



革命 · 歷史 · 小說

黃子平

ISBN 0-19-590077-4



9 780195 900774

牛津大學出版社
Oxford University Press

革命·歷史·小說

黃子平

牛津大學出版社
Oxford University Press

Oxford University Press
Oxford New York
Athens Auckland Bangkok Bogota Bombay
Buenos Aires Calcutta Cape Town Dar es Salaam
Delhi Florence Hong Kong Istanbul Karachi
Kuala Lumpur Madras Madrid Melbourne
Mexico City Nairobi Paris Singapore
Taipei Tokyo Toronto

and associated companies in
Berlin Ibadan
Oxford is a trade mark of Oxford University Press

First published 1996
This impression (Lowest digit)
1 3 5 7 9 8 6 4 2

革命 歷史 小說

黃子平

© 牛津大學出版社 1996
Oxford University Press 1996
ISBN 0 19 590077 4

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without the prior permission in writing of Oxford University Press (China) Ltd. Within Hong Kong exceptions are allowed in respect of any fair dealing for the purpose of research or private study, or criticism or review, as permitted under the Copyright Ordinance currently in force. Enquiries concerning reproduction outside these terms and in other countries should be sent to Oxford University Press (China) Ltd at the address below.

This book is sold subject to the condition that it shall not by way of trade or otherwise, be lent, re-sold, hired out or otherwise circulated without the publisher's prior consent in any form of binding or cover other than that in which it is published and without a similar condition including this condition being imposed on the subsequent purchaser.

版權所有，本書任何部分若未經版權持
有人允許，不得用任何方式抄襲或翻印

This project is supported by the Hong Kong Arts Development Council

Printed in Hong Kong
Published by Oxford University Press (China) Ltd
18/F Warwick House, Taikoo Place 979 King's Road, Quarry Bay Hong Kong

社會與思想叢書緣起

歷史悠久的牛津大學出版社從一九九二年起開始出版中文書籍。這或許預示着：中文這一為十多億人所使用的語言文字，在世界文化和學術的發展中將會日益取得其應有的地位。現在，牛津大學出版社又決定出版「社會與思想叢書」，俾更有系統地積累有價值的中文學術著述和譯述，我們希望，這對於中國學術文化的發展，將會起到積極的推動作用。

「社會與思想叢書」將首先着重於對中國本土社會與本土思想的經驗研究和理論分析。誠如人們今天已普遍意識到的，晚近十餘年來中國所發生的深刻變革，並非僅僅只是相對於一九四九年以來甚至一九一一年以來而言的變遷，而是意味着：自秦漢以來既已定型的古老農業中國，已經真正開始了其創造性自我轉化的進程。這一歷史巨變已經將一系列重大問題提到了中外學者的眼前，例如，鄉土中國的這一轉化將會為華夏民族帶來甚麼樣的新的基層生活共同體？甚麼樣的日常生活結構？甚麼樣的文化表達和交往形式？甚麼樣的政治組織方式和社會經濟網絡？所有這些都歷史性地構成了「中國現代性」的基本課題，同時恰恰也就提供了「中國傳統性」再獲新生的歷史契機。可以說，當代中國的這一歷史變革已經為中國當代學術文化的突破性發展提供了充分的歷史可能與堅定的經驗基礎，因為它一方面使人們已能立足於今日的經驗去思考中國的未來，同時也已為人們提供了全新的視野去再度重新認識中國的歷史、中國的文明、中國的傳統性。有鑒於此，本叢書將不僅強調對當代中國的研究，同時亦重視對中國歷史的研究，以張大「中國現代性」的歷史文化資源。

「社會與思想叢書」的另一方面則是同時注重對西方社會與思想，以及其它非西方社會與思想的研究。如果說，晚近十餘年來的中國變革標誌着「中國現代性」的真正歷史出場，那麼，七十年代以來西方最引人注目的現象無疑莫過於對「西方現代性」歷史形成的全面重新檢討：在經濟領域，所謂「福特式大生產方式」的危機不僅促發對「後福特時代生產」的思考，而且首先迫使人們重新檢討「福特式生產」的歷史成因及內在闕失；在政治領域，西方現存體制與民權運動以來民主發展的尖銳張力，已重新激發西方近代以來「自由主義 v.s. 共和主義 (Republicanism)」這一基本辯論；在文化領域，形形色色的後現代主義不但已全面動搖近代西方苦心營構的文化秩序和價值等級，而且更進而對「西方傳統性」本身發起了全面的批判。所有這些都提醒人們：自上世紀末以來一直在學習西方的中國人，今天已不能不同樣全面重新檢討中國人以往對西方的理解和認識。因此，本叢書將不僅包括對當代西方的研究，而且更強調對西方歷史傳統的重新認識，特別是西方傳統內在差異性的研究。

本叢書定名為「社會與思想」，自然表達了一種期望，即：對社會制度層面的研究與對思想意識層面的研究，應該日益結合而不是互不相干。從學科的角度講，亦即希望社會科學領域的研究與人文及哲學領域的研究，能夠相互滲透，相互促進。通過多學科的合作與跨學科的研究去深入認識中西現代性與中西傳統性，以往那種僵硬的「傳統 v.s. 現代」、「中國 v.s. 西方」的二元對立思維方式或將會真正打破，代之而起的是人類對傳統與現代、東方與西方的同等尊重和相互理解。中文學術世界為此任重而道遠！

甘 陽

一九九三年十月

目錄

前言

第一章	「革命」的經典化與再浪漫化	7
一	經典化與「重大題材」	
二	「應寫」、「可寫」與「不可寫」	
三	「怎麼寫」	
四	再浪漫化	
第二章	「革命歷史小說」：時間與敘述	21
一	進化史觀	
二	從勝利走向勝利	
三	人物關係的時間化	
四	革命的循環	
五	時間觀的改變	
第三章	革命·性·長篇小說	35
一	話語空間的切割、劃分與連接	
二	政治/言情、英雄/男女	
三	在「社會全景」中寫「性」說「慾」	
四	「客觀冷靜」的敘述	
五	革命敘事的「聖潔化」	

第四章	革命·土匪·英雄傳奇	59
一	黑話/紅話	
二	誨盜/誨道	
三	「思想革命」/「政治革命」	
四	「搶一個共產黨領路向前」	
五	反出江湖	
六	英雄傳奇	
第五章	「革命歷史小說」中的宗教修辭	73
一	「空白」與「宗教修辭」	
二	空間：道觀佛堂和聖地	
三	身體：脫胎換骨	
四	苦難：報仇報冤和報恩	
五	「革命」和「歷史神話」	
第六章	小說與新聞：「真實」向話語的轉換	91
一	分分合合	
二	「壓抑機制」說	
三	真實/知識/權力	
四	〈我該怎麼辦？〉	
五	〈大陸人〉	
六	在「真實」的「大觀園」裡	
第七章	《故事新編》：時間與敘述	107
一	「故事新編」與「朝花夕拾」	
二	「敘事時間」和「所敘時間」	
三	敘述以反抗「絕望」	

四	放在「引號」中的敘述	
五	「油滑」：從消極到積極	
六	故事新讀	
第八章	命運三重奏 《家》與「家」與「家中人」	131
一	「脫離枯樹的綠葉」	
二	青春、愛情和自由	
三	從《家》到《家變》	
第九章	病的隱喻和文學生產	141
一	「棄醫從文」的故事	
二	醫院中新來的青年人	
三	「還是雜文時代」？	
四	大喝一聲：「你有病呀！」	
第十章	灰蘭中的敘述	159
一	「如果」	
二	「瑪麗個案」	
三	敘述者「馬壽郎」	
四	何往而非「灰蘭」？	
五	短文長註	
後記		171
參考書目		173

前言

從十九世紀中葉到二十世紀末，橫跨一個半世紀的中國革命是人類歷史個案中最宏大、最複雜的社會變動。從1940年的鴉片戰爭到1989年的「六四事件」，這段時間的中國革命包含了政治學理論中所有類型的「革命」——千禧年式的農民叛亂（太平天國），無政府式的暴動（義和拳），政變（西安事變和林彪事件），軍事叛變（北洋軍閥時期），國共內戰（1945-49），自上而下發動的全國性動亂（文化大革命）。其中同時伴隨着極其複雜的意識形態競爭：「中學為體西學為用」，孫文主義，毛澤東思想等等。這種競爭至今仍在臺灣海峽兩岸以及海外許多華人社區以各種不同形式持續着。

本書不打算研究這些革命，而只是研究對這些革命的「講述」。更具體地說，研究二十世紀中國文學中以「小說」形式對這些歷史變動所作的敘述。問題的複雜性在於，一方面，「小說」被捲入革命之中，擔負起「新一國之民」（梁啟超）或「改造國民性」（魯迅）的重任；另一方面，「小說形式」本身也在這漫長的一個世紀裡發生着不容忽視的「革命」。革命深刻地改變了我們想像、虛構和敘述歷史與現實的方式。「小說」有時直接成為中國革命的一部份（「齒輪和螺絲釘」、「旗幟和炸彈」），有時，卻於邊緣處記下了正統「大歷史」必定遺漏的苦難、掙扎與悲歡。文本秩序與社會秩序的建立、維護與顛覆，同樣成為本世紀中國歷史最令人眩惑的奇觀。因此，文學形式與革命、政治之間的互動關係，是本書想一再加以探討的課題。其中，中國古典文學傳統中的「言情小說」與「英雄傳奇」兩種樣式，以及歐俄傳入的「寫實主義」

長篇小說樣式，在這種互動中的衍變最為耐人尋味。

「革命歷史小說」是我對中國大陸五十至七十年代生產的一大批作品的「文學史」命名。這些作品在既定意識形態的規限內講述既定的歷史題材，以達成既定的意識形態目的：它們承擔了將剛剛過去的「革命歷史」經典化的功能，講述革命的起源神話、英雄傳奇和終極承諾，以此維繫當代國人的大希望與大恐懼，證明當代現實的合理性，通過全國範圍內的講述與閱讀實踐，建構國人在這革命所建立的新秩序中的主體意識。這些作品的印數極大，而且通常都被迅速改編為電影、話劇、舞劇、歌劇、戲曲、連環圖畫，乃至進入中小學語文課本。人物形象、情節、對白臺詞無不家喻戶曉，深入日常語言之中。對「革命歷史」的虛構敘述儼然形成了一套瀾漫性基奠性的「話語」，亟欲令任何溢出的或另類的敘述方式變得非法或不可能。然而，正如我在本書中討論到的，此類作品本身也仍然包含着無法消泯的異質性，使得「經典化」也成為永遠需要繼續「進行到底」的無盡過程。持續不斷的清洗、修改、增飾，恰恰反證了講述和閱讀「革命歷史」的另類可能性的（潛）存在。

本書的主要部份即在於試圖重新解讀這批「革命歷史小說」。解讀意味着不再把這些文本視為單純信奉的「經典」，而是回到歷史深處去揭示它們的生產機制和意義架構，去暴露現存文本中被遺忘、被遮掩、被涂飾的歷史多元複雜性。如果歷史不僅僅意味着已經消逝的「過去」，也意味着經由講述而呈現眼前、仍然刺痛人心的「現在」，解讀便具有釋放我們對當前的關切、對未來的焦慮的功能。因此，本書不想為讀者提供又一種固化了的文本意義，卻亟願意展示作者——作為基本上由「革命歷史小說」滋養了因而也拘限了其閱讀想像力的一代人中的一員——尋求新的解讀可能性的艱難過程。

當代敘述影響我們想像世界的方式之至鉅者，莫過於「時間觀」一項。傳統治亂交替的「循環史觀」被樂觀向上的進化論矢線所取代。「革命歷史小說」遵循「從失敗走向勝利，從勝利走向更大勝利」的模式來構思情節，並依照各階級在時間矢線上的「前進」程度來安排人物關係。但是，一旦革命被神聖化，被理解為歷史的常態，魯迅所說的「革命、革革命、革革革命」的惡性循環就無法避免了。其中最為反諷的正是，革命的現實發展對「革命歷史小說」本身的虐殺。於是，當代小說敘述的危機正在於：如何重新賦予「時間」以意義，如何重新組織可以理解的歷史情節，如何在一個被無數次大小「革命」摧毀的混亂時空中講故事？

中國革命中，人們身體的形變以其最鮮明的視像激動文學的敘述，從剪辮子的故事、放小腳的故事到看殺頭的故事，已有眾多的研究者討論過二十世紀中國小說中的這些「肉體凝視」。革命是用暴力改變社會體系的社會行為，革命也改變了人們在社會體系中的位置（「翻身」），革命也可能改變了人們談論和閱讀自己身體的方式。其中，「性」並非身體的全部，卻彷彿成為隱藏在身體內部深處的、某種神祕的和本源性的東西，成為「科學」探測的領域，成為「革命」所要解放或壓抑或犧牲的能量。本書以茅盾的長篇寫作為例，討論在小說中同時講述「革命」和「性」的敘述策略，如何折射了在本世紀的天翻地覆中安「身」立命的悲劇性掙扎。

在「革命歷史小說」中，《呂梁英雄傳》、《新兒女英雄傳》等書名深刻地顯示了當代敘述與傳統「英雄傳奇」的內在聯繫。農民革命的先天不足與「無產階級先鋒隊」的理想超前，這一帶有根本性質的內在矛盾的想像性解決，逐漸形成了一個百講不厭的「草莽英雄」的思想成長故事模式。本書討論

了從「誨盜」到「誨（革命）道」的敘述轉變，意識形態對綠林傳奇的收編與招安，以及「英雄好漢烏龜王八蛋」最終重新「反出江湖」的文學史歷程。

從東漢末年的「青天已死，黃天當立」，到當代拉美的「解放神學」，革命與宗教的關係是一個引人入勝的論題。本書討論的卻是一個以無神論唯物論為官定哲學基礎的小說創作中，一些帶有根本性質的「宗教修辭」。並無足夠資料證明「革命歷史小說」的作者們對佛道耶諸教有何最基本的認識，然而作品中道觀佛堂以及聖地的空間運用，脫胎換骨的身、心、靈隱喻，乃至苦難的贖與救，信仰的罪與罰，在在都顯示了宗教無意識或「民間信仰文化」在當代敘述中的頑強功用。探討「革命歷史小說」中的宗教修辭，便是從敘述的層面，來考察當代意識形態與傳統信仰文化之間的複雜關係。其中最明顯的，莫過於政治上的「革命/反革命」如何借助宗教的「神/魔」「正/邪」得到表達，從而創造了在民眾中閱讀與理解的條件。但更細微之處，卻在敘事時空的安排處理，人物救贖的歷練設計，人間苦難的政治解決等等，鋪展出對「歷史」「命運」、「人生」、「死亡」等等的一整套講述規範。

「歷史小說」內蘊的悖論始終是「虛構/紀實」的混淆。本書卻藉討論兩個「小說/新聞」相互轉化的有趣個案，來探詢講述「真實」的諸般社會文化條件。與通常認為革命意識形態「壓抑」真相的觀點不同，本書認為情形要複雜得多。權力並不迴避「真實」，恰恰相反，它力圖收集和控制「全部」真實（「向黨交心」、「坦白從寬」等等），然後加以分配、流通、消費和再生產。於是，權力在這個過程中，反諷地，全神貫注地傾聽了「真實」的同時也儲存了它們、積累了它們、壟斷了它們；在把它們推向邊緣的同時也無意中擴散了它們。當

代敘述的祕密不在於憑藉彌天大謊瞞天過海，而在於界定「真實」的標準，分配享受「真實」的等級差序。但是，「真實」也就在這時四分五裂了。把握一個「整體」的「真實」便成為一個激發烏托邦衝動的解放目標。

魯迅是第一個人以「不嚴肅」的方式講述二十世紀中國革命的小說家（〈阿Q正傳〉、〈風波〉等），以其悲喜劇的穿透力洞察了正史所竭力「遺忘」的一切。本書討論的卻是他的《故事新編》，一部獨特的短篇歷史小說集。魯迅提供了一種重寫歷史的「油滑」策略：古今雜陳，混淆史傳與小說與雜文的界線，將滑稽與深刻無以倫比地結合起來，用對古人「不誠敬」的方式使之活潑，將擷自典籍與當代媒介的材料並置於小說之中，打上引號並加以推敲和嘲諷。「歷史」在這裡不是頂禮膜拜的一則神話，也不是以當代意識形態強加新解的僵死的故紙，而是被觸發來與當代讀者對話的活的「記憶」。在一個「不會笑」的當代政治環境中，這種「油滑」敘述策略當然是「革命歷史小說」無法理解，也不能接受的。只是到了八十年代以後，我們才能讀到對「革命歷史」的「不嚴肅」書寫。

另一位二十世紀中國文學的重要作家巴金，他的創作與「革命」的關係是最為奇特弔詭的。一方面，他的小說如此熱情地揭露黑暗、控訴不義、謳歌革命，啟發了三十至四十年代大批中國青年投奔革命；另一方面，他本人卻被一直排拒於革命的主流之外，乃至其作品反過來成為革命鞭撻的對象。本書討論了巴金最著名的《激流三部曲》（《家》、《春》、《秋》），引發對「青年」、「愛」、「自由」等價值口號，在文學與意識形態諸層面種種複雜運作的考察。「革命歷史小說」其實承續了巴金浪漫激越的「激情通俗劇」（melodrama）的寫作傳統，營造的是一個高潮迭起的小說世

界，其中充滿了正義與邪惡的價值對抗，善良人物的苦難遭遇，血淚涕零的感人場景。本書想討論的正是這一敘事傳統的來龍去脈，及其背後蘊含的烏托邦衝動。

在政治學理論中，「革命」須具有嚴格的概念界定，方能進行理論的比較和分析。但在社會實踐中，「革命」的動員、號召、醞釀，卻無不借助於「隱喻」來進行。本書以丁玲的短篇小說〈在醫院中〉的細讀，來討論二十世紀中國社會思想史中最重要的隱喻之一——「疾病」。社會病理學與社會衛生學的觀念與視景貫穿本世紀社會實踐的各個領域，界定「乾淨」與「不潔」的權力鬥爭也滲透到文學寫作之中。作家們試圖承續魯迅以療救社會疾苦為己任的文學傳統，卻在一朝夢醒之後發覺自己才是必須履踐驅邪祛魔儀式的一羣。「革命」在此時發生的某種倒轉或質變，盡在不言之中。

本書的最後一章其實是最早動筆寫成的。西西的〈肥土鎮灰蘭記〉以一個出人料想的敘述者改寫了著名的「灰蘭記」故事。那個一向被人忽視的小孩子站在灰蘭之中等待命運的判決，突然滔滔不絕地開口說話，質疑包大人的英明偉大，質疑整本戲的編寫與排演。西西的小說，發展出一個將現實焦慮引入傳統故事共同發聲的敘述結構，最終揭示了我們習以為常的歷史情節可能只是一個荒謬的解決。同時，對西西作品的討論，也把本書對「革命·歷史·小說」的思考，引至我個人所身處的此時此地。那麼，這本書所討論的種種，便也可能只是「灰蘭」中發出的微弱的聲音罷了。

第一章

「革命」的經典化與再浪漫化

一 經典化與「重大題材」

「革命歷史小說」，在中國大陸的當代文學史中並無統一的稱謂。較簡潔的，叫「革命歷史題材」小說，或「革命鬥爭歷史題材」小說。詳細點的，曰「反映新民主主義革命時期的鬥爭歷史」的小說。有的則將專寫戰爭的另歸一類，稱為「反映革命武裝鬥爭歷史」的小說，或簡單叫作「軍事題材」小說。儘管稱謂不一，從六十年代直到九十年代的十來部當代文學史教科書，其所論述的作品羣卻都大致相同，正好證明了這些作品業已「正典化」(canonized)了。^[1]

成文的當代文學史在處理紛繁的當代作品時，依例將之從時間上分期（比如：「十七年」、「文革」和「新時期」）、文體上分類（比如：詩歌、散文、小說，小說又分長、中、短篇）、以及依重要作家作品分章。這種敘事方式的知識來源和運作邏輯是一個複雜的問題，此處不作討論。值得注意的是在

1 這些作品通常包括：《保衛延安》（杜鵬程，1954）、《紅日》（吳強，1957）、《紅旗譜》（梁斌，1957）、《青春之歌》（楊沫，1958）、《林海雪原》（曲波，1957）、《紅岩》（羅廣斌、楊益言，1961）。一些可稱為「次典」的作品則有：《三家巷》（歐陽山）、《苦菜花》（馮德英）、《野火春風鬥古城》（李英儒）、《戰鬥的青春》（雪克）、《鐵道游擊隊》（知俠）、《烈火金鋼》（劉流）、《敵後武工隊》（馮志）、《小城春秋》（高雲覽）等。

「小說」門中，又往往進一步依「題材」劃分，其中赫然並列的，往往有「革命鬥爭歷史題材」、「工業題材」和「農村題材」三類。每每又必定提到「革命歷史題材」的小說成就較高，「農村題材」次之，「工業題材」的小說儘管乏善可陳，仍取得一定成果云云。這種分類法和評價，似已成定論，甚至一再為八十年代以來新撰的當代文學史沿用。^[2]「題材」的這種劃分方式，初看頗有幾分蹊蹺，其實大有道理。文學生產納入國有化計劃經濟，也不一定刻板地依照「國防工業部」、「工業部」、「農業部」的領導機制來操作，其間必定有更複雜深刻的緣由存在。

「文革」中江青等人制定的文藝綱領，《林彪同志委托江青同志召開的部隊文藝工作座談會紀要》，批判「文藝黑線」的文藝「黑八論」。「黑八論」中，其中有三論即與本文論及的小說有關。一曰「反火藥味論」，此論其意甚明，無須多作解釋。二曰「離經叛道論」，即離「革命經」，叛「戰爭道」是也。三曰「反題材決定論」，意謂文藝作品的優劣並不由其所寫「題材」決定，而由對各種「題材」的處理是否成功而定。此最後一論看似平平無奇，依了黨的眼光來判定，其要害，乃是煽動作家不寫或少寫黨所認定的「重大題材」，其險惡用心，是為資產階級小資產階級的「風花雪月」爭一席之地。在當代文學史中，「題材」決非一客觀自然存在的創作材料或素材，而是業已經由當代文化—權力結構劃定、構建的具有等差級別的言說範圍。「題材」問題成為當代大陸文學界一再爭拗不休的「重大」理論（？）課題，良有以也。

2 如以陳荒煤為顧問，郭志剛、董健等編寫的高校文科教材《中國當代文學史初稿》（1981，人民文學出版社）、以馮牧為顧問，王慶生主編的高校文科教材《中國當代文學》（1982，上海文藝出版社）等。

「革命鬥爭歷史題材」不言而喻地屬於「重大」之列。「槍桿子裡面出政權」，政權「出」來之後，筆桿子能不寫寫槍桿子麼？表述得最簡捷明瞭的一本教科書寫道：「新中國是在戰火硝煙中誕生的，很自然，反映革命鬥爭的作品最先出現，並佔有重要地位。」^[3]所有已成文的當代文學史都不屑於花費哪怕最少的筆墨論證，何以「新民主主義革命歷史題材」就比「舊民主主義革命歷史題材」重大，或「革命歷史題材」就比「一般歷史題材」吃香。「不言而喻」與「很自然」正是題材劃分的意識形態性的表徵。人為的劃分被遮掩並轉換為天經地義，且這遮掩本身亦成功地被遮掩時，當代作品的正典規範已無形奠定。

饒有興味的是，這些正典化了的作品羣，本身又承擔了將剛剛過去的「革命歷史」經典化的功能。它們講述革命的起源神話、英雄傳奇和終極承諾，以此維繫當代國人的大希望與大恐懼，證明當代現實的合理性，通過全國範圍內的講述與閱讀實踐，建構國人在這革命所建立的新秩序中的主體意識。可以說，對「革命歷史」的經典化講述構成了這些作品進入當代文學正典的基本途徑，其間的相輔相成關係，至為明晰可探。

在中國大陸，成文的當代文學史絕大部份都是作為高等院校的文科教材而編撰。敘事者的權威性來自遵循黨的教育路線對青年學子授業解惑，同時亦承擔將當代作品正典化的職能，把當代的文學創作納入一「制度化的知識」（Institutionalized Knowledge）架構中去傳之後世。當代作品的正典化過程，自然遠比撰寫一部或數部權威性的文學史來得複雜，它在國家意識形態、教育體制、文化機構、商業運作和閱讀羣體的相互作

3 《中國當代文學簡史》，汪華藻、陳遠征、曹毓生主編，湖南人民出版社，1985.7.

用下錯綜演進。古代作品因着時間的汰洗及傳統的積累，在其正典的選擇和建立中較易獲得民族文化和精神資源的支持，儘管對它們的重排座次與再解釋仍煞費周章。當代作品要走向正典勢必更大程度地依賴與之共生並存的當代文化—權力結構。準此，不難理解「革命樣板戲」與當代權力中心之如此密切的關係，「樣板」者，正典是也。

然而，國家意識形態並不能一廂情願，隨意在當代作品中奠定界劃正典與非正典的範圍。仔細考察為「當代文學史」較為成功地正典化了的那些作品，無一不是由於他們從歷史、傳統（尤其是「五四」以來的「新文學」的歷史和傳統）以及閱讀羣體中獲得相當資源支持的緣故。

二 「應寫」、「可寫」與「不可寫」

「題材」的規範以否定性和排他性為其特徵，與其說它硬性規定了「應該寫些什麼」，毋甯說它在暗示的是「什麼不可以寫」，即通常所說的「題材禁區」是也。然而那「應寫」與「可寫」以及「不可寫」之間的界線既不甚分明且又與時俱動，「革命歷史小說」在處理「寫什麼」時不免會遇見始料不及的困難。

杜鵬程講他寫《保衛延安》，四年多裡九易其稿，反覆增添刪削數百次，「把百餘萬字的報告文學，改為六十多萬字的長篇小說，又把六十多萬字變成十七萬字，又把十七萬字變成四十萬字，再把四十萬字變成三十萬字。」^[4]在這裡我們已無法知曉如此巨量的文字搬運的詳情，作者在前線戰地親身經歷

4 〈《保衛延安》重印後記〉，見《杜鵬程研究專集》，福建人民出版社，1983，第50頁。

積累的十幾斤重的筆記材料，百分之七八十被排除於定稿之外的情形，還是頗能說明「史實」之轉換為「經典敘述」的艱難的。「刪削」掉的文字既無可考，「增添」的部份卻反而更能昭顯「不可以寫什麼」。在小說出版後五年，小說中用了一萬餘字篇幅精心塑造的彭德懷元帥本人，即在廬山會議上栽了跟頭，變成「右傾機會主義分子」。小說亦立即被黨下令封存，就地銷燬。^[5] 杜鵬程曾說他只有一個羣眾集會上見過彭本人一面，可知這一萬餘字實屬「增添」而來。

倘說沒長「前後眼」的杜鵬程是不小心寫了後來的「右」，《紅旗譜》的作者梁斌卻曾嚴肅考慮過能否寫歷史上的「左」。小說筆下的高蠡暴動等事件，是否屬於「王明左傾路線」的產物呢？如果是，寫出人們在事件中的鬥爭和犧牲，是否有價值呢？梁斌當時用的是「文史分家」的策略：「《紅旗譜》中，關於政策問題曾經反覆醞釀，開始也曾想正面批判『左傾盲動』思想，後來想到，書中所寫的這些人，在當時都是執行者，當然也有責任，但今天在文學作品中寫起來，主要寫他們在階級鬥爭中的英勇，這樣便於後一代的學習，把批判的責任留給我們黨的歷史家去寫吧！」^[6] 這段話如今看來亦平平無奇，但在當時卻可謂非同小可的卓識。「革命歷史小說」決非黨史教科書的形象翻版，關注的母甯是人們在彼時彼地的生死命運及能夠彪炳後世的道德風貌，——我們談論的這些作品，或許正因如此而保存了若干自身的價值。不過在「文革」中這一遁詞仍難逃紅衛兵的金睛火眼，因小說而禍及先烈，保

5 〈文化部1963年9月2日（63）文出密字第1394號通知〉：「人民文學出版社出版的小說《保衛延安》（杜鵬程著）應立即停售和停止借閱。……立即遵照執行。……」；〈文化部（64）文羣密字291號補充通知〉：「關於《保衛延安》一書，……就地銷燬，……不必封存。……立即遵照辦理。」

6 梁斌〈漫談《紅旗譜》的創作〉，《人民文學》1959年第6期。

定地區的高蠡暴動烈士墓及碑被砸被毀。當然，空間形態的墓和碑本來也正是敘講歷史的經典形式，調整它時所採用的暴力方式不僅更具戲劇性，且不免使讀者得以回味《紅旗譜》的「楔子」裡朱老鞏柳林護鐘一節的現實反諷。

「文革」以黨派政爭和意識形態衝突的極端形式，昭顯了當代文學正典規範的伸縮邏輯。歷史的豐富複雜性一旦置於「革命」的堅決和激烈帶來的明快性制約之下，本因在歷史資源與革命經歷中左右逢源的作家，發現自己夾在「生活」與「路線」之間左右為難。^[7]學了乖的作家決心走正道，「文革」後期出版的長篇小說《萬山紅遍》（黎汝清，1977），就嚴格地依了黨史教科書寫「井岡山道路」了。對歷史的這種革命性理解或黨性過濾，甚至影響到「一般歷史題材」的小說創作。在《李自成》第二卷（姚雪垠，1977）裡，義軍恰似紅軍，商洛恍如井岡，戎馬倥傯中，甚至出現類似現代「憶苦思甜」作政治動員的情節。「革命」（而且是被越來越狹窄地規定了特定內容的「革命」），既被設定為唯一的歷史形式，亦就成為唯一的想像歷史和講述歷史的方式了。

三 「怎麼寫」

「寫什麼」是當代作品進出「正典」的隨身證件之一，國家意識形態在其上加蓋的圖戳亦至為鮮明奪目。然而作家個人對「自己的題材」的體驗和理解，在創作與閱讀中引發的重重掙扎，亦於其在「正典」「非正典」間遷徙流配的途中隱隱然呈現。論到「怎麼寫」的問題，意識形態與文學傳統、閱讀羣

7 有關「革命」與「歷史」在時間維度上的內在衝突造成「革命歷史小說」的敘述困難，請參閱本書第二章，〈「革命歷史小說」：時間與敘述〉。

體等等之間的糾纏互動就更為錯綜複雜了。

儘管延安時就反覆強調「民族化」與「大眾化」，卻只有《烈火金鋼》（再早則有《新兒女英雄傳》）等一兩部當代作品，採用了章回小說的古典形式。真正進入正典的「革命歷史小說」，基本上一律沿用了「五四」以來引進的西方十九世紀「寫實」長篇小說的形式。^[8]其中，蘇俄小說對中國作家的範式作用甚是明顯。杜鵬程、梁斌等人都反覆提到過《戰爭與和平》、《鐵流》、《日日夜夜》、《鋼鐵是怎樣煉成的》等作品在他們創作過程中的影響。成文的當代文學史則一再沿用「史詩」或「英雄史詩」的說法來評價他們的作品。楊沫的《青春之歌》從結構到語言與「五四」新文藝的血緣關係更是一目了然。當《青春之歌》被批判為「小資產階級情調」時，正是「五四」新文藝的長篇小說大師茅盾以當時的文化部長的身份，出面為之辯護。這些範式、評價和血緣，其援用的經典資源與其說來自中國古代的古典小說，毋甯說與「寫實長篇小說」這種「資產階級」的敘事形式密切相關。

以「長篇小說」敘寫本世紀「歷史」/「現實」的「史詩

8 真正敏感地意識到必須在建國後由「浪漫」轉軌到「古典」的是詩人郭沫若。1949年7月，在當時的北平開完人民政協會議，他作〈新華頌〉一首，詞曰：

人民中國，屹立亞東。
光芒萬道，幅射寰空。
艱難締造慶成功，
五星紅旗遍地紅。
生者眾，物產豐，
工農長作主人翁。

不排除他有為新的國歌預作歌詞的意思，但在寫過「我要把日來吞了」的狂飆式浪漫詩人的筆下，於彼時彼地寫出如此雍容典雅的句子，還是頗為得風氣之先的。後來共和國未採〈新華頌〉作國歌而用了〈義勇軍進行曲〉，據說毛澤東取其「居安思危」之意。此亦頗能說明將「革命」經典化時，形式取舍的兩難。

情結」由來已久。巴金的幾種「三部曲」，老舍的《四世同堂》，茅盾的幾部開了頭但後繼乏力的雄心勃勃的多卷本計劃，路翎的《財主底兒女們》……這個單子可以列得很長。效法的大師，是托爾斯泰和巴爾扎克，而不是羅貫中和曹雪芹，更不會是喬伊斯和普魯斯特。這種敘事形式相信自身有機地「再現」世界的能力，現實中孤立分散的事件被作家以造物主般的天才之手彼此協調地組織起來，在一個自足的作品世界中獲得一種整體意義、普遍聯繫和等級秩序，歷史藉此被賦予了虛假的但卻似真的時間向度和目的性，作家對歷史的理解轉換為一種普遍意義，經由這種敘事形式合法地強加給讀者和世界。時代的變化愈急劇激烈，將變化「記錄」下來以便理解它的慾望愈強烈。十九世紀的「寫實」長篇小說，在此時此地提供了完整而可靠的創作範式。將無秩序的現實「秩序化」的這種敘事形式，自然跟將「革命」經典化的創作要求一拍即合。「革命歷史小說」毫不猶豫地採用一種「保守」的敘述方式，它敘寫那曾經質疑和反抗現實的歷史行動，卻從不質疑人的本性和人的語言。用秩序化的語言講述「反秩序」，恰與這些小說的通用情節模式——從舊秩序的崩潰到新秩序的建立——天然湊泊。

然而，敘事形式本身卻可能蘊涵更多的文化傳承和解釋功能，使我們甚至在文本內部也能看出「革命歷史小說」所置身的歷史語境的複雜性。比如，「長篇小說」再現時代「全景」和「史詩」的野心，顯然與對歷史的單向度平面化的理解不相吻合。茅盾當年在為《青春之歌》的政治正確性辯護的同時，就抱怨了作品在人物描寫、結構和文學語言的明顯缺陷，「尤其在描寫環境（自然環境和社會環境）方面，作者的辦法不多，她通常是從一個角度寫，而不是從幾個角度寫；還只是循

序漸進地寫，而不是錯綜交叉地寫；還只能作平視而不能作鳥瞰。」^[9]茅盾表達的，既是「現實主義」長篇寫作的某種先定的「世界標準」，又是「五四」以來新文藝長期實踐追求的一種標的。「史詩意識」頗強的梁斌於此是了然於心的，一部多卷本的長篇小說，勢必不能孤零零地光寫乾巴巴的階級鬥爭或行軍打仗：

書是這樣長，都是寫的階級鬥爭，主題思想是站得住的，但是要讓讀者從頭到尾讀下去，就得加強生活的部分，於是安排了運濤和春蘭、江濤和嚴萍的愛情故事，擴充了生活內容。^[10]

與茅盾從文體規範出發不同，梁斌考慮的是讀者，而且相當有趣地認定「愛情故事」是吸引讀者的主要「生活內容」。^[11]「革命加戀愛」本是「五四」新文藝的偏愛和情結，當代文學史則用「藉兒女風情寫時代風雲」這種狡黠的說法為當代作品張目。但是，「革命」與「戀愛」所共有的浪漫特質，置於擔當了將「革命」經典化功能的「革命歷史小說」中時，就頗顯奇兀，亦引發讀者羣體眾多既愛看又困惑的多重反應。

「革命歷史小說」的讀者基本上是具有初小文化程度以上的城鄉青年，作品出版後的暢銷程度在今天看來也是令人印象

9 茅盾〈怎樣評價《青春之歌》？〉，《中國青年》1959年第4期。有關茅盾與「五四」以來的「長篇小說」觀的論述，參閱本書第三章「革命·性·長篇小說」。

10 梁斌〈漫談《紅旗譜》的創作〉，《梁斌研究專集》，海峽文藝出版社，1985，第24頁。

11 《林海雪原》講述的是在冰天雪地執行特殊戰鬥任務的故事，卻從來無人質疑小分隊中安排一位十八歲的俊俏女衛生員是否合理。書中更專闢一章「少劍波雪鄉萌情心」，讓年青的二〇三首長大寫情詩：「萬馬軍中一小丫，顏似露潤月季花。……她是萬綠叢中一點紅，她是晨曦仙女散彩霞。……」

深刻的。【12】當它們大部份（！）都被改編為電影時，讀者（觀眾）範圍數倍地擴大了。小說的人物、情節乃至某些對白和口頭禪迅速而持久地深入到這些讀者羣的日常生活之中。讀者對小說似真性的認同是如此徹底，最有趣的例子，莫過於多次在各地捕獲冒充《林海雪原》中的英雄以牟利的騙子了。對城市讀者來說，尤為重要的是，以前相當陌生的革命戰爭、神秘的地下工作和農民造反傳奇，因納入一種「熟悉」的敘述形式中而被拉近了。這種熟悉化過程極大地幫助他們了解新現實和新秩序，並確定自己在其中的主體位置。讀者真誠地寫信感謝《青春之歌》的作者提供了「知識分子走向革命道路的榜樣」。【13】

熟悉或接受「長篇小說」敘事慣例的讀者，能很快進入作品中的「家族史」、「正邪鬥爭」、「愛情糾葛」、「生死悲歡」等情節模式中，使之與自己的日常經驗相融洽，與此建構自身在新現實中的主體意識。從讀者的閱讀實踐中我們更能體察，何以「愛情」會與「革命」一道，構成「歷史」全景的主要鏡象。正如《青春之歌》的情節所昭示的，形單影只的青年/女性/知識分子如何經由煉獄之旅最終委身黨/男性而獲得一種無所不包的「大愛」。在「五四」新文藝中以寫「新女性」著稱的長篇小說大師茅盾，當然比粗暴的批評家郭開更了解《青春之歌》的林道靜的愛情糾葛與革命道路相交織的奧秘。【14】

12 《青春之歌》出書後的一天半裡，光北京王府井新華書店就售出五百多本（見《中國青年報》1958年5月3日報導）。《林海雪原》出版後的九個月裡銷五十萬冊。《紅岩》不到兩年印行四百多萬冊，創當時長篇小說發行的最高紀錄，全國各地的新華書店都有人起早排長隊等候購買《紅岩》。

13 〈青年們愛讀《青春之歌》〉，《中國青年報》1958年5月3日。

14 茅盾〈怎樣評價《青春之歌》？〉，《中國青年》1959年第4期。

然而，「革命」的浪漫特質在其經典化的過程中，不可避免地需要轉換並維持在一種「崇高」的僵硬姿式上。「革命歷史小說」中的愛情描寫便越來越顯得不合時宜。成文的文學史稱讚戰爭小說《紅日》比《保衛延安》「成熟」，原因之一即大膽寫了「軍一級幹部」的愛情生活。^{【15】}而吳強本人的用意也與梁斌完全一致，將「愛情」作為「戰爭」的歷史完整性的必要補充，卻不得不在修訂本和再版本中一再修改，乃至最後完全刪去。^{【16】}「革命歷史小說」以排斥「愛情生活」來維持「革命」的清教徒式的純結和崇高，對「革命」的經典化論述最終臻於至境時，「革命」已經僵化，「革命」已不再浪漫。

四 再浪漫化

八十年代國家意識形態的鬆動使對「革命歷史」的再敘述成為可能。首先當然是在「寫什麼」方面，所謂「突破題材禁區」。革命的失敗，如「西路軍」和「皖南事變」，可以寫了。「非革命」方面的歷史，如「台兒莊大戰」，也可以寫了。然而這些敘寫都一仍其舊地承續「寫實」長篇小說的敘事

15 《當代文學概觀》，張鍾、洪子誠等編著，北京大學出版社，1980，第358頁。

16 吳強在〈修訂本序言〉（1959.5.）中寫道：「為的想把戰爭時期的生活比較全面地反映出來，也寫了愛情生活。『經一事，長一智』，事後檢視一下，在這個方面的破綻，也許比別的方面要明顯一些。我覺得，我確是沒有寫得恰到好處。有多寫了幾筆之處，有寫得不大合乎人物當時所處的情況之處。也有，可以這樣寫，而我那樣寫了。就全書全文來說，設及愛情生活的分量，還可以再少一些。為了回答好些同志的關注，便補救了一下，在前次和這次的本裡，對這一部分，都作了一些改動。」不難讀出作者在某種壓力下的難言之隱，但在五年後，〈再版的話〉（1964.11.）裡就「爽快」了：「華靜和梁波的愛情生活部分，則完全刪去了。」仔細讀這一版，你會發現還是有刪不乾淨的地方，反而使他們倆人的關係顯得曖昧了。

形式，並以更真實更全面地反映歷史全景相標榜。對歷史事實的全面國有化反而鼓勵了一種幻覺，一旦壓抑和封鎖的機制有所變更，真相將毫無隱諱地由這些鉤玄索秘的長篇小說發布於世人之前。^[17]反諷的是，與書籍市場的商業行為相配合，適應新的閱讀羣體的接受心理，這類作品越來越向晚清「黑幕小說」的模式看齊。

另一類作品則從不奢望佔有「歷史真相」，恰恰相反，它們的敘事處處表明探索歷史的困難，困難不單來自意識形態的遮掩，而且來自語言和人性本身。這批作品不再試圖營構一個井然有序的世界，在其中安排時空、人物和種種神話。「革命」的時間向度和終極目的本是「革命歷史小說」設計情節結構的可靠標尺，當這種標尺失效或受到質疑時，歷史的敘述就蓄意地語無倫次了。莫言的《紅高粱家族》是以幾部中篇小說連綴的方式發表的，以致批評界甚至作者本人都曾以未能將之處理成「長篇小說」而惋惜。稍後人們就不再對「長篇小說」抱有歉意，肆無忌憚地以顛三倒四講歷史為能事了。敘事的謔言妄語似乎是對歷史失語症和歷史失憶症的一種報復，或恰恰相反，是歷史失語症和失憶症的一種表徵。對歷史的再講述彷彿成了對經典敘事方式的嘲諷，也是對「革命」本身的玩世不恭。

然而，從情節的斷裂和敘事的縫隙中，「革命」的浪漫特質復活了，復活的「革命」帶有一種蠻野強橫的生命力，一如高粱地裡情慾勃發的野合（《紅高粱家族》），與小營長雪山吟情詩（《林海雪原》）的浪漫完全是兩碼事。「革命」的再浪漫化失去了崇高而贏得了粗鄙，暴力、性、金錢、迷信與政治糾纏在一起，在偶然的或宿命的無可奈何中奔騰翻滾。曾與

17 參閱本書第六章第二節「壓抑機制說」。

「革命」共生並存的「小資情調」後來被「革命」所排斥，如今卻再次在這「革命歷史」的再講述中無處容身。「五四」新文藝的迷思和憧憬，如何在二十世紀即將走向終了的時候而終結，可以在講述這個世紀歷史的「寫實長篇小說」形式的興衰中略見端倪。

當代文學正典的建立，是人們把握現實和歷史並試圖將這種把握制度化的一種努力。正典的調整或重建，亦顯示了意識形態、文化機制、閱讀羣體等之間的錯雜互動。「革命」曾謀求一種敘事秩序以講述「反秩序」，一旦這種苦心經營的秩序瓦解，人們會期待一種敘事的虛無主義狀態，還是一種更「有效」更有「安全感」的秩序？人們將懷念作為當代文學正典的「革命歷史小說」作品羣，懷念它們所講述的英雄傳奇、恩怨情仇，懷念閱讀它們時的獲得的撫慰、感動和欣悅？或者相反，人們會樂於見到它們不但從文學史的章節上消失，而且被新的印刷垃圾所湮沒？而以蔑視和嘲諷正典為旨趣的新的作品，人們會不會期待它們，最終反諷地堂皇進入新的當代文學正典呢？

第二章

「革命歷史小說」：時間與敘述

一 進化史觀

「革命歷史小說」，在當代中國的文學史話語中，專指一九四二年《在延安文藝座談會上的談話》以後創作的，以一九二一年中共建黨至一九四九年中華人民共和國成立這段歷史為題材的小說作品。這一概念的形成本頗有幾分蹊蹺，卻也意味深長。文學史概念的功能在於劃定某一可能的論述範圍，收納某些作品，張揚某些作品，使某些作品經典化，同時拒絕某些作品，抹殺某些作品，使某些作品消失於既定的視野之外。因此，李劫人的多卷本長篇小說《大波》，創作發表於六十年代，寫的是辛亥革命前後四川成都一帶的「護路運動」，亦頗獲「筆力雄健，波瀾壯闊」一類的好評，卻從未被人納入「革命歷史小說」族中去討論。進一步，倘若我把魯迅的《阿Q正傳》也當作「革命歷史小說」來討論，不消說，更會被視為不經之談（儘管人們無法否認它是一部寫辛亥革命那段歷史的最具影響的經典作品）。舉兩部「界外之作」，即已顯露此一文學史範疇的排他性（對抗性）、人為性（卻非任意性）和意識形態性。儘管天安門廣場人民英雄紀念碑面南的銘文裡，紀念到的「仁人志士」，是「上溯到一八四〇年鴉片戰爭以來」的，但那劃分「革命/反革命」的標桿與時俱動，足證在話語實踐之中，「時間」決無「中性」「客觀」可言。

然而，「革命」一詞從古籍裡挖掘出來並且大行其時，卻確乎是晚清康有為、梁啟超、章太炎那幫仁人志士幹的好事。這兩個方塊字更是外來詞 Revolution 的意譯，決非原先「湯武革命」裡改朝換代的意思（否則，《封神演義》豈不成了頭一部「革命歷史小說」？）。「革命」者，整個兒地推翻舊制度舊秩序舊世界，建立新制度新秩序新世界之謂也。榜樣很輝煌地擺在眼前：法國大革命、英國光榮革命、美國獨立革命，再後來，俄國十月革命。重要的是，這些不單是發生在空間異域的可供效仿的範例，而且是時間意義上的方向、潮流、趨勢和「明天」。戊戌變法失敗後流亡海外的梁啟超，在日本辦《新民叢報》，力倡「小說界革命」，在其《新小說報》的大張旗鼓的預告中，「歷史小說」項下，打算「著譯」的書目就有《自由鐘》（「此書即美國獨立史演義也，……讀之使人愛國自立之念油然而生」）、《洪水禍》（「此書即法國大革命演義也……其中以極淺顯之筆，發明盧梭、孟德斯鳩諸哲之學理，尤足發人深省」）、《東歐女豪傑》（「此書專敘俄羅斯民黨之事實，……蓋愛國美人之多，未有及俄羅斯者也」），凡十數種。他人之「歷史」乃吾人之「未來」，當時的先覺者們對此一腔熱忱，深信無疑。梁啟超本人就創作了自稱為「政治小說」的《新中國未來記》（「此書起筆於義和團事變，敘至今後五十年止。全用幻夢倒影之法，而敘述皆用史筆，一若實有其人，實有其事者然，令讀者置身其間，不復覺其為寓言也」）。耐人尋味的是，梁啟超似乎並不認為只有一種「未來」，作為「聯邦大共和國」「舉國國民，戮力一心，從事於殖產興業，文學之盛，國力之富，冠絕全球」這一種未來的對照，他還打算寫一部《舊中國未來記》（「此書體例亦與前同，惟敘述不變之中國，寫其將來之慘狀」）。可是細究起

來，後者畢竟只是前者影子般的「對照」，畢竟，在擬想的這後一本書的悲傷結尾裡，仍有「大革命軍起」，「保障一兩省，以為恢復之基」。可見歸根結底只有一個未來，光明的喜慶的未來。【18】

簡略言之，大約在十九世紀末二十世紀初，一種來自西方的「進化史觀」（直線的或螺旋發展的）戲劇性地取代了傳統的「循環史觀」，並且自始即滲入「歷史演義」、「歷史小說」的敘述寫作之中。歷來的講史小說中，因果報應、治亂循環的基本編碼（Great Code）已成一種「神話性制約」（Mythological Conditioning）。《三國演義》開宗明義：「天下大勢，分久必合，合久必分。」《水滸》的楔子刻意強調「樂極生悲」週轉循環的警語。連「純虛構」的單敘市井凡人瑣事的《金瓶梅》，也必得大談劉邦項羽史典，引出紅顏禍水、報應不爽的道德教訓。中國傳統史觀絕非視歷史為神秘的混亂或不變的綿延，恰恰相反，歷史寫作所承載的使命，正是想方設法為「變」作闡釋，為「公卿巨室」的命運言詮，為先聖先王的成敗作注，為自古至今的「一治一亂」探本尋源（《孟子·滕文公下》，第九章）。【19】這種「循環史觀」將紛紜變幻的事實納入一絕對的道德秩序並與自然秩序（「天道」）的有機對應之中，使人們得以化約現實生活中的矛盾、曖昧與混亂，並解答人類的起源與終結等宗教性的根本困惑（「前世」、「來生」、「氣數」、「劫數」等等）。到了上世紀末，西方工業文明以「船堅炮利」的方式強行打入中國歷

18 新小說報社：《中國唯一之文學報〈新小說〉》，《新民叢報》十四號，（1902年），《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，陳平原夏曉虹編，北京大學出版社，1989年，42-45頁。

19 參看余國藩：《歷史、虛構與中國敘事文學之閱讀》，《余國藩西遊記論集》附錄一。

史，將古老而又自信的民族猛然拋入一茫然無措的處境，亦將一種全然不同的現實和歷史景觀呈現於國人眼前。面對巨大的全新的混亂和矛盾，先覺者很快找到了經由「積極的」誤解並簡化為明快信條的新編碼：「物競天擇，適者生存！」【20】時間重新變得井然有序了，萬事萬物重又明澈可認，定位於一種以「新/舊」為中心範疇的二元對立體系之中（「先進/落後」、「現代/古代」、「改革/保守」、「進步/落伍」、「新學/舊學」、「革命/反動」，還可以繼續羅列下去）。時間的圓圈被掐斷了，扳成一條箭頭向前或向上的直線或螺旋線。「走向未來」，不再是從歷代王朝的興亡起伏中吸取道德教訓並預測新的一輪循環中家國的盛衰榮辱，而是向着可望可即的異域模式急起直追；這可見的活生生的「未來」成為我們評判過去、整理過去、棄絕過去、與過去徹底決裂的強有力依據；最後，大同世界不再是回溯遙遠的堯舜虞三代原始的美好記憶，而是朝向一個經過「科學論證」的輝煌樂園挺進。

這最後一點至關重要，正是定義「革命歷史小說」的中心依據之一，亦是經由此一定義排拒某些作品於視野之外的一個依據。問題的關鍵在於，這美好未來並不單單是一個激動人心的綱領或宣言，而且擁有極大歷史合理性地，發展為一個「波瀾壯闊」的大規模社會實驗，並由此在地面上建造了似乎是輝煌樂園的雛形。革命獲得了成功（階段性的成功也是成功），革命成為光榮的歷史（階段性的歷史）。革命創造了一個新政權，它的道義的和意識形態的合法性全由革命所賦予。革命歷史寫作擔負起解釋「善惡墮贖」、「我們從哪裡來，往哪裡去」等宗教性根本困惑的偉大功能。在歷史小說的寫作中，前

20 參看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

者每每涉及人物關係的設計（空間化的道德秩序），後者則關乎情節的起承轉合（敘事性的時間轉換）。先從後者說起。

二 從勝利走向勝利

傳統的講史小說通常也是以動亂和災難開頭。《三國演義》一起頭，就大談東漢末年的「致亂之由」，乃起自桓靈二帝以及「中涓弄權」。《水滸傳》起於瘟疫橫行，仁宗遣人禳災，導致洪太尉誤走妖魔。然而細究起來，這些開頭都並非根本意義上的起源，而是無數悲歡循環中的一個因果前定的「話頭」而已。情節的進展，則愈到作品的後半，愈有向那「話頭」的原點回環合攏的意思。《三國演義》至諸葛亮六出祁山、七擒孟獲，已經是敷衍故事，情節的推動力大大減弱。

《水滸傳》的後半部更是強弩之末，金聖嘆把它搞成「斷尾巴蜻蜓」自有他的用心，但七十一回本之最為流行，恰好從「讀者反應」的角度證明了傳統講史小說寫作中的「無未來性」。

「革命歷史小說」亦往往從災難或失敗開始。《保衛延安》起於延安即將失陷。《林海雪原》始於土匪屠殺老百姓。《紅日》一開頭，便是漣水之戰，解放軍吃了敗仗。《紅岩》，地下聯絡站出了叛徒，大批革命者被捕入獄。這些都不是前世的報應或天定的劫數，不僅僅是小說的「話頭」，從根本意義上說，更是革命的起點、歷史的起點。不合理的舊制度、殘酷的階級剝削壓迫、反革命勢力的迫害和殘殺，據說已經在現實生活中「一去不復返」的這一切，重現於小說敘述中時，具有多重功能。它是業已告別的「昨天」，惡夢醒來是早晨；它肯定着「今天」，憶苦思甜，任何「對現實不滿」即是大逆不道；同時，它又激勵着今人「發揚革命傳統」，繼續革

命，防止復辟，走向「明天」，否則，停頓就是倒退，就會吃二遍苦、受二茬罪。（這最後一點其實跟前兩點頗有微妙的糾葛衝突之處，稍後再作討論。）「革命歷史小說」的情節發展當然一律是反敗為勝、從水深火熱走向革命人民的盛大節日、從勝利走向更大的勝利。作者和讀者都深深意識到自己置身於滾滾向前的歷史洪流之中，浩浩蕩蕩，順之者昌，逆之者亡。

三 人物關係的時間化

道德秩序在「革命歷史小說」中的變形移位、新舊摻雜、古今互滲，更為複雜微妙，當另文討論。這裡只涉及時間尺度在其中所起的作用——忠奸善惡的兩極分化明顯地以「新/舊」的二元對立為轉移。「革命樣板戲」的主要創作經驗「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」），金字塔般的空間結構其實是依着時間順序上的是否「先進」來構築的。這「三突出」後來被歸結為「陰謀文藝」的創作原則嚴厲批判（雖嚴厲，卻未能批到點子和根子上），其實不過是1942年以來革命文藝隱含的基本編碼的鮮明表達和推到極致的表演罷了。小說《林海雪原》中的偵察參謀楊子榮，智勇雙全，藝高人膽大，為眾多讀者所激賞。但作者曲波似乎意識到需要給他的英雄增添點什麼，與古代英雄有更鮮明的區別，就在後來的創作談裡「回憶」出他革命生涯中真實的戰友楊子榮「說過」的關於「前途問題」的一大段鏗鏘獨白：【21】

現在的偵察兵就已經是我的前途，因為我是在實現共產主義的大

21 曲波 《關於〈林海雪原〉》，《北京日報》1957年11月9日。

道上走着。以往地主罵得我不敢喘氣，現在我手使雙槍，動用心機，自由地瞪着眼，喘着氣，打他們的老祖宗蔣介石。這是多麼理想的一天哪！又是多麼理想的前途啊！再往小一點說，我今天的戰跡，就是昨天的前途；明天的戰跡，就是今天的前途；這樣一天一天就走到了窮人翻身、階級消滅的太平年，到那時我也就四十好幾快五十歲了，我這個偵察兵的一段樂事就辦完了。到那時咱老楊再干咱的老行業上的新前途，種莊稼，干集體農莊。到那時千戶成一體，萬眾為一家。春天下種，秋天收糧。咱老楊和群眾一起走這條光明大道。這前途和春天的種子一樣，一粒下地，萬石回家。現在咱是在翻身的道路上打仗，將來咱是在五谷豐登的道路上勞動。總之，我現在作成功了一件事，都覺得是在共產主義大道上進了一步。每一步都是美好的。……

這段充滿「未來感」的豪語幾乎是所有「革命歷史小說」的「魂」，使得評論家為它未被寫入小說而深感惋惜。【22】當然，到「革命樣板戲」《智取威虎山》裡，這一缺陷就為「胸有朝陽」的大段唱腔所彌補了。人物身上的道德光輝來自理想的充溢，來自以未來的代言人自居的信念。

不難理解，這種擁有未來的時間上的自豪感，無疑強烈地具有空間上意識形態對抗的意味。革命不單完成了救亡圖存民族自立的使命，也不單告別了幾千年的「漫漫長夜」，更是超越了西方業已垂死、腐朽、沒落的制度，迎頭趕上，搶先一步，走到了時間箭頭的最前方。或許，這種神奇的超越性，正是革命、革命歷史、革命歷史小說的魅力所在？

22 吳岩 《談〈林海雪原〉》，新文藝出版社（上海），1958年，第11頁。

四 革命的循環

人們都願意堅信，在通往未來的大道上，一切都是美好的。歷史性的反諷在於，粉碎由包括「革命歷史小說」在內的歷史寫作所做的美妙許諾的，正是革命歷史本身的、可以說是合乎邏輯的發展。純以未來為價值取向，不單蔑視過往，也必然抹殺現在。「革命尚未成功，同志仍須努力」，革命的邏輯就是要「進行到底」，革命每前進一步，鬥爭目標都發生變化，關於「未來」的景觀亦隨之移易，根據「未來」對歷史的整理和敘寫必也面臨調整。前邊講到，「新/舊」、「革命/反動」二元對立的標桿與時俱進，不斷「左」移，原先許多自以為忠實敘寫革命歷史的作者便倒了霉。《保衛延安》替「右傾機會主義頭子」彭德懷樹碑立傳。《紅日》給國民黨反動將領塗脂抹粉。《紅岩》的作者被懷疑是叛徒（「就你活出來了，為什麼？！」），其中一人被迫自殺。《劉志丹》一書的清查更是一個株連兩千餘人的政治大冤案，據說那條版權應屬於康生的著名的「最高指示」（「利用小說反黨，是一大發明」），就是針對此書而發的。

革命對「革命歷史小說」的虐殺，充分暴露了這一文學史概念內部的重重矛盾和衝突。「歷史（事實）」與「小說（虛構）」的關係是近年來學術界討論較多的課題，在「革命歷史小說」內更別有一番錯綜複雜的糾葛，當另作詳論（「偽造歷史」尚且可恨，「偽造革命歷史」將是何等可怕的罪名？）。這裡單說「革命」和「歷史」的某種不相容性。革命即推翻歷史，改變或打斷歷史的進程。革命不是歷史的常態，毋寧說是歷史的反常。當然，革命通常要採取「托古改制」的策略，如馬克思所說，戰戰兢兢地請出古代的亡靈，借用他們的服裝面

具，來演出新的歷史場面。但馬克思接着說，無產階級革命與此相反，必得「從未來汲取詩情」。當革命形成了一種歷史，反傳統成為一種傳統，至少有兩重的反諷就在這裡出現了。首先，「未來」不再用以否定或揚棄歷史，而是用來為某一特定的歷史辯護。無論這歷史中有多少血污、暴行和不公正，都由於它是「通向未來」的而被堂而皇之地諒宥了：付學費、必要的代價、難免論、「吃梨削皮總要帶點肉」，等等。為歷史辯護其實是為這歷史的現實發展辯護，於是事情變得如此蹊蹺，現實（權力、利益）「以未來的名義」召喚歷史來證明其合法性，卻因此闖割、扼殺、抽空了「未來」。「未來」終於耗盡其指涉能力，蛻變為一個「空洞的能指」。越是空洞，它越是被便利地派以上述用途，像一個寬宏大量的溫暖的黑洞，收納着無盡的歷史罪責和現實苦難。但是，當越來越多的血污和病痛被置於「未來」名義之下時，純潔的、以開創新紀元自命的「革命」，發現自己極可能不過是一種與互古以來的那同一個歷史「同流合污」的東西。

其次，既然「革命歷史」的概念首肯了視革命為歷史常態的看法，革命的傳統、革命的歷史依據、歷史範例、節日紀念（譬如「五四」和「四五」）都成了對革命現實的潛在威脅。革命歷史的寫作本意是肯定、證明、維繫革命現實的合法性與合理性，卻如雙鋒刃一般地，變作對革命現實作「再革命」的依據（認定「現實」的發展有違革命的初衷或原教旨）、腳本和想像力的源泉。革命成為歷史的重復，成為唯一的歷史慾望，唯一的歷史期待。革命的對象或許有所不同，革命的方式、策略、口號、過程乃至「英雄」「烈士」的範型，竟都次次如出一轍。革命取代了、吞沒了歷史。以直線發展或螺旋式上升的觀念開始的革命，此時陷入惡性的自我循環，恰如魯迅

當年咒語般的小雜感裡所說：革命，革革命，革革革命，革革革革命……，革命殺反革命，反革命殺革命，不革命的，或者當作革命被反革命殺，或者當作反革命被革命殺……

「這次革命是革我們這些革過命的人的命」。三十年後，類似的繞口令出自「文化大革命」的副統帥林彪之口，不再有魯迅文人式的嘲諷口吻，卻以黨國的「次高指示」的機制運作，伴隨着「最高指示」將百年來革命的惡性循環推向極致。當這次「史無前例」的革命亦成為「歷史」（「失敗的革命無歷史！」）之時，敘寫這段最近「歷史」的小說當然仍是「革命歷史小說」範疇的界外之物。但是，對「文化大革命」的反思與敘述，無可扼止地延伸到對百年來近現代革命史的反思與敘述。始於七十年代末，史學界有李澤厚對太平天國農民革命的精彩分析；文學界，白樺的話劇《曙光》（1979）超出替革命老帥鳴冤之意，觸及「革命歷史小說」一向諱莫如深的那部分史實：在三十年代蘇區頗具規模的以肅清所謂「AB團」（Anti-Bolshevik 團）的名義，革命黨人對革命黨人的大屠殺（順便提一句：這部作品遠比那備受中宣部和海外同情者青睞的《苦戀》來得重要）。「文化大革命」那創巨痛深的現實烏雲阻斷「未來」照耀在革命歷史之上的眩目光輝，使可辨認的歷史陰影從記憶深處浮現。被主流意識形態話語（包括「革命歷史小說」）的「創造性遺忘」壓入歷史無意識的那部分集體經驗、個體經驗、歷史意象和歷史場景，開始復活。儘管《曙光》的敘事模式仍不脫過往主流話語的巢臼（在冤案平反昭雪之後，革命終又騎着戰馬前進了），它卻是一九八五年以來大量顛覆「革命歷史小說」敘事規範的作品的先兆和濫觴。

五 時間觀的改變

《紅高粱》（莫言）、《靈旗》（喬良）、《碎牙齒》（簡嘉）以及《大年》（格非）等作品的發表，標誌着輪到「革命子孫」們來講「我爺爺」「我奶奶」的故事時獲得的某種解放力量。這裡只涉及它們在小說敘事中呈現的「時間意識」的巨大改變。）《紅高粱》（1986）開篇第一句寫道：「一九三九年古歷八月初九，我父親這個土匪種十四歲多一點。」西歷（年份）和古歷（月日）的這種古怪結合，點明所敘時間刻度的曖昧複雜。莫言高舉着「純種的紅高粱」，試圖穿透時間的迷霧去招先輩之魂，面對強悍粗豪的「土匪—英雄」之先輩英魂和冤魂，曾「努力學習馬克思主義」的「活着的不肖子孫」深感「相形見絀」：「在進步的同時，我真切感到種的退化」。由「革命歷史小說」閱讀傳統訓練出來的讀者，如何從他們已習焉不察的意識形態性的時間尺度和道德尺度，去比較余占鰲和楊子榮這兩位英雄呢？（電影《紅高粱》獲「國際大獎」後在國內引起的爭論中，來自「普遍觀眾」的反感和指責，比「正統批評家」們遠為激烈。）《紅高粱》引起的強烈不安，從根本上說，乃是以異樣的方式重敘歷史、重新賦予時間以意義所導致的震撼。

血染的湘江「五十年默默地流」。《靈旗》（1986）把關於「長征」的史詩敘述所遺忘的「個體時間」從江水中打撈。一個無法如同楊子榮般將「個體時間」歸併入那吞噬一切的「歷史必然性」中的紅軍逃兵兼替紅軍傷兵復仇的好漢兼地主寡婦的情人兼……，如何將他的生命意義在那生死恩仇血腥難洗的「歷史」中定位？青果老爹承受了生命中難以承受的陰錯陽差，從那大一統地通往既定未來的「歷史時間」看來，是微

不足道之事。這漢子卻如此執着地用「一報還一報」的奇特方式，一個一個地替屈死的紅軍傷兵復仇。喬良彷彿不經意的插入一句，寫道：「離開紅都瑞金時尚有八萬餘眾的紅軍，是役後僅存三萬。是敗仗。紅軍史上只記下八個字：湘江一戰，損失過半」。正史簡潔冷漠的文筆，恰與敘述者恍惚迷離、追思嘆惋的風格成一對照。喬良將一種宿命論般的時間意識引入小說，決非如同回歸到「前梁啟超」時代那麼簡單，而是引發了「大（歷史）時間」與「小（歷史）時間」之間無窮盡的反詰互動和探詢。

格非的《大年》（1988）乾脆把「革命歷史寫作」本身作為小說處理的題材的一部分，質疑「語言（文字）」、「時間」、「權力」和「慾望」在歷史中的錯綜複雜關係。小說的每一分段皆以自然時間標誌開頭，如「臘月初二，清晨」，「臘月十七，午夜」等等，仿佛那個無動於衷的時間框架保證了情節的「客觀性」。但是，讀者最終發現這一切被「佈告」（權力+語言）重新組織為一個冠冕堂皇的歷史時間進程。唐濟堯控制了信息的流通和解釋，控制了時間，也控制了他人生命的生殺予奪。一旦「未來」也被精心納入權力的策劃之中，由語言文字呈現出來的「歷史時間」也就徹底喪失了原本虛幻的深度，而格非小說以「後現代」式的平面化敘述，彷彿也發佈了一道將「時間」斬首的布告。

「時間」被斬首，「未來」被取消。這正是二十世紀世紀末革命了一百年的當代中國人已經體驗或將要體驗的歷史處境。當代中國的歷史危機已然是工業文明的世界性危機的一部分，不再如梁啟超時代人們所想像那樣，只是健全的世界文明發展中特殊的一個東亞病例。「未來」的空間異域性榜樣已然消失。人們亦難以如「文化大革命」中那樣，再次一廂情願堅

信「世界革命中心」就在自己腳下的偉大神話。「由於對未來的無知使我們無法判斷過去與現在」，然而，這並不意味着重建歷史敘述、重新賦予時間以意義的契機已經消逝。當代中國的文學寫作，正如別的寫作一樣，將再次投入以敘述捕捉時間的、新一輪曠日持久的掙扎之中。

第三章

革命·性·長篇小說

睜眼看乾坤覆載，一幅大春宮。

——《肉蒲團》

虎踞龍盤今勝昔，天翻地覆慨而慷。

——《七律：人民解放軍佔領南京》

一 話語空間的切割、劃分與連接

我們怎樣講述「革命」？我們怎樣談論「性」？

在二十世紀的中國，有關「革命」的言說，跟有關「性」的言說，性質上似乎很難將二者相提並論，數目上亦無法等量齊觀。「革命」和「性」，無論是作為「圖騰」還是作為「禁忌」，我們似乎不是講述得太多（頂禮膜拜，歡呼讚頌，大喊大叫），就是談論得太少（噤若寒蟬，欲言又止，三緘其口）。其實這不是一個「量」的問題，而是一個「方式」（由誰說、對誰說等等）的問題，一個話語空間（場所、渠道、網絡）的切割、分配和連結的問題。「一面固然是荒淫與無恥，然而又一面是嚴肅的工作！」^{【23】}經由類似這樣的切割劃分和安頓之後，就可以順「理」成「章」地講述和談論它們了。實

23 見茅盾〈關於編輯《中國的一日》的經過〉，《中國的一日》，生活書店，1936年9月。五、六十年代在中國大陸風靡一時的長篇小說《青春之歌》裡，亦反覆出現這一警句。

實際上這種切割劃分不可能是僵硬的一分為二，顯然存在着無數複雜的連結、滲透、置換和再劃分。比如說，「性」是可以納入「嚴肅的工作」裡來大談特談的。最現成的例子是作為「基本國策」的「計劃生育」，人們在全國範圍內大張旗鼓、圖文並茂、耳提面命，詳盡講解與「性」和「生殖」有關的器官解剖學，直至家喻戶曉，並付諸具體實踐。反過來，用談論「性」的方式來講述翻天覆地、顛倒乾坤的「革命」，從來就沒有停止過。風傳全國（當然是經由另類渠道和網絡）的例子，是將偉大革命領袖的革命詩歌逕自讀作色情艷詞^{【24】}。前者涉及國家機器以「革命需要」和「科學知識」的名義大規模繁殖以控制繁殖為主題的「性」話語，並且使之合法化。後者則革命性地顛倒了漢代《毛詩序》以來將鄭衛淫聲讀成「思無邪」的詮釋策略，反其道而行之，卻又明明帶有男性觀淫癖的傳統視點。

詳細描述和分析這種種複雜的講述方式，將會牽扯出一個世紀以來，有關政治、性別、慾望、快感、道德、權力、知識等等的相互糾纏着的龐大敘述網絡，還需要作更大量的調查和鑽研。我在這裡想嘗試提出來討論的只是一個很小的切入點，一個從文學樣式或體裁出發的觀察角度，並且儘量圍繞着像茅盾這樣的一二個作家的創作生涯來引證材料。

這樣，問題就變成：我們怎樣用「長篇小說」來講述「革命」和「性」？

24 〈題李進同志廬山仙人洞照〉（七絕）：「暮色蒼茫看勁松，亂雲飛渡仍從容；天生一個仙人洞，無限風光在險峯。」《毛主席詩詞》，人民出版社，北京，1965年。

二 政治/言情、英雄/男女

清末民初梁啟超們興起「小說界革命」，在他們雄心勃勃的、粗糙的小說類型學中，罕見「長篇小說」（社會全景史詩）和「短篇小說」（社會全景的「橫截面」）這樣的分類。其時着重的主要是「性質上之分類」（社會小說、歷史小說等等）。最早完整體現他們的類型觀念的，是可能出於《新小說》主編梁啟超之手的〈中國唯一之文學報《新小說》〉。此文詳列《新小說》雜誌準備刊登的各類小說，分為歷史小說、政治小說、哲理科學小說、軍事小說、冒險小說、探偵小說、寫情小說、語怪小說、筭記體小說和傳奇體小說等十種。小說既是「文學之最上乘」，擔負了「以不可思議之力」救國濟民改良羣治的崇高使命，這篇發刊報導讀起來頗似某種「建國方略」，只不過要建的是一個小說理想國，種種分類恰似在這「小說烏托邦」中作行政區域的劃分。

實際上，匆匆忙忙「以西例律我國小說」而建立的小說類型學，在這裡直接體現了近代話語空間和言說模式的全面轉型、調整和過渡。所要解決的仍然是那延續至今近百年來念茲在茲的偉大焦慮：怎樣用世界通用的「語言」，把我們自己幾千年的「故事」繼續講下去或爭取講出來？怎樣將我們中國已有的和將有的「故事」，講進世界的「大故事」裡去？因此，一時自慚形穢地反省說：

西洋小說分類甚精，中國則不然，僅可約舉為英雄、兒女、鬼神三大派，然一書中仍相混雜，此中國之所短一。【25】

25 《小說叢話》中俠人語，《新小說》第13號，1905年。

一時又毫不覺得生硬地命名《紅樓夢》是「種族小說」，《水滸傳》為「虛無黨小說」，《鏡花緣》為「科學小說」。一方面積極引進新項目：

小說界革命「必自輸入政治小說、偵探小說、科學小說始。蓋中國小說中，全無此三者性質，而此三者，尤為小說全體之關鍵也。」【26】

一方面仍希望「統戰」舊體制咸與維新：將「語怪小說」、「筭記體小說」和「傳奇體小說」不倫不類地赫然列入建制之中。一時激烈抨擊舊格局，一言以蔽之曰：中國小說「綜其大較，不出誨淫、誨盜兩端」【27】。一時又用新命名將「誨淫」的《金瓶梅》起死回生：

……可徵當時小人女子之情狀、人心思想之程度，真正一社會小說，不得以淫書目之。【28】

先賢的種種努力和掙扎，堪稱艱苦卓絕，用心良苦。但其中最令人感興趣的，莫過於「言情小說」在小說「建國方略」中的地位 and 文學歷史中的實際演進了。

新小說批評家在區分不同小說類型時，將其劃歸不同等級，有大力提倡的（如政治小說），有一般讚賞的（如社會小說），也有

26 《小說叢話》中定一語，《新小說》第15號，1905年。

27 任公〈譯印政治小說序〉，《清議報》第1冊，1898年。

28 《小說叢話》中平子語，《新小說》第8號，1903年。

29 陳平原〈「新小說」類型理論〉，《小說史：理論與實踐》，北京大學出版社，1993年。我這一章的寫作從陳平原的「新小說」類型研究中獲益良多，特此誌謝。

嚴格控制的（如言情小說）。【29】

他們認定「小說種類之區別實足移易社會之靈魂」：「小說種類有區別，各視其觀感所就，而收效亦有區別。」【30】所謂收效有別，不只是感染效果的大小，也包括了價值的正負。而「言情小說」在這個類型等級制中，地位相當曖昧微妙。在前引《新小說》的發刊報導中，「寫情小說」恰好位於新項目（政治、歷史、……冒險、探偵）與舊體制（語怪、筭記體、傳奇體）的夾縫中，聊備一格（註明「題未定」）。其理甚明，「小說界革命」，本來革的就是舊小說「誨淫誨盜」的命：

本報宗旨，專在藉小說家言，以發起國民政治思想，激厲其愛國精神。一切淫猥鄙野之言，有傷德育者，在所必擯。【31】

但自《紅樓夢》以來（再往上推則包含了《西廂記》《金瓶梅》等）的「言情」傳統勢力太大了，實在無法漠然視之，須特設「寫情小說」一項加以安頓，並作出「科學」的界定：

寫情小說。人類有公性情二：一曰英雄，二曰男女。情之為物，固天地間一要素矣。本報竊附《國風》之義，不廢《關雎》之亂，但意必蘊藉，言必雅馴。【32】

請注意這裡的「公性情」、「要素」等「科學新名詞」。在晚清先驅者粗糙的小說類型學中，男性權力的獨斷論是顯而

30 棣（黃小配）〈小說種類之區別實足移易社會之靈魂〉，《中外小說林》第1年第13期，1907年。

31 〈中國唯一之文學報《新小說》〉，《新民叢報》十四號。

32 同上註。

易見的，所謂「歷史」、「政治」、「軍事」、「哲理」、「科學」、「冒險」、「探偵」，無一而非英「雄」（男性）馳騁論說的獨霸領域。「寫情小說」也者，亦不過是為這「英雄血」輔以蘊藉雅馴的（「衛生的」）「美人淚」罷了。其中深含的恐懼和焦慮，是切莫跌入「誨淫」的說部老陷阱去。

「小說界革命」對「性」的欲拒還迎姿態，於焉隱隱然呈現。

空間的劃分切割同時就是空間的連結溝通：春色關不住，紅杏（性）出牆來。極力鼓吹的「政治小說」等成績平平，「言情小說」不待提倡卻早已洶湧而至。且不說引進的西洋小說中原就有纏綿悱惻哀艷動人如林譯《茶花女》、《不如歸》者，亦不提「政治小說」中最受歡迎的總是《東歐女豪傑》之類的女革命黨傳奇（高旭：「娶妻當娶蘇菲亞，嫁夫當嫁馬志尼。」），但看那幾年內鋪天蓋地而來的言情小說，大都採取林紓所說的「拾取當時戰局，緯以美人壯士」的敘事策略暗渡陳倉，以兒女私情寫天下興亡，「英雄血」反而成了「美人淚」的點綴。言情小說這一類型更在辛亥革命後迅速膨脹，一時間俠情、奇情、苦情、癡情、哀情、怨情、艷情、懨情、慘情、妒情、醜情、喜情和滑稽言情小說等等百花齊放，蔚為奇觀。如此濫情，難怪新小說批評家要大聲疾呼，汲汲於嚴辨「淫詞惑世與艷情感人之界線」了【33】。

「吾儕為小說，不能不寫情慾，卻不可專寫情慾。」【34】這話聽起來特別像後來常說的「革命嘛，不可不革，亦不可太革」。清末民初的「言情小說」在「發乎情止乎禮義」上拿捏得甚有分寸，按照陳平原的研究：

33 光翟〈淫詞惑世與艷情感人之界線〉，《中外小說林》第1年第17期，1908年。

34 樹珏〈再答某君書〉，《小說月報》7卷3號，1916年。

它們的毛病「不是太淫蕩，而是太聖潔——不但沒有性挑逗的場面，連稍為肉慾一點的鏡頭都沒有，至多只是男女主人公的一點『非分之想』」。【35】

說來令人難以相信，甚至被魯迅列入「狹邪小說」（「言情小說」的「右翼」？）的《海上花列傳》（韓邦慶），儘管題材是當時上海的淫窟紀實，也正如張愛玲所指出的，其中實在很少色情成分。【36】《品花寶鑑》（陳森）乍看是大寫乾旦與其恩客的同性戀，最終也以它的陳詞濫調所鋪排的「純情」，令試圖在其男色題材的處理上有所發現的研究者大失所望。【37】在「政治小說」中，「巾幗英雄」（革命女俠）為了政治而忘情；在「哀情小說」中，「節婦」為了名教而絕情；在「狹邪小說」中，「倌人」（妓女）為了金錢而薄情；文學史家陳平原只好用「無情的情場」來概括新小說的「愛情世界」。【38】相對於「五四」小說家如郁達夫、張資平、郭沫若輩在「性」描寫方面的大膽直露驚世駭俗，他們的前輩可以說是自愧不如。

與小說類型在量上的無窮擴散與堆積相對應，清末民初的小說家顯然急於用一種編纂類書的方式，安頓歸置那個轉型時代包羅萬象的材料。在「政治小說」中羅列政論和時事，在「譴責小說」中串連軼聞和黑幕，在「言情小說」中展覽哀情

35 陳平原《二十世紀中國小說史》（第1卷），第214頁，北京大學出版社，1989年。

36 張愛玲《張看》，第177-178頁，台北，皇冠出版社，1979年。

37 Stephen Cheng, *Flowers of Shanghai and the Late Ch'ing Courtesan Novel*, *dess.*, Harvard University, 1979, pp.14-15.

38 陳平原《二十世紀中國小說史》（第1卷），第211頁，北京大學出版社，1989年。

和怨情（「艷情尺牘大全」），在「狹斜小說」中寫作「花叢歷史」和「嫖界指南」，革命和批判、情和慾，一概都是資訊和知識，由小說家收集、鋪陳、分類和整理。「辭氣浮露筆無藏鋒」，「雖云長篇形同短製」【39】，魯迅的這兩句判詞專指「現形記」式的譴責小說而言，但從總體上看，也可以當作清末民初小說敘事的戰略情勢的一個概括。

但也許《孽海花》（曾樸）有點異樣。曾樸懂法文，亦頗熱衷於革命思潮，本意是要把《孽海花》寫成一部歷史小說，模仿雨果的《悲慘世界》和巴爾扎克的《人間喜劇》等法國名著，全面刻劃中國從一八七〇到民國前夕的政治動蕩。對曾樸來說，借主人公的經歷寫出一本記錄歷史全景的「長篇小說」的用心是不容置疑的。他在時隔十年之後還藉出版《孽海花》修改本的機會，回答了胡適有關結構問題的責難，說，同是「聯綴多數短篇成長篇的方式」，《孽海花》的結構卻是別具一格的：

譬如穿珠，《儒林外史》等是直穿的，拿着一根線，穿一顆算一顆，一直穿到底，是一根珠練；我是蟠曲回旋着穿的，時收時放，東西交錯，不離中心，是一朵珠花。【40】

已有研究者指出《孽海花》從它的歐洲文學摹本那裡所得甚少【41】，它是否象作者自稱的那樣具有「複雜的結構」，是

39 參看魯迅《中國小說史略》第28篇，北京，人民文學出版社，1958年。

40 曾樸〈修改後要說的幾句話〉：他說是從朋友金天翮那裡獲得小說的標題及第四、五章的：「但是金君的原稿，過於注重主人公，不過描寫一個奇突的妓女，略帶些相關的時事…而我的意思卻不然，我想借用主人公做全書的線索，儘量容納儘三十年來的歷史，避去正面，專把些有趣的瑣聞逸事，來烘托出大事的背景，格局比較的廓大。」（《孽海花》修改本，上海真善美書店，1928年。）亦參見阿英《孽海花·前言》，第2頁，北京寶文堂書店，1955年。

否「波瀾有起伏，前後有照應」而且「可以隨便進止」，其實並不那麼重要。我們要問的是，一個風流妓女（傅彩雲或者賽金花）的進退行止是如何成為那個龐大政治歷史「全景」的敘事軸線？王德威對此有一個精彩的回答：

不錯，賽金花是一個頹廢無行的女人。但又有誰比她更有資格，引導我們進入一個腐敗墮落、聚散不定的世界？在《孽海花》中，三教九流充斥，男女貴賤亂交。這樣紊亂的社會人際關係為彼時政治、商業、革命及洋務等不同領域的相與交雜，提供了隱喻模型。賽金花風情萬種，以淫逸無行的方式，加速滿清帝國道德及政治的崩潰，但另一方面，她不也是一個在最後關頭改變了國家命運的女英雄嗎？【42】

小說中最意味深長的一幕是寫傅彩雲在歐洲時與俄國虛無黨女革命家夏麗雅結下友情，徹夜聆聽她暢談革命理想。夏麗

41 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.150

42 王德威〈寓教於惡〉：「當中國無助地受到列強蹂躪之時，是賽金花挺『身』而出，在卧榻之上勸服了瓦德西，使中國免於更難堪的羞辱。…《孽海花》凸現了近代中國文化上最可爭議的一則神話傳奇。在中國古典小說中，我們很少看見傅彩雲這樣的女性人物，以如此的活力穿梭於社會的公眾及私人領域，並在行動上表現出集政治、倫理與性行為一體的魅惑力。賽金花或傅彩雲的故事似乎告訴我們，為國捐『軀』可以從字面上解釋，儘忠報國不必以貞潔為前提，萬惡之首的淫或許能以一種迂迴方式拯救國家的危機呢。傅彩雲的浪漫冒險嘲弄了傳統孔孟之道從修身到平天下一以貫之的邏輯，將諸惡之首的『淫』變成了救贖民族傷痛的靈丹妙藥。…這個人物表現了曾樸頭腦中兩種意識形態的衝突：她一方面代表了晚清開明知識分子的玩世不恭和自嘲，另一方面又代表了革命宣傳家『嘉年華會』式的離經叛道思想。」然而，這則神話不也可能是「僅僅體現了男性最不可救藥的性幻想」麼？（見《小說中國——晚清到當代的中文小說》，第128頁，台北，麥田出版有限公司，1993年。）

雅為刺殺沙皇而喪命，似與後來傅彩雲在八國聯軍統帥的床上拯救黎民的行為遙遙相對。「狹邪」與「革命」的多重變奏，是經由女性身體符號的種種置換來演出的，為國捐「軀」、獻「身」革命的多重隱喻解釋，就一直延伸到四十年代丁玲的〈我在霞村的時候〉【43】。

順便說一句，《孽海花》也和晚清以來的許多「政治小說」（如梁啟超的《新中國未來記》等等），以及後來茅盾的大部分長篇「全景」小說一樣，沒有寫完。

三 在「社會全景」中寫「性」說「慾」

梁啟超們的「革命」早已被新的一輪激進社會運動所取代，他們的「新小說」到了茅盾主持並革新《小說月報》的年代，也已經被稱為「舊派小說」了。二十年風水輪流轉，「誨淫誨盜」老帽子重新落到它們頭上，但人們都往往只能道其然，不能道其所以然。只有茅盾尖銳指出舊派小說在思想上的共同錯誤有一，曰「遊戲的消遣的金錢主義的文學觀念」；而技術上的共同錯誤有二：曰「只知道『記賬式』的敘述法，而不曉得小說重在描寫」，曰「只知主觀的向壁虛造，不曉得客觀的實地觀察」。救治之法，乃在引進歐洲自然主義。思想上借助近代科學的武裝：

自然主義是經過近代科學裡的洗禮的，他的描寫法，題材，以及思想，都和近代科學有關係。……我們應該學自然派作家，把科學上發見的原理應用到小說裡，並該研究社會問題，男女問題，進化論種種學說。【44】

43 王德威〈作了女人真倒楣？：丁玲的「霞村」經驗〉，同上，第327-335頁。

44 茅盾〈自然主義與中國現代小說〉，《小說月報》第13卷第7期，1922年。

技術上，則採用實地的觀察和客觀冷靜的描寫。以戀愛為例，舊派小說家「風流自賞」，所以一寫戀愛「便滿紙是輕薄口吻，肉麻態度，成了『誨淫』的東西。」而——

……自然派作者對於一樁人生，完全用客觀的冷靜頭腦去看，絲毫不攙入主觀的心理；他們也描寫性慾，但是他們對於性慾的看法，簡直和孝悌義行一樣看待，不以為穢褻，亦不涉輕薄，使讀者只見一件悲哀的人生，忘了他描寫的是性慾。這是自然主義的一個特點，對於專以小說為「發牢騷」，「自解嘲」，「風流自賞」的工具的中國小說家，真是清毒藥；對於浸在舊文學觀念裡而不能自拔的讀者，也是絕妙的興奮劑。【45】

應該說是一語中的，診斷很準確，藥方也開得夠份量。五年以後（1927），茅盾由上海到廣州再到武漢在漩渦裡革過一通命之後，躲起來動真格兒的自己着手來寫小說了，他有沒有

45 同上註。

46 茅盾開始他的小說創作生涯的時刻，在他寫作《蝕》（即〈幻滅〉〈動搖〉〈追求〉中篇三部曲）、《虹》（未完成長篇）和《野薔薇》（短篇集）的那些日子（1927.8-1930.8），他的「身」和「心」兩方面都正處在「革命」與「性」糾纏夾攻的歷史情勢困擾之中。一方面，茅盾從大革命失敗的武漢經由廬山（牯嶺）輾轉逃回上海，是蔣政府的通緝犯。另一方面，由於與組織失去聯繫，未能赴南昌參加起義，又兼丟失一張二千元的支票，而被黨視為「貪污」乃至「叛徒」，直至1981年去世後才得以恢復黨籍。一方面，在上海邊寫作邊服侍發低燒生病的妻子（由雙方祖父在長孫長孫女年幼時包辦定親，因茅盾母親的堅持而成親；在結婚當日，鄰居年紀比茅盾小幾歲的表姑王會悟當場吐血）。另一方面，亡命京都時與四川籍秦德君女士同居，秦女士是長篇小說《虹》的素材提供者和實際寫作的合作者，且為了茅盾兩次回上海墮胎（茅盾晚年的回憶錄對秦女士事諱莫如深，一字不提）。請參閱日本學者是永駿的〈論《虹》——試探茅盾作品中的「非寫實」因素〉，台北，中研院文哲所「現代文學國際研討會」，1993年12月。以及〈我與茅盾的一段情——秦德君手記〉，香港《廣角鏡》，第151期，1985年4月。

採用這「消毒藥」和「興奮劑」來講述「革命」和「性慾」呢？【46】多年（1980）以後，茅盾回顧說：

我提倡過自然主義，但當我寫第一部小說時，用的卻是現實主義。我嚴格地按照生活的真實來寫，我相信，只要真實地反映了現實，就能打動讀者的心，使讀者認清真與偽，善與惡，美與醜。【47】

這跟他在此十七年前（1963）的說法又有矛盾：

一九二七年，我寫《幻滅》時，自然主義之影響，或尚存留於我腦海，但寫《子夜》時已有意識地向革命現實主義邁進，有意識地與自然主義決絕。【48】

自然主義、寫實主義、舊寫實主義、批判現實主義、現實主義、革命現實主義、社會主義現實主義以及「革命現實主義與革命浪漫主義的兩結合」，這些令人頭昏腦脹的許多「主義」註定要困擾茅盾一輩子，順便也困擾了中國文學半個多世紀。【49】這些命名的你方唱罷我登台，這些「主義」的盛衰和浮沉，作家讀者批評家在這些「主義」間的「決絕」與「邁進」，直接銘記了當代主流意識形態的形成、鞏固、修正和式微，無法等閒視之。在三十年代中後期，逐漸確定將 Realism

47 茅盾〈創作生涯的開始〉，《茅盾專集》第1卷上冊，第613頁，福建人民出版社，1983年。

48 〈茅盾給曾廣燦的一封信〉，《中國現代文學研究叢刊》，1981年第3輯，第126頁，北京出版社，1981年。

49 黃繼持〈關於茅盾與自然主義的問題〉一文，對茅盾與「自然主義」的因緣有極好的分疏，見香港《抖擻》雙月刊，第50期，1982年7月。

的譯名由「寫實主義」改為「現實主義」，應是其中的一個關鍵。

但無論茅盾當年如何「混同」、後來如何「嚴辨」自然主義和寫實主義的界限，他的主張和創作實踐都標誌了中國小說的敘事模式在向着曾樸們的未竟之功努力：更「科學」地寫出動盪時代的社會全景。從文學樣式或體裁的角度來說，是向「記賬式」的「類書模式」告別，是努力把「短篇聯綴」的「偽長篇」寫成真正的巴爾扎克或托爾斯泰式的「長篇小說」。在這種真正的長篇小說中，「革命」不再是洩私憤揭陰私的所謂「譴責」，「性」也不再是肉麻淺薄的「風流自賞」，而是交織在一幅有機的廣闊社會圖景之中，每一個局部和細節都因了置身其中而深蘊「時代性」和「社會性」。

如果說魯迅的拿手是短篇小說，茅盾則對長篇小說情有獨鍾。以明快的社會科學武裝了自己，又研究了歐洲近代文學思潮的演進，加上在大革命漩渦裡的一番經歷，茅盾是立意要寫時代精神，寫社會的全局及其發展，寫社會的尖銳矛盾和重大題材的，他的那些構思，顯然只有「長篇小說」能夠容納。茅盾曾回顧說：

那時候，我覺得所有自己熟悉的題材都是恰配做長篇，無從剪短似的，……總嫌幾千字的短篇容納不下複雜的題材，……一九二八年以前那幾年裡震動全世界、全中國的幾次大事件，我都是熟悉的，而這些「歷史的事件」都還沒有鮮明力強的文藝上的表現；……我以為那些歷史事件須得裝在十萬字以上的長篇裡才能夠抒寫個淋漓透徹。【50】

50 〈我的回顧〉，《茅盾自選集》，上海天馬書店，1933年。

「先進的社會科學」給了我們佔有社會全景的信心和雄心，但在具體創作中，卻可隨時體會到把握「全景」洵非易事。因為沒把握，茅盾才將他的第一部作品《蝕》寫成了三部似斷實聯的中篇小說。其實，茅盾的長篇小說創作往往自行暴露了所謂把握「全景」的虛幻性。結構最完整的《子夜》原意要將城市和鄉村的場景交替呈現，最後卻半途而廢，把不忍割捨的第四章留在書中，成為「未及發展的小結構」。《虹》的未完成當與跟合作者秦德君女士的分道揚鑣有關，前七章（四川部份）和後三章（上海部份）的質量參差及結構的不銜接亦相當明顯，惠師長公館部份的一筆帶過更顯出作者的無奈。雄心更大些的，如《霜葉紅似二月花》：「打算寫從「五四」到一九二七這一時期的政治、社會和思想的大變動。」【51】《鍛鍊》的計劃更宏大，要寫整個抗戰八年，準備寫五部連貫性的長篇：「企圖把從抗戰開始至「慘勝」八年中的重大政治、經濟，民主與反民主，特務活動與反特鬥爭等等，作個全面的描寫」。【52】

結果是都遠遠沒有完成，都又成了他另一部長篇的名字所說的，只不過是「第一階段的故事」而已。「長篇小說」這個暗含盧卡契所謂「整體性」神話的名目，頗像《子夜》中吳荪甫的那個悲劇性的「企業烏托邦」，深深寄托了茅盾難捨難分、不離不棄的浪漫迷思【53】。

但是，我們並不能因未能實現的企圖，而輕看茅盾在擇取

51 茅盾〈《霜葉紅似二月花》新版後記〉。

52 茅盾〈《鍛鍊》小序〉

53 韓侍桁〈《子夜》的藝術，思想及人物〉：《子夜》「所顯示的作者的『大規模地描寫中國社會現象的企圖』，由讀者看來，成了一種未曾實現的希望。而更因為這希望是遠遠地超越著作者的能力之上，這書不能成為寫實的，但帶了極濃厚的羅曼蒂克的色彩」。（《現代》第4卷第1期，1933年11月。）

題材提煉主題時的宏觀眼光，以及建構現代長篇小說敘事模式的全部用心。茅盾對當時新舊文壇均有相當了解，他深知如何重組那時的話語空間，選定重拳出擊的空位。在〈讀《倪煥之》〉這篇重要文章裡，他首先指出魯迅的《吶喊》中，有「老中國的暗陬的鄉村，以及生活在這些暗陬的老中國的兒女們，但是沒有都市，沒有都市中青年們的心的跳動」。而《彷徨》中雖有〈幸福的家庭〉和〈傷逝〉兩篇，「也只能表現了『五四』時代青年生活的一角，因而也不能不使人猶感到不滿足」。接着茅盾又舉郁達夫的〈沉淪〉、許欽文的〈趙先生的煩惱〉、王統照的〈春雨之夜〉、周全平的〈夢裡的微笑〉和張資平的〈苔莉〉五篇作品為例，指它們「只描寫了一些表面的苦悶」，「沒表現出『彷徨』的廣闊深入背景」，「缺乏濃郁的社會性」。^[54]這篇寫於一九二九年的文章用排除法為茅盾自己兩年來的創作作「歷史定位」，眼光和手腕都相當老到。顯然，在「廣闊深入的背景」下，寫出都市青年具有「濃郁的社會性」的苦悶，唯有茅盾發現並創造了「時代女性」的形象系列。

茅盾發現，「時代女性」的幻滅、動搖和追求，是穿梭織就這社會全景的最有利的經緯線。女性的身體符號，再次成為揭出一時代心理衝突的敘事焦點。在別人只看到「革命加戀愛」的地方，茅盾看到「革命」與「性」的光怪陸離的糾葛。在革命政府所在地武漢——

「要戀愛」成了流行病，人們瘋狂地尋覓肉的享樂，新奇的性慾的刺激；……在沉靜的空氣中，煩悶的反映是頹喪消極；在緊張的空氣中，是追尋感官的刺激。所謂「戀愛」，遂成了神聖的解

54 茅盾〈讀《倪煥之》〉，《文學周報》，第8卷第20期，1929年。

嘲。……單身的女子若不和人戀愛，幾乎罪同反革命——至少也是封建思想的餘孽。【55】

與以「英雄血」（如《玉梨魂》中的何夢霞「戰死武昌城下」）來點綴的「美人淚」不同，「時代女性」的苦悶本身就是「革命」的產物，她們的身體在「革命」中得到解放，也可能被「革命」所傷害，她們的放浪形骸既是對舊道德的一種「革命」，亦可能危害「革命」本身。

高舉「濃郁的社會性」的革命大纛，寫「性」說「慾」的合法性於焉建立。最有說服力的「讀者反應」要數當年的激進左派批評家錢杏邨，他從政治上批判《蝕》甚嚴厲，但卻非常讚賞茅盾對「戀愛心理」的高超描寫：「表現了兩性方面的妒嫉，變態性慾，說明了性的關係，戀愛的技巧，無論是哪一方面，作者都精細的解剖到了」。論到《幻滅》裡的慧女士，錢杏邨頗感遺憾地說：「要把她寫得在思想在動作雙方都放蕩一些就好了。」他因此很欣賞《動搖》裡的孫舞陽，顯然比慧女士有魅力多了。錢杏邨最激賞的是茅盾寫出「中年人對於青春戀的回憶的敘述，是那樣的沉痛那樣的動人」，以至在評論中整頁整頁地鈔下《動搖》第四章中方羅蘭與方太太色情意味頗濃的對話來作例證。【56】

瞿秋白則乾脆用階級分析法為《子夜》中的性愛描寫保駕護航：

55 《幻滅》，《茅盾全集》第1卷，第71頁，人民文學出版社，1984年。

56 錢杏邨〈茅盾與現實〉：「孫舞陽，『是個勇敢的大解放的超人』，她的戀愛行動是很坦白的，言行一致，在她『擁抱了滿頭冷汗的方羅蘭；她的只隔著一層薄綢的溫軟的胸脯貼住了方羅蘭劇跳的心窩；她的熱烘烘的嘴唇親在方羅蘭的麻木的嘴上；她放了手，翩然自去』的一段話和她的行動裡，寫得淋漓盡致了。」（《現代中國文學作家》第2卷，泰東圖書局，1930年。）

我們從這許多不同的女性表現上，認出她們的階級來。至於戀愛問題，吳少奶奶之與雷參謀，是戀愛逃不了黃金的。林佩珊與杜新箴是拿戀愛當頑藝，充分表現着時代病的產兒。而真正的戀愛觀，在《子夜》裡表示的，卻是瑪金所說的幾句話：「你敢！你和取消派一鼻孔出氣，你是我的敵人了。」這表現一個女子認為戀愛要建築在同一的政治立場上，不然就打散。【57】

瞿秋白將性活動逕自視為「階級性」的表現的看法，甚至直接影響了《子夜》的創作。他在讀茅盾的原稿前幾章時建議說，「大資本家憤怒絕頂而又絕望就要破壞什麼乃至獸性發作」。吳蓀甫被工潮逼得焦躁不已時強姦王媽的情節就這樣加上去了。【58】有意思的是，曾跟文學研究會打過筆仗的學衡派吳宓當時對這一描寫甚表讚賞，【59】而「第三種人」的韓侍桁則大不以為然。【60】

其實，將異常的性行為派給反動階級以便淋漓盡致地描寫，並不自《子夜》始。《動搖》裡的劣紳胡國光，把自己的妾送給兒子去「共」，與陸慕游同姘一個小孀婦，煽動流氓攻

57 見瞿秋白的〈讀子夜〉，《中華日報》副刊〈小貢獻〉，1933年8月13日。其實瑪金和被她罵為取消派的蘇倫之間並無戀愛關係，在罷工的緊要關頭開完緊張的會議，只剩下他們兩人時，蘇倫暗示瑪金要「兩邊工作」：「性的要求和革命的要求，同時緊張！」甚至試圖強暴她。在同一章中，茅盾不時寫到女黨員間的同性戀動作：「躺在床上的蔡真，把身子沉重地顛了一顛，就坐了起來，抱住了瑪金，輕輕地咬著瑪金的頸脖。瑪金不耐煩地掙脫了身，帶笑罵道：『算什麼呢！色情狂！』」見《子夜》第14章，《茅盾全集》第3集，第445-454頁，人民文學出版社，1984年。

58 茅盾〈《子夜》寫作的前前後後〉，《茅盾專集》第1卷上冊，第712頁，福建人民出版社，1983年。

59 雲（吳宓）〈茅盾著長篇小說《子夜》〉：「當蓀甫為工潮所逼焦灼失常之時，天色晦冥，獨居一室，乃捕捉偶然入室送燕窩粥之王媽，為性的發洩。此等方法表現暴躁，可云妙絕。」（見天津《大公報·文學副刊》，1933年4月10日。）

打婦女協會，捉了剪髮女子用鐵絲貫乳遊街，用木棍搗進陰戶弄死等等，簡直無惡不作。無獨有偶，在姜貴寫同一段歷史的反共復國小說《重陽》裡，類似的惡行是發生在共黨首領柳少樵身上的。性泛濫和性扭曲投射了整個社會法理制度的崩潰，解放婦女的運動演化為蹂躪女性的瘋狂嘉年華會。儘管《動搖》和《重陽》的政治立場相對立，卻共享一種恐怖的亢奮氣息，更共享一種「安全」的講述色情大場景的敘事策略。茅盾更在《子夜》的「雙橋鎮」部份，借寫劣紳曾滄海和他的兒子曾家駒，把胡國光及其兒子胡炳的故事又講了一遍，且不顧結

60 韓侍桁〈《子夜》的藝術，思想及人物〉：「只因為鐵腕的事業的過於煩累，心情過於暴躁，使他『全化為一個單純的野蠻衝動』，於是來者雖是一個一向也未提及的老媽子，也就不免於難了。我們直到讀了四百四十八頁的書，也不曉得吳公館裡有這麼一個『臉上有風騷的微笑，身上有風騷的曲線和肉味』的媽子，可是為使我們的英雄，因為事業的煩躁，變得野蠻的衝動，破壞一件東西，這王媽就被創造了出來。」

韓侍桁認定交際花徐曼麗、青年寡婦劉玉英和可憐的少女馮眉卿，都幾乎是專門為著性慾的場面而製造的：「對於這些人物，作者是懷著一種堅固的而並不十分正確的觀念，即，一切資產階級的婦女，必定是放蕩的，而資產階級的生活，必定缺少不了這些色情的女人的點綴。但縱算這種色情狂是資產階級的事實，那也無需在書裡那麼誇大地寫的，因為資產階級的主要罪惡並不是在這裡的。例如，趙伯韜和劉玉英在旅館裡的那一場，當客人李玉亭走來時，使這個青年寡婦毫無羞恥心地幾乎完全裸體地走出來，觀望觀望——同時也就是給讀者們觀望觀望的，這樣的描繪還不足夠麼？『…那渾身異香的女人早就笑吟吟地裊著腰肢出來了。一大幅雪白的毛巾披在她身上，像是和尚們的袈裟，昂起了胸脯，跳躍似的走過來，異常高聳的乳房在毛巾裡面跳動…』，底下，又何必『伸手就在那女人的豐腴的屁股上擰一把』，或者就勢推撥著女人的下身，要她『裊裊婷婷地轉一個圈子』呢？再如，馮眉卿既已經莫明其妙地和大塊頭的資本家趙伯韜開了旅館，睡了一夜，也就夠了。又何必在清晨使她穿著睡衣走到涼台上來，讓風吹起她的衣服，『露出她的雪白的屁股』！」（見《現代》第4卷第1期，1933年11月1日。）

馮雪峯（何丹仁）曾專文批駁韓侍桁的這篇文章，但立意在證明《子夜》是屬於「普羅革命文學」的巨著，只字不提色情描寫的問題。或許在他看來，這實在是不成問題的問題。（見何丹仁〈《子夜》與革命的現實主義的文學〉，《木屑文叢》第1輯，1935年4月20日。）

構上的游離堅持不肯刪去這第四章，可見茅盾對此類場景的近乎偏執的熱愛。^{【61】}這些場景若是用「短篇小說」來處理會顯得分外觸目，有礙觀瞻，置諸「長篇小說」的複雜結構之中，就只不過是社會全景中必不可少的一角，其功用只是暴露反動階級的荒淫與無恥罷了。

四 「客觀冷靜」的敘述

在中國革命的巨大歷史衝突中寫時代女性的苦悶，心的歷程，不同的命運，以及在人物的「多角關係」中給性行為的異常作階級定性（「土豪劣紳」、「大資本家」）或路線劃分（「取消派」），女性的身體成為政治和意識形態搏鬥和爭奪的戰場，而女性的身體符號亦成為茅盾與（男性）讀者之間的交換客體。但「科學」的洗禮不單在使文學家能鳥瞰社會全景、結構複雜線索、賦予情節性格心理以「深度」，更須落實到敘述語言上的「客觀冷靜」。

茅盾對自己客觀描寫的方法是很自信的。在為他的中篇三部曲《蝕》辯護並向創造社的激進批評家反唇相譏時，雖然他承認《追求》中確實滲有自己悲觀的思想和傾向，但是——

我誠實的自白：《幻滅》和《動搖》中間並沒有我自己的思想，那是客觀的描寫，「我是用了『追憶』的氣氛去寫《幻滅》和《動搖》，我只注意一點：不把個人的主觀混進去，並且要使

61 吳組緝一向不太佩服茅盾筆下的農村描寫，晚年曾專門撰文細析〈春蠶〉的不寫實處，早在《子夜》剛發表不久，就在一短文中直截指出曾滄海是胡國光的化身，而這個土豪胡國光，「恐怕是作者腦筋中憑空想象出來的，故不免有許多亂七八糟的過火的描摹」。見《文藝月報》第1卷創作號，1933年6月1日。

《幻滅》和《動搖》中的人物對於革命的感應是合於當時的客觀情形」。【62】

那麼所謂「客觀的描寫」到底是怎麼一回事呢？簡言之，就是「客觀地寫出人物的主觀」。特定的人物在某種程度上替代了敘述者的直接解說。故事是通過小說中不同人物的「感應」敘述出來的。小說的敘述語言是一種「混合語言」，各種人物的內心獨白與敘述者的敘述始終交織在一起匯成了敘述流。外部的具有重大歷史意義的現實同人物內心的精神世界不斷地發生衝突，這種內心獨白一般是以「半直接引語」來表述的。捷克學者普實克對此有很好的分析：

作者的目的是讓我們看到一切，直接感受和體會所有的事情，排除任何介於讀者與小說所描寫情景之間的中間物，使讀者身歷其境，成為這一切進行中事件的目擊者。【63】

他舉的例子是《子夜》的開頭部份，「僵屍」吳老太爺在夜上海的「風化」過程。「這段經歷是以客觀描述形式呈現給讀者的，但其中已不乏那老頭의思想和言語，亦不乏具有感情色彩的評價」。老頭實在不情願到上海這花花世界來，但是鄉下正在鬧土匪和鬧紅軍，「讓老太爺高卧家園，委實是不妥當。這也是兒子的孝心。吳老太爺根本就不相信什麼土匪，什麼紅軍，能夠傷害他這虔奉文昌帝君的積善老子！但是坐卧都要人扶持，半步也不能動的他，又有什麼辦法？」這幾句裡已經交織了吳蓀甫父子的「半直接引語」和敘述者的客觀轉達。

62 茅盾〈從牯嶺到東京〉，《小說月報》第19卷第10號，1928年10月10日。

63 普實克〈茅盾〉，曹大明等譯，《茅盾專集》，第2卷下冊，第1524頁，福建人民出版社，1983年。

乘小火輪到上海後，又上了風馳電掣般的「雪鐵龍」，「吳老太爺閉目養了一會神以後，漸漸泰然怡然睜開眼睛來了」，接着交替表現了老頭眼裡看到的外部現實和他的反應（時而是直接引語，時而是半直接引語）。最後讀者就直接目擊了吳老太爺看到的致命的色情景觀——

粉紅色的吳少奶奶，蘋果綠色的一位女郎，淡黃色的又一位女郎，都在那裡瘋狂地跳，跳！她們身上的輕綃掩不住全身肌肉的輪廓，高聳的乳峰，嫩紅的乳頭，腋下的細毛！無數的高聳的乳峰，顫動着，顫動着的乳峰，在滿屋子裡飛舞了！【64】

在「先進的」社會科學和「客觀的」自然科學的雙重掩護下，我們已然與舊派小說的「風流自賞」劃清了界線，從「誨淫誨盜」的古老帽子下成功地突圍而出，建立起現代長篇小說的敘事安全區。

五 革命敘事的「聖潔化」

文學史家王瑤指出，自《子夜》以後，現、當代「史詩性」長篇小說已形成一個「傳統」：

這個傳統應該說是茅盾開創的。後來出現的一些著名作品，如寫土改的《太陽照到桑乾河上》、《暴風驟雨》，直到當代的長篇《創業史》、《紅旗譜》、《青春之歌》、《保衛延安》、《上海的早晨》等等，都可以說是具有「史詩性」的作品。【65】

64 見《子夜》第1章，《茅盾文集》第3卷，第17頁，人民文學出版社，1984年。

但讀一讀王瑤列出的這些作品，你會發現革命已經變得如此聖潔和純真了，對比之下，革命長篇小說的開山祖反而顯得有可能是一個對女性胸部有偏執狂的笨拙作家。革命的成功使人們「翻了身」，也許翻過來了的身體應是「無性的身體」？革命的成功也許極大地擴展了人們的視野，在新的社會全景中「性」所佔的比例縮小到近乎無有？革命的成功也許強制人們集中注意力到更迫切的目標，使「性」悄然沒入文學創作的盲區？也許革命的成功要求重寫一個更適宜青少年閱讀的歷史教材，擔負起將革命先輩聖賢化的使命？實際上我們可以提出一個相當長的問題單子來討論。研究者已經分析過，從不太乾淨的歌劇《白毛女》，到比較衛生的電影《白毛女》，再到絕對聖潔的芭蕾舞劇《白毛女》，中間存有種種複雜的過程。【66】從五十年代的《青春之歌》到九十年代的《白鹿原》，「革命」和「性」在文學中的重重糾葛，當另作論述。

當代中國大陸的小說類型學是人民共和國權力機構的直接對應。成文的文學史一律將小說按「工業題材」、「農村題材」、「革命戰爭題材」來劃分，文學生產顯然已經納入計劃經濟作有效管理。小說的「美麗新世界」在地面的實現程度已遠遠超出梁啟超們的想像，較之當年設想的豐富多彩，話語空間的劃分已變得如此的線條明快。講述「生產」（農業的或工業的），講述「鬥爭」（歷史的或現實的），以前有過「無情的情場」，如今但見處處有「戰場」。

「英雄血」還在，但那是「集體英雄」，集體英雄是中性或無性的，不分男女。「美人淚」？「時代女性」已經脫胎換

65 王瑤〈茅盾對中國現代文學的歷史貢獻〉，《茅盾研究論文選集》，全國茅盾研究學會編，湖南人民出版社，1983年11月。

66 孟悅〈《白毛女》與「延安文藝」的歷史複雜性〉，《再解讀：大眾文藝和意識形態》，唐小兵編，牛津大學出版社，1993年。

骨，成長為「黨的女兒」。永遠是「黨的女兒」而不是「女人」或「女性」，因為政治父權的身份是憑借女兒的身份來界定、來確認的。對描寫這種女兒歷盡艱辛最終撲向黨的懷抱的小說，茅盾在為其政治上的正確性辯護的同時，有理由抱怨其結構的單薄。^{【67】}而茅盾自己的舊作，卻也須面對用新時代的口徑來重作解釋的困境。其中的一種策略是「歷史主義」，即以時代的分隔來承認其當年的合理性，並立刻強調如今已不可倣效：

《蝕》在相當程度上是一部文獻性的長篇，我們閱讀時不能隨便忽略它所具有深刻的時代意義。…要求男女關係的解放在那個特定歷史階段中是具有積極意義的，作者勇於暴露的男女關係，基本上符合於那個時代的要求。只是作者對性愛的場面做了較露骨的描寫，對青年讀者可能有些副作用。但我們讀時應該體會到作者只不過借戀愛故事展開人物的活動，表現人物的性格，所以我們也應該透過戀愛事件深入地探索它的主題思想，切不可抱着不正確的態度去「欣賞」這些戀愛場面的細節描寫，這是今天閱讀《蝕》時應當注意的。^{【68】}

但茅盾也會看到，「反動階級」享有性描寫特權的傳統，仍在當代革命長篇小說中得到延伸。《創業史》中富農姚士傑對素芳的強暴，《苦菜花》中女三青團員被國軍的輪姦，反諷地同時成為那些年裡青少年性啟蒙和性恐嚇的教材。當年「新

67 茅盾〈怎樣評價《青春之歌》？〉：「尤其在描寫環境（自然環境和社會環境）方面，作者的辦法不多，她通常是從一個角度寫，而不是從幾個角度寫；還只是循序漸進地寫，而不是錯綜交叉地寫；還只能作平視而不能作鳥瞰。」《中國青年》1959年第4期。

68 張白山〈談茅盾的《蝕》〉，《文藝學習》，1955年11期。

小說」批評家呼籲分清「淫詞惑世與艷情感人之界線」，但最後仍不得不歸結到金聖嘆評《西廂記》時的「讀者反應理論」：「淫者見之謂之淫，貞者見之謂之貞。」因此，即使是衛生的革命長篇小說，也可能會是奇道異僧交給賈瑞的那柄「風月寶鑑」，全賴讀者正看反看了。

因此，我們如何講述「革命」和「性」的問題，同時也是我們怎樣閱讀「革命」和「性」的問題。

革命是用暴力改變社會體系的社會行為，革命也改變了人們在歷史時空中的位置，革命改變了人們的身體（頭髮的故事，三寸金蓮的故事），革命也可能改變了人們談論和閱讀自己身體的方式。「性」並非身體的全部，卻彷彿成為隱藏在身體深處的某種神秘性和本源性的東西，成為「科學」探測的領域，成為「革命」所要解放或壓抑或犧牲的能量。經過「近代科學」洗禮的寫實主義長篇小說，是一種試圖從整體上把握社會全景的敘事方式，現實中分散孤立的事實在其中被彼此協調地組織起來，在一個自足的作品世界裡獲得一種普遍聯繫和等級秩序。

如果革命推翻了原有的政治、倫理、道德和身心秩序，如果我們「身」不由己地捲入了革命的洪流，我們還能用這種宏大的敘事方式至少在語言層面重建一種秩序麼？或許那些表面上結構完整的文本恰恰向我們自身掩蓋了某些重大的不完滿，或許本世紀以來那些始終未寫完的「長篇小說」，反而銘記了我們在這天翻地覆的年代裡，安身立命的悲劇性掙扎吧？

第四章

革命·土匪·英雄傳奇

一 黑話/紅話

座山雕：天王蓋地虎。

假胡標（楊子榮）：竇塔鎮河妖。

座山雕：臉紅甚麼？

假胡標：精神煥發。

座山雕：怎麼又黃啦？！

假胡標：防冷塗的蠟。

八大金剛：麼哈？麼哈？

假胡標：正晌午時說話，誰也沒有家。

以上台詞引自革命樣板戲京劇《智取威虎山》。話說解放軍偵察參謀楊子榮裝扮成土匪的飼馬副官胡標（在長篇小說《林海雪原》中名胡彪，京劇中顯然是為避當年林副主席之諱而改），只身打入座山雕的匪巢卧底，初次見面，先得通過一道「內語」考試。我當年身在海南島深山的一個偏僻農場，自是無緣親見「樣板團」的舞台演出，卻有幸經由十六毫米的黑白舞台紀錄片，得以及早瞻仰「自〈國際歌〉以來無產階級革命文藝最最光輝的成果」。看完電影穿過黑沉沉的橡膠林回生產隊的路上，農友們記不得豪情激蕩的那些大段革命唱腔，反倒將這段土匪黑話交替着大聲吆喝，生把手電筒明滅的林子吼成一個草莽世界。

多年以後，我為了準備本章翻閱一些材料，才恍然得到一個機會，來細細檢點在那精神匱乏的年代，我和農友們的「審美反應」裡，種種曖昧難明的心理內容。在通體光明的樣板戲文本中，這段黑話的意指如此含混難以索解，卻合轍押韻，音節響亮。在《林海雪原》中，這些黑話大多加了腳註，如上引的頭兩句分別註為：「土匪黑話，意為：你好大的膽！敢來氣你祖宗。」「土匪黑話，意為：要是那樣，叫我從山上摔死，掉河裡淹死。」^{【69】}黑話譯成了白話多少有點大煞風景，比如這後一句因對仗而具有的對等的氣勢消失殆盡，變成一種氣急敗壞的賭咒發誓。京劇裡自然無法也沒必要用類似打字幕的方式來對譯江湖切口，卻反而保留了它們似乎封閉的「文本自足性」，在明晰的整體敘述中顯得甚是突兀：這些是失去了意指的意符？還是可以填入任何意指的意符？無論樣板團如何用舞台調度（讓假胡標站在舞台中間，座山雕坐在舞台一側）、燈光布置（紅光照假胡標，綠光照座山雕）來「突出主要英雄人物」，在語言層面，這段黑話始終是紅光無法照亮的「黑」話。在許多正常言語大白話都被打成反黨黑話壓入潛意識的年月，這段貨真價實的黑話卻可以借着「主要英雄人物」之口大聲吼將出來，由此帶來的快感及精神治療作用，不必誇大，卻也不容輕看。

話語之間的「色彩」「明暗」關係顯然構成了福柯意義上的權力—暴力關係，但在我們討論的文本中更能見出這種關係的錯綜複雜。土匪黑話被官方紅話所收編所征服，納入了正統意識形態的樣板敘述之中，而紅話也為此負出了代價：它不得不承認有另類話語的存在，對它們的收編和征服無法抹殺反而提醒人們注意了這種存在。不僅此也，在這裡：紅話的載體真

69 曲波《林海雪原》，北京：作家出版社，1962年，第216頁。

英雄必須以假土匪的身份才能合法地在舞台上說黑話；而在情節中，他向這套話語的權威屈服以證明自己真土匪的身份；在舞台下，觀眾因了黑話出自真英雄之口而獲得大膽復述的合法性——無論在何種情況下，黑話明顯的自成一格都仍然令人不安。

不僅此也，相對於正統敘述的旗幟鮮明，這套話語的含混曖昧卻產生出某種魅力，既暗示了另類生活方式，也承續了文化傳統中對越軌的江湖世界的想像與滿足。楊子榮在《林海雪原》前面的章節中，與小分隊首長少劍波一樣語言無味，不能給讀者甚麼印象。打虎上山之後便突然大放異彩，蓋得力於他罵罵咧咧地髒字連篇，與眾匪徒詳述許大馬棒、鄭三炮子和蝴蝶迷之間的「那堆破事」。陳思和曾經指出這是民間文化在當代與廟堂（官方政治意識形態）文化及廣場（自由主義的知識分子）文化鼎足而立，互相滲透的表現。^{【70】}這是一個有啟發的解讀策略，當然也有不少頗堪商討之處；我現在想做的僅限於指出：這種滲透還得深入到語言、敘述方式、文體類型、文學傳統等等層面去討論。

二 誨盜/誨道

晚清梁啟超等鬧「小說界革命」，藉引進歐西日本小說反省中國小說，統而言之說中國說部的內容不出「英雄、男女、鬼神」三者而已。^{【71】}表面上似乎也因循了傳統的名目批判小

70 陳思和〈民間的浮沉——對抗戰到文革文學史的一個嘗試性解析〉，《今天》1993年第4期，香港：牛津大學出版社，1993年，第137—139頁。

71 見〈小說叢話〉中飲冰（梁啟超）語：「吾以為人類於重英雄、愛男女之外，尚有一附屬性焉，曰畏鬼神。以此三者，可以該盡中國之小說矣。」《新小說》第七號（1903），陳平原、夏曉虹編《二十世紀中國小說理論資料》第1卷，北京：北京大學出版社，1989年，第67頁。

說如何「誨淫誨盜」，如何不利於世道人心，但其理據已初步轉移至泰西的「科學」「民權」「女權」等一整套啟蒙主義價值系統。有趣的是，對「誨盜」的代表作《水滸傳》，前後有過兩類截然相反的評價。梁啟超在其《新小說》創刊號上著文討論「小說與羣治之關係」，把「誨盜」的危險上綱到亡國亡種的程度：

吾中國人江湖盜賊之思想何自來乎？小說也。……今我國民綠林豪傑，遍地皆是，日日有桃園之拜，處處為梁山之盟，所謂「大碗酒，大塊肉，分秤稱金銀，論套穿衣服」等思想，充塞於下等社會頭腦中，遂為哥老、大刀等會，卒至有如義和拳者起，淪陷京國，啟召外戎，曰惟小說之故。嗚呼！小說之陷溺人群，乃至如是，乃至如是！【72】

三年後，在這同一份雜誌第十五號的〈小說叢話〉裡，定一似乎未曾拜讀過主編創刊時的宏論，對《水滸傳》的評價另樹一幟，頗有入室操戈之嫌：

吾觀《水滸》諸豪，尚不拘於世俗，而獨倡民主、民權之萌芽，使後世倡其說者，可援《水滸》以為證，豈不謂之智乎？吾特悲世之不明斯義，污為大逆不道。噫！誠草澤之不若也。【73】

說部之是否有喪邦興邦的功用自然無需在此討論，但《水

72 梁啟超〈論小說與羣治之關係〉，《新小說》第一號（1902），陳平原、夏曉虹編《二十世紀中國小說理論資料》第1卷，北京：北京大學出版社，1989年，第36-37頁。

73 見〈小說叢話〉中定一語，《新小說》第十五號（1905），陳平原、夏曉虹編《二十世紀中國小說理論資料》第1卷，北京：北京大學出版社，1989年，第82頁。

《水滸傳》確曾深刻影響過中國秘密會黨的形成。【74】我感興趣的倒在於，無論晚清先賢的表述多麼粗糙和牽強，他們這最初的努力都把像《水滸傳》這樣的英雄傳奇，經由看似截然相反的再闡釋，殊途同歸地，講進世界的「宏大敘事」裡去了。梁啟超把某一類中國小說的閱讀效果，直接與一個「世界歷史」事件（八國聯軍）連接了起來。定一則讓《水滸傳》攻佔了在「世界歷史」時間尺度上發明民主、民權觀念的優先權。後來更有人直接命名《水滸傳》為「虛無黨小說」、「政治小說」乃至「社會主義小說」，將施耐庵媲美於伏爾泰、巴枯寧等歐西碩儒，其思路一概與定一輩相同。【75】簡而言之，關於中國綠林好漢打家劫舍、佔山為王的古老故事，從某一個歷史時刻起，突然必須置入一個出自異域文化的「普世」價值系統中方能獲得解釋了。

「誨盜」轉變為「誨道」（不再是「替天行道」的「道」而是革命之道或社會主義之道）。在這裡，引人注目的是，「誨盜」轉變為「誨道」的基本邏輯（類推法），在本世紀初相當粗糙的種種表述中已初露端倪。造反、暴動、復仇、起義等這些在社會學或政治學意義上需要細作釐定的範疇，從此都可含糊地命名為「革命」。

74 參閱羅爾綱〈《水滸傳》與天地會〉，《會黨史研究》，上海：學林出版社，1987年。

75 如老棣〈文風之變遷與小說將來之位置〉：「《水滸傳》之作，所以寄田橫海島、夷齊首陽之志，而發獨立之思想也。」蠻〈小說小話〉：「《水滸》一書，純是社會主義。其推重一百八人，可謂至矣。自有歷史以來，未有以百餘人組織政府，人人皆有平等之資格，而不失其秩序，人人皆有之獨立之才幹，而不枉其委用者也。山泊一局，幾於烏托邦矣。」又如天僂生〈中國三大家小說論讚〉：「使耐庵而生於歐美也，則其人之著作，當與拍拉圖、巴枯寧、托爾斯太、迭蓋司諸氏相抗衡。觀其平等級，分財產，則社會主義小說也；其復仇怨，賊污吏，則虛無黨之小說也；其一切組織，無不完備，則政治小說也。」見陳平原、夏曉虹編《二十世紀中國小說理論資料》第1卷，北京：北京大學出版社，1989年，第205頁，239頁，324頁。

三 「思想革命」 / 「政治革命」

王富仁曾說魯迅和毛澤東是現代中國兩個最了解中國農民的人，不過前者是從「思想革命」的角度，後者是從「政治革命」的角度。【76】「了解」二字平平無奇，用在這裡卻令人悚然。試讀下列兩段引文——

造反？有趣，……來了一陣白盔白甲的革命黨，都拿着板刀、銅鞭、炸彈、洋砲、三尖兩刃刀、鉤鎌槍，走過土穀祠，叫道：「阿Q！同去同去！」於是一同去。……這時未莊的一夥烏男女纔好笑哩，跪下叫道：「阿Q，饒命！」誰聽他！第一個該死的是小D和趙太爺，還有秀才，還有假洋鬼子，……留幾條麼？王鬍本來還可留，但也不要了。……東西，……直走進去打開箱子來；元寶、洋錢、洋紗衫，……秀才娘子的一張寧式床先搬到土穀祠，此外便擺了錢家的桌椅，——或者也就用趙家的罷。自己是不動手的了，叫小D來搬，要搬得快，搬得不快打嘴巴。……趙司晨的妹子真醜。那七嫂的女兒過幾年再說。假洋鬼子的老婆會和沒有辮子的男人睡覺，嚇，不是好東西！秀才的老婆是眼胞上有疤的。……吳媽長久不見了，不知道在哪裡，——可惜腳太大。【77】

的確的，農民在鄉裡頗有一點子「亂來」。農會權力無上，不許地主說話，把地主的威風掃光。這等於將地主打翻在地，再踏上一隻腳。「把你入另冊！」向土豪劣紳罰款捐款，打轎子。反對

76 王富仁《中國反封建思想革命的一面鏡子：〈吶喊〉〈彷徨〉綜論》，北京：北京師範大學出版社，1986。另參看汪暉《反抗絕望：魯迅的精神結構與〈吶喊〉〈彷徨〉研究》，上海：上海人民出版社，1991。

77 魯迅〈阿Q正傳〉，《魯迅卷》，黃繼持編，香港：商務印書館，1994年，第106-107頁。

農會的土豪劣紳的家裡，一群人湧進去，殺豬出穀。土豪劣紳的小姐少奶奶的牙床上，也可以踏上去滾一滾。動不動捉人戴高帽子遊鄉，「劣紳！今日認得我們！」為所欲為，一切反常，竟在鄉村造成一種恐怖現象。……革命不是請客吃飯，不是做文章，不是繪畫繡花，不能那樣雅緻，那樣從容不迫，文質彬彬，那樣溫良恭儉讓。革命是暴動，是一個階級推翻一個階級的暴烈的行動。【78】

抽象的「誨盜/誨道」對立，在這裡具象化為極為相似的場景，儘管用的是大異其趣的語言。阿Q的革命妄想猥瑣而滑稽，湖南農民的革命行動卻恐怖而亢奮。魯迅的「思想革命」，想要革的正是以阿Q為代表的國民對「革命」的類似狂想。毛的「政治革命」則需要積聚最多的能量來擊毀敵人，阿Q的白日夢在此時獲得一種物化形式（農會），匯聚為排山倒海、摧枯拉朽的暴烈「運動」。【79】

但我在這裡想討論的，是「文學文本」與現實語境的難解糾纏和不斷轉化。前面提到過《水滸傳》與中國秘密會黨的形成的關係，阿Q則未必讀過《水滸傳》，卻曉得唱「手執鋼鞭將你呀打」，故「革命」在他腦海中的演出完全依照綠林英雄傳奇的既定腳本，從服裝（白盔白甲）、道具（除傳統冷兵器外加上了炸彈洋砲，阿Q畢竟進過一兩回城的）、儀式（下跪

78 毛澤東〈湖南農民運動考察報告〉，《毛澤東著作選讀（甲種本）》，北京：人民出版社，1964年，第7-8頁。

79 我在這裡決非任意並置兩段毫不相干的引文。就在毛寫他的文采飛揚的考察報告的前一年（1926），魯迅彷彿未卜先知地寫道：「民國元年已經過去，無可追蹤了，但此後倘再有改革，我相信還會有阿Q似的革命黨出現。我也很願意如人們所說，我只寫出了現在以前的或一時期，但我還恐怕我所看見的並非現代的前身，而是其後，或者竟是二三十年之後。」《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，第3卷，第379頁。

討饒和「嚓的一下」)到主要情節(打家劫舍擄人妻女)，基本未超出民間說部與戲曲的想像範圍。從這種革命遐想直接轉換到大規模的革命行動，從台詞到演出細節，都一仍其貫，少有更改。殺豬出穀，戴高帽子遊鄉，打翻在地再踏上一隻腳，革命成為一個恐怖的嘉年華狂歡節。毛的考察報告雖為一份向黨內高層匯報的文件，其文筆卻極具形象刻劃的文學性。以致四十年後，紅衛英雄可以再次依照其生動逼真的細節，將這種紅色恐怖更大規模地重演過一次，凡經歷過的倖存者們於此場景決不會感到陌生。

因此，對綠林傳奇的革命(思想的和政治的)改寫，都深深地捲入了中國現代歷史的過程之中。這種寫作本身就是一種強有力的政治實踐。這就很容易理解，在長達幾十年的魯迅研究史上，學者何以要煞費苦心，為阿Q雇農階級成分的根本紅與他的革命綺思的不堪入目之間，尋找自圓其說的可能性。

【80】也很容易理解，從四十年代初毛寫給延安平劇院祝《逼上梁山》演出成功的信，到七十年代中批判宋江投降派的「評水滸」運動，對一部綠林傳奇的改寫與評價，竟都成為當代中國政治史的重大事件。

四 「搶一個共產黨領路向前」

阿Q式的革命，固然可以激發、釋放巨大的社會能量，造

80 毛在1956年4月的一次談話中，曾為〈阿Q正傳〉中假洋鬼子不准阿Q革命大表不平：「《阿Q正傳》是一篇好小說，我勸看過的同志再看一遍，沒看過的同志好好地看看。魯迅在這篇小說一面，主要是寫一個落後的不覺悟的農民。他專門寫了『不准革命』一章，說假洋鬼子不准阿Q革命。其實，阿Q當時的所謂革命，不過是想跟別人一樣拿點東西而已。可是，這樣的革命假洋鬼子也還是不准。」〈論十大關係〉，《毛澤東選集》第5卷，北京：人民出版社，1977年，第283-284頁。

就革命政黨所希望的革命形勢，但也可能是一柄雙刃劍，危害到革命本身。王富仁的「思想革命/政治革命」兩分的解讀策略，在這裡便顯出了局限。毛是深曉「思想政治工作」的必要的，對象不單是知識份子（剪不斷理還亂的「小資產階級情調」呵），也針對隊伍中的農民（掃之不盡的「農民習氣和流寇作風」呵）。其名言曰：「嚴重的問題是教育農民。」其組織上的設置曰「支部建在連上」。其規章的製定曰「三大紀律八項注意」。其文學生產上的對應物則是一個反覆講述的傳奇故事：一個共產黨員單槍匹馬來到一羣土匪當中，將他們改造為一支紀律嚴明英勇善戰的紅軍或八路軍隊伍。經過這番改造，他們的敵人仍將這支衣衫襤褸槍殘砲舊面有菜色的部隊，視為不堪一擊的土匪流寇，正如現代歷史所告知的——這是犯了致命的無可挽回的錯誤。

這個故事的最早原型出自多卷本革命回憶錄《紅旗飄飄》（16卷本）與《星火燎原》（29卷本）中的回憶自敘。類似情節亦見於電影《回民支隊》的馬本齋故事。梁斌的長篇小說《紅旗譜》中有張嘉慶隻身收編李霜泗的部隊。^[81]提鍊得更精粹更具傳奇色彩的是革命現代京劇《杜鵑山》：草莽英雄們打算去劫法場，「搶一個共產黨領路向前！」到了法場才發現探子的情報有誤，那臨刑的共產黨是個女的。「女的？」土匪頭子猶豫了一下：「只要是共產黨，搶！」

「劫」和「搶」都是地道的土匪行徑，妙就妙在這裡不是從豪門深宅搶良家婦女，而是從反動派的法場上劫女共產黨。更妙的是，這個在生死關頭被漢子們拯救的女子，卻反過來拯救了這支走投無路的隊伍，給予他們政治上的生命。這女子不

81 蔡翔對《紅旗譜》中的這一部分有詳盡而精彩的分析，見他的〈當代小說中土匪形象的修辭變化〉，《今天》，香港：牛津大學出版社，1994年第4期，第220-223頁。

但知書明理、見識高超，而且（姿）色（武）藝雙絕，看她在舞台上如何動之於情曉之於理，把一眾七尺漢子治得心服口服，誰不願意接受這樣的政治思想教育呢：

奴隸代代求解放，戰鼓連年起四方。只因為行程渺茫無方向，有多少暴動的英雄，怒目蒼天，空懷壯志飲恨亡！……革命真理：「黨指揮槍」，「黨指揮槍」，你千萬不能忘，乘風破浪向前方，永不迷航！【82】

男女、強弱、拯救被拯救、支配被支配在這裡的巧妙置換，其實與任何女權主義都不相干，實際目的是要將一個強有力的意識形態尊神召喚到場。否則，一個弱女子憑甚麼顛倒乾坤揮斥方遒？這個到場的意識形態並未祛除女性身上的弱、被拯救和被支配，相反，它利用了這一切來突顯自身的強大、拯救作用和支配性，遂更強調了女性身上的所有弱勢。不僅此也，七尺漢子們（尤其是那位名叫「雷剛」的首領）的心服口服，最終顯示了這個君臨萬物的尊神是一絕對的「陽」，它週圍的一切都不能不「陰」將起來。此時，意識形態對草莽傳奇的收編與招安已臻至境：「黨代表！我雷剛不懂共產黨的王法，從今後該怎麼辦，由你當家。」

五 反出江湖

由此便可順理成章，明白莫言寫於一九八六年的《紅高粱》，為何對「種的退化」如此痛心疾首，為何要把「殺人越貨、精忠報國」的一羣「土匪種」請回到血氣蒸騰的高粱地裡

82 《革命樣板戲劇本匯編》，卷一，北京：人民文學出版社，1974，第619-639頁。

來，演出感天動地的抗日伏擊戰。這幫連啞帶癱的烏合之眾，竟也大放其草莽英雄的陽剛異彩，顯然，只有在那個絕對的「陽」退場之後才能辦到。許子東在一篇文章中注意到《紅高粱》裡有一個秀氣的、有文化的任副官，「我父親」猜他「八成是個共產黨」。任副官教弟兄們唱抗戰歌曲，但作了一件最重要的事是整肅余司令土匪大隊的紀律，迫使余占鰲槍斃余的叔叔，強姦民女的余大牙。你以為反覆講過多次的傳奇故事又要再來一遍，莫言卻讓這位英俊小生擦自己的勃朗寧手槍走火身亡。【83】

「土匪」從意識形態的兵營反出江湖，一時間遍地英雄下夕煙。喬良的《靈旗》與《紅高粱》作於同一年，寫「那漢子」當過紅軍，連上有個親切和藹「笑咪咪」的黨代表，顯然也是個教唱歌教識字鼓舞士氣的角色。儘管一路打敗仗，「那漢子」還是「信任這笑」，從不抱怨。不久這黨代表死了，「是被自己人當作敵人活活打死的」。

他親眼看見了他的死。他慘。說他是AB團，還說他是社會民主黨。然後那幾個神色莊重的人把顏色暗紅不知是鏽還是血的鐵絲，緩慢無情地刺進綁在祠堂廊柱上的黨代表的畢丸。任憑他腦袋上仰下俯，長呼短叫，那些人全然不動聲色，慢悠悠地從那端把鐵絲拉來拉去，直到受刑人停止鼻息。他們很風趣地把這叫做咬卵彈琴。那一陣子很多人都嘗過這滋味。活下來的不多。後來連折磨死黨代表的那幾個人也死了，罪名和黨代表一樣。這更叫人不明白。……外邊被敵人殺。裡邊被自己人殺。這樣的隊伍能成多大氣候？他心冷了。【84】

83 許子東〈當代小說中的現代史——論《紅旗譜》、《靈旗》、《大年》和《白鹿原》〉，《中國現代文學與自我》，陳炳良編，香港：嶺南學院中文系，1994年，第76頁。

意識形態的「代表」們以意識形態的名義自相殘殺，使用的方式如此殘忍而原始，冷漠客觀的敘述語調把酷刑的匪氣流氓氣加倍帶了出來。到場的尊神耗盡自己的權威，「那漢子」心灰意冷當了紅軍逃兵，作了「獨行俠」自個兒用土匪的方式去除奸懲惡。文化大革命的「路線鬥爭」顯然是上述肅反故事的第N次大規模重演，於是「土匪傳奇」顯然也心灰意懶，從革命現實主義的寫作陣營棄正歸邪、重出江湖。

六 英雄傳奇

講述革命英雄傳奇的當代敘事，除了《烈火金剛》及《呂梁山英雄傳》數本是章回說書體，其餘一概是歐洲現實主義意義上的長篇小說。尤其是那些在成文的官修文學史中列為經典的作品，如《紅旗譜》等，更寫成了地道的三部曲。至少在文學體裁的層面上，後代們在實現梁啟超輩的宏願，即把「重英雄」的綠林傳奇講進世界的「大故事」方面，成績頗不壞。羅蘭·巴特將長篇小說看作資產階級整理經驗世界以構成有序體系的工具；米哈伊爾·巴赫金則認為，長篇小說正是破壞一切成規、令眾聲得以喧嘩的所在，是文學寫作中最越軌的羅賓漢即綠林好漢。他們兩位誰是誰非暫且存而不論。就當代中國的「革命歷史小說」中收編的綠林傳奇而言，自然是服從整體的歷史哲學編入敘事的行伍，但正如本章一開始就討論到的那樣，桀傲不馴的情節或語言仍會在某種方式的閱讀中發出不諧之音。

如果只是發生在小說或戲劇的虛構世界裡，而不是在現實

84 喬良〈靈旗〉，《中國小說一九八六》，冬曉等編，香港：三聯書店，1988年，第197頁。

中真的砸鍋鍊鐵吃大鍋飯，梁山泊傳奇確實寄托了一民族的桃源烏托邦，千百年的不義與冤屈，藉此獲得某種想像性的解決。意識形態曾經允諾這個烏托邦的真正到來，失望之情卻令莫言們重覓「純種的紅高粱」，試圖另闢蹊徑大膽地朝前走。但是，在二十世紀末的中國，科層組織化日益普泛的現代工業社會已儼儼然成形，逸離土地的農民弟兄們要麼湧入「三資」企業成為廉價的勞動大軍，要麼流竄都市邊緣成為「嚴打」不絕的「流氓團夥」。阿Q的宿命再次出現，在許多近期的土匪小說如蘇童的《十九間房》中，綠林好漢的形象與其說是李逵式的不如說是李鬼式的。紅高粱神話二次坍塌。面對這樣吉凶莫測的莽莽世界，我們的傳奇故事將會怎樣繼續改寫，也只能拭目以待。或許，我們不妨將本章開始時所引的最後一句黑話「硬譯」成海德格爾式的哲語來作結：

——正午的陰影下，言說者已流離失所。

85 參見蔡翔〈當代小說中土匪形象的修辭變化〉，《今天》，香港：牛津大學出版社，1994年第4期，第220-223頁。

第五章

「革命歷史小說」中的宗教修辭

一 「空白」與「宗教修辭」

中國古典小說與宗教的關係，研究者眾，且成果斐然。相對來說，對二十世紀中國小說與宗教的關係的研究，尚屬剛剛開始。其中，由於以基督教文化為主要背景的西方文化在本世紀與中國現代歷程的難解難分，二十世紀中國小說與基督教的關係最令人感興趣。【86】倘若論到「儒、佛、道」三家，則逐漸由集中討論李叔同、蘇曼殊等幾位佛教徒的詩文小說，轉向更廣泛地論及現當代文學中的許多作家：從魯迅、沈從文到汪曾祺、阿城。【87】

如果我們將二十世紀中國小說，簡單化地分為三個時段（1895-1949、1949-1979、1980-1995）來考察，會發現各個時段的作品與宗教的關係，所引發的學術關注是很不平衡的。舉

86 Lewis S. Robinson, *Double-Edged Sword: Christianity and Twentieth-Century Chinese Fiction* (Tao Fong Shan Ecumenical Center, 1986), 傅光明、梁剛的漢譯本,《雙刃之劍：基督教與二十世紀中國小說》, (臺北：業強出版社, 1992), 蕭乾作序, 稱「這是一本在縝密認真研究的基礎上寫出的學術著作, ……有助於西方對我國文學的了解」。(頁4)

87 參看陳平原,〈論蘇曼殊、許地山小說的宗教色彩〉,《在東西方文化碰撞中》, (杭州：浙江文藝出版社, 1986); 〈佛與道：三代小說家的思考〉,《小說史：理論與實踐》, (北京：北京大學出版社, 1993)。高遠東,〈祝福：儒釋道「吃人」的寓言〉,北京：《魯迅研究月刊》, 1989。陳順馨,〈文學與宗教關係的三層次〉,《中國當代文學的敘事與性別》, (北京：北京大學出版社, 1995)。

一個有趣的例子，Lewis S. Robinson的《雙刃之劍》，第一部份只討論一九一九至一九四九的大陸中國作家，最晚的作品可能是茅盾寫於一九四五年十二月的〈參孫的復仇〉；隨後第二部份就轉去討論五十、六十年代臺灣陳映真、張系國、朱西甯、張曉風等作家的作品了（難於理解的是，在臺灣出版的漢譯本似乎認為這本專著的第二部份不太重要，刪除未譯）。但是Robinson在書中的一個尾註中，提到八十年代以來大陸中國出現了一些以基督教為題材的小說，如《晚霞消失的時候》、〈公開的「內參」〉等等，並且自信「如果這些小說及其他文學資料能很方便地從中國得到，我便能寫出一部《雙刃之劍》的續集。」^[88]其實，九十年代中國大陸已出現了一批宗教立場鮮明、且影響深廣的中長篇小說，如北村《施洗的河》（基督教）、張承志《心靈史》（伊斯蘭教）、張煒《家族》（儒教）等等，二十世紀中國的「文學—宗教」圖景已大為改觀，亦日益引起批評界的重視。

兩頭熱，中間冷。明顯的「空白」是五十至七十年代的中國大陸小說。原因也很簡單，在一個宣布以無神論、唯物論為官定國家哲學基礎並全權控制文學創作的時期，很難想像小說作品能提供甚麼足以討論其與宗教關係的材料。充其量，我們迄今為止所能讀到的相關讀物，也只是一些虛實參半的，關於「文化大革命」前後，「現代造神運動」之類的紀實作品和歷史分析。

但是，符號學家說，「空白」是所有符號中最重要符號。社會心理學家說，被打入潛意識的集體記憶，反而左右着

88 Lewis S. Robinson, *Double-Edged Sword: Christianity and Twentieth-Century Chinese Fiction* (Tao Fong Shan Ecumenical Center, 1986)。傅光明、梁剛的漢譯本，《雙刃之劍：基督教與二十世紀中國小說》，（台北：業強出版社，1992），頁309-310。

一時代的文化民俗心態的走向。【89】如果我們認為這些說法有幾分啟發性，自不會漠視五十至七十年代中國大陸小說中，許多極具學術討論價值的材料。事實上，深厚廣遠的民間信仰文化，並未從當代敘事中消失，恰恰相反，正如我們將要討論到的，甚至最正統的以講述黨史為中心題材的「革命歷史小說」，也無法不從中攫取敘述的合法性資源。而這種攫取，往往採取了「宗教修辭」的方式和途徑。

魯迅提到過，雖然志怪小說中有許多是佛徒道士「意在自神其教」的「輔教之書」，但今存顏之推的《冤魂志》「引經史以證報應，已開混合儒釋之端矣」。【90】到了長篇說部，更無單純張揚一家一派道義如歐西之「宗教小說」（如《天路歷程》）者。

歷來三教之爭，都無解決，互相容受，乃曰同源，所謂義利邪正善惡是非真妄諸端，皆混而又析之，統於二元，雖無專名，謂之神魔，蓋可賅括矣。【91】

89 最能說明這種「宗教—政治無意識」的好例子，是中國大陸在將近四十年時間裡全民同時高唱兩首革命歌曲，〈國際歌〉（「從來就沒有甚麼救世主，也不靠神仙皇帝」）和〈東方紅〉（「他為人民謀幸福，他是人民大救星」），而從未有人指出過其中的牴牾之處。

90 葛洪的《神仙傳》自序表明欲以實例來證明「仙化可得，不死可學」，干寶的《搜神記》自序云，欲以其書「發明神道之不誣」。而「宋劉義慶《宣驗記》，齊王琰《冥祥記》，隋顏之推《集靈記》，侯白《旌異記》四種，大抵記經像之顯效，明應驗之實有，以震聳世俗，使生敬信之心，顧後世則或視為小說。」（魯迅《中國小說史略》，《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，1981）。

91 出處同上。又見魯迅《中國小說的歷史的變遷》：「當時的思想，是極模糊的。在小說中所寫的邪正，並非儒和佛，或道和佛，或儒釋道和白蓮教，單不過是含糊的彼此之爭，我就總括起來給他們一個名目，叫做神魔小說。」（《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，1981）。

我想把這種片斷性地進入文學敘事而又「混而析之」的民間信仰文化資源，稱為「小說中的宗教修辭」。以《西遊記》為例，最令人嘆為觀止的便是儒釋道三教的這許多片斷，被歪曲、戲仿、挪用、並置，而又居然相安無事地渾然於一體。宗教文化中的形象、儀式、神話情節、命題，被抽離了與其原始教義上下文的具體聯繫，靈活而多變地納入文學作品自成一體的敘述世界之中，以服從小說所希望達到的敘述效果。很容易理解，在我所要討論的這批「革命歷史小說」中，只有這種「納入」方式，在其當代文化環境中才是合法的、可行的和有效的。

並非所有的宗教修辭都帶有根本的性質。譬如長篇小說《烈火金鋼》（劉流，1959）的四字書名，聽起來響亮，細看卻有幾分蹊蹺。按書中的「楔子」所言，當指抗日戰火鍛煉了革命英雄，有如熔爐烈火中煉成的鋼鐵。^{【92】}顯然世界上並沒有一種叫做「金鋼」的金屬，叫「烈火鋼鐵」似乎不太通順，叫「烈火金剛」又不免有「迷信色彩」，現在這個書名雖不太通，卻借助諧音隱隱指向了那煉就「金剛不壞身」的原意。但是在另一本名氣更大的長篇小說《林海雪原》（曲波，1957）中，土匪頭子座山雕手下的八位副手被稱為「八大金剛」，便又隱隱然含有兇神惡煞的意思了。對這種缺乏相對穩定性的修辭運用，宜於暫且略過不議。帶有根本性質的宗教修辭則大異於是，不但非常穩定，而且幾乎「牢不可破」。作為對照不妨考慮一下「聖地」一詞。抗日戰爭及隨後國共內戰時期的中共中央所在地陝北延安，在許多文獻包括小說中被稱為「民主聖地」或「革命聖地」，其中包含的寓意很難用其他詞語來取

92 書名靈感顯然來自五十年代風行中國大陸的蘇聯小說，奧斯特洛夫斯基的《鋼鐵是怎樣煉成的》。

代，也罕見有人用以稱呼其他現代地點（甚至北京）。【93】一經命名，不作他想。喻符與喻指在當代意識形態「辭典」中如此牢固的黏着，絕非僅此一例。集中分析這些帶有根本性質的宗教修辭，我們將從一個特殊的角度去探討，以「無神論」為哲學—神學基礎的文學敘事，如何既與包括基督教在內的傳統信仰文化緊張對抗，又無法不從中襲取文學想像的資源，以營構其閱讀與理解的可能條件。

二 空間：道觀佛堂和聖地

矗立各地的宗教建築，教堂、佛廟、道觀、清真寺等等，充分展示了各文化中最輝煌瑰麗的空間想像。在文獻典籍中，有關天堂、煉獄、樂園、陰間、洞天福地等等的描繪，則顯現了與肉眼可見的塵世截然不同的空間形象，以容納安放芸芸眾生的冀盼和懼怖。「革命歷史小說」中主要的空間場景大異於此，多為炮火連天的陣地、遊行示威的街頭、領袖運籌的窯洞、志士陷身的囹圄，是現實政治鬥爭的歷史舞台，是今世階級民族肉搏的戰場，很難與香火燭光映照、樂音經誦繚繞的宗教場所發生甚麼聯想。當然，不能說廟宇祠堂便在這一文類中絕跡，有趣的是，一旦有這等場景出現，多安排為「階級敵人」作姦犯科之處所。

儘管《林海雪原》的作者對佛道兩教都所知甚少（書中遍佈常識性錯誤），卻不惜用了〈老道失算〉和〈捉妖道〉整整兩章的篇幅，來大寫特寫解放軍小分隊首長少劍波在神河廟跟

93 如果繪製一幅政治修辭化的「現代史地圖」，將有助於考察中國現代歷史地理的意識形態化過程。除了「革命聖地」延安，還有「革命搖籃」井崗山，「紅都」瑞金，「反帝反修的世界革命中心」北京，或「冒險家的樂園」上海，「復興基地」台灣等等。

一位「牛鼻子老道」的鬥智舌辯。

妖道灰色的臉上，看來已有幾點冷汗，可是他還格格地苦笑了兩聲：「你說的這些與貧道無關。本道自幼脫離凡塵，素來是正身修心，一心向善，講道德，重禮義，敬神仙，愛生靈。怎麼談些與我……」

劍波站起身來，向妖道逼近一步，一手掐腰，威嚴地向老道一睇。「看看，宋寶森，你的修善堂藏着女人，你的修善榻睡着女人，還有連你們黨子黨孫樂警尉和一撮毛的老婆，你也……」

【94】

「定河道人」血債累累，罪大惡極，利用神河廟作為反革命的地下聯絡站，窩藏匪徒，策劃反攻，用無線電收發報機指揮騷亂等等，這一系列政治上的罪行的揭露似乎還不太夠，似乎仍有待這「修善榻睡着女人」的揭穿才算完成了畫龍點睛之筆。除了不會法術是個遺憾，比照傳統說部中此等形象的題中應有之義，「妖道」一詞至此才算用得不太冤枉。

宗教場所中的敗跡淫行，乃中國古典說部津津樂道的題材。但是，在這裡，宗教修辭的「雙刃劍」效果在於，「道貌岸然」與「男盜女娼」的強烈對比，往往（無意識地）正面肯定了、鞏固了佛堂道觀的聖潔性。「妖道」之「妖」並不在其所信所尊之「道」，恰恰相反，在於對其所信所尊之「道」的玷汙與敗壞。對教徒「偽善」的譴責從來都顯示了對「真正的善」的執着。此時此刻，非教徒（比如「革命歷史小說」的無神論作者）強調起清規戒律的約束性，顯得比一般教徒還要虔誠，還要嚴格，還要「原教旨主義」。

94 曲波《林海雪原》，香港：三聯書店，1965，頁369。

類似的情景在許多作品中一再出現。【95】影響最大的當屬「延安文藝」中的歌劇《白毛女》（賀敬之等，1946；後又改編為電影以及「文革」中的「樣板戲」芭蕾舞劇）。在歌劇和電影中，地主黃世仁姦污了貧農女兒楊喜兒——在佛堂裡。此時，黃母念佛的木魚聲一下一下清晰地傳來，憑藉宗教空間的莊嚴與聖潔，對惡人的禽獸行為所發出的譴責特別強烈而尖銳。按照孟悅在一篇討論《白毛女》的論文裡的精彩分析，在這裡，黃世仁在冒犯尚未建立或剛剛建立的革命秩序、被確定為政治上的敵人之前，必須作為冒犯民間倫理秩序的敵人，先置於傷天害理、人神共棄的位置。因此，民間倫理秩序的穩定反而成了政治話語合法性的前提。【96】從我現在的角度，可以說，在這裡，宗教修辭奠定了政治敘事的基礎，政治上的「革命/反動」劃分定性，必須從宗教的「正/邪」、「善/惡」那裡獲得一種轉喻的力量。彷彿不是政治敘事從宗教文化資源裡悄悄挪用了聖潔空間的譴責威力，而是必須從宗教文化資源中直接派生出政治敘事的有效性。

但是，兩套話語、邏輯、形象體系的交換、交流和交鋒，

95 長篇小說《紅旗譜》堅持要把發生在全書故事三十年前的一樁舊恨安排在書前作為「楔子」：「平地一聲雷，震動了鎖井鎮一帶四十八村：『狠心的惡霸馮蘭池，他要砸掉這古鐘了！』」（梁斌，北京：中國青年出版社，1957，頁1。）馮蘭池傷天害理，幹出這件欺負四十八村百姓的惡行，場景就在千里堤河神廟的廟台上。

96 參看孟悅〈《白毛女》演變的啟示——兼論延安文藝的歷史多質性〉：「政治運作是通過非政治運作而在歌劇中獲得合法性的。政治力量最初不過是民間倫理邏輯的一個功能。民間倫理邏輯乃是政治主題合法化的基礎、批准者和權威。只有這個民間秩序所宣判的惡才是政治上的惡，只有這個秩序的破壞者才可能同時是政治上的敵人，只有維護這個秩序的力量才有政治上以及敘事上的合法性。在某種程度上，倒像是民間秩序塑造了政治話語的性質。」見《再解讀——大眾文藝與意識形態》，唐小兵編，香港：牛津大學出版社，1993，頁80。

其情形還要更複雜一些。回到《林海雪原》的例子，讀者發現，原來「宋寶森」並不是甚麼道人，他「妖」而不「道」，甚至連「妖道」的資格都不具備。這個日本間諜、國特、「三朝兇神」，開槍打死了真正的定河道人，然後假冒真身，潛伏在神河廟中。小說中真正的道人、道童、長老，都是些慈悲善良的好人。傳統說部中常見的妖道淫僧，大都是宗教界中貨真價實的敗類，出現在「革命歷史小說」中時，反而都是些冒牌角色。【97】這樣的修辭處理顯然大有「落實宗教政策」的意味。夾皮溝的民眾居然比革命黨人還激進，要拆掉神河廟來「破除迷信」，幸虧首長及時大講了一套保護古蹟文物之類的道理來制止。在這寬宏大度的網開一面中，權威和非權威的位置已經悄然掉轉。宗教空間之所以有幸存留於「革命歷史小說」中未被「拆除」，畢竟仰仗了政治權威的恩准。

可以想像，「聖地」一詞的修辭運用，就更鮮明地顯示政治權威的凝聚、集中和確立的過程。

「聖地」一詞與釋家的「聖境」或道教的「福地」有何區別，此詞何時及如何進入現代敘事辭典，延安何時被命名為「民主聖地」，都還有待作一番「語源學」的考察。我只想指出一點：這一空間標識顯然帶有基督教和伊斯蘭教才具有的一神教排他性。【98】（試比較那樁著名的禪宗公案：「何處無佛？」）獨一無二的聖地、聖城、聖殿、聖陵，矗立於暗昧迷濛的大地之上，閃耀獨一真神的無際光芒。因此，在人類宗教文化史上，再沒有甚麼是比聖地的失守、被佔、被毀更令人搥胸

97 作為比較，順便提及一個有趣的現象：近年中國大陸的一些寫「改革開放題材」的電視連續劇中，每每會有一個角色，是操著不純正普通話招搖撞騙的「港客」，最後一揭穿，實為地地道道的北京小痞子所冒充。在這種修辭運用中，同時包含了對「香港」一詞代表的一套生活方式的蔑視/企羨，和對「香港同胞」的團結/統戰。

頓足泣血慟哭的了。《保衛延安》（杜鵬程，1954）卷首就是一幅「陝甘寧邊區地圖」，以五角星為標記的延安當然處於地圖的中央，西安則以不起眼的小圓圈繪在地圖下緣。全書八章，除最後一章「天羅地網」外，均以地名為題，「延安——蟠龍鎮——隴東高原——大沙漠——長城線上——沙家店——九里山」，正好串出一個「聖地失而復得」的情節模式。因此，這幅地圖不單可讀成政治—軍事地圖，也可讀成一幅經過宗教修辭的寓意圖。書中關於解放軍士兵們聽到「黨中央決定撤出延安」時，如天雷轟頂的情景描寫，最為人所稱道。最早的一篇評論此書的長篇論文是馮雪峯寫的，他在論文中大段摘引了書中的有關章節，並說：「這時候就差不多每一個人的靈魂都在自己神聖的正義感情和憤怒的煎熬裡極端地痛苦着了。……作者的描寫顯然是很真實的。」⁹⁹我在這裡只引小小的一段：

98 參看《聖經辭典》（上海廣學會，1916）未字卷頁108：「考舊約出伊及記三章。摩西在何烈山。見上帝使者顯現。聽上帝云。不必進前來。因汝所立之地為聖地。此聖字指地言。表明此地為上帝所用。」「至於以色列人所用帳幕稱為聖所〔出25:8〕。帳幕內殿宇又稱為至聖所〔出26:33〕。」「均表明為上帝所獨有。」「綜以上所言。新舊約所有聖字。其中有二意義。一、人將己身並一切獻於上帝。一、人離開罪惡。成為德行完全之人。中國經書所載聖字。均係指人而言。以之稱他物者甚少。其所稱聖人。與新舊約所稱聖人聖徒。究之有同亦有異。新舊約言聖人無異於常人。孟子云。聖人之於民亦類也。」

（標點一仍其舊。）後邊還有一連串的《新約》與《孟子》「聖」概念的比較，恕不多引。按上海廣學會（The Christian Literature Society for China）成立於1887年，其在十九世紀末二十世紀初出版的大量印刷品是研究東西方文化撞擊的重要材料。即以這本《聖經辭典》來說，乃是以英國Hasting's的簡本原著，集合了在華的長老會10人，美以美會8人，聖公會7人，公理會和浸理會各4人，公誼會1人，歷時三載編譯而成，其最重要的特色是對基本神學概念均有與中國儒家經籍的比較說明。此書印數頗大，未成書前的預定數就有四千本之多。1991年，中央編譯局（北京）將此書易名為《聖經大辭典》影印出版。

99 馮雪峯〈論《保衛延安》的地位和重要性〉，北京：《文藝報》，第14、15期，1954。

猛然，一個戰士打破讓人耐不住的悶氣，問：「我們黨中央和毛主席住的延安……可真的……說呀，連長！」會場鴉雀無聲，戰士們呼嘯呼嘯地出氣，心臟孔咚孔咚跳動像擂鼓一樣響。他們都兩眼發黑，腦子裡轟轟作響，腳下的土地像春天的雪在融化着。……有人低聲哭了！眨眼工夫，全場人都慟哭起來。有的戰士還跺腳，抽噎着哭。眼淚滴在手上，胸脯上，冰冷的槍托上！【100】

聖地獨一無二，無可代替。最難以想像、最無法接受的事情在於，獨一真神所祝福所眷顧的這塊聖地，何以會失守，會落到仇敵的手中？《聖經·舊約》中的許多篇章在為耶路撒冷而哭泣的同時，都照例對此作出解釋：以色列民多行不義，令耶和華的憤怒臨到他們的頭上；當悔改，求耶和華的赦免；而耶和華所應許的那日將會來臨，以色列民將為耶路撒冷而歡呼。【101】

我相信杜鵬程在寫作此書時，未必接觸過任何與《聖經舊約》有關的讀物，「民主聖地」一詞不過是沿用了邊區文化人的報刊及文藝作品中的稱謂。這似乎更能說明宗教修辭的政治無意識效果。因為，儘管如此，「聖地的失守與收復」——《保衛延安》與其所（無意識地）借喻的情節模式之間，仍可發現不少平行對應的因素。比如說，負罪感：

我們共產黨員，革命軍人，沒日沒夜從山西趕來，趕來保衛黨中央，保衛毛主席，保衛延安，如今……我們算什麼共產黨員呢？算什麼革命戰士？【102】

100 杜鵬程《保衛延安》，北京：人民文學出版社，1979，頁29。

101 參看《聖經·舊約》中的〈以賽亞書〉、〈耶利米書〉、〈耶利米哀歌〉和〈以西結書〉。

102 杜鵬程《保衛延安》，北京：人民文學出版社，1979，頁30。

又比如說，同樣必須清楚解釋聖地失守的原因。但是從這裡開始，宗教借喻的喻符與喻指之間就開始分岔了。雖然同樣是出於令聖地之所以為「聖」的神聖者（政治權威）的意志，放棄聖地的理由卻絕非因了子民道德信仰上的虧欠，而是出於「偉大戰略轉移」的需要。但是，隨後又再次出現了平行對應：聖地的收復依然要求子民們付出他們對神聖者的忠誠，以及由這忠誠派生的勇敢。

三 身體：脫胎換骨

讓我們再次回頭來看看新歌劇《白毛女》。延安魯迅藝術劇院的文化人決定把「白毛仙姑」的傳說改寫成「舊社會把人變成鬼，新社會把鬼變成人」的故事。在雷雨之夜的奶奶廟，地主黃世仁不期然撞上了滿頭白髮的喜兒，以為活見鬼魅。喜兒悲憤地唱道：「我是人！讓你們逼成了鬼！」歌劇結束時，村民合唱「太陽出來了」，喜兒走出山洞，她的白髮已裹上了紅頭巾。人鬼之分的宗教主題與新舊社會的政治對抗相交織，具象在喜兒身體的視覺變化之中。

宗教不單關注人的靈魂，也非常關注人的身體，尤其是身體的有形和有限性。古典說部中的騰挪變化、借屍還魂、起死回生、超凡入聖等等，皆可視為對這有形有限的克服與超越。「革命歷史小說」強調「發揚革命精神」和「改造思想」，卻也從來不放過對身體的「銘寫」和改造。靈魂的改造和心意的更新，必須借用身體器官的隱喻，才能表達得較為顯豁（比如，貶義俗稱「洗腦」，正面的說法叫「洗心革面」）。在當代敘事中，帶有根本性質的宗教修辭，當數「脫胎換骨」。

「脫胎換骨」源出道教內丹修煉，以九轉之功脫去凡胎，

煉就聖胎，更除凡骨，換上仙骨。【103】在這裡，三層含義均為當代敘事所重視：改造「凡體」的必要、改造程度的徹底和改造過程的艱難。《青春之歌》（楊沫，1957）寫一個女孩子走向革命的歷程，情節單線發展，竟也寫到630頁之多，皆因這三層含義都必須充份寫夠寫透，否則批評家總覺得輕易就讓她「布爾什維克」了，豈不便宜了「小資產階級知識分子」？

【104】林道靜的父親是大地主林伯唐，母親卻是被強搶做姨太太的佃戶女兒秀妮。「我是佃戶的女兒，又是地主的女兒。」

「我身上有黑骨頭，也有白骨頭。」即便如此，她也不能像另一本小說《紅色娘子軍》（梁信，1959；後亦改編為電影以及「文革」中的「樣板戲」芭蕾舞劇）中的貧農女兒吳瓊花那樣，向黨展露地主南霸天在她身上留下的道道鞭痕，就順利通過了加入娘子軍連的資格審查。她必得為脫換身上的那幾根「白骨頭」，長期修煉革命的九轉之功。林道靜在她的「天路歷程」中，一次次遭逢革命聖徒，一次次為他們的崇高精神和英勇鬥爭所感召，卻又一次次失落了領路人的引導，她仍始終抱持一份憧憬和謙卑，在期待、承受和追求中穿越煉獄和地獄的毒火，才能最終到達天國——得到黨和人民的承認與接納。

【105】她兩度被捕入獄，遭受敵人的非人的酷刑：

103 據五代陳樸的〈內丹訣〉，煉丹九轉：一轉之功，生氣通流，陰陽和合，開始丹降；二轉真精成丹，下藏丹田；三轉時，聖胎成象，形如嬰兒；四轉時聖胎神足，魂魄俱備；五轉後，聖胎養就，神通自在；丹至六轉，內外陰陽皆足，聖胎神全，與人身合為一體；七轉後，五臟換盡胎氣，變為仙腑；丹成八轉，地帶生於臍中，如嬰兒之有臍帶，可以週行胎息；九轉丹成功滿，形與道合，地帶自落，足下雲生，上登天闕。

104 參看茅盾〈怎樣評價《青春之歌》？〉，北京：《中國青年》，第4期，1959。

105 參看戴錦華〈《青春之歌》：歷史視域中的重讀〉，見《再解讀——大眾文藝與意識形態》，唐小兵編，香港：牛津大學出版社，1993，頁155。

就這麼着：她挺着，挺着，挺着。槓子，一壺、兩壺的辣椒水……她的嘴唇都咬得出血了，昏過去又醒過來了，但她仍然不聲不響。最後一條紅紅的火箸真的向她的大腿咬的一下燙來時，她才大叫一聲，就什麼也不知道了。【106】

這次身體的「銘寫」證明了她對黨無限忠貞的可能。因此，當她出獄時，黨說：「根據你在監獄的表現，小林，你的理想就要實現了！」「組織上已決定吸收你入黨了！」黨「閱讀」了敵對者在女性身體上的「銘寫」，並最後敲下了合格認可的戳記。【107】但是，最能夠吻合「脫胎換骨」的宗教辭意的是，當她到達修煉功成的那個位置時，她克服了她的女性身體的有形有限性，從此作為一個「黨的戰士」，通體透明地匯入無限的革命洪流之中。

四 苦難：報仇報冤和報恩

與佛教中的「生老病死」或基督教中的「罪與罰」不同，苦難在「革命歷史小說」中有非常明確而狹窄的定義。它專指中國勞動人民遭受帝國主義、封建主義、官僚資本主義「三座大山」的壓迫和剝削。但這「三座大山」的隱喻，卻來自毛澤東在中共「七大」閉幕式上對《列子·愚公移山》神話的一個

106 楊沫《青春之歌》，香港：三聯書店，1977，頁384。

107 無獨有偶，《柳暗花明》（歐陽山）中的男性修煉者周炳在獄中受了酷刑之後回到囚室，對着獄友忘情高叫：「我要入黨！我要入黨！我要做一個真正的布爾什維克！」不久，獄中支部便宣佈組織已不再因他的若干歷史疑點而猶豫，終於通過吸收他入黨了。周炳嘆道：「我的黨，我的媽媽，你到底是把我收留下來了。」（廣州：花城出版社，1981，頁1018-1049）可見由敵對者對肉身作「銘寫」，再由黨來批改認可，已成一種固定的情節模式。

引伸。愚公用父子秩序世代延續的「持久戰」時間觀，來解決堵在他家門口的空間阻塞問題。最後感動上帝派天神下來搬走了太行王屋二山。毛說：「我們也會感動上帝的，這個上帝不是別人，就是全中國的人民。」由此看來，受苦受難的人們自己，是他們自己的拯救者。革命者只是在當中努力做了一點「感動」的工作。

不過，「革命歷史小說」告訴我們，這「感動」才是真正的「拯救」。

兩部同時獲得1951年度蘇聯斯大林文學獎二等獎的長篇小說，《太陽照在桑乾河上》（丁玲，1948）和《暴風驟雨》（周立波，1948），把這種「感動」的過程詳細展現出來。
【107】這「感動」實應讀成「發動」，或更形象的「點火」——

報仇的火燄燃燒起來了，燒得沖天似地高，燒毀幾千年來阻礙中國進步的封建，新的社會將從這火裡產生，農民們成年溜輩的冤屈，是這場大火的柴火。【108】

苦難的終結並不僅僅是受難者的獲救。苦難的終結決不意味着歷史舊賬一筆勾銷。恰恰相反，它從來就意味着歷史總賬的清算，意味着審判，意味着公義的最後實現。有冤報冤，有仇報仇。苦難的終結要靠劍與火來實現。

「報應」的觀念當然是中國古典說部建構歷史情節的基本主線，但是在「革命歷史小說」中，施行報應的不是冥冥中的

107 參看劉再復、林崗〈中國現代小說的政治式寫作——從《春蠶》到《太陽照在桑乾河上》〉；以及唐小兵〈暴力的辯證法——重讀《暴風驟雨》〉。均見《再解讀——大眾文藝與意識形態》，唐小兵編，香港：牛津大學出版社，1993，頁90-126。

108 周立波《暴風驟雨》，北京：人民文學出版社，1964，頁168。

「因果」，而是順應了「歷史必然」、由先鋒隊發動起來的受苦人。這便成了「扮演上帝」(Play God)，人的力量僭替了可能真正主宰生命和歷史的力量。此時此刻，血淋淋的場面更需要借用神聖性的光芒來輝耀——

「揍死他！」從四方八面，角角落落，喊聲像春天打雷似地轟轟地響。……「擁護共產黨工作隊！」千百個聲音跟着他叫喚，掌聲像雷似地響動。【109】

「雷聲」的隱喻萬不可缺，正與「暴雨」、「潮水」等一起構成「天罰天譴」似的暴力景觀。問題在於，一旦這「借來的」神聖性光芒消失，讀者有可能發現，苦難並未終結，苦難進入了新的一輪惡性循環（古典說部之所謂「冤冤相報何時了」）。為了避免這一點，「革命歷史小說」往往需要保持這景觀的持續，不斷推向新的高潮。在《暴風驟雨》中，「鬥爭處決韓老六」的場景之後，便有積極份子白玉山的犧牲和葬禮、趙玉林的參軍。

「報」的另一內容也就相應浮現了：

「這才叫翻身。」老大娘都說。

「這才算民主。」老頭們也說。

「伸了冤，報了仇，又吃乾糧了。」中年人說。

「過好日子，可不能忘本，喝水不能忘了掘井人。」幹部們說。

「嗯哪，共產黨，民主聯軍是咱們的大恩人。」積極分子說。

「咱們不能忘情忘義吶。」【110】

109 同上，頁173-177。

110 同上，頁189。

這些概念化的「羣眾聲音」，浮浮地似乎很不真實，卻反而更能凸顯「善惡」之「報」的政治導向。

五 「革命」和「歷史神話」

「天若有情天亦老，人間正道是滄桑。」【111】

Revolution 這個西詞，到文藝復興時期才開始被用於政治。其更古老的含義（如，行星的「週期」[the revolutions of the planets]），卻暗示了一種支配宇宙的超人力量。【112】晚清前賢（經由日本人的中介）用來對譯西詞 revolution 的「革命」兩字，源出《周易》之「湯武革命」，意為商湯與周武之間「天命」的撤除與更換。【113】因此，革命一詞所包含的「神學隱喻」在於：如此巨大的、攪動整個社會的變動，必定有其來自超逾這個社會之上的某種緣由、意志和力量。在馬列語匯辭典中，這被命名為「歷史必然性」。「歷史必然性」是對宗教中的「神」、「上帝」、「天」的唯物論轉喻。革命的神聖、崇高和威嚴，理直氣壯和義正辭嚴，皆源於此。革命的順之者昌、逆之者亡，蓋源於此。革命英雄、領袖以及他們「生活工作過的地方」的神聖化，亦源於此。倘若從古典說部那裡討個方便，可借喻為「替天行道」是也。

因此，「革命歷史小說」的敘述者通常以「全知全能」的角度敘述「歷史」。他不但把握故事的開端、來龍去脈，更重要的是，他知道所有故事的終極結局（「千年王國」般的「無階級社會」）。【114】一個身處歷史之中的人無法站在「歷史的

111 毛澤東〈七律·人民解放軍佔領南京〉，《毛主席詩詞》，北京：人民出版社，1965。

112 See Arthur Hatto, 'Revolution': An Enquiry into the Usefulness of a Historical Term, *Mind*, vol. 58 (232), pp.495-517.

終點」敘述歷史，所以，這個虛擬的敘述者無法不是宗教修辭化了的，其敘述角度必定是「俯瞰」歷史的，其敘述語調通常帶有神諭般的風格，他所敘述的故事往往剝離原始素材中具體繁複的歷史因果，歸併簡化之後納入一個既定的解說框架。這樣，所有的「革命歷史小說」，最後都在講述同一個無法論證卻只須相信的、抽象的「歷史神話」。

探討「革命歷史小說」中的宗教修辭，便是從敘述的層面，來考察當代意識形態與傳統信仰文化之間的複雜關係。其中最明顯的，莫過於政治上的「革命/反革命」如何借助宗教的「神/魔」「正/邪」得到表達，從而創造了在民眾中閱讀與理解的條件。但更細微之處，卻在敘事時空的安排處理，人物救贖的歷練設計，人間苦難的政治解決等等，鋪展出對「歷史」、「命運」、「人生」、「死亡」等等的一整套講述規範。這套規範的解說有效性，只是到了八十年代以後的文學作品之中，才被動搖和消解。

113 這一對譯可能經過一種「出口轉內銷」的有趣過程，參看高名凱、劉正埙《現代漢語外來詞研究》：「日本人用古代漢語原有的詞去意譯歐美語言的詞，再由漢族人民根據這些日語的外來詞而改造成的現代漢語的外來詞：……『革命』，kakumei，古漢語，《易》（〈革卦〉）：『天地革而四時成，湯武革命，順乎天而應乎人。』〔疏〕：『蓋古者謂天子受命於天，故王者易姓曰革命言天命既改也。』……」（北京：文字改革出版社，1958，頁83-85）

114 參看本書第二章〈「革命歷史小說」：時間與敘述〉。

第六章

小說與新聞：「真實」 向話語的轉換

一 分分合合

在中國，近代小說可以說是與近代媒介（報紙期刊）前後腳「誕生」的。小說跟新聞媒體，自始即結不解之緣。報紙中刊載小說始於《申報》，在創刊的第一年（1872）就刊有《談瀛小錄》、《一睡七十年》、《乃蘇國奇聞》等小說。一八九七年，嚴復、夏曾佑為《國聞報》作《本館附印說部緣起》，計劃「廣為採輯」小說並「附紙分送」，這計劃雖未實行，卻是報紙文藝副刊的萌發。同年，上海的《字林西報》闢副刊《消閒報》，日出一張，隨報分送。此後，大部分報紙都騰出固定版面設置文藝副刊。有趣的是，此後出版的小說期刊雜誌，亦多以「某某報」的樣式命名，如：《新小說報》（梁啟超）、《小說七日報》（談小蓮）、《揚子江小說報》（胡石庵）、《小說月報》（惲鐵樵）、《小說叢報》（徐枕亞）、《小說新報》（李定夷）、《小說畫報》（包天笑）等不下十四五種。

一九四九年以後，一體化的社會體制將文藝與新聞均歸入「宣傳部門」管轄，小說與報紙這種媒體的關係空前密切。這一點並不僅僅表現在整版整版地發表小說同時配以重要社論或編者按來指導某一社會運動（五十年代有李準的《不能走那條

路》，六十年代有王汶石的《沙灘上》），更集中地表現在「報告文學」和「大型通訊」這種介乎小說和新聞之間的「蝙蝠式」寫作成為當代最重要的話語實踐。

八十年代以來，小說和新聞之間的關係變得微妙而又複雜。一方面，小說日益強調自身的所謂「藝術規律」（即「非宣傳性」），試圖與新聞報導拉開距離。除了各地晚報仍連載中長篇小說以增銷路，作為主要新聞媒體的各家大型日報（包括它們的文藝副刊）已極少刊載小說。「文革」之後雨後春筍般冒出來的大中小型文學刊物，則在陰晴不定的政治氣候中靈巧機警地，年復一年，發表用與報紙語言迥然有別的文體寫作的形形色色的小說，諸如「尋根」啦、「新潮」啦、「實驗」啦等等。另一方面，新聞與小說的互相滲透互相替代，卻又比任何時候都深刻和複雜。那些紊亂而又界定不明的眾多文體分類標籤就足以證明這一情勢：「紀實小說」（劉心武）、「真話小說」（遇羅錦）、「口述實錄文學」（張辛欣、馮驥才）、「全景報告文學」（蘇曉康、賈魯生）、「新新聞主義小說」（老鬼）等等。

二 「壓抑機制」說

文類的劃分是否只是文學史家的術語操作，以便他們歸納敘述？文類們似乎一向並未享受到一視同仁的平等待遇，文類的秩序是一種等差秩序。有時是依據「量」：「史詩性的鴻篇巨著」／「一揮而就的應時小品」，似乎本文生產所耗費的勞動時間即可體現其使用價值。有時依據「位」：「正史」／「稗史」，「時代的報告」／「小說家言」，「嚴肅小說」／「通俗小說」，衣分五色食分三等。文類的結構與現實權力關

係之間，是否正有某些脈絡可供探尋？從這個角度討論小說和新聞這當代兩大寫作類型（為了方便我想把歷史寫作歸入新聞寫作之中——「舊聞」者昨日之新聞也——儘管其中仍有許多重要關節需要分梳），討論它們與當代中國文化、知識範型、權力和傳播媒體之間的種種關係，有哪些理論思路可供選擇？

一個最自然的（也就是說，最易被人接受的）思路是所謂「壓抑機制」說。在一個全權社會中，「真實」（或「真相」）被納入計劃經濟的軌道生產、制作、分配和消費。被規定為「黨的喉舌和耳目」的新聞報紙，其國有化的程度極高。儘管「領導出思想，羣眾出生活，作家出技巧」的「三結合」方式曾喧嚷一時，文學創作的「個體戶」性質始終難以消滅。相對來說，新聞寫作靠近權力秩序的中心，小說創作常處邊緣。在政治形勢嚴峻的年代，文學家們受到的清洗迫害似乎遠比新聞界的文人同行來得厲害——也許，這正是黨對邊緣寫作遲遲未能就範因而痛下決心的表現；也許，新聞界被征服得如此徹底，以至於更嚴重的壓制也罕為人知；也許，僅僅因為人們認定文學寫作理當享受寬鬆待遇，作家們的不幸才較之記者同行更引人注目，博得更多的同情和憤慨。甚至，在「改革開放」的十年裡，「創作自由」的口號可以在書記處書記（胡啟立）的作家代表大會致詞里堂皇出現，而「新聞自由」的要求只能到街頭示威者的標語上去找。

依據「壓抑機制」說，人們可以期待在邊緣寫作的小說中獲得相對來說較多的「真實」或「真相」，中心控制下的新聞寫作卻只能提供意識形態夢囈和謊言。至於「蝙蝠」們，報告文學啦，文學特寫啦，人們可以區別情況，將它們作為上述兩者的複雜的變種做一番辯證分析，或者是「新聞」利用「小說技巧」偷運意識形態宣傳，或者，反過來，「創作自由」的享

有者們以「柔軟的鑽頭」鑿通障礙，仗義執言為民請命，使「真相」大白於天下。

「壓抑機制」說的吸引人之處，在於它允諾了一種解放。一旦壓抑被解除，我們將揭示真理，說出真相，直面人生，我們將迎接一個人人皆說真話坦誠相見的新時代，「瞞」和「騙」的文字將被掃蕩一空，我們將確切知曉自己的現實處境，在祛除了意識形態魔魘的世界上真實地生活。（顯然，「性」狀態的「壓抑假說」只是「真實」狀態的「壓抑機制」說的一個鮮明特例。可以說，弗洛伊德理論的中心比喻直接採用「書報檢查官」等意象，是再自然不過的事情。因此，法國哲人福柯在分析關於「性」的「壓抑假說」時所作的斷言，可以相當真確地移用於此：這種假說提供了機會讓我們能無拘無束地出口反叛現存秩序，預言極樂，將啟蒙、解放與多重的快感聯繫在一起，創出一種新的話語，將求知的熱情、改變法規的決心和對現世快樂的慾望緊密結合起來。）【115】

「壓抑機制」說更重要的功能，在我看來，是提供一種令人確信無疑的解釋，回答並解除人們所觸摸不到的「真實」到哪里去了的焦慮。無法確診的病癥使人心焦，說出病名就能讓病人鬆一大口氣。「真實」是確實存在着的，我們只是受了蒙蔽，全怨「他們」一手遮天。「壓抑機制」說就這樣證明自己也是它所指斥的那個機制的一部分，因為它同樣提供了一個「實體化」了的符號，把「不在的在」答允給人們，使人們得以在其中安身立命。

具體到小說和新聞在現實權力關係中的定位，由比附而來的分析使問題得到簡化，卻也昭現了「壓抑機制」說自身的壓

115 感謝傅大為先生提醒我注意到：幾乎所有「深層壓抑理論」（譬如弗洛伊德、馬克思）都與「烏托邦」理想有關係，都允諾了某種全面的解放。

抑性。「文學真實」、「藝術規律」的強調固然為小說家掙得更多的寬鬆，卻又加固所謂「純文學」的浪漫迷思，以此傲視塵世間六根不淨的新聞寫作。在顛覆一個中心的同時建立了另一個中心，將許多寫作者逐往邊緣。「純文學」的捍衛者與自嘲為「文學門外漢」的民生疾苦代言人之間，有着時隱時顯或正面或迂回卻日益針鋒相對的齟齬衝突。二元對峙的論辯往還，常常顯示出完全相同的思維方式和知識範型，顯示出對「真」（或許還包括了「善」和「美」）的壟斷權的新的一輪爭奪，已在不同的寫作類型中展開。

說在新聞寫作和小說寫作中都同樣存在着「壓抑/反壓抑」，問題的簡化並未得到根本解決。這只是將第一層的二元對峙移入第二層去而已。「壓抑機制」說對現實權力關係的圖象理解（「金字塔」）未作任何調整，卻得到更鮮明的描繪。「新聞」和「小說」在此種分析中變成類似於「新聞界」和「小說界」一類實體化的機制，而不是經由媒體呈現的一整套寫作及閱讀方式。「新聞」和「小說」作為一整套寫作與閱讀的策略，依據一時代的知識範型，依據不同的寫作、發表、出版、閱讀語境，在現實權力網絡中被形形色色的「局部中心」靈活而多變地運用的情形，是「壓抑機制」說難以看到並加以解釋的。

簡單地指明「壓抑機制」說在理論上「非真」並不解決問題，說「真實」從未受壓抑一向昭然於天下，更是愚妄之談，只配視為新聞管制和文化專制的辯護詞，從而陷入死氣沉沉的悖謬之中，成為更為陳舊的歷史過程的一部分。那麼，更換、拓展、深化問題的提法是否可能？譬如說，什麼是「真實」或者「真相」？「真實」為何並何以成為權力的對象或權力操作的領域？「真實」或「真相」如何並通過何種渠道轉換為話

語？權力如何左右這些渠道並因此產生了什麼作用？「新聞」和「小說」作為轉換方式（或曰「策略」）與當代中國的知識範型又是何種關係？回答這些問題勢必要求我們對近代以來中國知識範型、權力網絡、傳播媒體等等的轉換和斷裂作一詳盡的歷史描述與分析，這是本書目前尚難承擔的任務。我現在想做的是通過一二個案的分析將歷史情勢「帶入」其中，以此表明「真實」向話語轉換（經由媒體）呈現為「小說」或「新聞」等形態這一過程的複雜性，表明「壓抑機制」只是現實權力運作總戰略的一部分，表明權力並非「真實」的對立面，毋寧說正是那個無法觸及卻又無所不在的「真實」的產物，反過來說也一樣，權力正是「真實」的內在條件，存在於「真實」向話語的轉換之中。

三 真實/知識/權力

在這裡我想把「真實」定義為身處具體歷史境況中的人們的一種狀態及其對此狀態的一種體認（儘管我們明明知道在這一如此粗糙的定義中，「真實」已然逃遁於無形）。在此種體認向話語的轉換中，所謂「真實」既包括「言過其實」中的「實」，亦涵蓋了「修辭立其誠」中的「誠」、「信言不美，美言不信」中的「信」，以及「辭達而已矣」中的「達」，——包含了認識論和道義倫理以及作為「效果」的功利論等種種方面。古人對這些方面的種種考慮在此無法分梳，我只想指出到了近代中國，諸如「原理」、「本質」、「規律」、「必然性」等概念的確立，標誌着一種全然不同的知識範型的產生，傳統之所謂「實」、「誠」、「信」、「達」種種，亦只能納入「客觀真理」「整體真實」一類的範疇體系中重作闡釋

了。一九〇二年，梁啟超在他創辦的《新小說》第一號上撰文論「小說與羣治之關係」，極力推崇小說為「文學之最上乘」，其着眼處，並非要發展一種「純文學」，而在於小說能以「燠、浸、刺、提」四種力「支配人道」，遂成「新一國之民」乃至「新一國之政治」的關鍵。令人感興趣的是梁啟超強調小說（尤其是「寫實派小說」）在「摹寫情狀」方面，「能極其妙而神其技」，「感人之深，莫此為甚」，隨後他立即援用「近代科學原理」加以解釋：

故人類之普通性，嗜他文終不如其嗜小說，此殆心理學之自然作用，非人力之所得而易也。此天下萬國凡有血氣者莫不然，非直吾赤縣神州之民也。

當英國人培根說「知識就是力量（似應譯作『權力』？）」時，指的是以順服自然規律的狡猾方式來征服自然。梁啟超們為了用從西方尋得的真理「開啟民智」，不惜遷就粗人們的「人類之普通性」，遵循的正是同一思路。後來毛澤東說「沒有調查研究就沒有發言權」，說延安的小資產階級知識分子作家「其實是最沒有知識的」，只有「深入生活」，才能寫出「更高、更典型、更真實、更集中、更感人」的作品，來「團結人民、教育人民、打擊敵人」，把「真實/知識/權力」之間的關係，闡釋得更為透徹明了，並聚集到更為明確的「革命功利主義」目標上。

「真實」並非權力所一味壓制之物，確切些說，「真實」是權力得以運作的領域。當代中國的權力網絡對人們「對自身具體歷史境況的體認」抱有空前濃鬱的興趣，歷次運動的基本任務之一便是要求人們寫自傳、寫交代、向黨交心，「暴露思

想」，「亮私鬥私」，坦白從寬，抗拒從嚴。人們幾乎是被迫將「真實」轉換成話語，而且，人們被捲入的廣度以及話語的量的積累，都是空前絕後的。話語被記錄在案，匯編成冊，有時候擇其重要者，或是以中央文件方式逐級傳達，或是披露報端發動羣眾性的批判。結果正如福柯談到17世紀歐洲「性」的告解懺悔時那樣，「真實」受到了壓抑，也受到了傾聽，權力在逐它們於邊緣的同時積累了它們也傳播了它們。想像一下轉換成話語的「真實」在無數局部的權力網絡里形成、積累、匯聚的情形，或是以「內參」「簡報」的方式，或是以「小道消息」的方式，它們互相加強、削弱、衝突、協調，卻為當代中國的文化知識範型所統攝。很容易理解，報刊媒介上的「重大新聞」往往不是那些「東風萬里，捷報頻傳」的喜慶消息，而是局部網絡中的一些特殊話語的突然向全民曝光。

在話語的轉換、積累和流通過程中，「小說」方式與「新聞」方式的分野其實並不重要，策略的靈活運用往往是以小說的想像力產生具有新聞效果的「真實」話語。反過來，小說家的創作，亦習慣性地被視為某一「個體真實」的曲折呈現，一經發表，其身分就變得微妙，它那些難以完全被權力網絡過濾的「個體真實」卻被合法傳播，一旦與每一身處具體歷史境況中的個體碰撞，其效果可想而知。不難想像權力捕捉到這一類小說時既震怒又興奮的心情，其中，興奮往往多於震怒。一場「真理—謬誤」的貓鼠遊戲開始了。權力並不簡單指斥話語為偽，恰好相反，它要挖掘其中的「真」（如「反黨動機」之類）並確定其位置和性質。後來權力者不太明白為什麼每一部被批判的作品都身價百倍，其實那價值正由這遊戲所賦予——「不值一駁」的東西是不會去駁的。相當長的一段時間里，「報導失實」的事情並不引人注目（誰在乎某地水稻的畝產量

是萬斤還是九千斤呢），小說的「違反真實」，或是用「自然主義的真實」取代了「現實主義的典型真實」，卻始終是批評界聚訟無休的話題。

正是在這些論辯中，「真實」分裂了，分裂成兩瓣乃至更多的碎片（「整體真實」，「局部真實」，「本質真實」，「表象真實」，「效果真實」，「動機真實」，「可略加暴露的真實」，「需大力歌頌的真實」等等等等），權力促成了「真實」的多元化。實際上，權力在鼓勵「新聞」擁有虛構的特權的同時，亦努力將「小說」改造成「新聞」。讀七十年代初上海出版的長篇小說《虹南作戰史》，滿頁的黑體字（毛主席語錄）會使任何一位「純文學」的捍衛者精神錯亂（但「精神錯亂」又正是地道的「文學效果」）。又有多少海內外的中國人以豐富的想像力細讀《人民日報》上的每一篇枯燥乏味的社論和報導，端詳版面和新聞照片，發覺字裡行間暗藏玄機，遣詞造句多有深意。小說與新聞之間文類劃分的這種自我消解，已不是解構主義理論家的思辯遊戲，而是每日每時發生着的話語實踐。在這裡，我想簡略討論兩個相當有趣的個案，一個發生在七十年代末，一個發生在八十年代末。它們都充分顯現了「小說/新聞」「真實/虛構」在當代中國「知識—權力」系統中的複雜運作狀況。

四 〈我該怎麼辦？〉

一九七八年的夏天，北京西單「民主牆」上，有一張題為〈政府，我應該怎麼辦？〉的大字報分外引人注目。它以一個女人的口吻，訴說「文革」中的遭遇和眼下面對的天大難題：丈夫被打成「反革命」後，單位送來遺物稱他已「畏罪自

殺」，她走投無路，亦跳了河，幸被一忠厚男子所救，後兩人結為夫妻，艱難度日，不料「四人幫」倒後，前夫死而復活，平反歸來，如今不知怎麼辦，但求政府作主則個。大字報無署名，亦未具寫地址，難以判斷是否實有其事。翌年（1979），廣東的文學雜誌《作品》二月號發表陳國凱的短篇小說〈我該怎麼辦？〉，其靈感是否來自上述著名大字報，不得而知，但情節故事基本一致。小說發表後反應強烈。先是報紙轉載電台連播，隨後當地黨報《南方日報》與《作品》均刊載激烈批評的文章，電台趕忙停播，外地紛紛傳聞《作品》編輯部和作者都正在作檢討。與此同時，編輯部和作者收到全國一千多封讀者來信，「除七八篇對小說持批評和否定意見，十多篇對小說的藝術構思、人物描寫提出商榷意見外，其余都是表示贊揚和支持的。」【116】

批評家指責陳國凱「挖空心思設計了許多純屬偶然的情節」，是「對歷史的篡改，對事實的歪曲」。【117】許多讀者的讀法是另一極端：

有的讀者把小說中的人物當作真人真事，要求作者把薛子君等人的通訊地址告訴他們，要和薛子君等人通信聯繫；有些讀者則直接給薛子君寫了信，委托作者轉交給她。齊齊哈爾市的一位讀者來信說：「……小說最後給我留下的玄案我想真是沒辦法了……最近幾天聽到了結果才心裡頓覺一喜。據說，子君還有個表妹還沒嫁人，後來嫁給亦民了，子君和麗文重圓，孩子是各人帶各人的。這個結局倒令人滿意……」【118】

116 《〈我應該怎麼辦〉發表以後》，《作品》1979年第10期，64頁。

117 詠華：《文藝作品必須堅持典型性和真實性》，《作品》1979年第6期，69頁。

118 陳國凱：〈他們怎樣辦！〉《作品》1979年第1期，3，6頁。

這位實心眼的讀者甚至考慮到了「孩子歸誰帶」這樣實在的問題。事情並未到此為止，真正敲了批評家當頭棒的是海南島一位中學女教師給作者的信，講了一個與小說幾乎完全一樣的自身遭遇。最精彩的是隨信附來的一份《海口市人民法院民事調解書》（市法民事76號）【119】：

……自粉碎林彪、『四人幫』反黨集團後，撥亂反正，黨的各項政策得到進一步的落實。新的喜訊傳來，劉意鶴的原夫張士廉沒有死，他還活在人間，久經折磨的張士廉盼望早日重圓，悲喜交集的劉意鶴的心頭再也平靜不下來，思緒萬千，到底該怎麼辦好啊！張泰安對張士廉的處境和願望深感同情，對劉意鶴的正義呼聲表示支持。經過一番激烈的思想鬥爭後的張泰安提出：目前論困難張士廉比我大，論條件我比張士廉強，在處理婚姻家庭問題上，當年正出於階級同情感而與劉意鶴結合在一起，今天，同樣對心靈和肉體飽經折磨的張士廉出自內心的同情，毅然決定同意與劉意鶴離婚，讓張士廉早日重圓；對婚後所生女孩雙方同意各人負責撫養一個。

以上協議本院予以照準，以共產黨員高貴品質所譜寫的婚姻家庭的典範，表示支持，本協議與判決具有同等法律效力，希雙方遵照執行。

這篇充滿文學色彩的判詞呈現出來的「真實」顯然跟批評家心目中的「真實」具有同質性，陳國凱卻成功地引來反擊了批評家。從「準新聞」（大字報）到短篇小說到「文學批評」到讀者來信再到法院判詞，關於某一種「真實」的話語在不同

119 同上註。

的局部權力網絡中流轉，我們看到即使用同一種語言敘述的「真實」，在不同的局部網絡中亦會有截然相異的功能。話語的生產與消費促成了一組組力量關係的重新組合、對抗、協調、分化，反過來說也一樣，這些組合、對抗、協調、分化左右着話語的生產與消費。同時我們還看到更深刻的權力運作是同一種意識形態語言對論辯諸方的控制，甚至，這種控制並不能完全從消極方面去理解，正是它才使得「真實」成形、呈現並轉換為可以交換的話語。如此種種都是「壓抑機制」說所看不到的。「壓抑機制」說將權力視為從一個「只會說『不』」的中心點向四面施加煌煌炎威，而不是匯自四面八方的極為複雜互相衝突的戰略情勢。它看不到對抗權力的那些阻力點也是權力戰略的組成部分，看不到它們在同一知識—文化範型的統攝下使用或同或異的語言，看不到權力即由此種語言所產生。看到這些，身處每一局部網絡的具體個人，還會將「壓抑」全部推給那個獨一無二的中心點，活得一身輕鬆麼（儘管仍一面嚷嚷着沉重的壓抑）？看到這些，我們還會天真地相信，一旦祛除壓抑，大聲說出（用何種語言？）「真實」的新時代就會降臨麼？

五 〈大陸人〉

另一個案時距較近，且傳播的範圍比上述例子要廣泛得多，轉述起來或許不那麼費筆墨。一九九〇年三月二十九日，上海《文匯報》先登一文，後又於四月二日的《人民日報》全文轉載，說的是大陸女作家遇羅錦自一九八六年在西德要求政治庇護後求生艱難，先後與一法國足球運動員、一大學生、一郵局公務員同居，皆遇人不淑，很是淒慘。後幸好結識一法國

百萬富翁，大獻殷勤，終於結了婚。婚後才發現此翁極吝嗇，等於當了他無分文收入的僕人兼不用付錢的「妓女」。遇羅錦憤而自殺，卻被及時救活，從此過着貌合神離苦海無邊的日子。全文妙處是在結尾時點出「六四」後逃亡的學生學者，一旦被人「玩厭」，亦會如遇女士一般，被洋人「棄之如糞土」，「狗屁不如」。此文後來又有多家報刊轉載，大加傳揚，直令百姓們欽羨不已：百萬富翁畢竟是百萬富翁嘛。【120】

殺風景的是，這則情節離奇的新聞竟是依據遇羅錦的小說〈大陸人〉（台灣《聯合文學》1988年10月號）改編的。細究起來，改編也不是毫無因由。遇羅錦在大陸時發表的東西，幾乎全部是她命名為「真話小說」而正統批評家斥之為「隱私文學」的自傳性作品。也難怪人們從此就把她的所有寫作一概視為現身說法。極具諷刺意味的是，遇羅錦從前大膽自敘的作品被看作「精神污染」屢遭查禁，如今胡亂編造的故事卻改編成愛國主義教材由官家廣為傳播。然而我想在這裡討論的卻是，整個話語的生產和消費過程中，無論其表述形式是所謂「小說」還是「新聞」，一整套由「十九世紀批判現實主義文學」（讓我們權且沿用這個術語）在中國近一個世紀的傳播所構成的傳統，如何制約了對異邦「真實」的漢語轉換。我們再一次看到遇羅錦和她的改編者們（再添上讀者），如何在同一個「知識—權力」範型中敘述和閱讀，使之在不同的局部網絡中發揮不同的功能。

在分析前一個案時暫且按下不表的一個問題我想在此合併討論。我們或許注意到兩篇小說中原本存有的極重要的那部分「真實」——「女性真實」，在轉換為批評家的論辯、法院的

120 蕭莉：〈螞蟻和難民之間〉，《九十年代》1990年8月號，第84頁。

判詞或政治雜文家的愛國主義教材（乃至我在這裡的概略性轉述）時，全都湮沒為閱讀與敘述的「盲區」。作為父權制社會的產物、基礎及表徵之一的語言又一次展示為權力運作的領域。在《大陸人》向政治新聞的轉換中，「批判現實主義文學」的題中應有之義——對女性的同情——消泯得一乾二淨，代之以狹隘而愚蠢的一種蔑視。更進一步，將流亡者比作「狗屁不如」的風塵女子，「性」與「政治」的此種天然結合在此昭然凸顯（一個可資比較的例子是毛澤東痛斥梁漱溟時將他比作「楊貴妃」和「梁美人」）。「性」狀態作為「真實」狀態的重要部分與鮮明特例，在向話語的轉換中呈現更為複雜多面的策略運用，亦更根本地被「人類」（男人）語言所統攝。多重力量關係（階級的、種族的、性別的、社團的）的糾集、分化、衝突和協調，在這些話語中要求我們使用比「壓抑機制」說更有效的解釋架構。

六 在「真實」的「大觀園」裡

「小說」和「新聞」這樣的題目難免將我們導向《紅樓夢》中的一副無奈且辛酸的對聯：「假作真時真亦假，無為有處有還無。」或許，對每一個身處具體歷史境況中的當代中國人而言，所謂「真實」或「現實」不過是一些巨大的「空」的符號，它因其「空」而無法觸及無法看見，又因其「空」而無所不在，成為一切行為的依據和出發點，亦因其「空」而可以容納無數互不相容卻同樣為「真」的闡釋，更因其「空」而逼迫每一個人（用語言或別的什麼）去捕捉它，坐實它，使之顯形，使之實體化，使之成為可在其中安身立命的「家園」。這些個（複數的）「空」座落在現實權力網絡的點、結、縫中，

流動，閃爍，變幻、遁形。

多少年來，儘管懷疑論和虛無主義幾經冒頭，「甯信其有，莫信其無」依然是我們中國人最大的心理焦灼（試回想那一千多封熱淚漣漣的讀者來信，回想一下欽羨關於法國百萬富翁的浪漫故事的新聞讀者）。一個世紀以來人們被允諾用切實可靠的理性工具和科學原理，可以征服虛空，落實夢境。對在十八世紀寫下前引談真假論有無的精采聯語的曹雪芹來說，後人給他的最大獎賞或最大嘲諷，莫過於用科學方法考證出「大觀園」的全部結構，並將它落實在北京的地面上。當你身處那「真實」的「大觀園」中時，會感到無論多麼偉大的夢境都已離你遠去，平庸虛假的「空」正從四面向你包圍而來。然而，經由話語爭奪、佔有、闡釋「真實」的權力運作，依然在無數的點與點之間生成、積累、擴散，永無休止。

第七章

《故事新編》：時間與敘述

一 「故事新編」與「朝花夕拾」

許多書，成雙捉對兒地閱讀時，可以開啟思路。

魯迅曾說過他的文章題目喜作「對子」，如〈偶成〉對〈漫與〉，〈重三感舊〉對〈雙十懷古〉等等。書名亦如是，《吶喊》對《徬徨》，《三閒集》對《兩地書》，《偽自由書》對《准風月談》。當然，書名兒對上的，內容不一定就「成雙」。不過，倘把《朝花夕拾》和《故事新編》相參互校地讀，或許是個「有生產效益」的閱讀策略。

證明這兩本書在魯迅的創作意圖中即已「配套成龍」並不太困難，但多少費點筆墨，因為這意圖是「過程性」的。簡略地說，《朝花夕拾》裡十篇回憶性散文，陸續刊於《莽原》雜誌時，取的總題目原是在叫《舊事重提》的，編定集子時才改為現在這個書名。再早時，〈補天〉（原題〈不周山〉）孤零零地編在《吶喊》中，就被青年批評家成仿吾在其少年氣盛的一篇文章裡，敏銳指出它與集子裡其餘作品的異質性。^{【121】}魯迅在《故事新編》的序言裡說，為向成氏回敬「當頭一棒」，就在《吶喊》印行第二版的時分，將〈不周天〉刪除，讓集子裡只剩下了「庸俗」而不再有「佳作」。其實，這「第二版」發行於成仿吾文章發表六年之後，《吶喊》已是第十三次印刷。

〈鑄劍〉（原題〈眉間尺〉）和〈奔月〉寫成並發表也已經有

121 成仿吾《〈吶喊〉的評論》，《創季刊》第二卷第二期，1924.1。

三年了。所以，這刪除是為了「敲」成氏的說法不能信以為真，更可能的情形是，因為這時候〈不周山〉已經不再孤零零，另一部集子成形的意圖應已凝定。〈眉間尺〉發表在《莽原》半月刊第二卷第八、九期，正與作者編定《朝花夕拾》同時，魯迅給這篇小說加的副標題是「新編的故事之一」。不妨說，《舊事重提》之易名為《朝花夕拾》，乃是為了出讓給未來的歷史小說集。

《故事新編》的序言說：

一九二六年的秋天，一個人住在廈門的石屋裡，對着大海，翻着古書，四近無生人氣，心裡空空洞洞。……這時我不願意想到目前；於是回憶在心裡出土了，寫了十篇《朝花夕拾》，並且仍舊拾取古代的傳說之類，預備足成八則《故事新編》。

這裡仍有與實際不符的話，《朝花夕拾》的前五篇其實是在北平時寫的，序言裡當然不必交待得如此清楚。這並不重要。重要的是創作這兩本書時的共同心境，「古書」與「回憶」在那段時空裡的共生狀態。石屋、大海、四近無生人氣、心裡空空洞洞，這段話用極具象徵性的詞語陳述了一個孤獨沉寂的寫作境況。作者用「拾取」這同一動作程序處理「回憶」與「傳說」，便將這兩本近似而又明顯不同的書納入這同一境況中了。

「舊事」與「故事」的區別是這兩本書的基本區別。「舊事」乃個人親歷之事，回憶以成散文；「故事」採自古書，演義而成小說。「舊事」較完整地埋藏在作者記憶之中，「出土」之後便可陸續鈔下；一如朝花墜地，夕晚拾之，色香雖異而形神俱在。「故事」則散見於典籍之中，斷簡殘編，如碎錦

棼絲，除非重加編織爬梳，不成片段。然而，這裡仍有種種難以擗劃撕擄的含糊之處。

個人親歷之事決非「完整」地存留在記憶之中，淡忘了的、無法記起、不願記起、無從記起之事必佔多數。回憶亦是選擇和編排。為回憶而回憶的事是沒有的，舊事重提必是為了鏡照現在，即所謂「懷着對未來的期待將過去收納於現在」。一旦為了解釋當前，而將舊事反覆重提，使之成為現實的一項註解，舊事也就「故事化」、「寓言化」了。魯迅在《吶喊·序》和《朝花夕拾·藤野先生》裡都反覆提到的「幻燈片事件」，即屬此例。^[122]後人（尤其是做《魯迅傳》的後人），實際上已將《朝花夕拾》讀成了由十個片斷組成的、關於少年周樹人的一部「成長小說」，並納入作為「新時代聖人」的大故事之中，反覆加以重編了。

從另一個角度看，則《故事新編》中，魯迅已將其親歷之「舊事」乃至「新事」（如高長虹事、顧頡剛事），毫無顧忌地編織入內，卻仍然認定其小說既非「斥人」亦非「自況」之作。這並非毫無理由：真人真事一經寫入小說，便已脫離原型，「故事化」了也。再深入一層，依據創作心理學的說法，則作者在將神話、傳說和史實「演義」成小說時，必經他在心中「搬演」即「親歷」一番，所謂如趙孟頫之「對鏡畫馬」是也。畫中人馬互滲，而傳統與作家的互滲則不僅僅局限在其作品之中——更根本的是，作家在寫作之前，就已生存在他意欲重編的故事之中了。

在《朝花夕拾》這部我們讀成的「成長小說」中，少年周樹人的道路上，「人和書」是成雙捉對兒地出現的：長媽媽和

122 參看黃子平〈演戲，或者無所作為〉，《上海文論》1989年第3期。

《山海經》，「一位長輩」和《二十四孝圖》，父親和《鑑略》（「粵自盤古，生於太荒，首出御世，肇開混茫」），三味書屋中的先生同學和《論語》、《周易》、《尚書》、《幼學瓊林》，南京的師生和《天演論》，藤野先生和解剖學講義。人生的一部份（或大部份？）乃是由各式各樣的故事本文構成的。那麼，重構歷史、詮釋傳統、新編故事，便也正跟個人性的回憶一般，是為了理解現在和未來，理解自我，理解生命的意義和人的生存處境了。

《朝花夕拾》的小引裡說：

我有一時，曾經屢次憶起兒時在故鄉所吃的蔬果：菱角、羅漢豆、茭白、香瓜。凡這些，都是極其鮮美可口的；都曾是使我思鄉的蠱惑。後來，我在久別之後嚐到了，也不過如此；惟獨在記憶上，還有舊來的意味留存。他們也許要哄騙我一生，使我時時反顧。

這話的意思可分作兩層：一是記憶中的事物當或有所變異；二是即便如此，記憶仍極可珍貴。前者說明了「舊事」的「故事化」之不可免，後者卻證明了記憶之於我們不在其「真」（「哄騙」），而在其「意味」。因此，將這段話移用於《故事新編》作譬，也是適宜的。神話、傳說和史實，何嘗不是一民族魂繫故鄉的「蠱惑」，時時激活「尋根」或「刨墳」的熱忱。別無選擇地身處故事之中的新編故事者，為自我、為人羣、為後人而俯身拾取遠古的朝花，亦可視為作者在那石屋靜夜中的又一掙扎了。

二 「敘事時間」和「所敘時間」

將《朝花夕拾》和《故事新編》成對兒地閱讀，正如它們的書名中已然昭示的：「時間」和「敘述」是貫穿它們的兩大聚焦點。朝、夕、故、新，時間也；拾取、編排，敘述也。展開點來說就是，作者以「敘述」（寫作）來探詢、來試圖解決「個人時間」與「歷史時間」之間的緊張關係。在某種程度上，也可以說，這是理解魯迅全部創作的一個關鍵。在這一「探詢」（話語實踐）中，構成魯迅「內在聲音」的那些存在性主題因子（愛、犧牲、希望、絕望、死、復仇、沉默、憤怒），得以逐一展現。

《故事新編》與魯迅其他集子的一大不同之處，是創作的時間跨度相當大，如其序中所說，「足足有十三年」。這是作者自寫《狂人日記》到與世長辭的整個寫作生涯十八年中的十三年。這本書的創作伴隨作者輾轉於北京廈門廣州上海，時光的流逝和空間的轉換，不能不對之具有頗為重要的意義。八篇小說的後四篇，是魯迅在逝世前一年的一兩個月內一氣呵成地寫完或整理完的，表現出其晚年為做完長期未竟之事而付出的非凡努力。魯迅在《故事新編》的單行本上修改了初期兩篇小說的標題（〈不周山〉〈眉間尺〉分別改為〈補天〉〈鑄劍〉），把各篇標題統一成同樣語法結構的兩個字，使這本書顯出與眾不同的整齊。從這些細節也可看出作者在生命的最後階段傾注心力的情景。

正如《故事新編》的日譯者木山英雄注意到的，集內的各篇不以執筆的先後為序，而以題材的時代為序。這在魯迅作品集中，又是一大破例。魯迅在編定自己的集子時，向來注重執筆的先後順序。木山先生認為：

之所以如此，除這種方式是最自然、最隨便的緣故之外，與他希冀記錄性地保存自己堅強地負載着大變革時期時代精神的生活軌跡之想法也有着密切的關係。【123】

正如魯迅自己在《墳》的後記裡所記述的那樣：「我的生命的一部份，就這樣地用去了，也就是做了這樣的工作。」那麼，何以《故事新編》採取了截然不同的編排方式呢？木山先生推測道：

這從作者本人所說的「神話、傳說及史實的演義」之特殊內容而言，雖然可說也是最自然、最隨便的，但似乎不可否認此種方式反映着作者的其他某種匠心。【124】

何種匠心？除了肯定這種編排是「更積極的」方式，木山先生謹慎地對此不作詳細的解說。

篇目的編排是作品最直觀的「敘述梗概」。在編序上不依個人的寫作日期排列，卻向着作品題材的時序方面傾斜，似乎表明需要這種「最自然最隨便」的編年史式外觀，為作品的歷史可信性提供保證。甚至在〈起死〉這篇取材於寓言的鬧劇小品中，滑稽角色莊周先生也像煞有介事地，考證出那漢子死於五百多年前的紂王時代。將故事定位於歷史時間的座標上，再配以前述的各篇標題的整齊劃一，這「編年史式外觀」已儼然成形。

123 木山英雄〈《故事新編》譯後解說〉，原收日譯二十卷本《魯迅全集》第三卷，中譯者劉金才、劉生社，載《魯迅研究動態》（北京），1988年第11期。

124 木山英雄〈《故事新編》譯後解說〉，原收日譯二十卷本《魯迅全集》第三卷，中譯者劉金才、劉生社，載《魯迅研究動態》（北京），1988年第11期。

但外觀也只不過是外觀而已。作者頑強地視作品為一己生命的消逝與紀念的想法，並未因此而甘心隱退於目錄之後。魯迅不僅在序言中詳述了前幾篇的寫作始末和全書創作的時間跨度，而且在各篇篇末都仍附有執筆日期（其中〈鑄劍〉一篇發表於《莽原》時未署日期，編入集子時就可能是憑記憶補記了一個，卻與《魯迅日記》中所記的不符）。總之，細心的讀者，比如木山先生，就能依據這些日期，編排出了以寫作時間為序的、與原目錄不同的另一個目錄。【125】

至此，「敘述時間」與「所敘時間」、生命性的個體時間與文獻性的歷史時間、寫作的主觀實踐性與歷史的客觀真實性之間，暗含的種種內在衝突和張力已昭然凸顯。一旦從篇目的安排進入各篇的敘述，對編年史時間的屈從便立即被證明只是一種策略。作者在歷史可信性的外觀掩護下突襲了歷史。如果讀者在最瑰麗奇幻的神話傳說中都讀到個人恩怨的唐突穿插，作者抒情性主觀性的個體時間不僅從歷史時間中奔湧而出，而且與後者在「新編」中等值化了。《故事新編》正如《朝花夕拾》，既是作者反抗死亡、戰取時間的話語實踐的記錄，又是他作為寫作主體詢喚歷史、與之對話的一種努力。

125 試將兩個不同的目錄比較地排列如下：

原目錄（以作品題材時代為序）

補天
奔月
理水
鑄劍
採薇
出關
非攻
起死

木山目錄（以寫作日期為序）

補天
鑄劍
奔月
理水
採薇
出關
非攻
起死

三 敘述以反抗「絕望」

寫作——消耗生命以反抗絕望與虛空。魯迅在他的作品集的題記或後記中，反復表達這一主題。如《華蓋集·題記》：

我的生命，至少是一部份的生命，已經耗費在寫這些無聊的東西中，而我獲得的，乃是我自己的靈魂的荒涼和粗糙。但是我並不懼憚這些，也不想遮蓋這些，而且實在有些愛他們了，因為這是我輾轉而生活於風沙中的癢痕。

寫作與死亡的關係，古人已多有探討。《天方夜譚》裡聰明的阿拉伯女郎，以講故事來推延死期。中國古人視「立言」為「三不朽」之一。現代作家則將寫作看成與生命的犧牲密不可分，作品是作者生命的謀殺犯，敘述剝奪了敘述者的時間，敘述者在他的敘述遊戲中扮演了一個死者的角色。而魯迅對這一主題的體會要更複雜一些。首先是並不懼憚死亡，因為死亡恰恰是生命存活過的反證，如《野草·題辭》所說：「過去的生命已經死亡。我對於這死亡有大歡喜，因為我借此知道它曾經存活。死亡的生命已經腐朽。我對這腐朽有大歡喜，因為我借此知道它還非空虛。」這裡用了佛家語「大歡喜」來面對生命的必死和死後的必朽。由此引出的疑懼反倒是：作者死而不朽，成為盲目崇拜的偶像或練習批評槍法的活靶；作品死而不朽，變成後人任意曲解「包大旗作虎皮」以唬人的經典。野草本由「委棄在地面上」的「生命的泥」而生，它「吸取露，吸取水，吸取陳死人的血和肉」而奪得自己的生存。它是為反抗這地面而生。可是地面對野草的巧妙報復是把它變成了自己的「裝飾」。魯迅憎惡這更可怕的命運。《野草·死後》寫的正

是「我」夢見自己死後動彈不得，任由青蠅們嗡嗡「作傳」狼狽情形。如何逃避自己的敘述被納入或新或舊似新卻舊的「宏偉敘事」（Grand Narrative）中去重編的命運呢？讓我們試從這角度重讀一次〈補天〉——

〈補天〉，魯迅的解說是「取了弗羅特說，來解釋創造——人和文學的——的緣起」。^{【126】}論者大都注意到了「人的創造」，卻較少談及「文學的創造」。其實，女媧和人的關係，正是創造者和她的作品之間的關係。魯迅因此再創造了一個關於「創造」的故事，這故事顯然具有某種「自我指涉」的性質。敘述過程與敘述本身合而為一，敘述有如舞蹈，舞者與舞無法分離。因此，魯迅中途停筆去看日報，不幸看見了對新詩集《蕙的風》的「含淚的批評」，於是「止不住有一個古衣冠的小丈夫，在女媧的兩腿之間出現」——這件事是非常自然的：過程之進入敘述是不由自主的。魯迅說，「這就是從認真陷入了油滑的開端」。一個「陷」字和「滑」字，都說明了這種不由自主狀態。耐人尋味的是，這過程亦絕類女媧之創作過程：先是認真地「搗黃土」而後卻隨意地「引繩於泥中」。魯迅自承「〈不周山〉的後半是很草率的，決不能稱為佳作」。

從「人的創造」的角度讀《補天》，可能讀出魯迅對「末人」的厭惡和絕望；從「文學的創造」的角度，則可讀出關於生命與寫作、作者與作品之關係的嘲諷性哲理思考。女媧的「作品」在她身邊打圈，「漸漸的走得遠，說得多了，伊也漸漸的懂不得，只覺得耳朵邊滿是嘈雜的嚷，嚷得頗有些頭昏」。作品與作者間的異化疏離，在天地分崩之後，有更詳盡的描寫。「先前所做的小東西」身上已掛着些鐵片或布片了，

126 《故事新編·序言》，《魯迅全集》第2卷第341頁。

赤身裸體的女媧跟他們作了一系列無效的「扳談」，「古衣冠的小丈夫」只是其中一例。

自然秩序的傾覆中是一片符號的混亂：「學仙」（長生、不朽）、「躬行天討」（權力、暴力、戰爭）、「失德蔑禮敗度」（律法、刑罰、禁忌）。一切與自然的創造相悖的話語，使得女媧只有「不再開口」。倘若我們將《補天》讀作那一代寫作者在天崩地裂中彌合文化斷層的艱巨勞作的寓言，則他們及其寫作的命運是悲劇性的。這悲劇不僅在於耗盡生命去補天，而且在於耗盡生命之後，「作品」的異化疏離更顯荒誕。不妨讀讀《補天》的尾聲。

尾聲寫了女媧死後的兩件事。其一，禁軍殺到了她的屍體旁，選擇「最膏腴」之處扎了寨，又「突然改了口風，說惟有他們是女媧的嫡派」，旗子上的蝌蚪字也改寫作「女媧氏之腸」了。其二，是關於仙山的「要聞」，如何由老道士傳給了徒子徒孫，秦皇漢武都教尋，卻無影無蹤。這兩件事都涉及「闡釋」，闡釋權的佔有、爭奪，闡釋的誤解、訛變。從中可以讀出兩層意思，首先是創造者、作者的悲劇命運（「我播下了龍種，收穫了跳蚤」），未見闡釋，只見闡釋權的爭奪，及便有闡釋，當時的「要聞」便已非真實、多訛錯。更深一層的意思卻使作者的悲劇命運得到喜劇性的補償：一旦故事的闡釋行為被事先編入故事時，後世的故事闡釋者便無法逃脫故事對他的永恆嘲諷。作者已死，作者死後已失去對作品的控制，作品卻代替他向「謬託知己」而爭正統的闡釋者實施報復。盜墓者將冒被墓道中的暗箭射殺的危險。

這樣，《補天》成為一則寓言，它敘述了話語秩序分崩離析的年代，創作者犧牲個人的生命時間向歷史時間實施報復，而終至無所逃於歷史性的悲喜劇命運的故事。它寫作於一九二

二年，孤零零地附在《吶喊》的卷末，成為與那集子中的其餘各篇都風格迥異的一個「尾聲」，卻又成了象徵作者此前此後的全部寫作生涯的一個「預言」。當它進入《故事新編》的卷首時，又可讀作這部集子的一個「綱」。

四 放在「引號」中的敘述

也許沒有一個時代，像魯迅所處的那個時代，如此強烈地感受到「傳統/現代」、「個人/歷史」之間的緊張關係。這緊張，不僅在於它們之間的激烈衝突，而且在於它們的密不可分。急於擺脫卻又苦於無法擺脫的，是面對傳統的現代人。被身不由己地捲入卻又試圖超越地審視的，是歷史漩渦中的知識分子個體。從某種角度亦可以說，也許沒有一個時代，如同魯迅所處的那個時代，這樣鮮明地，將此種緊張關係集中體現為語言的衝突、敘述的衝突。這不單單指「白話文運動」。舊的「宏偉敘事」崩散了，碎片在人們腳下四處漂移；新的「宏偉敘事」遠未成形，素材和偽素材如大風砂撲面而至。那一代寫作者既參予摧毀了舊的「宏偉敘事」，從包圍他們的碎片與素材中重編新故事的使命，亦別無選擇地落到他們肩上。

魯迅的獨特之處和深刻之處僅僅在於：首先，他比別人都更充分地把這一「敘述使命」跟個人的生命體驗融為一體，從而藉此在語言異化和歷史困扼的雙重危機中，探詢生命的意義和人類生存的境況。敘述成為靜夜中的一種掙扎，成為「明知前路是墳而仍是走」的寫作實踐。其次，他比別人都更充分地領悟了那一時代的思想和要求，又同時對這一要求及其體現者的命運抱有最深刻的懷疑，其寫作動力僅僅來自對這懷疑的懷疑核對絕望的絕望。由此，亦生發出魯迅在那個時代的眾多敘

述者中獨樹一幟的「敘述策略」。

那一時代的敘述總戰略是顛覆諸如「古/今」、「文言/白話」、「士大夫/平民」、「正史/野史」等等既定價值秩序，其參照系則是來自歐西的人道主義、實用主義、安那其主義、達爾文主義、新古典主義、布爾什維克主義等等互相衝突抵牾的現代思想。魯迅的敘述從戰略方向上說與那個時代的幾代知識分子基本上是一致的。比如〈補天〉，便是取弗洛伊德學說重構古代神話，從而摧毀了主要來自「黃老」的漢代意識形態對原始神話的異化陳述。然而，對敘述的敘述，卻顯示出魯迅在一般戰略方向下獨特的敘述自覺和具體的敘述策略，而這自覺與策略又是跟他「反抗絕望」的人生哲學和歷史觀密不可分的。在〈補天〉中，敘述過程與敘述本身融為一體，寫作生涯（「中途停了筆去看日報」、個人性的生命時間）亦被織入故事之中，成為同樣可以「拾取」和重編、需要詮解和駁詰的一段文本，進入到作品空間中去與時間長河中的其他聲音對話或對抗。作者現在的敘述，就和文獻中過去的敘述，以及闡釋者未來的敘述在這空間中一齊發聲，他們不等值卻同質，共同構成了一個如俄國學者巴赫金所說的「眾聲喧嘩」的狂歡世界。

簡單化地加以概括，我想說魯迅的基本策略是「放在引號中敘述」的策略，簡稱為「引語敘述」的策略。顯然，這一策略在魯迅不同文類的作品中有着各種不同形式的具體運用，並不能一概而論。

在他的雜文中，魯迅自由地大量採用古典引文和報章雜誌的摘引，加以引伸和嘲弄。有時諷刺性地與另一些從西方科學、哲學、藝術和文學領域轉引過來的材料共存並舉，有時則把旁徵博引的範圍擴展到書信、傳聞、戲劇或電影裡的臺詞，乃至非正式的談話。而某些「小雜感」是的格言警句則好像是

專門為重複援引而精心寫就的。魯迅本人就一再援引自己的某些格言，它們召喚出一個個自我分裂的悖論式意象（「為了忘卻的紀念」、「唯黑暗和虛無為實有」）。這些精警短小的句式具有獨斷般的總結性力量，卻又因其自我分裂而永遠重新開始。格言家魯迅對結構的天賦敏感使他借助相悖詞語的壓縮表達，顯示出情境、觀念的對稱、對抗和互補。（試回想本章開始時提到的「對聯式思維」。）

在魯迅的散文詩集《野草》中，內心分裂和搏鬥的複雜敘述經常被放入以「夢」為標記的「引號」中。「我夢見自己在冰山間奔馳」、「我夢見自己在隘巷中行走」、「我夢見自己正和墓碣對立」，甚至，「我夢見自己在做夢」！莊子式的寓言正如尼採式的格言，其簡短的形式和詭奇的意象提供了充分的「可援引性」。

回憶性散文集《朝花夕拾》，正如我們討論過的那樣，大量採自古書、譯書、外文書和「現代評論派」的言論，穿插在這一「成長小說」的十個片斷之中。興猶未盡，魯迅在後記裡又加進不少插圖和對插圖的解說。文字與插圖，不同質的「引文」在後記中又構成對「正文」的再引述。

《吶喊》《彷徨》中，「引語敘述」的策略運用極為複雜。首先，第一人稱的敘述者無疑已標示出故事是由某人眼中看到並由他講述的（酒店小夥計講孔乙己、「新黨」講祥林嫂等等）。但魯迅着意強調講述者的有限性，這個「我」看到的並非全部真相。更可怕的現實在「引號」之外綿延，補充、修正、反駁、嘲諷着「引號」內的敘述。〈在酒樓上〉、〈孤獨者〉中的我，更以「聽者」的角色確證了呂緯甫、魏連受的敘述的「引語性」。

為了引起讀者對敘述本身的注意，魯迅會對敘述者所使用

的文體加以強調。如「狂人」用白話文寫的日記被置入以文言文寫就的「小序」這一「引號」之中。涓生的「手記」亦正如日記，經援引撮錄而成小說。正文基本上是第三人稱全知敘述的〈阿Q正傳〉，首章「序」卻引入做傳者的第一人稱敘述，來把全篇置入「引號」。這個亦莊亦諧的「序」，着重討論了阿Q的行狀之難以納入傳統文體（「小傳」、「別傳」、「列傳」等等）來講述的困境；既是對過往敘述策略（名目、成規、慣例）的褻瀆和嘲弄，又強調了一種全新的敘述策略的出現和採用。

以第三人稱敘述的〈藥〉、〈風波〉、〈明天〉和〈示眾〉等篇中，這一策略的運用主要體現為將重大情節置入後景，而把「看客們」對故事的評論置於被舞臺燈光照亮的前景。故事在「魯鎮」、「未莊」的「輿論」中被引述被評價。比如在〈藥〉中：「『阿義可憐——瘋話，簡直是發了瘋了。』花白鬍子恍然大悟似地說。」這些錯雜的評論互為引語又被小說着意加以援引，其中正顯現着社會的「病苦」，人的悲劇命運及人們對悲劇的麻木和無聊——更深的悲劇，如同我們在討論〈補天〉的「尾聲」時所看到的那樣。就此而言，〈補天〉之置於《吶喊》卷末倒並不怎麼「孤零零」，置於《故事新編》的卷首，卻表明了兩部作品集在敘述策略方面的深刻相通。

敘述及其所產生的本文不是一個固定的實體，而是一種運動，一種生產和轉換過程，是根據或違反一定的規則而形成的。「策略」這個詞意味着，一方面，它強調了本文或話語間的對抗或對話性特點，不論有意無意，它們總是反對和抑制某些意識形態話語，維護和張揚另一些話語；另一方面，這個術語強調了其「設計性」特點，它們並不意味着真理和終極目

的，而只是文化的產物，是人為的計策和操作；最後，這個詞還暗示了，任何本文或話語都不是已經完成了的，作為策略，它們永遠要求人們去實踐。如果對「策略」一詞作如此理解是對的，那麼，可以說，「對抗性」、「設計性」和「未完成性」，正與魯迅的歷史「中間物」思想、「反抗絕望」的人生哲學、重構史學與文學傳統的創作設想等等都極為合拍。「引語敘述」揭示了「發聲者」的存在及其存在的歷史性（意識形態性、未完成性和可闡釋性）。它引導讀者不單注意此發聲者「講了甚麼」，而且注意「誰在講」——社會歷史文化網絡中的「誰」在講；這個「誰」不是某一個具體的人，而是網絡中的某個「位置」。魯迅所加的引號把言語從那具體的某人那裡奪走，還它以某個「位置」在發聲的真實狀態。更進一步，「引語敘述」提醒讀者注意言語的人為性，即其敘述是用何種文體何種語調何種句法進行的，提醒讀者注意其中一整套敘述規則的採用或拒絕。話語之間的對話或對抗不僅在其敘述內容，更滲透於敘述方式的對話、衝突之中。最後，「引語敘述」暴露了自身的策略性，不打自招地拒絕不偏不依的、蓋棺論定的、自然的、天經地義的偽裝，拒絕「思想界權威」、「青年導師」之類庸俗的「紙冠」，以便為自己保留嘲諷一切引語（包括自己的引語）的自由。

因此，《故事新編》，由於它的特殊題材，由於它的敘述時間與所敘時間之間的巨大裂痕，由於它所援引的眾多引語的片斷性、矛盾性和複雜性，由於「新文學」的體裁規範對一個天才小說家的極大壓力，由於它與魯迅從童年直到生命最後階段的時間相關性，它成為魯迅在那個天崩地裂時代裡運用上述策略的最奇特的表演。正如我們將要討論到的，這一運用也不是既定程序的機械實施，而是作者與他的題材的一系列搏鬥，

一種曠日持久的實踐。

五 「油滑」：從消極到積極

在某些方面，《故事新編》的序言與《阿Q正傳》的地一章具有相同的功能。除了將第三人稱敘述的「正文」至入第一人稱敘述的「引號」之外，序言同樣着重討論了作者面對的敘述困難。與《阿Q正傳》嘲弄中國古典史傳敘述成規形成對照的是，這回的嘲弄對象卻是新文藝的「文學概論」之類。在生命的最後階段，已經開始模式化的文學結構對魯迅的壓力無形增大。他一方面耿耿於懷，認真考慮創作「長篇小說」的可能性；另一方面，又不遺餘力地為處於邊緣的簡短形式（雜文、連環圖畫、短篇小說）爭取生存的權利。一九三六年一月，〈出關〉幾乎與單行本《故事新編》出版的同時，發表在《海燕》雜誌上，這是集子的後半部的五篇中唯一在刊物發表者。讀者對〈出關〉的強烈反應反證了「久矣不作小說」的魯迅所面對的、來自讀者期待的壓力。可想而知，序言中對「文學概論」的嘲弄，是從這壓力下逃遁，為自己保留靈活突破文體常規的自由。

木山英雄注意到：

作者在序中幾度流露出對「油滑」表示反省的話。然而實際上這種手法貫穿着《故事新編》的全部作品。關於此書，作者在書信中除說「油滑」之外，還多次自我評說是「玩笑」、「稍許遊戲」、「遊戲之作」等等。令人感到，這與其說是作者表示謙虛，毋庸說是在提醒人們對這一點引起注意。其中也許還包含着魯迅在創作方法上的自負……

顯然，魯迅用嘲弄新的敘述常規的方式，強調了自己對敘述困難的獨特解決，這種強調何以要採用自嘲的方式來表達，必須回到《故事新編》的寫作歷程中去理解。

魯迅曾細心區分過「歷史小說」與「歷史的小說」的不同。【126】在他的小說史研究中，又比較過「講史小說」中《東周列國志》和《三國演義》兩種敘述策略的優劣。【127】魯迅本人較傾向於「歷史的小說」和《三國演義》式的寫法：不為史實所「拘牽」，又能將古代的故事「注進新生命去」，「與現代人生出干係來」。可是，在《故事新編》的序言裡，他似乎又比較看重「博考文獻，言必有據」的「教授小說」，說，「至於只取一點因由，隨意點染，鋪成一篇，倒無需怎樣的手腕」，並且「自家有病自家知」地，舉〈不周山〉為後者之例。

這裡仍有蓄意回敬成仿吾「當頭一棒」的因素。似不宜過分信以為真。但成仿吾在那篇〈《吶喊》的評論〉中唯獨嘉許〈不周山〉，是因為它表明魯迅從「平生拘守着寫實的門戶」，「進而入純文藝的宮廷」，與〈端午節〉之被首肯一樣，其「表現的方法與我的幾個朋友的作風相同」。【128】魯迅顯然不願意認同創造社的浪漫主義敘述策略，進那「有許多麻煩」的「文藝之宮」裡去受罪。

127 魯迅《譯文序跋集·〈羅生門〉譯者附記》。

128 魯迅《中國小說史略·元明傳來之講史（下）》：「或總攬全史（《二十四史通俗演義》），或訂補舊文（兩漢兩晉隋唐等），然大抵倣《三國志演義》而不及，雖其上者，亦復拘牽史實，襲用陳言，故既拙於措辭，又頗憚於敘事，蔡昇《東周列國志讀法》云：『若說是正經書，卻畢竟是小說樣子，……但要說他是小說，他卻件件從經上來』。本以美之，而講史之並亦在於此。」

129 成仿吾〈《吶喊》的評論〉，《創造季刊》第2卷第2期，1924年1月。

後世研究者常舉郭沫若同期寫作的歷史小說來做比較。《豕蹄》是幾乎緊步《故事新編》後塵，以同樣規模出版單行本的歷史小說集。其中的〈函谷關〉與魯迅的〈出關〉取同一素材，寫出了關的老子不久拎着自己吃光了肉的黑牛尾巴返回，為在酷日流沙中「無為哲學」的欺騙性被揭露，滔滔不絕地作自我批評。這一敘述策略全然犧牲古人的歷史性，用單方面的獨白取代了、拒絕了與歷史的對話。魯迅「如魚飲水，冷暖自知」，反覆申說〈不周山〉創作過程中因「隨意點染」而「陷入油滑」，而「油滑是創作的大敵」，應當說是指出了「表現的」策略中包含的危險性的。其實，魯迅在他的小說史研究中已注意到了「講史小說」的兩難處境：「據舊史則難於抒寫，雜虛辭復易滋混淆」。^{【130】}兩種途徑都可能「將古人寫得更死」，不是使古人僵硬於史料之中，便是用強加的「當代意識」殺死古人。當然，小說史研究得出的結論，畢竟不若自家創作實踐中的甘苦來得親切。

然而，〈不周山〉寫作過程中產生的「油滑」，細究起來，會懷疑作者純為「敲」成君而有意自責過苛。「含淚的批評家」來到女媧的兩腿之間，作者畢竟精心地給他穿戴了「古衣冠」，亦未曾將其批評詩集《蕙的風》的原話照數移入小說，而是依其心態將之轉換成《尚書》式文體，使之與其他身掛鐵片布片小東西們的口吻一致。真是「自家有病自家知」，讀者並未覺得這裡有甚麼結構上的唐突崩壞。魯迅本人也說過：「這些處所，除了自己，大概沒有人會覺到的。」^{【131】}但是，顯然魯迅已經把它真的當成一回事兒，認真考慮如何在歷史小說寫作中避免「油滑」的問題。

130 魯迅《中國小說史略·元明傳來之講史（上）》

131 魯迅《南腔北調集·我怎麼做起小說來》。

四年後創作的〈鑄劍〉，似乎便是對此的刻意的反撥，決心在這一篇中實現〈補天〉裡被中途毀壞的「結構的宏大」。魯迅對〈鑄劍〉式頗有點另眼相看的，除曾編入《自選集》外，還多次在給友人的書信中提及寫作這一篇時的「認真」說《故事新編》中，「除〈鑄劍〉外，都不免油滑」；【132】說這篇所據的文獻材料，「是只給鋪排，沒有改動的」；【133】說「《故事新編》中的〈鑄劍〉確是寫得較為認真」。【134】愛與犧牲與復仇，本是魯迅深思熟慮且激情貫注的主題。〈鑄劍〉悲壯淒厲，一氣呵成，藝術上的「完整」是集子中少見的。以致強調《故事新編》的獨創性與現代性的研究者，直感到它是《故事新編》中「最不《故事新編》」的作品。【135】

但是，〈鑄劍〉並不能對「油滑」完全免疫。故事剛開始不久，就說眉間尺「近來很有點不大喜歡紅鼻子的人」。中間又有「乾癟臉的少年」，「扭住了眉間尺的衣領，不肯放手，說被他壓壞了貴重的丹田，必須保險，倘若不到八十歲便死掉了，就得抵命」。顯然都是當年與某學者的恩怨官司的影射。其後，主角黑色人又對眉間尺說出「仗義，同情，……都成了放鬼債的資本」這種頗現代的言語來。作者如此認真，對史料只給鋪排，不加改動，對「油滑」嚴加防範，仍不免一雜虛辭，就生混淆，敘述的困難並未得到根本解決。看來，「油滑」與歷史小說具有某種「先天的」相關性。

前面討論過〈補天〉創作過程中「陷入油滑」的「不由自主」性。研究者多以「現實戰鬥的需要」來為之辯解或諒解，

132 《魯迅書信集（下）·1134·致黎烈文》

133 《魯迅書信集（下）·1146·致徐懋庸》

134 《魯迅書信集（下）·88·致增田涉》

135 陳平原〈魯迅的《故事新編》與布萊希特的「史詩戲劇」〉，《在東西方文化碰撞中》，浙江文藝出版社，1987。

其實，「敘述時間」難以防範地滲入「所敘時間」，並不限於對現實社會有戰鬥熱情的作者。從根本上說，當代語言對古代故式的不可避免的、甚至是完全必要的「污染」，以註定了古今滲透的必然。而這種「污染」，又可以分出「敘事」與「對話」兩部分來討論。

在廣義的「歷史小說」中，敘事語言的選擇比較好辦，讀者都明白是當代人將古代事講給當代人聽，用現代語言敘事可以通融。雙方的寫作—閱讀契約一開始就可以達成，敘述者只需嚴格注意佈景、道具方面的時間性就行，例如，別讓卓文君像在郭沫若的歷史劇〈三個叛逆的女性〉中那樣，坐在椅子上說話。【136】

比較難辦的是「歷史小說」中的「對話」。小說（尤其是「現實主義」的小說）中最「現實主義」的部份非對話莫屬。環境、人物外貌、心理、動作等等，都得經由非語言向語言的轉換過程才能進入小說；而對話卻是以語言「模仿」語言，直接進入同質的小說本文之中。有個精彩的比喻，說小說中的對話，有點像超現實主義繪畫中，用油彩在畫布上繪就的海灘上粘以真實的貝殼。因此，小說的似真性在很到程度上依賴於對話的再現性（口吻、詞彙、社會方言、與語境的相容等等）。一句虛假的對白就足以將精心營建的似真性氛圍破壞殆盡，而僅憑對話的再現就能夠支撐一個逼真的場面，如魯迅讚賞《水滸傳》《紅樓夢》的某些對話時提到過的那樣。那麼，歷史小說中的人物用何種語體對話呢？古代口語於今以只剩下片段資料，難於想像；用現代口語麼？一旦讀者讀到曹操對華佗說「頭部手術？絕對不行！」之類也不以為忤時，這一通融已無

136 參看錢鍾書《管錐編》第4冊第1299-1305頁論「時代錯亂」，中華書局，1979。

意中證明了，「現實主義」的「歷史小說」只不過是「文學概論」們建構的一個文學神話。歷史小說的「假定性」、「表現性」、「寓言性」已昭然若揭。

〈補天〉中對敘事語言和對話語言的設計其實是頗具匠心的。女媧的內心獨白和與「小東西」們的對話都使用簡單的現代(?)口語。第三人稱的敘事語言是遮掩了「發聲處」的語言，女媧作為「無起源的起源」，那麼「語言的起源」亦是題中應有之義。女媧「第一回在天地間看見的笑」，作者用拉丁字母標出其聲音：Uvu, Ahaha! 待到「末人」們向她申請「仙藥」或敘述部落戰爭史的時候，《尚書》式文體就出現了。唯一「說」現代口語的，又不過是女媧問話的「回聲」，只能使她倒抽一口冷氣。語言的異化同時也是人的異化，「末人」們與自然的創造的這種疏離，使作者得以讓他們徑直使用古代文獻的書面語言說話，與女媧的「自然的」口吻形成對照。

〈鑄劍〉中人物的對話亦與其敘事語言的風格一致，同為「五四時代」之「白話」。魯迅的策略是使傳說更加徹底地「傳說化」，不單指其中奇幻瑰麗淒迷氣氛的營造，而且是巧妙地抹去素材中與特定歷史人物的聯繫，如不說「楚王」而只說「太王」或「國王」，不說「干將莫邪」而只說「雌劍雄劍」。這樣，故事的時代性就被抽象為一個年代不明的「古代」，讀者亦無法計較其間人物口語之是否與史相合了。然而，當出現諸如「保險」、「資本」這類明顯的「工業社會」詞彙，或「紅鼻子」這類與作者生平密切相關的事典時，較專業的讀者仍能覺察古今混淆的「油滑」。

緊接〈鑄劍〉之後創作的〈奔月〉，似乎表明魯迅在前兩篇中暗含的兩種敘述策略間終於作出了抉擇，即不但不避「油滑」，而且以攻為守地盡量發揮「油滑」所帶來的敘述自由和

靈活性。古代人物放心大膽地用現代口語對話，不僅是「若以老人自居，是思想的墮落」、「有人說老爺還是一個戰士」、「有時看去簡直好像藝術家」之類直接採自當代文壇的「明槍暗劍」，而且在「太太」、「老太太」一類的稱謂，以及「太太沒到姚家去打牌」這一類涉及「佈景、道具」方面的「時代錯亂」，一概在這以攻為守的寫法中迸放異採。一旦看透「油滑」與歷史小說的「先天相關性」，就不再對之退避三舍，而是將計就計地將其蘊含的優越性發揮得淋漓盡致。所謂「坦白從寬」，所謂自首可以「減等發落」，關鍵僅僅在於，將「油滑」如實地看作「油滑」，決不可硬將喜劇冒充正劇。〈奔月〉的文風為之一新，分明是《故事新編》基本敘述策略的確立。

此後的幾篇，歷史人物（孔、老、墨、公輸般等）的對話基本依據文獻譯成白話，而「穿插性人物」則未卜先知地大談「莎士比亞」、「OK！」、「為藝術而藝術」、「優待老作家」、「來篤話啥西，俺實直頭聽弗懂」、「自殺是弱者的行為」了。連帶着敘事語言，也放手寫入「大學」、「幼稚園」、「時裝表演」、「募捐救國隊」等「佈景」方面，「警笛」、「警棍」等道具方面的現代事物。至於「古代範圍」內的時代混淆，如〈理水〉中的大員們將一千三百年後孔子對禹的評論拿來大談「三年無改於父之道」，〈採薇〉中小窮奇用七百多年後孟子稱讚伯夷叔齊的話與夷齊當面恭維等等，就更不在話下了。

研究者充分地將這一古今雜陳的寫法與魯迅的「歷史觀」相聯繫。魯迅對「停滯」、「循環」、「瓦礫場上修補老例」有着異乎尋常深切的體驗：

中國社會上的狀態，簡直是將幾十世紀縮在一時，自油松片以至電燈，自獨輪車以至飛機，自標槍以至機關砲，自不許妄談法理以至護法，自「食肉寢皮」的吃人思想以至人道主義，自迎屍拜蛇以至美育代宗教，都摩肩挨背的存在。這許多事物擠在一處，正如我輩約了燧人氏以前的古人，拼開飯店一般，即使竭力調和，也只能煮個半熟……【137】

倘若從作者與他的特殊素材之間的「搏鬥」這一角度，討論如何以「敘述」來征服「時間」，則應該看到，從古書上採來的那些材料，大半就已經是「故事」的新編了，如上述孔子論禹和孟子論夷齊，其時間跨度便已極大——嚴格地依據編年史座標「現實主義」地組織這些材料只能是一種奢想。一旦我們將所謂「史實」看成只是引號中對事件的敘述而不是歷史本身，將它們處理成「傳聞」或「報道」就是最適宜的了。《故事新編》中凡是將事件置於幕後而將史料看作「傳聞」而嘲諷性地引用者，其效果都極好：如〈理水〉中關於禹如何治水的傳聞，〈採薇〉中關於武王伐紂的互相矛盾的報導。正如我們曾經在《吶喊》《彷徨》中讀到的，故事幾乎只起到「布置舞台」的作用，燈光照亮的是置於前景的那些「輿論」。當我們讀到〈採薇〉結尾處首陽村眾人對夷齊死因的討論時（耐人尋味的是全都有文獻上的依據！），極易想起「魯鎮」、「本莊」上類似的輿論。不是故事，而是古代引語與當代引語在同一作品空間中的並置，揭示了社會文化歷史網絡中眾多的「發聲位置」，它們不僅是歷時性的，而且是共時性地標誌了民族的「病苦」，人們將在眾多引語的衝突面前認出自己所處的那

137 魯迅《熱風·隨感錄五十四》。

個「位置」，無所逃遁，而「療救」的可能性或將由此產生。

六 故事新讀

魯迅在寫給日本人增田涉的信中，談到〈鑄劍〉寫得較認真，——

但是出處忘記了，因為是取材於幼時讀過的書，我想也許是在《吳越春秋》或《越絕書》裡面。日本的《支那童話集》之類也有，記得是看見過的。【138】

這段話再一次使我們將《故事新編》與《朝花夕拾》聯繫起來。其實，「回憶」的氣氛幾乎浸潤魯迅包括小說、散文、散文詩、書信、雜感的大部份作品。那是遊子的鄉愁，是對時間之謎的索解，是有限的個體生命向身前身後的「無限」的質詢。在《故事新編》中，小說家「玩弄時間」的精彩表演開解了更多的可能性：古今雜陳，混淆歷史與小說與雜文的分界，將滑稽與深刻無以倫比地結合起來，用對古人「不誠敬」的方式使之活潑（試想：被研究者當作「中國的脊樑」之象徵的禹、墨身上的滑稽細節），以及將一切都打上引號加以推敲和嘲諷的策略。這樣，我們就讀出了一個新編的故事，關於在寫作中消耗生命以反抗死亡的故事，關於尋求整合時代錯亂的敘述策略的故事，關於講故事者與他的故事相搏鬥的故事，關於用敘述來征服過去、現在和未來的故事，一個處於「未完成狀態」、仍將講述下去的故事。

138 《魯迅書信集（下）·88·致增田涉》。

第八章

命運三重奏：《家》 與「家」與「家中人」

小說是一種死亡，它把生命變成一種命運，把記憶變成一種有用的行為，把延續變成一種有向度的和有意義的時間。但是這種轉變過程只有在社會的注視下才能完成。

羅蘭·巴爾特《寫作的零度》

一 「脫離枯樹的綠葉」

巴金的《家》是一本幸運的書，它的續篇《春》和《秋》也跟着交了好運。正如一切關於幸運的故事的開頭，最初，《家》以《激流》的題目在上海《時報》連載的時候，頗為命乖運蹇。若不是巴金跟新換任的編輯說最後幾章的稿酬不要了，《時報》上的這部長篇小說便會成了「斷尾巴蜻蜓」。隨後，開明書店的單行本卻大受歡迎，僅在一九四九年以前便出了三十多版，銷行數十萬冊。此後，到一九七八年，僅北京一地就印行十五次。它還先後三次被改編拍攝成電影，亦曾被改編成話劇、粵劇、越劇等等。

談論一本書的命運，尤其是談論像《家》（包括《春》《秋》）這樣的書的命運，在這裡頗有點意味深長。依照巴金的說法，《激流》三部曲正是一本寫命運（舊家族的命運以及舊家族中的年輕的生命的命運）的大書：

舊家庭是漸漸地沉落在滅亡的命運裡面了。我看見它一天一天地往崩潰的路上走。這是必然的趨勢，是被經濟關係和社會環境決定了的。這便是我的信念……，它使我更有勇氣來宣告一個不合理的制度的死刑。我要向一個垂死的制度叫出我的J'accuse（我控訴）。我不能忘記甚至在崩潰的途中它還會捕獲更多的「食物」：犧牲品。【139】

無數年輕的有為的生命成為垂死制度的犧牲品，這是不公平的命運，——

是的，我要反抗這個命運。我的思想，我的工作都是從這一點出發的。我寫《家》的動機也就在這裡。【140】

命運被一分為二了：一是「必然趨勢」，無可挽回的滅亡的命運，屬於那個舊家族舊制度，以及作為制度的有機組成部分的那些個人；一是「不公平的」，作為舊制度的犧牲品的命運，應該反抗，因而也就可能改變的命運，屬於舊家族中那些可愛的、有為的、年輕的生命。

巴金在解釋《秋》的書名時曾對此作過象喻式的說明：

《秋》裡面寫的就是高家飄落的路，高家的飄落的時候。高家好比一棵落葉樹，一到秋天葉子開始變黃變枯，一片一片地從枝上落下，最後只剩下光禿的樹枝和樹身。這種落葉樹，有些根扎得不深，有些根扎得深，卻被蟲吃空了樹幹，也有些樹會被台風連根拔起，那麼樹葉落盡以後，樹也就漸漸地死亡。……高家這棵

139 《關於〈家〉（十版代序）——給我的一個表哥》，1937.2.

140 同上註。

樹在落光葉子以後就會逐漸枯死。琴說過「秋天過了，春天會來……到了明年，樹上不是一樣地蓋滿綠葉」的話。這是像她那樣的年輕人的看法。琴永遠樂觀，而且有理由樂觀。她絕不會像一片枯葉隨風飄落，她也不會枯死。覺民也是如此。但是他們必須脫離枯樹。而且他們也一定會脫離枯樹（高家）。【141】

倘若對這種象喻作學究式的推敲，就會覺得「脫離枯樹的綠葉」這樣的意象頗有幾分古怪。問題不在於學究式的推敲是否過於迂執，而在於為何這一象喻對作者和讀者都顯得如此自然貼切毫無疑義。

「秋天」被必然地派給了枯樹枯葉，「春天」卻理所當然地「屬於我們」。我想指出，將命運作這種一分為二，對《激流》三部曲，對作家巴金，乃至擴大而言之，對近百年來的中國知識分子來說，都是至關重要的生存策略。不妨略略比較一下法國作家左拉。巴金二十四歲時在巴黎和馬賽，用三四個月的工夫一口氣讀完左拉的《盧貢—馬加爾家族》的二十部小說。三十年後巴金回憶道：「我崇拜過這位自然主義的大師，我尊敬他的光輝的人格，……但是我並不喜愛那二十部小說，儘管像《酒館》、《大地》等等都成了世人推崇的『古典名著好人受苦，這且不說；那些正直、善良、勤勞的主人公，不管怎樣奮鬥，最後終於失敗，悲慘地死去，不是由於酒精中毒，就是遺傳作祟。」青年巴金的這種「讀者反應」頗能說明問題的癥結，巴金確實深受左拉的影響（亦以《萌芽》作書名，反覆徵引「我控訴」的名言以自況等等），可是左拉那個身穿社會生物學的絕望外衣的命運女神，卻斷難被巴金和像他那樣的二十世紀中國知識分子所接受。

141 《談〈秋〉》，《寫作生活的回顧》，湖南人民出版社，1984.1.

似乎有必要參照一下從嚴復起數代人對達爾文、斯賓塞的「創造性誤讀」。物競天擇，適者生存。「競」「存」二字的光輝照耀百年來中國人擺脫生存困境的道路。「變異」壓倒「遺傳」。「五四」以來寫大家族衰亡的長篇作品多矣，「遺傳」這一「題中應有之義」卻顯然未被重視。（曹禺的《雷雨》似乎是個例外，易卜生《羣鬼》的影響是重要因素，更有戲劇寫作與小說寫作不同「慣例」的制約等等。）「肖子」不再是文學興趣集中的形象，人們樂於看到或者寫出兩類「變異」了的「不肖之子」：坐吃山空的敗家子——「蛀空樹幹的蟲子」（克安、克定之流），和大膽反抗命運的叛徒——「脫離枯樹的綠葉子」（覺慧、覺民、琴等等）。他們分別代表着一分為二之後的兩種不同命運。微妙之處在於，譴責前者的「不肖」與讚揚後者的「不肖」意味着對先輩採取了某種不易為人察覺的自相矛盾的雙重標準。這一點我們放到後邊討論。令人感興趣的是敘事觀點（角度）歷史性地完全轉移到年輕的叛逆者時，「遺傳」的重負似乎已被勝利地卸去。

我們記得魯迅的「狂人」的絕望，背負幾千年「吃人歷史」的被吃者也難逃吃過人的干係，希望僅僅在於：「沒有吃過人的孩子，或許還有？救救孩子！」那麼誰來救他們？吃過人的父親們是否能夠、是否有資格來救未吃過人的純潔的孩子？魯迅在另一篇文章里認真討論過這個問題，那便是由《說唐》的一個情節轉化過來的那個著名意象：「肩着黑暗的閘門，放他們到光明里去」。這篇文章的題目《我們現在怎樣做父親》點明所取的敘述角度正體現着先覺者的全部承載、負擔、反省和救贖。當敘述角度完全轉到純潔的孩子們這邊時，他們已然立足光明決絕地向黑暗宣戰，命運的截然二分至此才告徹底完成，「脫離枯樹的綠葉」這類頗有幾分蹊蹺的喻象才

從不引人懷疑地流通於世。

二 青春、愛情和自由

孩子們認同後一命運的唯一中心依據便是他們是孩子，同義反覆的敘述圓圈構成一整套空洞的能指符號（青春、生命、幸福、愛情、美麗、新、時代、未來等等），因其空洞而激動人心，因其空洞而獲得強大的解釋力量，並終於在三十年代成就一個完滿的現代意識形態神話（而魯迅卻在此前後宣布自己的「進化論思路」完全「轟毀」）。《激流》三部曲的成功和幸運，在某種意義上，正是這一種神話性寫作的完滿體現。

鳴鳳投湖自殺的第二天，覺慧在湖邊，憤恨、內疚、絕望：「我是殺她的兇手！」覺民勸解半天無效，最後念出一段覺慧平日常念的、屠格涅夫的《前夜》中的話：「我是青年，我不是畸人，我不是愚人，我要給自己把幸福爭過來。」緊接的一段描寫充分說明了上述「中心依據」的神話治療功能：

覺慧不作聲了。他臉上的表情變化得很快，這表現出來他的內心的鬥爭是怎樣地激烈。他皺緊眉頭，然後微微地張口加重語氣地自語道：「我是青年。」他又憤憤地說：「我是青年！」過後他又懷疑似地說：「我是青年？」又領悟地說：「我是青年，」最後用堅決的聲音說：「我是青年，不錯，我是青年！」

另一個「同義詞」——「愛情」——亦具有同樣的咒語般的治療或反治療作用。愛情既是後一命運的解藥又是前一命運的毒藥。對奔向新前程的孩子們來說，它是信念，旗幟，屏障，是射入黑暗王國的一線光明，是社會和政治進化烏托邦的

情感對應物，唯獨不是愛情本身（《激流》三部曲中的「愛情」甚至有意無意地滌除了其中的性愛成分）。每當琴這個人物出現在高家花園里總是帶來色彩和亮光（尤其在《春》與《秋》中），她就是愛情的光明的象徵。在高家花園裡，只有愛情無法實現的痛苦，愛情被「父之法」摧殘阻撓的痛苦，至於愛情本身的痛苦（嫉妒、猜疑、失常、興奮、爭吵），愛情實現之後的痛苦（「婚姻是愛情的墳墓」之類），則被一概掩入敘述的盲區。顯然，非如此不足以保證愛情的純潔性和戰鬥性。這種純潔性和戰鬥性必然要求人物（尤其是女性人物）殉道式的獻祭。鳴鳳、梅、瑞珏、蕙，濕淋淋的屍首，停放在破廟裡的棺柩，死者的形象既是控訴又是昇華。愛情作為神話咒語的兩重功能：詛咒與超度，完滿地實現在這些死者美麗淒婉的形象上。

巴金對自己的小說常作意猶未盡的解說，那些序、跋、後記、創作談往往自行解構了小說本身。實際上，巴金的大嫂雖亦曾被迫到城外生產，卻並未因此去世；「梅」的原型在有情人未成眷屬之後做了富家的填房少奶奶，「十幾年內她生了一大羣兒女，……成了一個愛錢如命的可笑的胖女人」；「鳴鳳」的原型翠鳳亦未投湖，她拒絕做巴金遠房親戚的姨太太，寧願後來嫁給一個貧家丈夫。加工證明了意識形態完滿性對作家的控制，意識形態的交戰殺死了小說的人物。死者封閉了探索愛情作為意識形態神話的途徑，或者說，正好標出了「五四」新文化的結構性缺損的位置。女性被歷史性地凝結在兩個互補的瞬間姿態上：逃向死亡的美麗而淒婉的姿態（鳴鳳），逃向生路的美麗而決絕的姿態（淑英）。「家」之門被拋在她們身後，沉重的關門聲回響至今。這一畫面定格的解凝，在巴金的創作中，要到《寒夜》才見端倪：「新女性」曾樹生進進

出出的「家門」多元化也複雜化了。後話不提。

生命誠可貴，愛情價更高；若為自由故，二者皆可拋。價值的遞昇是價值虛無主義的邏輯思路，總是有一個「更高的價值」來否定我當下的執着。治愈覺慧的內疾的良藥不正是「事業」、「社會」、「廣大的世界」麼？北京來的新書報、《利羣周報》社的活動、覺慧從上海寄來的信和文章，這些在《激流》三部曲中佔了相當篇幅的敘事，儘管對後來的讀者的閱讀耐力可能是個考驗，卻是小說必不可缺的部分。一切在「家」裡失去的，都可以在這裡找到：友情、愛、青春的活力、生命的意義、奮鬥的目標。倘若巴金擬想中的第四部小說的書名是《羣》，則這些活動正是從「家」走向「羣」的預演或排練。「青春/衰老」的二項分立具有時間向度和生理學的意味，「年輕女性/糟老頭子」則疊加上了性別和美學的色彩，「家/羣」、「狹的籠/廣大的世界」更展開為空間性的二項分立。然而「羣」會不會是另外一個「家」呢？至少，巴金本人在一九五〇年的上海首屆「文代會」上曾真誠地說：「會，是我的，我們的家，一個甜蜜的家。」^{【142】}那麼在這樣的新的籠罩更大空間的「家」中，還會不會有迫害、傾軋、陰謀、犧牲和夢魘呢？六十年前的巴金當然無法料及類似從「家」到「羣」再到「牛棚」這樣的歷史性演變，然而到了四十年代，路翎的蔣純祖（《財主的兒女們》）已然置身「羣」中而茫然失措。因此，《激流》三部曲中「羣」的意識形態完滿性依然是「五四」新文化的結構性缺損的又一表徵與遮掩，非如此不足以反抗命運、救己救人救世。

142 《文藝報》，1950年第8期。

三 從《家》到《家變》

至此，我們已然對建基於近百年來的「啟蒙神話」而作的命運二分法，引發其內含的重重矛盾和抗辯對詰的嘈雜聲音。二分法所遇到的最大挑戰，其實就聚焦於貫串《家》《春》《秋》全書的人物，大哥覺新身上。他是青年（只有二十六歲），卻已歷盡滄桑（喪父母喪妻兒）；他是「子」輩，卻支撐家業的相當部分（長房長孫）；他是痴情的戀人，卻又是遏阻這些愛情的「同謀」；他是新思想的接受者和傳播者（覺慧最早讀到的《新青年》即由他那裡得來），卻又兢兢業業維繫一切舊的禮數規矩。他是夾在書中兩類「不肖子」中的唯一「肖子」，承受了最大的心理壓力（高老太爺們只承受來自「新時代」一面的壓力，覺新則還要承受來自高老太爺們的壓力），承受了最多的苦難災難和責難（巴金似乎執意要把全世界可能有的不幸都堆到他頭上）。他彷彿是兩種命運的中介，他既不屬於黑暗也不屬於光明，亦無肩着黑暗的闖門的英雄姿態，毋寧說，他以其昏黃曖昧的形象，顛覆了正反價值二元互斥的現代神話。反諷的是，當覺慧放心大膽地一走了之逃出生天時，是這位大哥以子輩的身分履行父輩的功能，支撐着「狹的籠」中那部分家業，養老扶小，並提供經濟上的支持使「家」的叛徒們得以在「廣大的世界」里馳騁。在那個「弑父」的時代，「大哥」的身分是最為曖昧不明的，他既是「父」的代替物，又是「子」們的同輩，使得「子」們的「俄狄浦斯情結」的排解必得採取更為複雜曲折的形式。許多時候，覺慧覺民對覺新的憤怒比對高老太爺克安克定們更甚，倘若覺新身心交瘁而死，早已派定的兇嫌是不會疑心到他們身上的。或許這也順便解釋了覺新最後並未如同其生活原型般自殺

身亡，而是有了個差強人意的結局：他在書快結尾時終於挺直腰桿站到作為叛徒的「子」的一邊。然而，正是在這裡，父子衝突、黑暗光明的二項分立、兩種不同命運的搏鬥等等顯得最為晦暗不明。

在《秋》的（也就是《激流》三部曲的）臨近結尾處，兩類「不肖之子」之間終於爆發鬱積已久的一場正面衝突。叛徒覺民長篇大論痛斥他的叔叔敗家子克安克定，歷數他們勾引老媽子、按丫頭、包妓女、鬧小旦、吃鴉片煙諸般醜事，真個是義正而辭嚴：

你們口口聲聲講禮教，罵別人目無尊長。你們自己就是禮教的罪人。你們氣死爺爺，逼死三爸。……你們只曉得賣爺爺留下的公館，但是你們記得爺爺遺囑上是怎麼說的？你們講禮教，可是爺爺的三年孝一年都沒戴滿，就勾引老媽子公然收房生起兒子來！你們說，你們在哪一點可以給我們後輩做個榜樣？

準則是禮教的準則，權威是爺爺的權威，產業是先輩的產業，支撐「嚴辭」的「正義」並非來自叛徒們信奉的「新思想」，而是他們深惡痛絕的傳統禮教。恐怕不能簡單地解釋為僅僅是「以子之矛攻子之盾」的策略運用，「不肖孫」與爺爺之間的某種同質性正從話語的縫隙中向我們昭顯——他們都是某種新家（事）業的開創者。何況，譴責「蛀蟲」不免就認同樹幹，認同使樹木生長繁盛的那些「基本原則」。然而，更根本的認同當是情感方面的認同。「家」作為空間形象，相對於陌生、危險、動蕩、廣漠、孤立無助的世界，它狹小卻親切，昏暗卻溫暖，平庸卻安全。它蔭庇童年的生長，維繫血緣的親情，繁衍延續的生命，傳遞歷史的記憶與講述。高家花園（後

來還有《憩園》)的充滿深情的反復描寫出現，決不是偶然的。因此，甚至於像《激流》三部曲這樣立意於「控訴」的家族史長篇小說，也不可避免地寫成一曲挽歌（高老太爺臨終時與覺慧的對話是最動人的一幕）。而這正是這部小說在歷史和美學兩方面的魅力之所在。

「往事依稀渾似夢，都隨風雨到心頭。」在工業文明的世界性進程的威迫之下，支撐中國社會兩千年的舊家族制度確乎走向了滅亡的命運。倘若把「家」定義為維繫安頓生存意義的基本空間單位，那麼近百年來的歷史發展已然將它摧毀了。說來蹊蹺，不是我們從「家」中逃亡，而是我們將「家」從「家」中驅逐了，居住在空出來的位置上的，是現代的「更高的價值」（無論其名字是喚作「全面專政」還是「市場經濟」）。重讀《家》中高覺慧的那句最重要的話（巴金自己亦反覆徵引）：「讓他們來作一次犧牲品吧！」我總會想起王文興寫於七十年代的《家變》。王文興用繁冗累贅語無倫次的文字，戲謔地顛倒了「五四」新文化神話凝定的敘事規範，老父離家出走，留在家中的「不肖子」卻比他父親還像他父親，小說顯示了「父子衝突」模式中「家」本身的存在或消失的荒誕性。如果說《家變》中的人物是《家》的人物的歷史的倒影，《家變》這本書就是《激流》三部曲的歷史的倒影——我們從中讀出了「社會注視」的轉移衍變，讀出了書和書所談論的人、事、物的身世滄桑、命運興衰。

第九章

病的隱喻和文學生產

從文學史或社會思想史的角度讀丁玲的短篇小說〈在醫院中〉，其值得重視的原因不在這部作品本身，而在作品與多重歷史語境之間的關係，在作品與其他話語之間的互文性，在作品進入本世紀的「話語—權力」網絡後的一系列再生產過程。

就丁玲畢生的創作而言，從〈莎菲女士的日記〉（「五四新女性」）到〈杜晚香〉（「社會主義女劳模」），〈在醫院中〉恰好是一個戲劇性的轉捩點。茅盾曾在他的〈女作家丁玲〉中說，「她的莎菲女士是心靈上負着時代苦悶的創傷的青年女性的叛逆的絕叫者」。〈在醫院中〉裡的陸萍，正是丁玲寫作中最後一個這樣的「絕叫者」。自此之後，「時代苦悶的創傷」就在丁玲筆下消失了，或者說，「治癒」了。

橫向來看，這篇小說與丁玲那一時期的其他作品（〈我在霞村的時候〉1940，〈夜〉1941，〈三八節有感〉1942.3，〈風雨中憶蕭紅〉1942.4，等等），以及，同一時期，艾青、羅烽、蕭軍、王實味等人的作品，一起構成了一種深刻不安的歷史氣氛。「五四」所界定的文學的社會功能、文學家的社會角色、文學的寫作方式等等，勢必接受新的歷史語境（「現代版的農民革命戰爭」）的重新編碼。這一編碼（「治療」）過程，改變了二十世紀後半葉中國文學的寫作方式和發展進程，也重塑了文學家、知識分子、「人類靈魂工程師」們的靈魂。

縱向來看，一九五八年《文藝報》發動對〈在醫院中〉等作品的「再批判」，證明了「五四」與「五·二三」【143】這兩

種語碼之間的手術刀口彌合得並不完美，整個「編碼—治療」過程必須反覆進行才能奏效。【144】一直延伸到八十年代的「清除精神污染」等運動，仍是這曾經聲勢浩大如今卻漸趨式微的「社會衛生學」（social hygiene）驅邪治療儀式的繼續。

一 「棄醫從文」的故事

在影響本世紀中國思潮的許多自然科學理論中，近代生物學的「範式」作用最為深遠普泛。達爾文的進化論固然給出了一條樂觀向上的時間矢線，激勵國人在「天演人擇」的所謂「規律」中救亡圖存；將社會、國家、種族等等看作一個健康或病態的有機體的觀點，亦與傳統文化中的有機自然觀一拍即合。既然中國已被視為一「東亞病夫」，對偉大「醫國手」的回春之術的期待，對種種「治療方案」的討論和爭論，就在其大前提從不引起疑問的情形下進行。在這樣一種歷史語境中，五四時代對文學的社會功能、文學家的社會角色等等的界定，自然很方便地從醫學界獲得生動形像的借喻。

魯迅「棄醫從文」的故事，常被用來極凝煉又極豐富地涵

143 每年的五月二十三日，都鐵定為毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》（簡稱「講話」）發表的「紀念日」。

144 毛澤東審定《文藝報》（1958年第2期）的「編者按語」時，嫌它寫得太露，「用字太硬，用語太直」，親筆加了如下兩段比較生動的文字：「『奇文共欣賞，疑義相與析』，許多人想讀這一批『奇文』。我們把這些東西搜集起來全部重讀一遍，果然有些奇處，奇就奇在以革命者的姿態寫反革命的文章。鼻子靈的一眼就能識破，其他的人往往受騙。」「丁玲、王實味等人的勞作，毒草成了肥料，他們成了我國廣大人民的教員。他們確能教育人民懂得我們的敵人是如何工作的。鼻子塞了的開通起來，天真爛漫、世事不知的青年人或老年人迅速知道了許多世事。」這句「鼻子靈的一眼就能識破」似有語病，但所使用的有關「傷風感冒」的比喻卻頗能說明問題。

括這一類觀念。【145】「幻燈片事件」似乎戲劇性地改變了一個知識分子的生活道路，卻僅僅是魯迅多年來對「中國國民性的病根何在？」的反覆思索的必然結果。多年後魯迅在〈我怎麼做起小說來〉一文中，亦重申了他的立場：「說到『為什麼』做小說吧，我仍抱着十多年前的『啟蒙主義』，以為必須是『為人生』，而且要改良這人生。……所以我的取材，多採自病態社會的不幸的人們中。意思是在揭出病苦，引起療救的注意。」但魯迅的深刻之處和獨到之處在於，他自始至終對文學的「治療效果」的近乎絕望的懷疑，以及與此相關的，對文學家所承擔的「思想—文化」醫療工作者的角色的深刻懷疑。這一點我們在後面再展開討論。

現在來看看〈在醫院中〉的陸萍——極具諷刺意味的是，她走了一條被迫「棄文從醫」的道路！先是「依照她父親的理想」就讀於上海的一個產科學校，「才進去了兩年，她自己就感到她是不適宜於做一個產科醫生。她對於文學書籍更感到興趣，她有時甚至討厭一切醫生，但仍整整住了四年」。好不容易輾轉流浪到了延安讀「抗大」，憧憬成為一個「活躍的政治工作者」，可是「『黨』、『黨的需要』的鐵箍」又來套在她

145 1904—1905年日俄戰爭時期，正在日本仙台醫專就讀的中國留學生周樹人（魯迅），細菌學課上除了放映教學用的幻燈片，還放映一些時事畫片。這個「幻燈片事件」人們已經很熟悉了，但為了展開我們的論述，還是有必要引一些原文在這裡：「……有一回，我竟在畫面上忽然會見我久違的許多中國人了，一個綁在中間，許多站在左右，一樣是強壯的體格，而顯出麻木的神情。據解說，則綁着的是替俄國做了軍事上的偵探，正要被日軍砍下頭顱來示眾，而圍着的便是來賞鑒這示眾的盛舉的人們。」「這一學年沒有完畢，我已經到了東京了，因為從那一回以後，我便覺得醫學並非一件緊要事，凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示眾的材料和看客，病死多少是不必以為不幸的。所以我們的第一要著，是在改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以為當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了。」《魯迅全集》，卷1，第416-417頁。

的頭上，黨需要她到這個新建的醫院做「產婆」，「她能違抗黨的命令麼？」

在這裡，「文學」和「醫學」的對立首先不是由於「改變國民的精神為第一要着」，而是由於人物的性格和氣質，以及這性格和氣質與「父之法」（生身之父和革命之「父」）的衝突。但當丁玲把「文學」與「政治工作者」相提並論時，這熱愛「文學」的氣質分明意味着更多的東西：熱情、理想、對現狀的不滿、改革病態環境的決心和實踐等等。丁玲似乎執意要把這種「文學氣質」作為正面的、明亮的因素加以強調，甚至在寫到醫院中不多的與陸萍談得來的兩個朋友時，也不忘記點出那個嚴肅的外科醫生鄭鵬，「常常寫點短篇小說或短劇」，「而且是很長於描繪的」。在陸萍為改變醫院環境而提出的種種要求中，除了替病員爭取「清潔的被褥，暖和的住室，滋補的營養，有次序的生活」之外，還有「圖畫、書報，不拘形式的座談會，和小型的娛樂晚會」。

文學家賦予自己喜愛的人物一點「文學氣質」，似乎是順理成章並無多大深意的事情。但是在丁玲寫作〈在醫院中〉的同一時間寫下的一篇文章裡，她明確無誤地援引了魯迅「棄醫從文」的故事：「魯迅先生因為要從醫治人類的心靈下手，所以放棄了醫學而從事文學。」^{【146】}因此丁玲有意無意地寫出一個被迫「棄文從醫」的故事時，「文學—醫學」的對立或借喻關係在此時此地，就添加出一層新的意義。與魯迅作為啟蒙思想家個人面對一盤散沙的國民大不相同，丁玲筆下的具有文學氣質的青年人，是被「黨」派到一個「醫院」中去的。

146 〈我們需要雜文〉，《解放日報》1941.10.23.參見《延安文藝叢書·散文卷》（長沙：湖南人民出版社，1984.）

二 醫院中新來的青年人

〈在醫院中〉是一篇情節相當簡單的小說。依照「原型」理論你可以說它是「離家—探險—回家」童話的某種變奏：在「煤氣中毒事件」的前夜，丁玲突然在全篇急促逼仄的語氣中，盪開一筆，寫到陸萍對「南方的長着綠草的原野、溪流、村落、各種不知名的大樹、家裡的庭院、母親和弟弟妹妹、屋頂上的炊煙」的想念，這種對「回家」的渴望正昭顯了她在寒冷的陝北高原的醫院中的「歷險性」。你也可以說它是一篇「成長小說」的片斷：人物在新的環境和新的人羣中學習人生的課程，逐漸成長起來了。小說篇末的「警句」據說被許多當時延安的青年人抄下來貼在窯洞裡作座右銘：「新的生活雖要開始，然而還有新的荊棘。人是要經過千錘百鍊而不消溶才能真真有用。人是在艱苦中成長。」但聚焦於本文所討論的主題，我們讀到的，卻是一個自以為「健康」的人物，力圖治癒「病態」的環境，卻終於被環境所治癒的故事（在這種讀解中，你會想到，這是〈狂人日記〉故事的「現實主義」變奏：「狂人」呼籲人們「改悔」，最終卻被治癒，「赴某縣候補」去了）。

小說一開頭就電影式地給出一個並不令人愉悅的空間景觀：

十二月裡的末尾，下過了第一場雪，大河小河都結了冰，風從收穫了的山崗上吹來，颳着攔牲口的篷頂上的葦稈，嗚嗚的叫着，又邁步到溝底去了。草叢裡藏着的野雉，便唰唰的整着翅子，更鑽進那些石縫或是土窟洞裡去。白天的陽光，照射在那些冰凍了的牛馬糞堆上，蒸發出一股難聞的氣味。幾個無力的蒼蠅在那裡

打旋，可是黃昏很快的就罩下來了，蒼茫的，涼幽幽的從遠遠的山崗上，從剛剛可以看見的天際邊，無聲的，四面八方的靠近來，烏鴉都打着寒戰，狗也挾緊了尾巴。人們便都回到他們的家，那唯一的藏身的窯洞裡去了。

然後才是一個近景：「一個穿灰色棉軍服的年輕女子，跟在一個披一件羊皮大衣的漢子後面，從溝底下的路上走來」，「她在有意的做出一副高興的神氣，睜着兩顆圓的黑的小眼，欣喜的探照荒涼的四周」。隨後是一連串相當陰鬱的環境描寫，幽暗潮濕而寒冷的住處，跳到被子上的老鼠，更重要的，整個令人不快的人際關係等等。【147】

環境描寫的「不現實」，一直是這篇小說引發批判者們的憤怒和熱情的主要原因。最早的批判文章發表於「延安文藝座談會」開過沒幾天，批評家在詳盡分析丁玲用「舊現實主義」的創作方法營造一個消極、靜止、落後的環境的同時，還極細緻的指出兩處有關「蒼蠅」的「景物描寫上的錯誤」，一處就是剛才所引到的開頭的「幾個無力的蒼蠅在那裡打旋」，一處在第三節第一段：「院子裡四處都看得見有用過的棉花和紗

147 1936年秋，丁玲化裝成西北軍的一個士兵，從西安來到陝北。她後來在〈我怎樣來陝北的〉一文中，說「這次旅行是有生以來最愉快的事」。被國民黨特務綁架囚禁了這麼些日子之後，終於回到「自己人」當中，其快樂興奮的心情可想而知。但特別引人注意的卻是同一篇文章裡的這些字句：「我來陝北已有三年多了，剛來時很有些印象，曾經寫了十來篇散文，因為到前方去，稿子被遺失了，現在大半都忘了。感情因為工作的關係，變得很粗，與那初來時完全兩樣，也就缺乏追述的興致。」（〈我怎樣來陝北的〉，1940.6）這段文字或許有助於對〈在醫院中〉（1941）所描寫的「感情」與「工作」的關係的讀解。

148 燎熒〈「人……在艱苦中生長」——評丁玲同志的〈在醫院中時〉〉，見《解放日報》1942.6.10。

布，養育着幾個不死的蒼蠅」。冰天雪地的陝北十二月底，怎能「主觀地」肯定蒼蠅「不死」呢？批評家的嗅覺確實是很敏銳的。【148】

十六年後的「再批判」中，另一位批評家則以自己在延安住醫院的親身經歷證明，「我們的病房是溫暖的」，也「沒有遇到陸萍之類的人物」。他說：「我的經歷足夠作為一個反證，證明丁玲的小說〈在醫院中〉所描寫的種種陰森恐怖的圖景，似乎在延安住醫院『簡直是受罪』的說法，無非是莎菲女士對讀者的愚弄，無非是莎菲女士的扯謊。」【149】

投入「再批判」者的「證詞」，其可信的程度是很低的。因為就在同一本刊物的另一篇文章中，也不得不承認當時的延安存在着一個管理混亂的、可能被丁玲取作「原型」的拐昂醫院。【150】關於白求恩大夫在延安醫院的工作的許多記載，他憤怒地與混亂、消極、落後搏鬥的情形，較之陸萍女士，實在是有過之而無不及。因此，八十年代初，一篇立意為〈在醫院中〉平反的文章，高度概括地指出：「陸萍與周圍環境之間的矛盾，就其實質來說，乃是和高度的革命責任感相聯繫着的現代科學文化要求，與小生產者的愚昧無知、偏狹保守、自私苟安等思想習氣所形成的尖銳對立」，「可以說，它是〈組織部新來的青年人〉這類作品的先驅。陸萍正是四十年代醫院裡新來的青年人」。【151】

但是，這種頗具「洞見」的概括，仍然可能對問題的更複雜的一面有所「不見」。

149 張光年〈莎菲女士在延安——評丁玲的小說〈在醫院中〉〉，《文藝報》1958年第2期。

150 《文藝報》1957.9.29.第25期。

151 嚴家炎〈現代文學史上的一樁舊案——重評丁玲小說〈在醫院中〉〉，《鍾山》1981年第1期。

為什麼是「醫院」，而不是可能更為偏狹保守的鄉村（如魯迅的「未莊」）？（同樣，你也會問，為什麼是「組織部」，而不是別的什麼部？）當然，描寫一個本來即以治療病患為己任的單位的「病態」，可以諷刺性地使上述「尖銳對立」顯得更為鮮明觸目。（同樣，以「組織社會生活」為職責的組織部卻失去了對自身的組織能力，問題的嚴重性不就更突出了麼？）但是，不容忽略的是，儘管有這樣多的「愚昧無知、偏狹保守、自私苟安」等「小生產者的思想習氣」，從結構上看，「醫院」這種社會部門卻完全是「現代科學文化要求」的產物。麻雀雖小，五臟俱全。這個新建的醫院有院長、總務處長、管理科長、秘書長，有外科主任、產科主任，當然，還有指導員。醫院裡有着各種會議、申請、佈置、調查和匯報。如果說這個環境有「病態」的話，這已是以「現代方式」組織起來的「病態」。^{【152】}這樣，陸萍等人的努力，實在是要求「完善」這個環境的「現代性」，他們的意見其實經常被承認是「好的」、「合理的」，卻又顯然無法經由這個環境本身的「組織途徑」來實行。他們是這個有機地組織起來的單位中的「異質」，從所謂「社會衛生學」的角度看，他們正是外來的「不潔之物」。儘管他們的意見往往在事後被「組織」改頭換面地採用，通常已是在「組織」運用合法清潔手段

152 有關「醫院」這種與現代學校、監獄等以集中、控制為主要特徵的社會機構的論述，請參看福柯（Michel Foucault）的著作《診所的誕生》（*The Birth of the Clinic*）。許多人在討論當代中國社會形態時，多強調其與傳統中央集權社會的聯繫（所謂「封建性」），而完全忽視它的「現代性」，忽視「農民革命黨」在組織、控制等方面的高度集中和高效能，與「現代科學文化要求」並不相違。王蒙筆下的組織部長劉世吾，是最早洞察並適應當代中國的社會生活的機械化、公式化特徵的，相形之下，新來的頗具「文學氣質」的青年人林震（喜歡看蘇聯小說和聽柴可夫斯基的〈意大利隨想曲〉），就顯得太「不成熟」了。

「處理」過他們個人之後。

這一切都意味着文學家以及有着「文學氣質」的「青年人」，他們的寫作方式和生存方式，都將面臨根本的改變。我們從〈在醫院中〉和丁玲同一時期的作品中，從同一時期其他「文學青年」的寫作中，感受到的正是這種深刻不安的歷史氣氛。

三 「還是雜文時代」？

陸萍在醫院中，上午幹她的不勝其煩的本職工作。「一到下午，她就要變得愉快些，這是說當沒有產婦臨產而比較空閒的時候。她去參加一些會議，提出她在頭天夜晚草擬的一些意見書。她有足夠的熱情，和很少的世故。她陳述着，辯論着，傾吐着她成天所見到的一些不合理的事，她不懂得觀察別人顏色，把很多人不敢講的，不願講的都講出來了。」也就是說，陸萍利用她比較空閒的時間「棄醫從文」，她寫作，她陳述，在某種意義上，她的這些話語活動使她變成了一個——「雜文家」。

前面引述過丁玲寫於與〈在醫院中〉同一時間的雜文〈我們需要雜文〉，文中重述了魯迅「棄醫從文」的故事，但在丁玲看來，魯迅所從的「文」，乾脆就是「雜文」：「魯迅先生因為要從醫治人類的心靈下手，所以放棄了醫學而從事文學。因為看準了這一時代的病症，須要最鋒銳的刀刺，所以從寫小說而到雜文。他的雜文所觸及的物事是包括了整個中國社會的。」^{【153】}一篇旨在爭取雜文寫作的合法性的雜文，其本身的

153 〈我們需要雜文〉，《解放日報》1941.10.23. 參見《延安文藝叢書·散文卷》（長沙：湖南人民出版社，1984.）

生存依據就已經是曖昧不明的。因此丁玲在援引權威和經典時不惜將之簡單化狹窄化，以支撐立論的強度，就是很自然的了。當我們把這種援引重新放回四十年代彼時彼地的歷史語境去讀解時，卻能看出「雜文」在這裡已遠遠超出了文類或體裁的範疇。「雜文」不僅意味着一種寫作方式，而且意味着那一代知識者對他們所理解的「五四精神」的堅持和傳承，意味着對那個時代、民族、大眾的一種道德承諾，意味着對藝術創作的自由獨立精神的執守，意味着對「五四」時代所界定的文學家的社會角色的認同，總之，意味着一種生存方式。（對八十年代中國大陸的「報告文學」，在某種意義上，亦可作如是觀。）

耐人尋味的是，幾乎所有當時爭取「雜文寫作」合法性的文章，都在援引魯迅的同時，使用了大量與「醫學」有關的隱喻。艾青寫道：

希望作家能把癬疥寫成花朵，把膿包寫成蓓蕾的人，是最沒有出息的人——因為他連看見自己醜陋的勇氣都沒有，更何況要他改呢？愈是身上髒的人，愈喜歡人家給他搔癢。而作家卻並不是歡喜給人搔癢的人。等人搔癢的還是洗一個澡吧。有盲腸炎的就用刀割吧。有沙眼就用硫酸銅刮吧。生了要開刀的病而怕開刀是不行的。患傷寒而又貪吃是不行的。鼻子被梅毒菌吃空了而要人讚美是不行的。假如醫生的工作是保衛人類肉體的健康，那麼，作家的工作是保衛人類精神的健康——而後者的作用更普遍，持久，深刻。【154】

154 艾青〈了解作家，尊重作家〉，《解放日報》1942.3.11，副刊〈文藝〉第100期。

丁玲：「陶醉於小的成功，諱疾忌醫，雖也可以說是人之常情，但卻只是懶惰和怯弱。」【155】王實味：「我們甚至盡一切力量拖曳着舊中國底代表者同我們一路走向光明。可是在拖曳的過程中，舊中國底骯髒污穢也就沾染了我們自己，散佈細菌，傳染疾病。」而王實味以「野百合花」作他的那些雜文的總標題，原因之一，是聽說「這花與一般百合花同樣有着鱗狀球莖，吃起來味雖略帶苦澀，不似一般百合花那樣香甜，但卻有更大的藥用價值」。【156】

沒有人否認「雜文」的藥用價值。問題的危險性在於：對「誰」用藥？在哪裡開刀？對已經將一切「手術刀」有效地管理起來的「醫院」本身開刀麼？

雜文作者們論證的焦點恰在於此：

即使在進步的地方，有了初步的民主，然而這裡更需要督促，監視，中國所有的幾千年來的根深蒂固的封建惡習，是不容易剷除的，而所謂進步的地方，又非從天而降，它與中國的舊社會是相連結着的。而我們卻只說在這裡是不宜於寫雜文的，這裡只應反映民主的生活，偉大的建設。（丁玲）【157】

在邊區——光明的邊區，有人說「雜文的時代過去了」，我也是很希望雜文的時代不要再捲土重來的，因為不見雜文，同時也就不見可怕的黑暗，和使人嘔心的惡毒的膿瘡，這樣，豈不是「天下太平」了嗎？豈不是很有把握獲得「抗戰的最後勝利」嗎？（羅烽）【158】

155 〈我們需要雜文〉，《解放日報》1941.10.23.

156 王實味〈野百合花〉，《解放日報》1942.3.13，3.23.

157 〈我們需要雜文〉，《解放日報》1941.10.23.

158 羅烽〈還是雜文時代〉，《解放日報》1942.3.12.，副刊〈文藝〉第101期。

說延安比「外面」好得多，教導青年不發「牢騷」，說延安的黑暗方面只是「些微拂意的事」，「算不得什麼」，這絲毫不能解決問題。是的，延安比「外面」好得多，但延安可能而且必須更好一點。（王實味）【159】

值得注意的是，雜文作者也和他們的論敵一樣，嚴格區分着「裡面」和「外面」，強調「疾病」的「外來性」，是因了跟「舊中國」的連結而沾染的。他們沒意識到，他們所援引的魯迅雜文的經典性和權威性，正是在這關鍵的一點上失了效用。

「內外有別」。這是在強敵壓境、殘酷的戰爭和白色恐怖中衝殺出來的環境中，極具籠罩性的觀念和邏輯。在醫院中，指導員向陸萍介紹情況，其中的一條就談到，「醫生太少，而且幾個負責些的都是外邊剛來的，不好對付」。醫院中傳來傳去的「閒話」中，也有這樣的內容：「誰是黨員，誰不是，為什麼不是呢，有問題，那就有嫌疑！」依據人類學家的研究，在一個羣體（group）約束力強而個人角色規範（grid）模糊的社羣中，非常注重社會羣體界限的存在，內外分明，「非我族類，其心必異」，我羣與羣外的分野極為明顯。以個人的身體來象徵社會羣體時，身體的界限也非常被看重，界限的跨越進出因之成為一種重大事項：疾病或身體的痛苦都視為外物的侵入所致，維護身體界限的和諧不使外物進入，就成為重要的價值所在。同時由於社會內部個人角色規範的模糊不嚴謹，更促使對羣體界限的重視，內部的混淆不清和困境，都懷疑為外敵所致，清掃內奸以禦外敵是這類社會的特徵，人類學家稱之為注重「社會衛生學」的社會。【160】

159 王實味〈野百合花〉，《解放日報》1942.3.13、3.23。

160 參看Mary D. Douglas, *Natural Symbols*, New York: Vintage, 1973. 另參看李亦園《文化的圖像》，允晨文化公司，1992.1。

〈講話〉立論的基本邏輯就建基於這「內」與「外」的二項分立之上。你是「內人」，你就必然歌頌「內面」的光明。你是「外人」，你才會暴露我們「內面」的黑暗。二者必居其一。暴露「內面」的黑暗者其作品未必偉大，歌頌「外面」的光明者其作品必定渺小。二者必居其一。並說魯迅的雜文諷刺從來是對「外」的，從來沒有對「內」過。其實，魯迅晚年最後三本雜文集以「且介亭」（「半租界」）命名，其空間位置的曖昧不明，恰好是對這種「內外」二項分立邏輯的一個諷刺。魯迅寫給友人的信中對左翼「內面」的領導人頗多牢騷和憤懣，「工頭」、「奴隸總管」一類的刻薄用語俯拾即是，置於二十年後「胡風集團」材料的那批信件中，毫不遜色。

實際上，魯迅關於療救「國民性」的「病根」的思想，與這種「驅邪清污」的「社會衛生學」觀念，有根本的區別。正是在這裡，產生了魯迅對文學的「療效」的深刻懷疑，連帶着對承擔這醫療任務的文學家的角色的認同危機，構成了他意識中沉痛的思想矛盾，在他對中國諸問題的真切的實際了解和他對時代、民族的道德承擔之間，產生了精神上的「緊張」。

四 大喝一聲：「你有病呀！」

「決心自食，欲知本味。創痛酷烈，本味何能知？痛定之後，徐徐食之。然其心已陳舊，本味又何由知？」（《野草·墓碣文》）魯迅的邏輯是一個徹底的自我纏繞的邏輯：一個在思想和精神上深患重病的民族，如何能認清它的病症的基本原因是它的思想與精神呢？診斷既不易，又如何奢言治療呢？如果病因植根於民族文化的內部，身處其中的擁有同樣精神資源的個人，又如何能喊出：「從來如此，就對麼？」的聲音呢？

答案是：他不能，除非他瘋了。但既然他「瘋」了，他對事實真象的洞察和了解就無法傳達給「正常人」。在正常人的健康世界裡，必須加以療救的恰恰是這個「瘋子」而不是別人。【161】

與「驅邪」病理學總是提供虛假的樂觀前景不同，魯迅思想的內在邏輯提示的正是這深刻的焦慮和絕望。魯迅進一步考慮「療效」問題時，就得出更為沉痛的結論：他的吶喊不過是在一個「絕無窗戶而萬難破毀」的「鐵屋子」裡，喚醒幾個人，使之死得更痛苦而已。他甚至自認成了替中國的吃人筵席做「醉蝦」的「幫手」：「弄清了老實而不幸的青年的腦子和弄敏了他的感覺，使他萬一遭災時來嘗加倍的苦痛，同時給憎惡他的人們賞玩這較靈的苦痛，得到格外的享樂。」【162】

顯然，丁玲筆下的「莎菲女士」羣，正是這一代被「弄清了腦子」和「弄敏了感覺」的青年。他們的苦痛和幻滅較之其先輩帶有更濃重的現代色彩，被當時的論者套上「世紀末的病態」的標籤加以分析。【163】有意思的是，丁玲在小說〈一九三〇年春上海〉裡，寫到一位作家對寫作的反省時，也說出了與魯迅類似的意思的話：

縱說有些讀者是曾被某一段的情節或文字感動過，但那讀者是些什麼樣的人呢，是剛剛踏到青春期、最容易煩愁的一些小資產階級的中等以上的學生們。他們覺得這文章正合了他們脾胃，說出了一些他們可以感到而不能體味的苦悶。……可是結果呢，我現

161 參看林毓生〈魯迅思想的特質〉，《政治秩序與多元社會》，聯經出版公司，1989.5.

162 魯迅〈答有恆先生〉，《魯迅全集》第3卷，第454頁。

163 錢謙益〈丁玲〉：「歇斯底里、頹廢、衝動、厭世悲觀、無止境的夢想、耽於肉慾、神秘狂、貪求刺激」等等。《現代中國女作家》，北新書局，1921.8。

在是明白了，我們只做了一樁害人的事，我們將這些青年拖到我們的舊路上來了。一些感傷主義，個人主義，沒有出路的牢騷和悲哀……他們的出路在哪裡，只能一天一天更深的掉在自己的憤懣裡，認不清社會與各種苦痛的關係。……所以我現在對於文章這東西，我個人是願意放棄了。【164】

與魯迅在絕望中仍保持啟蒙者的英勇姿態不同，這一代寫作者在覺悟到「文章無用」的同時，極易於轉向對自身疾病的診斷分析，並嚮往某種「實際解決」的前景光明的一攬子治療方案，——或許，這能解釋為什麼後來他們能夠如此虔誠地接受施於他們身上的「驅邪」治療儀式。

讓我們再來看看醫院中的陸萍。不像魯迅的「狂人」，完全生活在正常人健康世界的「外面」，她只是一個「小小的怪人」，「被大多數人用異樣的眼睛在看着」而已。可是用現代心理學的眼光看，陸萍的「怪」，是滿可以貼以那些被稱作「狂」的病症標籤（「偏執狂」、「被迫害狂」等等）而毫無扞格之處的。譬如她到醫院的第二天，與她的幾個同事的第一次見面，就都有了許多陰鬱的印象。比如化驗室的林莎——

在用一種怎樣敵意的眼睛來望她。林莎有一對細的彎的長眼，……露出細細的引逗人的光輝。好似在等着什麼愛撫，好似在問人：「你看，我還不夠漂亮麼？」可是她對着剛來的陸萍，眼睛只顯出一種不屑的神氣：「哼！什麼地方來的這產婆，看那寒酸樣子！」……陸萍只憨憨的對她笑，心裡想：「我會怕你什麼呢，你敢用什麼來向我驕傲？我會讓你認識我。」她既然有了這樣的信心，她就要做到。

164 〈一九三〇年春上海〉，《一個人的誕生》，上海新月書局，1931.5。

文化教員張芳子——

陸萍在剛看見她時，還湧起一陣歡喜，可是再看看她那庸俗的平板的臉孔時，心就像沉到海底下似的那末平穩，那末涼。

小兒科醫生、產科主任王梭華的太太——

渾身都是教會女人氣味……她總用着白種人看有色人種的眼光來看一切，像一個受懲的仙子下臨凡世，又顯得慈悲，又顯得委屈。

這些頗具「雜文」氣息的對同事的第一印象，顯示了一種對環境的「過度反應」和「自我防禦」機制。待到「煤氣中毒事件」之後，陸萍的「病態」轉換成進攻型的了。「現在她似乎為另一種力量支持着，只要有空便到很多病房去，她搜集着許多意見，她要控告他們。」「她苦苦尋思，如何能攻倒別人，她永遠相信，真理是在自己這邊的。」不給她治治真是不行的了，因為，醫院的穩定壓倒一切。

「驅邪」儀式適時舉行。「沒有腳的人」適時出現了。丁玲的失策在於沒有使用「指導員」或「院長」等更能代表「組織」的角色來主持儀式，儀式中更沒有照唸後來才形成的行之有效的標準咒語，這是最令批判家們義憤填膺的事。但儀式就是儀式，其過程、目的、功能與後來多次舉行的儀式並無不同。可以說，丁玲還是煞費苦心地賦予儀式主持人某種資格的：「過去是一個學生，到蘇聯去過，現在因為殘廢了只編一些通俗讀本給戰士們讀」。何況，沒有過幾天，「衛生部」也來人找她談話了，經過幾次說明和調查，「她幸運地是被了解

着的，而她要求再去學習的事也被准許了」。小說沒有寫醫院有什麼變化和改進，而陸萍是「成長」了，或者說，「治癒」了。

「懲前毖後，治病救人」。在延安的「整風文獻」中，我們可以讀到如此頻繁出現的來自「醫學」方面的借喻。【165】〈講話〉用階級分析的辦法，雄辯地顛倒了魯迅「棄醫從文」故事中「醫生」與「病人」的角色分配，重新界定了「潔」與「不潔」：

拿未曾改造的知識分子和工人農民比較，就覺得知識分子不乾淨了，最乾淨的還是工人農民，儘管他們手是黑的，腳上有牛屎，還是比資產階級和小資產階級知識分子都乾淨。（《毛澤東選集》卷三，第808頁）

對於一心還想着用雜文筆法去醫國救民的文學家，這種顛倒不啻當頭棒喝。——

165 不妨略引一些在這裡。〈整頓黨的作風〉：「直到現在，還有不少的人，把馬克思列寧主義書本上的某些個別字句看作現成的靈丹妙藥，似乎只要得了它，就可以不費氣力地包醫百病。」「我們揭發錯誤、批判缺點的目的，好像醫生治病一樣，完全是為了救人，而不是為了把人整死。一個人發了闌尾炎，醫生把闌尾割了，這個人就救出來了。任何犯錯誤的人，只要他不諱疾忌醫，不固執錯誤，以至於達到不可救藥的地步，而是老老實實，真正願意醫治，願意改正，我們就要歡迎他，把他的毛病治好，使他變為一個好同志。」（《毛澤東選集》卷3，第778、786頁）〈在延安文藝座談會上的講話〉：「一個人做事只憑動機，不問效果，等於一個醫生只顧開藥方，病人吃死了多少他是不管的。試問這種立場也是正確的嗎？這樣的心，也是好的嗎？……我們判斷一個黨、一個醫生，要看實踐，要看效果，判斷一個作家，也是這樣。」（卷3，第830頁）。

說理的首先一個方法，就是重重的給患病者一個刺激，向他們大喝一聲，說：「你有病呀！」使患者為之一驚，出一身汗，然後好好地叫他們治療。（《毛澤東選集》卷三，第790頁）

這是最生動的場面描繪，昭顯着治療過程的「儀式性」。類似的直接涉及人的身體的「社會衛生學」比喻，在後來的當代中國史上層出不窮，越來越生動，也越來越令人觸目驚心：「搶救運動」，「脫胎換骨」，「挖心」，「洗澡」，「脫了褲子割尾巴」，「武鬥只觸及皮肉，文鬥才觸及靈魂」等等。在無數這樣的「驅邪」場面中，「不乾淨」的人站在中間，「最乾淨」的人們被發動起來圍在四周，不知魯迅看了這樣的「幻燈片」將作何感想？

文學的那次住院治療，被證明是非常成功的。「雜文時代」結束了，開始了「秧歌劇時代」。我很欣賞像〈兄妹開荒〉、〈夫妻識字〉一直到後來的〈老倆口學毛選〉這樣的節目。它們都短小精悍地，講述了在「家庭」這種羣體界限鮮明、約束力強的單位中，個人經由有效的小型「驅邪」儀式調整角色規範，重新達到羣體和諧，去爭取對「外面世界」的勝利的故事。它們不僅是整部當代中國文藝史的縮影，也是整部當代中國史的縮影。

可是巨大的疑問一直存在着：如果文學家能被「治癒」，文學（作為知識者對時代、民族的道德承諾的寫作和生存方式的文學）真的能被治癒嗎？如果文學已被治癒，「國民性的病根」又於今如何了呢？更重要的是：社會羣體真的可以視作與人的身體一樣的有機整體嗎？文學真的是醫治這個有機體的一種藥物嗎？文學家的道德承諾與他們實際承受的社會角色之間，真的毫無扞格嗎？

第十章

灰闌中的敘述

一 「如果……」

在地上用石灰畫一個圓圈，古時候，叫作「灰闌」。

《灰闌記》的故事源遠流長。兩個婦人爭一個孩子，對簿公堂。高潮處，是到石灰圈旁邊，拔河比賽。親生母親自然不忍心看着孩子的嫩胳膊被扯成脫臼或骨折，鬆了手，卻反而贏了官司。於是戲台上下一齊鬆了一大口氣，所羅門王或黑臉老包，真個是英明偉大明察秋毫。

一個古老的故事，廣泛流傳、反覆編演，終歸有點什麼道理。粗粗一想，《灰闌記》的故事裡包含了太多的主題因子：血緣、財產、親子之愛、正義、姦情、謀殺……，千百年仍在人們身邊繁衍着一齣齣活的戲劇。細究起來，戲的激動人心處，仍在那高潮部分：先是小孩子可能被活活扯開的痛楚和恐懼震撼我們的生理和心理；隨後，戲劇性的轉折又「淨化」了這痛楚和恐懼，提出荒謬絕倫的拔河比賽的昏官亦在此時重放天縱英明的光彩。

古老的故事決非單向地向我們灌輸道德主題和戲劇性愉悅，我們，當代的讀者和觀眾，也不免會向古老的故事發問。因為我們自有我們的問題，不單向現實、未來，也向歷史、傳統、先人，尋求答案。倘若答案毫無着落，或者，不能令人滿意，我們就會產生一種「操作慾望」，試圖重新闡釋、重新改編那些既成的古老故事。

任何改編都出自一個原始的質詢：「如果……」？譬如說，德國人布萊希特的《高加索灰闌記》，詢問的就是：「如果親生母親並不愛她的孩子呢？」這一問，結局便是，那不忍心而鬆了手的，卻是那位辛辛苦苦哺育了孩子，帶着他顛沛流離、經磨歷劫的女僕了。血緣關係讓位於階級意識，讓位於出自下層人的淳樸的「人性之愛」。

八十年代的西西，對着這古老的故事，也有一個原始單純的「如果」，一個由她所處的歷史時空逼出來的質詢，由此產生了她的決不原始單純的，《肥土鎮灰闌記》。

二 「瑪麗個案」

據說，西西正在寫「肥土鎮系列」。因此，小說集《手卷》裡，《肥土鎮灰闌記》當格外值得注意，它可能是系列裡較早的，也是較有份量的一篇小說。但是，另一篇，寫作時間比它早兩個月，篇幅極短的《瑪麗個案》，在我看來，不單是《肥土鎮灰闌記》的「前奏曲」，而且對於讀解整本小說集《手卷》，也有某種「提綱挈領」、「導遊圖」的意味。

這一篇，正如西西的其它小說，構思和手法都是別出心裁，獨樹一幟。小說的「正文」極短，只有如下七句：

她的名字叫瑪麗。

瑪麗的母親去世了。

瑪麗的父親成為瑪麗的監護人。

但，瑪麗向法院提出更易監護人的請求。

法院根據瑪麗本人的意願，指定一名婦人作她的監護人。

荷蘭和瑞典，為了小小的瑪麗，鬧上國際法院。

一九五八年十一月二十八日，國際法院判決：荷蘭敗訴。

這只是一則新聞（或舊聞），而且有點語焉不詳。西西遂在每一短句之後，用括弧加上頗長的註釋，除對正文作必要的解釋外，卻也並無什麼具體的描寫情節的展開人物的刻劃，只是建議讀者，去讀有關的書籍。如在「瑪麗的母親去世了」後邊，小說建議：「對已婚婦人的死亡有意查根究底的人，何不去讀托爾斯泰的《安娜·卡列尼娜》，或者，福樓拜的《包華利夫人》，又或者，索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。」又比如，在「鬧上國際法院」句後，括弧裡寫道：「兩方爭奪一個孩子的故事，我們讀過多少？如果你強調血緣關係，你當然讀了聖經所羅門王的斷子案，以及我國元代雜劇李行道的《包待制智勘灰蘭記》；如果你重視的是對小孩的愛，那麼你自然也不會錯過布萊希特的《高加索灰蘭記》。」這些書目開的大都是文學作品，拿「文學」給「新聞」作註，無形中，消解了「虛構」與「紀實」之間的界限，暗示了文學作品、新聞媒介、現實世界重重疊疊微妙複雜的「互文性」。但這一系列文學書目的開列，卻是為了最終逼出西西胸中鬱積縈繞揮之不去的那個原始單純的「如果」——在最後一句正文的後邊，括弧裡不再提供書目（無法提供）：

我們老說二十世紀是法治的時代，是該尊重孩童意願的時代，可是，我們也許就不當小孩是有意願的人吧。萬一他們有，又怎麼辦？……至於能夠尊重孩童意願的作品，請協助我找尋。

找不到？只好自己動手來「操作」了。於是我們有了西西的《肥土鎮灰蘭記》。

三 敘述者「馬壽郎」

如果——

如果讓灰闌中的五歲孩童，說說他的意願，說說他所知道的一切，事情又將如何了結？大人先生們會給黃口小兒「發言權」麼？小孩子敢在公堂上開口說話麼？不說白不說，說了也白說？即便他一言不發，任人擺佈，攔在石灰圈裡充當拔河用的「繩子」，難道小腦袋瓜子裡，就毫無感覺，毫無所思？

這便是西西（攜帶她所處的歷史時空），向古老故事提出的質詢。任何質詢都具有「去蔽」的功能，千百年來包括我們在內的人們的偏見、自以為是和心理障礙被暴露，人們荒謬的生存狀態被照亮。小說逼問傳統、更逼問每一個活在傳統中的你和我。

如今，在這座衙門之內，又重審這麼一件人命關天的案件。死者已矣，要決定的可是我的將來。難道說，不是我壽郎，才是最重要的角色麼？這麼多的人來看戲，到底想看什麼？看穿關、看臉譜、看走場、看布局的結與解，看古劇、看史詩、看敘事、看辯證；還是，看我，一個在戲中微不足道的「徠兒」，怎樣在命途上掙扎，獲取尊嚴？或者，你們來看《灰闌記》，是想看看包待制再扮一次如何聰明而且公平的京官？真奇怪，舞台上的燈光，都投射到包待制的鐵臉上，那象徵了所有的希望和理想麼？我站在他撒下的小粉圈裡，只期望他智慧的靈光？我和一頭待宰的羊有什麼分別？

西西的「如果」重構了整個古老的故事。情節乃至台詞其實並沒有多大的變化，戲還照着，「古時候」那樣，有板有眼

地演着。站在幕邊上，這個無人注意的五歲小孩馬壽郎，卻長篇大論，一連串無聲的旁白，給這些情節和台詞作着「註釋」。兩個敘述層面交錯着展開，一是原有的對白，在舞台上發聲呈現，用的仍是元雜劇的文體語言；另一個卻是馬壽郎的「內心獨白」，一如電影裡的畫外音，疊加於古久的對白之上，不免摻雜了好些（西西本人的）現代語言進去，諸如「婚姻，是唯一的出路」之類。西西在宋元話本、雜劇的語言上下了相當深的鑽研功夫，卻也難於將這兩類相隔六百年的敘述語言融匯得天衣無縫。

問題在於，我們讀者，並不太覺得五歲的馬壽郎大談「選擇的權利」有什麼別扭之處。我們明白這個敘述者的複雜性，他至少，有三重身份：首先是故事裡的那個馬壽郎，一切都有他在場親歷親見；其次則是舞台邊上正在扮演「馬壽郎」的馬壽郎（這兩重身份糾纏起來難解難分），我們經由他的耳目聽到對白看到劇情；再次，便是由西西的「質詢」武裝起來的五歲小孩，見多識廣，心明眼亮，莫說大娘、趙令史、蘇模稜、董超、薛霸等一班惡人瞞不了他，就連裝神弄鬼的包待制，他也有一肚子的「腹誹」。這個身份複雜的敘述者遂成功地將傳說、傳說的搬演以及對這搬演的批判，三者融為一體，將六百年時間也順便壓縮到了一個平面。如是，你才不會詫異，這個活在宋代（傳說時間）的五歲小兒，卻曉得元代「九儒十丐」的情狀，又用現代思維（！），對腳本說三道四。小說一開頭，敘述者就亮了底：

讓我老老實實地告訴你，肥土鎮不在上演戲劇，因為肥土鎮本身就是舞台。一切都是真事，何需搬演。這也不是古代，而是現在。不論古代還是現代，舊的尚未過渡，新的仍未到來，這仍是

一個灰昧昧的年代。

空間重疊到了一個平面：肥土鎮即舞台，舞台即肥土鎮。時間壓縮到了一個平面：今古不分，無古無今，一切發生過了，一切仍在發生。敘述者在數重身份中跳出跳入，轉換自如，他同時是劇中人、扮演者和劇評家。讀者在閱讀中，也不斷在數重角色中移動轉換：他既在劇情之內又在劇情之外；既是戲劇的觀眾，又是劇評的讀者。這種種的「平面化」令人想起繪畫上的「立體派」（奇怪的是，所謂「立體派」，干的正是將立體平面化的勾當），將另一只眼挪到這半邊臉上來，以超現實手法，攫取更「真實」的現實。小說的敘述，在這方面，其實比繪畫便利。因為，語言本來就是線性行進的媒介，所謂小說中的「空間感」之類，乃是經由「語言心理學」的轉換才形成的。時間的「平面化」倒是小說敘述的現代發展，由此卻帶來敘述結構的立體化。在時間的平面上，那個活了六百年（還將活多少年？）的五歲小孩，孤立無援，站在灰闌裡頭，他的敘述卻在努力掙出那昏暗的石灰圈兒，超越拘限他的歷史時空。

四 何往而非「灰闌」？

在這灰昧昧的年代，何往而非「灰闌」？

但身處香港的西西對此似有更深的感觸。類似「灰闌」這樣的意象，在小說集《手卷》中屢屢出現。那懸在半空中的浮城，既不上升，也不下墜，仿佛也有兩只手，在拔河，一是洶湧的海水，一是飄忽的雲層（《浮城誌異》）。《虎地》裡交替寫了香港的越南難民營的鐵絲網，和動物園美洲虎的獸籠。

精彩的一筆是寫到鐵絲網生鏽時，「仿佛這冰冷的金屬也有生老病死」。灰蘭在無古無今的年代裡綿延，但它畢竟是歷史的產物，有它的歷史性即「生老病死」性。鐵絲網上爬滿淡彩的喇叭花，「如果我們側耳細聽，喇叭花裡傳來的也許是鐵絲網綿不絕的絮語，講述着它才知道的種種故事。」如果——這回是我的而不是西西的「如果」——如果不是「灰蘭中的敘述」，而是「灰蘭」自身的敘述，將會如何呢？但灰蘭緘默不言，並因其不言而深蘊權威。在《雪髮》中，「灰蘭式意象」是小學校中的一道紅牆，那是處罰「犯規」的小學生的所在，酷日照曬，附近男廁的阿摩尼亞味燻人。「頑童爬樹」，或許正是一次衝出灰蘭的嘗試？在《獎品》裡，比賽規則（連同信封中的那些題目連同那些可觀的獎品）組成了又一個燦爛輝煌的「灰蘭」。走出灰蘭的嘗試再一次被西西用奇特的方式表現出來並加以鼓勵。至於身在灰蘭並鑽入更多灰蘭而不自覺的人和事，如《蝟的二三事》中名叫「蝟」的女子，不斷置身於蚊帳、防毒面罩乃至盔甲之中，拒絕大自然的召喚，小說對之有不動聲色的譏諷。

無往而非灰蘭。實際上，敘述者無法走出灰蘭，走出灰蘭的是他的敘述。小說集《手卷》的代序《羊皮筏子》裡，西西告訴讀者，書本就是渡她到對岸去的羊皮筏子。可是，書本不過是來自另一些灰蘭中的敘述罷了。但它們告知我另一些灰蘭的故事，便使我，得以反視自身所處的灰蘭的境況。

馬壽郎站在灰蘭中對劇情說三道四時，就充分顯示了他的書本知識之豐富。據說，在父親的書房裡，其父就給他講過前漢應邵所著《風俗通》裡的一個故事，某官員名叫黃霸，聰明地斷過一件兩婦人爭子之案。這五歲小孩對黑老包的最尖銳批評，其依據亦來自對這種「互文性」的洞察。親生母親一生逆

來順受，公堂上早嚇昏了頭，說不定一聽號令就不分青紅皂白，將兒子死拉硬拽。倒是大娘常到寺院燒香，聽過《賢愚經》裡大國王阿婆羅提目鑛斷爭子案的故事，哪會上你包待制的當呢？西西巧妙地將比較文學、主題學的研究成果化入她的小說敘述之中，使得「劇中人」不再對「劇本」一無所知。馬壽郎在故事之中，卻對類似的故事了如指掌，因而他又在故事之外。不識廬山真面目，只緣身在此山中。我們在多大程度上是自身歷史的編劇、導演或觀眾，或只是身不由己的渺小的「角色」？求神問卜、打卦算命，或許是人們試圖「預習」腳本的一種途徑。而我們，身在灰蘭之中，則試圖傾聽異時異地的灰蘭中的聲音（無論多麼遙遠而微弱），以觀照自身的生存境況，同時，我們也似乎因自己的敘述匯入這些聲音而（在想像中）「掙出」了灰蘭。莫非，這正是「比較文學」的存在理由、基本功能？比較文學家們常說的「文心、詩心，古今相通，中外相通」，莫非正是這種想像地處理生存困境的方式的相通？

西西是如此細心地，諦聽這些遙遠而微弱的聲音。來自圖書館和新聞傳播媒介的信息，構成西西小說的相當重要的背景或潛背景。實際上，她的小說經常援引圖書資料和新聞材料來為現實體驗作註釋。這，甚至成為《手卷》這本小說集諸篇作品的基本結構。

五 短文長註

前面講到過，《瑪麗個案》可讀作這本小說集的「導遊圖」。「短文長註」的結構屢見於集子中的一些小說。《浮城誌異》是對比利時畫家雷內·馬格列特的十三幅油畫，別出心

裁的「闡釋」，連綴成一篇獨特的寓言小說。反過來，這十三幅繪畫倒成了這篇小說的精彩插圖。《名字阿扎利亞》裡，「甲」說了一句句有關南非的短語，「乙」就調動自己的知識儲存為之擴展、詮釋，甚至為此跑到圖書館等處去查資料。《這是畢羅索》則讓電視裡世界杯足球賽的畫面與敘述者的親情回憶互為註文。《手卷》裡索性出現了一位「敘說者」，每一段均由一短句開頭，如：「敘說者描繪了一幢大廈」，然後才接上那位「敘說者」較長的「描繪」。

我們讀書時經常會碰到這樣的情形：書的正文平平無奇，腳註或尾註裡卻掩藏了或泄露了真正令人感興趣的東西。譬如酈道元的《水經註》，其價值就遠超出它所註的那本書。實際上，倘把所有的書合起來視為一部「大書」，那麼人們讀到的每一本「正文」，相對於它的「註釋」部分，都顯得短而又短了。「紅學」著作的篇幅大大超過《紅樓夢》本身，只是其中一個縮小了的例子罷了。在現代社會中，我們接收紛繁的信息，大多簡短、殘缺不全、語焉不詳，又常常無能力無精力無途徑去查閱它們的「註文」。有些信息看來平平無奇，遙遠陌生，一旦弄清其背景或潛背景，詳細的註文就暴露出它們跟我們的生死攸關、血肉相聯。西西小說的「短文長註」結構，或許正與我們日常經驗中這隱秘的一面契合，提醒我們，未經「詮註」的一切短語、報導、指令，都是可以，而且應該加以置疑的。註釋可能比正文更有內容，而一切敘述都互為註釋。

西西的小說有「圖書館氣息」，多少令人想起當過國家圖書館館長的阿根廷小說家、詩人博爾赫斯。他把整個宇宙想像為一個多層的圖書館，書和書之間生生不息，任何書都由其他書的「引文」組成。事實上，「文變」不僅「系乎時」，也確實「系乎詩」——文學創造文學，書產生書。「引證」式的敘

述方式，給小說帶來過於冷靜的書卷氣、學究氣，卻使西西得以在一篇小說內部編織許多「小說」和「非小說」，使讀者在讀一篇小說的時候，不由自主地調動自己讀過的許多作品進入當下的閱讀。

有許多「正文」是經不起詮釋的。包待制的天縱英明，被馬壽郎的冷眼旁觀和腹誹整得煙消雲散。古老故事的講述者們暴露出各自的局限——自以為只在看戲的人也身在戲中，自以為高踞公堂者，其實也囿於他們自己的「灰蘭」。另一方面，有些明顯虛構的「正文」，經過註釋，卻可能變得格外真實。比利時大師的十三幅超現實主義繪畫，經身居香港的西西「誌」了一番，就見異不異，比現實還要現實。如果一個人臉上的笑容是正文，他顫抖的手指尖便是註釋；熱情的言辭是正文，冷漠的語調和眼神便是註釋。正如《浮城誌異》裡提到的那幅畫：《這個不是蘋果》——線條、色彩、形狀是真實的，「蘋果」卻是個假象。曾經有過許多敘述，還將會有許多敘述，「敘述」本身是真實的，「故事」卻需經詮註——儘管，我們也只能用敘述來詮註。

那麼西西是否質疑一切敘述呢？西西似乎傾向於認為，灰蘭中弱小者的敘述具有較大的可信性。她捕捉、傾聽這些微弱的聲音，用來作為那些由「高音喇叭」發佈的言辭必不可缺的「詮註」。在這喧囂嘈雜的世界上，誰能聽到這些「灰蘭」中微弱的話語？誰願意傾聽它們，誰願意，肯定它們自有其不容忽視的價值？誰願意將舞台上的燈光，分一點給那昏暗的灰蘭？馬壽郎在《灰蘭記》中也有過兩句台詞——

那次，我在公堂上只說了一次話，一共說了兩句。可是說了又有什麼用，沒有人相信我的話。別說相信了，他們根本不理。堂上

的蘇太守不理，他在堂上打盹哩。至於趙令史，輕輕皺了皺眉，用一句話就輕易把我打發掉了：這孩子的話，也不足信，還以眾人為主。

其實，詮註是一種權力，所謂「發言權」、「解釋權」是也。灰蘭中弱小者的話語常常輕易地被權力者打發掉了，即使是英勇的「反註釋」，也照樣納入那法力無邊的「大註釋圈」中，消失得無聲無息。

那麼，羊皮筏子真能渡我到對岸去麼？微弱的聲音能改變灰蘭外的世界、改變公堂上權力者們的意願麼？或者，能夠幫助弱小者掙出灰蘭麼？《名字阿扎利亞》裡的「乙」，除了不買南非出口的啤酒和非洲菊，就只能看看電視新聞裡黑人流血犧牲的畫面。然而，「不買」和「看看」未必就等同於無所作為。《浮城誌異》中的最後一幅畫，窗外的人羣望着我們，垂手而立，「顯然不能提供任何實質的援助」，只是在觀望。但是，「觀望正是參與的表現，觀望，還擔負監察的作用」。灰蘭中的敘述是對沉默的征服，是對解釋權的爭取，是憑藉了無數「參考書目」和人生體驗，提出一個基本的質詢。或許灰昧昧的年代將無動於衷地延續下去，或許正是意識到了這一點，灰蘭中的敘述才不再是慷慨激昂的大喊大叫。它們是理智的、溫婉的、滿懷期冀又無可奈何的——在無往而非灰蘭的世界上，大聲疾呼顯得滑稽；智性而溫婉的話語，才有可能具備持久的內在的力量。

後記

這本書的寫作斷斷續續，歷經七年，伴隨我輾轉於北京、紐約、芝加哥、伊州香檳和香港。身心二境的無法沉潛雖然是此書粗糙不成體系/系統/體統的一個因素，個人學術上的欠長進才是怯於將書稿付印的主要原由。但此書實際上是對少年時期起就積累的閱讀積澱的一次自我清理，對自己來說其意義的重大超出以前的所有寫作。也因此一直想對書中涉及的許多問題作進一步的探討，對已寫出的書稿作更多的修改，甚至想將其中的幾章徹底重寫。但願將來會有這樣的機會吧。

此書的若干章節曾以單篇論文的方式，在下列刊物和論文集上發表，深表謝忱：

《中國文化》，北京：三聯書店，1990年春季號；

《八方》，香港：文學藝術協會，第12輯，1990年；

《二十一世紀》，香港：中文大學，1991年第5期；

《讀書》，北京：三聯書店，1991年12月號；

《西西卷》，何福仁編，香港：三聯書店，1992年6月；

《今天》，香港：牛津大學出版社，第13、19、26期；

《巴金小說全集》，台北：遠流出版公司，1993年5月；

《再解讀》，香港：牛津大學出版社，1993年；

《中國現代文學與自我》，陳炳良編，香港：嶺南學院中文系，1994年。

本書寫作中從許多師友的研究成果中獲益非淺，除在註腳中特別註明者之外，未能一一提及，敬請原諒並致謝忱。本書的若干章節在刊物或研討會發表後曾得到下列朋友的指教和鼓勵，深致謝忱：北島，多多，李陀，孟悅，劉禾，唐小兵，王德威，甘陽，劉小楓，許子東。本書的出版要感謝牛津大學出版社編輯的主催。

參考書目

丁 玲

- 《一個人的誕生》，上海：新月，1931。
- 《丁玲短篇小說選》，兩卷，北京：人民文學，1981。
- 《太陽照在桑乾河上》，北京：人民文學，1980。

巴 金

- 《巴金小說全集》，台北：遠流，1993。
- 《寫作生活的回顧》，長沙：湖南人民，1984。
- 《隨想錄》（合訂本），香港：三聯，1988。

毛澤東

- 《毛澤東著作選讀（甲種本）》，北京：人民，1964。
- 《毛主席詩詞》，北京：人民，1965。
- 《毛澤東選集》第5卷，北京：人民，1977。

王富仁

- 《中國反封建思想革命的一面鏡子：〈吶喊〉〈彷徨〉綜論》，北京：北京師範大學，1986。

王德威

- 《從劉鶯到王禎和》，台北：時報，1986。
- 《眾聲喧嘩——三零至八零年代的中國小說》，台北：遠流，1988。
- 《小說中國——晚清到當代的中文小說》，台北：麥田，1993。

王慶生

- 《中國當代文學》，上海文藝，1982。

冬 曉等編

- 《中國小說一九八六》，香港：三聯，1988。

曲 波

- 《林海雪原》，北京：作家，1962。

吳 岩

- 《談〈林海雪原〉》，上海：新文藝，1958。

革命·歷史·小說

吳 強

《紅日》，北京：中國青年，1957。

李亦園

《文化的圖像》，台北：允晨文化，1992。

李英儒

《野火春風鬥古城》，北京：作家，1959。

李歐梵

《鐵屋中的吶喊》，尹慧珉譯，香港：三聯，1991。

李澤厚

《中國近代思想史論》，北京：人民，1981。

《中國現代思想史論》，北京：人民，1991。

李澤厚、劉再復

《告別革命》，香港：天地，1995。

杜鵬程

《保衛延安》，北京：人民文學，1979。

汪 暉

《反抗絕望：魯迅的精神結構與〈吶喊〉〈彷徨〉研究》，上海：上海人民，1991。

《無地彷徨——「五四」及其回聲》，杭州：浙江文藝，1994。

周立波

《暴風驟雨》，北京：人民文學，1964。

林毓生

《思想與人物》，台北：聯經，1983。

《政治秩序與多元社會》，台北：聯經，1989。

知 俠

《鐵道游擊隊》，上海：新文藝，1954。

阿 英

《晚清文學叢鈔》，北京：中華，1961。

茅 盾

《茅盾自選集》，上海：天馬，1933。

《幻滅》，《茅盾全集》第1卷，北京：人民文學，1984。

《子夜》，《茅盾全集》第3卷，北京：人民文學，1984。

《我所走過的道路》，香港：三聯，1984。

唐 弢、嚴家炎

《中國現代文學史》，三卷，北京：人民文學，1980。

唐小兵編

《再解讀：大眾文藝和意識形態》，香港：牛津大學，1993。

夏志清

《中國現代小說史》，劉紹銘編譯，臺北：傳記文學，1979。

張 鍾、洪子誠

《當代文學概觀》，北京：北京大學，1980。

張愛玲

《張看》，台北：皇冠，1979。

梁 斌

《紅旗譜》，北京：中國青年，1957。

郭志剛、董健

《中國當代文學史初稿》，北京：人民文學，1981。

陳平原

《在東西方文化碰撞中》，杭州：浙江文藝，1986。

《二十世紀中國小說史》（第1卷），北京：北京大學，1989。

《小說史：理論與實踐》，北京：北京大學，1993。

陳平原、夏曉虹編

《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，北京：北京大學，1989。

革命·歷史·小說

陳思和

《雞鳴風雨》，上海：學林，1994。

陳順馨

《中國當代文學的敘事與性別》，北京：北京大學，1995。

雪 克

《戰鬥的青春》，上海：上海文藝，1960。

曾 樸

《孽海花》修改本，上海：真善美，1928。

馮 志

《敵後武工隊》，北京：解放軍文藝，1974。

馮德英

《苦菜花》，香港：三聯，1962。

《山菊花》，北京：解放軍文藝，1986。

楊 沫

《青春之歌》，香港：三聯，1977。

楊 義

《中國現代小說史》，三卷，北京：人民文學，1988，1989，1991。

鄒 讜

《二十世紀中國政治——從宏觀歷史與微觀行動角度看》，香港：牛津大學，1994。

劉 流

《烈火金鋼》，香港：三聯，1962。

劉再復

《放逐諸神》，香港：天地，1994。

歐陽山

《一代風流》（五卷：《三家巷》、《苦鬥》、《柳暗花明》、《聖地》、《萬年青》），廣州：廣東人民，1959-1981。

魯迅

- 《魯迅全集》，北京：人民文學，1981。
《中國小說史略》，北京：人民文學，1958。
《魯迅卷》，黃繼持編，香港：商務，1994。

錢理羣

- 《豐富的痛苦——「堂吉訶德」與「哈姆雷特」的東移》，長春：時代文藝，1993。

錢鍾書

- 《管錐編》第4冊，北京：中華，1979。

羅爾綱

- 《困學叢書》，二卷，南寧：廣西人民，1989。

羅賓遜

- 《雙刃之劍：基督教與二十世紀中國小說》，傅光明、梁剛譯，臺北：業強，1992。

羅廣斌、楊益言

- 《紅岩》，香港：三聯，1978。

- 《紅旗飄飄》，卷一至卷十六，北京：中國青年，1956-1965。
《星火燎原》，卷一至卷十，北京：解放軍文藝，1956-1965。
《延安文藝叢書·小說卷》，長沙：湖南人民，1984。
《革命樣板戲劇本匯編》，卷一，北京：人民文學，1974。
《茅盾研究專集》卷一、卷二，福州：福建人民，1983。
《茅盾研究論文選集》，全國茅盾研究學會編，長沙：湖南人民，1983。
《杜鵬程研究專集》，福州：福建人民，1983。
《梁斌研究專集》，福州：海峽文藝，1985。
《周立波研究資料》，長沙：湖南人民，1983。
《聖經辭典》，上海：上海廣學會，1916。（1991年，北京的中央編譯出版社將此書易名為《聖經大辭典》影印出版。）