

目 录

1	自序
1	洪峰论
13	马原论
25	史铁生论
38	贾平凹论
53	汪曾祺论
67	杨绛论
85	钱钟书论
98	历史小说中的革命英雄典型 ——试论《故事新编·铸剑》中的眉间尺 和宴之敖者的形象塑造
111	钱钟书语言研究的当代文化意义
130	论阿城、莫言对人格美的追求与东方文化 传统
153	论阿城、马原、张炜：道家文化智慧的沿革
173	论格非、苏童、余华与术数文化
188	贾平凹、李锐、刘恒：土包子旋风

197 | 中国全息现实主义的诞生

207 | 后记

208 | 附记

王晓明

洪 峰 论

我先前几乎从来没有读过洪峰的小说。这倒并非有什么别的缘故，首先是因为“洪峰”这个名字的睥睨一世的气势吓住了我。且想洪峰也者，大抵滔滔洪水上之奇峰也。后又闻批评家称洪峰为“东北英雄男子汉”，似乎更证实了我以上的猜测。待看到他发在《收获》1987年第5期上面的那篇小说的标题《极地之侧》，则险些使我自鸣得意地笑出声来：这洪峰到底害了什么病？好像随便有关他的什么东西，都喜欢弄得有点“高、大、全”模样。你看他不写小说则已，一写便写到那高不可攀的“极地”边上去了。好家伙哪！这一吓一笑，乃变为好奇，便一口气读毕了《极地之侧》。谁知一读之下，顿时痛悔望文生义之浅薄，无端臆想之可恶——洪峰其人其文全在我原先的意料之外！于是又读遍洪峰的小说，至今还居然做起“洪峰论”来，也实在是对自己主观武断的一种讽刺。

史铁生说：“我看洪峰这人主要不是想写小说，主要是借纸笔以悟死生，以看清人的处境，以不断追问那个俗而又俗却万古难灭的问题——生之意义。”^①其实在我

^① 见洪峰小说集《瀚海》第1页史铁生序，作家出版社1988年版。

看来，“悟死生”、“生之意义”一流的问题断不能算“俗”，要“悟死生”，先得有点闲情逸致才行，一个成天疲于奔命的人，怕很少会有剩余的精力去“悟”这般玄乎的问题的，而借纸笔以悟死生，更不容易。死生之际，冥关难度，那一种身心的直觉经验，连亲自翻过筋斗来的也不大说得出所以然。言语况且无力如此，纸笔自然就更难参透的了。禅宗有偈曰：“教外别传，不立文字”，主要也不外因为知道了那死生关，文字往往打不通的。也许正为此故，洪峰的小说也就很少能给我真正的沉重感。读完他的小说，只要出门逛一圈大街，看看那万头攒动、熙熙攘攘的车队人流，便顿时觉得天地之大，区区七尺之躯，不过是沧海之一粟，大可不必庸人自扰。什么“万古难灭”的问题也就一下子“灭”了。倒是想想咱们的洪峰先生很值得同情，他（至少在小说里）老是这样生呀死呀的苦兮兮地想，实在是太敏感太多情了。

我这才发现，货真价实的洪峰其人并非如他的名字那样慷慨悲壮，倒很有些《红楼梦》里有名的多情种子宝玉哥们的悱恻缠绵。你看他的小说《奔丧》用了那么长的篇幅写为老爹送葬这一件简单的事。我想生活中的洪峰，恐怕见过的死亡场景并不很多。《奔丧》中的老爹之死，算得上寻常的“善终”；奄然物化而已，似乎没有大事渲染的必要。而以洪峰的笔法看起来，这一幕死亡仿佛是颇深地刺激了他的神经的。且看以下引文：

我叫：“哥”。

哥喘着粗气走。我又叫“哥”。这一声一定充满了手足骨肉深情。哥看着我，“小弟”。我们互相看着，谁也没有往下说话。我本来觉得要说好些话，但被一件突如其来

的小事情打断了，就失去了说话的兴致……但这件事就已经使我和哥失去了唯一一次推心置腹谈话的机会。如今坐在办公室或躺在家里的床上回想起这件事，我依然生妻的气。

现在有的评论者主张将作为小说作者的洪峰与他小说中的故事叙述者“我”区别开来。我想这种研究路子有的时候也许有用，但不能绝对化。因为若是一个作者始终要在他的小说中撰出另一个与本人性格无干的“我”来，这须待有一种颇冷峭而狡黠的秉赋，亦即中国谚语所云“先学无情后学戏”的意思，而洪峰的小说，时时显露出他的主观抒情色彩还是太浓，不大像是有这一种永远无动于衷的涵养功夫的，何况一个人吓坏了的时候，他的真实性格就无法遁形。上面这一篇文章，恐怕倒是洪峰陡地看见死神的难看样子一时手足无措害怕极了之“原形”吧。他的害怕又转化为对于兄长的近乎女性气质的依恋。所以那一声“哥”才会叫得这样亲热。凡这些，都反映了洪峰身上还留着十分妩媚十分阴柔的少年维持一流的性情。若要是真见惯了生生死死的大场面，大概倒只会像中国古代的陶渊明先生那样付之“亲戚或余悲，他人亦已歌”似的淡淡一笑的。

而在另一篇小说《瀚海》里，洪峰更有一段颇可寻味的情感流露：

我还是最尊敬最崇拜我二哥。我发现我一直爱他。现在还爱。我知道这种感情十分危险。但我说过我要讲得诚实。

这倒不是我在隐约地说洪峰有些心理变态或别的意思。记得英国的大演员劳伦斯·奥立佛曾经说过，即使最刚硬的男性气质中也有一种女性的柔媚在。而中国则有所谓“少年才俊”的说法，一般指才气横溢的年轻男子。此处之“俊”，按我的理解，就是一种稍有些女性意味的俊逸之气。“才俊”联用，倒也是与现代心理学之认为越具有创造天赋的男子往往身上的性导向越趋多重复杂之说暗合的。我虽未见过洪峰，但读他的小说却使我在深心臆造了一个洪峰的影像。他大概很有些北方少年才子的傲气，但另一方面则不乏粗中有细的恋哥们的那一种秀媚，常常对比他阅历深性格坚强的成熟男性有些依赖心理。然而这一种恋哥们的情义却也不会过份发展。因为洪峰毕竟是关东山川中出来的人，他的底蕴还是男性的。只是如他家乡的山川，于初春冰雪初化之际，特有一种“石蕴玉”、“水含珠”的阴柔之美。这同样是天地之间合乎自然的资质。

洪峰的小说也不是一味地阴柔；相反地，又经常有些“阳刚”或近似英雄史诗风格的地方。这该当如何解释呢？

比如《瀚海》中“爷爷”和“奶奶”年轻时候的一段风流韵事，便是典型的例子，一个山东汉子在村野旅店为一风尘女子所迷，生平第一次领略了些女性风光，可是代价却也不小，他必须留下牛与车才能上路，汉子怒从心起，干脆在月黑风高夜劫了那女子回家，路途上又遇上了五只恶狼，经过一场厮杀，那汉子大获全胜，使那泼辣无比的娘们“终生服他”。据该小说的第一人称叙述者称，山东汉子者，他的“爷爷”是也；而那风尘女子，自然便是他的“奶奶”了。

奶奶竟比爷爷早死了半年。她死得十分痛苦。屎尿

弄得衣服被褥全是。她彻夜叫喊哭天哭地骂爷爷，骂得十分有条理难得重复。我想这一定是她太清苦，用谩骂来转移兴奋点的效果。并不一定真的就恨天恨地更不会恨爷爷。当年爷爷带她回家时，曾经被狼咬碎了卵子她不会忘记。没有爷爷她不是毁灭在窑子里就是葬送狼口，没别的出路。她绝对不会恨爷爷。

我以为这是洪峰小说中迥具特色的一段爱情描写，具有狮虎之威的恋情往往以似有刻骨之恨的形态表现出来。洪峰在此处的心理分析虽还欠深度，但他的具体描写已从客观上证实了这一点。“奶奶”的生命元阳中包伏着虎狼一样阴鸷凶猛的精子，这种精子是她那徒手杀败五只狼的汉子授与她的。又同她母狮般热烈的情欲天地浑成，构成了她对那汉子同样深不可测的爱与恨。当她生命行将熄灭之时，不幸这欲情之烈焰还不曾用尽，于是她痛骂那汉子二十余日，以泄尽心中的爱火与恨焰。这种阴郁狂放的诗意，确实是传统文学中不多见的。

洪峰在他的小传中自我介绍道：“上溯三代都是东北土著。这使他受了十四年课堂教育和三十年综合教育之后仍然半开化。这是遗传基因作祟，怪不得他。”^①我认为，如上面一段关于“奶奶”的死前之描写，确实有些“基因”的厉害显露着。连一点点虎狼精子的遗传都没有的人，是不大写得到这般笔力的。因此即使洪峰没有目睹过这样的生活实景，也必定是他写作时的神来之笔。当作家灵感如涌、才思不绝如缕之时，往往有幽冥中的种种景象现出，此中大抵不乏“遗传基因作祟”。洪峰小说写得心手两忘的得意时刻，他祖先的魂灵

^① 见洪峰《瀚海》扉页，作家出版社1988年版。

自然也要附上来的，这便如一道石破天惊的闪电，扫去了妩媚如斯的玫瑰的青春云朵，而露出一一种带着阳性气概的威严来。

但这仅是洪峰小说中间或出现的“突如其来的才华”，并不构成他作品的稳定性特征。这里面的缘故，想来无非是因为他那一种阴柔妩媚的青春气息，阳刚似还不足。另一则如他前面说的“半开化”、“基因作祟”，固有道理，但也未始没有夸大过火之处。他到底有“十四年课堂教育和三十年综合教育”的资历哪！况且又会写这般阳春白雪的实验小说。因此实际生活里的洪峰，恐怕是再也不会像他“爷爷”、“奶奶”那般蛮性十足地去作爱了。因为他有现代文化造成的“超我”管着他自己。从洪峰的许多小说看，真正引起他情感共鸣的，倒是他同时代人中属比较温柔且有现代文化教养的女子。如《瀚海》中的雪雪、《夏天毕业》中的李红，以及《湮没》中的未婚妻都是。

中国的大学者钱钟书说过：“意识中有偏向，则潜意识中能生相克之反向。”^①大概有的时候洪峰觉得他在现实生活中太现代了，太文化了，潜意识里便总有点对不住他的老祖宗似的。这也未必不是洪峰喜欢在他的小说里强调“汉子感”及原始遗风之类，发思古之幽情的另一种原因吧。

这可从他的另一篇小说《生命之觅》作为旁证。在这篇小说里，他写一个汉子，儿子的腿患了难治之症，必须进入深山老林寻觅得“站着死去的虎”，用那死虎的骨殖方给治能好儿子的腿病。这小说带着相当浓厚的象征色彩。我想，所谓“儿子的病”，大概意味着洪峰潜意识中对他老祖宗那种蛮性的遗传因子有失落之趋势的忧惧。而“站着死去的虎”，则可能代

^① 见钱钟书《谈艺录》第621页，中华书局1984年版。

表的是他先人如“爷爷”、“奶奶”一代的典型人格。

但小说直至结尾，洪峰却没有让那汉子找到“站着死去的虎”，且慨乎言之“命里注定找不到的”。在我看来这倒是合乎客观的判断。即使洪峰以后摆脱了那种青春之娟秀而转入阳气充实之为美的盛年，尽管届时他可能更多地表露出些他祖先的秉赋，但他决不会返朴归真到了再做他“爷爷”那一流绿林莽汉的地步的。洪峰对此大概也多少有些自我意识，此殆亦他的小说总带着一种亦假亦真、似梦还似非梦的浪漫情调之故欤？所以对他的英雄传奇，是不能太当真实戏文看的。

在异域小说家中，我认为与洪峰特有冥契之处的，当属哈代、梅里美以及苏联的艾特玛托夫。这些作家均有不同程度的英雄主义和怀旧的倾向。我读洪峰的小说时，常常在深心闪过哈代笔下之威塞克斯的悠悠白云。哈代的威塞克斯荒原，冷峻无情如终古不化的冰雪，如许青春的痴梦、人生的憧憬均被其默默地吞没。洪峰虽在人生悲剧性的体验之深度上尚远较哈代为逊，然而他的“极地”却在不少方面也有类似威塞克斯的悲凉情调。梅里美生于英雄主义日趋衰落的十九世纪之法国。为重振昔日法兰西之雄风，他写科西嘉的强悍民俗期作“他山之石”。洪峰小说中的那些风流倜傥的绿林豪杰、淳厚单纯的古道人心，亦为作者怀旧寄慨的情思之所在，则酷肖于梅里美小说的精神。至于苏联吉尔吉斯共和国的艾特玛托夫，同洪峰的生活阅历和人生感受就更有相通之处了。艾特玛托夫之于吉尔吉斯大草原，正如洪峰之于关东平原，是一生于斯长于斯的“土著”。因此他笔下那一种中亚草原的阔大气象，是仰仗有意的“下生活”或旅游观光的城市作家无法企及的。他又特得中亚古地的苍莽浩瀚的灵气，故能突如其

来地在小说创作中开一大生面，使读者惊叹人生的奇险壮美。这也与洪峰的时而呈露的闪电般的才华属同一类型。

但较之上述作家，洪峰在他创作的艺术形式上，则又迥然不同地显露出一种对于现代主义小说技巧的浓厚兴趣和刻意追求，而这就构成了洪峰不少小说的精神意蕴和艺术技巧上的自相矛盾，换句话说，洪峰的精神境界常类似于十九世纪的英雄主义和感伤主义，他却又试图把这种境界借现代主义小说的躯壳表现出来。

现代主义小说其实同西方古典文学有着本质上的深刻分歧，即以小说叙述语言而言，现代主义小说讲究嘲讽、俏皮乃至幽默，正是因为觉得似乎古典文学中拜伦式的英雄斗士姿态太生硬了一点，哀希腊悼古英格兰的眼泪太多情忸怩了一点，故而生出的一种反拨。洪峰的难处往往在于，他怎样才能用轻松俏皮的现代幽默来表现含情脉脉的古典感伤，且使得人看了觉得自然而不是勉强为之。我认为，洪峰创作初期的很多小说，就是在此处显出失着。即以前面提到过的已较为成熟一些的小说《瀚海》而论，也仍然没有完全克服此病，作者在叙述那些淳朴粗犷具有悲剧色彩的英雄传奇时，经常将一种与此格格不入的现代主义小说的叙述方式硬加入进去，使得故事内容在相当程度上丧失了原应该有的诗意与质朴美。比如其中舅舅枪毙雪雪亲爸爸大义灭亲的故事，确实如洪峰自己说的“包含着相当深厚的人性内容”，如果用梅里美写科西嘉山民因痛恨叛徒而手刃亲子的那篇著名小说似的极端朴素的形式写，将何其感人！惜乎洪峰偏要像时髦的现代派小说家那样把完整的故事拆得七零八落，再用花哨得很的括号一一列出。兹举其中几段为例：

“舅舅很快就和李慧兰结婚了。我从此有了一个十分漂亮的舅母。

“舅母坚决不要孩子。把怀上的也打掉了。在此后的八九年里，她一共打掉了三个孩子，后来干脆就丧失了生育能力。开始舅舅还打过她，后来不知怎么就不吵不闹。自从有了雪雪，一家人变得和和气气的了。

“……枪毙李学文那天，是舅舅带队执行：李学文在牢房里呼天号地大喊冤枉。见了妹夫跪在地上：‘兄弟，我冤枉啊，我杀过小鬼子我有过功劳你知道啊！’舅舅苍白的脸说：‘功归功过归过。杀人抵命。我不能徇私枉法！’……

“据说舅舅回到家里大病一场……

“据说，那以后舅舅再没提过生孩子的事。

“据说，那以后舅母再没说起过离婚的事。”

这种新式的叙述方式大抵经常见之于时下流行的先锋派实验小说。但一般说来，此种技巧也是“有意味的形式”，旨在降低传统故事讲述方式的逼真性，拉大读者之于故事情节的心理距离，从而使读者在冷静地思考故事内容之时对其产生一种带有重新评估之意义的“嘲讽”之感。所以叙述方式的翻新必须同时辅之以叙述语言本身的诙谐幽默才能真正奏效。而洪峰这里似乎确是在认真写一段心坎滴血的悲剧人生，且自己的心也陪着滴血，并无什么调侃暗讽的意思。他的叙述语言也是老老实实正儿巴经得像个无限崇敬叔伯英雄的乡村孩子似的。于是剩下的“括号领头”的新式叙述方式就难免玩形式之讥了。

这种倾向到了洪峰的《极地之侧》，才开始有比较深刻的

转机。在这篇小说中，他将以往的寻根派的英雄主义主题转化为带有更浓厚的形而上性质的对生死之谜的哲学沉思。在这个基础上，洪峰的内在感觉得到了充分解放。他不再苦苦地去臆想“爷爷”、“奶奶”、“舅舅”怎么想；而开始自由自在地描写他自己也包括其中的年轻一代的理想、爱恋与牢骚，也只有到了此时，洪峰才从哈代、梅里美、艾特玛托夫走向现代。正因为如此，洪峰尽管在《极地之侧》中运用了更多的实验小说的叙述语调和叙述方式，却显得较为自然。比如其中一段洪峰先生亲自“亮相”的插笔：

这男人把姑娘扔给了手端黑棍子杀气腾腾脸色青白的洪峰。这很不公平。女孩子遇到这样的男人注定不幸。

后来的事情证明洪峰对了。他以超人的直觉判断能力在几秒钟之内做出了伟大英雄的决定，而且战略战术无可挑剔，因而他很及时很成功地把一个眉目清秀身段苗条的女孩子从一个歹徒手里拯救出来。这使他信心倍增，以为自己有比别人更多的权利好好生活下去。

洪峰到底不愧为前而提到的那位“爷爷”的子孙，现在轮到他来搭救落到坏蛋手里的女孩子了。但比他那深山老林里住着的“爷爷”，洪峰变得多么不可思议地俏皮、潇洒、乖觉！他已经学会了道地的幽默逗乐、自我调侃这样一些至今在一般的中国社会里还是很稀罕超前的宝贝疙瘩。他的笔调一下子变得十分轻松，真有了点“现代”的味儿了。

我认为洪峰的这种风格上的转变实际上是很有意思的。中国当前有不少像洪峰这样从人情还很淳朴的山野水滨闯出来的小伙子作家，他们自命为先锋派，实质上却并不知先锋派

的内在精神究为何物。外国的先锋派大抵是些愤世嫉俗者，看透了极复杂的金钱权势利害关系而成一种冷峭入骨的文章。而咱们中国的小伙子作家们知道得最多的却是英雄仗义、哥们情份、古道热肠这一类恰恰与之相反的热乎乎的东西。所以他们写寻根小说，写自己深深爱着的爷爷奶奶叔叔伯伯，要学那一种阴沉沉的冷嘲，是不大会学得像的。所以这一种类型的作品总是在精神实质上反更类似于梅里美之流的外国古典派的。如果他们真要有现代小说的深度，最适宜之方法是转向自己及同代人的年轻心灵，那才是具有现代性的喜剧、悲剧和悲喜剧之无尽宝藏。在此意义上，洪峰的《极地之侧》就未尝不是一种启示。

西方有一位著名的文学家曾经说过，大抵读毕一部小说，使人有一种人生如幻梦的慨叹，这便必定是伟大的小说。洪峰的小说倒不是每一篇都使人起这一种感慨的。但若说他的小说本身就展现了一个年轻艺术家之梦境，那却是颇为确切的。从他到目前为止的全部小说中，我以为《极地之侧》是他编织得最扑朔迷离、凄怆美丽的一场梦幻。在将要结束本文之时，我再引其中一段我所特别欣赏的文字：

后来人们都走了。只有我和小晶依旧站在坟前。

西边的天空鲜血一样弥漫。

小晶碰我一下，说：“我们也该走了。”

我说：“该走了。”

说完我们又站了一会，然后肩并肩朝岗下走。这时候天已经很昏暗，出现了我前面说到的那种青紫颜色。

四周很安静，天大极了人小极了。

洪峰说：“该走了”，我却愿意留下来不走，永远留在那恍若神仙世界的梦境里。洪峰虽还年轻来日方长，但凡人年岁渐长阅历渐深，往往便有“阳光之下无新事”之叹，难作山高水远之想了；而大艺术家至晚年，固能再造崇高神秘的象征境界，但却常有一股令人毛骨悚然的寒意渗在其间，不复有年轻时代之妩媚。故不论洪峰抑仙抑凡，对他的艺术创作生涯来说，赠以西方诗人“玫瑰花正在此时此地”之句，大概都是合适的吧？

马 原 论

当我在 1985 年左右读到马原的成名作《冈底斯的诱惑》之时，我曾如此深深地为之入迷！但随着时间的推移，我逐渐感到马原和作为马原的读者的我自己精神上都已经发生了而且正在发生深刻而微妙的变化。正为此故，用罗曼谛克的文字为马原喝采，已不再是我的主要兴趣所在；我现在所特别注意的，是尽可能准确地勾勒出马原的精神之旅的大致轮廓。我认为这样做是有一定意义的。因为在当代中国年轻作家之中，马原是具有比较敏锐的“文化意识”的一人，研究他的人生探索的轨迹，也就为我提供了一种机会；我有可能对一个年轻艺术家与他所置身的深厚的文化传统之间的精神联系作一次具有典型范例意义的观察。

直至今日，我仍然偏爱马原早期的小说。那是马原“旭日方升”的时代，他当时的小说有一股诱人的生气。像《西海的无帆船》里，据说不同程度地含有马原自身的影子的陆高、姚亮等一大伙子年青人，无忧无虑，周身活力，刚刚开始他们的西行探险。特别是在追踪了马原自此之后的精神长旅之后的今日，回过头来看这艘美丽的“无帆船”，确实令人唏嘘不已！这篇小说经常使我忆及

法国画家华多的名作《发舟西苔岛》。西苔岛为爱神维纳斯所居之仙岛。华多的这幅画描绘一群年青情侣，出于对爱与真诚的追求，发舟赴彼理想之邦。由于作者对于生命的强烈信仰，画面所用之油彩至为瑰丽，适与绚烂之极的青春诗意相契合。在画的远景上西苔岛的峰影绰约可见，但却迥异于中国传统艺术中常有的“山在虚无缥缈间”之类的道家式的清冷诗意；反之，暗红的天际与峰峦的银灰色泛光构成了一种充满着感性生命的“如梦的行板”似的情调，暗示爱之岛的温柔风流。此画在西方画史上被评为青年人的理想主义之旅的永恒象征。据说马原酷爱油画，藏有为数不小的西方古典绘画。因此想来他不至于没有看过这幅声名极为显赫的《发舟西苔岛》吧？他的小说《西海的无帆船》，写出一种青年探险家的乌托邦之恋，以及他们人生舟船待发时的好奇、紧张、冲动、期待，正与《发舟西苔岛》的神韵相通。他的文字也如华多的油彩，以火热炽烈的意味，呈现生命之绚丽本相，还找不到任何东方式的精神修炼所造成的神秘主义色彩。

《冈底斯的诱惑》则意味着马原的“无帆船”正式驶进他的朝圣地。在这篇小说里，马原依然继续着他早期的理想主义和英雄主义主题。无论从哪个角度看，《冈底斯的诱惑》都带有借鉴海明威的小说《乞力马扎罗的雪》的痕迹。在马原笔下，冈底斯山是一座潜藏着生死之真谛的神山——“那块在阳光下白得耀眼的所在远着呢，而且其间充满凶险和神秘，特异的气候和雪崩，还有深不可测的冰川裂缝。你知道这些，这是座神山，这是冈底斯主脉的一座。在这块地球上最高也是最大的高地上，虽然没有葱茏繁茂的森林草地，却同样生息着更有活力的生物。”在传统文学中，凡诸名山大川，大抵为远离人间烟火的清凉世界之象征，而罕有将其写成生物在此生死相

竞的大格斗场的。马原的这种象征性描写，却适与海明威的赤道雪山——乞力马扎罗峰的寄寓相当。海明威的乞力马扎罗，为两种极端对立的力量之间的惊心动魄的争斗所构成，赤道之火炽为生之象征，冰峰之冷漠为死之象征。

《乞力马扎罗的雪》的开端有句曰：“在西峰之巔附近，有一具风干冻硬的豹尸。这只豹到这样高的峰岭来寻找什么，谁也无法解释。”这“豹尸”正是小说主人公“他”——一个海明威式的英雄男子汉的暗喻。“他”躺在岭雪之上，奄奄一息，却面对死亡风雅自如，企图依靠对生命的往昔的美丽的回忆来战胜死亡。他当然无可挽回地失败了。他的死亡却也因此带上了英雄气息。故豹尸被用作定音锤预示他的命运。而在《冈底斯的诱惑》中，马原也写了一头“刚刚咽气的黑花白底大尾巴雪豹”：“它在空中毙命，在死时也仍然是斗势扑下，死豹的前爪击伤了你的额头，使你脸上留下大块标志勇气的伤疤”。这头至死仍作斗势的豹子的尸身更证明了马原与海明威之“豹尸”想象的深层联系。

然而也就是在这篇小说里，马原开始表现出一种与海明威不同的精神倾向。海明威的《乞力马扎罗的雪》虽然写了死亡不可避免的悲剧事实，但又通过人与死亡的抗争而实现了对于生命的特殊形式的肯定。特别是其中以意识流方法写的大段生之回忆，在死亡越益逼近之日而愈呈美丽。其中对于女性和爱情的回忆犹如嫣然含笑怒放于“死亡峰巔”之上的一朵雪莲。这正是海明威之建立在悲观主义基础上的乐观主义的诗意外化。溯流及源，则是希腊悲剧对于生命苦乐兼具的辩证评价的哲学传统的体现。而马原却不然。在《冈底斯的诱惑》中，他固然也写生命与爱情，但另一方面已流露出一种东方遁世主义的精神特征。他的这篇小说中写了一些因命运

的凄苦而变得孤僻抑郁、离群索居的人物。如“阿爸是个虔信佛教的老人，从来到这个世界那天就开始膜拜释迦牟尼。他中年得女丧妻，性情格外孤僻乖戾，酒喝得很凶，一天很少有清醒的时候，而且他心地狭窄，习惯斤斤计较”；又如写尼姆：“没有人知道孩子是顿月的，尼姆没讲过。她似乎有几年没说话了，没有人听见她说过什么话。也许她说过，对儿子，对她那群羊和那只卷毛蓬松的牧羊犬。还有可能在一个人独处时自言自语，只是没有人听她说过什么。她过分地离群索居，以至使多数乡亲甚至忘记了她的存在。”这一类人物之心态当属一种典型的东方式的孤独。他们眼中的人生带有佛教四圣谛之“苦谛”的惨淡色彩：生苦，老苦，病苦，死苦，怨憎会苦，爱别离苦，求不得苦，五取蕴苦，大千世界，红尘滚滚，“三界不安，犹如火宅”。所以他们宁可孤独。

在《叠纸鹞的三种方法》中，这种东方式的孤独表现得更趋深沉成熟。这特别体现在马原写的一个“住在布达拉宫下的老太太”之形象身上：“她是个虔诚的佛教徒，一辈子独身一人。她从年轻时候就开始，每天围着布达拉宫外墙转经三圈。你们知道，绕布达拉宫外墙一周有将近两千米。她每天转经三圈”。不久前我看到一篇文章，述及马原的近况。说马原现在在平时不出门，只有夜间偶尔极其抑郁地在大街上骑自行车兜圈^①。这便使我联想到了那个“住在布达拉宫下的老太太”。当然“转经三圈”与夜间骑自行车散心方式有别，然所表现的一种愿作云游世间的孤僧的神韵则颇相近，同样代表着东方式的独与天地精神往来的人生境界。从这个意义上说，这个执著修行的孤老婆子身上正潜藏着马原本人的灵魂。

^① 见赵玫：《特洛伊的木马——马原印象》，载《文学自由谈》1989年第5期第128页。

与《冈底斯的诱惑》相似，马原的《叠纸鹞的三种方法》之开端似乎也有海明威的《乞力马扎罗的雪》的影子：如海明威笔下之“他”生了个恶疮并且开始腐烂，马原这篇小说中的“我”也生了个“疔”，“半个星期后这个疔无限膨胀，并且流出叫人恶心的脓血”。此处之“疔”正如海明威小说中的疮，是死亡阴影悄悄袭来的暗喻。但马原的小说并没有演变成海明威的表现与死抗争的西索弗斯式的悲剧故事；反之，这个疔倒给了“我一个人冷清地趴在宿舍床上看小说”的机会。（请注意笔者用着重号圈出的文字，此处马原再一次流露出他的东方式的孤独心态！）接着他以恰如“放纸鹞的自由叙述方法打断了故事自由的进程。以后用不断变换视点的方式分别写了拉萨的街景、波希米亚式的青年艺术家、做泥佛像的孤老婆子等等并无人为逻辑联系的场景和人物。这种写法也许就是马原称之为“叠纸鹞的三种方法”。“三”在中国语言传统中通常意味着多之义，因此也意味着解脱和自由。

所以我认为《叠纸鹞的三种方法》的真正主题乃是解脱。如果深入一步看，马原这篇非情节化的小说在精神寓意上还是一直存在着一种微妙的内在联系。佛教历来喻情欲为“疮疔”。这与马原小说中的“我”所生之“疔”有着相类似的寓意。马原笔下的这位第一人称主人公在患了恶疔之后，想到“绕到药王山南面，看看朝佛的人们在这块圣地留下了什么，小泥佛？有释迦牟尼像的经幡？镂刻着经文的石板？”这里提到“药王山”并且将之与佛祖并提，可能是意味深长的。这也许透露了患“恶疮”的“我”企望在佛教圣山中寻找灵药的想法。对于视尘世情欲为恶疔者来说，“药王”当然就是那位永远挂着冰雪般寒冰的笑意的佛祖释迦牟尼了。更加耐人寻味的是，自此以后作者就不再提及那个恶疔了。随着一股深藏的灵气

如“转经”般的缓缓转动，“我”的精神法相也似乎越来越趋于庄严脱俗。最后“我”终于把目光投向“地球上最蓝最蓝的天空”，看到“正有三只漂亮的纸鸢在飞，和另外三只飞隼遥相呼应”。这显然是一种灵魂升华的暗喻。这也是马原小说中最为绚烂的一段笔墨。他以崇高的仪式感再现了藏传佛教特有的精神境界。这篇小说以脓血恶疮始，以象征大自然在大解脱的天际飘飞之纸鸢终，足以证明作者的意图乃在于写出主人公“我”出离七情缠绕之苦转入清净微妙的密宗之精神经历。

这又有作者的插叙作为旁证：“可以推测，刘雨更多着眼于佛教及其内在的影响，浮掠地讲一下这个故事不是他的兴致所在。我这时发现了自己是很希望看到刘雨这篇小说的，我想知道这个故事在另一个作家的心理触发了什么。触发——是我们兴致所在。”所谓“刘雨的小说”当然纯系马原的故弄玄虚——他的戏中戏而已。所以换一个直截了当的说法，这里也就是在说明马原写这篇小说的“兴致”即为佛法所触发起来的。

《虚构》的意蕴有同《叠纸鸢的三种方法》具有一脉相承之处。“麻风村”与“恶疮”一样，也都可以看作具有浓厚的佛学色彩的对于现世的评价。但小说中的“我”进入麻风村后即感到这地方并不如想象的那般可怕；反之，却有芳草如茵的山野峡谷，有妖冶诱人的年轻女子。这唤起了“我”的激情与爱欲。“我”甚至不顾一切地与一漂亮的女麻风病人做爱：“在梦里我们仍然紧抱在一起，羊毛被使我们浑身汗津津的。我们睡得真沉。我真心希望就这样一直睡到来世。”

就在这地狱烈火般炽烈的情爱中，马原突然用颇近于《红楼梦》的“假作真时真亦假”的梦幻似的笔法打断了事件的

进程，点破这麻风村中的冒险经历竟完全是一种虚构！最后他把叙述的视点转向万古苍茫如斯的雅鲁藏布江，那奔腾咆哮却又毕竟东去的逝水似乎象征着佛学“一切有为法，如梦幻泡影。如露亦如电，应作如是观”^①的教谛。

这篇小说表现了马原在灵与肉的冲突面前的困惑、矛盾心态，这也是人类文化中的一个具有悠久历史的命题，但马原对这个命题的解答却是典型东方式的。这可以将《虚构》的主题——与歌德的《浮士德》的一段著名独白作一比较而看出来。浮士德也经历过类似的矛盾：“有两种精神居住在我的心胸，一个要想同另一个分离，一个沉溺在迷离的爱欲之中，另一个是猛烈地要离尘凡向崇高的灵的境地飞驰。”^②浮士德最后也确实进入灵境——云端间有一温柔纯洁的女性上帝俯视着她的终于归来的羔羊，小天使在四周婉转歌唱，象征一种精神之爱的境界。这种精神之爱尽管也有超凡脱俗的意味，但却是以浮士德所经历的一切带有生命感性色彩的情爱作为基础的。这体现了柏拉图哲学的传统，将爱情视作一种由爱个别美的形体始至爱涵盖一切美的理念终的升华过程。正因为是“升华”，所以在终极境界上虽然发生了由肉到灵的质变，但却没有将感性之爱视作“空”或“寂灭”的否定性价值评判。也由此之故，《浮士德》中的上帝仍然保持着女性的性别，而以否定生命感性形式为天路指归的佛陀的性别却是非常暧昧的。我认为，佛陀实质上是无性的，虽然表面上似乎兼具男相的庄严和女相的微妙。

《虚构》在精神实质上则颇近似于佛教的《妙法莲华经》中

① 见《金刚经集注》第287页，上海古籍出版社1984年版。

② 见郭沫若译《浮士德》第10页，人民文学出版社1957年版。

的一则寓言^①。言昔有一长者，拥有一古宅，因年久失修，墙壁颓落，一旦大火陡起，诸子因年幼无知，仍在宅中嬉戏玩耍如故。其父戒以危言，他们却全然不听，“不惊，不畏，了无出心亦复不知何者是火，何者为舍，云何为失。”这长者只好哄他们说，门外有种种珍玩奇异之物，如“羊车、鹿车、牛车”之类，可以游戏；在此诱惑之下，诸子终于走出火宅，转危为安。其后的佛偈点明，此长者，佛陀也；诸子者，众生也。“火宅”之“火”为尘世之贪著情欲逸乐之喻：“汝等莫得乐住三界火宅，勿贪粗弊色声香味触也，若贪著，生爱，则为所烧”^②；诸七宝大车则喻佛乘之指点迷津救度众生。《虚构》中的“麻风村”在某种意义上实颇近于“火宅”之喻，“我”不是也沉溺在与麻风病人的极其危险的情欲之中而反陶然自乐吗？至结尾处马原点出凡诸种种不过南柯一梦也，则亦同《莲华经》以妙喻诱导“迷人”脱离情欲之苦进入空寂灵境的良苦用心相类。由此可见，马原的精神深处已经产生了一种相当程度的对生命感性经验的否定性评价。

马原的另一篇小说《错误》也流露出相同价值判断。他把一段生命历程写成一系列难以挽回的阴差阳错。此中的“我”痴情于江梅，江梅却暗自以为“我”无爱自己之可能，因而不得已怀了田会计的孩子。这又使得“我”伤心之极，直到江梅死了，“我”才知道这已成历史的真相。这篇小说之始终处处伏着禅机。按照佛学义谛，贪欲情痴深者，当修“不净观”，即在禅定中观想自身和他身，从内到外、从生到死都是污秽不净的。高僧慧思曾在《诸法无诤三昧法门》中对此总结说：“烦恼者，六欲心也。初死想，能断威仪语言欲。膨胀想、坏想、散想，

①② 见《妙法莲华经》卷二譬喻品。

能断形容欲。青淤血涂想、脓烂想，能断色欲。骨想、烧想，能断油滑欲。散想、灭尽想，能断人欲。”^①此与马原《错误》中的不少艺术想象甚有冥契之处。如写江梅之投井，“死得很惨，身子泡得像水缸一样粗”，写“我”看到自己“黑紫色的肿胀到惊人程度的脚蹠已经比小腿还粗”，正合“膨胀想”、“坏想”之义。又如写黑枣“左腿后脚跟上面给剥开了，血汨汨地流了一地”，则近乎“青淤血涂想”。再如写二狗之死：“癌症真是不得了，他本来个子矮小，现在只剩下一把干枯的骨头了”，又与“骨想”、“灭尽想”之义相类。

在马原的全部小说中，《错误》确是一段最为幽暗的隧道；而当走出这段隧道之后，一种高远深邃的净界似的蓝天便又一次展现了——这便是马原的长篇小说《上下都很平坦》。

“你只要稍稍离开江岸，就会发现大路笔直，上下都很平坦”，扉页上的题词便显示了一种在马原以后小说中少见的坦荡恬静通脱随便之感。马原小说里的佛学义谛固然由来已久，但在此以前似乎特别接近于小乘与密宗——他的对于人生惨淡真相的深彻体验近似于小乘，而他以往小说那种崇高的仪式感则颇传密宗佛教之神。唯这一部《上下都很平坦》的精神气质特近于大乘佛教。在佛教哲学发展史上，小乘有部认为，世界上一切事物和现象在过去、未来和现在的时间里，都有实体。大乘空宗反对此种看法。认为一切事物和现象都没有实体，没有自性，本质是虚无的。不仅如此，甚至佛教的最高精神境界——“涅槃”，也是空的。小乘因其信“有”，所以虽然也讲解脱，却尚存较为认真执著的宗教热忱，这种热忱在教谛近似的密宗中反映出来，便是华美的想象与庄严的仪式。而到

^① 见《中国佛教思想资料选编》第一卷第376页，中华书局1981年版。

了大乘，一切归之于虚无，因此想象力和仪式感也被取消了——大乘是世界上最缺乏色彩的宗教也是最无教规随随便便马马虎虎的宗教。马原的《上下都很平坦》也写了些人生与爱情的坎坷，但同他以前的小说相比，那种悲抑不伸的真切体验已经荡然无存了。他每说完一段悲剧故事，都似乎马上急急地加以解释，这是命该如此的，这本质上是空的，说得读者也跟着轻松欢喜起来。这篇小说的主题说得通俗一点，大概也就是“坎坷即平坦吧”。能够修炼成这样一副看破红尘的慧眼，自然也不需要什么碍手碍脚的仪式了。因此这部小说中再也没有如《冈底斯的诱惑》中之写天葬，《叠纸鹤的三种方法》中之写纸鹤那种庄严肃穆的仪式感了。

这部长篇小说还显示了马原引进的另一种他以前小说中很少出现的哲学观念，即《周易》的命相学说。《周易》与佛学同属东方宇宙循环论的文化体系。佛学认为，世界消长一周期中经历成、住、坏、空四期，也称成、住、坏、空四劫，如此循环往复，以至无穷。这种气势恢弘的想象一旦同《周易》中精微知几的宿命论计算结合起来，确实可以说接近了东方命运学说的极致。而事实上，佛、易交融也正是中国哲学史上佛教中国化最后完成的标志。马原的《上下都很平坦》似乎也在重复这种精神历程。在这部小说中，马原具有泛神论倾向的对于宇宙、人生的宏观观照颇近于佛教四劫无始无终论的伟大气势，而对于人类命运的微观事件的估算则取《周易》“命数”之说。典型例子如这样一段插笔：“我知道这是命数。他们六个人本来该有另外的命运，他们的将来绝对不应该这么惨。我认定这与那次没玩一把的扑克牌局有关，我相信如果那个除夕平安无事过渡到天亮的话，每个人的命运都将会重新写过，会是另一种结局，也许会皆大欢喜。我深信那局没开始就结

束了的扑克牌已经在预示那几个未来才发生的故事。”

我很愿意现在学术界众多的“周易迷”们也能够研究一下命相之学的心理学意义。以我的浅见看来，《周易》在给命运多舛的人一种自我安慰的心理功效方面一点也不比佛教逊色。命数的神话不仅提供了逆来顺受的依据，而且它的智力游戏似的复杂结构还可以使不幸诗化，坎坷也显得美。朱熹曾惊异于八卦六十四爻变化的神妙，叹曰：“远在六合之外，近在一身之中，暂于瞬间息，微于动静，莫不有卦之象焉，莫不有爻之义焉”^①。面对这样一个令人心醉神迷的智慧宝库，还有什么个人的忧愁烦恼不足以忘却呢？（何况这一切之一切都是先验命定的）虽然说话有文白之别，但马原前面的那段高论骨子里的意思却与朱熹老先生一模一样！再看“命数”观念对马原这部小说的审美特征之构成的影响，也由于许多类似这样的描述或议论而使小说增添了天命玄秘之美，使人生中实在的苦恼在安排命运的无上智慧面前黯然失色，显得渺小无比了。

姚亮率先抓走了梅花。
先验的许多种展示和谐的
方法是早被证明了的
争也没用，劫数
羊是姚亮的生肖
姚亮在读周易

姚亮者，马原自我化身之一部分也。故“姚亮在读周易”

^① 见朱熹《周易本义》序，天津市古籍书店1986年版。

亦即“马原在读周易”。

遥想当年，《西海的无帆船》时代的马原还是何等的风流俊逸，雄姿英发；曾几何时，“多情应笑我，早生华发”，他却变了属羊的姚亮玄玄乎乎读起周易了。他的称赞周易命相的文字确乎写得比朱熹潇洒一些，但要表达的意思与朱熹老先生“异代暗合”。马原的道行是大大地深了。但他的道行的终极境界却似乎要通到非艺术的境地——佛与易学高深者通常意味着激情的冻结，那么艺术也就逻辑地中止了。有人形象地描述过东方精神修炼的过程，就如朝圣的香客历尽九九之劫，最后来到的不过是高山之巅的一座极简陋的小庙，而最终在小庙中所见的不过是寥寥数笔写成的佛像额头上的一点灵光而已。一切都在默默无言之中。马原自《上下都很平坦》之后，作品似乎日见其稀少了，我实在担心他是否也要走到那种“高处不胜寒”的地方去了。

日本大作家川端康成曾谓：“入佛界易，进魔界难。”^① 鉴于他也是东方精神的灵境中飘然游历过的人，所以这话头说得特别耐人寻味。佛家有雪中芭蕉之喻，喻“金刚不坏之身”；我倒愿意马原修成如雪海中不凋生命之绿的大芭蕉树那般的金身，虽然进入神秘冷峻的世外仙境，却又能有朝一日回归到象征感情生命之美丽的凡界之火焰山。这是比佛法的涅槃更大的道行。马原能成此果否？

^① 见川端康成《古都·雪国》第34页，山东人民出版社1981年版。

史铁生论

苏轼词曰：“莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马，谁怕？一蓑烟雨任平生。”^①苏东坡作这首词时恐怕不至于想到，在此之后八九百年的中国文学的崎岖小路上，出现了一位几乎正与此词中的形象相反的青年人；他不但不能“竹杖芒鞋轻胜马”，而且还“怕”，怕听到别人说“跑”、“踩”一类的字眼儿——因为他的双腿已于1972年瘫痪，他于是只能坐在轮椅中艰难地“徐行”了；而他唱的歌，也远及不得苏东坡那般潇洒豪迈，而老是有着一种泪光闪闪的忧郁情调。

有人说史铁生的小说贯串着一个“残疾主题”，那是的确。史铁生的大部分小说（极少数例外）都会出现一个或因意外事故折断了腿的小伙子或瘫痪在床的老人或在山道上唱道情的盲者以及诸如此类的残疾人的形象。这证明了致残对于史铁生是怎样一种深创巨痛刻骨铭心的刺激。

我并没有同史铁生见面的机缘，但从他的小说集上赫然印着的像片来看，史铁生容貌是很端正甚至有些漂

^① 龙榆生：《唐宋名家词选》第109页。

亮的，特别是他上身的体格显得十分发达。瑞士的心理分析大家阿德勒曾经指出，肌肉的发展状况是判断一个人的精神气质的重要象征之一。根据史铁生上身的体格状况，也的确很容易看出，他原先肯定是一个性格开朗略有些外向型的生龙活虎的小伙子。

对于人生来说，最可怕的莫过于“反差”。如果史铁生与生俱来就带着残疾，那倒也恐怕没这么大痛感了。可问题在于，命运为史铁生安排了怎样一个残酷的圈套！先送给他一副比健康人还要健康的肢体，然后又一个急转弯毁了它，使这个一度是活生生的小伙子的人只得永远坐在轮椅中，一低头就看到与他发达的上身形成讽刺性对比的丑陋的双腿。所以史铁生才会发展出一种比黑色幽默还要黑的幽默。比如他有一篇小说名曰《足球》，一看这个题目便管教知道史铁生底细的人欲笑反哭，欲哭无泪，心中生起一种无限苦涩的滋味。这篇小说中有这样的对话：“‘我老是梦见体育场。’小刚说。‘梦？’‘嗯。我老是梦见了体育场，也看见了里面有人在踢球，可就是找不到门，进不去……’。”我不知道此梦是否别有心理学上的深文大义，而只是以直感感受到史铁生写出了一种命运的巨大“反差”——从球场到轮椅。表面淡淡的而骨子里沉痛已极。

遭到命运这样猝然不及的辣手，像史铁生原先那种快乐平凡的性格肯定是不是一下子找到一种精神抵御的办法的。他对于自己生存处境的突变的第一个反应是本能的——深深的怨恨和变形的泄愤要求。好在史铁生是个比较坦诚老实的人，所以我们还能在他的小说中找出他当时的心理轨迹。且看他另一篇小说《山顶上的传说》中的一节对话：

“有时候，你看着别人过得好，你心里也恨。”老头说。他不说话，沉着脸。

“有时候，你恨不能所有的人都跟你一样，也残废。”他不言语，使劲捋头发。

“你谁都恨，你没准儿也恨我。”

“没有！凭良心说话，这我可没有！”他急得喊。

“因为我跟你一样，也是个残废。”老头说，笑了笑。他松了一口气，又低下头。

“可要是别人也都残废了，你就又该同情他们了，你又该盼着他们能治好了。像你愿意我这胳膊能治好，我盼着你的腿能治好似的。那你何必这会儿盼着他们坏呢？”

“我不是真那么盼。”他声音很低，看着老头。

“可是你心里老憋得慌，老那么想，觉着那么想想就痛快。你要老是这样，你准会变得古怪，让人家怕你，让人看见你就觉得不善净，不像个好人。”

这段对话在史铁生的小说中算不上惊人之笔，其实其中的内涵却颇有值得咀嚼之处。

这首先是因为类似的心理分析在传统文学中并不多见。孔子在了解人性的深度上倒是不比佛陀、耶稣逊色多少的。但他知之而不明言，讲究含而不露，又为贤者讳。鲁迅曾经指出孔学的一个深刻的内在矛盾：“如中国之诗，舜云言志；而后贤立说，乃云持人性情，三百之旨，无邪所蔽。夫既言志矣，何持之云？强以无邪，即非人志。”^①一方面儒家有所谓“诗言

^① 郭绍虞：《中国历代文论选》第四册第450页，上海古籍出版社1980年版。

志”的命题，而同时又称“诗三百篇，一言以蔽之，曰，思无邪”。既云言志，又要无邪，难矣！于是只好不写。这样发展下去，孔子的含蓄便逐渐嬗变为后世迂儒们对于人类心理现象的无知。明于礼义而陋于知人心，也就成了对于此辈很切实中肯的评语。

说穿了，史铁生所透露的这种心理经验也不过反映了一个普通人的直觉而已。但也惟因其来之平凡，所以特别具有文化意义上的价值。一个遭受了命运措手不及的老拳的年轻人，他那来不及加以修饰的呻吟确实是在真正地“言志”了。然而他所言的“志”里，却很有些传统诗教中很不多见的陌生东西。难道这就没有值得文化研究者深思的地方吗？

但也应该看到，孔子这种“强以无邪”的美学观并非是逻辑过程中的无意疏忽所导致，而是出于非常深远的文化考虑的。孔子学说的核心“礼”，其真正用意在于用儒家的伦理规范来在深层的意义上塑造整个民族的心理机制。“强以无邪”非常接近于弗洛伊德学说中关于超我遏制本我的理论。按照孔子的理想，如果一个人能够时时用以“思无邪”为主要内容的儒家教义塑造起来的超我来自觉地节制本我中的种种无意识的冲动，那么他就可以逐渐趋近于人格的自我完善了。作为一个洞明世事的中国老人，孔子又把他的考虑置于对人性中不那么令人乐观的成分的充足估计之上的。所以他的“思无邪”也包含着另一方面的含义，即告诫人们对于人性中邪恶部分的自觉克服要在保持世俗人情味的前提下进行，而不要流入偏激和迷狂。

孔子对于民族心理结构的这种塑造之功效也的确是极其深远久长的。我认为，前面所引的史铁生小说中的对话，若按照现代文化释义学的观点，恐怕反映的就是一种近似荣格博

士的“集体无意识”概念意义上的儒家文化心理与本我中的原始冲动之间的冲突吧。“老头”当然是前者的外化象征。他的那一番对于残废青年的苦口婆心的忠告使我很自然地联想到朱熹视之为儒教精髓所在的名论：“人心惟危，道心惟微”，“允执厥中”^①。这位老者很知道“人心惟危”将导致怎样的悲剧性后果，所以他才这样三番五次地点破残废小伙子心里深藏的恨意。然而他也不主张“道心惟微”——比如皈依什么具有迷狂色彩的宗教之类，他只是希望这小伙子不要在常人眼里变得“不善净”、“怪”，这在本质上是与儒教的世俗伦理主义传统精神——亦即“允执厥中”的中庸原则是极其一致的。

在西方文学中，也有以残疾为重要题旨的小说，如美国麦尔维尔的《白鲸》即是。埃哈伯船长在捕鲸时遭到白鲸的反噬，从此失去了一条腿。他也因此便与象征命运的白鲸结下深仇。随着时间的流逝，他对白鲸的恨意不但没有逐渐消解，反而与日俱增最后发展为一种不顾一切的复仇狂。他内心深处复仇伺血之念是如此狂烈，以至他称“cruel, remorseless emperor commands me, that against all normal loveliness and longings……”^②（残忍的、无情的幽冥之主控制着我；这种力量反对着一切正常的爱心与理想）。从儒家文化的观点看来，这自然便应着了“人心惟危”这句老话。

与埃哈伯船长因残废而激发起无穷的复仇欲的倾向正好相反，西方传统中还有一种“道心惟微”式的解决心灵危机的方法。《旧约》中的上帝的忠实信徒约伯便是典型的例子。上帝为了考验约伯的忠信程度，使他由命运得意的宠儿倏然跌

① 《四书章句集注》第14页，中华书局1983年版。

② 第493页，Moby Dick; ed. H. Hayford et al, Nation Critical Edition, 1967年版。

落灾难的深渊，变成一个“从脚掌到头顶长毒疮”的病人。《旧约·约伯记》也有一段贫病潦倒的约伯与赶来看望他的三个朋友之间的对话，表现了约伯灵魂中的激烈的自我矛盾。将此与史铁生小说中的对话加以比较，实在是颇有意思的事。开始约伯也控制不住对于命运的激愤，大发悖逆之言，但他的朋友们却用对于上帝的信念来劝导他。书亚人比勒亚说：“神必不丢弃完全人，也不扶助邪恶人。他还要以嘻笑充满你的口，以欢呼充满你的嘴。”^① 这同“老头”对中国残废小伙子的劝诫相较，明显地表现出希伯来文化的特质：此种文化传统的抵御精神与肉体的深重磨难的力量渊源于对于超验存在物（上帝）的虔信，而不是像儒家那样依赖于一种建立在日常生活经验基础上的世俗伦理主义观念对心理起的制衡作用。也正由此故，希伯来文化具有一种指向超越的价值趋势，这按照儒家的中庸主义原则，也就不免有“道心惟微”之讥了。

从史铁生小说所折射出来的他本人的精神历程看，这种古老的儒家智慧确实给予他很大的心理平衡力量。《我的遥远的清平湾》从某种意义上说，正是象征着史铁生受伤的心灵在一片充满温馨的人情味的土地上找到了安栖之所。有人说这篇小说本身便是一曲旋律优美的歌，对此史铁生并不否认，不过他强调了这首歌的文化属性：“那歌词绝不能是‘朋友们，让我们热爱生活吧’一类，得是‘哥哥你走西口，小妹妹也难留，手拉着哥哥的手，送哥到大门口’一类。前一种歌，我听了反而常常沮丧，心想：热爱生活真是困难到这一步田地了么？不时常号召一下就再不能使人热爱生活了么？不。所以我不爱听。而听后一种歌，我总是不及做什么逻辑推理，就立刻被

^① 《旧新约全书》第614页。

那深厚的感情所打动,觉得人间真是美好,苦难归苦难,深情既在,人类就有力量在这个星球上耕耘。”^①我认为,史铁生的这番自白,正是最清楚不过地表明了他的精神力量来自于深厚的文化传统。也许有人会诘问我,难道说史铁生在此一唱三叹的流传在陕北穷乡僻壤的民歌俚曲竟会与儒家传统有什么联系?那么我倒也要提请他注意最好不要数典忘祖:孔夫子的代表作便是三百首民歌的整理和删定呀!孔子之所以如此重视民歌也并非偶然。民歌又称“风”,我认为这主要是指它最容易传播的特点。“风,风也,教也;风以动之,教以化之”^②——因其易于传播,故孔子便把它拿来当作教育的工具。孔子学说对于中国人民心理结构的深刻塑造,确实也是在一定程度上借助了民歌的风动之力的。经过孔子删定的民歌充分体现了儒家的伦理情感——怨而不怒,多情而不淫,有温柔敦厚之心,无萧杀狂暴之气。此种流风遗韵所被,便是史铁生所引的陕北民歌也概莫能外。“哥哥你走西口,小妹妹也难留,手拉着哥哥的手,送哥到大门口”,正洋溢着一股浓浓的中国传统的同胞手足深情。而按照儒学理想,若是这种手足之情深入人心,也就会渐渐施及旁人,从而形成一个使人温暖快活的礼义之邦。所以这民歌里面确有很深的民族心理积淀。而且已经深到了“不及做什么逻辑推理”就会被打动的地步。小说中的破老汉对患病的“我”的感人至深的关爱,也就是出于这种有着古老的根柢的民族心理素质。“哦,我的白老汉,我的牛群,我的遥远的清平湾……”史铁生表现了一种对于已有几千年之久远的历史的伟大传统的依恋。

① 史铁生:《我的遥远的清平湾》第391页,北京十月文艺出版社1985年版。

② 转引自钱钟书《管锥编》第58页。

但是，儒家文化作为一种人类复杂的精神现象，正如其他的文化一样，有不同层次不同历史阶段不同社会背景的人物在那里又具有不同的含义。在这个意义上说，真正接受儒学中立意较为深远的价值，如善良、友爱、同情、节俭的，倒更多地是中国的普通百姓，而作为中国封建时代“治心者”的知识分子，则往往因其社会地位的高尚而失却了早期儒家文化本有的质朴性。同时又在相当程度上吸取了道家文化中的超脱主义。所以传统文人士大夫抵御苦难的精神力量则来自于“儒道互补”的更为复杂的文化心理结构。

苏东坡就是一个典型的例子。他的一生是在仕途得意与失意的大起大落的惊涛骇浪中度过的。面对接踵而至的打击，苏轼始终不惊不惧，坦然处之，他自己所谓“一蓑烟雨任平生”，殆非虚语。他之所以能做到这一步功夫，固然也有儒家文化对于人间温情的信仰在（有苏词为证：又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间？），但更多地则得之于道家的精神修炼。

道家的精神修炼最终将导致一种纯审美主义的人生体验。我在文章开首处所引的一首苏词便透露了这种倾向。“任平生”当然是一种旷达情怀的表现，却建立在对任何具有超越性意义的价值的否定性判断的基础之上的——若有所执著，则何“任”之有？所以便自然导致了把人生过程当作一种审美连续体的所谓“吟啸且徐行”的生活态度，又由于这种纯审美主义的体验一直停留在个体对于生命的自恋中，而缺乏更高的具有价值取舍的终极目标，因此其对于人生危机的精神抵御能力也就不能不是相当有限的了。

残废、疾病对于一种文化心理的内在素质是极其现实而严峻的考验。苏东坡尽管经历过长期的流放生涯，但他的健

康状况一直甚是良好，元气极其充沛，这也是他能够始终处在唱大江东去的旷达心境之中的重要原因吧。如果他处在长期性的生理病痛的折磨之中，他还能保持这种高亢的精神状态吗？恐怕就很难说了。

其实史铁生的小说中也是兼具某种道家文化的精神成分的。这特别表现在他对于小说的“韵味”的刻意追求上。“韵味”的获得，只有在保持一定的对于痛苦的心理距离的前提下才有可能。在这个意义上说，“韵味”的追求同道家文化的精神修炼存在着深层的联系。

读史铁生的小说，有几人能不为他字里行间流露出来的凄婉流美的风韵而深深动情呢？即以随手拈来的《命若琴弦》中的一节文字为例：“人人都称赞他那三弦子弹得讲究，轻轻漫漫的，疯颠狂放的，那里头有天上的日月，有地上的生灵……”试问，与中国文学史上最以韵胜的绝妙好词相较，这些文字又逊色了多少呢？

然而史铁生之与传统的道家诗人也有一个不同的地方，就是他小说高妙的神韵往往会陡然中断，而传来一阵使人难堪的痛苦呻吟。《原罪》中那“座落在天地之间，仿佛一方白色的幻影”的小楼，经过长年瘫痪在床的老人十叔的想象力的辉煌诗化，几乎成了他凄苦寂寞的生涯中对于生之留恋的唯一维系。可哪知道这过分美丽的琼楼玉宇，只能在可望而不可及的情势中才使人神往流连。有一天十叔终于忍不住好奇，坐在轮椅上亲自来到小楼前端详原委，谁知此时楼上的窗口竟传出一阵魔鬼狰狞的歌声。这歌声不仅把十叔吓得魂飞魄散，也使得小说原有的温厚的韵味灰飞烟灭，归于乌有。

命运之魔在《宿命》中进一步露了真容。一位原先春风得意准备出国的小伙子，对一个智商偏低的学生的傻笑感到好

奇，于是有了几分钟的延宕；而又是仅仅因为这几分钟的延宕，使得一部飞驰的汽车朝他冲来，从此他就只有安卧在床的份了。这小伙子经过多年反思之后，才识破这个傻学生的笑中原来先验地藏着的命运的奸计、魔王的杀机。此亦小说谓之“宿命”的缘故也。那么就请君从此乐天知命吧，可这小伙子又偏不能，他终于恨恨地喊道：“若不是那神秘的笑，我绝不可能在那天晚上有一场《货郎与小姐》的歌剧票，我莫非博士今天已是衣锦还乡功名成就老婆孩子一大堆了！”

至此史铁生小说的高雅情韵又一次完全“斯文扫地”。要是哪位道家仙人儿看了，说不定会哼哼冷笑道：不是吗？到底是凡胎俗骨，现在可露了原形了！

但我却认为，这恰恰便是史铁生的可爱处，也是他的文化意义之真正所在。史铁生小说中的莫非小伙子的这些要求，在道家看来也许的确是“俗”的，但这不也是一个年轻人最合理正当的要求吗？疾病有时是比文化更深刻的。瘫痪、病痛使史铁生本能地突破了道家纯审美主义人生态度所包含的冷漠性和虚伪性。在这种文化中，是很难为一个年轻人的激情、爱欲找到合适的位置的。从这个意义上说，史铁生的眼泪使苏东坡的旷达显得浅薄。

当然如果在更高的层次上观察，史铁生也并不是没有局限性的，而且他的局限又在某种程度上透露了文化本身的局限。因为无论道家还是儒家，都没有一种超越性的精神旨归。所以借助于这些古老的文化力量来力图求得对于人生中深创巨痛的解脱，确实是很难取得恒定性效果的。

史铁生《命若琴弦》中的老瞎子，之所以能持续在他的琴弦上奏出如诗如梦的音调来，原来竟是为了一个虚假的承诺——他的琴弦中封着一张据说能使他重见天日的药方；而一

且他发现这药方实际上是一张无字的白纸时，这老瞎子便再也无力继续他的艺术了：“老瞎子的心弦断了，准确地说，是有一端空无所系了。一根琴弦需要两个点才能拉紧。心弦也要两个点——一头是追求，一头是目的——你才能在中间这紧绷的过程中弹响心弦。”这也说明，艺术本身对于老瞎子来说还没有成为人生的终极目的。这与史铁生在《宿命》中所说的，他写小说是“万般无奈沦落至此，如同落草为寇”，在想法上是一致的。

史铁生说过：“残疾问题若能再深且广泛研究一下，还可以有更深且广的意蕴，那就是人的广义残疾，即人的命运的局限。”我并不认为这是一种具有“现代性”的形而上哲学思考。因为在西方文化传统中，“残疾”经常被当作一种激发人性中生命潜力的原动力。这从《旧约·约伯记》到《白鲸》基本上都是如此。我认为阿德勒著名的“自卑与补偿”的理论也是具有文化传统的基础的。阿德勒认为由身体缺陷或其他原因引起的自卑，在一定条件下可以转化为使人卧薪尝胆、自强不息的动力。这种观点不是完全符合西方古典文学中的精神吗？

而在东方古老的历史循环论与人生宿命论传统中，倒确实有把“命运的局限”比作广义残疾的。《庄子》中的那些“畸人”，便承担着这种象征义，这使得东方的古歌有一种特别苍凉的情调。比如日本人永井荷风曾发出这样的具有东方诗学典型意味的叹息：“雨夜啼月的杜鹃，阵雨中散落的秋天树叶，落花飘风的钟声，途穷日暮的山路上的雪，凡是无常、无告、无望的，使人无端嗟叹此世只是一梦的，这样的一切东西，于我都是可亲，于我都是可怀……”^①

这与史铁生近年来的小说之神韵多像哪！《命若琴弦》一

^① 转引自《知堂回想录》。

开始，那位时常走在“途穷日暮的山路的雪”上的老瞎子，也从容而忧郁地唱道：“自从盘古分天地，三皇五帝到如今，有道君王安天下，无道君王害黎民。轻轻弹响三弦琴，慢慢稍停把歌论，歌有三千七百本，不知哪本动人心。”不几乎就与永井荷风唱着同样的曲调吗？

嗟乎！作为一个于传统文学有颇深留恋的东方人，我又何尝不愿闭起双目细细地品味史铁生那一曲情韵深永的东方之雅歌呢？然而这种曲调对我来说又毕竟太熟悉了。由这熟悉也引发了我的一种隐隐的不安。京韵大鼓《丑末寅初》是美的，江南丝竹《二泉映月》是美的，弹词开篇《黛玉葬花》也是美的，但却又美得有点单调乏味——除了无穷无尽的关于历史循环的感叹关于世态炎凉的悲怆关于人生无常的哀怨之外少有别的音调。因此我也就有点担心，史铁生会不会也因为他那古歌的单调性而渐渐使人产生困倦之感呢？

在史铁生的小说中，颇引起我注意的倒是《关于詹牧师的报告文学》。在这篇小说中，作家似乎展示了他以前小说里较少看到的一种向外拓展的客观性兴趣。他以略带幽默的眼光对詹牧师这个老一代中国知识分子的精神世界作了深刻的透视。也许是人生鬼门关中翻过筋斗来的人之故，史铁生的调侃揶揄颇有些常人难及的深刻处。人之情伪，皆已知矣，因此也更富于宽容理解；史铁生的这篇小说又有一种当前文坛较少见到的 fairplay 式的君子风度。读毕这篇小说，我当时曾为史铁生深感庆幸，期望他由此发展出一种非个人的对于宇宙人生的探索兴趣。但自此以后，即未见史铁生沿着这一条路于继续走下去。此或史铁生在作更多的素材之积累乎？抑作短暂的休整以济长途跋涉所需之心力乎？

马克思曾在他对黑格尔《现象学》的评论中规定了劳动的

意义在于：人类在劳动中“现实地把他的族类的力量统统发挥出来”^①；同样，伟大的艺术也需要一种“族类的力量”——对于人类命运的深切关怀。陀斯妥也夫斯基在疾病的痛苦中挣扎了一生，但因为他对“族类的力量”之在艺术中的份量有着深刻的感悟，所以才没有囿于自伤身世的狭窄格局，而以自己的病痛体验作为拷问自我与人类灵魂之契机，对于俄罗斯乃至全人类的精神现象产生了极其独特的洞察。

就此而言，终极关怀的信念确实可以成为一个人在精神世界中安身立命的支柱，它是一种庄严肃穆的境界，一种至上的感悟，一种爱与创造力的源泉，一种个性发展的最为充分的形式。而马克思提出的“族类的力量”的概念更是对西方文化传统的革命性变革，因为按照马克思的思想，人类的超越性价值将不再以向神性的趋近作为归宿而坚定地奠定在理性与科学的基础之上。显然，这种价值信念是任何封建时代小农经济生产方式中产生出来的宗教、哲学、文化所无法企及的。

史铁生是我在当代中国文学界最有亲切之感的作家之一。我愿意于史铁生的，倒不是想无休无止地听他那古典韵味十足的浅斟低唱，而希望他能够以自己深刻化的人生经验作为基础对客观世界作出一种具有新的美学意义的观照。

这也就要求一种终极关怀作为人生信念的最后依据。对于一个艺术家来说，艺术将不再仅仅是一种自我安慰之道而是一种寻找生命意义的方法。在我借来的一本史铁生的小说集之扉页，有着作者亲笔题词：“没有任何方法可以获得和平，和平本身即是方法”；此外我还想补充一句：“艺术本身也是一种方法”，不知史铁生以为然否？

^① 转引自《卢卡契文学论文集(二)》第543页，中国社会科学出版社1981年版。

贾平凹论

贾平凹和张艺谋，是近年以来中国西北出的两个奇才。这从神秘学的观点看，却不是无缘无故的。战国以前兰州是天下的中心。秦汉之间稍稍移动了一下，挪到了长安。在西安建都的朝代都是中国历史上最强盛的大帝国。秦汉唐都是现成的例子。这表明西北是中国国运气脉所系。这与奇门遁甲的秘术也是暗合的。奇门术数认为，西北部为“乾”位所在，是八门中两个“吉门”之一的“开门”，又称天位、天门。这虽不足全信，但从中国文学的现状来看，似乎确实不失奇验。北京的才子们资质平平，跳来跳去难以摆脱传统现实主义的框架；江南文星倒是不少，却经常流于小打小闹，缺乏大气。于是中国文学又渐渐坠入低谷。可以庆幸的是，在这个时候，尘封已久的西北天门呼然大开，出现了两颗震惊神州的文曲星，这就是天下人都已知道了的贾平凹、张艺谋。我这篇文字且先说贾平凹。

贾平凹的姓名也奇。这“贾”字姓得就巧。拆开来看，无非就是“西部的宝贝”。正好应了贾平凹在当今中国西部文学中的显赫地位。如果离开了西北这块“风水宝地”，贾平凹将一事无成。他自己当然也知道这一点。所

以他的大部分小说，都是在西安郊外的“静虚村”写的。他守住了在西部农村，也就守住了他的命脉。

贾平凹的家乡陕西商州丹凤，是一个很有古老文化氛围的地方：“龙驹寨就座落在河的北岸，地势从低向高，缓缓上进，一直到了北边的凤冠山上。凤冠山更是奇特，没脉势蔓延，无山基相续，平坦地崛而矗起，长十里，宽半里，一道山峰，不分主次，锯齿般地裂开，远远望之宛若凤冠。山的东侧，便流出一水，从几十丈高的黑石崖上跌下，形成一道瀑布，潭深不可测，瀑布注下，作嘭嘭巨响，如鸣大鼓，这便是产乌骓马的地方。龙驹寨背靠奇山，足蹬异水，历代被称为宝地。据说早年一州官到了此地，惊呼长叹：此帝王风水也！”^①

几千年以后，这里似乎又出了一匹“乌骓马”。不过它并不受帝王的繁束驱策，却自由自在地漫步在纯文学的长林丰草之间。一旦风云际会，就四蹄生风，龙跳天门。这匹宝马当然是指贾平凹先生本人了。

从贾平凹最近的作品看，他的文运还远远没有枯萎惨落之象。而且正渐由平远秀丽之境而转入深邃。其实这并不令人奇怪。刘伯温曾在《灵城精义》中说：“龙之性喜乎水，故山夹水为界，得水为住”。贾平凹的故乡奇山异水，乌骓出乎深潭，其文运安得不伟哉！

“平凹”两字的寓意大概更加复杂了。据我的看法，这中间也含有“阴阳”的意思。“平”指的阳光所及之地，故为阳。至于“凹”的深文大义，贾平凹作过多次解释。这里先看其中的一种：“十五年前，这学生从那地方初到中国西部的最大一座城市去，在一所高等学府就读，教授问：姓名？他说××凹。教

^① 贾平凹《商州初录》。

授对‘凹’字颇感兴趣，遂问籍贯，再回答：‘瘪家沟’。是的，天底下没有姓瘪的，它是学生家乡的土语，专用词，代表雌性生殖器的。教授惊得几乎掉了眼镜：‘荒唐！’说；立即将村名同‘凹’字相联系，对这学生很有些大瞧不起。”^①若此说是真，那么“凹”自然属阴。其实中国道家历来就秘密崇拜雌性生殖器。《老子》上说：“知其雄，守其雌，为天下谿。”^②分明把“雌”性当作天下的根本“守”。“雌”就是空缺，就是不足，所以就同“凹”字有了缘份。根据道家的智慧法则，月盈则仄，高山之下必有深谷，因此缺口倒应而成为生机流出的本源。从这个意义上说，这“凹”字其实是大吉大利的。

在当代中国文学里，贾平凹对男女性别感(阴阳)的体认也最具有中国传统文化的色彩。他用《周易》、道家文化体系来阐释性别现象的本质：“夜里阅读《周易》，至睽第三十八，属下兑上离，其《象》曰：‘火动而上，泽动而下；二女同居，其志不同行。’又曰：‘天地睽而其事同也。男女睽而其志通也。万物睽而其事类也。睽睽时用，大矣哉！’我特别赞叹‘睽睽时用，大矣哉’这句，拍案叫绝，长夜不眠……”^③贾平凹为什么这样激动呢？

“睽”就是“乖违、相异”的意思。这段话是道家文化阴阳理论的基础。“男女睽而其志通”无非是说性别感的差异正好构成了交通、感应的先决条件。《周易》的这种辩证思维方式，后来发展成《老子》“万物负阴而抱阳，冲气以为和”之说。“睽”既讲阴阳之间的区别，又是两者作为对立统一体存在的条件。可以说是贾平凹创作中先验的主题。在贾平凹的所有小说中，

①③ 贾平凹《妊娠》。

② 《老子道德经》上篇第二十八章。

男女两性就像陕北土布的蓝白二色，以及陕北农民家里最常见的黄玉米和红辣子一样，色调对比强烈。构成了“朕”的意念外化。

贾平凹说得上“知其雄”了。他对纯粹男性幽暗而狂热的生殖通道，有着深奥的洞察。《浮躁》中的金狗，似乎是他设计得最为完美的一个男性文化符号。金狗出生时有着不同寻常的预兆：“随母尸在桥墩下同水区漂浮；人将婴儿捞起，母尸沉，打捞四十里未见踪影。”^①这种奇特的生世暗示着男性的残忍。真正的男性之诞生往往是以脐带情结的彻底断裂为标志的。这使男性与母体之间存在着秘密的敌意。不能摆脱对母体的哺乳性依恋的男性永远不会是纯粹的男人。《浮躁》中随母尸飘浮而终于导致子母分离的情景，在金狗的胸口打上了不朽的纯粹男性的印记：“韩文举跑来，察看婴儿前胸有一青痣，形如他胸前墨针的‘看山狗’图案，遂大叫此生命是‘看山狗’所变，自有抗邪之气，不必送到寺里。”^②“看山狗”是商州地方的一种怪鸟，嚙其鸣矣，其声如狗咬，其响如巨豹，丝毫不妩媚之气，但却能入水不濡，入火不焚，有极顽强的生命力，实际上是男性意志的象征。

金狗有了这种男性意志的神灵附体，使他终于以一介布衣硬是从宗法关系构成的磐石阵中冒了出来。以后虽屡经挫折，三起三落，然而却即使在遭遇图圉之灾时，也能像当年中国杰出的男子汉曾文正公那样，咬紧牙关，以“前番两次大败，安知非天之磨炼英雄乎”自励。最后还是接管了州河上的航运业。他在悼亡友雷大空的祭文中，长歌当哭，把酒酹自己的英雄泪：

①② 贾平凹《浮躁》。

“铮铮耿直，硬不折弯，莽撞简单，可叹你急功近利，意气偏狭陷进泥潭。你是以身躯殉葬时代，以鲜血谱写经验，呜呼，左右数万里，上下几千年，哪有如此农民？固有罪有责，但功在生前一农夫令人刮目相看，德在死后令后人作出借鉴。泥沙俱下，州河泛滥而水大好行船，浮躁之气，巫岭弥漫而山高色壮观。”^①

这就是关陕豪侠从母胎里带出来的一种男儿奇气。金狗显然是有来历的。秦朝的兵马俑，沉睡在关陕平原的地底深处已有几千年之久了。自从秦始皇销兵器焚诗书，男儿气概就给封建政治的高压统治阉割了。但山河壮气既在，英雄豪杰就不会绝迹。金狗就是秉赋着这种天地阳刚之气而生的好儿郎。

男性和女性的星宿都是按照对应的原则排列组合的。灿烂辉煌的男星必然有温柔美丽的女星伴之而生。同金狗有缘的女人是小水。她像商州山中灵芝草上的一滴晨露，弥漫着仙草的异香，闪烁着日月的精光。一比小水，就可知即使《红楼梦》中的绛珠仙子林黛玉也显得世故混浊。像水晶一样精纯的女儿心是不会降落在满口仁义道德、满肚子男盗女娼的富贵宅第的。当金狗身陷囹圄之中，穷困潦倒可谓极矣，小水却一往情深生死以之。只要看她在监狱门外流连徘徊地唱着秦腔，就知道天下有良心有志气的好女子本来是出在贫家的了。

在金狗与小水的名讳里，也藏着《周易》文化系统的密码谶语。按照五行相生相克的法则，金正好生水，所以金狗和小水体现“负阴而抱阳，冲气以为和”的相生关系。贾平凹的小

^① 贾平凹《浮躁》。

说构成了一张浩瀚深邃的爱缘星宿图。《浮躁》中“金星”和“水星”的神秘感应关系就是最典型的例子。

当然，贾平凹的星相历中偶然也会浮现一颗不同寻常的天狼异星。《白朗》的主人公大概可以归入这一类。

陕西人传说脑后有天生的“反骨”。历史上无数路见不平、揭竿而起的农民起义英雄都出在陕西。白朗是近代陕西历史上的人中之龙。曾经笑傲江湖，杀人如麻，号称一代枭雄。

然而贾平凹笔下的白朗，却是个有些女气的美男子，以致唤醒了押送他的士兵们潜意识中的同性恋欲望。不料当这些粗鲁的大兵们想对他有所不轨时，竟立刻被这个漂亮的小白脸飞起一脚踢在阴部，一命归了西天。这才尝到“双性人”的厉害。

现代心理学认为，男女性别精粹的结合，会极大地丰富人类的生命创造潜能。因此具有超凡创造才能的伟大人物的性趋向往往较常人复杂。这同中国古典相学认为有些女相的美男子倒经常具有领袖“异秉”的观点不谋而合。白朗就是这样一个异人。有必要说明，他性别趋向的多重化和一般男子的女性化是大不相同的。一般“娘娘腔”的男人是男性生命信息过于贫弱造成的畸型怪果。而白朗一类的奇男子则相反，他们身上的男性气概远要比一般纯粹意义上的男人来得强烈英武。这就如同红色强大到了极限就必然向其对比色黄色转化一样，男性性别的极限化也会导致女性意味的渗透。在这里，“蹇”卦划出的生命界限的模糊制造了一个最有性感韵味的生理区域。这才可以解释，何以有些女相的美男子白朗具有一般男人望尘莫及的性魅力，迷倒了无数花容月貌的米脂美女。他的女性气不是妩媚，而是俊逸，是对强大超群的男性秉赋的

自然补充。

白朗显示了陕北人深心藏着的一种奇特偶像。贫瘠而单调的黄土地自古以来把这里的居民抛入几乎绝望的生存状况中。这使得他们对于敢于领头造反的匪首产生了神秘的依恋。于是他们就把可怕的江洋大盗的匪气加以淡化，在幻想区域中把他浇塑成一个姑娘气的美男子，这就是他们心中真正亲近的神祇了。

“可他出来接待众山之主，着的是一种白色的团龙长衣，登的是一双白色的深面起跟鞋，持的是一把白绫竹扇，他愈是把自己打扮成素雅的风流倜傥的秀才模样，愈使所有的人为上天偏把一身超群的武功和一副绝化的容貌造就成一人而感叹了！”^①贾平凹在描绘这位白衣秀士的超凡容貌时，似乎倾注了一种非常个人化的幽暗激情，实际上是很值得注意的。贾平凹对男色的敏感流露出他身上有一种女性化的温柔。通过对贾平凹大部分相片的观察，我的感觉也是这样。“平凹”作为一对阴阳互补的辩证范畴，存在于贾平凹的内在性别世界深处。当他偏重《周易》“睽”卦所揭示的性别特征时，就表现出对于男女不同性别的差异性的深刻知识；而一旦模糊阴阳两极的界限进入生命的边缘境界，就构成了衬托白朗这样的异人背后的绚丽光源。

中国古人说过：“道心惟微，人心惟危”。这种深刻的分裂状态似乎也存在在贾平凹身上。半个贾平凹漂浮在肉的幻想之中，具有非常强烈的感性化特征。另外半个贾平凹却竭力要挣脱生命本真的炽火图景，进入高华深邃的东方灵境。这就是我即将在后半部分的文章中所要描绘的另一种生命景观

^① 贾平凹《古堡》。

了。如果把前半个贾平凹称为现象界的，那么他的另一半就可以说是本体论的，属于神秘主义的范畴。

贾平凹早期的小说，主要描述关陕地区的地域文化和人文文化。按照中国传统文化的精义，构成民族总体文化必须有天、地、人三层次，其中“天”是最高级的本体论层次，体现了东方宇宙本体文化模式的终极关怀。早期贾平凹恰恰停留在地利、人和的层次上，为感性化的现象界所迷惑，还没有达到言“天”的境界。

从《古堡》开始，贾平凹的“天眼”似乎慢慢张开了。他沉思的目光移向了中国道家的千年神树：“九仙树是千年古木，内中早已空朽，一边用石夹帮砌，一边以木桩斜撑。上分九枝，枝枝却质类不同，人以为奇，便列为风脉神树。奇峰生有奇木，必然招来道教，但从峰下往上看，道观并不见，齐愣愣看着是一周最完整的石墙。墙有双层，极宽，外置女墙，设有瞭望孔，有枪眼。爬‘之’字形石往上峰，低头进了堡子门洞，方是一合庭院，云绕亭柱，苔上台阶，甚是清静，观里有一老道，囚首垢面，却眼若星辰，气态高古。”^①

道家文化的“风脉神树”把根须投向炎黄故土的岩层深处。作为中国文化发源地的关陕一带，道家学说的遗泽更是深远。华山曾是陈抟老祖修道炼丹的宝地。昔人已乘黄鹤去，仙风道骨今犹在。《古堡》中的老道，“眼若星辰，气态高古”，显然是修成内丹的。同时，道家作为一种古老的政治、军事、人生斗争的智慧体系，也和贾平凹的生命本性相契合。他起身清寒的农家，对于权力垂直上升运动可能达到的密景并没有切实的洞察。这煽起了他胸中炽烈的权力意志和奋斗欲。

^① 贾平凹《古堡》。

所以很难想象贾平凹现在就会大彻大悟、遁入空门，那倒是贵族门庭中最聪明的公子哥儿容易走的路。适合贾平凹的生存哲学是道家。在文王八卦图中藏着中国社会的全部游戏规则，可以帮助像贾平凹这样的布衣奋斗者有意识地避开人生八卦阵中的凶险暗礁，慢慢登上“人尖儿”的高级社会层次。贾平凹世居陕西商州丹凤。犹如丹桐必然招来凤凰，贾平凹入道也是迟早的事。而“凤鸣高桐”，才是他修道的归宿。

修道主要是修智。《周易》上说“知往而鉴来，极深而研几”，就是一种最高的智慧境界。在这种境界层次上，对于历史走向的趋势已经达到了自为的认知。道家高人都是伟大的先知者。他们甚至在还未出山之前就已经对自己未来政治星相图的运行线路了如指掌了。

但《古堡》中的老道却还远远没有修到这样的道行。他完全生活在商州已成为历史陈迹的辉煌记忆之中：“道可生一，一可生二，二可生三，三可生万物，万物则又归一。商鞅当时辅秦，定变法之令，编制居民成为十保，或为五保，什、伍之中，一家有罪，其余诸家当联名举发，若不纠举，九家或四家连坐。匿藏罪犯者杀，告发者赏。民间有了男二人以上而不分居另外干活的，一人须出两份赋税。勇于公战的，将依照规格高下升爵受赏。私斗的以情节处以大小不同的刑罚……”^①在唠叨这些几千年前的陈芝麻烂谷子时，这位老道“满脸清高之气”，好像一本治国平天下的真经就藏在他胸中似的。其实他的议论中也有大谬不然者。《周易》文化体系的确是一种包孕着无限潜在发展可能性的“混沌”现象。在社会机制转化为多元化耗散结构的春秋战国时代，意识形态也呈现了“一可生二，

^① 贾平凹《古堡》。

二可生三，三可生万物”的开放多元图景。这就是古人概括为“道术裂”的文化现象。这本是一种极其伟大的文明进化运动。而商鞅的错误就在于，他信仰“万物则又归于一”的大一统独断主义，用一整套进行思想文化统制的高压政策，断送了“百家争鸣”所造成的意识形态活跃局面。值得注意的是，商鞅变法的思想框架后来扩展为秦始皇的政治哲学，对中国几千年封建意识形态的僵化模式的形成具有极其深远的影响。谭嗣同曾说：“二千年来之政，秦政也，皆大盗也，二千年来之学，荀学也，皆乡愿也。”想不到距谭氏成仁后一百多年，还有这样一位念念不忘“秦政”、甚至把“连坐法”、“保甲法”一类的特务统治手段也当作宝贝疙瘩不肯割爱的“老道”，也只能说是乡愿透顶了。

这大概与这位老道固守古堡的封闭生活方式有关。道家的天人之学，是在大量的社会、政治、文化信息基础上形成的。因此道家传统中诞生出来的精英人物如诸葛亮、邵康节、刘伯温之流，都不是固守一隅的乡曲之士。他们都曾云游天下，涉足中国文化内部的各种秘密部落，最后才形成了有一定独创性的世界观宇宙观。而《古堡》中的道长只知修内丹，不懂得“道”的本质在宇宙全息网络系统中才会显现出来的道理，就闹出了这种时代错位的笑话。其实，“生生不息之谓易”，这在《周易》的命名中就已经显示了。商鞅的法不可能成为后世的法。文化无时无刻不在变易。这才是《周易》的本义，道家的精髓。

在这篇小说的结尾，古堡遭到了天火的巨劫奇变，被烧为灰烬。这也许未尝不是一件好事：火烧了道观，却解放了道家。道长和他的高足们从此再也不能坐井观天了，只能流落天涯，去见识见识四方山川之壮丽人物之俊伟。《周易》以“未

济”卦压轴，表明它不是一个划地为牢的封闭系统。所以相对于道家的精神渊源，道观实际上是叛教之物。在早期的道家看来，天涯何处无芳草，宇宙大舞台便是他们的“寺庙”。可惜这种伟大的精神气魄早已被二千多年的“秦政”摧残得所剩无几了。在这个意义上说，“古堡”似乎就是高度凝固僵化的封建意识形态模式的象征。只有在惨烈的天火将这个顽固堡垒付之一炬之后，古老的华夏文化才能实现旧邦新命，转入生生不息之谓易的开放系统。

通往道家精神圣地的“罕达之路”不是春风得意的走马平川。特别对于贾平凹这样出身农家的文人来说，要进入道家文化博大精深的智慧庭院，必须脱胎换骨，去尽与生俱来的小农经济的鄙俗气。这一番炼丹功夫，谈何容易！贾平凹的另一部小说《人极》，通过活动在农舍中的道家林青云的际遇，对农人修道的艰难发出了浩叹。

林青云心目中的“人极”，似乎就是中国西北部历史上最著名的易学大师邵康节：

“北宋的邵子一生不求做官，跟随陈抟老祖在华山上观星占卜，后独居在这座土城，当年一个并不大的国家的都城的镇河楼花园里，开始了二十年玩弄数字的生涯。在他的眼里，每一个数字都是宇宙天地的某一密码，他常常口诵着一组数字，接承着天地玄冥中的信息强身养性，明慧虔智，而谑笑世间的和尚只念早晚念那佛陀。”^①

邵康节留下的《皇极经世书》，确实就像一个巨大无边的数字信息库。据说只要看透了这些玄奥的数字密码的拓扑学规则，就会对大至国运小至个人休咎祸福“知几若神”了。

^① 贾平凹《人极》。

林青云无意中得了天缘，失传已久的《邵子神数》竟极偶然地被他重新发现了。他以一个普通农民的忠厚老实，虔信邵康节这只修炼成精的文化狐狸传下来的数字神话。从此发下弘愿，要穷其一生来完成对《邵子神数》的破译。如果此生不能了此法缘，就子子孙孙传下去。这充分显示了中国农民的“愚公”性格。

然而根据中国文化传统，能够破译天机的倒往往是些“智叟”类型的人。参破玄机的关键在于修智。而小农经济的生产方式对中国农民最大的摧残就是智慧的流失。像林青云这样典型的农民祖祖辈辈只知道种自己屋檐底下的一小片土地。陕北的老农中大有一辈子从未出过本村者在。“天机”是世界观的最高层次。一个根本不知道世界为何物的人又怎谈得上世界观，没有世界观又如何可能参透天机？“各人自扫门前雪，休管他人瓦上霜”，是最典型的小农经济的自愚和愚人哲学。天机指宇宙全息网络的运作规律，呈示一种互相联系和互相转化的世界图景。一旦皈依“各人自扫门前雪”的信条，就等于已经否认了宇宙间万事万物的相互联系这一根本前提，对天命的解读尝试也自然就成了泡影。林青云的失败，显示了农民智慧品质的根本弱点。

同时，道可致不可求。浅智的林青云没有这一种潇洒的气质，而想用修补地球的牛劲来破译玄而又玄的天机，也是他惨败的原因之一。

与林青云相比，《浮躁》中的“土诸葛”韩文举似乎慧根深了不少，稍有了几份“智叟”的灵光：“这和尚文墨深，熟知佛家经典，亦懂得人情世故，测字算卦，见韩文举有文墨，便教授了《六十四卦金钱课》观星座卜气象。韩文举掌握了此术，却越发与搭渡的妇女说浪话，察颜观色，用六枚‘宝通’铜钱推掐善

恶凶吉、流年运气，嘻嘻哈哈打发日子。”^①可见韩文举研习道法，并不是一味地去钻牛角尖。他始终处在高度放松的精神状态之中，同世俗生活也不完全脱离。他的和尚老师尽管学问更深，对于国家气运的体咎，却充其量只能说些含糊其辞的古怪谜语。倒是老于世故的韩文举，对付这种游移不定的局面有一定之规。

“但韩文举毕竟是精透了的人，他要彻底静观了一切形势方可决定下一步的言行，便将一颗小小的聪明收藏起来……”^②这使得他没有被风起云涌的时代大潮一鼓动，就变得“浮躁”起来。像金狗、雷大空这些血气方刚的后生小子轻举妄动，很快就“亢龙有悔”，招来了牢狱之灾乃至杀身之祸。韩文举可说是深得易理精义的“智者”了。

《人极》中的林青云终身解不出《邵子神数》，还在于他一味执著天机，对“人和”毫无所知。道家文化的根本是“天人合一”。如果不知人，又焉能知天？韩文举在农村中属于一种医卜星相组成的特殊“闲人”阶层，活动的圈子虽然也很小，却比老老实实的农民林青云见的世面大了不少。和光同尘，又使他慢慢地看清了隐藏在错综复杂的人际关系背后的“天道”。且看韩文举对于近代史的高见：

“旧社会我是经过的，蒋介石厉害不厉害？厉害！可后来失了天下！我看过一张报纸，上面说：蒋家王朝垮就垮在两点，一是裙带关系坏了大小官员，二是通货膨胀。和尚你学问高，你说是不是这个理？”^③

所谓“裙带关系坏了大小官员”和“通货膨胀”，总起来说就是封闭系统中的熵增大到了临界值。《资治通鉴》上讲每到

①②③ 贾平凹《浮躁》。

这种时候,即使有周公吕望的文韬武略,也无法改变天下土崩的下场了。传统神秘学就把这叫做“天数”。像林青云那样的迂夫子,真的以为天书上面写着几年几月几日几时是王朝的大限,未免糊涂到了家。实际上道家文化就是穿着神秘学外套的历史学。只要把“人和”推到极限,就进入了无道的境界。所以韩文举把功夫下在对历史成败兴衰之理的参悟上,倒也不失为“通人”的行径。

在历史预测学上,《浮躁》对过去的小农意识确实有所克服。这大概也是贾平凹告别“古堡”之后在创作上开的新境吧。特别是《浮躁》结尾处的一段神来之笔:

“这时候,正是州河有史以来第二次更大洪水暴发的前五夜,夜深沉得恰到子时。”^①

“子时”是黑暗的极限,也是革故鼎新的第一刻。潜藏着无限的可能性。“子时”与《周易》的“未济”互为表里,可谓是“未济”的外卦。时又大哉!

概括地说,贾平凹为人是兼采阴阳,修道是由平及凹。他原先叫“平娃”,后来改成“平凹”,实在表现了气运神秘的转捩。贾平凹自己把改名的原因解释为:“娘呼‘平娃’,理想于顺通;我写‘平凹’,正视于崎岖。”^②按照中国道家“正言若反”的辩证原则,其实“凹”才是贾平凹福泽的渊藪。《易象》上说:“地中有山,谦,君子以裒多益寡,称物平施。”“凹”字就是“地中有山”的图腾符号。贾平凹得了这样一座中国文化神山的暗祐,当然会生机远出,绵绵不绝了。

贾平凹的创作美学,表现了一种把西方现代主义文学的

① 贾平凹《浮躁》。

② 《贾平凹散文自选集》第594页,漓江出版社1987年版。

精神深度模式和东方神秘主义传统参炼成一体的尝试。他说：“为啥会这样？我为啥后来的作品爱写这些神神秘秘的东西？叫作品产生一种神秘感？这有时还不是故意的，那是无形中就扯到上面来的。……因为我从小生活在山区，山区一般装神弄鬼这一类事情多。不可知的东西多。这对我从小时起，印象特别多，特别深。再一个是有个情趣问题。有性格，情趣在里面。另一个是与后天学习有关。我刚才说的符号学、《易经》等等的学习。外国的爱阐述哲理、宗教等，咱不想把它死搬过来，尽量把它化为中国式的。把中国的外国的融化在一块，咱的东西就用上了，譬如佛呀道呀的。”^①这从最新流行的后现代主义思潮看来，也许正是一种“落伍”的标记。后现代主义是对现代主义的一次文化颠覆。就是要消解现代主义者力图建构的文化宇宙本体论模型。

但也应该看到，现代主义的精神实质还是局限在西方文化传统的总体格局之内，没有与东方神秘主义的宇宙本质论接通。因此现代主义所描绘的精神文化景观，还远远不能达到《周易》文化系统那种精微知几的实验现量效果。由于现代主义文学的世界图景的虚构性，就逻辑地导致了后现代主义的大幅度“消解”操作。从文化本质上说，后现代主义大体上等于佛家的“扫相”。但“扫相”以后，并不是彻底的虚无，而是佛性的自明。当文学真正达到与东方神秘主义的同步操作时，就会显示一种“青青翠竹，皆是佛性，郁郁黄花，无非般若”的神性境界。这，也许就是贾平凹的当代文化意义所在吧。

^① 贾平凹、韩鲁华《关于小说创作的答问》（《当代作家评论》1993年第1期）。

汪曾祺论

中国文化传统大抵是很重所谓乡学的。所以论到汪曾祺的创作，也不可不知他是江苏高邮人。那确实算得一个古文化渊源很深的地方。秦王子婴便出在高邮。此外还出了两个中国历史上惊天动地的大人物，一个是张士诚，一个是吴三桂。汪曾祺先生不无自豪地说：“‘五百年必有王者兴’，敝乡于六十年之间出过两位皇上，——吴三桂后来是称了帝的，大概曾经是有过一点‘王气’的。”

这倒不是在说，汪曾祺也因风水的关系，也沾了一点“王气”什么的。相反，读过汪曾祺集子的人大概都有这样的印象，即这位老先生是个平和极了的人，丝毫没有王霸之气的。但是，高邮作为中国古代文化中心区域之一的地利形势，却给汪曾祺观察封建时代中国的政治传统提供了独到的视点。

高邮出产的是一类“失败的大人物”。子婴是秦朝三位君主中最有理性的一个，他对秦始皇搞的那一套暴政，并没有什么责任，却不幸当了替罪羊，被项羽一刀砍了以谢天下。至于张士诚和吴三桂，都是中国政治舞台上名噪一时的野心家，但曾几何时，身死名辱，灰飞烟灭，为天

下笑。这几位“乡贤”的遭际，大概使汪曾祺更早地看透了历史的滑稽。

在汪曾祺的作品中，贯穿着一种根深蒂固的意念，即把历史视为戏剧。他曾为其同乡人高邮金实秋的《戏联选萃》写过一篇序。其中他引了一副对联曰：“上场应念下场日，看戏无非做戏人”，用以对照莎士比亚的名句“每个人物都有上场和下场”，称“似无此精炼”^①，评价极高。其实此中正寄托着汪曾祺深沉的历史感慨。他家乡历史上的那几位大人物，都是因为没有做到“上场应念下场日”才弄得那般身败名裂的。除此之外，汪曾祺先生当中国鼎革泰否之世，一生经历的家国巨变实在不少，所以他把历史看成是一台你方唱罢我登场的好戏，也似乎没有什么可以大惊小怪的地方。正如他在同一篇文章中引用的戏联所云：“功名富贵镜中花，玉带乌纱，回头了千秋事业；离合悲欢皆幻梦，佳人才子，转眼间百岁风光”，“牛鬼蛇神空际色，丁歌甲舞镜中花。”^②

汪曾祺先生判事那么清楚，而性格又那么随和，自然是不愿意跳到历史的漩涡里去的。所以他又说：“至于贵阳江南会馆戏台的对联：‘花深深，柳阴阴，听隔院声歌，且凉凉去；月浅浅，风翦翦，数高城更鼓，好缓缓归’，这样的对看戏的无功利态度，我颇欣赏。”^③

这确实是他理想的境界。最好永远躲在花荫柳下，似醉非醉，似醒非醒，冷眼觑着喧闹的尘世间不断上演着的一出出正剧闹剧、悲剧喜剧。

大概也就是这个缘故，汪曾祺一度选择了京剧编剧作为他的正式职业，布莱希特发现中国京剧有所谓“间离效果”的

①②③ 汪曾祺：《清桥集》。

特性，实在不愧为大艺术家的眼光。“间离效果”不仅是京剧的美学特征，同时也深刻地反映了中国人希望将历史加以戏剧化冷处理的世界观。走进剧场时从一开始便知道眼前看到的都是假的，这于观众的心灵是何等的轻松。而京剧的骨子老戏，多半是吟唱历史上帝王将相、英雄美人的兴衰沧桑的。因此“间离效果”的设置，不啻是传说文化中非功利主义倾向对历史的一种解脱方式。在这个过程中，沉痛的历史悲剧性感受被“间离”掉了。余叔岩的高明之处，在于他能用已经炉火纯青的气功发声，把观众永远软软地包裹在他迷人的气海之中，而不去想他唱的那些词句对于历史的真相意味着什么。

可惜的是，这种“无功利态度”也常常会碰到各种外来的干扰。像汪曾祺的小说《云致秋行状》，便说明他自己也意识到了这一点。云致秋可謂是“清清白白做人，认认真真唱戏”。一生甘当二路角色，从来不求出风头。这样一个老实人，竟也最后无奈于外在的巨大压力，在晚节上留了一点污点，郁郁以终。由此看来，想一辈子站在历史旋转大舞台外当“老观众”，也只能是高妙的幻想了。

所以演戏和看戏都算不得超脱的上乘法子的。那么怎么办？汪曾祺有一篇有趣得很的文章《建文帝的下落》。说起建文帝，他倒也三句话不离本行，就说到《千忠戮·惨睹》（俗称“八阳”）这出昆曲上面：“‘八阳’的曲子十分慷慨悲壮。头一句‘收拾起大地山河一担装，四大皆空相’，破空而来，如果是有好嗓子的冠生，唱起来真是声如裂帛。这是昆曲里的名曲，一度十分流行。”^①可以想象，到了据传是明建文帝在那里住过的云南武定狮子山正续禅寺，汪老先生怎么会不发思古之

^① 汪曾祺：《蒲桥集》。

幽情，以致来一段这清初号称“家家‘收拾起’”的流行歌曲呢！但值得注意的是，汪曾祺这篇文章的笔法很有点特别。说到后来，既不谈昆曲了，也不再深究建文帝的下落，而把文章收在“吃”上：

武定出壮鸡。我原来以为壮鸡就是一肥壮的鸡。不是的。所谓“壮鸡”，是把母鸡骗了，长大了，样子就有点像公鸡，味道特别鲜嫩。只有武定人会动这种手术。我只知道公鸡可骗，不知母鸡亦可骗也！^①

这从文章的写法看，似乎是有点不合逻辑律的地方；然而细细品味，其实这正是反映了中国士大夫文化的一种特殊心理逻辑。“千忠戮”这个吓人的剧名，表现了封建时代中国知识分子的真实遭际。“四大皆空相”的昆剧曲调再空灵飘逸，也无法抹杀建文帝被废后那场空前规模的政治屠杀在知识分子心灵上投下的阴影。仅方孝孺一案，坐死者便达八百七十人之多。在谈到这种话题时，胆小善良之辈怎能不不寒而栗！四川狂士李宗吾的好友黄敬临便因看透了这种主宰封建社会历史的“厚黑学”而从此改行，以烹饪为业。李宗吾赞曰：“空前具美饌以食人，死后人具美饌以祀之，此固报施之至平，正不必依附厚黑教主，而始可不朽也。人贵自立，敬临勉乎哉！”^②汪曾祺转而谈武定的壮鸡好吃，大概也是类似的思路。戏无论怎样“间离”，毕竟无法完全抹去历史悲惨的真相。于是中国传统另有一样更高明的解脱法，便是：“吃”。口腹之欲可以使思想活动得到最充分的休息状态。

^① 汪曾祺：《蒲桥集》。

^② 李宗吾：《厚黑学》第229页，求实出版社1989年版。

这其实就是中国烹饪术居世界第一的真正奥秘所在。“吃”，是封建时代中国人的忘忧国。即使像《红楼梦》中贾府那样显赫一时的贵族门庭，也随时处在对来自最高封建统治者的威压的无限恐惧之中。只要皇帝降一道圣旨，合家大小便会吓得面如土色。所以贾府那些精美绝伦的食谱无非是应付封建政治高压的镇静剂。为了“吃”，耗费了中国人多少第一流的头脑！以致发明出像云南武定骗母鸡那样古怪的变性手术。

在中国当代文学中，最会写吃的作家恐怕要数金庸和汪曾祺了。而这两位大师都是江浙一带仕家的后裔，大概也可作为前面论列的“吃”与封建政治之关系的旁证吧。然平心论之，汪曾祺笔下的烹饪文化之精妙，则较金庸又过之。且看他写名扬天下的高邮咸鸭蛋的一味吃法：“高邮咸蛋的黄是通红的。苏北有一道名菜，叫做‘朱砂豆腐’，就是用高邮鸭蛋黄炒的豆腐。”^①金庸《射雕英雄传》中的黄蓉是最会做吃的，也以豆腐著名；但看她给洪七公做的那种豆腐，不仅做工烦面有欠自然，且色、香、味都远不及这“朱砂豆腐”的妙处。镇扬菜肴名帮，高邮近朱者赤，想来也是受到流风遗韵所被。

汪曾祺还写过一篇《咸菜与文化》，充分显示了他老人家对于中国咸菜的广博见闻：“各地的咸菜各有特点，互不雷同。北京的水疙瘩、天津的津冬菜、保定的春不老。‘保定有三宝，铁球、面酱、春不老’，我吃过苏州的春不老，是用带缨子的很小的萝卜腌制的，腌成后寸把长的小缨子还是碧绿的，极嫩，微甜，好吃，名字也起得好。保定的春不老想也是这样的。周作人曾说他的家乡经常吃的是咸极了的咸鱼和咸极了的咸

^① 汪曾祺：《蒲桥集》。

菜。鲁迅《风波》里写的蒸得乌黑的干菜很诱人。腌雪里蕻南北皆有。上海人爱吃咸菜肉丝面和雪笋汤。云南曲靖的韭菜花风味绝佳，曲靖韭菜花的主料其实是细切晾干的萝卜丝，与北京作为吃涮羊肉的调料的韭菜花不同，贵州有冰糖酸，乃以芥菜加醪糟、辣子腌成。四川咸菜种类极多，据说必以自流井的粗盐腌制乃佳。行销（真是“行销”）全国，远至海外（有华侨的地方），堪称咸菜之王的，应数榨菜。……”^①有人会说，咸菜何物，岂能登中国食文化的大雅之堂！殊不知烹饪到了极高境界，又要反朴归真。青菜、咸菜、豆腐之类要做出与别人不同的滋味，那才见得烹饪的绝技。《厚黑学》作者李宗吾推崇备至的烹饪大师黄敬临之母陈氏，便以能制咸菜三百余种而名扬天下，咸菜非小道也，其从来远矣。

同时，汪曾祺这条品尝咸菜的舌头也是中国文化的典型产物。中国文人的舌头历来是最灵的，他们不仅能品“满汉全席”上的山珍海味，且能从咸菜豆腐干之中嚼出常人不觉得的滋味来，这时他们的脑筋里的紧张也就彻底松弛了。

呜呼！中国的豆腐真好吃。汪曾祺先生确是懂透了这句话的一人。

高邮不仅出大人物，出咸鸭蛋，还出风流才子。其中最出名的，大概要数北宋号称苏门四学士之一的秦少游了。

少游一生屡受贬谪，不大得志。他排遣政治上的逆境，另有妙法。冯煦论曰：“少游以绝尘之才，早与胜流，不可一世，而一滴南荒，遽丧灵宝。故所为词，寄慨身世，闲雅有情思，酒边花下，一往而深，而怨悱不乱，悄乎得小雅之遗，后主而后，一人而已。”^②《宋四家词选》评秦观词曰：“将身世之感，打并

① 汪曾祺：《蒲桥集》。

② 《宋六十一家词选例言》。

入艳情,又是一法。”^①都是确论。总之是说秦少游以美人芳草自居,又好作艳情之词,在脂粉圈里求解脱。

汪曾祺的小说中其实也隐隐带着秦少游的流风遗韵。有的研究者已经指出《寂寞与温暖》中的那位女主人公沈沅,就是汪曾祺被错划成右派后的自画像^②。他何以要把自己假定为一个温柔娴雅的女性形象呢?这就不得不追溯到“小雅之遗意”了——中国士人失意后一贯喜欢把自己打扮成弃妇孤女的。秦少游如此,汪曾祺也如此。

秦观爱写“艳情”的词,汪曾祺则喜欢写青年男女间的爱情故事,而且两者在神韵上颇有相通之处。

如汪曾祺的《大淖记事》,遥篇摇动着云影水光。在水中的沙洲上,巧云和十一子终于秘密相会了。他们原先早已在身子里蠢动着爱慕,但一直有点浑浑噩噩,似乎只有借着这温软的水,朦胧的月,才能使心灵得到神秘的交媾:

十一子到了淖边。巧云踏在一只“鸭撇上”上(放鸭子用的小船,极小,仅容一人。这是一只公船,平常就拴在淖边。大淖人谁都可以撑着它到沙洲上挑菱蒿,割茅草,拣野鸭蛋),把蒿子一点,撑向淖中央的沙洲,对十一子说:“你来!”

过了一会,十一子泅水到了沙洲上。

他们在沙洲的茅草丛里一直呆到月到中天。

月亮真好啊!

① 《宋四家词选》。

② 翁之秋、蔡跃锐:《让生活淹没一切悲和喜——评汪曾祺小说的叙述角度》,《文艺争鸣》1992年第2期。

这显然就是牛郎织女七夕会的地上翻版。在中国语言中，“七夕”伏着一个“巧”字；所以“巧云”者也，就是汪曾祺梦中的织女。

秦观有一首《鹊桥仙》，说的也是牛郎织女七夕会：

纤云弄巧，飞星传恨，银汉迢迢暗度。金风玉露一相逢，便胜却人间无数。

柔情似水，佳期如梦，忍顾鹊桥归路。两情若是长久时，又岂在朝朝暮暮？

这同汪曾祺的笔墨在神韵上确是像极了。其中“纤云弄巧”一句，不正同“巧云”的名字暗合么？据汪曾祺自己说，他的小说留给一位法国汉学家的印象是满纸都是水。殊不知秦少游已有“柔情似水”的名句了。高邮是江南水乡，所以把水的温软多情作为作品的底色，已成为一种文学上的传统。

至于“佳期如梦”，那也是汪曾祺《大淖记事》的中心意象。汪曾祺的爱情小说如《大淖记事》、《受戒》，都似乎交织着梦境和现实力量两条线索。梦境一般象征着情人的幽期密约、海誓山盟，而现实力量则代表着外来的粗暴干涉。这里就涉及了中国传统知识分子的一个重要的心理秘密。编造关于巫山云雨的梦境成了他们对于残酷的历史过程的一种特殊的心灵规避方式。因此他们写的爱情故事不论怎样美丽，却总笼罩着一种“杜鹃声里斜阳暮”的沉郁色彩。汪曾祺曾说：“我买了一部词学丛书，课余常用毛笔抄宋词，既练了书法，也略窥了词意。词大都是抒情的，多写离别。这和少年人每每有的无端感伤情绪易于相合，到现在我的小说里还带有一点隐隐约

约的哀愁。”^①这段回忆说明了他的创作与宋词的关系。在宋代词人中，高邮人氏确以秦少游最为著名。所以尽管汪曾祺没有明说，也自然可以使人联想到他和秦观之渊源了。

从这几心理要素看，汪曾祺可谓是一个典型的汉文化中心地域中产生出来的中国传统知识分子。他对中国的历史文化，有着相当深刻的认同感。而他的小说中反映的一系列生存策略，折射出了文化传统对于中国知识分子强大的心理规范力量。

所以，当汪曾祺偶尔走出汉文化中心圈的时候，他的眼睛会一下子变得异常敏感起来。大凡见到符合传统文化规范的东西，便会一唱三叹，把玩不已；而若发现了一些“非我族类”的现象，立刻就皱起眉来。

汪曾祺的不少散文，都是在云南的游记。他写得顶多的是昆明。这大概也是因为昆明是云南受古汉文化遗泽最深的地方。他饱含深情地写过昆明的翠湖：“翠湖这个名字起得好！湖不大，也不小，正合适。小了，不够一游；太大了，游起来怪累。湖的周围和湖中都有堤。堤边密密地栽着树。树都很高大。主要的是垂柳。‘秋尽江南草未凋’，昆明的树好像到了冬天也还是绿的。”^②这个“合适”，反映了一位具有中庸性格的儒家知识分子心中的尺度。中国传统山水画学有所谓“可望者，可游者，可居者。”大抵是意指山水须有温和的人文气息。翠湖正符合这三条标准，算得上滇中名胜中顶有汉文化中心带江南审美意趣的一处了。所以汪曾祺看惯了扬州瘦西湖、杭州西湖、济南大明湖，对翠湖纤小而秀丽的景观，自然是容易欣赏的。

^{①②} 汪曾祺：《蒲桥集》。

至于昆明以外真正代表滇文化特色的地域，汪曾祺很少描写。在他笔下，既看不到大理古南诏国雄峻的山水，也不大看得到丽江府杂东巴文化的诡秘与藏文化的高华的奇观。这些在《徐霞客游记》中倒是有所反映的。

这也许说明继徐霞客之后，中国儒者型知识分子真是越来越文雅了。

当汪曾祺来到中亚细亚腹地的新疆赛里木湖时，便顿时另有一番观感了：

赛里木湖的水不是蓝的呀。我们看到的湖水是铁灰色的。风雨交加，湖里浪很大。灰黑色的巨浪，一浪接着一浪，扑面涌来。撞碎在岸边，溅起白沫。这不像是湖，像是海。荒凉的，没有人迹的，冷酷的海。没有船，没有飞鸟。赛里木湖使人觉得很神秘，甚至恐怖。赛里木湖是超人性的。它没有人的气息。

湖边很冷，不可久留。^①

汪曾祺讨厌赛里木湖的“超人性”气质，正说明了他审美方式体现了儒家人文文化的价值体系。儒家以血缘崇拜为价值体系构成的核心，所以其伦理情感的形态特征便表现为“恋家”。天下的山水，大凡能使儒者感到宾至如归、温煦如家的，就是上乘。像翠湖这样位于市中心，不大不小、可游可居的景致，是最受传统中国知识分子青睐的。而如赛里木湖那样处于中亚腹地的高原湖泊，天荒地老，人迹罕至，自然便不能够满足中国知识分子根深蒂固的恋家意识了。于是汪老先生顿时

^① 汪曾祺：《蒲桥集》。

起了“湖边很冷，不可久留”的惊惧之念，这实在非常生动地再现了中国传统知识分子一旦脱离温暖如家的儒家群体化氛围后“安全情结”受到威胁时的心理反馈。

汪曾祺先生游历过西方。他很不以美国式的公园为然：“美国的公园和中国的公园完全不同，这是两个概念。美国公园只是一大片草地，很多树，不像北京的北海公园、中山公园、颐和园，也不像苏州园林。没有亭台楼阁，回廊幽径，曲沼流泉，兰畦药圃。中国的造园讲究隔断、曲折、借景，在不大的天地中布置成各种情趣的小环境，美国公园没有这一套，一览无余。我在美国没有见过假山，没有扬州平山堂那样人造峭壁似的假山，也没有苏州狮子林那样人造峰峦似的假山。美国人不懂欣赏石头。”^①通过这一番“公园比较学”，汪曾祺大概是在讥消美国人缺乏文化传统。

在西方人眼里，汪曾祺先生一定是一个“文化守成主义者”。他对于现代机械文明造成的文化沙漠感到格格不入，渴望保持中世纪贵族文化的人文弹性和精致情趣。

汪曾祺曾写过一篇短篇小说《花瓶》。其中一位景德镇瓷窑的名工，偶然制造出一件绝世美丽的瓷器：“这是一件窑变，颜色极美，釉彩好像在不停地流动，光华夺目，变幻不定。”这位匠人又会算命，于是就给这个花瓶卜了一卦。以后他一直在暗中追踪着这只宝器的下落。等花瓶的大限之日到时，他就去拜访它现在的主人。开始他看到这件瓷器还完好地放在桌上。可当他同主人谈话时，花瓶忽然碎了。这应验了瓶腹内他从前用蓝釉烧着的一行字：“某年月日时鼠斗落钉毁此瓶”。景德镇瓷，在西方被视为古中国工艺文化的象征，China

^① 汪曾祺：《蒲桥集》。

(瓷)成了中国的代称。汪曾祺先生的这件精美绝世的窑变，恐怕也就是他心目中古中国文化的代码吧。他深深地留恋着古典文化的韵雅，又预感到了它在历史进程中不得不衰落以致昆山玉碎的结局。这大概才是这个故事中宿命论意念的渊自。

在汪曾祺的小说中，描写了一系列与这只花瓶相类似的通过古典手工工艺流程诞生的艺术品。如他故乡戴车匠手工做出的各种“琳琅满目，细巧玲珑”的滑车，连老板下十几种药料做的镇扬名点“茶干”。这些产品都是用手工做的，因此带上了劳动者个性化智慧的烙印，是他们作为诗性存在的外化。似乎每一件都是活的、有灵魂的。然而随着现代机械文明的勃兴，这些手工操作被机器生产所替代，劳动的智性和诗性特点也黯然失色了。在这个意义上，汪曾祺的小说是很可以为海德格尔的存在主义作证的。汪曾祺正是写了海德格尔称之为“诗意存在”的东方古典劳动方式和生产方式的衰落。

但是汪曾祺的特殊历史经历，又不允许他作出像海德格尔“人类将再次返回古老的莱茵湖畔的葡萄园”那样的倒退主义宣言。他刚刚好不容易从中世纪的噩梦中逃出来，对封建专制主义的复活有刻骨铭心的体验。汪曾祺小说的中心意念，还是在于对封建主义迫害的恐惧情结。这就使他的文化守成主义有了相当的分寸感。如在《茶干》一文的结尾，他虽然对这种名点的失传不无感伤，但还是不得不坦率地承认：“不过，这种东西没有了，也就没有了。”

与中国近现代的一些文化保守主义者相较，汪曾祺对于传统文化价值体系的维护也是相当温和而有限的。譬如陈寅恪先生，自称生平思想类不出曾湘乡（国藩）、张南皮（之洞）的藩篱，做梦也想活在乾嘉之世。汪曾祺的故乡倒是出过乾嘉

学派的代表人物王念孙、王引之父子的，可是汪老先生还从来没有流露过要想退转那个时代做人的念头。又如王国维先生，对古中国文化的迷恋使他成了清室的遗老，最后一头扎在清朝的皇家花园的水池子中了此残生。汪曾祺即使早活四十年，大概也决无此呆气的。王国维写过一首《颐和园词》，把清朝旧时的荣光吹得美仑美奂。至于汪曾祺呢，他倒是也写过些以旧京为题材的散文，但是他选择的描写地点，却经常是与 中国封建社会历史的黑暗面联系在一起的。他写的散文《午门》，对封建时代迫害知识分子很表示了一点义愤：“到了刘瑾当权，因为他痛恨知识分子，‘始去衣’，那就是脱了裤子，露出屁股来挨揍了。行刑的是锦衣卫的太监，他们打得很毒，有的大臣立毙杖下，当场被打死的。”^①中国封建社会的知识分子一般都是记性很差的，他们很少去记被打屁股的屈辱；只要皇帝赏赐些好处，就又像范进中举那般喜癫癫受宠若惊了。相较之下，汪老先生倒还算没有完全忘掉过去的。依此类推，恐怕他也还不曾遗忘清朝“康乾盛世”时文字狱的可怕吧。汪曾祺居然曾在午门这个政治迫害的遗址住过一夜：“我平生所住过的房屋，以这一处最为特别。夜晚，在天安门、端门、左右掖门都上锁之后，我独自站立在午门下面的广大的石坪上，万籁俱静，满天繁星，此种况味，非常人所能领略。我曾写信给黄永玉说：‘我觉得全世界都是凉的，只我这里一点是热的。’”^②大概这一“凉”非同小可，使他再也提不起新儒家那般老先生恢复古制的激情了。汪曾祺到了美国，竟也想摸摸林肯铜像上的鼻子^③，就不令人奇怪了。

有人说，汪曾祺属于京派作家，总的来说是不错的。他有

①②③ 汪曾祺，《蒲桥集》。

着高邮古老文化学术传统的底子，后来又在西南联大这个京派文化人的大本营接受过正规训练，建国后一直在北京生活，可说是深得古都灵气的人。但较之京派前辈如辜鸿铭、王国维、陈寅恪等老先生，汪曾祺对于“道统”的信念是淡薄了不少。

汪曾祺并不希望封建专制主义的幽灵重返，却想让古典趣味的中国文人的艺术化人生能够继续下去。他理想中的中国文化，已经是一种非意识形态化的唯美主义意境。汪曾祺的短篇小说《受戒》，写得实在美极了。明海小和尚和小英子摆脱了佛教戒律对于生命自然状态的干涉，由“知慕少艾”而私订终身。但他们的小舟并没有驶进聒噪的城镇之港，而是躲进了江南水乡的芦花荡里。汪曾祺在小说结尾处加了一个脚注：“写四十三年前的一个梦。”我相信这是真的。汪曾祺的梦境无非是现代自由意志的生活方式和古典意趣的艺术化氛围的和谐结合，当然，这仅仅是一个中国老艺术家设计的理想国。秦少游词云：

漠漠轻寒上小楼，晓阴无赖是穷秋，淡烟流水画屏幽。

自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁，宝帘闲挂小银钩。

汪曾祺先生有一双似乎总是含着梦幻的眼睛。我猜想他老人家在北京东蒲桥边的小楼午睡时，一定会深深掉进秦少游描绘过的洞天福地中去的。

杨 绛 论

也许这篇文章要使用“倒做”之法了。因为我首先想引的一段文字倒是杨绛《洗澡》的结尾：

彦成急急走了几步，又退回来。他想说什么？他是要说：“快把眼泪擦了。”可是，这还用他说吗？她不过以为背着灯光，不会给他看见；以为紧紧抿住嘴，就能把眼泪抿住。彦成在门口站了一会，然后绕远道回家。

姚宓在门里，虽然隔着厚厚的木门，却好像分明看见彦成逃跑也似的急走几步，又缩回来，低头站在门前，好像想敲门进来，然后又朝反方向走了。她听着他的脚声一步步远去，料想是故意绕着远道回家的。^①

这位终于躲进厚厚的木门背后，聪明得仿佛长了一万个心眼儿的名门闺秀姚宓，其实很有些杨绛先生早年时代的影子在的。何以见得呢？这话说起来就长了。

^① 杨绛：《洗澡》第291页，三联书店1988年版。

杨绛祖籍江苏无锡。无锡是春秋战国时代遗下的古城。背倚锡惠，远临太湖，风水颇为雄峻，使此城收尽了江南的灵气。近代以来，无锡学人才子巨贾辈出，殆非偶然。无锡杨氏一门，更是秀蔚之气独锺。杨绛的父亲杨荫杭，即是辛亥革命前的老同盟会员，以后又以道义立身，不畏权势，秉公执法，名重天下。而杨氏家族中的杨荫榆、杨荫浏等人，或致力于教育或献身于艺术，也算得上一时之俊彦。这一脉乡土、血缘中来的仙气，早已先天地伏在了杨绛先生身上。

但杨绛出生的“血地”则是在古帝都北京，这又使她有机会得到另一种完全不同于故乡的地域文化氛围的滋养。姚宓身上那一种老京派美人儿的神韵，又是非从骨子里悟透了旧北京的人写不出来的。更值得注意的是，杨绛在《洗澡》中那对姚宓双亲的籍贯提及不多，但看姚宓的气质，却既有京都才女的深厚蕴藉，又有江南闺秀的冰雪聪明。南北之气于此抟成一体，好比江南幽谷里的兰草，移到燕地群山中种下，开出的花儿不改资质的秀媚，而且又隐隐浮出一种北国女侠的英气。这从杨绛先生的气质里很可以感受到的。

要真正参透姚宓身上那一种书卷气之所渊自，还必须读杨绛的《回忆两篇》（《回忆父亲》、《回忆姑母》）。她极传神地写出了古中国典型的学术世家中那温煦宁静的气氛：

我父亲有个偏见，认为女孩子身体娇弱，不宜用功。据说和他同在美国留学的女学生个个短寿，都是用功过度，伤了身体。他常对我说，他班上某某每门功课一百分，“他是个低能！”反正我很少一百分，不怕父亲嘲笑。我在高中还不会辨平仄声。父亲说，不要紧，到时候自然会懂。有一天我果然四声都能分辨了，父亲晚上常踱过

廊前，敲窗考我某字什么声。我考对了，他高兴而笑，考倒了，他也高兴而笑。父亲的教育理论是孔子的“大叩则大鸣，小叩则小鸣”……①

在中国的书香门楣中，确实有无数条这样的沉淀着传统文化高深智慧的走廊。在这类走廊里，师父对徒儿，父亲对女儿，正是常常以密法心印的方式传授智慧果的。杨绛的“天眼”，大概就是这样被她父亲灵异的手指叩开的。

火车站上为我父亲送行的有一大堆人——不是一堆，是一大片人，谁也没有那么多人送行，我觉得自己的父亲与众不同，很有自豪感。火车快开了，父亲才上车。有个亲戚末了一分钟赶到，从车窗里送进一蒲包很甜的玫瑰香。可见我们离开北京已是秋天了。②

这是杨绛回忆她童年告别出生地北京时的情景。她看到的是一种在中国历史上重复了无数次的送别被谪贤人的图景。于是从血缘深处升起了一股“自豪”的情感。这种历史情感的觉醒对于杨绛一生来说是很重要的。她此后的人生态度中始终没有失去中国人已化为血缘形式的道德情操——气节、风骨、方正等，也许同这种旧京古风对她童年心灵的熏陶不无关联的。所以她早已超越了江南中产阶级家庭小姐的见识了。

杨绛的一生也并非总是坦途。南归不久之后她父亲就得了重病，竟连名医也认为是无法挽救了。“我常想，假如我父亲竟一病不起，我如有亲戚哀怜，照应我读几年书，也许可以

①② 杨绛：《将饮茶》第41—42页、25页，三联书店1997年版。

做个小学教员。不然，我大概只好去做女工，无锡多的是工厂。”^① 这的确是她当时面临的非常真实的险境。后来她父亲的病虽化险为夷，这段经历却已给杨绛留下了难以磨灭的心灵烙印。直至几十年后，《洗澡》中还有姚宓之父、“国学研究社”社长姚睿早逝的情节，也许不无作者早年经历的某些折射吧。因为父亲去世，姚宓不得不放弃了留学的打算，很早便挑起了维持家庭生计的重担，成了一名默默无闻的图书馆管理员。这些细节的安排大抵也是杨绛当年的心理经验之流露。在父亲这个“要紧人”险遭不测的那些日日夜夜里，以杨绛的聪明早慧，一定紧张地为自己可能有的最坏未来作了千百种筹划。这肯定给她以刻骨铭心的记忆。《洗澡》中姚宓的经历，我想很有可能就是杨绛的“假设性”自传。

与姚宓成为对照的人物，是许彦成的妻子杜丽琳。丽琳出身于天津的豪富之家，后又留学美国，人也极聪明大方。但与姚宓相较，使人总觉得少了点什么。杨绛就像曹雪芹之明褒宝钗而实喜黛玉一样，骨子里就未必喜欢丽琳的。杜丽琳缺少些什么呢？大概就是少了些对于人生苦痛的体验，正因为这样，杜丽琳表面上虽则也漂亮有风度，但却无姚宓那种被生存痛苦洗礼出来的悲慈平等心。杜丽琳之美，犹如用高级西洋工艺制成的塑料花，终究是“假”的底子。此杨绛溢之为“标准美人”故也。而姚宓呢，却像是中国旧式书香门庭中常见的唐梅宋柏的残根上生的一朵灵芝，有一股风霜寒露中熬出来的清气。

纵观杨绛自青年时代起至晚年的压轴之作《洗澡》，都无丝毫杜丽琳那般的洋场买办的俗气。究其原因，一当归于她

^① 杨绛：《将饮茶》第28页，三联书店1987年版。

有中国文化根柢的家庭教养，二则当归于她少女时代吃过的这一场“虚惊”，这使她终于窥见了生存痛苦的真相。

杨绛父亲的病后来虽然好了，但也并不意味着她就此一帆风顺。抗战八年，她饱尝了战乱之苦。在被钱钟书称做“忧天将压，避地无之，虽欲出门西向笑而不敢也”^①的日子里，杨绛在沦陷区的上海，亲自做“灶下婢”，“经常给煤烟染成花脸，或熏得满眼是泪，或给滚油烫出泡来，或切破手指”，度过了她前期生涯中最为黯淡的一段时光。她声称“我也很不喜欢”的三姑母杨荫榆，便死在日本兵的枪口下：“1938年1月1日，两个日本兵到三姑母家去，不知用什么话哄她出门，走到一座桥顶上，一个兵就向她开一枪，另一个就把她抛入河里。他们发现三姑母还在游泳，就连发几枪，看见河水泛红，才扬长而去。”^②用这种残酷的手段杀戮一个年迈的妇人，简直是对人类现代文明进程的极大反动。杨绛看似平淡的话语中其实蕴蓄着义愤。这表明这场全民族经历的大噩梦在她心灵上刻下的伤痕的深度。

在这几年间，杨绛深爱着的父母亲相继谢世。生离死别，人间沧桑，使她笔下有一种世事如烟的感喟：“我父亲去世以后，我们姐妹曾在霞飞路（现淮海路）一家珠宝店的橱窗里看见父亲书案上的一个竹根雕成的陈抟老祖像。那是工艺品，面貌特殊，父亲常用‘棕老虎’（棕制圆形硬刷）给陈抟刷头皮。我们都看熟了，决不会看错。又一次，在这条路上另一家珠宝店里看到另一件父亲的玩物，隔着橱窗里陈设的珠钻看不真切，很有‘是耶非耶’之感”^③。睹物思人，而物已易主，这是最易点醒世人痴梦的情景。杨绛淡淡写来，尤妙的一句是“隔着橱窗里

① 钱钟书：《谈艺录》第1页，中华书局1984年版。

②③ 杨绛：《将饮茶》第99页、67—68页。

陈设的珠钻看不真切”。佛道至上境界可作一颗名贵的猫儿眼喻，世人肉眼凡胎，就如橱窗中珠钻之隔，偶尔或能从几重水晶琉璃中窥见一点古拙的灵光，已是极大的因缘了。

即论这样的文字意境，如无高深的内家修为，也是难以达到的。钱钟书、杨绛伉俪，可说是中国当代文学中的一双名剑。钱钟书如英气流动之雄剑，常常出匣自鸣，语惊天下；杨绛则如青光含藏之雌剑，大智若愚，不显锋芒。

然而杨绛倒也并非一位不知情天欲海之深广无度的老僧。古谚曰：“入佛界易，入魔界难。”良有以也。杨绛的修为，大概正是她阅历了变幻无穷的有情世间，渐渐地磨砺出来的。在当代中国文学中，文章家能兼具对于芸芸众生感情领域测度之深细与对于东方佛道境界体认之高深者，实在是少有能逾杨绛先生的。

《论钱钟书与〈围城〉》一文，即表现出杨绛对于人性的深刻知识。杨绛写钱钟书，主要是以弥漫在他身上的一股“痴气”的内在发展为线索的。“痴气”也者，无非是生命直觉之冲动也。这实际上已包含着属于“魔界”的东西了。而杨绛对此知之之稔，也自然反映出她文化人格的另一方面。

她以钱钟书小时候的种种“混沌”表现写起。由这“混沌”中生出的“痴气”一开始便带有生命本能自我觉醒的意味。比如杨绛极有趣地描述了钟书兄弟俩童年时代戏刺女裁缝女儿宝宝的细节并论曰：“兄弟俩觉得这番胜利当立碑纪念，就在隔扇上刻了‘刺宝宝处’四个字。……这大概是顽童刚开始‘知慕少艾’的典型表现。”^①“知慕少艾”便点出了钱钟书的“痴气”之真正属性。到了钱钟书读书的时候，这股“痴气”便大大地旺

^① 杨绛：《将饮茶》第124—125页。

盛起来。杨绛写道：“许君上课时注意一女同学，钟书就在笔记本上画了一系列的《许眼变化图》。”^①这时钱钟书的“痴气”已经具备了体验力，开始窥探别人眼神中变化着的“感情流”了。杨绛实在是参透了钱钟书感情世界的流程。她从不正面写钱钟书的感情历史，而只是带着淡淡的微笑嗅他的“痴气”。然而在这些“痴”的零星表现之下，却很深微地展示了钱钟书生命内力积累、孕育成熟的过程。

钱钟书曾戏称自己是个 *happily married man*，可见他与杨绛先生琴瑟之好，情笃深至。然而杨绛在传记文字中却并不正面提及他们夫妇之间的感情生活，只是在笑吟吟地描述钱钟书的“痴气”时，才偶尔透出一些信息来。比如她写到在牛津读书时候的一段轶事，有一次钱钟书趁杨绛午睡未醒之际，在她脸上画了一个大花脸。“他没想到我脸比宣纸还吃墨，洗净墨痕，脸皮像纸一样快洗破了，以后他不再恶作剧，只给我画了一幅肖像，上面再添上眼镜和胡子，聊以过瘾。”^②其中“他不再恶作剧”一句，用中国传统命学的术语说可谓是“六甲空亡泄天机”。在钱钟书的痴气短暂“空亡”的当口，他对杨绛的一片真情便泄露了出来。

老子曰，“言者不信，信者不言”，确是千古不易的名理。杨绛的文章言情的笔墨极为简约，而她对感情世界的体认功夫却极其深挚。

《洗澡》是中国文学中少有的一部以精神恋爱为题材的小说。许彦成也是一个“痴人”，他有的是真性情，一点不会做假。他也因此在感情生活上很难得到满足。他的夫人杜丽琳，既有高贵的家世，又有豪奢的财富，风度教养都极佳。在世间

^{①②} 杨绛：《将饮茶》第131页、133页。

一般的男子看来，能赢得这样一位夫人的一片痴情，也可说是福泽深厚之极的了。然而正因为许彦成“痴”，他倒未必很看重这种天生的福气。相反他是感到“标准美人”杜丽琳似乎少了点什么东西。这样也就慢慢地疏远了她。

许彦成爱上姚宓，并不是偶然的。姚宓身上，凝聚着一股中国书香名门传了几代人的仙气。而要呼吸领会之，又非得有许彦成那股“痴气”不可。这“痴气”的真实内涵，是指大本之人有所情痴，其感应力不是凡俗之流可及的。在此意义上说，许彦成和姚宓的这段因缘，乃是有宿根的。

许彦成和姚宓这时已重归平静。他们有迫切的话要谈，无暇在痴迷中陶醉。不过他们彼此间已有一千年的交情，他们俩已经相识了几辈子。^①

这里的“一千年”、“几辈子”，就是夙缘的意思。在中国文学史上，自从《红楼梦》以后，很少有人像杨绛先生这样凝炼地写出过这种具有东方神秘主义色彩的心灵经验。因缘流转，如恒河沙数；惟两心相契而臻完美之境，则能于一瞬中参透往昔无量劫。这种超越个体生命大限的心理感觉，表明精神恋爱已达到了极致的境界。

《洗澡》中顶有趣的情景，莫过于许、姚两人游西山之事了。先是许彦成约了姚宓去游山，可一夜下来，又觉得懊悔，因为他感到这样一来就对不起杜丽琳。而姚宓也是很心高气傲的。她并不对许彦成的反悔感到气恼，她的自尊心不允许她作如是想。可她的道行再高毕竟还有些赌气。所以就决定

^① 杨绛：《洗澡》第204页。

独自一人去游山。许彦成放心不下，于是跟了去。姚宓发现他跟着去，而且还在同一节公共汽车车厢里，怎么也要想法子避开他。避来避去，就生出诸多细节来。

杨绛在《洗澡》中一再征引《诗经》，我觉得这段情景描写，也倒很可以使人联想到《诗经》中的一则名诗——《蒹葭》。《蒹葭》写的是青年人的爱情，互相追来追去，“伊人”却总如缥缈孤鸿影，怎么也追不到。而《洗澡》中却是成年人的爱情，大家都想躲避对方，躲来躲去，心里却好像彼此已经认识了一千年，又好像会通灵术那般默契。我有时在想，杨绛的这段描写，也许可以称之为“反《蒹葭》”；而其诗意之神妙，倒是与《蒹葭》对等的。

按照东方哲学的智慧，盛极而衰，高丘之下必有深谷；姚、许在小室中相对而坐的一刻实在已达到了精神恋爱的极致，这种心灵经验是难以逾越的，也是不容重复的，故他们从此之后的恋情已有“衰势”。杨绛对恋爱心理之微妙逻辑的准确把握，于此可见一斑。

同时这种互相躲避中藏着一种英国人称之为 withdrawal (退隐)的人生态度，也是典型东方式的。

至此我们又慢慢地绕回这篇文章的开头了。许彦成、姚宓的血缘中都沉淀着根深蒂固的佛道文化素质，所以就使他们不敢正面迎接这场完美得似乎缺少现实感的恋情因缘。他们宁可各自早早退步抽身，在以后的孤独人生中默默意念葬在心头的小影。彦成最后留给姚宓的礼物，是他年轻时代的一张照片，大概就含着这样的意思。这种带着悲怆意味的人生智慧，弘扬生命直觉体验的西方人是不大会有的。东西方的文化差异，终于使姚宓的小书房没有变成“呼啸山庄”，这场不成功的西山游似乎是他们之间恋情发展的分水岭。从此之后，他

们就从“热地”上逐渐后退了。撤到最后，姚宓终于退进了大门。只得躲在门背后，听着彦成去意徘徊的脚步声，暗暗垂泪罢了。

钱钟书先生在他的《写在人生边上》散文集中有一篇文章《窗》，中云：“有了门，我们可以出去；有了窗，我们可以不必出去。窗子打通了大自然和人的隔膜，把风和太阳逗引进来，使屋子里也关着一部分春天，让我们安坐了享受，无需再到外面去找。”^①姚宓在她的感情经历关门封刀以后，大概也只有坐在窗边看风景了。联系到杨绛大半生的经历，她也不是终于把她家的大门关得紧紧的，从而只能使人凭猜测揣度那门里可能有的高深智慧吗？然而她又不是纯粹的古代道家隐者，她身上有老革命党人的血缘和得之于出生地燕赵山川的侠气，这使得她又情不自禁地萦念着大门外人间的悲欢，谁知道她伏在大门后流过几多清泪呢。

从这个意义上说，杨绛就是姚宓。

姚宓关上走廊的灯，暗中抹去泪痕，装上笑脸说：

“妈妈，累了吧？”

姚太太说不累。母女还闲聊了一会儿才睡。

姚宓想到彦成绕远回家的路上有个深坑，只怕他失魂落魄地跌入坑里，一夜直不放心。^②

这“深坑”也者，实在是可以看作某种将来彦成在人生道路上可能面临的险地之象征解的。经常关上大门的杨绛先生，倒并非不知世事的“书呆子”，她之所以喜欢关闭，是因为

① 钱钟书：《写在人生边上》第140页，海峡文艺出版社1991年版。

② 杨绛：《洗澡》第291—292页。

她对人生中的险诈罗网看得太透彻了！然而她又有一副姚宓一样的菩萨心肠，因此免不了为别人暗暗担心。

在《傅译传记五种·代序》中，杨绛说：“可是，智慧和信念所点燃的一点光明，敌得过愚昧、褊狭所孕育的黑暗吗？对人类的愛，敌得过人间的仇恨吗？向往真理正义的理想，敌得过争夺名位权力的现实吗？傅雷连同他忠实的伴侣，竟被残暴的浪潮冲倒、淹没。”^①此文虽是“文革”之后写的，但从杨绛对傅雷夫妇的相知，难道她在浩劫中竟可能没有为这两位理想主义者的命运担忧过吗？不会的！杨绛这三个忧患深重的问号，很可能就是在当时的漫天黑云中在脑际闪过的。她担心的正是罗曼·罗兰中译者夫妇面临的“深坑”。

在“文革”中，杨绛的女婿王得一自尽了。杨绛写道：“得一承认自己是‘偏右’一点，可是他说，实在看不惯那伙‘过左派’。他们大学里开始围剿‘五一六’的时候，几个有‘五一六’之嫌的‘过左派’供出得一是他们的‘组织者’，‘五一六’的名单就在他手里。那时候得一已回校，阿圆还在工厂劳动；两人不能同日回家。得一末了一次离开我的时候说：‘妈妈，我不能对群众态度不好，也不能顶撞宣传队；可是我决不能捏造个名单害人，我也不会撒谎。’……”^②杨绛听了这样的话之后，难道会不为得一前面埋伏着的“深坑”担惊受怕吗？

《干校六记》中有一节《冒险记幸》，记述杨绛在大雪天冒着风险去看她在另一处接受改造的夫君钱钟书的往事。这一对中国当代智慧老人的深挚恋情，犹如无边雪国中的一线青灯，似乎象征着这冷酷的时代中人世的爱关怀毕竟没有完全泯灭。杨绛探望钱钟书后，于暗夜昏黑中踏雪而归，实在是生

① 《傅译传记五种》第10—11页，三联书店1983年版。

② 杨绛：《干校六记》第12页，三联书店1981年版。

死之险的。这不可不谓是早年已潜存她身上的那一股北国侠气的又一次复现。但此事她回想起来到底还有些后怕。在她的归途上，“有一眼沅肥的粪井，井很深。”杨绛写道：“不久前，也是看电影回去，我们连里一位高个儿年轻人失足落井。他爬了出来，不顾寒冷，在‘水房’——我们的盥洗室——冲洗了好半天才悄悄回屋，没闹得人人皆知。我如落井，谅必一沉到底，呼号也没有救应。冷水冲洗之厄压根儿可不必考虑。”^①

“粪井”与“深坑”，同一义也。以此看来，在杨绛的心灵深处，似乎存在着一种对“井”或“深坑”的恐惧情结，这大概也是她之所以喜欢闭关的重要原因之一吧。

再说《洗澡》。在姚宓送走许彦成之后，她回到房里，同姚老太太有几句对话，也是充满潜台词的。她问母亲“累了吧”，姚老太太答称不累。这“不累”两字中，含着姚老太太对女儿满腹心事的多少体贴啊。“母女还闲聊了一会儿才睡。”读到这句时，谁会不感佩姚老太太的深厚法力呢？她犹如一尊经历过百劫风霜的古佛，慧目观照着女儿心中的大波大澜。然后又以最普通的语言，传递出一种智慧与爱的信息，化解着等于与意中人生诀的姚宓心头的苦痛。如果从一个修为高深的高僧的眼中看，也许此际姚老太太的头顶上，正飘着一片极绚烂的佛光祥云呢。

其实研究杨绛，这位姚老太太也是极可留意的。我以为，从小说里看，姚老太太的形象无非预示着将来步入晚年后的姚宓；而从小说折射作者人生经历的角度看，则可以说姚宓为中青年时代杨绛的留影，而姚老太太是晚年杨绛的写照。写成一个数学公式，即是：姚宓 + 姚老太太 = 杨绛。

^① 杨绛：《干校六记》第58页。

东西方人生境界之嬗变方式，似乎有一种本质的不同：西方文化以青年时代为人生的最高峰，而年龄的增长与生命潜能的衰微成正比；而在东方，修道者随着年龄跨越青年时代而修为渐深，百龄高年可以是达到从心所欲的化境之象征。这在姚老太太身上有着极典型的表现。

姚宓忽然有一点可怕的怀疑。她刻意留心，把妈妈瞒得紧腾腾，可是，这位爱玩儿福尔摩斯的妈妈只怕没有瞒过吧？至少，没有完全瞒过。^①

这就是姚宓与姚老太太的智慧之不同所在了。姚宓固然极聪明，毕竟神光发露，有迹可寻；而姚老太太已经是绚烂之极归于平淡，修到了大智若愚的火候，已经不着痕迹了。借佛法的话头说，姚宓的修为，大抵还在追求“神通”的阶段。她即使已修得“天眼通”、“他心通”，毕竟存有人工技巧的痕迹。而东方智慧的最高境界却是反技巧主义的——此即佛学之谓“正法眼藏”之意。至此一境，眉间生神异之光，摄尽人间一切因缘。而“藏”之一义，在于佛法庄严秘密藏故也。一切尽在不言之中。这就是姚老太太接近的境界了。

杨绛晚年的作品，无一不流露出这种姚老太太式的高超智慧。而杨绛的自叙体散文《干校六记》，尤能表明作者已近“正法眼藏”的境地。这部作品的最令人玩味之处，就在一个“藏”字。

比如写到爱婿王得一自杀事件，杨绛便用了两处含藏之笔。一是她本人对这一事件的感受，实在简而又简。只是说：“上次送默存走，有我和阿圆还有得一。这次送我走，只剩了阿

^① 杨绛：《洗澡》第292页。

圆一人，得一已于一月前自杀了。”^①其中“只剩了阿圆一人”，仅寥寥七个字，却储藏了深不可测的感情信息，二是写到钱默存先生对此事作何反应时，即略而不述了。这给读者的想象留下了极大的空白。然而东方美学传统历来是计白当黑的。故这空白之下正含藏着浓黑的悲凉。

杨绛先生对世界上一切事不仅能“眼藏”，而且还能“心解”。她消解痛苦之道也是典型的东方模式。像在“文革”初期，她经历了游街的阿丽思奇境：“我戴着高帽，举着铜锣，给群众押着先到稠人广众的食堂去绕一周，然后又在院内各条大道上‘游街’。他们命我走几步就打两下锣，叫一声‘我是资产阶级知识分子！’”^②这对于爱体面有教养的知识分子来说，本是极难堪的，不料杨绛先生偏能处之泰然，如入无人之境。在《丙午丁未年纪事》一文中，她终于披露了消解难堪的“心法”秘诀：“当时虽然没人照相摄入镜头，我却能学孙悟空让‘元神’跳在半空中，观看自己那副怪模样，背后还跟着七长八短一队戴高帽子的‘牛鬼蛇神’。那场闹剧实在是精彩极了，至今回忆，想象中还能见到那个滑稽的队伍，而我是那个队伍的首领！”^③原来她学会了“出元神”的分身法。这种把自我对象化的感觉，只有在佛家“此身非我有”的哲学真谛的基础上才能产生。古老的亚细亚传统，具有忍辱精进的极其丰富的经验，可以从中铸就顽强得近乎荒诞的精神力量。杨绛正是得东方“化功大法”精要的一人。

而在《洗澡》中，姚老太太不也表现了类似的道行吗？她实际上早已洞察了女儿同许彦成之间深挚的恋情，又知道他们的精神乌托邦必然化成泡影的悲剧归宿。她为此不能不

^① 杨绛：《干校六记》第11页。

^{②③} 杨绛：《将饮茶》第170页。

对女儿怀着深深的怜悯。先夫早逝，独生女儿也可能处于终身不嫁的境地。再加上外在的种种政治、经济冲击，姚老太太心中的积郁可知，而她却又显得那么镇静自若，此乃她善自排遣故也。这部小说给人印象尤深的情景之一，是姚老太太和许彦成在一起欣赏西方古典音乐的情景。可以想象，此时此际的姚老太太，“元神”也从她的肉身中分了出来，在巴赫、亨德尔、莫扎特之辈的天籁中翩然遨游，从而达到了万事不萦于怀的空明境界。是故姚老太太也者，实乃晚年杨绛的“化身佛”。

大凡东方的大觉者，虽然对历史过程经常保持着严格的距离，但是他们不参与者特定地位，又使他们易于对现实社会产生深刻的洞察力。在这个意义上说，东方传统中包涵着丰富的政治智慧。

这在姚老太太身上也有充分的体现。她足不出户，更没有参加工作，却对女儿单位里的各种人事状况有着很深刻的洞悉。且看：“姚太太接过钥匙，放在镜台上，慢慢地说：‘刚才郁好文来，说姜敏借了许许多多书，施妮娜说研究用的书没有限制，她们把书不知藏在哪儿了，没见姜敏拿出去一本书，只听见她们说占有资料，取得主动，小组里露一手。她又听见施妮娜反复叮嘱方芳：‘只说没有书，没有！就完了。’她说：‘她们大概是对付你的。’姚太太知道他们四个人的两小组，姚宓回家都向妈妈讲过。这时她吩咐女儿且别到图书室去讨没趣。”^①从这信手拈来的一段引文中，足以见到姚老太太的心思何等精细！中国社会里的各种处理人际关系的计谋和手腕什么都难逃她的慧眼。她对“洗澡”运动的进程，只有一两句话的评论，然而正是在这三言两语之中，却表露出她对运动发展趋势的

^① 杨绛：《洗澡》第115页。

极其准确的预测。她决意要把亡夫姚睿的遗书全部捐给图书馆，这不仅是她公德心的反映，也表现了她的深谋远虑。后来在全国院系调整中，姚宓果然被调到了那个公共图书馆工作，从而找到了在那个年代里最合适她的一份工作。当初姚老太太要捐书，她的远房侄子罗厚怪她“愚忠”，“姚老太太不和他多说，只赶他说：‘去吧，打架去吧！’”^①其实这位老人那时已经对后事了然而于胸了。

大凡这些地方，姚老太太就简直有点像料事如神的“女诸葛”了。在当时复杂的政治形势中，她犹如一位深谙奇门五行变化之术的谋略家，引导女儿姚宓小心翼翼地避过了伤、杜、景、死、惊五凶门，终于获得了隐身书海中的机缘，从而找出了一条生路。

在“文化大革命”的“风口浪尖”中，杨绛也可谓是一位姚老太太式的“运筹帷幄之中，决胜千里之外”的高人。比如在《丙午丁未年纪事》一文中，杨绛写道：“秋凉以后，革命群众把我同组的‘牛鬼蛇神’和两位领导安顿在楼上东侧一间大屋里。屋子有两个朝西的大窗，窗前挂着芦苇帘子。经过整个夏季的曝晒，窗帘已陈旧破败。我们收拾屋子的时候，打算撤下帘子，让屋子更轩亮些……出于‘共济’的精神，我还是大胆献计说：‘别撤帘子。’他们问：‘为什么？’我说：‘革命群众进我们屋来，得经过那两个朝西的大窗。隔着帘子，外面看不见里面，里面却看得见外面。我们可以早作准备。’他们观察实验了一番，证明我说的果然不错。那两个大破帘子就一直挂着，没有撤下。”^②这实在是很高明的用兵之道。钱钟书先生曾说过，中国知识分子自来喜欢“书生谈兵，笔尖杀贼”。书生谈兵

^① 杨绛：《洗澡》第118页。

^② 杨绛：《将饮茶》第171—172页。

之所以容易流于迂腐，笔尖之所以不能杀贼，是因为执著文字，无应变之才也。杨绛则不然。她的全部著作中几乎见不到一个“兵”字，然而她对两个破帘子的妙用的参悟却似乎凝聚了孙子兵法的精要——用兵之道无非欲知己知彼又同时迷惑住敌方而已，杨绛尽之矣。

“外面看不见里面，里面却看得见外面”两句，同时也极精练地概括了杨绛、钱钟书伉俪处理个人与社会关系的独特方式。他们好像金庸小说里的武学大宗师，常年在高山绝顶的秘室中闭关潜修，芸芸众生对他们的道行莫测深浅。而他们却能透过窗际的垂帘，悠闲自在地俯瞰人间龙争虎斗、刀光剑影的热闹光景。

杨绛的作品之值得珍视，正在于她以隐迂曲折的方式向人间传递了一点这所智慧迷宫中的真实信息。中国纬书中有一部重要的著作，题名曰《孔子闭户记》，倒是颇有意味的。因为孔夫子是从不讲乱力怪神的。然而他“闭户”之后，却常常沉湎于神秘主义的玄想之中。其实在杨绛、钱钟书这两位“当代大儒”身上，也是有一点类似的神秘味儿的。在杨绛的著作中，提到中国神秘主义传统的很少，但有两处笔墨，却是可以留意的。

一是在《丙午丁未年纪事》中，杨绛提到，她为了应付抄家的红卫兵，不得不周密算计家中藏的“罪证”：“又如我还藏着一本《牙牌神数》，这不是迷信吗？”^①在这个时候提到“神数”，恐怕也不是偶然的吧。自《周易》以降，中国知识分子常常借象数之学以释历史的斯芬克斯之谜。连大历史学家司马光的《资治通鉴记年》据说也是以扬雄的《太玄经》为大本的。大劫，

^① 杨绛：《将饮茶》第155页。

数也。在这昏天黑地的年代，忽以闲笔点出“神数”两字，灵光一闪，其中未必不具深意也。

二是《干校六记·误传记妄》中，杨绛所记的一桩异事。她夜间上床时，发现猫儿将一只死鼠开膛破肚搁在她床上，而鼠的内脏又另堆一堆。对此杨绛、钱钟书夫妇议论了起来：“我遇见默存，就把这桩倒霉事告诉他，说猫儿‘以腐鼠“饷”我’。默存安慰我说：‘这是吉兆，也许你要离开此处了。死鼠内脏和身躯分成两堆，离也；鼠者，处也。’……”^①杨绛当时虽然对此不表深信，但在此后不久，她毕竟还是离开了干校。

据此看来，杨绛、钱钟书夫妇未始不言“天”的。钱钟书的测字术之巧妙，简直可以与谢石、张乘槎之辈媲美。可以推想，在他们的寓所中，不仅藏着《牙牌神数》，而且还藏有更多的对于人生、宇宙的神秘玄想。如果没有这样的底子，杨绛哪里写得出《洗澡》中姚家那种神仙洞府一般的气派哩。

至此我又不自觉想到了前面叙及的杨绛在古玩店橱窗中看见她父亲遗下的陈抟老祖像。陈抟老祖生于唐末，中历梁唐晋汉周五代，常常闭门高卧，一睡经年。但他却又修为极高，有过人的史识。否则他怎么会一听到宋太祖登基，便哈哈大笑，欢喜得滚下马背来，料事如神一至于此！我心中的杨绛先生，大抵也是这样一位有些“仙气”的人物。虽然她也常年关闭，但又有什么隐曲之事躲得过她阅尽人间沧桑的慧目呢？

^① 杨绛：《干校六记》第61页。

钱钟书论

文艺理论不管怎么说，无非也就是谈文艺的而已。然而我认为最好的文艺，总是渗透着人生的感怀；如果谈文艺的理论文章一概都写得如同哲学家的著述，一点点汗臭或者酒香的味儿都嗅不出来，那也未必就算顶高明的理论境界。我先前特别喜欢的一篇文艺理论的大文章，便是柏拉图的《斐德若篇》。看那篇文章，不但领教了不少文艺理论方面的道理，且又能见识到如许希腊哲人高谈雄辩时的风采。当代戏剧讲究推倒“第四堵墙”及观众的参与意识。我读《斐德若篇》的时候，也觉得那“第四堵墙”荡然无存了似的，有时竟忍不住想开口狠狠刺一下那位自以为全知全能的苏格拉底。要是当初斗胆敢只身去“会饮”，恐怕十有八九会被苏格拉底大人的收发室赶出艺术的宝殿的。

知趣之余，还是谈谈咱们东方吧。咱们中国的钱钟书先生，也是以辩才著称的，且又写过艺术的大著作如《谈艺录》、《管锥编》及其他。不过倒底是诗书礼义之邦的老先生，态度气象上是要比苏格拉底谦虚了许多。比如那《管锥编》的“管锥”也者，钱钟书在此书的一开场便解释：“锥指管窥”的意思。这样低调的题目对有着雄赳

起的希腊格斗士那般姿态的、专爱作总结发言的苏格拉底大概是不大会起的。但据说钱钟书先生是江苏无锡人氏，而老话则有“刁无锡”之说，意谓无锡人说话口气是很“刁”的。大凡“刁”者必喜“锥”人也。如此看来，钱钟书之谈艺，从书的标题上便露出些自己的脾气来，也比不得新星们之高深抽象的。

为什么说到艺术理论，便单单先举出个钱钟书来呢？因为，中国历代的文论、诗论乃至画论极多，其中还有不少被后人当作“名山文章”，但我对此则有自己的看法，尽管钱钟书称他著的也是“诗话”，却与传统的诗话大有异趣存焉。依我看来，传统的诗话文论类文章其中固然不乏警句佳句，但也有些不及钱钟书的地方。

传统诗学作品的品类之一，是一味地高玄。比如唐代司空图的《二十四诗品》，文字就极洁净明净。我原先颇欣赏他的《典雅》一品：“玉壶买春，赏雨茆屋。坐中佳士，左右修竹。白云初晴，幽鸟相逐。眠琴绿阴，上有飞瀑。落花无言，人淡如菊。书之岁华，其日可读。”想想做人若能永远如此悠哉游哉，消遣岁月，真是其乐无穷。由此之故，已能将此段文字倒背如流。但既熟诵之后，不满也就渐渐生了出来。人生在世，总有些七情六欲十二万枯槁奇想在此，而若是一生老坐在竹子丛里稳稳地“人淡如菊”，那岂不太辜负了那风起浪作，苦乐兼并的人间世？乃至生死的大畛域亦难辨矣。对于此类雅得过分的文字，现代的人谈起来，若一味地咏叹其风雅，未免就不露出些遗少的迂曲可笑之处。我们现在若看梁楷的《八高僧故事图卷》之类，那一个个托钵老僧坐在松柏之间，左右修竹，双目似开还闭，真似蝉蜕凡骨超入梵天了。哪知道当时禅门中的斗心机，实在比得水火之难容。禅宗的祖师慧能就因为得了一件达摩的袈裟，而险些被同行拿了头颅去的。所

以范文澜先生揭此辈雅人的老底说：“成佛的最初戒律是不杀不偷，而教人作佛的禅师却是杀偷兼备，甚至要杀死人的头。不管禅宗大师们口头上说得多么空、多么净，在争夺名利时，终究是禅师即强盗，无二无别。”^①

而钱钟书对这些假超脱的释子们似乎看得更透些。如韩愈扬儒宗而谤佛。释门中人南宋释志磐对此评曰：“今人有能少抑盛气，尽观此书，反覆详味，则知韩公之立言皆阳挤阴助之意也。”对此钱钟书议论道：“盖辟佛而名高望重者，如泰山之难摇，大树之徒撼，则释子往往不挥之为仇，而反引之为友；巧言曲解，称其于佛说貌离而神合，心是而口非焉。”^②手段心机至此，其奉“四大皆空”的诚心究为几何也可昭然了吧。

为此之故，钱钟书对于那些仿佛不染人间烟火的道禅派诗人，并不像传统诗评家那样只知咏叹他们的诗境如何如何风流潇洒；而是“诗律面前人人平等”，也要考其真伪。如那位大名鼎鼎的神韵派始祖王士禛，钱钟书论曰：“渔洋天赋不厚，才力颇薄，乃遁而言神韵妙悟，以自掩饰。一吞半吐，撮摩虚空，往往并未悟入，已作点头微笑，闭目猛省，出口无从，会心不远之态。”^③由此想到，当代的寻根派小说诸大家中，虽则阴阳八卦儒佛道禅念念有词，恐怕也未必就没有如王渔洋老先生毛病者的吧。凡神秘玄门，因其离众生世相也太远，故易与不近人情者近，而不近人情者则往往似真而实伪也。

古典诗论还有一类，以谈技巧作法为主。初入此门，总会认为此等文章作法切近实用，有裨后学者功德大哉。但看得

^① 范文澜：《唐代佛教》第82页，人民出版社1979年版。

^{②③} 钱钟书：《谈艺录》第385页，第97页，中华书局1984年版。

多了,难免觉其雷同重复,令人生厌,而钱钟书虽然偶尔也讲些作文吟诗的甘苦经验,却不大落“义法”的旧套。他引孙子论兵语喻作诗:“始如处女,终如脱兔。”^①又引曾茶山诗:“学诗如参禅,慎勿参死句;纵横无不可,乃在欢喜处。又如学仙子,辛苦终不遇;忽然毛骨换,改用口诀故。居仁说活法,大意欲人悟,岂惟如是说,实亦造佳处;其圆如金弹,所向如脱兔。”^②评曰:“‘脱兔’正与‘金弹’同归,而‘活法’复与‘圆’一致,圆言其体,譬如金弹;活言其用,譬如脱兔。”^③

用兵之道,通权达变,与迂腐酸痴绝缘。钱钟书的作文论诗之法,倒也说得上是一位深谙阴阳变化之术的“兵家”。他作文好似“脱兔”,像是想到那里说到那里,又好用险笔,往往似乎说得走了火、离了题,说到别的地方去了。凡这种笔墨,便是他称之为“金弹”、“脱兔”的。在另一个地方,他又举出前人之言解释所谓“脱”的意思:“脱”者,“脱卸之意。凡山水融结,必于脱卸之后;谓分支掣脉,一起一伏,于散乱节脉直脱至平夷藏采处,乃是绝佳风水”。^④如果用心一点看,钱钟书文章中的这种“脱卸”之处,也正是他老人家伏着奇兵的所在,如《谈艺录》二三从朱熹喜学曹操书法写起,以后又断断续续转了好多的弯子,浅学而不求甚解如我辈,真不知他的用心何居。待看到后来“文人而有出位之思,依傍门户,不敢从心所欲,势必至于进退失据”^⑤才仿佛看出点意思来了。当然我也不敢断定这就是钱钟书的“中心旨意”所在。大抵对于已入神境的隐秀之文,而用所谓“中心旨意”等等肤浅的字眼求索之,必然弄巧成拙,自形浅陋。对此钱钟书先生自己有过表

①②③④⑤ 钱钟书:《谈艺录》第438页、第378页、第27页、第22页、第436页。

白：“‘庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃’，言作诗之法也。心之所思，情之所感，寓言假物，譬喻拟象；如庄生逸兴之见形于飞蝶，望帝沉哀之结体为啼鹃，均词出此方，无取质言。举事寄意，故曰‘托’；深文隐旨，故曰‘迷’。”^①这说的虽为作诗之法，却也与钱氏文章的笔法同出一理。“迷”是说他的旨意是遥深的；“无取质言”，则提醒人们勿轻易作浅近的解释，以三家村学究言曲解其深文大义，亦即现代的文艺理论家之谓象征的多重含义也。

然而大概言之，钱钟书谈艺文章中的寄托，也还是可以如他自己说的，分之为“逸兴”与“沉哀”两类。

“逸兴”之“逸”在中国诗学中常指一种“超逸”、“高逸”的名士风度。如唐张怀瓘《书议》评王献之书曰：“子敬之法，非草非行，流便于行草；又处于其中间，无藉因循，宁拘制则，挺然秀出。务于简易，情驰神纵，超逸优游，临事制宜，从意适便。有若风行雨散，润色开花，笔法体势之中，最为风流者也。”^②

这一段文字移来评钱钟书的文章风格，也倒颇为切近。特别是他那种随随便便写到哪里是哪里的笔法，与晋人行草之“临事制宜，从意适便”的轻松态度很为相像。由此我也想到艺术批评中的一个奇怪现象，即评论一种艺术风格，往往在同一门类中难以找到确当的对应物，倒是隔山有知音，在“邻居体裁”中却可觅得更能说明问题的比较对象。张怀瓘谓晋人书法之“超逸优游”，亦颇能概括钱钟书的谈艺“逸兴”的一部分内涵。

^① 钱钟书：《谈艺录》第1页。

^② 转引自宗白华：《美学散步》第181页，上海人民出版社1981年版。

“逸”的另一含义，则似以元倪瓒的“逸笔草草”最能代表。若说晋人的行草走笔尚有龙蛇飞动之气势，那么倪云林“逸笔草草”的艺风使意兴冷却了许多。石涛说他“一段空灵清润之气，泠泠逼人”，^①良有以也。此种“逸”风即“冷逸”也。石涛与倪瓒都领会过国破家亡的悲凉之雾，故能有此心照。“冷逸”之风表现在画格上，是笔墨用得简约，墨色下得萧疏；表现到文学上，则可讲可不讲的话，便省了不讲，笔法不带卑庸福近之态。钱钟书先生对倪瓒颇多首肯语。如他在《中国诗与中国画》一文中引程正揆语：“画贵减不贵繁，乃论笔墨，非论境界也。宋人千丘万壑，无一笔不减，倪元镇疏林瘦石，无一笔不繁。”^②意思是说，画的境界之高深与否并不以笔墨的多少论定。倪瓒的画，着墨无多，境界却至深远。又引吴雯《题云林（秋山图）》并加评语曰：“岂但秣华谢桃李，空林黄叶亦无多，也是赞叹倪瓒的笔墨简净。”^③尤可玩味的，是钱钟书所引程正揆诗句：“铁干银钩老笔翻，力能从简意能繁；临风自许同倪瓒，人骨谁评到董源？”^④看钱钟书的文章，处处恰似有一“铁干银钩”的“老笔”在“翻”，而那种泠泠逼人，意在言外的“逸格”，则颇类似于倪瓒的疏林瘦石、空林黄叶之画法，“临风自许同倪瓒”，或者亦抑钱钟书先生之自许乎？

但中国传统诗学之“逸兴”，无论如晋人行草之超逸或元人山水之冷逸，均多出世之致，而缺乏一种对现实人生的带有幽默感的介入态度。而钱钟书的人生襟怀却在这一方面似乎有些不大类似传统士人文化情趣的地方。

① 转引自葛路：《中国古代绘画理论发展史》第139页，上海人民美术出版社1982年版。

②③④ 均见钱钟书：《旧文四篇》第11页、第68页，上海古籍出版社1979年版。

譬如他颇称赞林纾的翻译，特别指出林氏译笔有一言独特的幽默感。对此他在《林纾的翻译》一文中有详尽的评述。即以狄更斯小说《滑稽外史》第十七章为例，该章写时装店里女店员的领班那格女士听见顾客说她是“老姬”，勃然大怒，借故出气之事。钱氏特引出林译那格泼妇骂街之一节：

“那格……始笑而终哭，哭声似带讴歌。曰：‘嗟乎！吾来十五年，楼中咸谓我如名花之鲜妍’——歌时，顿其左足，曰：‘嗟夫天！’又顿其右足，曰：‘嗟夫天！十五年中未被人轻贱，竟有骚狐奔我前，辱我令我肝肠颤！’”^①

这段文字钱钟书称之：“真是带唱带做的小丑戏”。^②大概依他看来不仅道出了狄更斯原文的韵味，且有锦上添花之妙。好的文学批评往往相当具体地透露出批评者本人的趣味。在上述对林纾的评论中，也显出钱钟书那只幽默含笑调侃世情的眼。在此文的另一处，他又把这种幽默感由捕捉林译小说的妙笔推广到了评论林纾本人的为人行事上。比如他举出当年康有为想捧林纾翻译的一首诗，中有一句“译才并世数严、林”，结果反而惹得林纾大怒。因为他感到翻译者，雕虫小技也，不足提；若要真心称赞他，就该称赞他的“古文”和旧诗。在这方面，林纾先生确是很狂的，狂到了说“六百年中，震川外无一人敢当我者；持吾诗相较，特狗吠驴鸣！”^③而严复对这诗也是大不高兴的，因为他一向瞧不起林纾，看见那首诗，就说康有为胡闹，天下哪有一个外国字也不认识的“译才”，自己真羞与为伍。对这一节公案，钱钟书评论道：“文人好名争名，历来是个笑话；只要不发展成为无情无耻的倾轧和陷害，这终还算得‘人间喜剧’里一个情景轻松的场

①②③ 均见钱钟书：《旧文四篇》第94页。

面。”^①

这里钱钟书提到巴尔扎克的《人间喜剧》，其实是很可以使研究者注意的。近年来称颂钱钟书的幽默者多矣，有说他继承了古老的“春秋笔法”的，有说他近似吴敬梓《儒林外史》式的冷嘲的，也有说他酷肖现代派的“黑色幽默”的；单单没有人想起钱老先生可能会与巴尔扎克、狄更斯的外国古典派者流有什么联系。在我看来，若是按照金圣叹评点《水浒》时称施耐庵用了太史公的笔法写小说的思路，则也很可以说在许多地方钱钟书也是在使用巴尔扎克做小说的手段在写他的艺论。且看《管锥编》、《谈艺录》中收集了古今中外上下几千年那么多声名赫赫的文人雅士的笑话，出尽了他们的洋相丑态，这难道就不可以同巴尔扎克的《人间喜剧》比一比么？钱钟书固然对此辈文人雅士有些“诛心之论”，但他到底赶不上当年孔老夫子恨“乱臣贼子”那般仇深地恨自己的同行，也不像吴敬梓先生那样除讥讽士林而外还能树立几个“贤人君子”的光辉形象作为后生之楷模！钱钟书的道德观念比此二公宽阔多矣。西方批评家有谓巴尔扎克“喜气洋洋写恶”者。其义盖在巴尔扎克能在写小说时将己身幻入恶人之身，设身处地为之撰出种种恶心思，此亦一物我两忘之境；而作为一有高深幽默之大小小说家，置此“不知蝶之为我，抑我之为蝶”的一瞬间，岂不可能由洞察奸邪之怒变化为艺术观照之喜，而发意味至复杂之一怪笑乎？此种精神境界，就同钱钟书先生的风度颇为相近了。

至于英国的狄更斯先生的心肠则似乎比巴尔扎克要软些。他特别欢喜写街头巷尾无家可归的流浪儿，也许就因此

^① 钱钟书：《旧文四篇》第92页。

沾上了些顽皮孩子的精灵。他固然很会恶作剧地讥刺某个坏蛋或者老顽固，然而在他的孩子气颇浓的眼里又看到了这些坏蛋或老顽固也有些招人怜惹人爱的滑稽地方，这却是嫉恶如仇、仗义如山的道学先生正经人儿经常看不到的，故狄更斯之幽默，用我国文言形容之似当以“冷眼深情”为确，而这同钱钟书又特像。比如林纾老先生，当年曾写过攻击白话文的杀气腾腾的《荆生》、《妖梦》之类，煞是可恶。钱钟书却慧眼独具发现了林老先生的性格里似乎也有些可笑可爱之处。

言归正传，钱钟书之“逸兴”当也包括这方面的内容吧？由此之故，他老人家的文章之风味，可说是酸甜苦辣，一应俱全，而于酸咸外，又别有滋味存焉。

这滋味别无他，便是钱钟书自谓的“沉哀”是也。《谈艺录》开宗明义就讲：“余身丁劫乱，赋命不辰。国破堪依，家亡靡托。迷方著处，赁屋以居。先人敝庐，故家乔木，皆如意园神楼，望而莫接。少陵所谓：‘我生无根蒂，配尔亦茫茫，每为感怆……立锥之处，盖头之茅，皆非若有。知者识言外有哀江南在，而非自比‘昭代婵娟子’也。”^①一篇夫子道白，真是说得凄凄切切、苍苍凉凉，看不见尽头的一派白茫茫。如果仔细体味，又会发现这与传统文人的长恨之叹并不完全相同。关键在于“立锥之处，盖头之茅，皆非吾有”句。此是一种现代人由对于自身在宇宙人生中的真实价值的带有思辨色彩的重估而形成的悲观主义结论。非仅叹一己之穷愁失途，亦兼言宇宙本质的荒诞空幻。因此较之古人的典型情感，似乎具有更多的非个人性的形而上的哲学象征意味。

^① 钱钟书：《谈艺录》第25页。

钱钟书在近代诗人学者之中，独与王国维特有心仪冥契之处。他引王氏《杂感》诗并评曰：“侧身天地苦拘挛，姑射神人未可攀。云若无心常淡淡，川如不竞岂潺潺。驰怀敷水条山里，托意开元武德间。终古诗人太无赖，苦求乐土向尘寰。”^①的确“苦求乐土向尘寰”乃是王国维身上伏着的最大的悲剧根子。他集诗人哲学家的痴气于一身，竟把柏拉图那冰清玉洁的理想国当作了人生的题中应有义，则哪能不失望？哪会不叹息？故钱钟书又称王氏“比兴以寄天人之玄感。中悲智之胜义，是治西方哲学人本色语”^②，而这“悲智”两字，同病相怜者读来真如子规夜啼字外有血也。王国维有西方理想主义者直面惨淡人生的严峻性格，却无其“立意在反抗，指归在动作”的抗争勇气；又有东方佛学视尘世为悲苦心狱的阴冷，而无其既知善恶如形影之相随则消是非于一体的圆滑。诚所谓聪明过头，自寻苦恼。此王国维之所以终于弃世者故也。陈寅恪先生当年曾哀王国维之自沉云：“今世之后，更有来世。其间倘有能读先生之书者乎？如果有之，钻味既深，神理相接……或者更能心喻先生之奇哀遗恨于一时一地，彼此是非之表欤？”^③其实陈先生大可不必担心，知王氏之奇哀遗恨者，并不乏人。钱钟书即其一也。

但较之王国维，钱钟书的“痴气”似乎要稍少一点。他对王国维关于《红楼梦》的评论，只称赞其“无蛇蝎之人物、非常之变故行于其间，不过通常之境遇为之”^④一说。而于其他则颇有微词。如谓：“苟本叔本华之说，则宝黛良缘虽就，而好逑

①②④ 钱钟书：《谈艺录》第24页，第349页，第351页，中华书局1984年版。

③ 陈寅恪：《金明馆丛稿二编》第220页，上海古籍出版社1980年版。

渐至寇仇，‘冤家’终为怨偶，方是‘悲剧之悲剧’。然《红楼梦》现有收场，正亦切事人情，何劳削足适履。王氏附会叔本华以阐释《红楼梦》，不免作法自弊也。盖自叔本华哲学言之，《红楼梦》未能穷理窟而执道根；而自《红楼梦》小说言之，叔本华空扫万象，敛归一律，尝滴水知大海味，而不屑观海之澜。”^①

以上言论其实正是钱钟书与王国维的人生哲学歧见之所在。王氏对人生持论过高，故有“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”^②之叹息，终于自沉以没，走了“空扫万象，敛归一律”的绝路，钱钟书在对人情的激忿与对宇宙之“悲智”上均不减于王氏，但幸而他似乎有一种将人生的丑恶、缺憾转化为审美的形相的特殊本领。故与王氏“侧身天地苦拘挛，姑射神人未可攀”的感愤不甚相近。钱钟书历来对《庄子》上“肌肤若冰雪，绰约如处子”的姑射神仙一流的完美无缺之人颇多调侃语。如《管锥编》十四释“艮”卦义时即见此意。钱氏引《镜花缘》为旁证：“《镜花缘》第二十五回写两面国人‘和颜悦色，满面谦恭光景，令人不觉可爱可亲’，而唐敖揭起脑后浩然巾，只见‘里而藏着一张恶脸，鼠眼鹰鼻，满脸横肉’，骇绝下跪，大叫‘吓杀我了’！”^③此正写美人之实为鬼蜮，讽刺在乎言外耳，记得杨绛曾撰短文，忆及钱钟书青年时代，偶或趁她午睡之际画一墨团团的大鬼脸逗乐。想来钱钟书之做文章，大抵也经常是画鬼魅以自娱的。他的那支笔一旦放“刁”，简直就像是化身蝇子飞进铁扇公主肚子里，看遍了她的五脏六腑，然后嗤嗤冷笑的孙猴子发出来的声响。这一种穷达世相、人鬼兽三

① 钱钟书：《谈艺录》第351页，中华书局1984年版。

② 王国维：《人间词话》第15页，中华书局1955年版。

③ 钱钟书：《管锥编》第一册第34页，中华书局1979年版。

界皆知的狂怪文章，亦为钱钟书旨趣在乎“观海之澜”的证据。所以他的美学观念似乎有一种否定悲剧存在的倾向，乃是意料中事，他首肯王氏：“不过通常之人情，通常之境遇”的评《红》之论，也无非因为此处以“人情”“境遇”两语代替了“悲剧”一词而已。

其实这又何尝不是一种感慨。钱钟书先生有些文字，则别有一种情味在。如“旅程烦蹙，煞费料量，人地生疏，重劳应接；而顿新闻见，差解郁陶。故以离思而论，行者每不如居者之专笃，亦犹思妇之望远常较劳人之念家为深挚。此所以‘惆怅独归’，其情更凄戚于踽凉长往也。法国诗人旧有句云：‘离别之惆怅乃专为居者而设。’拜伦致其情妇书曰：‘此间百凡如故，我仍留而君已去耳。行行生别离，去者不如留者神伤之甚也。’生离如是，死别尤甚。逝者已冥漠无知，惟存者心摧肠断，子期思旧，安仁悼亡，此情难遣已。”^①

较之钱钟书其他文章之不时显出“刁无锡”的古怪脾气，这一节文字便格外地见得缠绵多情。依此看来，他到底还不曾炼就水火难攻的心肠，或实是个刀子嘴豆腐心的也未可知。

偶然与一友人闲谈，听说他曾访江南小镇上一隐居之老画师。这老人平时不大出门，至远到镇口酒肆中喝一小杯温过的绍酒。性情孤独，又不信佛，不参禅，不迷老庄。但小镇上的百年兴亡，却是样样默熟于心。画艺固直通天人之异境，于世事之爱憎取舍却未尝嗒然忘机。路遇看不惯的人物，掉头就走。邻人或有孤寡老者，天寒日暮，常常送些钱米给他们。每念人生蜀道之难，则发一极温和深挚的微笑。不知怎的，这老画师常使我想起钱钟书先生；而慢慢地，他便简直就

^① 钱钟书：《谈艺录》第541页，中华书局1984年版。

等同了我心目中的钱钟书。殆由此老画师特能达“居者之专笃”的神情之故也。钱钟书固然非江南小镇中居人，但既蜗角兔毛可以喻乾坤，则江南小镇又未尝不可喻彼时彼地也，其要义在道揆之相似。后来又闻这江南老画师家中的墙上有一口古旧的老挂钟，则思钱钟书书中也每出现古钟的形象。如小说《围城》之结尾处：“那只祖传的老钟从容自在地打起来……无意中包涵对人生的讽刺和感伤，深于一切语言、一切啼笑”，^①钟也者，联结过去与未来，兼容直觉与理性，为宇宙人生之一具形的大象征物也。抑或钱钟书之谈艺，也有这般的古钟清音在其中吧？

^① 钱钟书：《围城》第359页，人民文学出版社1980年版。

历史小说中的革命英雄典型

——试论《故事新编·铸剑》中的 眉间尺和宴之敖者的形象塑造

在鲁迅的历史小说集《故事新编》里，《铸剑》是一篇结构相当完整、艺术份量重的杰作。作家自己曾说：“《故事新编》中的《铸剑》，确是写得比较认真。”“《故事新编》真是‘塞责’的东西，除《铸剑》外，都不免油滑……”这虽是自谦之辞，但却强调了这篇小说在《故事新编》中的突出地位。

《铸剑》的故事雏型见于古代典籍所载的一段神话传奇：

“干将莫邪为楚王作剑，三年乃成。剑有雄雌，天下名器也，乃以雌剑献君，藏其雄者。谓其妻曰：‘吾藏剑在南山之阴，北山之阳；松生石上，剑在其中矣。君若觉，杀我；尔生男，以告之。’及至君觉，杀干将。妻或生男，名赤鼻，告之，赤鼻斫南山之松，用得剑；忽于屋柱中得之。楚王梦一人，眉广三寸，辞欲报仇。购求甚急，乃逃朱兴山中。遇客，欲为之报。

乃刎首，将以奉楚王。客会镬煮之，头三日三夜跳不烂。王往观之，客以雄剑倚拟王，头堕镬中；客又自王刎。三头悉烂，不可分别。分葬之，名曰：‘三王冢’。”

这段文字，描述了一个弑君故事，叙事虽然简练，但还只是普通的古史叙事写法，在人物塑造等方面十分粗糙。

但神话经过鲁迅的改造制作，却有了全新的意义和面貌。《铸剑》成了我国现代文学史上思想性和艺术性完美结合的优秀历史小说。一方面，小说达到了高度的历史真实性，不落将历史人物现代化的窠臼；另一方面，其中又表现出强烈的时代精神，因而具有现实的战斗意义。

我们知道，历史小说毕竟和对历史的科学研究不同。需要活生生的艺术形象，而这种形象又必须通过时代精神的洗礼才能产生出来。因此，历史小说中的人物尽管凝聚着作家对过去历史的许多诗意的想象，但却总有反映现时代生活的深刻底蕴。古往今来，像这样的例子真不知有多少。莎士比亚不是在古代丹麦王子弑君报仇的历史形象中融会进了十六世纪资产阶级人文主义者反抗封建专制的坚强决心吗？密尔顿不是利用古希伯来典籍《圣经》里魔鬼撒旦的神话寄寓了对英国资产阶级革命斗士的赞美吗？歌德不是在古老的传奇人物浮士德博士身上反映出十九世纪初上升时期的欧洲资产阶级的精神面貌和理想吗？对鲁迅这样一个伟大作家来说则也是如此。在《铸剑》这部取材于古代传说的作品的创作中，作家表现了对时代斗争生活的巨大艺术概括力。这篇历史小说实际上寄寓着一代革命者经历过的成功与失败，感受过的胜利的欢乐与英雄失路的苦痛，回荡着中国人民向反动统治者复仇的音响。同时，鲁迅的爱国者和革命家的战斗精神，他

对中国革命的认识和期待，都于中间得到体现。凡这些，却又不是单纯的概念图解，而是通过眉间尺和宴之敖者这两个栩栩如生的英雄形象谨严而自然地表现出来的。

这是鲁迅小说中两个光辉的英雄人物，是充满感染力的艺术形象。下面，我们试图对这篇小说的人物塑造进行一些初步的探索。

一、我国早期革命家斗争精神的历史投影

恩格斯评论拉萨尔的历史剧《济金根》时，曾提出一个衡量典型塑造的重要准则：“……主要人物是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表。他们的动机不是从琐碎的个人欲望中，面正是从他们所处的历史潮流中得来的。”

《铸剑》中的年轻弑君者眉间尺，也是通过历史题材的文学创作深度反映时代精神的生动实例。神话传奇被鲁迅先生妙手回春；眉间尺表面上仍是一个为父复仇的古代青年，但从他思想动机和行为举动的深处看，却实际上反映了我国近代革命者们的思潮与斗争的风貌。

我们知道，鲁迅属于辛亥革命前就献身于中国人民争取解放事业的老一代革命者。为了这个事业的胜利，这一代人付了血的代价。无数人英勇牺牲，其中有许多就是鲁迅的前辈、先生、学生，他对此耳闻目睹，刻骨铭心。

维新变法失败后，大革命家谭嗣同拒绝亡命海外，临刑之际慷慨陈辞：“各国变法，无不从流血而成，今日中国未闻有因变法而流血者……有之，请自嗣同始。”此后，有为促世人猛

醒而蹈海的革命宣传家陈天华，有行刺清廷出洋考察五大臣时殉难的革命烈士吴懋，有鲁迅曾提起的年仅二十一岁就被杀害的年青革命者史坚如，有牺牲在敌人屠刀下的鲁迅引为自豪的同乡、女革命家秋瑾，有因刺杀安徽巡抚恩铭未遂而被处极刑以至剜心食尽的徐锡麟……

至《铸剑》写成前一年发生的“三一八”惨案中，又有鲁迅的学生刘和珍、杨德群、张静淑等四十余位革命青年献出了生命。她们赤手空拳，面对枪林弹雨，毫无惧色。鲁迅曾慨然赞道：“当三个女子从容地转辗于文明人所发明的枪弹的攒射中的时候，这是怎样的一个惊心动魄的伟大啊！”

在这些早期革命家身上，可以概括出两个显著的特点：

第一，他们是刚从中华民族历史深处走出来的，因为汲取了许多我们民族古代优秀人物的“气节”、“风骨”等不屈于权势的好传统，也受到西方个性主义的影响，血气方刚，忧国忧民，不怕牺牲，勇往直前，有一种大无畏的斗争气概。

第二，由于历史的局限，他们的革命活动往往带有相当程度的不成熟性。无谓的流血，谋刺个人的盛行，便是明证。正如列宁所言：“……他们是‘未来风暴的年轻的航手’。但是，却不是风暴本身。”

在眉间尺身上，我们正看到这样的时代精神的投影，感觉到这样一些革命家的素质。表现在他的性格里，则展示了上述类似的特征：

一方面，他还稚气很重，做事不冷静、不稳重。这可以从小说开头怜悯老鼠一段看出来。后来，当眉间尺背着宝剑去行刺复仇之时，也很没有经验：竟莽莽撞撞和毫不相干的路人吵闹起来。差点儿因此而乱大谋，暴露出自己的身份。又终于泄露了消息，使君王提前回宫。

“头忽然升到水的尖端停住；翻了几个筋斗之后，上下升降起来，眼珠向着左右瞥视，十分秀媚，嘴里仍然唱着歌……”这是眉间尺自刎之后，他的头颅在等候敌人，以备决死一战。但即使此时，作者仍然暗中唤起一种怜惜青春的情绪——少年复仇者还未蝉脱掉女性似的娟秀，这血腥的斗争，对他未免过于惨烈了吧……

但另一方面，却是这年轻人的大勇。当他听到母亲说出杀父之仇时，貌似柔弱的性格深处骤然爆发出一股惊天动地的精神力量：“他便重新叠好，裹了剑，放在枕边，沉静地躺下。他觉得自己改变了优柔的性格；他决心要并无心事一般，倒头便睡，清晨醒来，毫不改变常态，从容地去寻他不共戴天的仇讎。”当后来眉间尺一旦相信了发誓要为他父亲复仇的黑衣人，并无二话，即抽剑自刎，且将剑一手交给他。

眉间尺的形象之与我国革命的先驱者，不仅精神上息息相通，音容笑貌，也有许多酷肖之处：在眉间尺光华夺目的少年柔美之中，难道就没有秋瑾那“鉴湖女侠”的英姿吗？难道就没有鲁迅所深深痛悼的刘和珍君那“微笑的和蔼的旧影”吗？而于这少年复仇者的一身胆气之间，岂就感觉不到谭嗣同、史坚如、徐锡麟等视死如归的精神吗？

关于典型创造，鲁迅曾写道：“所写的事迹，大抵有一点见过或听到过的缘由，但决不全用这事实，只是采取一端，加以改造，生发开去，到足以几乎完全发展我的意思为止。”

眉间尺的艺术形象的塑造，体现了这种创作的手法。鲁迅从古代侠义复仇的故事中取出一个来，融汇进许多耳闻目睹的当代革命者为人行事，使人们于历史小说中听到现代的风雨声。在此基础上，那些他所仰慕缅怀的前辈、挚友和学生的身影死而复生，粲然微笑着集成一体，化为眉间尺的完整

形象。

“这是一些从头到脚用纯钢铸成的英雄，是一些奋勇的战士，他们自觉地赴汤蹈火，以求唤醒年青的一代走向新的生活，洗净在刽子手和奴才中间生长起来的子弟身上的污垢。”鲁迅通过塑造眉间尺这样一个艺术形象，正反映这样一种时代精神，表现中国近代史上一批革命先驱的斗争气概。

作为伟大的现实主义者，在讴歌先行者的同时，也严峻地指出他们的不足和弱点，这正是鲁迅的深刻之处。在眉间尺身上，他也这样做了。但是，我们应该看到，这些缺陷是与他们早期革命家的历史地位不可分割地联系在一起，因为那时先觉者们还没有找到革命的真理，还在“黑暗中探索”，反动势力又非常强大。但由这批人的不成熟性而发生的悲剧，与惋惜旧时代没落的末世哀音迥然不同——他们给读者的感染不是悲哀，而是悲壮。由于眉间尺身上年青人的悲剧色彩，他的性格弱点，形象地揭示了中国革命晓色朦胧时代一批先驱者的青春的幼稚和狂热。

就是这样，在眉间尺这俊美的少年复仇者身上，倾注着鲁迅对那个时代的一代改革志士的深切理解和炽热的同情。然而，鲁迅并没有因为倾向而背弃真实，没有因为挚爱而护短。眉间尺这个典型，作为我国早期革命家的剪影，产生了现实主义巨大的艺术力量；从中，同样使我们看到作为艺术家鲁迅的诗情和作为思想家鲁迅的理性的完美结合。

二、叛逆猛士的理想主义写照

辛亥革命后，我国思想界完成了第一次“伟大的分裂”，从“五四”到“五卅”前后，第二次“伟大的分裂”又在酝酿之中。

通过这两次精神界的振荡，我国最优秀的知识分子终于达到了“当代最伟大的思想家的水平”。鲁迅便是他们的代表人物。及至创作《铸剑》时的他，由于始终在斗争前列冲锋陷阵，由于有广阔的视野，所以马克思主义思想已经渗入他的世界观。这篇小说写成前一年爆发的“三一八”爱国群众运动，又使他看到人民的伟大力量，对革命前途充满了乐观的信心——用鲁迅自己的话说，他终于看见了“辉煌的曙色”。

反映在《铸剑》中，鲁迅一反过去安特莱夫式的阴冷，出现了富于理想主义倾向性的复仇胜利的主题：

“待到知道了王头确已断气，便四目相视，微微一笑，随即合上眼睛，仰面向天，沉到水底里去了。”

眉间尺和宴之敖者向天看见了什么呢？鲁迅没有说。

但是我们几乎可以肯定地认为，天地日月，在两个胜利了的死难者眼里，呈现了光明灿烂的前景。

复仇胜利主要应当归功于老斗士宴之敖者。因此这个形象可说是当年鲁迅的革命理想典型，映出了“三一八”惨案后他的思想历程。

下面我们联系鲁迅当时的思想发展和经历的现实斗争，探索一下宴之敖者形象的意义。

第一，要用“火与剑”来同革命的敌人进行真枪实弹的血战，对反动派决不留情，同时要讲究战略战术，以机智的手腕痛打“落水狗”。这是鲁迅总结了旧民主主义革命失败，以及“三一八”惨案造成革命实力重大伤亡的惨痛教训之后，针对着早期革命家们的错误缺点提出来的。

宴之敖者就表现了成熟、机智、坚韧的个性特色。

他用眉间尺的头颅作为媒介，趁君王百无聊赖之际，毛遂自荐，声称会用孩子的头玩惊人的把戏，得以进到御前。又把

这万乘之君视若草芥，面对满朝文武而旁若无人，慷慨悲歌中杂以暗讽，展露出独特的性格魅力，也激起了残暴而愚蠢的王的好奇。待把戏玩到高潮时，又施以机谋，教王不耐烦起来，终于被他引到汤鼎之前。步步进逼，有胆有略，方寸不乱。看准时机，他立刻挥起雄剑：“闪电般从后颈窝直劈下去，扑通一声，王的头就落在汤鼎里去。”多疑而戒备森严的暴君，终于受到了革命者毁灭性的打击。

与眉间尺似的青春的妩媚相反，宴之敖者深沉威严，同是革命者性格刻画却绝无雷同。

他第一次出现，正是眉间尺被无聊的市民们围住，一个干瘪脸少年向他寻事之时。宴之敖者向围观的圈子里挤进去：“他并不言语，只向眉间尺冷冷地一笑，一面举手轻轻地一拨干瘪少年的下巴，并且看定了他的脸。那少年也向他看了一会，不觉慢慢地松了手，溜走了……”

这一段描写，从侧面衬出了藏在他目光中的一种精神力量。这种“深知一切已死、方生、将生和未来”的叛逆猛士的如炬目光可以使市侩们懦怯畏缩，教这些卑劣的灵魂战栗。

当他刺杀君王，王头落水之后，在斗争的最紧急关头，毫不犹豫的自刎入水，痛打落水狗，不仅帮助眉间尺咬死了王头，且咬得三个头辨不清张三李四，使得王头只好和两个大逆不道的“贼颅”一起落葬。这既是宴之敖者对这“真龙天子”的最后一个辛辣的嘲弄，如果按小说中的神话式思路推下去，则我们又可以想象，王的阴魂由此将永远和仇人缠在一起，接受他们无休止的折磨、苦刑、打击……

这样的打击，可谓惨烈，但对于凶狠的封建统治者，不仅是罪有应得，更主要的是，中国封建政治太久长、太狡诈了，革命就需要有这样“执着如怨鬼，纠缠如毒蛇”的坚忍而彻底的

精神,才能取得胜利。在这里,与旧势力不妥协的坚定的鲁迅精神,赋予了这个艺术形象深刻的思想力量。

第二,超越了个性主义的局限,表现出富于自我牺牲精神的人道主义。

“中国的女性临难竟能如是从容”,这是“三一八”惨案留给鲁迅最深的印象。与群众同仇敌忾,和人民共呼吸、同命运,使得他前期思想中的个性主义痕迹大为消退,人道主义精神更加强烈。

这种思想升华也体现在宴之敖者的性格塑造中。

“你还不知道么,我怎样地善于报仇,你的就是我的,他也就是我。我的魂灵上是有那么多的,人我所加的伤,我已经憎恶了我自己!”

在似有幽灵游荡的松树林里,宴之敖者对少年复仇者作了这样的自我表白,从而显示出他并不是路见不平、一时性起的游侠。他的仇恨远远超乎私愤之上,而有深远的社会历史内容,他是中国人民向吃人的封建礼教复仇之魂。

宴之敖者就是用这席话使眉间尺信任了他,斩下自己的头来,让他带着报仇去。“‘呵呵’!他一手接剑,一手捏着头发,提起眉间尺的头来,对着那热的死掉的嘴唇,接吻两次,并且冷冷地尖利地笑。”

这一段描写,犹如万里冰封的大海倏然春潮汹涌,使人强烈感到这老斗士并不是个冷血怪物,却有最热的好心肠。他眷恋青春,悲天悯人,是革命人道主义的理想化身!

第三,高度重视革命传统和斗争经验。

鲁迅早年,曾真诚地相信过达尔文的进化主义:事物总在发展,青年必胜于老年,将来必胜于过去。但辛亥革命、五四运动、“三一八”惨案后的中国社会现实和革命力量的分化改

组使他深思：同是青年，却有革命与反革命、奋发和颓唐的天壤之别。他也从死难者的鲜血中进一步认识到了中国革命的艰巨性和复杂性：单靠年青人的一时冲动是不能成功的；在这方面，老革命者的深谋远虑，革命传统与斗争经验弥足珍贵。

宴之敖者的形象之所以不同凡响，是因为他阅尽了人间的不平，把根底植到了人民苦难的深处。宴之敖者之能够成就复仇大事，是由于他圆熟地运用斗争策略，是从中国人民反抗传统里出来、善于战斗的老练的革命家。

从这里，可以发现鲁迅创作中新出现的一个可贵的特征：他显示了对于中国革命及其依靠力量的更为成熟而独特的思考，只要革命，毋分青年、中年、老年。他既赞美了眉间尺年青的血性，更讴歌了宴之敖者这位老战士的胆略。鲁迅的思想发展，促进了艺术形象的丰富。由此，我们也看到作家正确的思想倾向，不仅不是概念化的原因，而且是性格多样化的动力。

上面，我们已就宴之敖者的形象作了一点探讨。必须记住，宴之敖者是鲁迅根据自己的革命经历和对历史道路进行了严肃的批判以后塑造的浪漫主义的理想人物，“三一八”惨案后的二十天，鲁迅痛定思痛，在他著名的散文《这样的战士》中呼唤：我们需要这样的人——

“他屹立着，洞见一切已改和现有的废墟荒坟，记得一切深广和久远的痛苦，正视一切重叠淤积的凝血，深知一切已死，方生，将生和未生。他看透了造化的把戏，他要起来使人类苏生，或者使人类灭尽，这些造物主的良民们。”

宴之敖者不就是这样一个人吗！

三、历史的真实

历史小说中的典型要反映时代精神，但这决不意味着历史的真实可有可无，历史人物只是寄寓现实生活、现代灵魂的寓言而已。相反，历史题材的作品除用当代革命斗争的实践来丰富其人物性格外，还要求具有严格的历史主义的美学眼光，使作家回归到所要描写的那个遥远的年代，以新时代的历史精神重新挖掘古人的灵魂，使我们从他们的一言一笑中感受到一个消失了的时代的脉息。否则，就会严重削弱现实主义文艺典型的可信性和感染力。

眉间尺和宴之敖者形象塑造的成功，也得力于鲁迅创作时体现了这样一种尊重历史真实的原则。我们知道，在中华民族发展的历史长河中，出现了许多可歌可泣的英雄人物，所以这两个形象的创造，既有源（现实生活），又有流，即古代优秀人物的精神传统。

例如，“墨子兼爱，摩顶放踵利天下”。墨子生当一个“祸轻乎羽，祸重乎地”的诸侯混乱的时代。他目睹黑暗的现实，因而创立了一派忧国忧民的人道主义学说。史书上流传下来的墨子形象相当动人。他和弟子一起，结成一个战斗性很强的团体，到处抑强抚弱，恤孤济贫，故曰：“墨翟之徒流为侠。”他过着极俭朴的生活，到处奔波，“席不及暖”。再看墨子的容貌：“子墨子北之齐，遇日者。日者曰：‘帝今日杀黑龙于北方，而先生之色黑，不可以北。’子墨子不听，遂北。”寥寥几笔，勾勒出一个脸色因多年的辛苦奋斗而变得黧黑沉峻的老斗士的风貌。这与“黑须黑眼睛，瘦得如铁”的“黑色人”宴之敖者，何其相似？

又如，“其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯”。这是汉代大历史学家司马迁总结的古代豪侠的精神。体现这种精神的，有荆轲和高渐离。

“秦王复击轲，轲被八创。轲自知事不就，倚柱而哭，箕踞以骂曰：‘事所以不成者，以欲生劫之，必得约契以报太子也。’至死尚不忘大托以任者。”

荆轲的生死之交高渐离擅长于演奏“筑”这种乐器，乐声能使人“无不流涕而去”。秦皇念其一技之长，虽未将他处死，但使他熏瞎眼睛，沦为奴隶，令作伶工。即便如此，他还不忘旧约，继承朋友未竟之志，乘奏乐之隙“举筑扑秦皇帝”，再一次试图刺死暴君。从情节上看，这和宴之敖者假冒弄人之流得以进宫谋刺很为相像。

在宴之敖者对复仇大事战战兢兢，唯恐托命不效的性格表现中，在他谋刺之前的悲歌里，岂无当年荆轲、高渐离之风？

至于“不爱其躯”，荆轲为骗取秦皇信任，动员秦逐臣樊于期献出自己的首级以作他的晋见之资时，于期便典型地表现了这种精神：“‘此臣之日夜切齿腐心也！乃今得闻教！’遂自刎。”

这与眉间尺闻宴之敖者言，即献出自己的头来，英勇慷慨，遂为一气。

纵观全貌，尽管上述例子未必尽与激发鲁迅历史想象的原始材料吻合，但至少能说明：宴之敖者和眉间尺的形象塑造，体现着严格的历史真实。不但达到了与前人的“形似”，而且因为把握了“自觉的历史内容”，更表现出与我国古代豪杰们的“神似”。

“我们自古以来，就有埋头苦干的人，有拼命硬干的人，有为民请命的人，有舍身求法的人……”

在《铸剑》里，鲁迅就像他创造的年青主人公一样，不过是为着弘扬当代革命战士的志气，打开了中国历史上风流人物长卷之一页，使那“湮灭不见”已久的古代英雄的气概，如同那眉间尺复仇之雄剑。于当时迷茫黑暗的中国夜空，发出峻丽的美焰！

刚才，我们考察了《铸剑》的形象塑造。从小说的主人公身上，可以发现，作家的艺术探索是相当成功的。于鲁迅的大手笔之下，形象的美学色调与思想深度，环境细节描写与心灵世界，时代精神与历史真实，和谐地交织成一个整体，因而创造出来的乃是具有高度综合性的革命英雄典型。

关于综合形象的塑造，卢那察尔斯基曾指出，这“必须在世界观上达到很高的水平，必须拥有磅礴的才气，才能完成。就是描写以综合形象的姿态出现的集体本身，也是大作家才能担负的一项重大的任务。”

因此，就这方面而论，鲁迅先生的创作具有开拓性的意义。但还应当说明，《铸剑》毕竟只是一个短剧，这必然规定了人物形象之能涵括的历史容量会有不少的局限。所以，我们殷切地期待着，在当今这个百花齐放百家争鸣的大时代里，有更壮丽的历史长卷脱胎而出，同时，我们民族历史既如此之悠久，几千年的斗争实践既如此之丰富，也一定会有植根于祖国深远的历史文化中的更新更美的英雄典型在历史小说的领域里应运而生！

钱钟书语言研究的当代文化意义

钱钟书的《管锥编》开卷即云：“《论易之三名》：《易纬乾凿度》云：‘易一名而含三义，所谓易也，变易也不易也。’郑玄依此义作《易赞》及《易论》云：‘易一名而含三义：易简一也，变易二也，不易三也。’”^①《周易》是中国文化已知的最早渊藪之一。在这部典藏的题名“易”的多重含义中，涵蕴着中国传统文化传统思维模式的本质特征。甘阳在为卡西尔的《语言与神话》中译本所作的序中说：“钱钟书《管锥编》以‘周易三名’开篇，正是极其深刻地抓住了中国语言（以及中国人文文化）这种‘一字多义且可同时并用’的基本特征，实为《管锥》之纲。”^②这样的看法似乎亦有偏颇之处，因为《管锥编》内容非常复杂，恐怕一句话就能概括干净的“纲”是未必真有的；但如果说从“周易三名”出发的立意深远的语言研究是钱钟书《管锥编》的一个相当重要的论题，则是确实的。

钱钟书把中国语言“一字多义”的现象归为两个部类：“一字多义，粗别为二。一曰并行分训，如《论语·子罕》：‘空空如也’，‘空’可训虚无，亦可训诚恣，两义不同。

① 钱钟书《管锥编》第一册第1页。

② 卡西尔《语言与神话》中译本第25页，三联书店1988年版。

而亦不倍。二曰背出或歧出分训，如‘乱’兼训‘治’，‘废’兼训‘置’，《墨子·经》上早曰：‘已，成，亡’；古人所谓‘反训’，两义相违而相成。”^① 值得注意的是，他特别注意研究的，乃是这种语言的多义性现象之在哲学本体论上的意义。钱钟书又说：“‘变易’与‘不易’、‘简易’，背出分训也；‘不易’与‘简易’，并行分训也。‘易一名而含三义’者，兼背出与并行之分训而同时合训也。《系辞》下云：‘为道也屡迁，变动不居……不可为典要，唯变所适’，变易之谓也；又云：‘初率其辞，而揆其方，既有典常’，不易与简易之谓也。足征三义之参新而非背驰矣。”^② 钱氏在此触及了中国古代语言隐喻性多义性特质的哲学根源——来自于中国哲学传统对于世界本质的辩证把握。辩证的思维形式以对立统一规律作为把握世界的真义之所在，就是这种哲学方法导致了语言文字的一字多义现象。黑格尔欣赏德文词“奥伏赫变”(Aufheben)，也为“其蕴‘灭绝’(ein Ende machen)与‘保存’(erhalten)二义”^③ 之故。故此可见，黑格尔之所以注意这种语言现象，显然是他的具有辩证法特征的思辨方法的一种反映。黑格尔的辩证逻辑固然与中国传统的朴素辩证法有着许多方面的差异，但在对语词的辩证含义的推崇上则存在着相同的看法。钱钟书对此有颇为精当的概括：“赅众理而约为一字，并行或歧出之分训得以同时合训焉，使不倍者交协，相反者互成，如前所举‘易’、‘诗’、‘论’、‘玉’等字之三、四、五义，黑格尔用‘奥伏赫变’之二义，是也。”^④ 所谓“使不倍者交协，相反者互成”，是一切辩证思维的最基本的特征。中国传统思维模式正是由于具备了这一

① 《管锥编》第一册第2页。

② 同上书，第6页。

③④ 同上书，第2页。

特征，所以熔铸在语言形式中，也就相应产生了一字多义的用法。

但前儒亦有不解此种语言现象所涵蕴的辩证思维模式之真义者。如张尔歧《蒿庵闲话》卷上云：“‘简易’，‘变易’，皆顺文生义，语当不谬。若‘不易’则破此立彼，两义背驰，如仁与不仁，义与不义。以‘不易’释‘易’，将不仁可以释仁、不义可以释义乎？承讹袭缪如此，非程、朱谁为正之！”^①这是一种典型的僵化思想程式。将“变易”、“简易”与“不易”当作绝对对立的本体论范畴，将“仁”与“不仁”当作绝对对立的道德论范畴，正是儒家学说已逐渐丧失原有的辩证法因素而沦为一种狭隘的伦理教义的标志。钱钟书对张尔歧的上述论点反驳曰：“盖苛察文义，而未洞察事理，不知变不失常，一而能殊，用动体静，固古人言天运之常谈。”^②“变不失常”是中国古代哲学中的核心命题之一。亦即宇宙万物的变化运动中兼有“变”与“常”两种因素的辩证统一。这里钱钟书从反面证明了中国语言的多义性现象与古代辩证思维方式之间的内在联系。

钱钟书在论述这个具有重要意义的哲学理论命题的时候，颇为恰当地在诗中找到了例证：“苏轼《前赤壁赋》：‘逝者如斯而未尝往也；盈虚者如彼，而卒莫消长也’；词人妙语可移以解经儒之诂‘易’而‘不易’已。”^③黑格尔曾指出在人类的感情方面、生理方面以及心灵方面也有它们的辩证法。而诗（在这里作一切文学艺术门类解——作者注）恰是通过感情方面、心灵方面的审美活动而达到对于宇宙人生的艺术把握的。诗的世界观也由于它的内在性质决定了它非常容易获得辩证法的意味。苏轼的名句之所以能冥契“易”与“不易”的天运之

^{①②} 《管锥编》第一册第6页。

^③ 同上书，第7页。

理,大概也是出于这个原因吧。

钱钟书将这类现象称之为“情感辩证法”,并加以评论曰:“歌德早年神秘主义乃心肠或情感之辩证法 (die Dialektik des Herzens, die Dialektik des Gefühls), 那别之于头脑或思想之辩证法也。今人阐释黑格尔,甚称美国哲学家 (Josiah Royce) 语:‘情感深巨, 则其消息皆合辩证之理。’实则歌德此言, 已见端倪。……往日浪漫主义论师尝谓, 抒情诗之谋篇悉符辩证法之自正而反而合, 其昭示‘情感辩证法’, 亦亲切著名矣。”^① 据此出发, 钱钟书又以另一角度剖析了中国语言文字多义现象的意义。如谓:“‘哀’亦训爱悦, ‘望’亦训怨恨, 颇征情感分而不隔, 反亦相成; 所谓情感中自具辩证, 较观念中之辩证愈为纯粹著明。《老子》四〇章:‘反为道之动’; ‘反’亦情之动也。”^②

值得研究的是, 在此钱钟书一再区分“心肠或情感之辩证法”与“观念中之辩证法”, 或曰“情感中之辩证”与“观念中之辩证”。并将“神秘主义”归入前面一类。我认为, 尽管钱钟书一再声称他的比较文化的使命主要在于揭示东西方的“心理异同”而非研究这两种文化的本质差异, 然而他却在此开始触及东西方文化传统之间的内在异质性、在西方文化传统中亦有“观念的”与“情感的”辩证之别 (即哲学与诗的思维方式之区别)。但在东方文化传统中, 却似乎仅仅只有“心肠或情感之辩证法”一种。因为就对世界的认识方式而言, 在东方文化传统中诗与哲学恰恰在本质上走了一条路线, 即以直觉的审美方式领悟世界。所以尽管黑格尔的辩证法和《周易》的辩证法在基本结论上有某种相似之处, 然而在本质上仍然存在着深刻

① 《钱钟书论学文选》第四卷第 399 页, 花城出版社 1990 年版。

② 《管锥编》第三册第 1058 页。

的差异。黑格尔的辩证法是建筑在极其缜密的理性思辨基础上的，就黑格尔的本旨来说，主要旨在揭示概念的自身运动的规律，而概念运动的归宿则是绝对理念。所以在黑格尔那里，理念本身就是辩证法，它的发展历史本质上是一个过程，其中贯串着逻辑、认识论、辩证法一致的思想。而在《周易》中却没有这种总结概念运动之发展变化规律的企图，更不存在逻辑、认识论、辩证法一致的思想，因此其中的辩证智慧也就不能不是直观的、片断性的、带有灵感与诗的色彩的。故就认知方式而言，《周易》的辩证法还是属于神秘主义的范围。

对此，钱钟书是在别一视角上继续展开论证的。

在钱钟书看来，造成中国语言文字多义性还有一个原因，乃在于中国古人很早就发现对于本体论命题进行逻辑概括的巨大困难性。这表现在老子的思想里，即“道，可道，非常道。名，可名，非常名。”^① 意谓形而上学的最高本体论范畴是难以用言词表达出来的。这确实与前期维特根斯坦哲学有着某种思路上一致。按照维特根斯坦的理论，凡在语言中反映出来的东西，语言不能表示它；凡自身在语言中表示出来的东西，我们不能用语言表示它。据此，维特根斯坦得出结论，我们只能说那些“可以说的”东西，对于“不可说的”就应是沉默。凡是可显示出来的都是不可说的，凡是不可说的则都可显示出来。基于这种观点，被列为不可说而只可显示出来的，有“形而上学”、关于生命的命题等等。这样一些命题即使存在，即使是正确的，它们的存在及其正确性也是神秘的，而且它们本身就是某种神秘的东西。维特根斯坦声称：“当然有说不出的东西。它显示自己；这就是神秘的东西。”^② 显然，根

① 《老子注释》第 96 页，上海人民文学出版社 1977 年版。

② 维特根斯坦《逻辑哲学论》第 133 页，商务印书馆 1962 年版。

据维特根斯坦哲学，像老子的“道”这样形而上学性质的本体论范畴，也是属于逻辑语言无法“说”的；此遂与老子哲学的无可名之说不谋而合。

然而维特根斯坦并没有因此而把他的哲学推向绝对意义上的不可知论。他一再把“说”与“显示”区别开来，表明他为神秘主义的对于本体论范畴的直观领悟和内省体验留了一条后路。同样，面对对于形而上学命题进行逻辑概括的困难性，中国文化传统也有一种悖论式的解决方式，即由逻辑实证意义上的悲观主义结论“无可名”走向神秘主义意义上的“多名”。钱钟书对此有十分透辟的论述：“《系辞》上：‘一阴一阳之谓道’；《正义》：‘以理言之谓之道，以数言之谓之一，以体言之谓之无，以物得开通谓之道，以微妙不测谓之神，应机变化谓之易。总而言之，皆虚无之谓也。’……成公绥《天地赋》云：‘天地至神，唯以一言定称。故体而言之，则曰‘两仪’；假而言之，则曰‘乾坤’；气而言之，则曰‘阴阳’；性而言之，则曰‘柔刚’；色而言之，则曰‘玄黄’；名而言之，则曰‘天地’……大莫能名，姑写以一名而不能尽其实，遂繁称多名，更端以示。夫多名适见无可名、不能名也。《列子·仲尼》篇‘荡荡乎民无能名焉’句张湛注引何晏《无名论》曰：‘夫唯无名，故可得遍以天下之名名之，然岂其名也哉？’西方神秘家(Dionysius the Areopagite)谓损以求之，则升而至于无名，益以求之。则降而至于多名；故大道真宰无名(anonymus)而复多名(polyonymus)。理足相参，即《老子》开宗明义之‘可名、非常名’耳。”^①在此钱氏看出了无可名与多名之间的微妙关系反映了知识无限性与不可知论的界定难点所在。同时他反复提

^① 《钱钟书论学文选》第一卷第13—14页。

示多名与不可名两者的本质差异——可名非常名。不可名是从逻辑实证的角度得出的结论，而多名则由此而转向了另一种性质完全不同的思想方式——卡西尔谓之“神话思维”或“隐喻思维”，海德格尔谓之“诗的思”，维特根斯坦谓之“显示”，冯友兰则谓之“负底疗法讲形而上学者”，^①都差近之。从钱氏的研究中，也可发现与中国语言的多义特征相联系的另一特征——中国语言又具有“多名”的隐喻能力。这在中国传统思维本质上是一种隐喻思维之在语言形式上的反映。又因为隐喻思维具有诗的特性，所以中国语言也就不能不充满着诗的意象，并且特别富于诗趣了。

至此，我的思路已经非常接近于中国传统思维的核心范畴“象”了。“象”这一范畴是中国思维乃至语言形式的隐喻性特质的总的概括。钱钟书对其内涵作了充分的揭示：“理曷义玄，说理陈义者取譬于近，假象于实，以为研几探微之津逮，释氏所谓权宜方便也……《易》之有象，取譬明理也，‘所以喻道，而非道也’（语本《淮南子·说山训》）。求道之能明，初不拘泥于某象，变其象也可；及道之既喻而理之既明，亦不恋着于象，舍象也可。”^②这段话首先指出了制“象”的目的。凡究本体论深奥的天人之义，“理曷义玄”，难以用逻辑思辨穷尽之，故只能“假象于实”，托隐喻类比以为“研几探微”的途径了。其次，正因为这在本质上是一种隐喻思维，同一所指对象——“变其象也可”。钱钟书这里也就触及了隐喻思维固有的不确定性和任意性，同时强调了隐喻（象）与所指对象（道）之间仍然存在着差异。最后，如果道借助象而得到了比较令人满意的显示，象也就失去了它的工具作用，因此可以舍弃。

① 冯友兰《三松堂学术文集》第532页，北京大学出版社1984年版。

② 《管锥编》第一册第11—12页。

在西方现代哲学中，确实存在着一种贬低理性与科学传统，推崇隐喻思维和直观内省的倾向。这导致了反逻辑反语法的所谓“语言转向”。甘阳对此曾作了这样的介绍：“当代欧陆人文学哲学以及后期维特根斯坦等人却恰恰相反，是要竭尽全力地弱化、淡化、以至拆解、消除语言的逻辑功能，因此他们所诉诸的恰恰是语词的多义性、表达的隐喻性、意义的可增生性，要而言之，他们所要做的就是：把语词从逻辑句法的束缚中解放出来，归根到底，则是要把语言从逻辑法则的压迫下解放出来！海德格尔对此说得最为明白：‘形而上学很早就以西方的“逻辑”和“语法”的形式霸占了对语言的解释。我们只是在今日才开始觉察到在这一过程中所遮蔽的东西。把语言从语法中解放出来使之进入一个更原初的本质构架，这是思和诗的事。’”^①由此看来，以“象”为核心范畴的《易经》思维真可谓是解救被理性主义和逻辑法则压得喘不过气来的西方哲学的一帖良药了！

而事实上，持这类观点的西方哲学家仅仅是局限于甘阳所谓“人文学哲学”领域中的一部分人而已。不必说这部分人的见解对于正在蓬勃发展的自然科学哲学大潮没有什么影响力，就是他们内部也是歧见纷出，并不一致的。海德格尔的确是其中特别走极端的一位。他认为如要获得真正的自我理解和对存在的领悟，必须经过一番拆构(Destruktion)的过程，即排除障碍，使存在的真理自己显示自己。为了领悟存在，需要领悟，需要诗一般的想象。科学不是思想，诗才是真正的思想。这是一种比较彻底的排斥理性思维的哲学主张。然而即使连海德格尔竭力要奉为自己哲学的祖师的现象学创始人胡

^① 卡西尔《语言与神话》中译本第18页。

塞尔也对这样的主张颇为反感，针对海德格尔存在哲学的反科学反理性倾向，胡塞尔在其名著《欧洲科学危机和超验现象学》中特别强调哲学是理性的、普遍的科学。作为理性的、普遍的科学的哲学，在古希腊表现为伟大的哲学家已经认识到形而上学是关于最高的最终的问题的科学，表现为哲学作为可靠的知识与流行的意见的斗争。胡塞尔的现象学方法正是建立在把哲学视为可靠的知识这样一种认识的基础上的。他的著名的本质直觉的方法，超验还原的方法，都是为了用理性的思维方法认识世界的本原、结构，从而进一步建立一种与精确科学相适应的、具有牢固基础的全新的哲学。罗素在论及维特根斯坦“不可说”的命题时也曾指出：“每一种语言，如维特根斯坦先生所说的，有一种结构，关于这种结构，在这种语言中一点都不能说，但是可以有另一种处理第一种语言结构的语言，这种语言本身有一种新的结构，并且语言的这种系列是可能没有止境的。”^①这段话显然指出了创造更高层次的足以克服维特根斯坦“不可说”命题的逻辑语言的可能性。胡塞尔和罗素都代表了理性主义哲学传统自我更新的积极倾向，而没有返朴归真的倒退主义的迹象。

钱钟书对于中国传统思维的隐喻特征之可能在未来人类思维更新的过程中起什么样的作用的问题，持相当谨慎的态度，基本上没有发表什么正面意见。但从前面引用他的关于“象”所代表的隐喻思维的客观描述中，可以发现钱氏是非常清晰地意识到这种思维模式在哲学思辨意义上的局限性的。“所以喻道，而非道也”，是一句很有份量的评语。由于取象喻道只能采取类推的方法而无法采用逻辑论证的方法，因此

^① 维特根斯坦《逻辑哲学论》第16—17页。

对于道的本质也就不能达到具有必真性的认识。黑格尔在评析类推的方法时也曾指出：“类推可能很肤浅，也可能很透彻”，^①大抵也是这个意思。以“象”为核心范畴的思维模式以类推的方法来认识形而上命题，的确可能产生某种卓越的洞见，但这种洞见的产生仅仅属于或然律的范围，而无必然及一定与普遍性。“变其象也可”、“舍其象也可”，正是证明了这种思维方式不能属于演绎逻辑的范围。因为按照演绎逻辑的规律，论证过程是导向结论的思维演进全过程中的不可分割的一部分；一旦“变”抑或“舍”，结论也就发生相应的变化或者舍弃了。而只有这样的逻辑过程，才会导致结论的必真性，并不容许有例外。所以钱钟书对于中国传统思维模式的描述与分析的确是非常精当的，可以帮助人们对这种思维方式之在哲学认识论上的作用和其局限性取得比较客观公正的认识。

然而钱钟书的贡献还不止于此。在《管锥编》中，钱氏又指出：“词章之拟象比喻则异乎是。诗也者，有象之言，依象以成言；舍象忘言，是无诗矣，变象易言，是别为一诗并且非诗矣。故《易》之拟象不即，指示意义之不符 (sign) 也；《诗》之比喻不离，体示意义之迹 (icon) 也。不即者可以取代，不离者勿容更张。”^②这段话实际上论述了隐喻思维在哲学认识论和审美创造活动中的不同作用。就哲学认识论的意义而言，隐喻思维由于其“拟象不即”的任意性及类推方式，难以达到具有必真性的论断；但在审美创造活动中，隐喻思维本身就代表了诗的逻辑，而且诗的意义也附丽于隐喻才得以显现，因此也就具有了“勿容更张”的内在一致性。

由此出发，我认为，似乎可以导出这样的看法，即中国传

① 黑格尔《小逻辑》中译本第 369 页，商务印书馆 1980 年版。

② 《管锥编》第一册第 12 页。

统思维模式在审美创造的领域中的价值较其在哲学认识论上的价值为大。事实上,当代西方那部分注重研究隐喻思维、神话思维的当代文化意义的哲学家的真正影响所及也主要在于文学艺术的领域。卡西尔说:“抒情诗不仅植根于神活动机,以之为起源,而且在其最高级最纯粹的产品中也还与神话保持着联系。在最伟大的抒情诗人如荷尔德林(Hölderlin)或济慈(Keats)身上,神话洞见力再一次以充分的强度和客观化力量迸发出来。但是这种客观性已经弃绝了所有物质的束缚。精神生活在语言的语词和神话的意象中,但却不受它们的支配。诗所表达的既不是神或鬼的神话或语词图象,也不是抽象的确定性和关系的逻辑真理。诗的世界和这两样东西都不同,它是一个幻想和狂想的世界——但是正是用这种幻想的方式,纯感受的领域才能得以倾吐,才能获得其充分而具体的实现。”^① 卡西尔在此倒是真的对神话思维、隐喻思维进行了一番“奥伏赫变”(扬弃)。他并不特别看重神话洞见力在哲学认识论反映抽象的确定性和关系的逻辑真理的可能性;他所注重的,主要是神话思维为诗提供了一种形式,这种形式使诗人的灵感和幻想得到了更充分地发挥的天地。我认为,这般论述非常有力地揭示了西方近现代文学发展趋向的一个重要特征。在西方现代文学中,神话和隐喻的方式正在越来越多地被使用,但这确如卡西尔所指出的,并非说明现代作家的智力水平在向着原始神话阶段下沉,而恰恰相反,这反映了人类日益深化的自我认识在诗中要求有更为深邃的形式表现之的尝试。应该看到,西方传统中注重逻辑实证性的思维模式对其文学传统也有着深刻的渗透,这造成了欧洲文学中以摹仿自

^① 卡西尔《语言与神话》中译本第114—115页。

然为主要特征的文学潮流与哲学领域中的经验主义、实证主义并行不悖地发展的现象。而现代文学的创新要求之一，就是要更加强调诗之为诗的特性，文学之为文学的本质。因为在文学艺术领域中重新认识东方传统思维模式的审美价值，便是情理中之事了。一种思维模式的直接延伸便是相应的语言机制。从西方语言的一般结构特征来看，也反映了长于思辨的理性主义传统。印欧语的语词配合关系较中国语言为清晰与规律，句法控制能力也较中国语言为强，这就为科学研究中必不可少的演绎论证的展开提供了巨大的方便，然而在文学领域，这一优势却转化为薄弱环节所在。因为人类精神世界和感情体验的日益深化必然要求以象征、隐喻等语汇作为文学表现的形式，而西方传统的语言机制对调动这些语汇的潜在表达可能性恰恰是不利的。主要是在这个意义上，中国语言才为现代西方文学语言的变革提供了一个参照系。以“象”为核心的隐喻思维也决定了中国语言的一系列主要特征。如汉语的语词意蕴特别丰富，而配合制约有很大的任意性，经常采用非常自由的“意象叠加”的方式。凡这些，都有利于张大语词的多义性、表达的隐喻性、意义的增生性，而这也正是与现代文学表现更加深沉复杂的人类情感的要求相吻合的语言机制。

而钱钟书在对中国语言优长的发掘中，确实也已在一定程度上触及到了当代世界性的文学自我深化趋势对于语言提出的变革要求这一问题。钱钟书在论及汉语一字多义的特征时曾说：“心理事理，错综交纠；如冰炭相憎、胶漆相爱者，如珠玉辉映、笙馨和谐者，如鸡兔共笼、牛骥同槽者，盖无不有。”^①

^① 《管锥编》第一册第2页。

在此他特别加以强调的乃是造成这种现象的心理学根据。对于人类心理世界的精细而复杂的体察之经验，也是造成中国语言语词多义性的重要原因之一，而表现人类精神世界和感情世界的复杂性，恰恰就是当代文学的重要动向。由此看来，钱钟书对于中国语言的研究，的确具有某种意义上的现代性。他解释宋词、元曲中的套句“冤家”之含义时，引《烟花记》语为证并加评论曰：“后阅《烟花记》有云：‘冤家’之说有六：情深意浓，彼此牵系，宁有死耳，不怀异心，此所谓‘冤家’者一也；两情相有，阻隔万端，心想魂飞，寝食俱废，此所谓‘冤家’者二也；长亭短亭，临歧分袂，黯然销魂，悲泣良苦，此所谓‘冤家’者三也；山遥水远，鱼雁无凭，梦寐相思，柔肠寸断，此所谓‘冤家’者四也；怜新弃旧，辜恩负义，恨切惆怅，怨深刻骨，此所谓‘冤家’者五也；一生一死，触景悲伤，抱恨成疾，殆与俱逝，此所谓‘冤家’者六也。求以文义，唯‘五’尚得曰‘冤家’，余皆不切；按以心行，则爱憎乃所谓‘两端感情’(ambivalence)，文以宣心，正言若及，无假解说。”^①据我看来，《烟花记》这段妙文倒与法国当代解构主义大师罗兰·巴特的名著《恋人絮语》颇有不谋而合之处。罗兰·巴特将恋人的情话当作“文本”，而予以诠释，文采风流，遂自成一段胜致。如此推来，则《烟花记》以“冤家”为文本矣。钱钟书指出“冤家”一语的精义所在是表现一种既爱又憎的“两端感情”(ambivalence)。此种复杂情感固然古已有之，但将之纵深发掘，却一直到了近现代文学才成为普遍的风气。所以此处钱氏举例简单通俗，用意却颇深长。从前瞻的意义上说，钱钟书也许是在为中国文学的后来者指点门径；如果未来的作家日益以表现 ambivalence

^① 《管锥编》第三册第1058—1059页。

为己任，那么在中国语言的典故中就有极其丰富的基础。从钱钟书自己的创作实践看，他是非常善于利用中国语言固有特性来表现带有现代意味的心绪的。据吴忠匡回忆：“在他（指钱钟书——笔者注）和杨绛先生恋爱时期写赠给她的一首律体中，竟运用宋、明理学家的语录，融铸入诗：‘除蛇深草钩难着，御寇颓垣守不牢。’清新如语，而不落理障。钟书抄写给我看时，曾自负说：‘用理学家作情诗，自来无第二人！’”^①凭心而论，钱钟书的“自负”倒是有充分资格的。因为他这首诗所表现的恋爱情绪完全是现代的，却能如此自然地借“古尸”而还新魂！同时保存在理学家诗句中的迂腐味道和钱钟书借用后挪进的调侃揶揄的含意迥成强烈的讽刺性对比，而这种对比又造成了更深一层意义上的调侃。归根究底，则取得这种高超幽默效果的原因还当归之于中国语言本身的特点。中国语言的特性导致了运用时增生其意义的巨大可能性，也使人在理想其含义时不得不更多地依赖于特定语境。

钱钟书对于比喻的研究，也超越了一般语言技巧的分析，而立意在于揭示这种语言现象所体现的东方传统思维的本质意蕴。他说：“比喻包含相反相成的两个因素：所比的事物有相同之处，否则彼此无法合拢；又有不同之处，否则彼此无法分辨。两者不合，不能相比。不同处愈多愈大，则相同处愈有烘托；分得愈开，则合得愈出意外，比喻就愈新奇，效果愈高。佛经里说起‘分喻’，相比的东西只有‘多分’或‘少分’相类。中国古人讲得更透彻。刘向《说苑·善说》记惠子论‘譬’，说‘弹之状如弹’则‘未喻’；皇甫湜《皇甫持正集》卷四《答李生第二书》又《卷四》又《第三书》根据‘岂可以弹喻弹’的意思，总

^① 吴忠匡《记钱钟书先生》，载《中国文化》创刊号第198页。

括出比喻的辩证原则：一方面‘凡喻必以非类’，另一方面‘凡比必于其伦’。……比喻是文学词藻的特色，一到哲学思辨里，就变为缺点——不谨严、不足依据的比类推理（analogy）……逻辑认为‘异类不比’，形象思维相反地认为‘凡喻必以非类’。”^① 这里钱氏特别注重从印度和中国的传统典籍中为比喻寻找哲学根据，确实是别具深意的。正如他后面指出的，比喻在思维方式上属“比类推理”，而“比类推理”即是东方传统思维模式的最为显著的本质特征。钱钟书在此得出的比类推理之在“文学词藻”与哲学思辨里的运用的不同价值评判，进一步证实了我前面提出的看法。同时，比喻的本质精神既然与集中体现东方传统思维特征的“比类推理”相一致，则必能在东方文化传统内为其找到深厚的渊源。佛学的“分喻”和中国皇甫湜总结出的比喻的辩证原则即为证明。“凡喻必以非类”的说法中其实已经涵蕴着拉大本体与喻体的距离以获得语言的新奇感的意思。中国传统文化之所以能这样早的产生此类见解，不也就是中国传统“比类推理”高度发达之自然结果吗？钱氏曾对王维的雪中芭蕉图的意蕴提出意见，与此亦有联系：“禅宗有一门‘话头’，和西方古修辞学所谓‘不可能事物喻’，性质相同，例如《五灯会元》卷一〇光庆遇安章次：‘古今相承，皆云：‘尖生井底、浪起山头、结子空花、生儿石女’……假如雪里芭蕉图含蕴什么‘禅理’，那无非像井底红尖、山头碧浪等等也暗示‘毕竟无’。”^② 禅宗试图用反逻辑反日常经验的语言来表达世界的虚无荒诞的本质，可以说是把“比类推理”的使用发展到了最大胆的程度。所以禅宗中的比喻本体和喻体的距离往往是故意拉得很大的，这造成了禅宗“话头”语象新诡的

① 钱钟书《旧文四篇》第37页。

② 同上书，第16—17页。

特点，钱钟书也是一位运用比喻手法的大师。他的比喻本体和喻体之间的关系可以说是尽变化之妙了。如“她眼睛并不顶大，可是灵活温柔，反衬得许多女人的大眼睛只像政治家讲的大话，大而无当”，^①又如“圆如太极的肥脸”，^②皆大出常人之意表，然细玩味之，则觉其智慧之高深适在于此。我认为，钱氏的此类语言创造，有着深厚的中国传统文化之根基。他用禅宗的机锋式智慧来表现现代性的哲思，所以语象之新诡也就到了极高的境界。

钱钟书对中国语言的另一种比较特殊的现象——“用晦之道”也颇有独到之见。刘知几在其名著《史通》中根据中国古代文章家运用语言时经常能使读者“睹一事于句中，反三隅于字外”的现象，总结出中国语言的经济原则“用晦之道”。但刘知几颇感对“用晦之道”进行进一步理论分析的困难：“用晦之道，尤难言之，词约事丰，神余象表。词约者犹有词在，神余者唯以神行，几几无可言说矣。”^③而钱钟书却将刘知几提出的命题作了更深入的阐发。他曾称赞“《左传》记士蒯、狐突语之善于用晦也”，^④并对中国传统史家的“用晦之道”进行了精细的归纳、分类：“《公羊》、《谷梁》两传阐明《春秋》美刺‘微词’，实吾国修词学最古之发凡起例，‘内词’、‘未毕词’、‘讳词’之类皆文学笔法，剖析精细处駸駸然入于风格学。”^⑤刘知几仅谓“词约者犹有词在”，钱钟书将此归为三大类：“内词”、“未毕词”、“讳词”，遂使人们对于“用晦之道”的实质之认识提高到了前所未有的水平。

① 钱钟书《围城》第51页，人民文学出版社1983年版。

② 同上书，第75页。

③ 浦起龙《史通通释》第18页，上海书店1988年版。

④ 《钱钟书论学文选》第四卷第341页。

⑤ 同上书，第342页。

解构主义大师罗兰·巴特曾将文本分为两大类：“阅读性的”(Lisible)和“创造性的”(Scriptible)。“阅读性的”指的是我们能够认识或已经知道的东西。阅读性的文本是我们作为读者被动地消耗的文本，而创造性的文本则要求读者积极地配合，要求他在生产和写作作品中作出贡献。按照罗兰·巴特的观点，“创造性的”文本之美学价值较“阅读性的”文本为高。他认为，现代文本比经典文本更具有“多义性”(plural)，故大多是创造性的。^①中国传统的语言经济原则“用晦之道”倒是很有可能被改造转化为“创造性的”文本的建构方法之可能的；因为“内词”、“未毕词”、“讳词”都是在迫使读者在参预的前题下才有可能完成的。“神余象表”，意味文学作品当给读者留下巨大的审美建构的空间。必须指出的是，中国传统的“用晦之道”与罗兰·巴特的“创造性”文本的概念尚有许多不同的内涵。如“讳词”就经常是根据审美建构之外的其他考虑而使用的。因此将两者不加分析地进行超历史类比自然是危险的。但钱钟书对“用晦之道”的精义的阐发却显示了一种指向未来的价值评估取向，指出了这种古老的语言经济原则在通过充分的创造性中介之后转化为新的美学原则的潜在可能性。

我认为，钱钟书的《管锥编》从某种意义上可以说就是实现对中国语言文化的这一传统的创造性转化的一个成功范例。《管锥编》非常典型地体现了钱钟书的“破体”思想。钱钟书曾以“贾生作论而似赋、稼轩作词而似论”^②为例阐“破体”现象；并曰：“名家名篇，往往破体，而文体亦因此而恢弘焉。”^③

① 参见安纳·杰弗森等著《西方现代文学理论概述与比较》第116—117页。

② 《钱钟书论学文选》第三卷第253页。

③ 同上书，第252页。

《管锥编》其实也是艺术文体和学术文体的独特结合。而《管锥编》的语言风格，则在很大程度上利用了中国语言的传统美学原则“用晦之道”，如论点、思想的含藏、谋篇布局的即兴等等。所以《管锥编》也就成了一个真正意义上的创造性文本。最近舒展主要根据《管锥编》改编的与钱氏原作体例、编排截然不同的《钱钟书论学文选》就是对“文本”的一种阐释。可以预料，今后当有多种与舒展的体例又不相同的别的钱著阐释性版本出世。这个看法的根据在于钱氏《管锥编》作为创造性文本而留给人们进行审美建构的广大空间之内在特点。亦即钱氏所称文体因此“恢弘”之意。考虑到钱氏对俄国形式主义、法国新文评论等现代西方语言哲学、美学流派早有深彻的研读的事实，^① 则恐怕《管锥编》的建构方式中未尝就完全没有自觉的现代美学追求之意图在内吧。就此而论，《管锥编》对中国未来作家探索独特性的文体建构之方式将会产生相当深远的美学影响。

以上我们考察了钱钟书从揭示中国语言“一字多用且可同时使用”开始的语言学哲学研究的主要过程。我认为，钱钟书的研究对于汉语的自我更新，具有相当积极的意义。现代汉语是一种不断发展、变化着的语言，而现代汉语研究也对这个伟大进程作出了独特的贡献。自《马氏文通》发表迄今，中国语言学研究的主要趋势是用西方逻辑语法来归纳总结汉语规律。这虽然不免有不少牵强附会之处，但我却不同意有些学者将此贬得一无是处的观点。因为《马氏文通》开创的现代

^① 参见《谈艺录》第320页，中华书局1984年版。即引证俄国形式主义的
代表人物什克洛夫斯基（Victor Shklovsky）的观点。又见《谈艺录》
第600页，《钱钟书论学文选》第三卷第53页，均引证法国新文评派代
表人物罗兰·巴特的观点。

汉语研究传统毕竟对汉语逻辑化建构的进展起过极其重要的作用。应该看到，现代汉语已经在某种程度上发展为一种可以容纳较为缜密的逻辑结构的语言，从而为高水平的思辨哲学建构与自然科学理论研究提供了可能性。对此现代汉语研究积极引进印欧语法体系的努力功不可没。而到了钱钟书，则似乎产生了一种新的研究方向，即从中国传统思维模式与中国语言特性之形成的关系中来把握汉文的精义所在。因此更多地揭示了中国语言的特殊规律，也更充分地估计到了它的潜在优势所在。作为学贯中西的渊博学者，钱氏的眼光是既敏锐又精到的，他看到了中国传统语言的人文特性的优势主要在于审美创造领域。中国语言的“一字多义且可同时使用”的特质及一系列由此而来的特性为在未来的中国文学中实现对于传统的创造性转化过程提供了极大的可能性。

钱钟书的汉语研究方法又体现了中国古典语言学研究重了悟重例证的传统的浓厚影响。他的深厚的古典文学造诣使他有可能选择最为精美的语言学例证。钱钟书的学术著作犹如深山大泽，中有中国古典语言如许的荆山之玉与灵蛇之珠藏焉。同时由于钱钟书语言研究的根本精神是现代的，所以这些取之于古代典藏的语言例证又反映出一种意指未来的新的价值评判。有鉴于此，我可以预言，钱钟书的贮存着中国文学语言精粹的学术著作将成为我国未来有志于文学语言创造的年轻作家们为之心醉神迷的宝典。

论阿城、莫言对人格美的追求 与东方文化传统

在莫言小说集《透明的红萝卜》的扉页上，有阿城为莫言作的一幅速写：莫言的脸并不怎地好看，脸形长得简直就像一个刚从庄稼地里拔出来的红萝卜，但如果再仔细一点观看，就会发现这张貌似平凡的脸上也有不太平凡的东西，那就是莫言生着一双迷一般的眼睛。这双眼睛既是和善的明朗的笑吟吟的，又含着一种使人很难捉摸透的高深的智慧。这张画像究竟与莫言本人相像到何种程度姑且不论，却有一点是可以肯定的，就是凡看过莫言小说的人大多会对阿城的这幅画拍手叫绝，因为他把莫言作品的特有的美一下子“抓”了出来。我甚至觉得，在对莫言理解的深度上，阿城这寥寥数笔大有超过一百篇文学评论之总和的可能。

在对新时期一批注重探索传统文化的青年作家的研究中，“寻根派”现在已成了众所周知的称谓。这样一来，莫言、阿城便自然地被归入与韩少功、贾平凹，乃至王安忆一类中了。其实正如文学史上有许多人为的流派之分往往曲解了作家们的庐山真面目那样，“寻根派”这一概括方式也未免失之浮泛，因为它成立的依据仅仅在于题

材的近似,有鉴于此,近来又有人在“寻根派”内部作种种更细的划分,分为“文化寻根”、“原始寻根”等等。但我认为,既然文学的本质是以人为思维中心的,那么就只有当作家在对人物形象的审美理想和塑造形象的艺术方法上表现出一致性时,把他们列入同一艺术群体加以讨论才是可行的。而通常被称为所谓“寻根派”的各位,恰恰在对人物性格的把握上表现出极为不同的艺术原则。韩少功较多地继承了鲁迅创作的传统,严峻地直面人生,严峻地解剖人生,对人物性格“审丑”多于审美,贾平凹的人物塑造基本上属于传统写实主义的范畴,王安忆即使在《小鲍庄》这样的作品中也显示出她作为女性作家的特点,特别擅长于从种种复杂的性爱关系中展现人物性格。

在评论家竖起的这面“寻根”大旗下,真正在艺术个性方面存在着深刻而内在的契合的,当首推阿城和莫言了。刚才提到的阿城所作莫言像,不但证明他们在艺术上心心相印,而且表现了他们对人物性格塑造方面的共同的美学理想。这幅画像虽然题曰“莫言漫画像”,但严格地说,它并不能算西方的漫画而是地道的中国写意人物画。和西方漫画以对人物的审丑为主要美学目的的倾向比较,中国的写意人物画则着力于刻划人物精神上的美。阿城笔下的莫言不就完全体现了中国传统人物品评中所谓“外拙内秀”的理想人格么?的确,纵观阿城和莫言的全部创作,这种“内秀”的美在他们所钟爱的人物身上都有不同程度的显露。这是他们区别于前面谈到的那些青年作家最为显著的特征,也是他们同东方文化传统联系最紧密的地方。东方文化传统作为一种完整的审美体系,核心内容就是对于人格美的追求。同时这种美的追求又极大地不同于西方的浪漫主义文学,浪漫主义文学中的理想人格往往非

常具体地体现出某一特定时代的社会理想，而东方文化传统要求的品格美似乎一方面具有一种更飘逸、更高远的意境，一方面又是在民族心理、血缘的深层攫取出来的，因此就也具有更为久远的魅力。

东方文化传统的另一特点，是哲学、宗教及艺术各门类之间如诗、书、画、音乐、戏曲的互相渗透乃至完全“打通”的关系。莫言、阿城是这一古老传统的优秀继承者。阿城书画俱佳，莫言的小说受造型艺术、音乐、戏曲艺术的多方面影响，近来也常有人提及。其实，在他们的人物塑造方面，才最集中地体现了东方文化传统各种艺术语汇综合使用的特征。中国古代的艺术批评家们为了适应评论对象的这种“道通为一”的审美创造特性，采用了一系列的独特的 美学范畴如“骨”、“气”、“韵”等等，它们都是从对人格美的直觉体察出发，不仅适用于诗，也适用于画及其他艺术门类。我认为，研究莫言、阿城的人物塑造也应该运用东方美学的这种综合的方法论，并予以现代意义的诠释，这样才能确切地看出他们作为一种独特文化现象的存在价值。目前评论界作这类探索者好像还不很多，因此我准备在下面做一点抛砖引玉的尝试。

一、骨——对人物道德内蕴的深刻评判

阿城有一篇不太引人注意的小说《傻子》，曾有人指为“意旨浅露”，我却以为，可以把它当作理解阿城的一把钥匙来看。傻子者，业余书法家老李之谓也。“他写得一手好颜体，很像他的人，轮廓线略略向外弓，敦敦实实。”这老李表面上颇有些玩世不恭的气派，矢口否认字风和人格之间的联系，说写字“谁重骨力呢？其实就是重个顺眼”。但有一次老李饭饱酒余

高兴之际，又发了一番与此意思正好相反的宏论：“这写字，第一要有骨力。人看字，看什么呢？就是看个骨力。你要学字，学颜体。颜体不易取巧，非要心宽心正，才能写好。先多找宝塔、东方画赞临着。写好了，再看看鲁公的麻姑、告身，得了气体，再看与夫人帖、鹿脯、争座位、放生池，漂亮、正，不俗不媚。再看裴将军，绝！字如其——”

这里存在着几千年中国文化的一个典型的悖论。从中国历史来看，最有人格操守的，恰恰就是那些经常喜欢声称看穿一切、似乎真的超凡脱俗的人。古代有识见的艺术评论家是深知这一点的，因此他们并不很重视一个人的自我表白，而把有否“骨力”作为审察人格美的首要标准。“骨”这个概念，源出于中国古代的相术。《史记·淮阴侯列传》：“蒯通知天下权在韩信，欲为奇策而感动之，以相人说韩信曰：‘仆尝受相人之术。’韩信曰：‘先生相人何如’，对曰：‘贵贱在于骨法，忧喜在于容色，成败在于决断’。”相术具有浓厚的先验论色彩，以宿命解释人的升降沉浮、生活变故，认为“命”寓于人的固定的“骨法”或骨相法则中。这固然有荒谬不经的一面，但也应当看到，中国之相人多出于民间，混迹江湖既久，又历经代代相传，人生阅历是极为丰富的，因此当相术中的“骨法”由对人的“禄相”的胡乱猜度转化为对人物性格道德内蕴的审察时，却经常能够显示惊人的洞见力。相术对中国人物画的影响极深，在人物画中，“骨法”主要表现为一种深层的道德判断和审美判断。美术理论家荆浩说：“生死刚正谓之骨”，便明确地赋予“骨”作为一种道德力量的存在的涵义。较之西方美学的“崇高”、“情致”等范畴，“骨”似乎更集中更深刻的表现在个人品质上；同时，在西方美学中，“崇高”和“秀美”是一一对立的范畴，而“骨”则在大节不亏的前提下并不排除种种不同形态

的美的结合；故“骨”又有“奇骨”“天骨”“隽骨”之分。可以说“骨”是中国传统人物性格理论的一大独创。“骨法”使中国艺术批评家的眼光变得深刻而精细。谀词华文，表面上甚为漂亮，但优秀的批评家明察秋毫，其“柔媚无骨”的本相照样会暴露无遗。相反，像阿城在《傻子》中极力推崇的颜书粗看并不感觉到怎样风采动人，而就题材言，则颜真卿常好海外无稽之谈，如《麻姑仙坛记》即为一例；但颜书作为一个艺术整体，却显示了大气磅礴，雄浑道劲的风骨，同时颜真卿雅好神仙的趣味造就了一种“萧澹”的笔意，使他的忠义之气得到了调整和补充。至于他那夸张的笔法，则表现出一种嫉恶如仇的强烈倾向。正是这种以“骨”为主导的多种审美追求的结合，使得颜书至今仍为中国书道的最高典范。

论述至此，就可以回答一些人对阿城的代表作“三王”（《棋王》、《树王》、《孩子王》）的责备了。有不少人认为阿城的小说代表着消极的“文化回归”，是庄周“忘乎天、忘乎地、忘乎人”的哲学化身。这种说法缺乏对阿城之“三王”中人物性格本质的审察。从表面印象看，“三王”中的人物确实都有点飘逸洒脱的神仙气概，但是从骨子里看，“三王”真可谓迂到了不能再迂的迂夫子，凡事有关乎品行节操，他们马上变得极度敏感起来。如“棋王”王一生，虽然他如痴如狂地喜欢下棋，但当他知道脚卵为了让他参加象棋比赛，送给书记一副家传的名贵象棋时，他立刻决定不参赛了：“这样赛，被人戳脊梁骨”。这样一个看重自己“脊梁骨”的人，哪里攀得上什么忘情于世的名流胜辈？王一生者，依我看来，阿城起这个名字，倒是有些杜甫老先生“乾坤一腐儒”的牢骚气。《树王》里肖疙瘩不肯苟合时尚，以至忧愤而绝，《孩子王》中的“我”也很固执，非按自己的心愿教书不可，否则宁愿继续种田当苦力，又有哪一

个不是傲骨棱棱的人物？

《树王》中肖疙瘩死后，坟上“长出一片草，生白花”。这篇小说便以这样的文句结尾：“能看到那片白花，有如肢体被砍伤，露出白白的骨。”人虽已亡，白骨犹在。“骨”是《树王》的最后一字，也是涵括了这篇小说的核心意念的最关键之词。对于《树王》中那棵大树的象征意义，评论者众说纷纭；我认为这可以用中国画学中关于树的地位的看法来解释。按照中国画学“天人合一”的体系，树乃天地之骨也。因此肖疙瘩护树，实则是“护骨”。“骨”在漫长的封建社会中有时也的确会转化为一种贵族士大夫愚忠愚孝的奴性人格的特殊表现形态，但肖所护之“骨”大矣、深矣、远矣。号称“树王”的大树决非金殿朝阙前的点缀，而生于深山荒野之中，这表明它是禀天地精气而成，代表着自然的伟力，也代表着我们民族得以至今不亡的那股刚毅而悲凉的骨气。肖疙瘩所护之“骨”在这个意义上超越了时代，进入宇宙，进入永恒。他的死具有殉道的性质，他的骨髓使大树的残枝衍生，使天地的正气不灭。可以预言，后世每一个追求自强、自立的人格和普通读者都会对肖疙瘩表示他深切的敬意。阿城《树王》这段奇崛的描写，是他“骨”的人格理想的最为集中的表现。

也正由于阿城在对人物性格的品评上尚“骨力”，才使得他在塑造形象时超越了形似。近年来关于阿城、莫言小说的“写意”特点已经谈得够多了；但奇怪的是，很少有人能够指出，阿城、莫言究竟为什么要“写意”？即支配他们采用“写意”手法的审美心理机制是什么？实际上，关于这一点的解释，在齐白石老人的谈艺箴言中便可找到：“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”。现在大多数人经常喜欢引用的是第一句“妙在似与不似之间”，而我则认为，第二句“太似为媚

俗”才是最重要的。因为它道出了中国写意传统之形成发展的根本原因，这就是“写意”决不是一种唯美主义或形式主义的追求，优秀的艺术家崇尚骨力，不愿“太似”而显得媚态。正是一种不屈服不妥协的精神造就了中国艺术写意的特点。阿城在《傻子》里备极推崇的颜书，便具有相当程度的夸张性。颜真卿的“骨法用笔”是一种强大道德力量的外化，这种力量表现为激情，化作正气，就必然要冲破寻常的字体规范，以桀骜不驯的形态表现出来。所以在这种意义上，《傻子》可以说是一篇“夫子道白”，披露出阿城的艺术渊源之所自。初看阿城的小说，总觉得有几分呆气、傻气，语言也很别扭，实际上这与颜书的用笔之法是一脉相承的，他要通过“生”、“拙”的超脱形似的艺术风格，力求表现出人物深蕴不露的“骨采”。

在绘画领域里，阿城所最为接近，我认为当首推明代人物画大师陈洪绶了。陈老莲一生的艺术宗旨，一言以蔽之曰，就要画出为物的“奇骨”来。为之他调动了一系列相应的艺术手段。他的人物衣纹勾线有金石味，“森森然如折铁纹”，古拙粗犷。他的画的特点最主要表现在人物造型方面，常常大胆地突破人体的正常比例，甚者可以达到头大于身的地步。正是由于陈老莲的这种怪诞迂拙的笔法，使他对人物骨相的刻划臻于前所未有的深刻程度。阿城在为莫言所作的造像中，透露出他的确是深得了陈老莲的笔意的了。他把莫言脸形那种“不很规则”的地方都有意用迂拙的线条突出出来，这样莫言虽不“秀美”，但一股硬气，一身傲骨却被画得极为传神。王一生、肖疙瘩这些人物都似乎有些“比例失调”、七真三假，如果我们懂得陈老莲，就一定会透彻地懂得阿城为什么要这样写人了。

至于莫言，他虽然在刻划人物的艺术手段上并不雷同于阿城，但他在崇尚骨力的美学原则上与阿城有着高度的一致。

在中国传统人物品评中，大凡过于乖巧之人常与“伪”字相联，故有“巧伪人”之称，而有骨之人则往往曰痴、曰呆、曰迂。阿城欣赏傻子、呆子，殆为此耳，莫言亦然。莫言有一篇小说《黑沙滩》，写了从一个村里出来当兵的两个青年，一个“巧”得惊人，“巧”得可以天天打小报告，卖友求荣、步步高升，另一个则属典型的“笨蛋”，因为“笨”，故也不知灵魂可以高价出售，故也免不了被提前复员的结果。莫言将这个“笨蛋”称作“我”看来不是偶然的，因为同情忠厚正直的“笨蛋”是贯穿莫言全部小说的一贯立场、莫言其亦痴人也欤？由于莫言的小说灵气非凡，才情横溢，因此人们往往忘记他也有“痴”、“迂”的一面，其实仔细品味一下，便不难发觉，在对人物性格道德评判的严正和犀利上，莫言也决不在阿城之下的。

二、气——阴阳和动静的性格辩证法

莫言、阿城由于在人物性格上崇尚骨力，因此他们所追求的美都带有“古拙”的性质。如果在世界美学史上寻找与之相对应并可以与之比较的，当属著名的希腊艺术史权威温克尔曼以及黑格尔了。温克尔曼推崇古代希腊的雕塑，认为它是一切艺术的典范，他用“静穆而伟大”这一赞语来概括希腊艺术的古典美。黑格尔则在自己的人物性格学说中进一步发展了温克尔曼的思想，在论希腊民族性格时用了“雕塑般的”这样一个形容词，表示希腊性格内蕴着强大的道德情致，因此严峻而坚定，屹立而不动。阿城在《遍地风流》中也表现出他对具有古典美的人物的偏好：“只见各色人物极古极拙，怕是只有秦腔才吼得动……”这里原说的是剪纸，却很典型地体现了他的审美趣味。

倘若我们再深入一步看,便会发现阿城、莫言虽然也追求理想人格、追求古典美,却与温克尔曼辈的想法存在着有趣的差别。从文化史的发展历程看,以“静穆”为主的希腊艺术,其人物性格固然不失崇高,但由于静到极处而失去了生命的骚动,具有形而上和过于单纯的缺点。阿城则不同,他没有因为欣赏“古拙”而把静态视作最高的审美境界,他在赞叹静美型人物之余加了一句“怕是只有秦腔才吼得动”,这实际上就为他们“动”留下了余地。这里,阿城对人物性格中“动”、“静”这对范畴之间的辩证关系表现了一种东方式的颖悟。确实,有风骨而不失活气,古拙庄严而又充满运动感,这是很高的人格之美。

中国传统美学解决人物性格“动”、“静”之间辩证关系的关键,就是著名的“气”这一范畴。关于“气”的确切内涵,哲学家、物理学家、生物学家有着各自不同的认识。我觉得,从艺术文化对人进行观察、研究、把握的角度上看,“气”主要是指一种生命的内在律动。同时它似乎又与东方人的性格心理素质和文化理想有着深层的联系。东方传统要求“气”在本质上是静的、沉着的,但就其存在形式而言,却必须是无始无终地“动”的。《易经》之“易”,主要指的就是“气”的变迁运动,《易经》曰:“天行健,君子以自强不息”,则是说天道实际上就是一种生生不息、永远运动的“气”,作为人生,也应该体现宇宙的法则,不断保持生命的律动。“气”实际上体现了天道和人生的默契,是东方哲学最博大宏深的境界,与人性的刚柔雌雄相对应,“气”则又有阴阳之别。阳气雄奇磊落,而阴气则内敛沉毅,阴阳之气都可以成为性格“动”“静”之间的枢机。

莫言笔下的人物一般都有一股深蓄着的阳气。如《红高粱》中的罗汉大爷形象即为一例。罗汉大爷原是个老实本份

的农民，从外表上看确实老实得近乎麻木，即使日本鬼子用皮鞭猛抽他，他起初的反应也不过是“被打得六神无主，像孩子一样胡胡涂涂地哭起来”。但是在他的内心深处，却已蕴下了一种发自本能的仇恨。后来他带着两头骡子逃跑，那骡子竟不再听他的使唤，这样一来，他郁积着的被侮辱的感觉终于转化为不可遏止的暴怒，日军将他剥皮零割示众，他面无惧色，骂不绝口，至死方休。莫言在这里表现了对旧时代中国普通农民的气质的比较深刻的认识。罗汉大爷的性格在日常生活中偏近于“静”，忍声吞气、逆来顺受（这中间莫言并未一味美化，也有对这种包涵着愚昧、麻木的性格特点的尖锐的暴露），但他那似乎已经凝固了的血液底下，却又潜藏着中国被压迫人民世代积淀着的那股元阳之气。“临大节而不可夺，是谓不俗”，在事关乎人格最高尊严、民族最高气节的关头，他的阳刚气概如海底之火山直冲霄汉，也因其平日深藏不露，而一旦爆发，便见有无限的力量与威势。作家说的话往往深入肌理，阿城说的那句“各色人物极古极拙，怕是只有秦腔才吼得动”，移来评莫言的创作也是十分确切的。中国戏曲原通于气功，秦腔源起西北，有一股令石破天惊的男性气概，也可以使人“血气为之动荡”；罗汉大爷虽是胶东之人，但从广义上看，他是中国农民英魂的代表，他在大节关头，正是“秦腔”（这里用作阳气的代名词）吼动了他。可见罗汉大爷性格“静”转为“动”，关键就在刚强之气。

有人也许会把罗汉大爷的这种性格特点与孟子的“浩然正气”之说联系起来。孟子谓“浩然之气”：“其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间……”实际上是一种捍卫人格独立的伟大意志力。我认为这种“浩然之气”的真正继承者恰恰是“罗汉大爷”辈的名不标正史的中国下层人民，而

不是自称孔孟弟子的中国封建士大夫。后者“文死谏、武死战”经常是出于对皇帝封侯拜相、锦衣玉食之恩的回报的心理，与敢直言“民为重，君为轻”的孟轲先生是不能同日而语的。因此我不愿意过多地把作为一个普通人表现他人格尊严感的罗汉大爷与儒家传统联系起来，但说他的阳刚之气直追先秦则是可以的，因为那是一个哲学解放的时代，孟子原来意义上的“浩然之气”也正是以人格的独立、自由为大前提的。

如果说莫言小说中的人物表现了对先秦儒家所崇扬的心理素质的优秀部分的不自觉的继承的话，阿城人物禀赋之气，却有着同道家哲学自觉得多的联系。近来有人谈到过阿城的小说与“气功”颇为相像，但到底像在哪里，则没有说透。其实“气功”从根本上说是中国古代的文化体系，而非养身方法。按照东方哲学重直觉的特征，道、儒两家也正是在“气功”上显示了它们本质不同之所在。儒家的“气功”盖出于孟子的“浩然之气”，这种“气”是通过不断地为正义舍命斗争而获得的，而道家的“气功”则完全不同，具有极大的伸缩性和灵活性。

清代大学者魏源在区分道家学派创始人老子与儒学的不同时说：“老子与儒合乎？曰：否。天地之道，一阳一阴。而圣人之道，恒以扶阳抑阴为事，其学无欲则刚。是以乾道纯阳，刚健中正，而后足以纲维三才，主张皇极。老子主柔宾刚，而取牝取母，取水之善下，其体用皆出于阴。阴之道虽柔，而其机则杀，故学之而善者则清净慈祥，不善者学之则深刻坚忍，而兵谋权术宗之。”^①

这段话很明确地指出了老子哲学具有“阴”的特点。老子对人生的进退、动静看法概括在他那句经常引起争议的名

^① 《诸子集成·老子集释》。

言中：“无为而无不为”。事实上，按照老子的原意，“无为”仅仅是手段而已，“无不为”才是真正目的。“将欲取之，必先与之”，退一步才能进两步，这些高瞻远瞩的策略都包涵在老子那大智若愚的道中。老子开创的这套阴柔的“气功”成了中国历代战略家们克敌制胜的法宝，并形成了一种完整的与此相适应的文化，中国太极拳、剑术、书法、棋道的最高境界都与道家“气功”合一。

阿城笔下著名的“棋王”王一生是近世以来罕见的一个深刻体现了道家文化特征的人物形象。王一生深得老子的阴柔之气。他的性格是坚忍而沉着的。为了从比较中见出这种特点来，阿城的《棋王》中还设置了一个性情浮躁的书香名门子弟脚卵。脚卵自恃乃父是有名的棋家，在还未与王一生交手之前，便流露出轻视对手的情态。而王一生则不然，他说：“家传的棋，有厉害的。几代沉下的棋路，不可小看。”他的态度是谦逊而重视对手。在老子哲学中，理想性格应该像山谷，她卑下，她空旷，她阴静，从而能够容纳百川，成为众水之王。王一生可以说是这种性格的化身。他既不小视“家传”的棋，更虚心地向一位流落江湖的无名老人学棋。有人问他的棋术师承是谁，他不无自豪地答道：“跟天下人”。他的棋道能入仙境，确实是兼容并蓄、博采诸家之长的结果。这里王一生体现的是先秦道家的哲学精华——老子的道不是一种排斥异端的宗教，而是一个具有极大程度的开放性、容纳性的体系。

在日常生活中，王一生身材瘦小，态度谦卑，貌不惊人，但一入棋台，便成了能够呼风唤雨的神机军师。他的性格，就是这样来取得“动”、“静”平衡的。中国的棋道，是一种惊心动魄的智力格斗；同时棋又决不能以一味猛攻取胜，所以高明的棋

路是与道家为主的阴气一致的。王一生在述从师学棋的经历时说：“咱们中国道家讲阴阳，这开篇是借男女讲阴阳之气。阴阳之气相游相交，初不可太盛，太盛则折。……‘太盛则折，太弱则泻。’老头儿说我的毛病是太盛。又说，若对于盛，则以柔化之。可要在化的同时，造成克势。柔不是弱，是容，是收，是含。含而化之，让对手入你的势。这势要你造，需无为而无不为”。这段议论将暗含杀机的道家阴功说得颇为透辟。棋道尚“柔”，这种“柔”是一种隐蔽的攻势，它使对手在不自觉中被逼入死路，一举攻克之。这也就要求棋手克服“少年气盛”的弱点，沉浸在高度虚静放松的精神状态中，从而生出种种鬼神难测的妙算，这一点又与气功的最高原则：“静者，非不动也，静动也”相合。阿城的人物就是这样以阴静之气不断地追求着生命的、精神的运动，并且成为运动中的胜者。

阿城、莫言以“气”这一传统范畴来探索人物性格，比较好地解决了性格阴阳、“动”“静”之间的消长平衡，是具有一定的前瞻的意义的。据现代科学的研究成果表明，“气”是一种极其复杂的生命现象，它可能同时具有物质与精神两方面的内容，因此“气功”也很有可能成为发展人的生命潜能和智力潜能的宝库，成为解开人体之谜的钥匙。我认为，像阿城、莫言这样的对东方阴阳两气的古老哲学有比较深刻的直觉的作家，如果更进一步地加强自己的现代哲学和现代自然科学的素养，就甚至可能使他们的文学作品成为自然科学最新发展的参照系。当然，这里牵涉到现代自然科学和人文科学互相渗透的必然趋势，学科有关人体奥秘的探索和东方文化的人生理想模式的一致性等等课题，笔者限于篇幅，不准备在这里展开进一步论证了。

三、慧——情感的净化与超拔

阿城塑造的王一生形象还有另一个特点，就是尽管他在棋道上深谙谋略，但却不将这种“阴”的态度推广到人生中去。他把棋术和人生严格地区分开来：“‘为棋不为生’，为棋是养性，生会坏性……”老子的“阴气”作为战术，作为谋略，是有积极价值的，而把它作为一般的处世之道，则很有魏源所说的流于“深刻坚忍”、阴险权诈的可能。中国古代的韩非、李斯之流，即稟黄老之学权术理论方面的特长而发展之，形成了一整套为后世阴谋家、野心家所推崇的奸佞阴毒的治人攻心之术。而王一生是有批判地对待老子之道的，他既深谋远虑、洞烛世情之幽微，又为人仁爱宽厚，达到了“清净慈祥”的境界。这种境界在东方哲学传统中被称为“慧”。“慧”也是禅宗崇尚的心理素质，意味着超脱于情天欲海之外，对人生三昧达到深刻的颖悟，同时又不失仁厚之本。

慧学的核心内容之一，是从过份扩张的情欲中解脱出来。从阿城“三王”的艺术描写看，确实基本上都不涉男女之事，这在棋王王一生身上体现尤著。这同当前其他一些致力于性爱心理探讨的作品形成了戏剧性的对比。阿城是在宣扬宗教禁欲主义吗？我想如果持有这种看法也是完全可能的，这是因为进入现当代以来学术界对佛教哲学中的爱情学说认识太为肤浅之故。

佛学对于狂热的爱情有着一种特别的恐惧，把它视为最大的魔鬼。其实这是一种有着相当深刻的原因的思想。东方智慧非常尖锐地看到了纵欲和在个人性生活上的非道德倾向会带来怎样严重的性危机。许多佛教高僧都曾深浸于人间的

爱河迷川之中，唯因他们懂得爱，并且懂得太深，所以他们不敢爱了。中国古代的艺术名作《二祖炼心图》画着一位禅宗大师栖身猛虎背上，面无惧色，这实际上便是那些诚实的佛教徒的内心写照。“虎”者，即情欲的象征。佛教徒时时在精神世界中进行着一场悲壮的斗争，他们用禅杖打，用偈语骂，甚至面壁一生，企图征服的就是这只“虎”。我认为，佛学中力图用理智驾驭情欲的倾向有着合理的成分，而其谬误在于，佛学把问题绝对化了，特别是它企图通过强制而不是靠升华来使人的情感得以净化。

而王一生则不同。他主要是在对棋艺的精研穷究中使个人情感获得某种超拔的。棋即王一生，王一生即棋。创造性的活动使他达到了“无我”的境界。佛教徒时时处在对刹那间产生的“秒念”的追悔中克服着情欲，而中国棋术是一种既需要清明的智慧又具有强烈进取精神的运动，它使王一生完全陶醉了，由于棋使王一生获得了另一种生命形式，因此他忘却个人情欲是十分自然的事。所以一是过去的，一是向着未来的。

现在的大多数文学批评，基本上是按照写实文学的标准来研究王一生形象的，但我则认为，王一生这个形象是具有多层次含义的，我们既可以用现实主义的美学原则去对他进行价值评判，也可以在更高的层次上把王一生看作一个哲理性的形象，在他身上寄寓着阿城对中国青年理想人格之模式的隔望。当代中国青年身负中国现代化大业的历史重任，应该是披荆斩棘、继往开来的一代。历史的重负、严峻的现实，都不允许这一代人过份沉溺于花前月下，而要求这一代人苦其心志、束身自约，充分地坚强起来。在这个意义上，王一生这个“偈人”确实不失其作为寓言的价值，对于中国青年如何塑

造自己具有深刻的启发。再进一步说，从探索人生奥义的高度看，王一生身上那种对禅学合理成分的继承，那种用理智坚定地驾驭情感的东方智慧，恐怕对后世许多代人也是有意义的吧。

较之阿城所塑造的王一生形象偏重理想化和象征性的倾向，莫言则较多地表现出对具有历史跨度的人生历程的兴趣，力图写出一种经过艰难的生活、漫长的斗争之后达到的情感超拔。《红高粱》中“奶奶”的形象便是一个比较典型的例子。

“奶奶”在年轻时代曾是一个情感激烈的少女，她是凭着自己的生命本能成为旧礼教的叛逆的。她的一生可谓风流倜傥矣。但在历经多年爱情和生活的考验之后，“奶奶”的胸怀更加豁达而博大，谋事果断，智勇双全，成为战火中巍然屹立的女英雄。最后“奶奶”以身殉国。和写罗汉大爷的死相反，在描绘“奶奶”之死时，莫言用了一种高度诗化的笔调。“奶奶”的死前心理是对自己一生苦难、爱情、欢乐的回顾，也是她情感净化的历程。她的死亡也就是她情感净化的最后完成：“奶奶完成了自己的解放，她跟着鸽子飞着，她的缩得只如拳头那么大的思维空间里，盛着满溢的快乐、宁静、温暖、舒适、和谐。奶奶心满意足，她虔诚地说：‘天哪！我的天……’。”

我认为，“奶奶”这个人物是对中国文学史上封建礼教叛逆者形象的一种反拨。长期以来，对女性叛逆者命运的描绘似乎已经形成了一个既定的模式：抑或才子佳人大团圆否则少妇殒命死为风流冤鬼。这从崔莺莺、杜丽娘、林黛玉始一直到现代文学史上的一些著名女性形象都很少有例外的。这后一种处理固然在历史上不乏催人警醒的意义，但毕竟也有严重的局限。用现代的眼光看，这样写实质上是把女子完全当作了一种“为爱情而活着”的特殊性别，似乎女性永远只能靠

着爱情的成功而活着，这不是对女性价值的一种贬低吗？事实却恰恰与此相反，中国女性有着极其坚强的生存意志，特别是近、现代以来，有多少杰出的女性依靠自己的精神力量超拔于自己的情感之上，而做出男性也难以成就的大事业。“奶奶”虽是一个乡间妇人，但在精神上正属于这样的强者的类型：她执著地追求过爱情，而她又最后净化了自己的情感，使专一的爱升华为泛爱。所以她能够面对死亡风雅自如至此。

写到这里，我不禁想起了美国音乐史家保罗·亨利·朗格对柴可夫斯基的音乐的一段评价。他认为柴可夫斯基陷在失恋的苦痛中而不能自拔，因此显得未免过火，“缺乏从艺术锻炼中取得的力量”，是一种“眼泪汪汪的感伤主义，所以只能归于二流音乐家之列”^①确实，凡称得上大艺术家者，在爱情问题上必有一种“入乎其内而出乎其外”的恢弘气度，这与东方智慧之间有着微妙的默契。我认为歌德、罗曼·罗兰、托尔斯泰等人之心仪东方文化，原因往往在此。莫言、阿城能够既不粉饰人生，又在作品中涤清感伤色彩，笔下的理想人物达到了清明高远的“慧”境，这也说明他们是具备了可能成为大艺术家的基本条件之一的。

四、幻——神异而美丽的心象

近年以来，世界上有不少比较文学学者注意到了以佛学为中心的印度文化和中国传统文化之间的相互影响、交融的现象，指出佛学的某些特异的想象已经化入中国艺术家的深层心理。美国比较文学学者麦尔认为，佛教中的“幻”的概念

^① 保罗·亨利·朗格：《十九世纪音乐文化史》。

对中国文学艺术影响尤为深刻。值得注意的是，麦尔在论“幻”的概念时，并没有把这一概念作大乘佛法所谓“一切有为法，如梦幻泡影”的彻底虚无主义解，而认为佛教中“幻”的概念经常和“化”的概念联系在一起，“幻化”则本质上是一种带有创造性的神话思维，这种观念滋养了对富有想象力的文学艺术进行接受、承认和支配的包容力。我们只要想想佛教“幻”的概念怎样刺激了曹雪芹的艺术想象，从而在《红楼梦》中构造了那移人心魄的“太虚幻境”这一事例，便会很自然地接受以上的论点了。现在有许多批评都喜欢把莫言的人物塑造和拉美魔幻现实主义的技巧联系起来，但认为莫言的人物还有一个纵的源头，这就是天竺神话中的“幻”这一美学范畴对中国艺术家想象的深远影响。

纵观世界神话史和宗教史，很少有一种宗教的神话思维之发达而能与佛教匹敌，能创造出如此之奇特的神话人物形象的。这实际上是“幻”的范畴导致了艺术想象力的高度解放。佛祖释迦牟尼的形相便称“幻相”。经传佛陀的容貌神异不同凡俗。其显著特征有三十二个，称“三十二种相”，如长指相，正立手摩膝相、金色相、红薄皮相、四十齿相、大舌相、真青眼相等。其微细隐密难见之处有几十个，称“八十种好”，如第一好，指甲狭长薄润，光洁明净，如花色赤铜；第二十八好，唇色红润光泽，上下相称；第三十三好，鼻梁修长，不见鼻孔；第八十好，手足及胸，皆有吉祥喜施之相。

莫言的《透明的红萝卜》中的男孩在中国现当代文学中是一个独特的形象。他的身上有许多超现实的成分，这些“特异功能”造成了一种罕见的神秘之美。他看到的阳光是蓝色的，他可以听见头发落地的声音，他还能够用手抓热铁，让热铁在手里像知了叫一样滋啦滋啦地响。这里佛典神话“幻相”的影响

是深刻的。黑孩还有一种类似“通感”的超常感觉，比如有这样一段描写：“黑孩的眼睛本是专注地看着石头的，但是他听到了河上传来了一种奇异的声音，很像鱼群在喋喋，声音细微，忽远忽近，他用力地捕捉着，眼睛与耳朵并用，他看到了河上有发亮的气体起伏上升，声音就藏在气体里。只要他看着那神奇的气体，美妙的声音就逃跑不了。”“通感”源出于佛教的神话传说。如“观世音菩萨”之称，“音”何以观，常理不通，早有人斥其“讹误”。但后世并不改此译名，因为更多的高僧认为这是得佛典之原义的。如释惠洪《白衣观音赞》颂曰：“龙本无耳闻以神，蛇亦无耳闻以眼，牛无耳故闻以鼻，蝼蚁无耳闻以声，六根互用乃如此！”释晓莹《罗湖野录》则说：“耳中见色，眼里闻声。”这里我们看到了莫言的艺术想象怎样地酷似东方神秘主义哲学的某些审美直觉方式。当然“观世音”者，是宗教徒为阐扬“‘音’亦可观，方信聪明无二用”（许善长语）的玄理而虚构出来的，莫言则巧妙地把“通感”融入一个山野童子的心灵，从而写出大自然变幻无穷的美来，他的用心和佛门弟子是全然不同的。

就积极的方面而言，东方哲学“幻”的范畴并非彻底“虚幻”或“一切皆空”，它也具有一种对高远难企的理想执著追求的含义，在这时“幻”就转换成“真”，转换成信仰意识。佛学的“幻相”也就这样成为某些先贤的精神凝聚点，使他们发大勇心，作狮子吼，行常人不敢行之事。当年玄奘大法师西去求法，行过莫贺延碛，古大沙漠，上无飞鸟，下无走兽，长八百余里，水草全无，法师经四夜五日无滴水沾喉，是时法师“唯一心但念观音菩萨及般若心经”，竟安度厄境^①。我认为，当时玄

^① 汤用彤：《隋唐佛教史稿》。

樊一定沉浸在观音端庄慈祥相的幻觉之中，这虽是一种宗教心理体验，但由于它是以坚执的信仰意识为出发点的，因此“观音”已成了他全部生命的支点，沙漠无际，人心却始终光明烛照，已因视死如归，故得饶以生还，这中间有人生之三昧存焉。

《透明的红萝卜》中的黑孩，幼年失母，心灵深处有着难以愈合的隐痛，而外在的生活考验对于他这样一个体质瘦弱的小男孩来说又是极其严酷的，他所承受的精神和体力的重压，完全可以压垮一个身强力壮的成年人，但黑孩却支持下来了。他的生命力坚强得简直就像入水不濡、入火难焚的小精灵。这主要是因为黑孩的内心有一个美丽的梦幻世界，这使得他超脱于恐惧、忧虑、以及肉体的痛苦之上。莫言说：“生活中是五光十色的，包涵着许多虚幻的、难以捉摸的东西，生活中也充满了浪漫情调，不论多么严酷的生活，都包涵着浪漫情调。生活本身就具有神秘美、哲理美和含蓄美。”^①这段话为黑孩形象的创造提供了诠释。我想再补充一点，就是在生活中“艰难的美”永远高于“平易的美”。现实愈是严峻而仍能产生审美感受，这样的心灵是崇高的，而它所观照到的美也必非寻常人所得窥见。黑孩就是如此。这个以童心抵御着苦难的人，生活终于赐与他一种难得的欢乐，他的心影中涌起了一个极美的意象：“红萝卜晶莹透明，玲珑剔透。透明的、金色的外壳里包孕着活泼的银色液体。红萝卜的线条流畅优美，从美丽的弧线上泛出一圈金色的光芒。光芒有长有短，长的如麦芒，短的如睫毛，全是金色……”

近来有些评论家也在评论莫言的红萝卜的“美学意蕴”。

① 《有追求才有特色——关于〈透明的红萝卜〉的对话》，《中国作家》1985年第2期。

所以我如果把“红萝卜”去同唐三藏法师当年在沙漠里看到的观音之像联系起来，就很有被人指为“牵强附会”的可能。但我相信，只要是在人生的荒漠中经过艰难的挣扎的读者，一定会很快理解到这种联系是多么自然深刻。因为两者都是劫中人人生的太阳、精神的源自和生命的凝聚。

记得国外有一位百余高龄的老艺术家曾作过一个奇特的比较，他认为出之中国古代僧人牧溪之手的《六柿图》要远胜于一幅基督受难像。他意味深长地问道：“我该如何解释，十三世纪的一位中国艺术家画的六只柿子充满了打动人的精神力量，而美丽的基督受难像却会缺乏这种精神呢？”^①

牧溪的六只柿子是用水墨法画的，由于画家已经达到了运墨如神的境界，这柿子中透出一股凛凛有生机而又变化难测的幻光来，触发起人无穷的类比联想。明代著名艺术评论家董其昌早就把水墨画法与东方哲学的“幻”的范畴联系起来。因此我觉得正是东方艺术“幻”的缥缈情致，使这六只柿子有了比简单地摹仿自然的基督受难像更深广的象征概括力。莫言的“红萝卜”与这六只柿子虽非一物，但在哲理上则是道通为一的。

说到这里，我们还可以把莫言的人物塑造与中国传统绘画放在一起讨论。莫言曾经这样谈他在人物塑造方面的美学追求：“在坚硬的、冰冷的特异心理成分外边，施放上虚幻的、温暖的感觉的烟雾，是否能使小说获得某种怪味呢？作者远远地躲进云里雾里能否获得某种更大的表现自由呢？”^②中国画史有画分南北二宗之说由来已久。在人物画领域，则北宗以线条为主干而南宗同于山水画的水墨渲淡之法，前者的

^① (澳)德西迪里厄斯·奥班恩：《艺术的涵义》。

^② 莫言：《桥洞里长出红萝卜》，《文艺报》1985年7月6日。

精神得之儒家,后者的意趣盖出于佛学。前面提到的牧溪,便是在人物画中进行重大革新的画家。他突破了顾恺之以来“紧劲联绵,如春蚕吐丝”的“游丝描”,在不少人物画中采用泼墨之法,如《崖中冥想》一幅,渲染了蒸腾的云雾,造成迷离变幻的气氛,使观者恍如置身梦境之中。另一位与他生卒年代相近的人物画大师梁楷则更大胆地简化了线,如他的名作《泼墨仙人》,衣服大笔横卧刷出,在水墨淋漓中见笔致,虽寥寥数笔,但墨白、干湿、浓淡“六彩”俱备,显得极其空灵。从精神内蕴来看,中国古代人物画的“浓墨”,正也是为了“施放上虚幻的、温暖的感觉的烟雾”,从而使人物形象从线条勾勒的造型中解放出来,获得一种特别自由、灵动的情致,因此与莫言的艺术追求是具有高度一致的地方的。

阿城与莫言的一个明显的区别,在于前者的小说近于谨严的线描,而后者则更与流动感较强的泼墨法相似。阿城特以骨力见胜,莫言则能时出幻境,但由于阿城写人过于细谨,每常流于枯涩,这也许就是他自“三王”之后不如莫言后劲充足的缘故之一,但近来在陆续发表的系列短篇《遍地风流》,却出现了阿城以往作品没有的审美因素。

《遍地风流》可以说是阿城作品中最具飘逸之感的。从这篇小说看,是否能说阿城也正在追求空灵幻美之趣方面向莫言的某些风格特征靠拢呢?

综上所述,我从几个方面考察了莫言、阿城的人物形象和东方文化传统的联系,看出这种联系确实是有纵深的历史感和较高的文化视点的。马克思曾经赞誉希腊神话是人类文化史上一个不可企及的典范,而在谈到文学的未来时,他又说人必须在更高的阶段上再造自己的本质,我认为这段话同样适

用于当代人对待东方传统文化的态度。东方文化传统经过中国、印度、日本等民族的共同创造，形成了一套以审美直觉领悟人生、自然的哲学体系和艺术体系，其中包含着深奥的智慧。但是我们未来的文学又不能仅仅是对古老传统的认同，而应该不断以当代意识重新审视、评判传统。阿城、莫言的小说确实已经暴露了一些这方面的考虑，特别表现在他们对东方传统人格美的追求方面，这二位作家致力于对传统性格的力量与智慧的挖掘，但塑造出来的却又是典型的当代人，这是否也有马克思所说的“再造人的本质”的用意在？当然，如果说阿城、莫言已经达到了马克思对未来文学的这一高远瞩望，那将是不切实际的过誉之词。当代第一流的科学家、艺术家、比较文化学者都认为东西方文化应该是“互补”的，因此阿城、莫言还必须更多地了解世界；同时，以东方智慧本身的博大弘深，以当代人对自己日益深化的认识，要达到上述目标，必须有极大的探索热忱和不怕走弯路的勇气。

论阿城、马原、张炜：道家文化智慧的沿革

“‘道’之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物；窈兮冥兮，其中有情；其精甚真，其中有信。自古至今，其名不去……”此为道家的哲学始祖老聃对道家之所谓“道”的描绘形容。道家之“道”，其渊源相当深远，历史已证明了“道”作为一种文化智慧的重要作用和价值。道家对于中国古代文化独特体系的构成，其贡献我认为在许多方面都超越了儒家及其他各派学说。“道”之为物，如大泽有龙蛇藏焉。如《周易》试图把人生、自然、历史归纳为具有内在一致性的宇宙模型的构想，老庄哲学中极其丰富的辩证观察和政治智慧，《黄帝内经》关于人文科学与实验医学统一理论的观点，直至今日，仍对当今世界上第一流的自然科学家、哲学家、政治家和艺术家有着深刻的启示作用。

但是，我并不同意有些学者认为道家文化已经达到完美无缺的程度，似乎可以用中国线装的《道藏》来替代西方工业革命以来所有的自然科学理论成果的浮夸不实的看法。这是因为，首先，像《易》、《老子》、《内经》等虽然包涵着相当高深的智慧，但它们毕竟是建筑在猜测和直

观经验基础上的，因此较之现代科学还存在着极大的距离。其二，由于长期封建社会的僵化思想模式的束缚，中国远古时代所有的伟大精神文化已经停滞不前并且受到严重歪曲。道家文化亦是如此。“道”本来是法乎自然、质朴无华的，封建统治者却偏要把它纳入帝王统治权术的范畴内甚而为封建王朝的“万世之基业”作证据的谰诬迷信之学。“道”的本质精神是变化不居、喜新开放的，却被宋的理学歪曲改造为迂腐的主“敬”、主“静”学说。对这些事实，我们决不应该回避。

因此我认为，文化学对于道家应持的态度，同对待中国古代的其他学说一样，必须划清它具有高超智慧意义的部分与封建性糟粕部分的界限，在此基础上，再将道家文化作为一种独特的体系纳入到世界文化的大体系中去。西方的哲学和自然科学经过近几个世纪的变革，固然有着光辉的成就，但也暴露出严重的缺陷。从西方文化变革的角度看，东方文化（包括中国道家文化）是一个相当重要的参照系；而我们面临的则是使中国文化现代化的课题。因此以道家的语言来说，当今世界文化之间的关系恰如一座熊熊燃烧着的“丹炉”之中的各种金属粒子，道家也只有通过同其他文化粒子的充分碰撞、交融，才有可能最终蝉蜕而成二十世纪乃至更远的将来世界所需的“金丹”。

小说艺术是一种文化，而且也是一种最为敏感的文化。在当代小说创作中，有相当一批青年作家显示出一种对道家文化的浓厚兴趣。我认为，直到现在为止，评论界对这些现代小说家与道家文化的关系的认识还停留在十分肤浅的表层。有些论者简单地把他们斥之为“向回看”，美化封建意识；另外也有些“信而好古”的人则一味咏叹他们如何地飘逸洒脱，时时将他们与庄周、苏东坡、陶渊明相提并论。我之所以不同意

以上两种评论的思维方式，乃是因为这些论者忽视了当代文化小说最值得瞩目的特点：比较优秀的当代小说家都是从现代的文化背景出发来研究评判道家文化的，因此他们的成功的作品都表现了道家文化智慧自觉地或不自觉地加入现代文化体系的历史过程，表现了这种古老文化在开放型的时代氛围中的自身沿革。据说汪曾祺先生非常不希望人们动辄就把阿城小说中的文化观念等同于道禅哲学，他认为阿城所要写的是一种现代的理想。我觉得汪先生便是以作家的直觉悟察到这种文化沿革的实质的一人。下面我准备通过对阿城、马原、张炜的创作的具体剖析，以证明我的上述看法。既然已经提到了阿城，那就先从阿城说起吧。

1. 阿城——“道家的棋”与奥林匹克精神

阿城之为“道家”，目前似乎已经成为定评。这种看法较早地出现于苏丁、仲呈祥《棋王与道家美学》一文（载《当代作家评论》1985年第3期）。作者认为阿城笔下棋王王一生的棋道蕴含着道家哲学的精义。王一生的棋即道家的棋。

不久前旅居西德的哲学家黄凤祝先生对此文写了一篇十分有趣的商榷文章（黄文《试论棋王》载《文艺理论研究》1987年第2期）。看来这位黄先生倒是颇为地道的“道家”。他这篇文章是以纯粹道家文化的审美标准立论的，经过一番论证，黄先生终于下了结论：阿城的王一生还够不上一个真正道家的资格，阿城对道家文化的真谛也还未曾悟彻懂透。

我对上述两种观点都不敢完全苟同。我既不像苏丁、仲呈祥那样认为阿城《棋王》的棋就是“道家的棋”，也不同意黄凤祝所云的不够资格。我以为王一生的棋道并不仅仅是道家

文化的体现,其中又含着现代的精神,是一种东西方精神互相交融渗透而成的“道”。我想通过同黄凤祝先生的讨论证明我的看法。

黄先生对王一生的棋道最大的指责是“功利主义”和“沉迷”。他说:“王一生沉迷于棋道,如他人沉迷于酒色,沉迷于金钱,而对其他事物不感兴趣……唯有棋与吃他才牵肠挂肚。这亦非老子‘无为’的精神。”那么怎样才算符合老子“无为”精神,得道家文化之真传呢?对此黄先生说:“道家要求人对任何事物、作为都应抱着恬淡的态度。恬淡即是反对沉迷、亦即不是抱着无所谓的心态而是对事物有所作为,但不强求得失,不过份地计较,一切都应顺自然地对待。”

我也感到在某种意义上说“恬淡”的确是道家文化的一种优点。西方近代工业革命和个性主义哲学尽管起过重大的历史进步作用,但也极大地诱发了人的物质欲望,这同十八、十九世纪西方人相信自然科学和技术革命可以征服一切的盲目乐观主义结合在一起,确实导致了某些包含着内在深刻危机的偏执狂性格类型。这自莎士比亚的麦克白斯形象起即见端倪。麦克白斯野心一旦发动,简直足以摧陷廓清抗拒它的一切,攻势凌厉之极。但是究其本质来说,麦克白斯的个性是一种失去一切控制、毫无原则只有私欲的个性,是个性解放的一种破坏性现象,因此也不能不是色厉内荏的,所以当障碍清除,血手把王冠按上额头,事情却变成这样:达到目的本身使性格“一败涂地”。“命运正在这成功之中给他以毁灭性的一击。”(黑格尔语)美国作家麦尔维尔写过另一位为了打死一条不可能打死的白鲸而用包括自己在内的全体船员性命孤注一掷的复仇狂哈阿船长,最后也以折戟沉沙的惨淡结局而告终,被人们都作是关于富有扩张、侵略性的美国文化的一个阴沉

的预言。对这些“虚火”过旺的西方人，我觉得劝他们进几帖中国道家的“恬淡”养生药以收清热解毒之功效也未必不是合适的吧。

但是中国道家的“恬淡”，我看主要还是指物质生活和个人名利方面的淡泊，而不是意味着致力于精神文化的创造性劳动也可以“淡”。相反，真正的道家在艺术与科学的追求上有着极其坚韧的探索精神。即以庄周著名的“庖丁解牛”的故事来说，如果没有穷年累月的孜孜实践磨炼，哪里可能达到解牛“以神遇而不以目视”的境界？更不必说杀了几千条牛刀刃还像“新发于硎”了。因此道家表面上声称无技巧，实际上是技巧已极，是达到了割膜必然后的自由的“化境”。在这个意义上看，棋王王一生对棋艺的“沉迷”恰恰是对道家真谛的掌握，他“迷”进去是为了出得来，是试图通过对棋艺的炉火纯青的把握而进乎道——体悟到规律性与自由相统一的崇高境界。

中国早期道家文化中的这种“沉迷”的精髓正是被代表封建正统意识形态的知识分子所忽略乃至竭力贬低的。有些文化学者在分析中国自然科学的特点时，指出中国科学呈现一种颇为特别的“两极互补”结构：一方面它是高度抽象的本体思维形式——天人合一、阴阳、五行、气，另一方面是具体的运用，又是十分实际、实用的，而西方科学结构有一个中间层次，是一个很严密的逻辑结构，下边联系具体的运用，联系经验实验材料；上面联系一定的思维方式，联系一定的哲学。中国科学没有中间层次，它是上下直接联结到一起。此为比较切合实际的持平之论。中国科学有些领域直到现在还是神秘的“黑箱”，如气功导引之术、经络藏象学说等，现代科学还远不能对此作出令人满意的解释；但另一方面近几百年来中国

生产力和技术的落后是任何人也难以回避的事实。这是为什么？其中一个重要原因就是缺乏一个以严密的理论论证作为基础的理论层次。道家文化对自然科学传统在中国的确立曾经起过重大的作用。早期的道家自然科学家们曾以极大的献身精神致力于科学研究。像《黄帝内经》中对经络的准确阐述，不经过无数次的临床实验是不可能成功的。《周易参同契》的炼丹之术是诗意狂想和生物化学的奇特结合，其中的化学、矿物学成就在当时的设备条件下是非常不易取得的，这中间没有“沉迷”的精神是不行的。

是什么因素使得道家文化的这一崇高传统没有流传光大？这有多方面的原因。有一个相当重要的因素就是那些歪曲了道家精神的魏晋“清流”乃至宋明理学家。即以易学史而论，《周易》历来是中国科学、哲学研究的内在动力，“医易同源”，中医得以产生实溯源所自易道；汉易主阴阳灾变说，虽不乏妖异迷信之糟粕，但京房易及诸经书中将八卦六十四爻与天文气候结合在一起研究，对历法之发展、天候之变化的掌握仍取得了相当精深的见解。但时至易学史上占有“转关”的重要地位的晋人王弼，遂开以老庄说易的风气，名为通脱趋简，实则将《周易》中本来涵有的将人文科学哲学与对自然之谜的探索相结合的独特文化传统破坏得荡然无存，使之流于空疏浮华的玄学。这一“转关”被宋儒所继承，宋易仅说理义而不究天人，中国自然科学哲学传统终于停止。王弼本人亦即魏晋玄学的开风气者。魏晋诸高士只知迂阔的空谈，而无人像早期道家那样去苦苦思索宇宙人生的本体论，更不屑于动手做实验之类的“雕虫小技”。结果自然科学变成了玄学，艺术变成为饭后茶余的消遣。这批人确乎如黄凤祝先生所云“对任何事物、作为都抱着恬淡的态度”，但只要稍稍动动脑筋，便可

知这批“淡人”说穿了就是“懒人”也。他们把维系人类社会进步生机所在的对精神文化的追求也看“淡”了。他们扼杀了中国可能诞生的牛顿、马赫、爱迪生一流的代表“中间层次”的自然科学基础理论研究者和技术发明家，对这些先生们，送一句中国老话“清谈误国”是一点不过份的。

阿城的《棋王》表面上写棋，实质上则具有多层次的象征意义，表现着他对中国传统文化的历史评价和对中国文化进步的展望。对此我在拙作《论阿城、莫言对人格美的追求与东方文化传统》一文（载《当代文艺思潮》1987年5期）中已略有阐述。王一生可称是一位道家，却非魏晋时代那些“性喜晚起、当关呼之不置”（嵇康语）的懒人，而在精神实质上，他所比较接近的是先秦两汉穷究天人的道家。王一生对综合着孙子兵法、老聃柔道、吕望三韬、黄公六略的古老棋道的“沉迷”，也许是中国文化深层发出的一种呼吁（阿城亦未必自知，西哲柏拉图视诗人为神灵代言者，其义宏深矣），期望着历史造就一代既尊重中国古老智慧的独特蹊径又充满现代创造进取意识的杰出人才。

也就是在这里，阿城来到了东西方文化经纬的交点。人类对于伟大精神文化的创造欲望，原无东方西方、中国外国之分。《周易》首卦为“乾”，申“天行健，君子以自强不息”之精神，此与西方奥林匹斯山下诸神灵各展胜技，竞争比试义无二致。希腊的奥林匹斯竞技精神后也受到中世纪封建教会原罪文化的戕杀。歌德笔下那位著名的浮士德博士不就是因长时期活埋在中世纪羊皮经卷的书斋中而苦闷万分以致试图饮毒自尽么？后来他在靡菲斯特的导引下走出书斋，在鲜花盛开的原野上重新获得了生命，甚或同古希腊的绝代国艳海伦发生了风流浪漫的恋爱。据有些《浮士德》研究者的看法，浮士

德与海伦的结合，象征着欧洲文明摆脱了中世纪的基督教文化的束缚而向崇尚人类的生命和本能的南欧希腊文明的回归，是回归也是前进，所以浮士德精神即是奥林匹斯精神的发展。

《棋王》结尾处，王一生九局连环，车轮大战众棋手，表现出一种传统棋道所无的竞争战斗的精神。黄凤祝先生指责这是套用港台武侠小说的手法。殊不知这个充满竞争性的结局立论之高，远非一般港台小说所能望其项背。阿城在这里暗示了一种深远的文化理想：一方面继承中国棋道的伟大传统，同时又使历来被称为“手谈”的清娱性质的棋道与西方文化的奥林匹斯精神在现代意义上结合起来，成为一种兼具独创性和开放性的新文化。当代国学大师钱穆先生在他的近作《现代中国学术论衡》中，比较中西文化，处处持其一贯的保守立场。说到中国人“好博弈”的传统时，钱先生联想到今日世界，不由感慨系之：“孔子所戒在饱食终日无所用心，人贵能用其心。用在围棋上，与人无他争，只争自得自足，较近道，故曰犹胜于无所用心也。但今人又每好举行围棋名人赛等，则亦如其他运动会比赛，争取冠军，求名求利，其所用心，则亦不如其已矣。”（参见该书第173页）他的用意恰与黄凤祝先生如出一辙。但值得注意的是，钱先生是以他深厚的文史修养造就的学术敏感，而把棋道作为中西文化分野的一个重大问题提出来的。他清楚地指出，古代棋道主要意在消遣、清娱，而近代把棋赛列为竞争，列为真正的比赛，这是与中国封建时代的文化特征不合的。显然，在围棋名人赛之类的激烈棋赛中，的确存在着某种如钱穆先生这样以乾嘉学派传人自命的旧学者所陌生所本能地反感的新东西，那就是中国数百年来在文化上最匮乏的一种精神——竞争性的进取性的冒险性的奥林匹斯

精神。因此我认为,王一生出山大战诸高手,这在文化史上的意义恰恰足可与西方文学中浮士德博士诀别书斋相媲美,它预示着一古老文化经过近百年极其剧烈而痛苦的震荡后将开始真正的自我认识和自我更新。

在西方当代小说中,我以为有一部书与《棋王》最有可资比较之处,那就是曾经风靡欧美的哲理小说《海鸥乔纳森·利文斯顿》。海鸥乔纳森身上寄寓着西方文化奥林匹克精神的传统,她把飞行(无休止的进取运动)视为生命的最高意义所在,企图通过对飞行规律的完美掌握达到自身的完美。为此她被众海鸥宣布为叛逆,逐出鸥群。在对饥饿、寒冷、孤寂的奋斗中,这位鸥中之杰终于达到了飞行技艺的三昧境界。乔纳森在她发现飞行最高奥秘的同时,非常有趣的是,这综合着西方人进取精神的海鸥顿悟到的却是一种东方式的自由。她意识到最完美的飞行乃是通过意念的解放进行的。一位高行长老引导乔纳森处在极其虚静的冥思状态中,终于可随意念随心所欲地出现在“一完全不同的海岸上,此处的树木低垂到水面,一对金黄色的太阳高挂在空中”。这种高度精神解放的境界在道家的气功导引之术中可以体验到,再深论之,“意念的飞行”不亦即中国棋道的本质精神的写照乎?高人对局,月白风清,万籁俱寂,惟赖“玄功潜运,几深莫测”,却可在小小棋盘中掀万丈之惊澜,此与乔纳森“无为而无不为”的飞行境界实是迦叶微笑、心心相印的了。故曰楚河汉界与西方之奥林匹克原本相通,大道极境与西方必然而致自由之说无异。在此也可见东西方当代文化的走向实际上构成了一个和谐的圆圈:西方技艺精湛的海鸥景慕着东方智慧对人生、艺术、运动的伟大超越,而中国的“棋王”则力图走出过于枯寂的禅境,使他的生涯增添上奥林匹克的年轻人敢竞争好冒

险的风流倜傥的色彩。

2. 马原——斯文赫定与混沌之气

马原的相貌非常特别，见过他的人印象不一。有人说他是好一条东北汉子，有人说他像拉丁美洲的格瓦拉、卡斯特罗，也有人说他简直像个印度锡克教徒。我没有见到马原幸运，但不久前却有缘得见一张登在文学杂志上的马原照片，却使我联想起另外一个人——十九世纪下半叶曾数度横越塔克拉玛干大沙漠的瑞典著名探险家斯文赫定。

且不说马原矫健强悍的体魄与典型的十九世纪欧洲探险家极有相似之处，特别引起我上述类比联想的，乃是马原的西方探险家式的容貌中嵌着的一对东方式的玄思冥想的眼睛。斯文赫定也有这样一双眼睛。

那位崇拜英雄的斯堪的纳维亚人，一生以冒险和征服自然为天赋之使命，曾几度只身独旅亚洲腹地荒漠绝域几千万里，他的名著《亚洲腹地旅行记》（又名《探险生涯》）成于晚年，但仍壮心不已，处处笔带年轻人一般的生气。我并不想掩饰对斯文赫定的偏爱，这不仅是出于上述理由，亦更由于这位瑞典探险家的特异性格。一般的欧洲探险家虽有活力但其海盗行径及对异域文化的无知则使人不免产生厌恶，而斯文赫定却流露出他对亚洲腹地这块东方文化发祥地的深切的理解和爱慕。尤其使我感动的是，当这位伟大探险家在中亚细亚的石洞中发现一些终身远离尘世独自苦修的高僧，他对这类似乎与自己生活方式完全相反的东方哲人表示了极深的敬意。接着斯文赫定爬上壮丽的冰峰，远眺石穴，亦开始沉思自己的一生追求与真正的所得所失。

读书至此，我方始领悟到这位鲁滨逊式的人物为何又如此心仪东方文化。这种灵性一半当归之于中亚这片神秘的土地的赐予。中亚，曾经是东西方两种伟大文化的融汇之处。在这里，东方的灵性和西方的生命力曾几度融汇。英国大历史学家汤因比在回答日本人池田大作的提问“您希望出生在哪个国家”时，曾面带微笑地说：希望生在“公元一世纪佛教已传入时的中国新疆”（参见汤因比、池田大作《展望二十一世纪》第1页）。考虑到汤因比对于人类未来的深远设想，这决非偶然戏言。

古代的中国人也曾向往对于他们来说似乎更为神秘的西方。中国道家始祖老聃就骑着一只青牛，独行出函谷关，消失在西去流沙之中。近年以来，我一直在想，这是否是一个关于中国文化前途的意味深长的预言？

我之所以这样想的根据，是由于老庄哲学具有同西方文化（特别是希腊文化）进行交融的内在基础。老庄的道崇尚自然、崇尚生命的完整性，这在对于人生的根本观点上，与希腊文化有着深刻的一致。

值得注意的是，在马原这位二十世纪下半叶的中国青年作家身上，依然有着老庄哲学的深刻印记。他曾在一篇关于自己实验小说的艺术诠释中说：“庄子中最出色的一篇我以为是混沌篇。说混沌的两个朋友为混沌发愁，以为混沌没眼没鼻没耳不能视听闻以至呼吸，就商量做做好事，为混沌凿出七窍，‘日凿一窍，七日而混沌死。’我称之为混沌方法，也是我的方法。”（见《中篇小说选刊》1987年第1期），“混沌”指的是生命的自然形态，这是老庄哲学的一个最为重要的范畴。为了使生命保持“混沌”状态，构成了老庄所创导的一系列人生实践，如隐居山林、熊经鸟伸、逍遥无为等。老聃之最后西出函谷，我认

为此乃老庄哲学心路的自然发展,是为了寻找生命更高的“混沌状态”。

从马原的创作实践看,他达到超越逻辑冰冷的理性框架,显示出生命亦苦亦乐亦美丽亦惨淡的“混沌”真相的时候,也正开始于他的西行探险。马原的小说《西海的无帆船》写了陆高、姚亮、“我”等一群生气勃勃的年轻男子汉们,他们活动在古老而神秘的亚洲腹地,活动在藏区高原。他们无忧愁,常欢笑,像一群快乐的希腊神祇,给这片土地带来了青春和生机。

然而这神秘绝域毕竟赐予马原小说中的年轻人以更多的东西。已有不少文学评论者注意到,在马原的小说中,始终有一个“寻找男人”的主题。我认为,在以后文学史上马原小说的地位,也许就是以 masculine (男性的) 风格见称的。马原的小说一开始就具有阳刚气概,而且他的关注点亦在男人,同时他的小说创作越到后来,小说的男人气息也就越浓郁越成熟。他的小说中的几个系列人物,正是在作家日益逼近亚洲腹地的灵魂时,得到这种男性的充分成熟的。在《西海的无帆船》、《冈底斯的诱惑》等较早的小说中,“我”、姚亮、陆高等还没有完全摆脱内地的小伙子的妩媚和稚气,但到《虚构》、《喜马拉雅古歌》、《上下都很平坦》时,他们则显得越来越深沉以至阴郁。在这些小说里的男子汉身上,常有着一股粗犷雄浑的气息。《虚构》中的“我”深入麻风村这个常人视为畏途禁地的地方,并发生了一次不顾一切后果的热烈的爱情:“我永远地忘不了她做爱时的激情。我知道这种激情的后果也许使我的余生留下阴影,但我绝不会为此懊悔……我做了一次疯狂的奉献。后来我们睡了,在梦里我们仍然紧抱在一起,羊毛被使我们浑身汗津津的。我们睡得真沉。我真心希望就这样一直睡到来世。”这段爱情描写充满着真正的男性诗意,只有具有

强悍生命力的成熟男性才可能这样去爱，才敢这样去爱。

现在一般的评论常把马原视为一位完全超功利超历史的小小说家，对此我不敢苟同。马原从表层上看确实很难说有任何社会宣传的痕迹，但他的小说中却隐藏着对我们民族血缘的深刻感受和忧虑。华夏民族在远古时代曾经是一个具有勇烈气质的民族，我认为道家的“混沌”范畴就是明显的证据。“混沌”从人的角度来说，是一种天人合一的元气，即自然生命力和人的生命力的合一。这种“混沌”之气曾经构成了中华民族历史上最为杰出的男性人格。唐代诗学家司空图《二十四诗品》即以“雄浑”为第一品：“大用外腴，真体内充。返虚入浑，积健为雄。具备万物，横绝太空。”“返虚入浑”一语披露了道家人生理想的玄机，惟因将宇宙看得虚，看得大，所以能包容万象，入混沌整一之境，从而使个体生命在顺应自然的前提下获得雄强的生命力。司空图本人即可为此种人的理想的典范，他即能深领玄机，得空灵秀美之致，又能杀身成仁，不失男子应有之义烈。但越到中国封建社会后期，中国封建政治越是恶性发展，对人的尊严日益摧残，其在艺术中的显著标志，是杰出的男性气质的丧失。张贤亮的《绿化树》写了一个丧失性欲的章永璘，马原也在他的《上下都很平坦》中写了一个生殖机能残缺的“阴阳人”长脖，都同样具有历史控诉的性质。但公正地说，马原在怎样治愈男性人格“阳萎”的问题上确实比张贤亮具有更深远的历史意识。张贤亮仅仅以具有偶然性的道德胜利和精神胜利来挽救性机能，而马原则深入到东西方文化的内在走向中去寻找复苏还春之药。作为道家文化精华的传人，他随先哲老聃的印迹西出函谷，来到中亚。道家文化本身的更新，天赐其地殆即在此。因为只有在这原始的大自然中，才可能脱去过于发达的农耕文化加于道家哲学

的偏静偏守的鄙俗之气,才可能真正“返虚入浑”,达到“浑沌”的伟大人格理想。

如果仔细研究一下《虚构》等小说中描写的诗意狂放的男性激情,便会发现其中有一些与目前中国一般青年男子的性格明显相异的特征。马原的男人没有“花一般的男子”似的秀丽,也没有现代城市男性的那种人格和精力上的萎靡,相反地,这些活动在亚洲腹地的男人元气极其充沛,不知道畏缩,不知道恐惧,像那片神秘的土地一样豪迈不羁。然而他们的爱又是深沉的、真诚的,与西方现代人的寻欢作乐、互相玩弄的虚伪情感大有不同,这也许是这块蕴藏着东方人的智慧和灵性的土地的特殊赐予,凡踏上过中亚荒碛绝塞的人都会体会的,那险峻荒凉的山川风物将教给你何者是真正的崇高,将自然地净化你的情感。

实际上,这种情感升华的实现,乃是真正接近于道家哲学的“混沌”的人格理想的;尽收天地浩然之气,结为灵秀之内丹,使人的生命力与自然生命力合一,积健为雄,如庄生之大鹏直上青霄九万里,凭虚而行,一扫鄙俗懦怯之态!马原正是在中国古老的生命哲学中寻到根除男性气概匮乏的良药的。同时,在同时代的“寻根文学”中,马原的小说又是最多地吸收了西方文学的精神,最具有现代感的。这主要表现在他从不过份地沉溺于历史,迷恋往昔,而时时企图实现对历史的超越。他的男性主人公,除了在现代意义上进行深刻的文化反省以外,又具有一种强烈的进取意识和冒险精神。所以说,马原既是东方的,又是西方的。

直到不久前我才从马原的朋友那里知道,原来马原读过斯文赫定的《亚洲腹地旅行记》,而且承认这是一部曾对他产生过深刻的精神影响的书。我为此感到幸运,因为这使我一度

是“猜测性”的文学评论得到了实证。也许正是出于这种自鸣得意，我就越来越多地发现这两个人之间的相同点和可资比较点。斯文赫定从西方的极地瑞典，马原从中国的东北，带着各自的文化承袭前来顶礼中亚，这是否也预示着世界文化交融的某些未来的趋势呢？我想聪明的读者自会得出自己的结论。

“你只要稍稍离开江岸
就会发现大路笔直
上下都很平坦”

这是马原近作的署端之诗，和马原那张独具特色的脸一样，其中含着颇可流连深思的玄机。

3. 张炜——养气之术与现代政治

抱朴是张炜《古船》所塑造的带有理想色彩的现代中国青年改革者的形象。正如“抱朴”这名字可以引起人们对古代道家哲学的许多联想一样，这个形象与目前所谓“改革者文学”中的已经形成的人为模式迥异，其性格内涵显示了同中国传统文化的深层渊源。抱朴的性格形成与逐步成熟，是很难同《古船》中作为智慧形象描写的老中医郭运对他的影响分开的。

郭运对抱朴的主要教诲之一，是“呼吸精气，独立守神”：“抱朴越来越衰弱，后来病倒了。郭运给他号脉、看舌苔，又细细地看了他的手臂和后背。这时抱朴肌肤已经出现了斑点，壮热口渴，烦躁不宁，舌苔变成了绛色。老人叹息道：‘气兮邪热未解，营兮邪热已盛。气血两燔，热扰心营。’说完给他开了个方子……抱朴谨慎服药，不敢懈怠，待病情好转，自己也

翻翻医书。后来他知道郭运是依了‘热淫于内，治以咸寒，佐以苦甘’之理……他请教了郭运。郭运点头称是，并说静心为要，补无常补，要紧的是‘呼吸精气，独立守神’。”

中国医术与道家文化的重要联结之处，是医术常常超乎治表症外痛的范围，而深入养气扶正的大道，甚或与治国平天下的理想有着微妙的关联。中国历代优秀政治家在开始从政、从戎生涯之前，都往往有一段隐遁山林、修身养性的经历。他们修炼身心的主要功课便是“养气”。中医——道家文化论述习静养气对建立政治勋业的影响最有代表性者，当属《吕氏春秋·先己篇》：“汤问于伊尹曰：‘欲取天下，若何？’伊尹对曰：‘欲取天下，天下不可取；可取，身将先取。凡事之本，必先治身。嗇其大宝，用其新，弃其陈，腠理遂通，精气日新，邪气尽去，及其天年，此谓之真人。昔者先圣王，成其身而天下成，治其身而天下治……为天下者不于天下，于身。’”

以上这段话同郭运对抱朴的忠告有着一定的相似之处。当然郭运并不希望抱朴“取天下”，但这位长者非常清楚地看出抱朴是洼狸镇上思想特别卓特、德才兼备的优秀青年，对他在该镇未来的政治结构中应处的地位是寄以厚望的。正因为如此，郭运并不急于劝他入世从政。郭运以道家——中医文化对人生、社会特有的辩证思维方式洞察到抱朴作为一个年轻人，固然有朝气蓬勃、精力旺盛的优点，然而也难免血气方刚，阳盛于阴，不能以坚定的意志完全驾驭自己的行动；中国社会是有着极其沉重的历史重负和异常错综复杂的人际关系的，要在这样一个社会中担负政治维新的使命，如果没有相当清明成熟的理性，未来必有杨朱歧路何多之哭也！所以抱朴的病及郭运对他的望问诊切，实质上具有隐喻的含义。在《古船》结尾，抱朴终于出山匡扶社稷，一举使粉丝厂恢复生

产。但在这之前，抱朴确实经历了相当长一段时间的“独立守神，呼吸精气”的修炼过程。他能在磨房中终日独处，静静推磨观其周而复始，此实于古代道家智者垂钓于涓川淇水之上义无二致；他定而生慧，以入静者的如镜之月将洼狸镇的众生世相、历史现状、症结所在看得清清楚楚；他得静气而好学深思，故能结合中国的历史深刻地研究《共产党宣言》，从而为以后从政奠定了政治原则和政治理想。

因此养气之术对于抱朴作为一个中国二十世纪末的有志改革之士的影响应该说是相当积极的。这段隐息生涯提高了抱朴的身体、精神和人品。按照道家——中医理论，“邪热”盖出于私欲，呼吸精气摒弃邪热亦即去私欲，无欲则刚而内美充实，故抱朴终于成为一个有政治宗旨的维新志士而非投机钻营不择手段的小人。“寡欲”又使他谦以自牧，接近人民，故抱朴无愧于名副其实的人民公仆称号而非高踞民众头上为所欲为作威作福的老爷。

也许有人会以为我在此宣扬“内圣外王”的思想，对此我也觉得有必要说明在先。张炜《古船》中的理想人物固然有道家——中医文化观念的影迹，但决不等同于“内圣外王”学说。“内圣外王”之说特别容易引人迷入歧途者是其“外王”部分。伊尹欲以静心养气修身取天下，老子曰“恒以无事取天下”，虽说“无事”，最终目的还是要“取天下”，搞“普天之下，莫非王土，率土之滨，莫非王臣”那一套，此后来成为中国封建社会帝王思想的根源，黄老之学为韩非、李斯之辈利用，一度变作人君南面之术，其造祸之端亦出于其“外王”部分。而《古船》对此是有深刻的批判的。与郭运、抱朴吸取道家文化的“正古”形成对比，洼狸镇的腐朽势力的代表四爷爷、长脖吴则专讲道家的“邪古”。四爷爷、长脖吴亦知养气之术的重要。然而他

们的“气功”充满着妖异的色彩，其目的更气无耻之尤：“他和长脖吴都赞赏一个健身口诀，谨记在心。‘算来总是精气神，谨固牢藏休漏泄，体中藏，汝授吾传道自昌，口诀记来多有益，屏除邪欲得清凉。得清凉，光皎洁，好向丹台赏明月，月藏玉兔日藏乌，自有龟蛇相盘结。相盘结，性命坚，却能火里种金莲，攒簇五行颠倒用，功完随作佛和仙。’四爷爷对长脖吴说：‘天下有用的东西，我们都要。志坚身强，才能干好革命。’长脖吴无声地笑，答道：‘一点不错’。……四爷爷点点头：‘什么书里都有正邪二气，交结一起，你专得邪气。’确实如四爷爷赵炳自己承认的，他们所得的，乃是道家最为邪恶的糟粕部分。他的口诀也讲“闭藏精气”，然其目的却在能长久地称王称霸，玩弄女色。“好向丹台赏明月”以下无一不是房中术的附庸，赵炳正以这一套长期侮狎占有无辜的少女含章，企图暗取精气以延年益寿兼赏花问柳，其险恶鲜廉耻的程度已到了令人骇异的地步。所谓“志坚身强，好干革命”，赵炳干的是什么“革命”，《古船》已作了详尽的描写。概而言之，就是“外王”，在“气功”的邪气部分的充分成熟的基础上炉火纯青的玩弄法术，几十年来在洼狸镇上占据着封建霸主的实质地位。这个“小霸王”的形象将封建御用哲学“外王”之说的腐朽性和反动性概括得淋漓尽致。

然而抱朴的养气致静的目的与四爷爷赵炳之辈有着原则的不同。抱朴具有中国传统知识分子以天下为己任的使命感，却无“取天下”的个人野心。这个农村青年知识分子的特别先进之处，是他的使命感包涵着争取中国农村的科学民主化、现代化的理想。而道家的早期文化代表，常有反对专制苛政的民主倾向。《周易》有“艮卦”，“艮”义为“止”，包涵隐遁淡泊明志之意，近人曾指出此乃气功的渊源所在，而古学以为“艮

卦”为周文王遭幽禁，自勉养精蓄锐伏以待时反抗纣之暴政之词。可见气功的原初目的带有政治色彩，而且是正义的。正是这部分最优秀的遗产为抱朴所继承，使道家文化的独特传统精华加入到中国农村的开放和民主化进程中来。所以抱朴的根本价值观念是民主的，而非带有野心的“外王”专制哲学。

抱朴着重追求的是修身正己，这同传统的“内圣”学说有联系也有区别。“内圣”作为社会维系关键所在的个人品德的价值取向并不错误。“道家者流，盖出于史官”，是历史经验的深刻总结。汉朝文景之治是中国历史上政治最为清明的时期之一。这一时期的政治成功在相当程度上当归于文景之治的社会基础——汉代循吏的个人品质的清廉。循吏“其术以虚无为本，以因循为用”，固有消极的一面；但其人格的高洁却赢得了人民的尊敬，因此获得了相当高的政治成就。另一方面，“内圣”也有局限。因为金无足赤、人无完人已是历史证明了的不易之论，绝对化便要走向反面，故“圣者”最易落入魔界。抱朴循道家——中医文化之教导，提携阴阳，宁静以致远，此谓修身尚确，称“内圣”则过矣。中国现代青年最讨厌自充圣人、欺世盗名的伪君子，而抱朴则无以圣人自任之意，这也反映了张炜对道家文化革旧鼎新的再造。抱朴之名，盖与中国道家要藏《抱朴子》字义相联，但《抱朴子》以成仙为至高理想，抱朴则非仙家，而是一个朴实尚质的平凡善良人，故“抱朴”者仅取《抱朴子》之字而义，在精神素质上，他与传统道家精神有着许多微妙的相异处，而更接近于现代政治家的风范。

道家文化作为一种可以融入现代文化体系的智慧，正日益受到当代世界政治改革家和学者的重视。法国华裔学者、政治家成之凡女士认为，将中国古代道家哲学思想融入法国

当代政界，将起到纯洁净化政治的神奇作用。其中“纯洁净化”一词，我认为与道家主张政治家修身正己，养气抱朴茹真有关。在这一点上，张炜的抱朴形象确有昭示人类明天的宏深之力。

我坚决反对在中国重新恢复儒家文化的企图。儒家文化的“君臣父子”、“忠孝节义”等根本伦理观念，只会加深以血缘家族关系为基础的封建准则的剩余影响。我也反对引进尼采主义，这种极端个人主义哲学一旦和中国封建政治中本来就有的唯我独尊、毫无原则的权势欲望结合，会导致非常可怕的价值趋向。而道家文化在剔除了糟粕部分之后，是比较容易和现代文化相融合的文化原型。英国科学史家李约瑟博士曾断言：“是的，道家是宗教的、政治的，但至少同样是魔法的、科学的、民主的、政治上革命的。”（《中国的科学和文明》）林语堂博士也以比较宽阔的文化视野得出了大致相近的看法。所以张炜的《古船》又包涵着对未来中国有预示意义的智慧。

作毕此文，寄慨弥深。值此中西文化冲突交融之时，中国国运鼎革泰否之秋，我认为中国青年的伟大使命之一，是自我人格的再造。这种人格再造的过程将是漫长的、充满矛盾和痛苦的。当代中国青年将以越来越勇敢的姿态走向世界，但请记住，我们的古老的祖国有一座深藏着智慧的灵山，这便是道家文化的圣山，它将不断赋予新人以聪明、灵性、正气和生命的力量。

论格非、苏童、余华与术数文化

中国的术数文化之渊源也深且远矣。史言汉之京房、唐之李淳风、宋之邵康节、明之刘伯温，皆知阴阳，察乎天变，世称奇士。对于耽于幻想的艺术家来说，术数文化确实具有非同寻常的魅力。河图洛书，易之八卦，象数之变，深不可测。时至今日，在格非、苏童、余华等新起作家的小说中仍然不时呈现各种术数文化的形相。这也许可以作为一个文学作品之为文化传统的有机成分之例证吧。同时这三位年轻作家都有较深的西方现代文学的造诣，因此他们对于术数文化的精神感应不能不有别于前人。他们据此手造的心象也可谓是中国文学史上的奇伟瑰怪之观。以下尝试论之。

蛇精格非

近来有的研究者试图将“术数”一词做两种含义解：一为权术、策略，二为阴阳五行推演之术。对此我并无异议。然这些研究者似乎有将此两种含义分离开来加以解释的倾向，这却是我所不敢苟同的。其实自术数文化的源头《周易》始，即有将权术兵谋之道与宿命论统一起来

的传统。《周易》的卦象一半讲先天之秘(天数)，另一半讲后天之秘(人谋)。至集诡秘学大成的《鬼谷子》，此种倾向则更趋明显。《鬼谷子》正文是讲人谋的，而《鬼谷子命书》即讲天数。

《鬼谷子》中有“腾蛇”一喻，似特能移来证实此理。有的研究者释“腾蛇”为神蛇，能兴云雨而游于其中，并能指示祸福。腾蛇所指，祸福立应，诚信不欺。陶景弘则以为蛇能委曲屈伸，意亦能委曲屈伸。其实此两种解释合之始能双美。蛇之明祸福者，鬼谋也；蛇之委曲屈伸者，人谋也。兼谙鬼谋与人谋、天数与权略，此乃中国术数文化的精深处。故“腾蛇”者，实可谓之术数文化之象也。

而格非恰恰就像这样一条神蛇。格非是喜欢蛇的。在他的小说中，有不少关于蛇的暗喻：“父亲和那个女人像两条水蛇一般缠绕在一起”^①，“他的一只脚刚刚跨出浴缸，一条大蛇扬着菱形的扁头挨着他的脚背游走了。它那美丽而富有弹性的身体沿着靠墙的一根木棒爬上了洗脸池，碰翻了上面的玻璃杯”^②，“他想起妻子因为生病每天都要吃一副蛇胆，但他不知道这条蛇是怎么钻到浴室里的。是它自己从蛇笼里钻出来游到浴室里，还是妻子……”^③，“蛇在我的背上咬了一口”^④。

“蛇在我的背上咬了一口”，可说是格非小说的基本意念。格非的蛇会咬人，而且极其狡诈。这说明他感兴趣的是术数文化中的诡秘学成分，并得委曲屈伸的权术之道的精蕴。在他的小说中，“蛇咬人”的意念外化为各种令人毛骨悚然的阴谋暗杀事件。比如他的小说《大年》，便是写一个在普通人欢天喜地的春节里布下的暗杀阴谋。在“大年”的红火气氛的反衬之下，谋杀者的诡秘阴冷显得格外突出。至于《敌人》中的赵龙、

①②③④ 格非小说集《迷舟》第236页、250页、251页，作家出版社1989年版。

《迷舟》中的萧，也都是因为没有洞见他们至亲好友和蔼的微笑之下藏着的蛇之真形，结果无一例外成了刀下之鬼。

也许正因为深藏着这一种关于蛇的意念，格非眼中的世界是诡秘的。“萧又从警卫员的眼睛里看到了道人诡谲双目的光芒”，“尽管这位昔日的媒婆已经失去了往常秀丽的姿容，但她的诡秘的眼风依然使萧回想起了她年轻时的模样。”在类似的句子里格非重复着“诡秘”、“诡谲”等字眼，这表明了他对周围世界的基本解读方式。

而这也恰恰就是暗含杀机的术数文化对于世界的解读方法。《孙子》曰：“兵者，诡道也。”术数文化之“术”，适与兵家相通。就此而言，术数也是一种诡秘学。宋人高似孙论《鬼谷子》曰：“予尝观诸阴符矣，穷天之和，贼人之私，而阴谋诡秘有金匱韬略之所不可该者，而鬼谷尽得而泄之，其亦一代之雄乎！”^①则已将此一文化的诡秘特征阐释清楚。唯因术数文化乃阴符之道，所以术数家窥视世界的眼睛不能不是诡谲的、怀疑论的。《韩非子》曰：“以妻之近与子之亲而犹不可信，则其余无可信矣。”此种感受正与格非相近。《敌人》不就是一个父之亲而犹不可信的实例吗！

《鬼谷子》称：“……名实当则径（诛）之。生害事，死伤名，则行饮食；不然，而与其仇，此谓除阴奸也。”据顾广圻训：“径者，为显诛也，下文乃隐诛之。”如此看来，格非对于暗杀情节热衷，不无得此“隐诛之术”的传统之启发吧。

格非之与侦探小说家的不同就在于此：他的诡秘具有一种文化的神韵。而且还是一种相当深远的文化。

将诡秘的阴谋氛围与阴阳五行的宿命论推演结合起来，

^① 高似孙：《子略》。

则是格非小说的另一意蕴特征。《迷舟》中出现一位算命先生，他的预言“当心你的酒盅”正中萧的最后结局。老道的先知犹如一线灵光，透露出命运的帷幕后潜藏着的深秘境界。故事的发展正是按照此种阴阳五行的诡秘推演进行的。《鬼谷子·命书》有偈曰：“遇贵还须得意时，平生刚志与松齐，登山履险云山远，绿树逢春发旧枝。鸿雁过溪双远影，百岁荣华见一儿，更问双蛇平地起，牛羊两路必登梯。雪落纷纷三十九，天晴日暖双蛇走，长安路远遇危桥，劝君莫饮春前酒。”此与格非的《迷舟》神韵相似乃尔！“平生刚志与松齐”，适与萧师长少年从戎、英武好战的经历暗合。“登山履险云山远，绿树逢春发旧枝”，简直就像是直写他深入险地侦探敌人虚实，不意却与旧情人杏重逢，重温鸳梦了。至于“雪落纷纷三十九，天晴日暖双蛇走”，又同《迷舟》江南云山潇湘秀丽中暗伏杀机的描写颇为相近。如果用格非喜欢的生肖“蛇”作暗喻，那么小说中萧之命运的两位克星——杏的丈夫三顺与萧的警卫员，正可谓之“双蛇”。而“长安路远遇危桥，劝君莫饮春前酒”，则与老道对萧的忠告有异曲同工之妙。

以上的比较并不仅仅局限于微观上的偶合，更主要的在于文化情韵上的大气相似。也许鬼谷先生正极人谋之能事，故讲天数时才有会这样一种诡谲的叙述语调。在读《鬼谷子·命书》时我曾几度拈花微笑。看来荣格先生的“集体无意识”之说不虚。格非者，灵气所锺之异才也。他不仅处事有机心，且秉赋颇高，能闻天籁，所以有此诡秘的叙述语调就非咄咄怪事了。

格非的小说常常在我深心掠过一种幻影：日暮黄昏，在江南乡间的老屋深处，突然一双绿幽幽的蛇眼探出，为如血的残阳迷惑，啾啾一笑……

格非之为“蛇精”，一方面是因着遗传的因子，另一方面他的“蛇胆”之中又有一种反叛的成分。鲁迅曾谓“执著如怨鬼，纠缠如毒蛇，二六时中，无有已时”，此“蛇精”之第二义也。他以自身血缘的感受，悟出了术数文化带毒的成分。他的《敌人》中星相家关于赵龙大限的预言，竟成为赵龙生身之父赵少忠谋杀亲子的有用手段。命相的推测终于沦为杀人阴谋。其实，在术数文化的传统中，“数”随时可以拿来为“术”所用。史言蒯通使相士说韩信“相君之背贵不可言”，即是命相数理之学转化为政治权术的典型例子。历史上以术数有意无意杀人者不可胜计，而如格非写出利用命相之学实现杀子阴谋的乃是一位道貌岸然的父亲，这就把历史的幻象骇人地聚焦了。且看：“……赵龙在那扇房门被重新关上的一刹那，看到了对面那排阁楼的墙上映衬出来的熟悉的身影，他在慌乱之中划亮了块火石，在那道一闪即逝的光亮中，他看清了父亲那张苍白脸。那道火光在顷刻之间划过他的心底，照亮了过去噩梦般的不真实的日子，许多天来，在他眼前飘来荡去的那个模糊的幻影陡然变得清晰起来。弥漫在屋子里的烟草的气息使一切都虚恍如梦。赵龙觉得自己周身的血液都被冰冻住了，当那个黑影悄悄朝他走近的时候，他感到一种令人难以置信的恐惧正把他的躯体一片片撕碎。”

赵龙者，恐怕即是格非的幻身吧。他用那双“蛇精”独具的法眼，窥见了在阴阳五行的黑暗迷阵深处被血光映出的怪象。此殆亦即所谓“敌人”者。

灵龟苏童

《史记·龟策列传》云：“闻古五帝、三王发动举事，必先决

著龟。”又曰：“龟是天下之宝也……生于深渊，长于黄土。知天之道，明于上古，游三千岁，不出其域。安平静止，动不用力。寿蔽天地，莫知其极。与物变化，四时变色，居而自匿，伏而不食。春苍夏黄，秋白冬黑。明于阴阳，审于刑德。先知利害，察于祸福。”在中国术数文化的传统中，“龟”也是一极重要的象征。与“蛇”相较，龟的隐喻似乎更多地承担了“先知利害，察于祸福”的象征义，而在“术”的运用上则较为逊色。

其实这也就是苏童与格非的微妙区别所在。格非的小说不仅意境诡奇，且透出一种成了精也似的灵慧心计；苏童对权术与计谋的熟谙程度远逊于格非，但他却常流露别一种“神以知来，智以藏往”的神光，而这一种先知的异秉，又是格非所无的。这也就是我之称他为“灵龟”的缘由了。

苏童的短篇《蓝白染坊》即是一个典型例子。这篇小说中的一切事件是由三个小男孩寻找无缘无故失踪的一只黄狸猫引起的。随着他们的找寻，小说中浮出了一个与失踪狸猫相同色泽的浊黄世界：“他们发现城北到处在挖防空洞，许多隆起的土堆在雨中倾圮，火山般喷发出冰冷的黄泥浆，流着淌着，画出一条巨大的黄龙。……绍兴奶奶脑子里立时浮出一生中与此相关的记忆。浊黄不是好颜色。凶兆在雨中跳来蹦去……”“黄龙”者，乃是中国历史上神秘宗的著名暗喻。史书记载“汉熹平五年，黄龙见谯”，即此义也。为暴力与破坏到来的凶兆。

而男孩们接着进入的，却是一个古老宁静的“蓝白染坊”：“小浮掰着指头算了算祖母的年龄。她快九十岁了。她活了那么长的时间，每年都在红木箱底压一块家染的印花布。如果老祖母在九十岁这年里寿终正寝，来家人会遵从她的意愿在祖母的身子底下铺上九十块印花布。九十块印花布会裹着

一颗古怪的魂灵，送她进入天堂中的另一个染坊。飘飘扬扬飞上天啊，蓝花白花盖满天空。”蓝白相间的染坊象征着一成不变的秩序。在这个古老的封闭系统中，生命不会受到意外的挑战，一切都循着伏羲六十四卦的先天图像缓慢地运转。

而当浊流涌进这个超稳定的“蓝白染坊”时，表明熵值已增至极限，天下大故难以避免了。小说接近尾声之时三个男孩又在水泥墙上发现了一条奇特的红布带子：“红布带子挂在一盏白炽灯下，将一团红影投在死水里，像一朵红花吸引着三个男孩的视线。”红，即为传统术数中“血光”之暗示也。浊黄与蓝白的殊死斗争之结果是死水中的红影之浮现。于是不久便在老街上发生了巨大的爆炸事件。人们这才终于悟出“整个雨季的不同寻常，前前后后都潜着预兆和演示啊”。

这篇小说中神秘的色彩变化：浊黄→蓝白→暗红，即构成了预言的实现过程。大凡这些色调，又都为中國术数文化的古老想象所浸淫过。苏童大抵也是凭借幽冥中的天启在潜意识中获得这类构思的。所以没有比用“灵龟”更确切的字眼来形容他的特殊天赋了。

在小说的尾声，苏童否定了他的预言在确定时空中的应验可能：“故事中的三个男孩怀着渴望和茫然的心情等待着世界发生什么大事。但是在很长一段历史中他们没有等到，在等待中他们过着平静的生活。”这种否定似乎令人扫兴，却是颇具深意的。苏童在这里割断了神秘象数与具体历史过程之间的对应关系，这证实了他并非一位现代巫师。他的小说只是一种文化寓言。其中涵括着中国传统史学的精神基础——神秘学。而对于其应验的可能性持一种“述而不作”的暧昧态度。苏童的真实意图大概在于希望读者避免具体历史背景的比附，而进入一种中立性的审美观照状态，对存在于中国古老历

史中的超理性力量产生洞察。换句话说，在解码时应把话语系统从具体的历史过程中抽象出来，在这个意义上，苏童倒是深得中国术数学的大本《周易》之精神的，《易》曰：“形而上者谓之道”，本来就是追求一种具有永恒意义上的文化超验性。

至于苏童的前期名作《一九三四年的逃亡》，则更精细地研究了术数文化对于历史过程的参与方式。

1934年是个大劫之年，而原因之一就在于祖父陈宝年娶了祖母蒋氏。“枫杨树的狗女人们，你们知不知道陈宝年还是个小仙人会给女人算命？他说枫杨树女人们要死光杀绝，他从蒋家圩娶来的女人将是颗灾星照耀枫杨树的历史。”陈宝年做出这样的推测的根据，据说并非本于相术法理：“陈宝年没有读过《麻衣神相》。他对女人的相貌有着惊人的尖利的敏感，来源于某种神秘的启示和生活经验。”

女人作为阴性文化的隐喻，经常成为重大历史变动的首难者。《周易》“坤”卦有“履霜 坚冰至”的著名爻辞，即为阴性文化反叛阳性文化之势已经养成的意思。《文言》释曰：“坤至柔而动也刚，至静而德方，后得主而有常，含万物而化光，坤道其顺乎承天而时行，积善之家必有余庆，积不善之家必有余殃。臣弑其君，子弑其父，非一朝一夕之故，其所由来者渐矣。”^①章实斋“六经皆史”之说实可谓千古不易之论。《周易》此处表现的正是一种相当深刻的历史观察。坤道并非实指女性，而是被《周易》价值体系评价为“阴”属性的被统治阶级。而“积不善之家必有余殃”，则是指社会矛盾空前激化，熵增至极值，旧社会体制面临四海土崩之势。

陈宝年对于1934年的准确预测正是来之于类似的“神秘

^① 李鼎祚：《周易集解》。

的启示和生活经验”之上的。在他娶蒋氏之时，枫杨树的“履霜坚冰至”之历史情势已经造成，而蒋氏与其说是一个确指的生活中的女性，毋宁说她是一种正在大地(坤母)腹中形成的阴性反叛力量的化身。她据称婚前曾是“财东陈文治家独特的女长工”。干起活来有一种天马行空似的超人才能。她身上有“牲灵味道”。大凡这些描写已经透露出她作为坤母中积郁的愤怒之载体的信息。蒋氏的第一次分娩，可谓是此种愤怒转化为阴火的预演。“而蒋氏的眼睛里跳动着一团火苗，那火苗在整个分娩过程中自始至终地燃烧，直到老大狗崽哇哇坠入干草堆。”苏童不愧为中国农民的儿子，他如此准确地把握着这一脉阴火的流向。“父亲坠入干草的刹那间血光冲天，弥漫了枫杨树乡村的秋天。”这是蒋氏第一次露出她阴性文化之愤怒火神的真容。

“十年后”终于发生了在统治者看来实属“臣弑其君、子弑其父”的大故。1934年瘟疫的幽灵徘徊在枫杨树。当蒋氏抢天呼地大诟天地时，一名黑衣巫师的话倾倒了马桥镇：“西南有邪泉，藏在玉罐里，玉罐若不空，灾病不见底。”于是乡亲们终于悟出了灾祸之源在乎马桥镇上最有权势的财主——陈文治。他的传世珍宝白玉瓷罐中原来藏着妖法。这一神谕极大地刺激了曾做过陈文治女长工的蒋氏的想象：“祖母蒋氏在虚空中见到了被巫术放大的白玉瓷罐。她似乎听见了邪泉在玉罐里沸腾的响声。”

李约瑟博士曾从历史学的视角考察过中国巫术的作用，他注意到了巫术与革命的联系。确实，在中国历史上，巫术经常具有相当强的政治色彩。特别是在历史转折时刻，术数文化经常成为农民暴动和农民革命的重要心理诱导因素。苏童在这里正是相当逼真地再现了这种神秘学→心理学→历史

学交互作用的独特进程。

蒋氏代表着被压抑至极限的阴性文化对于阳性统治秩序的反叛情绪；这种情绪一旦被巫术的神谕催发，便顿时化为巨大的现实力量。于是1934年的枫杨树爆发了一场农民暴动。在灾民火烧陈文治家谷场的戏剧性造反场面里，十年前蒋氏的冲天血光似乎得到了作为事变先导因素的应验——她被奉为火母。

苏童称：“当我十八岁那年在家中阁楼苦读毛泽东经典著作时，我把《湖南农民运动考察报告》与枫杨树乡亲火烧陈家谷场联系起来。我遥望1934年化为火神的祖母蒋氏，我认为祖母蒋氏革了财主陈文治的命，以后将成为我家历史上的光辉一页。我也同祖母蒋氏一样，怀念那个神秘的伟大的黑衣巫师。他是谁？他现在在哪里呢？”其实，黑衣巫师者，无非就是中国术数文化的精魂。每当旧王朝彻底腐败濒临崩溃之际，必有衣冠皆古的异人出现，发出震撼人心的神秘预言。苏童的慧眼似乎已看到了这种以超理性力量形态出现的天启背后隐藏着的社会历史发展规律。

中国世称革命之国，而苏童此处之谓“革命”正与《周易》“革”卦义旨暗合。“革”卦兑上离下，兑为水离为火，故曰水火相息而更用事。《易象》把此卦形态化为“泽中有火，革”^①。崔憬释曰：“火就燥，泽资湿，二物不相得，终宜易之，故曰泽中有火，革也。”^② 蒋氏本来代表的是“履霜坚冰至”的阴性力量。冰霜者，近水之象也。然按照五行相生之理，物极必反，阴极阳生，故易水为火。这一伟大的气运转捩，必化为革旧鼎新的天下大故。陈家谷场的火烧场面，正是易象水火相革的

①② 李鼎祚：《周易集解》。

奇观之重现。

故《一九三四年的逃亡》又可謂是对《周易》神秘外壳包裹着的中国历史重要规律的现代解码。苏童蛰居南京多年。金陵，古帝王州也。其山川久阅历代沧桑，或能借他一种学究天人、知往鉴来的特异灵气吧。如此看来，“灵龟”之号，更是不无根据的了。

神猴余华

余华是浙江海盐人。此地虽无山川形胜，却有天下闻名的钱塘潮。惊涛拍岸，大有乾坤日夜浮之气势。也许正是这苍天地日月之精气的奇观，时时给海盐一带带来宇宙的信息，于是奇士异人应运而生。易学大师杭辛斋、天算名家李善兰、武侠小说之祖金庸都可说是余华的乡贤。至于一般熟谙术数文化的学者就更多了。这种深厚的地域文化传统，为余华观察术数文化提供了便利。

然而需要说明的是，余华却非一位八卦教的忠实信众。莫言称这位小说家为“狂生”^①，看来乃是实情。余华一副猴腮，骨相古怪，一眼望去可知是缺乏“信力”之辈。而从余华的文字看，他对术数文化的伦理价值的冷峻观察，更证实他生就一副孙猴子式的火眼金睛。

对术数文化的消极成分的批判，其实在有见识的中国古人那里就开始了。班固《汉书·艺文志序》曰：“阴阳家者流，盖出于羲和之官，敬顺昊天，历象日月星辰，敬授民时，此其所长也。及拘者为之，则牵于禁忌，泥于小数，舍人事而任鬼

^① 莫言：《清醒的说梦者》。

神。”刘基《司马季主论卜》称：“是故一昼一夜，华开者谢。一春一秋，物故者新。激湍一下，必有深潭。高丘之下，必有浚谷。君侯亦知之矣，何以卜为？”悉是从大历史学家大政治家的雄伟气魄出发，对术数造就的“泥于小数”的拘谨人格模式的批评。逮至近世，钱钟书论曰：“当代一法国文家，惜忘其名，尝曰：‘有史以来，世人心胸中即为梦想三端所蟠踞：飞行也，预知未来也，长生不死也。’图讖既可逞预知未来之痴想，复得称‘王侯崛起’之倖心，宜其如春草之火烧不尽而风吹复茁耳。”^①已直斥预知未来为“痴想”。此则是从西方近代理性主义和实证主义传统出发，对术数文化的证伪批判。但术数作为一种人文文化，必然具有属于实践理性范畴内的伦理功用，而对此做出精当的评判，则是前人所难以胜任的。

余华的中篇《世事如烟》似乎正是试图承担起对于术数文化的实践理性意义的伦理学审判的。这部小说的中心人物是一位年逾九十的星命学家。他居住的老屋似乎是一只精心设计的陷阱。一旦人们踏进算命先生“充满阴影的屋子”，便从此丧失了自由选择的可能性。在这里余华表现了比格非更强烈的理性批判意识。他不仅看到了算命先生本人即是一种阴谋中的“敌人”，且进一步具体揭露了算命操作过程与控制他人意志的攻心术的同步性。3、4、6、7、司机、灰衣女人等都是他的巧妙圈套中的猎物。在算命先生的导演之下，一幕幕相互推诿厄运的不见血的残杀连连发生。小说中人物之所以大多用阿拉伯数字取名，也许就象征着他们的自由意志和独立人格已被完全剥夺，仅仅成为算命先生的“造命游戏”中的一些代数符号。

^① 钱钟书：《管锥编》第二册第691页。

这篇小说的深刻还在于揭露了算命先生本人的人格堕落，而这种堕落的根源来之于术数文化的无爱性。他按照五行相生相克的原理用去了五个儿子的性命，又每星期“采补”一位少女的精气延年益寿。这不仅使他沦为事实上的杀人者和强奸犯，也使他除了动物性的性交而外别无任何真正意义上的感情经历。为了填补感情上的空虚，他不由自主地对4产生了爱欲。然而破戒的结果使他至高无上的人生目的——长寿化为乌有，他不能不被桃花运克死。这证明了在术数文化的体系中只能追求生命的数量，而任何寻找生命质量的行为都是注定要落空的。这是余华站在实践理性的法庭上对术数文化的伦理功用提出的严厉指控。

术数文化的哲学基础是决定论的，因此又必然与自由意志发生冲突。这种冲突构成了余华另一篇重要小说《四月三日事件》的主要意蕴。

所谓“四月三日”，正像格非《敌人》中的腊月二十八日那样，似乎象征着生命难以逾越的大限。然而不同之处在于格非小说中的凶日出于星命学家的预言，余华此处的“四月三日”却是根据一个患迫害妄想症的青年人的臆想假设的。他预感到“明天”——四月三日存在着巨大的阴谋。一切人(包括他的父母亲)都将参与其中来暗害他。

但细究这种迫害妄想症的根源，却可以发现这个年青人的心灵上投射着术数文化的阴影。据说近年来国内的精神病例致疾因素中，神秘宗(气功和命相文化)的影响有上升之趋势。这中间的具体情况极为复杂，有待专家研究。我这里要指出的是，对于宿命论的恐惧完全可能发展为迫害妄想症，至少余华《四月三日事件》的主人公即是如此。

似乎值得庆幸的是，这篇小说的主人“他”最后终于逃出

了“四月三日”的大限。他搭上火车逃跑了：“然后他转过脸去，让风往脸上吹。前面也是一片惨白的黑暗，同样也什么都看不到。但他知道此刻离那个阴谋越来越远了。他们从此以后再也找不到他了。”

这也许算做自由意志对于决定论的一次微弱的胜利。所以说是微弱的，是因为“他”的逃跑是在神经错乱的情况下完成的。因此这种对于命运的反抗还缺乏坚实的理性基础，还不能算做完全意义上的自在自为的行为。

我认为，这个沉浸在迫害妄想症中的青年“他”，在某种意义上正可说是余华本人的精神印象。余华的本心中藏着一股试图反抗命运的“猴气”，但同时又对冥冥之中可能存在的决定论力量感到无限恐惧。这种灵魂的分裂状态导致了他的癡症。余华的反抗只能体现自由意志的相当有限的胜利的根本原因在于，他对于东方决定论的世界观无法提出建筑在科学意义上的理性批判。在他的《世事如烟》中，他虽然对术数文化的伦理功用提出批判，但对这种文化本身可能产生的超验神迹则似乎抱着无可奈何的态度处处予以默认。因此他对术数文化的批判远不是彻底的。换句话说，在他改变这种基本评价之前，不可能真正地克服对于决定论的恐惧。在这一点上，余华同《四月三日事件》中的主人公“他”正好一模一样，他们都有对“四月三日事件”发出挑战的胆略，然而却并没有真正跳出对宿命论体系的恐惧而获得精神的彻底解放，“前面也是一片惨白的黑暗……”这句阴沉的预言同样适用于余华。

在东方的神话体系中，神猴的命运似乎一直不佳；与龟蛇相较，猴修成正果、位列仙班的几率要小得多，而作为反抗者，又非道术高深如如来佛者之可敌。即如有《西游记》中孙猴子之神通者，最后也还不是被人套上紧箍咒乖乖地做了唐

僧取经的保镖嘛。余华是不是会重复这种猴的两难处境呢？

在结束了对上述三位当代中国青年作家与术数文化的渊源关系的考察之时，我不能不对他们优异的中国文化秉赋表示敬意。格非、苏童、余华之辈不但远远称不上什么大学问家，而且恐怕连线装古书也很少沾手吧。然而他们的作品中却相当逼真地传出了一股来自于中国古老文化的道山深处的灵气。

同时这也应该归功于江南文化的深厚传统。这三位作家都是在江南的灵秀山水熏陶下成人的。江南历来出神童、少年才子，而数风流人物，还看今朝矣。中国自古文星绚烂，亦必得山川形胜江海日月之助，良有以也。

《隋书·儒林传》曰：“大抵南人约简，得其英华，北学深芜，穷其枝叶。”此不仅可以使人体味格非、苏童、余华之所长——“得其英华”；也足为这三位作者戒：他们日后若要求更远大的发展，则必须兼取北学之长，多读书而穷其枝叶。否则一俟先天之气用尽，学无隔宿之储，纵是蛇精、灵龟、神猴化身，也难保不坠入凡尘、沦为俗物！况术数学千年妖阵，非一日之功可破；如无深入道山、研习科学、融汇中西、学究天人志，是断不能够臻于九九大成之数的。

贾平凹、李锐、刘恒：土包子旋风

这篇文章除了公开的标题以外，也许还有一个隐含的题目，那就是：从陕北到京城。这三位作家都土得很，有些中国农民的根子，但能量着实不小。他们掀起了一股强劲的土包子旋风，从陕西的“深谷野洼”（贾平凹语）开始，绕过三晋的吕梁山脉，终于一直吹进了祖国心脏北京城，简直可以说是一场伟大的文学游击战争了。且让我们也重走一遍“长征路”，去仔细看看这股土包子旋风的来龙去脉吧。

凹陷的黄土

陕北一带的黄埃，大概是这个地球上最古怪的文化物质了。试从地里抓起一把看看，既无透明度，又无飘逸感，还会飞飞扬扬的使人迷了眼，连说可恶，但也就是这种其貌不扬的颗粒状物质，孕育了世界上最深邃古老的文明。

在黄土地中凹陷的窑洞，是中国农民智慧的宝库。从这里诞生的种种计谋、战略、思想，曾经扭转过中国历史的乾坤。贾平凹名讳中的“凹”字，似乎正象征着一种

黄上的陷落。读着他的作品，就仿佛走进了一个深藏不露的陕北窑洞。

《浮躁》中的韩文举，就是贾平凹窑洞式智慧的化身：“韩文举的担心完全是多余的。他闷闷不乐在渡口上呆了几日，却见一切安然如旧，河运队照常船只往返，赚钱发财，洋洋得意。且白石寨的小水人没回来，也不来信，看样子，白石寨方面并没有什么大的变动，两岔镇也就没事的，和尚真是逮住风就是雨白吓唬他一场了。但韩文举毕竟是精透了的人，他要彻底静观了一切形势方可决定下一步言行的，便将一颗小小的聪明收藏起来……”陕北的窑洞历尽了沧海桑田的巨大变换，已经参透《周易》历史体系无限循环的秘密，这造成了它谨小慎微的内向性格。在黄土高原的窑洞里，住着无数大大小小像韩文举那样“精透了”的土诸葛亮。从他们大智若愚的呆滞眼神中看出去，一切历史进化的表象都是“浮躁”。手推车的孤独轮子在黄土地上悠悠循环，无情地嘲讽着历史的长河里曾经枉然蠢动的生灵们。

窑洞里有时也会发生“聊斋”。这就是贾平凹被称为“新聊斋”的《太白山记》中记录的故事。书中的精怪们自然没有蒲留仙笔下狐狸精的那一种江南的温软！但却有米脂美女泼辣与妖媚并存的韵致。凹陷在黄土中的性交似乎也有一种被幽闭的美丽。窑洞口贴着的穷凶极恶的门神像，窗上大红大绿的剪纸年画，使土炕上的“聊斋”故事增添了火热而神秘的气氛……

窑洞又是中国传统摩罗诗力——被统治者诬之为“匪气”的温床。据说陕西人脑后是天生有“反骨”的。米脂出过千古留名的“江洋大盗”李自成、张献忠。然而贾平凹小说中的“匪首”却并不强横。比如他反反复复写的一代枭雄白朗，就是个

有些女气的美男子，以致唤醒了押送他的士兵们潜意识中的同性恋欲望。

贾平凹笔下的白朗，显示了藏在陕北人心中的奇特偶像。黄土的贫瘠与单调，几千年来沉重地压迫着这一大伙子穴居人，使得他们对敢于领头造反的“匪首”产生了神秘的依恋。于是他们就把可怕的江洋大盗的匪气在幻想中加以淡化，浇塑成一个姑娘气的男人，这才是他们心中真正亲近的神祇。同时根据中国古典相学的观点，有女气的美男子往往具备着领袖人物的异秉。这些就是白朗形象背后的幻想光源。

贾平凹的山凹里，陷落着多少黄土地的秘密……

锐利的山峰

三晋吕梁山脉的群峰并没有江南丘陵地带的那一种平远秀丽。恰恰相反，这里的山峰都是光秃秃的，如同李锐的名字所揭示的那样，有一种刺破青天的直率与锐利。

李锐迄今为止最好的小说还是《厚土——吕梁山印象(三篇)》。

《秋语》记录了两个老农在秋天的黄昏的一场平淡无奇的对话。

“想也是白搭！你还想着坐了龙庭天天吃嫩肉呢！”

“嘿嘿，狗日的偏是会勾引哩。要能天天吃嫩肉，谁还跟你这老鬼来割玉菱。”到时候不是这么说出来，甚至他们自己也不会料到，在自己的心底里竟藏了如此奢侈的妄想。

“吃嫩肉”大概就是昔日中国农民想象力所能及的最绚烂的境界了。在陈胜、吴广、李自成、张献忠这一班农民豪杰开始用菜刀锄头打天下的时候，他们心中的物质天国顶多也就

是“吃嫩肉”而已。至于一般的农村老百姓，连脑子想一想“吃嫩肉”之类的“高消费”念头也仿佛犯了罪似的。至此，谁又能不惊叹于孔老夫子“唯上智与下愚不移”的教化之功厥伟呢？

所以《秋语》中的对话者只好把幻想寄托于来世：

“家日的呢，来世一场还不如不做这个人！”

“哼，由你？”

“日它的祖宗……”

“来世”居然不想投胎做人——被莎士比亚称为“万物之灵长”的光荣族类。然而中国农民心灵的重负还没有到此而表现为极限：“由你？”这极短的一声似从幽冥中浮出的告诫立刻中止了对于命运的叹息。这表明对于决定论宿命主义的恐惧已经渗透到了中国农民的每一个细小的细胞里。

在对话进行的时候，“一只玉色的蝓蝓”，从倒伏着的玉茭杆的缝隙中奇迹般地挣扎出来。断了一条腿，却仍有些筋肉连着。也许是和草木一样的被霜染过了，翠玉也似的身子上竟也有几点秋红。头顶上两条细长的触须惊恐地摆动着，面对自己这块被搅得天翻地覆的世界茫然不知所措。

我总觉得，中国农民出身的齐白石老人的写意草虫未免有些故意美化小生灵的倾向，而李锐笔下的这一只蝓蝓才有了点现代派的残酷意味。从这只蝓蝓居然通人性这一点上看，谁能说它就一定不是某个苦命农民投胎转世而来的呢？尽管它投畜生道后命数也不佳——断了一条蝓蝓腿。但听到前世的同类的谈话，还是禁不住“心有余悸”地抖动着触须。

《送葬》同《秋语》存在着精神上的微妙逻辑关联。如果说《秋语》描述的是一种对死亡的预感的话，《送葬》则意味着死亡状态的真正降临。

村里文物也似的孤老头终于死了，众乡亲被请来料理后

事。在队长用面条答谢大伙的仪式上，勾起了对于已经消逝的过去的朦胧忆念：“众人都讷讷地缄了口，唏哩呼噜地吞面条的声音又淹没了一切。队长说的这件事大家都知道，而且，还知道土改的时候拐叔的哥哥卷带着细软跑了，拐叔是个拐子，跑不脱，是顶替哥哥做了富农的。”我不信这里李锐是在写真实的历史。“拐叔”也者，有点像乔伊斯写的《都柏林人》中的那些孤独者，又是一种失去了移民能力的人。他的必然下场无非就是被埋进厚厚的黄土地，而“唏哩呼噜地吞面条的声音”也就成了麻木而悲壮的“葬仪进行曲”。

拐叔的性格里究竟藏着什么深奥的秘密？已随一江春水向东流。但看他老得不大好动了，就“一根麻绳一吊”，倒也称得起一个孤往独行的有个性的怪人。用德国大哲人海德格尔的话说，就是芸芸众生中的一个“存在”(Being)。现在他死了，余下的大多只是“存在者”(beings)了：“这从山坡上走下来的一群，正在被愈来愈重的暮色一点一点地侵吞着。”

吕梁山暮色的同化能力确是惊人的，它不但包容了所有土生土长的灵魂，就连现代文明的浪子也难以逃脱成为驯良的归化移民的命运。《驮炭》中的“他”就是一个扎根在吕梁山黄土地里的外来知青。刚开场的时候他还能唱唱俄罗斯民歌，但很快就被农民听众嘲笑为好像听到了“叫驴”一样。后来他上调的女友另攀高枝了，重复了一个古老的秦香莲陈世美故事。当他感觉沦落到了和农民一样的地位时，土包子们亲切的安慰暖到了他的心田深处：“女人家眼窝子浅，刚有了工作倒把你蹬了。她狗日就没有看出你是公子落难，等啥时候咱翻过身来，她骚货跪到门跟前求都求不上！我说这话你信么？”别小看了那些长得愣头呆脑似的乡下老百姓，其实他们是极善解人意的，很懂得怎样抚慰一颗受了伤的心。同时这

种安慰的背后也藏着一种富于柔情的同化企图，华夏民族几千年来能以柔克刚地消解难以计数的化外之民的奥秘就在这里。果然，农民的脉脉温情逐渐排解了他心头的积雪。他的感情慢慢地起了变化。他眼前产生了一个新的意象：“白白的、很胖的健壮的农妇。”他的歌喉也开始变土了：“说西庄道西庄，西庄里有位好姑娘……”

一个新的农民的灵魂终于在他身上诞生了。

恒河的沙子

从文学含义上看，似乎刘恒的名字同古老的《佛经》存在着某种缘份。《佛经》老是将芸芸众生的卑贱灵魂比喻为“恒河沙数”，而刘恒呢，也是最擅长写由亚细亚生产方式浇铸出来的多如恒河的沙子一般的中国农民的心魄的。

《狗日的粮食》描述了中国农民的宗教情感。世界上恐怕很少比中国传统农民更老实的文化部落了。只要稀粥顶端还能浮起几颗粮食，他们就会仍然老实地弯曲着佝偻腰，种种自己门前巴掌大的一块地，而不会像游牧民族那样到处攻城略地、烧杀掳掠。但是一旦国库中的最后几粒谷子也快用光了，那天下大势就会是另外一番完全不同的图景了。所以中国历代有见识的明君都把“无粮则乱”的古训秘密地书写在他们的宝座背后。杨天宽的老婆曹杏花是个男性化的女强人，平时就知道推磨种地，养家糊口。可她心中隐藏着一种秘密的恋情，那就是对粮食的苦恋。在中国农村妇女的幻想世界中，金灿灿的麦子不仅比玫瑰花儿美上几万倍，甚至要比她们的丈夫更可爱。粮食就是中国农民的上帝。当曹杏花在那个饥寒的年代失去了购粮证的时候，她生命的支柱也就整个儿

地垮了。她临终时的遗言不过短短的五个字：“狗日的……粮食。”根据中国农民话语系统“打就是爱，骂就是疼”的表意规则，可以测量杏花对于粮食怀有的柔情的深度。

《伏羲伏羲》则是中国农村社会生殖文化的秘史。儒家文化对于血缘繁衍的神圣化倾向导致了生殖崇拜主义的形成。这在闭塞的村落社会中又获得了最充分的发展。在农民的隐私通道中，生殖崇拜的激情经常堵塞了性感觉的精神涵义上的沟通。在小地主杨金山的眼里，妻子王菊豆仅仅只是他实施血缘繁衍的工具，而她的美、风韵甚至性感都是一钱不值的。因此当繁殖后代的尝试失效之后，她就只能像一只狗那样饱尝杨金山性迫害的老拳的滋味了。

杨天青和王菊豆的恋情，是对生殖崇拜话语系统的一种叛逆。他们试图超越生殖繁衍的生物性层次而一窥具有人性含义的生命景观的真象。但传统对于叛逆者的报复将是空前绝后的。天白原来是他们“乱伦”的产儿，结果却成了文化传统借以伸张“永恒的正义”的杀手。从此老谋深算的《周易》又恢复了它的古老使命，芸芸众生在严格的生殖繁衍原则的车轮流转下结婚生孩子，犹如恒河岸边的沙子……

在这种亚细亚村落文化结构中活动的人们，常常会患上无可救药的小心眼症。《杀》中的王立秋脸上老是挂着“少有的善良笑容”，这说明他的本性是个地地道道的仁义老实人。可是王立秋的心眼儿在小农经济生产方式的“磨房”里越转越小。他“为了北下窑一月六十块的支钱，不把自己当人看”，忍着怨毒公开给关大保下跪。在传统中国，自尊心其实是同社会地位成反比的。在封建宫廷，倒是讲究“厚黑学”的。为了投个硬主儿或捞些什么好处，从来就不惜把自尊心作践得如同庙前的门槛，千人踩万人踏都一点也不在乎，而穷得牛

马不如的一个长工，有时倒还有些“迂”。王立秋就是这样，跪了一次，就耿耿于怀的。后来又发现关大保似乎在有意无意截他的水，心里就“毒”到了极点。于是关大保的后脑勺就终于“挨了致命的爆炸似的一击”。这一击既是王立秋自尊感的变形迸发，又是他小心眼儿的烈性爆炸。⁶生存在封闭系统中的人们，别看表面上一个个和和气气的，其实哪个的潜意识中不藏着些乌眼鸡似的仇杀心理呢？马克思实在伟大，他说的“亚细亚生产方式”，一下子就捅到了问题的根子。

“那条匆匆的山水则日夜不停地向山外奔跑，却怎么也逃不出这条狭窄的山谷。”

这就是刘恒的“恒河”。

贾平凹、李锐、刘恒掀起的这一股中国土包子旋风，其势迅猛，看来有可能会刮进中国二十一世纪的文学走廊中去的。作为一个爱挑剔的评论者，在对这几位作家所展示的文化生命景观进行了一次中立性的描述之余，也自然不免有几句忠告想在此一吐为快。

贾平凹、李锐、刘恒的作品故意追求“土”，这是对的。现在有的人动不动就亮出“中国传统文化”的大黄牌。其实中国传统文化不仅仅是士大夫文化之乎者也的那一套，这里面还有一个农民文化的传统，在中国古典文学中，大概只有《水浒》才触及了一些农民文化的东西。可惜《水浒》中的英雄都是些流氓无产者，还算不上货真价实的中国农民。开始在中国文学中展示农民心灵秘史的深层景观的，还是要数赵树理、马烽、孙犁等人。虽然贾平凹、李锐、刘恒等在某种程度上改变了这些前辈作家的农民本位主义价值结构，但在深度的沉潜状态中书写中国农民的心史秘观这一基本文学视角上，还是

赵树理、马烽、孙犁等为代表的中国农民现实主义流派的忠实传人。所以他们的作品才会有这样可爱的青草的甘甜、泥土的芳香。

然而从宏观的角度上看，中国文化传统是全息主义的。雅文化和俗文化水乳交融、息息相关。齐白石的伟大就在于他打破了士大夫文化和农民文化的界限，所以他是全息主义的。齐白石不仅有农民的大俗，而且有传统文化人的高深。而贾平凹、李锐、刘恒之辈呢，土是土了，大俗也是有了，可还远远达不到大雅这个境界。看齐白石画的一颗大白菜、几只小虾，会感觉到一种古篆的笔意，那背后似乎一直能通到中国文化的深不可测的道山。贾平凹、李锐、刘恒的作品虽然也有些文化底蕴，却还很有限。这也许就是他们还没有获得对于中国文化传统的全息主义感受的缘故。

我曾经预测，在二十一世纪，将会出现一个“中国全息现实主义”的文学流派。这个流派将具有雄浑深厚的中国文化底气，精微地传递来自于中国灵山深处的一切信息。齐白石老人就是这个流派的范式和前驱。而贾平凹、李锐、刘恒为代表的农民现实主义流派，也只有汇进中国全息现实主义的文学巨流，才会获得无限的文化生命活力，从而变成属于全人类的东西。

那时，中国土包子旋风也许会席卷世界……

中国全息现实主义的诞生

二十世纪也已经走到了尽头。按照世界艺术文化史的规律，似乎“世纪末”总是一个孕育新文学艺术形式的温床。本世纪的情形似乎也不能例外。二十一世纪的中国文学会有怎样一番新气象呢？二十一世纪的中国艺术会产生哪些新的流派呢？这的确是近十年来中国文学艺术新发展中逻辑地提出来的问题。

自从一九八五年以来，中国艺术文化的深层价值取向发生了一次具有史诗性意义的伟大迁移。在此之前，中国的文学艺术始终处在一种高度统一的文化规范之中，不能形成独特个性形式的话语系统。王国维企望的那种彻底隔绝权力系统对于作者话语系统指涉的纯文学仅止于高妙的幻想。艺术领域的情形也是如此。而自从一九八五年以来，这种高度统一的文化指令在各种实验文学、先锋艺术观念的冲击下逐渐进入解构过程。一大批拥有自己独特话语系统的作家出现在中国的文学星空。

实验文学正如它的命名一样，意味着中国文学由原有的封闭系统向充满活力的开放系统转型的趋势。在含混的实验文学的名号之下，大量现代西方文学的话语信

息沓至而来，如意识流、意象派诗歌、荒诞派、存在主义文学、新小说派、魔幻现实主义等等。先锋艺术则带来了从现代主义到后现代主义的几乎全部西方艺术信息。

然而对于一种新话语系统的建构来说，确实会遇到原有话语系统权势的强有力指涉。这种指涉所形成的外来压力尚在其次，主要在于新话语建构者内在审美阈值所发生的动摇。

对于新话语建构的指涉来自于两个方面。首先是传统现实主义的创作方法。传统现实主义的哲学根基是西方近代理性主义。这一创作方法在本世纪三十年代起便在中国文学艺术领域占有绝对优势。这种美学方法沉淀在擅长明晰的思辨过程的现代白话文语言结构中，已经构成了现代中国人的审美心理定势。所以马原、孙甘露、北村、苏童、余华、格非所试图建构的新话语只是一些浮出既存语言系统海面的“反叛孤岛”。既缺乏来自古典传统文化力量的后援，又并不反映具有普遍意义的对于话语变革的民族本位要求。再加上这些作家在从事新话语写作时文化审美信息贮藏的匮乏，发生艺术探索上的动摇乃至倒退就几乎不可避免了。

“新现实主义”流派其实是传统现实主义的延伸与发展。比较旧现实主义，新现实主义仅仅在文学艺术的价值取向上作了相当有限的调整、转变。但在话语建构上几乎没有出现任何新东西。也正因如此，新现实主义作家在得到传统现实主义的文化后援方面，具有先锋派艺术家所难以比拟的优势。这才可以解释，新现实主义的代表作家王朔的笔运何以如此旺盛——他简直具有巴尔扎克式的创作精力；而相较之下，先锋派作家们的生命气息短得可怜，往往每人只制造一册“小玩具”就差不多江郎才尽了。王朔占有袭用传统语言结构的权力优势。

1992年第6期《收获》的所谓“先锋派特辑”，实际上反映了相当多的原实验派作家向新现实主义的归化。余华的《活着》大概就是这种屈从于新现实主义话语模式的最明显的标记。余华曾经是中国先锋文学中最具有实验性的作家之一。他对于传统文化意蕴上的反讽和对于传统话语模式的摆脱也曾经达到了相当程度的同步性。然而在《活着》这篇小说里，余华却彻底放弃了他对新话语的建构意图。这只“神猴”被传统现实主义的雄厚力量乖乖地同化了。编了一个西方理性主义原祖亚里士多德早已规定的“有头、有尾、有中段”的精致故事。《活着》就其严格遵循传统现实主义的话语模式这一点来看，同三十多年前出世的梁斌的《红旗谱》没有什么不同。

在美术领域，也发生了现实主义话语模式复归的情势。对于宇宙本体的纯艺术沉思又一次为“有许多烧灼感的直觉中的现实”所转移。“新生代”画家如方力钧、宋永红、刘炜、刘晓东、王劲松、朱新建等人再一次使绘画参与现实。他们自称不过是“玩玩的”，被人称为“泼皮群”。其实“玩”是一种典型的传统中国文化的戏性精神，而这种戏性精神严格地属于世俗范畴——因为只有尘世中才可以“玩”，“玩”也使他们不能介入西方后现代主义的行列。因为后现代主义固然也注重对现实的参与，但却有极其高深的精神性作为旨归，因此不可能同游离于精神价值之外的纯戏性主义和泼皮人格有什么共同之处。戏性精神的必然后果是在话语模式上独创性的流失。所有新话语的建构都需要独立不羁的精神义谛作为后盾，而“泼皮们”无力做到这一点。因此他们只能依托于某种既存的话语系统来进行缺乏精神实质的玩耍。这就是以王朔到宋永红们都自我标榜为“新现实主义”的缘故。

对于中国先锋文学新话语系统的建构的另一种强大的指

涉力量来自于西方现代主义。西方现代主义文学是从深厚的古典主义文学传统中逻辑地发展出来的。西方近代现实主义文学曾经在历史上取得长足的发展。上承古希腊哲人关于人类自我认识的文化指令，下得近代理性主义与自然科学最新成果之助，在对人性深度的洞察上达到了相当高的境界。而现代主义文学又是这一博大精深的美学建构的历史延伸。相形之下，中国先锋文学显得非常缺乏文化背景方面的准备。加上中国先锋派作家文化储存的严重匮乏，就更不可能在短期内形成全面超越西方现代主义的独创性精神范畴了。先锋派的使命原来是营造自己独特的不可重复的语言乌托邦。对于绝大多数中国先锋派作家来说，西方前卫作家营造的语言乌托邦已经异化成了一种无处不在的二十二条军规。他们的创作在相当程度上是对西方现代主义大师们的蓝本的仿写。对于那些已经沦落为西方现代主义话语权势的奴隶的作家来说，当然是不可能有什么真正的独创的。

至于理论批评方面，则有一些学院派批评家在提倡“后现代主义”、“精神深度模式的瓦解”等等。其实，后现代主义主要是一种美术领域里的世界性艺术潮流。文学是以语言文字为表现媒介的，留给作家个性创造的天地要大大超过美术。自从现代主义文学勃起以后，风格化的历史进程更加加快并深化，所以已经很难构成国际性的文学运动。事实上，这些批评家划分现代主义、后现代主义作家的尺度是非常牵强的。这也暴露了所谓“后现代主义文学”神话的虚构性。“精神深度模式的瓦解”，更是一种文字游戏。试问“瓦解”了“精神深度”之后，文学还剩下些什么？按照现代自然科学哲学，应该把重点放在旧系统瓦解后新系统的形成上，而“瓦解论”则只是对旧系统的毁灭性的破坏，没有任何建设性的意义。在这

些故作高深的文字背后隐藏着一种对于泛滥于个体书摊上的行尸走肉文学的默认，是对文学艺术人性意味和精神价值的亵渎。任何文学艺术上的高境界作品都是存在精神深度的。就拿后现代主义艺术流派中最通俗入世的波普艺术大师沃霍尔来说，他创作过举世皆知的形式上迹近广告的《玛丽莲·梦露》，利用印刷术的复数性力量再现了现代商业社会中大众传媒制造名人的枯燥乏味的过程。对现代资本主义社会中的异化生存方式作了令人惊心动魄的揭露。难道说这里面就没有一点儿精神深度吗？

我认为，所谓“后现代主义批评”的这些缺陷表现了对于西方当代文艺理论话语系统的权势的一种盲从。特别是有些理论家居然把中国文学列入所谓“第三世界文学”中去，更是明显地暴露出庸俗经济决定论的短期功利主义价值观念。文学属于高层次的意识形态，历来和经济发展不平衡，这大概已可列入文艺理论的常识范畴。从本世纪的世界文学史来看，爱尔兰出过乔伊斯、叶芝，阿根廷出过博尔赫斯，都是开宗立派的大师，遗泽深远，足为万世法。而这些大师的母国，倒是经济上属于第三世界的。可见穷国中人士精神上未必没有大宝藏。产生文学大师的关键因素是具有文化传统方面的后援。中国文化的底蕴之深在世界上也是少有的。以《周易》为标志的中国本土文化隐藏着宇宙密码系统，许多欧美第一流的汉学家可以说连边都还没有摸到。中国文化的独创力也是经过考验的。印度佛教传入中国之后，中国文化消化了几百年，终于创立了禅宗这一具有民族文化本位特征的新佛教。在佛藏中独树一帜，自成系统。由此出发，我可以预言，二十世纪不过是中国文学对于西方文化带来的大冲击的初步回应阶段；而进入二十一世纪以后，中国文学将在弘通西方文化的

精要的基础上复归本宗，开创真正具有独创性的文学流派。甚至有可能形成在世界文学之林中居于领导地位的文学流派，就像本世纪拉丁美洲出了魔幻现实主义流派一样。

新现实主义是对于中国现阶段的各种文学实验的一次初步的整合尝试。但更高层次上的整合又将扬弃新现实主义，而形成“中国全息现实主义”的文学流派。这是我对二十一世纪中国文学的预测。

中国文化传统历来把全息主义作为哲学基础，《周易》贮存着中华民族历史、社会、生命状态的深奥信息。《周易》象数的推衍，实际上就是中国历史绝对精神的独特演绎方式。《周易》中的政治哲学体系，在根本上制定了中国社会生存竞争的游戏规则。至于《周易》八卦六十四爻变化所揭示的生命法则，则是中华民族独特的存在哲学。以全息主义形态构成这些信息综合体的就是所谓“道”。“道”作为必然、作为永恒引导着中国文化星座的运行轨道。中国史书的北斗《资治通鉴》就是以扬雄的《太玄易》作为哲学依据的。这表明了《周易》全息主义体系对于中国文化的介入程度。从对世界历史图景的描述方式上说，《周易》又体现了神秘主义和理性主义的结合。“著之德圆而神，卦之德方以智”。“圆神”是神秘主义，“方智”是理性主义。综观西方文化，以古希腊哲人苏格拉底为代表的理性主义传统和以希伯莱《圣经》为代表的神秘主义传统历来形同水火，直到现代哲学时代才刚刚开始有人进行折中的尝试。而在中国文化先驱那里，这两种对于世界图景的感知方式就以全息主义的形态结合在一起。

——来自文化传统的全息主义体系对于文学进行渗透的结果，就产生了中国文学史上最伟大的小说《红楼梦》。可以预见，将来的中国文学史将把《红楼梦》列为中国全息现实主义

流派的开山之作。

在《红楼梦》中，每一个人物都有神秘的星相学来历。贾宝玉在宇宙功利主义系统中被认为是一块“无才可去补苍天”的顽石，然而一旦坠入人间女儿国时，却变成了心灵感应能力绝顶灵敏的晶莹美玉，金陵十二钗在他周围组成了一个小小的爱情太阳系。他和其中每一位的缘份都早已被写在神仙山中的谶诗上了。如果说大观园中女儿国的星相历呈现了“道”的唯美主义游戏的话，贾府的兴衰则反映了“道”对于功利主义系统的世俗单位——家族气运的严酷规定性。盛极必衰，一治一乱，沧海桑田，这就是“道”的轮子的运行规则。一俟气运已尽，连贾府这样树大根深的王侯宅第也无法避免土崩瓦解，落得一片白茫茫大地真干净的下梢。从人事上说，贾府作为一个封闭系统，从鼎盛时代起就开始了增熵的过程。到了“忽喇喇大厦将倾”的时候，熵已经增加到极值：内部腐化、穷奢极欲、男盗女娼，不正是构成了一幅活生生的末世图景吗？所以《红楼梦》一半写人和，一半言天数；这两个一半加在一起，就是《周易》体系全息主义传统的真谛所在。

西方也有先知式的文学作品，像陀斯妥也夫斯基的《卡拉马卓夫兄弟》。然而陀氏仅仅对世界图景的走向作了一种粗略轮廓式的勾勒，对于传自河外星系的神秘信息的解码远远达不到《红楼梦》那种“精微知几”的程度。全息主义对于密码系统的破译要求具体性、精确性。《红楼梦》正是得了《周易》传统“神力”的暗助而达到这个境界的。

也许就是缘于这个原因，《红楼梦》是不可能有什么结尾的。否则天机全泄，就真要太阳底下无新事了。所以当中国文化传统的“神之子”曹雪芹写到要紧关子时，就被神灵悄然召唤走了。

值得注意的是,在中国当代文学中,也已开始出现一些具有全息主义倾向的作品。比如张炜小说《古船》,就不仅仅是一部有关具体中国历史风貌的写真式作品,而是根据一系列精心编制的文化密码建构的全息主义中国历史文化文本。这从某种意义上说,也就是《红楼梦》所体现的中国文学全息主义传统的复归。

为了阐明我的观点,不妨将张炜的《古船》与贾平凹的《浮躁》作一个比较。这两部小说写的大致是相近的历史时空中发生的事件。《浮躁》也试图提供一种对于中国历史之谜的农民式的神秘学解释。但是贾平凹无力像张炜那样编制一整套关于中国历史未来走势的文化学密码。如“古船”、“地底的芦青河”、“洼狸镇”以及隋、赵、李家族等等既具有独立隐喻意义又相互关联构成玄秘话语系统的文化符号在《浮躁》中几乎是找不出来的。因此贾平凹还不能达到全息主义的境界。

另一方面,全息主义又可以极大地深化文学对于人类生命景观的描述能力。从全息的角度感知生命,可以扫除某些附丽于生命本体之外的虚假表象,而直接接近人类灵魂的核心层次。这从《红楼梦》对于灵魂的感悟方式中已经得到证实。从全息主义的视角透视贾宝玉、林黛玉的心史秘景,不但呈现了瞬息万变的人性感受,而且还披露了一些作为夙缘所自的前世经历。此中固然不乏狂放的虚构,却也在一定程度上展示了东方神秘主义“学究天人”的文化法脉之高华深远。有的学者已经注意到,《红楼梦》作者对于贾宝玉、林黛玉生存状态的体悟,同德国存在主义大师海德格尔对于作为自为存在的人类文化生命景观的描述具有某种相似之处。但也应该看到,海德格尔对于人类存在状态的描述仅仅是直观的、经验的;而曹雪芹的感悟却具有东方神秘主义的通灵性质,是一种全息主义

的预言。章太炎曾说：“欧西的哲学，都是纸片上的文章，全是思想，并未实验。他们讲唯心论，看着的确很精，却只有比量，没有现量，不能如各科学用实地证明出来。这种只能说是精美的文章，并不是学问。禅宗说：‘猢猻离树，全无伎俩’，是欧西哲学绝佳比喻；他们离了名相，心便无可用了。”^①说的就是这个意思。西方哲学的现象学方法在呈现物自体的自明性方面虽然已超过理性主义，但还是不能进入用“心”自证宇宙人生的全息主义境界。因此对于因缘流转的形而上法则难以达到具有实验现量效果的描述。这就是曹雪芹和海德格尔在对生存景观的把握上之差异所在。

在中国当代诗歌中，杨炼的《太阳与人》最为充分地体现了中国全息主义传统的一些重要特征。这部长诗是一种对于《易经》全息宇宙密码系统的复制企图。同时，杨炼又试图使这种复制过程获得与对于人类文化生存景观的感悟的同步性。这也许就是该书第一部被命名为《自在者说》的缘故。杨炼显现了作为永恒宇宙定律的《周易》之道的精巧与冷酷，以及进入存在状态的人类数千年来与“道”的悲壮斗争。《周易》卦象已被历史的轮子染成绝对的黑色，但杨炼却仍然以一颗没有世故没有罪过的青年的心来拥抱它，结果竟使阴沉的八卦也亮起了一丝热的血色。在他笔下，“道”荒谬的自在状态终于被先驱者的血瓦解了，从此改辙而行，进入了人道主义的自为状态。据我所知，杨炼是描绘这种中国文化内在“天界革命”的第一人。

由此可见，中国文学中的全息现实主义流派并不是一个抗拒外来信息的自封闭系统。《红楼梦》也并不会成为未来中

^① 章太炎《国学概论》第79页，巴蜀书社1987年版。

国全息主义作家、诗人的唯一范本。相反,它是一种全方位开放的文化上的耗散结构。世界上其他民族的文化创造将不断激活这个“耗散结构”的进化。《周易》系统以“未济”卦压阵,正预示着无穷无尽的自演化的潜在可能性。杨炼试图在中国文化之道中注入西方文化传统中的人道主义精神,说明中国全息主义流派决不是对单纯化的本土文化的简单回归,而是一种全方位开放的崭新的美学建构。

在艺术领域中,则诞生过像徐冰的《天书》那样的全息主义巨构。按照许慎“六书”原则所建构的汉字体系实际上是一个深奥无涯的文化密码系统。这使得古典测字术与现代符号学之间在对汉字意义的阐释上存有某种神秘的对应关系。其实,通过测字术对汉字意义的解码活动,会揭开一系列关于中国历史文化的斯芬克斯之谜。徐冰居然能制造出与这样一个博大精深的文字符号系统相对峙的“伪汉字”体系,如果没有充分的东方式宇宙体验,是决不可能的。他的《天书》在这个意义上仍然与中国文化的宇宙文本《河图》、《洛书》存在着深层的同构。这样独特的文化创造不能不说是中国全息主义传统对于当代艺术深刻渗透的结果。

如此看来,在二十一世纪即将降临之际,中国文学艺术确实面临着一场伟大的整合。本世纪最后十五年中国作家的艺术探险,已经在逐渐接近新世纪文学的先知之门了。在二十一世纪中国全息现实主义的文学神殿里,东西方文化的交融将形成一个真正超越《红楼梦》的新巨制时代。

后 记

编完这本集子，想起生平诸多师友对我的关爱，不觉百感茫茫。我的第一篇未公开发表的论文《历史小说中的革命英雄典型——试论〈故事新编·铸剑〉中的眉间尺和宴之敖者的形象塑造》，也已收入这本集子，读者们不妨从中一窥我学步时的稚拙之迹。如果没有后来遇到诸位师友的机缘，没有那些难以忘怀的问学、讨论，是不可能达到今日的文章境界的。墨缘无价，我准备日后有空时专门撰文记述自己拜师访道的经历。在此为了避免挂一漏万之失，暂时不提他们的名字。《汉书·郊祀志》杜邺曾曰：“德修荐薄，吉必大来。”河清仅持心香一缕，但请师友受我深深一拜！

同时曾经编发我文章的各位编辑先生，其切磋拂拭之功，亦不可没。请受河清深深一拜！

拙作付梓，出版社诸同仁大力襄助。再请受深深一拜！

一九九三年十二月

附 记

王晓明

去年夏天的那个上午，我去拜访胡河清先生，约请他编选论文集的时候，我绝想不到八个月之后他竟会自杀身亡，以至于还得由我来写这样一篇附记，向读者作简短的交待。

河清出生于1960年6月，祖籍江苏无锡。从小学、中学到大学，从读书到教书，他的生活几乎完全是在学校中度过的，可以说是平淡无奇。但自1988年始，他师从钱谷融教授，开始攻读中国现代文学专业的博士学位，短短五年间，他却使许多相熟的朋友都大吃一惊。他接二连三写出了一大批漂亮的文章，它们以一种非常特别的文字风格，迅速赢得了读者的注意；它们所体现的那种少见的灵气和或许是更为罕见的历史和文化修养的功底，更使许多学术界的同行发出连声的赞叹。我就知道不止一家颇具份量的批评刊物，只要接到他的稿件就立刻发排。有时候甚至会在同一期上刊发他的两篇文章。自80年代中期以来，上海出现了好几位年轻的批评家，但就独特的批评个性而言，胡河清无疑是其中最为鲜明和成熟的一个。单就这一点来说，他的死已经足以造成某种无法弥

补的损失。

但对他的朋友和学生而言，他的离去所造成的损失，在另一个意义上或许更为重大。从知道他的死讯到今天，正好一个月，尽管我不断想要摆脱那因他而起的悲伤，却总是一次又一次更为清晰地回忆起他的模样，方方正正的脸庞，一头密密的鬃发，常常是皱着眉头，但有时候又会浮出那样热忱和天真的神情，使人不能不从心底里受到感动。他是一个爱憎相当鲜明的人，对他看不惯的人，常常都是毫不掩饰地以白眼相待，甚至会形于言辞。但对他认为是值得交往的朋友，可以造就的青年，他却会怀着近乎忘我的热忱，无保留地奉献善意和友情。在这样一个充斥着卑琐和无知的世界上，在一派人心叵测和世风日俗的氛围中，河清却以他的言行证明这世上还有特立独行的人；还有痛恨平庸，绝不愿与时俗同流的人；还有将真情看得很重，绝不愿以虚情敷衍的人。至少在我目力所及的范围内，这样的人已经日渐稀少，所以，河清奉献给他的朋友和学生的，就不仅是一般意义上的师友的关怀，而是一个做人的标准，一个尽可能使自己活得像样一些的标准。我想，这就是为什么他的死会使朋友和学生陷入那么大的悲伤。但愿这悲伤能使我们得到净化，从我们心里催生出能够填补他的死所造成的那种空白的足够的力量，能够使我们更深地懂得生命的价值和意义。

河清是一个对生命满怀热爱的人。他不能从父母那里得到我们常人都能享有的亲情，或许也因为这个原因，他对与异性的交往也总是过分谨慎。但我知道，他确实尽了全力，要从生活中感受生命所能带来的乐趣。他居住在一幢古老的公寓里，被灰暗的墙壁和老旧的家具包围着，但他总是在窗前放一盆绿色的植物，仿佛是要用这青翠的生机来打破四周的暮

气。他甚至不愿意多看《资治通鉴》一类的书，他说那样的历史和文化太令人窒息了。他情愿去读西洋的小说和绘画，因为那里面常常流溢着强悍的生命的激情。他酷爱高山大川，不止一次地单身远游，还拍下了一厚叠一厚叠的照片，不厌其烦地一一向朋友出示，仿佛是在炫耀他的财富。可是，所有这些努力最终都失败了，或许是因为他出生世家，历史和家族的命运早已注定了他只能成为一个不合时宜的人；或许是他的天性中太缺少苟活者的因子，以至他无法降低生存的标准。当所有对生存意义的寻找都被证明是无效的时候，当他发现自己实在感受不到生趣的时候，他使用那样酷烈的方式决绝地离开了人世。在我们今天的时代，一个清醒而又敏感的人，也许只有具备非凡的韧性，才能长久地保持住对于生命的热爱和期望。河清看来是缺乏这样的韧性，而他又偏偏太清醒，太敏感了。

收入这个集子的，只是胡河清先生对于当代文学的部分评论文章。他对自己这些论文的筛选相当严格，许多我觉得很有意思的文章，他都抽去了，他似乎只想收入那些论述较为严谨的文字，而不愿过多地流露个人的激情。但我想，即便是从这些论文中，敏感的读者也一定能体会到一颗高傲而又孤独的灵魂的悸动，体验到一个苦苦寻求生命意义的知识者的绝望的心路历程。如果说优秀的文学作品总是能够使我们格外真切地体验到生命的份量，优秀的文学批评也同样能够使我们感受到这样的份量。在这一点上，我相信这本书能够提供有力的证明。

1994年5月19日