

新人文论

# 个性·自我·创造

GEXING·ZIWO·CHUANGZAO

李 劫



浙江文艺出版社

ISBN 7-5339-0117-7

1·115 定价：3.25元

# 个性·自我·创造

浙江文艺出版社

责任编辑 黄育海

封面设计 靳斌

·个性·自我·创造

李劫著

---

浙江人民出版社出版发行  
(杭州武林路125号)

浙江新华印刷厂印刷  
(杭州环城北路天水桥堍)

浙江省新华书店经销

开本850×1168 1/32 印张13 插页2 字数280000 印数3001—3400

1989年4月第1版 1989年4月第1次印刷

---

ISBN 7-5339-0117-7/I·115 定价: 3.25 元

## 序

这本集子里所收的几十篇文章，都是李劫近三年来所写。三年内能有这些成绩，已经相当不容易，李劫却另外还写了一本《文学是人学新论》（已由花城出版社出版），这就更值得称道了。其实，在我们中国，这几年所涌现出来的文学新人，象李劫这样的，又何止十百？如果要开列起名单来，那将是长长的一大串。面对这种人才辈出的兴旺景象，人们自然禁不住要发出这样的疑问：为什么从解放到党的十一届三中全会以前将近三十年之久的时期内，我们在文学方面所造就的人才是这样的稀少，尤其在理论批评方面，更几乎是除了一、二个专以讨伐为业的“批判家”以外，其余所有的就都只是些被批判的对象了。这是什么道理呢？答案是大家都清楚的。因为文学工作是一种自由的创造性的劳动，不承认、不尊重文学工作的这一特性，把文学等同于宣传，限制它的自由，束缚它的创造性，那就无异于杜绝了文学的生机，哪里还谈得到文学人才的培养呢？这就是我们过去的历史情况。前车不远，但愿我们今后能不再重蹈覆辙。

李劫把这本集子定名为《个性·自我·创造》，立意可能是在于：张扬个性，尊重自我，呼唤创造。这同当年浪漫主义者提出的主张很有些相象的地方。李劫本来就是很有一些浪漫主义倾向的，所以他会发出这样的呼声，并非偶然。而我对他的这一呼声，是抱同情与支持的态度的。因为正象现实主义永远不会过时一样，浪漫主义也是永远不会过时的。文学不但永远需要现实主义，同样也永远需要浪漫主义。尤其在今天这样的改革的时代，社会飞速前进的时代，亿万中国人民受到四个现代化的壮丽前景的激励，都愿意为加速实现这一目标而贡献出自己所有的才智。在这样的客观形势下，我们的文学很自然地也必然会洋溢起一种积极的浪漫主义精神。所以李劫的呼声，我以为是顺应时代的发展趋势，与群众的内心要求相一致的。当然，我们也不会忘记，一九五八年大跃进中，我们也曾热情地讴歌过浪漫主义精神，那后果，大家知道是很不美妙的。但那是因为它与当时的政治路线和极左思潮纠缠在一起，而且就是这条路线和这种思潮的产物，其过失不能由文学的浪漫主义精神来承担。倒是因为过去曾有过这样的失误，我们今天可以引以为戒，随时警惕自己不要重犯这种错误，使浪漫主义的理想精神和创造热情能更好地得到发扬。

也许因为“自我”、“个性”等一向为资产阶级所标榜，他们叫得也最凶的缘故吧，所以在我们这里，对这些字眼常常侧目而视，甚至避之唯恐不及。不得不提到它们时，也总要在前面加些限制词，以示与资产阶级划清界限。对“自由”、“民主”等名词，我们所采取的同样也是这种态度。这，在我看来，实在是近于自己跟自己捣乱。俗话说：

“天下本无事，庸人自扰之”。但这批跟自己捣乱的人，却决非庸人，而是一些十足的聪明人。我甚至要说，爱跟自己捣乱的，常常正是聪明人。庸人只凭常识行事，他们可能常常会出错或者上当，但决不会想出种种名堂来跟自己捣乱。只有聪明人，才常常喜欢挖空心思地想出种种花样，为自己（当然更主要的是为别人）设置许多无形的障碍，然后加以超越或者回避，以显示自己的高明。而一般人则因为这些障碍本来是虚设的，莫须有的，并不想到要去超越或回避它们，自然难免会有所触犯，于是指责和讨伐之声也就随之而来。而这些聪明人，则在对别人的指责和讨伐声中，也就愈益显示出他们自己的聪明和高明来了。其实呢，“自我”和“个性”决不是资产阶级的专有之物，也不是一提“尊重自我”、“张扬个性”，就必然意味着是要尊重个人主义的自我，张扬资产阶级的个性。更不是所谓“尊重自我”，只要尊重我一个人的自我，而不需要同时也尊重别人的自我；所谓“张扬个性”，就是只许自己张扬个性，而不是要让所有的人都能有张扬个性的机会。事实上，只有懂得尊重自己的人，才会真正尊重别人；也只有在人人都能发扬自己的个性的社会里，自己的个性才能顺利地得到发扬。我们是社会主义者，当然是赞成集体主义而反对个人主义的。但“尊重自我”，“张扬个性”，决不是要提倡个人主义。这是两码事，不能把它们牵扯在一起。建设社会主义需要全社会的每一个成员都贡献出自己所有的聪明才智，群策群力地为着同一个目标而努力奋斗。只有这样，四个现代化的宏伟理想才能加速实现，高度发达的社会主义社会才能早日建成。社会主义的崇高目标，是不需要靠否定自我、牺牲个性的办法来实现

的。而且实践证明，靠这样的办法，是实现不了真正的社会主义的。十年动乱时期，“四人帮”在社会主义的幌子下想用抹杀自我、消灭个性的办法来实现的，只能是封建专制主义而已。何况现在李劫所谈的是文学问题，文学艺术贵在独创，必须有新鲜的意趣和个人的特色，在文学问题上提出应该尊重自我、发扬个性、努力创造，更是完全无可非议的。

李劫很有激情，他头脑里也很少框框。并不是他不知道有框框存在，而是他不愿受这些现成的框框的束缚，这些框框在他眼里也就视若无睹了。他的文章非常放得开，怎么想就怎么写，想到哪里就写到哪里，总是称心如意，随笔挥洒，显得很有才气。但也不免因此而时或流于偏激，只图说得畅快，忘记了应有的节制。他笔墨很有文采，好用对偶排比语句，有时为了追求词面的好看，不免有牵就就词，甚至因词造意之弊。不过一般说来，这种毛病并不严重。他思想活跃，想象丰富，对作家作品的评论，常能自出机杼，直抒胸臆，颇多独到之见。但他的长处，似乎是在直感妙悟一方面，当他从自己的感受出发，天南海北，纵笔所至地娓娓而谈时，使人感到他的确别具会心，常能显幽烛隐，独造精微。而且兴会淋漓，妙语叠出，读来沁人心脾，使人忘倦。不过，如果他不安于只谈他自己从阅读作品中所得来的艺术感受，所引发出来的美学情趣，并结合这些感受和情趣，说说自己的爱憎好恶，自由地驰骋一下自己的想象，兴之所至地随便发一点忽然想到的议论；如果他并不以此为满足，还想离开自己擅擅的胜场，涉足到对他来说是比较疏远的领域，那情况就有所不同了。譬如说，他假如要从理论上对文学的规律性问题作一些概括性的科学论断，那他的粗疏，他



的偏激，他的不够冷静的缺点，就明显地表现出来。他的结论往往下得太轻率，缺乏必要的根据，近于武断。另外还有，一方面他固然很有理论勇气，敢于探索，勇于创新，不屈从于任何权威，很少迷信保守思想，与教条主义似乎是绝缘的。但同时，我又总觉得他对西方现代派文学中的某些作家和作品（当然只是某些而决非全部，他也是有分析有选择的）似乎有些偏爱，对它们估价过高，想得过好；甚至把它们奉为典范，并以之作为衡量中国当代文学的标尺。这一点他自己也许并没有明确地意识到，因此不会肯承认。但从他某些文章的字里行间看，的确流露出这种迹象。其实，这些西方现代派作家的作品，虽然确有它们的精微独到之处，但决称不上是什么了不得的典范之作。李劫所认为的这些作品的好处，也往往并不真正存在于这些作品身上，而是他从自己头脑里想象出来后再把它们安放到这些作品的身上去的。正象在热恋中的青年男女，常常把自己的意中人想象得比实际更加完美一样。这些地方说明他也受到培根(Francis Bacon)所说的“剧场偶像”的迷惑，他心目中其实还是有权威的。他也有他的迷信和教条主义的一面。本来，说到底，这原是谁人都难以绝对避免的。不过，我认为他的这种迷信和教条主义，是来源于他禀赋中所特有的激情，一种容易流于狂热的激情。他文章中的一些粗疏、武断和偏执的毛病，除了学识修养方面的欠缺以外，我以为有很大一部分也是与此有关。我希望他随着年龄的增长和学养的日益丰厚，能逐渐克服以上这些缺点。

我一方面很欣赏李劫的才能，但对他的时有流露的偏激情绪，对他的常常容易为某种狂热的冲动所左右的习性，则

不免感到担心和不安，也时常提起他的注意。但我知道，一个人的短处往往是跟他的长处纠结在一起的。短处当然应该加以克服，但如果操之过急，很可能连他的长处也会受到挫伤，使他失去原有的光采和锋芒，那就得不偿失了。人们对李劫的文章常有不同的看法，跟他进行商榷争鸣的也不少。个别朋友知道李劫是我的学生以后，甚至传话要我“管管他”。我对李劫的某些观点也并不同意，但我觉得在学术问题上不同的意见总是会有的。尤其在艺术趣味和审美评价方面，更无法强求统一。尽管李劫的某些提法在我看来确实有失偏颇，但也自有他的可取之处，自有他独具只眼的地方，不容一笔抹杀；尤其不能因为他与我的意见不同就贸然判他的不是。只有一次，当我在报上读到他的一篇题为《谢晋时代应当结束》的文章以后，我很不以为然，曾把他找来批评了他。这主要倒不是因为他对谢晋的评价与我的很不相同，而是因为他所采取的这种轻率武断的口气，这种对一个作出了重大建树的人缺乏应有尊重的不逊态度。他对当前的电影有什么看法，他对谢晋的导演艺术有什么意见，这都是可以提出来讨论的。但决不可以用一种法庭宣判式的口吻说话，也不可以因为要表示一种否定性的意见，就连对象的长处也一笔抹杀。这是我所坚决反对的。我们过去吃这类批评的苦已经够多了，学术文化界之所以几十年来举步维艰，停滞不前，与这类批评风气的流行也是很有关系的。李劫并不是一个狂妄的人，他对所谓“谢晋模式”的批评性意见，也决不是重复过去的“左”的一套。但某种情绪方面的偏激和表达方式方面的简单化，也会对批评风气造成不良的影响。几十年来，我们一直盼望着能有真正的学术上的讨论和争

吗，现在客观上有了比过去任何时期都要有利的条件，我们应该加意珍惜它，为培养、创造一种良好的学术风气而共同努力。

李劫要我为他这本集子的出版写几句话，我就借此机会在这里谈了我对他的许多看法。既谈了他的长处，也谈到他的缺点。这些长处和缺点，当然只是从我眼中看来是如此，未必就真是他的长处和缺点。我自问并没有因为李劫是我的学生，就对他滥施溢美之辞，不惜奖饰过分；也没有因此而对他故意苛求，以显示自己的严格和无私。学术、文章和人才，都是天下的公器，其价值应由天下人来评定，不是哪一个人说了算，也不是任何人所得而私的。李劫的文章俱在，相信大家自会作出公正的评价。目前我们国家各方面都在飞速发展，正急需大量的有用之才。爱护人才，人人有责，乐于看到青年人迅速成长的心意，我想我们大家都是一致的，我为李劫和今天所有的青年人感到庆幸。

钱谷融

1987年7月28日

# 目 录

序	钱谷融
高加林论	1
论舒婷及朦胧诗派	30
舒婷、顾城、北岛及朦胧诗派论	52
观念——文学，自然——人	71
——《黑骏马》、《北方的河》之我见	
刘索拉小说论	82
是临摹，也是开拓	96
——《你别无选择》和《小鲍庄》之我见	

## 目 录

文化的个性与个性的文化	110
——关于《棋王》和《蓝天碧海》的评论	
具象块面·心理呈示·状态文学	125
——《爸爸爸》和《小鲍庄》的探讨	
动人的透明，迷人的诱惑	144
——论《透明的红萝卜》和《冈底斯的诱惑》	
创造，应该是相互的	155
——评《男人的一半是女人》的性观念	
中国新文学主潮绪论	161

# 目 录

中国现代文学史（1917—1984）论略	201
——兼与李泽厚和诸青年同行商榷	
新的建构 新的超越	245
文学的时代意识与时代的文学意识	250
文学是人学新论	255
在死亡面前的人生观照	288
——关于文学是人学的一点思考	
《猫城记》与《城堡》的比较	309
人格力量·悲剧意识·艺术感觉	319
——老舍小说初论	

# 目 录

试论文学形式的本体意味	350
——文学语言学初探	
略论小说的故事性	374
论小说语言的故事功能	379
后 记	398

## 高加林论

似乎还没有结束痛苦的孕育过程，他便满头大汗地从人生的沟沟坎坎里走出来，疲惫不堪地站到人们面前。有人说他是利己主义的奋斗者，有人说他是社会主义的农村新人，也有人说他是成长中的农村知识青年，说他是……他成了一个众说纷纭的人物。

他叫高加林，陈奂生、冯么爸们的儿子。他的出现是那样的令人感兴趣，以致许多评论中篇小说《人生》的文章，都从惊叹这一形象的成功说起。然而，本文却是从谈论这一形象塑造的不足及其原因开始的。

### 一

考察一下高加林匆匆忙忙走过的人生历程，可以发现其中的每一步都充满了戏剧性。

他在起步之前，是公社小学的民办教师。虽然作者没有细写他的高中毕业分配，但我们可以设想，假如他父亲是县武装部长或者商业局长，他也许会幸运地走进县广播站、副



食品门市部等等，从而被纳入别一种人生轨道。然而他父亲是一个地道的血统农民，于是，从哪里来到哪里去的分配原则相当合理地（因为它存在）标出了他人生道路的起点。也许他不满足，但他不怀疑这种安排的天经地义。只是当大队书记为了安插儿子而将他逐出校门时，他才愤怒了。屋外电闪雷鸣，风雨交加；窑洞里，老两口痛苦而无奈地望着心爱的儿子。高加林的故事就是这样开始的。他迈出的第一步是：从学校到土地。

在七十年代初，这一步意味着巨大的光荣和骄傲，然而在八十年代，注重实际的人们尽管习以为常却不能不承认，这意味着经济地位尤其是社会地位的下降。这种下降因迫于权力的意志而显得更不公道。对此，作为当事人的高加林理所当然地产生了强烈的反抗意识。在这里，我们听到作者借此奏出的是强者性格的基调。然而，接下去的反抗主题却令人失望：他写出一封要求在部队当副师长的叔叔给他找工作的求告信，决意在社会面前与权势者比个高低。这种因遭到权势打击而乞求更具威力的权势与之抗衡的戏剧性，酷似被剥夺革命权利的阿Q向往的革命理想——秀才娘子的宁式床云云。两个反抗者所追求的都是他们的冤家对头已经得到的，只是因社会和时代条件而异罢了。这种戏剧性显示出的是极其深刻的悲剧性。遗憾的是，以后的故事发展不是从这种悲剧性上开掘下去的。

作者这样设计了高加林的第二步：先花两个章节渲染他的“落魄”以及挎篮子上城卖馒头的耻辱感，再将笔锋一转，推入一个“根本不象农村姑娘”的农村姑娘刘巧珍，带给他爱情慰藉。一部人生悲喜剧于此平添一重恬静的牧歌

色彩；理想的少女，还有跟少女一样理想的画面；月光，小路，绿色的庄稼……然后再进入第三步。

在爱情中陶醉了一阵的高加林，因为一次到城里装粪肥所受的屈辱，曾经愤愤地坐在河边，“眼睛里转着泪花子，望着寂静的城市，心里说：我非要到这里来不可。我有文化，有知识，我比这里生活的年轻人哪一点差？”结果——卖火柴的小姑娘划亮一根火柴，得到一个美丽温柔的梦；失意中的高加林发了一个誓言，当天晚上就收到一封能使他如愿以偿的来信：当副师长的叔叔回来了，职务是该地区专署的劳动局长。借了这位地位显要的叔叔之手，作者将高加林一把拉上了另一个生活舞台。他成了县委大院里的通讯干事，踌躇满志地一面创造一面享受着簇新的生活。他冲到灾区第一线写报道，在报纸上不断发表通讯散文，挂着闪光灯、照相机到处抛头露面，还有机关篮球队主力，还有食堂女服务员的宠儿……与此同时，他又得到了一个名叫黄亚萍的姑娘的垂青。第四个转折在这姑娘的垂青之下悄悄地来临了。

黄亚萍是一个县委干部的女儿，县广播站播音员，高加林学生时代的同学。聪明，大方，当然还有秀丽，和高加林一样爱好文学。高加林在县城里的出现，使她原来的男友相形见绌。因为他在她眼里是如此的潇洒：“颀长健美的身材，瘦削坚毅的脸庞，眼睛清澈明亮，有点象小说《钢铁是怎样炼成的》里面保尔·柯察金的插图肖像，或者更象电视剧《红与黑》中的于连·索黑尔。”而黄亚萍本人则在作者笔下扮演了冬妮亚的角色。不过冬妮亚爱上保尔那会，保尔是一个爱打架的穷孩子，而她的爱上高加林，则限于对方脱离农村的时候。

高加林面临了新的爱情，跟第一次一样，又是女方主动，热烈，而且大胆。在一场急风骤雨般的灵魂搏斗之后，他抖抖索索地作出了选择。一方面是喜新，一方面是弃旧，构成了这第四个转折。

第十九章的前半部分，是一个惨痛之至的遗弃场面。作者的感情由此沸腾起来，化作对刘巧珍的满腔同情，化作对高加林的无比愤慨。在这种同情和愤慨之下，故事急遽地折入第五个弯道。一个官太太气十足的药材公司副经理的揭发控告，使高加林顷刻之间失去了一切：荣耀的身份，辉煌的前程，连同绚丽的爱情。等他垂头丧气地回到老家，刘巧珍已经出嫁。无情的惩罚，魔术般变幻莫测。他重新站到了原先的人生出发点上。最后，小说在德顺老汉对他的一番训导中结束。

平心而论，作为一个故事，《人生》无疑是精彩的，铺垫作伏，前后照应，大起大落，波澜迭出。然而，作为一部现实主义小说，却缺乏必要的冷静。且不说一些显而易见的感情冲动，诸如在紧要关头发一些可有可无最好不要的议论，借人物之口表述作者本人的观点等等；尤为失着的是：在一整套情节的展开过程中，作者伸出手指暗中拨动了它们，从而造成人物塑造的雕琢痕迹。这种失着固然离不开技巧的欠缺，但更主要的应归咎于作者创作思想。

在谈到《人生》的创作时，作者告诉我们：“我自己也很难确切地说出这部作品的全部意思来。我当时只是力求真实和本质地反映出作品所涉及的那部分生活内容。”<sup>①</sup> 这当

---

① 路遥与阎纲的通信，见1982年9月10日《文论报》。

然无可非议，因为完全符合现实主义的创作原则。但是什么样的生活内容呢？作者在另一篇文章中告诉我们，是“城市和农村本身的变化发展，城市生活对农村生活的冲击，农村生活城市化的追求意识，现代生活方式和古朴生活方式的冲突，文明与落后，资产阶级意识和传统美德的冲突等等”<sup>①</sup>。

对此，我们不难从中看出作者在创作上踏实认真的态度和一种力图把握时代脉搏的努力，但也同时发现作者在对这些生活内容的认识上的局限性。他看到了城市和农村本身的变化发展所产生的一系列矛盾，但他把它们理解为城市生活对农村生活的冲击，农村生活城市化的追求意识，文明与落后，现代生活方式和古朴生活方式的冲突以及资产阶级意识和传统美德的冲突。前两种说法，仅仅是对社会历史变迁的表象性描述，第三种说法过于笼统，并没有点出什么实质性的东西，而最后两种理解却代表了作者的创作思想。

关于现代生活方式和古朴生活方式的冲突，作者通过高加林形象展示给我们的，一方面是高加林对生活的不断追求，一方面是德顺老汉在训导高加林时表述的生活哲学。作者并不想否定高加林的追求，但又通过德顺老汉告诉他：“这山，这水，这土地一代代养活了我们，没有这土地，世界上就什么也不会有！……只要咱们爱劳动，一切都还会好起来。”我们理解这位老农对土地的深厚感情，但问题是千百年来究竟是土地养活了“我们”，还是“我们”开辟了并耕种着土地呢？作者的意图显然是在证明高加林回到土地上的合理性。这番训导的实质与前文提及的那个方配原则不谋

---

<sup>①</sup> 路遥：《面对新生活》，《中篇小说选刊》1985年第5期。

而合：哪里来的应该在哪里寻找人生位置。因为土地所养活的不仅是“我们”，而且还是所有生活在世界上的人们。按照这样的逻辑推理，世上每一个人都应该回到土地上去，为什么就偏偏要指定高加林呢？其理由无非是因为高加林的父亲是农民！作者通过德顺老汉所阐述的土地与“我们”的关系，尽管有对高加林的追求方式的谴责成份在内，但同时也否定了他的追求本身。事实上，高加林别说当个县通讯干事，即使是当省报记者，新华社记者，甚至于联合国记者，只要他能胜任，又有什么不可以呢？任何人，不管其家庭出身、社会地位和人生起点如何，都有着对人生追求的天然权利，就好比每个出世的婴孩都有生的权利一样。高加林对人生追求的悲剧性，并不在于他的追求本身，而在于他的追求规范——获得压制他的人已经得到的东西，从而自觉或不自觉地变成一个新的压制者。其可悲一如旧家庭中小媳妇的人生追求，为了使自己成为压制过她的严厉婆婆。作者误解了这种悲剧性，在否定高加林的追求规范的同时否定了他追求本身的价值。于是，一出深刻的悲剧，在作者笔下变成了知足常乐的说教。而且，为了使这说教更动人，小说在惩罚知足的高加林的同时，还悄悄地为他准备了一个有文化的刘巧珍——其妹妹巧玲，作为一种喜剧性的暗示，从而为传统的大团圆心理开了个小后门。

由此可见，作者虽然看出了现代生活方式的历史发展趋势，但对于所谓古朴生活方式实在过于留恋了，以致使高加林形象本来应该得到的思想高度大为减低。不过，这还不是损失的全部，在高加林的爱情线索上，我们看到了损失的另一部分。

这一部分的抽象概念，是所谓的资产阶级意识和传统美德的冲突，用人物形象表示，则是高加林和刘巧珍，与高加林和黄亚萍的爱情对照。为了突出这种对照，作者在爱情的天平上，一面加重刘巧珍的砝码，一面减轻黄亚萍的分量，以此勾勒高加林的爱情图画。

因为是传统美德的化身，作者凭借自己的想象说巧珍根本不象农村姑娘；不仅有花朵一样美丽的外表，更为农村姑娘难以企及的是还有极为丰富的内心世界，很不平常的精神追求，象黄亚萍一样大胆的爱情表白方式；此外再加上勤劳、朴实、善良、忠厚，对高加林的矢志不移和在爱情上的献身境界，一个传统的贤良女性所应具备的她都具备了，连没有文化这一条也不曾缺少。作者的这个理想女性，以她特有的温暖，站在高加林的人生起点上，向对方无偿地提供了一个任何失意者都会感到称心如意的精神小憩所，而她的全部要求，则是请对方进去憩息。我们在这种伟大的献身精神后面看到的，是一种沉重得可怕的因袭的道德规范。它要求女子作出自愿的牺牲，让男子居高临下地绝对占有之。几千年来，人们不住地赞美着这样的贤良女性，以至不仅是男子，甚至是女子本身乃至整个社会都把这种不合理的道德规范视为一种崇高的精神境界，把它叫做传统美德。当年以鲁迅为代表的“五四”新文学，曾经以子君一类的新型女性对这种传统美德作了坚决的否定，而今天，不仅是《人生》，有相当一部分小说电影竞相以塑造贤妻良母来向这种传统美德致以革命敬礼，这无论从文学、伦理学、社会学和历史学的角度看，都不能不令人咋舌。可惜的是，《人生》的作者对此毫无察觉，为了宣扬这种传统美德，进一步设置了非传统美

## 德的对立面形象——黄亚萍。

如果排除了作者的偏见，黄亚萍实际上和刘巧珍一样，对高加林怀有真挚的爱。区别在于，她站在同一地平线上向高加林提出爱情要求，从而以此摈弃了以牺牲和占有为特色的道德规范。她一发现自己的爱情所在，便毫不迟疑地走向前去，即使会破坏另一姑娘的幸福也在所不顾。我们可以批评她这种爱的自私和排他性，但没有根据把这定性为资产阶级意识。作为一种伦理范畴，道德意识的阶级性更多地体现于其历史性。马克思主义认为，在人类社会的不同历史阶段，有着不同的婚姻制度：群婚制，对偶制，一妻多夫制和一夫多妻制，以及一夫一妻制，社会的道德规范和人们的道德观念是随着这种婚姻制度的更替而变化的。正如群婚制等等已成为历史陈迹，今天为法律保护和社会认可的一夫一妻制，到了将来的共产主义社会也会遭到同样的历史命运（事实上，在迄今为止的人类社会历史上，一夫一妻制的真正实行只限于没有能力没有金钱或权势得到更多的丈夫或妻子的芸芸众生）。在将来共产主义社会里的一夫一妻制很可能采取完全以爱情为基础的对偶形式。因为那时候男女双方都站在绝对平等的地位相互对话，除了因爱情而缔结婚姻或因爱情的变化解除婚姻，不需要履行其他任何义务。而在那个社会里也没有我们现在社会里所看重的贞操观念、责任观念和名誉观念等等的传统观念。从这样的历史发展趋势看来，在刘巧珍身上体现的传统美德，不管为多少人所津津乐道，终究是要为黄亚萍所体现的道德观念（虽然被作者作了歪曲的描写）逐步替换的。只是在今天的历史条件下，这样的更替还没有走到完全否定或完全肯定的地步。因此，人们

有理由否认这种变更，但不应该以扭曲人物形象来高举传统美德的旗帜，否则，就会把一部极有价值的小说降低到《公开的内参》的水平。

在以上两个女性形象身上体现出来的道德观念冲突，在高加林身上表现得更为强烈。作者一面赞美把自己献上传统美德祭坛的刘巧珍，一面谴责因抛弃刘巧珍而丢掉了传统美德的高加林。然而，本文的看法是，应该谴责的不是高加林的抛弃行为，而是他在这之前接受爱情的占有行为，从当事人双方来说，在刘巧珍也许是真挚的爱情（尽管带有传统美德色彩），但在高加林却是披上了爱情面纱的情欲。因为双方结合的必不可少的条件是：刘巧珍的献身精神和高加林失意期间的精神需要。其中缺少任何一条，他们的相好就不能成立。假如刘巧珍不具有这种精神，她在高加林眼里就不会那么可爱，而假如高加林在事业上一帆风顺，他也不会产生以占有别人爱情来填补空虚抵偿痛苦的精神需要。作者虽然囿于传统美德忽略了这一点，但小说本身却忠实地描绘了出来。我们看到，在高加林没有发现刘巧珍对他的狂热崇拜时，对方在他眼里不过是一个不识字的俊女子；而当他一旦发现了对方的崇拜以及因这崇拜而来的无私的爱情奉献，马上就把感情推进到拥抱接吻的热烈程度。事实上，无论在小说里还是在现实生活中，真正的爱情在初恋阶段的第一次碰撞往往是惊慌不安，既想不到也不敢想到肉体接触的。至于高加林进城以后，这种情欲就显得更加露骨，以致看一眼对方的身体就会火烧火燎起来，不过这时的亲热，已“远远”不如他过去在庄稼地里那样令人陶醉了。因为他发现了真正的爱情对象（而不是爱情的占有物）——黄亚萍。



如果高加林对刘巧珍是通过占有爱情来满足失意期间的精神需要，那么，他和黄亚萍的相爱则是通过精神交流达到的气质和心灵的契合。然而作者既忽视了前者又不理解后者。

传统美德对于前者是一向默许的，所谓“郎才女貌”指的就是这样的爱情理想：男子以自己的才力以及由此得到的社会地位，自上而下地向女子体现自己的占有权。男子才力越足，地位越高，女子容貌越美，德行越好（即对男子的无条件忠贞）则爱情越理想，婚姻越美满。如果女子也想以自己的才学与男子平等对话（比如黄亚萍之于高加林），就会被指责为企图反占有，而这就会使女子的依附性和恪守妇德的保证完全丧失，“夫为妇纲”的天条彻底焚毁。因此高加林占有爱情无可非议，而当他发现自己和刘巧珍之间实质上不存在爱情而要断绝时就不能容忍了。但问题的复杂性是高加林的抛弃行为会亵渎传统美德，那么，他继续维持没有爱情的两性关系，岂不又违反了以爱情为基础的婚姻才是道德的道德标准了么？他在这两种道德面前究竟应该向哪一种致敬呢？

当前的经济、政治和思想意识形态等等的社会历史现状表明：这两种选择实际上都有合理和不合理的一面。因为历史还没有走到使前一种选择完全不合理使后一种选择完全合理的地步。但小说的缺陷不是在于对这种复杂性的把握上，而是在于对高加林和黄亚萍相爱的曲解。

出于这种曲解，作者一方面在他们的爱情画面上涂上低级庸俗的调子：戴墨镜躺沙滩，同骑一辆自行车，衣着时髦，方式浪漫，还有假弃小折刀的“考验”等等；一方面又

违背人物性格的发展逻辑，强迫高加林最后在黄亚萍以及她原来的男友面前表示忏悔。他对前者说：“亚萍，我知道我对你的感情是真诚的……但我现在才猛然感到，从感情上来说，我实在更爱刘巧珍，尽管她连一个字也不识。”他对后者说：“我现在唯一要求你的，就是你能谅解我以前给你带来痛苦。”原来如此！他对黄亚萍根本没有爱情，他的爱情对象是刘巧珍，而作为他抛弃刘巧珍的惩罚，结果他既没有得到黄亚萍也没有得到刘巧珍。传统美德在此胜利凯旋。这种故事结局，就好象一场激烈的球赛正在进行的当口，一个性急的裁判为了打抱不平，冲到场地中央“嚯嚯”吹响哨子，强判一方罚点球。于是，“嘭”地一下，高加林被踢进古朴的生活方式中。高加林输了。他留给人们的教训是：不要犯规。假如他争辩说：我没有犯规。作者就会告诉他：你亵渎了传统美德，你冲击了古朴的生活方式，因此你即使没有感觉到犯规实际上也已经犯规了。接着，他又安慰道：不过不要紧，你回去后还有一个比巧珍更理想的巧玲安排在那里了。对于你，我毕竟是同情的。等等，等等。

我们暂且不去推测小说的另一种结局会是什么样子，现在要指出的是：既然高加林和刘巧珍的爱情结局是悲剧，那么，他和黄亚萍的这种结局（现实生活中有许多这样的结局）是不是悲剧呢？显然也是悲剧，是不管作者如何冲淡也冲淡不了的悲剧。前者的悲剧性仅仅在于刘巧珍的爱情在对她没有爱情的高加林那里得不到实现，而后者的悲剧性则进一步在于虽然双方都有爱情但却实现不了。我们在前者那里看到的，是一种美好愿望的破灭，而在后者那里看到的，则是一种男女性爱的历史必然要求和这种要求实际上难以实现

的冲突所带来的痛苦。这两种悲剧从两个不同的角度揭示了几千年来的传统美德，不管人们多么留恋，终究要无可挽回地走向衰落，因为它是建筑在男女双方的不平等地位的基础上的；而以双方完全平等为基础的爱情要求，尽管它在现今的社会条件下不可能完全实现，尽管它有待于历史的发展来填平男女双方在经济、政治和社会地位等等方面的不平等鸿沟，但它却是性爱的必然发展趋势。只是《人生》的作者没有充分意识到这一点，才造成了人物形象塑造上的瑕疵。然而，虽说如此，当我们抹去这些人造的雕琢痕迹，展现在我们面前的高加林仍然不失为一个有深度的人物形象，一个在当今小说创作中空前出色的文学典型，他既显示了当代中国青年进取向上的精神风貌，又镌刻了这一代青年可能具有的种种弱点。

## 二

作为一个当代青年形象，在七、八十年代之交崛起的朦胧诗里可以看到高加林的胚胎。当人们谛听着那一支支或者深沉或者明快或者哀婉或者缠绵或者雄浑或者宁静的旋律时，眼前浮现的是一个年轻诗人的自我形象。他们有过孤寂，“从海岸到巉岩，/多么寂寞我的影，/从黄昏到夜阑，/多么骄傲我的心，”<sup>①</sup>他们有过迷惘，“一幅色彩缤纷但缺乏线条的挂图，/一道清纯然而无解的代数，/一具独弦琴，/拨动檐雨的金珠，/一双达不到彼岸的桨橹？”<sup>②</sup>然而他们在追求：

---

①② 舒婷：见诗集《双桅船》。

“黑夜给了我黑色的眼睛，/我却用它寻找光明。”<sup>①</sup>“我在这广大的田野上行走，/我沿着心灵的足迹寻找。”<sup>②</sup>他们在奋斗：“我们互相叮咛/自由/然后分头去写诗；”<sup>③</sup>因为他们自信：“一切的现在都孕育着未来，/未来的一切都生长于它的昨天。”<sup>④</sup>即使对于爱情的咏叹，其格调也全然是高加林——黄亚萍式的：“我真想拉起你的手，/逃向初晴的天空和田野/不畏缩也不回头。”<sup>⑤</sup>仿佛一群到处流浪的弃儿，为了寻找失落的心灵，清理纷乱的头脑，他们自由自在地唱着自己的歌儿，把足迹遍撒天南地北，将言语化作云片，浪花，铺向绿色的田野，溅入汨汨的溪流。闹市街头，风前月下，他们到处可以建立他们的诗歌王国。而一旦步入小说领地，他们便成了一个热情自信的高加林。这是整整一代青年人。他们之中虽然有不少人曾经扮演过英雄豪杰的角色，诸如戴着红袖章横扫一切，举着誓死捍卫的旗帜流血献身，体验刀耕火种的艰辛，品尝离合悲欢的命运等等，但其中还没有一个在小说里放射光芒。倒是他们之中那些来不及扮演英雄的高加林们，接二连三地在小说中成功地站立了起来。

第一个高加林式的人物是《赤橙黄绿青蓝紫》中的刘思佳，某市工厂汽车队的青年司机。这似乎是一个同高加林截然相背的青年形象。他玩世不恭，既蔑视权贵又轻淡功名，毫无进取之心。只是平日的言行举止显得引人注目：第一个穿喇叭裤，第一个戴太阳镜，又第一个在工厂门口设摆煎饼

---

① 顾城：《一代人》。

② 梁小斌：《中国，我的钥匙丢了》。

③④⑤ 舒婷：《双桅船》。

摊做小生意。然而，一张悄悄扔给汽车队女队长的企业管理“八卦图”和一声颇为自负的夸口，现出了他的高加林气质。“我要是个厂长，不出三年就叫工厂变个样。可惜我不想当官，只想做个地地道道的人。”略去后半部分的自我解嘲（因为可惜的并不是“我”不想当官而是“我”当不上官），全然一副高加林在河边发誓的口气。这位睥睨一切的小青工头儿，内心深处所憧憬和追求的，实质上就是高加林的生活目标。区别在于：高加林是知其不可为而强为之，他是知其不可为而不为之。同一种气质，采取了两种不同的人生追求方式。还有一种与刘思佳相反，而又比高加林更为狂热的追求方式，是《在同一地平线上》的那位青年画家所采取的。这个中篇改编成电影剧本《再走一步，再走一步》后，给那画家取名严达。

有关严达的形象写照，我们可以参看小说中关于孟加拉虎的介绍。

孟加拉虎的生境多样，不管是湿热多雨，草深苇密的沼泽地区；还是干燥酷热的灌木丛林区；或是河流纵横，丘陵起伏的热带雨林地区，甚或是比较凉爽的有茂密森林或竹林的高山区，生境虽截然不同，但都是生活在生存竞争极其激烈的条件下。

它在大自然中有强劲的对手，为了应付对手，孟加拉虎不能不变得更机警、更灵活、更勇敢和更残忍。例如：成群的野象和野牛，既是孟加拉虎猎食的对象，又是一种巨大的危险，一个运气不好，就可能送命。至于河流中的鳄鱼，丛林中的大蟒，对幼虎都是经常的威

胁。而林中的金钱豹、黑豹和豺狗群也具有一定的竞争性。

孟加拉虎面临人的威胁，从上世纪末以来，孟加拉虎狩猎一直居于世界狩猎运动中的王座。

在沉重的打击和严酷的生存竞争中，虎变得更加机警、更顽强。

在此，我们无须再重复小说对严达的种种描述了，因为他的生活内容，就是孟加拉虎在自然界中生存竞争的社会版。且不说作者对生活的这种社会达尔文主义解释能否令人满意，这种似乎相当深刻的比拟是显然失当的。严达所身处的，远不是孟加拉虎所处的那个严酷极了的世界。然而，虽然从孟加拉虎那里难以得到对社会对时代的准确认识，但这一形象的刚毅顽强，却给高加林们增添了虎虎生气。高加林式的追求精神，在这里被加温到了沸点的炽热度。随着《人生》的问世，这种追求精神在高加林身上更为准确更为集中更为全面地体现了出来。因为这位血管里流动着强者血液的青年，来自一个比严达和刘思佳更低的社会层次，来自一个不仅在数量上而且在性质上都构成社会底基的层次。这个层次作为底基是强大的，但其中的一个个分子却是那么的微不足道，以致他们所维持的始终是社会最低下的生活水平。当新时期的阳光照亮这一片贫瘠的土壤时，他们纷纷苏醒了。老一辈苏醒后，从中走出了陈奂生、冯么爸，新一代苏醒后，从中走出了高加林。与三十多年前的觉悟农民相比，他们望着晴朗的天空所看到的不是整体的伟大，而是自身的价值。这种自身价值，陈奂生是在县委书记的点拨下看到的，

冯么爸是在乡场上看到的，而高加林则是在大队书记的挤压中意识到的。这个有文化有头脑有理想的青年农民，一旦意识到这一点，便一步跨越了他的父辈们。他要求社会承认的不再仅仅局限于他所属的那个层次的整体力量，而是他自己——儿子的价值。为此，他开始了与城市青年工人和青年艺术家同等的人生追求。这种追求所闪烁的是时代的光芒。

高加林所处的时代，复苏于十年动乱。这时代在思想意识上与动乱前的区别在于：以前是从人的觉醒走向阶级意识走向社会解放，而现在则是从社会解放和阶级意识重新走向人的觉醒。这是为高加林所属的那一代青年所强烈地意识到的。他们得到这样的时代意识，经历了一个痛苦的自我否定过程。在这一代青年的眼睛里，本来是一片红日白云蓝天。他们怀着天真的热情和纯朴的激动，被神圣的命令带到阶级斗争战场。他们以和前辈们同样伟大的牺牲精神和英雄气概奋力拼杀，一心一意地力图重现与前辈们同样悲壮的历史场面。结果，却演了一场喜剧。儿戏般的厮杀结束后，他们匆匆忙忙地掩埋了同伴的尸体，包扎好自己的伤口，在新的命令之下奔向贫穷愚昧落后的山寨，茅屋，山沟沟，北大荒……在那里，他们发现了一幕幕喜剧之中的悲剧意味，于是，如同雏鸟破壳而出，旧的观念瓦解，新的观念产生。有关人的自身价值的思想，在他们头脑里萌发，并很快就抽穗扬花。人是一个个有血有肉能够发光发热的强有力的生命体。从前看重的人是社会的人，在此变成社会是人的社会。因此，当高加林受到第一次命运打击的时候，他采取的并不是或者联合村民或者向上告发的方式扳倒那个不正派的大队书记，而

是在书记面前如何显出自己的高大和不可侵犯。其意义一如刘思佳所声称的，要做个地地道道的人，也一如严达所宣布的，以画笔争得自己的位置。在这里，个性挣脱了历史残留的封建枷锁，以极其强硬的姿态站立起来。正如生产工具的更迭标志着生产力的发展，个性的伸展程度丈量出了社会历史的前进步伐。作为一个文学典型，高加林所显示的就是这样一种深刻的时代意义。

同样是一种时代特色的表现，我们在高加林那里还看到了当代青年人生追求的另一面——将自己坚定执着的追求仅仅理解为自己社会地位的不断提高。强烈的追求意识，在高加林心目中体现为进县城、省城，当记者、干部的奋斗目标。与众不同的人生理想，在此采取了极其世俗的形式：似乎只有把自己的农民身份变换成记者、作家、局长、书记等等，才体现了人的自身价值。而事实上，人的自身价值并不体现在个人身份和社会地位的高低之上。身份地位不过是人的生存形式，并非人的生存本质。在人的生存本质面前，乞丐与国王不过是同一宴席上的两道菜。比方说，同样两个文学青年，一个为了变成作家不惜以作品的迎合性去争取发表机会；而另一个始终不渝地致力于艰苦的艺术创造，将生命注入一个个生动有力的人物形象之中。前者也许很快就能戴上作家桂冠，但他并没有体现人的价值；而后者很可能终其一生未能看到自己的作品问世，但他的价值已经在不懈的追求中得到了实现。因此，在前一种情况下，人的价值大小往往与人的身份地位成反比，而在后一种情况下，人的价值往往与其追求的持久成正比。可见，作为生存的外在形式的身份地位变化，并不能反映作为生存的内在本质的人生价值的



提高。高加林以及他在城市的艺术家兄长严达，都曲解了这一点，才造成了他们人生追求的局限性。这种局限性虽然并非反映在所有当代青年身上，但它却是一种时代病。因为在当今的历史条件下，作为实现人生价值中介的社会承认，尚未能与人生价值的大小多少协调一致，因此急于得到社会承认，急于提高社会地位，就成了许多年轻的奋斗者的追逐目标，而人们也往往习惯于以此去判定一个青年的有无出息。高加林，不过是在这些人们评判下的其中一个那样的奋斗者。如果说他觉醒了的追求意识闪烁着时代的光芒，那么，他的追求方式则映现了时代的阴影部分。时代画面的明暗调子都集中到了他的身上，换句话说，这个上层社会的弃子，在文学领地幸运地成了当今时代的宠儿。这与其说是因为他的农民出身，不如说是因为他所独具的那种性格类型。

高加林性格所属的那一族文学形象，其祖先可以上溯到一个半世纪前的法国青年于连·索黑尔。当司汤达把那位野心勃勃的年轻人引入文学殿堂时，他也许没有意识到，他带进去的不仅仅是一个，而是整整一族文学形象。其中最为光彩夺目的，我们还可以举出意大利革命者牛虻，同十月革命一块长大的保尔·柯察金。这一族青年的气质倾向于多血质。他们一个个热情奔放，气概不凡，不是充当桀骜不驯的反抗者，就是成为跃马横戈的英雄战士。而查一查他们的家庭成份，几乎都是清一色的平民。即使个别出自富家的，本人也是一个横遭鄙弃的私生子。也许正是这种卑微的出身和地位，才激起了他们愤愤不平的对抗情绪。假如适逢动荡岁月，他们便投身革命成为坚毅顽强的革命战士，如果生不逢时，降生于没有英雄可当的年代，他们便无可奈何地绕过英雄门槛，

成了既蔑视上层社会又力图跻身进去的奋斗者，或者换一种说法，是一个野心家。总之，在任何情况下，他们都不满足于已有的社会秩序。他们始终是他们所处社会的不安分因素，虽然这些社会在性质上是多么的不同甚至截然相反。他们这种企图出人头地的要强好胜性格，有时柔如碧波，有时冷若冰霜；有时热烈得象火焰，有时坚硬得象钢铁；有时是战刀枪刺，挥动在硝烟弥漫的战场，有时是烈性炸药，具有毁灭一切的威力。一句话，他们在生命的键盘上弹奏的不是热情奏鸣曲就是英雄交响乐。即使在爱神面前，他们的热情也不下于对事业的追求。无论是于连之于德瑞那夫人，或是牛虻之于琼玛，或是保尔之于丽达，或是高加林之于黄亚萍，他们都表现得象一个真正的男子汉。只是他们从来不把爱情置于事业之上。他们几乎都生来就是悲剧演员，在雄壮的人生旋律中很少出现轻快的音符。他们往往因为个人的不平遭际而自觉或不自觉地上反抗道路，但结果造成的却是社会性的促动力。就这样，他们这一族青年形象在文学史上彻底结束了神祇时代和英雄时代（在我国是帝王将相时代），代之以实实在在的平民时代。在此，历史学家可以看到一幅真实精确的时代挂图，社会学家可以找到一种代代相传的革命基因，而哲学家则可以发现人民创造历史的唯物史观。

然而，作为这一族青年形象的后裔，高加林发育得还不够壮实强健。好比一幅人物肖像画，他脸上的线条尚欠道劲有力；多愁善感的眼神，冲淡了奋发热烈的生气；忽而迟疑忽而生硬的笔触又时时破坏着画面的整体感。许多地方理应使用丰富多变而极富表现力的暗调子，但作者却不恰当地涂上了明亮的色块，以致减弱了对比的强度。人物背景的选择

的确颇具匠心，但还没有充分利用。在如此一个充满戏剧性的城乡交叉地带，几乎每一个细节都能起到刻划人物的作用，但作者还要煞费苦心地去编造故事情节，从而使得这个高加林仿佛是被刻意制造出来，而不是坦然自若地从生活中走出来的。值得欣慰的是，这个人物所散发的民族气息还是浓郁的，在他身上相对说来比较突出的，不是于连那种法国式的傲慢，不是牛虻那种意大利烧炭党人的坚毅，也不是保尔那种俄罗斯人的激昂，而是中国式的温文尔雅。他伤心的时候，不是偷偷地痛哭就是扑在地上啜泣；而他一旦受到姑娘爱抚，则全然一副心满意足地听凭摆布的模样，尽可能地在羔羊跟前做得更象羔羊。所有这些都是柔软秀气的表现，所谓礼义之邦的儒生特色。这种特色在严达那里要少一些，但那一位的性格不及高加林这么复杂，且又鲜明生动，具有强烈的立体感。

从高加林形象的时代性和其性格所属的文学形象家族对这一人物的典型性的探讨，至此告一段落。剩下还有一个问题：这个青年农民形象在我们过去的文学作品中是什么模样的呢？

### 三

自从伟大的鲁迅在“五四”新文学浪潮中推出不朽的典型阿Q以后，近六十年的新文学史上塑造的农民形象，大致上以此为始衍化为这么两类：一类是辛苦恹恹的老农，从闰土（鲁迅的《故乡》），云普叔（叶紫的《丰收》），老通宝（茅盾的《春蚕》），到严志和（梁斌的《红旗谱》），梁

三老汉（柳青的《创业史》），再到陈奂生、冯幺爸等等；另一类是生气勃勃的青年农民，我们可以从《丰收》里的立秋、《春蚕》中的多多头算起，延续到小二黑（赵树理的《小二黑结婚》），赵玉林和郭全海（周立波的《暴风骤雨》），延续到梁生宝（柳青的《创业史》），萧长春（浩然的《艳阳天》）和高大泉（浩然的《金光大道》），最后延续到今天的高加林。前一类形象所开掘的是阿Q身上麻木落后的一面，后一类形象所发展的则是其革命进取的一面。考察一下这一类青年农民形象的演变过程，我们就可以明了高加林在我国新文学史上的地位了。

要理出从阿Q到高加林的文学形象发展线索，首先要指出的当然是阿Q在其间的位置。这个为人们谈论了几十年并且还将继续谈论下去的人物，在这里是以一个想要觉悟过来的现代农民的雏形出现的；也就是说，他既不是一个动辄拔刀相见杀富济贫的草莽英雄，也不是一个清醒地意识到自己的奴隶地位的反抗者，而是一个想造反而不知如何造反的可怜农民。他大声呼叫过革命，但革命意识在他头脑中不过是一幅朦朦胧胧的草图，没有色彩，线条零乱，却充满憧憬和向往。我们在这张草图上看到了几千年积淀的封建重压，也看到了“五四”时代的人们所感受到的新世纪曙光。我们把这种曙光称之为人的觉醒。正如整个近代世界是从人的复苏中矗立起来的一般，现代中国社会的变革是在恢复人的尊严从而唤起民族的热忱下开始的。尽管阿Q形象背后的那幅辛亥革命后的中国农村背景是那样的逼真生动，但更引人注目的显然是阿Q身上佝偻的灵魂和畸形的精神状态——人的非人面目。如同罗丹的“老妓”凝聚了对金钱社会的强烈控诉

一样，在阿Q身上集中了对封建主义的有力批判。这一形象尽管来自一个愚昧黑暗的世界，但面孔却朝向了晨曦初露的黎明。此后的中国农民的文学形象，很少再有在他身后徘徊的，而是一个个沿着时代的轨迹站到了他的前头。

如果说，在阿Q所有的还只是模糊的反抗意识，那么，在立秋和多多头则把这种意识付诸了行动。同样的中国南方农村，在他们的时代已经是烽火四起，风云翻卷了。他们清楚地看出了自己的奴隶地位，开始冷冷地面对自己的无偿劳动。因为不论从庄稼地里或从蚕房里获得怎样巨大的丰收，也丝毫不会使他们的牛马般生活有所改变。因而，他们选择了一条与他们的父辈们完全不同的生活道路。他们走向了反抗。这种反抗由于时代的变迁，已不再是水泊梁山的英雄聚义，而是作为一个社会性的整体——阶级——所争取的社会解放。把这种社会解放浓缩进文学作品，并且鲜明生动地反映出来的，是一九四二年《讲话》以后的解放区文艺。那里的第一部长诗，第一出歌剧，第一篇小说……无不是以这样的特色在中国现代文学史上放射出簇新的光芒的。而《小二黑结婚》等等，也就是在这样一种明朗热烈的气氛下来临的。

中国的农民文学在四十年代里是一个欢天喜地的孩子，这种孩子气的欢乐，我们最先在小二黑脸上看到，接着，是大批同样欢快的青年农民形象，最后展现出来的，是郭全海和赵玉林等等。这是整整一代翻身了的农民。他们蹦蹦跳跳地欢呼着走进阳光中，走进新生活，身上是褴褛的衣衫，手里挥动着的却是鲜红的绸带。这一批青年农民形象构成了现代文学史上最为明快的一个乐章。阿Q的呼喊，闰土的呻

吟，立秋和多多头他们的咒骂，在此全部成了欢乐的歌唱。同样，在文学形象的画面，二十年代的凝重深沉，三十年代的激昂高亢，在小二黑、郭全海和赵玉林那里变为鲜红明亮的色调。喜悦之下，他们一面在贫瘠的土地上挺起弯曲了几千年的腰板，一面扬起幸福的脸儿唱起：“东方红，太阳升……”于是，文学史上的欢歌年代由此开始了。

在这个年代里，人们普遍沉浸在胜利的巨大欢欣之中，尽管他们得到过“这不过是万里长征走完了第一步”的告诫，但并没有真正意识到革命胜利后所面临的开拓和建设的艰巨性。他们把要经过相当长时间的奋斗才能实现的理想，当作一颗成熟待取的果子。本来是一种预示性的东西，在那时竟成了对现实的感觉。马克思主义的科学理论，就此被作了神话式的或者民间故事那样的描绘。天真的愉悦心理，决定了明丽绚烂的审美理想，而这种审美理想又决定了文学形象在那个时代的特点：单纯，明朗，并且趋向于高大和完美。梁生宝、萧长春和高大泉便是此时文学画廊中几个最有代表性的青年农民形象。

小二黑们到了五十年代，大都成了党的基层工作者，建设新生活的骨干分子。他们意气奋发，干劲冲天，以忘我的精神组织农业合作化，把各自村庄里的农民们领上集体化道路。一场翻天覆地的历史巨变使他们确信：他们正在步入祖祖辈辈几千年梦寐以求的理想社会门槛。因此，他们愿意为此献出自己的一切，执行上级下达的任何命令。因为过去的翻身解放是通过阶级搏战求得的，所以现在的社会主义事业似乎也应该采取同样的方式。遵照这样的革命公式，他们一面辛勤耕耘黑乎乎的土地，一面开始用警惕的目光搜寻身边

的阶级敌人。于是，梁生宝发现了富农分子姚士杰，萧长春战败了阶级异己分子马之悦，而高大泉则把这样的阶级斗争进一步提高到路线斗争的高度……随着斗争的加剧和升级，这些青年农民形象也在迅速地增高和壮大。个性一点点减少，共性一步步增多，普通人越来越不普通，英雄人物越来越象英雄人物，最后，他们达到了这种审美理想的顶峰——人物形象非神非人的“高大全”。有血有肉的青年农民，至此成为有光辉而无生命的偶像。整个文学领域，也同样变成一座庄严肃穆的神殿。神殿内香火点点，烟雾缭绕，人们小心翼翼地移动着，不敢抬头，不敢吱声，不敢喘一口大气。直到一场大悲剧终了之后，他们才纷纷逃出来，面对着倒塌了的殿堂一面发笑一面流泪：我们这群傻瓜！在一片苦笑和啜泣之中，文学上的颂歌年代自然而然地结束了。在动乱的文学中，曾被嘲笑过的梁三老汉他们受到了刮目相待的器重，变成饶有风趣的陈奂生和冯么爸，而过去被颂赞备至的高大泉们，则遭到了不屑一顾的冷弃，人们将热烈的掌声迎向了青年农民的新型人物高加林。正如“五四”时代的阿Q跌跌撞撞地冲进文学战场一样，当今时代的高加林匆匆忙忙地走上了人生大舞台。

从阿Q到高加林的人物形象变迁，向我们提示了“五四”以来六十多年来的时代变换、美学观念的演进以及文学思潮的更迭。而高加林形象在文学史上的意义，也就是在于从这三个方面竖起了历史路标。这三者的历史进程，用黑格尔的话来说，是三个圆圈，而按照我们今天的理解，应该说是三个历史的螺旋，高加林的形象是站在这三个螺旋的新的起点之上的。

在上述青年农民形象的变换中，我们可以从阿Q身上察觉到人的觉醒，从立秋和多多头们那里看到初步的阶级意识，而从小二黑们的嘴里听到对翻身解放的纵情欢唱，再从梁生宝、萧长春和高大泉身上看到阶级意识在新的历史条件下的过度生长乃至恶性膨胀，最终导致溃瘍，引出高加林，重新回升到对人的价值等等的认识。这期间，从阿Q到立秋和多多头是一个阶段，从立秋和多多头到萧长春和高大泉又是一个阶段，而从高大泉到高加林则是第三个阶段。文学形象的这三个演变阶段，以从人的觉醒到阶级的觉醒再到人的进一步觉醒，折射出了中国革命历史进程的特定光色：从个性解放走向社会解放，再由社会解放回升到人的解放。这个历程既是历史的，又是逻辑的。中国的革命是伟大的，但革命的理论却是从外面引进的。社会变动的急速，致使人们来不及象西方近代革命那样在思想上和理论上作好极为充分的准备便进入了民族和阶级的生死搏斗。文艺复兴式的“五四”，不过是闪电一逝，以其耀眼的光芒照亮前面的战场而已。为了解救民族解救劳苦大众，革命的政党及其领袖们注重的是如何将马克思主义运用于中国革命的实际斗争，从而制定指导革命取得胜利的战略和方针，而无暇顾及于对哲学对历史特别是对人的系统探讨，这样就导致了今天对所有这些特别是对人的重新思考。对于这样一个历史的逻辑的进展，当今有相当多的人感到不可理解。他们承认社会发展的规律性，但反对从人本身的研究中去探寻这些规律。实际上，对人和对社会的研究是一个问题的两个方面，或者说，是从两个不同的角度对同一事物的认识。正如对人的思考离不开对社会的思考一样，对社会的理解也离不开对人的



理解。因为人是一切社会关系的总和的承担者。在文学作品中，任何对人的行为、思想、性格、心理以及内心世界等等的描述，都或多或少地蕴含着这样那样的社会内容。而且，对于一个身上封建包袱特别沉重的民族来说，对人的认识程度标志着他们对封建污痕的清洗程度。马克思建立科学社会主义的其中一个历史前提便是：十六世纪的人文主义理论家和十八世纪的启蒙思想家对封建主义的彻底批判和坚决否定。这在直接引进马克思主义的中国人，应该也必须补上历史的这一课。因为从半殖民地半封建社会进入社会主义社会以后，人们最容易产生的错觉就是把封建主义的东西看成是社会主义的。因此，当高加林形象出现以后，人们反反复复地谈论着他的失败，他的过错，他的利己主义，他的违背传统道德等等，而唯独不谈谈这一形象所涉及到的对人的自身价值的认识和理解。似乎这样一来就会偏离马克思主义，事实上恰恰相反，唯其如此，才真正坚持了马克思主义。高加林形象就是以这样一种对人的深刻认识，在文学人物的塑造上开拓了青年农民形象的新生面。这是高加林所完成的第一个螺旋，它决定了随之而来的第二个螺旋：人们在审美意识上的含蓄凝重到热烈欢快再到深沉冷静。中国社会千百年的封建统治和束缚，在民族心理上造成一种自欺欺人的怯懦。这种怯懦心理表现在人们的审美意识上，便是偏爱所谓“曲终奏雅”的意境。无论是小说戏曲或其他等等，都乐于安排一个皆大欢喜的收场。诸如“才子及第，奉旨成婚”，“生死报应，前世命定”等等。即便是以悲剧终了的，也要附上一条阴间相会或者死后化蝶的尾巴。因为人们不愿正视淋漓的鲜血，正视社会的缺陷，正视别人身上抑或自己身上的伤

痕。对此深恶痛绝的鲁迅，在《阿Q正传》中特意用“大团圆”的标题予以讥嘲，从而完成了阿Q的悲剧结局。鲁迅在审美上的这种反叛，推动了一大批悲剧作品的产生。觉醒中的人们，开始以表现惨痛的人生，揭露和抨击黑暗的社会作为自己的审美理想。色彩峻冷，画面凝重，如同峭拔的山峰一般傲然屹立。直到天真欢快的小二黑、郭全海和赵玉林他们来临的时候，这样的审美意识才在新时代的阳光中重又变得柔和起来。这种柔和延续到梁生宝，延续到萧长春和高大泉，又越来越变得妩媚，越来越显得不自然。如果说，过去的人物形象是从血污中或是从战场上站起来的话，那么，这时的一批青年农民形象则是由一丛丛鲜花簇拥出来的。造成这种美学趣味的的原因，起先是由于人们过度地沉浸于胜利的喜悦，后来是因为一种装腔作势的虚假笑容使然。而且，为了证明自己笑得由衷，把嘴裂得更开，把眼睛眯得更细，结果弄得更做作。一直做作到无法再做作的地步，文学才恢复了真实自然的神态。在真实自然的审美意趣之下，出现的是复杂生动的高加林形象。相对于过去的天真活泼，这一形象显得少年老成，而相对于过去的矫揉造作，他又显得无拘无束。尽管人们指着他说长道短，但谁也不否认他的真实生动。在此，我们可以看到人们的审美指针又指向了鲁迅时代的冷峭超拔，不过基调更为明朗一些。

这一系列青年农民形象所标记的审美意识变化，同时又是文学思潮的发展记录。在创作阿Q的时候，文学上的现实主义是其主流。洞若观火的明察，深刻有力的批判，见之于冷静逼真的描写和幽默诙谐的叙述，其间还夹杂着许多顺手拈来的调侃和讥讽。这种创作方法及至立秋和多多头出现

时，在客观冷静的描述之中，添进了一种盼求革命的激昂情绪。这种情绪持续到小二黑、郭全海和赵玉林，则是一种革命浪漫主义的气息了。与其说是出于反抗旧世界的激情，不如说是来自对黎明的欢呼以及对未来充满信心的憧憬和展望。小二黑的婚姻胜利，郭全海的成长历程，赵玉林的壮烈牺牲……笔触所至，处处跳动着一种向往光明的热情。五十年代的梁生宝，又把这种热情付诸了农业合作化的艰苦斗争。最后，萧长春和高大泉把它升华到神圣的境地。在那里，理想发了酵，被放进阶级斗争的蒸笼，热情变了色，成为一片刺目的大红大绿。而高大完美的英雄人物，在异常热烈的颂扬之下变作一个个可望而不可即的泥塑木雕。文学的河道，迟迟疑疑地流过这一个五花八门的地带后，重新变得沉默起来，好比一个正在苦思冥想的哲人，用犀利的目光扫视着面前的一切，继浪漫主义之后，现实主义又占据了主导地位。人们不再把青年农民形象写成“高大全”，而是一笔一划地刻画成了高加林。他有人的头脑，有人的追求，有人的感情，有人的喜怒哀乐，总之，有人所具有的一切。这个人物的魅力不在于说了多少大话，唱了多少高调，做了多少常人难以做到的大事，而是在于他的质朴和真实。望着这个栩栩如生的形象，人们联想到的是伦勃朗的绘画，巴尔扎克的小说，甚至连语言也令人感觉到巴尔扎克式的故作强烈和有意夸张的粗豪气派。尽管作者头脑中的某些观念妨碍了这一形象获得更大的成功，但总的说来，现实主义在此取得了辉煌的胜利。这种现实主义如同它所创造的人物一样质朴无华，而且还有点古色古香。在它那里看不见丝毫现代派小说的影响，故事情节的曲折多变依然是塑造人物的主要手段。

从这种现实主义在当今小说创作中所受到的挑战来看，它今后也许会发生一些变化。但这是另外一回事。在这里重要的是，它以高加林的形象，在青年农民形象的创作历程上执行了一个否定之否定——从现实主义走向浪漫主义，再从浪漫主义回到现实主义。

我们从人物形象的时代性，审美意识的演化和文学思潮的发展历程这三个方面，确定了高加林形象在文学史上的地位之后，最后还是回到对这一形象在塑造上的不足的讨论上来，如果没有前文所论及的那些创作弊病的话，那么这个高加林将是一个在文学价值上可与阿Q、保尔、牛虻、于连等等著名文学典型等量齐观的不朽形象。而《人生》也会因此成为一部足以跻身世界名著之林的杰作。可惜的是，我们现在只能从文学形象的比较意义上把高加林和上述文学典型放在一起谈论。而比高加林更为成功的当代青年的典型形象，则只有拭目于文学创作者们日后的努力了。本文的结束句是人人皆知的成语，叫做美中不足。

1983年6月26日

## 论舒婷及朦胧诗派

### 一

也许人们还没有忘记1979年吧。其时，正当中短篇小说冲破一个又一个禁区获得快速进展的时候，诗坛上突然崛起了一批以舒婷等人为代表的青年诗人。他们仿佛从文学的地平线上一步步走来，其形象是那样的奇特：既不象孩童一般天真烂漫，也没有年轻人应有的血气方刚，而一个个如同历经风霜的老人，锁着眉心，低沉地唱着他们自己的歌。这一新鲜的文学现象，立刻得到了人们的普遍关注，结果是引发了一场争论。

争论持续了好几年。人们无论就其诗歌的内容和形式，还是就其诗歌的创作和批评，都发表了各各不同甚至截然相反的意见；意见唯一的相同之处，乃是冠之以“朦胧诗派”的称谓。虽然谁也没有对这一称谓下过确切完整的定义，但实际上，这个似乎约定俗成的称谓与其说是对这些青年人的诗歌的形象概括，不如说是人们自己对这类诗歌的主观感受和认识。因为朦胧诗并不朦胧，正如以往历史上的时代脉搏

每每跳动在青年人的血管里一样，在舒婷他们的诗作里，折射出了时代的光色。这种光色是如此的独特，以致除了这些青年以及他们的同代人，其他人很少能够准确恰当地表现出来。造成这一现象的因素固然是多方面的，但我们可以从他们所属的一代青年的思想情绪和心理结构谈起。

自新中国成立迄今，已有三代青年人走上社会舞台。他们大致上可划分为：五十年代的一代，六十年代到七十年代的一代，七十年代到八十年代的一代。曲折的历史进程赋予了这三代青年迥然不同的精神风貌。第一代以天真稚嫩见长，脸上洋溢着幸福的笑颜，眼睛里映现出明朗的天空；革命前辈带来的胜利使他们陶醉，因而他们也对前辈们怀有理所当然的景仰和依赖。他们真诚地相信每一条标语和每一句口号，勤勤恳恳地完成每一项工作指标和每一个革命任务。这种虔诚和驯服发展到1966年达到高潮，为第二代青年那种近于疯狂的热情所替代。人们通常把这第二代青年称为“红卫兵”的一代。第一代青年认真严肃地竭力重现着1949年以前的革命斗争和革命战争场面，慷慨激昂地视流血牺牲为最高荣耀，从而以巨大的人生代价，换取一个迷信盲从的沉痛教训。及至他们幡然醒悟自己的荒唐可笑，已经失去了宝贵的青春。在一片被激情的火焰焚烧过的废墟和荒地上，站起了峻冷的第三代青年。

如果说，第一代是新中国青年的孩提时期，第二代是他们的青春时期，那么，第三代便进入了老成时期。动乱的年代使他们失去了不应失去的科学文化知识，又使他们尝到了不该尝到的种种人生苦难。他们目睹了血腥的光荣，他们记

载了壮严的罪孽。他们所缺的是文明教养，所多的是社会经验。他们除了自己什么都不相信，他们为了追求真理什么都怀疑，他们在生活道路上又什么都思考。他们在惨痛的现世纷争中失落了理想信仰，因此思想杂乱且又混沌；而正因为头脑中没有任何桎梏，所以又显得格外清醒。面对复杂的社会和人生，他们既心怀不满又不愿正视，他们企图闭上眼睛逃避到内心世界里寻找平静，但不平静的心灵又时时把他们推出来面对现实。“我爱用狂草体书写中国”，道出了他们焦躁不安的情绪状态；“黑夜给了我黑色的眼睛，我却用它寻找光明”，则又勾勒出他们痛苦辗转而又不甘沉沦的心理结构。总之，他们是舒婷笔下那个“迷惘的我，深思的我，沸腾的我”。

一幅色彩缤纷但缺乏线条的挂图

一道清纯然而无解的代数

一具独弦琴，拨动檐雨的金珠

一双达不到彼岸的桨橹

蓓蕾一般默默地等待

夕阳一般遥遥地注目

也许藏有一个重洋

但流出来的，只是两颗眼泪

呵，在心的远景里

在灵魂深处

这是多么准确生动的表述！我们今天在小说里看到的当代青年形象，早在这些青年诗人的笔下呈现出来了。而且，有趣的是，诗人们自己却是根本无意于这样的艺术创作的。他们一心一意地刻划的只是各人自己的性格，抒发的只是各人自己的情感，吐露的只是各人自己的心曲，然而，描绘出的，却是整整一代青年的典型形象。因为，他们属于这一代青年，他们的头脑，他们的内心，他们的遭际和命运连同他们的诗情和创作。他们声称自己“心灵走过的道路，就是历史的道路。”这种心灵和历史的相通表明他们得天独厚的条件不仅在于只有他们才能再现这类艺术形象，还在于在诗歌里只有运用他们那样的表现方法才能获得最完满的艺术效果。

五十年代的青年诗人闻捷、邵燕祥、未央等等，用描绘明朗的生活场景和直抒内心激情的方法，写出了大量充满英雄主义色彩的赞颂诗；十年动乱期间的青年诗人，以难以遏制的热情唱出了直到今天才感到苍白空洞的“理想之歌”。我们不说这两代青年诗人的作品的美学价值如何，但无可否认，其中多多少少沉淀了一定的时代内容。同样，在舒婷等朦胧诗派的以扑朔迷离的画面织成的诗歌里，我们也感受到了当今时代的特色——昨天留下的阴影和明天洒来的阳光的相互交融。这个阴影在经济领域是贫困落后，在科学文化领域是愚昧颡顽；与之相应，那片阳光一方面表现为对外开放、体制改革和经济振兴，一方面表现为对人性人道主义的探求以及由此而来的人的自我觉醒。

“这种觉醒是什么呢？是对传统观念产生怀疑和挑战心理，要求恢复生活本来面目。不要告诉我怎样做，而让我想



想为什么做和我要怎样做。让我们能选择，能感觉到自己也在为历史、为民族负责任。”<sup>①</sup>

现在，人们突然发现，社会是人的社会！人和社会、人和自然、人和人、人和人自身的关系，成了哲学、美学、心理学、文艺学等等学科的注意中心，就连包括诗歌在内的文学创作，也争相从中汲取种种灵感。民主、自由、平等、博爱、人性、人道主义……凡是历史上被用来敲碎封建脑壳的思想武器，全都激起了人们的极大兴趣，不少人甚至把这当作新发现而激动若狂。人们没有料到，紧跟在一场浩劫之后的，竟是如此一个辉煌的启蒙时代。深深地刻着这个时代印记的朦胧诗派就在这样的思想氛围下应运而生了。下面，我们通过对舒婷诗作的分析可以看到，这些朦胧诗具有多么重大的美学——历史价值。

## 二

一位青年诗人曾经激动地写道：

“我永远不会忘记作为民族的一员而歌唱，但我更首先记住作为一个人而歌唱。我坚信，只有每一个人获得本来应有的权利，完全的相互结合才会实现。为了这个全人类的共同归宿，我宣告：我的诗属于这场斗争。”<sup>②</sup>

舒婷的创作一如其说。她在诗歌里通过自我形象的塑造而展示出来的，正是这么一个作为人而歌唱的人的主

---

① 舒婷：《生活·书籍与诗》。

② 杨炼：《我的宣言》。

题。

当然，这是一个普通的人。在动乱的年代里，她感到过孤寂，“从海岸到巉岩，/多么寂寞我的影；/从黄昏到夜阑，/多么骄傲我的心！”在一天劳累之余，她感到过疲乏，“小树在流水线上发呆，/星星一定疲倦了……/一切我都感觉到了，/凭着一种共同的节拍。”她有时是自信的，“一切的现在都孕育着未来，/未来的一切都生长于它的昨天。/希望，/而且为它斗争，/请把这一切放在你肩上；”有时又流露出惆怅的意绪，“一只油漆没有褪尽，/风桅已经折断的小船，/倾斜搁浅在荒凉的礁岸上；/满潮的海面，/只离船几米，/却丧失了挽救它的力量。”她性格倔强，这不仅表现在事业上，“我们互相叮咛：自由，/然后分头去写诗；”而且表现在恋爱上，“我真想拉起你的手，/逃向初晴的天空和田野，/不畏缩也不回顾”。她对大自然有着独特的艺术感受力，“我说我听见背后有轻轻的足音，/你说是微颯吻着我走过的小径；/你说星星象礼花一样缤纷，/你说是我睫毛沾满了花粉……”她对社会上的是非曲直有着自己的判断和鲜明的爱憎，诸如，在歌颂张志新的诗里，人们感受到她深深的爱，在《暴风雨过去后》中，人们看到她强烈的憎。她在《也许》里默默地思索，她在《致橡树》中热烈地咏叹……

总之，凡是普通人所具有的她都具有。她不是五十年代诗人笔下的英雄，洞悉社会发展的一切隐秘，一挥手，一投足，都具有叱咤风云的力量；她也不象《理想之歌》里赞美的大雁，凌空展翅，一派浪漫气势；她只是一个在十年浩劫中长大的普通姑娘，和与她同时代的人们一样，“经历了从狂热到迷信到痛苦的觉醒，从苦闷到徘徊到真理的探求这样

一个曲折丰富的心灵历程。”<sup>①</sup>当然，也正因如此，她有着“比成熟的英雄更为复杂也更有普遍意义的真实的感情世界。”<sup>②</sup>这个诗歌形象与前两代青年诗人的诗歌形象的区别在于：“前者主要表现的是人们创造的历史，后者是创造历史的人；前者是人们所处的时代，后者是处于时代中心的人；前者是外在的社会，后者是社会的内在。”<sup>③</sup>可见，这个形象的美学意义并不在于她的崇高伟大与否，而在于她本身的真实性，或者说，由这个真实性所体现出来的人的自身价值。

我们如果这样抓住了舒婷诗作中的人的主题，那么，对其中的人道主义力量的感受也就是自然而然的了。因为她那人的主题是伴随着人道主义的主旋律而展开的。

舒婷在叙述自己的生活经历时提到，她受了“痛苦，上升为同情别人的泪”这句话的启发后，“本能地意识到为人流泪是不够的，还得伸出手去。”“如果你是火，/我愿是炭”，“如果你是树，/我愿是土壤。”诗人把这种发自内心的同情和关注，赤诚地奉献给她的师长、亲友和人民。“当你雷样的鸣声震惊了整个沉闷的宇宙，/我将在你的涛峰讴歌”；“假如你感到孤单，/请到窗口来和我会面，/相视伤心的笑颜，/交换斗争的篇章”；“七十二名儿子使他们父亲晚年暗淡，/七十二名父亲成为小儿子们遥远的记忆”……她这样描绘对母亲的深切怀念，“不是瀑布，/不是激流，/是花木掩映中唱不出歌声的古井”；她这样讴歌坚贞崇高的爱情，“我们分担寒潮、风雪、霹雳，/我们共享雾

---

①②③ 刘登翰：《一股不可遏制的新诗潮》。

霄、云霞、虹霓，”“不仅爱你伟岸的身躯，也爱你坚持的位置，/脚下的土地。”当她抒发对伟大祖国的满腔热爱时，这种人道主义的感情更是达到了一个壮丽的高峰：

“……

我是你的十亿分之一  
是你九百六十平方的总和  
你以伤痕累累的乳房  
喂养了  
迷惘的我、深思的我、沸腾的我  
那就是从我的血肉之躯上  
去取得  
你的富饶、你的荣光、你的自由  
——祖国啊  
我亲爱的祖国！”

就近一点说吧，在建国以来对祖国的许许多多颂诗里，很难找出比这更真挚、更深沉、更瑰丽、更感人的诗篇。我们毋庸讳言，作者是本着人道主义抒写胸臆的，但我们要指出的是，人道主义不仅是一个哲学范畴，而且还是一个历史范畴。在今天二十世纪八十年代的中国青年女工笔下的人道主义，完全不同于十八世纪法国启蒙思想家著作中的人道主义。后者在这个概念里的具体内容是那个时代的平等博爱自由，而前者所蕴含的是一个崭新的时代内容；这个内容一方面是对祖国对人民的挚爱，一方面是对阻碍社会前进的封建残余势力和旧的传统观念的痛恨。它的历史意义在于：以它

所包含的新内容确切地反映了社会发展的必然趋势。因为，在我国新民主主义革命胜利之前，“爱国反帝始终是首要主题。这一主题经常冲淡和掩盖了其他，这与为欧洲争自由而革命的数百年行程很不一样。资产阶级的自由、平等、博爱等民主主义，在近代中国并没有得到真正的宣传普及；启蒙工作对于一个极为广大的农民小生产者为基础的社会来说，进行得很差。”“新民主主义由于回到农民战争（当然是在更高一级的形态下）而取得了中国革命的胜利。但是，政权的取代并不等于封建主义的自动全面消失，相反，从体制到观念，留下了农民革命的深重印痕，从而由改良派到革命派提出的人权民主等历史必然要求反而也以更高一级的新形态更突出地展示在人们面前了。扫除一切封建残存，实现祖国富强和人民民主，成为中国当代历史的神圣任务。”<sup>①</sup>

舒婷的以人为主题、以人道主义为主旋律的全部诗作，以其特有的艺术力量，勇敢地承担了这一神圣任务；它们从外貌到内心，从形象到灵魂，全面地展现了新中国第三代青年的精神风貌，唱出了他们提出的时代要求。她的诗篇鼓舞着激励着中国人民克服重重困难，去承担社会主义现代化的伟大事业；从而，也使我们由此认识到以她为代表的朦胧诗的历史——美学价值的社会意义和现实意义。

勃兰克斯在论及《少年维特之烦恼》时指出：“它的重要性，是由于它不仅表现了单独个人的孤独的热情和痛苦，而且表现了整个一个时代的热情、憧憬和痛苦。”<sup>②</sup>这个论断也同样适用于舒婷诗歌。她的诗作，无论是《祖国

<sup>①</sup> 李泽厚：《中国近代思想史论》。

<sup>②</sup> 勃兰克斯：《十九世纪文学主流》。

啊，我亲爱的祖国》中的深情歌唱，还是《流水线》里的痛苦喟叹；无论是《这也是一切》中的激越奏鸣，还是《思念》里的忧郁旋律，都和着时代的节拍，都流动着时代的血液。我们不应苛责她诗作中惆怅哀伤的音调，并以此非难她情感的起伏不定。因为恰恰有了这样的音调，这样的情感，才使她的诗作得以多侧面地表现出当代青年的时代特色——对传统的怀疑，对现实的思考和对未来的追求。当火山喷发过后，一切都笼罩在冷寂中的时候，当尽管天边映现了明亮的晨曦，但人们还不曾从浓重的夜色里挣脱出来的时候，我们怎么可以叱斥苦痛的低吟，怎么可能要求人们除了激昂的呼喊不发出其他声响？玫瑰花和紫罗兰可以散发不同的芳香，人类的情感又岂能指定好一种在诗歌及其他文学作品中流露？

只有摒弃这种传统的偏见（顺便说说，这种偏见是封建主义的而绝对不是马克思主义的），我们才能清晰如实地看到一个细腻丰富的内心世界，一个生动感人的诗人形象，一尊当代青年的艺术塑像。这个内心世界的躁动不安和复杂多变，具体而微地反映着一场浩劫之后的社会现实；这个诗人形象的真实性和完满性，集中概括了整整一代人的悲欢和追求；而在这尊艺术塑像所具有的典型性里，则凝结了思想启蒙和向现代化进军的时代内容。如果我们有了这样的认识，那么，越过以舒婷为代表的朦胧诗派，一个深远广阔的历史图景也就随之展现开来了；在这里，并不朦胧的朦胧诗不过是一部雄浑宏壮的历史交响乐的引子部分。

### 三

似乎是一个偶然的巧合，在民主革命中，爱国反帝浪潮淹没了反封建的启蒙思想；而革命胜利之后，人们把新诗发展史上一个很有价值的探索遗忘了三十年左右。这些探索者的名字，如其中颇有名望的徐志摩、戴望舒等等，只是近些年才开始被提及。为了理清这根线索，有必要简略地回顾一下“五四”以来新诗走过的道路。

应该说，这条道路是从对外国诗歌的引进和模仿开始的。在当时新诗运动中最突出的代表作品《女神》里，不仅形式是十九世纪欧美浪漫主义的，连内容也差不多如是。然而，特定的历史轨道决定了成为主流的是现实主义，而不是转瞬即逝的浪漫主义。这种现实主义在刘大白、刘半农的白话诗里初现端倪，中经蒋光慈、殷夫等等一直到艾青、臧克家、袁水拍以及与之遥遥相应的以柯仲平、李季、阮章竞为代表的解放区诗歌，汇成浩浩荡荡的新诗发展的主河道。与此同时，因新诗的分野而生出的几条支脉，如新月派、象征派、现代派等等，也以其斑驳陆离的色彩从主河道中逐个分化开去，构成新诗发展史既形形色色又主次分明的有机整体。关于这个整体，我们过去的研究往往片面地强调了它的主干而忽略了泛动在其他支脉中的有益探索。

打开徐志摩、戴望舒的诗集，这里没有醒目的时代内容，没有炽热的革命激情，有的只是“你我相逢在黑色的海上，/你有你的，/我有我的，/方向”；有的只是在寂寞的雨巷里，“希望逢着一个丁香一样结着愁怨的姑娘。”然而，恰

恰在这些似乎背对着时代写出的诗作里，闪现了对旧时代的反叛之光。这种反叛是双重的，它一方面是对传统的封建文学的否定，一方面是对传统的诗歌表现形式的扬弃。这种反叛的意义又是矛盾的，既是对新诗发展的进一步开拓，又是对当时的文学主流的别一种反动。这些诗人虽然有时也关注人民的苦难，也和着时代的歌声，但他们所看重的，乃是表现自我的内心感受和主观意绪等等。由于这个“自我”与当时的时代潮流的间距，致使其诗作一度遭到了历史的遗弃。

革命的胜利，似乎作出了这种历史的宣判。所有以外国现代派诗歌形式见长的内心抒发和自我表现，无一例外地销声匿迹了。占据压倒一切优势的，是从传统诗歌里汲取养料的革命新诗。就这样，新诗发展史上不知不觉地出现了一个否定。这个否定与其说是来自新诗发展本身，毋宁说是因为新诗发展所囿于的特殊的历史环境所致。但不管怎样，它出现了。这是新诗发展史上的第一个否定。

应该说，这个否定是由三次大讨论酿成的：三十年代的大众化讨论，四十年代的民族化讨论，五十年代的向新民歌学习的讨论。严格地说，第三次讨论不是讨论而是一场运动。这场运动标志了这个否定的彻底完成，同时又把这个否定推向反面。本来无可厚非的新民歌，被左倾政治推动着，扭曲了新诗发展的方向。它把潜伏在新诗历程上的某种陈旧的封建信息，逐渐恶化成一种畸形病，从而导向1966年以后的新诗危机。

我们无须细述新诗史上这可怕的一页。在此，诗歌不是艺术，而是以标语口号为外壳的政治的工具。好在任何事物一经走到极端，就会转向反面。新诗发展的弯路弯到了它的



顶点，便开始了它的转折。当一场染有封建复辟色彩的历史悲剧把一个思想解放运动推上历史舞台时，新诗发展史上的第二个否定也便悄然降临了。它似乎根本不考虑人们好恶一般地坦然走来，将新中国的第三代青年作为它命定的执行者；青年诗人们写出的，是人们似曾相识的朦胧诗。六十多年的新诗发展，就这样走了一个否定之否定的历史路程。它从引进外国诗歌（浪漫主义）开始，经过了一个大曲折，再回到重新探索如何引进外国诗歌（现代派）的新起点。其行程好象是一个圆圈，因为道路的不完结，所以它没有封闭，只是使一个被人遗忘的诗魂复活在当代青年的朦胧诗里。这种复活准确地说来是一个螺旋形的回升。因为，当今朦胧诗向人们展示了一个与前不同的崭新的时代形象。我们前面已经讨论过这个形象，现在再从比较的角度进一步展开。

对照一下舒婷等青年诗人和三十多年前徐志摩、戴望舒的诗作，可以看到许多显而易见的根本区别。同样是对现实的思索，在三、四十年代的现代派诗人是，“你绞干了脑汁，/涨破了头脑，/弄了一辈子，/还是个未知的宇宙”。而在当代青年则是，“黑夜给了我黑色的眼睛，/我却用它寻找光明。”同样是对爱情的讴歌，徐志摩有《别拧我，疼》，戴望舒的《赠内》“叫人说往昔某人最幸福”；而舒婷的《致橡树》则是：“根，/相握在地下；/叶，/相触在云里，/每一阵风过，/我们都互相致意。”“你有你的铜枝铁干，”“我有我的红硕花朵”，“仿佛永远分离，/却又终生相依……”全然不同的感情，全然不同的情操，全然不同的境界。这样不同的感情和境界，在戴望舒的《我用残损的手掌》和舒婷的《祖国啊，我亲爱的祖国》里区分为：一个是诗人个人的

爱，凄凄惨惨切切；一个则写出了一代人的爱，委婉深沉，且又铿锵有力。这种区别更为突出地反映在他们“自我表现”的诗作里。一个是“假如我是一朵雪花，/翩翩地在半空里潇洒”，或是“悄悄地我走了，/正如我悄悄地来；/我挥一挥衣袖，/不带走一片云彩”；甚至是“我的思想是恶毒的，/因为这世界是恶毒的；/我的灵魂是黑暗的，/因为太阳灭绝了光彩。”另一个则表现了一个完全不同的“自我”：“不是一切火焰只燃烧自己，而不把别人照亮；不是一切星星都指示黑夜，而不报告曙光”；“也许肩上越沉重，/信念越巍峨；/也许为一切苦难疾呼，/对个人的不幸只好沉默”；“生命应当献出去，/留多少给自己，/就有多少忧愁。”……

非常清楚，这一代青年诗人没有重复前人的老路，而是站到了一个新的起点上，担负了历史赋予的伟大使命。他们不象前人那样消极超脱，而是充满了积极向上的热情；他们没有那种飘逸自得的风度，而在脚踏实地地求索真理；他们不曾离开时代或者背着时代吟叹，而是在时代的激流中发挥了自己的作用；他们是经受了历史风暴洗礼的一代新人，而不是公子哥儿气未褪的小布尔乔亚诗人。

这两种截然不同的诗人创作的两种截然不同的诗歌，在新诗发展史上占据着完全相异的位置。后者不过是新诗长河的支流，而前者却构成了新诗发展史上极为重要的一环，这一环标志着全新的历程。如果说，后者曾经是对那个时代的文学主流的反动，那么，前者在诗歌里的苦闷、徬徨、思索、追求……一句话，用非现实主义手法表现出来的历史现实性，正好与当今的文学主流相吻合，反过来说，冷静的思考的现实主义文学主流，恰好在这种非现实主义诗作的现实

性中得到了充分体现。

假如我们从两个不同时代的人们的审美观念出发，得到的也是一个相同的结果。

当历史处于重大的转折时期，当一个民族面临着生死存亡的严重关头，人们往往以豪放悲壮、雄强昂扬作为自己的审美理想。凡是符合这审美理想的，哪怕粗陋到象《放下你的鞭子》这样的街头剧，也会在人们心中产生强烈的共鸣。相反，如果与此相悖，即使是精细到如同徐志摩《偶然》诗那样的佳品，也得不到绝大多数人的欢迎。以徐志摩、戴望舒为代表的诗歌之所以遭到历史的冷遇，这也是一个很重要的因素。他们的诗歌所体现的，是一种小资产阶级知识分子的审美理想。尽管他们曾悲切凄凉地俯视过人间的苦难，尽管他们曾冷峭超拔地表示过自己的愤世嫉俗，但最典型地反映他们审美理想的，却是这样一幅孤芳自赏的图画：“晚云在暮天上散锦，溪水在残日里流金，我瘦长的影子飘在地上，象山间古树底寂寞的幽灵。”由于在人世间地位的不确定，由于在时代洪流面前的软弱和摇摆，决定了他们如此阴冷惨淡、飘忽不定的美学形象。此中虽然包含有一定的审美价值，但这在当时是断断乎得不到正在流血奋斗的人们认可的。只有在几十年以后的今天，才为心平气和的人们所理解。当然，人们此刻的审美观念已经经过了一系列的变化。

当今的人们，是在一场动乱后从黑夜里走出来的。昨日的明朗欢快、奋发热烈，仿佛成了遥远的过去。深深地刻在人们记忆中的，是一种近于宗教迷狂的崇拜和仇恨。为这种磨难所苦的人们，需要一个冷静的头脑，能对以往的一切加以清醒的思考。与之相应，他们的审美理想也就显得哀婉悲

枪和深沉愤懑。这种审美理想如此映现在诗人们的笔下：“我是你河边上破旧的老水车，几百年来纺着疲惫的歌”，“是多么灼热的仇恨，烧弯了你铁黑的躯体”，“我恨不得一掌把石碑掀开，祖国，你该能理解，强烈的仇恨来源于强烈的爱；一片空白，竟也把你压了千百载！”何其深情，何其沉郁，何其准确地抓住了时代的美感！试想，这样的诗歌怎么会不受到当今人们的喜爱呢？

以徐志摩、戴望舒为代表的和以舒婷为代表的两批诗人，用同样一种表现方法写出的两种不同的诗歌，在新诗发展、文学潮流和人们审美观念的演化史上，占着如此不同的地位。究其原因，与其说是他们思想素质和艺术修养等等的差异所致，不如说是由于历史对当今这代青年格外恩宠使然。特殊的历史进程，不仅使他们在新中国三代青年的成长道路上作了一个否定，而且还使他们在新诗发展史上执行了一个否定之否定。

然而，虽然他们显示了这样两个质变，但他们和前人之间的历史承继性并不因此而中辍。他们在一个更高的起点上继续新诗历程的同时，接过了前人手中的接力棒；接力棒上刻着对传统的反叛记号，而这种反叛，从另一侧面标明了这些青年人的朦胧诗在新诗发展史上的地位。

#### 四

他们毫不讳言自己对传统的反叛。一向以委婉含蓄见长的舒婷，在《一代人的呼声》中坦率自信地告诉人们：“我推翻了一道道定义，我打碎了一层层枷锁。”

早在三十年代，鲁迅就指出过：“没有冲破一切传统思想和手法的闯将，中国是不会有真的新文艺的。”我们换句话说，要创造中国的新文艺就必须冲破一切传统的思想和手法。当一种与传统相悖的诗歌艺术出现时，人们总要为传统的生死存亡问题忧虑一阵。实际上，对传统的最大尊重和最好继承，恰恰在于打破传统。从《诗经》迄今的全部诗歌史足以证明这一点。自《诗经》、《楚辞》到五言、七言、律绝、词曲等等，我国诗歌艺术的每一步发展，都是对既定形式的突破和再创。从“五四”新诗到朦胧诗也同样如此。而且，当人们以一种深远的目光纵看诗歌史的时候就会发现，新诗——朦胧诗对传统的突破意义还远远不止于过去诗词曲发展的意义。因为它不仅仅是诗歌的格式韵律、字句结构等等的形式演化，而且还是一个诗歌创作所遵循的想象方式和美学原则的根本转变。如果借用一下哲学术语来比较这两种变化的话，那么，过去数千年的诗词曲发展道路似乎是我国诗歌的一个量变行程，而现在进行着的则是我国诗歌的一个质变改革。这个变革过程起于“五四”新诗运动，经过一系列的曲折发展，正在逐步趋向定型。

当然，这种变革并不是轻松自如的，审美观念上传统的保守性使艺术形式上的变革如同思想革命一样艰巨。当年火一般的“五四”新诗，仅仅炼出了新的字句格式、节奏韵律，而没能从根本上焚去形象构成方式的陈习旧套。平心而论，这种根本性变革倒是始于徐志摩、戴望舒诸君。很可惜，由于他们诗歌创作的背离时代，使这件工作未及取得决定性影响就告中辍，并且，一断就是三十年。现在，这种本来是连续性的工作却好象在从头做起，以致引起了人们的重

新诧异和疑虑。

对于我们祖祖辈辈陈陈相因的诗歌传统来说，当今这种发轫于另一个文明体系的朦胧诗确实显得稀奇古怪。它不以情景交融的创造意境为然，而是运用诗人的直觉、幻觉、错觉和联想创造一种常常寄寓了某种哲理的意象，追求一种融合了情、声、色、香、味的美感。传统的对大自然和生活场景的逼真描绘在此为诗人主观心灵的真实性所取代。诸如树木写成“一组绿色的旋律”，时钟化为一口深井，红花变成一血腥等等。在用这样的创作方法制作的诗句面前，人们习惯的欣赏方法自然显得无所适从了。因为，“这种诗象一道简洁的代数式，只提供读者一批字母组合，丰富而具体的事件场景，则要求读者象代入数字一样完成换算，从而造成更大范围的联想。”<sup>①</sup>

这确乎有点陷入让人读不懂泥潭的危险，然而，这种古里古怪的东西，却使我国几千年来的诗歌传统遭到了前所未有的强硬挑战。这种挑战的硬性性在于，它不仅针对传统诗歌的字句格律（这在“五四”已经基本完成了），也不仅针对传统诗歌的表现形式（这是徐志摩、戴望舒他们开始的），而且还指向熔铸诗歌艺术的人们生活方式、价值观念、思维方式和审美原则。

马克思主义认为，一个民族的文学艺术不外是这个民族所赖以生存的经济——政治——思想文化结构的产物。我国的传统诗歌，主要滋长发育在几千年的封建社会里。自给自足的自然经济，以中央专制集权为特色的官僚政治、以及以

---

① 孙绍振：《新诗的民族传统和外国影响问题》。

儒教学说为灵魂的思想文化，构成了它得以生长的土壤。其中，特别是中庸保守的儒教思想，直接造成了传统诗歌在美学上的对称平稳，刻板谐调。由此，人们也可以明白为什么会是杜甫而不是李白成为传统诗歌规范的原因。在这里，诗歌创作的原则不在于如何表现人，而在于如何反映社会，展现历史画卷。从而，人们也相应地以此作为他们对诗歌的审美标准：以诗歌反映社会历史的深度和广度来评判其美学价值的高低优劣。

当今的时代，是上述结构已经发生了并且还在继续发生着本质变化的时代。一方面，是自然经济由商品经济向现代化工业经济的过渡，一方面是政治体制向日臻完善的社会主义民主化和思想文化潮向新世纪的日渐解放。正如成为希腊神话基础的那种对自然对社会关系的观点不能和铁路、机车、电报并存一样，成为我国诗歌传统基础的思维方式和美学原则也将在整个社会趋向现代化的历史潮流里被彻底更新。在这样的历史变动中，人们的生活越来越丰富多彩，人与人的关系越来越紧密复杂，从而，沿袭传统创作诗歌也使人越来越感到力不从心。十年动乱，不仅显示了诗歌创作的危机，同时还暴露了蕴藏于诗歌艺术本身的内在危机——用某种简单的表现方式，特定的情感基调，规范化的想象，公式化的手法，去概括千姿百态瞬息万变的生活。形式一旦成了内容的桎梏，内容就必然要挣扎着冲破形式。生活中对人的价值的无视和对人的尊严的践踏，使人们找到了如何表现人的价值和尊严的美学原则；描绘自然和生活场景的粉饰失真以及情感的虚假造作，把人们推进了他们的内心世界寻求真情实感；一种纯粹从个人的感觉出发的想象方式，即使没

有外来诗歌和前人创作的影响，也会自然而然地跑进人们的头脑，更何况已经有了可资借鉴的前例。在这片象万花筒一般五光十色地转动着的画面里，一种错综复杂的合力作用，终于推动了诗歌艺术的新旧更替。新的竭力开拓，旧的拚命固守；正在逐渐更新的生活熔铸了新的艺术形式——朦胧诗，朦胧诗又从艺术形式内部毁坏着旧传统的坚硬城墙。这场变革的剧烈程度，简直就象在经济、政治、军事、思想领域里的斗争一样令人惊心动魄。

对于这样一场艺术革命，我暂时无法精确详尽地预测它的将来。因为任何一种艺术形式的建立，都是艺术活动的创造结果，而不是艺术理论的探讨结果。正如人们新的生活方式会自然赋予诗歌新的内容一样，新的诗歌内容也必然找到它们新的表现形式。在诗歌艺术的创造活动面前，理论的规定往往是苍白的甚至是徒劳的。对于这场艺术革命，我只能指出一个大致的发展趋向：它一方面是诗歌创作向人的内心世界的深入，并由此开掘丰富多变的生活，在表现诗人自身的同时体现时代精神；一方面是艺术思维的更为抽象和诗歌形象的跳跃闪烁，更富有流动性。这种趋向的合理性或者说它的合规律性在于：

一，作为整个历史潮流的一个组成部分，它那以人为中心的美学原则，正好与社会发展的总趋势相吻合。因为社会的解放归根到底是人的解放（顺便说说，在这里，个体的人的解放和整体的人类的解放是一致的）。这样，如果在诗歌里充分地表现了人，也就充分地表现了社会。尽管有人提倡所谓“纯自我”的表现，但事实上这种表现是不存在的。因为人是一切社会关系总和的承担者，具有不以诗人意志为



转移的具体性、社会性和历史性。从以社会为中心到以人为中心的美学原则的变换，不过是诗歌（其他艺术亦然）发展史上两个美学阶段的历史更替，是诗歌艺术从低级形态向高级形态的自然演化。

二，随着人类文明的发展，将是人们抽象思维能力的提高，从而，从情感意绪出发的诗歌艺术（以及其他文学艺术）也就相应地愈益接近更高的哲学抽象。在那里，诗歌再也不是真切细致、一丝不苟的工笔画，而是把真实的自然和生活场景融化到诗人真实的情感意绪中的写意画。这种变化标志着诗歌表现生活的能动性和创造性的进一步增加，以致把诗歌艺术从  $1 + 1 = 2$  的算术式变成  $x = 2 - 1$  的方程式。

以舒婷等人为代表的朦胧诗在新诗艺术历程上的地位和作用就是这样的。我们肯定了这一切之后，还要指出的是，这种朦胧诗尽管有着光辉灿烂的前景，但它的发展道路却是相当坎坷艰难的。传统的诗歌艺术的历史惰性，使一种新的诗歌艺术要经过一个较长的时间才为人们普遍接受。新艺术的诞生如同科学真理的发现一样，往往有一个难以避免的为人们所逐步理解和承认的痛苦过程。因此，这就要求年轻的一代探索者具备一种长期奋斗的韧性和不懈追求的顽强精神，在新诗发展的道路上不断前进。历史上有不少创新者转向保守的先例，也不乏创新者走了一段路之后回头压制再创新者的教训。对此，他们必须有一个清醒的认识。当然，另一方面，我们也不能因为有相当一部分人不了解朦胧诗而冷淡它、歧视它、甚至企图在摇篮里扼杀它。我们应该采取一种宽容的态度帮助它扶植它成长。既不要夸大其词，也不要

一味打击，这两种做法的结果都是一种把事物逼到极端境地而葬送之的表现。再一方面，本文对这种新诗潮的肯定也并不意味着对诗歌创作自由的一种新的限制，仿佛除了朦胧诗，诗人没有其他形式可选择了。不，绝对不是。朦胧诗对传统的反叛性不包含在创作上的排他性，它不仅将和其他诗歌艺术并存于诗苑，而且还将从民歌、古典诗歌和“五四”以来的种种新诗形式中广泛地汲取艺术养料，促进自身的生成发展。因为没有对传统的学习和继承，就谈不上对传统的打破和再创。而且，就朦胧诗本身而言，尽管它显示了新诗的发展方向，但毕竟是一种开创性的探索，而不是新诗发展的最终结果。它还有许多新的天地，有待于进一步的开拓。而且，这种开拓越深入，其接触的处女地疆域也就越扩大，就好比知识越多，发现的未知领域就越大一样。鉴于传统诗歌发展的封闭性，新的诗歌应该呈开放性发展，千万不要在发展过程中由于追求所谓的自我完善而重新走向自我封闭。

1982年初草就

1984年底重抄

## 舒婷、顾城、北岛及朦胧诗派论

### 一

当牛仔裤、迪斯科出现时，有人迟迟疑疑地发问，这些是好东西吗？同样，当朦胧诗这样的诗歌艺术出现时，也有人争执不休地连连发问，诗歌怎么可以这样写呢？这样的语言不是太难懂了么？这样的情绪不是太低沉了么？……只有当大家都适应或习惯了这种新的生活方式和艺术形式之后，人们才会觉得生活本来可以是这样的，诗歌本来是可以这么写的，就好象我们对每天吃饭用的筷子感到习以为常一样。

记得中学毕业上山下乡之际，我有一次站在黄浦江畔，面对江天、船舶，想到即将走上社会，想到等待着我的不知是如何模样的未来，不由思绪万千。后来回家构思老半天，凑出一首所谓的“浦江放歌”。什么“红日临空，潮涌处巨轮横立”，什么“云水茫茫八万路，雪原遥遥三千里”，什么“看泰山顶上一劲松，迎风立”等等。诗是写了，豪情是抒了，但我总感到有什么地方不对劲。因为那样的绚丽画面，那样的豪言壮语，离我在黄浦江畔实际上的所见所思相去

甚远。我在诗中所描绘的不象是我自己，而象是某个在报纸上被赞颂过的英雄。对于我自己来说，真实的内心活动却没有得到丝毫的表现。然而，假如把我自己真实地写出来又该怎样写呢？我不知道。

光阴荏苒。好多年以后，我在刊物上突然看到了别人在相同时期写的全然不同的诗歌。“傍晚的海岸夜一样冷清，/冷夜的巉岩死一般严峻。/从海岸到巉岩，/多么寂寞我的影；/从黄昏到夜阑，/多么骄傲我的心。”似曾相识的画面，似曾相识的心情。假如把诗中的海岸换成黄浦江畔，这不就是我彼时彼地的所见所思么？“童年的金色/已经消失/广阔的世界/变得更加清澈/生命一溶合在山泉中的一滴露水/在崎岖不平的道路上/吐着快乐的泡沫/唱着希望的歌。”金色的童年，崎岖的道路……假如不揣冒昧地将此诗的作者姓名掉换一下，它简直就是我的自我写照。我着实惊呆了。在自己的诗中我没能写出的我自己，却在别人的诗中奇迹般地发现了。而且，我敢说，还有许多象我这样的青年会在这样的诗歌里看到自己的影子。别人所谓的朦胧诗，我却觉得一点不朦胧。我要毫不讳言地说，我非常喜欢朦胧诗。因为，它是真诚的。它的这种真诚，将使千万颗年轻的心灵成为它停泊的港口。

朦胧诗不仅真诚，而且温柔、亲切。它没有丝毫咄咄逼人的英雄气息，有的只是普通人都会有的真挚友情。

“我为你扼腕可惜  
在那些目光浩荡的舷边  
在那些细雨霏霏的路上

你拱着肩，袖着手  
怕冷似地  
深藏着你的思想  
你没有察觉到  
我在你身边的步子  
放得多么慢  
如果你是火  
我愿是炭  
想这样安慰你  
然而我不敢

这种温柔虽然在顾城那里得到过这样的抒发“不要睡去，/不要/亲爱的；路还很长……”；在北岛那里得到过那样的流露“沿着鸽子的哨音/我寻找着你……”但这在舒婷，却是更为显著的特色，以致构成她整个诗作风貌的主要方面。“如果你是火/我愿是炭”，“如果你是树/我愿是土壤”，……每每默诵舒婷的诗歌，总感到有一股柔情在诗中汨汨流动。它象一条清澈明净的小溪，有时欢快，有时忧愁，有时缠绵，有时执拗；在斑驳的阳光下，还闪耀着不同的光彩。颂赞日光岩下的三角梅，它是“啊，抬头是你闭上眼睛还是你/即使身在他乡/只要想起/日光岩下的三角梅/眼睛便柔和如梦/心，不知是悲是喜”。描写四月的黄昏，它是“四月的黄昏里，/流曳着一组绿色的旋律，/在峡谷低回，/在天空游移。/若是灵魂里溢满了回想，/又何必苦苦寻觅？/要歌唱你就歌唱吧，/但请轻轻、轻轻、温柔地……”诗人这样鼓励友人：“假如你感到孤单，/请到窗口来和我会

面，/相视伤心的笑颜，/交换斗争的篇章”；这样同情无辜的牺牲者“七十二名儿子使他们父亲晚年暗淡，/七十二名父亲成为小儿子们遥远的记忆”。她这样抒写对母亲的怀念，“不是瀑布，/不是激流，/是花木掩映中唱不出歌声的古井”；这样表白对爱情的大胆执着，“我真想拉起你的手，/逃向初晴的天空和田野，/不畏缩也不回头。”

如此亲切的语气，如此真挚的情感，难怪顾城会在一首给舒婷的赠诗中说：“好象世界是一个黑孩子/已经哭够了/你哄着他/象大姐姐一样/抚平了他打湿的卷发”。当然，世界未必真的就是一个黑孩子，但这种大姐般的温柔，却道出了舒婷特有的委婉绰约。至于顾城自己的诗作，则是别一种风貌。

如果说，舒婷的诗中流动着大姐似的温情，那么，在顾城的诗里则时时跳动着一颗小弟弟般的童心，纯洁无瑕，晶莹透亮。为了对此得到一个大致印象，这里摘录一段他的《学诗笔记》：

“万物，生命，人，都有自己的梦。

每个梦，都是一个世界。

沙漠梦想着云的背影，花朵梦想着蝴蝶的轻吻，

露滴梦想着海洋……

我也有我的梦，遥远而清晰，它不仅是一个世界，它是高于世界的天国。

它，就是美，最纯净的美。当我打开安徒生的童话，浅浅的脑海就充满光辉。

我向它走去，我渐渐透明，抛掉了身后的暗影。

只有路，自由的路。”

如果人们机械地运用过去那种社会学的批评方法，也许会在这段话中挑出许多不是来。诸如梦怎么是世界呀？他怎么相信天国呀？天国怎么就是美呀？人怎么会变得透明呀？……然而，这样来批评艺术是庸俗的，甚至是可怕的。阿Q听了戏文尚且嘴里要哼上一句“我手执钢鞭将你打……”，我们怎么可以这样对待艺术呢？因为这段笔记所记录的，是一个诗人、一个艺术家才有的那种诗的、艺术的感觉。这种感觉在诗人的一颗童心照耀之下，象水晶一般透明。而这种透明的光泽，又闪烁在顾城所有的诗歌里；并且，每每还都有一片相应的暗调子做其衬托。请看这一首：“我是一个悲哀的孩子/始终没有长大……/我在一片淡淡的烟中/继续讲绿色的故事/我相信我的听众/——天空，还有/海上迸溅的水滴/它们将覆盖我的一切/覆盖那无法寻找的/坟墓，/我知道/那时，/所有的草和小花/都会围拢在灯光暗淡的一瞬/轻轻地亲吻我的悲哀”。再看那一首：“爱我吧，海/我默默地说着/走向高山/弧形的浪谷中/只有疑问/水滴一刹那/放大了夕阳？/我的影子/被扭曲/我被大陆所围困/声音布满/冰川的擦痕/只有目光/在自由延伸……”这里是“你给我金钱/我赞美你/用我的嘴唇/你给我同情/我赞美你/用我的心灵”；那里是“你，/一会儿看我/一会儿看云/我觉得/你看我时很远/你看云时很近”。离别时他写道“今天/我和你/要跨过这古老的门槛/不要祝福/不要再见/那些都象表演/最好是沉默/把回想留给未来吧/就象把梦留给夜/泪留给大海/风留给帆”；失望时他写道“两个自由的水泡/从梦海深处

升起……/朦朦胧胧的银雾/在微风中散去/我象孩子一样/紧拉住渐渐模糊的你/徒劳地要把泡影/带回现实的陆地”。

……

海，山，云，雾，泡影，陆地，冰川，还有风，还有夜，还有梦……所有这一切如同天上的繁星一样，在诗人那颗童心的引力场的作用之下聚成一个又一个的星系，织成一幅又一幅的图案。在这些图案里，很难说究竟是童心的照耀使诗人发现了生活中的暗色调，还是生活中的暗色调使诗人的童心显得更加晶亮，人们只感到一种由上述光色交织而成的美的境界。对于这个境界，用诗人自己的话来说，是“黑暗给了我黑色的眼睛，/我却用它来寻找光明”；用舒婷的话来说是“你相信了你编写的童话，/自己就成了童话中幽蓝的花”。当然，对于同样一种生活，出于同样一种思考，诗人们还可以用其他各自不同的感受来创造其他不同模样的天地。比如说，象北岛笔下的诗歌。

相对于舒婷的温柔婉约，顾城的晶莹纯净，北岛的诗歌所显示出来的，是一种深沉雄壮的男子汉气度。在他那里，人们一点也看不到亚瑟般的天真，有的几乎全然是牛虻式的刚毅。如同其他许多从十年动乱中挣扎出来的年轻人一样，这位诗人踉踉跄跄地爬上生活的海滩之后，转身望着海面上飘浮着的船骸，凝视片刻，一甩乱发，发出了如此这般的抗争：

“……我不相信天是蓝的  
我不相信雷的回声  
我不相信梦是假的



我不相信死无报应  
如果海水注定要决堤  
就让所有的苦水都注入我心中  
如果陆地注定要上升  
就让人类重新选择生存的顶峰！”

这样的情感喷发也许过于炽烈，然而其中郁积的悲愤却不由令人激荡。这不是用一般的愤世嫉俗所能解释的。“高尚是高尚者的墓志铭，/卑鄙是卑鄙者的通行证”。耸立在强烈的爱憎背后的是高度的历史责任感。正因如此，他会以同样的悲愤描绘在动乱中牺牲的战友：

“也许最后的时刻到了  
我没有留下遗嘱  
只留下笔  
给我母亲  
我并不是英雄  
在没有英雄的年代里  
我只想做一个人  
宁静的地平线  
分开了生者和死者的行列  
我只能选择天空  
绝不跪在地上  
以显得刽子手们的高大  
好阻挡那自由的风  
从星星般的弹孔中

流出了血红的黎明。”

如此激愤的情怀，如此豪壮的语言，使人们从中看不到丝毫印象派画家笔下的那种恍惚朦胧、扑朔迷离，而所见的全然是德拉克罗瓦的线条在奔腾，德拉克罗瓦的色彩在燃烧。即便是在爱神面前，人们也能感受到诗人的这种线条、这种色彩、这种男子汉的刚硬气息。

“……低低的乌云用潮湿的手掌  
揉着你的头发  
揉进花的芳香和我滚烫的呼吸  
路灯拉长的身影  
连接着每个路口  
连接着每个梦用网捕捉着我们的欢乐之谜  
以往的辛酸凝成泪水  
沾湿了你的手绢  
被遗忘在一个黑漆漆的门洞里  
即使明天早上  
枪口和血淋淋的朝霞  
让我交出自由、青春和笔  
我也决不会交出你  
让墙壁堵住我的嘴唇吧  
只要心在跳动  
就有血的潮汐  
而你的微笑将印在红色的月亮上  
每夜升起在我的小窗前

## 唤醒记忆。

舒婷，顾城，北岛；温情的姐姐，老成的弟弟，坚强的兄长；三种不同的诗歌风貌，三个不同的诗歌形象。他们的诗歌当然还有种种的不足，并且，往往是他们各自最突出的长处带来了各自最显著的短处：诸如温柔的情感会带来不住的絮叨，纯净的诗意有时会流于浅显，过火的语言常常损伤了美的意境等等。然而，重要的是，他们以各自的形象描绘出了一个共同的时代，吟诵出了一个共同的心声——对人的价值的肯定和对自由的憧憬，对以往黑暗的控诉和对现实生活的思考，还有对未来前途的探索。他们谁也没有滥用大红大绿的刺目色彩，因此绘制出的图景显得格外的真诚感人。相对于传统的欣赏习惯，这些图景中的形象也许有些跳跃，线条也许有些抽象，节奏也许有些变化，但这并没有减少它们所赋予诗歌的美学魅力而且还具有一种特别的审美快感。曾经有人皱着眉头说道，这种诗歌在三十年代也有过，并且在那时——我明白这种指责的含义。既然常常有人要翻开历史或者引经据典，那么，我们就索性将他们的这种朦胧诗放到美学——历史的坐标转换系统中去展开论述。或者说，既然已经获得了对这些青年诗人的诗风的印象，何不进一步确定他们在“五四”以来新诗发展历程上的地位呢？

## 二

沿着新诗发展的踪迹，我们一直向纵深处追溯。我们不要在岔路上拐弯，径直走到三十年代，走到徐志摩和戴望舒

的诗集面前停下来，然后，轻轻地打开他们的诗集。于是，我们会看到《再别康桥》看到《雨巷》；在那里出现的是清高飘逸的诗人，还有丁香花一般的姑娘。

“轻轻的我走了，/正如我轻轻的来；/我轻轻的招手，/作别西天的云彩……”

如果说，顾城的诗往往在透明中照见出嶙峋的山石或硬冷的铁块的话，那么，徐志摩的诗则透明得如同一条缓缓飘动的薄纱，或者好象一缕袅袅上升的轻烟。同样，象舒婷那样的柔情，在戴望舒的笔下呈现出的，是一种轻淡的忧愁。

“撑着油纸伞，/独自/彷徨在悠长、/悠长/又寂寥的雨巷，/我希望逢着/一个丁香一样地/结着愁怨的姑娘。”

美不美？应该说，很美。我们无需追问在舒婷、顾城、北岛和徐志摩、戴望舒的诗歌之间，谁比谁更美？因为艺术创造不是体育竞技，非要分出个上下高低才善罢甘休。在同样的艺术佳作面前，有的往往是各自的风姿；所以最好不要胡乱划分等级。当然，他们不完全一样，并且正是他们的异同造成了他们在新诗发展史上的不同地位。

我们首先应该肯定，无论是舒婷、顾城、北岛，还是徐志摩、戴望舒，他们都是才情独具的诗人，他们都创造出了同样出色的艺术，并都同样能使读者为之动容。但区别在于，前者的诗歌往往使人读了之后感到仿佛站在坚实的大地上，头上是铅一般沉重的天空；而后者的诗歌则往往使人觉

得好象踩着轻盈的云片在飘荡，天空里弥漫着无绪的愁云。简而言之，前者给予读者的是一种负重感，后者给予读者的是一种飘逸感。如果将这两种感觉诉诸理性的分析，我们就会看到这两种诗歌内容在历史坐标上的差别。

如同其他文学形式一样，诗歌艺术所表现的也是一种在历史和社会的发展进程中被消耗掉的生命和生命力。诗歌的时代性的强弱，决定了其体现的生命力量的大小。时代性越强，其体现的生命力量必然越大；时代性越弱，其体现的生命力量必然越小（对此反过来说也一样，即诗歌体现的生命力量的大小决定了其时代性的强弱）。舒婷、顾城、北岛他们虽然唱的都是他们自己的歌，但由于其中积淀着从动乱中挣扎过来的整整一代青年人的痛苦和追求，自然显得格外沉重。相反，徐志摩和戴望舒的诗歌尽管也是他们自己的歌，但这些歌与当时为社会解放民族解放而战的人们却无多大关系，换句话说，许许多多为了自由解放而献出的生命和生命力一点也没有在他们的诗歌中得到体现，因此其诗歌的分量也就自然显得轻浅了。当人们在大海里与惊涛骇浪奋力搏斗时，谁会想到去倾听从遥远的海岸上飘来的低吟？谁会想到去关注站在海岸上生怕被浪花溅湿的诗人呢？相反，当成千上万的人们从风浪中钻出来，疲惫不堪地爬上长长的堤岸时，其中无论是谁唱起悲伤哀怨的歌儿，人们都会向他静静地围拢过去。这就是他们两种诗歌在历史坐标上体现出来的审美差异。但这种审美差异的时代性一旦换到美学坐标上，便成了其艺术审美的差异性了。

当暴风雨过去很久以后，当某一个时代成了人们记忆中的故事以后，无论是站在海岸上的低吟，还是翻滚在惊涛骇

浪中的悲歌，都成了人们同样喜爱的艺术品，区别仅仅在于风格上的不同。因为火山喷发是一种美，点点星光也是一种美，不过前者是壮观的美，后者是繁丽的美罢了。因此，几百年以后，我们再回过头来看舒婷、顾城、北岛和徐志摩、戴望舒的诗歌，很可能就象我们今天看岳飞和李后主的词一样，因不同的风格产生的不同美感将上升到比因不同的时代内容而产生的不同美感更重要的地位。或者说，正好比人们壮怀激烈时爱读岳飞的《满江红》，伤心失意时爱看李煜的《浣溪沙》一样，人们在动乱的年头更容易理解舒婷、顾城、北岛，而漫步在风和日丽、鸟语花香的林荫道上更容易偏爱徐志摩和戴望舒。他们这两种诗歌，在历史坐标上的两种美学内容，在美学坐标上显示出来的是两种不同的美学风格。他们的历史地位有高低之分，但他们的美学意义却是相同的。因为美学上的优劣不是以历史地位的高低而是以诗人个性的表现程度来衡量的。而作为同样的诗歌艺术佳品，他们同样体现了各自的创作个性；从而，如同贝多芬强烈的激越和柴可夫斯基甜美的忧伤同样使人得到美的享受一样，舒婷的柔婉，顾城的纯净，北岛的坚毅和徐志摩的飘逸、戴望舒的忧怨也同样令人产生或者激昂或者悲伤的愉悦。我们从他们诗歌的这种异同出发，也许就可以看出他们的诗歌在新诗发展史上的不同地位来了。

新诗发展迄今的历程，相应于“五四”以来的整个新文学，走过了一个螺旋形的轨迹，经历了一个否定之否定的系列。当“五四”新诗以白话形式否定了古典诗词而获得独立地位之后，它接下去的发展，尽管有人尝试过从民歌中寻求前路，有人建立过新的格律形式，但蔚为主流的

却是自由体诗歌，代表这一主流的主要方面的，是诗歌内容上的从个性解放向社会解放、民族解放的逐步升华。这条线索的展开，便是从郭沫若的《女神》开始，到蒋光慈、殷夫，再到臧克家、艾青、田间以及七月诗派中的其他诗人和这之前的中国诗歌会诸诗人，最后以解放前夕在国统区出现的政治讽刺诗作为其尾声；代表这一主流的次要方面的，是诗歌艺术上的从浪漫主义走向现代主义。这条线索的展开，便是从郭沫若的《女神》到徐志摩、戴望舒诸君的诗歌作。当前一条线上的诗人们在努力把握时代脉搏，体现反愈创益强大的生命力量的时候，后一条线上的诗人们则试图在叛艺术传统的道路上迈出更大的步子。前者是一种在历史坐标上的美学内容的日益坚实，后者是一种在美学坐标上的艺术内容的日趋解放。对于新诗发展史来说，前者或许据有更为重要的地位，但在审美价值面前，后者并不显得比前者更为低下。有趣的是，随着旧时代的结束和新社会的来临，这两者同时都被一种以民歌为主体的新诗形式悄无声息地否定了。这个否定一方面使对解放的追求转化为对英雄的歌颂，一方面使对艺术的追求表现为对艺术的简化，它在1958年的新民歌运动中达到高潮。随后，它又在政治抒情诗中获得新的生命力，直到十年动乱，诗歌艺术被推下山崖为止。

从动乱中走出来的新诗，虽然有自由诗，有民歌体，甚至也有古典诗词形式的，但最为令人瞩目的显然是以舒婷、顾城、北岛等青年诗人为代表的朦胧诗。因为这种诗歌不仅可以唱出一代青年心声的力量，对人的解放作出了新的追求，而且以似曾相识的表现方式继续了对诗歌艺术从传统桎梏下解放出来的探索。如果我们把以《女神》为代表的“五四”

新诗的出现作为第一个否定，那么，民歌和政治抒情诗的相继崛起是新诗发展历程上的第二个否定，而如今人们为之侧目的朦胧诗则是第三个否定。从正反合的意义上说，这第三个否定似乎是新诗进入一个新层次的标记。在这个新层次上，过去分别体现在历史坐标和美学坐标上的那两条发展线索，于此得到了奇妙的吻合。也即是说，朦胧诗不仅以强烈的时代性体现出了重大的美学内容，而且以其独到的艺术追求展示出了耳目一新的美学风貌。总而言之，在徐志摩、戴望舒诸君对诗歌艺术在美学上的单纯追求，在舒婷、顾城、北岛他们是对诗歌艺术在历史——美学上的整体性表现。我想，这也许就是两者在新诗发展史上的不同地位吧。这种不同地位会使人们发现，徐志摩、戴望舒诸君的艺术追求仅仅是诗人的追求，而舒婷、顾城、北岛他们这批青年诗人的艺术追求则不仅是诗人的追求，在这种追求中还蕴含着艺术思维和审美观念的更新。这种更新所传递出的，是二十世纪艺术的信息。

### 三

从十九世纪末叶起，文学以诗歌方面的象征主义为代表，绘画和音乐以印象派为代表，文艺领域纷纷开始了向二十世纪的过渡和转化。随着人们生活方式的更新，随着科学的突破和哲学观念的改变，整个文学艺术步入了二十世纪的新历程。在那里，对世界的把握方法除了过去的理性主义还出现了与之互补的直觉主义；艺术思维也相应地开始注重整体感，注重以某种具体东西表现出来的形而上的抽象性。同时



在另一方面，伴随着心理学上的突破开始了向人的内心世界的进军，文学艺术由传统的模仿走向了内心的表现和对世界的再创造。真实的定义不再是对客观世界准确无误的描摹，而是对人的主观感受细致入微的有时是梦幻般的有时是象征性的表现。传统的优美典雅遭到了摒弃，取而代之的是抽象的线条和平涂的色块还有紧张的节奏；传统的抒情或描绘的语言消失了，自由联想成了诗人们的创作圭臬。在这样的表现方式之下，声音、色彩、光线、气味连同诗人的情感意绪一起交融成浑然一体。晨光会发出叽叽嘎嘎的声响，星星会如同小鸡似的吱吱喳喳地走动，而海水成了某种情欲的象征，荒原成了战后现实的写照……在这样一片二十世纪艺术思维和二十世纪审美观念的照耀之下，朦胧诗在动乱后的中国大地上抽芽了。相比之下，它在很大程度上印有我国古典诗歌的印记。尽管新诗本身是对古典诗歌的反叛，但二十世纪艺术与包括中国古典诗歌在内的东方艺术有一种天然的相通之处。因此人们无需奇怪在朦胧诗里，既可看到现代派艺术的影响又可找出古典诗歌的痕迹。诸如在“天是灰色的/路是灰色的/楼是灰色的/雨是灰色的/在一片死灰之中/走过两个孩子/一个鲜红/一个淡绿”这样的诗中，用大块大块色彩而表现出来的全然是现代诗人的感受；在“撒出去——/失败者的心头血/矗起来——/胜利者的纪念碑”。“多少支在峭壁上唱出的歌儿/还由海风日夜/日夜地呢喃/多少次行在沙滩上留下的足迹/多少次向天边扬起的风帆/都被海涛秘密/秘密地埋葬”这样错落有致的节奏中，又似乎流动着古典诗词的韵律。因此，对于一种在东西方文化艺术交互作用下产生的诗歌来说，要紧的不是时时察看自己是偏东了还是偏

西了，是太现代化了还是太传统化了，而是如何把诗人的种种艺术感受最为贴切最为有力地表现出来。

这里比较成功的有舒婷的《在潮湿的小站上》：“风，如有如无/雨，三点两点/这是深秋的南方/一位少女喜孜孜地向我奔来/又怅然退去/花束倾倒在臂弯里/她在等待谁呢/月台空荡荡/灯光水汪汪/列车缓缓开动/在橙色光晕的夜晚/白纱巾一闪一闪……”深秋，少女，灯光，白纱巾……诗人在写什么呢？一个莫名其妙的少女奔来又退去。好象什么也没写，但又什么都写了；少女和花束，深秋的晚上，月台的气氛，颓然的花束，惆怅的期待……在这种情景的感染之下，也许有人会若有所思地抿起嘴角，也许有人会怅然如失地低头发楞。尽管我们在这首诗中感觉到的还仅仅是印象派的笔触，但完整的画面形象本身又具有了某种象征的意味。同样的笔触，我们还可以在顾城《冬日的温情》里看到。

“在冬天的树上/落着一只大乌鸦/黑得象接近黎明的夜/因而发出光亮/它的眼睛交替使用/后面是无声的晴空/一种温情/一种温情中扩展的压抑/迫使我走开/去踩实松松的荒土/在稀少的影子里/难道没有许多蝌蚪/游着，侦察着绿珊瑚”这首诗给人的感觉，仿佛行走在严寒的荒地上，一面呼吸着清冽的空气，一面琢磨着在蝌蚪身上暗示出的春意。至于北岛的《路口》运用的也是这样的笔触。“风停了/风默默地站在路口/雾中浮起的栅栏/打开夜晚的小门/黑暗在用灯盏敬酒/眼睛上的窗格子/筛出了迷蒙蒙的白昼/学会离别吧/就象学会以往的一切/象学会欢乐与哀愁/背过身去吧，姑娘/让脆弱的灯光滑落在肩头/也许你想轻松地笑笑/而网在发辫的霜花/和夜雾一起缓缓地流。”写滥了的离愁别恨，在这里

不再是“执手相看泪眼”般的缠绵悱恻，而是运用了别一种手法，因为它基于别一种感觉方式。雾中的栅栏，迷蒙的白昼，令人自然而然地联想到的，是莫奈《印象·日出》那样的朦胧画面。总之，在上述这些诗歌里占主导地位的，不再是对客体的描摹，而是一种诗人主体的感觉和印象。因此，它不需要交代细节，不需要语言上的顺上而下，更不需要情感的直接流露。它可以是闪烁的、跳跃的，可以是模糊的、流动的，也可以是象征的、抽象的，因为这些都符合诗人的内心感受。在这艺术的感觉方式和表现方式上走得更远的，也许是顾城《弧线》那样的诗歌，“鸟儿在疾风中/迅速转向/少年去捡拾/一枚分币/葡萄藤因幻想/而延伸的触丝/海浪因退缩/而耸起的背脊”。诗歌写到这一步，已经算是走出了印象派的感觉领地，而接近于康定斯基倡言的那种自由的抽象线条了。

毋需再举出更多的例子，仅仅从上述几首朦胧诗里，我们就可以发现，被有些人指责走得太远太偏的诗歌，实际上在艺术上迈出的步子是多么的有限。无论从其表现的方式和抽象的力度来看，都好像一个刚刚跨进新时代门槛的孩子，满脸是好奇和惊讶的神色。按照现代艺术的眼光来评判，象《在潮湿的小站上》还可以发挥更大的想象力，以致它更具形而上的象征意味；象《冬日的温情》，画面上的线条还可以更抽象一些，以便具有更丰富的哲理性；而象《路口》，则还可以更浓缩一些，如果把迷蒙的雾色和同样迷蒙的灯光突现出来，再加以固定化，不就是那种离别之情在一瞬间的永恒了么？因此，迄今为止出现在人们面前的朦胧诗的意义，并不在于它在艺术更新的道路上走得有多远，而在于它

以其特有的诗歌形象的主体性和诗歌表现方式的开放性，打破了新诗发展过程中出现的那种封闭状态，从而成了一种诗歌创作艺术解放的标志。

在新诗的发展道路上，由于一种形而上学的僵化思想的影响，形成过一个封闭模式。按照那个模式，诗歌在描摹客观事物时必须遵循明朗欢快的基调，在抒发主观情感时必须符合高亢激昂的规范。结果，诗歌不仅走向失真，而且变得空泛臃肿。虚假苍白、空洞贫乏的语言塞满了一首又一首的诗歌。再有才华的诗人，也只能在这样的模式中兜圈子。僵化的思想造成了封闭的模式，封闭的模式又加深了思想的僵化，两者互相促进着形成了一股巨大的艺术保守势力。当诗歌在新时期开始复苏时，这种对诗歌审美的历史惰性，使得诗歌前进的步履显得异常艰难。即使竭力地走出一大步，也不过是在传统的形象性和抒情性上徘徊徜徉。以那种方式写出的诗歌，就是再真实再感人，也难免落入传统窠臼，难免显得千篇一律。所有的诗歌评论，除了形象生动，感情真挚，再加上一句想象丰富之类，几乎就说不出来更多的话来。然而事实上，按照二十世纪的现代诗歌艺术观念，形象和抒情，并不是唯一的诗歌创作准则。

朦胧诗的出现，结束了诗歌艺术的这种停滞不前。在那里，人们看到了一个极为广阔的诗歌艺术新天地。因为诗人的观察点移向了自己的内心感受，所以这个出发点具有了很大的开放性。它可以走向抽象，也可以走向具象；可以表现意绪，也可以表现梦幻；可以是印象画派那样的闪烁式，也可以是行动画派那样的流动型；可以激奋，也可以凄婉……凡此种种，都是对诗歌创作的一种解放。不过这种解放对于人

们根深蒂固的传统观念来说，往往是很难接受很难认可的。在传统的重重阻力面前，年轻的创新者们遭受了一次又一次的磨难。但他们的开拓也同样是顽强的，因为他们认识到要发展就必须向前进。舒婷在《献给同代人》中写道：

“他们在天上/愿为一颗星/他们在地上/愿为一盏灯/不怕显得多少渺小/只要尽其可能/唯因不被承认/才格外勇敢真诚/即使象眼泪一样跌碎/敏感的大地/处处仍有/持久而悠远的回声/为开拓心灵的处女地/走入禁区，也许——就在那里牺牲/留下歪歪斜斜的脚印/给后来者/签署通行证”

我们毋需夸张就可以认定，这样的开创性追求和“五四”新诗的那种开拓力量是完全同等的。即便将来的人们忘记了舒婷、顾城、北岛等青年诗人的朦胧诗，也不会忘记他们这种可贵的创新精神。当然，事实上对于一种真诚的诗歌艺术来说，不管它是古典的，是民歌的，是自由体的，是现代派的，还是如同朦胧诗那样的，都将是与世永存的。我们既不必任意吹捧，也不要随便扼杀。唯其如此，才能迎来诗坛的繁花似锦的局面。

总之，作为一种创新，已有的朦胧诗创作仅仅开了个头。我相信，在人们翻新着的生活方式土壤上，在人们更新着的思维方式和审美观念阳光下，在各方面的人们的关怀雨露下，这颗幼芽一定会成长起来，它的将来就好比“五四”以来的新诗发展那样，艰难曲折而又伸展自然。当然，它本身也就是“五四”以来的一个新诗发展阶段。

1984年12月

## 观念——文学，自然——人

——《黑骏马》、《北方的河》之我见

这是两幅质朴粗放的油画，一幅画着辽阔的草原，一幅画着奔腾的黄河。炽烈的阳光，使它们相继燃烧了起来，而且越烧越旺。于是，所有的一切都似乎在熊熊的火焰中消逝了。呼呼作响的火势奔跑着，跳跃着，炙烤着每一个读者的心灵，使之发出强烈的共鸣。一直等到火势逐渐消褪，人们才在那发烫的画面上分辨出它们所讲述的内容：诸如草原上的爱情故事，黄河边的时代青年等等。人们跟着那些故事和故事中的青年，在炎日下踩着坚实的大地走着，走着，渐渐溶进一片仿佛是用凡·高的画笔涂抹的金黄色彩中……

这就是张承志的小说，他的《黑骏马》，他的《北方的河》。人们也可以把他的这两篇小说看作两首热烈的长诗，从翻卷的诗行里领悟永恒的自然和同样永恒的生命。作为一个艺术个性，人们不得不承认，他的这两篇小说是独到的，即便在成千上万部小说中，也能被人一眼认出来。然而，当它作为一种被人称作有新意的文学时，我们却不得不在这片

激情面前后退几步，朝着火光坐下来静静地想一想，它们究竟新在哪里？

在新时期文学走过“伤痕”地带以后，对历史的反思一度成了新的文学时尚。这种时尚使作家们竞相以作品对历史内容表现的强烈程度来显示各自的创造力量。以往年代里受过冤屈耻辱的人们，一个个扮演了这类小说的主人公。他们以各自的命运遭际，诉说生活的辛酸苦辣，揭示历史行程的艰难坎坷。悲壮的旋律，深重的色彩，混和着无言的泪水和流泪后的思考，默默地流淌，流向躁动不安的天空，使那里时时迸发出思想的闪电。就在这样的文学氛围中，张承志向人们走来了，身后带着他的草原、大川、高山、风沙，还有属于他那个大自然并且可以说是其中一部分的一个个人物。他，来参加对历史的思考。

同其他作家一样，他一面挥动手臂一面发表意见。但与其他作家不同的是，他所引证的不是不幸的人物，而是浑朴的自然。他是那么挚爱他所描绘的那个民族生存环境，以致于不加思索地倾泻了他的全部赞美。他赞美草原的古老悠久，赞美黄河的奔流不息，赞美老奶奶说出的生命哲理，赞美彩陶碎片保留的历史文化，还有索米娅的忍让，还有白音宝力格的苦痛，连同那个大学毕业生的坚定执着……从这一片真诚的发自内心深处的赞美中，他表述了对历史的思考——在静穆永恒的大自然面前，历史所呈现的是一种持常的状态。从他的这种思考出发，别人又进一步在他的小说中发现了本能般的恪守精神，难以更改的文化传统，对人民的敬爱和对未来的探求等等。

应该说，这种思考和这些发现本身，有着它们自身的意

义。因为自然的确是永恒的。在永恒的自然面前，人们的追求和社会的发展也确实显得微乎其微，不过一瞬间，一微粒矣！但是，假如把这些话反过来说，我想也同样是成立的。这即是，永恒的自然本身由无数个连续着的转眼即逝的变化所组成，它大到星球的形成和灭亡，小到一朵鲜花的绽开和枯萎，乃至一个电子的运动和湮灭。这两种相反的说法虽然同样合理，但问题的微妙之处在于，人们往往在怀旧时更多地感觉到自然的静穆和永恒，而往往在创新时更多地感觉到自然的变化和跃动。因为过去意味着死亡，未来才意味着生命。正如死亡永远不会光临未来，生命永远不会面向过去。如果把思考角度作了如此一个一百八十度的转变后，人们再回过身去面对张承志的那两篇小说，也许就会说出另一番话来了。

在《黑骏马》里，作者从充满生机的大草原上，似乎是很轻地捧起了一个爱情悲剧。它告诉人们，草原上有一个叫白音宝力格的小伙子，和一个叫索米娅的姑娘。一个热情善良，一个纯洁美丽。他俩青梅竹马，倾心相爱。本来，他们是完全可以结合成婚的，就因为姑娘在婚前遭到了另一个青年的玷污，所以最后一切付之东流。小伙子为此感到痛苦、绝望，他发现以前所爱的索米娅已经死去。然而，做了他人之妻的索米娅却拉住他，恳求他将来跟别人结婚后能给她一个儿子，由她养大后再还给他。因为她已经丧失了生育的能力，而这按照老奶奶的说法，乃是一个女人最可悲哀的事情。一方面是失去爱情的痛苦，一方面是为人类延续生命的欲求，在这两种情绪的强烈交织下，白音宝力格从黑骏马上翻滚下来，扑向苦涩而永恒的大草原。



故事是美丽的，画面是动人的，煞风景的只是那种因袭的传统观念。这种传统观念象幽灵一样，老是在近年来的文学上空游荡着不肯离去，就连张承志如此动人的小说也未能幸免于难。因为，整个悲剧的焦点与其说在于第三者造成的索米娅的失去贞操上，不如说在于白音宝力格未能跨过贞操观念的门槛，致使爱情的鲜花凋谢在了这个观念的门槛下。从这一点出发观照整个悲剧故事，其摄人魂魄的力量起码减少一半。当然，作者并非没有意识到这一点，只是他用以对照的那番生命哲理令人愕然。那就是小说中老奶奶说的一番关于索米娅的生育能力的话。老实说，贞操观念已经够古老了，但这位老人关于女人延续人类生命的哲理却比它更古老。从古老的意义上，从永恒或者所谓持常的意义上，传统的道德观念在生命延续的哲理面前显得黯然失色了。小说很有诗意，但这种诗情却不是从未来汲取的，而是从过去的永恒之中汲取的。

同样的诗情也荡漾在《北方的河》里。在这篇小说里，奔腾的黄河代替了广袤的草原，并且，同后者一样，它也是一种民族或大自然的象征。当那个时代青年跃入它的激流中时，感到就象扑进了父亲的怀里一样。随着那个青年在波涛里的奋力搏击，《黑骏马》中的那番生命哲理在此转化成了勇往直前的所谓时代精神。生命的延续如同大自然一样永恒，历史的发展需要人们勇往直前。无可否认，当一个民族处在振兴路口时，的确需要这样的向上精神。但是，同样的精神有时也会给民族带来灾难。或者说，有时候历史上的灾难就是从这种精神的盲目发扬开始的。与惊涛骇浪搏击的那股力量固然可钦佩，但假如用这股力量来横扫一切还可钦佩。

么？当然，作者可以说，这是在感召人们积极向上，然而民族的向上即便不感召也会象黄河一样滔滔前去的。而且，历史的发展也并不全是勇往直前，它的曲折性和螺旋形常常要求一个民族具备的是一种富有弹性的灵活的开放性精神，而不是一味直线前进的僵硬的封闭性精神。对此，聪慧的智力往往比强劲的勇力具有更大的效用。如果说，在黄河里击水能够体现时代精神的话，那么，在迷宫里摸索就不能体现时代精神了么？人们经过一段时期的实践，发现阻碍前进的并不是一个大力神，而是一团象乱线似地缠住人们手脚的无形力量。在这种无形力量面前，你即便能游过一百条黄河也无济于事。作者或许对此有所领悟，所以选择了一个正在为考研究生拼搏的大学毕业生作为小说的主人公。这虽然不算背时，但也不算如何创新，因为传统观念也很看重读书。相对于传统观念，小说选择经商致富的青年作为时代形象也许更有挑战意味。当然，事实上作者选择主人公形象完全出于一种无意识，因为这个形象离作者的生活最切近。

《北方的河》不仅在时代意识上没有越过传统观念的雷池，在爱情观念上也显得同样的传统化。那个男主人公出于对牛虻、保尔一类革命英雄的盲目崇拜，竟然对他所理想中的女性提出如此要求：对方应该具有在两块相同的石头之间一样在众多的青年中认出他来的本事，然后牢牢地抓住他，甘心情愿地跟着他从一条大河跑向另一条大河。说句笑话，这哪里是主人公在寻找爱情，简直就是唐·吉珂德在寻找潘桑。从传统观念来说，主人公的这个念头很有点伟男子气度；但从八十年代的观念来看，这就似乎有些蛮横无礼了。因为男女双方应该是站在同一地平线上对话的，根本不存在

谁跟谁跑的婚姻原则。那位男主人公脑子里装着如此陈旧的观念，难怪他会在爱情面前显得那么不近情理。当一个姑娘需要爱情的时候，一个她所爱的男子对她所能做到的最大尊敬和最大帮助就是——爱她！可是小说里那个曾经与黄河搏击过的男子汉，一发现有第三者追求，马上就扔下姑娘逃走了。而且有趣的是，那位本来在他眼里是相当可爱的姑娘，就因为她接受了别人的追求，一下子变得不可爱了，就象索米娅一样地“死去了”。至于小说对第三者徐华北的种种描绘，与《人生》对黄亚萍的奚落如出一辙。在此，本文不再重复笔者在拙作《高加林论》中的有关论述。

通过上述简要的分析，我们在《黑骏马》和《北方的河》中确实看到了那种恪守精神，但不是本能的，而是观念上的；也确实看到了作者的探求，但不是面向未来的，而是面向过去的（作为一种对历史的思考，这两篇小说的深刻度令人实在不能恭维）。作者事实上并没有真正看到历史的发展，并没有把握住时代脉搏的跳动。因为他仅仅从恒常意义上的哲理来对比传统的道德观念，仅仅从与黄河搏击的那种勇气上来理解当今的现代化发展。他只知社会在发展，时代在前进，但不知道究竟在怎样发展怎样前进。他好比背向车头坐在一辆敞篷车里一样，光知道身后的车子在向南开，但不知道前面的车轮绕过了多少弯儿。

当然，对小说作出这样的评说也许苛刻了一些。但退一步说，假使小说对历史的思考是成功的，作为文学作品，它们也没有完全摆脱从观念出发走向文学的框框。无论是《黑骏马》中的道德观念还是《北方的河》中的时代观念，都在不同的程度上占据着小说的中心画面，并且在后一篇小说中

显得更为突出。这篇小说前面的引子，就开宗明义地说明了这一点。从观念出发固然也未尝不可，因为观念的文学本身就是一个文学的观念。但我认为，这毕竟不能算是一种高明的文学创作规范，它常常会减轻一部小说的艺术力量。其实，在张承志的这两篇小说中，是很有作者的艺术追求的。这种艺术追求简单说来，就是自然——人的艺术表现方式，它与观念——文学一起，构成了这两篇小说在内容和艺术上相反相成的两大特色。

要说张承志的这两篇小说有什么新意的话，我认为也许就新在这自然——人的艺术表现上。我们通常的小说，对自然风物的描绘往往是一种陪衬性的气氛烘托或背景渲染。但这在张承志则全然不同了。无论是《黑骏马》还是《北方的河》，作者的艺术目光总是紧紧地盯着他所热爱的草原、山壑、河流、天穹，甚至阳光，甚至疾风。这个在历史观念上显得有些愚钝的青年，一旦面对大自然便施展出了出众的才华。就好象科幻小说中的那个水陆两栖人，在陆地上难免有点局促，但一跳进大海便自由自在了。事实上，张承志虽然时时要表明自己对历史的思考，但他的创作本身对人和社会的复杂性等等是根本不关注的。他最感兴趣并且最为得心应手的，是凭借自己那股本能的力量尽情地创造他所感受到的那片大自然。因为这是他全部生活经历中最为重要的内容，最为熟悉的素材。因此，每每涉及复杂的历史，他的议论总是不无莽撞，但一站到生机蓬勃的大自然跟前，他的抒情却挥发得无比酣畅。我们可以说，比起塞尚在《圣维克多山》那样的画中所表现的庄严景观来，他的小说还缺乏一种深邃的哲理和宏伟的观照。但必须看到的是，这位作家已经把他

所描绘的大自然完全个性化了。也就是说，在《黑骏马》中的草原和在《北方的河》中的黄河，已全然成了张承志的草原或张承志的黄河了。草原的清晨、草原的黄昏，黄河的奔腾、黄河的燃烧，无不浸染着他如同阳光一样炽烈的情感，如同黄土高原一样浑朴的气质。在以往的小说里，我们很少见过具有如此情感如此气质的大自然。

“耀眼的地平线上，有半轮鲜红欲滴的、不安地颤动的太阳露了出来。从我们头顶上方一直伸延东去的那块遮满天空的蓝色云层，在那儿被火红的朝阳燃烧了边缘。熊熊燃烧的，那红艳醉人的一道霞火，正在坦荡无垠的大地尽头蔓延和跳跃，势不可挡地在那遥远的东方截断了草原漫长的夜。”

“他看见在那巨大的峡谷之底，一条微微闪着白亮浩浩荡荡的大河正在从天尽头蜿蜒而来。蓝青色的山西省的崇山如一道迷朦的石壁，正在彼岸静静肃峙，仿佛注视着这里不顾一切地倾泻而下的黄土梁峁的波涛。大河深在谷底，但又朦胧辽阔，威风凛凛地巡视着为它折腰膜拜的大自然。”

“他看见黄河又燃烧起来了。赤铜色的浪头缓缓地扬起着，整个一条大川长峡此刻全部熔入了那片激动的火焰。山谷里蒸腾着朦胧的气流，他看见眼前充斥着，旋转着，跳跃着，怒吼着又轻唱着的一团团通红的浓彩。”

在如此个性化的大自然面前，我们可以把种种的感受概括为：假如去掉小说中所议论的那些观念，张承志还是张承志，但假如抽掉了小说中所描绘的大自然，张承志就不成其张承志了。对于读者来说，也只有在这个张承志化的大自然面前，才得以体会到其小说铺展在历史思考背后的另一层内容——来自大自然的一种人生超脱感。人们对于古朴的社会、古朴的观念无须过于留恋，但古朴的自然对于人们却永远是美的。它就象古朴的爱情一样，在任何年代里被发掘出来，都会朝人们发出迷人的微笑。因为它是一种生命的象征。人们常常在这永恒的生命面前悟出生命的永恒意义。人们是如此地热爱生命，以致于总是希望它能够得到永恒。而张承志在《黑骏马》和《北方的河》中揭示出的，也恰恰就是这种生生不息的灿烂辉煌的生命之美。所以，它们理所当然地赢得了人们的赞美和共鸣。在此有必要顺便指出的是，人们对大自然的审美乃是出于一种对生命的热爱，而不是出于对永恒本身的感悟。即便是释迦牟尼那样的寻求超脱，也不是出于对永恒的追求，而是出于对个人生命要灭亡的恐惧，因此，正如有人从张承志的自然中悟出永恒、悟出所谓的恪守精神、悟出不可更改的文化传统和生存环境等等一样，我从这自然中悟出的是生命的跃动、传统的更新和历史的发展。而且我以为世界上从来没有过什么不可更改的事物，有的只是不断的变化和运动。从这个意义上说，明天永远是未来。

我们从张承志小说的大自然上升到一种人的生命感悟之后，接下去有必要再从另一个方向思考一下自然——人的表现方式。

相对于张承志的这一表现方式，还有另外一种对自然的  
表现方式。比如《呼啸山庄》、《白鲸》、《老人与海》这  
样的小说。这些小说分别描绘了阴森恐怖的山庄，庞大凶猛  
的白鲸，变幻无常的大海。但他们的描绘大自然与张承志的  
描绘大自然却有一个很大的不同之处，这些小说对自然的描  
写无一例外地带有相当明确的表现人的意向。如果说，张承  
志是从自然中感悟人的生命力量的话，那么，这些小说则是  
从人与人或人与自我等等的矛盾冲突中，走向自然的。《呼  
啸山庄》表现的是倔强峥嵘的叛逆精神，《白鲸》表现的  
是在死神或命运面前的人生态度，《老人与海》表现的是不  
懈的追求并使读者在这追求中领悟胜利的英雄气概。总之，  
他们采取的不是自然——人的表现方式，而是人——自然。

如果要在自然——人和人——自然这两种方式之间确定  
哪一种更好，那是毫无意义的。对此，只能这样论述，作为  
小说，以人为中心，从人出发，也许更有意味。而文学所必  
然具有的诸如社会的时代的历史的内容，在这种人——自然  
的表现中，也就得到了更加自然的揭示和流露。它不会象张  
承志的自然——人那样，常常显得有些牵强生硬，不很协  
调。因为尽管自然——人的方式也离不开作者对社会、时代  
和历史的感受，但如果从人对人的深刻理解出发，也许会赋  
予小说中的形象更为丰富的象征，并赋予这些象征更多层  
次的意味。这样，也就不至于出现因为缺乏对人的认识而产  
生的种种逊色了。而这样的逊色，在《黑骏马》和《北方的  
河》中，是一个共同的最为显著的薄弱点。与张承志对自然  
的巨大钟情相比，他对人与人之间的关系和对人本身的理解  
和把握，其差距实在太悬殊了。

但尽管如此，张承志的这一自然——人的表现方式，对于近几年的文学发展来说，无疑是有突破意义的。它的新意不仅在于把文学从对历史的反思的种种观念中上升到了对大自然对人的生命感悟，而且在于将启发人们进一步走向人——自然这样大幅度的更为深入的文学表现。照我的看法，这种表现还可以更进一步地走向人的内心，开辟一条从人的内心到达自然从而包容社会和时代的表现途径。人们只要一打开人的内心世界，他们就会发现，那里面的每一个微妙的变化和每一次剧烈的冲突，都具有一种与生机盎然的大自然相应的生命力量。在人的内心世界里掀起的波澜或萌发的冲动，具有如同阳光、星宿、草原、山川一样感人的美学魅力，一样永恒的审美价值。遗憾的是，我们至今为止的文学，对这片比大海比天空更为广阔的艺术天地，实在是太陌生了。

不过对于张承志来说，他的小说虽然已经跨出了很有意义的一步，但这一步还没有完全走完。大自然更多的艺术魅力，还有待于他的进一步开掘。而且我相信，在他以后的创作道路上，他那浑朴的自然和燃烧的激情一定会放射出更加绚丽的美学光芒。因为这是他那艺术个性所具有的创作力量之所在。

1986年1月



## 刘索拉小说论

要给一位初出茅庐的女作者写小说论显然为时过早，而且在还未考证出她在发表成名作之前写过什么小说就下笔评说更显得轻率匆忙；但她的那两篇小说——《你别无选择》和《蓝天碧海》——是如此的值得人们玩味，以致于成了当今文学创作中一个重要的文学现象。正因为如此，本文尝试着作一次刘索拉小说论。

### 一

一般说来，乡村的早晨通常是宁静的：晨曦缕缕，清雾缭绕，鸟儿啁啾，远处一声长长的鸡啼……但城市里的早晨却往往十分喧闹：大楼里嘈嘈杂杂，大街上熙熙攘攘，车辆嘟嘟，自行车打着急促的铃声，还有菜农摊贩时断时续的吆喝……城市的生活有着城市的节奏，城市的早晨有着城市的活跃。刘索拉的小说就踏着这样的节奏，带着这样的活跃，轻快地向人们走来；身后飘动的长发随着腰肢的扭动而旋转披散，轻盈的舞步急促地踢打着一个个音符连成一道道欢快跳跃的旋律，不是把人们卷向蓝天碧海，就是把人们弄得

知所措，除了跟着乱跑一气之外再也别无选择。这就是刘索拉小说给人的第一个印象。等到这一阵子激动过去之后，人们才可以安安静静地坐下来谈谈小说的人物，谈谈人物的内心，谈谈内心的追求，谈谈追求的痛苦。

我在此可以毫不夸张地说，如果因为刘索拉的小说充满青春气息而断定这是一首欢乐的旋律，那只能是看懂了一半。因为刘索拉小说有刘索拉的矛盾，有刘索拉的迷惘，有刘索拉的痛苦。这种痛苦不是出自坎坷不平的生活遭遇，而是来自一时尚为人难以理解的追求——寻找自我。

无论是《你别无选择》中的一群学生，还是《蓝天碧海》里的那两个小孩，他们都试图以自己的眼光看世界，以自己的头脑思索社会，按照自己的意志选择人生。他们最最讨厌的是别人要我怎样活，别人要我怎样做。不知是因为历史上的盲从曾经造成过巨大灾难还是因为他们过于自信，他们相信自己超过相信任何人。他们不愿遵守贾老师的清规戒律，不愿服从别人去歌唱计划生育，甚至不愿听从父母的安排成为庄严肃穆的音乐家。他们一心一意地寻找自己的旋律，寻找自己的风格，寻找自己的人生。因此他们既不象《大学春秋》和《青春万岁》中的那群学生，仿佛一生长下来就被安排好一切似的无忧无虑地跟着阿姨老师朝前走；也不象《公开的情书》或《今夜有暴风雪》中的那群热血青年，时时把历史扛在肩上，充满责任感使命感。他们不低估自己的价值，也不夸大自己的作用。他们不是关在书斋里苦思冥想的哲人，也不是一劲儿地冲锋陷阵的唐·吉珂德，而是如同一群放学回家后的小学生一样凭着自己的兴趣从事自己的创造；为民族，为人类，也为自己。或许是意识到了自我的存在和

意义，他们从来不把生活看作是苦行僧的磨炼，更不把生活的创造者看作是一走路就撞电线杆子的典范。他们一面追求一面尽情地寻找生活乐趣。因为只有懂得了生活才算是懂得了学习，懂得了工作，毋庸置疑，他们意味着一个新的时代精神。他们的追求体现了八十年代青年的特色。

然而，如果他们的追求被写得畅通无阻，那么刘索拉的小说便无多少价值。刘索拉小说的价值不仅在于对这种追求的热情表现上，而且更在于对其追求的艰难性的深刻揭示上。不管这些孩子们的追求有多么合理，但真正理解这种追求的人并不多。老师不理解，父母不理解，整个社会也似乎没有完全理解，甚至连他们周围跟他们同样年纪的青年学生也有许多不理解。在森森和孟野探索神秘的音乐世界的同时，石白照样沉浸在对巴赫的认真钻研中，董客依然在踏踏实实创作收集了所有风格从而一举歼灭自己个性的乐曲。即便是作者本身，也没有在小说中沿着寻找自我的道路一往无前。她一面在由森森、孟野构成的主题旋律中不断地呼唤创作热情，一面又在由李鸣、小个子构成的主题旋律中时时地发问，这样疯狂的追求真有意义吗？于是，她一面在小说的键盘上一下下地敲打出激情，一面又以玩世不恭的调侃在这激情周围渲染荒诞气氛。人生固然要有所追求，但谁能保证这追求就不象TDS功能圈那样只不过是一种没完没了的循环往复呢？怀着这样的疑虑，她用明亮的色调将森森、孟野形象推向画面中心，又以老是转着退学念头的李鸣形象勾勒了小说的框架。整个乐章的旋律从李鸣开始到李鸣结束，致使这个形象好比铺在画面地板上的一片暗呼呼的底色；它和马力的猝死、小个子不住地擦洗功能圈以致于最终出走，连

同孟野被迫退学后倒退着走出校门一起构成了小说全部暗调子。整个画面通过由秀美的戴齐和一群顽皮活泼的女学生组成的中间色调，过渡到森森、孟野那里，显出一种生命的光亮。生命的光亮从对追求的疑云中透出，而这片疑云到了《蓝天碧海》里则又变得更加惆怅闷暗。它化作蛮子的死亡，化作因这种死进而给女主人公带来的莫名恐惧，化作女主人公面对自己而感到的极端孤独。如果说在《你别无选择》里人们还可以感觉到一种因讥嘲世俗而来的矜持冷傲，那么这种情绪到了《蓝天碧海》里则全然变成了出自“梦坠空云齿发寒”的焦躁、尖刻和恼怒。在前一篇小说里的女孩子们是肆无忌惮地打闹欢笑，在后一篇小说里的女孩子是惴惴不安地怅望前程；因此，前一篇小说结束在清晨的阳光和莫扎特辉煌的交响乐里，后一篇小说的结尾却是走出录音棚的女孩子梦幻一般地游荡在看不见警察的大街上。这是小说在跳荡的笔触中透露的一种因寻找自我的人生追求而来的难以解脱的痛苦。这种痛苦就如同西绪弗斯推石上山的那个著名神话故事一样，带有一种无可奈何的悲哀情绪。但生命的价值毕竟不在于对石头不断滚下来的悲哀上，而在于不断把石头推上去的执着坚韧上。因此尽管那女孩子感到孤独，感到前途迷茫，但她还是倔强地走出了录音棚；尽管李鸣对生活是那么的冷漠，但最终还是面对朝阳不无激动地推开窗子；尽管森森、孟野的追求是那么艰难，而且结果也并不见得如何收效，但他们所找到的原始的质朴和古老的悲哀却启迪了学生们被禁锢已久的灵感，致使一句写了无数遍而毫无进展的乐句终于得到了舒舒畅畅的展开。即使是那个悄悄出走的小个子，也怀着找找看的心情远走他乡。在此，小说展

示了一种强烈的散发着二十世纪现代气息的自我意识。这种自我意识否定了束缚个性发展的传统观念和道德规范，也否定了文艺复兴以后的人文主义把人作为上帝来赞美，从而过分夸大人的价值，把人抽象化理想化的空泛和苍白。这种自我意识既认识到自我的存在，也认识到自我的位置；既肯定选择的自由，也肯定自由的限度。当然，这种自我意识又不同于《棋王》中的主人公所持的人生态度。王一生的自我肯定通过向内收缩而达到内心的平衡，而刘索拉小说中的主人公们的自我肯定则通过向外开拓而得到个性的伸展。相形之下，尽管前者事实上也并不曾完全丧失信心和热情，但后者却更具进取性和开创性。从整个的历史进程来看，将由后者而不是前者扮演时代青年的角色，在上演过无数悲喜剧的历史舞台上演出新的悲喜剧。因此，说刘索拉的小说在历史坐标上具有走向未来的指向是并不过分的。

## 二

荒诞派戏剧家阿尔比曾经这样表达他的艺术观，他认为戏剧有下列两项义务：其一，对人类状况作出某种说明；其二，用他使用的艺术形式作出某种说明。尽管刘索拉的小说染有浓重的现代主义文学色彩，但当人们用上述现代主义艺术观来对照这两篇小说的话，那么就会很遗憾地发现，她并没有履行这两项义务。她也许确实想说明某种状态，但她过于感情用事，把说明变成了表现和抒情。当然，如果小说仅仅如此，那也无可非议，因为表现和抒情同样可以写出脍炙人口的好作品。问题在于她使用的艺术形式虽然个性独具但

却并不完全就是她的。她的小说笔触和人物形象显出她是一位个性很强的作家，但她对她所借鉴的艺术表现形式的过分依恋却无意间冲淡了自己的艺术个性。她是至今为止直接借鉴现代派文学创作的作家之一。且不说《你别无选择》的荒诞气氛与《第二十二条军规》是多么相似，就是这篇小说的构思布局和细节处理也都受到那部黑色幽默代表作的种种影响。相对于彼处写了一个空军基地，她这里选择了一个音乐学院，那个挂在学生们头上的功能圈又颇有“第二十二条军规”的意味；小说中，李鸣借了尤索林的目光漠视一切，孟野学着尤索林的模样退出学校，而小个子则如同奥尔一般处处给人暗示；此外，马力死后的铺盖使人联想起尤索林帐篷中的那个死人，孟野的妻子用剪刀与丈夫拼命的情景又使人联想到奈特雷的妓女用菜刀对付尤索林的那场厮打……如此等等，不一而足。至于《蓝天碧海》中那个女孩子的说话口气，更是活脱脱一个塞林格笔下的麦田守望者，并且不得不承认，她还学得挺象那么一回事。

刘索拉的小说诚然有着过于明显的外来影响，但如果有人因此而投去轻蔑不屑的目光以示清高，那就愚妄得令人啼笑皆非了。须知即便是一部因借鉴而完全丧失个人风格的失败之作，也要比闭门造车死造出来的风行之作有价值得多。何况刘索拉的这两篇小说还是相当成功的。不要以为她的这种艺术借鉴仅仅是一种横向移植，仅仅给人一种新鲜奇特的感觉；她的小说在艺术形式上的刻意求新除了在文学创作上对传统具有极大的冲击力之外，还从审美心理上给人们带来不可低估的变化。长期以来，人们看惯了情节跌宕的小说，听惯了悲欢离合最终团圆的故事。现在刘索拉的小说既不热

衷情节，也不讲述故事。时间在一个浑浑然的空间里不是象一条河流似地向前伸展，而是象一簇簇礼花一样四处散射。这里的叙述没有顺叙、倒叙、插叙之分，这里的描写又与叙述混为一体。小说被写得象流动的旋律，人物则象一个个古怪的音符，有几个还不小心走了音调。这样的艺术表现方式完全破坏了人们在小说中看热闹的兴致，而看热闹又恰恰是我们国民性的一大特色。刘索拉的小说本身则是写得非常热闹，节奏明快，线条飞动，但里面却没有一点热闹可看。因为它不是对世界的整体性描绘，就是发自内心的坦然诉说。它由着自己的性子描绘，按照自己的方式诉说。是知音无须启发迁就，是陌路人即使写得再明白也无法产生共鸣。在森森、孟野式的开拓创新和贾教授式的古板守旧之间，刘索拉的小说当然选择前者。

当然，相对于《棋王》那样淡泊高远的艺术境界，刘索拉的小说显得极为焦躁不安；但在意绪的流露和情感的挥发上，却和《棋王》一样自然，一样出自天籁，只是《棋王》注重和谐的宁静，刘索拉小说强调不和谐的跃动。她在她的小说里总象是在不停地寻找什么，而结果又总象是什么都没找到。于是她抬起头拍拍手心，或者微微一笑，或者做个忧郁的鬼脸，就是不肯告诉别人以后怎么样。因为她自己也未必知道未来的模样。如果有人硬要上前刨根究底，她也许会扬着眉毛不无惊诧地反问：干吗要打听将来的事情呢？

刘索拉的小说不仅没有未来，而且没有过去；有的只是现在，但现在又正在消逝。如果翻开《棋王》，可以找到棋王的来历；如果翻开《小鲍庄》，可以发现小鲍庄的历史；但面对《你别无选择》和《蓝天碧海》，你无论花费多大精

力即便使出乾嘉学派那样的考据本领，也弄不清楚那些孩子们的过去究竟是怎么回事。其他小说中的人物，诸如王一生（《棋王》）、捞渣（《小鲍庄》）、炳崽（《爸爸爸》）、黑孩儿（《透明的红萝卜》）之类，都有一副土生土长的身形嘴脸。唯独刘索拉笔下的人物，无一个有来历有出处。他们仿佛是一批天外来客，突如其来地降临，突如其来地消失。读者跟着小说走着走着，恍如置身于柏格森描绘过的那种生命之流，其中有青春的气息，有情绪的芳香，有意念的闪动。但假如要想从中把握住什么，那么这一切就会立即消失得干干净净。这样的小说艺术对于以往的理性主义创作规范，无疑是一种相当有力的反叛。

长期以来，我们的小说创作总是充满了一种实用理性精神，一落笔就想阐述什么道理，体现某种观念。但现在刘索拉的小说彻底摒弃了这种精神。它们出自直觉，又诉诸直觉。尽管人们可以把她的小说归结为寻找自我，或展示一种自我意识的觉醒。但她的创作本身并没有炫耀这种人生哲学之意。她不过是凭着她特有的感觉，象写一支支乐曲一样地写了一篇篇小说。因此她的小说也就随之具有了音乐的流动感。当然，刘索拉小说的更大特色还在于她那强烈的个性展现上。与王安忆相比，她所展现的不是南方女子的柔美秀气，而是北方女子的坦荡豪爽。语气直率，下笔干脆，有时干脆得叫读者没有喘息的余地。她不善于掩饰自己，而是喜欢由着性子让个性象野马一样在小说中任意奔驰。她一方面急急忙忙地从西方现代派那里汲取灵感，移植表现手法，一方面又以她的个性而不是以她的艺术功力对学到的东西进行本能的消化。因而她的作品虽然留有不曾完全消化的痕迹，



但人们又不得不承认她的小说毕竟不同于她师承的那些名著。相对于《第二十二条军规》的荒诞世界，《你别无选择》倾注了更多的情，这种热情不仅体现在一系列执着的追求上，而且还蕴藏在对某种理想的悄然憧憬中。相对于《麦田守望者》，《蓝天碧海》流露了更为浓重的忧郁，以致于人们看了《你别无选择》还可以感到一种释然，但读完了《蓝天碧海》总感到心中塞满了难言的重压。如此浓重的忧郁绝对不是“为赋新诗强说愁”似的故作愁眉苦脸，而是出自一颗受过创伤的心灵。而且在一个生性豪放的女作家笔下出现如此忧郁，使那种创伤显得尤为深重。因此人们千万不要以为这位女作家是对那些现代派名著感到新鲜好奇才借鉴着写出了她的小说。她的小说完全是出自她的内心感受，她的人生体验。她是以她的个性，凭她的直觉，用她的心灵，写出了那么激情洋溢而又哀婉动人的小说的。

### 三

刘索拉小说发表的1985年，是新时期文学发展史上一个不同寻常的年头。且不说文学在其他方面取得的种种进展，仅仅是小说创作，就呈现出了前所未有的新颖独特且又百花竞放的局面，除了《棋王》，一系列令人瞩目的中篇小说几乎都在这一年相继问世。而如果把把这些小说拼成一幅色彩斑斓的图画的话，那么刘索拉的这两个中篇所闪烁出的则是一片奇异的光泽。她在别人面对自然或者纷纷四出“寻根”的同时，毫无顾忌地转向自我，走进自我的内心世界。这在整个文学思潮循序渐进的发展过程中，应该说是一次大胆的

跳跃。

自从新时期文学从“伤痕”文学进入对历史的反思以后，有好一阵子是在一种沉思默想的气氛中度过的。然而当一批年轻的作家们将历史的思考变成对大自然的观照和对民族文化的探索时，新时期文学的一个重大转折也就到来了。这一转折的发生倒不是因为人们在文学创作上的刻意求新，而是由于文学把历史翻来覆去地思考和描述了无数遍之后，发现大家其实对历史都很清楚，而文学自身却在这种思考中被越弄越糊涂了——过去是为政治服务，后来被当做改造社会的武器，而现在怎么又成了历史的侍从啦？于是，思考的文学变成了文学的思考，有一些青年作家从这一片沉思中悄悄地走出来，或者跳进迷人的海，或者走进北方的河。尽管他们在滚滚波涛里仍然继续着对历史的苦思冥想，但在艺术风貌上却无意间发现了自己。于是，他们不假思索地向雄浑的大自然倾泻了他们的全部热情。这样的小说，不管创作者有没有意识到，实际上已经从过去的文学框架中跨出了一只脚，挤出了半个身子。至于挣出了整个儿身子的，是另外一些从沉思中走出来的青年作家。他们不是以走向自然的方式挣脱旧框架，而是抬起头一面查看古老的天空一面走进崭新的天地。他们有的在葛川江上捕捉渔佬儿形象，有的钻进深山老林呼吸民族的原始气息；有的展示超然世俗的人生，有的描绘古老沉闷的村落。他们寻找民族历史的本相，他们探索文化心理的奥秘。而他们在找到传统的民族文化的同时，也找到了自己的文学个性。他们煞有介事地向人们不停地编织所谓“寻根”理论的迷雾，其实内心深处是在为自己的小说成功地展现了个性而感到自豪。当然，他们不会因此

忘乎所以，因为文学还没有走到可以高歌凯旋的时候。

当文学发展到观照民族历史探索文化心理这一步之后，这种观照和探索就会使人们自然而然地发现：这民族缺少个性，这历史太过凝重，这文化古老得失去了活力，这心理麻木得好象一潭死水。归结起来，这是一个几乎看不到时间流动的封闭空间。在这个封闭空间里，看上去所有的一切似乎都在按部就班地运行，但实际上却已经在一种长年累月的循环往复中无声无息地凝固了，窒息了，僵化了。在这里，虽然有着顽强的生存，但生存得非常悲哀。

文学的“寻根”一旦面对了这样一个生存空间时，它下一步的逻辑发展就必然是对自我意识的寻找。因为对于一个过分强调共性的民族来说，唯有发展个性才能重新获得生命活力。而发展个性又必须唤醒自我意识。“五四”文学曾经致力于唤醒民众，但现在“寻根”文学的发展在逻辑上将转入的是对唤醒自我的关注。因为那个封闭空间之所以会趋向凝固，与其说是由于没有民众力量，不如说是没有自我意识。因此要想重铸历史，要想更新民族，要想调整这个民族的文化心理，不推出自我意识是绝对不行的。唤醒了自我也就自然唤醒了民众，因为民众的唤醒不是对一种集体力量的开发，而是对每个自我的存在的启悟。这样一种文学发展的逻辑进程将使新时期文学不仅仅停留在对“五四”的简单回复上，而且获得对“五四”的螺旋形超越。这种超越会把新时期文学推上一个更高的层次。在这个层次上，文学一方面不是通过观照民族历史而抵达寻找自我意识，而是通过寻找自我意识得以观照民族历史；一方面又不是以走向自然的方式走向自我的内心，而是通过走向自我内心的途径走向自

然。这种走向自我走向内心世界的文学创作，从逻辑上说，应该是对当今文学思潮发展的历史期待，而刘索拉的小说却无意中把这种历史期待变成了创作现实。她一面呼唤自我，张扬个性，一面深入内心，诉诸直觉。她以青春的旋律和生命的跃动给古老的天空带去无限的生机，从而以一种令人耳目一新的风貌超越了文学发展的逻辑进程。这也就是说，当别人在从文学的旧框架里悄悄地挣脱出来时，她却完成了一个大胆的跳跃，把别人连同旧框架一起甩到了身后。这使她的小说显得不同寻常的突出，而显示出带有创举性的意义。

尽管这个创举有着如此重要的意义，但它又不无偏激。她强有力地冲击了传统的审美心理，后者的条件反射又势必给她一个无可奈何的校正。伴随着巨大的跳跃而来的将不是辉煌的成功，而是退一步的立足。她的小说本身是一个横向移植的结果，但在文学的历史旋涡里这种横移很快就会得到纵向的逆转。相比之下，“寻根”小说比她有着更为稳固的根基。因为后者巧妙地将横移诉诸了纵向流动意义上的文学创作。由此可见，文学的现代意识是以两种方式进入我们的新时期文学的，一种是渗入民族土壤催发文学新芽，一种是未及着陆便在空中开花。“寻根”小说属于前一种，刘索拉小说属于后一种。这两种开拓具有同样的价值，但前者是一种严谨的顺叙，后者是一种勇敢的倒叙。由于这是一种在中西文化对流背景下出现的文学的互相交融，因此我们的文学在交融中都必须面向对方，就象恋爱进入关键时刻一样，毋需害羞，也不要胆怯；任何转身而逃的举动都会导致文学的倒退，导致将自己重新封闭到一个凝固的生存空间里去。

刘索拉小说的历史跳跃除了上述横向空移的意义之外，

在小说艺术上也显示了一种与传统心理全然相悖的结构形式。她的小说是一种除去了框架的结构，没有过去，没有未来，只有流动的现在。这种现在不是流动在时间的轴线上，而是流动在内心的时空里。《你别无选择》流动在作者的心理时空里，《蓝天碧海》则流动在叙述者的心理时空里。她以毫无头绪的叙述给读者以整体的感受，而这种感受所造成的是读者对小说呈现的心理时空的自觉或不自觉的内心呼应。小说写得无头无尾，这对读者来说正好造成到处是头到处是尾的感受效果。因而小说既是作者的，又是读者的；大家都可以在这种心理时空里任意走动，捕捉闪动的意念，体验流动的情绪。这样的小说建构不仅仅是一种技巧上的突破，也不仅仅是一种审美心理上的冲击，还是一种对民族传统的封闭心理的断然毁坏。

《棋王》这样的小说在艺术上有出神入化之功，写得轻松自如，却又天然浑成。但它在结构上却属于传统的封闭性的。从主人公的出场到主人公的退场，棋王由亮相走向胜利；不说作者说了个故事，不说小说出示了一串情节，至少可以说《棋王》完成了一个过程。这个过程是一个圆圈，如果再写下去便是第二个过程的开始，也就进入第二个圆圈。《棋王》的结构是这么一个封闭的圆圈，其他的文化小说或创新小说也莫不囿于这样的圆圈。《小鲍庄》以捞渣和洪水的关系完成了这个圆圈，《爸爸爸》以一动不动的炳崽为圆心以家族部落之间的冤家争斗为圆周画成了这个圆圈，《老井》以艰难的找水和最后的出水完成了这个圆圈，《金发婴儿》以无辜的婴儿为圆心以环绕着婴儿的矛盾冲突为圆周画成了这个圆圈……如此等等。这种传统的小说创作的心

理圆圈即便是在刘索拉自己也有一个逐步摆脱的过程。她在《你别无选择》中写的那个不免有些牵强生硬的结尾就带有这种画圆的痕迹，这种痕迹到了《蓝天碧海》才基本消失了。而她一旦在小说结构上造成了这种对心理圆圈的毁坏，那么就意味着她对那个传统的封闭空间作出了彻底的否定和对一种未来的开放形态作出了尝试性的探索。尽管“寻根”小说取得了相当喜人的艺术成就，有的飘逸空灵，有的质朴厚实，但刘索拉小说的这种开放性建构展示的乃是另一种艺术前景。对于她的小说，人们尽可以指责她走得太快，跳得过远，缺乏根基，没有民族意味云云；但人们又不得不为她在当今小说创作中闪现的这种奇异光泽发出由衷的惊叹，不得不承认即便她有一百个不是也已经在新时期文学发展历程上获得了自己的地位。在此我倒是很乐意地向她表示衷心的祝贺。亲爱的读者，不知你们愿不愿意跟我一起致意。

1985年10月5—7日晨

## 是临摹，也是开拓

——《你别无选择》和《小鲍庄》之我见

几乎是彼此同时，《人民文学》和《中国作家》以首篇的位置各自发表了两个令人耳目一新的中篇，一个叫《你别无选择》，一个叫《小鲍庄》。正如《绿化树》和《北方的河》在去年被人们着实谈论了一阵子一样，这两篇小说提供了1985年的新话题。不过，比起去年的话题，今年的话题似乎别具一格。以往的文学理论面对这样的小说会感到一种束手无措的困惑：它们讲了个什么样的故事？它们写了些什么样的典型？它们……其实它们既没讲故事，也没写典型，而是随心所欲地展现了一个躁动不安的世界和一种蒙昧古朴的生存状态。而小说的全部奥秘也就存在于这一个世界和这一种状态里。

—

这里的一切几乎都是混乱的。杂乱无章的叙述线条，随

意涂抹的斑斓色块，突如其来的对话，再加上歇斯底里的尖声叫喊。你弄不清究竟是狂欢节降临了，还是哪个地方着火了。人们在忙乱地走动，有的汗流满面，有的气喘吁吁，有的却冷若冰霜。但再仔细看看，你就会发现他们既不在欢度节日，也没在消防灭火，而是在按照各自的意愿干着各自的事情。玩世不恭的想着退学，懵里懵懂的乐于睡觉，董客在制作各种风格的作品从而消灭风格，小个子忙不迭地擦洗‘功能圈’，打扫脏寝室……其中最引人注目的两个作曲尖子，一个在寻找神秘而遥远的旋律，一个在表现深沉而古老的悲哀；而那位正经八百的贾教授则在这群发疯似的学生中间发疯似地忙碌着，一会儿凑到这个跟前瞧瞧，一会儿站到那个背后听听，总觉得哪里出了毛病，但就是找不到被损坏的部件。然而，寻找的照样在寻找，运转的继续在运转，忙碌的依然要忙碌，因为除此之外，你别无选择。至于他们究竟在干什么，小说在某个段落里悄悄地告诉我们：

“新的礼堂正在建设，到处都堆着砖瓦、木料，还有一座现代化的教学楼刚刚动工，推土机把旧平房推成一片废墟，机器的轰鸣和敲打声整天跟音乐捣乱……”

我们终于明白了，这里是一个新世界的建设工地。你可以说这是一个学校，你可以说这是一座城市，你也可以说这是一个社会，一个国家，一个时代，甚至可以说是整个人类，或者说是一代人的内心世界、情感意绪、精神风貌……凡是你可以联系上的尽管说出来，人们绝对不会笑你说错了。你感到忙乱吗？是的，忙乱。不仅这样的世界忙乱，



里面的人物忙乱，而且小说本身也忙乱，唯有制造这些忙乱的作者也许是有条不紊的。但假如人们认为这样的写法是前所未有的，那他们就错了。我这里可以举出一部经典性的世界名著，约瑟夫·海勒的《第二十二条军规》。

不仅是消灭了故事情节的内容，打破了时空限制的流动型叙述，即便是某些人物形象的塑造，人们也能在《你别无选择》中隐隐照见出《第二十二条军规》的影子。从李鸣那张玩世不恭的脸上，可以看到尤索林式的冷嘲热讽，不过前者显得阃陞不安，后者却是桀骜不驯；从小个子的忙乎中，可以看到矮个子奥尔的机智灵活，不过前者是抽身出国，后者是逃离战争；在这里是神秘的TSD功能圈，在那里是绝妙的第二十二条军规；甚至连孟野被迫退学后，也学着尤索林的模样倒退着走出校门……然而，人们由此可以说这里有一种中国式的临摹味道，却绝不可断言小说在生硬地照搬外国现代派文学。因为不管小说受了多大程度的外来影响，但它毕竟是一篇创造远远大于临摹的杰作。它有着出奇的大胆，独具的才情，而且出自于一个女作家的手笔。

相对于约瑟夫·海勒笔下的荒诞不经，《你别无选择》向我们展现的是忙乱中的剧烈变动。它所少的是绝望、迷惘、退避，所多的是希望、寻找、热情、追求、创造。这是一种与我们过去所理解的全然不同的追求和创造，它不再是统一口令之下的整齐步伐，统一模式之中的机械翻铸，而是群芳斗妍的求新，千姿百态的思索。年轻的艺术家中既没有权威，也没有榜样。他们在崎岖的道路上艰难跋涉，他们向遥远的星空摸索前进。他们激动时会把钢琴敲得震天响，他们兴奋时会互相厮打得一团糟；情侣们在琴房里一面

寻找自己的旋律一面互诉自己的脉脉温情，姑娘们在阳台上穿着“三点式”学习击剑或者搞搞其他体育锻炼，有时还发出肆无忌惮的傻笑。不过，他们之中没有一个向往关进斗室啃冷馒头，更没有人一走路就撞上电线杆子。他们每个人都在按照自己的个性谱写自己的人生，弹奏自己的乐章。即便是一个认真刻板的姑娘，也会不慌不忙地面对两个男同学的追求泰然处之。被压抑和封闭了不知多少年月的个性，突然在这一代年轻的大学生身上畅畅快地伸展开来，吵吵嚷嚷地跳跃着奔跑着，到处乱走，到处喧哗，弄得贾教授拉住了这个，滑掉了那个。既然洪水已经漫上了堤岸，那就只有任凭它们自由自在地流向新的天地。小说抓住了这种旧与新、过去与未来、传统与创新的一瞬间，在画面上以抽象而具体的细节、混乱而生动的形象作了新颖而自然的展现。尽管其中有苦闷，有彷徨；有琐碎的烦恼，有虚伪的造作；有猝然间的死亡，有偶然性的退学；但整个画面的基调却充满了青春的活力，充满了生命的昂扬。这代青年学生不象《青春万岁》中的那些孩子天真得过于驯顺，而是一群在古老的大地上觉醒了的新人；理想、主见、热情、毅力、独立的思考、独到的见解……凡是人所具有的他们都具有。从他们的键盘和琴弦上进发出的全然是崭新的艺术观念。仿佛来自原始自然的音符粗犷有力地使劲呼喊着重向神秘的星空，古老沉重的悲哀则象黄河一样从心灵而不是从天际缓缓流出，诉说着由来已久的不幸和忧伤。这样的艺术风貌，使人想起的是凡高、高更和塞尚们的绘画，以亘古的热情和震慑人心的神秘划出一个簇新的时代。于是，小说中那句写了无数遍而得不到发展的乐句，终于在新时代的感召下畅畅快地舒展开了清新

秀美的风姿。小说一面临摹他人的技法，一面创造出了一个生机盎然的世界。在这个世界里虽然还有人在酣睡，还有人在睡梦中不时地扯住别人迈出去的脚步，但越来越多的人们已经起身了，他们一面揉着惺忪的睡眠，一面迎着灿烂的朝霞向未来走去。小说的结尾尽管荡漾着理想的诗意，但无可否认的是，《你别无选择》作出了一个相当出色的选择。

## 二

如果说，《你别无选择》展现了一个创造中的混乱世界，那么《小鲍庄》显示的则是一种经一双柔软的手指整理过的生存状态。这种生存状态使人想起五十多年前萧红笔下的《生死场》，不过相比之下，《生死场》的笔触格外大胆奔放，在当时被誉为“越轨的笔致”；而《小鲍庄》则于清新活泼之中写得更加生动形象，更加意味深长。因为它在笔法上临摹的是加西亚·马尔克斯的《百年孤独》。

那是一片扑朔迷离的迷雾，在里面走动神秘莫测的人物。反复制作小金鱼的上校，不停地编织裹尸布的老处女，整日价泡在浴室里的俏姑娘……在那样的世界里，在那样的人物身上，人们既可以看到卡夫卡式的现代派影响，又可以发现被《天方夜谭》式的神话故事所吹拂过的痕迹。而《小鲍庄》则取法其用现代意识手法写一个古老家族的艺术技巧，对一个古老的村庄展开了不慌不忙的叙述。

就象布恩迪亚家族在一片疯狂的激情中兴衰一样，小鲍庄是在一汪冷漠的洪水中泡大的。无动于衷地生，无动于衷地死。生得艰辛，死得寂寞。他们祖祖辈辈过着一模一样的生

活，麻木的脸上挂着一模一样的表情。这里有不断哼唱旧戏文的老头，有反复听到拨浪鼓的女人，还有隔一段日子便要发作一阵的疯子，还有孤独郁闷的青年，还有穷愁潦倒的文人……与马尔克斯笔下的画面不同的是，《小鲍庄》以说书代替了神话，以麻木代替了孤独。若要找出相近的地方，也许只有在愚昧的程度两者相差无几。不过，鲍氏家族没有激情，他们讲求淳朴的仁义。

《小鲍庄》凭借《百年孤独》的那种笔法，相当成功地勾勒出一幅中国农村生活画。当然，同《你别无选择》一样，人们在此既看不到情节也听不到故事，更见不到往日的那种典型形象。人们跟随着土里土气而又生动活泼的叙述轻快地在这个贫瘠的村庄里转来转去，一会儿看这个哭泣，一会儿看那个发疯；一会儿听听陈年八代的戏文，一会儿听听闷声闷气的对话。有时候想笑，但笔锋一转，你的心情就沉重起来了；有时候想哭，但笔尖朝上一提，你又感到一阵释然。虚虚实实，进进出出；好象每一笔都在认真地写实，但转面一想，又觉得意味无穷。十分具体的细节常常具有着相当抽象的意蕴，极为真实的人物又时时使人觉得似乎在象征什么。虽然人们被带到那样的村庄，但并不感到自己也仿佛在过那样的生活，而只是感到在看银幕上的电影，在听从古老久远的地方传来的歌声。生命在这个村庄里仿佛被凝结成一个悄无声息的黑点，时针仿佛在这个黑点上一动不动地停住；于是，一声长长的叹息从小说中轻轻地飘出来，飘向高远的天空。人们就此站住，仰首云天，陷入对小说的沉思默想。

是的，尽管技法上是一种临摹，但与《你别无选择》一

样，《小鲍庄》显示出了自己的创造，自己的个性。前者是生机勃勃的混乱，这里是令人深思的停滞和麻木。布恩迪亚家族是古老的神秘的，然而鲍氏家族似乎更古老更神秘。稍感不足的只是，《小鲍庄》写出了它的古老却没有写出它的神秘。小说误以为愚昧麻木等于纯朴简单，从而没能把笔触进一步伸到更为深层的地方。小说极为出色地写了拨浪鼓神秘的“叮咚”声响，但后来又忍不住推入一个对拾来十分关心的老头，将拾来和大姑的关系交代得明明白白从而失去了回味余地；小说相当深刻地揭示了拾来对大姑的蒙昧爱恋，但在拾来和鲍二婶结合后却把笔触转向了生活的烦恼而没有对拾来那种既合乎人性又不无扭曲的性爱作进一步的开掘；小说非常富有情趣地写了文化子和小翠的相爱，但末了那个喜气洋洋的结局却把这种沙漠中的爱恋拉回到小二黑结婚的境界。当然，最令人遗憾的败笔也许是结尾部分对捞渣这小孩子如何变成英雄偶像的津津乐道。作为一部非现实主义小说，应该始终保持出入于虚实之间。然而，象上述几处破绽一样，小说关于小英雄的一笔实在过于写实，而且还写得很多、很长，好似连绵起伏的山峦突然变成一片单调的海水，冲掉了许多凝聚在小说中的深刻意味。至于由这个小英雄引出的结尾，更是平淡乏味得令人难以忍受，就好比一个交响乐队正在生动和谐演奏的当口，突然发现下班时间已到，于是稀里哗啦地敷衍一阵便匆匆忙忙地溜之大吉。小说也许对隐藏在最后的章节中的幽默感到神采飞扬，殊不知整个小说的深沉老练就因为这么“噗哧”一笑，露出了它那装扮大人的孩子本相。

当然，结尾的仓促尽管带来莫大的缺憾，但这样的缺憾

并不遮去整体的光彩。至于造成缺憾的原因，则与其说是技巧上的，不如说是观念上的。从临摹的角度说，技巧的上述可以带来形似，而观念的翻新则意味着神似。从创造的角度看，小说过于沉溺于对民族对历史的思考，而松懈了对人物对灵魂的关注。结尾的那些章节，如果单单从针砭时事上说，是非常绝妙非常痛快的；但作为一部具有耐人寻味的形而上意蕴的艺术作品，却丧失了大家风度。相形之下，在结尾的处理上，《百年孤独》的高远深邃，或者《阿Q正传》的悲怆黯然，是非常值得推崇的。当然，那是一种极为深邃的目光和极为透彻的观照。

《小鲍庄》虽然没能写出象阿Q一样的灵魂，但描绘了象阿Q一样的人们。他们毫无生气地劳碌，毫无生气地繁衍；仿佛是一片长年荒芜的沼泽，偶尔会有一星半点的生命抽芽，但稍不留意就会莫名其妙地夭折。不过，当人们使劲扒开这样的生存状态观察一下，又会发现这里面也并非一点没有变化，只是非常非常的缓慢而已。这里的生命好象原生细胞一样地简单，但倘若要想揭开它们为何如此缓慢地演化的秘密，这一切又会变得如同没有头绪的谜团一样复杂。当我们把它看作一个民族，我们会得到一种历史的审视；当我们把它比作整个人类，我们又会得到一种人生的观照。如果我们走上前近看，它似乎是现实和时代的面廓；如果我们退后去远望，它又变成了历史或民族乃至更深远意义上的象征。整个小说尽管从总体上讲显得笔法有些生硬，有几处过于写实，但毋庸置疑的是，它取得了独创性的成功。它和《你别无选择》一起在当今的文坛上放射出灿烂夺目的光彩。

### 三

当我们把这两部光彩熠熠的作品放到一起欣赏时，它们之间的异同又会使人得到另一种启发。而且，这还是相当有趣的。两部同样具有独创性的小说，同样在技法上临摹了现代派文学，又同样出自女作家的手笔，但它们展现出的却是两幅不同的画面，两种不同的风格，两种不同的个性，两种不同的开拓。

站在《你别无选择》面前，人们看到的是生命的跃动，青春的欢快；一切都显得那么的年轻，年轻的艺术，年轻的生活，年轻的思想，年轻的人们。然而，人们只要一走进《小鲍庄》，就会感到一种茫然无绪的死寂。老态龙钟的家族，老态龙钟的村庄；即便画面上走过一个活泼可爱的孩子，身上也负荷着古老的仁义观念，爱情的触须在这里迟钝地徘徊，而且不是碰上岩石就是伸错地方；文明的种子在这里痛苦地发楞，而且不是被遗忘在某个角落就是被浸泡在温水里发酵。相对于《你别无选择》中那个苏醒了的世界，《小鲍庄》正好是一片沉睡着的土地。而事实上，世界是由苏醒和沉睡相间组成的，因此如果把这两个画面合起来又刚好拼成一幅现实生活的完整图景，只不过风格相异罢了。

《你别无选择》因为注重于显示青春和生命的力量，所以选取了飞快的节奏和疯狂的旋律。色彩浓重的画笔在画布上匆匆忙忙地使劲涂抹，一笔还未结束一笔又下去。这里是嬉笑，那里是苦闷，刚刚是恼怒的叫骂，转眼又是悄悄的低语，一会儿又“哗”地连成一片。而这在《小鲍庄》却恰恰

相反，既不飞快也不疯狂，全然是文文静静的笔触，一笔一笔错落有致；有时候抿抿嘴角，有时候微微一笑；挥洒自如而又细腻周密，委婉如诉地低吟着显出若有所思的神情。

这样的画面和这样的风格向人们展示出来的是两种不同的个性。一个高高地扬着脸儿，无所顾忌地行动，旁若无人地行走，不在乎扑面而来的风沙，也不在乎电闪雷鸣的暴雨。尽管浑身充满了一个行动者所有的生命活力，但她既不引以自豪，也不因此踌躇满志，因为这并非是出于一种对历史对时代负有使命和责任的自命不凡，而是由于天然生就的脾性所致。然而，另一个却撑起手肘托着腮帮踱来踱去地沉思默想，微风吹拂着她的头发，热浪烘烤着她的思绪；于是，热情在她血管里无声地燃烧起来，推出一个又一个优美动人的舞姿。而她脸上的神情则好象一个在舞台上从容自如地慢慢旋转的小女孩，尽管动作娴熟，但仍然免不了不时地向观众投去怯生生的一瞥。

这样两种不同的个性虽然同样得到了创造性的有力表现，但却是两种不同意义上的开拓。《你别无选择》致力于以新世纪的观念，新世纪的艺术，写出新世纪的生活，新世纪的人们，从而坦然自若地走向未来。它彻底打破了传统的以说书讲故事见长的小说观念，代之以建立在现代心理学和现代艺术观念地基上的现代小说构架，没有情节性的因果联系，没有铺垫作伏的冲突高潮。整个小说从一个一个的细节或一个一个的段落上看，它是零碎的，跳跃的，闪烁不定的，就好象莫奈和雷诺阿们画面上的点点光色；但从整体上看，人们得到的印象却是完整的清晰的，并且可以把里面的一个个人物或一个个意绪连接成一根根抽象的线条。这些线



条似乎杂乱地任意奔驰任意交织，但人们可以感受到它们遒劲的力量和蓬勃的生机。正如小说摒弃了情节和高潮一样，它体现了文学创作的整体性和提出了与之相应的文学审美的整体性要求。在《你别无选择》这幅整体性很强的画面上，人们一旦把握了它，理解了它，就会得到人们需要的所有东西。其中不仅包括现代的艺术观念，也包括通常讲求的历史内容和时代意识。虽然这篇小说以极富个性的笔触写出了一个个极富个性的人物，但在他们的迷惘、困惑、探索、追求中映现出来的却是整整一个时代的风貌。当然，需要指出的是，这代青年学生既不同于五十年代的那一代，也不同于六十年代的“红卫兵”时期的那一代，又不同于七十年代上山下乡的那一代，他们属于八十年代的新时期。他们身上没有因袭观念的沉沉重压，没有历史阴影的黯然笼罩，因此无拘无束地迈开脚步，而且一起步就踩在前面两代青年的思想成果上。仿佛前面两代青年专门为他们提供理论似的，他们被历史专门指定将这些理论付诸行动。然而，在此不同于以往那些常常是描摹式反映时代的小说，《你别无选择》注重的是对时代的富有个性色彩的表现。它一方面抛弃了人为的情节使小说更接近生活的内在真实，一方面又赋予了小说更为强烈的主观色彩。这种色彩不仅体现在小说的心理和情绪氛围中，而且也体现在它因面向未来的创造而产生的盎然诗意上。当然，就读者而言，要领略这样的诗意首先本身要具备这种创造的激情和走向未来的胸怀，还要加上一定程度的现代艺术修养。但这与作者并不相干，作者的任务是写出尽可能充分的个性。而一部有个性的作品就象生活中有个性的人一样，免不了有人欢喜有人厌，这并不意味着创作上的失

败，恰恰证明是一种开拓性的成功。

与对《你别无选择》的激烈争议相比，《小鲍庄》似乎受到了更为普遍的欢迎，因为它由一种柔和文静的个性出发的是朝着另一个方向的开拓。它虽然也摒弃了情节高潮和故事因果，但它表现的是被人们写了千百万次而为人们所非常熟悉的农村，它运用的是土里土气的生动活泼的又经过一番优雅处理的民族语言。如果说《你别无选择》是面向未来的行动，《小鲍庄》则是面对过去的思考；这种思考的特色在于，它对一个古老的村庄古老的家族进行了一番现代文明或现代意识的观照和透视。而且这不仅体现在内容上，也同样体现在艺术上——以一种现代小说的笔法与民族语言的交相融合。因此，人们常常可以在十分具体的细节上看到非常抽象的意蕴，在十分麻木的面目上发现具有历史内容的痛苦；从一个村庄寻找出整个社会的滞重，从一个家族感受整个民族的悲伤。顺便提一下，如果小说的笔力再强劲一些的话，人们还能透视到更为高远的审美星空，觉察到更加细微的内心世界。然而，有意思的是某种缺憾往往是某种长处的不可分离的伴随物。因为是对过去的思考，所以一方面忽略了对人的更为深入的开掘，一方面又在对历史对民族的反思上结出了更为丰硕的成果。近年来的文学创作无论是写改革的，写自然的，写风土人情的，几乎都或多或少地凝聚了不同程度上的历史沉思。因为刚刚觉醒，所以大家都对沉睡的过去和为什么睡得那么久的原因产生了极大的兴趣。一部又一部的作品对此进行了一次又一次的探讨，而这样的探讨到了《小鲍庄》则进入了一个崭新的境界，或者说一个更高的层次。在这之前的小说，往往是对民族对历史的某一个侧面的

反映，而且一家工厂就是一家工厂，一个村庄就是一个村庄，一个城市就是一个城市，尽管人们可以从中照见整体的影子，但并不就是整体本身，然而，这在《小鲍庄》却刚好相反，它的思考不再从某一个侧面入手，而直接就是对民族对历史的整体性观照。因为它和从前的小说不同，不是从十九世纪的文学观念和创作手法出发，而是大大方方地站在了二十世纪的观念和手法的地基上，尽管有时候还会因初次学步而踉跄摇晃，但它一面走路一面微笑的神情却是相当动人的。

《你别无选择》和《小鲍庄》所作的这两种不同方向的开拓，好比一株刚刚种植的树苗，前者使劲向上伸展枝叶，占领更多的生存空间，后者竭力向下生发根须，在民族的土壤上扎根立足。毋庸置疑，对于我们新时期的文学发展来说，这两种开拓都具有重大的意义。当然，从它们的发展前景上说，前者的步子要比后者迈得大一些快一些，但假如它不注意民族土壤而一味朝前，会失之于悬空失重的偏颇；后者的根基要比前者深入牢固，但假如它忽略了观念上的不断更新而被民族化所化，又会走上皈依传统的老路。因此最为理想的发展似乎应该是这两个方向的齐头并进，互补交辉。

当然，这两部各自作出了独创性开拓的小说，在不同层次的读者心中引起的审美共鸣也是各不相同的。大致说来，老一辈的人们（甚至包括三十至四十岁的这代人）比较偏爱《小鲍庄》，而新一代的青年（主要是八十年代的一代人）更加赞赏《你别无选择》。然而，审美观念的总体演化趋向将在文学欣赏的口味之中掺入越来越多的现代意识。因为人们面临的是这样一个世界：这个世界的文化（或文明）与上

一个世纪全然不同；以相对论和量子力学为标记的科学革命，从现代心理学开始的对人的更深一层的发掘认识，从上世纪末开始的文学艺术更新以及因物质生活水平高度发展而来的生活方式和价值观念的改革，从整体上将十九世纪的文明翻了一番。不仅如此，更为要紧的是这个世界现在仍然还在继续向前迈进，人们预测中的在遗传工程、生命密码方面的科学突破，不仅将使人们对自己的认识发生更进一步的变化，而且将带动包括文学艺术在内的整个世界文明象二十世纪之于十九世纪那样地再翻一番。到那时，呈现在我们面前的世界将会更新奇，观念意识将会更现代，文学艺术将会更新颖更别致更富有个性色彩。从这样的客观展望出发，我们得到的是一种无法形容的紧迫感。对此，我们的文学无论取得多少重大的进展都不会感到满足。当然，事实上就眼下的文学进程而言，从初次体现现代意识的《七奶奶》、《自由落体》到今天较为成熟的《你别无选择》、《小鲍庄》之间迈出的步子，还是相当可观的。但这还不够，还要继续深入下去，进一步思考民族和历史，进一步开掘人的内心世界，而且后者更为重要。一旦把人或人的灵魂和人的个性写足写透，民族、历史、社会、时代等等的也都有了。不管文学会发生多大的变化，以人为中心是不会改变的。这就叫万变不离其人学之宗。文学是人学，这不仅是宗旨，也是对包括上述两篇小说作者在内的文学创作者们的期望。

1985年4月

## 文化的个性与个性的文化

——关于《棋王》和《蓝天碧海》的评论

这是两个傻里傻气的孩子，他们在当代小说的一片探索和开拓的氛围中不期而至；一个背着因袭的文化，一个捧着朦胧的未来，在夕照下站成两个默默无语的剪影。我呆呆地凝视许久，仿佛自己也在变成一个黑乎乎的剪影，不过不是站在夕照下，而是贴在雾蒙蒙的窗子上。哦，这摄人魂魄的《棋王》！这撩人心绪的《蓝天碧海》！

### 一

我不知道他为什么被叫着王一生，是枉度一生，还是活得太过冤枉？不过有过真真假假的贾宝玉之后，无须再对王一生的称呼细加追究。只是他的来历出奇得令人玩味。他那贫贱的母亲为印刷厂叠书叠的偏偏是棋书，致使他开始独特的棋王生涯；捡破烂的老头居然珍藏着高深莫测的棋谱和同样高深的口传祖训，致使他得了棋道无敌于天下。这一切可

以说是巧合，也可以说是冥冥之中的故意安排。仿佛大荒山青埂峰下的那块顽石第二遭转世，王一生在一个乱得不能再乱的世界里无动于衷地飘然走着，前无所见，前无所闻，全神贯注于在棋盘上“汇道禅于一炉，神机妙算，先声有势，后发制人，遣龙治水，气贯阴阳……”，他一门心思地走着，直走到同时战胜冠亚季军三军连同另外六名棋手后才精疲力竭地坐下，坐在一个礼堂里。礼堂外万头攒动，礼堂内他木然独坐，眼睛黑黑的似俯视着大千世界，茫茫宇宙……我以为他就此坐化了，不意他悄悄地步入了另一个境界。只是这篇写棋王的小说，在这个庄严静寂的时刻悄然结束了。

这是个棋王的故事么？说它不是，它却实实在在地讲了棋王王一生的事情；说它是，它又根本不象个故事。作一个大致上的比方，它好象一次中国式的“鬼魂西行”，但这鬼魂不是隐身在古城堡的砖墙中，而是积淀在民族文化心理的下意识层面里。借用一句荣格的心理学学术语，如同贾宝玉形象一样，王一生是民族文化心理中某种“原型”的又一次再现。然而同样的痴顽，那个出身于翰墨诗书之族的富家公子痴顽在儿女之情里，他这个穷人家孩子却病魔在方格棋盘内。在历史上，这种文化心理原型的祖先，可以依次上溯到狂歌痛饮的李白，“采菊东篱下”的陶潜，烂醉如泥的阮籍，甚至那位逍遥自在的庄周。仗着这些赫赫有名的祖先，王一生那双如睁似闭的眼睛里不时透出一种世人皆醉我独醒、世人皆浊我独清的傲然之气。人们只有轻轻地拂去这股傲气，才会看到一种由来已久的内心痛苦，听到一声长歌当哭的人生喟叹。这种痛苦和这声喟叹，往往是为一个洞明世事而又无可奈何的人才有的生活感受和处世态度。当然，

这个人不是王一生，而是王一生形象的塑造者。当年曹雪芹先生将胸中块垒系在那块顽石上扔向人间时，因为扔在诗书簪缨的贾府内，才把小说写得“羚羊挂角，无迹可寻”。可是如今这块顽石坠入《棋王》时却有点坠偏了，不是坠入“脚卵”倪斌家里而是坠在了王一生的躯壳内。出自平民的王一生，纵然有再高的棋艺也学不会大家子弟破败飘零时的放浪趁拔相，更何况还负荷着沉淀了千百年的文化精神。因此感觉再迟钝的人，也会发觉隔着王一生与读者对话的不是棋王而是《棋王》的作者。然而，这并不妨碍《棋王》已经具备的美学内容。正如《红楼梦》以古老的文化透视了悲剧的人生一样，《棋王》以悲剧的人生展示了古老的文化，从而推出它在文化承继上的个性特色。

这种文化的个性不仅体现在小说的内容上，而且也体现在小说的艺术风貌中。《棋王》象一幅写意传神的国画，线条飘逸，神韵飞动，画面上留着一片片空白便于让读者的想象任意驰骋。小说的情感流露极有节制，既不慷慨悲歌，也不痛哭流涕，而是静然萌动，致使读者轰然共鸣。小说不动声色地暗暗推着王一生到处行走，飘飘荡荡地连脚印都不留一个。他不仅不想打动人们，而且冷傲地垂下眼帘不愿让别人靠近，但人们却情不自禁地向他围拢过去，还一个个被感动得回肠荡气。整个小说仿佛是一个内向型的心理情感引力场，它使被激情的燃烧折磨得死去活来的人们突然找到一个平静和谐的聚焦点；于是，沸腾的血液开始降温，热昏的头脑开始清醒，大家随着王一生的身影默默地移动；不哭不笑，不吵不闹，仿佛一群被生活折腾了大半辈子的老头老太太，跑进公园安安静静地打起了太极拳。在此，苦难的人生

变成柔美的艺术，刚硬的抗争呈现为大智若愚的微笑。被写了好些年的知青小说，在一种传统文化的观照下进入了一个出神入化的艺术境界。而一种新的审美趣味则在《棋王》的这种艺术风貌之下被神不知鬼不觉地提炼出来，并且很快地张扬开去。相比于《棋王》之前的知青小说，这里既没有神奇的土地，也不刮骇人的暴风雪，浑浑然只有一个局外人似的棋呆子。但他的超脱和飘逸却意味着两种否定。他对生活的清醒审视否定了久久激荡在人们身上的那股浪漫激情，他的形象塑造本身又否定了小说艺术全盘西化的创作倾向。

在一个崇尚理性、讲求节制、强调礼仪的国度里，民族的热情一旦通过某种渠道被不知不觉地引发开去，就会浪漫得无理、无节、无礼之极。它可以做出伟大的创造，也会造成巨大的破坏。而且这种热情的燃烧还具有一种经久不衰的持久性。横扫一切的时候，人们是狂热的；上山下乡的时候，人们是狂热的；而到了这个狂热的时代过去之后轮到文学创作反思狂热时代的时候，流动在作品中的情绪仍然还是狂热的。仿佛那个时代可以被认为是错误的但那股狂热的激情却应该永世长存一样。于是乎，知青小说仍然写得火势逼人，甚至连注目于黄河、草原、山川、星宿等等大自然景物的小说都在保持着熊熊燃烧的灼人气息。滚烫的知青、滚烫的学生、滚烫的大老粗连同滚烫的改革家一起在人们面前不住地翻腾，直到《棋王》不声不响地站到大家面前，文学才得到了真正的冷静。《棋王》不象其他小说那样围着历史废墟团团转，一会儿热热切切地东翻西找，一会儿哭天抢地地大喊大叫，而是以王一生那似傻非傻的目光照亮一个古老的天空。人们在那个古老的天空里看到了荒唐透顶的人生，看



到了周而复始的历史现象，也看到了源远流长的传统文化。所有这一切，《棋王》都揭示得生动明晰，却又轻松自如。没有巴尔扎克式的笨重，也没有雨果式的气喘吁吁。而这两位大师曾经一度是我们相当一部分作家的效法对象。

《棋王》在调整人们审美情感和审美心理的失态的同时，在艺术表现上又作了一个适度的回归。它不在艺术形式的如何欧化上刻意求新，而在对传统文化的返照上超群拔俗。正如赵树理在四十年代重新挖出了宋元评话一类民间文学样式一样，《棋王》在八十年代巧妙地再现了《红楼梦》一类文人小说的艺术风貌。而且，它还在笔法上不露痕迹地溶入西方现代主义文学的叙述方式，让人物在时空里任意走动。笔触疏淡，气质浑朴，不是经过向西方艺术寻找一番再回身抓起传统文化这一否定之否定过程的作家，断断乎达不到如此境界。这也许就是王国维所说的那种“众里寻她千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”的意境吧。

当然，《棋王》更妙的地方，也许还在于它在审美心理上同时获得了两代人的好感。年轻的一代会对它不为狂热激情所动的大彻大悟而钦佩不已，老一辈的人们会为它在文学潮流滚滚西下的趋势中所作出的“浪子回头”一举击节赞叹。前者如大梦初醒般地点头，生活原来如此；后者如发现迷途知返的孩子一样频频微笑，艺术早该如此。不过各有所悟也罢，心满意足也罢，小说主人公的那个姓名还是不可不正视的。王一生，他到底枉了哪一生呢？真是天晓得！

## 二

王一生活得太不认真，或者说活得太超脱，因此人们都认认真真地正眼瞧他；然而站在蓝天碧海之间的那个女孩子却活得太过认真结果却遭到了一片睥睨的目光。她苦苦地惦记着那个让打胎药打死了的蛮子，她执拗地唱着她自己想唱的歌。她喜欢随心所欲，她不懂得人活着有时得做做自己不想做但别人非要你做的事儿，她——很傻，但不是王一生的大智若愚，而是小孩家的大愚如智。

傻姑娘的父母倒是正经八百的音乐家。按理说，她完全可以按照与生俱来的人生安排在父母的旨意下成为同样正经八百的音乐家。但她不干，她非要唱流行歌曲，唱她所理解的人生。正如草窝里的鸟儿总想变凤凰一样，凤凰窝里的雏鸟却乐于钻草棚。据说，这是一种相当高级的精神追求。当然，能享受这种追求的孩子如今还寥寥无几。更多的孩子有的在与土地拼命（《人生》），有的在为打井受罪（《老井》）；能够跑跑买卖，敲敲锅碗瓢盆交响曲的，已经算是很不错的角色了。但这些孩子都不能与之比拟，因为他们生存在另一个层次里。层次不一样，追求也不一样，因追求而产生的苦闷当然更不一样。最低的最根本的层次自然是温饱，吃不饱饭还唱得动歌么？温饱满足之后，才是性爱、社交、娱乐，包括听听音乐的层次。在这个层次上的人们往往崇拜古典音乐，要求优美、雍容、华贵、金碧辉煌。等到在这个层次上的内容都满足之后，才出现更高层次的追求。由于在我们这个国度里能有这种层次追求的青年实在太少，因

此这类追求者的苦闷尤为人们难以理解。然而，苦闷难以理解并不意味着它就不是苦闷。那躺在录音棚里大段大段的凄厉倾诉难道是女孩子的撒娇么？抑或是“少年不知愁滋味，为赋新诗强说愁”似的愁绪？不，这是一种实实在在的人生苦闷，它蕴含着一种真真切切的追求。

“少年不知愁滋味”不是一条绝对真理。在某种意义上，少年恰恰是最知愁滋味的时光。人生的帷幕刚刚撕开，未来的一切前途未卜；由于心灵里充满了美好的憧憬，所以心灵显得格外的敏感。一句训斥，一个眼色，对世故的成人也许算不了什么，但在少年男女的心中却要折腾上好一阵子。更何况传统的种种规矩和习俗在少年心上造成的层层重压，往往会使他们莫名其妙地忍受难以申诉的精神痛苦，淤积无法排解的愤懑情绪。小说表现的虽说是一种高层次的精神追求，但仔细想想也并不如何苛刻得难以满足。这女孩和她的女友蛮子既不要高官厚禄，也不想挥金如土；她们不过是向往一种蓝天碧海般的自由自在，向往能无拘无束地唱歌，但她们居然四处碰壁，她们居然老不为人理解，至于蛮子则居然还为爱情付出了生命的代价。任何一个不怀偏见的人只要设身处地寻思一下，他们都会感受到为那个女孩子所深切感受的悲哀。这是一种莫名的悲哀，这是一种“麦田守望者”的悲哀。

凡是读过美国作家塞林格的《麦田守望者》的人们，对《蓝天碧海》的主人公都有一种似曾相识的感觉。这女孩子与塞林格笔下的霍尔顿同样的目无师长，同样的讨厌学校，同样的放浪不羁，同样的无视现有秩序，差不多就是霍尔顿的中国少女版，只不过头上少一顶倒戴的红色鸭舌帽。相形

之下，她的性格要更为倔强，她的情绪要更为激昂，以致子的确显得有些疯疯癫癫。其原因除了她生活得更为认真、她追求得更为执着之外，还在于她身后拖着远比那个美国男孩子沉重的影子：不许自作主张，不许独立思考，不许打破传统，不许改变现状，不许标新立异，不许创造发明……这是传统的影子，也是历史的影子，又是民族文化心理的影子。这些影子死死地缠绕着她，使她的追求显得尤其艰难，即使她最后从录音棚里走了出去，也只是走在一条梦魇般的大街上。茫然回顾，唯有形影相吊。

也许她走得太远了一点，因为在其民族的女先祖里，很少见到如此一意孤行的少女。她们往往擅长于哭鼻子掉眼泪，最绝的招术是抹脖子上吊。然而她却不仅想活，还要活得痛快，活得象模象样。也许她走得更快了一些，在人们试图探讨传统文化的当口，她已经试图从那传统文化中头也不回地走出去了。而且边走边唱，朝着朦胧的未来，唱着寻找自我的歌。因为曾经熏陶过她的文化中别的几乎什么都有，唯独少了一个自我。这对王一生也许可以因此悠然自得，但在她却是一个致命的精神创伤。

毋庸置疑，如果要追究这女孩子的时代意味，那么她显然既不属于狂热的一代，也不属于反思的一代，更不属于垮掉的一代。眼前放着那么多的事情，她没有理由垮掉。麦田守望者也许属于垮掉的一代，但她却不是，绝对不是。她不过是想力图走出迷雾重重而又沉闷得令人窒息的传统生存——文化空间而已。当然，她是一个行动者，充满朝气充满活力的行动者。似乎生命刚刚开始，航船刚刚启锚，所有的一切都象征着希望，致使年轻的心灵充满了信心。蓝天碧海，

多么灿烂明媚的意境！小说的题名不是胡乱想出来的。

小说的作者想摆脱传统羁绊的心情比小说的主人公更为迫切。她仿佛在一张无形的网罩里使劲地挣扎着，从而不自觉地将努力的目光投向了一种崇尚个性的文化。她一输入那样的文化血液，便立即感到血脉畅通。只是由于创造自我创造新的时代形象的心情过于急切，匆忙之中竟然将那里的价值观念连同表现方式都一起搬了过来，致使有人看了她的这篇小说疑心小说出自一个外国女作家的手笔。但这并不重要。重要的是她在小说中预告了未来，重要的是她在象掘金子一样地从延续了千百年的历史传统下掘出个性，掘出自我，从而彻底结束“阿Q”的痛苦，结束“生死场”的艰辛，结束“小鲍庄”的麻木。这将是一次艰苦的跋涉，但她脚下走过的却不是千山万水，而是漫长的时间。

小说体现的时代追求是艰难的，但它展现的旋律倒是流畅的：象《你别无选择》一样的流畅，只是更为忧郁，有时简直是愁眉苦脸。蛮子蛮子叫不停的时候，象一只失去伴侣的小鸟；嚷嚷“去他妈的”时候，则象一头困境中的狮子；只有站在蓝天绿海之间尽情歌唱的时候，才象一个披着一头秀发的红衣少女。而这些喜怒无常的情绪居然被一行行无拘无束的文字十分自然地串成一气，象一条小河一般弯弯曲曲地向前流去。开头开得颠三倒四，结尾又结得似梦非梦，是现实，是幻觉，是一片下意识的展现。那些乱七八糟的象征意味，只有弗洛伊德那样的精神分析学者才能作出富有逻辑性的解释。

与《棋王》一样，《蓝天绿海》似乎也没有想到要去打动什么人。它只是描绘了一个少女的内心世界，它只是出示了

一种任何一个时代的年轻人都曾有过的青春期痛苦，一种因憧憬蓝天碧海而来的甜美的忧伤。我相信每一个同时代的青年，都能理解这个世界，都曾体验过这种痛苦，都曾经受过这样的忧伤。爱情，自由，说说很简单，写写很美丽，但在生活中真正得到过的，又能有几个呢？因此，王一生的超然气韵固然意境高远，但飘动在蓝天碧海里的追求也不乏其放浪美丽的姿容。王一生把一代青年的痛苦上升到文化精神的高度，这女孩子则将他们的思考直接付诸行动。于是，痛苦有了文化的观照，思想有了行动的力量。他（她）们在过去与未来、古老的空间与更新的时间的交叉地带面对面地相遇：一个表现着传统文化的个性，一个展示着崇尚个性的文化，从而构成两个互相衔接的艺术形象，以不同的美学风格，作出共同的历史指向。文化的个性需要个性的文化，个性的文化又势将重新构建文化的个性。这就是《棋王》和《蓝天碧海》投在我们面前的历史剪影。

### 三

这两个历史剪影首先是两个截然不同的文学形象。《棋王》的主人公凭借棋盘表现的是超然物外，《蓝天碧海》的主人公借歌声表现的是奋然进取；前者于超然之下获得内心的平衡，又在平衡之中将自我意识浑然溶化；后者则于进取之下显示内心的搏动，又在搏动之中使自我意识崭露头角。由此，前者显得深思熟虑却又老气横秋，后者显得天真稚气然而朝气蓬勃。因为前者通过自我意识的内向封存而达到对个性的肯定，后者却通过自我意识的外向伸展而达到对个性

的肯定。这两个文学形象的内涵差异，就价值观念而言自然显示了两种不同的生活态度，但竖立在这价值观念背后的却是两种不同的文化背景。

当《棋王》选择庄禅哲学俯视人生的时候，小说也许没有意识到它选择的不仅仅是庄禅，而且是整个的传统文化。人们常常说儒道互补，但又常常将这种互补看作是两个思想体系的交错，而不是看作是双方的合一。事实上，儒道互补所补成的是一种文化思想。人们过去总以为儒教是传统文化的主要特色从而成为其保守僵化的根本原因，殊不知仅仅是儒教绝对构不成一个经千百年而不衰的超稳定文化心理结构。正如在社会政治思想上儒家吸收了法家的权术而臻于完备一样，在文化心理上儒家有了道家的互补才完成了其人格建构。如果说这个人格建构是个封闭性的整圆的话，那么这种封闭则是由两个半圆所合成的。它们好比一张纸的两个面一样，人们在选择任何一面的同时都意味着选择了另一面。因此既要超然出世又要保持自我面目的王一生，在小说所选择的文化氛围中并没有真正独善其身，而是以振兴中华棋道一举隐晦曲折地展现了兼济天下的报负。《棋王》本身不同于一些表现群体意向和狂热情绪的小说，它想通过王一生形象来获得自我，获得个性，获得对苦难的冷静申诉。但是小说选择的文化却不是活泼好动的，而是温柔敦厚的；不是雄强进取的，而是贵柔守雌的。一言概之，这种文化的全部个性（特色）不在于对个性（人格）的伸展上，而在于对个性（人格）的无视和泯灭上。它有时候也关注苦难，但不是诉诸抗争，而是诉诸对种种忍受苦难的传统美德的尽力赞美。然而既不抗争进取，又要获得自我的生存，这是一种无

法实现的二律背反。而在现实生活中，人生的实践又总是将这种带有本体论意味的人格推入行不由衷的尴尬境地。王一生之所以得到棋道是因为他领略了那条祖训的真谛：“‘为棋不为生’，为棋是养性，生会坏性，所以生不可太胜。”然而，他的弈棋结果却不是没有太胜而是大获全胜。当小说津津有味地描绘他的大获全胜时，究竟在写他的生命勃发呢，还是在写他的坐化圆寂？究竟意指他找到了自我呢，还是意指他失落了自我？按照佛禅说法，他的大胜之时乃是他的升天之日；按照儒教旨意，他的大胜之时乃是他的功成名就之日。人们到底选择哪一种才算符合小说的本意呢？如果选择前一种，那么 we 也许可以说王一生肯定了自我，但这种肯定同时又意味着对死亡的肯定，或者说，是一种通过否定生命而达到的对人格个性的肯定。如果选择后一种，那么我们也许只能说王一生遗弃了那条祖训，从而丧失了与祖训连成一体的棋道，进而否定了棋王本身的意义。尽管王一生是讨厌功名的，但“棋王”的称号本身就不带点功名心理么？棋王不王，何为棋王？这是一个奇妙的怪圈。

王一生的精神祖先们，几乎个个钻过这个怪圈。李白是实现不了他的政治抱负才去“散发弄扁舟”的，陶潜在“悠然见南山”时并没有忘记“猛志固常在”，即便是庄周的超然大度，不也强调过以弱胜强、以柔克刚么？因此，作为一种人生哲学，庄禅式的独善自身在其实践意义上不过是迫不得已的权宜之计，一有机会还是要去兼济天下的。谁也不愿意向往什么坐化圆寂。这种人生哲学只有当它以美学的面目出现时，才显得可爱动人。因为正如儒家强调享乐的适度一样，庄禅注重于对苦难的观照。前者在伦理道德上体现传统



文化的主体精神，后者在艺术审美上居于传统文化的首要地位。而《棋王》的主要价值，也就在于它所展示的美学境界上。由于小说对人生的这种审美态度，致使王一生形象有着独具的艺术魅力，给评论家们留下了许许多多关于民族文化和审美意识的谈论话题。然而，既然是审美，这样的文学形象也就仅仅是供人们赏心悦目的，而不是在生活中让人们作为榜样来效法的。

相对于《棋王》对个性欲说还休的肯定，《蓝天碧海》当然要坦率得多。因为这篇小說所选择的，不是无视个性而是强调个性的文化。《棋王》选择的传统文化是一个封闭状的空间整体，而这里强调个性的文化却一个是以时间为轴心而层层展开的开放体系。它从古希腊文化、基督教文化、文艺复兴文化这么一步步走过来，依次构成一个个环环相扣的发展层次。整体性的文化传统给予选择者的当然是整体性的选择，因为它无法被部分地选择；但在这文化面前，《蓝天碧海》吸收的却是发展于某个历史层次的时代性文化。好比“五四”时期的新文学运动是对西方启蒙运动的某种反应一样，今天新时期文学的青年开拓者们所接受的是二十世纪现代主义文学运动传出的信息。《蓝天碧海》不过是众多的探索性作品中颇具代表性的一例。当人们倾听那个女孩子焦躁不安地诉说内心烦恼的时候，他们感觉到的不是人性和人道主义的激涌，而是个性和自我意识的昂扬。因为小说不再把主人公形象仅仅归结为人的追求或人生的痛苦，而是进一步诉诸了自我的追求和自我的痛苦。因为人的发现是滋生于文艺复兴时期的西方文化，自我的发现才是本世纪尤其是二次大战后的文化特征。正是在对自我的发现上，《蓝

《天蓝海》的女主人公才与霍尔顿有了共同的语言。当然，从否定个性否定自我到肯定个性肯定自我，这对民族的文化来说无疑是一个相当艰辛的历史过程。凝固已久的文化空间要在一种强有力的持续不断的推动之下，才会伸展出的一环环的时间序列来。因此，与霍尔顿目空一切的神情不同的是，这个躺在录音棚里胡思乱想的女孩子唱出的歌声显得异乎寻常的凝重深沉。她那蛮子蛮子的声声呼唤不仅仅是对亡友的怀念，还深藏着对自身前景的极大忧虑。但她既然发现了自己，就不愿再朝后退缩。王一生大可以飘然行走一阵之后安然坐下，但她却不能老是在录音棚里仰面躺着作无休止的等待。她要走出去，走到没有警察的街上，用歌声指挥车辆。当然，她要走很久很久之后才能找到她要找的东西；而且一不小心，还会把自己失落在错综复杂的人生道路上，虽然这种失落本身不无壮美。

相对于《棋王》对人生所选择的审美态度，《蓝天蓝海》所选择的无疑是进取性的积极追求。这篇小说中的主人公渴望生活，热爱生命。她充满热情地跨入生活，而不管生活对她有多么冷淡。她表面上玩世不恭，心底里却满是美好的憧憬。她的热情和憧憬也许会使她显得天真，但正因为带着这种天真，她才感受到了许多世故得麻木不仁的人们所感受不到的痛苦和忧伤。能对苦难进行审美观照固然是一种相当高远的人生超脱，但能对痛苦忧伤进行尖锐的感受和剧烈的搏斗，也不失为是一种悲剧性的崇高。这种崇高没有约翰·克利斯朵夫那么壮观，也没有桑蒂亚哥那么深沉，而是与麦田守望者的顽皮有趣地混合成一种奇特的尖刻。在这种尖刻的基调之下，当小说展示无拘无束的遐想时是浪漫的，展

示无休无止的倾诉时是凄切的，而展示漫无头绪的梦幻时则又是忧心忡忡的。而且与《棋王》那种从历经苦难到大获全胜的色调变化不同的是，《蓝天碧海》越到后来色调越灰暗，心情越压抑，仿佛从风和日丽的蓝天碧海间走进了一个阴暗潮湿的梅雨季节。看来，同样是对个性的关注，向外伸展毕竟要比向内回归艰难得多。

当然，随着生活的消磨，岁月的流逝，文化的丰富充实，文学的不断发展，也许这两个形象会逐步逐步地接近交融起来。天真的女孩子会悟出人生的真谛而洞明世事，变得成熟老练了；而王一生也会在做了棋王之后发现又受着新的烦恼死乞白赖的纠缠，从而再以那副大智若愚的傻相不声不响地重新超脱出来，走向广阔的天地，或者索性也走进蓝天碧海里去学唱有关未来的歌儿。因为他是无意之中陷入那个传统文化的怪圈的。他的本性并不是想当棋王，而是要象那个小女孩一样的尊重自我，崇尚个性，渴望自由。即便是他所选择的传统文化本身，也已经走到了这样的历史路口：它如果不让个性滋生并获得应有的张扬，它便无法完成历史性的更新。当然，这路口纵横交错，有关民族文化更新的一切都有待于一步步的摸索。但最后应该顺便指出的是，这两个形象的交融以及这交融背后的文化更新，便是本文开篇所说的第三个剪影。由于一切尚在探索中行进，这剪影目前还只能贴在雾蒙蒙的窗子上，作为一种对明天的朦胧预告。

1985年9月初稿

1986年1月改定

## 具象块面·心理呈示·状态文学

### ——《爸爸爸》和《小鲍庄》的探讨

当美国剧作家阿尔比指出戏剧的一项首要义务乃在于对人类状况作出某种说明的时候，他忘了补充一句，这种说明既是个人的，又是民族的；既是历史的，又是时代的；既是文学的，又是心理的。假如我们接过这位剧作家的这个观点并作了这样补充的话，那么我们站在1985年一些令人耳目一新的小说面前，也许就不至于那样困惑了。因为1985年小说创作的一个重要倾向，就是对某种状态的呈示。以《你别无选择》和《蓝天碧海》骤然蜚声文坛的刘索拉，曾经表示过她的小说不过是对某种状态的描绘。然而，通过小说呈现状态的作家，在当今又何止她一个？郑义的《老井》、郑万隆的《异乡异闻》系列、阿城的《树王》和《孩子王》、马原的《冈底斯诱惑》、《西海无帆船》等等小说所注重的几乎都是对某种状态的不同方式的呈示。而其中较为突出的，也许当推韩少功的《爸爸爸》和王安忆的《小鲍庄》。通过对这两篇小说的探讨，本文或许能为理解这类呈示状态的小说

提供某种途径。当然必须声明的是，要对这两篇小说所呈现的内容作出精确无误并且期望能够得到一致认可的概括和论述，显然是相当困难而又毫无意义的。这就好比欣赏绘画一样，你如果站在达·芬奇《最后的晚餐》面前问那上面画的是什麼，别人可能会告诉你那是一个有关耶稣的故事；但你如果站在毕加索的《格尔尼卡》面前提同样的问题，那么别人很可能会反问你自已看到了什麼。因此，本文对《爸爸爸爸》和《小鲍庄》所能说的只能是笔者自己的感受和领略罢了。

这是两篇色彩氛围很不相同的小说。森然凝重的《爸爸爸爸》使人仿佛置身于原始山林，山寨里燃烧着躁动不安的空气；而疏朗明快的《小鲍庄》展现出来的则是接近于《黄土地》的那种沉重凝滞的生存，天地间塞满了一张张无动于衷的面孔。然而，这两篇小说的线条却是同样的概括，以致于只消把握住小说的总体结构，就可以划分出诸如高更、塞尚、马蒂斯等等的绘画中常见的那种色彩块面来。需要指出的只是，如此概括的线条不是抽象的而是具象的，而且由于线条的具象使块面成了具象的块面。这种具象块面一方面有着形象的丰富生动，一方面又蕴含着为传统现实主义小说所难以企及的种种形而上的意蕴。

一篇几万字的《小鲍庄》留在读者心目中印象最深的，莫过于那个小名捞渣的孩子。这孩子从出生到献身总共只有九岁，但他的灵魂却似乎是数千年的结晶，或者说，是小鲍庄仁义精神的化身。他总是和和气气地微笑着，宛如端坐在庙堂里的一尊和和气气的小菩萨。他对父母、对邻人、对家

里的童养媳小翠、对五保户鲍五爷都投以一视同仁的微笑；他做游戏把快乐谦让给别人，他一上学就领回“三好”奖状；最后，他又以舍己救孤老的大仁大义结束一生，从而将幼小的生命点亮古老的精神明灯。他那座落在庄子中央的坟墓连同那块作为全庄最高建筑物的墓碑，由此温和而庄重地成了君临人世的精神象征。作为小说的主人公形象，捞渣展示了《小鲍庄》的第一个具象块面。这是小说的主体块面。从作品层次说，这一主体块面显现了小鲍庄的精神状态；从作者层次说，它又比较突出地显示了创作者的心理状态。当然，整个小说推出的还不仅仅是这一主体块面。

有这么三组形象，推出了《小鲍庄》的第二个具象块面，一组是以叮咚叮咚的货郎鼓联结起来的拾来、大姑、寡妇二婶及最后出现的老货郎形象。在这组形象里，有拾来和大姑之间朦朦胧胧的情结，有拾来和寡妇二婶酸甜苦辣的相爱和婚后的家庭纠纷，还有拾来与大姑与老货郎之间不无神秘的血缘感应。这组形象着色芜杂，晦暗不清，心理的压抑、感情的折磨、生活的烦恼被一古脑儿地搅和成一团，相当显眼地打在画面上。相形之下，倒是以小翠为中心的一组形象简洁明了。一方面是《小二黑结婚》式的相爱，一方面是童养媳对包办婚姻的反抗，吹奏出一个清新明亮的调子，仿佛整个《小鲍庄》里一声清脆的鸟啼。与这声鸟啼相对应的，是以鲍秉德、疯女人、麻脸媳妇形象吹奏出的管箫呜咽。对老式婚姻的感慨，在此不是被诉诸对爱情的呼唤而是被诉诸对生育的渴求。这三组形象从三个不同的侧面展现了小鲍庄的恋爱婚姻、家庭形态、繁衍方式以及两性观念，从而构成了小说的又一个具象块面。如果说，小说的第一块面

是以捞渣为核心的精神状态具象，那么这第二块面则是由上述三组形象组成的两性交合具象，而小说的第三个块面则是文化构成具象。

在这个文化块面里走动着的主要是这么两个形象，一个是在牛棚里吱嘎吱嘎拉着坠子唱古戏的鲍秉义老头，一个是在油灯下苦心经营其文章才略的“文疯子”鲍仁文。一老一少两个文化人，一个说古一个写今，一个卖嘴一个耍笔杆，以不同的方式展示共同的文化，以不同的情感领受同样的孤独。文化的贫瘠造成他们低贱的地位，而几乎是凝固不动的文化空间又决定了他们只能充当传统文化的继承者和传播者；一旦步入创造，不是给别人带来啼笑皆非的喜剧性苦恼，就是为某种信仰作了喜剧性宣传。作为小鲍庄里的文化人，他们可怜而可笑；但作为在沙漠一般的生存空间里的文化象征，他们又有着悲剧性的庄严。他们就以这样的双重色彩构成了小说的文化具象块面。

通过这么三个具象块面，小说向人们有机地显示出小鲍庄的生存——文化空间。这种生存是那么的贫瘠，这种文化又是那么的古老。仿佛一个发生在很久很久以前的故事，作者不紧不慢地讲了很久很久以后，这个故事仍然停留在很久很久以前。即便有什么悲哀，这悲哀也由来已久；即便有什么秘密，这秘密也被人述说了千百万遍。这里发生过的一切，过去似乎都发生过，将来也似乎仍然要继续发生下去。唯有一种本来在人们心理结构中代代相传的传统美德，通过一个仁义的孩子及其孩子的墓碑得到了形象的确立。而事实上这种形象的确立尽管在小鲍庄是新鲜的，但在整个民族的历史上却不胜枚举。远不说文王周公、孔孟圣哲，就是后来

的贤相忠臣典型数数也少说有好几百个。由于整个生存——文化空间是封闭的，所以要求在这个空间里生存的人们，也是所谓内向的、稳重的、平和的、中庸的、看重仁义的。他们需要榜样，榜样也就因之降临；如同西方人需要上帝，上帝就来到他们心中一样。自给自足的小农经济，中庸仁义的精神偶像，加上维系婚姻生育的伦理道德以及这种伦理道德赖以生成的血缘家庭基础，《小鲍庄》为社会历史学家提供了一幅相当完整、相当具体、相当形象的时空图像。没有悲伤，也毋需激愤，读者人人都可以从中找到自己需要自己喜爱的东西，或者找到自己鄙弃自己憎恶的东西。这三个具象块面的每一个块面都在提供足够的思考，而它们的有机契合更显示出了一种令人忍不住要想捉摸但又捉摸不透的生存——文化的整体状态。艺术匠心，创作功力，这里全都有了。

然而，对一部文学作品的探讨，从这三个具象块面上仅仅看出其社会历史学内容还是相当表层化的，更为深入的层次是隐藏在这具象块面背后的文化心理以及从这文化心理中闪现的时代意识。前者就作者而言，后者意指特定的环境氛围。

在第一个具象块面里，作者呈示出的是一种极其传统的心理意绪。尽管在对捞渣死后被人树碑立传的描述上，作者作了相当喜剧化的调侃；但对捞渣形象本身，她又流露出一种对传统美德的真诚依恋和由衷赞美。她赞美老英雄鲍彦荣、五保户鲍五谷等农民形象的质朴忠厚，赞美捞渣的言行举止所体现的仁义品质。她在小说的字里行间常常下意识地闪现出模模糊糊的向往和崇尚，向往有条不紊的社会秩序，



崇尚互敬互爱的人伦关系。这种情绪非常朦胧，但又极其执着，因为是作者意识深处日深月久的心理积淀。这种心理积淀使小说的人道主义力量有相当部分被体现在对传统美德的发掘中，就象卖火柴的小姑娘划亮一根根火柴一样地闪烁出一团团人性的光亮。这种人性闪光传统固然传统，但却十分温柔纯真。共同的民族文化心理，会使许多读者——不管是现实主义的信奉者，还是非现实主义的主张者——都会在这样的形象和这样的心灵面前产生共鸣。

与作者在第一个具象块面里下意识闪现的传统心理不同的，是她在第二个具象块面里对传统痼疾的有意识批判。这种批判与其说是强烈的思想闪光，不如说是平和的情感溪流，并且带有一种女性的温柔，在此，拾来与大姑的相依眷恋仅仅展现为一种特殊的人情之常，而没有被进一步写成对情结的探究；而在宗法氏族的传统势力将拾来和寡妇二婢折腾之后，政府的一张结婚证书就明确了他们的合法地位；小翠和文化子的相爱虽然百般磨难，但最终还是看到了幸福的曙光；鲍秉德的那个老生死胎的疯女子一自尽，续娶的麻脸媳妇立即为丈夫成功地生出了下一代；如此等等。凡是有悲剧的地方，总有宽慰相随；熬过苦难，希望的花朵就会嫣然开放。这里的每一笔有意识批判几乎都带有下意识的心理积淀，仿佛一个柔和的声音在小说中不住地嘟哝：就是这么回事，还能怎样呢？就是这么回事，还能……

这样的心理状态，决定了作者在第三个具象块面里笔墨所重的是对穷书生的善意嘲笑，而不是因文化贫瘠而来的深重悲哀。因为在小说中比较明显地表现这种悲哀的形象，既不是唱古的鲍秉义，也不是写今的鲍仁文，而是被迫辍学的

文化子。但小说对此只是一点即过，大段大段的描述都留给了为功名所苦的鲍仁文，从而写出了现代儒生，或者说，小鲍庄上的高加林。想要摆脱贫困，无奈改变不了现状；想要反抗传统，结果又总是落入传统的圈套。只不过鲍仁文以喜剧的样式上演了高加林的追求悲剧。在小鲍庄真正使人感到难以名状的悲哀的，倒还是那个在小说中从开头唱到终了的鲍秉义和他唱的戏文。这老头历数着古人，历数着历史，也历数着人生。从这一段段贯穿始终的戏文再升上去一个境界，便是《红楼梦》中那段著名的“好了歌”。当然，《小鲍庄》的作者还没有达到那么高远浑然的审美境地。她在本质上依然是个纯真敏感的女孩子，一个长大一些的“雯雯”。她凭着一颗简单的心灵感受世界，世界也就赋予了她再造世界的能力。

从《小鲍庄》的三个具象块面上显示出的，是作者对传统的下意识依恋，或者说，一种传统的心理状态，但从这三个具象块面的有机契合上，人们却可以看到一种散发着时代气息的现代意识。《小鲍庄》的作者缺乏悲剧意识，但她意识到了悲剧。她不声不响地展现出那么麻木的生存，呈现出那么封闭的空间，显然表明她在那种生存那种空间里发现了什么，悟出了什么。但她说不清楚。她只是以一种几乎是天赋的艺术感觉把模模糊糊的发现变成了鲜明生动的形象。人们可以觉察到她在那些形象中寻找着什么，但人们始终没看见她结果找到了什么。人们只看到她在小说中展示出来的浑朴状态。那里的生存既悲哀又顽强，那里的神情既麻木又温柔；人物在默默地走向未来，作者在悄悄地摆脱过去。而无论是过去还是未来，说到底又都不过是这么回事。但即便是

这么回事，作者还是在对现状说：请你变一变吧。恳切真诚，当然又小心翼翼。因为作为现代意识的某种体现，《小鲍庄》还不算走在最前列，有的小说比它走得更远。

正如《棋王》在1984年度曾经光照文坛一样，《爸爸爸》的问世占据了1985年度小说的制高点。比起《小鲍庄》，《爸爸爸》的具象块面更为清晰分明。丙崽形象（包括其父母）构成第一块具象块面，仲满、仁宝父子构成第二块具象块面。如果说前者是一种生存状态，那么后者则是一种精神状态。

相对于《小鲍庄》的古老生存，《爸爸爸》的生存更古老。那里的捞渣活了九岁便成了精神墓碑，这里的丙崽活了不知多少岁却仍然是一种生存的象征。葫芦脑袋，背篓高个儿，兴奋时喊一声“爸爸”，生气时咕噜一声“×妈妈”，再轮一下眼皮，翻上一个慢腾腾的白眼。有关人的所有丰富性复杂性，在丙崽身上全都被还原到最为简单最为本能的生命状态。这是一种难以名状而又哭笑不得的生存。这种生存在《小鲍庄》是群态的，在《爸爸爸》则凝结成一个丙崽。与小鲍庄里的人们一样，丙崽生存得既艰难又顽强。在别人眼里，他似乎备受凌辱，但这在他自己却并不成为如何深切的痛苦。唯有母亲的出走，他才似乎感觉到了悲伤；但一旦躺到一个倒在月光下的女人身上后，他又安然入睡了。不过别看他活得麻木茫然，即便整个寨子毁灭之后，他也照样若无其事地坐在颓败的墙基上咕啾“爸爸”，就连剧毒的毒汁也没能把他怎么样。如此一个古里古怪的家伙，也许只有那个著名的阿Q才能与之相比拟。只不过在阿Q身上所倾注的

“哀其不幸，怒其不争”，在丙崽身上变成了无可奈何的黑色幽默。

与丙崽同样有趣的是丙崽的生身父母，他们好象是鸡头寨里的亚当和夏娃。一个是擅长情歌擅长搞女人的风流男人，一个是用剪刀剪出一代山寨人的接生婆。说得再简单一点，一个是“×妈妈”的爸爸，一个是“爸爸×”的妈妈。他们是一种性交和生育意义上的存在。同丙崽一样，他们被小说还原到最原始的生存状态。他们创造了丙崽，但对丙崽的丑陋麻木、浑浑噩噩却不负丝毫责任。先是爸爸的下山，后是妈妈的出走，他们成了丙崽的存在的存在。假如他们是实在的，那么从姜凉到刑天的列祖列宗则是虚幻的；假如他们是虚幻的，那么从姜凉到刑天的列祖列宗则是实在的。这全都取决于读者自己怎么看怎么理解。反正小说就这样把生存和想象、历史和幻觉随随便便地交织成一团，组成了这个简单奇特而又意味深长的具象块面。

不过，实在说来，小说的玩世不恭在丙崽的具象块面里还是比较含蓄的，及至仲满仁宝的具象块面，就几乎全然是一种肆意的挖苦和尖刻的嘲讽了。在这个块面里也有生命的欲望，但不是爸爸×妈妈的自然交合，而是苦苦压抑所致的心理变态。这种压抑是如此的深重，以致于仁宝不仅屡屡偷看女崽洗澡，而且还用木棍对母牛进行探究。然而又恰好是这个为性压抑所苦的仁宝，在另一方面倒又是一个引进新文明的角色。一盏破马灯，一张旧报纸，一双很不合脚的大皮鞋，在石板路上嘎嘎咯咯地给山寨带来许多新名词新名堂。只是由于这个新派人物与古色古香的生存氛围不够和谐，他才老是显得那么装腔作势。但要紧的是，他感觉到了

总象要开始什么，这就好比丙崽的那两句话一样，乃是一种深不可测的简单。区别在于，丙崽说的是人类的生存秘密，仁宝感觉到的是民族的历史变动。就凭这样的感觉，仁宝把面孔朝向了未来。而且正因为他有这样的感觉，才会在两个寨子打冤家的当口，与众不同地想到回去劝乡亲们言和算了，然而，这个形象的滑稽倒不是滑稽在他的新派上，而是滑稽在他总是在新到一定的程度后与庸众的同流合污上。正如丙崽老是长不大一样，仁宝总是新不透彻，新不彻底。从本质上说，他不过是另一种模样的丙崽。

或许是出于一种审美心理的平衡感，小说有了新派的仁宝，自然要对称一个老派的仲满。这从父子关系上，可以联想到世界性的代沟问题；但从两代人的志趣上却不过开拓创新与抱残守缺之争而已。与穿皮鞋说新名词的儿子相反，仲满是个读过几本线装书的旧儒。他把面孔朝着过去，极其执拗地怀念卧龙先生制作木牛流马的时代。远在儿子提议写“报告”之前，这位老人就喝下鼠尸灰之后庄严肃穆地坐过了树桩。最后，又是这个老头，制作了一瓦罐毒汁结束了寨中老弱病残者的生命。与他儿子总觉得象要开始什么相反，这位父亲老是在结束什么，结束自己的一生，结束寨子的过去。也许父亲的这种结束就是儿子感觉到的那种开始，也许儿子感觉到的那种开始就始于父亲的这种结束，反正父子俩好比是新旧交接的两个环节，象征着交替的时代，象征着过去和未来；而过去的时代是明确的，未来的时代却是朦胧的神秘的不可知的只能被感觉的。但是，相对于仁宝的装腔作势，仲满倒是一种实实在在的忠诚厚道。对女人非礼勿视，逢着不顺心骂一声“妖怪”，那句“汽车算个卵”算是他最为激

昂的言词。尽管他讨厌丙崽，因为这孩子不象他印象中的先人，身高八尺，力敌千钧；但一旦丙崽为后生的尖刀所逼，他又立即挺身怒斥：“渠是你们叔爹，岂能无礼？”因为他有义务维护辈分秩序，不许别人犯上作乱。在他身上，人们可以看到《小鲍庄》中捞渣形象所体现的传统精神的另一面：仁义，然而僵硬刻板。因此在某种意义上，他也是个丙崽，精神上始终没长大。

一方面是生存的原封不动，一方面是精神的新不了、旧不灭，这两个具象块面展示出一种令人心怵的生存——文化状态。若说这生存是畸形的，但它却是自然的；若说这文化是衰老的，但它却是威严的，按照小说中的那种说法，是有“活份”的。也许战争能改变这种状态，但战争的结果却不过是赔头送命。直到田地荒芜了，粮食绝尽了，所有基本的生存条件都被毁坏了，山寨里的人们才死的死，走的走，使生存变成一片废墟。仿佛一场严酷的自生自灭，至于未来则尚不可知。在此，小说的幽默是相当沉重的，几乎每一笔故作轻松的戏谑，都能使人感觉到一种焦灼不安的心理情绪。如果说《小鲍庄》是没有弄清楚的结果，那么《爸爸爸》则似乎是弄清楚之后的一阵阵苦笑。冷峻硬峭的笔触，饱含着作者的一片深情、一腔热血。而其中的全部时代意识，又都可以归结为“怎么办”的苦闷和忧愤。

只有在小说的结尾，作者似乎撒出了一片灿灿的理想。但这种理想绝对是审美的而不是哲理的更不是历史的。因为历史如果真以如此简洁干脆的方式进行，那么也就毋庸诉说《爸爸爸》的苦闷了。当然，历史上确实有过一次次的迁徙，小到一个部落，大到一个民族，但对这种迁徙在今天只

有从求变、开放、交流、走向世界的意义上理解才会有所裨益，才会得到美好的憧憬。至于历史本身看重不看重这种憧憬则是另外回事。但就审美而言，这样的结尾却显得壮阔高远，气象恢宏。相对于《小鲍庄》的温柔敦厚，《爸爸爸》精力充沛，好想好动，似乎老是在重新开始，老是在不断迁移。这一方面固然显示出作者的迫切心理，一方面也使小说本身的色彩显得格外浓郁。与《小鲍庄》里那种传统文化不同的是，《爸爸爸》的文化更为原始更为传统。几乎没有文字记载，只有依依呀呀的唱“筒”保存着他们的历史。过去被唱在嘴里，而对未来的追求则是朦胧的感觉和虔诚的占卜。而且他们似乎没有明确的信念或准则，巫师的一句信口开河，或者寨民的一个莫名其妙的说法，都会引起一场生死械斗。同样是浑浑然的生存，相对于中原文化的温文尔雅，楚地文化似乎更为粗犷野蛮，因而也更具浪漫气息。时光流转，世事更迁，但这种气息却依然生机勃勃地保存在楚地生产的文学作品中。对此，也许只有荣格的“原型”学说才能给予较为完满的阐释。也即是说，《爸爸爸》所显示出的，不仅有心理内容，而且还有幻觉内容，不仅有时代观念和时代情绪的折射，而且还蕴含着整个民族长期积淀的心理原型。《小鲍庄》也同样如此。但对于这种心理原型的揭示，却不是笔者目前所能力及的，有待于以后进一步的深入研究。这里想要指出的只是，尽管整个小说的情调是激昂的，对未来的企盼是热情的，色彩气氛是浪漫浓郁的，但主持着这一切的，却是清醒的理智。

《爸爸爸》的作者不是一个发现了什么又弄不清楚的女孩子，而是一个相当自信的时代青年。作为一个文学创作者，

他对时代的理解比一些仅仅停留于热情描述时代现象的作家们无疑要深刻得多。他深入到了时代的心理层，民族的文化层和历史的积淀后，从而成功地展示古老的生存，思考久远的历史，描绘浑然的状态。而且更突出的是，他具有强烈的悲剧意识。作为一种现代意识，《小鲍庄》体现在含混的发现上，《爸爸爸》则体现在鲜明的悲剧意识上。唯其如此，小说才把那种浑朴的生存展示得更为惊心动魄。在那个混沌的山寨里，最有生命力的不是古老的山寨，而是长不大的丙崽。而作为一个新派的文明形象，仁宝总是遭受着这样那样的压抑和身不由己的扭曲。至于那个一味走向结束的仲满，尽管迂腐古板，但毕竟诚实厚道。顺便说说，人们对传统美德总有一种情感上的依恋，因此每每看到它的没落，心底总要升起一股莫名的愁怅。当然，小说中更为悲壮的是那场粗野强悍的原始械斗。而且小说相当高明地避开对流血场面的正面描绘，用简明勾勒和浓墨渲染交互的笔法，使小说中的一次次械斗一下下地打在读者的心上。微不足道的起因，战战兢兢的预卜，轻描淡写的交战，煮尸肉的大锅和吃人肉的场面，加上狗不吃屎而醉心于噬尸食肉的惨象，使小说对打冤的描绘几乎成了对人类无数次战争的绝妙概括。而且这里所有打冤的当事人尽管对死亡不无恐惧，但全都认认真真地做着这场残酷的生命游戏。甚至连那个头脑最为清醒的仁宝，也忍不住慷慨激昂了一通。不要以为这里的嘲弄是那么的风趣俏皮，须知人类上演了千百万次这种自相残杀的悲剧之后，才发现了这种相残的喜剧实质。只不过这种发现在西方是通过两次大战得到的，我们是通过十年动乱领略的。因此，凡是从动乱中走过来的人们，看了这样的场面都不会轻



松地一笑了之。即便是故作轻松的作者自己，也似乎被如此惨烈的场面震动了；紧接在打冤之后，他推出了整个小说最为动人的篇章——未了的自戕和迁徙。在此，小说的悲剧意识闪烁出了最为灿烂夺目的美学光彩。人类仿佛在这里结束，又仿佛在这里开始；这里是死亡，又是新生；死亡的是一个山寨，新生的是一个民族……山寨的末日，小说的高潮、作者不无战栗的期待，在此一起神采飞扬地昂起脸来，从激动的泪水里映出一道道旋转的太阳光流；而唱“筒”的歌声则象浑浊的气流一样在山林中久久地回荡着，最后，是一声很轻很轻的“爸爸爸”……

毋庸置疑，《爸爸爸》没有《小鲍庄》那么冷静。但激动不也同样很美么？女孩子总是温柔，男孩子总要慷慨；民族如此，文学也同样如此。这是同一个民族的审美观念，展现出的两种风貌的小说创作，两种气韵的生存——文化状态，两种质地的作者心理积淀。

如果要把这两篇不同风貌的小说归结为一种共同的创作形式的话，那么本文只能称之为——状态文学。这种状态文学的作品，不是通过故事情节，而是通过一个个具象块面来呈示内容，创造美学意境。状态文学注重块面的整体效果，而不看重情节发展的因果相联。比如拾来和捞渣之间，几乎没有什么情节和性格意义上的相关性，只是作为两个具象块面的核心形象，他们才具有某种互补的块面联系。至于丙崽和仲满、仁宝父子，则无论是在情节发展还是性格冲突上都风马牛不相及，但他们一旦作为两个具象块面呈示在读者面前，互相之间就显出了相当丰富的意蕴。这种意蕴从一个侧

面看，仲满、仁宝父子形象仿佛是对丙崽形象的一种思考，而丙崽形象又似乎是他们父子的原型投影。从另一个侧面看，前者象是后者的展开，后者又象是前者的浓缩。如此等等，不一而足。状态文学的这种具象块面的独具的艺术力量，它所创造的这种奇妙的境界，是为传统的现实主义所很难达到的。当然，它也看重细节，但这是另一种真实意义上的细节。

本文不想在此讨论细节真实的主客观性问题。因为自从英国著名作家伍尔芙的经典论文《班奈特先生和勃朗太太》问世以来，对细节真实的理解实际上已经有了两种不同的说法。一种说法认为，所谓细节真实指的是描述对象**本体意义上的真实**。比如巴尔扎克笔下的伏盖公寓、邦斯舅舅之类，或者托尔斯泰笔下的社交舞会、法庭场面等等。另一种意见认为，所谓细节真实指的是**描述者或者描述对象眼中所看到的真实**。人们把前一种说法称为现实主义原则，把后一种说法称为非现实主义主张。我不想在此判断它们孰优孰劣，我想指出的只是，状态文学所看重的，乃是后一种真实意义上的细节。因为无论是《小鲍庄》还是《爸爸爸》，如果用现实主义的细节准则去推敲，就会产生一系列似是而非的问题：捞渣这孩子真的那么完美无缺吗？拾来和大姑到底是什么关系？大姑凭什么一次次地听到叮咚叮咚的货郎鼓声？……还有，丙崽究竟是怪胎还是鬼怪？是怪胎怎么毒不死？是鬼怪怎么有人性？……等等，等等，可以问个没完没了。而所有这些被质疑的细节，人们一旦与作者的心理感受和主观意绪联系起来，那么就不仅不会感到大惑不解，而且还会觉得意蕴无穷。因此人们如果真正品出了这些细节的个中三昧，那

么真实与否的问题也就变得毫无意义了。因为你那时会发现你对着《爸爸爸》、《小鲍庄》这样的状态小说问：捞渣真实吗？丙崽真实吗？就好比在问：韩少功真实吗？王安忆真实吗？对此，最中肯的回答当然是：你真实吗？

由于状态小说的具象块面和形象细节与创作者的心理情绪有着不可分割的关系，因此对它们的任何评论都不可忽略对创作主体的关注。当然，这种关注可以踏实到把作者的生平乃至嗜好都考证得清清楚楚的程度，也可以粗略到仅仅对小说本身呈现出来的内容加以阐述。因为状态小说至少由两个层次上的内容构成，一个层次是小说具象块面所显示的生存状态、精神状态、文化状态、以至风土人情状态等等；另一个层次是这些状态所显示的作者心理状态、情绪状态。当然，除此之外，还有更为深入的层次，诸如语言结构、形象构成，或者时代意识、审美观念，或者历史文化积淀、民族心理原型……尽管这些层次的研究对于现实主义文学作品有时也同样适用，但区别在于：在巴尔扎克的《人间喜剧》面前，不谈巴尔扎克照样可以使对《人间喜剧》的评论自成一体；但在《爸爸爸》、《小鲍庄》这样的作品面前，离开作者的心理状态就无从理解小说本身的内涵。而且，这种内涵是如此的丰富，以致于人们可以作出许多不同的乃至相反的阐释，人们可以运用各种各样的模式加以研究或者基此建立各种各样的模式。捞渣可以说成是传统精神的象征，也可以看作是人类善良本性的体现；丙崽可以看作是一种畸形的生存，也可以说成是一种正常的生命形态，或者是一个由于充满了偶然性而显得很有特色的历史缩影，甚至是一个带有宿命意味的精神实体……这些说法都可以成立。因为既然是具

象块面，就具备了多维多向的抽象可能性；既然是状态文学，就蕴含了丰富多变的形象弹跳性和具象伸缩性。在此，人物形象在创作主体的心理烘烤下变形成一个个具象块面，它们连接着主体和客体，混合着现实和幻觉，流动着时间和空间。因此在其审美上，不仅有情感的共振，还有哲理的意趣，智慧的闪光，连同绵绵不断的沉思遐想……

当形象变形为具象，故事融化为状态后，小说也就向其创作者提出了更高的要求。它不仅要求作者更为深透地阅世和体验人生，而且要求作者具备相当厚实的造诣素养；不仅要求创作诉诸艺术的感受力，而且要求创作诉诸抽象的思辨能力和洞明的直觉智睿。如果由此出发，将《爸爸》与《小鲍庄》作一比较的话，那么就可以发现，后者擅长于对形象的感受和表现，但整个的构思布局却失之于盲目散乱，从而在小说的后半部分造成一些明显的不足和疏漏；而前者则刚好相反，清醒的理智一方面带来作品结构的完整性，一方面又在细部留有些许人工雕凿的痕迹，有的地方牢骚太盛，有的地方调侃过火，从而让这种小孩家的顽皮破坏了作品的天然浑成感。

新时期创作发展到状态文学，应该说，是一个可喜的飞跃。因为文学创作的生成历史在某种意义上就是创作形式的更迭。仅就诗歌而言，就有四言《诗经》、五言《乐府》、七言律绝，直至“五四”白话诗，自由诗的不断更新，更何況整个文学创作的发展呢？当我们说荷马史诗如何浑然崇高时，并不意味着莎士比亚就不崇高不伟大，也不意味着巴尔扎克或托尔斯泰就不合乎文学的创作规范。同样道理，新时期的文学创作曾经推出过的陈奂生、陆文婷等等形象是动人

的，但丙崽、捞渣之类的具象块面也同样动人，并且可能还更耐人寻味一些。而且，在其严格意义上，状态文学虽然受到二十世纪的世界文学潮流影响，但在我们的整个新文学创作史上也并非前无古人的创举。它早在“五四”时期就有过先例，其中最典型最著名的就是鲁迅的《阿Q正传》。《阿Q正传》所显示的绝对不是一个传统的故事，而是一种生存——文化状态。当然，人们用典型形象的理论去阐发阿Q也未尝不可。但我认为如果把阿Q看作是以这个形象为主的几个具象块面的有机契合，也许能昭示更为丰富更为深刻的内涵，包括创作主体的心理状态在内。事实上，文学的形式与内容往往是很难断然截分的。比如荒诞派戏剧，荒诞的形式本身就是内容。也即是说，文学创作形式的更新在其创作层次上似乎是一种技巧变化，但在其审美层次上却无疑是一种艺术革命。它不仅标志着表现形式的突破，而且意味着形象构成方式、心理感受方式以及审美趣味、审美观念乃至整个艺术思维方式的宏观变革。因此，作为一种状态文学，《爸爸爸》和《小鲍庄》一类小说，给人们带来的启迪和思考是多方面的。这类小说不仅推进了新时期的文学创作，而且也推进了新时期的文学评论，促使后者从一种人物形象——思想内容——表现形式——创作手法的单向直线的框架里摆脱出来，走向形象内容——形式手法的双向同构运动，走向作品展示出的那片多层次多侧面的历史——美学——文化心理等等的广阔天地。正如前些时候是文学从历史的思考转向对自身的思考一样，《爸爸爸》和《小鲍庄》一类小说的出现，把文学的思考变成了创作的实践。在这样的创作实践面前，我认为与其把精力放在对这种作品存在的合理性的

争论上，不如投入实实在在的研究和阐释，去迎接已经出现、正在出现、将要出现的许许多多新课题，将整个新时期文学推向一个新的高度。

最后再申明一句，对《爸爸爸》和《小鲍庄》的探讨，本文不是结束，而是开始。

1985年12月31日

## 动人的透明 迷人的诱惑

——论《透明的红萝卜》和《冈底斯的诱惑》

在1985年的小说创作面前，莫言和马原也许是两个令人瞩目的奇特作家。他们在我的印象中，一个是秉烛而行于小说世界的怪孩，一个是漫不经心地玩弄着拼板游戏的现代艺术家。而这样的印象又主要得自于这样两篇小说：莫言的《透明的红萝卜》，马原的《冈底斯的诱惑》。

用一种吹毛求疵的说法，《透明的红萝卜》只是一部成功之作的草稿，上面可以标出许多应该加以修改的记号。它的价值不在于它所述说的故事本身，而在于闪烁在故事里的那种感觉。因为尽管这个故事仅仅发生在不久以前，但那种感觉却仿佛从很久很久以前便升起又朝着很久很久以后伸展。它是永恒的，又是艺术的。而不管是由于永恒才显得艺术还是因为艺术才带来永恒，它的来由却不过是这么一个梦境：

“有一天凌晨，我梦见一块红萝卜地，阳光灿烂，照着萝卜地里一个弯腰劳动的老头，又来了一个手持鱼叉的

姑娘，她又出一个红萝卜，举起来，迎着阳光走去。红萝卜在阳光下闪烁着奇异的光彩。”<sup>①</sup>

作者告诉人们，他正是从这个梦境中生酵出了人物和情节，编织成了这么一篇由红萝卜照亮着的小说。

我不想从这个梦境去揣摩莫言的人生经历，我感兴趣的是这个梦境对《透明的红萝卜》所具有的心理制约和创作影响，因为我认为这个梦境是理解这篇小说的一把钥匙。当然，从梦境到小说是一个相当复杂的创作心理过程，但有趣的是，如果把梦者自己、老头、姑娘看作是梦境向小说提供的三个原始形象，那么小说中的主要人物则是这三个原始形象的变形、衍化、或者延伸，他们构成小说中两幅浑然交织的主体画面。正如红萝卜向这两幅主体画面提供光亮一样，黑孩是这两幅主体画面的共同视点。

从作者的那个梦境来看，黑孩形象是梦者主体的心理变形，这个变形本身暗示出作者在梦境中的情绪记忆属于可能为作者所遗忘的童年时代的某种生活内容；但从作品本身来看，黑孩形象又似乎是作者在小说中的本体投影。它既诉说着作者曾经体验过的贫苦生活，又凝聚着作者对这生活的痛切感受。大脑袋、细脖颈、凸起的瘦胸脯，还有赤脚、光背脊、肥大的裤头，加上干草一般乱蓬蓬的毛发，小说几乎是一笔一划地写出了个孤苦伶仃的乡下孩子站在贫瘠的土地上，呼吸着干燥的空气。但假如你以为作者展示出这么一个形象仅仅是为了表现某种人道主义情绪，那么你就错了。你

---

<sup>①</sup> 引自《中国作家》1985年第2期。



再看看这孩子的那双眼睛，那里才蕴含着这个形象的真正秘密——这双眼睛意味着一个世界。在这个世界里，有发亮的气体在河面上起伏上升，有身体透亮的河虾在水底冉冉飘动；还有一个透明的红萝卜静静地躺着，金色的外壳里包孕着活泼的银色液体，线条流畅优美，美丽的弧线上泛出一圈金色的光芒，最后，象一道金色的长虹一样落到河里，水面上响起一下破裂声……人们可以认为这是一个童话世界，但必须理解的是，这个童话世界越美丽，现实的苦难就越深重，心灵的幻觉往往与现实的感受成反比，就象人们塑造的大佛越平静，塑造大佛的人们就越痛苦一样。黑孩眼中的红萝卜之所以那么透明，正是因为黑孩身处的现实世界太混浊丑陋的缘故。

现实的苦难，心理的压抑，美好的憧憬，透明的幻觉，呈现出整个小说的主要内涵。我不想在此继续探究从梦境到小说的创作心理过程，我想进一步指出的是，就作品本身来说，透明的红萝卜只照亮了小说的一半，而没有照亮小说的全部。当小说展示现实的苦难时，人们可以感觉到小说的那种透明度，诸如黑孩随着看水桶在河里任意飘流、手里抓着灼人的钢钻不慌不忙地走动等等；但画面转到性爱的呈示上，这种透明就消失了。同样是一种憧憬，既然红萝卜在黑孩眼中是透明的，那么菊子形象在他眼中也应该有着与红萝卜同样的奇幻性和透明度。可惜，小说每每在此浅尝辄止，致使《透明的红萝卜》总显得不那么透明。或者说，只有自然景物是透明的，人物常常一点不透明。而事实上他们与黑孩眼中的红萝卜一样，本来都是可以组成黑孩所看到的那个童话般的世界的。然而由于透明的感觉冷落了他们，他们便成了

感觉之外的世界。至于透明的感觉本身，也因此而飘浮在小说之上，而不是融化在小说之中。

相对于莫言的奇特感觉，马原似乎注重于将感觉诉诸奇特的表现形式。整个一篇《冈底斯的诱惑》，几乎没有一节是可以与上一节连贯起来读下去的，又是打猎，又是看天葬，还有顿珠顿月，而仅仅是顿珠顿月的故事就由好几个小故事组成。这些眼花缭乱的故事不仅互相之间毫不相干，而且在整个叙述过程中又被作者作了眼花缭乱的编排。

我本来应该在此对这篇小说的折板式叙述作一通阐释性发挥，但看了《当代作家评论》1985年第5期刊登的一篇创作对话后，我觉得这种发挥已经没有必要了。因为作者在那篇对话中讲得太明白太清楚了，致使任何发挥都成了多余。

作为一部别具一格的小说，《冈底斯诱惑》的确有着它的诱惑性，但我认为这种诱惑性不在于表现形式的板块折合上，也不在于作者自己所说的，诸如偶然性、细节、印象、甚至“气”之类的东西上。在于哪里呢？西藏风情？不。我虽然没有到过西藏，但我敢说，马原笔下的西藏风情只有对没到过西藏或者到过西藏的非藏族人才有新鲜感和吸引力，假如我是一个在西藏土生土长的藏民的话，这些笔墨绝对不会引起我丝毫好奇心。这种风情不是小说的价值所在。根据马原在那篇对话中引述的那段话来看，李陀似乎是感觉到这篇小说的价值所在的，但马原自己对此却不一定意识到。这是一种形而上的力量，一种对某种绝对意志的崇拜（李陀语），我在此再加一句，一种因未知和好奇而来的神秘心理的主宰。

整整一篇《冈底斯的诱惑》，到处充满一种没有结果的结果，突如其来的转变，连同莫名其妙的气氛。

当人们拨开笼罩着《冈底斯的诱惑》的形式浓雾后，呈现在眼前的是一幅幅似是而非的奇幻恍惚的所谓“纯粹偶然”的画面。它们是一种实实在在的现实，现实在小说中的呈示带着一种超验的意味，并受着一种反常规的心理状态制约。陆高认识了漂亮姑娘，人们接下去期待的是爱情的开始，但小说出现的却是姑娘的猝死。按照一般的阅读经验，一看到小说郑重其事地交待了探险队的组成和出发后，下面将是一个漫长而离奇的探险故事，想不到小说三言两语就了结了一切。甚至于表现形式本身都是超验的反常态心理的。刚刚是邀请参加探险队，旋即就是老作家的自叙；才沉浸在打猎的故事里，马上又是毫不相干地看天葬经过。

《冈底斯的诱惑》展示给人们的是比传统的真实更为真实的文学世界。它既合乎生活的真实，又合乎艺术的真实。传统小说的因果链环在此统统遇到互相错位互不衔接的待遇。它告诉人们，那种因为有A才会有B、没有A就没有B的思维方式，乃是人们对生活的一种错觉，一种片面的误解。世界上有许多事情往往是无法用因果关系去理解的，因为常常是众多的因素而不是某一个被认定的因素促发了某一个事件，或者从某一个事件背后找到众多的因素。世界并不都是可以认识的，不可认识的东西多得很。而且往往被人认为是常识的东西恰恰就是人们所不曾认识的，不必非要刨根究底问为什么，更毋需询问以往的经验中是否存在过。而按照我们这个民族的思维习惯，却不仅乐于弄清过去是否有过，还非得弄清将来会怎么样。他们相信古人先人，唯独不肯相

信自己。他们迷信目的性的希望，寻找一劳永逸的归宿，就是不愿正视眼下的一切。怪不得姚亮要在诗的末了两句告诫人们：不如总在途中，于是常有希望。而事实上，所谓幸福往往是未知的，已知的幸福并不能使人感到幸福而只能感到安慰，甚至是自欺欺人的安慰。有目的的追求固然重要，但追求不一定都有目的，因为没有目的也同样可以得到幸福。海明威笔下两手空空的桑蒂亚哥幸福么？海明威认为他是幸福的，因为他自始至终没有放弃追求，而追求本身就是目的，就是幸福。

如果人们有了这样的观念，或者以这样的思维方式去理解这一块块故事板块连同故事板块本身呈现出来的种种意味，那么他们不仅会各有所得各有所悟，而且会由衷地感激《冈底斯的诱惑》，感激这篇小说的作者，感激他给我们展现了新的世界，感激他启迪我们重新认识生活，启迪我们更新思维方式。

把《透明的红萝卜》和《冈底斯的诱惑》粗粗地评判一通之后，似乎可以作这样的归结：作为两篇同样具有特殊价值的小说，前者的价值在于透明的感觉上，后者的价值在于感觉的组合上，感觉的艺术性带来小说的透明度，而组合的变化莫测又造成了小说的诱惑性。如果可以把这两位作者称为天才的话，那么莫言是一个感觉的天才，马原是一个组合的天才。而感觉的天才往往乘着感觉之烛在小说中乱走一气，缺乏组合的整体意识；至于组合的天才又常常热衷于直接感觉而冷落了感觉本身的艺术价值，以致于把组合本身当作了审美感觉。但不管怎么说，他们在当今的作家中都是卓有成效的创新者。

一般地说来，他们都在小说中扮演故事的叙述者，但莫言在故事里嵌入了奇幻透明的感觉宝石，马原把故事编排得象埃舍尔的绘画一样奇幻无穷。相形之下，莫言有着较为浓厚的情绪色彩，从而使感觉常常变成了某种申诉。黑孩形象申诉着生活的苦难，小铁匠形象申诉着心理的压抑。这种申诉在另外两个中篇《金发婴儿》和《球状闪电》中，又表现为对某种新的生活观念的追求和形象性描绘，从而使透明的感觉没有得到进一步的发挥。或者说，观念和情绪压倒了感觉的笼罩。对莫言来说，怎样使他特有的感觉在小说中不受干扰地表现出来，将成为他创作上取得更大成就的关键。然而在对情感的处理上，马原由绘画的色彩平涂而得到的不露声色倒还是有着他的高明处。他象分割故事一样地把感情分割成一块一块的固态状，不让感情流动（顺便说说，我本人对此难以接受）从而突出小说的形而上意味。（难道感情流动了就不能突出么？）正如莫言强调一种感觉的奇幻一样，马原强调的是世界本身的奇幻。这种奇幻在人们的日常生活中是常常被忽略的，或者熟视无睹的。就好比有时候人们可以很自然地理解牛顿定律，但对爱因斯坦的相对论却需要思索品味一番。如果说A是非A，人们会首肯附和，但如果说A是A又不是A，人们准会茫然，这是怎么回事？曾经使人们变得自信无比的逻辑推理和归纳演绎，在这样的世界面前突然变得苍白了，无能为力了。科学家把它归之于测不准定律，哲学家把它称作二律背反。有一本叫做《GEB——一条永恒的金带》的小册子，从古老的悖论开始，引证哥德尔定理、埃舍尔绘画以及巴赫的旋律，对这个奇幻世界作过一番阐释。但阐释的结果却发现，这个世界不能解释只能感悟。因

为要解释世界必须使用逻辑，但逻辑不许自悖，而这个世界恰恰是用悖论组成的：姚亮是队长，队长却不是姚亮；羊头是石质的，但它却不是石雕；顿珠不爱唱歌，却演出了一整部史诗……难道有一种悖论的逻辑么？这个问题本身就是一个悖论。《冈底斯的诱惑》是超验的，但这个超验世界又为许多人感受过。笔者在阅读《冈底斯的诱惑》之前，就曾经从探讨思维方式的角度窥探过这个世界，试图以一种相悖的逻辑——A由于是非A所以是A，非A由于是A所以是非A——加以把握。我把这个相悖的逻辑称之为双向同构逻辑。这个双向同构逻辑很意外地解决了许多过去用一种单向直线性的思维方式思考而百思不得其解的问题，但结果还是把握不了这个奇幻世界，就象人们至今无法描绘甚至无法想象爱因斯坦所说的那个有限无边的宇宙弯曲空间一样。我后来得到的体会是，尽管人的认识能力是无限的，但无限的世界最终是无法认识的。无法想象被人们最终全部认识的世界是一个什么样的世界，就如同无法想象世界的开端和末日一样。但这对于人类来说却不是一种悲哀，而是一种幸运。因为既然世界总有不可知的彼岸，人们就可以有幸摆脱任何人为的绝对真理终极真理的蛮横无理的专制统治，人们就可以自由自在地发挥自己的想象力和创造力。从这个意义上，《冈底斯的诱惑》对我来说有一种似曾相识的感觉。我由此发现了这篇小说的价值所在，也发现了它的诱惑性。它向人们提供了一个解不开的谜团，却又总是诱惑着人们不由自主地去解它。越解越迷，越迷越要解。一如西绪弗斯那种永远没有结果的永恒努力。因为永远没有结果，所以永远需要努力。如果那块巨石停在山上不滚下来，西绪弗斯不就没事干了么！

人生如斯，人类如斯，世界永远如斯。

当然无论是对透明的感觉的感受，还是对奇幻世界的领略，都是一种愉快的审美享受。而且同样愉快的是，还有一种审美心理上的重新组合的感受程序。虽然《透明的红萝卜》和《冈底斯的诱惑》是两个不同的世界，但它们在审美心理上同样带给人们新鲜感。当你行走在莫言的世界里，起先也许会觉得这个世界跟以往的小说世界并没有什么差别。但你走着走着，眼前就会慢慢地明亮起来，从而感受到一种奇异的光泽。你从来没见过这样的光泽，但你又对此不感到陌生。你好象在哪儿见过这个透明的红萝卜，小人书上，连环画里，朦胧遥远的童年时代……但想来想去又发现都不是。最后，你或许会领悟到，是因为你喜欢它才觉得似曾相识。于是，你仿佛置身于一个晶莹纯净的世界，心灵得到一次美的净化。而你再看看这个透明的红萝卜所生长的那块贫瘠的土地，这种净化又将变成一种思考，好象有一支悠长的旋律在你心头慢慢地伸展。

当人们走过莫言的世界再转入马原的世界后，他们就发现这个世界不仅不同于莫言的，而且连走法都不是一直向前的。在这里几乎每走几步就得拐弯，而一拐弯就是一个完全不同的天地。埃舍尔的绘画曾经向人们形象地展示过这样的世界。这简直是一座神秘的迷宫。但迷宫里的每一条通道、每一个走廊都是畅通的。人们可以在迷宫里随心所欲地曲曲弯弯地穿来穿去，而且不需要什么阿莉阿德尼之线引路，因为人们在任何时候任何地方都可以轻轻松松地走出迷宫。迷宫不是自我封闭的，而是向任何一个世界开放的。人们尽管放心大胆地行走，但必须遵循一条基本的规则——在这里绝

不能一味地笔直向前。该拐弯时就得拐弯，否则就会碰壁，就会陷入一片懵懵懂懂、昏昏沉沉的黑暗。当然，遗憾的是，现在仍然有不少读者责怪小说的作者何以写得如此奇幻，而一点不想想自己的思路有多么僵硬固执，非要一竿子到底，否则就一屁股坐在地上恨恨不已，为自己来到一个鬼地方而抱怨不休。但抱怨的尽管抱怨去，因为抱怨也是一种合理的存在，而在迷宫里玩得象作者一样痛快的也照样在享受痛快。世界就是这么构成的，A感到痛快的，B感到不痛快；B感到痛快的，A感到不痛快。这也是一种双向同构。世界在本质上是双向同构的而不是单向直线的。

这两篇小说在审美心理上带来的这种新意和变革，同时也是对传统的逻辑分析的一种挑战。以往的文学评论依仗着自以为是的所谓逻辑性，动辄便是给小说形象定性甚或定量，或者为形象寻找种种逻辑依据，然而又用逻辑的绳索将它们一个个捆绑在评论家们认为恰当的位置上。然而现在面对《透明的红萝卜》和《冈底斯的诱惑》，他们也许会感到困惑了。因为无论是透明的感觉还是奇幻的组合，都没有什么逻辑依据。透明的红萝卜到底是什么？不知道（本文说它是一种美好的憧憬也仅仅是一种理解而已）。冈底斯是什么？不知道。如果说它是喜马拉雅山，那么作者干吗不直接用喜马拉雅山而要用冈底斯呢？姚亮是谁？不知道。姚亮一开始就声称自己不是姚亮。如此等等。形象的不确定性，决定了评论无法用硬梆梆的逻辑去规范，而只有靠直觉——艺术哲学，靠领略——只可意会难以言传的感悟去把握。

我不想说莫言和马原的小说意味着一场革命，因为这有点太兴师动众。我只消说出他们在创作心理、欣赏心理、思



思维方式、审美观念等等方面作出了与众不同的贡献。我更不想说他们是什么横空出世，因为正如他们的小说会得到心心相印的共鸣一样，他们的创作本身就是时代的产物，是一个民族文化心理、人们思维方式、价值观念等等空前更新的时代，造就了如此奇特的作家，造就了如此奇幻的作品。反过来说，从《透明的红萝卜》和《冈底斯的诱惑》所闪烁出的奇异光泽中，我们看到了一个更新着的变革着的时代的侧影，感受到了这个时代躁动欲上的热烈气息。因为时代是个开放的时代，所以文学也开放了，小说世界也随之呈现出了开放的新姿。凡是看过这两篇小说的人，都可以感觉到，小说的这种新姿一点不气势汹汹，相反，它们倒是十分亲切可爱的。红萝卜也罢，冈底斯也罢，留给人们的都是迷人的微笑。这是多么动人的透明和诱惑呵！

1986年1月6日

## 创造，应该是相互的

——评《男人的一半是女人》的性观念

这部小说的标题相当出色：男人的一半是女人。它写了性爱，从而引人注目。不过我们仔细考察一下，便会发现小说展示出的性爱毫无美感可言。这里的原因在于，它所描述的性爱过程并不是男人和女人的互相创造，而是黄香久单向地“创造”章永磷的拯救过程。整个过程在黄香久是拯救，在章永磷则是占有。他们之间是满足与顺从的占有关系。

应该说，在那个颠倒的年代里，章永磷的确是个被侮辱和被损害的人。因此，作者完全有理由借此表现一种因备受蹂躏而来的人性的抗争，事实上人们打开张贤亮的小说时所期待的也正是这么一种抗争。然而，小说中抗争似乎是抗争了，因为作者确实有过痛苦的体验，但也应该指出，这种抗争的意蕴固然包含着对历史的沉痛反思，却不能否认其中也有一种因为人生需求不曾满足而要求重新补偿的阿Q式的“革命”心理。我不想在此探讨中国知识分子的国民性或有没有传统劣根性的问题，我想指出的只是，一个遭受蹂躏的

人（不管他是农民还是知识分子）只要在申诉痛苦的同时把痛苦看成是一种人生预支，那么一旦地位改变，他就有可能成为一个新的蹂躏者。因为在一种相同的人生价值的取向上，制造痛苦的人与承受痛苦的人在其心理构架上是一个系统内的交流和反馈，而事实上，章永璘在自己遭受蹂躏的同时，不就残酷无情而又冠冕堂皇地蹂躏了黄香久吗？

其实，从小说中人们可以看出，章永璘向人们诉说的并不仅仅是失去性爱的痛苦，他的心理中还具有一种占有权益受到侵犯的嫉恨。一是占有，一是赏玩，构成了《男人的一半是女人》的性观念的核心内容。

毋庸讳言，在新时期的文学创作中，有关性意识的展现确实是一片空白。但问题的关键却不在于这片空白要不要填补（我认为这没有讨论必要），而在于怎样填补。因为同样是探讨性问题的小说，英国作家D·H·劳伦斯是一种写法，我国“五四”新文学时期的郁达夫是一种写法，而明朝那部著名的《金瓶梅》则又是一种写法。我不想比较这些写法之间谁比谁高明，但我想指出一下什么样的小说才具有性意识。所谓性意识不是扒开女人衣服的窥探意识，也不是占有女人肉体的嫖妓意识，而是一种自我创造的审美意识。它首先是男女性爱的创造意识，双方在性的交合过程中互相肯定、互相确立；肯定生命的价值，确立自身的存在。其次，它又是一种生命力的外化意识，生命力通过这种外化创造出新的生命，这种新的生命既包括外化结果（婴儿）、外化对象（对方），也包括外化主体（自身）。再次，性意识作为一种审美意识，与艺术活动一样，具有自我向类的自由的实现指向。一部探索性问题的小说只有具备了这样一种性意

识，它才算是实现了自身的审美价值。在D·H·劳伦斯和郁达夫的小说中，人们可以看到这种审美价值的不同方式和不同程度的实现。在劳伦斯的笔下，性欲被作为一种生命的原动力得以展现出来，而这种原动力体现在人物形象身上，则既是物质的又是精神的，既是生理的又是心理的。男女主人公在性的交合中各自发现了自身的存在，领悟了生命的意义。在那里，谁也不占有谁，因为谁都在创造谁。当男人通过女人确定自己是男人时，女人也通过男人确定了自己是女人。在这种双向的对称创造过程中，男人没有占有的权力，女人也没有被占有的义务。因为我所给你的正是你所给我的，而你所给我的也正是我所给你的。由此，性爱找到了它自身那种光明自由的欢乐颂的旋律。当然，相形之下，在郁达夫的小说中性意识要显得闷暗凝重一些。千百年积淀下来的传统重压，使郁达夫在他的小说中吹奏出的是凄厉哀婉的音调。尽管他在《迷羊》中指挥过一段辉煌的性爱交响乐章，但他更多的笔触却出入于性心理的压抑和伸展之间。沉重的民族文化心理十字架压得这位作家唱不出性的创造欢欣，而只能诉说创造的自由无法实现的悲哀。然而，尽管他所诉说的是性压抑的悲哀，但诉说者的心灵却是一颗向往自由的心灵，不仅具有上述所说的性意识，而且还具有卢梭式的激情和《忏悔录》那样的诗意。然而，这在《金瓶梅》中的面目则全然不同了。《金瓶梅》既没有青春期的诗意又没有性爱创造的欢欣，它所展现的完全是一种太阳落山后的现实。本来，《金瓶梅》以惊人的勇气揭露出了在封建伦理道德重重遮掩之下的丑恶现实，并且把笔触大胆地伸向达官贵人的床第之间，在中国封建社会的禁欲帷幕后揭出了其纵

欲的实质，这无疑是一种旷世之举。然而，由于作者本身没能摆脱一个旧文人的历史——心理局限，因此这部小说很可悲地以西门庆的语气讲述了西门庆的故事，以西门庆的格调刻划了西门庆的形象。极度的禁欲主义造成了极度的纵欲心理，而这种心理构架的全部重心又落在对女子的占有和赏玩上。或许正是出于对这种变态心理的厌恶，曹雪芹才会在《红楼梦》中愤愤不平地指出：男人是泥做的浊物！在这种变态心理支配下，自然毫无真正的性意识可言。在占有和被占有、玩弄和被玩弄的男女交媾之间，谈不上什么创造和自由的实现。这种奴役性的性关系决定了双方的性心理都是变态的、扭曲的。玩弄者是变态的，被玩弄者也是变态的；同样道理，在那个社会里的禁欲主义是变态的，其纵欲现实也是变态的。正当的性欲往往得不到应有的满足，而满足的性欲又往往不正当。两性关系完全成了男人的权益，对于女人来说仅仅是一种应尽的义务。肮脏的占有关系滋生了肮脏的占有观念，而肮脏的占有观念又促成了多数人禁欲和少数人纵欲的畸形现象。它们构成一张纸的两个面，翻过来是极度的禁欲，翻过去是无度的纵欲。这种变态是如此的深重，以致于把性爱本身截然分成二升。似乎凡是涉及到性的内容的就没有爱的位置，凡是有爱的内容的就回避性的实质。性不是爱，爱没有性。《红楼梦》里的贾宝玉爱得那么强烈那么真挚，但他的爱却被描绘得一尘不染，透明得几乎没有性的内涵，而他在袭人身上所作的性的实践却又不带丝毫爱的色彩，因为性生活让贾琏那类西门庆式的浊物弄得太肮脏了，致使那位伟大的作家不愿让他心爱的人物沾上性的笔墨。这种性和爱的分裂直到今天还在人们的心理深层结构中留有深

深的印痕，似乎纯洁的爱情都与性生活无涉，笔墨之间一沾上性的内容爱情就不纯洁了。性爱，性爱，只许说爱，不许谈性。无性的传统意识竭力培植无性的文学，而无性的文学又加深了无性的传统意识给民族心理所造成的性的巨大空缺。《金瓶梅》虽然是一部变态的因而是没有真正性意识的小说，但它却与虚伪的封建伦理道德观念一起构成了一种相当顽固的文化心理传统，致使以后的一些文学创作要么在性爱面前装模作样，要么将性爱变作一种赤裸裸的占有关系。而女人在这种占有关系中则始终处于被占有和被玩弄的地位，从而实现不了自我的创造。

从这里，我们可以看出《男人的一半是女人》的历史承继性乃是一种传统占有观念的心理延宕。毫无疑问，作品的确赢得了不少赞叹，就连批评者也把这部小说看作了性观念的一个大突破。但遗憾的是，小说在黄香久形象中流露出来的这种传统心理使这种突破变成了倒退，不仅退过了郁达夫所作的开拓，也退过了《红楼梦》所标记的阶段，而成了相对于《金瓶梅》那种价值取向和审美趣味的一个遥远而古老的回声。作者在小说中所刻意描述的性功能丧失，在其深层意象上却是一种对占有权益被剥夺的愤慨；因此，当章永璘恢复性功能的时候，他所体验到的不是性意识的觉醒和创造的欢欣，而是因自己重新获得占有能力而来的暗自庆幸。在此，被剥夺者与剥夺者在其心理层次上同样的非人性，同样的没有自我意识，同样的没有创造和自由的美感。

当然，从男人的一半是女人的命题本身来说，无疑是相当出色的。它蕴含着男女之间互相创造的涵义，但小说实际展示的种种意象却没有这种互相创造的意味。而是按照一种

扭曲了的性心理来修补小说的形象，并且满足于将过去失去的东西重新获得，就好比阿Q满足于把秀才娘子的那张宁式床搬到自己家里就算革命成功了一样。这种满足妨碍了作者在小说中在反思历史的同时反思自己，妨碍了作者在小说创作中对那种超功利的自由境界的向往和追求，妨碍了作者用审美的眼光而不是用功利的盘算观照整个性的失落和复苏过程。其实，由于长期的不正常的自我压抑，人们非常希望能在小说中看到一种性的觉醒，从而得到对性心理的矫正和对自我本性的审美观照。无可否认，性的无知乃是整个民族心理麻木的一个重要侧面，因此性的觉醒实际上也就是民族文化心理更新的一个重要内容。新时期文学发展迄今，几乎什么领域都多多少少地涉及了，唯独性的领域始终一团漆黑。而这种不平衡又造成了一种迫不及待的期待心理，以致于人们只要一看见文学作品涉及到这个问题便易于产生共鸣。然而，当人们开始认真探讨的时候，却有必要指出：在《男人的一半是女人》这部小说里并没有人们期待的那种真正的性意识。这不免叫人感到有点沮丧和悲哀，但事实就是如此。

1986年7月4日

## 中国新文学主潮绪论

### 一

许多看过莎士比亚《威尼斯商人》的人们，往往一面带着轻松满意的笑容走出剧场，一面啧啧地称赞：好一出绝妙的喜剧。然而，假如他们之中的某一个突然想到一个念头，把这幕喜剧翻转过来看一看的话，我敢肯定，这位观众脸上的笑容会骤然消失。因为他发现剧中那个吝啬刻薄的夏洛克，原来是一个非常值得同情的犹太商人。那场对安东尼奥来说的喜剧，对这个犹太商来说正好是一场悲剧。不是么？夏洛克凭什么要受别人歧视呢？夏洛克为什么不该在那个多次责难过他的贵族身上施行合理的报复呢？夏洛克最终的结局又有什么值得好笑的呢？……想着想着，那位观众也许会因此而愤愤不平起来的。

当然，我不想接下去猜测那位观众最后如何平息激动的心情，我在这里要说的是，同样一部戏剧，因为观看角度的不同，可以得到完全不同的效果。而且，这不仅在舞台上是这样，在我们的生活中也同样如此。就拿我们的文学作品常



常乐于描述的人生痛苦来说吧，假如我们站在“人”之外的角度看，这种痛苦往往不显得可悲，而显得可笑。在动乱的年代里，有人就曾经这样观望过别人的一幕幕悲剧。不过这种观望是毫无幽默感的。只有当悲剧的当事人本身超然于“自我”之外来观望自身的苦痛，并且感到好笑，再把这好笑上升到对人的价值的考虑时，我们才会从中感受到一种沉重极了的幽默。从这一点出发，我们就能得到荒诞派戏剧、黑色幽默这样的文学。由此可见，我们如果有时对某种事物感到不可理解的话，不妨先审视一下自己的观察角度和思考方法。由于我们的习惯和思想的惰性，我们常常在自己所熟悉的生活中看不出陌生的东西，发现不了新的意义。为了解释我们所不理解的东西，我们应该更新我们的思维方式。在我动笔撰写这部关于“五四”以来的中国新文学主流的拙作时，我首先想说明的，就是这种思维方式的更新。

近年来关于思维方式更新方面的意见很多，我所考虑的也不过是一家之言。当然，同其他许多探索者一样，旨在从马克思主义的基点上寻求一个随着时代发展而发展着的思想方法。从这样的立足点出发，我认为，在人们以往的思维方式中，有两个最为突出又为人们最习以为常的互相关联的不足：一是思考问题的直线型，一是逻辑推理的单向度。这种直线思考和单向推理简单讲来，便是因为有1，所以有2、有3、有4……而事实上，1、2、3、4……并不是非如此排列不可的。因为4减3是1，3除3、4除4、甚至100除100，1000除1000的结果都是1。至于2、3、4……也都可以同样通过不同的方法或不同的途径得到的。即便是从1开始，也可以有许许多多的排列顺序。诸如1、3、5……

2、4、6……，1、2、4、16、256……等等。在一支很流行的歌曲里，人们听到过这样的歌词：“……没有天哪有地？没有地哪有家？没有家哪有你？没有你哪有我？……”如果不从这歌词所表达的那种深切感情上去理解，人们从中看到的就是这样单向的直线排列方法。按照这个排列方法，似乎是先有天再有地，先有父亲再有儿子（在歌词里是女儿）。其实，天文科学告诉我们，天和地是在星云团演化为星球的过程中同时形成的。至于父亲和儿子的关系也是如此，如果两者中没有儿子，父亲又如何成立呢？也许正是意识到了人类思维的这种单向度直线型缺陷，康德和黑格尔才先后提出了二律背反和正反合的对立统一。

按照康德的二律背反，对任何事物都可以作出两个截然相反的解释，诸如时空是有限的，时空是无限的；世界是由单纯部分组成的，世界不是由单纯部分组成的；或者先有父亲再有儿子，先有儿子再有父亲等等。这个二律背反的意义在于，它改变了人类思维的单向度性质，促使人们在朝一个方向思考的时候，同时再朝另一个相反方向思考。因为当人们从1出发朝1000方向加上去的时候，同时也意味着从1000出发朝1的方向减下去。但由于康德是在一条直线上设计他的二律背反的，也即是说，他的二律背反不过是把人们的直线单向的思路变成直线双向的思路，结果导致了把整个思路朝两个相反方向消逝到冥冥之中去的不可知论。它使人们不知道时空究竟有限无限，世界究竟由单纯还是由非单纯的事物组成，父亲究竟在儿子之前还是在儿子之后存在。针对二律背反的这一局限性，黑格尔提出了他正反合的辩证法。按照黑格尔的这一辩证法，世界是一个完整的逻辑体系，它从绝

对精神开始（正），经过自然精神（反），到理性精神得以最后完成（合）。如果说，康德改变了人类思维的单向度性质的话，那么，黑格尔则改变了人类思维的直线型性质。当人们从1加到1000的时候，这个1000不是1的另一端，而是1在某个更高层次（合）上的回复。思维的直线轨迹在此成了一个圆圈。顺便说说，这也就是黑格尔所说的科学是圆圈的内在含义。这一思想如同二律背反一样，是非常伟大的。它也即是后来被进一步阐发的对立统一的辩证法。但作为辩证法，在黑格尔的正反合那里却有着另一面的局限性，它虽然克服了二律背反的不足，但又由于它在正的阶段上以绝对精神作为自己的绝对出发点，结果导致了它在合的阶段上以理性精神封闭了逻辑的进展道路。运动的世界运动到理性精神不动了，人类的思维发展走到黑格尔体系停止了，或者比方说，人们从1加到1000后加不上去了。但事实上世界还在运动，思维还得发展，1000远不是顶点。因此，以后的哲人们纷纷起来反对这位博大精深而又企图终止一切的哲学家，尤其是二十世纪的哲学。

说到二十世纪哲学，自然会想到二十世纪的物理学。这场以相对论和量子力学为标志的现代物理革命，同时又为人们启开了新的思维方式之门。此中最有意味的是，种种科学发现，都使以往一系列关于绝对的概念接连遭到破灭。不仅是时间空间，就是质量能量等等，也都是相对的，可以互相转换的。波粒二重说表明，光束既是光子又是波长；测不准定律表明，在亚原子世界里要测定电子的位置就测不准其动量，要测定电子的动量就测不准其位置。在此，绝对意义的出发点被推翻了。当人们从1出发时，很可能这个1是另一

个更低层次上的1000，而人们从1加到1000时，这个1000也很可能成为另一个更高层次上的1。因此，没有绝对的1或1000，任何数字都是相对的。同样，父亲由于儿子而成了父亲，儿子由于父亲而成了儿子。我们可以从1加到1000，也可以从1000减到1；可以由父亲得到儿子，也可以由儿子得到父亲。世界上的一切事物都是双向同构的，这种双向同构又是一个相对的运动过程。与此相应，人们的思维方式也必须是双向同构的，是一个相对于客观存在的运动过程。A由于非A而成了A，同时非A由于A而成了非A，互相否定而又互相依存的悖论成了一切事物的真谛所在。

按照这种双向度的思维方式，任何事物都应该加以整体性的考虑，因为任何事物都有一种整体性的网络结构。就拿父亲和儿子的关系来说，没有母亲，父子关系就不能成立。而没有母亲的母亲，母亲本身又不可能存在……以此类推，可以编织一张无穷无尽的关系网络。由此可见，不仅从1出发可以达到1000，从2出发，从5出发，从任何一个数字出发，都可以达到1000。因为事物的双向同构实际上又是一种双向的多维网络，就好比在一个球体面上，我们不但可以从任何一点出发一直向前最后回到出发点，而且还可以既从任何一点出发走向任何方向，又从任何方向朝任何一点聚集。在这样的思维方式之下，人们一方面不断地认识世界改造世界，一方面又不过是在对世界进行着永无止境的近似描述和新奇组合；一方面越来越趋向于从整体上把握世界，一方面又永远不能最终把握世界。这里有的只是事物发展的一个个层次，或者说，一个个螺旋。这种思维方式的更新，这种对事物的双向的、多维的、整体性的观察，带来了我对我的论

述对象的重新思考。

在我之前，已有好几部中国现代文学史和当代文学史放在我们面前了，而且，我也曾从中有所获益，至少在资料性的编排和对文学史轮廓的了解方面有所获益。然而，我在此不想再重复前人那种对历史的思考方式和描述形式。因为，在我眼里的历史，不是人们通常说的那种沿着时间顺序流逝的长河，而是一个整体、一个圆形的、球形的、更确切些说是螺旋形状的运动体，就象我们今天的天文望远镜里所观察到的螺旋状星云团一样。人们过去之所以习惯于把历史看作一根直线，是因为受了自己以年月日的算术级数递增排列来计算时间和度量历史的方法的局限。实际上，我们用直线来计量时间不等于时间本身就是一根直线，用长河的眼光来看待历史不等于历史本身就是一条长河。时间是弯曲的，历史也是弯曲的，正如我们在平面上看到的圆形是三维球体的投影一样，我们以往的时间概念和历史概念是一个弯曲空间在我们头脑中的投影。这个弯曲空间就是那个著名的四维时空连续区。正是它使我得到了历史是弯曲的、历史运动是螺旋状的推论。

历史是运动着的圆球、螺旋，但从绝对意义上说，对历史的描述则不可能也是球形或螺旋形的。“道可道，非常道”。无法想象一个生活在四维空间里的人可以置身于四维空间之外来描述它。任何一种历史著述，都是对历史的不同程度截取。正如写中国古代史截取的是从已经发现的中国猿人到1840年鸦片战争的历史一样，我在此截取的是从“五四”文学革命迄今的中国新文学发展史。虽然这段历史算来也已有六十多年，但一旦将它置身于整个人类文明史之

中作宏观的观察，这六十多年不过是个小圆点，换算成通常的时间概念，是所谓的“一瞬间”。随着历史考察摄像机的逐步推进，我们逐渐看清了这个小圆点的螺旋形状态及其内部的矛盾运动。而我给自己定的任务，就是尽可能清晰全面地描述这个运动着的历史螺旋。

作出这种描述当然要摒弃以往的编年史方法。既然把描述对象当作整体，就应该加以整体性的把握和表述。把握是对对象内部各因素之间的关系的把握，表述是一种美学——历史的表述。狄德罗发现了美在关系，殊不知，世界的秘密也就在事物的互相关系上。因此，如同考察一个弯曲空间需要建立多维坐标一样，考察一段文学史，应该采用美学——历史的立体转换坐标。

李泽厚在一篇演讲中，曾经从二律背反意义上谈到过历史发展和人道主义的美学立场的不相容。他举了中国历史上秦汉时期的两个例子。其实这类例子在世界历史上也比比皆是。比如十六世纪英国的“圈地运动”和莫尔对“羊吃人”的人道主义控诉，法国大革命和雨果在《九三年》中的人道主义立场等等。“圈地运动”固然残酷无情，但它却给工业文明的发展开辟了道路；法国大革命尽管摧毁了巴士底狱，但毕竟要人们付出流血的昂贵代价。在这之中，究竟是历史发展合理还是人道主义的美学立场合理呢？假如我们带着观察平面的眼光去观察历史的四维空间，我们将永远找不到争论的焦点，从而徒然进行毫无意义的“无焦点冲突”。而如果我们建立起美学——历史的立体转换坐标，就能在这种似乎永远联不到一块的二律背反中看到其和谐的统一。这种统一好比一种“质能转换”。剧烈起伏的历史运动总是不断地

消耗着人类难以计数的宝贵生命，就象炉灶里的火焰消耗燃料一样；燃料消耗的结果是转变为热能，而生命的消耗一旦诉诸文学艺术，就会发出灿烂夺目的美学光芒。这种情形又一如物理学所揭示的电子在湮灭时转化成为光子。生命的价值越大，因其毁灭而发出的光芒就越耀眼；生命的价值越小，甚至小到了负值，那么其光亮也就越暗，甚至成为不发光的“黑洞式”物体。美学上的悲剧之所以具有极高的审美价值，就因为在那里所毁灭的是最美好最有价值的生命。历史通过燃烧生命放射美学光芒，美学又使生命在历史运动中获得永恒。而文学艺术则在这两者之间执行着实现转换的使命。或者换句话说，历史的消耗由文学艺术转换为永恒的美学价值。如同物质世界由精神照亮一样，历史通过美学照亮自己，同时美学又通过历史获得生命——被历史消耗的生命、文学艺术的生命和它自身的生命。在这个美学——历史立体转换坐标面前，正如社会历史学偏重历史（历史——美学）一样，文学史著作偏重的是美学坐标（美学——历史），即以文学为主体以历史为背景的美学描述。如果说，作家是以现实生活中包括自身在内的人物作为创作素材的话，那么，文学史著作应该以作家的活动及其塑造的人物形象作为论述的基本材料。

毋庸置疑，不管这种美学——历史的论述将如何力求客观忠实，它都不可避免地要带上论述者的审美观念等等主观色彩。因为这本身是一种参与式的考察和论述，所以我毫不讳言在著述上的个性色彩，并且将因此而感到满足。既然这里的一切都免不了是主观的，那就让它充分体现主观者的个性吧。我们应该正视这一点。纯客观的文艺批评过去没见

过，现在没有过，将来也永远不会有。任何批评，一出口就是主观的。人们只有首先确定它是主观的，然后才谈得上从这主观批评中寻找有多少客观成份。不仅是文艺批评，文学创作也同样如此。一部文学作品，首先呈现出来的是其强烈的个性气息，其次才是批评家所发掘出来的诸如社会性时代性历史性等等的共性原则。这就好比吃饭一样，我们是在品尝各种各样美味佳肴时摄取诸如蛋白质维生素之类的营养成分的；假如我们把这些营养成分特意从菜肴中分离和提取出来，再制成化学药品让批评家充饥的话，我想他们是谁也不肯屈就的。由此联想到那场关于“自我表现”问题的争论，这实际上是一场无谓的争论。因为事实上不存在“纯自我”的表现。提倡者做不到，批评者没必要。让“自我表现”尽管去表现就是了，“自我”一表现出来，“大我”也就在其中了。何苦闹得不可开交呢？

对此，我认为刘再复同志在《论人物性格的模糊性和明确性》一文中说了很有价值的意见。他对人物性格的双重性的理解，对性格二极特征交叉融合成多维多向的网络结构，是具有多侧面、立体感的圆球而不是线性的善恶排列（如正面人物、中间人物、反面人物）等等的阐述，和我关于思维方式的思考是基本一致的。只是个别术语有些不同，比如，他的性格双重性，按我的说法应是性格的双向同构。而对于这种双向同构来说，作家偏重于把握人物性格的模糊性，批评家偏重于阐发人物性格的明确性。也就是说，作家往往侧重于对世界对人物的本能的直觉的艺术把握，批评家侧重于对世界对人物的理智的理性的科学分析。关于这种直觉和理性的把握方式，刘再复同志在该文中也说了很好的意见，这就是



他关于艺术心理结构的三个层次的阐述。在此，我不再详细重复这些阐述，诸如感觉层次的天赋感觉能力和天赋想象力，经验层次意识和潜意识，审美直觉层次的顿悟功能和直觉智能等等，我要说的是他接下去那一更为重要的发挥，即作家的文学创作是从其艺术心理结构出发的对世界对人物的自然掌握，而不是从某种外在的观念尺度出发的对世界对人物的硬性仿造。有了这样的认识，我们就可以说，一个作家的天赋条件以及生活和知识的积累程度决定了其感觉能力的强弱程度，感觉能力和表现能力的综合程度决定了其作品的高低优劣；而这种综合“密码”的千差万别又给文学作品带来了千姿百态的风格。文学审美的乐趣之一，就在于对这些差别的揭示和细腻入微的描述上。

说到这里，有关本论著的思维方式，对论述对象的把握和描述方法，我想基本上交代清楚了。为了保证论述上的流畅，我在整个论述过程中不作如同乾嘉学派那样烦琐的引经据典。此外，本论著也不可能涉及“五四”以来文学史上的每一个作家和每一部作品，因为它不具有辞典性质。历史的著述不仅是一种近似的大体上的描述，而且还不得不有所省略。在一番删枝剪叶的工作之后，我才开始对文学史之树的描绘。为了使展现在人们面前的新文学史有一种立体感透视感，我从三个层次上——人类文明的发展趋向——一八四〇年以后的民族文明更新背景——“五四”以来的文学历程——展开论述。同时，为了使这段历史富有运动感生命感，我还不时引进同时期的西方文学发展作为参照系统。这种参照不是比较。比较往往是静止的平面的比较，而参照则是运动的立体的参照，它能显示被参照者的运行速度。

好，现在拉开序幕，片头字幕是，1840年。

## 二

上面说过，“五四”以来的文学发展是一个整体。但这个整体的更完整意义，应该从1840年开始。当然，这已经不仅仅是文学史了。

我们通常把1840年以后的历史划分为近代、现代和当代史，但从一个宏观的历史转折来看，它们不过是整个转折过程中几个互相衔接的环节。对于这个转折，我们习惯使用的社会革命、思想革命、技术革命、文化革命等等概念似乎都显得不够确切。我想在此以文明更新来概括它。这个文明更新包括精神和物质两方面，是一个生产力发展、社会制度变动、思想文化面貌更迭的系统演化，这场演化历时之久，直到今天还难以预计。而我们假如考察一下它所走过的历程，就会发现它是由许多不同层次不同侧面的螺旋所组成的历史螺旋。我们假如再从这团纷纭复杂的乱线团中抽出一个线头，并把它拉直，便又可以看到一个长长的否定之否定系列。这个系列与其说是我们几千年的文明发展使然，毋宁说是在两种文明体系互相碰撞的作用力下形成的。好比两块大陆的相撞耸起了峻峭雄伟的喜马拉雅山脉一样，两个文明体系的相碰崛起了这一动荡起伏的文明更新历史。在勾勒六十多年的文学史之前，不交代一下这一文明更新的背景是无论如何不行的。

我们的传统文明，具有一种惊人的封闭性和稳定性。曾有人把它描绘成一个由小农经济、封建专制和儒教学说构成

的超稳定系统。这里应该再补充一下，这个超稳定系统是在与外界隔绝的情况下形成和发展的。先是高山峻岭的天然屏障，后是封建主义的闭关自守，我们的传统文明仿佛浸泡在“福尔马林”中似地长大起来，但它又有着异常强健的消化能力。历史上有过一次佛教文化的输入，但没有多久便被它慢条斯理地消化殆尽。假如没有近代西方工业文明的强力冲击，它也许会无休止地封闭稳定下去。然而，伴随着鸦片战争的洋枪洋炮，它突然被强行输入了一种远远超出它消化能力的新型血液。这一次进来的不仅仅是思想文化，而且是包括经济基础和上层建筑的整个工业文明体系。于是，我们的传统文明在这一冲击之下剧烈地颤抖着，开始了痛苦的更新历程。

如果说十月怀胎大致重复了几百万年的生物进化历史的话，那么，这一百多年来的文明更新历程则迅速而简略地再现了西方文明数千年的发展程序。洪秀全发动太平天国革命借用的还是基督教教义，尔后的改良派接受的已是标志着西方近代文明开端的自然科学了，此后，严复宣传达尔文进化论，孙中山提出十九世纪的共和国理想，鲁迅举起了思想启蒙大旗，毛泽东开创了将十月革命传来的马列主义与中国革命实践相结合的先例；而到了今天的新时期，人们所关注的则是指向二十一世纪的技术革命——人类文明发展的第三次浪潮。

这两种文明体系的每一次碰撞，不管当时的直接结局如何，结果都是双方进一步的接近和进一步的融合，从而呈现出一个不以任何人意志为转移的发展趋势——正如西方文明将通过汲取东方文明而更加充实一样，我们的民族文明将通过

溶化西方文明并与之发展同步而获得崭新面貌。

趋势是更新的趋势，但运动却是螺旋状的运动。与星云团形成星系的情形相仿，在这文明更新的历史运动中，一方面是西方工业文明对整个封建体系的冲击和由此激发的反封建斗争，一方面是帝国主义列强的掠夺和中国人民的反帝斗争；它们分别作为一种运动的向心力和离心力，构成了一个历史的平行四边形。

这四股力量排成矩阵互相撞击又互相制约，致使文明更新的历史运动划出了一个又一个的螺旋形轨迹。这种轨迹颇似《GEB——一条永恒的金带》中那个著名的怪圈。我们顺着它一直向前走，结果总是发现好象又回到了原来的出发点。下面，我们试试看。

从哪儿开始呢？尽管中国近代史是从1840年的鸦片战争开始的，但其文明更新的历史却不是自那时始。严格地讲，这文明更新的历史开始于太平天国革命结束之前。这场农民革命本身与其说是帝国主义侵略使然，不如说是中国封建社会发展的那本老皇历必然翻到的一页，即每当一个封建王朝气数将尽之时，照例要有一场农民革命来除旧迎新。假如在这之前没有1840年的那个变化，这场农民革命也许就象李自成或朱元璋那样地进行下去了。然而，“西学东渐”的效应使它还没有最后显示结局，它后期一位很重要的领袖人物就拨转了它的方向——洪仁玕和他的《资政新篇》。当洪秀全象历代农民领袖一样坐在农民政权的尖顶上为内患外敌焦躁不安的时候，洪仁玕在他的《资政新篇》中提出了开矿、立厂、办银行、兴办交通运输业等等一系列建立近代工业的宏伟计划，力图在农民革命的基础上，以吸收

西方工业文明之法来与洋人并雄竞争。由此，历史的指针被一下子拨到了文明更新的历程上。我们过去在一遍又一遍地赞颂洪秀全的时候，总是忘记了洪仁玕《资政新篇》的开创性历史意义。尽管近代史上的这位杰出人物没能实现他的伟大抱负，但他的理想却象火炬一样一代一代地传递了下去。

《资政新篇》标志着文明更新历史的开始，但接着将它写下去的并不是农民革命领袖，而是一批镇压农民革命的官僚地主，所谓“中体西用”的洋务派。历史就是这样的有趣，在此地失落的东西，一转眼就会在彼处重新出现。文明更新的火焰刚刚在太平天国的血泊中熄灭，一眨眼又在刽子手的屠刀上燃烧起来。封建统治者慑于革命风暴的威力，看到了坚船利炮的重要；而在军事工业上的自强，又必然要扩展到振兴商务开办企业的求富。尽管由于西方工业文明冲击和巩固封建统治两者之间的不相容性决定了这场洋务运动必定以破产告终，但它毕竟创建了我们的近代工业。轮船、铁路、电报、矿产业、纺织业、机器制造业……写在《资政新篇》上的内容，通过另一条途径变成了现实。于此，文明之花开始在古老沉闷的土地上抖抖瑟瑟地开放了起来。遗憾的是，即便抖瑟，也好景不长。北洋舰队“轰隆”一下，洋务运动鸣金收场。在甲午海战的熊熊烈火面前，中国人民将怒目转向了满清王朝。继洋务派之后，一批接受了西方文明思想的士大夫改良派赫然登场。

欲维工业文明之新，必先变封建制度之法。改良派把文明更新的火炬从实业救国引向了政治改良和思想启蒙。他们不仅提出奖励科学发明，扶助工商业，还提出了开国会，改立宪、制定法律制度、裁汰冗官冗员，还提出了废除科举

制、派遣留学生、创办报馆、兴建新式学堂等等。从经济建设，到政治制度、思想意识、文化教育乃至社会风习，他们要实行全面的改革，他们演奏的是文明更新交响曲的整段乐章。其声势不可不谓浩大矣。然而，眼看一场与“明治维新”相仿的改革将要刷新中国文明面貌的时候，那个被称作“老佛爷”的慈禧太后仅仅从鼻子里哼了一声，便把“戊戌变法”送上了断头台。日本是日本，中国是中国。西天取经，劫数未尽。

在康梁维新失败后，文明更新的历程出现了一个停顿。我指的是义和团运动。任何事物往往具有双重的同构，在上述的历史平行四边形中，正如彼处一方面是西方工业文明的输入，一方面是帝国主义列强的掠夺瓜分，此处相应的是一方面是英勇的反帝斗争，一方面是强烈的排外情绪。义和团运动把这种英勇气概和排外情绪同时表现到了顶点。它上承两次鸦片战争，下接1919年的“五四”运动，再往下影响到伟大的抗日战争和抗美援朝。尽管是一个停顿，但也是文明更新的一环。不过，它的下一环是辛亥革命。

辛亥革命的成员不是康梁那种带有士大夫气的知识分子，而是以孙中山为首的一大批平民知识分子。如果说，在洋务运动中我们能感受到一点英国工业革命的气息，那么在辛亥革命中我们听到的则俨然是法国大革命的雷声。列宁所说的整个十九世纪的欧洲都几乎是在法国大革命的标记下度过的一语，其范围似乎还嫌小了一点。武昌起义的战旗，不就遥遥映照了那面插上巴士底狱的三色旗吗？当然，辛亥革命也不是法国大革命的简单复制，而是一种中国式的学习和借鉴。从孙中山的三民主义中，我们就可以看出这种中国式

的特有色彩。在“民族、民权、民生”的三民主义之中，很值得注意的是把民族而不是民权民生放在了第一位。也就是说，是反帝爱国而不是其他任务被提到了首要的地位。李泽厚深刻地指出过这一点，这场革命不同于法国人争自由平等独立人权斗争之处，就在于它的由爱国而革命。用孙中山自己的话来讲，不是争个人自由，而是争国家自由。其原因就是我们前面说的那个历史的平行四边形的互力所致。在文明更新初期，人们面临的障碍是封建王朝。而当人们致力于排除这个障碍时，自称为“文明使者”的帝国主义列强出于他们的殖民利益，纷纷站到了卖国求荣的封建王朝背后，成了一个比封建王朝更大的障碍物。太平天国革命没有把封建王朝埋葬掉，戊戌变法又没能获得成功，其原因就因为不仅是封建统治者，而且帝国主义列强比前者更不希望这个障碍被排除。封建主义又加上了帝国主义合成一堵高墙，横在了文明更新的道路上，致使想要继续更新文明的人们首先必须推倒这堵高墙。反帝爱国理所当然地成了革命的第一主题，而邹容呐喊的民主自由口号也因而理所当然地被淹没到反帝爱国和排满光复的革命主流中。至此，辛亥革命一方面把从《资政新篇》开始的文明更新推向一个高峰，一方面又不知不觉地拨动了一下历史的指针，把锋芒在对准满清王朝的同时指向了帝国主义。历史再跨向前一步，便又将站到原先出发的地方——农民革命。要推翻那堵高墙除了进行武装斗争，还要着手发动农民。辛亥革命忽略了发动农民，所以尽管它有着完备的纲领和惊人的勇气，最终不过在形式上结束了二千多年的封建王朝统治，并没有真正实现其革命理想。至于孙中山以后的国民党，由于蒋介石的上台，在一九二七

年走向了反面，从而在那堵帝国主义封建主义之墙上又加了一层官僚资本主义。真正沿着辛亥革命继续走下去的，是在“五四”以后奋起的中国共产党。

在辛亥革命到中国共产党领导的新民主主义革命之间，有一个以思想启蒙为主体的过渡——“五四”运动和鲁迅。

“五四”运动的意义不仅仅在于比辛亥革命更为明确彻底地提出了反帝反封建口号，而且更在于以鲁迅为旗帜的思想启蒙。这场启蒙运动最早起于戊戌变法时期，这里指的是梁启超的文艺启蒙和严复对进化论的宣传等等，此后中经邹容《革命军》，至鲁迅达到其峰巅。正如邹容的呐喊被淹没在反帝救国的革命洪流中一样，鲁迅的启蒙思想尽管象大海一样深沉、高山一般峻伟、烈日一般灿烂，也不免如闪电一逝，彗星一现。历史的行程经过“五四”一站之后，飞快地折入了社会革命和民族解放的轨道。实际的搏战力量其时显得比深邃的思辨体系重要一百倍、一千倍，甚至一万倍。就是鲁迅本人，也不由自主地随着这一转折一改初衷，跃入阶级斗争的战壕。从太平天国走出去的历史，现在又以另一种面目走了回来。

中国共产党在一个更高的历史层次上以洪秀全的方式而不是以洪仁玕的方式接过了文明更新的历史火炬。虽然其早期活动带有浓重的知识分子色彩，并且简单地模仿十月革命，偏重城市暴动等等；但自毛泽东同志开创井冈山道路之后，便逐步转向了以农民为主体力量、以农村包围城市为斗争道路的人民革命战争。经过土地革命战争、抗日战争、解放战争二十多年的努力，终于推翻三座大山，建立新中国，接着又完成了所有制改造，奠定了把落后的农业国建设



为现代化工业国的基础。文明更新历程初露曙光，跨入新阶段。

然而，历史的发展并不如人们想象的那么简单顺利而诗意盎然。这一头走到底往往意味着那一头在重新开始，这方面取得的进展往往孕育着那方面带来了后退。在以小农生产为主体的经济基础上，想要建立起在工业文明层次上设计出来的上层建筑，其方式必然是以退为进。当人们自以为在前进的时候，实际上是在倒退；自以为进得越快，实际上是退得越远；自以为进到不能再进的时候，实际上是退到了不能再退的地步。历史从新民主主义时期进入社会主义时期之后，一种积淀在小生产者意识中的历史信息，如同以往每一次农民革命胜利后一样开始发生效应。这种信息简单说来，可以归结为一个金字塔形状的等级观念和一个非此即彼的思维方式。具体的展开便是：你下去，我上来。用这种观念和思维方式反对孔孟之道，结果建立起来的仍然是孔孟之道；反对封建主义，得到的仍然是封建主义。因为造反者带着这个历史信息造反时，每每一站到金字塔形的造反对象面前，意识里便立刻映出了这个金字塔，其情形一如人们站到河边上必然在水面上映现投影一样。因此不管造反的结局是成功还是不成功，最终站在那里的总是一个金字塔。阿Q革命，失败是悲剧，成功也包含着悲剧因素——阿Q变成赵太爷。在这里掉换的只是位置，而不是金字塔形的等级关系。用黑格尔的三段论来分析的话，这种革命总是徘徊在从“正”到“反”的层次上，没有上升到“合”的新层次，即由金字塔形的等级关系变为矩阵形的平等并列关系。这种戏剧性的历史现象本身就是一个怪圈，它的效应具体说来表现在文明更

新的各个方面。因为受过外来压迫，所以老是摆不平与外国人的关系，不是把对方看得比自己高，就是把对方看得比自己低，结果错过一次次的交易机会，重复了闭关自守的老路；因为经济落后，发展缓慢，所以快速冒进，拼命蛮干；因为资产阶级崛起于商品交换，所以一提经商便是搞资本主义；因为旧社会劳动人民被剥夺了学习文化知识的权利，所以翻身后可以把文化知识连同知识分子一同踩到脚底下；因为……如此等等。所有这些，又连接成一个恶性循环，经济发展的大起大落，造成政治的不安定，政治的不安定又带来了思想的混乱，思想的混乱又加深了政治的动荡，政治的动荡再回头干扰经济的发展。如此反反复复，一直走到终点站——十年动乱。十年动乱把所有这一切推到了无以复加的地步：真理变成现代迷信，知识成了莫大罪名，老革命打成反革命，阶级斗争取代经济生产，关起门来闭上眼睛可以批判世界上的一切东西……真可谓昏惨惨似灯将尽，忽喇喇似大厦倾，到头来落了个白茫茫大地真干净。在一片文明的废墟上，历史的指针猛然跳回一个我们似曾相识的地方。新时期开始了。

如果说，在新民主主义革命时期，历史曾被拨回洪秀全的农民革命的话，那么，我们的新时期又把它拨向了洪仁玕的《资政新篇》。历史兜了一个大圈子，又回到了原来出发的地方。但这不是简单的回复，而是螺旋形的回升，是一个伟大的转折。这个转折就近看，它是前面阶段的继续。实践是检验真理的唯一标准讨论破除了现代迷信；经济上的现代化建设取代阶级斗争成了中心任务；知识分子政策恢复了知识分子是劳动人民组成部分的地位；对改造过来的剥削阶级的

摘帽措施最终拉平了原有的人与人之间你上我下的关系；农村新经济政策不仅使农业生产起死回生，而且鼓励农民经商一挙，从根本上破坏了历史地积淀在小生产意识中的等级观念而代之以等价交换；对外开放开始在摆正与外国人的关系，打开大门，放眼世界，促进了我们民族文明和西方先进文明的交流。总之，过去用政治斗争军事斗争开创的事业，现在正在以思想解放、体制改革、经济振兴和对外开放的方式继续进行。文明更新历史由此被推上一个全新的历史层次。如果我们从远审视这一伟大转折，我们就又可以发现，这是继洪秀全——毛泽东的第一个历史螺旋之后的第二个历史螺旋，《资政新篇》——新时期。我们迄今的全部文明更新历史，简单地说，就是由这两个互相交错的历史螺旋构成的。这两个螺旋平面看去，好象是一个由两个怪圈组成的大怪圈，它们互相缠绕着，你中有我，我中有你；你朝我这儿走会走到你出发的地方，我朝你那边走又会走到我出发的地方。把这个大怪圈中的两个小怪圈拆成直线展开，又是两个否定之否定的系列。“五四”以后的新民主主义革命否定了“五四”之前的旧民主主义革命，新时期否定了十年动乱。最后再用三段论来分析一下的话，我们还可以得到，从太平天国和《资政新篇》到“五四”运动是“正”，从“五四”运动到十年动乱是“反”，当今的新时期则是“合”。新时期包含着前面两个历史阶段的全部丰富性，不仅是对毛泽东同志开创的伟大事业的一个更高层次的继续展开，而且还容纳了《资政新篇》、洋务运动、戊戌变法、辛亥革命和“五四”思想启蒙各个历史阶段促进文明更新的所有因素。思想解放不仅继承了“五四”运动的启蒙性，批判了把马克

思主义教条化的倾向，重新展现了马克思主义的本来面目，而且还将立足于现代科学水平和现代经济发展之上进一步探索马克思假如活着会怎么说的课题；体制改革将从更高的境界实现当年康有为、梁启超和孙中山分别以改良和革命方式艰苦奋斗而未能实现的政治理想；经济振兴将把从洪仁玕到孙中山的所有改革家所描绘的文明蓝图变为现实生活；而对外开放则将标志着我们的民族文明和西方文明交流溶合的障碍——侵略势力造成的排外情绪的彻底消除。从此以后，我们的民族将真正独立、自由、平等地置于世界民族之林，同整个世界交往对话。我们既毋需担心向别人学习会失却自己的面貌，正如一个男子无论怎样迷恋一个姑娘也不会使自己本身变成姑娘一样，我们民族的文明无论怎样吸取其他民族的文明也不会失却自己的特性；我们也不要看见别人在汲取自己的长处而沾沾自喜，以我为重。两种不同文明的交溶也象是一个怪圈，就好比埃舍尔的《上升与下降》版画里所描绘的那样，两队僧侣一队沿着楼梯向上走，一队沿着楼梯向下走，结果总是走着同样的楼梯，回到原来的地方。我们的文明在交流中要向西走，得到自己的新文明。同样道理，对于西方文明来说，自然是要向东走。假如我们看见人家在向东走来，也一个转身走回去，那不叫愚蠢叫什么呢？总而言之，我们只要懂得了我们的新时期不仅是建国三十多年来的一个历史转折，而且还是文明更新——一百多年来的一个历史转折，我们才会看清我们的民族文明现在所处的位置——它好比一只刚刚丰羽的雄鹰，从交叠着两个螺旋形的跑道上转出来之后，正在迅速地滑向起飞点，威武、雄壮、朝气蓬勃

.....

当然，对于将来，新时期既是过去的结束，又是未来的开始。历史走完了这个层次的螺旋，又将进入另一个层次的螺旋运动。那里自然还会有怪圈；有否定之否定，有平行四边形，但这已经不是属于本文所论述的范围了，也就是说，对于我要描述的文学史所处的文明更新背景，就交代到这里为止。下面继续要说下去的，是在上述两个历史螺旋中滚动的文学潮流。在螺旋中滚动的文学潮流，当然不会是一条笔直的长河，而也同样是弯曲的，螺旋状的。对于这个弯曲，这个螺旋，我从“五四”新文学革命开始讲起，并且还要带上一些感情色彩。

### 三

也许命定如此，新文学从出世起就是在政治革命的襁褓中咿咿学语的。就“五四”的本来含义，它是一场彻底的不妥协的反帝反封建的政治运动。但由于它所具有的震撼力量和极为深远的历史内容，它成了一个象征，一个历史的标记；不仅是高举科学和民主大旗的思想革命，就是连提倡白话文反对文言文、提倡新文学反对旧文学的文学革命，也都归之于它的名下。然而，尽管如此，正如社会历史学家提及“五四”必然注重其政治意义一样，我们在论述新文学时所注重的，是它的启蒙性质——思想和文学的启蒙。而且，无可否认，这种启蒙既不开始于鲁迅，也不开始于陈独秀，更不开始于胡适，而是开始于梁启超。

李泽厚曾经指出过，在中国近代史上，由于社会解体的迅速，政治斗争的剧烈和新旧观念的交错，人们的思想经常

处于一种动荡不安的变化多端的不平衡状态（顺便说说，现代史和当代史上的某种情况也同样如此），这种不平衡则造成了许多十分矛盾的历史现象和历史人物。“五四”时期拼命攻击白话文的林琴南，是一百七十多部外国小说的翻译者；拖着长辫子的封建遗老王国维，是我国第一部用西方美学眼光审视中国古典文学的美学论著《人间词话》的作者；而辛亥革命时期的著名保皇党人梁启超，则是鲁迅之前的一个最为突出最为重要的启蒙宣传家。当时的一些革命家尽可以对他的启蒙工作不屑一顾，我们今天尽可以毫不留情地批判他在政治上的那种反动倾向，但不容抹杀的是，他毕竟第一个在黑漆漆的思想文化领域点燃了西方文明火炬；其意义一如洪仁玕力图振兴经济的《资政新篇》之于文明更新历程。梁启超在政治上也许后来成了一介侏儒，但在启蒙宣传上却无疑是一位勇士。他不仅象严复翻译达尔文进化论一样地翻译和介绍了大量的各种各样的西方哲学思想、历史人物和环境地理等等，而且直接倡言了“诗界革命”和“小说界革命”。而他的宣传和倡言，又不仅在当时产生了广泛的影响，带来了一批暴露社会黑暗的谴责小说和如同《人境庐诗草》那样的诗歌，而且还直接预示了接踵而至的“五四”文学革命的性质——以白话文为形式以个性解放和人道主义为内容的启蒙文学。

当然，这一新生的启蒙文学的引子，不是一道耀眼的闪电，而是一段巴赫式的旋律。当胡适四平八稳地写出《文学改良刍议》时，这位身着长袍马褂的绅士也许没有料到在他所提倡的白话文后面展现的，是那么强烈而深沉的革命内容。而且，这场革命的发展又是那么的迅速，1917年人

们还在谈论白话和文言，指斥“选学妖孽、桐城谬种”，一九一八年，标志着启蒙文学正式起步的《狂人日记》便轰然问世了。它的作者鲁迅，不是作为一个启蒙宣传家而是作为一个启蒙思想家和启蒙文学家，站到了新文学的历程上。

一提启蒙思想家、文学家，人们不免会想到法国大革命的那两面旗帜，卢梭和伏尔泰。他们简直象两团思想的火焰，一团燃烧为对爱情的无比崇尚和对大自然的无限热爱，一团燃烧为对教会对国王的猛烈抨击和对受压迫人民的深切同情。然而，怀有这种热情的人，在“五四”时期的中国却当不了启蒙思想家，很可能不过成为一个浪漫一时的诗人。因为热情之于那时的热血青年，不是被用于制造炸弹，就是被诉诸狂放的诗行，也就是说，人们不是忙于准备一个又一个的起义计划，就是沉浸于漫无边际的浪漫理想，难得有人去翻开几千年的封建历史，冷冷静静地审查思考一番，而假如不具备这样的主观条件，又根本谈不上进行启蒙。于是，热情的火焰在此凝聚成峻冷的目光，伟大的鲁迅，不是以放浪形骸而是以他特有的含蓄深沉，成了“五四”启蒙文学的光辉旗帜。

作为启蒙文学的旗帜，在鲁迅身上突出的不是进化论的世界观，也不是章太炎的种族革命，而是强烈的个性解放和深重的人道主义。而这两种特色，又正好是“五四”启蒙文学的两个最为醒目的主题。或者反过来说，这两个最为醒目的启蒙主题，最为集中地体现在鲁迅身上，这两个主题所汇合成的，是一个人的觉醒的时代强音。几千年来，人们只知道有帝王，有将相；只知道有老爷，有奴仆；只知道有孔夫子，有如来佛；偏偏就是不知道有人，有自己。“五四”启

蒙文学象一道道闪电一般照亮读者，使它们发现自己，尊重自己，使他们同情别人，同情受苦受难的人们，从而使他们走向自由，走向反抗，走向摧毁旧世界的伟大斗争。如同西方启蒙运动一样，“五四”启蒙文学首先向历史推出的是从封建枷锁下挣脱出来的人。除了这一人的主题，另一个反帝爱国主题，同时构成了不同于西方启蒙运动的中国特色，它象一根无形的纽带一样，把“五四”启蒙文学和反帝反封建的政治斗争紧紧地联到一起。启蒙文学一方面恢复着人的本来面目，一方面又抒发着人们强烈的爱国主义感情。在这种带有爱国色彩的个性解放和人道主义之下，无论是浪漫主义的放歌，还是现实主义的批判，抑或是由于人性得不到伸展的痛苦呻吟，都是对旧文学的傲然反叛。这里没有孔孟之道、程朱理学，因为新文学不屑于文以载道；这里没有传统的文学偶像、古老的条条框框，因为新文学本身就是一个创举。屈原的悲愤，李白的狂放，杜甫的沉郁，曹雪芹的玩世不恭……压抑了几千年的力量，于此猛然间苏醒，溶合了契诃夫的冷静、果戈理的幽默、卢梭的放浪、歌德的深沉、拜伦的热情、惠特曼的豪放……汹涌澎湃地冲向长年累月筑建成的封建堤坝。这是一个值得新文学骄傲自豪的光荣时代。

然而，新文学尽管如此气概不凡，尽管有坚韧不拔的鲁迅作为中流砥柱，但它的高潮却还是那么的局促短暂。先是文学革命阵线的解体，后是文学革命队伍的分化，再是革命文学的倡导，新文学的河道匆匆忙忙地流过启蒙地带后，急剧地转向了社会解放和民族解放。在那里的文学主题，人的觉醒发展为阶级的觉醒，反帝爱国转入了抗日救亡。继启蒙文学之后，相继兴起的是革命文学和抗战文学。



如果说，在启蒙文学中我们感受到的还是西方文艺复兴和启蒙运动的气息，那么，到了革命文学，人们所听到的则全是苏联十月社会主义革命的潮声了。本来就在从思想启蒙走向社会革命的历史，1927年反革命政变的血腥屠杀，更加快了它的前进步伐。在你死我活的阶级搏斗面前，文学家不是站到这个营垒就是投入另一个营垒。鲁迅的转变，有关革命文学的论争和太阳社、后期创造社的崛起，成为新文学跨入革命文学阶段的标志。在那个剧烈动荡的岁月，连“五四”时期“救救孩子”的呼喊都使人觉得四平八稳，更何况缠绵悱恻的恋歌和顾影自怜地低吟。越来越多的文学作品开始染上阶级斗争色彩，有的颂赞农民反抗，有的讴歌城市暴动，有的描写知识分子走向革命，有的直接呼号人们起来战斗……在这个阶段里，尽管启蒙文学仍然在小说、诗歌、戏剧和电影文学领地里闪烁光芒，但新生的革命文学不仅声势浩大，而且显示了文学潮流的发展趋向。这种趋向表明，人们对于革命文学所看重的不是文学，而是革命。艺术上粗糙一点可以谅解，但不体现革命却令人难以容忍。因为此刻历史时间表上所标明的，不是人的自我解放，而是整个社会的解放。由于生产力发展的迟缓落后，使中国社会的下肢成了两条佝偻的罗圈腿；急遽的政治变动，又使它心跳过速；再加上背负着沉重的历史包袱，这个社会根本支撑不了一个巨大的人的头脑。为了医治心脏，只得暂时停止思考；为了取得社会解放，只得牺牲个人自由。这个时代需要的不是启蒙思想，而是能解决实际问题的革命理论。即便是对于马克思主义，人们也将主要兴趣放在它的无产阶级革命理论上，很少有人去问津它那从解放人出发的哲学体系

和体会它那严密深邃的思辨力量。因此，革命文学的倡言者们理所当然地提出了在另一种历史时期看来是难以理解的主张，诸如文学是阶级斗争的武器，是革命的宣传工具，作家要以辩证唯物论指导创作等等。而此后，大众化的讨论，又从表现形式上进一步完善了革命文学的理论。

时代造成了革命文学的偏激，而这种偏激对于以后的文学发展趋势来说，还仅仅是个开头。日本帝国主义的侵略战争所带来的民族危机，使历史的重心又从社会革命移向了民族解放，而民族解放运动的兴起，又使抗战文学的潮头盖过了革命文学。本来是革命大于文学，现在成了抗战高于一切。较之革命文学，抗战文学的势头更为猛烈，它的基调也更为高昂。启蒙文学宛如低沉的木管和如泣如诉的小提琴，革命文学换上了大提琴和铜管乐器，而抗战文学则吹响了号角，插响了战鼓。因为面临着生死存亡，所以抗战文学具有赴汤蹈火也在所不辞的排山倒海气势。汹涌澎湃的激情，选择小说显然并不合适，诗歌才是它尽情抒发的称心样式。至于许多用诗歌难以描绘的抗战场面，则由一大批报告文学作了真实感人的表现。在艺术上有所建树的戏剧领域，几乎一律由演剧队用街头剧、活报剧占领。在那时人们的审美观念中，阿Q那样的艺术典型似乎并没有比《放下你的鞭子》说出更多的真理。前一个阶段的人的自我意识退避，在此进一步表现为典型形象创作的衰落；前一阶段文学所侧重的革命意义，在此直接化为呼叫战斗的号召；而前一阶段的革命作家，在此则纷纷成了不同程度的抗日战士。于是，在这种血与火的洗礼下，中国新文学自然而然地进入了一个令人难忘的阶段。这个阶段前前后后持续了三十多年，构成迄今为止

的新文学发展史的主体部分。

1942年，《在延安文艺座谈会上的讲话》，标志着这个历史阶段的来临。革命文学的理论，大众化的讨论，抗战文学的倾向，在《讲话》中得到了全面的总结和提高。文艺是阶级斗争的武器在此被提炼和上升到了文艺为工农兵服务的高度。由此出发，《讲话》建立起了一套完整的为工农兵服务的文学理论。这一理论以为工农兵服务为核心，其一强调作家深入生活与工农兵相结合，改造世界观，把立场、观点和感情移到工农兵一边；其二强调文艺作品所反映的生活应该比实际生活更高更强烈更有集中性更典型更理想，一句话，要富有革命的理想色彩；其三强调文艺在工农兵基础上的提高和普及，以中国作风中国气派、老百姓喜闻乐见的提法，解决了大众化问题；其四提出革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式并重的批评标准；此外还有生活是源，艺术是流；歌颂光明，暴露黑暗；只有具体的人性，没有抽象的人性等等一系列明确的论述。总之，正如革命文学论争带来的是革命文学一样，《讲话》的一整套理论带来的是服务文学。毋庸置疑的是，《讲话》在当时历史地代表了人们对新文学的最高认识水平，从而具有指导性的实践意义。它属于毛泽东同志包括《矛盾论》、《实践论》在内的整个理论体系的一个组成部分。它同哲学上的“二论”一样，也带有那个时代所需要的特色。它是实际的，而不是思辨的；它是阶级的觉醒，而不是人的觉醒；它是立足于社会解放和民族解放，而不是立足于个性解放和人道主义，或者说，“五四”启蒙文学的个性解放在此被上升到社会解放和民族解放，人道主义在此被上升到对工农兵地位的彻底绝对的提

高。总而言之，《讲话》作为新文学历史发展的一个必不可少的环节，恰如其分地执行了它的历史使命。

在《讲话》的旗帜下，中国新文学开始了为工农兵服务的崭新历程。而作为服务文学的第一批成果，则首先开放在当时的解放区。《讲话》在解放区唤出的，是一股清新的散发着泥土芳香的文学新潮流。由于革命事业的渐趋胜利，解放区文学洋溢着一种随着婴儿临盆期接近而产生的激动和欢快。它健康乐观，喜气洋洋，好比一支唢呐吹出的曲子。原来的那种忧伤、哀愁、愤怒、高亢，在此消失殆尽。代之而起的是对胜利的欢庆，对将至未至的美好前景的甜蜜歌唱。局面已经打开，前途充满希望，色彩绚丽的审美理想无拘无束地从人们的审美感受中透露出来，显出历史的笑容。

如此明亮的光芒，也照射在文学创作者们的身上。他们不是旧世界的叛逆者，而是新世界的创造者。过去的作家大都来自封建的或破落的旧家庭，而现在几乎是清一色的贫苦农民出身。他们无一例外地参加了新中国的创建工作，而且多多少少在抗日根据地接受了党的教育。他们对于小资产阶级知识分子相当陌生，当然也不会居高临下地带着人道主义情感去刻划形形色色小人物；他们崇拜敬仰而又创造不出领导他们进行伟大斗争的革命家形象。因此，他们描写的是阳光下的农村，他们塑造的是翻身了的农民。这种以新农村新农民为主体的解放区文学，十分自然地体现了《讲话》的精神，仿佛《讲话》是特意为它写就的一篇导言，刻在历史的路标上，它沿着这路标所指引的方向蹦蹦跳跳在前行，质朴，天真，活泼，轻快，宛如一个被父母领到公园里去的孩子。虽然有些创作家读过一点翻译作品，但在它身上除了苏

联文学，几乎看不到有什么外来影响。“五四”时期流入的种种文学思潮，在这里消失得干干净净。它所继承的是以讲故事和唱山歌见长的民族传统。有的象是《水浒》的续篇，有的散发着《西游记》、《三国演义》的气息，有的甚至诉诸了古老的宋元评话形式。这种特色表现在文学审美上，便是人物形象向着英雄和胜利者的方向逐渐丰满起来，大团圆的心理成了作品必不可少的结局。生活好象几乎没有悲剧，即便有也被作了喜剧性处理；由此，民间传说被提炼成歌剧，小说往往写成《荷花淀》那样的抒情诗，诗歌又往往写成《王贵与李香香》那样的动人故事。解放区文学如同新中国的诞生一样，一方面充满蓬勃的朝气，一方面充满绝对的自信。这种朝气和自信是如此的强烈和富有历史性，以致我们在当时的国统区文学中也可以得到同样的感受。

在解放区文学方兴未艾之际，国统区的文学流向也相应发生了变动，理论上对主观战斗精神和精神创伤论的批判，创作上讽刺文学的兴起，分别构成了这种变动的两个侧面。当历史走到新中国诞生前夜时，它的手指是如此准确地按在文学的键盘上，以致连一个音符都不愿错过。尽管在主观战斗精神和精神创伤论中，我们可以感觉到“五四”启蒙文学的信息，可以听到鲁迅对国民性问题的沉重感慨，但它们却在当时是那样的不被理解，那样的遭到鄙弃，因为它与整个历史进程太不协调了。倒是浅显通俗的讽刺文学，受到了热烈的欢迎。那时，在文学创作中尽管还不时回响着启蒙文学时期批判现实主义的历史余音，但居于主导地位的却是《升官图》和《马凡陀山歌》一类的政治讽刺剧和政治讽刺诗。这是一种向行将就木的旧社会发出的历史嘲笑声。笑声是轻松

的，没有滚动在启蒙文学中的那种沉重感，有的只是隐藏着的在解放区文学中被尽情地抒发的那种喜悦情绪。作为艺术，它们也许没有很高的美学价值，但作为一种新旧社会交接时刻的碰撞声，却能永远使后人回味这种历史的欢欣——好比一个长途跋涉的旅人看见了目的地那样的快活。此后，展现在人们面前的，便是新中国建国后的文学了。

新中国成立后的文学发展，对于历史的弯曲性和螺旋状运动，也许是一个明显的例证。假如历史呈直线发展的话，那么它在走完社会解放民族解放历程后，将直接补上过去拉下的反封建课程。因为在一个有几千年封建传统积淀的国度里，“五四”那样短促的启蒙，是远远不够的。然而，文学发展的实际进程却正好偏离这条直线，而跟整个文明更新的历程一样，它以退为进地走向新时期，此处借用一个“五十步笑百步”的成语形容，这种倒退先是“一百步批五十步”，后是“一百五十步批一百步”，再是“二百步批一百五十步”……随着一次次批判运动，文学一步步向后倒退，一直退到十年动乱，几乎遭到全面毁灭为止。

步入新中国之后的文学，逐渐失却了解放区时期的那种天真烂漫。由于储存在人们意识中的封建信息的发酵作用，文学开始变得卑谦起来。为工农兵服务被进一步解释为诸如文艺配合政治任务，宣传具体政策，英雄人物没有缺点等等的条条框框。这些条条框框不仅重新恢复了文以载道的传统宗旨，而且还使传统的程式化格局以公式化概念化的面目在文学作品中得以死灰复燃。于是，丰富的生活被作了机械的阶级分析，生动的人物形象被作了简单的政治定性，本来蕴含在作品中的理想成份，此刻象气球一样地开始向上飘浮。

接连不断的文艺运动，越来越多的政治色彩，反复无常的风云变幻。刚刚是一场急风暴雨般的批判斗争，随即出现了“百花齐放，百家争鸣”的文艺方针，刚刚展现“双百”方针带来的繁荣活跃，转眼又是一场更为广泛深入的反右扩大化。无论是言词激烈的争辩，还是苦口婆心的劝言，结局都是一顶黑帽子，一记闷棍子。文艺之于政治，如同旧家庭中的媳妇之于婆婆一样，是那么的看不顺眼，那么的动辄遭罪。这里再也看不见“五四”时期那样的骄傲自豪，有的只是小心翼翼的低声啜嚼，战战兢兢的阿谀奉承，似乎文学在革命胜利的耀眼光照下，不该发出任何自身的光泽了。当年的亲密战友，现在彼此分出了等级，一个成了高傲的主人，一个成了理应顺从的仆人。革命和文学的这种不平等关系，自然而然地造成了文学对“五四”启蒙时代的心驰神往。个性、人性、人道主义重新成了令人瞩目的文学内容，对现实主义的严肃探讨，直接表示了对虚假的浪漫倾向的不满。一方面是对文学是人学等问题相当完整有力的阐述，一方面是一大批二十多年之后被誉为“重放的鲜花”一类作品的涌现，谱写了当时文学上最为难忘而光辉的一页。干预生活，力写真实，歌颂爱情，抒写人性，这是五十年代与一味歌颂倾向不同的另一个文学侧面。

然而，历史似乎并不需要双重性或多元化的文学，而需要文学迈着如同阅兵游行队伍一样整齐的步伐。在一场不容置辩的批判之后，文学变得象经济冒进一样的虚肿浮夸。作家制定跃进计划，作品大放文艺卫星，还有铺天盖地的新民歌，还有忙不迭的采风运动。由革命胜利而来的自信，成为一种盲目的乐观，仿佛只要有热情有干劲，第二天醒来就会

进入共产主义。在过分绚丽的审美观念之下，科学的社会历史理论，被作了田园诗一般的理想描绘；社会主义和共产主义的历史阶段，在人们的笔下成了“金桥”、“天堂”一类的民间故事。从解放区出来的天真活泼的民族文学，此刻扮演了一个撒谎的孩子。带着撒谎后的内疚和反省，这个孩子走进了六十年代。

我们可以把这阵狂热后的文学，称为调整期文学。这是一个短暂而宝贵的复苏时期。在这个时期，由于《文艺十条》的提出，漫无止境的批判稍稍收势，一批作家作品得到平反。接着，针对虚假的浪漫色彩和过分理想的人物形象，人们提出了诸如写中间人物、现实主义深化和时代精神汇合等等的理论主张。由于这种和缓的气氛，使作品恢复了生活气息，人物形象有了血肉，长篇小说和电影文学出现起色，更为突出的是人们在新编历史剧舞台上取得的显著成就。如果说，“五四”精神在五十年代主要体现在一系列理论著述和描写现实生活的文学作品上，那么，它在调整时期则集中到了一些古色古香的历史人物形象身上。也许正因如此，历史剧才在十年动乱降临的当口成了首当其冲的牺牲品。

从批判新编历史剧开始的十年动乱，在所谓文艺界滑向修正主义的错误估计下，对文学进行了一次真正意义上的大扫荡。对于这场浩劫来说，以前那些批判整治的风风雨雨，不过是一个柔软的铺垫，现在才真正使文学领教了封建文化专制的滋味。几乎所有浸染一点“五四”启蒙精神的文艺理论都被宣布为黑论，几乎所有优秀的文学作品都被宣布为毒草，几乎所有的文学家都遭受冲击迫害，其中不仅有过去挨批的对象，即使连过去批判别人的人也难以幸免。西方的文



学是资本主义，传统的民族文学是封建主义，十月革命以后的社会主义文学，则被贴上修正主义封条。文学至此完全被打翻在地，在血泊中呻吟，在死亡中挣扎。这里刚好从相反意义上用得上一段恩格斯评论十八世纪德国状况的话，这个时代在政治上是“伟大的”，而在文学上则是屈辱的。这种屈辱是如此之深，以至在许多年以后，人们说起文学还常常以一种提及婢女的口吻谈论它。至于为工农兵服务的文学理论，则在其他一切东西都遭到否定之后，被毫无阻碍地推向它的终极。在这极端化了的理论中，其根本任务论规定，文学作品必须以塑造工农兵的英雄形象为限，也即是说，连工农兵中的一般形象也不在塑造范围之内，其三突出原则规定，文学作品必须在人物形象中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物；其主题先行论规定，作家在创作文学作品之前，必须先树立一个有政治意义的主题，然后据此网罗生活，构思作品。

在这种理论的淫威之下，生活被归纳成僵硬的政治说教，人物形象如同流水线作业加工出来的木偶产品；他们戴着同样的英雄脸谱，按照同样的音调唱着同样的歌。而且，每支歌都离不开飘扬的红旗，金色的太阳。即使被扔到贫瘠的土地上从事刀耕火种，也会喜孜孜地唱道：红日、白云、蓝天……按照这样的审美观念，最理想的作品当然是一批人神难辨的样板戏。在这种红色的舞台上，人物形象是高、大、全的英雄神灵，刀枪不入，无往不胜，不是光照天下，就是气吞山河。随着样板文艺的逐步升级，神灵们嘴里的神话逐渐变成神灵操纵者想说的鬼话。文艺也由此变成政治主宰者玩弄政治权术的工具，象杀人武器一般被野心家们用来

从事“炮打”、“反击”一类的阴谋活动。统观整个十年动乱时期，几乎没有什么美学意义上的文艺作品。有的只是一个个概念、一条条公式和一句句标语的扩大和衍化，有的只是一片片血红的色彩和一团团狰狞的黑暗；红的象征前期的疯狂激情，黑的代表后期的阴谋文艺。

极端的封建文化专制带来了极端的文学理论，极端的文学理论带来了黑暗的阴谋文艺，而黑暗的阴谋文艺带来的，则是封建文化专制的灭亡。因为要否定一切，所以最终否定了自己。正如过去是剥夺者被剥夺一样，现在是否定者被否定。这种否定的标记，是悲壮激越的天安门诗歌。积压已久的反抗力量，在此化作一道灿烂夺目的文学彩虹，在动乱将歇未歇之际，挂上历史的长空。中国新文学在封建专制主义否定一切的黑暗里结束，又在这种专制主义被否定的曙色中重新开始。

从黑暗里走出来的新时期文学，发现自己来到的是一个十分熟悉的地方。这里的一草一木都能引起亲切的回忆。而深重的痛苦，又使它感到无限的悲伤。象一个从战场上醒来的战士，它带着尚在流血的创伤，踉踉跄跄地走出最初的步子。它一面控诉黑暗的动乱年代，一面抚慰千万颗破碎的心灵。但一时又回答不了许许多多的为什么。等到历史打开关闭已久的窗子，把一个人人们久违的世界展现出来的时候，文学才真正惊醒，开始了冷静的沉思默想。一大批过去从来没有过的文学形象，从这种深沉的思考中接二连三地走出来，静静地望着惊奇万分的人们。他们有的是阿Q的子孙，但不象阿Q那样的麻木不仁；他们有的是闰土的兄弟，但有着闰土所没有的人生追求；他们有的是子君的姐

妹，但有着比子君更悲惨的遭遇和比子君更坚强的性格。他们之中也有狂人那样的战士，但手中举的不是刀枪，而是改革的旗帜；他们之中也有《女神》作者那样热情的诗人，但他们不再高声歌唱，而是默默地抒写当代青年独具的心灵……从这样的文学中，人们不仅可以看到上个世纪的西方文学印记，还可以看到本世纪的现代派影响。二次大战前后的人们对生活的深切感受，在十年动乱后的文学青年心中激起了强烈的共鸣。战争，动乱，同样的冷酷，同样的荒唐；人的遭际命运，又是同样的令人唏嘘，同样的令人感慨。如此透彻的观照，使文学不知不觉地染上一重深沉的冷漠；而技术革命的日渐趋近，又给文学带来了情不自禁的激动和欢欣。我们今天的文学，就在这两种色彩的互相映照之下，一步步地从过去的文学框架中走向未来。

随着新时期文学身影的渐趋清晰，人们看出了它天然生就的那种启蒙文学的骨相和姿容。无论是伤痕文学的悲痛泣诉，还是反思文学的冷静思索，最后都归结到对人的关注上。被批了二十多年的文学是人学，此刻受到人们的普遍尊敬。人们在付出沉重代价之后，终于悟出文学之所以那么苍白无力，软弱可欺，就因为它离开了人性，离开了人道主义。一旦失去人的尊严，文学剩下的只是一具没有灵魂的躯壳。由此出发，新时期文学举起了“五四”启蒙文学举过的旗帜，同时又在螺旋状的历史运动中，站到比“五四”文学更高的层次上。在这里，具有启蒙性质的文学所使用的不再是“五四”时期的启蒙武器，而是置于现代科学甚至置于整个现代文明地基上的马克思主义。这种马克思主义提供给人們的，是一种崭新的思维方式，它使人们从习惯的单向思

维，逐渐转向双向的、多维的、注重整体性的思维方式。

当我们以这样的思维方式审视人性问题时，发现它只能是抽象的，而不可能是具体的。因为所谓具体的人性，指的是人的阶级性，人的阶级性又是人的社会性的一种体现，而这种社会性也就是通常所说的人是一切社会关系的总和。简而言之，人是社会的人。然而，现在思维的双向性使人们不得不尝试一下朝另外一个方向的思考。人是社会的人，这当然不错。但社会是什么呢？社会不就是人的社会么？正如人离开社会就会失去自身的存在一样，社会没有人也就不言而喻地烟消云散。因此，人是一切社会关系的总和的命题，在更严格更完整的意义上，应该是人是社会关系一切总和的承担者。人总和了一切社会关系，不等于人就是社会关系的总和。以前的命题只包含一层单向的意思，现在它才有了二层的双向意义。这种双向意义表明，当社会历史学家考察社会历史时，可以从社会关系总和意义上对人加以考察，而当文学理论在探讨人性时，必须把人看作是社会关系总和的承担者而不是社会关系总和本身。而人性，则是对所有社会关系总和承担者共同具有的一种本性的抽象。它的具体化，是化成人人在社会生活中的全部复杂性，人在文学作品中个性的全部丰富性。在这种复杂性丰富性中，包含有阶级性社会成份，但不等于完全就具体到阶级性社会性。可见，把人性片面地归结为具体的阶级性社会性，是对人和社会互相间双重关系的粗暴割裂，其失误一如断定光波不是波段便是粒子、不是粒子便是波段的单向思维，或者按照前文所述，一如传统的非此即彼的思维方式。

这种非此即彼同样表现在过去文艺理论的核心——为工

工农兵服务问题上。几十年来，人们把这当成天经地义，殊不知，它也是一种单向思维的产物。当我们深入到这一理论的实质中去时，我们看到，为工农兵服务的依据，是工农兵是劳动者的思想。因为劳动创造历史，所以为工农兵服务就等于为历史的创造者服务。这样看来，这一理论好象是完美无缺的。但破绽在于，叫谁为工农兵服务呢？叫文艺。文艺从哪儿来？由文学家艺术家创造出来。那么创造文艺的文学家艺术家是不是劳动者呢？回答当然是肯定的。于是，这一理论暴露出了它的致命伤。它的实质原来叫劳动者为劳动者服务，或者按照一种大致的分工，叫从事精神生产的脑力劳动者为从事物质生产的体力劳动者服务。而此论唯一能够成立的前提，是从事精神生产的脑力劳动者不是劳动者。一旦失去这个前提，此论就无法成立。如果硬要成立，只有走向失误，而且是双重的失误。首先，文艺创作者的劳动，本身是一种历史的创造性活动，它不具有为谁服务的性质。假如要说服务的话，那么，双方是互相服务的依存关系。文艺创作者向体力劳动者提供文艺作品，体力劳动者向文艺创作者提供物质产品。但这样的互相依存，与其说是互相服务，不如说是人类生产劳动的互相交换。因此其次，正如文艺创作需要体力劳动者提供物质产品一样，体力劳动者需要的是文艺创作者提供的文艺作品，而不需要他们跑来提供什么服务。体力劳动者乐意从文艺作品中看到自己的生活，但更希望在文艺作品中看到别人的生活，看到自己所不知道的世界，从而丰富自己的心灵，弥补体力劳动带来的精神匮乏。如果他们在文艺作品中老是看到自己的生活，等于丧失了精神享受的权利，就好比被硬性规定天天吃咸菜萝卜干一样，

过着难以忍受的单调生活。可见，这种为工农兵服务的理论，不仅对服务者来说是一种人为的限制，对被服务者来说，也是一种不应有的负担。历史造成的脑力劳动和体力劳动的分工，只能由历史的发展来消除。任何一种在两者之间叫谁为谁服务的理论，结果带来的都是精神生产和物质生产的不协调，以及由此产生的双方关系的不和谐。如果是为了消除什么不平等而提出这种理论，那么，结果带来的仍然是不平等。事实证明，这种理论在十年动乱期间塞给文学的并不是工农兵大众形象，而恰恰是凌驾于大众之上的英雄神灵。

当然，如此论证并不意味着否认当时提出这种服务理论的现实意义。在争取社会解放民族解放的伟大战争中，需要有那么一批文艺宣传家和鼓动家，就好比需要有一批战时救护队一样。然而，正如医学科学不能老是停留在战时救护队水平上一样，文学事业不能老是停留在宣传鼓动上。我肯定为工农兵服务理论在新文学史上的伟大意义，我也肯定它同情受压迫者、要求伸张正义的革命人道主义立场；但我不赞成对旧世界如此简单的反抗方式，也不赞成由于那种革命人道主义给文学带来的非人道主义倾向，因为它破坏了精神生产和物质生产应有的协调性，限制了文艺创作的能动性和创造性，从而造成了文学事业的长期徘徊和停滞不前。鉴于以往的沉痛教训，我认为再也不能这么将就下去了。新时期的文学不解开服务理论的绳索，就迈不出它的雄伟步伐，只有突破这个历史留给我们的框架，文学才能走向繁荣美好的未来。那时，我相信，人们对当代中国出现莎士比亚、歌德、巴尔扎克、托尔斯泰，出现曹雪芹、鲁迅等等的期待，再也

不是一种永无尽期的希望，而将成为辉煌的现实。而且，我也相信，历史不管有无阻挠，它总要走到这一步的。因为我的愿望就来自这样的现实，我所做的不过是道出这种愿望而已。

噫吁乎——

综观“五四”以来新文学走过的这一历程，尽管其中很少见到激动人心的伟大作品，但也令人感慨万千。将来的文学无论取得如何壮观的成就，也不能忘记它走过的这条艰难曲折的道路。它从人的觉醒开始，转向社会解放，转向民族解放，再转向为工农兵服务；此后，历史积淀下来的封建意识把这种服务推向了可怕的终极，从而使它丧失了历史的合理性；当文学从一场恶梦中醒来时，它又面对了人的觉醒的严峻课题，而且还不仅仅是觉醒，还有……许多需要进一步探索的问题。一切都刚刚开始。

历史的螺旋，就是这样的。

1984年9月—10月

# 中国现代文学史(1917—1984)论略

——兼与李泽厚和诸青年同行商榷

## 引 言

只消稍微留意一下中国文学理论界，人们就可以发现一个令人瞩目的学术现象：中国现、当代文学史正在努力地以与往昔全然不同的新面目向文学史的研究领域走来。它引起了青年学者的强烈兴趣，也吸引了中年学者的郑重关注。他们纷纷撰文，对这一段文学史加以尽可能新颖独到的阐释和论述。或者称之为“二十世纪中国文学”，或者称之为“中国新文学”。迄今为止，这方面的论述已初步形成三家之说。一是在《读书》杂志上连载的《二十世纪中国文学三人谈》，为黄子平、陈平原、钱理群三人所谈；一是陈思和的专著《中国新文学整体观》；再就是1987年第4期《黄河》季刊所发表的李泽厚的长文《二十世纪中国文学一瞥》。我在此不想就他们各自的论说本身加以论说，即便对粗疏匆忙



的一瞥之类的种种破绽我也只是一笑了之；我想在此提供的不过是也只能是又一种论说。因为对论说对象的论说比对论说本身的评判要重要得多得多，而且在一个相同的论说对象面前由于思维方式语言系统心理层面的相异会产生各种各样的观点错位和论述上的聚焦错位，致使任何一种认真严肃的学术切磋或理论商榷都多多少少地具有一种无焦点碰撞的喜剧效果。如果不想使自己的论说成为相扑性的学术竞技，我唯一可行的选择就是在自己的文章中努力完成自己的论说，在此基础上顺便指出我不同意他人的某些方面意见。

同其他所有的历史学一样，文学史本身具有一种无限阐释的可能性，正如不可能有纯粹的历史学一样，纯粹的历史也是无法想象的。历史本身由于它在时间上的不可重复性而在空间上无法作绝对完整绝对客观的再现。因此，历史在其时间维度上是一个不断流逝的过程，而在其空间维度上则是一个不断阐释的过程。历史的这种阐释性表明，它不是与阐释者完全隔绝的物自体，而是一个站在阐释主体面前的阐述对象。历史在其时间程度上的那种不可逆溯的自律性，在其空间维度上必然要转换成阐释主体的自主性。这种阐释主体的自主性使得我们现在面对的这段文学史不可能以一种面目被最终确定下来，同时也使得人们在对它作出阐释之前不得不正视阐释主体的现实基点，即阐释主体的那种主观性、当代性和那种在个体把握历史整体时难以避免的个性化和片面性。正如别人一再强调自己的阐释具有多少历史真实显得如何客观逼真一样，我在此毫不讳言我的阐释所提供的仅仅是我的阐述而已。

因为我所论及的是我的阐述，所以在整个论述中毋庸置疑

疑地贯穿着论述上的现时感。任何人都无法置身于历史之外谈论历史，任何一种历史论著都是论著者对历史的一种参与。这里的实质只是在于，参与者把时间变换成了空间，把历史还原为现时态的生存感。如果可以把历史看成是一个自足体的话，那么它的自足性则不仅仅在于它的自我生成性上，而且还在于使它得以呈现的阐释者的参与性上。也即是说，历史一方面是生成性的创造，一方面又是对创造本身的本体性的描述。这种描述不是把历史重新还原一次的过程，而是描述者用自己的语言系统将历史加以重新编码的过程。由于历史不可逆转的时间性，任何描述都不是一次全息照相；但又由于历史可以被语言作历时性的编码，任何描述又都具有其时态的性质。在这个意义上，任何历史在其实质上都是当代史。历史的不同面目不过是由于观察角度、编码方式、描述语言等等阐释上的共时性差异罢了。这是我想说明的第一个阐释前提。

我想说明的第二个前提是，对于一部众说纷纭的文学史，我在一个一、二万字的篇幅里不可能作出面面俱到的论述。我仅仅满足于对它作出轮廓性的勾勒和史论性的阐释。当然，我所论及的是我认为的比较关键的文学史现象和比较有争议的人物及其思潮。

这是我在开始论述之前所作的两点说明，人们看了我下述论说之后也许会发现，这两点说明并非多余。

## 一、王国维的意义

1927年6月2日，上世纪末本世纪初的一位著名学

者王国维，在北京颐和园中的昆明湖自沉，年仅五十。按照当今的年龄段划分，正值年富力强的时期。王国维的自杀在当时的社会上仅仅起了一个小小的波澜，随即便在血雨腥风的阶级大搏斗中悄然平息，此后便很少被人提及，至多只在人们谈及封建政治殉葬者时被当作例证援引。即便在四十年之后，中国现代文学史上最著名的小说家老舍，以相近的方式自杀，也没能引起人们对王国维之死的某种省悟。仿佛近百年来死人的事例太多了，人们已经无暇深究死亡本身的意义了。然而，我现在论及中国现代文学时却恰恰想从这个自沉的王国维说起。

我从王国维说起，当然首先意指他在文学理论上对“五四”新文学所独具的意义。人们一论及“五四”新文学的产生就必定要探究到近代文学的影响和作用。在黄子平诸君的三人谈中，更是干脆把“二十世纪文学”的年限直接划到一八九八年。我很赞同这种整体把握、客观透视的系统论方式和新史学眼光。但我不能同意的是人们总是把近代文学的影响最后主要归结到梁启超的小说界革命上，几乎很少（在李泽厚先生的“一瞥”中是完全没有）指出王国维文学理论的意义。其实，我认为中国新文学运动的最为重要的最有代表性的先驱人物不仅仅是梁启超，王国维之于中国新文学具有与梁启超同等并且比梁启超更为深远的意义。因为梁启超以小说倡天下、以小说救国救民的小说界革命理论具有极大的非文学的功利主义片面性。而在当时唯一能与之互补并且唯一在理论上具有抗衡力的，就是王国维的文学理论。尽管中国新文学的历史进程偏宠了或者说选择了梁启超的功利主义倾向，但它毕竟无法排除王国维的开拓性影响。

因为正如梁启超提高了文学的社会地位一样，王国维给整个中国新文学提供了一种本体精神。这种本体精神在王国维的文学理论中分别表现为他的悲剧意识和非功利的文学观。

作为一个在现代中国学术界享有很高地位的大学者，王国维精通德国哲学。他潜心研究过康德、尼采，尤其是叔本华的哲学论著，受到了德国思辨哲学特别是叔本华悲观主义的极大影响。且慢说悲观主义哲学作为一种历史观能否仅仅用所谓积极消极之类的单向度思维作简单笼统的划分，这里重要的是，当王国维将其转而注入文学理论时，悲观主义哲学所蕴含的那种审美精神便被非常精彩地提炼了出来。这就是王国维从西方美学中获得的悲剧意识。

王国维的这种悲剧意识主要在他的三部经典论著《人间词话》、《宋元戏曲考》、《〈红楼梦〉评论》中得到一以贯之的表述。他在《人间词话》中高度评价李后主被掳后的词作，赞赏其“自是人生恨水长东”的悲剧气象，指出“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变优伶之词而为士大夫之词”。他在《宋元戏曲考》中看重元代的悲剧性传奇，诸如关汉卿的《窦娥冤》和纪君祥的《赵氏孤儿》等等，指出“剧中虽有恶人交构其间，而其蹈汤赴火者，乃出于其主人翁之意志，即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也”。至于他在《红楼梦》评论中更是一扫索引考证之风，气概非凡地评定《红楼梦》是彻头彻尾的悲剧，并且是可与歌德《浮士德》相媲美的“宇宙之大著述”。尽管王国维的这种悲剧意识取益于西方美学，但在中国新文学出生的前夜，他能如此坚定地基于这样的审美立场而高扬悲剧精神，无疑是得风气之先的空谷足音。而且他的这种悲剧意识不止

是一种习得，还有着很大程度上的自觉。因为他不仅据以叔本华的意志论认识到“宇宙——生活之欲而已，而此生活之欲之罪过，即以生活之苦痛罚之，此即宇宙之永远的正义也”；而且他还十分清楚地意识到他的这种悲剧观之于中国的传统文化意味着一种强硬的背叛，用他的说法“大背于吾人之精神”。因为他知道“吾国人之精神，世间的也，乐天的也，故代表其精神之戏曲小说，无往而不著此乐天之色彩”。而也正因如此，他才那么极力地推崇散发着悲剧气息或体现着悲剧精神的词作剧作和小说。可以说，王国维对中国文学的乐天传统的批判与后来鲁迅对大团圆结局的深恶痛绝有着很大的相通之处，而他对悲剧精神的高蹈也同样与鲁迅有关悲剧的论述交互辉映，从王国维的这种悲剧意识，我联想到曹雪芹《红楼梦》所呈现的那种悲剧境界——到头来，落了片白茫茫大地真干净。苍凉高远，深邃宏大，为后人所难以企及，从这个意义上说，中国的但丁是由曹雪芹和王国维共同扮演的。正如曹雪芹以他的《红楼梦》道出了但丁式的末世感一样，王国维以他的悲剧理论写出了中国知识分子对末世将临的慨然长叹。他们身后的背景虽然有所更迭，但他们的目光却同样的敏锐，他们的感受却同样的深沉，他们的头脑却同样的清醒。真可谓悲凉之雾，遍被华林，然最为深切地呼吸领会者，独曹雪芹、王国维而已。甚至及至新文学创立，能立足于与他们相同的历史制高点来领略一个民族文化趋于无可挽回的衰落的，也不过是寥寥数人。能够列举的代表作品有鲁迅的《阿Q正传》、郭沫若的《凤凰涅槃》、郁达夫的《沉沦》、巴金的《家》、曹禺的《雷雨》、老舍的《猫城记》等等以及理论性著述方面的朱光

潜的《悲剧心理学》。能够推出的主要代表人物则是伟大的鲁迅。在这些作品中虽然时有因其强烈的浪漫主义情绪而渴求再生的企望，但它们在总体上都体现了审美上的悲剧指向和心理上的末世感。这是一种为民族精英所共同感受到的生存——文化危机和由此危机而来的痛楚，虽然在从曹雪芹、王国维到鲁迅为主要代表的新文学创作之间未必有什么直接的联系，但悲剧精神的历史承继性却使他们在审美层面上趋于惊人的一致。他们的笔触无论涉及一个民族、一个家庭，还是一个个人的内心世界，都能从不同的角度以不同的力度写出“昏惨惨似灯将尽，忽喇喇似大厦倾”的悲凉世界。而如果说中国新文学在审美上纵向承接《红楼梦》的悲凉，横向连接西方美学和西方文学的悲剧精神的话，那么，王国维的文学理论无疑为之提供了一个重要的过渡和媒介。当然，在《红楼梦》的悲凉、王国维的悲剧理论、鲁迅的悲剧意识以及新文学创作中其他作家提供的悲剧作品之间，有着相当程度的差异，或深或浅，或狭小或宏大，或是社会悲剧，或是爱情悲剧，或是人的悲剧，或是整个生存——文化的悲剧；但这种悲剧精神却构成了“五四”新文学的美学基础，并且因其审美上的形而上意味而使之在新文学史上具有了文学的本体性。这是王国维之于中国新文学的一种意义。

王国维之于中国新文学的另一种意义是在一个更为深入的层次上显示出来的，即文学的本体论层次和与之相应的精神的本体论层次。

与同时代的梁启超在倡言小说界革命时强烈的功利主义观点相反，王国维强调文学艺术能使人“超然于利害之外，而忘物我之关系”，因而具有超功利的本性。因为他认

为人生的本质是意志即“生活之欲”，由此产生苦痛与利害之念，但“唯美之为物，不与吾人之利害相关系”，能使人得到解脱，“离此生活之欲之争斗，而得其暂时之平和”。因此，他把“艺术之美”看作“天下最神圣最尊贵而无与当世之用者”。基此，他反对“文以载道”，反对文学家以政治家之眼观物。他认为政治家、实业家的事业“与国民以物质上之利益”，而文学家、艺术家的事业则与国民“以精神上之利益”。他痛感在中国历史上“美术之无独立价值也久矣！此无怪历代诗人多话于忠君爱国劝恶惩善之意以自解免，而纯粹美术上之著述往往受世之迫害，而无人为之昭雪者也，此亦我国哲学美术不发达之一原因也”。他把种种系于名利的文学称之为“补缀的文学”，从而认为那些都不足为“真文学”。

我不否认王国维的这种文学观在表述过程中会有失之偏颇之处和幼稚之嫌，但在中国新文学尚未确立之前，他能够如此明确地指出文学的独立性和本体性却不能不让人惊叹，而且，他在理论上的这种深度，即便是“五四”新文学创立时人们提出的一系列“为艺术而艺术”的文学主张，也未曾达到。因为“五四”时期的那些文学主张，仅仅停留在文学的社会功能的讨论上，而且这种讨论无论你站在人生派还是艺术派一边，从一开始就注定所谓的“为艺术而艺术”要遭到否定。文学的社会功能既然是出发点，那么所有的观点都必然归结到文学的社会功能上。然而，王国维的非功利主义的文学观，却是为这类讨论所没能企及的。因为它是建立在对中国传统文化的极为深刻的批判之上的。

王国维在传统文学的“文以载道”背后，看到了传统文

化的那种实用性、感官性和世俗性。用他的说法即“我国人之特质，实际的也，通俗的也；西洋人之特质，思辨的也，科学的也，长于抽象而精于分类”。如是，王国维觉察到了中国传统文化心理的深层结构。在那样的文化系统里，整个民族缺乏一种执着的深远博大的精神追求，而长年累月地满足于感性生存。这种文化在其实质上是一种食色文化。它酿就了精致之极的烹调艺术，出产过诸如房中术之类的肉欲技巧，但它孕育不了永世长存的怀疑精神批判精神，孕育不了非常伟大的思想家。其哲学不是调节人际关系（如孔儒），就是平衡内心世界（如老庄），而缺乏对诸如死亡、两性、天地、宇宙的高度抽象的思辨性思考。一句话，这种文化所构建的是以食色为本的没有理性没有精神的历史。而且整个文化系统又以高度封闭的方式作超稳态的几近窒息的自我循环。在此什么都是实用的，连上帝也因其天子的身份而具有高度的实用性质，文学又焉能摆脱实用的功利主义命运？

如果把王国维对传统文学“文以载道”的批判和他对传统文化的实用主义联系起来，人们就可以看到在他非功利主义的文学观背后，乃是一种对传统文化无力构建类似于西方近代理性所揭示的那种精神本体的巨大忧虑。这种忧虑既是近代理性精神的闪光，又是置身于传统文化的生存空间之中无法改变其文化结构无法改变自身位置的困惑。正如在以后中国新文学发展的一段很长时间内文学的本体性难以确立一样，看清了自身的位置看清了置身其间的整个文化结构的王国维，只能在精神追求和自身生存之间走向自我分裂，而分裂的结果又必然是以身赴死。与人们对王国维的自沉感到诧异相反，在我看来，王国维不自杀却是一件不合逻辑的怪



事。信奉好死不如赖活的中国人向来难以理解一种在精神上实现自我的自杀。他们可以接受文天祥式的忠君殉国，但他们无法面对王国维式的自我毁灭，因为王国维的自沉无论在其文化层面上还是在其审美层面上都具有与圆明园废墟相同的意味，虽然后者是外力破坏所致前者是内搏自毁的结果，但两者都同样一方面是一个历史的预言——预告一种文化由盛及衰的历史命运；一方面又是一个悲剧的形象——其悲剧意味在于他所代表的文化不是死不死的痛苦而是死不了的悲哀，死亡之于王国维是一个终结，但王国维之于死亡却是一种开始，一种形而上的本体指向，指向精神的自由王国，指向文学的自为世界。

如果这样指出了王国维之于中国新文学的意义，那么，接下去对中国现代文学的种种探讨也就可以顺流而下了。需要说明的只是，我承认历史的发展突出了文学的功利主义倾向，但我又认为，即便是面对一部全然是功利主义的文学史，我也不能作全然的功利主义描述，因为无论就文化还是文学而言，我们这个民族应该有精神的历史和本体的构建了。正如以往的历史漠视了精神的需要一样，精神的觉醒将重新选择历史的描述。一个因子的蜕变可以改变整个系统的构成质，一个着眼点的移动则可以使整个现代文学史获得一种全新的阐释。在此，我不同意把整个现代文学史的基本主题归结为文明与愚昧的冲突，或者称之为现代文明的呼唤，也不同意因为强调尊重历史而迁就功利主义的文学倾向，更不同意把一部文学史当作思想史加以论述的简单化方式。因为我的历史概括是：与其说一部现代文学史是文明与愚昧的冲突史，不如说它是文学的本体性不断失落又不断被

寻求的审美精神和语言能力的消长史。这种审美精神一方面表现为“五四”新文学所高扬的那种悲剧意识，一方面又体现在整个文学语言世界的重新构建上。这后者也就是我要论述的第二个问题。

## 二、文学语言的重构

人们长期以来对语言的认识总是被局限在这样一种错觉之下，即语言是人类思想的交流工具和人类活动的交际工具。然而，随着语言科学在二十世纪获得的巨大进展，人们发现语言不是人类世界通用的工具，而是人们所认识的世界本身。因为人类所置身其中的世界乃是一个被语言所描述并且被语言所规范了的世界。于是，语言从交往工具一下子被提升到了存在本体的地位，由此出发，过去被误认为是文学载体的文学语言，现在可以被确认是文学本身了。文学语言的这种本体性意味着，当我谈及一部文学史的时候，不得不从文学语言的变迁入手。除此之外，我别无选择。

如果从文学语言的变迁谈论中国现代文学史，那么我对这段文学史的上限的规定就只能定在“五四”白话文运动上。因为无论是梁启超的小说界革命还是王国维的文学理论，都没有引起文学史的实体性或者说本体性变化。它们只是给这种变化提供了先期准备，前者提供了外在的社会舆论准备，后者提供了内在的美学思想准备。尽管王国维的美学思想之于新文学运动具有本体精神的意味，但也仅仅是精神而已。实体性的变化却是发生于“五四”白话文运动。

以往谈及“五四”新文学运动时，人们总是首先大谈其

反帝反封建的社会革命和思想革命的意义，我不否认这种意义之于“五四”新文学运动的意义，但我更看重其白话文运动。正如一部中国现代史是从天安门广场上的“五四”运动开始的一样，一部中国现代文学史是从白话文的倡言开始的。因为白话文运动不仅仅是一场反对文言文的文化运动，而且还是一场深刻的双重意义上的语言革命。它一方面改变了所有的书面汉语，一方面重建了全新的文学语言。当中国知识分子以白话文取代了文言文以后，他们眼里的整个世界也就随之改观了。同样，当中国新文学家用白话文而不是用文言文从事创作以后，文学也就发生了实体性的本质变化。

当然，必须指出的是，白话文运动是在反对文言文的那种僵死性、雕琢性、贵族性等等腐朽性的口号下进行的，在当时有着强烈的现实感和时代感。它与在“打倒孔家店”的口号下进行的对传统文化的批判合成一种文化革命，又与高举科学、民主大旗的反封建主义运动合成一种思想革命，并且还还为打倒列强军阀的社会革命、政治革命和爱国运动提供了有力的宣传武器。这是白话文运动在其历史横断面上所具有的意义。人们以往强调它的这种意义是有道理的，令人感到不满足的只是白话文运动，在改变整个民族文化心理结构上的意义却被人们多多少少地忽视了，而它给文学带来的本体性影响则更是被淹没在一片有关形式技巧的探讨中。并且，这种探讨最终又被归结为文学形式的平民化、大众化、通俗化。我在后面将会论述到，文学语言的重新构造是怎样在大众化、通俗化的要求下开始，又怎样在大众化、通俗化的规范下结束的。

事实上，我认为“五四”白话文运动在语言革命上的意

义，并不止在于平民化、大众化、通俗化。它带给人们的是一个全新的认知世界和一种全新的思维方式。因为一个民族的历史无非就是其文化的历史。这一历史在该民族的每一代人眼中都以符号世界的面目不断地再现出来，这种符号世界除了实物符号之外主要是文字符号，而其中无论是前者还是后者又都必须诉诸语言的描述。因此，过去呈现在每一代中国人面前的民族历史和传统文化，都是由文言文所讲述的符号世界。文言文提供认知对象，又提供认知主体的认知方式连同思维方式。整个的民族历史和传统文化经由文言文的描述和阐释而与文言文牢不可分地融为一体。顺便说说，鲁迅在当时之所以劝告青年人不要读古书线装书之类，正因为他看到了文言文在维系传统文化中的这种实体性作用，而以后的中国历史进程也证明了线装书给中华民族带来的种种危害和灾难。

如果认清了语言的这种实体性和本体性，人们就可以明了我为什么说白话文运动改变了人们眼中的世界和人们头脑中的思维方式。近代中国社会在西方文化和西方思潮的强有力的冲击下发生着急剧的变化，当时的人们不断地感受着这种变化和领略着这种变化，但他们又无力将它描绘出来。即便是梁启超、王国维这样有头脑的知识分子，他们也只是意会而难以言传。直至白话文运动的兴起，中国人才找到了重新描述面前的世界和重新阐释过去的历史的语言系统，而中国人的历史也随之经由近代的动荡史过渡到现代革命史。

找到了新的语言体系的中国人，仿佛重新学会了说话似的激动不已地把历史和现实向世界向自己重新诉说了一遍。当时的人们真有一种新生的感觉，难怪郭沫若会在他的《女

神》中写出“凤凰涅槃”，也难怪这类高唱“凤凰涅槃”的诗歌会在当时产生那么巨大的社会影响。因为这确实是一次民族的“涅槃”。由于新的语言体系的确立，人们不仅学会了新的表述方式和认知方式，还学会了新的思维方式。这种新的思维方式又不仅包括西方文艺复兴以来的人文主义、近代理性主义，还包括本世纪初的现代主义思想。语言的更换从根本上改变了人们眼中的世界。而文学，也在这种更换的同时获得了自己的新生。

在白话文运动之前，尽管西方的文学思潮和文学作品源源不断地涌入，尽管有过鲁迅的《摩罗诗力说》那种充满浪漫气息的介绍和论述，但无论是浪漫主义的还是现实主义的现代小说和现代诗歌连同现代散文都无法从文学家的头脑中由朦胧的感觉变成明确的作品。因为当时的文学还没有找到现代语言也即是还没有找到自身。这也就是为什么梁启超倡言的“小说界革命”终无实绩的原因，也就是为什么黄遵宪提出“诗界革命”终归失败的原因，也就是为什么林纾翻译了那么多的域外小说到后来都烟消云散的原因。他们所有的活动和努力都在一个旧有的语言空间里进行，他们没有找到新的文学实体，他们也就无法建立新的文学世界。相反，中国文学一旦找到新的结构关系，即通过白话文运动找到了白话诗白话小说，鲁迅和郭沫若就马上写出了成为新文学奠基作的《狂人日记》和《女神》诸篇。因为白话文不仅仅是一个新的汉语世界，而且还是一个新的形象世界和新的审美世界。白话文在构建现代汉语的语法结构的同时，也构建了现代文学。它的平民化倾向在现代文学中走向文学为人生的人道主义，它的通俗化倾向在现代文学中又逐渐地蔚为现实

主义的创作大观。新的文学世界由于新的文学语体的出现而得以确立。现代文学语言和现代审美形象不约而同地各自找到了自身的对应，同时构建，互相依存。因为很难想象可以用文言文语体写出那个狂人形象，正如很难想象用《论语》的言谈可以塑造出尼采的形象一样。曾经在王国维的文学理论中被阐述过的那种审美精神，此刻由现代文学语言诉诸了一个个形象实体，诸如狂人、凤凰、天狗、阿Q等等。总而言之，由于文学语言的重新构建，文学开始了新的历程。

当然，文学语言的重新构建同时又是文学创造力的一种极大的解放。它不仅使语言的所指与现代审美形象直接对应，而且使语言的能指本身获得更有活力更富弹性的隐喻和转喻能力。正是文学语言的这种活力和弹性，才使我们今天面对鲁迅的《狂人日记》、《阿Q正传》这样的小说，很难用哪一种写作手法加以准确无误的确定。当时的文学语言虽然还留有开创时期难以避免的文言遗迹，但它从句式结构到陈述方式到描绘方式都获得了空前的自由。

语言系统的变换使被语言所描述的世界全然改观，而文学语言的变换同时又使文学形象的塑造方式与西方文学的形象表述取得了某种契合和某种同步态或共时性。而且不只是形象，连句型也有着一定程度的相似性。正如《狂人日记》的文体形式可以使人联想到果戈理的同名小说一样，郭沫若《女神》中的诗句可以使人发现诗人所受的惠特曼的影响。如果说先期的翻译介绍使西方近现代文学流入中国的话，那么，此刻的“五四”新文学因为获得了自己的文学语言而簇拥着自己的文学作品和人物形象走向了世界。语言的更新在唤醒中华民族的同时也激活了这个民族的文学。

然而，虽然文学语言的重新构建催生了“五四”新文学，但这现代文学的发展却没有使文学语言得到更进一步的更新。语言之于世界的那种阐释性是双重的，一如科学之于文明进步是一种双刃武器一样。人们既可以通过语言的变换重新认识世界，也可以通过对语言的限定规范乃至约束自己的认识。正如思想由于语言革命而获得解放一样，思想的僵化也同样可以是语言的桎梏的结果，文学一如其是。白话文运动使中国现代文学获得了蓬勃旺盛的生命力和创造力，但中国现代文学又在其进程中通过对语言的不断限定而扭曲了自身的正常生成。如果说白话小说和白话诗歌的创作使中国现代文学有了本体性的获得，那么以后对语言的不断限定就使之发生了本体性的失落。这种限定最早是在二十年代末的革命文学倡导中开始的。

革命文学的倡导是文学上的政治激进主义对现代文学进程的第一次大规模干扰。它通过把文学的平民化大众化推向极端的途径，把一整套非文学的概念性语言强加给文学。虽然其概念体系与梁启超时代的概念体系有着本质的区别，但这种概念侵入的做法与梁启超的小说界革命的宗旨一样，都是文学的极端功利主义的表现。其实，在由白话文发轫的“五四”新文学运动中，尽管几乎新文学创作的所有骨干作家都负荷着强烈的时代感和使命感责任感，但他们的创作本身却是对梁启超小说救国的功利主义的很大纠正。他们重视文学语言，重视形式结构，重视人物形象的审美意义。他们之中的大多数人都清楚地看到，新诞生的文学不可能不承担历史的责任，但他们又同样看到，承担了历史使命的文学毕竟是文学，不能等同于政治思想的宣传。只有其中一小部分

人提出“为艺术而艺术”，提出“唯美至上”。前者为前期创造社的一部分成员，后者为新月社的主要作家。然而，有趣的是，恰恰是创造社这些提出“为艺术而艺术”的成员，在后来突然提出了革命文学而把大量的非文学语言强加给文学创作。这一方面说明了这些成员在理论上的准备很匆忙很肤浅，一方面也证明了所谓“为艺术而艺术”和“为革命而艺术”实际上是同一思维方式的两种不同表现形式。他们的思考始终停留在艺术为什么上面，而不曾想到艺术本来是什么。尽管他们把翻译过来的先进思想变成一套似是而非的理论语言，但他们对文学的理解在本质上恰恰是一种最保守的传统的实用主义的文化现象，他们对文学语言的概念化要求把原来的大众化通俗化引向了实指化庸俗化，从而消灭了语言能指的隐喻功能和转喻功能。从表面上看来，他们对文学的要求是理性的，但在实际上这种理性的要求又正是最无理性的。正如语言的大众化一旦走上极端就会庸俗化一样，理性一旦成为绝对命令就会变成无理性。一方面是对文学的无理性要求，一方面是文学的实用主义倾向，二十年代末的那场革命文学运动在革命的旗帜下上演了一场复归传统文化的历史剧。该剧把“五四”新文学对实用的、世俗的、无理性的传统文化的种种突破和进展重新推向一个封闭空间。历史就是这样的幽默和富有嘲弄性，它本身的那种弯曲性不容任何单向直线的激进行为改变它的自在进程。

当然，革命文学的倡导只是对文学语言的第一次限定，这种限定虽然造就了以蒋光慈等作家为代表概念化作品的创作，但它因为以鲁迅为代表的一大批新文学主力作家的抵制而并没有形成普遍现象。在这次限定之后，中国现代文学的



发展依然推出了一大批卓有成效的代表作。此后，虽说有好几次对文学语言大众化通俗化的讨论，这些讨论也虽说都有把语言的大众化通俗化看作语言是否有生命力的唯一标准的倾向，但也没有最终把语言完全限死。

在文学语言上定于一尊的，是抗战以后对解放区文学的倡导和推崇。毋庸置疑，解放区文学之于新文学也提供了一种新鲜活泼的语言形式。它从大量的俚语、口语一类的民间语言和民间文学中提取了富有生命力的因子，从而铸造出一种全新的文学语言。然而，当人们把这种极有生气的语言形式规定为唯一的创作方式时，极端功利主义对文学语言的宣判性限定也就降临了。这种限定一方面使整个文学语言失去活力，一方面也使规定语言本身也迅速地黯然失色，从而一步步走向僵化和凝固。这种规定与革命文学同样的实用和无理性，又同样的在“喜闻乐见”的名义下掺入大量的非文学语言。文学语言的能指系统遭到日益严重的破坏，语言的概念化逐渐地取代了语言的形象化，直到整个语言系统走到“三突出原则”而陷于瘫痪为止。

复苏后的中国现代文学，是以文学语言的重新修复开始的。这种修复起先还只是对“五四”时期的那种现实主义的回归，后来便直接引出了对大众化通俗化的反思。因为大众化通俗化不是文学语言构建的唯一途径，而是文学语言在特定的历史前提下——即它的贵族化晦涩化——的重构方式。文学语言构建的重心，是其能指功能的健全与否，是其形式结构的有生命力与否。因此，复苏后的文学语言的重构，不象“五四”那样在大众化通俗化的口号下进行，而是在一些为僵化的语言世界所围的人们的一片看不懂看不懂的非议声

中进行的。正如“五四”新文学越通俗就能使文学语言系统越完善一样，复苏后的当代文学越为一些定向性眼睛无法定向，文学语言就发展得越丰富越具活力。通俗曾经使文学语言获得生命力，但当代先锋文学的不通俗也同样使文学语言生机盎然。这又是一种历史的幽默。人们也可以理解为历史的辩证法。

在弄清了文学实体乃是文学语言，一部文学史乃是文学语言的不断构建史，文学语言的重构并不以通俗化大众化为转移而以语言能指能力的强健为重心之后，我想我可以对我要论述的对象展开正面论述了。那是我本文所关注的正题——现代文学史的发生、发展以及对它的轮廓勾勒和断代分期。

### 三、历史的描述和阐释

我在上文说过，我不愿再重复前人把文学史当作思想史加以论述的做法。我想从文学的本体意义上描述和阐释中国现代文学史。我所说的中国现代文学史也不是以往人们所习惯沿用的那三十年历史，而是意指一个相对完整的历史过程，它的上限是发轫于白话文运动的“五四”新文学运动，它的下限是八十年代中期当代文学对“五四”新文学的超越。而我所谓的本体性描述和阐释，主要意指对整个历史进程中的现代审美精神的消长和现代文学语言的生成的论说。在此，我也许又要说到历史是幽默的了，因为最先阐发现代审美精神的是一个在政治上十分保守的拖着长辮的封建遗老，而后来迫使它在历史进程中消退的却是一位举世公认

的伟大的革命家。中国现代文学史以这样一种复杂得近乎荒诞的图像呈示在人们面前，致使我不得不在以下的论述中让思路划出一道又一道的弧线，尽量避免陷入单向思维的困境。

也许是一种天意使然，中国现代文学乃是在一种非文学的历史条件下出生，然后又按着特有的历史轨迹作非文学的伸展的。尽管它的发生与西方近代诸国一样，首先在语言上获得自己。然而它要比他国文学承担着远为沉重的启蒙使命。几乎凡是应该由思想家来阐发的要义全都要由文学来表述，而当时仅有的几个思想家又来不及说完甚至介绍完自己的理论就匆匆忙忙地投身革命去了。因为整个民族面临的危机甚多，有大量的问题需要解决，有大量的事情需要实干，而这个民族虽然人口众多，但知识分子却太少，觉醒了的有头脑有修养有天分的先进知识分子则更少。再加上中国知识分子一向以天下为己任，他们很少有人会在剧烈动荡的现实面前袖手旁观，同时几乎没人有余暇在那样的时代里作康德式、或者黑格尔式的沉思默想。他们鲜有哈姆雷特那样的深思熟虑，他们一个个充满着热情和活力，注重实干，忙于行动，而思想却是别人的。就象鲁迅所形容的那样，他们用偷盗来的火使劲地烧毁着一个旧世界。在他们之中，最有天分的大都做革命家去了，剩下一批二、三流的人物扮演起了文学家的角色。鲁迅是其中一个难得的例外。由于缺乏思想家，所以在那个时代里的先进知识分子虽然热情满怀，但他们所做的一切都是学习，革命家学习西方的思想家，文学家学习革命家。革命有时候复杂有时候简单，有时候平缓有时候剧烈，文学也就随着或者忧郁或者兴奋，或者放声歌唱或

者投笔从戎。这就是中国现代文学发生、发展的背景。如果不明白这样的背景，人们永远也无法明白中国现代文学何以那么偏狭那么实用那么没有独立性。

中国现代文学借以发轫的是白话文运动，但“五四”新文学率先推出的却是鲁迅的《狂人日记》和郭沫若的《女神》。前者是白话小说成熟的标记，后者则是白话自由诗的最初代表。顺便提一下，胡适的《尝试集》虽然也是用白话写作的新诗，但把它归入白话文运动也许更为合适。从倡导白话文到实践白话文创作，包括《终身大事》在内，胡适在整个白话文运动中完成了一个完整的过程。他的创作给“五四”新文学的产生提供了语言上的过渡，但从精神实质到语言形式都体现了“五四”新文学风貌的，却是鲁迅的小说和郭沫若的诗歌。两者不仅分别在文学语言上给现代文学的创作提供了范本，而且在精神上都共同具备了“五四”新文学必备的启蒙素质，因此可以合起来看作新文学诞生时的第一声响亮的啼哭，或者说一个浪漫主义的引子。只是新文学接下去的发展，使浪漫主义迅速隐退而代之以理性主义、人道主义、现实主义三位一体的“为人生”的文学潮流。

虽然如同鲁迅在《呐喊》之后陷于《彷徨》一样，郭沫若在《女神》之后也在诸如《星空》、《瓶》之类的诗集中浅吟低唱过一阵子，但文学史的伸展却必须按着鲁迅的足迹寻索。因为如果说“五四”新文学是一种启蒙文学的话，那么鲁迅则是最主要的也是最伟大的启蒙者。尽管启蒙的文学来不及作文学的启蒙，但它还是在鲁迅的主导下获得了卓有成效的进展。

鲁迅虽然在骨子里也是一个浪漫主义者，一个以天下为

己任的中国知识分子，但他清醒、坚实、冷峻，因而远比同时代的其他文学家深刻和有力。他虽然早年怀抱着用文学医治国人精神的宗旨，但他后来看清了文学之于救国救民的无力性，“一首诗吓不跑孙传芳，但一炮就把他轰走了”。批判的武器代替不了武器的批判。然而他又处在一个除了行动别无选择的时代，他明知文学不是宣传，但他又不得不把文学诉诸思想的启蒙和主义的传播，并以“盗火者”自喻，以“听将令”自况。他的伟大之处不在于保持文学的独立，而在于保持思想的独立和人格的独立。正是这种独立性，使他在以文学启蒙的同时创造出了一系列不朽的形象：狂人、孔乙己、阿Q、闰土、祥林嫂、涓生、子君，以及《野草》中的那个孤独者等等。这些文学形象几乎涵盖了当时的大部分新文学创作。从涓生子君形象后面，人们可以看到一大批“五四”时期的爱情小说，诸如庐隐、冯沅君以及丁玲等等青年作家的爱情小说创作，其中以《莎菲女士的日记》为最瞩目。从祥林嫂形象后面，人们可以看到以叶圣陶为代表的描绘下层人民疾苦的现实主义小说，其中包括郁达夫的《春风沉醉的晚上》。从闰土形象后面，人们则可以转向对以后出现的“乡土文学”创作的关注，其中，沈从文从那里起步走向他的《边城》。同时，作为一个启蒙主义思想家，人们从他的小说中还能够通过从狂人到孤独者的形象演变想见从“五四”到“五四”以后的中国知识分子的求索历程，还能够从《在酒楼上》等小说和《野草》诸散文篇什中获得一个启蒙思想家的心理信息。尽管不能断言鲁迅就等于“五四”新文学，但至少可以说，鲁迅是其最主要的代表从而是其最鲜明的标记。

鲁迅的小说在当时唯一不曾涉及的，就是民族文化心理最深层的压抑，尽管他后来在《野草》中多少有所披露，但比之于郁达夫的小说创作却远远不及。郁达夫在从《沉沦》开始的一系列同类小说中，以前所未有的笔触写出了一个人的性苦闷，从而揭示了整个民族的性变态。其文化批判的深广度，前可追及《金瓶梅》——《红楼梦》在性爱上的揭露和批判、扭曲和变形，后又影响到当代文学中的一些男女故事；而在其横向的关联上，人们又既可以联系卢梭的《忏悔录》，又可以论及劳伦斯《恰特莱夫人的情人》那样的力作。郁达夫借此在“五四”新文学中独树一帜，以他特有的文学形象补足了当时的思想启蒙。

当然，鲁迅也罢，郭沫若也罢，郁达夫也罢，在鲁迅影响之下的各个方面的创作也罢，如果要当时的创作作一个简明扼要的归结，似乎可以用得上周作人的论说，即“人的文学”。“五四”启蒙文学的确是人的文学。这种人的文学既意指活人或者说当代人的语言（而不是死人古人的文言文），也意味对整个传统文化的人的反叛。传统文化由于缺乏精神的构建，因此在其本质上是非人的文化，或者说吃人的文化。而“五四”新文学却从各个侧面在努力地确立着人的形象。它所提供的每一部作品每一个形象，几乎都是对非人社会的控诉和对吃人历史的批判。它渴求着人的新生，渴求着“凤凰涅槃”。它将其民族的全部苦难都归结为没有人的历史的悲剧。一个孔乙己，几乎道尽了这种非人文化带给文化人的种种悲哀，更何况没有文化的寄生阶级，更何况同样没有文化的下层劳苦大众。因此，“人的文学”也许是对“五四”启蒙文学的再也恰当不过的概括。而事实上，周作

人以《人的文学》为代表的一系列文学理论文章，在当时也确实对新文学产生了思潮性的影响，并为此后以文学研究会为代表的“为人生”的文学主张作了理论奠基。

我不想在此纠缠于文学研究会为人生的文学主张和创造社为艺术的文学主张的琐碎争执。我想说明的只是这么几点。其一，文学在其本质上不存在为什么的性质，文学是一种本体性的存在，而不是一种目的性的运动。追究文学为什么就好比询问地球为什么存在一样毫无意义。其二，为人生的文学主张在其内容上是对“五四”新文学的启蒙精神的一种历史性继承和发展，它以创作上的现实主义替代了启蒙时期的浪漫主义，以带有同情性质的人道主义替代了启蒙时期的人的张扬，从而以文学的社会批判取代了文学的文化批判。其三，前期创造社为艺术的文学主张不是一种意在构建文学本体的文学理论，而是一批文学青年在创作上的自我需求，以内心的抒发为满足，并非高度的精神追求。因此，他们在理论上是含糊不清的，在立足点上是不定动摇的。他们以后的转向革命文学，完全合乎他们的心理逻辑。

相形之下，在“五四”新文学中对文学本性真正有所探索的，倒是新月社的几位大诗人，表面上看来，他们也提出唯美主义的为艺术主张，但他们对新诗的构成方式作了相当深入的探讨，并且在新诗的格律和结构上有所理论建树和有所实践创作。他们的理论和作品在中国新诗发展史上具有里程碑意义，构成了一个从以《女神》为代表的自由诗体到他们的作品为代表的格律诗体的重大转折。他们的作品在艺术上也是继《女神》之后的又一高峰，诸如闻一多的《死水》、徐志摩的《再别康桥》等等。而且他们的创作也不完

全是形式至上、唯美之上，他们也有充满爱国热情和关心社会疾苦的诗作，即便是徐志摩也不例外。虽然，他们的探求没有上升到高度的理论抽象，但他们为新诗的发展作出了切实的文学语言本身的贡献。他们的这种贡献在现代文学史上并不多见，因而显得难能可贵。

其实，当时在诗歌创作上比较纯粹比较透明的，倒不全是新月诗人，一批在小诗运动中涌现的诗人比如谢冰心等等和一批在西子湖畔结社的湖畔诗人，相继给当时的诗坛带来了以母爱和爱情为主题的纯情小诗。那些小诗都写得玲珑剔透，晶莹纯洁，是一声声永恒的吟咏。虽然他们的创作在新文学史上留下的都是短暂的瞬间，但其光亮却因其高度的文学性而具有长久的审美价值。

与这些诗作同样具有永恒价值而深沉悲凉、忧郁愁苦的，可以举出冯至和何其芳的早期诗作，诸如《北游》和《预言》，前者受到鲁迅的高度评价，后者使八十年代的著名女诗人舒婷为之倾倒。

说到诗歌还必须提及象征主义诗人李金发和现代主义诗人戴望舒。他们是我国现代文学史上与西方二十世纪现代派诗歌创作相偕的少有的两位同步者。前者在他的《弃妇》中以“生命是死神唇边的微笑”这样的句子显示了他的创作功力和对死亡的形而上思考，后者以他那首著名的《雨巷》获得了人们的永久赞叹。

在“五四”新文学以及稍后的文学创作中，如果说白话小说主要承担了启蒙和文化批判社会批判的使命，那么新诗创作却相对而言更多地指向文学语言的本体构建。其中包括诗歌语体、诗歌语言、诗歌的结构形式和诗歌的节奏韵律诸



方面的建设。而通观整个“五四”新文学，虽然在总体上具有启蒙性质，但在自身构建上还是取得了相当程度的进展。这种进展不仅体现在自由诗、格律诗、象征诗等等的新诗组建方式上，也体现在诸如《狂人日记》、《阿Q正传》以及后来废名的一些作品所提供的白话小说的表现方式上。就其审美精神而言，当时的文学创作既有现实感战斗性很强的一方面，也有很高远、很空灵、甚至宗教气息很浓厚的一方面。其中高远如鲁迅的创作，空灵如周作人的散文、废名的小说，宗教气息浓厚如许地山的《蛛网劳绩》之类，借用中国古代文论的说法，当时整个文学颇有一种“五四”气象，格调高昂，意境深远，兼容并蓄，博采众长。这里既有人的觉醒，又有文的自觉。要不是处身在极为苛刻的历史条件下，“五四”新文学真不知会有如何辉煌的景象。不幸的是，由于历史的局限，它一起步就显示出了许多致命的不足。这种不足主要表现在下述两个方面。

首先是文化批判上的不彻底或者说无法彻底。因为以白话文为基础的“五四”新文学，虽然批判了非人的文化和吃人的历史，但这种批判仅仅停留于有形的传统文化而难以深入到无形或者说隐形的传统文化中去。因为传统文化虽然通过文言文的记载构成一个有形的符号世界，但它的那种实用性、世俗性、人际性、无理性使之渗透在整个民族的人伦关系以及该民族的集体无意识连同每一个个人的生存方式和心理结构之中，构成一个巨大的无处不在的心理世界，它制约着整个民族的生存——文化空间，也制约着其民族精英对传统的批判和对自身的批判。语言的变换可以使世界改观，但无法使存在变为不存在。传统文化的隐形存在使白话文所构筑

的语言体系，一旦陷入僵硬的规范，也会象文言文那样成为隐形传统文化的有形符号世界。“五四”时期的文化精英们以为推倒了有形传统文化就完成了历史使命，但以后的历史进程却表明，由于隐形传统文化的巨大作用，致使他们所开创的语言按照他们的语言逻辑否定了他们的启蒙精神。六十年以后，新一代青年知识分子为此不得不重新站到他们所站过的历史位置上，重新寻找新的语言，重新开始再一次的文化批判，重新构建新的文化心理系统。这是“五四”新文学运动的第一个历史缺憾。

其次，“五四”新文学的文学家们虽然对新文学的语言特性和理论宗旨作了一定的阐发，并在创作上显示了相当的实绩，但他们没有对文学的本性作深入的研究。他们在理论上的建树和论争大都围绕着一些实际面临的问题进行，很少上升到形而上的高度。而且在整个理论表述中直观性和感觉性的文字居多，思辨性的系统论说太少。他们忙于争论文学为什么，而没能弄清文学是什么。在某种意义上，他们尽管创立了新文学，但对文学本体性的认识却没有达到王国维的理论深度，更不用说他们对文学语言的实体性的认识。艰巨的启蒙使命使他们完全忽略了本体性的理论构建，即便是一些文学语体上的理论探讨，在当时也被看作形式主义唯美主义倾向而没有受到应有的普遍重视。这种对文学独立性的无视，为文学在以后历史进程中的自我丧失留下了很大的隐患。在某种程度上甚至可以说，正因为“五四”新文学的开创者们没有在本性上确立文学，才使后人产生文学本来就无本体可言的错觉，从而为文学的失落提供了理论缺口和心理基础。这是“五四”新文学运动的第二个历史缺憾。

在总结了上述两大不足之后，我还想提一提鲁迅。不仅在当时，而且几乎在整个现代文学史上，鲁迅是唯一的一个不仅批判了有形传统文化，而且在小说、杂文、散文、甚至书信等等各种体例中不遗余力地批判了隐形传统文化的启蒙作家。也许因为如此，他的著述才高出于任何一个同时或不同时的现代文学家，他的作品才比其他作家的作品具有更为强盛更为永恒的生命力。直至今日，人们读到他批判国民性的文字时，不仅觉得亲切而且觉得这些文字就象是鲁迅刚刚写下的一样。此外，鲁迅有关悲剧的论述和对传统文学大团圆格局的批判、以及在革命文学论争中对文学独立性的捍卫等等，多多少少启迪了人们对文学本体性的认识，只是鲁迅没能使这方面的论说形成系统的理论著述。这是后人所无法苛求的历史局限，也可以说是“五四”新文学的第三个历史缺憾。

“五四”启蒙文学可看作是现代文学的发生，它构成现代文学史上的第一个高潮。其第二个高潮是三十年代的创作大观。在这一时期，“五四”以后的第二批文学家大批地涌现。其中，比较著名的小说家有老舍、巴金、沈从文等等，比较有代表性的剧作家有曹禺、田汉、洪深、夏衍等等，比较有成就的新出现的诗人有艾青、臧克家、田间、蒲风等等，而在文学理论上则有朱光潜的著作，在文学评论上则有继上一代评论家茅盾之后的刘西渭以及再后的胡风等等诸评论家。这一时期的名作也甚多，而且小说大都是长篇，戏剧大多是多幕，连诗歌也出了不少长诗。虽然在这之前的革命文学论争使文学面临了概念化倾向的危险，但这种理念性的侵蚀除了在《短裤党》式的小说中造成明显事实之外，对一些当时的创作大家并无多少影响。只有茅盾在《子夜》那样的小

说中作过理念的演绎，其他大作家大都保持了作品应有的文学性。“五四”以后倡言的“为人生”文学，在这个时期达到了创作上的巅峰。其深重如《家》、《春》、《秋》、《雷雨》、《日出》、《骆驼祥子》、《生死场》、《生人妻》一类作品，其轻淡如《边城》、《雨巷》、《果园城记》一类作品，其幽默如《二马》、《猫城记》、《华威先生》、《鬼土日记》一类作品，其闪烁如施蛰存、穆时英一派的新感觉小说和意识流小说。此时的文学创作虽然仍可用现实主义、人道主义、理性主义作大致的概括，但在艺术成就和审美价值上却相对“五四”时期获得了长足的进展。艰辛的人生，苍凉的事，使这些作品无论是写实的还是侧重感觉、印象和下意识的，都趋向于着力呈示震撼人心的悲剧效果。且不说《家》的沉郁、《雷雨》的狂暴、《骆驼祥子》的凄凉、《生死场》的“力透纸背”，即便是《边城》里的儿女情爱也写得愁怅不已，即便是《果园城记》那样的笔调，写出的也是人世的黑暗。而把这样的美学风貌体现得最集中最恢宏的，则是老舍的《猫城记》。我曾经专门撰文谈论过《猫城记》在艺术上的种种不足，但我认为无可否认的是，《猫城记》在对一种民族文化如何走向寂灭的描绘上却达到了《阿Q正传》曾经达到过的审美境界。而且，《猫城记》所表现的悲凉，不仅能使人联想到鲁迅的激愤，还可以使人联想到《红楼梦》的高远和王国维的感叹。这部小说在审美上标记了三十年代创作的最高境界。

三十年代的文学是蓬勃兴旺的，但在时间上并不持久。抗战爆发之后，文学的局面也就随之改观了。整个文学与整个民族一起全身心地投入了抗日战斗。出于战争的需要，文学担

负起了激励斗志的职责，所有的表现功能和审美功能全部转化为宣传功能和鼓动功能。正如抗战给了中华民族一个振兴的历史契机一样，抗战给中国现代文学也提供了一个历史契机，只是转折的向度与之相反，不是找到一个新的兴奋点，而是进入一个前所未有的规范期。这种规范的双重性在于：既是审美精神的规范，又是文学语言的规范。这种规范的结果直到三十多年以后才为人们普遍认识，它造成了文学的整体性失落。

这种规范是从扩大“五四”时期人们对文学本体性的模糊认识入手的。它不从文学是什么开始，而按照文学为什么的逻辑推进。并且，它又不是从文学为人生的方向发展，而是从文学为革命那样的革命文学的提法上展开。由文学和革命的同一体性推向文学为人民，然后推向文学为工农兵服务。这在当时很有说服力。因为整个推演过程在逻辑上无懈可击。既然起点是文学的革命性战斗性甚至是整个革命机器中的齿轮和螺丝钉，那么结论就只能是文学为工农兵服务。如果说中国现代文学从一开始就在是什么和为什么的根本问题上错位，那么错位后的文学就必然走向为什么服务的命运。一个民族假如不懂得文学在其本性上没有为什么的解释的话，这个民族的文学就不会不处于依附境地。既谈不上什么独立性，也谈不上什么自主性。

文学的这种历史性失落，同时又基于一种语言系统的变换。“五四”白话文运动不仅给了文学而且给了整个民族一种全新的语言。这种语言本来是一种对文化的符号性更新，但随着它的日益丰富，它走向了一种自我规范。它变成了对世界的固定描述和固定阐释。它在逐步逐步的解放过程中因

禁了自己，它通过它的逻辑建立起了一个与隐形传统文化相对应的符号体系。尽管它依然是白话文，但它的全部所指都可以在传统文化里找到实体性的对称，从而参照这种对称重新翻译成文言文。在此，历史的全部背反，只是一个简单的语言圈套。隐形的传统文化通过语言的阐释性和可塑性挽救了它衰落的命运，从而在一个民族生存——文化空间里获得了相当荣耀的回光返照。至于文学，不过是这场历史悲喜剧中的一个受难者罢了。

当人们认识了文学的规范不仅是文学的自我规范而且是整个民族语言规范所导致的人为规范之后，他们对规范了的文学在审美上的回归大团圆结局和在文学语言上的简单划一，也就不会感到十分惊奇了，规范后的文学彻底消灭了悲剧指向，只剩下一一种苦难的解除模式。比如当时的歌剧《白毛女》。该剧通过苦难的呈示，衬垫了解除苦难的喜庆。其中人变鬼、鬼变人的人物遭际和剧情变化，暗示了受苦人从地狱走向天堂的被拯救历程。而这种天堂的来临和被拯救的欲望，又正好符合在传统文化制约下的小生产者的依赖心理，就象坏人受惩罚、好人成正果是他们最能接受的故事结局一样。由此，《白毛女》不仅成了苦难的解除模式，也成了芸芸众生的被拯救模式。这种生存方式上的依赖性和审美趣味上的乐观性联结成一种牢固的接受心理，使《白毛女》式的翻身故事得以絮絮不断的讲说。尽管舞台上的主角已经由帝王将相换成工农兵，但故事的结构方式和审美情趣却回到了“五四”之前甚至《红楼梦》之前的传统模式之中，直到故事里的工农兵形象发展为“高大全”式的半人半神模样从而象帝王将相一般地在故事里走来走去为止。

与审美上的衰退相应的，是语言上的限定。这种限定虽然在表面上是大众化通俗化的喜闻乐见要求，但在实际上是对当年革命文学概念化倾向的理直气壮的肯定。比如当时很有代表性的长诗《王贵与李香香》。它虽然采用了陕北民歌信天游的表现方式，但作者对信天游的民间语汇不是作了审美的提炼而是作了概念的改造。作者不仅赋予长诗与《白毛女》一模一样的故事结构，而且使用了与《白毛女》一模一样的语言系统。这种语言系统按照拯救和被拯救的概念框架，形成一整套有关富人和穷人、地狱和天堂、革命和解放的描述和阐释。在那样的长诗里，才子佳人的面具是被去掉了，但长诗的男女主人公所演出的却仍然是落难和及第的戏文，只不过把落难改成受难、把赴考改成革命、把及第改成解放罢了。语言换了，形象的面具变了，但隐形的文化心理却依然如故。文学语言的这种限定实质上是隐形文化有形化的返归过程。限定了的表象符号与由来已久的深层结构获得一种悄无声息的同构效应，在革命化的名义下传达着传统化的审美信息。

规范后的文学创作，虽然在审美观念和语言系统上日益趋同，但应该说，也还是有一些新鲜活泼的作品让人耳目一新的。比如赵树理和孙犁的小说创作，他们在同样的创作模式下作了尽可能多的文学追求。也是那样的乐天，但多了一点形象化而少了一些概念化。赵树理在故事结构和语言形式上注重民间文艺也尊重它们的民间性，把类似《小二黑结婚》那样的故事作了纯朴可爱的生动讲说。孙犁的创作则注重画面的优美和色调的轻淡，在《荷花淀》一类小说中轻柔地写出战争，向沉重的历史场面投以少女般的微笑。相形之

下，周立波的《暴风骤雨》和丁玲的《太阳照在桑干河上》就显得过于做作，概念性的历史推演多于形象性的人物塑造。此外的一些同类作品，就更为粗糙而幼稚了。值得指出的是它们的朴实。因为当时的许多作者大部分来自底层农村，他们带着小生产者的幼稚，但也带着农村青年的真诚。所遗憾的只是，他们对“五四”比较陌生。

在抗战以后的四十年代，还有相当部分规范之外的文学活动和文学创作。其中包括“为人生”文学的余音，诸如以巴金为代表的小说作品《寒夜》、《憩园》、《第四病室》等等；也包括市民生活的细腻展现，比如张爱玲《倾城之恋》一类的小说创作；也包括四十年代走上文坛的那批青年作家的创作，比如路翎的长篇《财主和他的女儿们》。此外还有沙汀的三记，艾芜的《南行记》，钱钟书的《围城》，老舍的《四世同堂》等一大批作家写的一大批长篇小说。这些创作大都沿着三十年代的文学样式展开，数量甚多，风格各异，不过没有形成新的高潮，也没有出现新的大家，即便已经成名的大家，也很少有象巴金那样在艺术上日臻完美的。仿佛战争使他们忘却了文学是一种艺术，从而在创作上未老先衰。

作为一种历史性的转折，为什么服务的文学在四十年代是显示良好的优势，到五十年代才开始涵盖所有文学。这种涵盖在五十年代中期通过一连串政治性的文艺运动得以实现。文学在这些运动中不仅丧失尽了自身的独立性，而且丧失了它在“五四”时期好不容易才获得的人道主义、现实主义和近代理性的精神。它不仅不能按照写实文学最基本的创作原则去面对生活“写真实”，而且连功利主义色彩很浓的



“干预生活”的提法也遭到猛烈的批判。当时被划入另册而在二十多年后被誉为“重放的鲜花”的那批作品，在今天看来其实与“五四”水平相距甚远，不过说了一些真话写了一些实事而已。至于二、三十年代的那些老作家们，在革命胜利以后大都仿佛到达终点站似的从文学的公共汽车上跳了下去。

经过五十年代中期的那些运动之后，文学陷入了一种盲目狂热的服从状态。早年“为人生”时期的自觉性，此刻变成了随大流跟形势的迫从性。当年的《女神》作者，此刻写的是《百花齐放》，当年《猫城记》的作者，此刻写的是《红大院》。“五四”时期和三十年代的大诗人和大作家尚且如此，其他文学家也就可想而知。因为那是一个颂歌的年代。凡是文学，必须赞美。反过来说，凡是赞美的，都可以是文学。不仅文学创作的对象是革命的，连创作方式也必须是革命的。革命的现实主义，革命的浪漫主义。理性的概念毫无理性地侵入所有的文学作品，以专横独断的方式编排各种形象。传统文学里的善恶模式在阶级斗争的框架中光荣复活，好人和坏人的冲突诉诸了英雄和小丑的斗争。知识分子从“五四”时代那种叱咤风云的开拓者和创造者地位，一下子降落到改造对象的境地。他们的知识成了他们的原罪，而他们在文学中的形象也大都是罪人的形象。难得有一部《青春之歌》那样的小说把他们写得明亮一点，但随后就遭到了批斗的厄运。而文学本身的境遇也跟知识分子一模一样，以带罪立功和重新做人的形象辛辛苦苦地劳作和小翼翼地服务。文学在这样的服务中变得越来越僵硬，越来越虚假，越来越做作。整个编码方式都是预先规定好的，所有的信码符

号也都是事先准备好的，因此编码的操作过程实际上是可以不断重复的机械的填充劳动。不仅文学是工具化的，文学创作主体也是工具化的，而主人却又不是名义上的服务对象，而是制约服务过程和评判服务质量的“长官意志”。

凡事都有个终了。正如抗日战争给现代文学提供了规范化的历史契机一样，十年浩劫给现代文学创造了非规范的历史前提。十年浩劫以极端的方式让整个民族连同这个民族的文学付出了巨大的代价，结果使文学和其民族一起走向了新生，走向了又一个类似“五四”那样的历史新起点。为什么服务的文学，在十年浩劫中通过把工农兵形象神圣化的方式把名义上的服务对象推到后台，而使一直在操纵着服务文学的“长官意志”开始公开亮相。文学按照政治的需要赤裸裸地编织故事和人物，而且不仅情感是群体的体现集团利益的，连创作者也由个体走向集体化。就象当时的电影创作一样，一会儿《春苗》，一会儿《反击》，一会儿《欢腾的小凉河》。文学完全成了政治斗争的一个组成部分。原先的为工农兵服务直接变成了为权力服务。而当为什么服务的文学由为工农兵走到了为权力之后，这种文学本身也就走到了尽头。假如人们现在再去翻翻当时的《朝霞》月刊和丛刊，当时的《学习与批判》的话，人们就能象在历史博物馆里看化石一样地看到为什么服务文学发展到终点时的历史实物。

文学的非人化和非文学化由于走到了极点而转向了反面。十年浩劫之后的文学否定了阶级斗争工具说和为政治服务说，重新开始人的构建和文学的构建。这种构建首先表现为对“五四”文学的理性主义、现实主义、人道主义的回归，或者说，对“五四”文学的启蒙精神的心理修复。

浩劫之后的文学，首先在它的“伤痕文学”阶段复苏人道主义精神。它通过心灵创伤的揭示，写出了一种人的自我扭曲和自我丧失。与母亲决裂的女儿，思想僵化的女学生，当年的红卫兵战士，浩劫中被迫害的老干部……各种各样的人物形象在同一历史层面上展示了各种各样的扭曲方式。人性的因素在对历史创伤的揭示中逐渐上升，成为文学作品中最受人瞩目最让人关注的主体部分。这种关注和瞩目程度是如此的突出，以致于使当时的人们不管作品在艺术上达到怎样的高度，只要具备了《人啊，人》式的呼唤，就会向它致以热忱的敬意。人道主义不仅成为人们普遍的审美心理，而且迅速地在文学创作上作纵深推进。它在性爱方面出现了《被爱情遗忘的角落》和《挣不断的红丝线》那样的悲剧，在战争题材上展示了《西线轶事》那样的情趣和思考，此外还有《人到中年》的悲哀，《爱，是不能忘记的》一类的喟叹，等等等等。及至人们在理论上对人道主义作出正面阐释，创作上的人道主义已经象“五四”新文学那样在各种各样的人生层面上奏凯了。即便是八十年代初风靡全国的“朦胧诗”，也把基调定在那声“在没有英雄的年代里，我只想做一个人的自白上。

一方面是人道主义的苏醒和张扬，一方面又是理性主义的启蒙和沉思。相对于十年浩劫中的极度丧失理性，劫后文学的一个重要历史使命就是修复理性的头脑。紧接在“伤痕文学”之后，“反思文学”继之而起。《剪辑错了的故事》、《犯人李铜钟的故事》、《天云山传奇》、《李顺大造屋》等等一大批作品潮水般涌现，使人们普遍地陷入对历史的反思。这种反思否定了诸如盲目服从、个人迷信、狂热趋同、

横扫一切之类种种无理性的愚昧行为和黑暗心理，从而使劫后文学具备了强烈的启蒙精神。因此，与“五四”新文学一样，劫后文学也被诉诸了历史的批判。这种批判没有“五四”那样猛烈，但与“五四”同样深刻。与“五四”不同的是，这种历史批判使文学趋向的不是为人生，而是对改革的向往和描绘。比如《乔厂长上任记》、《沉重的翅膀》、《艰难的起飞》等等。

不过，虽说劫后文学不以为人生为明确宗旨，但它在很大程度上和在一个相当长的时间内是以现实主义作其主流的。这种现实主义不仅是叙事方式、形象塑造之类的创作方式，也是诸如“写真实”、“干预生活”等等的创作姿态，甚至是认识世界把握世界的主导思想。它将文学置于一个二维的语言平面上作线性展开，构建出其叙事框架和形象系统。故事是形象的载体，而形象是故事的主导动机。其作品有时是情节的序列性展开，有的是生活场景的连续性描绘。议论、抒情和描绘在作品中所占的比重，它们在展开方式上的风格差异，勾勒出各个作家和各部作品的差异和征状。语言的修辞学意味几乎就等于文学的形式意味。作品按照侧重的不同显示风格的差异，比如侧重议论可以写成《公开的情书》那样的哲理小说，侧重抒情可以写成《迷人的海》那样的抒情小说，侧重描述可以写成《陈奂生上城》那样的写实小说，等等；又如同样是抒情，《黑骏马》和《今夜有暴风雪》不同；同样是写实，《烟壶》与《绿化树》各异，等等。但所有这些作品在文学思维和文学语言上的结构方式又是全然相同的，即同样是对世界的复写和对存在的复述，它们以对生活的忠实为最高原则，而这种忠实又与历史的责任和对现实的关

切紧紧相联。在这个意义上，劫后文学的现实主义与“五四”现实主义又是息息相通的，这种现实主义和上述理性主义、人道主义一起，形成了对“五四”文学的历史回归，而整个现代文学史，就在这种回归中悄然终结。它的全部历史轨迹，正好构成一个巨大的圆圈。在这个圆圈上，“五四”与抗战以后的规范期形成对称，“革命文学”与“十年浩劫”形成对称。

可以看出，整个现代文学史上有五个转折点，依次为“五四”启蒙文学、革命文学、抗战以后为历史所规范的服务文学、十年浩劫中发展到极端的权力文学、十年浩劫后的回归文学。这五个转折点完全按照历史自身的逻辑互相关联和互相衔接。需要指出的只是，作为一个完整的历史过程，它不是封闭的，而是开放的，它不是一个简单的重复，而是一种螺旋状的上升。它的自然延伸，则是今天的中国当代文学。

大约在1980年前后，在以现实主义为主体的文学回归中逐渐产生出一种新的文学因素，其时被称之为“悄悄的革命”。这种新的因素在“朦胧诗”中初现端倪，接着又在实验性的心理小说（意识流）中迅速蔓延。这场悄悄的革命起初被人认为是写作技法上的变异，后来被发现是一种新的审美观念，而到了1985年前后，人们则开始意识到这是一场深远的文学革命。这场文学革命分别以理论上的方法论讨论、小说创作上的先锋意识、诗坛上第三代诗人的崛起为起始标记。

我曾经在其他文章中论述过这种变化，并对1985年的转折作过理论阐释，因此，我不想再加以重复，我也不想在此

对这种变化进行更为深入更为细致的描述。限于篇幅，我想说的只是这种变化在文学的本体构建上的意义。

我首先还是从语言着眼。如前所述，“五四”以后，整个民族的文化语言发生了质的变化。然而，这种文化语言的历史伸展却没有使其能指获得更为旺盛的活力，相反，它在特定的历史条件下逐渐地被规范化从而单一化、贫困化，最后走到十年浩劫时期的那种僵硬化。如果人们现在再去打开那年代的报刊杂志，或者回忆一下当年的术语句式，他们就可以发现，那时的语言已经与“五四”白话文运动之前文言文一样没有生命力了（文化语言如是，文学语言也同样如是）。因此，整个民族的历史转折不能不表现为文化语言的更换。新名词、新术语随着新观念、新思潮一起大批大批地产生，它们外来也罢，晦涩也罢，生硬也罢，却无一例外地对语言系统的变更起着潜移默化的作用。从日常生活，到学术著述，从普通百姓，到上层领导，全都身不由己地顺应着这样的历史性变更。而文学语言的重新构建也就在这样一个文化语言的变更中开始了。

文学语言虽然受着文化语言的制约，但它却是独立于日常语言和科技语言之外的符号世界。语言的描述性和阐释性使人们眼中的世界成了被语言所描述和所阐释的符号体系，但文学语言面对和表述的恰恰是独立于被日常语言和科技语言所释述的世界之外的完全自足的一种精神本体。也即是说，文学语言所构筑的符号体系不是人们生活其中的现实世界，而是为日常语言和科技语言所无法释述的文学世界本身。文学语言基本体现了它的独立性和本体性，而这种本体性又被诉诸文学语言在表述上的象征性。正如在理论上被大

量地诉诸科学主义语言一样，当代文学在创作上被逐步地诉诸象征主义和意象主义。文学的写实性和抒情性开始淡化，因为同样是讲故事，但故事本身却有了意象性，比如马原的《虚构》和《游神》之类小说。即便同样是写实小说，但小说本身也具有象征意味，诸如张炜的《古船》、郑义的《老井》之类小说。至于第三代诗人的诗歌，更是把诗作的重心落在了意象群落的组构和显示上。文学语言不再象以往那样被用来描绘形象实体，而是显示出了深邃博大的意象空间。这事标记着文学已经不是从已知世界开始，而是从已知世界的边缘出发，走向只能象征把握而无法理性描述的未知世界。文学将在那里，构建它自己。

一方面是语言的实体性更替，一方面又是审美的观念性转变。早在1985年之前向“五四”回归的进程中，文学已经恢复了往昔的那种悲剧风貌。尽管许多作品还难免留有光明的尾巴，但无论是《天云山传奇》还是《犯人李铜钟的故事》抑或《人到中年》都写出了人世的悲凉。而这种悲剧精神发展到1985年前后，则进入了一个更高的审美层次，成了一种苦涩而轻松的黑色幽默，或者沉重而又充满喜剧性的荒诞艺术。诸如《你别无选择》、《苍老的浮云》等等。其中有的力作直追相类的中外文学名著。比如《爸爸》使人联想到《阿Q正传》，《奔丧》使人联想到《局外人》，《四月三日事件》使人联想到《狂人日记》和《变形记》等等。这些作品在不同程度上体现了人在存在面前的无能为力和人对世界对自己的困惑和迷惘，从而体现了文学高度的精神追求。文学在审美上的这种精神追求又必然越来越使自身脱离传统的实用性和功利性，从而在让自己获得独立性自主性的

同时，把整个民族在文化批判上的努力推向精神的本体论高度，而文学也只有在那样的层次上，它的民族性和全人类性连同在创作上的个体性才能实现完美的同构。这是当代中国文学区别于现代文学的特征，也是当代中国文学的纯粹化趋向。

#### 四、几点商榷意见

在对现代中国文学史作了非常匆忙非常粗略的描述和论说之后，我想谈几点商榷性看法以活跃学术气氛。

记得一位青年同行曾在私下感叹，自从“二十世纪中国文学”提出之后，不着边际的非议甚多，而认真踏实的学术探讨过少。对此，我深有同感。但我的做法是，把非议搁一边，把探讨深入下去。当然，从我的理论框架上说，并不同意“二十世纪”的提法。因为“二十世纪文学”不是一个纯粹的时间概念，也不是中国文学史的变迁标记。假如要把中国文学与世界文学相连，那么“二十世纪文学”显然是一种文学思潮。而从文学思潮上谈论文学史的变更，中国的“二十世纪”意义上的文学是从1985年左右开始的。别说世纪初，即便是“五四”时期，也只有鲁迅的《阿Q正传》那样极少数的作品具有二十世纪的文学意味，但就当时的整个文学状况而言，这并不是思潮性的文学现象。其实王国维的文学理论倒是也有“二十世纪”意识的，不过它对整个中国现代文学都没有产生过重大影响，即没有被历史所选择。只是到了当今，人们才发现它的重大意义。然而，尽管我不同意“二十世纪文学”的提法，但在打通原有的现代文学史和当



代文学史的分界上，我跟他们却是完全一致的。此其一。

第二点，我认为对一部现代文学史的把握虽然应该考虑到其文化背景，但不能完全从文化背景上着眼而把一部文学史归之于文化心理史。因此，我不同意我的朋友陈思和关于新文学的基本主题是现代文明的呼唤一说。文学和文明是两个完全不同的历史容量，它们时有相交，但却并不在同一个向度上展开。文明呈历史的时间的链状形态由简单到复杂由低级向高级发展，文学呈审美的空间的多维形态在它的每一部最为辉煌的作品中达到永恒。我不否认新文学具有强烈的现代意识，但它却不是对现代文明的简单认同。作为文学，它有自身的审美坐标。比如沈从文的一些作品和当代文学中的“寻根”小说，不是以对现代文明的呼唤而是以对纯朴人情和古老的文化——生存状态的审美观照而获得成功的。我也不否认新文学具有强烈的文化批判意识和唤醒民众倾向，但这是一种特定的历史环境中的特定的文学现象，不能因此把文学史在向度上完全等同文明史。

当然，我对陈思和与黄子平等人从文化角度特别从东西方文化碰撞的角度来观照和阐释现代文学史是完全理解的。而且我也曾经这么思考过，这么写过文章。但我现在觉得这样的视角和这样的基点实际上是置于当代文学承前而来的对“五四”启蒙文学的回归层面上的，而按照文学现有的进展，似乎还可以深入一层。或许我的这些青年同行们现在也已经在这么想和这么做了，我不过是莽莽撞撞地率先行动了一下而已，相信他们意识到这一点后会比我想得更深透做得更出色。

其实，李泽厚先生的文章也已经对此有所意识。他一方

面大谈“二十世纪中国文学”的思想史意义，一方面又寻章摘句地对冰心的《繁星》、《春水》、《寄小读者》和朱自清的《背影》乃至徐志摩的飘逸、许地山的空灵玩味不已。而且在文章的结尾，他很坦率地说出他在文学为艺术和为人生面前的矛盾。但他没有意识到文学的本体性和精神的本体性之间的关联，没有意识到语言和文学语言之于世界和文学的本体意味，致使他忽略了王国维的文学理论而纠缠于文学为什么的逻辑圈套，致使他最后作出了对文学史作非文学阐释的选择。

应该说，李泽厚先生说自己从来不是也不可能是作家或艺术家时是相当坦诚的。他过于自信的只是，他以为他能够驾轻就熟地论述思想史他就同样能够随心所欲地谈论文学史。且不说他在文学史论说上的草率混乱，即便是一些常识性的文学作品他都没有读全或者没有读懂。否则他就不会说出诸如冰心的诗文是中国传统的血缘伦常感情的放大之类似是而非的评论，也不会论述过程中杂七杂八地抓取一些作品来胡乱论证了。我最不以为然的是，他在对文学史的论述中不时地表露出的一种思想家式的轻慢。即便是所知无几，也总是煞有介事。他既为黑格尔所苦，一心一意地想建立一个什么体系，从而把文学史什么的全都包罗进去；他也为传统的文化心理所累，每每面对文学总是漫不经心地一掠而过。在《美的历程》中是这样，在这篇《二十世纪中国文学一瞥》中也这样。过去政治家如此谈论文学给文学带来了什么他是很清楚的，但现在他作为一个思想史著述者也如此论说文学就令人不得不怀疑其学术价值何在了。

事实上，我对李泽厚先生的著述是一向怀有敬意的。尽

管在某些观点上我与他不尽相同，但对他在论述中体现出来的浪漫倾向，我深有同感。我几乎通读了李泽厚先生的所有论著，但我对他如此轻率马虎地论说一部现代文学史实在非常失望。而且他的论述是如此的粗疏，以致于我觉得没有必要与他在这个论题上作正面的学术商榷。相形之下，我很敬佩黄子平他们的认真严肃，很敬佩陈思和的严谨踏实。这不仅因为他们大多是学术上的现实主义者，而且因为他们对文学史抱有应有的尊重。而人们对文学的尊重又往往是与对人的尊重相关的。什么人都可以谈论文学，但谁也无权轻慢文学。学术上的观点是各有的，但把文学当作文学就象把人当作人一样却应是共有的。我理解李泽厚先生在学术上的局限性，一如我希望别人宽容我在学术上的幼稚片面，但我不原谅他在论述中表现出来的对文学和文学史的轻慢态度。这同时也是我对其他所有文学谈论者的希望——希望尊重你们所谈论的文学。文学是人学，文学又是文学。文学史同样如是。

1987年10月20日—28日

## 新的建构 新的超越

当新时期文学从历史沉思步入文化探索后，一种新的时代精神也就悄悄地滋生了。这种新的时代精神将其历史指向不仅仅停留在社会政治的层面上，而且深入到整个民族的文化心理结构中。在此，所谓的时代精神也不仅仅是过去那种对社会革命呼唤或当今一些对社会改革的颂赞，而且还是文明更新意义上的对整个民族的文化心理及其相应的精神面貌的重新思考和重新建构。正是站在这样的层面上，1985年的一系列小说创作体现出了比以往及同时期的小说更为深刻更为强烈的时代精神。

这种对民族文化和民族精神的思考，分别体现在两个方面的努力上。一方面是对传统的怀疑和批判，一方面是对未来的展示和憧憬。似乎是一个巧合，继《小鲍庄》展示了一个愚昧麻木的生存空间之后，《爸爸爸》向人们推出了一个浑沌凝重的生存空间。后者比前者更为古老，更为原始，如果说前者是我们民族的传统，那么后者则是传统的传统。它仿佛是一个漫不经心的调侃，把人们逼到了诸如“我们到底从哪儿来？”“我们究竟是谁？”之类的死角，对

此，自以往的《商州》系列小说和《葛川江》系列小说及《棋王》之后，1985年发表的《异乡异闻》系列小说，《老井》、《商州世事》、《黄泥小屋》等等分别从各个不同的角度各个不同的侧面作出了自己的探索。这种探索不是把玩古董的消闲，而是极其严肃甚至是极为艰苦的追求。这批年轻的作家在被历史发展所模糊了时空里沿着黄河上溯，顺着山川跋涉，带着他们这一代的科学文化，带着他们这一代的现代意识。他们把这种探索叫作“寻根”，但更确切地说，是在寻找更新民族文化精神的历史途径。与寻找更新途径同时，1985年出现的另一批小说程度不同地呈现出一种对未来的憧憬。这种憧憬有时隐匿在一个孩子对一个《透明的红萝卜》的感觉里，有时表现在对一个《金发婴儿》如何被杀的悲述中，有时形成一团奇异的《球状闪电》，有时化作一片自由的《蓝天碧海》，有时是一个《悬挂的绿苹果》，有时是一曲《无主题变奏》……这些小说常常通过某种美好的东西被传统势力摧毁，在现实中得不到伸展，表现出一种深深的愁苦和忧伤，从而通过对现实的这种愁怅映现出作者所憧憬的未来。在这里，时代精神不是体现为现代意识观照下的文化寻根，而是直接闪烁出了现代意识本身的光芒。这光芒是如此的灿烂，以致于不但涉及到从生活方式到思维方式的历史沿革，而且蕴含着从价值观念到文学观念的内在变化。也即是说，新的时代精神不仅涵盖着民族文明的更新，而且意味着对文学本身的重新思考和重新审视。这是1985年小说创作体现的时代精神的又一个内容。

如果说过去常常把文学表现时代精神理解为作家站在社会学家或历史文学家的立场上从事创作的话，那么，现在我

们这么说的时代却不是指作家转到了民族学文化学的基点上，而是指他们从文学本身出发建立他们的世界。这可称之为文学创作的主体意识。正如有没有体现时代精神可以看出一部作品的深度力度一样，在当今，有没有获得文学的主体意识可以衡量出某个作家或某篇作品对文学的时代精神的体现程度。而所谓成功的佳作，则往往是一种时代精神和文学主体意识的自然融和。就作家对创作对象的把握而言，也即是时代观念和时代情绪经过作家消化后变成审美感觉再照亮作品。由此，1985年的小说既向人们推出了诸如《你别无选择》、《北京人》、《花非花》、《老街尽头》等等时代色彩比较明显的作品，又向人们推出了诸如《老棒子酒馆》、《冈底斯诱惑》、《遍地风流》、《张三、李四、王二麻子》之类文学主体意识较为强烈的作品。这两类作品都体现时代精神，只不过前者是外在的，后者是内在的；前者是社会的时代，后者是文学的时代，而这文学的时代本身又是时代的文学。

丰富了时代精神又增强了文学意识的1985年小说，呈现出绚丽多姿的艺术风貌。其中不仅有《老井》、《黑氏》那样的凝重厚实，也有《一夕三逝》、《影子的影子》那样的空灵雅致。同样是以学校为描绘对象，刘索拉采用激情飞扬而节奏明快的旋律，何立伟运用笔触轻淡而意味深长的素描。《树王》、《孩子王》是意趣生动的人物形象，《小鲍庄》、《爸爸爸》是出神入化的生存状态。莫言凭着奇特的感觉编织他的小说世界，马原从现代绘画中得到启发在小说里尝试色块平涂……如此等等。尽管真实——现实状态的真实，内心世界的真实、情感意绪的真实——依然是小说创作

的准则，但叙事结构却发生了极大的变化。有的象一副拼板，有的象一条河流，有的仿佛是转瞬即逝的感觉组合，有的似乎象千古恒定的嶙峋山岩。有的随意写得象《大河》一样匆匆忙忙，有的又故意写得如同《一天》那般琐碎唠叨。1985年小说在艺术形式上的这种新意迭出，打破了封闭单一的艺术空间，也改变了人们长期不变的欣赏习惯，而结果导致的，则是审美心理的大幅度调节，时代精神在此表现成了艺术革命。

1985年小说呈现出的这场艺术革命，使人们的审美心理如同他们的思维方式一样，从一种封闭型状况走向了开放型状态。以往的小说美学几乎是吊死在诸如故事情节性因果联系大团圆结局之类的单向直线的老树上，现在1985年的一些小说创作突然发现，不仅故事情节可以淡化，因果联系可以打破，即便是所谓的结局似乎也可以省略。这样的创作实践证明，人们的审美心理与思维方式同样都是双向同构的。正如在一个弯曲空间里从任何一点出发向前最终都会回到出发点一样，作家从任何一个审美感觉出发都可以得到他的小说结构。因为审美心理不是一加一等于二的公式定理，而是多层次多功能的网络世界。这样的审美心理又反过来促成了1985年小说对时代精神的开拓和张扬。

一方面是对时代精神的丰富充实，一方面是对审美心理的影响改造，1985年小说在这种时代精神和审美心理的双向同构运动中开始了时代精神——审美心理的新构建。这种新构建不仅使时代精神有了从社会历史到文化心理再到文学本体乃至其表现形式这样多层次的含义，而且使审美心理具备了在感觉、情绪、哲理、意象等各方面的开放型的吸收力和

扩张力。1985年小说带来的这种新意，不仅对于新时期文学是一个重大的进展，而且即使在自“五四”迄今的中国新文学史上都具有开拓性的意义。比如“五四”时期的文学也强调过个性，但那时的时代精神却不是要求解放个性而是要求解放社会解放民族，因为后者比前者更具有历史紧迫性。但在1985年小说中出现的个性意识，却正好是更新民族文化心理的时代精神的一个重要方面。

当然，1985年小说创作的这种新构建还仅仅是开始，无论是全面总结还是预言前景都显得为时过早。但需要指出的是，它标记着我们的文学真正开始走向世界文学，与二十世纪世界文学获得了从表现形式到精神气质的某种契合。或者换句话说，中国的二十世纪文学在其文学思潮意义上就将从1985年小说创作所作出的这种从时代精神到审美心理的新构建开始。正是在这个意义上，似乎可以认为，1985年的小说创作将成为新时期文学的一个新的历史起点。它结束了新时期文学对“五四”的回归，从而开拓了对“五四”的某种超越。正在辛勤探索和开拓中的新时期作家尤其是青年作家们，应当为此感到自豪。

1986年1月



## 文学的时代意识与 时代的文学意识

或许是这个时代非常需要文学的缘故，文学每每出现新的起步，时代就要上前瞅瞅有没有踏在它的节拍上。尽管在事实上一些作品非但没有冷落时代而且更为深刻更为准确地展示了时代，但时代却还不习惯于如此理解文学。于是，有关文学的时代意识问题也就由此而生了。

文学的时代意识是一种生动丰富的历史内涵，但这个常识常常遭到不应有的忘却。人们一提及文学的时代意识，脑子里闪现的不是如火如荼的画面就是热火朝天的场面。当然，在这样的画面或场面里确实有时代意识，但时代意识不等于仅仅就是这样的画面或场面，甚至也不同于对某一重大事件或某一伟大人物的史诗性描绘。因为所谓文学的时代意识，既指时代观念，又指时代情绪。也即是说，它不仅在观念上体现一个时代的社会、政治、历史内容，而且在情绪上体现一个时代的文化、审美、心理内容。同样是对十八世纪革命时代的展示，人们在《九三年》或《舒昂党人》中看到的时代内容，在《少年维特之烦恼》或《浮士德》中也能看到。相形之下，后者或许具有更为重大的文学价值从而具有

更为辉煌的审美效果。因为人们尽管可以在前两部小说中看到激动人心的历史场景，但《少年维特之烦恼》写出的却是整整一个时代的苦闷压抑和躁动不安；而《浮士德》所体现的追求则蕴含着更为深邃更为广阔的时代内容：它不仅写出了如同法国大革命那样的历史进取性，而且还写出了为这种进步所难以避免的历史严酷性。文学作品一旦深入到时代的心理情绪层次，往往比仅仅停留在对时代的场景描绘上更加能够引起共鸣。这是其一。

其二，文学的时代意识是一条生生不息的历史长河。以文学的人道主义精神为例，它在十八世纪曾经是一种十分突出、十分强烈的时代意识，但到了二十世纪，尤其是经历了二次大战之后（在我们是经历了十年动乱之后），人们突然发现了它的苍白，发现了以单纯的善良无法解释复杂的世界，以纯洁的美丽无法排解人生的苦痛。于是，人们想到了《拉摩的侄子》，人们产生了卡夫卡式的困惑，导致了“麦田守望者”的憧憬。时代意识的内涵就随着这样的变换悄悄地更新着。当它作为一种具有历史意味的人生追求体现出来的时候，在《堂·吉珂德》中是天真热情的，在《浮士德》中是昂扬自信的，而在《老人与海》中却是苍劲悲凉的。然而，这三种不同气质不同风貌的追求，作为文学的时代意识来说，又都不过是站在同一地平线上的一组纵向排列。人们由此可以窥见各个时代的精神风貌，也可以丈量出历史本身的前进步伐。而文学的时代意识也就如此缓缓流动在这样的历史更迭之中。

横向意义上的共时性层次，纵向意义上的历时性更迭，文学的时代意识是站在这两根坐标的交点之上呈现其内涵

的。由此出发，人们可以得到一种比较宽泛的富有弹性和开放性的理解。而人们一旦这么理解了文学的时代意识，那么，当他们说《沉重的翅膀》或《艰难的起飞》如何如何体现了时代意识的时候，就并不意味着诸如《爸爸爸》之类就没有具备时代意识，而只是体现的角度和立足点不一样罢了。如果说前者是一种对历史的沉思和对现实的探索的话，那么后者则是有关文化心理和思维方式的更新的寻求，其中尽管也有对历史和现实的思考，但它们却是在另一个层次上展开的。在激荡不已的时代面前，后者与前者同样的焦虑，同样的心切，同样的渴望整个民族的“凤凰涅槃”。

在弄清了文学的时代意识之后，还必须弄清的是时代的文学意识。因为理解前者只解决了问题的一半，而如果仅仅停留于此，那么人们很容易在文学和时代之间悄悄地划上等号。然而，文学尽管要体现时代意识，但并不就是时代意识。如同每一门科学或者艺术一样，文学也有着自己的独立性，或者说它的本体性。正如每一部伟大的文学作品都有其各自的时代意识一样，每一个伟大的时代都有其各自的文学意识。也即是说，当文学在选择自身的时代意识的时候，时代也在选择自己的文学意识。前一种选择是历史的，后一种选择是美学的。这里展现的是另一个层次上的坐标转换，从历史坐标上的时代意识转向美学坐标上的文学意识。

人们一旦站到美学坐标上来谈论时代的文学意识，那么就不仅仅是“建安风骨”、“盛唐之音”一类的表象性描述，而是对“文随时而变”的文学审美观念演进的历史性阐发。在此，荷马史诗是古希腊对文学意识的选择结果，但丁的《神曲》是文艺复兴对文学意识的选择结果，而荒诞派戏

剧则是二次大战后的西方世界对文学意识的选择结果。这种选择往往要在一个时期的文明或者一个民族的文化发生更新的历史关头才显得极其丰富多采。

新时期的文学意识具有一种前所未有的宽阔度和多向性。因为在当今的时代，整个民族的文化经历了一百多年的历史振荡之后，正在从十年浩劫的废墟上力图以一种新的面目站立起来。一方面是艰难而又深刻的历史变革，一方面是迟缓却又顽强的文化更新，两者互相交织着推出了一种崭新的文学意识。目前还很难以一句话或一个定义来对这种文学意识作出一览无余的概括，以后能不能对它作出传统的定义性概括尚有待于文学本身所获得的进展程度。在此想要说明的只是，相对于过去的文学意识，当今时代的文学意识比较注重形象的原生性和审美的宽容性。有相当部分小说、诗歌乃至电影，出于对民族文化的反思，努力将人物形象还原到一种与生俱来的状态，推进到一种古朴浑沌的境界。这样的努力一方面使现实主义显得更加凝重厚实，一方面又使创作上的现代意识闪烁出更加新奇独特的光泽。人们在每一个人物形象后面几乎都可以发现各自的文化背景，但他们又没有一个是有意在扮演文化的偶像，而是在对人生作更为深沉的感慨和更为有力的展示。人们在这里既可以觉察出生命的跃动和历史的变迁，又可以领略审美价值上的意味。因为这些文学形象已经不是对概念或观念的图解，而是对生活的审美观照，对人生和对心灵的双重开掘。这样的观照和这样的开掘，在形象的创作层次上，又体现为对内心世界的重视和对主体感受的关注。而对形象的审美本身有时确实无法诉诸语言甚至也没有必要诉诸语言；细加分析是一种审美享受，心

领神会不也同样是一种审美享受么？这种似乎是纯感觉纯艺术的追求（当然事实上并不纯也从来没纯过，纯的倡言者和反对者所争议的其实都是对纯的主观假设）。虽然在三十年代也出现过，但在当时的历史条件下并不成为一种时代的文学意识，相反，只是一种对文学站在时代之外的需求和满足。然而，如果把当时对这种创作追求的批评原封不动地搬过来批评今天的创作，那么，就不是在指责脱离时代的文学而是在对时代的文学意识表示自己的不可理解。

一方面是文学的时代意识，一方面是时代的文学意识，历史上任何时期的文学创作和批评欣赏都是站在这两者的交点上进行的。而其中无论是时代意识还是文学意识，都不是一个恒定不变的常数，而是一个随着历史的发展而变化着的历史——美学建构。这个建构包括社会政治、文化心理、语言思维等等许多侧面和许多层次，是断断乎不能以一种单向度的非此即彼的思维方式在那里简单地一刀刀切来切去的。而近年来的文学创作之所以取得了那么丰硕的成果，就在于它们不仅深深地蕴含着文学的时代意识，而且还有力地体现了时代的文学意识。如果对这样的创作非要加以所谓时代性的追究的话，那么在此的全部讨论只归结为一个问题：究竟是谁站在时代的门槛之外呢？

1986年4月

## 文学是人学新论

文学是人学不是一个抽象的概念，而是意味着相当具体的规定：对人的规定，对文学的规定，对文学是人学的规定，也即是说，在这个看来空泛的概念之下，显现出了许多生动实在的内容。人是具有自我意识的人，文学是具有自我意识的文学。而文学是人学的命题则意味着一种人类的自我生成过程。这是一个双重的过程，一是文学向人的生成，一是人向文学的生成。前者具有文学的人本性，后者具有文学的文本性，它们构成文学与人的双向性：即人在文学创造活动中创造了自身，而文学又在人的自我创造过程中获得了存在。相对于人的存在，文学作为一种语言艺术显示了它的规定性，而相对于文学的规定性，人作为文学的创造主体在一个非人化的世界面前得以确立了自身。文学与人之间这种相应的创造性构成了彼此的同构性，即人通过对语言艺术的创造而创造自身，语言艺术通过人的自我创造而体现自身的文学性。前者构成文学的审美性质，后者构成文学的审美样式。因此文学与人的同构性又是双方的审美性。人类在这样的审美观照之下，努力摆脱伴随着自然向人生成的文明进程

而来的种种异化。而由于异化本身的文明性质使异化成为一种与文明发展相应的共存物。只要人类文明不停止发展，异化现象就不会从人类的历史上消失。异化的这种持久性决定了人类审美活动的永恒性。既然异化是人类历史进步必然带来的退步，那么作为一种人类审美活动的文学就必然在这种退步面前显示自己的抗争，把每一个文学的创造主体推向其作为类的存在的自由境界。文学在这样的抗争中自我生成着，生成为具有人本意识的人类审美客体。相对于十九世纪的人道主义精神，文学在二十世纪获得了更为深广的人性内容。它不再是对人的一味赞美而是对人所陷入的非人化处境的揭示和抗争，不再仅仅停留在对人的形象性描绘上而趋向了对人的意象性呈现，也不再仅仅把人当作一幅社会历史图景而深入到了人的下意识心理以及与之相应的集体无意识世界。如果说在人的社会层面上文学的内容和形式尚有着明确的分界的话，那么在人的心理层面上它们则得到了明确的重合。比如荒诞派文学，荒诞的形式本身就是内容。在一个不能自主的世界里体现自己的自主性，在一个没有个性的社会里体现自己的个性，文学在二十世纪文明进步面前表现出了越来越多的现代文化意识。诸如《百年孤独》中的历史意识，《老人与海》中的追求意识，《第二十二条军规》中的战争意识，《恰特莱夫人的情人》中的性意识，《人都是要死的》中的死亡意识，《变形记》和《局外人》中的孤独意识。文学的各种现代意识表明，人在文学中不是一个抽象而美好的上帝，而是一个个具体而痛苦自我。这个自我又不是一种创造的结果，而是一个创造的过程。这种人的自我意识标志出了人道主义从十九世纪向二十世纪的深化过程——

人向自我的递归。

## 一、人向自我的递归

按照一种实践美学的观点，人类的全部历史不过是自然向人生成的历史。又按照一位著名学者的阐发，这种自然向人的生成也即是说：

人类通过工业和科学，认识了和改造了自然，自然与人历史地具体地通过社会的能动实践活动，对立统一起来。不是由自然到人的机械的进化论，不是由自然到道德的神秘的目的论，而是唯物主义的思维与存在的同一性即人能动改造自然的实践论，才是问题的正确答案。通过漫长历史的社会实践，自然人化了，人的目的对象化了。自然为人类所控制改造、征服和利用，成为顺从人的自然，成为人的“非有机的躯体”，人成为掌握控制自然的主人。自然与人，真与善、感性与理性、规律与目的、必然与自由，在这里才具有真正的矛盾统一。真与善、合规律性与合目的性在这里才有了真正的渗透、交融与一致。理性才能积淀在感性中，内容才能积淀在形式中，自然的形式才能成为自由的形式，这也就是美。美是真、善的对立统一，即自然规律与社会实践、客观必然与主观目的的对立统一。审美是这个统一的主观心理上的反映，它的结构是社会历史的积淀，表现为心理诸功能（知觉、理解、想象、情感）的综合，其各因素的不同组织和配合便形成种种不同特色的审美



感受和艺术风格，其具体形式将来应可用某种数学方程式和数学结构来作出精确的表达。<sup>①</sup>

请读者原谅我在此作了如此冗长的引文，这并不符合我的行文习惯。然而这位著作者的这种观点如今在国内是如此的流行，以致于一提美学几乎都令人想到它的这种实践性，想到这种实践美学对自然向人生成的解释。这位著作家在此似乎向人们描绘了一幅十分美好的图景：物质文明越发达，人类就对自己越具有审美的自信；自然一旦为人类所人化，人也就达到了自由的目的，或者说，在完成面对自然的创造的同时完成了自身的创造。这幅图景就图景自身而言是完满得无可挑剔的，它的全部不足只是在于：既然人类可以通过实践在改造自然的同时完成审美，那么还要诸如文学艺术之类干吗？或者说，文学艺术本身难道也是一种改造自然的社会实践？或者说，人类的历史难道仅仅是一种自然向人的生成史吗？

我承认实践美学在某种程度上的合理性，因为如果人们通过几十年乃至数百年的创造实践活动建造成了一座现代化城市，这座城市作为人类的创造成果的确十分美丽，它的确为人类提供了简陋的农业劳动所无法提供的文明生活。然而，这仅仅是人类历史进程的一个方面，而不是其全部方面。因为现代化城市固然美丽，但它却因其文明的高度发展而带给人们冷漠隔阂、嘈杂拥挤、交通事故、环境污染，乃至吸毒聚赌、精神分裂等等等等一系列的“非人化”压抑。也即是

---

<sup>①</sup> 李泽厚：《批判哲学的批判》。

说，伴随着文明进步而来的不是人的审美自信，而是人的自我失落。异化的程度与文明的发展在同时增强。换句话说，人类越以科学技术征服自然，被征服着的自然（比如现代化城市）就越使人类感到不自在。苦闷、焦虑、困惑，甚至绝望等等丧失自我后的不平衡心绪在了一项又一项的科技发明和文明创造身后接踵而至，仿佛社会越发达，前景就越渺茫，心里就越暗淡。在此，实践美学所描绘的那种美好图景不过是复制了十九世纪古典哲学在历史面前的自负心理和对未来的良好祝愿罢了。因为历史不是单向度的改造自然的社会实践，而是自然向人生成与人向自然生成的双向同构过程。

按照A由于是非A而是A、非A由于是A而是非A的双向同构逻辑，自然向人生成的每一步都充满着生成的自然对人的异己化。因为这种生成即便是简单到一个原始人制造一把石斧，这把石斧也要反过来占据这个原始人的心理情感（诸如保存、爱护、害怕遗失等等），更不用说一座现代化城市的建成所带给人们的种种烦恼和不安了。为了对抗这种异己化，人类在改造自然的同时又必然要抗拒因这种改造而来的人自身的种种扭曲，从而在自然向人生成的同时走向人向自身的生成。如果说前一种生成是自然的人化，那么后一种生成则是人的自然化。这种人的自然化含有二层意思：一层是指人的本性化，一层是指人类每一个单个的自我走向类的自由化和人类在总体上走向具体的自我的实体化。正如人类在自然的人化中通过物质劳动创造了美好的文明世界一样，人类在人的自然化中通过艺术活动创造了审美的心灵世界。美在此分化成一种互相背反的形态显示出来，在自然向

人生成过程中作为改造自然的结果（一把石斧或一座现代化城市）得以显现，而在人向自然生成过程中则作为审美活动的过程（将石斧的实用价值转化为非功利的审美观照或在现代化城市面前申诉人的非人化痛苦）得以显现。也即是说，美不是一种对自然的规定而是一种规定着的自然，它构成一种双向同构的循环：人类对自然的改造成果越大，自然因这改造而带给人类的非人化程度就越高，于是人类也就越急切地需要通过艺术审美活动走向自身走向自然。在此，人类的历史表现为双重的生存：一方面改造自然推进文明，一方面创造自我摆脱异化。自然在前一种生存里获得人的本质，而人又在后一种生存中获得自然的本质（或者说自我的本性）。由于人类不可能停止对自然的改造，因此人类不可能彻底消除其改造成果对自己的异化；而异化这种因其文明性而来的持久性又使人类将永远处在不断地走向自我的过程中。这种双向度的历史无法统一，而这种人与自然、自然与人的同构性生存又并不对立。审美不是统一的产物，而是历史本身的内驱需要；而与历史的活动性相应的审美的过程性又决定了审美心理永远不可能找到最终的定势，永远不可能被某种数学方程式和数学结构作出精确的表述。审美心理一旦能够精确表述，人类也就成了可怕的科学化了的机器人。因此，贴在实践美学所描绘的美好图景背后的，是一幅令人心怵的异化图景。

单向度的思维方式妨碍了实践美学走向审美的思辨性，从而获得美的过程性，相反，却使它以所谓的合目的性合规律性之类的单向度实践指向片面地强调了美的功利性。但事实上，审美没有最终目的，因为人类永远不会完成对自身的

寻找和创造，就如同人类永远不会完成对自然的改造和征服一样。文明的每一种进步都意味着相应的退步，而每一次相应的退步又使人类重新面对自我。从《伊里亚特》中的人神一体，到《百年孤独》中的自我意识，无不体现了人类在文明进程中一次次面对自我的回归意向。这种回归以其强烈的人道主义精神挣脱着人类在改造自然的同时套在自己身上的种种非人化枷锁。整个过程看上去是如此的荒唐：人类面对自然创造得越多，这种创造带给人类的束缚就越深重。但这恰恰就是历史，人类的文明史，文明的异化史。社会分工只是异化的表象原因，而社会发展本身才是异化的根本原因。异化意味着文明的进步，异化的深重程度标记着社会的发展程度。异化与文明一样的真实，又与文明进步一样的合乎道德，从而与文明社会一样的为人们所赞美（将军的制服、帝王的权杖、甚至半人半神赫克利斯的力气，都曾经成为人们的热情颂扬对象）。因此，对异化的抗争实质上乃是对文明的反思。一方面要改造自然，一方面又要超越文明，人类始终处于这种矛盾的两难境地；过去是这样，现在是这样，将来永远会这样。这种矛盾构成了人类历史的阴阳面，翻过去是认识世界改造世界，翻过来是认识自己寻找自己。天然的匹配，奇妙的组合。这是人类历史的哥德尔定理，这是人类历史的埃舍尔画境，这是人类历史永远无法最终分解的一个悖论怪圈。

如果领悟了人类历史进程的这种相悖性，我们就可以从实践美学的那种局限性中摆脱出来，面对一个人类自我生成的审美过程。虽然文明的每一次进步都意味着人类的异化，但人类在每一阶段的异化中都极力地寻找着自我。这种寻找

在古希腊有辉煌的史诗和壮美的雕塑，在先秦有庄子的超脱和屈原的楚骚；在文艺复兴时期有人的觉醒，在“五四”运动有科学和民主的呼唤；而到了当今，则有二十世纪现代思潮对异化的种种感悟，这些感悟影响到我们的新时期文艺思潮则出现了对“五四”人文主义传统的回归和超越。历史在人类社会发展的每一个阶段上都推出了它的异化形态，而在每一种异化面前又都站着相应的抗争形式。文明异化与人性复归的阶段构成它们在每个历史阶段的对称性。不断的社会进步造成不断的自我分裂，而不断的自我分裂又不断地造成相应的修复方式。人类在自己创造的世界面前踌躇徘徊，苦苦地思索着自己的面目。一会儿想象为自然神明（山神河神、龙凤图腾），一会儿制造出精神偶像（耶稣、佛祖、孔子、孟子），直到文艺复兴的人文时代，才看见人的自我形象。但由于长期的偶像崇拜，人的发现也随即变成对人的崇拜。上帝的人化翻过来成了人的上帝化，而科学的进一步发展，又把这种上帝化推向理念化。至此，在整个人类社会的发展史上，人类在每一次的自我失落面前都作过寻找的努力，而每一次寻找又带来更大的失落。祈求上苍，被上苍吞噬；祈求心灵，被偶像囚牢；最后祈求自己，又被自己所迷惑。直至伟大的高更负荷着全人类的痛苦发问“我是谁”？人类才把目光转向每一个具体实在的自我。

二十世纪显然是个激动人心的世纪。文明的飞跃使异化走向了一个历史的转折，人类站在这个转折点上发现了异化，从而真正发现了自己；这个自己不是英雄神明，也不是万物灵长，而是一个个实实在在的自我。你就是你，我就是我；你不是我的上帝，我也不是你的偶像。正如在原始崇拜

时代，人类从泛神崇拜发展到一神崇拜一样，在人的发现时代，人类从人的抽象理念进化到了人的具体实在。人类在此发现，每一个具体实在的自我都意味着类的整体，自我既是类的基本要素又是类的最高抽象，自我既是一种社会关系又是一个孤独的人。因此，人类向自我的生成也就是自我向类的自由的生成，也就是自我向自我的生成，也就是人类向人类的生成。于是，人类在被自己所创造的世界彻底异化的时候发现了异化，彻底失落了自我的时候发现了自我，彻底迷失了本性的时候发现了本性，其过程一如巴赫的卡农旋律在结尾的当口平滑地过渡到开头。因此，我把它称之为人向自我的递归。这种递归意味着人类在每一步异化的同时进一步接近自己，而异化程度越深，使人类在文明世界面前离自己的人性质目越远，人类离发现自己重新确立自己的时刻也就越近。人类这种在自然向人生成的同时走向自我向人生成的双向进程将随着文明的发展越来越痛苦、越来越艰难、越来越复杂，从而也越来越高级。不断加深的自我分裂势必带来更为激烈的修复方式，而不断更新的文明世界又势必给人类带来更为深重的自我分裂。这是一场没有终点的赛跑。闪闪发亮的历史路轨在一种平衡与不平衡、前进与后退、有序与无序、向心与离心的互力作用之下伸向深邃莫测的没有尽头的未来。而文学，则在人向自我的艰难生成中相应地展示出自身的递归。

## 二、文学向自身的递归

正如人的自我递归是一个异化与反异化的过程一样，文

学的自我递归是一个规范与反规范的过程。规范是文学确立自身的界定，又是文学丧失自身的异化。文学在不断地界定自己的过程中不断地丧失自己，又在不断的异化之中寻找自己；一方面在规范中构建自己，一方面从规范中解脱自己，文学在这样一种双向度的自我生成历史中一步步地逼近自身，逼近那个除了自身什么都不是的独立境界，而这样的境界又永远达不到。因为这意味着彻底消除规范。而一旦什么规范都没有了，文学也就无法生存了。文学的自我生成离不开规范，而规范的异化性质又使文学不停地挣脱规范。这是又一场双向同构的悖论式自我搏斗。

一部文学史几乎就是一部文学的规范史。自从原始歌舞中分化出来之后，文学一直在规范中确立自己、扬弃自己，在反规范中解脱自己、伸展自己。在这一重又一重的规范之中，既有作为语言艺术本身的形式规范，又有诸如宗教、道德、理念之类的意念规范，还有文明社会高度发展后带给文学的商业规范，甚至连二十世纪现代派文学的反规范化都会成为一种奇特的规范。

毋庸置疑，文学的种种规范化意味着自身的日益明确化。任何民族任何时期的文学，都因为获得了某种规范才获得了生存和发展。规范在文学的自我生成中意味着一种肯定，就好比异化是自然向人生成中的一种必然。然而，规范的肯定却又带着很强的瞬间性，常常会给人一种稍纵即逝的感觉，尽管这一纵有时是文学几个世纪的发展。比如古希腊悲剧的崇高静穆曾使古希腊悲剧在这种审美规范中显示自身，但此后这种审美规范在审美心理上的固定化却造成了古典主义的程式化。同样，文学曾经因为展现了某种宗教意识

而变得深沉凝重起来，但这种宗教意识一旦规范了文学，文学的伸展又会遭到生硬的限制。规范的这种暂时相对性表明，文学的生成进程是一种充满矛盾充满痛苦的历史，无论是获得新的规范还是挣脱旧的规范制约，都显示了生成的坎坷和蜕变的艰难，显示了伸展的不自由。

其实，宗教意识在文学的生成史上是最早产生并且最有力地确立起文学的，然而它又总是由于过度的泛滥而不是给文学带来上帝的纠缠就是给文学造成圣人的干扰。这种纠缠或干扰把文学变成了赞美诗或赞美诗式的歌功颂德。西方文学赞扬上帝，我们民族的文学则颂扬皇帝。因为在我们这个天人合一的国度里，皇帝就是上帝（天子）。世俗的权力与宗教的神圣浑然一体。所谓主的万能，所谓佛法无边，在此统统被诉诸皇恩浩荡、被泽万世的虔诚颂赞。文学在这样的宗教规范之下变得卑躬屈膝，一次又一次地上演古老原始的自我祭献场面，一遍又一遍地重复感恩戴德的颂扬诗句，并且激动得泪流满面汗流浹背。这种宗教情感通常不是在人类遭受大劫大难的当口慑服文学，就是由于它对文学的绝对统治而给某个民族带来大劫大难。只有当它将文学推到迷狂的极端而使文学完全丧失了人学意味时，它才使文学重新走向人的觉醒，洗去迷狂的泪水和汗迹，在上帝或圣人面前重新站立起来。这种宗教规范之于文学犹如一个把人变得极为渺小的哥特式教堂。虔诚的胸怀里弥漫着神秘的宗教气氛，激动的歌唱中混杂着病态的热忱。事实上，就宗教本身而言，中国式的宗教气息通常是中庸平和而稳重得近于古板的，但它一旦入主文学就会造成严重的心理失态。文学本来就具有神经质的情感，这种情感只要被导入某种宗教规范，即刻会



激起一场迷信的狂热。

相对于宗教规范对文学的情感因素的破坏，道德规范所破坏的是文学的理智因素。前者以迷信窒息理智，后者以自抑限制情感。正如文学有时不免会带上点宗教意识以丰富其意念色彩一样，文学总要奉行某种道德操守。然而假如文学因此把自己尽数交付给道德，那么就会迷失自己的本性。且不说传统道德对文学在性爱的人性因素上的种种束缚，即便是一种对善良的过分崇尚，也会使文学陷入好人坏人的善恶模式。这种模式使文学简化为简单的道德判断，从而不住地唠叨好有好报恶有恶报的老式故事。好人永远是白雪公主，坏人必定是混世魔王。人世间的<sup>所有</sup>苦难都是因为坏人欺骗了好人，奸臣诬陷了忠臣的结果。人类之所以受苦不是因为犯了原罪就是由于前世作孽。而幸福虽然来之不易，但最终总归好人所有。于是，作为一种文学的传统审美心理，固执而自欺的道德判断又总是把文学引向团圆的结局。这种善恶的单纯性使文学所负荷的道德观念显得极其抽象空泛，以致于走向弄虚作假。好人善得虚伪，善行美得苍白。文学在这种的善美圈子里兜来兜去兜不出人向自我的生成。道德规范抑制了文学的人性伸展，对至善至美一类纯净境界的追求又使文学丧失了自身的真实性。仿佛历史发展本身的非道德性要求人类在文学中作出坚守道德的补偿一样，每一个时代的文学总要受到已经过时或正在过时的传统道德的规范性的束缚。文学并非不要道德，但道德文学却绝不是好文学，即便以种种悲惨的自我牺牲景象作点缀，也显不出明亮动人的光泽。当然，文学的这种道德化比起它所受的理念规范来，还算不上如何沉重的桎梏。

在所有的意念性规范中，理念对文学的侵蚀或许是最为严重的异化。这种理念规范在西方文学史上较为突出的表现有理性主义的藩篱，在我国文学史上则有历经如许代而不衰的文以载道。十八世纪的启蒙主义运动，在喊出自由平等博爱的口号的同时，高蹈了昂扬的理性精神。这种理性精神一方面把人从上帝那里进一步解放出来，一方面又以生硬的理念面目匆匆忙忙地把自己原封不动地塞给了几乎每一个启蒙思想家的文学创作。以致于当黑格尔在总结那个时代的美学思潮时，会直截了当地指出：美是理念的感性显现。这种理性规范一直到浪漫主义文学运动兴起才得以松动，使文学重新恢复了想象和情感功能，而随后的批判现实主义又将理性主义的深刻思想消融到了一个个文学的典型形象之中。不过，启蒙文学的理性主义虽然给文学造成理念的干扰，却因其思辨性和科学性，使它具备了一种向前发展的开放性。作为一种理念规范，它本身就具有对规范的否定因素。因此当文学转入新的创作规范时，就在扬弃它的同时又以它充实了自己。从一种正反合的发展范畴上说，没有启蒙文学的理性阶段，以后的浪漫主义文学尤其是批判现实主义文学也不可能取得那么辉煌的成就。

然而，这种理念规范的作用在我国文学史上就完全不同了。文以载道作为一种文学的民族传统，绝对不只是在创作层次上的形式规范，而且还是人们对文学的一种本体性理解：文学是传播圣人之道的宣传工具。在道与文之间，道是主，文是附，是道的从属性附丽物。而且这种文以载道意味着双重的秩序：道与文的主从秩序、道与人的服从秩序。因为圣人之道既是一种伦理学说，又带有维系社会秩序的政治

色彩和臣服天子的宗教色彩。这是一种超强化的理念，它一旦入主文学便构成了一种超稳态的规范。这种理念规范把文学塞入一个绝对封闭的精神空间，而这样的封闭状态又不仅一动不动地从宋朝文学的重理轻文、以理入诗持续到清代桐城学派的义理、考据、辞章合而为一的文学原则，而且即便是“五四”以后的中国新文学发展也受到这种规范的深重影响。例如，早在二十年代末倡导的革命文学，就曾经明确提出以革命理论指导文学创作的主张。至于在文学新时期之前的种种概念化的溃疡现象，更为人们所熟知。强硬的理念规范在此以改头换面的形式重现了文以载道的历史亡灵。热衷于遵循这种规范的人们总是以为，所谓文学就是讲道理，而这道理说来说去无非就是修身养性或者经世致用。与颂赞文学那种低三下四的宗教热情相映照的，是载道文学居高临下的喋喋不休，既想告诉人们做什么又想教诲人们怎样做，同时还推出一尊尊高大完美的人物塑像。这些人物塑像不是供人瞻仰的圣人贤哲就是让人效仿的精神偶像。仿佛只要乐于修行，人人都能成为榜样。文学在这种理念规范的统治下，已经失去了人性的意味。人在文学中变得无足轻重，重要的只是秩序和服从。为了秩序和服从，文学不是使人发现自己而是教人伪装自己或者扭曲自己。这种理念规范对于文学的自我生成来说，无疑是一种莫大的灾难。

在文学的生成进程中，除了上述在文学作品中呈现出来的诸如宗教规范、道德规范和理念规范之类的意念规范之外，尚有在创作过程中遭受的形式规范。随着文学发展的社会形态、文化心理、审美观念等等外在因素的变化，文学自身的表现方式也在发生着不断的更替。这种更替就近讲在西

方有古典主义的解体，在我国文学史上有“五四”新文学的崛起。陈旧的形式规范在这种历史性的更迭中让位给了新颖的创作方法，先是浪漫主义、后是批判现实主义相继成了文学家们争相崇尚的艺术原则。奇人、奇境、奇事、炽烈的情感、气势磅礴的呼号推出了一批十九世纪的浪漫主义杰作。而巴尔扎克的《人间喜剧》和托尔斯泰的长篇巨著则筑起了批判现实主义的巍然大坝。社会图景的真实描绘，历史进程的生动展现，人物典型的精心制作，仿佛把文学带到了一个美妙得至高无上的创作境界。直至印象派画家们在绘画艺术上断然发难，才促使文学家们看到了另一片天地。所谓艺术，难道仅仅是生活的复制品吗？所谓真实，难道就是对世界的力求客观的描绘吗？在这样的挑战面前，本来无可怀疑的现实主义创作原则一下子显出了作为规范的局限性。因为文学的意义并不是仅仅给人们照搬一个所谓的客观世界，也不能满足于在一片历史的背景上再呈现出几个人物形象。作为一种自由审美的创造劳动，文学应该具备创作者本身的主体意识，应该表现创作主体的主观感受。这种感受不仅包括意识层面上的情绪体验，还包括下意识层面上的心理活动。因而在文学创作活动中企图制作一个纯客观的世界以体现现实主义的忠实性原则在事实上是不可能的，至于以文学创作去显示历史发展的客观规律更是一种水中捞月的徒劳。文学创作带有主客观之间的建构性，所谓客观规律一旦离开了建构主体与建构客体之间的建构过程而凌驾于所有创作主体之上，那么它就等同于了黑格尔所津津乐道的绝对理性。因此，现实主义创作方法对现实生活的忠实性，在它扬弃浪漫主义漫无边际的想象成份和无所节制的情感成份时，能使文

学获得某种准确性；但是当它走向对客观世界的绝对服从和盲目崇拜时，所谓真实性和规律性就会给它带来理念化的局限性。于是，现实主义在扬弃传统规范之后，自己却成了一种新的创作规范。这种规范在一个新的层次上复活了理性主义的原则，从而给文学造成了新的制约性。或许正因如此，二十世纪的现代主义文学思潮才有着鲜明的非理性色彩。

二十世纪现代主义文学在对传统的反叛上的一个重大特征，就是它的反规范性。而它的反规范性又相当突出地表现在它的反形式规范上。既然文学的真实不等于纯客观的临摹，那么文学创作对真实的追求也就有了更为深广的自由。闪烁在创作过程中的主体意识使真实具有了建构主体的鲜明的主观性。于是，文学从对世界的描绘走向了对人的内心的探索，从对生活的再现走向了对主体感受的表现，从对社会历史的反映走向了对人类状况的象征，从对经验世界的展现走向了对超验世界的呈示，如此等等，不一而足。对应于现代生活的多向性和多重性，文学的创作方式展示了它的整体把握性和多维呈现性。一个意象可以说明一种人类性的状态（如《荒原》和《犀牛》），一个人物形象可以写成一个多维度的立体世界（其中既有作为社会关系的历史图像，又有切入内心深处的心理结构；既有某种哲理性的暗示，又有某种意象性的象征；表层意象可能是变成甲壳虫，深层意象则可能是发现变成甲壳虫；如此等等）。由于打破了传统的形式规范，人物避免了静止性平面性而显得复杂多变，时空则溶成一体在作品中随心所欲地倒错流动，而作品结构又由于主体心理的放射性而通常呈现出多层次多变动的开放性。现代主义文学的这种变易性、直觉性、超验性、形而上的象征

性，使文学创作无法再以某种固定的形式规范来规范自己。文学似乎彻底摆脱了形式规范的束缚而成功地找到了自己。

然而，当文学解除了种种形式规范而走进一种随心所欲的天地后，突然发现在创作上的反规范本身却成了一种规范。这不是什么玄学游戏，而是十分可悲的现实。创作主体在心灵上获得的自由度在创作过程中变成了一种主观的任意性和因这种任意性而来的晦涩性和神秘性。因为文学的任何规范性对文学来说都意味着具体的确定性，所以文学一旦破除了所有的规范，那么什么都是就等于什么都不是，没有规范就成了规范。这种规范不是文学在创作过程中的不自由，而是在作品和读者之间接受过程中造成的障碍。由于文学的表现形式已经从感受规范进入了创作主体无规范的心理（乃至下意识）放射，所以读者的接受过程就由原先的理解、领略、体验、感悟变成了艰难曲折的密码破译，破译作品的意象，破译作者的心理。于是，创作过程变成了编码过程，接受过程变成了解码过程，而文学作品则成了文学码本。文学的现象学在此统统被诉诸了文学的心理学。心理磁场的感应成了文学创作和接受之间的关键性媒介。而由于文学创作主体在民族传统、地理环境、文化氛围等等方面的差异，又使这种心理感应往往会产生种种非对应性进而使解码主体和编码主体难以通过文学码本顺利对话。本来是沟通人类心灵的审美活动现在却变成了十分吃力的猜谜游戏，读者与作者的这种断裂性隔膜使文学本身越来越趋向孤独，越来越趋向小众化和圈子化。创作主体不断抛出的大量审美信息，接受主体却只有在一种极其苛刻的要与创作主体完全对称的主观条件下才能尽数接受。而且，创作规范越是非规范，接受过程就

变得越无序。人们在这种无序状态中张皇失措，最后纷纷转向流行性很强的通俗文学，把审美活动变成娱乐活动。这种对文学作品的娱乐性选择又在一种文学创作商品化倾向的推波助澜之下，使文学在越来越严格地确立自己的同时越来越严重地丧失自己。

在文明社会跨入商业化时代后，文学作品的传播便带上了很强的商业性。商业性的流通当然无视诸如心灵沟通和自我生成之类的审美意向而只看重文学作品的通俗性。而一部文学作品的通俗性越大又必须具备商业性越强的前提。文学家们面对这样的现实，自然而然地会把文学的种种艺术审美追求降低到对读者娱乐趣味的迎合上，致使通俗变成庸俗，使孤傲转为妩媚。在此，朝三暮四的娱乐趣味成了主宰文学的上帝，这个上帝以暴君的专横赶走了人的审美生成意识连同文学的自主意识。于是，本来是从属于文学创作的接受过程，现在由于商业化的侵蚀而给了文学创作一个超负性的反馈。文学在这样的反馈之下，不得不在对自身的追求之外向非自身的迎合让出一大块地盘。因此，一方面是现代派文学的艰涩性，一方面是通俗文学的商业性，两种截然相反又互相促成的奇特现象构成了二十世纪文学的无序化局面。这种无序化意味着文学在解除旧的规范的同时又遭受到了新的规范的束缚。

当然，从另一面说，正如贫富分化是一个标志社会历史发展的残酷事实一样，文学的这种断裂对文学生成来说未必不是一种历史性的进步。通俗文学尽管有时通俗到了庸俗的地步，但它那越来越强的娱乐性趣味性又从一个侧面说明了人类文明发展到一定的高度后人们的审美需求。人们在紧张

的生活节奏或疲惫不堪的焦灼期待之余自然渴望得到一种心理情感的松弛，得到一种本能欲望的宣泄。从某种意义上说，在现代文化层次上的文学创作都具有鲜明的宣泄意味。只是通俗文学是一种低层次的宣泄，侧重于放松自己，而现代派文学则是一种高层次的宣泄，侧重于超渡自己，或者说使人向类的自由升华。在此，人的自然本性得到了两个向度的伸展：一个是通过娱乐性的松弛向自然作简单的回归，一个是通过痛苦自我生成向自然作再创性的回归。前者是调节性的心理平衡活动，后者是创造性的审美创作劳动。就人性而言，前者仅仅满足人性，后者才是创造人性。无规范的创新方式使文学的这种创造一方面具有高级精神文明的特征，一方面具有审美意识上的原生性、稚童性和无意识性。如果说，文学的起源本身带有自然的无意识性质和原始的无规范形式的话，那么现代主义文学的这种美学特征正好是在创作规范上向原始文学的一种递归。这种递归标记着文学向自我生成进程的一个质的飞跃。也即是说，标记着文学在使人类发现自己的同时意识到了自己的存在，标记着文学在规范和反规范的痛苦博弈中结束了自己的自在状态。文学的这种自我意识表明，文学除了是文学其他什么都不能是。文学一旦确立了这种自主性前提，那么它无论是在宗教、道德、理念诸规范面前还是在创作的形式规范和审美的商业规范面前都能产生一种扬弃能力而不为规范所规范。自然，这种扬弃能力也并不意味着文学可以最终摆脱各种规范的纠缠，而是意味着文学在规范与反规范的永恒性缠绕中以明确的独立性进入了自身发展的自主性阶段。这个阶段中，作为人学的文学获得了更为自觉的人道主义精神。



### 三、文学归根结底是人学

似乎有两个原因使文学的人道主义遭到了来自两个方面的冷遇。一个是文学研究从社会学历史学向文化心理学的大规模迁移，一个是文学创作从现实主义向现代主义的大幅度跳跃。前者以科学理性对文学作出的定性定量分析向人道主义表示了科学主义的傲慢，后者以现代主义对人自身的重新估价向人道主义投以现代观念的不屑。仿佛人性已经失去了文学意味，仿佛同情已经成了廉价的怜悯。文学由此而一下子变得冷傲起来，所有的情感因素既在创作过程中被尽力排挤，又在审美过程中被过滤干净，好象一个长不大的孩子突然变得成熟老练了，在变幻莫测的世界面前一面显示理智能力，一面表示玩世不恭。于是，人道主义顿时成了一片美好而久远的童年记忆，被人们不动声色地踩进下意识的泥潭封存起来。显然，在这样的突变面前力图重申人道主义是很不明智的。我的努力只是想站在科学主义和现代主义的交界线上澄清一下人道主义的立场以及它并没有全然消逝的意义。

当现代主义把文学从写实层次推入象征层次后，意象便具有了符号的特征。按照苏珊·朗格的观点，艺术作为一种“情感符号”其本身也就是表现形式。我们以往所说的形式和内容，通过意象的符号特性取得了它们的一致性。符号使本来在平面上排列的形式和内容在一个知觉空间里溶为一体。在此，作为文学基本精神的人道主义究竟是在这情感符号中消逝了呢？还是在情感符号中升华了？这无疑是一个十分有趣的问题。

我们知道，人道主义的一个基本原则就是：把人当做人。当然，这个原则由于它的高度抽象而显得不空泛。因为要把它具体展开去的话，首先碰到的问题就是：人是什么？站在经济学地基上的哲学家说：人是一切社会关系的总和；站在人类文化学地基上的哲学家说：人是符号的动物。那么，所谓把人当做人究竟应该意指把人当做一切社会关系的总和呢？还是当做通过符号活动创造文化的“符号动物”？文学的人道主义似乎应该在此作出选择。这种选择又意味着，文学究竟把人看作是以生产力发展为杠杆的社会历史过程，还是以文化创造为目的的人类生成过程？前者在经济学家历史学家那里具有毋庸置疑的真理性，实践美学还可以从此出发推导出美是自然向人生成的深刻命题来；后者则在一个人类文化哲学体系里具有无可辩驳的合理性，它将美看作是一种人类现象，并且是人类经验的组成部分。

现在，我如果站在一个文学家的立场上面对这两种关于人的定义的话，那么我会认为前一个定义由于它经济学的物质性和历史学的功利性而可以作为参照却难以就此立足，而后一个定义则过于笼统而有必要加以具体化。因为对于一个文学家来说，人是一种自我向人的生成。这个命题含有如下几层意思。其一，人不是一个抽象的集合性概念，而是一个具体的自我实在；其二，这种实在不是一种静止不动的自在状态，而是一种自为的生成过程；其三，这种过程是人的生成过程，或者说，是自我（单个的人）通过向人的生成从自在展开为自为的过程，或者说，是自我不断地实现自身即实现类的自由的过程；其四，这种自由的实现过程与其说是物质生产的劳动过程，不如说是精神文明的审美创造过程。文学之

所以是人学，其最根本的原因就基于文学的这一人道主义立场。

确定了文学的这一人道主义立场，再回到现代主义文学的情感符号上，我们就可以发现，这种符号具有鲜明的人道主义性质。内容以人的自我生成为目的，形式以人的自我生成为手段；人道主义既是文学的精神内核，又是文学的语象外壳。如果说，情感符号意味着创作宗旨与创作手段的统一，那么这种统一性就意味着文学的人本性。这种人本性同样渗透在文学的意象结构中。以卡夫卡的《变形记》为例：在格里高尔变形意象的语象层次上，卡夫卡描绘了格里高尔的变形情状；而在变形意象的语义层次上，卡夫卡则揭示了人类所面临的异化状况。这种变形意象的无限深度化，是通过自我丧失（变形）——丧失的焦灼（发现变形）——有关人类命运和自我修复思考而向其无限深远的审美空间伸展。整个过程似乎全然就是人道主义精神的实现过程。文学的人本性——自我向人的生成——决定了人道主义是文学的**本体精神**。文学的发展过程不是对人道主义这一本体精神的扬弃过程，而是这一精神的**发展生成过程**。人道主义在这生成过程中通过不断地扬弃自身的历史形态而发展自身，或者说，通过一个个自身的阶段性展示自身的无限性，通过一个个历史形态的具体性呈现自身的丰富性。

从人道主义的这种文学本体性出发，我们毋需躲躲闪闪地说，文学曾经在哪一个发展阶段有过人道主义精神，而应该明确地指出，人道主义是文学**与生俱来的特性**，只是在它的各个发展时期呈现为各种不同的**历史形态**罢了。虽然限于著述上的篇幅与局限，无法在此对**人道主义的所有历史形态**

加以全面考察，但即便是举出几个较有代表性的历史形态，也足以证明人道主义在文学史上的嬗变过程了。

如果作一个相当粗略的划分，文学的人道主义大致上经历过这么四个发展时期：发轫期、规范期、自为期、自主期。与此相应，它呈现出四种历史形态：原始形态、古典形态、启蒙形态、自立形态。这里的每一个形态，都以各自不同的面目勾画出人道主义的生成轨迹。

所谓人道主义的发轫期，其实也就是文学的诞生期。据现有的历史资料，似乎可以认为，人道主义的原始形态就是文学的荷马史诗或《诗经》时代。这时代的共同特征是天真、纯朴，如同一个刚降生的婴儿，眨巴着眼睛打量着陌生的世界。无论是《伊里亚特》中那种人神浑然的英雄主义，还是《诗经》中无所顾忌的爱情歌唱，都表现出一种很朴素的对人自身力量的崇拜和对人性的赞美。这种崇拜由于和对自然的崇拜混合在一起，而显得相当淳朴率真；而这种赞美则表现出凭借人类天性所能获得的朦朦胧胧的自我意识。而且，它们又同样表现得相当纯真自然。这里说阿喀琉斯如何英勇并不妨碍那里说赫克托耳如何骁战，这种自由体现在《诗经》里，则是对爱情的大胆歌唱，以致于国风的第一篇就是那首脍炙人口的情诗“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。”如此率真的情怀，连孔子都称赞它的“乐而不淫”。人们以往都对对性爱的表现分寸上去理解孔子的这一评判，事实上，尽管这一评判确实有赞其节度的原意，但从另一面看，也可说明这是流荡在《诗经》中的天然人性在这位老夫子心中引起的共鸣，不管这共鸣究竟是被意识到的还是下意识的。当然，文学的原始人道主义除了赞美也

有揭露和抨击，这在《伊里亚特》中是对种种不符合英雄性格（实际上是违背人性，因为在古希腊人眼里英雄乃是最完美的人）的行为的讥讽，在《诗经》里是对社会不平等现象的抗议。总之，在文学原始人道主义那里，有一种尚未意识到的朦胧不清的人性准则在文学创作心理的下意识里支配了对人情世事的评判和褒贬。这对于人道主义的下一个发展时期具有很大的影响。

人道主义的第二个历史形态在西方主要以《圣经》为代表，在我国则是一部灿烂辉煌的古代文学史。它们一方面把人道主义在发轫期的原始形态向前推进，一方面又以各自的方式规范了人道主义。结果它们造成人道主义的自我分裂，使之在趋向异化的状态中获得自身的发展。这种异化在《圣经》中表现为上帝化，在我国古代文学中表现为圣人化。上帝和圣人分别扮演了人道主义的化身从而最终窒息了人道主义。当然，这是一个历史性的演化过程。

如果从文学角度着眼看《圣经》的话，我们可以看到一种粗糙而复杂的人道主义精神。这里所有的故事几乎都以慈爱和善行为原则，而上帝则是这种慈善的最高权威。以此为心，《圣经》力图把人的一切内容从肉体到灵魂统统纳入这种慈善的规范，教诲人们一面拯救别人（行善），一面拯救自己（赎罪）。而又由于上帝是慈善规范的象征，所以从善的愿望又变成了对上帝的信奉。原始的英雄崇拜变成了中世纪的信仰上帝，混沌未开的人性意会被诉诸了规范化了的自我修行。古典人道主义通过向宗教的异己化而被规范化，从而逐渐丢失原有的人道精神而成为对人性的巨大束缚。所谓赎罪一说成了一场骗局，所谓慈善行为变成一种虚伪。由于人性

的光明面被规范化和条律化，所以，人性的阴暗面就统统躲在规范和条律后面悄悄地肆虐，使规范和条律成了仇恨的伪装和恶行的修饰。可见，人道主义的古典形态最后终结在从自我分裂走向自我异化的过程中。它从文学的人本精神变成道德规范，然后再由道德规范演化成宗教信仰。这是人道主义在规范期的一种结局。

古典人道主义的又一种结局是在我国古代文学史上的圣人化。这是一个比上帝化更为复杂的宗教化过程。我国古典人道主义的核心有两个：一个是儒家的仁者爱人，一个是庄禅的自我完善。从前一个核心出发，形成古典文学一个相当普遍的同情人民疾苦的基调；从后一个核心出发，推出了历代知识分子共有的一颗在巨大的人生痛苦中寻求宁静平衡的灵魂。这种核心形态分别由孔子和庄子奠定，又分别在陶潜、杜甫、韩愈那里成形，最后在《红楼梦》里得到辉煌的总结。

综观整个中国古代文学史，我们可以看到一种越来越规范化的发展倾向。这种规范化在其表现形式上呈现为诗歌的格律化和文章的程式化（科举八股），而在其文学的人道主义精神上则表现为伦理道德化和理想人格化。对苦难的关注和对黎民百姓的同情，在这种规范之下趋向于哀而不伤、怨而不怒的中庸平和姿态。“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的谴责性感慨，被上升为“穷年忧黎元，叹息肠内热”的忧国忧民的儒生气度。一方面是凄婉悲伤的“三吏三别”，一方面是雍容大度的《五百字咏怀》。博大的人道主义的胸怀被纳入了诸如忠君爱国、功名抱负之类的规范性内容，而杜甫则由此成了人们心目中的诗圣。否则，仅仅凭借他在诗歌形式

上所达到的典范性成就，他绝对不会被历代文人敬如神明。杜甫之所以成为古典文学的典范性人物，就因为他在确立形式规范的同时确立了规范的古典人道主义，而这种人道主义之所以规范，又因为人道主义这种历史形态的种种特征都在他那里得到了和谐的统一。其实要说忠君爱国，杜甫及不上屈原，屈原在《离骚》中把忠君爱国发挥到了极致，致使后人往往忽视这位诗人那种个人愿望在历史必然性面前无法实现的永世长存的痛苦而津津乐道于他那因忠诚而来的悲愤和自沉。如果再说功名抱负，杜甫又不及李白来得强烈，李白要不是极想做番事业而总是不得志的话，他不会有那么大的牢骚，从而写不出那么狂放瑰丽的诗篇。李白因为急切地盼望“风云感会起屠钩，大人岷岷当安之”，所以会有“抽刀断水水更流，举杯销愁愁更愁”的感叹，最后无可奈何地表示“人生在世不得意，明朝散发弄扁舟”。此外，在感事伤怀上，杜甫又比不上李煜伤心得美丽动人，“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”。几乎古人所有个人遭际上的不平和痛苦全然由李后主的词句唱叹出来了。可见，杜甫虽然也忠君爱国，“生逢尧舜君，不忍便永诀”，“葵藿倾太阳，物性固莫夺”，但他达不到屈原的强度；杜甫虽然也不无功名抱负，“兀兀遂至今，忍为尘埃没！终愧巢与由，未能易其节。”但他做不到李白那样的狂热；杜甫虽然也感事伤怀，“万里悲秋常作客，百年多病独登台。艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新停浊酒杯。”但他又及不上李煜把自己的忧伤申诉到极致。即便是同情人民疾苦，他的“三吏三别”也没有白居易的《卖炭翁》一类讽喻诗更为痛切尖锐。然而，重要的是，杜甫把所有这些古典人道主义的内容和特征都极其完

满地调配成一个和谐的整体。什么都不过分，但什么都有；什么都有，但什么都不极端。于是，他获得了规范，他成了典范；他登上了诗圣的宝座，他完成了古典人道主义的圣人化。

如果说我国古典人道主义在同情人民疾苦上带有因其忧患意识而来的义务感和责任感的话，那么它在自我体察以构建自我人格上则带有浓厚的出世意味。它导致持这一类人道主义态度的文学家走向退隐、归田等等的遁世生活。仅以陶渊明为例，我们就可以看出这类文学家的人道主义意味和对人道主义的又一种规范。其实，在他们的内心深处也不乏治国平天下的人生抱负，否则陶渊明就不会作“刑天舞干戚，猛志固常在”的金刚怒目状。但他们的兼济天下带有明显的自我实现的成份，而不全然就是出于义务感责任感，而自我一旦实现不了，他们就会走向独善其身，向当权者表示不为五斗米折腰，情愿“采菊东篱下，悠然见南山”。他们力图在深重的苦难和艰难的事世面前保持自己人格上的高洁。但这种高洁由于近乎一尘不染的理想化而决定了他们的人格构建不是开放型的伸展而是封闭型的孤芳自赏，即通过修身养性的自我调节趋向一片深邃而空旷的明净境界。或许因为如此，他们会时常陷入一种清高而孤独的境地。有时“前不见古人，后不见来者；念天地之悠悠，独怆然而涕下”，有时“举杯邀明月，对影成三人”，有时甚至“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”。然而，尽管如此，他们的这种追求却确实有着面对自我、寻找自我的性质。正是这样的自我指向才使这种人格构建有了自我向人生成的审美意味。顺便说说，也正是这样的自我指向，才使许多二十



世纪的西方现代主义文学家与他们产生共鸣。其实，他们的这种自我指向与现代派文学的自我意识在本质上是迥然相异的。因为这种人格构建由于一种超凡入圣的高洁，很容易走向神圣化的境地而使自我归于一片悄然泯灭的圆寂，把自我完善变成漠视一切的自我满足，从而从另一个侧面把人道主义推向宗教化。从忧国忧民会走向忠君报国，从忠君报国会转入圣人之道（文以载道）；同样，从自我完善会走向自我满足，从自我满足会转入自我泯灭（四大皆空）。人道主义的这种古典形态由于它的规范性，一旦在文化心理上被定势化，就会变得凝固僵化和封闭麻木起来，从而成为中国式的文学宗教规范。

然而，有异化就需要消除，有规范就需要解脱。越过人道主义古典形态的规范期，人们看到了人道主义的启蒙形态。在这启蒙形态中，文学的人道主义由自在期转入了自为期。作为一种自为的人道主义，它当然首先表现为人的觉醒。通过对教会黑暗的揭露和对宗教戒规的抨击，文学家们推翻了上帝这尊慈善偶像，从而使文学进入了一个人文主义时代。被压抑已久的人性在这个时代中欣喜万分地复苏了，“人是万物的灵长”，人象当年人们崇拜自然崇拜众神一样地受到了文学的热情讴歌。这一时期的文学以从来没有过的昂扬自信焕发出了人道主义的青春活力。从薄伽丘的《十日谈》到莎士比亚的戏剧，从一大批才气横溢的浪漫主义诗人到批判现实主义的一座座巍然高峰，处处洋溢着觉醒的欢快，处处荡漾着生命的诗意，处处流露出对人世苦难的关注和同情，处处显示出对社会黑暗的揭露和批判，冲决了封建堤坝的人文潮流尽情尽意地向前流泻，挣脱了宗

教桎梏的文学才思无可遏止地喷涌四射，如此生动又如此灿烂，如此伟岸又如此辉煌。这种启蒙形态的人道主义文学一直向前伸展了二、三个世纪，才渐渐地显出它的规范性和局限性来。

虽然这一时期的文学人道主义解除了古典时期的宗教规范，但它仍然具有强烈的善恶观念。而把这种道德评判表现得最为动人的，则当推维克多·雨果的文学创作。雨果在向人类倾注他的同情时丝毫不讲求什么中庸平和，而是以极其鲜明的善与恶、美与丑的对比，勾勒他的人物形象。并且通常以一些下层社会的小人物（诸如乞丐、囚犯、卖艺女郎、绿林好汉之类）作为他文学世界中的主人公。由于气势磅礴的情感，他的作品总是能够激动人心。又由于他那比海洋比天空更为宽阔的人道主义胸怀，他的情感又总是崇高得令人肃然起敬。即便是他枝蔓四散的行文，即便是他反反复复的议论，也常常会在读者心中激起强烈的共鸣。他是一个把这个时期的人道主义从情感上发挥到极致的文学家。但又正因为他的文学作品是情感升华的结果，所以他总是在一个不理想的世界里设计种种理想的人物，总是在一些平淡无奇的人物身上想象种种不平凡的行为。这样就使他真心实意的同情往往只能产生出安慰性的效果，或者使人感到自欺性的满足。在他的高声呼号下，人们醒是醒来了，但醒来后怎么办呢？盼望奇迹？抑或等待解救？而在现实生活中既没有冉·阿让那样上帝般的慈善人物，也没有沙威那样被感化的警长们纷纷投河自尽。再说，在一个没有坏人的世界上，好人又在哪里呢？而假如坏人不能没有，好人在这种坏人的存在合理性面前又该怎么办呢？对此，雨果式的人道主义只好陷入

困境。

处于启蒙形态的人道主义的这种道德性又同样表现在对自我的拯救上。与雨果乐于拯救别人相应的，是列夫·托尔斯泰那种痛苦不堪的灵魂自新。这位作家以极为出色的笔触描绘了十九世纪的俄罗斯民族，从农民到贵族，从马夫到将军。他一面向被侮辱被损害的人们寄以深切的同情，一面真诚地认为通过道德自我完善可以拯救每个人的灵魂，即便这个人曾经犯过不可饶恕的罪过。不过，他的这种自我完善又不是退隐出世的构建人格，而是本着基督精神的现世修行；即通过自我牺牲以帮助别人而得到自我解脱，以种种善行换取圣洁的自新境界。由于这种渴求灵魂自新的真诚，人们实在不该对此发笑；但看到这位作家在小说中气喘吁吁地从事这种道德化的工作，却又实在感到天真得令人难以忍受。毋庸置疑，托尔斯泰确实深深地爱着人类，但这种爱对人类和他自己来说又意味着什么呢？自我向人类的生成？还是人类向自我的生成？什么都不是。或者说，美是的确很美，但却美得一无所有；因而美得空洞，美得苍白。由此可见，自为期的入道主义发展到十九世纪，越来越显出了它的道德规范和因这规范而来的历史局限。及至进入二十世纪，在经济危机和世界大战给人们心灵所蒙上的一片阴影之中，它自然就迅速地烟消云散。在严酷的文明进程面前，人们不得不面对自己怎么办的严峻课题。在生存还是毁灭面前，有关道德自我完善的人生追求当然要失去文学的审美意义。因为人们痛苦地发现，他们在变形，整个人类都在异化。人，已经不再具有万物之灵长的意味了。你是谁？我是谁？我们又是谁？

随着这样的困惑，文学的人道主义不仅从宗教规范而且从道德规范中自我独立出来，进入了它的自主时期。上一个时期的文学写实主义在这个时期显得越来越不真实，上一个时期的文学人道主义在这个时期显得越来越不切实。不仅冉·阿让是虚假的，就连聂赫留朵夫也是虚假的。相反，巴尔扎克笔下的伏脱冷之流却是真实的，甚至狄德罗笔下的那个拉摩的侄子也日益现出了生动的真实性。人们在这个世界上仿佛一下子跌到了一个荒唐透顶的境地：你要么使坏，要么变形，你想扮演冉·阿让，你就会失去存在的真实性。为了在这样的世界里保存自己，卡夫卡惶惶不安地一面揭露变形现实，一面为自己打好地洞不知是在等待莫名其妙的审判，还是在等待进入城堡的许可。于是，发现自己的人一个个变成了隐身人，不满现状的人一个个变成了麦田守望者。在如此荒诞的生存面前，人们为了获得自己只有充当局外人，蹒跚在奇妙的第二十二条军规里接受洪堡的礼物。由于世界的高度荒诞，人们迫切地需要寻找自我。人道主义以往对芸芸众生的同情在此统统转向了对自我生存的关注。是自我的意识而不是博爱的胸怀，占据了这一时期人道主义的主导地位。

自从原始形态中蜕变出来之后，人道主义似乎总是围着同情和拯救之类团团转。但到了二十世纪，人们突然发现：谁救谁呀？上帝救万民还是万民救上帝？事实上谁也救不了谁，只有自己救自己。于是，文学一下子变得清醒了。人的生成乃是自我的生成，人性的解放乃是自我的解放。要想救人类只有救自己。不是拯救了人类才拯救了自己，而是拯救了自己才意味着使人类得救。局外人莫尔索聪明地看出了这

一点，所以他十分干脆地拒绝了上帝的帮助；不想打仗的尤索林机智地发现了这个秘密，所以他极其坚定地选择了求生的道路。他们的人生追求意味着，人类最可悲的不在于人类无法主宰人类，而在于人类的每一个自我不能选择自我。离开了自我的选择，任何拯救都有成为骗局的可能。这种对自我的关注使人道主义获得了更为纯粹的审美意识，从而获得了它的自立形态。它克服了上个世纪的人道主义由于对人性的抽象化和道德化而产生的空洞苍白和贫乏无力，从而使人道主义在这种自我意识之下显得坚实有力，进而使文学以其审美创造力量把人推向类的自由境界，使自我向人的生成具备了人道主义的可能性。

对人道主义发展进程中的四种历史形态作了匆忙的因而是粗略的考察之后，应该加以指出，尽管其整个过程是一种形态对另一种形态的扬弃过程，但这里的每一种形态都有它们各自的历史合理性。人道主义在规范期的宗教化是令人伤心的，但它在自主期的自我独立未必就最终解决了文学如何消除人类的自我异化问题。前面说过，由于文明发展的持久性，如何抗争异化乃是一个文学的永恒课题，只是文学在各个历史阶段以不同的方式表示不同的抗争罢了；而这不同的抗争又带来了人道主义不同的形态。同样，人道主义的过去虽然幼稚甚至被种种规范所扭曲过，但这并不妨碍我们当今对它作出公正的评价。因为正如钱谷融先生在《论“文学是人学”》中所说的那样：“一切被我们当作宝贵的遗产而继承下来的过去的文学作品，其所以到今天还能为我们所喜爱、所珍视，原因可能是很多的，但最基本的一点，却是因为其中浸润着深厚的人道主义精神，因为它们是用一种尊重

人同情人的态度来描写人，对待人的。”（着重号原有）从文学的这种人道主义的基本态度上说，文学归根结底是人学，不仅过去是人学，现在是人学，将来永远是人学。无论是科学主义还是现代主义，都只是深化了文学的人学主旨，丰富了文学的人学内容，而绝对不会使文学丧失人学的性质。而且作为一个话题，文学是人学的命题本身就有着说不完的话和做不完的文章。对此，本文也不过说了一个大略而已。

1986年6月14日

## 在死亡面前的人生观照

——关于文学是人学的一点思考

传说释迦牟尼是净饭王的儿子。这位王子年幼时，有人对他父亲预言：你儿子长大后离开你的。为了不使这个不祥的预言变成事实，净饭王把宝贝儿子关在皇宫里尽享人间幸福，绫罗绸缎，美味佳肴，出没于宫殿花园，身旁簇拥着成群的美女。然而，王子有一次偶然外出，还是看见了他父亲竭力不让他看见的种种苦难、丑陋、疾病、残废，还有——死亡。他身旁的人告诉他，人人都会衰老，人人都会死亡。于是，他无忧无虑的日子就一下子结束了。他看见了死亡。死亡的念头是如此无情地折磨着他，以致于就连一个个美丽动人的少女在他眼中都成了一具具可怕的骷髅。最后，他抛弃了富丽豪华的王子生活，出走了。

后来，人们都说他是寻找普渡众生的途径去了。我不想在此亵渎神明，但我觉得这位王子的出走似乎是为了设法摆脱对死亡的恐惧。因为这位王子在皇宫里什么都得到了，唯有对死亡的超越无法获得。他想得到对死的解脱，但死亡又

不可能超越。结果，释迦牟尼想出了扬弃生存的办法：清除生和死的界限，把生当作死，于是死也成了生。生存变成了无边的苦海，死亡却成了莫大的乐趣，佛教上称之为圆寂。一旦圆寂，人生也就达到了涅槃的境界。然而，遗憾的是，人们对死亡的恐惧仍然没有摆脱。因为——

## 一、人总是要死的

《人总是要死的》是法国著名的存在主义作家西蒙娜·德·波伏瓦的一部代表作。似乎是为了证明死亡对于人生的意义，波伏瓦在小说中塑造了一个长生不死的人物福斯卡。在一次保卫城堡的战斗中，福斯卡为了城堡的获胜，为了自己能够操纵历史，服下了一瓶长生灵药。当人们看到这位福斯卡成了一个长生者之后，也许以为，他该满足了吧。不，小说告诉人们，长生不死的福斯卡由于长生不死而失去了生的乐趣。他不能以生命换取战士的光荣，他得不到姑娘的爱情，他没有明天，时时出现在他眼前的是这样一幅图景：有朝一日，地球上人类灭绝，可是他还活着，只有月亮晃在空中，照着空荡荡的大地……于是，福斯卡悟出了不死的可怕。

相对于释迦牟尼对死亡的恐惧，波伏瓦写出了一种对不死的恐惧。前者因为怕死，所以弃生；后者由于怕不死，所以羡慕死。福斯卡经历了吞并战争、城邦兴衰、征服美洲、地理探险、法国革命……只是因为沒有明天，他才感到这一切毫无意义。死亡是一种圆寂，而永生，也是一种圆寂。一种不会死亡的死亡。生命的意义不在于永生，而在于人总是



要死的。

人总是要死的，作为一个无可推翻的事实，它是永恒的存在，与人类的生存一样永恒。由于这死亡的存在，人的生命才获得了存在的意义。死亡界定了生命。福斯卡因为越过了这一生命的界定，所以在超越死亡的同时遗弃了生命。因此，人们需要确定生命的涵义，只有承认这一界定。人人都不死，等于人人都死了；而人人都要死，人人才都会获得应有的生。通过不死的可怕来证明死亡的价值，通过死亡的价值来反证生命的意义，此乃波伏瓦这部小说最为深刻的涵义。

波伏瓦的这部小说极为精彩地写出了一种死亡的实在性。而死亡一旦作为一种实在出现在人们面前，那么它就不是可怕的，而是可爱的了；因为它可以把人变成一个可爱的人，而不死的人是绝对不可爱的。当玛丽亚娜得知福斯卡是一个长生者之后，她对福斯卡的爱情也就完结了。她发现福斯卡不是她的同类，福斯卡没有死亡。她无法指望他与她同在。她是一个短暂的存在，他却是一种永恒，永恒的福斯卡总有一天会忘记短暂的玛丽亚娜。因此玛丽亚娜给福斯卡的临终遗言是：“你将永远抛弃我，我恨你！”永生的人与永恒的雕像一样，只能观赏，不能生存；只能瞻仰，不能相爱。玛丽亚娜为自己爱上永恒的人而痛苦，福斯卡为自己没完没了的生存而心忪。生存对于福斯卡来说，要爱情没爱情，要事业没事业；而没有爱情和事业的人生，还有什么意义？小说深深地展示出一个长生不死者的悲哀，将死亡的实在性凸现得轮廓分明。在此，死神不再是一个凶神恶煞，而成了一个具有人性意味的慈祥老人。他默默地端详着人们，

以自身的黑暗反衬出生命的光亮。

然而，人们对于死这一事实的正视毕竟是可怕的。当死亡不是作为一种存在而是作为一种意识的时候，它成了人世间一切可怕之物中最为可怕的东西。记得我很小的时候，确实实地知道了我最终是要死去的以后，这种死亡的意识就一直纠缠着我。每每想到死亡，想到千年之后那个没有了我的世界，想到那个没有我的世界会照样阳光明媚，鸟语花香；想到人们照样若无其事地说说笑笑，若无其事地忙忙碌碌，一种深深的痛苦和一种透不过气来的恐惧就会猛地袭上心头。我当时不知道别人是否体验过这样的恐惧。成年之后，我私下问过两个非常要好的朋友，他们都说体验过。一个说，他是在墓地里体验到的。另一个说，他是在生病时体验到的。然而，我的恐惧倒不在于墓地和生病，而通常呈现为这样的图像：一个人面对一个黑咕隆咚的宇宙，浩瀚的星系，永恒的时空，使人变得极其微不足道，就如同一点星光，一闪即逝，失落在死亡这一深邃而又无情的黑洞里。于是，伴随着死的恐惧而来的，是对自己存在的无可奈何的悲哀。

然而有趣的是，随着这一图像的不断出现，恐惧之中又渐渐地掺入了一种隐隐约约说不出的什么意识，一种领悟到自己生命存在的意识。越是面对吞吐万象的宇宙，我越强烈地意识到生命的存在。深深的恐惧逐渐变成了深深的热爱，热爱自己的生命，热爱这被死亡所界定了的生命。福斯卡不爱生命，因为他没有死亡。至于被死亡所界定了的人们，则由于他们最终都要死去所以他们才都显示出生命。

我不敢说，一个人意识到了生命的存在就摆脱了对死亡

的恐惧。我想说的只是，对死亡的恐惧和对生命的热爱在其形而上的意义上是同一的，它们是一张纸的两个面。它们互相背反又互相缠绕，形成一种对死亡的双向同构意识。当人们意识到死亡时，下意识里感觉到的却是生命。由此出发，人们可以看出释迦牟尼在死亡面前所犯的错误的了。他意识到了死亡，但他只获得了死亡意识的一半，而没能把握其整体。他只看到人总是要死的，而没看到人又总是曾经生存过的。这样，他便割裂了死亡意识，在生和死之间挖出一条鸿沟；然后，再把生赶到沟的那一边，与死放在一起。他以为把生当作死就可以超脱对死的恐惧了，但他没有想到，摆脱了对死亡的恐惧也就等于放弃了对生命的热爱。想要不死，不如不生；生了就得死，因死而爱生。释迦牟尼却把生当作死，四大皆空，圆寂为上，但既然圆寂为上，那还要生下来干吗？

当我们获得了整体性的死亡意识后，我们还可以看到，死亡对生命的界定在其最根本的意义上，是一种时间空间的界定。生命是一种时间的延续和空间的伸展，它一方面构成人类的历史，一方面体现为人类对生存空间的不断征服和占有。而死亡，则对这绵延不断的历史作出了一段一段的界定，对这逐渐扩展的空间作出了一层一层的限制。生命如同一棵大树，死亡勾出树上的年轮。死亡是永恒不变的，生命是千姿百态的。但生命的变化又赋予死亡以一种丰富性和具体性。生命在时空中的跳跃变动，使死亡也似乎显得丰富多彩起来。而死亡过于迅速，降临得过于频繁，人们又会对生命失去信心。战争、瘟疫、意外事故乃至恐怖活动的日益增多，常常给人以今天不知明天，早晨不知晚上的感觉。死亡

的这种偶然性往往破坏着死亡意识的平衡感。假如死亡的界定是一种恒定的刻度，那么，人们对于生命就会抱有一种稳定的信心。但是死亡以不可捉摸的行踪在人们的生命线上跳来跳去，人们就会对它产生一种莫名的惊慌和提心吊胆的防范。仿佛人人都收到过死神的恐吓信似的，对生命失去了应有的安全感。于是，人总是要死的，这在二十世纪，尤其是在经历过二次大战后的人们心目中，带有了对生命的一种迷惘感。当然，也可以说，这是一种关于死亡的现代意识。

在这种现代意识指导下，人们的观念比起仅仅因为死亡的界定而热爱生命的死亡意识来，要更为悲怜，因而更加深沉。现代派文学的死亡意识都带有一种对生命的自嘲意味。其中那部黑色幽默的名著《第二十二条军规》嘲笑得尤为出色。

对于那个空军基地上的尤索林们来说，第二十二条军规与其说是一条军规不如说是一种死亡的象征，它每时每刻都在冰冷而古怪地打量着尤索林们，不住地嘟哝着：你们总是要死的。在此，死亡已经不是波伏瓦笔下的那种思辨性存在，而是随时随地吞噬着生命的现实。在这样的现实面前，怕死已经失去了怕死的意义。于是，对死亡的恐惧变成了对生存的愤怒，仿佛自己不该降生到这个世界上一般，而且这愤怒中又掺杂着一种无可名状的焦灼。大家都不知道死亡什么时候在什么地方突然降临到自己头上，因此大家都在莫名其妙地等待，等待结果：死了，或者没死。经历过这种等待的人们，即便有幸生还，也会失去对生命的印象。因为他们已经无法对死亡感到恐惧，而无法恐惧死亡则无法认识生命，更甭谈什么热爱生命。冷酷无情的第二十二条军规扑灭

了人们对死亡的恐惧感，从而消灭了他们心目中正常的生命意识。在这种现实面前，不怕死的都是一些疯子，只有怕死的才保留了人们正常的心理和健全的理智。如果说这种死亡意识是荒诞的话，那么全都是死亡本身太荒诞的缘故。在死亡作为一种恒定刻度的情形下，人们通过对死亡和生命的背反关系的认识，可以镇定自若地面对死亡。但如果死亡变成一个喜怒无常的暴君，人们只能求生自卫。在急急忙忙地前来索命的死神面前，人们只能回答：我知道我最终要死去，但我现在不想死！在此，死亡意识通过强烈的求生愿望体现出了它的一种变型：不是对生命的界定，而是受生命的界定。也即是说，由于死亡的无穷变化，需要用生命来界定它的管辖范围。如果在这种闪烁不定的死亡面前听天由命地任凭宰割，那么死亡意识本身便成了一个骗局。因为人总是要死的，并不意味着人随时随地都该死。既然死亡是对生命的肯定，那么对死亡的正视同时又意味着求生的权力。人不能永生但人总得生。因此，人总是要死的命题，实际上又必须受制于人总是得生的命题。否则，这个关于死亡意识的命题就会流于两个方向上的独断论。其一个方向的独断论说，因为人总是要死的，所以不妨以死为生；其另一个方向的独断论说，因为人总是要死的，你现在就死吧。释迦牟尼持前一种，第二十二条军规圈定了后一种。它们都是对生命的扼杀，对人性的非人道主义摧折，以对死亡的绝对性恐惧愚弄了人们正常的理智。而按照人道主义的立场来看，虽然死亡确实是令人恐惧的，但恐惧死亡不等于把自己奉献给死神，而是要——

## 二、在死亡面前观照人生

当人总是要死的命题转化为人总是得生的时候，对死亡的意识也就变成了对人生的观照。如果说前一个命题是从生看到死，那么后一个命题则是从死看到生。前者侧重于死亡对生命的界定，后者侧重于被死亡界定了的生命本身的意义。由于有死亡作了界定，这人生说起来似乎就容易多了。然而千百年来，各种各样的人生观竟是如此之多，以至几乎使人弄不清哪一种是该选择的。赎罪说，来世说，及时行乐说，留芳百世说……似乎每一种都有道理。赎罪说好象很折磨人，但对于确实认为自己有罪的人倒也是一种解脱；来世说好象无法证明，但对于活得无可奈何的人来说，倒也不失为一种安慰。当然，人们也许更乐于选择及时行乐或流芳百世，因为前者有利，后者有名。及时行乐听上去不怎么高雅，仿佛是花天酒地、纸醉金迷的代名词一般，然而人们在心底里、至少在下意识里却都乐意接受，从根本上说，人生如果不寻找欢乐那么这种人生也就太可怕了。如果人人都过着苦行僧的生活，那么人类也许至今还停留在猿人阶段。正是由于寻找欢乐，人们才产生了对生活的需求和对现实的不满，才不断地创造新生活 and 改变历史的面貌。可见，及时行乐没什么可指责的，其问题只是在于所行之乐是自己创造所得还是别人的劳动成果。前一种行乐天经地义，后一种行乐纯属窃取。

应该说，成名固然不错，流芳百世更是人人向往。然而利是实，名是虚；名只有被诉诸利才有实际内容。遗憾的只

是，我们这个民族虽说是个务实的民族，但头上的空名也悬了不少，女人有贞操之名、守节之名；男人则生前有功名，死后有清名。在封建社会里，不拿生命作代价就得不到好名声。但即使是得到了好名声又如何呢？死去原知万事空，生命一结束，人生就闭幕。竖牌坊也罢，立纪念碑也罢，那只对竖牌立碑的人们有意义，与被竖被立的人们毫无关系。也许爱因斯坦正是看破了这一点，才在临死之前告诉别人，既不要立碑，也不要建馆（纪念馆）。这位伟大的科学家不相信什么身后名。事实上，所谓人生，也就是体现生命的价值，而不是拿生命去开玩笑，去满足种种无谓的牺牲。从文字上讲，牺牲本来就是将牛羊猪宰了祭祀的意思，不知怎的居然成了对结束生命的赞美。而事实上，有的生命固然不得不牺牲，但有的生命却根本不应该牺牲。屈原投入汨罗江该不该牺牲？我看不该牺牲。即便人间真的有一千种死法也不该自沉。他的自沉，其主要的出发点还是出于忠君，自觉自愿地做了君王的陪葬。岳飞束手就擒丧生于风波亭该不该牺牲？岳飞本来是为了还我河山而驰骋疆场，但结果却为了一个忠君的名声而断送了抗金大业。忠君忠掉了古往今来多少优秀的生命！但这种愚忠竟然还构成了一种文学的民族传统，致使人们一代又一代地受着这种愚忠的愚弄，为着牺牲而忘掉了生命的价值。实际上，在封建社会里，这种流芳百世是虚假的，对愚忠的歌颂不过是人们在死亡面前编的花环。牺牲只有在自愿的前提下才具有美好的意味，因为自愿的牺牲本身就是体现生命价值的一种方式。只要一个人确信自己所从事的是崇高的事业，当这事业需要他付出生命代价时，他会毫不犹豫地作出奉献，而毋需别人为他编织花环。

因为这种奉献不仅是献给事业，同时也是献给自己，体现自己的生命价值。假如这种奉献没有体现生命价值的意蕴，那么它就是一种毫无价值毫无美感可言的无谓奉献，比如屈原和岳飞的那种愚忠便是如此。他们在忠君的美名下白白送掉了自己的性命，而后人则把他们的这种送死美化成一个美妙的圈套，从而设置了一个又一个生命的骗局。

由此可见，要在死亡面前正视人生，首先应该正视死亡，而要正视死亡又必须不为空名所惑。只有生得明确，才能死得其所。

一旦明确了生命属于自己，而不是上帝安排定的，那就毋需再装模作样，人生不是一个预定好的模式，而是一场独立自主的探索。于此，当代小说《无主题变奏》奏出了它独具的意义：通过男主人公一种似乎是无目的的追求，否定了人们心目中千篇一律的生活模式。生活的丰富性决定了人生的多样化。通过上大学成名成家固然体现人生价值，但在饭馆里当个小伙计也照样体现价值。英雄、模范、名流、伟人固然一个个可钦可佩，但人生在世并非一定要成为英雄伟人不可，普通人只要自己主宰人生，照样也能成为生活的强者。对此，《莫斯科不相信眼泪》似乎作出了感人的说明。

在人生的历程上，其实岂止莫斯科不相信眼泪？生活本身到处不相信眼泪。你若不甘心消沉，就得不懈地拼搏。女主人公卡捷林娜在挫折面前奋起拼搏，成了一个当之无愧的女强人。作为一种生命意志的顽强体现，她的奋斗不可不谓难能可贵，她的人生不可不谓辉煌壮丽，但她后来结识的那个男友郭文的人生境界，却又比她高出一筹。郭文也是一个强者，他也为生存而搏击，但却搏击得不声不响，既不是什



么头面人物，也没有电视镜头对准他。他尽管默默无闻，但也受到周围人们的普遍尊敬。他按照自己的方式安排了自己的生活：他的自强不息给自己带来信心，他的普普通通使自己充满了人情味。值得提出的是，这种人情味通常是容易在英雄身上消失的。而这对于英雄的扮演者来说也未必是一种幸福。有一篇外国小说曾经这样写过一个英雄的苦闷：他活着的时候，人们为他制作了一尊塑像；但塑像制成竖立在大街上人们却只认塑像不认他；人们向塑像一遍又一遍地致以深深的敬意，但对他本人却不屑一顾。于是，他感到了一种近乎绝望的痛苦。当然，能感到痛苦还是一种觉醒，可悲的往往是对此麻木不仁，还沉溺于中，其乐陶陶。

这种身外之物对人的本性的异化，其实是另一种形式的死亡。文学创作把人物脸谱化、概念化，不过在艺术上流于平庸而已，但人们在生活中把自己类型化就会失落自己的本性。现代生活由于它的多重性，常常逼得人们在生活中不时地变换角色。但假如有个模范人物，在工作岗位上或在电视台里扮演完了模范之后，吃饭睡觉，如厕作爱，时时处处地保持模范形象，从而按照模范的规范规范自己的一切，那么这个模范人物作为一个模范是模范的，但作为一个人却出了毛病。

或许正是意识到了这种身外之物对人的那种吞噬性，《麦田守望者》的男主人公霍尔顿才幻想做一个麦田守望者，《蓝天碧海》中的那两个女孩子才坚持唱自己的歌。他们不愿让自己的人生成为一个模式，因此不愿按照别人的意愿生活，哪怕这别人是自己的师长父母。这也即是说，在死亡面前观照出来的人生，不仅是有生命的人生，而且也是

自主的人生。这种人生的自主性在于：生命不是外加的固定物，而是自为的创造体。生命本身虽是创造的结果，但生命的诞生却不是创造的终结，而是创造的开始。这是一种双重的创造，一方面创造他物，一方面创造自身。如果不创造他物就无法创造自身，但如果创造了他物而被他物所物化，那么生命就会中断对自身的创造。因此，所谓生存其实也是双重的生存——一方面创造世界，一方面创造自己；一方面为别人创造幸福，一方面也为自己寻求欢乐；一方面要体现自己的力量成为英雄，一方面又要保持自己的面目不为英雄的名号所外化。既然人生是这种双重的创造，那么当然不是固定的模式，而是不懈的追求和无穷的探索。因为创造虽然往往采取一定的方式，但却没有恒定的模式。人生在其创造性上不是先验的而是实验的。实验当然有目的，但实验首先是一个过程。在这生命的实验中，实现实验过程是其根本的一般意义上的目的，获取实验结果只是其具体的暂时的阶段性的目的。正是在生命伸展的无限性的前提下，我才说死亡界定了生命，具体的人生目标划分了生命的阶段性。

通过在死亡面前的人生观照，我们可以发现，死亡不是庄子所说的那种回归自然，而是生命的断然毁灭；然而要从死亡那里获得审美的超脱，又必须先对死亡感到恐惧，这也就是下一节所要说的——

### 三、死亡之于文学的恐惧美

如果说，儒教学说的功名礼义让人自欺欺人地看人生的话，那么庄子学说的回归自然则让人自欺欺人地看死亡。或

者说，庄子通过给自己设置骗局来获得对死亡的美感。因为死亡固然是使生命归还自然，但生命本身也是自然的自然结晶，也即是更高层次的自然，而人则是这更高层次自然中的最高层次。生命的诞生是低层自然向高层自然的转化，而生命的结束——死亡则是高层自然向低层自然的回复。生命的诞生使人感到喜悦，生命的结束使人感到悲痛。尽管生生死死本身就是一种自然过程，对生死的喜悲情绪也是一种自然的情绪。人们有什么理由因前一种自然的存在而抹杀后一种自然呢？人们有什么理由因死亡的自然而无视生存的自然呢？人们有什么理由因生命的自然性（有生必有死）而不爱惜自然赋予的生命呢？而事实上，庄子漠视死亡倒并不是漠视自己的生命，而恰恰是极其珍惜自己的生命。正因为珍惜生命，所以他不愿意为种种功利性争斗作出无谓的牺牲，所以他强调无为而为，强调顺其自然。这对于理应实现生命意志的人生来说，实在是一种无可奈何的退避；以内心的高度封闭，获得对痛苦对死亡的心理距离。如果说，这种封闭有什么美感的话，那么这种美感本身就是畸形的。因为，它通过对生命的自然性的扭曲和对死亡的自然性的夸张来提取审美因子，从而观照出一种自然无为，生不如死的超然人生。这种审美的全部欺骗性在于：只要你面对死亡闭起眼睛，你就会得到任其自然的美感。

毋庸置疑，要获得对死亡的审美观照，当然要以对死的心理距离作前提。但这种距离不是在死亡面前的超脱或自慰，而是对死亡的正视和恐惧。唯有正视死亡，才能意识到生命的存在；唯有恐惧死亡，才能感受到生命的毁灭之美。生存还是毁灭？人们不断地回答着这个古老而永恒的问题，

而生命的每一次毁灭都在闪烁着审美的火花。一朵鲜花的枯萎，一个壮士的阵亡，在人们心中一次又一次地激起审美的悲悯。虽然人总是要死的，但人又总是不想死。唯其不死，所以害怕死，这种恐惧虽然在现实生活中常常表现为强烈的求生欲望和求生行动，但它一旦进入文学，便转化成一种巨大的审美力量。人们在生活中宁愿遇见绵羊不愿碰上狮子，但人们在动物园里却都想看看狮子而不想看什么绵羊。因为人们对狮子抱有恐惧心理。同样道理，人们在生活中固然都不想死，但在文学作品中却谁都乐意看看死，因为对死亡的恐惧一旦获得心理距离，或变成情绪体验而不是生存实践，它就产生了美感效应。因此就这种意义而言，毁灭和死亡成了文学的永恒母题。

死亡之于文学具有一种震撼人心的恐惧美，唯有在死亡面前才能得到对人生相当透彻的审美观照。或许正因如此，海明威那个著名的短篇《乞力马扎罗的雪》才产生了极大的魅力。主人公躺在担架上，一面回首往事，一面品味死亡，好似一个征战归来的将军，百感交集地检阅自己的一生。思绪慢慢地在他的人生历程上流动着，不时停留在某个特别值得咀嚼的地方打上几个旋涡。而与此同时，死神在他身后不停地踩响恐怖的脚步，从人生的另一个方向敲击他的心灵。作者将这种死亡的念头描绘成“一种突如其来的突击，不是流水或者疾风那样的冲击，却给主人公带来一种人生的结束感”。最后，他感到一股重量压到胸口上，等到重量消失，他便死去了。小说以简练的笔触和闪烁不定的意绪，从容不迫地写出了一个人垂危之人对死亡的感受，写出了一根生命之烛逐渐熄灭的终结过程。人们可以在此体验到死亡，体验到

对死亡的莫名恐惧，就好比亲眼看到一座山峰慢慢地崩塌下来一样。

不过，同样是对死亡的恐惧，福克纳的《纪念爱米丽的一朵玫瑰花》却又是一种写法。作者在这篇小说中不是把死亡直通通地推给读者，而是把它一层层地裹起来，直到最后，才出示了那个惊心动魄的场面：厚厚的尘埃中，躺着一个死去了四十年的男人，他是爱米丽小姐当年的情人。爱米丽小姐将她的心上人毒死后，与他的尸身整整厮守了四十年！我在此无意欣赏小说所渲染的那种阴暗怪诞的气氛，我想在此指出的只是，死亡的恐惧在这篇小说中得到了一种奇特的艺术表现。它不是向人们出示一种人生观照，而是向人们呈现一种奇异的性格。也即是说，小说不是通过人物写出死亡，而是通过死亡写出了一种罕见的心理状态。由此，死亡不是通过人们的情绪体验而是以它自身的存在显示了它的美学价值。这是小说创作运用对死亡的恐惧美获得成功的一个典型事例。由于死亡的介入，使爱米丽小姐的爱情悲剧得到了异乎寻常的艺术表现。

当然，事实上死亡在文学审美上除了具有恐惧美之外还常常给人以悲剧感。如果说人们从一般意义上的死亡那里得到的是恐惧的话，那么美好生命的毁灭则意味着悲剧。在哈姆雷特所身处的那座阴森森的、充满死亡气息的古堡里，人们感受到的不啻是谋杀的恐惧，而且还有哈姆雷特、奥菲丽娅这些正直善良的人们相继遭难的哀痛。同样，当奥赛罗将双手伸向苔丝德蒙娜的咽喉时，人们体验到的与其说是死的恐怖不如说是美的毁灭。死亡是狰狞的，但好人的死却往往在人们心头蒙上一重美丽的悲伤。人们之所以爱看悲剧，宁愿

随着主人公们的生死别离而感慨叹息或者泪流满面，也不愿跟在无聊庸俗的打情骂俏后面嘻嘻哈哈，就因为悲剧无论多么沉重压抑却总是美丽的，而死亡一旦被上升到悲剧的境界，死亡也就超越了恐惧获得了崇高的意味，也即是说，恐惧美上升到了悲剧美。

死亡升华为悲剧固然是美丽的，但假如因为死亡的美丽而向死亡奉献团圆心理的鲜花，悲剧就会失去应有的美感。而在悲剧面前抱有团圆心理恰恰是我们民族的一个相当顽固的文学传统。按照这样的传统，死人不是化蝶就是复生。前者有梁山伯与祝英台的故事，后者有汤显祖笔下那出著名的《牡丹亭》。同样是在死亡面前上演的爱情悲剧，对比一下汤显祖的《牡丹亭》与莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》，人们可以得到两种完全不同的悲剧观念。在莎士比亚那里，死亡是整个爱情悲剧的高潮。尽管剧中在导向死亡的过程中不乏一些偶然性因素，但家族世仇的不可调解却呈示出了死亡的必然性：除非这对情侣双双殉情，两个家族之间不会平息纠纷和停止仇杀。于是，整个剧中的所有悲剧性因素都通过死亡得到了最为集中的体现，而死亡也因此而获得了崇高的美学价值：它使爱情得到永恒，又使仇恨得到消融。所有的冲突都在死亡面前凝固起来，指向一个悲惨而辉煌的戏剧性转机，给人们留下一个难以消除的审美印象。然而在汤显祖那里却完全不同。《牡丹亭》也出示了死亡，但死亡不构成全剧的审美中心。它只是为整个剧情展开提供了一个契机，全剧的高潮不在于死亡而在于复生，不在于杜丽娘和柳梦梅的爱情应该实现而不能实现的那种永世长存的痛苦，而在于痴情男女如何战胜死亡得以团圆的欣慰和欢乐。《罗密欧与

朱丽叶》中那种对死亡的恐惧感，在《牡丹亭》里经过一番扑朔迷离而又轻柔缠绵的梦幻性装饰，变成了依依呀呀的爱情咏叹。在此，死亡消失了，有的只是超然于生死之上的爱情和这爱情最终获得恩准的感激。于是，不是死亡而是对死亡的超越，不是无可挽回的结局而是所谓哀而不伤的基调笼罩了整出戏剧。由于死亡可以超越，所以恐惧后面总跟着侥幸；由于结局可以挽回，所以悲剧之中总要掺进些许喜庆成份。对这样一种传统的悲剧观念，人们可以说是乐观向上的，也可以说是自欺欺人的；可以说是不甘失望的坚韧气质，也可以说是胆怯懦弱的庸人腔调。无可否认，作为一个精心编织的梦幻，《牡丹亭》的确温柔美丽；但作为一出震撼人心的悲剧，它总有些苍白无力，气血不足。正如释迦牟尼将生命归之于圆寂一样，我们民族的文学传统乐于将苦痛诉诸梦幻。他们不愿意正视死亡，受不了死亡的恐惧，因此一旦死亡上升为悲剧，就要想方设法地在悲剧中赶走死亡。总而言之，这样的文学传统没有死亡意识，因而在审美心理上不敢正视淋漓的鲜血，不敢正视惨痛的悲剧。庄子式的逃避在此得到了另一种方式的表现，不是逃向自然，而是逃向幸福的梦幻，逃向美好的愿望，逃向大团圆的自慰心理。

当然，这种在死亡面前的生还愿望和在悲剧面前的团圆心理，在《牡丹亭》中还是被作了相当艺术化的处理的。当这种传统悄悄地延续到我们的现、当代文学中之后，对死亡的审美就出现了一种变形。在一些肤浅的文学作品中，死亡的悲剧被盲目地“升华”，生命的价值一落千丈。这种作品以革去生命的价值作为其审美准则，从而使传统意识越来越

意识不到死亡。

或许是作家意识到了这类文学的偏颇，当今的新时期文学努力地恢复着对死亡的恐惧意识。其中较有代表性的当推莫言的中篇小说《红高粱》和陈村的《走通大渡河》。后者虽然没有引起足够的重视，但它对于丧生在大渡河中那一百多条人命的强烈关注，展现了一种沉重的死亡意识。与《走通大渡河》写出死亡的朴实性相应，《红高粱》写出的是死亡的丑陋性。似乎是为了抹去以往某些革命战争文学涂在死亡脸上的雪花膏，《红高粱》特意凸出了一个不堪入目的剥皮景象，以血淋淋的死亡替代了牺牲的姣美。在此，殉难失去了典雅的姿态，战争呈现了它原有的残酷，屠杀露出了过去某些小说通常回避的污秽。如果说，《走通大渡河》正视了死亡的话，那么《红高粱》通过死亡的丑陋则让人看了厌恶和心怵，但这与罗丹所塑的那尊《老妓》一样具有令人战栗的审美效应。

当然，新时期文学在死亡面前取得的这种进展，还仅仅处于一个反拨性的阶段。因为在严格的意义上，这两篇小说所表露的死亡意识实际上是对过去某些文学作品对死亡的粉饰性倾向的一种反思。这种反思虽然大胆，充满开拓的锐气，但还没有全然获得一种现代文化层次上的审美意识。因为同样是死亡的朴实，卡夫卡的《审判》朴实得更加令人感叹；同样是死亡的丑陋，萨特的《墙》丑陋得更加震撼人心。在《审判》中的死亡，不是一种人生结局，而是一个梦魇世界。由于死亡本身成了一个梦魇世界，因此死亡朴实得无影无踪，你察觉不到它在哪儿，而它却在随时随地窥探你。它默默无声地埋头苦干，把你默默无声地吞噬殆尽。等到你看见它的身影，



你已经大半个身子落在它的魔爪里了。如果你想申辩说，我是无辜的，你马上会发现这种申辩毫无意义，因为死亡也是无辜的。是无辜的死亡在吞噬着一条条无辜的生命，使丧生者既找不到凶手，又找不到仇敌。被害者掉在这种陷阱里真是哭笑不得。说现实残酷？但死亡却很朴实；说死亡朴实，但现实却实在难以捉摸。原来，朴实的死亡是荒诞的，或者说，死亡唯其荒诞才显得朴实。《审判》由此道出了死亡意识的荒诞性，从而较之于对死亡的正视显出了一种别样的审美境界。这种审美境界不是把对死亡的恐惧推向悲剧的庄严，而是越过悲剧的庄严走向荒诞的诙谐。就此而言，卡夫卡的《审判》预告了大智若愚的《第二十二条军规》。这是二十世纪文学对死亡的审美意识的一种内容。它的另一种内容则可以在萨特的《墙》里见一端倪。在《墙》这篇小说中，死亡不是一个无法捉摸的梦魇世界，而是一种等死的恐惧。三个被判了死刑的囚犯在牢房里等待死亡的降临。虽然等待的过程仅仅一夜之间，但对死亡的恐惧却使他们仿佛煎熬了好几个世纪。他们在生死之间领略着对死亡的极度恐惧，而这种恐惧的状态又如同死亡一样丑陋。最后，主人公巴勃洛·伊波叶达发现了其中的秘密，恐惧原来是隔在生死之间的一堵墙。经过一夜的心理搏斗，他战胜了恐惧，穿过了这堵难以逾越的墙。至此，他满以为自己获得了精神上的解脱，以致于在另两位难友被枪杀之后，他忍不住与法西斯分子开了个玩笑，说他们要抓的人藏在墓地里。结果他无意中出卖了朋友，从而死里逃生，白白地与恐惧搏斗了一场。如果说《审判》出示了死亡的荒诞性的话，那么《墙》出示的则是恐惧死亡的荒诞性。在死亡面前人们恐惧也罢不恐惧也罢，就是

这么回事。当你自以为战胜恐惧时，你会无意中犯下另一个你根本想不到的错误。在死不死面前，怕不怕是没有意义的。这样的哲理延伸到《第二十二条军规》里则是前面所说的，面对捉摸不透的死亡现实，恐惧失去了原有的悲壮意味而显得滑稽可笑。而恐惧一可笑，战胜恐惧当然就更可笑了。在此，文学在对死亡的审美上呈现出了一种具有诙谐性的现代意识——将崇高的悲剧感转化为荒诞不经的喜剧感。当然，这是一种沉重极了的调侃，或者说，一种濒于绝望的黑色幽默。

这种漠视死亡漠视恐惧的审美意识所基于的是一种悲观主义的哲学思潮。这种哲学认为，人生是一场注定要失败的求生斗争，而斗争的结果必定是死亡。人们虽然时时刻刻地在抵御着死亡的威胁，但死亡最终是要获得胜利的。我们站在历史主义立场上来看，这样的悲观哲学无疑是反动的，因为它取消了历史的创造，取消了人类生存斗争。然而当人们转到审美的立场上，他们就会发现，这种悲观意识并不失为一种有价值的审美意识。相形之下，与其说庄子哲学是美学，不如说这悲观哲学是美学。因为它不是注重生存的创造而是注重创造的毁灭，不是注重生命的张扬而是注重生命的摧折。如果说，历史哲学强调西绪弗斯推石上山的一个个进程，那么悲观哲学看到的则是石头滚下来的痛苦和悲哀。一个因创造而乐观自信，一个为毁灭而伤心苦笑。一个说生命战胜死亡，一个说死亡战胜生命。两者虽然相悖，但却各自合情合理。因为前者是生存的实践层次，后者是死亡的审美层次。双方同样正视死亡，又同样热爱生命，只是后者在死亡那里获得了诸如悲剧意识、荒诞意识之类的美学范畴而已。而恐

惧则在其中充当了一个必不可少的中介，将对死亡的审美意识变成了一个十分重要的文学观念。这就是——在死亡面前的人生观照。

1985年5月

## 《猫城记》与《城堡》的比较

对于老舍那部在他所有作品中最有争议的长篇小说《猫城记》，我曾经这样认为，尽管这部小说在艺术上略显粗疏，但它所要努力达到的那种恢宏气势，令人不由自主地联想到《红楼梦》的苍凉高远——到头来，落了片白茫茫大地真干净！凡是出类拔萃的作家都会在自己的作品中流露出无以名状的悲凉。曹雪芹是悲凉的，鲁迅是悲凉的，老舍在《猫城记》中也领略并努力地表达出了这种悲凉。

在不到半年的今天，当我重新说起《猫城记》这个话题时，我突然发现我的兴趣已经不在这部小说那种悲凉的审美意象上了。我觉得这部小说的审美意象的组合似乎比审美意象本身更有意思。它在以写实主义著称的老舍笔下，是唯一的一部非写实小说。也即是说，它用以组合审美意象的方式不全然是叙事性的，而是带有强烈的呈示性。按照我的区分，它不是一部写实小说而是一部意象小说。而按照小说本身的意象呈示上的明晰性和深透性来说，它又不是一部十分成功的意象小说而是一部生硬勉强的意象小说。因此，我在本文中将对《猫城记》所作的论述与我在那篇论文中说的正

好相反：尽管这部小说在审美意象上是悲凉的，但它在审美意象的组合上却是那么的笨手笨脚以致于破绽百出。

我从刚刚读到《猫城记》起，我就想到了卡夫卡的《城堡》。毋庸置疑，卡夫卡是本世纪最杰出的意象小说作家，《城堡》是卡夫卡最著名的代表作；而老舍作为一个中国现代文学史上的写实小说大家，他的《猫城记》不过是他创作史上的一个偶然现象而已。但这里重要的是，《城堡》给有关《猫城记》的研究提供了一个有力的参照，人们可以通过这两部小说的比较探讨意象小说如何构建的小说本体论课题；当然，同时也可以明了《猫城记》在艺术上的粗疏之处。

凡是读过《城堡》的人们都不难发现，那个土地测量员的故事很难说是个故事。因为它实在太简单了：土地测量员要到城堡去，但他始终进不了城堡。整个过程毋宁说更象一个梦魇，一则寓言，一则人想要寻求自身的存在而无法找到存在的寓言。小说虽然写得细致实在，但给人的感觉却相当虚幻。主人公K没有姓名没有来历，村子没有村名，城堡没有确切的地理位置，背景没有注明发生在哪个年代。时间、人物、地点——写实小说必须交代明白的要点，《城堡》一概不予交代。你可以说这个故事发生在地球上，可以说这个故事发生在火星上，它具有一种无限的可能性，因而它就有可能发生在任何时间任何地点任何人身上。有人说卡夫卡是一个圣徒式人物，事实上他的《城堡》又何尝不是一部《圣经》？至少《城堡》采用的是《圣经》的写法，而它本身则是一部现代启示录。整个小说可以浓缩成一则几百字的寓

言，而这个小小的寓言却蕴含了可以无限展开的内容。你可以说《城堡》指出的是人类的困境，也可以说《城堡》说明的是每个人的生存状态，你甚至可以说《城堡》说的就是你的故事。作为一种象征，《城堡》几乎涵盖了整个人类的生存境况。这种境况是如此的荒诞，如此的无法解释，如此的无法摆脱，又是如此的实在，以致于小说本身难以结尾。这种不结尾的小说事实上是没有完整的完整，没有存在的存在。道理很简单，一如人们尽可以说过去做了什么，现在正在做什么，但绝对无法确知自己明天会是什么样。也许明天是今天的重复，也许明天会降临巨大的幸运，也许明天突然遇上灾祸，如此等等。未来总是说不清的。而说不清的将来则正是最恰当的结尾。由于小说在意象上的完整性，《城堡》的没有结尾也成了一个最令人信服的结尾。尽管后来卡夫卡自己也曾对别人说起过结尾是什么样的，但那不过是卡夫卡说的结尾，而不是《城堡》的结尾。因为《城堡》在整个形式结构上是开放的，它无法封闭。或者说，任何一个句号式的结尾都不属于这部小说。

这就是《城堡》的方式。

人们可以看到以这种方式写的小说的意象性。这种小说在表层结构上是在讲一个故事，故事里有一个人（主人公），这个人做了什么事，等等。但在其深层结构上，小说的轴心根本不是什么故事，什么人物，而是深邃高远的意象。这种意象相当明晰，不仅能见，而且仿佛能触摸，但它又具有无限多的阐释性，它决不被任何一个观念或任何一个哲理，更不用说任何一个概念所笼罩。而整个小说的语符系统，也就在这种意象的召唤下凝聚起来组合起来，从而有序化和充分

化。

在见识了《城堡》的叙事方式和明确了意象小说的基本要点之后，我再回到《猫城记》的创作上似乎就能够把问题说得更明白了。

尽管我认为《猫城记》也同样是一部意象小说，因为小说所讲的有关猫人和猫人国的全部故事都可以归结为一个意象——衰亡的意象；但这部小说采用的不是《圣经》的写法，或者说不是启示录的写法，而是史诗的写法。没错，史诗的写法。

《猫城记》与《城堡》一样，它也抹去了时间，虚化了地点，抽象出了人物，但人们一看就可以发现小说的所指是明确的。正如《荷马史诗》讲说的就是古希腊民族的历史一样，《猫城记》叙述的故事只能发生在作者所属的那个国度和作者所属的那个民族身上。因为《猫城记》的表层结构太实而深层结构太浅，致使它把意象小说的隐喻功能诉诸了类似于影射小说的明喻类比。小说写了一个地球上的飞行员因为坠落在火星上，从而目睹了火星上的猫人国的衰亡过程。虽然小说象《城堡》一样写了权势的重压、官僚机构的腐败、民众的麻木、人心的险恶、奋斗者的孤独、正常人在命运面前的无能为力等等，但小说显示的许多细节——诸如迷叶、红绳军、大家夫斯基之类——都会使人促发对号入座的联想。也即是说，小说用过多的观念侵扰了意象的组合，使充满悲剧性的审美意象在重重叠叠的观念阻碍下建立不起自身在小说中的生存空间。而且这些观念不仅堵塞了意象的空间伸展，它们还封闭了小说的形式结构。当猫人从猫人所居

住的星球上消逝时，《猫城记》在结构上也就划上了一个句号。尽管这个句号在审美上相当悲凉，但它带给读者的只是情绪上的激动而不是无限广阔的想象和无限深远的思索。或者说，作为一部史诗，《猫城记》焕发出了强烈的悲剧意识而令人肃然，但作为一部意象小说，《猫城记》却在情感上过于激动人心，在意象上过于浅显直露。尽管以后的一些历史场面使《猫城记》在某种意义上具有令人震惊的预言性，但这种预言不是对人类生存境况的说明而是对民族命运的担忧。

在此，我想我已经涉及到了史诗和意象小说在叙述方式上的重要区别。一部史诗，不管它是一曲英雄的赞歌还是一个命运的悲剧，它总离不开对历史场面或者历史进程的描绘和创作主体在情感上的自然抒发。它的整个语符系统具有叙说性质，它的叙事结构往往以历史人物或历史场面为主导，它的文本可以说是一种古老的叙事性文体。但这在意象小说却完全不同了。在意象小说那里，由于它的整个叙事结构都以意象为主导，因而它的语符系统是呈示性的或者说是说明性的。它也有情感，但它更关注叙述；它也有场面，但它不注重历史性的描绘。它是一个说明，一种象征，它不是一种感慨，一种历程。它只是告诉人们某个人的某种处境是怎样的，它无法探讨也无法解释那个人的那种处境为什么是那样的。而所有这些都恰好是《猫城记》的疏漏之处。

《猫城记》虽然也力图通过猫人的生存境况向读者提供一个象征，但它又不断地让主人公在小说中感慨万分；《猫城记》虽然也写出了猫人猫城的种种境况，但它又使劲地想解释猫人猫城为什么会处在那种境况里，他们怎样才能摆脱



那种境况，乃至很直率地告诉读者他们难以摆脱那种境况，他们正在走向灭亡。因此，作为一部意象小说，《猫城记》在使用叙述性和呈示性的语言的同时，很不恰当地混用了阐释性和探讨性的语言。即使在呈现某个震慑人心的场面——比如公使夫人的那段诉说——时，《猫城记》也把实实在在的具象作了观念性的抽象，致使读者看到的不仅是荒诞的存在而且还有野蛮的以占有为主导的一夫多妻的婚姻制度。这种在叙述方式和叙述语言上的含混不清，自然也就导致了小说在意象构建上的软弱无力。《猫城记》的意象从总体上来说是一种文化的衰落。但这都不啻是已有的或现有的生存境况，而是对存在的一种批判和对未来的一种预见。批判是有力的，预见是深远的。但有力的批判毕竟只是批判，深远的预见也不过预见而已。前者在取得观念上的深度的同时缩小了意象的空间，而后者在预见了无法预见的未来的同时封闭了不该封闭的文本结构。这是《猫城记》在意象构建上的缺憾，也是它在艺术上最主要的粗疏之处。

在比较《城堡》和《猫城记》的叙述方式之后，我不想下一个“《猫城记》是一部失败的意象小说”的结论，因为老舍自己对《猫城记》的不满意已经为我的上述论述作了最恰当的诠释了，我想接下去说的是，为什么同样一部意象小说，在卡夫卡笔下成了杰作，而在老舍笔下却那么支离破碎呢？

对此，人们可以说老舍本来就不擅长写意象小说，老舍原本是一个精于写实尤其是写市民生活的现实主义作家；人们也可以说老舍写《猫城记》纯属偶然，他当时根本就不知

道在世界上还有《城堡》那样的作品；人们甚至还可以说老舍就是老舍，卡夫卡就是卡夫卡，《猫城记》和《城堡》之间没有可比性，等等，等等。假如人们这样说的话，我就说他们都对，都有道理。但是，我想说的却不是这些。我想说的是老舍那种为大多数中国作家共有的创作心态，即老舍在《猫城记》中的忧患意识。

毋庸置疑，《猫城记》本身就是忧患心态的产物。这是一种对民族的命运、对民族文化心理或者说对国民性的种种弊病、连同对作者当时面临的民族危亡的相当深重的忧心忡忡。而且难能可贵的是，老舍没有把这种巨大的忧虑诉诸自慰自欺的虚假乐观主义，而是诉诸沉重极了的无望的感慨。应该说，《猫城记》中的这种忧患性是相当感人的。但作为一部意象小说，《猫城记》的败笔也恰恰败在这种忧患意识上。

老舍与其他许多中国文学家一样，忧患使之提笔，然后又在笔端倾注忧患，尽管老舍自己也许知道在严峻的历史面前，文学是无能为力的，但传统的责任感和使命感却依然把他推向文学拯救历史的创作神话。于是，洞若观火的明察不时地为如火如荼的忧愤所掩遮，理应由下意识编组而成的意象不时地为有意识地裸露出来的观念所侵扰。整个小说仿佛不是在构建审美空间，而是在抒发治国平天下的雄才大略。事实上，从老舍一些写实小说的代表作来看，老舍是很忌讳观念的侵扰的，但他的《猫城记》却在观念的侵扰下严重地失控了。深刻的历史洞察使老舍构筑了《猫城记》的审美意象，而满腔的民族忧愤又使老舍身不由己似地揉碎了《猫城记》的审美意象。这对当今的一些意象小说作家、尤其是一些一度倡导过文化寻根的青年作家来说，是应该在创作上引以

为戒的。小说是不能骑在马背上写的，哪怕是想象中的马背。

当然，老舍在《猫城记》中的疏漏归根到底还是一种中国知识分子在文化心理结构上的局限。同样一部意象小说，在另外一种文化心理结构中，在卡夫卡那样的作家笔下就能够写得象《城堡》那样高远深邃。因为卡夫卡的创作心态与老舍正好相反。他曾经在他的笔记中坦率地说：“这个世界决定性的特征是它的腐朽……如果我要和这个世界斗争，当然必须抨击它决定性的特征，即它的腐朽。在我的一生中能够这样做吗？不仅以何信仰和希望为武器，而是能够真正地这样做吗？”

卡夫卡在文学能否拯救世界这一点上，无疑是相当清醒的。因为一个作家在创作时首先考虑的是审美上的永恒性而不是历史向度上的推进力。作家对一个腐朽世界的斗争和作品对一个腐朽世界的审美观照是两种不同的价值取向。卡夫卡明白了这一点。卡夫卡因此在小说中避免了观念的侵扰而成功地构建了在整个二十世纪文学史上最具有经典意义的审美意象。

不过，必须指出的是，老舍对此也未必不明白。老舍在他诸如《骆驼祥子》、《正红旗下》那样的代表作中都显示了极强的文学形象的构建能力，只是在《猫城记》这样的意象小说中显得力不从心而被观念所局限罢了。

在分析了观念上的干扰之后，我想进一步论述的是意象小说不同于写实小说的某些特征。

假设老舍把他那种有关民族危亡的巨大忧患不是诉诸意象小说，而是诉诸写实小说，《猫城记》就变成了《四世同

堂》。正如对照一下《猫城记》和《城堡》可以看出《猫城记》在意象构筑上的乏力之处一样，对照一下《猫城记》和《四世同堂》可以看出《猫城记》的意象小说特征。

与《猫城记》一样，《四世同堂》也受到观念的制约，以致于在形象塑造上要逊于《骆驼祥子》或者《正红旗下》那样的杰作，而且有趣的是，《四世同堂》也是一部史诗，但这是用完全不同的叙事方式讲述的史诗。它的轴心不是意象的光照而是人物的命运和历史的变迁。它把所有的故事，所有的人物形象，所有的历史内容，连同所有的忧患心理和爱憎情绪都放在小说的表层结构上按部就班地展开。一个故事就是一个故事，一个人物就是一个人物，他们不具备象征意味因而在他们背后也就没有意象性的审美空间，或者说小说的深层结构。

与《四世同堂》不同的是，虽然《猫城记》也讲了故事，但这个故事本身具有一种隐喻性，而它的喻义则构成了小说的深层结构。此其一。其二，虽然《猫城记》也刻画了人物，但它所刻画的人物更具有符号性。与《城堡》中的K或者加缪的《局外人》中的莫尔索一样，该人物是谁并不重要，重要的是该人物具有多少符号性涵量。其三，虽然《猫城记》也讲述了历史，但这历史是一种象征，一种苏珊·朗格称之为的感性抽象，而不是《四世同堂》中的那种对历史的忠实描绘。其四，《猫城记》的叙述语言连同其整个语符系统都同它所讲的故事同样具有一种隐喻性，而不是如写实小说那样基本上是陈述性的。其五，也是最重要的一点，如上所说，《猫城记》和《城堡》那样的意象小说一样，尽管它受到观念的干扰，但它整个的形式结构仍然还是以衰亡的意

象作轴心，并且以此分出小说的表层结构和深层结构。

以上是《猫城记》不同于《四世同堂》的地方，也是意象小说区别于写实小说的基本特征。全面、完整、系统地论述意象小说显然不是本文所能承担的，我在此只是指出它的基本特征罢了。

应该说，在当今老舍研究的学术热潮中重新提及他的《猫城记》时，我原不该如此直率地指出它在艺术上的种种不足。但我的用意并不在于对老舍这部小说作出评价，而在于通过两部意象小说的比较指出意象小说创作时应该注意避免的弊端。这些弊端往往为当今许多作家、评论家所忽视。人们不是混淆了写实小说与意象小说的叙述方式，就是混淆了作为感性抽象的意象和作为理性抽象的观念的不同涵义，从而把深刻的观念和深远的意象混为一谈。这在比如象《爸爸》那样的小说的创作和评论上，表现得尤为突出。因此，我在本文中对《猫城记》的某些批评同样适用于对《爸爸》一类小说的评析。尽管这并不妨碍我仍然认为那都是当今小说创作中的出类拔萃之作。

因此，在结束对《猫城记》艺术得失上的评论之前，我必须郑重声明：我对《猫城记》的上述批评出自于我对当今意象小说创作所寄的厚望。但在对《猫城记》的诸多非文学甚至非学术的非议面前，我将照旧引用我在硕士论文中的那段评说：

它所努力达到的那种恢宏气势，令人不由自主地联想到《红楼梦》的苍凉高远——到头来，落了片白茫茫大地真干净！

1987年9月28日

## 人格力量·悲剧意识·艺术感觉

——老舍小说初论

人们巡视中国现代文学史长廊时，往往会在一些因极为奇特而格外引人注目的景象面前情不自禁地驻足，比如鲁迅的《阿Q正传》、比如沈从文的《边城》、比如萧红的《生死场》，比如……等，然而，我们现在所要面对的这位作家，却是整个现代文学史上正常得不能再正常的文学现象。他奉献给世人的每一部作品几乎都是一幅幅底气充沛的现实主义画幅。朴实如泥土，谦逊似小草。他的才气不在于惊世骇俗的见解或者狂放不羁的激情，而在于对社会对人生那种无与伦比的洞悉。所谓“世事洞明皆学问，人情练达即文章”，几乎就是他的形象写照。如果说现实主义是中国新文学发展的主流，如果说文学为人生曾是大多数新文学作家的创作宗旨，如果说伟大的鲁迅是这一主流和这种宗旨的奠基人，那么，现在要论述的这位作家则是这一主流的最有代表性的体现者和这一主旨的最有成就的实践者。他在一部部严谨踏实的作品中借以建造的那个文学世界，构成了中国现代

文学史上最为壮观的艺术景致。尽管前人由于为种种莫名其妙的偏见所囿而在论及这位作家时常常作了非文学的阐释，但我想在此尽量地从文学史的角度来评析这位作家，从面对一个文学家的角度论及他的小说世界。正如一部文学史首先并且主要是由作家作品构成的一样，一个作家之所以成为作家是因为他创作出了作品，而一个伟大的作家之所以伟大则是因为他创作出了为一般作家所难以企及的伟大作品。文学史应以作家论为构架，而作家论则应以作品论为底基。如果从政治运动、社会革命、思想斗争的视角去评判一个作家，就会陷入以其活动能力而不是创作成就，以其立场态度而不是艺术才华来确定其价值的模式。如果这种思维习惯和论述视角曾经是现代文学史的研究家们的的主要评论方式的话，那么这种方式现在应该有所更新了。因为从文学评论而不是思想鉴定的角度能对作家作出更为准确的评判，这样的评判也将使我所论述的这位作家不仅以一个民主主义者而且还以中国现代文学史上最具有代表性的现实主义大家的形象站立在世人面前。

我说的是，老舍。

## 一

作为一个现代文学史上的文学大家，老舍的形象主要是由他的小说创作所树立的。人们可以在老舍的小说世界中了解老舍，同样，要了解老舍首先得看他的小说世界，这个世界在向文学史提供了一系列人物形象的同时提供了老舍自身。应该说，这是一个相当朴实的世界，不如巴尔扎克笔下

的《人间喜剧》那样有着金字塔式的雄伟结构，但可以说具备了杜甫“三吏”“三别”那种黄土地一般的坚实有力。这就是说，创造了这一文学世界的这位现实主义作家尽管在形式结构和风格技法上都受到狄更斯一类现实主义大师的直接影响，但骨子里却仍然是一个中国文人，一个承继了杜甫血统的民族文学家；并且是一个相当正宗的民族文学家，其正宗性与其说他是以对社会的热忱对历史的责任从事创作的，毋宁说他的创作基于他的人格。如同中国知识分子都有以天下为己任的历史传统一样，老舍也是一个严肃有责任感的作家，但他的责任感不在于通过拯救天下黎民百姓而使自己在天下占有一个什么位置，而在于他那质朴厚道，耿直善良的崇高人格。基于这样的人格，他的每一部小说都写得朴素无华，既无瑰丽的色彩，也没有感伤主义的呻吟。

不过，很有趣的是，虽然老舍笔下的整个儿小说世界是相当凝重的，但他的早期作品却幽默得近乎油滑。仿佛一部庄严深重的交响曲，其引子却由一个个诙谐的玩笑所组成。这里指的是，《老张的哲学》和《赵子曰》。

这两部小说几乎是同样的油滑，同样的粗糙，同样的俗套。前者将一幕悲剧随随便便地扔在一个叫做孙守备的老军人手里轻而易举地作结，从而复习了一遍流传千百年的清官模式；后者在一片黑暗和混浊中推出的一线希望，不过是一场热血青年的刺客冒险，其幼稚一如巴金早期作品中的种种英雄场面，只不过一个是基于中国式的侠义心肠，一个是基于布朗基式的恐怖主义罢了。但是，这两部早期作品却提供了以后整个儿的老舍小说世界的雏形。其中尤以《老张的哲学》为典型。



在《老张的哲学》中有这么三个人物形象是需要加以特别注意的。一个是王德，一个是赵四，一个则是老张。王德的老实可欺、真诚而无用，赵四的正直和机智，老张的粗俗鄙陋，为老舍小说往后的一部部展开定下了三个主题音调。或者说，老舍小说的人物世界主要是以这三类形象作构架的。《赵子曰》中的欧阳天风是老张形象的主题变奏，李景纯是赵四的基调延伸，赵子曰则是王德的气质衍化。如果我们把从王德到赵子曰排成一条线，那么沿着这根线朝纵深处看去，则可以看到马威（《二马》）、牛天赐（《牛天赐传》）、老李（《离婚》）、祥子（《骆驼祥子》）、瑞宣（《四世同堂》），或者老王掌柜（《正红旗下》）、乃至小蝎（《猫城记》）等一系列人物形象。他们诚实然而窝囊，正气昂然，然而在命运或恶势力面前无可奈何。与这一组形象相应的是从赵四到李景纯这一组既具有强烈的正义感又具有机智的抗争能力的形象系列，诸如《二马》中的李子荣、《离婚》中的丁二爷、《牛天赐传》中的四虎子、《文博士》中的唐振华、《正红旗下》中的福海二哥，等等。假如在此可以把上述两组人物简单地称之为好人形象的话，那么与此相反的当然是一组坏人形象；从老张、欧阳天风开始，我们可以列举出小赵（《离婚》）、虎妞（《骆驼祥子》）、文博士（《文博士》）、大赤包、胖菊子、冠晓荷、蓝东阳（《四世同堂》）、姑母、大姐婆婆、多老大（《正红旗下》）、包括大蝎、公使夫人（《猫城记》）等等形形色色的恶棍、无赖、泼妇、坏女人之类的人物造型。

将这三组形象系列划分出来之后，我们可以发现，老舍的幽默笔调主要光临的往往是第三类人物，只是偶尔照拂一

下第一类人物，但很少几乎不大用到第二类人物身上。这也即是说，老舍的幽默不是一种看破红尘之后的玩世不恭，而是一种对黑暗的委婉抗争和对丑恶的肆意挖苦。不说《老张的哲学》，即便是在他一个早期的短篇《马裤先生》里，人们就可以品出老舍的这种幽默滋味了。这种幽默当然不带有如同《第二十二条军规》那样的荒诞性和哲理气，而是潜藏在一阵阵轻松的调侃中的一声沉重极了的人生喟叹。这种幽默表明，老舍的笔调越轻松就越显得他在生活面前毫不含糊地认真，致使人们在一个个邪恶得令人发指又丑陋得令人捧腹的人物形象中看到一种刚直善良的人格力量。如果说创作往往是作者的一种自我实现的话，那么老舍的小说世界可以说是老舍人格的艺术外化。正如上述三组人物形象形成老舍小说世界的基本构架一样，老舍的人格乃是这个世界的主体精神。它是老舍小说创作得以成功并且蔚为大观的根本原因，而它的复杂性也同时决定了这些人物形象的多样性。

把老舍小说中的人物形象说成好人坏人当然是一种极为简单的区分。因为即便是老舍本人，也意识到好人也有缺点，坏人也有好处，更何况后人评析？尽管老舍本人在作品中不时会流露出种种善恶褒贬的道德倾向，但他的小说毕竟不是道德说教甚至于道德教科书。要想从老舍的小说世界中获得审美判断，只有从形象本身而不是从道德标准加以评析。

当老舍在《老张的哲学》中推出老张、赵四和王德这三个人物时，不管他们有多么粗糙，老舍的人格却已经得到相当完整的展示。一方面是对老张的极度鄙夷，一方面是对赵四的由衷喜爱，再就是对王德的同情惋惜，构成了老舍人格

的三棱体。假若把这三个形象比作三大块的话，那么老张和赵四显示了老舍小说中的明暗调子对照，王德则是这两个对比色块之间的中间调子。人们可以从由赵四启开的那一组形象那里领略出老舍人格中的浩然正气和处世智慧，其正气相对于老张之流的邪恶丑陋，其智慧相对于王德之类的忠厚憨直。从形象本身说，赵四型的形象系列经过李景纯到李子荣、丁二爷、福海二哥趋于成熟丰满，王德型的形象系列经过赵子曰到马威、牛天赐、老李、尤其是祥子和瑞宣愈见生动鲜明，而老张型的形象系列则经由欧阳天风到小赵、文博士、虎妞、多老大、姑母、大姐婆婆以及《四世同堂》中的冠家那伙越来越写得丰富多彩。就人格外化而言，赵四型的形象系列是老舍人格中朴实而充满睿智的光彩面，老张型的形象系列体现了老舍人格中的爱憎性，而王德型的形象系列则是老舍人格中最具实体性的部分，集中了老舍人格中的全部复杂性。

从赵四而后，人们总可以看到一些面容各异但气质相近的人物在老舍的小说世界中走动。他们地位卑贱，但心气高尚，他们善良正直，但又不失于庸碌无能。赵四是不为人注意的一个车夫，李子荣是马家店铺的一个伙计，四虎子是牛家的一个雇工，丁二爷是张大哥家一个管看家与添火的，唐振华不过是唐家一个无足轻重的弱女子，福海二哥则直到其大哥死后才补上旗兵的饷缺。他们不仅不起眼，即便在小说中也往往着墨不多。但他们却给老舍的整个小说世界带来一片光明和欢快。我不敢臆测他们是否就是老舍自身的形象写照，但至少可以肯定，在他们身上凝结着老舍人格的主要基调。这一基调本身不仅坚实，而且丰富多彩；既有古朴的一

面，如四虎子对小主人牛天赐的忠心耿耿，又有侠义的一面，如丁二爷挺身而出为张家剪除祸害；既有机智的一面，如福海二哥在家族亲友间的巧妙周旋，又有务实的一面，如李子荣所选择的人生追求。这组群象大都冷静清醒，从不为虚浮的荣华富贵所动，即便是如同唐振华这么一个貌不惊人的普通女子，在与文博士的接触中也显示出了为她父亲——一个在官场中混迹多年因而世故很深又极有城府的“饱学之士”——所远远不及的见地和品格。他们善良朴实，但并不懦弱可欺。他们不仅敢于反抗，而且善于反抗。同样面对下流无耻的老张，王德只知道冲到婚礼上与之拚命，但赵四却巧妙地搬出一个孙守备，弄得老张哭笑不得。他们可以为朋友两肋插刀，肝胆相照，但对自己的种种艰难困苦却从不挂在嘴上，更不因此而整日价忧心忡忡，愁眉不展。而且他们的这种乐观又不是来自对生活的随遇而安或自慰自足，而是出于一种人格上的绝对自信。他们自信自食其力，他们自信刚直不阿。他们无意于成为世人瞩目的英雄，但他们的平凡无奇却恰好体现了整个民族性格中最为光辉的一面——脚踏实地、积极进取。这也即是说，在这组形象中流荡着一种令人感奋的民族精神，这种精神虽然古老但有着永久的活力，因为它们的一个最主要的特点就是它的那种行动性。它不是客厅里的高谈阔论，也不是书本上的喋喋不休，而是实际生活中的行动能力。而且这种行动不是唐·吉河德式的盲目勇敢，而是充满了列那狐般的聪明和机灵。中华民族之所以历经艰难而没有终归寂无，就因为有着这样一种朴素而坚韧的精神做着牢固的文化心理支撑。不管老舍本人是不是这样一个形象，但他的小说却通过这么一系列人物体现出了这种

精神。我说老舍是一个正宗的民族文学传统发扬者，首先指的就是这组人物形象身上所凝聚着的民族精气。

在此需要指出的是，虽然老舍常常以其人格力量和娴熟的技巧相当轻松地推出这类形象，但他对这类形象的把握也不是百分之百地成功的。有时情感过于浓烈，结果导致将形象理想化，比如《猫城记》中对大鹰的热烈讴歌，虽然可以理解，但总让人觉得掺进了过多的浪漫诗情。有时又因为要急于表达什么而流于人物塑造上的观念化，比如《四世同堂》中的钱默吟，尽管被作家大笔泼墨，一再渲染，但作为一个英雄形象始终焕发不出应有的光彩，显得单调苍白，不说及不上前面提及的那些人物生动，甚至还没有同一部小说中钱默吟的那个与一卡车日本兵同归于尽的儿子来得动人。相比之下，后者在小说中只是被笔锋一点。

似乎应该说，老舍得以更为自如地把握形象的是对老张型的系列人物的刻画描绘。即便一个小小的短篇（如《马裤先生》），他也能把一副自私的嘴脸刻写的入木三分。至于在一部部长篇中，老舍更是发挥了他那天然生就的讥讽才华，以极尽调侃的行文将这类人物勾画得维妙维肖，时常让人忍俊不禁。稍嫌不足的只是，正如对前一类形象的赞颂过于热烈会失却分寸一样，对这一类形象的讽刺一旦过火便会流于类型化或者漫画化，这种创作弊端在《老张的哲学》和《赵子曰》中初现端倪，及至《四世同堂》几乎泛滥成灾，无论大赤包、胖菊子，还是冠晓荷、蓝东阳等等，在读者心目中留下的全都是一张张脸谱，较之于虎妞的生动、文博士的活灵活现，相距远矣。究其原因当然很难说这是老舍艺术功力上的衰退，因为他后来创作的《正红旗下》就将姑母和

大姐婆婆写得极为逼真，简直是呼之欲出。这里似乎还是应该归结为作者是凭借着自身的人格力量和艺术感觉创作呢，还是按照某种观念推衍人物形象，不管这种观念是爱国主义的还是英雄主义的。

如果剔除了老舍在这类形象的塑造上的枝蔓蛇足，那么，人们就可以相当清晰地看到他们各自的个性和创作者的幽默特色了。正如老舍在前一类形象中正面体现了自身的人格力量一样，老舍对这一类形象所作出的是人格上的评判。这种人格的自信是如此的绝对和坚韧，以致于他的笔触每每落到这类形象身上时从来不慷慨激昂或者愤愤不平，而总是不动声色地诉诸准确生动的描绘，脸上还时常带着几分宽厚的微笑，仿佛不是在数落恶棍无赖而是在述说坏孩子的故事一般。比如《牛天赐传》中牛老者的弟妹带着四个小孩闹灵堂的一段，寥寥数笔便将一个贪心自私而又不要脸皮的泼妇刻画得淋漓尽致。诸如此类的场面在老舍的小说中不胜枚举，而且每一个场面老舍都处理得干净利索，轻松自如。好象逢到这样的描绘老舍特别来劲，他的艺术感觉在其人格力量和对人世的品味洞悉的撞击之下显得特别的活跃。

当然，与这些场面写得同样精彩的还是一系列令人捧腹的形象。在早先二部小说中，老舍的笔触不免因过分夸张而在刻画老张、欧阳天风形象时显得稚拙。及至《离婚》，他对小赵形象的把握已经相当有分寸了。同样一个恶棍欧阳天风恶得张牙舞爪，而小赵却坏得彬彬有礼，风度翩翩。这并不是因为小赵比欧阳天风温文尔雅，而是作者在处理这类形象时显得冷静老练了。这种冷静老练在《猫城记》中也曾得到过相当出色的体现。我指的是其中公使夫人的一段诉说。老

舍以自述的方式将一个一面在吃人一面又在被吃的泼妇写得惊心动魄。这种深入骨髓的讽刺让人看了惨不忍睹，但通篇文字作者竭力不流露感情，不加入评议。这样，作者写得越冷静，读者就会看得越惊心。这种幽默假若再跨前一步，也许就能成为嘲笑痛苦、调侃人生的“黑色幽默”了。

老舍在这类形象上处理得极为成功的，我认为可推虎妞和文博士。一个车厂老板的女儿，一个留学归国的博士，两种粗俗，被作了同样老到的艺术描画。

作为老舍笔下的女性讽刺性形象，虎妞也许是个极致。她既不象早期作品中有些形象那样失之于类型化，也不象后期作品如《四世同堂》或《鼓书艺人》中失之于漫画化，而以其个性的复杂性和具体性显示出了“这一个”的艺术力量。她尽管肆意撒泼，但毕竟不是她父亲的手，在老于世故的车厂老板面前还是显出了一般女孩子的天真幼稚；她虽然粗俗不堪，但对祥子也的确是一片真心，只是采用了她那独特的恋爱方式——不是小猫般的温顺而是用她的虎爪在祥子心上乱抓一气。她虽然乐于使坏，算计祥子，但她的结局也可说是惨不忍睹，如此等等。老舍在虎妞形象上所表现出的艺术功力，在以后的小说中再也没有重现过。直到《正红旗》问世，人们才在那部自传体小说中看到在艺术上接近于虎妞的大姐婆婆和姑母形象，当然，她们虽然栩栩如生，但总不及虎妞形象那么厚实丰满了。

或许是出于一种务实主义者或现实主义者的自信，老舍对一班浮夸的读书人总是从心底瞧不起。在他的前期小说中，曾经不止一次地出现过油头粉面，夸夸其谈，装腔作势，轻浮淡薄的读书人形象。仿佛总有那么一个头发梳得光

光的家伙在他心中走来走去，一直到了《文博士》才成功地走进他的小说世界。这部小说准确地说，似乎应该叫做：一个穷博士的回国奋斗记。这个形象使人想起巴尔扎克笔下的拉斯蒂涅或者吕西安一类的年轻人。这种青年往往野心和学问一样大，欲望与才华一般高。只是拉斯蒂涅到巴黎没多久就看准了发迹的途径，而文博士却回国半年多才摸到升官发财的门道。他的奋斗足迹所至，充满了阴狠的算计、残酷的作践、卑污的血迹、虚假的温情、令人发指的厚颜无耻。然而跟在他身后的作者却平静得一如闲庭信步。他和颜悦色地娓娓道来，仿佛讲说家常一般。我敢说，老舍写完这个人物之后，他对这类形象已经不再抱有艺术兴趣了。以后一些与此相近的人物，比如冠晓荷之流，不过是老舍在这类形象的塑造上使尽了力气之后的一声声哈哈大笑。

如果说老舍在第一类褒扬性形象的塑造上是本色的自然的，那么他在对这一类讽刺性形象的刻划上则是诙谐的轻松的。老舍的人生态度是极为认真的，但他面对浊世却相当不恭。而且，他对生活越是热爱越是执着，对世上的黑暗就越是憎恶越要调侃。他相信朴素正直的人格，他注重实际做事的能力，但是对于这个世界最终能否被彻底改造，他并不盲目乐观。因此，他虽然在为人处世上愿意也乐于选择赵四型的豪侠大度，但生活本身并不总是能够被如意选择的，他在更多的情形下也许不得不跌落在王德式的境地中，诚实善良，然而在邪恶跟前却无能为力。很难说在老舍有关王德一类形象的描绘里究竟是流荡着人道主义的热情还是暗寓着痛苦不堪的自况，但毋庸置疑的是，在这三类形象中，王德型的形象系列是老舍笔下最为成功最为出色也最有艺术价值的人物



塑造。

相形之下，王德和赵子曰是这一系列形象中较为粗疏的两个，一个是懦弱无能的书呆子，一个是稀里糊涂的浪荡子。尽管作者同情前者，批评后者，但这两个形象的成功程度表明，与其说老舍力图写出这两个人物，不如说他只是通过这两个形象表示出自己的生活态度和好恶褒贬。作为一个此类人物的成功形象在老舍的小说世界里站立起来的，还得首推《二马》中的马威。这个跟着父亲出洋谋生的热血青年，在爱情和事业，理想和现实，对文明社会的向往和中国人的民族尊严等等种种烦恼的折磨挤压之下，展示出了他自身性格的全部丰富性。他象赵子曰一样充满不着边际的幻想（尽管幻想的内容全然不同），又象王德一样才力平平。他本身除了出身门第的低微，还有一层因在大英帝国求生而来的民族自卑感，然而一个热血青年的种种创造性冲动又时时把他推入对前途无休无止的憧憬和对成功没完没了的渴求之中。一面是身为下贱，一面是心比天高；一面是浪漫的激情，一面是严峻的现实；一面是有限的能力，一面是自强的意识……凡此种种，写尽了一个出洋青年的酸甜苦辣，甚至于直到今天，我们还可以看到形形色色的马威飘洋过海，在异国他乡如此这般地撞来撞去。

写过马威形象之后，老舍在《离婚》中对老李形象的描绘就更为成熟老练了。在此不是宏大的抱负和远大的追求，而不过是一件不美满的婚姻，便把这个吃薪水的小职员弄得死去活来。家庭如同监狱，夫妻双方互为囚犯互为看守，谁也无法解脱谁也无法活得舒畅。纵然是做了千百个爱情梦，总也跨不出半步去。虽然小说本身对这种中国式的婚姻还没

有写足写深写透写绝，但一个在没有爱情的家庭的门坎前作着永无休止的徘徊的身影，老舍可算是勾勒成功了。

如果说马威是一个在异国谋生的中国人，老李是一个站在没有爱情的婚姻面前的中国人，那么牛天赐则是一个没有父母的中国孩子，他经受了在一个殷富人家中寄生长大的种种人生悲欢。他的遭遇很容易使人想到狄更斯《雾都孤儿》一类小说所述说的故事，只是老舍采用了中国式的讲法而已。财富使牛天赐娇生惯养，穷愁潦倒又使他重新认识了自己，最后在一番对炎凉世态的深切体验之后，走上自立的人生道路。至于他自立以后怎样，《骆驼祥子》似乎提供了回答。

这里展示的又是一番中国式的遭遇和中国式的奋斗。一个自食其力的人力车夫，其最高理想不过是能拥有一辆属于自己的人力车罢了。然而即便是这样一个生存目标，祥子奋斗了十几年还是两手空空。在一个生存空间极度狭窄，成功机遇极为稀少的国度里，正当的求生就象在沙漠里寻找清泉一样困难一样渺茫。在此，祥子的失败与文博士的成功恰好形成一个鲜明的对照。必须说明的只是，老舍通过祥子形象所道出的不是悲悲切切的控诉而是冷酷无情的现实。因为在如此冷酷的现实面前，任何控诉都显得苍白。从老舍本身来说，无论是对现实的苦难还是对未来的追求，他都不喜欢挂在嘴上，而看重行动本身。老舍的这一性格特征使祥子的悲剧因而获得了更为深刻的意义：这不是一班整日价夸夸其谈的幻想家的破灭，而是一个行动者的失败，一个为老舍所一向看重的行动的失败。祥子形象于此闪烁出一种灿烂的悲剧光泽，论述老舍的悲剧意识是下一章节的任务，在这里我想

说的是，在由王德开始的这一系列形象中，祥子是老舍塑造得最结实最有光彩的一个，或者干脆说，是这一类形象的艺术高峰。祥子以下尽管还有《四世同堂》中的瑞宣、祁老大，还有《鼓书艺人》中的方宝庆，但其艺术魅力已远远不逮了。

在这以后几个相类形象中很值得一提祁老大的自沉。虽然瑞宣作为一个古老家庭中的长房长孙受尽了责任和义务的沉重压迫，虽然方宝庆的生涯充满着一个旧艺人的人生悲凉，但从人物形象的内在连接上来说，延续了祥子的悲剧精神的不是他们两个，而是祁老大的痛苦。记得在《红楼梦》里那林黛玉操琴的情景中，悲切的琴音使妙玉听了，大惊失色地说：琴弦将断，话音刚落，琴声果然突然中止，琴弦绷断了。祥子形象在老舍的这一系列形象旋律中就好比是一个最尖厉最凄切的高音，及至祁老大自沉，整个形象旋律断然寂归。在我看来，祁老大的自沉和祥子的失败合在一起体现了老舍在人物形象的艺术塑造中最为悲怆的人格意境，而且更为悲怆的是这种艺术感觉最后竟然成了老舍自己的人生预言。正不知在那个黑夜里，老舍走向死亡时如何作想。因为老舍不仅对人对人生认识得极其深刻，他对自己也看得实在太清楚了！

我无意于在此说老舍如何神秘，我想说的是，老舍之所以取得那么辉煌的文学成就并不在于他的学识如何渊博，他的世故如何深厚，他的感情如何丰富，而在于他将自己的生命全然融进了文学创作之中。他的每一部小说几乎都是他的一次相当认真的生命体验。他笔下的人物形象与其说是东取一个鼻子，西取一个嘴巴捏合成的，不如说是他那浑朴厚实

的人格丰富多彩的藝術外化。他不僅基於他人格之中的光明部分向趙四型的人們作樂觀的微笑，向老張型的人們深切而寬厚的嘲諷，而且敢於正視自身人格之中的陰暗部分或者說矛盾部分，從而在王德型的形象系列中袒露自己，感慨人世，喟嘆人生。他贊成趙四型的行動者，他不贊成王德式的無能為力，但在命運的重壓面前他又不得不看到人的渺小和人的可憐。他一旦發現這一點，他那人格之中的尊嚴部分又會挺身而出，寧為玉碎也不為瓦全！當然這也可以歸結為中國知識分子可殺而不可辱的傳統心理。不管怎麼說，當老舍所寄予希望的行動者（也就是老舍自己安身立命的做人原則），一旦無法行動，他所能選擇的唯一出路就是悲壯地死去。因為老舍的人格所造就的老舍是一個樸實而耿直的中國人，他最無法忍受的不是窮困而是苟活。人們說他剛正也罷，軟弱也罷，反正他就是以此創造出了他小說中眾多的人物形象，而所有這些形象最終又都可以通過正面或反面的途徑歸結為一個形象——老舍自己。

## 二

凡是讀過老舍小說的人們看完本文第一節中人物形象的三組分類，一定會指出，如果將老舍小說中的人物形象作系統全面的分類的話，那麼肯定不止這麼三類，還有兩類相當重要的人物是不能忽略的，一類是《微神》中的“她”，《月牙兒》中的“我”，《駱駝祥子》中的小福子，《鼓書藝人》中的方秀蓮等等被侮辱被損害的女子形象，一類是馬仁則（《二馬》）、沙子龍（《斷魂槍》）、祁老人（《四世同

堂》)等等老一辈中国人的系列形象。对此,我应该说明一下,这不是匆忙之中的疏忽,而是特意留出的空白。因为前一类形象需要专文论述,而后一类形象我准备从民族文化心理的角度加以评析。

除了祥子和虎妞这样成功的人物形象之外,马仁则、沙子龙、祁老人这三个人物是老舍笔下最有深度最具审美意味的艺术造型。如果说,在赵四型的形象系列中我们可看到某种未来的指向,领略到生命的涌流的话,那么在这三个人物形象那里人们所见到的则是我们这个民族的过去以及这种毫无生气的过去对于现在和未来的历史重压。从某种意义上说,这三个人物简直是三部古老的史书,翻开其中任何一本都会使人感到“天苍苍、地茫茫”,从而神色黯然。

当然,在一个封闭的文化空间里人们无法察觉自身的封闭性,只有让这种文化置于与之截然相反的文化环境的参照之下,人们才能对它作出历史性的判断。马仁则如果走在北京的大街上,人们无从看出他的迂腐;但当他一旦踏上伦敦码头,他的陈旧性马上就会轮廓分明地显露出来。一种由农业文明所培育的文化心态与一种在工业文明和商业文明中养殖成的文化心态形成了极为强烈的对照。仅仅是一个喝酒付账的细节,老舍就将两种价值观念和两种文化习性揭示得清清楚楚。在马仁则看来,上馆子就要体现请客与被请的关系,但伊牧师却出乎意料地宣布:“到英国按着英国法子办,自己吃自己,不让!”马仁则对此大惑不解。他不理解这种各自为本的交往关系,不理解这种等价交换的商业文明法则。他习惯于一种没有个体没有自我的合群性。象所有的中国人一样,他把人际交往不是看作自己个人与他人的关

系，而是看作咱们大伙聚一聚的方式。因此他无法明白伊牧师为何要在彼此间分得这么清楚。他也习惯于一种时时处处有上下之分的等级性和秩序性。不仅有着牢不可破的家长制观念，即便吃饭也得讲究个座次。因此他难以接受伊牧师那种不分等级没有请与被请关系的公平付钱。并且更深入一层地说，他甚至认为伊牧师的这种做法不是自己失礼就是使马仁则失礼。上酒馆怎能不讲客气不讲面子呢？什么都可以不讲，唯独面子是非讲不可的。

马仁则就戴着这张面子在异国他乡无所适从地东游西逛。他赖以生存的收入来源是他先兄遗下的一家古董铺，但他又不愿费心照料以图发展。因为他看不起经商，认为唯有做官才是正路。要么在黄土地上躬耕一辈子，要么做官发财飞黄腾达。马仁则象所有古色古香的中国人一样，对于生意人有一种与生俱来的成见。这种成见使他迂顽可笑，犹如一具活化石。而且他一方面妄自尊大，与下一代人作着不屈不挠的斗争，一方面又卑怯可怜，一听说儿子与伊牧师的儿子打架便忙不迭地上门赔罪，既怕得罪又怕失礼，伤了和气失了面子。这一形象的生动逼真，简直就是阿Q形象的艺术延伸。或者说，老舍继鲁迅推出阿Q形象之后成功地推出了马仁则形象，将这种国民性再一次作了艺术化和形象化的表现。

如果说老舍在《二马》中以揶揄的笔调描绘了马仁则的话，那么他在《断魂枪》里却以悲凉的气氛渲染出了沙子龙的神枪不传。这种创作成因与其说是矛盾的，不如说是互补的，因而是可以理解的。因为落日既是一种合乎自然规律的沉没，又有一种类似“长河落日圆”那样黄昏晚照的壮观。

由此，老舍如同把马仁则写成一个喜剧人物一样地把沙子龙写成了一个悲剧人物，从而使神枪不传在一个小小的短篇里具有了一幕大悲剧的力量慑人魂魄。顺便说说，这个短篇本身也相当凝神概括。开头只用了一句话便写出了断魂枪不传的背景：沙子龙的镖局已改成客栈。结尾又好比一套龙腾虎跃的少林拳的收势，在“不传！不传！”声中缓缓作结。从容洒脱，韵味无穷。一种自怜自爱、自悲自慨的文化心态，通过一杆断魂枪获得了死寂前的悲壮。一方面是马仁则那样的迂腐，一方面是沙子龙那样的固执，老舍十分精确地写出了这种中国式守旧心态的两重性。对此，人们很难下一个好或不好的判断，而只能从审美上去感受理解。就象许多上古文化的没落一样，人们望着它们渐渐远去的背影既难以叫好也难以道坏。人们也许留恋，也许惋惜，也许庆幸，也许慨叹，也许……也许有无数复杂的心境交织在一起。可见，说老马（马仁则）是匹死马是不错的，但《断魂枪》也的确令人魂断。

不知老舍在这种文化心态面前的矛盾心理究竟是两个阶段性的想法还是始终如一观念，不管怎么说，他在《四世同堂》里可是把这种两重性十分集中地体现到了祁老人的身上。作为一个中国人，饱经风霜的祁老人在侵略者的铁蹄下有着一副中国人的铮铮硬骨，但他在动乱的年头同样又抱着一种中国式的闭关自守心理：备上三个月的粮食咸菜，外加一口顶大院的破缸。真是绝妙之至！这种心理与当年清朝皇帝面对外国炮舰的心理不啻是一个模式而且处于一样的层次，标记着一样的文明程度。在中国现代文学史上，除了鲁迅，没有一个作家能象老舍这样深透地表现出这种民族文化

心理的封闭性和自足性。仅仅一个储粮和顶门的细节，他就把中国人上到君王下至平民百姓的闭关心态昭示无余。

就人物形象的内在关联性而言，从马仁则到沙子龙，从沙子龙到祁老人，老舍似乎还没有把这一系列形象写尽写绝。然而，《四世同堂》以后，老舍再也没有写出一部足以完成这一形象系列的小说。这个没能尽意的形象结果跑到了老舍的那出著名话剧中完成了其系列形象的最后一笔。这里指的是《茶馆》——王利发。正如祥子形象是王德型系列的艺术高峰一样，王利发形象是马仁则——祁老人形象系列的高度总结。一个王利发，几乎道出了中国人的全部苦难、全部悲伤、全部长处和全部缺陷。他的一生与其说是一部中国近现代史，不如说是一部中国国民百年来的生存史。尽管他历经数朝，但他周围的一切并没有发生实质性的变化。因为他的生存空间是一个没有时间的空间，生命在这个空间如同夭折的胎儿在福尔玛林药水瓶里一样永远不会伸展永远不会长大。特别值得一提的是，该剧中王利发等三个老头撒纸钱的一场戏。这不仅是全剧的高潮，也是老舍整个文学创作的高潮。这一把把纸钱撒出了无数的悲愤无数感慨无数无言以诉的怅惘愁绪。如果说王德型的形象系列是经由祥子在祁老人自沉的那一瞬间终结的，那么从马仁则到祁老人的形象系列则是通过王利发撒出的一把把纸钱黯然退场的。老舍在这根艺术形象之弦上借此弹奏出了他内心深处最为痛切最为深沉的悲音，其意蕴之高远足使后人根本无法用揭露什么控诉什么抗议什么抨击什么之类的字眼去概括。这就好比站立在圆明园遗址上的那堆废墟，很难确定究竟是历史赋予了它悲壮的审美内容，还是它那残破的壮美使凋零破败的历史变得



深重起来的。

至此，如果我们再回到前文提及的老舍早期作品近乎油滑的幽默上，我们就可以十分感叹地说道，在这轻松的引子后面，是一部怎样凝重的交响乐章呵！其实，即使是《老张的哲学》，人们读到后来也可以感觉到与那种轻松很不协调的沉重了。要不是老舍给了这部小说一个比较明亮的结尾，它原有的喜剧风格将会荡然无存。《赵子曰》也同样如此。人们一面为主人公的轻浮可笑忍俊不禁，一面又不时地在李景纯的壮举面前肃然起敬。可见，这两部早期作品不仅推出了老舍笔下的基调性人物，而且也显示了老舍自身那种十分矛盾的创作思想。由于老舍耿直自立的人格，他面对生活时总是乐于倾向于乐观主义，而讨厌凄凄惨惨切切的感伤态度。但他那对人生对世世的极为深刻的洞察和体验，又使他在思想深处不时地显露出看破一切而又无可奈何的悲观主义意识。正如他的务实使他讨厌夸夸其谈，他的世故使他注重实际而不会凭空编织虚幻的前景，丰富的人生经验使他不知不觉地将自己的思想重心向悲观主义作出倾斜，从而在审美上走向一种为一般中国现代文学所未能达到的悲剧意识。

有不少老舍的研究家们曾经从《骆驼祥子》或者《四世同堂》中探讨过老舍的美学思想。我不否认这两部长篇是老舍的主要代表作，但从老舍整个的创作历程来看，最集中地体现其美学思想的小说，我认为是先遭人们长期冷遇后又被人们争执不休的《猫城记》。

我不想在此对《猫城记》作出价值评判，但这部小说对于研究老舍整个的创作历程是如此的重要，以致于舍弃它就难以认清老舍美学思想的主体脉络。因为正如作为一个小说

家的老舍在艺术上是通过《二马》成型的一样，他在审美上是由《猫城记》定调的。从这一点上说，我认为，《猫城记》是划分老舍小说创作分期的重要标记。

在《猫城记》之前，老舍的小说风格虽然时有悲壮，但在总体上却是清一色的喜剧。诸如《老张的哲学》、《赵子曰》、《二马》。《大明湖》因被焚毁而无从考察，准确地说，其美学风格上转折也许是从《大明湖》开始的。因为正如《老张的哲学》越写越沉重一样，如果仔细品味一下早期三部喜剧小说，人们就可以发现它们同样在一部比一部沉重起来。及至写到《大明湖》，按照老舍自己在《我怎样写〈大明湖〉》一文中的说法，居然没有一句幽默话。老舍后来又在《我怎样写〈猫城记〉》的文章中进一步提及这种风格上的转变，并为在该小说中自己没有将讽刺上升到幽默而感到遗憾。其实，无论是《大明湖》还是《猫城记》的失落幽默，都不是老舍创作风格上的故意的自觉变换，而是一种创作自身发展的必然结果。不管老舍自己是否清醒地意识到，至少可以通过老舍的创作及创作谈来确定：随着创作的深入和与之相应的对人世的体察的深切，老舍发现他所面对的是一个幽默不起来的世界，一个类似但丁笔下的地狱那样的世界（老舍自己也曾说过，《猫城记》是但丁的游地狱）。而所谓幽默心态，往往不是对过去的嘲笑，而是基于对未来的信心。一旦在自己所面对的世界里看不到未来，谁也轻松不了，谁也无法幽默。忘记昨天固然无知，但失落了明天更为可悲。而《猫城记》所展示的恰恰是一个没有明天的世界。生存在那个世界里的人们已经走到了他们的末日，不吃饭，不说话，没有文化，没有教育，良知随理想的破灭

而消逝殆尽，尊严因自救的无望而全数扫地……那里的一切都在走向死亡，那里的一切都在无可救救地腐烂发臭，即便是毁灭，也已经没有了应有的悲壮。当侵略者把所有的猫人赶尽杀绝的时候，剩下的两个猫人也没有一个面对敌人而是继续自残，结果由两个猫人的相残而不是敌人的屠戮完成了猫人的灭绝。我想，老舍在小说中画完这最后一幅图景后肯定紧紧地闭上眼睛。

由于面对着这么一潭绝望的死水，老舍在审美上不由自主地从喜剧情调走向了悲剧意识。当然，作为一部十分集中地体现了这种悲剧意识的《猫城记》，在艺术上的粗糙也是显而易见的。观念的图解，理性的演绎，许多应该具备象征意味的细节被作了粗劣不堪的影射性处理（诸如红绳军、大家夫斯基等等）。不仅如此，就是在价值观念上，老舍在小说中也不自觉地用他在《二马》中嘲笑过的马仁则的目光来估量商人的精明（见大蝎用“我”发财那段，《猫城记》第八节）。总之，在艺术上（甚或有时在价值观念上），《猫城记》相对于《二马》是一种退步，但在审美上，《猫城记》却获得了极大的拓进，以致于它在民族文化和文化心态批判上所展示的那种深度，除了鲁迅《阿Q正传》，现代文学史上的其他小说难以和它相提并论。

人们所谓的天才，往往具有这样的素质：他能够在正常的地方发现不正常的地方。在老舍的《猫城记》之前的世界里，人们无论是站在老张型的人物的立场上，站在王德型的人物的立场上，还是站在赵四型的人物的立场上，抑或从马仁则的视角，从马威、李子荣的视角，来打量自己所身处的世界，他们都不会发现有什么不正常的地方。尽管这个世界

里有不平、有压迫、有无法实现的抱负和没有明天的生存，但归根结底都是一种“合理的存在”。然而，创造了这些人物的老舍毕竟不是这些人物，他以具有穿透性的目光发现，这个世界失常了，并且正在无可挽回地走向它的末路。他那支撰写《猫城记》的大笔省略了遮掩眼前的种种琐事和幻象，一下子概括出了这个世界最为本质最为真实的面目。迷叶无法为食，但所有的猫人以迷叶维持生命；学校不能没有教育，但学生一入校就毕业；图书馆里没有图书，外务部里只有一堆写满抗议的青石板……如此等等。凡是在世人以为正常的地方，老舍都把这种正常推到极端从而显出它在本质上的不正常和在情理上的荒诞性来。正如《城堡》里的土地测量员拼命要走进城堡而怎么也无法如愿一样，《猫城记》里的“我”使劲寻找猫人借以生存下去的可能性，结果还是眼睁睁地看着他们灭绝。我不想在此论证老舍的这种末世感与世纪末的情绪有何联系，我只想就这种末世感本身论述它的审美意义。

对于中国人在审美上的大团圆，鲁迅曾经有过十分精彩十分著名的评析。这一评析是那么的为人熟知，以致于人们一谈起大团圆什么的就会津津乐道地援引鲁迅以示深刻。然而，人们却很少思考一下，假如不团圆应当如何写和如何读呢？对此，我得说，《猫城记》正好是个例子。整部《猫城记》最有价值的正是它那种彻底绝望的幻灭感和勇于直面人生直面死亡的悲剧感。从一般最为简单的逻辑常识来说，最懂得希望的不是怀里揣着许多希望的人而是一个彻底绝望的人。也许老舍恰好因为悟到了希望是什么，所以才在《猫城记》里那么彻底地绝望了。猫人既然无法自救，那就只能走

向灭亡！这不是一般意义的告别过去，也不是以掘墓人的姿态来面对一个即将被埋葬的旧世界，而是一种准备与过去同归于尽的清醒认识，埋葬旧世界的同时埋葬自己的强者气度。死亡既然无法避免，怕死自然也就毫无意义。事实上一个民族也唯其不怕死，唯其敢与死亡拥抱，才能与过去作出最为无情的告别，才能与传统作出最为彻底的决裂。一个民族的文明迟迟得不到更新往往不是因为沒有更新的可能而是沒有更新的愿望。从历史主义的立场上说，幻灭感与其说是虚无主义的，不如说是与希望相同的一种虚妄的绝望。

当然，这种幻灭感更有意义的还是在于它在审美上的那种悲剧意识。死亡固然可怕，但对死亡的感受却是一种最高境界的审美体验。也许我们这个民族的文学传统鲜有悲剧意识，因而象《猫城记》这样的幻灭感显得尤为可贵。尽管这部小说在艺术上稍嫌粗疏，但它所要努力达到的那种恢宏气势，令人不由自主地联想到《红楼梦》的苍凉高远——到头来，落了片白茫茫大地真干净！正如中国所有有头脑的知识分子都会看出传统文化的无可救药一样，凡是出类拔萃的作家都会在自己的作品中流露出无以名状的悲凉。曹雪芹是悲凉的，鲁迅是悲凉的，老舍在《猫城记》中也领略并努力地表达出了这种悲凉。

老舍在推出了《猫城记》之后，以后问世的作品（甚至包括后来的《茶馆》）在其主体上都是笼罩在《猫城记》的悲剧意识之下的。同样是轻松幽默的笔调，《离婚》和《牛天赐传》就全然不同于《老张的哲学》和《赵子曰》那样一味地呈现着喜剧风采，而一一显示出了悲剧的气质。至于《月牙儿》，更是哀婉凄切，催人泪下。《骆驼祥子》似乎

刚硬了一些，但末了还是那么悲惨那么空幻。《文博士》里的主人公倒象是征服了社会，但一个恶棍的成功恰好从反面证明了该小说的悲剧性。及至《四世同堂》和《鼓书艺人》，虽然作者本人力图引入一种观念和一种希望而尽量使作品变得明亮起来，但且不说其他，仅仅是祁老太爷在三个月储粮上的寄托的破灭，仅仅是方秀莲竭力保持清白结果还是欲洁何曾洁地惨遭蹂躏，读者就足以感受到那种命运的沉重和人生的悲哀了。总之，除去一些老舍创作中的应时应景之作，凡是认认真真地以一个文学家的姿态写出的有代表性的作品，基本上都承继了《猫城记》所启的悲剧精神。其中，《月牙儿》和《骆驼祥子》尤为出色。

这两部小说尽管叙述风格不一，一是散文诗式的泣诉，一是生动活泼的描述，但它们都带有浓厚的宿命色彩。“我”和祥子都亲眼目睹了上代人的悲惨结局（母亲和老车夫），他（她）们竭力想摆脱这种人生，但最后又都无可挽救地坠入相同的深渊。一年又一年，一代又一代，纹丝不动的历史，不断重复的人生。多么贫瘠的土地，多么死寂的天空，多么沉闷的世界！老舍仿佛在感受着曹雪芹曾经感受过的痛苦，领略着曹雪芹曾经领略过的空幻。

《月牙儿》倾诉了一个中国女子的悲苦，《骆驼祥子》描绘了一个中国男人的绝望。这个男人的身世沉浮则由《牛天赐传》告知，这个男人在婚姻上的不幸由《离婚》道出。应该说，《离婚》和《牛天赐传》本来都可以写成象《月牙儿》和《骆驼祥子》那样感人肺腑的悲剧的。但是令人遗憾的是，偏偏在结尾时，作者一手回天，不是有个丁二爷信义行侠，就是有个王老师解囊相助。于是，在悲惨世界里有了

安慰，于是在人生苦海里有了方舟。老舍笑了，读者也笑了。

对老舍这样一个刚直的作家我本不应该有所微词。然而，对他在小说创作中不能将《猫城记》中的悲剧精神相当彻底地贯串到底，我不得不有所批评。也许这正是他不及鲁迅的地方。鲁迅固然尖刻，固然偏激，但他对传统对旧世界的批判从不含糊，然而宽厚平和的老舍却对一个在自己感觉中已经否定的世界往往抱有一种天真的幻想和自欺欺人的乐观。老舍曾经说过，他的情感总是走在理智前面。其实，严格说来与其说情感不如说艺术感觉。老舍的艺术感觉具有为一般作家所难以企及的洞察性和穿透性，这也是他能够成为现代文学史上的一流作家的重要原因。但是，老舍在理智上的深度与其艺术感觉却相去甚远，这就使他成不了鲁迅那样的思想家。他能够在《猫城记》中那么深切地感觉到悲凉和幻灭，但他无法在理论上对这样的感觉作出明确的总结和理性的肯定。因此，这种感觉能不能在接下去的小说创作中继续闪光就不全是必然的而具有了极大的偶然性。他能够在总体上模模糊糊地将这种感觉持续下去，但在具体各部作品的创作中却无法使这种感觉牢固地稳定下来。或者说，在他的下意识里已经产生了强烈的悲剧感，但他却又不时地故意掩饰。不仅在《离婚》和《牛天赐传》里，他想使人物得到虚假的幸福和自造的慰藉，而且在《四世同堂》里，他也居然会让过了八十大关的祁老人挨过动乱的岁月，欢庆胜利，迎接九十大寿。相较于《茶馆》中的王利发，祁老人的结局似乎太光明了一点。

按照老舍原来的创作计划，《四世同堂》中的大部分主

要人物都以不同的方式相继致死，但结果却初衷大变。自然，这里的问题不在于死不死人上，而在于这部小说由于种种原因没有充分体现出老舍在《猫城记》中曾经体现过的悲剧感。我认为，《四世同堂》在其总的格局上似乎应是《猫城记》的现实版和人间版；反之，《四世同堂》如果再一次达到崇高的悲剧境界的话，那么就可以使人把《猫城记》看作它的抽象版和象征版，它们应该具有同样的幻灭氛围和审美意境。然而令人遗憾的是，在《猫城记》中连小蝎这样一个年轻的希望明天的象征都殉难了，而在《四世同堂》中却连祁老人这么一本古老陈旧的老黄历都没有被作者翻过去！虽然老舍在后来的《茶馆》中通过王利发形象和撒纸钱的细节补上了这悲怆有力的一笔，但就《四世同堂》而言，这无疑是无可弥补的艺术损失。当然，在客观上有许多情有可原的因素使老舍的《四世同堂》舍弃了悲怆的结局，而且仅仅就这种创作的时代环境和作者的审美意识的相合性或相悖性就可以专门撰文探讨，但在此我想说的只是，由于《四世同堂》没能高扬起老舍能够高扬的悲剧精神，致使这部巨著失却了《红楼梦》那样的审美指向而流于平庸。我为这部小说感到可惜，为老舍可惜，也为整个现代文学史可惜。

现代文学史上不少有才力的作家，都由于种种原因而没能达到他们可以达到的艺术高度。老舍也没能例外。以老舍的感觉、功力、人生经验和创作资历，他完全可以在《四世同堂》中做出辉煌的艺术成就。然而，由于他在悲剧面前的退缩却步，造成了他创作自身的悲剧。不知是因为这个时代造就不了伟大的作家，还是作家本身还没有伟大到足以战胜一切的地步，面对老舍的小说创作，如同老舍在小说中面对



他所要描绘的那个世界一样，总使人感到一种无可名状的悲哀，而且这种悲哀也象老舍的小说一样难以得到淋漓尽致的挥发。真可谓“欲说还休，欲说还休，却道天凉好个秋”呵！

记得我在《从〈唐·吉诃德〉到〈老人与海〉的追求意识》一文中分析过，唐·吉诃德之所以能够成为一个行动者，是因为他有天真的一面，而哈姆雷特之所以迟迟行动不了，是因为作为一个思想者他太深刻了。当我现在论及老舍和鲁迅时，我发现同样面对了一个行动者和一个思想者。也许是受了英国文化氛围的影响，老舍看重实业，倾向于务实主义。而这种重行动的性格，使老舍一方面抱着赵四式的乐观和自信，一方面又带有马威型的憧憬与幻想。或者说得更透彻些，即便没有幻想（哪怕这幻想再幼稚再天真），老舍也要为自己造一个出来，因为对于一个行动者来说，没有幻想难以行动。唐·吉诃德假如把他面前的世界看得相当深透的话，他绝对不会举着长矛四处奔波。老舍的这种个性与鲁迅刚好相反。正如老舍的朴实在于天真的行动性一样，鲁迅的深刻在于他不知道如何行动。虽然老舍对人生也有极为深透的观察，但在鲁迅的深刻面前，老舍几乎显得有点孩子气了。因为鲁迅是一个彻底的思想家，这种思想家的彻底性使他绝对不会盲目地相信什么，从而使他成为一个旧传统旧世界最彻底不妥协的批判者。正如老舍有时太天真一样，鲁迅从来不天真。

毋庸置疑，与鲁迅的坚强相比，老舍的天真有时使他不自主地变得软弱起来。这种软弱常常使他在感情上背叛自

己的艺术感觉。他感觉到了无可挽回的灭亡，但情感上的软弱又使他时不时地抱住别人给他的希望，有时这种愿望是如此的迫切，以致于哪怕是面对一杯希望的苦水，他也会当作美酒一口喝下。因为作为一个注意行动的人，没有希望没有幻想就无法行动，而无法行动又意味着不能生存。也即是说，要活下去必须要行动，要行动又必须要以希望作支撑。因此，老舍的自沉除了无法行动之外，更深一层的原因还在于希望的彻底破灭，而且这种破灭已经彻底到了不可能再有希望产生的地步。由于过于渴求希望，老舍背叛了自己充满悲剧气息的艺术感觉，失落了一部伟大作品借以诞生的心理条件，然而结果，他最终又理所当然地受到了悲剧的惩罚。这也许就是俄狄浦斯式的命运吧！

弄清了老舍创作和老舍人格的这种复杂性之后，应该进一步指出的是老舍的真诚。老舍无论以什么样的希望作支撑，他都十分真诚地相信这希望，这种真诚也是使他的创作产生魅力的重要原因。尽管老舍世故很深，但读他的作品，人们却可以发现他们是在跟一个孩子对话。比起现代文学史上某些装模作样地故作高深的作家来，老舍的真诚显得尤为可贵。因为老舍虽然也写过纯属宣传品的文学作品，但他决不会为了论证某个观点去杜撰一部小说。他始终在作品中与读者进行真心实意的交流，并以其人格作担保。而一旦他的人格通过他的艺术感觉化入他的作品，他就会写出极为精彩的作品来。

说到真诚，我还想提及另一个大作家巴金来与老舍加以对照。巴金与老舍同样地真诚，巴金也同样地相信希望。但巴金的相信希望不是象老舍那样出自一个想活下去的行动者

的心理需要，而是相信相信本身，也即是说，出自思想和情感的本体性需要。巴金是一个比老舍更天真更孩子气的作家，以致于天真到希望一旦破灭后还会把破灭看作希望，直到破灭也被灭了，他才会达到大彻大悟的境界。正如老舍在作品中吸引读者的是他的人格一样，巴金在小说中引人注目的是他丰富而热烈的情感。在中国现代文学史上，老舍是一个最有代表性的现实主义作家，巴金是一个最典型的人道主义作家。巴金以他的人情味获得了小说的艺术境界，一如老舍以其人格获得成功。然而相形之下，巴金的人情味又不如老舍来得深厚（虽然比老舍更炽烈）。因为老舍熟谙世故。同样凄凉的小说，《骆驼祥子》较之于《寒夜》就要厚重得多，除了人情溪流之外，还有艰深的人生和大山一般沉重的命运。而在《寒夜》里，人们所听见的只是絮絮不断的泣诉，尽管泣诉得十分美丽。

也许在此下一个结论性的判断过于匆忙，但我觉得有必要点明我的观点，从老舍和鲁迅、老舍和巴金的相比较上说，老舍在中国现代文学史上的地位，似乎应在鲁迅和巴金之间。而作为一个现实主义作家，他又是最具代表性的。因为在他的人格通过他的艺术感觉外化为人物形象外化为文学作品时，想象和情感是始终受着制约的。前者为他人格中的务实性所制约，后者为他感觉到的悲剧性所制约。而就其人格和感觉而言，当他的人格制约着感觉的时候，一种天真会把他引向冲淡悲剧感的温柔敦厚；只有当他的感觉冲破人格的制约时，他才能写出非常有力非常精彩的作品来。遗憾的只是，纵观他一生的文学创作，他的感觉很少有冲破其人格制约的时候。生活中的老舍总是压迫着艺术家的老舍，使他没能

成为远远超过同时代任何作家的伟大作家。当然，即便如此，他在现代小说家中也是首屈一指的。在整个三十年现代文学史上，我没有看到比他更为大气的小说家。没有。真的。

1937年2月20—28日

# 试论文学形式的本体意味

——文学语言学初探

## 一、写什么和怎么写

由于新时期文学启动于一个很低的坡道，人们不得不十分遗憾地正视这么一个难以弥补的事实：作为对“五四”新文学传统的继承，新时期文学应有的现实主义、人道主义、理性主义并没有获得充分的体现。这一事实在人们的审美心理上又势必造成一种巨大的空缺，以至于在相当长的一段时间内，人物的典型性、性格的丰富性、故事的生动性、情节的起伏性连同文学对社会的认识作用、对民众的启蒙作用、对人生的审视作用，以及它有关人性的张扬、人情的抒发等等在相当一部分文学家心目中依然占有十分重要的位置。这也就是说，人们一站到任何一部文学作品面前，首要的兴趣仍然倾注在该作品写什么上，而很少有人首先关心它的怎么写。因为按照一种长期形成的审美习惯，一部作品写什么总

是第一位的，怎么写则是次要的。似乎创作家们只有明确了写什么才能确定怎么写。内容之于形式，永远踞于决定者的宝座，从而随心所欲地向形式发号施令，仿佛形式生来就是内容的侍从一样。

然而，大约在新时期文学步入八十年代之际，形式突然开始向内容显示出了自己的独立性和主动性。一种被称之为“意识流”的小说走上文坛，引起了人们一片惊讶。人们通常看惯了的情节和人物形象等等，由于叙述语言的情绪性流动而被淹没在一片片朦朦胧胧的主体印象和心理色彩之中。叙述者的心理真实替代了以往所谓叙述对象的客观真实，描述一间房子不再非要象巴尔扎克那样细致到连一个锈铁钉都不放过，而可以从主体的感受出发去抒写对它的印象，即便这印象主观到“那是一片红色”或“那是一片绿色”也不失其真实性。于是，被传统奉为圭臬的写什么一下子变得不怎么重要了，而怎么写则具有了相当的意义。对自然的摹写因为摹写者的主观感受而从摹写什么变成了怎么摹写，对社会的反映因为反映者的主观印象而从反映什么变成了怎么反映，对生活的观照因为观照者的主观视角而从观照什么变成了怎么观照。本来总是被人们冷落的文学形式此刻猛地闪烁出了自身的意味，从而向人们发出了迷人的微笑。

当然，由于情绪的任意性和难以把握的流动性，这种意识流小说往往被写得轻浅松散，并通常流于浮光掠影的表述。为了使它更具魅力，有的作家试图进一步给它赋予人性内容，比如表现一个高空作业者对于可能成为“自由落体”的恐惧或者叙述一个垂暮之人老化了的心态等等。如果说早先的意识流小说的出现意味着一个文学创作由情节化、故事

化走向意绪化的转折过程，那么这样的努力则企图把那种意绪化推向意象化。尽管这种努力只是一个十分幼稚的起步，小说《自由落体》和《七奶奶》所构成的还只是一种十分粗随的意象，但这样的探索却预告了1985年的先锋派小说。

从1985年开始的先锋派小说是一种历史标记。这种标记的文学性与其说在于“文化寻根”或者现代意识，不如说在于文学形式的本体性演化。也即是说，怎么写在一批年青的先锋作家那里已经不是一种朦胧不清的摸索，而是一种十分明确的自觉追求了。这种自觉追求把原来踟躅在印象性色彩中的意象相当生动地凸现出来，使情绪的流动上升到了一个高远深邃的象征。冈底斯（《冈底斯的诱惑》）、小鲍庄（《小鲍庄》）、丙崽（《爸爸爸》）、老井（《老井》）、寻找歌王（《寻找歌王》）、TDS功能圈（《你别无选择》）等等，已经不再是客观的描绘，也不再是主观的印象，而是一种隐喻，或者一种涵义深广的意象。于是，一种意象主义在这些先锋派作品中悄无声息地蔓衍开来，成为一个把怎么写的课题推向一个富有魅力的高度的文学运动。

人们以往习惯于从一种社会学、文化学的角度看待一个新的文学运动。当他们谈及“五四”新文学时，总是先强调新文学的反帝反封建意义，强调新文学所蕴含的新文化、新观念、新道德，然后才仿佛是捎带性地提及白话文代替文言文的进步。而且，即便谈及这种文学形式的革命，也总是努力把它引向通俗化、大众化、平民化之类的社会意义和人道主义立场，很少有人从文学语言本身的更新来思考新文学的性质。思维方式随着语言构成方式的变换而在变换着，可是变换着的思维却不肯思考一下带来变换的语言。结果，人们

将许多对语言的探讨和对形式的追求都冠以“为艺术而艺术”之名，从而粗暴地驱入“象牙之塔”。直到历史缓慢而滞重地碾过了几十年之后，这座人为的“象牙之塔”才吱吱嘎嘎地倒坍下来。人们在坍掉了的象牙之塔旁边重新思考起了语言，重新琢磨起了形式。因为正如人是一个自足的自主体一样，文学作品是一个自我生成的自足体。文学创作的白话文之代替文言文所意味着的，不是一种表现手段的更换，而是文学的创造对象、创造性质的嬗变。形式不仅仅是内容的荷载体，它本身就意味着内容。在写什么和怎么写之间，很难把前者绝对地确定为文学家们的最终创造目的。一个现实主义作家说：我因为明确了我所写的对象才获得了成功；一个意象主义作家说：我因为在小说的第一句话里获得了快感才进入了创作状态。谁能分清他们之中哪一个更为正确？这是两个完全不同的创作发生——作品构成系统，无论站在哪一个系统里都会觉得该系统的构成方式的天经地义。只有当人们从一个系统转换到另外一个系统时，才会辨出层次，从而决定取舍，作出选择。

当内容不再单向地决定着形式，形式也向内容出示了它的决定权的时候，在同一个作家那里，几乎相同的叙述对象，因为叙述形式的不同竟会产生截然不同的审美效果（比如王安忆笔下的《大刘庄》和《小鲍庄》）。同一个作家的这种不同质的文学创作并不是因其创作风格的变化所致，而是对文学形式的不同选择或文学语言的不同组合的结果。形式的这种魅力使得这些先锋作家们对文体对语言产生了特殊的嗜好。他们之中几乎每一个都在语言和语言的表达技巧上下过一番功夫，甚至还作过纯语言纯技巧的小说创作的尝



试。且不说他们的这种追求究竟是突出了小说创作的文学性（或本体性）还是造成了一种人们称之为形式主义的倾向，这样的先锋作品至少向传统的批评模式提出了挑战，使之显得一筹莫展。文学的社会学批评、历史学批评、道德性批评、时政性批评……所有在文学语言、形式之外的批评都使人们包括批评家本身感到言不尽意。于是，批评被创作“逼上梁山”，走上了对传统的批评模式的反叛之路。从批评的这种反叛性出发，人们将看到在现代语言学影响下的诸如文本结构学、小说叙事学、创作发生学，特别是文学语言学等等新的批评学科的相继建立。也即是说，文学形式将不仅受到作家或诗人的重视，还将为越来越多的评论家和理论家们所关注。从某种意义上说，以后的文学将越来越明确地站到怎么写的课题面前，从而对文学形式的本体意味作出应有的探讨。本文接下去所论述的，不过是这种探讨的起步性尝试罢了。

## 二、语感外化：形式的本体意味之一

从创作发生学的角度来看，文学创作的一个基本动因也许就是作家或诗人的语感。而文学家们也往往是因为他们对语言有一种特殊的感受才成为文学家的。人们过去通常以为，文学创作往往是丰富的想象和炽热的情感所致，并且受着所谓“形象思维”的支配。这当然不错。但问题是，具备了想象、情感、形象思维素质的人不一定就非成为文学家不可，也有可能成为音乐家、画家、雕塑家、舞蹈家等等。可见，这些因素不过是一种艺术气质的普遍性，而不是构成某

一种类型的艺术家的特殊性，更不是构成某一个艺术家的具体性。正如画家之所以成为画家是由于其对线条、色彩、构图有着特殊的敏感一样，文学家的成因在于他们对语言的超常的敏感，而每一个作家或诗人的语感的独特性则构成了各自的创作个性。当然，如果语言有口语、书面语（还有舞蹈语言、音乐语言等等）之分的话，文学家们的语感是对文字符号化了的语言的特殊感觉。

现代语言学家德·索绪尔的一个巨大功绩，在于他对语言和言语的区分。所谓言语，指的是组成语言的具体要素；所谓语言，则是一个信号和声音的社会系统的语言自身。我们可以从这个区分中得到启发。因为我发现人们过去谈论的文学语言云云，其实都是文学言语，即作为组成文学语言的要素，而不是文学语言本身。所谓文学语言，应该是被编入某一作品程序从而具备了文学意味的特殊语言系统。一般意义上的语言，在这个特殊的语言系统中往往是要素性的言语。比如：我要走了。这句话在一般的语言学意义上当然是语言而不是言语，但是它在文学作品的语言系统中却常常是没有含义的言语。它什么都不是，但它却又可能表达无论什么样的意思。语言的所指在此变成了能指，而这能指只有进入具体的文学语境才有成为各种所指的可能。比如，这句话在两个热恋中的情人之间，它可能意味着伤心的告别；而假设是在一对准备离异的夫妻之间，它就可能意指一种冷漠的分手。它出自一个即将去春游的小学生之口，蕴含着一种急不可待的快乐；而它出自一个弥留之际的老太太之口，则会道出一种告别人世的凄伤，如此等等。语言在文学语言中的这种言语性，就好比电影演员的一个呆立状表演被导演剪辑

在不同的镜头中会呈现出各种各样甚至截然相反的表演效果一样。

当人们分清了文学言语和文学语言的区别后，我就可以指出，所谓语感，主要是指文学家们对文学语言的敏感。而所谓文学创作，也就是这种语感的外化过程。我将这个过程分为三个层次分述如下。

### 1. 文字性语感。

这是一般意义上的文字符号感。它以准确性作为语感特征。它不为文学家所专有，而是从事各种写作的人们所共有的基础性语感能力。诸如表述观点、阐明思想、说明事物、传播信息等等。它的这种普遍性和一般性表明，它是非文学性的，但又是文学语感的言语底气，显示出某一作家或诗人的语言功底。比如何立伟在《一夕三逝·空船》中的语例：

△“唉……”他说，遂用肩膀撞开夜，走了。

△……就从裤裆里，掏出一线尿来。

再如阿城《棋王》中的语例：

△王一生大约从来没见过这么精彩的棋具，很小心地摸，又紧一紧手脸。

△麦乳精冲得稀稀的六碗，喝得满屋喉咙响。

从标了黑点的字句上，人们可以发现，如此精湛的遣词造句，与其说是文学性的语感所致，不如说是一种深厚的文字功夫。这种语感没有天生的先验性，而全然依靠后天的知

识性累积。它不是文学家的灵感闪光，而是一种娴熟的文字技巧。它是构成某个文学家的创作素质的一个重要因素，但不是其创作个性的直接成因。人们以往的研究往往忽视了文字性语感的这种材料性，从而混淆了语言（文字符号）与文学语言的区别；一方面把文字言语当作文学语言谈论，一方面又把对文学语言的研究降低到一般语言学的层次。这种误解是如此的执拗，以至于一提及文学语言人们就会把它与语言混同起来。事实上，正如文艺心理学和心理学是两个学科一样，文学语言学与语言学是两个完全不同性质的语言实践和语言研究领域。严格讲来，文学的文字性语感应属于语言学的研究范围，只是由于它的那种基础性，才放在文学语言学中作为文学语感的一个前提加以考察。

文字性语感不具备文学性，但它却给文学语感提供感觉力。就好比文化层次的高低、审美观念的新旧本身并不意味着文学创作水平的优劣但却在创作力量上会影响创作成就一样，文字性语感本身并不直接诉诸创作但却要在创作功力上影响创作。在文学创作中，文字性语感的外化过程是间接的、潜在的，是依附在文学性语感的外化过程中展开的，但它常常会给文学性语感的外化造成或者促动或者阻碍的技术性影响。有些文字性语感较差的作家，会时常因为找不到恰当的词句而中辍思路，或者找到了但却十分牵强，不是词不达意，就是用词不当。当然，一个文字性语感很强的作家也未必肯定能写出好作品，因为尽管文字性语感是前提性的基础，但决定一部作品成功与否的，毕竟还是文学家的文学性语感的外化。

## 2. 文学性语感。

这是富有创造性的不同于一般语感的为文学创作所独有的文字符号感。文字符号的有意味性是它的语感特征。这种语感的外化就是人们通常说的文学语言。在此，如“我要走了”这样的日常用语已经不再是要素性的文学言语，而必定是带有某种意味的文学语言了；或者是执手相看泪眼般的别离，或者是冷静而坚决的分异。所谓文学家对语言有着超常的特殊敏感，指的就是这种文学性语感。从审美心理学的角度说，文学性语感是文学家特有的美感，就好比画家对线条、色彩之类有着独特的美感一样。就文学的作品形式的构成而言，文学性语感是形式结构赖以生成的基因。而在文学语言学中，文学性语感则是最主要的最直接的研究对象。

文学性语感作为一种相当独特的创作原动力，虽然有后天培养的可能性，但大多基于主体的天赋性素质。如果说画家将情感和想象力转化为有意味的线条和色彩的话，那么文学家的情感和想象力所倾注的则是有意昧的语感。或者说，文学家的情感和想象力的独特性在于对语言的文学性感爱上。这种语感的外化，就是有意昧的文学语言。它以外化方式的具体性构成一部文学作品的艺术个性和语言风格。按照语言的描绘功能、叙述功能和隐喻功能、象征功能，我把文学性语感分为表层性语感和深层性语感。

#### A. 表层文学语感。

所谓表层语感指的是对文学语言那种描绘和叙述功能的表现性的敏感。文学语言的那种有意味性使得它的所指所追求的不是明确性而是审美的创造性。比如月亮，这个符号在科学家眼里是明确的，意指那个围绕地球旋转的物理性天体。但在文学家眼里，它往往会转化成为一种情绪、一种心境、

一种物象。主体借这个符号流射出自己的意绪和感觉，从而在文学语感外化（文字化）的过程中注入自己的个性。记得《棋王》的一开头就是相当突兀的一句：

△车站上是乱得不能再乱，成千上万的人都在说话。

这句话初看上去似乎是在告诉人们当时车站上乱糟糟的情景，但仔细一品，至少可以品出三层意思：一层是描绘车站情景，二层是表述当事人（即叙述者）的心境，三层又蕴含着作者对那个年头的感受。此外还有：“乱得不能再乱”，既勾勒出了那个时代的特征，又渲染成了小说的背景气氛，从而为整个小说的发展定下基调，为主人公王一生的种种行为作了铺垫。这样的语感已经不是技巧性的而是灵感性的极富表现力的文学创造了。当然，这样的语感由于它的极度个性化，在另一个同样有个性的作家看来又会觉得不以为然。乱得不能再乱，到底乱得怎样呢？也许有的作家不喜欢在描绘中明确掺入自己的情绪，而是以一种客观的叙述达到另外一种语感的外化效果，就象马原在《冈底斯的诱惑》中所做的那样。

△你就生在那山里。山势多半是平缓的，只有地衣和矮棵的几种叫不出名字的植物是标志季节变化的自然色彩/更多的时候你逆流而上，在黄褐或者青绿的山岗缓慢地踱步。你当然不是陶醉在高地的景色当中，你是冈底斯山的猎人，你是山的儿子/你是这山的儿子，你从来不曾到过这山的最高处，从来没有人到过。那块在

阳光下白得耀眼的所在远着的……

这里的文字都是在写山，但作者通过你生在山里/是山的儿子/是这山的儿子/一层层地递进，给读者以一种似乎在爬山的阅读效果。这是又一种文学性语感，极为艺术化的语感。

当然，表层文学语感一般都把对文学表现力的追求放在语言的声音节奏或文字色彩的丰富多变上，或者说，它的情绪性和描述性上。比如在刘索拉的《蓝天碧海》中：

△蛮子你别忘了你喜欢的那首歌《我的心属于我》  
你别忘了小时候把芙蓉花瓣捋下来算算好运气你别忘了  
不相信人并不是你的特长你别忘了还有一些事情你想都不会想到……

这一声声连续不断的倾诉和追忆连成一支深情而悠长的旋律一气流出来。文学语感的这种情绪性，使读者得到了一种极大的感染。

文学语感的这种表现性给文学语言的所指功能在表层上创造出一种形式意味，它诉诸审美主体的感官，使之获得特定的审美快感。而这种形式意味所造成的快感一旦渗入审美主体的理智域，它的物化动因也许就不是表层的而是深层的了。

#### B. 深层文学语感。

如果说表层语感是以其情绪性和描述性为特征的话，那么深层语感则以其隐喻性和象征性为特征。它通过语言的隐

喻功能和象征功能在体现其表现力的同时突出了语言创造的想象力。这种想象力把文学语言的那种描述性变成了隐喻性，从而达到了如同超现实主义画家达利的绘画那样的怪诞效果。比如残雪在《苍老的浮云》中：

△那天她突然觉得身上的衣裳宽宽荡荡的，她剥下衣裳一看，才发现自己已经变得干鱼那么薄，胸膛和腹腔几乎是透明的，对着光亮，可以隐约看出纤细的芦秆密密地排列着，她用指头敲一敲，里面发出空洞的响声。

由于语感的这种隐喻性，它凭借语符所呈现出的图像就产生了一种变形。而变形了的图像又使语言变得不是一句句的连接，而是一片片或一块块的组合。也就是说，由于语感的隐喻性，文学语言的基本单位不是句子而是带有语境性质的句群了。以上整个一段描绘，如果把它们割裂开来就变得毫无意义，只是一堆材料性的文学符号。这些符号必须在语境性的句群里才产生一种组合性的特殊涵义，才呈现隐喻性的特殊图像。这是深层语感的隐喻功能。

深层语感的象征功能，可以孙甘露的《访问梦境》为例。

△我突然意识到，我在橙子林中四处转悠，原来是为了寻找这架白色的梯子。它以寓言的方式竖立在近乎透明的蔚蓝的天空下。



橙子林，白色的梯子，寓言的方式，这些本来毫不相干的词组，在作者的随意组接下突然产生了一种人们通常称之为象征的意蕴。作者在此什么也没有描述，有的只是呈示。也就是说，词句的组合方式不再是描述性或情绪性的而已是象征性的了。这种象征性的组合方式使文字符号发生了一种本体性回归。汉语原有的文字本身的象形特征，由于语言的越来越系统化——即语境化——而逐渐失去了自身的意义。比如“日”、“月”，人们通常从字义上而不是从字形上认出这两个符号分别意指太阳和月亮。然而文学语感的象征性却又将语言的这种字义化推回其字形化，只不过这种字形化不是一个个字形的单个呈示，而是通过象征性的组合方式把语义还原为语符，把意义还原给形象。本来是一个字就是一个形，现在是一句话或几句话合成一个形。语言的抽象含义在此变成了具象形状。正如这种语符的组接有一种任意性一样，对这种象征性的语符形象人们可以作任意的解释。语感的外化性质的改变非但没有限制人们对文学语言的审美开拓反而扩大了文学语言的审美区域连同人们的审美视野。

在此还值得指出的是，深层语感在上述两个例子中尽管因其隐喻性和象征性而变形而语象化，但其行文都还遵循着语感外化的文学性逻辑。然而这在马原的小说中则又是一种景象，他以一种非逻辑的组合方式外化着他的语感，语句的转折没有逻辑上的甚至是语气上的联接。比如《冈底斯的诱惑》结尾处的那首诗歌。

△……其实我是想说 应该还有别的。比如很久就  
流传下来的 炊烟和这些村庄的名字。而今这些村庄也

只有了黄昏 才变得美丽 /于是我们来了。带着 口红、  
画箱和避孕用具。(我们可是来过日子的,真傻,真  
糊涂透了。我们不是早说好的,要在这里生一大群儿子  
吗?) /我突然意外地兴奋。/不再只有爱情才带给我灵  
感。你看没有熟悉的鸽哨空鸣 栖在白居易后面的那群  
野鸽子仍然飞来了。

凡是有“/”记号标明的转折处都没有上下文之间的逻辑联系和语气衔接。“于是我们来了。”于是什么呢?不知道。“我突然意外地兴奋。”这话本身就够突然的。如此突兀的非逻辑行文方式,暗示着一种叙述角度的随意转换,其奥妙一如埃舍尔绘画中“瀑布回流”、“楼梯升降”之类的推度位移。在此,语符的组合不再是单向线性的平面性展开,而是非线性的多向多维的任意拼合。

文学语感的这种多维度外化方式体现了一种艺术思维的立体性。正如在一个弯曲的球状空间里不存在上下左右的方位问题一样,在语言符号的组接中也不存在向前向后的逻辑公理。或者说,人们凭什么说平面的单向线性叙述是合乎逻辑的,而多维的非线性叙述是不合逻辑的呢?博尔赫斯在《交叉小径的花园》里曾经展示过一个时间不仅可以正流倒流而且还具有旋转性、回环性的世界,马原在此以具有同样性质的语感本身把关于这个世界的思维物化成了文字符号的组接。人们可以说这是一种描述,又可以说这是一种隐喻,也可以说这是一种象征。语符(而不是语义)本身就是一个世界,或者说就是来自这个世界的思维。

综上所述,如果说文学语言是以其特殊的关系性显示它

的特定性和特定的程序性的话，那么在其语感的深层结构中，这种关系性就被强化到了人们假如离开整个作品的语言系统根本无法看懂某个句子、领略某个词组、品味某种转折的地步。关系性的如此强化，使作品的整体性要求更高了。有时且不说某个句子，即使是整个段落，一旦离开作品的语言系统顿时就会丧失意义，成为一堆要素性的语符材料。这种整体性又意味着，虽然语句的组合方式更为随意更有弹性，但整个作品语言的程序编配的结构度却更加强化了。而这正是本文的另一个论题。

### 三、程序编配：形式的本体意味之二

如果文学语感按其不同的创造性功能分为表层结构方式和深层结构方式的话，那么一部作品的语言系统的生成则可分为语感外化和语言结构的程序编配这两个方面。所谓程序编配，指的是整部作品的语言系统的生成过程。正如语感是文学语言的生成基因一样，编配将语感基因诉诸一个特定的有序系统。语感的具体性决定了文学语言的个性化，编配的特异性决定了具体作品的独特性。任何人都不能两次走进同一条河流，任何感觉都不会被人重复体验。同样道理，精彩的语感和别致的编配也是难以复制的。语感使文学语言有了意味，编配使整部作品成了一个有意味的形式结构。因此，编配在这个意义上也可说是形式的结构方式。然而与语感的无意性不同的是，编配通常是有意识的操作过程，或者说是一种被主体多多少少意识到的一种结构方式；它在语感的不断光照下由模糊朦胧的轮廓逐渐清晰成形。然而，编配的这

种有意性也仅仅相对于它的随意性而言。作为一种与语感同样富有创造性的文学形式的生成活动，作品的程序编配在其本质上也是创作主体的感性激发过程。就如同绘画艺术在构图上的视觉感一样，程序编配往往给人以文学语言系统的结构感。但是，这种结构感一旦上升为经验，又会有走向操作程序模式化和技术化的可能。程序编配的这种激发性和非经验性使人们很难把它归结为某种规律性的可规定的创作法则。一部作品的编配结构永远大于该作品的编配方式。任何一种编配方式都是主体的有限创造能力向无限的审美境界的暂时的瞬间性的努力，然而任何一部伟大的文学作品的形式结构本身却都具有无穷的永恒的审美意味。在这种意义上，编配与语感一样具有先验性和天才性。我们必须弄清编配的这种无法规定的特定性，才能比较切实地进入对编配的分类研究。我按照作品结构的不同性质将文学的程序编配分为叙事性编配、意绪性编配和意象性编配这么三种类型。

### 1. 叙事性编配

这是一种历史相当悠久的历史语言系统的程序编配方式。远可以上溯到《伊里亚特》那样的史诗或《孔雀东南飞》一类的叙事诗，近则有无计其数的叙事小说创作。这种编配方式所关注的重心不在于语言的有序系统，而在于故事的编织和人物的塑造。文学语言在此主要作为一种呈现物象（故事和人物形象）的手段，而不被看作是作品的有序系统本身。或者说，在这种以叙事性方式编配成的作品中，文学语言被人们看作是一种带有文学性的语言而不是一个独立的文字符号系统。因此，通常是故事情节、人物形象而不是文学语言构成了这类作品的创作要素。语言的独特性则依附在

这些物象性的要素上以所谓叙事风格的面目得以呈现。总而言之，这种编配不是某部作品的文学语言的有序化过程，而是以某种叙事风格讲述的某个故事的展现过程或某个人物、某种性格的呈示过程。它以时间（年代），空间（地点）的恒定性作为这种叙事性画幅的牢固边框。“很久很久以前，在山脚下住着一个……”“话说大宋年间……”，诸如此类。

由于这类作品的情节性和人物性，写什么便占据了程序编配的中心位置。几乎所有的创作指令都从写什么的意念发出，整个作品的程序也就在这样的意念下胸有成竹地编配起来。情节的跌宕起伏，人物的生动逼真，是这种编配方式的追求目标。前者的通俗化，便是曲折离奇的侦探小说之类的惊险文学；后者的艺术化，便是蔚为大观的近、现代现实主义文学。此外，从这种叙事性编配的情感性上，人们得到过悲欢离合的心理代偿；其叙述风格的幽默诙谐，则创作出各种型号的讽刺文学。总之，由于作品的生成程序不是一个文学语言的有序化过程，而是由文学性语言把故事情节和人物形象符号化的过程，因此这种编配一旦被技术化就有可能形成各种各样的编配模式。诸如才子佳人式、善恶有报式、英雄传奇式、落难团圆式等等。因为这种编配方式看重的不是文学语言的创造，而是故事效果和人物造型，所以文学语言始终被言语化而处于所谓形式的位置，为内容（故事和人物）服务。它自身得不到创造，它所创造的只是情节的变异和人物的所谓厚实感。这种叙事性编配与其说是一种文学语言的生成方式不如说是一个个动人或不动人的故事的编织方式。编配主体的创造性始终被倾注在文学语言以外的物象呈

示上。直到在现代心理学启示下的意识流小说的出现，文学语言才在作品中被凸现出来。这便是此处说的第二种编配方式。

## 2. 意绪性编配

在确认艺术真实已经不再是所谓客观的真实之后，真实的主观性和心理性（在绘画中是印象性）便得到了确认。这种心理真实被诉诸文学创作，便使编配方式由叙事化转向意绪化。这种意绪性编配是一种把主体的意向性情情绪文字符号化的生成程序。主体的情绪由于其意向性而不致于流于无边无际的弥散；它在意向导引下成溪流状显形，从而按照主体的心理时间生成作品的符号系统。语感的情绪色彩和情绪的意向性质分别成为这种编配方式的两大生成要素。

意绪性编配在某种意义上可说是放大的情绪性语感。由这种编配方式所生成的作品，不追求诸如故事的完整、人物的丰满之类的叙事性内容，而着意于作品所呈现的情绪色彩。它体现在诗歌创作中便是人们所常见的抒情诗，它体现在小说中便是人们通常称之为“意识流”的或者说吸取了“意识流”技法的意绪小说。比如莫言的《红高粱》，比如刘索拉的《蓝天碧海》。《红高粱》的整个语符系统不在于说了一个抗日故事或写了什么抗日英雄，而在于呈现了一片血腥气十足的鲜红色彩。你可以说这一片猩红意味着战争的残酷，也可以说这一片猩红意味着抗战的艰辛，还有其他诸如人性本色、英雄气概等等的审美理解。同样，人们在《蓝天碧海》里所看到的，是一股灰暗凄恻的愁绪。这股愁绪与小说标题正好形成对照，使现实与憧憬以巨大的反差色调出现在作品的语符系统里。在此，文学语言作为文字化了的情

绪符号而独立成形，它以生成系统的情绪性作为自身的创造领域，有时在言语的组合上，有时在语音的节奏上获得了一种音乐性的艺术挥发。

意绪性编配除了其情绪色彩的创造之外，情绪的意向性导引也是一种重要的文学语言程序化的创造。在同一个作家笔下的文字化了的意绪流动，《蓝天碧海》侧重于情绪性，《你别无选择》则侧重于意向性。这种意向性导引使整个作品的语符系统除了情绪意味之外，言语本身也具有着某种意味。比如《你别无选择》中的TDS功能圈、董容故作高深的谈话、孟野倒退着走出校门、师生之间颠倒错乱的对话等等。这也即是说，在作品的编配过程中，文学语言不一定非要情绪化才能产生某种形式意味，它的意向性也能够使自身成为有意味的系统性符号。朝着文学语言的这种意向性再跨前一步，人们就可以得到第三种作品程序的编配方式。

### 3. 意象性编配

在意绪性编配中导引情绪的意向如果一旦从情绪中独立成形，它就成了人们通常说的意象。意向是不成形的意念性指向，意象是成为一定形状的意味性图像。前者必须借助情绪之流才能在作品中语符化，后者则无须借助什么就能独立地诉诸语符。因此，所谓的意象性编配，其实就是一部作品的文学语言系统的意象化。

意象性编配没有什么固定的程式，它完全按照意象的需要将主体的创造性信码通过语言符号有序化。有时一部作品围绕着一个意象不断地展开，好比一部乐曲在一个主题动机的制约下形成其全部旋律。比如刘索拉的《寻找歌王》，所有的文学语感都在“寻找歌王”的过程中自行组合起来，至

于“歌王”有没有找到在小说中是不重要的，因为他是一种象征，在寻找过程中自成意象；有时一部作品通过几个有层次的块面呈示出一个意象，比如韩少功的《爸爸爸》。山寨的械斗与寨民的生存状态构成一个生态性块面、德龙夫妇构成一个繁衍性块面、仁宝父子构成一个文化性块面，最后，在这些块面的层层铺垫下凸出了丙崽的意象。

如果说在叙事性编配中文学语言仅仅被作为文学性语言做了编故事的工具的话，那么，在意象性编配中文学语言已经不是手段而是目的（或者说内容）本身了。相反，故事和人物这样的叙事要素在意象性编配中倒反而成了文学语言系统生成的手段。故事和人物在这里都是不重要的，重要的是对整个作品结构的别出心裁的编配方式。如果说文学语言是文学言语在语感外化过程中的关系组合，那么作品结构（即文学语言系统）则是文学语言在一定的程序编配方式下的关系的组合。也即是说，语感和编配是作品语言生成的两个层次的关系组合。这种意象性编配方式的性质与叙事性编配方式正好相反，后者是事件的组合，前者是语符关系的组合。当然，假如把叙事性编配、意绪性编配、意象性编配联系起来看的话，意象性编配好象是对叙事性编配的一种回复，它也编织起了故事。然而，两者的区别恰恰在于：它们虽然同样都在编故事，但在叙事性编配中，故事是编配目的，文学性语言是故事的语符化载体；在意象性编配中，文学语言系统化是目的，故事（事件、人物等等）则是文学语言生成的媒介。比如马原的《虚构》。人们如果从看故事的角度是理解不了《虚构》的故事的，只有从文学语言呈现的意象上才能领略那个虚构的故事。（顺便说说，象加缪的《鼠疫》、



卡夫卡的《城堡》之类的小说，也必须从语符系统的意象上而不是从故事本身去品味小说讲述的故事）。人们常说现代小说往往象寓言，其原因也就在于：由于故事的语符化，故事已经超出了故事的内涵。

区分了意象性编配与叙事性编配的不同性质之后，还必须指出的，是作品中时空观念的变化。早在意绪性编配方式出现时，古典叙事文学的时空边框已经由于时空的心理化而打破了。时间可以在过去、现在、未来之间任意流动。这在意象性编配中，时空的恒定性又被编配的那种相对性摧毁了。由于作品的意象化和意象的语符化，时空由故事背景变成了语符图像。比如《爸爸爸》或《小鲍庄》那样的生存空间，本身就是一种象征。又如《冈底斯的诱惑》和《访问梦境》中的时间，既不是一根直线，也不是一条可以顺流可以逆流的河流，而是一个埃舍尔迷宫般的弯曲空间；它随着文学语言的组合编配而收缩伸展，使现代文明与原始世界混为一体，使梦境有幸被访问。也即是说，由于时空本身的语符化，时空也成了作品的有意味的形式。

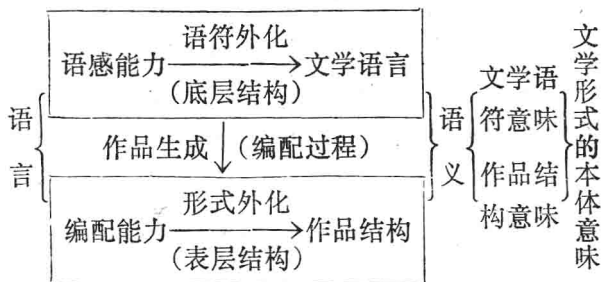
需要说明的是，尽管这三种编配是三个创作层次，但这三个创作层次都有各自的艺术境界和审美追求。无论就当今的文学还是就文学的将来而言，它们都是合理的存在。只是要证明这种存在的合理性必须专门撰文论述，因此在这里就从略了。

毋庸置疑，在仅仅探讨了文学语感和程序编配之后便进入对文学本质的阐述显然是匆忙的，但如果不提及对文学本质的看法，本文又成了一篇没有结论的论文。由于篇幅所

限，我在此尽可能简明扼要地说清自己的观点。

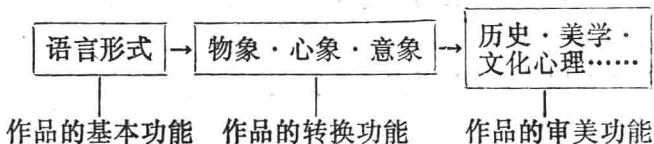
如果人们能够承认文学作品是一个自我生成的自足体的话，那么，这种生成在其本质上是文学语言的生成。或者说，所谓文学，在其本体意义上，首先是文学语言的创造，然后才可能带来其他别的什么。由于文学语言之于文学的这种本质性，形式结构的构成也就具有了本体性的意义。

从语感和编配这文学语言结构生成的两大要素来看，语感并不是对符号实体的感受，而是对符号之间的关系结构的感受；同样，编配也不是语符的生成，而是语符之间关系结构的创造。编配方式好比是文学语言得以生成的语法，如果说文学语言是一种特殊的语符信息的话，那么编配方式则是其信息装置。假如套用一种乔姆斯基的转换生成理论，那么语感是文学创作主体的先天的内在机能，它外化为作品形式的底层结构——文学语言，而文学语言又按照一定的编配方式（即文学语言的语法）转换为作品形式的表层结构——作品的文学语言系统。其意象或通常说的内容（写什么）则构成文学语言的语义。这种语义又往往是双重的，既有文学语言的含义，又有形式结构（系统）的含义。见图：



此图表明：文学形式由于它的文学语言性质而在作品中产生了自身的本体意味。

需要进一步指出的是，文学的这种语言形式的本质性，不是它的实体性，而是一个生成的过程性，即文学语言及其形式结构的创造过程。当这个创造过程完全物化为文学作品之后，文学的本质性可转化为整个作品系统的功能性。这种功能分为作品系统的基本功能、转换功能和审美功能。作品的语言形式构成其基本功能，从而显示文学的本体性；作品的语言形式所呈现的物象和意象构成其转换功能，从而生发出作品的历史内容、美学内容、以及文化心理内容等等的审美功能。如图：



从作品的形式本体到作品的审美实践必须经过一个转换性媒介，这媒介在叙事小说中是物象（故事结构和人物造型），在意象小说中是意象，在意绪小说中则可称为心象，或心绪状态<sup>①</sup>。以往的文学理论往往不是把这一转换性媒介与作品本体混为一谈，就是把它与作品的审美功能混为一谈。事实上，它是从语言形式结构到作品审美活动的中间层次。

当本文从创作的过程性和作品的功能性考察了文学的本

<sup>①</sup> 本文所说的物象、心象、意象，与其他理论体系中的含义不完全一样，在文中自成一种意义。有的理论将心象与意象看作同一东西，我的含义与此相异。

质之后，我就可以进一步指出，文学形式的本体意味不是构架性的，而是实在性的。我所说的文学语言学，主要就是以文学语言的创造和作品语言系统的生成为对象的文学本体研究。这里需要特别指明的是，假如把研究对象由文学语言改为文学言语的话，就会把文学语言学变成普通语言学。由于以往的文学理论已经习惯于把文学语言当作文学性言语来谈论了，因此在文学语言学得以确立的同时很有必要进行一番常识性的普及宣传。

1986年11月21日

## 略论小说的故事性

我曾经就小说的定义究竟下在讲故事上还是下在叙事性文体上与一位朋友讨论过。他坚持说小说就是讲故事。我则认为用叙事性文体似乎更有理论色彩。但我后来觉得讲故事比叙事能更为确切地揭示小说的性质。这就是说，小说的文体是一种故事性文体。因为叙事性比较含糊，讲故事可以叫叙事，讲一个事件也可以叫叙事，它们都具有叙事的意味。但事件和故事是两个很不相同的概念：事件既可以是完整的也可以是片断的，既可以是连续的也可以是不连续的，既可以是系统的也可以是零星的；而故事就必定是完整的、连续的、系统的。不仅如此，事件虽然可以影响人物活动，但并不一定就以人物为主导，比如火山爆发、森林大火、泥石流等等的事件；然而故事就必定以一个或数个特定的人物为主导。可见，所谓故事就是以人物为主导的一系列事件发生发展的连续活动系统。故事因为有了人物的主导，它就具有一种自我生成性，事件则没有。而小说叙述的不能是事件，只能是以人物为主导的具有自我生成性的故事。小说的这种故事性使它和新闻、传记、报告文学等等十分明确地区分了开

来。因为后者虽然具有很强的叙事性，但它们都不具备故事性。故事由于以人物为主导，它就必然带有很强的虚构性。正如除小说以外的所有叙事性文体都以事件的真实作为它们的真实性一样，小说却以故事的真实作为小说的真实性。前一种真实性是事件发生的实在性，这种实在性要求事件连同其人物都是已经存在过的；而后一种真实性则是故事生成的完整性、有机性和系统性，这种完整性、有机性、系统性并不要求故事连同主导人物都是已经存在过的，因为它们的真实性在于想象的真实和心理的真实，或者扼要地说，是一种虚构的真实。即便是一篇所谓的纪实小说，它之所以成为小说，其标准也不在于事件的实在性，而在于虚构的真实性上。

虚构的真实性使小说的故事性具有了本体的意味，这可以从下述几个方面来进行论证。

首先，小说的故事性是小说与生俱来的生成质。也即是说，不是小说的存在催生了故事而是故事的存在催生了小说。小说的故事性最早孕育在神话、传说、古老的叙事诗等等之中，它乃是神话、传说、古老的叙事诗等等的故事性。当这种故事性被专门独立出来之后，小说也就诞生了。其次，小说的故事性是小说的质的规定性。这种规定性不仅指故事给小说提供了构架，而且还指故事凝聚了作者、叙事者以及人物的所有在生命意义上的心理活动和情感体验。诗歌可以靠挥发情感和组合意象来建立审美空间，但小说不行，小说必须把它的审美空间牢牢地耸立在故事的地基之上，因为小说靠作者把故事讲清楚讲完整讲生动来表达情感和构建意象。再次，故事是小说的文学语言生成的系统质。正如小

说与其他所有叙事性文体的根本区别在于虚构的真实性上一样，小说语言与诗歌语言的本质差异在于小说语言是故事性语言而诗歌却不是。诗歌什么都讲但唯独故事不讲。虽然人们直至今今天还会对讲故事的叙事诗记忆犹新，但随着小说的发生和发展，诗歌虽然还保留了一定的叙事功能，但它的故事功能却已经退到了次要的位置。正如小说从神话传说中提取了自己的故事性一样，小说也从叙事诗那里夺走了它的故事性。

在本体的意义上明确了小说的故事性之后，我就能进一步从故事的生成过程来考察小说的这种本体性了。小说固然是讲故事，但讲了故事的未必就是好小说。且不论作者的才力和真诚程度如何，故事生成的主导动机对故事的生成有着决定性的影响。在最一般的意义上，所谓故事指的都是写实性故事。这种故事要求景物的质感、人物的生动、故事情节的线性发展，并且有着明确的时间、地点和明确的主导人物。这种小说也就是人们通常说的不是已经有过的而是可能发生的故事。然而，这种一般意义上的写实性故事又不是一成不变的，它向前可以向故事的意象性发展，向后则会向故事的观念性退化。我把这两种故事分别称之为意象性故事和观念性故事。

所谓意象性故事指的不是用意象来完成故事的生成，而是用故事来生成意象。也就是说，在写实性故事的背后构筑起意象性空间。而所谓观念性故事在故事的生成过程中与意象性故事则正好相反，它不是用故事来涵盖观念，而是用观念来主导故事。结果就是常常由于观念的主导性干扰，堵塞了小说的审美空间的建立。观念性故事其实也可以说是在与

写实性故事争夺审美空间，从而压缩甚至泯灭其审美空间的一种小说创作中的观念化现象。它与意象性故事对审美空间的进一步开拓扩展正好相反。拿当今的一些意象小说，无论是《游神》、《虚构》，还是《爸爸爸》、《小鲍庄》，与过去的写实性故事相比，显然要深邃高远得多。相反，假如用当今的一些观念性小说与过去同样受到观念干扰的一些小说相比，非但大同小异，而且还有所退化。这是当今小说创作的一大弊端。

当今小说创作的另一弊端是意识流的溃瘍化。我承认意识流是对小说故事性的一种挑战，但挑战的结果表明，意识流非但没有用它的心理性和意绪性取代了小说的故事性，而是用其心理性和意绪性丰润了小说的故事性。随着小说创作的发展，它不是作为一种本体而是作为一种故事生成的技巧性因素融入了小说的故事性。这已经是为本世纪的世界文学发展所证明了的。然而，时下一些国内小说家，尤其是某些一度声名赫赫的青年作家，完全忽视了意识流的有限性和局限性，在小说中不停地咕哝自己唠叨自己进而没完没了地重复自己。这类小说越来越失去了创作的原生性和开拓性，而陷入了一种难以自拔的自我宣泄，甚至于将生理性的排泄诉诸小说创作。虽然这些作家创作过脍炙人口的小说，但他们在小说中漫无止境的自我宣泄一如过度的纵欲一样毁坏了他们的小说价值，使他们的小说从短篇到中篇尤其是长篇都枯涩无聊得令人不堪卒读。他们自己已经忘记了小说和小说创作究竟是怎么回事，他们还把不少读者也弄得稀里糊涂，以为所谓小说就是爱说什么就说什么的乱说一气。在这种乱糟糟的创作面前，我认为必须向人们指出小说的故事性和故



事对于小说来说的“本体性”。而且作为一种艺术，尽管小说是语言的艺术，但它又是故事的艺术。或者说是线的艺术。小说首先是线的艺术，其次才能谈及色彩构图等等。当小说以故事线条有力地规范了情绪意向之类的色彩时，小说才可能具有成功的意义；而当小说的情绪意向之类的色彩脱离故事线条的制约时，小说就会陷入无度的纵欲而把旺盛的生命力变成一片乱糟糟的颜色。在此，莫言的《红高粱》是一个成功的例子，而他的其他一些啰里啰嗦的小说则是一堆失败的例证。因此，我在论述小说的故事性的同时，不得不对这样的作家说：拴起你的故事线条！

我想这也许就是我论述小说故事性的现实意义所在吧。

1987年10月

## 论小说语言的故事功能

当我在一篇论文中把小说的定义指向故事时，我意识到我自行卷入了一场论述的冒险。因为这种定义指向对于一个作家来说不过是一个很轻松很随意的谈论话题，但一旦被诉诸理论作出系统的阐述却意味着将把以往的小说理论全部重写一遍。这样的重写相对于把小说语言当作修辞学对待的传统理论来说要显示出新意是不困难的，但在一大堆外文版的西方叙事学和小说美学的论著面前，却似乎难以实现。我知道这将是一场理论探险，也不排除失败的可能，但我尽量有条不紊地去摸索。

我从小说的故事性出发，首先面对的就是小说语言是什么的问题。这在传统的小说理论那里是被当作语言学意义上的语法修辞内容加以解决的。但我现在要指出的是，小说语言是故事性语言。这一命题包含两层意思，其一，小说语言具有故事机制的话语系统，这是就小说语言的言语活动而言的；其二，小说语言是叙述故事的语言艺术形式，这是就小说语言的语言属性而言的。故事在小说语言中扮演了一个十分重要的角色。它使小说语言与其他所有的语言存在和语言

形式区分开来。正如语言学的研究止于句子一样，小说语言学的研究止于故事。现在我从故事之于小说语言的意义的另一面出发，探讨一下小说语言的故事功能。

我在本文中的任务是：小说语言有哪些故事功能？它们如何体现？

## 一、小说语言的故事生成功能

我在《小说语言问题》一文中，对故事特征的首要概括就是其虚构性。任何故事都是虚构的，但有了虚构的故事并不等于完成了小说。民间传说或远古神话都可以是虚构的故事，但它们并不就是小说。因为无论是传说还是神话都没有把故事诉诸被称之为小说的语言艺术形式。传说和神话之于小说，在其语言形式意义上就好比猿猴之于人类一样，前者是后者的进化前提，后者是前者的进化结果。而正如人类以其精神的本体构建使之最终与动物区分开来一样，传说、神话与小说则以语言形式的差异作其分界。尽管神话、传说有时也以文字形式流传，但它们在本质上属于口语文学，或者说，是口语文学的文字延伸。这种口语文学的延伸在语言上没有形成独立的形式系统。或者说，它们所诉诸的语言是由交流传递等等通讯意义上的言语活动所构成的，而不是以特定的形式结构为本质的语言艺术的创造活动。因此，神话、传说的言语活动乃是一种常规的语言活动，而小说的言语活动（创作过程）则是一种独特的文学语言活动。这种言语活动所构成的就是小说语言。因为小说语言就是将故事诉诸特定的语符形式从而在其言语活动中生成故事的一种文学

语言。这种语言的首要的基本的功能，就是故事的生成功能。

所谓故事的生成功能，是小说语言作为能指符号的组合功能。同样是故事，在神话传说中它往往以所指的面目出现。任何一个神话或传说其首要的审美意义一般都在于说了什么，因为在那里怎么说的能指性是不存在的，说出来就是它的能指性。这样的能指性使故事的叙述通常以极为简单极为原始的方式道出它的所指。其语言（无论是口语还是文字）不是关于如何组合能指的自为艺术，而是作为表达所指（对象）的自在器皿。这种器皿以所装内容的多少（神话传说的长短）决定其容量的多少和外形的大小，这样的语言是不自觉的。它只考虑故事说出来没有，并不关心故事是怎样说的。换句话说，它依附于故事而存在，它本身是蒙昧的自在的混沌一片的，因而是没有独立性和自主性可言的。相反，小说恰恰首先就是语言的自觉。它不是从把故事说出来开始，而是从一个故事怎样说开始。也即是说，它首先组合的不是所指（故事），而是能指（故事的叙述方式）。这就是人们通常把关于小说的研究称为叙事学而不称为故事学的原因。因为尽管小说的基本要素是故事，但小说之所以成为小说却不在于它就等于故事，而在于它是讲故事的语言形式。

既然小说的语言是讲故事的语言，那么这种语言当然以故事的生成为自己的首要功能。小说语言的故事生成功能与神话传说语言的故事承载功能是两种全然不同的功能。所谓生成不是被动的运载，而是主动的铸造。这种生成也不是装饰性的修缀，而是一个系统的有序化进程。它既具有审美张

力，又具有生命意味。

曾经有人把动词看作故事生成的重要因素。因为通常推进故事的不是名词、形容词，而是动词。动词负有行动力。我承认这种说法是有见地的。但我同时又觉得小说语言的故事生成能力仅仅归结于动词，似乎依然是一种把小说语言等同于日常语言从而把句子作为分析极限的语言学方式。因为对于小说语言学来说，驱动一个故事自我生成的不仅仅是动词，还有具有动力学意味的话语。比如在加西亚·马尔克斯的《百年孤独》中，那个著名的第一句话语：

许多年之后，面对行刑队，雷奥良诺·布恩地亚上校将会回想起，他父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午。

我不否认这句话语中的那些动词所引起的动力作用。它们不仅包括“回想起”、“带他去”、“见识”以及作为状语成分出现的“面对”，还包括被省略了的作时间状语的谓语动词“过了”。因为上校是“过了”许多年之后，才回想起……但我又认为，这些动词的动力学意义是通过一种有机的程序或者说一种相对完整的结构呈现的。因为假如把这些动词从这句完整的话语中分离出来，它们仅仅是一个个的动词而已。只有当它们作了某种组合、并且把这种组合诉诸一个完整的话语系统，它们才能对整个故事产生生成效应。而在这整个话语中，不仅是动词，其他词语也同样是不可缺少的具有动力学意义的。因为有了行刑队，后来才出现了面对行刑队的场面；因为有了冰块，才有了把冰块带进马贡多村的人

物连同那个人物的故事；因为那个下午是遥远的，读者才意识到接下去的故事将有一种相当深邃的历史纵深感，如此等等。总之，生成故事的是该话语的整合效应，而不仅仅是动词效应。

话语的整合生成了故事，但话语所以成为小说语言而不是其他语言，却不在于自身的整合而在于故事的整合。假如在《百年孤独》这一精彩的开头中没有隐伏着那么宏大的故事构架的话，那么这段话语也许是一句漂亮的诗句，也许是一篇散文的美丽的起首。但它现在却是小说语言，因为它身上潜伏了一个故事的丰富的发动机制和展开机制。语言经过两个层次的整合变成小说语言。其一是句段层次上的蓄含着故事机制的话语整合，其二是整个故事层次上的充分展开了的故事叙述语言的总体整合。这两种整合又都可以称之为语言的故事性的有序化。因为假若小说语言不经由故事性的有序化，它就可能是一种通讯意义上的信息传达，即上校在许多年之后回想起那个下午。这句话也许是说许多年之后上校想起什么，也许是说上校后来想起了那个下午，视具体的发话和接受双方的语境而定。然而，这段话语被作了故事性的有序化之后，整个句子就充满着一种生成故事的欲望和动势，仿佛运动员在冲出起跑线的一瞬间那样，具有生命的无限可能性。

小说语言对故事的这种生成动势既指向人物又指向情节。仍以那段话语为例。作为一种故事性语言，它显示了丰富的行动，而且显示得层次分明。在第一个层次上，它显示了上校和上校的父亲，这是故事的主要人物；在第二个层次上，它显示了行刑队和上校姓氏雷奥良诺·布恩地亚所意味

的一个家族，这是故事将要讲述的主要人群以及相应的社会力量；在第三个层次上，上校所见识的冰块又暗示着一个神秘的人物，这个人物将洞穿上校所属的那个家族和贯串这个家族兴衰的所有故事。与此相应，上校面对行刑队是一个层次，上校过了许多年之后回想起是一个层次，而上校被父亲带着去见识冰块则又是一个层次。三个层次的人物，三个层次的行动，短短一个话语，几乎包容了整个故事。顺便说说，也正是这段话具有如此强大的故事张力，它才成了最为著名最为典范的小说语言。

当然，这段话的故事生成功能还不啻于人物和行动，它对于故事情节和故事时间的展开也同样充满活力。就小说语言本身而言，它的叙述的方式和叙述时间只能是线性的历史性的，但它所叙述的对象比如故事情节和故事时间却是可以弯曲的呈共时性的（关于叙述时间和故事时间我另文论述）。人们在上述这段话里可以品味出三个情节块和三个时间维度。其中两个情节块分布在表层，即面对行刑队和见识冰块；而另一个情节块则隐伏在里层，即上校过了许多年之后将会回想。与此相应，动词的时态分别呈现为将来时、过去将来时、将来过去时。这样的时态意味着，时间不是仅仅朝一个向度伸展，而是具有三个向度的维度；它先是作为虚构的故事时间向前伸展，然后进入上校的将来的回想转为心理时间向后倒逆，最后在那个遥远的下午悄悄地弹向一个不确定的时间维度。这三个维度构筑起一个既清晰又朦胧的历史空间，而整个故事也就将在这样的一个时空中伸展和收缩、发散和聚合。

从这段话在人物和行动、情节和时间的层面上所具有

的故事张力中，人们可以认识到小说语言在它的言语活动中生成故事的功能。小说语言在语句的组合上虽然也遵循常规语言学的语法规则，但它的话语整合效应却远远超出了常规语言的指称性。它一方面以整个故事作为自己的语境，一方面又在这样的语境中生成着故事。小说语言的语用和语境互为依存，一如埃舍尔画中左手画右手、右手画左手的情境，也即是我所说的双向同构。这是一种奇妙的语言自足系统，它的全部先验性就在于它的故事性。先验的故事使小说语言成了另一种意义上的语言存在，这种存在从小说本文的无限可能的阅读中获得无限可能的延续。当然，它也有它的语法规则。虽然常规语言的语法规则在其话语层次上依然如故，但在它的故事整合层次上却犹如牛顿力学定律在相对论所描述的那个弯曲空间里被改写一遍似地被作了故事性的弯曲。在这样的语言里，动词的时态可作大幅度的逆转和伸缩，因为叙述对象的时间是虚构的。这样的语言从表面上看来似乎也是在陈述什么，但实际上这种陈述却是虚幻的。它的语符代码在意谓所指的同时又意味着能指，它在传递信息的同时构筑了语境。因此在叙述者（发话者）与阅读者（受话者）的交流过程中，它所实现的语义既是语义（故事），又是语法构成（叙述方式）。也即是说，小说语言的故事功能是双重的，它在生成故事的同时生成了自身。小说语言既是故事的语言，又是讲故事的语言。它们形成一种自我相关式的依存，从而以故事生成过程作为双方的同构性。这就是我所说的小说语言的故事生成功能。



## 二、小说语言的故事催化功能

罗兰·巴特在其《叙事作品结构分析导论》中把叙事作品分为三个描述层：功能层，行动层，叙述层。在功能层中，他又分出功能和标志两大类单位，然后在功能这类单位中他再分出核心（基本功能）和催化两类叙述单位。他把核心单位比做叙事作品的真正铰链，而把催化单位比做对隔开功能铰链的叙述空间的填补。我现在从他的论述中借出“催化”一词，然后将它置放在与功能相并列的层次上加以描述。如果说，我所谓的小小说语言的故事生成功能相类于罗兰·巴特的功能层的话，我所谓的小小说语言的故事催化功能则相类于他所说的叙述层。但这是一种不恰切的比附。因为罗兰·巴特是从叙述角度着眼的，而我是从小小说语言的角度着眼的。这里的区别在于，我不从小小说语言的叙事性出发而从小小说语言的故事性出发。因此，我这里所谓的催化功能不是与叙事的基本功能相对应，而是与故事的生成功能相对应。

如果说，小说语言的故事生成功能是小说语言的本质属性的话，那么，小说语言的故事催化功能则是在小说语言的言语活动过程中实现的。它虽然也是小说语言的一种功能，但它更多地接近小说修辞学而不是接近小说叙事学。若作具体分析，它主要体现在小说的话语层次和故事层次上，也即是小说言语活动的话语整合和故事整合过程。

所谓整合，其实就是小说语言在生成层次和催化层次上的言语活动。话语整合的生成成份和催化成份在小说本文中的

有时很难作严格的区分，但当它从故事生成过程中被假定性地独立出来之后，这两种成份的区别还是相当明显的。仍以上述那段话语为例。我可以将上校过了许多年之后将会回想起那个下午作为该话语的故事生成成份，而将面对行刑队、雷奥良诺·布恩地亚、他父亲带他去见识冰块、遥远的这些成份看作该话语的故事催化成份。这段话语的生成成份表明，它要展示的是一个故事；而其催化成份则表明，这个故事将会是怎样的一个故事。前者显示出它的故事性，后者暗示着这个故事的丰富性。正如故事生成功能是小说语言的基本功能一样，故事催化功能是小说语言的伸张功能。催化功能赋予话语一种弹性，或者说它好比回旋加速器把基本粒子加速到接近光速的速度轰击质子一样地把话语催化到最佳张力状态弹射出一个故事。

从语法构建上说，小说语言的话语催化似乎具有修辞学性质。因为在语言学看来，上述话语无非是这么一个主谓宾结构：上校想起那个下午。其他成份不过是诸多修辞性的添加而已。这些添加成份使这句话显得更加完整更加丰满更加美丽从而使小说语言（传统意义上）的表达更加清晰更加优美。假如对小说语言作如是观，那么小说语言就不是一种文学语言而是等同于了常规语言。然而，我所说的话语催化虽然在某种意义上接近这种修辞，但它的功能却不仅仅在于信息的传递而更在于扩大故事的审美张力上。当然，人们也可以将故事看作一种特殊的信息系统，但问题在于，这种信息是有生命意味的；或者作一个不十分准确的比方，它不是一般的无机的信息，而是特殊的有机的信息。前者注重实用性，后者注重形式感。因此，话语催化又可以说是一种形式

结构的充分化。这种充分化可通过下列对比作例证：

1. 上校想起了那个下午。

2. 上校过了许多年之后将会想起那个遥远的下午。

3. 许多年之后，面对行刑队，雷奥良诺·布恩地亚上校将会想起，他父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午。


在第1句中，我们看到的是一个历时性的陈述结构。词语在这个结构中以横向组合的线性伸展指向陈述宾语：那个下午。

上校→想起→那个下午。

这个句子的形式意味在于，它通过整个系统的水平运动着落在它的宾语上。它的宾语将展现出它的故事性。它的宾语将在句子的平面上直接弹射出小说将要叙述的故事。我把这样的结构称之为平面弹射结构。

第2句是一个共时性的叙述结构。它的共时性在于，叙述者在把词语由主语向宾语作水平推进时，动词将会想起突然在那里弹跳了一下，弹跳出一根垂直的轴线来。而过了许多年之后这一状语，则为这一弹跳提供了它的助跑过程。

上校→……将会想起……那个遥远的下午

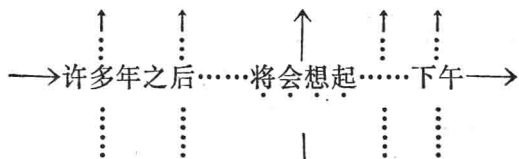


这个句子中的动词是合成性的，它本身很不确定。它不是简单明了的想起，而是意味深长的将要想起。它充满了神秘的联想，从而弯曲了词语组合的线性排列，使语序不是指向结果而是指向了原因。或者说，全句的水平横移运动在这个动词处突然出现了断裂，因为动词意指的动作处在将要发

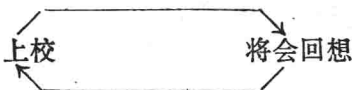
生而还没有发生的状态，所以主语的动作无法直接指向宾语，只能隐隐约约地包容宾语。于是，第2句就不象第1句那样，把它的故事性着落在宾语上，而是把故事性隐含在了动词的垂直联想中。我把这一句的形式结构称之为垂直联想结构。

需要进一步指出的是，在这个垂直联想结构中，已经出现了词语性对称。状语（过了许多年之后）和定语（遥远的）在动词的两边互相映衬。它们分别在主语——谓语、谓语——宾语之间为句子的垂直性提供上下滑动的坡度，或者说，为句子共时性提供转换的铰链。这样的对称性，在第3句的形式结构中体现得更为明显更为普遍。

第3句是一个高维性的叙述结构。它的高维性在于，它已经超越了历时性的水平运动和共时性的垂直运动，从而构成了一个多维度的叙述空间。在这个叙述的空间里，不仅动词谓语既是陈述的又是联想的，而且主语、宾语，乃至修饰语都具有横向运动和垂直运动的双重属性。而且，所有的词语都以主动词这一谓语成份作轴心互相对称。



在此对称的成份有：雷奥良诺上校——布恩地亚家族、行刑队——上校的父亲、面对行刑队——见识冰块、许多年之后——遥远的下午。所有这些词语成份一方面作各自的垂直运动，一方面作趋向性的回环运动：



这种词语组合的垂直-回环运动以上校将会回想上校这样自我相关性的双向同构方式把故事在众多的层面上呈现出来。在此，上校将会回想……是一个故事，从这一层面往下，上校父亲带他去见识冰块是一个故事，见识冰块的那个遥远的下午含有一个故事，上校所见识的冰块中含有一个故事，上校的父亲身上也含有一个故事。由上校将会回想起而上，上校的姓氏含有一个故事，面对行刑队又含有一个故事，许多年之后的陈述语调中还暗示着一个故事，如此等等。在这段话语所能分出的全部层面之上，还有叙述者的叙述方式所表达的有关上校和上校以外的故事呈示。可见，在这第3句所指出的高维空间里，如同基本粒子的嬗变一样地具有故事伸张的无限可能性。我把这样的形式结构称为无限催化结构。

从第1句到第2句到第3句的充分化过程中，人们可以看出小说语言在话语层面上的催化功能。这种功能远远不只是修辞性的。我说它接近小说修辞学是指形式结构充分化意义上的“修辞”，而不是一种词语组合过程中的修饰。因为我所说的那些修辞成分具有强大的催化功能，它们不是装点话语，而是参与话语的构成，改变话语的结构。也即是说，一句话语在基本成份和总体组合框架不变的前提之下，由于语言的催化作用，会发生从低维向高维的进化，会出现从时间平面向空间层面的变换。这就是小说语言在话语层面上的催化功能。

如果明了了这样的催化功能，那么小说语言在故事层面

上的催化功能也就可以类推了。它同样是一种形式结构的充分化，只是把话语中的词语成份兑换成故事成份罢了。在那里，主语相应地上升为人物，动词相应地在上升为情节，它们构成故事的能指成份；故事的所指成份则相当于话语中的宾语成份；而取代句子中的词语组合的，则是叙述者的叙述过程和叙述方式。在那里所要讨论的已经不是话语的句子结构而是故事的叙述结构了。小说语言的催化功能，在它的故事层面上变成了小说作品的叙事功能，或者说，文本的结构形式。

### 三、小说语言的故事隐喻功能

当罗曼·雅克布森将索绪尔在语言学上提出的句段平面关系和词语垂直关系的理论运用到诗学研究上去时，他结合自己对失语症的观察，找到了用两种基本的语言生成模式分别描述叙事语言和诗歌语言的阐释方法，即转喻和隐喻。他在《语言的基本原则》一文中指出，诗歌的语言主要遵循一种相似性原则，是隐喻的；而散文主要由邻近性促成，因而是转喻的。雅克布森的论述包括他对索绪尔语言学理论的运用，给了我很大的启发。我由此得到一条思路。尽管这思路本身并不就是雅克布森理论的某种推演，但它却与这一理论相关。

是的，诗歌语言主要是隐喻的，因为正如一些诗歌理论家所说，诗歌的最小单位是意象。散文语言是转喻的，这也可以理解。问题是小说语言是隐喻的还是转喻的？如果是隐喻的，那它就等同于了诗歌；如果是转喻的，又如何解释一

些意象小说？在此，我以另一种方式谋求对这个问题的解答。

小说语言在其叙述上，它是转喻性的。比如说“上校面对行刑队”，实际上即意指上校面对“死亡”。“行刑队”和“死亡”有着直接的相邻关系。假设换一种写法，用与“死亡”相似的词语比如说“黑暗”，那就没有叙事意义，而纯粹是意象的组合了。意象性的词语组合不是小说的言语活动而是诗歌的言语活动。因此，作为对故事的叙述，小说语言遵循的是相似原则，即以它的转喻功能实现对故事的陈述。然而，假如仅仅到此为止，那么我所论及的只是十九世纪的经典写实小说。在那样的小说里，小说语言除了叙事，不具备叙事以外的意象功能。但我所阐述的小说语言却不仅仅以那样的写实小说为理论背景（或者说论述语境），而且还以二十世纪的象征小说和意象小说为依据，前者指由卡夫卡开创的叙事方式，后者指以博尔赫斯为代表的小说的结构方式。在他们的作品中，小说语言不仅仅是叙事的，而且还是意象的。在意象小说的文本构成过程中，尽管其语言也遵循相邻原则，但它们却往往暗写了相似原则。但这种隐喻性又不是如同诗歌语言那样直接呈示的，而是作为一种叙述效应体现出来的。因此，与写实小说的转喻性叙事不同，象征小说和意象小说具有转喻和隐喻的双重属性。顺便说说，正是出于这种双重属性的考虑，我在选择例证时取了《百年孤独》，而没有从巴尔扎克或托尔斯泰的作品中取例。因为《百年孤独》是可以被公认的意象小说的典范作品。

承接我在论述小说语言催化功能时指出的小说语言在其结构方式上的多维性，我从词语和话语这二个层面上论述小

说语言的转喻性和隐喻性。

当我说小说语言的隐喻性不是象诗歌语言一样直接显示的，而是作为一种叙述效应（不是叙述本身）体现的时，其实我是在说，小说语言是故事性语言而不是意象性语言。所谓效应，是一种中介，即语符代码和阅读心理的中介。小说语言通过这种中介把故事性弹向意象性。这种叙述效应可类分为词语效应和话语效应。

“许多年之后……”这段话，在其表层结构上是对故事的陈述，但它的叙述效应却又把读者在认读一个故事的同时导向其隐喻性的深层结构。这种深层结构一方面体现在词语的联想性上，一方面体现在话语的虚幻性上。

先说词语的联想性。在上一节里我曾经指出过这段话中的词语对称。我所说的词语的联想性，就是通过这种对称性展示的。比如，“许多年之后……那个遥远的下午”。这两个词语分别置于整个话语的句首和句尾，它们在被阅读的过程中，可以把读者带到一个很虚幻很飘渺的世界。“那个下午”，由于遥远而显得神秘莫测，于是“遥远”一词将作为“神秘”、“虚幻”一类的词联想，而“许多年之后”又可以作“走了很长的很长的路”之类的联想。再如，“面对行刑队——见识冰块”。“行刑队”连接着对死亡的联想，而“冰块”则与“透明”、“晶莹”、“洁白”之类的词近似，它可意寓诸如对生活的美好憧憬、对未来的无限向往的含义，从而与死亡形成对照。不仅如此，由于在整个故事里，冰块是由吉普赛人带来的，它还可以使读者联想起吉普赛人算命用的水晶球。冰块与水晶球一样，是透明的。吉普赛人在水晶球里看到人的命运，而小说叙述者则在写上校



去见识冰块时，暗示着一种上校对自身以及整个家族的命运的接触。因为在小说中，布恩地亚家族的命运是被写在一本羊皮书上的，而那个冰块带来的吉普赛人就是那本羊皮书的拥有者。因此，上校面对行刑队和上校见识冰块，其实又暗示着上校面对死亡和上校面对命运。死亡是黑暗的，是一堵无形的闷暗的墙，而命运却是透明的，似乎可以洞穿但又难以洞穿。上校在面死亡的同时面对了自己，他在死亡的墙脚下洞穿着自己所属的家族。这就是词语对称性带给读者的阅读联想。

在此必须指出的是，词语的联想性只有在拥有话语整合过程中生成的故事性时，它才能在阅读中实现。也即是说，词语的联想是归属于话语联想性的。无论是“下午”的联想，还是“死亡”和“命运”的联想，假如没有上校的故事，它们都无法实现。因此，词语的联想性一方面在话语的语法结构上产生于其对称性，一方面在话语的整合效应上有赖于其故事性。就因果联系而言，词语联想是话语联想的结果。后者具有小说语言的主要故事隐喻功能。

至于话语联想，我认为是在词语组合关系上产生的叙述效应。它通过话语整合所造成的能指性在叙事的同时显示隐喻。如果说，词语联想是一种代码性联想的话，那么，话语联想则是一种代码的合成性联想。当然，这种合成性也是为被合成的代码所承担的。这种合成性的关系性通常为关键性的词语所揭示。比如在那段话语中，“将会想起”便是一个关键性的词语。这词语一出现，阅读马上会产生一种短暂而有力的联想性中止。因为这一词语虽然是在它之前陈述的经验性递接，但它所具有的那种朦胧性和不确定性使整个叙述

变得神秘起来。为什么不是想起而是将会想起？在表面上是横向组合的词语关系由于这个词语的出现把阅读弹向了联想性的垂直维度，在那个维度上，“将会想起”切断了读者与现实世界的通讯交流，切断了读者与其经验世界的逻辑联系，从而把阅读悄悄地引向一个纯粹的体验世界，或者说全然由心理情绪构造的非逻辑的超越于一般理性之上的精神空间。整个话语好比埃舍尔绘画中的那种二维到三维的潜移默化的过渡一样，它通过自身的虚幻性，在对一个故事的叙述过程中以其词语和词语关系的隐喻功能不动声色地实现了阅读的现实经验向阅读的想象空间的嬗变。而且，意味深长的是这一嬗变的实现不是一种用足力气的驱动，而是词语序列展开中的轻轻一拨。也即是说，不是把词语的连接和话语的组合玄妙化，而是仿佛漫不经心地转动了一个关键词语的时态，“将会想起”。这个词语的时态在话语的关系结构中是将来过去时，但它在叙述者的陈述结构中，却又蕴含着一种过去将来时的意味。它使整个的叙述时态一方面自我相关，一方面出现时空维度的交叉和叙述层面的分化。它似乎在提醒阅读者，这里所说的一切是虚假的；它又仿佛在暗示阅读者，这里所说的故事是真实的。它使读者不知不觉地脱落理性的逻辑的因而是规范化习惯化了的精神外衣，从而裸露出被遮掩被压抑的情感本能。于是，它所提供的阅读过程把审美体验和生命体验自然而然地溶合为一。

这种动词时态在时空维度上的自由滑动，使整个话语充满了联想性。这种联想性不仅推出了故事的虚构意味，同时还构成了虚幻的语境。叙事话语在文本的阅读过程中一方面向读者出示了它所叙说的故事，一方面又把读者导入故事性

的语言世界。也即是说，它在故事叙述的转喻性层面上平滑地走向隐喻性层面，从而把文本中的语符推入一个深邃的意象空间。在那个空间里充满偶然性和可能性。什么事情都会突然发生，什么事情都有可能发生。如果说这也是一种悬念的话，那么它已经不是在故事平面上的情节性悬念，而是在故事所呈现的整个意象空间里的偶然性悬念和可能性悬念了。这样的悬念把读者导向展示情感和展示想象的渴望，而这种渴望又正是一种生命的跃动和生命过程的体验。语言形式通过它的隐喻性和生命形式对称起来。或者说，小说语言的隐喻功能如同一扇神秘的大门，阅读一旦走过这扇大门，语符代码就和生命密码获得了同步状态，在阅读中作和谐的共振。如果说，以意象为基本单位的诗歌是文学的最高语言境界的话，那么以故事为基本单位的小说则通过叙事语言的隐喻性而获得了诗歌用意象所达到的语言境界。小说与诗歌最终在与生命形式的对称性上互相认同，从而共同指向纯粹的精神空间。

这就是我所说的小说语言的故事隐喻功能。应该说明的是，这种隐喻功能不仅在词语和话语层次上体现，而且更为重要的是在其故事层次上的体现。小说语言和诗歌语言在隐喻性上的一个根本区别就在于，诗歌是意象性隐喻，小说是故事性隐喻。前者由词与词的组合，音节与诗行的序列所呈现，后者由故事性的语言结构所呈现。所谓故事性隐喻意谓两个涵义。其一，是指小说语言经由叙述一个完整的故事，然后由其故事呈现隐喻性。比如卡夫卡《城堡》所说的关于土地测量员想要进入城堡的故事以及《变形记》中格里高尔变成甲壳虫的故事。其二，是指小说语言所独具的故事性所

蕴含的某种隐喻性，就象本文所列举的那段话语一样。小说的阅读一则是故事的阅读，一则是又是故事性词语和话语的阅读。前者是对小说语言的转喻性的认读，后者是对小说语言的隐喻性的认读。或者说一面读故事一面读故事性。小说语言在读故事时呈横向的历时性的语序排列，在读故事性时呈垂直的共时性的语义构架。它们分别通过序列性延伸和联想性中止得以实现。

综上所述，我论述了小说语言的故事生成、故事催化、故事隐喻功能。这三种功能同时也是小说语言的三个层面。其生成功能是小说语法学层面，催化功能是小说修辞学层面，而隐喻功能则是小说语文学层面。所谓小说语言学可以说是这三个层面的综合，而小说语言的故事性则是联接这三个层面的内通道。这是我所论述的小说语言的故事功能，也是我关于小说语言学的初步构想。至于对这三个层面的更为深入的展开，那是我下一步的工作。

1987年12月19日

## 后 记

编完这本集子，仿佛是告别了一段业已流逝的生活。这段生活的开始纯粹是出于一种偶然——看了一部小说激动不已，激动之余很想写点什么，结果写成了那篇《试论宋薇、傅玉洁一类知识女性形象》。我将它权作大学四年的毕业论文，老师说：此论文没有内容。我将它寄给《新文学论丛》，评论家杨桂欣同志来了封热情洋溢的信，一面给予赞许，一面将它发表了。我不想在此对大学老师和刊物编辑的不同评判作出评判。总之，我从这篇文章开始了我的文学评论生涯。

我的朋友们对照过我的评论和小说之后，几乎人人都说前者写得更为象样。我对此十分苦恼，因为我更想成为一个小说家。这倒并不是得陇望蜀，也不是象有些成了名的作家喜欢说自己画画得好或歌唱得好那样扬短抑长，而是想说句真心话：在小说里可以比在评论中得到更为痛快的宣泄。

正如我不懂什么叫权威一样，我从来就缺乏神圣感。写小说是因为觉得开心，搞评论也是因为觉得开心。好比一个顽童，见了光亮光亮的大光头总想伸手摸一下。受着这种顽

童心理的支配，我到处顽皮，到处惹是生非，把玩笑从名作家开到名导演。我不管别人会不会生气，但我的文章却总被发在争鸣栏里。据说老是争鸣既有失大家风度又难登大雅之堂，对此，我毫不在意。落得个既无风度也不大雅，可以随心所欲，无为而为，岂不快哉？

为了我的“快哉评论”，我得了个偏激的名声。为了替偏激正名，我想出了一个双向同构的非理性逻辑。A是非A而是A，非A是A而是非A。全面的公正或公正的全面等于什么都没有什么都没说。后来又看见有人提出了深刻的片面一说，我开心得手舞足蹈，并顺便将此引为知音。

知音固然难得，但难得的知音总算得到一些。他们成了我的朋友。朋友们坐着聊天，是又一种宣泄和开心。这里没有偏激，因为大家都偏激；这里没有全面，因为大家都不全面。这里有的只是真诚。思想的撞击，灵感的互映，催生了一篇又一篇的文章。这使我感到由衷的快乐，也使我领悟：文学创作生活有一大半是在书本和稿纸以外的世界里。

当然，我也有玩不转的时候。文学的世界是神秘莫测而变幻无穷的，到处是一扇扇高深的大门，无法一把钥匙开到底。要前进就需要不断地换钥匙，而一换就是一个突破——突破自己。为了突破自己，我讨厌自己，仇恨自己，对自己写过的文章投以不屑一顾的蔑视，给予不值评说的评说。但突破之后，每每又留下一种无法抹除的眷恋。眷恋自己的感觉，眷恋自己的激情，眷恋自己的非理性推动力。我害怕失去它们，我也不愿失去它们。我愿向科学主义致敬，也愿向形式主义示爱，但我无法毁坏我之所以构成我的创造基因。我的短处将永远与我的长处一起并存，或者大放光芒，或者

黯然失色。

或许因为我是这么一个不规范的坏孩子，大学四年不曾受到任何老师的垂青。及至毕业后有人到母校问起，竟无人知晓这个学校里曾经有过这么一位学生。不知是悲是喜，我在一片遗忘中写成了《高加林论》。此文得到了顾卓宇同志的赞赏，他成了我又一个素不相识并且在我无声无臭的情境下发我论文的刊物编辑。而且，几乎是与此同时，我幸逢了我现在的指导老师钱谷融先生。

师从钱先生是我求学和文学道路上的一大转折。当我在市郊的一个师范学校里接到这位著名教授的来信时，激动的心情至今无法形容。这是一种没有年龄、身份、地位、知识结构等等之隔的理解。能得到这种理解即便是没有尔后随之而来的爱护、关心、指点、帮助，我也已经感到了极大的欣慰和满足；自然，更何况这种理解还给我带来了许多学习交流 and 走向社会的机会。

收在集子里的文章，大都是在读研究生的头两年里写的。尽管现在看来，不过投以淡淡一笑，但其中不少篇什在写作时都是相当动情的。这是一种认真的顽皮。或许是因为这种认真，才得到了人们的回响。回响中有赞同、嘉许，也有非议和斥责；但我把它们一律看作共鸣，正的，和负的。我喜欢听人家赞扬，但心底里却更重视别人的批评。有分量的中肯批评，不管出自谁的口中或笔端，都会赢得我的尊重。我很热衷于互不相让的学术论争，又常常为这类论争的稀少而灰心丧气。我感叹我们的文坛鲜有学派、流派，而帮派意识却时见泛滥。文学批评要么意气用事，要么一味乱捧，要么今天天气哈哈。对此我只能一律哈之。

感谢浙江文艺出版社的编辑同志，他们不辞辛苦将我的浅陋之作结集出版；感谢我的朋友吴亮、程德培，他们向该社推荐了我的拙作；感谢我的老师钱谷融先生，他于百忙之中为我的这本集子作序。最后，感谢我自己的真诚，没有它，我得不到同样真诚的理解和帮助。

我好顽皮，但顽皮得真心实意。

1986年10月11日