

世纪中国文学

黄子平

“灰阑”中的  
叙述



上海文艺出版社

## 作者小传

黄子平 1949年11月生于广东梅县。获北京大学中文系文学学士、硕士学位。曾任北京大学出版社文史编辑和中文系讲师，在美国哥伦比亚大学东亚图书馆，芝加哥大学亚洲研究中心，芝加哥社会心理研究所和日本东京大学东洋文化研究所作过访问研究。现任香港浸会大学中文系助理教授。主要著作有《沉思的老树的精灵》、《文学的意思》、《幸存者的文学》、《革命·历史·小说》、《边缘阅读》等。

主编 许子东 许纪霖

H 边缘批评文丛  
HUILANZHONG  
DEXUSHU

上  
海  
文  
艺  
出  
版  
社



黄子平  
“灰阑”中的  
叙述



作者（右一）1998年与家人摄于日本仙台东北大学

# 目 录

---

前言 [1]

**第一章 “革命”的经典化与再浪漫化 [1]**

一 经典化与“重大题材” [2]

二 “应写”、“可写”与“不可写” [6]

三 “怎么写” [9]

四 再浪漫化 [15]

**第二章 “革命历史小说”：时间与叙述 [19]**

一 进化史观 [20]

二 从胜利走向胜利 [25]

三 人物关系的时间化 [27]

四 革命的循环 [30]

五 时间观的改变 [34]

**第三章 革命·性·长篇小说 [37]**

一 话语空间的切割、划分与连接 [38]

- 二 政治 / 言情、英雄 / 男女 [40]
- 三 在“社会全景”中写“性”说“欲” [49]
- 四 “客观冷静”的叙述 [60]
- 五 革命叙事的“圣洁化” [63]

#### 第四章 革命·土匪·英雄传奇 [67]

- 一 黑话 / 红话 [68]
- 二 海盗 / 海道 [71]
- 三 “思想革命”/“政治革命” [74]
- 四 “抢一个共产党领路向前” [78]
- 五 反出江湖 [81]
- 六 英雄传奇 [83]

#### 第五章 “革命历史小说”中的宗教修辞 [85]

- 一 “空白”与“宗教修辞” [86]
- 二 空间：道观佛堂和圣地 [91]
- 三 身体：脱胎换骨 [98]
- 四 苦难：报仇报冤和报恩 [101]
- 五 “革命”和“历史神话” [104]

#### 第六章 《故事新编》：时间与叙述 [107]

- 一 “故事新编”与“朝花夕拾” [108]
- 二 “叙事时间”和“所叙时间” [113]
- 三 叙述以反抗“绝望” [117]
- 四 放在“引号”中的叙述 [121]
- 五 “油滑”：从消极到积极 [127]

六 故事新读 [136]

第七章 命运三重奏：《家》与“家”与“家中人” [139]

- 一 “脱离枯树的绿叶” [141]
- 二 青春、爱情和自由 [145]
- 三 从《家》到《家变》 [149]

第八章 病的隐喻和文学生产 [153]

- 一 经典化与“重大题材” [154]
- 二 “弃医从文”的故事 [156]
- 三 医院中新来的青年人 [159]
- 四 “还是杂文时代”？ [164]
- 五 大喝一声：“你有病呀！” [169]

第九章 语言洪水中的坝与碑

——重读中篇小说《小鲍庄》 [175]

- 一 文学批评即重读的艺术 [176]
- 二 “拟神话”与“叙述的原罪” [179]
- 三 “仁义”符码及其边缘 [183]
- 四 “当代神话”的优势与褻读 [187]
- 五 坝与碑与网 [191]

第十章 灰阑中的叙述 [193]

- 一 “如果……” [194]
- 二 “玛丽个案” [196]
- 三 叙述者“马寿郎” [198]

四 何往而非“灰阑”？〔201〕

五 短文长注〔204〕

### 附录 千古艰难唯一死

——读几部写老舍、傅雷之死的小说〔209〕

一 进化史观〔210〕

二 “士可杀而不可辱啊！”〔212〕

三 “为什么糟践中国的文化？不死，还等什么？”〔218〕

四 “死，可是要理由的么？”〔223〕

五 “死并没有死去。”〔228〕

### 汪曾祺的意义〔231〕

一 “现代抒情小说”〔232〕

二 40年代·80年代〔236〕

三 复苏与中介〔241〕

四 语言和态度〔244〕

### 演戏或者无所为〔249〕

一 真中有假，假中有真〔251〕

二 自娱/娱人〔252〕

三 拒绝表演以报复看客〔255〕

四 求乞与被求乞〔260〕

五 知其不可而为之〔262〕

### 与“他人”共舞〔265〕

一 阴影一〔266〕



二 阴影二 [268]

三 模式 [271]

四 同谋 [273]

五 演奏 [277]

后记 [279]

沪版后记 [281]

# 前 言

---

从 19 世纪中叶到 20 世纪末，横跨一个半世纪的中国革命是人类历史个案中最宏大、最复杂的社会变动。这段时间的中国革命包含了政治学理论中所有类型的“革命”——千禧年式的农民叛乱（太平天国），无政府式的暴动（义和拳），政变（西安事变和林彪事件），军事叛变（北洋军阀时期），国共内战（1945—1949），自上而下发动的全国性动乱（“文化大革命”）。其中同时伴随着极其复杂的意识形态竞争：“中学为体西学为用”，孙文主义，毛泽东思想等等。这种竞争至今仍在台湾海峡两岸以及海外许多华人社区以各种不同形式持续着。

本书不打算研究这些革命，而只是研究对这些革命的“讲述”。更具体地说，研究 20 世纪中国文学中以“小说”形式对这些历史变动所作的叙述。问题的复杂性在于，一方面，“小说”被卷入革命之中，担负起“新一国之民”（梁启超）或“改造国民性”（鲁迅）的重任；另一方面，“小说形式”本身也在这漫长的一个世纪里发生着不容忽视的“革命”。革命深刻地改变了我们想象、虚构和叙述历史与现实的方式。“小说”有时直

接成为中国革命的一部分(“齿轮和螺丝钉”、“旗帜和炸弹”),有时,却于边缘处记下了正统“大历史”必定遗漏的苦难、挣扎与悲欢。文本秩序与社会秩序的建立、维护与颠覆,同样成为本世纪中国历史最令人眩惑的奇观。因此,文学形式与革命、政治之间的互动关系,是本书想一再加以探讨的课题。其中,中国古典文学传统中的“言情小说”与“英雄传奇”两种样式,以及欧俄传入的“写实主义”长篇小说样式,在这种互动中的衍变最为耐人寻味。

“革命历史小说”是我对中国大陆 1950 至 1970 年代生产的一大批作品的“文学史”命名。这些作品在既定意识形态的规限内讲述既定的历史题材,以达成既定的意识形态目的:它们承担了将刚刚过去的“革命历史”经典化的功能,讲述革命的起源神话、英雄传奇和终极承诺,以此维系当代国人的大希望与大恐惧,证明当代现实的合理性,通过全国范围内的讲述与阅读实践,建构国人在这革命所建立的新秩序中的主体意识。这些作品的印数极大,而且通常都被迅速改编为电影、话剧、舞剧、歌剧、戏曲、连环图画,乃至进入中小学语文课本。人物形象、情节、对白台词无不家喻户晓,深入日常语言之中。对“革命历史”的虚构叙述俨然形成了一套弥漫性奠基性的“话语”,亟欲令任何溢出的或另类的叙述方式变得非法或不可能。然而,正如我在本书中讨论到的,此类作品本身也仍然包含着无法消泯的异质性,使得“经典化”也成为永远需要继续“进行到底”的无尽过程。持续不断的清洗、修改、增饰,恰恰反证了讲述和阅读“革命历史”的另类可能性的(潜)存在。

本书的主要部分即在于试图重新解读这批“革命历史小说”。解读意味着不再把这些文本视为单纯信奉的“经典”,而

是回到历史深处去揭示它们的生产机制和意义架构,去暴露现存文本中被遗忘、被遮掩、被涂饰的历史多元复杂性。如果历史不仅仅意味着已经消逝的“过去”,也意味着经由讲述而呈现眼前、仍然刺痛人心的“现在”,解读便具有释放我们对当前的关切、对未来的焦虑的功能。因此,本书不想为读者提供又一种固化了的文本意义,却亟愿展示作者——作为基本上由“革命历史小说”滋养了因而也拘限了其阅读想象力的一代人中的一员——寻求新的解读可能性的艰难过程。

当代叙述影响我们想象世界的方式之至巨者,莫过于“时间观”一项。传统治乱交替的“循环史观”被乐观向上的进化论矢线所取代。“革命历史小说”遵循“从失败走向胜利,从胜利走向更大胜利”的模式来构思情节,并依照各阶级在时间矢线上的“前进”程度来安排人物关系。但是,一旦革命被神圣化,被理解为历史的常态,鲁迅所说的“革命、革革命、革革革命”的恶性循环就无法避免了。其中最为反讽的正是,革命的现实发展对“革命历史小说”本身的虐杀。于是,当代小说叙述的危机正在于:如何重新赋予“时间”以意义,如何重新组织可以理解的历史情节,如何在一个被无数次大小“革命”摧毁的混乱时空中讲故事?

中国革命中,人们身体的形变以其最鲜明的视像激动文学的叙述,从剪辫子的故事、故小脚的故事到看杀头的故事,已有众多的研究者讨论过 20 世纪中国小说中的这些“肉体凝视”。革命是用暴力改变社会体系的社会行为,革命也改变了人们在社会体系中的位置(“翻身”),革命也可能改变了人们谈论和阅读自己身体的方式。其中,“性”并非身体的全部,却仿佛成为隐藏在身体内部深处的、某种神秘的和本源性的东

西,成为“科学”探测的领域,成为“革命”所要解放或压抑或牺牲的能量。本书以矛盾的长篇写作为例,讨论在小说中同时讲述“革命”和“性”的叙述策略,如何折射了在本世纪的天翻地覆中安“身”立命的悲剧性挣扎。

在“革命历史小说”中,《吕梁英雄传》、《新儿女英雄传》等书名深刻地显示了当代叙述与传统“英雄传奇”的内在联系。农民革命的先天不足与“无产阶级先锋队”的理想超前,这一带有根本性质的内在矛盾的想象性解决,逐渐形成了一个百讲不厌的“草莽英雄”的思想成长故事模式。本书讨论了从“海盗”到“海(革命)道”的叙述转变,意识形态对绿林传奇的收编与招安,以及“英雄好汉乌龟王八蛋”最终重新“反出江湖”的文学史历程。

从东汉末年的“青天已死,黄天当立”,到当代拉美的“解放神学”,革命与宗教的关系是一个引人入胜的论题。本书讨论的却是一个以无神论唯物论为官定哲学基础的小说创作中,一些带有根本性质的“宗教修辞”。并无足够资料证明“革命历史小说”的作者们对佛道耶诸教有何最基本的认识,然而作品中道观佛堂以及圣地的空间运用,脱胎换骨的身、心、灵隐喻,乃至苦难的赎与救,信仰的罪与罚,在在都显示了宗教无意识或“民间信仰文化”在当代叙述中的顽强功用。探讨“革命历史小说”中的宗教修辞,便是从叙述的层面,来考察当代意识形态与传统信仰文化之间的复杂关系。其中最明显的,莫过于政治上的“革命/反革命”如何借助宗教的“神/魔”“正/邪”得到表达,从而创造了在民众中阅读与理解的条件。但更细微之处,却在叙事时空的安排处理,人物救赎的历练设计,人间苦难的政治解决等等,铺展出对“历史”、“命运”、

“人生”、“死亡”等等的一整套讲述规范。

鲁迅是第一个以“不严肃”的方式讲述 20 世纪中国革命的小说家(《阿 Q 正传》、《风波》等),以其悲喜剧的穿透力洞察了正史所竭力“遗忘”的一切。本书讨论的却是他的《故事新编》,一部独特的短篇历史小说集。鲁迅提供了一种重写历史的“油滑”策略:古今杂陈,混淆史传与小说与杂文的界线,将滑稽与深刻无与伦比地结合起来,用对古人“不诚敬”的方式使之活泼,将摘自典籍与当代媒介的材料并置于小说之中,打上引号并加以推敲和嘲讽。“历史”在这里不是顶礼膜拜的一则神话,也不是以当代意识形态强加新解的僵死的故纸,而是被触发来与当代读者对话的活的“记忆”。在一个“不会笑”的当代政治环境中,这种“油滑”叙述策略当然是“革命历史小说”无法理解,也不能接受的。只是到了 80 年代以后,我们才能读到对“革命历史”的“不严肃”书写。

另一位 20 世纪中国文学的重要作家巴金,他的创作与“革命”的关系是最为奇特吊诡的。一方面,他的小说如此热情地揭露黑暗、控诉不义、讴歌革命,启发了 30—40 年代大批中国青年投奔革命;另一方面,他本人却被一直排拒于革命的主流之外,乃至其作品反过来成为革命鞭挞的对象。本书讨论了巴金最著名的《激流三部曲》(《家》、《春》、《秋》),引发对“青年”、“爱”、“自由”等价值口号,在文学与意识形态诸层面种种复杂运作的考察。“革命历史小说”其实承续了巴金浪漫激越的“激情通俗剧”(melodrama)的写作传统,营造的是一个高潮迭起的小说世界,其中充满了正义与邪恶的价值对抗,善良人物的苦难遭遇,血泪淋漓的感人场景。本书想讨论的正是这一叙事传统的来龙去脉,及其背后蕴含的乌托邦冲动。

在政治学理论中，“革命”须具有严格的概念界定，方能进行理论的比较和分析。但在社会实践中，“革命”的动员、号召、酝酿，却无不借助于“隐喻”来进行。本书以丁玲的短篇小说《在医院中》的细读，来讨论 20 世纪中国社会思想史中最重要的隐喻之一——“疾病”。社会病理学与社会卫生学的观念与视景贯穿本世纪社会实践的各个领域，界定“干净”与“不洁”的权力斗争也渗透到文学写作之中。作家们试图承续鲁迅以疗救社会疾苦为己任的文学传统，却在一朝梦醒之后发觉自己才是必须履践驱邪祛魔仪式的一群。“革命”在此时发生的某种倒转或质变，尽在不言之中。

叙述并不仅仅是叙述。“语言行为”、“推理实践”这一类概念，表明了叙述在当代生活中的功能和地位。叙述“革命”，以“革命”的名义来叙述，都创造了、改变了当代中国的日常生活，改变了经由叙述而得以呈现的当代现实。但叙述不可能“固若金汤”，铁板一块，不可能由一种具备绝对权威的语码雄霸永恒的历史时空。必定有缝隙，有裂痕，有语言的洪水在叙述的低洼地里冲撞激荡。本书借由对王安忆的中篇小说《小鲍庄》的细读讨论，分析了各种语码在当代叙述里的纠缠撕掇，如何进退推移，如何移形换位，难有了期。

本书的最后一章其实是最早动笔写成的。西西的《肥土镇灰阑记》以一个出人料想的叙述者改写了著名的《灰阑记》故事。那个一向被人忽视的小孩子站在灰阑之中等待命运的判决，突然滔滔不绝地开口说话，质疑包大人的英明伟大，质疑整本戏的编写与排演。西西的小说，发展出一个将现实焦虑引入传统故事共同发声的叙述结构，最终揭示了我们习以为常的历史情节可能只是一个荒谬的解决。同时，对西西作

品的讨论,也把本书对“革命·历史·小说”的思考,引至我个人所身处的此时此地。那么,这本书所讨论的种种,便也可能只是“灰阑”中发出的微弱的声音罢了。



## 第一章

# “革命”的经典化与再浪漫化



## 一 经典化与“重大题材”

---

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

成文的当代文学史在处理纷繁的当代作品时，依例将之从时间上分期(比如：“十七年”、“文革”和“新时期”)、文体

---

① 这些作品通常包括：《保卫延安》(杜鹏程,1954)、《红日》(吴强,1957)、《红旗谱》(梁斌,1957)、《青春之歌》(杨沫,1958)、《林海雪原》(曲波,1957)、《红岩》(罗广斌、杨益言,1961)。一些可称为“次典”的作品则有：《三家巷》(欧阳山)、《苦菜花》(冯德英)、《野火春风斗古城》(李英儒)、《战斗的青春》(雪克)、《铁道游击队》(知侠)、《烈火金钢》(刘流)、《敌后武工队》(冯志)、《小城春秋》(高云览)等。

上分类(比如:诗歌、散文、小说,小说又分长、中、短篇),以及依重要作家作品分章。这种叙事方式的知识来源和运作逻辑是一个复杂的问题,此处不作讨论。值得注意的是在“小说”门中,又往往进一步依“题材”划分,其中赫然并列的,往往有“革命斗争历史题材”、“工业题材”和“农村题材”三类。每每又必定提到“革命历史题材”的小说成就较高,“农村题材”次之,“工业题材”的小说尽管乏善可陈,仍取得一定成果云云。这种分类法和评价,似已成定论,甚至一再为80年代以来新撰的当代文学史沿用。①“题材”的这种划分方式,初看颇有几分蹊跷,其实大有道理。文学生产纳入国有化计划经济,也不一定刻板地依照“国防工业部”、“工业部”、“农业部”的领导机制来操作,其间必定有更复杂深刻的缘由存在。

“文革”中江青等人制定的文艺纲领《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》,批判“文艺黑线”的文艺“黑八论”。“黑八论”中,其中有三论即与本书论及的小说有关。一曰“反火药味论”,此论其意甚明,无须多作解释。二曰“离经叛道论”,即离“革命经”,叛“战争道”是也。三曰“反题材决定论”,意谓文艺作品的优劣并不由其所写“题材”决定,而由对各种“题材”的处理是否成功而定。此最后一论看似平平无奇,依了党的眼光来判定,其要害,乃是煽动作家不写或少写党所认定的“重大题材”,其险恶用心,是为资产阶级小资产阶级的“风花雪月”争一席之地。在当代文学史中,“题

---

① 如以陈荒煤为顾问,郭志刚、董健等编写的高校文科教材《中国当代文学史初稿》(1981,人民文学出版社)、以冯牧为顾问,王庆生主编的高校文科教材《中国当代文学》(1982,上海文艺出版社)等。

材”决非一客观自然存在的创作材料或素材，而是业已经由当代文化—权力结构划定、构建的具有等差级别的言说范围。“题材”问题成为当代大陆文学界一再争执不休的“重大”理论(?)课题，良有以也。

“革命斗争历史题材”不言而喻地属于“重大”之列。“枪杆子里面出政权”，政权“出”来之后，笔杆子能不写写枪杆子么？表述得最简捷明了的一本教科书写道：“新中国是在战火硝烟中诞生的，很自然，反映革命斗争的作品最先出现，并占有重要地位。”<sup>①</sup>所有已成文的当代文学史都不屑于花费哪怕最少的笔墨论证，何以“新民主主义革命历史题材”就比“旧民主主义革命历史题材”重大，或“革命历史题材”就比“一般历史题材”吃香。“不言而喻”与“很自然”正是题材划分的意识形态性的表征。人为的划分被遮掩并转换为天经地义，且这遮掩本身亦成功地被遮掩时，当代作品的正典规范已无形奠定。

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

在中国大陆，成文的当代文学史绝大部分都是作为高等院校的文科教材而编撰。叙事者的权威性来自遵循党的教育

---

<sup>①</sup> 汪华藻、陈远征、曹毓生主编《中国当代文学简史》，湖南人民出版社，1985。

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

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

## 二 “应写”、 “可写”与“不可写”

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

杜鹏程讲他写《保卫延安》，四年多里九易其稿，反复增添删削数百次，“把百余万字的报告文学，改为六十多万字的长篇小说，又把六十多万字变成十七万字，又把十七万字变成四十万字，再把四十万字变成三十万字。”<sup>①</sup>在这里我们已无法知晓如此巨量的文字搬运的详情，作者在前线战地亲身经历积累的十几斤重的笔记材料，百分之七八十被排除于定稿之外的情形，还是颇能说明“史实”之转换为“经典叙述”的艰难的。“删削”掉的文字既无可考，“增添”的部分却反而更能昭显“不可以写什么”。在小说出版后五年，小说中用了一万余字篇幅精心塑造的彭德怀元帅本人，即在庐山会议上栽了跟

① 《〈保卫延安〉重印后记》，《杜鹏程研究专集》第50页，福建人民出版社，1983。

头,变成“右倾机会主义分子”。小说亦立即被党下令封存,就地销毁。①杜鹏程曾说他只在一个群众集会上见过彭本人一面,可知这一万余字实属“增添”而来。

倘说没长“前后眼”的杜鹏程是不小心写了后来的“右”,《红旗谱》的作者梁斌却曾严肃考虑过能否写历史上的“左”。小说笔下的高蠡暴动等事件,是否属于“王明左倾路线”的产物呢?如果是,写出人们在事件中的斗争和牺牲,是否有价值呢?梁斌当时用的是“文史分家”的策略:“《红旗谱》中,关于政策问题曾经反复酝酿,开始也曾想正面批判‘左倾盲动’思想,后来想到,书中所写的这些人,在当时都是执行者,当然也有责任,但今天在文学作品中写起来,主要写他们在阶级斗争中的英勇,这样便于后一代的学习,把批判的责任留给我们党的历史家去写吧!”②这段话如今看来亦平平无奇,但在当时却可谓非同小可的卓识。“革命历史小说”决非党史教科书的形象翻版,关注的毋宁是人们在彼时彼地的生死命运及能够彪炳后世的道德风貌,——我们谈论的这些作品,或许正因如此而保存了若干自身的价值。不过在“文革”中这一遁词仍难逃红卫兵的金睛火眼,因小说而祸及先烈,保定地区的高蠡暴动烈士墓及碑被砸被毁。当然,空间形态的墓和碑本来也正是叙讲历史的经典形式,调整它时所采用的暴力方式不仅更具戏剧性,且不免使读者得以回味《红旗谱》的“楔子”里朱老巩

---

① 《文化部1963年9月2日(63)文出密字第1394号通知》:“人民文学出版社出版的小说《保卫延安》(杜鹏程著)应立即停售和停止借阅。……立即遵照执行。……”;《文化部(64)文群密字第291号补充通知》:“关于《保卫延安》一书,……就地销毁,……不必封存。……立即遵照办理。”

② 梁斌《漫谈〈红旗谱〉的创作》,《人民文学》1959年第6期。

柳林护钟一节的现实反讽。

“文革”以党派政争和意识形态冲突的极端形式，昭显了当代文学正典规范的伸缩逻辑。历史的丰富复杂性一旦置于“革命”的坚决和激烈带来的明快性制约之下，本因在历史资源与革命经历中左右逢源的作家，发现自己夹在“生活”与“路线”之间左右为难。<sup>①</sup>学了乖的作家决心走正道，“文革”后期出版的长篇小说《万山红遍》（黎汝清，1977），就严格地依了党史教科书写“井冈山道路”了。对历史的这种革命性理解或党性过滤，甚至影响到“一般历史题材”的小说创作。在《李自成》第二卷（姚雪垠，1977）里，义军恰似红军，商洛恍如井冈，戎马倥偬中，甚至出现类似现代“忆苦思甜”作政治动员的情节。“革命”（而且是被越来越狭窄地规定了特定内容的“革命”），既被设定为唯一的历史形式，亦就成为唯一的想象历史和讲述历史的方式了。

---

<sup>①</sup> 有关“革命”与“历史”在时间维度上的内在冲突造成“革命历史小说”的叙述困难，请参阅本书第二章《“革命历史小说”：时间与叙述》。



### 三 “怎么写”

---

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

尽管延安时就反复强调“民族化”与“大众化”，却只有《烈火金刚》（再早则有《新儿女英雄传》）等一两部当代作品，采用了章回小说的古典形式。真正进入正典的“革命历史小说”，基本上一律沿用了“五四”以来引进的西方19世纪“写实”长篇小说的形式。<sup>①</sup>其中，苏俄小说对中国作家的范式作用甚

---

① 真正敏感地意识到必须在建国后由“浪漫”转轨到“古典”的是诗人郭沫若。1949年7月，在当时的北平开完人民政协会议，他作《新华颂》一首，词曰：

人民中国，屹立亚东。  
光芒万道，辐射寰空。  
艰难缔造庆成功，  
五星红旗遍地红。（接下页注）

是明显。杜鹃程、梁斌等人都反复提到过《战争与和平》、《铁流》、《日日夜夜》、《钢铁是怎样炼成的》等作品在他们创作过程中的影响。成文的当代文学史则一再沿用“史诗”或“英雄史诗”的说法来评价他们的作品。杨沫的《青春之歌》从结构到语言与“五四”新文艺的血缘关系更是一目了然。当《青春之歌》被批判为“小资产阶级情调”时，正是“五四”新文艺的长篇小说大师茅盾以当时的文化部长的身分，出面为之辩护。这些范式、评价和血缘，其援用的经典资源与其说来自中国古代的古典小说，毋宁说与“写实长篇小说”这种“资产阶级”的叙事形式密切相关。

以“长篇小说”叙写本世纪“历史”/“现实”的“史诗情结”由来已久。巴金的几种“三部曲”，老舍的《四世同堂》，茅盾的几部开了头但后继乏力的雄心勃勃的多卷本计划，路翎的《财主底儿女们》……这个单子可以列得很长。效法的大师，是托尔斯泰和巴尔扎克，而不是罗贯中和曹雪芹，更不会是乔伊斯和普鲁斯特。这种叙事形式相信自身有机地“再现”世界的能力，现实中孤立分散的事件被作家以造物主般的天才之手彼此协调地组织起来，在一个自足的作品世界中获得一种整体意义、普遍联系和等级秩序，历史借此被赋予了虚假的但却似

---

(接上页注)生者众，物产丰。

工农长作主人翁。

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

真的时间向度和目的性，作家对历史的理解转换为一种普遍意义，经由这种叙事形式合法地强加给读者和世界。时代的变化愈急剧激烈，将变化“记录”下来以便理解它的欲望愈强烈。19世纪的“写实”长篇小说，在此时此地提供了完整而可靠的创作范式。将无秩序的现实“秩序化”的这种叙事形式，自然跟将“革命”经典化的创作要求一拍即合。“革命历史小说”毫不犹豫地采用一种“保守”的叙述方式，它叙写那曾经质疑和反抗现实的历史行动，却从不质疑人的本性和人的语言。用秩序化的语言讲述“反秩序”，恰与这些小说的通用情节模式——从旧秩序的崩溃到新秩序的建立——天然凑泊。

然而，叙事形式本身却可能蕴涵更多的文化传承和解释功能，使我们甚至在文本内部也能看出“革命历史小说”所置身的历史语境的复杂性。比如，“长篇小说”再现时代“全景”和“史诗”的野心，显然与对历史的单向度平面化的理解不相吻合。茅盾当年在为《青春之歌》的政治正确性辩护的同时，就抱怨了作品在人物描写、结构和文学语言的明显缺陷，“尤其在描写环境（自然环境和社会环境）方面，作者的办法不多，她通常是从一个角度写，而不是从几个角度写；还只是循序渐进地写，而不是错综交叉地写；还只能作平视而不能作鸟瞰。”<sup>①</sup>茅盾表达的，既是“现实主义”长篇写作的某种先定的“世界标准”，又是“五四”以来新文艺长期实践追求的一种标的。“史诗意识”颇强的梁斌于此是了然于心的，一部多卷本的长篇小说，势必不能孤零零地光写干巴巴的阶级斗争或行

---

① 茅盾《怎样评价〈青春之歌〉？》，《中国青年》1959年第4期。有关茅盾与“五四”以来的“长篇小说”观的论述，参阅本书第三章《革命·性·长篇小说》。

军打仗：

书是这样长，都是写的阶级斗争，主题思想是站得住的，但是要让读者从头到尾读下去，就得加强生活的部分，于是安排了运涛和春兰、江涛和严萍的爱情故事，扩充了生活内容。<sup>①</sup>

与茅盾从文体规范出发不同，梁斌考虑的是读者，而且相当有趣地认定“爱情故事”是吸引读者的主要“生活内容”。<sup>②</sup>“革命加恋爱”本是“五四”新文艺的偏爱和情结，当代文学史则用“借儿女风情写时代风云”这种狡黠的说法为当代作品张目。但是，“革命”与“恋爱”所共有的浪漫特质，置于担当了将“革命”经典化功能的“革命历史小说”中时，就颇显奇兀，亦引发读者群体众多既爱看又困惑的多重反应。

“革命历史小说”的读者基本上是具有初小文化程度以上的城乡青年，作品出版后的畅销程度在今天看来也是令人印象深刻的。<sup>③</sup>当它们大部分(!)都被改编为电影时，读者(观

---

① 梁斌：《漫谈〈红旗谱〉的创作》，《梁斌研究专集》第24页，海峡文艺出版社，1985。

② 《林海雪原》讲述的是在冰天雪地执行特殊战斗任务的故事，却从来无人质疑小分队中安排一位十八岁的俊俏女卫生员是否合理。书中更专辟一章《少剑波雪乡萌情心》，让年轻的二〇三首长大写情诗：“万马军中一小丫，颜似露润月季花。……她是万绿丛中一点红，她是晨曦仙女散彩霞。……”

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

众)范围数倍地扩大了。小说的人物、情节乃至某些对白和口头禅迅速而持久地深入到这些读者群的日常生活之中。读者对小说似真性的认同是如此彻底,最有趣的例子,莫过于多次在各地捕获冒充《林海雪原》中的英雄以牟利的骗子了。对城市读者来说,尤为重要的是,以前相当陌生的革命战争、神秘的地下工作和农民造反传奇,因纳入一种“熟悉”的叙述形式中而被拉近了。这种熟悉化过程极大地帮助他们了解新现实和新秩序,并确定自己在其中的主体位置。读者真诚地写信感谢《青春之歌》的作者提供了“知识分子走向革命道路的榜样”。<sup>①</sup>

熟悉或接受“长篇小说”叙事惯例的读者,能很快进入作品中的“家族史”、“正邪斗争”、“爱情纠葛”、“生死悲欢”等情节模式中,使之与自己的日常经验相融洽,与此建构自身在新现实中的主体意识。从读者的阅读实践中我们更能体察,何以“爱情”会与“革命”一道,构成“历史”全景的主要镜像。正如《青春之歌》的情节所昭示的,形单影只的青年/女性/知识分子如何经由炼狱之旅最终委身党/男性而获得一种无所不包的“大爱”。在“五四”新文艺中以写“新女性”著称的长篇小说大师茅盾,当然比粗暴的批评家郭开更了解《青春之歌》的林道静的爱情纠葛与革命道路相交织的奥秘。<sup>②</sup>

然而,“革命”的浪漫特质在其经典化的过程中,不可避免地需要转换并维持在一种“崇高”的僵硬姿式上。“革命历史小说”中的爱情描写便越来越显得不合时宜。成文的文学史称赞战争小说《红日》比《保卫延安》“成熟”,原因之一即大胆

① 《青年们爱读〈青春之歌〉》,《中国青年报》1958年5月3日。

② 茅盾《怎样评价〈青春之歌〉?》,《中国青年》1959年第4期。

写了“军一级干部”的爱情生活。<sup>①</sup>而吴强本人的用意也与梁斌完全一致，将“爱情”作为“战争”的历史完整性的必要补充，却不得不在修订本和再版本中一再修改，乃至最后完全删去。<sup>②</sup>“革命历史小说”以排斥“爱情生活”来维持“革命”的清教徒式的纯结和崇高，对“革命”的经典化论述最终臻于至境时，“革命”已经僵化，“革命”已不再浪漫。

---

① 张钟、洪子诚等编著《当代文学概观》第358页，北京大学出版社，1980。

② 吴强在《修订本序言》(1959)中写道：“为的想把战争时期的生活比较全面地反映出来，也写了爱情生活。‘经一事，长一智’，事后检视一下，在这个方面的破绽，也许比别的方面要明显一些。我觉得，我确是没有写得恰到好处。有多写了几笔之处，有写得不大合乎人物当时所处的情况之处。也有，可以这样写，而我那样写了。就全书全文来说，涉及爱情生活的分量，还可以再少一些。为了回答好些同志的关注，便补救了一下，在前次和这次的版本里，对这一部分，都作了一些改动。”不难读出作者在某种压力下的难言之隐，但在五年后，《再版的话》(1964)里就“爽快”了：“华静和梁波的爱情生活部分，则完全删去了。”仔细读这一版，你会发现还是有删不干净的地方，反而使他们俩人的关系显得暧昧了。

## 四 再 浪 漫 化

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

另一类作品则从不奢望占有“历史真相”，恰恰相反，它们的叙事处处表明探索历史的困难，困难不单来自意识形态的遮掩，而且来自语言和人性本身。这批作品不再试图营构一个井然有序的世界，在其中安排时空、人物和种种神话。“革命”的时间向度和终极目的本是“革命历史小说”设计情节结构的可靠标尺，当这种标尺失效或受到质疑时，历史的叙述就

蓄意地语无伦次了。莫言的《红高粱家族》是以几部中篇小说连缀的方式发表的，以致批评界甚至作者本人都曾以未能将之处理成“长篇小说”而惋惜。稍后人们就不再对“长篇小说”抱有歉意，肆无忌惮地以颠三倒四讲历史为能事了。叙事的谰言妄语似乎是对历史失语症和历史失忆症的一种报复，或恰恰相反，是历史失语症和失忆症的一种表征。对历史的再讲述仿佛成了对经典叙事方式的嘲讽，也是对“革命”本身的玩世不恭。

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

当代文学正典的建立，是人们把握现实和历史并试图将这种把握制度化的一种努力。正典的调整或重建，亦显示了意识形态、文化机制、阅读群体等之间的错杂互动。“革命”曾谋求一种叙事秩序以讲述“反秩序”，一旦这种苦心经营的秩序瓦解，人们会期待一种叙事的虚无主义状态，还是一种更“有效”更有“安全感”的秩序？人们将怀念作为当代文学正典的“革命历史小说”作品群，怀念它们所讲述的英雄传奇、恩怨情仇，怀念阅读它们时的获得的抚慰、感动和欣悦？或者相反，



人们会乐于见到它们不但从文学史的章节上消失,而且被新的印刷垃圾所湮没?而以蔑视和嘲讽正典为旨趣的新的作品,人们会不会期待它们,最终反讽地堂皇进入新的当代文学正典呢?



## 第二章

# “革命历史小说”：时间与叙述



# 一 进化史观

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

命/反革命”的标杆与时俱动，足证在话语实践之中，“时间”决无“中性”“客观”可言。

然而，“革命”一词从古籍里挖掘出来并且大行其时，却确乎是晚清康有为、梁启超、章太炎那帮仁人志士干的好事。这两个方块字更是外来词“Revolution”的意译，决非原先“汤武革命”里改朝换代的意思（否则，《封神演义》岂不成了头一部“革命历史小说”）。“革命”者，整个儿地推翻旧制度旧秩序旧世界，建立新制度新秩序新世界之谓也。榜样很辉煌地摆在眼前：法国大革命、英国光荣革命、美国独立革命，再后来，俄国十月革命。重要的是，这些不单是发生在空间异域的可供效仿的范例，而且是时间意义上的方向、潮流、趋势和“明天”。戊戌变法失败后流亡海外的梁启超，在日本办《新民丛报》，力倡“小说界革命”，在其《新小说报》的大张旗鼓的预告中，“历史小说”项下，打算“著译”的书目就有《自由钟》（“此书即美国独立史演义也，……读之使人爱国自立之念油然而生”）、《洪水祸》（“此书即法国大革命演义也……其中以极浅显之笔，发明卢梭、孟德斯鸠诸哲之学理，尤足发人深省”）、《东欧女豪杰》（“此书专叙俄罗斯民党之事实，……盖爱国美人之多，未有及俄罗斯者也”），凡十数种。他人之“历史”乃吾人之“未来”，当时的先觉者们对此一腔热忱，深信无疑。梁启超本人就创作了自称为“政治小说”的《新中国未来记》（“此书起笔于义和团事变，叙至今后五十年止。全用幻梦倒影之法，而叙述皆用史笔，一若实有其人，实有其事者然，令读者置身其间，不复觉其为寓言也”）。耐人寻味的是，梁启超似乎并不认为只有一种“未来”，作为“联邦大共和国”“举国国民，戮力一心，从事于殖产兴业，文学

之盛，国力之富，冠绝全球”这一种未来的对照，他还打算写一部《旧中国未来记》（“此书体例亦与前同，唯叙述不变之中国，写其将来之惨状”）。可是细究起来，后者毕竟只是前者影子般的“对照”，毕竟，在拟想的这后一本书的悲伤结尾里，仍有“大革命军起”，“保障一两省，以为恢复之基”。可见归根结底只有一个未来，光明的喜庆的未来。<sup>①</sup>

简略言之，大约在 19 世纪末 20 世纪初，一种来自西方的“进化史观”（直线的或螺旋发展的）戏剧性地取代了传统的“循环史观”，并且自始即渗入“历史演义”、“历史小说”的叙述写作之中。历来的讲史小说中，因果报应、治乱循环的基本编码（Great Code）已成一种“神话性制约”（Mythological Conditioning）。《三国演义》开宗明义：“天下大势，分久必合，合久必分。”《水浒》的楔子刻意强调“乐极生悲”周转循环的警句。连“纯虚构”的单叙市井凡人琐事的《金瓶梅》，也必得大谈刘邦项羽史典，引出红颜祸水、报应不爽的道德教训。中国传统史观绝非视历史为神秘的混乱或不变的绵延，恰恰相反，历史写作所承载的使命，正是想方设法为“变”作阐释，为“公卿巨室”的命运言诠，为先圣先王的成败作注，为自古至今的“一治一乱”探本寻源（《孟子·滕文公下》，第九章）。<sup>②</sup>这种“循环史观”将纷纭变幻的事实纳入一绝对的道德秩序并与自然秩序（“天道”）的有机对应之中，使人们得以化

---

① 新小说报社《中国唯一之文学报〈新小说〉》，《新民丛报》第 14 号（1902），陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第 1 卷第 42—45 页，北京大学出版社，1989。

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

约现实生活中的矛盾、暧昧与混乱，并解答人类的起源与终结等宗教性的根本困惑（“前世”、“来生”、“气数”、“劫数”等等）。到了上世纪末，西方工业文明以“船坚炮利”的方式强行打入中国历史，将古老而又自信的民族猛然抛入一茫然无措的处境，亦将一种全然不同的现实和历史景观呈现于国人眼前。面对巨大的全新的混乱和矛盾，先觉者很快找到了经由“积极的”误解并简化为明快信条的新编码：“物竞天择，适者生存！”<sup>①</sup>时间重新变得井然有序了，万事万物重又明澈可认，定位于一种以“新/旧”为中心范畴的二元对立体系之中（“先进/落后”、“现代/古代”、“改革/保守”、“进步/落伍”、“新学/旧学”、“革命/反动”，还可以继续罗列下去）。时间的圆圈被掐断了，扳成一条箭头向前或向上的直线或螺旋线。“走向未来”，不再是从历代王朝的兴亡起伏中吸取道德教训并预测新一轮循环中家国的盛衰荣辱，而是向着可望可即的异域模式急起直追；这可见的活生生的“未来”成为我们评判过去、整理过去、弃绝过去、与过去彻底决裂的强有力依据；最后，大同世界不再是回溯遥远的尧舜虞三代原始的美好记忆，而是朝向一个经过“科学论证”的辉煌乐园挺进。

这最后一点至关重要，正是定义“革命历史小说”的中心依据之一，亦是经由此一定义排拒某些作品于视野之外的一个依据。问题的关键在于，这美好未来并不单单是一个激动人心的纲领或宣言，而且拥有极大历史合理性地发展为一个“波澜壮阔”的大规模社会实验，并由此在地面上建造了

---

① 参看 Leo Ou-fan Lee : 'In Search of Modernity: Some Reflections on a New Mode of Consciousness in Twentieth-Century Chinese History and Literature', pp.110—116.

似乎是辉煌乐园的雏形。革命获得了成功(阶段性的成功也是成功),革命成为光荣的历史(阶段性的历史)。革命创造了一个新政权,它的道义的和意识形态的合法性全由革命所赋予。革命历史写作担负起解释“善恶堕赎”、“我们从哪里来,往哪里去”等宗教性根本困惑的伟大功能。在历史小说的写作中,前者每每涉及人物关系的设计(空间化的道德秩序),后者则关乎情节的起承转合(叙事性的时间转换)。先从后者说起。



## 二 从胜利走向胜利

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

“革命历史小说”亦往往从灾难或失败开始。《保卫延安》起于延安即将失陷。《林海雪原》始于土匪屠杀老百姓。《红日》一开头，便是涟水之战，解放军吃了败仗。《红岩》，地下联络站出了叛徒，大批革命者被捕入狱。这些都不是前世的报应或天定的劫数，不仅仅是小说的“话头”，从根本意义上说，更是革命的起点、历史的起点。不合理的旧制度、残酷的阶级

剥削与压迫、反革命势力的迫害和残杀,据说已经在现实生活中“一去不复返”的这一切,重现于小说叙述中时,具有多重功能。它是业已告别的“昨天”,恶梦醒来是早晨;它肯定着“今天”,忆苦思甜,任何“对现实不满”即是大逆不道;同时,它又激励着今人“发扬革命传统”,继续革命,防止复辟,走向“明天”,否则,停顿就是倒退,就会吃二遍苦、受二茬罪(这最后一点其实跟前两点颇有微妙的纠葛冲突之处,稍后再作讨论)。“革命历史小说”的情节发展当然一律是反败为胜、从水深火热走向革命人民的盛大节日、从胜利走向更大的胜利。作者和读者都深深意识到自己置身于滚滚向前的历史洪流之中,浩浩荡荡,顺之者昌,逆之者亡。

### 三 人物关系的时间化

---

道德秩序在“革命历史小说”中的变形移位、新旧掺杂、古今互渗,更为复杂微妙,当另文讨论。这里只涉及时间尺度在其中所起的作用——忠奸善恶的两极分化明显地以“新/旧”的二元对立为转移。“革命样板戏”的主要创作经验“三突出”(“在所有人物中突出正面人物,在所有正面人物中突出英雄人物,在所有英雄人物中突出主要英雄人物”),金字塔般的空间结构其实是依着时间顺序上的是否“先进”来构筑的。这“三突出”后来被归结为“阴谋文艺”的创作原则严厉批判(虽严厉,却未能批到点子和根子上),其实不过是1942年以来革命文艺隐含的基本编码的鲜明表达和推到极致的表演罢了。小说《林海雪原》中的侦察参谋杨子荣,智勇双全,艺高人胆大,为众多读者所激赏。但作者曲波似乎意识到需要给他的英雄增添点什么,与古代英雄有更鲜明的区别,就在后来的创作谈里“回忆”出他革命生涯中真实的战友杨子荣“说过”的关于“前途问题”的一大段铿锵独白:①

---

① 曲波《关于〈林海雪原〉》,《北京日报》1957年11月9日。

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

这段充满“未来感”的豪语几乎是所有“革命历史小说”的“魂”，使得评论家为它未被写入小说而深感惋惜。<sup>①</sup>当然，到“革命样板戏”《智取威虎山》里，这一缺陷就为“胸有朝阳”的大段唱腔所弥补了。人物身上的道德光辉来自理想的充溢，来自以未来的代言人自居的信念。

不难理解，这种拥有未来的时间上的自豪感，无疑强烈地具有空间上意识形态对抗的意味。革命不单完成了救亡图存

---

<sup>①</sup> 吴岩《谈〈林海雪原〉》第11页，上海新文艺出版社，1958。

民族自立的使命，也不单告别了几千年的“漫漫长夜”，更是超越了西方业已垂死、腐朽、没落的制度，迎头赶上，抢先一步，走到了时间箭头的最前方。或许，这种神奇的超越性，正是革命、革命历史、革命历史小说的魅力所在？

## 四 革命的循环

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

革命对“革命历史小说”的虐杀，充分暴露了这一文学史概念内部的重重矛盾和冲突。“历史(事实)”与“小说(虚构)”

的关系是近年来学术界讨论较多的课题，在“革命历史小说”内更别有一番错综复杂的纠葛，当另作详论（“伪造历史”尚且可恨，“伪造革命历史”将是何等可怕的罪名？）。这里单说“革命”和“历史”的某种不相容性。革命即推翻历史，改变或打断历史的进程。革命不是历史的常态，毋宁说是历史的反常。当然，革命通常要采取“托古改制”的策略，如马克思所说，战战兢兢地请出古代的亡灵，借用他们的服装面具，来演出新的历史场面。但马克思接着说，无产阶级革命与此相反，必得“从未来汲取诗情”。当革命形成了一种历史，反传统成为一种传统，至少有两重的反讽就在这里出现了。首先，“未来”不再用以否定或扬弃历史，而是用来为某一特定的历史辩护。无论这历史中有多少血污、暴行和不公正，都由于它是“通向未来”的而被堂而皇之地谅解了：付学费、必要的代价、难免论、“吃梨削皮总要带点肉”，等等。为历史辩护其实是为这历史的现实发展辩护，于是事情变得如此蹊跷，现实（权力、利益）“以未来的名义”召唤历史来证明其合法性，却因此阉割、扼杀、抽空了“未来”。“未来”终于耗尽其指涉能力，蜕变为一个“空洞的能指”。越是空洞，它越是被便利地派以上述用途，像一个宽宏大量的温暖的黑洞，收纳着无尽的历史罪责和现实苦难。但是，当越来越多的血污和病痛被置于“未来”名义之下时，纯洁的、以开创新纪元自命的“革命”，发现自己极可能不过是一种与亘古以来的那同一个历史“同流合污”的东西。

其次，既然“革命历史”的概念首肯了视革命为历史常态的看法，革命的传统、革命的历史依据、历史范例、节日纪念（譬如“五四”和“四五”）都成了对革命现实的潜在威胁。革命

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

“这次革命是革我们这些革过命的人的命”。三十年后，类似的绕口令出自“文化大革命”的副统帅林彪之口，不再有鲁迅文人式的嘲讽口吻，却以党国的“次高指示”的机制运作，伴随着“最高指示”将百年来革命的恶性循环推向极致。当这次“史无前例”的革命亦成为“历史”（“失败的革命无历史！”）之时，叙写这段最近“历史”的小说当然仍是“革命历史小说”范畴的界外之物。但是，对“文化大革命”的反思与叙述，无可扼止地延伸到对百年来近现代革命史的反思与叙述。始于70年代末，史学界有李泽厚对太平天国农民革命的精彩分析；文学界，白桦的话剧《曙光》（1979）超出替革命老师鸣冤之意，触及“革命历史小说”一向讳莫如深的那部分史实：在30年代苏区颇具规模的以肃清所谓“AB团”（“Anti-Bolshevik”团）的名义，革命党人对革命党人的大屠杀（顺便提一句：这部作品远比那备受中宣部和海外同情者青睐的《苦恋》来得重要）。“文化大革命”那创巨痛深的现实乌云阻断“未来”照



耀在革命历史之上的炫目光辉,使可辨认的历史阴影从记忆深处浮现。被主流意识形态话语(包括“革命历史小说”)的“创造性遗忘”压入历史无意识的那部分集体经验、个体经验、历史意象和历史场景,开始复活。尽管《曙光》的叙事模式仍不脱过往主流话语的窠臼(在冤案平反昭雪之后,革命终又骑着战马前进了),它却是 1985 年以来大量颠覆“革命历史小说”叙事规范的作品先兆和滥觞。

## 五 时间观的改变

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

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

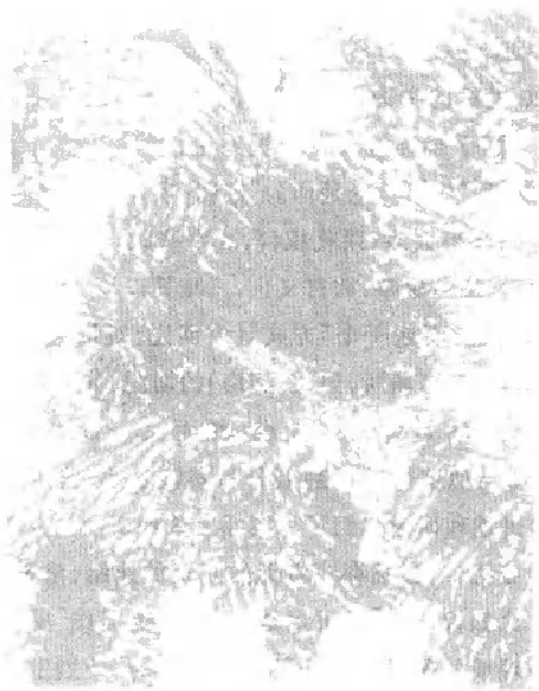
格非的《大年》(1988)干脆把“革命历史写作”本身作为小说处理的题材的一部分,质疑“语言(文字)”、“时间”、“权力”和“欲望”在历史中的错综复杂关系。小说的每一分段皆以自然时间标志开头,如“腊月初二,清晨”,“腊月十七,午夜”等等,仿佛那个无动于衷的时间框架保证了情节的“客观性”。但是,读者最终发现这一切被“布告”(权力+语言)重新组织为一个冠冕堂皇的历史时间进程。唐济尧控制了信息的流通和解释,控制了时间,也控制了他人生命的生杀予夺。一旦“未来”也被精心纳入权力的策划之中,由语言文字呈现出来的“历史时间”也就彻底丧失了原本虚幻的深度,而格非小说

以“后现代”式的平面化叙述，仿佛也发布了一道将“时间”斩首的布告。

“时间”被斩首，“未来”被取消。这正是 20 世纪世纪末革命了一百年的当代中国人已经体验或将要体验的历史处境。当代中国的历史危机已然是工业文明的世界性危机的一部分，不再如梁启超时代人们所想象那样，只是健全的世界文明发展中特殊的一个东亚病例。“未来”的空间异域性榜样已然消失。人们亦难以如“文化大革命”中那样，再次一厢情愿坚信“世界革命中心”就在自己脚下的伟大神话。“由于对未来的无知使我们无法判断过去与现在”，然而，这并不意味着重建历史叙述、重新赋予时间以意义的契机已经消逝。当代中国的文学写作，正如别的写作一样，将再次投入以叙述捕捉时间的、新一轮旷日持久的挣扎之中。

第三章

革命·性·长篇小说



# 一 话语空间的切割、 划分与连接

---

我们怎样讲述“革命”？我们怎样谈论“性”？

在 20 世纪的中国，有关“革命”的言说，跟有关“性”的言说，性质上似乎很难将二者相提并论，数目上亦无法等量齐观。“革命”和“性”，无论是作为“图腾”还是作为“禁忌”，我们似乎不是讲述得太多（顶礼膜拜，欢呼赞颂，大喊大叫），就是谈论得太少（噤噤噤噤，欲言又止，三缄其口）。其实这不是一个“量”的问题，而是一个“方式”（由谁说、对谁说等等）的问题，一个话语空间（场所、渠道、网络）的切割、分配和连结的问题。“一面固然是荒淫与无耻，然而又一面是严肃的工作！”<sup>①</sup>经由类似这样的切割划分和安顿之后，就可以顺“理”成“章”地讲述和谈论它们了。实际上这种切割划分不可能是僵硬的一分为二，显然存在着无数复杂的连结、渗透、置换和再划分。比如说，“性”是可以纳入“严肃的工作”里来大谈特谈的。最现成的例子是作为“基本国策”的“计划生育”，人们

---

<sup>①</sup> 见茅盾《关于编辑〈中国的一日〉的经过》，《中国的一日》，生活书店，1936年9月。五六十年代在中国大陆风靡一时的长篇小说《青春之歌》里，亦反复出现这一警句。

在全国范围内大张旗鼓、图文并茂、耳提面命，详尽讲解与“性”和“生殖”有关的器官解剖学，直至家喻户晓，并付诸具体实践。反过来，人们也经常将革命诗词蓄意读成淫词滥曲。前者涉及国家机器以“革命需要”和“科学知识”的名义大规模繁殖以控制繁殖为主题的“性”话语，并且使之合法化。后者则革命性地颠倒了汉代《毛诗序》以来将郑卫淫声读成“思无邪”的诠释策略，反其道而行之，却又明明带有男性观淫癖的传统视点。

详细描述和分析这种种复杂的讲述方式，将会牵扯出一个世纪以来，有关政治、性别、欲望、快感、道德、权力、知识等等的相互纠缠着的庞大叙述网络，还需要作更大量的调查和钻研。我在这里想尝试提出来讨论的只是一个很小的切入点，一个从文学样式或体裁出发的观察角度，并且尽量围绕着像茅盾这样的一二个作家的创作生涯来引证材料。

这样，问题就变成：我们怎样用“长篇小说”来讲述“革命”和“性”？

## 二 政治 / 言情、英雄 / 男女

清末民初梁启超们兴起“小说界革命”，在他们雄心勃勃的、粗糙的小说类型学中，罕见“长篇小说”（社会全景史诗）和“短篇小说”（社会全景的“横截面”）这样的分类。其时着重的主要是“性质上之分类”（社会小说、历史小说等等）。最早完整体现他们的类型观念的，是可能出于《新小说》主编梁启超之手的《中国唯一之文学报〈新小说〉》。此文详列《新小说》杂志准备刊登的各类小说，分为历史小说、政治小说、哲理科学小说、军事小说、冒险小说、探侦小说、写情小说、语怪小说、札记体小说和传奇体小说等十种。小说既是“文学之最上乘”，担负了“以不可思议之力”救国济民改良群治的崇高使命，这篇发刊报导读起来颇似某种“建国方略”，只不过要建的是一个小说理想国，种种分类恰似在这“小说乌托邦”中作行政区域的划分。

实际上，匆匆忙忙“以西例律我国小说”而建立的小说类型学，在这里直接体现了近代话语空间和言说模式的全面转型、调整和过渡。所要解决的仍然是那延续至今近百年来念兹在兹的伟大焦虑：怎样用世界通用的“语言”，把我们自己几千年的“故事”继续讲下去或争取讲出来？怎样将我们中国



已有的和将有的“故事”，讲进世界的“大故事”里去？因此，一时白惭形秽地反省说：

西洋小说分类甚精，中国则不然，仅可约举为英雄、儿女、鬼神三大派，然一书中仍相混杂，此中国之所短一。<sup>①</sup>

一时又毫不觉得生硬地命名《红楼梦》是“种族小说”，《水浒传》为“虚无党小说”，《镜花缘》为“科学小说”。一方面积极引进新项目：

小说界革命“必自输入政治小说、侦探小说、科学小说始。盖中国小说中，全无此三者性质，而此三者，尤为小说全体之关键也”。<sup>②</sup>

一方面仍希望“统战”旧体制咸与维新：将“语怪小说”、“札记体小说”和“传奇体小说”不伦不类地赫然列入建制之中。一时激烈抨击旧格局，一言以蔽之曰：中国小说“综其大较，不出海淫、海盗两端”<sup>③</sup>。一时又用新命名将“海淫”的《金瓶梅》起死回生：

……可征当时小人女子之情状、人心思想之程度，真正一社会小说，不得以淫书目之。<sup>④</sup>

---

① 《小说丛话》中侠人语，《新小说》第13号，1905。

② 《小说丛话》中定一语，《新小说》第15号，1905。

③ 任公《译印政治小说序》，《清议报》第1册，1898。

④ 《小说丛话》中平子语，《新小说》第8号，1903。

先贤的种种努力和挣扎,堪称艰苦卓绝,用心良苦。但其中最令人感兴趣的,莫过于“言情小说”在小说“建国方略”中的地位和文学历史中的实际演进了。

“新小说批评家在区分不同小说类型时,将其划归不同等级,有大力提倡的(如政治小说),有一般赞赏的(如社会小说),也有严格控制的(如言情小说)”。<sup>①</sup>他们认定“小说种类之区别实足移易社会之灵魂”:“小说种类有区别,各视其观感所就,而收效亦有区别。”<sup>②</sup>所谓收效有别,不只是感染效果的大小,也包括了价值的正负。而“言情小说”在这个类型等级制中,地位相当暧昧微妙。在前引《新小说》的发刊报导中,“写情小说”恰好位于新项目(政治、历史、…冒险、探侦)与旧体制(语怪、札记体、传奇体)的夹缝中,聊备一格(注明“题未定”)。其理甚明,“小说界革命”,本来革的就是旧小说“诲淫诲盗”的命:

本报宗旨,专在借小说家言,以发起国民政治思想,激励其爱国精神。一切淫猥鄙野之言,有伤德育者,在所必摈。<sup>③</sup>

但自《红楼梦》以来(再往上推则包含了《西厢记》《金瓶梅》等)的“言情”传统势力太大了,实在无法漠然视之,须特

---

① 陈平原《“新小说”类型理论》,《小说史:理论与实践》,北京大学出版社,1993。我这一章的写作从陈平原的“新小说”类型研究中获益良多,特此志谢。

② 棣(黄小配)《小说种类之区别实足移易社会之灵魂》,《中外小说林》第1年第13期,1907。

③ 《中国唯一之文学报〈新小说〉》,《新民丛报》第14号。

设“写情小说”一项加以安顿，并且作出“科学”的界定：

写情小说。人类有公性情二：一曰英雄，二曰男女。情之为物，固天地间一要素矣。本报窃附《国风》之义，不废《关雎》之乱，但意必蕴藉，言必雅驯。①

请注意这里的“公性情”、“要素”等“科学新名词”。在晚清先驱者粗糙的小说类型学中，男性权力的独断论是显而易见的，所谓“历史”、“政治”、“军事”、“哲理”、“科学”、“冒险”、“侦探”，无一而非英雄（男性）驰骋论说的独霸领域。而“写情小说”也者，亦不过是为这“英雄血”辅以蕴藉雅驯的（“卫生的”）“美人泪”罢了。其中深含的恐惧和焦虑，是切莫跌入“海淫”的说部老陷阱里去。“小说界革命”对“性”的欲拒还迎姿态，于焉隐隐然呈现。

空间的划分切割同时就是空间的连结沟通：春色关不住，红杏（性）出墙来。极力鼓吹的“政治小说”等成绩平平，“言情小说”不待提倡却早已汹涌而至。且不说引进的西洋小说中原就有缠绵悱恻哀艳动人如林译《茶花女》、《不如归》者，亦不提“政治小说”中最受欢迎的总是《东欧女豪杰》之类的女革命党传奇（高旭：“娶妻当娶苏菲亚，嫁夫当嫁马志尼。”），但看那几年内铺天盖地而来的言情小说，大都采取林纾所说的“拾取当时战局，纬以美人壮士”的叙事策略暗渡陈仓，以儿女私情写天下兴亡，“英雄血”反而成了“美人泪”的点缀。言情小说这一类型更在辛亥革命后迅速膨胀，一时间侠情、奇情、

---

① 《中国唯一之文学报〈新小说〉》。

苦情、痴情、哀情、怨情、艳情、仟情、惨情、妒情、丑情、喜情和滑稽言情小说等等百花齐放，蔚为奇观。如此滥情，难怪新小说批评家要大声疾呼，汲汲于严辨“淫词惑世与艳情感人之界线”了<sup>①</sup>。

“吾侪为小说，不能不写情欲，却不可专写情欲。”<sup>②</sup>这话听起来特别像后来常说的“革命嘛，不可不革，亦不可太革”。清末民初的“言情小说”在“发乎情止乎礼义”上拿捏得甚有分寸，按照陈平原的研究：

它们的毛病“不是太淫荡，而是太圣洁——不但没有性挑逗的场面，连稍为肉欲一点的镜头都没有，至多只是男女主人公的一点‘非分之想’”。<sup>③</sup>

说来令人难以相信，甚至被鲁迅列入“狭邪小说”（“言情小说”的“右翼”？）的《海上花列传》（韩邦庆），尽管题材是当时上海的淫窟纪实，也正如张爱玲所指出的，其中实在很少色情成分。<sup>④</sup>《品花宝鉴》（陈森）乍看是大写乾旦与其恩客的同性恋，最终也以它的陈词滥调所铺排的“纯情”，令试图在其男色题材的处理上有所发现的研究者大失所望。<sup>⑤</sup>在“政治小

---

① 光翟《淫词惑世与艳情感人之界线》，《中外小说林》第1年第17期，1908。

② 树珏《再答某君书》，《小说月报》第7卷第3号，1916。

③ 陈平原《二十世纪中国小说史》第1卷第214页，北京大学出版社，1989。

④ 张爱玲《张看》第177—178页，台北皇冠出版社，1979。

⑤ Stephen Cheng, *Flowers of Shanghai and the Late Ch'ing Courtesan Novel*, *ess.*, Harvard U., 1979, pp.14—15.

说”中，“巾幗英雄”(革命女侠)为了政治而忘情；在“哀情小说”中，“节妇”为了名教而绝情；在“狭邪小说”中，“信人”(妓女)为了金钱而薄情；文学史家陈平原只好用“无情的情场”来概括新小说的“爱情世界”。<sup>①</sup>相对于“五四”小说家如郁达夫、张资平、郭沫若辈在“性”描写方面的大胆直露惊世骇俗，他们的前辈可以说是自愧不如。

与小说类型在量上的无穷扩散与堆积相对应，清末民初的小说家显然急于用一种编纂类书的方式，安顿归置那个转型时代包罗万象的材料。在“政治小说”中罗列政论和时事，在“谴责小说”中串连轶闻和内幕，在“言情小说”中展览哀情和怨情(“艳情尺牍大全”)，在“狭斜小说”中写作“花丛历史”和“嫖界指南”，革命和批判、情和欲，一概都是资讯和知识，由小说家收集、铺陈、分类和整理。“辞气浮露笔无藏锋”，“虽云长篇形同短制”<sup>②</sup>，鲁迅的这两句判词专指“现形记”式的谴责小说而言，但从总体上看，也可以当作清末民初小说叙事的战略情势的一个概括。

但也许《孽海花》(曾朴)有点异样。曾朴懂法文，亦颇热衷于革命思潮，本意是要把《孽海花》写成一部历史小说，模仿雨果的《悲惨世界》和巴尔扎克的《人间喜剧》等法国名著，全面刻画中国从1870年到民国前夕的政治动荡。对曾朴来说，借主人公的经历写出一本记录历史全景的“长篇小说”的用心是不容置疑的。他在时隔十年之后还借出版《孽海花》修改本的机会，回答了胡适有关结构问题的责难，说，同是“联缀多

---

① 陈平原《二十世纪中国小说史》第1卷第211页，北京大学出版社，1989。

② 参看鲁迅《中国小说史略》第28篇，人民文学出版社，1958。

数短篇成长篇的方式”，《孽海花》的结构却是别具一格的：

譬如穿珠，《儒林外史》等是直穿的，拿着一根线，穿一颗算一颗，一直穿到底，是一根珠练；我是蟠曲回旋着穿的，时收时放，东西交错，不离中心，是一朵珠花。<sup>①</sup>

已有研究者指出《孽海花》从它的欧洲文学摹本那里所得甚少<sup>②</sup>，它是否像作者自称的那样具有“复杂的结构”，是否“波澜有起伏，前后有照应”而且“可以随便进止”，其实并不那么重要。我们要问的是，一个风流妓女（傅彩云或者赛金花）的进退行止是如何成为那个庞大政治历史“全景”的叙事轴线？王德威对此有一个精彩的回答：

不错，赛金花是一个颓废无行的女人。但又有谁比她更有资格，引导我们进入一个腐败堕落、聚散不定的世界？在《孽海花》中，三教九流充斥，男女贵贱乱交。这样

---

① 曾朴《修改后要说的几句话》：他说是从朋友金天翮那里获得小说的标题及第四、五章的，“但是金君的原稿，过于注重主人公，不过描写一个奇突的妓女，略带些相关的时事……而我的意思却不然，我想借用主人公做全书的线索，尽量容纳尽三十年来的历史，避去正面，专把些有趣的琐闻逸事，来烘托出大事的背景，格局比较的廓大。”（《孽海花》修改本，上海真善美书店，1928。亦参见阿英《孽海花·前言》第2页，北京宝文堂书店，1955）。

② Peter Li, “The Dramatic Structure of Niehaihua”, in *The Chinese Novel at the Turn of the Century*, ed. Milena Dolezelova-Velingerova, Toronto: University of Toronto Press, 1980, p.160.

紊乱的社会人际关系为彼时政治、商业、革命及洋务等不同领域的相与交杂,提供了隐喻模型。赛金花风情万种,以淫逸无行的方式,加速满清帝国道德及政治的崩溃,但另一方面,她不也是一个在最后关头改变了国家命运的女英雄吗?①

小说中最意味深长的一幕是写傅彩云在欧洲时与俄国虚无党女革命家夏丽雅结下友情,彻夜聆听她畅谈革命理想。夏丽雅为刺杀沙皇而丧命,似与后来傅彩云在八国联军统帅的床上拯救黎民的行为遥遥相对。“狭邪”与“革命”的多重变奏,是经由女性身体符号的种种置换来演出的,为国捐“躯”、献“身”革命的多重隐喻解释,就一直延伸到40年代丁玲的《我在霞村的时候》②。

① 王德威《寓教于恶》：“当中国无助地受到列强蹂躏之时，是赛金花挺‘身’而出，在卧榻之上劝服了瓦德西，使中国免于更难堪的羞辱。…《孽海花》凸现了近代中国文化上最可争议的一则神话传奇。在中国古典小说中，我们很少看见傅彩云这样的女性人物，以如此的活力穿梭于社会的公众及私人领域，并在行动上表现出集政治、伦理与性行为一体的魅力。赛金花或傅彩云的故事似乎告诉我们，为国捐‘躯’可以从字面上解释，尽忠报国不必以贞洁为前提，万恶之首的淫或许能以一种迂回方式拯救国家的危机呢。傅彩云的浪漫冒险嘲弄了传统孔孟之道从修身到平天下一以贯之的逻辑，将诸恶之首的‘淫’变成了救贖民族伤痛的灵丹妙药。…这个人物表现了曾朴头脑中两种意识形态的冲突：她一方面代表了晚清开明知识分子的玩世不恭和自嘲，另一方面而又代表了革命宣传家‘嘉年华会’式的离经叛道思想。”然而，这则神话不也可能是“仅仅体现了男性最不可救药的性幻想”么？（见《小说中国——晚清到当代的中文小说》第128页，台北麦田出版有限公司，1993。）

② 参看王德威《作了女人真倒楣？——丁玲的“霞村”经验》，《寓教于恶》第327—335页。

顺便说一句,《孽海花》也和晚清以来的许多“政治小说”(如梁启超的《新中国未来记》等等),以及后来茅盾的大部分长篇“全景”小说一样,没有写完。



### 三 在“社会全景” 中写“性”说“欲”

梁启超们的“革命”早已被新一轮激进社会运动所取代，他们的“新小说”到了茅盾主持并革新《小说月报》的年代，也已经被称为“旧派小说”了。二十年风水轮流转，“诲淫诲盗”老帽子重新落到它们头上，但人们都往往只能道其然，不能道其所以然。只有茅盾尖锐指出旧派小说在思想上的共同错误有一，曰“游戏的消遣的金钱主义的文学观念”；而技术上的共同错误有二：曰“只知道‘记账式’的叙述法，而不晓得小说重在描写”，曰“只知主观的向壁虚造，不晓得客观的实地观察”。救治之法，乃在引进欧洲自然主义。思想上借助近代科学的武装：

自然主义是经过近代科学里的洗礼的，他的描写法，题材，以及思想，都和近代科学有关系。……我们应该学自然派作家，把科学上发见的原理应用到小说里，并该研究社会问题，男女问题，进化论种种学说。①

① 茅盾《自然主义与中国现代小说》，《小说月报》第13卷第7期，1922。

技术上,则采用实地的观察和客观冷静的描写。以恋爱为例,旧派小说家“风流自赏”,所以一写恋爱“便满纸是轻薄口吻,肉麻态度,成了‘海淫’的东西。”而——

……自然派作者对于一桩人生,完全用客观的冷静头脑去看,丝毫不掺入主观的心理;他们也描写性欲,但是他们对于性欲的看法,简直和孝悌义行一样看待,不以为秽亵,亦不涉轻薄,使读者只见一件悲哀的人生,忘了他描写的是性欲。这是自然主义的一个特点,对于专以小说为“发牢骚”,“自解嘲”,“风流自赏”的工具的中国小说家,真是清毒药;对于浸在旧文学观念里而不能自拔的读者,也是绝妙的兴奋剂。①

应该说是一语中的,诊断很准确,药方也开得够分量。五年以后(1927),茅盾由上海到广州再到武汉在漩涡里革过一通命之后,躲起来动真格儿的自己着手来写小说了,他有没有采用这“清毒药”和“兴奋剂”来讲述“革命”和“性欲”呢?②

---

① 茅盾《自然主义与中国现代小说》,《小说月报》第13卷第7期,1922。

② 茅盾开始他的小说创作生涯的时刻,在他写作《蚀》(即《幻灭》《动摇》《追求》中篇三部曲)、《虹》(未完成长篇)和《野蔷薇》(短篇集)的那些日子(1927.8-1930.8),他的“身”和“心”两方面都正处在“革命”与“性”纠缠夹攻的历史情势困扰之中。一方面,茅盾从大革命失败的武汉经由庐山(牯岭)辗转逃回上海,是蒋政府的通缉犯。另一方面,由于与组织失去联系,未能赴南昌参加起义,又兼丢失一张二千元支票,而被党视为“贪污”乃至“叛徒”,直至1981年去世后才得以恢复党籍。一方面,在上海边写作边服(楼下页注)

多年(1980)以后,茅盾回顾说:

我提倡过自然主义,但当我写第一部小说时,用的却是现实主义。我严格地按照生活的真实来写,我相信,只要真实地反映了现实,就能打动读者的心,使读者认清真与伪,善与恶,美与丑。①

这跟在此十七年前(1963)的说法又有矛盾:

一九二七年,我写《幻灭》时,自然主义之影响,或尚存留于我脑海,但写《子夜》时已有意识地向革命现实主义迈进,有意识地与自然主义决绝。②

自然主义、写实主义、旧写实主义、批判现实主义、现实主义、革命现实主义、社会主义现实主义以及“革命现实主义

---

(接上页注)待发高烧生病的妻子(由双方祖父在长孙长孙女年幼时包办定亲,因茅盾母亲的坚持而成亲;在结婚当日,邻居年纪比茅盾小几岁的表姑王会悟当场吐血)。另一方面,亡命京都时与四川籍秦德君女士同居,秦女士是长篇小说《虹》的素材提供者和实际写作的合作者,且为了茅盾两次回上海堕胎(茅盾晚年的回忆录对秦女士事讳莫如深,一字不提)。请参阅日本学者是永骏的《论〈虹〉——试探茅盾作品中的“非写实”因素》,台北,中研院文哲所“现代文学国际研讨会”,1993年12月。以及《我与茅盾的一段情——秦德君手记》,香港《广角镜》第151期,1985年4月。

- ① 茅盾《创作生涯的开始》,《茅盾专集》第1卷上册第613页,福建人民出版社,1983。
- ② 《茅盾给曾广灿的一封信》,《中国现代文学研究丛刊》,1981年第3辑第126页,北京出版社,1981。

与革命浪漫主义的两结合”，这些令人头昏脑胀的许多“主义”注定要困扰茅盾一辈子，顺便也困扰了中国文学半个多世纪。<sup>①</sup>这些命名的你方唱罢我登台，这些“主义”的盛衰和浮沉，作家读者批评家在这些“主义”间的“决绝”与“迈进”，直接铭记了当代主流意识形态的形成、巩固、修正和式微，无法等闲视之。在30年代中后期，逐渐确定将Realism的译名由“写实主义”改为“现实主义”，应是其中的一个关键。

但无论茅盾当年如何“混同”、后来如何“严辨”自然主义和写实主义的界限，他的主张和创作实践都标志了中国小说的叙事模式在向着曾朴们的未竟之功努力：更“科学”地写出动荡时代的社会全景。从文学样式或体裁的角度来说，是向“记账式”的“类书模式”告别，是努力把“短篇联缀”的“伪长篇”写成真正的巴尔扎克或托尔斯泰式的“长篇小说”。在这种真正的长篇小说中，“革命”不再是泄私愤揭阴私的所谓“谴责”，“性”也不再是肉麻浅薄的“风流自赏”，而是交织在一幅有机的广阔社会图景之中，每一个局部和细节都因了置身其中而深蕴“时代性”和“社会性”。

如果说鲁迅的拿手是短篇小说，茅盾则对长篇小说情有独钟。以明快的社会科学武装了自己，又研究了欧洲近代文学思潮的演进，加上在大革命漩涡里的一番经历，茅盾是立意要写时代精神，写社会的全局及其发展，写社会的尖锐矛盾和重大题材的，他的那些构思，显然只有“长篇小说”能够容纳。茅盾曾回顾说：

---

① 黄继持《关于茅盾与自然主义的问题》一文，对茅盾与“自然主义”的因缘有极好的分疏，见香港《抖擞》双月刊第50期，1982年7月。

那时候,我觉得所有自己熟悉的题材都是恰配做长篇,无从剪短似的,……总嫌几千字的短篇容纳不下复杂的题材,……一九二八年以前那几年里震动全世界、全中国的几次大事件,我都是熟悉的,而这些“历史的事件”都还没有鲜明力强的文艺上的表现;……我以为那些历史事件须得装在十万字以上的长篇里才能够抒写个淋漓透彻。①

“先进的社会科学”给了我们占有社会全景的信心和雄心,但在具体创作中,却可随时体会到把握“全景”洵非易事。因为没把握,茅盾才将他的第一部作品《蚀》写成了三部似断实联的中篇小说。其实,茅盾的长篇小说创作往往自行暴露了所谓把握“全景”的虚幻性。结构最完整的《子夜》原意要将城市和乡村的场景交替呈现,最后却半途而废,把不忍割舍的第四章留在书中,成为“未及发展的小结构”。《虹》的未完成当与跟合作者秦德君女士的分道扬镳有关,前七章(四川部分)和后三章(上海部分)的质量参差及结构的不衔接亦相当明显,惠师长公馆部分的一笔带过更显出作者的无奈。雄心更大些的,如《霜叶红似二月花》:“打算写从‘五四’到一九二七这一时期的政治、社会和思想的大变动。”②《锻炼》的计划更宏大,要写整个抗战八年,准备写五部连贯性的长篇:“企图把从抗战开始至‘惨胜’八年中的重大政治、经济,民主与反民主,特务活动与反特斗争

---

① 《我的回顾》,《茅盾自选集》,上海天马书店,1933。

② 茅盾《〈霜叶红似二月花〉新版后记》。

等等，作个全面的描写”。<sup>①</sup>

结果是都远远没有完成，都又成了他另一部长篇的名字所说的，只不过是“第一阶段的故事”而已。“长篇小说”这个暗含卢卡契所谓“整体性”神话的名目，颇像《子夜》中吴荪甫的那个悲剧性的“企业乌托邦”，深深寄托了茅盾难舍难分、不离不弃的浪漫迷思<sup>②</sup>。

但是，我们并不能因未能实现的企图，而轻看茅盾在择题材提炼主题时的宏观眼光，以及建构现代长篇小说叙事模式的全部用心。茅盾对当时新旧文坛均有相当了解，他深知如何重组那时的话语空间，选定重拳出击的空位。在《读〈倪焕之〉》这篇重要文章里，他首先指出鲁迅的《呐喊》中，有“老中国的暗陬的乡村，以及生活在这些暗陬的老中国的儿女们，但是没有都市，没有都市中青年们的心跳”。而《彷徨》中虽有《幸福的家庭》和《伤逝》两篇，“也只能表现了‘五四’时代青年生活的一角，因而也不能不使人犹感到不满足”。接着茅盾又举郁达夫的《沉沦》、许钦文的《赵先生的烦恼》、王统照的《春雨之夜》、周全平的《梦里的微笑》和张资平的《苔莉》五篇作品为例，指出它们“只描写了一些表面的苦闷”，“没表现出‘彷徨’的广阔深入背景”，“缺乏浓郁的社会性”。<sup>③</sup>这篇写于1929年的文章用排除法为茅盾自己两年来的创作作“历

---

① 茅盾《〈锻炼〉小序》。

② 韩侍桁《〈子夜〉的艺术，思想及人物》：《〈子夜〉“所显示的作者的‘大规模地描写中国社会现象的企图’，由读者看来，成了一种未曾实现的希望。而更因为这希望是远远地超越著作者的能力之上，这书不能成为写实的，但带了极浓厚的罗曼蒂克的色彩”（《现代》第4卷第1期，1933年11月）。

③ 茅盾《读〈倪焕之〉》，《文学周报》第8卷第20期，1929。

史定位”，眼光和手腕都相当老到。显然，在“广阔深入的背景”下，写出都市青年具有“浓郁的社会性”的苦闷，唯有茅盾发现并创造了“时代女性”的形象系列。

茅盾发现，“时代女性”的幻灭、动摇和追求，是穿梭织就这社会全景的最有利的经纬线。女性的身体符号，再次成为搨出一时代心理冲突的叙事焦点。在别人只看到“革命加恋爱”的地方，茅盾看到“革命”与“性”的光怪陆离的纠葛。在革命政府所在地武汉——

“要恋爱”成了流行病，人们疯狂地寻觅肉的享乐，新奇的性欲的刺激；……在沉静的空气中，烦闷的反映是颓丧消极；在紧张的空气中，是追寻感官的刺激。所谓“恋爱”，遂成了神圣的解嘲。……单身的女子若不和人恋爱，几乎罪同反革命——至少也是封建思想的余孽<sup>①</sup>。

与以“英雄血”（如《玉梨魂》中的何梦霞“战死武昌城下”）来点缀的“美人泪”不同，“时代女性”的苦闷本身就是“革命”的产物，她们的身体在“革命”中得到解放，也可能被“革命”所伤害，她们的放浪形骸既是对旧道德的一种“革命”，亦可能危害“革命”本身。

高举“浓郁的社会性”的革命大纛，写“性”说“欲”的合法性于焉建立。最有说服力的“读者反应”要数当年的激进左派批评家钱杏邨，他从政治上批判《蚀》甚严厉，但却非常赞赏茅盾对“恋爱心理”的高超描写：“表现了两性方面的

---

<sup>①</sup> 《幻灭》，《茅盾全集》第1卷第71页，人民文学出版社，1984。

妒嫉,变态性欲,说明了性的关系,恋爱的技巧,无论是哪一方面,作者都精细的解剖到了”。论到《幻灭》里的慧女士,钱杏邨颇感遗憾地说:“要把她写得思想在动作双方都放荡一些就好了。”他因此很欣赏《动摇》里的孙舞阳,显然比慧女士有魅力多了。钱杏邨最激赏的是茅盾写出“中年人对于青春恋爱的回忆的叙述,是那么的沉痛那么的动人”,以至在评论中整页整页地抄下《动摇》第四章中方罗兰与方太太色情意味颇浓的对话来作例证。①

瞿秋白则干脆用阶级分析法为《子夜》中的性爱描写保驾护航:

我们从这许多不同的女性表现上,认出她们的阶级来。至于恋爱问题,吴少奶奶之与雷参谋,是恋爱逃不了黄金的。林佩珊与杜新箨是拿恋爱当玩艺,充分表现着时代病的产儿。而真正的恋爱观,在《子夜》里表示的,却是玛金所说的几句话:“你敢!你和取消派一鼻孔出气,你是我的敌人了。”这表现一个女子认为恋爱要建筑在同一的政治立场上,不然就打散。②

---

① 钱杏邨《茅盾与现实》:“孙舞阳,‘是个勇敢的大解放的超人’,她的恋爱行动是很坦白的,言行一致,在她‘拥抱了满头冷汗的方罗兰;她的只隔着一层薄绸的湿软的胸脯贴住了方罗兰剧跳的心窝;她的热烘烘的嘴唇亲在方罗兰的麻木的嘴上;她放了手,翩然自去’的一段话和她的行动里,写得淋漓尽致了。”(《现代中国文学作家》第2卷,泰东图书局,1930)。

② 见瞿秋白的《读子夜》,《中华日报》副刊《小贡献》,1933年8月13日。其实玛金和被她骂为取消派的苏伦之间并无恋爱关系,在罢工的紧要关头开完紧张的会议,(接下页注)



瞿秋白将性活动径自视为“阶级性”的表现的看法，甚至直接影响了《子夜》的创作。他在读茅盾的原稿前几章时建议说，“大资本家愤怒绝顶而又绝望就要破坏什么乃至兽性发作”。吴荪甫被工潮逼得焦躁不已时强奸王妈的情节就这样加上去了。<sup>①</sup>有意思的是，曾跟文学研究会打过笔仗的学衡派吴宓当时对这一描写甚表赞赏，<sup>②</sup>而“第三种人”的韩侍桁则大不以为然。<sup>③</sup>

---

(接上页注)只剩下他们俩人时，苏伦暗示玛金要“两边工作”：“性的要求和革命的要求，同时紧张！”甚至试图强暴她。在同一章中，茅盾不时写到女党员间的同性恋动作：“躺在床上的蔡真，把身子沉重地颠了一颠，就坐了起来，抱住了玛金，轻轻地咬着玛金的颈脖。玛金不耐烦地挣脱了身，带笑骂道：‘算什么呢！色情狂！’”见《子夜》第14章，《茅盾全集》第3集，第445—454页，人民文学出版社，1984。

- ① 茅盾《〈子夜〉写作的前前后后》，《茅盾专集》第1卷上册第712页，福建人民出版社，1983。
- ② 云（吴宓）《茅盾著长篇小说〈子夜〉》：“当荪甫为工潮所逼焦灼失常之时，天色晦冥，独居一室，乃捕捉偶然入室送燕窝粥之王妈，为性的发泄。此等方法表现暴躁，可云妙绝。”（见天津《大公报·文学副刊》，1933年4月10日）。
- ③ 韩侍桁《〈子夜〉的艺术，思想及人物》：“只因为铁腕的事业的过于烦累，心情过于暴躁，使他‘全化为一个单纯的野蛮冲动’，于是来者虽是一个一向也未提及的老妈子，也就不免于难了。我们直到读了四百四十八页的书，也不晓得吴公馆里有这么一个‘脸上有风骚的微笑，身上有风骚的曲线和肉味’的妈子，可是为使我们的英雄，因为事业的烦躁，变得野蛮的冲动，破坏一件东西，这王妈就被创造了出来。”

韩侍桁认定交际花徐曼丽、青年寡妇刘玉英和可怜的少女冯眉卿，都几乎是专门为着性欲的场面而制造的：“对于这些人物的，作者是怀着一种坚固的而并不十分正确的观念，即，一切资产阶级的妇女，必定是放荡的，而资产（接下页注）

其实，将异常的性行为派给反动阶级以便淋漓尽致地描写，并不自《子夜》始。《动摇》里的劣绅胡国光，把自己的妾送给儿子去“共”，与陆慕游同姘一个小嫖妇，煽动流氓攻打妇女协会，捉了剪发女子用铁丝贯乳游街，用木棍捣进阴户弄死等等，简直无恶不作。无独有偶，在姜贵写同一段历史的反共复国小说《重阳》里，类似的恶行是发生在共产党首领柳少樵身上的。性泛滥和性扭曲投射了整个社会法理制度的崩溃，解放妇女的运动演化为蹂躏女性的疯狂嘉年华会。尽管《动摇》和《重阳》的政治立场相对立，却共享一种恐怖的亢奋气息，更共享一种“安全”的讲述色情大场景的叙事策略。矛盾更

---

(接上页注)阶级的生活，必定缺少不了这些色情的女人的点缀。

但纵算这种色情狂是资产阶级的事实，那也无需在书里那么夸大地写的，因为资产阶级的主要罪恶并不是在这里的。例如，赵伯韬和刘玉英在旅馆里的那一场，当客人李玉亭走来时，使这个青年寡妇毫无羞耻心地几乎完全裸体地走出来，观望观望——同时也就是给读者们观望观望的，这样的描绘还不足够么？……那浑身异香的女人早就笑吟吟地袅着腰肢出来了。一大幅雪白的毛巾披在她身上，像是和尚们的袈裟，昂起了胸脯，跳跃似的走过来，异常高耸的乳房在毛巾里面跳动……’底下，又何必‘伸手就在那女人的丰腴的屁股上拧一把’，或者就势推拨着女人的下身，要她‘袅袅婷婷地转一个圈子’呢？再如，冯眉卿既已经莫名其妙地和大块头的资本家赵伯韬开了旅馆，睡了一夜，也就够了。又何必在清晨使她穿着睡衣走到凉台上来，让风吹起她的衣服，‘露出她的雪白的屁股！’（见《现代》第4卷第1期，1933年11月1日）。

冯雪峰（何丹仁）曾专文批驳韩侍桁的这篇文章，但立意在证明《子夜》是属于“普罗革命文学”的巨著，只字不提色情描写的问题。或许在他看来，这实在是不成问题的问题。（见何丹仁《〈子夜〉与革命的现实主义的文学》，《木屑文丛》第1辑，1935年4月20日）。

在《子夜》的“双桥镇”部分，借写劣绅曾沧海和他的儿子曾家驹，把胡国光及其儿子胡炳的故事又讲了一遍，且不顾结构上的游离坚持不肯删去这第四章，可见茅盾对此类场景的近乎偏执的热爱。<sup>①</sup>这些场景若是用“短篇小说”来处理会显得分外触目，有碍观瞻，置诸“长篇小说”的复杂结构之中，就只不过是社会全景中必不可少的一角，其功用只是暴露反动阶级的荒淫与无耻罢了。

---

<sup>①</sup> 吴组缃一向不太佩服茅盾笔下的农村描写，晚年曾专门撰文细析《春蚕》的不写实处，早在《子夜》刚发表不久，就在—短文中直截指出曾沧海是胡国光的化身，而这个土豪胡国光，“恐怕是作者脑筋中凭空想象出来的，故不免有许多乱七八糟的过火的描摹”。见《文艺月报》第1卷创作号，1933年6月1日。

## 四 “客观冷静”的叙述

在中国革命的巨大历史冲突中写时代女性的苦闷,心的历程,不同的命运,以及在人物的“多角关系”中给性行为的异常作阶级定性(“土豪劣绅”、“大资本家”)或路线划分(“取消派”),女性的身体成为政治和意识形态搏斗和争夺的战场,而女性的身体符号亦成为茅盾与(男性)读者之间的交换客体。但“科学”的洗礼不单在使文学家能鸟瞰社会全景、结构复杂线索、赋予情节性格心理以“深度”,更须落实到叙述语言上的“客观冷静”。

茅盾对自己客观描写的方法是很自信的。在为他的中篇三部曲《蚀》辩护并向创造社的激进批评家反唇相讥时,虽然他承认《追求》中确实渗有自己悲观的思想和倾向,但是——

“我诚实的自白:《幻灭》和《动摇》中间并没有我自己的思想,那是客观的描写”,“我是用了‘追忆’的气氛去写《幻灭》和《动摇》,我只注意一点:不把个人的主观混进去,并且要使《幻灭》和《动摇》中的人物对于革命的感应

是合于当时的客观情形”。<sup>①</sup>

那么所谓“客观的描写”到底是怎么一回事呢？简言之，就是“客观地写出人物的主观”。特定的人物在某种程度上替代了叙述者的直接解说。故事是通过小说中不同人物的“感应”叙述出来的。小说的叙述语言是一种“混合语言”，各种人物的内心独白与叙述者的叙述始终交织在一起汇成了叙述流。外部的具有重大历史意义的现实同人物内心的精神世界不断地发生冲突，这种内心独白一般是以“半直接引语”来表述的。捷克学者普实克对此有很好的分析：

作者的目的是让我们看到一切，直接感受和体会所有的事情，排除任何介于读者与小说所描写情景之间的中间物，使读者身历其境，成为这一切进行中事件的目击者。<sup>②</sup>

他举的例子是《子夜》的开头部分，“僵尸”吴老太爷在夜上海的“风化”过程。“这段经历是以客观描述形式呈现给读者的，但其中已不乏那老头的思想和言语，亦不乏具有感情色彩的评价”。老头实在不情愿到上海这花花世界来，但是乡下正在闹土匪和闹红军，“让老太爷高卧家园，委实是不妥当。这也是儿子的孝心。吴老太爷根本就不相信什么土匪，什么

---

① 茅盾《从牯岭到东京》，《小说月报》第19卷第10号，1928年10月10日。

② J·普实克《茅盾》，曹大明等译，《茅盾专集》第2卷下册第1524页，福建人民出版社，1983。

红军,能够伤害他这虔奉文昌帝君的积善老子!但是坐卧都要人扶持,半步也不能动的他,又有什么办法?”这几句里已经交织了吴荪甫父子的“半直接引语”和叙述者的客观转达。乘小火轮到上海后,又上了风驰电掣般的“雪铁龙”,“吴老太爷闭目养了一会神以后,渐渐泰然怡然睁开眼睛来了”,接着交替表现了老头眼里看到的外部现实和他的反应(时而是直接引语,时而是半直接引语)。最后读者就直接目击了吴老太爷看到的致命的色情景观——

粉红色的吴少奶奶,苹果绿色的一位女郎,淡黄色的又一位女郎,都在那里疯狂地跳,跳!她们身上的轻绡掩不住全身肌肉的轮廓,高耸的乳峰,嫩红的乳头,腋下的细毛!无数的高耸的乳峰,颤动着,颤动着的乳峰,在满屋子里飞舞了!①

在“先进的”社会科学和“客观的”自然科学的双重掩护下,我们已然与旧派小说的“风流自赏”划清了界线,从“海淫诲盗”的古老帽子下成功地突围而出,建立起现代长篇小说的叙事安全区。

---

① 见《子夜》第1章,《茅盾文集》第3卷第17页,人民文学出版社,1984。

## 五 革命叙事的“圣洁化”

文学史家王瑶指出，自《子夜》以后，现、当代“史诗性”长篇小说已形成一个“传统”：

这个传统应该说是茅盾开创的。后来出现的一些著名作品，如写土改的《太阳照到桑乾河上》、《暴风骤雨》，直到当代的长篇《创业史》、《红旗谱》、《青春之歌》、《保卫延安》、《上海的早晨》等等，都可以说是具有“史诗性”的作品。<sup>①</sup>

但读一读王瑶列出的这些作品，你会发现革命已经变得如此圣洁和纯真的了，对比之下，革命长篇小说的开山祖反而显得有可能是一个对女性胸部有偏执狂的笨拙作家。革命的成功使人们“翻了身”，也许翻过来了的身体应是“无性的身体”？革命的成功也许极大地扩展了人们的视野，在新的社会全景中“性”所占的比例缩小到近乎无有？革命的成功也许强制人

<sup>①</sup> 王瑶《茅盾对中国现代文学的历史贡献》，《茅盾研究论文选集》，全国茅盾研究学会编，湖南人民出版社，1983。

们集中注意力到更迫切的目标，使“性”悄然没入文学创作的盲区？也许革命的成功要求重写一个更适宜青少年阅读的历史教材，担负起将革命先辈圣贤化的使命？实际上我们可以提出一个相当长的问题单子来讨论。研究者已经分析过，从不太干净的歌剧《白毛女》，到比较卫生的电影《白毛女》，再到绝对圣洁的芭蕾舞剧《白毛女》，中间存有种种复杂的过程。<sup>①</sup>从50年代的《青春之歌》到90年代的《白鹿原》，“革命”和“性”在文学中的重重纠葛，当另作论述。

当代中国大陆的小说类型学是人民共和国权力机构的直接对应。成文的文学史一律将小说按“工业题材”、“农村题材”、“革命战争题材”来划分，文学生产显然已经纳入计划经济作有效管理。小说的“美丽新世界”在地面的实现程度已远远超出梁启超们的想象，较之当年设想的丰富多彩，话语空间的划分已变得如此的线条明快。讲述“生产”（农业的或工业的），讲述“斗争”（历史的或现实的），以前有过“无情的情场”，如今但见处处有“战场”。

“英雄血”还在，但那是“集体英雄”，集体英雄是中性或无性的，不分男女。“美人泪”？“时代女性”已经脱胎换骨，成长为“党的女儿”。永远是“党的女儿”而不是“女人”或“女性”，因为政治父权的身分是凭借女儿的身分来界定、来确认的。对描写这种女儿历尽艰辛最终扑向党的怀抱的小说，茅盾在为政治上的正确性辩护的同时，有理由抱怨其结构的单

---

<sup>①</sup> 孟悦《〈白毛女〉与“延安文艺”的历史复杂性》，《再解读：大众文艺和意识形态》，唐小兵编，牛津大学出版社，1993。



薄。①而茅盾自己的旧作，却也须面对用新时代的口径来重作解释的困境。其中的一种策略是“历史主义”，即以时代的分隔来承认其当年的合理性，并立刻强调如今已不可效仿：

《蚀》在相当程度上是一部文献性的长篇，我们阅读时不能随便忽略它所具有深刻的时代意义。……要求男女关系的解放在那个特定历史阶段中是具有积极意义的，作者勇于暴露的男女关系，基本上符合于那个时代的要求。只是作者对性爱的场面做了较露骨的描写，对青年读者可能有些副作用。但我们读时应该体会到作者只不过借恋爱故事展开人物的活动，表现人物的性格，所以我们也应该透过恋爱事件深入地探索它的主题思想，切不可抱着不正确的态度去“欣赏”这些恋爱场面的细节描写，这是今天阅读《蚀》时应当注意的。②

但茅盾也会看到，“反动阶级”享有性描写特权的传统，仍在当代革命长篇小说中得到延伸。《创业史》中富农姚士杰对素芳的强暴，《苦菜花》中女三青团员被国军的轮奸，讽刺地同时成为那些年里青少年性启蒙和性恐吓的教材。当年“新小说”批评家呼吁分清“淫词惑世与艳情感人之界线”，但最后仍不得不归结到金圣叹评《西厢记》时的“读者反应理论”：“淫者

---

① 茅盾《怎样评价〈青春之歌〉》：“尤其在描写环境（自然环境和  
社会环境）方面，作者的办  
法不多，她通常是从一个角  
度写，而不是从几个角度写；  
还只是循序渐进地写，而不  
是错综交叉地写；还只能作  
平视面不能作鸟瞰。”《中  
国青年》1959年4期。

② 张白山《谈茅盾的〈蚀〉》，《文艺学习》1955年第11期。

见之谓之淫，贞者见之谓之贞。”因此，即使是卫生的革命长篇小说，也可能是奇道异僧交给贾瑞的那柄“风月宝鉴”，全赖读者正看反看了。

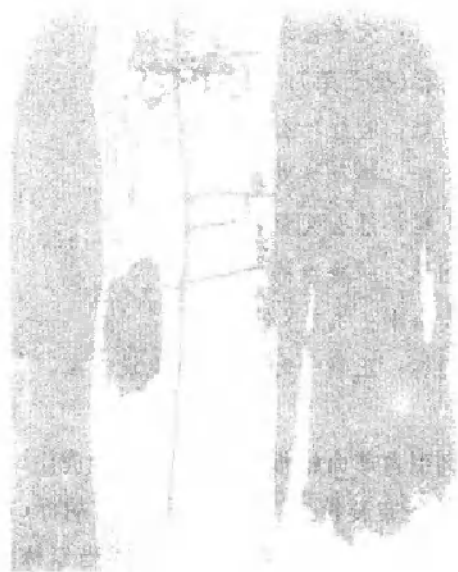
所以，我们如何讲述“革命”和“性”的问题，同时也是我们怎样阅读“革命”和“性”的问题。

革命是用暴力改变社会体系的社会行为，革命也改变了人们在历史时空中的位置，革命改变了人们的身体(头发的故事，三寸金莲的故事)，革命也可能改变了人们谈论和阅读自己身体的方式。“性”并非身体的全部，却仿佛成为隐藏在身体深处的某种神秘性和本源性的东西，成为“科学”探测的领域，成为“革命”所要解放或压抑或牺牲的能量。经过“近代科学”洗礼的写实主义长篇小说，是一种试图从整体上把握社会全景的叙事方式，现实中分散孤立的事实在其中被彼此协调地组织起来，在一个自足的作品世界里获得一种普遍联系和等级秩序。

如果革命推翻了原有的政治、伦理、道德和身心秩序，如果我们“身”不由己地卷入了革命的洪流，我们还能用这种宏大的叙事方式至少在语言层面重建一种秩序么？或许那些表面上结构完整的文本恰恰向我们自身掩盖了某些重大的不满，或许本世纪以来那些始终未写完的“长篇小说”，反而铭记了我们在这天翻地覆的年代里，安身立命的悲剧性挣扎吧？

## 第四章

# 革命·土匪·英雄传奇



# 一 黑话/红话

座山雕：天王盖地虎。

假胡标(杨子荣)：宝塔镇河妖。

座山雕：脸红什么？

假胡标：精神焕发。

座山雕：怎么又黄啦？！

假胡标：防冷涂的蜡。

八大金刚：么哈？么哈？

假胡标：正晌午时说话，谁也没有家。

以上台词引自革命样板戏京剧《智取威虎山》。话说解放军侦察参谋杨子荣装扮成土匪的伺马副官胡标(在长篇小说《林海雪原》中名胡彪，京剧中显然是为避当年林副主席之讳而改)，只身打入座山雕的匪巢卧底，初次见面，先得通过一道“内语”考试。我当年身在海南岛深山的一个偏僻农场，自是无缘亲见“样板团”的舞台演出，却有幸经由16毫米的黑白舞台纪录片，得以及早瞻仰“自《国际歌》以来无产阶级革命文艺最最光辉的成果”。看完电影穿过黑沉沉的橡胶林回生产队

的路上，农友们记不得豪情激荡的那些大段革命唱腔，反倒将这段土匪黑话交替着大声吆喝，生把手电筒明灭的林子吼成一个草莽世界。

多年以后，我为了准备本章翻阅一些材料，才恍然得到一个机会，来细细检点在那精神匮乏的年代，我和农友们的“审美反应”里，种种暧昧难明的心理内容。在通体光明的样板戏文本中，这段黑话的意指如此含混难以索解，却合辙押韵，音节响亮。在《林海雪原》中，这些黑话大多加了脚注，如上引的头两句分别注为：“土匪黑话，意为：你好大的胆！敢来气你祖宗。”“土匪黑话，意为：要是那样，叫我从山上摔死，掉河里淹死。”<sup>①</sup>黑话译成了白话多少有点大煞风景，比如这后一句对仗而具有的对等的气势消失殆尽，变成一种气急败坏的赌咒发誓。京剧里自然无法也没必要用类似打字幕的方式来对译江湖切口，却反而保留了它们似乎封闭的“文本自足性”，在明晰的整体叙述中显得甚是突兀：这些是失去了意指的意符？还是可以填入任何意指的意符？无论样板团如何用舞台调度（让假胡标站在舞台中间，座山雕坐在舞台一侧）、灯光布置（红光照假胡标，绿光照座山雕）来“突出主要英雄人物”，在语言层面，这段黑话始终是红光无法照亮的“黑”话。在许多正常言语大白话都被打成反党黑话压入潜意识的年月，这段货真价实的黑话却可以借着“主要英雄人物”之口大声吼将出来，由此带来的快感及精神治疗作用，不必夸大，却也不容轻看。

话语之间的“色彩”“明暗”关系显然构成了福柯意义上的

---

<sup>①</sup> 曲波《林海雪原》第216页，作家出版社，1962。

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

不仅如此,相对于正统叙述的旗帜鲜明,这套话语的含混暧昧却产生出某种魅力,既暗示了另类生活方式,也承续了文化传统中对越轨的江湖世界的想象与满足。杨子荣在《林海雪原》前面的章节中,与小分队首长少剑波一样语言无味,不能给读者什么印象。打虎上山之后便突然大放异彩,盖得力于他骂骂咧咧地脏字连篇,与众匪徒详述许大马棒、郑三炮子和蝴蝶迷之间的“那堆破事”。陈思和曾经指出这是民间文化在当代与庙堂(官方政治意识形态)文化及广场(自由主义的知识分子)文化鼎足面立,互相渗透的表现。<sup>①</sup>这是一个有启发的解读策略,当然也有不少颇堪商讨之处;我现在想做的仅限于指出:这种渗透还得深入到语言、叙述方式、文体类型、文学传统等等层面去讨论。

---

<sup>①</sup> 陈思和《民间的浮沉——对抗战到文革文学史的一个尝试性解析》,《今天》1993年第4期第137—139页,香港牛津大学出版社,1993。

## 二 海盜/海道

晚清梁启超们闹“小说界革命”，借引进欧西日本小说反省中国小说，统而言之说中国说部的内容不出“英雄、男女、鬼神”三者而已。<sup>①</sup>表面上似乎也因循了传统的名目批判小说如何“诲淫诲盗”，如何不利于世道人心，但其理据已初步转移至泰西的“科学”“民权”“女权”等一整套启蒙主义价值系统。有趣的是，对“海盜”的代表作《水浒传》，前后有过两类截然相反的评价。梁启超在其《新小说》创刊号上著文讨论“小说与群治之关系”，把“海盜”的危险上纲到亡国亡种的程度：

吾中国人江湖盜賊之思想何自来乎？小说也。……  
今我国民綠林豪杰，遍地皆是，日日有桃园之拜，处处为梁山之盟，所谓“大碗酒，大块肉，分秤称金银，论套穿衣

<sup>①</sup> 见《小说丛话》中饮冰（梁启超）语：“吾以为人类于重英雄、爱男女之外，尚有一附属性焉，曰畏鬼神。以此三者，可以该尽中国之小说矣。”《新小说》1903年第7号，陈平原，夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第67页，北京大学出版社，1989。

服”等思想,充塞于下等社会头脑中,遂为哥老、大刀等会,卒至有如义和拳者起,沦陷京国,启召外戎,曰唯小说之故。呜呼!小说之陷溺人群,乃至如是,乃至如是!①

三年后,在这同一分杂志第15号的《小说丛话》里,定一似乎未曾拜读过主编创刊时的宏论,对《水浒传》的评价另树一帜,颇有入室操戈之嫌:

吾观《水浒》诸豪,尚不拘于世俗,而独倡民主、民权之萌芽,使后世倡其说者,可援《水浒》以为证,岂不谓之智乎?吾特悲世之不明斯义,污为大逆不道。噫!诚草泽之不若也。②

说部之是否有丧邦兴邦的功用自然无须在此讨论,但《水浒传》确曾深刻影响过中国秘密会党的形成。③我感兴趣的倒在于,无论晚清先贤的表述多么粗糙和牵强,他们这最初的努力都把像《水浒传》这样的英雄传奇,经由看似截然相反的再阐释,殊途同归地,讲进世界的“宏大叙事”里去了。梁启超把某一类中国小说的阅读效果,直接与一个“世界历史”事件

---

① 梁启超《论小说与群治之关系》,《新小说》1902年第1号,陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第36-37页,北京大学出版社,1989。

② 见《小说丛话》中定一语,《新小说》1905年第15号,陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》第1卷第82页,北京大学出版社,1989。

③ 参阅罗尔纲《〈水浒传〉与天地会》,《会党史研究》,上海学林出版社,1987。



(八国联军)连接了起来。定一则让《水浒传》攻占了在“世界历史”时间尺度上发明民主、民权观念的优先权。后来更有人直接命名《水浒传》为“虚无党小说”、“政治小说”乃至“社会主义小说”，将施耐庵媲美于伏尔泰、巴枯宁等欧西硕儒，其思路一概与定一辈相同。<sup>①</sup>简而言之，关于中国绿林好汉打家劫舍、占山为王的古老故事，从某一个历史时刻起，突然必须置入一个出自异域文化的“普世”价值系统中方能获得解释了。

“海盗”转变为“海道”(不再是“替天行道”的“道”而是革命之道或社会主义之道)。在这里，引人注目的是，“海盗”转变为“海道”的基本逻辑(类推法)，在本世纪初相当粗糙的种种表述中已初露端倪。造反、暴动、复仇、起义等这些在社会学或政治学意义上需要细作厘定的范畴，从此都可含糊地命名为“革命”。

---

<sup>①</sup> 如老棣《文风之变迁与小说将来之位置》：“《水浒传》之作，所以寄田横海岛、夷齐首阳之志，而发独立之思想也。”菑《小说小话》：“《水浒》一书，纯是社会主义。其推重一百八人，可谓至矣。自有历史以来，未有以百余人组织政府，人人皆有平等之资格，而不失其秩序，人人皆有之独立之才干，而不枉其委用者也。山泊一局，几于乌托邦矣。”又如天僊生：《中国三大家小说论赞》：“使耐庵而生于欧美也，则其人之著作，当与拍拉图、巴枯宁、托尔斯太、迭盖司诸氏相抗衡。观其平等级，分财产，则社会主义小说也；其复仇怨，贼污吏，则虚无党之小说也；其一切组织，无不完备，则政治小说也。”见陈平原，夏晓虹编：《二十世纪中国小说理论资料》第1卷，第205、239、324页，北京大学出版社，1989。

### 三 “思想革命”/ “政治革命”

王富仁曾说鲁迅和毛泽东是现代中国两个最了解中国农民的人，不过前者是从“思想革命”的角度，后者是从“政治革命”的角度。<sup>①</sup>“了解”二字平平无奇，用在这里却令人悚然。试读下列两段引文——

造反？有趣，……来了一阵白盔白甲的革命党，都拿着板刀、钢鞭、炸弹、洋炮、三尖两刃刀、钩镰枪，走过土谷祠，叫道：“阿Q！同去同去！”于是一同去。……这时未庄的一伙乌男女才好笑哩，跪下叫道：“阿Q，饶命！”谁听他！第一个该死的是小D和赵太爷，还有秀才，还有假洋鬼子，……留几条么？王胡本来还可留，但也不要了。……东西，……直走进去打开箱子来；元宝、洋钱、洋纱衫，……秀才娘子的一张宁式床先搬到土谷祠，此外

<sup>①</sup> 王富仁《中国反封建思想革命的一面镜子：〈呐喊〉〈彷徨〉综论》，北京师范大学出版社，1986。另参看汪晖：《反抗绝望：鲁迅的精神结构与〈呐喊〉〈彷徨〉研究》，上海人民出版社，1991。

便摆了钱家的桌椅，——或者也就用赵家的罢。自己是不动手的了，叫小 D 来搬，要搬得快，搬得不快打嘴巴。……赵司晨的妹子真丑。邹七嫂的女儿过几年再说。假洋鬼子的老婆会和没有辫子的男人睡觉，吓，不是好东西！秀才的老婆是眼胞上有疤的。……吴妈长久不见了，不知道在哪里，——可惜脚太大。①

的确的，农民在乡里颇有一点子“乱来”。农会权力无上，不许地主说话，把地主的威风扫光。这等于将地主打翻在地，再踏上一只脚。“把你入另册！”向土豪劣绅罚款捐款，打轿子。反对农会的土豪劣绅的家里，一群人涌进去，杀猪出谷。土豪劣绅的小姐少奶奶的牙床上，也可以踏上去滚一滚。动不动捉人戴高帽子游乡，“劣绅！今日认得我们！”为所欲为，一切反常，竟在乡村造成一种恐怖现象。……革命不是请客吃饭，不是做文章，不是绘画绣花，不能那样雅致，那样从容不迫，文质彬彬，那样温良恭俭让。革命是暴动，是一个阶级推翻一个阶级的暴烈的行动。②

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

---

① 鲁迅《阿 Q 正传》，黄继持编《鲁迅卷》第 106—107 页，商务印书馆，1994。

② 毛泽东《湖南农民运动考察报告》，《毛泽东著作选读》（甲种本）第 7—8 页，人民出版社，1964。

想。毛泽东的“政治革命”则需要积聚最多的能量来击毁敌人，阿 Q 的白日梦在此时获得一种物化形式（农会），汇聚为排山倒海、摧枯拉朽的暴烈“运动”。①

但我在这里想讨论的，是“文学文本”与现实语境的难解纠缠和不断转化。前面提到过《水浒传》与中国秘密会党的形成的关系，阿 Q 则未必读过《水浒传》，却晓得唱“手执钢鞭将你呀打”，故“革命”在他脑海中的演出完全依照绿林英雄传奇的既定脚本，从服装（白盔白甲）、道具（除传统冷兵器外加上了炸弹洋炮，阿 Q 毕竟进过一两回城的）、仪式（下跪讨饶和“嚓的一下”）到主要情节（打家劫舍掳人妻女），基本未超出民间说部与戏曲的想象范围。从这种革命遐想直接转换到大规模的革命行动，从台词到演出细节，都一仍其贯，少有更改。杀猪出谷，戴高帽子游乡，打翻在地再踏上一只脚，革命成为一个恐怖的嘉年华狂欢节。毛泽东的考察报告虽为一分向党內高层汇报的文件，其文笔却极具形象刻划的文学性。以致四十年后，红卫英雄可以再次依照其生动逼真的细节，将这种红色恐怖更大规模地重演过一次，凡经历过的幸存者于此场景决不会感到陌生。

因此，对绿林传奇的革命（思想的和政治的）改写，都深深地卷入了中国现代历史的过程之中。这种写作本身就是一种

---

① 我在这里决非任意并置两段毫不相干的引文。就在毛泽东写他的文采飞扬的考察报告的前一年（1926），鲁迅仿佛未卜先知地写道：“民国元年已经过去，无可追踪了，但此后倘再有改革，我相信还会有阿 Q 似的革命党出现。我也很愿意如人们所说，我只写出了现在以前的或一时期，但还恐怕我所看见的并非现代的前身，而是其后，或者竟是二三十年之后。”《鲁迅全集》第 3 卷第 379 页，人民文学出版社。

强有力的政治实践。这就很容易理解,在长达几十年的鲁迅研究史上,学者们何以要煞费苦心,为阿 Q 雇农阶级成分的根本正苗红与他的革命绮思的不堪入目之间,寻找自圆其说的可能性。①也很容易理解,从 40 年代初毛泽东写给延安平剧院祝《逼上梁山》演出成功的信,到 70 年代中批判宋江投降派的“评水浒”运动,对一部绿林传奇的改写与评价,竟都成为当代中国政治史的重大事件。

---

① 毛泽东在 1956 年 4 月的一次谈话中,曾为《阿 Q 正传》中假洋鬼子不准阿 Q 革命大表不平:“《阿 Q 正传》是一篇好小说,我劝看过的同志再看一遍,没看过的同志好好地看看。鲁迅在这篇小说里面,主要是写一个落后的不觉悟的农民。他专门写了‘不准革命’一章,说假洋鬼子不准阿 Q 革命。其实,阿 Q 当时的所谓革命,不过是想跟别人一样拿点东西而已。可是,这样的革命假洋鬼子也还是不准。”《论十大关系》,《毛泽东选集》第 5 卷第 283—284 页,人民出版社,1977。

## 四 “抢一个共产党 领路向前”

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

这个故事的最早原型出自多卷本革命回忆录《红旗飘飘》（16 卷本，中国青年出版社，1956—1965）与《星火燎原》（29 卷本，解放军文艺出版社，1957—1965）中的回忆自叙。类似情

节亦见于电影《回民支队》的马本斋故事。梁斌的长篇小说《红旗谱》中有张嘉庆只身收编李霜泗的部队。<sup>①</sup>提炼得更精粹更具传奇色彩的是革命现代京剧《杜鹃山》：草莽英雄们打算去劫法场，“抢一个共产党领路向前！”到了法场才发现探子的情报有误，那临刑的共产党是个女的。“女的？”土匪头子犹豫了一下：“只要是共产党，抢！”

“劫”和“抢”都是地道的土匪行径，妙就妙在这里不是从豪门深宅抢良家妇女，而是从反动派的法场上劫女共产党。更妙的是，这个在生死关头被汉子们拯救的女子，却反过来拯救了这支走投无路的队伍，给予他们政治上的生命。这女子不但知书明理、见识高超，而且（姿）色（武）艺双绝，看她在舞台上如何动之于情晓之于理，把一群七尺汉子治得心服口服，谁不愿意接受这样的政治思想教育呢：

奴隶代代求解放，

战鼓连年起四方。

只因为行程渺茫无方向，

有多少暴动的英雄，怒目苍天，空怀壮志饮恨亡！

……

革命真理：“党指挥枪”，“党指挥枪”，你千万不能忘，

乘风破浪向前方，永不迷航！

男女、强弱、拯救被拯救、支配被支配在这里的巧妙置换，

---

<sup>①</sup> 蔡翔对《红旗谱》中的这一部分有详尽而精彩的分析，见他的《当代小说中土匪形象的修辞变化》，《今天》1994年第4期第220—223页，香港牛津大学出版社。

其实与任何女权主义都不相干,实际目的是要将一个强有力的意识形态召唤到场。否则,一个弱女子凭什么颠倒乾坤挥斥方遒?这个到场的意识形态并未祛除女性身上的弱、被拯救和被支配,相反,它利用了这一切来突显自身的强大、拯救作用和支配性,遂更强调了女性身上的所有弱势。不仅如此,七尺汉子们(尤其是那位名叫“雷刚”的首领)的心服口服,最终显示了这个意识形态是一绝对的“阳”,它周围的一切都不能不“阴”将起来。此时,意识形态对草莽传奇的收编与招安已臻至境:“党代表!我雷刚不懂共产党的王法,从今后该怎么办,由你当家。”<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 《革命样板戏剧本汇编》第1卷第619—639页,人民文学出版社,1974。



## 五 反 出 江 湖

由此便可顺理成章，明白莫言写于1986年的《红高粱》，为何对“种的退化”如此痛心疾首，为何要把“杀人越货、精忠报国”的一群“土匪种”请回到血气蒸腾的高粱地里来，演出感天动地的抗日伏击战。这帮连哑带瘸的乌合之众，竟也大放其草莽英雄的阳刚异形，显然，只有在那个绝对的“阳”退场之后才能办到。许子东在一篇文章中注意到《红高粱》里有一个秀气的、有文化的任副官，“我父亲”猜他“八成是个共产党”。任副官教弟兄们唱抗战歌曲，但作了一件最重要的事是整肃余司令土匪大队的纪律，迫使余占鳌枪毙余的叔叔，强奸民女的余大牙。你以为反复讲过多次的传奇故事又要再来一遍，莫言却让这位英俊小生擦自己的勃朗宁手枪走火身亡。<sup>①</sup>

“土匪”从意识形态的兵营反出江湖，一时间遍地英雄下夕烟。乔良的《灵旗》与《红高粱》作于同一年，写“那汉子”当过红军，连上有个亲切和蔼“笑咪咪”的党代表，显然也是个教

<sup>①</sup> 许子东《当代小说中的现代史——论〈红旗谱〉、〈灵旗〉、〈大年〉和〈白鹿原〉》，陈炳良编《中国现代文学与自我》第76页，香港岭南学院中文系，1994。

唱歌教识字鼓舞士气的角色。尽管一路打败仗，“那汉子”还是“信任这笑”，从不抱怨。不久这党代表死了，“是被自己人当作敌人活活打死的”。

他亲眼看见了他的死。他惨。说他是 AB 团，还说他是社会民主党。然后那几个神色庄重的人把颜色暗红不知是锈还是血的铁丝，缓慢无情地刺进绑在祠堂廊柱上的党代表的辜丸。任凭他脑袋上仰下俯，长呼短叫，那些人全然不动声色，慢悠悠地从那端把铁丝拉来拉去，直到受刑人停止鼻息。他们很风趣地把这叫做咬卵弹琴。那一阵子很多人都尝过这滋味。活下来的不多。后来连折磨死党代表的那几个人也死了，罪名和党代表一样。这更叫人不明白。……外边被敌人杀。里边被自己人杀。这样的队伍能成多大气候？他心冷了。①

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

---

① 乔良《灵旗》，冬晓等编《中国小说一九八六》第 197 页，香港三联书店，1988。

## 六 英雄传奇

---

讲述革命英雄传奇的当代叙事，除了《烈火金刚》及《吕梁山英雄传》数本是章回说书体，其余一概是欧洲现实主义意义上的长篇小说。尤其是那些在成文的官修文学史中列为经典的作品，如《红旗谱》等，更写成了地道的三部曲。至少在文学体裁的层面上，后代们在实现梁启超辈的宏愿，即把“重英雄”的绿林传奇讲进世界的“大故事”方面，成绩颇不坏。罗兰·巴特将长篇小说看作资产阶级整理经验世界以构成有序体系的工具；米哈伊尔·巴赫金则认为，长篇小说正是破坏一切成规、令众声得以喧哗的所在，是文学写作中最越轨的罗宾汉即绿林好汉。他们两位谁是谁非暂且存而不论。就当代中国的“革命历史小说”中收编的绿林传奇而言，自然是服从整体的历史哲学编入叙事的行伍，但正如本章一开始就讨论到的那样，桀傲不驯的情节或语言仍会在某种方式的阅读中发出不谐之音。

如果只是发生在小说或戏剧的虚构世界里，而不是在现实中真的砸锅炼铁吃大锅饭，梁山泊传奇确实寄托了一民族的桃源乌托邦，千百年的不义与冤屈，借此获得某种想象性的

解决。意识形态曾经允诺这个乌托邦的真正到来，失望之情却令莫言们重觅“纯种的红高粱”，试图另辟蹊径大胆地朝前走。但是，在 20 世纪末的中国，科层组织化日益普泛的现代工业社会已俨然成形，逃离土地的农民弟兄们要么涌入“三资”企业成为廉价的劳动大军，要么流窜都市边缘成为“严打”不绝的“流氓团伙”。阿 Q 的宿命再次出现，在许多近期的土匪小说如苏童的《十九间房》中，绿林好汉的形象与其说是李逵式的不如说是李鬼式的。<sup>①</sup>红高粱神话二次坍塌。面对这样吉凶莫测的莽莽世界，我们的传奇故事将会怎样继续改写，也只能拭目以待。或许，我们不妨将本章开始时所引的最后一句黑话“硬译”成海德格尔式的哲语来作结：

——正午的阴影下，言说者已流离失所。

---

<sup>①</sup> 参见蔡翔《当代小说中土匪形象的修辞变化》，《今天》1994 年第 4 期第 220—223 页，香港牛津大学出版社。

## 第五章

# “革命历史小说”中的宗教修辞



## 一 “空白”与“宗教修辞”

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

---

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

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

如果我们将 20 世纪中国小说,简单化地分为三个时段(1895—1949,1949—1979,1980—1995)来考察,会发现各个时段的作品与宗教的关系,所引发的学术关注是很不平衡的。举一个有趣的例子,Lewis S. Robinson 的《双刃之剑》,第一部分只讨论 1919—1949 的大陆中国作家,最晚的作品可能是茅盾写于 1945 年 12 月的《参孙的复仇》;随后第二部分就转去讨论 50、60 年代台湾陈映真、张系国、朱西宁、张晓风等作家的作品了(难于理解的是,在台湾出版的汉译本似乎认为这本专著的第二部分不太重要,删除未译)。但是 Robinson 在书中的一个尾注中,提到 80 年代以来大陆中国出现了一些以基督教为题材的小说,如《晚霞消失的时候》、《公开的“内参”》等等,并且自信“如果这些小说及其他文学资料能很方便地从中国得到,我便能写出一部《双刃之剑》的续集。”<sup>①</sup>其实,90 年代中国大陆已出现了一批宗教立场鲜明、且影响深广的中长篇小说,如北村《施洗的河》(基督教)、张承志《心灵史》(伊斯兰教)、张炜《家族》(儒教)等等,20 世纪中国的“文学—宗教”图景已大为改观,亦日益引起批评界的重视。

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

---

<sup>①</sup> 《双刃之剑：基督教与二十世纪中国小说》第 309—310 页。

但是，符号学家说，“空白”是所有符号中最重要的符号。社会心理学家说，被打入潜意识的集体记忆，反而左右着一时代的文化民俗心态的走向。<sup>①</sup>如果我们认为这些说法有几分启发性，自不会漠视 50—70 年代中国大陆小说中，许多极具学术讨论价值的材料。事实上，深厚广远的民间信仰文化，并未从当代叙事中消失，恰恰相反，正如我们将要讨论到的，甚至最正统的以讲述党史为中心题材的“革命历史小说”，也无法不从中攫取叙述的合法性资源。而这种攫取，往往采取了“宗教修辞”的方式和途径。

鲁迅提到过，虽然志怪小说中有许多是佛徒道士“意在自神其教”的“辅教之书”，但今存颜之推的《冤魂志》“引经史以证报应，已开混合儒释之端矣”。<sup>②</sup>到了长篇说部，更无单纯张扬一家一派道义如欧西之“宗教小说”（如《天路历程》）者。

历来三教之争，都无解决，互相容受，乃曰同源，所谓义利邪正善恶是非真妄诸端，皆混而又析之，统于二元，

---

① 最能说明这种“宗教—政治无意识”的好例子，是中国大陆在将近四十年时间里全民同时高唱两首革命歌曲，《国际歌》（“从来就没有什么救世主，也不靠神仙皇帝”）和《东方红》（“他为人民谋幸福，他是人民大救星”），而从未有人指出过其中的抵牾之处。

② 葛洪的《神仙传》自序表明欲以实例来证明“仙化可得，不死可学”，干宝的《搜神记》自序云，欲以其书“发明神道之不诬”。而“宋刘义庆《宣验记》，齐王琰《冥祥记》，隋颜之推《集灵记》，侯白《旌异记》四种，大抵记经像之显效，明应验之实有，以震耸世俗，使生敬信之心，顾后世则或视为小说。”（鲁迅《中国小说史略》，《鲁迅全集》，人民文学出版社，1981）。



虽无专名，谓之神魔，盖可赅括矣。①

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

并非所有的宗教修辞都带有根本的性质。譬如长篇小说《烈火金钢》(刘流,1959)的四字书名,听起来响亮,细看却有几分蹊跷。按书中的“楔子”所言,当指抗日战火锻炼了革命英雄,有如熔炉烈火中炼成的钢铁。②显然世界上并没有一种叫做“金钢”的金属,叫“烈火钢铁”似乎不太通顺,叫“烈火金刚”又不免有“迷信色彩”,现在这个书名虽不太通,却借助谐音隐隐指向了那炼就“金刚不坏身”的原意。但是在另一本名气更大的长篇小说《林海雪原》(曲波,1957)中,土匪头子

---

① 出处同上。又见鲁迅《中国小说的历史的变迁》：“当时的思想，是极模糊的。在小说中所写的邪正，并非儒和佛，或道和佛，或儒释道和白莲教，单不过是含糊的彼此之争，我就总括起来给他们一个名目，叫做神魔小说。”（《鲁迅全集》，人民文学出版社，1981）。

② 书名灵感显然来自50年代风行中国大陆的苏联小说，奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》。

座山雕手下的八位副手被称为“八大金刚”，便又隐隐然含有凶神恶煞的意思了。对这种缺乏相对稳定性的修辞运用，宜于暂且略过不议。带有根本性质的宗教修辞则大异于是，不但非常稳定，而且几乎“牢不可破”。作为对照不妨考虑一下“圣地”一词。抗日战争及随后国共内战时期的中共中央所在地陕北延安，在许多文献包括小说中被称为“民主圣地”或“革命圣地”，其中包含的寓意很难用其他词语来取代，也罕见有人用以称呼其他现代地点（甚至北京）。<sup>①</sup>一经命名，不作他想。喻符与喻指在当代意识形态“辞典”中如此牢固的黏着，绝非仅此一例。集中分析这些带有根本性质的宗教修辞，我们将从一个特殊的角度去探讨，以“无神论”为哲学—神学基础的文学叙事，如何既与包括基督教在内的传统信仰文化紧张对抗，又无法不从中袭取文学想象的资源，以营构其阅读与理解的可能条件。

---

① 如果绘制一幅政治修辞化的“现代史地图”，将有助于考察中国现代历史地理的意识形态化过程。除了“革命圣地”延安，还有“革命摇篮”井冈山，“红都”瑞金，“反帝反修的世界革命中心”北京，或“冒险家的乐园”上海等等。

## 二 空间：道观佛堂和圣地

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

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

妖道灰色的脸上，看来已有几点冷汗，可是他还格格

地苦笑了两声：“你说的这些与贫道无关。本道自幼脱离凡尘，素来是正身修心，一心向善，讲道德，重礼义，敬神仙，爱生灵。怎么谈些与我……”

剑波站起身来，向妖道逼近一步，一手掐腰，威严地向老道一瞅。“看看，宋宝森，你的修善堂藏着女人，你的修善榻睡着女人，还有连你们党子党孙栾警尉和一撮毛的老婆，你也……”<sup>①</sup>

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

宗教场所中的败迹淫行，乃中国古典说部津津乐道的题材。但是，在这里，宗教修辞的“双刃剑”效果在于，“道貌岸然”与“男盗女娼”的强烈对比，往往（无意识地）正面肯定了、巩固了佛堂道观的圣洁性。“妖道”之“妖”并不在其所信所尊之“道”，恰恰相反，在于对其所信所尊之“道”的玷污与败坏。对教徒“伪善”的谴责从来都显示了对“真正的善”的执着。此时此刻，非教徒（比如“革命历史小说”的无神论作者）强调起清规戒律的约束性，显得比一般教徒还要虔诚，还要严格，还要“原教旨主义”。

---

<sup>①</sup> 曲波《林海雪原》第369页，香港三联书店，1965。

类似的情景在许多作品中一再出现。<sup>①</sup>影响最大的当属“延安文艺”中的歌剧《白毛女》(贺敬之等,1946;后又改编为电影以及“文革”中的“样板戏”芭蕾舞剧)。在歌剧和电影中,地主黄世仁奸污了贫农女儿杨喜儿——在佛堂里。此时,黄母念佛的木鱼声一下一下清晰地传来,凭借宗教空间的庄严与圣洁,对恶人的禽兽行为所发出的谴责特别强烈而尖锐。按照孟悦在一篇讨论《白毛女》的论文里的精彩分析,在这里,黄世仁在冒犯尚未建立或刚刚建立的革命秩序、被确定为政治上的敌人之前,必须作为冒犯民间伦理秩序的敌人,先置于伤天害理、人神共弃的位置。因此,民间伦理秩序的稳定反而成了政治话语合法性的前提。<sup>②</sup>从我现在的角度,可以说,在这里,宗教修辞奠定了政治叙事的基础,政治上的“革命/反动”划分定性,必须从宗教的“正/邪”、“善/恶”那里获得一种转喻的力量。仿佛不是政治叙事从宗教文化资源里悄悄挪用了圣洁空间的谴责威力,而是必须从宗教文化资源中直接派生出政治叙事的有效性。

---

① 长篇小说《红旗谱》坚持要把发生在全书故事三十年前的一桩旧恨安排在书前作为“楔子”：“平地一声雷，震动了锁井镇一带四十八村：‘狠心的恶霸冯兰池，他要砸掉这古钟了！’”（梁斌，中国青年出版社，1957，第1页。）冯兰池伤天害理，干出这件欺负四十八村百姓的恶行，场景就在千里堤河神庙的庙台上。

② 参看孟悦《〈白毛女〉演变的启示——兼论延安文艺的历史多质性》：“政治运作是通过非政治运作而在歌剧中获得合法性的。政治力量最初不过是民间伦理逻辑的一个功能。民间伦理逻辑乃是政治主题合法化的基础、批准者和权威。只有这个民间秩序所宣判的恶才是政治上的恶，只有这个秩序的破坏者才可能同时是政治上的敌人，只有维护这个秩序的力量才有政治上以及叙事上的合法性。在某种程度上，倒是民间秩序塑造了政治话语的性质。”见唐小兵编《再解读——大众文艺与意识形态》第80页，香港牛津大学出版社，1993。

但是，两套话语、逻辑、形象体系的交换、交流和交锋，其情形还要更复杂一些。回到《林海雪原》的例子，读者发现，原来“宋宝森”并不是什么道人，他“妖”而不“道”，甚至连“妖道”的资格都不具备。这个日本间谍、国特、“三朝凶神”，开枪打死了真正的定河道人，然后假冒真身，潜伏在神河庙中。小说中真正的道人、道童、长老，都是些慈悲善良的好人。传统说部中常见的妖道淫僧，大都是宗教界中货真价实的败类，出现在“革命历史小说”中时，反而都是些冒牌角色。<sup>①</sup>这样的修辞处理显然大有“落实宗教政策”的意味。夹皮沟的民众居然比革命党人还激进，要拆掉神河庙来“破除迷信”，幸亏首长及时大讲了一套保护古迹文物之类的道理来制止。在这宽宏大度的网开一面中，权威和非权威的位置已经悄然掉转。宗教空间之所以有幸存留于“革命历史小说”中未被“拆除”，毕竟仰仗了政治权威的恩准。

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

“圣地”一词与释家的“圣境”或道教的“福地”有何区别，此词何时及如何进入现代叙事辞典，延安何时被命名为“民主圣地”，都还有待作一番“语源学”的考察。我只想指出一点：这一空间标识显然带有基督教和伊斯兰教才具有的一神教

---

<sup>①</sup> 作为比较，顺便提及一个有趣的现象：近年中国大陆的一些写“改革开放题材”的电视连续剧中，每每会有一个角色，是操着不纯正普通话招摇撞骗的“港客”，最后一揭穿，实为地地道道的北京小痞子所冒充。在这种修辞运用中，同时包含了对“香港”一词代表的一套生活方式的蔑视/企羡，和对“香港同胞”的团结/统战。

排他性<sup>①</sup>(试比较那桩著名的禅宗公案：“何处无佛?”)。独一无二的圣地、圣城、圣殿、圣陵，矗立于暗昧迷蒙的大地之上，闪耀独一真神的无际光芒。因此，在人类宗教文化史上，再没有什么比圣地的失守、被占、被毁更令人捶胸顿足泣血恸哭的了。《保卫延安》(杜鹏程，1954)卷首就是一幅“陕甘宁边区地图”，以五角星为标记的延安当然处于地图的中央，西安则以不起眼的小圆圈绘在地图下缘。全书八章，除最后一章“天罗地网”外，均以地名为题，“延安——蟠龙镇——陇东高原——大沙漠——长城线上——沙家店——九里山”，正好串

---

① 参看《圣经辞典》(上海广学会，1916)未字卷第108页：“考旧约出伊及记三章。摩西在何烈山。见上帝使者显现。听上帝云。不必进前来。因汝所立之地为圣地。此圣字指地言。表明此地为上帝所用。”“至于以色列人所用帐幕称为圣所[出25:8]。帐幕内殿字又称为至圣所[出26:33]。”“均表明为上帝所独有。”“综以上所言。新旧约所有圣字。其中有二意义。一、人将己身并一切献于上帝。一、人离开罪恶。成为德行完全之人。中国经书所载圣字。均系指人而言。以之称他物者甚少。其所称圣人。与新旧约所称圣人圣徒。究之有同亦有异。新旧约言圣人无异于常人。孟子云。圣人之于民亦类也。”(标点一仍其旧。)后边还有一连串的《新约》与《孟子》“圣”概念的比较，恕不多引。按：上海广学会(The Christian Literature Society for China)成立于1887年，其在19世纪末20世纪初出版的大量印刷品是研究东而方文化撞击的重要材料。即以这本《圣经辞典》来说，乃是以英国Hasting's的前本原著，集合了在华的长老会十人，美以美会八人，圣公会七人，公理会和浸理会各四人，公谊会一人，历时三载编译而成，其最重要的特色是对基本神学概念均有与中国儒家经籍的比较说明。此书印数颇大，来成书前的预定数就有四千本之多。1991年，中央编译出版社(北京)将此书易名为《圣经大辞典》影印出版。

出一个“圣地失而复得”的情节模式。因此，这幅地图不单可读成政治—军事地图，也可读成一幅经过宗教修辞的寓意图。书中关于解放军士兵们听到“党中央决定撤出延安”时，如天雷轰顶的情景描写，最为人所称道。最早的一篇评论此书的长篇论文是冯雪峰写的，他在论文中大段摘引了书中的有关章节，并说：“这时候就差不多每一个人的灵魂都在自己神圣的正义感情和愤怒的煎熬里极端地痛苦着了。……作者的描写显然是很真实的。”<sup>①</sup>我在这里只引小小的一段：

猛然，一个战士打破让人耐不住的闷气，问：“我们党中央和毛主席住的延安……可真的……说呀，连长！”会场鸦雀无声，战士们呼嗤呼嗤地出气，心脏孔咚孔咚跳动像擂鼓一样响。他们都两眼发黑，脑子里轰轰作响，脚下的土地像春天的雪在融化着。……有人低声哭了！眨眼工夫，全场人都恸哭起来。有的战士还跺脚，抽噎着哭。眼泪滴在手上，胸脯上，冰冷的枪托上！<sup>②</sup>

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

---

① 冯雪峰《论〈保卫延安〉的地位和重要性》，《文艺报》，1954年第14、15期。

② 杜鹏程《保卫延安》第29、30页，人民文学出版社，1979。



耶和华所应许的那日将会来临，以色列民将为耶路撒冷而欢呼。<sup>①</sup>

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

我们共产党员，革命军人，没日没夜从山西赶来，赶来保卫党中央，保卫毛主席，保卫延安，如今……我们算什么共产党员呢？算什么革命战士？<sup>②</sup>

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

---

① 参看《圣经·旧约》中的《以赛亚书》、《耶利米书》、《耶利米哀歌》和《以西结书》。

② 杜鹏程《保卫延安》第29、30页，人民文学出版社，1979。

### 三 身体：脱胎换骨

---

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

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

“脱胎换骨”源出道教内丹修炼，以九转之功脱去凡胎，炼就圣胎，更除凡骨，换上仙骨。<sup>①</sup>在这里，三层含义均为当代叙事所重视：改造“凡体”的必要、改造程度的彻底和改造过程的艰难。《青春之歌》(杨沫，1957)写一个女孩子走向革命的历程，情节单线发展，竟也写到六百三十页之多，皆因这三层含义都必须充分写够写透，否则批评家总觉得轻易就让她“布尔什维克”了，岂不便宜了“小资产阶级知识分子”？<sup>②</sup>林道静的父亲是大地主林伯唐，母亲却是被强抢做姨太太的佃户女儿秀妮。“我是佃户的女儿，又是地主的女儿。”“我身上有黑骨头，也有白骨头。”即便如此，她也不能像另一本小说《红色娘子军》(梁信，1959；后亦改编为电影以及“文革”中的“样板戏”芭蕾舞剧)中的贫农女儿吴琼花那样，向党展露地主南霸天在她身上留下的道道鞭痕，就顺利通过了加入娘子军连的资格审查。她必得为脱换身上的那几根“白骨头”，长期修炼革命的九转之功。林道静在她的“天路历程”中，一次次遭逢革命圣徒，一次次为他们的崇高精神和英勇斗争所感召，却又一次次失落了领路人的引导，她仍始终保持一分懂憬和谦卑，在期待、承受和追求中穿越炼狱和地狱的毒火，才

---

① 据五代陈朴的《内丹诀》，炼丹九转：一转之功，生气通流，阴阳和合，开始丹降；二转真精成丹，下藏丹田；三转时，圣胎成象，形如婴儿；四转时圣胎神足，魂魄俱备；五转后，圣胎养就，神通自在；丹至六转，内外阴阳皆足，圣胎神全，与人身合为一体；七转后，五脏换尽胎气，变为仙腑；丹成八转，地带生于脐中，如婴儿之有脐带，可以周行胎息；九转丹成功满，形与道合，地带自落，足下云生，上登天阙。

② 参看茅盾《怎样评价〈青春之歌〉?》，《中国青年》，1959年第4期。

能最终到达天国——得到党和人民的承认与接纳。<sup>①</sup>她两度被捕入狱，遭受敌人的非人的酷刑：

就这么着：她挺着，挺着，挺着。杠子，一壶、两壶的辣椒水……她的嘴唇都咬得出血了，昏过去又醒过来了，但她仍然不声不响。最后一条红红的火箸真的向她的大腿咬的一下烫来时，她才大叫一声，就什么也不知道了。<sup>②</sup>

这次身体的“铭写”证明了她对党无限忠贞的可能。因此，当她出狱时，党说：“根据你在监狱的表现，小林，你的理想就要实现了！”“组织上已决定吸收你入党了！”党“阅读”了敌对者在女性身体上的“铭写”，并最后敲下了合格认可的戳记。<sup>③</sup>但是，最能够吻合“脱胎换骨”的宗教辞意的是，当她到达修炼功成的那个位置时，她克服了她的女性身体的有形有限性，从此作为一个“党的战士”，通体透明地汇入无限的革命洪流之中。

---

① 参看戴锦华《〈青春之歌〉：历史视域中的重读》，见唐小兵编《再解读——大众文艺与意识形态》第155页，香港牛津大学出版社，1993。

② 汤沐《青春之歌》，第384页，香港三联书店，1977。

③ 无独有偶，《柳暗花明》（欧阳山）中的男性修炼者周炳在狱中受了酷刑之后回到囚室，对着狱友忘情高叫：“我要入党！我要入党！我要做一个真正的布尔什维克！”不久，狱中支部便宣布组织已不再因他的若干历史疑点而犹豫，终于通过吸收他入党了。周炳叹道：“我的党，我的妈妈，你到底是把我收留下来了。”（花城出版社，1981，第1018—1049页）可见由敌对者对肉身作“铭写”，再由党来批改认可，已成一种固定的情节模式。

## 四 苦难：报仇报冤和报恩

---

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

不过，“革命历史小说”告诉我们，这“感动”才是真正的“拯救”。

两部同时获得 1951 年度苏联斯大林文学奖二等奖的长篇小说，《太阳照在桑乾河上》（丁玲，1948）和《暴风骤雨》（周立波，1948），把这种“感动”的过程详细展现出

来。①这“感动”实应读成“发动”，或更形象的“点火”——

报仇的火焰燃烧起来了，烧得冲天似地高，烧毁几千年来阻碍中国进步的封建，新的社会将从这火里产生，农民们成年溜犟的冤屈，是这场大火的柴火。②

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

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

“揍死他！”从四方八面，角角落落，喊声像春天打雷似地轰轰地响。……“拥护共产党工作队！”千百个声音跟着他叫唤，掌声像雷似地响动。③

---

① 参看刘再复、林岗《中国现代小说的政治式写作——从〈春蚕〉到〈太阳照在桑乾河上〉》，以及唐小兵《暴力的辩证法——重读〈暴风骤雨〉》。均见唐小兵编：《再解读——大众文艺与意识形态》第90—126页，香港牛津大学出版社，1993。

② 周立波《暴风骤雨》第168页，人民文学出版社，1964。

③ 周立波《暴风骤雨》第173—177、189页，人民文学出版社，1964。

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

“报”的另一内容也就相应浮现了：

“这才叫翻身。”老大娘都说。

“这才算民主。”老头们也说。

“伸了冤，报了仇，又吃干粮了。”中年人说。

“过好日子，可不能忘本，喝水不能忘了掘井人。”干部们说。

“嗯哪，共产党，民主联军是咱们的大恩人。”积极分子说。

“咱们不能忘情忘义呐。”<sup>①</sup>

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

---

① 周立波《暴风骤雨》第168、173—177、189页，人民文学出版社，1964。

## 五 “革命”和“历史神话”

天若有情天亦老，人间正道是沧桑。<sup>①</sup>

Revolution 这个西词，到文艺复兴时期才开始被用于政治。其更古老的含义（如，行星的“周期”[ the revolutions of the planets ]），却暗示了一种支配宇宙的超人力量。<sup>②</sup>晚清前贤（经由日本人的中介）用来对译西词 revolution 的“革命”两字，源出《周易》之“汤武革命”，意为商汤与周武之间“天命”的撤除与更换。<sup>③</sup>因此，革命一词所包含的“神

- ① 毛泽东《七律·人民解放军占领南京》，《毛主席诗词》，人民出版社，1965。
- ② See Arthur Hatto, 'Revolution': An Enquiry into the Usefulness of a Historical Term, *Mind*, vol. 58(232), pp.495—517.
- ③ 这一对译可能经过一种“出口转内销”的有趣过程，参看高名凯、刘正埏《现代汉语外来词研究》：“日本人用古代汉语原有的词去意译欧美语言的词，再由汉族人民根据这些日语的外来词而改造成的现代汉语的外来词：……‘革命’，kaku-meī，〈古汉语，〈易〉（〈革卦〉）〉：‘天地革而四时成，汤武革命，顺乎天而应乎人。’[疏]：‘盖古者谓天子受命于天，故王者易姓曰革命言天命既改也。’……”（北京文字改革出版社，1958，第83—85页）。



学隐喻”在于：如此巨大的、搅动整个社会的变动，必定有其来自超逾这个社会之上的某种缘由、意志和力量。在马列语汇辞典中，这被命名为“历史必然性”。“历史必然性”是对宗教中的“神”、“上帝”、“天”的唯物论转喻。革命的神圣、崇高和威严，理直气壮和义正辞严，皆源于此。革命的顺之者昌、逆之者亡，盖源于此。革命英雄、领袖以及他们“生活工作过的地方”的神圣化，亦源于此。倘若从古典说部那里讨个方便，可借喻为“替天行道”是也。

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

探讨“革命历史小说”中的宗教修辞，便是从叙述的层面，来考察当代意识形态与传统信仰文化之间的复杂关系。其中最明显的，莫过于政治上的“革命 / 反革命”如何借助宗教的“神 / 魔”“正 / 邪”得到表达，从而创造了在民众中阅读与理解的条件。但更细微之处，却在叙事时空的安排处理，人物救赎的历练设计，人间苦难的政治解决等等，铺展出对“历

---

<sup>①</sup> 参看本书第2章《“革命历史小说”：时间与叙述》。

史”、“命运”、“人生”、“死亡”等等的一整套讲述规范。这套规范的解说有效性,只是到了 80 年代以后的文学作品之中,才被动摇和消解。

## 第六章

# 《故事新编》：时间与叙述



## 一 “故事新编”与“朝花夕拾”

许多书，成双捉对儿地阅读时，可以开启思路。

鲁迅曾说过他的文章题目喜作“对子”，如《偶成》对《漫与》，《重三感旧》对《双十怀古》等等。书名亦如是，《呐喊》对《彷徨》，《三闲集》对《两地书》，《伪自由书》对《准风月谈》。当然，书名儿对上的，内容不一定就“成双”。不过，倘把《朝花夕拾》和《故事新编》相参互校地读，或许是个“有生产效益”的阅读策略。

证明这两本书在鲁迅的创作意图中即已“配套成龙”并不太困难，但多少费点笔墨，因为这意图是“过程性”的。简略地说，《朝花夕拾》里十篇回忆性散文，陆续刊于《莽原》杂志时，取的总题目原名叫《旧事重提》的，编定集子时才改为现在这个书名。再早时，《补天》（原题《不周山》）孤零零地编在《呐喊》中，就被青年批评家成仿吾在其少年气盛的一篇文章里，敏锐指出它与集子里其余作品的异质性。<sup>①</sup>鲁迅在《故事新编》的序言里说，为向成氏回敬“当头一棒”，就在《呐喊》印行

<sup>①</sup> 成仿吾《〈呐喊〉的评论》，《创造季刊》1924年第2卷第2期。

第二版的时候，将《不周山》删除，让集子里只剩下了“庸俗”而不再有“佳作”。其实，这“第二版”发行于成仿吾文章发表六年之后，《呐喊》已是第十三次印刷。《铸剑》（原题《眉间尺》）和《奔月》写成并发表也已经有三年了。所以，这删除是为了“蔽”成氏的说法不能信以为真，更可能的情形是，因为这时候《不周山》已经不再孤零零，另一部集子成形的意图应已拟定。《眉间尺》发表在《莽原》半月刊第2卷第8、9期，正与作者编定《朝花夕拾》同时，鲁迅给这篇小说加的副标题是“新编的故事之一”。不妨说，《旧事重提》之易名为《朝花夕拾》，乃是为了出让给未来的历史小说集。

《故事新编》的序言说：

一九二六年的秋天，一个人住在厦门的石屋里，对着大海，翻着古书，四近无生人气，心里空空洞洞。……这时我不愿意想到目前；于是回忆在心里出土了，写了十篇《朝花夕拾》，并且仍旧拾取古代的传说之类，预备足成八则《故事新编》。

这里仍有与实际不符的话，《朝花夕拾》的前五篇其实是在北平时写的，序言里当然不必交待得如此清楚。这并不重要。重要的是创作这两本书时的共同心境，“古书”与“回忆”在那段时空里的共生状态。石屋、大海、四近无生人气、心里空空洞洞，这段话用极具象征性的词语陈述了一个孤独沉寂的写作境况。作者用“拾取”这同一动作程序处理“回忆”与“传说”，便将这两本近似而又明显不同的书纳入同一境况中了。

“旧事”与“故事”的区别是这两本书的基本区别。“旧事”乃个人亲历之事，回忆以成散文；“故事”采自古书，演义而成小说。“旧事”较完整地埋藏在作者记忆之中，“出土”之后便可陆续抄下；一如朝花坠地，夕晚拾之，色香虽异而形神俱在。“故事”则散见于典籍之中，断简残编，如碎锦莽丝，除非重加编织爬梳，不成片段。然而，这里仍有种种难以撇划撕掇的含糊之处。

个人亲历之事决非“完整”地存留在记忆之中，淡忘了的、无法记起、不愿记起、无从记起之事必占多数。回忆亦是选择和编排。为回忆而回忆的事是没有的，旧事重提必是为了镜照现在，即所谓“怀着对未来的期待将过去收纳于现在”。一旦为了解释当前，而将旧事反复重提，使之成为现实的一项注解，旧事也就“故事化”、“寓言化”了。鲁迅在《呐喊·序》和《朝花夕拾·藤野先生》里都反复提到的“幻灯片事件”，即属此例。<sup>①</sup>后人（尤其是做《鲁迅传》的后人），实际上已将《朝花夕拾》读成了由十个片断组成的、关于少年周树人的一部“成长小说”，并纳入作为“新时代圣人”的大故事之中，反复加以重编了。

从另一个角度看，则《故事新编》中，鲁迅已将其亲历之“旧事”乃至“新事”（如高长虹事、顾颉刚事），毫无顾忌地编织入内，却仍然认定其小说既非“斥人”亦非“自况”之作。这并非毫无理由：真人真事一经写入小说，便已脱离原型，“故事化”了也。再深入一层，依据创作心理学的说法，则作者在将神话、传说和史实“演义”成小说时，必经他在心中“扮演”即

---

<sup>①</sup> 参看本书附录《演戏，或者无所作为》，原载《上海文论》1989年第3期。

“亲历”一番，所谓如赵孟頫之“对镜画马”是也。画中人马互渗，而传统与作家的互渗则不仅仅局限在其作品之中——更根本的是，作家在写作之前，就已生存在他意欲重编的故事之中了。

在《朝花夕拾》这部我们读成的“成长小说”中，少年周树人的道路上，“人和书”是成双捉对儿地出现的：长妈妈和《山海经》，“一位长辈”和《二十四孝图》，父亲和《鉴略》（“粤自盘古，生于太荒，首出御世，肇开混茫”），三味书屋中的先生同学和《论语》、《周易》、《尚书》、《幼学琼林》，南京的师生和《天演论》，藤野先生和解剖学讲义。人生的一部分（或大部分？）乃是由各式各样的故事本文构成的。那么，重构历史、诠释传统、新编故事，便也正跟个人性的回忆一般，是为了理解现在和未来，理解自我，理解生命的意义和人的生存处境了。

《朝花夕拾》的小引里说：

我有一时，曾经屡次忆起儿时故乡所吃的蔬果：菱角、罗汉豆、茭白、香瓜。凡这些，都是极其鲜美可口的；都曾是使我思乡的蛊惑。后来，我在久别之后尝到了，也不过如此；唯独在记忆上，还有旧来的意味留存。他们也许要哄骗我一生，使我时时反顾。

这话的意思可分作两层：一是记忆中的事物当或有所变异；二是即便如此，记忆仍极可珍贵。前者说明了“旧事”的“故事化”之不可免，后者却证明了记忆之于我们不在其“真”（“哄骗”），而在其“意味”。因此，将这段话移用于《故事新编》作譬，也是适宜的。神话、传说和史实，何尝不是一民族魂系

故乡的“盘感”，时时激活“寻根”或“刨坟”的热忱。别无选择地身处故事之中的新编故事者，为自我、为人群、为后人而俯身拾取远古的朝花，亦可视为作者在那石屋静夜中的又一挣扎了。



## 二 “叙事时间” 和“所叙时间”

将《朝花夕拾》和《故事新编》成对儿地阅读，正如它们的书名中已然昭示的：“时间”和“叙述”是贯穿它们的两大聚焦点。朝、夕、故、新，时间也；拾取、编排，叙述也。展开点来说就是，作者以“叙述”（写作）来探询、来试图解决“个人时间”与“历史时间”之间的紧张关系。在某种程度上，也可以说，这是理解鲁迅全部创作的一个关键。在这一“探询”（话语实践）中，构成鲁迅“内在声音”的那些存在性主题因子（爱、牺牲、希望、绝望、死、复仇、沉默、愤怒），得以逐一展现。

《故事新编》与鲁迅其他集子的一大不同之处，是创作的时间跨度相当大，如其序中所说，“足足有十三年”。这是作者自写《狂人日记》到与世长辞的整个写作生涯十八年中的十三年。这本书的创作伴随作者辗转于北京厦门广州上海，时光的流逝和空间的转换，不能不对之具有颇为重要的意义。八篇小说的后四篇，是鲁迅在逝世前一年的一两个月内一气呵成地写完或整理完的，表现出其晚年为做完长期未竟之事而付出的非凡努力。鲁迅在《故事新编》的单行本上修改了初期两篇小说的标题（《不周山》《眉间尺》分别改为《补天》《铸

剑》),把各篇标题统一成同样语法结构的两个字,使这本书显出与众不同的整齐。从这些细节也可看出作者在生命的最后阶段倾注心力的情景。

正如《故事新编》的日译者木山英雄注意到的,集内的各篇不以执笔的先后为序,而以题材的时代为序。这在鲁迅作品集中,又是一大破例。鲁迅在编定自己的集子时,向来注重执笔的先后顺序。木山先生认为:

之所以如此,除这种方式是最自然、最随便的缘故之外,与他希冀记录性地保存自己坚强地负载着大变革时期时代精神的生活轨迹之想法也有着密切的关系。①

正如鲁迅自己在《坟》的后记里所记述的那样:“我的生命的一部分,就这样地用去了,也就是做了这样的工作。”那么,何以《故事新编》采取了截然不同的编排方式呢?木山先生推测道:

这从作者本人所说的“神话、传说及史实的演义”之特殊内容而言,虽然可说也是最自然、最随便的,但似乎不可否认此种方式反映着作者的其他某种匠心。②

---

① 木山英雄《〈故事新编〉译后解说》,原收日译20卷本《鲁迅全集》第3卷,中译者刘金才、刘生社,载北京《鲁迅研究动态》1988年第11期。

② 木山英雄《〈故事新编〉译后解说》,原收日译20卷本《鲁迅全集》第3卷,中译者刘金才、刘生社,载北京《鲁迅研究动态》1988年第11期。

何种匠心?除了肯定这种编排是“更积极的”方式,木山先生谨慎地对此不作详细的解说。

篇目的编排是作品最直观的“叙述梗概”。在编序上不依个人的写作日期排列,却向着作品题材的时序方面倾斜,似乎表明需要这种“最自然最随便”的编年史式外观,为作品的历史可信性提供保证。甚至在《起死》这篇取材于寓言的闹剧小品中,滑稽角色庄周先生也像煞有介事地,考证出那汉子死于五百多年前的纣王时代。将故事定位于历史时间的坐标上,再配以前述的各篇标题的整齐划一,这“编年史式外观”已俨然成形。

但外观也只不过是外观而已。作者顽强地视作品为一已生命的消逝与纪念的想法,并未因此而甘心隐退于目录之后。鲁迅不仅在序言中详述了前几篇的写作始末和全书创作的时间跨度,而且在各篇篇末都仍附有执笔日期(其中《铸剑》一篇发表于《莽原》时未署日期,编入集子时就可能是凭记忆补记了一个,却与《鲁迅日记》中所记的不符)。总之,细心的读者,比如木山先生,就能依据这些日期,编排出了以写作时间为序的、与原目录不同的另一个目录。①

① 试将两个不同的目录比较地排列如下:

原目录 (以作品题材时代为序)	木山目录 (以写作日期为序)
补天	补天
奔月	铸剑
理水	奔月
铸剑	理水
采薇	采薇
出关	出关
非攻	非攻
起死	起死

至此，“叙述时间”与“所叙时间”、生命性的个体时间与文献性的历史时间、写作的主观实践性与历史的客观真实性之间，暗含的种种内在冲突和张力已昭然凸显。一旦从篇目的安排进入各篇的叙述，对编年史时间的屈从便立即被证明只是一种策略。作者在历史可信性的外观掩护下突袭了历史。如果读者在最瑰丽奇幻的神话传说中都读到个人恩怨的唐突穿插，作者抒情性主观性的个体时间不仅从历史时间中奔涌而出，而且与后者在“新编”中等值化了。《故事新编》正如《朝花夕拾》，既是作者反抗死亡、战取时间的话语实践的记录，又是他作为写作主体询唤历史、与之对话的一种努力。

### 三 叙述以反抗“绝望”

---

写作——消耗生命以反抗绝望与虚空。鲁迅在他的作品集的题记或后记中，反复表达这一主题。如《华盖集·题记》：

我的生命，至少是一部分的生命，已经耗费在写这些无聊的东西中，而我获得的，乃是我自己的灵魂的荒凉和粗糙。但是我并不惧惮这些，也不想遮盖这些，而且实在有些爱他们了，因为这是我辗转而生活于风沙中的瘢痕。

写作与死亡的关系，古人已多有探讨。《天方夜谭》里聪明的阿拉伯女郎，以讲故事来推延死期。中国古人视“立言”为“三不朽”之一。现代作家则将写作看成与生命的牺牲密不可分，作品是作者生命的谋杀犯，叙述剥夺了叙述者的时间，叙述者在他的叙述游戏中扮演了一个死者的角色。而鲁迅对这一主题的体会要更复杂一些。首先是并不惧惮死亡，因为死亡恰恰是生命存活过的反证，如《野草·题辞》所说：“过去的生命已经死亡。我对于这死亡有大欢喜，因为我借此知道

它曾经存活。死亡的生命已经腐朽。我对这腐朽有大欢喜，因为我借此知道它还非空虚。”这里用了佛家语“大欢喜”来面对生命的必死和死后的必朽。由此引出的疑惧反倒是：作者死而不朽，成为盲目崇拜的偶像或练习批评枪法的活靶；作品死而不朽，变成后人任意曲解“包大旗作虎皮”以唬人的经典。野草本由“委弃在地面上”的“生命的泥”而生，它“吸取露，吸取水，吸取陈死人的血和肉”而夺得自己的生存。它是为反抗这地面而生。可是地面对野草的巧妙报复是把它变成了自己的“装饰”。鲁迅憎恶这更可怕的命运。《野草·死后》写的正是“我”梦见自己死后动弹不得，任由青蝇们嗡嗡“作传”的狼狈情形。如何逃避自己的叙述被纳入或新或旧似新却旧的“宏伟叙事”(Grand Narrative)中去重编的命运呢？让我们试从这角度重读一次《补天》——

《补天》，鲁迅的解说是“取了弗罗特说，来解释创造——人和文学的——的缘起”。<sup>①</sup>论者大都注意到了“人的创造”，却较少谈及“文学的创造”。其实，女娲和人的关系，正是创造者和她的作品之间的关系。鲁迅因此再创造了一个关于“创造”的故事，这故事显然具有某种“自我指涉”的性质。叙述过程与叙述本身合而为一，叙述有如舞蹈，舞者与舞无法分离。因此，鲁迅中途停笔去看日报，不幸看见了对新诗集《蕙的风》的“含泪的批评”，于是“止不住有一个古衣冠的小丈夫，在女娲的两腿之间出现”——这件事是非常自然的：过程之进入叙述是不由自主的。鲁迅说，“这就是从认真陷入了油滑的开端”。一个“陷”字和“滑”字，都说明了这种不由自主状态。耐

---

<sup>①</sup> 《故事新编·序言》，《鲁迅全集》第2卷第341页。

人寻味的是，这过程亦绝类女娲之创作过程：先是认真地“抟黄土”而后却随意地“引绳于泥中”。鲁迅自承“《不周山》的后半是很草率的，决不能称为佳作”。

从“人的创造”的角度读《补天》，可能读出鲁迅对“末人”的厌恶和绝望；从“文学的创造”的角度，则可读出关于生命与写作、作者与作品之关系的嘲讽性哲理思考。女娲的“作品”在她身边打圈，“渐渐的走得远，说得多了，伊也渐渐的懂不得，只觉得耳朵边满是嘈杂的嚷，嚷得颇有些头昏”。作品与作者间的异化疏离，在天地分崩之后，有更详尽的描写。“先前所做的小东西”身上已挂着些铁片或布片了，赤身裸体的女娲跟他们作了一系列无效的“扳谈”，“古衣冠的小丈夫”只是其中一例。

自然秩序的倾覆中是一片符号的混乱：“学仙”（长生、不朽）、“躬行天讨”（权力、暴力、战争）、“失德蔑礼败度”（律法、刑罚、禁忌）。一切与自然的创造相悖的话语，使得女娲只有“不再开口”。倘若我们将《补天》读作那一代写作者在天崩地裂中弥合文化断层的艰巨劳作的寓言，则他们及其写作的命运是悲剧性的。这悲剧不仅在于耗尽生命去补天，而且在于耗尽生命之后，“作品”的异化疏离更显荒诞。不妨读读《补天》的尾声。

尾声写了女娲死后的两件事。其一，禁军杀到了她的尸体旁，选择“最膏腴”之处扎了寨，又“突然改了口风，说唯有他们是女娲的嫡派”，旗子上的蝌蚪字也改写作“女娲氏之肠”了。其二，是关于仙山的“要闻”，如何由老道士传给了徒子徒孙，秦皇汉武都教导，却无影无踪。这两件事都涉及“阐释”，阐释权的占有、争夺，阐释的误解、讹变。从中可以读出两层

意思,首先是创造者、作者的悲剧命运(“我播下了龙种,收获了跳蚤”),未见阐释,只见阐释权的争夺,即便有阐释,当时的“要闻”便已非真实、多讹错。更深一层的意思却使作者的悲剧命运得到喜剧性的补偿:一旦故事的阐释行为被事先编入故事时,后世的故事阐释者便无法逃脱故事对他的永恒嘲讽。作者已死,作者死后已失去对作品的控制,作品却代替他向“谬托知己”而争正统的阐释者实施报复。盗墓者将冒被墓道中的暗箭射杀的危险。

这样,《补天》成为一则寓言,它叙述了话语秩序分崩离析的年代,创作者牺牲个人的生命时间向历史时间实施报复,而终至无所逃于历史性的悲喜剧命运的故事。它写作于1922年,孤零零地附在《呐喊》的卷末,成为与那集子中的其余各篇都风格迥异的一个“尾声”,却又成了象征作者此前此后的全部写作生涯的一个“预言”。当它进入《故事新编》的卷首时,又可读作这部集子的一个“纲”。



## 四 放在“引号”中的叙述

也许没有一个时代，像鲁迅所处的那个时代，如此强烈地感受到“传统 / 现代”、“个人 / 历史”之间的紧张关系。这紧张，不仅在于它们之间的激烈冲突，而且在于它们的密不可分。急于摆脱却又苦于无法摆脱的，是面对传统的现代人。被身不由己地卷入却又试图超越地审视的，是历史漩涡中的知识分子个体。从某种角度亦可以说，也许没有一个时代，如同鲁迅所处的那个时代，这样鲜明地，将此种紧张关系集中体现为语言的冲突、叙述的冲突。这不单单指“白话文运动”。旧的“宏伟叙事”崩散了，碎片在人们脚下四处漂移；新的“宏伟叙事”远未成形，素材和伪素材如大风砂扑面而来。那一代写作者既参与摧毁了旧的“宏伟叙事”，从包围他们的碎片与素材中重编新故事的使命，亦别无选择地落到他们肩上。

鲁迅的独特之处和深刻之处仅仅在于：首先，他比别人都更充分地把这一“叙述使命”跟个人的生命体验融为一体，从而借此在语言异化和历史困扼的双重危机中，探询生命的意义和人类生存的境况。叙述成为静夜中的一种挣扎，成为“明知前路是坟而仍是走”的写作实践。其次，他比别人都更

充分地领悟了那一时代的思想和要求，又同时对这一要求及其体现者的命运抱有最深刻的怀疑，其写作动力仅仅来自对这怀疑的怀疑和对绝望的绝望。由此，亦生发出鲁迅在那个时代的众多叙述者中独树一帜的“叙述策略”。

那一时代的叙述总战略是颠覆诸如“古/今”、“文言/白话”、“士大夫/平民”、“正史/野史”等等既定价值秩序，其参照系则是来自欧西的人道主义、实用主义、安那其主义、达尔文主义、新古典主义、布尔什维克主义等等互相冲突抵牾的现代思想。鲁迅的叙述从战略方向上说与那个时代的几代知识分子基本上是一致的。比如《补天》，便是取弗洛伊德学说重构古代神话，从而摧毁了主要来自“黄老”的汉代意识形态对原始神话的异化陈述。然而，对叙述的叙述，却显示出鲁迅在一般战略方向下独特的叙述自觉和具体的叙述策略，而这自觉与策略又是跟他“反抗绝望”的人生哲学和历史观密不可分的。在《补天》中，叙述过程与叙述本身融为一体，写作生涯（“中途停了笔去看日报”、个人性的生命时间）亦被织入故事之中，成为同样可以“拾取”和重编、需要诠释和驳诘的一段文本，进入到作品空间中去与时间长河中的其他声音对话或对抗。作者现在的叙述，就和文献中过去的叙述，以及阐释者未来的叙述在这空间中一齐发声，他们不等值却同质，共同构成了一个如俄国学者巴赫金所说的“众声喧哗”的狂欢世界。

简单化地加以概括，我想说鲁迅的基本策略是“放在引号中叙述”的策略，简称为“引语叙述”的策略。显然，这一策略在鲁迅不同文类的作品中有着各种不同形式的具体运用，并不能一概而论。

在他的杂文中，鲁迅自由地大量采用古典引文和报章杂

志的摘引，加以引申和嘲弄。有时讽刺性地与另一些从西方科学、哲学、艺术和文学领域转引过来的材料共存并举，有时则把旁征博引的范围扩展到书信、传闻、戏剧或电影里的台词，乃至非正式的谈话。而某些“小杂感”似的格言警句则好像是专门为重复援引而精心写就的。鲁迅本人就一再援引自己的某些格言，它们召唤出一个个自我分裂的悖论式意象（“为了忘却的纪念”、“唯黑暗和虚无为实有”）。这些精警短小的句式具有独断般的总结性力量，却又因其自我分裂而永远重新开始。格言家鲁迅对结构的天赋敏感使他借助相悖词语的压缩表达，显示出情境、观念的对称、对抗和互补（试回想本章开始时提到的“对联式思维”）。

在鲁迅的散文诗集《野草》中，内心分裂和搏斗的复杂叙述经常被放入以“梦”为标记的“引号”中。“我梦见自己在冰山间奔驰”、“我梦见自己在隘巷中行走”、“我梦见自己正和墓碑对立”，甚至，“我梦见自己在做梦”！庄子式的寓言正如尼采式的格言，其简短的形式和诡奇的意象提供了充分的“可援引性”。

回忆性散文集《朝花夕拾》，正如我们讨论过的那样，大量采自古书、译书、外文书和“现代评论派”的言论，穿插在这一“成长小说”的十个片断之中。兴犹未尽，鲁迅在后记里又加进不少插图和对插图的解说。文字与插图，不同质的“引文”在后记中又构成对“正文”的再引述。

《呐喊》《彷徨》中，“引语叙述”的策略运用极为复杂。首先，第一人称的叙述者无疑已标示出故事是由某人眼中看到并由他讲述的（酒店小伙计讲孔乙己、“新党”讲祥林嫂等等）。但鲁迅着意强调讲述者的有限性，这个“我”看到的并非

全部真相。更可怕的现实在“引号”之外绵延，补充、修正、反驳、嘲讽着“引号”内的叙述。《在酒楼上》、《孤独者》中的我，更以“听者”的角色确证了吕纬甫、魏连受的叙述的“引语性”。

为了引起读者对叙述本身的注意，鲁迅会对叙述者所使用的文体加以强调。如“狂人”用白话文写的日记被置入以文言文写就的“小序”这一“引号”之中。涓生的“手记”亦正如日记，经援引撮录而成小说。正文基本上是第三人称全知叙述的《阿Q正传》，首章“序”却引入做传者的第一人称叙述，来把全篇置入“引号”。这个亦庄亦谐的“序”，着重讨论了阿Q的行状之难以纳入传统文体（“小传”、“别传”、“列传”等等）来讲述的困境；既是对过往叙述策略（名目、成规、惯例）的亵渎和嘲弄，又强调了一种全新的叙述策略的出现和采用。

以第三人称叙述的《药》、《风波》、《明天》和《示众》等篇中，这一策略的运用主要体现为将重大情节置入背景，而把“看客们”对故事的评论置于被舞台灯光照亮的前景。故事在“鲁镇”、“未庄”的“舆论”中被引述被评价。比如在《药》中：“阿义可怜——疯话，简直是发了疯了。”花白胡子恍然大悟似地说。”这些错杂的评论互为引语又被小说着意加以援引，其中正显现着社会的“病苦”，人的悲剧命运及人们对悲剧的麻木和无聊——更深的悲剧，如同我们在讨论《补天》的“尾声”时所看到的那样。就此而言，《补天》之置于《呐喊》卷末倒并不怎么“孤零零”，置于《故事新编》的卷首，却表明了两部作品集在叙述策略方面的深刻相通。

叙述及其所产生的本文不是一个固定的实体，而是一种运动，一种生产和转换过程，是根据或违反一定的规则而形成

的。“策略”这个词意味着，一方面，它强调了本文或话语间的对抗或对话性特点，不论有意无意，它们总是反对和抑制某些意识形态话语，维护和张扬另一些话语；另一方面，这个术语强调了其“设计性”特点，它们并不意味着真理和终极目的，而只是文化的产物，是人为的计策和操作；最后，这个词还暗示了，任何本文或话语都不是已经完成了的，作为策略，它们永远要求人们去实践。如果对“策略”一词作如此理解是对的，那么，可以说，“对抗性”、“设计性”和“未完成性”，正与鲁迅的历史“中间物”思想、“反抗绝望”的人生哲学、重构史学与文学传统的创作设想等等都极为合拍。“引语叙述”揭示了“发声者”的存在及其存在的历史性（意识形态性、未完成性和可阐释性）。它引导读者不单注意此发声者“讲了什么”，而且注意“谁在讲”——社会历史文化网络中的“谁”在讲；这个“谁”不是某一个具体的人，而是网络中的某个“位置”。鲁迅所加的引号把言语从那具体的某人那里夺走，还它以某个“位置”在发声的真实状态。更进一步，“引语叙述”提醒读者注意言语的人为性，即其叙述是用何种文体何种语调何种句法进行的，提醒读者注意其中一整套叙述规则的采用或拒绝。话语之间的对话或对抗不仅在其叙述内容，更渗透于叙述方式的对话、冲突之中。最后，“引语叙述”暴露了自身的策略性，不打自招地拒绝不偏不依的、盖棺论定的、自然的、天经地义的伪装，拒绝“思想界权威”、“青年导师”之类庸俗的“纸冠”，以便为自己保留嘲讽一切引语（包括自己的引语）的自由。

因此，《故事新编》，由于它的特殊题材，由于它的叙述时间与所叙时间之间的巨大裂痕，由于它所援引的众多引语的片断性、矛盾性和复杂性，由于“新文学”的体裁规范对一个天

才小说家的极大压力,由于它与鲁迅从童年直到生命最后阶段的时间相关性,它成为鲁迅在那个天崩地裂时代里运用上述策略的最奇特的表演。正如我们将要讨论到的,这一运用也不是既定程序的机械实施,而是作者与他的题材的一系列搏斗,一种旷日持久的实践。

## 五 “油滑”：从消极到积极

在某些方面，《故事新编》的序言与《阿 Q 正传》的第一章具有相同的功能。除了将第三人称叙述的“正文”置入第一人称叙述的“引号”之外，序言同样着重讨论了作者面对的叙述困难。与《阿 Q 正传》嘲弄中国古典史传叙述成规形成对照的是，这回的嘲弄对象却是新文艺的“文学概论”之类。在生命的最后阶段，已经开始模式化的文学结构对鲁迅的压力无形增大。他一方面耿耿于怀，认真考虑创作“长篇小说”的可能性；另一方面，又不遗余力地为处于边缘的简短形式（杂文、连环图画、短篇小说）争取生存的权利。1936年1月，《出关》几乎与单行本《故事新编》出版的同时，发表在《海燕》杂志上，这是集子的后半部的五篇中唯一在刊物发表者。读者对《出关》的强烈反应反证了“久矣不作小说”的鲁迅所面对的、来自读者期待的压力。可想而知，序言中对“文学概论”的嘲弄，是从这压力下逃遁，为自己保留灵活突破文体常规的自由。

木山英雄注意到：

作者在序中几度流露出对“油滑”表示反省的话。然而实际上这种手法贯穿着《故事新编》的全部作品。关于此书，作者在书信中除说“油滑”之外，还多次自我评说是“玩笑”、“稍许游戏”、“游戏之作”等等。令人感到，这与其说是作者表示谦虚，毋庸说是在提醒人们对这一点引起注意。其中也许还包含着鲁迅在创作方法上的自负……

显然，鲁迅用嘲弄新的叙述常规的方式，强调了自己对叙述困难的独特解决，这种强调何以要采用自嘲的方式来表达，必须回到《故事新编》的写作历程中去理解。

鲁迅曾细心区分过“历史小说”与“历史的小说”的不同。<sup>①</sup>在他的小说史研究中，又比较过“讲史小说”中《东周列国志》和《三国演义》两种叙述策略的优劣。<sup>②</sup>鲁迅本人较倾向于“历史的小说”和《三国演义》式的写法：不为史实所“拘牵”，又能将古代的故事“注进新生命去”，“与现代人生出干系来”。可是，在《故事新编》的序言里，他似乎又比较看重“博考文献，言必有据”的“教授小说”，说，“至于只取一点因由，随意点染，铺成一篇，倒无需怎样的手腕”，并且“自家有病自家知”地，举《不周山》为后者之例。

---

① 鲁迅《译文序跋集·〈罗生门〉译者附记》。

② 鲁迅《中国小说史略·元明传来之讲史(下)》：“或总揽全史（《二十四史通俗演义》），或订补旧文（两汉两晋隋唐等），然大抵效《三国志演义》而不及，虽其上者，亦复拘牵史实，袭用陈言，故既拙于措辞，又颇惮于叙事，蔡弄《东周列国志读法》云：‘若说是正经书，却毕竟是小说样子，……但要说他是小说，他却件件从经上来’。本以美之，而讲史之病亦在于此。”



这里仍有蓄意回敬成仿吾“当头一棒”的因素。似不宜过分信以为真。但成仿吾在那篇《〈呐喊〉的评论》中唯独嘉许《不周山》，是因为它表明鲁迅从“平生拘守着写实的门户”，“进而入纯艺术的宫廷”，与《端午节》之被首肯一样，其“表现的方法与我的几个朋友的作风相同”。<sup>①</sup>鲁迅显然不愿意认同创造社的浪漫主义叙述策略，进那“有许多麻烦”的“文艺之宫”里去受罪。

后世研究者常举郭沫若同期写作的历史小说来做比较。《豕蹄》是几乎紧步《故事新编》后尘，以同样规模出版单行本的历史小说集。其中的《函谷关》与鲁迅的《出关》取同一素材，写出了关的老子不久拎着自己吃光了肉的黑牛尾巴返回，为在酷日流沙中“无为哲学”的欺骗性被揭露，滔滔不绝地作自我批评。这一叙述策略全然牺牲古人的历史性，用单方面的独白取代了、拒绝了与历史的对话。鲁迅“如鱼饮水，冷暖自知”，反复申说《不周山》创作过程中因“随意点染”而“陷入油滑”，而“油滑是创作的大敌”，应当说是指出了“表现的”策略中包含的危险性的。其实，鲁迅在他的小说史研究中已注意到了“讲史小说”的两难处境：“据旧史则难于抒写，杂虚辞复易滋混淆”。<sup>②</sup>两种途径都可能“将古人写得更死”，不是使古人僵硬于史料之中，便是用强加的“当代意识”杀死古人。当然，小说史研究得出的结论，毕竟不若自家创作实践中的甘苦来得亲切。

然而，《不周山》写作过程中产生的“油滑”，细究起来，

---

① 成仿吾《〈呐喊〉的评论》，《创造季刊》1924年第2卷第2期。

② 鲁迅《中国小说史略·元明传来之讲史（上）》。

会怀疑作者纯为“敲”成君而有意自责过苛。“含泪的批评家”来到女娲的两腿之间，作者毕竟精心地给他穿戴了“古衣冠”，亦未曾将其批评诗集《蕙的风》的原话照数移入小说，而是依其心态将之转换成《尚书》式文体，使之与其他身挂铁片布片小东西们的口吻一致。真是“自家有病自家知”，读者并未觉得这里有什么结构上的唐突崩坏。鲁迅本人也说过：“这些处所，除了自己，大概没有人会觉到的。”<sup>①</sup>但是，显然鲁迅已经把它真的当成一回事儿，认真考虑如何在历史小说写作中避免“油滑”的问题。

四年后创作的《铸剑》，似乎便是对此的一种刻意的反拨，决心在这一篇中实现《补天》里被中途毁坏的“结构的宏大”。鲁迅对《铸剑》是颇有点另眼相看的，除曾编入《自选集》外，还多次在给友人的书信中提及写作这一篇时的“认真”：说《故事新编》中，“除《铸剑》外，都不免油滑”；<sup>②</sup>说这篇所据的文献材料，“是只给铺排，没有改动的”；<sup>③</sup>说“《故事新编》中的《铸剑》确是写得较为认真”。<sup>④</sup>爱与牺牲与复仇，本是鲁迅深思熟虑且激情贯注的主题。《铸剑》悲壮凄厉，一气呵成，艺术上的“完整”是集子中少见的。以致强调《故事新编》的独创性与现代性的研究者，直感到它是《故事新编》中“最不《故事新编》”的作品。<sup>⑤</sup>

但是，《铸剑》并不能对“油滑”完全免疫。故事刚开始不

---

① 鲁迅《南腔北调集·我怎么做起小说来》。

② 《鲁迅书信集（下）·1134·致黎烈文》。

③ 《鲁迅书信集（下）·1146·致徐懋庸》。

④ 《鲁迅书信集（下）·88·致增田涉》。

⑤ 陈平原《鲁迅的〈故事新编〉与布莱希特的“史诗戏剧”》，《在东西方文化碰撞中》，浙江文艺出版社，1987。

久,就说眉间尺“近来很有点不大喜欢红鼻子的人”。中间又有“干瘪脸的少年”,“扭住了眉间尺的衣领,不肯放手,说被他压坏了贵重的丹田,必须保险,倘若不到八十岁便死掉了,就得抵命”。显然都是当年与某学者的恩怨官司的影射。其后,主角黑色人又对眉间尺说出“仗义,同情,……都成了放鬼债的资本”这种颇现代的言语来。作者如此认真,对史料只给铺排,不加改动,对“油滑”严加防范,仍不免一杂虚辞,就生混淆,叙述的困难并未得到根本解决。看来,“油滑”与历史小说具有某种“先天的”相关性。

前面讨论过《补天》创作过程中“陷入油滑”的“不由自主”性。研究者多以“现实战斗的需要”来为之辩解或谅解,其实,“叙述时间”难以防范地渗入“所叙时间”,并不限于对现实社会有战斗热情的作者。从根本上说,当代语言对古代故事的不可避免的、甚至是完全必要的“污染”,以注定了古今渗透的必然。而这种“污染”,又可以分出“叙事”与“对话”两部分来讨论。

在广义的“历史小说”中,叙事语言的选择比较好办,读者都明白是当代人将古代事讲给当代人听,用现代语言叙事可以通融。双方的写作—阅读契约一开始就可以达成,叙述者只需严格注意布景、道具方面的时间性就行,例如,别让卓文君像在郭沫若的历史剧《三个叛逆的女性》中那样,坐在椅子上说话。<sup>①</sup>

比较难办的是“历史小说”中的“对话”。小说(尤其是“现实主义”的小说)中最“现实主义”的部分非对话莫属。环

---

<sup>①</sup> 参看钱钟书《管锥编》第4册第1299—1305页论“时代错乱”,中华书局,1979。

境、人物外貌、心理、动作等等，都得经由非语言向语言的转换过程才能进入小说；而对话却是以语言“模仿”语言，直接进入同质的小说本文之中。有个精彩的比喻，说小说中的对话，有点像超现实主义绘画中，用油彩在画布上绘就的海滩上粘以真实的贝壳。因此，小说的似真性在很大程度上依赖于对话的再现性（口吻、词汇、社会方言、与语境的相容等等）。一句虚假的对白就足以将精心营建的似真性氛围破坏殆尽，而仅凭对话的再现就能够支撑一个逼真的场面，如鲁迅赞赏《水浒传》《红楼梦》的某些对话时提到过的那样。那么，历史小说中的人物用何种语体对话呢？古代口语于今已只剩下片段资料，难于想象；用现代口语么？一旦读者读到曹操对华佗说“头部手术？绝对不行！”之类也不以为忤时，这一通融已无意中证明了，“现实主义”的“历史小说”只不过是“文学概论”们建构的一个文学神话。历史小说的“假定性”、“表现性”、“寓言性”已昭然若揭。

《补天》中对叙事语言和对话语言的设计其实是颇具匠心的。女娲的内心独白和与“小东西”们的对话都使用简单的现代(?)口语。第三人称的叙事语言是遮掩了“发声处”的语言，女娲作为“无起源的起源”，那么“语言的起源”亦是题中应有之义。女娲“第一回在天地间看见的笑”，作者用拉丁字母标出其声音：“Uvu, Ahaha!”待到“末人”们向她申请“仙药”或叙述部落战争史的时候，《尚书》式文体就出现了。唯一“说”现代口语的，又不过是女娲问话的“回声”，只能使她倒抽一口冷气。语言的异化同时也是人的异化，“末人”们与自然的创造的这种疏离，使作者得以让他们径直使用古代文献的书面语言说话，与女娲的“自然的”口吻形成对照。

《铸剑》中人物的对话亦与其叙事语言的风格一致，同为“五四时代”之“白话”。鲁迅的策略是使传说更加彻底地“传说化”，不单指其中奇幻瑰丽凄迷气氛的营造，而且是巧妙地抹去素材中与特定历史人物的联系，如不说“楚王”而只说“太王”或“国王”，不说“干将莫邪”而只说“雌剑雄剑”。这样，故事的时代性就被抽象为一个年代不明的“古代”，读者亦无法计较其间人物口语之是否与史相合了。然而，当出现诸如“保险”、“资本”这类明显的“工业社会”词汇，或“红鼻子”这类与作者生平密切相关的事典时，较专业的读者仍能觉察古今混淆的“油滑”。

紧接《铸剑》之后创作的《奔月》，似乎表明鲁迅在前两篇中暗含的两种叙述策略间终于作出了抉择，即不但不避“油滑”，而且以攻为守地尽量发挥“油滑”所带来的叙述自由和灵活性。古代人物放心大胆地用现代口语对话，不仅是“若以老人自居，是思想的堕落”、“有人说老爷还是一个战士”、“有时看去简直好像艺术家”之类直接采自当代文坛的“明枪暗剑”，而且在“太太”、“老太太”一类的称谓，以及“太太没到姚家去打牌”这一类涉及“布景、道具”方面的“时代错乱”，一概在这以攻为守的写法中迸放异彩。一旦看透“油滑”与历史小说的“先天相关性”，就不再对之退避三舍，而是将计就计地将其蕴含的优越性发挥得淋漓尽致。所谓“坦白从宽”，所谓自首可以“减等发落”，关键仅仅在于，将“油滑”如实地看作“油滑”，决不可硬将喜剧冒充正剧。《奔月》的文风为之一新，分明是《故事新编》基本叙述策略的确立。

此后的几篇，历史人物（孔、老、墨、公输般等）的对话基本依据文献译成白话，而“穿插性人物”则未卜先知地大谈“莎士

比亚”、“OK!”、“为艺术而艺术”、“优待老作家”、“来笃话啥西，俺实直头听弗懂”、“自杀是弱者的行为”了。连带着叙事语言，也放手写入“大学”、“幼稚园”、“时装表演”、“募捐救国队”等“布景”方面，“警笛”、“警棍”等道具方面的现代事物。至于“古代范围”内的时代混淆，如《理水》中的大员们将一千三百年后孔子对禹的评论拿来大谈“三年无改于父之道”，《采薇》中小穷奇用七百多年后孟子称赞伯夷叔齐的话与夷齐当面恭维等等，就更不在话下了。

研究者充分地将这一古今杂陈的写法与鲁迅的“历史观”相联系。鲁迅对“停滞”、“循环”、“瓦砾场上修补老例”有着异乎寻常深切的体验：

中国社会上的状态，简直是将几十世纪缩在一时，自油松片以至电灯，自独轮车以至飞机，自标枪以至机关炮，自不许妄谈法理以至护法，自“食肉寝皮”的吃人思想以至人道主义，自迎尸拜蛇以至美育代宗教，都摩肩接踵的存在。这许多事物挤在一处，正如我辈约了燧人氏以前的古人，拼开饭店一般，即使竭力调和，也只能煮个半熟……①

倘若从作者与他的特殊素材之间的“搏斗”这一角度，讨论如何以“叙述”来征服“时间”，则应该看到，从古书上采来的那些材料，大半就已经是“故事”的新编了，如上述孔子论禹和孟子论夷齐，其时间跨度便已极大——严格地依据编年史坐

---

① 鲁迅《热风·随感录五十四》。

标“现实主义”地组织这些材料只能是一种奢想。一旦我们将所谓“史实”看成只是引号中对事件的叙述而不是历史本身，将它们处理成“传闻”或“报道”就是最适宜的了。《故事新编》中凡是将事件置于幕后而将史料看作“传闻”而嘲讽性地引用者，其效果都极好：如《理水》中关于禹如何治水的传闻，《采薇》中关于武王伐纣的互相矛盾的报道。正如我们曾经在《呐喊》《彷徨》中读到的，故事几乎只起到“布置舞台”的作用，灯光照亮的是置于前景的那些“舆论”。当我们读到《采薇》结尾处首阳村众人对夷齐死因的讨论时（耐人寻味的是全都有文献上的依据！），极易想起“鲁镇”、“未庄”上类似的舆论。不是故事，而是古代引语与当代引语在同一作品空间中的并置，揭示了社会文化历史网络中众多的“发声位置”，它们不仅是历时性的，而且是共时性地标志了民族的“病苦”，人们将在众多引语的冲突而前认出自己所处的那个“位置”，无所逃遁，而“疗救”的可能性或将由此产生。

## 六 故 事 新 读

---

鲁迅在写给日本人增田涉的信中，谈到《铸剑》写得较认真，——

但是出处忘记了，因为是取材于幼时读过的书，我想也许是在《吴越春秋》或《越绝书》里面。日本的《支那童话集》之类也有，记得是看见过的。<sup>①</sup>

这段话再一次使我们把《故事新编》与《朝花夕拾》联系起来。其实，“回忆”的气氛几乎浸润鲁迅包括小说、散文、散文诗、书信、杂感的大部分作品。那是游子的乡愁，是对时间之谜的索解，是有限的个体生命向身前身后的“无限”的质询。在《故事新编》中，小说家“玩弄时间”的精彩表演开解了更多的可能性：古今杂陈，混淆历史与小说与杂文的分界，将滑稽与深刻无以伦比地结合起来，用对古人“不诚敬”的方式使之活泼（试想：被研究者当作“中国的脊梁”之象征的禹、墨身上

---

<sup>①</sup> 《鲁迅书信集（下）·88·致增田涉》。



的滑稽细节),以及将一切都打上引号加以推敲和嘲讽的策略。这样,我们就读出了一个新编的故事,关于在写作中消耗生命以反抗死亡的故事,关于寻求整合时代错乱的叙述策略的故事,关于讲故事者与他的故事相搏斗的故事,关于用叙述来征服过去、现在和未来的故事,一个处于“未完成状态”、仍将讲述下去的故事。



## 第七章

# 命运三重奏：《家》与“家”与“家中人”



小说是一种死亡，它把生命变成一种命运，把记忆变成一种有用的行为，把延续变成一种有向度的和有意义的时间。但是这种转变过程只有在社会的注视下才能完成。

罗兰·巴尔特《写作的零度》

## — “脱离枯树的绿叶”

巴金的《家》是一本幸运的书，它的续篇《春》和《秋》也跟着交了好运。正如一切关于幸运的故事的开头，最初，《家》以《激流》的题目在上海《时报》连载的时候，颇为命乖运蹇。若不是巴金跟新换任的编辑说最后几章的稿酬不要了，《时报》上的这部长篇小说便会成了“断尾巴蜻蜓”。随后，开明书店的单行本却大受欢迎，仅在1949年以前便出了三十多版，销行数十万册。此后，到1978年，仅北京一地就印行十五次。它还先后三次被改编拍摄成电影，亦曾被改编成话剧、粤剧、越剧等等。

谈论一本书的命运，尤其是谈论像《家》（包括《春》《秋》）这样的书的命运，在这里颇有点意味深长。依照巴金的说法，

《激流》三部曲正是一本写命运(旧家族的命运以及旧家族中的年轻的生命的命运)的大书:

旧家庭是渐渐地沉落在灭亡的命运里面了。我看见它一天一天地往崩溃的路上走。这是必然的趋势,是被经济关系和社会环境决定了的。这便是我的信念……,它使我更有勇气来宣告一个不合理的制度的死刑。我要向一个垂死的制度叫出我的 J'accuse(我控诉)。我不能忘记甚至在崩溃的途中它还会捕获更多的“食物”:牺牲品。①

无数年轻的有为的生命成为垂死制度的牺牲品,这是不公平的命运,——

是的,我要反抗这个命运。我的思想,我的工作都是从这一点出发的。我写《家》的动机也就在这里。②

命运被一分为二了:一是“必然趋势”,无可挽回的灭亡的命运,属于那个旧家族旧制度,以及作为制度的有机组成部分的那些个人;一是“不公平的”,作为旧制度的牺牲品的命运,应该反抗,因而也就可能改变的命运,属于旧家族中那些可爱的、有为的、年轻的生命。

巴金在解释《秋》的书名时曾对此作过喻象式的说明:

《秋》里面写的就是高家飘落的路,高家的飘落的时

---

①② 《关于〈家〉(十版代序)——给我的一个表哥》,1937。

候。高家好比一棵落叶树，一到秋天叶子开始变黄变枯，一片一片地从枝上落下，最后只剩下光秃的树枝和树身。这种落叶树，有些根扎得不深，有些根扎得深，却被虫吃空了树干，也有些树会被台风连根拔起，那么树叶落尽以后，树也就渐渐地死亡。……高家这棵树在落光叶子以后就会逐渐枯死。琴说过“秋天过了，春天会来……到了明年，树上不是一样地盖满绿叶”的话。这是像她那样的年轻人的看法。琴永远乐观，而且有理由乐观。她绝不会像一片枯叶随风飘落，她也不会枯死。觉民也是如此。但是他们必须脱离枯树。而且他们也一定会脱离枯树（高家）。①

倘若对这种喻象作学究式的推敲，就会觉得“脱离枯树的绿叶”这样的意象颇有几分古怪。问题不在于学究式的推敲是否过于迂执，而在于为何这一喻象对作者和读者都显得如此自然贴切毫无疑义。

“秋天”被必然地派给了枯树枯叶，“春天”却理所当然地“属于我们”。我想指出，将命运作这种一分为二，对《激流》三部曲，对作家巴金，乃至扩大而言之，对近百年来的中国知识分子来说，都是至关重要的生存策略。不妨略略比较一下法国作家左拉。巴金二十四岁时在巴黎和马赛，用三四个月的工夫一口气读完左拉的《卢贡——马加尔家族》的二十部小说。三十年后巴金回忆道：“我崇拜过这位自然主义的大师，我尊敬他的光辉的人格，……但是我并不喜爱那二十部小说，尽管

---

① 《谈〈秋〉》，《写作生活的回顾》，湖南人民出版社，1984。

像《酒馆》、《大地》等等都成了世人推崇的‘古典名著’。我只有在《萌芽》里面看到一点点希望。坏人得志，好人受苦，这且不说；那些正直、善良、勤劳的主人公，不管怎样奋斗，最后终于失败，悲惨地死去，不是由于酒精中毒，就是遗传作祟。”青年巴金的这种“读者反应”颇能说明问题的症结，巴金确实深受左拉的影响（亦以《萌芽》作书名，反复征引“我控诉”的名言以自况等等），可是左拉那个身穿社会生物学的绝望外衣的命运女神，却断难被巴金和像他那样的 20 世纪中国知识分子所接受。

似乎有必要参照一下从严复起数代人对达尔文、斯宾塞的“创造性误读”。物竞天择，适者生存。“竞”“存”二字的光辉照耀百年来中国人摆脱生存困境的道路。“变异”压倒“遗传”。“五四”以来写大家族衰亡的长篇作品多矣，“遗传”这一“题中应有之义”却显然未被重视（曹禺的《雷雨》似乎是个例外，易卜生《群鬼》的影响是重要因素，更有戏剧写作与小说写作不同“惯例”的制约等等）。“肖子”不再是文学兴趣集中的形象，人们乐于看到或者写出两类“变异”了的“不肖之子”：坐吃山空的败家子——“蛀空树干的虫子”（克安、克定之流），和大胆反抗命运的叛徒——“脱离枯树的绿叶子”（觉慧、觉民、琴等等）。他们分别代表着一分为二之后的两种不同命运。微妙之处在于，谴责前者的“不肖”与赞扬后者的“不肖”意味着对先辈采取了某种不易为人察觉的自相矛盾的双重标准。这一点我们放到后边讨论。令人感兴趣的是叙事观点（角度）历史性地完全转移到年轻的叛逆者时，“遗传”的重负似乎已被胜利地卸去。

我们记得鲁迅的“狂人”的绝望，背负几千年“吃人历史”

的被吃者也难逃吃过人的干系，希望仅仅在于：“没有吃过人的孩子，或许还有？救救孩子！”那么谁来救他们？吃过人的父亲们是否能够、是否有资格来救未吃过人的纯洁的孩子？鲁迅在另一篇文章里认真讨论过这个问题，那便是由《说唐》的一个情节转化过来的那个著名意象：“肩着黑暗的闸门，放他们到光明里去”。这篇文章的题目《我们现在怎样做父亲》点明所取的叙述角度正体现着先觉者的全部承载、负担、反省和救赎。当叙述角度完全转到纯洁的孩子们这边时，他们已然立足光明决绝地向黑暗宣战，命运的截然二分至此才告彻底完成，“脱离枯树的绿叶”这类颇有几分蹊跷的喻象才从不引人怀疑地流通于世。



## 二 青春、爱情和自由

---

孩子们认同后一命运的唯一中心依据便是他们是孩子，同义反复的叙述圆圈构成一整套空洞的能指符号（青春、生命、幸福、爱情、美丽、新、时代、未来等等），因其空洞而激动人心，因其空洞而获得强大的解释力量，并终于在 30 年代成就一个完满的现代意识形态神话（而鲁迅却在此前后宣布自己的“进化论思路”完全“轰毁”）。《激流》三部曲的成功和幸运，在某种意义上，正是这一种神话性写作的完满体现。

鸣凤投湖自杀的第二天，觉慧在湖边，愤恨、内疚、绝望：“我是杀她的凶手！”觉民劝解半天无效，最后念出一段觉慧平日常念的、屠格涅夫的《前夜》中的话：“我是青年，我不是畸人，我不是愚人，我要给自己把幸福争过来。”紧接的一段描写充分说明了上述“中心依据”的神话治疗功能：

觉慧不作声了。他脸上的表情变化得很快，这表现出来他的内心的斗争是怎样地激烈。他皱紧眉头，然后微微地张口加重语气地自语道：“我是青年。”他又愤愤地说：“我是青年！”过后他又怀疑似地说：“我是青年？”又领

悟地说：“我是青年，”最后用坚决的声音说：“我是青年，不错，我是青年！”

另一个“同义词”——“爱情”——亦具有同样的咒语般的治疗或反治疗作用。爱情既是后一命运的解药又是前一命运的毒药。对奔向新前程的孩子们来说，它是信念，旗帜，屏障，是射入黑暗王国的一线光明，是社会和政治进化乌托邦的情感对应物，唯独不是爱情本身（《激流》三部曲中的“爱情”甚至有意无意地涤除了其中的性爱成分）。每当琴这个人物出现在高家花园里总是带来色彩和亮光（尤其在《春》与《秋》中），她就是爱情的光明的象征。在高家花园里，只有爱情无法实现的痛苦，爱情被“父之法”摧残阻挠的痛苦，至于爱情本身的痛苦（嫉妒、猜疑、失常、兴奋、争吵），爱情实现之后的痛苦（“婚姻是爱情的坟墓”之类），则被一概掩入叙述的盲区。显然，非如此不足以保证爱情的纯洁性和战斗性。这种纯洁性和战斗性必然要求人物（尤其是女性人物）殉道式的献祭。鸣凤、梅、瑞珏、蕙，湿淋淋的尸首，停放在破庙里的棺柩，死者的形象既是控诉又是升华。爱情作为神话咒语的两重功能：诅咒与超度，完满地实现在这些死者美丽凄婉的形象上。

巴金对自己的小说常作意犹未尽的解说，那些序、跋、后记、创作谈往往自行解构了小说本身。实际上，巴金的大嫂虽亦曾被迫到城外生产，却并未因此去世；“梅”的原型在有情人未成眷属之后做了富家的填房少奶奶，“十几年内她生了一大群儿女，……成了一个爱钱如命的可笑的胖女人”；“鸣凤”的原型翠凤亦未投湖，她拒绝做巴金远房亲戚的姨太太，宁愿后来嫁给一个贫家丈夫。加工证明了意识形态完满性对作家的

控制,意识形态的交战杀死了小说的人物。死者封闭了探索爱情作为意识形态神话的途径,或者说,正好标出了“五四”新文化的结构性缺损的位置。女性被历史性地凝结在两个互补的瞬间姿态上:逃向死亡的美丽而凄婉的姿态(鸣凤),逃向生路的美丽而决绝的姿态(淑英)。“家”之门被抛在她们身后,沉重的关门声回响至今。这一画面定格的解凝,在巴金的创作中,要到《寒夜》才见端倪:“新女性”曾树生进进出出的“家门”多元化也复杂化了。后话不提。

生命诚可贵,爱情价更高;若为自由故,二者皆可抛。价值的递升是价值虚无主义的逻辑思路,总是有一个“更高的价值”来否定我当下的执着。治愈觉慧的内疚的良药不正是“事业”、“社会”、“广大的世界”么?北京来的新书报、《利群周报》社的活动、觉慧从上海寄来的信和文章,这些在《激流》三部曲中占了相当篇幅的叙事,尽管对后世读者的阅读耐力可能是个考验,却是小说必不可缺的部分。一切在“家”里失去的,都可以在这里找到:友情、爱、青春的活力、生命的意义、奋斗的目标。倘若巴金拟想中的第四部小说的书名是《群》,则这些活动正是从“家”走向“群”的预演或排练。“青春/衰老”的二项分立具有时间向度和生理学的意味,“年轻女性/糟老头子”则叠加上了性别和美学的色彩,“家/群”、“狭的笼/广大的世界”更展开为空间性的二项分立。然而“群”会不会是另外一个“家”呢?至少,巴金本人在1950年的上海首届“文代会”上曾真诚地说:“会,是我的,我们的家,一个甜蜜的家。”<sup>①</sup>那么在这样的新的笼罩更大空间的“家”中,还会不会

---

① 《文艺报》1950年第8期。

有迫害、倾轧、阴谋、牺牲和梦魇呢？六十年前的巴金当然无法料及类似从“家”到“群”再到“牛棚”这样的历史性演变，然而到了40年代，路翎的蒋纯祖（《财主的儿女们》）已然置身“群”中而茫然失措。因此，《激流》三部曲中“群”的意识形态完满性依然是“五四”新文化的结构性缺损的又一表征与遮掩，非如此不足以反抗命运、救己救人救世。

### 三 从《家》到《家变》

---

至此，我们已然对建基于近百年来的“启蒙神话”而作的命运二分法，引发其内含的重重矛盾和抗辩对诘的嘈杂声音。二分法所遇到的最大挑战，其实就聚焦于贯串《家》《春》《秋》全书的人物，大哥觉新身上。他是青年（只有二十六岁），却已历尽沧桑（丧父母丧妻儿）；他是“子”辈，却支撑家业的相当部分（长房长孙）；他是痴情的恋人，却又是遏阻这些爱情的“同谋”；他是新思想的接受者和传播者（觉慧最早读到的《新青年》即从他那里得来），却又兢兢业业维系一切旧的礼数规矩。他是夹在书中两类“不肖子”中的唯一“肖子”，承受了最大的心理压力（高老太爷们只承受来自“新时代”一面的压力，觉新则还要承受来自高老太爷们的压力），承受了最多的苦难灾难和责难（巴金似乎执意要把全世界可能有的不幸都堆到他头上）。他仿佛是两种命运的中介，他既不属于黑暗也不属于光明，亦无肩着黑暗的闸门的英雄姿态，毋宁说，他以其昏黄暧昧的形象，颠覆了正反价值二元互斥的现代神话。反讽的是，当觉慧放心大胆地一走了之逃出生天时，是这位大哥以子辈的身分履行父辈的功能，支撑着“狭的笼”中那部分家业，养老

扶小，并提供经济上的支持使“家”的叛徒们得以在“广大的世界”里驰骋。在那个“弑父”的时代，“大哥”的身分是最为暧昧不明的，他既是“父”的代替物，又是“子”们的同辈，使得“子”们的“俄狄浦斯情结”的排解必得采取更为复杂曲折的形式。许多时候，觉慧觉民对觉新的愤怒比对高老太爷克安克定们更甚，倘若觉新身心交瘁而死，早已派定的凶嫌是不会疑心到他们身上的。或许这也顺便解释了觉新最后并未如同其生活原型般自杀身亡，而是有了个差强人意的结局：他在书快结尾时终于挺直腰杆站到作为叛徒的“子”的一边。然而，正是在这里，父子冲突、黑暗光明的二项分立、两种不同命运的搏斗等等显得最为晦暗不明。

在《秋》的（也就是《激流》三部曲的）临近结尾处，两类“不肖之子”之间终于爆发郁积已久的一场正面冲突。叛徒觉民长篇大论痛斥他的叔叔败家子克安克定，历数他们勾引老妈子、按丫头、包妓女、闹小旦、吃鸦片烟诸般丑事，真个是义正辞严：

你们口口声声讲礼教，骂别人目无尊长。你们自己就是礼教的罪人。你们气死爷爷，逼死三爸。……你们只晓得卖爷爷留下的公馆，但是你们记得爷爷遗嘱上是怎么说的？你们讲礼教，可是爷爷的三年孝一年都没戴满，就勾引老妈子公然收房生起儿子来！你们说，你们在哪一点可以给我们后辈做个榜样？

准则是礼教的准则，权威是爷爷的权威，产业是先辈的产业，支撑“严辞”的“正义”并非来自叛徒们信奉的“新思想”，而

是他们深恶痛绝的传统礼教。恐怕不能简单地解释为仅仅是“以子之矛攻子之盾”的策略运用，“不肖孙”与爷爷之间的某种同质性正从话语的缝隙中向我们昭显——他们都是某种新家(事)业的开创者。何况，谴责“蛀虫”不免就认同树干，认同使树木生长繁盛的那些“基本原则”。然而，更根本的认同当是情感方面的认同。“家”作为空间形象，相对于陌生、危险、动荡、广漠、孤立无助的世界，它狭小却亲切，昏暗却温暖，平庸却安全。它荫庇童年的生长，维系血缘的亲情，繁衍延续的生命，传递历史的记忆与讲述。高家花园(后来还有《憩园》)的充满深情的反复描写出现，决不是偶然的。因此，甚至于像《激流》三部曲这样立意于“控诉”的家族史长篇小说，也不可避免地写成一曲挽歌(高老太爷临终时与觉慧的对话是最动人的一幕)。而这正是这部小说在历史和美学两方面的魅力之所在。

“往事依稀浑似梦，都随风雨到心头”。在工业文明的世界性进程的威迫之下，支撑中国社会两千年的旧家族制度确乎走向了灭亡的命运。倘若把“家”定义为维系安顿生存意义的基本空间单位，那么近百年来历史发展已然将它摧毁了。说来蹊跷，不是我们从“家”中逃亡，而是我们将“家”从“家”中驱逐了，居住在空出来的位置上的，是现代的“更高的价值”(无论其名字是唤作“全面专政”还是“市场经济”)。重读《家》中高觉慧的那句最重要的话(巴金自己亦反复征引)：“让他们来作一次牺牲品吧！”我总会想起王文兴写于70年代的《家变》。王文兴用繁冗累赘语无伦次的文字，戏谑地颠倒了“五四”新文化神话凝定的叙事规范，老父离家出走，留在家中的“不肖子”却比他父亲还像他父亲，小说显示了“父子冲突”模

式中“家”本身的存在或消失的荒诞性。如果说《家变》中的人物是《家》的人物的历史的倒影,《家变》这本书就是《激流》三部曲的历史的倒影——我们从中读出了“社会注视”的转移衍变,读出了书和书所谈论的人、事、物的身世沧桑、命运兴衰。



## 第八章

# 病的隐喻和文学生产



# 一 经典化与“重大题材”

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

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

横向来看，这篇小说与丁玲那一时期的其他作品（《我在霞村的时候》1940，《夜》1941，《三八节有感》1942，《风雨中忆萧红》1942，等等），以及，同一时期，艾青、罗烽、萧军、王实味等人的作品，一起构成了一种深刻不安的历史气氛。“五四”所界定的文学的社会功能、文学家的社会角色、文学的

写作方式等等，势必接受新的历史语境（“现代版的农民革命战争”）的重新编码。这一编码（“治疗”）过程，改变了20世纪后半叶中国文学的写作方式和发展进程，也重塑了文学家、知识分子、“人类灵魂工程师”们的灵魂。

纵向来看，1958年《文艺报》发动对《在医院中》等作品的“再批判”，证明了“五四”与“五二三”<sup>①</sup>这两种语码之间的手术刀口弥合得并不完美，整个“编码—治疗”过程必须反复进行才能奏效。<sup>②</sup>一直延伸到80年代的“清除精神污染”等运动，仍是这曾经声势浩大如今却渐趋式微的“社会卫生学”（social hygiene）驱邪治疗仪式的继续。

---

① 5月23日为毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》（简称“讲话”）发表的纪念日。

② 毛泽东审定《文艺报》（1958年第2期）的“编者按语”时，嫌它写得太露，“用字太硬，用语太直”，亲笔加了如下两段比较生动的文字：“奇文共欣赏，疑义相与析”，许多人想读这一批‘奇文’。我们把这些东西搜集起来全部重读一遍，果然有些奇处，奇就奇在以革命者的姿态写反革命的文章。鼻子灵的一眼就能识破，其他的人往往受骗。”“丁玲、王实味等人的劳作，毒草成了肥料，他们成了我国广大人民的教员。他们确能教育人民懂得我们的敌人是如何工作的。鼻子塞了的开通起来，天真烂漫、世事不知的青年人或老年人迅速知道了许多世事。”请注意，这里使用了“伤风感冒”的隐喻。

## 二 “弃医从文”的故事

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

鲁迅“弃医从文”的故事，常被用来极凝练又极丰富地涵括这一类观念。①“幻灯片事件”似乎戏剧性地改变了一个

① 1904—1905年日俄战争时期，正在日本仙台医专就读的中国留学生周树人（鲁迅），细菌学课上除了放映教学用的幻灯片，还放映一些时事画片。这个“幻灯片事件”人们已经很熟悉了，但为了展开我们的论述，还是有必要引一些原文在这里：“……有一回，我竟在画面上忽然会见我久违的许多中国人了，一个绑在中间，许多站在左右，一样是强壮（接下页注）”

知识分子的生活道路，却仅仅是鲁迅多年来对“中国国民性的病根何在？”的反复思索的必然结果。多年后鲁迅在《我怎么做起小说来》一文中，亦重申了他的立场：“说到‘为什么’做小说吧，我仍抱着十多年前的‘启蒙主义’，以为必须是‘为人生’，而且要改良这人生。……所以我的取材，多采自病态社会的不幸的人们中。意思是在揭出病苦，引起疗救的注意。”但鲁迅的深刻之处和独到之处在于，他自始至终对文学的“治疗效果”的近乎绝望的怀疑，以及与此相关的，对文学家所承担的“思想—文化”医疗工作者的角色的深刻怀疑。这一点我们在后再再展开讨论。

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

---

（接上页注）的体格，而显出麻木的神情。据解说，则绑着的是替俄国做了军事上的侦探，正要被日军砍下头颅来示众，面围着的便是来赏鉴这示众的盛举的人们。”“这一学年没有完毕，我已经到了东京了，因为从那一回以后，我便觉得医学并非一件紧要事，凡是愚弱的国民，即使体格如何健全，如何茁壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客，病死多少是不必以为不幸的。所以我们的第一要着，是在改变他们的精神，面善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺，于是想提倡文艺运动了。”（《鲁迅全集》第1卷第416—417页。）

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

文学家赋予自己喜爱的人物一点“文学气质”，似乎是顺理成章并无多大深意的事情。但是在丁玲写作《在医院中》的同一时间写下的一篇文章里，她明确无误地援引了鲁迅“弃医从文”的故事：“鲁迅先生因为要从医治人类的心灵下手，所以放弃了医学而从事文学。”<sup>①</sup>因此丁玲有意无意地写出一个被迫“弃文从医”的故事时，“文学—医学”的对立或借喻关系在此时此地，就添加出一层新的意义。与鲁迅作为启蒙思想家个人面对一盘散沙的国民大不相同，丁玲笔下的具有文学气质的青年人，是被“党”派到一个“医院”中去的。

---

<sup>①</sup> 《我们需要杂文》，《解放日报》1941年10月23日，参见《延安文艺丛书·散文卷》，湖南人民出版社，1984。

### 三 医院中新来的青年人

---

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

小说一开头就电影式地给出一个并不令人愉悦的空间

景观：

十二月里的末尾，下过了第一场雪，大河小河都结了冰，风从收获了的的山岗上吹来，刮着拦牲口的篷顶上的苇秆，呜呜的叫着，又迈步到沟底去了。草丛里藏着的野雉，便喇喇的整着翅子，更钻进那些石缝或是土窟洞里去。白天的阳光，照射在那些冰冻了的牛马粪堆上，蒸发出一股难闻的气味。几个无力的苍蝇在那里打旋，可是黄昏很快的就罩下来了，苍茫的，凉幽幽的从远远的山岗上，从刚刚可以看见的天际边，无声的，四面八方的靠近来，乌鸦都打着寒战，狗也挾紧了尾巴。人们便都回到他们的家，那唯一的藏身的窑洞里去了。

然后才是一个近景：“一个穿灰色棉军服的年轻女子，跟在一个披一件羊皮大衣的汉子后面，从沟底下的路上走来”，“她在有意的做出一副高兴的神气，睁着两颗圆的黑的小眼，欣喜的探照荒凉的四周”。随后是一连串相当阴郁的环境描写，幽暗潮湿而寒冷的住处，跳到被子上的老鼠，更重要的，整个令人不快的人际关系等等。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 1936年秋，丁玲化装成西北军的一个士兵，从西安来到陕北。她后来在《我怎样来陕北的》一文中，说“这次旅行是有生以来最愉快的事”。被国民党特务绑架囚禁了这么些日子之后，终于回到“自己人”当中，其快乐兴奋的心情可想而知。但特别引人注意的却是同一篇文章里的这些字句：“我来陕北已有三年多了，刚来时很有些印象，曾经写了十来篇散文，因为到前方去，稿子被遗失了，现在大半都忘了。感情因为工作的关系，变得很粗，与那初来时完全两样，也就缺乏追述的兴致。”（《我怎样来陕北的》，1940）这段文字或许有助于对《在医院中》（1941）所描写的“感情”与“工作”的关系的读解。



环境描写的“不现实”，一直是这篇小说引发批判者们的愤怒和热情的主要原因。最早的批判文章发表于“延安文艺座谈会”开过没几天，批评家在详尽分析丁玲用“旧现实主义”的创作方法营造一个消极、静止、落后的环境的同时，还极细致的指出两处有关“苍蝇”的“景物描写上的错误”，一处就是刚才所引到的开头的“几个无力的苍蝇在那里打旋”，一处是在第三节第一段：“院子里四处都看得见有用过的棉花和纱布，养育着几个不死的苍蝇”。冰天雪地的陕北十二月底，怎能“主观地”肯定苍蝇“不死”呢？批评家的嗅觉确实是很敏锐的。<sup>①</sup>

十六年后的“再批判”中，另一位批评家则以自己在延安住医院的亲身经历证明，“我们的病房是温暖的”，也“没有遇到陆萍之类的人物”。他说：“我的经历足够作为一个反证，证明丁玲的小说《在医院中》所描写的种种阴森恐怖的图景，似乎在延安住医院‘简直是受罪’的说法，无非是莎菲女士对读者的愚弄，无非是莎菲女士的扯谎。”<sup>②</sup>

投入“再批判”者的“证词”，其可信的程度是很低的。因为就在同一本刊物的另一篇文章中，也不得不承认当时的延安存在着一个管理混乱的、可能被丁玲取作“原型”的拐鼻医院。<sup>③</sup>关于白求恩大夫在延安医院的工作的许多记载，他愤怒地与混乱、消极、落后搏斗的情形，较之陆萍女士，实在是

---

① 燎荧《“人……在艰苦中生长”——评丁玲同志的〈在医院中时〉》，《解放日报》1942年6月10日。

② 张光年《莎菲女士在延安——评丁玲的小说〈在医院中〉》，《文艺报》1958年第2期。

③ 《文艺报》1957年第25期。

过之而无不及。因此,80年代初,一篇立意为《在医院中》平反的文章,高度概括地指出:“陆萍与周围环境之间的矛盾,就其实质来说,乃是和高度的革命责任感相联系着的现代科学文化要求,与小生产者的愚昧无知、偏狭保守、自私苟安等思想习气所形成的尖锐对立”,“可以说,它是《组织部新来的青年人》这类作品的先驱。陆萍正是40年代医院里新来的青年人”。①

但是,这种颇具“洞见”的概括,仍然可能对问题的更复杂的一面有所“不见”。

为什么是“医院”,而不是可能更为偏狭保守的乡村(如鲁迅的“未庄”)?(同样,你也会问,为什么是“组织部”,而不是别的什么部?)当然,描写一个本来即以治疗病患为己任的单位的“病态”,可以讽刺性地使上述“尖锐对立”显得更为鲜明触目(同样,以“组织社会生活”为职责的组织部却失去了对自身的组织能力,问题的严重性不就更突出了么?)。但是,不容忽视的是,尽管有这样多的“愚昧无知、偏狭保守、自私苟安”等“小生产者的思想习气”,从结构上看,“医院”这种社会部门却完全是“现代科学文化要求”的产物。麻雀虽小,五脏俱全。这个新建的医院有院长、总务处长、管理科长、秘书长,有外科主任、产科主任,当然,还有指导员。医院里有着各种会议、申请、布置、调查和汇报。如果说这个环境有“病态”的话,这已是以“现代方式”组织起来的“病态”。②这样,陆萍等人的努

---

① 严家炎《现代文学史上的一桩旧案——重评丁玲小说〈在医院中〉》,《钟山》1981年第1期。

② 有关“医院”这种与现代学校、监狱等以集中、控制为主要特征的社会机构的论述,请参看福柯(Michel Foucault)(接下页注)

力,实在是要求“完善”这个环境的“现代性”,他们的意见其实经常被承认是“好的”、“合理的”,却又显然无法经由这个环境本身的“组织途径”来实行。他们是这个有机地组织起来的单位中的“异质”,从所谓“社会卫生学”的角度看,他们正是外来的“不洁之物”。尽管他们的意见往往在事后被“组织”改头换面地采用,通常已是在“组织”运用合法清洁手段“处理”过他们个人之后。

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

---

(接上页注)的著作《诊所的诞生》(*The Birth of the Clinic*)。许多人在讨论当代中国社会形态时,多强调其与传统中央集权社会的联系(所谓“封建性”),而完全忽视它的“现代性”,忽视“农民革命党”在组织、控制等方面的高度集中和高效能,与“现代科学文化要求”并不相违。王蒙笔下的组织部长刘世吾,是最早洞察并适应当代中国的社会生活的机械化、公式化特征的,相形之下,新来的颇具“文学气质”的青年人林震(喜欢看苏联小说和听柴可夫斯基的《意大利随想曲》),就显得太“不成熟”了。

## 四 “还是杂文时代”？

---

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

前面引述过丁玲写于与《在医院中》同一时间的杂文《我们需要杂文》，文中重述了鲁迅“弃医从文”的故事，但在丁玲看来，鲁迅所从的“文”，干脆就是“杂文”：“鲁迅先生因为要从医治人类的心灵下手，所以放弃了医学而从事文学。因为看准了这一时代的病症，须要最锋锐的刀刺，所以从写小说而到杂文。他的杂文所触及的物事是包括了整个中国社会的。”<sup>①</sup>一篇旨在争取杂文写作的合法性的杂文，其本身的生

---

<sup>①</sup> 《我们需要杂文》，《解放日报》1941年10月23日，参见《延安文艺丛书·散文卷》，湖南人民出版社，1984。

存依据就已经是暧昧不明的。因此丁玲在援引权威和经典时不惜将之简单化狭窄化,以支撑立论的强度,就是很自然的了。当我们把这种援引重新放回40年代彼时彼地的历史语境去读解时,却能看出“杂文”在这里已远远超出了文类或体裁的范畴。“杂文”不仅意味着一种写作方式,而且意味着那一代知识者对他们所理解的“五四精神”的坚持和传承,意味着对那个时代、民族、大众的一种道德承诺,意味着对艺术创作的自由独立精神的执守,意味着对“五四”时代所界定的文学家的社会角色的认同,总之,意味着一种生存方式(对80年代中国大陆的“报告文学”,在某种意义上,亦可作如是观)。

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

希望作家能把癣疥写成花朵,把脓包写成蓓蕾的人,是最没有出息的人——因为他连看见自己丑陋的勇气都没有,更何况要他改呢?愈是身上脏的人,愈喜欢人家给他搔痒。而作家却并不是欢喜给人搔痒的人。等人搔痒的还是洗一个澡吧。有盲肠炎的就用刀割吧。有沙眼就用硫酸铜刮吧。生了要开刀的病而怕开刀是不行的。患伤寒而又贪吃是不行的。鼻子被梅毒菌吃空了而要人赞美是不行的。假如医生的工作是保卫人类肉体的健康,那么,作家的工作是保卫人类精神的健康——而后者的作用更普遍,持久,深刻。①

---

① 艾青《了解作家,尊重作家》,《解放日报》1942年3月11日,副刊《文艺》第100期。

丁玲：“陶醉于小的成功，讳疾忌医，虽也可以说是人之常情，但却只是懒惰和怯弱。”<sup>①</sup>王实味：“我们甚至尽一切力量拖曳着旧中国底代表者同我们一路走向光明。可是在拖曳的过程中，旧中国底肮脏污秽也就沾染了我们自己，散布细菌，传染疾病。”而王实味以“野百合花”作他的那些杂文的总标题，原因之一，是听说“这花与一般百合花同样有着鳞状球茎，吃起来味虽略带苦涩，不似一般百合花那样香甜，但却有更大的药用价值”。<sup>②</sup>

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

杂文作者们论证的焦点恰在于此：

即使在进步的地方，有了初步的民主，然而这里更需要督促，监视，中国所有的几千年来根深蒂固的封建恶习，是不容易铲除的，而所谓进步的地方，又非从天而降，它与中国的旧社会是相联结着的。而我们却只说在这里是不宜于写杂文的，这里只应反映民主的生活，伟大的建设。（丁玲）<sup>③</sup>

在边区——光明的边区，有人说“杂文的时代过去了”，我也是很希望杂文的时代不要再卷土重来的，因

---

① 《我们需要杂文》，《解放日报》1941年10月23日，参见《延安文艺丛书·散文卷》，湖南人民出版社，1984。

② 王实味《野百合花》，《解放日报》1942年3月13日、3月23日。

③ 《我们需要杂文》，《解放日报》1941年10月23日。

为不见杂文，同时也就不见可怕的黑暗，和使人呕心的恶毒的脓疮，这样，岂不是“天下太平”了吗？岂不是很有把握获得“抗战的最后胜利”吗？（罗烽）<sup>①</sup>

说延安比“外面”好得多，教导青年不发“牢骚”，说延安的黑暗方面只是“些微拂意的事”，“算不得什么”，这丝毫不能解决问题。是的，延安比“外面”好得多，但延安可能而且必须更好一点。（王实味）<sup>②</sup>

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

“内外有别”。这是在强敌压境、残酷的战争和白色恐怖中冲杀出来的环境中，极具笼罩性的观念和逻辑。在医院中，指导员向陆萍介绍情况，其中的一条就谈到，“医生太少，而且几个负责些的都是外边刚来的，不好对付”。医院中传来传去的“闲话”中，也有这样的内容：“谁是党员，谁不是，为什么不是呢，有问题，那就有嫌疑！”依据人类学家的研究，在一个群体（group）约束力强而个人角色规范（grid）模糊的社群中，非常注重社会群体界限的存在，内外分明，“非我族类，其心必异”，我群与群外的分野极为明显。以个人的身体来象征社会群体时，身体的界限也非常被看重，界限的跨越进出因之成为一种重大事项：疾病或身体的痛苦都视为外物的侵入所致，

---

① 罗烽《还是杂文时代》，《解放日报》1942年3月12日，副刊《文艺》第101期。

② 王实味《野百合花》，《解放日报》1942年3月13日、3月23日。

维护身体界限的和谐不使外物进入,就成为重要的价值所在。同时由于社会内部个人角色规范的模糊不严谨,更促使对群体界限的重视,内部的混淆不清和困境,都怀疑为外敌所致,清扫内奸以御外敌是这类社会的特征,人类学家称之为注重“社会卫生学”的社会。<sup>①</sup>

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

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

---

<sup>①</sup> 参看 Mary D. Douglas, *Natural Symbols*, New York: Vintage, 1973. 另参看李亦园《文化的图像》,允晨文化公司, 1992。



## 五 大喝一声：“你有病呀！”

“抉心自食，欲知本味。创痛酷烈，本味何能知？痛定之后，徐徐食之。然其心已陈旧，本味又何由知？”（《野草·墓碣文》）鲁迅的逻辑是一个彻底的自我缠绕的逻辑：一个在思想和精神上深患重病的民族，如何能认清它的病症的基本原因是它的思想与精神呢？诊断既不易，又如何奢言治疗呢？如果病因植根于民族文化的内部，身处其中的拥有同样精神资源的个人，又如何能喊出：“从来如此，就对么？”的声音呢？答案是：他不能，除非他疯了。但既然他“疯”了，他对事实真相的洞察和了解就无法传达给“正常人”。在正常人的健康世界里，必须加以疗救的恰恰是这个“疯子”而不是别人。<sup>①</sup>

与“驱邪”病理学总是提供虚假的乐观前景不同，鲁迅思想的内在逻辑提示的正是这深刻的焦虑和绝望。鲁迅进一步考虑“疗效”问题时，就得出更为沉痛的结论：他的呐喊不过是在一个“绝无窗户而万难破毁”的“铁屋子”里，唤醒几个人，使之死得更痛苦而已。他甚至自认成了替中国的吃人筵席

<sup>①</sup> 参看林毓生《鲁迅思想的特质》，《政治秩序与多元社会》，联经出版公司，1989。

做“醉虾”的“帮手”：“弄清了老实而不幸的青年的脑子和弄敏了他的感觉，使他万一遭灾时来尝加倍的苦痛，同时给憎恶他的人们赏玩这较灵的苦痛，得到格外的享乐。”<sup>①</sup>

显然，丁玲笔下的“莎菲女士”群，正是这一代被“弄清了脑子”和“弄敏了感觉”的青年。他们的苦痛和幻灭较之其先辈带有更浓重的现代色彩，被当时的论者套上“世纪末的病态”的标签加以分析。<sup>②</sup>有意思的是，丁玲在小说《一九三〇年春上海》里，写到一位作家对写作的反省时，也说出了与鲁迅类似的意思的话：

纵说有些读者是曾被某一段的情节或文字感动过，但那读者是些什么样的人呢，是刚刚踏到青春期、最容易烦愁的一些小资产阶级的中等以上的学生们。他们觉得这篇文章正合了他们脾胃，说出了一些他们可以感到而不能体味的苦闷。……可是结果呢，我现在是明白了，我们只做了一桩害人的事，我们将这些青年拖到我们的旧路上来了。一些感伤主义，个人主义，没有出路的牢骚和悲哀……他们的出路在哪里，只能一天一天更深的掉在自己的愤懑里，认不清社会与各种苦痛的关系。……所以我现在对于文章这东西，我个人是愿意放弃了。<sup>③</sup>

---

① 鲁迅：《答有恒先生》，《鲁迅全集》第3卷第454页。

② 钱谦益《丁玲》：“歇斯底里、颓废、冲动、厌世悲观、无止境的梦想、耽于肉欲、神秘狂、贪求刺激”等等。《现代中国女作家》，北新书局，1931。

③ 《一九三〇年春上海》，《一个人的诞生》，上海新月书局，1931。

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

让我们再来看看医院中的陆萍。不像鲁迅的“狂人”，完全生活在正常人健康世界的“外面”，她只是一个“小小的怪人”，“被大多数人用异样的眼睛在看着”而已。可是用现代心理学的眼光看，陆萍的“怪”，是满可以贴以那些被称作“狂”的病症标签（“偏执狂”、“被迫害狂”等等）而毫无扞格之处的。譬如她到医院的第二天，与她的几个同事的第一次见面，就都有了许多阴郁的印象。比如化验室的林莎——

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

文化教员张芳子——

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

稳，那末凉。

小儿科医生、产科主任王梭华的太太——

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

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

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

“惩前毖后，治病救人”。在延安的“整风文献”中，我们可以读到如此频繁出现的来自“医学”方面的借喻。①《讲话》用阶级分析的办法，雄辩地颠倒了鲁迅“弃医从文”故事中“医生”与“病人”的角色分配，重新界定了“洁”与“不洁”：

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

对于一心还想着用杂文笔法去医国救民的文学家，这种颠倒不啻当头棒喝。——

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

---

① 不妨略引一些在这里。《整顿党的作风》：“直到现在，还有不少人，把马克思列宁主义书本上的某些个别字句看作现成的灵丹妙药，似乎只要得了它，就可以不费气力地包医百病。”“我们揭发错误、批判缺点的目的，好像医生治病一样，完全是为了救人，而不是为了把人整死。一个人发了阑尾炎，医生把阑尾割了，这个人就救出来了。任何犯错误的人，只要他不讳疾忌医，不固执错误，以至于达到不可救药的地步，而是老老实实，真正愿意医治，愿意改正，我们就要欢迎他，把他的毛病治好，使他变为一个好同志。”《在延安文艺座谈会上的讲话》：“一个人做事只凭动机，不问效果，等于一个医生只顾开药方，病人吃死了多少他是不管的。试问这种立场也是正确的吗？这样的心，也是好的吗？……我们判断一个党、一个医生，要看实践，要看效果，判断一个作家，也是这样。”

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

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

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

## 第九章

# 语言洪水中的坝与碑

——重读中篇小说《小鲍庄》



# 一 文学批评即重读的艺术

重读一部作品,对你来说意味着什么?

罗兰·巴尔特在《S/Z》一书中说了这么一段话:

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

最后一句括号里的话需要略作解释。即用即弃式的阅读其实读到的总是“我们自己”,从一个文本中理解到的仅仅是我们以前已理解的东西,一个定式,一个已研读过的固定文本。也就是说,不同故事的消费等于同一故事的重复。意识到文本对“自我”的挑战,意识到对文本实行“再生产”的可能性,意识到从同一故事中产生无穷无尽的故事的诱惑——这



一切都只有经过重读才能做到。正是在这一意义上,美国人芭芭拉·詹森声称:“文学批评之为文学批评,或许可称作重读的艺术。”罗兰·巴尔特将文本分为“可读的”和“可写的”两类,不能继续创作的,是“可读的”,还能继续创作的,则是“可写的”。其实,我们不妨把“可写性”理解为“可重读性”。如果说第一次阅读时我们多少处于被动接受的状态的话,重读却往往是一种主动的,有目的的操作。而且,正如罗兰·巴尔特自己的重读实践所昭示的,区分“可读的”和“可写的”两类文本远非最初设想的那么容易。《S/Z》一书恰好把巴尔扎克的中篇小说《萨拉辛》从“可读的”文本转换成一个“可写的”文本。文本的“可写性”决非先天注定的——它取决于我们正在重读它这一操作实践本身。罗兰·巴爾特的理论后继者已经表明:任何文本都是“可写的”,每一个故事都从“内部”分裂成若干个故事,并呈现复杂纷纭的联结方式,又由于“互文性”而播散到“外部”更复杂纷纭的故事网络深处。

但是,上述解构主义的抽象理论并不能回答一个具体问题,即,你为什么重读这一部作品(比如说《萨拉辛》或《小鲍庄》)而不是另外一部?也不能回答另一类问题,例如,为什么这一部作品比另一部作品在历史上获得了更多的重读?

实际上,把“重读”视为纯粹的语言游戏,把它封闭在纸面上,将表明不过是一种貌似激进的怯懦。重读(亦即“文学批评”),无疑是一种米歇尔·福柯所说的“分析推理实践”,是一件我们正在做着的事情,与我们的实际生存方式不可分离地交织在一起。它发生于、定位于具体的历史时空,而且始终被实践者的目的、需求、欲望、无意识、价值体系所渗透。因此,回答前边提出的问题必须意识到在语言之外的什么东西已经

卷进了我们的重读之中。不管你是否愿意承认,在我们的重读实践中,那些被认为早已拆卸得支离破碎的东西,诸如“确定性”、“现实”、“同一性”、“文学史”之类,总是在某一瞬间重又暂时而顽强地凝聚起来,用以解释、证明、辩护你业已做出或正在做出的选择。

那么,重读《小鲍庄》,对你意味着什么呢?

## 二 “拟神话”与 “叙述的原罪”

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

右为难。这样,《小鲍庄》采用了使叙述充分延宕和分裂的策略来开始,实际上显示了自身的“可重读性”——在“引子”、“还是引子”(以及后来的“尾声”、“还是尾声”)与“正文”之间,无数缝隙和空白为生产性阅读创造了可能。

“引子”和“还是引子”是两则“拟神话”(如果你有辨别真伪的癖好,也不妨称之为“伪神话”)。它们叙述了一般神话所包含的那些主题因子:天灾(洪水)、家族的起源、地貌的形成、罪与罚与救赎,等等。神话是凝聚一家族一部落一民族之大希望和大恐惧的一整套象征体系。有关起源的神话解释了人们的来源、生存的合理性、活下去和繁衍下去的根据。有关罪与罚与救赎的神话则解释了人们所面对的种种困境、必须在这些困境中生存的理由和必将摆脱困境的允诺。无论原始神话还是当代神话,都具有这两方面的功能,以维系一个社会体系的运转。《小鲍庄》的拟神话采用了匿名的叙述角度,王安忆解释说:“我想讲一个不是我讲的故事。就是说,这个故事不是我的眼睛里看到的,它不是任何人眼睛里看到的,它仅仅是发生了。发生在那里,也许谁都看见了,也许谁都没看见。”——(《我写〈小鲍庄〉》)神话的匿名叙述赋予自身一种神秘的、自然的和理所当然的性质,从而拥有令人敬畏的、毋庸置疑的权威。小鲍庄的村民们不自觉地被笼罩在这个权威的阴影下,用这一套象征体系的符码来解释他们的生老病死、婚丧嫁娶、天灾人祸、仁义道德、善恶美丑。然而正是王安忆自己戳穿了拟神话的匿名叙述性,她在上述引文后紧接着说:“也许,事情从一开始就注定了不会有结果,全是徒劳,因为一个人是永远不可能离开自己的眼睛去看世界的。”

这讲的是作家自身的叙述困境,倘若从生活在拟神话权

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

我设想作家试图用她的两段“引子”和两段“尾声”筑一道“鲍家坝”,在语言的滔天洪水中围起这一段被命名为《小鲍庄》的文字孤岛。我在前边已经分析了,这道堤坝绝不是“固若金汤”的,在“引子”与正文之间,“引子”与“还是引子”之间,已然存在诸多裂缝,语言的洪水无可阻遏地渗将进来。这就产生了叙述的“罪过”的问题,写作“与生俱来”的原罪便是:我只有写一篇与众不同的作品才合“法”,这从“抄袭”、“模

仿”、“雷同”等词的贬抑色彩上可以见出,但既然这作品赖以生存的基础是与其他作品的差异,便也把其他作品的存在包含在了自身内部。作品只有寄生般地依赖于不断排斥其他作品才能确立自己,却证明了其他作品恰恰是它的组成部分,它才会如此急切地驱逐它们于自身之外。它如此警惕地巡视这条界线,然而一旦我们谈论或意识到这条界线,就已经同时涉足界线的两边,就已经超越了这条界线。用语言是不可能语言的洪水中筑坝的,符码的纠缠宿命地跟随我们这些以写作为生的人。你看到《小鲍庄》这块文字低洼地里,正有多种语言符码的激流在震荡冲撞。

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

### 三 “仁义”符码及其边缘

鲍彦山家里的，在床上哼唧，要生了。

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

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

“当代神话”体系)的连接点、纽结点。这一点我们很快就会讨论到。

捞渣的形象其实是颇有点儿模糊不清的。“一脸厚道相”、“稀稀拉拉的黄头毛”、“这孩子仁义呢”、“第一个学期,就得了个‘三好学生’的奖状”,如此而已。他的降生是模糊的,被掩在屋门之后。他的死也是模糊的,“捞渣是为了鲍五爷死的哩”,这只是人们事后的推断。唯一能告知我们他怎么死的鲍五爷,也只是手指着树下喃喃地说:“捞渣,捞渣!”不久就咽了气。有关打捞捞渣的嘈杂的叙述遮掩了他的英雄行为,愈到后来,越来越多的宣传媒介的介入,这行为的“本来面目”就愈模糊了。一事物作为他一事物或一整套事物的表现符号时,就被抽象化、模糊化了。神秘化带来的敬畏感,却是“拟神话”得以运作的需要。“小鲍庄是个重仁义的庄子,祖祖辈辈,不敬富,不畏势,就是敬重个仁义。小鲍庄的大人,送一个孩子上路了。”捞渣的死,使他成为“拟神话”的人格化体现,成为“仁义”的化身。

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

来自小冯庄的小伙子拾来,是外来者中的外来者。他在小冯庄时就在“蹊跷”中长大,最终因这“蹊跷”而出走。在小鲍庄,这“蹊跷”又促使他与大他十几岁的二婶相结合。熟悉弗洛伊德的精神分析理论的读者,自会用“伊底帕斯情结”一类符码解释拾来的心理和行为:那个货郎鼓不就是男性生殖



器的象征么？大姑给他一耳巴子不就是一种“阉割”行为么？他摇着货郎鼓离开大姑不正意味着他离开“男孩”的角色走向“父亲”的角色么？二婶不正提供了使他的压入无意识的恋母欲望得以释放的可能么？他在二婶家中的被虐狂式的勤快不正标明了他的再度被“阉割”么？如此等等。但是生活在“仁义”神话中的小鲍庄村民并不晓得这一套神乎其神的现代理论，鲍彦川（二婶已故的丈夫）的本家兄弟们就知道用扁担和拳脚交加来阐释这一切。连村长也觉得：“这是小鲍庄百把年来头一桩丑事，真正是动了众怒。”当然，在弗洛伊德主义与“仁义”神话之外，还有第三套解释系统，那就是乡里的“公断”：“照婚姻法第几第几条，寡妇再嫁是合法的，男方到女方入赘也是合法的。从此，拾来在小鲍庄有个合法的身分，不用躲着人了”。法管住了扁担，这是两套符码的权力关系，但是拾来在小鲍庄里的地位仍然不佳，仍然有待新的转机来临。

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

种口腔快感。当然,小翠子必须在成为“建设子家里的”之后,她的伶牙俐齿才能合法化,因此,她跟文化子的“一句去一句来的拌嘴”,就无疑属于越轨。小翠子也只好出走了事,直到“重读”古老故事的时机来临。

第三个外来者是鲍秉德家里的——武疯子。说她是外来者可能有点牵强。“这娘们中看却不中用。……怀了有三四胎,胎胎是死的。暗地里就有人说怪话:兴许是做姑娘时不规矩来着,生下第五个死孩子时,疯了。疯了以后,那怪话才没有了。说疯子的怪话就太不厚道了。”娘们之“用”是繁衍鲍家子孙的,否则,再“仁义”的语言系统里,也难免有“怪话”。也许,“怪话”原是这套符码的有机组成部分。逃出这“怪话”的途径有二:失去理智,或者自杀。武疯子的悖论是:当她恢复理智时,她只好在“怪话”的无名重压下自杀;当她浑浑噩噩天真无邪地活着时,她以失去理智获得人们的“厚道”相待。她的存在昭示了“仁义”神话有关“中看 / 中用”、“正传 / 怪话”、“清冷 / 疯”等二元对立的标准,昭示了其中的正价值对负价值的排斥或容忍。鲍秉德说:“一日夫妻百日恩,到这分儿上了,我不能不仁不义”。他不仅繁衍子孙无望,而且背负起“仁义”的枷锁,“一日比一日话少,成了个哑巴”。语言能力的剥夺乃是重读能力的被根本“阉割”。

## 四 “当代神话” 的优势与亵渎

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

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

“屁也没想。”鲍彦荣回答道。

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

“那主动担起班长的职责，英勇杀敌的动机是什么？”鲍仁文换了一种方式问。

“动机？”鲍彦荣听明白了。

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

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

“这是一个细节。”鲍仁文往本子上写了几个字。

“当代神话”的叙述主要由两部分语汇构成，一部分是关于叙述对象的（“英勇杀敌”、“对反动派的仇恨”、“为了家乡人民的解放”等等），另一部分是关于叙述本身的（“动机”、“细节”、“段落”、“题目”等等）。小鲍庄的村民们似懂非懂地半是讥嘲半是敬畏地看待这一套。文疯子把鲍秉德不离弃武疯子的事冠以“阶级感情深似海”或“阶级情义比海深”一类的题目，写了一篇广播稿给公社广播站播了一下。鲍秉德却从“心底深处，很奇怪的，暗暗的，总有点恨着鲍仁文”。“而鲍仁文，隐隐的，也有些畏着鲍秉德，似乎觉着自己欠了他些什么。总之，有些尴尬起来。”另一篇广播稿是关于拾来和二婶的，题目叫作《崇高的爱情》：“白日辛勤地劳动，夜里在灯下制订‘致富

计划”等等。然而，拾来和二婶还是把门关得更严地在屋里打架。两套符码就这样尴尬地纠缠在一起，互相齟齬，又颇有点相安无事似的。然而，两套符码各自的优势是显而易见的：“仁义”神话的优势来自悠久的历史，来自与生俱来的“集体无意识”，来自与农业生产方式的同构性，来自它那仿佛是“自然的”、“天经地义”的叙述方式；而“当代神话”的优势则主要来自它所处的意识形态中心位置，来自它与权力结构的密切关联，来自它所获得的物质资源（包括传播媒介）的支持，来自它那“理性的”、“科学的”和激昂明亮理直气壮的叙述方式。至少在《小鲍庄》里，我们可以看出“当代神话”更占上风，尽管这种上风始终受到一种隐隐的嘲讽，因而始终是可疑的，可重读的。

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

这些琐碎细节当然使“有关人类灵魂的崇高事业”的光彩大打折扣，却都可以忽略不计——“小英雄事迹”的层层加工过程不厌其烦的铺叙，就足以昭示“当代神话”的运作机制了。宣传媒介自得其乐地沉浸在自己制造出来的语言虹霓之中，自信并且以为人们也相信用这套能指编织的彩锦的永久性，用它来凝聚当代人的恐惧和希望。它只愿倾听自己的声音，拒绝对它那一套语汇的任何重读。

小鲍庄淳朴的村民们却似乎无意地褻渎了它——

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

问他，确实是小英雄写的吧？他说：

“没错。那天，我和捞渣一起拉屎，各人写各人的名字玩哩！”

当然，边上还有二小子写的字：鲍兆和。

可那墙一碰就烂，起不了。只能放那儿了。

## 五 坝 与 碑 与 网

---

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

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

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

有二字添一竖念千字，  
秦甘罗十二岁做了宰相。  
有一字添一竖带一勾念丁字，  
丁郎又刻苦孝敬他的娘。  
一二三四五六七八九十，  
十九八七六五四三二一，  
珍珠卷帘那么一小段。

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

你问我重读《小鲍庄》意味着什么？我说，我在坝和碑虚幻地存在着的地方下了一次网。或许，倒是因为坝蜿蜒着，碑耸立着，叙述和重读才不得不一再进行……



第十章

灰阑中的叙述



## 一 “如果……”

在地上用石灰画一个圆圈，古时候，叫作“灰阑”。

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

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

古老的故事决非单向地向我们灌输道德主题和戏剧性愉悦，我们，当代的读者和观众，也不免会向古老的故事发问。因为我们自有我们的问题，不单向现实、未来，也向历史、传

统、先人，寻求答案。倘若答案毫无着落，或者，不能令人满意，我们就会产生一种“操作欲望”，试图重新阐释、重新改编那些既成的古老故事。

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

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

## 二 “玛丽个案”

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

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

她的名字叫玛丽。

玛丽的母亲去世了。

玛丽的父亲成为玛丽的监护人。

但，玛丽向法院提出更易监护人的请求。

法院根据玛丽本人的意愿，指定一名妇人作她的监护人。

荷兰和瑞典，为了小小的玛丽，闹上国际法院。

1958年11月28日，国际法院判决：荷兰败诉。

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

我们老说 20 世纪是法治的时代,是该尊重孩童意愿的时代,可是,我们也许就不当小孩是有意愿的人吧。万一他们有,又怎么办?……至于能够尊重孩童意愿的作品,请协助我找寻。

找不到?只好自己动手来“操作”了。于是我们有了西西的《肥土镇灰阑记》。

### 三 叙述者“马寿郎”

---

如果——

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

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

如今，在这座衙门之内，又重审这么一件人命关天的案件。死者已矣，要决定的可是我的将来。难道说，不是我寿郎，才是最重要的角色么？这么多的人来看戏，到底想看什么？看闯关、看脸谱、看走场、看布局的结与解，看古剧、看史诗、看叙事、看辩证；还是，看我，一个在戏中微

不足道的“徠儿”，怎样在命途上挣扎，获取尊严？或者，你们来看《灰阑记》，是想看看包待制再扮一次如何聪明而且公平的京官？真奇怪，舞台上的灯光，都投射到包待制的铁脸上，那象征了所有的希望和理想么？我站在他撒下的小粉圈里，只期望他智慧的灵光？我和一头待宰的羊有什么分别？

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

问题在于，我们读者，并不太觉得五岁的马寿郎大谈“选择的权利”有什么别扭之处。我们明白这个叙述者的复杂性，他至少，有三重身分：首先是故事里的那个马寿郎，一切都有他在场亲历亲见；其次则是舞台边上正在扮演“马寿郎”的马寿郎（这两重身分纠缠起来难解难分），我们经由他的耳目听到对白看到剧情；再次，便是由西西的“质询”武装起来的五岁小孩，见多识广，心明眼亮，莫说大娘、赵令史、苏模稜、董超、薛霸等一班恶人瞒不了他，就连装神弄鬼的包待制，他也有一

肚子的“腹诽”。这个身分复杂的叙述者遂成功地将传说、传说的搬演以及对这搬演的批判，三者融为一体，将六百年时间也顺便压缩到了一个平面。如是，你才不会诧异，这个活在宋代(传说时间)的五岁小儿，却晓得元代“九儒十丐”的情状，又用现代思维(!)，对脚本说三道四。小说一开头，叙述者就亮了底：

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

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



## 四 何往而非“灰阑”？

---

在这灰昧昧的年代，何往而非“灰阑”？

但身处香港的西西对此似有更深的感触。类似“灰阑”这样的意象，在小说集《手卷》中屡屡出现。那悬在半空中的浮城，既不上升，也不下坠，仿佛也有两只手，在拔河，一是汹涌的海水，一是飘忽的云层（《浮城志异》）。《虎地》里交替写了香港的越南难民营的铁丝网，和动物园美洲虎的兽笼。精彩的一笔是写到铁丝网生锈时，“仿佛这冰冷的金属也有生老病死”。灰阑在无古无今的年代里绵延，但它毕竟是历史的产物，有它的历史性即“生老病死”性。铁丝网上爬满淡彩的喇叭花，“如果我们侧耳细听，喇叭花里传来的也许是铁丝网连绵不绝的絮语，讲述着它才知道的种种故事。”如果——这回是我的而不是西西的“如果”——如果不是“灰阑中的叙述”，而是“灰阑”自身的叙述，将会如何呢？但灰阑缄默不言，并因其不言而深蕴权威。在《雪发》中，“灰阑式意象”是小学校中的一道红墙，那是处罚“犯规”的小学生的所在，酷日照晒，附近男厕的阿摩尼亚味熏人。“顽童爬树”，或许正是一次冲出灰阑的尝试？在《奖品》里，比赛规则（连同信封中的那些题目

连同那些可观的奖品)组成了又一个灿烂辉煌的“灰阑”。走出灰阑的尝试再一次被西西用奇特的方式表现出来并加以鼓励。至于身在灰阑并钻入更多灰阑而不自觉的人和事,如《蝟的二三事》中名叫“蝟”的女子,不断置身于蚊帐、防毒面罩乃至盔甲之中,拒绝大自然的召唤,小说对之有不动声色的讥讽。

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

马寿郎站在灰阑中对剧情说三道四时,就充分显示了他的书本知识之丰富。据说,在父亲的书房里,其父就给他讲过前汉应邵所著《风俗通》里的一个故事,某官员名叫黄霸,聪明地断过一件两妇人争子之案。这五岁小孩对黑老包的最尖锐批评,其依据亦来自对这种“互文性”的洞察。亲生母亲一生逆来顺受,公堂上早吓昏了头,说不定一听号令就不分青红皂白,将儿子死拉硬拽。倒是大娘常到寺院烧香,听过《贤愚经》里大国王阿婆罗提目断争子案的故事,哪会上你包待制的当呢?西西巧妙地将比较文学、主题学的研究成果化入她的小说叙述之中,使得“剧中人”不再对“剧本”一无所知。马寿郎在故事之中,却对类似的故事了如指掌,因而他又在故事之外。不识庐山真面目,只缘身在此山中。我们在多大程度上是自身历史的编剧、导演或观众,或只是身不由己的渺小的“角色”?求神问卜、打卦算命,或许是人们试图“预习”脚本的一种途径。而我们,身在灰阑之中,则试图倾听异时异地的灰

阑中的声音(无论多么遥远而微弱),以观照自身的生存境况,同时,我们也似乎因自己的叙述汇入这些声音而(在想像中)“挣出”了灰阑。莫非,这正是“比较文学”的存在理由、基本功能?比较文学家们常说的“文心、诗心,古今相通,中外相通”,莫非正是这种想象地处理生存困境的方式的相通?

西西是如此细心地,谛听这些遥远而微弱的声音。来自图书馆和新闻传播媒介的信息,构成西西小说的相当重要的背景或潜背景。实际上,她的小说经常援引图书资料和新闻材料来为现实体验作注释。这,甚至成为《手卷》这本小说集诸篇作品的基本结构。

## 五 短文长注

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

我们读书时经常会碰到这样的情形:书的正文平平无奇,脚注或尾注里却掩藏了或泄露了真正令人感兴趣的东西。譬如酈道元的《水经注》,其价值就远超出它所注的那本书。实际上,倘把所有的书合起来视为一部“大书”,那么人们读到的每一本“正文”,相对于它的“注释”部分,都显得短而又短了。“红学”著作的篇幅大大超过《红楼梦》本身,只是其中一

个缩小了的例子罢了。在现代社会中，我们接收纷繁的信息，大多简短、残缺不全、语焉不详，又常常无能力无精力无途径去查阅它们的“注文”。有些信息看来平平无奇，遥远陌生，一旦弄清其背景或潜背景，详细的注文就暴露出它们跟我们的生死攸关、血肉相联。西西小说的“短文长注”结构，或许正与我们日常经验中这隐秘的一面契合，提醒我们，未经“论注”的一切短语、报道、指令，都是可以，而且应该加以置疑的。注释可能比正文更有内容，而一切叙述都互为注释。

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

有许多“正文”是经不起诠释的。包待制的天纵英明，被马寿郎的冷眼旁观和腹诽整得烟消云散。古老故事的讲述者们暴露出各自的局限——自以为只在看戏的人也身在戏中，自以为高踞公堂者，其实也囿于他们自己的“灰阑”。另一方面，有些明显虚构的“正文”，经过注释，却可能变得格外真实。比利时大师的十三幅超现实主义绘画，经身居香港的西西“志”了一番，就见异不异，比现实还要现实。如果一个人脸上的笑容是正文，他颤抖的手指尖便是注释；热情的言辞是正文，冷漠的语调和眼神便是注释。正如《浮城志异》里提到的

那幅画：《这个不是苹果》——线条、色彩、形状是真实的，“苹果”却是个假象。曾经有过许多叙述，还将会有许多叙述，“叙述”本身是真实的，“故事”却需经诠注——尽管，我们也只能用叙述来诠注。

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

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

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

那么，羊皮筏子真能渡我到对岸去么？微弱的声音能改变灰阑外的世界、改变公堂上权力者们的意愿么？或者，能够帮助弱小者挣出灰阑么？《名字阿扎利亚》里的“乙”，除了不买南非出口的啤酒和非洲菊，就只能看看电视新闻里黑人流血牺

牲的画面。然而，“不买”和“看看”未必就等同于无所作为。《浮城志异》中的最后一幅画，窗外的人群望着我们，垂手而立，“显然不能提供任何实质的援助”，只是在观望。但是，“观望正是参与的表现，观望，还担负监察的作用”。灰阑中的叙述是对沉默的征服，是对解释权的争取，是凭借了无数“参考书目”和人生体验，提出一个基本的质询。或许灰昧昧的年代将无动于衷地延续下去，或许正是意识到了这一点，灰阑中的叙述才不再是慷慨激昂的大喊大叫。它们是理智的、温婉的、满怀期冀又无可奈何的——在无往而非灰阑的世界上，大声疾呼显得滑稽；智性而温婉的话语，才有可能具备持久的内在的力量。





附 录

## 千古艰难唯一死

——读几部写老舍、傅雷之死的小说



# 一 进化史观

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

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

这一题材的若干特殊之点很容易引起我们的注意。作家的自杀，在域外同样引起巨大的震动。可以开列一长串的名称：马雅可夫斯基、法捷耶夫、杰克·伦敦、海明威、茨威格、弗吉尼亚·吴尔芙、川端康成等等，来说明以自杀结束生命的作家不在少数。但是，“文革”中中国作家的“高密度”自尽依然不能不令人悚目惊心：老舍、傅雷、邓拓、吴晗、以群、闻捷、

海默、杨朔、翦伯赞……以致老舍先生的儿子舒乙设想，在巴金先生倡建的“文革博物馆”中，可以设置一个分馆，就叫“文革中自杀者纪念馆”。

然而，在当代汉语系统中，“自杀”一词显然不具中性色彩。有时用“自绝于人民”来加深它的贬斥之意，有时则用“非正常死亡”或“含冤去世”来掩饰它的不那么光彩。社会语言学告诉我们，正是这类“塔布”(taboo，又译作禁忌语)后面蕴含了极丰富深刻的文化心理内容。而且，与写别一职业的人的自杀不同，由于作家之死的也是一位作家，这就意味着生死同行之间的一种严肃的对话，它不可避免地，就自杀在人类思想行为各个方面的各种潜在寓意，从“人——知识分子——作家”的特殊角度展开有益的讨论。

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

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

## 二 “士可杀而不可辱啊！”

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

回忆录多以第一人称出之，小说则在人称上有诸多变化。《八月骄阳》用第三人称。其实，正如维恩·C·布斯所说：“人称的区别并没有人们常常宣称的那么重要。”（《小说修辞学》）要紧的是叙述者与故事之间的关系。《八月骄阳》中那个隐蔽的叙述者似乎所知甚多，却并非全知全能，他对太平湖畔的几位“当事人”都知根知底，而对小说中的死者的一切，均严格由这几位当事人眼中看出，口中道出，此所谓“侧写”是也。通过小说这一文体规范，汪曾祺避免了与死者直接对话，表面上“避重就轻”，骨子里“围魏救赵”，以“可见”表现了“不可见”，用“可说”暗示了“不可说”。说实话，正面写老舍死前想

些什么，展开一些个心理冲突，显然并非汪曾祺之所长。那有另外的高手，别样的写法，比如福克纳写《喧嚣与骚动》里的昆丁那样。真的人真的事，代为拟想死前的万千思绪无论如何是件吃力不讨好的事情。汪曾祺只从太平湖公园看门人眼中平平淡淡写下如此三段：

张百顺把螺蛳送回家。回来，那个人还在长椅上坐着，望着湖水。

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

张百顺回家吃了中饭。回来，那个人还在椅子上坐着，望着湖水。

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

天黑了。张百顺要回家了。那人还在椅子上坐着，望着湖水。

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

在常人泼墨如水大加铺排之处，文章高手就只是这么淡淡的几笔——“于无声处听惊雷”。那知了、蝴蝶、蚍蚍、油葫芦等等既是写景衬情，也可能是某种象征，也许暗示了某个有关庄子的典故。从艺术上讲，侧写有其便于剪裁布局的好处，然而归根结底，汪曾祺借着这种艺术处理，着重写出了生者眼中的死者，写出了生者对死者的反应和评价。这几位生者，是

汪曾祺极为熟悉、笔下最活的市井百姓：公园看门人张百顺（早年拉过洋车，卖过烤白薯），退休的京戏演员刘宝利（“剧团演开了革命现代戏，台上没有他的活儿！”），八十岁的前私塾先生顾正庵（抄书，抄稿子，代写家信，“解放后，又添了一项业务：代写检讨”）。这几位，其实也是老舍先生的笔下人。因此，活着的作家与死去的作家通过他们共通的人物对话！

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

张百顺问：“这市文联主席够个什么爵位？”

“要在前清，这相当个翰林院大学士。”

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

顾正庵环顾左右，沉沉地叹了一口气：“士可杀，而不可辱啊！”

这句话原出《礼·儒行》：“儒有可亲而不可劫也，可近而不可迫也，可杀而不可辱也”。这“三可三不可”到后来流传最广的还是“可杀而不可辱”。因为“劫”和“迫”虽说都有“威胁”之意，毕竟与“亲”和“近”不构成那样“生死存亡”的对立，无非是说“大丈夫吃软不吃硬”罢了。而“杀”与“辱”的对立却意味着“宁为玉碎，不为瓦全”，意味着在伦理准则与生存价值之间作出选择。

在一个把伦理准则看得高于一切个体生命的文化看来，

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

在张百顺们这边想来，小老百姓的日子都能忍，处这般“爵位”的人更值得忍。而熟悉传统文化的顾止庵却懂得“士节”的价值。这两类看似矛盾的生活准则却同时属于我们的

文化传统，这是颇值得玩味的事情。司马迁的《报任安书》就举了那么多“忍辱负重”的例子：周文王拘于羑里，孔仲尼厄于陈蔡，孙子膜脚而兵法修列，韩非囚秦而说难孤愤……他们都是圣人或王侯将相，比“上大夫”还要“上”，受辱之后并没有“引决自裁”——可见我们并不能以此来判断人之勇怯、强弱、是否有骨气和是否节烈。为什么老舍选择了屈原的路而不是司马迁的路，仅仅停留在伦理层面是无法说清楚的，必须深入到心理层而来探讨，而这便是“侧写”所无法胜任的了。

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

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

老舍写了一辈子但求温饱善良本分的下民百姓，更写出了他们的人生哲学在荒唐世道里的破产。你会想到《茶馆》里王利发自杀前的困惑：“……那些狗男女都活得有滋有味的，单不许我吃窝窝头，谁出的主意？”我认为汪曾祺于此颇得老舍先生全部作品的“神髓”。老舍本人，市劳动模范，挨打的那



天出门，是去积极参加“文革”去的，投湖自杀时，带着的是自己手抄的《毛主席诗词》。老舍死前所想的一切，最后都可归结到那句他笔下出现频率最高的“天问”上头：

“我招谁惹谁啦？”

### 三 “为什么糟践中国的文化？不死，还等什么？”

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

对小说中的灵魂来说，死是一个“大解脱”。下决心自己结束生命的心理原因是一笔带过的：“头天晚上，我挨了揍回到家，就想过与其受糟践活着，还不如死了。”告白的主要内容是这么一个问题：“死在哪里合适？”苏叔阳对老舍的生平以及北京的地理、交通下了一番功夫，合乎逻辑地推断出老舍为什么会在太平湖这个地点含冤去世。

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

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

在但丁《神曲·地狱篇》中，自愿寻死的人变成树木，树上结有善施巫术的鸟身女妖的巢穴，在阴森惨厉的“自杀林”中，住满了既自我叛逆、又反抗上帝的人们。在中国文化传统中，并没有类似的专门拨给自杀者居住的所在。“落叶归根”是任何一种形式的死亡者的共同愿望——死作异域之鬼或成为无家可归的游魂是一件不幸的事情。中国人似乎相信，死在哪儿魂就长住哪儿——祭屈原的总在汨罗江边而不在尼罗河畔。因此，既然是自己结束生命，便有可能在地点上作出选择。《老舍之死》以“太平湖”为焦点，无意中暗合了那个由司马迁提出、历代聚讼不已的问题：屈原被放之后，为何不肯远游他国，而是执着地死在自己的故土？《老舍之死》在太平湖这个地点上，强调的正是那种经由家族血缘、眷恋故土的强烈感情，并进一步把老舍之死与中国文化的被糟践联系起来——在灵魂平静温和的告白中，爆出来仅有的一段激越愤懑之辞：

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

熟悉那一段历史的人都知道，那时并非由于推崇外国文化的“高明”而摧残中国文化，当时对文化并不以“民族”分，而

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

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

的祁天佑之死是一个很好的对照：

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

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

## 四 “死,可是要理由的么?”

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

这种写法突破了时空的樊篱,把对话者既置于一定的历史氛围,又超越了有限的时空,使对话者的灵魂在双重背景中

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

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

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



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

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

这又是一个由伦理学转到了心理学的问题。鲁迅在《论人言可畏》一文中有一段常被引用的名言：“自杀其实是不很容易，决没有我们不预备自杀的人们所鄙视的那么轻而易举的。倘有谁以为容易么，那么，你倒试试看！”人们常常引到这

里为止，然而紧接着还有一段：“自然，能试的勇者恐怕也多得很多，不过他不屑，因为他有对于社会的伟大的任务。那不消说，更加是好极了，但我希望大家都有一本笔记簿，写下所尽的伟大的任务来，到得有了曾孙的时候，拿出来算一算，看看怎么样。”也就是说，支撑人们活着的“理由”越是伟大，越值得怀疑。所以鲁迅说他的不预备自杀，“不是不屑，却因为不能”，真算得上是一种老实态度。

而死者向生者的反问也就变得分外严峻了：

你想过死么？

我告诉他，我曾经苦苦想过。人总会被死所纠缠，很难摆脱。

为什么不死？

我没死的理由，先生。死，可是要理由的么？

生，需要理由。

探讨死也就是探讨生。死的不讲理由便最鲜明地逼问了人们生的理由。人不可能再麻木不仁地活着。一旦我们与死者直接对话，死就不再以那种外在于我的假象而存在。死不是被命运之女神割断了生命之线，因为死属于人的生存，它是人的存在所遭受的、而且只要人存在他就不得不承担的一种存在方式。死不在生存之外，而贯穿在生存之中。“死”，作为此在的终了，是此在最本已的可能性——它是无关涉的、确实的，本身又是不确定的、不可逃脱的。“死，作为此在的终了，在这一存在者向着他的终了的存在中”（海德格尔《存在与时间》）。死不再只是“某人死了”，而是属于我的生存中的事态。

傅雷的死，正是这种敢于直面死亡的死，生和死都获得了自由。人若不怕死，他便自由了。而生死作家在这一层次上的对话，就不单是对浩劫幸存者的一个严峻的逼问和反省，而且对人类生存的思想行为提出了严重的关切。

## 五 “死并没有死去。”

---

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

限于篇幅，我无法把这几部作品与“伤痕文学”中的同类作品加以比较，以研讨文学思考在这十年中的进展或衍变。也无法与外国作品、中国现代文学中的同类作品加以比较，以见出纵横两个方向上的同异。仅就现在讨论的三部小说的范围之内，我们首先看到的是“老中青”三代作家在处理同一题材时意味深长的差异，这差异不单在人生体验和伦理价值方面，而且也在艺术结构、文体等方面透露了出来。其次，与西方这类作品时常着眼于“人反抗束缚感和被控感的自由意志”有所不同，中国作家探讨的主要是这一行为的道德价值和社会意义，尤其强调它对乱世的抗议作用，以及与之相关的“气

节”问题。如果并非身处乱世而又辱不及身,像拉法格和劳拉·马克思夫妇的那样的自杀,就很难纳入这样的文化思维模式中来理解,即便理解也很难得到肯定。最后我们可以指出,这一题材中蕴含的心理内容的复杂性丰富性,一方面由于表现上的难度,一方面由于真人真事及意识形态的限制,而被排除于小说的艺术视野之外,便也制约了在伦理、社会、文化、哲学等其他方面深层发掘的可能性。

1987年3月于海淀蔚秀园



## 汪曾祺的意义



## 一 “现代抒情小说”

1980年夏秋，花甲老人汪曾祺重新提笔写小说。先写了《异秉》，是将三十二年前的旧稿（早已遗失），重写了出来。接着写了《受戒》。这一篇，据汪先生说，写之前跟一些朋友谈过，“他们感到很奇怪：你为什么写这个作品？写它有什么意义？再说到哪里去发表呢？”<sup>①</sup>如今，淡忘了当年的文学“语境”的人，也许会对这“奇怪”感到奇怪：这就叫浩劫之后的“心有余悸”么？

事实上，《异秉》被江南的一家杂志拿去，压了好长时间，几经周折才发表，后来也并未引起太多的人注意。至于《受戒》，因比《异秉》早发表于京城，则较引人注目。汪先生说：“最初写时我没打算发表，当时发表这种小说的可能性也不太大。要不是《北京文学》的李清泉同志，根本不可能发表。在一个谈思想创作问题的会上，有人知道我写了这样一篇小说，是把它作为一种文艺动态来汇报的。”<sup>②</sup>人们毕竟是敏感的。

<sup>①</sup> 《美学感情的需要和社会效果》，《晚翠文谈》（以下引自本书只注明页码）第24页，浙江文艺出版社，1988。

<sup>②</sup> 《小说创作随谈》第51页。



无论喜欢还是不喜欢，他们都意识到了：汪曾祺小说在当时文坛的出现具有显而易见的“异质性”——当然，直至今日，这种“异质性”也未得到很好的阐明，更谈不到从文学史的角度去探讨其意义了。

当时的文学创作，可以大致分析出两大潮流。一是“伤痕文学”和初见端倪的“反思文学”，是感伤的、愤怒的、政治化和道德化的、英雄主义的和悲剧色彩的，是以上种种情调的粗糙混合物。一是受了点刚刚介绍过来的卡夫卡、沙特的影响，面对荒谬的世界探讨“生存”本身的充满了困惑和不安的尝试之作。前者依据的是50年代理想主义的价值体系，试图恢复所谓“十七年”的“革命现实主义传统”；后者直接与两次大战后的西欧文学认同，凭借大劫难中的共同体验表达青春的抗议。突然，出来了一篇充满了内在欢乐的《受戒》，而且这欢乐是“四十三年前的旧梦”，是逝去的“旧社会也不是没有的欢乐”。<sup>①</sup>小说撇开了几十年统帅一切的政治生活的纠缠，用水洗过了一般清新质朴的语言叙写单纯无邪的青春和古趣盎然的民俗。悲愤哀伤惶惑、“愁云密布”的文学天空中蓦地出现了一抹“亮色”，却不是主张“走出伤痕”（其实是“粉饰伤痕”）的批评家们所希望的那种“亮色”，从探讨“生存”困惑的新进作家眼中看来，对生活的这种诗意化肯定也是不可接受的。“姥姥不疼，舅舅不爱”。谈到自己的作品时，汪曾祺某次引述了这句北京俗语。

他清醒地意识到其作品存有一个是否“合时宜”的问题。在当时，如下的解释绝不是多余的，而且也是真诚的：“我们当

---

<sup>①</sup> 《关于〈受戒〉》第3页。

然是需要有战斗性的，描写具有丰富的人性的现代英雄的，深刻而尖锐地揭示社会的病痛并引起疗救的注意的悲壮、宏伟的作品。悲剧总要比喜剧更高一些。我的作品不是，也不可能成为主流。”<sup>①</sup>富有讽刺意味的是，作家本人和他的批评者，都没有预见到数年后的“文化热”、“寻根文学”和李陀所说的“意象的激流”的出现。数年后，年轻的、激烈反传统的批评家著文指责汪的小说是“怀恋传统文化”的始作俑者。汪先生说：“我看后哑然。”<sup>②</sup>这可以说都是始料不及的事情。

熟悉新文学史的人却注意到了一条中断已久的“史的线索”的接续。这便是从鲁迅的《故乡》、《社戏》，废名的《竹林的故事》，沈从文的《边城》，萧红的《呼兰河传》，师陀的《果园城记》等等作品延续下来的“现代抒情小说”的线索。<sup>③</sup>“现代抒情小说”以童年回忆为视角，着意挖掘乡土平民生活中的“人情美”，却又将“国民性批判”和“重铸民族品德”一类大题目蕴藏在民风民俗的艺术表现之中，借民生百态的精细刻画寄托深沉的人生况味。在“阶级斗争为纲”愈演愈烈的年代里，这一路小说自然趋于式微，销声匿迹。《受戒》、《异秉》的发表，犹如地泉之涌出，使鲁迅开辟的现代小说的多种源流（写实、讽刺、抒情）之一脉，得以赓续。

事实上，据汪先生自己说，写《受戒》之前几个月，因为沈从文先生要编小说集，他又一次比较集中、比较系统地读了

---

① 《关于〈受戒〉》第5页。

② 《桥边小说三篇·后记》第119页。

③ 参见黄子平《论中国当代短篇小说的艺术发展》，《文学评论》1984年第5期；凌宇《中国现代抒情小说的发展轨迹及其人生内容的审美选择》，《中国现代文学研究丛刊》1983年第2期。

他的老师的小说。“我认为，他的小说，他的小说里的人物，特别是他笔下的那些农村的少女，三二，天天，翠翠，是推动我产生小英子这样一个形象的一种很潜在的因素。这一点，是我后来才意识到的。在写作过程中，一点也没有察觉。大概是有关系的。我是沈先生的学生。我曾问过自己：这篇小说像什么？我觉得，有点像《边城》。”<sup>①</sup>

但是，“现代抒情小说”这一条“文学史线索”只说明了汪曾祺复出的一方面意义，其乡土的、抒情的特征，可能遮掩了不易为人察觉的另一面。

---

<sup>①</sup> 《关于〈受戒〉》第4页。

## 二 40年代·80年代

---

前边讲到,80年代初的文学中大致可以分析出两大潮流。“伤痕——反思文学”试图承继“十七年”的“革命现实主义”传统,骨子里却弥漫着与“五四”时期相似的感伤情绪和浪漫憧憬。“生存文学”则直接从域外汲取灵感和整理浩劫体验的技巧和模式。汪曾祺的旧稿重写和旧梦重温,却把一个久被冷落的传统——40年代的新文学传统带到“新时期文学”的面前。

不妨先看看80年代初发生的另一件颇重要的事情:《九叶集》的出版。40年代九个较年轻的诗人的作品的选集,三十多年后重新刊印问世,立即使治文学史的人们对当年诗歌状况的理解产生重大调整。九诗人与汪曾祺年龄相当,其中的数位亦正求学于昆明的西南联大。其时,年轻的英国理代诗人兼评论家威廉·燕卜苏(William Empson)正在这个大学任教,将叶芝、艾略特和奥登的诗介绍给了他们。“九叶”之一袁可嘉后来总结说:“中国30年代的新诗运动经过前辈诗人戴望舒、卞之琳、艾青、冯至等的努力,已在借鉴西方现代诗艺方面开辟出一条道路。他们结合着实际生活(国家的和个

人的)和民族传统(古典的和新诗本身的),又融合西方现代诗艺,正日益丰富着‘五四’以来的新诗。当穆旦和一批青年诗人,在30年代末、40年代初在昆明西南联大开始创作的时候,他们既受到前辈诗人们的影响,又受到西方现代派诗人里尔克、叶芝、艾略特和奥登等人的熏陶”,遂形成了推进新诗“现代化”的40年代的“新诗潮”。①40年代的青年诗人所接受的外来影响显然与“五四”时期的郭沫若们有很大的不同——郭沫若们从19世纪的浪漫主义文学中汲取营养,“九叶”诗派却与本世纪的“反浪漫”的现代主义文学相通。与时下许多人仍从浪漫主义的角度去理解现代派的想法正相反,叶芝、艾略特的骨子里却对古典主义一往情深。正是在这样的世界文学背景下,40年代新文学(不光是诗)全面走向成熟。成熟的标志是:“五四”以来激烈对立冲突的那些文化因子,外来的与民族的,现代的与传统的,社会的与个人的,似乎都正找到了走向“化”或“通”的途径。明白这一点,或许有助于理解何以像沈从文或汪曾祺式的“古典式”的乡土抒情小说却具有现代意味,何以穆旦等一批诗人的创作在海内外越来越引起重视。

“九叶”诗人之一唐湜回忆说:“1947年秋,一次我去上海致远中学找汪曾祺,当时我读了曾祺的许多剪报与手稿,想给他写篇像样的评论;可他拿出一本《穆旦诗集》,在东北印得很粗糙的,说:‘你先读读这本诗集,先给穆旦写一篇吧,诗人是寂寞的:千古如斯!’我这才细细读了这厚厚的一本诗集,感到是这么阔大、丰富、雄健、有力,有我从来没有读到的陌生感

---

① 袁可嘉《诗人穆旦的位置》,《一个民族已经起来》第16页,江苏人民出版社,1987。

或新鲜感。”<sup>①</sup>其实穆旦诗作的沉雄、凝重、生涩、自我搏斗的风格，与汪曾祺后来的作品风格相去甚远。但当时汪曾祺也写诗，并试图“打破小说、散文和诗的界限”，<sup>②</sup>与穆旦们有文心诗心的相通之处，是毫无疑问的。

人们果然也就读到了汪曾祺写于40年代的那些小说。比如《复仇》：

太阳晒着港口，把盐味敷到坞边的杨树的叶片上。  
海是绿的，腥的。

一只不知名的大果子，有头颅那样大，正在腐烂。

贝壳在沙粒里逐渐变成石灰。

浪花的白沫上飞着一只鸟，仅仅一只。太阳落下去了。

黄昏的光映在多少人的额头上，在他们的额头涂上了一半金。

多少人通向三角洲的尖端。又转身，分散。

人看远处如烟。自在烟里，看帆篷远去。

来了一船瓜，一船颜色和欲望。

一船是石头，比赛着棱角。也许——

一船鸟，一船百合花。

深巷卖杏花。骆驼。

骆驼的铃声在柳烟中摇荡。鸭子叫，一只通红的蜻蜓。

惨绿色的雨前的磷火。

---

① 唐湜《忆诗人穆旦》，《一个民族已经起来》第154页。

② 《汪曾祺短篇小说选·自序》第16页。

## 一城灯！

这是“意识流”，闪过了背剑的旅行人一生中的“各色的夜”。现代的“意识流”小说，流的却是某种很古很古的东西——一种天涯漂泊感，你能分得出它是属于传统，还是属于现代？汪曾祺谈到过他颇受影响的两篇中国人写的“意识流小说”：“中国第一个有意识地运用意识流方法，作品很像弗·吴尔芙的女作家林徽音（福州人），她写的《窗子以外》、《九十九度中》，所用的语言是很漂亮的道地的京片子。这样的作品带洋味儿，可是一看就是中国人写的。”<sup>①</sup>80年代初再读《复仇》这样的小说是令人惊喜莫名的，须知当时的批评界还在为王蒙的小说是不是“意识流”，“意识流”洋人用得我们用得用不得而争论不休哩。人们还读到了《老鲁》、《落魄》和《鸡鸭名家》。正如《九叶集》的出版改写了“新诗史”那样，一个三十多年前就崭露才华的青年小说家被重新认识了。

三十多年来，中国当代文学走着曲折坎坷的路，其中的一大教训是它拒绝了40年代除延安文艺以外的新文学遗产。郭沫若机灵地转去写《防治棉蚜歌》和旧体诗词；茅盾撇下众多未完成的长篇小说去搞行政；巴金到了晚年才在《随想录》中大彻大悟；老舍的《茶馆》若不是因了导演焦菊隐的卓见就会写成配合人民代表选举的宣传品；曹禺再也未能贡献一部与《雷雨》、《日出》、《北京人》、《原野》水平相当的剧作；沈从文转业成了文物专家；冤案断送了胡风作为杰出的文学批评家理论家的生涯。还可以数出好些名字：艾青、何其芳、张天

---

<sup>①</sup> 《我是一个中国人》第41页。

翼、吴组缃、卞之琳、冯至、艾芜……。有人说，损失最大的还不是这些在二三十年代就已经成名的作家，毕竟，他们已经写出了他们当年可能写出的最好的作品。最令人叹惋的是40年代末才二十来岁的那批大有希望的青年诗人和作家，刚刚开花，还来不及结果就枯萎了，比如说，穆旦和路翎等人。这种说法，前半过于绝对，后半却不无道理。

汪曾祺将他近几年谈论文学的文字编成个集子，取书名曰《晚翠文谈》，用的是《千字文》里的典，“枇杷晚翠”。他说，枇杷是常绿的灌木，叶片经冬不落，愈是雨余雪后，愈是绿得惊人：再就是花期极长，头年冬天就开始着花，“你就等吧，要到端午节前它才成熟，变成一串一串淡黄色的圆球。枇杷呀，你结这么点果子，可真是费劲呀！”这“典”当然有点夫子自道的意思：“我自二十岁起，开始弄文学，蹉跎断续，四十余年，而发表东西比较多，则在六十岁以后，真也够‘费劲’的。呜呼，可谓晚矣。晚则晚矣，翠则未必。”<sup>①</sup>尽管汪曾祺说他“并没有多少迟暮之思”，“没有对失去的时间感到痛惜”，倘若超出个人的角度，着眼于文学史，则这“费劲”的感慨和自嘲就深而且广了。

汪曾祺是40年代新文学成熟期崛起的青年小说家在80年代的少数幸存者之一。历史好像有意要保藏他那份小说创作的才华，免遭多年来“写中心”、“赶任务”的污染，有意为80年代的小说界“储备”了一支由40年代文学传统培育出来的笔。显而易见的事实是，并非每一个活到了80年代的人都能将多年前的花结成果。“晚”而能够“翠”，必有些特殊的原因吧？

---

<sup>①</sup> 《晚翠文谈·序》第2页。



### 三 复苏与中介

---

汪曾祺说：“我赶上了好时候。”

“三十多年来，我和文学保持一个若即若离的关系，有时甚至完全隔绝，这也有好处。我可以比较贴近地观察生活，又从一个较远的距离外思索生活。我当时没有想写东西，不需要赶任务，虽然也受错误路线的制约，但总还是比较自在，比较轻松的。我当然也会受到占统治地位的带有庸俗社会学色彩的文艺思想的左右，但是并不‘应时当令’，较易摆脱，可以少走一些痛苦的弯路。文艺思想一解放，我年轻时读过的，受过影响的，解放后被别人也被我自己批判的一些中外作品在我心里复苏了。”<sup>①</sup>这话说的是实情，也确实是汪曾祺的幸运之处。漫画家廖冰兄曾画过瓮中人于瓮碎之后仍作瓮状而立，见之令人苦笑，汪曾祺却“较易摆脱”，一旦断而后续，其小说创作立即如“晚饭花”一般赫然开成一片。前边讲到过，这幸运具有超出个人的、文学史的意义。

令人感兴趣的是在他的心里“复苏”了的是哪一些中

---

<sup>①</sup> 《晚翠文谈·序》第4页。

外作品。与那些只是重刊旧作的老作家不同，汪曾祺是 80 年代相当活跃且影响颇大的仍在创作的小说家，他所承受的文学传统经由他的创作为中介，带进了“新时期文学”。所以弄清楚这些还“活”在 80 年代小说创作中的文学传统，就不是毫无意义的了。这些“复苏”的文学作品，我们现在知道，古人有庄子、归有光、桐城派和一些“杂书”；洋人有契诃夫、阿左林、纪德、弗·吴尔芙；近人有鲁迅、废名、沈从文。这些名字的集合乍看有点古怪，其实并非毫无相通相同之处，毋宁说其相关性是很明显的，它们显现了“中国现代抒情小说”在一个作家身上体现出来的古今中外的某些渊源。我曾在别处谈到，作为“印象主义”小说家和剧作家的契诃夫，在贯通中外古今文学传统时所起的重要“中介”作用。<sup>①</sup>一个少年时熟读《先妣事略》、《项脊轩志》、《寒花葬志》的人，欣赏归有光“以清谈文笔写平常人事”的手法，当他读到契诃夫时将感觉如何呢？汪曾祺的一个颇新鲜的说法回答了我以前模糊的揣测：“我觉得归有光是和现代创作方法最能相通，最有现代味儿的一个中国古代作家。我认为他的观察生活和表现生活的方法很有点像契诃夫。我曾说归有光是中国的契诃夫，并非怪论。”<sup>②</sup>显然，这种已经“归有光化”了的契诃夫传统或已经“废名化”、“林徽音化”了的吴尔芙传统，是较易被后起的作家们接受的。

所谓“复苏”也只是相对而言，传统不可能原原本本地“保鲜”然后“解冻”，只能被 80 年代的当代人“重构”。就汪曾祺自己而言，那些中外作品的影响，如今也都已消融在自己的风格中去了：“我现在岁数大了，已经无意于使自己的作品像谁，

<sup>①</sup> 黄子平《笔记人间》，《当代作家评论》1987 年第 5 期。

<sup>②</sup> 《晚翠文谈·序》第 4 页。

也无意于使自己的作品不像谁了。别人是怎样写的,我已经模糊了,我只知道自己这样写法,只会这样写了。我觉得怎样写合适,就怎样写。”<sup>①</sup>时间从记忆和遗忘两方面帮助了作家,前者使40年代接受的文化遗产重新进入了80年代的创作系统,后者使这些遗产以“酿制”过的浑成的而不是生涩的形态进入这一系统。菌子已经没有了,但是菌子的气味留在空气里。现代与传统的虚假对立在这团搓揉了近四十年的面里已经消弭了。当新进作家笨拙地从头学习“意识流”或“笔记小说”时,汪曾祺的小说令人惊喜地提供了可作参考的由“生”至“熟”的一条路径,而且,他带你由这条路径去重新认识了沈从文、废名和鲁迅,重新认识了那些古人和洋人。尽管,汪曾祺说“你要认老师,还得先见见太老师”,<sup>②</sup>取法乎上,得乎其中;但是,成功的学生的榜样毕竟比老师或太老师更易亲近。

现代派意识、技巧,40年代新文学成熟期的经验,怎样有机地组合在渗透在一个80年代中国人对乡土文化的审美表现之中?这正是身处日趋激烈的东西方文化碰撞中上下求索的一部分新进作家深感兴趣的事情。汪曾祺的小说遂成为80年代中国文学——主要是所谓“寻根文学”——与40年代新文学、与现代派文学的一个“中介”。

不必夸大这一点,却也无法忽视它。

---

①② 《谈风格》第102、105页。

## 四 语言和态度

从风格、文体、叙述语言等方面来讨论这一“中介”作用自然是对路的。汪曾祺本人极重视这些方面，他的小说成为许多从事“文本批评”的朋友的好材料。但在汪先生本人看来：“小说作者的语言是他的人格的一部分。语言体现小说作者对生活的基本的态度。”<sup>①</sup>文本连着人本。限于篇幅，我想直截了当地切入“态度”这一层面来讨论问题。由他承继的文学传统和汲取的外来营养，汪曾祺的叙述风格给 80 年代中国文学提供了何种“对生活的基本的态度”？从分析小说入手是另一篇文章的任务，从我现在的角度（文学史的角度），我对汪曾祺的两类文字感兴趣：一是由他所强调的他的老师沈从文的当代意义；一是他对年轻作家阿城和何立伟所作的评论。

有关沈从文的文章有好些篇，值得注意的要数《沈从文的寂寞》：“沈先生的重造民族品德的思想，不知道为什么，多年来不被理解。‘我作品能够在市场上流行，实际上近乎买椟还珠，你们能欣赏我故事的清新，照例那作品背后蕴藏的热情也

---

<sup>①</sup> 《关于小说语言（札记）》第 82 页。

忽略了，你们能欣赏我文字的朴实，照例那作品背后隐伏的悲痛也忽略了’。‘寄意寒星荃不察’，沈先生不能不感到寂寞。”<sup>①</sup>那么什么是沈先生所希望重造的民族品德呢？汪曾祺大段引述了《从文习作选·代序》里的话，相信在“另外一时”，人们将“从一个乡下人的作品中，发现一种燃烧的感情，对于人类智慧与美丽的永远的倾心，康健诚实的赞颂，以及对愚蠢自私极端憎恶的感情”。汪曾祺发问道：“莫非这‘另外一时’已经到了么？”<sup>②</sup>这或许是满怀希望的发问，这正可以解释他读到阿城和何立伟的小说时的那种欣喜的心情。

惯于用哲学史的大范畴来硬套当代文学作品的人，或许以为汪曾祺会往“道家思想”方面与阿城认同。出乎意料之外，汪先生说：“我不希望把阿城和道家纠在一起”，“我不希望阿城一头扎进道家里出不来”。就凭棋呆子王一生的那副吃相，恐也与道家风范相去甚远。汪曾祺欣赏的恰恰是阿城写了“吃”和“下棋”。“正面写吃，我以为是阿城对生活的极其现实的态度。”汪先生自己的小说也极注意写“吃”，把吃看作人的基本生存方式，在《卖蚯蚓的人》里有极醒豁的表露。“下棋”则体现了另一层次的生存价值，自我实现的需要。人是需要这么一点精神的。汪曾祺笔下的许多人物，也正体现了这种日常劳作中的“真人生”。他赞赏阿城这一代“知青”在底层得来的领悟：“老老实实地面对人生，在中国诚实地生活。”<sup>③</sup>

对何立伟，则是从他于废名的异同来立论的。何立伟“像一个坐在发紫发黑的小竹凳上看风景的人，虽然在他的心上

---

① 《沈从文的寂寞》第 161 页。

② 《沈从文的寂寞》171 页。

③ 《人之所以为人》第 189—194 页。

流过很多东西。”他写一种封闭的古铜色的生活，溢着梔子花一样的哀愁，这哀愁与废名相似，出于对生存于古朴世界的人的关心。但汪曾祺欣喜于他的不停留在哀愁里，终于表现了忧愤，在手法上也突破了“绝句”式面接近了“五古”，认为何立伟走过的这条道路和自己“有点像”。<sup>①</sup>

汪曾祺对前辈后生的阐释其实也阐释了自身。集中在两点上：一是热爱生活，在任何逆境中也不丧失对生活带有抒情意味的情趣；一是要在事业、职业、日常劳作中追求一种人生境界。可以说并无多少深刻或高超之处，简单得近乎老生常谈。但是，在每一个“价值失落”因而急需“价值重建”的年代，人们总是先回到最简朴最老实的价值基线上。有一些基本需要决定了一些基本价值，比如前面提到的“吃”。蔑视老百姓的基本生理需求带来的恶果至今仍在困扰国人。还有一些建立在安全、人际交流等需要上的价值，如勇气、谨慎、忠诚等等。最后是建立在自我实现的需要上的价值，如信仰、理想等等。我们的时代决非价值的缺乏，价值的内容和结构有所变易，但其基线不会消失，也很难设想文学创作会往“价值真空”中进行。我们的时代是价值系统的冲突混乱。在这旷日持久的混乱中，一批“知青”作家回到了最简朴的价值基线上思考“真人生”，因而与20世纪中国文学中一些先辈的思考不谋而合。只停留在这条基线上是危险的，但取消一切基线的态度不可能被他们接受。你会说，用审美主义或抒情的人道主义来维持中国知识分子的独立人格和生活勇气，是软弱无力的，正如一些自恃掌握了“铁的必然性”并自认“残酷”的批

---

<sup>①</sup> 《从哀愁到沉郁》第195—202页。

评家一再申说的那样。然而我们将继续在混乱中细心比较各种“态度”。比较的责任是沉重的。但必须先有“态度”。

我愿意这样来理解汪曾祺的意义。

1988年10月于海淀蔚秀园





## 演戏或者无所为



莎士比亚如是说：

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

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

# 一 真中有假,假中有真

---

表演、演戏、扮演,是“真中有假,假中有真”的一种人类行为,其真假互渗互补乃至互相颠覆的性质,是戏剧葆有永久的魅力的根本原因之一。但也决定了演员的职业、社会地位等等在文化系统中一直处于尴尬的、沉浮不定的境况。真/假的二项对立是文化—权力结构中极为重要的秩序编码,通过对前者的肯定和对后者的排斥维持了结构的运作。台上/台下,戏里/戏外,角色/演员,脚本/现实,诸如此类的划分无不由真/假的二项对立衍生而来。电影《舞台姊妹》中的一句台词曾因60年代“革命大批判”而脍炙人口:“台上认认真真做戏,台下清清白白做人。”混淆了台上和台下,做戏和做人,就会被看作反常。鲁迅曾在他的杂文里设想过关云长端着青龙偃月刀从戏台上一直唱回家里去的滑稽情景。“你表演得很成功!”这句话倘是评价一位演员的劳动,那是对他的努力的嘉许;倘在日常生活中运用,则成了一句刻毒的挖苦了。由此可知,上述诸种二项对立实际上无时不在自我消解之中。假戏真作,真戏假演,真真假假,假假真真,一方面颠覆着“文化—权力结构”中的刚性秩序,另一方面也润滑着、丰富着、弥补着这一秩序。

## 二 自娱/娱人

---

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

因此,文章开头所引莎翁如是说,换一个角度看就会引出截然相反的观点。司马迁的《报任安书》里谈到:“仆之先人非有剖符丹书之功,文史星历近乎卜祝之间,固主上所戏弄,倡优畜之,流俗之所轻也。”太史公的愤怒在于“主上”和“流俗”

都把像他和他的先人这样的文史专家视同“倡优”，加以戏弄加以轻视。德国社会学家达伦道夫把历史上宫廷中的“俳优”（Fools）看成现代知识分子的前身。太史公的愤怒亦可作为这一论断的一个微弱的佐证（参看余英时《中国知识分子的古代传统——兼论“俳优”与“修身”》）。与司马迁愤怒相反相成相回应是一千三百多年后，元代太医院里的一个医生关汉卿的嬉笑怒骂。那支著名的曲子《南吕一枝花·不伏老》，自嘲而又自负地标榜了他在“烟花路儿上”的多才多艺和死不悔改。明代臧晋叔《元曲选·序》说关大夫“躬践排场，面敷粉墨，以为我生活偶倡优而不辞”。有人将此看作元代“士”（知识分子）社会地位低下的一个表征。从我的现在的角度，我想指出司马迁和关汉卿对“俳优”身分的两面的不同强调。太史公耿耿于怀的是“娱人”一面里的消极因素，被戏弄、被轻视、被狎侮。关太医却渲染了那溢出了正统规范的自由自在的“自娱”一面——但又何尝不是无法进入那规范的一种牢骚呢？

倘把知识分子定义为“既在社会秩序之内，又复能置身其外，自由地批判现实的阶层”，则“俳优”们假借“娱人”的方式肆无忌惮地实现这种批判的自由的事实就值得重视。司马迁的《滑稽列传》不但写了优孟、优旃之流，也写了俳优型的知识分子如淳于髡（此人名列齐国的稷下先生，是当时的“国际知名学者”，声望很高的知识界领袖），汉武帝时的东方朔亦属此型。他们的共同点便是“言谈微中，亦可以解纷”，寓严肃的批评于嬉笑怒骂的“娱人”之中。由于用这种方式进行批判，常常能得到帝王权贵的赦免、接受并且传为佳话。史书上此类佳话可以说从未中断过。前面讲过，真真假假，假假真真、自

娱娱人的表演润滑了批判的摩擦力却无损其锋芒。西欧文化中的“弄臣”、俄罗斯文化中的“颠僧”、中国文化中的“狂夫”（“狂夫之言，圣人择焉”），似乎都在某种程度上享有讲出真实看法的特权——他们可以在表演即假扮的情况下说真话而不受惩罚。如晋国的优施所说：“我优也，言无邮”（《国语·晋语》二）。“邮”是“尤”的假借字，意即俳優说什么都无罪。人们甚至可以从这个角度来理解近年来中国文坛上的“报告文学热”或“纪实小说热”。

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

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

### 三 拒绝表演以报复看客

---

我在这里仅以鲁迅为例。周树人，这位仙台医科学学校的中国留学生后来弃医从文，原因当是多重的。但先生本人将之简化为一个极富戏剧性的视象刺激——“幻灯事件”。据说鲁迅看过的有关日俄战争的幻灯片有二十张，日本的学者们近年多方寻查，目前只找到十五张，但鲁迅在《呐喊·自序》里提到的那张却不在其中，——可能是在未找到的五张之内。鲁迅曾用“认真”二字嘉许日本民族，确为透彻了解彼邦文化之论，从幻灯片这件事上也可见一斑。但认真过了头可能有“过于执”之弊，譬如在未找到那些幻灯片之前宁愿把“幻灯事件”看成文学家的虚构便是。退一步说，即使“事件”出于虚构，那么虚构这“事件”本身亦构成了一个“事件”，其史料价值大大超过了那张可能实存过的幻灯片。因为，在鲁迅的小说杂文、散文诗和书信中，“示众”这一现象已获得极为丰富多样的阐释和重构，成为本世纪中国文学史、文化史和思想史中极重要的一个话语事件。

极大地刺激和震撼了周树人心灵的这一视象，成为鲁迅艺术创造中的“中心图景”。“示众”——这一场景中蕴含的戏

剧性和文化、思想、心理信息被他反复挖掘、组合、阐发。“看/被看”的二项对立旋转出本世纪中国文学中最深刻而悲哀的主题网络。主题中“看客”的这一面已在许多研究者的论著中得到分析，其实表达得最透彻的还是鲁迅本人的一段话，这段话恰好出自有关易卜生的那部名剧的讲演之中：

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

由此可以引述一系列人所熟知的命题和片断，“哀其不幸，怒其不争”呀，“国民性批判”呀，等等。那么，从“被看”的这一面看呢？由于“看客”的存在，使一切牺牲都化为“演戏”，化为残忍的娱乐的材料，这恐怕是“示众”场景中同样令人震悚的主题要素。作为知识者和先驱者的鲁迅，不能不时时意识到自己的“被看”，意识到身处“庸众”快意的目光包围之中。这种包围销蚀着知识者或先觉者一切真诚的努力，使之变得毫无意义、空洞、无聊和可笑——这种想法对于曾写下“我以我血荐轩辕”这样热烈真诚的诗句的周树人来说，不能不是一个可怕的、纠缠一生的致命折磨。在最能体现鲁迅意识中矛盾、冲突、绝望和恐惧的散文诗集《野草》里，“拒绝表演”的意念强烈地表露出来。《复仇》中那对裸体男女在意欲鉴赏其拥



抱或杀戮的无聊的路人的围观中停止了动作，于是这些无聊的路人便觉得更加无聊，以至于“干枯到失了生趣”，也在无聊中老死了。那依然干枯地立于旷野上的裸体男女，便反过来“以死人似的眼光，赏鉴这路人们的干枯”。鲁迅在这里颠覆了“看 / 被看”的既定结构，把这种颠覆作为一种“复仇”——如前所引的，“使他们无戏可看倒是疗救”。拒绝表演，停止动作，并且反过来看“看客”们的看——实际上，鲁迅小说散文诗里时常有一个暗含的叙述者或“视点”，勾勒出麻木而无聊的庸众时，这些“看客”本身也就正在被这暗含的作者所“看”，犹如那张幻灯片里的围观者正被一双医科学家的眼睛所看那样。然而，叙述这“看”便已不同于那单纯的“看”，叙述便已是一种话语实践，故而也可能化作一种可被看的“表演”。因为任何叙述都已包含了被阅读的可能性，阅者，看也。同样，拒绝表演也是表演，停止动作也是一种静止动作。具有如此顽强而可怕的同化能力的黑洞般的深渊，绝不只是庸众或看客们的存在，而是如前所述的“权力场”——说到底，“看客”们，无聊、麻木、残忍、冷漠的看客们，也是几千年专制权力的伟大治绩。

因此，使鲁迅这样的知识者始终被内心深处的“表演感”所纠缠的，除了被庸众无聊而娱乐性的目光所“看”，更主要的是被那阴沉的、自恃强大而默不作声的、无所不在却又无法找到的敌对的目光所“看”。鲁迅把它叫作“无物之阵”，它有点像卡夫卡的“城堡”，但较积极的是其中的有一个“举起了投枪”的战士。“无物之阵”却使投掷化为一个无意义的姿态，并使这战士在阵中老衰、寿终。“叫喊于生人中，而生人并无反应，既非赞同，也无反对，如置身无边际的荒原，无可措手的

了,这是怎样的悲哀呵,我于是以我所感到者为寂寞。”“我感到未尝经验的无聊”(《呐喊·自序》)。无聊感来源于行为和实践的“意义”突然崩塌,有如在看电视时突然将音量控制钮调到零点,画面上的口唇翻动立即显得滑稽。对鲁迅来说,当那种强权的控制和权力的争夺甚至来自以反抗强权为宗旨的解放力量内部时,这种无聊感或“表演感”就更具悲剧性了。这一点可以解释许多有关鲁迅与革命组织之间的那些令人悲观的看法。譬如鲁迅刚参加左联并在成立会上讲了话不到一个月,在1930年3月27日给章廷谦的信中,便称左联的作家为“茄花色”,并写道,自己作为梯子被他们利用倒无关紧要,但他们好像连把自己当梯子利用的能力也没有。

捷克作家米兰·昆德拉在更靠近哲学层次上把类似的“无物之阵”归结为一个抽象而简捷的词:“媚俗”。“无论何时一旦某个政治运动垄断了权力,我们便发现自己置身于媚俗作态的极权统治王国。”在这个王国之中,正如在“无物之阵”中所见的是一式的点头和绣着好花样和好名目的旗帜和外套一样,这里所见的全是“幸福的热泪”、“令人迷惑不解的微笑”,群体性的热情或激动、纯洁和崇高等等。而人们为了逃避“生命中不能承受的轻”,总是被这动人的媚俗所制约。“我们中间没有一个超人,强大得足以完全逃避媚俗。无论我们如何鄙视它,媚俗都是人类境况的一个组成部分”。媚俗的极权统治使抗议也变成了表演,变成了媚俗之一种,然而人们却被判决了只能在演戏或者无所为中作出选择。现代传播媒介使表演更为容易和现成,电视摄像的选择和剪辑将使一切“现实”都呈现媚俗所需要的戏剧性——想起本世纪初仙台的幻灯,真是今非昔比。米兰·昆德拉笔下的“看客”们也远非麻

木而冷漠的,而是会被诸如“一个美国女演员抱着一个亚洲儿童”之类的画面感动得什么似的。

## 四 求乞与被求乞

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

一个孩子向我求乞，也穿着夹衣，也不见得悲戚，而拦着磕头，追着哀呼。

我厌恶他的声调，态度。我憎恶他并不悲哀，近于儿戏；我烦厌他这追着哀呼。

(……)

一个孩子向我求乞，也穿着夹衣，也不见得悲戚，但

是哑的，摊开手，装着手势。

我就憎恶他这种手势。而且，他或者并不哑，这不过是一种求乞的法子。

我不布施，我无法布施，我但居布施之上，给与烦腻，疑心，憎恶。

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

我将用无所为和沉默求乞！……

我至少将得到虚无。

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

## 五 知其不可而为之

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

我在《野草》中，曾记一男一女，持刀对立旷野中，无聊人竟随而往，以为必有事件，慰其无聊，而二人此毫无动作，以至无聊人仍然无聊，至于走死，题曰《复仇》，亦是此意。但此亦不过愤激之谈，该两个或相爱，或相杀，还是照所欲而行的为是。（致郑振铎，见《鲁迅书信集》）

天地大戏场，戏场小天地。这也是鲁迅数次引过的联语。人既无所逃乎天地之间，亦无所逃乎戏场之间。表演成了一种宿命，则唯“有照所欲而行”，“与黑暗捣乱”，尽量演得成功一点。当然，仍免不了内心时时被“表演感”袭来，疑幻疑真，

感觉到自身的可笑的吧！也许，在现代媒介中，台上与台下，现实与虚构，角色与演员等等的对立正在趋于消失。总有一天，这些对立会被视为历史的神话？到那时，日常生活中说某人“表演得很成功”将不再是刻薄的挖苦而是由衷的嘉许？但是至少直到今天，“表演感”仍然深刻地困扰着以自由地批判为己任的知识者们，使他们在无聊、沮丧、绝望中挣扎，在无边无尽的寂静中竭力拯救自身行为的“意义”。问题在于要对沦为“赏鉴的材料”的危险有一种警觉。法国人罗兰·巴尔特引述过一位导演的遗著中的一段话：

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

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

1989年2月于海淀蔚秀园





## 与“他人”共舞



## — 阴 影 —

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

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

<sup>①</sup> 刘再复《告别诸神——中国当代文学理论“世纪末”的挣扎》，《二十一世纪》1991年第5期第126—127页。

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

这挣扎自是悲哀，或许也有几分悲凉和悲壮。而这也仍是上世纪末遭逢“三千年未有之变局”以来，中国文化人于衰世求中兴以消解文化危机的卓绝努力的继续。“衰世”的意思，你从再复用词的修辞色彩上也能品味出来。倘在汉唐盛世，依鲁迅《看镜有感》的说法，必是理直气壮的放胆“拿来”，决不会惴惴然于吃了牛肉会类乎牛，吃了羊肉会类乎羊，使用诸如“借贷”“偷窃”“挣扎”一类可怜巴巴的字眼儿。这也不是喊几次“拿来主义”就可以改变的情形。吾人之衰世碰上他人之盛世，用当今流行的术语讲，便是弱势文化撞到强势文化，或曰第三世界文化受到殖民主义霸权的宰制。然而，一百多年来，事情也发生了许多变化。

## 二 阴影 二

---

“阴影”，固然是现代心理学或者精神分析学从光学那里“借贷”来的范畴概念，后来又输入到文学批评。但用得更为频繁的，当属“焦虑”一词。比如西方学者中，像哈佛大学的宇文所安教授跟爱丁堡大学的杜博妮教授这样极不相同的专家，谈及当代中国诗歌或80年代的中国文学，都不约而同地，采用诸如“环球影响的焦虑”“外来影响的焦虑”一类的标题。<sup>①</sup>

所谓“影响的焦虑”，典出于 Harold Bloom 的 *The Anxiety of Influence* (New York 1973) 一书。布鲁姆教授用精神分析学的模式解释文学史，认为后起作家对其前辈都有一种弗洛伊德式的“俄狄浦斯情结”，迟到者使尽一切招数来抹煞前人高大的身影，其创作上的所有变化均源于此一焦虑。将这个模式进一步推展到跨文化解释的领域，很自然地，

---

<sup>①</sup> Steven Owen: "The Anxiety of Global Influence: What Is World Poetry?" *The New Republic* (Nov.19,1990): pp.28-32. Bonnie S. McDougall: 《外来影响的焦虑：创造性、历史性、后现代性》，张枣译，《今天》1991年第3、4期合刊第86页。

就将近代以来第三世界的文学写作，一律视为西方帝国主义话语霸权威胁下的反应——或者追赶潮流，为所谓“世界读者”写作，成为其父本的拙劣摹仿品；或者回归本位化的立场，以遗老味十足的文化保守主义写作反守为攻，幻想着“越是好的民族文学，便越能成为好的世界文学”。如此说来，“走出阴影”的强烈愿望，不正可解释为东方儿子们急欲“弑”其西方父亲而后快的一种焦虑么？

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

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

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

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

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

总之，“最后不管你干什么，都会遭骂”。<sup>①</sup>按照鲁迅《野草·立论》的建议，你只好说：“您瞧这孩子……多么……哈哈……！”

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

---

<sup>①</sup> Bonnie S. McDougall: 《外来影响的焦虑：创造性、历史性、后现代性》，张枣译，《今天》1991年第3、4期合刊第87页。

## 三 模 式

---

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

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

没有模式的阐释不成其为阐释。但若对所使用的模式的局限不加反省,就会对因这些局限造成的曲解和误解缺少警觉。举中国近代以来的历史(文学史也包括在内)为例,西方学者或采用“冲击—回应”模式,将推动中国近代历史发展的动力归于西方的冲击以及由此产生的中国回应(费正清);或取“传统—现代”模式,将中国近代社会内部分为传统与现代两种对立的因素,摆脱传统的历史循环的途径是向西方式的“现代”认同(列文森);第三种模式表面看来与前两种对着干,却将近代以来中国的所有苦难与不幸归咎于西方帝国主义的侵略,同样漠视了中国历史内部的传统危机。除非置身于中国的“内在历史”去洞察中国的问题、中国的情景和中国的历史欲望,否则不能进一步讨论世界语境中的中国故事,西方话语对中国变动的参与以及中国式的回应方式等等。

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

---

<sup>①</sup> 参看尤翼《也谈八〇年代文学的“西化”》,《今天》1991年第3.4期合刊第32—42页。



## 四 同 谋

---

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

明明是自家门里“父之法”的实施,为何却被再复和他的同时代人视为最令人痛心疾首的“他人的阴影”?我们知道19世纪以来工业化的世界性进程将一种有关“世界历史”的大故事带往全球,五洲四海的空间性差异被归并化约到单线进化时间长链上的先后环节。西方话语立足时间箭头的最前端俯视迟到者的邯郸学步。依仗政治经济军事的实力建立此一宏

观叙事模式的霸权。黑格尔的历史哲学是这个一元化和等级化的时间意识形态的经典论述。不难解，“社会主义现实主义”和“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的理论教条，无疑是这一时间意识形态所蕴含的权力结构与价值取向在文学领域的最清晰表达。国家话语以“无产阶级话语”（“历史上最先进阶级”的话语）的名义，派定所有的“非无产阶级话语”予缄默者的话语身分。简单地将这套理论归结为“功利主义的中国农民美学”，显然抹煞了它所具备的某种“现代性”，即集中控制和彻底同一化的权力意愿。而所谓以浓重阴影笼罩文坛的“他人”又不是别人，正是中国近代历史运动逐步营构起来的革命之“父”。

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

一些并非偶然的例子比理论性的论证更能说明问题。80年代初，访问中国大陆的一位美国学者，看到人民文学出版社

以最好的装帧大量出版美国写二战的长篇小说《战争风云》(The Winds of War)的中文译本(后来续集《战争与回忆》[War and Remembrance]的中译本亦以同样规模出版),甚感诧异:“这本书浸透了美国资产阶级最保守的全套价值标准,仅仅因为它是所谓‘现实主义’的作品,你们就大为欢迎。而你们很反感的现代派,倒是质疑这套价值标准的東西哩!”几年后《战争与风云》的作者赫尔曼·沃克访华,中国作家协会派军队作家、“革命历史小说”《林海雪原》的作者陪同至大陆各地访问,一路上双方频频举杯,共叙两国军队和人民的伟大友谊(试想《二十二条军规》的作者访华将会与人们共叙些什么)。这顺便也解释了另一件本应诧异却无人表示过诧异的事情:如果说“雷锋精神”即“共产主义精神”,《人民日报》津津乐道于“西点军校学雷锋”的报道时为何对其中的扞格不入之处毫无感觉。又一个例子是美国电影《第一滴血》在大陆放映极受欢迎,作家协会机关报《文艺报》亦载文给予佳评,唯一发出批评声音的是远隔重洋从纽约投书《文艺报》的旅美作家董鼎山。再一个更复杂亦更有阐述价值的例子是如何从中、英两套主流话语同谋关系的縫隙中倾听“香港故事”的微弱叙述——80年代的香港文学无疑是研究“后殖民主义话语”如何在一个独特的历史情景中运作的最好资料。<sup>①</sup>

奥威尔的《一九八四》以“反乌托邦”的方式,描绘了“现代人”的夢魘是斯大林式的全权政治与发达的社会传播系统的某种完美结合,仿佛也预示了东西方话语霸权既对抗又协调的根本可能性。20世纪末铜臭日甚的现实主义地缘政治

---

<sup>①</sup> 参看香港作家西西的小说《肥土镇灰阑记》,以及本书第10章《灰阑中的叙述》。

将更凸显这种可能性,也使得现代或后现代主义话语如何参与中国故事的讲述的途径和方式,变得日益清晰可认?

## 五 演 奏

因此，我建议用“演奏”的概念来取代“偷窃”“借贷”“移植”的概念。

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

让我们考虑一下“演奏”的空间性。场合、情景和听众。演奏既是摹仿、复制，也是阐释和创造，歪曲或嘲讽。因此演奏是对原作的移心化。演奏的即兴尤其值得重视，演奏是一整套便携式的随机应变的策略，演奏是分散在日常生活的一系列

“微型狂欢节”。当然，有好的和成功的演奏，也有拙劣和失败的演奏。

具体到 80 年代中国文学“音乐会”中的“现代或后现代主义曲目”，与其斤斤究辩它们“算不算”、“像不像”现代派，毋如一探其如何演奏，为何演奏，对谁演奏以及演奏的场景与效果。也就是说，批评的焦点应从“像什么”“叫什么”“指什么”的争论转向“做什么”的研究，即不单以文体手法观念的类比而且以话语间关系和话语功能作为研究的分析单位。<sup>①</sup>

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

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

1992 年 2 月于伊州香檳

---

① 尤翼《也谈八〇年代文学的“西化”》，《今天》1991 年第 3、4 期合刊第 32—42 页。这篇论文出色地分析了近代以来“大众话语”（“无产阶级话语”）亦即国家话语中大众的缺席，以“大众”或“人民”的全面代言人自居的国家如何给人和平民派定了缄默者的话语身分，以及 80 年代以来种种新的话语关系的产生。文章论证了以“非现实主义文学”的话语功能而不是文体特征作为分析单位，“西化”与否就显现为一个“伪命题”了。

# 后 记

这本书的写作断断续续，历经七年，伴随我辗转于北京、纽约、芝加哥、伊州香槟和香港。身心二境的无法沉潜虽然是此书粗糙不成体系 / 系统 / 体统的一个因素，个人学术上的欠长进才是怯于将书稿付印的主要原由。但此书实际上是对少年时期起就积累的阅读积淀的一次自我清理，对自己来说其意义的重大超出以前的所有写作。也因此一直想对书中涉及的许多问题作进一步的探讨，对已写出的书稿作更多的修改，甚至想将其中的几章彻底重写。但愿将来会有这样的机会吧。

此书的若干章节曾以单篇论文的方式，在下列刊物和论文集上发表，深表谢忱：

《中国文化》，北京三联书店，1990年春季号；

《八方》，香港文学艺术协会，第12辑，1990年11月；

《二十一世纪》，香港中文大学，1991年第5期；

《读书》，北京三联书店，1991年12月号；

《西西卷》，何福仁编，香港三联书店，1992年6月；  
《今天》，香港牛津大学出版社，总第13、19、26期；  
《巴金小说全集》，台北远流出版公司，1993年  
5月；

《再解读》，唐小兵编，香港牛津大学出版社，  
1993年；

《中国现代文学与自我》，陈炳良编，香港岭南学院  
中文系，1994年。

本书写作中从许多师友的研究成果中获益匪浅，除在注  
脚中特别注明者之外，未能一一提及，敬请原谅并致谢忱。本  
书的若干章节在刊物或研讨会发表后曾得到下列朋友的指教  
和鼓励，感激殊深：北岛，多多，李陀，孟悦，刘禾，唐小兵，王  
德威，甘阳，刘小枫，许子东。

1996年3月



## 沪版后记

此书原名《革命·历史·小说》，由牛津大学出版社出版之后，曾得到张京媛、陈顺馨和杨照等同行学者的书评指教。<sup>①</sup>当头棒喝，深受教益。汗颜之余，深知除非大作修改，是不宜匆匆重印的。

但是，简体沪版既已摆在读者诸君眼前，若不交代个“说法”，于心不安。明知目前俗务缠身，无心无暇大动干戈乃至重起炉灶，却居然小修小补，改换一些不合时宜的字句，抽换一二不合国情的章节，就以新的书名腴然付印。从实招来，只能承认革命意志薄弱，经不起内地旧雨新知尤其是编辑朋友的威逼利诱。“威逼利诱”当然是修辞手法，并非真的有烙铁竹签辣椒水在旁伺候；——主要还是“叙述”，讲故事。

钱君说，我送给他的书被他在北大的研究生借去传阅，传

---

<sup>①</sup> 参见《现代中文文学学报》(Journal of Modern Literature in Chinese, vol.1 no.1, p160-164, July 1997)、《人文中国学报》(SINO-HUMANITAS, no.4, p227-234, July 1997) 以及《联合文学》(vol.13 no.10, p178-180, August 1997) 等。

来传去传丢了，找不回来，命我再送一本。而且说这回将摆在不易被他的研究生发现的隐秘书柜里。钱君常被热爱他的研究生们所欺负，这一点早已不是什么新闻。“书是有它自己的命运的”，此乃我们失书之后经常用来安慰自己的老话。于是乖乖的遵命再送一本。

洪君来香港讲学，说起他的当代文学研究生讨论课用此书作教材，用的却是一本复印件，七八个学生每人轮流看几天。

在东京大学遇见复旦来的严君，他说在上海时别人借给他这本书，限期一天看完。所以他基本不记得书里胡诌了些什么，只记得居然把土匪黑话翻译成海德格尔式的哲语，“绝了”。

上海的雷君在信中讲的故事，最是动摇军心。他说他的一个在工厂里打工的朋友，月薪只有二百多元人民币，却花了七八十元来复印此书。

夫复何言！反射自问：所谓文章千古事，得失寸心知，这本小书到底有多少斤两，当得起如此错爱？

我说过此书是自我精神治疗的产物，“是对少年时期起就积累的阅读积淀的一次自我清理”，并不期许在学术上有多大的贡献。于是渐渐悟到同“病”者的需要，比我原来想象的要殷切得多。我须不单为自己而写作，也正正是为了同“病”者而写作。我再次借用“病”的隐喻来解释此书的写作和阅读，不仅想在这“后后记”里与正文的章节作互文呼应，而且亟想表明我们这几代人（作者和读者），仍然生存于这个世纪大隐喻所指称的历史情境之中也。

于是不免发一回痴，发愿下一世纪的作者和读者，不再需

要类似的自我精神治疗,而这本书当然也就自有其应有的命运了。

这一版增加了附录里的几篇旧作,原因有二:其一,这套丛书的编辑诸君说按体例字数不能太少——少于十二万字,横排简体一印,变成薄薄一本,与其他作者的大著摆在一起不太相称——以大局为重,只好勉力翻箱底,附而录之;其二,这几篇文字散见各处,有的在海外发表,有的杂志已经停刊,搜求翻检不易——附而录之,并注明写作的时间地点,于人于己,方便。当然这些文字与本书主旨“革命·历史·小说”的关联,也绝不疏离。

黄子平 识于北角炮台山 1999年10月

## 图书在版编目(CIP)数据

“灰阑”中的叙述/黄子平. - 上海:上海文艺出版社,2001  
(边缘批评文丛)

ISBN 7-5321-2068-6

I.灰… II.黄… III.小说-文学评论-世界 IV.I106.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 22812 号

责任编辑:高国平 陈朝华

封面设计:王志伟

### “灰阑”中的叙述

黄子平

上海文艺出版社出版、发行

地址:上海绍兴路74号

电子邮件:csbcm@public1.sta.net.cn

网址:www.sbcm.com

总经售处:上海书店 华东师范大学印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 9.375 插页 3 字数 196,000

2001年1月第1版 2001年1月第1次印刷

印数:1—5,100册

ISBN 7-5321-2068-6/1·1681 定价:14.00元

“边缘批评文丛”已出书目

赵毅衡

《礼教下延之后：中国文化批判诸问题》

黄子平

《“灰阑”中的叙述》

唐小兵

《英雄与凡人的时代：解读20世纪》



