

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

当代小说阅读笔记



序

许子东先生的论文集即将出版，约我为序，我乐于答应为之。因为许先生是我的朋友，也曾随我在芝加哥大学和加州大学洛杉矶分校研读过，现在香港岭南学院任教，是海峡两岸三地现代文学领域中的佼佼者，更是少数大陆学者中真正关心海外（包括港台）华文文学的人。

当然，这本论文集的着眼点——和作者的真正功力——还是在中国大陆的文学，内中对当代几位作家——如贾平凹、阿城、韩少功、王安忆——及文学现象——如革命小说、新时期文学及知青心态和红卫兵文学——的分析，都是内行人的真知灼见。而我最欣赏的一篇文章是《一个故事的三种不同写法》，作者把三个完全不同的文本——曹禺的《日出》、张恨水的《啼笑因缘》和张爱玲的《第一炉香》——并置在一起阅读，非但使人一新耳目，而且也使我们体会到张爱玲的文学技巧中独特的女性眼光。这篇文章的英文原稿，是当年在洛杉矶加大的一门“女性文学”（主要研究张爱玲）的研究生课提交的论文，中文改写以后，内容更见充实，启发良多。

许子东先生受业于上海华东师大，是钱谷融教授的得意门生，八十年代中曾以《郁达夫新论》一书震撼中国学术界。因为他发人之未发，直接面对郁达夫的个人感情和艺术面，触动了当年很多学者不敢多碰的“禁区”。也因此书的盛誉，许子东被校方破格升级，成为全国大学中文系中最年轻的副教授。然而他并不热衷名利。来美以后，先在芝大作访问学者，后来更再自降一级，随我到加大洛杉矶分校作研究生，这是一般人不愿为的“下地狱”作法。记得我曾警告他学英文之苦及美国学院压力之重，但他毅然决然地咬紧牙关苦下功夫，在短短的两三年中便已完成学位课程，而在英文写作上更是突飞猛进，目前可以用双语写作。在香港这个学术环境中，这是不可或缺的。然而，因多一种语言的助力，也使得许子东开阔了视野和方法，无形中使他的中文书写语言也增加了一份深度和距离，没有卖弄，也毫不自鸣得意，娓娓道来，使得一般海外读者可能仍感陌生的题材读来生动有趣。这是许子东不同于有些大陆学者长篇大论或往往滥用大字眼的长处。他的研究方法，仍以小说人物的分析为主，将之布于论文的“前景”，然后再放在历史文化的范畴中。这种方法，看似“保守”，但却能勾划出一个生动的轮廓，不像一部分纯以西方理论为依据的学者把活生生的文学写成死板的抽象语言。

我喜见这本面目一新的论文集的出版，也更乐意向海内外的读者同行介绍这位优秀的大陆学者。

李欧梵

第一辑

读张承志的《金牧场》与《金草地》

一、《金牧场》与《金草地》

张承志的《金牧场》完稿于1987年初，同年10月由北京作家出版社印行了精、平装两个版本。张承志声明说这“是我唯一的一部长篇小说”。（虽然其实他今后还有很多年可以写作，1993年他的《心灵史》被收入青海人民出版社的《回民的黄土高原——张承志回族题材小说选》时亦被标为“长篇小说”。）既然是“唯一”，当然有其独特的意义。《金牧场》或可视为张承志创作中的一个很关键的转折：第一，这个长篇浓缩、并置和概括了他前期作品（《绿夜》、《黑骏马》、《北方的河》、《胡涂乱抹》等）中几乎所有的心情感觉思想素材，而且同时也透露了他日后的书写方向：以某种宗教精神来批判和拯救当代中国文化。这是一次“把二十年思索获得的思想装进一个框架”的精神总结，也是作家心理上的“一次真正的成人式；是告别我这已经太长的青春的祭典。”第二，《金牧场》也是张承志在小说形式上的一次颇具野心的试验。自《金牧场》以后，他开始放弃小说叙述，转用历史研究（史诗？）和散文诗来继续他一贯的浪漫主义抒情。

《金牧场》不仅在张承志那里很重要，放在整个文革后中国文学的发展背景上看，亦有其特殊的价值。这是当代作家第一次在长篇格式里以结构主义观点叙述种种复杂的红卫兵——知青心理经验。《金牧场》里，既有韩少功同情的知青颓唐（《飞过蓝天》）和梁晓声讴歌的知青理想（《这是一片神奇的土地》），也有寻根派的寻找精神家园的主题以及类似史铁生式的乡民学生情感沟通。而且，作为“红卫兵”这一名称的首创者，张承志在《金牧场》里为“红卫兵精神”作了曲折而又明显的诠释。除了他后来以日文出版（又拒绝“译”成中文）的《红卫兵的时代》（岩波书店，1992）以外，《金牧场》可以说张承志用文学方式讨论中国红卫兵运动的最重要的一个文本。

然而在1994年下半年，张承志通知作家出版社，“永远地停止了《金牧场》的再版。”用作家自己的解释，是“为这部长篇小说的不成功遗憾。”

用评论家的理解，则是作家为了“减轻自己《金牧场》情结的痛苦与羞愧。”

与此同时，张承志将三十万字的《金牧场》删改成了另一部十六万字的长篇，改题为《金草地》，1994年9月在海南出版社出版，印数五千。

张承志为什么会《金牧场》如此不满乃至要“重写”呢？在文学史与当今文坛上，许多作家以各种方法重印作品，反复修改自己“名作”的情况也很常见。但将一部长篇删却一半，变成另一部长篇，这样的例子实在不多。所以，本文所感兴趣的，并不只是《金牧场》或《金草地》的复杂意义指涉，更是两个文本之间的结构差异，即《金草地》对《金牧场》的具体改写过程。

《金牧场》在1987年是当时红卫兵—知青精神历程的一个文学总结。到了1994年出版《金草地》时张承志已成为当今中国（大陆）颇令人注目也引起争议的“抗战文学”的旗手。因此，考察一下从《金牧场》到《金草地》这七八年间，作家想删除些什么修改些什么，作家想保留些什么发扬些什么，是否也可从中一窥从寻根反思文学主流到“抵抗投降”的“新左派思潮”之间的若干发展线索？

《金牧场》分上、下两部共十章。每章均由 J 部和 M 部及黑体字段落三部分所组成。而在 J 部和 M 部里又各有主、副两条叙述线索。J 部的主线是小说主人公“我”在日本东京做访问学者的生活实景，副线是主人公若干年前考察青海、新疆时的印象片段。M 部的主线是“我”在文革中期于内蒙草原插队放牧的现实经验，副线则是“我”在文革初作为红卫兵沿红军长征路步行串联的回忆线索。黑体字部分则大都是较抽象的散文诗或寓言。在上部中每章的秩序是黑体字—J—M，在下部则改为 M—黑体字—J。无论在 J 部和 M 部，主线和副线通常是有规则地每隔数页间隔切换，但有时也会搅拌混杂在一起，隔段甚至隔句跳跃。有些局部有意识流效果，但总体上是有规则地布局：以共时态的结构并置原本历时态发生的四个故事四种生活状态：留日、考察、插队、“长征”。或者可以说是主人公的四个身份四种心情被并置在一个叙述平面上：中国人、学者、知青及红卫兵。

简而言之，《金草地》删改了上述留日和插队的生活实景，保留和重申了大西北考察和红卫兵“长征”的心理状态。在叙述层面上，可以说《金草地》是在删除“故事”，保留“抒情”。

二、被删除与被修改的

《金草地》对《金牧场》的第一个删改重点就是留日生活实景。贯穿《金牧场》全篇的主人公“我”在东京的生活大致由下列四个部分合成。一是现代都市氛围的压迫（及一些令“我”厌恶的人与事）；二是两位“正面”的日本人形象：“我”的研究伙伴平田英男与女友夏目真弓；三是“我”对摇滚歌手小林一雄的歌曲的痴迷；四是转述六十年代日本左翼“全共斗”在东京大学造反被镇压的历史。在《金草地》里，上述第一、二部分完全被删除，第三部分删去了“我”的痴迷只保留歌词，只有第四部分完全保留。

长篇《金牧场》开始于主人公“我”搭乘国际航班赴日。虽然“衬衫的硬领卡着脖颈”，要威士忌须用生硬外语且有漂亮空姐来提醒他“*No Smoking*”，但主人公在看到富士山影再抵达“新东京国际空港”时，还是“意识到自己正被一股兴奋攫着”，“有一种……终于达到了目的的快乐。”(11) 作家巧妙地使用了乘客在飞机降落后感到耳鸣及听觉短暂消失的细节，让主人公先晕眩于一个绚丽浓烈而又无声的都市夜景，“海上火灾”，*Coca Cola*，资生堂男性化妆品、*美 Ling*……然后突然，主人公恢复了听觉，光怪陆离的灯影顿时变成“令人头颅膨胀”的尖锐噪音尘世轰鸣。从此以后，主人公一直对现代都市的繁华喧嚣感到烦噪和压抑。他住在宿舍里，感觉像牢房；(12) 他百无聊赖打电话，可人们都在庸俗地忙碌，并不在意他的孤独；他去大学上班，只感到“一些硬白领和考究的衣料逼近又离开”，而他“自己的躯肉在硬硬的西服里正一阵阵地掠过一种痉挛”。(13) 他大量地喝“纯”酒，甚至也去“欢乐街”，虽没有像前辈留日作家郁达夫的主人公那样真的“为国沉沦”，却也在抹满脂粉的女人和性病医疗广告前，又恶心又怅惘地联想到“每个中国留学生每个亚洲人在东京，都觉得自己是在挨着欺负和侮辱。”(14)

夏志清教授早指出过留学环境对中国现代作家思想及艺术倾向所可能产生的影响：“我们即使把自由派与激进派的纷争看做留美、留英学生与留日学生的纷争也不为过。”(15) 张承志的个人气质与艺术取向当然和前后期创造社作家不同，可是在他那里，我们却再一次看到中国作家如何在东洋邻国

痛切感受祖国的屈辱地位。《金牧场》主人公激动焦灼的民族主义情绪和五四留日作家们当年的屈辱感的基本区别在于：郁达夫等，是首先感受个人的心理情欲苦闷并诉诸艺术的形式，然后再随着二、三十年代左倾思潮的发展才逐渐使用较系统化的民族——国家语言来诠释他们的浪漫情绪。(16)而张承志是在一个民族——国家语言高度系统化制度化的文化环境里成长并开始识字和写作的，所以《金牧场》主人公的几乎任何生理感官触觉，都有意无意地渗透着民族——国家意识。比如他讨厌日本教授大汤常喜，不仅因为大汤肥胖、秃顶，更因为“大汤在他刚刚来到这间研究室时向他问了一个侮辱意味的问题：‘您还回中国吗？’”(17)中国姑娘胡彩霞，因嫁人改名“镰田枝子”，也使主人公十分不悦。(18)小说里更勾勒了不少中国学者的“无耻”：“陈先生每看见一座楼就啧啧地说一声嘿瞧人家这楼”；麦先生抗日期间曾就读满洲国立大学，所以是汉奸；而周先生看上去“气度轩昂、彬彬有礼”，也“忧国忧民”，“痛贬时弊”且“一生坎坷”，但主人公特别感到恶心因为周先生讲演时当众“哽咽”：“决不能让悲剧重演啦——呜呜呜！”应该指出，《金牧场》中被戏谑漫画的“丑角”大都不是日本人（除了大汤），而是有失尊严的同胞。周先生错在哪里呢？并不仅仅因为“男儿落泪”，《金牧场》的主人公也常常在小林歌声或友人目光下几乎落泪。也不全国“出卖苦难”，主人公也自嘲他的草原抒情为“卖血”（“我的血能记忆”）。看来关键仍在内外有别的“家丑”意识。“你对着日本人哭什么是你遇上知音啦还是你在这儿装洋蒜——你哭可以回家以后对着你老婆哭个够嘛”(19)这是对矫情的真诚愤怒，但愤怒方式也有些夸张。更戏剧性的细节发生在主人公漫步东京街头时。时而碰到高喊反共口号的右翼高音喇叭车，时而又遇见播放《国际歌》寻求捐款的左派宣传车，但最出乎意外的是突然有个老人在雨中跪在身着中装的主人公面前：

湿人直硬硬地，咚地跪在雨水里，呜呜地哭了起来。那柄伞被撇在水洼里，在风雨里缓缓地翻转。接着湿人开始撕自己的头发。他（主人公—引者注）的心猛地一抽。

“中国……”那人揪扯着头发哭泣着。

这是一个原来的日本兵。……(20)

小说主人公“尽力忍住心里的激动，和颜悦色地”扶起当街跪着的老人，但却拒绝和老伯一起去喝茶拒绝听那昔日日本兵的忏悔。“他突然心情恶劣。他挺直胸脯，把雨伞举正，拔腿离开了那个老人。我不是中国外交部……我不愿冒领失物，冒充个接受赎罪的人物，我讨厌人人冒充中国外交部。”(21)主人公在这里看似推却国家的名义，但整个情节的设置恰恰突出和强化了个人和国家名义之间的关系。有意思的是，主人公后来在生活压力日甚心情烦躁苦闷之时，常会漫步繁华街头暗暗期待再遇见老兵。这个细节极具象征内涵：这是（同代人的通病）以昨日的苦难来慰藉今日之焦灼呢？还是（像前辈一样）以民族——国家语言来解救个人情感危机？

《金牧场》里的东京并非黑暗一片，平田英男和夏目真弓便分别代表了主人公所欣赏日本人的踏实理性工作态度和绚丽神秘的美感。平田和主人公合作，一起从事中亚古文献《黄金牧地》的研究和翻译。在主人公生病、潦倒及工作受挫时，总是平田默默相助。真弓小姐的形象更复杂些。她不仅美丽多情，也极有主见；不仅在街头募捐，也着迷人的和服为主人公跳舞、插

花，而且能洞见主人公的内心，“你显然受了中国伊斯兰教的遭遇的刺激”，一语中的。张承志后来在《金草地·序言》中特意介绍真弓是“出身被歧视的部落民的日本基督教徒。”与主人公倾心于“人民的暴力主义”(22)不同，真弓崇拜马丁·路德·金。政见虽有不同，但不妨碍真弓说主人公像她从前恋人，临别之际还告诉以男子汉野性自许的主人公：“你的脸真美！……”(23)所有这些故事，在《金草地》里都被删除了。

东京故事在《金牧场》中从来都不是单独存在的。结构主义布局的基本效果就1加1加2并不等于4。在每章的J部，喧哗都市总伴随着大坡戈壁画面：其间透出“回汉”、“中日”双重的民族对峙；再与M部的知青苦难红卫兵长征构成呼应对照，于是异国奋斗又接续了青春反叛传统。

但为什么张承志不惜拆掉这多重含义的叙述结构，在《金草地》里裁掉绝大部分的异国背景呢？主人公的东京经历，在我看来，并不仅是增加《金牧场》的现代气氛和可读趣味的异国情调，也不只是对日本的批判或美化。更重要的意义在于：这是重新诠释红卫兵精神重新理解知青（及草原）苦难的一个当代参照——守卫昨日的梦，正是基于今日的危机感。抽掉东京背景之后的《金草地》，基本上也就淡化了《金牧场》的两个基本抗争主题之一：民族屈辱感。（或许这也是因为作家已将这条抗争线索转移到《心灵史》及《清洁的精神》等一系列新作中去且进一步强化了(24)。)而另一个抗争主题，即反都市崇尚荒原，则转换了一种表现形式：《金牧场》是喧哗都市与荒芜高原并置对照，《金草地》则是让浮躁的都市读者在喧哗背景下阅读文本中的荒凉。（作品在开放特区海南出版，是否偶然？）究竟是作家因为太酷爱内蒙草地和伊斯兰高原，所以才怀疑恐惧并抵抗浮华都市呢？还是因为作家反感仇恨（甚至是基于自卑的仇恨）都市秩序，所以才制造荒芜的“他者”（The other），以关怀、解救浮城废都——这个令很多沈从文研究者困惑的悖论，在张承志身上，也未见得能迅速理出简单的因果。

《金草地》对《金牧场》的第二个删改重点是知青苦难。

《金牧场》里的知青故事大致可分写实与抒情两个部分。前者包括“我”与小遐的恋情，“我”与“蓝猫”的友谊，女知青“越男”因“血统论”压力而嫁给牧民，知青头戈切的复杂性格，以及李子葵、徐莎莎等知青的遭遇、挣扎和颓唐等等。这些故事在《金草地》里基本上都被删除了。而抒情部分则主要表达“我”与额吉（jie，蒙语母亲或奶奶）的情感沟通，穷困的牧民在草原上大迁徙以及“我”面对草原所得到的感悟。这些段落几乎全部保留在《金草地》里，其中牧民大迁徙更成为改写后的长篇中唯一的情节主线。

不难理解张承志何以要在1994年删去那形形色色悲惨的知青故事。一则这些故事已在韩少功、王安忆、阿城、陈村、孔捷生、梁晓声等人的知青文学中多侧面地展示过了。张承志自己的《黑骏马》和《绿夜》也早已被认为是知青文学发展中的重要文本。二则这些知青遭遇，既和民族意识无关，也无法表达反都市文化的情结，（学生在乡村受苦，岂不反证城市进步？）所以，删不足惜。

然而，如上所言，《金牧场》的结构已有其生命，删除一些线索必然会影响到乃至改变其他（被保留）部分的意义。比如第七章写蓝猫等知青绝望颓唐以酒浇愁，然后唱“知青之歌”，歌声使得坚强的主人公“心里涌着一浪又一浪的酸酸的潮，这是蓝猫写的歌呵。我觉得我得心里臭骂着自己才能忍住泪。”(25)这段伤感文字在《金牧场》里是装嵌在几段抒发红卫兵豪情的回

忆之中。本来这“知青之歌”与红卫兵模仿红军攀登天险腊子口恰恰构成互补的反讽关系。由于《金草地》抽掉了知青段落，于是红卫兵的旧梦，就由可笑可爱可悲的复杂交织，“净化”为比较单纯的“可爱”了。类似的例子很多，都说明《金牧场》的思想被单独抽出来“坚持”“重申”时，其作品内涵的复杂性受到了削弱。

三、被保留和被重申的

在东京背景与知青故事这两条被删的线索中，《金草地》醒目地保留了“全共斗”的历史叙述，小林的歌词，以及绝大部分与草原母亲有关的抒情文字。

但“绝大部分”与全部毕竟不同。即使是有心“重申”草原母亲的伟大，额吉的形象和意义在《金牧场》和《金草地》里还是有所不同。

知青上山下乡有不同方式。梁晓声记录的是兵团：一种半军队形式的发工资的农场；阿城陈村史铁生描写的是插队：若干学生自成一户，编入农村最基层生产单位；而在张承志那里，每个知青都单独入住牧民家里。虽然知青间仍聚会来往，但每日之食宿起居，都和牧民（而非其他学生）在一起。相对来说，最后这种形式，对城市学生的改造应该最为彻底。农（牧）民不仅成了学生的劳动伙伴“再教育老师”，而且也成了他们的家人（母亲）。

但倘若，这个牧民家庭已经太多孩子，并不真心欢迎住进来一个学生（只是因为毛主席说：“……各地农村的同志要欢迎他们去。”所以必须欢迎）；或者，主妇本来就不喜欢孩子，何况非自愿接受的“养子”？也可能，额吉也有强烈的“反都市心态”，讨厌城市文明有关的一切人和事？

然而，张承志好像没有碰到这些情况。《金牧场》里的额吉朴素善良，十分疼爱和理解她的“都市养子”。她年轻时曾是瘫子，父亲暴戾严厉，所爱的男人又是瞎子。艰难身世使额吉变得刚强坚忍。她外表粗糙，表情冷漠，且十分迷信。但主人翁“我”深深感觉这位草原母亲的细心和柔情。作为一个二十来岁的英俊小伙子，他在额吉那里得到的不仅是贫下中牧的教育、帮助，更是某种感性的启蒙和“母爱”。小说里有很多细节有“恋母情结”的迹象：他顽固地询问额吉她过去是否很美；他反复想象额吉从前有什么样的男人；无论在额吉家里或是主人翁所叙述的自己的家庭里，都有着成人男性（父亲形象）的明显空缺……张承志大概不是在阅读弗洛伊德（Sigmund Freud）学说后才回忆草原的，不过“恋母情结”在当代中国自有其特殊的含义。男子爱着有“母亲形象”的异性，母亲形象联系着草原，辽阔草原以及河流山脉构成大地，大地山河意味着祖国，所以祖国便意味着母亲，为儿子（们）所深情挚爱。所以二十年后张承志这样概括他与额吉的感情：

（她是）主人翁的交流对象，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，在六十年代到七十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。（26）

感情可以是私人的，但语言却是公共的。或许，这一代作家别无选择，只能使用“毛文体”抒情。也可能是张承志的书写策略，将青少年微妙心理迅速“升华”为国家语言。但这里有一个概念极其重要，那就是“人民之子”。

《金草地》用删节的方式对额吉形象作了两处微妙的改动。一是在第十

章全部草原故事结束后，作者突然改换笔调，用调侃口气与读者直接对话并以后设叙述交代人物的结局。由于一改全篇的抒情视角，潦潦几笔便传神地画出草原母亲比较现实的一面：

额吉活着。她现在是一个佝偻缩巴、动作含混的瘦瘦老人……她六十岁大本命年我回去那天，她颠巍巍一步一步地小跑过来。她不由分说不管我是作家兼学者她逮住我就是个囧脸。我正不好意思呢她已经自顾自地走开了……(27)

但是额吉的这一个既可笑又可爱的侧影在《金草地》里被裁掉了。所以《金草地》中的草原母亲形象就更诗化了。

另一处重要的删改是第九章里主人翁与额吉的一次深夜对话。主人翁在额吉帮着掖好被子后睡不着，一心想着额吉年轻的模样。额吉好像洞见了“我”的失眠，叫他“别乱想啦！”“她突然发出的声音吓得我全身都抽搐了。”

……我这么胡说八道你不生气吧额吉？

唉，嗯。

……我觉得除了像你——额吉我是说，要是找不见像年轻的你那样的老婆，我就当喇嘛！

住嘴！

额吉！

嗯？

你告诉我，既然阿勒坦·努特格是神的家乡既然阿勒坦·努特格那么好，那么我能在阿勒坦·努特格找到一个真正称心的姑娘当老婆么？

她久久没有回答。我瞥见露出皮被的那头蓬乱白发也纹丝不动。

不能。吐木勒，额吉不说谎话。

我觉得心被重重刺了一下。

不能，孩子。额吉知道你是个不平常的人，可是阿勒坦·努特格只是片牧场。

……(28)

张承志之所以要在《金草地》删去这段对话，我之所以要在这里不惜篇幅引用这段对话，不仅是因为这里有着过于明显的“恋母情结”迹象，而且也因为这最后一句，额吉讲了实话——足以点明（和解构）张承志的全部草原神话。阿勒坦·努特格（“黄金牧地”）是小说中牧民大迁徙的目的地，在象征层面上也是主人翁草原理想的终极。但额吉其实在告诉张承志：草原不属于你，你也不属于草原。草原牧场属于平常人（人民？）而你是不平常的人（“人民之子”）老百姓本能地知道，城里人下乡，如能主动吃得苦中苦，那必是“天降大任于斯人……。”

其实，《金牧场》里的很多场面，如不顾妻子生产而攀登冰川大坂，深入西海固皈依伊斯兰殉道精神，在五彩杂色的都市只听一个人的歌，面对着和服深情起舞的东洋美女动心不动欲……所有这一切不都在证明“你是个不平常的人”吗？甚至，《金草地》所努力为之辩护、保卫的“红卫兵理想”也必须联系“天降大任”（时代需要我们）的使命感才能解释。作为“平常人”，依照“常理”，部分学生在领袖和军队支持下所成立的政治组织，违

反人道和法律准则地使用暴力，有目的或无目的地侵犯他人的身体财物——这样的行为和“热情”，很难为之辩护。但作为“不平常的人”，不仅在信仰上，而且在实践上也要反抗一切体制的束缚，为此不惜手段，不怕牺牲。所以尽管行为错了，“反叛精神”还是可贵的。(29)所以，从《金牧场》到《金草地》，删改最少，保留最完整的，就是一群年轻红卫兵模仿红军步行“长征”的故事了。

《金牧场》中的红卫兵故事，并没有展示红卫兵最初在清华附中成立的情况（张承志本来最有发言权来讨论红卫兵的草创与初衷），对于扫四旧抄家打派仗等也只是跳跃式地虚写，重点则放在几个北京红卫兵从大西南到陕西的“模拟长征”上。相对而言，这是首都红卫兵最富理想色彩也最少伤害他人的一项行动。(30)张承志后来说红卫兵“好的方面是反一切体制。”但他小说里的红卫兵其实是无意反叛红军的体制的。对《金牧场》主人翁以及他的战友大海、小毛等来说，长征是一个伟大的神话。但他们的模仿对象，与其说是历史事件的长征，不如说是在五十年代以后由“革命历史文学”所叙述所创造的“文本”的长征。所以当小红卫兵们不畏艰险胸怀豪情过白龙江寻找草地时，不仅他们的模仿行为颇戏剧性，而且他们的模仿对象就是戏剧。张承志在小说里巧妙地点出了红卫兵行动的诸多文章指引：《长征组歌》、《黑牢诗篇》、《钢铁是怎样炼成的》……小毛等甚至在四川草地迷路时靠回忆油画《星火燎原》的细节和重唱歌曲《红军南下行》来寻找地理方位。而主人翁出狱获得女友浪漫迎接时的一段感慨，几乎可以概括“红卫兵长征”的全部历史意义：“我满意地觉得自己完全是在重复着革命先烈的英勇活剧。”(31)

从寻根文学起，有很多作家都从各个不同侧面有意无意地解构重写“革命历史故事”。(32)但张承志在1994年改写《金牧场》时，不仅保卫而且进一步纯化红卫兵的长征梦。毕竟，在当年这是一个真实的梦。大海为了实践这个梦而死于越南。小毛、蓝猫和“我”最后仍不舍得将降下的红卫兵旗帜的原件送交博物馆。《金牧场》里也有一个和《灵旗》主人翁青果老爹颇类似的人物，一个当年受伤流落的红军今日成了领救济的穷汉。乔良的《灵旗》从这一“革命后果”推疑至革命的方式（血流成河）以及革命的代价（是否值得）。《金牧场》里本来有红卫兵长征的豪情与知青颓唐的精心对比，似乎也提出了类似的疑问。但《金草地》删除了知青遭遇，红卫兵的故事就变成浪漫的赞歌了。

四、民族屈辱感与“人民之子”

简单概括，《金牧场》全篇贯穿交错着四个描写“失败”的故事：主人翁在日本苦心研究中亚文献，其学术报告最后在国际会议上被质疑；知青写血书赴内蒙，最后颓唐潦倒回城；牧民千辛万苦大迁徙，最后被取消在家乡的“居留权”；红卫兵长征追逐红军梦，最后亦在失望中降旗。《金草地》删去了前两个故事，保留了后两条线索。歌颂失败的英雄，强调追求过程大于目标——这一基本主题并没有变化。但混浊世界烦噪心情淡化了，浪漫旧梦和清洁的精神被突出了。以张承志的话来说，就是“放弃包括受结构主义影响的框架在内的小说形式，以求保护我久久不弃的心路历程，放弃不真实的情节，以求坚持真实心精神追求。”(33)

混浊世界烦噪心情“不真实”吗？是否只有红卫兵旧梦和清洁的精神才

是真实的精神追求？我总觉得张承志对《金牧场》的意义估计不足否定太快。也许再过些时日作家会发现，夸张浪漫旧梦强调清洁精神，其实正因为世界太混浊心情太烦噪。

《金牧场》在歌颂失败的英雄九死不悔的结构框架下，其实有两条情绪主线，即民族屈辱感和反都市崇尚荒原。再细加辨察，这两条情绪线索，又都连着张承志所努力守卫的“红卫兵理想”。

《金牧场》第七章里主人翁“我”和夏目真弓小姐争吵起来，“我”这样为自己的粗暴态度辩护：

……“对不起。不过富国的人和穷国的人在一起时，穷国的人可以失礼。”

真弓喊道：“为什么？！……”

“因为我们每天都感到……自尊心在受伤，”他的声音哑住了，……(34)

这是一段非常重要的宣言。为什么“穷国的人可以失礼”呢？这里有几种可能的解释。一是假定“礼”（礼节、牌理、游戏规则、文明秩序）只是富国（权贵、上层、强者）制订，穷国（贫民、底层、弱者）完全可以无视这种“礼”（因此“可以失礼”）。这当然是一种比较根本的反体制逻辑。但问题是，既然全盘否定了牌理，又何必太在乎在这种规则下的竞争结果（穷富强弱）并为之感到自尊心受伤呢？强调“穷国”（处在劣势地位上）可以“失礼”，不是反过来肯定了“礼”的重要？说到底，红卫兵本来是特定体制的产物，当然很难真正反叛“一切体制”。激烈地反叛体制，恰恰证实了反叛者之重视体制。强调“可以失礼”，说明“礼”的意识很强。

第二种解释是承认“礼”是穷富上下中外强弱都无可选择要共同参预共同面对的。既然富国（强权者）已占了现实的优势（包括制订了“礼”），那穷国（贫弱者）理当有权利去怀疑、挑战和破坏这个“礼”。所以在这里，失礼（反叛）的合理性必须建筑在反叛者的劣势地位上——这是《金牧场》红卫兵心态的关键所在。只有在“失礼”者处于劣势地位，在遭欺负受侮辱被攻击时，他的激烈反叛精神才显得浪漫美好。“红卫兵理想”在张承志那里，只有作为一种弱者的信念（宗教）才值得怀念和守卫。张承志后来在回答梁丽芳提问时，强调早期清华附中红卫兵并非高干子弟，而且都受校方、保守派压制，红卫兵在后来的运动中也受很多惩罚等，总之是强调：红卫兵理想，是弱者的追求。然而，在本质上，红卫兵的行动，并非纯粹精神追求，更不是宗教信仰，红卫兵从一开始就必须介入政治行动。一旦信念付诸政治行动，“政治”当然要争夺强势），在哪怕是局部暂时的强势情况下，“失礼”（反叛）的性质就改变了（如第四章两个“长征”途中的小红卫兵“我”和蓝猫，带着替老红军报仇的道德义愤，用皮带鞭打一个前国民党兵）。这就是为什么史铁生在回顾红卫兵运动时特别强调“理想价值”与“政治”之间的界线：“宗教……是一种理想价值，我们的文化大革命恰恰是利用了人的理想价值来搞一种政治。宗教这种东西什么时候变坏了，就是当它被政治利用的时候。”(35)作为“理想”的“反叛精神”一旦转变为功利的造反行为，那也就显示出了红卫兵运动最“痞”，最阿 Q、最“湖南农民运动”的一面了。其实张承志并不欣赏红卫兵“贫民造反”的一面。《金牧场》里凡写到武斗、抄家、暴力、派仗等，都十分隐晦含糊节制且不无警惕和批判。如前面所说长征途中的那次打人，作家细细分析自己初次暴力渲泄时的快感

与紧张：“这皮带紧着的时候湿淋淋的，分量像重了一倍，那颤抖是心中的愤怒的火焰的颤跳……我把湿透的皮带抡得呼呼作响。大海也在暴跳怒骂，也在闪闪发光地抡着他那一根。关隘就这样度过了，简单而残酷。我开了这辈子的打戒。”(36)在第九章里，面对真弓的非暴力主义理论，主人翁又在内心回顾自己三次打人的心理经验：“我的罪就是我自己。……历史的一切罪恶也都潜伏在我的肉体上。”“然而，……我说我是罪人并不是说我已经犯过罪孽，……”“我知道我为了母亲可以杀人放火。如果是在清朝如果我活在左宗棠制造了一条血河的世道，为了母亲我要灭他左宗棠满门！”(37)这真是一面感到负罪内疚，一面仍坚持革“命”的精神。虽然谈不上是红卫兵的忏悔，(38)但像这样的几段反省暴力的文字，在《金草地》里也被删掉了。

张承志要在红卫兵的政治行为中辨析其间某种非功利的青春热情和浪漫理想，他就必须为红卫兵的“失礼”寻找新的价值支柱。“红卫兵精神”既根植于自下而上的弱者处境（学生批老师、群众斗领导、子女“背叛”父母……），又同时必须拥有自上而下的道德优势（你们高贵者最愚蠢，你们受蒙蔽了，你们是行尸走肉，平庸堕落……）张承志在《金牧场》是寻找的道德支柱，第一是长征传统，第二是草原大地，第三是伊斯兰教哲合忍耶精神（后来在《心灵史》里有重大发挥）。三种道德资源都具备弱者劣势条件：红军明明已掌握政权，学生们还要模拟“溃逃”；贫下中牧名为社会主人，生活却苦如奴隶；哲合忍耶更是在历史上屡遭扼杀的教派……然而有意思的是，这些“弱者”的反叛其实都在挑战中确认了强者的“礼”：长征就是为了政权；牧民认定知青并非“常人”；回民也乐于见到他们的秘密被写成中文，（甚至，主人公“我”在日本，也要借用国际学术会议来完成他个人的“青春的祭典”）……

总之，劣势地位和优势道德，这是张承志在《金牧场》里将“红卫兵精神”理想化的两个关键。劣势地位，虽然也表现在红卫兵入狱，异国屈辱等细节上，但最重要的，还是草原的炼狱过程。在优势道德的资源方面，虽有来自名称（“红”卫兵）的革命传统，以及在异国激发的民族意识，但更主要地，还是在草原大地上额吉（人民）的培养。额吉的形象所以至关重要。她的主要功能，便是“改造”红卫兵为“人民之子”。其方法就是在帮助红卫兵忍受克服种种“平常人”难免的苦难磨炼之后再告诉这个红卫兵：“你不是一个平常的人。”换言之，这是先做“人民”，然后成为“人民之子”。(39)归根结底，被张承志反省的红卫兵行为虽近乎贫民造反，被张承志维护的红卫兵理想却联系着士大夫的救世使命感。张承志评论鲁迅省却姓名直呼“先生”，虽然“先生”是企图以进化论或尼采哲学或俄国人道主义来救救孩子，而张承志是企图以草原西海固大坂哲合忍耶来拯救堕落的中华，但救世责任却不无相通之处。只是，文学家救世，自知功效有限；而红卫兵救世，倘若从个人信念（宗教）化为政治行动、或道德批判，后果值得怀疑。

冥冥之中，张承志好像始终在等“神奇的召唤”，他曾这样自言自语地领受荒原、人民和大陆给予他的崇高使命：

莽莽绵还的大陆，稳稳压住了世界重心的大陆，孕养文明改换风流的大陆，它正屏息凝神地望着你，雄浑浩大的它正注视着你。

……你把结束当成了开头，把生命交付给了道路，你又走进了你的大陆，你去别了

你的休息和安宁。

你是大陆的儿子……(40)

注意，这是《金草地》的版本。在《金牧场》里，最后一句是“你是大陆的骄子。”

1996年5月于岭南学院

注

《注释的前言：思想“重复”的含义》，《金草地》，海南出版社，1994年9月版，第1页。

其中《黑骏马》曾被收入《中国新文艺大系 1976—1982·中篇小说集》（北京：中国文联出版公司，1985。）

同，第4页。

《金牧场》，北京：作家出版社，1987年10月，第410页。

韩少功最典型的知青小说是《飞过蓝天》和《归去来》。四川文艺出版社1986年出版的《知青小说选》选的是《远方的树》。

这个短篇曾被选入多种选本。1993年12月中国文学出版社的《中国新时期文学精品大系·短篇小说卷》便以《这是一片神奇的土地》为题。

萧夏林：《无援的抗战——张承志和他的抗战文学》，见《无援的思想》，华艺出版社，1995年6月，第142页。同，第4页。

同。

萧夏林：《时代的哀痛者和幸福者——写在抵抗投降书系的前面》，见《无援的思想》，。

(11)《金牧场》，第12—13页。

(12)《金牧场》第二章J部曾描写主人翁在后乐宾馆的斗室里背诵伏契克的诗句：“从门到墙是七步，从墙到门也是七步。”（第46页）。

(13)《金牧场》，第23页。

(14)《金牧场》，第282页。

(15)夏志清原著，刘绍铭编译：《中国现代小说史》，台北：传记文学社，1979年，第52页。

(16)郁达夫的《沈沦》后来被认为是爱国的小说，但1921年初版时作者自称只是“描写着一个病的青年心理……里面也叙带着现代人的苦闷”（《沈沦·自序》）。然而过了十年，在九·一八事件以后，郁达夫尝试重新解释自己的创作：“……正是在日本，我开始看清了我们中国在世界竞争里所处的地位……是在日本，我早就觉悟到了今后中国运命，与夫四万五千万同胞不得不受的炼狱的历程”（《忏余独白》）。

(17)“您还回中国吗”？六个字采用不同的字体印刷。见《金牧场》，第49页。(18)《金牧场》，第101页。

(19)《金牧场》，第270页。

(20)(21)《金牧场》，第98页。

(22)“人民的暴力主义”是张承志《心灵史》中的一个标题，见《回民的黄土高原——张承志回族题材小说选》，青海人民出版社，1993年10月，第298页。

(23)张承志创作中的“男子汉气概”早就为包括王蒙在内的很多评家所注意。现抄录朱伟的一段原意是赞扬张承志的文字。“一位女编辑说：‘如今那么多人都在那里装男子，装来装去，还数他最像。’”（《张承志记》，《钟山》，1994年第1期。）(24)《清洁的精神》（牛津大学出版社，1995）封二有如下介绍：“这本散文集只是我的横抡竖砍，没有开仗也没有休战……我虽然屡屡以反叛中国式的文化为荣，但在列强及它们的帮凶要不义地消灭中国时，我独自为中国而战。”

(25)《金牧场》，第313页。文中的“知青之歌”，是按文革期间一首真实流行的“南京知青之歌”改写的。这首“南京知青之歌”曾在知青中广泛流传，后因在苏联“莫斯科之声”上播出，原作者被捕入狱。

(26)同，第3页。张承志后来在接受采访时说，他曾住过的那一家牧民，因为出现在他的小说里，“后来没有人不知道他们家，也出名了。”（见梁丽芳编：《从红卫兵到作家》，台北：万象图书股份有限公司，1993年5月，第196页。）

(27)《金牧场》，第484页。

(28)《金牧场》，第430页。(29)张承志：“红卫兵最可贵的是反叛精神。”见梁丽芳编：《从作家到红卫兵》，第139页。

(30)同(26)。

(31)《金草原》第104页。

(32)如莫言《红高粱》、格非《大年》、陈忠实《白鹿原》等。参见拙作《当代小说中的现代史》，《上海文学》，1994年第10期。

(33)同，第4页。

(34)《金牧场》，第345页。

(35)《史铁生：轮椅上的命运挑战者》，见梁丽芳编：《从红卫兵到作家》，第112页。(36)《金牧场》，第158—159页。

(37)《金牧场》，第456—457页。

(38)红卫兵的忏悔，在文革后的中国文学中并不多见。除非是作为沉默的群体（他们），红卫兵通常被形容成粗野暴力愚昧法西斯。否则，凡是从主人翁角度写红卫兵，大都同情多于批判、理解多于责备，辩护多于忏悔。对于昔日的“错”，张抗抗认为“忏悔也是没有必要……忏悔是没有用的，错了就是错了，是当时必然要犯的错误。”（《从红卫兵到作家》，第183页）连坐在轮椅上的史铁生也觉得“有些人把一切罪恶都推到红卫兵身上，简直太不公平了。好比第二次世界大战，把许多罪责推到士兵身上，是荒谬的。”（同上书，第104页）。

(39)梁晓声张抗抗也都说若没有知青下乡的苦难，他（她）们便都不会成为作家。对此王安忆回答说：当作家也不算什么，“如果要我下乡才当作家，我宁可不当。”参见拙作《为文学所叙述的‘文革’》，《明报》1996，5，15。

(40)《金草地》，第42节。

当代小说中的现代史

——论《红旗谱》、《灵旗》、《大年》和《白鹿原》

首先解释题目。这里所谓的“当代小说”，指的是1949年以后中国大陆的小说。而“现代史”，则始于1911年，止于1949年。所以，本文将讨论的是，其实是“共和国小说中的民国史”。

《红旗谱》是一部在五十年代末和六十年代十分畅销的“革命历史小说”。《灵旗》是空军政治部创作员乔良写于1986年的中篇，描述红军在长征途中受挫及乡丁村民为何互相残杀的故事。《大年》的作者格非被视为八十年代后期崛起的探索派作家，小说写的也是三四十年代的农村阶级斗争。《白鹿原》则是近年来国内最重要，而且也颇引起争议的一部长篇，1993年6月由人民文学出版社出版后，不仅“正式”发行了几十万册，街头巷尾还出现了很多“盗印本”。批评家雷达曾将1993年的长篇小说出版盛况与1959年相比，认为是1949年以来国内长篇小说出版、发行、热销最集中的两个时期。前一时期的代表，自然是“三红”（《红日》、《红岩》、《红旗谱》），而后一时期中最著名的，除了《废都》，便是《白鹿原》了。

将以上四部中、长篇小说联系起来考察，我们可以看到，第一，这几部作品都在描述农村乡民生活与国共几十年纷争之关系，但其间的“历史画面”、“革命景象”却很不相同；第二，这种“革命历史故事”在当代小说中不断被修订、改写的现象，不仅说明作家们政治理念、历史眼光的某种改变，更显示出当代小说在叙事方式、叙述结构上的微妙而又重要的转变。如何把握小说与历史，叙述与事实，文章与事件的关系，从《红旗谱》、经过《灵旗》、《大年》，再到《白鹿原》，这里有一条否定和再否定的变化曲线。

一、《红旗谱》：“两家农民三代人与一家地主两代人”

五六十年代的“革命历史小说”对当时主流意识形态的建设和维修曾有过很大的贡献。这是因为新政权的法理基础，在相当程度上是建立在一种对近代史的诠释之上：1840年以来，历史证明，除了共产党以外，没有其他的政治文化力量能够拯救中国于苦难衰亡……而民众之接受这一历史诠释，主要并不是靠读历史研究的书籍，更多的，是通过《毛选》及其注释，和革命历史题材的文艺作品。近年来国内出版的几种《当代文学史》，多把“三红”誉之为“十七年文学”之精华。“三红”其实都写国共之争。《红日》写的是共产党对国民党的军事胜利（三野如何在山东孟良固歼灭国军精锐七十四师），《红岩》写的是共产党人和国民党人道德意志品格上的优劣高下（狱中环境最能被考验人的品格情操），而《红旗谱》则写北方乡村里的一些家仇族恨如何演化为贫富阶级对抗进而汇入国共政治斗争。毛泽东说过：“中国的革命实质上是农民革命。”如果说“三红”是从军事，道德及农民社会基础等三个不同角度共同创造了一个中国共产党人如何夺取政权的“革命历史故事”，那么《红旗谱》就是这一“故事”中最基础也是最重要的组成部分。所以直至今日，《红旗谱》依然拥有读者，影响依然深远。

《红旗谱》的革命历史故事模式大致由六个要素所组成：即三类不同身份的人（乡绅、贫农及教书人）如何在三种不同的政治文化势力（国民党、共产党以及以村、族长为代表，以村社祠堂为象征的乡村民间宗法组织）之间作选择或被制约。关键当然不在这六种要素本身（其他现当代小说凡写中国现代农村社会，总会涉及以上三种人三种势力），而在于这六种要素之间的排列组合关系。《红旗谱》据说是“通过对冀中平原锁井镇两家农民三代人和一家地主两代人的尖锐矛盾和斗争过程的描写，对大革命前后中国北方农村和城市的阶级斗争和革命活动，进行了历史性的艺术概括。”概括这种“历史性的艺术概括”，简而言之便是：贫农、读书人与共产党联手，对抗地主，国民党及村社宗法组织的同盟。

“两家农民”的第一代，朱老巩和严老祥，曾在清末年间为保护村民的公地（及其象征物古铜钟）而与当地富豪冯兰池交恶。朱老巩死后其子朱老忠被迫闯关东。二十五年以后朱老忠回乡，与严家第二代严志和联手对抗村、族长冯兰池及其子，国民党军校毕业的冯贵堂。冯家父子，有钱有地，又占据祠堂，且有官府支持，这就使得朱、严两家的第三代运涛、江涛、大贵、二贵等，必须通过学校教员贾湘农的介绍，接近和参加了共产党。《红旗谱》第一部结束时，乡绅、官府勾结的“割头税”虽被反掉，朱严两家几个参加革命的儿子却也入狱或抓丁。斗争胜负仍未见出，国民党加地主加“祠堂文化”对抗共产党加教书人加贫农的两条阵线却已分明。

对以上公式，应作几点说明和补充。一是小说中的国共之争，依据于乡间贫富对立；而贫富对立，又始终和不同族姓之间的冲突有关。于是家仇族恨演为政治斗争后，便出现了朱家严家皆赤冯家皆白的局面。二是小说中的读书人原有两个。不过比起地下党贾湘农来，乡绅家庭背景的严知孝就“软弱无能”得多了。三是小说中的地主冯兰池虽有村长之名亦有拆祠堂改学校之权，却在村民中缺乏道德威望。反而是“肯为朋友两肋插刀”的朱老忠，时时关照乡亲们的疾苦冷暖，颇做了些原本应是族长该做之事。于是，家族宗法制的形式（祠堂、庙宇、村长族长的名义，与其内容（忠、孝、节、义）在《红旗谱》里被分离了。前者（宗法形式）依附官府，后者（传统美德）属于共产党。

《红旗谱》中的很多人物，过去都曾在梁斌早期的中、短篇及剧本里出现过。可以说这些人物形象，也经过了作者的反复改造，才能胜任他们在革命历史故事中的角色。作者自己说：“我在酝酿，创作《红旗谱》和《播火记》的整个过程中，反复学习了毛主席的《湖南农民运动考察报告》、《中国革命战争的战略问题》、《新民主主义论》、《论持久战》、《论联合政府》等著作，认真学习了党的各个历史时期的政策和文件。”尽管如此，《红旗谱》从1942年开始酝酿，到1953年重列提纲，再到1954年动笔，1956年改写，1958年出版，前后历时十几年，说明作者家乡那一堆乡仇族恨的素材被整理改造的过程也不容易。从作者的回忆看，改写过程中主题倒变化不大，最重要的改变却是故事的叙述方法。小说初稿是先写朱、严两家的第三代运涛、大贵等已加入共产党游击队，然后再倒叙他们父辈祖父辈当年如何同乡绅冯兰池结仇。整个清末民初乡村的家仇族恨史，是从一个后来的革命者的视角去讲述的——这倒很像小说写作的实际情况。然而作者最后终于砍去了所有的倒述。这一改动才使《红旗谱》真正符合了复制革命历史故事的意识形态需求。

《红旗谱》的叙述方式有三个特点。一是叙述者在空间上完全不受限制，自由出入各色人物的内心，全知全能；二是叙述者在时间上完全受限制，只能随事件的发展作顺时态叙事；三是叙述者在小说中是隐形的。这里的第一点很清楚，不必多议。第二和第三点则比较值得注意。那种常以“那时候”，“当时”起首的叙事，由于在今日之言语与昨日之事件之间留出了心理时间的空隙，便使得整个叙述获得了一种类似“球赛重播”的事后审视角度。但《红旗谱》在叙事层面上完全没有给读者这样一个事后审视的角度，反而是尽量制造“现场直播”感。梁斌知道他的小说“是写给有文化的农民和干部看的”。与其让这些农民干部去回顾革命史，还不如让他们“身临其境”地去现场体会革命的必然性。所以，《红旗谱》中所有情节均顺时态发展，叙述者、人物、及读者，都严格受到叙述中的时间的限制。加上叙述者从不显形，而是继承《左传》遗风，只是隐蔽地选择、摆弄、安排着种种历史事件的必然性与偶然性，而让小说中的人物和广大读者充分享受着参与和创造“历史”的艰辛与快感。不仅《红旗谱》，当时绝大多数的革命历史故事，如《红日》、《铁道游击队》、《青春之歌》、《林海雪原》等，也都采用了顺时态隐形叙述的方法，这决非偶然。《红旗谱》的这种讲述革命历史故事的方法，包括其三对三两条阵线故事框架，后来延续了几十年，直到八十年代中期才为《灵旗》、《红高粱》等作品打破。

二、《灵旗》：一条汉子的五十年

在讨论《灵旗》之前，有必要先看看莫言著名的《红高粱》。

《红高粱》发表后，雷达在北京《文艺报》刊文称赞说是“救活了革命历史题材”。言下之意，革命历史题材当时已奄奄一息。“枪杆子里面出政权”，革命历史题材的重心总在军队。所以《灵旗》和《红高粱》分别出自空军和总政专业创作员之手，亦非偶然。不过乔良和莫言都出生于1949年以后，并没经历过内战。他们用来“救活”革命历史题材的“药方”主要有两个：一是将顺时态的故事发展置于一种“后设叙述”之中；二是在《红旗谱》模式的六要素“国”、“共”、“祠堂”和“富”、“贫”、“土”之外，再加上第七个：“匪”。

我们可以以《红高粱》为例来界定一下所谓“后设叙述”这个概念。在《红高粱》里，有两种“后设叙述”，一是叙述时间上的“后设”，即在讲述往事历史时处处有意凸显今天（或“后来”）的叙事角度，或干脆打断故事的顺时态进程，突然插入一段加西亚·马尔克斯(Gabriel Garcia Marquez)式的句型：多年以后，当主人公回想起那一瞬间……，这种提前出现的结局就逼使读者的兴趣，从故事“后来怎么发展”转到“怎么会发展到这样”。二是叙述态度上的“后设”，即在叙述者叙述故事的同时或前后，另有一个叙述的声音在旁边解释和评判叙述者的叙述行为。在《红高粱》里，这两个叙述者都是“我”，于是我们一面看到“我”在讲述“我父亲”当年目睹的高粱地伏击战，一面又看到“我”怎么去家乡查县志访老人找寻史料，以及为什么“我愿扒出我的被酱油腌透了的心”去祭奠先人英灵。

从叙述时间的角度考察，《红高粱》其实有两个层次的叙事视角，一是当年在高粱地“现场”目睹事件“实况”的“我父亲”和“我奶奶”的视角，二是今日讲起“我父亲”、“我奶奶”和余司令的故事的小说叙述者“我”

的视角。前者是小说中人物的视角，是受该人物眼闻心感情感限制的视角。作者要“我父亲”在现场作证，也要“我奶奶”的临场反应，但又总要用第二个层次的叙述视角，即全知全解的“我”的现代语言来打断当年的故事，提前（或者说从“事后”角度）告诉读者哪一个时刻决定一个人物的命运。比如小说中余占鳌和戴凤莲还仅仅初次见面，作者已在交代结局：“余占鳌就是因为握了一下我奶奶的脚，唤醒了他心中伟大的创造新生活的灵感，从此彻底改变了他的一生，也彻底改变了我奶奶的一生。”所以，在这里，“我”的叙述相对于“我父亲”、“我奶奶”的视角来说，就有一种“后设”的关系：“父亲就这样奔向了耸立在故乡通红的高粱地里属于的那块无字的青石墓碑”。(11)

叙述者视角高于、“后”于人物叙述视角的情况其实并不罕见（虽然在《红旗谱》及其他五十年代的小说里并不存在），《红高粱》的特点在于其人物视角的名称，不是某个昔日的人名，而是一个“后”人对长辈的称谓。为什么不简单地用人名称呼而要叫“我奶奶”、“我父亲”呢？作者在这里的“别有用心”可以解释为着意突出叙述者“我”的无处不在，也强调正是“我”辈与长辈们的关系、差异、对照，构成了小说的英雄主义主题。像“奶奶一把撕开胸衣，露出粉团一样的胸脯……”这类的牺牲了“性感”的性爱描写，迫使读者与“故事”拉开心理距离。季红真曾经很精辟地分析过《红高粱》的典型句型，如“我奶奶是个性解放的先驱”其实由两套不同语言符号系统所组成：“我奶奶”代表家族乡土宗法文化血源，“个性解放”则是现代城市语言和西化的观念。当然，再分析一下，“我奶奶”这个称谓亦由后设叙述者“我”和历史当事人“奶奶”所组成。于是，两套语言文化符号系统之奇特“并置”，不仅显示城乡之异、今昔之别，也是基于叙述与被叙述之间话语关系：正因为有“我”的观照在，“奶奶”才成其为“个性解放”的英雄；而“我”们这些“不肖子孙”却只会讲述，远不如“奶奶”那样是真的英雄。

以上讨论的是“时间”上的“后设”。同样值得注意的是在小说的第二章，以及首尾部分显示的另一种后设叙述，即空间上和叙述态度上的“后设”——一个“我”在讲过去的故事，另一个“我”在一旁解释“我”讲故事的行为本身：讲述的动机、态度、方法和操作过程。“我”为什么要写家族史，为什么要翻县志，采访老乡，在有限的史料中想象和创造先人的伟绩：

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解喝酒最能爱的地方。……一队队暗红色的人在高粱棵子里穿梭拉网，几十年如一日。他们杀人越货，精忠报国，他们演出过一幕幕英勇悲壮的舞剧，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。

谨以此文召唤那些游荡在我的故乡无边无际的通红的高粱地里的英魂和冤魂。我是你们的不肖子孙……(12)

虚拟作者身份的“我”的偏激感慨和叙述者“我”所讲的故事之间，有一种张力的关系。一方面“我”骂自己不肖，自渐形秽，一方面“我”又歌颂英雄，并相信自己的故事有神力能“召唤英魂”。与其认为莫言真的持有退化的历史观，我们不如把他对昔日“土匪”在革命历史中的作用的重新评价，与他关于“不肖子孙”的自责联系起来考察。革命者，不是应该一代更

比一代强吗？什么原因，造成了“种的退化”？

《灵旗》比《红高粱》更能说明“后设叙述”如何改写着革命历史故事。《灵旗》中共有三个叙述者：一是隐形的全知全能的叙述视角；二是主人公青果老爹（五十年前被称作“那汉子”），大部分故事叙述都受这个主人公的感知视角限制；三是小说里又有一个关于讲故事的故事。故事叙述人是二拐子，当年目睹“红军死得好惨”受了刺激，几十年来一直坐在树下同乡亲们讲故事。讲故事的背景是这样被布置的：

他们搬个树墩或者垫块石头坐在树下，从老辈人嘴里把许许多多真真假假奇里古怪添油加醋的故事听过来，又许许多多真真假假奇里古怪添油加醋地传下去。有些故事很古老，比老皂角还老。像牛郎织女。像孟姜女哭长城。有些故事不太古老，甚至比老皂角还年轻。像太平天国。像红军过广西。（13）

既然，小说在暗示不同时期，同一故事会有不同讲法。二拐子自身经历便是一例：

现在那伤兵脑壳开花的地方真长出一棵夹竹桃，并且正在爆开一树新花苞。香气不浓。是二拐子种的。他半夜上山把那红军埋了，又上面播了一枝夹竹桃。他想不起当时为哪样要这么做。大概只想做个记号。这棵树眼下被人叫做红军树。成了一方小小的圣地。二拐子为这事被当成杀害红军伤员的凶手关过，审查过。后来又成了不畏白色恐怖，掩埋红军遗体的英雄。有些地方还请他去做报告。他不会做，只管讲他那些讲了不知多少遍的红军勾魂鬼的故事，照样话尾拖着哨音，听得人毛骨悚然。于是又有人说他宣扬迷信，诬蔑红军，从此也就不再有哪个地方请他去讲。他依旧回到老皂角下来找他的听众。（14）

虽然在故事的不同讲法后面，青果老爹还是相信有一个“事实真相”存在，但回到当年临场看“真相”，与几十年后再回首，历史风貌似已不同。所以小说坚持将主人公一分为二，想方设法将当年“那汉子”的行动与今日青果老爹的思想混在一起。五十年历史，不仅在章节、段落间穿插，不仅在行与行之间并置，甚至可以合成一个句式，比如“给那汉子开门的是现今已死去四十多年的杜小瓜子……”这种叙述者时间支点在同一句子里的移动，既保持了“现场效果”，又透出“事后”角度。主人公“那汉子”曾当过白军、红军、盐贩子和“独行侠”。他曾眼见红军在湘江一役如何溃败血流成河，他曾目睹红军伤兵如何被民团以及趁火打劫的乡民们所残杀。于是“那汉子”便暗杀了很多“作孽”的富绅乡丁，手段奇特，血溅了他满头满脸。从当年角度替那汉子的行为解释，所有这些血腥都是“历史前进”的代价。然而，几十年后青果老爹仍然面对穷山恶水世道不公：“除了电灯，界首镇五十年里没多大变化。关帝庙还是关帝庙，只是更加残破。三官堂还是三官堂，只是另起了个名称叫红军堂。……五十年前是这样，五十年后又是这样。”那么，这么多血到底流到哪里去了呢？！一个当年被他惩罚过的地痞因吃喝嫖赌用光家产，“土改”时反成贫农，“文革”时更是耀武扬威；另一个被恶霸欺侮的女人因“那汉子”帮助保留了几亩水田，后来倒被划成“地主婆”吃尽苦头……所以最后“青果老爹理不清这沧桑人事中的善恶忠邪，是非曲直，前因后果。”有这么一个很“糊涂”的“事后”角度在，原本应该清清楚楚由“红旗”来“谱”成的故事，现在也要撑起“灵旗”作题而且面目全

非了。

叙述模式、审视角度的改变自然导致了小说中的“农村社会结构图”的改变。从《红旗谱》到《灵旗》，“敌对阵营”大致不变，地主廖百钧仍然身兼本乡乡长和民团大队长。可“我方阵容”却有了重大变化。《红高粱》和《灵旗》中的贫雇农主人公虽然也曾遇到过带书生气的共产党，但最终却都是在成为土匪以后才“精忠报国”，尽显其男子汉英雄本色。党在哪里呢？《红高粱》是有一个秀气、有文化的任副官，“我父亲”猜他“八成是个共产党”。任副官乐于教“兄弟们”革命歌曲，也很成功地训练了余司令土匪大队的纪律性（迫使余占鳌枪毙了强奸妇女的余的叔叔）。反讽的是，这样一位兼有书生气和英雄气的任副官，最后被自己的勃郎宁手枪走火打死。这一象征性的细节在《灵旗》里演成了党内路线斗争。“那汉子”参加红军是受到了一个“笑眯眯”的党代表的鼓励。尽管一路打败仗，“那汉子”还是“信任这笑”，从不抱怨。可是这党代表不久便死了，“是被自己人当作敌人活活打死的”。

他亲眼看见了他的死。他惨。说他是 AB 团，还说他是社会民主党。然后那几个神情庄重的人把颜色暗红不知是锈还是血的铁丝，缓慢无情地刺进绑在祠堂廊柱上的党代表的睾丸。任凭他脑袋上仰下俯，长呼短叫，那些人全然不动声色，慢悠悠地从那端把铁丝拉来扯去，直到受刑人停止鼻息。他们很风趣地把这叫做咬卵弹琴。那一阵子很多人都尝过这滋味。活下来的不多。后来连折磨死党代表的那几个人也死了，罪名和党代表一样。这更叫人不明白。……外边被敌人杀。里边被自己人杀。这样的队伍能成多大气候？他心冷了。(15)

于是，“那汉子”逃离了红军，开始用“土匪”的方式锄奸铲恶去了。小说里的民间“土匪”，似乎比内斗的红军和凶残的白军，更能体现和伸张正义。我们不会忘记，《红高粱》里冷支队长带领的正规抗日军队，也是在余司令率“匪”独力歼灭日军战车以后才赶到战场的。和《红旗谱》及很多其他五六十年代革命历史故事将“土匪”等同于国民党恶霸地主，或设计改编改造不同，在八十年代中期，“土匪”俨然成了革命历史故事中的高大主人公。

“土匪”角色能“救活”革命历史题材的原因至少有两个。一是土匪强盗精忠报国的故事，上接《水浒》英雄传统，下合民众广泛的侠义趣味，既有行为的传奇性，又确保能维护道德正义。这样一种“土匪英雄文学”其实是远比“社会主义现实主义”的革命历史故事拥有更深厚的“群众基础”的。（即使在《红旗谱》中，最令人难忘的形象，也是较带匪气的朱老巩和朱老忠。）陈思和近来有文，颇有见地地指出何以杨子荣的土匪形象甚至在样板戏里也是最受欢迎的。(16)“文革”后意识形态宣传的规范略一松动，《红高粱》等便迅速抢走了一般革命历史题材小说的读者了。二，土匪英雄角色，既不必像党的干部等正面形象那么言行有规范，也不会如知识分子般文质彬彬，所以他们的“为所欲为”，正为帮助当代中国的先锋派作家们去宣泄对荒诞，对血腥、粗鄙等“丑怪美”的现代主义审美欲望。于是，我们看到罗汉大爷被活活剥皮，余司令在《红高粱》续编中对酒撒尿，《灵旗》中的廖百钧也被碎尸十余块，而“那汉子”甚至当众生吞了一条毒蛇“竹叶青”。

不过，虽然《红旗谱》与《红高粱》、《灵旗》之间有那么多不同，但

有一个细节却是共通的，那就是参加共产党或当土匪的贫雇农，与身兼族长、乡长、民团大队长的土豪，总是共爱着同一个女子。这个女子在《红旗谱》中叫春兰，冯兰池曾想买她做妾，未成；后来运涛和她定情，大贵也想娶她。在《红高粱》中，“我奶奶”先嫁了有钱的麻风病人，后随土匪司令。在《灵旗》里，“青果老爹”一生都恋着的杜九翠，正是民团大队长廖百钧的第四房太太。在种种不同的革命历史小说的农村社会结构图中，这个女性角色并不属于国、共、“祠堂”、贫、富、士、匪等七要素中的任何一个，却又牵连和卷曲着以上所有的人和势力，成为种种流血、恩怨、争斗、妥协的焦点。这个细节，在本文将要讨论的《大年》和《白鹿原》中，还有着更令人眼花缭乱的变奏发展。

三、《大年》：一个女人与三种政治力量

这个女人在《大年》中是乡绅丁伯高的二姨太。“二姨太是一个美丽的女人。”围着她的男人有三个。一个是她丈夫丁老太爷。“玫刚刚嫁过来的时候还时常梳着女学生模样的短发，看上去还像个孩子，”（一些年轻的探索作家常喜欢描写学生出身的姨太太，苏童《妻妾成群》里有更出名的例子。）两年后，“她颀领长的身材，长发中散发出来的松脂一般的少妇气息使他沉醉。”直到丁伯高被共产党组织的农民游击队抄家抓走时，他还记着玫的松脂气息并询问她的下落。第二个男人叫豹子，穷人，惯偷。腊月初二曾潜入丁家大院盗粮被擒，剥光衣服被吊打时被二姨太看到了他的裸体，“他的目光接触到她的脖颈上的肌肤，腑脏里聚集了一种模糊的欲望……她走开的时候，这个妖艳的狐狸精的模样在豹子眼前并未消失……”被丁伯高释放后豹子通过教书人的介绍投了新四军，腊月三十晚上豹子率众攻入丁家大院并在年初一亲手枪毙了丁老太爷。可豹子仍然找不到二姨太玫。第三个男人便是唐济尧，身份颇似《红旗谱》中的贾湘农，教书人，还会行医，实际上却是地下党。唐济尧答应丁伯高去疏通新四军方面的关系，但要丁家多捐给新四军些粮款。他还负责替二姨太玫搭脉开方。唐济尧介绍豹子参加了新四军，并暗中指采豹子等人打劫丁家大院。但最后也是唐济尧代表新四军暗杀了豹子，并贴出一张布告，全文都值得转录：

徐福贵，乳名豹子。民国十五年生。属牛。民国三十四年二月参加新四军。据查实徐福贵犯有下述罪行：

- 一、民国三十四年二月十五日（大年三十）子时率暴民洗劫开明绅士丁伯高家院，并于次日傍晚将丁枪杀。
- 二、惯偷。
- 三、公然抗拒新四军挺进中队赵副专员让其于民国三十四年二月十五日（大年三十）去江北集训的密令。

鉴于所列罪行，徐福贵已于民国三十四年二月十七日被处决，此布。（17）

小说的结尾比布告更出人意料：许多天以后，原先躲藏在尼姑庵里的二姨太玫和地下党唐济尧一起失踪了。

如果说《红旗谱》是叙述历史以教育青年人相信革命的必然性和合理性，那么《灵旗》就是回顾历史以使人们反思革命的代价与得失，而《大年》则是以故事形式解析胜利的革命者如何“创造”历史的过程。如果说梁斌相信

“小说”可以“叙述”“历史”，那么乔良则是以他的“叙述”来怀疑“小说”是否可以反映“历史”，而格非就是用“小说”的形式在研究“历史”与“叙述”之间的关系。

《大年》发表于1988年，比《灵旗》和《红高粱》迟了两年。在这两年之中，中国当代小说在叙事模式上已有了重要的改变。马原、苏童、余华、格非、残雪、孙甘露、叶兆言等一批“寻根”后新起的先锋作家，纷纷从各种角度试验不同的小说形式。其中尤其是马原，他的《虚构》和《错误》，着力探索语言、文学叙述与事件秩序的关系。《大年》可以说也属于这一批实验作品之列。关于这些实验小说在艺术上的得失，批评界至今仍有争议。但在我看来有一点可以肯定，没有《灵旗》、《大年》之类作品在叙述模式转变上所作的努力，“革命历史题材”的文学是很难从《红旗谱》发展到《白鹿原》的。

《大年》的叙述结构看上去比《红高粱》、《灵旗》简单一些，其实不然。在空间上，叙述者也是有限地全知全能，尽量客观描述，一点也不展开两个关键人物唐济尧与玫的心理活动。几个至关重要的细节，如唐济尧如何做手脚利用豹子文盲而让他误得军令，以及唐与玫何时传情等，都写得很略，留下空白让读者去连接。但对于“时间”，叙述者却精心布置。前后才一个月，并无太大时空跳跃余地，每一章必以具体日期开始，基本顺时序，但腊月初七豹子投军却排在腊月二十四之后。腊月二十二豹子母亲见做贼的儿子回家，想到两日后要雇人杀他（老母知道自己快要饿死，不愿让败家子在她死后再作孽），“她觉得时间仿佛突然出了问题，后天，腊月二十四正悄悄向今夜延伸。”比起《红旗谱》的“叙述随时间而延伸”，《灵旗》和《大年》都追求一种“时间随叙述而卷缩伸展”的效果。换言之，前者叙述“历史”的发展，而后两者则让“历史”在叙述中发展。

比起《灵旗》来，《大年》在排列组合民国时期农村社会结构方面，对“红旗谱”模式作出了更进一步的修改和挑战。首先，在“敌方阵营”中，国民党的势力被隐去了，丁伯高是富有乡绅但却不是恶霸（他曾开仓济贫，捐给新四军粮款，还放了惯偷豹子，等等）。这样一来，丁老太爷之被“革命”，仅仅只是因为他有钱。所以新四军最后的布告，也要为他平反称他为“开明绅士”了。于是，革命的“对象”在《大年》里是没有了。其次，再看“革命的阵容”，豹子倒是一个人身兼贫、士、党、匪四个角色，他是赤贫，又是胆小的土匪，惯偷，又通过教书人找到了党投了新四军，最后被处决时在文告上又成为“匪”。小说的叙述者在豹子身上用笔最多，大概是因为农民是中国革命的主力的缘故。豹子的生平不仅搞乱了朱老忠他们的阶级阵线，而且对余占鳌式的土匪英雄角色也构成一种反讽。第三，唐济尧这个角色，更值得琢磨。看上去，整个《大年》里的革命是由他一手策划的。更关键的是，“革命的历史”，大概也是由他执笔形成文字的。然而，接下来的问题是，这一切都只是因为在尽一个知识分子和职业革命者之职责吗？还是因为他想得二姨太玫因而设计先后除去两个情敌？或者，他本人也一直受到玫的控制？你想他最后失踪，是否也是逃离革命呢？……如果说《红高粱》和《灵旗》是在改写《红旗谱》的革命历史故事模式，那么《大年》则是颠覆了这一模式。不过《大年》篇幅短，材料单薄，没有充分展开农村画面，加上又是“探索小说”，读者有限。所以，《大年》在解构现代史方面的一些突破，在国内评论界并没有引起足够重视。

四、《白鹿原》：两家地主两代人与 一家雇农两代人

这个女子在《白鹿原》叫田小娥，一出场时被唤作“小女人”，因为她本是财主郭举人家的二房。《白鹿原》里第二、三、四号主角，后来都和这“小女人”“有染”。其中黑娃是长工、农运积极分子、土匪头目和地下党，鹿子霖是当地富绅兼乡、保长，而白孝文则是族长白嘉轩之子，后来做了国民党的县保安团长和共产党的县长。长工狂热地主小老婆的情节，很像余占鳌和“我奶奶”的故事。恶霸趁人之危欺侮贫家女，也可以从冯兰池当年垂涎春兰的细节里找到蓝本。可是接下去鹿子霖指使小娥引诱孝文以打击白族长一家的道德名声，以及小娥皮肉身心吃尽苦头仍能应付不同男人且不揭穿鹿乡长的阴谋，这却是在当代中国小说中前所未见的细节。对于这女人身体各部位及各种床上姿式的详尽描写，当然是《白鹿原》颇受争议也十分畅销的原因之一。但我觉得对这女子内心描写的空白，或许更值得注意。无论国共、贫富、老幼、官匪，无论是礼教世家之子或粗犷乡野小痞子，各式各样的男人，各种各样的政治、文化力量，都只是围着她的身体转，而谁（包括作家）也不在乎她的想法。从女性主义文学批评角度看，《白鹿原》好像并没有比《红旗谱》“进步”多少。但小说里另有一个男人，却一直鄙视“那烂货”并一贯反对黑娃的造反、鹿子霖的荒淫和白孝文的堕落，他便是黑娃的东家、鹿子霖的“老友”兼对手和孝文的父亲白嘉轩。从白嘉轩的主角身份看，《白鹿原》所诠释的现代史，却是和《红旗谱》大不相同了。

《灵旗》和《大年》都在怀疑革命历史故事的既有写作模式，也在怀疑小说究竟能否叙述历史。所以乔良和格非笔下的革命历史小说，是破坏而非创造，是颠覆而非建设。但陈忠实的《白鹿原》却和几十年前的《红旗谱》一样，是有意写史诗的。在扉页上，作者引了巴尔扎克的一段话：“小说被认为是一个民族的秘史”。这段引言表示了作者的三重信念：一、小说是可以用来写“史”的；二、这“史”必须是写全民族的；三、这不是“正史”，而是“秘史”。从《红旗谱》被誉“壮丽的史诗”，到《灵旗》对红军的非英雄化处理，再到《大年》的“反史诗”，现在又有《白鹿原》式的“民族的秘史”，这里有从长篇到中篇到“小中篇”再到长篇的体裁变化；有从顺时态到倒叙穿插，再到顺时描述“叙述”的后设性，再到顺时态加后设角度的叙述方式的改变。这里当然，也有“中国农村社会结构”在小说叙述中从清楚完整到残缺破碎再到重新整合的“正反正”的过程。

在叙述方式上，《白鹿原》大部分像《红旗谱》，小部分似《灵旗》。但这小部分“多年以后……”式的后设叙述，根本性地改变了那大部分顺时态“现场直播”的性质。小说开始部分，颇似韩少功、郑万隆或刘恒的“寻根”作品，那些粗鄙荒蛮的乡风土俗，都不仅是作为历史意义上的原始落后来描写，更多的还是被渲染成乡野大地的神秘性和生命力。但“寻根”作品中的民俗图景山野秩序往往是被抽掉时间因素的（《爸爸爸》是没有年代的，每个意象都联系着远古；《伏羲伏羲》的时间背景是可以随意更换的，小说写到“文革”，电影拍回二十年代，故事结构相同）。所以，树和井、鸡巴寨和丙崽、祠堂和械斗、撒尿与吞蛇等等，就被凝固成一个抽象的“乡土山林”的空间，来对照和对抗“虚假”的城市文明（或正统的北方儒教秩序，

或“被酱油腌透了的”现代人的心……)而《白鹿原》恰恰是重新把这被寻根派发现的荒蛮乡土放回到十二分具体的《红旗谱》式的历史日程表中,于是,种种乡规土俗英雄王八蛋,都必须一一面对辛亥革命、北伐、农民运动、清党、剿共、抗日、内战等具体事件去表态,去参与,去出生入死。所有这些事件又都和种鸦片、大旱求雨流行瘟疫等混在一起,逃也无处逃,躲也躲不了。《白鹿原》重新采用全知全能的顺时态叙述,使得上述事件逐一展开,十分从容。每章结尾时,还有些“章回体”的痕迹,都卖个关子留个悬念。在被“寻”过“根”的乡野土壤上,人物后来的命运自然就和五十年代“农村神话”里的不同了。最大不同就是主人公们,会在不同政治社会势力之门“几变其色”。如族长之幼女白灵,家教甚严,她却在和鹿子霖次子鹿兆海热恋时,因掷币而加入了共产党。后来她又爱上情人的哥哥鹿兆鹏。顺时态的叙述,将该人物性格转变写得极合情理。然而,正当小说详尽描述白灵如何为革命奋不顾身工作之时,突然跳出一段“后话”,说二十年后白嘉轩被人民政府授予“烈属”称号时方知其女早死。然后又后设地介绍作家鹿鸣如何在八十年代考证出白灵原是屈死于党内肃反。小说立刻又转回三十年代,这对读者再看白灵的革命活动,自然在倾慕佩服之余,又别有一番感慨了。类似的“后设叙述”,瓦解了顺时态描写的“戏剧”效果,却又共同合成了一种新的“历史”意义。

《白鹿原》中的“农村社会结构”,虽然也还是国、共、“祠”、贫、富、土、匪七种要素,但其排列组合关系却比以往所有的革命历史小说都更复杂。我们要分三个层次才能把它理得清楚一些。

首先是白嘉轩这一代人。前面讨论过,《红旗谱》写了“两家农民三代人与一家地主两代人”之间持久几十年的争斗。但因为朱、严两家农民三代人之间都并无矛盾冲突,所以实际上是朱、严两家联合对抗冯家,再导致贫富之对立再卷入国共之争。在《白鹿原》中,唯一得到重力描写的穷人是黑娃的父亲鹿三,可鹿三几十年做白族长的雇农,忠心耿耿,备受关照,毫无对立之意。倒是两家地主白嘉轩与鹿子霖之间几十年来的明争暗斗,构成了小说情节发展的主线。据说白鹿村原名侯家村,因种“土”(鸦片)而繁荣,视传说中的“白鹿”为吉祥物。老族长便将老大一系全改姓白,老二一系均改姓鹿,于是后世两族合一祠堂。小说里属于老一辈的重要角色还有中医冷先生与“关中学者”朱先生。冷先生同时与两家交好,人情练达。朱先生则超然于国共纷争之外但料事如神。白、鹿两家几十年恩怨,在小说里被写成“仁义”与“不仁义”之争。前者的阵容包括一生关心乡民福祉又维护道德的族长白嘉轩,一生善良苦于忠诚勤恳的老农鹿三及一生高风亮节世事调明的士大夫朱先生(富绅+家法+贫农+士大夫=仁义?)而后者的主要代表是能干、荒淫、诡计多端又不屈不挠的乡长鹿子霖(富绅+国民党)。值得注意的是,在这老一代人的仁与不仁之争纷中,贫富对立似不重要,共产党和土匪的力量也没出现。

其次是白鹿两家的儿女一代。在《红旗谱》模式里,农家子女都参加革命,地主儿子必依靠官府。《白鹿原》的故事则要复杂得多。恶霸乡约鹿子霖的长子鹿兆鹏是中学教员兼共产党领导;次子鹿兆海掷币加入国民党后在抗战中光荣“牺牲”。白嘉轩的长子白孝文因与田小娥通奸而失却族长继承权,但他发奋图强,逐渐执掌了国民党的县武装力量保安团;其妹白灵掷币投共,先后爱上鹿家两兄弟,亦为其共产主义理想而奋不顾身。穷人子弟黑

娃，先与地主小老婆结婚，再率众造反捣毁祠堂，当了土匪后再为地下党工作……综观这三家子女之间的复杂关系，国共之争仍是主线（“匪”的力量，仍在国共拉拢控制之下，虽不乏侠义豪气，却缺少英雄表现）。而国共之争在这一代人中，第一与贫富出身没有必然关系，第二和“仁义”与否也无法直接挂钩，第三在政治上的“投资”和“回报”，常不成正比：白灵、黑娃皆不顾危险为共产党工作，最后却都死于“整肃”和“镇反”；白孝文为“党国”效力多年，四九年后仍能做“人民政府”的县长……从这些形象的渊源看，鹿兆鹏是另一个贾湘农，白灵则很像林道静（《青春之歌》），黑娃一半脱胎于余占鳌，只有白孝文这个人物，和他父亲的形象一样，是《白鹿原》对革命历史题材的新贡献。

现在我们可以把上下两代人的家族、政治恩怨放在一起，来看《白鹿原》中的农村社会结构。在《红旗谱》里，我们见过鲜明对立的两条阵线：财主和家族势力依靠国民党，以对抗贫农、读书人和共产党。在《灵旗》里，前一条阵线大致依旧，不过宗族祠堂似不重要，但贫苦农民却不是靠“投共”而是靠当土匪才能“申张正义”。到了《大年》，一个极重要的变化是，上述社会结构中的两条阵线分化成了三种力量：丁伯高代表财主和乡村宗族势力，豹子代表“投共”的贫民和匪盗，唐济尧则代表读书人和共产党。前两者在第三者的隐蔽操纵下互相争斗两败俱伤（死？），成文的历史却是由第三者执笔的。而国民党的势力，在《大年》里是隐而不见的。无论《白鹿原》的人物如何众多繁复，情节如何曲折变幻，但归根到底，国、共、“祠”、贫、富、士、匪七家，最后也分化组合成三种势力圈子：第一是财主乡绅与国民党官府联手（为乡长鹿子霖，保安团长白孝文）；第二是贫农、土匪、读书人和共产党的统一战线（黑娃、鹿兆鹏、白灵）；第三则是共同维护乡村宗法组织及文化的财主、雇农及读书人（族长白嘉轩、贫农鹿三和“关中名儒”朱先生）。这是在当代革命历史小说中，乡村宗法组织和传统儒教伦理第一次被描写为独立的，似乎是可以与国共双方并列抗衡的社会文化力量。而且，依照《白鹿原》的描述，国府的乡村政权总是忙于以苛捐杂税盘剥百姓，剿共的手段也十分残酷；共产党人虽奋不顾身改天换地，结果又常常伤于内斗。倒是以白庆村祠堂为象征的村社宗族伦理秩序，历经劫难而生命力犹在，始终维系着普通乡民们的人心与福祉。当然，小说中对这种“祠堂文化”的非人道的地方也有所揭示，比如白嘉轩对儿女婚姻的粗暴态度，对孝文与小娥通情的严厉惩罚（责令次子孝武在祠堂前当众棒打长子孝文）……但更多的时候，读者看到的是白族长如何修复被农民造反所打碎了的祠堂碑石，如何帮助乡亲逃避抵制官府的苛捐杂税，如何组织乡民抵御旱灾和瘟疫……白嘉轩的腰骨是被黑娃打折的，但后来他却跑去县城替被捕的“共匪”黑娃说情。白嘉轩曾将儿子孝文赶出家门，后来在“浪子回头”后又接纳孝文重回祠堂拜祖宗。宽恕之道，使白族长在几十年的国共纷争中，饱经磨难，却又始终立于不败之地。名儒朱先生的形象，可以说比白族长更为理想化（或者说是理念化）。这位能够以礼义之辞劝退几万军阀大兵的学者，既超脱于种种国共纷争之外，又始终得到各派势力的尊敬。直到“文革”时才被掘坟，但他死前居然早已料知。所以墓中无棺木，仅有一砖，上刻：“天作孽犹可违，人作孽不可活。”红卫兵将砖头摔坏，后见一行字：“折腾到何日为止”。

“祠堂文化”，在革命历史故事的传统中，或者划归富人和官府的，比

如《红旗谱》；或者干脆被忽略，比如《灵旗》，《大年》开始重视伦理道统的作用，所以丁伯高常做善事，豹子母亲更为了维护家门清白而不惜雇人杀子。但只有到了《白鹿原》，宗族祠堂才被描写为“民族的秘史”的核心所在。这种对乡村宗族祠堂的重新定位，导致了《白鹿原》对现代史的重新诠释。在某种意义上，《白鹿原》便是一部民间村社家法组织及文化如何被几十年的政治纷争所侵扰的历史。

历史流程是时间性的，社会结构却是空间性的。革命历史故事的关键，总是如何将流动的时间凝固在一个平面可视的结构关系里，以见出其“发展规律”和“必然趋势”。所以《红旗谱》尽管也写运涛大贵等入狱投军的曲折革命经历，但作品里朱冯两家对峙关系始终不变，以确保“两条阵线”对立结构的稳定性。即使因此而损失时间的流动性变迁感也在所不惜。《灵旗》和《大年》则较关注时间的流动性（尽管《大年》只写了一个月间发生的事情），身处对峙结构的某一方，廖百钧和丁伯高都在历史的“中途”死去，留下一个失却平衡的乡村空间，所以读者便看不到所谓“历史进程”的完整模式（乔良和格非大概很乐于见到这一模式的残缺）。但《白鹿原》也是要寻找“历史规律”（尤其是“秘密”的“规律”）的。所以，小说一方面让白孝文、黑娃、白灵等国共人士在几十年间不断变幻角色，于是也打破了常见的故事模式。但另一方面，白嘉轩做族长朱先生开书院，几十年间性情毫无变迁，鹿子霖及其他县城党官，也颇不合常理地一辈子做同样的官，因为正是他们社会位置及其互相关系的稳定性支撑着《白鹿原》的空间结构。那些偶然跳跃出来的有关“肃反”、“文革”的后设叙述，夹在顺时态的“历史发展”中，也正是这一空间结构的重要（甚至是关键）的组成部分。所以，总括来说，《白鹿原》能够重写革命历史故事，既是基于对民间村社家法组织及文化的新的历史观照和道德信念，也是由于其顺时态与“后设”相结合的叙述结构，能够将跨度很大、变化万千的时间流程空间化，将几十年民国史和“文革”一起，纳入一个“祠堂文化”与国共政治斗争长期抗衡的时空架构。

五、结论

一，《灵旗》和《大年》要解构和打破《红旗谱》的模式，打破之后并没有一个明确的新模式新理念新历史价值系统有待建立。“先锋小说家”们甚至根本怀疑用文本描述事件，用小说叙述历史的可靠性和可能性。但《白鹿原》却是一部“建设性”的革命历史小说，而“建设”的支点就是在现代史中为所谓“祠堂文化”（民间村社家法组织及文化）重新定位。

二，《白鹿原》能够重新诠释革命史，关键在于其后设的历史叙述结构。而这种叙述方式，是从《灵旗》、《大年》对《红旗谱》革命历史故事叙述模式的破坏和颠覆发展过来的。如果没有“寻根派”对乡俗土风的现代观照和“后寻根派”对叙述方式的种种实验，《白鹿原》的出现是不可想象的。因此，在某种意义上，《白鹿原》就是以《灵旗》、《大年》方式所写的《红旗谱》。

1994年3月27日于香港

注

《红旗谱》在 1957 年 11 月由北京中国青年出版社初版，到次年 8 月第 3 次印刷，已发行二十五万二千册，这以后，直到 1978 年，又前后印刷、再版 18 次。郭沫若曾为该书封面题辞。据作者在 1978 年的“再版后记”里说，作品出版后“那几年里，每天接到读者来信”。根据读者们提出的意见，作者又将小说反复修改，1966 年前已有三个不同的改本，满足着当时读者不断发展着的解释革命历史的需求。

“革命历史小说”这个概念通常泛指 1949 到 1966 这 17 年间描述中国共产党夺取政权的历史过程的作品。黄子平近年来，则将此概念一分为三并分析“革命”与“历史”与“小说”三者之间的复杂关系。《革命·历史·小说》，牛津大学出版社，1996 年。

新中国最出色的历史学家之一范文澜，倒是一直致力于以学术形式肯定上述的历史结论，但他只写了《中国近代史》和半部《中国通史》。

比如汪名凡主编《中国当代小说史》（广西人民出版社 1991 年版）。

毛泽东：《新民主主义论》，《毛泽东选集》，第 4 卷，页 652。

《红旗谱》的第二部“播火记”在 1962 年出版，销量虽不及第一部，到 1979 年为止却也先后印了 16 万册。而 1983 年出版的第三部“烽烟图”，只印了五万册。

雷敏、齐振平：《中国当代文学》，页 61。

梁斌：《谈创作准备》，《笔耕余录》，北京，中国青年出版社，1984 年，页 311。

“多年以后，奥瑞里亚诺·布思迪亚上校面对行刑队，想起那个遥远的下午，他的父亲带他第一次找到冰块。”这是加西亚·马尔克斯的小说《一百年的孤寂》（后译成《百年孤独》）（Cien años de soledad, 英译 One Hundred Yearsof Solitude）的第一句。李欧梵教授 1985 年初在《知识分子》杂志上刊文推荐马尔克斯（及米兰·昆德拉 Milan kundera）时，特别在篇首引用了这一个句子。（《世界文学的两个见证：南美和东欧文学对中国现代文学的启发》，《中西文学的徊想》，香港：三联书店香港分店，1986 年 5 月，页 105。）“多年以后”，马尔克斯和米兰·昆德拉都成了中国当代作家（尤其是先锋派作家）们所乐于认同的作家，“过去将来完成式”的句式虽无法改变寻根派的文笔，却的确影响了他们的叙述结构。

转录自《中国小说一九八六》，三联书店（香港）有限公司 1988 年 5 月，页 142。

(11)(12)《中国小说 1986》，页 104。

(13)(14)(15)转录自《中国小说 1986》，页 180，页 200，页 197。

(16)《民间的沉浮》，《今天》，1994 年第 1 期。

(17)见《中国小说一九八八》，三联书店（香港）有限公司，1990 年 5 月，页 35。

重读《日出》、《啼笑因缘》和《第一炉香》

—

曹禺的《日出》、张恨水的《啼笑因缘》和张爱玲的《沉香屑·第一炉香》，是三部文学史意义很不相同的作品。但这三部作品的基本情节却颇为相似：都描写了一个女人如何贪图金钱虚荣而沉沦堕落的故事。女主人公（陈白露、沈凤喜、葛薇龙）都是年轻貌美，都有学生背景，她们都放弃和背叛了自己的情感原则，或成为交际花，或嫁给年老的军阀。当然，三部作品对这同一个故事有着不同的写法。如果我们把这女学生的堕落视为一个过程，那么其中的转折点便是她初次为了金钱而屈从一个她所不喜爱的男人的那个时刻。从这个转折点着眼来考察三部作品，我们不难发现其间叙述结构上的差异：《日出》是“略前详后”，《啼笑因缘》是“详前详后”，而《第一炉香》则是“详前略后”。同一个情节模式，因叙述重点和角度不同，其主旨和意义也相去甚远。

陈白露在《日出》里一出场，已是交际花身份住在豪华的酒店里。“她穿着极薄的晚礼服……一种嘲讽的笑总挂在嘴角。神色不时地露出倦怠和厌恶。”总之，我们初次见到陈白露，她已处在堕落日久，日渐步向最后毁灭的阶段。整出戏（第一、二、四幕）都在写她不甘心堕落但又无力自拔。但是堕落以前的陈白露呢？《日出》交代得异常简略。我们只知道她原来叫竹均，“出身，书香门第……教育，爱华女校的高材生，……父亲死了，家里更穷了，做过电影明星，当过红舞女……一个人闯出来，自从离开了家乡，不用亲戚朋友一点帮忙……”除了这段跳跃式的身世概括以外，陈白露在第四幕里还告诉方达生她以前有过一次因平淡而失败的婚姻。丈夫是个诗人，后来似乎追求革命去了。但这种《伤逝》式的婚姻悲剧还是不能解释陈白露最初的堕落。她当初是怎么“离开了家乡”，“一个人闯出来”，怎样从竹均变成白露的过程细节，《日出》是完全淡写了，这样“略前详后”的效果便是，第一，读者（观众）不知道女主人公当初失足时是否曾有，以及有多少选择的余地；第二，读者（观众）只看见女主人公今日堕落之苦且依然纯真，天良未泯，可以假设她身处污泥当是被迫无辜；第三，既然女主人公只是受害者，那么谁应对这美女自杀的悲剧负责呢？显然就是那“损不足以奉有余”的社会。虽然这意识形态的观点（Vision）其实是从茅盾等左联主流作家那里传来的，但具体在《日出》里，这观念必须构筑在“略前详后”的叙述中。

《啼笑因缘》中女人堕落的故事是平铺直叙，“详前详后”的，第十三回凤喜接受刘将军存折的那一瞬间，不仅是这个女人一生的转折点，也是整部小说情节上的支点。作家花了几乎相等的篇幅，分别叙述“堕落”之前的种种预兆、准备，以及“堕落”之后的种种后果与不幸。沈凤喜原是贫家女，一家人在北平天桥卖唱为生。后被一个南方书生樊家树看中，开始入学堂。不久樊回杭州探望病中的母亲，凤喜却因为一个现已嫁给军官做姨太太的前歌女的介绍，遇到了军阀刘将军，刘将军先是请凤喜打麻将并故意让她赢钱，然后又用汽车接送请她听戏并赠以项链再塞给她钱。所有这些细节都有详尽铺陈。《啼笑因缘》当时在全中国最大的报纸之一上海《新闻报》上连载，

张恨水当然要尽量延长小市民读者对富贵梦的期待，同时又时刻提醒人们：此乃“不道德的交易”。凤喜当时也是既惊喜又慌张既惶恐又内疚。她的家太穷，枕下的几百块钱又太烫人了，叫她怎能入睡？梦中却见到恩人和情人樊家树，于是次日决定退礼还钱。不想刘将军接着便出硬牌，派大兵和警察到沈家骚扰，并将凤喜抢进刘府唱大鼓书。在刘府，将军先是发怒，强迫凤喜为妾。在凤喜昏厥又醒来后，他又安排女仆伺候，并提出要娶凤喜为太太——

刘将军笑道：“……这两本账簿，还有账簿上摆着的银行折子和图章，是我送你小小的一份人情，请你亲手收下。”凤喜向后退了一退，用手推着道：“我没有这么大的福气。”刘将军向下一跪，将账簿高举起来道：“你若今天不接过去，我就跪一宿不起来。”凤喜靠了沙发的圆靠，倒楞住了。停了一停，因道：“有话你只管起来说，你一个将军，这成什么样子？”刘将军道：“你不接过去，我是不能起来的。”凤喜道：“唉！真是腻死我了！我就接过来。”说着不觉嫣然一笑。……

在这女主人公“堕落”的关键时刻，张恨水特意安排几个樊家树的侠义朋友在窗外观察动静准备随时救凤喜，这个过份戏剧化的细节意在说明即使最危急时刻，凤喜仍可说“不”字且有路可逃（虽然她自己当时并不知道）。换言之，作者怎么也不给堕落的女人一个“别无选择”、“完全被迫”的理由。于是在小说的后半部分，不管凤喜如何在将军府挨骂被打受虐待乃至羞愧成疾疯疯癫癫，人们始终不会毫无保留地同情她。社会固然害了她，但她也不是完全无辜。小市民读者在满足了金钱虚荣冒险梦后，是一定要惩罚梦中的“失足者”以让醒者（自己）安心的：亏得我没有去做……所以张恨水后来说：“……至于凤喜，自以把她写死了干净；然而她不过是一个绝顶聪明，而又意志薄弱的女子，何必置之死地而后快；可是要把她写得和樊家树坠欢重拾，我作书的，又未免‘教人以偷’了。总之，她有了这样的打击，病魔是免不了的。”

《第一炉香》葛薇龙的故事是“详前略后”的，堕落前的每个环节步骤每次犹疑选择都有详述细描。张爱玲似乎也像她所喜欢的张恨水一样，认真追究女主人公对自己的沉沦该负多少责任。但葛薇龙其实更似陈白露：她们都是知识分子家庭出身的真正的女学生（而非刚套上学生服的街头卖唱少女）。《第一炉香》好像正结束在《日出》的第一幕上，是否葛薇龙的故事正在补述陈白露那空白的“过去”？当然，补述的结果会使人们对陈白露这个女人及其与社会之关系有不同的理解。

薇龙也是因为“家里穷”而不得不向生活腐化的姑母求助的。她第一次踏足梁太太在香港半山的豪宅后，惊羨之余便有恐惧之感：“回头看姑妈的家，依稀还见那黄地红边的窗棂，绿玻璃窗里映着海色。那巍巍的白房子，盖着绿色的琉璃瓦，很有点像古代的皇陵……但薇龙到底年轻自信，“只要我行得正，立得正，不怕她不以礼相待。”这是薇龙进梁家前的第一次选择。

姑母原是香港富豪梁季腾的四姨太，好不容易熬成富孀却已徐娘半老。收留薇龙是为了用这女孩吸引男人。薇龙住进梁家当晚便在卧房里发现一大橱“金翠辉煌”的衣服，“她到底不脱孩子气，忍不住锁上了房门，偷偷的一件一件试穿着，却都合身，她突然省悟……一个女学生哪里用得这么

多？”这个省悟使薇龙“膝盖一软”，“低声道：‘这跟长三堂子里买进一个人，有什么分别’？”显然薇龙在那个时刻，已预感到她日后在梁家的角色。是夜她和凤喜一样昏沉不能入睡，梦中也有音乐伴着试衣。“柔滑的软缎，像‘蓝色多瑙河’，凉阴阴地匝着人，流遍了全身。”于是，薇龙入睡前对自己说了两遍“看看也好！”这是她的第二次选择。(11)

凤喜贪钱其实是理性的——贫穷的家人一直在教她钱的重要性，她还理智地计划嫁军阀后熬十年再出头的前景。但在睡梦中她会良心发现，在情感上愧对书生情人。而薇龙在理智上一直清醒地看到堕落的危险，反而在梦中，绸缎可以变成音乐匝着她。相比之下，理性的堕落较难原谅，情感的迷失较难逃避。

“看看也好”的结果就是薇龙生活方式的改变。她小心翼翼地看着姑母的眼色应酬男人，被姑母抢去追求者时又心有不甘。不过这些都还是堕落的准备阶段。最难堪的选择是在被姑母的老相好，汕头搪瓷大王司徒协突然套上一只手镯以后。这个细节张爱玲写得惊心动魄。暴风狂雨之夜，三人同坐一车，梁太笑着给她看司徒协刚送的一只三寸来阔的金刚石手镯——

车厢里没有点灯，可是那镯子的灿烂精光，却把梁太太的红指甲都照亮了……薇龙托着梁太太的手，只管啧啧称赏，不想咯拉一声，司徒协已经探过手来给她戴上了同样的一只金刚石镯子。那过程的迅疾便和侦探出其不意地给犯人套上手铐一般，薇龙吓了一跳，一时说不出话，只管把手去解那镯子，偏偏黑暗中摸不到那门笥的机括。她急了，便使劲去抹那镯子，……(12)

在梁太劝说下，薇龙一时无法退回这镯子。她当然清楚这镯子的意义：“一晃就是三个月，穿也穿了，吃也吃了，玩也玩了，交际场中，也小小的有了点名了。普通一般女孩子们所憧憬着的一切，都尝试到了。天下有这么便宜的事么？”(13)薇龙知道，“惟一的推却的方法是离开了这儿。”薇龙也知道，“三个月的功夫，她对于这里的生活已经上了瘾。她要离开这儿，只能找一个阔人，嫁了他。”(14)从薇龙开始，后来张爱玲笔下有过很多这样的女人，将嫁人作为“职业”和“事业”。作家不仅加以嘲讽，也试图给予理解。要嫁人，“找一个有钱的，同时又合意的丈夫，几乎是不可能的事。单找一个有钱的罢，梁太太就是个榜样。”(15)不能说薇龙没作挣扎，她至少拒绝了梁太太（也是凤喜）的道路，她宁可在“爱”字上冒险，正是司徒协那副手镯，逼得薇龙迅速改变了对乔琪的态度，从谨慎暗恋，到期待婚嫁。这是第三次，也是非常关键的一次选择。

但薇龙很快（约会当晚）发现了乔琪的为人。爱的理想虽崩溃，征服欲却仍在延续膨胀。她想回上海，又生了场病。梁太已将她的生活要求提得那么高，乔琪又已将她的情感自信心压到那么低。回去？还是留下？这是第四次，也是最后一次选择。为了抓住（嫁给）乔琪，薇龙最终还是需要（而且不断需要）司徒协的“手镯”。从此以后，“薇龙就等于卖给了梁太太和乔琪，……不是替乔琪弄钱，就是替梁太太弄人。”(16)小说到此为止，再没有继续写交际花薇龙的生活之苦及可能的悲惨结局。(17)

陈白露堕落的前因不明，凤喜则只是贪钱，而张爱玲却为葛薇龙的沉沦设计了如此充足的理由，四次选择，前三个都不无合理之处，自然而然，却导向了第四步的荒唐。同一个故事，《日出》着重写纯洁女人的无辜与厄运，

所以符合（而且代表了）要求社会变革的三十年代主流意识形态。《啼笑因缘》突出下层女子的道德缺点，所以既满足也劝诫了小市民的虚荣梦（作品里的绝大多数人，都有资格关心、帮助、拯救和评判凤喜）。《第一炉香》解析的是女人（乃至人性中）更普遍的弱点，所以在抽象层面，显示了人受虚荣、情感支配无法解脱，在历史层面，则表达了对都会小市民（尤其是女人）生态心态的理解和同情。薇龙的前三次选择，是否也可能是一般人的选择呢？小说不是多次强调葛薇龙是个“普通”的女孩子吗？而且，值得特别留意，她是“一个极普通的上海女孩子。”

二

三部作品都和三、四十年代的上海有关，但又都不完全在写上海。

《日出》通常会给人一个描写三十年代上海十里洋场的印象。这里有两个原因，一是因为《日出》第一幕最初（1936年6月）在上海《文季月刊》（18）上发表时，方达生提到过要离开上海“这个地方”。二是因为这出戏最早（1937年2月）是由欧阳予倩执导在上海卡尔登大戏院公演的（19），戏中布置与戏院外南京路（公共租界“大马路”）街景颇相似，然而实际上，《日出》并非写于上海，曹禺以前也没有在上海长期住过，只在1934年夏来上海作过一次短暂旅行。（他花了很多时间流连往返“大世界”和四马路，观察、同情街边的妓女，临离沪时对女友说：“我要写一部戏，抒发一下。”）（20）曹禺晚年追忆说：当时在上海自杀的“阮玲玉是触发写《日出》的一个因素。”（21）《日出》在《文季月刊》连载后，于同年十一月由上海文化生活出版社出单行本。可是单行本里已无“上海”字样，《日出》成了一出可以在任何中国沿海商埠发生的故事。我们当然可以从技术原因上去解释这一改动，据田本相和俞健萌、曹树钧的两本《曹禺传》，《日出》是一九三六年夏曹禺在靳以的不断催稿声中赶写而成的。写一幕发表一幕。所以很有可能在写第一幕时，曹禺为揭露那“损不足以奉有余”的社会形态，选择了十里洋场——他认为是当时中国最黑暗腐化的地方下笔。可是他对上海了解有限，写作过程中不得不用一些北方的细节（比如窗外工人唱的北方调子，第三幕里的北方窑子等），因此全剧完成后，作者要把背景弄“虚”一点，像上海，又不一定是。

欧阳予倩等人在初排《日出》时，大概也感到了第三幕的北方风味与全剧的气氛背景不协调，所以就索性删去了第三幕。为此曹禺十分激动和不满，不惜“顶撞”中国话剧运动的前辈，在北京的《大公报》上刊出万字长文《我如何写〈日出〉》（即《日出·跋》），强调第三幕的重要性——

《日出》不演则已，演了，第三幕无论如何应该有。挖了它，等于挖去《日出》的心脏，任它惨亡……

言重至此，原因何在？细读《日出》，我们看到大凡与都市生活有关的道具布景台词动作，都是腐化堕落和丑恶的象征。比如第一幕介绍陈白露所住的旅馆休息厅，“屋内一切陈设俱是畸形的……墙上挂着几张很荒唐的裸体画片……圆形小几嵌着一层一层玻璃，放些……西洋人形、米老鼠之类。”而且这一切均见不得阳光：“窗前的黄幔幕垂下来，屋内的陈设看不十分清

晰，一切丑恶和凌乱还藏在黑暗里。”(22)这一个背景，贯穿了第一、二、四幕（即上海初演《日出》的全场）。这洋场背景，便是陈白露堕落的原因。倘要表现主人公善良可爱依然纯真呢？那就只有靠自然的霜花，以及窗外清凉的风或隐隐存在的“日出”。作品反复强调“这个地方”堕落，并美化乡村和自然作为反衬，虽然曹禺揭示“社会悲剧”的意识形态框架颇似《子夜》，但这种以乡村、大自然为“武器”批判现代西化都市文明的态度却很合沈从文的口味（难怪《日出》在《大公报》得奖时能同时得到茅盾和沈从文的欣赏）。(23)批判十里洋场需要支点，单靠霜花空气等毕竟太抽象空洞，这就是为什么曹禺一定要第三幕的原因。第三幕写的是一个北方妓院，嵌在《日出》的洋场背景，在情节上直观展示了陈白露生活的恐怖性，在气氛上更构成了一种北方朴素道德（“翠喜有一颗金子般的心”——曹禺）与南方世（市）风淫靡沦丧的对照。不仅在道具、布景、色彩上是个对比，甚至台词语言上，翠喜的北方俚语也构成对张乔治潘月亭洋腔洋调的一种平衡。同样是舞女美酒香水摩天楼，同时代的刘呐鸥、穆时英是欣赏玩味，甚至矛盾，在批判中亦不无迷恋。曹禺到底不是“海派”，所以他一定需要翠喜、小东西才能完成《日出》的内在平衡。

倘说《日出》是京派文人写上海又批判上海，那么《啼笑因缘》便是鸳鸯蝴蝶派大师为了上海读者而写北平了。《啼笑因缘》在某种意义上是由作家、编辑、评论家和读者“共创”的——这是一个通俗文学如何尊重读者的典型例子。一九二九年五月，上海《新闻报》主编严独鹤赴京认识了张恨水，当场约稿，第一个要求便是“上海市民要看武侠”。这便是小说中三个女主角之一关秀姑的来由。而作为情节主线的凤喜的故事，其实来自当时一段社会新闻。一位张恨水所喜欢的地方戏演员高翠兰被当地一个军阀旅长抢走了。社会舆论纷纷谴责该旅长横蛮但张恨水私下却表示：如果高翠兰一点都看不上旅长，旅长何以用动念抢她，不久人们果然看到两人愉快地拍结婚照。(24)显然这段素材的人性和社会意义太曲折复杂，所以张恨水将它改造成常见的“逼良为娼”模式。不过其中凤喜堕落的最关键处，如前所引，是已经渗入了高翠兰（准确地说，是张恨水所理解的高翠兰）的影子。正是这稍稍超出读者期待的微妙改动，使《啼笑因缘》中凤喜的遭遇，有别于“贞女不屈维世风”和“女人无辜社会有罪”的新旧俗套。不过，严独鹤再三叮嘱说“上海人要看噱头”，单是侠女加“逼良为娼”还是不够。在与上海来的朋友左笑鸿反复商量后，张恨水设计了何丽娜这第三个女主角。何乃富家小姐，擅长交际喜欢跳舞自己开车每天需要昂贵的鲜花，但又知书达礼、人情练达、性格温和。在痴情于樊家树后更愿意戒虚荣耐清苦。小说描写何丽娜与沈凤喜相貌酷似，这一特意安排的细节构成了不少情节上的巧合和误会，更象征着小市民女人的两面性格：同样是美丽和虚荣，可以走向贪财进而道德迷失，也可以有节制地享受都市物质生活和现代男欢女爱而不失道德分寸。在惩罚了沈凤喜的金钱梦后，何丽娜的生活方式及风度便不失为上海市民读者的一种理想了。《啼笑因缘》也是边连载边创作的，从严独鹤那里反馈而来的上海读者的意见，也“参预”着张恨水的写作过程，等到1930年秋他去上海和三友出版社及明星电影公司签合同时，市民仍每天排队买《新闻报》以期望先睹小说情节的发展，看樊家树到底在三个女子之间如何作选择。最后，侠女虽忠勇却被敬而远之；凤喜虽娇美终因失足而发疯；惟有漂亮富有又善解人意的何丽娜，与男主人公越来越接近……我有时想，假如《啼笑

因缘》当初是在北京的报上连载，结局是否会有所不同？

同《啼笑因缘》为了上海读者而写北平的情况相似，《第一炉香》也是为了上海人而写香港。她自己说过：“我为上海人写了一本香港传奇……写它的时候，无时无刻不想到上海人，因为我是试着用上海人的观点来察看香港的。只有上海人能够懂得我的文不达意的地方。”(25)

我理解这里所谓“上海人的观点”，至少包括道德口味、异国情调和都市意象三个层次。

《第一炉香》的“上海人的”道德口味，是比较灵活通达但又不失原则的。一方面，女人喜欢好衣服顺理成章，为了求学费也不妨小做牺牲。但另一方面，“上海”在《第一炉香》里又是道德尺度和“家”的象征。葛薇龙一觉得有堕落的危险，便立刻想到回上海，“在老家生了病，房里不会像这么堆满了朋友送的花，可是在她的回忆中，比花还美丽的，有一种玻璃球，是父亲书桌上用来镇纸的，家里人给她捏着，冰那火烫的手。……那球抓在手里很沉。想起它，便使她想起人生中一切厚实的，靠得住的东西……”(26)在这个时刻，上海成了厚实、可靠和温暖的象征——中国现代文学作品里，像这样的时刻并不多见。

“上海人的观点”的第二层意义便是异国情调。由于当时的上海是比香港更发达更现代化的大都市，所以读者寻找的“异国情调”，首先并不是西洋景摩天楼和现代氛围，而是奇特的中西文化混杂，具体地说，便是殖民地里的东方情调。在上海女孩子薇龙眼里，梁家豪宅的客厅“里面是立体化的西式布置，”可“炉台上陈列着翡翠鼻烟壶与象牙观音像，沙发前围着斑竹小屏风……”(27)小说还特别描写女主人公身上那“别致的校服翠蓝竹布衫，长齐膝盖，下面是窄窄裤脚管，还是满清末年的款式”，言下之意，颇有不满：“把女学生打扮得像赛金花模样，那也是香港当局取悦于欧美游客的种种设施之一。”(28)更明显的找寻“异国情调”的例子是梁太的园会。虽然一派英国作风，《夏日最后的玫瑰》伴唱，草地上却“遍植五尺来高福字大灯笼，黄昏时点上了火，影影绰绰的，正像好莱坞拍摄《清宫秘史》时不可少的道具。”(29)这里的“异国情调”至少是双重的：西方人在香港找到“伪东方”，上海人在香港看到“伪西方”。

“上海人的观点”背后是都市文化，在《第一炉香》里表现为一种混淆人工与自然界线、将生活戏剧化的“都市意象”。我在一篇讨论当代华文散文的论文里曾引用过张爱玲关于都市文化的一个观点：“像我们这样生长在都市文化中的人，总是先看海的图画，后看见海；先读到爱情小说，后知道爱；我们对于生活的体验往往是第二轮的，借助于人为的戏剧，因此在生活与生活的戏剧化之间很难划界。”(30)这种“生活的戏剧化”正是张爱玲小说意象的重要特点之一。在《第一炉香》里，用上海眼光看香港，当然注意山水景色。但葛薇龙也是先看惯了海的图画，现在才看到海。当她面对山水风景情绪激动时，大自然就会扭曲成人工制品：

(太阳偏西后的半山)，大红大紫，金丝交错，热闹非凡，倒像雪茄烟盒上的商标画(重点号系引者所加—下同)。(31)

梁家那白屋子黏黏地融化在白雾里，只看见绿玻璃窗里晃动着灯光，绿幽幽地，一方一方，像薄荷酒里的冰块(32)。

通常的文学比喻，都是从人的主体方位出发，由我及他，由近及远，由室内到室外，由人工到自然。简单如“女人像花（一样美丽）”，繁复如“丁香空结雨中愁”（李后主）。可是在葛薇龙（张爱玲）眼里——

月亮才上来，黄黄的，像玉色缎子上，刺绣时弹落了一点香灰，烧糊了一小片。(33)

中午的太阳辉煌地照着，天却是金属品的冷冷的白色，像刀子一般割痛了眼睛。

(34)

天完全黑了，整个世界像一张灰色的圣诞卡片，一切都是影影绰绰的，……(35)

所有这些意象都是“逆向”营造的：半山、白雾、月亮、天空及世界成了本体，雪茄烟盒商标、薄荷酒里的冰块、缎子上的香灰、金属品以及圣诞卡成了喻体。从《第一炉香》开始，《传奇》里到处都是这类将自然人工化，将环境物品化，将世界装饰化的绝妙意象。精致如《金锁记》开篇，“三十年前的月亮……像朵云轩信笺上落了一滴泪珠，陈旧而迷糊。”(36)尖刻如七巧形容其媳妇的厚嘴唇：“切切倒有一大碟子。”(37)传神如佟振保迷惘地看街景：“风吹着的两片落叶踏拉踏拉仿佛没人穿的破鞋，自己走上一程子……”(38)隽永如《茉莉香片》里的核心意象：“她是绣在屏风上的鸟——悒郁的紫色缎子屏风上，织金云朵里的一只白鸟。”(39)“女人”像“鸟”——看上去回到了常见的普通的象征秩序，然而这“鸟”，又是人造的。张爱玲这么喜欢用人工世界形容自然世界且刻意混淆两者界线，既体现她本人对室内物品的细致持久的特别兴趣，也显示了她对都市环境城市情调的美学理解，更渗透了“归根究底，什么是真的？什么是假的？”(40)的哲理疑惑。所有这些张爱玲式的独特意象，不仅要在灯红酒绿的背景里才能创造，而且也要在嘈杂市声的氛围里才能欣赏。这是否可以说明为什么张爱玲一离开四十年代的上海，其作品就失却了那令人压抑的魅力？同时也可能解释为什么在比较物化的都市，如上海、香港、台北，她的作品特别流行。而且——幸与不幸——随着中国越来越都市化，环境越来越“物化”，张爱玲早期的小说，也许会有更多的读者。

三

把三个女人故事中的男主角放在一起考察，更能见出张爱玲创作与五四文学主流之间的复杂关系。

“五四”文学中的爱情故事有若干模式。一是“书生拯救风尘女子”（如郁达夫《迷羊》，曹禺《日出》）；二是“书生‘创造’新女性”（如鲁迅《伤逝》，叶圣陶《倪焕之》，茅盾《创造》以及鸳鸯蝴蝶派的《啼笑因缘》）；三是“书生为纯洁女人所救（欲情净化）”（如郁达夫《春风沉醉的晚上》、《迟桂花》，施蛰存《梅雨之夕》等）。

书生与风尘女子的模式在中国文学中历史悠久，在“文革”后仍有可观的发展。但在二、三十年代，这些书生男主角的拯救努力多以失败告终。《迷羊》的女主角最后不告而辞，说是为了男主人公的身体，其实是男主人公无法改变她的命运。方达生想感化、拯救陈白露的欲望和责任毫不逊色于自《李娃传》以来的他的许多前人。然而他也救不了白露，只是提醒她发现自身的痛苦。在《日出》里，方的功能主要是一个代表“五四”知识分子的视角（陈

白露花钱租最好的房间，只是为了让方达生“看看这个地方”。在《雷雨》和巴金的《家》里，也都有类似想救下层女子（四凤、鸣凤）而不成热血新潮的青年。不过周冲、觉慧见证的是旧传统的衰落，方达生批判的是现代西化都市的腐败。当真从男女情爱角度看，这些书生主人公其实都不太了解他们所要救的女人。

第二类模式中的男主人公们，与第一类相似，也是自上而下俯视他们所爱的女人——区别是，第一种女人已沦落风尘，第二种女人可从旧家庭或不自愿婚姻中逃脱出来。女人在这里，主要不是性爱对象，而是启蒙、教育、感化的对象。子君在热恋中睁大美丽的眼睛听涓生讲易卜生、泰戈尔和雪莱，涓生便觉得中国的女性是有希望的。茅盾笔下的君实为了培养和“创造”理想的女性伴侣，便给娴娴安排各种应读的西方学说课程。倪焕之所爱的女人，根本就是他的学生。这种启蒙式的“爱”，颇能象征五四知识分子想象中的他们与民众的关系。然而这类书生“创造”新女性的故事从《伤逝》开始也大都以失败告终。经济的困惑，生活的平淡，使子君辞心于油鸡和阿随，使倪焕之的女学生在婚后变得平庸俗气。陈白露从前那段失败的婚姻，是“伤逝”意念的一次文本移植。在茅盾的《创造》里，女主人公更沿着男人启蒙的方向走向激进左倾，进而抛离了丈夫兼导师。《啼笑因缘》是写给不同类型的读者看的，可是男主人公却也颇具五四启蒙精神（张恨水是民国鸳鸯蝴蝶派作家中最焦急追赶时代潮流的一个。在老舍鼓励之下，他的《啼笑因缘·自序》便以白话写成）。贫穷的卖唱女沈凤喜与知书达礼的富家小姐何丽娜面容相似，都很娇美，何以樊家树会先爱上前者呢？（张恨水的第二个太太就是他从孤儿院里救出来的，后来生活并不愉快。第三房倒是名门闺秀。）这里是否也有一个“五四男人”的心理习惯：一定要拯救、感化、启蒙、教育和“创造”自己所爱的女人呢。或者反过来说，同情、可怜、感化、启蒙、教育、创造、拯救……这些就是“爱”的方式和内容。有意思的是，樊家树的启蒙也和涓生、倪焕之、君实一样失败。而失败的原因更平庸些：樊家树从一开始就用钱来帮助凤喜（及其全家），后来凤喜便去追求更多的钱了。

在郁达生、施蛰存等作家笔下有另一类书生，他们陷在自身的精神苦闷中，突然遇上一个玉洁冰清的女人。这类男主人公的苦闷，可以是忧国忧民不得后的抑郁，可以是怀才不遇或家庭烦扰，也可以是自己都不觉察的情欲苦闷。他们也会以同情、帮助的姿态去接近那女人（了解女工工作情况、借伞遮雨过街……），接近时他们也会有冲动，但最后，也许那女人太纯洁太自然或太有分寸，他们都能够克制乃至净化自己的情欲苦闷，达到一种新的心理平衡。显然，女人在这种偶遇中心里想些什么全不重要。是否她在期待，是否她很害怕，读者并不清楚。小说的中心始终是男主人公的情欲，感觉与潜意识之间的波澜。这时书生面对女人，犹如面对山水，一切都是主观情绪的对象化。

所以，以上三种爱情小说模式有两个基本的共同点，第一是男主人公身份固定：一定是知识分子，一定是青年，一定接受了五四新潮，一定性格柔弱多愁善感。第二是女主人公的品格固定：无论是已出入风月场中（《日出》）或反叛传统家庭（《伤逝》），无论是烟厂女工（《春风沉醉的晚上》）或名门闺秀（《迟桂花》），这些女人都必定是面貌玉洁性情冰清。否则，她们怎么值得去救？怎么可能被“创造”？怎么能够帮助男主人公达到欲情净化的境界？

在回顾五四爱情小说的这一背景后，我们才会看到张爱玲笔下的女性世界的文学史意义。葛薇龙的故事，有意无意地改写了陈白露的“前半生”，这会使得所有的方达生们感到困惑和扫兴：难道竹均当年变成白露，在某种程度上可能是自愿的选择？难道她除了自杀或回乡下以外，还可能有什么别的很多出路，比如找到平庸的幸福（如白流苏）或挽留那“千疮百孔的感情”（如《留情》里的敦凤）？难道五四知识分子所要拯救所要创造的玉洁冰清的女人，心里想的却是那么现实的问题：衣服上的花边，镜子里的情影、毕业后的工资、嫁什么样的人、如何找房子、找女佣……更重要的是，难道白露、薇龙的堕落，不仅仅是由于社会制度的罪恶，也不仅仅是因为主人公一时的道德错误，而是基于某种更普遍的人性弱点（小市民的虚荣），这些说来，即使社会制度天翻地覆，白露与薇龙的故事仍会延续？

五四爱情小说中的女性形象，或是被拯救被启蒙的对象，或是协助男主人公平衡精神危机的媒介，她们自身的心理欲望反而很少得到重视。在这个意义上，张爱玲改写女人堕落的故事，可以说是对四十年代已成为文坛主流的五四意识形态的一种挑战。在回答傅雷的批评时，张爱玲表白过何以她不能和当时大多数的作家保持一致：“我发现弄文学的人向来是注重人生飞扬的一面，而忽视人生安稳的一面。其实，后者正是前者的底子，又如他们多是注重人生的斗争，而忽略和谐的一面。其实，人是为了要求和谐的一面才斗争的。强调人生飞扬的一面，多少有点超人的气质。超人是生在一个时代里的。而人生安稳的一面则有着永恒的意味，虽然这种安稳常是不安全的，而且每隔多少时候就要破坏一次，但仍然是永恒的。它存在于一切时代。它是人的神性，也可以说是妇人性。”（41）在张爱玲看来，“五四文学主流”（42）是歌颂超人的，而她则更关心常人。不同于“五四”小说表现“飞扬”而美化，（也虚化）女性形象，也有别于莎菲女士式的表现女性的飞扬，张爱玲把她的女主人公（薇龙，流苏，敦凤，七巧）放回更现实的日常生活层次，让她们终日沉迷或算计衣服、房子、钱、手饰……同时也将笔触探至“妇人性”与人性的普遍弱点：情欲、嫉妒、虚荣、疯狂……用余斌的一句话概括就是：“在《传奇》中，普遍的人性定在普通人的身上。”（43）

关于张爱玲的作品涉及“人性的普遍弱点”，海内外学者已有不少研究。（44）但对于张爱玲笔下这“普通人”的身份，论者不多。其实张爱玲所写的就是“大都市里的小市民”。大概没有那个严肃的现代作家（甚至张恨水）会像张爱玲这样主动站出来“标榜”自己是“小市民”：“眠思梦想地计划着一件衣裳，临到买的时候还得再三考虑着，那考虑的过程，于痛苦中也有着喜悦。钱太多了，就用不着考虑了；完全没有钱，也用不着考虑了。我这种拘拘束束的苦乐是属于小资产阶级的。每一次看到“小市民”的字样我就局促地想到自己，仿佛胸前佩着这样的红绸字条。”（45）这里的“红绸字条”，是个反讽的象征。局促感则来自主流意识形态的压力。“小资产阶级”是个外来的政治概念。整个社会都在忙于看“完全没有钱”的人与“钱太多了”的人作斗争，张爱玲却注意到了介乎于两者之间的人们的重要性。五四文学写得最多最出色的，是知识分子（革命先锋）和农民（革命主力）。小市民们向来只有张恨水等才会念及。可张爱玲却觉得“张恨水的理想可以代表一般人的理想”（46）。张爱玲执着于写小市民。不仅是批判她（他）们的虚荣软弱，更是认同、肯定她（他）们的日常生活欲望的合理性。（背后是否还有社会，国家的发展趋势？不妨读读在《传奇》这本小说集中押后的唯一一

篇散文《中国的日夜》)。张爱玲对所谓大历史是有她自己的看法的,她对五四启蒙的方式和后果一直颇有微辞。在散文《谈音乐》里,张爱玲又一次以实拟虚,以五四运动来形容她所不喜欢、敬而远之的交响音乐,结果却轻描淡写地道出了李泽厚、林毓生几十年以后才讨论的五四启蒙的缺陷问题:“大规模的交响乐……是浩浩荡荡五四运动一般地冲了来,把每一个人的声音都变了它的声音,前后左右呼啸喊噪的都是自己的声音,人一开口就震惊于自己的声音的深宏远大,又像在初睡醒的时候所听见人向你说话,不大知道是自己说的还是人家说的,感到模糊的恐怖。”(《苦竹》月刊,第一期,上海,1944年1月)其实五四初期中国也还是有多种声音的,只是在经过三十年代日趋左倾且越来越“主流”化以后,“五四”才使张爱玲感到被声音(话语)包围的压力。这种压力伴随在种种现代中文的语言叙述模式中,远不是沦陷区等特殊环境所能完全切断隔开的。夏志清认为张爱玲的风格是在“不受左派理论的影响”的特殊环境下“安心培养”出来的,其创作“绝对不受左派小说模式的影响”(She is absolutely uninfluenced by the leftist modes of Chinese fiction...)(47),如果我们不仅仅将“影响”狭义地理解为“模仿”,“跟随”,“受指导”,同时也包括“刺激”、“干扰”、“制约”、“对话”、“挑战”等因素,夏志清这一后来为很多人复述的观点其实不无可商榷之处。《传奇》一书,十之八九是写男女情爱两性战争。在四十年代动笔写这类故事,张爱玲无法不正视已在读者中深入人心的同类故事的五四“主流”写法(如《日出》)以及鸳鸯蝴蝶派(如《啼笑因缘》)。任何新的创作,都必须面对已有作品的“压力”。在某种意义上,创作,便是作家与作家之间就某个共同关心的故事而展开的“对话”。当张爱玲借用张恨水的某些方法来改写《日出》模式时(其结果便是发表在《紫罗兰》上的《第一炉香》立刻被柯灵等看中),张爱玲有意无意将自己置身于与五四主流文学(以及三十年代左翼模式)的紧张对话关系之中。而这种挑战多于承袭的紧张的对话关系,也正是张氏作品的文学史价值所在。

张爱玲笔下的女人,如前所述,打破了五四作家们所创造的等待被启蒙被拯救的“诺拉出走”模式。相比之下,张爱玲作品里的男人,却更多一些“五四风采”。余斌认为张爱玲擅写旧式好男人,“只要他在旧文化的背景下出现,只要他在某种程度上负荷着所谓传统的份量,张爱玲的笔触立时显得沉稳有力,不浮不乱。只要将佟振保、米晶尧与乔琪、范柳原作比较,就可以证明上面的判断。”乔和范“在各自的故事中都是所谓男主人公,出现的机会也不少,但作者始终不能……进入他们的内心世界。当她希望在浪子的特点以外从他们身上找到一点更为结实的东西以丰富人物形象时,人物形象反而模糊了——他们始终是影影绰绰的影子。”(48)其实,范柳原和乔还是不同的。严格区分,张爱玲笔下的男人至少有三类(尚不包括那些没有直接卷入爱情游戏的角色,如《茉莉香片》中的弟弟等)。一类是“好人”型,如《红玫瑰与白玫瑰》里的佟振保,《封锁》里的吕宗桢等,他们既陷于情欲冲动又困于道德顾忌,稍有机会便进攻女性。却终念及“朋友妻不可欺”而放弃做“真人”,只能在特殊时空下一窥自己的欲望,(如在“封锁”期间与同车少女谈婚论嫁,解禁后仍然用报纸包着包子回家。)第二类男人是“浪子”,如《金锁记》里的季泽和《第一炉香》里的乔琪。他们进攻女性技巧高超不乏温情但缺乏责任感且无廉耻。没有任何民族——国家语言的托词,乔琪只许诺薇龙“纯粹的快乐”。而薇龙被吸引,也既非怜爱书生亦非

贪图富贵，而只是纯粹“想去吻他的脑后的短头发”。这“一种近于母性爱的反应”，很像莎菲当年为小孩要糖果般渴望一吻凌吉士（丁玲是张爱玲很注意的一个作家），非文化、政治、经济理由所能解释，这真的无药可救。但假如薇龙像七巧对季泽那样，抑制、消灭自己的欲望呢？张爱玲告诉我们那后果会更惨：终生身心失调且会加害他人。值得注意的是第三类男人，“才子”加“公子”型。范柳原大概是“才子”与“公子”双重身份的典型代表。在张爱玲小说里，一个再三出现的布局是有华侨身份留学归来的新潮男人与中国旧式家庭的小姐谈恋爱。范柳原，童世舫（《金锁记》）等也都像“五四”文人般认真地企图感化、启蒙他们所爱的（外貌虽“玉洁”内心并不一定“冰清”的）女人。这种有钱的“五四”书生与美貌的小市民女人之间常常不能沟通却又十分融洽的对话缠绵，是张爱玲非常乐意描写且驾轻就熟的。（在象征层面上，这种对话更是意味深长：这是经受西方文化洗礼后的留学生在帮助、拯救困于中式传统的弱女子呢？还是洋装的花花公子趁火打劫欺负中国的处女（长安）和寡妇（流苏）？这是人文主义的（性）启蒙呢？还是殖民主义的（性）侵略？）

范柳原也喜欢读诗（不是《沉沦》中的华尔华兹，而是《诗经》），也渴望自然山水，破垣断壁乃至“地老天荒”，也想通过女人寻找中国梦。童世舫也不无五四书生气，满心期望帮长安离开旧式家庭。不过张爱玲的男主人公通常不像郁达夫（或其他五四作家笔下）的书生们那样“穷”——这是一个极重要极关键的改动。书生不穷，所以范柳原他们就不再持有激进革命的政治立场（莎菲当年就因凌吉士喜欢打网球、辩论会、留学哈佛等中产阶级趣味，而唾弃了这位曾引起她情欲的南洋华侨）。书生不穷，他的“反常”的情欲苦闷（出入风月场、偷窥、婚外情、变态趣味等）也就较难被解释成“反叛社会的畸形方式”或“忧国忧民曲折表现”了。五四主流文学倘描写男人的性进攻姿态，一般是负面处理且视乎身份的。如是下层民众，行为多愚笨可笑，如阿Q向吴妈求爱，《春蚕》里多多头捏女人大腿，或《萧萧》里花狗的行径。如是富绅老板，则多是淫荡罪恶，如吴荪甫强奸女佣，赵伯韬玩弄冯眉卿之女，又如克安克定，潘月亭、胡四、张乔治等……但如果主人公是穷书生且忧国忧民，那他的性苦闷就值得同情渲染了。男性对女性的性的进攻姿态，需要借助民族——国家语言和启蒙救国使命，才能“理直气壮”起来，这并不是郁达夫等少数作家作品里的罕见情况。觉慧对鸣凤，倪焕之对他的女学生，萧涧秋（柔石：《早春二月》）对寡妇，涓生对子君……《日出》其实是最好的例子：全剧中几乎所有男人，如果进攻白露都是一种淫荡，只有方达生是个例外。

方达生在白露华丽的客厅里想寻找纯真朴素自然的“竹均梦”。范柳原在上海舞会上与白流苏一见钟情，却也把流苏想象成纯朴的中国女人。他“理解”同情流苏在旧式家庭和传统礼教下的困境，企图救流苏离开上海，再希望流苏离开香港去马来亚丛林，以真正转回自然……然而与所有这些或真心或扮演的书生梦才子气无关，流苏关心的是范公子的钱。最后由于战争的契机两人结婚，但这是否意味着流苏被范启蒙改造成他梦想的纯真朴素的中国女人呢？很成问题。范最后浪漫地“执子之手”，假如某日他真的穷极潦倒，上海美女白流苏是否还会继续在断墙前听他背《诗经》？在象征意义上，是否范白之恋才更像启蒙者与市民之间的关系？

所以，因为张爱玲笔下的女人已经不同，他的男主角们，即使想学五四

书生风度，也成了真情的演戏。在《日出》里，观众可循方达生的目光看陈白露及十里洋场。在《啼笑因缘》里，读者可随樊家树的品味去选不同女性。但在张爱玲那里，男主人公们（尽管留学归来见多识广），对那些和他们“拖手”接吻做爱的女人们的了解，还不如我们读者多。男人在张爱玲作品里，只是解释对象，而非解释视角。

但这不完全因为张爱玲是女作家。因为女作家（如丁玲）常让女主人公做视角去选不同男人（背后通常是不同生活道路）。张爱玲笔下的来自旧家庭的小市民女人，也很少会成为读者可以认同的观察与叙述视角。

那就是为什么在炎樱设计张爱玲激赏的《传奇》增订本封面上，居高临下倚窗观望室内中国旧式家庭风景的那个外来者，既非小说中屡屡闯入旧家庭的留洋男人，亦非作品里想走出或已走出旧家庭的女主角，而是一个不成比例线条突兀面目空白的“抽象人”（留着通常是女性的发型）。在比较《日出》、《啼笑因缘》和《第一炉香》的叙述结构时，本文讨论了同一故事所传达的不同道德主题及意识形态内涵。而考察三篇作品的制作、流通和接收过程，又会涉及京、沪、港三种不同地域文化在中国现代文学中的不同色彩和角色。这一章的主要话题是性别，男女之性与男女之争，但性别问题迅速转入有关“五四”的讨论。“五四书生”，既是启蒙者（人文），又有着男人的躯体（“精神”）。大概性别问题，从来就是一个文化政治问题。

1995年12月7日 改于太古城

注

《日出》，上海：文化生活出版社，1936年11月初版。《中国新文学大系 1927—1937·戏剧集二》，上海文艺出版社，1985年12月，页160。

《日出》，《中国新文学大系 1927—1937·戏剧集二》，页174。

曹禺后来解释过：“日出希望献与观众的应是一个鲜血滴滴的印象，深深刻在人心也应为这‘损不足以奉有余’的社会形态。”（《日出·跋》，见《日出》，香港东亚书局。）

张恨水是当时唯一能同时在《新闻报》和《申报》上开专栏连载小说的作家。《啼笑因缘》和鲁迅《申报·自由谈》的稿酬是当时最高的（千字拾元银洋），参见袁进《鸳鸯蝴蝶派》，上海书店，1994年8月。

《啼笑因缘》，太原：北岳文艺出版社，1994年1月。页209。

《作完 啼笑因缘 后的说话》，写于1930年，见《啼笑因缘》，页12。

《沉香屑·第一炉香》，《回顾展》香港：皇冠出版社，1991年9月，页272，重点号系引者所加。

同上，页276。

《沉香屑·第一炉香》，《回顾展》，页277。

(11)陈炳良教授十年前在他的《第一炉香的主题与主角》一文早就特别注意并反复引用“看看也好”这句独白，因为它说明薇龙对“诱惑没有加以抗拒。”《张爱玲短篇小说论集》，台北：远景出版公司，1983年，页81。

(12)《沉香屑·第一炉香》，《回顾展》，页292。

(13)同上，页 294。

(14)(15)《沉香屑·第一炉香》，《回顾展》，页 294—295。

(16)《沉香屑·第一炉香》，《回顾展》页 310。

(17)女人为了金钱而跟随男人，其结局在张爱玲笔下并不总是悲剧。张爱玲后来写了《倾城之恋》式的“庸俗的幸福”。也写了《留情》那样的“千疮百孔”的“爱”。当然，也有《金锁记》式的彻底的疯狂。傅雷（化名迅雨）的《论张爱玲的小说》，从五四反礼教的主流意识形态和传统士大夫道德准则出发，只欣赏《金锁记》的悲剧，而不能接受一个“堕落”女人所可能的其他结局。

(18)《中国新文学大系·戏剧集二》在收录《日出》时注明作品原载《文学季刊》一九三六年六、七、八、九月号，即第一卷第一、二、三、四期。其实这时《文学季刊》已改名《文季月刊》，由巴金、靳以主编。《文学季刊》在北京出版时曾发表过曹禺的《雷雨》。

(19)卡尔登大戏院后改名为长江剧院，现已拆除。

(20)见俞健萌、曹树钧《曹禺》，北京：中国青年出版社。1990年初版，页 119。

(21)“曹禺与田本相谈话记录”，1982年5月26日，见田本相《曹禺传》，北京十月文艺出版社，1988年8月，页 176。

(22)《日出》，《中国新文学大系·戏剧集二》。页 161。

(23)其实他们欣赏《日出》的理由是不同的。茅盾最注意作品的“中心轴——就是金钱的势力……这是半殖民地金融资本的缩影。将这样的社会题材搬上舞台，以我所见，《日出》是第一回。”言下之意，在小说里已有人写过。沈从文关心的是技巧：称道“全部剧本的组织，与人物各如其份的刻画。”转引自田本相《曹禺传》，页 200。

(24)见张明明：《回忆我的父亲》，香港：广角镜出版社，1979年4月，页 23。

(25)《到底是上海人》，《杂志》月刊，第 11 卷第 5 期，上海，1943 年 8 月。

(26)《沉香屑·第一炉香》，《回顾展》，页 306—307。

(27)(28)《沉香屑·第一炉香》，《回顾展》，页 261。

(29)同上，页 282。

(30)《童言无忌》，《天地》月刊第 7—8 期，上海，1944 年 5 月。

(31)(32)《沉香屑·第一炉香》，《回顾展》，页 271；页 273。

(33)(34)(35)《沉香屑·第一炉香》，《回顾展》，页 287；页 307；页 308。

(36)(37)《金锁记》，《倾城之恋》，香港：皇冠出版社，1993 年 3 月，页 140；页 169。

(38)《红玫瑰与白玫瑰》，《倾城之恋》，页 79。

(39)《茉莉香片》，《回顾展》页 244。

(40)《金锁记》《倾城之恋》页 164。

(41)《自己的文章》，《流言》，上海：中国科学公司 1944 年 12 月初版。

(42)“五四文学主流”在本文中是一个不确定的宽泛的概念，大致包括二十年代启蒙忧国的浪漫思潮及三十年代以后日趋左倾的革命文学。很难划

立那些作家作品属于“主流”之列——在张爱玲那里，五四文学也永远是一个模糊的存在。

(43)《张爱玲传》，海口：海南国际新闻出版中心、海南出版社，1993年12月，页110。余斌不同意赵圆关于《传奇》是“开向沪港洋场社会的窗口”的说法。

(44)如陈炳良曾指出：“表面看来，《第一炉香》是个贪图享受、自甘堕落的故事。但作者似乎还隐藏有一个更有意义的主题在故事后面，那就是道德主题……作者就是要指出人的道德力量始终有限；同时，是相当脆弱的。（见《张爱玲短篇小说论集》，页91。）又如余斌也认为：“人的不能掌握自己的命运，这是张爱玲小说的潜在主题。”（见《张爱玲传》，页112。）

(45)(46)《童言无忌》这个题目说明张爱玲在表达自己的人文见解时有所顾忌，有一种去与“大人们”（左倾主流意识形态）辩论的姿态。

(47)C.T.HSIA : 《 AHistoryofModernChineseFiction 》
NewHavenandLondon,Yale University Press,1971,p.397.

(48)《张爱玲传》，页108。

刘心武的小说与“新时期文学”

恐怕很少有人会将刘心武视为 1976 年以后中国最杰出最有艺术深度的作家，但同样也很少有人会否认刘心武是这一时期中国最有社会影响最有代表性的作家之一。我想这种“代表性”主要体现在以下三层意义上：第一他是个“贯穿始终”的人物。中国文学在“文革”后的真正转机便是发表于 1977 年 1 月 1 日《人民文学》上的刘心武短篇《班主任》，到 1985—1986 年，他又以一系列社会小说新作推动了“纪实小说热”的出现并使其成为当时最新的文学动向之一。刘心武并不是仅仅活跃一阵热闹一时的作家，十多年来，他一直企图（而且也常常能）泛舟于新时期文学的主流之中甚至弄潮于风口浪尖。所以今天纵向考察刘心武的道路，同时也能在某一平面上梳理出新时期文学的若干发展轨迹。第二，“理性启蒙”是中国现、当代文学（包括“文革”后文学）的一个重要历史特征。作家们大都入世倾向明显救世愿望急切，大都一铺开稿纸便自觉承担起“社会改革家”或“灵魂工程师”的崇高使命，即不仅自己正视人生解释社会，而且还要帮读者改革社会或教读者怎样生活。既当作家又任战士的作家自然另有代表，而那种身兼作家和教师两职于一身的情况，却在刘心武那里表现得十分典型。他有篇小说题为《醒来吧，弟弟》，这种诚恳焦灼喉咙都似乎有点喊哑了的呼吁，不仅可以看作是涵盖刘心武大部分创作的一个总题目，而且在某种程度上也正是相当部分新时期小说（尤其是中年作家表现青年人生活的作品）的一个共同主题。对此，本文有兴趣的是：醒来吧，弟弟——那么哥哥自己呢？第三，与上一课题密切相关，假如在呼唤弟弟苏醒振奋时，“哥哥”们自己也处在亢奋状麻木状的“神智不清”中，或貌似清醒“爱”人实则陷于别种意义的痴迷沉醉，那么，“救人还是自救”的命题不就自然而然无可回避了吗？虽然作品触角艺术画面事实上已经不自觉地碰到了上述命题，但作家主观上却依然救世救人的意愿热忱高于拯救自己的文化与心理危机感——刘心武是如此，整个新时期中国文学，总体来说，也是这样。这不又一次证实了刘心武在新时期文学中的“代表性”吗？

一、与“伤痕文学”的关系

数天前，为了本文的写作，我到系资料室借了本北京出版社出版的《刘心武短篇小说选》重读之时，我有两点惊诧。一是因为纸张，这本 1980 年出版的书，纸张居然已经泛黄。撇开纸张质量与图书保管设备等因素不谈，那种物理形态的时间痕迹毕竟给人一种可以用手触摸的“历史感”（“历史感”是刘心武很喜欢用的一个概念）。二是因为内容，和我自己感觉上的复杂矛盾——当我不无失望（当然也不无谅解）地重新看到那些粗糙的文体、直露的说教、拘紧的“突破”以及跟在人生常识后面的惊叹号以及伴随着真理 ABC 的激情心潮，我十分清晰而且兴奋地感觉到了历史的脚步和“昨天”的陈旧：仅仅十多年，仅仅刘心武的创作，不就浓缩了若干个文学发展阶段、时期乃至时代吗？是的，回头一望，方知我们已经走出多远……可是，当我同时又怀着钦佩、感叹的心情发现刘心武夹在呼吁、说教和社会议论中的练达目光、深刻笔锋今天仍然使人感到震惊、新鲜和痛快时，我不禁对“历史感”又有些迷惘和感慨了：是呵，十多年了，难道我们今天面对的，仍是谢惠敏僵魂

或绿叶空间问题？我们的“新时期文学”，究竟走出了多远？……

刘心武，1942年出生于四川成都，但后来主要的生活、写作背景都在北京。只是成名后回家乡出过一本小说集，咏叹一番嘉陵江。祖父是晚清举人，曾留学早稻田，还参加过北伐，亲戚中有不少早期留洋的知识分子。父亲虽是职员，也喜爱京剧和文学，母亲性情宽厚随和，对刘心武影响似乎更大，亦知书达礼，谈起《红楼梦》中细节如数家珍……一般说来，像这样一种严谨正派规矩安份的书香门庭下的子女，在五六十年的红旗背景下，大都一方面格外积极（惟恐被人视为落后）地追求政治进步（以入团、投身运动来显示与小布尔乔亚血统决裂，同时谨慎地选择与政治关系较远的工程技术等“实业”报效国家），另一方面又自觉不自觉地保持着某种文化优越感，其核心是“正派和有知识”。“正派”的为人准则使他们后来历经风浪却始终看不起种种吞云吐雾、聪明取巧、追风逐浪和花哩胡梢的人和事，“有知识”又使他们自觉有责任同情、帮助甚至解救那些缺乏教养、无知无欲或“误入邪门”的下层民众。刘心武同他那些以“实业”报国的兄弟姐妹的区别在于他最终要以文学报国，于是，上述家庭文化背景也就直接构成了他创作的基本文化框架，一种后来证明比政治敏感，教师职责和编辑习惯更不明显但却更为重要的背景制约。

在1958年第二期《读书》上发表文评《谈第四十一》时，刘心武还是个16岁的高中生。从那时起，直到1977年写作《班主任》，前后二十年，刘心武在《北京晚报》、《中国青年报》、《光明日报》等报刊发表了很多小说、散文、杂文、小品及剧评，甚至在“文革”后期，也出版了描写“红小兵”在向阳院里抓阶级斗争的小说。所有这些鲜为人知对当时文学界毫无任何影响的“创作”，于刘心武后来的文学选择倒不能说没有关系。

“文革”后刘心武真正进入文坛，其创作大致有三个阶段，分别呼应着新时期社会文学主流发展的三个时期：开始是典型的“伤痕文学”，接着他写了不少“教育”作用明显的“心灵美文学”，后来则比较偏重于考察市民生态和心态。后二个阶段在时间上有重合，区别在于创作意向。如果说第一和第三阶段刘心武的创作都自觉有力地推动了整个文学潮流的发展，那么第二阶段则有些相对被动地顺从潮流的变化。

评价刘心武，首先须评价“伤痕文学”。关于“伤痕文学”，我在别处有专题讨论，此处只简陈几点最基本的看法。我以为，第一，“伤痕文学”的历史价值在于它是本世纪以来中国的文学与政治与民众意愿这三种力量最协调最有成效的一次统一行动（这里所谓的“政治”，特指执政党的方针政策与国家政府的政策措施）。三十年代左翼文艺一度体现着主流作家们的政治热情（天真？），但明显与国民党的“政治”对抗，且由于读者圈、语言背景、社会环境等种种原因，当时再激进的革命文学成果也并未能够完全与“引车卖浆者流”的普通生活意向直接融为一体。于是后来便有了“大众化”的讨论。也就是说，文学虽与左倾革命思潮结盟了，但与民众仍有距离。1942年以后，在毛泽东《讲话》的指挥下，赵树理、李季等人的创作积极地为政治服务，而且确实在相当程度上道出了解放区翻身农民的朴素心声，但另外仍有很多作家（尤其是白区作家）的情感意向却不能一下子就和秧歌节奏合拍。结果是民众意愿与左倾革命浪潮混合，文学家们却跟得很累。在“五七年”以后特别是“文革”当中，文学与执政的“政治”与真实的民众意愿之间一再出现裂痕，虽然“为政治服务”的口号越喊越响，但实际上，文学或

成为政策的解说宣传（如大量歌颂大跃进、人民公社的“文学”），或为路线斗争的工具（如“帮派文艺”），或为民众暗暗反抗的火炮（如“四五”诗抄）……只有到了“伤痕文学”时期，我们才看到了文学（作家独立的情感选择）与政治（执政力量）与民众（社会情绪）这三种因素真正自觉自愿的（虽然也是十分暂时的）协调统一和融合。也可以说，这是文学真正卓有成效地在为“政治”服务了——其战果便是率先否定“文化大革命”，帮助人们不仅从政治上思想上，而且从情感上从感官上进入“新时期”。第二，“伤痕文学”虽多以哭喊、泪迹、血污、刀痕等感官效果出现，但实质上的核心却是“理性启蒙”而非绝望颓丧。对苦痛的抚摸对灾难的控诉，目的大都在争是非辨黑白，故而种种阴影、感伤、叹息、呻吟，都不仅是人们对着自己伤痕累累的躯体在流泪，更是老师、家长们想以眼泪洗涤“孩子们”的伤口……。第三，由于文学与政治混为一体且四处出击侵（请）入了诸如教育、法律、道德、经济等领域，所以“伤痕文学”具有明显的非文学性。比文体粗糙、议论直露、技巧通俗等更重要的问题是，“伤痕文学”基本上是以五十年代的创作模式来批判“文革”（虽然事实上“伤痕文学”的艺术触角结果还是超出了五十年代的文学框架）。

辨察了“伤痕文学”的要点之后，我们就不难理解何以这股文学潮流会选择刘心武作它的先锋。五十年代末开始练笔的刘心武不是一直在寻求既效力于主流政治同时又道出普通民众心声的机会吗？当了十几年中学教师的刘心武不是很擅长于耐心细致热情地对青年“启蒙”吗？重场面有情节主题鲜明且不时插入正面议论抒情的刘心武写作风格，不是也很适应当时希望能“辨是非”“受启蒙”的读者审美需求吗？这期间最关键的一点是“教师身份”和“家长语气”。中国人太习惯于把“国”与“家”相联系甚至相混同了，政治风云仿佛非得纠缠着伦理矛盾才更“触及人们的灵魂”。因此，老师家访时“救救孩子”的诚恳呼吁远比政治家雄辩路线是非更能令普通人感动和震动。其他一些轰动一时的“伤痕文学”之作如《于无声处》、《伤痕》等不也都是是在父子、母女等家庭人伦关系之间展开政治角逐历史悲剧的吗？（没有选择家庭作“战场”的小说如《枫》，虽然颇有深度，影响却不如《伤痕》、《班主任》。）而刘心武“家访”的过人之处更在于他不仅教育小流氓，还对众人眼中的“好孩子”“好学生”也投去关怀的一瞥。《班主任》中对张老师的赞颂对石红的表扬对宋宝琦的教训，均属常识范围且均未跳出“十七年”模式，惟独花在谢惠敏形象上的甚至多少有点漫不经心的笔墨，却终于第一次划出了（但远未划清）“伤痕文学”与“文革”文学及“十七年文学”之间的界线。什么是“谢惠敏性格”的实质呢？仅仅是“思想僵化”，“中了四人帮的毒害而不自觉”吗？为了保护农民的庄稼因而不准别的同学带走一束麦子（哪怕是做科研标本）；对黄色书籍警惕性很高以致把《牛虻》也“错划”进去；艰苦朴素到了天热也不肯穿裙子的地步……所有这些谢惠敏式的行为，如果放在五十年代“青春万岁”的背景下或出现在六十年代中学生齐抄《雷锋日记》的时候，又会得到怎样的评价呢？——虽然对这个问题的严重性挑战性刘心武当时还没有足够重视（插在小说里的议论还只是将谢的性格扭曲视为“四人帮”时期的特定产物），但形象本身的血肉感及细节把握的分寸感，事实上却已经为无数热情追求政治进步的五六十年代的青年树了一面反思的镜子，照出了他们成长道路上的某一侧面：谢惠敏的错误究竟是错听了“四人帮”的话呢，还是错在不该只听别人的话而自己不想思考？

谢惠敏的悲剧究竟是工作不踏实革命不坚决为人不朴实呢，还是缺乏独立的人生意识，把自己思想乃至革命的权利都“上缴”了进而一切听从别人的安排？——显然，作家和读者在这里思考的，主要是政治问题（或者说用文学体裁讨论政治问题而不是以文学方式思考问题）。本来应该在报刊社论或课堂或家长会讨论的问题，结果由文学率先提出来，难怪“伤痕文学”作为“拨乱反正”思想解放运动的先锋会大受民众（也受主张改革的政治力量的）欢迎。当时普通青工、回城青年自费订阅严肃文学刊物的情况到处可见，《收获》、《人民文学》等刊物的销量也因此高达上百万份。这无疑是“伤痕文学”也是刘心武的光荣。这种光荣更促使作家充满信心和责任感地继续用文学体裁（而不完全是文学方式）来谈论大家每天关心的社会、政治、道德、教育等问题。比如，揭批四人帮并谴责（而不是同情）在动乱中违背良心的教师（《没有讲完的课》）；呼吁学生不要陷入信仰危机而只讲究衣着（《穿米黄色大衣的人》）；或者“大胆”地为青年人争取“恋爱”的权利，以致于小说《爱情的位置》在北京电台广播后，数以千计的激动的读者纷纷写信感谢刘心武。他们当时大概激动得来不及注意刘心武在论证革命者也可以有爱情时的附加条件：恋爱对象须嫉恶如仇（敢于指责坏人），勤奋好学（乘车总读外语），追求上进（排队买毛选五卷），工作踏实（安心烙烧饼且技术高超）以及最后还要讲孝道（耐心服侍病母）……刘心武在这一阶段的作品几乎每篇都能引起反响，但容量上均不及《班主任》；甚至可以说在初期“伤痕文学”中，也没有哪个形象明显超过谢惠敏性格无意间所达到的艺术（政治？）深度。

然而有趣的是，刘心武当时却对“伤痕文学”这一概念（及流派）不感兴趣甚至明确拒绝。“我认为这个称呼是不科学的。《伤痕》也好，《班主任》也好，别的一些被归并到这个称呼下的作品也好，其实只在一点上是相同的，就是它们都比较真实地反映了革命人民同‘四人帮’的斗争，除此以外，无论思想深度、艺术手法、语言风格等方面，都各有千秋，并非纯属一个流派”。刘心武作这番“巧词夺理”的辩解大致有两个理由。一是他认为自己的创作并非只是抚擦伤痕流泪，而是企图引导人们医治创伤（事实上，后者正是“伤痕文学”之精髓，而前者只是误解或指责）；二是他在“伤痕文学”极热闹之时便已觉察这只是一为时不久的很快将被新潮淹没的特殊文学现象。在无数掌声、来信和访问者的热情包围中，他却不甘心自己只是一个“伤痕文学作家”。有次在庐山开会，当着青年作家的面，他戏称自己是即将被淘汰的“鸭嘴兽”——有趣的是，惟独有“鸭嘴兽”危机感的刘心武后来一直在文学主流中跨步而没有成为“鸭嘴兽”，其他一些在1978年轰动一时的名字（如卢新华、王亚平等）倒真的很快从文学界消失了。

二、解释生活与疗救社会

“伤痕文学”这个概念在海内外理解并不相同。在香港、台湾，“伤痕文学”通常用来泛指“文化大革命”以后中国大陆大部分揭露社会黑暗的作品，时间范围从七十年代末一直到八十年代中期，直到“寻根文学”出现。而在中国大陆，“伤痕文学”的范围狭窄、具体得多，一般用来特指1978—1981年间的部分文学作品。1981年以后的暴露黑暗之作，通常有“反思文学”之称。刘心武在前面谢绝的“伤痕文学”称号，也基本是上述的狭义的“伤

痕文学”。

不甘心只写“伤痕文学”，便意味着要转变。1980年胡耀邦主持剧本创作座谈会前后，用文学哭天喊地或尖锐批评将军的“社会效果”开始受到非议。在“新时期文学”与官方政治首次发生矛盾并产生协调以后，“伤痕文学”被迫分化，或转向冷峻的历史反思，或转向明朗的歌颂与教育（当然也有一直坚持以笔为枪“大胆干预”的）。刘心武第二阶段的创作大致上跟随上述第二种潮流，即在现实生活小景中注重教育启蒙，努力开拓普通人的“心灵美”（用刘心武的术语便是《这里有黄金》），写于1980年至1983年间，收在《大眼猫》（浙江人民出版社1981年9月版），《到远处去发信》（四川人民出版社1984年4月版）和《日程紧迫》（群众出版社1985年6月版）等几本集子中的大部分作品均属于这一类。偶然，刘心武也像蒋子龙那样，将理想主义色彩慷慨地涂在锋芒毕露勇往直前的改革者身上（比如《登丽美》，堪称政治改革论文），但更多的情况下，他的赞叹的目光还是愿意投向默默无闻毫不起眼朴素壮实木讷憨厚的普通劳工（尤其是善良朴实的老头），如一辈子勤恳为人送信而自己从未收到过一封信的老邮递员（《到远处去发信》）；一辈子扫地但在社会风浪中最有“人情味”的石大爷（《如意》）以及待人诚恳安心平凡工作的司机（《一根很小很小的刺》）等等。直到后来的《钟鼓楼》，作者已经能够冷峻地旁观世态人情中种种既非善举亦非劣迹的行了，但在写到老鞋匠时，赞叹之情依然忍不住有所流露且模糊了写实笔触的逼真度。在刘心武看来，仿佛世事变迁眼花缭乱各色人等上下起伏，惟有老邮递员石大爷们的朴实目光才最可信赖……当然，青年中间也不是没有“黄金般”的心灵，不过外表通常不时髦不漂亮甚至有生理缺陷。女的粗犷如“鲁智深”（《蜜供》），男的壮实但断臂（《大塔》）。除了少数例外，大多数场合刘心武并不编排航鹰式的以尖锐戏剧性冲突展现“心灵美”的曲折剧情，而是更多地抓住平凡小景“俗”人常态。写得精致时颇有诗意（比如《公路旁的仙女》，别出心裁让可爱女孩形象刺激、唤醒乘客们枯燥麻木的神经知觉）。写得糟糕时则像容易得作文奖的中学生范文（比如教导青年怎样区分“好人”与“坏人”的《月亮对着月亮》）。生活中既有“黄金”，显然也总有“灰尘”乃至“垃圾”。品德对比法（而非性格对比法）总是“教育型”作品的常用手法。值得注意的是，刘心武笔下“玉朴”、“佟岳”、“土豆”、“鲁姐”、“大塔”之类的名字总有着厚实、淳朴、粗壮、朴素等外貌和行为特征，而机智干练聪明善辩的青年则大多与取巧的剧本稿与原装录音机、日本表及米黄色风衣等道具有联系。刘心武笔下最精彩的段落常常都是以社会调查抽样分析法写伴随着小市民情趣追求的种种很有中国文化特点的世俗烦躁，写青年浅薄无知的开放欲望，既想得到别人帮助又渴求自由，既不愿受社会约束又总觉得社会（乃至天下人）都欠我什么，因而总是抱怨，总是在系列美发用品和无系列观念新潮面前晕眩……面对这种庸俗、市侩的市民情趣，开始刘心武总是按捺不住他的气愤、轻蔑、嘲笑和震动（主人公“我”一看见“弟弟们”发牢骚赶时髦钻后门或者搞“十元会”轮流做东下馆子，便忍不住要“灵魂发抖”，“震惊得说不出话来”）。但后来刘心武渐渐地不那么容易“气愤”“震动”了。这里不仅存在着艺术分寸感、情感含蓄（克制）程度的变化，更意味着对“浅薄青年”对“小市民心态”由鄙视向理解向同情的转化——显然，这种转化也就标志着刘心武创作在向第三阶段转化，由热情地教育引导青年转向冷峻地描画世态正视现

实。

刘心武创作的第三阶段的起点，不是将泛爱与私人空间问题相混淆的《我爱每一片绿叶》，也不是以人情美控诉动乱灾难的《如意》，而是撕去种种温情薄纱，真正把古老的北京人放在生态意义上考察的《立体交叉桥》。这部中篇的某些“自然主义”笔触很有力度，甚至后来的《钟鼓楼》也没有超越。我个人就是在读了《立体交叉桥》后才开始真正留意刘心武的创作的。除了蔡伯都和葛佑汉这一对构成道德色彩反差的形象比较失败以外，其余拥挤在“十六平方米”里的侯家人，也包括喊电话的二壮父子，全都那么合情合理地互相算计着、关心着、埋怨着、争吵着，不再只具有“黄金”美德热肠暖意，也不仅是浅薄庸俗无知无能。而且更重要的是这乱成一团的烦闷、苦恼和不幸，并不能简单地归咎于“信仰危机”或“四人帮毒害”或哪个卑鄙者捣鬼或港风北伐袭扰……由于作家破例地把传统美德（石大爷式的人情美）放在现实生态条件下加以冷峻考察（而不是先入为主地歌颂），因此作品内涵有意无意携带的文化思考事实上远远撑破了“住宅问题”等外在主题框架。只可惜小说颇有气势地展开，却匆匆收住。（大概当时的刘心武还缺乏继续往深处展开对侯家人伦关系的道德审判的笔力和魄力）。整个《立体交叉桥》，犹如一部精彩长篇的前两章。待到数年后刘心武重新用《钟鼓楼》来将其续完，笔力却已经温和软弱多了。

有趣的是，《立体交叉桥》也写于1980年，也就是说，写于他的许多“心灵美”创作之前，只有联系着《立体交叉桥》当时所受到的诸如“艺术成熟了，但思想性退步了”，“格调、画面太灰暗”等批评，我们才能理解刘心武后来的创作为什么会一直在两种倾向之间摇晃。从《这里有黄金》、《没工夫叹息》到《如意》，到《老人纠察线》、《银锭观山》，是一条以“人情美”传统温和疗法直接医治社会创伤的线索；从《立体交叉桥》到《黑墙》到《钟鼓楼》、《五·一九长镜头》，是一条用“写实”手术刀透察世态解析“文革”后遗症的轨迹。在《班主任》中，这两者曾愉快地重合在一起。历史接合缝中文学与政治与大众趣味的暂时的完全统一，使得刘心武（以及别的中国作家）产生了“写实”即“救世”、“爱”人即“救”人的错觉。但不久以后（具体在刘心武身上，便是1981年《立体交叉桥》受批评以后），作家被迫正视用文学解释生活（首先是解释“文革”灾难）与疗救社会（首先要丢掉“文革”包袱即帮助社会忘却“文革”）之间的某种矛盾。由于刘心武既不是只顾表现一己灵魂的“艺术教徒”，也不是追波逐浪的“宣传干事”，因此他所碰到的上述矛盾以及他的应对之方，也就颇为典型地体现着整个新时期“社会文学”的基本困境：冷峻直面不无混浊的“灾难后”的世态生态心态吧，作家常担心（既担心别人指摘，也担心作品客观效果）会影响青年人（而不是自己）的信仰、斗志和干劲，进而担心会对不起青年（并对不起领导对不起社会）；热情从事正面理想教育挖“黄金”不“叹息”吧，作家又担心下笔肤浅粉饰现实因而对不起文学（对不起契诃夫）并对不起历史对不起民众。两难之间怎么办呢？我们看到刘心武自觉不自觉办法是：1. 虚一笔，实一句，亮一篇，深一部，两面兼顾，“之”字路线，摇晃前进，诚如上述纵向考察所显示的那样，刘心武第二和第三阶段的创作看似迥异实则互补；2. 痛揭矛盾后马上跟着正义雄辩，“灰暗”画面则辅以明亮镜框，这样在作品色彩上，作家心理上以及“社会效果”上都比较容易平衡。明乎此，我们便不会再惊讶何以精心讲究开局的刘心武每每会以口号式作文笔法

收尾了。3.用文前事后的补充（题记或创作谈）来人为框范、压缩、简化乃至扭曲作品已达到的主题内涵的容量，或者引导（诱导？）人们的评论，或者自我眩惑地只重申理念而漠视自己已诉诸艺术的感觉（这种情况后来在张贤亮等人那里也可见到，看来并非偶然现象）；4.抓住带有群体心理归属感的“情绪重泄”这一两圆相割的重合部，以“教师”、“灵魂工程师”身份和“疏导”角度来尽力寻求文学使命与政治职责的统一。即不仅改良教育方法，理解先于引导、在满腹（乃至满十六平方米、满公共汽车、满足球场）的牢骚怨气排遣中暗伏劝诫标尺，而且改变教育姿态，从教导、帮助到同情、安慰再到“爱”（当然最后目的仍是“救救孩子”）……以上四项刘心武的，在某种程度上也是“新时期文学”的积极协调文学目的功利性与文学过程自主性的途径，第一项本文已考察，二、三项道白了很容易理解，不必多谈，惟有第四项，即刘心武以“教师”身份来协调文学与政治矛盾的个人努力，值得我们作进一步的研讨。

三、作家使命与教师职责

“文革”后也有不少别的作家很想文学中从事“教师”工作，但由于种种原因（对艺术太虔诚或太不尊敬，于政治太执着或太超越等等），效果似乎均不如刘心武。这显然与十几年中学教师生涯养成的职业习惯有关，与对读者群的主动确认和选择（刘心武很明确很情愿地以“二十来岁至三十来岁的青年人，其中包括城市青年工人、农村回乡知识青年、部队战士、售货员、服务员、待业青年、中学生等”，为对象而写作）有关，此外更重要的，也和作家关注“民心”、“民气”、人情关系的社会政治视角和强调“社会性”、“析情性”、“铸灵性”的文学观念有关。既然政治忧患感与艺术审美理想能在“人伦情感教育”上得到统一，那么刘心武也就当然会充满信心 and 热情地“好为灵魂工程师”了——难怪在许多经过选择寄托理想显示趣味的发表在文学刊物封二封面上的多姿多彩的作家生活照当中，我仅见的刘心武的两幅，都是和学习中的青少年在一起，低头，侧身，体察入微的态度，宽厚亲切的表情，循循善诱的姿式……

大致上，刘心武是从以下三个方面展开其作家兼教师的工作的：一是从青年教育角度解释“文化大革命”的起因后果；二是从“爱”的角度提出人的生存空间（及心灵空间）问题；三是面对被极“左”政治污染的世风，强调朴实真诚互相关心的“人情美”。

无论是无意间承袭“文革”及“十七年”创作模式或是有意趋于极端不惜利用现代主义来激烈反叛传统，无论是正面承受（马上解析医治）“文革”的灾难性后果，还是反省“十七年”反思“五四”乃至用山寨野村意象浓缩数千年文化脉络……整个“新时期中国文学”，其实都不可避免地带有“文革后”的历史特征。就创作意向而言，直接正视现实矛盾，固然触目皆是“文革”留下的外在伤痕（真正探察“内伤”的篇什至今不多），“向前看”艰难起飞，也须先医治流血的翅膀摆脱“文革”的阴影，而一旦低头透视“伤口”回首反思病因，则不仅昨日的痛楚惊悸记忆犹新，而且这痛楚灾难当初甜蜜兴奋的降临过程更令人费解和害怕。所以对作家来说，“文革留下了什么”与“文革究竟是什么”与“文革到底是怎么来的”这三个问题几乎是不可分割的——1976年以后，很少有作家能回避这一严峻课题，能不对“文化

大革命”作出自己的解释。刘心武自然也不例外。不过他从自己的生活和思路出发，对“文革”后果、前因的解释大都以中学课堂为背景，以青年教育为线索，《母校留念》、《如意》、《银河》以及更典型的《大眼猫》等作品都企图正面解释“文革”，解释正直的青年如何在追求上进过程中误入歧途。同陈建功透析工宣队员韩得来畸形的社会价值感和高晓声把握的总需要别人来关心来控制的陈奂生性格相比，同王蒙描述的干部异化轨迹和张贤亮回味的知识分子挨耳光后的甜蜜感相比，刘心武通过钢华、谢惠敏等形象所提出了“十七年教育路线”与“文革”的关系问题，无疑也具有同样严峻的意义。只可惜刘心武对于从拾皮夹交民警到抄英雄日记到批白专到狂热步行串连再到信仰危机这样一条由“十七年”通向“文革”的精神轨迹的艺术梳理，过于概念化也过于伦理化，因此远不如王安忆、张承志等人后来的情感反省深刻。《如意》中文革风云的细节不可谓不详细不曲折，但被石大爷的雕像一反衬，便只突出了黑白分明的伦理色彩。这里的关键恐怕是没有把“我”真正放进去——而排除个人情感危机以正确道理教别人，不正是教师的职业习惯吗？这就叫观照工具也会妨碍视线。同样干预、设计人的灵魂，看来教师和作家还是会有分歧。

应该承认刘心武多次郑重提出的“空间”问题确是个极为重要的文化（及政治）课题。正是在这个题目下，刘心武才有着真正超越旁人的收获，但也陷入了自己都未觉察（或者是不肯承认）的困境。所谓“空间”概念，在他笔下至少涉及三个层次。一是“生存空间”，泛指住房困难、交通拥挤等物质生态条件造成的社会问题；二是“心灵空间”，这一刘心武特定用语大致包容胸怀、境界、美德、同情心、人情冷暖等道德内涵；三是“私人空间”，特指人我疆界，法律和人道主义意义上的个人生活和意志自由。开始，刘心武是从总结政策和工作方法的失误入手而涉及敏感的“私人空间”问题的。在历数普通教师魏锦星因个人生活癖好而受尽政治磨难以后，作者呼吁：“能不能给性格，特别是给比较特殊的个性，落实政策？……一个人在努力为祖国的繁荣富强而工作的前提下，能不能保留一点个人的东西，比方说，能不能有一点个人的秘密？”（《我爱每一片绿叶》）在感叹记载少女春梦的日记本在抄家时被公开展览后，作者又忍不住插入议论：“社会主义民主和法制的实施程度如何，对待私人日记的态度是否也是检验尺度之一呢？”（《蔚蓝色的封皮》）应该看到，这种语气委婉到近乎可怜的呼吁在当时，已不失为对“个性尊严”的极大胆辩解了。但我们又必须指出，这种为“个性尊严”的辩解呼吁，实际上还是从“爱”，从同情心、从悲天悯人角度提出来的。其实我之“爱”与“不爱”每片绿叶，与绿叶们各自的生长权利生存空间并无必然关系（这正是“私人空间”概念的实质）。女售货员又能记私人日记，并不是因为通过日记，她能在“心灵的溪流里涨满春水，把美好的东西浮起来，把丑恶的东西沉下去”，而是因为她本来该有记日记给自己看的自由。把个人精神的生存空间与道德意义的心灵空间问题混淆起来后，不仅上述“爱绿叶”的呼喊充满了“给予感”（乃至“怜悯感”），而且还隐含着一个个危险的潜台词：假如有哪片绿叶谁也不“爱”它呢……后来，随着刘心武的文学探索逐渐深化逐渐转向世态风情，他更多地直接从“生存空间”层次（住房、挤车、请客吃饭）提出问题，细节、方法都朴素多了，也再也不用借助概念化的议论，可是将“私人空间”与“心灵空间”用一个“爱”字混淆的情况却依然存在甚至还有发展。比如颇受好评的得奖长篇《钟鼓楼》，用“发

散型结构”在一个北京四合院十二小时的世俗风波中，交织了几十个不同年龄、职业、性格的人物的昨天与今天，其写实视野、场面把握、世态透察、人情分析，都可以说已达到刘心武小说（或许也是新时期社会风情小说）的上乘水准。但小说在极其精彩地描述了各色人等因生态条件而被迫拥挤在一起互相关心（乃至互相干涉），结果导致每个人的精神世界都受到不同程度的压缩、扭曲和损伤以后，作家却还是只能在道德意义上开出“将心比心”、“互相同情”、“幼吾幼以及人之幼”的传统药方。刘心武同时从“生存”、“心灵”两个向度提出“空间”问题，殊不知他极其艰难地从拥挤的社会生态空间争取来一点“个性尊严”的权利，又悄悄地被“互相关心”形态的“爱”所融解了。结果，他自己也步入怪圈而不自觉：率先提出尊重“私人空间”的刘心武，去年不是在《收获》上开辟了公开展览（有时甚至是未经本人许可的披露）私人照片的个人专栏，用以抚今追昔教育青年吗？

我一直不用“人道主义”这个概念来涵盖或形容刘心武提倡的“爱”，因为我觉得后者主要不是欧洲十八、十九世纪那种有“个性主义”内涵的作为历史观的人道主义，而是更多地有着孟子血缘相信“仁者，人也”的作为道德观的传统“人情美”——前面已有论述，在刘心武小说中一直倍受尊敬的那一系列朴实老头的形象，便是这种“人情美”的理想载体。而当作家摈弃生硬的政治思想教育同时又拙于从社会经济发展角度谈问题以后，他用以唤醒“弟弟”赖以对青年“启蒙”的主要精神力量，也就是这种泛道德主义的强调人与人之间互相关心互相帮助互相依靠的朴素淳厚状的传统美德。甚至在写于“文革”期间1974年的《睁大你的眼睛》里，隐藏的阶级敌人的破坏活动也是反道德行为：教唆儿童投机行骗，将一毛钱的戏票以三毛卖出。当然，与“坏人”作斗争的老人小将们则全是善良忠厚朴实正派（而不仅仅是斗争觉悟高）。将刘心武写于“文革”前、“文革”中与“新时期”的政治倾向迥异自然深浅也不同的作品相比较，我们不得不惊讶那由市侩钻营厚颜无耻者（旧商人、风派、新暴发户）与浅薄虚荣市民情趣追求者（生动烦躁的青年形象）与忠厚木讷默默无闻的朴实老人们（邮递员、石大爷等）所共同组成的三角伦理框架的长期稳定性。与这种最基本的道德色彩对比模式相比，“评法批儒”、“爱情的位置”、录音机、小坤表乃至改革方案和“立体交叉桥”，实在都只是很外在的可以变换的道具、布景而已。对“人情美”的执着，使得刘心武各个阶段的不同创作，都有一个“匡正世风”的目的感；而“匡正世风”也恰恰有赖于这“人情美”为依据为指归。从东方式的“人情美”道德规范出发，刘心武笔下既少有保尔·柯察金式的英雄，也不欣赏于连气质的人物奋斗“暴发”，迪斯科、太阳镜、花布伞、录音机，因为充当西方物质文化的前哨尖兵每每难免要受奚落，而古城墙、四合院、清王府遗迹及西皮二胡京韵大鼓余音，则细细铺陈，悠悠回响。这当然并不意味着刘心武“思想保守”，不，或许正因为准备开放，才担忧失却文化根基的飘浮？越是在箱根温泉或埃菲尔铁塔下，刘心武越是怀念北京胡同里的大塔、石大爷，这里是否有某种心理平衡的需要存在？作为启蒙者作为“教师”，刘心武对东方式“人情美”的历史局限性还缺乏充分的理性认识，但作为艺术探索者，他的笔下还是经常会展现“人人互相关心”的“爱”的多侧面复杂效果。比如刘心武曾要人们将《老人纠察线》与《黑墙》放在一起读。《老人纠察线》写退休老太因丧孙而悲痛“犯病”，邻居们出于关心并听从医嘱组成纠察线保护她的“痴迷散步”不受打扰。小说这样结尾：“早晨。太阳

照着楼区。楼区一隅的绿地，一位老奶奶推着坐有塑料娃娃的婴儿车，安详地迈着步子，而另外四位老人，悄悄地在绿地四角执行着他们那神圣的使命……对这幅画儿，我们该说什么呢”——是啊，我们无话可说。人与人之间互相关心一片暖意，大家都不愿惊破老奶奶错把“塑料娃”当作死去的孙儿的病态美梦，这当然令人感叹。可是在《黑墙》里，也同样是邻人间的互相关心，怎么却出现了惊慌、猜测、怀疑、干涉等令人不无寒意的后果了呢？家里的墙（即便不是我的家），怎能喷成黑色？喷墙人病了？犯傻？反动？还是别存用心？这样的人，大家不去帮助、关心乃至“爱”他，怎么行？——除了最后小扣子的议论是蛇足外，整篇《黑墙》相当完整。更精彩的是，《黑墙》与《老人纠察线》里那幅“画儿”完全能重合，都是人与人互相关心的“人情美”的不同曝光。喷墙人如果晚上发高烧，邻人们不也会连夜借车送医院由路灯串串映出“人情美”画面吗？魏奶奶假使漆花门那“纠察线”成员不也会惊慌疑虑关心干涉吗？只可惜刘心武已写出“爱”的两个侧面，既抨击了自己欣赏的也赞叹了自己恐惧的，却终于没有在两者之间的联系上再深入一步。当然，再往这个方向走下去，既是艰难的，也不无危险。毕竟，刘心武是个教人、救人，为他人写作的小说家。凡可能妨碍教人、救人、“爱”人的思路，还是不去胡思乱想的好。否则，作家和教师这双重身份便要分裂了。

四、救人与自救

刘心武和他的很多同行身兼作家、教师两职于一身的情况，既有现实社会需求的依据，也有着历史文化传统的渊源。1949年以后，中国的文学一直是既任政治的助手又当教育的战友。文学与政治的矛盾协调，近年来人们已很关注，文学也屡屡在申请自主权。但文学与教育的关系纠葛，作家们却依然是自觉或无意识地默默承担着。青少年犯罪或说脏话或随地吐痰或乘车看戏拥挤等等，“世风”无论好坏，家长们和老师们都会拉着作家一起来受奖或担干系。各级共产党的领导，不也都有把“文教”一起管的副书记吗？从历史上看，现在人们多注意“文政、文史不分家”的传统，其实应当补充为“文、政、教三位一体”。“先有德而后有言”，道德化倾向甚至比政治功利（更遑论诗骨文采）更为重要。正是由于“文教”合一倾向在现实与传统两层意义上皆有如此坚实的依据，所以“艺术家是灵魂工程师”这一命题一到中国，很自然就被理解和解释为作家应该关心、干预或设计人们的灵魂（而不首先是关注、拯救自己的灵魂）。于是，救人的使命感也就自然先于和高于救己的危机感了。

还能有比“醒来吧，弟弟”更典型的居高临下但又语重心长的救人姿态吗？这不是孤独文人或救世勇士在长啸“世人皆醉我独醒”，而是自觉地替领导做群众工作，替众人拯救“败家子”，是拉开窗帘打开收音机告诉弟弟人们都在火热地战斗沸腾地生活而你怎能老是一个人精神不振？刘心武自知没有从政治方位直接战斗救世的气魄和力量（我在别处将继续讨论“干预生活”的作家们的“救世”姿态），但他自信有能力也有责任教育青年开化小市民。但问题是，这“教育”“开化”的权利是从哪里来的？“哥哥”靠什么来唤醒“弟弟们”——是因为更有文化更有修养？是因为更有社会责任更有“历史感”？还是因为心灵更淳朴灵魂更宽厚更富有“人情美”更愿意“爱”人？……显然，弟弟们醒不醒该怎么醒是另一个问题，小市民的梦也总有梁

羽生琼瑶亦舒们关心理解，而假使“哥哥”真的如此自上而下企图救人灵魂，那他自己的痴迷姿态本身恐怕也值得反省了。《钟鼓楼》第十三节中有段对北京市民阶层的理性分析，颇能说明刘心武的“救人视角”。刘心武并不赞成对小市民持“优越感”，也反对简单鄙夷“芸芸众生”，而是主张“倘全面致力于北京城物质文明和精神文明的提高，就不能不研究他们，体察他们，从而引导他们，开化他们”（重点号系引者所加）。很显然，这里仍存在着某种心理和文化的优越感，这仍是社会学意义上的研究加上伦理学意义上的开化，而并不是文学意义上的真正人格心理平等的解析透察和表现。社会学研究和教育工作当然也很需要人做，但从文学而言，救人却每每是须从自救开始的。我在前面已经说过，没有将“自我”充分放进作品和人物一起接受“关心”或“审判”，这是刘心武虽用文学做了许多好事却无法为文学做更多好事的一个主要原因。

乍一看，刘心武小说中到处有“我”，但实际上总是偏重“以我看社会”而不是“看社会中的我”（这与写实手法关系不大）。大致上，刘心武作品中的“自我”有三种表现形态：一是第一人称的叙述者，职业身份举止行为均肖作者，但为了结构和主题需要，思维故意“浅”一些，或误解好人（《如意》），或幼稚受骗（《大眼猫》）等，真正作用是展开视角连贯情节并替作者排遣些“小布尔乔亚情调”（忧郁的睫毛、《罗曼·罗兰文钞》、不谢的花瓣之类）；二是在伦理态度、社会行为乃至相貌特征上都寄托了作者审美理想的一系列朴实劳工形象。有时作者也借石大爷等人物之口道出自己的“人道主义宣言”：“谁也不是圣人。不存心害人的人就是好人”，“阶级斗争是人跟人斗，不是人跟狗斗”……但更多情况下这类形象还是以其忠厚外表朴实性格无言地作者的基本理性态度；作家“自我”的第三种表现形态正好相反，是借“小市民”、青工的痛快淋漓的社会牢骚而有意无意宣泄的官能情绪及心理烦躁。对青少年牢骚市民怨气，刘心武从嘲笑（《奶嘴儿》）到抑制（《没工夫叹息》）到同情（《立体交叉桥》）再到理解（《钟鼓楼》）到帮助排遣（《五·一九长镜头》）的过程，也就是作家对生活的感性把握渐渐深化而“自我”心理宣泄途径逐步开通的过程。简单形容上述三种“自我表现”，第一人称叙述者像作者观世的“眼”，朴实老头群像体现作者救世的“心”，而牢骚排遣怨气宣泄则连着作者现世的“身”——显而易见，在这里“心”和“身”是有矛盾要冲突的。作家不让这种矛盾往自己“身心”的纵深展开，而更愿意将其社会广角化、世俗对象化。“心”（理性化情感或曰伦理化思想）对“身”（官能感觉、心理欲念）的规范、协调和疏导于是构成了刘心武“理性启蒙”创作的基本内在格局。值得注意的是，“心”越是摆脱教条通情达理地去体察理解“身”的世俗烦躁，作品所把握的世俗风情画当然也就越是逼真越是深刻，然而这时充满“爱”意的“心”的感化、规范、劝诫力量反而越是苍白软弱——这是否意味着“心”“身”关系中的人性内容正在动摇美德与欲念间的既定伦理秩序？这是否说明救人的效果明显成功时，救人者自己的教育武器反而会受到怀疑？想想唤醒“弟弟”时，作者的声音还是那么果断自信，可在精彩宣泄了满公共汽车里的形形色色牢骚怨气后，石大爷式的忠告规劝似乎也没人说得出口了，结果只能借助那神奇的说不清楚的目光来感动司机。可是这种靠人性暖意为能源的车，能够开出几站呢？显然，在艺术深化的同时，刘心武一向赖以救世教人的“人性美”启蒙力量分明受挫了。再往下怎么写？谁能担保被“爱”所理解进而懂得一

些个性价值的青年不会继续思考这样的问题：对“个性尊严”的最大威胁，究竟是仇恨迫害呢？还是关心与“爱”？！谁能预料那些已不受歧视的个性特异的人物不会进一步提问：您爱每一片绿叶？可您是谁？是阳光？还是代表阳光？……

当然，在艺术中，难堪的困境每每是和精彩的探索形影不离的。作家惯用的精神武器受到挑战并产生“自救”的文化危机感，这无疑标志“理性启蒙”的社会文学正在向另一个境界深化。如果不是从楼上下来和民众心理世俗情绪滚在一起，刘心武是无法抬头发现自己喜爱的文化亭阁的历史缺陷的。尤其令人惊讶的是，刘心武在艺术深度上的探步，几乎很少依靠技巧的拐杖而主要凭藉生活实感、社会视角的领路。当然他也不是不讲究形式技巧，比如巧妙剪接故事，认真选择与内容相适应的笔调并精心设置发散型结构等等。不过语调之可以选择结构能清醒设计，说明刘心武并不是一个依照“本能的形式感”而下笔的小说家。他的有些形式探索显得很累，比如频繁变换人称甚至以最提神的第二人称双眼直视读者，但抒情效果依然柔和。1980年后刘心武心急手痒不甘寂寞也试过几次“意识流”，当然流得并不畅：“眼睛。眼睛。眼睛。疑惑的眼睛。愤怒的眼睛。恐惧的眼睛。哀求的眼睛。绝望的眼睛……”怎么能这样跟在王蒙后面呢？在杂色新潮面前的一阵晕眩以后，刘心武很快又镇定下来并知己不能为而有所为了。在《钟鼓楼》、《五·一九长镜头》等佳作中，我们看到纯熟素朴的形式技巧，已近乎透明地承载着作者的社会实感，同时也毫不留情地撑开了作家身份与教师职责之间的某些裂痕。恐怕说到底，这也正是文学性与种种非文学功用之间的裂痕。林斤澜在为刘心武的一本小说集写序时，曾用心良苦地对文学功能提出许多清醒的疑问，可事实上刘心武集子里的社会负载还是大大冲破了林序中划出的文学性外延界线。我在想，或许林斤澜和刘心武都没有错？或许中国是该有一部分注定“纯”不了的文学？或许对刘心武而言，越是广泛承担社会责任，也就越是尊重（他的）艺术？这不仅因为政治在要求文学协助以疗救社会教育青年，更因为读者大众也确有通过文学宣泄社会情绪的需要。刘心武越来越感到后一种因素的重要性，所以他的创作中轴，也越来越由社会道德教育向社会情绪宣泄转化。但愿本文前面对所谓文化危机感的说法只是夸大其辞，否则，刘心武今后对于文学教育功能与宣泄作用的关系协调，将会很艰难的——当然，已经走过来的路程，又何尝轻松？

1987年3月于华东师大

注

《大眼猫、后记》：浙江人民出版社1981年9月版。

寻根文学中的贾平凹和阿城

1985年前后出现的“寻根文学”，在中国现、当代文学发展中有着很特殊的转折意义。“文革”后的“伤痕文学”，标志以文学干预社会政治的三十年代传统的局部恢复（于是出现了“新时期文学”这个过于乐观的概念）。但真正在文学中讨论文化课题并探索文学形式的新局面是直到1985年才出现的。不少学者（如李陀等）后来都认为1984年11月在杭州128陆军疗养院所召开的一次小型文学讨论会，是导致“寻根文学”出现的重要契机。一些后来成为“寻根派”主力的作家如阿城、韩少功、王安忆、郑万隆、李杭育等都是这次会议上的活跃的发言者。有份与会的一些青年评论家如吴亮、黄子平、许子东、陈思和、蔡翔、季红真等后来也都介入了有关“寻根文学”的批评。八五年后的诸多热门话题，比如“语言”问题、相对主义、道与禅（文化传统）、现代主义等，都在会上有所涉及。只是讨论者并不曾意识到，他们当时探索的问题探讨的作品，会成为“文化大革命”以后中国最重要的文学现象。

关于“寻根文学”的重要性，十年以后的批评是似已公认。但有关“寻根文学”当初的阵容、路向、定义、内涵，学术性的研讨似乎刚刚开始。这种情况鼓舞了我，来重读十年前的作品。

“寻根文学”大致有三个不同路向：一是在“文革”后重新认识和整理民族文化支柱或检讨当代“革命”对中国传统文化的伤害，代表作家是贾平凹和钟阿城。二是挖掘当代政治动乱在传统文化民族心理上的深层根源，最典型的作品是韩少功的《爸爸爸》和王安忆的《小鲍庄》。三是在社会现代化的“危机”中寻找“种族之根”或“道德之气”，以解救当代（城市）文化的堕落及人的精神价值困境，郑万隆、李杭育以及某种程度上的莫言、张承志等，都比较接近于这个倾向。

本文主要讨论上述第一类的寻根文学。这也是开始得最早的一种“寻根文学”。

“寻根”这个概念是因为韩少功在1985年第四期《长春》上发表了她的短文《文学的“根”》而开始引人注目的。但“寻根”的作品却至少可以上溯到1983年《钟山》第四期上的贾平凹的《商州初录》。《商州初录》由一组散文体小说（或称笔记小说）所组成，题材并不醒目，情节也不奇特。最初发表时读者不多，但却在杭州的讨论会上由于阿城、李陀的大力推荐而成为同行们关注的中心。不过要讨论《商州初录》，则有必要先回顾贾平凹从起步到1983年写《商州初录》的创作发展轨迹。

贾平凹是以短篇《满月儿》（《上海文学》1978.7）而走进文坛的。严格说来，这是一篇从五十年代教化文学模子里印出来的较有乡土气息的复制品：一对乡村姐妹，姐姐满儿平静内秀热心农业科研，妹妹月儿天真调皮总是咯咯笑个不停。人物描写颇合“矛盾规范”——既有生动夸张外部细节特征，又能清楚归入某社会类型。小说可取之处在于文笔学步孙犁，自然而又流动。评论界通常认为贾平凹的创作起步于纯真的乡村赞歌，《满月儿》便是例证。这一概括颇值得怀疑。同后来贾氏在《商州》、《黑氏》、《天狗》、《浮躁》等作品中所提供的农村景象比较，《满月儿》里所描绘的“两年建成大寨队”的“明丽的乡村画”，显然是只有所谓“革命现实主义评论家”才会感到赏心悦目的墙报宣传画。这类宣传画在“文革”后“新时期文学”

起步时期比比皆是，不足为奇。问题是，贾平凹何以当初也如此“纯真”？贾平凹出生于乡村教师家庭，自幼在农村长大，不可能没见过大寨队是如何建成的。与其说他当时“纯真”，不如说他的创作个性在一开始就是“扭曲”状。写作《满月儿》（及《山地笔记》集中其他作品）时，贾平凹是一个刚毕业留城的工农兵大学生。他关在西安的一间六平方米小屋中面对墙上贴着的一百三十七张退稿鉴。撇开“文革”前后确有不只一代青年喝过“狼奶”因而只会“纯真”地看世界不谈，即使已经到了朦胧诗人所谓“我不相信”的阶段，因动乱时期仕途不通教育荒废，对很多以文学为奋斗途径的青年来说，现实的退稿鉴是比《莎士比亚全集》更实际的教材。将二十年乡村磨难的切肤体会放在一边，只是“纯真”地唱出带泥土芬芳的“明快赞歌”——有意无意先谋取“发言权”再说，这时贾平凹的心态其实也是“浮躁”的。当然贾平凹并非特例，类似的先唱甜美赞歌然后逐步改变创作路向的情况，在张抗抗、王安忆、韩少功、陈建功甚至张承志那里也都存在。“文革”一代青年作家在“文革”刚结束后的作品出版尺度限制下，不得不先“变声”（作天真状）以求发言权。难怪一旦作品获奖作家出名，贾平凹的“浮躁”便立刻向另一极端倾泄——于是便有了《晚唱》、《厦屋婆悼文》、《好了歌》、《二月杏》等色彩灰暗的作品。他的创作进入了第二个阶段。

这一时期的贾平凹笔下，泥土气息依然浓厚，但渗透了乡民的麻木与愚昧。明月山石还是清隽，却衬出了人生的无常和世态的炎凉。比如《厦屋婆悼文》，历数一乡村妇女艰难的大半生：有真情的恋爱被“捉奸”，穷困至极偷薯叶养猪却成“劳模”，同邻居呕气累死自己男人，当生产队长苦干反而挨批……一生辛苦一世凄惶，“命”在哪里？由于摈弃了政治说教且超越了道德评判，主人公的命运感慨里充满人道意味，反衬出几十年的社会背景（和李顺大、陈免生所赖以生存的农村背景一样），确实灰暗。又如《鬼城》，贾平凹以传奇的戏剧性笔触描写“文革”中的武斗：一方在俘虏身上绑上炸药点燃后任其奔跑，另一派则将几十个对立者（敌人）捆上石头投江。最后两派的坟地山中一角相邻，死气伴着山岚，人称“鬼城”。这种对“文革”残酷性的描述，同一时期恐怕只有郑羲的《枫》可以相比。再如贾平凹的散文《文物》，以淡而涩的笔致，写一昔日为娼为妾的老妇人凄凉而又悠然的晚年，她在山间容身之处，“文革”时反成世间罕见一方“净土”……

原先喜欢赞赏《满月儿》“纯真清新”的评论家们，这时对贾平凹感到失望和震惊了。偏偏1981至82年间平凹情如潮涌才不可遏，不仅小说画面“灰暗”，散文也接连吟咏病树残月怪石颓花，而且在理论上还口出“狂言”，声称要寻找西方现代主义与中国传统美学共通之处。（十几年后，以《废都》引起争议的贾平凹访问香港回答有关近作《白夜》的问题，仍然坚持上述美学主张。）于是，来自作协、评论界乃至领导的“关心”、“爱护”、劝告和“帮助”便把贾平凹包围起来了。1982年陕西省专门举行“贾平凹近期作品讨论会”。会上有人忧心忡忡地提问：“一个诗人气质的作家，甚至在阴云蔽日的年代就唱着明快的赞歌，现在在一扫阴霾的晴空丽日下，怎么倒唱起了忧郁之歌？”这种批评意见是很有代表性的：“（作品）里有对现实不合理现象的不满，有对普通劳动者命运的深切同情，也有不被人理解、找不到人生意义正确回答的孤独感。作者在抒写这些感情的时候，看来都是真诚的，并非矫情做作。但是这些感情，作为对社会现实的一种情感反映，却不一定是准确的，有广泛社会基础的。”

这真是一种非常典型的政策性批评：先肯定作家动机良好，态度真诚，富有才华，然后说你写得“不准确”，或“不典型”，或“只见现象没反映本质”——至于怎么才是“准确”、“典型”和“本质”，事关社会性质，最后的解释权当然是在必然代表“广泛社会基础”的社论或文件那里。于是乎，只代表一个人的作家只好羞愧自己眼光短浅、情绪偏激、只见树木未识全林……王若水后来有个观点，认为五十年代文艺“左”倾的哲学根源其实并不在大家谴责的机械反映论，因为若真相信反映论，再“机械”的后果也应是自然主义，但当代中国文学大都是写政策写中心完成政治宣传任务的说教。“本质”早在人家手里，随时可拿出来纠正作家笔下的现象，所以作家其实并无反映生活的义务（虽然他们自觉是现实主义者并愿意不断深入生活）。贾平凹在1982年碰到的情况，只是文学与政治（政策）矛盾关系的一次“正常”协调而已。

但对于刚刚动笔锐气方盛的青年而言，这种对关心被帮助并深受感动的影响是深远的，与他（何止是他一人？）后来的“寻根”有着直接的关联。“研讨会”后，贾平凹沉默了一段时间，作了两点自我反省和选择。一是他在发现自己解释生活的权利有限以后决心重回家乡陕西商洛，不再轻易地为生活唱明快赞歌或凄厉哀调，“沉”到商州里面只写乡俗民风山景农事，并浸染其间的中原文化传统；二是他听到有人说他的散文优于小说，这种评论促使他产生了自觉的“文体感”，以为三十年代以来中国小说接受了西方模式而散文却承袭了明清笔记传统，于是他也有意以散文笔法为小说——这两个反省和选择，便是贾平凹“寻根”的背景，也是《商州初录》的背景。

《商州初录》由引言及十三个既似散文又像小说也可以说是采风笔记的短篇组成。其中《引言》述作者大写商州之用心立意，《黑龙江》是初入商州的游记，《莽岭一条沟》、《桃冲》、《龙驹寨》、《棣花》、《白浪街》诸篇均从容铺开某乡某镇的地理风貌民俗野趣，间或夹入人情奇事，合成一种古朴淳厚的气氛，是《初录》中最佳的几篇，令人想到周作人的《乌蓬船》或郁达夫的《浙西游记》。其余各篇则偏重写人写事，《一对情人》、《石头沟里一位退伍军人》、《屠夫刘川海》的反礼教内涵并没超越二十年代“乡土派”与沈从文《萧萧》的水准，《刘家兄弟》以传奇形式表达一种善恶观，《小白菜》、《一对恩爱夫妻》则又写了两个现实社会悲剧。写人情最出色的，当属《摸鱼捉鳖的人》，尽管其间“我”的文人腔感慨显得多余，而某些细节也似曾相识。

比方说八十年代初的中国文坛像个新兴（或复兴）的都市，满街舞厅咖啡座酒家迪斯科争奇斗艳，其间却也有家青年人新开的茶馆——大众或许一时还不注意，细心人却立刻从中感受到那一份沉静从容，那一股清淡隽秀。说《商州初录》有意无意间开辟了“寻根”之路并不为过，这种开辟工作主要表现在两个方面：其一，《初录》提醒“文革”后的青年不要一味陷在“我不相信”的愤怒反叛颓放伤感的情绪之中，而应回头看看朴素平实的民间，也回头看看沉静中和的文化传统；其二，《初录》也提醒当代文学的“先锋派”（大都是青年作家），不要一味只沿着“五四”以来的小说模式西方化的方向去“探索”，不要一味只学步卡夫卡和福克纳的奇技异彩，还应回过头重新审视从《世说新语》到明清笔记再到三十年代散文的脉络线索，在语言和文体的意义上重新注意汉文学传统的魅力。

《莽岭一条沟》大致可代表《商州初录》的基本倾向。开篇先从容展开

地理风貌，写沟里如何山深林茂，岭隔洛南丹凤两县，水分黄河长江两域，然后叙述和欣赏沟里人的“生态”——十六个人家如何联姻一派友爱和平，如何靠山吃山广种薄收自给自足，如何善良好客免费为路人提供草鞋茶水，如何自有一套文明和人道的秩序，如抬路人出山“……抬者行走如飞，躺着便腾云驾雾。你不要觉得让人抬着太残酷了，而他们从沟里往外交售肥猪，也总是以此为工具。”作品后半部慢慢引出一个足以体现“沟里文化”的神医老汉的传奇：老汉医术高明，向为山民造福，却也引来恶狼求医，半是害怕半是同情，老汉竟为一老狼施术。一月之后，狼叨来一堆孩童脖颈饰物回报老汉看病之恩，老汉痛疚自己的罪恶，疯跑跳崖而死。沟里人三月后追杀那狼，以狼油点灯祭神医老汉……这个有点“魔幻现实主义色彩”的传奇，不妨视为“莽岭一条沟文化”的戏剧性总结：你看，这里的狼也有它的仁义，人当然更有良心。总而言之，与动乱喧闹现实相隔绝的山沟里，仍有着丰厚悠然的文明存在。（更进一步的潜台词是：和这样丰厚悠然的文化相比，沟外那些动乱和喧闹，又有多少意义呢？）

同一个山沟（或山寨山庄山村），韩少功王安忆会痛感其愚昧、封闭、“超稳定”，阿城会在其间得到“土”的顿悟超脱，郑万隆会歌颂其粗犷原始有野性，可贾平凹却在其间感受到善良、纯朴的乡情和仁义、健朗的儒风。在正面的意义上发掘乡情与儒风之间的联系，这确是贾平凹“寻根”的一个特点，不过他叹儒风却未深涉“土”如何自处的课题（他不能像周作人梁实秋那样从文人角度谈儒谈道，文人在作品里如成主角则更像法国小说《红与黑》中的主人公于连·索黑尔而全无士大夫气，如《浮躁》中的金狗）；他赞乡情却不是真正农夫立场，在乡间他其实拥有秀才式的文化优越感，进城后才更热爱据说是刨地耕土都可能掘到秦砖汉瓦的中原土地。所以贾平凹的“寻根”，主要不是寻给农人看的。其读者背景，应是处在浮躁动乱中的都市人。当然，若以“莽岭一条沟文化”来救“文革”后的中国，犹如靠板兰根冲剂解急性肝炎之危一般，药性虽平和深远临床效果却难见效。整个商州系列中（《初录》获好评后，又有《商州又录》、《商州》、《商州世事》等），带儒风的乡情一直贯穿其间，但那些篇什均无明显超越《初录》之处。《初录》好在理念较虚，淡化在山风野景之中，所以尚有回味。后来贾平凹在《人极》、《天狗》等作品中将儒风乡情具体化为现实人物行为，客观上反而暴露了儒风乡情的“迂”和“伪”的一面（这是将美丽的“根”掘出来放在阳光下曝晒后的必然结果）。贾平凹不是一个理性力量很强的作家，《初录》以后他似乎一直在“寻根”，但数量很多（甚至得奖好评也很多）的创作却并未使他的“寻根”更深入一步。1984年后他接连发表了《鸡洼窝人家》、《小月前本》、《腊月、正月》三个写农村经济改革的中篇并接连赢得掌声，但由于对“农民改革家”的概念化处理和对农村社会图景的政治化（政策化）理解，作品的艺术纯度反不如《初录》。贾平凹后来又写了《天狗》、《黑氏》和长篇《浮躁》。其中《天狗》的道德内涵最值得玩味：憨厚耿直的天狗暗恋师娘，待师父残废师娘真的“招夫养夫”后，天狗反而不再亲近师娘，后来客观上导致了师父的死亡……这篇后来为三毛激赏的作品，颇显示了贾平凹身上一种独特的“土气”（人们不一定欣赏这种气质，但毫无疑问，很少有别的当代中国青年作家真正具备这种气质）。《黑氏》与《天狗》正好相反，似乎有点受张贤亮等人的性文学的影响，贾平凹突然用了佛洛伊德式的心理学目光来匆忙地打量一直在他笔下生活着的善良

不幸的农村妇女。我曾经在想，如果贾平凹能将他投入在《天狗》中的道德热忱和他放在《黑氏》里的心理学兴趣融合起来，该产生怎样的效果？后来在《浮躁》里，我们可以看到这一种融合的努力。贾平凹自称《浮躁》是他同类作品的最后一篇，事实上所有以前出现过的人物、场景、画面乃至细节都一起出现了。这个长篇曾受到过政治上的批评，因为其间描写了当年打游击的地方武装领导几十年后如何各霸一方大搞官僚特权；同时《浮躁》也得到评论界的溢美，并在美国获奖。人们称赞作品画面广阔，既写乡民发家自救，也写土干部欺侮民女；既有经济变革中买空卖空中的爆发户，也有“文物”般古朴的船夫和尚寡妇野汉……其实这个长篇本身也正体现了作家创作心态的“浮躁”：以上窜下跳的“于连”式的知青视角，同时只凭藉“莽岭一条沟”的善恶观，又试图解释描画整个当前中国城乡的复杂动荡现实，作品中的气氛便和被解释的现实一样“浮躁”了。直到几年后的《废都》，贾平凹才真正洗脱了“五四书生腔”，把从梁启超以来负载沉重的现当代小说往“闲书”传统的方向“倒退”了一下。这一“倒退”不无积极意义，《废都》里的城市，及各色人等，也都浮躁。但作者的叙说，却很平实自然。这种若无其事地叙说奇事的笔法，当然来自《金瓶梅》，有些细节更“偷步”得过于明显。但无论如何，从《商州初录》到《废都》，贾平凹要在小说中一洗五四书生腔的努力是很值得注意的。

我一直认为，贾平凹“寻根”，其文体意义大于其思想意义。早在1982年发表的《文物》等作品里，他就显示了超越（或至少是大异其趣于）同时代人的清涩平和的文笔品味。《初录》则将这种远承明清笔记近袭知堂废名的笔趣情致进一步文体化格式化了。虽然当时的文学界领导正忙于清除污染下边青年人则急于借用种种西方现代派技巧来渲泄愤怒失望情绪，一时并未特别留意《商州初录》的悠然出现，但一些真正有心于文体、文字探索且不满于伤了汉语的风骨只学得海明威、福克纳翻译腔的作家，很快就发现并发展了贾平凹文体实验的影响。1984年秋在杭州会议上阿城津津乐道谈论《商州初录》的原因，便是因为这一种笔记文体可能有纠正当代汉语文学的“翻译腔”倾向。倘若没有阿城的“三王”，《商州初录》在当代文学史上也不会像现在这么重要。阿城当时感兴趣的，自然一是对文化传统的重新观照，二是文体、语言的“复古”实验。不过在后者他是沿着贾平凹的方向继续跨步，在前者他们虽然做同一件事，却走了不同的路径。

阿城的文笔比贾平凹更瘦，更拙，更质白淡泊，也更精致用力。同样写悲愤，平凹是白描：“大来脸色暗下来，不说话了，开始合上眼睛抽烟，抬起头来的时候，眼里噙着泪水。”阿城则进一步制成版画：“萧疙瘩不看支书，脸一会儿大了，一会小了，额头渗出寒光，那光沿着鼻梁漫开，眉头急急一颤，眼角抖起来，慢慢有一滴亮。”同样写情爱，平凹是全不着色：“她低着头，小伙背着身，似乎漫不经心地看别的地方，但嘴在一张一合说着，我叫她一声，她慌手慌脚起来，将那包鞋的包儿放在地上，站起来拉我往人窝走。我回头看，那小伙子已拾了鞋，塞在怀里。”而阿城则每每于调侃中留空白：“又想一想来娣，觉得太胖，量一量自己的手脚，有些惭愧，于是慢慢数数儿，渐渐睡着。”如《姚冲》、《黑龙江》般从容舒展的写景，在阿城笔下是很少的。像“把笑容硬在脸上”、“喝得满屋喉咙响”之类的刻意考究的句子，在贾平凹那里也难寻找。乍一看，在文体上，平凹擅写散文，阿成长于讲“故事”。但实际上平凹的散文里颇多传奇故事，只是

奇事淡写而已，淡写中有一种韵味贯穿始终；而阿城的故事则多述俗人事，如何“吃”，如何磨刀，如何吸烟搔痒等（奇人异事只在高潮处偶现），事虽细碎，讲得却有板眼，不慌不忙，有声有色，可谓“俗事奇说”，整个叙述过程皆充满张力。所以同样有意以传统笔趣来一洗五四小说语言，平凹近于文人写野史小品，阿城更像民间的说书艺人。从语言、文体追求看，小品笔记，再清再淡也讲究色调韵味，如龙井，有流动着的微碧微涩；而阿城说书，却是节拍顿挫，一字一斧，如砍削一块质地粗糙的树桩。

但精彩的是（当代中国文学常不乏这样的精彩），有文人视角的笔记小品出于乡村才子贾平凹之手，作民间说书状的阿城，却有着典型的“土”的家庭文化背景。著名电影评论家钟惦棐在1957年成为“右派”以后，其子钟阿城也受连累进入社会底层。文革前后，在北京在云南，阿城吃尽千辛万苦恐怕真的“什么事也干过”。这些事虽不是以“土”的身份干的，却始终被自身“土”的目光所注视着。同样以重新认识文化传统来寻根的阿城与贾平凹，最大差异就在于，后者是从农村风土人情角度来关心中国传统文化的现实命运，而前者则是从“土”于乱世如何自处的角度，来考察“动乱”（何止“文革”？）与中国文化的关系问题。如果说当代青年小说有城里人下乡和乡下人进城两大基本倾向，我以为贾平凹“寻根”，当是乡下人进城后重新看乡村（莫言亦然，这个传统可上溯至沈从文），而阿城骨子里却和韩少功他们一样是城里人下乡。不过一般知青作家多是“学生下乡”，而阿城有点“土”泊江湖的味道。

不妨看看阿城小说内在结构中“土”的位置。在贾平凹《商州初录》里都有个时隐时现的“我”，除了“我”在每篇所碰到所描绘的一、二个主人公外，其他乡民被称为“他们”——“我”似乎自外于“他们”，“我”也好像不在邪恶动乱力量的危害之下。阿城的《棋王》、《树王》和《孩子王》里，也均有一个知青“我”，每篇必有一、二个“异人”与“我”对话、交流和沟通，其他人（主要是知青）则被称为“大家”——显示了“我”与“大家”的认同，“我”和“大家”一样面对动乱。我们可以将“异人”和“我”（“大家”）和色彩虽淡却无处不在的动乱现实三者之间的三角关系，看作是阿城小说不变的内在结构模式，这期间，共同面对动乱现实的“我”和“异人”之间的文化交流总是小说的核心所在。交流方式包括“我”听“异人”表白（王一生谈棋，萧疙瘩磨刀，王福作文）和“我”看“异人”行动（王一生“吃”与下棋，萧疙瘩护树，王七桶教子）。交流双方，一方总是极聪明极有文化极懂世道人情也已学会在乱世中克制忍耐的知识青年，另一方总是貌丑体壮木讷笨拙行为古怪却总有“异能”的山野之人（棋呆子虽是知青，行动也似江湖流浪汉而无学生腔），一精一呆大智与若愚反差强烈。精彩的是，交流结果却不是前者（文化人）给后者（山野之人）以启蒙，而每每是后者启迪前者，前者在后者身上找到自己的文化追求和精神价值。“我”面对动乱（革命？）虽已极清醒极冷静已不再轻易抱怨伤感，但仍无法摆脱内心的焦灼和困惑。困惑中我惊讶地发现，山野异人的古怪笨拙行为，倒反而更能抵抗动乱甚至解脱苦难，这时的“我”，其实正体现了“土”的现实处境，而“奇人异事”实际代表了“土”的文化思考和精神希望。“土”的现实处境是什么？看看“我”和其他知青的行为吧——“争得（下乡）这个信任和权利，欢喜是不用说的，更重要的是，每月二十几元，一个人如何用得完？”打草蛇待客，连酱油都缺少，大家却吃得津津有味，“刚入嘴嚼，纷

纷嚷鲜”；知青“脚卵”低声下气走后门成功，其他人并不气愤，反而为之高兴，表示佩服……张贤亮也曾表达过中国知识分子在六十年代挨耳光喝北风后的甜蜜幸福感，但因语言技巧上缺乏间离效果，招来很多正义的批评。阿城妙在他能不动声色地戏谑调侃，既写出知识分子于与乱世的无可奈何的苟且状态，又表达了他对动乱中国的比较深层次的焦灼困惑——这种焦灼困惑的表达，不是通过“我”的牢骚感叹，而是通过“我”所感兴趣的奇人异事。“土”的困惑与思考，说到底就是看伪革命最终要“乱”什么东西，“乱”到什么程度。只有回答以上问题，才可能找到解释并抗衡动乱的力量。其实“文革”后的大多数作品，都企图回答上述课题，从维熙等人认为“文革”乱了党的正确的方针路线，张抗抗等人觉得“文革”乱了青年一代的思想信仰，古华等人看到“文革”乱了善恶标准伦理是非，青年诗人们则发现“文革”乱了基本人权，乱了中国民主化的进程……在我看来，阿城小说的独特意义就在于他关心了“文革”（何止“文革”）动乱对中国文化的伤害程度，以及这种文化力量对动乱的本能抵抗。在《棋王》里，动乱的涵义不仅是民众被迫迁徙城里娃娃乡下受苦，动乱更威胁着人的文化性格，“我”、“脚卵”和“大家”均在生存中面临人格危机，好像惟有棋呆子不无道家色彩的“无为无不为”姿态才能独立处世（初稿结尾更悲观，连王一生最后也应召入地区棋队）；在《树王》里，那棵被萧疙瘩拼命护卫而被红卫兵李立砍倒的参天大树，不仅代表环境生态受破坏，更从天人合一角度象征动乱已伤及民族文化的自然生态；《孩子王》里王福抄字典的行动，则似乎发出了一个与激进的五四主张（为救中国而改造汉字）正好相反的宣言：只要有汉字在，中国就不会亡。史无前例的“文革”可以乱政治、乱教育、乱经济、乱道德，但乱不了中国文化最朴素的根基——这岂不就是“三王”中“土”的精神依归吗？这岂不就是阿城有意无意所寻的“根”吗？

严格说来，阿城小说是观念的产物，是文化之梦的产物。文字功力加艺术控制感加乡土素材，使“梦”变得像真的一样。其实奇人异事不是“土”在乡间碰到而是“土”太想看到——就像“三王”不是海外华人偶然叫好而是他们自己正想看到一样。八十年代中期不少评论家激赏阿城，多称道其小说中的道家气味，欣赏（也有指责）王一生如何处乱世却独善其身。但“我”在《树王》中的愤怒旁观，何止是“独善其身”？在《孩子王》中的知青教师“我”宁可丢饭碗也要教学生懂得汉字的纯洁，这种以捍卫汉文字（汉文化的形式与精神）来抗衡动乱的态度，简直有点像勇猛的儒将。这也可以见出中国的读书人，身上其实都有些“儒气”——甚至飘然虚无如阿城如王一生，亦不例外。

贾平凹和阿城，是1985年“寻根文学”的最初发动者，虽然平凹比较关注传统儒家伦理——心理观念的现实命运，阿城更想探究社会动乱与包括道家在内的整个汉文化自然生态的关系，但他们依赖、寻求和拯救传统精神文化支柱的出发点是相通的。所以简而言之，他们是想“寻中国文化之根”。

但贾平凹和阿城所尝试的这一种“寻文化之根”的文学当时并未成为八十年代寻根文学之主流。影响最大的寻根作品稍后出自于韩少功、王安忆、莫言、张承志、郑万隆等作家之手。《爸爸爸》、《女女女》、《小鲍庄》是在挖掘社会动乱在传统文化心理及民族素质上的深层根源。贾平凹和阿城有着超越“五四”的某种倾向（在文体语言上，也在文学与国家的关系上），但1985年“寻根文学”之主要倾向却仍然沿着“五四”的方向发展的，仍是

感时忧民批判社会并关心“国民性”问题。而莫言、张承志的创作，则倾向于在城市异化现代文明膨胀面前寻乡土道德之根以解脱精神价值危机，这时的“根”，可以说是被理想化（甚至西洋化，拉美化）的家乡地域文化，也可以是包含性心理因素的草原情结母爱意象甚至异族宗教或其他种种山水图腾……“寻道德之根”的目的，实在是想救当前中华之病患。

在整个寻根文学中，上述第二类寻革命病根的作品当时声势最大，第三类解救道德危机的创作，牵涉作家最多。而贾平凹、阿城所实践的“文化再认识”的寻根，起步最早，影响深远，但学步者甚少。

1988年2月写于香港大学；1996年2月改于岭南学院

注

李陀：《一九八五年》，《今天》，香港牛津出版社，1993年，第3期。

见戴平的专访《贾平凹近作在大陆被删》；香港《明报》1993年12月5日。

刘建华：《贾平凹小说散论》；《当代作家评论》，1985年第1期。

王若水是在1988年出席在安徽召开的全国文艺理论研究会第四次年会时作上述发言的。这次会议的中心论题是“现实主义与中国文学”。

有一个例子颇能说明贾平凹在乡里所能感受到的文化心理优越感。据孙见喜《贾平凹其人》记述，平凹十六、七岁时被母催逼成婚，平凹不从，气极时“用石墨将一句李白诗刻到山墙上，道是‘天生我材必有用’。至今，这字仍残留在那里，每有宾客或上头人到棣花，村人皆携其观赏，尽述作家昔日风流。”（载西安《文学家》，1986年第1期，页22）

《商州初录·一对恩爱夫妻》，《钟山》，1983年第5期。

《树王》，《中国作家》，1985年第1期。

《商州初录·屠夫刘川海》，《钟山》，1983年第5期。

《孩子王》，《人民文学》，1985年第2期。

《爸爸爸》与《小鲍庄》

在“搬神弄鬼”最厉害最玄乎的小说集《诱惑》（封面有点像考古或京剧书籍）后面，有一篇韩少功妻子梁预立写的极朴素自然的“跋”，平淡真切地记述了他俩当年在汨罗江边“插队落户”时的生活琐事和细微感受，与小说集中意象驳杂晦涩的《爸爸爸》、《女女女》等作品正好构成反差，也可以看成是对《爸爸爸》的一个重要注解。韩少功1953年生，1969年“初中”毕业到屈原投江的湖南省汨罗县务农，“文革”后期被调到县文化馆，1978年到湖南师范学院中文系读书。后来在纽约编《知识分子》的梁恒当时是韩的同学，他们一起关注过七十年代末中国的大学生运动。从外表上看，韩少功像个优秀的青年团干部——衣着严肃，谈吐沉稳，待人（尤其在老一辈面前）谦和方正，总是微笑而又认真地听别人讲述哪怕是他不感兴趣的话题，给人以踏实甚至“听话”的感觉，绝无张承志的孤傲张辛欣的灵敏，也不像阿城般洒脱莫言般木讷（1985年前后，韩少功以专业作家身份，还真的兼任过湖南某自治州的团委副书记）。只有细读韩少功作品或与他深交，才会感觉到他在保尔·柯察金式的外表下的“于连气质”和躁动不安的杰克·伦敦式的灵魂。在多有“畸形”又多有“异能”的“文革”后的一代作家中，韩少功的禀赋是比较全面的：他理性思辨极清楚但又喜欢抒情喜欢种种新技巧；大部分作品皆能在北京最权威正统的《人民文学》上发表又总能赢得激进“异端”的青年评论家们的赞赏；迷恋乡土文物却又会点西文搞过翻译也能谈康德“二律背反”或“民族文化之根”等理论；艺术个性独异却又无怪癖性格特征为人也谦和。最重要的是，韩少功极关心也极懂中国的现实政治但他又十分热爱艺术——所有这些情况很容易使人联想到中年一代里的王蒙以及更早一代的茅盾。当然，时代制约人，韩少功不会等于王蒙。

在“伤痕文学”初期韩少功与北京的陈建功齐名，被人们视为青年一代中头脑较冷静不会随波逐流的作家。其实在这之前，韩少功也有歌颂老干部（《同志交响曲》、《七月洪峰》）甚至歌颂华（国锋）主席（《夜泊青江铺》）的拙劣习步。评论家曾镇南曾尖锐地指出，“在《七月洪峰》等作品里，作家韩少功还没有出现”。可我很想补充一句：那时知青韩少功已出现很久了——那些对老干部对火热战斗生活的歌颂，的确也表现着韩少功精神倾向中的某些成份。离开这些有机成份的存在（或曾经存在），韩少功后来将不能写好张种田场长的复杂性，也不会《月兰》、《回声》里主动对“文革”中的革命加动乱因素表示（虽然是难堪而又痛苦的）认同。与贾平凹秀才进山回避或斥责动乱及钟阿城的“士”泊江湖旁观嘲弄动乱不同，韩少功（以及张承志、晓剑、严婷婷、张抗抗等知青作家）于“文化大革命”中的革命和动乱力量本身，是更有着更直接的情感卷入的。不回避这种情感卷入来控诉“文革”罪恶，这正是韩少功早期作品不同于一般伤痕文学哭喊之作的地方。比如短篇《月兰》（《人民文学》1979.4），写乡村“大砍资本主义尾巴”，善良农家少妇月兰因家鸡下田被工作队毒死，既痛失供子上学的仅存经济来源又连遭干部批判家人指责，最后竟导致平静地自杀……小说以“社教工作队员”的第一人称展开，抒情感叹的“我”承担着间接的罪责——这种叙事角度的选择，强调了动乱中害人者并非必然是坏人并不一定出于歹意，从而客观上超越了简单善恶伦理的层面来思考“文革”责任（有意思的是，韩的同乡古华在几年后的十分叫座的《芙蓉镇》里，仍将导致小镇大乱

好人受苦的工作队的李国香，写成是个人品质恶劣的坏女人)。又如韩少功早期最重要的中篇《回声》，写一个正直忠厚狂热无私的红卫兵如何下乡，与懒惰赤贫的“乡村流氓无产者”联合起来在偏僻山村掀起“文革”事端。以知识青年(知识分子)身份既正视文革情况又主动承担肇事责任承认自己既被人害也伤害过人，这种新时期文学的“忏悔”形象是在韩少功作品里较早(如果不是率先的话)出现的。以肇事者身份去辨析动乱起因，是有可能将“文革”(及至更早的政治动荡)推到比道德是非、政治角逐更深的层面上去考察的。尽管《回声》的模型解剖法过于明晰简单，技巧也比较粗糙，但它仍不失为新时期文学中正面反省“文革”的最早的力作之一。将来的文学史不会忘记这篇至今仍不太出名的作品。在韩少功自己的创作发展中，《回声》也占有相当重要的位置，没有《回声》，韩少功很难走到《爸爸爸》的地步。反过来我们也可以说，读《爸爸爸》，有必要先看《回声》。在某种意义上，《爸爸爸》便是《回声》的意象化和民俗化。

不过当年留意《回声》的人不多，使韩少功出名的是1980年10月发表在《人民文学》头条位置后来又获全国优秀短篇奖的《西望芳草地》。小说写了一个有光荣历史冲天干劲满腔热忱却把农场办得一塌糊涂令群众怨声载道的革命干部形象。在这个干部形象上，韩少功表达的，还是他对他所参与其间又深受其害的“革命”的基本看法。伤痕文学时期，有不少尖锐揭露干部劣迹的佳作(如刘克《飞天》、叶文福《将军，不能这样做》)，也不乏刻意赞美老红军品德的美文(如陈世旭《小镇上的将军》)，而《西望芳草地》却一支笔锋两面着墨，既写张种田场长有心干革命的美德，又写他无意间做成许多坏事的劣迹。精彩的是，这两者紧密相连互为依托——不怕辛劳带头吃苦同时也是不讲科学一味蛮干，结果既破坏生产又伤害生态，长辈式地无微不至地关心下属冷暖同时也家长式地无微不至控制下属思想(甚至情感)，可以慷慨掏腰包为知青买鞋同时也蛮不讲理禁止知青恋爱(甚至不惜伤害自己女儿)……仅凭生活实感，韩少功当时已敏锐辨析出亲民政治与家族宗法伦理之间的血缘关系。小说结尾处，作者又对看到农场亏损失败，知青兴高采烈离开时神色黯然的场长，表示了意味复杂的同情，显示了韩少功在对失败的“革命”进行理性批判的同时，仍存一种情感上的由认同(或曾经认同)而生的失落惆怅感——不仅仅只是“他们错了”或“我有什么错？”，而是“我们怎么会错的？”这种混合情感认同的理性批判姿态，使韩少功与王蒙一代有了接通点。韩少功在1981年的两篇新作，又使评论界创作界对他的前景进一步“看好”。《飞过蓝天》(《中国青年》1981年13期)可以说是结束了知青文学的第一个阶段(这一阶段以表现城里学生如何在乡下受苦为主要内容，以哭诉委曲牢骚责难为艺术基调)。绰号叫“麻雀”(有落拓可怜的含义)的知青为了走后门离开农村忍痛将自己心爱的鸽子“晶晶”送给来自北方的招工人员，小说以鸽子“晶晶”中途逃走千里迢迢寻找主人飞向南方飞过蓝天为虚线，以知青走后门失败加速理想破灭、在乡村消极怠工走向虚无颓唐为实线，虚实两条线索有序地交叉进行，以“麻雀”最后打猎误杀终于飞回来的“晶晶”为戏剧性结尾。今天读来，象征内涵过于直露(飞过蓝天=寻找理想，像是夏令营的口号)，结构处理也过于精致(最后“麻雀”打死鸽子后，如果他尚未察觉小说便嘎然而止，不像现在这样让他痛悔感悟，还有些贫农点着火把在找他等等，剧情和结构上都“粗糙”些留些缺陷，恐怕艺术效果会更好。)但正唯其精致直露的情绪象征，才恰恰符

合当时知青一代的审美要求：既替他们理直气壮地宣泄了牢骚不满（我们在乡下颓唐，并非我们的错，而是环境、命运、“文革”的错），也让他们不仅仅只满足于宣泄不满（但颓唐终究是颓唐，理想的价值终究还是存在，即使在恶劣的动乱环境中，人也还是应该寻找和追求）。在《飞过蓝天》以后，整个知青文学就开始向第二个阶段发展，开始从一味哭诉抱怨转向重新寻找知青经历的特殊意义。我说过，韩少功在骨子里是个“知青作家”。不仅因为他有两篇作品直接影响知青文学发展（《飞过蓝天》以外，还有1985年的《归去来》），还由于他几乎全部的重要作品里，都有一个知青人物作为“视角”存在，仅有一篇《爸爸爸》例外（这或许也给我们阅读《爸爸爸》提供一个重要背景）。在《风吹唢呐声》（《人民文学》1981.9）里，知青角色第一次尝试着从人物退为角度，小说正面展开普通农民的生活—伦理悲剧，“落难观音”式的农家少妇很像贾平凹笔下的完美不幸的女主人公，对哑吧的艺术处理细腻而又恰到好处。虽然后来改编成电影并不成功，但这篇小说足以显示韩少功在美学兴趣上的微妙变化：他开始注意起政治动乱层面以下的农民心态了，他也开始注意畸形生理、扭曲性格和病态事物了。

一九八一年以后，有很长一段时间韩少功一直沉默着，这不是一种悠闲的沉默。自己起步时的卓有特色和人们的普遍“看好”期待，对韩少功的前进构成某种心理压力。因为一开始下笔就很重，就很用力，他既不愿顺风驾车“轻”下去，却一时又不知该怎样继续用力（或者说更用力）。这种紧张的沉默紧张的准备前后有三、四年，其间韩少功只发过一个不很成功的中篇《远方的树》（《人民文学》1983.5），写一个小有绘画才能的知青如何凭藉文化优越感漠视了一个乡村少女纯真的爱意，多年以后才有所感悟和痛惜。除了比早期更泛滥失控的“小布尔乔亚情调”（烟呀，树呀，“灵气”浮动加玩世不恭状……）和笔触更纤细更纯熟以外，别无新意，当然更谈不上突破。《远方的树》的飘忽更证实了从一九八一年到一九八五年韩少功的内心焦灼和艰难寻找（一度他干脆搁笔，到武汉大学进修外文）这种情况直到他写出《爸爸爸》提出“寻根”口号才告结束。

然而我以为《爸爸爸》并非韩少功的转向，而是他初期理性反省“文革”的继续。中间四年只是休止停顿，休止符号不是空白。在阿城大讲其“故事”的杭州座谈会上，向来控制局面的韩少功基本上只做听众，听同行们大谈直觉、非理性、神秘主义、民俗与现代派的关系等等。韩少功并非一个被动的听众。所有从旁而来的刺激和启发（如果确有这种刺激和启发的话），在他那里都会围绕着一个焦点而起作用，这个焦点在我看来，就是他对“文革”的性质、起因、意义的持续思考。古怪晦涩惊世骇俗的《爸爸爸》无疑也是这种思考的延续、深化和“变形”。

产生这种“变形”的原因有三，一是1981年以后文学和政治的关系，使韩少功觉得《回声》式的思考很难继续下去。一方面老干部们不喜欢昔日红卫兵以参预者身份来正面解析“文革”甚至追究其他受害者的责任，另一方面似乎老百姓们也更方便从“少数坏人害了多数好人”的泛道德模式去痛恨文革（如《天云山传奇》，《芙蓉镇》的社会反响），这种创作的外部氛围，使韩少功既想不放弃自己的主题，又觉得有“换个方式”的必要。原因之二，是韩少功自己对“文革”及整个中国社会动乱的起因的看法在《回声》以来也有了很大发展（某种程度上，这也是一代人的共识在演进）：下乡挑起革命的学生狂热，岂止“大跃进”才被煽起？它与三十年代学生上海租界撒

传单的热情，与传统士大夫救世济民的热忱，有什么异与同？“革命”加破坏的乡村贫民，其造反行为与平均主义大同理想与阿Q式的精神方式之间，又有什么联系？为什么近代中国不少改革开放人士，总像《爸爸爸》中仁宝那样既得风气之先又骨胳软弱战旧势力不触即败？为什么群众行动总是盲目总是被愚弄总是受操纵，难道“不好即坏”的简单伦理——心理结构竟是丙崽式的“痴呆”？……对所有这些问题可以说韩少功自己尚无明确答案，因此他需要有《爸爸爸》式朦胧隐晦的框架来表达他严肃的疑问和困惑。原因之三则是拉美魔幻现实主义恰在这时（1983年前后）给韩少功的影响，使韩少功发现社会政治激情同时可连接现代主义观念和民族神话、乡土民俗。卡夫卡的书也许早看了，湘西民俗也早有见闻，拉美作品（如《百年孤独》等）的全部启发在于：现代主义观念、社会政治热忱和乡土民俗兴趣，三者是可以融为一体的——具体在韩少功的环境里，这种融合给他带来艺术和功利上的双重帮助。在艺术上，某些现代主义观念及手法可使他的社会政治思考得到哲理意义的深化，民俗与神话的探究也延伸着他的国民性批判的思路；在功利策略上，卡夫卡式“变形”则使他的“文革探源”不再锋芒浅露惹人气恼而民族化乡土化追求更似乎是沿着毛泽东《延安文艺座谈会讲话》的方向在前进（难怪一些老作家如康濯，会将《爸爸爸》当作“革命现实主义”作品来看）。

《爸爸爸》还是在《人民文学》上发表（1985.6），但所占版面不太显眼。作品立刻在文学圈内引起强烈反响，有惊诧有喝彩有疑惑有指责。形成了一次对思想和美学规范的冲击。但即便是鼓掌的人们，对作品的理解也不一样，有人认为《爸爸爸》延续着鲁迅《阿Q正传》的批判锋芒（三十年代作家严文井甚至立刻自问“是否是上了年纪的丙崽？”）有人认为《爸爸爸》是承袭沈从文的湘风得乡土灵气（同时一位来自湖南的沈从文研究者凌宇则指出；韩少功在写《爸爸爸》前，并不了解湘西风土）；有不少青年评论家推崇作品开掘解析了人和民族的非理性（如李庆西坚持说《爸爸爸》是“经典作品”）；但在一九八八年补办的有十几篇小说得奖的全国优秀中篇评奖中，《爸爸爸》还是引人注目地落选了。

在详细梳理韩少功创作历程及《爸爸爸》的各种背景以后，我想可以不再具体拆卸这篇作品的隐喻结构了。在我看来，虽然《爸爸爸》也写湘西风土人情，但精神实质与沈从文迥异。沈从文是以湘西乡土作为解救城市腐败文明的清凉药，韩少功（以及别的一些“湘军”作家）却是以乡风异俗来反抗中原文化规范，骨子里依然渗透儒者救世之热忱。他以现代意识洞察民族传统文化中的神秘“暗区”，写祭祀打冤迷信掌故写乡规土俗图腾崇拜，目的仍在挖掘当代社会动乱的文化之“根”。虽然《爸爸爸》里繁复堆砌的种种意象在内涵上已比“飞过蓝天”之类丰富深奥得多，但实质上它们的指向，依然不是形而上和纯哲理的，而更多是折射对民族集体无意识的社会政治思考。《爸爸爸》在结构、意念乃至细节处理上，都不无机智做作巧弄玄虚之处，这里既有艺术实验因素，也有策略上的考虑。我不认为《爸爸爸》是篇艺术纯熟的作品，但这并不妨碍我相信这部小说的重要性——它的创新价值放在当代青年的种种艺术和思想反叛过程（及其反叛技巧发展过程）中看尤为明显。

《女女女》（《上海文学》1986.5）篇名像是续《爸爸爸》，内容也是深情而又冷酷地埋葬传统，但严峻的理性审视目光又以“我”那知青式的角

色面目出现了，画面因此更现实，意象也比较显露一些。有善良美德的湘西农妇么姑从病到死的恶劣过程，如同《爸爸》中仲满带领老人们自杀卫道一样，于当代政治不仅有隐喻性，甚至有预言性。理性的“我”、宿命的珍姑和嬉皮士“老黑”，代表着对么姑之死的三种承受姿态。在一段加缪式的对老鼠成河的抒情描写后，少功笔锋陡转：“那不是鼠岛，不是。我看清了，那是我家门角那个装满炭屑的草编提篮，么姑的提篮”。在小说中满载么姑动人善良往事的这个提篮，怎么会烂到令人无法同情的地步？”……炎黄之血浸入墙基和暗无天日的煤层，浸入阴谋般纠结嘶咬并嗡嗡而来的象形文字，浸入死囚中革命党人被割破的喉管和脚镣的脆响……”（《女女女》）这种以“美德恶化过程”为病例溯源传统文化的做法，与阿城想靠方块字救世的奢望恰成对照，体现着当代青年“寻根”的两种基本倾向。在后来被公认为是“寻根派”宣言的韩少功短论《文学的“根”》里，两个核心论点都可视为《爸爸》的理性注释。一是强调地域不规范文化的奇异神秘色彩，意在反抗中原传统伦理秩序的大一统；二是以考察民族文化——心理深层结构来探究现实社会动乱之根基之病源。“我以前常常想一个问题：绚丽的楚文化流到哪里去了？”这是一个极策略的问号。谈卡夫卡加缪总有崇洋嫌疑，老是对“仁义”“忠诚”的传统喊“我不相信”也显得虚无颓唐，这时若能找到地域文化中的不规范原始浪漫“活力”，不也是反叛中原传统文化规范（僵化异化了的儒家传统）的有力武器吗？（至于后来又被天真的激进派斥为复古倒退，那也是“策略”太过成功之故。）李杭育在江南默默寻找吴越地域文化精髓，郑万隆不惜美化夸张东北山民身上的粗犷豪气，乌热尔图对鄂温克族文化源流的篝火重映，以及其他很多人对地域文化的种种兴趣，我看都与韩少功对湘西的热情异曲同工。“作者们写过住房问题，特权问题，写过很多牢骚和激动，目光开始投向更深的层次，希望在立足现实的同时又对现实世界进行超越……”韩少功这段话好像道出了他“寻根”的前过程。在《女女女》中，审视主角在时髦女郎老黑的“仿棒克”行为中也看到么姑脸上的“鱼”的意象，说明韩少功也像王蒙一样，将红卫兵潮、大跃进热与今日的开公司热、仿嬉皮士热联系起来考察，以探究下面“虽变颜色不变性质”的民族心态潜流——在这种心态深处是什么？儒家规范？小农心理？国民劣根性？集体无意识？……虽然“寻根”作家们列出的答案都不怎么样，但寻找的过程却很有意思。在揭示国民深层心理方面，与《爸爸》同样用力（甚至更加成功）的有王安忆的中篇《小鲍庄》。

王安忆或许不能归入“寻根”作家之列，但《小鲍庄》却是典型的“寻根”作品。说王安忆不属寻根作家的理由大概是这位女作家迄今为止创作已有四个明显不同的阶段，《小鲍庄》只是其中的第三阶段。在这之前她一直写“少女梦”写都市平民心态全无寻根架势，在这以后她又迅速转向写起“性文学”来，况且王安忆没有正面发表过有关“寻根”的理论主张，她甚至自称听阿城郑义讲“寻根”，犹如听“布道”——高深而不解其义。

但就是这样一个细声碎语平实纤敏看上去决无“深刻状”的女孩子，写出了一流的寻根作品《小鲍庄》。这也是当代青年“寻根”的另一个类型。

王安忆初期作品（七九—八〇）多写少女对社会的惊慌感和对爱对“白马王子”的紫色憧憬。小说主角总是一个叫“雯雯”的多愁善感的女孩，也目睹文革动荡，也下乡吃苦磨难，总是睁大惊恐的双眼，又总能碰到有特点有魅力的男人——当然，只是碰到而已。如相当有名的短篇《雨，沙沙沙》，

写少女雨夜归途得到一陌生男子照顾，当时雯雯惊慌害怕惟恐被欺侮，待到证实对方纯系友善后又似乎再无见面机会了，只能望着雨中路灯那橙黄色光圈来一番惆怅遐想……笔者与王安忆同为“69届初中生”，深知对于在仇恨、吵闹、打斗、猜疑、警惕、争夺气氛中度过青少年时期的这代青年来说，对爱的渴求憧憬，哪怕是虚幻的憧憬，亦不失为能在青春创伤上暂时镇痛的麻药。一度男作家多写纯情天真的女孩（女强人见得太多了？），女作家则大都呼唤等待“白马王子”，与张抗抗、黄蓓佳、韩蔼丽、铁凝等人相比，王安忆很显眼的特征是笔触细腻，“感觉好”（这也是她母亲茹志鹃的艺术特点之一，姚文元等六十年代曾一再劝告茹放弃写儿女情家务事的纤敏风格，改操讴歌时代的雄风，二十年后，王安忆也曾听到了要她向张承志方向靠拢的意见）。不过我觉得安忆的“感觉好”，不仅在纤敏细致，更在冷静独特——早在《广阔天地的一角》（《收获》1980.4）这篇早期知青小说里，王安忆就用雯雯稚气的眼光，原谅理解了一个为求生存而玩世不恭的男青年。这类在下乡期间违心拍马鬼混的形象在同时期别的知青小说里，通常是受到简单谴责的。王安忆似乎从一开始就不满足于对世事的政治的理性的解释。如果说韩少功的创作一直想要“洞明世事”（寻根也不例外），那么王安忆就有点“人情练达皆文章”的味道了——她的艺术焦点，始终对着社会中的人情人际关系，而且是这种关系不能为社会政治理性所完全规范的部分。乍一看，安忆创作“经常转变”，细细体察，才可见对人情人际关系的直觉而又冷峻的考察，是一条贯穿至今不断深化发展的内在线索。

由于中国传统社会文化中的家族宗法性质，以及这种性质在当代社会中的依然变形存在，人情社会关系确实成了种种文化（乃至政治）课题中的一个要点。王安忆本能地抓住这个要点，虽然着笔平淡也一直缺乏强有力理性批判武器，却还是每每比旁人更深刻地触及一些社会及文化的“病根”。

很长一段时间，王安忆都被认为是笔触温和寻觅暖色调的作家。这一方面是因为“雯雯”给人们留下的最初印象很深，另一方面王安忆在《小鲍庄》以前（甚至包括《小鲍庄》），笔下也确实没有强烈的哭喊谴责和尖锐的嘲讽戏谑。我个人是在阅读《窗前搭起脚手架》（《人民文学》1983.1）以后，顿时感到所谓“暖色调”在王安忆那里只是假象，只是少女“雯雯”的有色镜片效果而非作家本人的目光。或许正是王安忆在一派暖色调中品出寒意，才使人真正感到“冷”？女大学生只是在暑天发热的情形下才对房修工产生幻想，当那个身材魁梧线条粗犷被幻想成“高仓健”的男工在星期天经过刻意修饰戴“蛤蟆镜”着浅薄新潮时装作为客人侷促不安地站在女主人公客厅并附弄风雅谈贝多芬时，王安忆显示了她笔触的独特的冷峻！后来当然女大学生又重新去找她那些高谈阔论加缪萨特的同学而房修工也和喜爱邓丽君的女学徒重归于好。混乱结束了？秩序恢复了？小说结尾描写脚手架拆去后，高尚住宅依然华丽坚固，“还可以维持很多年”，这一象征使人顿时感觉阶级（阶层）间的文化鸿沟对曾经发生过的乃至以后可能有的社会动乱，具有何等意义！在中篇《墙基》里，脚手架意象被具体化为“文革”过程。王安忆以理解但又赞同的态度写贫穷市民对“剥削阶级”们的怨恨造反，又以同情但不帮腔的语调写有知识有地位或有财富的人们在运动中的沮丧运动后的愤怒，很少有作家（而且是年轻作家，而且是亲历文革饱受其害的作家）能像王安忆那样，基点似乎就在墙基上。这种相对主义姿态在城乡之间、干群之间、贫富之间、善恶之间、老少之间延伸开去，使得王安忆第二阶段的作

品里，无好人也无坏人，无混蛋也无英雄，无庸人也无天才，无忠勇也无小人。如果写“天才”，王安忆就写其庸人的一面，写其失败、心灰意懒、缺乏毅力和自知之明等等很多性格弱点（如《命运交响曲》），载《当代》1982.2）王蒙说读了这个中篇有种自己的题材被“抢”去了的感觉，后来他在长篇《活动变人形》中刻划中国知识分子性格缺陷时，还能使人感到有韦乃川的若干影子）。如果写“庸常之辈”（这也是她的一个短篇的题目），王安忆就努力突出她们的人格价值：普通女工们可怜兮兮省吃俭用积蓄嫁妆盼望结婚日能坐轿车风光一番，这有什么可指责或被嘲笑的？（在当时不少奶油味很浓老是奢谈贝多芬维纳斯的青年小说里，嘲笑女工出嫁坐轿车“蔚然成风”）如果写“小人”，王安忆就写其“合理性”，如靠拉关系拍马屁搞不正之风维持剧团业务的福奎，《舞台小世界》（《文汇月刊》1982.11）就极其真实地不仅写福奎的劣迹，更同时写出与这些道德“劣迹”联在一起的“德政”，没有这么一个人物，纯粹由艺术家组成的剧团反而无法搞艺术（这个短篇开始为王安忆赢得了圈内人的掌声）。如果写忠诚善良的人呢？王安忆又记述其造成的恶果。如短篇《苦果》正面描述“文化大革命”，女教师对党无限忠诚，人也正派善良，曾告诫女儿“任何时候都要先听党的话，再听父母亲人的话”，后来当女儿得到以党的名义而来的指示要批判其母亲时，能怪她循亲之命而灭亲吗？女教师最后只好自杀以吞苦果。这篇小说虽然意念过于直露细节较粗糙，但足已显示出王安忆也和韩少功一样，很早就想超越道德善恶层面来解释“文革”。

王安忆不是一个理性色彩很浓的作家，她凭藉的，似乎始终是敏锐纤细而又敦厚的感性。她的《本次列车终点》紧接着韩少功的《飞过蓝天》，可以说是开创了知青文学的第二个阶段，即通过知青回城后的失望焦灼感来重新唤起青春理想渴求。她的《尾声》、《这个鬼团》、《B角》、《小院琐记》等作品均取材她在徐州文工团的一段生活，也都能抓住人情人际关系见出若干与众不同的情致世态（黄子平私下曾开玩笑说，王安忆在“这个鬼团”里挖出了那么多东西，还能骂“这个鬼团”吗？）整个第二阶段（去美国参加“爱荷华写作计划”以前），王安忆似乎一直写得很顺手，当然，平庸之笔也是有的（如《金灿灿的落叶》，见《青春》1981.12），像《流逝》那样饱受溢美的获奖中篇，在我看来那“资本家少妇经受文革磨难反而懂得人生忧患”的主题意念，实在也是有点做作的，只靠着对“文革”经过的许多具体感性细节描写，才使作品不致流于空疏。长篇《69届初中生》也给我留下一个细节处处生动总体骨架却不强的印象。总的来说，这一时期我觉得王安忆主要是想寻找大到阶级斗争政治风云，小到邻居呕气家人伴嘴等种种人际人情人伦社会关系之间的某种共通点。这种寻找体察解析审视工作开始是分头进行的，直到《小鲍庄》才有一种合成感和总体感。

有意思的是，访美半年归国后，王安忆一度反而写不出作品了。《大刘庄》、《麻刀厂春秋》等均不太成功。在一段不算太短的沉默后，王安忆于艺术结构上找到了突破口。凡重要的寻根作品，在我看来意义主要都不在其寻到未寻到的答案结论，而在于“寻”的方式过程。《商州初录》的新意在文体，《棋王》魅力在语言，《爸爸爸》靠象征隐喻手法和异乡奇彩画面支撑，而《小鲍庄》（《中国作家》1985.2）是由于结构的力量释放了内涵的潜能。小说除笨拙的两个引子和对衬呼应的两个尾声外，共分四十节，六、七条叙事线索（也是人情人伦关系线索）同时进行，有分有合，交替出

现，以一定的节奏回旋重复。除写拾来与大姑的恋母关系有新的生硬的心理学趣味外，其余故事，文化子与小翠的反礼教恋情、捞渣与孤老头鲍王爷的相濡以沫、鲍秉德与疯妇与续弦的关系、老革命鲍秉荣农夫鲍彦山的朴实、鲍秉义的花鼓戏凄凉声调的伴奏，以及鲍仁文浅薄地追逐城市文明等等，如果抽去农村背景，王安忆以前好像都分别写过。但《小鲍庄》很自然很朴实地将这种种或奇特或平凡或可笑或可叹的人与事，合在一个共时态乡土结构框架里，合在一个平衡稳定的文化秩序网中，于是我们看到，七个一加在一起是远远大于七的！《小鲍庄》的阅读效果很像中国新潮电影中被精心拉长久久不动的黄土画面。小说特意放在“文革”背景下展开乡村里琐碎的人伦人情纠葛，在童养媳感激没挨打男子汉绝望地恋寡妇生了死孩子的女人在发疯的同时，合着鲍老汉吱吱嘎嘎的“薛仁贵跨海又去征东”的花鼓陈调，“在一千里外的北京，正进行着一场江山属于谁的斗争。一千里外的上海，整好了装，等着发枪了。”甚至连“文革”这样的动乱都对农村的文化心理秩序影响甚微，后来可以“致富”的社会变化好像也没有改变既穷又仁义的小鲍庄人的基本心态——难道这就是运行于无数社会动乱之下中国文化的深层稳态潜流吗？整篇小说不下二十次谈到仁义两字，村里有一代人是“仁”字辈的，捞渣自小面善“大人们说他看上去仁义”，鲍秉德不愿抛弃疯妻，也说“我不能这么不仁不义”。后来儿童捞渣为救老汉而死，自为仁义典范，引来社会舆论表彰。可以说王安忆以前只是尽量理解“恶”，这次才真正正面解析传统定义的“善”——既写出“仁义”在乡民文化心理秩序中的重要性，也写出“仁义”经宣传改造而“社会化政治化”后的结果。读《小鲍庄》我确实想得很多，我甚至怀疑作家是否预见是否愿意人们这样那样地去想？《小鲍庄》和《爸爸爸》一样，也是一只可以让读者放很多东西也可以让读者取很多东西的框子。

最后，我要指出将《爸爸爸》、《小鲍庄》放在一起读时，我们可以看到哪一些有意思的异同：一写山、一写水；一写械斗祭祀畸形淌血，一写和善仁义人伦凝固；一借地域文化反中原规范，一掘中原文化深层潜流；一边的主人公是每个人都害怕但又犹豫着无法不认同的痴儿怪胎，一边的主角却是每个人都称赞但又犹豫着无法去认同的少年英雄……有两个共同点是引人注目的，一是两场戏剧（悲剧？喜剧？）都没有结束的趋势都还要长久延续下去；二是两篇小说中的主动靠拢外面世界的人物（仁宝、仁文），却都受到作者的嘲笑——一种决不轻松的嘲讽。

解读中篇小说《伏羲伏羲》

读中篇小说《伏羲伏羲》（《北京文学》1988.3）后我很兴奋，好像颇长一段时间没读到这样有分量的作品了。圈内不少人认为所谓“新时期文学”目前正步入低谷陷于困境，这种判断不乏现象依据——近一、二年来，不仅中年作家的创作乏善可陈，后崛起的“寻根”等新潮小说也似乎雷声大雨点小，新口号新手法虽层出不穷但转瞬即逝，为人们所看好的新人或放洋搁笔（阿城、北岛、顾城）或转向大众媒体化（张辛欣、冯骥才）或自我重复自我模仿（莫言、马原等），好像惟有涉及重大社会问题的纪实报告文学还比较热闹……以我并不全面的阅读经验和感觉，我并不同意上述大陆新潮文学发展已趋疲软的判断。我仍然细细留意史铁生、张承志、李晓、李锐、洪峰、残雪、阮海彪、莫言、苏童、余华等人并不热闹的多向度的新试验。同时，我也很想弄懂为什么这些新锐实验在整体上没有合成一九八五年那种势头？

在这种时候，我读到了刘恒的《伏羲伏羲》。

读作品前，我已听到了李陀二句激动的评论。一是“写‘性’，绝对超过张贤亮！”二是“山药蛋，山药蛋，真正的山药蛋！”我认为这二句评语都很精彩。第一句准确得精彩，第二句错误得精彩。

《伏羲伏羲》确实可与张贤亮的《男人的一半是女人》与王安忆的《小城之恋》联系起来看。如果说张氏写知识分子性无能大胆刺激但不无做作，王安忆写少男少女性狂热充满紧张感显得很吃力，那么《伏羲伏羲》写乡民如何一生作“性”的奴隶，对“性”主题的阐发似乎更深沉，如果说这期间确有某种“超越”，我对这种“超越”的形态及其原因很有兴趣。

民国三十三年寒露和霜降之间那个落雨的秋日，一头小草驴为洪水峪驮来一位美貌的年轻妇人。不论从那方面来说这都是个值得纪念的日子。日本人正在周围的山地全面退却；老八团派出的工作队渗透过来开展减租减息；小地主杨金山因为用三十亩山地里的二十亩换来一个小娘们儿，从而摆脱了负担，开始全心全意奋不顾身地制造他的后代。至于杨天青（杨金山亲侄，男主人公——引者），这日子意味了他的觉醒。他仓促地持久地维护了自己的情欲。他爱上了他的婊子……

小说就在这样一种居高临下不慌不忙的叙述语态中展开，整个前半部仅杨家叔侄和婊娘王菊豆三个人物。情节架构乍一看很像常见的乡村畸形恋爱模式，使人想起韩少功写哑巴爱兄嫂的《风吹唢呐声》，贾平凹写徒弟恋师娘的《天狗》……不到五十岁的杨金山阳气不足，“和前妻在一条土炕上滚了差不多足有三十来年，却没有任何造就”。现在他疯狂地扑向年轻的王菊豆，只是为了尽早给自己给杨家留个种。目的没达到时，他便通宵达旦折磨处罚妻子——这种情景无疑为杨天青的暗恋婊娘提供了某些道德依据。

他不看她，但知道她脸上的胭脂像血一样。他想拿舌头去舔它们，他想舔它们的时候觉得衣服里爬着一条蛇，围着他的身子绕来绕去，使他刺痒得浑身乱颤……他终于明白了自己想干什么，明白之后反而一举陷入了更大的糊涂……

整个少妇遭折磨、小伙子“苦恋”的过程，写得缓慢而符合常规，唯一偏离俗套的只有杨天青偷看婊娘“解手”的细节：起初是无意间窥探，后来

变成了每天的功课，像朝圣仪式般恬不知耻地激动。本来极粗鄙的行为经极细腻的描写后，人们反而不再恶心只留下可怜。眼见杨天青像困兽火球般憋了好些年，眼见愈来愈“不行”愈来愈悲哀的杨金山对女人的虐待愈来愈疯狂，眼见三个人的三种不同的愤怒都日趋升级甚至已暗伏杀机……终于，人们期待的事如期发生了，方式却平常得令人失望；趁叔叔牵骡出外求医，男女主人公在棒子地里“野合”……

事情从这一天的晌午开始，断断续续地持续到黄昏骤降，随后便依照通常的节奏进入了一个长达几十年的不可思议的漫长过程。那个暖洋洋的晌午是个竖纪念碑的时刻，也是个挖掘坟墓的时刻。他们把该做的一切都做了一遍，从而晕眩了。

续乔良的《灵旗》，莫言的《红高粱》之后，这又是一个当代中国青年作家企图用加西亚·马尔克斯《百年孤独》式的笔法来改写中国现代史。不过乔良、莫言还是选择红军湘江战败、“土匪”参加抗日之类的历史事件，刘恒干脆写乡下人的床上波澜。这哪里是赵树理说书式的“山药蛋”？这分明是用几十年历史跨度为尺，来度量一个个偶然的情欲细节。我后来发现，小说从这一刻起，才逐渐精彩逐渐有力起来（很多同类的“反封建”乡土小说，往往是到此为止或为不能到“此”而感叹）。

“我那亲亲的小母鸽子哎！”

那一年女人二十六，杨天青是幸福的二十二岁。以后的年月里，在一系列精密选择的时间和地点，在充满幸福与罪恶的阴谋中，杨天青根据他牢固不变的想象力无数次重申了这句宣言，女人便也无数次地毫无厌倦地承接了这个吼叫和呻吟，并衷心地为之陶醉。

他们胜利了吗？他们依据人性，张扬着情欲，向土地、田野、氏族、村落宣战了。

他们很幸福而且很幸运。他们的恋情并没有败露。甚至在结下果子后还成功地让老头相信是他的奇迹。杨金山欣喜若狂，从此不再凶残对女人，反而十分体贴照顾。自然，侄儿须承担更多的劳动。三人关系出现了第一次调整，只是天青和菊豆仍无法接近。在由民国到解放，乡村分土地并有了互助组的背景下，因卖地娶妾从而侥幸被划为中农的杨金山迎来了他自认为一生中最辉煌的时刻：

“狗日的！我那儿哎！”

杨金山一头撞进了大北屋，猛兽似的向母子俩扑了过去，在炕沿上跌翻了身子。

守在院子里的乡亲不胜唏嘘。

这以后，有了胜利果实的热恋男女又该怎么办呢？杨天青无论如何没想到他现在有了一个“堂弟”，叫杨天白！除了偶然溜进女人房里和儿子一起吞几口奶花以外，他还能做什么呢？

这婴儿自然是“性”的产物，“性”的证明。对小伙子杨天青来说，“性”就是欲，就是情，就是灵欲合一的个性要求的全部；而对于老头杨金山来说，“性”就是“种”，就是“家”，就是氏族、乡村、人群、宗法所赖维系的支柱。是啊，很难说哪一种才是“性”的真正定义。《伏羲伏羲》对“性”

主题的探讨是随着杨天白这个“性”成果的逐渐长大而逐步深化的。

天从人愿，不久杨金山中风半瘫了，从此失掉一家之主地位，三人关系再次调整。从此“我那亲亲的小母鸽子哎”的呻吟在杨家山墙内更加大胆了。老头顿悟他的悲剧那一幕，写得颇壮观。他想杀女人却不敌女人的腕力，他想把自己脑袋塞入灶火口却只烧坏眉毛脸皮。某夜老头突然想害婴儿天白，这个饱含欺骗的谬种。又被从爱河欲海中惊醒的杨天青赶来卡住喉咙

.....金山在窒息中松了手，然而窒息并没有离开他。他无动于衷地静候末日来临，在突然闪出的油灯的微火中发现了另一个男人的裸体，吊在他脑袋边不远处的雄大器官居然保持了惊人的挺拔，直令他万念俱灰只想速死。

但侄儿没有下手，反而善待了他的叔叔。他们好像已经胜利。村民们只糊涂地看到愚侄为叔克尽孝道，还看到杨金山病中爱幼子（后来老头果然喜欢天白当着众人唤他“爹爹”）。村民们总是糊涂的。可谁要是低估了这些糊涂议论的力量，他就永远不懂中国，不懂历史。

在老头疼爱幼子的同时，热恋男女却自顾不暇正想尽种种不科学的坏方法（比如用肥皂甚至用醋）来防止性爱继续结果：这时再出事便无法解释了。尼姑教他们的办法不仅使得做爱乏味痛苦而且更造成了妇人染上难堪的病。“性”不仅醉人，也要煎熬人。有时煎熬得使人走投无路。“冤家”，“亲亲”“咱俩死吧！”“你活我死！”“你死我就不活！”“亲亲！”以被子蒙了头，雌雄大恸。

并没有像别的小说里那种特别不幸的政治厄运降临，没有被民兵抓住或打成坏分子。病也可以医治。而且又一次天从人愿，在天白上小学那年，在大跃进公社化的锣鼓声中，杨金山病死了。虽然在这之前，女人和杨天青下过咒语也准备过毒药，但不用他们犯法，他们之间最大的障碍突然自己消失了。他们又将胜利？

然而刚懂人事的天白出现了——这是整篇作品最具震撼力的一笔！送葬时天白为“爹爹”哭喊，守灵时“弟弟”执意要陪着“堂兄”。又是一个三人世界。“我那亲亲的小母鸽子哎！”这声音更加惨白了。

杨天青深感.....他的儿子每时每刻都监视着他，也监视着她，使他们难温旧梦。每当他下决心利用某个时机或某个场所的时候，他的儿子总是适时地面无表情地出现在他的面前，儿子本人不来，也要派冷酷的眼睛来，如高悬的明镜闪耀在空气里。天青在四面八方看到儿子的眼，儿子以另一个父亲的名义严峻地认真地围剿着他.....

这是真正的失败。败在自己的胜利成果面前。这“儿子”，既是人物，也是幽灵，也是象征。儿子还年轻，还要活很多年.....

终于，“文革”也来到乡间。有个傻子贴大字报揭发十几年前天青菊豆的棒子地野情，结果被毛头小伙子杨天白痛打怒喝。乡民维护正义都支持杨家“兄弟”——这段描写颇能见出这场号称扫荡传统的“革命”与传统礼教的关系。

终于，有一天，刚成年的杨天白在菜窖土豆堆旁看到了纵情后昏睡的亲人。他“以悲愤的心情.....为他四十四岁的母亲穿上裤子”，并以刻毒语言诅咒那裸体但已衰弱的“堂兄”。

终于，杨天青在让女人又一次怀孕后忍不住告诉他的大儿子：“我是你爹，天白……”天白一阵恶心后回答：“狗日的你疯了！你疯了！”

后来果然疯了！不久男主人公倒插水缸自杀了。自杀时他是裸体的，曾经令他叔叔万念俱灰的那器官后来一直被乡民顽童们公认是“很大很大的”。小说到此结束。

谁胜？谁败？

篇末附加的几段引经据典有蛇足之嫌，文中直接描述“性爱”过程的文字仍像张贤亮一样“生硬写意”（是否汉语无中性“性爱词汇”？），但几个人的命运交错，由此显示的“性”的种族意义和“性”的个人意义之间的冲突，却是意味深长耐人思索的。在乡土小说系列中，《伏羲伏羲》比《风吹唢呐声》、《天狗》、《黑氏》更逼近了乡俗宗法的“性”内涵。在“性”文学发展中，刘恒又将张贤亮涂在劳改犯性苦闷上的政治色彩减淡，又将王安忆为少男少女性痴迷而搭设的文革布景拆掉。《伏羲伏羲》没有将一切原因推给畸形的动乱社会，而是将相当畸形的恋性放在缓慢正常的历史框架里。从民国到“文革”，个人定义的“性”追求与种族意义的“性”意识如何争斗，与历史的脚步又有如何关系——携带着这样几个严峻的问号，难怪整个作品读来如此沉重。

我是第一次听到作者刘恒的名字，只知道他原名刘冠军，干过工农兵三业，现在某杂志供职，刘恒的出现，又一次证实了我们一些评论同人数年前的估计：今后一段时期文坛再出新人，也还大都出自于前红卫兵前知青一批人中。他们其实早有韩少功式的经历，早有王安忆式的思路，只是动笔晚一点而已，如八四年的阿城，八五年的莫言、刘索拉、残雪，八六年的洪峰、八七年的李晓，八八年的刘恒……

以后大概还会有些我的同龄人陆续“下海”。不会太多，但下来一个是一个。

1988.9.16 夜于香港大学

王蒙的通俗小说？

一度领导“意识流新潮”、常以现代小说技巧反思检讨当代中国革命悲剧、后有“审父杰作”《活动变人形》的王蒙，在《人民文学》一九八八年十月号头条发表了他的第一篇通俗小说《球星奇遇记》，致使该杂志马上脱销，接连重印以应市，读者反应强烈。“王蒙怎么会写通俗小说？”“他为什么要自称那是通俗小说？”“《球星奇遇记》究竟是不是通俗小说？”“到底什么是通俗小说？”……这一连串引发开来的文学界及社会上的议论，其意义已超出小说本身。因而我对这篇小说有了兴趣。

“文化大革命”以后的所谓“新时期文学”，被认为是“现实主义传统恢复发扬”的十年或是“现代主义进入中国”的十年。在现实主义与现代主义的交错消长中，通俗文学像个身分不明内涵飘忽的不速之客，莫名其妙地“崛起”、“繁荣”，既为大家所需要又为人们所讨厌。对作家评论家来说，“通俗文学”近年来一直是个令人难以回避的麻烦话题。有人以“滴水不沾”来显示其高雅姿态；有人在粗制滥造中赋予“通俗文学”以神圣的甚至是革命的内涵；也有人宽容地耸耸肩：“没关系，这只是过渡现象！”更有人在津津有味地欣赏之后加倍表达其愤慨：“这岂不是‘港风北伐’吗？”……

旁观这种种对“通俗文学”的不同态度是极有意思的，因为实际上大家所讨厌所喜爱所宽容所愤慨的，并不是同一个通俗文学。或者说同一个“通俗文学”的概念，人们对它的理解是很不相同的。通俗文学（也包括通俗小说）在“文革”后的中国大陆，是个外延可大可小内涵飘忽不定的术语（这类“飘忽概念”当然不止一个，值得另文专论）。人们在使用该术语时，通常或明或暗、在文章里或在心里都有个对立概念存在——有时将通俗文学对立于严肃文学；有时将通俗文学与雅文学相对而言；有时将通俗文学等同于大众文学，似乎对立面一定是贵族文学（资产阶级文学？）；也有时认为通俗文学的对立概念是纯文学……于是我们看到，在与什么样的概念对立时，通俗文学就被派定扮演什么样的角色，人们也就可以怎么样对待它——在某种意义，我们不禁可以联想到：“香港文化”这个概念，是否也碰到类似处境？

比如与严肃文学相对而言时，通俗文学似乎注定是不严肃的。这组被广泛使用的概念在逻辑起点上已成问题。难道畅销通俗的金庸、张恨水、司各特（Walter Scott）等人的小说就一定没有严肃的人生寓意？难道金榜流行曲的嬉闹荒唐态度里必定没有严肃的人生姿态？其实一切文艺（包括通俗文艺）都需以严肃态度来创作来欣赏。有些通俗小说不严肃是因为它庸俗而不是因为它通俗，反观“文革”中及更早些时候很多中国的宣传、“粉饰”文学，虽不通俗却又何曾严肃？“严肃文学”一词大家都在说，其内涵是否值得思考？

将通俗文学等同于大众文学是刘绍棠及马烽等山药蛋传人的主张，这一等同无疑使通俗文学与“为工农兵喜闻乐见”的毛泽东讲话精神挂了钩，这倒是给“通俗文学”概念加神圣光环的良方妙策。只是如此一来其他不通俗的“严肃文学”、“雅文学”顿时都有了“贵族化”、“资产阶级化”的嫌疑，仔细想想，后果颇惨。年头不对，故此挂钩法流传不广。

从学术角度立论，恐怕通俗文学确应与纯文学对立并提，后者坚持追求

比较纯粹的文学性，而前者（以及社会文学）以文学性服务于社会娱乐需求（及社会政治需要）。不过最值得玩味的，还是俗文学与雅文学颇有历史渊源又有“新时期特点”的对立统一。在香港谈雅/俗对立及转换尤其有意思。王蒙新作似也有意在雅俗之间踩出若干新脚印。本来在生活领域中，吃喝拉撒是俗，琴棋书画是雅，什么寨某某村落是俗，雅怡阁、蓝屋或“卡桑布兰卡”（白房子）是雅，赤膊光脚丫子是俗，丝袜吊带香水钢琴维纳斯是雅。可是一旦化为文字进入小说，雅俗分野很可能出现微妙的转变：无论大陆或香港（甚至美国），大凡通俗小说的主人公多住雅怡阁或蓝屋，多饮雀巢咖啡（或轩尼诗XO，视制度与经济发展形态而不同），多在钢琴上放尊维纳斯雕像然后纤指轻抚键盘：致爱丽斯……而红高粱黄土地野草野葫芦倒成了高雅人士精英阶层所欣赏的审美意象。撇开透过实物体现的情调品味不谈，仅在文字层面也有雅极落俗或大俗见雅的转化，沉鱼落雁，羞花闭月就是精雕的俗，“喝得满屋喉咙响”（阿城语）便为大俗之雅。宗璞有近作原名《双城鸿雪记》，后觉得“双城”、“鸿雪”等词已被用俗，改题为《野葫芦引》，果然脱俗。更有一种东西方文化“碰撞”出来的雅俗混淆，如西方最通俗的摇滚节奏能构成当代中国新潮小说（如刘索拉《你别无选择》）的“先锋”韵律，而乡下蜡染土布亦能挤入巴黎时装新潮。后者还只是异国情调经长途贩运后的涨价，前者却确实包含民族文化碰撞与时代潮流更叠这两重意义上的“文化落差”。如果在今天的北京王府井大街上，走来一个戴领带着牛仔褲手摇可乐罐用口哨吹出什么小夜曲的青年，你能说这是土或洋？俗或雅？

王蒙没写这么个北京“时髦青年”，却写了这类慕洋趋时青年的一个梦：刚到“斯洲斯邦斯郡斯城”计划打工留学的穷小子恩特，忽然被人误认为是同名同姓的世界球星，身为守门员被迫参赛时又偶然（？）用尻部将球直射入对方大门引起全场（乃至全世界）轰动。从此他便冒名顶替，真的“开始了他的大球星生涯”——

真是享不尽的荣华富贵，看不尽的颜色风光，想不到的佳境奇景，受不完的横财艳福。他的照片张贴在大街小巷。税务部门规定，每看一眼他的标准像，收高心理调节税男五分女五分。一种壮阳药广告使用了他的肖像，并通过广告公司预付给他五万金元，并言明今后全世界每售出一粒壮阳振雄丸就有他的四分之一元报酬。不但得到了汽车的赠与，而且，由于他的“非凡的姿态与风度”，加赠了一条旅游摩托艇。民航公司（民航？——引者）赠送的过期奶油干酪怎么吃也吃不完，他把它们转让给特种手工艺公司，一小块奶油或干酪上可以刻上佛经、圣经、可兰经与读者文摘合订本的全文，比中国鼻烟壶内画还适销对路，创汇增收。对于他两次守门的殊勋，全市全国全球已经召开了七十三次学术讨论会，成立了一千多个“恩特足球学会”、“恩特效应研究会”、“恩特定律创造会”、“恩特球艺普及协会”、“向恩特致敬退役老球员联谊会”……之类的组织。各种报刊上发表了体育记者、体育教授、体育评论员和业余体育学者的三千多篇论文、特写、专访、报告文学、纪实小说。各语种相互翻译、辗转翻译、互编文摘文萃、盗版出小册子不计其数。世界流行舞蹈立即吸收了“恩特连环势”，即先腾空跃起、斜倒卧地、向前耸鼻孔、转身、跃起、转身向后、撒腿三次。这一姿势风靡全球，北美洲与拉丁美洲的选美大赛上，候选小姐每人都要跳这个舞，成为保留规定节目。恩特被吸收为国际舞蹈研究院荣誉院士，并得到礼金不计其数。随之后起的还有“恩特服装研究”、“恩特幽默探源”、“恩特风格散论”、“作为艺术的恩特球技观照”、“恩特鼻头与臀尻的综合比较分析”等新型学科兴起，并形成了四大学派：天才派、临场发挥派、战略派与技巧派……至于恩特收

到的致敬信、慰问信、要求签名照片信和求爱信更是如雪片之降高巅。他雇了一位秘书为他整理信件，把包含愿与他做爱的暗示妙龄女郎信件信号贮入电脑，由他一一检索品味并一一亲笔回信……恩特可以说是腾云驾雾、飘飘忽忽。由于不敢相信这不是梦，他屡屡咬自己的两臂，除肘部够不着外大臂小臂俱是齿痕。这个消息不胫而走，一时成为时髦，特别是青年人，你咬你，我咬我，你咬我，我咬你，皆以臂上齿痕自豪。一家日暮途穷、奄奄一息的色情刊物由于刊登了这些齿痕男女而销量疾增，扭亏为盈，大获经济效益，接连三期以不同角度的恩特像为封面。

通俗小说的主要使命就是满足大众的白日梦。不要以为王蒙通篇那种开玩笑恶作剧的嘲讽戏谑口吻会影响白日梦的真实性，王蒙没有像别的大陆通俗小说（经常戴着心灵美文学面具）那样由中国男女摘玫瑰弹钢琴表演市民们羡慕的西式生活美景，不是因为他不能而是他不想。王蒙太知道北京街头青年人的白日梦了——时至一九八八年，这些青年人已不再深情遥望“风筝飘带”（“文革”结束后不久王蒙一个短篇的篇名，也是青年人追求生活理想的一个象征），也已不再痴心渴望豪华“蓝屋”或什么珊瑚岛了，他的白日梦中的一个主要内容，就是对他们焦灼向往而又无法得到的想象中的西方现代化图景，来一番恶作剧式的精神占有。在美梦和作战的双重心理满足后，再能从中回首看见今天中国的种种影子，岂不妙哉？看上去王蒙是梦笔生花，精装“牛皮”不打草稿潇洒纵横，满纸全是洋人异域荒唐美事，大大满足了中国人想看西洋镜的情感宿愿。然而实际上戏谑笔锋（如“创汇增收”、众多协会、互编文摘、幽默探源等等）无一不落在当代中国现实中。当然，王蒙不仅顺手牵羊开了“新概念评论”的玩笑，不仅曲里拐弯抨击了改革中乱糟糟的社会众生相，也不仅飞出冷枪斜刺西方社会腐败，再读下去我们就会发现，这篇通俗小说在迎合北京青年白日梦、满足中国人笑看西洋镜的恶作剧心理以及讽刺各种社会腐败现象等内涵层次之下，还有更深一层的作者自嘲、自审和自白的成分存在。也就是说，小说中有文人自己。

遇到一个人稍稍静下来的时候——做爱之后入睡之前、睁目以后起床之前、正餐之后咖啡之前、沐浴之后穿衣之前，等等——他的思维会陷入不可控制的布朗运动。这一切是怎么发生的？难道他真会踢足球？难道他真的是球星恩特？……这些问题像毒蛇、像火焰一样烤灼着他，折磨着他……

一个坚定的、清醒的声音回答说：不！不！绝对不！他不是足球运动员！他不是球星恩特！他根本不需要、不配、不值得这样受宠……

那么？他是谁？他遇到了什么？他为什么会成为这样？这一切是怎么回事？……

王蒙这是在闹剧中不协和地掺入了正剧的成分。也可以说他是将士大夫式的道德自省诉诸现代主义人性怀疑的语言而硬塞在通俗小说人物的嘴里。当然，这种身份怀疑是短暂的——

而在他生活的大部分时间，特别是在动情之后做爱之前，饮料以后正餐之前，选货以后付款之前，赢球以后输球以前，他并不为这些问题而发疟疾，而冷冷热热地折磨自己……他感到的是从未有过的充实、忙碌、快活、有趣。他还从未过过乃至想过这样美好的生活，不知道生活中有这样多诱人的美好。……突然的奇遇使他发现了一条真理，原来他也可以成为一个重要的人。原来他也很适宜很胜任做一个要人，并且是一个高人……（他）一个又一个地颇有滋味地回想起近日的艳遇，比较她们的喘吁声的异同……

人应该这样生活，我应该这样生活，我适合这样的生活，我压根儿就该这样生活！恩特的眼睛湿润了。我过去过的那是什么日子！人啊，人！啊，人！

如果说王蒙夸张传神地描绘的人在“暴发”“走运”“成功”后的这种自我怀疑自我激动，并不完全是他的抚心自问，而是可以容纳各色人等不同意义的“对号入座”，那么随着球星奇遇的继续发展，尤其是随着恩特由一个“踢球的”转向“管踢球的”，王蒙在玩笑愈开愈大笔调愈来愈花梢的同时，严肃的内审自白色彩也愈来愈耐人寻味。

成名一年多后，恩特和一位“红过了劲儿的歌星”蜜斯酒糖蜜结了婚（以后恩特才知道，他的冒名成功及婚姻，都是该酒女与市长幕后策划的）。洞房之夜，真恩特在拉美出现。经过市长和酒糖蜜新娘的策划帮助，恩特终于“正名”，拉美的真恩特反于一个月后死于爱滋病。在这以后的三年中，“恩特兢兢业业、勤学苦练、敬老爱幼、团结队友、勇敢坚定、临危不惧、处变不惊、庄敬自强、攀登高峰、走向世界，成为一名有道德、有才华、有斗志、有技艺、有辉煌战绩的超一流球星”。王蒙颇有用心地写道，恩特本人之所以努力向善，是他需要向人们特别向自己证明，他之所以不肯放弃迄今得到的一切，不是为了贪恋豪华汽车、琥珀色抽水马桶、桑拿浴后涂蜥蜴油或和酒、糖、蜜三种类型娘们儿苟苟且且，“他不能放弃球星的身份，是因为，他就是球星。”“他的经历他的作为，不再是荒唐的了。即使尚未完全剥离荒唐的外壳，实质却是悲壮的献身。意识到这一点，他走路迈步的姿态也不同了。”

是呵，除假恩特外，别的忽然幸运成名发财高升的人们，是否也曾经历过类似的身份怀疑到角色认同的心理过程呢？

然而就在球星恩特愈来愈真的时刻，蜜斯（Miss？Mrs？）酒糖蜜忽然建议丈夫退出球坛：

“……你小子这几年球踢得不赖啦，是不？你这回觉得你妈的成了真球星了，是不？请问你还能踢几年？你还有几个寒暑的球场狗命？你今年二十七岁，你能再踢十年吗？美得你！不撒泡尿照照镜子，……你的那些队友，他们与你朝夕相处，对你最为了解，一旦信仰的狂热冷却下来，他们难道没有能力断清你到底有多粗多细多轻多重吗？他们交头接耳、挤眼耸鼻、皱眉撇嘴、扭臀摆尾，……他们最危险！你和他们一起踢球，比和狮子一起滚绣球还危险！你只有管住他们，做他们的上司，才能稳住局势！……，亲爱的，我的宝贝！灯不捻不亮，话不说不透。这不结了！事情很简单，第一步，你先不要踢球了，你要去管踢球的！”

看来酒女是聪明而有远见的，恩特听从妻命，特任“皇家足球协会副会长”。行文至此，读者渐渐醒来，发现白日梦远在天边近在眼前。恩特“不再训练，不再踢球，……不再冲撞个鼻青脸肿腿断血瘀，甚至也不再臭汗如注。而只是出席开幕式、闭幕式、检阅、发奖、握手，说什么‘我代表伯爵阁下看望大家’、‘我们要再接再厉，扩大战果，务求全胜’、‘祝贺’、‘踢得好！’”……再往下，随着恩特的活动范围从球场转到官场，王蒙的笔触也就更加游动自如了（不再在开篇初摆西洋镜时夸张得太“做”）。酒糖蜜出谋划策劝恩特先“整”掉不太听话的昔日同事麦克和金米，恩特觉得有些于心不忍，于是他领受了前市长现足协会长伯爵大人一段语重心长含义

深远的教导：

“恩特君，……你知道为什么最初我不准备提名你做我的副手吗？就因为你是球员出身，你与他们有着千丝万缕的联系，容易徇私情、包庇他们，遇到问题处理起来手软，你不可能受到信任。这就是我一贯主张不宜由内行充当管理者、不宜由内行当老板的原因！外行，这是领导人最宝贵的品质，有了这一条，进可以攻，退可以守，该宽则宽，该严则严，有功不骄，有过不馁，跌倒了很容易爬起来，跑急了很容易收住脚。而内行，是被领导者的绝对特征，一成为内行也就成了被领导人中的一员，还有什么境界？当然，最可贵的是由内行又变成外行，那是最理想的领导！世人只知道外行变内行的可贵，殊不知内行变外行更是金不换！恩特君，请想一想你的不平凡的经历吧。”

在这样的教导和指令下，王蒙笔下的主人公恩特一面唯唯诺诺，一面“又力陈不可操之过急，打击面太大”，拐着弯想尽可能保护昔日同行——

……他说，他愿担保，麦克和金米将会改正自己的过失。这次就不起诉了吧，把他们开除球队，永久收回他们的金蜘蛛黑领带也就是了……（但后来）麦、金两人被开除后对恩特骂不绝口，说他什么“卖友求荣”、“告密求官”……许多球员暗中同情二歹徒，也对恩特攻击甚烈。尤其离奇而又危险的是，一位拒麦克于千里之外的女记者，竟在麦克被开除出队后自动搬到麦克房里。逆反心理而至于送货上门，今恩特抓耳搔腮，大冬天躁出一身痱子。

王府井大街上的青年们大概都听闻过最后这件“实事”，所以他们再迷恋西洋镜里的白日梦，现在也该明白恩特吃力不讨好地在“保”谁了。他们如果细心一点，也该听得懂恩特下面的抱怨：

……高升以后，我仍然未改初衷，与诸位心连心！……我为治球员不严担了多少干系！你们知道吗？你们让我保护，你们所做所为可保护我了吗？你们的处境我理解，我的苦处，你们他妈的理解吗？你们自己不争气，却无中生有造谣生事添油加醋把我说了个不仁不义！好！……从今以后，我也隐姓埋名做寓公吃利息去，我也旁观清谈抨击放炮沽名钓誉不当家不知道柴米贵倒背手说话不腰疼去！……

人们因为“想到恩特如果下台上台的只能比恩特坏百倍”，所以又拥护恩特，不料这又得罪了伯爵，又训斥恩特，气得恩特回到家里伤感之极：

……倾轧太多了，阴谋太多了，仇恨太多了，忌妒太多了！……我再也不能强颜欢笑，两头受气，说违心的话，做违心的人了，我受不了了！你抓住我的短处我抓住你的把柄，你咬住我的耳朵我咬住你的球，谁也不考虑事业谁也不考虑大局，谁也不相信宽容谁也不相信仁爱，却满口人权啊正义啊体面啊文明啊传统啊革新啊地唱，一面唱着高调，一面随时把自己的同事友人上司下属蹬到但丁描写过的地狱里！似乎在害人中获得无限乐趣！简直不如粪坑里的蛆！

作者指桑骂槐曲里拐弯出了这口恶气后，马上又用酒糖蜜的闪眸皓齿搔首弄姿来乱洒花露水施放烟雾弹。终于酒糖蜜告诉恩特前市长即伯爵当初如何骗他的真情，两人齐心合力设计整掉了伯爵，恩特再次高升，当上会长兼

勋爵了。如果说以上有关恩特初入官场上下为难良心危机的描写里，有王蒙自我辩解自我解释的成分，那么在小说最后部分写恩特如何忌妒新秀勃尔德，则显示了作者更严厉的某种自剖自审意识——虽然通俗闹剧的故事外壳继续荒唐地发展下去。勃尔德是天才却又天真如孩子。恩特一手栽培了他，但不肯承认自己嫉妒害怕他。在一连串潜意识嫉妒与理性自责的心理细节以后，酒糖蜜设巫术以害勃尔德，勃又为救小恩特而负伤。小说结尾处恩特手拿毒药盒走出教堂，他在毒死勃尔德或消灭酒糖蜜或自杀自救等多种选择方案前犹豫祈祷……看得出最后一些段落笔触匆忙散漫，理性自审与闹剧情节间的裂痕使得小说收束时缺乏“结局感”。

该怎么来看王蒙这次涉足通俗小说领域的哪怕是不太经意的尝试呢？我们已经在解读过程中看到了小说内涵的三个层面，一是给老百姓（尤其是青年人）提供一个既看西洋镜做白日梦又戏谑嘲弄这西洋镜白日梦的恶作剧机会；二是借闹剧细节与玩笑夸张语言讽刺抨击当代中国现实“杂景”；三是在主人公荒诞的身份认同处境危机中掺入作家的自我解嘲自我辩护自我审视。

严格来说，第一层面属通俗文学，第二层面是政治文学，第三层面则有些纯文学的因素。将王蒙这种“三合一”尝试放在近十年来整个通俗文学发展背景中看，可能更有意思，至少有两个因素导致通俗文学在“文革”后的新时期文坛上出现，一是不自觉的内因：人们厌倦了宣传文学的枯燥乏味，主题再正确的“教化”也要求助于娱乐效果的包装才能取悦百姓，当这种娱乐包装反客为主时，教化文学便转化为通俗文学。第二则是被迫承受的外因，即香港武侠小说、西方通俗作品的强烈刺激。老百姓不是喜闻乐见梁羽生、邓丽君、琼瑶吗？“严肃文学”该怎么办？

在反官僚主义、意识流试验及反省知识分子道路等几次浪头里，王蒙总是个“领先一步”的人物。这次他的新作试验，第一说明他对文学读者量、轰动效应仍然极为重视，他无法忍受作品只在圈子里流通，在文学的社会角色发生危机之际他不惜“下海”玩味市民白日梦，也想试探一条既轰动又严肃而且还不惹事的路子；第二我想大家已经看见，王蒙的小说再嬉闹再荒唐再游戏再通俗，一贯的政治热忱还是有意无意地流露出来了。归根结底，重视读者反应正是政治文学与通俗文学的相通之处，可以说王蒙写出的正是一篇有政治色彩的通俗小说。第三我还想补充的意见就是王蒙似乎不宜“玩”真正的通俗小说。真正杰出的通俗小说，是不会让主人公（以及读者）老是静下来“坚定、清醒”地抚心自问或灵魂不安神经受折磨的。当然，说到底，这篇“通俗小说”在王蒙的种种创作之中，只是一次“游戏”而已。我之所以讨论这篇作品，不是因为这篇作品在王蒙创作中有多少重要性，而是由于“通俗文学”在中国当代文坛上自有其重要性。

1988年12月于香港大学

第二辑

现代主义与中国新时期文学

西方现代主义文艺及文化思潮，近十年来对“文化大革命”以后的中国（大陆）文学界的影响，一方面表现为一连串热闹起伏的文艺论争，另一方面则诱发了一种静悄悄踪迹难辨的文学技巧、情趣和观念革命。前一种论争，宣言醒目口号刺耳，针锋相对中每每还伴有或显或隐的特定政治背景，所以比较引人注目。有关“现代派”的话题，遂成为新时期中国评论界的“热点”之一。而那些学术水准相当参差不齐的论争文章，也确实能作为一种迹象姿态和见证，颇能反映十年来中国文学如何“被迫应对”和“主动借用”西方现代主义的整个文化过程。围绕后一种静悄悄发展的现代主义创作倾向，评论界的态度在1985年前后有戏剧性的变化，在那之前，是力图“批评现代主义”，在那以后，则是力图作“现代主义的批评”，后者催生、助长、介入甚至直接构成了中国文学中现代主义倾向的发展。一些比较能摆脱“爱憎”情绪的专业性评论的出现，主要还是最近一二年的事。

虽然前后仅七八年，时序已经显示它的意义：从1982年徐迟短文遭批判，冯骥才、李陀、刘心武在《上海文学》上放出几只引起争议的“小风筝”，到1985年何新在《读书》上发难谴责“当代文学中的荒谬感与多余者”，从而又引发一场论争，再到1988年《北京文学》辟专栏讨论黄子平提出的“伪现代派”概念……把这三次相对比较集中热闹的“现代主义”讨论放在时序及“文革后”文化背景变迁的逻辑轨道上考察，看上去好像一直重复类似的有关“现代派”的话题，其实每次讨论的文化意义均不相同，且呈现了一个极有意思的发展脉络——开始是文艺政策和文化心理的调整，后来是借文学精神价值的讨论来关注当代青年文化心态，再后来才出现对新时期文学自身的文化性质的质疑。倘用最简单的方式来概括这三次论争，那就是“我们要不要现代派？”“我们文学中的现代派好不好？”“我们究竟有没有真正的现代派？”

一、我们要不要“现代派”？

中国评论界通常所谈论的“西方现代派”，与欧美文学史家所谓的“现代主义”（Modernism）在概念上有所不同。一是外延范围明显扩大，“中国人现在用‘现代派’这个名词，似乎指的是从十九世纪法国象征派诗歌一直到目前流行在欧美的荒诞派、黑色幽默小说。”二是以“派”替代“主义”，隐隐有强调其同忽略其异的意思，“现代主义这个名词涵义很多，它不可能只有一个‘派’。”近十年来中国的作家评论家，哪怕是“中国的现代派”，也很少考察比如美国黑色幽默小说与法国新小说派之间的质的差别，而更关心广义的“现代派”与我们的关系。

其实世界上哪一种文化流派会和“我们”无关？认识研究和考虑关系协调理应是两种工作。首先考虑研究对象与“我们”的利害关系的功利主义评论态度，实质上是种有意无意的防卫性的文化姿态——尽管防卫手段可以是“以攻为守”大胆出击，将萨特（Jean Paul Sartre）沃尔夫（Virginia Woolf）统统批倒，也可以是一厢情愿夸大东方文化对西方现代派缘起的影响作用。总体来说，1840年以来整个中国文化一直处在被西方文化冲击和“侵略”的位置上。现代主义进入“文革”后的中国文学，并不例外也取了文化上的

进攻姿态（虽然这“进攻”是被中国当代的文化危机所“邀请”的，虽然进攻者“绝望”“荒诞”而防守方反而神情亢奋）。不论欣喜或恐慌，中国的评论家起初基本上是将“什么是现代派？”与“我们要不要现代派”这两个课题混在一起同时考察的，而且后一个课题紧逼着前一个课题，制约和影响了前一个课题的从容研讨。

在徐迟的短文《现代化与现代派》（《外国文学研究》1982.1）发表以前，有关西方现代派的文章大都出自外国文学研究家之手，比较重要的有陈悝的专著《西方现代派文学研究》（北京大学出版社）、汤永宽的《当代美国短篇小说集·序》、柳鸣九编的《萨特研究》、李文俊、董衡巽等人稍后编选的《福克纳评论集》、《海明威评论集》以及袁可嘉1979年为上海文艺出版社的四册八本《外国现代派作品选》所写的前言。其中袁文最有代表性地体现了研究者们既想科学评析现代主义又要考虑现实文化对策的为难处境。寓评于介，态度平和。《前言》一开始就将众多西方现代派作家按“左”、“中”、“右”匆忙排队，详细理解评析现代主义以后又尾随一批“错误思想”的“帽子”，“诸如虚无主义、悲观主义、个人中心、和平主义、色情主义等等”，以提醒“我们”“进口”时注意防毒，很难说这是袁可嘉行文立论的策略，还是他基本理论框架的必然局限。总的说来，袁文是从“我们”既有理论框架出发评析现代主义的佼佼者。整个《前言》把“什么是现代派”和“要不要现代派”两个课题折衷为“我们怎么看待现代派”，虽有“我们”的立场在，但主要篇幅还是心平气和用来“看”，用来分析具体现象具体理论的。应该特别指出的是，有不少后来被称为“中国的现代派”的青年诗人、作家，他们对现代主义的最初理解便来自于袁的《前言》。当然，这些年轻人大都本能地绕过了左中右排队段落，而更注意袁文中的具体分析。

比起袁文来，徐迟名噪一时的《现代化与现代派》与其说是论文，不如说是随感。可偏偏这样一篇热情天真夹点小策略的三千字短文，在发表后一二年中，接受了全国各地报刊杂志几百篇共计百余万字的批判文章，引发了从1982年到1984年前后持续近三年的第一次“现代派”论争。同时被批判的还有谢冕、孙绍振和徐敬亚论述“朦胧诗”“崛起”的三篇文章，以及发表在《上海文学》（1982.7）上的冯骥才、李陀和刘心武放的“三只小风筝”。

。我最近耐心地翻看了1982—1984年间几十上百篇从各种角度批判现代派的文章，并从中选出较有学术性的钱中文、夏仲翼的两篇论文及较有代表性的陈悝的文章。纵观两边不同的意见，争论的焦点直接是“我们要不要现代派。”至于“现代派是什么”和“应该怎么看”等论题，都已成了争论的手段和论据。徐迟说：中国以后“将出现我们现代派思想感情的文学艺术”，原因是“我们将实现社会主义的四个现代化。”陈悝则认为中国文学“如果进一步深中现代派的流毒……我们无论在创作实践或理论探索上，都将走入一条死胡同”，“死胡同”的论据便是在现代派与没落资产阶级之间划上等号，“列宁明确地指出：‘绝望是行将灭亡的阶级所特有的……’，现代派表现的正是这种思想情绪”。冯骥才热情呼唤“中国文学需要‘现代派’”的理由也是称现代派为“时代的产物”，“本世纪来，社会发展，科学倡达，工业革命，生活内容的变化，影响到人们的意识、思维、审美，以及生存方式；也自然影响到文学艺术中来”。在冯骥才看来，乔伊斯、福克纳、沃尔夫等人的艺术实验，“实际是文学上的一场革命”。“革命”两字，岂能让现代派用去？于是钱中文发问：“在我国，要现代主义文学，还是要社会

主义文学？这是一些文章中提出来的一个重要问题。” 这真是问题的提法决定了它的答案：如果顺着钱中文的思路，在中国大陆没有哪个论敌会不失败。

今天重新回顾这次学术价值很低政治色彩很浓文化意义很深远的文艺论争，我在一片“需要”和“不要”的激动争辩中，特别注意主语“我们”的复杂内涵。大家都说“我们”，似乎群体意识很强，但“我们”究竟是什么？

“我们无产阶级文学”，“我们社会主义文学”，“我们革命文学”——这基本是一种政治阶级的角度。

“我们现代人的文学”或“我们现实主义文学”——这种出发点里较多时代文化背景的因素（虽然依托不同）。

“我们中国的文学”，“我们民族的文学”——这里强调了汉民族文化的立场。

显然，同一个“我们”的主语，至少包含政治、时代、民族三个层面的内涵指向。

余光中教授认为中国（实际指台湾）知识分子在承受现代主义思潮冲击时，心理上的失落感要比西方人更严重。因为欧美是“机器喧嚣盖过了教堂的钟声”，十八九世纪“人的自信”、情感尊严和传统中产阶级道德价值系统今天受到了几乎是毁灭性的冲击，这固然是令人遗憾的，但冲击的力量即二十世纪现代主义，也同样是欧洲知识分子的精神成果，所以他们觉得是“我们今天的文明令人感慨但又无可挽回地在击溃我们昔日的文明”，这里的失落感，只是“时代”意义上的。而在中国则是“外国的黑烟竟搅乱了我们的田园农家乐”，是人家今天的文化在“冲击我们旧日的文明”——这里的失落感是时代和民族双重意义的。到了1949年以后尤其是“文化大革命”以后的中国大陆，我以为情况又有了新的变化：这时的西方现代主义影响，第一意味着时代的冲击（二十世纪文明无可避免在冲击十九世纪或传统农业文明），第二意味着民族文化危机（西方文化对东方文化取“进攻”姿态），第三意味着政治的对抗（资本主义与社会主义的文化斗争）。所以这时中国知识分子、中国文学界的失落感危机感和抗争意识也同时有三层内涵，既是时代的，也是政治的，更是民族的。

所以徐迟、陈悝、李陀、钱中文等人论争“要不要现代派”时，“我们”的主语里也同时包含上述三种立场——不过他们都各有侧重各有隐藏。这其间的侧重隐显，构成了极微妙的文化景观。

因为是论争，所以总有策略，讲究“有利有理有节”。在“文革后”中国特定的人文环境里，有几条“胜负规则”必然有效：一是在政治概念上，“资产阶级文学”总不是“社会主义文学”的对手；二是由于“五四”以来进化论的影响，人们总觉得“新的”、“现代的”、“二十世纪的”等概念比“传统”，“十八九世纪”更响亮；三是以民族文化为本位的意识总是非常重要，或表现为政治层面的“民族自尊”，或体现为“中学为体西学为用”的心理愿望，或反映了深层的民族文化失落感及复兴使命。

明白了规则，我们就不难理解1982年—1984年间“现代派”论争的文化性质了。那些反对“现代派”的“我们”，主要持阶级、党派、政治的立场。但“无产阶级情感”、“社会主义现实主义”下面其实隐含着自觉的十九世纪时代趣味和不自觉的传统文化意识。实际上是从强调文学的社会教化作用的传统出发，以托尔斯泰、罗曼·罗兰来批判萨特、加缪（Albert Camus）。

因为“过时的趣味”（时代局限）是个“软档”，所以才需充分发挥“阶级分析”的政治优势。而主张“中国需要‘现代派’”的那些“我们”，则主要依据时代变迁、文明进化的有利出发点，尽量（同时也是策略地）强调现代派与二十世纪人类文明科技进步的必然联系，在政治层面则只能“取守势”（现代派中也有些人参加革命；可以抛弃荒诞思想剥下其技巧为我所用，等等。）一重政治一倚时代，在这种微妙的文化对峙中，民族文化意识的作用就举足轻重了。陈悝担心中国文学如果“深中现代派流毒”，后果便是“离开人民和民族的土壤，否定古典文学的艺术成就，摈弃无产阶级文学的创作经验”，这三条后果恰恰从反面说明了现代主义影响进入“文革后”中国的实际意义：那就是促使新时期文学怀疑“讲话”（甚至“左联”）以来“无产阶级文学”为政治辛苦服务的种种“经验”。（孙绍振：我们不屑于作时代精神的简单传声筒）；怀疑巴尔扎克、契诃夫等十九世纪作家是否是我们唯一的艺术典范（李陀：《各种各样的小说》）；也怀疑民族文化（甚至“五四”文化）规定于文学的感时忧国、理性教化的传统角色（吴亮：作为一个现代人，对自我的关心，应当甚于对自然的兴趣……世界的本质……是无从知晓的……）。这样同时从政治功能、时代趣味和民族传统三层意义上显示“挑战”姿态，无疑太困难了，仅仅依靠时代进步的理由还显得不够。李陀凭直觉很早就意识到了这一点，所以他在赞同冯骥才热情呼唤现代派的同时特地将“我们”的“现代小说”与“洋人”的现代派划了条界线，目的是希望“我们的现代主义”与民族文化更多结缘——于是这“我们”里面除“现代人”的自豪外又多了“中国人”的文化危机感和使命感（艺术感觉很“现代”的中国知识分子，其民族文化危机感反而比酷爱屠格涅夫的“社会主义现实主义”理论家更强烈，这一现象颇耐人寻味）。殊途同归，一些作家如贾平凹、阿城等，也在1982年—1984年间试图寻找西方现代派与中国传统艺术神韵相通的可能性。李陀等人的考虑在有意无意间，其实不无现实功利因素：面对“文以载道”民族传统与十九世纪欧洲俄罗斯文学趣味在“社会主义现实主义”旗帜下的神圣同盟，现代主义要想进入中国，除依据时代进步背景外，还应在“政治需要”和“民族文化需要”两者中至少再找一位“盟友”。徐迟热情提倡“社会主义现代化需要现代派”，正是现代主义在中国寻找政治依据的一次暂时失败的理论尝试；而陈思和颇有影响的《中国文学发展中的现实主义》一文，则可视为替现代主义在中国寻找民族文化依据的一次暂时成功的“学术冒险”。

陈文第一章集中记述了“五四”文化如何及时接受当时刚刚兴起的西方现代主义思潮影响的一些史实（比如《民铎》早在1921年便介绍柏格森哲学引进“意识流”概念，同年朱光潜便全面评述弗洛伊德学说，等等）。“五四”思潮中的现代主义因素向来是国内各种新文学史所避而不谈，所以陈的历史回顾使今天很多热心现代派却又不能理直气壮的青年作家们深受鼓舞。正是为了替当代的勇敢探索者找几位“拿得出”的榜样，陈文故意不谈“五四”文化中现代主义因素，理性启蒙主导倾向及浪漫思潮的关系，也不提茅盾等人赞赏“新浪漫主义”的思想启蒙理由和鲁迅接受尼采影响的进化论框架，而是着重强调茅盾当初热情提倡现代主义的言论并认为《阿Q正传》也“反映了人与人之间的冷漠、隔阂、孤独，以及彼此间的无法理解”，可以联想到存在主义与加缪《局外人》。在第二章里陈思和更大胆地描绘了一幅二十世纪初东西方文化的戏剧性对流图：在中国人否定传统接受西方近代文

化影响的同时，东方神秘主义文化则促成了现代派的产生，“双方都在抛弃传统，又都在向被对方所抛弃的传统靠拢。这种文化的对逆现象是历史上空前绝后的。中国人获得了西方科学精神与理性主义，促使他们从传统文化的虚玄中挣扎出来，在旧文化的废墟中以求新生。西方人获得了东方的神秘主义与物我合一的思想，有助于他们克服传统文化的局限，进一步推动现代科学的发展。”前面说过，李陀等人不是正希望在现代派与民族文化之间找到联系吗，陈文显然提供了这种联系的历史和理论依据。激动兴奋之余，人们也来不及细想“五四”文化所受西方影响与老庄玄学于现代派产生的若干启发作用在规模、性质上能否并提，以及现代主义是否系西方文明自身的必然发展等问题。或许不是来不及，而是不愿细想（近十年中国评论界，既匆忙缺乏耐心，又充满情感愿望）。学以致用，“现代派原来和我们的老庄有关，今天我们要用，有何不可？”这里的“我们”，同时有了时代、民族两层内涵，再面对“我们现实主义”，信心充足多了。在更深的文化意义上，虚构一幅东西文化对等交流“没有赤字”的图景，对于热心现代派的中国知识分子的深层文化失落感，也是一种微妙弥补。陈文为现实需要而谈史立论，虽然在学术性方面付出若干代价，却成功地使现代主义进入当代中国文学暂时找到一块理论上的“摊头阵地”，放在文学论争过程中看，其重要性尤其明显。

二、我们文学中的现代派好不好？

何新发表在1985年11期《读书》头条上的《当代文学中的荒谬感与多余者》一文，使得似乎已平静下来的现代主义讨论重新热闹起来。与第一次论争不同之处在于，这次不是“要不要”的问题（由于王蒙、宗璞、茹志鹃、高行健、李陀、北岛、杨炼、舒婷、顾城、张辛欣、张承志、陈村、曹冠龙、韩少功、刘索拉、谭甫成、徐星等人的有意无意的努力，现代主义因素已经实实在在而且引人注目地进入了新时期的诗歌、小说、戏剧创作），而是如何评价“我们”文学发展中的现代主义倾向问题了。倘说第一次论争是文艺政策和文化心理的匆忙调整，那么第二次讨论便是从社会文化思潮角度对引进“异质”文学的后果作政治和伦理价值评判。话题围绕作品中表现的某种青年文化心态而展开，指归仍在文学扮演的社会和政治角色（我们的创作该不该表现那种“荒诞感觉”、“失望情绪”，应该如何批判、引导，等等）。出现何新那种奇特混和多种文化尺度的论文或许是偶然的，但在1985年前后现代主义影响越来越细密渗透入中国文学之际，重新出现精神价值角度的批判，乃是必然现象。这也反证了现代派影响虽从技巧趣味突破，作用面却主要在思想文化方面，直接后果便是文学的社会角色的改变。

从别的文章看，何新理应比陈悝等人更能领会西方现代主义的精神实质，“从总体来看，现代主义体现了十九世纪末以及二十世纪以来，西方工业科技文明的自我危机意识……是西方人对西方文明的一种危机意识，也是价值的危机意识。而在哲学和文学中的表现，就是生命的荒谬意识以及死亡的迫近意识。”（11）何以这样一种西方文明的自我危机意识会和徐星《无主题变奏》里当代中国青年的戏谑冷嘲式愤世嫉俗情绪完全等同起来呢？看来也是现实政治需要牵的线吧。何文颇潇洒地创造性地转述了《无主题变奏》中的“一种对存在、对人生、对青春以至对自身的整体荒谬感”，并将它与

存在主义“局外人”态度、十九世纪“多余人”心态及非英雄化平庸文学趣味还有庄周、刘伶、济颠及拉摩之侄等古代“嬉皮士”精神联系起来，认为在二十世纪八十年代中叶的中国，这“不是一个孤立的文学现象”。为分析批评这种文学现象（其实也是青年思潮也是文化政治现象），何新调动了多种文化武器，既以冉·阿让、约翰·克利斯多夫等十九世纪灵魂来批评写“凡人琐事”的非英雄化趣味倾向，认为当代文学“从文学形象的转变来说，就是由神圣回归平庸，由英雄主义回归于虚无”；又以“爱国主义”的道义责任来批评“迷失自己”的当代青年的荒谬感：“我们可以理解他们。但是这种文学倾向不值得鼓励，不值得提倡……今天的中国青年没有玩世不恭的权利。试看我们面临的是一个什么样的历史环境？十几亿人口，要吃饭，要生存，要发展，要繁荣！”还以金庸、梁羽生小说中的大侠精神来批评当代多余人的忧郁孤独，“《无主题变奏》……它的气质很高……那种内向的沉思和忧郁，显示了一种优雅的风度和旨趣。这种忧郁症，在某种意义上也表现了一种病态的美感。……但是，我一点也不喜欢这位主人公……我宁可喜欢金庸作品中的大侠胡斐和袁承志，因为他们不仅武功高超，而且更重要的，是他们还具有一种舍生取义、兼济天下的崇高精神。”也许每一局部的批判逻辑可以成立，但合在一起便混乱了：约翰·克利斯多夫精神与“多余人”奥涅金、毕巧林其实气质相通，如果徐星、刘索拉等人的主人公也有类似“多余人”的玩世不恭姿态，是否他们也应属“当代英雄”之列呢？（“文革”后“迷惘的一代”，不正是“我们这个时代的主角”吗？）而被推崇的武侠“白日梦”与被批评的市民平庸趣味之间是否有联系呢？诸如“多余人”与“局外人”基本文化性质差异等问题，当时便有不少商榷文章尖锐指出了。我以为更有意思的，乃是何文中三种基本文化武器（政治道义责任、十九世纪欧洲趣味和“武侠梦”里凝结的复杂的传统意识）的颇有代表性的不协调合作。在文化性质上，这也和“我们现实主义”论者一样，以“载道”“教化”传统与巴尔扎克模式合起来化为文学的当前政治功用。不同之处在于陈悝、钱中文等人至多只在政治责任感下面自豪而不自觉地显示些十九世纪欧洲、俄罗斯趣味，至于深藏其间的传统文化心理一般是羞于露面的，而何新却真诚大胆得多，将金庸、梁羽生笔下的大侠与精神文明建设使命一起拿了出来，于是，现代主义进入当代中国文学的主要障碍，或者说必然要和现代主义在表层冲撞的所谓当代中国既有文化规范的主要原素，都显得十分清楚了。何文的另一不同之处在于，他的几种文化武器互相之间配合不太融洽，不仅大侠精神与约翰·克利斯多夫气质格格不入，那些对“嬉皮士”情调的精辟理解也无法和“这难道是当代中国人所应当追求和模仿的吗”之类的政治使命感完全协调，有时读来竟仿佛不似出自一人手笔。这是否也意味着“既有规范”在1985年已显露了不可克服无法掩饰的内在矛盾呢？

正如何新认为徐星《无主题变奏》中的迷惘情调荒诞感“不是一个孤立的文学现象”一样，人们也并不认为何新多种文化武器并用的文章是一个孤立的批评现象。何文虽然为了论证现代主义于当代中国文学的严重（甚至有害）影响，故意简单化地在“文革”后青年人的迷惘情绪和失落感与存在主义观念之间划上“危险的”（不同角度，均很“危险的”）等号，但他抓住青年文化心态这个焦点，尖锐地从政治文化思潮角度提出问题，还是显示了足够的文化敏感的。这敏感有意无意地代表了某些政治力量的长期习惯性过敏。可是对于抓文学典型进行政治文化批判的方法，评论界同人们是持有

条件反射性警惕的，加上 1985 年特定政治文化背景的制约，何文并未引发一场持久的论争。不过那年探索小说繁荣新潮批评崛起，有关现代主义的精彩评论不少，人们偏偏特别注意（反感也是一种注意）何新的“随想录”，这也反证了“中国的现代派”自觉不自觉地意识到他们的“荒诞”工作，实际上是具有政治意义的。在我看来，进入“文革后”中国文学的现代主义影响，虽然高举时代进步（二十世纪现代文化）的旗帜，虽然力图寻找民族文化依据，但实际上它的文化意义，主要还是对现有政治文化环境的一种冲击。这种政治文化意义上的冲击作用具体表现在两个方面，一是帮助中国“新时期文学”解脱政治宣传功能的束缚，帮助文学向政治“申请自主权”，争取文学的独立性；二是帮助中国青年宣泄他们的精神文化危机感。显然，后一种精神宣泄带有争取个性自由（乃至社会变革）的思想启蒙意义，这种新的政治负载与前一种想丢弃政治包袱的“纯文学”倾向构成矛盾，这种矛盾正意味着中国的现代派所面临的两难文化处境。也就是说中国的新潮文学，是以“纯文学”倾向来显示其非文学性的政治文化影响的。身处其间的人们，可能会比局外人更珍视 1985 年的转折意义。这一年以“方法论研讨”为突破口的种种文学观念变化，如强调情人手帕落地与“降半旗”在题材意义上的平等价值，论证在“典型环境”、“典型性格”外也可有典型情绪典型心态，从“非情节化”“非故事化”走到强调生活的非因果关系乃至提出“非理性化”的合理性（另一悖论），以音乐感取代结构章法，在崇高、优美之外还执着于发现病态美等等……所有这些被总结为“向内转”的文学观念转变，其实都是在强调文学的独立性，以争取与政治“离婚”。与此同时我们看“探索文学”的具体的“现代主义表现”，如玩世不恭状的荒诞嘲弄，反礼教反传统反规范反秩序的粗野口吻，隐晦丑恶的病态意象，满含社会内容的个人迷惘失落情绪等……哪一种不是对现有政治环境及其文化背景的猛烈反叛和挑战？哪一种不构成对“文化化了的僵化制度”和“制度化了的僵化文化”的双重冲击？反对者如何新等从伦理道义角度提出批评，赞成者如刘晓波等，也从精神价值（而不是纯粹从文学性）角度提出辩护：“他们的玩世不恭不是怯懦，而是抗争和进取，不会引人走向安静的世外桃源，而是激发人的现实抗争的精神。尽管他们时时因孤独而陷于迷茫和悲观，但这正是心灵觉醒的标志。没有孤独就没有勇于创新的天才，没有痛苦就没有真实的人生”。(12)在辩论“玩世不恭”是否“怯懦”（好或不好）时，大家都肯定了现代主义影响已切实进入了我们的创作这一事实前提，大家也都忽略了在现代主义观点看来“怯懦”并不等于“不好”这样一个理论前提。或者说他们都认为，在“文革后”中国的特定环境里，连现代主义也没有“怯懦”的权利，连卡夫卡、福克纳也必须“上战场”（如宗璞写《我是谁》，如残雪的《苍老的浮云》）。徐星和刘索拉、张辛欣等人的作品，其实在文学性意义上差异很大，但人们多见其同不论其异，说明连文学评论家也主要将《无主题变奏》等放在政治文化思潮层面（而不是纯文学层面）考察。现代主义影响对“传统规范”（准确地说是当代中国的僵化文化规范）的“有”情冲击，使绝大部分持社会改革立场的作家评论家感到兴奋。不过这是一种充满内在矛盾的兴奋，也是一种不无痛苦的兴奋。

内在矛盾是由于支持现代派的人们其实依据不同理由：同样肯定“我们创作中的‘现代派’倾向，并不怯懦颓唐”，有人是因为“不怯懦颓唐”的情感能起思想启蒙作用而接纳、欢迎“现代派倾向”，有人则是因为从趣味、

观念上认同“现代派”而策略地强调其“不怯懦颓唐”的伦理道义价值。换言之，有人是因为相信卡夫卡对中国有用才欢迎他，有人是因为喜爱卡夫卡才说他对中国有用。面对文艺政策上的简单拒绝（我们不要）和政治道义上的粗暴批判（不好，有害）时，不同理由的“现代派”支持者会自觉不自觉地携手“作战”，彼此作策略性让步协调。但假如反对势力逐渐消退，这种“统一战线”立刻会呈现“内部矛盾”。1985年以后，这种支持现代主义倾向的不同理由之间的论争，逐渐成为有关现代主义的主要话题。

对新时期中国文学中现代主义倾向的发展，持不无痛苦的兴奋态度，这是由于现实政治文化意义上的功利考虑（兴奋）与民族文化危机导致的文化心理失落感（痛苦）复杂混合的结果。当时一些比较全面比较冷静评述现代主义影响的论文（如宋耀良的《意识流文学东方化过程》，如邹平《新时期文学中的现代主义渐进》等），行文立论中都有那种“不无痛苦的兴奋”。在兴奋肯定现代主义影响帮助当代中国文学摆脱“文革”文化阴影的同时，论者总要有意思无意想方设法消除弥补面对“异质”文化的失落感，方法多是第一发掘祖先联系（李商隐早用过“意识流”，老庄与现代派气质相通），第二强调主动“引进”（是我们要“你们”来……），第三说明“引进”的多数是技巧手法（我们自己来“剥离”），第四则声明进来后已被“同化”（已成为社会主义文学的有机部分），无论“祖宗渊源说”、“主动引进说”，还是“剥离技巧说”和“已被同化说”，种种理论声明其实都说明了现代主义影响当代中国文化后，给中国文化人带来的巨大的心理不平衡。“现代主义来中国，是因为对我们有用！”这里的“我们”，时代、阶级色彩均很淡，民族文化的本位立场才最重要。而这种凡事从“有用”出发的文化态度，也和民族传统有关，并非“二十世纪文明”或“无产阶级文化”的特点。“……中国知识分子对于再生本民族文化的热切的使命感……竟成了他们在吸收西方文化时的不自觉的标准尺码。”这是陈思和论现代主义一文中精彩的一段话，如果把“吸收”两字改成“理解”和“评判”，这段话也颇能说明包括陈文在内的同一时期很多中国“现代主义评论”的基本特点。

三、我们究竟有没有真正的现代派？

在论争了数年“我们要不要现代派”和讨论了数月“我们创作中的现代派好不好”以后，结果又重新回到“我们究竟有没有现代派”的问题的起点，这看似学术研究层次的倒退，其实倒是中国文化在进步：终于暂时稍稍离开自身情感愿望，先来考察现象本身，先来考察“中国的现代派”的文化性质了。

颇有意思的是引入了“真与伪”这对概念。动因起初是“斥伪”。一旦反对现代派“登陆”的政治防线松动，新潮创作便势如决堤，1985年后现代主义顿时成为时髦文化，确实精芜杂存，瑕瑜互见。但要“斥伪”必同时“存真”，于是“什么是真正的或曰严格意义的现代主义”，这个问题便无法回避了。

然而中国的“先锋派”作家和新潮批评家，他们对西方现代主义的理解和研究，并未随着新时期文学中现代主义倾向的迅速发展而同步深入。到1985年后，朦胧诗人和“探索小说”作者们对西方现代派的理性认识，大致仍停留在几年前陈悝、袁可嘉等学者的评介程度，但他们笔下的具体创作却

早已突破袁可嘉等人划出的借鉴范围。热心支持现代主义进入中国的青年评论家们，对当前种种文学实验的体味感悟，也比他们对西方现代派名作译本的理解把握更实在更细致更“投入”。于是我们看到被作家评论家所“斥”的，均是作为文学现象的实实在在的“伪”，为他们所向往尊崇的，却往往是作为文学经典、理想的虚拟的“真”。

但虚悬什么样的“真”，决定着人们对实际文学现象的“伪”持何种批评态度。

季红真在 1987 年秋天写了专文全面探讨西方现代主义与中国近年文学的关系(13)，视野广阔思路清晰，虽然牵涉问题较多未能一一足够深入，然而核心观点是十分醒目的，那就是新时期文学尽管受到西方现代主义的广泛甚至深刻的影响，但中国并没有出现严格意义上的现代主义文学。季文从物质生活水平的限制、缺乏现代主义产生的哲学土壤以及文化心理机制的障碍等三个层面详尽论证她的观点，也花了不少篇幅指出中国文学中的现代主义倾向与“严格意义上的现代主义”之间的诸多实质性差异。在季红真之前，已有很多论者再三指出过这种“中/外”现代派之间的差异。一般说来，对现代主义影响进入中国持保留和反对态度的论者，更愿意强调（甚至夸张）北岛、张辛欣、刘索拉们与萨特、加缪、“垮掉的一代”之间的精神联系，因为后者的“阶级身份”比较确凿，于是前者的“危险倾向”也较明显。与此相反，从各种不同角度对现代主义影响进入中国持赞许、支持或通达容忍态度的人们，都有意无意想帮助北岛、张辛欣、刘索拉们与“真正的现代派”划清界线。这里的原因，一是因为该界线有助于保障“中国的现代派”作家们的政治安全；二是因为该界线也有助于强调（或者说发现）中国的现代派探索的现实社会理由和民族文化依据。应该说，只要不带太强政治偏见和“学术意气”，中国文学中的现代派倾向与西方现代主义之间的差异，就像后者对前者的影响一样容易发现：第一，同样是“意识流”，王蒙、茹志鹃是剥下“人家的”技巧，由自己的理性剪切拼贴成一种现实政治的错乱感，而没有像普鲁斯特、詹姆斯、乔伊斯那样沿心理时间线索探究人的潜意识领域的兴趣；第二，同样是隐喻象征，韩少功、残雪的意象是显然更多政治批判民族自审的社会内容，更少对人类命运的形而上的哲理思考；第三，同样是“荒谬感”、玩世不恭或“黑色幽默”式的嘲弄姿态，刘索拉、徐星表达的其实是一种在社会中找不到理想位置的“多余人”迷惘愤世情绪，而不是冷漠旁观人类危机的“局外人”姿态；第四，同样写“性意识”，中国作家更侧重社会礼教压抑下的性苦闷及性变态，而不是以性冷漠性厌倦来洞察人的生存危机；第五，同样是价值系统崩溃后的悲观，“文革”后的人们是对当代中国“革命传统”的崩溃表示失望，丧失信心，而不像战后欧洲知识分子那样在科技文明高度发展后反而对人类前途表示怀疑……诸如此类的差异，第六，第七，我们还可以不断往下列举，在具体作品中找些论据也不是难事。但问题在于，从什么角度来对待这些差异？这些差异的存在，能否说明中国并没有“真正的”现代主义文学？

看来季红真所说的“严格意义的现代主义”，意即西方意义的现代主义。别的很多论者所说“真正的现代派”，心目中也同样依据他们所理解的西方现代主义。如果说 1985 年以前人们说“中国的现实文化土壤并不会产生西方意义的现代主义”，常常还带着一种为中国文学辩护的庆幸语气（我们永远不会中毒），那么 1985 年后的微妙变化就是同一个“我们没有真正的现代派”

的结论，评论家们好像更多是带着遗憾甚至抱怨反省的语气来谈论（我们的现代派作品怎么“不伦不类”），换言之，围着同一条“真/伪”界线，以前人们庆幸“亏得我们不是真正的现代派”，后来则变为“我们为什么没有真正的现代派”？当然，细心的人们不难发现，这里“我们”的内涵，又有了微妙的变化。

黄子平发表在《北京文学》（1988.2）上的《关于“伪现代派”及其批评》一文，虽然不长却很重要。这种重要性不在提出令人误解的“伪现代派”概念并又引发一场不太热闹的讨论，而在于标志中国评论界对于现代主义问题的一种冷静的专业研究态度的出现（而不再像过去那样每种意见首先意味某种情感愿望。）黄文颇有启发性地将评论家刘晓波与作家陈冲同样批评“伪现代派”的两种意见放在一起，使我们看到中国的现代派在初步冲破政治阻碍以后，结果又受到来自不同方向的新的批评，或者也可以说这是新时期文学中的现代主义倾向，如何在不同的文化侧面作自我反省。

刘晓波显然也是从西方的现代主义才是真正的现代派这一理论前提出发，他认为现代派名作如贝克特《等待戈多》、戈尔丁《蝇王》是“将从生活中体验到的苦难提升到一种形而上的、人类痛苦的高度去品味（重点号原有——引者）”。而中国的现代派“作家体验到的东西大多是受到社会理性道德规范束缚的东西，表达出的观念是社会层次、理性层次、道德层次的东西，可是又采用了现代派的艺术手法，就造成外在形式和内在观念的分离。这方面‘色厉内荏’的典型是王蒙、高行健的一些作品，在莫言的《爆炸》里也很明显。”（14）总之，刘晓波是对王蒙、高行健、莫言没有学像贝克特、戈尔丁而表示不满。在黄子平看来，这些要求‘纯现代派’的作家批评家，“是试图‘剥离’自身的体验和文化，以迁就或达到”西方现代主义的“完整性”。这样的概括方式，应该说也包含着“不满”。

事实上，1985年以后“探索文学”的作者们，一直不断听到类似的“还不够现代派”的抱怨批评和激励，这种来自同一阵线的抱怨和激励又加强了“先锋作家群”持续不断创新的紧迫感，以致于短短二三年，“新潮”几乎泛滥。殊不知大家凑在一起抢话筒诉孤独，实乃追求个性价值的社会群体意向；凡新必好，越新越好的“创新欲望”也更多地联系着“进化论”观念。中国的现代派“先锋”，实际上每每以二十世纪艺术武器（荒诞、孤独、黑色幽默……）来追求十九世纪的文化目的（自由与个人解放），这是他们始料未及且不愿承认的情况，但也正是他们工作的价值所在。

另一种对“伪现代派”的批评，出发点完全和刘晓波不同。陈冲认为徐星等人创作中吟咏的痛苦“没有实际生活中的对应物”，“西方的一些现代意识，是在高度工业化以后或后工业化社会中产生的，而我国还没有实现完全的工业化，更不要说工业的现代化，工业文明则远没有取得对农业文明的优势”，因此，陈冲觉得某些新潮创作中的“这类冒牌的‘现代意识’不是从中国现实生活中产生的，而是从国外（主要是发达国家）的书本上横移过来的。这是一种理念的甚至概念的横移，把一些外国才会有的意识，硬套在中国现实头上”（重点号系引者所加）。问题的微妙性在于，“把一些外国才会有的意识，硬套在中国现实头上”这一种文化现象，是否发生在当代中国的现实中，对西方现代主义的“理念的甚至概念的横移”（如果确有的话），这一种文化行为及其深层文化心理是否是从中国现实生活中产生的？是否也依据和表现了“文革”后中国人的某种精神状态？看来，依照陈文的逻辑，

并不能导致对“伪现代派”的否定。不过值得注意的是这一逻辑后面的出发点，既然“不是从中国现实生活中产生的”观念情趣是“伪现代派”，那么“真正的现代派”是否就是深刻表现当代中国人精神痛苦文化危机的作品呢，这显然与刘晓波及很多别的论者对“真正的”“严格意义的”现代主义的理解不同。应该指出，像陈冲这种批评“现代派观念横移”的意见也很有代表性，近几年来这种“不够中国化”的批评也加强了“先锋作家群”持续不断“寻根”的紧迫感，有关“嬉皮士情调有贵族气息”的议论也在某种程度上促使了现代主义怀疑精神与平民（有时也有贫民）反叛姿态在新潮创作中的结合。

还有一种对“伪现代派”的议论，来自于一贯对现代主义进入中国将保守态度的政治文化力量。这“一类人可以说是最坚定、最认真的现代派的反对派。他们始终认为只有现实主义（社会主义的现实主义或革命现实主义）才是中国文学的唯一正确的道路，因此他们始终坚持在两条战线上开展斗争：一方面批判西方的现代派，一方面批评中国的现代派。然而这两方面的批判和斗争在这几年都遇到了麻烦。在前一方面，由于批判者对西方现代主义并不熟悉，敌情不明，所以很多批判没有说服力，那些严峻的判断和严厉的措辞都不服人；在后一方面，尽管严重的警告和苦口婆心的劝说这两手不断交替使用，但是自愿做‘现代派’的人却越来越多，批评界还声称‘中国的当代文学中已经存在着一个现代主义运动’。在这种情况下，听说中国的现代派不过是‘伪现代派’，他们自然大喜过望，闹了半天你们全是冒牌货！”（15）这“大喜过望”其实是误会了，倘若中国的现代派创作全是“冒牌货”，与西方现代主义有实质差别，那矛盾性质岂不变化了（从“中/外”、“无/资”矛盾向中国文学内部矛盾转化）？接下来再如何抵抗斗争呢？倘若“冒牌”一说美言为“现代主义思潮与文革后中国文化具体实践相结合”，中国文学中的现代主义倾向岂不更加顺理成章？看来，这是坚定的反对派在“幸灾乐祸”情绪中自身文化立场的暂时迷失。

曾几何时，勇于探索的中国作家都尽量否认或“低调处理”他们作品中“意识流”或“荒诞感”的“舶来身分”，但到了刘晓波那里，已经恐惧和抱怨中国现代派的“海外关系”不够“正宗”了。形成有趣对照的是，当初被徐迟用来为现代主义进入中国作辩护的现代科技发展和时代进步理论，现在反而成了人们（如陈冲）批评现代派观念横移的逻辑依据了。短短几年，政治文化背景变化迅速，受其制约的“我们”这一主体概念的文化内涵，也在不断飘移之中：一贯对现代派持阶级分析态度的“我们”，在逐渐显露其对俄罗斯贵族及武侠英雄的文化兴趣；留意考察中西现代派精神差异的“我们”，政治立场慢慢向时代文化角度转移；一直注意时代制约作用的“我们”，则由“进化论”观念向强调当代社会需要的政治文化立场过渡……不过纷乱变化中也有最重要的不变因素存在，那就是中国的现代派作家寻求民族文化依据的不懈努力，正视汉民族文化失落的心理危机感与企图复兴民族文化的传统使命感，是“我们文学中的真正的现代派”所持的深层立场。这种民族文化本位立场既使现代主义切实扎根于“文化大革命”以后混乱松动的中国现实文化土壤，又使这种中国的现代派文学确实有别于西方意义的现代主义。

中国文化的近代失落，与西方传统文化为现代主义冲击取代的情形很不相同。现代主义是西方文化自我否定自我发展的必然结果，其间某些局部虽

有东方文化（包括中国老庄思想等）的刺激启发，但尚无这种刺激启发，西方现代主义以其主流而言，依然会有后来的发展和衰落。这与汉民族文化如不遭到“五四”前后西方文化冲击便不会有今日之振兴与失落的情况，不可同日而语。我不认为汉文化在“五四”时期已经断裂，由于“异质”文化的“进入”，汉民族文化既获新生又遭失落，外表面目全非，基本要素却一直在持久延续。不管中国的知识分子是否愿意正视是否敢于承认，其实汉民族文化在二十世纪是被欧洲文化（包括十八、九世纪人道主义、马克思主义和现代主义）强迫改变其外貌（甚至在某些局部上也改变其性质）的。不过中国知识分子不自觉地从家族宗法制传统文化心理出发，更愿意把这种东西方文化碰撞解释为中国文化积极、愉快地回归或进入世界文化（大家庭）。

真正的文学大都是比较感情用事比较“怀旧”更愿意“向后看”的一种文化活动。“五四”时期西方文化影响冲击改变着中国人的语法结构、思维材料、生产工具及社会形态，既导致令人振奋的思想革命社会变化，也带来令人伤感的文化失落心理危机。中国现代文学中一些政治目的明确的急功近利性作品，大都着重描写前一种令人兴奋的社会革命浪潮（如郭沫若《一只手》、蒋光慈《短裤党》、周立波《暴风骤雨》等）；另一些文学性较强的作品，则大都在表现社会剧烈的变动的同时，透露并体味更深一层的文化失落的惆怅悲凉（如鲁迅《野草》、曹禺《北京人》、郁达夫《过去》、老舍《四世同堂》、沈从文《边城》、张爱玲《金锁记》等）。虽然后一类创作艺术价值显然更高更持久，但三十年代以后中国文学里前一类作品却越来越多，渐渐成为主要的发展方向。这里除了三十年代普遍左倾的国际文化环境影响、抗日救亡运动的接踵而来以及1949年以后人民共和国政府对文学宣传作用政治功能的进一步要求等外在社会政治条件制约以外，汉民族文化在意识深层不甘心（甚至不承认）失落，焦灼希冀（最好能在一夜间）涅槃再生的民族心理愿望，也是必须加以考虑的一个因素。三、四十年代民族危机更加深重，中国作家们的精神失落感反见平缓（深刻的迷惘转化为明朗的愤懑），这是因为汉民族文化很快找到了（或自认为找到了）消化“异质文化”从而振兴传统的某种可能。“五四”的人们虽过激地全盘反传统，精神实质仍是传统的忧世救民使命感。眼见东方文化一味被外来文化强行碰撞，理智上可以赞同鼓掌，心理上着实承受不了。于是就像政治上迅速找到“我们马克思主义”一样，文学上很快便有了“我们现实主义”。“左联”的贡献就在于将十九世纪欧洲现实主义文学榜样与重“载道”讲“教化”讽世救民文政不分家且温柔敦厚的民族文化传统结合起来，并服务于当代社会革命的政治文化需要（首先是政治，然后才是文化需要）。“现实主义”这个外来的“异质”文化概念，从库尔贝画展宣言走到延安鲁艺讲堂，先后经过了“数典认祖”（我们从《国风》起，数千年一直有现实主义）、“主动邀请”（强调社会功利的别、车、杜理论和同情民众苦难的俄罗斯东欧文学，优先“进来”）、“剥离技巧”（我们要巴尔扎克的创作方法，但不要他的“贵族世界观”）以及“证实同化”（“我们也有《子夜》那样的真正的现实主义杰作”）等四道程序——这和几十年后现代主义进入中国时的情况颇为相似。整个消解“异质”文化的过程不能说没有痛苦曲折，但现实主义“我们化”的过程终于完成。不少作家至今仍留恋延安文艺的气氛是有道理，因为那确实是近百年来汉民族文化最少失落感最扬眉吐气（哪怕是暂时而且虚幻地扬眉吐气）的一个阶段。直到“文化大革命”以后人们才惊骇地发现，汉民族

文化的真正复兴其实未曾出现。

现代主义正是在“文革”后政治秩序道德观念价值系统全面松动、怀疑情绪普遍存在文化失落感亦到处弥漫的情况下，首先作为“我们现实主义”的文化对立面而进入中国的。这一背景制约了现代主义进入中国后所必然扮演的文化角色，第一，现代主义在创作观念上，将首先冲击“我们现实主义”的种种传统（十七年传统？）规范；第二，现代主义在思想趣味上，将极大刺激和影响以迷惘、失望、愤世嫉俗为基调的当代青年文化思潮；第三，在审美方式以及基本文化性质方面，现代主义将与已经失落又不能承受失落的汉民族文化传统发生不可避免的碰撞，并在碰撞中谋求协调。

看来，新时期中国文学评论界先是出现“我们现实主义”与“人家现代主义”之争，后有关于当代青年迷惘情绪“荒谬感”的讨论，近来又出现对“真”、“伪”现代派文化性质的质疑，这种种文学论争的出现甚至先后次序，都不是偶然现象。

在创作实践方面，我们也可以看到现代主义在“文革”后中国的三种功能三重身份及其递进发展过程：八十年代初王蒙、茹志鹃、宗璞等人较早的“意识流小说”实验，虽然精神内涵仍是社会政治的理性思考，但大胆剥离“人家”的技巧，已构成对“我们现实主义”创作规范的挑战。后来1983年到1985年间张辛欣、张承志、陈村、刘索拉、徐星等人作品中“胡涂乱抹”式的“伪嬉皮士情调”，主要表现的便是“文革”后中国青年的那一种迷惘焦灼愤世情绪。而那些真正引起海内外评论家关注，被认为是比较趋于成熟的中国的带现代主义倾向的创作，确实包含了更深广的文化意识，有对“文革”文化的传统基因的审判（韩少功《爸爸爸》、王安忆《小鲍庄》），有对民族文化失落的感慨（阿城《孩子王》），也有民族文化屈辱感的宣泄（莫言《红高粱演义》）以及现代人在传统文化包围下的屈辱感（残雪《苍老的浮云》），等……

现代主义影响在与“我们现实主义”抗争时，最不利因素便是现代主义的“异质”文化属性（好像总是“人家”的）。所以前面说过，中国的新潮作家评论家一直很注意寻找、发掘现代主义与民族传统文化之间的“当代联系”。青年文学的迷惘情绪“荒谬感”所以被批评遭排斥，理由也是这种“荒谬感”不来自当代中国青年现实生活或不符合当代中国青年的政治使命。所以要“荒谬”得既“现代”又渗透“文革”后的文化气氛，正是“胡涂乱抹派”要做的工作。看来，能否将现代主义“我们化”，越来越被认为是问题的关键。能否在现代主义的形式中表现或改善民族文化的当代困境，也越来越被认为是中国的现代派文学所面临的最艰巨任务。上述现代主义在当代中国的三重身份，大概第三种身份（刺激汉民族文化变化再生的“异质”文化身份）最为重要。由此推论，把“根”深扎在“黄土地”里，也应是现代主义在中国最宽广的道路。

实际上，近十年来关心“现代主义”的人们，无论持保留、反对态度或热情支持乃至身体力行，也无论是作家、诗人或评论家及文艺政策制订者，大家其实都从不同角度在共同参预“现代主义‘我们’化”的文化过程。不过“现代主义进入中国后必须或必然会‘我们化’”，这一共识的自觉出现比较迟。

但是，现代主义的“我们化”，也完全可以向不同方向发展。关键恐怕还是“我们”的内涵。如果能正视“我们”汉民族文化的当代困境，能正视

承认并表现汉文化与西方现代主义在“文革后”条件下的接触碰撞所必然带来的新的失落、新的刺激、新的痛苦和新的蜕变，那么这种现代主义的“我们化”是可能促进中国文学发展的。近年不少引人注目的新潮创作和对新潮作家作品的具体分析评论，都可看作是上述发展趋向已经出现的佐证。融现代主义精神、社会政治热情与民族文化传统三位一体的拉美“魔幻现实主义”的崛起（接下来还有东欧抗议文学），对“文革”后作家力图写出表现当代中国人深层精神危机的“真正”具有现代主义品格的作品，是一种及时的鼓舞。西方现代主义的经典性问题“我是谁？我从哪里来？我到哪里去？”到了残雪的笔下，创造性地转变为“我”被人们（群体）的问号所包围：“你是谁？你从哪里来？你到哪里去？……”被这种问号围困而发疯而异化，不就是“中国的”现代主义情绪吗？季红真将莫言小说的两套语汇系统拆开分析，更使人们举一反三地看到家族宗法文化背景的乡土血缘称谓与依托现代时空的文明概念术语组接以后出现的极为精彩极为典型的文化裂变。再比如叶之蓁的《牛报》里现代主义品味与乡土氛围的互渗，再比如阿城小说里那带道家气味的现代荒谬感，等等。显然我们已有不少证据，可说明现代主义深刻地进入“黄土地”，并不只是一种情感愿望。

不只是情感愿望，说明“情感愿望”的成分依然存在。如果“我们”的内涵还只是狭义的与全世界资本主义文化抗争的“我们无产阶级文学”，那么这时的“现代主义‘我们化’”，便意味着将“异质”文化坚拒门外或“引进来歼灭”。这种文化斗争战略其实说明了“我们”不敢正视自己文化的失落挫折，正体现了传统文化的当代形式的虚弱。如果“我们”的内涵是更坚定更热忱的民族文化本位立场，那么更普遍存在的“情感愿望”则是在对“革命现实主义”失望（“没用”）以后，希冀新来的“异质”文化现代主义能帮助中国文化（最好也在一夜之间）涅槃再生，无论如何，这是一种更顺应人心的情感愿望。复兴汉文化的使命确实重要，“我们”的当代需要也总是最迫切的任务。种种传统文化心理机制又一直在人们（包括现今热心现代主义的人们）的政治文化行为中有意无意地延续着。人们已找到过“李商隐诗中的意识流”，也曾“剥离”下“人家”的部分血肉为“我们”的“……体”所用。近年来又出现了不无“贫民抢粮心态”的“争话简诉悲观”现象，又出现了由“进化论”驱动的创新机器（每周发现若干名作与学说业已“过时”），又出现了借现代主义技巧的象牙塔享受名士隐逸乐趣（内心却等待“出山”），也出现了种种首先从“用”字出发，为了“需要”而研究探索的现代主义兴趣……我在前面有过回顾，“我们”当初曾经那么急切地消化改造了西方现实主义这种“异质”文化，要求立刻“为我所用”，结果十九世纪现实主义的精髓既未能在当代中国（从“左联”到“文革”）扎根，而民族文化失落感也未真正消除。有不少人都认为现在又出现了第二次复兴汉民族文化的良好契机，机会与二十年代颇相似。正当现代主义确实正越来越深刻地影响着“文革”后中国文学的发展之时，我想应冷静观察下去：看看这种“我们的现代主义”，是否又会变为一种新的“我们现实主义”？

我非常希望我的担心是多余的。

1989.1.3—1.16

（本文为《中国新时期文学理论大系·现代主义与中国文学》分卷导言）

注

施蛰存：《关于“现代派”一席谈》，《文汇报》（上海）1983年10月18日。

参见陈愷：《也谈现代派文学》，《文艺报》1983年第9期。

参见陈思和：《中国文学发展中的现代主义》第二节，《上海文学》1985年第7期。

高行健的《现代小说技巧初探》其实并没太多内容涉及现代主义。谈论高行健小册子的李陀等人的三封信，也只有冯骥才一信在醒目的标题下对现代主义作了热情的宣传（有趣的是冯本人后来一系列作品都很少现代主义气味），李陀的信从民族文化的角度对现代派持若干保留看法（这一姿态后来被证明是很重要的），刘心武的信则几乎给现代派泼了冷水。这几封信为《上海文学》采用后，北京《文艺报》负责人当时曾紧急致电上海，说是“上面”的意思，要求压下这“几只风筝”，但稿件已送厂，没有及时扣下。这以后一年内，《文艺报》和《上海文学·理论版》围绕现代派问题形成论战之势。《文艺报》专门组织有很多中国现代文学研究专家参加的座谈会，为证明现代派在中国行不通而回顾三十年代施蛰存、刘呐鸥、戴望舒、李金发等人如何“失败”。《上海文学》则接连发表巴金、夏衍的长文。其实巴金夏衍也不会怎么偏爱现代主义，他们主张的是一种“开放”的姿态。第一次“现代派”论争大致到1984年“清除精神污染”全面展开时暂告段落。

徐迟：《现代化与现代派》，《外国文学研究》1982年第1期。

陈愷《也谈现代派文学》，《文艺报》1983年第9期。

冯骥才：《中国文学需要“现代派”》，《上海文学》1982年第8期。

钱中文：《论当前文艺理论中的现代主义思潮——评崛起的诗群兼论现实主义创作原则》，《文学评论》1984年第1期。

参见《中国现代文学大系·总序》，台湾巨人出版社1972年版。

(11)何新：《当代文学中的荒谬感与多余者》，《读书》1985年第11期。(12)刘晓波：《一种新的审美思潮——从徐星、陈村、刘索拉的三部作品谈起》，《文学评论》1986年第3期。

(13)季红真：《中国近年小说与西方现代主义文学》，《文艺报》1988年1月2日，1月9日。

(14)刘晓波：《危机！新时期文学面临危机》，《深圳青年报》，1986年1月3日。

(15)李陀：《也谈‘伪现代派’及其批评》，《北京文学》1988年第4期。

当代中国青年 文学中的三个外来偶像

本文试图讨论三个互不相关（艺术价值很不相同，文学史意义也相去甚远）的外国文学形象，如何对中国当代青年文学（乃至青年文化）产生了特殊的影响——不仅直接制约中国青年作家的创作状态，而且还灵魂附体似地在许多中国小说人物身上复活，而且还从不同方向吸引、熏陶和改造无数中国青年的文学乃至文化趣味。这三个文学形象分别是苏联作家尼·奥斯特洛夫斯基（1904—1936）长篇小说《钢铁是怎样炼成的》中的男主角保尔·柯察金；法国作家司汤达（又译：斯丹达尔 Stendhal 1783—1842）的小说《红与黑》（LE ROUGE ET LE NOIR）中的男主角于连·索黑尔；美国作家塞林格（Jerome David Salinger 1919—）的小说《麦田守望者》（《Catcher in the Rye》，台湾译本题为《麦田捕手》）中的男主角霍尔顿·考菲尔德（Holden Cenfild）。

需要说明，所谓“当代中国青年文学”的概念，泛指一九四九年以后（主要是“文革”以后）中国年轻作家的作品，和表现青年人生活的作品，以及青年读者特别感兴趣的作品。

—

旧话重提。

现在30岁至50岁的受过教育的中国（特指中国大陆，下同）人，很少有谁没读过《钢铁是怎样炼成的》。如果有数量统计，这部小说被阅读的人次一定可与任何译成汉语的外国小说相比。尤其在五六十年代，保尔·柯察金这个经过特殊社会处理的文学人物，其荣耀类似于雷锋、卓娅等经过特殊文学处理的社会人物，其知名度甚至超过哈姆雷特、罗亭或者卡拉玛卓夫。不止一代的青年都伴着青春热血，在日记本上虔诚地录下保尔的名言：“当你回首往事的时候，既不因虚度年华而悔恨，也不因碌碌无为而羞愧，那么……”一部在俄苏文学史上几乎无法列名的“准文学作品”，居然在另一文化传统悠久的国度产生如此广泛的影响，这里是否也提出了一个比较文学的课题？究其原因，首先当然是特定社会政治条件导致特殊的文学接受。第一，政治领导力量一直十分迫切地要求文学能够教育青年献身革命，“真人假事”式的现身说法又有特别强烈的宣传效果；第二，来自“苏联老大哥”的榜样当时显然更有说服力，比“土产”的高玉宝、吴运铎（《把一切献给党》）更具“正宗”的布尔什维克色彩。以上政治上的因素比较好解释，但我更关心第三、第四个原因。第三，保尔·柯察金这个“少年布尔什维克”身上有着浓重的“小布尔乔亚”情调。在硝烟中，在监狱里，在工地上，他不断使自己坚强起来，但所有这些对“坚强”的刻意追求其实正是对纤敏情感柔弱气质的默认与克服。革命意志稍一松懈，忧伤善感的情绪就会不自觉地流露，三次恋爱中的前两次便是保尔“小布”气味的集中体现。这种被称之为“小资产阶级情调”的精神状态，在五六十年代的中国是受政治原则社会舆论谴责的。但在我看来，或许正是在优秀共青团员与贵族女儿冬妮亚与团干部丽达恋爱时，正是在“布尔什维克精神”与所谓“小布尔乔亚气味”

融合时，中国的青年人才格外兴奋，亲切地视保尔为他们的偶像。从“五四”以来的新文学，就一直在寻求“革命”“救世”责任感与个人情感价值之间的平衡统一，但不是因为“革命”内容不断更新（不断趋“左”）而使得个性情感一再失落（如丁玲作品客观揭示的那样），就是由于“小资”本性难改个人情感泛滥而使“革命”“爱国”成了热情的空话（比如郁达夫的部分作品），或者便是革命时想爱情恋爱时又谈革命两者生硬结合导致两败俱伤（如蒋光慈作品）。求师于外国文学时，中国青年也一直未能摆脱上述困境：屠格涅夫、卢梭的抒情忏悔确实真率委婉淋漓尽致，但这种个性主义伤感似乎又于世（尤其于中国这个乱世）无补；《母亲》《铁流》的战斗姿态确实荡气回肠，但荡涤了书生气洗净了纤敏柔肠又使人们感到可敬而不可亲……联系这些背景看，五六十年代中国既追求革命又热爱青春的年轻人，向保尔·柯察金这个有“小布”气味的“少共”形象表示认同，决非偶然现象。而且理解了这一点，再辨析保尔精神在“新时期文学”中的继续存在，就会感到更有意思。第四，保尔在中国拥有众多崇拜者，还因为他是一个来自社会下层的贫民造反者。“五四”以来文学中的革命者，多是背叛有产家庭的着长衫的书生，下层工农形象不是点缀便是由于概念化而苍白无血肉。即使看欧洲、俄国文学，中国青年也发现反叛社会的都是乘马车仰天长啸的浪漫主义英雄或同情马车夫的“贵族逆子”，而不是驾马车麻木无语的车夫自己。相比之下，保尔的革命经历，在红军身份和小布情调下面，更实质的内涵是从下层反叛既定社会秩序。起初似顽童捣乱，但不是因为好玩而是有切肤之痛。后来这种反叛取了群体归属的方式，变为不断的吃苦、克己、忍耐，变为一种集体主义的牺牲行为（就像五六十年代中国青年人的社会命运一样），但“少年反叛”的这一精神实质仍在——这恐怕也就是为什么保尔的少年精神今天仍然会浮荡在王蒙的《海的梦》中，仍然会搅动在张承志《金牧场》的“红卫兵心态”里。

指出保尔形象在“文革”后中国文学中的继续存在是很有必要的。“小布”情调与革命色彩相结合的最佳范例便是保尔·柯察金与共青团领导丽达的微妙爱情。这一恋爱模式已经无形地渗透在许多中国小说人物的罗曼蒂克形态之中。从叶辛《蹉跎岁月》中柯碧舟对干部家庭出身的杜见春的爱，到孔捷生《大林莽》中男主人公简和平对女指导员谢晴的复杂情感；从梁晓声《这是一片神奇的土地》中“我”对李晓燕的困惑迷恋，到蒋子龙《赤橙黄绿青蓝紫》中刘思佳与女领导解净的微妙关系……我们看到，男主人公总是有思想有才能心理感觉敏锐、但才能难以施展、社会处境较差，而女主人公则都是出身优越、处在领导位置、聪明强干、表面十分严肃但内心决不平静。窥探、搅动和欣赏女领导内心的这种“不平静”似乎是男主角们对自身价值与能力的某种证实。因为恋人同时是上司，所以在深层行为动机上，不得志的忧郁的男主人公的这种恋爱也是其政治能力（抱负）的一种变态转移（或者说潜意识里也是对政治逆境的一种反叛和报复）。而这时，在心理意象上，恋人与其说像“妹妹”，不如说更似“姐姐”。温暖多于蜜意，柔情多于风情，这种有“母爱化”倾向（而非典型“性爱”）的恋爱模式也从反面证实男主人公们归根结蒂只是“少年”：甚至连他的爱也只是“挑战”、“反叛”而非“占有”、“控制”，更遑论他的其他社会政治行为？尼·奥斯特洛夫斯基在写保尔—丽达之恋时着笔很有分寸，发乎情止于“革命之理”，因而使上述有政治内蕴和“母爱”心理倾向的爱情模式能为中国青年

人所欣然接受而不察其“味”。能够证实保尔影响至今仍然广泛但又不知不觉地存在的一个事实是，上面提及的梁晓声等人的作品，近年来都曾产生很大社会影响，有的男主人公身上不自觉地流着保尔·柯察金的血液，却在《中国青年》杂志举办的有几十万人投票的“我最喜爱的青年形象”中名列前茅。当然，“下层反叛角度”与“群体归属感”的问题同样值得讨论。或者说也可以说，许多中国的来自下层的造反者，身上都有着保尔式的叛逆与忠诚的结合，捣乱与信仰的统一。从社会下层角度出发的原本有人性依据的对旧有社会秩序的反叛，在自觉地寻求群体归属的过程中，其反叛初恋与反叛结果有时会产生矛盾甚至自我否定。保尔的革命经历对这种现象作了通达的理解：反叛者在群体行动中不断牺牲自己的青春、爱情、热血和幸福，但只要这群体行动的目的是高尚神圣的（这是第一层次的理解），或者只要这追求和牺牲的过程是真诚充实自觉自愿的（这是第二层次的理解），那么这种“牺牲”（乃至被革命队伍自身的流弹所伤）也仍是有意义有价值的。保尔·柯察金的“我对青春无悔”的主题在五六十年的中国青年听来只有快乐高尚的贡献感，而到了“文革”后的作家笔下才体现出严峻的牺牲意味，才有了两个不同旋律的变奏。王蒙小说《布礼》中的钟亦成（以及鲁彦周、从维熙等人笔下的“右派英雄”）的遭遇，大致上就是保尔在五十年代中国所可能有的经历，张承志、晓剑、严婷婷、梁晓声等人讴歌的红卫兵和知青征途大致上也就是保尔在六、七十年代所必然要走的道路。而《布礼》和《金牧场》就意味着王蒙和张承志这两代“青年”今天仍然有意无意地在重申在坚持保尔的信念：因为革命是神圣的（这主要是王蒙的理由），也因为青春是神圣的（这主要是张承志的理由），所以我虽然在革命征途上遍体鳞伤，今日却依然对青春无悔！——如果无视上述保尔式主题的存在，那么我们就无法理解“文革”后整个中国青年文学和文化思潮的基本发展线索，以及这种青年文学怎么会走到你别无选择只能“他妈的”跟着愤世玩世的地步。二

《金牧场》里的“红卫兵心态”，便是苏联共青团员保尔·柯察金的革命精神与美国大学生霍尔顿·考菲尔德的反叛姿态相结合的产物。但在理解这种奇特结合之前，我们先要讨论处在这两者之间的一种精神状态，一种被上述两者共同排斥但实际上又都有文化联系的精神气质。

我无力也不想讨论于连形象在法国文学乃至世界文学史上的意义，我只关心中国青年所理解所接受所欣赏或者所厌恶的“于连”。照社会进化的秩序，于连在中国青年心目中应是保尔的革命对象。这不仅因为前者的奋斗追求都是以个人幸福个性价值为目的为旨归，而后者则每每牺牲个人幸福归属群体利益，而且还由于在许多中国文学青年的理解里，于连·索黑尔为了实现自己有充分人性依据的个性理想，在反叛社会秩序的过程中往往“不择手段”以恶抗恶（比方说以爱情为武器，或以欺骗来对付虚伪等），而在保尔·柯察金那里，在假定群体奋斗目标神圣高尚的同时，也相信反叛社会的手段光明正大。“文革”前夕有部题为《大学春秋》的长篇小说，详尽地描写了当时中国的大学怎样以保尔式的革命意识来批判于连的资产阶级个人主义。很可惜，1966年以后中国纷乱的现实，给保尔式的英雄主义以绝大讽刺和打击（“文革”初很多学雷锋的标兵纷纷成为保皇派，后来各派红卫兵又都成了社会的“处理品”），与此同时又给于连式的“以恶抗恶”的个性主义抗争以合适的温床。于是在“文革”后的青年文学中，我们不仅看到保尔精神

与于连气质的共存和互相批判，而且也发现后者居然渐占上风。具体来说，就是对诸如高加林（路遥：《人生》）、顾志达（陈建功：《迷乱的星空》）、金国庆（王安忆：《广阔天地的一角》）、“孟加拉虎”（张辛欣：《在同一地平线上》）、李乔林（徐明旭：《调动》）、章永聪麟（张贤亮：《男人的一半是女人》）之类的人物，人们的批判谴责厌恶越来越乏力，人们的同情、理解乃至赞赏越来越普遍。

可以说，这是当代中国青年文化思潮发展的第二阶段，是以人道主义个性解放观念检讨反思集体主义牺牲精神的一个阶段，是从信仰古典主义英雄走向模仿现代主义的一个中间阶段。

自幼受保尔精神熏陶长大的红卫兵一代，在“文革”混乱中看到于连式“以恶抗恶”行为在他人甚至自己身上出现，其心理感觉和理性态度是复杂的。一方面他们感到害怕，觉得以欺骗来抗拒侮辱或以恋爱谋求政治进步等都是不正当不可取的手法（哪怕目的合理）；另一方面他们又感到兴奋，发现面对失却理性的社会似乎只有这种以恶抗恶才能最有效地维护人的尊严，维护个性乃至生存的权利。同样表现“前红卫兵”与社会逆境抗衡，七十年代末有两篇小说，陈建功的《迷乱的星空》和徐明旭的《调动》，分别代表了当代青年的上述两种感觉。在陈建功提醒个人奋斗者的道德意识的同时，徐明旭让他的主人公为从贵州调回江南大量用烟酒来协助官僚主义者“研究”工作甚至不惜违心与局长老婆发生性关系以谋求帮助。以人格受损的代价赢来相对自由的生存权利，这种个人奋斗得失何在？其实用不着社会舆论围攻，李乔林自己也已像莱蒙托夫笔下的毕乔林一样陷入精神痛苦了。类似的保尔精神与于连气质的差异也同样出现在“文革”前一代“中年作家”的作品下。如前所述，王蒙笔下的钟亦成虽然饱受“极左路线”的伤害却始终只是苦苦解释、哀求，披肝沥胆地争取革命的权利，而从未想到要以“不正当”手段来抵抗“不公正”的命运；相比之下，张贤亮的主人公章永聪麟就很会“以恶抗恶”了，小到以几何知识骗100CC稗子面或以小诡计糊弄老农多换粮食，大到为了自己合理的生存而背叛朋友（《土牢情话》）或为了自己的政治理想而伤害恋人的情感（《男人的一半是女人》）……尽管章永聪麟在以邪恶手法作正当反抗时心里也不断忏悔甚至以《资本论》来谴责自己，但这种真假混合的马克思主义理性批判较之于他的“来自布尔乔亚血统”（其实是来自人道主义个性意识）的本能行动来说，如果不是点缀掩护，至少也软弱无力得多。不管人们对张贤亮的观念、格调如何议论纷纷，然而那“恶的实在”的章永聪麟确实显得比“忠得可怜”的钟亦成更有魅力。怎么不是保尔批判于连，反而是个性奋斗姿态竟比革命精神更得青年人认同，这是历史在中国的倒退吗？

有更多的作品，在同时容纳保尔精神和于连气质，且真实地铺开两者的矛盾。比如王安忆的知青小说《广阔天地的一角》，既揭示了一个前红卫兵在下乡以后到处“鬼混”的图景，又给予这种“鬼混”以同情、理解甚至欣赏。又如路遥轰动一时的《人生》，主人公高加林一度成为全国大学生讨论的热门话题。在抛弃善良温顺的乡村情人另求活泼开朗的城市少女的“陈世美式”的道德“劣迹”后面，人们不难发现高加林为改变自身社会地位争取个性自由而作的反叛传统秩序的努力。一个有才能有天资有抱负的青年身处下层无法施展才华，难道不该想方设法向环境挑战乃至反叛社会吗？——“是的，当然应该！”绝大多数中国青年都会高声作答；可是，这种挑战和反叛

就可以不管想什么方设什么法了吗？——“唔，这个，这个……”大多数中国青年又支支吾吾无法作答了。显而易见，处在这种困惑中的中国青年，很自然很容易会到于连、拉斯蒂涅（巴尔扎克：《高老头》）等人物身上寻找先例和榜样。不过需要特别指出，高加林、李乔林们一般只学习于连乘夜幕偷握德·瑞那夫人的纤手的勇气和设诡计占有玛特儿的本领，而缺乏于连进神学院、开枪射杀情人乃至深沉忏悔的气质和疯狂。于连的文化背景里有宗教感，而中国青年却将于连气质完全放在人与人的世俗社会关系中展开。所以个性价值与社会秩序的矛盾最后只能靠外力来解决，被简单化片面化地创造性地误解了的于连，也就只能在中国忍受官僚主义和封建道德的围攻。在这种围攻中，高加林令人感慨地走向真实的失败，李向南（柯云路：《新星》、《夜与昼》）却令人振奋地取得虚幻的胜利。钟亦成和章永璘面对类似遭遇的不同心态反应，证明保尔精神与于连气质（在象征意义上，也可以是三十年代苏联文化与十九世纪西欧文化）是有差异有矛盾互相抵触的，可李向南形象却奇迹般地揉合了上述两者，既坚持保尔的革命精神、忍耐性、刻苦能力、战士风格及群体归属原则，又发挥于连气质，用权术从事改革，不择手段，甚至利用爱情、裙带关系达到政治目的。这个艺术上十分粗糙的形象通过小说和荧屏大受当代中国民众（其中很多是青年）的欢迎，说明上述揉合是一种很值得分析的社会文化现象。我们至少可以从中思考以下几点：第一：高喊“我不相信”夸张自身“信仰危机”的当代中国青年，有意无意在其入世姿态中依然渗透保尔·柯察金式的革命精神（否则我们无法解释前红卫兵和前知识青年们，何以至今仍留恋讴歌当初被烈火燃烧的青春，并像李向南那样时刻准备作出新的牺牲……）；第二，与此同时，这代青年又被迫正视自我与社会的对抗、个人与群体的不统一，在维护、崇尚和扩张个性价值并向畸形社会现实和庸俗氛围挑战时，他们有意无意地又以于连·索黑尔（以及马丁·伊登、牛虻）为榜样，着重学习他的“以恶抗恶”姿态（而无视他的道德危机）；第三，下层反叛的社会角度使得原本矛盾冲突的保尔精神与于连气质，在当代中国青年的心目中得以协调。同样都以爱情表现政治姿态只是一个方面，更重要的是，这代青年企图以于连的办法来达到保尔的目的（比如李向南便有如此想法），而结果往往是在保尔的失败中实现于连式的精神价值（改革奋斗胜负未明，青年闯将内心已现危机，但奋斗的过程是那么地充实而有意义，难怪李向南在被调职时那么表情严肃神圣地听《命运交响曲》……）

不过也有人怀疑这种奋斗过程的意义。礼平在《晚霞消失的时候》里将这种怀疑表现得过于抽象玄乎，真正诉诸感觉的倒是《在同一地平线上》女主人公对“孟加拉虎”的情绪观照：一切世俗关系、人的智慧、尊严乃至情感都可以用作争取个性价值的工具，那么反过来讲，个性价值的内涵又是什么呢？放弃温情格局争取事业拼搏的女人在理解和欣赏“孟加拉虎”的社会竞争姿态的同时，出自本能地在情感上有些犹豫、迷惘和失落：盲从群体贡献自我固然无意义，为扩张个性而不顾一切是否也会“迷失自我”？——显然，这是一种对保尔精神和于连气质同时都表示困惑的情绪，但又是一种与上述两者皆有精神血缘的情绪。在1985年前后，这种情绪在中国青年文学中有了十分引人注目的发展。“瞧瞧那些伪君子，假模假式还学雷锋？个人奋斗？名利又有什么意思？哎，生活就是没意思，没劲！没劲！”这种融愤世玩世与厌世为一体的“流行病”风靡一时，其典型症状就是模仿“麦田守望

者”霍尔顿的语气风度来一连串“他妈的”……

三

1985年中国的青年文学开始走向相对成熟的阶段，这是因为年轻一代的作家（特指在“文革”中当过红卫兵或知青在“文革”后开始写作的年龄现在30—40岁的一代作家）的创作已开始支撑甚至“领导”整个当代中国文学的发展潮流，也是因为文学作品中的青年形象已不再只被当作“青年”来描写而开始作为“人”而被研究，还因为广大青年读者通过作品所感兴趣的问题（比如“我是谁？”、“文革从哪里来？”、“我们无法不承受的中国文化究竟是怎样一种文化？”等等），也正是整个时代文化思潮中比较最重要的一些课题。在1985年显示创作实绩的青年作家中，韩少功、王安忆、阿城、郑义、李杭育、贾平凹等所从事的文化“寻根”工作最艰苦最费力；史铁生、朱晓平、陈建功、张炜、莫言等人对中国现实土壤的严峻正视最平实最深沉；而刘索拉、徐星（以及理论上的刘晓波）等人的“伪嬉皮士”愤世情绪咏叹最喧哗最刺耳触目令人争议。其实青年文学的这三种趋向都是力图否定权威反叛传统打碎偶像，但第二种“冷峻正视”，是在定性定量的考察解析中不事声张地漠视权威，承受传统拆掉了偶像，第一种寻根“考古”，则好像在用现代方法（西方现代主义？）在对已碎偶像的陶瓷或玉石碎片进行化验，而本文重点讨论的第三种“他妈的”式的牢骚咏叹调，看似横扫权威唾弃传统乒乒乓乓把偶像打翻在地，可实际上寻觅新的理想偶像的无意识动因比前两种作品强烈急迫得多。因此可以说这第三种看到什么都忍不住要骂要发牢骚然后作玩世不恭状的文字，也是当代中国青年文学中比较最富“青春”气息的一派。甚至那种“他妈的”式的青春情绪宣泄模式，也来自一个新的偶像，即“麦田守望者”霍尔顿（而非加缪的“局外人”，更不是屠格涅夫的“多余人”）。

霍尔顿也是个少年，是个青春热量过人与平庸现实格格不入的少年。霍尔顿厌恶的主要理由是讨厌“假模假式”，说明他实际上极其渴望“真”的东西，比如“真”的理想，“真”的爱，“真”的七情六欲。从作品外部特征看，人们很容易将刘索拉、徐星、马原、陈村、谭甫成以及刘晓波等人的创作同西方现代主义文学比如卡夫卡、萨特、加缪等联系起来（更何况这些作家有时也流露出对上述现代派大师的敬意——有人据此断言无法划清他们之间的界线，殊不知即使作家主观上有意模仿，也并不等于其作品必然就具有他想学到的那些精神特点）。首先，卡夫卡也好，萨特、加缪也好，他们忧虑的是人类课题，是人所营造的社会的根本出路以及人如何陷入哲学意义上的困境。而拼命渲染“荒诞”气氛、孤独感和失望情绪的刘索拉们，焦灼的却实在是社会问题，是青年人精神追求的失落感以及人如何陷入文化意义上的危机。其次，西方现代主义作家大多是从知识分子角度理性地观察透视人的“非理性”和人类的危机，卡夫卡可以一直做卑微的小职员，萨特可以是社会名流，他们笔下的“形而上”的绝望感与他们具体的生活处境关系并不太直接；而他们在中国的年轻追随者们，却是一群可将生活牢骚和艺术感觉和思想方式用一句“他妈的”加以贯通的下层反叛者，孤傲、荒诞、无法摆脱的困惑和“无家可归感”，与其说是形而上的观念，不如说是依据于“青春热血”的情绪本能和生活实感。理性的与其说是精英文化，不如说是贫民

造反的情绪。最为重要的是，卡夫卡、萨特关心人和他们所营造的社会之间的根本矛盾，而中国青年作家宣泄的是人被社会所压抑的愤怒——在这个意义上，霍尔顿式精神上“无家可归”的愤怒也是从于连个人奋斗受挫的愤怒和保尔贫民反叛的愤怒发展过来的。

在1985年以前，中国小说中已有类似的“伪嬉皮士”情调出现。较深沉的玩世姿态如赵振开《波动》中的“流氓”，较有代表性的因过度愤世嫉俗而苍白憔悴的表情在陈村、张辛欣等人作品中很常见，较浅露的作迷惘惶惑状的理想寻找则更为普遍（连张抗抗、黄蓓佳、铁凝等女青年有时也似乎很“失望”）。刘索拉、徐星超过同代人的地方，一是语调，二是结构。这是一种夸张嘲讽故意粗俗但又忍不住炫耀高雅（比如莫扎特）的情绪型叙述语调，一种有现代音乐节奏快速跳跃融愤世玩世厌恶于“他妈的”的恶作剧式的自白。语调当然不纯是技巧，语调意味着一种观世姿态和表达方式。在结构上，刘索拉等人的无中心人物无秩序无主次情节无故事“无结构”的结构，与其他“前卫”作家的小说“非情节化”、“散文化”、诗化有所不同。阿城、贾平凹是漫不经心地说个故事，何立伟、马原是精心构思地不说故事，而刘索拉等人则是漫不经心地说故事——于是漫不经心的语调在这种“无结构”的结构里便更加突出，有时似乎情绪性的乐感成了一切，而“他妈的”（或隐蔽的“他妈的”式的牢骚）便成了节拍。很明显，这种语调、这种结构，都受到了《麦田守望者》的启发鼓舞。说得更准确些，语调后面的观世姿态，结构中的理解社会的方法，都是这部分中国青年已经有的，《麦田守望者》只是告诉他们：可以这样写小说，美国大学生也曾这样对待生活！《你别无选择》发表前，《麦田守望者》的中译本已在文科大学生中广为流传，当然，刘索拉等人的创造性模仿，又使霍尔顿的风度带上了中国色彩而进一步普及。对假模假式的假雷锋骂一句“他妈的”，这是真诚的愤慨；在不无痛苦又不无困惑的个人奋斗中喊一声“他妈的”，可以故作玩世不恭；睡觉吃饭什么也不干时也来一句“他妈的”，则可以自嘲，拉开与生活的距离，间接又透出入世而不能的焦灼感……难怪有些大学生读了《麦田守望者》后只觉得特别痛快，还不是因为霍尔顿把中国青年面对社会要放的屁要打的嗝都放出来打出来了吗？

具体分析一下霍尔顿式的情绪宣泄在中国的现实内涵，一是对假模假式的“群体革命精神”的反感。显然，牢骚太盛时，对保尔·柯察金也有反感。二是对个人奋斗追求名利以及庸俗化手段（钻营门路、搞情感关系、趋时逐利等）也表示不屑一顾。显然，这里又有对于连气质的某种厌烦。这两重否定自然使得刘索拉、徐星等人作品里的主人公在满腹牢骚中有了一种精神优越感。什么都不要，什么都不干，因此对什么都不在乎，因此可以嘲笑一切——且慢，这些青年人当真什么都不要？当真什么也不干？“……从头到尾，我没有一件事是认真干的。轻而易举、不伦不类。像一只病鸟，一忽飞高，一忽飞低，冲着太阳打嗝，冲着星星放屁，全是为了开心。”（《寻找歌王》）就是在这种趋于极端的玩世不恭之中，第一，他还是确认了事本来是应该认真干的这样一个前提，第二他清醒意识到自己是“病鸟”。孟野、森森、蛮子等人何曾放弃过理想的光柱，看他们谈起巴赫、莫扎特时的表情便可见他们的放浪形骸在精神实质上实在只是浪漫主义的憧憬，同这种个性解放的文化依据相联系，难怪厌世的歌手为了达到高尚的目的（比如帮助寻找歌王的英雄开个人音乐会）也会“不择手段”唱通俗歌曲赚钱，而且也会在不择手

段追求高尚目的时心里充满痛苦——在中国表面上处身“荒诞”世界格外孤独的“局外人”，内心其实涌动着十九世纪的人文主义激情。

四

1+1+1，不仅仅等于3。

现在我们可以有几点简短的归纳了。

保尔·柯察金虽说是社会主义意识形态下产生的文学形象，但在文化意义上，这个人物的行为特征和作家的艺术处理方法，大致属于欧洲十七世纪布瓦洛时代的古典主义英雄类型，是一个情感服从理智且情理平衡、个性归属群体且心理平衡的典型形象。于连·索黑尔在欧洲文学史上自然是个反古典主义规范而出现的浪漫主义英雄，是一个尊崇个人情感价值奋力与世抗争且充满心理矛盾的典型的十九世纪人物。而霍尔顿则是二次世界大战以后在美国影响极大的一个愤世玩世遁世的激烈反叛传统的青年形象，身上自然带有二十世纪现代主义的若干文化特征：对社会乃至人类秩序的相对怀疑，理性支配不了情感，情感也控制不了潜意识，内心充满紧张的孤独和惶惑，焦灼地执着信念却又被称为“垮掉的一代”……在整个世界文化发展中，从古典主义英雄规范，到浪漫主义个性扩张，再到现代主义的怀疑（乃至否定）自我，其间经历了三百年之久。而保尔、于连和霍尔顿在不同阶段分别成为中国青年的偶像和榜样，前后近三十年。这是历史的一种重演和浓缩吗？

将三个中国青年心目中的外来形象排在一起，我们可发现若干有意思的共同点，也可梳理出一些青年文化思潮变化的轨迹。

最明显的共同点是反叛社会反叛传统。甚至其他一些最为中国青年所熟悉所喜爱的外国文学形象如马丁·伊登（杰克·伦敦）、牛虻（伏尼契）、《忏悔录》中的卢梭、罗亭（屠格涅夫）、约翰·克利斯朵夫（罗曼·罗兰）等，也都具备这一精神特征。苏联“社会主义现实主义”文学和中国1949年至1976年间的文学中，大多数主人公均模仿古典主义英雄类型，其间保尔·柯察金之所以是佼佼者，是因为他的性格较有真血肉，也因为他“造反起家”。在五十年代建设时期的中国青年仍崇拜“乱世英雄”（又如林道静、成岗等），这说明“五四”文学传统即使在五十年代仍未完全中断。当然我们看到青年人喜欢、认可和参与的反叛方法在不断变化。开始是希望大家（群体）一起反抗一起胜利，后来被迫以寡敌众以恶抗恶为个性自由而搞政治手腕，再到厌弃争夺不屑于谈政治以孤独以超脱为荣——殊不知故意不屑于谈政治本身也是一个新的反叛社会的政治姿态，很多人同时凑在一起以孤独为荣，这里不又出现了精神上的群体归属吗？

第二个问题是“下层视角”。相比之下，保尔·柯察金是贫民造反，虽然在群体中行动，但贫民造反心态在反叛社会破坏秩序时有很大盲目性（我们看到，无数保尔合在一起的群体很可能是盲目的，譬如红卫兵运动）；而于连则是平民向贵族挑战，是下层平民要改变秩序以使自己进入乃至改变上层，是要夺取宝石玫瑰而不是贫民那样只知砸碎践踏；霍尔顿是个中产阶级弟子，因此他的反叛更少物质因素，视角也不完全由下而上，而是在平视中用精神超越社会各个文化层面。刘索拉及许多中国青年作家笔下的人物都常爱谈贝多芬、巴赫、维纳斯之类，看上去几乎有点“贵族气息”。但实际上莫扎特、巴赫等“洋传统”，是既被借来反中国土传统土贵族（即某种压抑

的文化氛围)，又被用以抵制土暴发户式的庸俗市侩。就像霍尔顿也要借老庄等东方传统来反西方世俗一样。在以上社会视角变化中我们注意到同样强调反叛精神，“阶级”、“阶层”的意识一方面逐渐淡化，另一方面也还是存在，但更趋复杂化，更具文化意味（现在创作界评论界常有人谈论所谓“贵族化倾向”的问题，殊不知从“平民精神”或“贫民精神”出发，对“贵族化”的理解是不一样的，这方面的论争今后还会继续展开）。

第三个应讨论的现象是三个外来形象几乎都有浓重的“学生腔”。保尔虽是贫民出身的战士，但他的恋爱模式与人生格言里皆有很浓的“小布”味；于连出身平民，但以聪明有才能自恃，知识是他的财富，也是他叛世的武器；霍尔顿虽然痛恨僵化墨守成规的教育甚至“逃课”“休学”，但精神超越中仍有文化的优越感存在，要守卫在麦田旁帮助迷途的孩子们，“世人皆醉我独醒”……

总之，将以上三个共同点联系起来，我们就看到了一个几十年来在中国青年（不止一代青年）文化—心理结构中的不变偶像：来自下层的有知识有才华且多愁善感的反叛者。

可惜三个外来形象不肯安份地让我们如此排队：历史远不如我们所归纳的那样有秩序。在本文的考察中，我们已经看到了三个外来偶像代表着他们各自所象征的文学趣味、价值观念及文化潮流，在中国青年文学几十年的发展中逐一替代、否定和转移——在“文革”后变化尤其迅速，于连气质很快压倒保尔精神而为很多中国青年认同，不久模仿“现代派”的前卫分子又对于连式的苦斗表示厌烦……不过更为有趣的是，这三个外来偶像（或者说是三种文学和文化趣味，三种社会价值观念系统）在“新时期”不仅转移替代，而且还引人注目令人费解地共存并结合。

作为中国青年文学（及中国青年精神状态）的最新发展动向来看，有两种结合方式（本来几十年来就有很多种结合方式）尤其值得注意。那就是大众拥戴的青年改革家李向南形象与《金牧场》中张承志的寂寞孤独寻找。前者令人联想到青年人最普遍的社会意向，联想到从上到下无数改革实践者。而后者使人看到部分青年学生目前情绪的深处，是一种保尔精神与霍尔顿风度的结合。

看起来，保尔、于连和霍尔顿（以及这三个名字所象征所意味的三种不同的文化）在中国当代青年文学中，还会有相当长的一个历史阶段要长期共存长期斗争，且互相渗透互相瓦解。

1987. 11 于香港大学

注

据北京《中国大百科全书·外国文学分卷》（北京：中国大百科全书出版社，1982年5月版）记载，《钢铁是怎样炼成的》“早在1942年就由梅益翻译成中文出版，保尔·柯察金的形象鼓舞了我国青年读者。”但后来流行的北京青年出版社的版本却是1952年初版的。迄今此书已印行九十六万余册，包括最近一次重印五万册（1994年4月）。译者梅益后来便成为《中国大百科全书》主编。颇值得注意的是，这本宣传苏联英雄的小说，却主要是从Alee Brown的英译本（The Making of a Hero, International Publishers, New York, 1937）转译而来的。

当代小说与青年思潮

从当代小说看中国青年思潮时，我们不可忘却：这只是通过文艺折射映照的青年问题，并不一定等同于中国青年心态思潮本身，也不可能看到种种青年思潮的全部。这犹如我们从窗口看风景，虽然兴趣在于风景，但必须考虑到“窗口”这个因素的存在。窗口不同的朝向高低，窗台不同的方位样式，乃至窗框的颜色窗帘的调子窗玻璃的透明度等等，都会影响我们观看风景的角度、感觉和印象。以致于有时我们即使面对同一片景色，从不同窗口望去，也会看到不同的风光。

近十年来的中国小说，至少提供了三种不同的窗口，使我们有可能从不同方位视角来考察中国青年思潮。第一种是自上而下俯视型的窗口，也就是把青年心态作为一种社会问题来研究并希望作品效果能教育青年人的小说，这种“俯视”教育型的青年题材小说大都出自中年作家如刘心武、张洁、蒋子龙、航鹰、王蒙、张贤亮之手，其基本主题是：救救孩子！这“救救孩子”的愿望最初表现为居高临下的教导：“醒来吧，弟弟”，十年后变为语气亲切拍肩握手的“早安，朋友”，其间的发展线索十分有趣。第二种窗口犹如在林间小木屋里看风景，是青年一代心态情感的自我表现，是内在的情绪型的发泄和感觉化的透视，较有代表性的有北岛、张承志、张辛欣、刘索拉等人的创作，虽然“人在此林中”视角所限观察不可能很全面和很理性，但这种内在感觉的真切直接细腻丰富，却是人们了解青年问题的最重要的依据。第三种窗口好像有点自下而上从林间望天空的样子，这就是青年人写的“审父”“评兄”“寻根”的作品。从青年人对前辈对社会对历史对传统文化传统的看法中，人们也可以反见出另一层面上的青年心态青年问题。他们为什么“寻根”？“寻根”是否也是一种“梦”？他们何以要严厉地“审父”，是想做“父亲”还是逃避做“父亲”？

一、从《醒来吧，弟弟》到《早安，朋友》

《醒来吧，弟弟》是刘心武在一九七九年颇为轰动的一篇小说的标题。小说中的哥哥“我”是个虽经劫难但信念不变理智清明的知识分子，主人公“弟弟”则是在文革后满腹牢骚精神颓丧好像有点玩世不恭的前红卫兵。“醒来”的意思当然是要弟弟摆脱迷惘情绪投身火热的四化建设。小说虽然平平，题目却委实精彩，我曾在一项有关“文革后中国小说”的研究中指出，“醒来吧，弟弟”，不仅是贯穿刘心武作品的基本主题，也是新时期很多中年作家的创作母题。当作家真诚恳切呼唤“醒来吧弟弟”时，第一他有意无意假定自己“醒着”，假定自己比青年高明；第二他觉得高明的自己有责任解救昏睡迷惘麻木的青年。刘心武以兄长劝导式的、颇有家庭气息的伦理姿态，其实表达了七十年代末八十年代初人们对青年问题的一个政治看法，那就是“弟弟们”似乎不再那么相信团徽、火炬和革命热情了。简而言之，那就是青年人中间出现了“信仰危机”。作为社会文化现象，“文革”后中国青年中产生“信仰危机”确是事实，问题在于怎样分析它的性质和产生的原因。有人认为“信仰危机”是精神堕落，是因为学马列不够，受“西风”腐蚀，因此他们批判萨特存在主义。也有人将“信仰危机”归结为“文革”阴影，因为当初太盲从太愚忠，所以发现受骗上当后便什么也不信了（比如刘心武

分析“弟弟”今天的颓唐时，就描写他当初将毛像章别在肌肉上，至今胸口仍留疤痕）。一度，有许多人都像刘心武那样看待青年状况，认为他们过去只是“信”错了对象所以出现悲剧，今后社会改革开放前景光明，显然青年人应该可以建立新的革命信念。

于是又有一些作家，试图从生活价值观念的变化中寻找“信仰危机”的根源及出路。张洁写了《谁生活得更美好》，告诉青年人投机钻营非正道，勤恳安分努力工作才算幸福。说教既正确又陈旧（张洁在“救人”时很“僵化”，只有在陷入情海，努力“自救”时才显得可爱并有深度），但却表现了作家对青年心态的一种观察，认为青年人的“烦躁点”，已从什么是革命什么是神圣，转向什么生活有意思什么东西有价值。王蒙对青年人这种由信仰危机向价值观念变化的心态转移，反应也很敏感。他的《风筝飘带》颇为细腻地描述了一对热恋中的有为青年，如何在现存社会架构中找不到一点物质空间，因而只能无可奈何地由幻想支撑精神空间。王蒙总是通达彻悟的，他非常理解青年人何以蔑视“信仰”何以怀疑秩序；王蒙又总是聪明理智的，他十分巧妙地诱导着青年人不发牢骚、少发牢骚，或者以“信念”为牢骚、以牢骚为“信念”。稍后蒋子龙笔下初次出现了作玩世不恭状的正面青年形象，捣乱有方“入世不恭”的所谓“刘思佳性格”大受青年人欢迎，说明青年人心态已从“信仰危机”无罪走到逆反有理逆反时髦。当然，中年作家设计的刘思佳逆反模式是有“底线”的——最终还是接受女干部精神感召，还是必须以救火行为来证明自己积极“入世”。更有一些作家比如航鹰等在八十年代初，替青年人设计了多种心灵美方案，试图用瞎女爱上拐子的伦理甜药来敷“文革”之创伤，虽接连得作协奖但读者并不很多。最有名的“关心青年”的小说大概要数张贤亮写中学生性心理（早恋、自慰等）的《早安，朋友》了，和张氏其他作品比，《早安，朋友》不仅技巧粗糙而且有哗众取宠之嫌，但它却颇能代表中年作家研讨青年问题的一种新姿态。从1979年的《醒来吧，弟弟》到1987年的《早安，朋友》，一方面我们从中可以见到中年作家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；另一方面我们亦从中看到青年人对信仰、观念、秩序的怀疑逆反心理也贯穿十年，不过开始（一九七六一一九八）他们主要怀疑政治信念，后来（一九八——一九八六）渐渐有了价值观念的既积极又盲目的转变，近来则愈来愈表现为一种道德观念的迷乱。

二、从“我不相信”到“你别无选择”

“哥哥”们如此热情地要唤醒青年人，那么“弟弟”们怎么想怎么说呢？弟弟们却不禁要问：究竟谁昏睡谁醒着？究竟谁能救谁？

如果说“醒来吧弟弟”代表了中年作家对青年问题的一种焦虑心情的话，那么“我不相信”便是代表青年一代表白自己心境的一句典型口号。

我不相信什么呢？在情绪的意义上，“我不相信天是蓝的，我不相信雷有回声，我不相信……”（北岛：《回答》）显然，这是一种故趋极端的反应，一种故意不信常识的挑战姿态，显示了日前受骗受伤多深！当时有一个浅俗的比喻是：纯真少女受欺骗被奸污后，就再不容易相信爱情甚至会害怕所有异性……

在理性的意义上，北岛一代不相信自己在昏睡而刘心武们“醒着”，不

相信“醒”与“睡”、“积极”与“消沉”、“乐观”与“迷惘”这些概念之间的固定内涵和必然联系，也不相信“文革”只是“恶梦”只是“弯路”的说法。“弯路”者，前面是正道而今又上正道之谓也。可“我不相信”能渐渐走向“文革”的五十年代道路是“正道”！——最重要的分歧在这里，青年人怀疑逆反精神的核心也在这里。对中年人、老年人或者更年轻的人来说，“文革”是黑白颠倒是非混淆善恶不分正邪错乱的一场“恶梦”，但对于“文革”中懂事成长浴血受伤的一代（也可以说不止一代）人来说，黑白是非善恶正邪似乎从来就是错乱或者根本无所谓颠倒。从社会政治反思角度看，这种怀疑精神有其深刻性，更能感性地梳理出“文革”与“十七年”与“一九四二年”的逻辑关系。从道德文化素质角度看，这种怀疑精神又存在着滑向彻底无信仰的盲目逆反状态的危险性。麻烦的是，上述深刻性与盲目性每每是绞合在一起的。

当然，“我不相信”只是个笼统的象征性的口号，不同的青年作家所不相信所抗拒的，是不同的东西，他们的渴求也不一样。从时间和发展阶段看，他们先是抗议不公正的社会待遇而渴求“爱”；而后是不满陈规陋习僵化俗套而渴求理想渴求理解；再后来则不相信包括以“爱”、“关心”名义的种种精神干涉而渴求自由、渴求个性生存空间。

大致上，我觉得这的确是青年读者十年来所不断争取的三个目标：“爱”、“理解”和“自由”。

伤痕文学阶段，文学作品中，以及社会上的知青舆论，看上去似乎充斥着怨恨、牢骚、委屈和眼泪。充满了对知青社会厄运的控诉不满，但实质上这种青年心态是“孩子型”的，是孩子责怪父母没有给他（她）们足够温暖的一种哭诉。骨子里，青年人还是无意间将党、政府认同为父母家长的。他们所不相信的，只是来自上面的种种许诺，他们所渴求的，也主要是（来自上面的）“爱”和“关心”。由于这种渴求近年来仍得不到满足，委屈情绪正在转化成捣乱情绪，但这种捣乱，仍然是孩子式的。也就是说，青年人只是把自己看作是青年——一个在传统家庭化政治架构中有待于被人们关心爱护的弱者群体。

等到知青回城热过去不公正处境相对改善其中优秀分子又进入大学，青年人的逆反心态才开始摆脱“孩子式”的哭诉方式而呈现青春热情。他们所反感抗拒的已不再是错误政策和乡村“土皇帝”，而是陈旧的生活方式保守的社会观念。这大致相当于中年作家观察的“价值观念转变”阶段。对城市庸俗气息厌烦时，张承志、梁晓声会重新怀念下乡生活重新寻找青春理想；被世俗传统氛围激怒时，陈村、徐星等也会故作颓废古怪举动以显示青年意志的存在。于是，黑骏马、北大荒、“蓝旗”（陈村小说篇名，意即破的知青卡其服）重新被青年人议论，牛仔裤、摇滚乐、迪斯科也和大字报一样成为青年人的精神武器。当然，他们因此受到了兄长、父辈及整个社会的误解、批评和指责。殊不知青年人这时故趋异端的行为其实也正是在请求社会的理解，否则他们如此高声谈寂寞抱着话筒诉孤独做什么呢？张辛欣1981年受批判的杰作《在同一地平线上》可以看作是那种既反叛又渴求理解的青年心态的典型体现——女主人公既抗拒又理解她爱人的“生存竞争”价值观；她亦希望她所爱的人能理解她为什么会代表社会抗拒他，她也希望社会能理解她为什么会同情她所抗拒的观念。然而在小说中，男主人公终于不理解她，在评论界，当时人们又批判该作品有“反社会倾向”——真正“理解”两字何

其难啊。

在青年人的种种社会要求中，渴求精神理解是比纠正社会厄运更普遍更持久也更难实现的愿望。至今仍有很多热情的学生和很多热情的作品，在为这“理解”两字苦苦奋斗！然而也有一些较“先锋”的作家和青年逐渐发现：为什么我们有些正当的行为却要苦苦请求别人的“理解”而别人不管做对做错却从来不要我们的“理解”呢？——这一思路的出现，实际上便意味着青年人精神要求与改善社会命运要求两者的开始契合，意味着青年人开始发现社会的物质空间与社会精神空间之间的重要联系。沿这一思路发展下去的青年逆反心态必然会引出“自由”的要求。迄今为止，正面谈论“自由”主题的小说还不是很多，但从反面表达“自由”要求的作品倒是已经有了十分引人注目的成绩，最有代表性的作家便是残雪。残雪小说古怪晦涩，充满神经质的被迫害狂的病态迹象，充满了一个人对被窥视被“爱护”的恐惧。象征私人精神空间的抽屉，总是被陌生的手翻乱，白色的墙上突然会出现一双眼睛。中国的青年人从来就在家庭温暖政府关心兄长帮助邻人注目下生活。来自四面八方的“爱”和“关心”常常和精神干涉情感控制混在一起。残雪接过了刘心武在《黑墙》张洁在《方舟》里所触及过的私人空间主题，进一步在感官本能层面予以极彻底极残酷的发挥。残雪小说表现了某种精神上的被强奸感，表现了世俗伦理关系对个性人格自由的毁灭。不管作家自己是否承认，我从小小说里边的确得到了这样的感受。而残雪这种揭露，虽然还是从青年人心态出发的，事实上却触及了基本的人性课题和每个中国人的文化处境问题。这也可以看作是青年心态无意间的一种自身超越。

虽然刘索拉小说实际上也在渴求“理解”（比方说渴求莫扎特理解），但《你别无选择》这个标题却有着更抽象的涵盖力。是的，青年人委屈哭诉政府不“爱”他们，青年人既孤傲狂放追求理想又可怜兮兮求人“理解”，青年人还极敏感地捍卫他们私人的精神抽屉……历史、现实种种条件制约着他们只能这样去想去做，他们也是“别无选择”。

三、从“寻梦”到“寻根”

毕竟中国青年是有着关心国家大事的传统的，他们不甘于只是被人们当作社会问题来研究，他们也不满足于只是求人理解、只是被人关心或干涉，他们也要研究社会（改革），要评判父兄（红卫兵心态），还要审视历史和传统（寻根）。

柯云路政治通俗小说中的社会改革方案，张承志《金牧场》中的红卫兵情绪以及阿城、韩少功等人的寻根文学，构成了当代青年心态思潮的另一个重要部分，表达了青年人对社会对历史对文化传统的看法。

《新星》及《夜与昼》的一度叫座颇耐人深思。高干子弟前红卫兵李向南担任县委书记后，一半凭权势手腕一半仗公理民心大刀阔斧推行社会政治改革，虽然胜负未定但“李青天”形象曾迷住全国几亿电视观众。在李向南这个当代青年身上，既有传统士大夫为民请命感时忧国的政治热忱，又有从于连（司汤达《红与黑》主角）、拉斯蒂涅（巴尔扎克《高老头》主角）、毕巧林（莱蒙托夫《当代英雄》）那里学来的以恶抗恶不择手段的道德“劣迹”，后者恰恰是“我不相信”一代在道德上与中国传统文化最断裂的地方。眼观为民请命与不择手段在李向南身上的融洽契合（或许同时也在许多别的青年改革家体改所成员身上融合，也在很多新兴的个体户及洋插队国际大串

联的前知青前红卫兵身上融合），我的感受是极复杂的：在社会政治意义上，我希望他们成功；在文化意义上，我却忧虑他们的“先锋作用”。如果缺乏制度制约又丧失道德信念，什么也不相信的一代人是有滑向只信钱只信权的可能的。这种“什么也不信”比起昔日盲目的信仰究竟进步了多少——这个问题的严重性，现在已经开始显露。

同《新星》中“红卫兵手段”所夺取的改革战果相比，张承志对理想意义的红卫兵心态的坚忍执着，确实显得太寂寞太艰苦。我在别处会有专文探讨张承志这种红卫兵理想主义与民族集体无意识中的恋母爱国情结的微妙关系，在这里我只想说一句：张承志的默默寻找，是中国当代青年文化心态中的一个独特的亮点，虽然张承志不断放逐自己，一直逃避着“做父亲”（文化意义上）的责任，且常有情绪上的自恋狂。

最足以体现当代青年社会观、历史感和文化姿态的深度的，当然还是“寻根”文学。关于“寻根”倾向，已有不少议论，也有很多误解。最皮相的批评是以为寻根即复古即倒退即胆怯即软弱，其实文化寻根——评审“五四”以来父兄等做了些什么，审视我们的祖先留下些什么——是“文革”后中国青年最有进攻性挑战性的文化姿态。贾平凹凭藉商州分间健朗的儒风，阿城玩味棋道、汉字与老庄精神的关系，他们事实上也都触及了中年作家们深感忧虑的青年人道德危机的课题，不过他们将这种道德迷失放在现实历史根源（即“文革”伤害中国文化）上考察。韩少功、王安忆其实也有残雪式的兴趣，不过《爸爸爸》是将中国世俗伦理政治关系原始化意象化了，《小鲍庄》则将残雪病态反感的“仁义”两字温和地甚至似乎赞美地予以冷峻解剖。当然，“寻根派”谈论“五四文化断层”、楚文化课题及国民劣根性等等，既包含大胆的历史文化见解，更体现现实的逆反情绪冲动。尤其郑万隆李杭育等人对地域文化的热情，更明显是为了反对僵化的正统文化规范。无奈何他们才轻描这僵化规范的现实制度基础而去重拈其历史文化基因。评兄审父谈儒说道，归根结底，我们看到的还是那一种青年人的逆反心理。只是“反”得似乎更深了，更玄乎了，也更心平气和了。

1988年8月两岸“乡土文学”中的一个共同主题

《到黑夜我想你没办法》（副标题“温家窑风景”）的作者是名不见经传的新人曹乃谦，小说最初发表在《北京文学》（一九八八年第六期）上时附有汪曾祺的《到黑夜我想你没办法 读后》。汪曾祺是圈子里的权威人士，读作品很细，很讲品味，但一向很少写评论。他为曹乃谦新作写读后感并赞其“小说的形式已经不是一般意义上的朴素，一般意义上的单纯”，这自然使人格外注意《温家窑风景》，那里有怎样一种“风景”呢？

一大早就听得院外前毛驴在“咳咳”的吼噪子。黑旦说：“狗日的亲家来搬了。”女人说：“甭叫他进，等我穿好裤。”黑旦说：“球，横竖也是那个了。”女人的脸刷地红了，说：“要不你跟亲家就说我有病不能去，反正我不是真的来了？”黑旦说：“那能行？中国人说话得算话。”（《亲家》）

按照汪曾祺的说法，这叫“用老百姓的话说老百姓的事”。这里所谓“亲家”，不是儿女亲家，而是指每年十二个月中要占有黑旦女人一个月的那个

男人。这乡土“风景”背后自然有个“协议”，小说里粗粗带过：“‘球。去吧去吧。人家少要一千块，就顶是把个女儿白给了咱儿。球。去吧去吧。横竖一年才一个月，中国人说话得算话。’黑旦就走就想。”小说并不想讨论这种乡俗陋规的由来，作家只是极其冷静仿佛无动于衷地细写女人离开黑旦时的情景，还有黑旦与那“亲家”的“交接”对话：

喝着酒，黑旦说亲家：“她这两天正好来了，要不等回去再走。”

“行。”

“不过，借队上的毛驴保险要扣工分。要不你们走就走吧，反正是等她完了再做那个啥。”

“行。”

曹乃谦说他写小说时其实心里很激动，但落成文字，对这样荒谬的生活“既未作为奇风异俗来着意渲染，没有作轻浮的调侃，也没有粉饰，只是恰如其分地作如实的叙述，而如实的叙述中抑制着悲痛。”这正是汪曾祺热情推荐这篇小说的主要理由。曹乃谦那冷冷的笔法，使他的小说画面“土”得既亲切又残酷。

曹乃谦的写法是“简单”得出“新”，但我注意到他的主题却是一个几十年来在中国和台湾乡土文学中屡屡出现久不过时的“老风景”，那就是男人眼睁睁看着自己的女人被欺侮。而这种“眼睁睁看着”时的心情便构成了很多名作的主旋律——时而红着眼发怒发疯去拚命，时而涨红脸忍气禁声，时而假闭眼吞下牙齿，时而作通达状或麻木不仁，甚至像黑旦那样还有公事公办的“移交手续”。另一位也是近年崭露头角目前被誉为中国“新现实主义”乡土作家的李锐，在其名篇《厚土》里，还描写了一个曾和有夫之妇偷情的男人，将自己的老婆交给他情人的丈夫作为道歉。这自然不是“嬉皮士野营”式的追求性爱快乐，而是乡土氛围里的一种自以为讲道德的伦理姿态。就像黑旦口口声声“中国人说话得算话”一样，正直的蠢态后面颇有些民族情绪在打死结。

我着实有了兴趣：为什么这种“乡土风景”总不过时？为什么这个“男人羞辱感”的主题在“五四”以来的中国文学里久盛不衰而且不断出新？

《中国新文学大系 1917—1927》的《小说一集》里收有二十年代文学研究会作家许杰的短篇《赌徒吉顺》，写乡下人吉顺赌钱后将女人也输掉了，履行债约时自然痛苦万分。稍后左翼作家柔石发表了名篇《为奴隶的母亲》，写一个穷极潦倒的男人典妻的故事，小说里也有一段女人离开夫家时的情景细描，那女人总的意思是：“我实在不愿离开呢！让我饿死在这里吧！”柔石为了突出表现社会不合理，就浓墨渲染了被典女子的符合常情的心理反应。三十年代，罗淑写了《生人妻》，蒋牧良写了《夜工》，他们也都尽全力来探讨中国男人眼见自己女人跟别人“做那个啥”时的情绪感受。《夜工》这个题目极为精彩，女人为维持生计谎称出去做夜工，养活着男人，可这真是夜工呵，只有黑夜才能做的“工”。而且当时大多数左翼作家认为因为“黑夜”才有这种肮脏的“夜工”（不知他们如果读到曹乃谦《到黑夜我想你没办法》，会作何感想）。与《生人妻》、《夜工》差不多时代出现的沈从文的《丈夫》，则将这一男人受侮的主题作了更淋漓尽致的发挥——

事情非常简单，一个不亟亟于生养孩子的妇人，到了城市，能够每月把从城市里两个晚上所得的钱，送给那留在乡下诚实耐劳种田为生的丈夫处去，在那方面就可以过好日子，名分不失，利益存在，所以许多年青的丈夫，在娶妻以后，把妻送出来，自己留在家中安分过日子，竟是极其平常的事了。（重点号系引者所加）

在这里我们可以看到曹乃谦笔法的较早的榜样。不过沈从文是透彻分析，曹乃谦后来则直接冷述情景，且连那显示有违人性常情的“竟”也不用了。

《丈夫》精细描述乡下男人怎样目睹自己女人在船上“极其平常”地侍候别的男人赚大把的钱。整个目睹过程波澜起伏，开始是虚怯、傻笑，后来生气了，得到女人安抚后一度曾忘却羞辱唱起小调，但粗野兵士上船后情景终愈来愈令“丈夫”惨不忍睹，他装呆、麻木、沉默，在拿到女人给他的钱时终于“把两只大而粗的手掌捣到脸孔，像小孩子那样莫名其妙的哭了”。沈从文从头至尾笔调一直很平静，但内在怒火却逐步升温，致使小说最后有个“出气”的收束：那女人跟她丈夫一起回乡下去了。

为什么李锐、曹乃谦连这个“出气”口也不留给黑旦他们呢？是时代的变化还是艺术的变化？

我们再看海峡对面台湾“乡土文学”中的这种“风景”。令人惊奇的是，几个最重要的“乡土派”作家如黄春明、王禎和还有陈映真，他们最有影响的作品如《莎哟娜拉·再见》、《嫁妆一牛车》及《夜行货车》等，竟然也都围绕着这同一个主题，竟然也一直不厌其烦地精细描述乃至分析男人们眼看自己（或自己家乡的）女人被人欺侮时的心理状态。《莎哟娜拉·再见》中的黄君，为保住职位工资，忍受屈辱陪日本商人去嫖宿他家乡的妓女。小说为什么要强调背景是主人公的家乡，且让温泉旅馆的人认出黄君过去的教师（士大夫）身份呢？在我看来，这显然是要加重黄君陪日本人嫖台湾妓女这一羞耻行为的民族文化内涵：作为读书人，助人淫乱已属不该，助外人奸我乡亲姐妹更是罪加一等。中国文人向来有将全体异性同胞视为姐妹（或母亲）的文化心理习惯。不知道一个法国男子看见一个法国女人因为贪钱跟一个比方美国男人去开房间，他是否会产生中国男人（尤其是中国文人）的那种民族义愤？骨子里，中国人确实有种将国将民族视为“家”的集体无意识存在，这一方面表现在男人潦倒落拓后总期待着天涯之内无论什么女人（哪怕是风尘女子，哪怕是丑女）的母爱式的家庭温柔（才子落难风尘女子相救模式数千年长盛不衰，可为例证）；另一方面则表现为男人们自觉对所有异性同胞负有家庭伦理式的保护责任（敌人在奸淫我们的姐妹呀！无论国民党还是共产党的军队，都用这样的口号来激励士兵勇敢向前冲）。郁达夫留日返国途中，在船上看见一个中国女孩和洋人亲热，他便神经质地大悲大怒。这种“爱国情绪”一直延伸到黄春明乃至陈映真的作品里。陈映真小说里的台北高楼风景自然与沈从文、曹乃谦提供的乡村野俗画面截然不同，但男主角的那种羞辱感又何其相似甚至相通！

他面露怒容。他感到一股暧昧得很的怒气，使他的握着烟斗的手，轻轻地颤动起来。然而，那毕竟不是居家的时候，对妻儿的那种恣纵的、无忌惮的、有威权的怒气。一个引他为心腹知己的，昵称他 OLD BOY 的美国老板，自己“青云直上”的际遇，几百万美元在他的手上流转，自己所设计的、被太平洋总部特别表扬而在整个亚太地区的马拉穆分公司中广为推行的两种财

务报表格式，在花园高级社区新置的六十四坪洋房……在这一切玫瑰色的天地中，刘小玲，他的两年来秘密的情妇，受人调戏，坐在他的面前。他的怒气，于是竟不顾着他的羞辱和威胁的雄性的自尊心，径自迅速地柔软下来，仿佛流在沙漠上的水流，无可如何地、无助地消失在傲慢的沙地中。这才真正使他对自己感到因羞耻而来的忿懑。（《夜行货车》）

当然也有中国男人不像这个“他”（林荣平）那样软弱，陈映真在同一篇小说里又塑造了一个理想化的敢于以辞职抗议侮辱中国女子的美国老板的青年人（詹奕宏）。很多评论都说陈映真是现实主义作家，而我却在他作品里常看到精神实质上的浪漫情绪。相比之下恐怕还是前面那个羞辱的林荣平，写得更真实更成功更立体些。

王禎和名作《嫁妆一牛车》也写类似的男人羞辱感，不过笔法比较细密，“乡土味”更地道些，完全可与李锐、曹乃谦新作构成跨越时空的呼应——

（在万发听说妻子阿好与姓简的邻居偷情的消息后），他恐慌得了不得，也难怪，以前就没有机缘碰上这样——这样——的事！之后，心中有一种奇异的惊喜泛滥着，总嗟阿好丑得便再丑的丑，垮陋了他一生的命：居然现在还有人与她暗暗偷偷地交好——而且是比她年少的，到底阿好还是丑得不简单咧！复之后，微妙地恨憎着姓简的来了，且也同时醒记上那股他得天独厚的腋狐味：姓简的太挫伤了他业已无力的雄心啊！再之后，脸上腾闪杀气来，拿贼见脏，捉奸成双，姓简的你等着吧！复再之后，错听了吧！也或许根本没有这样的一宗情事！也许真是错听了；阿好和姓简的一些忌嫌都不避，谈笑自若，在他跟前。也或许他们作假着确不知道有流言如是，骤然间两地隔断，伶有关系，更会引人心疑到必定首尾莫有干净的。心内山起山落得此等，万发对简姓鹿港人并无什么火爆的抗议，乃至革命发起。仅是再不臻往简的宿寮内杂闲天、雅天着。（《嫁妆一牛车》）

相比之下，台湾乡土作家的笔法更实更细，大陆新乡土派作者的画面则更虚更空。他们大致上都沿着沈从文而不是柔石等左翼作家的思路来理解来分析男人的这种羞辱感，即不仅仅从社会不合理、阶级对立及金钱罪恶的角度来理解“丈夫们”面临的羞辱，更将这种男人羞辱感放在传统伦理秩序感里精细（而且残酷）地解剖，更将这种男人羞辱感放在民族情绪的象征意义上给予夸张放大处理：1840年以来，中国人不是眼睁睁地看着自己母亲肉体般的土地姐妹情谊般的文化不断在遭欺侮被羞辱不断受苦受难不断失落而我们又常常无力相救吗？……或许作家们并未赋予他们笔下的意象以这样明晰的理性内涵，但为什么几十年来两岸的读者会对这种表现“男人羞辱感”主题的作品屡看不厌持久充满共鸣呢？这不正表明这些作品有意无意地体现了某种民族文化失落过程中的愤慨的群体情绪结吗？

真不知温家窑之类的“风景”几时才会从中国的文学中逐渐淡去。也真不知“丈夫”们的羞辱感在今后两岸文学中会得到怎样进一步的变化发展。

1988年12月

当代华文散文中的动物意象

五四的散文家写动物时，态度比较复杂。有的为昆虫办丧礼唱悼歌（郁达夫：《灯蛾埋葬之夜》、鲁迅：《秋夜》）；有的视之为家庭一员，系之以人伦感情（丰子恺：《白鹅》、吴伯萧：《马》）；有的主张一律疼爱（如冰心：《鸟兽不可与同群》）；也有的嘲讽攻击乃至痛恨疾首（如鲁迅之仇猫，见《狗、猫、鼠》）。常常文意与标题相反，像叶圣陶，歌颂秋虫却写《没有秋虫的地方》。如老舍，写的是《狗》，骂的是猫。周作人式的文人作风，更喜欢反世人之好恶而行之，讽刺挖苦世俗宠爱的金鱼（《金鱼》），却对苍蝇说了不少好话（《苍蝇》）……这些动物在散文中，可以是道具，点缀，也可以是主角，“文眼”，甚至可以是文人自剖自恋的自画像。1949年以后，文学散文在大陆、台湾、香港不同地域有着不同的变化发展，所以同样写猫狗鱼虫，造型、意象颇不相同。一般说来，台湾散文多写猫、鼠和小鸟，可怜可爱，令人同情；大陆散文努力营造令人可敬佩的小动物意象，最著名有杨朔和秦牧笔下的蜜蜂；香港散文中的动物则既可爱又讨厌，人们在哭笑不得时，不得不调侃自己对动物（乃至自然）的迷恋，比如李碧华写猫，余光中、梁锡华写青蛙……

一、台湾散文的流行主题：不仅爱猫而且怜鼠

在鲁迅 1924 年翻译的日人厨川白村的《出了象牙之塔》里，有一段对 Essay 的著名定义：

如果是冬天，便坐在暖炉旁边的安乐椅子上，倘在夏天，则披浴衣喂苦茶，随随便便，和好友任心闲语，将这些话照样地移在纸上的东西，就是 Essay。兴之所至，也说说不至于头痛为度的道理罢，也有冷嘲，也有警句罢。既有 humor（滑稽），也有 pathos（感愤）。所说的题目，天下国家的大事不待言，还有市井的琐事、书籍的批评、相识者的消息，……及自己过去的追忆，想说什么就纵谈什么，而托于即兴之笔……

既是坐在椅子上烤火茗茶，书桌寒舍窗景后院便自然成了第一优先的题材，所以抬头不见低头见，书斋寒舍里的合法居住者猫，也就成了五四散文，乃至后来台湾、香港散文的重要素材（惟独 1949 年后的中国大陆是个例外，容后再议）。五四文人写猫，立意大有致有三，或厌恶猫，及类似猫的人与事；或疼爱猫并爱别的一切；或借“猫”发挥作文人式的自剖忏悔。鲁迅说他“仇猫”是理由充足，而且光明正大的。“一，它的性情就和别的猛兽不同，凡捕食雀鼠总不肯一口咬死，定要尽情玩弄，放走，又捉住，捉住，又放走，直使自己玩厌了，这才吃下去，颇与人们的幸灾乐祸，慢慢地折磨弱者的坏脾气相同。二，它不是和狮虎同族的么？可是有这么一副媚态！”鲁迅特别讨厌猫儿的叫春，“闹得别人心烦，”使他联想到北京阔人们婚礼繁琐礼节。由仇猫，再扯上落水狗，并讽刺青年导师之流，于是猫的意象便牵连了一大堆社会批判的线索。

与鲁迅态度正相反的是冰心女士。她曾借散文中的人物之口说：“和人谈话真拘束，不如同小鸟小猫去谈。它们不扰乱你，而且温柔的静默的听你”。

文中的“我”，“第一乐事，就是拔草喂马，”然后是喜欢小狗，接着便疼爱小猫。虽然开始时不无保留，但终为小猫的睡态所感动：“我最怕小猫

睡着呼吸的声音！……我渐渐的也爱它了，它并不抓人，当它仰卧在草地上，用前面两只小爪拨弄着玫瑰花叶，自惊自跳的时候，我觉得它充满了活泼和欢悦。”显然，冰心的泛爱也不是无条件的，第一要和平，（不抓人），第二是美（拨弄玫瑰花叶）。从这两个基本原则出发，“我”还喜爱“玲珑娇小的的小鸟”，“还有藉合里的小蝴蝶，背着圆壳的小蜗牛，嗡嗡的蜜蜂，甚至水里每夜乱唱的青蛙，在花丛中闪烁的萤虫，都是极温柔，极其孩气的。”冰心告诉小读者们“你若爱它，它也爱你们。因为它们都喜欢小孩子。大人们太忙，没有功夫和它们玩。”也许冰心批评得对，五四的文人们当时太忙于忧国救民了，直到几十年后，他们中的一些人，或他们的“下一代”到了海外，才有空重新和小猫青蛙对话。

郑振铎对猫，既不像鲁迅那么恨也不如冰心那般爱。他家先后养了三只猫，因为“三妹是最喜欢猫的”，所以前两只猫病死或被偷时，“我心里也感着一缕的酸辛。”偏偏第三只猫“长得不好看”，家里人都不喜欢，加上又被怀疑偷吃了妻子的爱鸟，于是就被我愤怒地棒打了。猫“畏罪潜逃”，不久死在邻家。可“我”后来却发现，食鸟的并非此猫：“我心里十分的难过，真的。我的良心受伤了”。于是，猫的冤案完成了知识分子的自我忏悔：“想到它的无抵抗的逃避，益使我感到我的暴怒，我的虐待，都是针，刺我的良心的针！”

相比之下，夏丏尊的同题散文《猫》写得更平实冲淡。“我”的三妹在送来一只名种好猫后不久病逝了，这使得全家人视此猫为不吉。然而猫渐渐长得漂亮，且能干（会捕鼠）。突然某天，猫不见了。三天后后山见尸体，家里人都哭了——

“死了也就算了，人都要死哩，别说猫！快叫人来把它葬了。”

我催她们离开。妻和女儿进去了。我向猫作了最后一瞥，在昏黄中独自徘徊。日来已失了联想媒介的无数往事，都回光返照似地一时强烈地齐到心上来。

以后的几十年里，写猫的华文散文无数。但道理这么浅白，气氛如此隽永，实不多见。

在我相当有限的阅读范围里，台湾散文较多描写的动物依次为猫、鼠、狗、鸟、蝉、骆驼、蚊子……写猫者虽众，像鲁迅般仇猫却没有，如西谛似的借猫自剖的也罕见。除颜元叔的《懒猫百态》有些林语堂式的幽默调侃外，其他如朱慧洁的《猫》、席慕蓉的《猫缘》等，大都延续着冰心的温柔清纯风格并将其发展得更圣洁更泛爱。

朱慧洁说她的故事是千真万确的。某日散文中的“我”将她养的猫赠予其同事后那猫出逃了。之后“我”便忆起了那猫的百般好处：“人静夜深，一阵阵寒风在窗外呼啸掠过，在黑暗中我睁大眼眶，我惦念那出来的猫，它此刻身在何处？”这思念远非郑振铎的“怅然”可比，甚至也超过冰心泛爱的程度。“我和它有着母子般的情感在，所以半夜恍忽的神思里能听到猫儿凄厉的呼唤声，……我忽觉眼睑有阵阵冷涩的感觉，伸手一抹拭，才知道眼泪又滑出我的眼眶了。”最后，当猫儿神奇地回来时，“我伸出手去，接抱过来，我的泪已无法可抑制了……我只有立下誓言：我将永远不再戏弄它，我要它送走我的天平，或者让我送走它的。我们彼此不再分离。永远，永远厮守。”

应该说这种圣洁爱心的礼赞是台湾当代散文中一个重要主题。像张秀亚《种花花记》里对幼苗的期望，像张晓风散文中以第二人称对夫君、对孩子的感性呼唤，像琦君《母亲的书》里那份含蓄的亲情，那种种源于冰心又比冰心更“冰心”的圣爱情怀，都是同时期大陆和香港散文中所少见的。相形之下，不用说鲁迅的匕首利剑，就是周作人、郁达夫式的冲淡潇洒文人传统也未能在台湾散文中形成主流。

席慕蓉的《猫缘》更进了一步。文中第三人称的女孩因爱猫而爱人，且在新婚前夕向新郎宣布她爱他的原因：“第一，我爱听你的声音，你的标准国语。第二，因为你爱猫。我想，一个那么爱猫的男生，一定有一颗良善的心，将来除了爱猫之外，一定也爱太太、爱小孩。”多年以后，他们的孩子们果然也一样地爱猫。

随着经济结构、文化气氛的变迁，猫也从文人的抒情道具变成了中产阶级伦理价值系统的一环。把爱猫与否作为爱心乃至人性的试金石，这时猫的功能，颇似现今西方的狗。不过狗在中国现代散文里，向来受歧视。巴金在1941年写过一篇散文《狗》，描述“我”怎么克服对狗的恐惧，最后勇敢地向狗投石（直到文革后，巴金才发现可怜的小狗是可以与他及萧珊共患难的，见《小狗包弟》（11））。袁鹰在《狗》的标题下，描画的是世人如何嘲笑落水狗及癞皮狗令人恶心丑态。（12）鲁彦也有篇散文题为《狗》，（13）却根本没有关于狗的描写，而只是忏悔他自己郊游时没有援救旁人而受到同行的爱罗先珂的责备。“狗！我才是一只狗！我从良心里看见了所做的事情……我恨不得立刻钻入地下！”同样是自责忏悔，西谛好坏还用猫作道具，鲁彦却只是把“狗”用作一个坏的概念。“为什么中国人不分黑白的把汉奸与小人叫做走狗？”老舍曾经这样发问，“倒仿佛狗是不忠诚不义气的动物。我为狗喊冤叫屈！”（14）然而大势所趋，老舍提倡的“走猫”一词并未流行，他笔下的狗也仍然难看，“骨瘦如柴，终年夹着尾巴……”

当代的台湾散文家似乎不再骂狗，但也很少写狗。徐钟珮有篇《阿黑》，（15）对邻家杂货店的一条黑狗表示怜爱，原因是“阿黑，土头土脑，全没有半点洋气”。而那只舐着女主人木屐里的脚趾尖“的漂亮洋狗布朗，却成了个讽刺的陪衬。”这是除了同情“被侮辱和被损害的”弱狗外，似乎又含有牵涉肤色的民族主义情绪。

散文家营造动物意象，常不免自我投射。五四的人们较喜欢藉小动物自剖自审，台湾的散文更偏向于怜爱小动物而实则自怜自爱。怜爱，是一种心情，其实与对象关系不大，小动物易于被疼爱，但“大动物”又何尝不能用以自怜？梁实秋晚年在台北动物园用悲剧的心情看骆驼，便是一例。“它的槛外是冷清清的，没有游人围绕……地上是烂糟糟的泥。它卧在那，老远一看，真像是大块毛姜，逼近一看，可真吓人！……腰间的肋骨历历在数，颈子又细又长，尾巴像一条破帚。骆驼只剩下了干皮，像一只麻袋搭在背上，骆驼为什么落到这种悲惨地步呢？”梁实秋非常感慨地回答了自己的问题：“这骆驼之黯然消逝，也许就是类似人地不宜之故吧？生长在北方地的巨兽，如何能局促在这样的小小圈子里，如何能耐得住这炎方的郁焦？它们当然要憔悴，要包悒悒……”（16）比起男性作家这种直接对象化的自我怜爱来，台湾女作家则每每先教导孩子们（及读者）去怜爱猫狗鱼虫，再为自己能有这份圣洁的爱心而自我感动。比如张秀亚的《孩子与鸟儿》，主人公漫步后院，见花朵萎落于土，便想到“一个伟大的意念——”爱，却自古今，始终

充塞宇宙，一切有生之物，莫不是它的仿本，炽烈的生命火炬，赖着神圣的爱，得以代代继续，燃烧不熄。正在沉思间，突然一个毛茸茸的小团，轻吻着赤裸的足踝……” (17)原来只是只小麻雀，“我”便将它交给孩子们，又引来其他麻雀，会友沟通，最后自然是放去。眼看鸟儿自由飞翔，“我”觉得“惟其懂得爱”，才获得了幸福本质。言下之意，我幸福因为我爱。

更能体现台湾散文“怜爱”主题的例子是琦君的《鼠友》和《人鼠之间》。虽然《诗经》里就有“相鼠有体”之类的嘉美，但国人的审美习惯中，鼠多是个负面意象。夏衍有文《甲子谈鼠》，深为科学家证实中国是老鼠原生地而遗憾，并列举种种统计数字证明“老鼠这东西有百害而无一利”。(18)琦君却不管这些科学常识，当她旅居高雄半夜见鼠在床头吃巧克力时，只觉得“与这只小鼠之间，竟有灵犀一点”。灵犀的基础还是“爱心”，“猫狗自不必说，就连人见人厌的过街老鼠，我也无心杀害。尤其是对于眼前这只楚楚依人，肌肠辘辘的小老鼠，越发动了怜悯之心。”(19)由人鼠真诚相对，琦君想到人际关系之虚伪，再引出斯坦贝克的小说、英格兰诗人的诗及丰子恺的画等，皆证明孟子的“恻隐之心，仁之端也。”无独有偶，商禽也曾着怜爱笔调，细细描写了一只吸他的血的蚊子如何“造形优美”，“最美的是它的六只长腿”等，(20)把它拍昏(死?)后还颇有歉意，其“菩萨心肠”堪与琦君比美了。其实，五四时期也有人怜鼠，不仅是一贯泛爱的冰心(见《寄小读者，通讯二》，甚至也包括以笔锋尖刻著称的鲁迅。鲁迅和琦君“英雄所见略同”，都认为“老鼠窃食不算偷，算不得什么大罪”。(21)而且鲁迅还作具体分析，以为窃食者为大鼠，而他喜欢的是“拇指那么大的”隐鼠。鲁迅幼年曾依据“老鼠成亲”的年画想象隐鼠们的生活情景，常常半夜不睡，结果是失望地“仍然只是看见几个光着身子的隐鼠在地面游行，不像正在办着喜事。”可是鲁迅和琦君在以下两点上有根本性的分歧：一是鲁迅怜鼠后便依逻辑仇猫；而琦君，如前引，是由爱猫而延伸仁心到怜鼠。二是鲁迅一面激烈地仇猫一面又嘲讽自己的“愤怒”：原来他错怪了猫，杀隐鼠的是他所喜欢的保姆长妈妈；而琦君，及其他清纯派的台湾散文家，基本上是不会拉开距离来自嘲和反讽她们那无所不往的圣洁的泛爱之情的。比方说，很少有人描写当毛茸茸的小鸟在孩子们手上享受神奇的爱的温暖时，忽然一泡鸟屎拉在小孩衣服上……

二、大陆散文的典型意象：渺小而又高尚的蜜蜂

曹冠龙的伤痕文学处女作叫《猫》，(22)描写一个教授在“文革”初因误伤一只猫而惊恐致死。虽然这是小说不是散文，却可以部分地解答我们前面提过的问题：何以五四时期，及台湾、香港的散文皆有写猫佳作，唯独中国大陆是个例外。

以猫为题的散文也不是完全没有。比如老舍就在1959年写过《猫》，不过不是谈自家养猫，而是泛论猫的优缺点，最后归结到灭鼠运动取得了很大的成功(一九五九年八月，《新观察》第十六期)。黄秋耘也写过《古怪的猫的自白》。不过写的并非真猫，而是引述爱罗先珂童话《古怪的猫》，讲一只猫因不肯吃老鼠而发疯。真的故事是讲“我”如何不愿在政治运动中整人，像那只“猫”一样同情“老鼠”：“这只古怪的猫并没有什么不好，至少它并没有把自己的同类当作老鼠来吃掉。”(23)意象虽直露浅白，却也是

五四散文“猫鼠”主题的一个意想不到的新变奏。当然，此文发表于“文革”之后。

曹冠龙的故事其实最多只是次要、局部的答案，很少人写猫的真正原因恐怕更复杂些。前引厨村的 essay 定义，散文理当是文人坐（躺）在椅子上烤火茗茶时的即兴随感，作者个人真性情的流露是现代散文的核心。延安文艺座谈会以后，作家被要求走出个人小天地，到工农兵中去。于是现代散文的基本文体格局——书斋寒舍后院南山——就被打破了。自然而然，离开了书斋寒舍，猫（以及灯蛾、青虫、金鱼、隐鼠）的重要性也就消失了。不仅如此，猫这玩艺儿，说坏也害不了人，说好又不够威武善良，灰不溜秋，颇似“中间动物”，故难以下笔寄托革命的爱和恨。因为一旦小我大我关系确立，钟爱什么样的飞禽走兽花鸟鱼虫，也不再只属于个人趣味。可是，什么样的动物形象才真正符合社会主义现实主义的美学理想呢？千里马？老黄牛？鲤鱼跳龙门？不怕暴风雨的海燕？……所有这些意象都曾流行过，但更多是在年画月历或中小学教材上。真正被认为代表那个时代（1949—1966）的散文佳作，却还是选择了冰心早在 1924 年就向小读者们推荐过的小动物之一：蜜蜂。五六十年代中国大陆有名的三位散文家（杨朔、刘白羽、秦牧）之中，有两位都有专文赞美蜜蜂。上海作家、《萌芽》杂志前主编哈华更有万字长文《养蜂老爹》，颂人也赞蜂。(24)1949 年以后大陆散文界，鲁迅式的匕首文体和辛辣的批判作风不复存在，郁达夫、夏丏尊式的玩味灯蛾伤悼亡猫的文人传统也难延续，说来反讽得很，和海峡对岸相似——倒是冰心式的优美清纯风格，以及对小动物童话般的赞美，仍能存活且发展下去。当然，存活和发展的方式是不同的。我们已经考察过冰心的爱猫，如何在台湾发展为“母子情”，发展成怜鼠惜蚊。下面我们也要看看从冰心溺爱的“嗡嗡的蜜蜂”，到杨朔的《荔枝蜜》和秦牧的《蜜蜂的赞美》及《花蜜和蜂刺》，同是优美精巧的意象，其间有着怎样的脱胎换骨的改造。

对中国当代散文影响深远的杨朔模式，通常由三个基本程序组成：第一，由一片风景或某种动物构成一个美好的意境或意象；第二，“我”遇到美景中或动物旁的一个劳动者；第三，从景物和交谈中“我”领悟了一个道理。

《荔枝蜜》这个已收入各种选本及教材的名篇也不例外。景是广东从化温泉的荔科技园，加上园中的蜜蜂。“住在温泉的人多半喜欢这种蜜，滋养精神……甜香里带着股清气，很有点荔枝味儿。喝着这样的好蜜，你会觉得生活都是甜的呢。”其实不加最后一句，“甜香的蜜”的寓意也已清楚；但加上最后一句，却保证了作品在当时的流行程度。然后，第二程序，养蜂员老梁向“我”介绍蜜蜂的操守品行：“你瞧这群小东西，多听话……蜜蜂这物件，最爱劳动……每回割蜜，给它们留一点点糖，够它们吃的就行。它们从来不争，也不计较什么，还是继续劳动，继续酿蜜，整日整月不辞辛苦……” (25) 这样观察蜜蜂后，“我”当然要感慨了：“多可爱的小生灵啊，对人无所求，给人却是极好的东西（圣洁的泛爱？——引者注）。蜜蜂是在酿蜜，又是在酿造生活，不是为了自己，而是在为人类酿造是甜的生活，蜜蜂渺小，蜜蜂却又多高尚啊！”说完所有这些“甜言蜜语”之后还不够，文末作者还表了个决心：“这黑夜，我做了个奇怪的梦，梦见自己变成一只小蜜蜂。”

杨朔已清楚列出蜜蜂这个意象为什么在当时受欢迎的原因。蜜蜂的渺小代表普通人的身份，因为“听话”、“最爱劳动”、“从来不争”、“不辞辛苦”，所以被认为是高尚。作者只是忘了告诉我们，对谁来讲是高尚的？

对人类？还是对蜜蜂自己？

秦牧的散文向以知识性、趣味性见长。他赞美蜜蜂的理由与杨朔稍有不同。他首先也肯定蜜蜂的价值在于它们的贡献：一只蜜蜂辛勤酿造一公斤蜂蜜，必须在一百万朵花上搜集原料。然后秦牧引培根、鲁迅、郭沫若等人的议论，称赞蜂的广集众采和改造消化，“多么令人称道的酿蜜方式，多么令人赞美的辛勤！”（《蜜蜂的赞美》）（26）秦牧大概觉得他的这个六十年代的蜜蜂形象太符合主流意识形态的要求了，所以“文革”过后，他又写了篇《花蜜和蜂刺》（27），虽然继续赞美，但这次强调的是蜜蜂有时应当自己反抗。“刺和蜜这两样东西都有，蜜蜂才成其为蜜蜂！”也就是说，杨朔的蜜蜂的“从来不争”的美德被秦牧在十几年后“修正”掉了。“蜜蜂使我想起来既能辛勤劳动，必要时又能挺身战斗的人。”然而，自然界的蜜蜂刺人“抗争”，是必须付出生命为代价的。所以，也需要无数渺小而又高尚的蜜蜂式的人们饱受磨难甚至牺牲，才导致秦牧蜜蜂意象的这一修改。

如果说台湾散文中的动物意象大都是可怜可爱的，那么大陆散文的典型物意象则是可爱可敬的。“可爱”也许都源于冰心的影响，可怜与可敬却是意义重大的分道扬镳：可怜的对象是众生，可敬的对象是榜样。

值得注意的是，“文革”后的小说与“十七年”间的作品截然不同，俨然有“新时期”相。但散文创作，似乎仍是杨朔式的意象和冰心风的优美占主流。甚至一些探索作家的名篇，如冯骥才的《珍珠鸟》、贾平凹的《卧虎说》，也还是以歌颂、赞美、欣赏（而不是怜悯、同情、伤悼）的笔调去处理动物形象。在《珍珠鸟》里，作者写那敏于在书桌稿纸上散步，甚至在主人肩头睡觉的小鸟，满是赞美和感动。（28）又如《卧虎说》，写的是霍去病墓侧一块石头，“风吹草动，夕阳腐蚀，分明那正骚动不安地冲动，在未跃欲跃瞬间；立刻要使人十二分地骇怕了！怯生生绕着看了半天，却无论如何不敢相信寓于这种强劲的动力感，竟不过是一个流的线条和扭曲的团块结合的石头的，一个卧着的石，一个默默的稳定而厚重的卧的石头！”（29）虎和蜜蜂涵义不同，但敬重赞誉态度相近。比较琦居怜鼠并念及众生时，“一颗心总是闷闷的，也清清寂寂的”，（30）贾平凹则体察“东方的味”，并憧憬“静观卧虎，便进入一种千钧一发的境界”，其间的审美情调的差异，又岂是意识形态需求这单一因素所能全部解释得了？

三、香港的青蛙：是田园诗？还是噪声？

香港散文大致可分为专栏小品和文人散文两类。前者主要写市井男女、街道商场、星闻趣事和中港政治及各式各样都市生活碎片，后者则多写书斋寒舍、校园山水、花木草虫以及师友亲人，和种种田园雅趣断想。值得注意的是，写作“文人散文”的主要并非职业文人（或者更准确地说，并非职业作家），而多是高校里的学者、教书人，如宋淇、思果、余光中、小思、梁锡华、黄国彬、也斯、刘绍铭等。其中尤以七、八十年代的香港中文大学中文系最为集中，故有“沙田文学”之称。而专栏小品的作者中，却有不少“文化人”：如戴天、董桥、蔡澜、岑逸飞、哈公、黄霑、张文达等，其中也包括一些职业作家，如刘以鬯、李碧华、亦舒、倪匡……

以上两类散文之间的界线其实很微妙，尤其就作者归类更不易划清。不少喜欢写“文人散文”的学者，有时也在报上开专栏。职业作家中擅写山水鸟虫闲情逸志的也很多，所以与其说是两类不同散文作家，倒不为说是两种

散文文体、两种散文创作倾向更为恰当。如果说写作可以解释成一种作家应对社会的策略，那么香港的知识分子面对这后现代氛围中的商业文化主潮，其批判的策略大致有二：或为李碧华、蔡澜式的参预主流，解构流行的文化符号。改造世俗，同时亦不免也为世俗所改造；或为余光中、黄国彬、梁锡华般自筑园地，远离大众主流。抗衡世俗，抗衡中自然亦有蔑视和害怕的成份。“文人散文”一词，指的是散文写作中的一种“文人姿态”，与作者是否是文人其实无关，而这种“文人姿态”，“文人气”与香港后工业社会的次文化主流的大背景的看似对抗实则依存的关系，颇值得研讨。

不过在写动物时，专栏小品与文人散文还是同多于异。相同之处是香港的散文都不像台湾的散文那样一味疼爱怜悯小动物，也不似大陆散文式的努力赞美歌颂小动物，而常常是采取颇自我矛盾的态度，既喜欢又讨厌，既沉迷欣赏又嘲讽调侃。至于相异之处，那就是来于作家多写较世俗的动物，猫狗兔之类。而文人散文则会描写一些普通市民无暇注意的动物，如鹰、牛蛙——青蛙的一个较罕见的品种等。

比起五四和台湾的散文来，香港作家写猫（当然，也不止于写猫）时，一方面是更世俗化，直接联系猫（以及人）的生计（搵食）问题，另一方面则是更媒介化，谈论画报、广告、电影、音乐、包装中的人工的猫多于谈论自然界里真的猫。

阿浓有篇《天台上的小猫》，邻家小孩阿单和“我”的儿子在街上拾回只无家可归的小猫，“我”也不是没有同情心，但不准孩子们养猫，理由很简单，住宅空间有限，没有地方。后来勉强在天台上给猫寻到处容身之地。文末仍不知天冷了猫会冻死“我该怎么办？”（31）比起西谛和夏丏尊那感伤和含蓄的怜猫来，阿浓苦恼似乎世俗得多也简单得多。

李默也写《猫》，不仅写猫的眼神、利爪、皮毛、轮廓线条，也写更实际的东西，比如“食物突变，不对胃口，它就仰头死盯住我们的脸孔，在责问。“也写”换了地方和便桶，它就便秘。”（32）

还有吴令湄的《猫鼠之什》，开宗明义承认：“‘你爱猫么？’我想，不一定吧。家里现在的一头猫，就只是借来吓走鼠的，并不是为爱猫而养猫。”（33）虽然后来随着孩子们的兴趣，对猫也渐生好感，但关键时刻，比如要为猫作“宫刑”时，却决不含情脉脉而手软，现实得很。

不仅是猫，舒菲写过篇《骆驼》，也和梁实秋一样有自我怜惜的成分，但投射的内容全然不同：“放工回家，必去街市。走一趟街市，手中提满大袋小袋，鱼呀、肉呀、菜呀，沉甸甸的。平时爱吃生果，现时又盛暑，经常要抱个大西瓜回家……于是乎，抱着沉重步履爬天桥，身子一弓一弓，像极载重的骆驼。”（34）

自张爱玲在四十年代的《中国的日夜》（35）里画过菜场风景以来，只有香港的专栏，才和小市民世俗生活关系最近。这不仅是因为“士农工商”的结构在香港这个自由港被颠倒得比较早也比较彻底，多数写稿的人并无“文人”的传统闲适可享受而要直接面对具体的生存空间危机，所以他们也要替他们笔下的猫考虑一下生计问题；也是因为后现代主义文化氛围早使浪漫成分激情变得苍白，人们于是对小市民，或者说是普通人的日常欲望有了一种新的读解。在这层意义上，香港很多专栏小品可以说是现当代华文文学中最世俗也最平民化的一部分。当然也有些散文，颇不满于那种一味尽忠尽义勤恳的谋生态度，石琪写过篇《猫的傲慢》，详说“猫的傲慢，就是高姿态与散

漫。猫对人总是爱理不理似的……猫充满自我主义，……”甚至猫捉老鼠，也“不是勤力为人服务”，而“纯然是把捉鼠当作自我娱乐罢了”。(36)在这种对猫的道家化的浪漫形容后面，不也正是对世俗生活压力的一种反面的正视吗？所以同样也羡慕野猫“慵懒、出世、逍遥”，“各有各的方式享受午后的阳光”(37)的陈方，在他的散文《野猫》的结尾，也要告诉我们他甚爱野猫的办法，便是“常拿饭菜去喂它们。”“一堆饭菜呈现在打开的胶袋上，群猫大嚼特嚼，非常之从容不迫，直到食物消尽，又却悠然自得的走回阳光下。然后睡觉，洗脸的洗脸，耍逗的耍逗！”这种对动物“搵食”的重要性的强调，以及对动物进食状态的详尽描述，确是五四时期散文以及台湾散文中所罕见的。就连纯文学作家西西的著名散文《狒狒》，渲染的也是一只猩猩被饲养员喂食时的安祥和平安神态。(38)

大城市生活的另一个特点——也是张爱玲的观点——就是“生长在都市文化中的人，总是先看见海的图画，后看见海……我们对于生活的体验往往是第二轮的，借助于人为的戏剧，因此在生活与生活的戏剧化之间很难划界。”(39)我们看到香港散文中的猫狗兔鼠也是人工的艺术的多过自然的实物。黄维樑写的动物，大都是生肖符号。在李碧华那里，题为《龟》的随笔，谈的是美国影片《忍者龟》，(40)《孟买蝴蝶》，写的是一种特产的咖喱角，(41)而《眼镜蛇》写的意象，是一个戴着墨镜神情难测的日本导游。(42)也斯也有篇《猪与春天》，浓墨重彩，绘的是一幅黑色的剪纸：“这黑色的肥猪，可想不到，在黑色里头有这么多颜色。”于是，这媒介化的猪，便被抽象出一些现代主义的色味：“黑是众色之母…… 在路的尽头有一朵红花，几枝绿叶，又有点黄色。”(43)在阿濂的《没有壳的蜗牛》里，动物的意象更被化为具体的现代人的异化感。散文中的“我”，被“考试、上进、考试、上进”等“鲜红色的声音”弄得失去了听觉，于是走在马路（社会）上，犹如失去壳的蜗牛：“我慢慢在马路水汀上爬行，我尽量用黏液滋润全身。那头皮低的鞋，尖低的跟，还有橡胶的运动鞋，一只只踩过来，踩过来，我发觉我的黏液全变成了汗，我发不出一点声音，天啊你们不要踩过来，不要……”(44)陈悦齐的《刍狗》，更写实地象征着街旁被警察追赶狼狈逃生的小贩们。(45)种种对动物意象的媒介化处理中，除了现代主义的变形隐喻外，更常见的是直接的借题发挥。如一贯擅长在旧词中翻出新意的李碧华，其《狐假虎威》，便排出一个社会依附的层次图：“……鼠假猫威、猫假犬威、犬假狐威、狐假虎威。通常不作兴‘越级’”(46)作者颇同情和同意“狐假虎威”的作法，只是担心常人每“找不到稳固靠山”，是的，最大的烦恼，因市面上真正的虎难得呀。“狐也找到狐，互相倾轧怎么办？狐找到貌似虎的猫怎么办？反而去照顾猫？找到了真虎，虎不忍被你‘假’，又如何是好。”应该说，所有这些含沙射影一石数鸟的议论中，动物的本来意象及习性依然存在，猫、狐、虎等，再媒介化，也依然性格分明，确是妙文。

李碧华的专栏里常有类似的跳跃断想。也可见出印刷格式、交稿时限对文体的制约和影响。豆腐干格式既能造就文笔的简洁，也会导致意念的闪烁。无论如何，这种在斗室或咖啡馆或Hotel room里急就，每日限时流出“性灵”（常常不止一篇）的写作方式，终究不同于五四美文茗茶烤火即兴随意的创作初衷的。不过，在香港要像五四文人般把玩闲情逸志品味冲淡空灵，是需要一定条件的：比如稍宽敞的书斋客厅可以踱步或容下“安乐椅”，门前屋外有真的草木青虫，有较灵活的工作时间可以踏晨露夜霜，有较稳定收入不

必光等“性灵小品”的稿费来支付楼宇的分期付款……这也就是为什么香港的文人散文主要并非由职业文人所写，多数出于大学教授、学者之手的原因之一。

香港的文人散文，自有其文学史的意义。如前所述，周作人郁达夫式的写书斋画山水的文人传统，在1949年以后的中国大陆失却了“自己的园地”，在台湾也不如冰心风格的清纯泛爱那么流行，反而是在英国殖民地的香港的大学里，得到某种奇特的延续。一般说来，五四文人忧国救世不得后寻求心灵解脱和欲情净化的途径有二，一是偶遇一位玉洁冰清的女人，二是面对一片或清澄或空蒙的山水。沙田的散文主要承袭后一种途径。可以说倘若没有吐露港、马鞍山，没有中大校园的晨雾夜露青虫百鸟，便没有了沙田的散文。而沙田散文之写动物，主要也是把它们作为山水、田园的一个部分。犹如余光中《牛蛙记》所记：“沙田在南中国最南端的一角小半岛上，亚热带的气候，正是清明过了，谷雨方甘，无数墨绿而黏滑的乡土歌手，正摇其长舌，鼓其白腹，涸涸而歌。”(47)蛙鸣野籁代表自然，文人面对自然，便有了田园诗。所以余光中说他蛙鸣的好感之中，“不但含有乡土的亲切感，还隐隐隐藏着自然的神秘感，于是一端近乎水草，另一端却通于玄想和禅境了。”其实陶醉于蛙鸣，也算是文人传统之一，即使是左翼诗人臧克家，在早年从军中，也曾企盼“蛙鸣来润一下干涸的心”，“心丝是随着蛙声而掣远了。”(48)不过沙田的文人，是在香港都市背景（虽然颇有些地理距离）下欣赏蛙鸣的，所以梁锡华的《不与时人同梦》，(49)便以标题点出了沙田散文的田园诗基调与都市现实之间的微妙的张力关系。一方面，深夜校园独步，“不与时人同梦”，有“异于时人”且“高于时人”之意。因为在香港亲草木听蛙鸣，乃浪漫、奢侈之举，颇带几分文人的自豪感与精神上的贵族气；另一方面，把白天的黄金时段让给世人，也反证“奔驰”、手提电话、XO、恒生指数之类主流符号气势之盛。所以“不与时人同梦”，也有“异于时人”且害怕世俗之意。在这种以草木蛙鸣构成对都市的抗拒中，似乎也包含文人对“自己的园地”的自爱自怜。

当然，沙田散文，至少是其中的精品，却又不仅仅只是迷恋山水草木倾听鸟语蛙鸣藉此自恋。有时，作家们又会嘲讽调侃他们对田园诗的迷恋。《牛蛙记》是一个很好的例子。若文中的蛙声虽然一度令主人公“血脉畅通，心境豁然，蛙声留耳，浑然忘机”，但其中有种低音，终因噪声分贝太高，而将主人公拉出“禅境”。几夜吵闹后，主人公终于放弃文人风度，采用肥皂水和滴滴涕之类化学品去和阴沟里的牛蛙作战。这里，牛蛙成了一个象征，既令人同情又令人讨厌，值得赞美又可以痛恨。全文最精彩的高潮，是在主人公夫妇灭蛙不得只能学习忍受这野籁噪声之后，他们与新来的邻居的一段对话：

“这一带真静。”

我们含笑颌首，表示同意。忽然咩咩几声，从阳台外传了上来。

那丈夫注意到了，问道：“那是什么？”

“你说什么？”我反问他。

“外面那声音，”那丈夫说。

“哦，那是牛……”我说到一半，忽然顿住，因为在看着我，眼中含着警告。她接口道。

“那是牛叫。山谷底下的村庄上，有好几头牛。”

“我就爱这种田园风味，”那太太说。

那一晚我们听见的不是群蛙，而是枕间彼此格格的笑声。

文中主人公虽不忍心打破新来的邻居的田园梦，可《牛蛙记》却对香港散文中的山水意境作了象征性的解构。当然，嘲笑归嘲笑，对新搬来的沙田的教授夫妇来说，他们的田园梦不仍然真实的，甚至还可能是感人的吗？就像沙田散文与其香港都市背景的关系一样：故意强调“心远地自偏”其实恰恰反证了市声的困扰；但是能够自我陶醉地追求“心远”，能够勤勤恳恳地寻找“闲适”，不也是一种可观的努力吗？

本文没有结论。散文家喜欢写猫狗虫蛙，通过这个角度确实可见出大陆、台湾、香港散文之若干异同，以及与五四美文传统之关系：台湾散文之怜猫惜鼠，显示了五四清纯文风、泛爱主题向道德化、宗教化方向的某种发展；大陆散文之赞美蜜蜂，实则是主流意识形态的精美意象化；而香港沙田的蛙鸣野籁，可以说是既延续又调侃了传统文人士大夫的闲情逸志。当然，上述概括并不全面，任何分类林林总总。比如，第一，余光中、戴天、思果、宋淇等，是香港作家？抑或台湾作家？——倘若很难简单回答此问题，那本文所试图勾划的香港、台湾散文之间差异，或许也可以解释成五四美文不同倾向（冰心文体或周作人风格）在海外华人散文中的不同流变发展。第二，本文强调杨朔、秦牧的蜜蜂意象，意在指出意识形态美学化的具体技术过程。当然蜜蜂意象并不能代表大陆散文全貌。即使是在“文革”最热闹时，农民屋后和作家心头的“自留地”也都没有被完全消灭。贾平凹的《虎》，孙犁的《黄鹂鸟》等，都说明着大陆散文意象的复杂性。第三，前面讨论的主要是六、七十年代的台湾散文，至于阿盛、林耀德等新一代作家的近作，显然脱离了深情怜猫惜鼠的主流。如《人鼠千秋志》，以“无所不吃”为依据分析人类与鼠类及蟑螂之共性，既科学又荒诞。(50)又如《宠物 K》(51)写龟的方法，也是和也斯等人一样，更倾向于在现代氛围里抽象地处理动物意象。第四，本文虽已涉及香港专栏散文的文体制约、都市意象和“反文人化”倾向等特点，但如何把专栏作为一种特殊的文学、文化现象来看，尤其放在五四杂文与后现代社会报业和其他传媒发展背景的交叉点去考察，却是本人目下有心而无力去做，只能留待他日专文的一个课题。

注

厨川白村：《出了象牙之塔》，北京：未名社，1925年10月。

鲁迅：《狗、猫、鼠》，《朝花夕拾》，《鲁迅全集》第二卷，北京：人民文学出版社，1981年。页232—242。

冰心：《山中杂记之十，鸟兽不可与群》，《寄小读者》，《冰心文集》第三卷，上海文艺出版社，1984年10月。页193—195。

郑振铎的《猫》写于1925年，曾收入上海远东图书公司1928年版的《家庭的故事》，见《郑振铎选集》，上册，福建人民出版社，1984年。页135—138。

夏丐尊的《猫》写于1926年，原刊《一般》的第2号，见《夏丐尊文集·平屋之辑》，浙江人民出版社，1983年。页82。

朱慧洁早在三十年代便在上海、南京等地报纸副刊发表作品，1947年

抵台后长期任教。《猫》近年在大陆发表，收入《台湾散文鉴赏辞典》，北岳文艺出版社，1991年。页87—95。

席慕蓉：《猫缘》，亦见《台湾散文鉴赏辞典》。页1006—1011。见《巴金散文精编》，浙江文艺出版社，1991年10月。页150—151。

(11)见《中国当代散文选》第一集，香港：新亚洲出版社，1987年3月。页35—39。

(12)袁鹰此文写于1948年的上海，当时恐怕是有具体讽刺对象的。见《现代问题散文荟萃》，姚敏勇编，湖南人民出版社，1992年。页257。

(13)鲁彦：《狗》，《鲁彦散文选集》，天津百花文艺出版社，1982年7月。页37—44。

(14)老舍：《狗》，《老舍选集》第五卷，四川文艺出版社，1986年6月。页221—222。

(15)徐钟珮：《阿黑》，《徐钟珮自选集》，台北：黎明文化事业公司，1981年。页64—68。

(16)梁实秋：《骆驼》，《梁实秋散文选集》，天津百花文艺出版社，1991年6月版。页79—81。

(17)张秀亚也许事后也感觉这篇爱的颂歌太直露了，在编《秀亚自选集》（台北：黎明文化事业公司，1975年）时并没有把这篇1951年的旧作收进去。可是郭枫在前几年为天津百花文艺出版社编选《台湾艺术散文选》时，却偏选了《孩子与鸟儿》。大概在他看来，张秀亚式的五十年代闺秀散文，是很值得向大陆读者介绍的。

(18)夏衍：《甲子谈鼠》，原载《人民文学》1984年第1期。后收入《中国现代散文欣赏词典》，王纪人主编，上海汉语大词典出版社，1990年1月。页307—312。

(19)琦君：《人鼠之间》，《我爱动物》，台北洪范书店。页15—20。同一本集子里，反复变奏“悯鼠”主题的还有《鼠友》、《鼠年怀鼠》两篇。写猫的则共有九篇之多：如《笨猫风波》、《黑人与小猫》、《雪中小猫》、《养猫泡桑》、《家有丑猫》、《猫缘》及《猫债》等。另外《我家龙子》和《难忘龙子》两篇也是猫。琦君“泛爱”的花园还包括狗（五篇）、猴子（两篇）、鸽子（两篇）以及乌龟、蜘蛛、蜜蜂、蟋蟀、鸭子等……俨然一个“情感动物园”。

(20)商禽：《蚊子》，《香港别情》，香港：文学研究社，1983年。页11—116。

(21)见 。

(22)曹冠龙的《三教授·猫》，伤痕文学初期曾以手抄大字报形式贴于复旦校园，也曾被当时素不相识的陈建功、黄子平抄出贴于北大校园。后发表于《安徽文学》1980年第1期。

(23)黄秋耘：《古怪的猫的自由》，《中国当代百家散文》，广州：花城出版社，1988年6月。页209—216。

(24)哈华：《养蜂老爹》，《散文特写选1949—1979》，第二册，北京人民文学出版社，1980年。页339—417。

(25)杨朔的《荔枝蜜的赞美》写于大跃进结束不久，“三年自然灾害”即将来临或已经来临的一九六一年。见《杨朔文集》，上册，山东文艺出版社，1984年1月。页412—414。

(26)除了著名的《蜂蜜的赞美》外，秦牧在1957年还写过篇幅更长的《蜜蜂和地球》，也赞美蜜蜂的求知、勤劳。不过秦牧在八十年代编自选集时却没有把上述两篇蜜蜂的赞颂列在散文类，而是列为“艺谈”和“童话”。相反，他后来写的《花蜜和蜂刺》例算作杂文。见《秦牧自选集》，广州：花城出版社，1984年。

(27)《秦牧自选集》页279—282。

(28)冯骥才：《珍珠鸟》，收入《大陆抒情散文选》，赵丽宏编选，台北：业强出版社，1990年。页92—95。

(29)贾平凹：《卧虎说》，收入《中国当代散文选》第一集，香港：新亚洲出版社，1987年3月。页325—327。

(30)琦君：《人鼠之间》，页19。

(31)阿浓：《天台上的小猫》，《青春道上》，香港：华汉文化事业公司，1989年。页69—72。

(32)李默：《猫》，《文艺散文精选》，第2集，香港：基督教文艺出版社，1990年10月。页97—100。

(33)吴令涓：《猫鼠之什》，《香港散文选》，福建人民出版社，1980年。页101—104。

(34)舒菲：《骆驼》，《香港名家小品精选》，香港：新亚洲出版社，1991年。页261—262。

(35)《中国的日夜》是张爱玲最重要的散文之一。该文被收在《传奇》（增订本，上海：山河图书公司，1946年）卷末作压轴，显示作者自己对此文的重视。

(36)石琪：《猫的傲慢》，见《香港作家杂文选》，新亚洲文化基金会编印，1987年2月。页45—46。

(37)陈方：《野猫》，见《香港作家杂文选》。页226—227。

(38)西西：《狒狒》，见《香港文丛·西西卷》，何福仁编，三联书店（香港）有限公司，1992年6月。页271—272。

(39)张爱玲：《童言无忌》，原载于1944年5月《天地》月刊，第7—8期全刊；见《张爱玲散文全编》，浙江文艺出版社，1992年。页102。

(40)李碧华：《龟》，《江湖》，香港：天地图书公司，1991年。页186。

(41)李碧华：《孟买蝴蝶》，《红尘》，香港周刊出版社，1983年。页154。

(42)李碧华：《眼镜蛇》，《红尘》，页167。

(43)也斯：《猪与春天》，《山水人物》，香港：文学研究社。页25—26。

(44)阿濂：《没有壳的蜗牛》，见《香港作家杂文选》。页145—146。

(45)陈悦齐：《乌狗》，见《香港作家杂文选》。页297—298。

(46)李碧华：《狐假虎威》，见《香港作家杂文选》。页114—115。

(47)余光中：《牛蛙记》，见《文学的沙田》，台北：洪范书店，1985年。页85—94。

(48)臧克家：《蛙声—从军琐怀之一》，《光明》半月刊，第3卷第1期，1937年6月10日。

(49)梁锡华：《不与时人同梦》，《文学的沙田》。页107—116。

(50)阿盛：《人鼠千秋志》，见《八十年代台湾散文选》，北京：中国

友谊出版公司，1991年2月。页341—345。

(51)林惺德：《宠物K》，见《八十年代台湾散文选》。页517—518。

附录

巴金与“青年革命心态”

在我看来，巴金首先是作为一个人，一个正直的中国知识分子的代表，然后才作为一个作家，而受到人们广泛的尊敬。他在文学史上的重要性，与其说基于艺术形式的独创性，不如说是因为他的作品具有某种时代文化思潮上的代表性。收在《春天里的秋天》中的四个中篇，虽然并不都是巴金的代表作，却也仍然显示那种“代表性”——那种后来历久不衰，几经变化，至今仍制约中国局势的“青年革命心态”在三十年代的雏形；那种后来被“革命成果”所出卖的“革命浪漫激情”的早期纯真风貌；以及那种给予现代中文以很大影响的“青年抒情文体”。

所谓“青年革命心态”有几个要点：第一，总是认为周围的现实不合理，认定既有社会秩序不公平，并确信青年人有责任也有能力以行动改变社会秩序；第二，个人的道德目标、人生意义直接维系于这种改变社会的理想，而专业知识和职业道德（手术刀、实验室、画布、锄头……），都只是服务于革命的武器和工具；第三，家族宗法伦理意义上的反家长心态，与社会政治层面的反政府行动，两者混为一体，情感姿态与社会行动互相渗透。这种表象为失望、委屈、怀疑、愤怒、抱怨、控诉、抗议和仇恨的“青年革命心态”几乎贯穿在整个二十世纪中国文化思潮的变迁中。无论是三十年代青年人的左倾激进和稍后的抗战热忱；还是五十年代的“青春万岁梦”和六十年代红卫兵造反狂热；抑或“文革”后“我不相信”一代的反叛情绪……各时期青年人控诉、反叛的内容、对象很不相同甚至截然相反，但那种激烈反叛的心理及语言方式却是一贯的，“青年革命心态”的诸要点是始终存在的。倘从这个角度读巴金，我们会发现他的作品，不仅记录了，而且也参与了这种“青年革命心态”的初期形成过程。

除《春天里的秋天》外，本卷中的其余几篇小说，都以“革命”为主题。《砂丁》和《雪》在为矿工生活写实的表象下，有一个泊来的意识形态骨架：工人不堪忍受资本家压迫，终于反抗……《利娜》则直接由俄国民意党人的书信改写而成。我最初接触这些作品是在巴金蹲牛棚挨批斗的“文革”时期，当时年幼无知的我委实困惑了：何以“革命”要批判曾写了这样革命作品的作家呢？或者问题现在也可以倒过来问：今天最为沉痛有力的批判“文革”的巴金，当初的作品怎么也是如此左倾激进？对这个问题的学术的回答，大概可以成为对中国现代史的一种研究，并非这篇短序所能完成。我在这里，只想强调两点：第一，巴金《雪》、《利娜》里的革命“梦”，实在并不同于当时及后来社会上所出现的革命运动。巴金早年相信无政府主义，受克鲁泡特金、爱玛、高德曼等人的影响很深。在他前期作品中，主人翁常常是激烈、虚无、狂热的革命英雄。俄国民粹主义的影子清晰可见：“我们也在学习十九世纪七十年代俄国青年‘到民间去’的榜样……我的初衷是：离开家庭，到社会中去，到人民中间去，做一个为人民‘谋幸福’的革命者”。在批判“资本制度抢劫、掠夺全体人民”，赞同“农民起来打倒土豪劣绅”

以及谴责统治集团等方面，巴金的革命心态似乎很接近当时由苏联、日本输入中国的马克思主义理论。但是，有一个核心观念的差异，却使巴金的“革命梦”，注定要被后来的“革命现实”所批判。“在他看来，社会主义必须是自由的。”——这是巴金转述的克鲁泡特金的观点，也可看作他自己的信念。巴金还引用过这样的见解：“无论是个人压迫百万人的政府，或是百

万人压制一个人的政府，无政府主义反对多数压制与反对少数压制是一样的。”从这一立场出发，巴金向来就对“革命”的专制保持戒心：“无产阶级专政也不过如他所说的有产阶级专政一样，只不过是少数人的专政罢了。”巴金的这些观点使他后来饱受批判，至今仍有研究者认为这是巴金的“思想混乱”，局限了他的艺术深度。在我看来，恰恰是巴金的这种怀疑，使他尽管迷恋革命，一度也左倾激进到天真的程度（如《雪》、《利娜》），但终于不失一个作家的独立性。在1949年以后，巴金是中国大陆上唯一一个不支取政府薪金只靠稿酬生活的专业作家。在“文革”后，巴金能以超越同辈名人的言行文章，重新得到青年人的拥戴，继续站在“新时期”文化思潮的前列，除了他个人的道德力量外，一生坚持独立性也起了很大影响。在这层意义上，所谓安那其思想在巴金整个文学生涯中，也未尝不是一种积极的因素。

第二，我想指出巴金作品中的“革命”，与一般左联文学也不相同。本卷中的各篇，均写于三十年代初，当时上海文坛左倾躁动氛围的影响还是明显的。不过巴金写“革命”，更多地依托一己热情，且强调真诚，所以似乎并不像别的作家那样，痛苦地压抑自身纤感性而引进理念营造革命神话。我在别处说过，大多数的中国现代作家都曾在文学的独立性与社会作用之间，有过两难的选择。民族危机、爱国情绪及感时忧国传统使他们大都愿意用自己的创作去疗救社会、“经世致用”；但当时被认为最能救世的左倾革命思潮，却又明明隐含着反艺术、反自由的基因。这就使得作家们在写了篇美文后便觉得对不起“革命”，在营造了“革命故事”后又觉得对不起艺术。我们看到殷夫告别悒悒的抒情转写街头标语口号诗，丁玲剪断莎菲女士的愁思，义无反顾地“飞蛾扑火”，甚至连浪漫文人郁达夫也吃力地赶时髦，写了（她是一个弱女子）这样的作品。但所有这些过于痛苦的转变大都不能为众多青年所模仿。后来真正影响深远（姑且不谈这影响的正、负面意义）的，是能在困境之中寻找平衡的两种办法，分别以茅盾和巴金为代表。茅盾的办法是革命主题先行，艺术感觉后补，用技巧维持文学与政治之间的张力，一面自觉表现革命理念，一面精雕艺术格局，细刻感性材料。他的左倾政见其实比巴金明晰坚定，但字里行间处处五光十色香粉汗迹。茅盾这种平衡文学与政治关系的技巧，后来在王蒙那里得到发扬。而巴金的平衡办法则是强调一己情感的真诚，来统一文学热情与政治热情。他先确定个人的道德目标就是改造社会，然后以文学热情为个人与社会间的桥梁（这是巴金作品影响“青年革命心态”的关键之一，“青年革命心态”虽然是一种社会文化思潮，却每每带有文学热情的形态，也每每诉诸抒情或煽情的文学语言）。巴金相信个人痛苦一旦化成“血与泪”的文字，便既能救人救世，也能救自己。巴金基本上是无视语言和形式这双重阻碍，他追求的是“把写作和生活融合在一起，把作家和人融合在一起……作品的最高境界是二者的一致，是作家把心交给读者”。这与其说是文学见解，不如说是一种道德化的信念。和职业革命家茅盾后来却以小说格局影响现代文学发展的情况相反，著作等身的巴金其实对现代小说很少形式上的贡献，主要影响还是那一种文学态度，那一种文化心态。在以笔当枪，不说假话，确认使命感即艺术性，相信一己真诚比语言、形式更为重要等方面，巴金的传统在“文革”以后也是后继有人的。

话说回来，虽然巴金相信情感的真诚可以同时维系文学的独立价值与社会作用，但实际上这两者的矛盾在他的创作中依然存在。只是比较一下本卷

中的《春天里的秋天》和《雪》，就能说明问题。同样出于真诚的同情，在捉摸少男少女的微妙恋情以及痛惜她们的青春如何被摧残时，巴金的笔能细腻灵动，游刃有余，通篇布局与章句续断也是挥洒自如；但在描述他本不熟悉的矿工苦难并套之以阶级斗争观点时，巴金的文字就显得吃力、单薄与不自然。巴金并没有像丁玲等人那样在转换题材时同时改变自己的文风。巴金还是坚持自己的文体，于是在诸如《雪》之类的作品里，我们会看到抒情伤感语汇与锡矿风雪画面之间的裂痕，只有在写到职员曹蕴平夫妇时，文笔才比较顺畅些。在巴金出色的作品如《家》、《春天里的秋天》里，读者通常不太会去特别留意他的语言，一般人都认为巴金的文字特点是自然，清丽明快，朴素流畅。他自觉追求“无技巧”的艺术境界，他的语言看似透明，好像使人直接感受他的真诚，他的心。巴金这种文体，对后来几代青年人的写作（不仅是创作，也包括一般写作，如书信，日记……）都有很多影响。但是，如果我们真从语言角度去拆章析句，我们会发现他的语言绝不“透明”，反而是相当的感情化和色彩化，像“我怀着一颗秋天的痛苦的心……我差不多要哭了”、“我的用血和泪写成的书”、“我要拿起我的笔做武器”之类的情感夸饰直白句，可以说是比比皆是。为什么这样一种情感化、色彩化的语言，会使当时及后来的青年人觉得是“自然”和“透明”呢？这是一个极有意思的问题。本来在现代中文口语及国人日常生活中，“血和泪”、“我痛苦的心”之类的字句是很少被使用的，但一旦要写作了，要将个人的情绪化为某种形式了（即使只是写书信、日记），青年人每每不自觉地便会使用那些夸饰情感的语汇，来形容，来夸张，来确定他的心理状态。个人心绪通过夸饰情感的文字融入社会思潮，社会思潮又以这种抒情语言形式来规范引导个人心绪——这里有一个双向同时的互动过程。为什么最能影响一般青年人写作习惯的是巴金的抒情体而不是鲁迅、沈从文、老舍的语言呢？因为鲁迅等人的语言，基本上是一种与个人情感拉开距离的艺术形式，而巴金则强调写作如同生活，抒情文字直接构成个人与社会之间的桥梁。在巴金等人（当然不止他一人）的抒情文体、语言方式的影响之下，一个略有青春期烦闷的学生，一旦使用这种情感化色彩化的语言来描述他的私人心境，这种描述行为立刻成为一种社会抗议行动，“我痛苦……我控诉……我……”而这种社会思潮化了的情感夸饰反过来又不自觉地刺激青年的烦闷，而一己心境得以夸饰的宣泄时，该青年也真的相信他在以他的血和泪，向黑暗抗争……所有其他复杂的人生情绪诸如微妙的性爱、无意识的变态、宗教感情、无可言说的梦境、乃至生理特点、个人癖好等等，统统都被融入“革命心态”的洪流，化为一系列抒情化文学化的社会政治概念而宣泄。从历史角度来看，这一种情感化色彩化的语言形态是在激进的反传统反专制的三十年代文化心态下形成的，但同时它又成为这一种文化心态能够延续和发展的基本载体。所以我觉得巴金的文体，比他的思想，对于“青年革命心态”的影响更深广。时至今日，巴金式的“青年抒情文体”，在中国大陆，仍然有着很强的生命力。

1991年1月15日于洛杉矶注

国内一些论者否认“文革”与三十年代左翼文化在观念、心态及语言形式上的联系，这基本是一种政治文化策略，而非学术的态度。

《巴金选集·后记》，人民文学出版社1979年版。

《从资本主义到安那其主义》。

《无政府主义与实际问题的》。

《面包与自由·前记》。

转引自陈思和、李辉《巴金论稿》，人民文学出版社 1986 年版，页 56。

李蒂甘《马克思主义的破产》，1928 年上海自由书店。

《文学生活五十年》，见《巴金论创作》，上海文艺出版社 1983 年版，页 10。

个人与集体

《火》共三部。从1938年上半年第一部动笔，到1943年9月第三部脱稿，巴金断断续续写了六年之久。三部之间，场面、情节、人物都有很大变化，唯一贯穿的主题便是“抗战”，所以也被称为“抗战三部曲”。《火》第一部写八·一三日军进攻上海时，一些进步青年在租界内的抗日活动及几个朝鲜革命人士的恐怖行动。拳头紧握情绪激动的青年人隔着苏州河眺望对岸日军攻城的大“火”——这就是第一部的核心意象。《火》第二部（又名“冯文淑”）写一群青年学生参加国民党第五战区战地工作团，到前线帮助军队组织、动员民众抗日的情况，有评论者认为：“三部作品比较，差的实际只是第二部。”（汪应果：《巴金论》。页254，上海文艺出版社1985年版）因为无论巴金本人，还是小说中主人公冯文淑的原型萧珊，其实都未曾去过战地工作团，整个小说素材都来自于朋友的转述，这和巴金大部分创作源于亲身见闻的情况很不相同。不过我倒觉得“火”第二部相当值得一读。它是比较早描写一群分别有独自背景的个人，合成一个集体后，个人与集体的关系怎么冲突和统一，集体中个人与个人间的关系又怎么协调的中国现代小说。这样一个“个人与集体”的模式后来无论在现实中还是在文学中，都有令人触目惊心眼花缭乱的发展。今天回过头去再看巴金提供的“个人融入集体”模式的早期图形，令人深思之处实在不少。《火》第三部转写抗战后方昆明，主题也从青年人的抗日热情转到一个年老的基督徒的虔诚文化追求（小说又名“田惠世”）。田的原型是林语堂的兄长林憾庐，小说里的杂志《北辰》即《宇宙风》。巴金自己说他“想写一个宗教者和一个非宗教者的思想和感情的交流”（《火·第三部后记》），也有评者认为小说其实在谈团结抗日的问题。三部《火》，从语言看，还是巴金一贯的明快流畅。在情感基调上，第一部最激动，第二部较从容，第三部趋于阴沉。

巴金喜欢解说自己的作品，在各种序、跋、书信、创作谈和回忆录里。关于《火》，巴金的看法概括起来有二，一、“我想写一本宣传的东西”，二、“《火》三部都是失败之作”。至于这“宣传”动机与“失败”效果是否有必然联系？巴金并没有正面回答。总体说来，巴金是相信艺术当有宣传、战斗功能的。“我要拿起我的笔做武器……向着这垂死的社会发出我坚决的呼声J'accuse（我控诉）”（《春天里的秋天·序》，1932年）、“自从我执笔以来就没有停止过对我的敌人的攻击”（“文学生活五十年——1980年4月4日在日本东京朝日讲堂讲演会上的讲话”）。这些都是巴金真诚的自白，几十年一以贯之，并非偶尔附和潮流。不过这些观念的形成却和二、三十年代上海文坛的特定氛围有关。那时很多既想坚守文学园地又很愿意疗救社会的作家，大都赞同鲁迅的一段话：一切艺术都是宣传，但并非一切宣传都是艺术，就如一切花都有颜色（白色也是色），但并非一切颜色都是花。可惜在四十年代以后，鲁迅的前半句论说被人反复引用，后半句却逐渐被忘却。终于随着文学的宣传作用的级级夸大，文学自身成反比而且趋萎缩。其极端便是“文革”。所以到“文革”后中国大陆作家首先想到要“拨乱反正”的，便是这文艺与宣传之关系，对这一关系的不同见解，也导致了近十多年

本文是为台北远流出版公司1993年版《巴金小说全集》第十卷《火》所写的引言。编入本书时标题作了修改。

来大陆文学的不同走向：坚信艺术和宣传可以（甚至必然）统一的作家，仍然以笔为枪，干预生活，批评时政；但更多的作家，如王蒙、汪曾祺、莫言等，则以各种方式推卸文学的“宣传责任”，目的是替文学争取一些独立性。当然在一些后现代主义理论进入中国后，既然一切语言都是宣传都是权力形式，“宣传”一词也就从概念上被消解了。不过相信中国作家在文学与其社会功用的关系上，还会有更持久的困惑。回到鲁迅的名言，其实我以为颜色与花之喻，仍可进一步推敲。事实上，一切花都有颜色，并不等于一切花就是颜色。一切艺术都可以被用作宣传，并不意味一切艺术品就是宣传品；反过来一切宣传都可以利用艺术，当然并非一切宣传就是艺术。归根到底，艺术是艺术，宣传是宣传，两者之间有着根本的界线和不可避免的冲突。

巴金将《火》的“失败”与其宣传动机放在一起检讨（见《致树基》），其实已触及了上述的界线与冲突问题。在另一篇关于《火》的创作回忆录里巴金说：“我动笔时就知道我的笔下不会生产出完美的艺术品。我想写的也只是打击敌人的东西，也只是向群众宣传的东西，换句话说，也就是为当时斗争服务的东西”（香港《文汇报》1980年2月24日），这段自白很重要。第一说明了巴金并不完全相信左联和延安的文艺理论，这种理论认为能够打击敌人、教育群众的文学便必然是完美的文学。第二又显示了巴金虽然不相信左联的文艺理论，却仍然努力创作激进的作品；他明明知道“宣传”可能导致艺术的失败，但他还是用笔做武器去致力于宣传，为了抗战，为了社会……这实在是一种很值得探讨的文化姿态、文化选择。鉴于中国现、当代文学曾经有过的与“宣传”结缘的极不愉快的经历，“文革”后新起的一批评论家和研究者，在回顾“五四”文学历史过程时，大都从不同角度强调了相似的见解，那就是他们发现二、三十年代以来的重要作品，凡当时刻意要宣传要战斗要唤起民众之作，今天反而鲜有读者；而一些固守艺术园地甘于寂寞当时颇受激进潮流冲击的作家作品，现在却仍然耐读且持续对当代新潮小说产生影响。这种对比不仅出现在不同类型的作家之间（如在郭沫若、蒋光慈、茅盾与沈从文、老舍、张爱玲之间），甚至也出现在同一作家的不同时期、不同作品之间（如丁玲的早期与中、后期，如何其芳的文风转变，如巴金的《家》与《火》……）这样一种对“五四”以后文学的再认识、再评价，显然也是希望文学摆脱政治干系的“文革后思潮”的一个部分。而且这种对文学的政治功能的反感，迅速发展为一种对纯文学的迫切追求，也对近年中国大陆的新潮实验小说也产生了影响。

我大致理解巴金关于《火》是“失败之作”的看法。如果和巴金的《家》、《春》、《秋》及《寒夜》相比，《火》无论在构思布局、心理探索，还是对人物对语言的处理上，都有不少可议论之处。不过这种种缺陷并非由于巴金的创作力所限。与《火》差不多同期完成的《秋》，就别有一番情调。看来，不同的主题，不同的描写对象，还有不同的创作动因，才导致了作品的不同风貌、不同成绩。时至今日，大概《家》、《春》、《秋》仍能使青年读者激动，但像《火》这样的长篇，更多的是给人一种对历史的感叹。

我个人以为，《火》三部中，第二部最有意思，因为它提供了“个人融入集体”主题的早期模型。自《狂人日记》起，初期的“五四”文学大都表现一个孤独的个人与全社会与庸众的对抗，对抗结果常是主人公的悒郁沉沦（《沉沦》），或无谓牺牲（《药》）。而集体在那时作品里，总是一个抽象的存在，一个麻木的背景。以《伤逝》为转折，子君涓生的失败似乎意味

着个性解放之路，要靠社会革命才能走通。从此“革命文学”渐起，具象的集体开始在文学描写中出现，不过细察二十年代末、三十年代初的“革命文学”，个人与群体在作品中还是分离的。作家要么只写历史事变中的群像（如蒋光慈《短裤党》、萧军《八月的乡村》），要么仍然是孤独、勇敢、狂热的个人在行动或颓丧（如茅盾《蚀》，如巴金《灭亡》）……文学中的革命群像与个人英雄（通常是青年学生）后来是怎么被结合成诸如《青春万岁》、《大学春秋》等五六十年代流行模式的呢？写于1941年的《火》第二部恰恰提供了很重要的过渡痕迹。

小说中的战地工作团是个具体的集体，对其组织形式、行动方式、目标原则等小说都有交代，但小说对集体之中每个成员（个人）的心情、性格及相互关系的描述，又比群像描写更细致。于是我们清晰地看到了一群青年学生，为了一个高尚目标，聚在一个集体中以后，所可能出现的种种情况。按照社会学的划分，我们每个个人所不可避免要生活在其间的社会组织形态基本有两类，即以情感、伦理关系维系的第一集体（primary groups），如家庭、婚姻、朋友等，和以功利原则维系的第二集体（Secondary groups），如学校、政党、工厂、军队、俱乐部等皆是。《火》第二部中的战地工作团恰恰是一个基本以情感、伦理原则而维系的社会组织（军队附属机构），每个成员之所以参加该集体，不是作为工作和职业，而是基于个人的道德热忱。于是每个成员在该集体中所要贡献的，也就不只是工作能力，而更重要的是情感世界。这种以第一集体原则（情感、伦理）而维系的第二集体形态（社会组织），后来在中国的现实和文学中都有惊人的发展，异果累累，那是后话。不过巴金当年凭想象，已经勾勒了“个人融入集体”的一些基本程序，那就是第一，大家为了一个共同的目标，自愿走到一起，所以集体的目标应该高于，或者说等同于每个个人的道德追求，于是个人的情感应以集体的道德原则为准绳（冯文淑：“讲多了，我就会哭起来的。哪个又没有家？没有母亲？……”“那么还是那个老标语有道理：抗战第一。”周欣说。）第二，既然每个个人都应依照集体的道德原则改造自己，那么人与人之间的性格、习惯差异就很容易被解释为道德作风、思想品质的优劣（如冯文淑说：“我也不知道要怎样才能把自己完全改造过来。”但同时她又和众人一起捉弄、指责王东的生活作风）。第三，因为多数人的看法很容易决定集体的原则，所以保证个人立场正确的捷径便是使自己总是处在多数的范围内（试看第九节关于撤与留的争论和表决，起初众多歧见，但最后“绝大多数”自然形成）。第四，多、少数的概念与道德作风优劣判断两者一混合，集体中各成员间的情感交流也就自然向权术和权力方向转化（请注意不动声色、颇会“做人”的张利英在该集体中的权威地位），其最后结果，便可能导致情感的技巧化和权力的道德化……

当然这最后结果在巴金笔下并未出现。冯文淑等人在《火》中还是很心情舒畅地生活、战斗在他们的集体里，而不像杨绛《洗澡》里的诸位知识分子，已尝甜中之苦。这是因为巴金为冯文淑等人安排的集体是真正自愿参加且可以随时离开的，而且集体的道德原则也还没有变成可以“整人”的道德权力，即使有纷争，大致还是真的“和风细雨”，加上通篇小说，除一些轰炸的场面外，大部分笔调仍是巴金一贯的明朗抒情，山青水秀，这也更使人感到“个人融入集体”是种高尚而且也愉快的社会体验。从《火》第二部，发展到路翎《财主的儿女们》，到王蒙《青春万岁》，再到杨沫《青春之歌》，

金敬迈《欧阳海之歌》，乃至“文革”后的知青小说、校园小说，“青年人融入集体”这一主题几十年的历史变迁，也正是数代青年人从朝气蓬勃、浪漫憧憬，走到痛苦“洗澡”甘愿牺牲，再走到痴迷狂热，集体迷失，最后又沉痛反叛，继续憧憬的情感历程。在这个意义上，《火》可以说是一篇相当重要的作品。

《火》第三部有两个结局，一是四三年版的结尾，二是巴金六年作的修改。后来海外有人批评巴金的修改，而巴金自己并不接受，他坚持认为“改得并不坏，改得合情合理……几十年来我不断地修改自己的作品，因为我的思想不断地在变化……作品不是学生的考卷，交出去就不能改动。”我对这两个结尾孰优孰劣并无意见。只是提醒读者，不妨对比其间差异，颇有意思。

1991年1月16日于洛杉矶

从方法出发？还是从现象出发？

该说的在论文里已说了，没说透的在此补充也难。出评论小辑需短文一篇，我便谈谈我近来在想的几个问题——与后面的论文或多或少也有些关系。一是从方法出发还是从现象出发的问题。二是评论的“新”与“旧”或曰“革新换代”问题。三是文学研究究竟首先是为了国家还是为了学术的问题。

—

我注意到一个有意思的差异：海外学院式文学研究一般多从方法出发，而中国（指大陆——下同）的评论大都从现象出发。

从方法出发，意即行文立论解析作品前先考虑自己使用哪一种批评方法（或结构主义或神话批评或接受美学或新马克思主义等等），然后有意无意地留心寻找最适宜该方法施展的评论对象。学者们可以数年乃至大半生坚持某一套方法，也可面对不同对象使用不同方法，但至少在一书一文中，必须一套方法（及其一整套特定概念、术语）贯彻到底。鲜有在一篇论文里同时混用几种批评方法系统的。当然，这种清醒的“方法意识”意味着研究者对自己将使用的方法先有较完整的了解（而不是为应对紧迫难题急用先学立竿见影只在“用”字上狠下功夫）。方法用“死”时也会削足适履、生搬硬套，用“神”时则能引出多种学科意义上的学术创见（不仅仅只对文学有意义）。但这些学术见解是否符合作品“原貌”作家“原意”，能否影响作家创作文学潮流，则不是研究者最关心的事。

中国近年来亦有“新方法热”，但大家基本上还是将“新方法”作为手段工具而不是研究的出发点。匆忙急迫大胆多情地使用种种新方法新概念新术语新批评模式，目的仍为了更好地解读作品解析文学以及社会文化现象，或为了谋取这种解析的权利。太多文学及非文学的难题在紧迫着中国的评论家，使大家在艰苦而又勇敢应对种种难题时兴奋地忙不择手抓住一切可以临时借用的新方法（方法碎片？）而无暇顾及（甚至忘却）那些方法的系统性及其各自背景。不管白猫黑猫，抓住老鼠便是好猫。猫即方法，老鼠是作品及文学现象。中国传统文化向来讲究学问要经世致用，好学问定能经世，逆命题便是没“用”的，被“用”的只是方法，“方法论”仍是悠久的“中体”。欧洲文化在十九世纪已确立了文学的独立价值，二十世纪的批评家反而多对文学作非文学研究（心理学、人类学、语言学……）。文学在中国至今仍有身份危机，难怪批评家要想方设法以非文学热情替文学争取“自主权”。只有创立自己独特的方法才能在本世纪西方评论界成为大师，但中国现在若有伟大批评家，则一定还是如别林斯基般领导文学潮流或如勃兰克斯般具有卓特的批评风格，一定还会对民族文化振兴（救亡？）起重要作用。倘将文学研究比作外科医生做手术，则海外学人如医学教授的学术示范或医科大学生的临床考试，病人康复程度是医师学术水准（人类医学水准）的证明；而中国评论家们，大概更像火线救护队：什么药什么刀均可用，目的是快些多救

《上海文学》1989年第6期刊出“许子东评论小辑”，“小辑”包括两篇文章，一篇是《当代文学中的青年文化心态》，另一篇便是这一篇“评论自己”的评论。

几个人，明知救不活，也要知其不可为而为之……

只有差异，并无高下。重要的不是人们（包括我自己）想做什么，而是他们只能做什么，不得不做什么。比如《中国当代文学中的青年文化心态》一文，尽管在会议上宣读后也被有的海外学者称之为“成长小说”之类研究（通过对某文学形象精神经历的阶段分析，考察一定时代的思潮演变），但就我自己而言，坦白说却只是出于对当代青年“无告”的被审判心态的持久困惑，为了解答“问题”才撰文论《血色黄昏》的，说到底，大概也还是从问题出发。

二

张汉良博士问：“不知道许先生的文章，是否能代表大陆评论界目前的新潮？”我缺乏把握地摇摇头，心想国内时下正时兴富科、海德格尔，我的方法大概属于“文化评论”。新论乎？旧说乎？我也说不清。

中国传统从来尚古，五四后进来的西方观念有很多转瞬即逝，唯“进化论”——新的比旧的好——似乎扎下了根。连最反对“西化”的“马克思主义评论家”也常规劝后生们说：“什么现代主义，在欧洲早过时了！”言下之意在欧洲新起的主义也总比过时的主义要好些！这层言下之意倒是可以跨越“代沟”和“最新的”闯将们建立共同语言：创新者们也在担心罗兰·巴尔特或尧斯是否已“过时”。黑马奔腾造成紧迫感，各领风骚三五天，从零做起，从我做起……仔细想想，文坛评论界匆忙革新换代的浮躁气氛也不是今天才有的，激烈反传统（包括“从我开始从现在开始”的文化勇气）也成为二十世纪中国文化的一个传统。想想三十年代“左联”是怎样批判二十年代作家们的？四十年代“鲁艺”同志是如何总结三十年代文艺的？五十年代……六十年代……每一代人都希望自己是这种循环中的最后一代，但“江山代有战士出”呵……

在新与旧问题上困惑时，我总想起我的老师钱谷融教授为我那本“新论”写序时所说的话：第一，阳光之下无新事；第二，坚持说出自己独特的声音，便总有新意。这是朴素的旧话，但是有道理。

三

看书看久了，写字写累了，难免会抬头望望窗外的绿树流云及熙熙攘攘的人群，想想我们从事文学研究和评论，究竟为了什么？

显然是个很“旧”的很缺乏现代主义气息的问题。但我确实这样向自己提问，不是每天。

为了稿费？职称？圈子里的名声？社会上的荣誉？自我价值实现的快感？对生命危机的临时补偿？在世人面前证明自我？……

都不错，都有一些，但似乎还做些什么？

再回到方法与问题这两个不同出发点上。如何比较医学教授的临床科研示范与奋不顾身救人的前线军医两者之间，谁的工作更有意义？

将一种批评方法用到最出神入化的境地，最后的成绩是学术意义的：将无法回避的难题作最精彩最大胆的解答，最后的效果是民族意义的，两者的统一自然最好，但如果有矛盾该怎么办？

我在为《新时期文学理论大系·现代主义与中国文学分卷》写“导言”时提出了上述问题。我们已习惯将我们的评论见解、研究结论与新启蒙思想、解放振兴汉民族文化的“目的”联系起来，有时这神圣目的常常制约了我们的评论与研究。是的，我也希望我对某一文学现象的解析观点能有助于启蒙思想解放潮流，但万一我的研究结论，至少暂时看来不利于“当前文化形势的发展”呢？我应该先坚持这种研究（不管这学问是否“致用”），还是应该先“顾全大局”自觉或无意识调整我的研究方法、思路及观点呢？

我不知别人是否碰到类似困境？

我记得鲁迅离开仙台时藤野先生的忠告赠言：“小而言之为了国家，大而言之为了学术”。我过去一直以为藤野先生把两者的次序弄错了。但现在我更愿意相信，大概藤野先生是对的。

后 记

本书分为两辑。第一辑主要是作品阅读。第二辑是文学及文化现象的研讨。当然，两类文章很难绝对划分。将一个或几个作家的不同作品放在一起阅读，文本之间必然会构成某种联系，进而显示出某种文学史的结构框架；而后一种对现象、思潮的探讨，也必须依靠对具体作品的阅读经验。所以，以“阅读笔记”为书名。

本书中相当部分的文章，是 80 年代末我作为中英文化基金研究员（Sino-British Fellow）在香港大学英语及比较文学系作访问研究时所写。当时我仍然兼任华东师范大学中文系的副教授，且承担了北京国家教委的一个科研项目（青年科研基金：“新时期小说研究”）。所以，本书也是这项研究计划的成果之一。

1989 年我应邀去芝加哥大学东亚研究中心任鲁思研究员（Luce Fellow）。次年转到加州大学洛杉矶分校（UCLA）攻读学位。在美国前后四年，主要的时间都在应付英文的工作环境，几乎完全没有用中文写作。仅发表过两篇文章，即收在本书附录中的为台北远流版《巴金小说全集》（第二卷和第十卷）所写的引言。不过以读书和思索而论，旅美四年是我半生以来第二重要的一个阶段，仅次于青少年时代的六年江西插队——我迄今为止的所有小说创作、文学评论和研究，都只是在解释我插队时候的一些想法。

本书中的另一些文章，则是我在 1993 年秋应聘来香港岭南学院教书以后才写的。如《论 红旗谱、灵旗、大年和白鹿原》、《重读日出、啼笑因缘和第一炉香》、《当代华文散文中的动物意象》、《读张承志的金牧场和金草地》等。这些文章最初都是为了应付海内外不同名目的学术会议，但整理起来我却发现自己的行文方式有一定的规律，那就是将看似不太相关的作品放在一起阅读（文本并置？）以寻找或虚构某种不一样的文学史结构。目前来说，我自己颇喜欢这样的阅读。我当然知道这也许不是最好最有用或最新的研究方法，只是我没有能力研究种种新潮理论或主义精神，所以只好本份一点，阅读一些具体的文本，讨论一些具体的现象。或许，技术性的阅读过程，比我的结论看法更重要些。

感谢洪本健、王焰诸位老师的支持，使得这本书能在华东师范大学出版社出版。这对我来说，有着很特别的意义。我和华东师大，说来难以置信，有着几十年的渊源。七十年代我曾经三次报考华东师大。第一次是在 1973 年，我在江西广昌插队落户，因劳动表现出色，大队推荐我报考上海师大生物系（文革期间华东师大是上海师大的一部分）。在县城考试成绩不错，自以为很有把握被录取时突然出现了一个张铁生。结果考试成绩作废，录取只看“政治条件”。我家里没有党员，团员也不够多，所以就失去了一次成为“生物学家”的机会。第二次报考师大是 1977 年底，当时我刚被工厂送到“冶金局七·二一大学”读电气自动化，听说要恢复高考，便偷偷报了名，填的志愿是华东师大中文系和复旦大学中文系。成绩考得也不错，但因为“七·二一大学”迅速转制为正式的工科大专，大学生不能再考大学，所以再次与师大擦肩而过。直到一年半后，1979 年夏，直接报考师大的研究生，才终于获得录取。

三年后我在华东师大取得硕士学位，六年后被提升为副教授，校务委员

会委员。我是在师大开始涉足文学批评的。后来每次出书发表文章或作讲演，我都会不无骄傲地想到，我是钱谷融教授的学生。

但我和师大的关系，还可以推到更早。

我刚开始懂事，还没有读小学时，每次和父母家人一起去长风公园（昔日的丽娃丽姐）郊游时总会顺道去师大一村看望父亲的一位同乡朋友——我当时叫“许家伯伯”。文学研究会老作家许杰当时是“右派”，住在一间四周长草的小平房里。我记忆中平房里有很多旧书。稍大一点以后知道那些都是文学书，不像我自己家里，满橱都是家父的医学书。我父亲告诉我：“许家伯伯虽然是‘右派’，却是个好人。”我不明白“右派”和好人之间的矛盾关系，只记得有次我说田野里“绿油油的一片”，“许家伯伯”对我父亲说：“子东以后也许能弄文学。”

现在回想起来，自己在“文革”期间读的书，大部分是一次次从许杰先生那里借来的。有的至今还没还，如西谛的《文学大纲》。读研究生时，许先生虽不是我正式的指导老师，却也常关心我的学习写作情况。我在美国几年，他以九十高龄仍给我写了不少长信，问及我的英文论文，也谈起国内的政治、文化气氛。1993年我一回上海，就打电话说要去看他。到他家时他却不在了。过了一会许先生慢慢从楼梯走上来：说是到楼下花园过道等我去了，我心里一阵感动和不安——这是我第一次看到许先生真的显得清瘦苍老，声音很弱。这也是我最后一次见到许先生。不久以后我在洛杉矶听到他去世的消息。

我想将我这本小书，献给许杰先生。

记得许先生说过：做学问和做人一样，重要的不是文章多少名气多大，而是若干年后回头看，自己不脸红。

最后，我想借本书出版的机会感谢陈炳良教授和李欧梵教授。我在香港大学的研究和学业，多年来一直得到陈炳良教授的支持。陈教授从1987年起，几乎每年都在港大和岭南发起主办“现当代文学研讨会”，在海外学术界已颇有影响。本书中有好几篇论文都是在陈教授的催促下才得以完成。而如果没有李欧梵教授的帮助，我这几年在美国的学业研究都很难想象。李教授还为本书写序，诸多鼓励。在我看来，近年来海外的中国现代文学（乃至文化）研究中对国内学术及文化界影响最大的两个观点，一是林毓生关于五四启蒙者想以思想文化解决社会政治问题，因而在极端反传统中其实仍发扬了儒家救世传统的看法，第二就是李欧梵教授关于现代性与五四时间观念转变的研究：与传统中国崇拜先人强调循环的时间观不同，五四文化主潮则认为“时间是线性地从过去向未来发展”，因此凡事越新越好越年轻越好越现代越好。（我自己的第一本书，不也称为“新论”吗？我后来才明白钱谷融先生在“序”中为什么提及“阳光之下无新事”。）在李欧梵教授身上，我很鼓舞地看到了一个浪漫主义者如何在后现代社会中继续生存下去的某种可能性。

1996年4月于马鞍山雅典居

