

南京大学博士文丛

当代作家的文化立场与叙事艺术

王爱松 著

南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代作家的文化立场与叙事艺术 / 王爱松著. —南京:
南京大学出版社, 2004. 5

(南京大学博士文丛 / 蒋树声主编)

ISBN 7-305-04221-8

I. 当... II. 王... III. 当代文学-文学评论-中国
IV. I206.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 021692 号

丛 书 名 南京大学博士文丛

书 名 当代作家的文化立场与叙事艺术

著 者 王爱松

出版发行 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093

电 话 025-83596923 025-83592317 传真 025-83686347

网 址 <http://www.press.nju.edu.cn>

电子邮件 nupress1@public1.ptt.js.cn

经 销 全国各地新华书店

印 刷 溧阳晨明印刷有限公司

开 本 850×1168 1/32 印张 12 字数 287 千

版 次 2004 年 5 月第 1 版 2004 年 5 月第 1 次印刷

印 数 1—2000

ISBN 7-305-04221-8/I·320

定 价 23.00 元

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

南京大学博士文丛

编辑委员会

主 任 蒋树声

副主任 洪银兴 陈 骏 张异宾(常务)

委 员 (以姓氏笔画为序)

丁 帆 王 颖 叶继元

孙义燧 李 成 吕 建

任天石 陈 骏 宋林飞

张异宾 吴培亨 柳士镇

郭子建 洪银兴 钱乘旦

龚昌德 童 星 蒋树声

程崇庆 赖永海 谭仁祥

南京大学博士文丛

总 序

洪银兴

21 世纪是一个充满机遇与挑战的时代,随着科学技术的突飞猛进,知识经济初见端倪,综合国力的竞争日趋激烈。从根本上说,21 世纪的竞争最重要的是人才的竞争。高等学校承担着培养高层次人才使命,博士是高层次人才的代表。如何培养大批具有博士学位的高层次人才,使他们在下世纪成为知识创新的主力军,无论是对高校本身还是对国家来说,这都是一件至关重要的事情。

为了展示南京大学青年教师的学术风采,加强学科与学术队伍的建设,促进新生学术力量的成长,经过长期酝酿与充分准备,我校编辑出版了《南京大学博士文丛》。此次编进《博士文丛》中的论著,大多是获得博士学位并在我校任教的青年教师的博士论文,是在广泛动员、严格把关的基础上,根据质量第一、公平公开、规范

运作的原则认真遴选出来的,同时坚持基础研究与应用研究并举,特别注重对我国现代化建设和改革开放,对南大学科建设和发展具有重要理论价值与实践意义的最新研究成果。可以说,这套《博士文丛》虽然也可能有这样或那样的不足,但基本上反映了南大青年学者丰富而活跃的学术思想,代表了南大青年学者的学术水平。此次我校组织编辑出版《博士文丛》,就是从人才培养的战略高度,并着眼于下世纪发展的需要,在学术研究与人才培养领域采取的一项重要举措。相信《博士文丛》的出版对于扩大我校的学术影响、培养青年学术骨干、推动学科建设,一定能起到重要的作用。

长期以来,南京大学在人才培养、科学研究、社会服务、国际交流等各个方面都致力于追求卓越,为国家和社会培养了大批杰出人才。一届又一届的学生在这一人才摇篮里茁壮成长,一代又一代的学者在这块科学沃土上勤奋耕耘。近百年的办学实践塑造了南大师生热爱祖国、振兴中华的爱国精神,追求真理、实事求是的科学精神,博采众长、汇融百家的开放精神和兢兢业业、无私无畏的奉献精神,培育了南京大学严谨、求实、勤奋、创新的学风。近百年的历史,尽管世事沧桑,但这样的精神和学风一直在南京大学传承延续,并不断发扬光大,历久弥新。正是这种优良的传统和学风,使南京大学深深植根于传统与现代的沃土中,不断从本民族和世界文化的宝库中吸取新的营养,形成了南大特有的深厚的文化底蕴与学术氛围,使南大在近百年的进程中始终保持着永不衰竭的青春活力,使学校的各项事业不断发展壮大,形成了自身的发展特色,取得了令人瞩目的成就。如今,南京大学已成为学科门类齐全、师资力量强大、科研实力雄厚并具有一定国际影响的重点综合性大学。

一流的大学离不开一流的学术大师,一流的学术大师又离不开一流的学术环境。在迈向建设世界一流大学的进程中,南京大学将一如既往,继续改善条件,为广大教师创造更好的学术环境。

同时我也衷心希望全校教师尤其是广大中青年教师,发扬我校优良传统与学风,在南大优良的学术环境里锐意进取,不断创新,为进一步提高我校的学术水平,繁荣我国科学文化事业作出更大贡献!

1999年5月20日

目 次

《南京大学博士文丛》总序(洪银兴)

| | | |
|------|------------------|-----|
| 第一章 | 当代作家的文化立场与叙事艺术 | 1 |
| 第二章 | 王蒙:从单纯到“杂色” | 47 |
| 第三章 | 张承志:以自我为中心的“心灵史” | 68 |
| 第四章 | 张炜:秋天的愤怒与思索 | 94 |
| 第五章 | 贾平凹:矛盾中的挣扎与沉沦 | 114 |
| 第六章 | 残雪:“阴郁的生存处境之歌” | 137 |
| 第七章 | 余华:肢解的梦魇与人性的复归 | 156 |
| 第八章 | 莫言:故乡想像与杂语写作 | 187 |
| 第九章 | 苏童:南方的孤独与忧郁 | 209 |
| 第十章 | 马原:虚构的快乐与快乐的虚构 | 229 |
| 第十一章 | 格非:存在的眺望与沉思 | 246 |
| 第十二章 | 刘震云:面对苦难的游戏与反讽 | 263 |
| 第十三章 | 王朔:“玩的就是心跳” | 283 |
| 第十四章 | 王小波:绞刑架下的幽默 | 305 |
| 第十五章 | 文学多元化时代的来临 | 327 |
| 参考文献 | | 356 |

第一章

当代作家的文化立场与叙事艺术

“文革”结束以后，伴随着社会、政治、经济、文化等方面的变革，中国文学也发生了很大的变化。在通称“新时期”的历史时段里，中国文学逐步结束了一体化的文学时代而走向了一个多元化的发展时期。大致的发展轨迹是，20世纪70年代末至80年代，中国作家一方面抱着极大的现实干预热情，以文学参与了历史清算、现实调整、文化重建的工作，一方面又有感于过去中国文学与现实政治贴得过紧、得不到自由发展空间的教训，开始有意识地追求文学走向自身，为文学而文学的创作成为一股重要的理论与创作潮流。进入20世纪90年代以后，随着商品经济的全面展开与“全球化”时代的迅猛到来，中国作家的文化立场与价值取向迅速分化，各种文化形态与文化立场的分歧趋于表面化与公开化，相应地，文学研究界也出现了文化研究取代文学研究之势。本书主要讨论的是“文革”后中国作家的文化立场与叙事艺术，尤其关注二者间的复杂纠结联系，即当代作家的不同文化立场如何决定了他们的不同审美选择与叙事艺术，其叙事艺术又以何种方式、并在多大程度上影响了其文化立场的表达。作者预期的研究重点，一是通过对不

同作家创作群体的探讨,勾勒出“文革”后中国文学由一体化文学向多元化文学发展的总体趋势,一是通过对代表性作家的个案研究,理清中国当代作家的文化立场与叙事艺术的总体形貌与个别差异。其间需要面对的难点显而易见,譬如,如何避免将作家的文化立场与叙事艺术间的复杂关系简单化?如何在描述出各作家创作群体的共性的同时,充分凸显单个作家文化立场与叙事艺术的个性?如何在对当代作家的文化立场做出价值判断时,对同样作为当代人的研究者自身的价值立场保持理智、清醒的反思?在将要展开的论述中,我们只能是尽力地去克服这些难题而已。还需说明的是,对“代表性”作家的选择,除了注意其典型性外,无疑还包含了作者的偏爱和一段时间的阅读重点等成分在内。



“文革”后中国文坛的创作重任,最初主要是由两部分作家——我们不妨称其为“归来”一代和知青一代——来承担的。^①“归来”一代作家的成分稍显复杂,既包括1949年以后因历次政治运动遭到排挤的作家(如王蒙、张贤亮、丛维熙、邵燕祥等),也包括那些成长经历、知识背景、文学观念等同以上作家相近但“文革”中仍能进行创作、没有离开文坛的作家(如刘心武、蒋子龙、谌容等)。

^① 有关中国现代知识分子/作家的代际划分,学界有大同小异的划分法。这里的两代大致相当于李泽厚所说的第四代作家和“红卫兵”的一代(参见《二十世纪中国文艺一瞥》,《中国现代思想史论》,东方出版社1987年版),以及刘小枫所说的“解放一代”和“四五”一代(参见《“四五”一代的知识社会学思考札记》,《这一代人的怕与爱》,生活·读书·新知三联书店1996年版)。

概括一点说,即有论者所说的现代文学发展史上的第三代作家。^①这些作家,无论他们在以往的岁月里有过怎样的辉煌和坎坷,“文革”后的“新时期”都给他们以“重生”之感。这种重生感,不仅来自他们中的许多人重新获得了第二次政治生命,而且因为他们在文学创作上获得了第二次新生。他们中的大多数人是抚摸着流血的伤口、唱着“归来”的歌重返文坛的,悲喜交加的情绪和巨大的愤怒充溢于他们“文革”后最初的创作中,对伤痕的描绘和对历史的反思成为他们那时创作的两个主要的题材与主题领域。在当时公认为拨乱反正、正本清源的历史转折时期里,“归来”一代作家的创作可以说占尽了天时、地利、人和。有那么多社会历史问题需要作家去正视去反映,有那么厚的积压已久的情绪情感需要作家去抒发去宣泄,还有那么多的文学禁区和文学地雷需要作家去突破去挖掘,而老一代作家年事已高,心有余而力不足,年轻一代作家还需先走过自己的一段成长成熟之路,人到中年的“归来”一代,则既有以往的经验作基础,又有坎坷的人生经验作素材,还有一腔报效祖国和人民的巨大的热情作动力,于是主客观条件使他们迅速地进入到创作的前沿阵地,引领了风行一时的伤痕文学、反思文学和改革文学潮流。

“归来”一代作家“文革”后的创作,基本是从历史和现实两个层面展开的。在历史层面,他们曾讴歌过、期望过的新时代成了“左”倾泛滥的时代,对青春、理想、信仰的歌颂衍变成了青春、理想、信仰、人性遭践踏的故事。对于历次政治运动带来的无穷灾难和是非颠倒,作家们是怀着一种心有余悸、不堪回首的复杂心绪来写的。对于过去苦难的描绘,就这些作家特别是张贤亮、丛维熙这

^① 许志英:《回顾与前瞻——“二十世纪中国文学”两题》,《江海学刊》1996年第5期。该文将延安及其他根据地成长起来的作家、20世纪50年代至70年代中期的作家统称为“现代文学发展史上的第三代作家”。

样的作家来说,大多是带有一些自叙传色彩的。但作家基本不沉浸于个人的苦难中落泪伤神,而通常会将它作为民族的苦难、国家的苦难的一部分来加以表现。他们描绘“伤痕”的作品,多少带有一些情绪宣泄、激情控诉的成分在内,但大难不死、绝处逢生的结局和对新的美好未来的期望总会使他们的作品呈现出一种乐观的基调,那些塑造了九死而不悔的革命者落难和知识分子改造的作品,甚至还流露出浓厚的英雄主义气息。那时“归来”一代作家创作的焦点,大多集中在阻止历史灾难重临一点上。以张贤亮为例,他不仅在《四封信》中让人物在稿纸上写下了“决不能让林彪、‘四人帮’这样的事再出现一次”这样的话,而且自己在日常现实生活里给友人的信中也写道:“我早已设定了自己的全部人生价值和人生目的就是阻止极‘左’路线在中国复活,不能让我们国家民族再次陷入全面疯狂和全面贫困的深渊。”^①只有经受了极“左”思潮危害的人才会对极“左”思潮的危害有切肤之痛,从这个角度上来说,由“归来”的一代作家去引领、完成伤痕、反思文学的创作,正是历史的必然。

在将刚刚过去的时代描绘为“左”倾泛滥的时代的时,“归来”一代作家也完成了对当下时代的指认。他们普遍地在创作中传达出了这样一种信息:一个恶梦般的时代已经过去,一个新的时代已经开始。这种信息不仅反映在王蒙的《蝴蝶》《春之声》等作品中,也反映在张贤亮的《霜重色欲浓》《吉普赛人》等作品中。在《吉普赛人》里,四个留校的大学生为中央“关于摘掉多年守法的地富帽子和落实地富子女的政策的决定”举起了葡萄酒杯:“刚刚宣布的决定,其实是宣告了一个新时代的开始!从此,我们能够真正地建立起社会主义社会的人与人之间的关系了。”他们几乎都是轻而易举地完成对过去历史的拒斥和对当下时代的接纳的。也正是这

^① 张贤亮:《致王蒙的邀请函》,《边缘小品》,陕西人民出版社1995年版,第129页。

种对当下时代的快速接纳,使“归来”一代的作家在随后而来的改革文学潮流中,焕发出了干预现实的巨大热情;而在个人与时代关系的把握上,则明显呈现出向 20 世纪五六十年代回归的趋势。^①

“归来”一代作家的创作,初期都基于一种政治文化立场。所有的创作,与主流意识形态保持了高度一致。被视为“文革”后文学开山之作的《班主任》,虽然说朴素地喊出了“外国也有好的东西”、“改变一下我们原有的思维方式”的共同心愿,但作家的思考和描述其实是小心翼翼、谨小慎微的,“救救被‘四人帮’坑害了的孩子”的呼声远没有达到鲁迅“救救孩子”的忧愤深广。许子东在解读 50 篇“文革”小说时,曾归纳出四种不同的叙事模式。^②“归来”一代作家叙述的“文革”故事大多可以归入“少数坏人迫害好人”、“坏事最终变成好事”两种。采用前一种模式的作品既塑造了九死而不悔的英雄形象,同时传达了一种信息——历史的灾难是由少数几个丑类所造成的。当时作家惯用的一种写法,是真正的革命者和真正的历史反革命、地痞流氓落入了同一牢房而受到后者的欺辱,这一方面使真正的革命者产生了巨大的内心痛苦,信仰经受了极大的考验,同时完成了对于人妖颠倒的历史画面的描述,并传达了一种信息:只要将真正的历史丑类铲除,历史就会回复到正常的轨道上来。丛维熙的《大墙下的红玉兰》就是这类创作的典范之作。采用“坏事最终变成好事”叙述模式的作品,对党、知识分

① 如张贤亮在 50 年代创作的给他带来噩运的《大风歌》里便写道:“听!我宣布/一个新的时代已经来临!”“我知道/谁不满怀着热情、谁不满怀着爱/谁就不配进入/你带来的这个时代”。

② “一,契合大众审美趣味与宣泄需求的‘灾难故事’;‘少数坏人迫害好人’;二,体现‘知识分子——干部’的忧国情怀的‘历史反省’;‘坏事最终变成好事’;三,先锋派小说对‘文革’的‘荒诞叙述’;‘很多好人合作坏事’;四,‘红卫兵——知青’视角的‘文革记忆’;‘我也许错了,但决不忏悔’。”(《为了忘却的集体记忆》,生活·读书·新知三联书店 2000 年版,第 167 页。)

子和人民关系的反思是其重要的一个方面。作品中既有对苦难的描绘,也有对落难的党的干部或知识分子受到人民的庇护和拯救的描述。作品最终会让逃出苦难的主人公传达出感谢苦难的信息,因为是苦难使他们与普通老百姓有了真正的接触,是苦难使他们获得了对生活的重新认识,是苦难使他们体验到了人性的温暖和民间的温情。张贤亮的一系列作品便集中反映出这种倾向。着眼于更广的范围来看,“归来”一代作家不仅叙述“文革”时采用了这两种模式,而且将这两种模式扩展到对其他时段的历史叙述中。

应该说,“归来”一代作家复出以后的创作,是比较真切地反映了他们那一时期的典型心态和文化立场的。尽管他们刚刚经历了历史的风吹雨打,绝大多数刚以异类的身份回到所谓人民的队伍中来,但他们所思考所表现的并不是什么个人的苦难恩怨愁仇,而是国家、民族、党的悲剧、教训和前途。王蒙不仅在谈到自己50年代创作时动用了母亲和儿子的比喻来描绘自己与党的关系,^①而且在第四次文代会上表明:“我们与党的血肉联系是割不断的!我们属于党!党的形象永远照耀着我们!”^②他并且多次表示,在他那里,革命和文学是一而二二而一的东西,如果要在两者中作出选择,他肯定会选择革命而不是文学。王蒙笔下的坚贞的布尔什维克主义者,事实上就是作者的忠实的代言人。钟亦成一俟平反昭雪,便高声地发出了对党的赞美:“向党中央的同志致以布礼!向全国的共产党员同志致以布礼!向全世界的真正的康姆尼斯特——共产党人致以布礼!”(《布礼》)丛维熙对党、国家和个人间的关系也抱同样的态度和立场。他曾说:“我们这一代在黄金岁月中孕育落生的作家,是热爱我们这个国家,和领导我们前进的共产党的;即或我们中间许多人,从1957年之后,受了20年的磨难,仍

① 王蒙:《〈组织部来了个年轻人〉琐谈》,《读书》总第1期,1979年4月。

② 王蒙:《我们的责任》,《文艺报》1979年第11、12期合刊。

然对祖国忠贞不渝……”^① 他所创作的《泥泞》《雪落黄河静无声》，张扬的是一种对党和祖国的无条件的近于愚忠式的爱。最走极端的是刘绍棠所持的观点：“党是我的亲娘，是党把我生养哺育成人，虽然母亲错怪了我，打肿了我的屁股，把我赶出了家门，我是感到委屈的；但是，母亲又把我找回来，搂在怀里，承认打错了我，做儿子的只能感恩不尽，今后更加孝敬母亲。”他并且称那种怀恨在心、逼着母亲给儿子下跪、啐母亲脸的行为是“忤逆不孝，天理不容”^②。这是套用母亲和儿子的血缘关系比附党和个人关系的最极端的例子。而梁南在题为《我不怨恨》的诗里，则用“马群踏倒鲜花，/鲜花，/依旧抱住马蹄狂吻”来隐喻遭受鞭打的知识者对人民的态度。或许，对于王蒙一类早就将自己的生命交付给革命和党的作家来说，无条件的牺牲和信仰已经化为他们的血液溶铸于他们的生命中，对党和人民的任何的怀疑和动摇都是一种类似于不孝的不道德行为。而就张贤亮这样的作家来说，他们长期的改造和奋斗目标就是为了成为党的一分子和人民中的一员，因此尽管他这时的政治身份同王蒙等作家还有差异，但他对苦难和人民的认识却同党员作家保持了高度的一致。他曾说：“我接触过许多和我有同样经历的人，我们在受到不公正的待遇时是委屈的、不平的、愤懑的，但是这些幸存者中没有一个人（如果这个人是热爱生活、身体健康和意志坚强的话）不承认他在长期的体力劳动中，在大自然的怀抱里进行劳动与物质的变换中获得过某种满足和愉快，在与朴实的劳动人民的共同生活中治疗了自己精神的创伤，纠正了过去的偏见，甚至改变了旧的思想方法，从而使自己的心灵丰

① 从维熙：《答木令耆女士》（1981年7月23日），刘金镛、房福贤编：《丛维熙研究专集》，重庆出版社、贵州人民出版社1985年版，第56—57页。

② 刘绍棠：《走在乡土文学的创作道路上》，《一个农家子弟的创作道路》，四川人民出版社1985年版，第229页。

满起来的。”^①他还说：“当代中青年作家全部是党的三中全会路线的产儿。没有党的三中全会路线，就没有活跃于当代文坛上的中青年作家群，就没有当代文学的繁荣。所以，绝大多数当代中青年作家在拥护党的领导方面是无庸置疑的；对马克思主义的信仰，对‘只有社会主义才能救中国’这个真理的确信，也是真诚的。”^②言下之意，无论是过去还是现在，同自己有同样经历的中国作家对党和人民的信仰都没有动摇过。张贤亮自己确实也用《灵与肉》《绿化树》一类创作证明了这一点。甚至在后来，当西方有人将张贤亮视为持不同政见者时，他自己却说：“我以为西方不应该把我当做中国的一个 Dissident Writer(反抗作家)，中国的批评界也无须把我看作是一个敌对分子。”^③我们不排除这种自我辩白中可能包含了一个饱经政治风浪之苦的作家自我保护的成分在内，但结合这个作家及其同代作家的成长道路和总的创作倾向来看，要这一代作家做一个反抗作家比做一个遵命作家要困难得多。我们看到，不仅刘心武在《醒来吧，弟弟》《穿米黄色大衣的青年》中对那些厌倦了政治运动而走向消沉的青年表现得忧心忡忡，而且王蒙也在《最宝贵的》《蝴蝶》等作品中对那些失去了信仰和主义、有太多的怀疑和愤怒的下一代显得焦虑不安。王蒙所强调的对党和革命的爱，甚至常常不经任何过渡就顺延到党和政府的官员身上。《蝴蝶》《悠悠寸草心》都触及了反思文学中的一个重要母题——落难的“官”在“民”那里得到了拯救、抚慰。与其他作家同类题材作品有所不同的是，王蒙特别写到了底层民众对重返政坛的“官”们的期望和支持。《悠悠寸草心》中的吕师傅甚至在初次拜访老唐夫妇

① 张贤亮：《心灵和肉体的变化》，《张贤亮选集》第一卷，百花文艺出版社1986年版，第197页。

② 张贤亮：《必须进入自由状态——写在专业创作的第三年》，《张贤亮选集》第三卷，百花文艺出版社1986年版，第678页。

③ 张贤亮：《参与、逃避和超越》，《边缘小品》，第147页。

受冷落后对老唐给予了充分的理解同情：“……好不容易咱们自己的老同志重又当了‘官’，如果谁都不去接近他们，不去向他们说心里话，咱们这个国家，咱们亲爱的党可怎么办呢？”种种迹象表明，王蒙的自我认识是准确的：“对于青春，对于爱情，对于生活的信念，革命的原则与理想，我仍然忠贞不渝，一往情深。”^①可以说，正是这种历经磨难而痴心不改的文化立场，使“归来”一代的作家与更年轻的一代如宣扬“我不相信”的作家形成了思想观念、题材取向等方面的差异。如张贤亮在谈到文学的“自我表现”时，便没有看到这一命题对过去文学的过度政治化的反拨意义，而是大谈特谈“先要有‘自我’，才能‘寻找’和‘表现’。说明白了，就是先要保住自己的小命或老命，我们才能谈到其他”^②。从这种不无嘲讽的语气中，我们不难看出复出不久的张贤亮不仅对更年轻的作家和批评家是隔膜的，而且其过往经历也限制了他的文学想像力和对文学的理解。

“归来”一代作家的创作，均可归入广义的现实主义文学。特别是在20世纪70年代末、80年代初期，他们普遍热衷于问题文学的创作。他们在创作中反映平反昭雪问题、党群关系问题、青年教育问题、家庭婚恋问题、个人权益问题、国有企业问题，等等，对社会政治、道德伦理表现出了莫大的干预兴趣。他们一方面痛感过去的文艺政策对文学的干涉过多，一方面又很难设想有一种脱离时代的政治生活而存在的文学创作。在观念上，他们走得最远的也莫过于通过创作来探讨一下人性和人道主义问题。而他们之所以卷入对人性和人道主义的探讨，一是过往的经历使他们亲身

① 王蒙：《我在寻找什么》，徐纪明、吴毅华编：《王蒙专集》，贵州人民出版社1984年版，第37页。

② 张贤亮：《当代中国作家首先应该是社会主义改革者——给李国文同志的信》（1984年元月4日），《张贤亮选集》第三卷，第653页。

感受到对阶级性的过分强调会导致人性的全面灭绝,二是哲学界有关异化和人道主义的讨论给他们的创作提供了理论的支援,三是文艺理论界对“文学是人学”的重提使他们感觉到了“文艺为政治服务”的文学观念的落伍。可以说,虽然这批作家一度引领了“文革”后中国文学的最初创作潮流,但其中大部分作家是不自觉地被卷入的——是一个文学的青黄不接的时代将他们推向了文学的前台,让他们承担起了中国文学从一个荒芜期向一个文学的多元化时代转换的开山使命。在文学形式上,这批作家虽然也做了一些尝试性的探索,如王蒙创作了所谓“东方意识流”小说,张贤亮在《灵与肉》中借用了意识流手法与拼贴画结构方式,高晓声稍后也尝试用象征、荒诞手法进行创作,但这种外来形式与中国化主题结合的方式总显现出其特有的生涩之处,远不如后来的先锋作家借用外来形式那么圆熟。特别是,即使在他们创作的伤痕、反思文学中,“归来”一代作家对历史、人生的思考所达到的深广度也是有限的。正像有人所说的:“祖国是一种实体,不是一种观念。爱是一种情感,不是一种规范。”“我们可以用祖国的名义来控诉极‘左’路线的滔天罪行,却不可以用祖国的名义,来要求人们原谅极‘左’路线……把祖国概念同极‘左’路线混为一谈,这实际上是为极‘左’路线辩护和粉饰。”^①《雪落黄河静无声》一类的创作和“母亲打儿子”一类的论调的不妥之处,就在于将人民对祖国、党的爱混同于一种类似于封建时代的忠孝节烈观念式的抽象情感,以对国、对党的爱取消了对极“左”路线的批判。再如,丛维熙曾说自己“认识到十年浩劫不是一个人的灾难,而是整个国家和民族的灾难,个

① 高尔泰:《愿将忧国泪,来演丽人行——一篇小说引起的感想》,《读书》1985年第5期。

人所蒙受的损失,与国家相比,简直不如一根鸿毛”^①。这中间反映出了当时一种很流行、看上去很大度的比较法。但这种比较法的缺失也相当明显,那就是只问大与小,不问是与非,结果用国家和民族的大灾难取消了对个人灾难的反思。这里的症结在于,国家和民族的大灾难大悲剧正是由无数个个人的小灾难小悲剧所组成的。取消了对个人灾难的反思,也就取消了对国家和民族灾难的反思。个人的灾难相对于国家的灾难来说确实是小,但具体到某个个人却是大的。对于个人来说,极“左”思潮所造成的个人的家破人亡不算是大灾难吗?种种迹象表明,“归来”一代作家的成长经历和所受的教育熏陶,既成就了这一代作家文学创作的鲜明特色,也限制了他们创作的思想深度与艺术探索的多种可能性。他们的文学创作就像缠过脚的妇人的解放脚,迈不开步子,眼界也被限制在相对较狭窄的范围里。

“归来”一代作家的创作优势主要表现在对历史的叙述和反思,现实的描绘和形式的探索并不是他们的强项。尽管后来他们纷纷投入到了对现实的描绘和形式的探讨中,但随着时代文化风气的变化与读者审美趣味的转移,他们的创作开始露出了举步维艰的危机迹象。热衷于问题文学创作的刘心武后来就说:“我强迫自己在每一篇新作品当中都提出一个重大的社会问题,最后我就遭到了文学本身的沉重反击。”^②曾经在作品中呼风唤雨、叱咤风云的蒋子龙,到了80年代后期也开始说自己最满怀理想和热情的时代已经过去了,并感叹自己老了、看穿了,根本无法创作出一部真正能激动自己的书。^③ 进入20世纪80年代后期特别是90年代

① 从维熙:《文学的梦——答彦火》(1981年7月),刘金镛、房福贤编:《丛维熙研究专集》,第74页。

② 刘心武:《小说创作中的几个内部规律问题——在昆明一次座谈会上的发言》,《滇池》1983年第1期。

③ 赵玫:《追逐岁月的激情》,《作家》1989年第5期。

以后，“归来”一代作家除王蒙、刘心武等为数不多的人在进行着勉力维持、与时俱进的创作外，另一些作家则开始纷纷淡出文坛。这里的原因当然很复杂，但最主要的一点，用张贤亮的一段话可供解释：“在思想解放运动、批判‘四人帮’极‘左’路线时期，由于许许多多作家和全国人民一道深受过极‘左’路线之害，在感情上和理智上都对极‘左’路线深恶痛绝，因而他们矛头指向极‘左’路线的作品就全然是他们心灵的流露；思想解放运动，批判极‘左’路线，对他们来说不是外来的东西，不是一种界限和局限，而恰恰是他们主体的要求；主体和客体的必然性是一致的，并且主体还正是在这种必然性中发现和表现自己。这样，他们就是自由的。”^①然而，在新的形势下，“许多作家暂时还不能适应；他们似乎一下子面对着一个陌生的世界，因而也就失去了自由感。”^②面对急剧变化的时代的新的要求，“归来”一代作家的不适应，有的是暂时的，有的却是永远的；有的作出了适时调整，有的是任怎么调整也不能成功。许子东曾从刘心武的《醒来吧，弟弟》到张贤亮的《早安，朋友》的衍变中观察到这一代作家的变化：他们“教育青年的苦心和热情是一如既往的，但研究方法、教育口吻却已由老师式的训导逐步转向朋友式的劝告”^③。进入20世纪80年代末以后，这一代作家普遍变得入世，或由时代的立法者变为时代的阐释者，或由对信仰的坚守变为对信仰的惶惑。刘心武认同于所谓“直面俗世”的文学，^④王蒙首肯“躲避崇高”的倾向。然而，与后来的作家相比，无论是他们的文化立场还是文学创作，在进入90年代以后，都逐渐为人们所冷落了。以王蒙为例，虽然从作品的体制、所反映历史内容的深广

① 张贤亮：《必须进入自由状态——写在专业创作的第三年》，《张贤亮选集》第三卷，第677页。

② 许子东：《当代小说与青年思潮》，《当代小说阅读笔记》，华东师范大学出版社1997年版，第195页。

③ 刘心武、邱华栋：《在多元文学格局中寻找定位》，《上海文学》1995年第8期。

度及在形式上所做的探索来说,90年代创作的“季节”系列长篇小说都付出了巨大的劳动,对于当代历次政治运动的历史叙述,也突破了“少数坏人迫害好人”、“坏事最终变成好事”的叙述模式,呈现出向先锋作家的“荒诞叙述”和“红卫兵——知青”视角的“我也许错了,但决不忏悔”的叙述模式的转变,但在读者那里,“季节”系列引起的反响却寥寥。比起残雪的《黄泥街》《突围表演》、王小波的《革命时期的爱情》等“荒诞叙述”小说来,王蒙的“荒诞叙述”是不彻底的,他仍要维持笔下人物动机的纯洁和庄严;比起张承志、梁晓声等作家“青春无悔”一类的叙述,王蒙的叙述既不具备自己《青春万岁》曾有的那种单纯和乐观,也不具备一些知青作家所有的那种断然和坚决,《春堤六晓》中鹿长思那种觉得自己一代人应该感到满足的心理,更多的是一种找不到任何退路的无可奈何和自我安慰之情。“他们过了许多有意义的日子,至少是自以为有意义的日子”是一个底线,没有了这个底线就会陷入全面的虚无和荒诞,这是一度高扬理想和激情的王蒙一代作家所不愿意面对的。张贤亮的《青春期》也是一个有说服力的例子。在20世纪90年代这个欲望化的时代里,它既缺乏贾平凹《废都》所有的那种强烈的文化焦虑感与现实批判指向,也缺乏新一代女作家成长小说那种赤裸裸的无所顾忌的性描写。《青春期》犹抱琵琶半遮面的“青春”描写仿佛只是从另一个层面再一次表白了有着劳改犯身份的“我”的纯洁。在新的时代条件下,《青春期》既不能获得《男人的一半是女人》那种突破题材禁区的意义,也难以与新生代、女作家们的创作争夺市场的“卖点”。新的时代是多元的,也是浮躁的。它需要的是走极端,需要的是新面孔。“归来”的一代作家所有的只是重复的老故事,这一代人已经定型、很难改变的思想观念和文化立场使他们的文学叙述很难变得神采飞扬、收放自如,人生的自然规律也不允许他们有时时间和精力在文坛掀起新的冲天大浪,因此,逐渐地淡出文坛,成了这一代作家的必然结局。当然,作为拨乱反正的一代,他们已

经用自己的创作在 20 世纪末的中国文学史上留下了他们特殊的印迹。

二

知青作家的创作,最初与整个“文革”后中国文学的主流保持了高度一致。描写“文革”给人们的肉体 and 心灵造成的伤痕,控诉“左”倾思潮给国家和民族所造成的巨大灾难,几乎是他们最初创作的共同题材与主题取向。卢新华的《伤痕》、郑义的《枫》、陈建功的《萱草的眼泪》、王安忆的《广阔天地的一角》、孔捷生的《在小河那边》、甘铁生的《聚会》、竹林的《生活的路》、陈村的《我曾经在这里生活》、徐乃建的《杨柏的“污染”》等创作,基本是在一个大的人妖颠倒的时代背景下来表现知青一代生活的。他们普遍将红卫兵生活和知青生活叙述为信仰遭践踏、青春遭浪费的生活,后来为他们所追念、怀想的农村社会,也被他们表现为落后、愚昧、蕴藏“左”倾与专制的温床。只有少数作者如张承志一方面在创作中将知青隐喻为城市的弃儿,一方面又让这城市的弃儿在广漠的民间社会中获取了母亲般的温暖(《骑手为什么歌唱母亲》《阿勒克足球》)。与“归来”一代作家描写伤痕稍有不同的是,知青作家对苦难的描绘不仅是愤激的,而且是苦涩的。“归来”一代作家可以将自己笔下的主人公塑造为社会的受难者、信仰的坚守者形象,将历史的灾难归咎于少数的历史罪人;知青作家却难以作出这种一清二白、是非分明的文学描述,因为他们既是历史的受害者,也一度是历史灾难的制造者,无论他们怎样表述自己这代人最初的狂热是出自怎样真诚的信仰和纯洁的动机,他们事实上已构成了对他人的伤害和历史的危害。所以这些作家几乎是带着追悔莫及、悔恨参半的心情来描绘苦难和伤痕、控诉“左”倾错误的。那时,知青作家刚刚

从农村重返城市，他们的不少同龄人还在为重返城市做着种种的努力，这代作家对刚刚过去的历史灾难仍记忆犹新并心有余悸，并且他们亲身经历、耳闻目睹了昔日曾抱着美好理想和巨大激情投身农村土地的同龄人后来如何以自己也不耻的手段争取回城，因此他们最初几乎是以厌恶的心情来对待刚刚过去的历史的，他们急于同自己的过去告别，普遍发出了“我不相信”的感叹，以一种上当受骗者心有余悸的眼光来打量理想、信仰、革命、崇高等等字眼，仿佛是这些字眼本身带来了他们这一代人青春的浪费和人生的苦难。于是，在这一段时期，尽管知青一代作家与“归来”一代作家一样，都是站在政治文化立场去描绘伤痕、控诉灾难的，但理想、信仰、革命、崇高在“归来”一代作家那里仍是可堪骄傲和自豪的词，在知青作家这里却成了意义暧昧不明的词；在前者，有真假信仰、真假革命等等的区分，两者间的界限一清二楚，并且真的最终必定战胜假的；而后者，在经历了一场大的灾难后，对真假一类的是非区分也发生了动摇，真诚带来了苦难，热情带来了冷漠，扬言要改天换地、拯救世界的青年却连自己的命运也把握不了，立志要共同扎根农村、献身祖国的人们在回城潮中纷纷露出了自己的真容，巨大的希望带来了巨大的失望，在理想与现实的巨大反差中，知青作家几乎是以逃避瘟疫的心态去回顾过去、反观乡土社会了。

然而，一俟历史的尘埃稍稍落定，人们开始更为理智地看待历史、反思人生，知青作家对待自己这一代人经历的情感态度发生了微妙而复杂的变化。他们不再采取一种简简单单的与过去划清界限的方式去看待历史，特别是红卫兵的历史和知识青年上山下乡的历史，而是带着一种既要与过去告别、又要从过去剥离出有价值的东西来的双重心态去回顾、评判往事。对红卫兵生活和知青生活的描叙开始趋于多元。作家们普遍地将它们当作自己一代人的一个必要的成长阶段，并将其间的幼稚无知、简单粗暴所产生的严重后果视为成长的必然代价。不少知青作家在不同场合流露出

一种总体判断：这一代人的经历是独一无二的，这一代人的过往经历不仅规定着这一代人的现在，而且规定着这一代人的未来。孔捷生说：“无论后世以什么标准，从何种角度去评价，事实都无可变更——它铸造了一代富有特质的中华儿女！”^①韩少功说：“一次夭折的移民，使一批小知识分子曾辗转于城乡之间，挣扎于贵贱之间，求索于真理与伪学之间，终以摆货摊或得硕士等等为各自归途。不必夸大他们的功绩和美饰他们的品质，但那穷乡僻壤、天涯海角里成熟的心智和肌骨，将烙印于中国直跨入下一个世纪的历史。”^②共同的经历铸造了一代人共同的精神气质，也决定了一代人的价值取向。但与此同时，也开始有越来越多的知青作家认识到，在共同的时代背景和成长经历的基础上，其实也存在着各种各样的精神追求和价值取向，以及各种各样的对于这一代人历史的文学叙述。陶正、田增翔便说：“知识青年上山下乡运动，是特殊历史条件下的产物，可谓空前绝后。它的旗帜是杂色的，它的标志也像立体画片一样，可以随着视角而变幻不定。真理与谬误滚成了一个雪球——它的剖面，足以让后人目瞪口呆！”^③张抗抗在《塔》一开头便引用了纪伯伦的一句话：“正如上帝对你们每个人的了解都是不相同的，所以你们对于上帝和大地的见解，也应当是不相同的。”作品通过一班曾在北大荒共同战斗过的老知青在杭州六和塔下的聚会，展现了一代人在过去和当下的不同境遇和追求。确实，即使是同一代人，由于他们当时所去的地域有所不同，各人接触到的人与事大不一样，有的真正是插队落户，有的过的是一种相对独立的知青点或生产建设兵团的生活，故知青作家对被统称为上山下乡一类运动的体会、记忆、评判都会有所不同，何况，即使同一个

① 贺绍俊、杨瑞平编：《知青小说选》，四川文艺出版社 1986 年版，第 1 页。

② 贺绍俊、杨瑞平编：《知青小说选》，第 241 页。

③ 贺绍俊、杨瑞平编：《知青小说选》，第 299 页。

人在不同的时期面对同一件事,其看法都有可能由于眼界的拓宽、认识的深入等发生微妙的变化,因而随着时间的流逝,知青作家对自己一代人经历的叙述开始趋向多元。

知青文学的多元化不仅仅因为作家对历史的叙述和判断由激情走向了理性,知青一代的现实境遇也是导致这种多元化倾向的一个重要原因。20世纪70年代末,知青一代所想的是如何尽快离开农村这块恶土回到城市,然而愿望达成之后,却发现城市生活仍不是自己的理想生活。由于学业耽搁得太久,他们中有的人不能如愿进入大学;由于先前想的只是尽快回城,他们中不乏有人被迫选择了并不理想的工作和单位;由于在农村耗费了最好的青春年华,他们有的回城后甚至失去了从容选择自己恋爱婚姻方式的空间和余地;再加上社会的冷眼、住房的紧张等等,都可能成为导致回城知青心理失衡的因素。王安忆《69届初中生》中的雯雯,回城后的第一个发现是“这是一个人尽其能的时代”,可自己却一无所能;《本次列车终点》中的陈信,发现在住房极度紧张的家庭生活条件下,自己仿佛成了家中一个多余人。当下生活的种种不如意于是化为对过去生活的怀念,曾经想尽一切办法逃离的乡村土地开始露出其可亲可近之处,在有的作家那里甚至成为自己的第二故乡,成为自己流浪灵魂的最好的安居之所。知青作家的创作中因此兴起了一股迅猛的“回归”潮。在这种“回归”潮中,又可以细分出三种流向:

其一是去知青一代历史中发掘有价值的精神因素,使之成为新的乐观主义和理想主义的基础。张承志是这种流向的典型代表。这个作家一直小心翼翼地回避着对红卫兵运动的直接文学描述,对知青生活中的屈辱的一面也是点到为止。他是当代作家中最倾向于正面肯定知青一代成长经历的作家。在《北方的河》题记中,张承志写道:“我相信,会有一个公正而深刻的认识来为我们总结的:那时,我们这一代独有的奋斗、思索、烙印和选择才会显露出

意义。但那时我们也将为自己曾有的幼稚、错误和局限而后悔,更会感慨自己无法重新生活。这是一种深刻的悲观的基础。但是,对于一个幅员辽阔历史悠久的国度来说,前途最终是光明的。”后来,他又用更明确的语言说:“我不以为下述内容是一种粉饰的歌颂:无论我们曾有过怎样触目惊心的创伤,怎样被打乱了生活的步伐和秩序,怎样不得不时至今日还感叹青春;我仍然认为,我们是得天独厚的一代,我们是幸福的人。在逆境里,在劳动中,在穷乡僻壤和社会底层,在痛苦、思索、比较和扬弃的过程中,在历史推移的启示里,我们也找到过真知灼见;找到过至今感动着、甚至温暖着自己的东西。”^①正是凭借着对自己一代人成长经历中有价值因素的坚信,张承志在《绿夜》《老桥》等描绘知青、红卫兵“回归”题材的作品中,总是以对明天的期望和未来的期许弥补现实生活中的失望。当大多数人仔细地甄别过往理想的真伪与价值,或是嘲笑一切理想与信仰时,张承志却在《金牧场》中用断然决然的语气写道:“人心中确实存在过也应该存在一种幼稚简单偏激不深刻的理想。”梁晓声也倾向于用一种辩证的眼光来看待知青运动,他一方面认为它“是一场狂热的运动,不负责任的运动,极‘左’政策利用了驾驭着极‘左’思潮发动的一场运动”,但另一方面又认为“荒谬的运动,并不同时意味着被卷入这场运动前后达 11 年之久的千百万知识青年也是荒谬的”。^②他在《这是一片神奇的土地》《今夜有暴风雪》等作品里,既描绘了那个特定的历史时代给李晓燕、裴晓云们身上打下的鲜明的可悲的时代烙印,也描绘了他们身上所具有的勇于牺牲的可贵的理想主义气质和英雄主义精神。孔捷生的《南方的岸》是知青文学“回归”潮中的代表作。它既写了海南知青当年各自不同的选择,也写了一种不死的浪漫主义的理想精神在

① 贺绍俊、杨瑞平编:《知青小说选》,第 387 页。

② 梁晓声:《我加了一块砖》,《中篇小说选刊》1984 年第 2 期。

不同时期不同人物身上的延续。易杰、暮珍的回归海南,构成了作品中最激动人心的不以成败论英雄的价值取向。有意思的是,张承志《绿夜》中的“我”,在表弟的眼里是一个堂·吉诃德式的人物;而在易杰看来,在世人的眼里,自己也最多是个持矛冲向风车的堂·吉诃德。与“伤痕”文学潮流中的知青文学有所不同的是,作者并不认为这种与风车战斗的堂·吉诃德式的姿态是一种荒诞的姿势。恰恰相反,作者认同于这种看似不识时务的价值取向——因为它有着充分的抗击时俗的精神价值。陆星儿的《达紫香悄悄地开了》,更是以一个重返北大荒的知青的眼,塑造了一个至今仍战斗在无数青年抛洒过热血的土地上的老知青形象。显然,作者要借这一人物脚踏实地、至死不悔的英雄行为说明:“‘知青’这个称呼所拥有的真正内涵,以及这段经历带给我们这代人的命运,绝对不应该只是哀叹和感慨。”^①

其二是立足于当下生活,试图在知青的青春理想与当下生活中架起桥梁,以更加入世的态度走向明天。王安忆的《本次列车终点》,张辛欣的《我们这个年纪的梦》,陶正、田增翔的《星》是这种倾向的代表作。三个作品的共同点,是其主人翁对当下生活都有所不满,这种不满又促使他们以一种眷恋的姿态回首当年的知青生活。当下生活的琐碎平庸反衬出了当年青春理想的单纯可爱。然而,主人公经过一番沉思,觉悟到回归当年的生活只能是梦想,理想只有附着于现实才能找到其实现的基础,不能用对美好过去的追忆来代替对美好未来的追求。这类作家的作品都试图在理想与现实、过去与未来之间找到一个平衡点。《我们这个年纪的梦》的每一节都以一个童话故事开头,多彩的童话映衬出了现实的平庸,主人公认定不幻想不做梦的生活是可悲的,但作家并没有愤激到像张承志那样在高蹈理想的同时去蔑视一切卑污龌龊的生命,而是让主

^① 贺绍俊、杨瑞平编:《知青小说选》,第641页。

人公于“在那些无形的梦和实在的生活之间，是不是有着一座桥”的沉思中形成了一种达观。作品以“于是，她去淘米、洗菜、点上煤气，做一天三顿饭里最郑重其事的晚饭”结尾，无疑传达出了一个信息：梦想归梦想，日常生活还得继续。《星》中的“星”，既是一首诗的题目，同时也是主人公理想世界的代名词。作品一方面借主人公的心理活动抨击了鄙俗的人生取向，另一方面也借他人的反驳阻击了一味怀旧的价值取向：“你想，氏族社会多好呀，那时的人和生活一定很淳朴；山顶洞人更值得怀念，他们穿树叶，吃兽肉，从不制造污染；周口店人可能连火都不会生呢！他们所看到的，准是最最灿烂的夜空！”正是这种充满讽刺意味的话，使《星》不至于成为一种单纯高扬理想、只有一种声音的独白体小说。这批作品的回归怀旧倾向，都不如第一种流向的作品那么浓烈，作品中具有知青身份的主人公，都没有像易杰们那样真的去旧地重游。显然，他们的作者，也无意于塑造具有理想气质的英雄人物。他们似乎更理解普通人的苦恼和欲望，对普通人在世俗和现实面前的妥协也更倾向于一种同情的态度。《69届初中生》中，任一以烟酒打通了雯雯的回城之路，事成之日，任一在雯雯眼中却成了一个令人厌恶的陌生人。王安忆在这里的处理是相当艺术化的。在任一“我是没有办法，没法子！没法子”“我们都是很普通的人，我们都是小人物”的哭诉声中，雯雯与任一抱头痛哭。作为普通人，他们朝思暮想地期望回到自己的出生地上海；作为普通人，他们又找不到其他任何改善自己生存环境的途径。他们是为放弃了自己的理想和做人的原则而痛哭。王安忆是带着一种怜悯的同情的态度来写知青的选择的。她不愿将任一类的知青处理成普通人之外的另一类人，他们不过是普通人中的一员。这也印证了王安忆自己所说的一席话：

现在，我不愿说：我们这一代，是如何如何的一代。置身

在我们民族四千年的历史中，我们这一代似乎并没什么值得特别强调的。

现在，我不愿意说：知识青年的生活，是如何如何的生活。置身在我们八亿多人的大人生之中，这生活也似乎并没什么值得特别在意的。

何况，还有世界，还有宇宙。^①

当众多作家在强调夸耀知青一代的特殊性时，王安忆却主张将知青生活放到更广阔的时空背景下去看，她所从事的几乎是一种去神圣化的工作，在她那里，知青生活不过是普通人日常生活的一个变种。正是这种将知青当作普通人来写的倾向，导致了她在《岗上的世纪》中对特殊时期里日常生活之流的关注，对普通人欲望的关注。《岗上的世纪》中的女知青李小琴，既是社会人，也是自然人。作为社会人，她试图利用自己的色相达到回城的目的，杨绪国这时在她的眼中是丑陋的；作为自然人，她在同杨绪国的暧昧交往中得到了欲望的极大满足，杨绪国这时在她的眼中是强健的。可以说，如果张承志、梁晓声们是将知青当作虽败犹荣的英雄来写，其作品中贯穿了“青春无悔”的声音，王安忆们则是将知青当作有血有肉的普通人来写——他们有普通人的向往和追求，也有普通人的苦恼和欲望。

其三是有意地回避对知青生活的正面评价，并从知青生活中引出对更大的人生境遇的思考。韩少功的《归去来》是这一倾向的代表作。作品以如梦如幻的形式，写了“我”（黄治先）被误认为当年知青马眼镜的经历。作者通过这种有意无意的身份混淆，艺术地表现了知青主体身份的迷乱和困惑感。知青作家喜欢用“梦”来表现自己这一代人的理想，或是对知青生活的怀念，韩少功却用一

^① 贺绍俊、杨瑞平编：《知青小说选》，第179页。

次如梦似幻的“归去来”表现知青一代的恍若隔世感。韩少功曾在《月兰》《遥望茅草地》等作品中描绘了“左”倾的危害，又在《飞过蓝天》中表现过知青的沉沦与追求，还在《远方的树》中传达过知青对已逝生活的情感上的留恋，但我们注意到，《远方的树》中，田家驹将要离开自己插队的土地时，内心里升起的是一种“熟悉又陌生，亲近又遥远”之感，甚至产生了自己曾在这里生活过么的奇怪想法。《归去来》表现的不过是数年后“回归”潮中知青的那种“熟悉又陌生，亲近又遥远”之感。黄治先赤身裸体洗澡时对自己身份的思考，正代表了作家对知青主体身份的思索：“由于很久以前一个精子和一个卵子的巧合，才有了一位祖先；这位祖先与另一位祖先的再巧合，才有了另一个受精卵子，才有了一个世世代代以后可能存在的我。我也是连接无数偶然的一个蓝色受精卵子。来到世界干什么？可以干些什么？……”“我”是偶然之物，正如“我”被“命名”为马眼镜是偶然的一样。推而广之，所有的知青包括整个的知青运动都是偶然的，都只是人类历史上的一环。“我”的这种思考实际上瓦解了梁晓声式的“我们是时代的活化石，我们是独特的一代。无论评价我们好或不好，独特本身就是历史的荣耀”^①式的文学叙述。而一旦瓦解了知青一代的独特性，知青主体的身份就成了一个问题，《归去来》的结尾（“我累了，永远走不出那个巨大的我了。妈妈！”）传达的或许正是这种主体身份的迷乱感与困惑感。而这种迷乱感与困惑感，只不过是人的迷乱感与困惑感的寓言式表达。

知青作家的创作，尽管最初呈现出向主流文学靠拢的趋势，但大多还是从自己个人的经验起步的。随着创作的深入，不少作家开始从自身的经验里超脱出来，从而获得了更大的文学视野，注意到了更具普遍性的人生。这种变化无疑是知青作家创作中的一个

^① 梁晓声：《年轮》封底题辞，贵州人民出版社1994年版。

突破。确实，知青和知青生活都是独特的，但将其置于更广大的人生背景下去审视，知青与知青作家的的问题其实也是整个人类和所有作家的的问题。如知青作家身上所具有的那种对乡土的“逃离与回归”情结，我们在所谓青年农裔作家如贾平凹、莫言等身上同样可以看到。青年农裔作家对故土的那种既爱又恨的情感，与知青作家对乡土的那种“逃离与回归”的矛盾情感何其相似。距离产生美，只有失去的才是最好的，其间的奥妙，也只有放在普遍人性的基础上才能得到解释。王安忆、韩少功、阿城、史铁生等作家后来都脱离了单一的知青立场去反映更广更大的人生。如果说，“伤痕”文学时期的知青作家创作同“归来”一代作家一样立足于“我们国家”、“我们党”的立场，“回归”潮中的创作是立足于“我们这一代”的立场，后来的知青作家的创作则开始逐渐向民族文化立场和民间立场转移。阿城曾说：“我有幸与我极佩服的作家贾平凹谋面，并请他对《棋王》讲些真实而不客气的话。他说：知青的日子好过。他们没有什么负担，家里父母记挂，社会上人们同情，还有回城的希望与退路。生活是苦一些，但农民不是祖祖辈辈这么苦么？贾平凹的这些话使我反省自己，深感自己不只是俗，而且是庸俗，由此也更坚定了我写人生而不是写知青的想法……”^①确实，知青上过当，受过苦，但比起中国广大的受苦受难的农民来，所经受的苦难可以说微不足道。立场的变化带来了创作风貌的相应变化。如阿城的《棋王》，主人公王一生虽为知青，也追求精神化的生活，但他的生活态度却相当平民化。“此去的地方按月有几十元工资，我便很向往，争了要去，居然就批了。”叙述的是乱世，作者的叙述语调却是从容的，镇定的；王一生是一个异人，但在叙述人眼里也没有什么了不得，倒是精神上同历史上的那些无名小辈有些相通。旁观王一生进行“车轮大战”的“我”心里涌起的是一种很古的东

^① 阿城：《一些话》，《中篇小说选刊》1984年第6期。

西：“平时十分佩服的项羽、刘邦都目瞪口呆，倒是尸横遍野的那些黑脸士兵，从地下爬起来，哑了喉咙，慢慢移动。一个樵夫，提了斧在野唱。”阿城写王一生下棋，肖疙瘩护树，王福抄字典，是要写出一种老老实实的人生，诚诚恳恳的态度，发掘出一种贯注于中国文化和历史中的“气”。王福写作文，自言自己发愤读书是因为父亲是一个不能讲话的人，“所以我要好好学文化，替他说话”。某种程度上，阿城创作的《棋王》《树王》《孩子王》等小说，写知青是其次，替“哑了喉咙”的普通百姓和中国文化说话才是真义。张承志的创作，本质上始终有一种以自我为中心的倾向，但他在《金牧场》里，仍借叙述人之口写下了这样的话：“我只是记得在那两年里我劳动过。我只是牢牢地记得：活在底层的人是多么艰难。”知青运动的最大功绩，也许就在于让一代人真正同社会的底层有了接触，认识到真正的人生和中国文化是什么样子。陈村说自己“是从农村开始认识人生的”^①，张抗抗也曾谈到自己在北大荒的两个发现，并说“正是那两个幼稚而真诚的发现，开拓了荒野上曲曲弯弯的小路；开拓了我的一生，开拓了一个属于我们的时代”^②。韩少功在《远方的树》中借田家驹的视角写道：“每个土房黑洞洞的门里，都有陌生的男女老少，都有忧和乐，有历史和现实，有艺术的种子和生活的谜。”王安忆在《69届初中生》中借雯雯上调县城的机会写道：“最主要的是，雯雯从此吃上商品粮了，每月有定量，三十一斤半粮，半斤油。有了这份商品粮，今后一辈子的生活似乎都有了基本保证。雯雯从小吃着它长大毫不觉得什么，而当它失去之后再

① 贺绍俊、杨瑞平编：《知青小说选》，第317页。

② 贺绍俊、杨瑞平编：《知青小说选》，第541页。张抗抗所说的两个发现是：“在严冬的风雪中，我第一次发现，天空可以压在你的肩头。天地间的空隙是如此狭小。我是一片芦叶、一粒雪沫，消失在冰窟里。”“在夏日的原野上，我第一次发现，地球是一个巨大的圆平面。每个人，都可以是这圆平面的轴心。”这无非是说，人在天地宇宙之间，既是渺小的，也是伟大的；既不可过分的自大，也不可过分的自卑。

重新获得的时候，便深深体会到了它的可贵。”韩少功后来从事“寻根”文学的提倡与创作，王安忆后来在《喜宴》《开会》《青年突击队》等作品中以一颗平常心去写普通人的日常生活，应该说与他们的知青经历都有紧密的联系。在谈到史铁生小说创作中的宿命母题和玄思特色时，人们通常溯源到他的身体残疾，但从《我的遥远的清平湾》《插队的故事》等作品来看，底层百姓那种强烈的生存意志同样是形成其作品中与命运抗争母题的一个重要精神资源。

“寻根”文学的提倡与创作是知青作家最后一次以群体形象集体亮相。进入 20 世纪 80 年代末后，随着中国文学创作由一元化文学向多元化文学发展，作为一个创作群体的知青作家的影响力开始减退，但其中的一些佼佼者如王安忆、韩少功、张承志、史铁生等，其个人的影响力开始逐渐增加。当然也有一些曾为人们看好的知青作家，由于创作乏力而淡出文坛。文学创作就是这样，作为一项艰苦而又寂寞的事业，不进则退，这是谁也无法反抗的规律。

三

20 世纪 80 年代中期，中国文学走到了一个十字路口。在经历了伤痕、反思、改革文学创作潮流之后，中国作家开始面临两种不同的道路选择：一是继续沿着早几年有关现代派文学讨论中徐迟等作家的思路，走一条文学的现代化即等于文学的现代派化的路；一是像韩少功等作家那样，转而寻找东方文化的思维和审美优势，走一条文学的现代化即等于文学的民族化的路。尽管从具体的理论表述和创作实践来看，当时作家们的选择并不像这里所概括的一样泾渭分明（他们在立论时都以文学的现代化和世界化为前提，只是在如何走向现代化和世界化的具体途径上出现了分野），但作家们的不同创作取向确实也引出了文学创作潮流的不同流向。如果说，寻

根文学潮流表现出了对中华民族文化精神自我的寻求,以刘索拉、徐星、残雪、余华、马原、莫言、苏童、格非、孙甘露、北村、吕新为代表的一批作家,则广泛借鉴西方现代派文学的表现手法,或描绘现代人的孤独感与荒诞感,或揭示人的非理性的生存本质与生存之烦,或演绎个人的、家族的传奇故事,或挖掘人的原始的生命强力,并对文学的文体形式与表现方式进行了多方面的探索 and 实验,从而酿成了声势浩大、令人瞩目的先锋文学潮流。

先锋作家大部分出生于 20 世纪 50 年代末、60 年代初。他们虽然也经历过“文革”,但他们不是“文革”的真正的参与者和受害者,“文革”灾难只给他们留下些模模糊糊的记忆。他们真正的成长时期已是拨乱反正、改革开放的“新时期”,所接受的文化教育和思想资源同“归来”一代作家和知青一代作家相比已发生了很大变化,其中最明显的是,俄苏文学和批判现实主义文学对这一代作家的影响渐减,欧美文学特别是欧美现代派文学、拉美魔幻现实主义文学对这一代作家的影响渐增。在王蒙、张贤亮、蒋子龙、刘心武等作家那里,苏联文学和世界无产阶级文学曾是他们重要的文化资源,《青年近卫军》《拖拉机站站长和总农艺师》等作品曾被他们反复提起,干预现实的热情和影响人灵魂的创作冲动在“归来”一代作家身上从来就没有消失过,在 70 年代末 80 年代初引领文学风潮的那段日子里,这些作家虽然从自身的经历和过去的历史中得到教训,十分反感政治对文学的干预,呼唤文学的多元发展,但在创作中却表现出极大的政治热情,希冀以自己的创作推动政治的拨乱反正和历史的正本清源,虽然他们有时也表现出对文学审美特性的短暂眷恋,但干预现实人生和政治的巨大热情常常使他们热衷于载道文学、问题文学的创作。对他们来说,个人是不重要的,也是渺小的;文学只有在同党派的利益和国家的利益结合在一起时,才能体现出其价值;让文学回到文学本身既是他们难以理解的,也是他们力所不及的。这一代作家后来虽然也参与了中国文

学人道主义话语的建构,甚至尝试过带有现代派色彩的创作,但比起更年轻的作家来,这样的创作活动始终停留于带着脚镣的跳舞,自己感觉到总有些放不开手脚,读者看上去也总觉得有些局促。知青一代作家在所接受的文化资源上虽然同“归来”一代作家有所不同,但这种不同远远小于先锋作家与“归来”一代作家的差异。张承志、张炜等作者,虽然更多地将眼光投注到了托尔斯泰、罗曼·罗兰等作家身上,但《钢铁是怎样炼成的》《牛虻》等创作仍给他们以重要的影响,对理想、信仰、崇高的追求仍是他们创作的一个重要特征,只不过他们不像“归来”一代作家那样,将对理想、信仰、崇高的追求落实为对一具体的党派和国家的忠诚之上,知青一代作家的追求有一个更纯粹、更高远的目标,并且倾向将对大众利益的追求与个人的自我实现结合在一起。同“归来”一代作家和知青一代作家相比,先锋作家的创作明显呈现出了边缘化和个人化的倾向,“归来”一代作家所熟悉的所谓重大题材是与他们无关的,他们的写作多游移于生活的边缘地带,笔触大多在现实和历史的缝隙里游移徘徊,生活的主体部分被他们忽略了,然而,人们也注意到,先锋作家所忽略的不过是生活的表面真实,他们更热衷于生活和历史的深层真实的发掘,对人的潜意识和无意识世界的挖掘拓宽了文学世界的深度和广度,对普遍人性的关注和形而上主题的表现,使他们获得了比“归来”一代作家和知青一代作家更广阔的文学空间。先锋作家均是以十分个人化的方式进入创作的,他们的创作走向极端时,甚至带有情绪独白和语言游戏的倾向,既不写个人感觉和记忆以外的事,也不为文学以外的目的而创作。他们的晚出使他们先天地获得了前代作家通过艰苦挣扎和奋斗得来的成果与自由,他们不必再为文学与政治的关系一类恼人的、无趣的问题去喋喋不休地争辩和忐忑不安地担忧,他们可以明目张胆地主张文学的自足独立而不需承担以往作家必须承担的政治风险。时代既给纯文学的创作提供了一个相对宽松的外部生存环境,他们中的大多

数也主动选择了纯文学的创作立场。

先锋作家的创作离不开西方现代派文学的影响。在他们的创作中明显存在着对西方现代派文学的借鉴和模仿,其创作也堪称“文革”后中国文学不断向西方开放而获得的成果。在王蒙创作所谓“东方意识流”小说的时期,作家对西方现代派文学的借鉴是谨小慎微的,中国式的主题加西方现代派文学的技巧,是王蒙《春之声》、茹志鹃《被剪辑错了的故事》、宗璞《我是谁》等作品的一个重要特征。《春之声》运用意识流手法,写工程物理学家岳之峰坐“闷罐子车”回乡途中的见闻和联想,作品虽然突破了时空的限制,让岳之峰视通万里,思接千载,用意识流连接起了过去和现在、外国和中国、城市和乡村,但这种意识流动与吴尔芙、乔伊斯、普鲁斯特的意识流创作有本质的不同。这是一种经过理性过滤和驯化的意识流描写,所有的意识流动都指向最终的极端理性化的中国式主题:“如今每个角落的生活都在出现转机,都是有趣的,有希望的和永远不应该忘怀的”。《我是谁》从表面看与卡夫卡的《变形记》和西方那些追问“我是谁?我从哪里来?我到哪里去?”的创作有相同之处,但它的创作灵感显然来自“文革”时期人妖颠倒、人沦落为牛鬼蛇神的现实,其主题表达也是纯粹中国式的:“只有‘人’回到了自己的土地,才会有真正的春天。”在关于意识流的通信中,王蒙曾一方面将意识流手法中的联想法同中国文学传统中的“兴”等同起来,一方面还不忘强调说:“我们的‘意识流’不是一种叫人们逃避现实走向内心的意识流,而是一种叫人们既面向客观世界也面向主观世界,既爱生活也爱人的心灵的健康而又充实的自我感觉。”^①作家们在这时的处境是颇为尴尬和局促的。他们在表达对西方现代派文学的认识时,一方面迫不得已地认同于当时的主流解释,表明其精神是腐朽的、堕落的,因而要忙于划清界限;同时又

^① 王蒙:《关于意识流的通信》,《王蒙文集》第7卷,华艺出版社1993年版,第74页。

要强调其手法是新颖的,有用的,或与中国文学传统手法有暗通、神似之处,因而不能全盘排斥。在一些倡导现代派文学创作的理论文章中,这种一分为二的尴尬表述尤为明显。徐迟策略性地经济的现代化与文学的现代派化之间建立简单的同步关系,预言“不久将来我国必然要出现社会主义的现代化建设,最终仍将给我们带来建立在革命的现实主义和革命的浪漫主义的两结合基础上的现代派文艺”^①。冯骥才一方面热情洋溢地主张“中国文学需要‘现代派’”,同时又强调这个现代派是广义的,“即具有革新精神的中国现代文学”。^②徐迟的“拉郎配”式的论述方式和冯骥才的将“现代派”文艺泛化的倾向,与其说是源于对现代派文艺的不理解,不如说是出于在一个仍对西方文化保持着高度警惕和排斥态度的时期所采取的论述策略。而当马原、余华、苏童、格非等作家登上文坛、从事具有现代派色彩的文学创作时,世风已经大变,“革命的现实主义和革命的浪漫主义”相结合的创作不仅在理论上受到了怀疑,而且从读者审美接受的角度说也多少显得有点不合时宜。在年青作家和批评家那里,言必称现代派文艺已成为一种新的文学时髦。从“文革”后中国作家借鉴现代派文艺的渐进过程来看,黄子平的一种理论概括是有道理的。他说:“在仍处于开放过程的社会,‘异质’的文学思潮的传入可能经历这样一些反应阶段:1. 被视为完全的异端遭到绝对拒斥;2. 部分‘非实质性’的因素(如技巧、手法等)被容纳;3. 经由与本土文学传统的相互调整产生了‘化’的契合点;4. 成为本土文学传统的一个有机组成部分。”^③如果说,“文革”后中国作家对西方现代派文艺的吸收和借鉴最初还有些谨小慎微、畏首畏尾,稍后的学习和模仿还有些生吞

① 徐迟:《现代化与现代派》,《外国文学研究》1982年第1期。

② 冯骥才:《中国文学需要“现代派”》,《上海文学》1982年第8期。

③ 黄子平:《关于“伪现代派”及其批评》,《北京文学》1988年第2期。

活剥、粗糙生涩,那么,到了1985年以后,当大批先锋作家登上文坛以后,现代派文艺应当说已成为中国本土文学传统的一个有机部分了。

同前代作家主要从空间维度考虑西方现代派文艺与中国文学之关系不同,先锋作家主要是从时间维度来考虑西方现代派文艺与个人创作间的关系。西方现代派文艺被视为人类文明的共同财产,也成为先锋作家必须加以超越的文化大山。在卡夫卡、福克纳、马尔克斯、博尔赫斯等作家面前,先锋作家普遍有一种布鲁姆所说的“影响的焦虑”。巨大的求新的冲动支配了他们的创作,探索实验的热情使得他们无暇去关注文学的外在使命。甚至后来理论界关于“伪现代派”的讨论和指斥也没有对这批作家的探索热情形成大的影响。而这种探索热情本质上是一种文学的求新冲动,先锋作家并不需要像理论批评家们那样树立一个什么“真”的现代派目标、然后再向那一目标勇猛冲刺,他们只是想写得与前代作家和同代作家有所不同。有人戏称那段时间的作家被一只创新之狗追得连站下来小便的时间也没有无疑是十分生动形象的。先锋作家确实比以往任何时候的中国作家表现出了更大的艺术上的创新求新冲动。在《虚伪的作品》中,余华甚至不单纯将小说的传统局限在狄德罗、巴尔扎克、狄更斯,而扩大到了20世纪的卡夫卡、乔伊斯、罗布-格里耶、福克纳、川端康成,其中蕴藏的创作野心无疑是不言而喻的。“归来”一代作家那种对现实人生的关注热情,知青作家那种对理想的高度礼赞和苦苦追寻,在先锋作家那里衍化成了自我实现和自我迷恋的巨大欢欣。正像人们已经注意到的,在“归来”一代作家那里,“我们”这个关键词通常是指我们的国家、我们的民族、我们的党;在知青作家那里,通常指我们这一代人;而到先锋作家一代,“我们”这个关键词则被“我”所取代。先锋作家更热衷于个人化的文学世界和文学话语的建构。当然,这并不是说,先锋作家已完全脱离了同社会政治、民族国家、文化传统间的

联系。在残雪的《苍老的浮云》《黄泥街》《突围表演》，余华的《一九八六》《历史与刑罚》，格非的《追忆乌攸先生》，苏童的《独立纵队》等创作中，我们均可以看到刚刚过去的民族灾难在作品中的折光。然而，即使是面对同一题材与主题领域，先锋作家的观察角度、表现手法、叙述方式同前代作家也有很大不同。余华就曾说：“很多作家写了许多作品，但他仅仅记录了某个时代的一些事情而已，没有写出更宽广的东西……我们写‘文革’和从‘文革’中走过来的作家写‘文革’是不一样的。他们写‘文革’往往处于‘身临其境’的这么一种状态；而我们写‘文革’可以选择一个比较好的距离，可以进去也可以出来，可以说进出自由。他们进去以后出不来，也不可能出来。还会受到叙述的训练方面的限制。”^①这种表述不仅流露出了先锋一代作家特有的自负和自信，而且也是建立在对先锋作家创作的考察基础之上的。先锋作家以现代派手法表现个人的人生体验和个人化的欲望，却常能形成对普遍人性的洞察和人类命运的寓言化表达，这不能不归功于“异质文化”赋予他们的独特眼光，以及他们良好的艺术感觉和叙述方法上的训练。先锋作家对“文革”的“荒诞叙述”之所以能别出一格并更经得起时间的考验，也源于此。

以代际划分和统一的名词来描述和规范作家的创作总是危险的。先锋作家的创作被不同的人在不同的场合称之为现代派文学、新潮文学、先锋文学、实验文学、后现代写作便暴露出了代际划分与理论归纳的尴尬和无奈，并反映出了以求新为目的的先锋文学创作潮流内部的分化与多元。虽然先锋作家有一些共同的创作特征（如对死亡、宿命、荒诞等母题的青睐），但在不同作家那里，可称为先锋作家的先锋取向和接受的外来影响、美学形态等等事实上有很大的不同。以徐星、刘索拉、残雪、余华为代表的作家，主要

^① 林舟：《生命的摆渡——中国当代作家访谈录》，海天出版社1998年版，第161页。

是从西方存在主义文学和荒诞派那里吸取养分,将西方现代派文学的文化反叛精神与中国文学的现实战斗精神结合在一起;以马原、格非、孙甘露为代表的先锋作家,主要从法国新小说派和博尔赫斯处吸取营养,重点探索了作家的虚构的权力、叙述的多种可能性、文学语言的本体魅力,推动了中国文学从“写什么”到“怎么写”的转移;以莫言为代表的作家,则主要将拉美魔幻现实主义文学、福克纳的创作与本土的寻根文学主张结合了起来,探求的是一条既具有现代主义文学精神又融合了东方民族文化审美思维优势的创作之路;苏童、叶兆言、吕新等的创作,则表现出了巨大的历史虚构热情,他们的不少作品均利用解构策略对历史进行了重新叙述和构拟。当然,这种归类也只是大致的。事实上,对于追求“日日新”的先锋作家来说,他们所追求的是每一个作品都能有所出新,因而任何的归类都只是针对其总体取向而言。

先锋作家的创作,在20世纪80年代中后期达到了其巅峰状态。随之而来的是,先锋作家在取得胜利与荣耀的同时,也面临着越来越多的来自各方面的挑战。在外部生存环境上,面临着商品经济大潮的冲击;在审美意识上,面临着传统现实主义文学审美形态的挑战;在文学市场上,面临着影视文化和通俗文学的冲击。当然,这种挑战和影响应当是双向的。我们在后来的新写实小说和新生代的创作中,随时都会感到先锋文学创作的遗留影响。20世纪90年代,虽然出现了人们所说的“先锋文学的转向”,但转向后的先锋作家的创作,也依然同传统的现实主义文学创作有很大不同,余华的《活着》《许三观卖血记》等作品对重复、变形等手法的运用,便不难见出先锋文学创作的训练所给予作家创作的重要影响。所以,从其创新精神和所留下的一批能够经得起时间考验的作品来看,先锋文学的革命性意义,理所当然应该得到高度的评价。

四

20世纪90年代出现于中国文坛的晚生代有两大法宝：日常性与个人化。对日常生活的个人化写作既是他们公开的旗帜，也是他们征服文坛的秘密。在一个理想主义的乌托邦冲动大溃退、入世的欲望化的生活伦理迅速崛起的年代里，晚生代作家纷纷祭起了个人化写作的大旗，开始了一种志在立足于当下生活、逼近个人经验和个人生活真实的写作。日常生活呈现出了它所有的平凡、庸常、琐碎的一面，个人的欲望被不加约束地、甚至是无限放大地释放出来。日常性与个人化一时间成了新的文学神话。

这种聚焦于个人日常生活的文学得以成立和暴得大名的一个前提，是我们以往的文学为个人日常生活的审美呈现留下了太多的叙事空间。在革命成为流行时尚的年代，日常生活之流虽然仍在现实的空间里一如既往地流淌，但高度一体化和社会化的时代风气表现出了统一、取消个人日常生活的强烈愿望，无所不在的革命话语粉碎了个人日常生活的意义和价值。日常生活之于革命热情只有负面的价值，“我家的表叔数不清，没有大事不登门”所透露的，正是日常生活在革命“大事”前的卑微身份，这种卑微的身份无法使个人的日常生活在主流文学的殿堂里登堂入室。甚至在新时期文学的早期，刘心武这样的作家也一方面在《爱情的位置》里要为革命者的爱情争得一席之地，一方面在《穿米黄色大衣的青年》《醒来吧，弟弟》中又不忘唤醒那些将时间和精力花费在穿衣、喝啤酒、弹吉他的青年：“他既不愿当‘批大儒’、‘反回潮’的积极分子，又不愿参加‘十元会’；他既找不到真正吸引他心灵向上飞翔的小说，及其他精神食粮，又不屑于蹲到路灯下打‘三光’……于是，只好从米黄色的大衣这类东西上去寻求寄托……啊，我的青年同胞，

是谁把你们本可以熔铸成丰富而美丽、激昂而奋发的灵魂，压缩得这般苍白、这般庸俗、这般浅薄？”（《穿米黄色大衣的青年》）叙述人“我”在这里尽管也注意到了“穿米黄色大衣”比“批大儒”、“反回潮”要好些，多一个邹宇平式的穿米黄色大衣的青年，便少一个“批大儒”、“反回潮”的闯将，但他并没有肯定日常生活对社会生活的过度政治化和一体化的反拨作用，而是用“心灵向上”、“精神食粮”建立起了对“苍白”、“庸俗”、“浅薄”灵魂的道德优越感。显然，作者感兴趣的还是国家、民族、理想等宏大话语，感兴趣的还是邹宇平“究竟是通过怎样的内心历程，沉睡的激情才奔腾起来，心灵的眼睛才越过米黄色大衣的庸俗境界，看到革命理想的璀璨霞光”的。这种穿衣、吃饭、谈情说爱都离不开革命的单向度思维，明显表现出了以革命理想贬低日常生活、以公共生活取消个人生活的倾向：“妈，我不能再想着打扮自个儿，我得跟大伙去打扮咱们的祖国——得让咱们社会主义中国，也穿上现代化的服装啊！”当邹宇平对自己的母亲说出这样的豪言壮语时，作者便成功地让主人公由个人日常生活领域进入了公共生活领域，用祖国的服装置换了个人的服装，但因此，社会的现代化也就成为一种与个人日常生活无关的东西，对象主体也因此成为创作主体的伟大而道德的观念语式的传声筒。

20世纪80年代末、90年代初出现的新写实小说，其主流便是取消创作主体的这种伟大而道德的观念语式，将读者的眼光由充满璀璨霞光的天空拉回到人们的日常生活领域，过去由理想的眼光过滤掉的生活和更高、更美、更本质、更真实的现实主义创作原则所排斥掉的生活使新写实小说家充满了发现的喜悦，他们发现了“烦恼人生”，发现了“一地鸡毛”，发现了生存的“风景”，发现了日常生活里还有如此大的一个叙事空间。“生活是严峻的，那严峻不是要上刀山下火海，上刀山下火海并不严峻。严峻的是那个日复一日、年复一年的日常生活琐事。……过去有过宏伟的理想，但

那是幼稚不成熟的。一切还是从排队买豆腐白菜开始吧。”^①刘震云在《磨损与丧失》中的话,堪称是新写实小说家的宣言。在《一地鸡毛·自序》里,刘震云再次提醒人们:“美好的东西像夕阳一样总是瞬间的,持久的倒是阴雨连绵的天气或者是烈日当头在地里割毛豆的时候。少年时代和青年时代是多么值得怀恋,它的根本原因就在于:那时我们是多么地无知或者说傻得可爱……”^②在刘心武时代,心灵不向上飞翔便是无知和苍白的象征;在刘震云这里,渴望阳光灿烂的日子却成了无知和傻的代名词。现实的发展使得人们对生活的理解和理想的评价发生了一百八十度的大逆转:“我们拥有世界,但这个世界原来就是复杂得千言万语都说不清的日常身边琐事。它成了我们判断世界的标准,也成了我们赖以生存和进行生存证明的标志。”^③普通人的生存价值不再通过自身日常生活之外的宏大话语来证明,他自身的日常生活、吃喝撒拉就是他自身存在的一个证明,国家现代化的追求衍变成了个人日常生活幸福化的需求,李小林所想的是收拾完大白菜,老婆能用微波炉给他烤点鸡,让他喝瓶啤酒,他就没有什么不满足了,如何给国家披上现代化的衣裳不再是这个普通人日常生活中的焦虑,他的苦恼是如何使现代化的成果尽快走下圣坛,化为自己的日常生活的幸福资源。可以说,新写实小说对“烦恼人生”的描绘,同这时期人们对“宏伟理想”的普遍失望有紧密的联系。在客观上,新写实小说的创作实践用日常生活的小叙事形成了对“宏伟理想”的宏大叙事的消解,对日常生活价值和意义的一定程度的肯定也形成了对文学的过度政治化的冲击。

尽管晚生代一上台就急于表现出自己是文坛的新力军,其后

① 刘震云:《磨损与丧失》,《中篇小说选刊》1991年第2期。

② 刘震云:《一地鸡毛·自序》,江苏文艺出版社1996年版。

③ 刘震云:《磨损与丧失》,《中篇小说选刊》1991年第2期。

又忙于宣布自己同前代作家之间的“断裂”，但他们在关注日常生活、赋予日常生活的审美呈现以意义方面同新写实小说家并无本质的差别。只不过，晚生代作家将新写实小说对普通人日常生活的关注更多地转化成了对个人日常生存的关注、对青年亚文化群体生存状态的关注。写普通工人的烦恼人生与写体制外文人的生存之烦，写小公务员排队买豆腐与写新潮女性到专卖店买高档服装，其间的差别并不像表面和人们宣称的那么大。李冯的《一周半》，叙述的正是刘震云式的日常琐事吞没个人的宏伟理想、伟大抱负、诗意人生的故事；朱文的《磅、盎司和肉》，甚至可以说是刘震云“一切还是从排队买豆腐白菜开始吧”的实践版：“我”和女友在菜场所买的八两精肉有没有八两成为这一作品得以向前推进的惟一动力。以日常生活为审美对象，将理想、价值、爱情、形而上的哲学话语等都放到日常生活的天平上来考量，成为晚生代作家的一种主要叙事策略。“什么是日常生活中的矛盾？我和我的女友就是一对活生生的矛盾。我和我的下一个女友是另一对潜在的矛盾。”（《磅、盎司和肉》）在朱文和大多数晚生代作家那里，一切形而上的东西仿佛只有在日常生活领域里才能丰富生动起来，只有在日常生活领域里才能找到他们的安身之所。

晚生代作家对日常性和个人化的强调，原始的意图是用日常生活消解过度社会化和政治化的现实生活，用个人话语抵抗过分僵硬的集体话语与主流意识形态观念，但他们的创作事实上又沿袭了新写实小说的某些缺失。新写实小说一反正统意识形态观念，转而肯定日常生活的价值，但这种肯定，仍然建立于日常生活本身是庸俗的、苍白的、浅薄的基础之上——它本来如此，所以没有什么可非议的，普通人的人生就应该是这个样子。这就建立起了一种有明显缺失的“元日常生活”观念的霸权，仿佛日常生活便只能有当下生活这一种模式，而不存在其他任何的可能性，不存在日常生活的美与崇高和戏剧性，只有苍白的、灰色的、无望的日常

生活才是日常生活。这种“元日常生活”观发展到某些晚生代作家那里,进一步演变为谁不在日常生活中表现出自己的庸俗、欲望,谁就是带着人格的面纱甚至于虚伪,这就人为地阉割了日常生活的多种可能性,妨碍了作家只停留于对自在的日常生活的叙述,而难以进入到对自为的日常生活的叙述。与此同时,由于某些晚生代作家偏执地将个人化写作理解为个人经验的写作,而不是一种完全解放了的、获得了自我意识的个人既将他的眼光投向了自己、也投向了社会的写作,这就更进一步地导致了一些晚生代作家创作疆域的狭窄化,走向所谓私人化的写作。由于晚生代作家本就是无故事可说的一代,绝对的私人化写作发展到极端时,便产生了类似于某些女作家既是自我暴露、又满足读者对绝对隐私的窥视欲的创作。

从理论上讲,肯定日常生活的力量可以构成对幼稚、不成熟的理想的冲击,认同日常生活的价值也可以构成对陈旧的、过时的主流意识形态的颠覆。文学中对日常生活的关注或许正是对过去文学过度政治化和理想化的一种反拨。但日常生活在赋予人的生存以意义的同时,也容易转化为一种使人沉沦、找不到生存意义的力量。一些晚生代作家事实上已经触及到了日常生活的这种双重性。朱文尽管在《我爱美元》中为日常生活中的欲望大唱赞歌,可在《什么是垃圾,什么是爱情》中也不得不面对欲望的大放送所带来的严重后果:面对有着两根兀然勃起的阴茎的白痴小龙,身患性病的作家小丁也难以承担教育他的责任,只能反反复复地表示这“不是钱的问题”。金钱和纵欲所引出的问题无法通过金钱和纵欲来解决,日常生活本身也难以成为日常生活自身的判断尺度。对日常生活保持警惕和批判,理所当然应该成为文学日常生活叙事的一个重要任务。

五

随着中国不可逆转地进入经济全球化的轨道,新一轮的有关文学本土化问题的讨论再一次浮出水面,并将在今后相当长时间里成为一个悬而未决的问题。从问题发生的角度看,文学的本土化之所以会作为一个问题出现并得到关注,首先当然离不开全球化语境下文艺工作者强烈的焦虑感与忧患意识——世纪之交对中国现代文学的检点和反省强化了一部分人对中国古典文学的辉煌业绩的神往,西方强势文化对市场的争夺和国人审美趣味、价值观念等的改造冲击又使本土文学的前景趋于暗淡,这不得不迫使人们面对和思考中国文学在现代世界文化格局中的“失语”问题。但是,从问题和思考的自身的延续性来说,所谓文化的全球化趋势和文学的本土化问题都不自今日始而只是如今显得最为醒目。在20世纪80年代有关中国文学的前途的谈论中,马克思和恩格斯的论断便得到了广泛的征引:“资产阶级,由于开拓了世界市场,使一切国家的生产和消费都成为世界性的了。……过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态,被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此,精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能,于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。”正是马、恩有关民族文学的世界化趋势的论断,为当时中国文学走向世界的舆论倡导提供了巨大的道德勇气和理论资源。与此同时,马、恩的另一方面的论述似乎被有意无意地忽略了:资产阶级不仅使乡村屈服于城市的统治,而且“使未开化和半开化的国家从属于文明的国家,使农民的民族从属于资产阶级的

民族,使东方从属于西方”^①。在这里,尽管马、恩没有使用今日已成时髦的“全球化”等术语,今天的东方主义批评与后殖民主义文化理论也可以指责马、恩的论述中暗含有典型的西方中心主义观念和视角,但我们不得不承认,经典的马克思主义者先知般的预言已化为现实,今天我们所要做的,正是如何来应对这种全球化趋势下的“东方从属于西方”的困境。可以说,很大程度上,今日中国文学的本土化问题,应属一个老话题在新的历史条件下的重提。它生发于中国文学的现实处境和未来忧虑,同时受到西方后现代文化思潮的影响和促动,从历史的延续看,又属现代中国的民族主义文化思潮、20世纪30年代的文艺大众化运动、40年代的民族形式问题、80年代的文学寻根运动在全球化语境下的变种。它具备自身的复杂性和难以克服的难题。

尽管在相关讨论中,进入20世纪90年代以后,国人倾向于用全球化/本土化取代现代化/民族化来探讨中国文学的出路问题,试图在理论上将文学的现代化与西化区别开来,但这种关键词的转换并没有解决后发生型国家的现实文化处境和文化焦虑,也没有解决经济的全球化和文化的地域化所暗藏的理论上的内在矛盾及其现实的可能性问题。面对强势文化在全球化过程中的空间优势,文学本土化的思路转而求助于民族文学传统在时间上的优势,希望通过对民族文学传统的不断重申和创造转换来加以抵抗,但应当引起注意的是,作为抵抗武器的文化相对主义、文化多元主义同样是文化全球化的产物,通过对民族文化价值观和审美观的独特性和自足性的简单重申并不能解决如何与强势文化(文学)“对话”的问题。在这里,全球化语境下弱势民族文学的处境几乎与现代女权主义文学面临的困境相同:如果女权主义者主张“身体写

^① 马克思、恩格斯:《共产党宣言》,《马克思恩格斯选集》第一卷,人民出版社1972年版,第254—255页。

作”，进入到身体与无意识的写作领地，热衷于让自己的身体被听见，实际上便无异于承认自己被男权中心文化所派定的非理性的角色地位；如果反其道而行之，认同于男性的语言和权威，她们和男性便没有了任何的差异，这又无异于自居男主女从的弱者地位。同样，如果可以将 20 世纪 80 年代文学寻根运动所提倡的“寻找东方文化的思维和审美优势”看作一种文学的本土化主张，那么，丙崽形象的塑造完全可以解释为强化了西方中心主义者有关东方民族野蛮、落后、愚昧的不无歪曲的想像；而叙事方法和结构上的探索，又有可能被指责为对外来的魔幻现实主义、结构现实主义的生硬摹仿。所以，重要的不再是文学是否要本土化，而是如何本土化，本土化是否可能。在目前，一方面是本土化的举步维艰，一方面则是全球化甚至于美国化的畅通无阻。举例来说，今日美国文化产业特别是电视、电影在全球的霸权地位已引起有识之士的深刻不安，这种霸权地位的形成，一方面与物质、经济的强者地位有相当紧密的关联，一方面也因为它的文化产业部门有意识地避免过多的文化特性，而采用诸如性、暴力、英雄主义、对财富的追求等能引起人类普遍兴趣的母题，从而增加了对外国观众的吸引力。面对这种现状，可以有多种选择，既可以像法国一样利用政府的补贴制作一些耗资昂贵并吸收了好莱坞惯技的大片来拓宽市场，也可以用不变应万变的手法继续制作低成本、慢节奏的富有本土特色的影片来划清界限，甚至还可以采取你拍我看、照单全收的应对方式而同时满足于亨廷顿的“文明的冲突论”的鼓噪，说什么“在中东的某个地方，几名年轻人满可以穿着牛仔裤，喝着可乐，听着摇滚乐，但他们却可能在向麦加顶礼膜拜的间隙，造好一枚炸弹去炸毁一架美国飞机”^①。但所有这些选择，似乎都难以改变全球化语

^① [美]塞缪尔·亨廷顿：《文明的冲突与世界秩序的重建》，周琪、刘绯、张立平、王圆译，新华出版社 1999 年版，第 45—46 页。

境下总体上“东方从属于西方”的世界文化格局（这里的“西方”甚至可以等同于美国）。也许正是对这种不平等的世界文化格局保持着较充分的警省，近年来人们已不再像 20 世纪 80 年代徐迟在《现代化与现代派》一文中那样，在经济的现代化与文学的现代化之间建立一种简单的同步关系，并进而将中国原有的文学现实同西方现代派文学嫁接到一起。人们拾起了本土化的武器，打出了类似于“中华性”“现代汉语写作”的大旗。然而，如同陈晓明正确地指出的：“回到本土文化资源实际隐含了双重的西方背景：其一，现实地与西方对话的背景；其二，无可摆脱的西方思想资源和西方视点。”^①文学的本土化命题，便既是文学全球化的对抗物，又是文化全球化的产物。作为其理论资源的，依然是近年在西方崛起的后殖民主义文化理论和后结构主义思潮。后殖民主义理论表现出了对西方普世主义的反抗，其所取的文化相对主义和文化多元主义思路伸张了各民族文化和文学的特殊性、独立性及其价值，而后结构主义思潮则表现出了反整体性、反同一性、反中心性等思维特征，这无疑为文学本土化命题之主张各民族文学的差异性、抵制普泛化提供了理论武器。一个有说服力的例子，是郑敏发表于《文学评论》1993 年第 3 期且引起较大争论的文章《世纪末的回顾：汉语语言变革与中国新诗写作》。该文意在从现代汉语语言变革的角度，解释为什么有几千年诗史的汉语文学在现代却没有出现得到国际文学界公认的大作品和大诗人。作者的回答是“由于我们在世纪初的白话文及后来的新文学运动中立意要自绝于古典文学，从语言到内容都是否定继承，竭力使创作界遗忘和背离古典诗词”。文章的主导立场是要回归传统、回归本土。但形成吊诡的是，这篇文章运用的理论资源，恰恰又是雅克·拉康、罗兰·巴特

^① 陈晓明：《反激进与当代知识分子的历史境遇》，李世涛主编：《知识分子立场：激进与保守之间的动荡》，时代文艺出版社 2000 年版，第 315 页。

的后结构主义理论与德里达的解构主义理论。这种难以避免和克服的西方背景和西方影响,折射出了全球化语境下文学本土化命题的一大困境,如何既顺应全球化的趋势(所谓中国文学走向世界),又抵制单一的全球化倾向(所谓保持中国文学固有的民族特色,“寻找东方文化的思维和审美优势”)。至少在目前,就一个民族文学的发展而言,既不存在没有本土化因素的单一全球化,也不存在没有全球化因素的单一本土化。理想的途径,也许是经由本土化达到全球化,经由全球化而实现本土化。

但是,将这种理论上的推导付诸实践存在相当大的困难,而且这种理论探讨本身也极容易陷入类似于“越是民族的,越是世界的”的老调重弹。在世纪之交有关中国现代文学的总结与探讨中,有一种似是而非的观点颇为流行:中国现代文学与中国古典文学间的断裂导致了中国文学的更大发展,过分的西化阻碍了中国现代文学走向世界。问题在于,这种描述在多大程度上建立在文学史实的基础之上?回归传统和本土文化是否真能成为中国文学走向辉煌的药方?在近百年的中国文学发展史上,我们不是没有过可以称为本土化的文学追求。20世纪30年代左翼文学运动对大众文艺形式和民间生活的关注,40年代“旧瓶装新酒”的仿俗创作,甚至于50年代新民歌运动中的“古典+民歌”的理论倡导,很大程度上无一不可以视为当时条件下的文学本土化追求,然而它们似乎都没有为我们带来多少令人振奋的消息。同曹禺的《雷雨》《日出》《原野》等作品相比,老舍创作于30年代的大鼓词《王小赶驴》《张忠定计》,二簧戏《新刺虎》《忠烈图》等,无疑是更具本土特色的,但毫无疑问,《雷雨》等作品却更能经受文学史的检验。文学自有其超民族、超文化的一面。与“多少年以后”的小说作法相比,在新文化运动中饱受攻击的“某生。某地人”一类的小说作法是更民族化和本土化的,但不能由此得出结论说,沿袭了这种写法或对其作出创造性的转换,中国现代文学就可以获得更大的成就走

向世界了(当然同样不能得出结论说,采用了前一种写法就完成了中国文学走向世界的任务了。我们所能肯定的是,在中国文学的未来发展中,只有少数的研究者才会在阅读和欣赏中仔细地、甚至过于拘泥地区分和甄别这两种写法何者是本土的,何者是外来的)。毫不夸张地说,文学的民族化、本土化追求是与中国文学的现代化追求相始终的。也许有人会将这种民族化、本土化追求没能产生出重量级的作品归咎于它们总是受到了外来的社会政治运动、国家救亡运动的制约和冲击,但是在现代社会,我们能设想一种不受任何外来因素干扰的单一的文学运动吗?20世纪80年代中期的文学寻根运动,表面看来是新时期中国文学自身发展和走向深化的一个必然结果——一方面摆脱经济、政治、社会对文学的过多制约,一方面寻求一条不同于文学的现代化等于文学的西化的创作之路。但文学寻根运动既有其自身要解决的问题,在思想文化资源上又受到了当时风行一时的海外新儒家儒学复兴学说的影响。新儒家从东亚四小龙的经济崛起寻求儒学的现代价值解释,打破了韦伯所主张的中国传统文化阻碍资本主义发展的论调,这给热衷于中国文化复兴和中国文学走向世界的人们提供了乐观的理论资源。不过,为何同一种儒学,在彼时是延缓了资本主义的发展,在此时却推进了资本主义的发展?看来并不是儒学的内容发生了变化,而是人们对儒学的看法发生了变化。问题也就出在这里,用什么来保证后出现的看法具有“真”的价值?如果不能保证,很大程度上在此文化氛围中演绎出的文学“越是民族的,越是世界的”又在多大程度上能成立?当然,创作家不可能为理论的探讨所局限。当时提倡寻根的小说家韩少功、李杭育、郑万隆等,与其说是要回归传统、抵制外来文化,莫如说是要以传统中的小传统抵制大传统,以正统之外的非正统消解正统。韩少功寻找神秘、奇丽、狂放、孤愤的楚文化传统,李杭育张扬吴越文化的幽默、风骚、开放、坦荡,郑万隆“追求一种极浓的山林色彩、粗犷旋律和寒冷的

感觉”^①，实践的都是到正统文化之外去寻根的主张。这一方面反映出了寻根文学主张的内在困境，在中国这块地域辽阔、民族众多、历史悠久的土地上，谈论“民族文化”何其容易；在中华民族这块土地的历史上，单说民族，哪些民族来了又去，去了又来？谈到传统文化，一般所说的儒、释、道，哪种文化能代表中华民族的“根”？这些问题即使在学术研究中也远不是三言两语就能说清楚的。而另一方面，各行其是的寻根文学创作也折射出了一种多少有些笼统和抽象的文学主张一旦付诸实践时必然会走向分散的命运。说到底，文学创作终归是一种个人精神劳动，只有理论家和国家组织才能设想一个民族国家文坛的整体进军。特别是全球化语境中，已经在改革开放中私有化的中国乡村和企业，面对资本主义和市场的压力，尚有可能以各种形式再度集体化以应对经济全球化的挑战。但是在文学领域，却很难设想有这样的行为。这不单纯基于经济资本通常以多抑少，文化资本通常以一当十，个人征服天下；重要的是，任何的立意高远、作为一个整体目标提出的文学主张（包括文学的本土化主张），都不能将一个国家和民族的作家全部归于麾下，设想有这样一个前景出现，不仅有害于作家的个人劳动，而且无助于一个民族文学的整体发展。文学的本土化命题，不仅得解决其现实处境和西方影响的难题，而且得解决理论与创作、集体追求与个人写作的实际困难和矛盾。文学的本土化被作为一个总体概念来进行理论陈述，容易；但付诸创作实践，却难。同样以郑敏先生的《世纪末的回顾：汉语语言变革与中国新诗创作》做例子。作者在文中描绘了80年代后期出现于中国文坛的一种“充满思维流动、跳跃、以暗喻代替说理的文体”，并称这种“理论文散文化是由于对洋八股的类科学的架构的反感，那种抽象名词加形式逻辑的文论很不适合中国式的潇洒的文体审美观。……他

① 李杭育：《我的根》，《上海文学》1985年第6期。

他们将语言更形象化,避开逻辑思维推论,以语言的触须探入‘前语言阶段’的许多浮沉未定的感觉,希望像垂钓一样,将它们钓出水面,出现在文字里。换言之,他们厌倦于耍弄陈旧的名词术语,希望在写的过程中捕捉一些新的意念,从那无意识的深渊里找到一些过去被压抑的、受忽视的又确实存在的意念”。尽管作者也说这类文论著作中存在着鱼目混珠的现象,但总体上仍肯定“这第三次语言变革是积极的,是迈向语言现代化的重要的一步”。作者所推崇的是一种“中国式的潇洒的文体审美观”,但她的描述给我们留下的印象,只不过是“尼采式的哲学加诗和暗喻的文体”一类新的“洋八股”来取代“苏联学院派文风”一类的老的“洋八股”。看来,从理论的倡导到实际的写作之间确实还有很长的距离。至于集体的追求和个人的写作之间如何统一的问题,亦是文学本土化命题的实际难题。勉强用一个民族文学的追求来要求一个作家、艺术家的创作,或面对一个作家、艺术家的创作时一味地从一个民族国家的总体的艺术追求寻求解释,有时未免近于强人所难,或是隔靴抓痒。近二十多年来有一种耐人寻味的现象,一方面呼唤中国的文学艺术走向世界,并将其度量标准定位于是否获得国际大奖之上;而一方面,一旦有艺术家走到了这一步,传媒又开始指责这些作品是以“伪民俗”取媚于西方对东方的想像。张艺谋的遭遇便是如此。但文艺家的每一个创作首先应是一种个人行为,它既难以承担一个民族国家的宏伟文化使命,也难以由这种文化使命得到解释。起码就《活着》这样的电影的生产过程来说,张艺谋原不过想将余华的《河边的错误》搬上银幕,只是极偶然的機會使他舍弃了《河边的错误》而将《活着》搬上了银幕。因而,这样的电影,与其说是怀有了一个取媚于西方的目的,不如说是主人公福贵在现代中国社会运动中的浮萍般的命运和顽强的生命力感动了创作者。

总之,文学的本土化命题存在着自身的复杂性和难题。这里讨论这种复杂性和难题,不是要为全球化语境下的文学本土化的

倡议泼冷水,而是要提醒人们注意这些难题。长期以来,我们讨论民族化和本土化一类命题,本就存在一种文化的落伍感作为前提,如果不对这些难题时加警惕,这种落伍感极易演化为一种民族文化虚无主义,或者一种与之相对的陷入病态的民族文化独尊情绪。在这两种情绪的作用下,一些志在出新的讨论又极易流于泛泛而谈或老调重谈。

第二章

王蒙：从单纯到“杂色”



王蒙的创作之路,总体上可概括为从单纯到杂色。20世纪五六十年代创作的作品,基本以歌颂青春、讴歌理想为母题,历史的乐观主义和革命的理想主义是其作品的思想基础,风格单纯明快,行文流畅自然;70年代末重返文坛后,王蒙在作品的主题表达、艺术手法、美感追求等方面做了多方面的探索 and 实验,多变成为他创作的一个重要特征。一个可以概括描述的王蒙衍变成了一个难以捕捉概括的王蒙。用他自己的话来说,作为小说家的王蒙就像是一只大蝴蝶,“你扣住我的头,却扣不住腰。你扣住腿,却抓不着翅膀。你永远不会像我一样地知道王蒙是谁。”^①从他的创作中,我们不仅可以看到一代人的成长之路,而且可以看到中国当代一个有代表性的作家的心路历程,其创作从单纯到“杂色”的发展,也在

^① 王蒙:《蝴蝶为什么得意》,《王蒙文集》第7卷,第705页。

很大程度上折射出了 20 世纪下半叶中国文学发展的总体趋势。

王蒙开始尝试小说创作的时代,正是中国由一个贫弱落后的国家向一个拥有自主权的民族国家过渡的时代。青年人憧憬未来、爱好幻想的天性加上那一时期集体性的对于未来的乌托邦想像,使王蒙这个 14 岁即加入共产党、其时又从事着共青团工作的布尔什维克,情不自禁地发出了“青春万岁”的呼喊。虽然由于历史的原因,1953 年深秋开始创作并于 1956 年修改定稿的《青春万岁》迟至 1979 年才得以以完整的面目正式出版,读者却仍然可以从中感受到 20 世纪 50 年代初期的那种特有的单纯乐观、蓬勃向上之气:“是转眼过去了的日子,也是充满遐想的日子/纷纷的心愿迷离,像春天的雨/我们有时间,有力量,有燃烧的信念/我们渴望生活,渴望在天上飞//是单纯的日子,也是多变的日子/浩大的世界,样样叫我们好惊奇/从来都兴高采烈,从来不淡漠/眼泪,欢笑,深思,全是第一次。”《序诗》向人们展示的是一幅没有低沉徘徊、只有乐观向上的图画,一切都那么的新奇,那么的单纯,那么的祥和,那么的无畏。虽然作品里也写到杨蔷云学习受挫的烦恼,郑波失母的悲哀,呼玛丽由特殊的身世和信仰带来的孤独,但所有这些都是淡淡的,浅浅的,短暂的。郑波的丧母之痛不仅有母亲的临终遗言(“作……妈的,不……能……照管你了……有毛主席……照管你”)来缓解,而且有袁新枝“我们生活在一个大家庭,我们愿意分享朋友的快乐,也愿意分担她们的悲哀”这类的话来冲淡。集体的理想就是个人的理想,祖国的明天就是个人的明天,一切都不用深究,一切都不用烦恼,所有的苦闷和悲哀都可以在革命的大熔炉和青春的大坩锅里得到化解和升华。时代是乐观的,人物是乐观的,作者同样是乐观的,所有的不快都会烟消云散,明天会比今天更美好。年轻的王蒙同当时的大部分中国作家一样,不仅信奉主流意识形态宣扬的一切,而且以自己的创作加入了主旋律的颂扬。甚至在已经经历了挫折的 60 年代初创作的小说中,王蒙所塑造的主

人公眼里，英雄人物也是有着同样的眼睛和同样的心的（《眼睛》），为了建设家乡“那庄严而巨大的生活”，农村姑娘秀兰主动放弃了到城里相亲（《春雨》）。个人的灰色情绪在英雄人物的烛照下无所遁形，一己的私利在集体利益的比照中黯然失色。时代无疑规范了那一时期作家们的创作，而王蒙那一时期也努力地顺应了时代对于作家的要求。

即使是给王蒙带来厄运的《组织部来了个年轻人》，从原始的创作意图来讲，也不能说是个例外——虽然从作品所包含的生活内容的广度、人物心理刻画的深度等方面来说，这一作品达到了那一时期王蒙其他作品所没有达到的高度。《人民文学》编辑部曾将作品的题目改为《组织部新来的年轻人》，作者曾对这种改动表示了不满。结合正文来看，王蒙并不满足于单纯塑造一个组织部新来的年轻人的形象，实际上，他是要借新来的年轻人林震的眼，构成一个陌生化的视角，来写组织部。组织部是个消磨人的热情、锐气、意志的地方。刘世吾、赵慧文、林震按照进入组织部时间的长短分成三个梯级。22岁的林震是怀着满腔的青春热血和理想激情来组织部报到的，他的“生命史上好像还是白纸，没有功勋，没有创造，没有冒险，也没有爱情”。正像《青春万岁》的序诗所写的：“眼泪，欢笑，深思，全是第一次”，正所谓初生牛犊不怕虎，敢想敢干敢说，但他不了解组织部现有的运作法则和游戏规则，只能像愣头青一样地猛冲猛打一番后陷入想像中的组织部不是这个样子的苦恼中，并且在老练的刘世吾、韩常新们面前显得束手无策；文静、柔弱、忧郁的赵慧文，对组织部的组织结构、工作作风等了如指掌，在林震面前分析得头头是道，但却被时间和生活磨去了锐气，只在心里期冀着林震的成功，从林震的身上去感受和找回自己正失去的青春活力和热情；而自称创造了新生活，并感叹“那时候……我是多么热情，多么年轻啊”的刘世吾，则凡事念叨起了“就那么回事”，像一个患上了职业病、没有了好胃口的厨师一样，创造了新生

活却不能为新生活所激动。作品实际上涉及到三重冲突：理想与现实的冲突；书本知识与实际生活的冲突；年青世界与年老世界的冲突。作者的高明之处，不在于通过林震的介入来构造两个极端的冲突的不可调和性，而是在矛盾的展开中凸现出了组织部生活的巨大的改造力量——明天的林震也许就是今天的刘世吾。林震是带着《拖拉机站站长与总农艺师》前来报到的，作者从林震和刘世吾都喜欢看苏联小说一点已充分地展示了两人的契合点。“当我读一本好小说的时候，我梦想一种单纯的、美妙的、透明的生活。”从刘世吾与林震交心时所说的话来看，两人在对理想的单纯的生活的内心追求上并无差异，只不过刘世吾比林震、赵慧文更早地溶入了当下的现实；时间和经验在这里展现出了其至高无上、无坚不摧的威力。从这个角度来说，刘世吾这一人物形象远不是什么“官僚主义者”一类的标签所能概括得了的。作品与其说写了组织部新来的年轻人，不如说写了年轻人眼中的组织部。组织部才是这一作品的真正主角：“区委会的工作是紧张而严肃的，在区委书记办公室，连日开会到深夜。从汉语拼音到预防大脑炎，从劳动保护到政治经济学讲座，无一不经过区委会的忠实的手。”“新党员需经常委会批准，常委委员一听开会批准党员就请假。”“这也是一种相当普遍的不正常的现象，有一批老党员，因为病，因为文化水平低，或者因为是首长爱人，他们挂着厂长、校长和书记的名，却由副厂长、教导主任、秘书或者某个干事做实际工作。”这些分别由林震、刘世吾、赵慧文看到或道出的现象说明，组织部的生活要想达到一个理想化的状态，决不是简单的反官僚主义就可以完成的。当然，无论是主人公林震还是作者王蒙，对组织部的生活并不悲观，作品结尾时，林震“迫不及待地敲响了领导同志办公室的门”。这表明，作者对党是充满信心的，相信党内的问题可以由党自身来解决。难怪20余年后作者谈到他人强加在作品头上的罪名时，不无委屈地说：“那么，50年代的中共××区委员会又会是影射什么

呢？难道是影射唐宋官府？语近梦呓了。作者自幼受到党的教育，视党为亲娘，孩子在亲娘面前容易放肆，也不妨给以教训，但孩子不会动心眼来影射母亲。”^①对于 14 岁即加入中国共产党的王蒙来说，在创作《组织部来了个年轻人》那段时间里，他所追求的是作一个职业的革命家。在这个少年布尔什维克眼里，“革命和文学是不可分割的。真、善、美是文学的追求，也是革命的目标。”^②他容不得革命的组织 and 革命的队伍中的任何杂质，任何不和谐音。一发现有这种杂质和不和谐音，他就要起来与之斗争。然而，那时僵化的批评家并不从这一角度看待问题。如有人就认为：“这篇小说是对我们党委机关、党的领导干部的一种嘲笑、讽刺与歪曲。刘世吾、韩常新式的人物，在现实生活里是有的，作为文艺工作者来说，有责任去揭露他们、教育他们。但，我认为，小说是反映现实的，它不同于小品文、相声和漫画，不能夸张，如果夸张，便形成对现实的歪曲。”^③这种批评方式的好处是永远可以使批评者立于不败之地，时时刻刻以正确的、辩证的面目出现。因而当这种辩证的批评成为一种主流时，主客观上都追求党和革命的人也只能堕入万劫不复之地，成为党和革命的敌人。王蒙后来的命运就是如此，尽管他后来的噩运不能简单地解释为由小说创作所带来。

二

历史、人生不可重复，更不可能按照人的假设再重演一遍。然而这并不妨碍人们对历史、人生提出“如果怎样又将怎样”一类的

① 王蒙：《〈组织部来了个年轻人〉琐谈》，《读书》总第 1 期，1979 年 4 月。

② 王蒙：《〈冬雨〉后记》，《读书》1980 年第 1 期，总第 16 期。

③ 增辉：《一篇严重歪曲现实的小说》，《文艺学习》1956 年第 12 期。

问题,即在假设的条件下对历史、人生进行反思。王蒙后来在回顾因政治运动造成的二十余年的写作中断时说:“从政治上来说,对我个人很好。因为如果不中断的话,在那种环境里,势必有两种可能。一是得绝对的沉默,这并不太可能。因为我从小就积极参加革命,做布尔什维克,做党员,一心一意跟党走,假如1957年以后我没有被划进去,设想我就清醒看到这一切都搞错了,我就保持沉默采取不合作的态度,这也不可能。相反的有一种可能就是跟着‘左’起来。但‘左’到姚文元的程度也不可能,因为我心里毕竟有善良的一面,我下不了手,我现在写小说对很反面的人物也下不了手。但起码柳青式的悲剧在我身上会出现。就是我以很大的力量努力把当时的政策、口号变成我自己的思想感情,再把它写出来,费了九牛二虎之力才把它写出来,可不久发现是写错了。”^①这种对于自己人生的反思应当说是诚恳的,也是理智的。从王蒙复出后的创作来看,他对于理想、信仰的痴心依然未改,而且依然将这份痴心落实在党和革命身上。最突出的一个表现是他作品中主人公那种历经风雨沧桑、数十年不变的布尔什维克情结。无论是《最宝贵的》中的严一行,还是《布礼》中的钟亦成,抑或是《蝴蝶》中的张思远,虽然都历经磨难,饱受冲击,甚至社会身份也一改再改,以至产生了不知庄周梦为蝴蝶、还是蝴蝶梦为庄周一类的身份混淆,但骨子里,他们对于理想、信仰的追求和礼赞,对于党和革命的忠诚与坚贞丝毫也没有改变。刚刚获得新生的严一行对儿子失去了“最宝贵的”——“我们的主义、道德和良心”而大光其火,当儿子蛋蛋将“主义”听成“主意”时,严一行变得怒不可遏:“我说的是共产主义、马列主义!”张思远为儿子冬冬思想的偏激、有太多的怀疑和愤怒而忐忑不安,他希望自己的儿子能够理解历史、现实、中国和占中国绝大多数的农民;而钟亦成夫妇一俟平反昭雪,便从内心里

^① 王干:《王蒙王干对话录》,漓江出版社1992年版,第280页。

发出了对于党和国家的礼赞：“多么好的国家，多么好的党！即使谎言和诬陷成山，我们党的愚公们可以一铁锹一铁锹地把这山挖光。即使污水和冤屈如海，我们党的精卫们可以一块石一块石地把这海填平。尽管‘布礼’这个名词已经逐渐从我们的书信和口头消失，尽管人们一般已经不用、已经忘记了这个包含着一个外来语的字头的词汇，但是，请允许我们再用一次这个词吧：向党中央的同志致以布礼！向全国的共产党员同志致以布礼！向全世界的真正的康姆尼斯特——共产党人致以布礼！”这种高声赞美一方面是获救后的感恩心理的自然流露，一方面也是自小培养起来的对党、对国家的热爱之情的集中爆发。与同时期的“归来”作家一样，王蒙在20世纪70年代末、80年代初的创作，基本是从历史叙述与现实描绘两个维度来展开。在历史层面，主要描绘主人公在极‘左’年代里青春、理想、人性遭践踏的故事，以及主人公对党、国家、人民痴心不改的故事；在现实层面，在完成将刚刚过去的时代描述为‘左’倾泛滥的时代之时，再次像50年代初所做的那样，将当下时代指认为“新时代”、“春天”。在这里，对历史的叙述是为了让用血泪、用痛苦换来的教训被记取；对现实的描绘很大程度上也是为了避免让过去的悲剧重演。当然从总的创作倾向来看，王蒙的小说创作，相当快地完成了对过去时光的回顾反思向对现实的介入、未来的展望的转换。甚至《杂色》那样的忆往之作，作者也不忘在题记中写上“对于严冬的回顾，不也正是春的赞歌吗？”这样的提醒一方面说明当时作家创作的自由度仍是有限的，作者不得不一开篇就筑起一道自我防御的墙，另一方面也说明，王蒙通过建立严冬与春天两个隐喻间的对比，迅捷地将两个时代区分了开来。当下的时代虽然仍像瓦特和史蒂文森时代的闷罐子车，但“每个角落的生活都在出现转机，都是有趣的，有希望的和永远不应该忘怀的”（《春之声》）。过去的苦难并没有成为放飞新的理想的羁绊，而是成为了新的乐观主

义的现实基础。

然而,经历了风霜的王蒙毕竟现实多了。他对现实、历史的描绘多了一份冷静,少了一份诗情,乐观向上的情绪抒发中多了一分难言的苦涩和冷静的思索。他知道时代是要向前的,但向前的路途会是艰难的曲折的;他知道国家的明天会更美好,但当下的面貌却是贫穷的不无粗野的;他知道有理想和信仰是好的,但缺乏理性和现实感的理想和信仰会走向自己的反面,带来历史的灾难。读者看到,作家是同他笔下的主人公一起成长着,成熟着,昔日热情单纯、未见世面但相信自己担负着改造整个世界的任务的青年,成长为饱经风霜、历受苦难、见多识广,底层也呆过上层也呆过,城市也见过边疆也见过的成熟男子。正所谓“故国八千里,风云三十年”,被排挤到底层和边缘的苦难经历成了王蒙取之不尽的创作资源。复杂的经历和对多变的创作风格的追求使复出后的王蒙的创作由单纯走向了多元。题材的多变,手法的多变,风格的多变,成为他小说创作的一个重要特征。“在伊犁”系列小说让我们见识了边疆少数民族在特殊时代里的生存形态和文化风习,“新大陆人”系列小说让我们看到了特殊的一代华人在域外求生的酸甜苦辣、彷徨艰辛,《说客盈门》《莫须有事件》《风息浪止》等作品让我们看到了作者对当下现实生活的独特介入,而《春之声》《夜的眼》《海的梦》等小说则让读者看到了王蒙对小说的艺术表现手法和结构方式的艰难探索。《杂色》最为典型地反映出了王蒙经历了磨难以后创作上出现的变化。在作品中,主人公曹千里不再是王蒙50年代作品中那种自感是一张白纸,只要凭着一种由理想和信念支撑的勇敢和热情就可以包打天下、建功立业的青年,而是一个满身伤疤、内心酸楚然而仍渴望有所作为的中年男子。作品中的马既是曹千里情感倾吐的对象,又是曹千里自己的一面镜子。不声不响、不偏不倒、忍辱负重的“被理所当然地轻视着,被轻而易举地折磨着

和伤害着的马”，其实就是曹千里自我的化身。它沉默而又自重，安分守己而又渴望奔跑。曹千里身上的几种特征和情绪可以引起我们的注意。其一是性格和表情的复杂性，光是表情就可以分为通常型、思索型、快乐游戏型三类，这无疑是由人生经历的复杂性所造就的；其二是一种宽容、达观、感谢苦难的情绪，无论有多少的痛苦和悲伤，也无论经历多少狂风和暴雨，曹千里都能很快通过主观的力量将它们调节成一种乐观情绪和积极因素，他甚至觉得作为一个人来到这个世界，来到中国这片神奇的土地本身就是一个奇迹，作为一个人有苦恼有疑惑并能感知和思索这一切就是值得赞美和感谢的；其三是一种渴望未来、希望有所作为的情绪；其四是一种将理想和信仰建立在更现实的土壤上的情绪——认识到每个人和每匹马在很多时候其实是平凡平淡甚至平庸的。作为读者，我们一方面仍然能从曹千里身上感受到林震身上那种想有所作为的心态，以及面对现实生活时的一定程度的惶惑和迷惘，但曹千里无疑成熟沉潜得多了，甚至可以说达到了处乱不惊、宠辱不惊的地步。这一作品，很大程度上可以说是王蒙的精神自叙传。经历了风雨沧桑的王蒙，正像他自己所说的，变得现实多了：“我需要的是运用一切配器及和声的交响曲。我的歌不可能再是少年的小夜曲。”^①正是从理想的天空向现实的土地上稍稍撤退，才使他笔下的人物发出了“民主与羊腿是不矛盾的”（《夜的眼》），“一切伟人与骏马都必须吃饭（草）”的感慨（《杂色》）；正是对“交响曲”的有意识的追求，才促使他运用多种笔墨去抒写历史和人生，特别是创作了受到广泛关注的所谓“东方意识流”小说和幽默、荒诞小说。

意识流是“一种技巧，其功能在于记录流过人物内心的纷乱而

^① 王蒙：《我在寻找什么》，徐纪明、吴毅华编：《王蒙专集》，第37页。

且表面上缺乏逻辑联系的印象之流”^①。典型的西方意识流小说作家推崇如实地记录下人物内心中的充满矛盾、彼此不相干的意识流动,力图排除作家在作品中发出自己的声音,以减少作家对人物思想意识的干预。与传统现实主义小说不同,意识流小说表现出强烈的内倾倾向,创作者关注、纪录的通常是人物的内心世界、主观情感,特别是人物的潜意识、下意识。王蒙用意识流手法来进行创作,首先倒不一定起源于对西方意识流小说的模仿和借鉴,而是起源于作家和笔下人物在经历了波澜起伏的人生以后兴起的种种不无矛盾、不无迷惑的人生感兴。大难之后的欣喜,回首往事时的矛盾,对美好未来的期望,对当下现实的惶然,酸甜苦辣咸等矛盾情绪一时间都来到钟亦成、张思远、岳之峰们心头,王蒙因此不得不采取一种不同于传统小说的叙事艺术来塑造自己的人物,安排作品的结构。王蒙在解释意识流手法时说:“意识流的手法中特别强调联想……它反映的是人的心灵的自由想像,纵横驰骋。”^②《春之声》中岳之峰的心理活动基本上就是通过联想法来组织的。过去和现在、城市和乡村、国内和国外的生活和见闻,均通过一个处在封闭的空间里的物理学家在有限的时间里的意识流动组织到了一起:由轻轻摇晃的火车联想到童年的摇篮,由车轮撞击铁轨的噪音联想到一支轻柔的歌曲。或许由于当时的文学界还处于一个对西方现代派文学保持着高度警惕的时期,王蒙的创作确实也同关注人物的潜意识、下意识世界的西方意识流小说有较大不同,王蒙因此一方面将意识流手法中的联想法同中国文学传统中的赋、比、兴的“兴”等同起来,一方面还特别强调说:“我们的‘意识流’不是一种叫人们逃避现实走向内心的意识流,而是一种叫人们既面

① [英]罗吉·福勒主编:《现代西方文学批评术语词典》,袁德成译,四川人民出版社1987年版,第262页。

② 王蒙:《关于意识流的通信》,《王蒙文集》第7卷,第72页。

向客观世界也面向主观世界，既爱生活也爱人的心灵的健康而又充实的自我感觉。”^①他的采用意识流手法的作品，无论人物的意识如何流动，最后都会流向一个中国式的积极乐观的主题。从这个角度来说，将王蒙的《春之声》《夜的眼》《蝴蝶》《相见时难》等作品命名为“东方意识流”小说也并无不妥。

但意识流手法实在又只是王蒙小说创作所运用的众多技巧之一（虽然可能是运用得最多的几种之一）。王蒙曾用他那汪洋恣肆、负气逞才的行文风格写道：“如实的白描，浮雕式的刻画，寓意深远的比兴和象征，主观感受与夸张变形，幽默讽刺滑稽，杂文式的嬉笑怒骂，巧合、悬念、戏剧性冲突的运用，作者的旁白与人物的独白、对比、反衬、正衬、插叙、倒叙，单线鲜明与双线、多线并举，作者的视角、某个人物的视角与诸多人物的多重视角的轮换或同时使用，立体的叙事方法，理想、幻梦、现实、客观世界与主观世界的分别的与交融的表述，民间故事（例如维吾尔民间故事）里大故事套小故事的方法，‘此时无声胜有声’的空白与停顿，各式各样的心理描写（我以为，意识流只是心理描写的手段之一），生活内容的多方面与迅速的旋转——貌似堆砌实际上内含着情绪与哲理的纷至沓来的生活细节（在《深的湖》里我尝试的正是此种），入戏与出戏的综合利用与从而产生的洒脱感，散文作品中的诗意与音韵节奏，相声式的垫包袱与抖包袱……诸如此类，我是满不论（北京土话，这里论应读 lin，如吝）的，我不准备对其中任何一种手法承担义务，不准备从一而终，也不准备视任何一种手法为禁区。”^②在 20 世纪七八十年代的小说创作中，王蒙给读者留下特别深刻印象的，一是其作品表现出的至死不悔的“少共”情结，一是其表现手法和创作风格的多变。前者就像某些知青文学中表现出的“青春无悔”

① 王蒙：《关于意识流的通信》，《王蒙文集》第 7 卷，第 74 页。

② 王蒙：《关于创作的通信》，《读书》1982 年第 12 期。

情绪一样,作者虽然也看到了对于理想、信仰的追求在特殊的时段里走向了反面,但主观动机的单纯纯洁足以抵消这种由特定的历史处境所带来的阴暗面,历史的灾难甚至被视为主人公人生成长成熟的必要代价,王蒙在多处谈到的可爱和有用并不是一回事的观点,大致上可以在这样的意义上得到理解。表现手法和创作风格的多变,则源于一种以往的多变的生活和经验需要付诸多变的形式,也源于作者求变的创作心态——既不愿意在创作中重复别人,也不愿意在创作中重复自己——而且还源于作者对历史进行反思、对现实进行环顾时产生的惶惑矛盾心理。王蒙在对往事进行回顾时,常常兴起一种历史难以理解、难以判断的矛盾,它既不是完全悲剧的,也不是完全喜剧的,而是悲喜剧交加的,自以为革命的轻而易举地成了革命的敌人,将他人打成反革命的不日也成为革命的阶下囚,还有比这更荒诞无稽和令人惶惑的吗?故王蒙的主人公在回顾历史时,时时兴起一种“现世报”的感慨。王蒙在面对现实和未来时,基本上是趋向乐观判断的,但是随着观察的深入,他发现了当下现实中的更多的不容乐观的因素。《说客盈门》《风息浪止》《冬天的话题》等等幽默荒诞小说,所写的事体虽然不无乖谬悖理、荒诞无稽之处,但充满夸张、变形、讽刺、调侃的描绘,无一不构成对当下不合理之现实的讥刺,让有经验、有成人的智慧和幽默感的读者发出深有会心的微笑——一种苦恼人的笑。至于《友人和烟》《惶惑》一类作品,应当说渗透了作家自己更多的情感体验:为了现实,得割舍下许多有价值的历史记忆——有关青春、理想、友谊的记忆。是耶非耶?作家和他的人物一样无从判断,他们陷入了同样的惶惑之中。

复出后的王蒙,不再像 50 年代那么单纯了。这是时代使然,也是他坎坷的经历和独特的气质使然。中国文学在 20 世纪七八十年代由单一化文学向多元化文学转换的总体趋势,也构成了这一作家创作转变的有力背景和基础。

三

迄今为止，围绕王蒙而展开的文学讨论大致有四次：一是针对《组织部来了个年轻人》的讨论；二是针对所谓“少共”情结与“东方意识流”小说的讨论；三是《坚硬的稀粥》引起的风波；四是有关人文精神讨论中由《躲避崇高》所引起的争论。虽然前三次讨论对于作家人生道路和文学创作的影响一点也不比第四次少，甚至比第四次更大，但是从影响的广度和论题本身所包含的意义的大小来说，最近的一次无疑超过了前三次。

在1993年第一期《读书》杂志上，王蒙发表了《躲避崇高》一文。某种程度上说，这篇文章的出现有些“不合时宜”，题目本身也让某些习惯于望文生义的媒体和批评家产生振奋之情。当时正值一些知识分子面对商品经济的崛起、人文学科的衰落、社会道德水准的下降而显得忧心忡忡的时期，王朔的崛起和流行被这些知识分子视为“人文精神的失落”的一个重要表征，而王蒙作为中国当代文坛的一个重量级作家，在《躲避崇高》一文里却给予了王朔小说及其创作姿态以较充分的肯定。再加上随着90年代文化界的急剧分化，提出“人文精神的失落”的知识分子，推崇的是一种“诗人，你为什么愤怒”“×××，你为什么忏悔”式的立场姿态，“躲避崇高”这样的标题在那些望文生义、以为标题什么就是提倡什么的读者眼里，俨然成了高扬人文精神的对立面。

然而事实并不如此地简单和黑白分明。在《躲避崇高》一文里，王蒙一开始就区分出了两种作家和文学：一种是自认为自己的知识、审美品质、道德力量、精神境界、政治的自觉都高于一般读者的作家，他们实际上选择了一种先知先觉的“精英”形象，努

力地在创作中做到“教师的循循善诱，思想家的深沉与睿智，艺术家的敏锐与特立独行，匠人的精益求精与严格要求”；一种是绝对不自以为比读者高明而且大体上并不相信世界上有什么太高明之物的作家和作品，这是一种“不打算提出什么问题更不打算回答什么问题的文学，不写工农兵也不写干部、知识分子，不写革命者也不写反革命，不写任何有意义的历史角色的文学，即几乎是不把人物当做历史的人社会的人的文学；不歌颂真善美也不鞭挞假恶丑乃至不大承认真善美与假恶丑的区分的文学，不准备也不许诺献给读者什么东西的文学，不‘进步’也不‘反动’，不高尚也不躲避下流，不红不白不黑不黄也不算多么灰的文学，不承载什么有分量的东西的（我曾经称之为‘失重’）文学……”^①王朔无疑是后一种文学的代表。在王蒙看来，自五四以来，我们的作家虽然有过的斗争和分歧，但基本属于前一种类型的作家，偶然出现沈从文、周作人、林语堂一类的“温柔的叙述者，平和的见证者，优雅的观赏者”式的作家，也是在相当程度上强调“自己的文人的趣味、雅致、温馨、教养和洁净”的，他们创作的作品“至少也是绅士与淑女的文学”。很长时间里，我们根本想不到有别种样式的作品存在。着眼于五四以来中国文学的发展史，这种归纳和总结无疑是准确的。人们不满意于《躲避崇高》的，是文章对王朔及其创作的正面评价以及这种评价所反映出来的价值取向。

这里我们不想纠缠于对这种评价本身作出评价。我们感兴趣的是，为什么一度曾推崇崇高、理想、信仰的王蒙会对王朔那种躲避崇高、理想、信仰的创作作出一种正面评价？

早在1980年，王蒙就说过：“是的，46岁的作者已经比21岁的作者复杂多了，虽然对于那些消极的东西我也表现了尖酸刻

^① 王蒙：《躲避崇高》，《读书》1993年第1期。

薄，冷嘲热讽，但是，我已经懂得了‘凡是存在的就是合理的’的道理。懂得讲‘费厄泼赖’，讲宽容和耐心，讲安定团结。尖酸刻薄后面我有温情，冷嘲热讽后面我有谅解，痛心疾首后面我仍然满怀热忱地期待着。我还懂得了人不能没有理想，但理想毕竟不可能一下子变成现实，懂得了用小说干预生活毕竟比脚踏实地地去改变生活容易，所以我写小说的时候，比起来用小说揭露矛盾、推动社会政治问题的解决，我更着眼于给读者以启迪、鼓舞和安慰。”^①在差不多同时期的《撰余赘语》中，王蒙又进一步谈到自己曾经是契诃夫的崇拜者，曾经迷恋过“反庸俗”的主题，然而在实际的生活里却发现“任何伟大辉煌浪漫的事情里都包含着平凡、单调、琐碎乃至其他貌似庸俗的东西”，因此对于“反庸俗”的作品和言论，“我开始抱一种怀疑和分析的态度了，我要看一看，它究竟代表的是一种脚踏实地而又充满理想的奋斗精神，还是一种不着边际的孤芳自赏。”^②不难看出，同50年代初出文坛的王蒙相比，复出后的王蒙对理想与现实、崇高与庸俗等等命题的看法已发生了一些明显的变化，不再认为两者是互不搭界、形同水火的，理想只有基于现实的土地才能找到自己存在的根基，世俗化的满足与精神化的追求并不矛盾。王蒙的这种思考不仅落实为《夜的眼》中陈杲“民主与羊腿是不矛盾的”的感慨，而且落实为《杂色》中曹千里“一切伟人与骏马都必须吃饭(草)”的内心独白。在《深的湖》中，一班春游的青年就一篇小说的写法发生了争执。小说中的男主人公在女主人公赏红叶时却告诉后者20米外有人在卖黄花鱼，作者以此来证明女主人公的高雅和男主人公的庸俗。然而在王蒙笔下的“我”看来，契诃夫虽然自己不愿亲自去排队买黄花鱼，但他多病的身体却需要动物蛋

① 王蒙：《我在寻找什么》，徐纪明、吴毅华编：《王蒙专集》，第37—38页。

② 王蒙：《撰余赘语》，《王蒙谈创作》，中国文联出版公司1985年版，第228页。

白质的补充：“至于我自己，我爱红叶，我不希望我在看红叶时受到黄花鱼的干扰，但我希望在食堂或者家里的饭桌上，隔长补短地有干烧黄花鱼出现。”从王蒙后来与王干的对话来看，《深的湖》中的这段描绘应属有感而发。^①王蒙将赏红叶和吃黄花鱼当作精神生活和物质生活两个极端的代表，来表现普通人的正常的生活态度，可以说用心良苦。而这一方面的信息，在人们热衷于谈论王蒙作品中的“少共”情结的时代，通常却被忽略了。

王蒙推崇一种充满理想而又脚踏实地的生活态度和审美取向，应当说与靠边站那段时间被打入生活的最底层、饱受了生活的艰辛有关。在90年代创作的“季节”系列长篇小说中，钱文这个人物是带有作家自叙传色彩的人物，至少可以说是作者的较可靠的代言人。“季节”系列多次写到堕入底层的知识分子在饥饿状态下对理想、对生活的重新认识。《失态的季节》在写到郑仿因吃三海粥而导致肠胃虚弱时，作者用一段非叙事话语评价道：“再高明的理论，再伟大的信仰，在最平凡的吃喝拉撒睡问题没有解决以前，也显得是多么苍白，多么匮乏，黯然失色了啊！”而当钱文迫于生活想将北京市粮票换为全国粮票却遭人厌恶的冷眼时，作者写道，钱文从此认识到了自己可能是并且已经是多么的渺小：“他必须正视自己的渺小，承认自己的渺小，这可以帮助他保持清醒，帮助他不去说那些自欺欺人的大话和去做自欺欺人的事。即使他常常批评

① 王蒙在对话中说：“遇罗锦有一篇小说，说是她去欣赏红叶，但她的爱人买鱼去了，证明她爱人的庸俗，对遇罗锦的私生活我不想讨论，我想讨论的是，又想看红叶又想吃鱼怎么办？最理想的不是赏红叶而不吃鱼，也不是吃鱼不赏红叶，而是吃完鱼后又赏红叶。”他并且引申说：“入世和出世都是人性，都是人生的需要，把世俗的东西那么贬低，那么高高在上视世俗如粪坑，够伟大得没边了……”（王干：《王蒙王干对话录》，第260页。）

别人，他也常常问自己，我不会同样的渺小吗？……如果说以后，钱文比旁人宽厚一些，冷静一些，他应该感谢这个拒绝换给他粮票的人。”在《狂欢的季节》中，当钱文和东菊面对“下一顿吃什么”这惟一的可以议论的话题时，作者同样用充满理解同情的笔调写道，在一个乱世里，“除了活，活下去，一天三顿饭，还能选择什么呢？”可以说，是生活教会了钱文这样的知识分子将自己的眼光从充满了霞光的天空拉回了布满苦难的大地，使他比旁人更宽厚，更冷静，更入实，更不那么高高在上，颐指气使。由钱文反观王蒙，他在《躲避崇高》中肯定是生活先亵渎了神圣、然后才出现了王朔的玩世言论和玩文学便变得不难理解。王蒙早看清了伪神圣、伪崇高的面皮，这时出来一个顽童式的王朔，同这种伪神圣和伪崇高开了回玩笑，在王蒙那里真还有深得我心之感。从这个角度来说，王蒙对于王朔的一定程度的认同，实际上也包含了自我认同的成分在内。这种自我认同，又是以王蒙的自我否定作为基础的。王蒙从“青春好像一条河，流着流着成了浑汤子”中看出了王朔对“青春常在”、“青春万岁”一类浪漫与自恋的毫不客气的揶揄与讽刺，而“青春万岁”恰好又是王蒙人生和创作的一个阶段的代名词，故对90年代王朔的一定程度的认同，便是对自己过去一段时间的自我否定。^①

但王蒙“躲避崇高”的含义，并不是提倡躲避所有崇高、信仰、理想。他不满足于王朔的，恰恰是王朔在倾倒澡盆里旧的污水时，将孩子也倒掉了。他所反对的是将理想、信仰、崇高绝对化。

^① 当然，王蒙对王朔的认同感，还有相当复杂的因素在内。90年代知识界兴起的“告别革命”思潮，就可以看成这一认同感的一个思想背景。李泽厚就曾写有《“左”与吃饭》的短文，重申了“人们必须首先吃、喝、住、穿”的重要性（赵士林主编：《防“左”备忘录》，书海出版社1992年，第52—54页）。

在他看来,理想、信仰、崇高是好的,但脱离现实土壤、趋于绝对化的理想、信仰、崇高是不好的,甚至造成一种伪善的风气;当百分之一的人口是革命者的时候,革命是伟大而悲壮的、理想的,但当百分之三十、五十甚至九十的人都宣称自己是革命者,或被要求成为革命者的时候,革命就贬了值,革命就成了过日子的惟一出路。所有人革命的结果是除了革命就是反革命和不革命,这就容易滋长一种绝对化的非此即彼的作派和思维。“季节”系列小说重点所写的,其实就是一批过于单纯、盲目信仰、对理想和信仰缺乏基本的反思能力的知识分子如何由恋爱的季节走向失态、踌躇、狂欢的季节的过程。在1951年,周碧云设想的“全面发展的人”无一不是献身者、就义者、大智大勇者,除了党的生活、组织生活,她根本没有想到世上还可能有一种普通人的日常生活;在1955年,钱文私下里直觉地喜欢“胡风分子”的书,但凭着对党的忠诚却更加激烈地批判声讨胡风们,并在内心里认为自己是两面派,从而经受着灵魂的撕裂的痛苦。要求所有的人都成为纯粹的人,其结果只能造就虚伪的人;要求所有的人都为理想、信仰献身,其结果有可能造成对理想、信仰的背叛。在《郑重的故事》中,王蒙甚至就庄子提出的“圣人不死,大盗不止”做了一通发挥,认为高高在上的圣人其实就是掌握着精神霸权的精神霸主,看穿和否定了精神霸权,人类的许多悲剧如希特勒法西斯、中国的“文化大革命”就可以避免。王蒙在进入20世纪80年代后期特别是90年代以后,推崇的是一种多元化的价值取向。他曾多次提到,“老王卖瓜,自卖自夸”是可以的,“王麻子剪刀,别无分号”却是不可以的,“党同”是难免的,而“伐异”则是愚蠢的:“这里的问题在于承认价值标准的多元性与选择取向的相对性。人各有志,人各有境,应该允许百花齐放与多元互补。你选择了‘越名教而任自然’,不等于人人或所有的士人都必须以你为样板。如果选择了入世,而且是在入世的努力中为

百姓为国家以及从长远利益上说是为朝廷做好事，清正廉明而不是蝇营狗苟，那就没有必要视若雠仇。”^①在《一嚏千娇》中，王蒙甚至采用元小说的形式，借探讨小说视角的机会，鼓励人与人之间的一种换位思维方式。长期以来，对于任何一种文学创作和价值取向，王蒙首先总是看取其中的合理成分，然后再指出其不足。这或许正是他既不排斥张承志、也不排斥王朔的一个重要原因。

王蒙对王朔的一定程度的认同，还源于两人在处世态度、语言风格等方面的一定的同构关系。王蒙和王朔，其实都是入世很深，对社会的缺陷看得很透的人，但他们并不愿意让自己的创作同现实社会之间构成紧张的对抗关系。他们更愿意采取一种夸张的、变形的、游戏的方式去指陈社会的弊端，从事于一种打擦边球的工作。从艺术的表现手法和审美形态来说，王蒙的《球星奇遇记》《郑重的故事》等作品与王朔的《千万不要把我当人》其实有不少相同之处：荒诞不经的情节，无处不在的调侃，轻松游戏的创作态度。只不过王朔的“玩文学”是一种游戏到底的态度，王蒙的“玩文学”总不免带一丝苦涩味。王朔的流行离不开其小说的幽默味和调侃味。王蒙实际上也是一个长于幽默和调侃的作家。他曾创作过一个名为《买买提处长轶事——维吾尔人的黑色幽默》的短篇。作品第一节便以舞台上相声表演的形式道出了买买提处长青春常在的秘密：赛买买提处长之所以老态龙钟是因为他常板着面孔，而买买提处长之所以青春常驻是因为没有一天不开玩笑。在下面的叙述中，买买提处长遭到小将们的一顿暴打，并且制服后襟上被涂上“黑作家买买提”的大字，面对其他幸免于难的作家、诗人，买买提却能用热烈而兴奋的口吻喊道：“你们不承认我是作家，人民承认。”叔本华曾说：“俏皮

^① 王蒙：《名士风流之后》，《读书》1994年12期。

话是硬把两个极不相同的实在客体压入一个概念，耍字眼却是借偶然的把两个概念压入一个词儿。这样也能产生（概念与实体）双方之间的差距，不过更肤浅而已，因为这种差距不是从事物的本质中，而是从偶然的命名中产生的。”^①买买提的幽默介于说俏皮话与耍字眼之间，正是通过自己的机智和幽默，将“作家”和“黑作家”、“人民”和“小将”压入同一个词中，从而造成一种喜剧性的矛盾，将一种极不利于自己的处境转化为有益于自己的处境。当然，这种生存策略，又是那些主张以死抗争的批评家所不耻的。王朔作品中也多有这样的幽默和反讽，如为王蒙所引用的“本党的宗旨是……”一段，就是将“两个极不相同的实在客体压入一个概念”中以造成乖谬，从而达到调侃和反讽，只不过王朔的玩主们不像买买提一样出于自我保护的需要而显得有点“肆无忌惮”和“厚颜无耻”了。但这又从另一个角度说明，王蒙对王朔的一定程度的认同，多少带有一点惺惺惜惺惺的味道。

然而需要指出的是，总体上，王蒙和王朔还是两股道上跑的车。在《躲避崇高》一文里，王蒙在肯定了一番王朔的同时，最终又指出了“毕竟或迟或早人们仍然会想念起哪怕是受过伤的、被仿制伪劣过也被嘲笑丢份儿过的狮、虎、鲸鱼和雄鹰”。这儿出现的诗化的比喻说明，即使进入 20 世纪 90 年代，王蒙的身上也还存在着一个理想主义的魂。从创作于 90 年代的《春堤六晓》来看，王蒙在叙述自己一代人的经历时，仍保持了刚复出文坛时的那种基本判断。鹿长思在将自己的一代归纳为热情的一代、理想的一代、苦难的一代后，甚至对儿子辈所封的“自作多情的一代”也形成了一种达观：“自作多情的一代应该感到满足，他们活了，做了，斗争了，爱了也恨了——就是说多情过了，希望了失

^① 叔桦：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，商务印书馆 1982 年版，第 103 页。

望了再希望又再失望了，而希望永远与失望同在，多情永远与麻木共存。他们过了许多有意义的日子，至少是自以为有意义的日子。”这种总结与《布礼》中钟亦成对自己一代人人生的经历的总结是大同小异的。^①从这个意义上来看，我们可以更清楚地看到《躲避崇高》及作者后来所写的《沪上思絮录》等系列文章提倡的是躲避伪崇高，作者也清醒地指出了“人文精神的失落”这样的命题可能引出的对过去时光的浪漫化，以及用“人文精神”一统天下可能暗含的危险。当然，与他的大多数同代人一样，过深的有关历次政治运动的记忆仿佛就像一个灰色的影子一样始终伴随着他们，使他们的创作和思考总是显得格外的沉重，哪怕像王蒙这样的老顽童，即使创作游戏文章时，也难以像王朔们那样坦然从容。

① 钟亦成在同灰色的影子对话时说：“是的，我们傻过。很可能我们的爱戴当中包含着痴呆，我们的忠诚里边也还有盲目，我们的信任过于天真，我们的追求不切实际，我们的热情里带有虚妄，我们的崇敬里埋下了被愚弄的种子，我们的事业比我们所曾经知道的要艰难、麻烦得多。然而，毕竟我们还有爱戴、有忠诚、有信任、有追求、有热情、有崇敬也有事业，过去有过，今后，去掉了孩子气，也仍然会留下更坚实更成熟的内核。而当我们的爱，我们的信任和忠诚被蹂躏了的时候，我们还有愤怒，有痛苦，更有永远也扼杀不了的希望。我们的生活，我们的心灵曾经是光明的而且今后会更加光明。但是你呢？灰色的朋友，你有什么呢？你做过什么呢？你能做什么呢？除了零，你又能算是什么呢？这其实可以看作作者借人物的内心独白对自己一代人所做的总结。

第三章

张承志：以自我为中心的 “心灵史”

—

与大多数同龄作家一样，张承志的小说创作也是从描写知青生活开始的。但由于特殊的历史机缘和人生经历，张承志得以同他插队落户的内蒙古草原和牧民建立起了更深的情感联系，特别是他所落户的额吉给他的母亲般的关怀使他对知青运动的历史保有一份美好的回忆。^①正是凭借同这位母亲般的女性的相逢，张承志得以在最早的小说创作《骑手为什么歌唱母亲》里建立起了“母亲—人民”的主题，并且，自此以后，外表粗糙冷漠，内心慈爱善良的草原母亲形象便不断地出现在他笔下，特别是在《金牧场》中，

^① 张承志后来在《北方女人的印象》中说：“一个知识青年插队的往事，到头来是该珍惜还是该诅咒、他的青春是失落了还是值得的，依我看只取决于他能否遇上一位母亲般的女性。”（《绿风土》，作家出版社 1994 年版，第 255 页。）

额吉发展成为“主人公的交流对象、影响者和教育者，一名伟大的草原女性，久经磨难但是不失游牧民族本质，在60年代到70年代中国的关键时刻中，完成改造红卫兵为人民之子使命的、中国底层人民温暖和力量的象征”^①。迄今为止，似乎没有哪一个有过知青经历的作家如此长时间地、深情地专注于一个社会底层的普通母亲形象的塑造。这里的缘由何在？或者用张承志自己的设问方式来问：骑手为什么歌唱母亲？其一，作者在现实生活中同额吉一家建立起来的深厚情谊所积淀的情感记忆是这类创作的一个重要基础；其二，在张承志那里，作为个人生活遭遇中的蒙古母亲“额吉”在作为文学的象征形象出现时，常常同草原母亲以及更广泛意义上的人民母亲概念发生了关联，以个体形象出现的母亲形象充当了集体意义上的母亲形象的代理人，一跃成为作者情感倾诉、高声礼赞的对象，作家的创作因此同中国现代文学中的文学“为人民”的传统和“人民-母亲”的文学主题发生了勾联，而这种礼赞人民母亲的文学是新时期之初最受欢迎的主流文学样态之一；其三，当额吉被置换为草原母亲时，草原及其神秘自由、居无定所的游牧生活方式一定程度上满足了创作主体内心的某种躁动不安的游荡气质及对自由自在、博大苍茫的生活境界、审美境界的想像。张承志在多篇文章中说自己有三块安身立命的大陆——内蒙古草原、新疆文化枢纽、伊斯兰黄土高原，但张承志认为：“草原是我全部文学生涯的诱因和温床。甚至该说，草原是养育了我一切特征的一种母亲。”^②他在进一步的解释中强调说：“并非所有内蒙古草原的知识青年都需要草原，难以概括的‘草原’也并非能对每一个人都引发质变。包括土生土长的本地人，其实他们并非每一个都遗传着草

① 张承志：《注释的前言：思想“重复”的含义》，《金草地》，海南出版社1997年版，第3页。

② 张承志：《〈美丽瞬间〉自序》，北京师范大学出版社1993年版，第1页。

原的气味。”^①言下之意,是自己那种“追求美的血质”与草原及其生活方式所具备的那种“非常彻底的美”产生了灵魂的契合造就了他文学的精神取向,比起某些土生土长的草原之子,他这“蒙古草原的义子”^②更有理由称为草原的精神上的传人。作者甚至于在《〈美丽瞬间〉自序》中追究自己后来突然不写草原的原因时,认为其中重要的原因之一是草原母亲赋予他的游荡不安的气质使他不愿意“定居在几顶毡帐之间让马镫长锈”。写草原,是因为草原母亲;不写草原,也主要是因为草原母亲。作者通过其小说和其他文字,为我们描绘了一幅创作主体和草原母亲间的几乎亲密无间的关系图。

然而作者的创作也为我们考究这种母子关系的真相留下了某些文本裂隙。以创作于1980年的《阿勒克足球》为例,这是一个以现已成为“知识牧民”的草原之子的忆往口吻来写知青作品的作品,写法上接近于后来被广泛运用的儿童视角小说。从文本与现实的层面而言,作品融入了张承志本人在内蒙古草原充任民办老师的生活经验。有意味的是,作品中的老师的孤儿身份(父亲早不在了,母亲嫁了别人,把他撇给了学校)让本来对老师曾怀有敌意的叙述人大惑不解并对老师产生了同情:在那个圣洁的地方——伟大的北京城,“也会有屈辱痛苦的孤儿”?作品以后有关“我”和老师关系的改善的叙述,大部分便建立在对于“孤儿”的同情基础之上:当“我”一声不吭地把头扎进阿孃的怀里、感受着母亲怀里的温暖和醉人的气息时,“我”想到的是:“可是这位老师却只能在乌珠穆沁母亲那广袤的怀抱里去寻找温暖啦。老人们就是这样念叨的:孤儿如果不学会到乌珠穆沁母亲怀里寻找母爱,他一定会苦死

① 张承志:《〈美丽瞬间〉自序》,第1页。

② “我有十足的资格说我是蒙古草原的义子,黄土高原的儿子。”(《语言憧憬》,《荒芜英雄路》,知识出版社1994年版,第58页。)

的……”更有意味的是，“我”从老师和医生姐姐（应当也是知青）情感关系的发展中，意识到了“我们的乌珠穆沁母亲在他们心目中原来是那么低贱和疏远。我懂了：住在我们的草原，这本身就是他们的痛苦。姐姐的鞭子不仅是打在老师心上，它更重地抽碎了我的自尊，抽碎了我们对草原母亲一往情深的爱”。张承志曾说：“我的小说是我的憧憬和理想，我的小说中的男主人公是我盼望成为的形象。”^①验之张承志的小说世界，这种自我陈述是成立的，他作品中反复出现的渴望成为真正的男子汉、追求一个纯洁的、有信仰的世界的男主人公确实代表了创作主体本人的憧憬和理想。因而，如果可以将《阿勒克足球》的老师视为创作主体的第二自我，那么这一作品便形象化地表述了知青与草原母亲关系的真相：对于来自北京城的“孤儿”来说，草原在特殊的时段里充当了替代性的母亲；然而对于大部分草原的“他者”（“他们”）来说，草原又是低贱和疏远的，住在草原就是他们的痛苦。同时，对大多数土生土长的牧民而言，知青始终也是一个“他者”。张承志后来曾在《金芦苇》等文中提到过一位老人所说的“过去的穷人什么样？就和你们一样呀！”给他内心带来的震惊，并说“知识青年的身份和地位问题，其实是一个深有意昧的问题。歧视是多面的，体格和口齿，结伙与孤单，出身与技能，知识青年因人而异地感受着歧视的人生命题”^②。这个意义上，《阿勒克足球》中老师的“孤儿”身份便不只是提供了叙事上的方便，创作者由此可以轻而易举地建立起乌珠穆沁母亲与北京城的“孤儿”间的替代性的母子关系，同时，它还在不经意间泄漏了知青作为城市的弃儿和草原的“他者”的历史真相，只不过，在作品中，知青所遭遇的双重歧视的命运由于种种原因没有得到充分的揭示和表达。

① 张承志：《生命如流》，《绿风土》，第119页。

② 张承志：《金芦苇》，《牧人笔记》，山东文艺出版社2001年版，第193—194页。

从小说艺术方面考虑,《黑骏马》也许是张承志迄今为止最成功的小说。辽阔苍茫的草原配上悲怆回转的蒙古古歌给作品奠定了沉雄大气的底色,主人公肤色黧黑、冷漠粗犷的外表与歉疚伤感、追悔莫及的内心构成了阳刚与阴柔的对比,“钢嘎·哈拉”的得得蹄声和美妙步点与主人公千回百转的心绪流动给作品平添了一种近于音乐的节奏美感,现实的寻找与过往的追忆的交叉叙述显示出结构上的精巧,昔日恋人的迟迟出场与出场后的物是人非之感,以及女主人公的一句“别记恨我吧,白音宝力格”传达出了一种深刻尖锐的内心创痛,索米娅的临别请求和“我”近似无言的反应具备了一种张承志作品中极为罕见的情绪克制和约束能力。在阅读这一作品时,读者一般会被其中的爱情故事所具有的悲剧力量所吸引,有关“我”和老奶奶关系的表述往往被忽略。值得注意的是,白音宝力格是由于少年丧母、父亲工作忙而被父亲寄养到额吉家的,所以,额吉与“我”之间仍是一种替代性的母子关系。“我”在草原上成为“一个独挡一面的男子汉”的欲望和已成人时内心升起的“一种战胜父亲尊严的自豪感”在作品中得到了强调,白发奶奶在“我”成长为真正的男子汉的过程中具有举足轻重的地位。行将结尾时“我”的内心活动是饶有趣味的:“如果我将来能有一个儿子,我一定再骑着黑骏马,不辞千里把他送来,把他托付给你,让他和其其格一块生活,就像我的父亲当年把我托付给我们亲爱的白发奶奶一样。但是,我决不会像父亲那样简单和不负责任;我要和你一块儿,拿出我们的全部力量,让我们的后代得到更多的幸福,而不被丑恶的黑暗湮灭。”这里提到了父亲的“简单和不负责任”,也提到了“丑恶的黑暗”,如果后者已经由黄毛希拉的出现在作品中得到了正面描绘,那么前者出现在这里便颇显突兀。从最后“我”滚鞍下马,猛地把身体扑进青青的茂密草丛中、悄悄地亲吻着苦涩的草地来看,《黑骏马》似乎远不只是一要写一个爱情故事,而是要完成一代人命运的表达。尽管白音宝力格不具备知青身份,但

在这一作品中，“草原（人民）-母亲”的文学母题仍表现得十分完美。当然，完美的代价是，“由于对草原母亲的善意和避讳，我没有敢向洞开的真实试探”^①。作者在有间无意之间，遵守了他后来所说的“艺术即规避”的创作原则（张承志收入《荒芜英雄路》中论述冈林信康的文章即题名为《艺术即规避》）。

张承志对草原母亲的文学叙写是发生于真正的知青生活已成往事之后。同大多数知青作家一样，种种主客观因素已隔断了他们同知青生活的原始真实性间的联系。时空的距离和记忆的特性使他们对过去的生活必然有所筛选，从而可能经不起过分僵硬的文学的真实性尺度的检验，与自己的青春和血肉相联的生活也使他们的文学表现不可能维持在冷冰冰的客观写实的基础之上，思维方式的偏颇更有可能加剧历史判断与道德判断间的冲突与分离。特别是，当下的生活已成为这种文学叙写的一个重要参考因素。对当下生活的不满常促使他们对过去的生活取一种近于浪漫、美化的怀想姿态。这一现象不仅出现于孔捷生的《南方的岸》、王安忆的《本次列车终点》等作品中，而且见诸张承志的《绿夜》等创作。在《绿夜》中，回想与现实、过去与现在构成了鲜明的对比。已离开锡林郭勒草原达八年之久的“他”，所处的是喧嚣着的、熙来攘往的都市生活，“冬天运蜂窝煤、储存大白菜，夏天嗡嗡而来的成团蚊蝇，简易楼下日夜轰鸣的加工厂，买豆腐时排的长队”的当下生活常常让他回忆起草原上小奥云娜驼羔般聪慧的大眼睛和甜甜的酒涡。在当下生活的围困中，主人公急于回到草原去寻找自己的陈年旧梦。但重返草原的结果，主人公不仅发现“我的黑眼睛的小天使，我明净的小河”变了样，而且发现草原上也有讲蒙语的侏乙己（在主人公的都市生活中，侏乙己是一个只讲钱、不追求精神生活的人物）。“生活露出平凡单调的骨架。草原褪尽了如梦的轻

^① 张承志：《〈美丽瞬间〉自序》，第1页。

纱。”但主人公在梦想破灭之后，经过短暂的心灵痛苦的煎熬，最终还是重新达成了内心的平衡，“他惬意地裹紧白发老奶奶给他盖上的毯子。他的呼吸和夜草原上牧草的潮声和谐地溶在一起。”“逝去了的已不能追还，但明天他又会怀念此刻的亲切。人总是这样：他们喜欢记住最美好的那一部分往事并永远回忆它，而当生活无情地改变或粉碎了那些记忆时，他们又会从这生活中再找到一些东西并记住它。这是一种弱点么？也许，人就应当这样。哪怕一次次失望。因为生活中确有真正值得记忆和怀念的东西。”这种对主人公内心活动的记录，其实很大程度上也代表了创作主体本人对待历史、人生的态度。用美的尺度来过滤过去的生活，用美的记忆来抵消现实生活中的失意，用对未来的期许规避对过去生活的全面评价。在《绿夜》的开头部分，当主人公的表弟说“堂·吉诃德为寻找假想的敌人踏上征途，而你为寻找想像的净土而提起旅行袋”时，主人公是一副不屑与之论理的神情。然而形成吊诡的是，主人公后来的内心活动，恰恰印证了表弟最初的判断。种种迹象表明，张承志对知青主体与草原母亲之间所存在的裂隙和知青一代的局限，不是没有认识，而是不忍心加以正视而巧妙地予以了回避。这一点不仅可以从《绿夜》以及被广泛征引的《北方的河》的题记中得到证明，而且反映在《北京草原》这样的作品中。

严格说来，《北京草原》被作为建立在艺术的假定性基础之上的小说创作来看有很大的局限，它过分地依赖生活的实录而显出艺术性明显不足的弊端。它只不过是以“我”在北京接待插队时的“我家牧民”再次重申“我”与额吉一家的不是亲人、胜似亲人的关系（只是阿洛华哥哥被置换成了“巴特尔乎哥哥”）：“虽然北京不是乌珠穆沁，但是有了你们就仿佛有了一座毡包，你们有了我就算是有了一匹马。”毡包和马依然是草原、北京、我、你们之间沟通的条件和基础。当然，这一创作于1987年的作品同张承志早期的草原小说相比，也有一大变化，即作品强调了额吉对城角关清真寺的

尊重态度，教会了“我”在北京制造一片绿草地幻像的办法。这里，我们看到了开始向伊斯兰教哲合忍耶教派倾斜和皈依的张承志对“人民-母亲”母题的进一步叙写，这一母题被置放到了对宗教的共同的诚敬态度之上。不过，“我”与“老牧”们的文化差异在这一作品中依然隐约可见：面对银幕上的美国西部片明星，“我”心里所想的是“这是一伙子伪装惊险的纸糊英雄”，巴特尔乎哥哥却啧啧称赞，叙述人在这里甚至不惜采用一种近似反讽的口吻：“没办法，我想，从今天起我承认这些牛仔棒和老牧的态度不像城市知识分子，你瞧老牧向外界学习的态度多诚恳。”张承志在《〈美丽瞬间〉自序》中对自己为什么突然不写草原了做了一点分析，并说“究竟是为什我很难解释清楚”。在我们看来，草原本就存在的“丑恶的黑暗”一面、创作主体与草原人们间同样早就存在的文化差异是张承志放弃对草原的文学描绘的一个重要原因。在后来的多篇文章中，张承志都谈到当年自己落户的额吉由于成分不好而在草原上处于一种受歧视的地位，并在写于1992年的《狗的雕像的联想》中写道：“有朝一日，倘若她的后代远离了那种立场和地位，或者说倘若他们也朝着更低贱、更穷的人举起马棒的时候——我和他们之间的一切就将断绝干净。”^①在《金芦苇》一文里，作者甚至记下了“我嫂子”对草原上的外来户的带有歧视性的欺负。“如今是人民堕落的新时代了。”^②这里的“人民”是否包含草原上的牧民，作者没有做出详细的说明。但可以肯定的是，面对“人民”这种集合性概念，张承志同所有热衷于表现“人民-母亲”文学母题的中国作家一样，必然面对一个事实，“人民”从来就不是铁板一块的，“人民”也从来不是超历史的存在物。

① 张承志：《荒芜英雄路》，第71页。

② 张承志：《芳草野草》，《荒芜英雄路》，第12页。

二

张承志是一个同自己的创作一起成长的作家,其创作理想是“别人创造的是一些作品,我创造的是一个作家”^①。他不仅希望将自己的血肉和灵魂注入自己的创作,也希望自己的创作能起到影响、改造人灵魂的作用。他每一个阶段的创作都折射出创作主体自身的阶段性成长。

其草原小说主要同他的知青身份和经历相连,他对天山南北新疆文化枢纽的文学叙写主要同他作为考古学者、作家的成长历程相联,而他对回民的黄土高原的文学表现则折射出了他逐渐皈依哲合忍耶的心路历程(当然,具体创作的分界线并不像这里所概括的这样泾渭分明,而是互有交叉,特别是《金牧场》那样容量比较大的长篇小说更是如此)。

《北方的河》可看作张承志试图在当下生活中重新确立“我们这一代”的生活位置和精神追求的一个作品。在这里,自我实现的文学母题开始取代草原小说中的“人民-母亲”主题成为新的描写中心。以第一人称“我”写下的题记一方面将“我们这一代”人的历史的评断权交付给未来,一方面则寄希望于从“一个幅员辽阔又历史悠久的国度”的母体里产下“活泼健壮的新生婴儿”,使病态软弱的呻吟淹没在新生婴儿的欢声叫喊中。结合全篇来看,不妨将主人公的第二次跃入黄河看作“我们这一代”的新生仪式:在暂时离开人民母亲的怀抱之后,又重新投入了“一个幅员辽阔又历史悠久的国度”的怀抱。“我”对“我觉得——这黄河像是我的父亲”的确认,透露出了创作主体的新一轮的寻亲冲动。在《阿勒克足球》《黑

^① 张承志:《生命如流》,《绿风土》,第122页。

骏马》等作品中，母亲的缺席为额吉所弥补；在《北方的河》中，“我从小……没有父亲”的缺陷为黄河父亲所填补。所不同的是，母亲只提供人性人情的温暖，我“一头扎在额吉的怀里”（《骑手为什么歌唱母亲》），黄河“父亲”则既提供巨大的包容力（“今天我才明白，你是仗着黄河父亲的庇护和宽容才横渡成功”），也为主人公提供战胜自我、确证自我、以达成自我实现的条件（文中写道：“我多少年一直有个愿望，就是长成一个块大劲足的男子汉。那时我将找到他，当着他老婆孩子的面，狠狠地揍他那张脸。”作为亲生“父亲”的弃子，“我”对黄河父亲的征服显然又是对亲生父亲的象征性报复和蔑视，也是“我”的成人仪式的象征性实现）。在《北方的河》中，写实与象征、诗意的描写与拿腔拿调的长篇倾诉、急于告别过去的焦灼与对过去的难以释怀、主人公对自身男子汉气质的不无克制的炫示与内心深处的孤独无力感等等相互悖反的因素，构成的是一条类似于黄河的语词河流，莽苍浑重，泥沙俱下。这可能与作者那段时间对小说的认识有关。张承志曾在《美文的沙漠》中说：“一篇小说应该是这样的：句子和段落构成了多层多角的空间，在支架上和空白间潜隐着作者的感受和认识，勇敢和回避，呐喊和难言，旗帜般的象征，心血斑斑的披沥。它精致、宏大、机警的安排和失控的倾诉堆于一纸，在深刻和真情的支柱下跳动着—个活着的魂。”^①《北方的河》应当就是这种小说理想的产物。问题在于，过多的感受和认识、象征和倾诉，有时却妨碍了表达的明晰性和艺术的纯粹性。一个残了一块的陶罐，既要象征“我们这一代”人的破碎的、难以弥补的生活，又要象征绵延不绝的古老生活，结果有可能是读者面对太多的象征而拒绝对象征意义的解读。

《北方的河》的主体情节是主人公“我”不仅要用书本知识而且要用对北方的河的实地考察得来的感性知识去获得自我和青春的

^① 张承志：《绿风土》，第104—105页。

证明。不过，“我”的过往经历依然是一个重要的参考因素。“我”想在黄河中得到青春的证明可发现肉体已开始背叛自己，“我”虽然在黄河中找到了自己的父亲、在湟水找到了自己的血脉，梦中的黑龙江也给了“我”启示，可“我”却没能用诗歌写出北方的河的伟大，主人公于是只好再一次将自身的局限交给未来和某些宏大命题去解决：“让那些伟大的哲人去描述北方河流最深刻的一面吧，我可以写这些河的青春。肉体可以衰老，心灵可以残缺，而青春——连青春的错误都是充满魅力的。我就是我，我的北方的河应当是幻想的河，热情的河，青春的河。”类似的倾诉看似解决了内心平衡的难题，但事实上，《北方的河》中的主人公的自我挫败感依然历历可见：在告别了知青经历以后，自我的意义感和归宿感依然是一个未尽解决的问题。

在以天山南北麓为描写对象的小说中，张承志基本上是围绕两个重心而展开：一是通过对大坂、雪峰、草原、戈壁滩的描绘，来展示一种赏心悦目的彻底的美，如《美丽瞬间》《辉煌的波马》；二是通过主人公对绝境和极限的征服，来展示主人公对自我的确证和信心，如《大坂》《顶峰》。这些作品既溶入了创作主体作为考古学者、作家在天山南北考察、游历的经历，也反映了作者从蒙古草原起步、最后走向回民的黄土高原的一个过渡时期的彷徨、徘徊心绪。这些作品的一个特点，是自然对象在作品中扮演了重要的角色，仿佛具备了自身的主体力量，它既成为主人公的审美客体，又常常作为主人公人生搏击的对手。自然的绝境常给需要“一次男性的证明”的主人公标示了一个常人难以企及的高度，崇尚“经过痛苦的美可以找到高尚的心灵”的主人公便不顾一切地要越过大坂、登上顶峰。对极限的挑战，就是对自我的挑战；在张承志笔下，有时也被写成对国外殖民主义者的挑战、对国内近于庸碌的所谓学者的挑战。如在《大坂》里，形同孤胆英雄的主人公便既愤怒于20世纪初法国探险队对敦煌文书的掠夺，又愕然于科学院那几位

中年人由于不会骑马而放弃对大坂的征服。主人公在这里流露出了同《北方的河》中的“我”相近的那种想成为真正的男子汉的欲望和气质：“他已难以压抑一股冲动，一股野兽般的、想蹂躏这座冰雪大山的冲动。他想驰骋，想纵火焚烧，想唤来千军万马踏平这海洋般的峰峦。他疯狂地感到一种快乐，感到自己终于找到了什么。他想呼喊，想喊来世上一切英雄好汉和一切专会向生活耍光棍的坏种，在这里和他一比高低。他想告诉无病呻吟的诗人和冒充高深的学者：这里才是个够味儿的战场，才是个能揭露虚伪的、严酷的竞争之地。”这表明张承志的主人公绝不是以旅游者和观光客的身份来对待自然的绝境的。在《顶峰》中，渴望征服汗腾格里雪峰的牧人铁木尔也对“加登巴和阿莫尔”表现出了不屑和鄙睨。由于这些作品基本上无情节可言，人物关系简单至极，读者只看到孤胆英雄式的主人公向一个自己定下的一目了然的目标奋勇冲刺，故欣赏者有之，嫌其艺术表现过于简单、甚至怀疑其传达的男子汉气概带有矫饰成分者亦有之。^①

张承志并没有都写到主人公的成功。渴望征服汗腾格里雪峰的牧人铁木尔便以失败告终，失败的牧人最后觉悟了自己的狂妄而转向了对雪峰的神性的瞩目凝眸。《九座宫殿》中的“蓬头发的城里人”，怀着一颗刚强硬朗的心进入沙漠腹地去寻找九座宫殿，却只能像韩三十八一样认命于“寻不上它”的结局。表面看来，“蓬头发”的撤出沙漠是由于没有法国科学家德日进在世纪初所拥有的那种良好的物质装备；但关键的是，如果九座宫殿从一开始就是苦难中的人们幻想出来的一片绿洲、支撑苦难的人们活下去的一片干净乐土的话，具有肉体凡胎的人如何能找到这样的绿洲和乐

① 如朱伟的《张承志记》（《钟山》1994年第1期）便记载道：“一位女编辑说：‘如今那么多人在那里装男子，装来装去，还数他最像。’”这话是赞美还是嘲讽，不同人可能有不同的理解。

土呢？有形的大坂可以被征服，无形的净美境界却只能作为理想活在人们心中。九座宫殿尽管寻不到，但“记着九座宫殿的人，一定是自己人”。一个来自北京的城里人和一个生活于沙漠边缘的贱民的后代，在怀有同样旺的血性这一点上，完成了相互的认同。这种对人的局限性的觉悟、对苦难的升华的推崇、对神性的凝眸敬畏，实际上已蕴含了张承志最终皈依哲合忍耶教派的基础。

三

在《走进大西北之前——代前言》中，张承志将自己1984年隆冬走进大西北视为冥冥之中造物主的安排。他特别强调了同西海固的遭遇所导致的自己的脱胎换骨的改变。但我们看到，这种转变的基础早就存在了。在已经论述到的一些小说中，我们可以观察到创作主体身上一种想成为一名真正的男子汉和荷枪的战士的巨大冲动（张承志也有多篇非虚构文学谈到自己想做一名荷戟的战士的理想），同时也存在一种强烈的孤独感和渴望皈依的感情——正是这种感情使他先是将自己交付给草原母亲，然后又交付给黄河父亲。但是，形成吊诡的是，“母亲”的博大和“父亲”的强大常常会衬托出儿子的渺小。在用诗歌这种艺术形式描绘黄河的过程中，《北方的河》中的“我”虽然仿佛看到自己的笔下渐渐地站起来了一个人：“一个在北方阿勒泰的草地上自由成长的少年，一个在沉重劳动中健壮起来、坚强起来的青年，一个在爱情和友谊、背叛与忠贞、锤炼与思索中站了起来的战士”，可最终唤起的却是“不行啊”的失败感，原因是自己“没能写出那种吸引我的、伟大的东西”。因此，一种看似悖反的情绪出现在张承志身上一点也不奇怪。他说：“长久以来，我匹马单枪闯过了一阵又一阵。但是我渐渐感到了一种奇特的感情——一种战士或男子汉的渴望皈依、渴

望被征服、渴望巨大的收容的感情。”^①

张承志在走向对哲合忍耶的高声颂赞之前，其实已经过艰难的跋涉。在《残月》（1985年2月）、《三岔戈壁》（1985年9月）、《黄泥小屋》（1985年6—8月）、《海骚》（1988年3月）、《西省暗杀考》（1989年2月）、《错开的花》（1989年3月）等作品中，张承志向我们展示了一个被回民的黄土高原逐渐征服、收容的完整的心路历程：震惊于黄土高原的艰难的生存环境，慑服于回民对主和精神生活的虔敬态度，颠狂于做一个叛军首领的幻像，拜倒于哲合忍耶为了内心信仰和人道而付出的惨重的牺牲（为了真主的口唤，“辈辈举红旗”的精神）。杨三老汉得以生活的物理环境是真正粗粒粒的穷山恶水，荒凉的山沟里人活得不像人样，“日子是亡人舍下的一半，心是碎了一半的心”，连祖传的宝物、那寺上的弯月也残了一块，在这样的环境中，人却活得宁静。为什么？正在走向暮年的杨三老汉在去晚祷的路上的心理活动为读者提供了解释：“人活着还是得有个珍珍贵贵的念想”。有了这样一个念想，即使只是盖着一堆烂草，满怀着诚恳和希望颂圣赞主，“日子慢慢地不那么难过了，心也不那么屈得憋堵了”，人甚至可以在茫茫冬夜里同大寺、山峦一起体验着单纯而神圣的时刻（《残月》）。被县农科站派往寸草不生的三岔口种抗旱苜蓿的年青人，虽然充满了只想赶快逃离的悲屈之情，而最终在当地妇女黑瘦干裂的面容、干涸的河流没有水还在往南方流以至流出一川吓人的铁色的景色中，获得了内心的自由和宁静（《三岔戈壁》）。在《黄泥小屋》中，仍是没头没终的秃山荒坡，满眼枯干的焦黄，人的脸上和心里都仿佛灌满了黄沙，自然环境的险恶再加上东家庄院所代表的人性的凶恶，使处身其中的人看不到任何的亮色和希望。在这样的作品里，作者不单纯地是

^① 张承志：《走进大西北之前——代前言》，《回民的黄土高原》，青海人民出版社1993年版，第239页。

要描绘出黄土高原人们的生存形态,他还要给远远地避开喧嚣的世界、沉默着来去匆匆的头戴白布帽的人以一份理解,也就是回答作品开头部分所提出来的问题:“那些匆匆的旅人究竟要走到哪里去呢?一代一代的,他们求的究竟是个什么呢?”在这里,既可以看到作者一以贯之的对底层人民的关注的继续,也可以看到作者力图通过对底层民众的了解来探讨和解决更大的人生意义和目的问题。

这里有必要稍稍提及创作于1986—1987年的《金牧场》。有关这部作品的结构和内容,后来作者亲自出面做了归纳和总结:

……《金牧场》一书的结构是,用70年代初的口吻,描写一次知识青年和牧民的反抗的大迁徙,同时描写知识青年的种种。在这个部分里插入对红卫兵时代长征的回忆和思考。全书的这一半,用表示蒙古草原的M为标号。另一半,是用80年代的在国外求学的青年的口吻,描写一个解读古文献的研究过程以及异国感受;同时插入对西方国家60年代学生运动、前卫艺术的思考和对中国边疆的心情。书的这一半用表示日本的J为标号。书的两半两条线,始终并行对照。

这样,两条线和其中的回忆独白,概括了从60年代到80年代的种种最重大的事件及其思考。内容涉及知识青年的插队、红卫兵运动的内省、青年走进社会底层的长征与历史上由工农红军实现的长征、信仰和边疆山河给人的教育、世界的正义和世界的正义、国家和革命、艺术与变形、理想主义与青春精神……企图包含的太多了。^①

正像作家所言,这部作品包含的东西太多。作品试图将主人

^① 张承志:《注释的前言:思想“重复”的含义》,《金草地》,第1—2页。

公的 20 年的经历和思考装入一个“金牧场”的总体设计中，于是，过去与现在、写实与象征、情感的独白与理性的思考等等便集中于一个笼子里东奔西突、相互冲撞。可注意的是，这一长篇小说涉及到了张承志以往小说中较少触及的问题，一是对红卫兵运动的描绘和评价（对红军长征、日本“全共斗”运动、冈林信康的描绘与此相关），一是对一个弱势民族学者的异国感受的描绘（对出身被歧视的部落民的日本基督教徒真弓的描绘与此紧密相关）。这两方面的描绘似乎传达出了这样的思考和信息：任何时代和社会，都有压迫和被压迫、正义和非正义，对任何社会运动特别是 20 世纪左翼运动的评价，不仅要追究其后果，还要追究其原因。任何时候，人在压迫的极限上拥有选择革命、选择流血的永远权力。从这种思考看来，《金牧场》作为一部带有总结性质的作品，堪称作者进入哲合忍耶世界的关键一步。

在《金牧场》之后，张承志的创作明确地与一种宗教情绪和信仰结合到一起，创作主体的作家、学者身份开始统一于信徒的身份之下。文体特征出现了奇怪的混淆。《西省暗杀考》如果还接近于历史小说，《心灵史》则既可视作小说文本，又可以视为历史文本和宗教文本。《海骚》《错开的花》则介于小说与诗歌之间，近于小说的片断和近于诗歌的片断被溶于一体，既被作者当作诗来创作，又被读者当作小说来阅读。北海偌大的一条战舰雪岛号，仿佛只有一个写过反诗的青年“我”和一个当过叛属的回民水兵在操纵（《海骚》）。我们不知道作者凭借什么样的力量完成了这种似小说非小说、似诗歌非诗歌的作品（何况写得那么长），我们只看到叙述人（抒情主人公）“我”在夸口“我有红军的爷，我有闯祸的大，我有刚烈的娘”，并且自己似乎将秉承神的旨意，为北方写下叛逆的诗骚：“它将宣布乱调之美/它将宣布异端的爱情/它将宣布圣域的开始”。直到结尾部分，作者才让我们朦胧觉悟到是要借海上的航行，向那当过叛属的回民传送“你我也该是真正的战友”“你是我惟

一的兄弟”的主旨。“我要实现比诗更重要的一种人生，让它的美丽和沉重/成为后世信仰的一盏明灯”，叛逆的诗人的狂躁加上得神旨意般的灵魂的震颤，使“我”的倾诉成为真正的缺乏听众的独语。《错开的花》则一开篇便引用《小阿克利亚》中的话，列出代表世界的四个极致的四种人：山海的探险家，叛匪的首领，牧羊人，迷醉的教徒。接下来的四章，便以小说和诗歌笔法杂糅的形式，呈现“我”充任这四种角色所可能达到的极致境界。它似乎是作者以诗化的语言、激情宣泄的形式对自己过去经历特别是心路历程所做的反省。时空的倒错加上激情的呼喊以及“我”对于极端之美和极致境界的推崇，使所谓静歌、牧歌、醉歌、赞歌等等之间失去了界限。张承志在《心灵模式》一文中说：“小时代的人们和读者只需要水止渴；没有谁幻想水之外还有直觉和想像的奶、超感官的灵性寻求即蜜，以及超常和超验的神示——酒。”^①《错开的花》或许就是他借助于直觉和想像、超感官的灵性寻求、超常和超验的神示而创作的作品，内心的燃烧与情感的焦灼、灵魂的撕裂与精神的冲突，最后皆沉寂于神示的安宁之中。

《心灵史》由于其出版时的时代语境以及有关人文精神、道德理想主义的讨论而复杂化了。就其自身而言，文体本身的暧昧和定位始终是一个问题。张承志说：“这部书是我文学的最高峰。我不敢说——我还会有超过此书的作品。甚至我还在考虑，就以这部书为句号，结束我的文学。”^②可见它在作者心目中的位置，并且作者是将它当作文学作品来看待的。但是，张承志又说“《金牧场》可说是我的惟一的一部长篇小说”^③，这又等于排斥读者将《心灵史》当作长篇小说来阅读。它究竟是怎样的一部书？首先我们不

① 张承志：《荒芜英雄路》，第192页。

② 张承志：《走进大西北之前——代前言》，《回民的黄土高原》，第245页。

③ 张承志：《注释的前言：思想“重复”的含义》，《金草地》，第1页。

妨将其放在与《蒙古大草原游牧志》(国内版本题为《牧人笔记》)、《红卫兵的时代》相同的意义上来看待,将它视为一种学术著作。迄今为止,我们不难发现,张承志的创作中不仅存在着一种学者的人文情怀,而且存在着一种红卫兵的青春理想、伊斯兰的宗教精神。当然,这几种精神因素并不是平均地分配在他不同时期的创作中。在张承志的文字生涯里,他的学者、作家(后来更加上了教徒)的身份的分工和界限问题始终存在着模糊之处。后来他以作家成名,其考古学者的身份则被人们忽略了,一些本是带有学术研究性质的文字也被当作文学作品来阅读,当然,一个重要的因素是,由于主客观的原因,作家自己无论是在创作还是研究过程中都难以避免身份的混淆,文学创作中带入考古学者的眼光,学术著作中出现了文学创作的笔法。《北方的河》中立志报考人文地理学研究生的“我”,在面对黄河时想的就不仅仅是河流地貌、地理学,他还觉得它是一支歌,一曲交响乐,一首诗:“人文地理是科学,它有它的办法和路子。可是我除了科学还需要些别的。”张承志的从事文学创作,显然也与历史学这种多少显得有点冰冷的学科难以满足他的诗人气质和冲动有关。只不过在创作的早期,作者还比较谨慎地维持着不同学科的界限,使自己在写作中不至造成太多的身份混淆。就红卫兵运动,张承志写有《红卫兵的时代》;就蒙古草原,他写有《蒙古大草原游牧志》;就哲合忍耶,他写了《心灵史》。从这一角度来说,可以肯定,作者最初是以历史学者身份同哲合忍耶发生联系的,但最终却被其独特的教义和散发出的光芒所征服,从而使《心灵史》的创作带上了更复杂的特征。

在《心灵史》中,叙述人“我”即等同于作者本人,这为我们的理解和论述提供了方便。作者在书中提到了作品本身“熔历史、宗教、文学于一炉”的特点,并对方法论的思考和选择作出了多处说明:“我相信神启示于我的方法论——正确的研究方法存在于被研究者的形式之中:先做一名多斯达尼般的战士,忠于民众的心,然

后再以信仰使自己的这颗心公正。”“我是决心以教徒的方式描写宗教的作家。我的愿望是让我的书成为哲合忍耶神圣信仰的吼声。我要以我体内日夜耗尽的心血追随我崇拜的舍西德们。我不能让陈旧的治史方法毁灭了我的举念。”作者并且区分出记载哲合忍耶历史的两种不同方法，一种是依赖清代汉文史料的方法；一种是哲合忍耶教派学者创造的方法：“它最伟大的特点便是作家不希望它外传。它对外部世界是拒绝的、难以破译的、保密的。它同时是历史，是文学，是宗教著作。这是真正的内部资料。历史逝去后，只有它最接近心灵曾经体验过的真实。”它的另一个特征是：“不屑于是非的评说，懒得做事实叙述，尤其擅长一笔划过十年历史百次争战——它是一种古怪而令人兴奋的文体，用哲合忍耶的术语来说，它近乎一种机密。”不过，作为一个科班出身的历史学者，张承志也深知所谓客观历史的虚妄：教内史就一定是心灵史么？站在人民百姓一侧就一定能揭示历史真实么？他最终表示“只能决定选择接近我的前辈的方法”，即“舍弃我科班毕业的历史系写史的方法，采用接近我的前辈——关里爷、曼苏尔、毡爷的写法，只描述今日在哲合忍耶教内被记忆、被坚信的那些史事”。这应当就是标题“心灵史”的由来。但是，历史一旦被落实到被记忆、被坚信的那些史实，它离开以客观性为检验标准的历史学和宗教史著作便远了，心灵史因此只能被诉诸心灵来检验，人民百姓的历史也只能诉诸人民百姓来检验。《心灵史》代前言中种种不无矛盾的表述的深层原因可能也就在这里：作者一方面呼唤汉族人、犹太人、一切珍视心灵的人来理解哲合忍耶，一方面又强调“不，不应该认为我描写的只是宗教”；一方面说“当我觉察到旧的读者轻松地弃我而去，到书摊上寻找消遣以后，我便牢牢地认定了我真正的读者，不会背叛的读者——哲合忍耶”，一方面又说：“我并没有忘记你们，我的汉族、蒙古族，以及一切我的无形的追随者们”。“我的前辈”不希望著作外传以及不屑于是非的评说的做法因此也都

被打破了。在正文中，作者不断地以虔诚的宗教徒的身份要求读者原谅作者因信仰的原因而让文学作出的牺牲，同时又用抒情化的文学语言来表达对哲合忍耶历史的理解从而让历史作出了牺牲。其结果，《心灵史》与其说是以哲合忍耶回民的心去理解、接近哲合忍耶，莫如说作者是以自己的心去度量研究对象的心，它是将创作主体本人有关人道、正义、血性、理想、美等等大命题的一贯的追求和思考借哲合忍耶的历史表现了出来。代前言中所说的“我一直描写的都只是你们一直追求的理想”也为这一点做了很好的注脚。

四

在当代中国作家中，特别是进入 20 世纪 90 年代以来，敢于旗帜鲜明、一以贯之地标明自己的创作立场和文化立场的实在不多。对于理想、青春、革命、信仰等等宏大命题，人们更多地或取一种中庸调和、暧昧不明的态度加以冷处理，或取一种大梦初醒、讥笑调侃的神情轻易地抛诸脑后。而张承志，是少有的几个勇于打出自己的旗帜，一如既往地思考和表现理想、正义、信仰、生命等大命题的作家。这一作家的创作所取的价值观念和文化立场，以及由这种观念和立场引发出的不同评价和争议，不仅折射出了近年来中国文坛的急剧分化，而且反映出中国文化界长期以来的一些悬而未决的老问题在今后相当长时间里依然不可能得到圆满解决的历史命运。

从创作伊始，张承志就显示出对自由、美、理想境界的不懈追求。作为红卫兵运动最早的发起人之一和红卫兵这一名词的命名者，张承志一直设想存在过一种完全纯粹的、没有血污的红卫兵运动，并试图将青春、理想、革命、正义等等命题从一场民族灾难的泥

潭中剥离出来。在其早期的创作中,他甚至用一种特殊的人物关系的设置,近于无意识地将知青运动中被打入社会底层的青年描绘为城市的弃子,以表达对经由红卫兵而上山下乡一代的中国青年的被抛弃命运的愤懑。但是,蒙古额吉的出现所唤起的“人民-母亲”的想像,及时弥补了这种被抛弃感之后的无家可归感所隐伏的心理危机,草原景象和有关草原传统的传说所唤起的文化想像,又让张承志找到了自由、勇敢、青春精神的寄托物,所以,尽管从后来的一些回忆文字看,当年的知青生活虽然仍有不尽人意处,但他比其他知青作家更倾向于肯定这一运动,其中的苦难甚至也被视作为类似“天将降大任于斯人也”的必要代价。在《美文的沙漠》中,张承志便说:“我们这一代年青(?)作家由于历史的安排,都有过一段深入而艰辛的底层体验。由于这一点而造成的我们的人民意识和自由意识,也许是我们建立对自己的文学审美和判断的重要基础。”^①但是,正像不存在一个整体的“人民”一样,事实上也不存在一个整体的我们这一代作家。后来,当时代发生更多的变化时,张承志发出了“如今是人民堕落的新时代了”的慨叹,作家的分化也使他感到巨大的不安,直至90年代在《以笔为旗》等文章中以独行侠的姿态向中国文坛的种种堕落景象发出了挑战。

这个作家似乎一直在寻找着自己的自我实现和精神寄托之所,但实现和找到之后所获得的安慰和失意差不多一样多,只不过在具体的文本中,自我实现的喜悦和找到寄托后的被收容感的夸张化表达常常掩盖了另一方面的情绪和内容。《西省暗杀考》在写完回民的血性复仇后,却有一行写道:“刚烈死了。情感死了。正义死了。时代已变。机缘已去。你这广阔无垠的西省大地,贵比千金的血性死了。”这足以使后来《心灵史》中所表达的那找到灵魂的安息之所后的巨大安慰感和包容感大打折扣。

^① 张承志:《绿风土》,第106页。

这里，我们有必要分析一下张承志对于“类”的寻找与认同。这一概念是经常出现在张承志笔下的一个关键词。他经常说自己和自己的创作只属于某一类人，并到历史和生活中去寻找自己的同道：“我并不向所有的人都敞开胸怀。在我懂得了‘类’的概念之后，我知道若想尊重自己就必须尊重你们。你们和我是一类人。我们之前早有无数崇高的先行者；我们之后也必定会有承继的新人。我们这一类人在茫茫人世中默默无言但又深怀自尊，我知道我们中的每一个人都盼着听见一响回声，都盼着发现一个给自己内心的证明。”^①“再说一遍，他只能属于某类而不能属于酱缸蛆坑般的中国文坛。”^②“对自己的‘类’的孤立的自信和无力感，便在每一夜中折磨灵魂。”^③“会有少数几个同类苦苦恋着我的文字，我该给他们一句忠告。”^④“当你们感到愤怒的时候，当你们感到世风日下没有正义的时候，当你们听不见回音找不到理解的时候，当你们仍想活得干净而觉得艰难的时候——请记住，世上还有我的文学。”^⑤“反正今天比昨天更使我明白：我只有一小批读者。只有很少的人不改初衷，只有很少的人追求心灵的干净，只有很少的人要求自己生则要美。那么，我呼吁这一小批朋友，与我一起再一次地思考这些命题吧，我再说一次：这些命题是与我们息息相关的。”他并且用不免有些失控的口吻说：“如果有人说你识时务不务实际，你就告诉他——他是地道的行尸走肉。”^⑥

单纯从作家和个人的身份认同权力来说，每个作者可以有每个作者心目中的理想读者，每个人也可以有每个人心目中理想的同

① 张承志：《生命如流》，《绿风土》，第119页。

② 张承志：《渡夜海记》，《荒芜英雄路》，第118—119页。

③ 张承志：《致先生书》，《荒芜英雄路》，第98页。

④ 张承志：《芳草野草》，《荒芜英雄路》，第15页。

⑤ 张承志：《〈荒芜英雄路〉后记》，第312页。

⑥ 张承志：《注释的前言：思想“重复”的含义》，《金草地》，第4—5页。

类。但是,这种对于“我们这一类人”的不断重申,可能引来有关作者的自我美化、取悦读者的额外联想,作者在情绪的表达上也许完全是真诚的,但无意识中却将“我们这一类人”从所推崇的“人民”行列中划分了出来,成为追求清洁和美的精英分子;从其中暗含的情绪和思维方式来说,这类申述不免带有近朱者赤、近墨者黑,非我族类、其心必异的色彩,它在分辨出极少数的同时,不免将另一类置于一种极不利的境地。其实从接受美学的角度而言,无论是别林斯基所说的“读者群”,还是瑞查兹的“理想读者”,抑或是燕卜苏的“具有正当能力的读者”、埃柯的“模范读者”,具体到单个作家的阅读来,都只能是一小批,而且,真正理想的读者,还不应是那些只知全盘接受作家作品的人。我们觉得,过分的自傲和自信所导致的失落和失意,可以在这个作家这里找到一个恰当的例证。他先是将自己放到了一个近于神圣的祭坛上,当想像中的跟随者和崇拜者越来越少时(其实事实未必如此),他近于愤愤不平了,甚至差不多要谴责起读者的不义来,而自身的孤独无依感也越来越强烈。

张承志向一个不可知的读者群寻求认同的同时,还向一些在他看起来与他自己具有相同血性和气质的真实历史人物寻求认同。譬如鲁迅、凡高、冈林信康。在谈到冈林信康证实过艺术即规避的法则时,他说“我也正在证实”^①;在谈到凡高时,他说“他还有一幅画就是我”^②;在《心灵史》里,当写到19世纪初叶的关里爷是一个不愿意描绘当代历史的作家时,作者又写道:“我感到了某种神会,我也是一个不愿描述当代的作家。”特别是对鲁迅,作者甚至不惜在《致先生书》中作出先生或是“胡人”后裔的臆想;又在《圣山难色》中设想鲁迅的环境如果是在中亚的群山之中,“我想先生就不会再用匕首去攻打粪土了。而且,中亚也会增加一个虔诚的信

① 张承志:《艺术即规避》,《荒芜英雄路》,第273页。

② 张承志:《生命之流》,《绿风土》,第122页。

者和一批绝好的赞美文”^①。显然，这又是以作者的心去度鲁迅先生的心了。在相同的民族屈辱感的基础上，张承志也将自己的认同对象扩展到在日本的伊朗打工者、美国的黑人运动领袖身上（《失去公园的伊朗兄弟》《真正的人是 X》）；在与红卫兵相似的追求目标和斗争策略的基础上，他也对日本的赤军表示了莫大的同情和理解：“关于他们的行动，早就应该有人厚厚地写过几本书。可是在我们的接受日语教育的大军里，没有谁有这么一份正义和血性。那么我来干，尽管我只有写如此短短一篇的精力。尽管，我仍怀有一点奢想：我盼望我的文章换来专业的详尽介绍，改变我们对正义的可耻沉默。”^②世界上可写的东西很多，学界对日本赤军的忽视也许不过是一种学术的遗漏，或是由其他某种原因所导致，作者何以上升到正义和血性的高度呢？应当不难看出这中间的逻辑，作者在完成对正义的可耻沉默的指责的同时，也完成了对自己的正义的承担者及血性的扮演者的表述。这种经过自我认同达成自我肯定甚至于自我赞美的路数，我们在《北方的河》中的“我”身上其实也早已看到：当女主人公表示连小说中的男子汉也已经绝迹了时，我却作出了肯定的回答，举出了牛虻、马丁·伊登、保尔·柯察金等例子，心里想着“还有一个是我”。

如果只是局限在自我和文学的范畴里，这种经过自我认同达成自我肯定甚至于自我赞美的路数，也许只是成就了自我和文学的个性。但是，作者偏偏不是一个乐意在自我和文学的小圈子中做文章的人，他希望创作能够担负起诸如改造灵魂等等更大的责任。令人堪忧的问题就出现了，当这样的主体用自己认定的正义和血性的标准去衡量他人、规划人间时，谁来保证标准本身不无局限呢？这一点，实际上已经由《北方的河》中的“我”作出了反思：

① 张承志：《圣山难色》，《绿风土》，第 149 页。

② 张承志：《日本留言》，《清洁的精神》，安徽文艺出版社 2000 年版，第 93—94 页。

“那时你崇拜勇敢自由的生活，渴望获得击水三千里的经历。你深信着自己正在脱胎换骨，茁壮成长，你热切地期望着将由你担承的革命大任。那时你偏执而且自信，你用你的标准划分人类并强烈地对他们或爱或憎。你完全没有想到另一种可能，你完全没有想到会有有一个 12 岁的小姑娘为你修正。”然而，不无遗憾的是，走向黄土高原、哲合忍耶的张承志似乎并没有发展这种建立在对过去经历的反思基础上得出的成果，而是在一种宗教情绪的支配下走向了更大的偏执和自信。《错开的花》中，唱出牧歌的“我”所坚信的是“世界只能像我这样存在”；而知道了自己的理想形象是当一名冲在反叛义军前哨的“我”，在经过战场上的搏杀后所唱的“醉歌”是：“再也没有庸俗的一株根了/再也没有假劣的一块土了”。《海骚》中祈求真主护佑的“我”心里所想的是：“像我大一辈子只吼了一句心里话，我一生只发给这一次信号，它该是普天下军人的准则条令。”这样的句子若不是出现在文学作品中，我们便很难不惊惶于其单纯和纯洁、整齐划一所带来的恐怖之美。有信仰确实是好的，有些人确实也可以以信仰为生，《心灵史》这样的作品确实也为读者展示了一种鲜为人知的异端之美，但应当警惕的是，有信仰的人在一种近于宗教的迷幻感中，容易养成一种超人一等的自我优越感，自认比他人纯洁，比他人高尚，自认是上帝的骄子，真主的使者，是正义的维护者，真理的传播者。因为正像费尔巴哈所指出的：“信仰在本质上乃是偏执的——之所以说‘在本质上’，乃是因为必然有颠狂跟信仰联系在一起，由于这种颠狂，使信者把自己的事当作上帝的事，把自己的荣誉当作上帝的荣誉。”^①因此，无论信仰的对象为何——理想、自由、上帝、真主、人民，我们都得警惕其中的偏执和颠狂因素（张承志进入 80 年代后期以后对绝美、异端即美的推崇与此有关？），并谨防信仰者错将自己的声音当做了理

^① 费尔巴哈：《基督教的本质》，荣震华译，商务印书馆 1984 年版，第 331 页。

想的声音、自由的声音、上帝的声音、真主的声音、人民的声音。

我们并不愿过多地来指责张承志对理想、信仰的推崇中所存在的问题，因为在一个存在着普遍的社会不公、人心涣散、知识阶级堕落的时代里（知识阶级堕落是张承志最痛心疾首的社会文化现象之一，尽管我们同样不认为存在一个统一的知识阶级，仍姑妄称之），任何这种指责都有可能助纣为虐，构成对理想、信仰本身的伤害。我们也不愿过多地在文学范畴之外来探讨张承志，因为文学自有文学的标准和尺度。可令人遗憾的是，进入 20 世纪 90 年代以后，张承志谈论旧作太多了，创作新作太少了，他对自己的新的探索似乎也过于自信。他在《语言憧憬》一文中说：“我是一名从未向潮流投降的作家。我是一名至多两年就超越一次自己的作家。我是一名无法克制自己渴求创造的血性的作家。”^①这就近于自我赞美了。其实对于一个“从未”和“无法克制”的作家来说，变是相对的，不变是绝对的。以小说创作论，他在《彼岸的故事》中所罗列的自己不喜欢的三种小说其实也可以反映出他的小说创作追求：“没有意味的故事很难感动我，贯彻着我不能赞同的观点或立场的小说为我反对，仅仅凭靠技巧的小说则总是使我厌恶”^②。反而求之，有意味的故事、贯彻着自己所赞同的观点和立场的、不单纯凭靠技巧的小说应是作者看好的小说。而从他目前已有的小说来看，对理想的浪漫而执着的追求，由象征手法的运用和对粗砺、硬朗、深沉、浑厚的艺术风格的讲求所形成的文本的美文化倾向，确实构成了张承志小说创作的突出个性。只是由于作者 90 年代以后创作重心的转移以及成为文化论争的中心人物，其小说创作艺术方面的追求反倒被忽略了。

① 张承志：《语言憧憬》，《荒芜英雄路》，第 58 页。

② 张承志：《彼岸的故事》，《荒芜英雄路》，第 82 页。

第四章

张炜：秋天的愤怒与思索

—

在写于 1986 年的一篇文章中，张炜将作家分为两类：“突爆型”作家和“积累型”作家。前者以一个或几个作品而不朽，其作品间的连结较少，每部作品都显示出了自己的强烈的完整性和独立性，这类作家更多使用的是智慧；后者则依靠一种不断的积累，其作品间的联系非常密切，这类作家一直使用的是心灵，“理解这类作家，必须退远一些，采取宏观的方法”^①。以这样的区分标准来衡量，张炜无疑属于“积累型”的作家，他所提及的方法，也应是我們对待这一作家的理想方法。

尽管张炜迟至 1980 年才开始发表作品，但从他后来整理发表的一些作品来看，其小说创作的起步时间较早，可追溯到 1973 年 6 月创作的《木头车》。1990 年出版的收入张炜早期创作的《他的

^① 张炜：《作家分两类》，《张炜文集》第六卷，上海文艺出版社 1997 年版，第 157 页。

琴》一书和在其他期刊上发表的一些小说，比较完整地保留了张炜学艺阶段的足迹。虽然其中有的作品已经过不同程度的改写和处理，但其间的单纯稚嫩和所受的时代影响依然可见。它们一方面在一定程度上奠定了张炜小说创作的底色（如对劳动生活的关注、情感倾诉型的写作手法等），一方面也受到了主流意识形态观念的浸染和扭曲。^①

在 20 世纪 70 年代末、80 年代初的创作中，张炜逐渐挣脱了主流观念对他创作的影响，童年的生活感受和生活记忆成为他创作的重要源泉，对自然美和心灵美的歌颂上升为他创作的基本主题。张炜的童年生活经历有些特殊，过的是一种特殊的遗世独立的生活，这既难免给他的心上投下阴影，同时也把他投进了大自然的怀抱：“那濒临大海的河畔的果园，那长满枣棵野草的海滩，那两岸生着茂密芦苇的大河，那时而安静时而咆哮神秘莫测的大海，那充盈着花香鸟语的禾田瓜地，给这个遨游在其中的孩子进行了美的洗礼。”^②在《芦青河边》《丝瓜架下》《黄烟地》《看野枣》《声音》《拉拉谷》等作品中，张炜发掘着自己的童年生活经验所积累起来的对自然美和心灵生活的敏感，用文字捕捉和涂抹出乡土社会大自然的绚烂美丽和人世界的自然朴素人生，特别是其间对少女和老人所代表的乡村人性人情的描绘和刻画，使张炜在一个推崇美与和谐的文学时代里发出了自己的声音。当然，明丽有余、厚实不足所带来的对于生活冲突和内心矛盾的缺乏正视，也是这一类创

① 如创作于 1976 年的《叶春》写女知青叶春立志扎根农村，与复员军人恋爱，结尾一段是：“叶春和复员兵小伙子愿意在田间散步，散步散到了杨树下就停住亲嘴。她久久地吻着小伙子，一双手抚摸着他又硬又黑的头发，说：‘真让人亲哪！’小伙子说：‘俺觉得你在亲新农村呢！’”同样创作于 1976 年的《槐岗》歌颂了妇女队长小狗丽们艰苦奋斗、改造山河的精神，但开荒过程中所造成的对大自然的显而易见的破坏却没有进入到创作主体的意识层面。

② 肖平：《〈秋天的愤怒〉序》，人民文学出版社 1986 年版，第 2 页。

作的一个普遍特征。

作为一个“积累型”的作家，张炜小说创作的第一个高峰是1983、1984年间创作的《一潭清水》《秋天的思索》《秋天的愤怒》等作品。这些创作不仅使他开始获得了全国性的影响，而且使他拉开了同当时文坛已经持续数年之久的改革之声的距离。作为一个以抒情性见长的作家，张炜在这几个作品里却投入了冷静的社会批判的眼光，对当时人们所普遍推崇的农村改革保持了一种怀疑和警惕的立场，他从徐宝册与老六哥（《一潭清水》）、老得与王三江（《秋天的思索》）、李芒与肖万昌（《秋天的愤怒》）的分离与冲突中，看出了一种新的制度所带来的人性的淡化与新的社会不公。改革在理论上将所有人置于一条公平竞争的起跑线上，但历史、文化、社会的诸多因素无法使这种理论上的公平竞争化为一种现实的平等竞争。对于弱者的同情和对强权的愤怒，使张炜在创作中对以改革和进步名义出现的一切保持冷静的审视、热情的介入态度，并将其间的危险因素借徐宝册的困惑、老得的思索、李芒的愤怒一一揭示出来。人物一定程度上成了作家思考的传达者与代言人，老得与李芒的农民社会身份与知识分子气质被糅于一身，现实主义文学的社会批判与浪漫主义文学的主观抒情也同时体现在这些作品中。

张炜小说创作的第二个高峰是1986年发表的长篇小说《古船》。《古船》的创作，在对现实问题的思考上保持了同《秋天的思索》《秋天的愤怒》的一致性与连续性，其叙事的动机明显来源于对改革时代现实问题的思考，但这种思考引入了更深广的历史背景和现实内容，中国现代史特别是土改前后的阶级复仇、大跃进时代的空前饥饿、“文革”时期的文攻武斗，成为思考现实问题的主要起点和重要参考因素。“最伟大的历史学家总是着手分析他们文化历史中的‘精神创伤’性质的事件，例如革命、内战、工业化和城市化一类的大规模的程序，以及丧失原有社会功能却仍继续在当前

社会中起重要作用的制度。”^①很大程度上,《古船》所写的就是中国现代史上带有“精神创伤”性质的事件以及这些事件给主人公隋抱朴所造成的精神创伤。作为隋见素的同父异母兄弟,抱朴的得名显然来自“抱朴见素、少私寡欲”的传统教义。然而,尽管抱朴在父亲死后,将见素关在书房里教“仁义”、“爱人”,但抱朴身上的那种哈姆雷特式的犹疑不决、冥想苦思却很难说是单纯受到了儒家教义的影响,它更大程度上来源于对洼狸镇苦难历史的深刻记忆。父亲隋迎之的死、继母茴子的自焚以及土地改革等等,构成了抱朴内心的精神创伤性质的事件,促使他形成了历史不能再现、苦难不能重演的忧患意识。这种忧患意识,甚至于可以说成了抱朴内心深处的一种恐惧情结——对苦难再一次降临洼狸镇的恐惧。它一方面唤起了抱朴对洼狸镇苦难历史的回忆,一方面又催生出了他对洼狸镇现实和未来的忧虑,从而成为连结洼狸镇历史、现实、未来的桥梁,也成为《古船》的结构核心。也正是这种忧患意识和恐惧情结,使抱朴走向了一条与弟弟见素分道扬镳的道路。他时时刻刻强调粉丝大厂既不是隋家的,也不是赵家的,它是洼狸镇的。他怀揣着一个大家一块过生活的理想,却不明了达成这一理想的方式和途径,因此没日没夜地求助于《共产党宣言》《天问》《航海真经》及身边的生活这四本大书。显然,在《古船》中,见素是私欲的化身,抱朴则是善良公正的典型,在抱朴的身上无疑寄寓了作者张炜的社会理想和人格理想。在张炜看来,“人类的不能进步、苦难频至,有时就是我们大家太能遗忘造成的。遗忘是人类的大敌,它使我们重新去犯错误,一遍遍地重尝苦难的滋味。”^②《古船》让抱朴在某一个夜晚突然意识到自己是用父亲当年使用的同一把算盘

① [美]海登·怀特:《作为文学虚构的历史文本》,张京媛主编:《新历史主义与文学批评》,北京大学出版社1993年版,第167页。

② 张炜:《文学是生命的呼吸》,《张炜文集》第一卷,上海文艺出版社1997年版,第564页。

算账,从而在历史和现实间发生契合并建立起联系,将读者引向对现实问题和历史苦难的深层思考。作者觉察到了过分的私欲和人性的贪婪始终是埋藏在人们日常生活中的不祥种子,对自己过往历史的遗忘和淡漠也是造成洼狸镇人痛苦的一个根源。作者时刻地提醒读者要警惕恶的重临和对苦难的淡忘,并试图找出摆脱苦难和历史循环的具体途径。在作品中,抱朴和见素的彻夜长谈,有些部分看上去就像作者的自我思考,有些部分看上去则像作者的自我辩难。很明显,提出大家一起过生活的理想可实际上又未过好,正是作者(也是抱朴)的最大苦恼,但将这种理想轻轻松松地贬为农民意识和平均主义,作者又心有不平。于是,最终,《古船》走向了一条将历史神秘化和道德化的道路,让隋见素、赵多多两个有过多私欲的人分别身患绝症和死于车祸,从而通过一种近乎无意识的十分神秘的力量,将洼狸镇的历史航船交给从小将“毋意、毋必、毋固、毋我”作为座右铭的有德之人隋抱朴执掌,使得身患绝症的见素在结尾部分也“看到了那条波光粼粼的宽阔河道上,阳光正照亮了一片桅林”,焕发出了对洼狸镇历史的新的希望。

张炜曾说自己的全部作品“首要的任务还是投入思想者的行列、寻找思想者的”^①。可以肯定,隋抱朴就是作者所要寻找的思想者之一。作为洼狸镇苦难的一个见证人和思考者,抱朴尽管有迷茫、有怀疑,但通过冥思苦想,求助于典籍、生活和内心,他逐渐明白了自己该做些什么、该怎么做、洼狸镇人该往何处去。这个寄托了作者太多思想的乡镇磨房中的思想者的思维活动,甚至掩盖住了作品中精神创伤性质的事件所具有的光芒。一定程度上,正因为《古船》的思辨色彩过浓,导致了形象感的相对不足。在面对“假如重写”这样的问题时,张炜说:“我将加强它的实录色彩,也可能

① 张炜:《关于〈九月寓言〉答记者问》,《张炜文集》第二卷,上海文艺出版社1997年版,第372页。

直接采用第一人称，有点‘目击记’的味道。”^①《古船》实际上未能重写，但张炜的这一类的想法却在《家族》的创作中化为了现实。

与《古船》一样，《家族》也采取了将家族史同现代史、历史和现实结合起来写的方式。全书由历史叙述、现实描绘和主观抒情三部分组成。其中历史叙述部分是重头戏。现实描绘与主观抒情部分所占比重较少，但所占比重较少并非不重要，作者采用这种交叉叙述的结构方式，是要关注和记录“同一类人、同一个‘家族’的人，在不同的时代里有什么行为”^②。作品主要写了宁家和曲府两个家族的人在自己时代的人生选择和精神行止，并且特别关注人物的精神生活，尤其对宁珂、曲予一类的“精神的接力者”的悲剧命运寄予了深刻的同情。全知全能的第三人称叙述部分，加强了历史的实录色彩；而第一人称叙述的部分，则使现实的描绘带上了“目击记”的味道，并蒙上了主观抒情的色泽。

《家族》和《九月寓言》的创作可以视为张炜小说创作的第三个高峰期。与《家族》差不多同时期创作、发表的《柏慧》《怀念与追记》可看成对《家族》各不同部分的另行叙述和扩充改写。而《我的田园》则可视为与《九月寓言》同系列的小说，我们不妨将其称为“田园”系列小说，而将《家族》《柏慧》《怀念与追记》称为“家族”系列小说。当然，作为一个“积累型”作家，张炜的创作只是在题材的意义上互有侧重，在精神脉络和审美追求上却血脉相通，互为一体。《九月寓言》虽然增加了寓言色彩，淡化了实录色彩，但在基本的意旨上与张炜的其他作品仍保持着千丝万缕的联系。其重要的特点，首先是张炜以往作品中那种对大自然的同情相通上升为对大地的礼赞，将生命的欢欣与沉重融于一个“野地”的总体意象

① 张炜：《心事浩茫——关于〈古船〉答记者问》，《张炜文集》第一卷，第513页。

② 张炜：《心中的交响（代后记）》，《张炜文集》第三卷，上海文艺出版社1997年版，第541页。

结构之中；其次是一定程度上拆除了以往创作中那种人为的二元对立思维方式，将美与丑、善与恶、自由与不自由的思考与表现付诸圆通浑一的艺术思维之中。单纯从所写的人与事来看，《九月寓言》并没有给读者提供什么特别的新的东西，无论是流浪还是诉苦，无论是生的艰难还是爱的欢欣，无论是对自然万物的倾听，还是对农业文明与工业文明差异的关注，张炜以前在其他的作品中或多或少地涉猎过，只不过在其他作品里，主题的明晰性和表现的清晰度反而减损了意义的复杂性与理解的多元化。《九月寓言》欣逢人文精神的讨论热潮，有关大地的描绘阴差阳错地满足了人们对失去了的精神家园的想像，“融入野地”的立场被当作了解决人文精神失落的理想途径，作家的一系列陈述似乎也默许了有关民间立场的价值认定，然而从作品本身来说，张炜也许不过是借一个处于自在状态的、污血混杂的民间社会和大地景象来进行他一以贯之的主观抒情和人生思考而已。换言之，《九月寓言》尽管在艺术表现上与其他作品有所不同，更多地将理性的思考付诸感性的、直观的艺术描绘，但它并不是一个“突爆型”作家的“突爆型”作品，它依然保持着同其他作品的内在联系。后来出版的长篇小说《外省书》《能不忆蜀葵》，同样沿袭了《九月寓言》对自然朴素的农业文明的向往和对腐化堕落的现代工业文明的怀疑拒斥。

二

迄今为止，张炜的小说创作虽然有一些细微的变化，但其基本的主题形态、审美追求和价值立场却没有变。自《秋天的思索》和《秋天的愤怒》的创作以来，他纠结于苦难与自由、洁净与污浊、背叛与宽容等等主题形态，采用浪漫主义的主观抒情的手法，表现出了对一种以回归自然和内心生活为特征的伦理化、道德化的生存

形态的迷恋和向往。借用鲁迅评价陀思妥耶夫斯基的话来说，张炜的创作“所说的都是同一的事，即所谓‘捉住了心中所实验的事实，使读者追求着自己思想的径路，从这心的法则中，自然显示出伦理的观念来’。这也可以说：穿掘着灵魂的深处，使人受了精神底苦刑而得到创伤，又即从这得伤和养伤的愈合中，得到苦的涤除，而上了苏生的路”^①。无论是以第一人称“我”来叙述的小说，还是以第三人称来叙述的作品，张炜首先是写以苦难面貌出现的事件给他的人物所造成的精神的创伤，然后让人物的这种精神创伤在内心的洗涤与自然的抚慰中得到疗养。在他那里，以广袤的平原和清幽的葡萄园形象出现的大地形象，首先是苦难的滋生地与承受者，其次才是苦难的包容者与疗救者。以人物形象论，迄今为止，张炜所塑造的两类人物形象最为鲜明，一类是苦难的抗议者与精神的接力者形象，从20世纪80年代的老得、李芒、明槐、隋抱朴到90年代以后的宁珂、宁伽、曲予、“我”、史珂，均属这一类形象，对美、善、公正、正义、纯洁、自由、崇高、理想和内心生活的追求，是他们的共同特征；另一类是苦难的制造者与灵魂的污浊者形象，从80年代的王三江、肖万昌、老黑刀、赵多多到90年代的柏老、瓷眼，均属这一类形象，他们所代表的是丑、恶、污浊、黑暗、内心的卑贱、个人的贪欲（《秋天的思索》称这类人物为“黑暗的东西”）。张炜在塑造他的人物时，不是以人物的社会地位、物质地位和血缘关系作为标准，而是以相同的道德情操和信仰追求为标准。出身同一个阶级甚至同一个家庭的人不一定走在同一条道上，身份悬殊的人却也可以成为特殊的追求真实、公正、自由、纯洁的一群。时代在不断地发生着变化，从最初的革命的时代到竞争的时代再到消费年代，判断美丑善恶的标准在张炜那里却始终维持着一个最基本的底线，人们以这个最基本的底线区分为不同的“类”

^① 鲁迅：《〈穷人〉小引》，《鲁迅全集》第7卷，人民文学出版社1981年版，第105页。

和“家族”。特别是进入 20 世纪 90 年代以后,张炜的这种“类”的意识越来越趋于明确和强烈。与张承志一样,他既到现实的读者那里去寻找“类”的认同,也到自己笔下的人物那里寻找精神的认同。在《柏慧》《怀念与追记》这样以第一人称“我”来叙述的作品里,每每充满了如下的倾诉:“我与贫穷的人从来都是一类”,“我越来越感到人类是分为不同的‘家族’的,他们正是依靠某种血缘的联结才走到了一起”。这一方面反映出了 20 世纪 90 年代有关人文精神的讨论对张炜创作的不可磨灭的影响,同时也折射出张炜思想和创作上的相当强的延续性。在《古船》的创作中,张炜努力地发掘隋迎之与隋抱朴间的血缘与精神联系;在《家族》中,他更是不遗余力地去寻找宁吉、宁珂、宁伽一家三代之间那种对于自由和理想境界的追求,并试图突破革命精神只属于无产者的成见;进入《柏慧》,主人公“我”进一步地将这种寻找精神上的血缘关系的企图明确化:他在完成对丑类的声讨的同时,也完成了“我是平原的儿子”的身份指认;而在《怀念与追记》中,“我”对义父的愧疚与寻找更成为主人公心灵活动的焦点:一个被自己亲生父母迫于生活压力遗弃的人,在无意间也遗弃了自己的义父,尽管自己当时只是为了不背叛自己的血缘,但在经过多年的流浪以后,昔日的孤儿不仅原谅、理解了自己的亲生父亲,而且对未曾谋面的义父也心怀内疚。很明显,义父在本文中是作为一个底层民众的象征形象出现的,“我”对义父的寻找,实际上是对精神之父的寻找。在这里,分析一下张炜作品中出现的父亲形象是不无意味的。从创作于 1975 年的《我的琴》,到 1987 年的《远行之嘱》,再到 90 年代的《柏慧》《怀念与追记》,父亲形象便一直出现于“我”的叙述中:父亲既是时代的受难者,又是“我”少年时代想像中的巨人和英雄,同时还是“我”后来仇视的对象——他将时代的灾难带回了家,暴躁异常、目空一切的父亲成了柔弱、善良的母亲灾难。从这种父子关系来看,热衷于寻找精神血缘的张炜在其寻找的过程中,实际上面临

着一种困境：他必须排除“父亲”身上的暴戾、凶恶因素才能使自己的精神血缘得以纯化。在亲生父亲与义父之间来讨论背叛与血缘问题，首先是一个立场和姿态问题。《柏慧》中的“我”认定“在这个时代，在人的一生，最为重要的，就是先要弄明白自己是谁的儿子”，其关键也就在这里。遗传意义上的血缘是命定的，精神上的血缘却可以选择，尽管二者难以分开，但张炜更热衷于从家族的渊源中寻找高贵的血统，又到广袤的土地上去寻找民间的资源。这个作家实际上是从两方面来补足精神的底气的。

从20世纪80年代开始，张炜的创作似乎就处于一种持续的不安和焦灼之中。时代在不断地发生着变化，文学的风尚也在急剧地变化着，历史遗留下来的苦难也在不断地折磨着作家的灵魂。老的问题尚未解决，新的问题已经在勒逼着作家要作出新的回答。这时的状况真有些像张炜所说的：“每当艺术处于激变的时代，这个时代就肯定是人类精神处于空前不安的一种境况之中。战争、宗教冲突、灾难的威胁综合一起的苦难，给许多人带来了无法回答的质疑和痛苦。没有现成的答案，已有的一切都显得单薄了、简略了。如何表达自己的感受和印象，如何把活生生的感性呈现出来，这一切都成了无法摆脱的大问题。”^①作为一个具有浪漫气质和浪漫精神的作家，张炜不得不面对和回答一系列新的和老的现实、历史问题。他将自己的心不断地投向自己一贯心向往之的田园、野地、大海、心灵的高原，同时又时刻关注着当下的现实和世风的变化。某种程度上说，他的灵魂是被两股不同的力争夺着、撕扯着，出世的审美趣味与入世的现实情怀在他那里表现得同等的强烈。他不断地给急剧变化的时代命名，同时试图与其保持一段批判的距离，对它作出一个最基本的是非分明的判断。我们从他写于80年代后期的《缺少自省精神》《缺少稳定的情感》《缺少说教》《缺少

^① 张炜：《远逝的风景》，学林出版社2001年版，第71—72页。

不宽容》《缺少行动》《缺少保守主义》等文章中不难清楚地看到这一点。他的小说中通常与作者观念、立场保持一致的主人公也不断地对自己所处的时代作出思索、说明和判断：“我说过，因为人类走入了剧烈竞争的时代，所以朴素的追求真实，求救于知性的人必然走入贫困。”（《柏慧》）“如果一个时代是以满足和刺激人类的动物性为前提和代价的，那么这个时代将是一个丑恶的、掠夺的时代。这个时代可以聚起粗鄙的财富，但由于它的掠夺和践踏的是过去与未来，那么它终将受到惩罚和诅咒。”（《柏慧》）有时，这种判断是斩钉截铁的；有时，则是犹疑不决的：“性的时代和阶级斗争的时代哪个更好？精神的艾滋病和肉体的艾滋病哪个更好？回答不出。”（《外省书》）正是在这种思索和追问里，折射出了创作主体内心的尖锐的不安和痛苦。特别让张炜难以忘怀的是，历史的苦难总是在每一个新的时代以相同的形式出现在人们面前，人们过于容易地淡忘了历史，过于容易地为时代的进步的泡沫所淹没，其结果是每一个时代都在重复前一个时代的苦难，进步也不断地被证实为是新的时代神话。在进入 20 世纪 90 年代后的创作中，张炜不断地重申着对背叛、遗忘、宽容等的反感。为了强化这种反感情绪的传达，他甚至不惜冒用相同的主题、相同的题材进行创作的代价。在《柏慧》中，作者借主人公之口强调说：“我面对残酷的真实只剩下了证人般的庄严和愤激。我有一天将不惜篇幅记下所有雷同的故事。因为不雷同就失去了真实”，言下之义，艺术上的重复和雷同并不可怕，可怕的是时代和历史的重复和雷同，艺术不重复和雷同，它离开残酷的真实便远了，其创作者因此也极有可能犯了遗忘和宽容的不可原谅的罪孽，宽容的人并不一定就是大度、善良的人，宽容有时只是一个借口，是那些有过背叛和准备背叛的人的一面堂皇的保护伞。不过，在张炜那里，怎样将一种相对理性的认识付诸一种感性的呈现，始终是一个问题。如果说，在 20 世纪 80 年代，他尚能将对时代和历史的理性思考、主观倾向借场面和情节

较自然地表现和传达出来的话,进入到 90 年代,则似乎无法自然地将理性的认识化为感性的显现,结果,理性的认识还是采取了内心辩驳和公开议论的方式来表达。特别是在“家族”系列小说中,作品的重复和雷同甚至到了令人难以接受的地步,而在此时,“不雷同就失去了真实”一类的话就仿佛成了艺术领域里作者预先埋伏下的辩护词。以人物关系的设置论,二元对立的人物关系模式一直是张炜运用得颇为得心应手的一种人物关系模式。从《一潭清水》中徐宝册对老六哥说下“我们是两股道上跑的车,走的不是一条路啊”时起,张炜大多数作品中的主要人物就是在按照两股不同的道往前奔跑:老得/王三江、李芒/肖万昌、明槐/老黑刀、抱朴/赵多多、“我”/柏老……正是这两股道上的人物,构成了张炜作品中的不同的“类”和“家族”——“精神的接力者”与“黑暗的东西”,而且在精神的接力者一方,始终有一个善良清秀的女性人物伴随左右(如小雨、小织、曼曼、小葵、柏慧等)。可以说,对于立场的强调,既在一定程度上成就了张炜小说的鲜明个性,同时也越来越束缚着张炜的手脚,使其难以向更宽阔的创作领域迈进。

三

仔细地考察一下张炜作品中人物与人物的关系、人物与作者的关系,不难看出,他所创作的是一种典型的独白型的艺术。巴赫金曾说:“在独白型的艺术世界中,别人的念头、别人的思想不能作为描绘的对象。一切观念形态的东西,在这个世界里都分裂为两种范畴。一种思想,即正确的有价值的思想,满足着作者意识的需要;它们力图形成一个内容统一的世界观。这样的思想不需描写,只要肯定它就行了……另一种思想,即不正确的或不关作者痛痒的,不容于作者世界观的思想;它们不是受到肯定而是或者在论辩

中遭到否定,或者丧失自己直接的价值,成为普通的艺术刻画的成分,成为主人公智能的一时流露,或是比较稳定的智能特点。”^①作为一个强调自己的全部作品“首要的任务还是投入思想者的行列、寻找思想者的”^②的作家,张炜的小说中充满了各种观念形态的东西,而且正像巴赫金所说的那样,它们被作家区分为泾渭分明的两类:正确的与不正确的、有价值与无价值的两种思想。它们分别归属于作家笔下的两类人物:“精神的接力者”与“黑暗的东西”两类人物,也就是张炜所反复强调的具有不同的精神血缘的两个家族。在张炜的作品中,首先是他的受到肯定的主人公与他的对立面之间不存在一种平等的对话关系,除了在《古船》等少数作品中,受到否定和谴责的主人公都是通过得到肯定的主人公的眼光来描绘和叙述的,他是主人公努力与之划清界限的“他者”,既没有获得与主公平起平坐的机会,也就不存在与主人公进行对话和争辩的机会,作者甚至于没有给他们提供表白自己的人生观、价值观和道德伦理观念的机会,在《柏慧》《怀念与追记》这样的作品中,作者甚至于没有给他们安排一个充分的用行为表现自己的污浊和卑劣的机会,他们藏身于幕后,我们只看到主人公在叙述着他们的种种不堪的行为,对他们的污浊和卑劣表示愤慨;其次,在被主人公认定为同类的人中,张炜小说中的主人公与次要人物之间也不存在一种平等的对话关系,次要人物只是主人公情感的倾诉对象和观念的接受者,二者之间没有双向的情感交流和观念的碰撞,在老得与小雨、小来之间,在李芒与小织之间,在“我”与柏慧、鼓额、小梅之间,甚至于在抱朴与见素之间,都只有前者对后者进行倾诉、进行引导,将种种正确的思想、观念、价值传达给后者,后者更多的时候是

① [俄]M·巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,白春仁、顾亚铃译,生活·读书·新知三联书店1988年版,第122页。

② 张炜:《关于〈九月寓言〉答记者问》,《张炜文集》第二卷,第372页。

在点头称是，而不是提出异议、进行争辩，作者将二者放在一个人格绝对平等的位置上，却很少让二者进行真正的灵魂碰撞与交流，他只是让主人公成为他那一类人的立法者与代言人。如在《柏慧》中，鼓额的父母一言不发，只有“我”在向一个不在场的柏慧有点喋喋不休地强调“贫困只是一种朴素，是自然的状态”。夸张一点说，张炜笔下的人物，无论是对手之间还是同志之间，本质上不存在任何的平等对话关系，他们是封闭自足的、闭目塞听的。而这种关系的形成，最终的原因可追溯到作者与主人公之间的一种不平等关系，虽然主人公在张炜那里得到了肯定，但作者与主人公的关系也是一种不平等的关系，他不是具有自己思想和言论的充实完整的主体，而只是作者思想和言论表现的一个客体，或者说是一个作者观念的传声筒，主人公仿佛在表达自己的思想，并对自己作出评价，但他本质上是在传达作者的声音和评价。“在独白型构思中，主人公是封闭式的。他的思想所及，有严格限定的范围……这样的形象是建立在作者的世界观里的，而作者世界对主人公意识来说是个客观的世界。要建立这个世界，包括其中不同的观点和最终的定评，前提是应有外在的稳定的作者立场、稳定的作者视野。主人公自我意识被纳入作者意识坚固的框架内，作者意识决定并描绘主人公意识，而主人公自我意识却不能从内部突破作者意识的框架。”^①张炜在创作中所运用的正是一种独白型的构思，主人公所有的思想和意识都被收缩在作者的和意识的框架之中，这就是无论老得、李芒还是明槐、抱朴，虽然其社会身份是农民而精神气质和言谈举止却像诗人、思想家的原因，也是宁伽、“我”和史珂等发出的议论与张炜同时期在随笔中所持的立场观点保持高度一致的原因。

总之，张炜小说中人物的思想观念、道德品质的定性和评价，

^① [俄]M·巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，第88页。

都没有超出作者的观念、意识框架,没有遇到来自人物内心的对话式的反抗,按照巴赫金论述独白型小说的话来说:“他们之中没有任何一个人能同作者的议论和作者的真理处于同一层次上,作者并不与他们中的任何一人处于对话关系。所有这些主人公连同自己的视野、自己的真理、自己的探求和争论,都被写进了长篇小说的独白型牢固的整体之中,这个整体使所有主人公都得到完成和论定。”^①这种创作局面的形成,应该说与张炜历来的创作状态和创作理想有关。他曾将理想的创作状态比喻成“像写信一样”,倾向于一种与人谈心式的、敢爱敢恨、以诚待人的创作。^②他又说自己“对生活总觉得有那么多的话要说,可一时又讲不清楚。我喜欢倾听,但别人讲的我又不全信。我只能把一腔热情、深深的牵挂,还有无穷无尽的猜测用手刻记下来……有时我老想去充当一个替人分辩的角色,事不关己,也耿耿于怀。我知道自己这时的心态更接近于律师的行当”^③。在《请挽救艺术家》《柏慧》这样采用了书信和内心倾诉形式的作品中,作者的想像中无疑会出现一个理想的倾听者(拟想读者),而创作中替人分辩的律师心态,必然使作者毫不犹豫地充当起笔下人物的代言人和辩护人角色。越是往后发展,张炜越是倾向于一种全知全能的小说创作,虽然在一些作品里,作者采用了第一人称的叙述,但他并不像一些先锋小说家那样严格地限制第一人称的叙述权力,在涉及到一些自己不在场的事件的叙述时提供合法的信息来源,恰恰相反,他将自己的叙事权力扩展到无限的大,并从事起一种指点江山、臧否人物的工作来,将自己划归洁净的一方,将他人贬为污浊的一方。而从叙事艺术的角度来讲,“要是想让小说讲一个对自己不利的故事,你就让他做

① [俄]M·巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,第114页。

② 张炜:《像写信一样》,《张炜文集》第六卷,第242—243页。

③ 张炜:《午夜思》,《张炜文集》第六卷,第120页。

主角——叙述者；但如果你希望小说人物是值得赞美的，那对此就要再三斟酌”^①。读者并不太愿意接受一个自我赞美、自我标榜的叙述者，已经有相当创作经验的张炜为何还会让一个值得赞美的人做主角呢？我们觉得，其中最重要的原因，是作者太急于让自己的声音借助于主人公传达到读者那里去。“从作者世界观中的个性激情直接转到他的主人公生活激情上去，由此再转到作者独白型的结论上——这便是浪漫主义类型的独白型小说的典型途径。”^②也是张炜小说的典型途径。在张炜那里，任何一种思想观念、个性激情，都是当作某一个群体的立场来理解和描绘的，而不是当作某一个人的立场来理解和描绘的。在这里不存在复调小说的那种多声部，在这里只有一个声音，主人公没有自己的主体性，他只是作者声音的传达者。于是，我们看到了老得和小雨分别在葡萄园里写诗和舞蹈，看到了李芒在思索和愤怒，看到了抱朴在乡村磨房里读《共产党宣言》，看到了宁伽、“我”、史珂念念不忘清洁、背叛、遗忘、守望等等关键词。甚至在《三想》这样的作品中，我们也看到作家压根就没有将植物和动物当作植物和动物来写，植物和动物不是作家的审美对象，它们只是主张回归自然、人与自然和谐共处的作者观念的传声筒。

有人将张炜的创作倾向概括为审美浪漫主义和道德理想主义，甚至有专著将张炜和张承志捆在一起放到审美浪漫主义和道德理想主义的旗帜下来谈。^③这有一定的道理。对理想信仰、道德人格的推崇，是“二张”创作特别是进入20世纪90年代以后的创作的一个基本文化立场；而在审美趋向上，当浪漫主义的文学创

① [美]约翰·盖利肖：《小说写作技巧二十讲》，梁森译，北京十月文艺出版社1987年版，第81页。

② [俄]M·巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，第37页。

③ 颜敏：《审美浪漫主义和道德理想主义——张承志、张炜论》，华夏出版社2000年版。

作离我们越来越远而欲望化的世俗伦理统治文坛之时，他们则以特立独行的姿态，推崇一种与俗世保持距离的、带有浪漫色彩的内心生活与审美追求，从而成为中国现代文学之浪漫趋势在世纪末的独脉余响。

罗成琰曾在考察西方浪漫主义文学的基础上，结合中国现代文学的创作实际，概括出现代中国浪漫主义文学的三大特征，即主观性、个人性、自然性。所谓主观性就是把情感、想像、灵感提到艺术的首要位置，作品中充满了浓厚的主观抒情色彩；所谓个人性就是作家个性意识的增强，主张艺术是自我的表现，追求艺术的独创性，同时，个人和社会的对立成为中国现代浪漫主义文学的一个重要主题形态；所谓自然性，就是创作主体流露出“回归自然”的倾向，向往人的自然本性和美丽、清幽的大自然，在一定程度上对现代文明持尖锐的批判态度。^① 这种概括是相当准确的。张炜同这种浪漫主义文学创作既保持着一致，也有所不同。这种不同，突出地表现为将一种现实的战斗精神融入了浪漫文学的创作，在强调浪漫主义文学所推崇的情感、想像、激情的同时，也强调现实主义文学所推崇的经验、理性和思维（但他绝对排斥现代主义文学所强调的直觉、本能、潜意识）。张炜的主观性和个人性，不是表现为一种以自我表现和个人为中心的“为艺术而艺术”的创作，恰恰相反，他在多种场合表示文学是战斗的，并说“无论搞什么艺术，只要不能自觉地把立场移到被侮辱与被损害者方面来，不能移到弱者的立场上来，他的艺术就难以有深长动人的力量”^②。他力图在自己的带有强烈的主观性和个人性的创作中确立起客观性和社会性，传达出公众的情感和弱者的情感。这使他的小说带有了浪漫主义小说的一般特征：“在浪漫主义小说里，人的意识和思想只

① 罗成琰：《现代中国的浪漫文学思潮》，湖南教育出版社 1992 年版，第 6—7 页。

② 张炜：《守望的意义》，《张炜文集》第四卷，上海文艺出版社 1997 年版，第 563 页。

不过是作者的激情和作者的结论；主人公则不过是作者激情的实现者，或是作者结论的对象。正是浪漫主义作家，才在他所描绘的现实中，直接表现出自己的艺术同情和褒贬；这时他们便把凡是无法溶进自己好恶的声音的一切，全都对象化、实物化了。”^①在他的创作中，个人和社会的对立，回归自然的倾向是两个相当重要的主题形态。即使在晚近创作的《外省书》中，主人公虽然一改直接介入的态度而为一种旁观环顾的边缘态度，但无论是史珂还是淳于，都与当下的社会有一段格格不入的心理距离。至于他的“回归自然”与对现代文明的批判，则 20 余年来更少变化。从《古船》对地质队遗留在洼狸镇的铅筒的忧虑，到《九月寓言》对现代工业文明对农业文明的灾难性破坏的直接描绘，以及《柏慧》《外省书》《能不忆蜀葵》等作品对现代化进程所带来的世风日下、道德沦丧现象的谴责，张炜一直警惕着现代文明的负面影响。他曾说：“现代工业文明是一种美，但它极易伤害更本质、更永恒的美。理想主义者渴求这两种美能够较少冲突地平行和并存。”^②他渴求这两种美和平共处而不得，于是将巨大的愤怒倾泄到现代文明身上，并强化了对于农业文明的坚守态度。但是，在强势文明面前，这种坚守最后又只能退而求其次，衍变为一种心灵的守望。这既成就了张炜鲜明的文化立场和审美立场，同时也带来了相关的艺术处理上的问题。这种心灵的坚守在赋予张炜的小说以一种“思想”的质地的同时，却难以落实到一片具体的、形象的土地上，结果思想只能交由思想者来表达，它无法得到感性的描绘和传达。“一种思想一旦被纳入所写事件之中，它本身就具有了事件性，就获得了‘感情的思想’，‘威力的思想’这种特殊品格……但思想如果被人从不同意识在情节上的相互作用中抽取出来，再塞到独白体系的上下文中去，不管

① [俄]M·巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，第 37 页。

② 张炜：《冬日访谈——答萧夏林》，《张炜文集》第四卷，第 579 页。

这上下文是如何的辩证,思想也会不可避免地失去上述那种特色,而变成一种很蹩脚的哲理议论。”^①在阅读张炜的小说时,我们常能感觉到作者无法将自己的思想观念化为事件和人物、场景等自然而然地表现出来,而是有些笨手笨脚地通过人物的议论和感慨直白地传达出来,在某些段落,甚至出现了小说的随笔化、杂文化倾向,只能做一个中篇甚至于一个短篇的材料却借助于“精神接力者”的思维活动和内心倾诉被抻长为长篇小说。特别是,由于代表作家观点的叙述者过多地干预和抢夺人物的话语权,一个作品便难以成为一个血肉丰满、气韵生动的艺术品,相反,它仿佛成了一个思想的棋盘,每个人物在这个棋盘上都只是作家思想的一颗棋子。甚至于在《九月寓言》这样写得比较感性的作品里,个别地方也未能避免这一弊端。如作品写小村的女人禁不住矿区澡池的诱惑去矿区洗澡,由最初的忸忸怩怩到后来的坦然面对看澡堂的小驴的公然观看,女人们的心理活动其实已较好地表现了乡村妇人被现代物质文明征服的过程;小驴与女人们观看与被观看的关系,事实上也已经形象地写出了现代工业文明与农业文明形态间的互为“他者”的关系,以及前者之于后者的强势地位。但作者为了表现现代物质文明必然带来道德堕落观念,继而写到了小驴对小豆的强奸,这时小豆的后悔心理颇能说明问题:“她本该是一个土人,这是命定的呀!她偏偏要去大热水池子,偏偏要洗去千年的老灰。一切的毛病都出在这儿了,活该遭此报应。她由此想到了男人的愤怒,一瞬间领悟了全部的奥秘。男人那飞舞的带子下有真理啊!”小豆男人对小豆的毒打不自强奸事件始,这种妇女的命运有些近似萧红等作家笔下那种北方女人的悲惨命运。在这里,张炜显然用力过度,为了传达一种“正确”的观念不惜让一个女人认同、屈服于男权文化的“真理”。而这种艺术描写上的顾此失彼,显

^① [俄]M·巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,第33页。

然来源于作家的一种努力，即试图依靠思想的力量来建造起一座艺术的大厦，但结果是，思想的正确和纯粹，有时是以失去作品的血肉作了沉重的代价。迄今为止，作为一个激情型的关注当下社会的作家，如何表达自己对时代和社会的观感，如何把活生生的感性呈现出来，如何将思想的力量化为艺术的力量，对张炜来说，依然是一个未尽能解决的问题。

第五章

贾平凹：矛盾中的挣扎与沉沦

—

同大部分出身于乡土社会的中国现代作家一样，贾平凹的创作从一开始就受到了乡土社会的规约，乡村的民情风俗和生存形态成为他最初创作的主要表现对象。作为文坛的学艺者，他创作过模仿孙犁田园诗风乡土小说的作品，尔后又创作过鲁迅风式的乡土小说。但这个作家真正形成全国性的大的影响的作品是“商州”系列小说和《小月前本》《鸡窝洼的人家》《腊月·正月》等创作。贾平凹后来说：“可以说，是商州使我得以成熟，而这种成熟主要的是做人的成熟。城市生活和近几年里读到的现代哲学、文学书籍，使我多少有了点现代意识，而重新到商州，审视商州的历史、文化、传统的和现实的生活，商州给我的印象就相当强烈！它促使我有意识地来写商州了。”^①“城市生活”和“现代意识”使作者获得了新

^① 贾平凹：《答〈文学家〉编辑问》，《贾平凹文集》第8卷，中国文联出版公司1995年版，第331页。

的眼光，曾经熟悉的土地在这种新的眼光的观照下焕发出了新异的色彩，城市和乡村、现代与传统纠结对立的文学母题因此再次出现在一个从乡土社会中成长起来的中国作家笔下。在《商州初录》《商州又录》《商州再录》《商州》等作品里，贾平凹主要以对商州的山川景色、人文地理、民情风俗等的描绘建立起了一个艺术的商州世界。这个艺术的商州世界一方面以真实的商州世界为摹本，一方面又溶入了作家的情感记忆，同时，作者对当下城市生活的不满亦成为一种潜在叙事推动力。《商州》一开头便虚构了一个出身乡土而有着八年省城生活的“文人”对当下城市生活的厌倦，正是这种厌倦使他回忆起商州山地的野情野味的童年，并逃离了城市去游历商州的山川。这个一回到故乡的土地“就欢得像风中的旗子，浪中的游鱼”的商州子弟，很大程度上可以说是作者贾平凹的一个代言人。作者向读者讲述“这块美丽、富饶而充满着野情野味的神秘的地方，和这块地方的勤劳、勇敢而又多情多善的父老兄弟”^①的一个重要的叙事动机，就是要造成同迟滞沉闷、缺乏人情味的城市生活的对比，给自己那颗游荡不安的心找一个虚幻的安顿之所。而《小月前本》《鸡窝洼的人家》等作品稍有不同，它们虽然也有自然风光、民情风俗等等的描绘，但不是采用散点透视、迹近散文的写法，而是着眼于故事情节的编织和人物形象的塑造，通过人物的婚恋选择和家庭的重组来反映时代和观念的新的变化。传统与现代间的矛盾和冲突被表述为古老的农业文明形态在改革开放的时代话语笼罩下的新的变异。三角恋爱故事中门门和小月的终成眷属，有较强人工斧凿痕迹的“换妻”故事中“多种经营”一方的胜出，标志着作者在面对现实的而不是审美的乡土社会时，较为理智地肯定了乡土社会的“现代化”取向。在这些作品中，艺术上最为成功的作品是《腊

^① 贾平凹：《商州初录·引言》，《贾平凹文集》第3卷，中国文联出版公司1995年版，第10页。

月·正月》,它采用了为传统观念唱挽歌的形式来折射转型期乡土社会力量的调整和对比。习惯于既有的人伦关系秩序、历来强调“是龙的还是在天上,是虫的还是在地下”的韩玄子的最终失败,说明了一个以金钱为指向并为权力所认同的“改革”时代已经到来。正是这种对乡土社会的“现代化”取向的描绘,导致了当时不少评论家将这些小说归入了“改革文学”的旗帜之下。但与主流的“改革文学”有所不同的是,贾平凹并不以改革与反改革一类的过于僵化的戏剧性冲突来传达“现代性”的观念,他还充分地肯定了传统美德的价值,并触及了改革旗号下萌生出的新的社会问题。小月与门门私奔途中所想的是假若能将门门和才才两个人合为一个人那有多好,山山在谈到那些做买卖的时指出了“哪个不掺假”,而韩玄子的不满中包括了公路无人修、水渠的石堰被人搬了去做墙基。现代一切故乡神话所面临的重大难题,是无法摆脱时间所带来的瞬息万变的冲击。创作《商州再录》时的贾平凹,便颇吃惊于自己的另一些感受和发现:“这次商州之行,亦有不同于儿时 in 商州,甚至不同前年去年去商州,觉得有一种味儿,使商州的城镇与省城西安缩短了距离,也是(使)山坳沟岔与平川道的城镇缩短了距离……随着时代的变迁,这些山民既保存了古老的传统遗风,又渗进了现代的文明时髦,在对待土地、道德、婚姻、家庭、社交、世情的诸多问题上,有传统的善的东西,有现代的美的东西,也有传统的恶的东西,也有现代的丑的东西。”^①从这一角度来看,这时的贾平凹无论是侧重以故事型的叙述写商州的变,还是侧重以散文化的笔法写商州的不变,都没有本质上的差异,都不过是写了同一乡土的不同侧面。

^① 贾平凹:《商州再录·题记》,《贾平凹文集》第3卷,第140—141页。

贾平凹在构筑自己的商州文学世界时，事实上不自觉地陷入了社会、经济的现代性与审美、文化的现代性追求的矛盾与冲突之中。在人的物质追求的层面上，他认同于乡土社会的“现代化”倾向；在人的精神追求的层面上，则认同于回归自然、回归传统的倾向。在前者，现代的城市文明是其标准；在后者，古老的农业文明形态是其标准。“他也十分清楚地明白，世界的发展趋势应是城市化，商业金融化，而中国正处于振兴年代，改造和摒弃了保护落后的经济而求以均衡的政策，着眼于扶助先进的经济、发展商业及金融，政策是英明的。但中国之所以是中国，它有它的历史传统，它有它的道德观念，而往往以道德代替法制，势必又会出现许许多多的问题来的。以此反思，他慢慢竟产生出一种哲学提问：商州和省城相比，一个是所谓的落后，一个是所谓的文明，那么历史的进步是否会带来人们道德水准的下降而浮虚之风的繁衍呢？诚挚的人情是否还适应于闭塞的自然经济环境呢？社会朝现代的推行是否会导致古老而美好的伦理观念的解体或趋尚实利世风的萌发呢？他回答不了，脑子一片混乱，只直觉感到在这‘文明’的省城应该注入商州地面上的一种力，或许可以称做是‘野蛮’的一种东西吧。”《商州》中的这一段文字其实也反映了作者对两种文明形态的思考与困惑。但在80年代，贾平凹对两种文明形态的价值判断取向基本是清晰的。一方面，他在不少作品中设计了一个有着城市生活背景的人出现在乡村土地上，帮助土生土长、立志改变乡村面貌的人来诊治乡村文明的病根；一方面，又在不少作品中将来自城市的人描绘为始乱终弃的道德败坏者与传统民风民俗的破坏者。我们看到，无论是《古堡》中的张老大在来自城市的导演面前，还是《浮躁》中的金狗在同样来自于城市的考察人面前，都扮演了虚心求教、专心倾听的角色，差不多是以对待圣旨的心情来对待后者有关农

业文明劣根性的长篇大论。甚至在创作于 90 年代的《土门》中，贾平凹在写都市中的乡村时，也特意安排了一个有着城市背景和教师身份的范景全来教导村民，他先是说明自己也厌烦城市，然后罗列了一大堆城里人的不是：“精明，骄傲，会盘算，能说会道，不厚道，排外，对人冷淡，吝啬，自私，赶时髦，浮滑，好标新立异，琐碎，自由散漫”，但他最后话头一转：“你们一味反对城市，守住你们村就是好的吗？国家工业化，表现在社会生活方面就是城市化，这一进程是大趋势啊，大趋势是能避免的？”范景全的这种“大趋势”论虽然受到了来自于叙述人“我”的激烈反抗，但作者很显然延续了 80 年代的同类写法，认同于社会的、物质的“现代化”进程。所不同的是，在《土门》中，作者只能眼睁睁看着城市化的洪流而发出无可奈何的叹息；而在 80 年代的创作中，作者在认同这一进程的同时，还建立了乡村文明在精神、道德上的优势地位。在《九叶树》《西北口》《遗石》（原中篇《废都》）等作品中，贾平凹曾通过一种特殊的人物关系和故事情节的设置表达了对城里人道德上的不信任感。在由兰兰、石根、何文清（《九叶树》），安安、小四、冉宗先（《西北口》），匡子、程顺、九强（《遗石》）所构成的三角恋爱关系中，代表城市文明的何文清、冉宗先、九强都扮演了道德上的始乱终弃者的角色。兰兰的父亲罗子临死前甚至于告诫石根：“孩子，城里人交不得，是来吃咱们的利儿来的……城里人再来，你就赶了，打了！”而石根则说：“……我就不信这山里没有城里好。等着瞧吧，明年潭里有了游船，咱全村再联合起来盖它几座洋房子办大商店、大旅馆，以后也要有影院、剧院，看这里是不是和城里一样，比城里好不？”显然，在这里，物质文明方面，城市文明形态是标准；而精神文明方面，乡村文明形态是标准。人物和作者理想中的生存形态是兼具二者优势的文明形态。正是在这样的意义上，贾平凹肯定了代表着乡村

文明的商州的独特意义和价值^①。然而，乡土社会的神秘、单纯、清静，只有在同“电气化，自动化，机械化”相对照时才有意义，这正是乡土社会的难得，也是乡土社会的尴尬。正如何文清对兰兰、冉宗先对安安所说的那样，乡土社会的生存形态正如长在深山峻岭中的野花一样，自开自败，美则美矣，但总有些“养在深闺人未识”的味道。兼具城市之便利与乡村之美的理想生活很难化为现实，乡村的神秘、单纯、清静似乎又只能对那些怀有观光客心理的城里人以及离开了乡村、具备了怀乡之心的乡村之子才有意义，而乡土社会的“现代化”进程常常又会涂改有关乡村的神秘、单纯、清静的文化想像。此外，对于那些生于斯、老于斯的乡土社会成员来说，逃离乡土才是他们的最大向往，哪怕是像《浮躁》中天狗那样始终关注着乡土社会命运的人也是如此。这种回归与逃离的悖论，是一切具有怀乡情调的乡土作家所面临的难题，也是贾平凹创作中长期存在的难题之一。

进入 20 世纪 90 年代以后，贾平凹以往对城市文明的精神和情感上的抵触情绪演化、显形为对城市文明的激烈批判。显而易见，《废都》中由刘嫂从终南山牵来的那条牛对城市文明的想法即代表作者本人的看法。在那条牛眼里，城市是什么呢？城市就是一堆水泥：“牛终于醒悟城市到底是什么了，是退化的人太不适应了自然宇宙，怕风怕晒怕冷怕热而集合起来的地方。如果把一个人放在辽阔的草原上，放在崇山峻岭，

① 贾平凹在《商州初录·引言》中说：“正是久久被疏忽了，遗忘了，外面的世界愈是城市兴起，交通发达，工业跃进，市面繁华，旅游一日兴似一日，商州便愈是显得古老，落后，撵不上时代的步伐。但亦正如此，这块地方因此而保持了自己特有的神秘。今日世界，人们想尽一切办法以人的需要来进行电气化，自动化，机械化，但这种人工化的发展往往使人又失去了单纯，清静，而这块地方便显出它的难得处了。”（《贾平凹文集》第 3 卷，第 4—5 页。）

那人就不如一只兔子，甚至一个七星瓢虫！……牛在这个时候，真恨不得在某一个夜里，闯入这个城市的每一个人家去，强奸了所有的女人，让人种强起来野起来！”在贾平凹写来，西京半坡氏人才是真正的人，而代表了“现代化”的汽车和电梯，则导致了人的搏击能力的全面退化。有不少人反感这种倾向和写法，但这种倾向和写法，本质上不过是《商州》中“‘文明’的省城应该注入商州地面上的一种力”的更趋激烈的形象表达，也是当年寻根文学大潮中郑万隆、李杭育、莫言等作家要借种族之根、生命强力、道德之气来拯救“现代化”的弊端和城市文明的危机的创作倾向的重演。在《土门》中，贾平凹写了城市里最后一个村庄的毁灭、消失。这一作品本质上是一个拉长了的中短篇小说，作品不过要借一个村庄的消失来表现现代化、城市化的矛盾。被尊为“佛”、包治肝病的云林叔在作品中所承担的叙事功能，就是要给现代化和城市化所带来的弊端提供一个药方，这个药方就是保住“仁义村”、回归自然。但贾平凹是理智的。他注意到了现代化和城市化所带来的弊端，^①也试图给这弊端一个解决的方案，但他觉察到了这个方案的无力，几乎是无可奈何地赋予了成义的“仁义村”保卫战以无可避免的失败结局。《怀念狼》的总体结构框架类似《商州》。不满意于当下城市生活的乡村之子怀了对故土的梦想重返商州，这思乡游子的视角构成了作品的叙事视角，他引领读者进入到一个具有异域色彩的乡土世界。不过在具体的写作技法上，《商州》总体上趋向写实，《怀念狼》则趋向于象征。《怀念狼》总体上是一种观念艺术。对一种贴近自然的、有活力的乡土生

① 作品中写道：“城市出现了，人们觉得文明。但人越来越多，美丽的原始风景线越来越远，楼越来越高，汽车越来越豪华，虚伪假劣的人和事也越来越高超，城市越来越在扩大，这时候出现了一个词：污染——环境污染，精神污染。”

活的怀念被具体化为对狼的怀念。是狼重新唤起了“我”(子明)对生活的热情,一远离西京,“我”长年患着的口腔溃疡竟好得多了。可寻找狼的结果是狼的灭绝,最后只剩下“我需要狼”的呐喊哀号。创作《废都》后的贾平凹对乡村文明的描绘多了分清醒,少了些以往作品中那种一往情深的情绪情感投入。总体上他仍保持着回归迷恋自然乡土的文化立场与情感姿态,但在具体的描绘中却展示了保持这种立场和姿态的困难。在《高老庄》中,当西夏在写往城里的信中将高老庄和她并未亲历过的白云湫描绘为充满鸟语花香的世外桃源时,子路却说:“你怎么没写上这里的高老庄是和《西游记》中猪八戒的老家是同一个名字,和《水浒传》中的阳谷县一样有着矮人,有着争权夺利的镇政府,有着凶神恶煞的派出所,有着土匪一样的蔡老黑,有着被骂着妓女的苏红,有躺在街上的醉汉,有吵不完的架,有臭气熏天的尿窖子,有苍蝇乱飞的饭店,有可怜兮兮的子路,有蛇有蚊有老鼠有跳蚤……”子路在离开高老庄时甚至想着以后再也不回来。这标志着贾平凹以往作品中设想的那种吸收了城市与乡村、现代与传统两种文明之精华的文明形态的破产。无论是庄之蝶、夜郎,还是子路、子明,都处于一种既不满于城市生活同时有故土而难归的漂泊无着的两难心境。贾平凹在谈到《高老庄》的写作时说:“取材仍是来自于商州和西安,但我绝不是写的商州和西安,我从来也没承认过我写的就是行政管理意义上的商州和西安,以此延伸,我更是反对将题材分为农村的和城市的甚或各个行业。我无论写的什么题材,都是我营建我虚构世界的一种载体,载体之上的虚构世界才是我的本真。”^①这话是对的,行政、地理意义上的西安和商州一进入到文学领域,就成为文学意义上的西京和商

^① 贾平凹:《〈高老庄〉后记》,《收获》1998年第5期,第208页。

州。可以肯定的是,没有商州和西安对贾平凹的滋养,便没有贾平凹的创作,或者至少是不会以现有的面貌展现在读者面前。在创作中,他将商州和西安视为乡村文明与城市文明两端的代表来做文学上的表现,去写两种文明在时代大潮中的沉浮变异,也用它们去寄寓一个从乡村中来、又在城市中成就了自己的文学事业的人在不同时段里的矛盾心绪。

二

在当代中国,贾平凹是为数不多的获得较大的读者面、同时又文学批评面前保持着一种低调的自我姿态的作家之一。在他身上很难找到通常文人的那种狂傲之气,他更多的是倾听来自外界的批评,有时甚至在外界给予很高评价时,他的自我评价却不高,甚至表现出一种自卑的心态。在《贾平凹小说选集》序言中,他说:“我是愈来愈觉得我的先天的不足和后天的不足”,“创作12年里,我是极贱看我的作品的。我是山里人,到西安这个古都里,仍是山里人德性,不大注意修容,故我的作品,一任的‘扑腾’品,也就全不看重……”^①在“商州”系列小说已经获得较大反响的情况下,他自己却说“我的哲学意识太差,生活底气不足,技巧更是生涩”^②;在《废都》后记里,他写到了自己搔秃了头发、淘虚了身子却仍没写出美文来的苦恼,面对他人恭维时“脸烧如炭”的尴尬,并且将成名与成功区别开来。但是,在另一些地方,贾平凹表现得又极为自尊,他曾多

① 《贾平凹文集》第7卷,中国文联出版公司1995年版,第248—249页。

② 贾平凹:《〈浮躁〉序言之二》,《贾平凹文集》第1卷,中国文联出版公司1995年版,第63页。

次谈到不被人理解的烦恼，责备外界没有注意他的苦心经营之处，并抱怨自己的某一种倡议没有得到回应。^①他自己可以写下标题《我是农民》的书，但对他人谈论他的乡下人身份和农民意识却颇为敏感。在《〈土门〉后记》中，贾平凹写道：“……我进城二十多年了还常常被一些城里人讥笑。他们不承认我是城里人，就像他们总认为毛泽东是农民一样，似乎城市是他们的，是他们祖先的，但查一查他们的历史，他们只是父亲辈，最多是爷爷辈才从乡下到城的。”^②大有彼此彼此、半斤八两的含义。可以说，一种建立在自卑基础上的自尊和一种要达成自尊而不得引起的自卑，是这样完整地交缠在这一作家身上，因而有时成就了这一作家的创作，有时则烧灼着这一作家的灵魂，毁灭着这一作家的创作。自尊与自卑，是出现于这一作家身上的又一大矛盾。

自卑在没有发展成为自卑情结时，并不是一个完全消极的、否定的词。A·阿德勒曾说：“我们每个人都有不同程度的自卑感，因为我们都发现我们自己所处的地位是我们希望加以改进的。如果我们一直保持着我们的勇气，我们便能以直接、实际而完美的惟一方法——改进环境——来使我们脱离掉这种感觉。”^③阿德勒甚至说：“自卑感本身并不是变态的。它们是人类地位之所以增进的原因。例如，科学的兴起就是因为人类感到他们的无知，和他们对预测未来的需要：它是人类在改进他们的整个情境，在对宇宙做更

① 譬如，在《答陈泽顺先生问》中，他说：“多年来我内心感到寂寞，一种无以对应的寂寞。要我来讲，我可以这样说：《废都》的发行量是巨大的，但真正的读者极少。”（《小说评论》1996年第1期）；在《〈高老庄〉后记》中，则说：“对于小说的思考，我在许多文章里零碎地提及，尤其在《白夜》的后记里也有过长长的一段叙述，遗憾的是数年过去，回应我的人寥寥无几。”（《收获》1998年第5期）

② 贾平凹：《〈土门〉后记》，作家出版社1996年版，第335页。

③ A·阿德勒：《自卑与超越》，黄光国译，作家出版社1986年版，第46页。

进一步的探知,在试图更妥善地控制自然时,努力奋斗的成果。事实上,依我看来,我们人类的全部文化都是以自卑感为基础的。”^①贾平凹身上的自卑感,既表现为少年时期由出身、体质等原因在同龄人面前的弱势地位引出的无助感,也表现为创作初期蹒跚学步、屡投屡不中的挫败感,还表现为成名以后在人类文化的巨匠巨作面前的渺小感。贾平凹曾说:“我出生在一个 22 口人的大家庭里,自幼便没得到什么宠爱,长大体质差,在家干活不行,遭大人唾骂;在校上体育,争不到篮球。所以,便孤独了,喜欢躲开人,到一个幽静的地方坐地。愈是躲人,愈不被人重视;愈不被人重视,愈是躲人;恶性循环,如此而已。”^②这其实就是一种自卑感的表现。这种少年经历应当说给贾平凹心上烙下了深刻的印痕:“我以优异的成绩考上初中后,便又开始了更孤独、更枯燥的生活……班里的干部子弟且皆高傲,在衣着上、吃食上以及大大小小的文体之类的事情上,用一种鄙夷的目光视我。农家的孩子愿意和我同行,但爬高上低魔王一样疯狂使我反感,且他们因我孱弱,打篮球从不给我传球,拔河从不让我入伙……”^③这种反复的不无重复性质的述说说明了少年时期的被忽略与人类与生俱来的不平等给这一作家的心灵留下了近似于精神创伤式的记忆。但这种自卑感所带来的积极的一面,是促使贾平凹从少年时期起便养成了一种忍辱负重、以柔克刚、以退为进、纳于言敏于行的人生态度:“懦弱阻碍了我,懦弱又帮助了我。从小我恨那些能言善辩的人,我不和他们来往。遇到一起,他愈是夸夸其谈,我愈是沉默不语;他愈是表现,我愈是隐蔽;以此抗争,但神差鬼使般,我却总是最后胜利了。”^④如果说,沉

① A·阿德勒:《自卑与超越》,第 50 页。

② 贾平凹:《性格心理调查》,《贾平凹文集》第 7 卷,第 265 页。

③ 贾平凹:《自传——在乡间的十九年》,《贾平凹文集》第 7 卷,第 428 页。

④ 贾平凹:《性格心理调查》,《贾平凹文集》第 7 卷,第 265 页。

默与隐蔽所代表的是一种自卑与自尊相交织的复杂情感，那么，这“最后的胜利”所培养起的则是贾平凹不无固执的自强自信。正是凭借少年时期艰难的乡村生活培养起来的坚忍不拔、吃苦耐劳的品性和这种源于自卑的自强自信，使他能在创作的早期面对一百余封退稿信仍能坚持创作下去，使他面对因《鬼城》引起的批评而没有从此一蹶不振。在1983年，贾平凹曾将自己的创作之路比喻为拽着碌碡上台阶：“我的出路只有上台阶，只有沿着台阶往上走，夸父不到大海就渴死了，他死得悲壮。我或许在半路上也要倒下，但是即使倒下，我仍是一个上台阶的鬼。”^①后来在回顾自己的创作时，又说：“有人讲我的散文要比小说好，我生气了，就不写散文专门攻小说。我有一种怪脾气：你说我啥不行，我就要弄啥，你说我弄啥行我就不弄了。”^②无论是拽着碌碡上台阶的创作态度，还是“你说我啥不行，我就要弄啥”的怪脾气，都不难从中看到由作者少年时期培养起的忍辱负重、自尊自强心理的影子，看到一种发现自己所处的地位而希望加以改进的对自卑的超越。

如果可以将自卑感视为人类地位之所以增进的原因，也就可以将文学创作视为贾平凹对自卑感的超越。但是，一旦经历了最初阶段的自卑感的超越，更高层次的自卑感又出现了，因为更大的人生意义和价值问题依然未能得到解决。体现在贾平凹身上，就是一旦成名，却没有成功的感觉，甚至于在《西厢记》《红楼梦》等人类遗产面前，产生了大的恐慌和困惑。他自述自己陷入了一种尴尬：“我看不起我以前的作品，也失却了对世上很多作品的敬畏，虽然清清楚楚这样的文章究竟还是人用笔写出来的，但为什么天下有了这样的文章而我却不能呢？”^③一种想要超越自我、创作出一

① 贾平凹：《我的台阶和台阶上的我》，《贾平凹文集》第7卷，第418页。

② 贾平凹：《文学传统的继承和创新》，张英：《文学的力量》，民族出版社2001年版，第144页。

③ 贾平凹：《〈废都〉后记》，北京出版社1993年版，第519页。

部巨著来的巨大冲动出现在贾平凹身上。在《废都》后记中，作者谈到了创作《废都》之前自己家庭的变故和生活中的波折所带来的巨大苦闷，同时也谈到了《废都》的创作带给自己的巨大的安慰和太大的惩罚，并称《废都》是一部带给自己无法向人说清的苦难，同时在生命的苦难中又惟一能安妥自己破碎的灵魂的书。《废都》出版以后，引起了外界沸沸扬扬的评价，可以说，这既在作者意料之中，也在作者意料之外，然而所有有关《废都》的截然相反的评价都是与作者无关的，它是一部作者不得不写的书。现在看来，《废都》既是一部世情小说，也是一部作者的精神自传体小说。说它是一部世情小说，是指它相当真实地记录了 20 世纪 90 年代中国社会的生活世象，通过对西京四大名人的叙写反映了转型期中国知识分子的生存形态；说它是作者的精神自传体小说，是指作品主人公庄之蝶的精神状态很大程度上反映了创作主体一段时期的心路历程，作品所包含的社会批判和文化批判里包含了作者的自叙传（尽管这种批判是以文化沉沦的方式表现出来）。我们不仅可以从作品中的那条牛身上看到贾平凹一以贯之的对城市文明的抵触和隔膜，而且可以找到庄之蝶的言行心态与作者本人言行心态间的互证。庄之蝶所说的“毛主席都不说普通话，我也是不说的”，贾平凹在《说话》里有过类似的表达；庄之蝶签在崇拜者毛衫上“把杆杖插在土里，希望长出红花”的诗，便是作者收在诗集《空白》中的诗。而只要看一下庄之蝶对唐宛儿所说的一段话，就可以明白庄之蝶的心态与作者本人一段时间的心态有多么的相似：

“宛儿……十多年前，我初到这个城里，一看到那座金碧辉煌的钟楼，我就发了誓要在这里活出个名堂来。苦苦巴巴奋斗得出人头地了，谁知道现在却活得这么不轻松！我常常想，这么大个西京城，于我又有何关系呢？这里的什么真正是属于我的？只有庄之蝶这三个字吧。可名字是我的，用的

最多的却是别人！出门在外，是有人在崇拜我，在恭维我，我真不明白我到底做了些什么让人这样？是不是人们弄错了？难道就是因为写的那些文章吗？那算是些什么玩意儿？！我清楚我是成了名并没有成功的，我要写我满意的文章，但我一时又写不出来，所以我感到羞愧，羞愧了别人还以为我在谦虚。我谦虚什么呀？这种痛苦在折磨我，可这种痛苦又能对谁说，说了又有谁能理解呢？……”

这完全可以看成贾平凹内心的独白，只不过是借一个拟想的听众倾吐了出来。贾平凹在《〈废都〉就是〈废都〉》中说：“我不明白我怎么就混入了名人之列，我一再说成名不等于成功，名使我得到了许多的好处，名又常常把我抛入尴尬之地。”^①这种表述应当说是真诚的。在贾平凹那里，他所说的“尴尬”不仅仅指一般的名人之累，它还表现为作者的自我评价与他人的评价不一致所带来的烦恼，以及成名后活得并不轻松快活而生的苦闷。《废都》出版以后，有人将它与《浮躁》进行比较，肯定《浮躁》而贬低《废都》。^②但事实上，这两个作品间有相当紧密的联系。某种程度上说，金狗就是一个刚刚从乡村走向城市的庄之蝶。金狗第一次踏上州城的土地，就因打抱不平同穿西装的城市青年干了一仗，面对城里人“土包子”一类的斥骂，金狗刚拥有的记者身份让他不无自豪地说出了“乡下人不只是光会吆车拉沙子吧”的话，这个人物身上，其实就寄托了贾平凹本人那种初到城里就要活出个名堂来的心迹。然而后来的金狗虽然在制止召开河运队现场会、营救雷大空两件事上成了功，但对这种成功却并不像小水、福运和韩文举那样高兴，而总

① 《贾平凹文集》第8卷，第463页。

② 如冯云青：《说〈浮躁〉，道〈废都〉——一次不成功的探索》，陈辽主编：《〈废都〉与“废都热”》，中国矿业大学出版社1993年版。

觉得其中包含着巨大的“耻辱”，原因是利用了田家和巩家的矛盾，违心地以记者身份去恫吓、威胁公安局长，这有违一个农民的儿子、一个正派人的本分。这种成功后并不快活的心迹，与成名后的庄之蝶也是相合的。甚至于庄之蝶与几个女人之间的关系，也可以在金狗与小水、英英、石华间的关系中找到雏形，几个女性以飞蛾扑火的热情倾心于同一男性，成为两个作品共同的重要的写作线索。只不过《浮躁》对男女情爱关系的描绘更为“纯洁”、“干净”罢了。《废都》中种种社会的怪现状、特别是遍地是“假”的生活景象在《浮躁》中已通过雷大空的皮包公司、田家与巩家的矛盾得到了反映，只不过在 80 年代，无论是作家还是评论家，都习惯于将它们看成改革时期难以避免的现象罢了，而金狗周旋于权力矛盾之间的做法，也在 80 年代的整体文化氛围中被赋予了反抗权力腐败的光环；而在 90 年代的整体文化氛围中，当权力腐败成为一种令人痛心疾首的“正常化”的社会现象时，拥有名人头衔的庄之蝶的权力周旋，则成了人文精神失落和知识分子堕落的一个象征。不过，总体上说，《浮躁》和《废都》有种种相通之处，但撇开其中过于笨拙陈腐的性描写不谈，我以为在反映生活的广阔度、心理描写的深度、语言文字的纯熟度等方面，《废都》显然超过了《浮躁》。《废都》的主人公诚然是以伪恶者的形象出现的，作者创作这一作品时确实也失去了以往作品中的那种乐观的理想主义的色彩，主要人物关系的设置也不无模仿《金瓶梅》一类作品的痕迹，但它对 20 世纪 90 年代中国人特别是知识分子生态和心态的描绘和把握，却达到了同一时期作家作品没有能够达到的深度和广度。《废都》写的是一个时代和一个时代文化名人的失败，“鬼魅狰狞，上帝无言”所传达出的，是作者面对自己的内心之鬼和外界的种种鬼相而生的巨大的愤怒，以及人文知识分子被边缘化后的无足轻重感和荒凉感。钟唯贤这样的知识分子只有在火葬场里凭借高级职称证书才得到优待，“作协的”在世人那里只是“作鞋的”，这使作者的内心产

生了巨大的悲哀。但《废都》的意义远不止于对某个人和某一阶层人的生态和心态的反映。贾平凹后来曾说：“‘废都’二字最早起源于我对西安的认识……作为西安人，虽所处的城市早已败落，但潜意识里对其曾是十二个王朝之都的自豪得意并未消尽，甚至更强烈，随着时代的进步，别的城市突飞猛进，西安在政治、军事、经济诸方面已无什么优势，这对西安人是一个悲哀，由此滋生一种自卑性的自尊，一种无奈性的放达和一种尴尬性的焦虑。西安这种古都——故都——废都的文化心态是极为典型的……从某种意义上讲，西安人的心态也恰是中国人的心态。这样，我才在写作中定这个废都为西京城，旨在突破某一城市限制而大而化之，来写中国人，来写一个世纪末的人。”^①作者的创作“野心”应当说是颇大的，他要通过一个人的心态来写一个阶层的心态，一个城市的心态和一个民族国家的心态。作者因为经历了成名而并未成功的心路历程，所以对那种“自卑性的自尊”、“无奈性的放达”、“尴尬性的焦虑”深有会心，表现起来也格外的得心应手。旷新年曾注意到庄之蝶先觉得用大熊猫作西京文化节的会徽不妥、转而又觉得再恰当不过的象征意义：“大熊猫不仅象征着在历史中被遗弃的文化古都，而且象征着在历史中被遗弃的文化英雄。他们像大熊猫一样稀少珍贵，也像大熊猫一样脆弱可悲。”^②这种分析是正确的。甚至可以说，作者所要表达的悲哀还要广泛些。在《高老庄》中，当子路说“我们有孔子，谁个有？我们有长城，谁个有”时，西夏回答说：“长城是壮观，可你想没想为什么要修长城？大菜里讲究色香味，正是太讲究了食物的色香味才使汉人的脾胃越来越虚弱，体格不健壮的。有了孔子，有了儒教，人才变得唯唯诺诺……子路，你还可以举更多的例子呢，比如京剧呀，天下独一，熊猫呀，天下无二，

① 贾平凹、王新民：《〈废都〉创作问答》，《文学报》1993年8月5日。

② 旷新年：《从〈废都〉到〈白夜〉》，《小说评论》1996年第1期。

可京剧里男人去扮旦角，小生不长胡子说话也像宦官，熊猫呢，腰胖胖的，腿短短的，就是不能生育，连怀孕也是百分之一的有效率！”参照《废都》来看，这表达的其实就是一个古老民族和一种历史悠久的文化在现代语境中的悲哀。我们注意到，贾平凹在将商州与西安比较时，他回眸瞩目的是商州；在将西安与沿海城市比较时，他倾心相向的又是西安。^①但是，贾平凹是清醒的，作为一个精神劳动者，作为一个乡村之子，作为一个西安的居民，作为华夏民族的子孙，他清楚作家、乡村、古城和古老民族的现代处境和命运。他的内心因此充满了情感与理智的矛盾和难以言说的苦闷和悲哀，《废都》也因此成为一部不得不写的书。

《废都》出版以后，有不少人指出该作与《金瓶梅》间的联系，但多是注重其中的性描写层面，而较少注意到作家创作心态上的共同点。张竹坡在评点《金瓶梅》时说：“作者不幸，身遭其难，吐之不能，吞之不可，搔抓不得，悲号无益，借此以自泄。”（《竹坡闲话》）“盖作者必于世亦有大不得意之事，如史公之下蚕室，孙子之刖双足，乃一腔愤懑而作此书，言身已辱矣，惟存此牢骚不平之言于世，以为后有知心，当悲我之辱身屈志，而负才沦落于污泥也。”（第七回回首总评）^②这样的评价也完全可以用于对《废都》的评价。所不同的是，《废都》有自泄的成分但没有止于自泄，这一作品虽然寄托了作者本人内心的“自卑性的自尊”、“无奈性的放达”、“尴尬性的焦虑”，但它还试图将这种心迹的描叙上升为对一个城市、一个民族在一个社会转型期的心态的表述。因此，类似伪恶的沉沦与

① 如他在《西安这座城》中谈到：“数年前南方的几个城市来人，以优越异常的生活待遇招募我去，我谢绝了，我不去，我爱陕西，我爱西安这个城。”并说西安“对于显赫的汉唐，它只能称为‘废都’，但可爱的是，时至今日，气派不倒的，风范依存的，在全世界的范围内最具古城魅力的，也只有西安了”（《贾平凹文集》第8卷，第424页）。

② 转引自叶朗：《中国小说美学》，北京大学出版社1982年版，第167页。

堕落，也堪称一种有意味的文化姿态。

三

贾平凹在文学上的贡献，主要表现在对小说文体的探索和一种具有东方审美情趣的创作风格的有意识的追求。早在 1982 年，他便通过静观霍去病墓前一个卧着的石虎领悟到一股内在的力：“卧着，内向而不呆滞，寂静而有力量，平波水面，狂澜深藏，它卧了个恰好，是东方的味，是我们民族的味。”并说，“以中国传统的美的表现方法，真实地表达现代中国人的生活和情绪，这是我创作追求的东西。”^①后来，他又说：“我甚至一直想搞一些历史故事的新编，在最古老的民族性的故事里，以现代人的眼光来写，写出现代意识来。”^②“一个时代有一个时代的作品，我应该为其而努力。现在不是产生绝对权威的时候，政治上不可能再出现毛泽东，文学上也不可能再有托尔斯泰了。中西的文化深层结构都在发生着各自的裂变，怎样写这个令人振奋又令人痛苦的裂变过程，我觉得这其中极有魅力，尤其作为中国的作家怎样把握自己民族文化的裂变，又如何形式上不以西方人的那种焦点透视办法而运用中国画的散点透视法来进行，那将是多有趣的试验！”^③尽管贾平凹在陈述完自己的创作追求时，常常紧跟着要表明由于自己的局限，创作的追求一时难以化为现实，但我们看到，他一直在追求着自己的创作目标。早在寻根文学主张提出之前，他就已经在自己的创作中寻找着东方民族的审美思维优势了。在他的以商州为背景的小说

① 贾平凹：《卧虎说》，《贾平凹文集》第 7 卷，第 242 页。

② 贾平凹：《战胜自己——〈贾平凹小说选集〉序》，《贾平凹文集》第 7 卷，第 248 页。

③ 贾平凹：《〈浮躁〉序言之二》，《贾平凹文集》第 1 卷，第 64 页。

中,他关注商州的山川地理,人文风情,特别是描绘了一种有着久远的传统的地域文化对人物行为和心理的影响;他习惯于塑造多情而有主见的少妇少女形象,外表的美丽柔和与内心的坚定奔放几乎是他那一时期笔下女性人物的共同特征(如小月、安安、麦绒、香香、小水);结构上倾向于以散点透视的散文化的笔法来建构,几个长篇小说形同散文的连缀;故事带有一定的传奇性,但多用写实和白描,突出生活的肌理和血肉;语言上一反欧化的新文学传统,采用一种看似稚拙而有韵味和力度的文学语言,呈现出向传统小说语言回归的趋势。或许正是这种回归传统的倾向,导致评论家们将没有直接参与寻根文学鼓吹的贾平凹的创作置于寻根文学大潮来讨论,将他同汪曾祺、邓友梅等一样视为寻根文学创作上的先驱,也导致了阿城这样被视为寻根文学主将的作家对其表示叹服。^①

然而,尽管贾平凹在审美趣味上呈现出回归传统的趋势,并在《美穴地》《白朗》《晚唱》等作品中达到一个极端,《废都》《白夜》等作品中主人公对待女人的态度等甚至还散发出一种传统文人所有的追求诗酒风流的态度,但贾平凹在理智上还是清楚一味地醉心于传统并非一件好事。他后来说:“我终生要感激的是我生活在商州和西安两地,具有典型的商州民间传统文化和西安官方传统文化孕育了我作为作家的素养,而在传统文化的其中淫浸愈久,愈知传统文化带给我的痛苦,愈对其中的种种弊害深恶痛绝。”^②从创作伊始,他就力图获得所谓现代意识,用现代人的眼光来反映一个古老民族的现代变化,企图在传统的美的表现手法和现代意识之间找到一条中间道路。在《小月前本》《腊月·正月》《天狗》等作品

① 季红真在《阿城:俯仰天地的魂魄》一文中说:“阿城孤傲,但对贾平凹则极佩服。”(《众神的肖像》,人民文学出版社1996年版,第112页。)

② 贾平凹:《〈高老庄〉后记》,《收获》1998年第5期。

中,对传统的人伦观念和道德观念不无欣赏的描绘与不无现代特质的对于人物心理的刻画并存,构成这些作品的鲜明的创作特色。《五魁》《美穴地》《白朗》从故事元素、审美情趣等来说,是完全传统的,但对五魁、柳子言性心理的描绘,则颇有点现代心理分析的色彩,对白朗由杀人不眨眼的魔王向立地成佛转化过程中心理幻觉的描绘,更是接近于某些现代派文学的写法。在贾平凹的不少小说中,都设置了一种动物出现在作品里,如《古堡》中的麝,《远山野情》中的太岁,《浮躁》中的“看山狗”,《废都》中的牛和鸽子,《土门》中会亮鞭的狗,《白夜》中的猫,《怀念狼》中的狼,在80年代,作者可能只是借它们丰富一种乡土气息和异域色调,增加作品的神秘文化氛围;进入90年代,则既让它们起一种类似道具的作用,也让它们承担越来越多的象征寓意功能。《怀念狼》中叙述人虽然解释说在乡下人的眼里人狼可以互变,但其中人变狼狼变人的写法,以及《古堡》《废都》中老人的幻觉世界中幽冥相通、人鬼不分现象的描绘,应当说既有可能吸收了《聊斋志异》一类写人鬼狐妖世界的中国古典小说的营养,也极有可能吸收了魔幻现实主义文学的一些创作技法。庄之蝶曾说将自己岳母日常生活中产生的一些幻觉记载下来便是一部好的魔幻现实主义作品,这至少可以说明作者对所谓魔幻现实主义文学并不陌生。在审美趣味上,贾平凹醉心于传统文化、民间文化,不仅在日常生活中喜欢琴棋书画,谈佛论道,而且在创作中也总是提供一些不乏古意的文化符码:才子佳人,奇石陶罐,神佛卦卜,神秘天象。他在《废都》中写坝,在《白夜》中写鬼戏,在《土门》中写中医和从西藏求来的佛石,在《高老庄》中写子路搜集古汉语、西夏收罗古碑帖,这一方面给作品增加了几分文化气息,也从一个角度说明,作者在民间文化和传统文化中浸淫得太久,一下笔便不免流露出几丝恋旧、怀旧的气息。但作者在这里同样是矛盾的,他在理智上又警惕着传统文化、民间文化中的弊端,警惕着自己内心中那个古老的魂所可能散发出的腐败气息,

他希望通过现代意识和现代技巧的吸收来阻遏自己不要走得太远。

贾平凹的小说主要以写实为主,但进入 20 世纪 90 年代以后,他力图在形而下的描写与形而上的表达间寻找一条中间道路。有时他获得了成功,有时却表现得相当笨拙。以《白夜》为例。作品总体上写夜郎以以恶抗恶的夜的性格来对付白日见鬼的世界,整体上的写实较好地完成了社会批判和文化批判的任务,特别是鬼戏的出演对于社会某一方面人妖颠倒现象的讥刺达到了相当成功的高度。夜郎揣着再生人的钥匙却寻不着要打开的锁,也较好地表现了这一人物的精神痛苦和寻不到精神出路的尴尬处境,他的患上夜游症也不妨视为精神流浪的象征。但作品中写颜铭做整容术由丑女变美女、心地善良的宽哥患上满身皮癣,则是为了表达某个形而上的主题而未获成功的例证。显然,写颜铭变美女是为了完成对以美容术为中心的城市文明造成人的存在不真实的批判,写宽哥患皮癣是为了表现 90 年代“活雷锋”的尴尬地位。但这种处理法未免太直露和用力过度了。这里不妨将《废都》中牛月清获知庄之蝶偷情和慧明打胎后的变化来作一个比较。打知道庄之蝶偷情和慧明打胎后,牛月清感觉到了真实、信仰等的崩溃,并且发病躺倒,身上开始脱落皮屑,从来不美容的她从第八天起也开始热衷起美容来。这里同样是写人物脱胎换骨的变化和对以美容术为代表的现代城市文明的批判,然而由于做了充分的艺术铺垫,因而是可信的,成功的。写宽哥的患皮癣,则没有提供这一类的前提,看上去就像为了表现宽哥的“落伍”而强加上去的。作者对宽哥并无反感,但这种外加上去的身体上的疾患却极易引起读者生理上的反感。用肉体上的缺陷来表现精神上的局限并无不可,但这种表现必须是艺术的。在 20 世纪 80 年代,贾平凹写女性,常将她们写得像菩萨和小兽,男主人公在

她们面前是一种顶礼膜拜的姿态；进入 90 年代以后，特别是《废都》之后，不仅男女的那种崇拜与被崇拜地位换了个个，而且作者还写起她们身上一些令人不堪的东西来（《白夜》中的虞白生虱子，《土门》中的梅梅长有尾骨，《高老庄》中的苏红身上发出莫名的恶臭）。这里不难看出成名后的贾平凹在对待女性心态上的变化，也可以看出作者追求主题的多义性和描写的圆融浑一而作出的近似笨拙的努力。写虞白长虱子或许是要表现一种类似于张爱玲所说的生命是一袭长满虱子的华丽的袍的意念，或许是要表现美与丑共生共存的观念，但作为一个已经有相当艺术积累的作家来说，这种写法不免过于笨手笨脚了。贾平凹在谈到《高老庄》时说：“没有乍眼的结构又没有华丽的技巧，丧失了往昔的秀丽和清晰，无序而来，苍茫而去，汤汤水水又粘粘乎乎，这缘于我对小说的观念改变。我的小说越来越无法用几句话回答到底写的什么，我的初衷里是要求我尽量原生态地写出生活的流动，行文越实越好，但整体上却极力去张扬我的意象。”^①在此前的《〈白夜〉后记》中，贾平凹说自己尝试用一种“蹲着，真诚而平常的说话”方式去写小说；在此后的《〈怀念狼〉后记》中，又提出了“新汉语文学”的主张。所有这些表明，贾平凹在经历了《废都》的风风雨雨以后，凭借着一种作家依靠作品说话的信念，对小说艺术进行着多方面的探索，这种探索有成功的，也有不那么成功的。《土门》《怀念狼》的材料便不足以支撑起一个长篇，某种程度上，它们是凭借一种观念建构起来的作品。在创作中，如何解决写实与象征间的矛盾，对这一作家来说，还是一个没有完全解决好的问题。

总体上，贾平凹是一个相当勤奋、对文学创作抱着诚敬态度的作家。但能否解决好自己创作中的各种矛盾，将是制约这

^① 贾平凹：《〈高老庄〉后记》，《收获》1998 年第 5 期。

一作家能否进一步超越自己的一个重要因素。这个时代要求的是走极端，贾平凹却游移于城市与乡村、现代与传统、自卑与自尊、写实与象征等等矛盾之中。也许，对这一作家来说，心态放松些，活得潇洒些，写得轻松些，反倒更有益于他未来的创作。

第六章

残雪：“阴郁的生存处境之歌”

—

“阴郁的生存处境之歌”是残雪分析卡夫卡的《乡村医生》时所用的标题，但我觉得借用它来概括残雪小说留给读者的印象是再好不过了。从出道之日起，残雪一直就是用她那有毒的、阴鸷的眼光，观察着人生和历史的生存本相，以一支锋利尖锐、惊世骇俗的笔，直刺人性和存在的深渊，描绘了一幅幅充满了阴冷、恐怖、绝望，由“狼”和“贼”、死猫和死鼠、猫头鹰和食人鸟等组成的生存图景。在中国文学史上，除了鲁迅和余华的部分作品外，还很少有作家（更不用说女作家）像残雪一样如此执着于扮演类似恶魔的使者的形象，唱出如此阴郁的生存之歌。她的类似塞壬的歌声的创作，既挑逗着读者的审美好奇心，诱惑着读者做一种火中取栗、自抉其心式的努力，从中获得一种无以自名的阅读快感（痛感？），同时又考验、压迫着读者的灵魂，仿佛使读者经历一场又一场的地狱之火的烧灼，随时都像是进入了一个由恶魔所主宰、神经将四分五裂的

境界。说残雪是中国文学史上的一个异数，一点也不不是什么夸张之辞。

残雪最早与读者见面的小说是发表于1985年的《污水上的肥皂泡》《山上的小屋》《公牛》。在这三个充满了恶之声的短篇里，对于以母子、父女、夫妻等所体现出来的血缘亲情关系的陌生化处理全面颠覆了人类其乐融融的家庭伦理神话，超现实主义的表达方式与荒诞的生存形态提供了一种波德莱尔《恶之花》式的美学形态与审美效果。《污水上的肥皂泡》中，“我”和母亲之间构成的是一种绝对的互相仇视、相互折磨的关系，为了摆脱来自于母亲的亲情的专制，“我”在幻觉中对母亲实施谋杀，希望母亲化作一盆肥皂水后变得无影无踪。《山上的小屋》中，父（母）女、姊妹之间构成的是互相窥视、互相敌对的关系，母亲有着“虚伪的笑容”，父亲有着“熟悉的狼眼”，小妹的目光“永远是直勾勾的，刺得我脖子上长出红色的小疹子来”，“我”每到夜晚便觉得有众多的小偷在自家房子周围徘徊，窗子被人用手捅出无数的洞眼，狼群绕着房子奔跑，发出凄厉的嚎叫。一切都显示出一种难以摆脱、浸入骨髓的不安全感、被侵犯感，人物所幻想的“山上的小屋”是没有的，倒是一大群天牛于天明时分从窗口飞进来，撞在墙上，落得满地都是，从而进一步增加了作品的不安和绝望气氛。《公牛》表现的是夫妻间的相互隔膜、同床异梦。“我”整日沉浸于“公牛”绕着房子转悠的幻觉中而显得失魂落魄、神思恍惚，丈夫老关则每夜不堪恶梦的重负，只有靠半夜吃饼干才能摆脱恶梦的纠缠——然而这又导致他的板牙变得千疮百孔，使其觉得整夜有田鼠在牙间窜来窜去，以致做出打算往牙缝里塞砒霜以毒死田鼠的疯狂举动。《公牛》中的夫妻双方虽然同处一个屋檐之下，相互间似乎也在进行一些日常对话，但任何一方都有他们自己难以解决的生存难题，他们的对话从来就是自说自话，对对方的痛苦既提不出任何解决的方案，也没有任何

关心的兴趣，相互间的冷漠、隔膜使老关在开头部分所说的“我们俩真是天生的一对”呈现出十足的反讽意味。在这三个短篇小说中，残雪将人物置于一个相对狭小的家庭生活空间里加以表现，但每个人物都没有自己独立自足的生存空间，由狼、贼、天牛、公牛等构成的外部力量对房子的侵入展现出一种十分险恶的外部生活氛围，由亲人的窥视、敌对、隔阂所构成的内部力量对人心的侵犯则呈现出一种令人发狂的家庭生活气氛。人物在这种双重力量的夹击下所表现出来的灵魂的狂躁不安、惊恐绝望，使作品有如生长在冰窖中的“恶之花”，散发出一种令人灵魂瑟瑟发抖的刺人力量。在这里，与其说残雪表现了萨特所传达过的“他人就是地狱”的主题，不如说她直接地表现了“亲情就是地狱”的文学母题，瓦解了人们对亲情、家庭伦理神话的日常赞美与文学想像。

1986年发表的《苍老的浮云》《黄泥街》两个中篇小说，是残雪真正引起批评界广泛注意和反响的作品。依然是无穷无尽的梦魇世界，依然是令人恐惧的意象描绘，依然是前言不搭后语的人物对话。人物心理的阴暗，行为的委琐，习惯的恶心，再加上气候的灰色霉变，环境的肮脏不堪，使残雪笔下的人世间成为根本上不适合人生存的世界。《苍老的浮云》中的更善无、慕兰、虚汝华、老况，无一不是心理阴暗暧昧的窥视者，既怀着不可告人的目的窥视他人的生活，也受到他人鬼鬼祟祟眼光的窥视。所有人都像梦游人一样地生活着，像鬼魂一样地行动着，言行心理的古怪乖戾，既不为自己所理解，也不为他人所同情。老况逢人便惶惶不安地诉说“家里笼罩着一种谋杀气氛”，虚汝华每晚都在与一条像发了疯似的、老要从窗口飞出去的毯子搏斗，更善无和隔壁的女人做了一个相同的梦，都在梦中看见一只暴眼的乌龟向他们的房子爬来。总体上，这一作品采用的仍是超现实主义的表现手法，无论是动用象征、夸张、变形，还是使用幻觉、潜意识的描绘，作品突出的仍是人

与人之间窥视与被窥视、侵犯与抵制侵犯的母题。《黄泥街》由于具备一个虚拟的明确的空间环境，以及忽隐忽显的对“文革”语言的运用，更容易让读者将作品所描述的生存处境与中国当代一段梦魇般的历史联系在一起。“那城边上有一条黄泥街，我记得非常真切。但是他们都说不有这么一条街。”作品一开篇便以一个肯定句接上一个否定句式，从而使黄泥街的存在显得影影绰绰，似有若无，仿佛像一个梦的存在。这个梦，既是病态的，凶险的，焕发出一种死亡般的气息，又是温柔的，媚人的，闪烁着一种“恶之花”的美感：

黑色的烟灰像倒垃圾似地从天上倒下来，那灰咸津津的，有点像磺胺药片的味道。一个小孩迎面跑来，一边挖出鼻子里的灰土一边告诉我：“死了两个癌症病人，在那边。”

我跟着他走去，看见了铁门，铁门已经朽坏，一排乌鸦站在那尖尖的铁刺上，刺鼻的死尸臭味弥漫在空中。

乞丐们已经睡去，在梦中咂摸着舔那咸津津的烟灰。

有一个梦，那梦是一条青蛇，温柔而冰凉地从我肩头挂下来。

黑色的烟灰，朽坏的铁门，尖尖的铁刺，刺鼻的死尸臭味，以及癌症病人，乌鸦，乞丐，青蛇，无一不是让人灵魂发冷、精神绝望的意象，但像青蛇温柔而冰凉的梦又诱人进入一个超现实的空间，跃入那存在的深渊，咂摸那咸津津的烟灰味。这是一种迹近同死神接吻的“幸福”之旅，又是对过去荒诞时光的反抗和超越。黄泥街发生的一切是混乱的、狂热的，看似不可理解，实又顺理成章。首先是一个叫“王子光”的东西改变了黄泥街人的生活态度，引起了黄泥街人许多不着边际的遐想，使他们长期处于难以解脱的苦恼与兴奋的交替情绪之中。“王子光”在人们的

种种议论中成为一种“极神秘，极晦涩，而又绝对抓不住，变幻万端的东西”，谁也不能确定它是不是一个人，有人说它是一道光，或一团磷火，也有人说它是一种影射，一种狂想，一种粘合剂，一面魔镜，老孙头则断言王子光的形象是黄泥街人可以使生活大变样的理想。为了弄清楚“王子光”的真相，黄泥街人陷入了全面的狂躁与激动之中。官方成立了委员会和调查组，民间出现各种莫名其妙的流言和蜚语，“王子光”的真相尚未弄清楚，又牵出了鬼剪鸡毛与王四麻案件。人们用一种只可意会的模模糊糊的语言交流着、议论着，每个人都仿佛有一种大祸即将临头的感觉，但每个人似乎又像期待着某个盛大的节日的来临一样等待着。人们醉心于一种语言的杀戮游戏之中，领导在台上讲着“有人养着猫头鹰”“蝙蝠一案必要查清”“墙上已经现出血滴”一类的话，群众也说着“这是什么性质的问题”“蝙蝠问题是一颗信号弹”“鬼笔菌在黄泥街疯长”一类的话。一切显得那么的庄重神圣，正大光明，一切又显得那么的鬼鬼祟祟，荒诞无稽。难怪作家在开头部分用梦呓般的抒情笔调写道：

从前有一条黄泥街。

街上有一家 S 机械厂。

那里终年弥漫着灰尘。有纤细的小蓝花从灰尘里长出来，古怪而刺眼。

那里有一排排烂雨伞似的屋顶，成群的蝙蝠在夕阳的光线里飞来飞去。

哦，黄泥街、黄泥街，我有一些梦，一些那样亲切的，忧伤的，不连贯的梦啊！梦里总有同一张古怪的铁门，总有那个黄黄的、肮脏的小太阳。铁门上无缘无故地长着一排铁刺，小太阳永远在那灰蒙蒙的一角天空里挂着，射出金属般的死光。

哦，黄泥街、黄泥街，或许你只在我的梦里存在？或许你

只是一个影，晃动着淡淡的悲哀？

哦！黄泥街，黄泥街……

对有过黄泥街人一类生存体验的读者来说，追问黄泥街的存在是一种现实还是一种梦幻几乎是不必要的。现实不是有时比梦境更残酷，更凶险，更神秘，更不可解吗？而经历了一场浩劫的人们不屡屡生发出恍然若梦之感吗？在残雪笔下，梦和现实之间基本没有界限，两者之间实现了相互开放，人物和读者可以在其间穿梭往返。作者感兴趣的是传达一种以阴郁、荒诞为底色的生存感受和生存体验。这种感受和体验不是要让人产生出一种悲观绝望的情绪，而是要使人们勇敢地、没有任何幻想地直面没有任何意义的存在和现实。在后来的创作中，当大多数当年的先锋作家不同程度地调整自己的创作取向之时，残雪依然是孤注一掷地按照自己已开辟的道路前行，无论在题材取向还是文体风格上，都没有太多的变化。某种程度上说，残雪是中国当代文坛上少数最顽固、最偏执的作家之一。

二

读残雪的小说，常常会让人联想到一些现代派作家、艺术家的作品。近藤直子引述的一些中外作家、评论家的评论表明，残雪的创作至少让人联想到卡夫卡、贝克特、品特、艾略特的创作，马蒂斯、蒙克、弗朗西斯·培根的画作。^① 这样的联想是十分自然的。对错乱、分裂、荒诞世界的关注，对人的惊恐、焦虑、濒临崩溃的心

① [日]近藤直子：《吃苹果的特权》，《残雪文集》第四卷，湖南文艺出版社1998年版，第382—383页。

理状态的描摹,对人的存在意义和存在难题的逼视追问,阴郁、晦涩,有时又不无诗意、幽默的文体风格,确实构成了残雪小说创作的鲜明特色。当然,对于一般的读者而言,残雪给他们留下的,首先是丑和恶的铺陈展览:

一个噩梦在暗淡的星光下转悠,黑的,虚空的大壑。

空中传来咀嚼骨头的响声。

猫头鹰蓦地一叫,惊心动魄。

焚尸炉里的烟灰像雨一样落下来。

死鼠和死蝙蝠正在地面上腐烂。

苍白的、影子似的小圆又将升起——在烂雨伞般的小屋顶的上空。

这是引自《黄泥街》的一段。它让人联想到但丁的地狱,弥尔顿的失乐园,波德莱尔的《恶之花》,蒙克的《哭泣》。然而,正像罗森克兰兹在《丑的美学》中所指出的:“最丑的丑不是在自然界的对象上面、沼泽中间、扭曲的树木上面、蟾蜍和爬虫身上、眼睛凸出的怪鱼和巨大的厚皮动物身上、老鼠和猴子身上令人厌恶的东西;最丑的丑乃是在恶毒和轻薄的姿态中,在激情所造成的皱纹中,在眼睛的左顾右盼的神色中和在罪恶中显露出自己疯狂性的那种利己主义。”^①最大的丑和恶是人内心的丑和恶,因为人最大的敌人是人自身,最让人惊恐的也是人本身。在残雪那里,虽然自然界的丑通常是人界的丑的一面镜子,一种表征,一种对象化,但真正折磨人,使人的灵魂产生撕裂般的惊慌和痛苦的,还是人内心的自私、恶毒、疯狂,失去理智控制的激情,以正义之名出现的偏执。残雪不仅通过对亲

^① [英]鲍桑葵:《美学史》,张今译,商务印书馆1987年版,第514页。

情的有别于以往作家作品的逆向描述表现了人和人之间的敌视隔膜,而且在不少作品中揭发了人与社会、人与自我的分裂。在她笔下,人或者想在一种灰色寒冷的生活中建立自己的生活原则而不可能(《夹着公文包的人们》《恩怨》),或者想冲向自由而发现重新坠入了一种囚徒般的生活(《变迁》《新生活》)。每个人都禁闭在自己的主观性的牢笼里,永远地孤独着,既缺乏与他人交流的能力,也害怕与他人交往。但这种孤独,主要是体现为心理上的孤立无依、惊恐不安,而不是他人的不闻不问、不理不睬。某种程度上,是别人的过于关心导致了私人空间的丧失,使人从心理上感到受了侵犯,并导致了生存的惶恐。残雪作品中的不少主人公都遭到了他人的指责,理由是过于高傲不合群。在这种前提下,每个人似乎都担负了要将其改造成社会人、普通人的责任。作为抵制一方的声音通常是微弱而固执的——人都应当有选择的自由和追求什么的自由——但这种自由通常却受到了怀疑和剥夺(《夹着公文包的人们》《与虫子有关的事》)。在来自社会和他人的压力面前,残雪的主人公通常是退回到自己的主观世界中,做一种近乎乖戾的不折不挠的抵抗。《乏味的故事》里,“我”作为一名运动员获得了一些成功,却患上了奇怪的厌食症,人变得越来越消瘦,队友们开始讨厌看见“我”跑,公公对“我”的病表现出了一种少见的热情,说什么“这种病大多发生于女性,是由于内心的虚荣与所追求的目标之间的距离所造成的”,最终导致“我”成为一个坐在轮椅上的人,接受了一种“马拉松的冠军多的是,可凭主观意志坐在轮椅上的又有几个”的观念,并在以轮子代步的生活中获得了内心的宁静。这是一个外在的压迫与主观的抑制导致肉体的瘫痪与精神的放弃的故事,其间反映了生存的困境与困境中的突围,以及要不要生活的主观犹豫与最终选择的坚定。“我”的最终选择表现出一种向死而生的生活

态度，“瘫痪”就像卡夫卡笔下的小动物挖掘出的地洞一般，是一个带有权宜性质的精神防空洞，它是用权宜之计来向那未知的永恒挺进：“从这个意义上说，它也是摒弃死亡的，因为死亡是过程的终止，是通向完美之路的努力的放弃。它所关心的，全是生命本身；它对彼岸的事不感兴趣，只愿在生的挣扎中体验死亡，而不是被动地实现死亡。”^①

如果《乏味的故事》中“我”的最终选择以常人的眼光来看殊不可解的话，《饲养毒蛇的小孩》中小孩子砂原的爱好就更是骇人听闻了。在父母的眼里，“这孩子从小就过于随便，对周围的事漠不关心，或者说有点冷淡，怎么说来，他缺乏一种对新鲜事物的敏感性”。尤其让父母不能容忍的是他竟然饲养毒蛇，面对母亲杀死他所饲养的一窝小蛇，他甚至平和地说：“我特意制造了这个杀戮的场面，可以说有点壮观的意味，八条生命毁于一旦。对于他们来说，并不见得就有什么了不得的恐怖，使我诧异的是拿锄头的手为何如此的自信。”为了使砂原重返“正常”人的生活，父母带他频繁出游，希望美丽的风景能使他大开眼界、不要过于偏激，但事与愿违的是，砂原后来虽然不养蛇了，却说自己让心爱的小蛇呆在自己肚子里，“我想要它们呆它们就来”，并说谁的肚子里没有几条这类的东西，“不知道罢了，所以才健康”。这一作品通过对一个有些怪异的孩子的怪异之举的描述，质疑了通行的美丽与丑恶、正常与异常、健康与病态间的界限，它远不止写成人世界与童稚世界的冲突，而是揭示了一种更广泛更深刻的人性真实：所谓丑和恶（蛇），常常存在于每一个人的内心深处，不知道的人便自觉健康，而知道的人虽然具备了敢于直面“蛇”的勇气，却常常被视为社会的异类而遭排斥铲除。这一类的作品，显然融入了

① 残雪：《灵魂的城堡——理解卡夫卡》，上海文艺出版社1999年版，第355页。

作者的个人生存体验甚至是童年生活经验，^①但作品的价值和意义远远超过了个人生活经验和心理经验的描述表达。

残雪的超人之处，是在描述人与社会、人与人、人与自然的分裂冲突时不单纯做一种社会文化剖析，不单纯突出外部生存环境的荒诞性，同时她还采取一种自抉其心的方式，深入自我存在的无意识的深渊，揭露自我任一个角落的生存真实。《索债者》单纯从故事层面看只是个类似农夫与蛇或中山狼的故事。但这则人与动物的故事实际上是一则人性的寓言，自我的寓言。“我”的收养流浪猫，是因为“我”对人已经失去了兴趣，“我需要像它这样的一个知己，一个不属于我的同类的知己，相濡以沫，在这个荒原般的世界里伴随着我。”然而，尽管“我”以好心好意、好鱼好肉善待猫，讨好猫，却换来猫的恩将仇报，因为猫也有猫的自尊，猫也有猫的欲望，它表现得像“我”一样的生性狂傲，不将对方放在眼里，最终成为“我”的一个灾星，一个赶也赶不走的“索债者”。在这里，猫其实就是人的一面镜子，就是“我”分裂出来的另一个人格。从这个意义上说，每个人对他人的失望，也是他人对“我”的失望。人类的隔膜和仇视，首先是个人自我的阴暗面所造成，一个不能爱人类的人，同样也成不了动物的知己。人类自我的阴暗面造成了自我的分裂，对这种阴暗面和分裂，人常常缺乏自我意识，即使意识到了，又经常无能为力。

有人曾指出残雪研究中的一个现象：“有趣的是，或令人吃惊的是，她的文本的社会性方面经常被中国的批评家们所忽视，他们

① 残雪在写给罗兰·詹森的信中说：“我小的时候养过一只麻雀，它可以像小鸡一样啄米吃，但是一个邻居说它妨碍卫生，趁我不在将它扔进了井里。后来，我又和我的弟弟养了一只猫，我们养它好多年，直到它生了小猫，而它却被我母亲送走了。为了这些事，我非常恨他们，我将他们的名字写到瓦片上，扔进井里。”（罗兰·詹森：《残雪的疯狂冲击》，《残雪文集》第四卷，第402页。）这种童年经验对于理解《饲养毒蛇的小孩》一类作品无疑提供了精神分析学的依据。

主要是根据一个被折磨的靈魂的潛意識的深處所產生的意象來讀她。”^①注意到殘雪文本的社會性方面無疑是對的，特別是對《黃泥街》《突圍表演》《思想匯報》《歷程》《瓦縫里的雨滴》《罪惡》等作品來說，迴避其文本的社會性層面的意義便會導致對文本意義的歪曲性解釋。《突圍表演》集中表現的是一種性與政治奇怪地結合在一起的文化，在寫作技法上，後來王小波的《尋找無雙》有些近似。X女士在作品中是五香街輿論的焦點，又是五香街人欲望的對象。對男女私情，五香街的人們通常表現出一種獨特的持續不衰的興趣，而且通常言人人殊，對同一個問題，“一個人看見的是野豬，另一個看見的也許是一隻鴿子，第三個人看見的則可能是一把掃帚”，極富個性的結論反映出的恰恰是極無個性，人們的言論仿佛總是被一只無聲的手所左右，義正辭嚴之後往往是荒誕無稽，神聖莊嚴之後往往是骯髒不堪。X女士既成為人們抨擊的不恥的對象，也是所有人所追逐的意淫的對象。個人的問題于是在各種流言蜚語中成為了社會的問題，男女私情與社會政治奇怪地混合到了一起。“一個母親，是不會隨便拋棄自己的孩子的，哪怕這個孩子是無賴，是個叛逆，情況也不會例外。X女士一來到五香街，我們人民大眾，雖然嗅出她身上那種異己的氣味，仍然像往常一樣，張开了自己的懷抱接納了她。所有的人，只要生長在這塊土地上，無一不是母親的孩子，無一不受到她慈愛的關照，我們人民與這土地早已融為一體，我們中間不斷地產生寡婦這類出類拔萃之輩，他（她）們坐在臨街的黑屋裡一動不動，閃光的大腦却洞悉了外界每一細微的動靜……”這一整段極富歷史特色的話，充滿了一種強烈的反諷氣息。結尾部分出現的“我們的偵察兵”的感嘆（“從歷史的宏觀背景來看，發生在我們五香街的事情，是何等可歌可泣

① [丹麥]魏安娜：《模稜兩可的主觀性——讀殘雪小說》，《殘雪文集》第四卷，第417頁。

呵！”），将《突围表演》这个表面荒诞不经、意义难以索解的文本与社会、与历史的关联暴露无遗。《思想汇报》的社会性也值得注意。它展现的是一个发明家如何逐渐地被改造的过程。发明家从最初的难以理解、百般抵触到后来的俯首称臣、言听计从，表现了以鞋匠出身的食客为代表的社会力量所具有的巨大威力。发明家最初看到食客抱住邻居瞎眼老太婆的大腿叫“母亲”时，还觉得过于荒唐，过于戏剧化，但等到自己有朝一日重演这一幕时，虽然觉得有一点伤感，但同时也夹杂了一种喜悦和新鲜感，“我一跪下去就觉得自己的举动理所当然了”，自己和老太婆甚至都被这一“很有意义”的戏剧性场面感动得热泪盈眶。这一长篇小说以发明家“我”向首长汇报的方式来写，通篇是“我”的絮絮叨叨、冗长沉闷的自述和转述，一言不发的“首长”成为至高无上的权力的象征，“首长”和“我”之间根本不构成一种事实上的对话关系，通篇是卑微的“我”的自白，当然这种自白里同时又充满了自我的抗辩和争论，从而使作品成为一种内心的对话化式的写作。可以说，在阅读《黄泥街》《突围表演》《思想汇报》等作品时，只要是稍有常识和判断能力的人，都不会无视作品所具有的社会意义和历史意味。

然而，残雪终究不是个以写实和社会批判见长的作家，她创作的兴趣显然也不在这里，读者当然也不会把她混同于她之前的那些伤痕文学和反思文学作家。与前辈作家不同，她从一个人、一个民族、一个国家的荒诞性生存处境和历史入手，最终上升到了对整个人类生存的荒诞性的体悟和表现。“一旦世界失去幻想与光明，人就会觉得自己是陌路人。他就成为无所依托的流放者，因为他被剥夺了对失去的家乡的记忆，而且丧失了对未来世界的希望。这种人与他的生活之间的分离，演员与舞台之间的分离，真正构成荒谬感。”^①对人的荒诞性处境和荒谬感的描绘和表现，在残雪的

① [法]加缪：《西西弗的神话》，杜小真译，生活·读书·新知三联书店1998年版，第6页。

笔下无处不在。《天窗》《美丽的玉林湖》是这一方面的代表作。《天窗》里，A 同事之父、烧尸老人寄给“我”的信虽然充满了诗意的笔法（“这里很好。天清气爽。空气中长满了细叶香薷。葡萄一大嘟噜一大嘟噜地浮在雾气里。每天夜里都有一种舞蹈。”），但它却是凭借信封上的一个很大的骷髅顺利寄达的，所谓“葡萄”，是由死人的骨灰所养育的植物，所谓“舞蹈”，也不过是死亡之舞而已。“我”和老人从“浮桥”（人生的奈何桥？）上走过，底下传来的是“喝喝”的狞笑，恨恨的咒骂，歇斯底里的吼叫（地狱之声？）。站在虚空的天窗边回望来路，故居如同废墟，家人仍在无望地生活着。而“我”当下的处境也好不了多少，按照烧尸人的说法是：“这里所有的东西都要活下去，直至变为透明的残骸，敲起来嘭嘭作响。”通过“我”与死神/烧尸人的对话，作者写出了人的没有希望和光明的荒诞性处境。而《美丽的玉林湖》中，“我”堕入了一种永恒的流浪状态，代表理想的一极可望而不可及，退回到旅行前生活的城市时又发现原来居住的房子早已为他人占有。人在这里真正是既“被剥夺了对失去的家乡的记忆，而且丧失了对未来世界的希望”，成了无家可归、无路可走的孤魂野鬼。可以说，凭借着她的一支敏感、偏执、乖戾的笔，残雪写出人类的阴郁的生存处境之歌。

三

然而，从创作主体来看，这阴郁的生存处境之歌并不完全是一种绝望之歌。在残雪极写人类的荒诞处境和荒诞感、没有光明和前途时，她的作品里不时还透露出一丝理想之光。尽管这理想之光在重重的黑幕面前显得那么的微弱，那么的飘忽，那么的无助，那么的无望，但同时它又是那么的坚执，那么的无所畏惧，只要给它一丝缝隙它就要透出来，只要给它一丝风它就要闪烁跳跃。残

雪的好几个作品,如《黄泥街》《天窗》《天堂里的对话》,都出现了小花的意象,尽管它们是弱小的,瑟缩的,或是有着苍白的脸孔的,但却充满了柔和的信念和意念,像鲁迅的《秋夜》中瑟缩的小红花一样,传达出一丝泥涂里的光辉。《布谷鸟叫的那一瞬间》中那个有着温柔而羞涩的目光、胸前别着一只蝴蝶标本的小男孩,也传达出了一丝人心不死的信息。《在纯净的气流中蜕化》里的主人公劳,甚至曾渴望像白鸟一样飘然若仙的飞翔。当然,正像王蒙所说的:“残雪的小说与其说是恶声,不如说是‘弱声’,是一纤细的弱者的哀鸣。”^①借助敏感的作者由小花和蝴蝶标本传达出来的“弱声”是太纤细了,太孤立了,太无助了,它们根本上不能同黑暗和丑恶构成正面的交锋和对抗。《黄泥街》的最后一段便集中反映了这种过于悬殊的力量对比:

夕阳,蝙蝠,金龟子,酢酱草。老屋顶遥远而异样。夕阳照耀,这世界又亲切又温柔。苍白的树尖冒着青烟,烟味儿真古怪。在远处,弥漫着烟云般的尘埃,尘埃裹着焰火似的小蓝花,小蓝花隐隐约约地跳跃。

充满诗意和反讽意味的文字,勾画出了小蓝花所处的古怪而异样的处境。由尘埃和青烟所包裹的小蓝花,一方面传达出一丝不灭的理想之光,同时也诉说着弱者的艰难处境和不容乐观的前景。正是这种过分悬殊的力量对比,使残雪笔下人物的生存普遍地呈现出病态的色彩。《一种奇怪的大脑损伤》《患血吸虫病的小人》一类标题即是这种病态色彩的集中体现。

面对人类的荒诞处境和不容乐观的命运,人何以堪?作者显然倾向于一种向死而生的生存态度,通过流浪和出走来反抗死亡,

^① 王蒙:《读〈天堂里的对话〉》,《残雪文集》第四卷,第330页。

通过进入个人的主观世界来抵制外部世界的规约，通过艺术的创造来消解无意义。《一段没有根据的记录》里，自愿的失踪者年复一年地坐在光秃秃的山下，听着被风折断的树枝击打树干的声音，并认定这是一种区别于守林人和捕猎者的纯粹的守护。守林人和捕猎者都有所期待，自愿失踪者却在纯粹的守护中达到了物我两忘，连有意义无意义的问题也不再记起。在他人看起来这种守护是无意义的，自愿失踪者却在这种出走和守护中反抗了无意义和至高无上的命运。《从未描述过的梦境》中，主人公描述者先是有期待的，他希望在记录他人的梦境过程中他人能说出一种从未描述过的意境——那意境里凝聚了大量的热和刺瞎人眼的光——我们不妨将这意境看成描述者的理想之境。但久而久之，他失望了，因为从来没有人有过并诉说过这样的梦境。描述者最终进入了一个外部时间全部停滞的世界，他开始按自己的主观世界来划分时间，并且生活在这种时间里，进而进入一种完全放弃与他人的联系的豁然开朗的境界。这一作品既表现了人类的局限，同时也表现了人的主观力量对命运的反抗——通过默认命运来反抗命运。《痕》可以说包含了对现代艺术家存在处境和意义的思考。作品开始部分痕在山上遇到的满脸杀气的老者，可以说是死神的化身。他向痕这个多年来探索编织技术的人传达了来自于死神的死亡判决书：死神随时都可以收回痕的生命。痕在这种前提下，开始加紧编织自己的草席，并与小贩达成了购销合同。然而在目睹了自己编织的草席被随意地弃置山上腐朽的命运后，痕的编织热情越来越低，最后甚至于接近敷衍的地步。作品中，铁匠是一个靡非斯特式的角色，他将痕引到无底洞（生存的深渊）旁边，告诉痕获得了吃苹果的特权（村里其他人则没有），并订立一种类似于打赌的游戏，让痕尝到了与魔鬼共舞的经验。这个作品的意义是极端隐晦的。它表达的不是一种绝望，而是要使人免除幻想，真正地面对自己的生存处境和生存状态。这种创作的意义也是不言自明的，

因为正像有人所说的：“今天，死亡和年龄越来越被隐藏到委婉说法和信口瞎扯背后，生命受到威胁，将在催眠式的老一套庸庸碌碌的大众消费中窒息。因此，使人类面对其处境现实的必要性就比以往任何时候都大。因为人的尊严在于他面对完全无意义的现实，毫不畏惧、毫无幻想地自由接受这个现实——以及嘲笑这个现实的能力。”^①

残雪在艺术表现上是一个有自己特点的作家，她不仅热衷于对人物的非理性世界和潜意识的挖掘，而且在创作过程中也写得比较随意，推崇一种非理性的接近于自动写作的方式（尽管从其作品的主题表达来说是高度理性化的）。她在写给罗兰·詹森的信中曾说：“我想写时就写，漫不经心地写完它……写作对于我来说已经成了一种自然的生活方式，我没有固定的目标，只有内在的冲动和无穷无尽的欲望。”^②从审美形态来说，她的小说有点近似于西方的存在主义文学、荒诞派戏剧和超现实主义的写作。我们甚至可以直接借用他人评价荒诞派戏剧的话来评价残雪，了解其创作同传统文学间的区别：“假如说，一部好戏应该具备构思巧妙的情节，这类戏则根本谈不上情节或结构；假如说，衡量一部好戏凭的是精确的人物刻画和动机，这类戏则常常缺乏能够使人辨别的角色，奉献给观众的几乎是动作机械的木偶；假如说，一部好戏要具备清晰完整的主题，在剧中巧妙地展开并完善地结束，这类戏则没有头也没有尾；假如说，一部好戏要作为镜子照出人的本性，要通过精确的素描去刻画时代的习俗或怪癖，这类戏则往往使人感到是幻想和梦魇的反射；假如说，一部好戏靠的是机智的应答和犀

① [英]艾斯林：《荒诞的意义》，黄晋凯主编：《荒诞派戏剧》，中国人民大学出版社1996年版，第38页。

② [美]罗兰·詹森：《残雪的疯狂冲击》，《残雪文集》第四卷，第403页。

利的对话，这类戏则往往只有语无伦次的梦呓。”^①残雪的小说是1985年左右新潮文学大潮中最走极端的创作之一，甚至可以说其创作形成了中国小说语言结构方式、主题表达等的革命，结构的开放性，主题的不确定性，对话的非交流性，是其小说创作的重要特征。《旅途中的小游戏》可以说是一个有关小说创作的小说。主人公旅途中的思维游戏可视为作家对自己创作的思考：“很多故事都结在鱼网上，需要的只是一根不相干的绳子，越不相干越好。”“我还想不拘泥于任何事件的线索，我要使自己的头脑适应许多杂七杂八的念头在里面并存。色彩被排除之后，某种轻而易举的倾向就显露了一部分。”鱼网状的结构，事件的缺乏线索，乱七八糟的意识描绘，语无伦次的梦呓诉说，使残雪的小说极像卡夫卡、贝克特等人的创作，有时甚至更趋极端。布勒东曾以精神病理现象为例来说明印象的、超现实主义的写作，当医生问“你的年纪多大”时，病人却回答说：“你”；当医生问“你叫什么名字”时，病人却答：“45座房子。”布勒东总结说：“没有任何对话之中不掺杂这一类错乱的。只有靠了社交的约束，以及我们在社交方面根深蒂固的积习，才能暂时掩盖这种错乱。”^②残雪的作品中便充满了这种错乱的对话（尤以《公牛》中“我”与老关的对话为典型）。这种错乱的对话既反映了人物精神上的紧张焦虑所引起的语言上的错乱，以及人与人之间精神上的冷漠隔膜，同时也增加了作品意义的神秘色彩，使作品的意义在整体上或局部上变得不确定，难以索解，从而增加了作品接受的难度。

残雪是一个主观性相当强的内敛型的作家，基本只为自己的内心而写，很少考虑到读者的接受问题。她曾说：“提到读者，他们

① [英]艾斯林：《荒诞的意义》，黄晋凯主编：《荒诞派戏剧》，第6页。

② [法]布勒东：《第一次超现实主义宣言》，张秉真、黄晋凯主编：《未来主义·超现实主义》，中国人民大学出版社1994年版，第279—280页。

存在于各种不同的层次,我考虑读者时,只考虑与自己同水平的、同类型的读者。我的小说不是奉献给大众的。”^①在谈到《突围表演》时,她甚至说作品“非常抽象,非常朦胧,充满了排斥读者的力量!”^②这种一意孤行的写作既成就了她创作的鲜明特色,也使她不可能成为拥有很多读者的作家。甚至曾激赏残雪写作的人,也写下了这样的话:“1988年初,我读到了残雪的第一部长篇小说《突围表演》,我不能讳言我的失望:那是怎样一部冗长、抽象、枯燥之极的小说啊!滔滔无尽的议论、连篇累牍的废话、直接的精神分析弥漫在长达二十余万字的文字徒刑中,人形木偶被说话木偶代替,细节和氛围都荡然无存,抽象语词终于喷泄而出,一泻千里。残雪终于向人们证实了她的思考能力,而那种思考即便再有价值,却没有艺术地体现在《突围表演》中。”^③这种观点除了价值判断部分是用传统小说的艺术标准去衡量现代主义小说而稍显圆凿方枘之外,倒也道出了残雪的大部分小说给读者带来的困难。阅读残雪决不是一个轻松愉快的过程。

残雪的小说总体上给人以阴郁偏执的印象。但她自己却坚持说:“我敢说在我的作品里,通篇充满了光明的照射,这是字里行间处处透出来的。我再强调一句,激起我的创造的,是美丽的南方的骄阳。正因为心中有光明,黑暗才成其为黑暗,正因为有天堂,才会有对地狱的刻骨体验,正因为充满了博爱,人才能在艺术的境界里超脱、升华。”^④结合具体创作来看,残雪的自述是准确的。她的小说向读者奉献的是“恶之花”,但传达的是弱者的声音和理想之光。她以一种自愿入地狱的勇气,去书写人类存在深渊中的真实,

① 残雪:《创作中的虚实——残雪与日野启三的对话》,《残雪文集》第四卷,第432页。

② 残雪给罗兰·詹森的信,《残雪文集》第四卷,第403页。

③ 吴亮:《一个臆想世界的诞生——评残雪的小说》,《残雪文集》第四卷,第356—357页。

④ 残雪:《美丽南方之夏日》,《中国》1986年第10期。

在重重的黑幕之后，她确立了光明与黑暗、天堂与地狱之间的对照，她让人们去直面自身的生存处境，以绝望中求诞生的人生态度焕发出生存的勇气。她评价卡夫卡《城堡》时的话同样可以用来评价她。让我们引述如下：

摇摆在两极之间的诗人，总是处在要不要生活的犹豫之中。突围似乎不是为了打消犹豫，而是为了陷入更深、更致命的犹豫里。生活由此变成了最甜蜜的苦刑，思想变成了极乐的折磨。双重意志将他变为了世界上最不幸的人，但也可以推断出他所获得的那种幸福也不是一般的人可以享受得到的。这一切都是由于他那超出常人的灵魂的张力，这种张力使他达到的精神高度，至今仍无人超越。^①

① 残雪：《灵魂的城堡——理解卡夫卡》，第188页。

第七章

余华：肢解的梦魇与人性的复归

—

以《活着》为界，余华的创作出现了一个大的转变。此前，他所创作的是典型的先锋文学，我们称之为余华的前期小说。在这些作品里，余华对暴力表现出了长时间的浓厚兴趣。这种兴趣已引起人们注意并得到作家自己的认可。但是，指出余华对暴力的迷醉还只是捕捉到了他前期创作的题材与主题取向，它还远没有触及余华前期小说创作的本质。在阅读了余华创作的全部前期小说之后，我们发现，余华前期小说中有较丰富的联系紧密的意象，居于这些意象中心的是我们称之为“肢解”的意象，这些意象反复出现，又构成了相对集中的意象丛。在理解余华前期小说创作的独特性方面，这些“肢解”意象有很重要的意义。

余华的每一篇前期小说，都有“肢解”意象出现。《一九八六年》中，历史教员重新出现于城市的大街上，表演了令人惨不忍睹的对自身肉体的肢解；《往事与刑罚》中，五个至关重要的时间对应

着五种不同的肢解：“刑罚专家让陌生人知道，他是怎样对 1958 年 1 月 9 日进行车裂的，他将 1958 年 1 月 9 日撕得像冬天的雪片一样纷纷扬扬。对 1967 年 12 月 1 日，他施予宫刑……而 1960 年 8 月 7 日也同样在劫难逃，他用一把锈迹斑斑的钢锯，锯断了 1960 年 8 月 7 日的腰……”《古典爱情》中，赴京赶考的柳生目睹了自己钟爱的小姐惠被酒店老板肢解；《难逃劫数》中，肢解意象再次出现：“不一会他们共同听到屋内响起了极为恐怖的一声，这一声让他们仿佛感觉到有一把匕首刺入彩蝶的心脏。第二声接踵而至，第二声让他们觉得是匕首刺入了她的脉中……”《现实一种》中，遭处决的山岗被送上解剖台，得到了医生各取所需的肢解，作者对肢解的过程采用了近乎实验报告式的描述；《河边的错误》中，三颗人头分三次以令人难以理喻的方式从他们主人的脖子上割下来置于河边；《四月三日事件》中，主人公在想像中拿起菜刀架到白雪的脖子上；而《死亡叙述》中，对人体肢解的叙述成了结尾部分的全部内容……

这里有几点值得注意。第一，余华前期小说中的肢解意象均为人体肢解意象。也许只有一个例外，那就是《十八岁出门远行》中，“我”出门远行，期望找到旅馆，旅馆迟迟不见，然后来了一辆汽车，又来了莫名其妙的人群拖走了车上的苹果，并对汽车进行了“肢解”：“我看着他们将车窗玻璃卸了下来，将轮胎卸了下来，又将木板撬了下来。轮胎被卸去后的汽车显得特别垂头丧气……”但联系下文的“四周什么都没有，只有遍体鳞伤的汽车和遍体鳞伤的我”来看，对汽车的肢解仍可以看作变形的对“我”的肢解，作者通过对汽车的肢解象征性地描述了“我”18岁步入成人世界的一次可怕经验。第二，肢解工具的原始性。除了《现实一种》中为手术刀外，其他作品中用以肢解的道具均为极原始的工具：镰刀、锄头、柴刀、斧头、钢锯、屠刀等等。第三，作家在描述肢解场面时，极为细致，全部采用无人称冷调叙述，叙述者隐藏到几乎看不见，虽有

声响出现,但总体叙述格调呈现为十分冷寂的静态描述。与莫言《红高粱》中肢解刘罗汉大爷的那种惊天地、动鬼神、呼风唤雨的高调叙述相比,余华的叙述显然过于冷漠和无动于衷。读者几乎看不到作家的爱憎和喜怒哀乐。

也许余华前期小说中“肢解”意象的重复出现恰能说明人们所言的余华好像迷上了暴力。但我们感兴趣的是,“肢解”意象的后面是否隐藏着丰富的含义?“肢解”意象在他的前期小说中起着怎样的作用?造成余华如此迷醉“肢解”意象的原因何在?

“伟大的小说家们都有一个自己的世界,人们可以从中看出这一世界和经验世界的部分重合,但是从它的自我连贯的可理解性来说它又是一个与经验世界不同的独特的世界。”^①余华的前期创作大致上也可以作如是观。他的文学世界同经验世界有关联但又不完全重合。

从文学世界和经验世界的相关性来考察,余华的前期小说创作可分为与历史相关和与人生相关的两大系列。《一九八六年》《往事与刑罚》更多地属于与历史相关的系列;《十八岁出门远行》《现实一种》《古典爱情》《河边的错误》《在劫难逃》《世事如烟》《鲜血梅花》《死亡叙述》《故乡经历》等作品,更多地属于与人生相关的系列。我们先看与历史相关的系列小说。发表于1987年的《一九八六年》写了一个“文革”中失踪的历史教员在十几年如烟往事过去之后,来到了叫“烟”的小城,于幻觉中对街上的人们施以刑罚,然后又毫不手软地对自己加以肢解。作家的笔不断地在十几年前的往事与当今人们的日常生活之间游移。《往事与刑罚》写陌生人接到“速回”的电报,从1990年返回“现在”会见了刑罚专家,与刑罚专家一起不断地回忆起五个时间及五种同时间联系在一起的对人体进行肢解的刑罚。较有趣的是,这两个作品的主人公都对刑

^① [美]韦勒克、沃伦:《文学原理》,刘家愚、邢培明、陈圣生、李哲明译,生活·读书·新知三联书店1984年版,第238页。

罚有很深的研究而最终又为刑罚所害。从整体上看,余华似乎无意于塑造人物形象,这两个作品与其说写了刑罚专家不如说写了专家的刑罚。显然,这两个充满梦魇气息的作品同当代一段特殊的恶梦般的异化历史有关联。“十年一觉扬州梦”。而在当代情境中,十年不是时间上的多的概念而恰有实指。我们从谌容的《减去十岁》和林斤澜的《十年十瘕》不难看出这一点。同样,出现于余华这两个作品中的时间也就值得注意。一定程度上,《一九八六年》可以看作新潮小说中的伤痕文学。只不过与刘心武写宋宝琦“打裂过又缝上了的上唇”及“被污水泼得变了形的灵魂”不同,也与卢新华写“妈妈”身上的鞭痕和晓华内心的伤痕不同,余华的小说中没有人们熟知的伤痕文学的悲愤的控诉和极度的欢欣两大情绪,作家也不着意去写人物所受的“内伤”。他只是以极冷静的笔调写了历史教员和刑罚专家的自我肢解:历史教员一边用钢锯将鼻子锯得像秋千般荡起,将膝盖割得沙沙响,一边又大声喊着墨、劓、宫等古代刑罚的名称;刑罚专家也几乎是带着审美的态度谈论着各种刑罚,并且最终选择了被糟蹋的刑罚自缢身亡。于是,从历史教员和刑罚专家身上,我们很容易读出一种对肉体进行肢解的精神。而一般说来,具备这种对肉体进行肢解的精神的人,首先必然经历过精神的肢解即所谓“内伤”。余华“省略”了对人物精神进行肢解的过程的叙述,让人物一上场就操刀对自己的肉体进行伤害,应当是有它的意义的。这一方面避免了陷入伤痕文学的控诉模式,另一方面,冷调叙述和人物难以理喻的对肉体进行肢解的精神可以造成一种疏离效果,从而让读者警醒,从作品中体味出人物所曾经受的精神刑罚。从这个角度上说,余华的这两个作品是更为艺术化地写出了人们在当代一段特殊时期所遭受的“外伤”和“内伤”。

比起伤痕文学来,《一九八六年》和《往事与刑罚》还增加了些“意识到的历史内容”。这突出地表现在作家写当代人物的命运

时,一些与过去时代联系在一起的刑罚名称突入了文本。《一九八六年》中,一张写有古代中国各种各样刑罚名称的纸条引出了历史教员形式相似的自我肢解。《往事与刑罚》中,当代的几个时间分别联系着车裂、宫刑、腰斩、活埋。作家在这里显然埋下了一个文学反封建的主题。他较为清醒地意识到了封建的幽灵在现代生活中的还魂,因而通过长长的历史甬道将挂黑牌、戴高帽同墨和劊联系在一起,把剃阴阳头、游大街同墨者守门、劊者守关联系起来,把血统论和划清界限同连坐、烹姬昌的儿子给姬昌吃联系到了一起。另外,余华还通过对作品中时间的特殊处理表达了历史的一定的重复和循环。《一九八六年》中,余华让“过去”的人物走入“现在”(1986年);《往事与刑罚》中,作者先让陌生人从未来返回“现在”,然后又通过陌生人同刑罚专家捕捉过去的回忆将过去带入“现在”。于是这两个作品中的时间不再是直线型地按自然时序向前发展了,而是构成了一个循环性的时间圆圈,“因此现在的实际意义远比常识的理解要来得复杂。由于过去的经验和将来的事物同时存在现在之中,所以现在往往是无法确定和变幻莫测的。”^①过去、现在、未来的天然沟裂消失了,人类的历史呈现出某种类似天地初开、混沌一片的状态。这样,当余华在《一九八六年》中一面写着历史教员对自己的肉体肢解,一面又写着城里的人们若无其事地上影剧院、咖啡厅、逛商店、读琼瑶小说时,就隐藏了作家一种较有深度的忧虑,历史并不永远以一去不复返的模式向前发展,人们对历史的遗忘常带来历史的灾难性后果。

假如我们在这里把眼界稍稍拓宽,就会发现余华的创作反映出了一种集体无意识。所谓集体无意识,是指自原始时代以来人们世代积累下来的普遍性的心理经验,是历史在种族记忆中的投影。它的内容不是个人的,而是集体的,它沉淀在种族的每个

① 余华:《虚伪的作品》,《上海文论》1989年第5期。

人的无意识深处，它不被人意识到而又无处不在。由于自有人类以来的残酷的历史经验和长时间的封建统治，被鲁迅称为“酷的教育”的东西，已深深根植于国人心中。我们看到，张贤亮的《男人的一半是女人》中，男性能力出现了障碍的章永璘同骗掉了的大青马讨论到了古代的宫刑；王蒙的《活动变人形》中倪吾诚的一段心理活动也涉及到五花八门的古代刑罚：“历史上那些被车裂的，被活埋的，被火烧的，被炮烙的，被蒸煮炸的，可曾有他这样的命运？”鲁迅笔下的“狂人”对割股疗亲的恐惧更是人所共知。因此，余华前期小说中众多的“肢解”意象，未尝不可以看作长期的历史的“酷的教育”形成的集体无意识在余华创作中的投影。而作为道具的肢解工具的原始性，恰好又是“酷的教育”的原始性的一个表征。

当余华脱离具体的历史背景，进入到对人性的思考时，就创作了《四月三日事件》等与人生相关的系列小说。《四月三日事件》从创作方法来看颇接近于《狂人日记》。主人公“他”显然是一个准“狂人”。从早晨八点起床后，“他”就面临了假设和真实的分离。“他”的困境在于总感觉到父母、亲戚、朋友在4月3日这一天要谋杀他——这就是4月3日事件。《狂人日记》中狂人的恐惧在于被人“吃”，《四月三日事件》中“他”的恐惧在于被人杀。以各种各样的方式杀人和被人杀，在余华前期小说中成为人难以逃脱的劫数。《死亡叙述》中，“我”开车轧死了女孩，而“我”最后被从房里冲出来的人们用镰刀、锄头所肢解；《现实一种》中，皮皮无意中摔死了堂弟，堂弟的爸爸山峰踢死了皮皮，皮皮的爸爸山岗又以独出心裁的方式杀死了山峰，山峰的妻子又将山岗送上法场并将尸体捐给解剖台；《河边的错误》套用了侦探小说中那种侦查中不断有人被杀的情节结构模式；《鲜血梅花》套用了武侠小说中子报父仇、仇仇相报的情节结构模式；但余华显然无意于写通俗小说。从余华如此执着于写人的非正常性仇杀来看，他似乎是要写出人存在的一种方式，一种状态。而在写人存在的这种方式和状态时，余华又不愿

意按传统的现实主义手法来创作,而较多地采用了现代派文学的表现手法。许多人都把《现实一种》看作写实性作品,这其实是受了标题的影响,结果只能按照传统的情节意义上看到一个兄弟循环残杀的故事,而不能看到一个更大的循环,最终也就不能解释余华为什么要将那些肢解山岗的医生写得那么冷若冰霜,甚至于以为余华要谴责医生。《现实一种》结尾部分写道:“尿医生将他的睾丸移植在一个因车祸睾丸被碾碎了的年轻人身上。不久之后年轻人居然结了婚,而且他妻子立刻就怀孕,十月后生下一个十分壮实的儿子。这一点山峰的妻子万万没有想到,因为是她成全了山岗,山岗后继有人了。”余华以“山岗后继有人了”预示了一个新的兄弟残杀故事的开始。因而《现实一种》中医生对山岗进行肢解的大段描述,是试图以象征、寓言的形式,说明纯科学的人体解剖不能终结人性之恶。对于人性的善恶,历来就存在人性本善和人性本恶两种看法。余华前期是主张人性本恶的。他甚至于将拳击运动和南方的斗蟋蟀看作古代角斗场的残杀的进化形式,认为人们对暴力的嗜好是人类自原始时代以来就有的心理经验。余华这种十分激进的认识给他前期小说的主题与题材取向以很大影响。在他的前期小说中,人的基本生存状态是兄弟形同路人,夫妻同床异梦,朋友互相算计,四处充满了圈套和恐怖,暴力成为人与人之间发生关系的几乎惟一方式,人们常像敲碎玻璃一样将人体肢解得七零八落。这既形成了余华前期小说文学表现的特异性,又表现出余华对人性思考的极端性和偏激性。

余华对人性的思考和表现可以看作他对历史的进一步的思考和表现。这种思考和表现的结果是,历史的残酷无情正是人的残酷无情的结果。在人性本恶导致了历史的残酷无情的意义上,他的与历史相关和与人生相关的两个系列小说又结合起来了。因而,总的来说,余华以“肢解”意象为中心,构筑了他自己的关于历史和人性的寓言和象征模式,而借助这一寓言、象征模式的建构,

他极富个人色彩的中心意象“肢解”最终又上升到了对历史和人性的总体观照。从文学—现实的层面上来考察，余华先是从一段特殊的梦魇般的历史起步的，后来，当他对历史的梦魇般的知觉扩大到对人性的思考领域时，他就越走越远了。而在这里，他得到的收获和付出的代价都是十分明显的。

在构成余华前期小说创作的独特性方面，除了不正常的历史提供了直接可感的素材之外，不正常的人与人的关系的记忆所造成的一代人知觉人性的逆反方式也起了作用。另外，存在主义思潮的涌入，特别是余华所激赏的卡夫卡对异化、变形的人的存在方式的表现等对余华的创作也有潜移默化的影响。而特别值得注意的是，余华的私人经验和个体心理对其创作也有重要的影响。

从现有的资料我们得知，^①余华生于1960年4月3日，父母都是牙医，他自己也做过五年牙医，并且据说是一个极端的牙医，不管好牙坏牙，他都全部拔掉。朱伟曾有这样一段记载：“余华告诉我……他大约六七岁起就在家庭关系中成了一种不和谐的因素。他渴望自由。他羡慕辛格有一个站在前面反抗家庭束缚的哥哥。他一直强烈地感觉被束缚被禁锢。他多梦，梦得最多的是周围长满青苔泛着潮气的井……他说不清在梦里曾滑到井里多少次。然后就是在梦里杀人，没有杀人经过，因此带来惊险的追捕，于是梦想自己的脑袋会怎么开花，带来的常常是一夜的冷汗。也许是梦魇纠缠的缘故，他经常会产生莫名其妙的惊恐。走在狭窄的路上，他常常怕正常行驶的汽车会忽然冲来撞着他；经过路口，他常常会遇到意外的阻挡；在朋友家里，冰箱上电的咔嚓声也会吓他一

① 有关余华生平和个体心理分析的资料主要根据：余华：《虚伪的作品》，《上海文论》1989年第5期；余华：《我的真实》，《人民文学》1989年第3期；余华：《川端康成和卡夫卡的遗产》，《外国文学评论》1990年第2期；朱伟：《关于余华》，《钟山》1989年第4期；莫言：《清醒的说梦者》，《当代作家评论》1991年第2期。

跳……”^①这里不排除作家自己和其朋友提供的资料包含有使作家奇特化的因素,但结合余华的前期小说来看,余华的私人经验和个体心理对其创作的影响确实不容忽视。

这种影响首先表现在前期小说中的一些经验、意象乃至细节和作家的独特人生经验有联系。当然,这种经验主要是指余华内部的心理经验,而不是外部的实际经验。对其生平了解甚少又缺乏相同人生体验的读者,阅读他的这类小说时常会感到有障碍。以《四月三日事件》和《十八岁出门远行》为例。《四月三日事件》写了无名无姓的“他”在即将进入18岁生日(即4月3日)前的外部经验和内部经验,他总感觉到父母及周围的人要谋害他。最后他在4月3日前一天逃离了自己居住的小镇,并在最后一刻想起了一个每天趴在窗口吹口琴的邻居在18岁时得黄疸肝炎死去了。这里引起我们兴趣的是,4月3日正是余华的生日。虽然我们还不能完全肯定《四月三日事件》就是叙述的作家的个人经验,但至少可以肯定《四月三日事件》同作家的私人经验特别是精神经验有一定关联。从余华的自叙可以知道,他对家庭的束缚有很强烈的感受。而他的牙医生涯又是子承父业,在下意识里,这种世袭式的职业在他就可能成了家庭束缚的一种形式。余华的渴望自由首先是渴望从家庭束缚中摆脱出来。余华不遵守牙医规则、做一个极端牙医——我们倾向于把它看作余华的心理经验——说明他试图在做一个不规范牙医的过程中做出对家庭束缚的反抗。余华最后的弃医从文,更可视为对家庭束缚的彻底拒绝。而从余华羡慕辛格有一个站在前面反抗家庭束缚的哥哥来看,他一方面有反抗家庭的冲动,另一方面又感到乏力,缺乏反抗的勇气。这就造成了一定的压抑。而且,当敏感、有些神经质的余华自觉到自己是家庭的不和谐因素时,他也许会令人吃惊地产生类似于《四月三日事件》

^① 朱伟:《关于余华》,《钟山》1989年第4期。

中“他”的那种感觉。《四月三日事件》中，在令人难以捉摸的虚幻与真实的游移状态中，父亲和儿子构成了谋杀与逃避谋杀的关系。在余华其他前期小说中，“父”和“子”的关系都极为紧张，“子”们的命运总为“父”所控制。在《难逃劫数》中，永远端坐窗口的老中医直接导演了东山与露珠的悲剧；在《世事如烟》里，算命先生以五个子女的早歿换来自己的长寿，又用自己的七个女儿换来一笔一笔的财富。我们强调这一点，决不是暗示余华的前期小说世界和他的经验世界是重合的，而只是说他的前期小说中有他的心理投影。以《四月三日事件》而论，余华将4月3日（18岁生日）同死亡事件联系在一起——不论是有意识的还是无意识的，就很有意味。参照同样出现了18岁生日、家、父亲意象的《十八岁出门远行》来看，18岁在余华前期作品中是作为成人仪式的一个标志出现的，意味着长大成人，可以脱离家庭的束缚、可以离家远行。所不同的是，作为一个连接未成年世界与成人世界的时间的临界点，《十八岁出门远行》中“我”和“父亲”之间没有构成对抗关系，“我”的远行得到“父亲”的准许，但从“我”一得到“父亲”的准许便愉快地奔跑起来看，“我”是早盼着这一天的；在《四月三日事件》中，“他”和“父亲”之间却构成了极为紧张的直接对抗，这种对抗在18岁生日这一天达到白热化。从主人公“他”身上过分敏感的心理状态，我们不难见出余华渴望自由——长大成人、摆脱家庭束缚而又害怕反抗的心理经验在创作中的投影。换言之，从作家与文本的层面看，余华的牙医生涯和家庭环境在形成余华前期小说中的人体肢解意象、冷漠的叙述风格方面是不无影响的。

对余华创作影响更大的因素还在于余华独特的心理结构状态。从朱伟的文章中，我们可以初步推断余华一段时间内曾经患有轻微的被害妄想症。被害妄想症属于思维内容的一种障碍，往往反映为毫无根据地认定他人要加害自己。表现在余华身上就是害怕正常行驶的汽车会突然冲撞他，害怕遇到意外的阻挡，会被冰

箱上电的声音吓一跳，等等。这种症状对常人来说显得有些可怕，但对艺术家来说又无异于一种异秉。雅斯贝尔斯就曾把斯特林堡和斯威丁堡等人诊断为具有被害妄想分裂症。这种症状一方面使余华在感知现实时比别人敏感得多，有时甚至显得有些神经质，从而带来了他对现实、历史的“酷”的一面的不同寻常的表现；另一方面，余华身上所具有的那种较紧张、焦躁的心理现象，也是一种激发创作的精神要素，使作家产生出超日常经验的启示，展示出一个日常的眼光难以觉察到的领域，并带来余华前期小说创作的仿梦特征。莫言曾说余华这人“具有在小说中施放烟雾弹和在烟雾中捕捉亦鬼亦人的幻影的才能”^①，可谓中肯之论。余华的前期小说大多数都充满了亦真亦幻的艺术氛围，作家的叙述似乎总是在现实与虚构的中间状态摇摆不定，看起来是写的梦幻世界而又似乎与现实世界有关联，似乎写的现实世界而事实上又带有较多的梦幻色彩。余华的好几个作品故事发生的地点，都是名叫“烟”的小镇。而几乎所有的作品都充满灰暗色调和梦魇气氛。出现在余华日常生活梦境中的古井和杀人情节多次出现在余华前期小说之中，汽车在《死亡叙述》《难逃劫数》中起到了重要作用。《死亡叙述》几乎就是一个梦的实录。“我”驾驶汽车的紧张，对汽车的无法控制，公路、河流和房屋显示出的灰色的、神秘的色彩，对“我”进行肢解的人们的难以理喻的平静，均具有一个梦魇所具有的全部特征。其他如《世事如烟》《难逃劫数》《十八岁出门远行》等作品，也带有不同程度的仿梦色泽。

一定程度上，艺术是清醒头脑里的梦，它摆脱了普通生活的束缚，由主宰梦境的同样力量所主宰，但它所创造出来的世界却能给读者以其他任何方法所达不到的视域和范围。余华特殊的个人经验和个体心理也许是通过主宰梦境的同样力量来对他的创作产生

^① 莫言：《清醒的说梦者》，《当代作家评论》1991年第2期。

作用的，但当它同集体的无意识遇合到一起时，又产生了特殊的效果。在别的作家笔下也曾出现的“肢解”意象之所以在余华作品中大量出现，不妨说正如戈德曼所主张的，是作家个人的意识结构和集体意识结构之间具备了某种同构关系，余华因为特殊的精神结构状态而比别的作家对历史和人性的残酷的一面更为敏感、感受更为深切。从这一意义上来说，他笔下众多“肢解”意象的出现，不只是一场集体梦魇的结果，也不只是个人梦魇的结果，而是二者遇合产生出的合力发生作用的成品。同时应该一提的是，一方面，余华特殊的精神结构状态为他的创作提供了超凡的、超日常的文学视界，使沉沦于日常生活状态的读者对世事的某些侧面的洞观能上升到一个新的层次；另一方面，余华的前期小说创作对他自己那种过于紧张、焦虑的精神状态又是一种释放和缓解，使作家的精神不至于超出有益于艺术创作所需要的状态而进入危机状态。

影响一个作家创作的因素是多方面的：其家庭、职业、学养、想像力、阅读经验以及所处的时代、社会等等。从任何一个方面做出解释都只是得到部分的视观。假如我们只从集体与个人的无意识方面来解释余华的前期小说创作，这种解释就不可能是完整的。从大到气氛、场景，小到意象、细节的苦心经营来看，余华不可能是一个只依靠潜意识“自动写作”的作家。莫言曾说余华是一个有很强逻辑思维能力强的人，“在某种意义上是个顽童，在某种意义上又是一个成熟得可怕的老头。”朱伟也说：“他好激动，但较好的调节机制又很快能把激动调节成平静。”这意味着即使是在实际生活中，余华的影像也不是那么简单。可惜莫言他们谈的只是现实生活中的余华的印象，而没能说明余华个性的复杂对他的创作有何影响。

从具体的文本得来的余华的印象，也是一个矛盾的双重叠影。如果承认余华的前期小说与历史、现实有关联，那么在作家-世界这一层次上，余华给人们的印象是一个儿童，他似乎以涉世未深的

儿童的眼观察世界，满眼是暴力、残杀、恐怖；在作家-文本这一层次上，他给人们的印象又是一个可怕的老头，他似乎以一个饱经沧桑的老人的态度处理世事，见怪不怪，对零刀碎剐、暴力残杀无动于衷，在人们习惯于要他出来表态时深藏不出：他叙述对一个人的肢解常常像叙述天边断了一根芦苇，叙述一起兄弟残杀的故事像叙述某地存在着一块冰冷的石头。因此，有人责备余华将现实写得太可怕了，不真实，也有人像有人责备鲁迅第一是冷静、第二是冷静、第三还是冷静一样，认为余华过于冷静。

这两种不满包含了一个判断和一个预设，真实的世界比余华所写的要完善；对于恶，作家应表现出自己的是非倾向。以这种判断和预设去要求和观察余华的前期小说创作，不满足是必然的。值得注意的是，余华也许一开始就不愿意让自己的创作限于文学反映生活的模子里。在处女作《星》里，余华塑造了一个性格十分独特的儿童。这孩子喜欢画山画水，但所画的都是梦里的山水；这孩子喜欢什么都倒着做，父母叫他写“我爱妈妈”，他固执地只写“妈妈爱我”。创作前期小说时的余华一定程度上就是这样—一个儿童，他的思维表现出强烈的逆向思维特征，他在别人认为真实的地方认为不真实，有时他坦然承认自己的思路走了极端却仍然固执己见。他在别人赞美人性善、人性美的地方，建构了一个又一个关于历史和人性恶的文学世界。他很多时候写梦里的东西，就像《星》中的孩子画梦中的山和水一样，人们以现实的山水来衡量就看不懂。当然，不排除余华前期小说世界中的东西只不过颈子加长了两三尺而已，而这首先要求人们从“加长了”的意义上理解，并且不能先验地排除文学“变形”地反映世界的意义。

在文学创作中，如何映照世界及映照世界的哪一方面都不是毫无意义的。人有时候需要被提醒罪恶的存在，然后去改正、去变革，他不应该永远只记得善和美。余华前期小说不是通过惩恶扬善的叙述模式和爱憎分明的情感态度来提醒人们。他是通过对大

丑大恶的达到极致的冷静叙述来警醒读者。正如鲁迅说的：“酷的教育，使人们见酷而不再觉其酷，例如无端杀死几个民众，先前是大家就会嚷起来的，现在却只如见了日常茶饭事。人民真被治得好像厚皮的，没有感觉的癞皮一样了，但正因为成了癞皮，所以又会踏着残酷前进……”^①太多的残酷使人们的感觉木然了，失去了对残酷的感觉，意识不到残酷的存在。文学要做和能做的就是使人们失去了的感觉得到恢复。在这一意义上，余华前期小说中众多的“肢解”意象和冷漠的叙述风格恰如当头一棒，使读者感到震惊从而不至放弃进一步的理解。有人曾说“读了《现实一种》，终日愀然不乐。一种很坏的情绪如蝉群一样袭来”^②。余华要的也许恰是这种效果，即通过反常规的艺术表现手法制造一种疏离效果，使读者麻木的感觉得到刺激从而意识到残酷的存在。只有在这种意义上，我们才能解释读者的一种普遍困惑——余华一方面似乎迷醉于对非人性的描写，一方面又热衷于对正常人性的吁求。这看似悖谬的两面均是在艺术的领域内进行的。作者一方面用艺术的手法将人性人生肢解得七零八落，同时又以艺术的手腕引导人们重返完整人性、完善人生之路。

总之，余华的前期小说创造了一个梦魇般的文学世界。这个文学世界和经验世界有重合之处但又自成一体、相对独立。这个世界的成形不仅融进了作家对历史、人性的富有个人色彩的思考及其独特人生体验，同时也与我们民族的一场集体梦魇相关联。余华对人体肢解的冷漠叙述是建立在作家对人性完整的热切吁求之上的。从这一点上说，余华对暴力的迷醉堪称一种有意味的迷醉。

① 鲁迅：《偶成》，《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社1981年版，第584—585页。

② 曾镇南：《〈现实一种〉及其他——略论余华的小说》，《北京文学》1988年第2期。

二

我越来越相信余华的前期小说具有自身形成的内在机制和结构原则。遍读余华前期小说,我感觉到真实性与虚构性、逻辑性与荒诞性、日常性与超验性等等之间的冲突,贯穿于他作品的始终,并形成了他作品的基本的双重意义和独特的结构模式。这种双重意义和结构模式既是余华前期小说的魅力所在,也是理解余华前期小说的关键。

迄今为止,还没有人指出余华的一些作品具有互相阐释的功能,即其作品的互文性。余华的前期小说从外在表现形态来说有如此不同,以致我们指出其前期小说中存在着一种结构模式都恐怕不能让人很快接受。其实,应该将模式与公式区分开来。模式标明了作家创作的一定的恒定性,是一个作家走向成熟、走向稳定、形成了自己特异风格的一个表征。特别是,一种比较隐蔽的泛结构模式是常能变化出丰富多彩的作品来的。我们说余华的前期小说具有结构模式和互文性,并不是说余华的前期小说有重复的迹象,而只是说理解《一九八六年》《十八岁出门远行》,《古典爱情》《河边的错误》分别有助于对《往事与刑罚》《故乡经历》《爱情故事》《偶然事件》的阐释。反之亦然。如从《故乡经历》中的旅馆可以更好地看到《十八岁出门远行》中旅馆的象征性,从《往事与刑罚》中的那封电报可以更好地理解《一九八六年》中那张纸条作为未来、现实通向历史甬道的道具性质等等。注意这种互文性不仅有助于对单个作品的理解,而且有助于对作家创作整体特征的把握。

所谓模式,是在参证许多作品之后才慢慢浮现出来的。从余华前期小说的互文性出发,我们注意到余华的小说在构成方面几乎都以“传统”的文学形式去容纳“现代”的内容,从而形成了一种

“传统-现代”的“反讽-张力”结构模式。在外在形式上，余华的前期小说模拟了传统的或流行的小说样式，对内容却进行了全新的“改写”，也就是说，余华在传统文学形式中灌注进了现代意识目光下的现实、历史、人生及人物内心最隐蔽的精神活动，从而形成了形式与内容之间的反差和不协调，造成了文体风格上的反讽效果与对“传统”小说样式的戏拟。《鲜血梅花》是对流行的武侠小说的戏拟，《十八岁出门远行》《故乡经历》是对流浪汉小说和游子还乡题材文学的戏拟，《河边的错误》《偶然事件》是对侦探-推理小说的戏拟，《古典爱情》与《爱情故事》是对经典才子佳人小说与现代爱情浪漫小说的戏拟。以《鲜血梅花》为例，这一小说最大限度地保留了武侠小说这一传统通俗小说的形式特征，采用了武侠小说中与为父复仇母题相关的经典情节（如秉承母亲遗嘱，拜访江湖名流），承袭了名山、大河、古寺之类的背景。甚至那把神奇的梅花剑，黑针大侠可以化作暗器的满头黑发，胭脂女那满身可以致人于死地的花粉，也丝毫不逊于武侠名家的丰富想像力。表面看来，《鲜血梅花》是一彻头彻尾的武侠小说，但从作家对阮海阔复仇过程的种种偶然性的强调看，从作家的遣词造句看（作品中屡次出现虚无、渺小、毫无目标、寻找如何去死等词句），这一完全合乎武侠小说叙述模式的小说已蜕去了其传统形式的伦理色彩，表达了一个具有存在主义意味的主题。没有一丝武艺的阮海阔别无选择地接受了母亲的旨意上路，被抛入一个完全陌生的环境，他不知道自己的仇人是谁、目的是什么，但寻找仇人的旅程使他的生命充满欲望，生命得以延续。而种种客观和主观的因素使他迟迟不能接近仇人。人生的目的在这里表现为无限的延宕。当阮海阔精疲力竭感到目的就要来临时，他的仇人已不存在于世。这时阮海阔除了面对苍茫往事追忆逝水华年之外，剩下的就是以什么样的方式去死。在余华的笔下，阮海阔寻找仇人的过程，就是一个类似于等待戈多的过程。可以说，《鲜血梅花》以传统的通俗的文学形式，表达

了现代存在主义的哲学意蕴——人生旅途的虚无与荒诞。当然，当复仇的旅程衍变为人生目的无限延宕时，与传统形式相联的复仇的旅程并没有失去其存在的现实性，这一故事仍可以作为复仇故事来读。这样，传统故事与现代意蕴作为两种异质就同时并存于一个文本之中，形成为“反讽-张力”结构，二者互相排斥，又互相渗透，产生出较大的艺术张力。

把具有现代意味的内容纳入一个流行通俗的相对传统的小说形式之中时，现代内容变得相对明朗了，通俗了，变得容易为读者所接受。通常的先锋文学与传统文学，雅文学与俗文学的冷漠界碑被摧垮，先锋文学向传统文学作出让步，传统文学也向先锋文学表示出妥协。当然，双方并没有达到消弥一切裂隙、完全融入对方的地步，他们仍然冲突着、争吵着。在读者那里，也并不因为作家采用了相对传统的小说形式就全盘接受了其现代内容，读者在阅读过程中，更多地表现为期望与结果的分离与冲突。读者期望从《古典爱情》中看到才子佳人缠绵悱恻的故事，实际看到的是饿殍遍地、人情险恶；读者希望从《故乡经历》中看到游子还乡的欣喜与悲凉，实际看到的却是现代人找不到精神家园的流浪灵魂。当期望与结果在这里分道扬镳时，读者就获得与以往完全不同的审美经验。它通过读者期望的失望，引起了读者对某些本身即不无有限的阅读经验的思考与修正。这种反面阅读经验的创造性意义，是早已为读者反映批评的理论家们说明了的。这也就是说，当我们把余华的前期小说延续到阅读活动中来考察时，其作品中的“传统-现代”间的“反讽-张力”结构便衍变成了“期望-结果”间的“反讽-张力”结构。

如果按照余华《虚伪的作品》中的思路，不将小说的传统局限于狄德罗、巴尔扎克、狄更斯，而扩大到 20 世纪的卡夫卡、乔伊斯、罗布-格里耶、福克纳、川端康成，我们甚至可以在余华的一些从外在形态来看完全现代的作品如《现实一种》《世事如烟》《死亡叙述》

《四月三日事件》《难逃劫数》《往事与刑罚》《此文献给少女杨柳》中看到对小说传统的反讽式处理。《现实一种》表面看来完全合乎传统现实主义小说，有头有尾的故事情节，有名有姓、关系清楚的人物，生动丰富的细节描写，但总体效果上表达的却是一个超乎现实之上的带有强烈隐喻意味和象征色彩的主题；《四月三日事件》在一定程度上模拟了鲁迅的《狂人日记》，如总体构思的象征色彩、氛围的渲染、细节的处理等都有惊人的相似之处，但余华更多地诉诸超社会、超历史的人类生存处境。当然，比起《鲜血梅花》之类作品来，这类作品可供余华“改写”的比例要小得多。当余华把自己以前的所有小说视为传统时，其小说的“传统-现代”结构模式事实上也暗喻了试图以一种革命方式割断与传统的一切联系的先锋作家的不无反讽意义的境遇。

莫言曾称余华的前期小说为仿梦小说，这道出了余华前期小说非写实的一面。但相对于《现实一种》这样表面看来纯粹写实的作品来说，仅把余华的小说归结为非写实艺术显然不妥。余华的前期小说其实介于写实与非写实之间，表面是写实的，深层是象征的，局部是写实的，总体是象征的。也就是说，“写实-象征”构成了余华前期小说创作的又一“反讽-张力”结构模式。

这里需花较多的笔墨从余华独特的真实观谈起。自古以来，“真实”就是人们评判文学价值的一个重要标准。柏拉图认为文艺是摹仿的摹仿，影子的影子，对真理没有多大价值，故而把诗人看成是撒谎者，主张把诗歌驱逐出理想国。亚里士多德则认为诗比任何历史学家的记载都要真实深刻，故对诗人大加赞扬。余华似乎不怯于在已经混杂真知灼见与平庸之论的众多真实观中再添上自己的真实观，他在《虚伪的作品》和《我的真实》两文中大张旗鼓地表白了他对“真实”的理解。在《虚伪的作品》中，余华一方面说他感到自己的《十八岁出门远行》十分真实，另一方面又说自己意识到了其形式的虚伪。初看起来，余华似乎以一种悖论的方式把

自柏拉图和亚里士多德以来的古老争端统一起来了,接下来应该说明自己怎样以虚伪的形式达到真实。但余华没有取这样的思路。他接下来说“所谓虚伪,是针对人们被日常生活围困的经验而言的”^①,这就意味着余华提出其小说形式的虚伪来并不是要将小说这种虚构文体诉诸古老的柏拉图式的控诉,他在文本之外给出了一个参照物,即从人们被日常生活围困的经验而言其小说的形式是虚伪的。接下来,余华又进一步地说“生活是不真实的,只有人的精神才是真实”的,这意味着从本身即不真实的日常生活经验而言的小说形式的虚伪说不再真实可靠。在绕了这样一个大圈之后,余华关于其小说的“真实-虚伪”的看似悖反的论断才在日常生活不真这一基础上得以自圆其说,貌似柏拉图式的对于文学的控诉最后转向了对日常生活经验不真的控诉。不难看出,在余华那里,文学的真实主要同人的精神世界发生联系,而不是同经验世界发生联系的。在他看来,就日常生活经验而言,书桌不可能在屋内走动,死人难以复活,药片不会从瓶盖拧紧了药瓶中跳出,但在人的精神世界中这一切却可能发生,并显得十分真实。由于人们过于科学地理解真实以致于不把精神世界中发生的一切视为真实,文学的想像力才日益贫乏并导致了文学的枯竭。相对于一个想像的空间日益缩小的物化世界来说,不能不说余华提出了令人深思的看法。但是,由于余华断定“生活是不真实的,只有人的精神才是真实”的,这就把人的精神和生活一分为二了,将精神从生活中拉出来归入了纯个人的主观范畴。人的精神活动因而也不存在客观对应物,客观上也就使余华的人对客观对象(桌子)的精神反应(桌子在屋内动起来)的真实性与人对客观对象的日常经验的非真实性的判断维持在先验的水平上。这显然走向了另一个极端。同拘泥于常识的人们把人的精神经验排除于真实范畴以外一

① 余华:《虚伪的作品》,《上海文论》1989年第5期。

样，余华将人的日常生活经验排除出了真实的范畴，从而表现出了他对人的精神的无限崇拜和信仰。

由于余华认定人的日常经验是不真实的，经验世界就失去了认知的价值。为了求得文学的真实，作家就只能将更多的注意力专注于精神恍惚、神经过敏甚至于精神分裂等特殊精神状态之下感知到的世界，这就使想像力和下意识在余华小说中的作用得到了升华。这在《四月三日事件》中表现得最为明显。这一小说是糅合了人物的日常经验与精神经验构成的。在表现为梦、潜意识、想像、假设、预期等精神活动出现以后，接着出现的是人物所经验的日常世界。在作品中，这两个世界有时是重合的，有时又不能完全重合。主人公有时发现他的朋友们的哈哈大笑与自己昨晚睡梦中见到的相同，有时又发现自己的想像、假设等并不能在日常世界中兑现。引人深思的是，作品中屡次出现了“他觉得自己的假设十分真实”的句子，那么，读者在这里就有权进一步追问：是谁知道“他觉得自己的假设十分真实”？显然是那个对人物做了内心观察的叙述者，这时的叙述者同时明显地带有作者余华对真实的某些思考。这里我们可以把它同鲁迅的《狂人日记》作一比较。《四月三日事件》与《狂人日记》一样写的是作为迫害狂、妄想狂的人物不同寻常的忧惧、敏感和幻想。但在鲁迅那里，这种忧惧、敏感、幻想是从现实世界中幻化出来的，是狂人对现实世界的独特精神反应；而在《四月三日事件》中，由于带有作者对真实的思考的某些可疑特征的叙述人过分强调了人物精神活动的真实性，现实世界仿佛就成了人物精神活动的投影，其存在的意义似乎也只是为了印证人物的精神活动的是否真实。这就不免滑入了黑格尔式的世界发展的三段论模式，带上了某些主观主义色彩。《四月三日事件》也就没能达到它所能达到的高度，不能像鲁迅《狂人日记》那样上升到对历史的理性批判。

当余华不那么急于在作品中表现自己的真实观时，他对真实

的某些思考反而获得了意想不到的效果。也就是说,在他的大多数前期作品中,经验与精神两个世界双双出现了。有时以互相交错的形式,如《一九八六年》;有时以双重叠影的形式,如《往事与刑罚》;更多的时候,是表面只出现其中的一个世界而通过较为艺术的手法,如背景的设置、作者隐退的叙述所造成的离间效果、结构的循环所暗示的隐喻意味等,使呈现为经验世界的向精神世界移动,使呈现为精神世界的向经验世界转化。《十八岁出门远行》《现实一种》《死亡叙述》《鲜血梅花》从表层结构来看,似乎是写实的,但从深层结构来看,总体上是象征的、非写实的;《世事如烟》《难逃劫数》《此文献给少女杨柳》从总体效果看,虚多实少,神秘隐晦,但其中细节的真实性与丰富性、时间地点的精确性与明晰性,故事情节的逻辑性与连贯性,又不乏写实的特征。也就是说,从创作方法来看,余华的前期小说似乎融合了传统现实主义与象征主义之长并使二者达到了一种新的辩证统一。传统现实主义在摹仿现实、反映社会历史的某些本质方面有其独到之处,但其意义有时过于实指而缺乏更深更广的启示性、投射性而显得过分凝固;象征主义作为现实主义的反动和补充,重主观表现而轻客观再现,重内在真实而轻外在真实,重暗示隐喻而轻实证明指,意义有更多的含混性和朦胧性,可有时不免走入隐蔽晦涩而难得其解。余华在其前期创作中似乎把这两种看似不相和谐的创作方法融合起来了。正像他自己所说的:“事实的价值并不只是局限于事实本身,任何一个事实一旦进入作品都可能象征一个世界。”^①在他的前期作品中,看似写实的不止于写实,看似象征的又确有实指。《一九八六年》整个写的可以用作品中的一句话来概括:“春天来了,疯子也来了。”春天、疯子在这里既是实指,又有其象征意义。《现实一种》中对山岗的肢解,表面看来是写实的,但从肢解的最后结果“山岗后

^① 余华:《虚伪的作品》,《上海文论》1989年第5期。

继有人了”来看，医生的职业性的冷漠所带来的一个更大的兄弟残杀的循环圈又使这一肢解场面带有强烈的隐喻象征意味。可以说，“写实-象征”已成为余华前期小说创作的一种结构模式。在他的前期小说中，现实好像随时要脱离其实指而呈现为象征，象征也好像随时要脱去它的外衣转化为实指，二者处于交错混杂、若即若离的不断冲突与调和之中。这一方面使余华的前期小说获得了传统现实主义小说人物、情节、环境等等的明晰性、生动性和丰富性，另一方面也获得了象征主义的超乎写实之上的较丰富的意蕴，最后达到了具体与抽象、个别与一般、普遍与特殊的辩证统一，并产生出其作品的可供阐释的诸种可能性。

余华前期作品中的暴力和疯狂被人谈得如此之多，以至于给读者留下了这样的印象，好像余华前期致力的是—种非人道的和非人性的艺术。其实，仅仅把余华的前期小说抽象为暴力和疯狂还只是隔着一层玻璃抚摸余华的作品，自以为深达余华前期小说的本质而实际上只是在玻璃表面滑来滑去，它甚至不能说明余华前期小说中的暴力与武侠小说中的暴力有什么不同，并使我们面临着将余华前期小说视为作家的疯言疯语的危险。

余华前期对于作为主题题材的暴力的持久不衰的兴趣与其作品中人物对于暴力的非同寻常的迷恋和沉醉确实给人留下了深刻的印象。从《十八岁出门远行》直至《偶然事件》，几乎每一篇都和暴力以及施暴的欲望有关。这种暴力常和人物的不达目的不罢休的意志与残忍联系在一起，更给人以锥心泣血的形象感受。但余华描写暴力不是对暴力作纯自然的展览，尽管从其写法上说多存自然主义的笔法，如写自戕的历史教员用斧头砍自己的骨头时溅出的火星，锯自己的膝盖时锯齿中真实的骨屑等等。从总的艺术倾向来看，余华写暴力而不止于暴力，写暴力而意在暴力之外。一方面，他通过暴力、疯狂这一特殊题材领域将人性切割得支离破碎；另一方面，其最终艺术取向又趋于对暴力的指控与对完整人性

的吁求。以反人性开始而以求人性告终，很大程度上取决于余华的一种纯个人的艺术处理，即其小说创作中的“暴力-诗情”结构。具体地说，就是在写暴力时，取一种平静的、诗意的甚至是富于人情味的独特笔法。

刑罚专家指着墙角的屠刀告诉陌生人，就用这把刀将陌生人腰斩成两截，然后迅速将陌生人的上身安放在玻璃上，那时陌生人的血液依然流动，他将慢慢死去。

……

“那时候你将感到从未有过的宁静，一切声音都将消失，留下的只是色彩，而且色彩的呈现十分缓慢。你可以感觉到血液在体内流得越来越慢，又怎样在玻璃上洋溢开来，然后像你的头发一样千万条流向尘土……”

在引自《历史与刑罚》的这一段里，我们看不到任何与暴力相连的痛苦和血腥气味。所有的痛苦和血腥气味都被诗意化了的平静的叙述掩盖起来了，令人不寒而栗的暴力行为仿佛成了妙不可言的天堂般的享受。这样，一方面是不无扭曲的、变形的惨不忍睹的题材意义上的暴力与疯狂，另一方面是不乏诗意的、宁静的甚至可以说是温情脉脉的叙述，主题题材与文体风格之间事实上就构成了“暴力-诗情”之间的“反讽-张力”结构，带有抒情和装饰性意味的叙述和经过强化了了的、扭曲了的暴力题材被置于同一张力场中，形成了高反差的对比，它们彼此互相突出了对方，又彼此相互批判，相互否定，互为反讽。

从完成了的内容和形式看，余华前期小说中的这种独特结构模式是充分艺术化的，不露丝毫扭合痕迹的，但从发生学的角度看，二者的嵌合又是充满暴力色彩的，是经过作家主观的充分投射和积极介入才强行扭合到一起的。也就是说，余华前期小说中的

暴力不属于那种对现实的纯认知性的反映，而是经过作家主观过滤了的、浓缩化了的、变形了的艺术反映。作者取这样一种结构，一方面同他对现代文明结构的认识有关，另一方面也同他所受的卡夫卡、川端康成的影响有关。余华曾直言不讳地说，尽管文明对野蛮已悄悄地做了让步，拳击代替了角斗场上的互相残杀，暴力却依然深入人心，“在暴力和混乱面前，文明只是一个口号，秩序成了装饰”^①。正如朱苏进从母亲给儿子买的玩具手枪上看到了人类战争命运的一个暗示一样，余华从南方的斗蟋蟀看到了人们内心的一种渴望。在此，我们不想详细讨论这种有关文明与暴力的认识的意义与局限，即使余华自己也说这是一种“极端化想法”，我们感兴趣的是这种认识与余华小说中的“暴力-诗情”结构间的关系。从余华对人类现代文明结构的表述中，我们可以推知其作品的“暴力-诗情”结构与作家对现实的认知结构之间具有同构关系，即其作品的结构一定程度上反映了“文明只是一个口号，秩序成了装饰”的思想，相对于他作品中的暴力来说，“诗情”是装饰性的。当作家把经过自己个人化了的现实结构移诸作品结构形成具体艺术作品时，余华又受到了卡夫卡和川端康成的影响。这一点可以从余华题为《川端康成和卡夫卡的遗产》的文章中看出。川端康成在《禽兽》中写母亲凝视刚死去的女儿时觉得“真像是一位出嫁的新娘”，卡夫卡在《乡村医生》中写医生看到病人的伤口时觉得有点像玫瑰花。这种化腐朽为神奇的非常规艺术处理深深地吸引了余华。在其前期创作中，这两个前辈作家对余华的影响无处不在。如：“皮皮扒在那里，望着这摊在阳光下亮晶晶的血，使他想起了某一种鲜艳的果浆”（《现实一种》）；再如：“他想像着那把锋利的屠刀如何将他截成两段，他觉得很可能像一双冰冷的手撕断一张白纸一样美妙无比”（《历史与刑罚》）。当然，这里的例子都还只是表现

① 余华：《虚伪的作品》，《上海文论》1989年第5期。

为局部的艺术设计。当余华把这种非常规的艺术处理从局部艺术设计扩大到整体艺术构思时,就形成了他前期小说中的“暴力-诗情”结构模式。

以客观艺术效果言,余华前期小说的“暴力-诗情”结构可以通过二者的高反差对比,造成充分的陌生化效果和间离效果。作者在这里隐蔽起来了,叙述人那种以喜剧眼光看待人间悲剧、处理人间悲剧的技法让读者感到震惊。读者于震惊之中产生了与文本之间的一段审美距离,因而不是按照审美惯性进行自己的阅读审美活动。以《一九八六年》为例,作家的不介入态度与叙述人的平静的、审美化的叙述使读者警觉而不至于停留于一个自我施暴的故事。通过作家的非常规艺术处理,读者很容易在历史教员的肉体自戕中看到一种自戕精神,而经由这种自戕精神又很容易联想到其精神自戕并上升到某一历史阶段和历史侧面的反思。同伤痕文学充分激情化的叙述召唤读者全身心投入作品不同,《一九八六年》是通过其“暴力-诗情”之间的“反讽-张力”,引导读者对一段特殊历史的冷静的、理性的批判的。正是在这种意义上,余华前期小说中从叙述人那里表现出来的对于人性的肢解到了作者和读者那里又衍变成了对完整人性的吁求。

以上从三方面考察了余华前期小说的独特结构模式。其实余华前期小说的独特结构模式的具体表现还不止于这三方面,这里我们只是择其要者进行了讨论。余华前期小说的独特结构模式,概而言之即可称为“反讽-张力”结构模式。因为我们觉得这种结构模式暗合于英美新批评所推崇的“反讽-张力”诗学。英美新批评所推崇的“反讽-张力”诗学追求“有机形式主义”,倾向于把文学作品看成自给自足、相对独立的客观物,强调作家保持不介入的审美观照距离,将互不相容、具有悖反性质的异质在同一作品中进行反常规的嵌合处理,从而使作品本身具备反讽式自我批判的能力,由是产生出艺术张力,反映出复杂共相,造成相辅相成的艺术效

果。余华前期小说的独特结构模式的力量，也在于它能将各各异的、不谐和的因子纳入同一作品之中构成“对话”关系，使它们同时并存又始终互相排斥，在相辅相成的对立关系达到动态平衡，产生出较大的艺术张力与作品的双重意义，并从中折射出作家对社会、历史、人生的独特思考。

三

有人将发表于 1991 年的长篇小说《呼喊与细雨》(后更名为《在细雨中呼喊》)视为余华创作转型的标志性作品。这种意见值得商榷。无论是对文学史的分期还是对具体作家创作的分期，其标准都应当是质变而不是量变，也就是要强调事物的“每个规定、质、特征、方面、特性向每个他者(向自己的对立面?)的转化”^①。从 20 世纪 90 年代开始，余华淡化了写作的先锋姿态，创作呈现出回归传统写实文学的趋势。但真正完成这种创作转型的标志性作品是《活着》，而不是《在细雨中呼喊》。《在细雨中呼喊》只代表了余华小说创作过程中的一种量变。作品以一个被家庭遗弃的少年儿童“我”的视角来叙述，所写的都是“我”的童年生活记忆。这里既有成人世界的混乱污浊，也有少年儿童成长的烦恼苦闷(特别是性生理和性心理的成长变化)，单纯着眼于题材来看，作品确实带有了较强的世俗气息，所写的一系列死亡事件(如苏宇和王立强、“我弟弟”和“我爷爷”的死)，也放在更为现实的历史时空里来展开，人物一定程度上开始获得了自己的声音，不再单纯是表达创作主体某个形而上主题的观念的传声筒。然而，作品总体上仍表现出了余华前期小说创作中那种自我和现实、自我和历史、自我和他

^① 列宁：《辩证法的要素》，《列宁选集》第 2 卷，人民出版社 1960 年版，第 608 页。

人之间的紧张关系,无论父子还是师生,更多还是依靠人性恶在维持着。孙广才不仅破坏了儿子孙光平的婚事,而且在父亲孙有元死去时表现出如释重负、兴高采烈的神情;老师为了树立自己的权威,则让不服管教的学生捧着冰冷的雪球等待雪球慢慢融化。在这里,亲情的匮乏、人情的冷漠仍是人和人发生关系的普遍方式。在作品的结构方式上,《在细雨中呼喊》也没有采用《活着》《许三观卖血记》那种直线型的情节结构模式,而是采用了更为“现代”的结构方式,将线型的故事时间转化成了更为错综复杂的叙事时间,时间的倒错在作品中随处可见。所以无论从主题内容还是形式特征来说,《在细雨中呼喊》都只代表了一种量变。

《活着》则代表了一种质变。在这一作品里,对人性善的发掘取代了对人性恶的展示,超然、平和的叙述基调取代了冷漠、克制的叙述态度,传统的写实的结构方式取代了现代的先鋒的结构方式。作品虚拟了“我”在采风过程中与老年富贵的奇特相遇,这构成了小说的超叙述层。作品的主叙述层则是富贵的自述。鲁迅曾经讽刺过中国文艺界的一种尽先输入名词而不介绍这名词的涵义的可怕现象:“看见作品上多讲自己,便称之为表现主义;多讲别人,是写实主义”^①,撇开其中特有的写作背景和讽刺意味,单纯将“多写别人”视为对创作主体与外部世界关系的一种简捷表达,倒也描绘出了“我”与“他(们)”的简明关系。《活着》主叙述层富贵的自述中虽然也穿插了采风者“我”(虚拟作者)对老人的观察和对讲述时周边环境的描绘,但这样的片断基本只起一个在结构上穿针引线、调节气氛的作用,“我”并没有抢夺福贵这个“他者”的话语权,“我”只是老年福贵的专注的倾听者和观察者(“他的讲述像鸟爪抓住树枝那样紧紧抓住我”)。从这个意义上说,《活着》堪称是一个“多写别人”的作品,而且这“别人”摆脱了创作主体的支配,发

^① 鲁迅:《扁》,《鲁迅全集》第4卷,第87页。

出了自己的声音。这也印证了余华自己所说的：“到了《在细雨中呼喊》，我开始意识到人物有自己的声音，我应该尊重他们的声音，而且他们的声音远比叙述者的声音丰富。因此，我写《活着》和《许三观卖血记》的过程，其实就是对人物不断理解的过程。”^①假如说，创作《在细雨中呼喊》时余华开始意识到人物有自己的声音，但真正严守创作主体“我”与“他们”的界限，让人物发出自己的声音，则到了《活着》和《许三观卖血记》才最终得以完成。

《活着》写了富贵一家在动荡不安的现代生活中浮萍般的命运，但外部的灾难和接踵而至的死亡事件不再像余华前期小说那样指向一个形而上的主题和对人性恶的控诉，而是作为对人的求生能力和人性善的限度的巨大考验出现在作品中。当福贵式的普通人根本无法控制自己的生死命运时，活着就成了活着的最大理由。老年富贵对自己一生的叙述是平静的、达观的，带有一种看透人生、洞明生死的从容与镇定。富贵一生经历了青年时期的荒唐，又在浪子回头的过程中经历了从小康坠入贫贱的人情冷暖，在解放战争的战场上见识了尸体横陈的景象，又在土改的过程中目睹了龙二因财富带来的死亡，在随后的日子里，先后亲历了儿子有庆、女儿凤霞、妻子家珍、女婿二喜、外甥苦根的死亡。众多的死亡事件使他深切地感受到了生命的脆弱和命运的无常，所谓要有泪也早流干了，走近晚景、形单影孤的富贵生成了一种对人生的认命态度：“做人还是平常点好，争这个争那个，争来争去赔了自己的命。像我这样，说起来是越混越没出息，可寿命长，我认识的人一个挨着一个死去，我还活着。”《活着》写了那么多的死亡，主旨却是要告诉人怎样活着。趋于极端的磨难人生中，单纯的活着是如此的不容易，人的求生欲望是如此的强烈，平平常常的活着就成为人最大的生活理想和活着的惟一理由。作品多处表现了这种“活着”

^① 余华、杨绍斌：《“我只要写作，就是回家”》，《当代作家评论》1999年第1期。

的人生信念：“家珍说得对，只要一家人天天在一起，也就不在乎什么福分了。”“就是全家人都饿死，也不送凤霞回去。”这种朴素的人生信条的价值，是只有经历了生离死别之后才会充分体会到的。《活着》所写的事件是悲剧性的，但支撑人物行动的信念却是乐观的、朴素的。作者将富贵一家的命运置于中国现当代社会变动的宏观背景上来写，但并没有走向对外来灾难的激烈控诉和对历史的沉重反思，而是转而写磨难中的亲情和友情，展现人性的善和美。家珍对丈夫是那么的宽容，有庆对羊是那么的友善，二喜对凤霞是那么的挚爱，这些人的纷纷离去真让人感到天道不公、好人难活。但老年富贵的叙述，却是平静的、镇定的，有时还带一点“我”在命运面前无可奈何、命运对“我”也无可奈何的达观、幽默态度。作者将富贵当作“这一个”来写，哪怕是在出现了县长春生的情况下，也不愿意像许多当代中国作家那样去建立什么党和人民、政府和群众的母题。家珍在春生危难时想用“你还欠我们一条命，你就拿自己的命来还吧”挽留春生的一条命，但春生还是上吊死了：“一个人命再大，要是自己想死，那就怎么也活不了。”在这里，春生是作为人与富贵在患难中发生关系的，作者没有将小人物的生存故事上升为某个宏大主题的表达，却也在普遍人性的基础之上形成了对人性善的考验。

《许三观卖血记》写的依然是小人物在极端生存状态下的生存故事。作者以从容不迫、不无喜剧意趣的笔墨叙述了许三观一次次卖血的苦难经历。作品从许三观听信“这人身上的血就跟井里的水一样”开始卖血的故事写起，直写到老年许三观最后一次卖血未成功为止，让卖血串联起一个普通人的一生，也串联起一个时代的变化。但这一作品与其说是写了卖血的故事，不如说是写了混乱人生中人性的种种表现。作品的故事情节简单明了，但隐藏在这简单明了的故事情节之下的人性内涵却复杂丰厚。许三观对待妻子许玉兰、情敌何小勇等的态度及其前后变化，既写出了人性的

幽暗的一面，但更多的是写出了人性的光明的一面。许三观在妻子许玉兰落入难中、成为“破鞋”时，当了儿子们的面承认自己也曾和林芬芳有染，甚至表现出了某种类似于宗教的宽容情怀。作品写得最为成功的是许三观对一乐情感的前后变化。最初，许三观几乎是条件反射式地抵制外界的流言，不愿意接受一乐不是自己儿子的说法；而一旦确认自己做了九年的“乌龟”，心理的不平衡又使他做出种种乖张的抉择：不愿意支付一乐闯祸欠下的医药费，强迫一乐去认自己的“亲爹”；不愿意用卖血的钱给一乐买一碗面条，导致一乐在孤苦无助中满大街求人：“谁去给我买一碗面条吃，我就做谁的亲生儿子”；然而，等到一乐为何小勇喊魂一场戏时，许三观和一乐那种父子情深、超乎寻常的情感终于战胜了社会的偏见和内心的自尊。当许三观用菜刀在自己脸上划出血来时，也就标志着再也没有什么力量能将他同一乐分开。从觉得接受一乐便是对自己的最大侮辱，到最后为一乐治病一路卖血，许三观不仅表现出了普通人卑微的自尊，而且表现出了人性的高尚和美好。可以说，在《许三观卖血记》中，人性的生动温暖虽然以人生的艰难困顿作为底子，不无幽默的叙述也深含着苦涩的意味，但人性的光辉却穿透了历史的凶恶和现实的混乱。作品写的是苦难中的人生，但笔调却不无苦中作乐的意味，许三观类似“画饼充饥”的一段，以及贯穿始终的对于卖血“程序”的不无重复叠加性质的描绘，既不无调侃幽默之笔，又包含着广泛的无所不在的人道主义的同情。

“随着时间的推移，我内心的愤怒渐渐平息，我开始意识到一位真正的作家所寻找的是真理，是一种排斥道德判断的真理。作家的使命不是发泄，不是控诉或者揭露，他应该向人们展示高尚。这里所说的高尚不是那种单纯的美好，而是对一切事物理解之后的超然，对善与恶一视同仁，用同情的目光看待世界。”^①确实，在

^① 余华：《〈活着〉前言》，《余华作品集》第2卷，中国社会科学出版社1995年版，第292页。

《活着》《许三观卖血记》中，余华前期小说创作中那种自我和现实、自我和历史、自我和他人间的紧张关系消失了，冷面杀手般的叙述为饱含温情的叙述所取代，绝望的人生姿态为达观的人生态度所取代，抽象、封闭的时空为具体、开放的时空所取代，日常的“真实”与精神的“真实”获得了同等的表现价值，人物发出了自己的声音，不再是传达作者“先锋”观念的傀儡和传声筒。如果说，余华前期小说是刻意地用极端化的艺术表现方式将人性人生肢解得七零八落，《活着》《许三观卖血记》则是真正实现了以举重若轻的艺术手腕将读者引向了重返完整人性人生之路。从这个角度来说，余华的创作转型既保持了同自己前期创作的内在联系，同时也难以笼统地纳入到所谓先锋文学的转向的潮流之中。

第八章

莫言：故乡想像与杂语写作

—

每一个成功的作家都有自己的文学王国。高密东北乡就是莫言建造的文学王国。像福克纳的约克纳帕塔法县、马尔克斯的马孔多镇、鲁迅的鲁镇、沈从文的湘西一样，高密东北乡已经由莫言写入了人类的文学史。

莫言首次打出“高密东北乡”的旗帜是 1984 年秋天创作的《白狗秋千架》。尽管在此前发表的《民间音乐》《售棉大道》等作品中，莫言就已经表现出了对民间文化和乡村社会的关注，但这种关注还没有具体落实到一片同创作主体有着深刻而强烈的精神和情感联系的土地之上；《春夜雨霏霏》《黑沙滩》等有着军营文学特色的作品，尚表明莫言还处于一个艺术上不无稚拙的摸索、学艺阶段。

《白狗秋千架》触及的是中国现代乡土文学史上频繁出现的“离乡—还乡”母题。求学离家 10 年的“我”重返高密东北乡，与少年恋人“暖”劈面相逢。“我”的一厢情愿的怀乡情绪受到了暖的不

留丝毫情面的阻击。当“我”表明“我很想家,不但想家乡的人,还想家乡的小河,石桥,田野,田野里的红高粱,清新的空气,婉转的鸟啼”时,暖却回答:“有什么好想的,这破地方。想这破桥?高粱地里像他妈×的蒸笼一样,快把人蒸熟了。”尽管在作品中,暖的悲剧人生看似由偶然事件所造成(少年时荡秋千弄瞎了一只眼),但总体上并不影响这一作品彰显出中国现代乡土文学必须面临的巨大矛盾和悖论:记忆、想像的乡土与现实、真实乡土的分离。时间的倒错和空间的位移是乡土文学之故乡“神话”得以成立的前提。只有制造时间和空间的间距,并借助记忆的加工和情感的美化,才能成就美丽、浪漫的故乡传奇。换言之,只有离开故乡并使故乡沉入回忆中,故乡才有可想的。

莫言的高密东北乡故事,大体可划分为两大系列,其一以作家的童年生活经验和生活体验为基础,描绘现实乡土中处于贫困年代的乡村人(特别是少年和青年)的恶劣生存处境和痛苦生存感受,并表现其顽强的生命力和试图挣脱这种生存困境的强烈愿望和向往;其二以故乡先辈的传奇生活为表现对象,渲染想像乡土中“我爷爷”、“我奶奶”、金童娘一辈人无拘无束、旷达豪放的生存状态和生存方式,并映衬、反观现代人和城里人的“种的退化”和人格的萎缩。前者以《枯河》《透明的红萝卜》为代表,未特别标明“高密东北乡”的《球状闪电》《爆炸》《欢乐》亦近之;后者以《秋水》《红高粱家族》《红蝗》为代表,《良医》《神嫖》等记载奇人逸事的小说也可归入此类。应当说,虽然莫言笔下的高密东北乡已非地理学意义上的高密东北乡,它已成为一个独立自主的文学王国,但这两类小说却仍同作者的故乡有着血肉相关的联系,特别是作者的童年生活记忆给他的创作以重要的影响。莫言曾说,童年留给他印象最深刻的事是洪水和饥饿,而故乡的山川河流、动物植物都已被他童年时的感情浸淫过:“高粱叶子在风中飘扬,成群的蚂蚱在草地上飞翔,牛脖子上的味道经

常进入我的梦，夜雾弥漫中，突然响起了狐狸的鸣叫，梧桐树下，竟然蛰伏着一只像磨盘那么大的癞蛤蟆，比斗笠还大的黑蝙蝠在村头的破庙里鬼鬼祟祟地滑翔着……”^①无论写故乡的河流（《枯河》）、白狗和桥头（《白狗秋千架》）、桥洞和黄麻地（《透明的红萝卜》）、梨园和洼地（《老枪》），还是写故乡的学校和池塘（《欢乐》）、打麦场和卫生院（《爆炸》）、草甸子和芦苇地（《球状闪电》）、棉田和加工厂（《白棉花》），都无一不充满了经过作者的童年生活经验浸淫过的主观化、感觉化的风景描绘。但是，我们也注意到，在莫言的两类高密东北乡故事中，人物的生存方式和人格气度却有很大程度的不同。在前一类作品中，无论是《枯河》中的小虎，还是《透明的红萝卜》中的黑孩，抑或是《欢乐》中的齐文栋，都立于一种无望无助的生存困境之中，物质的匮乏、社会的畸形、文化的贫瘠使他们承受了难以承受的人生苦难和痛苦侮辱。在黑孩那里，虽然菊子姑娘和小石匠给予了他超乎亲情之上的人生温暖，在外来的压抑下，其内心世界也变得超凡敏感并始终保持了对一个美的世界的向往，但他的爱和恨毕竟都是极端的、反常的，他只能以冷漠的、残酷的自我虐待的方式来回答外界的侮辱和嘲弄；而更有甚者，在小虎那里，只有死亡才能构成对人世不公的最大报复，在齐文栋那里，死亡则成了他短暂人生的最大欢乐。与此相对照，在以故乡先辈为表现对象的作品中，“我爷爷”、“我奶奶”们却有着生机勃勃的原始本能和狂放不羁的人生品格，他们性情强悍、血气方刚、情感奔放，敢爱敢恨，敢杀人敢放火，为了爱和生存，他们既能干出杀人越货的勾当，也能爆发出杀敌御侮的举动。显然，在“高密东北乡”故事里，通过人物形象的塑造，莫言试图支撑起自己构筑的模糊的“种的退化”的隐喻系统。在《白狗秋千架》中，莫言提出了“纯种”狗和“杂种”狗的概念；在《红高粱家族》中，又突出了纯

① 莫言：《超越故乡》，《会唱歌的墙》，人民日报出版社 1998 年版，第 232 页。

种高粱和杂种高粱的区别,并通过叙述人“我”之口明确指出曾上演过一幕幕英勇悲壮的舞剧的“我的父老乡亲们”,“使我们这些活着的不肖子孙相形见绌,在进步的同时,我真切感到种的退化”。虽然,叙述人“我”将“种的退化”与“进步”并举,可“进步”在具体的描绘中却付诸阙如。读者所看到的,均是“种的退化”的描绘。譬如,短篇小说《老枪》便最为凝练地表达了“种的退化”的主题。大锁奶奶用老枪收拾了将妻子当作赌物的自己的丈夫,大锁的父亲一头撞翻横行霸道、蛮不讲理的柳公安员后用老枪自杀,大锁则意外地死于老枪走火。作者用一支老枪串联起一家三代人的命运,突出的应当是一个鲜明的“种的退化”的主题。虽然,母亲用剁掉大锁一截手指作代价为大锁安排下好好读书、为祖宗争气的人生之路而大锁仍禁不住摆弄老枪的冲动,但大锁除了想像先辈的豪迈刚强形象以外便一无所为,他甚至不能成功地击发前辈使用过的老枪。从这一点上说,他无疑是一个不折不扣、相形见绌的不肖子孙。

现代乡土文学之故乡神话的建立,有赖于时间、空间、社会身份等多种维度的比较和对照。在时间维度上,它需要将故乡纳入现在与过去的比较之中;在空间维度上,它需要将故乡纳入城市和乡村的比较之中;在社会身份上,它需要将故乡纳入上流社会和底层社会的比较之中。在《红高粱家族》中,“我”的身份是“逃离家乡十年,带着机智的上流社会传染给我的虚情假意,带着被肮脏的都市生活臭水浸泡得每个毛孔都散发着扑鼻恶臭的肉体”站在“我”整个家族的亡灵之前,这实际上确定了“我”的位置是介于过去与现在、城市与乡村、上流社会与底层社会之间,“我”因此获得了超出这一切之上的至高无上的叙述权力,可以超越时空的界线讲述先辈的传奇故事,也可以随心所欲地指点人生、评说历史。在《红蝗》中,表示“即使现在不离开这座城市,将来也要离开这座城市”的叙述人“我”故伎重演,再次将故

乡纳入现在与过去、城市与乡村相对照的时空维度之中：“在臭气熏天的城市里生活着，我痛苦地体验着淅淅沥沥如刀刮竹般的大便痛苦，城市里男男女女都肛门淤塞，像年久失修的下水管道，我像思念板石道上的马蹄声声一样思念粗大滑畅的肛门，像思念无臭的大便一样思念我可爱的故乡”。但形成吊诡的是，还乡情结必须落实到一个想像的故乡的过去而不是现在才能实现。在当下的故乡土地上，正是逃离故土、前往城市而不得的困境成了齐文栋（《欢乐》）、蝈蝈（《球状闪电》）们的痛苦之源。对于听惯了“管它中专、大专，考中了就跳出了这个死庄户地，到城市里去掏大粪也比下庄户地光彩”的齐文栋们来说，逃离乡土正是他们人生的最大理想，这些人面对城市的大便时，必然是另一种感兴。很大程度上，故乡神话只有面对一个想像的过去、面对那些业已离开乡土的乡村之子才是成立的。《红蝗》一类作品的特有的反讽气息，正来自于故乡神话本身所具有的这种吊诡性质。在莫言那里，事实上有两个高密东北乡：“我”的高密东北乡和暖、齐文栋、蝈蝈们的高密东北乡。前者是存在于回忆和想像中，后者是存在于当下现实中。当作者侧重于前者时，笔下便更多浪漫的想像，更多包含了创作主体对乡土的热爱之情；当作者侧重于后者时，笔下便更多忧郁的写实，更多包含了创作主体对乡土的同情和仇恨（如《金发婴儿》《弃婴》《天堂蒜薹之歌》，《弃婴》中甚至出现了“生在臭气熏天的肮脏村落里，连金刚石宝刀也要生锈”的句子）。

莫言的高密东北乡故事能很快深入人心，离不开80年代的寻根文学背景。寻根文学的提出，基于现实中作家的一种普遍焦虑——文学之根与文化之根的缺乏。至于“根”为何物、到哪里去寻、如何寻法，当时的作家并不一致。莫言说：“我赞成寻根，每个人都有自己的根，每个人都有自己的寻法，每个人都有自己对根的理解。我是在寻根过程中扎根。我的《红高粱》系列就是扎根文

学。我的根只能扎在高密东北乡的黑土里。”^①莫言的乡村之子身份使他比韩少功、王安忆等作家更有优势，可以直截了当地向自己的故乡去寻根，并将自己的作品命名为“扎根文学”，而韩少功等要将自己的作品命名为“扎根文学”则至少要经过类似于“上山下乡”一类的资格认证。不过，即使莫言的寻根和扎根，也必须借助于时间的倒错和空间的位移，他要想找到有生命力的根，便不得不向故乡的历史中去寻。然而，一旦进入历史叙述的领域，“根”的虚幻性质便立即暴露出来，把往昔理想化、把祖先传奇化，因此成为作家的必然选择。正如莫言所言：“历史在某种意义上就是一堆传奇故事，越是久远的历史，距离真相越远，距离文学愈近。……历史上的人物、事件在民间口头流传的过程，实际上就是一个传奇化的过程。每一个传说者，为了感染他的听众，都在不自觉地添油加醋，再到后来，麻雀变成了凤凰，野兔变成了麒麟。历史是人写的，英雄是人造的。人对现实不满时便怀念过去；人对自己不满时便崇拜祖先。……事实上，我们的祖先跟我们差不多，那些昔日的荣耀和辉煌大多是我们的理想。”^②从这个角度来说，莫言的高密东北乡故事，特别是他的红高粱家族、食草家族故事，既是他扎根故乡之作，又是他超越故乡之作。高密东北乡已成为永远的文学意义上的高密东北乡。

二

在当代中国作家中，莫言是以感觉描写见长的作家。他的信马由缰、前呼后拥、不受理性思维约束的感觉描写，是他区别于同

^① 莫言：《十年一觉高粱梦》，《中篇小说选刊》1986年第3期。

^② 莫言：《超越故乡》，《会唱歌的墙》，第241—242页。

时代小说家的重要特征之一。莫言一度推崇一种“轻松、自由、信口开河的写作状态”，觉得“一旦进入这种状态，脉络分明的理性无法不让位给毛茸茸的感性；上意识中意识无法不败在下意识的力量下”^①。在感性力量和下意识的驱动之下，莫言经常能鬼使神差捕捉、调动、铺陈各种各样的、形形色色的、稍纵即逝的感觉，并实现各种感觉间的交通和转换。《枯河》中，小虎意外地弄瞎了大队支书女儿小珍子的一只眼，当众人赶到事故现场时，作者写小虎“好像被扣在一个穹窿般的玻璃罩里，一群群的人隔着玻璃跑动着，急匆匆，乱哄哄，一窝蜂，如救火，如冲锋，张着嘴喊叫却听不到声”，就成功地将小虎自知大祸临头、所有思维停止活动而进入一种真空状态的感觉表现了出来；而接下来写支书的两只翻毛皮鞋直对着他胸口踢来时，小虎“听到自己肚子里有只青蛙叫了一声，身体又一次轻盈地飞起来，一股甜腥的液体涌到喉咙”，他恍惚觉得自己的肠子也像大街上那条被汽车碾出了肠子的小狗一样拖了出来，沾满了金黄色的泥土，这一段则将小虎身体所遭受的痛苦表现得有声有色（五脏六腑都受到了伤害），同时将小虎弱小无助、任人欺凌、痛苦到极点而近乎麻木的心理感觉传达了出来。《爆炸》开头部分写父亲响亮地打在我左腮上的那记耳光，则是另一种情形：“父亲的手上满是棱角，沾满着成熟小麦的焦香和麦秸的苦涩。60年劳动赋予父亲的手以沉重的力量和崇高的尊严，它落到我脸上，发出重浊的声音，犹如气球爆炸。”作者调动了触觉、味觉、嗅觉、听觉，将一记耳光写得有声有色、有棱有角，传达出了“我”对父亲的交集了怨恨、尊崇、负疚等复杂情绪的心理感觉。在莫言笔下，眼、耳、舌、鼻、耳等各个官能领域可以互相打通，视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉往往可以不分界限，白云可以有坚硬的边角，光线可以发出叫声，空气有重量，而味觉有色彩，“我”奶奶从吹鼓手们吹

① 莫言：《〈奇死〉后的信笔涂鸦》，《昆仑》1987年第1期。

出的曲调里,不仅可以听到死的声音,而且可以嗅到死的气息,看到死神的高粱般深红的嘴唇和玉米般金黄的笑脸。莫言的感觉描写,是高度主观化和印象化的,大多难以用写实来衡量。他用感觉描写来传达情感和情绪,又用情感和情绪来增加感觉描写的深度和意义,结果既使其作品的可感度获得一个飞跃,而且也丰富了作品的表现力。

莫言的艺术描写,似乎常有意识地要给读者的感官造成强烈的冲击。他写声响,是“喇叭唢呐……曲儿小腔儿大……嘀嘀嗒嗒……哞哞哈哈……吗哩哇啦……咿咿呀呀……叽哩欵啦……直吹得绿高粱变成了红高粱,响晴的天上雨帘儿挂”(《红高粱家族》);他写颜色,则大红大紫,赤橙黄绿青蓝紫一块儿上:“我爷爷”被曹梦九所抓、被罚在县城扫街两个月,穿的是一条红腿、一条黑腿的裤子;小酒店掌柜“高丽棒子”盖的是一张黑狗皮,铺的是一张白狗皮,墙上还钉着一张绿狗皮、一张蓝狗皮、一张花狗皮;《狗道》中“我”家的黑狗、绿狗、红狗率领群狗争吃人类尸体的描绘,则堪称充满了残酷色彩和视觉冲击效果的感官的盛宴。

为了刺激读者的感官,莫言特别喜欢写一些具有畸形、异能的人物和动物,并通过人物和动物身体的畸形、残缺、肢解、腐烂,造成一种特殊的冲击效果。在莫言的每一篇小说中,几乎都有残疾人物(或动物)出现,除了较早的《民间音乐》《秋水》可以较多从写实来考虑之外,其余几乎都是为了达成出奇制胜的美学效果。《白狗秋千架》从暖家中滚出的三个同样相貌、同样装束、有着同样的土黄色小眼珠、头一律向右倾的哑巴小男孩,加上一个哑巴丈夫,除了为结尾部分暖的看似突兀的要求做了铺垫以外,肯定还有美学效果上的考虑;《丰乳肥臀》中,孙大姑家成日骑在自家墙头五个豁口之上、用阴沉沉的眼光盯着过往行人的五个哑巴孙子,连同他们那五条蹲在墙根、眯缝着眼睛的墨黑的黑狗,给人的是一种阴郁的令人不寒而栗、胆战心惊的感觉。《三十年前的一次长跑比赛》

中领先世界潮流十几年、以背越式跳法越过一米五的驼背朱老师，唤起的是一种忍俊不禁的谐谑效果；《欢乐》中那只只有三条腿的癞蛤蟆，则给人以不洁、恶心的恶感。仿佛为了证明非常之人必有非常之能一样，莫言经常让一些异形人物在其他某方面得到超乎寻常的补偿。《金发婴儿》中的老太婆虽身为瞎子，却能听到儿子、媳妇、女儿六道目光相撞的声音，摸着龙凤图案的缎子被面，便能感到龙凤上下翻腾、交颈缠足：“龙嘶嘶地吼着，凤唧唧地鸣着，龙嘶嘶，凤唧唧，唧唧嘶嘶合鸣着……龙凤嬉戏着，直飞到蓝蓝天上去，一片片金色的羽毛和绿色的鳞片从空中雪花般飘下来”，在这里，触觉转化为听觉和视觉形象，没有生命的图案获得了活泼、轻盈的生命，归根结底还是得力于莫言出神入化、鬼斧神工的感觉描写才能。

后天造成的人体(动物)畸形、残缺往往比与生俱来的人体(动物)畸形、残缺更能带来触目惊心的感觉效果。莫言所写的大多是动乱时代的人事，外来的灾难随时可以消灭、损坏脆弱的血肉之躯。莫言常常是将人(动物)体被毁坏的惨状和过程完整地表现和记录下来。“他的脸上只剩下一张完好无缺的嘴，脑盖飞了，脑浆糊满双耳，一只眼球被震到眶外，像粒大葡萄，挂在耳朵旁。”这是《红高粱》中被哑巴枪毙后的余大牙；“有脱离了马身蹦跳着的马腿，有头上插着刀子的马驹，有赤身裸体、两腿间垂着巨大的马屎的男人，有遍地滚动、像生蛋母鸡一样咯咯叫着的人头，还有几条生着纤细的小腿在她面前的胡麻秆上跳来跳去的小鱼儿。”这是《丰乳肥臀》中上官来弟眼中的战场景象。到目前为止，似乎还很少有人像莫言一样将人、动物的血肉之躯的七零八落、支离破碎的惨状用一种近乎华丽、奢侈的语句和段落表现出来。有时，莫言也用同样的手法来写人和动物尸体的衰朽：“墨水河里，去年曾经泡胀沤烂了几十具骡马的尸体，它们就停泊在河边的生满杂草的浅水里，肚子着了阳光，胀到极点，便迸然炸裂，华丽的肠子，像花朵

一样溢出来，一道道暗绿色的汁液，慢慢地随河水流走了。”（《红高粱家族》）单纯从主题的表达和情节的发展角度而言，这样的段落甚至可有可无，但莫言却将它写得格外的张扬。在莫言那里，故事有时几乎是不重要的，它只是为感觉和印象的铺陈提供了一个大致的框架和空间，各种各样稀奇古怪的感觉和印象便在这框架和空间里前呼后拥、推推搡搡、大呼小叫。

给读者的感官造成最强烈冲击的，是莫言对人体进行肢解、惩罚的描绘。这种描绘在《红高粱家族》中表现为对活剥刘罗汉大爷皮的描写，在晚近则体现为长篇小说《檀香刑》对各种行刑奇观铺张凌厉的展示。《檀香刑》中围绕赵甲展开的故事，都是对人体施以酷刑的故事。封建时代各种翻新出奇的刑罚、刑具、行刑史、杀人不眨眼的刽子手的传奇故事，都经由赵甲这个一生致力于将行刑事儿做得出神入化的顶尖刽子手带到了读者面前。《檀香刑》有一整章是对钱雄飞凌迟五百刀之全过程的细致描写，整个作品的中心情节是围绕对孙丙施以檀香刑而展开，其中完整的人体如何在刽子手手中一步步变成一个血沫横飞的肉球或一具大卸八块的尸体的行刑奇观，一方面暴露出了封建和半封建时代权力阶层的歇斯底里、抽羊癫疯式的过度发作所隐伏的虚弱本质和不堪一击的危机，一方面也给读者带来了令人毛骨悚然的感官冲击。

为了造成感官的冲击效果，莫言有时是故意地夸大其词（如《神嫖》），有时是有意地进行数字的陈列（如黑驴鸟枪队队长沙月亮向上官来弟求婚的礼物是不同皮革的八件大衣，而哑巴孙不言的求婚礼物是在“我”家院子里的梧桐树、香椿树、杏树上挂满 88 只兔子），有时则是打破雅俗、美丑的界限，采用一种类似于钱钟书所说的“向所谓不入文之事物，今则取为文料；向所谓不雅之字句，今则组织而斐然成章”^①的方法，将不文不雅之事物、字句纳入作

^① 钱钟书：《谈艺录》，中华书局 1984 年版，第 30 页。

品之中。从肉体地形学的概念来说，他更关注的是下半身，常突出一般作者加以规避的人体部分，如“我父亲”的“独头蒜”、老金的独乳，写“我爷爷”打发东洋鬼子回老家时，还有意写“我爷爷”将鬼子的传家宝割下塞进他们嘴里，并特别注明有朋友认为此处不美而“我”说“祖宗之功不可泯，祖宗之过不可隐”，这与其说是辩解，不如说是提醒读者的注意。甚至《丰乳肥臀》开头部分描绘运行着的天体，也是“它们闪烁着温馨的粉红色光芒，有的呈乳房状，有的是屁股状”，这里似乎也有意识地要突出整个世界的世俗、肉感气息，并给读者的感官造成冲击。

三

很长一段时间，莫言热衷将相互对立和矛盾的文学因素置于同一个艺术场中来处理。《红蝗》中结尾部分引用的女戏剧家的誓词实际上也代表了莫言本人的艺术理想：“总有一天，我要编导一部真正的戏剧，在这部剧里，梦幻与现实、科学与童话、上帝与魔鬼、爱情与卖淫、高贵与卑贱、美女与大便、过去与现在、金奖牌与避孕套……互相掺和、紧密团结、环环相连，构成一个完整的世界。”他的大多数作品，无论是故事母题、题材取向，还是艺术思维、审美风格，都表现出正反同体的特征，在同一个独立自足的艺术空间里，不同的艺术因子常常相互掺杂、糅和、冲突，构成一个富有反讽—张力意味的文学世界。

在创作中，莫言常常将生育与死亡的母题搅和在一起，将人物置于生与死的临界点上来激发他们生的意志，或渲染生的悲剧。《秋水》写了复仇的故事，也写了生育和死亡的故事。生产的艰难几乎使“我奶奶”痛不欲生，但“我爷爷”自有他自己的逻辑：咱人也杀了，火也放了，还有什么可怕的？水大没不了山，树高戳不

了天。过去杀人放火的经历在此成了度过生死关口的精神支柱。在《丰乳肥臀》第一章，莫言则将上官吕氏的生产放在同驴子生产同一水平线来写，用战争的死亡气息与生产的紧张气氛相互烘托，成功地突出了上官吕氏大地般的生命强度与骡马般的承受苦难的能力。当然，并不是所有的人都有这等气度和幸运。《欢乐》中的齐文栋便宁肯舍弃生命也不愿意再活下去，在重新回到母亲子宫般的感觉中他唱起了自己的欢乐颂：“欢乐呵，欢乐！我再也不要看你这遍披着绿脓血和绿粪便的绿躯体、生满了绿锈和绿蛆虫的灵魂，我欢乐的眼！再也不要嗅你这个扑鼻的绿尸臭、阴凉的绿铜臭，我欢乐的鼻！”面对死亡的现实，这欢乐颂是不无反讽气息的，结尾从地上传来的“什么是欢乐？哪里有欢乐？欢乐的本质是什么？欢乐的源头在哪里？”的询问声，实际上构成了对齐文栋之欢乐颂的质疑和反讽。人的生命在很大程度上是脆弱的，其生命力甚至赶不上《欢乐》所附的篇外篇里中学生所写的母亲所养的那些小鸡，刹那间的意念便足以使人渡不过生死的难关。《天堂蒜薹之歌》中，莫言甚至虚构了金菊自杀前同腹中急于降临人世的男孩的对话，将人生的灾难和险恶完整地呈现到了人们面前。

美与丑、高雅与粗俗的掺和与对立，是莫言小说正反同体特征的另一种表现。在人们的心目中，在古典艺术中，美和丑、高雅和粗俗基本上是水火不相容的。美和高雅是神圣的、积极的、正面的，具有肯定的意义；丑和粗俗是低贱的、消极的、反面的，只具有否定的意义。为了获得文学艺术的和谐之美，艺术家们总是将丑的事物、粗俗的事物排除在艺术的殿堂之外。莫言则反其道而行之，拆除其间的人为的樊篱，使美与丑勾肩搭背，高雅与粗俗相伴而行，甚至赋予一些被大众否定的、贬低的事物以积极的、肯定的意义。在《红高粱家族》中，“我”称“高密东北乡无疑是地球上最美丽最丑陋、最超脱最世俗、最圣洁最龌龊、最英雄好汉最王八蛋、最能喝酒最能爱的地方”，在写故乡先辈的传奇时，莫言确实也不避

丑陋、世俗、龌龊的一面，既写余占鳌这样既敢杀人放火又能精忠报国的人，也写成麻子那种一半是人一半是狗的人，余占鳌的一泡尿竟然神奇地使“我”家的高粱酒压倒群芳。《红蝗》更是将四老爷在野外拉屎时的感受同印度的瑜伽功和中国高僧们的静坐参禅联系到一起，叙述人“我”还不满意于人们将食草家族的语言骂为“粗俗、污秽”，“我”以激愤的口吻申言：“我们的大便像贴着商标的香蕉一样美丽为什么不能歌颂，我们大便时往往联想到爱情的最高形式、甚至升华成一种宗教仪式为什么不能歌颂？”《红蝗》的创作虽然有过多情绪化的因素，叙述人“我”也不等同于莫言，但可以肯定，莫言在创作中确实致力于造成美与丑、高雅与粗俗的正反同体。他抹平了崇高与卑鄙、高雅与下作、美丽与丑陋间的界限，将畸形掺入优雅，兽性结合进灵智，肉体赋予灵魂。屎、尿、刺猬、猫头鹰等等一般被认为不宜写入文学作品的，他却大写特写（如《红蝗》，如《丰乳肥臀》中的屎尿大战），并赋予它们以正面的意义。

感性与理性的混淆与掺和，是莫言小说正反同体特征的又一种表现。莫言的感觉描写、意象铺陈，在作品中比比皆是，不过其中也不乏理性分析与逻辑推论之处。由于莫言的小说较多地采用童年视角，叙事人有时往往被定义为被肮脏的都市生活臭水腌透了心的“不肖子孙”，所以当他们对世事和先辈的传奇人生时，往往会产生由于年龄、时空、观念的差距而带来的不解和误差。他们有了解世事人生和先辈历史的愿望和好奇心，但面对纷繁的世事和复杂的历史，他们所作出的理性分析和逻辑推论往往隔靴抓痒，或风马牛不相及。与色彩绚丽的感觉描写、灵动飞扬的意象描绘相比，这一类的分析和推论常常显得苍白干瘪，或过甚其词，具有一种特有的戏谑和反讽气息。如《红高粱家族》归纳出来的“我”爷爷迟迟未入绿林的三大原因（受文化道德的制约、暂时还未遇到逼上梁山的压力、人生观还处在青嫩的成长阶段），便戏拟了一段时间内文学研究中某些庸俗社会学的方法；《红蝗》对四老妈被休回

娘家而脸上仍呈现出幸福美满表情的分析(四老妈脸上的表情与性的刺激有直接关系),则构成了对风行一时的弗洛伊德精神分析方法的反讽。与以往作家不同的是,莫言将形象的描绘和理性的分析结合在一起,不是要对生活进行提纯,从现象中概括出某种本质来,而是要突出人类的理性思维相对于复杂多变的人生是多么的苍白无力。《红高粱》中“我”从“我爷爷”的爱情经历、“我父亲”的爱情狂澜、“我自己”的爱情沙漠中总结出来的所谓“狂热的、残酷的、冰凉的爱情=胃出血+活剥皮+装哑巴”的“爱情的钢铁规律”,除了证明了“我”的夸夸其谈、自以为是、浅薄无聊之外,似乎并不能提供什么可以超出一切爱情经验之上的“钢铁规律”。可以说,在莫言的创作中,不是让理性来引领、统率感性,而是让感性对理性发起了最猛烈的冲击。

由于莫言将一些具有悖反性质的文学因素纳入文本,他的作品里有时便出现一些初看起来殊为费解的句子和段落。如:“一群百姓面如荒凉的沙漠,看着他的比身体其他部位的颜色略微浅一些的屁股,这个屁股上布满伤痕,也布满阳光,百姓看着它,好像看着一张明媚的面孔,好像看着我自己。”(《枯河》)再如:“这场轰轰烈烈的爱情悲剧、这件家族史上骇人的丑闻、感人的壮举、惨无人道的兽行、伟大的里程碑、肮脏的耻辱柱、伟大的进步、愚蠢的倒退……已经过去了数百年,但那把火一直没有熄灭,它暗藏在家族的每一个成员的心里,一有机会就熊熊燃烧起来。”(《红蝗》)布满伤痕的屁股和明媚的面孔、丑闻和壮举、里程碑和耻辱柱正反同体,形成了强烈的对比和冲突。这种对比和冲突,有时是由不同的价值判断系统造成的(从人性的角度说,食草家族历史上那一对被施以火刑的恋人演出的是爱情悲剧;从家族的繁衍和进化的角度说,其恋爱又是骇人的丑闻),有时是由不同的叙事视角造成的(从叙述者“我”的角度来叙述,日本鬼子的脸上挂着的是黄鼠狼一样的笑容;在不懂事的小姑娘的眼里,他们的脸则像“刚从锅沿上揭

下来的高粱面饼子一样，焦黄、暗红、美丽、温暖、漂亮又亲切”），有时又是由事物本身所具有的正反同体的性质所决定的。在常人的眼光里，“死”和“屁股”相对于“生”和“面孔”来说只有否定的意义，但小虎以死来报复父亲和大哥的毒打实际上也是对支书所代表的权力的最大蔑视，父亲和大哥在支书面前战战兢兢、人不人鬼不鬼地活着，而小虎面对毒打发出的是一声声的“狗屎”“臭狗屎”的反抗之声，这无疑构成了对那种没有人性尊严的生存状态的否定，于是，死转换为生，布满伤痕的屁股转换为明媚的面孔，看似矛盾的修辞很好地传达出了小虎之自杀所包含的复杂含义。

莫言的正反同体的小说创作，很大程度上是以死来考究生，以丑来质询美，以感性来冲击理性。他似乎要对人们习以为常的人的观念、生活法则、审美意识、思维范式、文学话语等等发起质疑和冲击。他反对割离人的灵肉生活，关注人的自然生存形态，发掘人的潜意识、下意识乃至性意识的积极意义，肯定人的世俗性生活的正当性，他有时甚至将人降低到动物的水平来表明世俗性生活的快乐和意义。面对上官家刚生下来的骡驹，樊三道：“好样的，果然是我家的种，马是我的儿，小家伙，你就是我孙子，我是你爷爷。老嫂子，熬点米汤，喂喂我的驴媳妇吧，它拣了一条命。”（《丰乳肥臀》）表面看贬低了人，实际上传达出了对生命的尊重与爱惜。在人的观念上，莫言可能接近于《红蝗》中“我”的那种看法：“人，不要妄自尊大，以万物的灵长自居，人跟狗跟猫跟粪缸里的蛆虫跟墙缝里的臭虫并没有本质的区别”，他所认同的理想生活，并不是一种纯而又纯的单纯向理想和信仰迈进的生活，而是一种敢想敢说、敢骂敢打、充满了世俗的快乐与欢欣的自然人生。在审美意识上，他将约定俗成的审美观念所排斥的事物和文学话语重新拉回到文学的殿堂，有时甚至将它们放到了文学殿堂的供桌上来展示它们的意义，尽管个别时候不无过激和失控之处，却也提供了审美的新经验和新路向。且不说“万物中的一切并非都是合乎人情的美”、“丑

就在美的旁边,畸形靠近着优美,粗俗藏在崇高的背后,恶与善并存,黑暗与光明相共”^①,单说一种普遍的美、典型的美在成为一种制度化、秩序化的东西时,它也就变得陈腐、浅薄、缺乏生气了,这时,“崇高与崇高很难产生对照,于是人们就需要对一切都休息一下,甚至对美也是如此。相反,滑稽丑怪却似乎是一段稍息的时间,一种比较的对象,一个出发点,从这里我们带着一种更新鲜更美丽的感觉朝着美而上升。”^②世界的文学艺术史,发展到近代,基本上经历了一个从排斥丑到吸纳丑以衬托美、再到美丑相互抗衡而最后进入到丑占主导地位的过程。莫言在“文革”后中国文坛上,对于推进这种美学风气的转变,无疑有其意义。值得一提的是,到最近几年,当丑同样快成为一种制度化、秩序化东西的时候,莫言似乎减弱这一方面探索的锋芒,倒也不失为一种明智之举。

四

进入 20 世纪 90 年代以后,莫言的创作开始出现了一些细微的变化。首先是其作品中原有的历史与现实、城市与乡村间的紧张关系开始消失;其次是艺术描绘上由追求感觉的狂欢而转向追求故事的完整和语言的狂欢;其三是越来越追求文体风格的诙谐、戏谑和幽默。

随着莫言功成名就,城市生活成了他真正的日常现实生活,乡村生活倒成了他的历史记忆。在 90 年代之前,莫言同中国现代大部分乡土文学作家一样,沉迷于一种城乡的对立,表达了对城市文

① [法]雨果:《〈克伦威尔〉序言》,伍蠡甫主编:《西方文论选》下卷,上海译文出版社 1979 年版,第 183 页。

② [法]雨果:《〈克伦威尔〉序言》,伍蠡甫主编:《西方文论选》下卷,第 185 页。

明的更多的愤怒和对乡村文明的更多的好感，但他在作品中并没有给人们提供多少城市的影像，城市仿佛只是一个巨大的没有自己具体面目的恐怖之物活动在其作品中。到晚近，莫言开始在作品中提供城市生活的具体影像，但他已失去了批判城市文明的热情，《红树林》中，虽然身为市长的林岚与身为渔家姑娘的珍珠两位女性的人生命运的交叉构成了一种结构上的对比，但这种对比并不建立在城乡对照之上，作为一个电视剧本衍生出来的长篇小说，它触及的更多的是权力与性爱、金钱与美貌间的关系，满足的是读者对城市人生和乡村生活的双重窥视欲与想像；《酒国》虽然围绕酒国官员吃掉无数婴儿的奇闻来展开叙述，但作品显然不是一部像《天堂蒜薹之歌》一样的写实性小说，作者的兴奋点是探索小说创作的结构艺术。莫言就像他的短篇小说《倒立》中的仍保持着相当的乡民本色的魏大爪子一样，像一个旁观者一样冷静地观看着城市（包括官场）的形形色色，既不愤怒，也不加评判，他身在城市之中，城市的奇观却好像与他无关。当然，与更年轻的一代作家如邱华栋相比，莫言所描绘出的城市影像与当下的城市生活仿佛有着很大的隔膜，更接近于一个乡民对城市生活的想像。相比之下，《牛》《三十年前的一次长跑比赛》《一匹倒挂在杏树上的狼》《祖母的门牙》《我们的七叔》《野骡子》等作品，再次显示出了莫言的优势。这些作品所讲述的故事，其时间背景大致与《枯河》《透明的红萝卜》相同，但喜剧性素材开始取代悲剧性素材（《拇指铐》等少数作品例外），故事改由既是叙述者、也是行动者的“我”来叙述。由于这个“我”同时是作为故事的行动者的面目出现的，他的叙述的权威性因此无需像《红高粱家族》中的“我”的叙述那样随时提供证据来证明，历史与现实的紧张关系在他那里已冲淡，同时莫言也保持了故事的完整性，不像早期作品那样强化故事时间与叙述时间的差别，作品因此有了更强的可读性。

莫言曾说：“不知是不是观念的倒退，越来越觉得小说还是要

讲故事，当然讲故事的方法也很重要，当然锤炼出一手优美的语言也很重要。能用富有特色的语言讲述妙趣横生的故事的人我认为就是一个好的小说家。”^①“用富有特色的语言讲述妙趣横生的故事”可以说是莫言 90 年代以后大部分小说创作的追求。他这时的小小说大多有一个具有喜剧性外观的妙趣横生的完整故事。《牛》从阉三条公牛写起，再写到“我”和杜大叔怎样对炒牛蛋子牵肠挂肚，然后写到牛死而公社孙主任如何变了名目将牛肉留归公社大院而导致 380 人食物中毒，最后再写到对中毒原因和结果的富有那个时代时代色彩的解释，真可谓层层铺垫、一波三折而又妙趣横生。《祖母的门牙》同样如此。作品从“我”一出生即长着两颗门牙写到“我母亲”打掉“我祖母”两颗门牙，再写到“我祖母”96 岁时长出两颗新门牙而被当作新人新事新社会的证明并引来无数人络绎不绝的参观，最后写到“我母亲”不堪其烦而敲掉“我祖母”两颗门牙，整个故事看似有些荒诞不经，却也暴露出了一个特殊时代本就十分荒诞的一面。当有人说祖母的两颗门牙是喝了知青试验成功的特效菌肥“5248”长出来的时，我母亲表示大惑不解，村支书开导她“这叫政治”：

“打个比方吧，1957 年，谁不知道吃不饱？可谁要说吃不饱，马上就是个‘右派’！1958 年，说一亩地能产一万斤麦子，谁不知道这是放屁？可谁敢说这是放屁，立马让你屁滚尿流！这样一一说你说懂了吗？”

我母亲说：

“懂了！”

宋大叔说：

“大牙他娘你真是个明白人！”

^① 莫言：《旧“创作谈”批判》，《莫言散文》，浙江文艺出版社 2000 年版，第 186—187 页。

我母亲说：

“但是，他大叔，这么多人，天天像赶大集一样，惊得俺家的鸡也不下蛋了，猪也掉了膘。他奶奶的嘴也给弄得合不上了，喝点水就顺着嘴角往外流，这样下去怎么得了？”

宋大叔说：

“这个问题嘛，支部已经研究了，决定给你们家补贴三百斤玉米，让大牙去找王保管领就行了，就说是我说的。”

当政治可以无中生有时，我母亲当然也有充分的智慧要求政治给予补偿，这说明政治也可以用物来进行兑换。当然结果是关系着“我”家经济命脉的猪和鸡吃了霉变的玉米统统死光，这又说明了那个时代的政治越深入，老百姓的日子越难过。

莫言这时的小说，主要借用了中国古代小说的一些创作技法，比如用说书人口吻讲述故事，用幽默、戏谑的人物语言和叙述语言推进情节的发展。《天花乱坠》将三个有关女人与麻子的故事讲得“天花乱坠”，《藏宝图》则以近乎单口相声的形式，让一个夸夸其谈、贪嘴油滑的人将各种奇谈、社会百态一托而出。莫言这时的语言，不再刻意使其感觉化、意象化、意绪化，而是让有时是口语化有时是舞台化、有时是谐谑化有时是书面化的代表了各种意识形态和社会阶层的语言粉墨登场，从而造成文本内部的各种声音济济一堂、相互交叉冲突，形成一种近乎语言狂欢的杂语写作。

《檀香刑》是这种杂语写作的典型。《檀香刑》共分凤头部、猪肚部、豹尾部三部共 18 章。凤头部四章“眉娘浪语”、“赵甲狂言”、“小甲傻话”、“钱丁恨声”及豹尾部五章“赵甲道白”、“眉娘诉说”、“孙丙说戏”、“小甲放歌”、“钱丁绝唱”的标题，都突出了每章的叙述者及其说话方式及每一章的感情基调。而按照莫言的说法，“猪肚部看似用客观的全知视角写成，但其实也是记录了在民间用口头传诵的方式或者用歌咏的方式诉说着的一段传奇历史——归根

结底还是声音。”^①这部作品吸取了民间戏曲的表现形式，让各种人物上场叙述故事，模拟其身段口吻及其在不同时段的情感传达方式，真可谓是什么人说什么话，说县令即县令身份，说戏子即戏子身份，说刽子手即刽子手身份。眉娘的语言更多口语化，钱丁的语言更多书面化，孙丙的语言则倾向于舞台化，赵甲作为一个社会地位低下又见过大场面的刽子手，为了不被众乡亲瞧不起而常常发出狐假虎威、色厉内荏的声音，而小甲对所有的高亢激昂之声都发出一种半是呆傻、半是天真的不解之声。这种由不同人发出的代表了各种意识形态和社会阶层的语言构成了相互融合、相互冲突、相互瓦解的景观。在对孙丙施以檀香刑的现场，义猫率领民间艺人用猫腔演出了各种民间戏曲，锣鼓声、猫胡声、歌唱声构成了一个类似于民间狂欢的场面，“他们似乎忘记了这里刚刚执行了天下最残酷的刑罚，他们似乎忘记了受刑事人身上插着檀木橛子还在升天台上受苦受难”，多涉风情、轻松活泼的唱词显然构成了对看似庄严、实则虚弱的行刑场面的冲击：罪犯孙丙成了猫主，成了人们心目中的英雄，看似癫狂的演出甚至感动了封建法律的维护者、监刑人钱丁。《檀香刑》在这里似乎一方面向读者展示了封建权威的震慑力量，一方面也展开了一个死亡与新生的主题。

其实，各种意识形态话语的糅合和冲突在莫言的其他作品中也广泛存在。《天堂蒜薹之歌》每一章开头所引的天堂县瞎子张扣演唱的歌谣以及青年军官在法庭上的辩护，都构成了对最后一章所引《群众日报》记者报道、述评、社论的冲击，为天堂事件提供了另一种非官方的解释；《牛》的结尾先是一段典型的“文革”语言：“在战无不胜的毛泽东思想的光辉照耀下，在人民解放军的无私帮助下，在省、地、县、公社各级革委会的正确领导下，在全体医务人员的共同努力下，380个中毒者，只死了一个人（死于心脏病），这是无产阶级‘文化

^① 莫言：《〈檀香刑〉后记》，作家出版社2001年版，第513页。

大革命’的伟大胜利。这事要是发生在万恶的旧社会,380个人,只怕一个也活不了,我们虽然死了一个人,其实等于一个也没死,他是因心脏病发作而死。”但作品最后两句所写的却是“我们村里的人”都说那得心脏病死的张五奎是吃牛肉撑死的,这就使前面的典型的“文革”语言的可信度大打折扣。莫言的创作,实际上有一个民间话语不断浮出和强化的过程。他早期的《春夜雨霏霏》这样的小说还是比较典型的主调小说,青年夫妻之间的心声倾诉却充满了“爱小岛就是爱祖国;不爱祖国的人,值得你爱吗”一类的高调语言。到高密东北乡故事,民间的声音开始不断地浮现,并且改变了像某些乡土小说那样只是以民歌民谣形式出现、只是乡风民俗的一点点缀的做法,开始获得自己独特的意义和表达方式。“我爷爷”同五乱子之间有关国、共两党的对话,就代表了一种来自于乡野的第三方声音。当然,不存在什么纯粹的民间语言和声音,民间的语言和声音也同时蕴含着死亡与新生的双重力量。《我们的七叔》中的七叔,自称曾是淮海战场上的常备夫,为革命曾冲锋陷阵,每逢国家的节日就要穿上军装在村里游行,但事实上解放前他本是黄维兵团机枪班的班长。这是一个有着骗子和小丑特点的人物。正像巴赫金所指出的:“骗子模拟讽刺高昂语言以进行开心的哄骗;小丑狠命歪曲这高昂语言,使之面目全非”^①,七叔充满了喜剧性的高蹈语言,构成了特有的解构力量,使这一作品成为一种典型的杂语写作。

奇、幻、丑、俗一直是莫言创作的重要特点,以乡间的奇人奇事乃至神仙鬼怪再敷以天马行空的感觉描绘来征服读者,很长时间里都是莫言创作的公开秘密。从《奇遇》《奇死》《蝗虫奇谈》,我们不难看出其对奇、幻的追求。《草鞋窰子》《生蹼的祖先》也都写了鬼怪的故事。《怀抱鲜花的女人》则是一个表达了引诱与拒绝主题

^① [俄]M·巴赫金:《长篇小说的话语》,《小说理论》,白春仁、晓河译,河北教育出版社1998年版,第196页。

的准鬼怪故事。《球状闪电》中“我要飞”的老头，《丰乳肥臀》中化为鸟仙的三姐，都让我们一方面看到了拉美魔幻现实主义文学的影响，一方面看到了莫言在有意识向中国传统的传奇文学学习。莫言近些年一方面保持着自己创作的这种特色，如《红树林》就是由于创作一个叫《珍珠奇谈》的作品衍生出来的，《藏宝图》《丰乳肥臀》都写到了所谓通灵虎须，但另一方面，他自己也有意无意地做了一些调整。从《长安道上的骑驴美人》这样的作品来看，我觉得莫言对以乡间的奇人奇事来征服观众、普通人近乎病态的好奇心作出了双重的恶作剧般的打趣和调笑。一男一女骑着一驴一马来长安大道，侯七们一路跟踪，但跟踪、围观的结果是白马黑驴分别翘起尾巴拉出十几个粪蛋子，然后像电一样地往前跑去。莫言为何要写这样不太可能发生的奇观呢？他是否在调笑自己过去就像长安大道的骑驴美人一样，在城市的大街上骑着高头大马、穿着红衣盛装游行而受到了侯七们的围观，我们不得而知。但莫言的近作写得比以前更为轻松、活泼、风趣，更为举重若轻却是确实的。套用其作品《师傅越来越幽默》的标题来说，莫言是越来越幽默了（并不是说他以前的作品缺乏幽默，《爆炸》写父亲因为爱“我”而端着一把粪杈将“我”满脸粉刺的老师赶得跳墙逃命，《你的行为使我恐惧》写大金牙的工厂冒出的黑烟使鸡不下蛋、蹲在墙旮旯里吐酸水而女人见了男人的影子就想上吊，都不无幽默甚至恶作剧的成分）。在《师傅越来越幽默》的后记中，莫言说：“过去我写得很努力，就像一个刚刚出师的工匠，铁匠或者木匠，动作夸张，炫耀技巧，活儿其实干得一般但架子端得很足。新近的创作中，我比较轻松，似乎只使了八分劲。”^①这种变化是好是坏，还有待更多的创作来检验。我们所希望的是，作者在求变的同时，不要将变建立于“今是而昨非”的基础之上。

^① 莫言：《〈师傅越来越幽默〉后记》，解放军文艺出版社2000年版。

第九章

苏童：南方的孤独与忧郁



如果说“高密东北乡”是莫言创造出来的一个文学品牌，是莫言小说创作的一面成功的旗帜，那么，“香椿树街”和“枫杨树故乡”则是苏童小说创作的成功标识。提到苏童的名字，人们首先想到的往往是他的“香椿树街”和“枫杨树故乡”的故事。苏童的文学地位，最先是依靠“香椿树街”和“枫杨树故乡”的故事确立起来的。毫不夸张地说，没有“香椿树街”和“枫杨树故乡”的故事，便没有后来的苏童。

在较早的创作如《桑园留念》《乘滑轮车远去》《午后故事》中，虽然苏童还没有有意识地要写“香椿树街”的故事，但后来“香椿树街”系列的一些故事元素和脉络在这些作品中已初露端倪。肖弟、毛头、猫头、猪头三、癞八、豁子等人物，正是后来经常出现在苏童笔下的那些街头不良青少年的典型。这些作品大多取材于南方小城的青少年生活。他们打架斗殴、调皮成性，不服管教、自在逍遥，

逃学和追女孩子似乎就是他们的日常功课。这些作品大多由第一人称“我”来叙述，侧重表现的是少年的性的朦胧萌动和逞凶斗狠的攻击性本能。到后来《刺青时代》《回力牌球鞋》《独立纵队》《城北地带》等作品，苏童进一步地将早期的南方小城的背景明确为“香椿树街”，并扩大了其表现范围，将“香椿树街”青少年生活的叙写与大的时代背景的描绘结合了起来。在烟雨濛濛、莺飞草长、流言蜚语像春雨般流淌、充满了阴私和罪恶、同时又有着娇弱而柔美韵味的南方小城背景上，苏童主要写一批处于青春发育期的南方少年孤独、迷惘、忧郁和其他种种连当事人自己也难以言表和控制的不安定情绪。作为红色社会运动的局外人，这批少年的存在和生命似乎已为学校和家庭遗忘和忽略，教师和家长的权威已失去对这批少年的基本约束，于是，他们在南方小城的大街小巷或城乡结合部尽情地、自由地打架斗殴、惹事生非，一时间呼朋唤友、高声尖叫，一时间形单影孤、闷闷不乐。作品中常常充满了突如其来的血腥气味和死亡气息，以及莫名其妙的伤感情绪和湿漉漉的忧郁之情，读者可以感觉到南方少年的青春热血在南方小城的青灰色的背景上缓慢地、混乱无序地流动。他们充满暴力色彩和破坏欲的言行，一半是对那个时代大人和影视作品的直接摹仿，一半是出于自己无法主宰的好斗爱动的天性。很显然，“香椿树街”的故事，融入了出生于60年代前期的作者本人对童年生活的回想和记忆，同时作品所具有的那种对青少年心态和情绪的关注、自由舒畅的语感、水一般的柔弱风格，又可以见出美国作家塞林格创作的影响。苏童曾说：“生于60年代，意味着我逃脱了许多政治运动的劫难，而对劫难又有一些模糊而奇异的记忆。”^①这也就是说，生于60年代的作家，既没有像年长的“归来”一代作家和知青作家那样，被卷入反

^① 苏童：《六十年代，一张标签》，《纸上的美女——苏童随笔集》，人民日报出版社1998年版，第111页。

右、“文革”、上山下乡等大的社会运动之中，是这些社会政治运动的直接参与者或受害者，也不像晚生的70年代作家那样，对“文革”、批林批孔等政治运动缺乏感同身受的体验，基本停留于一种茫然无知、相对隔膜的状态。在他们成长的青少年时代，苏童一代作家勉强算是时代的见证人，但最多又只能算是时代的旁观者。在苏童的“香椿树街”小说中，作者以一种略带忧郁的唯美笔调来写那个年代的少年生活，唤出的确实是一种“模糊而奇异的记忆”。少年陶穿上一双回力牌球鞋之所以会产生出像鸟一样飞行和飘浮的陶陶然的感觉，并最终导致与好朋友许和秦之间的反目成仇，显然是由于在一个物质绝对匮乏的时代里，一件在正常时代看来极为普通的物品在那时也会上升为一种精神的奢侈品，成为他人垂涎和争夺的对象（《回力牌球鞋》）；而街头少年以地盘来划分的帮派之争，则既是对那个时代大的社会格局和主流文化的全盘模仿，也是对市井文化传统的全面继承。《刺青时代》中打架斗殴的街头少年将绰号取为座山雕、汤司令、王连举、杀胚，《独立大队》中孤家寡人的小堂在被其他男孩斥为叛徒、遭到吊打的过程中耳边涌动的是一种类似风吹红旗的声音，都相当典型地折射出了现代的革命文化与古老的市井文化的奇妙融合。苏童的独特之处在于，他既通过心理的刻画与行为的描绘给通常的所谓少年题材以一种精神分析学和心理解剖学上的深度，又通过对时代背景的叙写和细节的处理赋予看似有些狭窄的题材以一种以小见大的广度。

在外观上，苏童的“枫杨树故乡”的故事有点类似莫言的“红高粱家族”小说，也是以后设视角和套叠式结构讲述乡村家族的传奇故事，看似带有浓厚的种族寻根意味。从《一九三四年的逃亡》《飞越我的枫杨树故乡》等代表作来看，这批作品既在主题与题材上受到了当时风起云涌的寻根文学的影响，也在叙述方法等方面受到了当时的先锋实验小说的影响。“枫杨树”系列作品有一个共同的地理背景，即作者虚拟的“枫杨树故乡”——它在作品中所起的作

用大抵相当于莫言的“高密东北乡”，而作品中的叙述人“我”也大同小异。他同样是乡村的后人，现居城市，却与城市文明有些隔膜，在朋友中总是以“外乡人”自居。所不同的是，这个外乡人“我”并没有表现出莫言笔下的“我”对城市文明的那种强烈愤恨和抵触，对乡村文化也没有表现出那么强烈的寻找意向——因为枫杨树并不是叙述人的理想的生存之地。像苏童的大多数小说一样，“枫杨树故乡”的故事的底子多半是陈旧的、发暗的，阴柔的调子里布满了甜蜜的忧伤，作者常常用富有质感的诗化语言描绘出历史的飘浮不定的影子，历史的星星点点的亮色则散落在“我”的历史叙述与前辈的历史追忆之中。“枫杨树故乡”的故事是乡村颓败的故事，是浪子回头的故事，是充满了灾难与瘟疫、生殖与死亡、压迫与复仇的故事，是乡村传统生活开始走向崩溃的背景下“我”祖父陈宝年、叔叔狗崽逃往城市的故事。这里没有莫言笔下那种“最英雄好汉最王八蛋”的人，没有“最能喝酒最能爱”的人。这里只有败家子、浪荡者、逃亡者、懦弱者……北方的豪放与南方的忧郁，是分别可以在莫言的高密东北乡传奇和苏童的“枫杨树故乡”中得到印证的。如果要找一个图腾和象征，生机勃勃的红高粱正可以适用于“高密东北乡”，“枫杨树”则只好用那莽莽苍苍的红罌粟作象征。莫言在《红高粱家族》中也曾写过用螃蟹喂过的罌粟花朵肥硕壮大，香气扑鼻，但开得艳丽、张狂的罌粟花在莫言那里只是用来证明东北乡土地的出奇肥沃，民心的高拔健迈，而苏童笔下的罌粟花则总是弥散出霉烂、腐败、颓废的气息，是只配“我”么叔这样浪荡成性的人、疯女人穗子以及野狗出没其间的。苏童曾说人们总是生活在世界的两侧，“城市或者乡村，说到我自己，我的血脉在乡村这一侧，我的身体却在城市那一侧。”他并且认同一些评论所说的，创作“枫杨树故乡”是自己的一次精神“还乡”。^① 但读者从具体文

^① 苏童：《自序》，《苏童文集·世界两侧》，江苏文艺出版社1993年版。

本得来的印象，“枫杨树故乡”中的“怀乡”和“还乡”情绪远不如莫言的《红高粱家族》那么浓烈、直接，也远不如中国现代文学史上的沈从文等乡土作家那么确定无疑。他笔下的故乡，与其说是某一块具体的乡土，不如说是人们通常所说的现代人失去了的精神家园，我们失去了它，然而拖了伤感、怀恋的心情回去，却找不到回乡的路。这种想回乡而又回不去的两难困境，在《外乡人父子》中表现得最为明显。出身贫寒而粗蛮不驯的野孩子童震不愿再学祖传的竹匠，烧了自家房子而远走他乡。自称童震后人的冬子父子回到村里，村里人却满怀敌意地将他们做外乡人看待，因为谁也不能肯定他们就是童震的后人。初来时已奄奄一息的冬子虽然后来成了村里最好的竹匠，但“我”的祖父最后也只能犹疑不决地说，“也许冬子真姓童，也许他就是童震的后代。”我们不妨将这一作品看成一个具有隐喻色彩的作品：乡村浪子的后人可以成为乡村传统的最好传人，但谁也不能肯定他就是正宗的传人。在苏童以“我”来讲述的家族史故事中，“我”对故乡的态度是飘浮不定、犹疑不决的，他或是在城市的屋顶下做着稀奇古怪的梦，梦见自己的故土、家族和亲属，或是在城市的大街上研究自己的影子，带着一种与生俱来的惶乱抱头鼠窜，在深夜的城市里画下一个逃亡者的影像，可他并不能肯定“枫杨树”就是他的理想归属。叙述人“我”对“我祖父”陈宝年、“祖母”蒋氏等既不抱一种深爱，也不抱一种深恨，除去一点点忧郁和伤感，在情感态度上原就是游移不定的；他甚至不能肯定自己叙述的家族史是否真实、确切。他在自己的历史叙述和他人的历史叙述面前表现得疑虑重重。叙述人的游移不决使他的家族史的面貌也显得飘浮不定，仿佛只是一些历史碎片的缝合和连缀。这种家族史的讲述，与其说与创作主体甚至一个民族的寻根意识有紧密关联，不如说更多地出自于作家写作的需要和虚构的热情。

二

苏童的“香椿树街”的故事和“枫杨树故乡”的故事，为读者提供了有关南方的文学想像。尽管“香椿树街”和“枫杨树故乡”看起来仿佛分属于世界的两极——城市和乡村，但在苏童的笔下，两者之间的界限并不像通常人们所强调的那么明显，它们统属于一个堕落的、孤独的、忧郁的南方。

这个南方首先是一个堕落无望的南方，它充满了阴私和罪恶，欲望和血腥，死亡和流言。它是一个充满腐败气息而又充满魅力的所在。罂粟花疯长的田野，蚊蝇乱飞的路面，带有霉菌味的空气，灰色破旧的老式民居，体形矮小面容委琐的居民，构成了苏童笔下的南方的总体印象：生机勃勃的表象下隐伏的是罪恶丛生，通奸、乱伦、手淫、捉奸、谋杀、诽谤，就像南方的野花野草一样随处滋长，它无需任何的理由和先兆，也不要任何的解释和收煞，人的最原始澎湃的欲望就是它最好的理由和解释，也是它最初的出发点与终结地。“南方确实是有特色的地域。空气终日湿润宜人，树木在深宅大院和河岸两边蓬勃生长，街道与房屋紧凑而密集，有一种娇弱而柔美的韵味。”（《南方的堕落》）但南方又是堕落的、肮脏的，它与人们想像中的温柔清秀的南方大相径庭。在《南方的堕落》中，苏童通过对梅家茶馆末代子孙金文恺与其妻姚碧珍关系的描绘，以及原是街头小贩的李昌与原是乡村女子的红菱的暧昧关系的叙写，展现了一种由性的紊乱、不负责任的流言所构成的南方生活。金文恺躲在阴暗紧闭的小楼沉思冥想，陶醉在种种白日梦中来弃绝尘世的烦恼，他拒绝与人交谈，以至于别人认为他是哑巴，他拒绝与姚碧珍性交，以至于姚碧珍诽谤他阳萎不举。红菱为逃避父亲的性的骚扰来到香椿树街，可立即陷入了众多茶客的淫邪

目光与无耻流言之中。李昌既与姚碧珍保持一种明目张胆的不明不白关系，同时又导致红菱怀孕，并最终为了逃脱责任而不惜杀人灭口。而所有这种由阴私和罪恶、捉奸和谋杀所组成的南方生活，又不过是古老的香椿树街生活年复一年的翻版。正像这一作品的题目所寓示的，南方已成为一种堕落的象征。这种堕落的南方生活同样出现在《舒家兄弟》中。一条水面上漂浮着烂菜叶、死猫死鼠、工业油污和无数避孕套的南方河流托起一座发黑的二层老楼，两个家庭的成员便在这有着没落色彩的背景上上演了他们的紊乱堕落生活，依然是通奸、乱伦，少年无法理解也无法控制的内心欲望与性的萌动。涵丽一厢情愿的殉情虽然给作品带来一点点温和的亮色，但少年舒工的手淫和无情，少年舒农的尿床和偷窥所带来的，更多还是一种腐败、虚无以致死亡的气息。同样，《罍粟之家》《一九三四年的逃亡》等作品虽然写的是南方乡村的生活，但它们所给出的仍然是一种颓败无望的南方景象。白痴演义、嗜睡的刘素子、死于罍粟缸中的刘沉草，既宣告了一个阶级的没落和腐朽，也烘托出了南方的没落和无望。至于“我爷爷”和女人环子、“我么叔”和疯女人穗子一类人物身上，同样既有着传奇的魅力与光环，又有着腐败的意味与气息。

苏童描绘出的南方还是一个孤独无助的南方。人在其中显得既寂寞又孤独，既无望又无助。这种孤独感和无助感既不是来自于人在博大的自然和悠久的历史面前所感受到的人的渺小和人生的短暂，也不是来自于个人与强大的社会、文化环境的尖锐对抗，而是来自于人的最基本最原始的欲望得不到满足，或得到满足以后仍然无法解决人类与生俱来、无法根除的痛苦。苏童特别擅长写一种孤独寂寞的心态。少年剑在妹妹小珠惨死于铁道之上以后，懂得了顺从母亲的意愿而不再到铁轨上去玩，但他人虽留在家中，心却仍在铁轨上活蹦乱跳：“但是在那个炎热潮湿的夏季里，剑总是神思恍惚，在凭窗眺望不远处的铁道时，他的心也像天气一样

炎热潮湿,是一种烦闷不安的心情,剑知道那是因为他克制了欲望的缘故。”(《沿铁路行走一公里》)这是一种少年的欲望无法得到满足的寂寞与孤独。一个能不说话就绝不说话、总是用冷漠散淡的目光拒绝着同事们任何交谈愿望的邮递员,与一个年轻美丽、发出幽怨的叹息之声的女孩产生了奇遇,但结果却是幽明殊途、阴阳两隔,一个接近人鬼恋的故事,表达的也是一种普遍的孤独之情(《樱桃》)。尤为难得的是,苏童似乎深谙艺术表达的辩证法,他还经常借吵吵嚷嚷和轰轰烈烈去表现人的孤独与无助。少年小拐为了摆脱与生俱来的受欺负的屈辱地位,拖着一条病腿到处拜师学艺,复兴野猪帮,试图过一种威风凛凛、颐指气使的生活,但命运偏偏残忍地捉弄了他,另一班青少年无法容忍一个小拐子在香椿树街称王称霸,他们不是在小拐的手臂上刺上他想像中的野猪标志,而是在其额头上歪歪扭扭地刺上“孬种”两字,从此小拐羞于走到外边去,渐渐变成了孤僻而古怪的幽居者(《刺青时代》)。一个自卑的少年在吵吵嚷嚷的少年时代想通过自己强硬的人生态度换来自尊,结果却陷入了命运的捉弄和更大的耻辱之中。少年小拐的童年时期仿佛是无拘无束的,自在自由的,但表面的大呼小叫、快活单纯却难以掩其内心的孤独与悲伤。苏童的第一部长篇小说《米》,已被人们做了各种各样的归纳与阐释,但它最根本的还是要借一个逃亡与回归的故事母题,去写一个人的孤独无助的、具有轮回意义的一生。我们甚至于可以简切地说它要表现一种南方的孤独。嚼着家乡枫杨树出产的最后一把糙米进入城市的五龙,一开始就屈服于最原始的饥饿感,为了一块卤猪肉而叫了城市地痞阿保一声“爹”。这种屈辱的地位和遭遇使五龙后来所有难以置信的、出乎意料的行为和举止得到了解释:他的残酷,他的无耻,他的敲掉满口好牙而装上满口金牙,他的临死之前还想押送着一车大米回到枫杨树故乡,其实都可以在他刚入城市的那一声“爹”里找到解释——在命运面前,这是一个无

依无助的孩子，他所有的挣扎和苦斗都可以看成是对自己屈辱命运的反抗。五龙最后的心理活动是颇有意味的。他在辽阔而静谧的心境中想像自己出世时的情景，但是什么也想不出来：“他只记得他从小就是孤儿。他只记得他是在一场洪水中逃离枫杨树家乡的。五龙最后看见了那片浩瀚的苍茫大水，他看见他飘浮在水波之上，渐渐远去，就像一株稻穗，或者就像一朵棉花。”真可谓世事苍苍，人海茫茫，在残酷的命运面前，个人就像是一个没有爹妈、失去了家园的孩子，飘浮在滔滔的洪水之上。五龙似乎把握了自己的命运并获得了成功，但他的灵魂至死也是孤独着、飘浮着，找不到它的居所。关于《米》，还是作者自己说得好：“这是一个关于欲望、痛苦、生存和毁灭的故事……《米》的主人公五龙是一个理念的化身。我尝试写一种强硬的人生态度，它对抗贫穷、自卑、奴役、暴力、孤独，在对抗中他的生命沉浮着，发出了我喜欢的呻吟、喘息、狂喜或痛苦的叫声。”^①五龙的一生，可以说是轰轰烈烈的，但本质上仍然是悲剧性的。作者通过五龙的一生，写出了一种孤独无依的生存状态：不仅人与人之间是相互隔绝的、无依无靠的，而且人的肉体与灵魂之间也是分离的，南辕北辙的。夸张一点说，孤独无助是一种永恒的生存状态。五龙的孤独，堪称一种南方的孤独，一种普遍的人的孤独。

苏童笔下的南方还是一个忧郁伤感的南方。无论故乡的过去是多么有声有色，童年的生活又包含着多少快乐欢欣，苏童勾画出的南方的面孔本质上总是忧郁伤感的。故乡的传奇掩不住心底的失落，童年的快乐也遮不住那突如其来的内心忧伤。且不说少年时期那么多无法理解的死亡事件所唤起的内心的隐隐的兴奋与不安，单说一个简单的愿望得不到实现和满足便足以使少年的内心充满忧郁和悲伤。少年舒农的愿望是从分床的第一夜起便不再尿

^① 苏童：《急就的讲稿》，《寻找灯绳》，江苏文艺出版社1995年版，第153—154页。

床,但无论怎样努力也还是归于失败(《舒家兄弟》);陶经历了回力牌球鞋失踪事件以后,养成了无论走到哪都眼光下斜、观察别人脚上鞋子的奇怪习惯(《回力牌球鞋》);少年达生杀人的起因不过是为了赶在游泳池关门前的最后一天好好地游一回泳(《游泳池》)。最简单的愿望导致了最扭曲的行为,还有什么比这更令人忧郁和悲伤的呢!但少年的忧郁和悲伤还不止于此。童年时代的意中人再次劈面相逢时成了一个腆着大肚子的女人(《桑园留念》),自己喜欢的金鱼突然暴死(《金鱼之乱》),舞跳得美丽动人的女孩赵文燕在舞台上却没能憋住尿尿(《伤心的舞蹈》),所有这些细琐的看似无意义的材料却成为苏童展现少年的忧郁和悲伤的绝好素材,这一方面归功于苏童对少年心理、情绪的深入体察,同时也归功于这一作家的简单优雅的叙述语言,水一般的柔弱风格。当然,苏童笔下的南方的忧郁,不仅来自于作品中人物的那种忧郁情绪,还来自于作者将讲述话语的时代的一些情绪融入了话语讲述的时代之中。在“香椿树街”和“枫杨树故乡”系列作品里,苏童在叙述方法上同当时的大部分先锋小说一样,做了一些创新和尝试。在作品中,故事时间与叙事时间、话语讲述的时代与讲述话语的时代之间的分离与糅合构成了一种特殊的艺术张力和审美效果。在话语讲述的时代里,“我”曾经以拍手大笑来对待赵文燕的尴尬处境,但在讲述话语的时代里,“我”由于经历了更多的人世沧桑,体悟到了少年的天真幼稚里其实也蕴含了一种残酷的意味,“我”的回顾往事因此带有了更多的忧郁之气。特别是在“枫杨树故乡”系列作品中,由于叙述人“我”总是从当下的生活处境去眺望遥远过去的故乡生活,话语讲述时代的生活与讲述话语时代的生活于是构成一种内在的对比,“我”作为城市“外乡人”的身份总是强化着故乡一去不复返的失落感与忧郁感,故乡的颓败和没落更增加了叙述者内心的失落与忧郁,于是,一个颓败无望的、孤独无助的、忧郁伤感的“枫杨树故乡”形象便出现于苏童笔下,并强化了其笔下的南方

总体形象。

迄今为止，还很少有作家像苏童一样如此集中为我们描绘一个充满颓败无望的历史气息和忧郁伤感的审美意味的南方形象。在沈从文、废名、汪曾祺等作家笔下的南方，是一个充满人情美和人性美的南方，是带有田园风味的南方，是有点遗世独立意味的南方，为了达成一个理想化、纯粹化的南方形象，他们基本上取一种有所规避的创作态度，特别是不去触及人内心的最原始欲望，即使写，也只写健康的最原始的欲望；而鲁迅、许杰、王鲁彦、高晓声等作家，则多从思想启蒙与国民性批判的角度，将南方塑造为一个荒蛮、愚昧、落后的，在物质和精神上呈现出双重贫困的所在，过分强烈的启蒙意图和民风民俗的渲染甚至影响了他们将南方作为审美的对象来看取。苏童的创作则有所不同，他关注的是一个想像的、作为审美客体的南方，但他又是从人最基本最原始的欲望入手去描绘南方形象的，因此，他所塑造的南方，既是一个有着生活实感的南方，又是一个想像的文学的南方。

三

尽管苏童的“香椿树街”和“枫杨树故乡”的故事为读者提供了有关南方的文学想像，但真正给他赢得大批读者的是他的“妇女生活”系列。《妻妾成群》《红粉》被搬上银幕是一个重要的因素，但这批小说更强的故事性、可读性和熟悉的陌生感也起了十分重要的作用。

苏童曾在《红粉·代跋》中说：“我喜欢以女性形象结构小说，比如《妻妾成群》中的颂莲，《红粉》中的小萼，也许是因为女性更令人关注，也许我觉得女性身上凝聚着更多的小说因素。”在“香椿树街”和“枫杨树故乡”的故事中，苏童已经塑造了一系列的女性形

象,如刘素子、祖母蒋氏、女人环子、疯女人穗子、丹玉、毛头的女人、蕾、姚玉珍、红菱,但她们在作品中并没有上升为主角,通常只是男性世界的一点点缀,或是男性欲望的追逐对象。她们身上的更多的小说因素,主要表现为围绕着她们而展开的一些戏剧性因素(如通奸、乱伦、引诱、争风吃醋等)使南方堕落、颓败的文学形象得以丰满。如《门》一篇,一开始便写毛头的女人吊死在门框上,是小偷朱明所为,还是单身汉老史所为,抑或是毛头的女人因为自取其辱而死?作品没有提供一个确切的答案。但由于作品多次写到关于门的谜语、毛头的女人为老史留着门、老史又自称阳痿,这一作品便散发出一种暧昧、神秘、堕落的气息,从而与其他作品一起,完成了对于南方小城颓败生活方式的描绘。

《园艺》《红粉》《妻妾成群》《妇女生活》《另一种妇女生活》有所不同,女性在作品中上升为主角,成为作品最有力的结构因素。这些作品处理的都是男女的情爱与婚姻生活素材,侧重于写活生生的男女如何在婚姻和情爱的深渊中无望地挣扎苦斗。可注意的是,女性在这些作品中是主角,但却不是婚姻情爱领域里的主人,她们似乎总是将自己的生活弄得一团糟,没有男人的日子她们不能过,有男人的日子仿佛也过不好。孔太太先是赌气不让孔先生回家来,一旦先生没回家便仿佛失了主心骨,变得魂不守舍,六神无主,儿子令丰、女儿令瑶也跟着受气(《园艺》)。没有男人的日子女人和女人可以成为好姐妹,男人一出现,胜过姐妹的两个女人却反目成仇。《红粉》中的小萼和秋仪便是典型的例证。三个女人一台戏,但三个女人却很难将一出戏演好。《妇女生活》将一家三代嫫、芝、箫放在一个历史发展的流程中去写,虽然宏观的时代和历史在发生着急剧变化,妇女的生活却很少变化,下一代的生活差不多就是前一代的重复,母亲甚至成为搅乱女儿幸福的关键因素。《另一种妇女生活》写了简家酱园三个女店员与简氏两姐妹的生活。三个女店员栗美仙、顾雅仙、杭素玉之间关系的微妙多变,真

胜过一场类似男人间的多国战争，分分合合，瞬息万变，基本上没有什么游戏规则和道理可讲；没有走上社会、以刺绣为生的简少贞与简少芬姐妹，虽然以一种自闭的生活方式构成了对男权中心文化的拒斥与背离，但久而久之也无法维持一种自足的姐妹情谊。看来无论是新式职员的与时俱进，还是老式姐妹的固步自封，都没有给妇女们的生活方式和生存状态带来什么令人振奋的因素。混灭人性的婚姻礼俗与道德伦理、灰暗平庸和琐碎无聊的日常生活、人内心最原始的本能和欲望，构成了苏童笔下那令人不寒而栗的情爱和婚姻生活风景。

《妻妾成群》是苏童流传最广的作品。中国文学史上“一夫多妻”的故事和“红颜薄命”的母题在这里得到了新的文学演绎和诠释。作品从年轻、水灵、有文化的颂莲踏进陈府大门写起，到颂莲发疯、五太太文竹进陈府大门戛然而止，触及的是“五四”以来中国现代文学屡见不鲜的封建大家族制度和男权中心文化“吃人”的主题。但作者没有将主要的笔墨用于控诉声称“女人永远爬不到男人头上来”的封建家长陈佐千的荒淫和无耻，而是通过对颂莲悲剧命运的描绘，重点表现了五个女人（一妻三妾一丫环）如何为了将自己拴在一个男人的脖子上而互相绞杀。一夫多妻的家庭结构留给她们的是十分狭窄、令人窒息的生存空间，争宠斗法便成为她们拓宽自己生存空间的惟一选择。现代女权主义者所张扬的“姐妹情谊”面对着最现实的考验，每个女人的争宠都是对其他女人的生存和呼吸的一种威胁——性的压抑和无法满足便足以使她们相互为敌。从颂莲最初选择走向做妾的人生之路一点看，她是自以为能把握自己命运、在陈府获得自己一席之地的。她的“女学生”身份确实也使她在故事的开始阶段表现出了一定的优势，但时移境迁，颂莲带有学生气和现代味的言行举止却使她越来越不容于充满了僵尸气味的大家庭。她既不像毓如那样拥有制度本身赋予她的高人一等的地位，也不像卓云那样熟知男性中心家庭的游戏规

则,同时也不像梅珊那样为了自己生存的权利而敢于胆大妄为。她在陈佐千脸上的一吻是她命运的一个转折点。颂莲本想借此表现自己和老爷间的亲密关系,却不明了老爷需要有多副面孔,密室里可以提出最无耻的要求,众人前却要维持正襟危坐的形象。颂莲哪里知道这些,相对于陈府那泛出蓝光的古井来说,她是过于年轻和多愁善感了。在《妻妾成群》中,中国古典小说中某些惯用的题材与手法在作品中得到了运用。妻妾间的争宠斗法,姨太太的红杏出墙,老爷与丫头的不明不白,少爷与姨太太间的暧昧乱伦,在这一作品中都有所体现,但作者同时又赋予这一作品以一种现代品质。作品聚焦于人内心阴暗而汹涌的原始欲望之上,既袭用某些文学的成规,又运用了现代文学的象征、潜意识描绘等手法,从而既写出了传统文化与现代文化间的冲突,又描绘出了看似腐朽的家庭制度能够得以绵延的秘密。作品对飞浦和颂莲间关系的描绘,在故事层面显然复制了以往中国文学中反复出现的少爷与姨太太的故事母题,但在心理描写上却有一种鲜明的现代色泽。作品在写两人之间走得最近的一次时,先是写飞浦的内心开放了许多柔软的花朵,然后是写颂莲的心里很潮湿,一种陌生的欲望像风一样灌进身体:“她觉得喘不过气来,意识中又出现了梅珊和医生的腿在麻将桌下交缠的画面。颂莲看见了自己修长姣好的双腿,它们像一道漫坡而下的细沙向下塌陷,它们温情而热烈地靠近目标。这是飞浦的脚,膝盖,还有腿,现在她准确地感受到了它们的存在。颂莲的眼神迷离起来,她的嘴唇无力地启开,蠕动着。她听见空气中有一种物质碎裂的声音,或者这声音仅仅来自她的身体深处。飞浦抬起了头,他凝视颂莲的眼睛里有一种激情汹涌澎湃着,身体尤其是双脚却僵硬地维持原状。”这一段用意识的流动、幻觉的描绘、肖像的刻画来展现两人内心的原始欲望与外在的禁忌间的冲突,堪称有声有色,入木三分,有一种典型的现代品质。

在中国当代文坛上,苏童是以塑造女性人物形象和刻画女性

人物心理见长的一个作家。某种程度上，这一作家甚至比女人还了解女人。他对女性的微妙、隐秘的心理刻画，对女性人物所玩的小花招、小手腕、小把戏的把捉，其洞察幽微之处甚至超过同时代一些推崇女性写作的女性作家。在对女性人物生存状况的描绘上，苏童所走的是张爱玲那种在传奇里寻找普通人，在普通人里寻找传奇的路子。他注重的是人生的安稳的一面，而不是人生的飞扬的一面，他的女性人物所处的也许是一个动乱变更的时代，但这种动乱变更却很少对她们的处世原则、行为方式、生存状态造成决定性影响。他笔下的女性大多表现出一种对男性的依附意识，“在家从父，出嫁从夫”的古老教条仍一成不变地落实在她们身上，只不过苏童近乎有些残忍地为颂莲、小萼、娴、芝、箫等安排了一种丧父、无父的人生，从而将他的主人公们抛入一种无父可依的处境，于是，她们在一种无助感和危机感的支配下加倍地依附于陈佐千、老浦们，一种男主女从的不平等格局于是形成。在苏童写来，这种格局既无法经由女性的反抗而受到破坏，同时女性也常常安于这种弱者的地位。小萼说：“我没有办法，谁让我天生是个贱货。”“女人的共同敌人是男人，但女人却是为男人而死”，箫想到这不公平，但她自己却无力改变。苏童写的只是男女间的一些小事情，但却试图写出女性的永恒的悲剧和人性的常态。热衷女性主义文学批评的人，也许可以从苏童的“妇女”系列中寻绎出一种男权中心文化语境中的男性作家的居高临下的创作心态与文化优越感，但只要我们同时考察一下《已婚男人》《离婚指南》等创作，便不难看出，这个作家无论对男人还是女人的婚姻生活和情感质量，都抱一种近于悲观主义的态度，像杨泊这样的男人，是宁肯死去也不愿意维持婚姻的现状，但他的痛苦和苦闷不只是针对婚恋而存在：“离婚没有意义，结婚没有意义，我不知道什么事情最有意义。”（《已婚男人》）在苏童的小说中，婚姻和妇女生活很大程度上只是一个窗口，一个暴露人类的生存现状和生存烦恼的窗口。人类的生存正如他

笔下的婚姻生活和妇女生活,是潦草的,草率的,凑合的,有太多的偶然因素和无可奈何。其中充满了平淡无奇甚至平庸乏味,又包含着人生的悲欢离合和大起大落。但无论在何种情况下,人都是无能无力和无可奈何的。

四

在初出茅庐之时,苏童曾以其先锋姿态受到人们的关注。《井中男孩》《平静如水》等作品所表现出的愤世嫉俗色彩与翻新出奇的叙述手法,表明苏童处于一个蹒跚学步、刻意求新的阶段,这一阶段的创作甚至不无稚嫩生涩之处。随着创作经验的不断积累,苏童开始找到了一条属于自己的创作之路,他逐渐以一种带有故事性和诗性特征、既具有柔弱的风格又不无先锋色彩的手法进行创作。这种创作可能与苏童自身的气质和性格不无联系。苏童曾说自己“从来不具有叛逆性格和坚强的男性性格”^①,又说:“也许一个好作家天生具有超常的魅力,他可以在笔端注入一个世界,这个世界空气新鲜或者风景独特,这一切不是来自哲学和经验,不是来自普遍的生活经历和疲惫的思考,它取决于作家自身的心态物质,取决于一种独特的痴迷,一种独特的白日梦的方式。”^②或许,正是苏童那种“从来不具有叛逆性格和坚强的男性性格”的气质,使他成为一个不是以思想尖锐取胜而是以艺术感觉见长的作家。

进入 20 世纪 90 年代以后,苏童与当年大部分先锋作家一样,减弱了其先锋锋芒而表现出了一种回归故事和生活的趋势。不过,具体到苏童,他对人的局限性和内心欲望的独特痴迷和关注依

① 苏童:《一份自传》,《寻找灯绳》,第 85 页。

② 苏童:《周梅森的现在进行时》,《寻找灯绳》,第 167 页。

然如故。单纯从题材看，苏童的《一个礼拜天的早晨》《肉联厂的春天》《菩萨蛮》《蛇为什么会飞》等作品，与所谓“新写实”小说并无区别。但它们对普通人日常生活之悲剧性的洞察，对人内在的精神需求与其肉身存在之矛盾的描绘，使他既不同于主张“热也好冷也好活着就好”的一类作家，也不同于只关心日常生活之喜剧性的一类作家。一个普通的学校教师，为了那内心不可忍受的嘲弄和污辱，决心为两毛钱与肉贩子讨一个说法，结果却葬身于车轮之下，而自行车笼头上悬挂的一块肥肉却完好无损：“在早晨八九点钟的阳光下，那块肥肉闪烁着模糊的灰白色的光芒。”（《一个礼拜天的早晨》）完好无损、闪闪发光的肥肉构成了对有着肉身之存在的人的极大反讽。这是一种堪称无事的悲剧，但它对人的内心自尊的需要和瞬间情绪变化的描述却极为深刻，富有表现力。在《肉联厂的春天》里，心高气傲、自信幽默的金桥连在马戏团被要求学一声鸡打鸣也觉得是对自己的一次严重伤害，可命运却安排他整天同猪下水及一班成天打情骂俏的肉联厂女工在一起，一个偶然的事件甚至使他最终在冷库里被冻成了冻肉。这样的作品其实很难用僵硬的真实性的尺度来要求，它所关注的是人的精神存在与世俗生活的尖锐冲突，所谓“心比天高，身为下贱”的悲剧性在金桥的身上得到了淋漓尽致的表现。对于普通人的弱点和局限，苏童其实是极为宽厚和容忍的，可以说，他的作品里有一种无所不在的同感情。在长篇小说《菩萨蛮》中，年轻的寡妇“大姑”照应着五个没了爹妈的侄儿女，死去的华金斗仍时刻关注着儿女们的成长，但作为幽灵的华金斗面对儿女们的荒唐、堕落乃至死亡却无能为力。这个作品有点类似余华的《活着》，华金斗的角色功能接近于《活着》中的富贵在作品中的功能，作品写出了普通人的浮萍般的命运，也倾注了对普通人命运的广泛同情。当然，由于没有写出《活着》所包含的那种深重的苦难意识和顽强的生命力，作品的感染力和冲击力因此打了点折扣。

苏童的近作《蛇为什么会飞》是一部关注当下生活的作品。但我们依稀也可以看到这一作品同他以往作品间的联系。某种程度上,甚至可以说,德群、克渊、梁坚等就是已经长大成人的香椿树街的少男少女们(尽管作品中的地理背景换成了顺风街),而金发姑娘差不多也就是一个身处世纪之交的红菱。在世纪钟声即将响起的日子,过去那些曾在街头惹事生非的少年、那些从乡村流动到城市来的少女会是什么个样子,这篇作品给了读者一个详细形象的回答。时间仿佛错乱了,人的身份也发生了奇怪的混淆。世纪钟比北京时间晚了五分钟,留日归来当了总经理的德群要封昔日知根知底的伙伴克渊为吃社会饭的教授,外国蛇也借助高科技的名义混入了本土的城市,港台的红星成了乡下姑娘心中的偶像和模仿的对象,有人发了财而志得意满,有人欠了债而自杀身亡。可以说,苏童以虚构的小说的方式,向读者描绘了全球化语境时代里中国人的生存奇观。一切仿佛变了样,一切仿佛都没有变。金发女孩的多副面孔尤有典型意味。她可以通过美容整形术将自己打扮成北京人以掩盖自己的乡村身份,并通过这种虚幻的身份认同获得颐指气使的权利;但是,尽管金发女孩外形酷似张曼玉,在城市的烂仔们眼里仍不过是一只“鸡”,在那些逢场作戏的摄影师和导演眼里也不过是一个很普通的女孩。金发女孩的虚张声势其实也难以掩其天真善良。后来她因为生活所迫也曾去过一些肮脏是非之地,但她始终维持着乡土社会的道德底线而抵抗着外来的引诱。金发女孩其实是可怜可悲的。当德群借了要同世界接轨的名义向前来求职的她考问外语时,她其实是处于一种极为不利、一无所有的境地的,她所有的只有她的身体与最后的一点点自尊和善良,城市的无耻之徒们借了同世界接轨的名义将她的衣服和自尊剥得干干净净。在全球化眼光里,只有她的身体还有一点点观赏的价值。她是全球化时代的牺牲品,因彩票事件被送入精神病院的城市女子修红也是。金发姑娘黯然逃离是必然的,新世纪的钟

声不是为她这一类人敲响的，也不是为匆匆离开的克渊以及那从世纪钟上跳下的梁坚敲响的。苏童不能给那些本身有着弱点和错误的普通人以出路，他只能给他们以无所不在的同情。

苏童擅长描绘人的微妙心理和情绪，如《花生牛轧糖》《公园》对少女、少妇心理的描摹，都堪称佳品。前者将处于青春萌动期的女孩对男性有所期盼又有所恐惧的双重矛盾心理用幻觉的形式表现出来，一点也不落痕迹；后者采用流水账的形式写妻子因不满丈夫忘记了结婚纪念日而在出游时使小性子，则处处充满了暗示，只将一个丈夫蒙在鼓里。其他如《舒家兄弟》写舒工第一次发现涵丽的漂亮，低头发现自己在花盆中的浮影，看见自己的胡须像一丛黑草一样在水中荡来荡去，也堪称一绝，相当形象地描摹出了舒工在一个特殊时刻里内心升起的无法捉摸的欲望；《三盏灯》为了表现扁金发现自己的鸭子被娄守义家偷吃了时的愤怒之情，不是去写扁金的手如何发抖，而是写他看见自己手中的那堆鸭毛抖个不停，从而将扁金心头那无法遏止的愤怒成功地表现了出来。

在对人物心理和情绪的瞬间变化和突转的描绘，以及对由内心的冲撞所引起的人物行为的变形和难以理喻的描写上，苏童也有上佳表现。如在早期的《十九间房》中，春麦本来是想一刀砍了与六娥通奸的金豹，可后者冷不防高叫一声“春麦，倒尿盆去”，平时听惯了使唤的春麦便勇气顿消，结果是将怒气发在了妻子六娥身上，砍去了六娥的一只手臂，这种由瞬间的情绪变化所带来的戏剧性场面，使春麦的懦弱性格得到了集中的表现。《犯罪现场》在这一方面尤为成功。古道热肠、心地善良的莫医生，却被一个爱调皮捣蛋、喜欢撒谎的孩子启东所激怒，最终走上了犯罪道路。从不发火的莫医生变得怒不可遏了，故事的结局恰好走向了启东“你才会犯罪呢”式的讪言。这一作品的意义是通过一种角色的互换和情绪的非常规逆转，描绘了人性的复杂性，每个人，哪怕是最最善良的人，也可能是一个潜在的罪犯，因为谁都会有情绪失控、性格

变形的时候。在不少中短篇小说中,苏童表现得像一个真正的文体家,他充分地运用暗示、悬念以及由人物的心理情绪变化所导致的情节逆转,将小说引向一个欧·亨利式的出其不意的结尾,同时也使其中短篇小说比其长篇小说来得更为简练和成功。

苏童对人的欲望和局限性的表现,以及对人物心理和情绪的瞬间变化和突转的描绘,使他的作品具有一种相当明显的“现代”品格;但他小说的流畅的叙述节奏,优雅的语言风格,情节、母题等方面的一定程度上的“仿古”特征,又使他的小说具备一种“古典”风韵。《妻妾成群》对古典戏曲的援引,以及《桥边茶馆》中老板娘腊梅花、唱评弹的张先生及众多茶客表现出来的那种老派的生活方式、人生态度、审美情趣等等,连同作者那种富有色泽、充满美感的语言,常让读者联想到中国老式文人那种怀旧、唯美、感伤、颓废的情调,以及江南才子的那种纤巧、精致、华美、柔弱的气质。苏童的小说,堪称一种用新式的手法讲最老式故事,进而兼具现代的品质与古典的风韵的创作。

第十章

马原：虚构的快乐与快乐的虚构



20 世纪 70 年代末、80 年代初，中国作家基本上停留于对伤痕的描写、历史的反思、改革的鼓吹，对政治、经济、道德与法的热情使他们的创作满足于题材的突破、主题的更新、伦理的讨论，对意义内容的过分投入使那个时代的中国文学对文学的形式探索表现出了一种明显的轻视与漫不经心的态度。寻根文学和先锋文学的兴起，对中国文学的发展是一个新的契机。它们不仅使中国文学进入到了文化、历史、自然与人的范畴，而且也形成了一种对文学的形式探索的自觉。中国文学在 20 世纪 80 年代中期呈现出了人的自觉和文的自觉的良好发展态势。在这一发展过程中，马原无疑是一个十分重要的带有过渡性质的文学人物。他的具有浓厚实验探索色彩的创作不仅启发了相当多的先锋作家对小说的叙事艺术的自觉，而且也带来了批评界和读者的兴奋与困惑。人们用“马原的叙事圈套”和“马原式的叙事迷宫”一类的言辞来表达对马原

小说的观感,既透露出了马原小说在那一时期给人们的新奇之感,也反映出了其小说创作所带来的阐释的困难与困惑。

马原小说最令人兴奋和困惑的,首先是他在叙事技巧上所玩的众多的花招和小把戏,特别是他对真实作者、隐含作者、叙述者、人物身份的有意混淆。作者最大的爱好和本领是将“马原”引入小说文本,让其讲述故事、让其冒险、让其写作、让其谈论故事的讲法和小说的写法,这既使他的小说具有了相当浓厚的元小说色彩,而且突破和混淆了真实与虚构的界限,达到了真真假假、以假乱真的效果。“我就是那个叫马原的汉人,我写小说。我喜欢天马行空,我的故事多多少少都有那么一点耸人听闻。”《虚构》一开始便自报家门,端出一个多少有点夸夸其谈、自以为是的“马原”自我形象。但这一自我形象的复杂性,是他同时兼备了真实作者、隐含作者、叙述者、人物等多重身份。随着故事的展开,这种多重身份一一得到了印证。在作品的不同地方,这个“我”分别指向了不同的身份。“我就叫马原,真名。我用过笔名,这篇东西不用”,“我实在只是个写小说的拉萨居民,时而有一点超出常规的浪漫想法”,这两处的“我”显然指向了真实作者“马原”。而“实话说,我现在住在一家叫安定医院的医院里……我住在这里写作”所创造出的是一个作者的形象,这个“我”所唤起的是有关隐含作者的想像。所谓隐含作者,按赵毅衡的说法,即“实际参与写作过程的作者的代理人”,“是作者通过作品的写作创造出来的一个人格”;^①按布斯的话,则是“作者的‘第二自我’和‘正式替身’”^②。在一般情况下,这个隐含作者不会直接出现在作品中,他应当是读者依靠文本的阅读建构起来的作者形象,它可以同真实的作者完全相同,也可以大不

① 赵毅衡:《当说者被说的时候:比较叙事学导论》,中国人民大学出版社1998年版,第10页。

② [美]W·C·布斯:《小说修辞学》,华明、胡晓苏、周宪译,北京大学出版社1987年版,第80页。

相同或大同小异。但马原却虚构出了一个直接出现于文本中的写作者“我”的形象：“我开始完全抱了浪漫的想法，我相信我的非凡的想像力，我认定我就此可以创造出一部真正可以传诸后世的杰作”，这个有点盲目自信和自大的“我”的形象，进一步强化了读者对有些自恋的隐含作者的想像。而《虚构》的复杂性还在于，除第二节以外（第二节中的“我”是作品中的人物“哑巴”），作品中的“我”既是叙述者，又是作品的主人公。随着现代叙事学的兴起，人们已经能够较清楚地区分叙事作品的作者与叙述者及主人公，不再将作者与叙述者“我”、主人公“我”混为一谈，也就是说，读者已经能够较理智地将叙事作品中的“我”视为作者创造出来的一个叙述者/人物形象，但是无论在理论上还是实践中，真实作者与叙述者/人物间又不是毫无联系，特别是在带有实录色彩和自传色彩的小说中，叙述者和人物“我”身上常带有较多的真实作者的影子，并且可以成为后者的较可靠的代言人，这就增加了区分真实作者、隐含作者、叙述者、人物“我”的难度。《虚构》对于“我”的玛曲村之行有接近历史书记员式的实录，对“我”与麻疯病人接触时的周边环境、气候特征等都有纤毫毕现、煞有介事式的描绘，这在很大程度上确立了故事的“真实”面貌；但是小说中出现的带有元小说性质写法的段落，又拆穿了故事的“真实性”的帷幕，使有时间、地点、人物的玛曲村之行落实为一个叫“马原”的作家的纯粹虚构和一个在疯人院写作的“我”的超出常规的浪漫想像。《虚构》因此呈现出了真实与虚构交糅重叠、混沌难分的审美形态。

虽然马原在《冈底斯的诱惑》《西海的无帆船》等作品中总是频繁地变换视角和人称，通过改变叙述视角和叙述声音以造成焦点的移动和变化，并达成不同的叙事效果和审美信息，但马原的大部分小说还是采用的第一人称叙事，只不过这个第一人称叙述者在马原的小说中主要承担叙述功能、管理功能、见证功能和交际功能，而很少发挥评论功能。一般来讲，第一人称叙事由于叙述者身在故事之

中,其生活经历和心路历程往往就是他自己的叙述对象,因此其中常常带有自己较多的主观色彩和生命体验,但马原的第一人称叙述者很少叙述自己的故事(《虚构》等少数作品例外),他更多时候是故事的旁观者而不是主人公,在叙述故事时主要采用的是客观叙述而不是主观叙述,也就是说,在叙述的过程中,这个叙述者“我”主要承担叙述和见证故事的功能,他关注的更多的是人物的行为和事件的本身,主要叙述的是人物在做什么而避免叙述人物在想什么,基本对人物和事件不表明自己的主观态度和价值判断(哪怕是《旧死》中面对海云做出的那种令人发指的乱伦事件时也是如此)。但与此同时,马原的叙述者又不是隐身于文本之中而是公开出现在文本之中,总是采用各式各样的方法(如与拟想读者公开对话或是自我嘀咕的方式)讲述小说的构思过程和叙述方式,彰显写作的痕迹,暴露小说的虚构特征,时时让读者意识到叙述者的存在。这样的例子随处可见:“我之所以从结尾开始讲述这个故事,部分是因为这个故事早已经发生过,它与那些边讲述边发生的故事有大不同,它自身能够提供的可能性都已经完成了或接近完成,或者说可以说这个故事的弹性已经被它的过去时态消蚀得一干二净了。”(《死亡的诗意》)“那些看惯了我东拉西扯的老读者,请不要在这里抛弃我,这一次我至少不是东拉西扯,我是认真地做一次现实主义实践,请一行一行循着我的叙述读下去;我保证你不会失望,正儿八经的。就这么说定了行吗?非常感谢。”(《旧死》)这样的公开叙述与努力地制造“真实”的幻觉的隐蔽的叙述不同,它揭示出了小说虚构的秘密,叙述者在这里既承担了划分篇章、衔接故事等等管理功能,而且承担了与叙述的接受者(读者)进行交流的交际功能。

如果马原的小说仅仅停留于此,还不足以构成其小说的独特风貌。作者在频繁地使用公开的叙述揭示虚构的秘密的同时,还让一个叫“马原”的家伙以各种各样改头换面的方式出现于文本中,夸耀小说的虚构的权利,时时表明写作者的存在,特别是表明

他有怎样的虚构才能并曾有怎样的创作伟绩。《虚构》是个典型的例子。长篇小说《上下都很平坦》亦不乏其例：“我不能不咬文嚼字。要骂人我比他便利，我让他骂人他才骂人，我可以要他死。我在虚构小说的时间里神气十足，就像上帝本人。”“我”在姚亮面前的上帝般的优越感使“我”的身份变得可疑，他似乎突然从一个第一人称叙述者的角色退回到了小说作者的角色——这个角色在其他虚构人物面前拥有生杀予夺、杀人无算的权力。《上下都很平坦》在写到肖丽的自杀时，又提到一部记载肖丽死前那段生活的小说：“那部小说的作者也叫马原，不知道那个马原是否还活着。”这种装聋作哑、装疯卖傻式的互文手法，使马原的另一作品《肖丽》同《上下都很平坦》之间形成了一种互相指涉的关系；而在写到陆高的爱犬时，作品又出现了这样的段落：“后来的事，看过我的《海边也是个世界》的读者都知道了。……结果被勒死的是陆高的爱犬。这就是真象。”这一段既在作者不同的两个小说文本间建立起了一种互文关系，同时透露出了小说的虚构秘密：相同的故事原素经过不同的艺术处理可以演绎出全然不同的情节线索和故事结局，只要读者回想起叙述人在开篇定下的“我已经到了无可救药的年龄，我不再试图还原所谓真实”的基调，便不免心生疑惑——谁来保证《上下都很平坦》所写的陆高爱犬的故事就是“真象”？所谓“真象”之说，只是进一步暴露了小说的虚构本质而已。

在马原的小说中，最具有意味同时也最让人困惑的是其作品中“我”、马原、姚亮和陆高的关系。“我”是马原作品中的叙述者和人物，但作者常常使他混同于真实作者“马原”：“这一节描写使我筋疲力尽。我觉得我像个刽子手，我怕我，怕这个马原。我怕我也受不了，我想草草结束了。”《西海的无帆船》中，“我”突然不经任何过渡就从叙述者和人物的位置退到写作者的位置，从而形成了作品中“我”的身份的多重含混和混淆。姚亮和陆高本是作者马原创造出来的两个虚构人物，但在《西海的无帆船》第23节中，姚亮

却以第一人称叙事者的身份出面,指责“马原先生的这篇小说尽他妈的扯蛋”,“他在小说形式上大耍花样,故意搞得扑朔迷离以造成效果,使读者不辨真伪”,姚亮并且透露了“陆高就是马原本人”的内幕,并吁请读者推敲其叙述人称和结构方式。这一节带有浓厚元小说色彩的文字,既揭露了小说的虚构特征,同时也造成真实与虚构的混淆。在这一方面走极端的一个作品是《涂满古怪图案的墙壁》。该篇一开始便写道:“我下决心在这个故事里不出现我。”但在第二节对姚亮作出介绍时,又写道:“我的一部小说曾对他提出通奸指控……那部小说叫《西海的无帆船》。我叫马原。”不难看出,在开头部分,作者将“我”的意义控制在人物角色的范围之内,在第二节,则将“我”的意义控制在真实作者的意义之上。但这一作品并没有严格地维持这两者间的界限,作品后来写道:“姚亮有过著作,是与孙效唐先生合作完成的一个短篇小说,叫《中间地带》,发表在1984年5月号的《西藏文学》杂志上”,然而熟悉马原作品的人知道,《中间地带》恰好是马原与孙效唐合作的一个作品。这显然又是马原在叙事上玩的一个小花招,即采用一种混淆视听的手法,抹去人物角色与真实作者间的界限以造成叙事上的迷宫和阅读上的障碍。《涂满古怪图案的墙壁》的令人惊奇之处,是姚亮抄录或保存的一部手稿《佛陀法乘外经》记载了尚未发生之事——姚亮的蹊跷的死及姚亮死后陆高阅读手稿的过程,而《涂满古怪图案的墙壁》的题记也出自《佛陀法乘外经》:“有些人出于自尊意识,喜欢用似乎充满象征的神兮兮的语言,写可以从后面从中间从任何地方起读的小说,再为小说命名一个诸如——涂满古怪图案的墙壁——这样莫测高深的标题。他们说为了寻求理解;这话同样令人难于理解。”这一题记既暗示了《涂满古怪图案的墙壁》的结构方式,同时也充满了对《涂满古怪图案的墙壁》的反讽,这事实上建立起了文本本身与文本中的文本的自我相关、相互指涉、互为反讽的复杂关系。不仅如此,在陆高的梦中,姚亮过去的情人尼

泊尔小情人与陆高谈起了姚亮之梦，并说姚亮曾对马原大加抨击嘲讽。这种抨击嘲讽堪称是作者塑造出的人物对作者的造反，它描述出的是作者与人物间的复杂关系：作家因他的人物而成为作家（“马原只是记录他的生活就成了作家”——这里的“他”指姚亮），但人物一经塑造出来便获得了自己的独立性（“白纸黑字，不朽的是姚亮而不是他姓马的”，“傻瓜蛋马原自觉自愿地当了他的书记官”），不过归根结底，人物还是跳不出作者的手掌心，因为作家拥有他至高无上的权利和对人物命运的终审权（“他明知道马原谋杀他可他对此无计可施，他想过要指控马原也知道结果一样”）。从《涂满古怪图案的墙壁》看来，马原带有元小说色彩的创作远不止于只是采用公开的叙述将写作的具体技法暴露出来，他还通过更为深层的具体的人物形象塑造、故事情节的设置，实践着一种有关小说的小说创作。

二

姚亮和陆高是经常出现在马原小说中的两个人物和叙述者，在《西海的无帆船》《冈底斯的诱惑》《海边也是一个世界》《涂满古怪图案的墙壁》等作品中，他们同“马原”之间构成了一种特殊的互相指代的关系，那么，是否可以说姚亮和陆高是作者马原的双重第二自我或作者人格的双重替代呢？应当说，在马原那里，还不能建立如此直捷的关系。首先，姚亮和陆高出现在马原作品中叫姚亮和陆高纯属偶然，他们并不是不可替代：“他叫姚亮，叫陆高也行。看来这又是陆高和姚亮两个人的故事了。也不一定。为什么不能再有别人的人？甚或别的——什么东西——比如一条狗（陆二？陆三？陆九十九？）？比如一面画满古怪图案的墙壁？”（《涂满古怪图案的墙壁》）这事实上意味着姚亮和陆高频繁出现于作者笔下只

是习惯使然,所谓更为便当罢了。其次,姚亮和陆高在马原的小说中经常是一种互为反讽、相互拆台的关系,而这种关系更多局限于小说的虚构范围之内,并不指向一个统一的或者分裂的作者人格,他们更多的是要有意混淆真实与虚构的界限。《西海的无帆船》在写上一段姚亮指责陆高就是马原本人、他在小说形式上大耍花样之后,又由“我”直接出面说上一段“姚亮是个可爱的人,只不过在经历了这次劫难后,他的精神受到一些刺激”,这显然是为了一方面要造成姚亮实有其人的印象,一方面又要瓦解姚亮看上去有理有据的指责,使作品所写的两次历险经历维持在真实与虚构之间的混沌状态。此外,这种相互拆台也使马原带有元小说性质的小说创作散发出一种自我嘲讽气息。读者从马原小说中得来的隐含作者的印象,一方面是自高自大、夸夸其谈、自以为是、华而不实的,颇有些王婆卖瓜、卖啥吆喝啥的味道,但另一方面,又是敢于自我嘲讽、自我贬低、自我拆台的,颇有点自轻自贱、自掌嘴巴的勇气。可以说,自恋与自贱,在这样的隐含作者身上,得到了同等的体现。它在高度炫耀作者的虚构权威和才能的同时,又在消解和嘲弄作者的虚构权力和能力。

马原最喜欢运用的叙事花招之一是使自己的作品同自己或其他人的作品互相关联镶嵌,形成一种互文性。南帆就曾略带调侃地提到马原“喜欢敞开小说的边界,让他的众多的小说相互串联:第一部小说的故事可能把脚伸到第二部小说里面,第四部小说说不定一开始就议论第三部小说的结局如何悲惨。至于陆高、姚亮之流的人物则可以乘坐一辆破卡车走访多部小说”^①。这指的是马原自己作品间的互文性。而马原小说的互文性还不仅如此,它还存在于文本自身与文本虚构出的文本之间,也存在于马原自己的小说与他人的小说之间。《旧死》提到了雨果的《九三年》,《涂满

^① 南帆:《文学的维度》,上海三联书店1998年版,第204页。

古怪图案的墙壁》则提到博尔赫斯的《沙之书》。这就出现了克里斯蒂瓦所说的那种现象：“任何作品的本文都是像许多引文的镶嵌品那样构成的，任何本文都是其他本文的吸收和转化。”^①文本成为一个敞开性的东西，它不再是独立自足和完全独创的。在这里，作者的概念因此发生了微妙的变化，也即罗兰·巴特在《作者的死亡》中所提出来的，作者根本不先于文本而存在，而是与文本同时产生的，由于语言的社会化和程式化的作用，特别是文学的互文性广泛存在，文本一旦写成，就完全脱离开了作者。马原在运用互文手法的同时，应当说直觉地把握到了罗兰·巴特所说的“作者的死亡”的现象。他不仅在《涂满古怪图案的墙壁》中虚构了姚亮（马原）的死亡，而且在《上下都很平坦》中插入了“那部小说的作者也叫马原，不知道那个马原是否还活着”“我不知道那个也叫马原的写这部小说时对我们那里的实际情况知道多少”一类的句子。写作《中间地带》的作者已经故去，创作《涂满古怪图案的墙壁》的作者马原在创作的同时得以诞生。作品一经产生，作者便已死去。这也可以解释马原小说所唤起的隐含作者形象的那种矛盾性：一方面在夸耀作者的权威，一方面又在摧毁独创性的幻想。马原小说中不时出现的戏谑色彩也由此而生。其小说中的“马原”同真实的作者马原之间，也常常构成类似于博尔赫斯之《博尔赫斯和我》《两个博尔赫斯的故事》中“博尔赫斯”与“我”的那种关系。

马原小说中真实作者、隐含作者、叙述者、人物身份的有意混淆，互文手法的频繁使用，在很大程度上造成其小说叙事的迷宫感，但马原小说迷宫感的来源，还源于作者在叙述的过程中有意识在扭曲了时间的线性特征，斩断了故事的因果逻辑联系，对神秘感和不确定性进行了有意的强调。

现代小说的重要特征之一，是加大了故事时间与叙事时间的

^① 转引自张隆溪：《二十世纪西方文论述评》，生活·读书·新知三联书店 1986 年版，第 158 页。

分化与差异,即在将故事时间兑换为叙事时间的过程中,改变了故事时间的线性特征。人类的时间意识,是折磨着自古以来无数哲人和文学家的最大的恼人问题之一。特别是一旦时间进入记忆和幻想的领域,时间的线性特征和过去、现在、将来间的划分便露出了可疑的、虚幻的痕迹。“我”的玛曲村之行用时间来度量看上去是那么的精确,但一俟走出玛曲村,精确的时间立即变得不堪一击。《虚构》对时间的描绘显然不同于“洞中方七日,世上已千年”一类的时间感,它不是要用时间来突出两个世界的差异,而是要通过时间的扭曲来直接质疑人类的时间概念:一旦进入到幻想和想像的领地,人类的时间概念便变得土崩瓦解。马原经常性地利用倒叙和预叙等时间倒错手法来表现时间的分裂、重复、错位,时间在他的笔下经常呈现为一种混沌和弥散状态。《拉萨生活的三种时间》是他蓄意瓦解时间的线性特征的最为极端的作品。作品一开始便写要说说三天里发生的事,但作者却蓄意颠倒昨天、今天、明天的顺序。小说先从明天说起,写转八角街时康巴汉子送我银饰;再折返到昨天,朋友午黄木家天花板上出现恐怖的声响和一堆像羊肋的白骨;再说今天,赠“我”银饰的康巴汉子提出和“我”换猫——但今天的某些事事实上还没有发生,今天其实也就不存在,结尾又回到明天,“我”用枪打死了正在我家天花板上捉老鼠的黑猫贝贝。这一作品将时间弄得乱七八糟,蓄意制造出的声响渲染出一种煞有介事的恐怖,拉萨的地理人文背景更增加了一种神秘的氛围。其中所折射出的时间观念,显然暗合于博尔赫斯所说的:“什么是现时?现在这个时间一半在过去,一半在未来。现时本身就像几何中的那个有限的点。也就是说,现时本身并不存在……我们看到时间正逐渐地成为过去、成为未来。”^①“时间问题就是连

^① 博尔赫斯:《时间》,《博尔赫斯文集·文论自述集》,海南国际新闻出版中心1996年版,第192页。

续不断地失去时间,从不停止……我的现时(或者已是我过去的现时)已经过去。然而,这一过去的时间并非完全过去。”^①在博尔赫斯那里,时间既不是共时的,也不是历时的,而更像《曲径分岔的花园》中艾伯特所说的“我”祖先崔朋持有的那种时间观:“不相信单一、绝对的时间,认为存在着无限的时间系列,存在着一张分离、汇合、平行的种种时间织成的、急遽扩张的网。这张各种时间的互接近、分岔、相交或长期不相干的网,它包含着全部的可能性。”马原显然接受了这样的一种时间观,时间在他的作品里是一座循环往复的迷宫,一座小径分岔的花园,其间充满了各种各样的偶然与重复、片断与碎片、互不相关与非逻辑性织成的网。

马原的不少小说是由片断叠加或交错而成,如《冈底斯的诱惑》《叠纸鹞的三种方法》《四个女人的三个阶段性想法》等都是如此。在其中,读者既找不到各个片断之间的有机联系,也看不到每个片断所述的故事有什么环环相扣的情节。当然,马原也创作了像《错误》那种利用误会来制造戏剧性的作品,但人物的毫无例外的不计后果的行为和过激情绪又抵消了情节所搭建起来的表面逻辑。至于《冈底斯的诱惑》这样的作品,或许是一种观念艺术的成果,互不相关的看天葬的故事、穷布的故事、尼姆顿月的故事被勉强统一在了“诱惑”这个关键词之下。至于《叠纸鹞的三种方法》,只是叙述了杀人老太婆、独居老太婆、放纸鹞的藏族姑娘的一些事,作者将他们放在一起,或许只是为了传达一种生活感受,因为这都是“我”在陷入想像时突然被小格桑造访所打断后回到日常生活中来时所听到、或回想起的耳闻目睹的一些片断,这就说明了,日常生活中发生的事往往是互不相关、缺乏因果的,只有在传统小说中将它组织成故事时才赋予它以因果联系。马原既借这种生活片断的随意组接来突出人们日常交往的真实感和人的生活感受的

^① 博尔赫斯:《时间》,《博尔赫斯文集·文论自述集》,第189页。

同时性与不相关性,同时似乎也解决了作品中“我”所面临的那种“写一个故事之前,总要为写什么怎么写这类问题伤脑筋”的苦恼——题目“叠纸鹞的三种方法”或许便暗喻了写作的多种方法,爱怎么写便怎么写,全不受人为逻辑的束缚,因为生活本身便不是由僵硬逻辑来建构的。在题为《方法》的创作谈中,马原曾说自己的方法是不逻辑的:“生活不是逻辑的,但是其间有些很逻辑的断片;存在不是逻辑的,有些局部存在又似乎证实着逻辑学的某些定义。我于是不喜欢逻辑同时不喜欢反逻辑,我的方法就是偶尔逻辑局部逻辑大势不逻辑。”^①从这个角度看来,人们称马原是一个偏执的方法论者,还不应当只局限于指这个作家将小说的叙事方法放到了首要地位,马原实际上还在固执地依照自己的方法叙述着生活和存在。问题在于,在《错误》这样的作品中,作者过分地专注于局部逻辑以至于造成了大势的不逻辑而使一顶帽子引出的故事成为一个过于耸人听闻的故事,而在《叠纸鹞的三种方法》这样的作品中,从小说的叙事艺术来考虑,由于作家执意要突出大势的不逻辑而使小说的结构显得过分的散漫和随意。

对神秘感和不确定性的有意强调,是马原造成小说叙事迷宫感的常用方法之一。马原影响较大的一些作品,都是以西藏为背景,这块土地本身一出现便常常能唤起读者神秘莫测的印象,它的一些人事物景仿佛就难以用常情常理来衡量。但是,我们也注意到,马原的小说,并不以折射西藏的带有神秘色彩的民情风俗、自然地理环境见长,他也写康巴汉子、天葬风俗之类,但他写得更多的还是一些和他有着相同经历的进藏汉人的故事,作者日常生活中的一些朋友经常以真名实姓的方式出现在其小说中,特别是《拉萨河女神》、“拉萨的小男人”系列小说,都有相当强的实录色彩,虽然,即使是真人真事,一旦进入小说便难以用对号入座的眼光来看

^① 《马原文集·百窘》,作家出版社1997年版,第416页。

待,但毫无疑问,小说所反映出的对西藏风情的熟稔和描绘上,马原甚至还赶不上扎西达娃及后来的阿来。马原小说的神秘感,更多地来自于他对时间的扭曲和非逻辑性的强调,同时也来自他有意识地取消作品的意义和深度,特别是小心谨慎地不去触及人物的思想和意识,只对人物的言行做一种近于客观的实录。行动一旦失去了心理的支撑,到了读者那里有时就变得神秘不可解。譬如,《康巴人营地》中的康巴汉子为何杀人,可以用一般所谓康巴汉子一旦拔出刀来便要见血来解释,也可以用独眼青年的话激怒了康巴汉子来解释,但作品本身没有提供任何解释,作品只是记录了人物的外部动作。而在另一些作品里,马原还刻意地通过情节的断裂、对偶然性的渲染来制造神秘感和不确定性。在《拉萨生活的三种时间》里,羊肋骨为何会走动,卖银器的康巴汉子为什么知道“我”家的黑猫有一撮白毛?《游神》中,契米二世从何处、以何种手法弄到了钢模?《黑道》中,矮子老桑与那个人之间是何种关系,他们为什么杀人?所有这些都是马原小说留给读者的一些费解的谜。而《回头是岸》则将一个事件的多种可能性和不确定性渲染到了无以复加的地步。仿佛是为了印证所谓女人不能进藏、一进藏就会将自己的情感生活弄得一团糟似的,作品写了一个女人入藏后的变化及其死亡,但作品对死亡的原因与真相讳莫如深,对为何而死和真正的凶手究竟是谁一类疑团,结尾罗列出了多种解释。马原这一类小说创作显然与他对生活和存在的看法分不开。既然他认为生活和存在是不逻辑的,那么也就没有什么是不可能发生的,生活和存在就充满了多种可能性和不确定的形态。因而马原的某些作品,虽然表面上看起来是借鉴了侦探小说一类的通俗文学形式,但其目的却不是要究明真相而是要制造谜团。这个意义上,用叙事迷宫来指称他的小说,是再恰当不过了。

三

小说是特殊的叙述形式。它同现实生活中的叙述有差别,但它最初却起源于对实际生活中的叙述的摹仿。《汉书·艺文志》言:“小说家者流,盖出于稗官,街谈巷语,道听途说者之所造也。”这说明小说当初起源于对“街谈巷议、道听途说”叙述的模仿。即使后来出现的一些长篇章回体小说,也还保存着对口头叙述原初形态的记载。“各位看官”和“欲知后事如何,且听下回分解”等等套语,表明这些小说文本不仅记录下了说书艺人口头叙述的内容,而且还模仿了说书艺人的叙述行动。但随着小说日益摆脱口头叙述文学的影响,逐渐成为作家个人创造的精神产品,小说对于口头叙述文学的模仿特征便日趋淡化。特别是随着现代意义上的小说如意识流小说的兴起,小说的讲述特征更是变得淡薄,不仅口头叙述的痕迹被抹去,而且一切作家的构思和写作的痕迹也被深藏起来,读者只能在小说文本之外的创作谈中才能接触到小说作家虚构的秘密;小说创作中讲述成分日益减少,对于人物行动和情节发展的叙述日益让位于人物内心世界的展现。可以说,从口头叙事文学到古典章回体小说到现代小说,基本上是朝着小说的叙述同日常实际生活中的叙述分离的方向发展的。作家们努力抹去小说创作中的一切人为痕迹,以维持一个虚构的世界的真实的幻觉。读者在作家创造的越来越精细、越来越逻辑严密且显得无隙可击的艺术世界面前,越来越深信不疑了。

马原的小说,一方面重返了口头叙事文学的传统(如《牧神青罗布》一开篇便写道:“才凡,陆叔叔要给你讲一个故事”),一方面从现代外国作家那里借来了元小说的创作技法。作者曾说自己与博尔赫斯共同的方法就是“明确告诉读者,连我们(作者)自己也不

能确切认定故事的真实性——这也就是在声称故事是假的，不可信。也就是在强调虚拟”^①。在创作中，马原仿佛让读者看到他坐在某个地方介绍道，我叫马原，我写小说。然后故事就从他的笔下汨汨流出。充当他的叙述人的那个叫马原的汉人，就像昔日书市茶坊的某个说书人，开始不紧不慢、煞有介事地讲述故事发生的地点、人物和情节，某个他曾经亲历过的地方或曾经相识的人物。突然，这样的讲述被打断了，叙述人变得略带调侃和幽默，谈论起他的故事来。当然，这样的谈论从来就没有涉及到他故事的主题和价值，而是故事的来源、真实性或另一种发展事态。说着说着，原先的故事被岔开了，引出了另一个故事或另一种结局。这使马原的小说始终局限于真实与不真实、逻辑与非逻辑、合理与不合理之间并具有了自身的魅力。

不难在马原的小说与马原曾生活过一段时间的那块神奇而富有魅力的土地之间找到一种联系。“没有人能说得清楚/从什么时候开始/西部/成了一种象征/成了真正的存在/与虚幻之间的一块/谁也不希罕的空白”(《西海的无帆船》)。在马原的小说中，真实与虚幻以这样的形式出现，以至于真实随时有可能被证实为虚幻而虚幻也随时有可能被证实为真实。是马原适应了那块真实与虚幻之间的土地，还是这块土地成就了马原？显然是马原找到了适合这块土地的有意味的形式。这一有意味的形式也被他用来反映、表现他那一代作家曾经经历过的一段似真还幻的生活。

但更确切地说，马原的意义更主要的是在自己的小说中发现了他自己，在虚构活动中发现了虚构本身。也就是说，在写作过程中发现了写作这一基本文学事实，在叙述活动中发现了叙述活动本身。在矢志不移地相信小说摹仿现实、容易产生真实幻觉的读者那里，小说的成功实际上常常被归功于与小说相关的现实、历史

① 马原：《小说》，《马原文集·百睿》，第410页。

了,小说家的心智和苦心经营反倒成了次要行为。马原让那个叫马原的汉人突入小说文本,讲述怎样叙述,也就揭示了小说这一叙述文体的虚构本质。他已让更多的人知道了在大多数情况下,写小说是叙述作家在虚构。

这样的发现无疑在一定程度上解放了作家,当虚构获得了与写实同等的地位、不再在古老的柏拉图式的控诉之下发抖时,作家也就不再只是历史的书记员。作家不再感到小说外在于自己,不再感到小说是一种界限和局限,老黑格尔所说的自由开始来临。这样的发现也为小说这一叙述文体展开了广阔的发展空间。当叙述方法在小说中展示出来时,神秘的小说创作过程也就裸现出来了。故事发生的事态成了可操作和可控制的,任何一种写法都可以加以改写而不再是惟一的了,理论上,除了一种写法,还有另外一种,甚至无穷。这个意义上,马原的小说在20世纪80年代中期出现,不仅带来了叙事艺术的革命,而且带来了艺术思维的革命。他的叙事迷宫,使读者在意义的迷失中却得到了思维能力的锻炼,使读者能够在面对一个个形式的陷阱、歧路、死巷时能依靠自身的力量得以突围。正如人们已经观察到的,迷宫曾作为一种绝非局部的人类文化现象而存在,但是,“随着理智时代的到来,直线性和透明性蔚然成风、独统天下。迷宫变成了敌人,变成受人鞭撻的晦涩的典型。经济需要快速发展,勇往直前,需要赢得时间,需要驾驭现在、预见未来。迷宫消失了,躲藏起来了——这是对流浪生活的又一次模拟——它逃进花园,成了花园的装饰物;它遁入沙龙,供人取乐;从造房子游戏到跳鹅游戏,它成为有法则的智力游戏。”^①马原的小说,确实给读者的阐释带来了不少的困惑,确实有意地回避了对意义和价值的追寻,有时甚至晦涩难解,有时甚至游

① [法]雅克·阿达利:《智慧之路——论迷宫》,邱海婴译,商务印书馆1999年版,第14—15页。

戏成性，但它确实又用一种近似智力游戏的方式，表达了对长期以来独统天下的追求直线性和透明性的文学风尚的反抗。

以马原为代表的被一些评论家称之为从“写什么”到“怎么写”的不大不小的潮流表现出了叙述的自觉。但是，值得指出的是，在马原的某些后继者们那里，这种自觉走入了歧路。他们皮相地把怎么写理解成即把怎样叙述在文本中暴露出来，他们频繁地召唤读者到场，对读者的期望做出拟想，然后反其道而行之，这就把“怎么写”降落成了对作家权力的无尽炫耀与拟想读者的专制调侃，在某些缺乏基本结构能力的作者那里甚至还沦落成逃遁式的投机取巧。叙述的自觉并不就是在叙述过程中将“我怎样叙述”和“我叙述什么”叙述出来，它应该表现为叙述过程中作家对叙述者的更为深层的控制。其实正如我们所说的，马原的有意味的形式与他所写的“什么”之间事实上还有一种潜在联系，“怎样写”受到了“写什么”的一定制约。从叙述人那里流露出的虚构的快乐同时亦是虚构的。它的后面隐藏了作家更大的苦心和更大的劳动。但令人遗憾的是，当马原远离那片我们所知甚少的土地以后，在劫难逃式的《第一种报应》与《第二种报应》就取代了那片土地本身所展示出来的神秘的诱惑，读者也只有在《北陵寺等待扎西达娃》里还能感受到一点稀薄的神秘氛围。好在马原小说所唤起的那种对于小说的叙事艺术的自觉，已深入到更多的年轻先锋作家血液之中。人们在回忆起“文革”后中国文学的艰难历程时，总是难以忘怀这一个多少有点昙花一现的文学人物。这不难理解。文学采用何种题材一眼就能看出，意义和内容则必须经过一番琢磨思考才能获得，而形式对大多数读者来说仍然是一个讳莫如深的秘密。马原不可能穷尽小说形式的秘密，甚至可以说，他只是掀起了小说叙事艺术的秘密一角，但他却唤起了中国作家和读者对小说形式的自觉和关注。文学史理所当然地不会忘记这样的作家。

第十一章

格非：存在的眺望与沉思

—

1986年，格非在《中国》杂志发表了其处女作《追忆乌攸先生》。这一作品奠定了他以后小说创作的基本品质：让过去之事借助于一个特殊的机缘以记忆复原的形式呈现出来，近似语言游戏和形式实验的创作中包含了对时间、历史和存在的省思。“当两个穿着警服的中年男子和一个穿着裙子的少女来到这个村子里时，人们才不情愿地想起了乌攸先生。那个遥远的事情像姑娘的贞操被丢弃一样容易使人激动。既然人们的记忆通过这三个外乡人的介入而被唤醒，这个村子里的长辈会对任何一个企图再一次感受痛苦往事趣味的年轻人不断地重复说：时间叫人忘记一切。”《追忆乌攸先生》一开头便以诗化的语言连接起时间、记忆和痛苦往事，警察的调查使作品具有了一般的侦探小说的外观，村里人对往事的回忆使作品的结构接近于“目击者提供证据体”的小说结构，但由于警察对乌攸先生之死的究明真相的调查是发生在当事人已被

枪毙多年之后，其姗姗来迟中所蕴含的历史荒谬，正如同作品中那个明了命案真相的小脚女人的姗姗来迟。历史的残酷总是在历史的真相被揭露之前先行到来，小脚女人的疯狂奔跑因此总赶不上历史的残酷的脚步：“当小脚女人满身是泥赶到枪毙现场，乌攸先生已经被埋掉了，她看到了地上的血水和几根像猪鬃一样的头发。雨还在下着，远处有一队迎亲的队伍，吹吹打打，穿着红衣绿袍正消失在河堤的另一边。”作品的结尾以死亡和喜庆的两个场景相互映衬，不动声色地突出了人的生命的脆弱渺小和历史的残酷冷漠，“几根像猪鬃一样的头发”以其冰冷的质地呈现了一个荒诞时代人不成其为人的本质，并使前文“我”弟弟老K在震惊状态下所说的“杀人要比杀鸡容易得多”得到了更为形象直观的表达。但历史的杀人本质还不仅表现为“头领”的荒淫无耻和滥杀无辜，它还表现为群众对“酷的历史”的麻木和冷淡：当小媳妇一路叫着从村东跑到村西时，村里的小伙子对小媳妇粉红衬衣里小肉团的跳动的关注甚至超过了关心枪毙乌攸先生。应当说，《追忆乌攸先生》不无游戏之笔（如村中中年妇女戴上警察的测谎器便说不出话来，一取下便滔滔不绝地说开了），其标题亦不无矛盾之处——既为乌攸（有），何来追忆？但作品总体上仍与中国现代文学史上的《狂人日记》一类作品保持着一定的精神联系：在形式的实验与历史的省思中保持了对历史本质的关注。即使其中的游戏之笔也不无深义，村中妇女面对测谎器的反应似乎就表明了，民间力量一旦套上代表国家机器的测谎器便会进入一种失语和失忆状态，民间的声音只有在较自由的状态下才能得到较正常的表达。当然，作为一个先锋作家，格非笔下的历史并没有表现出某种固定的状态和本质。单纯从题材角度来说，《追忆乌攸先生》中的焚书和群众专政场面与某些伤痕、反思小说没有什么不同，但同样的题材在格非写来却呈现出自己的多义性和不确定性——人们对焚书的起因的解释就截然相反，杏子为谁所杀也前后矛盾。事情

真相看似确定无疑,但总体上又呈现出恍恍惚惚的不确定性质。与常见的侦探小说不同,警察没有作出最后结论。读者只是通过自己对一段特殊历史的记忆和想像才认同于小脚女人嘴里说出的真相是最后的真实。

《追忆乌攸先生》的侧重点显然不在要究明历史的真相,而是要通过三个外乡人的介入呈现历史进入时间和记忆之流后的存在状态,换言之,在努力要探究历史真相的表象下,作者实际上所做的只是展示了历史记忆,只是以舒缓疏朗的文字将历史记忆固定了下来。从创作技法而言,作品的另一代表作《青黄》具有异曲同工之妙,并且在对历史的多元和不确定性的传达上更趋极端。该篇采用标准的“目击者提供证据体”的结构方式,形象地展示了人根本无法抵达一种“终极历史”的历史观念。《青黄》的创作,起源于格非在浙江听说的“九姓渔户”的故事。作者虚构了“我”对九姓渔户历史的调查,特别是对其中一个有争议的名词“青黄”的终极意义的追寻。然而,“我”对历史的目击者和当事人的调查和采访,不仅没有澄清“青黄”的歧义,而且增加了“青黄”的歧义。无论给羊圈加固木栅栏的老人、外科郎中、康康,还是小青、看林人、李贵(换麦芽糖的老人),都只能通过记忆之网捕捞起沉入时间长河河底的历史碎片。而且,面对“我”的调查,他们仿佛出于各种原因在揭示一些事的同时也掩盖了一些事。于是,“青黄”在传说中是“一个漂亮少妇的名字”,又有人说是“春夏之交季节的代称”,谭维年教授则认为是“一部记载九姓渔户妓女生活的编年史”;在我的询问下,外科郎中猜测“‘青黄’会不会是那些年轻或年老妓女的简称”,李贵则说“青黄”是一条良种狗。当读者以为“我”得到了“青黄”的终极所指时,“我”又在《词综》上得知“青黄”是“多年生玄参科草木植物”。很大程度上,《青黄》展示了九姓渔户的历史在时间的长河和人类的记忆中被文本化的过程。“青黄”作为一个历史符号,正像索绪尔论述语言符号时所说的,它本质上由能指和所指两

部分组成。在历史上，“青黄”的能指和所指也许有着某种约定俗成的联系，但时间的流逝使得“青黄”的意义走向了德里达所主张的那种意义的无限扩散和延宕。“我”的麦村之行实际上是为能指符号“青黄”寻找相对应的所指的过程：“时间的长河总是悄无声息地淹没一切，但记忆却常常将那些早已沉入河底的碎片浮出水面，就像青草从雪地里重新凸现出来一样。在麦村的日子，我在白天像游魂一般四处飘荡，追索往昔的蛛迹，却把一个又一个的黑夜消耗在对遥远过去的悬想之中。”在喑哑无声的历史时空里，“青黄”的意义是忽隐忽显地飘浮着的，始终无法固定在一个终极所指上，众多的有关“青黄”的解释可以说构成了一个意义链，每一种说法都只是留下了“追索往昔的蛛迹”——它类似于德里达所说的踪迹(trace)——每一种“青黄”的意义总是为后一种意义所涂抹、改写，同时也在意义链上留下自身的痕迹。格非在《青黄》中自始至终没有为读者提供“青黄”的终极意义，相反，还暴露了那种要将“青黄”的意义固定于某个终极所指上的企图的虚妄和滑稽。在九姓渔户的民间历史面前，“我”始终只是一个不得其门而入的外乡人。从创作过程来看，《青黄》可以说是一个绝对的语言游戏的文本，堪称后结构主义理论的形象演绎。从历史观的角度而言，则寄寓了作者对历史的元叙述的怀疑，暗寓了文本之外别无历史的历史理念。

格非将往事和历史交给记忆来呈现，其结果是作品只提供了故事和历史的片断而没有提供故事和历史的整体，因为人的记忆的特性使其只保留了自己感兴趣和印象强烈的部分，每个当事人或见证人由于自己眼光的局限也只能提供局部的真实，更何况时过境迁之后，时空距离和主观利害的介入常使他们所陈述的历史片断有可能扭曲历史和往事的原始形态。饶有趣味的是，记忆的这种特性甚至从作家自己对于往事的陈述中反映出来。我们注意到，格非在《十年一日》和《我的处女作〈追忆乌

攸先生》两文中，都提到了处女作是创作于一次方言调查后返回上海的火车上，并强调了同行者是一位女教师。但前文说：“在开始的几个小时里，她一直在试图向我说明，吕其明的《红旗颂》是世界上最好的音乐。”^①后文却说：“我已记不起她的名字，只是记得她坐在我的对面，告诉我这班列车开到上海约需 12 个小时，随后便一言不发。”^②同样的一件事，为什么会出现如此矛盾的陈述？是作家在不同的时间里回忆往事时记忆出现了差错，还是在不同的地方为了其他的目的地而使用了小说家惯用的虚构手法？我们不得而知。可以肯定的是，往事和历史一旦进入到记忆和时间的领域，纯粹的单一的“真实”便成为一个可望而不可及的虚构的幻影，小说家要达成这种真实并进而成为历史的书记员也难上加难。像不少先锋作家那样，格非在创作中主动地放弃了传统现实主义作家那种要做历史的书记员的企图，一改客观临摹现实的创作手法，转而将往事和历史掷入记忆和时间的场域，只是“留下一些时间消失的印记和见证，让感觉、记忆与冥想彼此相通”^③。他调动起人的各种感觉，将风物描绘、时空印象、心理感受融为一体，以回忆、冥想等等形式呈现出来。“她说那天晚上静极了，微风把溪水里散乱的苇叶的清香送过来，使人沉醉，林子里弥漫着乳白色的蜃气。月亮的周围有一层美丽的晕圈，她说：当她看见头领剥了杏子的衣服，最后扯下了那条白三角裤时，她激动得哭了。”这是《追忆乌攸先生》中小脚女人对一个充满暴力和无耻色彩的场景的回忆。其中背景和前景一样的清晰，既有听觉、视觉、嗅觉的形象描绘，也有心理感觉

① 格非：《十年一日》，《塞壬的歌声》，上海文艺出版社 2001 年版，第 68 页。

② 格非：《我的处女作〈追忆乌攸先生〉》，《格非散文》，浙江文艺出版社 2001 年版，第 215 页。

③ 格非：《自序》，《格非文集·树与石》，江苏文艺出版社 1996 年版。

的直接呈现。但这种记忆的还原很显然经过了作家的审美打造和语词修饰，它绝不是现实主义作家的那种客观实录与心理描写，它一方面经过了记忆的过滤而滤去了场面的残暴色彩，一方面在提供人物的心理感受时回避了深度的心理刻画。小脚女人“激动得哭了”是什么意思？是为美的破损而伤神还是为自己无能为力而哭泣？读者只有通过自己的阅读去感受和猜测。从题目《追忆乌攸先生》所蕴含的悖谬意义来看，我们甚至可以说小脚女人的追忆不指向作品以外的任何事件，它只是诞生于作家的写作过程，正如“青黄”的意义诞生于《青黄》的写作过程一样。这个意义上，格非小说的先锋色彩，首先是表现为作家对文学的真实和小说的功能的理解发生了变化。在他那里，正如同罗伯·格里耶所说的：“小说根本就不是一种工具，它不是为一个预定的工作而设计的工具，它不是用来展示、表达在它之前或在它之外就已经存在的事物的。它不表达，它只是探索，而探索的对象正是它自己。”^①

二

在中国当代作家中，格非是形式感相当强的一位。他的小说创作的形式富于变化，有些作品的结构方式甚至富有很强的装饰性。《褐色鸟群》是其中的佼佼之作。据作家自己介绍，该篇作品的核心结构得益于一个简单的故事：“一个朋友去买火柴，从口袋里掏出一个火柴盒，售货员吃惊地说：‘你有火柴为什么还要买？’那朋友打开火柴盒，从里面拿出五分钱付给售货员。我当时想，这

^① 罗伯·格里耶：《从现实主义到现实》，柳鸣九主编：《二十世纪现实主义》，中国社会科学出版社 1992 年版，第 322 页。

是一个非常好的小说结构：从火柴始，到火柴结束。”^①这种自叙对我们理解《褐色鸟群》有很大帮助。作品一开始便写“我”蛰居在一个被人称作“水边”的地域，写一部类似圣约翰预言的书，有一天，一个穿橙红（或者棕红）色衣服的女人来到我身边，经过一番似是而非的交谈后，“我”和她谈起了“我”的恋爱故事，“在整个晚上她充当了一个倾听诉说的心理分析医生的角色”。在阅读过程中，读者很容易为其中的所谓恋爱故事所吸引，将注意力集中在辨别故事的真伪上，并陷入对某些谜团的猜想（譬如：那个后来成为“我”妻子的女人九年之前是否到过城里并成为“我”的追踪对象）。然而，只要我们改变一下阅读习惯，将注意力集中在小说的形式而不是小说的意义之上，就能较顺利地清除理解上的种种障碍。作品实际上存在着两个主要的叙述层：开头和结尾对穿橙红色（或者棕红色）的女人夹着一个像是画夹或是镜子的东西向“水边”走来的叙述构成了作品的超叙述层，“我”和棋所谈的恋爱故事构成了作品的主叙述层。但无论是超叙述层还是主叙述层，后出现的部分既是对已出现部分的重复，也是对已出现部分的否定。开头部分，女人抱着的大夹子是画夹而不是镜子；而结尾部分，怀里抱着的却是镜子而不是画夹。作品中，棋的话甚至可以说是作者在暗示其故事的讲法：“你的故事始终是一个圆圈，它在展开情节的同时，也意味着重复。只要你高兴，你就可以永远讲下去。”这种“从火柴始，到火柴结束”的结构方式是一种典型的环型结构，它在重复中追求变化，又在变化中追求一种有规则的重复，形式上具有相当强的装饰性。读者也许可以从作品的故事内容发掘出诸如性的幻想与恐惧一类的母题来，但显然，这类母题只是作者形式实验的一个结果。在这样的作品中，形式探索绝不是表达某一寓意的工具。

① 格非：《格非——智慧与警觉》，林舟：《生命的摆渡——中国当代作家访谈录》，第66页。

或者说，在这样的作品中，意义不是第一位的，形式才是第一位的。

在形式上，《锦瑟》同样采用了环形结构方式。这一作品的创作灵感，除了来自于博尔赫斯小说的影响外，还从庄生梦蝶的故事和李商隐的《锦瑟》诗获得了直接的启迪。单纯从故事层面说，《锦瑟》讲述了隐居者冯子存、书生冯子存、茶商冯子存、皇帝冯子存的故事。可惊奇的是，书生冯子存的故事是隐居者冯子存对教书先生所讲的故事，皇帝冯子存又是茶商冯子存的梦中之梦，而结尾部分皇帝冯子存给园丁讲述的梦境恰好又是开头部分隐居者冯子存的故事。这种结构方式类似一条吞食自己尾巴的蛇，或是博尔赫斯所设想的“地图中的地图”，或是德国版画家埃舍尔的名画《瀑布》——它巧妙地利用了人们的视角差，制造了循环往复的瀑布，水流乍看是往下流的，可流来流去，又流到它开始的地方去了。当然，我们也可以说，这种结构方式近似于中国“从前有座山，山上有座庙，庙里有个老和尚，老和尚对小和尚说：从前有座山，山上有座庙……”式的语言游戏方式，只是这种梦中之梦的写法比这种简单的语言游戏要复杂得多，我们已很难确认梦的起点和终点。作者采用这种结构方式来创作，或者意在说明：人生就是一场没完没了的大梦。换用作品中茶商冯子存的人生感悟来说则是：“人们总是无法预料自己什么时候会突然背运，无论你考虑得多么周全，无论你贵为天子，还是贱若乞丐，恶运都会出其不意地撵上你，像水蛭一样吸附在你的身上，甩都甩不掉。”正如在作品中冯子存只是一个符号一样，他可以代表隐居者、书生，也可以代表茶商、皇帝，人生中充满了太多的偶然和无奈、迷乱和惘然。

任何作家的形式实验都不可能完全是独创的。像其他先锋小说家一样，格非有时也有意识地借用一些传统的、通俗的小说形式，对它们进行创造性的模拟和改写。《大年》的题记标明“我想描述一个过程”，表明作者有意识地要写一段特殊时期历史的自然进程。作品具备以往革命历史题材小说的所有故事原素，但“革命”

的历史在《大年》中是以人的自然生存选择和生存形态的面貌出现的，“革命”不再呈现为一个进步的神话，而是表现为一个人为的历史文本。特别是像豹子那样不识字的贫民，其历史是可以经由唐济尧那样掌握着文化霸权的人随意涂抹和虚构的。作者对新旧交替时代的历史未曾身临其境，他所描述的只是自己对一个特殊时代的纯属个人的历史想像。作品通过丁伯高和豹子的共同的死亡结局，表明历史绝不可能是一片光明正大、众目睽睽的广场，而只能是充满了个人澎湃欲望的幽暗渊薮。《蚌壳》在外观上是一个典型的心理分析小说。但由于作家有意识地模糊了现实与幻觉之间的界限，故事的走向和作品的解读便具有多种走向和可能性：作品中马那的妻子是否与医生有染，妻子的外遇是发生在现实生活中还是马那的幻觉中，可以有不同的解释。其一是像结尾一节中医生所分析的那样，一旦丈夫发现妻子有外遇，就会出现死亡和性的幻觉，不是沉浸在妻子和另一个男人交媾的场景中，就是设想自己死后的种种现实；但构成吊诡的是，医生在作出他的有关流行的臆想症的分析之前，曾对弗洛伊德的精神分析进行过猛烈的抨击，认为“在治疗精神疾病这个问题上，知识似乎已经成为一种障碍”，这又意味着医生自己的精神分析也是不可靠的，因为这里隐含了一个所有克里特人都说谎的悖论，《蚌壳》所引用的题记“如果我对你说过谎，那是因为我必须向你证明假的就是真的”，似乎也说明了作品本身所描绘的场景的真假问题并不像表面那么简单。

《雨季的感觉》《失踪》同《追忆乌攸先生》一样，都借用了侦探小说的形式，但与已成俗套的侦探小说创作模式有很大不同。在《失踪》中，农学家林展新奉命跟随一个“科技下乡团”进驻马祠，真正的意图却在于查清 20 多年前年轻的女知青祝云清的突然失踪案。“目击者提供证据体”的结构方式在这里再一次得到运用，但通常侦探小说所具有的结论在这里却没有做出，当事人得出自相矛盾的结论只是为了应付一个投资者的附加要求。失踪案在发生

之时并没有引起什么事端，投资者要求调查其外甥女的下落的要求也曾经被客气地拒绝过，于是迟到的调查便也折射出了时代的惊人变化。《雨季的感觉》中，日本空军轰炸梅李制造了紧张的气氛，莘庄保安司令部抓错褚少良更增加了作品的神秘氛围，侦探的出现引起了人们的好奇的盯梢和猜想，一切都表明这个镇子里已经或将要发生什么大的事件，然而结局却颇出乎读者的意外，褚少良将所有神秘兮兮事物的出现归咎于是梅雨把一切都搅了，侦探的出现或许不过是因为褚给城里侦探所的同学寄的结婚请柬写错了日期。该篇巧妙地利用了侦探一类人物形象可能唤起的审美期待和思维惯性，却一反常态地做出了超常规的艺术处理，最平淡的事物的出现因此获得了出人意料的陌生化效果。这类作品的艺术处理显然与格非对读者的审美心理与读者-作者关系的思考有关。格非曾谈到自己在写作课上所说的一个故事：一个富商在横渡太平洋的轮船上对一个妙龄女郎一见钟情，并在一个有湛蓝月光的晚上于甲板上将一枚钻戒作为礼物送给该少女，但在女郎接受钻戒的一刹那，由于海风或船体的摇晃，钻戒不慎落入水中。这一突发事件使行将大功告成的爱情就此中断。许多年以后，已届耄耋之年的富商再次乘坐同一条船进入同一海域，物是人非之感不免涌上心头。这时侍者给他端上来一条鱼，当富商将一块鱼送入嘴中时，只听得嘴里“咯嘣”一声……故事讲到这里，作者让学生回答“富商吃到什么”的问题，结果回答几乎都是“戒指”，而格非提供的标准答案却是一块鱼骨头。^①显然，戒指的答案更符合传统的叙事规则，它所依赖的是戏剧性的冲突和巧合。但是，“任何一种故事的结构模式一旦被确立，便渐渐会给阅读带来思维的情性和定势，从而减弱甚至取消读者的想像和沉思。”^②在此背景下，最为平淡的故事原素和艺术

① 格非：《小说艺术面面观》，江苏文艺出版社 1995 年版，第 28—29 页。

② 格非：《小说艺术面面观》，第 63 页。

处理,却也可能达成出其不意的艺术效果,成为读者进行想像和沉思的新的艺术增长点。《雨季的感觉》对侦探小说模式的借用和改写,应当可以在这样的意义上得到理解。

同大部分先锋小说一样,格非的小说改变了作家讲述故事的方式,特别是时间的处理方式。正如格非所言,“在传统的故事结构中,时间始终是一个基本因素。所有的故事无一例外地必须经历发生、发展、高潮、结尾这样一个时间段,在这个时间段中,‘从前’、‘接着’、‘然后’、‘后来’、‘突然’等连接词就像一条线一样,把按照先后顺序排列的具体事件串联起来。尽管作者可以通过倒叙、插叙和补叙等手段来丰富叙事方法,从表面上看,叙事时间的延续受到干扰,但时间本身的完整性并未遭到任何破坏。”这是一种可称为历时性的叙事;“而在现代主义小说中,作者并不依照线性时间组织事件和材料,而是通过写作的即时状态,让记忆与直觉彼此连通,将事件并列呈现在读者眼前。这些事件并无时间上的先后,既牵连着过去,又包含着现在与未来”。这是一种可称为共时性的叙事。^① 格非创作的小说,基本上采用了共时性的叙事。《陷阱》取消了明确的时间标识,叙述人只是依靠回忆和幻想来连缀“我”和牌、棋之间的故事,人物是通过太阳阴影的移动来意识到时间的递嬗的;《唢呐》则通过一个无所期望的老人孙登的眺望和意识的流动来实现场景的转移和切换,线性的、历时性的故事讲述为空间的、共时性的画面和场所取代;《湮灭》则通过叙述人的频繁转换来讲述金子嫁到村里的故事,由于每个人的讲述都是经由自己的当下场景回返过去,往事便以碎片的形式犬牙交错在一起;《时间的炼金术》则让躺在床上的“我”想入非非,意识不断地穿行在现实和过去之间;《没有人看见草生长》则借口聪明而敏感的读者对日记出现在小说里极为反感,故叙述人“我”改变了日记的编排形式,不让它以通常日记的自然时间

① 格非:《废名的意义》,《塞壬的歌声》,第275—276页。

顺序出现在读者面前。《背景》则是典型的意识流小说，作品用“我”接到电报回家奔丧这一简单的事件串联起“我”的意识流动，自然时间的线性特征和少年时期的往事的完整性被打破，它们经过意识的重组呈现出了浑浑沌沌的状态，当下的景象成为往事复现的直接触媒，典型的意识流手法在这里得到了广泛运用，校园中被修饰过的草坪让叙述人联想起收割后的大片坦荡的田野，火车上年轻女人哼唱时用手指轻轻拍打车窗的动作引出了对村里小脚女人用手掌重重拍打幼儿园窗户的回忆，当下与过去、城市与乡村、回忆与联想等等在该篇中被熔为一炉，往事只有经过读者的重组才能呈现出相对完整的面貌。而在格非的小说中，即使是像《迷舟》这样有明确的时间标识，标明了“第一天”“第二天”字样的作品，仍与传统的历时性叙事有所不同，现在与过去、记忆与冥想在历时性的叙事框架里，仍以共时性的叙事形式存在下来。

三

格非小说的新探索，还不仅表现为作家将故事时间转化为叙事时间过程中，以共时性的叙事取代历时性的叙事，它还为读者提供了对小说的发生、发展、高潮、结局的新认识。读者即使按故事时间还原出故事的原始状态（其实很难做到），也难以找到传统小说的那种发生、发展、高潮、结局。一些偶然性因素和边缘性因素在格非小说中得到了强调，一些关键性环节却处于缺席状态，事件发生的原因有时暧昧不明，事件的结局则不时呈现出不确定形态。《陷阱》中一段近似元小说性质的话描绘的仿佛就是格非自己的小说：“我的记忆就来自那些和故事本身并无多少关联的旁枝末节，来自那些早已衰败的流逝物、咖啡色的河道以及多少令人心旷神怡的四季景物，但遗忘了事件的梗概。从那时到现在，时间相隔不久。回望从

前,我似乎觉得只是经历了一些事的头和尾以及中间琐碎的片断。甚至,这些湮没了故事的附属部分也许根本就没有发生。但无论如何,我想,故事应该是存在的。我急于叙述这些片断,是因为我除此之外无所事事。”这里谈到的叙事的非目的性、细枝末节掩盖故事的主体、也许根本没发生的片断无法以僵硬的真实性尺度来衡量等等特性,无一不可以在格非的小说中得到一一的印证。

以长篇小说《边缘》为例,故事的时空跨度、人物的命运沉浮与传统长篇小说没什么两样,但故事经过叙述人的回忆切割和过滤后只留下一些断断续续的片断,儿时的往事、与女性的交往的片断不断凸现出来,战场的残酷和政治运动的冲击倒常常一带而过。另一长篇小说《敌人》同样如此。开头的一把火和赵景轩写有潜在的仇敌名单的那张宣纸引出了读者对“敌人”的期望和猜想,赵家成员的相继暴死也不断地增强着紧张的气氛,但作品通篇所写的是赵家成员隐秘的欲望、乱伦的冲动及周围人的隐隐约约的敌对行为和心里,一些突发事件和异常行止的前因后果常常没有得到明确的交待,无处不在、虚张声势的暗示成了推动情节发展的重要动力,读至结尾,读者才勉强通过自己的智力模糊地感到家族的颓败和人内心的恐惧才是作品中最大的“敌人”。

在文体实验中,格非迈出的最大胆的一步是使用有意识的省略,让事件的关键环节缺席,从而造成叙事上的空白和断裂,给文本的意义留下多元解释的空间。作为一种传统的小说修辞手法,省略就是与故事时间相比,叙事时间为零。严格意义上的省略无法从小说的文字上被感知,读者只能根据上下文构成的语境从逻辑上加以推断才能得知事件的哪些地方被省略。传统的省略或是因为被省略的部分在情节中不重要,或者是作者难以从正面加以艺术表现,或者是为了在创作中有意地扬长避短,但无论何种情况,它们一般都能加快叙事的节奏,并且不会造成歧义和多解。格非的省略多为有意的省略,它意在造成文本意义的神秘和不确定

性。他曾说：“假如作者对呈现出来的故事、情节本身加以有意识的省略，尤其是，当读者迫切需要知晓事件的来龙去脉和最终结果，而作者故意对它加以省略；或者作者在某些事件的局部和枝节的呈现上，给予读者以充分的满足，却将关键的内容隐藏起来，这就形成了形式和文体上的重要技巧和修辞手法。”^①在创作中，格非十分擅长使用这种技巧和手法。如《迷舟》对萧去榆关的具体行程便加以有意的省略，作品只提供了三顺和警卫员对这一关键环节的截然不同的两种解释，是为了爱情前往还是为了传送军事情报成了作品设置的一个永恒的谜。同样，在《青黄》中，九年之前那个风雨之夜，换麦芽糖的老人李贵离开屋子是因为真的梦游还是另有隐情，从文本中也无法得到确切的答案。再如《敌人》中猴子、赵虎、柳柳等人死于何人之手，作品都有意地省略了，只留下蛛丝马迹供读者追寻、猜测。这种由有意的省略所带来的文本空白与情节断裂，一方面造成了阅读的障碍与欣赏的难度，同时也激发了读者的想像和智力投入，使阅读和欣赏的过程成为一个再创造的过程，省略和空白因此不仅没有缩减作品的意义，而是扩大了意义的疆域。当然，对于《敌人》这种过分依赖省略与空白的作品而言，过多的歧义和神秘也有可能导致读者的拒绝阅读。

格非的形式实验有可能使人们将他视为一个只重形式和语言游戏的作家。但事实上，他的形式探索之后，实际上隐含了他对人的存在状态和文学的本质问题的沉思默想。格非曾经仔细地区分“存在”和“现实”两个关键性的概念：“存在，作为一种尚未被完全实现了的现实，它指的是一种‘可能性’的现实。从某种情形上来看，现实（作为高度抽象的事实总和）在世界的多维结构中一直处于中心地位，而‘存在’则处于边缘。现实是完整的，可以被阐释和说明的，流畅的，而存在则是断裂状的，不能被完全把握的，易变

^① 格非：《废名的意义》，《塞壬的歌声》，第299页。

的；‘现实’可以为作家所复制和再现，而存在则必须去发现，勘探，捕捉和表现。现实是理性的，可以言说的，存在则带有更多的非理性色彩。现实来自于群体经验的抽象，为群体经验所最终认可，而存在则是个人体验的产物，它似乎一直游离于群体经验之外。”^①在另一个地方，他同样强调说：“在个人与现实交错的空间结构中，我们通常生活在某种边缘地带（而不是局外）。从时间的意义上来看，情况更是如此，我感到现实是抽象的，先验的，因而也是空洞的，而存在则包含了丰富的可能性，甚至包含了历史。”^②这事实上意味着，在格非那里，固定不变的、抽象完整的现实的意义被贬低了，流动不居的、具体丰富的存在的意义被抬高了，他要将对断裂状的、易变的、非理性的、个人的、精神的等等以往被排斥至文学的真实的边缘的因素拉回到中心位置，以个体经验形态出现的想像、虚构、回忆等等精神活动不再受到过于呆板的“真实性”尺度的框范，其作品中人的存在也不再具有某种固定不变、整齐划一的本质，它具备多种存在的可能性和发展走向。理智与疯狂、必然与偶然、善良与丑恶等等可以共存一处，并实现瞬间的转换。《傻瓜的诗篇》里，诗意和疯狂两种相互悖反的因素统一在同一个精神病人莉莉的身上，一种古老的声音（“瞅准机会干他一家伙”）不断回响在精神病医生杜预的耳边则说明了正常人与疯子一样拥有一个共同的暧昧不明的意识领域。作品通过莉莉和杜预的换位（疯子成了正常人，精神病医生成了疯子）传达了作家自己的一种思考：“所谓的正常人的世界与疯子的住所仅有一步之遥，也许一个是另一个的原因或者结果，甚至两者之间本来就没有太多的分别。”^③从古老的亚里士多德时起，

① 格非：《小说艺术面面观》，第21—22页。

② 格非：《自序》，《边缘》，浙江文艺出版社1993年版。

③ 格非：《另一种形式》，《塞壬的歌声》，第221—222页。

人们便一直在强调“诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事”^①，可在具体的批评中却常常将文学作品所反映的现实设定为惟一的、固定的、已经发生的。格非则通过对“存在”的持续关注，突破了文学与现实的一对一的同步关系，观察到了人的存在和现实发展的多种可能性。《大年》中有一段闲笔，写到豹子大年三十组织人马袭击丁家大院之前，袭击的消息就被一个小孩获知并告知了其父亲。但他的父亲因为痔疮发作而没有加以理睬，小孩比划着告诉自己的母亲，但身为哑巴的母亲却无法将这一消息正确地传达给丁家大院。这看似有些滑稽和荒谬的闲笔实际上突出了历史中的偶然性因素，暗示了现实和历史发展的多种可能性，并引起读者有关“如果不是这样而是那样”一类的历史感兴。从这个意义上说，格非用相同的故事原素叙述出全然不同的故事来，以及他的热衷于偶然性因素和非逻辑性因素的描绘，热衷于设置情节的断裂和叙事的空白，又不单纯出于形式实验的动机，它还包含了作家对人生、历史、存在等的沉思。

但格非在自己的小说中从来没有摆出一幅思想者的面孔，我们很少看到作者在作品中发议论，哪怕是借助于人物之口发出的议论，他的叙述者和人物也基本上不思考，人物只是行动着，意识着，叙述者则是对所叙述的一切、所存在的一切保持着一种眺望的姿态。作家只是用不带任何感情色彩的语言冷静地、细致地、有条不紊地描绘着客观的物质界与人世间。在他的笔下，正像罗伯·格里耶所说的：“世界既不是有意义的，也不是荒诞的，它存在着，如此而已”^②。作家似乎只是想描绘一个更具象、更实在的世界，

① 亚里士多德：《诗学》，罗念生译，人民文学出版社1988年版，第28页。

② 罗伯·格里耶：《未来小说的道路》，柳鸣九编选：《新小说派研究》，中国社会科学出版社1986年版，第62页。

他考虑得较多的是如何将感觉、回忆、想像融为一体,怎样解决意识和印象的破碎零乱与语言的线性特征、结构的连贯性等等之间的矛盾。在这些问题的处理上,格非有些类似于法国新小说派作家克劳德·西蒙。西蒙曾说:“在我看来,问题不在表现时间、时间的持续,而在描绘同时性。在绘画里也是这样,画家把立体的事物变为平面的绘画。在小说作品中,问题也是在于把一种体积转移到另一体积中,把一些在记忆里同时存在的印象在时间,在时间持续中表现出来。”^①这事实上是主张以一种绘画的逻辑来取代线性的故事逻辑。格非在创作中也尝试着这么做,他多用显示而不是讲述以增加作品的画面感,根据不同的情形变化叙述的角度和语式,以增强语言的色泽感与节奏感。他的作品的画面感和语言的节奏感都相当的强,不少作品和片断既具有绘画的精确质地和纷繁色泽,也具有音乐的节奏美感与想像空间。这是一个十分讲究小说的叙事艺术和语言修辞的作家,其创作具有一种相当个人化的诗性风格,他将记忆、想像、感觉和沉思融为一体,沿一条类似于博尔赫斯、有时略显晦涩玄奥的创作之路去展现人和历史的存在形态,挖掘人的生存本相和历史的在本相,从而对读者的理解力和感悟力提出了挑战。他的写作,有明显的书卷气和智者的风格。但从20世纪90年代以后发表的《敌人》《边缘》《欲望的旗帜》《马玉兰的生日礼物》等作品来看,我们一方面可见出作者追求更大的创作境界的努力,另一方面也可见出作者刻意维持原有写作风格所造成的紧张和局促。这或许折射出了作者追求新的创作风格而暂时无法获得新的个人特征的两难处境。

^① 克劳德·西蒙:《关于〈弗兰德公路〉的创作过程》,《弗兰德公路》,林秀清译,漓江出版社1987年版,第267—268页。

第十二章

刘震云：面对苦难的游戏与反讽

—

就现有资料来看，刘震云小说创作的起点并不算高。从 1979 年创作的《瓜地一夜》到 1985 年创作的《罪人》等作品，作者似乎还没有找到真正属于自己的独特题材领域与表现手法。在《栽花的小楼》这样的作品里，刘震云甚至是有些吃力地将改革初期一夜暴富的乡村传说同女性旧情难忘的故事母题结合在一起；而《罪人》这样的作品，则不无稚拙地将由贫困引出的性的压抑和乱伦的母题同人物的罪感意识融于一体。红玉最终用军用匕首结束了自己的生命，牛秋则用斧头砍去了自己的左手，作者试图用一种戏剧化的手法来表现人物的愧疚之情和人性深度，但创作初期的功力不逮导致了这些作品的过多的人工斧凿痕迹。

值得注意的是，刘震云后来创作中的一些基本因素在这些早期创作中已初露端倪，譬如对贫困和权力母题的关注，对现实人生中利益分割和交换原则的审视，均已在早期创作中有所表现。贫

困既使小水和秋荣一对有情人不能终成眷属(《乡村变奏·花圈》),也使郑四最终谅解了“嫌贫爱富”的恋人小青(《被水卷去的酒帘》),付不起父亲住院费的姑娘以600元的价格将自己的终身交付给陌生的男人,一个有夫之妇为了1000元钱去千里之外结一桩近于生意的婚姻(《罪人》)。单就《被水卷去的酒帘》这样的作品而言,极易被读解为描绘城乡贫富差距的小说,作品的乡村生活场景和创作主体曾拥有的乡村之子身份也容易强化这种阅读印象,但总体上,刘震云创作的兴奋点并不在城乡的物质和文化差异,他更感兴趣的是普遍贫困中的相对贫困主题,以及权力的分割和利益的交换母题。在《瓜地一夜》里,大队支书的儿子桩子可以用布袋堂皇地从瓜地拿走西瓜,公社各权力部门也自有生产队迫不及待地将西瓜送上门去,而因无钱为卧病在床的母亲买瓜而只好偷瓜的李三坡却只能落个被罚款的命运;牛秋和哥哥两度为面对一个女人两个男人的尴尬局面而苦恼不已,乡书记的儿子“狗蝎”却已经在筹划第四次离婚(《罪人》);李明生最屈辱的记忆,是继父在家门前蹲着、母亲却和麻脸书记在炕上躺着(《栽花的小楼》)。甚至“老肉”当上“瓜地负责人”,也主要还是沾了他本家侄女的光:“他本家侄女今年春天嫁给了队长喜堂的一个本家兄弟。瓜地负责人官虽然不是太大,但大小当个官,强似卖水烟。……人一当官,容易官升神气长。”(《瓜地一夜》)对“官”的不信任和仇视所导致的对权力的排拒和漫画化描写,以及对普遍贫困中最为贫困人群的同情关注,构成了刘震云早期创作的重要内容,也指示着他后来创作的总体方向。

刘震云真正确立起自己的创作风格是在1987年《塔铺》《新兵连》发表之后。在这些作品里,物质的贫困和小人物对权势的痛恨与追逐得到了进一步的放大和凸显。理想信仰、报效国家一类的宏大话语均被落实到个人的生活困境和行为动机的基础来审视,不无悲剧意味的人生景观和存在形态被敷以喜剧性的情节和场景

呈现出来。位于塔铺的高考复习班里，既有自恃文学功底好、将“黔之驴”念成“今之驴”的干部子弟“耗子”，也有瘦得皮包骨头、躲在厕所墙后烧蝉吃的“磨桌”，还有拖家带口、念叨着“等爸爸考上了，做了大官，也让你和你妈享两天清福”的王全。因贫穷而只得舍身救父的故事在这里再一次出现。青春的萌动和朦胧的情爱所带来的人生温暖与整体的贫瘠、灰色人生基调形成了鲜明的对照，青年的涉世不深与由残酷的竞争所带来的相互戒备构成了强烈的对比。《塔铺》虽然以“我”和李爱莲的不成功的爱情故事贯穿始终，但作品真正给读者以冲击的是农村青年为改变自己命运所做的种种近于无效、有时甚至近于可笑可悲的努力。在《新兵连》里，这种以喜剧为外观、以悲剧为底蕴的努力，转化为戈壁滩上军营里新老官兵争当骨干、要求上进的悲喜剧故事。“老肥”、“元首”、王滴们为争当骨干可谓挖空心思，丑态百出，真诚中伴着疯傻，虚伪中不乏诚实，就是行将退伍的老兵李上进，也一次又一次地被擢入为“组织”所接受或拒绝的情绪高潮与低谷之中。具有反讽意味的是，王滴虽然争取到大家所羡慕的到军部当公务员的职位，原来却不过是去给军长瘫痪的爹端屎端尿；为新兵所崇敬的和蔼可亲的军长，私底里却是个“不知玩了多少女护士”的“大流氓”。在1987年以后的一段时间里，刘震云似乎特别热衷于在一个相对独立、封闭的社会组织单位中，展示人物由生存的竞争和困窘所促成的“上进”举动，以及由这种举动所引发的人物间的相互挤兑和倾轧。作者揭开了现实人生中的所有假面，露出了一切庄严旗号下的真相，暴露出了人性的丑陋、虚伪和恶劣一面。不过，刘震云显然不愿意将人物的种种病相简单地归诸人性恶和国民劣根性，他倾向于一种更为直捷的解释，首先是生存的需要和现实的压力使他笔下的人物走向了一条或身不由己、言不由衷，或你争我夺、笑里藏刀的不归之路。“十七八岁的人，大家都睡打麦场，怎么一踏上社会，都变坏了？”《新兵连》中叙事人“我”的困惑其实在作品中就有答案，

新兵们人和人之间的关系的紧张,是“因为大伙总不能一起进步,总得你进步我不能进步,我进步你不能进步;你抢了扫帚把,表现了积极,我就捞不着表现”,这才出现了大家一到五更天就睡不着、想着一响起床号就去抢扫帚把的可笑可悲可怜的现象。这里的问题在于,为什么要进步(总不能为进步而进步)?进步后又如何?对这类问题的回答,既可以落实为某些堂皇高远的言辞和目的之上,也可以落实为某一具体的个人欲望和私人目标(像李上进的争取入党便只是为了复员后好对父老乡亲有个交待)。

由于《新兵连》的故事是发生在“文革”后期这一荒诞年代的背景之下,因而故事本身蕴含的悲剧意蕴所具备的说服力打了些折扣。《单位》和《一地鸡毛》这样的作品显然更有助于我们说明问题。这两个在故事上具有连续性的小说,已被作为新写实小说的代表作得到广泛的关注。我们这里感兴趣的,不是它们与整个新写实小说潮流间的联系,而是它们与刘震云其他创作间的关系。《单位》和《一地鸡毛》在描写的侧重点上看似有所不同,一是李小林在单位的遭遇,一是李小林的家庭生活,但《单位》以办公室分到一筐烂梨开始,《一地鸡毛》以“小林家的一斤豆腐变馊了”开篇,可以说都是开门见山地确立了作品的世俗气息(一种腐烂、发酸、霉变、以物质上的捉襟见肘打底的世俗生活气息),并且一上来就打通了人物生存其间的社会空间与私人空间的界限。在《单位》里,大家得了梨,不像往常舍不得吃,都开始赶紧用刀子捡最烂的剜着吃,全屋就老何像往常吃好梨一样洗洗吃,面对大家“烂的地方不能吃,得癌”的说法,老何在困窘中却自有一套解释:“烂的地方也能吃,苹果酱都是烂苹果做的!”解释如此漏洞百出,惟一的原因是老何的家庭格外困难。可形成对照的是,大家分到的都是烂梨,但原在一个办公室、现已升任副局长的老张分到的却全是好梨,这使大家都认清了自己的位置,也为后来单位同仁间明里暗里的你争我斗作了很好的铺垫和有说服力的解释。而《一地鸡毛》中,一斤

豆腐变馊了之所以会成为一个家庭事件，是因为拮据的物质生活和局促的生活空间使小林的妻子积累了太多需要发泄的不满情绪。而要改变这种不如意的生活状况，小林在单位里的作为和“上进”是一个关键因素。“钱、房子、吃饭、睡觉、撒尿拉屎，一切的一切，都指望小林在单位混得如何。这是不能不在意的。你不在意可以，但你总得对得起孩子老婆，总得养活老婆孩子吧！”小林由不求上进到积极要求进步，从对“贵党”不感兴趣到积极向党靠拢，从宣扬“有狐臭者不准上班”到每月一次主动挨着有狐臭的女老乔汇报谈心，应当说很大程度是屈服于现实生活特别是家庭日常生活的压力，并始终得克服情感与理智间的矛盾（虽然刘震云无意展现这种矛盾的复杂性与深度）。在这两个作品里，作者用了相当的篇幅描绘小林如何被单位、社会改造和异化的完整过程。表面没有生命力的单位和社会仿佛成了一个拥有至高无上力量的主体，本应生机勃勃的个人却丧失了自身的主体性，个人既不能控制自身的命运，也无能决定自己的人生取向，更毋论通过自我力量的扩张去改造整个大的社会生存环境。传统现实主义文学中那种充满英雄气息和理想精神的主人公在这里已荡然无存，典型环境中的典型人物的塑造已让位于典型人物的典型处境的描写，人物在社会环境面前已失去了正气和豪情，作品中充满了人物为环境所改造的叹息和无可奈何情绪，也充满了小人物看清自己的位置和洞明世事以后的满足感。李小林在接受了抄水表老头送来的微波炉以后得到了一个启示：“看来改变生活也不是没有可能，只要加入其中就行了。”后来又说：“其实世界上事情也很简单，只要弄明白一个道理，按道理办事，生活就像流水，一天天过下去，也蛮舒服。”改变的是个人的日常生活，加入的是更广大的社会生活，而所谓道理则是既成的社会规则，一种可以用现实的就是合理的套话来解释的规则。这种人生取向的可取之处，是它暂时为李小林这样的小人物的日常生活困境和苦恼提供了一条便捷的可行途径；其可怕

之处,是大的生存环境在这种精神指向的轨道上永远也看不到改善的希望。李小林最后的梦境是富有象征意义的,以灰色、琐碎、甚至肮脏、令人倒胃口的日常生活打底的世俗生活,表面上又是温暖、柔软、舒服的。但人、无边无际的人群,在这样的生活中只能是渺小的、无力的,它们仿佛“一队队祈雨的蚂蚁”,既然难以通过个人和集体力量改变生活,便只能祈求天降甘霖。

通过《单位》《一地鸡毛》的创作,刘震云向读者展示了日常生活的巨大力量:个人可以在情感上选择疏离、拒绝某种组织化社会化的生活,但老婆孩子、房子票子构成的日常生活力量常迫使个人从理智上去接近、加入组织化社会化的生活。个人的日常生活就这样同更广泛的社会生活联系到了一起,个人的生活空间也因此同公共的组织化的、体制化的空间产生了勾连。最后的结果,是印证了刘震云在《磨损与丧失》中所说的话:“每个人都有不同的经历、爱好、爱情与秘而不宣的隐私,但我们千人一面。我们拥有世界,但这个世界原来就是复杂得千言万语都说不清的日常身边琐事。它成了我们判断世界的标准,也成了我们赖以生存和进行生存证明的标志。”^①在日常生活压力下,小林的妻子小李短短几年之内就由一个安静的富有诗意的大学生变成了爱唠叨、不梳头、还学会了夜里偷水滴水的家庭妇女;在日常生活压力下,一度豪放洒脱、无论秦皇汉武唐宗宋祖都不放在眼里的“小李白”卖起了板鸭,并且谈到过去的经历时,大有觉今是而昨非之感:“狗屁!那是年轻时不懂事!诗是什么,诗是搔首弄姿混扯蛋!如果现在还写诗,不得饿死?……”还有什么比日常生活更为严峻和残酷的呢?在这样的日常生活面前,人们还能渴望一种更理想的生活吗?从《单位》《一地鸡毛》等作品的结尾来看,作者是悲观的,他除了将人们安放在日常生活的世俗性满足的基座之上以外,无能也不愿

^① 刘震云:《磨损与丧失》,《中篇小说选刊》1991年第2期。

意为人们提供一种更为乐观的想像。或许，在刘震云看来，所有这一类的乐观想像都是廉价的。

考察一下同一时期创作的《头人》《官场》《官人》将有助于了解刘震云为何如此入世和悲观。单纯从题材角度看，这三篇作品堪称现代官场现形记。它们采用一种删繁就简的结构方式，充满反讽意味的语言将现代官场的组织形式、运作法则暴露了出来。尽管这里的官场有大有小，人物的官职有高有低，但其组织原则和行为方式却大同小异。《头人》的活动舞台只是一个小小的申村，《官场》和《官人》则分别扩大到一个地区的官场和一个部的官场。但从官的任命和去留来看，无规则就是它的规则。“祖上”之成为村长是得益于乡公所的伙夫乱点鸳鸯谱，春官县委书记金全礼之所以能在众多县委书记中脱颖而出升任副专员，则得力于老相识、新任省委书记许华年，老袁等正副局长被一锅端了则取决于新任局长老曲有更大的来头。从这一点看，《单位》中的老张升任副局长只不过是两个派系激烈斗争的折衷产物一点也不奇怪。当然，官场也并非全无规则。任人惟亲、利益均沾就是它的最高原则，权权交易、权钱交易、权色交易是它最常见的润滑剂。《官人》中的老张不明白朋友秃头的公司上一个月还答应他去做副总经理，下一个月却变了卦，同是副局长的老王开导说：“……前一个月你是什么？是国家机关的一个常务副局长，你对秃头有用，所以说他要；现在呢？你不是局长了，是一个待分配的社会闲人，对秃头没用了，人家还理你干什么？”话虽有些赤裸裸，倒也道出了一种游戏规则。这一游戏规则后来在《故乡相处流传》中得到了重申：饥荒之年，舅舅为了自己当炊事员捞一口吃的，把情妇曹小娥从炊事员的岗位上拉下来，其理由也有本质的一致：“当初让她当炊事员是为了睡觉，现在睡不动了，还让她当干什么？”明白了这一游戏规则，也就可以明白刘震云笔下为什么有那么多人热衷于当头人、官人、大人物、领导人，热衷于“明里一盆火，暗里一把刀，上面握手，下面使绊

子”(《头人》)。官职的有无、大小一旦同物质的利益、人的尊严等等发生了联系,一切所谓官场的丑态和政治的肮脏便在所难免。当然,建立在个人欲望和权位大小基础之上的威严也容易坍塌,因为人们所惧怕的常常是权力的虚壳而不是某个人本身,这也正是《官人》中领导层调整的风声一出,办公楼便屎尿横流的原因——它只不过是权力失序的无数后果和表征之一。种种迹象表明,刘震云特别熟稔中国大文化场中一种特有的官场文化,他写“祖上”、老张们由不习惯做官到没有官做便不习惯,他写官场的虚与委蛇、勾心斗角,表面冠冕堂皇、暗里男盗女娼,常能一针见血,涉笔成趣。特别是,他对官本位文化的广泛的群众基础也多有描绘。《头人》中,无论是宋掌柜、三姥爷、金新喜还是恩庆、贾祥在台上,都是那两句讨好的话;而无论谁下台,立即是一百八十度的大转弯,见风使舵者有之,落井下石者有之,幸灾乐祸者亦有之。在《官人》里,副局长老赵前几天以为老袁不行了,开始巴结老王,后来看老袁缓过来了,又开始巴结老袁,真可谓颠三倒四,斯文丧尽,一点人格也不讲了。刘震云的超常之处,一是不将此类现象视为一时一地的现象;二是没有将它简单地指斥为农民文化现象便万事大吉;三是一改以往同类题材作品中叙事人那种精神启蒙者的形象,叙事人在人物面前已没有任何的道德优越感,而努力从人物的立场去看待哪怕是可笑可怜的言行举止——这一点也表现在《故乡天下黄花》等长篇小说中,当李文闹说路小黑见风倒时,李老喜回答说:“什么见风倒,谁不是见风倒?过去光绪当皇帝,咱跟着喊万岁;现在成了民国,咱不也跟大总统!关键是自己有没有本事上台,别怪老百姓见风倒!”语虽近反讽,却也肯定了老百姓见风倒的必然性甚至合法性。老百姓不掌权,掌权者不为老百姓考虑,而且权力之剑随时都可能降临老百姓头上,对权力既恐惧仇恨、又渴望趋奉就成为他们的一种本能反应。而在和平时期,李小林式的小公务员既无法通过正当的途径改变自己的生活处境,也就得同时

忍受着灵魂的扭曲去追求上进；社会的不公使他产生愤懑，日常生活的口腹之需得到满足使他志得意满，也就成了可理解之事。或许，正是基于这样的理解，刘震云对李小林式的入世的人生哲学寄予了极大的同情，让日常生活成了日常生活本身的判断尺度；但基于对大文化场的清醒认识，作者也没有给李小林式的小人物改善自身处境的努力提供什么光辉的前景。

二

在刘震云的创作生涯中，长篇小说《故乡天下黄花》《故乡相处流传》是两个相当重要的作品。它们的一些故事原素在此前的作品中早已经出现过，这表明它们的创作经历了较长时期的酝酿。《塔铺》中拖家带口的王全自述自己上学是因为“看到地方上风气恹坏，贪官污吏尽吃小鸡，便想来复习，将来一旦考中，放个州府县官啥的，也来治治这些人”，“吃小鸡”应是《故乡天下黄花》中村长们吃烙饼、吃夜草的萌芽形态；而做官治人的思想，应是《故乡天下黄花》中所写的群众专政的另一种版本。而我们已经谈论到的《头人》堪称《故乡天下黄花》的提前缩写本，诸如雇用枪手、土匪暗算对方家族的关键人物等情节均已出现，“皇帝轮流坐，明年到我家”式的结构模式也已初现雏形。

《故乡天下黄花》分“村长的谋杀”、“鬼子来了”、“翻身”、“文化”四个部分，分别描绘民国初年、1940年、1949年、1966到1996年发生在马村的近乎闹剧的历史。“村长的谋杀”写孙老元和李老喜两个家族为争夺村长职位而展开的相互谋杀。李家为夺回村长席位雇用外乡枪手勒死村长孙殿元，从而揭开了权力斗争和家族复仇的序幕。随后而来的是，孙老元为了报杀子之仇，指使干儿子许布袋暗杀李老喜。一轮又一轮的仇杀由此开始。在《故乡相处

流传》中，刘震云采用一种删繁就简的艺术结构方式，利用夸张和反讽的艺术表现手法，将整个一部中国现代史演绎为一部你方唱罢我登场的权力交替史和权力争夺史。在马村的历史舞台上，时代在不断地发生变化，但历史的权力结构却丝毫未变，走马灯似的上场人物仿佛只是历史的权力结构图上的一颗棋子，在某一个位置上他们所起的作用都如出一辙。在当权者和服从者的位置上，无论是李氏家族的成员，还是孙氏家族的成员，抑或是农民出身的赵刺猬、癞和尚，都不会改变马村的权力运作原则。用赵刺猬更通俗化的语言来说就是：“人家剁了咱的脑袋，咱就把权交给人家；要是剁不下咱的脑袋，咱还掌权，就把他的脑袋给剁下来。”更为荒谬的是，成者为王败者寇的历史现实，教育出了作品中一大批像卫东、卫彪式的主张“该翻脸就得翻脸”的觊觎权力者。可以说，“该翻脸就得翻脸”已成为马村的一种文化，刘震云将作品的第四章命名为“文化”而不是通常的“文化大革命”，其原因大概就在于此。与90年代电视剧《水浒传》将“该出手时就出手”当作揭竿而起的革命精神来歌颂截然不同的是，刘震云是带着反讽的笔调来表现这种“该翻脸就得翻脸”的文化的。法国年鉴派史学曾将历史区分为短时段、中时段和长时段。短时段与历史事件相连，中时段与时势相联，长时段与历史的结构和规律相联。在《故乡天下黄花》中，短时段中发生的各个事件有着惊人的相似，各个事件在历史的河流中连续发生，造成了时势的重复和循环，并最终呈现出长时段中马村现代史上的超稳定的历史结构和规律。在这样的文本中，每一单个的人和单个的历史事件都是不重要的，重要的是历史的结构和规律在每个历史时段不断地重现所引出的令人瞠目结舌的艺术效果。

从表现的题材与主题看，《故乡相处流传》与《故乡天下黄花》多有相似之处，只不过作者表现出了在更大的时空范围内涵括历史、总结历史的野心，反映的时间跨度进一步拉大，在创作方法上

也突破了写实的界限，融入了超现实主义和魔幻现实主义的元素，并借鉴了中国古代的重写与续书传统。

在 20 世纪 90 年代中国文坛，曾出现了一批对神话传说、经典名著（名篇）进行重写与戏拟的小说创作。这些作品的一个共同特点，是读者可以寻找到一个与之相关的、先于它们而存在的经典文本（我们不妨称之为前文本）。它们与这些前文本间存在着各种各样的千丝万缕的联系，同时又不是对前文本的简单拷贝，而是对前文本的“新编”。刘震云的《故乡相处流传》是这种创作的始作俑者。该书分为“在曹丞相身旁”、“大槐树下告别爹娘”、“我杀陈玉成”、“六〇年随姥姥进城”四段。其中第一段“在曹丞相身旁”显然是对三国故事的戏拟。曹操联合袁绍打刘表，可曹、袁为了争夺沈姓小寡妇又大打出手，延津县人民如孛舅、猪蛋、白石头等等，在曹操得势时归顺曹操声讨袁绍，在袁绍得势时又归顺袁绍声讨曹操，《三国演义》中那种“分久必合，合久必分”的历史大势被戏仿为源于一个小寡妇而引起的狗咬狗的利益之争，前文本中渲染的那种“滚滚长江东逝水，浪花淘尽英雄”的历史浩然之气在这里一扫而空。显然，刘震云在自己的创作中根本就不想反映什么三国时期的历史本来面目。在他的笔下，历史从来就没有什么正义与非正义、正统与非正统之分，正所谓成者为王败者为寇，而且即使成者一朝得胜，也不是什么历史的王和英雄，而不过是一介小人和历史的丑类，并且越是大奸大恶之人，越是能运动群众，借用历史的是非与正义之名满足自己的私欲和野心。作者对历史的神圣、庄严面貌的涂抹解构，同样反映在作品其他部分。在第二、三、四部分，曹操、袁绍分别投胎转世为曹成、袁哨来到明朝、清朝和当代，孛舅、猪蛋、白石头等等也依次再生于这三个历史时期，尽管历史的长河流了一千多年，但历史的宏观结构却一成不变，从三国到当代的历史，只不过是一场漫长的掌权者的权力游戏而已。掌权者总是将自己的政敌树为人民的公敌以运动群众，不断以一个堂皇

伟大的目标激发起普通百姓的热情和向往,可普通百姓从来就没有争得过做人的地位,恰恰相反,在一片荒凉贫瘠的土地上,为了在一个贫困的时代分得一杯羹,或是在一个乱世保存自己的性命,延津人倒是养成了对权利阶层的趋附和依奉,吹牛拍马、苟且偷生、自欺欺人、见风使舵、落井下石,一切可视为人的劣根性的东西都可以在延津人身上找到。在《故乡相处流传》中,纷纷攘攘的变化只是历史长河表面一些炫人眼目的浮沫,不变的权力结构和利益分割原则倒是一个常数。作者借用一些闹剧式的历史场景,渲染了历史的惊人的重复和循环,对所有的历史宏大叙事进行了拆解。

《故乡相处流传》首先解构了进化的历史史观。在结构上,这一作品的一个重要特点,是作品内部的人物与人物、情节与情节存在着一种普遍的类比关系,后一个时代的人物常常是前一个时代人物的再生,后出现的历史场景和故事情节常常是较早时期的历史场景和故事情节的再版,不同历史时期的事件和人物行为往往具有共同的规定性。这种结构上的类比,可视为对中国古代一些平话演义和章回小说中的结构类比原则的借鉴。譬如,其中的曹操、袁绍投胎转世为后代的曹成、袁哨,似乎就借鉴了《三国志平话》。《三国志平话》的入话部分,强调了三国时期的基本历史事件和历史人物是由汉朝开国时期的历史人物预先决定了的。刘备是彭越的再生,曹操是韩信的再生,孙权是项布的再生,前后两个时期的历史人物与历史事件几乎构成了一对一的类比关系。所不同的是,《三国志平话》所建立的这种类比结构显然渗透了中国古人的那种“善有善报、恶有恶报”的因果报应思想;《故乡相处流传》中所建构的类比结构,则是为了突出历史的惊人的重复:尽管当权者走马灯似地换了一拨又一拨,你方唱罢我登场,但人民依旧还是那些人民,而且人民中的孬舅、猪蛋一朝有机会上台掌权,也依然重复着以往当权者惯用的权术和作派:“‘新军’还是‘新军’,组织还

是组织……”《故乡相处流传》中描述袁绍赶跑了曹操、占领了延津地面后的局势的话，很容易让我们联想起鲁迅《阿 Q 正传》中的话：“据传来的消息，知道革命党虽然进了城，倒还没有什么大异样。知县大老爷还是原官……带兵的也还是先前的老把总。”《阿 Q 正传》以阿 Q 的“大团圆”结局暴露了辛亥革命之“革命”的虚幻性，揭示了一个时代占统治地位的思想只能是统治者的思想；《故乡相处流传》作为一个长篇，在一个更大的时空跨度上，通过建立历史人物和历史事件的类比结构，凸现出了中国社会权力结构的超稳定性，进而拆解了英雄史观、人民史观、革命史观的历史基础，使历史总是由低级向高级形态发展的历史进化观失去了存在的根基，暴露出了它的彻底的虚构性质。

20 世纪 90 年代的中国文化界，一度热衷于谈论主流文化、民间文化、精英文化的不同基础、渊源及价值取向，并且往往各取所需，扬此抑彼，高扬一种文化形态而贬抑其他文化形态，试图在各文化形态之间建立起各自的高/低、优/劣、雅/俗等等级关系。《故乡相处流传》则使各种文化形态的代表杂处同一历史舞台与文化空间，使他们互相拆解，相互揭露，使一切看似庄严、神圣的历史话语土崩瓦解，如泥委地，纷纷落实到个人的食色、权益、贪欲等等基础上，古典的政治偶像坍塌了，成了争风吃醋、争权夺利的小人；革命的偶像在曹小娥那里也坍塌了：“什么革命，还不都是他妈的为了上下两张嘴！”；文化的偶像也坍塌了，小刘儿作为当代的一个码字儿的，除了热衷于给丞相捏脚、吹牛拍马之外，便看不到更多的智慧与更高的道德追求。从古至今，各个阶层、各种文化形态的代表人物，都不过是为分割利益的大蛋糕而玩弄权术、欺上瞒下、尔虞我诈而已。而在延津这块土地上，由于物质的极度贫困和匮乏，利益的蛋糕过小，横切竖切都无法满足所有人的需要，人们为蝇头小利而展开的争斗因此表现得尤为可笑而又可怜。在《故乡相处流传》中，刘震云常常采用反讽式的情景和语言表现这种可笑和可

怜。在他的笔下,猪蛋造彝舅的反之类陈胜、吴广式的干一番大事业,不过是基于非生即死的生物学基础上的选择而已,这种革命和选择所带来的后果,根本无法推动历史的进化和发展;而朱元璋许诺迁移到延津地面上的人们都可以做上大财主,借此激发起愚民百姓的热情,可实际上,那许诺不过是政治家的又一次略施小计。当权者总是用一个虚幻的宏伟目标、假想的丑恶敌人将全民拖入一场谁也不能置身局外的轰轰烈烈的运动,可从古至今,民以食为天,当饿肚子成为最大的真理时,愚民百姓也就对宏伟的目标、最大的政治失去了兴趣。可以说,《故乡相处流传》自始至终让人物置身于一种反讽的历史情景之中,从而构成了对一切历史宏大叙事的瓦解。

三

在中国当代作家中,刘震云堪称一个只及一点、不及其余的作家。在《故乡面和花朵》之前的所有创作中,他的描写都是在一个相对狭小的题材与母题领域里展开,表现手法和艺术风格也较少变化,而且有迹可循,他对人生和历史的理解是低调的悲观的,有时甚至陷入片面和虚无。人生是什么?就是日复一日、年复一年的日常生活。历史是什么?就是上层争权夺利、下层见风使舵的舞台。如果说,《新兵连》《头人》《官场》《官人》《单位》《一地鸡毛》等作品是侧重从空间维度来展示历史和人生的这种面貌的话,《故乡天下黄花》《故乡相处流传》则是侧重从时间维度来展示:无论军营还是官场,无论城市还是乡村,大家都是在为吃饭睡觉而忙碌奔波、投机钻营;无论古代还是现代,无论上层还是下层,也都是在为食色你争我夺、上窜下跳。在早期作品里,刘震云对人生和人性中温情的一面还有所展示,即使在《新兵连》《单位》《一地鸡毛》这样

的作品里，也对“老肥”、李小林等小人物的卑微的生活欲求抱着一种同情理解，但到了《故乡天下黄花》《故乡相处流传》中，则倾向于一锅烩了：在历史和人生的舞台上，无论张三、李四，还是皇帝、平民，没有一个好东西，什么争权夺利阳奉阴违，什么人格低下道德沦丧，大家彼此彼此、半斤八两，你是这样，他是这样，“我”也好不到哪去，哪怕是最低意义上的那种英雄人物、正面人物在他这时的作品中一个也找不到，可称为人类良心的人在哪里？可称为民族脊梁的人在哪里？哪怕是只追求自我完善、有一点道德操守的人又在哪里？肯定不在刘震云这时的作品里。对历史和人生，作者这时拥有的不只是一种怀疑情绪，而是一种悲观和绝望：在整个历史和人生都是不道德的前提下，谁也干净不到哪里去。应当说，正是这种对人生和历史的一针见血又不无片面的理解，使刘震云在创作中面对历史的肮脏、人性的丑陋时，没有采用讽刺的手法而是采用了反讽的手法。讽刺和反讽尽管都具有一种喜剧性的外观，但讽刺在小说中必然以叙事人的道德优越感和是非观念作基础，喜剧性的外观下包含的是生命的严肃性和是非分明的批判意识；而反讽，则缺乏这种道德优越感和是非观念，它既不肯定也不否定，叙事人不愿意扮演道义的承担者和思想的启蒙者的角色，喜剧性的外观下掩藏的是一种生命的无可奈何感。举例来说，《一地鸡毛》中，小林以猛干家务活来换取半夜起来看一场有马拉多纳上场的足球赛，可妻子却一板一眼地说：“家里蜂窝煤都没有了，你还要半夜起来看足球，还是累得轻！你要能让马拉多纳给咱家拉蜂窝煤，我就让你半夜起来看他！”这是要讽刺小林妻子的世俗吗？显然不是，它不过要用一个具有喜剧性外观的生活片断传达一种无可奈何的信息：马拉多纳球踢得再好，也不能解决小林日常生活中的任何问题。再如，在《单位》中，小林有希望入党，兴冲冲地买了烧鸡回家庆贺，妻子责备说：“为入一个党，值得买那么贵的烧鸡吗？买一根香肠也就够了！”可后来分了一间房子，小林吸取了上

次的教训，买了香肠回家庆贺，妻子却说“这次应该买烧鸡”。这两个互为反讽的生活片断，显然传达出了一个世俗的生活真理：对一个饱受恶劣的居住环境折磨的家庭主妇来说，独立的一间房比丈夫的入党更为重要。但叙事人是肯定还是否定这种人生取向，读者从文本中找不到答案。

不过，应该引起注意的是，尽管刘震云对历史和人生抱着一种低调的悲观的态度，并解构了进化史观、英雄史观、人民史观、革命史观，可在面对具体的历史时，又不是毫无立场和道德义愤的。这一点在《温故一九四二》中表现得最为明显。该文用大量真实的原始资料，辅以适度的虚构，追述了1942年河南的大灾荒。河南饿死300万人，而蒋委员长却说河南可能有旱灾，但不会那么严重。叙述者“我”通过对当时幸存者的采访、原始资料的解读，洞悉了历史中的利益原则：当时中国的国内形势，国、共、日、美、英、东南亚战场、国内正面战场、陕甘宁边区，政治环境错综复杂，哪一个问题对蒋介石来讲，都比300万人对他和他的统治地位的影响更为直接，更为利害相关。所以蒋心里清楚河南的灾荒而嘴上仍轻描淡写。既然最高统帅和政府不顾百姓的死活，甚至加以敲诈勒索，这也就难怪处于灾荒之年的百姓整连整连地缴除国军的武装，使得日军用6万军队一举歼灭了30万中国军队。汉奸乎？人民乎？作者的情感天平在《温故一九四二》中是倾向于下层民众的，因为作者深知，在历史的某个阶段，人类的求生意志总是战胜抽象的爱国情感，当宁肯饿死当中国鬼还是誓死不做忘国奴作为一个两难选择摆到普通百姓之前时，那并不是一个轻而易举的选择，特别是当他们的统治者关心自己的统治地位胜过关心他的国民、对他的国民的生死不闻不问时，更是如此。从创作伊始，刘震云就十分关心中国社会中的吃饭与权力，以及二者之间的关系问题。《新兵连》《官场》等作品甚至一开篇就写到吃。但刘震云深知，同是一个吃饭，对《塔铺》中的孩子们来说，是要解决一个饱肚子的问题；对

《新兵连》中肚子里不存啥油水的来自农村的新兵而言，是要留下一个好印象、不能显得太下作的问题；对《官场》中在省城开会的县委书记们而言，是一个不满于“他们到县上来，咱们桌上桌下招待；咱们到他们这开个会，他们顿顿让咱们吃大锅菜”的问题；而对《新闻》中来自京城的记者们来说，以何种规格吃饭则是一种身份的证明和讨价还价的筹码。对有些人来说，吃饭绝对是一种生存的需要；可对有些人来说，则是奢侈成性加利益交换的一个道具。在一个普遍贫困的国度和时代，一边是母亲煮食自己的婴儿，一边是省政府官员在大宴宾客：“莲子羹、胡椒辣子鸡、栗子炖牛肉、豆腐、鱼、炸春卷、热馒头、米饭、两道汤，外加三道撒满了白糖的馅饼”。那么，谁是1942年河南大地人肉筵席上的吃客呢？在这里，刘震云一点也不含糊。他不仅通过自己的历史叙事得出了近似于什么阶级说什么话的结论，而且发出了“没有千千万万这些普通的肮脏的中国百姓，波澜壮阔的中国革命和反革命历史都是白扯”的感慨，并称灾荒之年扯旗造反的人们是“民族的脊梁和希望”。

但是，同样应当引起注意的是，刘震云并没有因此进入到一种人民史观的言说。他只不过是在实践着一种近似于莫言所说的“作为老百姓的创作”^①的创作。他设身处地为灾民着想，为当权者在1942年有“可口的咖啡”而故乡的人民却在吃树皮、柴火、稻草而不平、而悲哀。然而，当刘震云进入到更宏观的历史的考察和描述时，他看到的又只是历史的无尽循环，百姓并没有成为历史发展的真正动力，他们既是历史角斗场中的牺牲者，又是权力齿轮得以疯狂运转的润滑剂。对普通百姓出于生存需要而作出的所有

① 莫言在《文学创作的民间资源》（《当代作家评论》2002年第1期）中，用“作为老百姓的创作”来指一种创作者永远不会忘记自己是个普通的老百姓、永远不会把自己同普通老百姓区别开来的创作。在这种创作中，创作是以一种平等的心态来对待小说中的人物，“他不但不认为自己比读者高明，他也不认为自己比自己作品中的人物高明”。

选择,刘震云都是理解的,甚至同情的;但是从历史的进步、人性的改善角度来看,刘震云显然又看不到这种选择能提供什么令人振奋的因素。这正构成了刘震云对历史和人生抱低调、悲观乃至虚无态度的基础。

从艺术表现的角度来看,刘震云在《故乡面和花朵》之前的创作,无论是对人生还是历史的描绘,总体上应当说都是粗线条的。特别是两个长篇小说的创作,作者有意识地突出了历史的骨骼和枝干,而删去了历史的血肉和枝叶,本应纷繁复杂的历史以一种极简单明了的形态呈现于读者面前,从而造成了一种独特的陌生化效果。无论是理论上还是实践中,应当说,任何一种历史叙述都无法囊括进全部历史。刘震云对这一点是有所意识的。《故乡天下黄花》的第一、二部分都附有附记,三、四部分则既有附记,又有前言。前言和附记所起的作用往往是对正文未能具体展开叙述的人和事以及前因后果作出概述,以补正文的不足,同时暗示作家不可能将历史上发生的一切一一道来。同时,刘震云也觉悟到,所有的历史叙述都是经过选择的历史叙述。《温故一九四二》中的“我”在实地调查中领悟到,历史总是大而化之、被筛选和被遗忘的,关键的问题是由谁来充当执掌筛选粗眼大筐的人。河南发生灾荒饿死300万人的1942年,历史上还发生过宋美玲访美、甘地绝食、斯大林格勒大血战、邱吉尔感冒等事件。尽管当时就有资料同时记载下了这些历史事件,后人却未必知道河南还因为旱灾死过300万人。《温故一九四二》的贡献,是通过当时历史资料的发掘,敷以文学的适度虚构与想像,暴露出以“从上至下”的历史观筛选1942年的历史,邱吉尔的感冒甚至比300万人的生命还要重要。以“由下而上”的历史观筛选1942年的历史,灾区老百姓不合乎常理的选择才呈现出自身合情合理的逻辑。可惜的是,人类的历史上,大部分的历史叙述(包括文学的历史叙述)常常是“由上而下”的历史叙述。而刘震云的清醒之处,是在他虽然用一种“作为老百姓的写

作”重新描绘了 1942 年的历史，但他并不以为自己已经描绘出了全部的历史。《温故一九四二》的附录部分引用了两则声明，目的就是为了解说，在 1942 年的河南中原大地上，在饿殍遍野的主旋律之下，依然有着生老病死、婚娶离异，依然有着正常复杂的情感纠纷和日常生活。

或许正是觉悟到前一阶段创作对历史和人生的描绘过于简明，采用写实的创作方法也难以穷尽历史和人生的复杂性及人性的深度，在随后的两个长篇小说中，刘震云在艺术的表现手法和结构方式上作了大幅度的探索和创新。尽管我们已经在《故乡相处流传》中看到了一些艺术新变的前奏，如超现实主义、魔幻现实主义手法的运用，但故事的完整性、历史时间的线性特征仍保持得十分完整，但进入到《故乡面和花朵》的创作以后，故事的完整性被打破，物理时间更多地被心理时间所取代，过去与现在、写实与象征、纪实与抒情、真诚的言词与夸张化的表演、深情的回忆与无聊的调笑，等等，被作者熔于一炉，读者只隐约感觉到刘震云以往作品中曾出现过的一些虚构性的人物和新虚构的人物借助于同性恋者回故乡一类的活动发生历史性的相遇而产生了一个个片断和场景，立意的含混性和作品整体意义的不确定性，使读者惊异于作者是依靠怎样的力量完成了这部近 200 万言的书。《故乡面和花朵》不仅对读者的智力和耐心是一个挑战，而且肯定对作者的创作激情和毅力曾经也是一个极大的考验。某种程度上说，这是一部考验读者阅读耐心、甚至于拒绝让读者阅读的书。

《一腔废话》则是刘震云沿着自己的新探索之路越行越远的成果。《故乡面和花朵》尚有一个时间座标 1969 年，《一腔废话》则干脆取消了所有的时空维度，一批普通人被挪入一个虚构的近乎寓言的情境中，去完成一个荒诞的使命，在参加模仿秀、辩论赛等活动中说了些连他们自己也不能明白的话，参与了些他们自己也不明白其目的和结果的活动。他们从一个虚构的前提出发，最终又

回到了盐价“一块七一公斤”的日常生活中。从作品中反复出现的一些关键词来看,这应该是作者思考当下时代、进行自我批评的书,对普通人在一个急剧变化的时代里的梦想和命运的思考是它的一个重要内容。不过,真诚的思考被裹上了游戏的外衣,宏大的命题被付诸“一腔废话”。是一种深刻的心灵活动无法付诸明晰的表达呢,还是作者屈服于“人类一思考,上帝就发笑”的压力呢,也许还需要更长的时间来加以证明。

第十三章

王朔：“玩的就是心跳”

—

王朔是当代中国最富有争议的作家之一。对他的不同评价和围绕他展开的有关争论，实际上已超出了对王朔作品本身的评估，而转向了对所谓王朔现象的讨论。其间的分歧与其说反映了人们对王朔作品的分歧，不如说反映了社会转型期不同的文学观念、人生态度和文化立场间的分歧，王朔的创作只是一个契机和由头而已。但文学毕竟是文学，还是让我们首先从王朔的小说谈起。

流传最广的一种看法是王朔的小说是“痞子”文学。据王朔自称，这种“痞子论”最早出自曾为北影厂厂长的宋崇。^①这种“痞子论”后来之所以得到广泛认同，显然因为王朔作品中存在着一种痞子型的人物和痞子精神。典型的王朔作品的主要人物都是“痞

^① “当时的北影厂长宋崇说我的东西是‘痞子写，痞子演，教育下一代新痞子’，由此引出‘痞子论’。”（《我看大众文化港台文化及其他》，《无知者无畏》，春风文艺出版社2000年版，第11页。）

子”、“无赖”、“流氓”和“罪犯”。这种身份有时是由他们自报家门而获得(如《一半是火焰,一半是海水》),有时是由作品中的其他人物从旁道出(如《浮出海面》《橡皮人》《顽主》)。尽管在具体的作品中,这种自报家门和从旁道出的方式多有不同(有时是对真实身份的一种指认,有时只是一种“诱妞”的策略),主人公对这种身份指认的反应也多有变化,^①王朔自己在不同时间段里对“痞子论”的反应也截然不同,^②但显而易见,其作品中的那些“顽主”形象已明显地出离传统生活轨道,其行为方式和人生取向也构成了对传统的主流价值观念与人生目标的悖离和冲击。他的第一人称主人公“我”(经常为“方言”)与他的男女朋友们如徐光涛、张燕生、方方、于观、马青、杨重、刘会元、吴建新等人一起,实际上已组成一个小小的集团,他们游移于社会的缝隙和边缘,既无稳定的社会职业,也缺乏通常所说的人生目标和追求。在这些人的心目中,一切有关人生价值和人生意义的许诺都是无价值和无意义的,甚至是虚

① 如《橡皮人》中“我”面对张霁“流氓、地痞、无赖”的指控是勃然大怒:“我该抽你大嘴巴的,你以为你是什么东西,可以随便侮辱别人”;在《浮出海面》中,“我”的反应则是嘻皮笑脸:“不,跟流氓不搭界,他们说我是‘青年改革家’。”而《顽主》中宝康给“无赖”作出了一种新的解释:“我认为这个无赖的意思应该是无所依赖。”

② 他在较早时候曾不满意电影《轮回》将《浮出海面》中的男主角痞子化了:“其实那人不是痞子。北京这种人随处可见,文质彬彬,不是长头发奇装异服的,很规矩,但一说话特别不正经。”(《我是王朔》,国际文化出版公司1992年版,第29—30页。)但后来却说:“确实,我作品中真正有价值的就是那中间的痞子精神,而不是早期流露的那些青春期的迷惘和幻想,所谓抒情部分。”(《无知者无畏》,第12页。)这里反映出了王朔对“痞子”一词认识上的变化:“‘痞子’这个命名其实相当激怒了他,因为他一直是用经济地位划分阶层的,无论是出身还是现实收入水平他都自认为是属于中等阶级的,甚至还不大瞧得起大学中那些贫寒的教师,非常势利地视他们为‘穷人’。‘痞子’这个词把他归入社会下层,这几乎是一个侮辱,如同一个将军被人家当成了衣着花哨的饭店把门的。可怜的王朔,十年以后才反应过来这是一个文化称谓,这之前净跟人家辩论我趁多少钱我们家是部队的,我小时候,管你们才叫痞子呢。”(《无知者无畏》,第57页。)也就是说,王朔从精神上瞧不起经济地位意义上的“痞子”,但认同于文化意义上的“痞子”,即所谓“文痞”。

伪的，他们一方面在自己的生活中实践着自己的人生哲学（有时是坑蒙拐骗，有时是寻欢作乐，有时是游手好闲），一方面又总是不遗余力地嘲笑、藐视、亵渎传统的行为准则与主流价值观念，从而构成对后者的潜在的瓦解和冲击。这种瓦解和冲击通常采取了以下方式：

其一是对传统的、主流的语言和价值观进行戏仿和戏弄，由人物出面在自己的日常生活语言和情境中模仿传统的、主流的文化语言和价值观，从而造成滑稽模仿，使低俗的事物得以升格，使庄严的事物得以降格。^① 如《浮出海面》让烂醉如泥的刘华玲喊出了“我死了，牺牲了”“把我的骨灰撒在祖国的江河湖海”之类的话；《玩的就是心跳》中，吴胖子在牌桌上将玩牌说成是开“党小组会”，过“组织生活”，并说“本党的宗旨一贯是这样，你是本党党员本党就将你开除出去，你不是本党党员本党就将你发展进来——反正不能让你闲着”，这些都造成了语言和语境间的反差和不协调，形成了一种特有的佛头着粪的戏谑效果，达到了对庄严事物的亵渎和戏弄。

其二是通过描写边缘人物对主流文化人物发起象征性征服和攻击来实现。王朔的好几个作品都写到“痞子”型主人公在情场上的战无不胜、攻无不克，其作品中的女性形象要么是同主人公同一类型的人物（如杨金丽、李白玲、亚红），要么是有过全然不同的教育和成长经历的女性，这些女性（如《橡皮人》中的张璐，《一半是火焰，一半是海水》中的吴迪、胡亦，《浮出海面》中的于晶）几乎又都轻易地在情感上归附了“痞子”型男主人公。虽然在《一半是火焰，

① [英]约翰·邓普曾将滑稽模仿分为两类：“一类描述平凡琐碎的事物，借不同的表现风格使其升格；一类描述庄重的事物，以相反的表现风格使其降格。”（《论滑稽模仿》，项龙译，昆仑出版社1992年版，第2页。）前一类指对低俗的事物用庄严的语言、风格来加以提升，后一类指对庄重的事物用鄙俗的语言、风格来加以贬低。王朔主要采用的是第一种滑稽模仿，但意在达到第二种滑稽模仿所形成的效果。

一半是海水》这样的作品中,王朔也为吴迪们的选择提供了“如今是传统的道德受到普遍蔑视的年代”一类泛泛的解释,但这种解释显然是苍白无力的。吴迪的前男友被刻画成一个中规中矩的学生会干部,而另一个用来陪衬吴迪的女大学生陈伟龄被斥为“还他妈受教育呢,胶鞋脑袋,长得跟教育似的”,无疑是要传达一个信息:“我”那种压根就不从书中学道理长学问、多一分远见就少一分刺激的人生态度比起传统的人生教育来,更有魅力和吸引力。从这个意义上说,王朔作品中有关男主人公与女学生关系的描绘,与其说是基于一种写实,不如说基于一种象征,吴迪们象征了王朔作品中的社会边缘人向传统和主流文化进行攻击而获得的奖赏和战利品。“我”和方方被写成自动退学的大学生,无疑又为这种艺术设计增加了一个重要的砝码:“痞子”们不是没有能力进入传统和主流的渠道,而是不愿意就像大部分人那么按部就班、不死不活地度过一生:“所以我一发现大学毕业后才挣 56,我就退学了。所以我一发现要当一辈子小职员,我就不去上班了。”(《一半是火焰,一半是海水》)边缘人不是因为无能被社会排挤到了边缘,而是自己主动选择了边缘化的生存姿态和人生道路。有了这样一个前提,他们在情场上的轻松获胜和得胜回朝,无疑构成了对传统行为准则和价值观念的嘲弄和贬损:中规中矩的人生态度是何其乏味,中规中矩的人生教育又是何等的无力!

第三种方式是亵渎自己以达到亵渎传统文化、主流文化。王朔作品中的“痞子”型人物有一种十分重要的生存策略,即自我亵渎。他们在嘲弄、挖苦他人的同时,顺带也嘲弄、挖苦自己,或者是准备嘲弄、挖苦他人之时,先嘲弄、挖苦自己,有时也在嘲弄、挖苦完他人之时,马上嘲弄、挖苦自己。这既有益于建立起一种防御机制,便于在遭受他人反击时逃避惩罚,也有益于将自己的重心放低,然后对他人施以重拳出击。这种生存技巧的最典型例证,一是《一点正经没有》中“我”的“我是流氓我怕谁呀”的宣言,一是反复

出现在王朔作品中的“千万别把我当人”的人生态度。前者看似一种被逼到绝境后的“流氓”态度，但实际上还是要使自己立于一种战无不胜的不败地位。“千万别把我当人”的人生态度最初出现在《橡皮人》的“我”身上，不过这一态度并没有得到主人公的明确指认，而是由警察马汉玉从旁道出：“要说你跟别人有什么不一样，那就是别人把你当人，你自己反倒不把自己当人。你大概知道猿是怎么变成人的吧？你现在需要的就是抬起前爪，直立起来，让你的眼睛看向远方，让你的大脑发达起来，能够想想觅食以外的事情。”写作《橡皮人》时的王朔，还多少认定“我”的那种以坑蒙拐骗为特征的生存状态是一种异化的人生（“橡皮人”即非人），并且让代表国家机器的警察向“我”指明了一条从非人到人的道路；而到了《一点正经没有》中，主人公却不无得意地推崇起一种“非人”的哲学：当“我”宣称自己下一篇作品的题目是《千万别把我当人》时，杨重的解释是：“主要就是说，一个中国人对全体中国人的恳求：千万别把我当人！把我当人就坏了，我就有人的毛病了，咱民族的事就不好办了。”这一方面是采取一种反讽的方式来推崇个人的选择，同时也是用一种低调的人生态度来推卸文学之于一个民族的责任，并将这种责任感置于一种可笑的位置。“我”后来的进一步说明（“只要你不把自个当人就没人拿你当人找你的麻烦你也就痛快了没有迈不过去的坎儿”），则传达了看似自我贬低和自我亵渎的人生态度中所包含的用心：你不把我当人，我就有了做什么与不做什么的自由。从这个意义上说，王朔将王朔创作的精神取向概括为“躲避崇高”是再恰当不过的了。王朔在后来的《千万别把我当人》中，虚构出一个什么“全国人民总动员委员会”，将其所组织的寻找大梦拳传人的运动描绘成一场社会渣滓们的闹剧，其重要的创作动机还是要对陷入病态的爱国热情加以戏弄和嘲讽。这也可以属于广义的“躲避崇高”（伪崇高）。

二

王朔所塑造的具有“顽主”性格的系列人物，由于出离了一般人的生活轨道，有时还陷入了一些犯罪和准犯罪的案件中，总体上因此给人留下一个“痞子”和“流氓”的印象，再加上这一类型的作品，作家大多用第一人称来叙述，“我”发出的感慨同作者本人的人生感兴又多有重合，这就使人们在讨论王朔的创作时经常性将其作品中的叙述者与作者混为一谈。有人举证说，有老太太看完《编辑部的故事》便说：“那个叫王朔的准不是个好东西，谁嫁给他谁倒霉。”^①这类老太太的见识一方面表明了将叙述者“我”等同于真实作者、传记学意义上的作者有多么的危险，但另一方面也说明，人们对王朔和王朔作品的“不良”印象确实不是空穴来风，它是建立在对王朔的典型文本的阅读印象之上的。对那些过于相信“文如其人”的读者来说，用“痞子”文学来指称王朔的创作是再恰当不过的了。

但是，“痞子”文学实在又是一个以偏概全的名号。迄今为止，王朔大致创作了四种类型的作品。第一类是言情小说，如《空中小姐》《永失我爱》《过把瘾就死》《给我顶住》等，大抵以言情为主，虽然其中的男主人公嘴上也不无“贫”和“侃”的特征（正如《空中小姐》中的“我”自认的“我的嘴仍是茅厕的石头”以及王眉所指斥的“嘴跟粪缸似的”），但作品仍以表现人的情感生活为主。《空中小姐》中的“我”甚至还保持着最后的浪漫主义的情怀，他不仅在情意感人的大海面前“涕泗滂沱”，而且为老朋友关义始终保持着“我们第一次驾船出海时所共有的那种最强烈、最纯洁的献身精神”热泪

^① 郑勇：《别累着自己》，《我是王朔》，第265页。

盈眶。《永失我爱》单纯从情节的设计来看不无“作秀”的痕迹，但它却通过何雷的选择给通行的道德观出了一套难题：如果一对恋人有一方在行将结合时突然发现身患绝症怎么办？现行的舆论体系自然是倾向于健康的一方不能掉头而去，但在习惯于“踩完了人又给人扑粉”的何雷眼中，这种主张为他人考虑和牺牲的观念其实是不人道的，正像作品中的老干部面对过分的关心只好选择去死一样，他也宁愿扮演一个伪恶者的角色促成自己同石静的分离，看似最无心肝的选择里最后被证实为包含了更为深沉的情感。《过把瘾就死》应当说受到了当时风行一时的“新写实”小说创作的影响。同当时众多以离婚为题材的小说相比，这一作品的特殊之处是触及到了婚姻中的一个问题，谁能忍受一种发展到以暴力形式出现的爱？当“我”在杜梅冰冷锋利菜刀的威逼下要求说“我爱你”时，以爱的面目出现的情感专制便暴露出了人性深渊中的可怕一面。这一作品的另一特殊之处是对杜梅的乖戾性格给出了一种心理分析式的背景，暗示了杜梅父母的婚姻悲剧给杜梅的婚姻生活投下的阴影，这又从一个角度说明了，王朔虽然在《顽主》那样的作品中，对尼采、弗洛伊德一类的流行学说不无调侃，可在自己的创作中又有意无意地借用弗洛伊德的心理分析手法，可见对王朔来说，他对某一理论名称和方法基本没有稳定统一的看法，想调侃时可以拿来随意地调侃一通，想利用时又可以拿过来利用一番。^①《给我顶住》稍显复杂，“我”在赵蕾的帮助下，促成了自己的妻子同关山平的婚外恋，人们很容易在道德批评的意义上指责“我”的无耻，但总体来看，作品似乎只是想编造一个翻新出奇的多角恋的故

① 他对“知识分子”一词的运用情况也仿佛如此。在《王朔自白》（《文艺争鸣》1993年第1期）中，他似乎有意地将自己区别于知识分子群体；在《我看大众文化港台文化及其他》中，却又说：“不管知识分子对我多么排斥，强调我的知识结构、人品德行以至来历去向和他们的云泥之别，但是，对不起，我还是你们中的一员，至多是比较糟糕的那一种。”（《无知者无畏》，第7页。）

事,作品的通俗品格,还体现在作品结尾的好人得好报的大团圆结局中(《过把瘾就死》中“我”那天夜里体会到“一种从未有过的激情”及后来得知杜梅怀孕的消息,似乎也预示了一种大团圆结局)。

王朔创作的第二类小说是侦探小说,即单立人探案系列,包括《枉然不供》《人莫予毒》《我是狼》等作品。这类作品可见出王朔编织故事、设置悬念的能力,是中规中矩地按照侦探小说的成规创作的小说,并没有引起人们太多谈论的兴趣。

第三类是“顽主”系列,这是典型的王朔小说,包括《浮出海面》《橡皮人》《顽主》《一点正经没有》《你不是个俗人》《千万别把我当人》《动物凶猛》等,人们通常所说的王朔的“痞子”型人物和“痞子”精神主要出自这一类作品。

第四类不妨称为影视小说,是王朔由影视作品回写成小说的小说,以及为拍摄影视作品而创作的小说,如《刘慧芳》《修改后发表》《谁比谁傻多少》《懵然无知》《无人喝彩》等。这类作品有明显的室内剧的残留痕迹,时空跨度很小,人物的语言追求噱头以造成轻喜剧效果,但人物“一点正经没有”的言行已明显地减弱了思想和观念上的冲击力,在道德伦理观等方面甚至呈现出向传统观念回归的趋势。

这种归类只是大致的,有的作品其实互有交叉,如《一半是火焰,一半是海水》是介于言情与“顽主”系列之间的作品,《玩的就是心跳》从表面的情节模式看接近于侦探小说,但从人物的精神本质来讲又属于“顽主”系列。在中国当代作家中,王朔是读者意识最强的作家之一。在新潮小说傲视天下的岁月,他却强调:“我希望我的作品有影响,有读者来看,我不希望由我来发现某种东西。有人觉得不需要读者,这当然无所谓。但是对我来讲,我需要。”^①为了争取读者,他甚至取一种与大众齐平甚至更低的姿态来迎合读

① 王朔:《我的小说》,《人民文学》1989年第3期。

者。这也是推崇启蒙、主张作家应当成为读者的精神导师的批评家不屑于王朔创作的重要原因之一。王朔曾说：“文艺作品有三类。一是宣传教化，哪个政府都有这一套，政府支持的。二是大众通俗的，商品化的文化。三是纯探索的，纯艺术的。有人老把这三种混为一谈。”^①在王朔看来，每一类文艺作品有每一类文艺作品的追求和套路，每一类文艺作品也有每一类文艺作品的批评标准。以王朔自己的区分标准来衡量，他的言情小说、侦探小说、影视小说大抵相当于他所说的大众通俗的、商品化的文艺，而“顽主”系列和《玩的就是心跳》等创作则既有一些通俗的、流行的因素（如暴力、色情），也有一些纯探索的色彩。特别是《玩的就是心跳》，用一个近似侦探小说的外壳，来表现一种已成往事的乌托邦幻想失落以后的无聊人生，叙述形式的探索痕迹十分明显。“我”（方言）莫名其妙地陷入了一场十年之前的陈年旧案，为了证明自己的无罪只能陷入到对旧友的寻访和往事的回想之中，但时间的流逝使一切都变了样，在当事人那里，甚至对“玩的就是心跳”一类的杀人游戏是否真实发生过也产生了怀疑：“没有抢劫没有走私盗宝犯罪集团诸如此类的，有的只是无聊的吃吃喝喝和种种胆大包天却永远不敢实行的计划和想法。我们只是一群不安分的怯懦的人，尽管已经长大却永远像小时候一样只能在游戏中充当好汉和凶手。我们都想当主角——惊天动地万人战栗的主角，但命中注定我们只是些掀不起大浪的泥鳅。”其间的挫败感是不言而喻的。作品结尾采取了一种让时间倒流的方式，从第十三天写到第一天，让往事以原画复现的形式呈现出来，但往事不能回复到原始的真实状态的失落感与迷茫感仍然包孕其中。一定程度上，这一作品在写法上与《动物凶猛》有相似之处。作品中充满了回忆与幻想，少年的天真与现实的无奈，怀旧的情绪中融入了往事不堪回首的人生感兴，

^① 王朔：《我是王朔》，第49页。

作者感受到了用小说这种虚构形式追求真实的虚妄，同时意识到了记忆的背叛却又无能为力的尴尬处境。纪实与虚构的混淆，使这两篇作品在写法上带上了一丝实验、探索特征。

王朔还是较早在创作中意识到读者的分层问题的作家。他曾说自己的《空中小姐》《浮出海面》是冲着纯情的少男少女们去的，《永失我爱》《过把瘾就死》是奔向大一大二的女生去的，《玩的就是心跳》是给文学修养高的人看的，《我是你爸爸》是给对国家忧心忡忡的中年知识分子写的，《动物凶猛》是给同龄人写的，《渴望》是给中年妇女看的，而《编辑部的故事》是给小青年看的。^①这种事后追认我们不一定当真，但从中仍不难看出，王朔已经较自觉地意识到了读者的分层问题。长期以来，我们在理论上实际上是否定不同的读者群和不同的阅读审美需求的，文艺为工农兵服务的至高无上的原则，意味着在理论上虚构了一个理想的铁板一块的读者群和一种理想的一元化的审美心理。但问题是，在阅读趣味和审美需求上，所谓工农兵大众也是各有不同的。王朔对不同拟想读者的设想，使他有意识地在创作过程中采取一种主动的姿态去满足读者的不同审美需要，当然这也是后来人们指责他媚俗的一个重要原因。应当说，王朔意识到读者的分层问题主要不是来自于什么理论思考，而是来自于他在生活中培养起来的眼光和积累起来的经验：“虽然我经商没成功，但经商的经历给我留下一个经验，使我养成了一种商人的眼光。我知道了什么好卖。当时我选了《空中小姐》，我可以不写这篇，但这个题目，空中小姐这个职业，在读者在编辑眼里都有一种神秘感。而且写女孩子的东西是很讨巧的……我要是写一个农民，也许就是另外的结果了。”^②这种什么东西好卖便写什么而获得的成功，显然对王朔以后的创作起了一

① 王朔：《我是王朔》，第55、47页。

② 王朔：《我是王朔》，第20—21页。

种鼓励和引导作用。

但因此断言王朔的小说一开始就存有取悦读者的一面还为时过早。在1989年,王朔说:“我的小说中的所有通俗因素,不是因为我要吸引读者故意加进去的,而是因为生活已经改变到了这种程度,已经有了这些因素,所以或许应当是流行因素。或许还可以说,我最感兴趣的,我所关注的这个层次,就是流行生活方式。在这种生活方式里,就有暴力,有色情,有这种调侃和这种无耻,我就把它们给弄出来了。如果我在这上面强加东西太多,就会影响别人认识它们。”^①说这话时,王朔还没有后来那么火,也没有后来那么爱抬杠,结合他当时已有的作品来看,基本是可信的。从他20世纪80年代创作的作品中,我们不仅可以发现他自身个人生活的投影,而且可以看到时代的变化在他作品中打下的烙印。《空中小姐》《橡皮人》《浮出海面》《顽主》《一点正经没有》中既融入了作家自己参军、退伍、经商、恋爱、写作的经验和感受,作品本身对于时代的描摹也是较为真实的。《空中小姐》中“我”复员回到北京后发现生活正日新月异而出现的头晕目眩手足无措感,应当说是同王朔一样有共同生活经验的人曾有的一种共同心理经验;而《橡皮人》所反映的走私中的黑吃黑现象、人物的无耻和淫烂,应当也折射出了一个资本的原始积累时期的混乱无序的社会生态,在某些角落,连最无耻的个中人也发出了解放区的天不再是明朗的天了的感慨时,当当事人一俟回到省城便仿佛做了次时间旅行,从暗无天日的旧社会又回到了社会主义的新中国时,我们不得不承认,王朔在这里是敏感的,他不仅传达出了处于一个大变动时期的人们普遍的心理感受,而且先于何顿等作家十来年描绘了一个转型期社会的动荡不安和糜烂无耻。

^① 王朔:《我的小说》,《人民文学》1989年第3期。

三

当然,就此得出王朔的创作是现实主义的结论,同样是不慎重的。^① 为了追求作品的流行功能,越是到后来,王朔越是专注于生活中的无耻和调侃,甚至有意识地搭起台子来说笑话,让方言、于观、杨重、马青、赵宇航们组建什么“三 T”公司、三好公司、捧人协会、中赛委之类,总之是找到一个由头来调侃,来嘲讽,故事惟恐不荒诞,情节惟恐不出奇,人物惟恐不正经,语言惟恐不搞笑,总之是怎么能获得最大的闹剧效果便怎么来。作者以往那些带有痞子精神的人物这时仿佛也升了级,在《一半是火焰,一半是海水》中,“我”还只是同方方一起坐在大学演讲台下说些不酸不冷、不阴不阳的话瞎起哄,到《一点正经没有》中,却被请(绑)上大学讲台讲一通“为工农兵玩文学”;在《橡皮人》中,“我”还得从警察那里接受一番从猿到人的理想教育,到《一点正经没有》中,“我”却谈出了一番“千万别把我当人”的哲学;在《浮出海面》中,“我”觉得同那些安贫乐道、诲人不倦的老师比起来,“我活得像个没孵出来的鹌鹑。我不愿这么头脸不整地去见他们”,到《顽主》和《一点正经没有》,则什么尼采、弗洛伊德、经典之作、大师之作、西方现代派,都不放在眼里,全灭,全成为他妈的调侃的好材料。这时的王朔,实际上早已用创作否定了自己的“我这是现实主义的”的宣言,盒子车法院庄严的审判大厅实际上成为一个虚拟的空间,无业游民宝康控告方言们一无设备二无资金三不经批准擅自进行文学写作一案的审判现场,只不过是给方言们耍贫嘴提供了一个舞台,法官和被告的对答后来干脆演变成为一种无底的文字游戏,王朔的写作因此也滑

^① 王朔在《我的小说》中曾说:“我倒承认我这是现实主义的。”

出了文学—现实相关联的领域而进入了一个纯语言的领域，成为作家逞气使才、炫技逗乐的卖艺场，《你不是一个俗人》结尾处颁给于观的那面上书“巧舌如簧，天花乱坠”的大红锦旗，也完全可以作为对此时王朔创作的奖赏。

迄今为止，人们谈论得最多的是王朔的“顽主”系列和影视小说系列，这主要因为这两类小说最能代表王朔小说的创作特色和价值立场：其创作特色是“贫”，有意摆出一副大大咧咧、任谁也不在乎、任什么也不放在眼里的浑不吝的姿态，调侃一切，嘲弄一切；其价值立场是躲避崇高、理想、信仰、热情，取消价值的判断和意义的追求就是其价值立场。但是，饶有趣味的是，说是调侃一切，嘲弄一切，在调侃和嘲弄的对象上王朔却分出了轻重。他此时仿佛同知识分子结了仇，在调侃和嘲弄时格外地宽待和照顾知识分子，按他自己的话来说：“我的作品的主题用英达的一句话来概括比较准确，英达说：‘王朔要表现的就是‘卑贱者最聪明，高贵者最愚蠢’。因为我没念过什么大学，走向革命的漫漫道路，受够了知识分子的气。这口气难以下咽，像我这种粗人，头上始终压着一座知识分子的大山。他们那无孔不入的优越感，他们控制着全部社会价值体系，以他们的价值观为标准，使我们这些粗人挣扎起来非常困难。只有把他们打掉了，才有我们的翻身之日。而且打别人咱也不敢，‘雷公打豆腐，拣软的捏’，我选择的攻击目标，必须是一触即发，攻必克，战必胜。”^① 验之王朔的小说，他还真是不惜一切机会、不遗余力地要“拣软的捏”。在以言情为主的《永失我爱》的火灾现场，“我”（何雷）做了一回救火英雄，“一群知识分子”却沿走廊狼狈溃逃，其中之一甚至抓住“我”指着走廊顶头一间烟冒得最粗的房间说：“那里有重要资料，快去抢救。”这里的问题是，为什么是“一群知识分子”狼狈溃逃？这里大概可以用《给我顶住》中关山平

^① 王朔：《王朔自白》，《文艺争鸣》1993年第1期。

对周瑾所说的一句话来回答：“不就因为是个老头儿么，真正穿官服的咱也不敢说什么。”明明是知识分子像这里的老头儿一样无权无势又无力，而王朔却偏偏要虚构出知识分子独霸一切、高高在上的形象，这就难怪“攻必克，战必胜”了。王蒙说王朔“开了一些大话空话的玩笑，但他基本不写任何大人物（哪怕是一个团支部书记或者处长），或者写了也是他们的哥们儿的朋友，决无任何不敬非礼”^①是不无道理的，什么人敢打什么人不敢打，这个作家是有所选择的。同时，“他基本不写任何大人物”，却并不意味着他一定写小人物，“卑贱者最聪明，高贵者最愚蠢”的主题在他那里只是实践了一半，在《许爷》那样的作品中，我们闻到的更多的是“老子英雄儿好汉”一类的气息，看到的是卑贱者永远是卑贱者的主题表达。相反，王朔笔下的“顽主”们，虽然看上去最能自轻自贱，但骨子里的优越感依然隐然可见。

虽然叙述者“我”无论在理论上还是实践上都不能等同于真实作者，但是在王朔的小说中，“我”确实成为作者的较忠实的代言人，“我”的某些观念和价值取向可以同作者王朔的某些言论相互印证。在谈到理想主义者和激情时，王朔说：“……我不是个理想主义者。你不能不允许理想主义者存在，但你也不能要求我们都是理想主义者。一个固执的理想主义者往往干出非常可怕的事来。”^②“我认为激情这种东西含有虚伪，你冲谁而来呀？作为一个人，作为一个中国人，你怎么还能抱有幻想？你就应该尽可能地适应环境。”^③这些看法与观念已深深地渗入作品中“我”和其他“顽主”们的言行之中。应该说，王朔的小说在一定程度上传达出了经由“文革”的大灾难所带来的理想主义大滑坡所带来的怀疑一切的

① 王蒙：《躲避崇高》，《读书》1993年第1期。

② 王朔：《我是王朔》，第79页。

③ 王朔：《我是王朔》，第78页。

情绪，这既是一种乌托邦幻想破灭后的强烈逆反情绪，也是一种在新的现实面前觉得无路可走的迷茫情绪。王朔及其笔下的“顽主”们，在其青少年时期受的是典型的现代传统教育，在“文革”未结束的日子里始终坚信自己对解放全人类的事业负有责任，但进入新的时代以后，却发现过去的假想敌成了当下社会的宠儿，《浮出海面》中的刘华玲甚至还以自己的青春美貌换来了国际友人和“资本家”的身份，故无论从前和当下，宏大的事业根本就与他们无关，他们似乎成了真正的边缘人。特别是对从军队大院出生和成长起来的王朔们来讲，面对许立宇们在经济上的崛起，他们过去所拥有的特权和优势地位也开始式微，虽然在资本的原始积累时期他们凭着得天独厚的条件又迅速崛起，但是当理想和信仰被全盘抛弃以后，当金钱和女人都已经不是问题以后，心灵的空虚和灵魂的归宿依然是一个未能解决的问题。这个意义上，《动物凶猛》中的“我”羡慕那些来自乡村的人有一个故乡可堪回味，倒确实不是无病呻吟，因为在他那里，确实“没有遗迹，一切都被剥夺得干干净净”。虽然，“顽主”们可以开始新一轮“玩的就是心跳”的游戏，但所有迹近死亡的游戏，其结果仍然只能是“没有遗迹”，这大概也是不抱任何幻想所可能获得的最终结局。

王蒙曾说：“首先是生活亵渎了神圣，比如江青和林彪摆出了多么神圣的样子演出了多么拙劣和倒胃口的闹剧。我们的政治运动一次又一次地与多么神圣的东西——主义、忠诚、党籍、称号直到生命——开了玩笑……是他们先残酷地‘玩’了起来的！其次才有王朔。多几个王朔也许能少几个高喊着‘捍卫江青同志’去杀人与被杀的红卫兵。王朔的玩世言论尤其是红卫兵精神与样板戏精神的反动。”^①这说对了一半，解释了王朔的玩世言论和他的“顽主”们为什么会诞生，但是，将王朔的玩世言论看成是红卫兵精神

^① 王蒙：《躲避崇高》，《读书》1993年第1期。

和样板戏精神的反动,将他的创作与刚刚过去的历史的恶的一面的联系割得一干二净,就未免夸大了其创作的意义。一方面,王朔的玩世言论和他的“顽主”们确实是对过去的乌托邦精神的反动,并且是走上极端的一种反动;但另一方面,他们的言行和思维方式又是对红卫兵精神和样板戏精神的一种继承。且不说王朔对待知识分子那种“要扫除一切害人虫,全无敌”的态度和气概,也不说他对“卑贱者最聪明,高贵者最愚蠢”的征引和强调,只要看看王朔及其人物对“文革”的教育闹革命是多么的充满深情和留恋,就不难看出,这个作家不仅只是“文革”精神的逆子,而且是“文革”精神的产儿。他说:“‘文化大革命’再不好,但它打乱了生活秩序,给个性发展提供了机会,使小孩儿摆脱了学校那种陈腐教育的束缚,所谓讲知识的阶段全在社会上,学校里的东西相对于这种东西来讲是毫无意义的。”^①《动物凶猛》中“我”对那个时代的留恋几乎就是这一段话的另一种版本:“我感激我所处的那个年代,在那个年代学生获得了空前的解放,不必学习那些后来注定要忘掉的无用的知识。我很同情现在的学生,他们即便认识到他们是在浪费青春也无计可施。我至今坚持认为人们之所以强迫年轻人读书并以光明的前途诱惑他们仅仅是为了不让他们到街头闹事。”甚至在后来的《看上去很美》中,也出现了如下的段落:

那在学校停课舆论一律的年代也起了普及教育传布谣言的积极作用,差不多可说是生活这无耻老师给一个孩子上的最好的语文课,那词汇量那不破不立的决心那望山跑死马的曲里拐弯这才是汉语的正经表达方式。方枪枪没成为认字的机器懂事的傻子真要好好感谢那些年盛极一时的全民砍山运动。

① 王朔:《我是王朔》,第7页。

当他再次坐在小学低年级的课堂里才发现受过砍山熏陶的自己中文程度已有多深，什么老师的胡说课本的欺人之谈都是小偷进了街坊院熟门熟路飞行员碰见玩鹰的不是一档次吃月饼掉了一地渣儿都是我剩的。

单纯从表面看，作者诋毁的是陈腐的教育，这没什么不可以，但是，作者锋芒所向，恐怕还在于所有时代的所有学校教育和书本知识。关键在于，为什么说学校的东西相对于社会知识来讲是“毫无意义的”，而不能说是两种知识？为什么说人们之所以强迫年轻人读书仅仅是为了不让他们到街头闹事，而不能说只是原因之一？为什么说全民砍山运动中的语言表达方式才是汉语的正经表达方式，而不能说是富有活力的表达方式？王朔已经在小说中为我们提供了学校停课和社会教育对学生的影响，那可不是什么单纯的个性发展之类所能概括得了的。打架斗殴拍婆子就是个性发展吗？走私犯罪淫乱就是有用的知识吗？我们只能说，一种绝对化的非此即彼的思维方式决定了作家的思维取向，使他采取了一种近似鬼迷心窍的表达方式（“‘文革’再不好”）。由此反观作家对崇高、理想、信仰的“躲避”，同样可以说是一种极端化的方式在其中作祟。它反对的是“文革”式的乌托邦理想，沿继的又是“文革”式的思维方式。而王朔在表达对学校教育和书本知识的成见时，“文革”更是成为一个正面的参照系。对“红卫兵精神和样板戏精神”，王朔及其玩主们既是叛逆者，又是继承者，这才是事情的真相。

四

一个有趣的现象是，王朔的“顽主”们曾被当作文学中的多余人、零余者、反英雄、边缘人来看待。确实，他们那种出离公共生活

的生活方式、玩世不恭的生活态度,与 20 世纪 80 年代中期出现在徐星《无主题变奏》、刘索拉《你别无选择》中的人物有不谋而合之处。仔细阅读一下《无主题变奏》,可以发现其中的“我”与王朔笔下的“我”有诸多相同。他虽然是饭店的小伙计,却有着小说作者的身份,有过短期大学就读的经历(自动退学),女朋友老 Q 是艺术院校的大学生,甚至同样有着“大板儿砖块玩命儿往后脑上拍,拍完撒腿就跑”的记忆,自己既瞧不起还留在大学的“现在时”与“伪政权”,还以独白的方式对老 Q 说些“我只想做个普通人,一点儿也不想做个学者”之类的话,并且被老 Q 称为“聪明的坏人”。然而,虽然有着诸多的相同,王朔小说与《无主题变奏》的精神取向仍有很大的差异。这可以从其中的主人公自称罪犯(流氓、痞子)与自称疯子的差异见出。《无主题变奏》中,“我”去见老 Q 的途中,不按斑马线横过马路,却自称早晨从安定医院出来,医生追了“我”700 里地;电影《顽主》中出现了同样的场景,但方言佯称疯子的一幕,我们索诸王朔的同名小说却看不到。我们倒在王朔的诸多小说中看到人物的一种类似的表演,即自称罪犯、流氓和痞子。自称罪犯与自称疯子间的差别,突出地表现为自称疯子时事实上又自我指涉为天才,它有一种优越感作为前提,尽管主人公不知人生的意义是什么,但他给人的感觉是总以为他自己真理在握,比他人优越,徐星的“我”不仅通过自称疯子,建立了自我防御机制,逃避了国家机器(警察)的惩罚,而且完成了对后者的戏弄;而自称罪犯,则是将自己放到一个比大众更低的、甚至是更不堪的位置来对待,它给人的是一种不以为耻、反以为荣的“无耻”印象,但真正的罪犯又很少自称罪犯,所以善良的人们对于这种不打自招常常是一笑置之,正如《一半是火焰,一半是海水》中的“我”自称“是个漏网的刑事犯罪分子,你要报告警察可以立一大功”时,吴迪只是说“我早看出来了。我就是便衣警察,来侦察你的”。于是,这种自称罪犯满足的不是自称者的自我优越感,而是使善良的人们放松警

惕，并留给对方“这人真逗”的不凡印象，这种自称也因此成为“顽主”们活得如鱼得水的一种十分重要的生存技巧。《无主题变奏》之所以被人们视为新潮小说的开山之作，一个重要的因素是“我”身上不仅有一种叛逆性，而且其玩世不恭之后还有一种模糊的向往和思考，这从开篇的诗句“幸好，我还持着一颗失去甘美的/种子——一粒苦味的核”可以看出，也反映在“如果我突然死了，会有多大的反响”这类的思考中。王朔的小说则不追求这样的深度，这样的思考和向往在他那里甚至会落下“特深沉”、“特虚伪”的口实，他的小说在推崇理想、信仰、严肃、深度的作家那里因此也招致了更多的批评。

但是，无可否认，王朔的小说在20世纪80年代末、90年代初确实获得了相当多的读者，并导致了王朔的迅速走红。这里的原因相当复杂，但主要的有三方面：

其一，长时期以来，中国的主流文学过于板着面孔，绷着神经，作者总是显得比读者更高、更美、更理想，王朔的小说则贡献了一个比读者更低、更世俗、更有趣的隐含作者形象。一定程度上，其笔下的“顽主”们对当下生活的疏离、对传统生活方式的反抗和嘲弄也传达出了大众的情绪和心声，其轻松、调侃、不承担任何责任和重负的生活方式一定程度上寄托了大众的生活梦想。在普通读者那里，消遣常常是第一位的，王朔的小说主要提供的不是教育功能和艺术的陶冶，而是娱乐功能和流行功能，它起到了宣泄情绪、消遣娱乐的作用。

其二，王朔语言的魅力，特别是他的带有调侃味的语言所带来的幽默味使读者感到轻松有趣，可读性高。王朔的小说语言大量采用城市流行语，特别是北京青年的口头流行语，既容纳了老北京人所惯用的挖苦人、挤兑人的口头语言，更融入了现代中国政治生活中所常用的政治语言，并对其进行种种活用、曲用和反用，从而造成滑稽感、荒诞感。王朔后来说：“语言不是数学公式，发明权不

在个人而在已经使用这种语言的人群,这是不可以颠倒的……当代北京话,城市流行语,这种种以所谓‘调侃’冠之的语言风格和态度,是全北京公共汽车售票员,街头瞎混的小痞子,打麻将打扑克的赌棍,饭馆里喝酒聊天的侃爷们集体创造的。”^①然而王朔确实是第一个将这种以调侃为主要特征的语言运用于小说写作的作家。他的那些浑不吝的角色,无论是男是女,是老是少,是严肃还是不严肃,说的都是纯一色的以调侃为特征的当代北京话。这既带来了王朔小说创作的鲜明风格,给读者的阅读带来了乐趣,也造成了人物语言的过于单一重复、缺乏个性,并且越是到后来,由于过分地追求语言的调侃,以至于调侃的密度过大,读者的笑感神经反而给弄得过于紧张而致于迟钝了。

其三,进入20世纪80年代末、90年代初以来,中国文学的生存环境和生存方式都发生了巨大的变化,中国文坛出现了作家的商人化、作品的商品化、出版的广告化、小说的影视化等文学的商业化倾向。王朔是这种商业化倾向的最早的得益者,也是较早地自觉地顺应和利用这一趋势的作家。1988年王朔的四部作品被拍成电影,1992年四卷本《王朔文集》的出版,是王朔迅速成名的重要因素。更不用说《渴望》《编辑部的故事》的播出,人文精神的讨论,《无知者无畏》《看上去很美》《美人赠我蒙汗药》的出版,使王朔一举成为了当代中国的传媒英雄。

然而,王朔在迅速走向大众的同时,也遭遇到越来越多的批评之音。譬如,有人针对他的调侃便指出:“讽刺有着喜剧的外观,而其背后有一种严肃性……调侃则不然。调侃恰恰是取消生存的任何严肃性,将人生化为轻松的一笑,它的背后是一种无奈和无谓……调侃的态度冲淡了生存的任何严肃性和

^① 王朔:《无知者无畏》,第52页。

严酷性。它取消了生命的批判意识，不承担任何东西，无论是欢乐还是痛苦，并且，还把承担本身化为笑料加以嘲弄。这只能算作是一种卑下的孱弱的生命表征。”^①除了其中过于严重的价值判断以及未能指出王朔的调侃对于过于僵硬、严肃的主流话语的客观上的消解作用，这种意见大体是对的。

1999年出版的《看上去很美》，据王朔自序称是要一改以往的文风油滑而作抒情文章。但在我看来，这一作品的创作同张贤亮的《青春期》一样，似乎受到了此前陈染、林白等一批女作家创作的成长小说的鼓励和启发。在叙事方法上，《看上去很美》借鉴了王安忆《纪实与虚构》中一个人物两种人称的写法，^②然而，在王安忆那里，“我”和“孩子她”两种人称所承担的不同的叙事功能是清楚的，“孩子她”只是“我”的一个聚焦对象，“我”始终承担着叙述和评论功能；在《看上去很美》中，第一人称“我”和第三人称“方枪枪”两种人称却陷入了混乱，有意的出新却没有获得预期的效果。这一作品除了为王朔作品中的“顽主”之所以成为顽主提供了一种拾遗补阙式的背景之外，似乎并没有太大的意义，并且让那些对王朔抱有大的希望的读者领受到了失望的滋味。

王朔的影响正越来越小，这既有他自身的原因（过去的创作本就不追求持久的生命力，新的创作又难以为继），也有自身以外的原因。这个时代发展太快，人们的审美趣味一日三变，新的作家作品也不断地以加速度出现于文坛，朱文在《我爱美元》中对金钱和欲望的礼赞早超出了“没有金钱是万万不

① 张宏语，见王晓明等：《旷野上的废墟——文学和人文精神的危机》，《上海文学》1993年第6期。

② “王安忆对我有一个写作上的启发，是她《纪实与虚构》中的人称角度，很奇特，当她用‘孩子’这指谓讲故事时，有一种第一人称和第三人称同时存在的效果。”（《我的最大弱点：爱自己——而且自己知道》，《无知者无畏》，第171页。）

能的”式的调侃,卫慧们的身体写作使王朔作品中的色情、暴力显得黯然失色,网络语言的兴起和泛滥使王朔的小说语言显得过于保守,在这种情势下,王朔纵然还能制造出各种各样的热点来,但那已经与文学没有太多关系了。在文学上,他正逐渐地沦为昔日黄花。

第十四章

王小波：绞刑架下的幽默

—

文学史上有一类作家，生前籍籍无名或仅有薄名，公众并不觉得他同别的作者有什么不同，评论界对其创作甚至表现出某种冷漠和迟钝，但当上帝之手意外地和过早地夺去他们的生命时，公众却作出了近乎恍然大悟式的过激反应，甚至认为他们是前无古人后无来者、不可替代的。面对这种迟到的声名雀起，倘若死者地下有知，有时真足以使他们惊吓得一骨碌坐起。身前身后如此这般的不同遭遇，正应了王小波在小说《未来世界》上篇中写下的一句话：“死掉是最好的护身符”。王小波自己就是这类作家的一个典型例子。今天，当我们目睹对王小波的种种赞誉之词，并看到他的所有著作包括早期作品和一些未竟稿都得以整理出版时，会觉得王小波是有着一种先知先觉式的。尽管王小波生前已有相当的文名，其遭遇比《未来世界》中的“我舅舅”要好些，但他针对“我舅舅”的遭遇、用自己一贯的反讽语调写下的一段话，却也堪称他个人的

人生讖语：“任何人的遗著都能够出版，这和活着的人有很大的不同。这个道理很容易明白，死掉是最好的护身符。”王小波生前拒绝所有种类的护身符，可他无法拒绝由他的英年早逝所带来的额外的赞美。上帝的不公和命运的残忍，或许莫过如此。

我对王小波小说的阅读和关注，始于他的带有重写和戏仿性质的创作。^① 这里，我仍从这些作品谈起，并尽量做到客观——对他作品的肯定，不因他的英年早逝而起；对他的批评，也不因他再不能发言便肆意地不恭。

在 20 世纪 90 年代中国小说界的重写与戏仿之作中，王小波的《万寿寺》《红拂夜奔》《寻找无双》占有重要的地位。我们不难找出这三篇小说的前文本。《红拂夜奔》的主要人物和故事取自杜光庭的《虬髯客传》，《寻找无双》的主要人物和故事取自薛调的《无双传》和皇甫枚的《绿翘》，《万寿寺》中薛嵩和红线两个主要人物借自袁郊的《红线》。但这三部小说，篇幅上比前文本扩充了数十倍，人物、情节、结构都有大的添加和改动。与李冯《十六世纪的卖油郎》《祝》，徐坤《轮回》等等作品相比，李、徐作品的意义，很大程度上来自于这些文本同前文本之间的错位以及读者对前文本的“前理解”来实现，王小波的《万寿寺》等作品则基本已脱离开前文本的制约，获得了自身独立的地位和意义。它们的意义，更多地来自于古代世界与现代世界、古人的生活与现代人生活的对比。

王小波收入《青铜时代》的这三个长篇，均以“我”作为叙述人（在《万寿寺》《红拂夜奔》中，“我”即“王二”），“我”不受时空的任何限制，自由地穿行于隋唐与现代，从而构成了这三部作品的鲜明的对话体结构。大体来说，《万寿寺》由薛嵩与红线、王二与白衣女人的故事构成；《红拂夜奔》由李靖、红拂、虬髯客的故事与王二、姓孙

① 王爱松：《重写与戏仿：九十年代小说创作的新趋势》，《首都师范大学学报》2001 年第 1 期。

的女人的故事两部分组成；《寻找无双》以王仙客寻找无双为主线，现代的故事所占的篇幅比例甚小，但由于叙述人“我”常将古人的遭遇与现代人的遭遇进行类比，因此作品采用的仍是潜在的对话体结构。

王小波喜欢给自己的每一部小说派定一个任务，并喜欢用简单的话来概括自己作品的主题。他说《红拂夜奔》“将要谈到的是有趣”^①，《寻找无双》“是一本关于智慧，更确切的说，关于智慧的遭遇的书”^②。他曾计划将《红拂夜奔》《寻找无双》收入《怀疑三部曲》，并在《怀疑三部曲》的序中提出三大基本假设：“凡人都热爱智慧”，“凡人都热爱异性”，“凡人都喜欢有趣”，^③同时在《寻找无双》《革命时期的爱情》《红拂夜奔》三个作品与这三大假设间建立起一对一的联系：“我看到一个无智的世界，但是智慧在混沌中存在；我看到一个无性的世界，但是性爱在混沌中存在；我看到一个无趣的世界，但是有趣在混沌中存在。我要做的就是把这些讲出来。”^④不过，从创作实践来看，王小波小说的主题、内容间的界限并不像他自己所说的那么一清二楚，抵制“无智无性无趣”的世界，是他所有创作（包括杂文）的一个共同倾向。抵制“无智”，按他自己的话来讲，就是要“反对愚蠢”；抵制“无趣”，就是“要反对庄严肃穆的假正经”。^⑤ 在我们的印象中，王小波的杂文有的部分写得像小说，而小说有的部分写得像杂文，而无论杂文还是小说，作者所持的自由、独立的文化立场与幽默、机敏的文风是一致的。他的杂文和小说都有很强的问题意识。在写作杂文时，常常由一个故事或个人的经历引入到问题的讨论，这样的部分常呈现出杂文的小说化倾

① 王小波：《〈红拂夜奔〉序》，《青铜时代》，花城出版社 1997 年版，第 251 页。

② 王小波：《〈寻找无双〉序》，《青铜时代》，第 473 页。

③ 王小波：《〈怀疑三部曲〉序》，《沉默的大多数》，中国青年出版社 1997 年版，第 343 页。

④ 王小波：《〈怀疑三部曲〉序》，《沉默的大多数》，第 346 页。

⑤ 王小波：《序言》，《沉默的大多数》，第 3 页。

向；在写作小说时，王小波又经常由一个具体、形象的历史场景或人物行为、心理，推衍出对一个普遍的、抽象问题的讨论，这样的部分又呈现出了小说的杂文化倾向。

由于采用了对话体的结构方式，《万寿寺》《红拂夜奔》《寻找无双》可以分离出古代世界和现代世界两个部分，古代世界是相对薛嵩、红拂、李靖、红线、虬髯客、王仙客、无双、鱼玄机而存在的；现代世界是相对于王二、“我”而存在的；后一个世界是真实的历史存在，前一个世界则出自“王二”、“我”的想像。在王小波的上述小说中，尽管对古代生活的描绘所占的篇幅远远超过现代生活的描绘，但其落脚点似乎还是现实世界，对古代生活的描绘看上去更像是为描绘现实世界而做的准备。《寻找无双》的主要篇幅是写王仙客到长安城寻找无双的经历，《红拂夜奔》的主要篇幅是写李靖、红拂逃出洛阳城的过程，《万寿寺》的主要篇幅是写薛嵩、红线到湘西创建凤凰寨的生活，但这三部小说给人留下深刻印象的，倒不是这些古人的传奇故事，而是叙述人依据这些古人的生存境遇引申出来的与现代人生存境遇之间的类比。在创作过程中，王小波在写到古人的某一种经历、行为、心理时，常常运用联想法，穿插进现代人相似的境遇、行为和心理，从而建立起两者之间的异质同构关系。以《红拂夜奔》为例，作品便多有这样的段落和句子：“那一年对洛阳城里的猪和公差可不是个好年头，就像 1957 年对聪明的中国人不是什么好年头一样。”“虬髯公看不上李靖，我们系的副主任也看不上我。”从小说创作的艺术手法来考虑，这种类比法颇接近于毛宗岗《读三国志法》中所说的“将雪见霰将雨闻雷”的手法。这种依靠联想思维建立起来的类比叙述可以打断作品原有的叙述节奏，使作家的叙述显得摇曳多姿，增强作品的趣味性。但王小波小说中的类比常常不是两段形象生动的文字之间的类比，而是由一段形象的文字推衍出来的抽象类比和议论，并且二者之间多半用“就像……一样”的句式相连接，因此有时显得过于突兀和生硬，损耗

了叙述的流畅性。很显然，他的这种类比叙述较少出于艺术上的考虑，而较多出于借古讽今、借古喻今的需要。同以往作家作品不同的是，王小波在借古讽今、借古喻今时，不再躲躲藏藏、遮遮掩掩，而是明火执杖、单刀直入，让本体和喻体同时联袂出现在文本之中，这使他的上述作品成为一种公开挂牌、不打自招的“影射”文学。

公开标举“智慧”和“有趣”的王小波，一方面是借古今类比反对无智、无趣的世界，一方面则探索叙事的多种可能性，展示思维的乐趣和创作主体的智慧所可能达到的限度。《寻找无双》打破唐传奇《无双传》的大团圆结局，并纳入鱼玄机的故事，将王仙客寻找无双的过程处理为一个无限开放的、不能穷尽的过程：“在宣阳坊诸君子的故事里，无双一会儿不存在，一会儿和鱼玄机混为一体，一会儿又变成了一位官宦小姐。”这使寻找无双的过程变得像爱丽丝漫游奇境一样，从一开始就不知道下一步会发生什么。但是，归根结底，宣阳坊诸君子讲述的歧义百出的故事，不过是由作者设置的无数个叙事迷宫而已。作者让王仙客在这叙事迷宫中不断地寻访、倾听、推理，直至作品结束也不让无双露面，这使得《寻找无双》看上去就像一部推理小说，无双是何许人、是否能找到已变得不那么重要，重要的是，在无双迟迟不见的过程中，作者既展示了法西斯群众心理的可怕的一面，也借王仙客的推理展示了自己的智慧，借宣阳坊诸君子的讲述探索了一个故事的多种叙述方法，并通过歧路百出的叙述、终极意义的无限延宕对读者的智力提出了要求和挑战。王小波曾说：“从某种意义上说，严肃文学是一种游戏，它必须公平……作者不能太笨，读者也不能太笨。最好双方大致是同一水平。”^①这里说的“读者也不能太笨”，除了指读者应对作品的主题、内容层面的意义深有会心以外，应当还包括对作品的叙述

^① 王小波：《〈怀疑三部曲〉后记》，《沉默的大多数》，第347—348页。

方法能够体悟，不致迷失在叙述的迷宫之中，并且在阅读作品的过程中，读者的智慧得到锻炼和提高。这样的要求对阅读《万寿寺》这样的作品来说也同样需要。《万寿寺》是一部具有浓厚元小说特征的小说。“我”——王二在一次车祸中暂时丧失了记忆，出院后回到自己的工作单位所在地万寿寺，阅读桌上以薛嵩、红线为主角的手稿，开始努力回忆自己的一切以及创作手稿的过程，“我”于是拥有了两个世界：一个是眼前这灰蒙蒙的世界，一个是唐代的长安城和湘西的凤凰寨。“我”不断地穿行于现实与唐代的故事之间：一方面，对由领导、白衣女人组成的现实世界充满抵触；另一方面，在阅读手稿的过程中发现手稿作者信口开河，自相矛盾，同一段故事有多种版本，总是从同一个地方开始。“我”有时满意这种叙述，有时又不满意原有的故事并开始了重述和改写。《万寿寺》除了通过将想像界（叙述人称之为“拥有诗意的世界”）与现实界（叙述人称之为“令人无可奈何的庸俗”的世界）加以穿插描写构成有趣/无趣、有智/无智世界的对比外，它还对小说的虚构特征和创作过程倾注了极大的热情。很大程度上，这是一部写一个小说家创作小说的小说。作品中随处可以找到这样的句子：“写来写去，写出了女同性恋，我还不知道自己是这么爱赶时髦。”这是叙述人的自我嘲讽，但叙述人在作品中是以一个玩世不恭的人的面目出现的，所以这里又可以理解为作者的自我炫耀——炫耀创作主体虚构的特权。“那位白衣女人看到这里，微微一笑道：‘瞎扯什么呀！’”这里虚构了一个人物挑剔小说，将作品可能招致的批评塞入了文本。不过，同样由于叙述人玩世不恭的身份，这里也可以理解成叙述人将“白衣女人”看成了不知“有趣”为何物的无趣之人。《万寿寺》中多次出现“可能性”一词和“这故事还有另一种讲法”这样的段落，这表明作者是在有意识地探索小说叙事的多种可能性，并试图突破现实主义小说的真实幻觉，展示创作主体思维的乐趣和创造的智慧。但是，平心而论，单就叙述方法的探索一方面来讲，与 20 世

纪80年代马原、洪峰等创作的某些具有元小说特征的小说相比，王小波似乎并未作出新的贡献，相反，倒是由于过分依赖“对以上故事，又可以重述如下”这样的句子而显得不够艺术化，纯粹由同一叙述者在同一文本中叙述同一故事的多种讲法也容易流于单调。理论上说，“我恐怕没有穷尽一切可能性”这样的问题是一个假问题。一个故事的可能性可以无穷尽，但并不意味着一个作者在有限的篇幅内必须使一切叙事的可能性统统到场。王小波对一个故事的多种可能性的叙述，确实增加了他作品的趣味性，显示了作者一定程度上的想像才能，然而也使其作品在某些段落的意义迟迟不能向前推进，章节与章节之间的联接过于僵硬。

二

王小波的重写与戏仿之作，尚有创作于早期的《歌仙》，创作于20世纪90年代的《樱桃红》，以及创作于留美期间并于1989年由山东文艺出版社以《唐人秘传故事》为名出版的五篇：《立新街甲一号与昆仑奴》《红线盗盒》《红拂夜奔》《夜行记》《舅舅情人》。其中，《歌仙》是对刘三姐故事的改写和戏拟，传说中有沉鱼落雁之美的刘三姐被改写成歌声虽美却奇丑无比到将阿牛和鱼鹰吓成摇头疯的不幸女子；《樱桃红》是对电影《樱桃红》的续写和戏拟，楚楚和德国军官的角色和故事出现了置换和倒转——楚楚在德国鬼子身上纹上了一只衔着橄榄枝的鸽子。这两个作品均展现出了王小波创作过程中的逆向思维特征和建立在追求有趣的创作旨趣基础上的相当强的想像能力。用相同的故事原素探索一个故事的多种写法，对王小波来说，应是一个快乐的、有趣的创作过程。不过，从收入《唐人秘传故事》中的《红线盗盒》《红拂夜奔》与长篇小说《万寿寺》《红拂夜奔》等作品间的联系来看，不难见出，王小波的小说创

作既有其自身的延续性,同时也处于一个不断的改写过程之中,《万寿寺》中“我”对手稿的不断修改,一定程度上记录的也正是作者创作过程中的思维痕迹:思维的中断与延展、思维的乐趣与烦恼。读者从文本的阅读中获得的也许是快乐,但这种快乐显然是建立在作者艰苦的精神劳动之上的。有时,读者从叙述人那里看到的有关虚构过程的快乐,实际上也出自作家的虚构。

通过联想法,王小波在《万寿寺》等作品中将古今两个时代勾连了起来:无论古今,人的处境和遭遇以及人的感受大同小异。“正是古今一般同”这样的句子反复出现在《立新街甲一号与昆仑奴》这样的作品中,其目的大概就是要传达这样的信息。虽然,王小波的小说大部分被分门别类地归入到《黄金时代》《白银时代》《青铜时代》《黑铁时代》等小说集中,每一部作品也有较明显的时间标识,但这种分属过去、现在、未来的时间标识在人物的相同的人生境遇和人生感受面前已无太大的意义。作者所关注的重点,是超越一切时空的普遍的、荒诞的人生境遇和对这种境遇的逃离与抵抗。

收入《黄金时代》中的《黄金时代》《似水流年》《革命时期的爱情》因有上山下乡、大跃进、“文革”等等明确的时间指向而同当代的特殊历史联系在一起。在这样的特殊历史时期里,对理想和信仰的狂热追求、对乌托邦世界的集体性认同是其重要的时代特点。王小波在这些作品里,基本是用简单的人物造型和人物关系,粗线条的故事情节和故事片断,带有戏谑幽默色彩的语言文字,向读者描绘了荒唐时代里人物的荒诞生存状况:权力控制无所不在,人活着没有了任何尊严,对理想和崇高的盲目追求走向了它的反面,僵化而缺乏人性的教育造就了一个无智而无趣的世界,对欲望的清教徒式的防范带来人性的畸形发展和集体性的病态的好奇心……在王二寄身的矿院,贺先生只得以跳楼自杀来换取人的尊严,绝顶聪明的刘先生为了苟且偷生却只能装傻,久而久之弄假成真,最后

竟为一只鸭子馋死；从香港回归大陆的李先生，最难以理解的是自己堂堂一个博士，回到大陆来，保卫东，保卫西，最后保卫的竟然是大粪：“如果这不是做噩梦，那我一定是屎壳郎转世了！”偏偏这确实又是真的（《似水流年》）。在《革命时期的爱情》中，种种怪现状更发生在“王二”自己身上，六岁被大炼钢铁划伤了手，在身体上留下了永久的灼痛感；14岁因回答“活不活的没什么关系，一定要吃什么东西”而被老师骂作一只猪，在精神上留下了抹不去的创伤；进入豆腐厂后更因为一幅拙劣的不是自己画的女人人体图而沦为被帮教、被改造的对象。该篇以类似于成长小说的形式，将时代的风云变幻寄寓于个人的切身成长经历与人生体验之中，悲剧性的历史意蕴和人生处境均以滑稽、反讽、笑谑、夸张、幽默的笔调出之，对一个荒诞时代的解剖，真可谓尖刻犀利、入木三分。其中对X海鹰与王二关系的描写，最富有荒诞意味。在帮教后进青年的过程中，团支书X海鹰与王二建立起了近似于法官与死刑犯间的关系。面对日复一日的盘问与帮教，王二只好在对X海鹰施以强暴的幻想中获得一丝乐趣，而X海鹰则在帮教的过程中对王二与“有颜色的大学生”间的关系产生了浓厚的、不能自主的兴趣，并最终与王二发生了肉体关系。本篇虽标题为“革命时期的爱情”，但X海鹰与王二间的关系却是与通常所谓的爱情无关的。X海鹰小时候看了太多渲染革命战士经受敌人严刑拷打的电影，梦牵魂绕的就是地下工作和拷打虐杀，但眼前的平庸的世界却不能给她一个经受考验的机会，她于是投身于一种白日梦式的与敌人的战斗中，并在这种虚拟的战斗中扮演了一个受难者的角色，将自己与王二的每一次性关系都叫作强奸，每次和王二做爱，都要说他是坏蛋、鬼子、坏分子，把王二骂个狗血淋头。本应属私人领域的自然、健康、快乐的性爱，在这里却与公共的幻想产生了奇妙的勾连，衍变为革命/反革命间的受虐/施虐游戏，革命的理想与私人的情感因此出现了双重的异化。从自然人性的角度来说，X海鹰所需要

的也许只是性爱,但单一僵化的革命传统教育却使她无法理解自身的欲望,这种欲望只有在经过巧妙的置换和伪装后才得以实现,其结果,一方面是扭曲了自然的正当的欲望,一方面也亵渎和嘲弄了革命的神话。这种带有双重异化性质的关系描绘,堪称王小波所说的“我看到一个无性的世界,但是性爱在混沌中存在”的形象注脚。

关注王小波的读者会注意到,王小波喜欢写男女的情爱(包括《似水柔情》涉及被世俗视为超常的同性恋情感),喜欢经常性地提及从人体地形学来说属于下半身的人体器官,但我们也注意到,王小波绝少为性爱写性爱,他更热衷于通过性的描写和身体的描写建立起一种性与文本的政治,即通过对性和身体的描写来呈现政治的无孔不入和权力的至高无上,以及人物通过性和身体发起的对于政治和权力的抵制和反抗。《黄金时代》是一个典型例子。作品一开始就将陈清扬置于一个自己无力自拔的荒谬处境中:陈清扬下山来找“我”讨论她不是破鞋的问题,尽管“我”可以从逻辑上证明她不是破鞋,但“我”偏说她就是破鞋,而且这一点毋庸置疑:“我对她说,她确实是个破鞋,还举出一些理由来:所谓破鞋者,乃是一个指称,大家都说你是破鞋,你就是破鞋,没什么道理可讲。大家说你偷了汉,你就是偷了汉,这也没什么道理可讲。”这种一眼可以望穿的混账逻辑与“我”的道德品质无关,作者一是用它来宣示群众(“大家”)舆论特别是有关生活作风问题的群众舆论的非理性本质,二是用它来传达创作主体的一种观念和态度:在一个非理性的社会和时代里,要讲道理和究明真相不仅是一种徒劳之举,而且会使自身也构成一个荒诞的姿势。可取的反抗途径,是勇敢地面对一切不讲道理的指控,甚至坦然承认莫须有的罪孽。对于陈清扬来说,面对一个“把一切不是破鞋的人说成破鞋,而对真的破鞋放任自流”的生存环境,不仅不惧怕被称为破鞋,而且乐于成为真正的破鞋,这就完成了对生存时代和周边社会的最大蔑视和嘲

讽。而对处身“革命时期”的王二来说，随时准备承认自己是一条猪以换取自身的安宁，实际上也就预示着可以借此逃离那个时代的荒诞的人生哲学，以貌似屈从、接受无边的非人性的外在力量来完成对权力、政治力量的抵制和嘲讽。这里既包含了个人在一个无理可论的时代里由无可奈何的处境所带来的苦涩和心酸，也显露了一种外表佯狂愤世、内里清醒自信的特立独行的人生姿态。在以“王二”为主人公的小说里，王小波反复地描绘政治和权力的力量如何折辱着人的尊严，如何以各种无孔不入的方式强行突入私人生活领域，甚至以思想和道德的名义，将最为隐蔽的男女性爱场域转化成为大观式的群众娱乐活动（批斗会），同时也通过描绘形形色色的政治和权力力量如何通过种种置换和改装为性爱所代表的自然、原始力量所瓦解，从而构成了一个政治与性爱犬牙交错的文本领域。在这一领域里，对荒唐时代的控诉不再停留于政治的层面而深入到了文化、人性的层面，同时对性爱的描写也不是局限于相对独立的男女两性空间。同王安忆的《岗上的世纪》比，王二和陈清扬共同逃到山上度过的时光，显然带有政治反叛的痕迹，换用《似水流年》中的话来说，那是一种堪称“在酷刑中勃起，在屠刀下性交，在临终时咒骂和射精”的行为。

当然，随时准备承认自己是一只猪以获取安宁只是王二的反抗形式之一。在王小波的小说中，经常出现的一个主题是规训与抵抗。其中的叙事人王二（在“白银时代”系列和“黑铁时代”系列中则以“我”、“我舅舅”、“我小舅”形象出现），和周围的世界构成的是一种规训与不合作、惩罚与逃离的关系。王二总是以调皮捣蛋、不服管教、特立独行的伪恶者形象出现。在幼儿园和学校，他是学生干部和老师的帮教对象（《三十而立》）；在知青点，他是军代表的专政对象（《黄金时代》）；进入工厂，他又成为老鲁和 X 海鹰一类领导的惩戒对象（《革命时期的爱情》）；甚至进入到私人生活领域，他也是自己的情爱对象所拯救的对象（《我的阴阳两界》）。面对形

形形色色的规训力量，王二很少是以愤世嫉俗的零余者形象出现，而是以鬼精鬼灵的逃离者、抵抗者、忍受者的形象出现。他或者是奋起反抗，持枪与军代表对峙；或者是拔腿逃避，与同学们、老鲁们玩起了猫捉老鼠的游戏；或者是默然接受，怀着一种沮丧悲观的心情由人生的阴界进入到阳界（《我的阴阳两界》）。但不论王二最终采取了哪种抵抗的形象，他对于来自外界和他人的规训力量的反感是共同的。军代表对王二的指控让他想起中国可能已经恢复了帝制，军代表已经当上了当地的土司；走正路、抢头名的人生设计，在王二的眼里不过是挣死后塞入直肠的那块棉花——一钱不值；而在中国的一个特殊时期，所有的人除了当傻×之外便别无选择，不过一旦人们成长到有足够的理智，就会发现其实有两种选择：当傻×或亡命之徒。

很大程度上，王二的身上寄托了王小波自身的人生态度和价值取向。王小波推崇一个自由的、开放的、多元的社会，认同罗素所说的“参差多态是幸福的本源，把什么都规定了就无幸福可言”^①；他认为有两种知识分子，一种是“一世的修为，是要做个如来佛，让别人永世跳不出他的手掌心”，一种是“想在一生一世之中，只要能跳出别人的手掌心就满意了”；^②他认为信仰是重要的，但狂信会导致偏执和不理智，故信仰“要从属于理性——如果这是不许可的，起码也该是鼎立之势”^③；他认为乌托邦作为一种文学的题材，有其独特的生命力，但是作为一种制度，却有其极不妥之处：“首先，它总是一种极端国家主义的制度，压制个人；其次，它僵化，没有生命力；最后，并非不重要，它规定了一

① 王小波：《理想国与哲人王》，《沉默的大多数》，第116页。

② 王小波：《跳出手掌心》，《沉默的大多数》，第67页。

③ 王小波：《知识分子的不幸》，《沉默的大多数》，第43页。

种呆板的生活方式，在其中生活一定乏味得要死。”^①在小说创作中，王小波实际上是将他对于历史、人生、文化等等的思考借助于一种感性的形式表现出来，作为一个以思考独特、尖锐见长的作家，他小说中的人物和场景某种程度上成了他思想的载体。《黄金时代》《革命时期的爱情》等作品，实际上写的就是信仰陷入盲从、乌托邦成为一种制度时期的呆板、僵化、压抑、没有个人自由和幸福感的的生活，以及王二这种异类反抗这种生活所产生的悲喜剧。王二最初是有不少奢望的，但后来却明白了生活就是个缓慢受锤的过程，“人一天天老下去，奢望也一天天消失，最后变得像挨了锤的牛一样”（《黄金时代》）；不过，王二并不心甘情愿地接受这种由他人和时代所设计好的生活，他要起来抵制所有形式的不是基于个人选择自由的生活：“我早就超越了老鼠，所以我也不向往仓房。如果我要死，我就选择一种血淋淋的光荣。我希望他们把我五花大绑，拴在铁战车上游街示众。”（《三十而立》）在这里，王小波笔下的人物显示出了一种少有的英雄主义气质。但是，现代社会的复杂性在于，它对个人的压制和人性的灭绝，更多的是采取了或不动声色、或笑里藏刀的形式，它甚至不愿给它的牺牲者提供一个实现血淋淋的光荣的机会，它的监狱是敞开的（如王小波笔下的工厂、学校、医院、五七干校），它的刽子手是群众（至少是借助了群众的名义，如群众专政），这就使王小波笔下的人物连个拴在铁战车上的机会也捞不着，结果只好采取了一种接近于猫捉老鼠式的游戏方式来实现自己的反抗。王二们的反抗，不再以大义凛然的英雄主义方式出现，而是以捣蛋鬼式的嘲讽戏弄的形式出现，其深层的原因大概就在于此。

① 王小波：《〈代价论〉、乌托邦与圣贤》，《沉默的大多数》，第307页。

三

总体上,王小波对现代社会和人类文化的态度是悲观的。在《红拂夜奔》中,叙述人将《红拂夜奔》的寓意概括为“根本没有指望。我们的生活是无法改变的”。在《革命时期的爱情》中,王二根据自己的生活经历总结出一条对生活的看法:“不管何时何地,我们都在参加一种游戏,按照游戏的规则得到高分者为胜,别的目的是没有的。”在学校里是从老师手里得高分,在竞技场是从裁判那里得高分,在美国则是挣钱越多得分越高。人类给自己制订了规则,也就给自己套上了统一的枷锁,将本应丰富多彩的生活弄得呆板划一、了无生趣。王小波号召大家“跳出手掌心”,并怀念“一只特立独行的猪”,但却看不到一个光明的前途。如果说在早期小说《绿毛水怪》《地久天长》等作品中,王小波还保持着对纯真爱情、坚贞友谊的凝眸神往,那么进入到20世纪90年代以后的创作,则无论是对人世还是人情,都抱以低调的、悲观的态度。“青铜时代”系列小说是如此,《黄金时代》中的作品是如此,可归入“白银时代”“黑铁时代”系列的更是如此。

《白银时代》《未来世界》《二〇一五》《2010》《大学四年级》《黑铁时代》《黑铁公寓》都属于反乌托邦小说,其创作受到了奥威尔《1984年》、扎米亚京《我们》、赫胥黎《美好的新世界》等作品的影响。反乌托邦用于文学批评中,是指借助虚构作品,“描写令人作呕的梦幻世界;在这个世界里,现代社会、政治和技术的某些不良倾向以可能造成的后果折射地反映出来”^①。王小波的反乌托邦小说很少涉及科学技术给人类所带来的令人恐怖的灾难性影响,

^① [英]M·H·阿布拉姆:《简明外国文学词典》,曾忠禄、郑子红、邓建标译,湖南人民出版社1987年版,第380页。

他主要是写人类的组织制度和文化制度对人的创造性的抑制、对个人自我的剥夺，以及权力的泛滥所造成的社会的不公、人性的异化。在“2010”年，患上“数盲”的人可以去做领导，享受着比没有患“数盲”而仍从事着技术工作的人更好的条件和生活；在“白银时代”，人在公司只有两件事情可做，枪毙别人的稿子或者写出稿子来被别人枪毙，所有的小说创作都被一个“脱离生活”的紧箍咒弄得支离破碎，一部书稿从交出到出版要经过数十道删改，而最后的定稿与初稿一模一样，人的想像力和创造力竟然被贬低到如此的廉价和低贱的地步；在“2015”年，稍有个性的艺术创作便被视为居心叵测，是祸害之源，其作者就要被送进习艺所改造成工程师或农艺师。而在《未来世界》，由于犯有所谓直露、影射的错误，从事着写作的“我”被安置到了学习班，公司的权力达到了无边无际的地步：“是公司的思想教育研究会首先发现我的书有问题，公司社会部检举了我，公司治安部安置了我，公司财务部接收了我的财产，公司出版社拿走了我的版权。我现在由公司训导部监管，公司的调查科在监视我，而公司的写作班子准备吸收我加入。”在此篇中，王小波并且展示了被安置后的创作者集体出产短中篇的可怕流程：每篇文章都分为抒情、煽情、思辨、激情四段，向国庆、建党献礼的作品加入第二抒情段和第二煽情段，面向工农兵的则删去思辨段。本应富有创造性的精神劳动变成了机械乏味的编程活动，而且一切都在“公司”这个权力机构和领导、训导员的管辖控制之下进行。即使最具隐私色彩的夫妻性生活，在“白银时代”也呈现出了越来越简约之势，成了索然无味的组织生活。而男人成为性无能者、女人成为性冷淡者正寓示了无孔不入的组织权力对人的创造性的最彻底剥夺和戕害。

值得注意的是，王小波的反乌托邦小说虽然指向一个未来的时空，但与他的“青铜时代”系列和“黄金时代”系列在创作的主旨和写作技法上并无大的差异。在谈到《未来世界》的时候，作者说：

“写了一个虚拟的时空,其中却是一个真实的世界。”^①这样的特点针对“白银时代”和“黑铁时代”的其他诸篇也同样成立。它们通常能引起读者有关现实世界的联想和类比。在“黑铁时代”,每个稍有知识的人都被抓进“黑铁公寓”居住,接受管理员的约束,有一技之长的人经常被盖满戳记邮递到远方为用户服务,其形象就像一封到处旅行的公文;最有成就的人则带上由国家三部一局监造的标有“国之瑰宝”的手铐;大学四年级学生不想进公寓,可多年求学的目的就是为进公寓,现在下定决心不进总是心有不甘。黑铁公寓在此已不再只是人物处身其间的物理空间,它还成为了一种组织形式和人事体制的象征,人一方面害怕失去自由、一方面又惧怕自由的双重矛盾心态与困境,在此也得到了较好的表达。

王小波有关几个时代的命名显然来自于古希腊神话对人类历史的划分。但在古希腊神话中,人类从黄金时代到白银时代,再到青铜时代、英雄时代、黑铁时代,所走过的是一个不断堕落的过程;而在王小波那里,虽然每部作品大致都有时间标识可供辨识,可以被我们大致划入古代世界、现实世界、未来世界,但寄身其间的人,从一开始就堕落和败坏了,而且这种堕落和败坏,从来就没有向好的方向转化,并且看不到任何得救的希望。在王小波的“时代”系列中,惟独缺了一个“英雄时代”,这让我们想起了《革命时期的爱情》中王二的一种说法:“我不再相信会有什么奇迹。俗话说,时势造英雄。而吵吵闹闹的英雄时代已经一去不复返了。”当年“拿起笔做刀枪”、立志救世界上三分之二人口于水火中的英雄们,连自己也未能拯救,而何况这样的英雄时代也一去不复返了,那么,堕落、败坏了的人类的得救的希望又何在呢?面对如此绝望的人世间,王小波只能付之以一种绞刑架下的幽默。

尽管王小波小说中有很感性的描写,但他本质上是一个相当理

^① 王小波:《与人交流——〈未来世界〉得奖感言》,《沉默的大多数》,第336页。

性的小说家。他习惯于描绘一些荒唐到极点了的故事和场景，然后运用一种逻辑上的归谬法，从中引申出一种不酸不冷、又酸又冷的言论，将其中的荒诞之处暴露出来。这跟他的一种认识有关。“从逻辑上说，从一个错误的前提什么都能推出来；从实际上看，一个扯谎的人什么都能编出来。所以假如你失去了理性，就会遇到大量的令人诧异的新鲜事物，从此迷失在万花筒里，直到碰上了钉子。”^①在王小波写来，失去理性是历史和人生的一种常态，在自己的一生中，几乎每个人都会遭遇到，或者自己在一种集体性的狂热中失去理性，或者自己成为别人失去理性的牺牲品。在《似水流年》中，写到“文革”中凤师傅对贺先生的殴打，“我”不冷不热地议论说，闹了一回红卫兵，凤师傅干的这点坏事不算多，闹纳粹时，德国人杀得犹太人差不多灭了种，要这么算，凤师傅只打屁股，“还该得颗人道主义的奖章”。显然这是一个荒唐的结论，它建立在凡事都往坏里比的错误前提上。经过这么一推论，那种以为一场民族浩劫中的小人物的疯狂之举不值一提、可以原谅的观点便不攻自破了。同样是在《似水流年》中，面对李先生讨论龟头血肿问题的大字报，回应的大字报说：“在伟大的‘文化革命’里，大道理管小道理，大问题管小问题。小小一个龟头，它血肿也好，不血肿也罢，能有什么重要性？不要被它干扰了运动的大方向。”但是，正像李先生再次回应时所说的，不论是非真伪，只论大小重要不重要，是一种混蛋逻辑。它是从一个为了国家的宏观目标就可以牺牲个人的人身自由和人格尊严的错误前提出发的。然而很长一段时间里，人们并不觉得这种逻辑有什么不妥，国家的事再小也是大事，自己的事再大也是小事，成为一种不容置疑的、被普遍接受的价值观。问题在于，建立在无视个人幸福和自由基础之上的主义与信仰，可以导致国家对个人的不限制的权力，甚至剥夺个人的生存权力。而假如个人的生存权力都

^① 王小波：《积极的结论》，《沉默的大多数》，第55—56页。

得不到保证,那么个人和国家如何能发生联系?在这个意义上,不是先有国家才有个人,而是先有个人才有国家。国家也是由无数个人所组成的,个人的问题也并不是不重要。大家将李先生讨论“龟头血肿”的行为视为一种无聊之举,发出了“龟头血肿可以休矣”的议论,是因为被人踢得“龟头血肿”一类的事没有发生在自己身上;要是发生在自己身上,每个人还会觉得“龟头血肿”没有什么重要性吗?王小波以一种冷眼旁观的戏谑笔调来写“文革”中的大字报风波,但却可以引起我们对个人自由与国家利益等宏观命题的深层思考。在他看来,每个人几乎都会遭遇到一些荒唐之事,但不是每个人都天生会对荒唐有所理解和体悟。荒唐是什么?按《2010》中王二的理解,它和疼痛大有关系。我们一直生活在疼痛之中,但一般条件下,由于疼得不厉害而不足以发人深省。疼痛的真意是:“你的生命受到了威胁;轻度的疼痛是威胁的开始,中度的是威胁严重,等到要命的疼时,已经无路可逃了。”王二是在48岁挨了一顿鞭子时才明白了这一点,但这时已经为时过晚、无路可逃了。由此反观李先生,他之所以要就一个大家看来实属无聊的问题一辩真伪,恐怕就在于“龟头血肿”让他感受到了疼痛和生命受到了威胁,而局外人的疼痛感还不足以使他们深省。在小说创作中,王小波经常性地通过性的领域和人物的身体感受来展现人与外界、人与权力间的规训与反抗、惩罚与逃离的关系。身体是人的物质存在形式,也是人的立身之本,而性是人最原始的欲求之一,是个人存在于世的最私人化、最隐蔽的角落。权力对人的规训和惩罚,一般也是通过思想训导与肉体惩罚并重的形式,并且思想改造通常借助于劳动改造来完成,而性也经常性地被作为规训与惩罚的一个突破口(所谓“作风问题”)。王小波大量地写到了各种场合的身体惩罚场景(如办公室、劳改盐碱场、习艺所、禁闭室),并将革命时期中大彩的人比喻为“电流下的蜻蜓”(《革命时期的爱情》),以此来描绘那些遭惩罚的人所产生的身体的抽搐和扭曲,以及由肉体的痛苦所带来的精神痛苦。

他还经常性地写到了权力突破性的领域对于个人最后一个堡垒的侵犯。在《二〇一五》中，小舅和小舅妈之间曾是一种罪犯/警察间的关系，小舅妈总喜欢将左手和小舅铐在一起，右手拿着小手枪同小舅做爱，即使后来不当管教了，也喜欢拿着一把玩具枪。这种新奇的做爱方式，展现的是权力进入性领域所产生的可怕后果，在手枪的威逼之下，正常自然的性爱关系只能化为权力之剑下的死亡痉挛和机械运动，“我爱你”之类的话成了一种美妙的谎言，只有天知道其中有多少快感可言。

除了直接描写这种权力干预下的人性异化之外，王小波还时不时地将政治领域的一些怪现状同性领域的怪现状相类比。譬如，《革命时期的爱情》在写到1958年的赛诗会和大发明时，便旁敲侧击地发挥道：“指标这种东西，是一切浪漫情调的死敌。假如有上级下达指标令我每周做爱三次的话，我就会把自己阉掉。”上级下令做爱多少次的事不曾发生过，但上级规定做多少首诗却是真真实实地出现过，而且当年堂而皇之地登在报纸上，大多数人也没有觉得不对头，这一方面是它罩上了堂皇的面纱，二是因为集体性的荒唐与每个个人的生活还缺乏直接的沟通，王小波则用一个看起来有点不伦不类的类比，拉近了这种集体性的荒唐与个人身心痛苦间的直接联系，使之以一种陌生化的方式对读者个人的痛感神经产生刺激。谁也不愿意任何的权力机关来主宰自己性生活的次数，但并不是谁也明白写诗一类的精神活动同样由不得权力机关的染指。这里的可怕之处在于，要等到所有人都感觉到自己的生命受到了难以忍受的控制时，已是为时过晚了。王小波曾说：“我喜欢奥威尔和卡尔维诺，这可能因为，我在写作时，也讨厌受真实逻辑的控制，更讨厌现实生活中索然无味的一面。”^①王小波所写的，不少肯定经不起僵硬的真实逻辑的检验，但它自有自

^① 王小波：《〈未来世界〉自序》，《沉默的大多数》，第337页。

己的真实逻辑在，譬如他的反乌托邦小说，无疑是对漫无边际的权力与惩罚的提前警省。

王小波的小说，无论是写古代、现代还是未来，也无论他在关注小说的叙事技艺时将简单的故事讲得多么复杂，其真正的主题，按照他自己的话来讲：“还是对人的生存状态的反思。其中最主要的一个逻辑是：我们的生活有这么多的障碍，真他妈的有意思。这种逻辑就叫做黑色幽默。”^①他不仅将历史和人生中的荒诞事实直接描写出来，而且将其中的荒谬逻辑用一种无可辩驳的推理发掘出来。在写到革命时期有关漂亮不漂亮的问题时，王小波首先写道：在革命时期，漂亮不漂亮还会导出很复杂的伦理问题。漂亮首先分为实际上漂亮和伦理上漂亮两种。实际上指三围，伦理上指我们承认不承认。而按照革命时期的逻辑，假如对方是反革命分子，则不管三围和脸如何，都不能承认她漂亮，否则就是犯错误。接下来，王小波做了下面的推理：

1. 假设我们是革命的一方，对方是反革命的一方，不管她实际上怎么样，我们不能承认她漂亮，否则就是堕落。

2. 假设我们是反革命的一方，对方是革命的一方，只要对方实际上漂亮，我们就予承认，以便强奸她。

其他的情况不必再讲，仅从上述讨论就可以知道，在漂亮这个论域里，革命的一方很是吃亏，所以漂亮是个反革命的论域。

——《革命时期的爱情》

等到推导出“漂亮是个反革命的论域”的荒谬结论时，谁都会看出其中的荒唐不合理，但这种结论又是从革命时期的一种普遍观念

^① 王小波：《从〈黄金时代〉谈小说艺术》，《沉默的大多数》，第331页。

中推导出来的，这就形成了一种荒诞的审美效果。王小波写的是我们生活中的一些可悲的事实，但他总是以喜剧性的幽默、笑谑笔调出之，将以往构成悲剧的有罪与无罪、有意义与无意义、自由与不自由等等因素统统转化为荒诞性因素。在这一点上，王小波找到了同现代主义和后现代主义作家的相通之处：“现代主义所表现出的重大问题已无法再利用悲剧因素的辩证形式，因为它以个人权利及其对真实性的追求为中心，而不是以对普遍意义的信仰为中心。后现代作家放弃了有罪与无辜、有意义与无意义之间的辩证法，而把悲剧因素修正为荒诞因素，或者说事实上已将两者融于反幽默(counterhumor)中去了。”^①荒诞性与悲剧性的不同，是处身其间的人发现自己置身于一种可悲、可怕的悲剧性境地之中，引起一种相当痛苦的悲剧性情感，但人进而发现在任何情况下都无力改变或超出这种悲剧处境，于是在一种过于痛苦和压抑的无可奈何的情绪的支配下，采取了嘲弄的态度、黑色的幽默来为痛苦感、压抑感找到一个属于自己的宣泄口——由此形成的幽默不是轻松的、愉快的，而是苦涩的、沉重的，它具有喜剧性的外观，却有悲剧性的内质，它是一种反幽默，一种大难临头时的幽默，一种绞刑架下的幽默，一种你打死我我也要讲笑话的幽默，一种用嘲弄的口吻与刽子手称兄道弟的幽默。这种幽默不属于李先生，李先生在一个非理性的时代里吁求理性，王小波从中看出了李先生的天真，也看出了李先生的荒诞性处境，在一个不讲理的时代里讲理是荒诞的。《黄金时代》中的王二才是深得黑色幽默个中三昧的真正高手，他告诉陈清扬与其急于澄清自己不是破鞋，不如自己将自己做成破鞋。真正的高手不是在刑场大声喊冤，杀错了，杀错了，而是与刽子手和观众插科打诨，他知道最后的结果都是一样的，与其

^① [德]杰拉德·霍夫曼：《后现代美国小说中的荒诞因素及其还原形式》，[荷兰]佛克马、伯顿斯编：《走向后现代主义》，北京大学出版社1991年版，第218页。

发表义正辞严的演说,不如说些笑话让观众得些乐趣。他的笑既是对自己的鼓励和嘉奖,也是对绞刑架和刽子手的蔑视和嘲弄。你看,他的态度是多么坦然和轻松呀,赴死好像赴一场祈盼已久的盛宴。但他的这种态度仍是以悲剧打底的:赴死不是悲剧,在屠刀下活着才是最大的悲剧。在一篇文章中,王小波曾谈到这种幽默:基督教早期的一位圣徒,为一帮野蛮的异教徒逮住,将他穿在烤架上用文火慢慢烤,要将他做成一道菜。该圣徒眼瞅着自己的下半截被烤得滋滋冒泡,上半截却原样未动,于是说:喂,该翻翻个了。烤肉比厨师还关心烹调的过程和烤肉的美味,这就是黑色幽默。王小波并且由这一故事得出结论说:“只要你不怕做烤肉,就没有什么阻止你说俏皮话。”^①王小波是说这种俏皮话的高手。他的小说语言一点也不能说丰富,常用词绝不会超过三千,他的小说的色彩也有些单调,很少超出黑色和黄色两种颜色,黑色涂抹出了一种压抑和恐怖的底色,黄色则与政治和性的笑话相连。有时他仿佛在说政治领域的笑话,乍一看他扯到性的领域去了;有时他仿佛在说王二的小家伙,转眼间或者压根儿他就是在说政治领域的怪现状。他是我们这个过分严肃的社会里的一个一点正经也没有的捣蛋鬼,又是我们这个一点也不严肃的时代的一个认真的批评家。尽管他有时也自信、卖力得过了头,将那同一句俏皮话变了法儿在那舞台上讲,但你若是担心他因此塌了台,他还是会自信地还你一张俏皮的脸。可惜的是在人间我们再也看不到这张脸。从这个角度上说,我们不赞成王小波是前无古人后无来者的,可不得不承认,他的英年早逝,毕竟是中国文坛的一大损失。

^① 王小波:《文明与反讽》,《沉默的大多数》,第337页。

第十五章

文学多元化时代的来临

1982年,李陀曾怀着一种激动之情描述了“文革”后几年中国小说界的迅速变革所带来的繁荣景象。文章一开头便引用了肖红的一段话:“有一种小说学,小说有一定的写法,一定要具备某几种东西,一定要写得像巴尔扎克或契诃夫的作品那样。我不相信这一套,有各式各样的作者,有各式各样的小说!”接下来,李陀写道:“肖红如果能够活到今天,看一看这几年小说的发展,她一定会感到满意的。”^①理由是那几年的中国文坛已出现了“各式各样的作者”和“各式各样的小说”。现在回过头来看,如果说李陀当年的描述因为建立在“文革”后中国小说短短几年的变革基础之上而多少显得有点过甚其辞的话,那么,经过20世纪80年代中期的文学变革以后,肖红和李陀所期望的那种文学的繁荣与小说的多元化局面应当说已成为现实。自20世纪80年代中期以来,中国文坛出现了公认的令人惊喜的眼花缭乱的变化。这一时期的中国文学如果有什么特点的话,那就是有各种各样的选择摆在人们面前:“这里没有占统治地位的文学观念,也没有非此即彼的文学流派和创

^① 李陀:《论“各式各样的小说”》,《十月》1982年第6期。

作风格,有的只是不可胜数的文学观念和文学事件杂陈其间,炫人眼目。即使像新潮小说、新写实文学这样的概括也只是为人们提供了一个议论的话题,它们内部的丰富多彩和竞妍争辉常常突破了试图对其进行理论框范的意欲。”^①无论是文学观念还是文学创作,无论是主题的开拓还是形式的探索,多元选择和争奇斗艳的局面均已形成。尽管由于处在一个社会和文化的转型期,中国文学创作受到了主客观环境的制约和影响,在诸多方面还没有达到一个完全理想的状态,多元化流向之下甚至包裹着某些糜烂和无耻,但无论作者还是读者,在进入20世纪80年代中期以后,均能普遍地感到一个文学的自由开放、多元发展时期已经到来。在各领风骚没几年的当代文坛,人们真正看到了“各式各样的作者”和“各式各样的小说”的争相出演。

在这一章里,我将选择三位有特色而并没有受到广泛评议的作家的创作来说明当代文坛的多采局面。

—

魏志远也许从创作伊始就执意不让自己归入广种薄收的作家之列。尽管从其创作实绩来看,他拥有一个多产作家的才能。在文学季风不断转换的年度,魏志远似乎只是感受着文坛潮涨潮落的气氛而不将自己投入到任何一种潮流中去。他几乎是远离尘嚣,在文坛的边缘默默地精耕细作着属于自己的一畦园地。这就注定了他在新潮迭起的季节不能引起人们太多的关注。只有当文坛潮汐趋于平息,人们开始巡视往日的风景,才会惊讶于有人竟能将这方土地挖掘得如此深,经营得如此精致细腻。

^① 许志英:《回顾与前瞻——“二十世纪中国文学”两题》,《江海学刊》1996年第5期。

在我们目力能及的范围内,魏志远的小说除《春天过后是夏天》《在拉萨》《往事》外,都是有关爱情、婚姻、家庭而以家庭为中心的。他仅有的两篇纪实小说更是直接题名为《家庭采访手记》《十二个都市家庭》。家庭特别是表现为夫妻关系的家庭始终是魏志远小说创作的一个兴奋点。从发表于1986年的《女人不是月亮》,到1987年的《窗台》《门或者妻子》《晚晴》,1988年的《成》《我以为你不在乎》《匿名信》《一种构图》《一种颜色》《一种线条》,再到1989年的《夕阳坠落之后》,1990年的《有许多事情值得你回想》《新闻联播节目》,都以家庭为描写中心。同那些采用游击战术、打一枪换一个地方的作家不同,魏志远采用的是定点射击,他不断地瞄准一个古老的靶心射打,期冀有朝一日能深中鹄的。

英国法学家科克说:家庭是你的城。如果把家庭比作城,魏志远的小说写的大部分就是城里的景观。它们一般从通常作为喜剧之收场的结婚以后的生活写起,进而揭开夫妻间存在着的为他人所不知道而只有他俩方知道甚至于他俩也不能全知道的一幕。当然,作为家庭之城的一种外围延伸,魏志远有的小说也写到城外的一隅,如《故事二题·凌的故事》之写不能将爱情寄托于婚姻形式的旷世之苦,《永远的瑜》之写近乎精神自恋的爱的独白,《小男孩》之写家庭破裂给下一代带来的苦况。但一般说来,魏志远小说中的人物总是周游在家庭之城,家庭是他们活动的共同背景。即使是解除了婚姻关系的成,作者也没有让他割断同过去家庭生活的联系,并且让他以一种想像的形式滑入另一家庭之城(《成》)。家庭在魏志远小说中是一个相对独立的单位,作家很少触及到家庭以外的世界对夫妻二人关系的影响。家庭既是他人物活动的背景,又是他直接描写的对象。这就使他的小说空间变动的幅度很小,背景呈现出一定的狭窄性。大的社会历史背景在这里纷纷退隐,婚姻家庭生活似乎成了与历史潮流无关的个人行为。魏志远似乎从来就不想写处于世界中的家庭,结果家庭成了

世界本身。

当历史因素和政治因素在家庭生活描绘中的作用减退以后，一件细琐的小事，一刹那间的情感，一种偶然的发现，在魏志远小说中的作用就升华了。一次由出差引起的短暂分离，夫妻的一方因病住进医院，甚至一个天气很好、有太阳的日子丈夫把打气筒借给一个小男孩，都可以成为故事发生的一个契机和起点，故事在这里不必经过铺垫就可起跑并直趋一个结果。这使得魏志远小说的开头异乎寻常的简洁：“他当然想不到会有这种结果。那天天气很好，有太阳。他想着该上街理个发了。”（《门或者妻子》）“事情是这样开始的。那是一个晚上，那是在殷的家里。殷说，你怎能不跳舞呢？看你的腿，天啦，多漂亮的腿。”（《窗台》）这种简洁的开头同时也确定了魏志远小说简洁的行文风格。借助这种简洁的行文风格，魏志远常能在很短的篇幅内完成对一个故事的叙述，并且最终使自己在整个文坛小说篇幅日益往长里发展的时候，成为少数几个以其创作维持着纯粹短制风范的作家之一（他的大部分小说均在两三千言之内，堪称真正的短篇精品）。

背景的狭窄并不意味着魏志远笔下的人物是超现实、超历史的。作者写来并不使人感觉到他的人物生活在割断了一切外界联系的孤城野岛之上。一般说来，家庭问题是一社会问题。但社会不能解决一切家庭问题，从社会、历史角度也不能全部解释一切家庭问题。各个家庭的结构几乎是相同的，但发生在各个家庭中的一切各有各的不同。特别是发生在夫妻双方的一切还带有为外人所不知的一定程度的隐蔽性和暧昧不明。魏志远不去写一大的政治、历史事件甚至于时代的道德风尚对家庭生活的影响，而是写稀释了的日常生活中发生在家庭之城的人间悲喜剧以及这悲喜剧发生时人物灵魂的颤动和呻吟。社会和时代的影子在这里确实是淡化了，但人物情感的表达方式，他们对情感的要求，他们的道德反省和灵魂的自我审判，却让读者感觉到只有这一时代和这一方土

地的人们才能拥有。因而在魏志远的小说中,不是时代和社会说明个人情感,而是个人情感说明整整一个时代和社会。在这一层次上,以偶发事件先行割断了的爱情、婚姻、家庭与时代、社会的联系又重新建立起来了。而一旦这种联系重新建立起来,以偶发事件开始的一切便又呈现为历史的一定必然。

魏志远的小说在对人物灵魂和情感的探测中洞明了爱情、婚姻、家庭的某些现实,并达到了对爱情、婚姻、家庭本质的一定程度的体悟和澄明。在魏志远写来,恩格斯所说的那种以爱情为基础的婚姻和继续保持爱情的婚姻作为一种纯粹的现实还远没有到来。世上确有像瑜那样的人,可以将自己理想的爱人物化成墙上的明星照片,依靠做梦活下来(《永远的瑜》)。但世俗人生不是诗,而是散文,瑜的爱到底不过取了虚幻的形式而近乎精神自恋,并且实际上不过是在世俗人生中寻求理想婚姻而不得的一种发展。同婚姻作为理想的抽象形式必然要求以爱情为基础一样,爱情也只有附着于婚姻家庭才能得其圆满。在这一意义上,婚姻家庭的建立成了必然的要求。但实际上,应必然要求建立起来的具体的婚姻家庭又不必然以爱情为基础。许多情况下是由爱情之外的看似偶然的因素促成了婚姻:一些爱情之外的额外考虑(如《一种构图》),一个偶然的发现(如《夕阳坠落之后》),都可以成为一桩婚姻的基础。魏志远的小说中,妻子和丈夫通常没有自己完全的姓名,往往代之以他、她或是林、唐、尚、洁、萍等简单的可以随便替换成别的什么名和姓,这就暗示了具体的家庭中男女的结合的某种可替换性。具体家庭中的男人和女人不再是人们所期盼的那样某一男子专为某一具体女人而生,或者某一女子专为某一男子而生了。这样,作为必然要求的爱情能否在这种不无偶然建立起来的婚姻家庭中实现就不再那么肯定。一方面,不无偶然建立起来的家庭也可以因偶然因素而解体,《晚晴》《夕阳坠落之后》中,婚姻的一方一旦体认到婚姻的另一方当初同样可以与别的什么男人女人结成

婚姻家庭关系时,对方就离自己远了;另一方面,家庭是近乎河床的东西,有其固定的形式,不可经常更新。爱情是变化常新的水流,本性上接近自由的野马,它有时难保不溢出河床,其源头也难保不堵塞、不枯竭。当水流溢出或枯竭时,河床就龟裂了,原先被水覆盖的陷坑和怪礁暴露了出来,河床变得丑陋了,家庭因此有可能趋于瓦解。因而,至少是在魏志远的小说中,纯粹的以爱情为基础的婚姻和保持爱情的婚姻还只是人类未来的远景。作为现实的家庭图式则不无缝隙,甚至呈现出破碎的景观。魏志远写得最多也最好的,是由细小偶然事件引出的夫妻关系上的情绪的紧张。这种紧张平常是由平静的家庭生活遮蔽着的,现在则被彰明了、放大了。

正像《一种构图》中的小毛坚持着爱人与老婆的区别一样,魏志远也固执于写家庭生活中爱情与婚姻在各种情境下的分分合合。但魏志远从不把旧的家庭实体的解体、新的婚姻家庭的建立作为趋于破碎的家庭图景的最终解决。且不说离婚诉讼的烦心劳神,也不说子女问题的瞻前顾后,单就新的婚姻家庭来说,同样面临着同样的世俗人生问题。新的婚姻家庭不是理想的乌托邦,而更像《成》中所写的那样是原有婚姻家庭生活的循环。先有的婚姻家庭生活也不因为婚姻关系的解除而失去同当下生活的联系,作为一种参照,它还常成为新的家庭生活的阴影。因而,魏志远笔下的男女私情,从来就不是林语堂所说的那样,文章是自己的好,老婆是别人的好;也不是《围城》中方鸿渐所说的那样,男女私情么,就如烤山薯,吃下去不如闻着香。他笔下人物,既不是寻花猎艳的蝇营狗苟之徒,也不是止于意淫或意恋的风流名士,他们往往旁鹜他园,偶食禁果,但最终还是回到原有的家庭生活中去,而且,这样的经历带来的常常是痛苦多于幸福,道德感和羞耻感每每令他们无地自容。

夫妻二人关系在魏志远的小说中是个人与个人、个人与社会

关系的最简洁的表达形式。在他那里, 解决好了夫妻二人关系也就解决好了人生的大部分问题。魏志远不倾向于以死亡来解决人生问题, 尽管死亡常常是他的故事的不可分割的一部分(他题名为《一种故事》的小说通篇写的就是几个死亡的故事)。这在他的诗歌《感动我们的怎能忘怀》和小说《有许多事情值得你回想》中表明了: 生活无论有多少不如意却总是值得留恋。魏志远倾向于通过对话或者说倾诉来解决家庭问题和人生问题: “我们需要倾诉, 甚至那些最隐秘的部分。倾诉是一扇门, 从一个心灵通向另一个心灵; 倾诉是镜子, 让我们能看见自己。”(《夕阳坠落之后》)当然, 魏志远并不因为呼唤倾诉而回避倾诉的困难。他笔下人物的倾诉基本上还停留在不能为对方所理解、所回应的阶段, 倾诉作为通向心灵的门还只是像《门或者妻子》中的那扇门一样, 堵在丈夫和妻子之间, 被其中之一不停地拍打着而不为这一人所敞开。魏志远通常能用一种独特的技巧将人物心灵的不能沟通表现出来。《我以为你不在乎》中, 一个男子男扮女装混进女澡堂, 作为妻子的她当时觉得这人很腼腆, 并且动过叫这人搓背的念头。真相大白后, 她感觉受了伤害, 抽泣着向自己的丈夫叙述这一切。在这一倾诉过程中, 妻子谈到这男扮女装者时用人称代词是“她”, 丈夫用的却是“他”。通过这样一种细微差别, 魏志远成功地写出了丈夫不能设身处地地考虑到妻子当初是认为那人是女人的。他们的思路是按了“他”与“她”的区别以平行线的形式向前发展了, 理解不再可能, 妻子以为丈夫不在乎的丈夫在乎了。在魏志远的几乎所有小说中, 他或者拆除对话中的引号, 仍保留直接引语的内容和语法形式, 或者紧接着把这业已经过加工的直接引语变成间接引语加以叙述, 保留下直接引语的内容, 语法形式上将其变成小说叙述者的讲述。这样, 魏志远小说的对话中就插进了第三者, 对话的直接性不再存在于人物与人物之间而更多地停留于叙述者与拟想读者之间, 人物与人物的对话都经过了第三者的转述。当对话语行动的

模仿变成对话语行动的叙述时,传统的真实的幻觉就消失了。这一方面使读者认识到语言不是思想的直接现实,不是情感的一对一的表述,另一方面也保持住了人物灵魂和私生活的一定的隐蔽性和暧昧性。并且由于作品中出现了叙述者,也就意味着对话中的引号拆除以后,“你”就不仅诉诸于被叙述者,同时也诉诸拟想读者,读者被邀请进了文本。因而跳出纯形式的考虑,魏志远独特的话语形式一方面暗示了被叙述者——人物倾诉和对话的困难性,另一方面也暗示了叙述者在寻求同读者的对话。一方面是对话的几乎不可能,另一方面是对对话的吁求。而正因为对话不可能,才更需要对话。魏志远为一个悖论提供了一个解铃还需系铃人的解决方式。

魏志远对芸芸众生的爱情、婚姻、家庭以及与之相联系的人生问题的体悟可以说达到了通脱澄明之境。在他的作品中,人物寻求理想宁静的生活和这种寻求的不可能之间,寻求对话与对话的不可能之间常构成人生的不可解结。魏志远不向人们许诺城外的风光或者天国的幸福,他让他们回到那充满人生不可解结的城中去,他带着佛祖禅宗的情怀,关注着这城中为痛苦所扭曲着的人们,他对存在着的一切规范施以无可奈何的认同,甚至承认其压抑人性一面的正义性,同时又对突破规范的人们施以宽容,以宁静的姿态熟视这些上帝的子民。他从不动用作家那把道德评判的板斧,他让人物在道德自律中实现他们的沉沦或者升华。也许,清官难断家务事,作家也不能,或者不愿。

同池莉的小说相比,魏志远小说的题材同样带有世俗性。不同的是,池莉使世俗性题材向生活还原,魏志远使其向诗和音乐升华。同是夫妻二人关系的紧张,池莉笔下的人物通过坚忍使其向外在之物转化,痛苦被踢开了;魏志远笔下的人物通过咀嚼使其向心灵转化,痛苦被强化了,痛苦成了生活的方式。因而,在世俗题材下面,池莉小说中流动的是生活流,魏志远小说中流动的是情绪

流。复述池莉的小说是可行的,复述魏志远的小说几乎不可能。魏志远的小说属于只能慢慢加以感受体悟的一种,一经简介置于报头刊尾便失其全部风韵。

魏志远小说的独特风韵首先来自于他那种忆往的、独白的叙述语调。由于魏志远取消了标志着对话的符号,一切的对话就同叙述者的叙述一样处于同一平面,不再是对一个话语行动的模仿而成了叙述者的叙述并具有了一定的叙述功能。这样,整篇看去就好像是由叙述者面对拟想读者展开一件不是发生在眼前的事件的叙述。这种叙述就带有了独白的忆往的情调,这种情调同带有人情味的内容结合在一起,就形成了哀婉动人的美学效果。

魏志远小说的独特风韵还来自于他那随物赋形的叙事技巧所带来的作品中的那种内在的感情旋律。魏志远习惯于将人物的内心活动外化为一寒颤、一眼神或一简单的话语,如用烟头烧伤手臂来传达心灵的烧灼感,用刀刃刮着皮肤的声音来传达言语的刀锋对人物内心的伤害,尽管作者不直接写人物的心理活动,却也能通过间接的渠道直达人物的意识深处;魏志远也习惯于通过一定的回旋重复来传达一种主体情绪,如《匿名信》中“你难道没有发现你的丈夫是一个无耻之徒吗”重复出现三次就传达出了不忠实丈夫的忏悔和自我拷问并形成全文的一个主旋律;魏志远还喜欢通过一种递进式的叙事传达人物内心情绪的渐强和渐弱,使小说内在的感情旋律呈现出高低起伏的态势并形成一咏三叹的效果。如《故事二题·凌的故事》中,凌见到他昔日的恋人时,两次叫唤出“啊”、“啊啊”、“啊啊啊”,在这些叫唤中作者又插进了昔日恋人淑对凌的举止迷惑不解的语句,凌和淑间就构成了近似于音乐中的主、副歌形式,而这种主副歌形式并没有真正构成一种问答关系,只有凌的情绪分两次越趋越强,奔向高潮,他势不可挡的情绪流动没有能在淑那里得到回应。这样,凌和淑不能走到一起的内在悲剧性就已暗藏在独特的叙事中了。很多地方,魏志远小说的叙述

是平静的，可流动在这种叙述下的情绪却有如静水深流、奔涌不止。

任何一个读魏志远小说的人都会品味到他的小说同诗、画、音乐间的联系。魏志远是一个既作诗、也作小说的两栖作家，他的小说中常常有诗出现，他的小说也确实作得像诗，比起何立伟来，他更应该称得上诗人小说家。魏志远的小说也常有画的简洁和空白，像《一种构图》《一种颜色》《一种线条》《一种声音》，都能用处于同一平面的几个片段连缀成篇，形式上简洁、明朗，带有抽象画的意味。魏志远的小说也有音乐般的旋律和情绪流动。这或许与作家自身的修养有关。他写过《音乐多么美好》的诗，写过“音乐总是宁静的，所有的艺术都是宁静的”的话，他笔下的人物不懂音乐可一听到音乐就有莫名其妙的冲动。

总的来说，魏志远创作的是那种体悟小说，他把自己对世事的洞明、情感的把握融入到了相当圆熟的叙事技巧之中。这使他的小说让人容易接近又不能完全靠拢。作为以情感人的小说，他们向读者召唤的是艺术感悟而不是艺术判断。这使任何对于他的小说的判断都成为冒险。正像魏志远在一首诗中所写的那样，他的小说“有如灵魂的声音/那声音像地平线/让人看着/看着却永远无法靠拢”（《音乐多么美好》）。然而看着是值得的。

二

李冯因担任电影《英雄》的编剧而引起人们的较多注意。但其文学创作活动实际上早在十余年前即已开始。谈到这一作家时，让我们从其短篇小说《另一种声音》谈起。在这一小说中，为读者所熟悉的唐僧师徒西天取经故事一开始便遭到作者的大笔涂抹改写。随后，作者迅速进入到自己对“西游”故事的现代续写：回到东

土后的唐僧忙于翻译、出版经卷,为印刷厂要译者包销 3 000 部书而牢骚满腹,四处拉赞助。猪八戒在高老庄娶了 72 房媳妇,子孙满堂到了乱了辈份的地步。孙行者先是患了嗜睡症,然后在拜访猪八戒的过程中破了千年童子身,金箍棒失了法力;回花果山途中因扮作猪八戒儿子八戒五十六的新媳妇而为强盗掠去,做了压寨夫人;时光陡转,孙行者成了南宋怡红院中年老色衰的妓女,明朝时吴承恩的女仆,《西游记》的第一个读者;最终,孙行者以西装革履的时髦青年面目出现于现代城市街头:“他偷偷伸手到身后摸了摸,他高兴地发现,他的尾巴不见了,现在,他和身边的小伙子,还有他们,真的一模一样了。”至此,作者才仿佛如释重负,完成了他对《西游记》浪漫精神的反讽和消解。

《另一种声音》很容易而且已经被视为西方后现代写作在中国的翻版。对前代作家作品带有颠覆性质的戏仿和重写是西方后现代写作的重要策略之一。这种策略一方面源于西方现代作家对文学的虚构本质的越来越清楚的认识,即认识到任何创作首先是创作主体的虚构,对一个故事的叙述因此可以有多种方式;另一方面,这种策略还来自于布鲁姆所说的现代作家在前代作家作品面前所遭遇到的“影响的焦虑”,按约翰·巴斯在《枯竭的文学》中的设想,则是文学史几乎已经穷尽了新颖的可能性,试图显著地扩大“有独创性的”文学的积累,不用说长篇小说,甚而至于一篇传统的短篇小说,也会显得太自以为是,太幼稚天真,文学早已日暮途穷了,但这并不意味着后代作家应当从此沉默,他完全有可能继续采用过去“枯竭了的”文学形式,只不过他应当讽刺性地使用它们。正是在这样的观念前提下,巴斯的《烟草经纪人》对流浪汉小说和传记体小说进行了滑稽模仿,冯尼格的《泰坦族的海妖》《第五号屠场》对科幻小说和乌托邦幻想进行了滑稽模仿,巴塞尔姆的《白雪公主》,则是对格林童话故事《白雪公主》的肆意戏拟。在巴塞尔姆笔下,童话《白雪公主》中的诗情画意荡然无存了,七个靠刷洗楼房

发了财的小矮人仿佛同白雪公主都有某种暧昧关系，保罗王子则在兼做餐厅的厨房里孤芳自赏……确实，李冯的《另一种声音》对唐僧师徒西天取经故事的叙述与巴塞尔姆《白雪公主》取了相同的路径。作品开篇部分写道：“那次流芳百世的取经事件，完全不像后来艺人们吹嘘的那么牛×哄哄。一路上，最大的问题是小腿抽筋和肚子饿。”行者因路途的无聊和痛苦而恨不得找个妖怪斗上几十个回合，“可一眼望去，一马平川，玉宇澄清，别说妖怪的影，就连妖怪的味都闻不着”。在接下来的叙述中，《另一种声音》虽然保持了“西游”故事的某些基本要素，但对孙行者的形象则进行了“逆向”描写，原来那个上天入地、精灵机警的孙行者此时即便有七十二变，可总也逃不过作为一个俗人的形象出现。同样的写作策略在李冯的另一篇小说《十六世纪的卖油郎》中也得到了运用，《警世恒言》中那个对花魁娘子一往情深的卖油郎秦重，在这一作品里衍变成了一个斤斤计较、短斤少两、制作假秤、将积攒钱财作了人的惟一生存目的的市井小人。

然而就此断言李冯《另一种声音》等创作即等同于西方的后现代写作尚为时过早。至少，《另一种声音》的叙述方法和创作灵感还有另一个来源，即中国前代作家所做的《西游记》续作，如明朝无名氏所作的《续西游记》、董说所作的《西游补》、煮梦所著的《新西游记》。《续西游记》叙述的是唐僧师徒于西天取到经后护送经卷回到长安的经历。由于佛门戒杀生伤命，释迦牟尼临行前收缴了孙悟空等的兵器，行者、猪八戒于是只好赤手空拳去同争夺经卷的妖魔打斗。第二十四回写遇到妖怪的八戒率直想起了他的钉耙，并哭将起来：“我的钉耙啊，我想你。”八戒的这份尴尬和幽默，正与《另一种声音》中破了童子身、失去了法力的孙行者所遭遇的那份尴尬和无奈相同。而第三十六回曹操的姬妾沦为饿鬼林中妖魔的压寨夫人，似乎也为李冯的行者沦为强盗的压寨夫人提供了创作灵感。至于李冯写行者沦落为妓女的游戏之笔，则接近《新西游

记》写八戒被行者逼债，化作女人，当了妓女，积累了些金银饰物，又为一留学生嫖客偷去。此外，《另一种声音》采用的“时代误置”法，不仅出现于《续西游记》里，而且出现于《西游补》中。孙行者在《西游补》里，不仅进入古人世界寻访秦始皇，化为虞美人同西施一起饮酒赋诗，与项羽同床共枕，而且前往未来世界对秦桧加以审判，处以极刑。当然，《续西游记》类的续作，一方面是“摹拟逼真”，一方面又“失于拘滞”，常常过于依赖所续之作，在人物性格塑造、故事情节的铺演方面，过分求同，少有求异，续作因而常常难以翻出新意。因而，从总体创作倾向来讲，李冯的这类小说更接近于我们通常所说的翻案小说和反案小说。所谓翻案小说和反案小说，其存在的前提是具有一个或多个预先存在的文本，后起的作家总是在这先在的文本的基础上展开自己的写作——如果将后起作家创作的文本称之为“后文本”，先在的文本便成了一种“前文本”，两种文本之间于是构成了一种互文关系，后文本既是对前文本的重写和解构，其意义也部分地依赖于前文本才能浮现出来。显然，在李冯那里，《十六世纪的卖油郎》是对《卖油郎独占花魁》《杜十娘怒沉百宝箱》的颠覆和改写，《我作为英雄武松的生活片断》是对《水浒传》《金瓶梅》等作品中武松故事的重写，《牛郎》《祝》则分别是对牛郎织女、梁山伯与祝英台故事的戏仿。可以说，对中国古典文学作品和神话传说的颠覆和改写，成为李冯小说创作的一种十分重要的创作策略。正是这种颠覆和改写，才使李冯的小说具有了后现代写作的某些特征。这样看来，《另一种声音》一类的作品，一方面可以说受到西方后现代思潮的影响，一方面也受到中国前代作家作品特别是翻案小说和反案小说的影响。值得一提的是，翻案小说和反案小说实际上也可以视为一种特殊的续作，只不过翻案小说是一种反其意而用之的续作，反案小说是一种重新叙过的续作。举例来说，宋之的、郭沫若的同名戏剧《武则天》相对于古代《如意君传》《武则天外史》之类的小说，是典型的翻案文学；而徐哲

身的《反啼笑姻缘》是张恨水《啼笑姻缘》的反案小说。翻案小说在主题立意上着力,反案小说在故事情节、叙述方法上出新。翻案文学的创作动机来源于作家的求“真”的冲动,作家总是在文学-现实的反映与被反映层面上展开文学的描绘,作家总是自认为比前此的作家更准确地把握到了现实、历史的真实;而反案小说则是局限于文学内部思考问题,此一文本和彼一文本之外并不存在一个终极的历史真实需要去追求。在李冯的创作中,有的作品有时是以翻案的面孔出现,但更多的时候是作为反案小说出现的。《十六世纪的卖油郎》就是从《卖油郎独占花魁》中的下面一段话反向衍生而来:“他道:‘从明日为始,逐日将本钱扣出,余下的积趸上去,一日积得一分,一年也有三两六钱之数。只消三年,这事便成了。若一日积得二分,只消得年半,若再多得些,一年也差不多了。’”在前文本中,这样来写卖油郎的暗地算计,只不过要表现一个本钱只有三两银子的痴人患了春梦后的那份痴心。而李冯的后文本,一方面在客观上达到了对现代商业气氛腐蚀下人心惟利是图的讽刺,一方面却也展示了一个故事的另一种讲述方法。

这一类具有颠覆和解构倾向的现代创作,相对于与之相联系的古典作品和神话传说而言,既是一种破坏,也是一种增殖。由于古典文学和神话传说中的人物、情节和场景等等事实上已构成读者文化背景的一部分,甚至是作为具有象征意义的经典人物、情节存活于人们的生活和语言之中,因此,对古典文学作品和神话传说的颠覆和改写,对读者的公共记忆和期望视野必然是一种背叛和涂改,这堪称是对经典的一种不无亵渎意味的损耗和破坏。但从另一个角度来看,这种背叛和涂改,同时又带给读者一种审美的震惊和新的阅读视野,这无疑又是一种增殖。当然,这一类的作品,就其原创性而言,似应打点折扣,其意义一定程度上得依靠前文本,加了胡子的蒙娜丽莎的命运即是如此。由此,我们不难看出身居一个想像力匮乏的时代里的作家的悲剧性命运,他的增殖和超

越也首先得以前代作家作品为基础。当然,具体到李冯来说,他在多大程度上遭遇到了“文学的枯竭”所带来的“影响的焦虑”,并不是一个自明的问题。我更愿意相信,他对古典作品和神话传说的颠覆和改写、反讽和戏拟,更多地可以看作一个初学写作者的“描红练习”。他得在对前人有所模仿后才能开始自己的独立行走,当然,这种模仿不是通常意义上的模仿,而是一种歪曲的、变形的改写或仿写。

李冯对古典作品和神话传说的戏拟,常常给他的作品带来较强的反讽气息和幽默意味。这种反讽气息和幽默意味来自于古典文本和现代文本或者说前文本和后文本的或隐或显的差异所形成的对照。由于古典人物、故事、情景、象征等已为读者耳熟能详,对李冯创造的文本的阅读因此始终存在一个参照系,任何偏离这一参照系的改写或仿写都能给读者带来一种陌生感,而陌生感和熟悉感的对照和冲突就产生出反讽气息和幽默意味。有谁意想得到虔诚至信的唐僧到西天取经是为了接受如来的考试并最终得了个“A-”?吴承恩们的唐僧与李冯的唐僧于是产生了一种高反差的对比。同样,在《祝》中,李冯借用梁山泊三字做自己主人公的名字,但这个现代的时髦青年对身边的恋人“我”却熟视无睹,即使“我”女扮男装也难以引起他的激动,梁山泊只是对“我”的男装表现出短暂的兴趣,相反,他对“我”那并不存在的“小妹妹”却表现出莫大的兴趣,不断地追问“我”什么时候将她带来与他见面。《祝》的魅力就在于古典梁祝故事与现代梁山泊和“我”的故事之间的对比与差异,古典梁祝故事中男女主人公的心心相印、对爱情的坚贞不渝、以死抗争同现代男性对爱情的淡漠、朝三暮四、现代女性的彻底无性化无疑形成了鲜明的比照和真正的反讽。

在创作之初,李冯似乎较多地致力于对古典作品、人物和价值观念的消解(如《另一种声音》),但很快,他就将反讽的锋芒指向了现代的人生状态与价值观念。在长篇小说《孔子》中,作者最初似乎

想在孔子身上一展自己的游戏之笔,将中国文化史上的第一人孔子褻渎一番,他将孔子的弟子公孙赤写成一个具有同性恋倾向的人,将子贡写成一个热衷于追求财富的人,但随着叙述的不断展开,作品却衍变成了孔子弟子们对老师的赞美,孔子始终只以他的高大背影出现于弟子们眼前。在《纪念》一文的开篇部分,作者借描摹徐志摩写作《想飞》一文的心理活动之机,倾注了对古人那种“抟扶摇而上者九万里”式的人生境界和浩然之气的向往。待到中篇小说《唐朝》,作者甚至不惜亲自出面,表达对“那个黄金一般的年代”的由衷歌颂。对于这些作品来说,与《另一种声音》式的作品不同,古典的意义不仅没有为现代的形式所消解,相反,倒是得到了加强。同时,由于这些作品对古典诗词、文献多有引述,有的甚至直接取材于真实的历史人物和历史事件,而作者又融入自己的虚构,进行细心的组织和穿插,于是,作者李冯仿佛总是穿行于古典与现代、纪实与虚构之间,其作品的意义也经由古典与现代、纪实与虚构所组成的各种各样的关系凸现出来。如《庐隐之死》即是将庐隐、石评梅两个具有相同命运和情感经历的现代女性和生活结合起来进行叙述,发掘她们性格的同异,再现她们的碰撞与交流,堪称一个带有浓厚纪实色彩的作品。但这作品与传统的人物合传又有所不同,当庐隐乘着骆驼祥子的黄包车去拜访石评梅时,一个虚构人物事实上已作为一个看似真实的历史人物进入作者的纪实空间。而在《纪念》中,李冯将徐志摩、林徽音、陆小曼的情感纠葛与李敬、曼倩、才叔间的三角恋爱故事进行交叉叙述,采用的也是纪实与虚构相结合的方法,在这里,二者相结合的纽结点在于,纪实人物与虚构人物在追求情感的过程中都陷入了精神上的迷惘:“恋爱到底是怎么回事?”在作品中由于有这样一个结合点在,纪实故事与虚构故事因此实际上处于一种对话、交流状态,二者本质上都可以视为对这一主题的一种追踪和展示。

由于李冯不断地穿插往来于古典与现代、纪实与虚构之间,其

作品因此常常出现时空误置。徐志摩的生活时空里出现了陈纳德的飞机,30年代才出版的《骆驼祥子》中的主人公竟然在20年代的北京城里拉起了人力车,徐福、李白、阿倍仲麻吕与虚构人物李敬一同出现在唐玄宗统治下的土地上(《唐朝》)。这种时空误置使李冯的创作有时近似于拼盘游戏和拼盘画,以往小说中那种规整化的时空、一体化的世界被打破了由作者进行重组,有时甚至出现了以往人们难以容忍的时空混乱。而这种时空误置,在作者是有意识的。《纪念》中有一段文字这样写道:“也许,人们已经注意到了,历史中徐志摩的这次旅行实际上是发生在1925年,与这儿所述的1926年有一年之差,这是这篇小说中的一处失误,也是在技术上我们无法克服的一个小障碍,但我们相信,对大多数读书甚少又不求甚解的读者来说,这大概算不上是什么大问题。再说了,不管是1925年还是1926年,从今天看来,它们都已显得了是如此遥远——而且,遥远得都似乎模糊地重叠在了一块。”从这里,人们可以看到作者对时间误置的解释有三:一是写作技术上的考虑;二是普通的读者并不需要时空的精确;三是正像中国古人所说的,久,弥时也,遥远的历史时间在人们的记忆中并不像历法时间那样分明,相反,总是以模模糊糊的一团重叠在一起。因此,无论是《孔子》《唐朝》,还是《庐隐之死》《纪念》,都与传统的历史题材小说有所差别,历史在李冯的创作中,只是一种背景、一种氛围,对历史的真实性的追求在《孔子》一类的作品里已让位于作者所确立的主题的表达。如杨书案的《孔子》、冯登泰的《孔子演义》,都试图刻画出孔子的真实形象。而李冯的《孔子》,其着力点则在演义作者所钟爱的一个母题:旅行。

李冯自称乐于谈论技术和主题。^①然而到目前为此,他对技术的关注已经引起人们的注意,对主题的关注则未能受到重视。

① 李冯:《创作谈》,《花城》1994年第5期。

这是人们过分专注于李冯小说的解构倾向和他所处的是一个没有焦点的时代的结果。实际上,李冯的小说有它比较集中的主题与题材领域。他喜欢表现和探求历史的和现实的人的生存状态及人和人间的关系模式。他常将人的生存状态表现为人在旅途的不断漂流与寻觅,个中充满了悲欢、离合、波折、打击、逆转、延宕、偶然、奇遇……《孔子》将孔子的游历诸国描述为一次最初目的并不纯净而最终近乎完美、纯粹的旅行。《天堂里的车票》写了一对父女最初意在寻求良医的出门远行,但他们来到苏州后,因父亲叫小女孩拾取地上车票以备回家报销,这次旅行便失去了预先的目的而成为小女孩记忆中的“天堂”之旅:她的注意力整个集中于发现车票,地上无穷无尽的车票令她欣喜不已。《唐朝》写了折冲都尉李敬一次为唐玄宗寻找杨贵妃的秘密旅行,这看似荒唐而虚无的使命在眼看无法完成时又出现了逆转:传说杨贵妃已东渡日本^①。《拉萨》写了“我”一次未能成行的拉萨之行,《秘密旅行》写了于东一次想当然的逃亡之旅。《多米诺女孩》中,为爱情的幻影所激动的女主人公一厢情愿地踏上了她的寻情之路。《纪念》中,徐志摩的欧洲之行与李敬们的情感追逐之路奇妙地重合又意外地分离。在李冯的小说中,旅行成了他笔下人物生存的主要方式和难以逃避的宿命。李冯变戏法般地将人在旅途这一母题演义得千姿百态、各呈异彩,并将他对人生的感悟和人与人关系的理解寄托其中:人生看似虚无、荒诞、不可捉摸、难以把握,但充满新奇、发现、喜怒哀乐的人生之旅又赋予它意义和价值;人与人间时有误解、隔阂、冷漠甚至欺骗,但也有相互的呵护、短暂的温情和关爱。人生的这种多彩多姿的双重性在李冯的一支充满奇思幻想的魔笔那里常能得到无拘无束的表现,从而显得变幻莫测、绚丽多彩。我们注意到,李

① 这里并非李冯的异想天开,而实有素材的来源,南宮博曾据此传说创作《杨贵妃外传》。

冯在自己的作品中,好几次写到魔术和蝴蝶。在题为《蝴蝶》的作品中,主人公对“我”讲述了他同曼倩的情感纠葛,讲述了曼倩的父亲在曼倩的婚礼上变出了一群蹁跹飞舞的蝴蝶,可临近结尾,主人公自己却在驾驶室里变出了灿烂的蝴蝶。这就不能不让人疑惑:安知主人公叙述的故事就不是他变幻、虚构出来的一只蝴蝶?这一作品实际上也可以看作李冯小说创作的一个注脚:他沉浸于魔术般的变幻多端的虚拟世界里,欣喜于蝴蝶彩色的羽翼在明亮的阳光中的飞舞和扑闪。他的那一支笔有时看上去是游戏的,却也不影响他捕捉人生的异彩和光辉,并在这捕捉中焕发出创造的魅力与奇思妙想的光彩。当然,李冯的创作才处于起步阶段,他自己也不愿意人们将其归于新生代作家之列,而乐于称自己为“学艺者”,这正表明他的自觉。他的题材和境界还算不上开阔,艺术表现有时还略显拘束,但我们有理由期待,随着年龄和各方面经验的增长,他的艺术之蝶将飞得更高、更远、更自由自在,也更有光彩!

三

须兰以她 23 岁的年纪在文坛初次亮相前后,正是“新历史小说”在中国文坛风起云涌之时。一批中青年作家以一股前所未有的激情,将自己的一支笔深入久经时间湮灭的遥远过去,描写自己并不熟悉的人和事,对历史作出自己的主观演绎和现代阐释,从而达到了对人类历史特别是中国近现代历史的颠覆和改写。刘震云的《故乡天下黄花》《故乡相处流传》,苏童的《米》《我的帝王生涯》,格非的《迷舟》《大年》等作品,均以对历史题材的不同凡俗的艺术处理引起了读者和评论家们的莫大兴趣。须兰最初发表的几篇作品,虽然无法享受此等厚遇,然而今天却可以被我们归入新历史小说而毫不逊色。

须兰发表于《小说界》1992年第3期的处女作《仿佛》，叙述的是40年以后“我”携新婚妻子对“我”作为绸布庄庄主的大哥死亡之谜的寻访。由于年代相隔已久，“我”大哥死亡的前因后果变得众说纷纭，光是谁是真正的凶手就有三种版本，“我”因此陷入了历史认识的迷茫之中。这一作品充满了一种人无能把握历史、历史不可知的反历史主义的神秘气氛——历史的秘密一角可以被揭开（如“我”记忆中温文尔雅的大哥的真实身份原来不是绸布庄老板，而是当地著名的土匪头目五十王），但历史的心脏地带却难以被揭秘，那里布满种种荆棘丛生的人生岔道和深不见底的人性的深渊，历史的关键环节随时有可能在某一处突然短路，形成一段后人永远难以跨越的鸿沟和历史记忆中无法填充的空白。

大哥的土匪身份使须兰的这一中篇小说区别于传统的革命历史题材小说而接近于八九十年代风行一时的匪行小说，“我”的后设叙事也让人们联想起莫言、苏童、格非们的同类创作。这里，我们可以将它同格非的《迷舟》做一比较。《迷舟》中，三顺和警卫员对“萧去榆关”这一关键环节作出了两种截然相反的诠释：三顺认为萧去榆关是为了爱情——看杏，警卫员认为萧去榆关是为了传送情报，是军事上的叛变行为，所以他有理由结束萧的生命。历史的空缺被不同的人依据自己的想像做了填充，两种解释都似乎有自己的道理，但任何一种都不能说自己代表了历史的终极真实。死者长已矣，他无法为人们提供自己死亡的前因后果的真实描述，因此任何对萧去榆关的想像、猜测和解释都只能是文本性的，它完全取决于第三者对历史之谜的叙述。而这种历史叙述，在小说创作中本质上又决定于作家的历史观念和历史叙述方法，只要作者愿意，有关萧的死还可以有更多的或是全然不同的诠释。同样，理论上，在须兰的《仿佛》中，大哥的夺命仇人也还可以在小林、吴槐、韩光之外无限制地添加下去，关于其中的恩怨纠葛的叙述也可以有完全不同的版本。从这一角度说，《仿佛》在历史叙述方法和历

史观念方面与《迷舟》如出一辙,堪称典型的新历史小说。

新历史小说在广泛描绘边缘性历史人物、较多地采用主观叙述等方面形成了同传统历史题材小说的分歧。传统历史小说存在的一个前提,是历史存在一种终极真实,历史的发展有其内在的逻辑联系,而所有这些又都是可以认识、把握的,虽然人们对历史的认识不免总是受到各自的阶级意识、人生观念、道德偏见等等的限制。而在新历史小说作家看来,未曾经验的历史始终是一个谜,对历史之谜的任何解读都是主观的、武断的,历史充满了种种偶然性。偶然性在《仿佛》中有着重要的结构功能。正是难于捕捉的偶然性造就了小林们的主观阐释,带来了《仿佛》中历史的空白与间断,使“我”大哥的死显得扑朔迷离、歧路纷出,结果无论“我”如何努力,而所能拾取的只不过是一些零星的、真假莫辨的历史碎片。在另一个作品《捕快》中,须兰再一次利用死亡造成的结构性空白来结构作品。查赈大员李毓昌吊死在灾荒之县山阳县,捕快蔡老七受县令王伸汉之命展开调查,从此李大人为何而死和为何人杀死便陷入了重重迷雾之中。几乎每一个出场人物都似乎是杀死李毓昌的潜在凶手:县令王伸汉、厨娘喜梅、喜梅的弟弟喜哥儿,李毓昌的仆人李祥说是另两个仆人顾祥、马连升杀死了主人,而马连升又说主人实际上是李祥和顾祥所害,甚至捕快蔡老七似乎也未能脱离干系。在这一作品里,读者只看到一个死亡的结果,以及各式各样的人物对谁应为李大人之死负责的言说,却看不到任何有关死亡原因和死亡过程的描述,即使喜哥儿自称杀死了李毓昌并说“我恨他”,他的不打自招也更像一个醉汉或是一个神经症患者的胡言乱语,作品没有提供任何有关他行凶的动机和过程的说明,何况他的戏子身份也使他的自我言说的真实性大可怀疑。这样,在《捕快》中,由于前景和背景、结果和原因之间有一方缺席,人物的死亡便有如历史的巨大黑洞晦暗难明,种种对死亡原因和死亡过程的填补、构拟和说明都是文本性的,或许有可能出于自以为是

的想像,也有可能出于恶意的陷害栽赃,还有可能是为自我解脱设下的迷魂阵……在《捕快》中,死亡作为一种必须面对而又无法由经验者自我描述的历史事实,可以说以其晦暗难明构成了历史和人生中的一种神秘境遇,它超出了局外人的理性所能把握的范围。正像作品中王伸汉所说的:“李大人究竟为什么死,你我都不会明白,他要活着也不会告诉别人,你想他要是能告诉别人他还能死了吗。”死亡是当事人所无法预知的,又是人们随时可能遭遇到的,而死亡的原因和过程又常常因为当事人的死去而湮灭于历史的波流之中。王伸汉的一席话,既像是对死亡这种神秘境遇的一种人生哲学思考,又像是怀着某种个人隐私在暗示捕快蔡老七对死亡事件草草了事、不加深究——这使王伸汉也成为一种可能的杀人者。这样,由于作者有意识地回避对死亡原因的呈现,有意识地遮蔽了历史的因果逻辑关系,任何对李大人之死的解释因此都只是一种可能,一种对历史真象的想像、虚构,甚至是对历史真实的一种充满暴力色彩的阉割。而且,每种有关死亡的主观言说对其他任何一种来说都是一种消解,再加上作者为有的言说设置了自我颠覆的叙事成分(如“李祥和李毓昌的妻子在私奔途中给李氏家族抓了回来”就构成了对李祥曾说凶手是另两个仆人的消解),这就使《捕快》成为一个典型的具有浓厚解构色彩的文本,我们不妨称之为反公案小说。

在《仿佛》《捕快》中,须兰流露出了对传统历史主义的怀疑。对历史的真实性,她表现得疑虑重重。而创作主体对历史的怀疑情绪,又给作品蒙上了一层恍恍惚惚、似是而非的面纱。这两篇作品的吸引力并不在找出杀害大哥、李大人的真正凶手,而是由几个可能的当事人所做的相互矛盾、相互冲突的历史叙事产生的艺术张力构成了云遮雾罩的艺术氛围。可以说,《仿佛》《捕快》确立了须兰相当一部分作品的基调——对历史真实性的怀疑,对历史与人生中偶然性因素的强调。对历史真实性的怀疑,本质上是对历

史的不确定性的强调,而历史之所以具有不确定性,是因为历史和人生中具有太多的偶然性。假如说,《仿佛》《捕快》充分利用死亡造成的空白,更多地强调了历史的不确定性,那么,《月黑风高》《思凡——玄机道士杀人案》《古典的阳光》则着力填补死亡造成的空白,渲染了死亡中的偶然性因素,演绎人在历史面前的无力感、人无力把握自己命运的宿命意识。在这些作品里,杀人者虽然一一得到了彰显,但最大的杀人者却是偶然,人似乎可以逃避一切必然,却难以逃脱偶然之手的戏弄和屠戮,常常是一个细小的、不经意的决定便改变了人物的命运和历史的走向。于是,偶然性因素常成为须兰小说中决定性的一笔,构成了改变历史面貌和世间秩序的独特瞬间。《月黑风高》在月黑风高日、持刀夜杀人的神秘恐怖背景下,叙述了革命者施明武的失踪之谜。“你可以在1956年本地出版的《革命运动史》的第12页读到几行简单的字:施明武,男,29岁,中共党员,1940年夏奉命去百草园一带寻找水匪蟹壳青,共商建立本地水上抗日游击队一事,随即失踪,至今下落不明。失踪原因、地点、时间不详。”这一段话为作品的叙述确立了一个“补正史之阙”的创作基调,作品中有关施明武的叙述可视为对施明武失踪原因、地点、时间的拾遗补阙。与以往革命历史题材小说中革命者的壮烈牺牲不同,施明武的死在须兰的笔下失去了悲壮豪迈的光辉,他是在茫然无知中穿过无星无月的黑暗空间、落入偶然所设置的残忍圈套而走向死亡之路的。施明武无意间答应为乡间浪荡子孟回杀死仇家刘五子,但因为需要刘五子带路寻找蟹壳青而没有迅速履行诺言,结果招来了孟回对自己的仇杀,神秘的使命因此失去了既定的方向,中断于命运的偶然之手的拨弄。在《思凡——玄机道士杀人案》中,须兰更是将人难以摆脱的宿命构成的种种玄机做了极度的演绎。唐代长安咸宣观女道士玄机13岁时梦见自己22年之后在道观后园的碧桃树下习琴时杀死了新科状元戴春风,时间是在他参加曲江大会之后。玄机道士为了免于杀

人，与冥冥之中的天意抗衡而主动离开道观出门游历，可正好在峨眉山遇见了戴春风并互生好感，玄机道士叮嘱戴春风在曲江大会前后不要前往长安，可后者为了表明自己的爱意却执意前往。当朝宰相利用玄机内心的焦虑杀死了戴春风——虽然此戴春风实为李宰相七岁时离家出走的儿子卫珏，而新科状元戴春风也未能逃脱宿命织就的恢恢天网，他在闻讯赶往杀人现场时被神经崩溃的玄机道士失手杀死——这既印证了22年前的梦境，也印证了老道有关戴春风将死两次的预言。在这一作品里，所谓人算不如天算，人类费尽心机设置的种种玄机在造化的神秘之手面前，仿佛就像小儿的游戏，什么都不能改变，甚至反误了卿卿性命。玄机道士曾对冥冥之中的天意冷笑，想要改变整个事件的发展，可在天意难违中疯癫；当朝宰相想借他人之手杀死逃离自己控制并带走一份重要文书的杀手戴春风，却不防结果了自己的儿子。可以说，造化的神秘和天意的难违在这里构成了人类难以摆脱的普遍困境。作者虽然试图给玄机道士的内心焦虑作出一个现代心理学的说明，但这一作品中做得最好的，仍是对历史、人生的充满宿命意味的演绎和阐释。

《宋朝故事》也许是须兰迄今为此最富有才情的小说。宿命的母题这一次落到了宋朝名将蒋白城身上。蒋白城由于懦弱逃出了刽子手世家，徐州城里失却了一名刽子手，但蒋白城并没有逃脱命运的拘捕，最终还是成了一个他不杀人而有数万徐州人因他而杀的杀人无算的刽子手。作者在叙述这一宋朝故事时，再次表现出对正史和前代传说的颠覆倾向。在她的笔下，蒋白城并非正史和传说中与临安城共存亡的抗元英雄，他并非自刎于城楼之上、尸首面向徐州三日不倒，而是乔装打扮出城侦察敌阵后回城时被自己的守城官兵误作元兵的奸细射伤并拒绝其入城，只好狂奔三日逃回徐州老家，又在偶然中被自家收留的白痴何七之子当作偷窝窝头的小偷杀死。命运对蒋白城的戏弄，既表现在他作为一代名将

严于治军，结果却被自己严于职守的部下拒之于自己防守的城市之外，也表现在追踪而来的元兵因找不到蒋的尸体而对徐州展开了屠城，蒋白城当初逃避做刽子手而结果却成了更大的“刽子手”。这一作品颇费匠心的是，作者在蒋白城的“宋朝故事”之外，还虚构了20世纪30年代抗日剧团演员小宋的故事。钦慕蒋白城的小宋在一个国难当头的时期独自离家出走，投入抗日的队伍，以饰演蒋白城激励士气。而1938年一个偶然的时机，小宋“忽然怀疑由老道引发的一个关于宋朝抗元名将蒋白城的故事的真实性被老道的仙风道骨的缥缈虚假所掩盖。他想蒋白城或者仅仅是一个宋代故事，一个话本传奇里的主人公，他想蒋白城或许只是一个虚无的英雄”。小宋故事的一个作用，是对蒋白城这个历史英雄起了一种揭秘的“去神圣化”的作用——蒋白城的抗元历史和传说仍然是文本性的，并非历史上真有蒋白城的抗元壮举，而是历史需要塑造一个传奇英雄引导人们奋勇抗敌。小宋故事的另一个作用，是同蒋的“宋朝故事”构成了一种类比关系，二者相互交相呼应，相得益彰。小宋在千年之后于不知不觉中重蹈了蒋白城的人生覆辙，他逃离剧团而又主动返回，可当他沉溺于戏剧人生时，却又无辜地被当作一个与他长相酷似的叛徒被处决。小宋发现了蒋白城的抗元不过是一场戏剧，却不防自己的人生更胜过一出戏剧，偶然作为一种无法预知、超越常规的神奇力量，以其千变万化、神秘莫测改变着小宋的人生，使其充满不可思议的危机和转折，滑向一个出乎意料、人物自身难以察知和把握的戏剧性结局，并强化了作品的神秘气氛和宿命意味。不想做逃兵而终于做了“逃兵”的小宋，仿佛是宋代不想做刽子手而终于做了“刽子手”的蒋白城穿越时间隧道而在现代留下的一个影子，他以其相同的遭遇宣示了偶然的神奇莫测和命运的至高无上。

须兰的上述小说，以及其他一些作品，如《银杏银杏》《武则天》《纪念乐师良宵》《少年英雄史》，其背景都放在一个相对遥远、作者

未曾经验过的历史时空，年代的久远奠定了陈旧、古老的基调，人物的大量的非自然死亡散发出衰朽、颓败的气息，作者对历史的偶然、非逻辑因素的强调更增添了神秘、幽玄的艺术氛围，这使须兰的小说看上去像一幅多年的古画一样清幽而迷蒙，有些发暗又有些颜色，人物的生活是豪华奢侈、有声有色，甚至是轰轰烈烈的，但由于偶然造成的非常规断裂和时间的流逝带来的空白，这种生活又是一种断断续续的奢华和有声有色，而且，由于人物总是遭遇突然的、出乎意料的死亡结局，因此他的有声有色、一度轰轰烈烈的人生总脱不了骨子里散发出的丝丝清冷和悲凉。须兰的小说有一种挥之不去、浸入骨髓的清冷和悲凉，人物的相对完整或断断续续的让人枉然凝眉的故事仿佛在叙说着一个人生哲理：一切挣扎努力都是枉费心机，一切生死恩怨都是过眼云烟。无论是贵为天子，还是贱若乞丐，也无论你考虑筹划得多么周详细密，出乎意料的恶运都随时有可能降临你的头上，而且每个人的人生之路都无一例外地通向死亡。贵为天子、高高在上的武则天可以随心所欲地置治下的臣民于死地，却无法抵御内心的孤独和悲凉（《武则天》）。而现代的时髦青年，在遭遇了一次爱情的挫败以后，也会感叹：“笑过，闹过，哭过，疯过，寂寞过，相思过，恨过，最后都归于寂寂大荒，都只是肌理灿烂，永远冲洗不去的石梦。”（《石头记》）有点热闹，又有点清冷，有点灿烂，又有点幽玄，这就是须兰的小说。但须兰小说的底子是神秘的、衰朽的、悲凉的，热闹遮不住清冷，灿烂盖不过幽玄，热闹、灿烂仿佛只是神秘、衰朽、苍凉人生的一道花边、一点装饰。

年纪轻轻的须兰为什么热衷于写一些年代比较遥远的事？又为什么热衷于历史和人生的神秘悲凉的一面？须兰曾说：“有几个我爱好的年代：汉、魏晋六朝、唐、宋。这个好感的概念是相当笼统的，不牵涉到任何政治性的东西，只是觉得这些遥远的年代比较神秘，比较怪——才气纵横又有点儿醉生梦死，繁华中透着冷清——

比较合乎我对于小说的口味。”^①这似乎是对上面两个问题的恰当回答。须兰喜欢神秘和怪，应是无可非议，所谓趣味无可争辩，然而正是这一份审美趣味，很大程度上决定了须兰小说的风貌。年代久远可以产生神秘和怪，异乎寻常也可以产生神秘和怪。须兰一方面将自己小说的时空背景定位于当今读者相对比较陌生的年代和地域（如《光明》写的虽是现代生活，但地理背景却是有宗教、神秘气氛的西藏），一方面则通过对历史的轮回和人生中的偶然力量的表现制造神秘和怪。此外，她对历史传说和古典小说中人物故事、意境意象等的借用、摹拟也增加了她作品的幽玄、怪异氛围。《光明》在嘉措和王绮鹭们的现代故事之外，突然插入隋炀帝巡幸江都的历史叙事，以及唐朝杜光庭《虬髯客传》中红拂女与虬髯客的故事，就是如此。《银杏银杏》处理的是复仇与情爱相冲突的主题，作者的非同寻常处是将它放在一个类似于《聊斋志异》的人鬼狐妖的艺术世界里去表现。借用作品中的一句话来说是：“‘幽明殊途，不敢打扰。’一切都像是聊斋中的对白。”而同以往人们对某一时代情有独钟不同，须兰对比较遥远的年代的事情有独钟只是喜欢它的那份情调、那点趣味，而不是要客观地反映和把握那一个时代的历史面目和精神本质。因为在作者看来，作家对历史和人生的叙述与阐释，并不存在一个客观的依据，而只是作家个人的主观叙述和主观演绎，它只诞生于作家的创作过程之中。“我是虬髯客，诞生于词语，词语与词语的对映，如同镜子与镜子的对映。”《光明》中最后一段的几句话，正好说明了作者的艺术观念——她的艺术是与现实无干的。

须兰较独特的历史观念和文学观念诚然给她的作品带来了独特的艺术魅力。但在这里，我们也可以看到须兰一代大多数作家生活底气的不足。他们将自己的笔触指向遥远的过去，对历史和

① 须兰：《古典的阳光》，《小说界》1993年第1期。

人生作一种主观演绎,当然和他们的艺术观念有紧密联系,但另一方面,也因为他们自身生活经验的贫弱,他们不像比他们年长的作家那样,有战争生活、知青生活等等作为创作的丰厚基础。正像须兰所说的那样,“除了极个别之外,我们幸福着相似的幸福,我们惊惧着相似的惊惧,我们快乐着相似的快乐。”^①这样,当他们进入创作过程中时,就只能求助于个人的想像和“听来的故事”。一方面,他们凭借自己的想像进入一个相对陌生的历史时空,有意无意地回避着对当下现实的描绘;一方面,他们又从对他人文本的阅读中汲取自己创作的养料,弥补自身生活经验的不足。我们看到,须兰的小说,除了能见出她良好的艺术感悟能力和文字表达能力等之外,也能看出她的一些作品对其他作家作品多有模仿和借鉴。《月黑风高》让人联想起苏童的《罍粟之家》、李晓的《相会在K市》,《少年英雄史》让人联想起余华的《鲜血梅花》,而《闲情》《红檀板》《樱桃红》走的是张爱玲的“传奇”之路——须兰像张爱玲一样将人物放在一个朱栏褪尽色彩、紫藤花架倾颓的没落大家庭背景下去写情欲幽灵般的猖獗、物欲魔影般的肆虐。她用参差对照的手法写人物的虚伪中的真实,浮华中的素朴,她的比喻是机智、聪明的,色彩的渲染则是一种古旧中的明亮、艳丽中的阴冷。值得一提的是,对其他作家作品有所借鉴和模仿,几乎是每一个作家走向创作的一个必经阶段。而且,《闲情》等小说,同须兰的新历史小说一样,主调仍是清冷的。作者让观经与沉香同年同月同日生,却没给他们安排下轰轰烈烈的爱情(《闲情》);“抗战夫人”樱桃回心转意,放弃了同小陈的偷情,来同李端敬过一种平凡的婚姻,梦里仿佛听到了人间“苍凉的、高亢的、激越的然而又温厚的,平安富足象征人生有靠的音乐”,却不料此时李端敬已猝死浴室,一个抗战时期的婚姻依然不免一个悲凉的结局(《樱桃红》);《红檀板》写往事在少

^① 须兰:《听来的故事》,《须兰小说选》,上海文艺出版社1995年版。

芳心里渐渐翻腾时,就“像冷风吹动了清明节坟墓前的纸灰,翩翩地,像一只只灰色的大蝴蝶遮住了她的视线”,双重比喻中透露出的还是须兰所喜欢的繁华中的冷清。所以,总的来看,须兰在自己的创作中虽然对其他作家作品有所借鉴,但还是保持着自己创作的一贯风格,她的借鉴因此成为一种以我为主的“拿来主义”,并没有失去自己创作的主体性。于是,我们有理由期待年轻的须兰创作出更多具有个人风格特征的小说。

参 考 文 献

- 陈思和. 中国新文学整体观. 上海文艺出版社 2001
- 陈娟主编. 记忆和幻想——中国新时期小说主潮. 上海文艺出版社 2000
- 丁帆. 文学的玄览. 北京出版社 1998
- 丁帆. 中国乡土小说史论. 江苏文艺出版社 1992
- 丹尼尔·贝尔. 资本主义的文化矛盾. 生活·读书·新知三联书店 1989
- 黄子平. “灰阑”中的叙述. 上海文艺出版社 2001
- 贺仲明. 中国心像——20世纪末作家文化心态考察. 中央编译出版社 2002
- 何言宏. 中国书写——当代知识分子写作与现代性问题. 中央编译出版社 2002
- 胡亚敏. 叙事学. 华中师范大学出版社 1994
- 林舟. 生命的摆渡——中国当代作家访谈录. 海天出版社 1998
- 罗钢、刘象愚主编. 文化研究读本. 中国社会科学出版社 2000
- 南帆. 文学的维度. 上海三联书店 1998
- [法]热拉尔·热奈特. 叙事话语 新叙事话语. 中国社会科学出版社 1990
- [英]特里·伊格尔顿. 美学意识形态. 广西师范大学出版

社 1997

许子东. 当代小说阅读笔记. 华东师范大学出版社 1997

许子东. 为了忘却的集体记忆:解读 50 篇“文革”小说. 生活·读书·新知三联书店 2000

许志英、丁帆主编. 中国新时期小说主潮(上、下册). 人民文学出版社 2002

许志英、邹恬主编. 中国现代文学主潮(上、下册). 福建教育出版社 2001

张钧. 小说的立场——新生代作家访谈录. 广西师范大学出版社 2002

张英. 文学的力量——当代著名作家访谈录. 民族出版社 2001

张京媛主编. 新历史主义与文学批评. 北京大学出版社 1993

周宪. 超越文学——文学的文化哲学思考. 上海三联书店 1997

周宪. 当代中国审美文化研究. 北京大学出版社 1997

赵毅衡. 当说者被说的时候——比较叙述学导论. 中国人民大学出版社 1998

王德威. 想像中国的方法:历史·小说·叙事. 生活·读书·新知三联书店 1998

王晓明主编. 二十世纪中国文学史论(1—3 卷). 东方出版中心 1997