,他对这种方法的依赖表露无遗。此文语调热烈,毫无《创作的故事》中的诙谐之气。他写道,当代作家自己的身上就体现着尖锐的矛盾:

创作者大半是,或全是小有产者的知识分子。在一感到时代力量之大,觉醒到自己所属阶层的将趋于末路,于是就企图着把作品从个人主义的境地冲出,移行到集体的世界里去。一方面已抛弃了——或只是部分抛弃了——旧的个人的抒情,和身边近事的描写,但另一方面,新的意识还没把握住,因此创作就陷于一种非常的贫困之中。^①

- 153 张指出的出路,让人联想起茅盾主张的有关分析与观察的双重需求。在张这里,文学作品有两个源泉,作家的“思想”和作家的“生活经验”。二者的融合产生了文学,但每一种要素本身应该辩证地理解。在观念上,张主张作家们应具备一种以“科学的辩证法”为基础的“理论修养”。只有“正确地紧紧地抓住科学辩证法”,作家才能克服“自己的残余着的旧意识”。而在经验上,张又鼓吹作家要走向集体:“我们的每个新的创作者都应当离开他的玻璃窗和写字台,到广大的工人,农民,士兵的社会里去。”^②

依照这一法则,小说创作需要的是一种积极的自我扬弃,在张天翼看来,这接续了五四文学的传统。与茅盾一样,他认为作

① 张天翼:《创作不振之原因及其出路》,《北斗》2卷1期(1932年1月20日),收入《张天翼文学评论集》,第5-6页,此处为第5页。

② 同上书,第6页。

家理所当然首先是他人的观察者，^①轻视那些仅仅描写自己“身边琐事”的作家；他们都坚决地使自己的创作摆脱自传的形式。这种苛刻的立场当然并不意味着，他们从不将个人生活中出现的人物和事件当作创作的素材：茅盾的《蚀》三部曲就是取材于他的朋友们 1927 年大革命中的经历，张天翼许多表现在校学生的小说也无疑与他多年的教书生涯相关。但是，他们从不像郁达夫、郭沫若，乃至叶绍钧那样，在创作中坦然地致力于自我的探究或表露。

在张天翼作品中，违反这一规则的是他第一部受到重视的小说《三天半的梦》（1929 年）。^② 作为惟一的与个人生活有明显关联的作品，它可被理解为作者自传冲动的一次隐喻性宣泄。在小说中，叙述者在写给一位友人的信件中，描述自己离开 X（这个字母指的是他目前生活和工作的城市），硬着头皮回杭州探亲的经历。他憎恨杭州，恰恰是因为，如他朋友发现的，他的“家是在杭州之故”。很快，他就厌倦了父母的问长问短和琐碎言谈：“我们又谈到在 X 都的所谓亲戚和同乡和朋友，谈到 X 都的气候和人物，谈到房子……差不多将所能搜集的琐碎事物，全部谈到了。”（8 页）而父母在经济和情感上对他愈来愈强的依赖也让他头疼，因为它似乎扭转了他所理解的父子关系。看着父母守着狭小的生活空间，几乎将全部精神都放在独生子身上，负

154

① 见《谈人物描写》，《张天翼文学评论集》，第 109～192 页，尤其见第 152～160 页。

② 在 1922 年和 1923 年，张天翼在《礼拜六》这样的通俗杂志上以张无净为名发表了多篇侦探小说，后来他认为它们都是没有价值的少作。这些作品的目录可见沈承宽：《张天翼著作系年》，收入沈承宽、黄候兴、吴福辉编的《张天翼研究资料》第 502～503 页。《三天半的梦》首次发表于《奔流》1 卷 10 号（1929 年 4 月 24 日），最近已被收入《张天翼文集》第 1 卷，第 3～16 页。文中所引张天翼作品的页码均参照《张天翼文集》。



罪感和一种深深的痛楚盈满了他的内心。最后,他认定,自己正受到一种突发的“矛盾神经”的煎熬,这归因于他内心的冲突——一方面,沉溺于家庭生活“感情的监狱”,另一方面又向往个人的自由。在杭州时,他曾有一个瞬间,感到自己在X的生活“似乎只是一个梦”(8页),但一回到X,他又转面将探家的经历和“我那两位可怜的老人”留给他的感受,当成不真实的梦(16页)。最后,他“赎出”了自己的自由。

《三天半的梦》的故事对应着张天翼自己的生活经历。^①他生于南京,但童年时,他的家多次迁移。他的父亲是一名教师,最后将家安在杭州。20年代中期,张曾在上海一所艺术学校里短期学习,后又北上,进入了北京大学。当时,他读的是科学专业,因为他当时“感到世界上有许多问题(人生问题,革命问题,恋爱问题),不知如何解答,我否定了文学艺术的作用”,然而在155 内心中,“兴趣却又在文艺”。^②仅仅过了一年,他就厌倦了科学的课程,辍学离校。在逗留北京期间,他不仅接受了新文学的熏陶,各种各样激进的政治观念,包括马克思主义,也涌入了他的视野。1927年,张回到南方,接受了一些暂时的工作(教师、公务员和记者),并开始狂热地写作。在上海,他受到了鲁迅的鼓励,也结识了新文学运动中其他重要的人物,鲁迅和郁达夫都鼓励他在《奔流》杂志上发表《三天半的梦》。到了1930年初,张已成为文坛上的一名新秀,并且积极地参加了共产党和左联的

① 有关张天翼文学经历最详尽的描述见《张天翼生平与文学活动年表》,《张天翼研究资料》,第8~46页。

② 张天翼:《作家自述》,第276页。

活动。^①

1927年,张的父亲退休了,全家落入贫困之中。张的一位同学周颂棣后来写道,30年代初,张如此多产的主要原因之一,就是他依靠出版小说和发表文章来赡养他年迈的双亲^②(1931年至1937年,他出版了5部长篇和12本短篇小说集),另外一些友人也记录了张与父亲间亲情。^③因而,《三天半的梦》显然触及到了他写作时个人生活的隐痛。毫无疑问,在张的文学发展中,这篇小说的特殊之处在于,他对这样的自传细节进行了独特的——最终被摒弃的——处理。结果表明,在家庭背景中,偶然的个人生活事件,或许具有紧迫的现实感,但仍是一种幻觉:最终,是一个人在更广阔的社会中的独立工作使自我得到“真实”的校正。《三天半的梦》明确消解了对个人沉溺,而对于叶绍钧这样的作家,则要历时多年才能从中解脱。故事叙述者对家庭中闲谈琐议的厌倦,还反映了张天翼对当时许多作品流于琐屑的烦感,叙述者最后的祷告,也暗示出张自己的选择,他的小说要从自我的小天地里解放出来。

156

然而,在30年代初文坛上张天翼的新异之处,不仅是他对

-
- ① 吴组缃回忆在30年代初,张天翼为党做过一些力所能及的工作,但并不全部知道是什么工作。见吴福辉记录整理的《吴组缃谈张天翼》,《张天翼研究资料》,第73~84页,此处为第80页。张天翼在左联中从事过的工作包括参加“文艺大众化研究会”的活动和协助编辑《北斗》、《十字街头》等刊物。1932年,他还负责在南京组织过一个左联分盟。
- ② 周颂棣:《我和天翼相处的日子》,《张天翼研究资料》,第61~72页,此处为第70页。
- ③ 草明曾在1935年和张天翼一道到杭州游玩,他后来写道:“他和父亲的感情真够深厚。老先生也十分爱他的儿子。他给天翼的信里最后必写一些很风趣的句子,比方说‘如雨后春笋数’,‘秋雨雨丝数’,而且从不重复……他(天翼)解释道:‘他是说吻我的次数多如雨后春笋的意思。’”《张天翼和〈现代文学〉及其他》,《张天翼研究资料》,第91~94页,此处为第93页。



自叙传形式的回避,还有他对青年资产阶级知识分子的动摇所持的鄙夷态度。1931年,冯乃超赞扬张天翼打破了旧形式(包括感伤主义、个人主义、理想主义、浪漫主义等),朝向“新写实主义”迈进。他尤其满意的是,张使用了极为平易的口语,并力图描写广泛的社会类型。虽然知识分子仍是小说的主角,但冯还是高兴地指出,张描写的“并不是夸张因失恋而感伤的那种,也更不是因社会的不调和而高超脱体的那种”。冯乃超是前创造社的成员,他对张天翼的称赞让人感觉别有所指,是在间接地批评茅盾、叶绍钧这样的旧现实主义者(经常有人,甚至包括他的支持者,批评茅盾的语言难懂,在冯写下此文的时候,他主要还是以《蚀》闻名于世)。在盛赞张天翼的成就的同时,冯还是表达了某些保留的意见,他写道:张已经成长为一位为时代所需要的作家,但目前他仍有“同路人的客观态度”。^①

157 尽管有冯乃超的上述评论,张的很多早期小说还是描写了失望的情侣和不满的知识分子,差异没有表现在题材的选择上,而是他对人物的处理与早先的作家迥然有别。过去,对这些人物精神缺陷的刻画浸润着作者的同情,但在张这里,他们往往是辛辣嘲讽的对象。在他的笔下,知识分子不是因为纯粹的精神困惑而动摇彷徨;他们通常都认识到,摆脱个人矛盾的出路在于参与政治,但缺乏改变自我的勇气和方法。《猪肠子的悲哀》(1931年)^②中的主人公就是这样一个人,作为知名作家,他深知自己和自己的作品已经落伍,他对自身困境的解说与张在《创作不振之原因及其出路》中对当时作家境遇的分析十分相似:

① 冯乃超(李易水):《新人张天翼的作品》,《北斗》1卷1号(1931年9月20日);收入《张天翼研究资料》,第230~236页,此处为第231页。

② 张天翼:《猪肠子的悲哀》,《北斗》1卷4号(1931年12月20日);见《张天翼文集》第1卷,第222~234页。

时代究竟是太有力量了，太有力量了，使我不敢写东西。要是叫我写醇酒妇人，或者叫我赞美颓废，或者叫我写我现在这种不三不四的生活，我都可以把它写得很好很迷惑读者，但是时代不许，时代叫我们写新的东西。而我呢真是糟透，我的生活，我的意识，我所受的教育，总而言之，我所有的一切，都还是旧的。（226页）

“猪肠子”后来发现，由于过分迷恋旧的生活方式，他不能“解决他的矛盾”，他过去生活的主要内容，是舞场和咖啡馆里的社交和酣饮。

“猪肠子”也多次说到“时代”和“矛盾”，上文已指出，这两个概念是茅盾关注的焦点。但在张的小说中，它们与其说是真实的观念，不如说是流行的口号，对它们的反复谈论讽刺性地将人物与变化中的社会现实隔绝开来。另一个摇摆不定的五四知识分子，《荆野先生》（1930年）^①的主人公，便是一个代表：

这痛苦一点不含糊是现代人的……但自己在痛苦什么：说不上。勉强地说，也许是所谓彷徨的痛苦。但也未必。痛苦是感到几成的，可是他的所谓颓废并不是因为感到什么之故。似乎是，怕生活太平淡，太单调，于是需要一点刺激。——如果在这里再来一个“但是”，就是，这些行为终于他自己所能理解的。（39~40页）

158

① 张天翼：《荆野先生》首发时题名为《从空虚到充实》，《萌芽月刊》1卷2号（1930年9月1日）；收入《张天翼文集》时使用的是现在名字，第1卷，第55~73页。

在他的内心独白中,对转折词“但是”的反复使用在文中被着意强调,借此,小说讽刺地揭示出荆野的彷徨之中的自我掩饰。与鲁迅小说及茅盾的《蚀》中知识分子的动摇不同,荆野的焦虑与其说是历史压力下的挫败感,毋宁说是人物浪漫的自我想象的补充。荆野的朋友老惠利用语言的谐音解构了“时代”和“矛盾”：“每一种人都以为他们自己是时代的哩……现代只有那个,只有矛盾。我说 Modern 这个字应当译作那什么,译作‘矛盾’的。”(45页)

为了表现荆野动摇的肤浅性,张让他在一个叫戈平的朋友身上遇到了激进的自我变体。在荆野的一场梦中,戈平出现,对他的动摇作出如下解释：“这是现代一般的痛苦,当然。可是痛苦不至于延长,到了有一天,换过一个时代,现在的痛苦便告终”(41页)。戈平建议荆野,与其寻找“时代的中心”,不如努力去“换一个时代”。这个梦困扰着荆野,在被错误地囚禁并目睹了戈平的就义之后,他的内心发生了变化。他决心抛弃眼下在北京生活的“空虚”,到南方去寻求一种积极的、“充实”的新生活。但是,借助形式上意外的跳跃,小说没有交代荆野出走后的结果。半年以后,他在北京的朋友们聚集在一起,谈论起各自听到的有关荆野新生活的相互矛盾的传闻:有人说他还在为重铸自我而奋斗,而另外的人则说他已娶妻成家,成了一个成功的商人。虽然这些传闻“矛盾得滑稽”,但老惠认为“都是可能的”。(46页)最后,朋友们满心疑惑散去了。

在结尾,张天翼质疑了荆野这样的知识分子转变的前景,但更为重要的是,它颠覆了读者对小说结局的期待。它使得荆野更像是一种可能性的集合,而不是一个完整的个体自我,读者在现实主义小说中期待的形象之连续性被打破了。但是,更让张天翼感兴趣的不是塑造荆野这一类知识分子的静态形象,而是

探索道德的多种选择。小说开放的结尾起到了陌生化技巧的作用,否决了简单的净化反应,而迫使读者面对荆野也面对自身,作出道德判断。以这种方式,张排斥了传统现实主义的反映论——即:被动地描写个体及社会群体的典型特征——而是采纳一种探索变化潜质的更为活跃的形式。简而言之,最后,张天翼通过形式的手段抬高了戈平,贬低了荆野。

陌生化技巧在张天翼的早期小说中是十分丰富的,尤其多见于最初的两部长篇小说《鬼土日记》(1931年)和《齿轮》(1932年)。^① 它们很少受到关注,但后一部对我们的讨论非常关键,除了其他方面的尝试外,它还对现实主义小说进行了充分的戏拟。《齿轮》在表面上戏仿的是屠格涅夫,但暗地里却指向茅盾的早期作品。在我们仔细讨论过的两位作家间建立相关性,这种对象的选择或许有点惊人,但事实上,张天翼对这位前辈的某些艺术特征极为反感,尤其是他精细的场景描写和对心理探讨的偏爱。《齿轮》发表的同年,他还发表了一篇谈论文学大众化的文章,为似乎已在茅盾身上暴露出种种缺陷的现实主义小说开出一系列处方:他认为小说的场景应快速转换,人物形象应通过行动而非心理的描写来揭示,而对对象和环境的描写也应尽可能简略。^②

160

《齿轮》通过一系列讽刺性旁白落实了上述主张。在文中,叙述者多次大胆表明对隐喻的拒绝(“不过也有人说他的嘴不

① 《齿轮》于1932年首次发表时张天翼使用的笔名是铁池翰,1938年上海大夏书店出版这部小说时将名字更改为《时代的跳动》(没有征得作者的同意)。文中页码出自这个版本。

② 张天翼:《文学大众化问题征文》,《北斗》2卷3~4期(1932年7月20日),收入《张天翼文学评论集》,第7~10页,此处为第9页,同样的说法也可见《创作的故事》。



大那个,有点像……不打比方了罢,干脆一句话,就是他嘴唇似乎太薄”[22页]),对身体描写的拒绝(“可是描写一个人物不必这么噜嗦的,这个所谓特点不说也没有什么关系,我的意思不过想告诉你她肩膀有点歪而已”[23页]),对心理探询的拒绝(“如果这里用得着心理描写,那作者可以告诉你们”[37页])以及对浪漫主题的拒绝(“他可真不会说恋爱故事,一说就结里结巴的了。读者诸君如高兴听恋爱故事,那我听说吐膈孽夫的小说里有各种各色的恋爱,请你们去问陶爷借来一看”[269页])。其他常见的现实主义技巧虽被应用,但充满了自觉:譬如,在一次回溯之前,他先引用屠格涅夫的话作出交代(“亲爱的读者呀,对不起,请回到几年以前去罢”),而后又用一个醒目的标题(“额外的叙述”)露骨地模仿屠格涅夫的纤弱文风(49~50页)。最为极端的是小说的结尾的处理,和《荆野先生》的结尾一样,读者的好奇心也遭受了挫折。在最后一章,张设计了一场叙事者和小说人物的对话,前者要得到完成小说所需要的材料,而后者不肯合作,在离开时丢下一句话:“我们都有事去,请便罢,这是什么年头,还噜嗦这些。”(271页)这个结尾当然冒犯了读者,暗示他们要自己去寻找更好的事物。这种对现实主义小说成规的戏仿使张天翼实现了一种双重效果:他一边运用可疑的成规构造、完成他的小说,一边又将这些成规置人疑问当中。

- 161 小说《齿轮》,则讲述了一个天真的乡村姑娘在一群所谓的革命者当中受到革命教育的故事,情节明显戏拟了茅盾的《幻灭》。这位姑娘与“静”很相像,她的名叫“慧先”,无疑暗指茅盾笔下的“慧”。她和静一样,也同时在政治与性爱两方面接受了教育。叙述者也放宽自我的约束,用起心理描写的手段,在描写中使政治与性讽刺性地发生纠葛,彻底消解了被集体召唤的政

治理想主义。例如,在一个集会上,慧先打量着那些年长的姑娘,心里思忖道:

以前她曾羡慕过这些女子,觉得自己赶不上她们;她们会爱国——她们以前爱过许多次国,多半在五月里。她们会唱外国歌,会穿高跟鞋。现在自己可以算是赶上了她们,她自己也在爱国,要穿高跟鞋也可以穿。(38页)

最终,集会演变成一场戏剧表演,人物的行为本身似乎只是一种姿态,没有任何政治内涵。青年们将集会看作是性爱的游猎场,比起喊的是什么口号,他们更关心自己的风采(“叫了这句,他四面瞧瞧,又用手梳他的长头发。”[81页])。在厌倦了政治集会之后,他们又冲入了剧场,小说结尾描写的大会就与一场歌舞演出没有多少不同,节目单上列着:演讲、歌唱、舞蹈,甚至还有一出由惠先的朋友们排演的,充斥着“救国艺术”口号的“活动新闻”(214~215页)。在倒数第二章,人们愚蠢的谈话——有关生活的意义和矛盾之类的时髦话题——与宣告日军人侵上海的醒目标题构成强烈对照。最后,仿佛是要为这一重要历史时刻添上一抹庄严,小说抛开了人物,直接引入了新闻报道,夹杂的呼喊不是来自时髦的革命者,而是来自充满英雄气概的无名大众(251~260页)。

《齿轮》可以说是一个百宝箱,张天翼所有的小说技巧都得到了展示。其中,有滑稽小说《洋泾浜奇侠》拿手的夸张戏仿;有他的儿童作品所擅长创作的机灵又有点滑头的叙述主角;有他的普罗或大众小说中热烈的道德关怀;还有就是他对人物社会活动的讽刺性剖析。《齿轮》出版的时候,批评家们对其中的戏仿意图视而不见,反而一本正经地指责小说语调前后的不连



贯。《现代》的一位匿名的评论者抱怨张天翼对日军入侵的描写太“轮廓”了一些，“我们的民众从这次事变所得到的最主要的教训，作者没有写出来”。^①茅盾也亲手写了一篇评论，虽然意识到了它独特的风格，但也认为作品诙谐的腔调偏离了主题，并责备它结构松散，没有对人物的“思想意识”进行严肃的分析。他的结论是：“也许作者是有意地想把全书写得诙谐……太注意了形式上的奇巧，或者竟太注意了引人发笑，而忽略了内容的锤炼，终究不是作者发展他的创作能力的正当轨道。”^②

张天翼小说的诙谐，不仅遭到了茅盾的责难，就连他最早的一些赞誉者也反对这种粗狂的戏仿。在写给张的信中，鲁迅指出他“失之油滑”，^③瞿秋白评论《鬼土日记》时，也批评他的写作太过自我沉溺和概念化。^④王淑明认为，由于张天翼笔风滑稽，他的小说缺少严肃性，并不是真正的现实主义，只是肤浅的“令人发松的现实主义”。^⑤这些批评所依据的，都是张天翼的戏仿技巧所要动摇的传统现实主义的标准。它要求写作应该精益求精，对此张不屑一顾，他下笔如风的写作习惯便证明了这一点：周颂棣曾写道：“他一天不休地工作十几个小时，常常能够写成一个八九千字的短篇小说，一般每天能够写二三千字。”^⑥张没有将他的小说看成是精雕细刻的传世之作，而是将其当作

① 书评《齿轮》，《现代》2卷3期（1932年2月），第508~511页。

② 见茅盾：《“九·一八”以后的反日文学——三部长篇小说》，《文学》1卷2号（1933年8月1日），收入《张天翼研究资料》，第237~242页。

③ 鲁迅至张天翼的信，1933年2月1日，《鲁迅全集》第12卷，第143~144页，此处为第144页。

④ 瞿秋白：《画狗罢》，《北斗》1卷1号（1931年9月20日），《张天翼研究资料》，第215~250页，此处为第250页。

⑤ 王淑明：《洋泾浜奇侠》，《现代》5卷1号（1934年5月1日），《张天翼研究资料》，第246~250页，此处为第250页。

⑥ 周颂棣：《我和天翼相处的日子》，第69页。

快捷的主题传达:在他看来,它们不是沉思的对象而是行动的激励,他采用的文体和形式革新——开放的结尾,添加的笑料,漫画讽刺——都意在挑战读者的自足心态,避免自己的小说像资产阶级的艺术一样供人“消费”。

或许当时,对张天翼最具洞察力的批评是1935年胡风的一篇题为《论张天翼》的文章。胡风的评价在很多地方都重复了冯乃超的说法。他写道,张已克服了过去五四小说的个人主义和感伤主义,生动准确地刻画出中国小知识分子的自私与冷酷。但是,胡风进一步将张天翼当作“素朴的唯物主义者”来分析,坦率地批评:在人物塑造中,张关心的似乎只是“人物的社会的色彩,他们在人间关系里面所抱的一份打算”。^①这就是说:他将兴趣只限制在人物的外在行为中,而没有扩展到对内心的探索。结果,张笔下的人物没有血肉:他们常常成为“只是为了证明一个“必然的”符号”。^②

胡风谈论的必要性,是一种社会方式具体化问题。放弃了对环境和心理的双重描写,张只能在个体的社会活动和意愿中塑造形象。既然任何与此无关的内心现实都被排斥,人物的命运只能是被迫扮演社会分配的角色。因而,在他的小说世界里,所有行为都具有表演性质,遵循的只是当时纯粹的社会逻辑。人物的奋斗,也不再忠实于内在心灵或政治热情,只是最大限度地利用社会环境所能提供的任何便利。

在一篇谈论“幽默”的文章中,张天翼曾写道:“咱们中国人不是最爱面子的么?”^③为了在社会上游刃有余,张塑造的人物

① 胡风:《张天翼论》,《文学集刊》2卷3号(1935年9月16日),《张天翼研究资料》,第269~296页,此处为第296页。

② 同上书,第279页。

③ 张天翼:《什么是幽默》,《张天翼文学评论集》,第24~27页,此处为第25页。

必须面对世界保持一种体面的、圆滑的嘴脸。这种社会角色的构造是张天翼小说的基本主题。当然,保持脸面在本质上是一种表演,成功与否取决于表演者对他(或她)的观众的意识。因而,如张天翼所描述的,社会行为从根本上说是反射性的,人物通过详细检验他人的反应来发现、确定自我。为了表达对人类行为的这种理解,张天翼经常采用境遇性讽刺:典型的方式是,一个人连续遇到两类十分不同的观众;为了在两者面前都保住面子,他或她的行为肯定会前后极为矛盾。两类表演间的差异呈现在读者眼里,他们会自己体味出其中包含的道德追问。《砥柱》(1936年)^①或许是张天翼处理此类题材最为著名的小说。在一开始,主人公黄宜庵被描写为一位保守的、甚至有些庄严的父亲。在小说中,他带着女儿乘船去会见她未来的新郎——一位在黄看来日后会飞黄腾达的高官。黄满怀激愤地要保护女儿不受船上不良风气的影响,包括隔壁船舱里正在进行的一场下流的谈话。但是,他的女儿天真无邪,听不懂谈话的内容,读者很快就会发现,倒是他自己的道德砥柱受到了更剧烈的冲击。他一边自以为是地教导女儿“非礼勿听”,一边又渐渐被隔壁“不由你不去听”的谈话吸引。他终于前去探问,发现谈话者之一便是经学研究会的萧会长。当萧会长恭维他也是情场老手时,黄便兴致勃勃地加入了他所痛斥的下流交谈。考虑到此次旅行的目的,黄最初的义愤显然不只出于真实的道德立场,他更关心的是保持她女儿的市场价值。他的行为前后矛盾,原因是他想取悦于两类不同的观众:一是他的女儿和他们将要会见的那位品行大概端正的官员,一类是那些好色的谈客。他处身于两种不同话语的交汇处,一种洁身自好,一种则猥亵色情。这

① 张天翼:《砥柱》,《作家》1卷2号(1936年5月15日),收入张天翼《追》

种尴尬不仅属于黄宜庵个人,而且也是他周围人的通病,经学研究会萧会长的参与是一个讽刺性的证明。然而,社会角色的分裂给黄带来了严重的心理扭曲,这一点在他的内心的独白已部分显示,而小说对他诸多恶习的描绘更使之暴露无遗:他一直不停地在搔痒、擤鼻、淌口水,仿佛扮演不同角色的压力常常会压垮他的身体。

在《砥柱》中的情境性讽刺中,最重要的是小说的背景:客船是不同社会群体聚集的地方,这使黄有可能保持明确的社会身份。在张天翼篇幅更长的小说中,城市起到了相似的功能。闹市之中不同社会群体间的摩擦,为虚伪的行径及其展演不断制造着机会。人们为了保全面子苦苦挣扎,种种遭遇构成的挑战让张十分着迷,将后期的所有小说都集中于城市,其中包括《一年》(1933年)和《在城市里》(1937年),它们最接近现实主义的模式。^① 这两部小说的出发点相同:都是写一个纯朴的乡下人来到城市,如何碰到了形形色色的骗子与恶棍。《一年》描写了诚实的乡村裁缝白慕易来到城市想大展宏图的经历。他被迫接受一个又一个卑贱的工作,最终卷入到一个贩毒团伙中。在向社会顶层攀爬的路上,他极不情愿地发现已没有多余的空间,要保住现在的位置,就十分艰难。用他一位朋友的话说:“你自命不凡,你想爬,可是像你这样的人太多,爬不上”(265页)。他还发现,要在城市中出人头地,一个基本的方法就是要使自己与更低贱的人有所区别。但向上爬的道路永无止境,因为判定社会地位的标准本身就十分荒谬,在不停变异,只能通过

166

^① 张天翼的《一年》于1933年在上海首次发表。香港南华书店出版此书时改名为《浮云》,引文页码出自后一个版本。《在城市里》最初于1936年7月6日至1937年5月31日载于《国闻周报》,1937年成书出版,引文页码出自《张天翼小说选》第2卷,第503~817页。



反复的戏剧展现得以确立和再生。

在1933年《一年》出版时，一位批评家敏锐地指出：小说“随处可以切断结束，再写上几百页下去亦无不可”。^①《在城市里》则是一部更为成功的作品，主要因为它有一个核心的情节冲突——围绕一份土地遗产展开的家族仇怨。与《一年》相似，《在城市里》的开始也是写一个人从农村来到了城市。丁寿松是个狡猾的投机分子，他到城里来投奔亲戚，希望他们能为他找一个工作。小说的主要人物却不是丁，而是他最先求助的家族一个支脉的首领唐启昆。唐与丁是姻亲：唐启昆的哥哥娶了丁家的女子，随后不久便去世了，丁家担心“二少爷”启昆——他的贪婪与经营不善已使家族濒临破产——会卖掉家族的田地和产业，让他们捞不到任何油水。

167 丁寿松和唐启昆代表了两种自私的模式：一类善于奉迎，一类专横自大。他们性格迥异，又以自欺和控制的方式互为补充，小说大部分喜剧效果都源出于此。他们的第一次见面是这样的：

他(唐启昆)看着对方(丁寿松)那一大一小的眼睛里——流着乞怜的光，那条脊背仿佛给他二少爷这种身份地位镇住了，怎么也伸不起来。于是凭着他平日看人的经验，他觉得这个姓丁的虽然姓丁，人倒还靠得住。丁寿松也许会彻头彻尾听他的话，也许会替他跑跑腿，做做事，只要他驾驭得住他。

可是他脸色反倒严厉了些。似乎他既然成了别人的身主，他就得尽量拿出点儿威严来。(570页)

① 慎吾：《关于张天翼的小说》，《益世报》附刊《文学月刊》38期（1933年8月26日），收入《张天翼研究资料》，第244页。

后来的一次见面,情形相似:

看着对方那副猥琐样子,他心脏上给洒了一把白糖似的,连血管里都感到了一种别的味道。一面可忍不住摆出一副生气的脸嘴,用鼻孔哼了一声。他不言语,只是瞧着他!他喜欢看看别人那副窘劲儿。

那个轻轻咳了一下。左眼小得简直闭了起来,右眼也吃力的样子睁不大开。还老是垂下视线,好像给人瞧得害了臊。

“二少爷想要怎样嘍?”

其实他可以说几句话的。他可以问二少爷睡得怎样,可以问他昨天喝醉了没有。可是他没开口。这里的空气严肃得凝成了腻腻的东西,连嘴呀舌子的都给胶住了。
(608页)

丁寿松的奴颜婢膝与唐启昆的自高自大其实都是假惺惺的;丁一脸恭顺,只是为了赢得唐启昆的资助。在唐第一次雇用他时,他真实的感受是这样的:

他隐隐觉得唐老二应当懂得他丁寿松的地位,谁都知道他有个更好的路子,他有他的自家人帮衬他,他这几天满肚子看不起这个姓唐的,他现在就感到受了侮辱:怎么,叫他去给这么个败家子担拨?

不过——要是有什么实惠,他总不能放过它。(570页)

唐与丁呈现给对方的面目,一个傲慢,一个恭敬,都同样的虚假。



唐启昆自信的外表掩饰着他不断增长的沮丧,他权势低下,谎言与虚饰的基础渐渐被揭穿。另一方面,丁寿松的奴性下藏着的也是他的个人野心。他与家族的两个分支都沾亲带故(到底有什么关系从未被说清),双方都不得不勉强接纳。这使他对双方都怀有二心,不久便成了一个双面间谍,在两方之间通风报信。最后,他向丁家泄露了唐启昆变卖家产的计划,加速了唐家的败落。

收留丁寿松时,唐启昆多次警告他“城里不比乡下”,让他不要乱跑或吹牛。唐显然担心城市里的社会流动性,这里鱼龙混杂,信息灵通。如上文所述,这正是茅盾在小说中强调的城市环境的特性。在张天翼这里,如在《子夜》中,金钱以及对金钱的追逐象征着社会生活已最终减化为同一的变换原则,《在城市里》出现的人物,都认为“现金”高于一切。的确,除了酒鬼丁文候外,丁家和唐家的所有人都热衷于将乡村的家产(象征着稳定和丰饶)换成钞票,即:换取城市里的即时的享乐。不仅如此,张天翼也像茅盾那样,将市民的狡诈看作是与时间和历史深层脱节的表现——他对时钟和手表的频频提及便说明了这一点。例如,唐家的老太爷收集了很多钟表,而它们只是讽刺性地干扰了家庭的时间感:虽然所有的指针都指向不同的时间,老人却坚持说它们都很准时(672页)。丁寿松很快发现,这些钟表是一笔值钱的财产。在他的诡计暴露、被唐启昆解雇后,他打探钟表保存在何处,想借机捞取一票:

墙上挂着的许多表在响着,听来它们简直是在比赛谁走得快。有只表太性急了点儿,连身子都震得不住在那里摇动。只有几个闹钟摆出副庄严派头站得挺直:响音比它们大,就显得可以藐视一切的样子。不过座钟并不打算跟

谁比赛，它只顾自己慢条斯理地——的，哒。的，哒。的，
哒。的，哒。(795页)

丁寿松被当场捉住，赶出了唐家，但唐家刺耳的钟表之声还是回响在整部小说里，^① 在小说结尾，唐启昆漫步街头，心里想着自己的破产，不祥地听到“江边那个大钟刚刚打了十二点”。虽然此刻是正午，但钟声传达的是与茅盾笔下的子夜钟声同样的末日感（以及迫近的再生感）。《在城市里》和《子夜》，都通过钟声暗示，人物自身无法看清的历史与时间的客观进程；而作为读者的我们，会认识到历史的巨浪必定会将他们吞没，他们无聊的野心和争吵只是大潮上的泡沫而已。

尽管与《子夜》有这些相似之处，唐启昆还是没有吴荪甫身上的悲剧性。至少，在小说一开始，他就被描写成一个利禄之徒，没有吴荪甫那样的远大理想。具有讽刺意味的是，后来，当我们在他与一位名叫亚姐的年轻女子姘居的秘密住所中见到他时，他也流露出一丝真情。他们生下了一个儿子，却身患传染性梅毒（身患此病的唐认为自己难辞其咎），亚姐和她的儿子唤起了唐启昆仅有的真实道德感：

他听见她擤鼻涕，还听见她像伤了风那样哈了一口气。她老是滴溜着这些事，就这么枯下去，瘦下去。现在他简直不敢看她，似乎一见了她那副可怜巴巴的脸相——马上就证实了他犯的罪。他痛心地嘟哝着：“真不得了，真不得了……”

170

① 与此有联系的还有小说中的另一个场景，家族中的成功者资本家丁文侃在一场争论中失手打碎了自己的手表。



一种又悔恨又惭愧的感觉逗得他万分难受。他恨不得跑到亚姐跟前抱着她,跟她讲着好话,然后把这里的家整个儿搬到对江去。从此她就是他的二少奶奶,让她在城里好好地做人。(698页)

唐自己也承认,只有在亚姐和儿子这里,他才感受到真正的家庭幸福。他想使这种关系合法化的愿望或许是在小说中显露的惟一善举。然而,毫无疑问的是,他无法实现它——不仅因为这会带来社会的非难,也因为一旦小家庭曝光,他在其中找到的欢乐也会随之消失。在合法的家里,他不得不经常扮演自己,摆出一副强势的姿态和派头,来确保自己的权威;只有在姘居的私人空间里,他才能表露出脆弱、悔恨、羞耻等真实的情感。这种隐秘的关系能满足他内心深处的情感需要。但是,只有唐保持了外部社会中的财富和声望,这个小家才能是一种可以维系的奢侈。最后,当这些东西都被剥夺之后,他也失掉了亚姐和儿子。在他听到自己破产消息的同时,也传来了儿子的死讯,虽然还有合法的大家庭,这一噩耗还是让他有了“无后”之感。在最后一章,唐启昆又得知亚姐也和他雇来照看她的男人私奔了。他们留下了一封讽刺性的口信:“李先生还叫我代他谢谢你——你替他做了媒。”

张天翼对人们渺小的野心和社会生活中的虚伪表现进行了无情的揭露,但在篇幅更长的作品中,这种描写会变得雷同、沉闷;而他在塑造唐启昆时运用的讽刺手法以及对复杂心理的揣摩,让我们舒了一口气,即使大部分读者还是认为它们姗姗来迟。在《一年》与《在城市里》里,张天翼牢牢记住了他的早期作品受到的批评,为了以传统的现实主义方法反映中国社会,自觉地压抑住自己形式革新的冲动。当张尽情挥洒他的讽刺和戏拟

天分时,如在闹剧《洋泾浜奇侠》以及众多短篇小说中那样,他就会避免《一年》和《在城市里》中的“沉闷”(夏志清语)之感。^①尤其是短篇小说,十分适合于张的天性和他关注的主题,使他能够将目光集中于大千社会中孤立的片断,而不必劳神添加屠格涅夫和茅盾小说中那些在他看来十分乏味的描写和阐释性段落。他选取的通常是一个相当残酷的场面,一个强徒迫使一个弱者蒙羞受辱,并通过弱者的视角——通常是一个孩子或一个软弱的女人——来描写。在这种视角中,恶棍显露出野蛮、滑稽的本性;他或她是在一种恐吓的、几乎是抽象的意义上显示着暴力。在这些小说中,张为读者勾画出中国社会惊人的暴虐——这与那些抚慰人心的心理分析或政治阐释判然有别。

在小说中,强徒驱使弱者屈从的工具不仅仅是野蛮的强力:威胁说要揭穿一件秘密,是它常有的形式。譬如,在早期小说《复仇》(1930年)^②中,一个年轻女子在与未婚夫解除婚约后,又回去哀求他们间的性关系保守秘密。他利用这个机会诱使、乃至是强迫她最后一次与他媾和。他告诉她,如果她顺从,他就不会说出他们的关系。她欣然接受了这种安排,从而将自己纳入到一个名与实的彻底分离已成为法则的社会秩序、一个以虚伪为根基的世界中:掩盖真实正是为了让秘密继续发生。当然,两人的交易只有在一个女人较之男人受到更多监控的社会中才是可能的。同样的双重尺度,也存在于小说《笑》(1934

① 《洋泾浜奇侠》戏仿了武侠小说,与我们的讨论没有直接的关系,对它的介绍见夏志清《中国现代小说史》。

② 张天翼:《报复》,《萌芽月刊》1卷1号(1930年1月1日),《张天翼文集》第1卷,第17-34页。



年)^①讲述的那个更为悲惨的故事中：小说中的恶棍是乡村豪强九爷，他迫使一位名叫发新嫂的贫苦村妇，屈从于自己的淫威。172 事后，他丢给她一块作废的外国银币——作为报酬。满足性欲不是他的主要目的，他为的是羞辱曾经冒犯过他的发新嫂的丈夫。九爷还得寸进尺，逼着发新嫂笑一笑：“哭脸我是不高兴看的，你要（笑）……”（123 页）。当她发现洋钱分文不值，赶到他常去的茶馆要求退换时，他却调戏她说：“我九爷怎么要给你钱？我欠了你什么不明白的账？你说出来，当大家的面说，我马上换一块给你。”（122 页）他在利用一个公开的秘密耍弄她，并且知道对她而言，任何对公共正义的呼吁，在世人的眼里，都等于承认她自己出卖了肉体。发新嫂心里明白，对她强迫实施的戏剧性羞辱，要比奸淫本身更为痛苦。

在《报复》与《笑》中，暴力是赤裸裸地展示的，没有伴随着道德信条。在两个故事中，性本身都不是性暴力的动机，而是洗刷羞耻、显示权威的方式，然而，这种权威不只是来自经济的实力或身体的强壮，而且来自在性方面的双重标准；因而，在背后为其撑腰的是认可（实际上是鼓励）此类虚伪行径的社会秩序的整体。在习见的迫害行为中，蠢笨的男人或许只是木偶，脚本则由社会秩序的陈规来提供。

《报复》与《笑》这样的小说，将恶棍和弱者同置于暴力的舞台上，思想——对社会积习的理性把握——在这些人物的生活和故事中没有地位。但是，如我们讨论《荆野先生》和《砥柱》时发现的，对于政治因素的本性和功效，张天翼也没有忽视。但在他笔下与政治发生瓜葛的人，无论是传统伦理的卫道士，还是自

^① 张天翼：《笑》，《现代》5卷4期（1934年8月1日），《张天翼文集》第2卷，第108-125页。

以为是的革命者,都会吃惊地发现一个滑稽的事实,即:正是他们自己的行为违背了他们的信条。意识形态阐释似乎从未提供一个它理应提供的稳定视角以观察混乱的社会。观念思想或许是社会改良的有效工具,作为信念它们被如此虔诚地执守,但功能只是在于掩饰向上爬的真相:小说《移行》(1934年)的主人公桑华,受革命朋友的派遣,前去哄骗一位富有的工业家,以谋取革命所需的资金。但她被工业家的奢华生活所诱惑,并且嫁给了他。她背叛了自己的使命。回首往事,她的革命身份无非是一个面具。颇具讽刺的是,她还表白:“我跟他接近起来是为了革命。”^①在小说《欢迎会》(1934年)^②中,一座外省学校的教员们排练了一出“未来派的兼理想派的,同时也就是爱国派”的戏剧,准备在官员视察的时候上演,以表明学校在政治上正统的立场。但由于一系列失误,演员将大英雄演成了卖国贼,整出戏剧变成了“混乱派的”。编剧的教员原本期望巡视员会赏识他的文学才华,进而提拔他,但适得其反,个人野心却将他送入了囚牢。在这两篇小说中,主人公观念的虚伪性,都在由观念指导的实际行动中暴露了出来。

在张天翼小说中,那些不自欺欺人、动机单纯的人的遭遇要好一些,虽然他们的行为仍是作家冷嘲的对象。《华威先生》^③中的主角就是这样一个人物,这篇小说发表于抗日战争白热化

① 张天翼《移行》首发于他的短篇小说集《移行》中,《张天翼文集》第2卷,第267-289页。

② 张天翼:《欢迎会》,《作品》1卷1号(1934年6月),《张天翼文集》第2卷,第180-210页。

③ 张天翼:《华威先生》,《文艺阵地》1卷1号(1938年4月16日),收入《速写三篇》。这部作品被收入多种选集中,譬如,《张天翼小说选》第2卷,第493-501页。



174 的时期,准确地刻画出某一类中国官僚的嘴脸。^①“华威先生”的姓意思是“中华”,名的意思是“尊严”或“敬畏”,也与“危亡”的“危”同音,在抗战中,他仅仅依靠不断出现在领导席上,就保持了自己的权势。他无所作为,忙于出席各种会议,而且总是迟到早退,除了喊两句坚持抗战的口号和鼓吹保持“领导中心”——显然指的是他自己——的重要性外,没有任何实际的主张。华威先生相信,他的尊严依靠两种东西:当地任何与抗战有关的会议都必须通知他,而他至少在每一个会上都必须露上一面。如果没有通知他或忘了请他出席,相关人员就会被指责为卖国贼,或更恶毒的罪名。在华威先生的脑袋里,他的权力首先来自对抗战有关活动的全面了解,其次要通过不断的露面来提示众人他无所不知。他本能地知道,政治地位不取决于现实的行动或主张,靠的只是在各类会议中的出场。在权力关系的划分上,这种手段在中国社会的封闭系统内十分有效,华威先生从中得到不少的好处。但是,在小说表现的宽广背景中,在整个体系面对日军人侵的威胁时,这些手段不仅毫无效力,而且严重地危害了抗战。“华威先生”,这个名字所象征的民族危亡,成为他的积极钻营,以及他所代表的权力自我标榜的借口。

在张天翼那里,所有行为,无论是政治的还是性爱的,都被简化为一种权力欲的表现。在几篇特殊的小说中,甚至连艺术也难逃此劫。譬如:在《夏夜梦》(1936年)^②中,“京剧”成为一

① 王西彦曾以一种极为热烈的语调比较了《华威先生》与《阿Q正传》在不同时代产生的影响,见《当〈华威先生〉发表的时候》、《张天翼研究资料》,第95~110页,此处为第104页。张天翼后来坚持说,小说意在抨击国民党,提醒人们不要将它理解为对官僚主义丑态的一般描绘。但事实上,作为故事主题的政治内涵在小说本身中表露得并不很多,让当时读者最感兴趣的是小说对一种独特的官僚人格的精彩刻画。

② 《夏夜梦》首发于1939年的小说集《同乡们》中。

个孩子初涉残酷的成人世界的持久隐喻。小说主人公是一个名叫芸芳的孤儿,她被一个戏班收养,白天练习演唱,到了晚上则要登台表演,赚钱谋生。她害怕自己无法表演,这一恐惧萦绕在她梦中:在一个噩梦里,她发现自己站在舞台上,却不能发出声音,来取悦观众、平息殴打她的“妈妈”的暴怒。即便是清醒时,她在唱戏中也体验不到任何自然的乐趣:训练让她“只觉得是些紧缚着的东西——死命硬搭出来的”。她的师傅“老老”,这个一度富有的人为了京剧挥霍了家产,他对她的开导也包含着个人的隐痛:“玩票的时候挺爱唱,一下了海——谁都讨厌这玩意儿。”(388页)芸芳正被训练成一个艺人,为了生存,她必须完成“老老”对于往日玩票生涯的怀旧之梦。因此,她用不着对于演唱的曲目或演出的故事动用真情:看到她为了——一首流行歌曲流下眼泪,戏班的主管警告她说:“哭什么,傻瓜!别人瞧着好笑。电影是假的呀。”(378页)无疑,她表演的戏剧,尤其是那些恋人团聚的故事,勾起了她与父亲相见的梦想;她不能肯定这些故事打动她,是因为她听了太多遍,还是因为它们“跟她的命运有什么联系的地方”。(370页)戏班里另一位女孩羡慕地将芸芳的孤儿生涯当作一种自由:“你们要怎样就怎样,反正不是自己妈妈。”(379页)但芸芳自己的感觉却不同:她始终等待她模糊的童年记忆会“再来一遍”(380页),让她对亲人有一点真切的感觉,她羡慕地告诉朋友“你可比我们好多了,……你妈妈是亲生妈妈,弟弟是亲弟弟”。(379页)她的情感世界与戏剧的表演如此紧密地联系在一起,她只能无助地发问:“做梦干么不能随人拣呢?”(376页)一旦她的想象中渗入她不得不表演的戏剧的因素,她精神的囚牢,便如禁锢她身体的戏班的高墙一样,牢不可破。



同年创作的另一篇小说《一个题材》(1936年)^①,则表明张天翼自己的事业——小说写作会以同样方式毒害一个人。叙述者小说家翰少爷,在创作处于低潮的时候回到了家乡,一个虽目不识丁但颇有心计的远房亲戚庆二伯娘前来拜访。见到翰少爷找到了一条“不要本钱”就可赚钱的捷径,她十分惊异,特地向他兜售一个她自己编造的故事。翰少爷对此十分感兴趣,建议她讲讲自己的私事——尤其是私人生活的细节(“人家不晓得的那些事”),它们会给小说带来市场价值。在他的追问下,她道出了一系列个人秘密,包括她如何为当地地主收租和她在性生活方面的劣迹。但最后,他还是觉得她的秘密尚不够煽情:“于是我又告诉她——光只写写两夫妻的文章可没人要。一定要写出两个女的争一个男的,两个男的争一个女的。再不然就写出偷偷摸摸的勾当。这么着才煞劲,才叫人过瘾。”(316页)他最终说服庆二伯娘讲起她与地主儿子的关系:“就是人家讲的那桩事,你老人家早年的事。”直到她承认有“好几次”被强奸,翰少爷才满意地认为小说的素材已足够丰富。但庆二伯娘又马上返回,向叙述者耳语道:“今天讲的这个——你千万莫告诉人哪。”(319页)

庆二伯娘遭到了两次玩弄,第一次是被地主的儿子,第二次是被翰少爷。他的请求使她羞耻地讲出生活最后的秘密,这样一来,他就可以将它们写成小说,像展示给他自己一样展示给我们。庆二伯娘对小说的理解是错误的;小说仍然需要某一种投资——恰恰是以她自己这样的个人不幸故事为形式。但她是个文盲,这意味着她永远不能直接将她的资本投放到文学市场上,

^① 《一个题材》,《中学生》4期(1936年4月),收入张天翼《春风》与《中国现代短篇小说选》第3卷,第305-319页

她必须将故事委托给翰少爷这样的知识分子。他的好奇——不是他好色的态度——或许会因为揭露出地主儿子的道德沦丧而显出几分合理性。但是,这样一种道德探问,在实行中只能依靠违背受害者意愿、让她蒙受羞辱的方式才能成功。这仅是一场以损害女性为前提的男权对话。在处理社会底层事物方面,庆二伯娘驾轻就熟,但她与上层知识分子的沟通的惟一途径,就是献出自己的身体供人玩弄,或者,如小说描写的那样,让自己的话语被小说家利用。同样,小说中所有的人与事,在转化为文学的过程中都遭此命运:他们的故事——他们的存在——被一个居高临下的第三者(作家)把握在手中,他利用他们被排斥在写作之外的事实,确保文学拥有“真实”的品质。他们往往、而且必然是被发现的对象,而文学的再现又会增加发现者的权威。正如《夏夜梦》中芸芳,一边被迫表演,一边又将表演与自己的情感生活相联,这篇小说也不仅诱使庆二伯娘主动坦白,而且还逼迫她将往事加工成一篇短篇小说所需的那种色情材料。

177

我们已经看到,茅盾和张天翼小说写作的前提,都是要摆脱五四时代个人内省,坚定地将目光从自我移向社会。这一意图在他们小说的内容(不再采用自传形式)以及他们对新文学社会功效的关注中都显现出来。然而,尽管有这样一个前提,尽管他们都将社会理解为历史矛盾展现自身的冲突之地,两位作家创作的小说在风格和形式上还存有鲜明的差异。作为一个雄心勃勃的小说家,茅盾倾向于艰苦地拓展他的叙述空间,力求解释全部的历史现实。他以伟大的19世纪西方现实主义为模本,探索着如何在小说中最充分地包容社会,如何描绘一副完整的图景,使决定历史进程的所有原因和效果的复杂关联都留下踪迹。他的尝试,是通过美学来重建破碎的社会,让读者窥见——即使

只有片刻地——时代的整体。与之相对照的是，张天翼却积极地打碎小说表面的连贯，使社会的分裂直接投射到小说形式上。他更多将注意力集中在人物行为的结果而非动机上，尤其热衷于探讨由所有人类行为构成的——并最终强化的——基本的社会分裂。与他对社会行为外在性的强调相伴随的，是他作品特有的语言游戏性；当茅盾努力使自己文绉绉的叙述接近自然，哄着读者被动地接受着他表现的世界，在张天翼这里，精力充沛而又滑稽可笑的叙述，却频频让人注意到文本的语言层面，让读者在震惊中，认识到文本的表意方式对它描写的社会实践的戏仿。

在“张天翼”小说超卓的文本技巧中——在他与众不同的风格、他的形式实验以及他对戏仿的偏爱——显现出一种高度的艺术自觉，这使他成为所有的中国作家中与西方现代主义精神最为接近的一个。日本学者伊藤敬一注意到了他在小说技巧上“进行的种种大胆尝试”，开始怀疑用“现实主义者”来称呼张天翼的准确性。他更强调他对多种“现代主义”的借鉴，尤其是“新感觉派”：

张天翼的出发点，是要对绝望的现实赋予一种新的表现。人们已经没有希望，也已没有伦理道德，人们已经无法保持现代的精神的统一。对于这种精神上的分裂和自我异化，用以往的现实主义和浪漫主义的方法已无法表现，而需要更深刻的感觉上的表现方法。^①

① 伊藤敬一：《张天翼的小说和童话》，高鹏译，《张天翼研究资料》，第445-460页，此处为448-449页。伊藤还认为张天翼的形式主义、“现代主义”倾向在他30年代及1949年之后继续创作的儿童小说中，得到了最自由的发挥。

“新感觉派”在30年代初,的确深刻地影响过中国作家(包括沙汀这样公认的现实主义者,我们将在下一章讨论他的作品),但让张天翼最痛心的事,莫过于听到有人说他的作品与现代主义沾边。他一直在坚决反对,现代主义特有的形式和美学上的高蹈性,^①作为现代主义核心的潜意识或超现实的探索更是与他无关。在1939年一篇题为《艺术与斗争》的文章中,他写道:“你明明站在那儿,你有你的友人,也有你的敌人,……你的‘象牙之塔’砌在什么地方呢!”^②他认为,作者和作品,都深深地植根于严峻的社会环境;最终,所有文学都应忠实于广阔的社会斗争。

茅盾和张天翼在这一共同的基点上又一次相遇了:这两位作家虽然充分表现了那一代人的幻灭与绝望,却对回避困境之中历史本相的任何形式的安慰嗤之以鼻。他们都反对美学上心理上的超然之境,而坚持认为,他们的作品与特殊的时代及特殊的环境相联。只有在中国社会变革的潜力和小说不仅反映生活的时代而且积极推动历史车轮的力量中,才能找到出路。但作为现实主义者,茅盾和张天翼仍坚信,这些推动力可以在他们观察和描写的世界中发现,而不是来自外部强加的观念框架。总之,他们处身于中间地带,既抗拒单纯反映美学的决定论,又反对幼稚地盲从于思想观念。在下一章,我们将考察30年代的中国的现实主义者为了确立、捍卫这一中间地带而努力实施的多种技巧。

① 伊藤在文中还谈到张与新感觉派最终的差异:“他的出发点,与日本新感觉派的确相似,可是他以后的探索方向,却又和日本的情况完全不同。例如在日本,像横光利一那样,从追求感觉的表现本身去发现美,以近似于艺术至上主义的形式,与普罗文学的相对立。”同上书,第449页。

② 《艺术与斗争》,首发于《观察日报》1939年3月2日与3日;收入《张天翼文学评论集》,第53~62页,此处为54页。



180 第五章 超越现实主义

——大众的崛起

诚如上文所述,在五四时期,“现实主义”是作为一场更为宏阔的中国现代化和文化变革运动的一分子而被热情接受的。然而,1920年至1930年间,每一个主要的参与者都发现现实主义其实无力回天,无法兑现它所承诺的社会影响。为了摆脱这种可见的宿命,中国作家有时会另辟他途,或对西方模本加以重塑(如鲁迅的变形术),或采用精妙的戏仿、讽刺在作品中引入自我的批判,这样一来,现实主义模式的局限在遭到质询的同时,它的表现性潜能也得到了开掘。这里要提及的是茅盾的小说《创造》,他宣称这是克服了1927年大革命失败后一直笼罩着他的悲观情绪之后的第一部作品,在小说中,对实践性变革的——而非纯文学性和想象性的——源泉的追寻得到了丰富的体现。

如标题所示,《创造》即是对创造社的回应,在小说写作的同时,他们正掀起一场针对茅盾等“自然主义者”的运动。在表面上,小说批评了创造社

认为革命能够简单地被召唤的观点,而在更深的层面,它也以一种相当个人化的方式探索了社会批判与政治实践间的一般性关联。在小说中,一个名叫君实的知识分子被迫承认他无力将他的妻子嫋嫋成功地改造为一位“理想的女性”。他所期待的女性,如他向一位朋友坦白的那样,应是“全新的,但又不偏不激,不带危险性”^①。他尝试着将妻子改造成这样一种想象的人物,办法仅仅是让她读一点政治文化方面的新潮书籍。但是,他的理想不过是否认真实变化的现代白日梦,在一系列的倒叙中,其脆弱性显露无遗。只有一次,嫋嫋没有辜负君实对她的期待:当他们在一处瀑布共同洗浴,她仅仅身着一件“vest”(该词的性内涵被文本中它的英文书写分外强化了)。丈夫期待的妻子的“解放”不过是他个人娱情的一件装饰,出乎他意料的是,他让她阅读的书籍非但没有让她更为忠诚,反而削弱了对他的依赖。妻子受到书中激进的思想鼓舞,开始积极参加实际的政治工作,在小说的末尾,在一种与《玩偶之家》相似的气氛中,她离去了,表示他应该尽其所能,跟上她的脚步。小说批评的并非是君实政治理想的内容或意识形态价值——如果仅从他的激进藏书所提供的信息来看,他对社会秩序及其缺陷拥有正确的理解——而是阻碍他将知识运用于真实生活的教条主义和自我沉溺。君实渐渐相信,他对嫋嫋的“创造”实际是她的“毁灭”,以一种极端的惟我方式,他觉得自己只是利用她完成对自己理想的蓄意破坏。最终,为了避免更为深入的自我分析的痛楚,他将一切都归咎于这个“迷乱矛盾的社会”。君实对嫋嫋的塑造,是一出令人信服的个人戏剧的一部分,但它也可以被解读为对五四时期

181

① 茅盾:《创造》,《东方杂志》8卷25期,1928年4月25日;收入《茅盾短篇小说集》,第3~29页,此处为第14页。

中国知识分子迷恋的民族建构方案的一种隐喻。茅盾暗示，君实一类知识分子所期待的是一个完全现代化的，而又不对个人构成威胁的社会；然而，这种观念的生命只限于其自身，他们无法将其进一步展开。对于很多人来说，瞬间闪耀的理想主义会逐渐熄灭，让位于一种玩世不恭的悲观主义，一种社会性批判，作为同情心和自我怜悯的最后庇护，获得更深入的理解。

182 在小说中，我们会看到，创造一种热衷于政治的人格是一个复杂的过程：批判精神的滋养是一个必要的方面（如果没有君实的启发，娴娴可能会依旧保持着他们初次邂逅时幼稚的浪漫幻想），但光是批判还不够。知识分子的批判精神必须以某种方式转化成个人的意志，被该意志攫取的人天生就具有知识分子匮乏的活力和激情。在《创造》和茅盾的另一部小说《虹》中，一个女性扮演了这样的角色。而在随后的许多作品当中，这一角色更为典型地转化为一个年轻的男性工人或农民。在上述作品中，这样的人物与现实拥有一种更为紧密的联系。虽然，他们可能缺少知识分子复杂的心理展现，但他们在小说的主题及描写的双重层面上都具有更强劲的现实力量。茅盾塑造了一系列的女英雄，其中有相当特殊的一类人物，她们现实性是根植于与她们性存在有关的生殖能力的（在茅盾笔下，女性身体总是得到细致入微的刻画，尤其是她们充满诱惑的性特征，相形之下男性的身体则被匆匆带过）。对于那些更为普通的社会底层人物来说，与土地及简单的生存斗争的紧密联系，赋予他们一种活力四射的光芒，而饥饿、贫穷带来的戏剧性效果往往使之更为耀眼。但更为关键的是，社会底层人物是置身于“大众”之中的，在30年代，如我们在讨论此时期文学批评时所看到的那样，这一概念本身就大放异彩。事实上，工人与农民的形象逐渐成了大众的普遍代表；他们以大众的名义忍受苦难，他们的身上凝聚

了大众承诺的美德。30年代小说真正的主人公,不再通过个体挣扎在混乱的社会场景之上获取一个在20年代非常典型的批判性视点,反之,他们是一个特殊的人群,虽然也是满脑子抽象的观念,但强健有力,行动敏捷。30年代小说真正的戏剧性恰恰在这里:五四一代知识分子主动摆脱自我的冷漠,冒险尝试突破,去遭遇——并且创造——大众,这个崭新的实体。

如果回顾20年代小说中的群众场景,表现大众的新方法之中的历史性特异性便会立刻凸显。在鲁迅的小说中,人群代表了一种野蛮的无知和残酷:《阿Q正传》中,麻木的庸众与传统的压抑性暴力暗中结合,制造着暴力和吃人的惨剧。《阿Q正传》与《示众》这样的小说本能描绘的是危险的大众,因为他们缺乏理性、易受操纵。同样,在叶绍钧的《倪焕之》中,人群聚集在假革命者蒋老虎的周围,“不由自主”地“受了呼喊声的感染”。^①在20年代的小说中,即便是这样主动投身革命的群众,也是完全从一个冷静的知识分子的视角加以描绘的,这个知识分子或许暂时会被群众的喧嚣所触动,但最后,一种深层的疏离之感会取代了一切。小说中的倪焕之,虽然最终醒悟,对于大众他无可奉献,但也曾一度跻身于革命浪潮之中。在一场激动人心的集会之后,他惊喜地想象自己“是一条鱼,沉没在‘他们’的海水中间,彻头彻尾沾着‘他们’的气氛;而‘他们’也是鱼,同他友好地游泳”。但是,倪焕之与群众融合的幻想,只不过在以特定的方式证实了他与他们之间的差距,鱼儿的幸福之梦迅速被另一种相反的、既是个人的又是自毁的幻觉取代:“他又设想自己是一只鸟,现在正在飞行的途中,阴沉的树林和雾翳的地面早已消失在视力之外了,前面是光明的晴空,万古炫耀的太阳显出

183

① 叶绍钧:《倪焕之》,第253页。



欢迎的笑脸,而他飞行的终点正就是这个太阳”。在茅盾的小说《幻灭》中,静女士在参加一场集会时也经历了同样的兴奋——她甚至激动得流出眼泪——但当人群被一场突降的暴雨吞没,她周身不适地离开了,此事对她生活的最终影响是一场严重的感冒。在上述所有作品中,群众都是一个威胁性的他者,在最好时,他们让人尊敬艳羡,而最糟时则令人恐惧。

30年代初期的作品,如张天翼的《齿轮》、茅盾的《子夜》,仍然从资产阶级知识分子和同路人的视角来描写群众的,虽然这些人物无力与大众融合,不再引起充满同情的心理审视,反而成了嘲讽的对象。譬如,在《子夜》的第9章,几位主人公参加了一场纪念上海五卅运动15周年的游行,他们穿上自己最考究的西装来到游行现场,四处游走寻找“快乐与兴奋”。他们挤入人群,高呼口号以显示勇敢,并普遍为空气中弥漫的潜在暴力所激动。如果说他们对于游行示威这种政治行为还抱有严肃兴趣的话,那么这些角色所期望的不过是通过重新燃起对早先那次具有不容置疑的历史意义的罢工的记忆,再度唤醒一种与真实历史进程相关的感受,在上海滞浊的空气中这种感受是难以找到的。然而,游行最终不过是对过去运动的纪念而已:游行队伍散乱无章,在警察的驱赶下东冲西撞。诗人范博文站在餐厅的二楼上,居高临下俯瞰着整个场面,说道“那班做手太不行”^①。他因没有参加游行而遭到其他人的批评(这让他想起了“尼禄登高观赏火烧罗马城的雅兴”),但即使是那些走上街头加入游行的人,在本质上仍是一些旁观者。他们像是色情写家那样观察着人群,半是惊奇半是拒斥,虽满怀颤栗,但在情感上仍有所疏远。伊利亚斯·肯内蒂(Elias Canetti)所指出的那种判定一

① 茅盾:《子夜》,第256页。

个大众群体有否真正形成的精神喷涌从未发生^①，参加者们不过是个体的散漫集合。

在30年代初，随着“文学大众化”运动的展开，一些作家开始拿起笔，让真实的中国大众发出声音。丁玲的《水》是其中最为著名的一部，它记叙了一场大水之后一场农民抗争的兴起。1931年，这篇小说发表于丁玲自己主编的《北斗》创刊号上，有多位批评家随即称赞她创造了一种超越了五四个人主义的文学，并将“集体的行动的开展”作为崭新的主题形式。^②而其他几位作家，包括张天翼、叶紫、沙汀，在其后几年内也以同样的模式进行小说创作。作为一个叙述动机，30年代小说中的“大众”尽管有所变化，但其形象特征显示出高度的规律性。大众首先是匿名的、无差别的：个体的脸容，个体的嗓音有时会浮现，但人物的身份只有在群众的情境以及集团的意志之中才能确认。在鲁迅、叶绍钧、茅盾的作品中，群众的形象往往是呈现于主人公孤立的视野当中的；他们构成了衡量个体内心的社会背景的一部分。而《水》一类的小说却并不提供这样一个孤立的视点，制约读者对大众的观审。读者必须直接与本身就作为一个实体的大众相认同，正如认同于其他类型小说中的一个个体人物。

185

然而，作为主人公的大众缺乏个体人物那样的丰富性和独特性，对它的再现难免要依赖于一整套有限的技巧和动机。大众永远动荡不宁，假使没有引入一个决定性的视角，便很难获得稳定的把握。作家们不得不求助于某种可预知的隐喻去转化大

① 伊利亚斯·肯内蒂(Elias Canetti):《群众与权力》(*Crowds and Power*)，第18页。

② 冯雪峰:《关于新的小说的诞生——评丁玲的〈水〉》，《北斗》1卷2期(1932年1月)，第235-239页；也可参见梅仪慈:《丁玲的小说》(*Ding Ling's Fiction*)，第68页。



众,在30年代的中国文学中,这一类隐喻俯拾皆是。譬如,在叶紫的小说《火》有限的篇幅里,所有的基本隐喻都被派上了用场,包括火、水(“潮水”、“风暴”、“激流”)、野兽、昆虫(“愤怒的老虎”、“蜂群”)以及风。^①每一种自然隐喻都传达了大众永不停歇的运动之感,它的扩张之势,以及潜在的破坏性。丁玲则成功地使用了水的隐喻:水——水的汇合就是洪水——它既带来了驱赶人们离开家园的灾难,让一群饥馑的农民愤然崛起,又在以集团的力量指引着大众。在文本中,水与大众在两个关键时刻被联系了起来,一次是在敌意的对峙中,一次是在隐喻的统一中。在第一个时刻,黎明的光线照耀着吞没了田野和村庄的“那黄色的滚滚大水”,也照耀着那些幸存的人,“几个可怜的人”“无力的,颜色憔悴的皮肤,用着痴呆的眼光”,散乱地从水中爬出^②。但是在小说的结尾,人们已经自己聚集在城镇的外面,人数如此众多,以至那个爬上一棵树进行宣传鼓动的“裸着半身的汉子”能够说:“鼓起眼睛看去——只要有田的地方,只要有土地,就全有我们在”,当他们涌入城镇,甚至“比水还凶猛”,群众的力量已取代了洪水的淫威。

186

这种力量的喷涌仅仅源于人们意识的觉醒:“虽说是在悲痛里,饥饿里,然而到底是一群,大的一群,他们互相了解,亲切——这新的力量,跟着群众的增加面日益雄厚了。”大众的聚合以及随之而来的对常态社会壁垒的颠覆,在其他作家以《水》为样本创作的小说中得到了更为充分的探索。例如,张天翼的《仇恨》叙写的是一群衣衫褴褛的农民,他们从战乱之中逃出,

① 叶紫:《火》,《叶紫选集》,第47~70页,见第65~69页;可参见伊利亚斯·肯内蒂《群众与权力》中有关大众隐喻的讨论,第87~108页。

② 丁玲:《水》,《丁玲短篇小说选》第2卷,第297~332页,引文见第316页。

穿越荒凉的旷野。他们作为一个群体的同一性首先产生于同生共死的感受(他们觉得“这世界上只有他们这么一团是活着的”。^①)随着情节的推移,他们的队列中首先加入了一个负伤的壮丁,后来又加入了三个士兵,而其中的一个也伤势严重,这两个负伤的陌生人都濒临死亡,由于环境恶劣而周身腐烂。在那些残酷的细节性描述中,他们的伤口爬满蛆虫;其中一个人痛苦地挖掘着干坼的土地,“仿佛要栽树似地把两个膀子栽到黄土里”。他们都企求着有人来了结他们的苦难,但幸存者混杂的队列却拒绝遗弃他们,尽管他们曾对士兵们表示过轻蔑。在这里,如同在《水》中一样,极度痛楚困窘的肉体磨难消除了使个体相互分离的惯常的社会界限。当队列遇到那个壮丁,其中一个人问道:“你是谁?”但他又立刻感到这样的提问毫无必要:在如此的极限情境中,生存的紧迫现实使得所有普通的身份面具都无关紧要了。社会划分被一句简单的“咱们”击碎,这宣告了群体对新来者的接纳。这一时刻对于个人来说性命攸关,否则他会真的面临死亡,但这一时刻对于群体同样重要:通过接纳这位新来者,群体确定了自身基本的属性,它是幸存者的集合,在死亡面前人人平等。群体自身的存在依赖于新成员的不断加入,无论他们的生命是多么脆弱。

187

但群体也不能仅仅依靠内在的动力确定自身;它也拥有外在的目标,在《仇恨》中,幸存者的队列不仅为他们对食物和庇护的即时需求而且也为一种原始的道德冲动所支配,这一点表现于小说标题所提示的复仇的欲望中。起先这种复仇朝向了所有的军事人员。但一旦他们在遭遇的士兵身上发现了人性的美德,他们也会被迫反思:“可是现在有点糊涂:不知道要向谁出

^① 张天翼:《仇恨》,《张天翼文集》第1卷,第311~334页,此处见第315页。



气才好”。即使随后他们抢劫了一个货真价实的敌人,但复仇之火仍未熄灭,小说的最后一行证明了这一点:“操你爷爷,非得捞几杆手提机关”。同样,《水》所描写的暴动虽然也由迫切的物质需求所鼓动(抢夺粮食以摆脱饥荒),但也拥有——一种深刻的伦理前提,由树上的半裸男子喊出,也由人群之中腾起的巨大回响所认可。那个男子高呼,他们所要攻击的粮仓的主人,长年累月地剥削他们,而且事实上还世世代代地“吃”他们的祖辈,因此洗劫粮仓仅仅是夺回了未来属于他们的东西,“我们的心血”。因而,大众突发的暴力获得了双重合法性:它传达了饥饿与伤害的长久折磨之后物质需求的正当性,它也承载了一种伦理权威——以农民的“道德经济”为基础。^①还有一点十分重要,大众的伦理动机从未来自外部,它从集体意识中涌出,表现为独异的、匿名的呼声。大众的不满其实与知识分子的社会批判相差不远,但现在,批判已找到了一个新的起点,一个新的根据:它不再是叙述者抑或知识分子主人公的私产,而是广泛地散播于大众之中。

188 这种散播的结果是批判意识的戏剧性展示:叙述者站到一旁,让他的人物自己发言。事实上,这种场面的戏剧性本质在大众自身的行为中已显露无疑。叶绍钧的小说《倪焕之》中有一个匿名的人物嘲弄性地指出:“编一本戏,写一部小说,其间生,旦,净,丑,忠臣,义士,坏蛋,傻子,须色色俱全。大概革命也是差不多的一回事,土豪劣绅是革命少不得的一种角色。”^②在叶紫《火》的结尾爆发的这样一类革命行动,似乎证实了该假设:

① E·P·汤姆森(E. P. Thompson):《十八世纪英国大众的道德经济》(The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century)一文,载《过去与现在》(Past and Present)第50卷(1971年),第76~136页。

② 叶绍钧:《倪焕之》,第305页。

在倒数第二幕场景中,当饱受欺凌的大众冲击了当地地主的宅院,他们真正的满足感不是来自暴力的实施,而更多的是来自表达愤怒的机会——以一种慷慨激昂的方式——他们的愤怒倾泻在已瘫软如泥的地主身上。群众们愤怒地控诉了他的压迫秩序的黑暗与腐化,洗劫了他的居室和祠堂,由此揭破了曾一度被掩盖的事实真相,也撕掉了古老秩序赖以存在的谎言之网。而更有甚者,吴组缃在《焚家铺》、《一千八百担》等小说中,将群众的戏剧性冲动当作了周期性的动因;这两部小说都以暴动结尾,农民们敲锣打鼓,带着魔鬼的面具:“喊着,跳着,打着口哨,像鬼叫。”^①在《一千八百担》的结尾,农民们将本庄的管事和区长拖到一处荒废的龙王台下,在那里人们曾为了摆脱干旱而向神灵求雨,对古老秩序以及迷信的仪式化颠覆便在此处上演。

十分明显,充满了丰富隐喻和戏剧性转折、在主题意图传达上十分直露的大众小说,很快便成为了一种成规。尝试此类题材的作家,无论技艺多么高超,很少有人能独辟蹊径。但是,要表达全新的公共热情的急切冲动仍然存在,30年代中期,文坛上的新老作家即使仍在探索着更为传统的现实主义的描写及展开模式,但都面对着这种持续的道德及政治压力,即要为这些冲动说话。

189

从这些矛盾冲突中,产生出了一种形式上的双重挤压,而艾芜和沙汀的创作和经历就是其中的一个范例。沙汀和艾芜都来自四川,他们曾经是同窗好友,并在30年代初的上海一起实践共同的文学抱负,1931年末他们曾致函鲁迅寻求指导。他们的来信与鲁迅的回答随后一齐刊载于《十字街头》上。在信中他们表示了对当时革命文学的不满:我们“虽然也曾看见过好些

① 吴组缃:《一千八百担》,《吴组缃小说散文集》第74~116页,此处见第114页。



普罗作家的创作,但总不愿把一些虚构的人物使其翻一个身就革命起来,却喜欢捉几个熟悉的模特,真真实实地刻画出来”。^①鲁迅回答说,写任何题材都是可以的,只要是站在下层阶级的立场上(并且使那意义格外分明,他补充),只要作品真的具有艺术性,并对现在的斗争有所助益。如果作家自己是“小资产阶级”,那么他们的作品就定义来说有社会性价值。但由于其阶级立场,作品对本阶级的批判就有如下的危险:“恰如较有聪明才力的公子憎恨家里的没出息子弟一样,是一家子的事”,而对下层人物的描写也会成为“楼上的冷眼”,提供的至多是空洞的同情,对于当下斗争并无补助。鲁迅一边鼓励他的同道坚持写作,一边督促他们转换阶级立场,成为“别种”无产阶级作家。通过向前奋进,他希望他们能够“逐渐克服自己的生活 and 意识,看见新路的”。

190 在殷切的鼓励之下,沙汀和艾芜坚持了创作,但他们没有为信中提出的问题找到现成的答案。沙汀的第一部小说集《法律外的航线》恰恰被批评为“公式主义”,而这正是他与艾芜在写给鲁迅的信中曾一度抱怨的东西。茅盾称赞了这本书,然而又暗中表露了对沙汀的“印象主义”技巧的不满,他借这篇书评猛烈抨击了新公式主义(但是,他认为沙汀小说中只有一篇有这种毛病):

这样的“公式”,在前几年就被认为神圣不可侵犯的“革命文学”的法规!一些没有生活实感的革命文豪果然可以靠这“公式”大卖其野人头,然而另一些真正有生活经

^① 沙汀、艾芜:《关于小说题材的通信》,《鲁迅全集》第4卷,第366-369页,见第366页。

验的青年作家在这“公式”的权威下却不得不抛弃了他们“所有的”，而虚构着或者摹效着他们那“所无的”。这就叫我们中国的“新写实主义”。^①

韩侍桁也同样利用沙汀来诋毁这种新写实主义，但原因稍有不同：他认为沙汀迷恋的是脱离个体的“社会现象”，由此他的作品缺乏深入表象之下开掘情感深度的力量^②。

沙汀显然将这些批评牢记在心；1935年重游四川之后，后来他写道在那里他“重新接触到了生活”，开始致力于小说中的人物塑造。^③这样一来，他便与胡风和茅盾成为了同道，这两人在30年代中期都强调人物（典型）塑造是小说摆脱公式主义获取典型性的最佳途径。通过突出情节之中的人物，作家便能确保作品拥有一种生活的可感性，而不仅仅是产生自抽象意识形态主题的演绎。30年代对现实主义者发出的另外一个平静的战斗口号是“地方特色”；他们认为，刻骨铭心地关注中国特殊区域内的独特文化、农民语言特点或者乡村生活，会避免左翼小说所特有的对大众单调的、成规化的描写。这些作家中的佼佼者，直至今天仍然主要被认作是地方主义者。比如，沙汀最有名的作品都是1935年后以四川乡村生活为背景而创作的。而艾芜则以描写他曾广泛游历的中国西南和缅甸的农民最为著名。其他同类型的新作家也都以对农村生活——常常是他们的故

191

① 茅盾：《〈法律外的航线〉读后感》，见《沙汀研究资料专集》，金葵编，第138-157页，见第155页。

② 韩侍桁：《文坛上的新人》，见《沙汀研究资料专集》，第201-207页。

③ 黄曼君：《沙汀“左联”时期对现实主义的探索》一文引用作者的话：“着重在写人物，这个改变，在我是颇为有意义的，而促成这个改变的重要原因之一，是我一九三五年回过一次故乡，重新接触到了生活。”（《沙汀研究资料专集》，138-157页，此处为第155页。）



乡——的个人观察为创作起点,其中有安徽的吴组缃,满洲的萧红与端木蕻良。

然而,这些作家即便对新写实主义中的公式主义有意拒斥,但作为其特征的集体化冲动仍以多种方式影响了他们创作的小说。该影响即使是在沙汀后期的小说中也清晰可见,他因为在作品中常常表露出冷漠的讽刺倾向,被批评家们称为30年代最纯粹的现实主义者,拥有一种“冷静的、不动人的,缺少感情地表现的能力。”^①虽然在1935年后的小说中,沙汀很少将大众置于叙述的中心,但也时常提及他们的存在,作为小说叙述的腐败与暴力必要的道德反衬。例如,《代理县长》(1936年)对局势的描绘与丁玲的《水》恰好相反:两篇小说都描述了群众聚集起来要求官府放粮的情景,但《代理县长》并不是以群众而是以腐败的乡村官吏的视角展开描写,他们公饱私囊,侵吞了仅有的一点点赈灾款,并设计向出境的灾民收取罚金,进一步从中渔利。当这一企图遭到群众的自觉抵制时,惊慌失措的代理县长泡制的下一个计划则更为荒谬,他建议政府向大众兜售福利券。在公共灾难的情境中,在它巨大的冲击之下,衙门口前群情的激愤起到了警醒的作用,相形之下,被围困在衙门之中的官僚们则俗物缠身——他们对小利小惠的追逐以及油嘴滑舌的争辩,在现实主义者的笔下,被描绘得栩栩如生——令人生厌。同样,在沙汀的作品《在其香居茶馆里》以及其第一部长篇小说《淘金记》中也充斥着这样的人物,他们的狡诈与昏庸和吞没了整个民族的历史性灾难形成鲜明对照。但沙汀的人物却保持了一种对公

① 陈君治:《关于沙汀作品的考察》,《沙汀研究资料专集》,第208-211页,此处为第209页;谭兴国:《论沙汀创作的独创性》,《沙汀研究资料专集》,第158-160页,此处为第158页。

众事件几近反常的冷漠,他们有意拒绝在个人经验和更大的历史叙述间取得联系。结果,他们彼此之间,在某种意义上也与自身深深地隔绝:即使是他们的最有限的私人愿望也难以达成。他们如此急迫地追逐着微小的目标,以至于不可避免地相互争斗,而当人物之间的冲突发生时,讽刺家沙汀总是不动声色地以某种叙述转折抽空他们争夺的对象,让愤怒的口角沦为了一场空洞的闹剧。《在其香居茶馆里》或许最为成功地使用了这一叙述手腕:联保主任方治国和邢公吵吵为了邢的儿子逃脱兵役一事发生口角,当争吵就要变成一场斗殴之时,消息传来,说那孩子因为“没资格打国仗”而已被免除了兵役。镇民们激烈的争吵不过是茶馆里的一场风波。^①

在某些特殊的故事当中,沙汀笔下的大众并非只是借以判别人物行为的一种外在力量,它也象征了对个体精神之间联合的渴望。例如,小说《磁力》(1940年)讲述了一个名叫“小袁”的年轻人的故事,他梦想着离开沉闷的村庄和他过分溺爱的、唠叨的母亲,奔向“延安,中国革命的摇篮”,他的延安之梦是通过一个集体的群众意象来表达的:那“是一片无边无际的雪地,是络绎不绝的跋涉者”。^②最后,小袁起程“正式开始他充满激情的长途旅行”。我们可以假定这是一条革命之旅。在投身于火热的群众的愿望的驱使下,小袁将自己最为私人性的渴念与更为宽阔的中国历史现实联系起来,从而将自己从琐碎、庸常的家庭生活的限制中解放了出来。出走之前的白日梦,最终被赋予了一种传统乡村生活的现实主义细节(对它们的描述无疑占据了作品的大部分篇幅)所不具备的历史现实性。

193

① 沙汀:《在其香居茶馆里》,《沙汀短篇小说选》,第98-114页,此处为第114页。

② 沙汀:《磁力》,《沙汀短篇小说选》,第85-97页,此处为第97页。



在另一部在展示大众本能方面倾向性较少的小说《一个秋天晚上》(1944年)中,沙汀则戏剧化地描绘了一个意外的时刻,一个妓女与看守她的班长之间产生了一种同命相怜的感情。这一时刻,虽然是故事的高潮所在,但却被表现得极有分寸,并被精心地构造于建立在个人意图之上的关系语境当中。那个班长从牢中放出妓女(在一个吃醋的军官妻子的煽动下,她被关押在那里),为的是自己占有她。而她,“采取一个合乎她的行业的态度”,也积极地响应,但是部分因为他对她糟糕的身体状况的失望,也部分由于一个所丁的不断打扰,他最后兴味索然,一场有些粗俗的谈话代替了预谋的性行为。在交谈当中,女人抱怨连续不断的家庭灾祸迫使她操起了皮肉生涯,这使得班长也联想起自己的遭际:“他也出了好几次钱,但现在还被逼起来当班长。他的父亲也不健康,母亲,老婆做不了多少事,目前又在种小春”。^①在这小小的顿悟之中,罪犯与守卫之间的距离被瞬间消除了,沙汀借此发掘大众本能的最初涌动。然而,他忠实于自己的方式,审慎地给出了一种可能的最为节制和冷静的表达。

在这个同命相怜的时刻,社会差距因分享苦难的感受而暂时消除,它与20年代叶绍钧这样的作家将其作小说重要成分的、对同情心的戏剧性表达似乎稍有不同。但关键在于,《一个秋天晚上》以及同类型的作品——尤其是艾芜的小说,他擅长于唤醒这样的时刻——所表述的并非是高高在上的知识分子对被侮辱与被损害的人的怜悯之情,而是在社会压迫之下底层阶级成员之间的同病相怜感。鲁迅曾在信中警告艾芜和沙汀,资产阶级知识分子对下层阶级的描写,其同情心的流露“不过是

① 沙汀:《一个秋天的晚上》,《沙汀短篇小说选》,第143~157页,此处为第157页。

空虚的布施”^①，为了纠正五四小说中这种显见的缺陷，艾芜竟然扭转了情感施赠的方向：在他的几部早期小说中，底层阶级的人物向压迫阶级的代表们，甚至也向叙事者本人施与了同情。这种同情视角的转换只有在接受者丧失阶级地位后才变得必要，但艾芜实际上在鲁迅提出建议之前，就已努力改变自己的阶级立场。作为一位四川小学教师的儿子，艾芜在少年时期希望能进入北京大学，参加在那里酝酿的进步的社会运动，但没能凑齐学费。他转而决定：“我要凭我的双手，我的劳力走到世界上去。”^②在以后的数年里，他流浪于中国西南部和缅甸，为了求生从事了各种古怪的职业。当1930年，他由于政治活动而被驱逐出缅甸，他回到了上海，在那开始以他的南部经历为基础创作小说。

艾芜的第一部小说集《南行记》（1935年）以及其后的作品让人想起屠格涅夫的《猎人笔记》，结构松散的故事是由一个基本未经变形、不断流变的主人公“我”来讲述的，但屠格涅夫贵族化的叙述者对他所描写的农民抱有的是一种基本上是人类学式的，或是仁慈的兴趣，而艾芜小说中的叙述者却尝试与底层人物打成一片。在第一部也是自传性最明显的小说《人生哲学的一课》（1931年）中，叙述者悄悄地加入了他们的行列。当他身无分文地流落到昆明之后，为了找到工作并在新环境中生存下来，叙述者遭遇了一连串有些滑稽的噩运。但最为严峻的考验或许是他不得不在一家肮脏的客栈中与他人合睡一张床，第一夜是与一个长疥疮的农民，第二夜是与一个褴褛的陌生人。然

195

① 鲁迅：《关于小说题材的通信》，《鲁迅全集》第4卷，第366～369页，此处为第368页。

② 艾芜：《序》，《艾芜短篇小说选》，第1～7页，此处为第2页。



而,第一夜的经验已教会他同情这第二位铺友。他没有对陌生人“在平时会使人发着呕吐的”气味产生厌恶,只是“深切地体味到这脚臭的主人,有着辛苦的奔波,惨痛的劳碌和伤心的失望哩”^①。

正是这种休戚与共感,使得叙述者在后来的小说中说出:“我们这些被世界遗弃的人”,由此避免了鲁迅所警告的那高傲的瞥视。但事实上,叙述者与人物间的认同仍是充满疑问的。在另一部更为成功的小说《山峡中》中,叙述者加入了一群游盗,甚至在一次偷盗中协助了他们。那天晚上,他们在峡谷边一所荒弃的寺庙里宿营,团伙的首领突然对着叙述者掏出来阅读的书发表了长篇大论:

看什么?书上的废话有什么用呢?一个钱也不值……烧起来还当不得这一根干柴……听老人家在讲我们的学问哪!……我们的学问,没有写在纸上,……写来给傻子读么?……一句话,就是不怕和扯谎!……你高兴同我们一道走,还带那些书做什么呢^②。

叙述者的识字能力造成了一个深深的裂隙,即使他与其他人分享的肉体苦难也不能将其弥合。如艾芜早期作品集中的许多故事一样,《山峡中》也结束于叙述者与小说人物暂时伙伴的终结。他一早醒来,发现他们已经离去,但奇怪的是,他们在他的书中留下了三块银元。在这一举动中,盗贼们善良的天性流露了出来,或许它还表明了他们对叙述者文学抱负的容忍。但是,

① 艾芜:《人生哲学的一课》,《南行记》,第6-23页,此处为第22页。

② 艾芜:《山峡中》,《南行记》,第24-40页,此处为第26-27页。

造成疏离的原因(书)也被间接地提示,叙述者满怀惆怅离去了:“烟霭也似的遐思和怅惘,便在我岑寂的心上缕缕地升起来了。”艾芜的叙述性自我已尝试着,完全放弃自己的社会身份,但也恰恰是他的小说写作能力使这种愿望受到了挫折。

在他后期的小说中,艾芜不再使用这种叙述性的自我,但他仍在探讨当时社会巨变之中阶级倒转的道德内涵。在《海岛上》(1936年)中,三个从东南亚返回、背景迥异的中国人被英国人隔离在一座能望见大陆的不知名的海岛上。匿名的叙述者对其他二人作出了生动的描绘:其中一个是一位病恹恹的、忧心忡忡的老头儿,他对殖民者的态度极为谄媚;而另外一个是一位鲁莽、自信的青年,他曾为那个老头儿工作,偷渡回到中国。他们被一视同仁地监禁在一起,自然禀赋的差异便显露了出来,年轻人因其健康、有力占据了优势。他审时度势,迫使老头儿与他更换先前的角色,用这种讽刺性的戏剧行动补偿以前所受到的虐待。然而,当老头儿身染重病,必须买通关节,离开海岛去就医时,这个年轻人又将自己先前从老头那偷来的钞票悄悄送还。一方面,中国人被隔离在自己的国土之外,另一方面,仅有病人才能逃脱隔离,“免疫隔离”真是无比荒谬,但是,它从根本上重新划定了两个人之间的关系。年轻人曾向叙述者坦白自己喜欢于“做贼”,是为了杀一杀富人的威风,但在新的情境中,他认识到偷窃不再具有这样的意义。但他也不是出于一种优越性的同情心才将钱财归还。他用一个精巧的隐喻向叙述者解说了自己的行动:对自己好不容易才杀死的病老鼠他没有一丝的怜悯,他只是不喜欢践踏一只已经受伤的动物。他的行为超越了那种而对社会压迫现实时优越的敏感,他知道哪里是划分芸芸众生的界限。那个老头在他的讽刺性报复下已受尽凌辱,现在又被疾病折磨和殖民者虐待,已不再值得仇恨。



197 先前相互敌视的个体,现在休戚与共,这样的发现在艾芜、沙汀的这些小说中获得了戏剧性展示,它主要发生在个体精神的抽象领域。小说确立了大众本能的心理现实,并承诺了一种朝向更加美好现实的最终转变,但是它们却没有构成中国理论家们不断召唤,并在丁玲的《水》这样的大众小说中找到合理根据的史诗性戏剧逆转。大众本能的主观经验与实效性的革命行动之间的关系还是秘而不宣的,这致使 20 世纪 30 年代末和 20 世纪 40 年代初的一些作家在作品中引入了现实主义的英雄形象——这些底层人物,他们的笨拙和道德缺陷被精心描写以获得真实的血肉感,而他们身上的勇气又毫无疑问地充溢着积极反抗压迫性社会秩序的勇气。吴组缃的短篇《某日》(1936 年)和长篇《山洪》(1941 年)正是这一类作品的代表。确实,吴组缃的作品不多,仅有两本短篇小说集和一部长篇,但或许除了茅盾之外,他能比其他任何作家更好地体现了 20—30 年代中国作家在形式、音调方面探索的多样性。他的早期作品,如《离家的前夜》(1930 年),具有半自传性质,显示出一种叶绍钧式的充满个人真情实感的怀旧风格;《官官的补品》(1932 年)实验的讽刺效果可以与鲁迅最好的短篇相媲美;而《一千八百担》和《樊家铺》则对乡村生活进行了细致入微的观察描写。这最后两部,是吴最长最有名的短篇小说,都讲述了在政治社会压力之下传统家庭关系的腐败。在《一千八百担》中,宋氏大家族各个分支的代表会聚一堂,讨论旱灾之后他们的储备粮的分配问题;他们的讨论迅速变成一场喧闹的口角,暗示出堕落腐败与追逐私利所造成的家族之中的深深裂隙。纠缠于内部的纷争,家族的成员们忘却了外部世界正在运行的更大的力量——直至故事的结尾,饥饿的农民冲进宅院抢夺余粮。在《樊家铺》中,一个更为亲密的家庭单子的新天地也被强大的外力破坏,并最终粉碎。

这篇高度戏剧化的小说分为三部分——结构上类似一出精心设计的戏剧——其中一位名叫线子的村妇在她的村庄被旱灾和内战围困时遭受了一连串的羞辱。当她的丈夫——他的爱是她唯一的支撑——以谋杀罪被拘捕，一位当地衙门的油滑代表前来勒索时，最后的冲突爆发了。线子向她的母亲，一位贪婪、迷信的老妇求助，她刚刚在一次抽奖中中了一大笔钱，但是她的求助被回绝了。在绝望之中，线子杀害了母亲，最后却得知镇中的一场农民暴动已使她的丈夫获救。正如我们在上文中所考察的，小说结尾处农民群众的崛起基本上执行了原始的伦理性复仇功能，它们的出现说明了旧秩序的瓦解，并将小说中描述的事件置于更广阔的历史、伦理背景之中。

从《某日》开始，吴组缃才着手记录被损害的个体对秩序的反抗。这篇小说也涉及到了外部破坏强力对家庭的冲击，但家庭的尊严和完整在这里却最终获得了重塑。小说的主人公是一个名叫大毛的年轻农民，在他的曾经富有的岳父的逼迫下，娶了他没人要的脾气恶劣的盲眼女儿。在小说的高潮，大毛鼓起勇气抗拒他的岳父。此时，在场的其他几位村民都在为大毛打气，他们每一个人都与老人结有仇怨，在大毛挺身而出时都会支持他。这一公众背景只是激发读者体味大毛的英雄主义的多种因素之一。他在家庭生活的纠葛中逆来顺受的经历在前面已得到了详细的交代。在高潮场景中，他的对手是不堪一击的；多年来抽食的鸦片已糟蹋了他的身体，这位岳父挣扎于歇斯底里的发作与彻底的崩溃之间。最后，故事的结尾留下了一线希望：农场之上的美好景象（“天空里鱼鳞似的白云已经积聚了起来，泛成了晶莹透明的颜色，照得这田园村舍分外鲜明悦目”）^①暗示出

^① 吴组缃：《某日》，《吴组缃小说散文集》，第183～200页，此处为第200页。



吉祥之物的来临,但大毛的姨妈还在为争吵的实际成效而忧心忡忡。

199 同样,在小说《山洪》中,吴组缃也精心地展现了塑造英雄主人公——一个粗笨忧愁的农民张三官的社会及历史力量。1937年上海沦陷后,中国的溃军经过了张的家乡安徽省,小说第一部探讨了他面对这一景象时复杂的情感反应。虽然张三官也拥有爱国的本能,但他还是盘算着如何逃避战乱,在他身上几乎看不出什么英雄的素质。然而,在第一部的结尾,一幅中国图景突然出现在他眼前,他看到成群的难民和士兵在乡村移动,他听到他们有节奏的声音:“如大风时的松涛,如发黄梅大水时的河声”,一种准超越性的经验油然而生。

他骤然觉得胸口热辣辣的,有东西往上翻腾,不住的向喉管阻塞:他的心急跳着,像被一个庞大无比的东西压迫着。他直挺挺的站着,忘了恐惧,忘了忧虑,忘了表兄和奶奶,并且忘了自己的存在。他仿佛具体的觉触到一个实在的东西,这就是“中国”。^①

在中国现代小说中,这一段文字或许最为有力地表达了与大众的热烈融合。但是,正如我在上文中所指出的,这种经验仍是无法实践的,在小说的后半部,吴尝试着纠正这种显而易见的缺陷,几个工人游击队员前来指导农民进行军事训练。然而,随着由党派来的指导者的介入,一度自发的充满复仇欲望的大众被重整为一支可教育的队伍,被那些外在于或超越于它之上的力量所支配和左右——尽管它们可能声称代表了真实的大众。正

^① 吴组缃:《山洪》,星群出版公司,1946年,第90-91页。

如作者自己所承认的那样,《山洪》的风格渐趋概念化,小说第二部分没能实现第一部分的许诺。^①对于1942年后,逐渐取代批判现实主义所有取向的说教小说,吴组缃显然没有好感。

《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之前,中国作家孜孜不倦地探索着如何调合现实主义要求与政治实践间的冲突。在30年代以前,大部分作家都已认识到批判现实主义并不是像提倡者一度坚信的那样,是社会变革的简单工具。在这一模式的应用中,中国的作家及批评家已逐渐领悟到,现实主义本身不会自然而然地促生激进的情绪和平民化倾向,而在中国革命家看来,这两点是时代的要求。虽然依旧青睐现实主义,但本书讨论的这些中国作家却拒绝将自己的美学冲动凌驾于变革的目标之上,他们不断通过自身的实践使借鉴的模式发生某种转化。如此一来,便验证了夏志清曾指出的“感时忧国”精神——一种压倒一切的民族危机感,以及小说写作的救亡意识。^②在夏看来,“感时忧国”阻碍了中国现代文学实现一种真正个人的以及普遍的整体性世界观。他的用词是贬义的,但它准确地揭示出中国作家热忱追求的是文学的社会效应,而不是小说创作的丰富性与多样性。虽然最终,他们没有在艺术与社会的两难中成功地找到满意的解决途径,但他们探索中的实验,不仅在中国革命方面,而且在有关现实主义本身的诸种前提方面,都对我们教益颇丰。

西方的模仿论——现实主义仅是其一种表现——假定了词语与现实间的基本分裂,开掘这种裂隙是现实主义潜在的课题。

① 在1982年版的后记中,吴组缃表达了对小说的不满,说它是“次品”:因为“我缺乏战斗生活的锻炼,拿起笔来,好比黑夜行路。”(《山洪》,1982年版第210页。)

② 夏志清:《现代中国文学感时忧国的精神》,《中国现代小说史》附录一,第533~554页。

201

如茨维坦·托多洛夫所指出的,完美的模仿已不再是模仿,而是替代^①。而由于语言建构永远不能真正地取代现实,模仿的努力注定要失败。正如在语言学理论中,词语既疏离又贴紧其指示的客体,现实主义作品也同样既区分于又依赖于其所描述的世界。对现实主义假定中的作家批判意识也应作如是观,它既超越又受制于社会秩序,既是所表现的世界的一部分又与之分离。现实主义实践者的首要愿望,似乎是沟通他们不甚情愿地设定的批判精神与社会秩序间的鸿沟,但这样做的结果,却是批判的湮没与模式的消解。在矛盾的困境中,现实主义的西方实践往往自足于对鸿沟的重新检讨和确认,它为读者提供的是一种美学慰藉而非生活的实际指导。

“批判现实主义”一词内含的文化批判取向,假定了观察者“我”与观察者的分析对象——社会之间的两极分化。现实主义被引入中国的时候,恰逢民族知识分子被西方的个人主义诱惑,正努力创造一种崭新的民族自我。中国早期的现实主义者,无论他们与创造社这样的浪漫主义群体有多少分歧,实际上对浪漫主义者刚刚鼓吹过的“我”,也颇为倾心,尤其是在他们自信地排斥传统的世界秩序之时。但从一开始,现实主义者就认识到这一崭新的主体自我是有所限制的。限制既表现在小说与读者——作品所面对的“你”的关系上,也表现它对被损害的“他者”——由新小说第一次引入叙事再现领域的“他们”的辅助力量上。对这些限制的觉悟,必然削弱了批判现实主义对中国作家想像力的控制。当新文学在1930年遭遇到了新的历史挑战,读者、作者,以及主人公之间的基本关系逐渐转化了。20年代现实主义小说主要是将知识分子设定为旅行者,而在下一

① 茨维坦·托多洛夫:《象征理论》,第112~114页。

个十年的末尾,大部分现实主义小说的潜在读者(而非实际的)都换成了工人和农民阶级的成员。20年代的现实主义小说的主人公都是受压迫或损害的社会牺牲品——人道主义同情的对象——而在30年代末,许多新小说塑造的却是刚刚觉醒的现实主义英雄。最为显著的变化或许是,20年代小说中常常在读者心中激起恐惧的、愤怒暴乱的群众不见了,换之以步调一致、目标明确的政治群体,即:大众。新小说既不唤起怜悯也不激起恐惧,它使得净化体验无关紧要了。不仅如此,模仿本身也变得暧昧不明,因为新小说更倾心于颁布一幅全新的意识形态化的世界图像,而不是像早期现实主义者那样,致力于开掘虚假的世界观与真实的社会现状之间的差异。

202

在传统世界秩序瓦解之后,旧现实主义最终似乎无力修补遍布中国的文化裂隙,在召唤大众小说及社会主义现实主义的声浪之中,中国作家采取了一种新的措施:他们开始擦抹“我”与“他们”——自我与社会之间的——作为批判现实主义实践明确基础的划分,将两者都融入集体性的“我们”之中。随着这种新的民族群众,或大众感受的生成,批判现实主义最终被当作一种殖民主义圈套被逐出中国。然而,这种驱逐是暂时的,批判现实主义和中国经验间的关联仍未终结:事实上,在过去的数年中,毛式集体主义已渐渐消解,现实主义的热情悄然复苏。无论中国文学将来走向何方,都必然会涉及到对批判现实主义的重新检讨。



参考文献

以下目录包括注解中涉及到的所有书籍,以及《中国新文学大系》和其他一些有关现代中国现实主义常见的文集没有收录的重要文章。书籍与文章目录后面,是本书参考的主要杂志。更为完整的作家作品目录,可见北京市图书馆编辑的《中国现代作家著译书目》。

书籍与文章

- 艾芜:《艾芜短篇小说选》,北京,人民出版社,1978。
《艾芜文集》3卷本(未完),成都,四川人民出版社,1981—。
《艾芜中篇小说选》,天津,天津人民出版社,1958。
《艾芜专集》,四川大学中文系编,成都,四川大学中文系,1978。
《芭蕉谷》,上海,商务印书馆,1937。
《海岛上》,上海,文化生活出版社,1939。
《南园之夜》,上海,良友图书印刷公司,1935。
《南行记》,北京,人民文学出版社,1980。
《夜景》,上海,文化生活出版社,1936。
- 奥尔巴赫:《模仿》,普林斯顿,1953。
- 班固:《汉书》12卷,北京,中华书局,1962。
- 帕特:《语言的碎响》,理查德·霍华德(Richard Howard)译,纽约,1986。
- 比斯雷(Beasley W. G.)与布雷伯兰克(F. G. Pulleyblank)编《中国和
日本的历史学家》(*Historians of China and Japan*),伦敦,1961。

- 贝克尔(Becker, George J.):《现代文学现实主义的文献》(*Documents of Modern Literary Realism*),普林斯顿,1963。
- 伯宁豪森(Berninghausen, John)与胡志德合编《中国的革命文学》(*Revolutionary Literature in China*),怀特普莱恩斯,1976。
- 布朗(Brown, Carolyn):《铁屋的范例:鲁迅短篇小说中的呐喊与沉默》(*The Paradigm of the Iron House: Shouting and Silence in Lu Xun's Short Stories*),《中国文学》(*Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*)6卷1~2期(1984年7月),第101~120页。
- 陈荣捷:《中国哲学资料手册》(*A Source Book in Chinese Philosophy*),普林斯顿,1963。
- 陈独秀:《独秀文存》4卷,上海,亚东图书馆,1922。
- 陈辽:《叶圣陶评传》,天津,百花文艺出版社,1981。
- 陈鸣树:《鲁迅小说论稿》,上海,上海文艺出版社,1981。
- 陈万益:《金圣叹的文学批评考述》,台北,台湾国立大学,1976。
- 陈幼石:《茅盾早期小说中的现实主义与寓言》,布卢明顿,1986。
- 戴维斯(Davis, Lennard J.):《事实的虚构:英语小说的起源》(*Factual Fictions: The Origins of the English Novel*),纽约,1983。
- 《事实与虚构的社会历史:早期英语小说中的“作者否认”》(*A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel*),爱德华·赛义德编:《文学与社会》(*Literature and Society*)第120~148页,巴尔的摩,1980。
- 德里达:《论文字学》,巴尔的摩,1974。
- 狄百瑞(de Bary, Wm. Theodore)编:《理学的发展》(*The Unfolding of Neo-Confucianism*),纽约,1975。
- 丁玲:《丁玲短篇小说选》2卷,北京,人民文学出版社,1981。
- 杜邦斯(William F. Touponce):《乌狗:刘若愚〈中国的文学理论〉中模仿问题的解构阅读》(*Straw Dogs: A Deconstructive Reading of the Problem of Mimesis in James Liu's Chinese Theories of Literature*),《淡江评论》(*Tamkang Review*)1期(1981年夏),第359~390页。

- 菲根(Feigon, Lee):《陈独秀:中国共产党的创始人》(*Chen Duxiu: Founder of the Chinese Communist Party*),普林斯顿,1983。
- 冯雪峰:《鲁迅的文学道路》,长沙,湖南人民出版社,1980。
- 伏志英编:《茅盾评传》,上海,现代书局,1931。
- 伽达默尔:《真理与方法》,纽约,1982。
- 高利克:《现代中国文学中“民族形式”论争的主要问题》,(《亚非研究》10卷[1974],第97~112页)。
- 《茅盾与现代中国文学批评》,威斯巴登,1969。
- 《现代中国文学批评论》第3部分《钱杏邨与普罗现实主义理论》,第4部分《郭沫若的普罗主义批评》,《亚非研究》5卷(1969),第49~70页;11卷(1975),第145~160页。
- 《“革命文学”论争资料选编》2卷,北京,人民文学出版社,1981。
- 戈德曼(Merle Goldman):《共产党中国的文学异端》(*Literary Dissent in Communist China*),纽约,1971。
- 编:《五四前夕的现代中国文学》(*Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*),坎布里奇,1977。
- 格里德(Grieder, Jerome):《胡适与中国的文艺复兴:中国革命中的自由主义》(*Hu shih and Chinese Renaissance: Liberalism in the Chinese Revolution*),坎布里奇,1970。
- 顾彬(Wolfgang Kubin)与瓦格纳(Rudolf G. Wagner)编:《现代中国文学论集》(*Essays in Modern Chinese Literature and Literary Criticism*),波鸿(德),1982。
- 郭沫若:《创造十年》,上海,现代书局,1932。
- 《郭沫若书信集》,上海,华东书局,1937。
- 《女神》,北京,人民文学出版社,1958。
- 韩侍桁:《告白与批评与创造》,《北新》2卷22期(1928年11月1日),第27~32页。
- 韩南(Hanan, Patrick):《鲁迅的小说艺术》(*The Technique of Lu Hsün's Fiction*),《哈佛亚洲研究》34期(1974),第53~96页。
- 胡风:《论民族形式问题》,上海,海燕出版社,1947。

- 《密云期风习小纪》，香港，海燕出版社，1940。
- 《胡风评论集》2卷，北京，人民文学出版社，1984。
- 《文艺笔谈》，上海，生活书店，1936；桂林国光出版社重印，1943。
- 胡适：《胡适文存》4卷，上海，亚东图书馆，1926。
- 洪长泰(Hung, Chang-tai)《走向人民：中国知识分子与民间文学》(*Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature 1918—1937*)，坎布里奇，1985。
- 胡志德(Huters, Theodore D.)：《雪中盛开的花朵：鲁迅与现代中国文学的两难》(*Blossoms in the Snow: Lu Xun and the Dilemma of Modern Chinese Literature*)，《现代中国》10卷1期(1984年1月)，第49—77页。
- 詹纳(Jenner, W. J. F.)编：《现代中国小说》(*Modern Chinese Stories*)，牛津，1970。
- 吉拉德(Gerard, René)：《暴力与牺牲》(*Violence and the Sacred*)，巴尔的摩，1977。
- 金蔡编：《沙汀研究专集》，杭州，浙江文艺出版社，1983。
- 克里斯蒂娃(Kristeva, Julia)：《恐怖的力量》(*Powers and Horror*)，纽约，1982。
- 《小说的文本》(*Le Texte du roman*)，海牙，1970。
- 肯内蒂(Canetti, Elias)：《群众与权力》(*Crowds and Power*)，英国，1981。
- 肯(Kane, Anthony James)：《左联与中国的文学政策》(*The League of Left-Wing Writers and Chinese Literary Policy*)，密歇根大学博士论文，1982。
- 莱尔(Lyell, William A.)：《鲁迅的现实观》，伯克利，1976。
- 蓝海：《中国抗战文艺史》，济南，山东文艺出版社，1981。
- 列文(George Levine)：《现实主义的想象》(*The realistic Imagination*)，芝加哥，1981。
- 列文(Harry Levin)：《号角之门》(*The Gates of Horn*)，纽约，1963。
- 李欧梵编：《鲁迅和他的遗产》，伯克利，1985。



- 《铁屋中的呐喊：鲁迅研究》，布卢明顿与印第安纳波利斯，1987。
- 李易（音译：Lee Yee）：《新现实主义：“文革”后的中国文学》（*The New Realism*），纽约，1983。
- 李何林：《近二十年来中国文艺思潮论》，西安，陕西人民出版社，1981。
- 《中国文艺论战》，上海，生活书店，1929。
- 李岫编：《茅盾研究在国外》，长沙，湖南人民出版社，1984。
- 里雅各（James Legge）所译《〈春秋〉与〈左传〉》，《中国经典》（*The Chinese Classics*）卷5，香港，1960。
- 林培瑞（Link Perry）：《鸳鸯蝴蝶派：20世纪初中国城市中的通俗小说》（*Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities*），伯克利，1981。
- 林毓生：《中国意识的危机》（*The Crisis of Chinese Consciousness*），麦迪逊，1979。
- 刘若愚：《中国的文学理论》（*Chinese Theories of Literature*），芝加哥，1975。
- 刘勰：《文心雕龙》，施友忠译，台北，中华书局，1975。
- 刘绍铭、夏志清、李欧梵编：《现代中国小说》（*Modern Chinese Stories and Novellas, 1919—1949*），纽约，1981。
- 鲁迅：《鲁迅全集》16卷，北京，人民文学出版社，1981。
- 《作品选》，杨宪益与戴乃迭译，北京，外文出版社，1957。
- 《创作的经验》，上海，天马书店，1933。
- 卢卡契：《现实主义论》（*Essays on Realism*），坎布里奇，1988。
- 《我们时代的现实主义》（*Realism in Our Time*），纽约，1964。
- 《小说理论》（*The Theory of the Novel*），坎布里奇，1971。
- 马良春、张大明编：《三十年代左翼文艺资料选编》，成都，四川人民出版社，1980。
- 马蹄疾编：《水浒资料汇编》，北京，中华书局，1980。
- 麦克杜格尔（McDougall, Bonnie）：《现代中国对西方文学理论的引入》（*The Introduction of Western Literary Theories into Modern*

- China, 1919—1925*), 东京, 1971。
- 马歇雷 (Macherey, Pierre): 《文学生产理论》(*A Theory of Literature Production*), 伦敦, 1978。
- 马悦然 (Malmqvist, Göran) 编: 《现代中国文学及其社会背景》(*Modern Chinese Literature and Its Social Context*), 斯德哥尔摩, 1975。
- 茅盾: 《虹》, 上海, 开明书店, 1930; 成都, 四川人民出版社重印, 1981。
《茅盾短篇小说集》2卷, 北京, 人民文学出版社, 1980。
《茅盾论创作》, 上海, 上海文艺出版社, 1980。
《茅盾文艺杂论集》2卷, 上海, 上海文艺出版社, 1981。
- 《子夜》, 许孟襄 (音译: Hsu Meng-hsiang) 与巴恩斯 (Barnes A. C.) 译, 香港, 1976。
- 《蚀》, 上海, 开明书店, 1930; 北京, 人民文学出版社重印, 1981。
《我走过的道路》2卷, 北京, 人民文学出版社, 1981。
- 方璧 (笔名): 《西洋文学通论》, 上海, 1933。
《野蔷薇》, 上海, 新文艺书店, 1929。
《子夜》, 上海, 开明书店, 1933; 香港南国出版社重印, 1975。
- 毛泽东: 《在延安文艺座谈会上的讲话》, 北京, 人民出版社, 1972。
- 梅仪慈 (Feuerwerker, Yi-tse Mei): 《丁玲的小说》(*Ding Ling's Fiction*), 坎布里奇, 1980。
- Ng, Mao-sang.: 《现代中国小说中的俄国英雄》(*The Russian Hero in Modern Chinese Fiction*), 纽约大学出版社, 1988。
- 欧文 (Owen, Stephen): 《中国传统诗歌与诗学》(*Traditional Chinese Poetry and Poetics*), 麦迪逊, 1985。
- 皮柯维茨 (Pickowicz, Paul): 《中国的马克思主义文学思想》(*Marxist Literary Thought in China*), 伯克利, 1981。
- 浦安迪 (Plaks, Andrew H.): 《中国叙事学: 批评与理论》(*Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*), 普林斯顿, 1977。
- 柏拉图: 《柏拉图对话录》, 牛津, 1953。
- 卜立德 (David E. Pollard): 《中国的文学观》(*A Chinese Look at Literature*), 伯克利, 1973。



普实克:《中国的历史和文学》,多德雷赫特(荷),1970。

《抒情的与史诗的:现代中国文学研究》,李欧梵编,布卢明顿,1980。

编:《现代中国文学研究》,柏林,1964。

钱杏邨(阿英)编:《晚清文学丛钞:小说戏剧研究卷》,北京,中华书局,1960。

《现代中国文学论》,上海,合众书店,1933。

前野直彬:《明清时期两种对立的小说论》,陈熙中译,《古代文学理论研究》5期(1981),第44~71页。

瞿秋白:《瞿秋白文集》5卷,北京,人民文学出版社,1986。

任广田:《从〈隔膜〉到〈倪焕之〉——论叶圣陶二十年代的创作思想》,《中国现代文学研究丛刊》1980年4期,第209~225页。

热奈特与托多洛夫编:《文学与现实》,巴黎,1982。

芮效卫(Roy, David Tod):《郭沫若的早期岁月》(*Kuo Mo-jo: The Early Years*),剑桥,1971。

萨特:《文学与存在主义》(*Literature and Existentialism*),纽约,1962。

施瓦支(Schwarcz, Vera):《中国的启蒙运动》(*The Chinese Enlightenment*),伯克利,1986。

史华兹(Schwartz, Benjamin):《寻求富强:严复与西方》(*In Search of Wealth and Power: Yen Fu and the West*),剑桥,1964。

沙汀:《沙汀短篇小说选》,北京,人民文学出版社,1978。

《沙汀文集》,4卷,成都,四川人民出版社,1984。

《淘金记》,重庆,文化生活出版社,1943;北京,人民文学出版社重印,1980。

商金林《叶圣陶年谱》2部分,《新文学史料》1981年1期,第253~267页;1981年2期,第258~267页。

邵伯周:《茅盾的文学道路》,武汉,长江文艺出版社,1955。

沈承宽、黄候兴、吴福辉编:《张天翼研究资料》,北京,中国社会科学出版社,1982。

斯诺(Snow, Edgar):《活的中国:现代中国短篇小说选》(*Living China:*

- Modern Chinese Short Stories*), 纽约, 1937。
- 《三十年代小说选》2卷, 北京, 1982。
- 松井博光:《黎明的文学:中国现实主义作家茅盾》, 东京, 1979。
- 苏光文:《抗战文学概观》, 重庆, 西南师范大学出版社, 1985。
- 《抗战文艺纪程》, 重庆, 西南师范大学出版社, 1986。
- 苏汶编:《文艺自由论辩集》, 上海, 上海书店, 1933。
- 孙中田:《论茅盾的生活与创作》, 天津, 百花文艺出版社, 1980。
- 孙中田与查国华编:《茅盾研究资料》3卷, 北京, 中国社会科学出版社, 1983。
- 泰戈尔(Amitendranath Tagore):《现代中国的文学论争》(*Literary Debates in Modern China*), 东京, 1967。
- 唐金海、孔海珠、周春东、李玉珍编:《茅盾专集》4卷, 福州, 福建人民出版社, 1983。
- 托多洛夫:《象征理论》(*Theories of the Symbol*), 伊萨卡, 1982。
- 王纪辰(音译:Wang, Chi-chen)译:《中国当代小说》(*Contemporary Chinese Stories*), 纽约, 1944。
- 丸山昇:《鲁迅——他的文学与革命》, 东京, 1965。
- 《鲁迅与革命文学》, 东京, 1971。
- 王瑶:《中国新文学史稿》2卷, 北京, 开明书店, 1951。
- 韦勒克:《批评的诸种概念》, 纽黑文, 1963。
- 《文学运动史料选》7卷, 上海, 上海教育出版社, 1979。
- 《五四时期期刊介绍》3卷, 北京, 三联书店, 1978。
- 《五四运动文选》, 北京, 三联书店, 1979。
- 吴泰昌:《忆“五四”——访叶老》, 《文艺报》, 1979年5期(3月)。
- 吴组缃:《饭余集》, 上海, 文化生活出版社, 1935。
- 《山洪》, 上海, 星群出版公司, 1946; 新版, 北京, 人民文学出版社, 1982。
- 《吴组缃小说散文集》, 北京, 人民文学出版社, 1954。
- 《西柳集》, 上海, 生活书店, 1934。
- 西曼诺夫(Semanov V. I.):《鲁迅和他的先行者》(*Lu Hsün and His*



- Predecessors*), 怀特普莱恩斯, 1980。
- 夏志清:《中国现代小说史》, 纽约, 1971
- 《二十世纪中国小说》, 纽约, 1971。
- 《新小说的提倡者严复与梁启超》, 李克 (Adele Austin Rickett) 编:《中国文学的探讨, 从孔子到梁启超》(Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch' i - ch' ao), 普林斯顿, 1978。
- 夏济安:《黑暗的闸门》(*The Gates of Darkness*), 西雅图, 1968。
- 亚里士多德:《诗艺》, 纽约, 1954。
- 严家炎:《论现代小说与文艺思想》, 长沙, 湖南人民出版社, 1987。
- 饶斯:《审美经验与文学解释学》(*Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*), 明尼阿波利斯, 1982。
- 杨义:《论叶圣陶短篇小说的艺术特色》, 《中国现代文学研究丛刊》, 1980年2期, 第201~222页。
- 叶绍钧:《城中》, 上海, 开明书店 1926。
- 《隔膜》, 上海, 商务印书馆, 1922。
- 《潘先生在难中》, 北京, 1987。
- 《火灾》, 上海, 商务印书馆, 1923。
- 《倪焕之》, 上海, 开明书店, 1929。
- 《校长倪焕之》, 巴恩斯译, 北京, 外文出版社, 1958。
- 《未厌集》, 上海, 商务印书馆, 1928。
- 《未厌居习做》, 上海, 开明书店, 1935。
- 《线下》, 上海, 商务印书馆, 1925。
- 《叶绍钧选集》, 上海, 上海文艺出版社, 1982。
- 《叶圣陶论创作》, 上海, 上海文艺出版社, 1982。
- 叶紫:《丰收》, 北京, 外文出版社, 1960。
- 《叶紫选集》, 北京, 人民文学出版社, 1978。
- 叶子铭:《论茅盾四十年的文学道路》, 上海, 上海文艺出版社, 1959。
- 伊赛克 (Isaacs, Harold R.):《草鞋脚: 中国的短篇小说》(*Straw Sandals; Chinese Short Stories, 1918—1933*), 坎布里奇, 1974。

- 张海珊:《“子不语、怪、力、乱、神”评议》,《古代文学理论研究》1981年5期,第80~90页。
- 张若英:《中国新文学运动史资料》,上海,光明书店,1934。
- 张天翼:《齿轮》,上海,湖风书局,1932。
- 《春风》,上海,文化生活出版社,1936。
- 《从空虚到充实》,上海,上海联合书店,1931。
- 《浮云》,香港,南华书店,1966。即《一年》
- 《鬼土日记》,上海,正午书局,1931。
- 《畸人集》,上海,良友图书印刷公司,1936。
- 《时代的跳动》,上海,大夏书店,1938,即《齿轮》。
- 《速写三篇》,重庆,文化生活出版社,1943。
- 《同乡们》,上海,文化生活出版社,1939。
- 《洋泾浜奇侠》,上海,新钟书局,1936。
- 《一年》,上海,良友图书印刷公司,1933。
- 《移行》,上海,良友图书印刷公司,1934。
- 《在城市里》,上海,良友图书印刷公司,1937。
- 《张天翼短篇小说选集》2卷,北京,文化艺术出版社,1981。
- 《张天翼文集》3卷(未完),上海,上海文艺出版社,1983—。
- 《张天翼文学评论集》,北京,人民文学出版社,1984。
- 《追》,上海,开明书店,1936。
- 《作家自述:张天翼》,《中国现代文学研究丛刊》1980年第2期,第276~280页。
- 赵家璧编:《中国新文学大系》10卷,上海,良友图书公司,1935—1936。
- 郑振铎:《郑振铎选集》,福州,福建人民出版社,1984。
- 傅东华:《文学百题》,上海,生活书店,1936。
- 《中国近代文论选》2卷,北京,人民文学出版社,1981。
- 《中国现代短篇小说选》,中国社会科学院现代文学研究所编,7卷,北京,中国社会科学院,1980。
- 《中国现代文学期刊目录》,上海,上海文艺出版社,1967。



- 周作人(遐寿):《鲁迅小说里的人物》,北京,人民文学出版社,1981。
周策纵:《五四运动:现代中国的思想革命》,斯坦福,1970。
庄钟庆编《茅盾研究论集》,天津,天津人民出版社,1974。
《左联回忆录》2卷,北京,中国社会科学出版社。

杂 志

- 《亚非研究》,布拉迪斯拉发,斯洛伐克科学院东方研究系,1965。
《北斗》,上海,湖风书局,1931—1932。
《北新》,上海,北新书局,1926—1930。
《奔流》,上海,北新书店,1928—1929。
《中国文学》, 1951—?
《中国文学》,麦迪逊,1979—。
《创造月刊》,上海,1926—1929。
《创造周报》,上海,亚东书局,1923—1924。
《大众文艺》,上海,现代书局,1928—1930。
《东方杂志》,上海,商务印书馆,1904—1948。
《古代文学理论研究》,上海,上海古籍出版社,1979—。
《抗战文艺》,汉口与重庆,1938—1946。
《礼拜六》,上海,中华图书馆,1914—1923。
《论语》,上海,上海书局,1932—1949。
《萌芽月刊》,上海,光华书局,1929—1930。
《现代中国》,加州,1975—。
《现代中国文学》,旧金山,1984—。
《十字街头》,上海,1931—1932。
《泰东月刊》,上海,泰东书局,1927—1929。
《太阳月刊》,上海,春野书店,1928年1—7月。
《淡江评论》,台北,淡江文理学院,1970—。
《拓荒者》,上海,现代书局,1930年1—5月。
《文化评论》,上海,1931—1932。

- 《文化批判》，上海，创造社，1928年1—5月。
- 《文学》，上海，上海文学出版社，1932年4月25日（仅一期）。
- 《文学》，上海，生活书店，1933—1937。
- 《文学界》，上海，文学界月刊社，1936年6—9月。
- 《文学季刊》，北京，立达书局，1934—1935。
- 《文学评论》，北京，中国社会科学出版社，1957—
- 《文学月报》，上海，光华书局，1932年6—12月。
- 《文学月报》，重庆，读书生活出版社，1940—1941。
- 《文学杂志》，上海，商务印书馆，1937—1948。
- 《文学周报》，上海，开明书店，1925—1929。
- 《文艺报》，北京，作家出版社，1949—
- 《文艺新闻》，上海，1931—1932。
- 《文艺月刊》，南京，中国文艺社，1930—1937。
- 《文艺阵地》，汉口与重庆，1938—1940，1942—1943。
- 《我们月刊》，上海，晓山书店，1928年5—7月。
- 《现代》，上海，现代书局，1932—1935。
- 《现代评论》，北京与上海，1924—1928。
- 《现代文艺》，上海，1931年4—5月。
- 《现代文艺》，福建，改进出版社，1940—1942。
- 《现实文学》，上海，文艺半月刊社，1936年7—8月。
- 《小说月报》，上海，商务印书馆，1910—1931。
- 《新青年》，北京，1915—1922。
- 《新文学史料》，北京，人民文学出版社，1979—
- 《新潮》，北京，北京大学出版部，1919—1922。
- 《新流月报》，上海，现代书局，1929年5—12月。
- 《学灯》，《时事新报》附刊，上海，1918—1926。
- 《语丝》，上海，北新书局，1924—1930。
- 《中国文化》，北京，1939—1941。
- 《中国现代文学研究丛刊》，北京，北京出版社，1979—
- 《中流》，上海，1936—1937。



《作家》，上海，1936年4—11月。

《作家》，南京，作家出版社，1941—1944。

《作品》，上海，1937年6—7月。