

## 目 录

### 聚 焦

1

纠结:文化冲突中的人性困境透视

——论李锐长篇小说《张马丁的第八天》 / 2

思想智慧烛照下的历史景观

——评林鹏长篇历史小说《咸阳宫》 / 17

中国本土小说传统的创造性“复活”

——评成一长篇小说《茶道青红》 / 33

传统宗法制的一曲文化挽歌

——略评葛水平长篇小说《裸地》 / 44

乡村女性的精神谱系之一种

——评李骏虎长篇小说《母系氏家》 / 48

### 透 视

59

新时期30年山西小说艺术形态分析 / 60

赵树理、农民文化与政治意识形态 / 72

试论“家庭苦情”系列对“伤痕文学”的艺术超越

——重读张平1980年代的“家庭苦情小说”系列 / 80

理解蒋韵小说的几个关键词

——兼谈中篇小说《心中的树》 / 96

- 王祥夫小说的底层关怀 / 101  
有效推进底层叙事的内在化进程  
——读王祥夫小说近作有感 / 112

打 描

119

- 李锐传略 / 120  
略论张平为“老百姓写作”的文学观 / 137  
一位思想者的精神独白  
——评林鹏读书随笔集《平旦札》 / 145  
理性沉思的力量  
——评赵瑜长篇报告文学《火车头震荡》 / 155  
灾难之后的痛苦沉思  
——读赵瑜等著报告文学《王家岭的诉说》 / 161  
至情 至性 至文  
——读毛守仁散文集《石在》有感 / 165

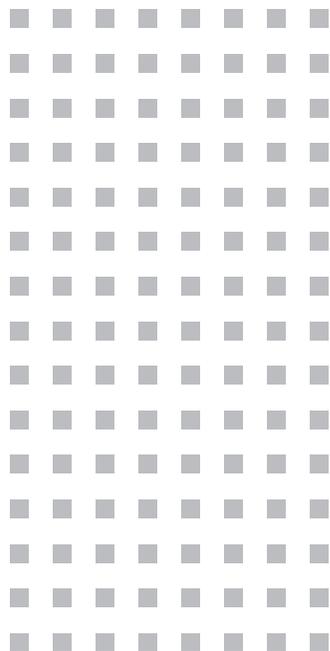
思 索

173

- 方言在20世纪中国小说中的运用 / 174  
我们今天该怎样叙述抗战的故事  
——新世纪热播抗战题材电视连续剧的文学性探讨 / 202  
如何深化中国当代文学研究  
——以李洁非的《典型文案》为中心 / 220  
“激进现代性”的“历史化”进程  
——评陈晓明《中国当代文学主潮》 / 236

后 记

251

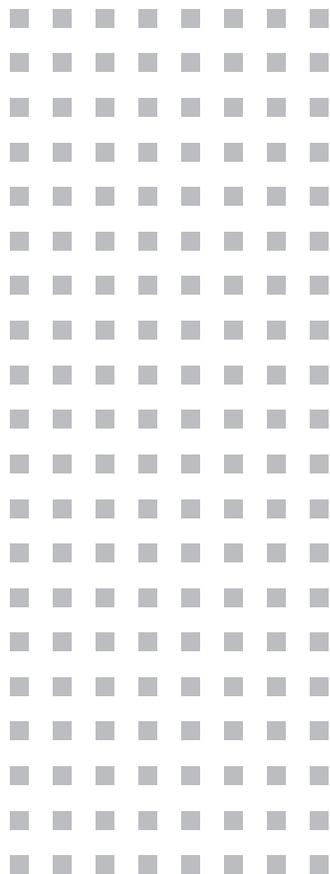


多声部的文学交响

DUOSHENGBUDEWENXUEJIAOXIANG



聚 焦



## 纠结：文化冲突中的人性困境透视

——论李锐长篇小说《张马丁的第八天》

在我自己的印象定位中,李锐从来就是一位类似于鲁迅先生一样的以思想性见长的小说家。需要特别说明的一点是,当我们强调李锐以思想性见长的时候,绝不意味着其他的作家就不具备思想性。只不过与那些更多以感受性以日常生活的描写见长的作家,比如说贾平凹,比如说莫言,这样的作家相比较,李锐更多地以思想的深刻取胜而已。比如说,就在这部《张马丁的第八天》<sup>①</sup>中,李锐也曾经拿出一些篇幅描写故事的发生地天母河一带的民俗风情场景。我们注意到,在小说的第二章“娘娘庙”这个部分,李锐曾经刻意地描写展示过天母河地区大旱时老百姓祈雨的情形。虽然李锐并无明确的表示,但一种艺术的直觉告诉我,李锐的这种描写肯定是要努力地实现长篇小说所谓描写再现生活的丰富性,力争使自己的小说具有更加浓郁的日常生活气息。然而,只有在认真地读过这些场景描写之后,我们才不得不承认,李锐确实不是一位以日常生活的描摹展示见长的小说家。虽然不能说李锐的描写存在什么问题,但作家的描写显得有些干巴粗硬,却又是无法否认的一种阅读感受。各位不妨想一想,如果把同样的场景描写置换到贾平凹或者莫言笔下,将会是多么的绘声绘色、多么的生动鲜活,就会明白,严格地说起来,李锐真的不是一个以日常生活的描写见长的作家。不同的作家具有不同的思想艺术个性,实际上,也正是这些不同个性作家的同时存在,极大地丰富着我们当下时代的文学景观。正所谓李白杜甫,各有所长,姚黄魏紫,各有所擅。面对着诸如贾平凹、莫言、李锐这样一些艺术个性鲜明独异的作家,我们绝不能秉持某种僵化的标准,做一种简单粗暴的是非臧否。以一种理性的宽容姿态,接纳更多艺术个性迥异不

<sup>①</sup>载《收获》杂志2011年第4期。

同的作家,方才是我们应该坚持的基本价值立场。

读完《张马丁的第八天》这部凝聚着李锐多年思想积累的长篇小说,浮现在我心头最直接最强烈的一种感受就是纠结。对,没问题,就是纠结。除了纠结一词,其他的语词真的无法恰如其分地传达出我这样一种复杂的阅读体验。面对着强烈文化对峙冲突中裸露呈现出来的那样一种真实人性困境,我们真的一时无法作出自己的评判和选择。如果把《张马丁的第八天》放置在李锐的创作谱系中考察,则其中所传达出的那样一种对于文化身份问题的深入思考,在很大程度上可以被看做是对作家早在《人间——重述白蛇传》中就已经明确提出过的所谓文化身份认同问题的自觉延续:“在对于传统的‘白蛇传’故事进行了大胆彻底的颠覆与解构之后,李锐、蒋韵为《人间》设定的基本思想题旨已经演变成了对于‘文化认同’或者‘身份认同’命题深刻的思考与表达。对于这一点,李锐在‘代序’中同样有着清晰的理性表达:‘身份认同的困境对精神的煎熬和这煎熬对于困境的加深;人对于所有异类近乎本能的迫害和排斥,并又在排斥和迫害中放大了扭曲的本能——这,成为我们当下重述的理念支架。’”<sup>①</sup>在当时,我认为,李锐之所以能够形成如此一种深入的对于文化身份认同问题的真切表达,与他自己在“文革”中一种特别的人生经验存在着隐秘的内在联系。李锐、蒋韵之所以要把所谓的“文化认同”或“身份认同”问题设定为自己“重述的理念支架”,其根本的原因,正在于出身于“革命干部”家庭的李锐自己在“文革”中有过这样一种由“红五类”而变身为“黑五类”的极为惨痛的人生经验。

现在看起来,尽管说李锐自己“文革”期间的特定生存经验确实在很大程度上支撑着作家关于文化身份认同问题的思考,但这却很显然并不是促使李锐思考表达这一问题的唯一原因。除了“文革”经验之外,李锐近年来的出国旅行经验,以及他很长一段时间以来对于中西文化冲突问题的持续关注,无疑也都在不同程度上制约影响着李锐的小说创作。这其中,特别值得注意的一次,就是写作《人间——重述白蛇传》之前,李锐偕同妻子蒋韵在美国爱荷华写作中心那样一次较长时段的出国经历。关于这次的出国体验,我最起码曾经两次聆听过蒋韵的讲述。而蒋韵讲述的一个核心命题,就是只有真正地置身于异国他乡的时候,自己才强烈地意识

<sup>①</sup>王春林《“身份认同”与生命悲情》,载《南方文坛》2008年第3期。

到了“我是谁”这样一种亘古追问的现实意义。非常明显,蒋韵此处关于“我是谁”的追问,所强烈凸显出的,实际上正是一种鲜明的文化身份困惑。如此一种文化身份的困惑与茫然,不可能出现在老死不相往来的相对封闭隔绝的古代社会,只可能形成于人群交往越来越密切全球化趋势越来越势不可挡的现代社会。蒋韵在这里所讲述的,当然不会是她自己一个人的体会。某种意义上,我们完全可以把它看做是李锐与蒋韵一种共同的文化感受和体验。与此同时,需要引起我们充分关注的,还有李锐长期以来对于中西文化冲突问题的持续性思考。用李锐自己习惯性的话语来表达,也就是所谓的“双向煎熬”：“上世纪初新文化运动中,鲁迅先生说过一句话:‘从别国里窃得火来,本意却是为了煮自己的肉。’新文化运动中很强烈的主流观点,就是全盘反传统全面西化,包括最后选择了共产主义理论进行革命,这也是中国知识分子从别国里拿来的真理的火种。但是,‘文化大革命’让我们看见真理的大火终于把中国烧成了一片废墟。自己的传统没有了,从别人那里找来的真理又变成了一场浩劫。所以说中国人是处在这样一个两面的困境。”<sup>①</sup>正因为有着如此一种深切的体悟,所以,作为一位以写作为终身使命的作家,李锐念兹在兹的就是怎样才能够有效地建立“现代汉语主体性”的问题。认真地琢磨品味一下,就不难发现,实际上,李锐所一再重复强调的重建“现代汉语主体性”的问题,也正是一个在中西文化冲突尖锐激烈发生的时候,如何重建中国本土文化主体性的问题。

就这样,李锐本人在“文革”期间的惨痛人生遭际、他直接的一种出国体验以及长期以来对于中西文化冲突问题的深度思考,三者缠绕在一起,共同构成了李锐在自己的一系列小说作品中关注思考表达文化身份认同问题的根本原因。然而,同样需要指出的是,虽然李锐和蒋韵早在《人间——重述白蛇传》中就已经借助于白蛇的民间传说明确地展开了关于文化身份问题的思考,但是,白蛇的民间传说毕竟也只是一种遥远的民间传说,作家在其中对于文化身份问题的思考多多少少有点显得虚无缥缈的话,那么,到了这部直接描摹展示历史生活的《张马丁的第八天》中,作家的思考就终于有了扎实的依托。不仅如此,根据我自己多年来对于李锐小说的追踪阅读研究,如果说作家1980年代初出道时写作的短篇小说《厚土》系列以其思想内涵的凝重与艺术形式的精致已经成为新时期文学中具有经典意味的小说

<sup>①</sup>《痛苦的双向煎熬——李锐大阪演讲》,见“99读书人论坛”。

作品,那么,在经过了很长一个时期的探索实验努力之后,这部无疑凝结着作家自己多年思想积累的《张马丁的第八天》,显然也已经成为了李锐另外一部十分重要的优秀小说作品。我们注意到,在与访谈者的对话中,李锐拒绝承认这部小说是一部“终结之作”：“不是‘终结之作’,是‘开始之作’。”<sup>①</sup>虽然李锐的坚持肯定有他自己的道理,虽然我们也承认李锐小说的思想艺术历程肯定还会有新的发展,这部《张马丁的第八天》当然不会成为李锐的盖棺论定之作,但是,最起码,从阶段性的意义上,说这部作品是李锐小说写作历程中一部具有阶段性总结意义的长篇小说,是一贯主张“用方块字深刻地表达自己”的作家李锐一次成功的小说艺术实践,却是毫无疑问的一件事情。

要想准确地理解把握李锐这部小说的深刻思想内涵,我们首先必须注意到李锐对于故事时间的特别设定。小说的故事时间起始于天石村的农民在光绪二十五年夏天因为老天久旱不雨所举行的一次恶祈。某种意义上说,正是这场恶祈的举行才为传教士与天石村民们之间尖锐冲突的爆发提供了一种现实的契机。等到小说行将结束的时候,当那场浩浩荡荡的大洪水降临到天石村的时候,时间已经是第二年,也即光绪二十六年的夏天了。光绪二十五年,正好是公元1899年,光绪二十六年,则是公元1900年。因为以传教士为代表的西方教会势力的大量进入而最终导致大规模发生的义和团运动,也正兴盛于光绪二十六年,即公元1900年。这个时间点,距离满清帝制的最后覆亡,距离辛亥革命的全面爆发,所剩也不过只有十一年的时间了。更进一步地从公元纪年的意义上说,这个时间点,也正是所谓的19世纪末叶20世纪初始,是所谓的世纪之交。从纵向的时间轴来看,这个时间点,正是古老的中国迫于外部力量的巨大存在而向现代的中国根本转型的关键时刻。从横向的时间轴来看,在凭借着所谓的船坚炮利迫使中国打开国门的同时,以传教士为突出代表的西方异质文化也已经大规模地涌入古老的中华大地。中西两种异质文化尖锐激烈的碰撞与冲突,依然成为了一种无法回避的文化事实。某种意义上,我们完全可以说,李锐所特别选定的这个时间点,正是所谓古今中外文化一个非常关键的交汇处。由此可见,选择这样一个关键的时间点切入历史,充分地展示了作者对于文化冲突中人性困境的观察与省思,首先凸显出的,就是李锐一种特别的艺术

<sup>①</sup>李锐、续小强《“煎熬”的历史观：〈张马丁的第八天〉》，载《名作欣赏》2011年第10期。

智慧。

小说的叙事焦点,乃是来自于西方的传教士与恪守中华本土文化的天母河地区天石村村民之间的文化冲突。西方传教士的代表人物,是那位把上帝福音的传播看得比自己的生命都还要更加重要的莱高维诺主教。这是一位已经在遥远的中国传教多年,并且也已经下定决心要把自己的全部生命都投入到中国传教事业中的意大利传教士。对于一心从事福音传播的莱高维诺主教而言,他坚信:“中国已经没有能力保护自己,也早已经没有一丝一毫的信心再封闭自己。东方那样一块毫无尊严的辽阔蛮荒之地,正需要主的光芒去照亮。”为此,他所迫切需要解决的,就是两个方面的问题。其一,是要为自己的传教事业早日择定一位合适的具有献身精神的继任者做接班人。为此,他不惜千里迢迢,专程返回意大利,结果就是和小说中的主人公之一乔万尼(乔万尼的中文名字就是张马丁)不期而遇。自从遇到意志坚强的张马丁,莱高维诺主教就认定,这个孩子将会成为自己传教事业最理想不过的继承者。其二,与继承者的择定相比较,莱高维诺主教另一个更加迫在眉睫的问题,就是在天母河地区如何设法拆掉娘娘庙修建一座天主教堂,因为“自从做了天母河地区的主教之后,莱高维诺神甫就发现,天石村的娘娘庙简直就是他迈不过去的一座高山”。小说中最激烈的矛盾冲突,实际上也正是紧紧地围绕着娘娘庙与天主教堂的拆与建而渐次展开的。

在这里,我们一定要充分地意识到,所谓的娘娘庙与天主教堂这两种物事具有的强烈象征意义。如果说天主教堂可以被看做是西方文化的一种象征,那么,专门供奉女娲的娘娘庙,则毫无疑问应该被看做是中华文明的象征。在这个层面上,我们就必须注意到李锐在设定故事发生地时的良苦用心所在。故事主要发生地天母河地区的由来,与中国古老传说中的女娲娘娘存在着密切关系。“天母河先向南,再向东,浩浩荡荡直奔大海。在两河相聚的岔口上坐落着一块巨大无比的红石头,相传是太初之时,女娲娘娘炼五色石补天遗留下的,被她随手丢在了太行脚下的荒原上。”“又相传,女娲娘娘……就在天母河边日夜不停抟泥做人。”很显然,此地之所以成为天母河地区,其根本原因恐怕正在于与女娲有关的这样一些古老传说。必须注意到,女娲补天造人行为所具有的重要意义。如果说,上帝在西方一向被视为创造了天地万物的造物主的话,那么,在中华大地,能够被看做造物主的,就只能是

女娲娘娘了。这样看来,李锐之所以要专门设计传播福音心切的莱高维诺主教到为女娲建有娘娘庙的天母河地区传教,其根本意图正是在一种象征的意义上凸显出中西文化对抗的激烈程度。

实际上,以莱高维诺主教为代表的西方传教士的渗透和进入,果然激起了天母河地区民众的激烈对抗。这一方面,最有代表性的一位人物,就是身为天石村迎神会会首的张天赐。所谓迎神会,其所迎者,自然就是女娲娘娘。身为迎神会会首,天然地就比一般人多出了一份责任。对于张天赐来说,无论如何都得保住那座已经存在了几千年的娘娘庙:“我是不能如了洋鬼子的意,不能叫他们拆了咱们的娘娘庙,咱们老祖宗几千年留下来的庙,是全村老少乡亲的宝贝,是全天母河的宝贝,凭他妈啥叫洋鬼子给拆喽呢……”虽然说张天赐没有什么文化,不可能从理论上弄明白什么叫做中华文明,什么叫做异质文化,但他却朴素本能地维护着自家祖先世代留下来的东西。为了维护祖先留下来的娘娘庙,张天赐甚至于不惜献出自己的身家性命。

莱高维诺主教与张天赐之间必然要发生的尖锐冲突,果然在光绪二十五年(公元1899年)夏天,激烈地爆发了。由于天气异常,这一年的天母河地区久旱不雨。在其他各种祈雨的手段均告无效的情况之下,天石村村民决定举行一次恶祈。然而,正是在这次恶祈的过程中,祈雨的民众与教民们之间发生了强烈的对峙,并由此而进一步引发了激烈的暴力对抗。但也正是在这次不期而至的暴力对抗过程中,为了保护莱高维诺主教不受伤害,勇敢的乔万尼(张马丁)被鹅卵石击中额头不幸身亡。乔万尼(张马丁)的意外身亡,为早就企图拆毁娘娘庙用天主教堂取而代之的莱高维诺主教提供了一个绝佳的机会。他毫无商量余地要求张天赐在自己的生命与娘娘庙之间作出艰难痛苦的选择。要么保全自家的性命,要么彻底舍弃娘娘庙。没想到的是,这张天赐果然算得上一条铁打的汉子,他宁愿舍弃自家的生命,也要拼死保护已经在天母河地区存在了几千年之久的娘娘庙。面对莱高维诺主教的强大压力,县令孙孚宸万般无奈,最后只好屈从于天主教会的意志,被迫在天石村行刑,处死了一心一意要舍命保庙的铮铮铁汉张天赐。

杀人偿命,欠债还钱。既然张天赐已经偿还了乔万尼(张马丁)的命,那么这故事自然也就该告一段落了。然而,真正是文似看山不喜平,李锐小说的峰回路转之

处在于,乔万尼(张马丁)的死,居然是假死,他后来居然又死而复生了。从整部长篇小说的结构来说,乔万尼(张马丁)的死而复活,乃是最重要的“文眼”所在。这就如同下围棋一般,做“活眼”是特别重要的事情。只有有了“活眼”,整盘围棋才能够被真正地盘活。乔万尼(张马丁)的死而复活,实际上意味着《张马丁的第八天》的故事情节发生了一个重要的转捩。有了这一人物的死而复活,李锐的这部作品才具有了作为一部长篇小说所应具备的故事情节足够的丰富性,才能够带给读者一种强烈突出的峰回路转之感。本来,一个已经被宣布“死亡”的人的复活本身,肯定会让人喜出望外。但是,乔万尼(张马丁)的死而复活,在惊喜之外,带给这个世界的,却更多的是一种一团乱麻一般的纠结感。对了,没有问题,就是纠结。只有紧紧地抓住这“纠结”二字,我们才可能对小说中人物的人性世界作出合理的剖析,才能够更为准确地理解和把握李锐这部小说深切的思想内涵。首先,那位已经被斩首的张天赐的心态是纠结的。虽然说张天赐舍命保庙的行为绝对称得上是一种英雄壮举,但是,我们却完全能够推想得出,在张天赐的内心深处,围绕着到底应该舍命,还是应该保命?到底应该保庙,还是应该舍庙?肯定有过一番痛苦的矛盾挣扎。不管怎么说,生命属于每一个人都只有一次,哪怕为了一个崇高的使命,也没有人会轻易地放弃自己的生命。其次,那位以传播福音为根本使命的莱高维诺主教,他的心态也同样难以摆脱纠结,虽然认真地说起来,他的纠结前后发生了不小的变化。在乔万尼(张马丁)死而复活之前,面对着为了保护自己而不幸身亡的乔万尼(张马丁),莱高维诺主教的纠结在于为什么死去的是自己择定的继承人而不是自己:“孩子……孩子……为什么是你替我为主来献身呢……为什么……为什么是你用了为我准备的棺材……”正因为莱高维诺主教绝不是贪生怕死之辈,所以,他的这种纠结,显然是真诚的。到了乔万尼(张马丁)复活之后,莱高维诺主教的纠结,自然也就转移了方向。到了这个时候,他的纠结,恐怕就在于到底应该怎样面对乔万尼(张马丁)死而复活这样一种客观事实。到底应该直面乔万尼(张马丁)的死而复生,还是应该为了更好地传播所谓的福音,瞒天过海,彻底隐瞒乔万尼(张马丁)复活的事实?这样的一种矛盾冲突,显然构成了莱高维诺主教后一个阶段的内心纠结。虽然说莱高维诺主教最终作出的是瞒天过海的决定,但这样一种纠结过程的存在,却是无法被否认的。

其实,小说中的许多人物形象,都不同程度地存在着内心纠结现象。比如说,那位县令孙孚宸。面对着强力对峙的天主教会与天石村村民,这位县令欲和稀泥抹平矛盾而不得。以至于身为朝廷命官的他,置身于风雨飘摇的乱世,到最后,也只能发出无奈的慨叹:“如今是洋人惹不得,教民惹不得,教会惹不得,乡间社团惹不得,颗粒无收的饥民更是惹不得。眼睁睁看见马上就要洪水滔天,可又没有任何办法,没有任何人能挡住这没顶之灾。孙孚宸不由得慨叹只有生在这样的乱世,才会知道什么叫生不逢时,什么叫家国不保,什么叫度日如年,真正情何以堪!”这一段叙事话语,一方面生动形象地道出了当时社会重重矛盾叠加的真实状况,另一方面却也活画出了孙孚宸本人内心的纠结情形。然而,认真地说起来,却又何止是孙孚宸呢?甚至于连同李锐小说中的一些次要人物,也都处于内心纠结的状态之中。比如,那位最终出卖了自家主人的瘸腿老三。眼看着主人家的残疾闺女莲儿,就要因为实在找不下合适的婆家而嫁给自己;眼看着得到了莲儿,也就得到了主人家的所有家产;没想到半路上却杀出了个程咬金,没想到莲儿的表哥葫芦却突然出现在了莲儿家。葫芦的出现,当然就彻底打破了瘸腿老三的如意美梦。于是,瘸腿老三内心里怨恨交加恼羞成怒,就是完全可以想见的事情。所以,瘸腿老三的纠结,就在于如意算盘的无法实现。正因为早已怀恨在心,因此,一旦有了机会,一旦义和团运动发生,瘸腿老三的借机报复,就成了自然而然的事情。一种人性的恶,就这样被催生表现出来,并且得到了一种相当有力的艺术呈示。

然而,真正被内心所无法释怀的纠结所紧紧缠绕的两个人物形象,恐怕还应该是作为小说主人公的乔万尼(张马丁)与张王氏。先来看乔万尼(张马丁)。一个人却拥有着截然不同的两个名字,李锐如此一种特别的命名方式,就已经透露出了这个人物本身所具有的某种分裂性。对于真诚地信仰着天主的乔万尼(张马丁)来说,最大的痛苦不在于自己肉身的覆灭消失。正因为如此,所以他才可以不顾身家性命地去救护莱高维诺主教。在小说中,最令乔万尼(张马丁)困惑和尴尬的一件事情,就是自己的死而复活。因为他的死而复活,不仅把自己所一向崇拜的莱高维诺主教推到了一种极其尴尬的处境之中,更是把他自己也推到了一种简直就是无法选择的两难困境之中。尤其是面对着莱高维诺主教已经无法更改的让他继续“以死的形式”存在下去的决定,乔万尼(张马丁)的内心世界充满了痛苦。他最无

法释怀的纠结,显然就是不知道到底应该以怎样的一种方式来自面对自己死而复活这样一种无法更改的事实。实际上,也正是围绕这个关键性的问题,面对着莱高维诺主教作出的让他继续“以死的形式”存在下去,以达到欺瞒天母河地区民众更好地传播福音的决定,面对着如此一种为了达到传播福音的目的甚至于不择手段的瞒天过海行为,乔万尼(张马丁)陷入了深深的困惑和纠结之中。到底应该顺从于莱高维诺主教的意志,还是应该坦诚面对自己死而复活的真相,乔万尼(张马丁)抉择的艰难程度是显而易见的。虽然艰难,但在经过了一番激烈异常的思想斗争之后,最终,乔万尼(张马丁)还是作出了直面真相的人生选择:“张马丁不想说出所有的原因,那不仅因为是无法启齿的,更因为在他看来那最终是一件自己的事情,是一件自己要独自面对天父的证明。为此,莱高维诺主教无法理解,玛利亚修女无法理解,眼前这位惊慌失措的官员就更无法理解。”作为一位特别虔诚的天主教徒,乔万尼(张马丁)十分清楚,自己所信仰的宗教一条非常重要的戒律,就是不能做假证陷害无辜之人。为此,他不无坚决地不惜违逆了莱高维诺主教的意志。

尽管乔万尼(张马丁)早就为自己的选择所可能招致的打击做好了精神准备,但他却根本没有预料到,自己的这种选择居然会招致如此严重的误解:“玛利亚修女……我不知道,不知道这是圣父的恩惠,还是圣父的惩罚……还是活着就是有罪……我不能欺骗天主,我只是凭着自己的良心做了一件诚实的事情……没想到大家都不想看见真相……”不仅如此,乔万尼(张马丁)的这种选择,还把自己推进了所谓里外不是人的极端尴尬的困境之中。自己已然彻底背叛了的天主教会自不必说,即使是自己正设法帮助着的那些村民们,也如同敌人一般地仇视自己:“从那以后七天来,只要走进任何一个村庄、集镇,人们就像看到瘟神一样对他指指点点,孩子们就会围上来用浓重的方言对他尖叫……”然而,“最让他难受的是,教民们的孩子也用同样的方法对待他,其中有些面孔还是他以前经常见到过的,是和他一起唱过圣歌的,只不过随着投过来的石子、土块和口水,他们嘴里的叫骂改成了:犹太,叛徒,魔鬼,毒蛇……”只有到了这个时候,乔万尼(张马丁)方才真正明白过来,自己已经因为自己的选择而陷入了一种众叛亲离万劫不复的境地:“自己只不过按照内心最真实的想法作了最诚实的决定,却一下子就跌进了万劫不复的深渊……”

就故事情节的发展演变而言,正因为有了乔万尼(张马丁)毅然决然之后的众

叛亲离,所以也才导致了濒临死亡边缘时,他为张王氏所救这一极具荒诞色彩的戏剧性场面的出现。说起来,也真是无巧不成书,生活有时候就是这样富有传奇性。因为有乔万尼(张马丁)的“假死”,所以才有了张王氏丈夫张天赐的被处极刑。然而,令人格外称奇的是,当背叛了教门的乔万尼(张马丁)最终走投无路,眼看着就要冻饿而死的时候,碰巧就跑到了娘娘庙,就遇上了因为受到强烈刺激已经差不多处于疯癫状态的张王氏。而求子心切的张王氏,却偏偏就认定乔万尼(张马丁)乃是丈夫张天赐的转世灵童。于是,小说中最荒诞却也最真实的高潮一幕就此形成。这就是小说的第四章“烛光”。从文化冲突的意义上说,到了这一章,当乔万尼(张马丁)这一来自于西方的传教士与张王氏这一中国天母河地区的普通农妇终于在娘娘庙相遇,面对着他们那看起来滔滔不绝,实则上却是自说自话,根本就是无法沟通的鸡对鸭讲的时候,我们自然也就对于文化身份的阻隔所导致的必然人性困境有了一种真切的体会。论述至此,我们就必须注意到乔万尼(张马丁)与张王氏这两位主要人物身上所具有的强烈的象征意味了。

身为传教士的乔万尼(张马丁)让我们联想到的,自然是那位为了替人类赎罪而坦然走向十字架的耶稣。按照天主教的教义,耶稣乃是为了替人类赎罪而坦然地走向了十字架,并且在被处死之后又死而复生。李锐小说中的乔万尼(张马丁)之所以最终自动走向绝望的深渊,实际上也是为了赎罪的缘故。只不过,乔万尼(张马丁)在这里所要具体救赎的,乃是莱高维诺主教所犯的罪。很显然,在乔万尼(张马丁)看来,既然自己并没有真的死去,既然莱高维诺主教已经由此而错斩张天赐,而犯下了无法更改的罪过,那么,唯一切实可行的救赎办法,就是坦承事实的真相,并主动承担由此而导致的一切后果。当传教心切功名心太盛的莱高维诺主教心灵蒙尘的时候,只有乔万尼(张马丁)勇敢地站了出来,不惜以自己的牺牲来换取对于天父信仰的纯洁。在我看来,乔万尼(张马丁)的这种自我牺牲行为,实际上具有双重的价值和意义。其一,当然是为了替心灵已然蒙尘的莱高维诺主教赎罪;其二,则明显地表现为一种哀怜众生的悲悯情怀:“我愿意接受你的任何惩罚,我愿意为你做任何事情,我愿意你把我撕成碎片,只要你相信我是为了真相而来,我绝不愿意为了躲避惩罚而苟且偷生,更不愿意为了谎言而活在世上……”

同样具有强烈象征意义的,是那位大字不识半个,没有什么文化,更多的时候

只是在凭着本能行事的张王氏。如果说乔万尼(张马丁)让我们想到的是耶稣,那么,张王氏让我们想到的就只能是菩萨。在小说中,张王氏的菩萨心肠,主要体现在两个方面。一个是虽然处于不太正常的疯癫状态,误以为乔万尼(张马丁)是丈夫张天赐的转世灵童而救活了这个自己的仇人:“眼泪立即从他的面颊上淌下来,这个可怜的女人,这个因为自己而失去了丈夫的女人,居然又奇迹般地用她的身体把已经冻僵的仇人救活了。”虽然带有点误打误撞的成分,但一个普通的乡间女人,居然能够有胸怀去救活自己曾经的仇人,如此一种行为其实是非常难能可贵的。另一个则是到了第五章“石舟”部分,面对着滔滔洪水的巨大威胁,马上就要遭受灭顶之灾的众乡亲,张王氏更是充分地表现出了那样一种普度众生的悲悯情怀。在这里,尤其值得注意的是,张王氏不仅义无反顾地在娘娘庙里收容了没有入教的村民,而且还格外宽大为怀地收容了那些已经从了洋教的村民。张王氏的道理,实际上也是朴素不过的:“柱儿他娘,你说见死不救的菩萨她还是菩萨吗?”能够以一种如此博大的胸怀对待自己的仇人,对待那些已经背叛祖宗从了洋教的民众,你说,这张王氏她还能不是活着的菩萨吗?!所以,还是李锐自己说得好:“张马丁和张王氏就是活着的耶稣和菩萨。当活着的耶稣和菩萨来到这个无恶不作的人间,他们所遭遇的困境和折磨,他们所经历的苦难和绝望,是所有人的现世困境,是所有人的耻辱和惩罚(天母河流域关于女娲娘娘的信仰,是一种边际模糊的民间信仰,开天辟地的女娲娘娘和救苦救难的菩萨几乎是可以等位互换的神灵)。”<sup>①</sup>

实际的情形也的确如此,我们必须注意到李锐小说中所特别写到的马修医生从遥远的意大利带到中国来的那两具人体骨架,注意到李锐在小说中几次提及的“全人类”这样的说法。某种意义上,我们只有把这些具体的语言细节放置在李锐一个长时段的思想发展流向中,才能够更准确地理解其中的深刻含义。很长一个时期以来,面对着来势汹汹的所谓文化全球化浪潮,面对着所谓的西方文化霸权,李锐一直坚持着一种难能可贵的中西文化平等论立场。他之所以要努力地建构“现代汉语的主体性”,其根本的落脚点也正在于此。在这个意义上,如果说《张马丁的第八天》是一部充满着象征寓言化色彩的长篇小说,那么,这样的一个寓言就不仅仅是关于中国人的一种寓言,而更是一种关于全人类的寓言。如同乔万尼(张

<sup>①</sup>李锐、续小强《“煎熬”的历史观:〈张马丁的第八天〉》,载《名作欣赏》2011年第10期。

马丁)与张王氏这样“活着的耶稣和菩萨”所无法摆脱的那种人性困境,一方面固然是他们作为人类个体存在的人性困境,是西方人和东方人各自的人性困境,但也更是全人类一种共同的人性困境。

写至此处,忽然发现,小说中的一种情节处理非常耐人寻味。这就是张王氏千方百计生儿子的故事。我真的不知道李锐当初设计情节的时候,是否有过明确的意识,但我自己却的确从其中读出了某种微言大义。天石村迎神会的会首张天赐慷慨赴死之前,唯一的遗憾就是自己没有能够生下一个可以传宗接代的儿子。为了达此目的,他甚至于不惜让自己的亲弟弟和张王氏发生不正常的关系。然而,由于受到道德伦理观念强有力的抑制,由于张天赐的弟弟太过懦弱,他这方面所有的努力全都无奈地以失败告终。与此形成鲜明对照的,却是那位死而复活的乔万尼(张马丁)。虽然在被张王氏救起时乔万尼(张马丁)的身体已经极其虚弱,甚至于说生命垂危也都一点不过分,但偏偏就是这位乔万尼(张马丁),居然能够使包括张王氏在内的天石村五名妇女同时怀孕,而且还都如期生下了五个孩子。为什么张天赐们再三努力都无法传宗接代?为什么气息奄奄的乔万尼(张马丁)却可以让五位女性同时怀孕生产?如果把这样的一种情节处理与19世纪末20世纪初以来中国在世界上的真实处境,与中西文化的强弱对比联系起来,其中所蕴涵的意味就不可谓不深长了。难道说李锐这样一种看似不经意的情节描写,也是在以隐喻象征的方式暗示书写中国在现代世界上的现实处境吗?说实在话,在这里,我真的无法作出我自己的判断来。面对如此沉重的一个问题,我自己的内心世界再一次陷入了某种难以自拔的纠结状态之中。虽然说强烈的民族自尊心拼力地试图阻止这样的一种认同,但认真地想一想,你真还不能不承认李锐所描写的就是一种无法被否认的客观现实。

前面曾经指出,李锐是一位类似于鲁迅先生一样的以思想性见长的优秀作家。窃以为,这样的一类作家,甚至于在小说文体形式上的特点都会是差不多的。行文至此,忽然想起,曾经有一段时间,学界特别热衷于讨论鲁迅先生没有写出过长篇小说的问题。对于这样一个问题,我的基本态度如下。首先,是否写出过长篇小说,并不影响鲁迅先生伟大作家的定位。其次,如果有可能写出长篇小说的话,那么,鲁迅先生写出的又会是一种什么模样的长篇小说呢?现在,有了李锐的长篇

小说作参照,我想,或许,鲁迅先生写出的与李锐这种以瘦硬、简洁见长的长篇小说会有某种文体上的相似之处吧。当然,这只是基于二人在精神气质与风格取向上的判断,毕竟,时空的阻隔只能将这种比较定格在“可能”的坐标之内。李锐这部《张马丁的第八天》在文体形式上最突出的一个特点,就是瘦硬、简洁。人都说,长篇小说是一种可以有大量闲笔存在的小说形式。比如说,当下时代以长篇小说写作而著称于世的作家莫言、贾平凹等等,他们的长篇小说创作对于闲笔的运用就是特别突出的。然而,与莫言、贾平凹等同道相比较,李锐的长篇小说却根本就谈不上对于闲笔的运用。不仅没有闲笔,我个人一种更加直观的感受是,李锐的长篇小说差不多一个字都难以删掉。短篇小说因其篇幅短小,作家可以在语词的运用上大加锤炼,比较容易做到语言形式的精粹。一部长达十五万字左右的长篇小说,作家能够自始至终地坚持锤炼语言文字,能够达到一字都不可删的地步,实在是很难不容易的事情。如果说莫言、贾平凹那样一种处处可见闲笔的长篇小说,合乎传统意义上我们对于长篇小说的一种理解,那么,如同李锐《张马丁的第八天》这样一种绝无闲笔的长篇小说,就可以被看做是现代意味特别强烈的长篇小说之一种。这样两种不同体式的长篇小说在当下这个时代的共存,极大地显示了文学观念与文学形式的多元化现实。

语言形式的瘦硬、简洁,没有闲笔之外,李锐《张马丁的第八天》另一个鲜明的艺术特点,就是小说结构上的复杂、紧凑与纠结。虽然总字数只有十五万字左右,看起来只是一部篇幅不大的长篇小说,但篇幅的小却并不意味着小说情节的单一。就我个人的一种阅读体会,与其说李锐的这部长篇小说情节单一,反倒不如说他的小说具有一种简洁的丰富性。这种简洁的丰富性,主要就体现在结构的复杂、紧凑与纠结上。具而言之,李锐的这部长篇小说由三条结构线索交织而成。其中,最主要的一条线索,显然就是作为主线存在的,乔万尼(张马丁)与张王氏、莱高维诺主教与张天赐这样一条中西文化对峙冲突的线索。这条主线之外,另有两条线索存在。一条是县府里的衙役头子陈五六引出的故事。家有残疾姑娘莲儿的陈五六,本意是要让自家的亲戚葫芦入赘为婿。没想到,到头来却是竹篮打水一场空。因为家中仆人瘸腿老三的无耻出卖,莲儿连同葫芦,最后只能在饱尝义和团的无端欺辱之后,落得个投水自尽的悲剧结局。另一条是张天赐的弟弟张天保引出的故

事。张天保本来是当时清军将领聂提督手下一名得力的亲兵，不料在护送聂提督灵柩返乡途中得机回到故乡天石镇，正好赶上义和团围攻天主教堂严重受阻，尸横遍地。张天保出于家仇国恨，毅然出手，以一人之勇，攻破了天石镇的天主教堂。值得注意的是，就在攻入教堂之后，“他看见黑压压的天幕之下，义和团的弟兄们成群地站在院子当中，大大咧咧地解开了裤裆，掏出黑糊糊的阳具，对着杂乱残缺的尸体稀里哗啦尿成一片。那一刻，张天保忽然觉得自己的屁股疼得一阵钻心。”之所以会有这种感受，是因为张天保自己曾经由于随地小便而被聂提督打过屁股。显而易见，在这里，义和团弟兄们的随地小便，可以被看做是民族劣根性的一种冥顽不化。这就意味着，虽然表面上看起来张天保确实助力义和团攻破了教堂，但在文明与否的意义上说，因了此种劣根性的存在，真还很难说这样的攻破就是一种文化冲突的胜利呢！三条线索之所以能够合一，就是因为有义和团的存在。义和团的兴起，与传教士的大量进入，存在着密切的因果关系。所以说正是义和团，把这不同的三条线索紧紧地联系在了一起。就一种真切的阅读体会而言，这样三条不无复杂的线索，因了义和团因素而紧密地纠结缠绕在一起，难以被剥离开来。以如此一种纠结异常的结构形式来表达一个纠结不已的文化冲突故事，李锐艺术上的一种匠心独运，自然应该得到我们的充分肯定。

意大利著名的文艺批评家、历史学家、哲学家克罗齐有一句名言：“所有的历史都是当代史。”从这个角度来看，李锐这部《张马丁的第八天》，虽然具体描写的是发生在一百多年前的中国历史故事，但作家那尖锐无比的思想锋芒却很显然没有仅仅停留在遥远的过去。李锐之所以执意要叙述一个遥远过去的故事，一个非常重要的原因，正在于那样的一个过去和我们所置身于其中的当下时代有着千丝万缕无法被割断的深层联系。在这个意义上，我们完全可以说，李锐对于遥远过去的书写，实际上也应该被理解为是对于当下时代的一种象征性表现。重要的，不是被书写的历史年代，而是书写历史的年代。从根本上说，李锐之所以要讲述一个过去的纠结不已的人性困境故事，关键的原因，显然就在于我们当下的这个时代实质上也正是一个特别令人纠结不已的时代。前事不忘，后事之师。在辛亥革命百年纪念之时，在中国人业已步入现代化的道路一百多年的时间之后，李锐适时地推出《张马丁的第八天》这样一部刻意思考展示中西文化冲突中人性困境的长篇小说，肯定

是一件别有深意的事情。因此,只有紧密地与现实生活,尤其是与现实生活中依然存在的纠结心态联系起来,我们才可能更加深入、透辟、准确、到位地理解并进入李锐《张马丁的第八天》所精心营构出来的那个艺术世界。

2011年10月19日

是日,为鲁迅先生逝世75周年纪念日,谨以此文献给鲁迅先生。

## 思想智慧烛照下的历史景观

——评林鹏长篇历史小说《咸阳宫》

我对于林鹏先生的了解认识,到目前为止,大约经历了如下三个不同的阶段。第一个阶段,是在结识先生之前。那时候的我,只知道先生是一位杰出的特别以草书而名世的书法家。第二个阶段,是在阅读了先生的读书随笔集《平旦札》之后。只有在极认真地读过先生的这部随笔集之后,我才真正地明白了他之所以能够在书法艺术方面取得如此突出成就的根本原因,正在于先生首先是一位卓尔不群的思想者。一部《平旦札》,所充分展示出的,正是林鹏先生作为当下时代一位难得的思想者的精神风采。第三个阶段,则是在获赠并仔细地阅读完先生长达七十六万字的长篇历史小说《咸阳宫》之后。到这个时候,我才真正地认识到,林鹏先生不仅是一位对于中国历史有着透彻独到理解的优秀学者,而且还是一位殊为难得的优秀小说家。

按照通常意义上的理解界定,林鹏先生并非文坛中人。据我所知,一直到现在为止,都很少有人会真正地把先生当做一位优秀的小说家来看待。应该说,这的确是一种令人遗憾的错误认识。然而,这遗憾其实却并非是林鹏先生的遗憾,而只能说是我们这个人心浮躁时代的遗憾。说实在话,对林鹏先生而言,只要能够如愿以偿地完成《咸阳宫》的写作,只要能够借助于《咸阳宫》将自己那卓尔不群的史识相对完整地表现出来,自然也就无憾了。然而,就我们的时代文坛而言,对于《咸阳宫》的忽视,却意味着我们很多以批评为志业的批评家与一部真正优秀的长篇历史小说的失之交臂。不妨试着回头看看,“文革”结束之后的三十年文学史上,曾经出现过多少名噪一时的小说作品。然而,仅仅只是经历了三十年时间的无情淘洗之后,就有很多所谓的名作早已被雨打风吹去,能够真正称得上优秀的其实并没有几

部！但，林鹏先生这一部《咸阳宫》的情形却并非如此。只有在认真地读过先生的这一部呕心沥血之作之后，我才真切地认识到，尽管《咸阳宫》至今都没有能够产生足够大的社会影响，但其内在思想艺术品质的精湛卓越，却是无论如何都不应该再被轻易地忽略过去了。人都说功夫在诗外，实际上，真正的写作高手，也往往置身于所谓的文坛之外。一般只是以书法家身份而名世的林鹏先生，其实就既可以被看做是一位文章高手，也应该被看做是一位小说高手。

从《咸阳宫》这一小说标题就完全可以看出来，林鹏先生所具体描写表现的，是距离我们已经非常遥远的战国末期的生活情景。说真心话，的确是只有在认真地读过林鹏先生的此一长篇历史巨构之后，我才顿然醒悟，才真正地认识到了一种严格意义上的历史小说的写作之难。即如林鹏先生的这一部《咸阳宫》，要想完成这样一部长篇历史巨构的创作，作家首先必须对他所要描写的战国时代有相当深入的了解与认识。那么，到底怎样才能够对战国时代有相对透彻的了解与把握呢？这就得说到这一特定时代的根本特点了。在很多人看来，中国文化有着早熟的特质，而这所谓的文化早熟，主要就表现在遥远的春秋战国时代，或者也可以说是先秦时代。具而言之，所谓先秦时期的中国文化早熟，就是说早在那个很遥远的时代，以诸子百家为杰出代表的中国文化，就已经发展到了一种相当巅峰的状态。从某种意义上说，此后绵延长达几千年的一部中国文化史，都可以被看做是对于诸子文化的某种展开与诠释。中国古代的解经学说之所以会呈现一种异常发达的状态，其根本原因正在于此。因此，要了解把握先秦时期的历史，首先的一个问题，就是必须对所谓诸子百家的那些代表性典籍有足够深入通透的阅读与理解。但对于当下时代的中国人来说，这个问题却真可谓是说起来容易做起来难。不说别的，单是那些现代人一看到就头疼不已的深奥难懂的远古汉语，都不是一般人能够轻易对付得了的。

然而，要想写好如同《咸阳宫》这样的历史小说，仅有对于先秦时代的理解与认识也还是远远不够的。除了这一点之外，作家也还得从总体上对于整部中国历史有一种成竹在胸的透彻把握。这就自然牵涉到了所谓的史识问题。很显然，只有在对于中国历史有了一种总体的真理性认识之后，才能够谈得上对于春秋战国时代的卓然史识。道理其实也很简单，这就是，如果对于总体意义上的中国历史缺乏

通盘的了解,那么,也就很难认识清楚春秋战国时代对于中国历史来说所具有的重要意义。而所有的这一切,却均须依赖于作家自己深厚史学经验的具备。放眼新时期以来的中国文坛,能够真正具有如此深厚史学经验的作家,其实少得可怜。不具备深厚的史学经验,当然也就不可能如同林鹏先生这样去以精湛的小说艺术方式触碰先秦历史了。

也正是在这样的一种意义上,我不由得想起了曾经在1990年代引领文坛一时风骚的所谓“新历史小说”。所谓“新历史小说”,现在看来,一是相对于曾经在“十七年”文学中兴盛一时的“革命历史小说”,二是相对于一种严格意义上的历史小说而言的。相对于前者来说,由于“新历史小说”明显地打破了单一政治意识形态因素的根本制约,开始以一种相对理性的层面上对历史进行更为深入的艺术思考与表达,所以,其文学史的进步意义自然就是毋庸置疑的。然而,相对于具有明确故事与人物原型的历史小说而言,“新历史小说”就纯然是作家们向壁虚构的产物了。虽然我们也承认“新历史小说”确实在文学史上占有着相当重要的意义,但如果就小说写作的难易程度而言,与那些作者可以进行任意虚构的“新历史小说”相比较,则因为特别强调言必有据,所以,一种严格意义上的历史小说的创作之难,自然也就是可想而知的。简单地套用一下闻一多先生那“带着镣铐跳舞”的名言,历史小说的创作情形庶几近之也。既存的真实历史,当然就是镣铐。作家在真实再现历史场景与历史精神的前提之下,不仅不能简单地复制历史,而且还得凸显出小说本身的创造性来,当然就是所谓“带着镣铐跳舞”了。正因为严格意义上的历史小说创作有如此之难,所以,对于包括林鹏先生在内的那些真正意义上的历史小说家们,我确实是越来越充满了由衷的敬意。

在我看来,一部优秀的历史小说,绝不应该仅仅满足于对于历史表象的所谓真实摹写,而是应该在真实再现历史表象的同时,以其超卓的史识穿透遮蔽在历史表层的重重迷障,将某种内在的历史实质或者说历史内核挖掘表现出来。而林鹏先生的这一部《咸阳宫》,就当之无愧地可以被看做是这样一部优秀作品。具体来说,林鹏先生乃是凭借着一种对于那一特定历史时代中若干重要历史人物比如吕不韦、秦始皇等人的深刻认识而洞穿历史迷雾的。要想更准确地了解把握林先生对于春秋战国时期的深刻认识,我个人觉得,他的读书随笔集《平旦札》应该被看做是一部十

分恰当的参证文本。比如,关于秦始皇,林鹏先生在《平旦札》的第四十一节,就作出过这样的一种评价:“秦朝为何速亡,秦始皇原想二世三世以致无穷,这就是所谓万世一系,谁知二世而亡……这是两千年来学者们一直在讨论的题目。……若让我说,秦不是二世而亡,秦始皇在世就已经亡了,到他老人家一死,二世元年陈胜称王于陈,紧接着六国之后纷纷复起,所谓帝业就算坍塌了。”那么,秦朝为何会速亡呢?“这一切的秘密,就在秦始皇的政策之中。仔细检查他的政策,就可以发现完全是商韩的一套,这是富国强兵的一套,也就是霸道的一套,它既可以把国家引向强大,同时也可以把国家引向灭亡。商韩的药方,不过就是强力的春药罢了。所有后来的帝王,在帝王思想的支配之下,着了急都是这样饮鸩止渴而亡的。”<sup>①</sup>

如果说,林先生对于秦始皇及其强力暴政所持有的是一种彻底否定的坚决立场的话,那么,他对于吕不韦在《吕氏春秋》中一力张扬的古代民主思想所持有的就是一种毫不犹豫的赞成与肯定姿态。在该书的第三十二节,林先生写道:“他(指秦始皇)是一个狂妄自大,刚愎自用,急功近利,好大喜功的人。《吕氏春秋》对秦之先王的指责毫不留情,而在书中不指名地批判狂妄自大,刚愎自用,急功近利,好大喜功的说辞,就可以看做是针对秦王政(即后来的秦始皇)的,明眼人一看便知。”到了第七十八节,林先生在引述了羊斟和乐毅攻齐这样两个小故事之后,评述到:“这里有一点事情值得注意,这两个小故事都记在《吕氏春秋》中。由此可见,《吕氏春秋》不简单,说它是春秋战国士人文化,士人思想之集大成者,不过分吧。它只告诉你一些具体事情,所谓自由之思想,独立之精神,究竟是什么,你看着办吧。”<sup>②</sup>

当然,说到林鹏先生对于《吕氏春秋》的高度评价,最值得注意的,恐怕还是《平旦札》的第一一八节。这一节,专门谈论的就是《吕氏春秋》与中国士君子文化之间的关系问题。“秦始皇正是乘着这股突然膨胀的帝王之风,冲上他们贵族老爷们梦寐以求的皇帝宝座的。也正是在这个过程中,在这个时期里,士君子们将自己的理想明确地表达出来,这就是《吕氏春秋》。《吕氏春秋》是士君子文化的伟大创举,吕不韦为它付出了自己的生命。”“孔子删定诗书礼乐,作春秋,为后世确立大经大法,世称素王之事业。吕不韦观上古,察今世,为后世立法,作《吕氏春秋》其与孔子之

① 林鹏《平旦札》,原稿本。

② 林鹏《平旦札》,原稿本。

事业相同。世称《吕氏春秋》‘为秦立法’。他既为秦相,可能有这个意思。然则,肆无忌惮的指斥秦之先王,毫不客气地指斥当世俗主,恐怕不像独为秦立法的样子。而事实上,秦始皇坚决拒绝了吕不韦的这一套。《吕氏春秋》实际上成了汉朝学术思想的主线,这是毋庸置疑的。这是事实,事实不容抹杀。”<sup>①</sup>

从以上的言论中,我们便不难体察到林鹏先生对于《吕氏春秋》的那种由衷热爱之情。正因为如此,所以,林先生也才会在这一节有这样一种明确的表示:“我爱好《吕氏春秋》。当我写作历史小说《咸阳宫》,初稿完成之后,我又细读一遍《吕氏春秋》,确信我已有所把握,我才将《咸阳宫》初稿定下来。我有《吕氏春秋》的各种重要版本,没事时我喜欢翻翻它,多半是为了解闷。”在这里,林先生实际上已经透露出了读者理解进入《咸阳宫》的一个极恰当的路径,那就是,既然《吕氏春秋》与《咸阳宫》之间存在着如此密切的关系,甚至可以说,没有《吕氏春秋》,没有林鹏先生对于《吕氏春秋》的激赏,也就不会有《咸阳宫》的出现,那么,要想更好地理解《咸阳宫》,就必须首先对吕不韦主撰的这一部《吕氏春秋》有相当深入的了解。其实,林鹏先生的此种想法,在《咸阳宫》的结尾处,也同样有着明显的流露。“写到这里,忽然发现一点值得一提的事情。吕不韦死在公元前235年,那是个丙寅年。今年,1986年,真是凑巧,也是个丙寅年。时间过得真快,已经过去了三十七个甲子。现在仅以此书,纪念古代伟大的思想家吕不韦逝世二千二百二十年。”从这样的结语中即不难认定,为吕不韦及其《吕氏春秋》所代表着的中国古代士君子文化张目,正可以被看做是林鹏先生创作《咸阳宫》一个最根本的创作动机所在。

要想透彻地理解把握林先生这部《咸阳宫》的思想价值,就不能忽视作者在《〈咸阳宫〉新版后记》中曾经说过的这样一段话:“要认清现代中国,就应该首先认清古代的中国。关键是认清人,认清关键的人。现代中国的关键人物是毛泽东,古代中国的关键人物是秦始皇。秦始皇一生中的关键时刻,是他冠礼前后的一两年。《史记·秦始皇本纪》所载‘八年,王弟长安君成蛟将兵击赵,反,死屯留’,以及与此同时发生的一连串大事件:嫪毐暴乱,攻打祁年宫,战咸阳,尉繚逃亡,韩非之死,郑国被谗,燕丹亡归,樊于期奔燕,吕不韦罢相并在不久后被赐死,李斯谏逐客令,等等,这些事情不能说是小事情,然而从来的历史学家不予注意,无论通史、专史概

<sup>①</sup> 林鹏《平旦札》,原稿本。

不涉及……这就是上世纪80年代初的情况,这也是我决心写作咸阳宫的初衷。”<sup>①</sup>唐代的大诗人白居易,早就提出过“文章合为时而著,歌诗合为事而作”的文学主张。一般人都把白居易的这种主张看做是对于一种现实主义文学观念的强调,这样的理解当然没有错。但在我看来,如果把白居易“文章合为时而著”的说法用来谈论历史小说创作,实际上也是很有启发意义的。假若把这句话中“文章”理解为历史小说的话,那么,它所强调的自然也就是历史小说与当下现实之间理应存在的某种紧密联系。这就是说,所谓历史小说的创作,绝不能仅仅只是为历史而历史,而是应该与现实社会之间存在某种内在的精神联系。这也正是寻常我们谈到历史小说创作时所反复强调的,关键并不在于历史表现的时代,而是表现历史的时代。很显然,如果按照这样一种创作观念来衡量考察林先生的历史小说创作,那么,《咸阳宫》在这一方面的表现就是格外突出的。读林先生的这部长篇历史小说力作,如果不能在先生对于中国古代民主观念以及对于古代士君子文化的张扬与表现方面有所收益,如果不能从中获得相应的现实启迪,那么,也就很难说我们已经真正地读懂了这部小说。

论述至此,必须特别强调的一点就是,对于一部历史小说的创作而言,虽然我们一直在强调一种超卓的史识,一种突出的思想智慧的重要性,但同时却也应该认识到,仅有这些超卓的思想见识肯定还是远远不够的。有了这些超卓的史识的林先生,毫无疑问的是一位杰出的历史学家,但要想将这些史识转化为小说这种艺术形式,却还需要先生具备一种同样十分突出的运用语言的艺术构型能力。一句话,在具备超卓史识的同时,林先生还必须具备成为一名优秀小说家的能力。就我对《咸阳宫》的阅读体会,并结合我多年来长期跟踪研究当代长篇小说创作的阅读经验,我认为,林鹏先生的确称得上是一位优秀的小说家。虽然,迄今为止,林鹏先生也不过仅仅只是写出了《咸阳宫》这一部小说作品。之所以强调林先生是一位优秀的小说家,首要的一点就是,他把自己那些超卓的史识以一种水乳交融的方式极巧妙地融入到了小说故事情节和人物形象之中。小说固然应该承载表现深刻独到的思想内涵,但一个必要的前提却是,小说首先必须是小说。如果说,历史学家的使命在于以清晰明白的话语把自己的史识告诉读者的话,那么,历史小说家的使

<sup>①</sup> 林鹏《〈咸阳宫〉新版后记》,《咸阳宫》,山西古籍出版社,2006年8月版。

命,就是要首先营构出一部具有多重艺术性内涵散发着艺术魅力的小说作品,并且尽可能地把所谓的超卓史识包容在其中。具体来说,林先生的超卓史识到了小说文本《咸阳宫》之中,就直接地凝结表现在了先生笔下那些刻画塑造特别成功的人物形象身上。

对若干人物形象的成功塑造,在林先生的《咸阳宫》中,实际上具有双重的重要意义。一方面,它确实凝结体现着林先生的超卓史识。另一方面,它同时也可以被看做是《咸阳宫》艺术成就最突出的地方。一部《咸阳宫》,出场人物可谓众多,但细细数来,却也有不少人物都给读者留下了深刻难忘的印象。就我个人的感觉而言,诸如秦始皇、吕不韦、嫪毐、太后、燕丹、李斯、韩非、赵高、夏中期、蔡泽、司马空、黄羊角等一众人物,就都属于个性鲜明者。当然,其中塑造最成功同时也最直接地承载体现着林先生史识的两位历史人物,还应该是秦始皇与吕不韦。

在我看来,出现于林先生笔下的秦始皇,毫无疑问是一位多疑残暴的专制暴君形象。但林先生刻画塑造秦始皇形象的一个难点却在于,他如何才能够合理有效地写出此种残暴人性的形成过程来。这也就是说,要想使秦始皇成为小说中可以立得起来的人物形象,林先生就必须设法把这一人物形象人性世界中某种精神分析的深度充分地表现出来。在这一方面,林先生非常敏锐地抓住了秦始皇的生理缺陷问题。按照小说中的描写,秦始皇(秦王政)是秦王子楚的儿子,他被立为太子时,年龄才仅仅十岁。我们注意到,出现在林先生笔端的秦王政的身体形貌,是这样的一种状况:“太子赵政,身材瘦小,发育不良,很明显地有个罗锅,而且仿佛患有严重的疾病。他的眼白特别大,眼睛泛着冷森森的光。他的声音特别嘶哑,喉音很重,仿佛永远都在伤风感冒之中。”“秦王政的身体不好,多病,多疑,易怒,易于幻想,常常为自己的幻想所苦恼,就像为自己的病所苦恼一样。”以至于,在伺候秦王政的一个宫女看来,秦王政的形象居然如同丑陋的螳螂一般。

秦王政自己的生理缺陷与其貌不扬,给他带来了可谓是双重的精神痛苦。一是因此而受到了周围人们包括如同燕丹这样少年玩伴们的藐视与耻笑,“当秦王政在邯郸的时候,他是逃亡的秦国人质异人的孩子,自然要受到某种歧视。……秦王政在当时只有八九岁,不仅年龄小身体弱,而且发育不全。他的形象就极易遭人藐视。”二是虽然秦王政自己的形象十分糟糕,但他的王弟成蛟的形象却格外出众,

二者之间形成了极为鲜明的对照：“成蛟则完全不同，他长得像他的母亲。他的个子似乎比赵政还要高一些，圆圆的脸，眉清目秀，着实招人喜爱。但是他的气质，同母亲却大不相同。他母亲轻佻得很，他却十分稳重。”既然兄弟俩的形象差异如此之大，那么，引起社会的议论纷纷也就自然是十分正常的事情。但是人们对于成蛟的赞美，却在无形之中又加大了秦王政的精神压力，使他本来就已经有所扭曲的心理状态更其扭曲了。

事实上，也正是因为秦王政和弟弟之间存在着如此明显的差异，因为成蛟在某种意义上已经成为了秦王政潜在的威胁，所以，对于成蛟的防备与嫉恨，自然就成为了秦王政一个无法摆脱的情结：“赵政看见成蛟不仅身体强健，仪表出众，而且学业也总是最好，心中就不免有些嫉妒。就像同燕丹的情形一样，自燕丹来到咸阳做人质以后，往日的好友居然变成了敌人。他同自己的弟弟也成了敌人，或说几乎成了敌人。”“可以这样说，从秦王政记事以来，他心中最为敏感的问题就是成蛟。一件事情，一件东西，哪怕是一句话，哪怕只是一个词，一个字，只要同成蛟有关系，秦王政的神经就极度紧张起来，甚至于为此吃不下饭，睡不着觉，即使睡着也要做许多可怕的、怪诞的、难以形容的梦。这就好像是他心上的一个疮。”内心中有这样一个疮在不时地作怪，秦王政的那个难受劲就别提了：“他为此发冷、发烧、发昏、发疯……他常常无缘无故地突然暴怒起来，要发泄，要杀人，仿佛已经无法活下去的样子，以至于所有的近侍们都觉得陛下着实可怜。”

正因为秦王政不仅少年时期在邯郸有过遭人极端藐视的屈辱体验，而且内心深处也还有着对于胞弟成蛟的某种防备与嫉恨情结，所以，秦王政不仅打小就形成了一种对于世界的莫名仇恨与敌意，而且还最终形成了那样一种既怪异、孤僻，而又特别多疑、阴毒、残暴的性格特征。这一点，在林鹏先生的这部《咸阳宫》中表现得特别明显。实际上，也只有在这种的前提之下，我们才能够理解秦王政做出的一系列乖戾残暴的现实行为。无论是他在与少年好友燕丹会面时的主动挑衅行为，还是把魏国使者朱亥投入虎圈之中的残忍举动，无论是眼睁睁地看着手下士兵活生生地把太后和嫪毐所生的两个孩子捣成肉酱，还是毫不顾念兄弟手足之情地密令部下处死成蛟之举，其中所透射出的可以说都是秦王政性情的怪异、乖戾、狠毒与残暴。

秦王政拥有的既然是如此一种基本的人性状态,那么,他之刚愎自用、独断专行也就是十分自然的事情。或者我们也可以说,具有虎狼之心的秦王政,正是当时的秦国——这样的虎狼之国一种必然的产物。如此一个已经自尊到了变态程度的秦王政,他的不能接受吕不韦《吕氏春秋》中的古代民主观念,无法理解燕国曾经真实出现过的禅让状况,也就自然是可想而知的。且看秦王政面对燕丹时讲述的这样一段话:“虚其心,实其腹;民可使由之,不可使知之。所以商君提倡‘弱民’。民不可逞,任人皆知。而燕国却欲实行民主。不仅如此,还要更进一步,听任鹿毛寿一类游士们的鼓励,实行什么禅让。燕王哙不仅把王位禅让给宰相子之,而且他自己竟然亲列朝班,匍匐称臣,简直丢尽了王族的脸。于是燕国大乱,天下大哗,引起诸侯的愤怒。最后终于招致诸族出兵干涉,城门不闭,士卒不战,燕国几乎要灭亡。”在这段话中,秦王政基本的思想立场就已经暴露无遗了。拥有这样一种思想立场的君王,统一中国之后会采取什么样的残暴政策,那就完全能够推断得出。

说到林鹏先生对于秦始皇这样一位皇帝形象所进行的批判性塑造,就必须注意到当下时代充斥于我们阅读与观看视野中的皇帝书或戏这样一种文化现象。应该看到,在当下时代的文学作品或者影视作品中,皇帝确实已经成了比较热门的一种表现对象。皇帝当然可以表现,但一个值得引起我们高度警惕的现象却是,这其中的绝大多数作品,对于皇帝所持有的都是一种肯定赞美的态度。窃以为,在这样一种赞美肯定姿态背后所潜藏着的,实际上正是我们很多作家艺术家潜意识领域深藏着的一种可谓是根深蒂固的皇权崇拜情结。虽然我们从外在的形式上打倒皇帝已经一百年了,然而我们的民族无意识中仍然顽固存在着的这样一种皇权情结,却是相当可怕的。从这个意义上说,林鹏先生的清醒,就值得我们致以崇高的敬意。其实,对于皇权意识保持足够清醒的批判与反思立场,在林先生那里,长期以来始终是一以贯之的。应该注意到,在《平旦札》第一四〇节,林先生就明确地写道:“于是帝王思想的特质就是专制独裁。皇帝至上、权力至上、国家至上、暴力至上。没有暴力就没有一切,有了暴力就有了一切。甚至撰写没完没了的《暴力论》,鼓吹暴力、赞美暴力、赞美流血、歌颂流血,‘英雄盖世流人血’,都是流别人的血。帝王文化也走向极端,它的极致就是血腥残酷的奴隶制。真正的分田而耕的(井田制的)亚细亚生产方式下没有奴隶制,但是在有了皇帝之后,

中国就有了奴隶制。”<sup>①</sup>出现在《咸阳宫》中的秦始皇形象，就完全可以被看做是这样一位极具代表性的皇帝形象。

在《咸阳宫》中，与秦始皇的狠毒、残暴形象形成鲜明对照的另外一位人物形象，就是吕不韦。如果说，秦始皇这一形象塑造成功的关键之处，在于林先生充分地揭示出了其内在的某种精神分析深度的话，那么，吕不韦这一形象塑造成功的关键之处，就在于林先生相当具有说服力地写出了这位古代知识分子内在精神世界的矛盾性。首先，属于秦国客士之列的吕不韦，毫无疑问是一位具有朴素民主意识的思想家。按照小说中的描写，当时身为秦相的吕不韦，之所以要组织大量的门客耗费巨大的精力编写《吕氏春秋》这部划时代的著作，正是为了及时地总结记录自己即使是在现在看来也未必会显得过时的先进思想，为了给即将统一中国的秦国提供一种可资参考的治国方略。至于《吕氏春秋》中所承载表达的先进思想，我们只要看一下林先生借助于应曜之口的转述，实际上就可以有一目了然的了解：“难道《吕氏春秋》上写着的那些话，我们不准备实行吗？是让子孙后代们去实行吗？‘置君非以阿君也，置天子非以阿天子也’‘凡主之立，生于公’‘天下非一人之天下，乃天下之天下也’难道这些话只是因为说着好听才把它们写出来吗？君可以择臣，难道臣就不可以择君吗？春秋以来，学者们异口同声地赞扬伊尹，伊尹不就是择君而事的楷模吗？孔子说：‘鸟则择木，木岂能择鸟？’不就是说的伊尹吗？《吕氏春秋》中曾经多次提到伊尹，并且明确指出，‘有道之士之求贤主也，无所不行。’难道能够产生有道之士的只有古代的空桑氏之国，当代就无由产生吗？莫非大道已经绝于当代了吗？《吕氏春秋》所阐述的不是大道吗？”说实在话，早在两千多年前，就能够在总结整合前人思想成果的基础之上，大胆地提出诸如“置君非以阿君也，置天子非以阿天子也。”“凡主之立，生于公。”“天下非一人之天下，乃天下之天下也。”这样一些非常深刻的民主思想来，就充分地说明吕不韦本人确实是一位具有卓越见识的思想家。

然而，虽然吕不韦的上述思想在当时看来确实足称先进，但是，由于它过于明显地触犯了具有保守主义倾向的秦国上层贵族的诸多现实利益，所以，他的《吕氏春秋》颁布之后遭到秦国上层贵族们的坚决抵制与反对，也就是十分自然的事情。

<sup>①</sup> 林鹏《平旦札》，原稿本。

“《吕氏春秋》一公布,秦国一般士人们表现出异乎寻常的欢欣鼓舞。但是当他们在仔细阅读过《吕氏春秋》之后,他们害怕了,感到说不出的‘惶恐畏忌’。他们内心非常赞赏《吕氏春秋》中所反复阐述的包括爱民、爱士、重生、利民以及禅让和封建等在当时比较进步的民主思想。但是,秦国上层贵族们一向把这种思想视为大逆不道,所以一般士人们感到‘惶恐畏忌’。……秦国思想统治极其严厉,因而忌讳特多。这些话最犯忌讳,可以说是犯了最大的忌讳。所以,近半年来,秦国上下‘惶恐畏忌’日甚一日。谁都能感觉到要出事了,至于出什么事却无从判断。”

但导致吕不韦最后失败的关键原因,却并不在于他的先进思想在当时遭到了秦国上层贵族们的坚决反对,而是在于吕不韦自身无法克服的性格弱点。很显然,吕不韦是一位典型的知识分子形象。既然是知识分子,那么,在他的身上也就无可避免地存在着思想能力总是要大于行动能力的性格弊端。《咸阳宫》的主体故事情节,发生在《吕氏春秋》颁布后不久的公元前238年。照理说,这个时候秦国的社会政治形势,对于吕不韦来说还是相当有利的。这一年,王弟成蛟在率部攻赵途中于屯留发动兵变,秦王政本人尚未冠礼亲政,右相吕不韦和左相嫪毐这两股政治势力之间的政治斗争正处于胶着状态之中。假若此时此刻的吕不韦能够审时度势,能够听取身边如同应曜这样富有见识的门客们的合理化建议,及时动手,迎回成蛟,罢黜秦王政,那么,不仅秦国当时的社会政治形势将发生根本的逆转,而且未来的中国历史也肯定要重写。然而,这吕不韦却说到底也不过是一位思想的巨人,行动的矮子,由于自身性格弱点的限制,他最终还是十分遗憾地贻误了其实对自己十分有利的大好历史时机。

对于这一点,林鹏先生在《咸阳宫》中有着一针见血,可谓是十分深入骨髓的艺术揭示:“吕不韦连日来已经是白天不能吃饭,晚上不能睡觉,胆战心惊,度日如年。他不知道自己究竟应该做什么,不应该做什么,但是他却不停地在做着,忙乱着。他一会儿要干这,一会儿要干那,想法非常之多;前面说过的后面又忘掉,后面干的事情,足可以抵消先前的努力而有余。……他心里想着成蛟的屯留兵变,嘴上却从不提起。他一方面认为屯留兵变对他十分有利,另一方面又觉得成蛟太莽撞,怕因屯留兵变坏了他的大事。他喜欢成蛟,对赵政毫无信心,但是又拘于礼法,不敢越雷池一步。他这些天经常想起箕子和殷纣的事情。那时候也是拘于礼法,所谓‘有妻

之子,不得立妾之子’,最后竟立了品德最坏的殷纣,以致使殷商彻底灭亡。吕不韦曾经愤怒地写道:‘有法如此,不如无法。’吕不韦接受了很多先秦优秀的思想成果,他考虑过许许多多问题,他的思想是先进的,而且是非常明确的。然而历史却是复杂的。处理如此重大的政治问题,需要数不清的客观条件。而且主观上,吕不韦年纪大了,也已经不具备这种魄力,所以,做事情要比写文章复杂得多了。他像置身在一个巨大的看不见的旋涡中,他的手脚不停地乱动着,每动一下都好像加深了他的困境。他想漂上来,想冲出旋涡,他做出许多非人的努力,结果他却钻进了旋涡深处,沉入了可怕的深渊。”

说实在话,能够把先进的思想转化为现实的行动,也的确是一种寻常人并不具备的能力。小说中吕不韦最大的人生悲剧,就在于他明明知道自己该怎么做,但却就是没有足够的勇气和胆量使这一切都变为现实。以至于总是优柔寡断、自我折磨,等到他终于从犹豫状态中觉醒过来,决定采取行动的时候,最好的历史时机却已经被错失了。论述至此,我们就不能不提及小说中吕不韦的门客周术所讲述的那个待在木鞋里的故事了。周术说,自己小时候有点呆气,有一年冬天站在河边上,看两只小鸟打架,不一会儿,脚上穿着的木鞋就被冻住了,黏在冰上,拔不下来。木鞋冻得牢而又牢,小鸟都飞走半天了,木鞋却还是冻在冰上拔不下来。于是,这很有些呆气的周术,就只能站在木鞋里发呆了。故事的寓意是十分明显的,它很快就成了吕门学者们所经常使用的一个典故。“一遇到棘手的问题,难解难分,一筹莫展,困惑之余他们就喊着:‘难道光脚丫踢自己的木鞋吗?’或者说,‘就这么站在木鞋里发呆吗?’这成了当时著名的历史命题,谁也没有适当的办法予以解决。”如果我们从这样一个角度来衡量观察吕不韦思想与行为之间的巨大差异,那么,说他老先生也经常站在木鞋里发呆,就实在是一个无法回避的结论。既然吕不韦总是这样首鼠两端贻误时机,总是这样耽于幻想缺乏必要的行动能力,那么,面对着狼毒残暴的秦始皇,他最后的失败也就是必然的了。

然而,必须强调的一点却是,虽然吕不韦在现实政治斗争中惨遭失败,是一个不折不扣的悲剧性人物,但这些却无法遮蔽他那卓越思想所闪射出来的熠熠光辉。遗憾的是,对于吕不韦所贡献出的这些深刻思想,对于吕不韦那样一种杰出的思想家身份,我们在更多的时候却是视而不见习焉不察的。如若不信,就请去看看

那些所谓的中国思想史,看看究竟有多少学者注意到了吕不韦在中国思想史上的重要性。从这个意义上说,林鹏先生的《咸阳宫》实际上所从事的,是一种正本清源的工作。或者也可以这样说,林先生是在以小说这样一种特别的艺术形式,在为中国古代伟大的思想家吕不韦树碑立传。事实上,也只有在这个意义上,我们才能够理解,到了小说的结尾处,林先生为什么要特别强调要用自己的这部小说来“纪念古代伟大的思想家吕不韦逝世二千二百二十年”。就我自己的阅读感觉而言,读过《咸阳宫》之后,吕不韦这一形象确实给我留下了难以忘怀的深刻印象,这个形象毫无疑问是林先生小说中塑造最成功的人物形象之一。那么,原因何在呢?这就促使我联想到了创作完话剧《蔡文姬》之后,郭沫若曾经说过的一句名言。他说,“蔡文姬就是我。”简单地套用郭沫若的这种表述方式,我想说的是,其实,吕不韦也就是林鹏先生自己。惟其对吕不韦有着高度的精神与情感认同,惟其在塑造吕不韦形象时有着过于强烈集中的情感投入,惟其在吕不韦身上有着过多的夫子自道的东西,林先生才能够把这一古代思想家的形象栩栩如生地凸显在广大读者的面前。

人物形象的成功塑造,确实是林先生这部《咸阳宫》一个十分突出的艺术成就所在,然而,说到底,这却也仅仅只是《咸阳宫》艺术成就的一个方面而已。笔者之所以只是根据对于林先生这一部小说的阅读,就敢于断言林先生是一位优秀的小说家,原因在于,他的这部《咸阳宫》值得引起我们高度注意的艺术成就,其实还有其他诸多方面的体现。我们注意到,关于《咸阳宫》的文学性问题,林鹏先生在《〈咸阳宫〉新版后记》中,曾经写过这样一段话:“在文学上,我反对玩弄技巧,这个主义,那个主义,陷在永远说不完的公式化概念化的泥沼中……我主张平铺直叙,不留悬念,不卖关子。《咸阳宫》服从基本的历史事实,没有什么技巧可言,在情节上没有武打,没有性爱,没什么吸引人的描写。但是,只要是一个善于思考的人,就能看得下去。我首先是一个历史学家,其次才是一个作家。”<sup>①</sup>这里面自然包含有林先生的谦辞,但却也有着先生最基本的文学观。林先生反对玩弄技巧是对的,但反过来说,既然是文学或者说小说作品,那就还是要讲究一定的艺术技巧。实际上,林先生在《咸阳宫》中当然也有着对于艺术技巧的纯熟运用,择其要者,最起码也有如下的三个方面。

首先,林鹏先生的这一部《咸阳宫》应该被看做是优秀的史论小说,可以说是开

<sup>①</sup> 林鹏《〈咸阳宫〉新版后记》,《咸阳宫》,山西古籍出版社,2006年8月版。

创了一种历史小说新的创作路径。我们注意到,柯文辉先生在小说序言中曾经说过这么一段话:“作者似乎不大注意发挥自己所具有的写人造境的超乎一般的能力,似乎不屑于描写琐碎事,气势浩大而笔底粗率。他老爱打破自己辛辛苦苦铸造起来的历史的与艺术的氛围,突然自己跳出来发一通题外的空论,然而,仔细阅读这些‘空论’,读者会发现在一把豆子里藏着两颗珍珠。不过,我觉得在一把豆子里发现两颗珍珠,那种喜悦的心情比起在满把珍珠里发现两颗豆子要高出不知多少倍。这使我感到,创新之作极容易受到非难,因为她确实存在着缺点或说弱点。……但是我相信,有阅历的读者一定会赏识她。这些人和本书一样,具有常见的缺点和不易遇到的长处,他们完全有条件和本书成为知交。”<sup>①</sup>在这段话中,柯文辉首先十分敏锐地发现了《咸阳宫》的一大写作特点,就是叙事过程中议论的适度穿插。但是,比较遗憾的是,对于小说的这一特点,柯先生却从所谓小说创作的常规出发,认为这样的写作方式或许是一种艺术缺点。对于柯先生的这种看法,我自己有着完全不同的理解。通常,我们总在说“文无定法”,那么,怎样才算是“文无定法”呢?所谓的“文无定法”,就意味着对于写作常规的打破。窃以为,就小说写作而言,如同林先生这样一种适度穿插精辟议论的写法,就完全可以被看做是对创作常规的一种打破。实际上,如此一种写作方式,也是其来有自的。我觉得,此种写作方式完全能够上溯到司马迁《史记》所确立的那样一种写作传统中去。虽然说《史记》并不是小说,但其中小说因素的存在,却也是十分明显的事情。《史记》的叙事过程中,以太史公曰的方式出现的适度议论穿插,在文本中起到的往往是一种重要的画龙点睛作用。我个人以为,如同林先生《咸阳宫》这样的一种历史小说写作方式,就完全可以被看做是对于司马迁写作传统的继承与发扬。也正是在这个意义上,我更愿意把《咸阳宫》看做是一部优秀的史论小说。

其次,则是林先生对于叙事时间所进行的精妙处理。中国的春秋战国时代,从时间上看,是一个极其漫长的历史时期。要想以小说艺术的方式表现这样一个极其漫长的历史时期,对于叙事时间的处理,当然就是十分重要的一个问题。我们注意到,在这个问题的处理上,有的作家采取的就是一种不怎么注意剪裁的方式。比如,最近一个时期出现的,由孙皓晖创作的长篇历史小说《大秦帝国》的情形便是如

<sup>①</sup>柯文辉《咸阳宫序言》,《咸阳宫》,山西古籍出版社,2006年8月版。

此。《大秦帝国》一共六部十册，总字数达到了五百万字之多。且不说此书思想上明显的为专制强权鼓与呼的（请注意作者孙皓晖在自序中的如此一番言论：“不幸的是，作为统一帝国的短促与后来以儒家观念为核心的官方意识形态的刻意贬损，秦帝国在‘暴虐苛政’的恶名下几乎淹没在历史的沉沉烟雾之中。”“这是中国历史的悲剧，也是中国文明的悲剧——一个富有正义感与历史感的民族，竟将奠定自己文明根基的伟大帝国硬生生划入异类而生猛挾伐！”<sup>①</sup>从这样一些言论中，作者的思想倾向其实就已经暴露无遗了）根本问题，即使仅就叙事时间的处理上来说，孙皓晖的那样一种丝毫不做剪裁的写法，也很难谈得上有什么艺术性。在这一方面，林鹏先生的这部《咸阳宫》就和孙皓晖的《大秦帝国》形成了极其鲜明的对照。虽然说秦国的历史先后长达五百多年，但林先生却只是从中选取了公元前238年作为自己的叙事时间。正如林先生在新版后记中所说，这一年，乃是秦国历史上极不平凡的一年，先后发生了一连串的大事件：“嫪毐暴乱，攻打祁年宫，战咸阳，尉繚逃亡，韩非之死，郑国被谗，燕丹亡归，樊於期奔燕，吕不韦罢相并在不久后被赐死，李斯谏逐客令，等等。”很显然，抓住了这一年，也就意味着林先生抓住了秦国复杂社会矛盾的主要症结所在，极利于他艺术地展开对秦国总体社会政治状况的描写表现。我们平时说到小说创作的时候，总在强调一定要以小见大，要真正地做到窥一斑而知全豹。但在真正的小说创作实践中，要想做到这一点，却也并非很容易的事情。而林先生的这部《咸阳宫》，通过作者对于小说叙事时间的精妙处理，却已经毫无疑问地做到了这一点。

第三，林鹏先生的艺术匠心，还很突出地表现在对于小说故事情节的营构上。虽然林先生在新版后记中曾经表示说，自己“主张平铺直叙，不留悬念，不卖关子”，但事实上，林先生在《咸阳宫》中却是既留悬念，又卖关子的。比如，我们前面已经提到过的，在主要故事情节发生的公元前238年，一下子就出现了那么多的大事情。那么，怎样富有艺术逻辑性地把这些大事件编织在小说文本之中，实际上也就成为考验林先生小说艺术构型能力的一个非常重要的方面。就我个人多年阅读长篇小说的体会而言，林鹏先生对于小说故事情节的营构，真还是相当出色的。先来

<sup>①</sup> 孙皓晖《中国文明正源的强势生存——序长篇历史小说〈大秦帝国〉》，《大秦帝国》，河南文艺出版社，2008年5月版。

说所谓的设悬念、卖关子,我觉得,这一点主要体现在关于成蛟屯留兵变的描写与交代上。全书七十六万字共四大册,一开篇的第一章,就已经明确地向读者交代了长安君成蛟在屯留发动兵变的消息,然后作家的笔墨却一下子就荡了开去,虽然总是在不时地借助于人物之口提及成蛟兵变的事情,但成蛟兵变的实际情况究竟怎么样,林先生却是一直都按下不表的。事实上,从第二章开始,一直到第三十四章“屯留卒”,林先生的笔触才又回到了成蛟兵变的具体事件上。在我看来,作者对于成蛟兵变这一关键性情节所采取的此种处理方式,实际上就已经是在留悬念、卖关子了。应该看到,在长达三十多章的文本篇幅中,林先生所具体展开的,却是对于秦国上层统治者内部种种复杂矛盾纠葛的艺术展示。这其中,既有对右相吕不韦政治集团和左相嫪毐政治集团之间可谓是你死我活的激烈政治争斗,也有对于吕不韦集团与秦王政的政治势力,以及嫪毐集团与秦王政政治势力之间错综复杂矛盾冲突的精彩描写与展示。说实在话,能够如此清晰地把这么多错综复杂的矛盾冲突有条不紊地表现出来,所说明的,也正是林鹏先生一种不同于凡俗的小说叙事能力的具备。而这三十多章的内容,实际上也正是《咸阳宫》这部长篇历史小说所欲展示的主要内容。待到小说的主体内容都已经充分表达完备之后,林先生曾经荡出去的笔触就又收了回来,又回到了对于成蛟兵变的具体描写上,较为详细地描写了成蛟兵变最终失败的悲剧性结局。从以上情节分析中,敏感的读者确实不难感觉到林先生在小说情节营构方面的匠心独运。

事实上,林鹏先生的艺术创造能力还不仅仅只是体现在以上所提及的几个方面,除此之外,无论是人物语言的个性化,还是叙事语言的平实和典雅,也都给读者留下了同样深刻的印象。但由于篇幅所限,我们在这里也就不一一展开了。然而,在结束我们的这篇文章之前,一个必须注意到的问题,却是林先生在新版后记中专门写出的那样一首异常沉痛的旧体诗。林先生写道:“两千年下觅狗屠,宋意归来暗呼卢。亲朋好友浑如故,燕京依旧帝王都。”如果说曹雪芹当年写作《红楼梦》时,的确是“满纸荒唐言,一把辛酸泪,都云作者痴,谁解其中味”的话,那么,我觉得,我们也只有在深刻地领会了林鹏先生这首旧体诗的思想意蕴之后,才庶几能够真正地理解把握他的长篇历史小说《咸阳宫》的深厚思想艺术内涵。

2010年3月23日

## 中国本土小说传统的创造性“复活”

——评成一长篇小说《茶道青红》

时光流逝的脚步总是匆匆，自从成一那部影响极大的曾经入围茅盾文学奖的长篇小说《白银谷》于2001年出版至今，已经有近十年的时间过去了。终于，在2009年年初，在已经沉寂了近十年的时间之后，我们又看到了成一的一部长篇小说新作。这部仍然由作家出版社出版的《茶道青红》，具体描写表现的依然是至今都还是热潮不减的晋商文化。从这一点上来看，成一对于晋商这一特定的历史表现对象，就真的可以说是情有独钟了。早在《白银谷》的后记中，成一就已经明确表示：“1986年，我开始关注西帮商人时，‘商’似乎还居于各行之末；今日，已是无人不言商了。”很显然，如果我们从成一自己所声称的1986年算起，到现在为止，成一对于晋商这一特定表现对象的关注与思考已经持续了二十多年的时间了。能够几十年如一日地持久关注一个固定的表现对象，并且能够耐得住近十年时间的寂寞，如同成一这样的一种状况，在当下这样一个人心特别浮躁的时代，其实是相当罕见的。《茶道青红》之所以能够以其出色的思想艺术表现而引人关注，自然与作家成一这样一种非凡的艺术定力有关。

在具体深入《茶道青红》的文本之前，有一点必须强调的是，如同《白银谷》、《茶道青红》这样一类晋商题材的小说之所以能够在市场上走红一时，能够引起社会公众的高度注意，与时代的变迁其实存在着十分紧密的关系。虽然成一说自己早在1986年的时候就已经开始“关注西帮商人”了，但一个不容忽视的现实情况却是，假如成一早在1986年的时候就写出了如同《白银谷》这样的晋商小说的话，且不要说是轰动效应的取得，能不能被出版社接纳出版恐怕也都还是问题。道理非常简单，经济在那个时候还没有能够成为社会大众关心的中心事物。更何况，在中国的文

化传统中,也还长期地存在着一种“重农抑商”的传统。社会上之所以会流传“无商不奸”之类的说法,实际上与这样一种传统的存在,与我们长期以来对于商人有意无意的歧视,有着难以割舍的内在联系。在谈到历史小说创作的时候,我们向来强调重要的不是作品描写的年代,而是写作作品的年代。这样的一种说法,所有力揭示出的正是文学作品与它所以孕育生成的时代之间的某种隐秘却又格外重要的关系。因为晋商主要从事的是一种经济活动,所以以小说这种艺术形式对于晋商所进行的表现,自然也只有在以经济为中心的时代才可能变成现实。这也就充分地说明了为什么成一早在1986年就开始关注思考晋商问题,然而一直到21世纪之初方才创作推出描写表现晋商的《白银谷》,并因《白银谷》的出版而一度名声大振的根本原因所在。说实在话,正因为经济事实上已经成为当下时代的一个中心事物,所以人们也才会有兴趣去关注许多年前曾经创造过辉煌经济奇迹的晋商故事。

成一的这部《茶道青红》当然是历史小说,虽然活跃于其中的并不是传统历史小说中的所谓帝王将相英雄豪杰,取而代之的乃是早在明清时代就已经创造出了令人格外惊异的经济奇迹的西帮商人。然而,与将近十年前那部旨在全景式地展示表现晋商由盛到衰过程的字数多达九十万言的《白银谷》相比较,成一的这部长篇小说新作断然地放弃了那样一种过于求全的艺术思维方式,而是剑走偏锋地专门讲述当时晋商中的茶商怎样拓展恰克图对外边境贸易的故事。从我个人的阅读感觉来看,虽然作家的这部小说较之于《白银谷》,就描写生活的广度而言,的确明显地狭窄化了,但这却并不意味着思想艺术品位的降低。虽然很难简单断言成一的这部新作已经实现了一种艺术上的自我超越,但最起码也是能够与《白银谷》相媲美的。既然是历史小说,那么,我们在看取评价《茶道青红》的时候,实际上也就自然存在着两个不同的角度。其一便是历史真实的角度。所谓历史的真实,主要体现为对于曾经被官方的正史所有意忽略的晋商经济活动的充分彰显。这样的一种切入角度,所看重的当然是小说作品的认识功能。比如关于成一的这一部《茶道青红》,对于晋商的经济史颇有研究的梁小民先生,就有过这样一种很到位的评说。梁先生首先强调历史小说所应具备的双重价值:“我喜欢读历史小说。我认为,作为历史小说,应该具备两个特点。一是有故事情节,或称之为故事性。故事

是小说的核心,没有故事就称不上小说。二是符合历史真实,或称之为真实性。‘大话’或‘戏说’之类的胡编乱造、胡说八道,你可以称它为任何一种小说,但它不能称为历史小说。作为小说,故事当然可以虚构,但捕风总要有影,要符合当时的历史环境。”紧接着,梁先生便开始了对于从事晋商题材创作的作家的分析:“在写晋商的作家中,我很敬佩两个人,一个是山西的成一,另一个是内蒙古的邓九刚。他们都有作家的天分,故事编得不错,同时对晋商又有较深入的研究,所编的故事不离谱,且能揭示出晋商一些制度上、文化上的内在特征。”在进行了以上必要的铺垫工作之后,就是对于《茶道青红》的具体评价了:“《茶道青红》中的康家从雍正年间起就从事恰克图的茶叶外销生意。按其创业者的遗言,东家是要兼任大掌柜的,任何事情都要亲历亲为,手下的掌柜只是帮手。下一代康乃懋兄弟才能平平,再下一代亦年轻,但在正常情况下仍可以维持。乾隆四十四年,中俄两国由于对一起边境纠纷的处理争端,导致清政府把恰克图口岸关闭,停止两国贸易。康乃懋外出俄罗斯无法返回,其子康全霖尚不能接手。在这种情况下只有靠夫人戴静仪接手大东家兼大掌柜。戴氏亦大户人家出身,其娘家乃祁县有名之大商家,且能力极强(真实的历史上,冀家的夫人马氏应为戴氏之原型)。当时外销茶叶被禁止,时局艰难,戴氏亦自感不支,遂让冯得雨等原来的掌柜当大掌柜,交给他们经营管理权。这就是两权分离之始,以后封关取消之后,康乃懋回来,经过了一番曲折才最终认可了戴氏作出的两权分离决策,伙东制正式形成。”“从小说的描述,我们可以看出,伙东制的产生是逼出来的。当东家认识到不采用这种制度,企业就要完蛋时,才不得不把经营管理权交出来。这种倒逼机制是一切制度改革共同特点。在形势大好时,人们满足于现状,不思改革,成绩可以掩盖所有问题。但有了问题,面对生死存亡时,人们不得不找出路,这时就有了制度创新。历史上所有体制改革或制度创新都是逼的结果,这也是‘危机’中的‘机’。从历史来说,晋商的这种制度创新仍有两种‘逼’。一种是《茶道青红》中所写的出现严重问题。另一种则是企业要做大,东家的能力不够。”<sup>①</sup>很显然,梁小民先生对于《茶道青红》的评价方式,所特别看重强调的就是历史小说中历史真实的这一面。我们之所以要大量引述梁先生的看法,正因为我们不是经济史家,所以自然也就不可能从这样的角度来评价衡量成一小说

<sup>①</sup> 梁小民《小说中的晋商》,载《东方早报》2009年2月16日。

的价值,当然也就只好借重于对于晋商历史深有了解的梁小民先生了。

然而,成一的《茶道青红》,作为一部历史小说,其再现历史真实的一面固然很重要,但另外作为一种小说作品的审美的艺术的一面同样也很重要。而所谓审美的艺术的角度,也正是历史真实的角度之外,我们评价衡量历史小说作品另外一个重要的角度。说到审美的艺术的问题,成一《茶道青红》留给我最突出的一种印象就是作家对于小说情节结构的特别设定。熟悉成一小说的读者都很清楚,当年相继创作长篇小说《游戏》《真迹》的成一,曾经一度特别热衷于小说叙事上的现代主义实验,而且这种实验也真还获得过相当的成功。然而,大约就是从酝酿写作《白银谷》时开始,成一的小说创作发生了一种重大的艺术转型,他开始从西方的现代主义那里大踏步地后撤,开始重新接续中国本土的小说传统。值得引起我们充分注意的是,对于中国本土小说传统的重新认识与自觉传承,并不只是成一的个人选择。应该看到,就在成一创作转型的同时,当代许多重要的小说家也都不约而同地作出了类似的艺术选择。诸如莫言、贾平凹、余华、格非、李锐、韩少功等,他们的小说创作差不多在这个时候都发生了性质相同的艺术转型,只不过他们各自所理解皈依的本土小说传统各有不同罢了。这样一种情形的出现,首先并不意味着对于现代主义艺术方式的否定。一直到今天为止,我都始终坚持小说创作面前艺术方式平等的这样一种基本理念。所谓的西方现代主义,所谓的中国本土小说传统,它们之间其实并没有什么高下之分。严格地说来,只要能够熟练地操作运用其中的任何一种方式,作家们就可能创作出优秀的文学作品来。在不对西方现代主义与中国本土小说传统进行优劣判断的前提下,我以为,诸多有影响的作家将他们的艺术表现方式群体性地转向本土小说传统,所充分说明的其实是在已经尝试进行过大规模的现代主义小说叙事实验之后,中国作家一种普遍性的原创性焦虑问题。思想艺术的借鉴当然是必要的,但这借鉴却很显然并不是追求原创性的作家们的终极追求。因此,怎么样在广泛吸纳借鉴既往中西作家写作经验的基础之上,使自己的小说作品具有某种原创性的思想艺术价值,自然也就成了众多作家不约而同的自觉选择。在我看来,无论是对于诸多作家对于中国本土小说传统近乎于同一时间的共同关注,还是对于近一个时期以来文学界所热衷于讨论的所谓“中国经验”的问题,我们都应该在原创性意识的觉醒和自觉的意义上加以理解把握。如

此看来,成一早在《白银谷》中就已经开始,而且在《茶道青红》中又得到了自觉延续的重新接续中国本土小说叙事传统的艺术努力,也就同样应该在这样的意义层面上得到充分的肯定。同样的道理,关于成一在《茶道青红》中对于情节结构堪称煞费苦心的精心设计,当然应该得到我们积极的理解和评价。

从情节结构的角度来看,以怎样的一种方式开始自己的小说叙事,就是作家所必须首先考虑的一个问题。具体到成一的这部《茶道青红》,其叙事的重心所在,一方面是作为茶商的康府在经营困境中艰难改制的问题,另一方面则是对于戴夫人这一杰出女性形象的刻画与塑造。那么,究竟采取怎样的一种开头方式才能够有效地达到这样的叙事效果呢?实际的情况是,成一一开始就借助于辛弃疾的那首《贺新郎·别茂嘉十二弟》不仅将当时康府所忽然遭逢的经营危局充分地展示了出来,而且也为整部长篇小说奠定了一种沉郁悲愤的艺术基调。太谷康府自雍正年间起,就开始做恰克图的茶叶外销生意,距故事发生的时间是五十多年。到小说中的故事发生的时候,康府的当家人正是康乃懋。这康乃懋本是兄弟二人,他还有个哥哥康乃騫。然而,这康乃騫偏就天生懦弱无能,根本担不起事,撑不起茶叶生意的门面来。这样,主持康府茶叶生意内外大政的重任,自然而然也就落到了虽然资质“才具中常”但却又明显胜过其兄的康乃懋身上。假如没有大的意外事件发生,那么,这康氏兄弟依循旧例,倒也还的确可以将茶叶生意勉强维持下去。关键的问题是,当故事发生的时候,由于俄方违反了《中俄恰克图条约》,对于乌拉勒咱劫匪一案处置不当,所以中方便关闭了恰克图口岸,中俄在恰克图的边境外贸遂告终止。恰克图口岸外贸的终止还不要紧,对于康府来说,最为严重的问题在于,就在恰克图外贸终止之前,一向执掌大政的康乃懋却应俄商发西利的邀请,出境来到了俄国。边境外贸口岸一关闭,这康府的当家人自然也就被困俄境,一时无法返国了。康乃懋无法返国不要紧,康府的茶叶生意因此而失去了执掌大政的当家人,从而面临一种空前严重的危局,才是引起康府上下一片惶恐不安的真正原因所在。作家成一那种特别突出的结构布局智慧,实际上也正是通过这样的一种情节设计方式方才得以充分显示出来的。因为当家人康乃懋身陷俄境而一时无法返国返乡,更因为懦弱无能的康乃騫没有勇气和能力独力承担操持康府的茶叶生意,康乃懋的妻子戴夫人自然而然地就被推举到了康府茶叶生意的风口浪尖上,她的那样

一种超凡出众的经商理政能力方才有了英雄用武之地,得到了充分的施展与发挥。不仅是戴夫人自己,甚至于连康乃懋的儿子康全霖那实际上胜于乃父多多的经商才能,也是因为得到了这样的一个机会而得以表现出来。道理其实也非常简单,在中国传统的家庭与社会结构中,向来遵循的就是所谓的“男主外,女主内”规则,就是所谓的“男尊女卑”。在一般的情况下,女性在家庭与社会上只有顺从的份儿,而根本没有抛头露面当家做主的可能。这样看来,成一为自己的这部长篇小说所特别设定的开头方式,就果然是出手不凡。读者从中充分感受到的,也正是作家一种突出结构布局能力的具备。精通围棋的朋友都知道,一个好的开端布局对于一场围棋鏖战的最后胜利具有特别的重要性。在我看来,成一这样的一种小说开头方式,实际上也就相当于下围棋时的出色开局,可以在很大程度上有效地保证围棋鏖战的最后胜利。很显然,因为康乃懋的缺位,所以作家才可以将笔力集中到对于戴夫人、康全霖等人物形象的刻画与描写上,并且也才使得戴夫人最终毅然决然地实施所谓“伙东制”的改革成为了可能。

除了以上能够使戴夫人、康全霖等人物在小说中得到充分描写的妙处之外,成一这样一种特别的开头方式,也如同中国的许多传统小说一样,既使得作品洋溢出了某种必要的诗意,同时也明显地发挥出了一种预叙的功能。我们知道,中国古代的许多小说作品都喜欢在开头处引述一段诗歌。往往地,作者所引述的这段诗歌,既可以单独地给作品增添不少诗意,也能够作为小说文本的一个有机组成部分而发挥一定的叙事作用。具体来说,成一小说开头处所引辛弃疾这首《贺新郎·别茂嘉十二弟》的内容是这样的:“绿树听鹈鴂,更那堪,鹧鸪声住,杜鹃声切。啼到春归无寻处,苦恨芳菲都歇。算未抵、人间离别。马上琵琶关塞黑。更长门翠辇辞金阙。看燕燕,送归妾。将军百战身名裂。向河梁、回头万里,故人长绝。易水萧萧西风冷,满座衣冠似雪。正壮士、悲歌未彻。啼鸟还知如许恨,料不啼清泪长啼血。谁共我,醉明月?”按照小说中的说法,戴夫人之所以特别喜欢辛弃疾的这一名作,除了稼轩词中的悲惋壮怀暗合于戴夫人那女中丈夫的精神气质之外,还与康府的远在恰克图的外茶生意有关。“‘向河梁、回头万里’,即言李陵将军在此送苏武归汉情状。稼轩如此一首名篇,竟与自家生意有如此关联,从铅山绿树,一路铺排到北海苏武!其间芳菲琵琶,风霜雪月,壮烈艰辛,器局情怀,真是非茶家不能体味。

你说戴夫人能不格外偏爱吗？”然而，带有明显巧合意味的是，丈夫康乃懋因为戴夫人喜欢稼轩词，特意从江南聘来女乐工水莲为她咏唱稼轩词句，但谁知这康乃懋本人却真的如同苏武一样身陷异国他邦而不得返乡，却居然真的就一语成谶离恨成真了。所谓预叙功能的发挥，就是指作家借助于辛弃疾的这首词作，将《茶道青红》的总体情节走向提前暗示给了广大的读者。即如身陷异国的康乃懋，虽然被迫在俄境待了很长的一个时期，但也正如同历史上的苏武最终归了汉一样，康乃懋最终也还是得以摆脱困境，回到了太谷老家。然而，虽然康乃懋最终返乡成功，但他身困俄境时的百般苦楚忧伤，却又很显然是与很多年前的那位被迫以牧羊为生的苏武相同的。而这一切，却早已经在稼轩的这首《贺新郎》的词作中得到了一种象征性十分明显的隐喻表达。这样看起来，辛弃疾这首《贺新郎》在成一《茶道青红》中的作用，其实也就极类似于《三国演义》开头处的那首“调寄《临江仙》”，或者《红楼梦》第五回的“贾宝玉梦游太虚幻境”一样，对于小说的最终成功事实上发挥着特别重要的艺术作用。

说到《茶道青红》的情节结构设计，需要注意的还有作家对于不同章节之间起承转合的特别设定。成一的这部作品当然不是严格意义上的章回体小说，但作家对于不同章节之间衔接关系的处理，在绝大多数情况下还是颇具中国传统小说韵味的。比如，小说的第一章末尾写到冯掌柜从边境归来，带来了关于康乃懋被阻隔于俄境不得返国的坏消息，第二章就紧接着叙写康乃懋在库仑的具体活动情形，两章之间的承接因此显得十分自然而紧密。再比如，第五章末尾叙述戴夫人毅然南巡来到崇安与水莲父女见面时候叙话的情形，第六章一开头的关注点也就顺理成章地落脚到了东院康乃騫的身上，主要讲述他如何在戴夫人南巡行为的影响之下，也要到东口（即张家口）去巡视一番。然而，需要特别强调的一点是，成一并没有一味地拘泥于前后两章之间这样一种固定传承关系的营构，作家采取的另外一种处理方式是，前一章讲述的是一件事情，但在紧接着的下一章中，他却十分果断地将自己的笔墨荡开，叙述的已经是另外的一件事情了。比如，第四章末尾讲述的本来是康家驼队在北行途中怎样巧妙擒贼的故事，但在紧接着的第五章一开头，作家的叙述视点却落回到了太谷康府，讲述的是与康家驼队的擒贼并没有什么联系的康府西院如何节俭过春节的故事。这样看来，在小说不同章节之间起承转合关系的

设定方面,成一一方面相当有效地借鉴运用了极类似于中国传统章回小说的艺术处理方式,另一方面却也并没有完全拘泥于这样的一种处理方式。既能积极有效地借鉴运用中国的本土小说传统,又能从其中跳身而出,按照小说情节的客观发展需要来自如处理章节之间的关系问题,所说明的其实正是成一种特别突出的对于本土小说传统进行创造性转化能力的具备。

历史小说之所以是文学作品而不能被简单地等同于历史学著作,一个很重要的原因便在于,在真正优秀的历史小说中必须有作家对于人性世界的深入体察与深度挖掘。说到底,对于人性世界的理解与挖掘,正是小说这一事物的本质规定性之一。离开了对于人性世界的挖掘表现,所谓的小说实际上也就很难被称之为小说。成一的《茶道青红》当然也有对于人性世界堪称深入的挖掘与表现,只不过作家的这种深度挖掘表现,主要体现在了他对于一系列人物形象的成功塑造上。从我个人的阅读感觉来说,戴夫人、康乃懋、叶琳娜这三位人物形象,乃是成一在《茶道青红》中塑造最为丰满生动的人物形象。先让我们来看戴夫人。戴夫人既是居于小说中心位置的一位人物,也是作家成一在创作过程中用力最多的一位人物。成一之所以在小说一开头就让她的丈夫康乃懋身陷俄境而一时不得返乡,根本的原因之一,就是要为戴夫人这一人物形象的充分塑造预留必要的空间。道理非常简单,如果作为康府茶叶生意当家人的康乃懋始终在位的话,戴夫人又怎么能够有机会充分显示自己的经商才能呢?常言道,是金子就会发光。但我对于这句话却始终持一种怀疑的态度。很显然,如果一直被埋没于土地之中,如果根本就得不到丝毫见光的机会,那么,恐怕就是再好的金子也都是无法发光的。戴夫人无疑是一块极具经商才能的金子,但她这块金子也只有丈夫被困俄境且东院的大爷康乃蹇又特别懦弱无能的情况之下,方才得以充分施展自身才能。正所谓沧海横流方显英雄本色,也正是在康府的茶叶生意因康乃懋的被困俄境而陷入空前危局的时候,戴夫人虽然身为女流之辈,然而不仅见事极明、目光长远,而且临危不乱、处事干脆果断的精神本色方才得到了一种可谓是淋漓尽致的表现机会。当自家的茶叶生意因为中俄恰克图边境贸易的断市,因为康乃懋的被困俄境,而顿时面临内外交困境地的时候,勇于担起康府危局的,是戴夫人;当康全霖因为自己购置湖北蒲圻茶山的擅自主张而内心深感忐忑不安的时候,以慈母的身份毅然肯定了康全霖主

张正确性的，是戴夫人；以一个柔弱的女流之辈而不惜涉足千里，既南巡福建、湖北，同时却又远赴北国边城库仑的，同样也是戴夫人。尤其值得注意的是，尽管在戴夫人的一力坚持之下，康府做出了不从库仑撤庄的正确决定，但中俄之间的断市却迟迟不见复市的征兆，康府上下因此而面临着越来越大的压力的时候，戴夫人不仅没有稍见退缩，反而还毅然决然地一改已经沿袭多年的祖制，将大掌柜的重要职务委托给了多年替康府生意奔波的冯得雨等一干得力人众。这也就是前面梁小民先生已经明确提出过的，由东家负责制向所有权与经营管理权彻底分离开来的伙东制的一次重大转型。在祖先崇拜心理特别严重的中国，擅改祖制本身就是一个不小的罪名。更何况，早就对于戴夫人主政心存不满的长舌妇——东院大娘王夫人，还借此机会不惜大造戴夫人与冯得雨大掌柜有私情的谣言而惑众。在中国古代，一个女人被诬指为与别人有私情，那简直就是一个晴天霹雳。戴夫人为改制而承担的巨大压力由此可知，但她却硬是凭借着坚强的意志给支撑了下来。成一小说关于康府改制事件的描写，所成功凸显出的正是戴夫人性格中女中豪杰的这一面。

按照以上的分析，这戴夫人似乎不仅天生就具备着经商的才能，而且还很明显地带有某种理想主义的“高大全”意味。实际的情况当然不是如此。其实，在主持康府茶叶生意的整个过程中，戴夫人经常处于自我矛盾压力重重的状态之中。“回想断市之初，她已觉得是泰山压顶了。虽不得不代夫出山，挑起这千斤重担，实在也料不到这一挑就是六年。其时以为强撑一两年，即可到头了。两年过去，复市依然无望，又指望至多再撑两年。以往断市，最长也不过四年。哪想四年过去，依然是如堕汪洋望不到头。当初出山时，她心怀的那一种对卓然自立的向往、那几分挺身而出而快意，在这漫长的四年中，早已支付尽了。层出不穷的难关、不见尽头的煎熬，就似万里茶道的跋涉，一程接一程，走到最后的程头，已是筋疲力尽了，可跟着还有回程，回程之后，又是一个万里征程等待着。挺身而出，已成进亦难、退更难无尽跋涉，卓然自立又岂是历千难万难所能成就！她只是真切知道山穷水尽是何种境地了。”从这样的一段心理描述中，我们便不难感受到戴夫人在主持家族整个茶叶生意的过程中所经历的千辛万苦，所付出的心血代价。却原来，这戴夫人也并不是钢制铁打出来的女中豪杰。虽然由于从小在戴府的耳濡目染，更由于天性

中果断豪爽一面的具备,戴夫人不仅胸有远大抱负,而且也还的确因为丈夫康乃懋的身陷俄境而有了施展一番的机会,但她在这整个过程中,其实却是身心备受煎熬的。实际上,正是因为有了如上这样一些心理描写段落的存在,才使得出现于成一笔端的戴夫人这一人物形象显得更加真实可信了。我们之所以说成一的小说中对于真实的人性有着深度的探究、挖掘与表现,在很大程度上其实正得益于作家对于如同戴夫人这样一类真实可信的人物形象的成功刻画与塑造。

康乃懋是《茶道青红》中与戴夫人的形象形成了鲜明对照的一个人物形象。就我的阅读直感而言,康乃懋最突出的性格特征就是刻板守旧、刚愎自用而又优柔寡断。虽然相比于自己那位懦弱无能的胞兄康乃騫,康乃懋已经强了许多,但严格地说起来,这康乃懋在经商方面也仅仅只是一个寻常的中等人才而已。就康乃懋的才具来说,能够勉强守住祖业就已经是很不容易,更遑论所谓的拓展创新了。在小说中,这康乃懋的庸常主要是通过两个情节而表现出来的。第一次是在他身陷俄境之前与俄商发西利会面晤谈的时候。大掌柜冯得雨明明已经在事前替他策划好了几套对策,但他在会面时却将这一切都抛到了九霄云外,以至于轻信了发西利的说法:“康乃懋这才意识到,在库仑时冯得雨为他谋划的几套对策,自己竟未及施用!发西利一透露俄官方底线,自己就松了心!”第二次则是他好不容易从俄境脱困回到太谷老家的时候,虽然戴夫人已经给他留下了辨明自己心迹的书信,但他却依然轻信了东院大娘王夫人的谗言,对于其实已经与自己厮守多年的结发妻子起了疑心。“然而,康乃騫愈是如此劝说,康乃懋也愈是难以决断。他本来就生性优柔寡断,又遇见了这样敏感的事,岂会断然作决?其兄如此劝说,反倒使他更疑心是在极力掩盖。”这样做的结果,构成的自然就是对于其实为了主持康府的生意而付出了满腔心血的戴夫人的巨大伤害。很显然,如果不是有戴夫人与冯得雨等一帮得力掌柜们的尽力撑持,那么,康府的茶叶生意恐怕早就在庸常无比的康乃懋手中败落了。如果说康乃懋是戴夫人形象的鲜明反差者,那么,来自于异国他乡的俄女叶琳娜就可以被看做是能够与戴夫人形象相映生辉的另一个奇女子形象。叶琳娜是与西商做生意多年的俄商发西利的漂亮女儿,曾经作为发西利的贸易代表而常驻库仑。虽然父亲发西利力促要把叶琳娜嫁给康全霖的行为动机更多的是在自己的生意着想,想让叶琳娜充分发挥商业间谍的作用,但叶琳娜与康全霖之间却是

真心相爱的。诚如俗语所谓,恋爱中的男女都是傻子一样,全身心地投入到了与康全霖相爱过程中的叶琳娜,根本没有料想到自己其实早已经变成了父亲发西利手中的一个商业筹码。因此,一旦意识到自己无意当中已经成为了父亲的一种经商手段,叶琳娜的激烈反应也就是可想而知的了。“然而,突然之间,父亲向她无情地道破,她的这一份爱情,原来还负载着如此沉重的使命,如此久已存在的图谋!这不就是少爷在谈论吴家瑜的不幸时,所说的那种美人计吗?多年来,自己所作的艰难选择,原来并不是自己的选择,是父亲的选择,是家族的选择!为了这种选择,她似乎在降格以求:远嫁异国,去做中国男人的第二位妻子!纯真的叶琳娜,岂能接受这样的选择!自己纯真的爱情,突然被玷污了,瞬间被打碎了。”于是,“在策马狂奔中,叶琳娜又一次作出了艰难无比的选择。”这一次,为了不让父亲与家族的商业阴谋得逞,叶琳娜毅然决然地牺牲了自己的爱情。可以说,正是在这一次其实更为艰难的人生选择过程中,叶琳娜那人性的光辉得到了最为充分的一种张扬与表现。

戴夫人、康乃懋、叶琳娜之外的其他一些人物,比如松筠大人、大瑜、吴家瑜、发西利、冯得雨、康乃骞、王夫人等,也都给读者留下了殊难忘怀的深刻印象。怎奈篇幅有限,我们自然也就无法一一论及了。但从以上三个方面的分析来看,说成一的这部《茶道青红》是新世纪以来出现的一部对于中国的本土性小说传统进行着创造性转化的优秀长篇小说,却又无论如何都是无法被否认的一种客观事实。很显然,如同成一《茶道青红》这样具有明显古典主义意味的长篇小说作品在当下时代的逐渐增多,将会对所谓“中国经验”的建构发挥十分重要的作用。

2009年5月4日

## 传统宗法制的一曲文化挽歌

——略评葛水平长篇小说《裸地》

回首差不多已经有一百年历史的中国现当代文学,就不难发现,实际上存在着三种不同类型的作家。一种是深受西方思想文化影响的,其思想具有突出的现代启蒙色彩的作家,如鲁迅、茅盾、巴金等;一种是明显地承继了中国文化传统影响的,在他们身上鲜明地存在着中国传统文人“士大夫”趣味的作家,如郁达夫、孙犁、贾平凹等;还有一种则是并没有接受过完整的科班教育,自一派浑然天成的民间社会中成长起来,吸收着浑厚无边的民间文化营养,具有突出民间色彩的作家,如沈从文、赵树理等。我们这里所要谈论的自从2004年便在中国文坛“异军崛起”的葛水平,其实就是一位民间色彩十分浓烈的优秀作家。

作为一位与民间文化有着极深渊源的作家,葛水平的长篇小说处女作《裸地》<sup>①</sup>所呈现在读者面前的,则显然是民间意义上一个本然的乡村世界。自始至终,除了那个依靠权势贪赃枉法并由此而最终丢掉性命的阎锡山派出的安县长这一形象与政治相关之外,整部小说可以说是在剥离了政治的因素之后,在本然的民间意义上思考表现着人与土地、与命运之间的复杂纠葛关系。小说的标题为“裸地”,那么,究竟何为裸地呢?我们注意到,在小说的结尾处,曾经出现过这样的叙事话语:“土地裸露着,日子过去了。”这个时候,不仅盖运昌经营多年的中药铺已经不复存在,即使是属于他的土地,也都已经在土改中被分给了普通农民,留给他自己的只有这裸露着的几亩薄地。小说的标题,显然与此有关。但认真地阅读《裸地》,我们却不难发现,实际上,小说文本中,关于盖运昌与土地的描写并没有成为最重要的部分。与土地相比较,真正占据着文本中心地位的,一是盖运昌与若干女性之间的情

<sup>①</sup>作家出版社2011年10月版。

感纠葛,二是围绕在暴店镇权势地位的争夺,盖家与原家先后缠绕着数十年之久的矛盾冲突。因此,所谓“裸地”,如果在一种“天”与“地”比较象征的意义上说,假若说盖运昌是“天”,那么,那些围绕在他身边的几位女性,就可以说是“地”了。就此而言,结合小说文本的描写,我们即不难确证,“裸地”就大约是指盖运昌虽然和这些个女性都进行过不懈地努力,但最终却是无后无嗣的悲剧性结果。盖运昌的养父盖丙生本身就是没有生育能力的太监,盖运昌的生身父亲,实际上是以仆人身份长期为盖运昌效劳的吴老汉。中国人本来就有多子多孙的顽固理念,再加上有了这样一个不可解的心结,生子,自然就成了盖运昌人生的一大根本目标。然而,命运的吊诡之处就在于,你越是拼命地努力想达到什么目的,却越是不可能达到什么目的。梅卓倒是给盖运昌生下了一个名叫家生的儿子,但这个儿子却是先天不足地弱不禁风,以至于最后只能莫名其妙地失踪了事。女女偶尔遭受一次外国人的强暴,就生下了聂大。与聂广庆在一起时,也可以生下聂二。唯独和盖运昌在一起,却任何子嗣都没有生下。万般无奈之际,女女只好让聂二改姓为盖,最终算是盖运昌有了自己的子嗣。某种意义上,聂二与盖运昌之间的关系,就可以被理解是盖丙生与盖运昌关系的一种翻版。命运在这里,又一次显示出了其残忍诡异的一面。

关键的问题在于,葛水平为什么一定要如此设定人物的命运呢?通过这样的一种命运设定作家意欲达到何种艺术意图呢?要想更好地回答这一问题,恐怕就得特别注意到洋人米丘这一形象的出场。在一部意在凸显乡村世界命运的小说中,葛水平为什么一定要安插如此一个稍显突兀的洋人形象呢?除了借此更好地完成关于女女形象的塑造之外,米丘出场更为重要的原因,恐怕就是要深化盖运昌没有子嗣命运的文化象征意味。在这个层面上,我们就应该把洋人米丘看做是现代性的一种象征。这样,米丘在暴店镇的出现,就意味着一种叫做现代性的东西对于乡村世界形成了强烈的冲击。正是面对着如此一种他者异己力量的强有力冲击,盖运昌的无后无嗣,就在很大程度上意味着以血缘关系为基本纽带的中国传统宗法社会的被迫瓦解。仅就这一点来说,葛水平的《裸地》与贾平凹那部旨在思考表现“文革”的《古炉》,可谓有着异曲同工之妙。只不过,葛水平强调的是现代性对于宗法社会的冲击,而贾平凹表现着的则是社会政治运动对于宗法社会的瓦解。

杰姆逊早就指出：“第三世界的本文，甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋势的本文，总是以民族寓言的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。”葛水平的这部《裸地》显然也只有有这样一种“家族——国族”共有寓言的意义上，才能够得到很好的定位与理解。唯一让人稍感遗憾的是，作家的这部小说非常明显地存在着一种艺术质量前后不均衡的现象。小说前半部可谓气韵饱满引人入胜，到了后半部分，给读者留下的就是一种突出的力有不逮难以为继的感觉，因而只能无奈地成为“半部杰作”了。

作为一部民间意义上的甚至于多少带有一点乡村世界“百科全书”意味的长篇小说，《裸地》显然是厚重的，其内在的意义含蕴也是丰富多彩的。在这里，我们只是从其对于传统宗法制的思考与表现这一角度“取其一瓢饮”而已。最后，有一点不容忽视的是，如同贾平凹、葛水平们的这样一种艺术书写，与当年“五四”时期鲁迅、巴金、曹禺们的作品，已然形成了鲜明的差异对照。无论是鲁迅先生的一系列乡村小说，还是巴金的《家》《春》《秋》，抑或还是曹禺的《北京人》，都以非常尖锐的笔触对于中国传统否认宗法制社会提出了强有力的批判与否定。然而，令人倍感惊异的是，当时间的脚步差不多又走过了一个世纪之后，我们的作家在他们的小说作品中却已经在有意无意之间成为宗法制的辩护士，开始为差不多已经一去而不可返的宗法制招魂了。关于这一点，只要我们认真地读一读贾平凹的《古炉》，读一读葛水平的《裸地》，细细地体会一下文本深处潜藏着的内蕴，就不难有真切的体会。比如葛水平《裸地》中的盖运昌这一形象，如果在鲁迅先生笔下，很可能就是鲁四老爷、是赵太爷，在巴金笔下，很可能就是高老太爷、是冯乐山，是作家要坚决予以批判否定的宗法制代表。但是，到了葛水平笔下，虽然不能说他的身上就不存在人性的弱点，但相比较而言，从总体的思想倾向上来看，作家对于盖运昌的叙事立场是肯定的。通过盖运昌的人生悲剧，作家谱写出的乃是一曲关于传统宗法制社会的文化挽歌。因此，现在的问题就是，当下时代的贾平凹与葛水平们，为什么会与“五四”的那一代作家，形成如此巨大的思想艺术反差呢？导致所有这一切的根本原因究竟何在呢？尽管一言难尽，尽管很难简单地对此作出全面到位的解释，但在笔者看来，这两批作家所处的不同时代文化语境，显然对于他们不同的文化价值取向发生着根本的制约。某种意义上，正是因为鲁迅这一代作家置身于一种以

启蒙为主导思想的时代文化语境之中,所以,拥有着强烈反传统精神的他们,才会激烈地反对并颠覆传统的宗法制社会。同样的道理,置身于新世纪的贾平凹与葛水平们,之所以会自觉不自觉地他们的小说作品中为宗法制招魂,为宗法制大唱文化挽歌,一个非常重要的原因,就在于以所谓“国学热”为突出表征的文化保守主义思潮甚嚣尘上的缘故。既然是文化保守主义,那么,中国的传统就值得珍惜。说到中国传统在乡村世界里的具体体现,自然也就是那种宗法制的文化秩序了。从这样的一种精神立场出发,贾平凹葛水平们为宗法制招魂,为此而谱写文化挽歌,也就自在情理之中了。

2011年12月29日

## 乡村女性的精神谱系之一种

——评李骏虎长篇小说《母系氏家》

《母系氏家》是作家李骏虎最新的一部长篇小说，其中的一部分，曾经用《前面就是麦季》的题名，以中篇小说的形式在湖北的《芳草》杂志发表过。在当时，我曾应《芳草》杂志之邀，为那个中篇小说写过一个短评。说实在话，当时一种真实的阅读感觉，就是这部小说的情节似乎有不完整之处，其中一些地方显然另有隐情，但作者却并未交代。然而，因为不知道那个中篇小说，其实只是另外一部长篇小说的一部分，所以，我就只能以海明威的所谓“冰山理论”来对这种写作现象加以解释。这次终于得窥《母系氏家》全貌之后，方才明白，自己此前读到的只不过是一个长篇小说的片段而已。正因为我当时读到的只是长篇小说的一个片段，所以，现在看起来，我当时所谓对于乡村生活“温情展示”的判断，实际上还是存在一些问题的。李骏虎小说所欲思考表达的主旨，其实还要更加广阔深邃得多。我之所以在这里要唠叨这么半天，就是想通过这个具体的事例，试图说明文学批评在下判断时一定要非常地慎重。在没有能够读完全篇的情况下，千万不要随意得出某种结论来。否则，就很有可能是南辕北辙，闹出贻笑大方的笑话来。

李骏虎的长篇小说，迄今已有《奋斗期的爱情》《婚姻之痒》《公司春秋》、《北京的梦影星尘》以及这一部《母系氏家》五部。从表现对象来说，前几部都属于描写都市生活的作品，而《母系氏家》则是描写乡村生活的作品。即使只是从表现题材的意义上说，《母系氏家》也带有某种突出的转型意味。其实，我觉得，《母系氏家》对于李骏虎的意义，并不仅仅只是意味着一种写作题材的转型。如果说，此前李骏虎的小说似乎总是晃动着自我的影子，难以从自我的经历中拔身而出的话，那么，到了这部《母系氏家》中，他就彻底地摆脱了自我生存经历的桎梏与束缚，将自己的创

作视野转向了一个更为阔大的生存世界。但更为关键的问题却在于,从长篇小说所应该具备的思想文体特征来考察,与此前的几部作品相比较,李骏虎的这一部《母系氏家》很显然已经成熟了许多。作为李骏虎小说的一个忠实阅读者,我毫不夸张地认为,《母系氏家》乃是李骏虎迄今为止最值得肯定的一部多少已经传达出了某种深沉乖谬的命运感的优秀长篇小说。就我对全国长篇小说创作总体趋势的了解与把握而言,即使把它放置到年度长篇小说创作的总体背景中来加以衡量,这部小说也都算得上是一部毫无愧色的艺术成色十足的优秀作品。

毫无疑问地,李骏虎的这部《母系氏家》是一部透视表现中国乡村生活的长篇小说。说到对乡村生活的艺术表现,当下时代这一方面的小说家可谓多也。在这种情况下,怎样才能够以一种独特的方式切入乡村生活,并且能够对乡村生活有自己独到的感悟与发现,就自然成了衡量作家作品优秀与否的一个首要标准。李骏虎《母系氏家》之值得肯定,首要的原因正在于此。面对公众早已熟视无睹的乡村生活,李骏虎特别睿智地选择了对女性命运的关注与透视,来作为自己的艺术聚焦点。更进一步说,选择乡村女性世界的透视与表现,倒也还在其次,更为关键的问题在于,与其他乡村小说中的同类人物形象相比较,李骏虎《母系氏家》中的若干女性形象,表现出了一种特别的人性深度。而且,这样一种特别的人性深度,还能够让我们联想起西方的那位精神分析学大师弗洛伊德来。

虽然弗洛伊德是一位心理学家,或者也可以说是一位哲学家,但他对于心理学领域或者哲学领域所产生的影响,恐怕却无法与他对20世纪以来人类的文学艺术产生的巨大影响相提并论。观察20世纪以来的文学发展趋势,尤其是小说创作领域,一个非常值得注意的事实,就是举凡那些真正一流的小说作品,其中肯定既具有存在主义<sup>①</sup>的意味,也具有精神分析学<sup>②</sup>的意味。应该注意到,虽然20世纪以来,曾经先后出现了许多种哲学思潮,产生过很多殊为不同的哲学理念,但是,真正地渗透到了文学艺术之中,并对文学艺术的发展产生着实质性影响的,恐怕却只有存在主义与精神分析学两种。究其原因,或者正是在于这两种哲学思潮与文学艺术之间,存在着过于相契的内在亲和力的缘故。一个不容忽视的明确事实就是,那些

<sup>①</sup>关于存在主义的基本特征,请参见科莱特《存在主义》,商务印书馆2004年10月版。

<sup>②</sup>关于精神分析学的相关理论,请参见弗洛伊德《精神分析引论》,商务印书馆1984年11月版。

曾经获得过诺贝尔文学奖的作家作品中,有很多都明显地体现出了这样的两种特征。远的且不说,近几年来陆续获奖的大江健三郎、帕慕克、奈保尔、耶利内克、库切、凯尔泰斯、克莱齐奥等作家,他们的代表性作品,就很突出地体现着我们所说的这两个特征。即使是那些非诺贝尔奖的优秀作家,比如日本的村上春树、加拿大的阿特伍德等,他们的小说也都同样具备着这样的两个特征。我想,如上的这种观察结论,应该给我们当下时代真正有志于小说创作的作家以足够有力的启示。这就是,要想使自己的小说作品获得相对长久的艺术生命力,那就必须设法让自己的作品具有普世性的思想艺术价值。而所谓的存在主义与精神分析学的况味,则很显然正是普世性思想价值中极重要的两个方面。当然,更具体地,如果按照我们通常意义上的一种小说理解来说,存在主义主要体现在小说的思想层面,而精神分析学则主要体现在人物形象的刻画塑造层面。

很显然,我们之所以说读李骏虎的《母系氏家》,能够让我们联想起弗洛伊德来,也就是指李骏虎这部小说对若干乡村女性形象精神世界的透视与表现,的确在某种程度上体现出了精神分析学的意味。我不知道李骏虎是否谙熟于弗洛伊德的相关理论,然而,不管熟悉也罢,不熟悉也罢,关键的问题是,他的《母系氏家》确实达到了这样一种突出的艺术表现效果。说实在话,就我这些年来对于长篇小说创作的追踪性阅读而言,如同李骏虎笔下这样一些具有精神分析学人性深度的乡村女性形象,还真的是相当少见的。甚至于,就连这部小说的标题,认真地琢磨起来,也很有一点弗洛伊德的特别味道呢。我之所以对李骏虎的《母系氏家》产生强烈的兴趣,之所以要给予其较高的评价,根本原因就在于此。

实际上,虽然是长篇小说,但这部《母系氏家》的故事情节,却并没有大家想象的那么复杂,李骏虎只是具体围绕一个普通的农家而详尽细致地展开了关于这个家庭中两代三位女性命运故事的讲述。母亲兰英,本是一个漂亮标致的农家闺女,叫做“方圆多少村子挑不出第二个好模样儿”。然而,这天公却偏偏就不做美,由于兰英家的成分是富农,所以,也就被迫无奈地嫁给了不仅家庭成分好,而且还当过兵的,“比土疙瘩多口气儿的矮子七星”。你看,又一场凄凉的乡村爱情悲剧,就这样悄无声息地开演了。一方面,我们不得不感叹这人间真的已经没有多少好故事可讲了。在兰英的爱情悲剧背后,所不时晃动着的,不就是潘金莲、三仙姑她们的

影子吗？潘金莲之被迫嫁给武大郎，三仙姑之被迫和于福成家，兰英之被迫嫁给矮子七星，从本质上说，都是一样的爱情悲剧故事。然而，另一方面，却也正是这相同的爱情悲剧故事，在无情地考验着作家的想象构型能力，从根本上挑战着作家的艺术创造力。正所谓，故事虽然相同，但由于叙述故事的方式各有不同，所以故事的基本走向与最后结局自然也就大相径庭了。李骏虎所采取的，当然是不同于两位文学前辈的艺术处理方式。应该说，兰英并没有一味地屈从于命运的安排。面对不尽公平合理的命运，她以自己所能选择的方式进行了可谓是坚决的反抗。“兰英惊恐地预见到了自己把脸装到裤兜里的一生——她不能接受，她必须抗争，嫁的人是脚腕子上坠秤砣也抻不了二寸长了，娃娃还没生啊，只要把生什么样的娃娃，生什么人的种把握在自己手里，就把握了后半生，就不愁没有扬眉吐气的那一天。”既然也就是生米做成了熟饭，已经没有办法改变婚姻的事实了，那么，就一定得设法改变自己的子女未来的命运，把自己子女的未来命运把握在自己的手中。因为，一向心高气傲、争强好胜的兰英，绝对无法接受自己未来的孩子也都将会是如同七星一样的矮子的无情现实。当然，在这里，我们也同样可以感受到乡村世界中传统文化观念的异常强大。中国人特别看重的传宗接代观念，特别希望能够一代更比一代强的观念，通过兰英的人生选择得到了十分突出的强化与表现。从某种意义上说，这大概也可以说是，牺牲我一个，幸福后代人了。

兰英是一个敢作敢为、大胆泼辣的乡村女性，既然已经决定了要借种生子，那她很快就付诸行动了。兰英选择的第一个对象，是萍水相逢的公社秘书。然而，谁知这种子虽然借成了，但公社秘书却实在算不上是一条响当当的汉子。“公社的秘书也是个青皮后生，那个书生也不懂风情，他胆子很小，那次以后再没敢在兰英跟前露过面。好在兰英知道自己生的是个闺女的那一刻，就打算换人了，看那个小秘书没有骨气的样子，也不像个能生出带把儿的来的人。”既然公社秘书让兰英感到失望，那她就要设法再寻找一个真正具有男子汉气概的人。这回找到的“土匪”长盛，倒是个敢作敢为的血性汉子。然而，让兰英无法预料的是，正是她与长盛的相好，居然从精神深处极大地伤害了自己的女儿秀娟。那是秀娟六岁的时候，兰英和长盛正在金菊花炕上翻江倒海地折腾的时候，秀娟冷不防地出现在了他们面前。“秀娟小小的身子站在屋门口，乌黑的眼睛瞪得大大的，小嘴张着，脸上全是泪珠。

娃娃看到她妈披头散发，光光的被人压在那里咬得直叫，吓坏了。”无意间撞见的这个场景，对于秀娟的精神刺激可真是太大了：“秀娟受了惊，回来成了个小哑巴，发高烧，说梦话，病了五六天”，“秀娟病好后，再不肯沾她妈的身子，常常用黑黑的眼珠偷偷盯着她妈看，眼神怪怪的，看得兰英心里寒寒的，从此心里就对秀娟多了一份怯”。按照精神分析学的说法，一个人的精神创伤，尤其是幼年时期的精神创伤，将会在很大程度上对他后来的生活产生巨大的制约性影响。秀娟的情况很显然就是如此，成年后的她之所以从根本上拒绝婚姻生活，之所以与母亲之间形成了那样一种颇为畸形的母女关系，与她幼年时期的这次遭遇存在着直接的关系。

当然，兰英本人，也是一位有精神创伤的乡村女性。只不过她的精神创伤不是来自于幼年时期，而是来自于她与矮子七星之间太不般配了的现实婚姻。小说中兰英先后两次的借种行为，当然是此种精神创伤作祟的缘故。除此之外，李骏虎通过对兰英一些心理活动的描写，也同样很微妙有力地揭示出了她内在的精神创伤问题。比如，在对长盛动了心之后，有一次兰英忽然间看到了长盛：“兰英正好路过，站在一边看，看到长盛的腰一沉，壮硕的臀部绷展了裤子，心中不由一荡，腿就有些发软。看了一会，站不住了，别别扭扭回到家，也没有去公婆那里要孩子来喂奶，躺在床上就是一阵恍惚，好一阵儿清醒过来，觉得大腿上凉凉的，把手伸进裤裆里一摸，湿湿的黏黏的一大片。突然就觉得心里一阵巨大的空洞，没来由地，一口咬住了自己的胳膊，嘴里一阵发咸，尝到了血的味道。”在面对着雄武有力的长盛的时候，兰英非常自然地联想到了自己的丈夫矮子七星。七星的矮与弱，一直是兰英内心中无法摆脱的一种隐痛。这种难言的隐痛，在面对自己心仪已久的长盛的时候，便无以自控地如火山喷发一般地爆发了。在此处，李骏虎虽然没有进行西方式的细致心理描写，但却此处无声胜有声地通过对兰英的一系列动作描写，把她内心中的精神隐痛淋漓尽致地表达了出来。只有在理解了这一切之后，我们才能进一步理解兰英何以会不顾乡村世界的道德禁忌，义无反顾地做出了偷情借种的人生选择。很显然，与矮子七星的不幸婚姻已经构成了兰英自身无法超越的无意识精神隐痛。她的许多现实行为，都可以从这里得到合理的阐释。再比如，在写到兰英被迫将娘家的陪嫁手镯送给了金菊之后，小说中有这样一段描写：“兰英深一脚浅一脚回到家里，把娃娃放到床上，一阵一阵的恍惚，娃娃尿湿了都没发觉。”自己的

内心秘密不慎被精明的金菊知道了,为了堵住金菊的口,兰英被迫把陪嫁的手镯送给了这个贪心的妇人。将自己心爱的器物送给别人,心中自然会有许多不甘。然而,这样的代价却也换来了金菊答应给兰英与长盛拉皮条的举动。这样的举动就让兰英的内心多了几分迫不及待的强烈期待。双重心理交织在一起的结果,就产生了小说中这样一段异常传神的动作描写。李骏虎对人物深层心态的拿捏真可谓恰到好处,虽然只是不多的几个动作描写,却举重若轻出神入化地将兰英内心中惊心动魄的一段心理活动鲜活灵动地凸显在了广大读者的面前。当然,很关键的一点,还在于此处的动作描写成功地揭示出了兰英的某种无意识精神特征。从其中,我们便不难看出李骏虎的白描功夫十分了得,不难体会到李骏虎的小说创作,实际上已经深得中国小说艺术描写传统之神韵了。

兰英之外,秀娟可谓是小说中另外一位塑造特别成功的乡村女性形象。要讨论秀娟这一形象,我们还得从兰英说起。兰英之所以要先后与公社秘书和“土匪”长盛偷情,其根本意图是要通过借种的方式改变孩子们未来的形象基因。在她的理解中,只有具备了一种“人才出众”的形象,孩子们才可能享受上幸福的生活。然而,关键的问题在于,兰英“借种”生下的两个孩子,即秀娟和福元的生活算得上幸福吗?我想,答案可能是否定的。秀娟因为在幼年时亲眼目睹了母亲与“土匪”长盛的偷情场面,终身没有出嫁。福元虽然幸运地娶到了一个没有多少心计的媳妇红芳,但他自己却因为天生就不具备生育能力,所以,最后只能去抱养了一个孩子。尽管兰英偷情的初衷是为了未来的孩子们好,然而,她两个子女的生活非但难言幸福,而且还都事与愿违地走向了兰英美好愿望的反面。从动机与结果悖反的角度来说,兰英实际上是一个别有人性深度的悲剧性人物形象。关于秀娟这个形象,小说中曾经有过这样的一段介绍:“闺女秀娟是妈妈兰英的心头肉,也是兰英心上一块疮,脸上的一条疤”,都说大姑子厉害,但红芳却打听到“这位大姑子性格虽然孤僻,人却比绵羊还善,只是不知道为什么,打定了主意一辈子不嫁,要老在家里真的当‘姑子’”。小说中秀娟的性格特征与母亲兰英形成了鲜明的对照,如果说,兰英的性格特征是胆大泼辣,为人处世既有心机又特别厉害,那么,秀娟的性格特征就是善良、大度而又略显孤僻,但在关键时刻却又十分执拗,特别有主见。

如同兰英一样,秀娟也是一位具有极深精神创伤的乡村女性形象。对于这一

形象的人性深度,同样可以从精神分析学的角度来加以理解剖析。从精神分析学的角度来看,小说中的如下几个场景就特别值得注意。一个场景是兰英与秀娟在争吵状态下的激烈对话。兰英说:“厉害死你吧!我还不全为了你们这些畜生,你们都长成了人样,我就成了龟孙!”然后,秀娟争辩道:“你要真为了我们,就不做那些见不得人的事情了,我也不是现在这个样子!”另一个场景是秀娟对红芳描述自己曾经亲眼目睹过的一场生娃娃惨剧。秀娟说:“小妗子就是难产、大出血死的,第一天像杀猪一样叫,第二天前晌没了声音,后晌又叫,我们这些女子家在院子里听着,没把人吓死。我偷偷跟着姥姥进去看了看,没看到人,就看到一大盆血,我一下子就软到了地上。”再一个场景就是在得到了弟弟福元要抱养孩子的消息之后,秀娟出人意料反应。秀娟将两个方便面纸箱子抱到了全家人面前:“几双眼睛都跟着她的手去看,箱子打开了,满满当当都是月娃娃的小衣裳,最上面是几双小小的袜子和虎头鞋。”红芳惊奇地询问秀娟是啥时候做好了这么多小衣物,秀娟说:“我地里忙,下雨天还要追肥料,这几件东西做了一年多。”把以上三个场景综合到一起,我们就不难看出李骏虎笔下秀娟形象的精神分析学深度来。很显然,秀娟之所以拒绝结婚,根本的原因,一方面在于她六岁时目睹了母亲与长盛之间的性爱场面,另一方面则在于她当年还亲自经历过小妗子的难产而死。前者使秀娟对于男女之间的性爱留下了极其丑陋可怖的印象,后者则使她对于结婚之后的生孩子场景充满了恐惧的感觉。秀娟十分清楚只要结婚,就一定少不了性生活,就自然要怀孕生孩子。所有的这一切,都会触动她自己无意识世界中的精神创伤。所以,她才坚决地拒绝婚姻生活的。

然而,这只是问题的一个方面。在另一个方面,秀娟却又毕竟是一个内心世界中潜隐着丰富母性情感的乡村女性。既然是一种真实存在着的情感状态,那么,它就迟早会寻找到某一个突破口宣泄爆发出来的。而且,这样的一种情感,压抑得越长久,其喷涌爆发时的力度也就会越凶猛。秀娟的具体情形,正是如此。正因为秀娟早就打定了不结婚的主意,所以,她的注意力早就转移到了弟弟福元和弟媳红芳身上。她希望能够以这样一种补偿的形式来填补自己的情感空白。虽然从表面上看,福元和红芳两口子迟迟生不出孩子来,着急的只是身为婆母的兰英,但在实际上,内心中最着急最焦虑的恐怕应该是秀娟才对。在察觉到福元与红芳不大可能

生孩子的情况下，“最早想让福元抱个孩子的，是秀娟，只是她没说出来。……没人知道她多么渴望弟弟能有一个孩子，前好几年她就想让他们抱一个娃了”。正因为如此，所以我们才能够理解为什么秀娟早早地就为自己未来的侄子准备好了满满两箱小衣物。却原来，这正是秀娟内心中潜藏压抑许久的母性情结的一次大爆发。就这样，一方面，因为幼年时期的精神巨创而对婚姻生活充满了恐惧心理；另一方面，内心世界中却又有着一种本能而强烈温柔的母性情怀。二者错综有致地缠绕在一起，就自然地构成了秀娟人性世界的复杂性。

同时，我们还应该注意到，虽然秀娟在幼年时期曾经遭受过巨大的精神创伤，但现实生活中的她，却并不是一个没有主见的逆来顺受者。她的主见，首先表现在虽然面对着来自于家人与南无村人的巨大压力，却仍然拒绝结婚，要坚持过一个人的独身生活。尤其值得注意的，是她所具备着的那样一种少见的慈悲大度胸怀。或许与秀娟自己曾经承受着过多的罪恶与冷眼有关，我们发现，在秀娟身上居然表现出了某种超越性的人道主义悲悯情怀。虽然，秀娟可能根本不知道什么叫做人道主义。这一点，首先表现在秀娟对于军军与强的宽恕上。虽然内心中十分清楚军军和强这两个小伙子趁自己酒醉之际偷走了自己的七千元钱，但秀娟却并没有做任何声张。她宁愿自己身背被两个小伙子糟蹋了的黑锅，也不肯吐露一句关于偷钱的事实真相。这其中，就很有有一些“我不入地狱谁入地狱”的味道了。其次，秀娟的慈悲大度还更加突出地表现在小说结尾处对于连喜提出的特殊要求上。秀娟非常主动地答应连喜把老磨房让出来盖厂房，而她提出的特别要求却与自己的个人利益无关。她要求连喜一定要把军军的媳妇艳艳和海峰的媳妇彩霞招到工厂里来做工。之所以是这两位乡村女性，一是因为军军据说已经因为犯罪而被枪毙掉了，二是因为彩霞因为家境贫穷被迫走上了变相卖淫的道路。同为女性的秀娟，显然是最能体会乡村姐妹们的生存困境的。正因为充分地体会到了乡村姐妹们的生存困境，所以秀娟才出手相救的。在这样的行为中，我们所充分感受到的，实际上正是如同秀娟这样的乡村女性精神世界中人性亮色的存在。在其中，一种老百姓称之为菩萨心肠，而我们知识分子称之为人道主义悲悯情怀的事物的存在，是昭然若揭的。就这样，将其自身的精神创伤与母性情怀，与人道主义悲悯情怀水乳交融地结合编织在一起，出现在广大读者面前的秀娟这一乡村女性形象，事实上也就成

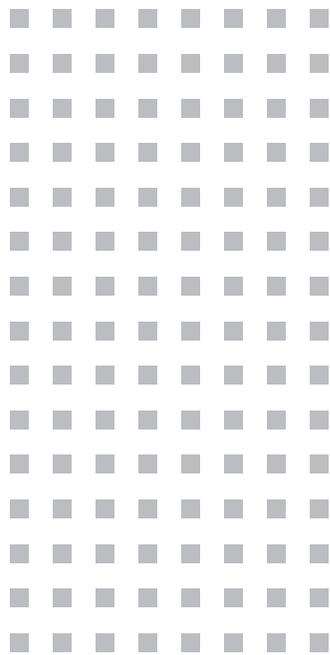
为了李骏虎长篇小说《母系氏家》中最具有人性深度的一个人物形象。

小说中,与兰英、秀娟呈三足鼎立之势的另外一位乡村女性形象,是福元的媳妇红芳。同兰英、秀娟相比较,红芳这一人物虽然从人性深度上无法与她们相提并论,但她的存在对于小说情节的充分展开却发挥着十分重要的艺术张力作用。按照小说中的描写与交代,这是一位没有什么心眼儿的多少有点“傻大姐”色彩的乡村女性形象。红芳的存在,一方面强有力地映衬出了兰英、秀娟的精神深度,另一方面则以她身上所携带着的乡村喜剧性因素,与兰英、秀娟身上的悲剧性因素相交杂,使得《母系氏家》最终成为了一部悲喜剧因素交混为一体的长篇小说。从实际的阅读效果来看,虽然不是小说中的主要人物形象,然而却给读者留下了难忘印象的乡村女性,其实是曾经为兰英与长盛牵线搭桥的老金菊。说起来,这老金菊出现的场面与时间均不多,但李骏虎却在这有限的时空之内,非常成功地点染刻画出了一位特别谙熟于乡村世界人情世故的老年女性形象。老金菊其实有些贪婪,但你看一看她很巧妙地向兰英索要手镯的场面描写,你就不能不佩服她那内敛式的精明。老金菊非常熟悉乡村世界的人情世故,只要你读一读她与兰英之间颇含机锋的对话,你就能够明白,其实你面对着的是几千年中国乡土文明所孕育出来的一个乡村世界中精灵式的人物。

行文至此,我们就不能不强调李骏虎在小说第二部开头阶段一段叙事话语对于我们更加深入地理解《母系氏家》的重要性了。李骏虎写道:“村子里的女人朴素,名字也朴素。二十多年流水一般过去了,‘梅兰竹菊’和‘叶’们渐渐熬成了婆婆,‘霞玉芳红’和‘雪’们就从黄毛丫头出落得有模有样儿,出嫁后自然成了人家的媳妇。两辈子女人不同,修饰‘梅兰竹菊’和‘霞玉芳红’的前缀或后缀可都是‘英翠灵秀’和‘香’,‘凤琴萍花’和‘娟’们更是混迹于两代女人之中成为通用。”我以为,李骏虎这部《母系氏家》的全部艺术奥妙与叙事哲学,实际上就潜藏在这一段叙事话语之中。在某种意义上,这一段叙事话语的重要性,乃可以与《红楼梦》中的“太虚幻境”那一章好有一比。细细地体察一下,就不难发现,小说中的几位主要女性形象,兰英、秀娟、红芳、金菊,其实都可以对应于这一段叙事话语中的所谓“梅兰竹菊”“霞玉芳红”“英翠灵秀”。这就明确地暗示我们,如果说曹雪芹的《红楼梦》是要为“千红一哭”的所谓大观园中的闺阁女子作传的长篇小说的话,那么,李骏虎的

这一部《母系氏家》就可以被看做是要为当代中国的乡村女性作传的长篇小说。虽然我清楚地知道,从基本的思想艺术品格上说,李骏虎的小说根本无法与千古名作《红楼梦》相提并论。尽管无法相提并论,但进行一定思想艺术层面上的比较,我以为,还是完全可能并且很有必要的。从我们所引述的这段叙事话语中,就不难看出李骏虎这部乡村长篇小说的基本思想艺术旨趣,正在于独辟蹊径地对于乡村女性形象进行一番不失睿智的考量与表现。中国的乡村世界可谓大也,关注表现乡村世界中女性形象的作家也不在少数。实际上,每一个作家从自己特定的思想价值立场出发,都会对乡村世界中的女性形象有一种自己的理解与表现。在这个意义上,我们所读到的李骏虎的这一部《母系氏家》,其实也就只是公众所理解的乡村女性形象的精神谱系之一种,带有十分明显的李骏虎个人的思想烙印。就我自己对于全国范围内乡村小说创作状况的基本了解来看,通过对于自己笔下若干乡村女性形象的深层艺术透视与成功塑造,李骏虎的这部《母系氏家》,最起码应该被看做是本年度一部不容忽视的优秀长篇小说文本。

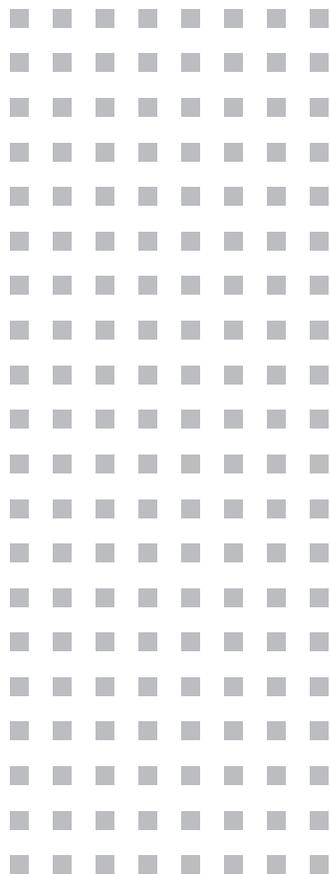
2009年9月24日



多声部的文学交响

DUOSHENGBUDEWENXUEJIAOXIANG

◎ ——— 透 视 ———



## 新时期30年山西小说艺术形态分析

时光的脚步总是匆匆,依佛是在不经意之间,所谓的新时期文学已经走过了三十个年头,按照传统意义上的文学史观念,自1917年“文学革命”发生以来形成的中国现代白话文学,可以被切割划分为现代与当代两个阶段。其中的“现代”部分从头至尾也不过整整三十二个年头而已。这也就是说,如果仅仅从时间的层面上看,新时期文学与中国现代文学也已呈明显的旗鼓相当之势了。虽然无论是从新时期以来文学创作的总体走向,还是从学术界对于文学时期划分的基本认识来看,已经走过了三十个年头的新时期文学并未呈现出鲜明的终结特征来,但是,在新时期文学走过三十年历程之后的今天,对它进行一种相对意义上的阶段性回顾与总结,当然也是有一定学术价值的。仅就我个人的视野所及,虽然并未形成某种潮流性的动向,但是,也的确已经有学者在进行着这一方面的探讨与研究。①

同样的道理,在区域文学的层面上对于诸如新时期以来的山西文学这样的研究对象,对于新时期三十年来山西文学的发展演变过程作一种及时的学理性回顾与探讨,当然也是很有必要的,其学术意义同样不容低估。在我看来,这样的一种研究既是对于新时期山西文学所积累经验教训的总结,以为未来山西文学的发展提供必要的借鉴;同时也可以被看做是对总体性的中国新时期文学作更深入全面的研究所进行的一种十分重要的学术铺垫性工作;而且在某种意义上说,这样的研究还会很有效地避免中国新时期文学总体研究的一种空洞化倾向。毕竟,中国新时期文学正是由诸如新时期的山西文学这样的区域文学有机组合累积而成的。只

---

①我们注意到,如张炯先生这样有影响的学者已经开始了这一方面的研究工作,可参见张炯《新时期三十年文学的回顾与前瞻》一文,载《山西大学学报》2007年第1期。

有在对于区域性文学进行深度研究所奠定的基础之上,我们才可能更进一步地深化对于总体性的中国新时期文学的理解与认识。

虽然我们也承认,新时期三十年来的山西文学在诸如诗歌、散文、报告文学等方面均取得了相当突出的成就,出现了一批重要的作家,然而,另外一个同样重要的事实却是,与诗歌、散文、报告文学这样一些文类相比较,能够真正地体现代表新时期山西文学最高成就的,实际上还只能是小说创作。我们都知道,在新时期以来的中国文坛,山西一向被看做是一个文学大省。之所以会形成这样一种普遍的看法,其根本原因正在于山西小说创作格外引人注目。因此,要想在极有限的篇幅内对新时期的山西文学有所探讨,我们就不可能对其他文类作面面俱到式的论述,而只能把我们的探讨范围集中于新时期山西文学最具标志性色彩的小说创作上。更进一步地说,即使是面对小说创作,我们的勾勒也只能是粗线条的,我们只能以最重要的小说创作现象,以最有代表性的小说作家,作为主要的关注对象。具体来说,我们这篇文章的主要意图就在于,从小说文本所呈现出的基本艺术表现层面入手,对于新时期三十年来山西小说创作的艺术形态进行一番总体的描述与研究。

就我个人对于新时期三十年山西小说创作所显示出来的基本艺术形态的观察来看,我觉得,山西的小说创作呈现出了一种以现实主义的艺术形态为主,同时现代主义与中国本土小说传统的艺术形态也有着相当重要表现的基本艺术格局。虽然我也清楚地知道,我所使用的现实主义与现代主义乃是从近现代西方进入中国的文论概念,它们所归属的当然是西方的文学理论体系。在一种严格的意义上说,它们与所谓的中国本土小说传统是完全无法并列而论的。但是,除了这样的一种并列描述方式之外,我实在又无法寻找到更为恰当的概念术语概括描述我眼中的新时期山西小说的基本艺术形态。好在我们所撰写的也并非是一篇以理论的梳理分析为基本主旨的文章。这样,虽然肯定存在着逻辑层面上的混乱问题,但我还是要对新时期山西小说的艺术形态作出这样的一种描述与分析。毕竟,在我看来,只有这样的一种描述与分析才更为切合于山西小说创作的实际情形。为了顾及山西小说创作的现实状况的缘故,我们姑且只能让理论作出些并非毫无必要的“牺牲”了。

先让我们来看现实主义的艺术形态。应该说,自从现实主义这个概念在20世

纪初进入中国之后,就成为了近一百年来中国文学中使用频率最高的核心概念之一。而且,从中国文学理论批评界使用这一概念的具体情况来看,我们也完全可以说,这一概念恐怕也是言人人殊,分歧纷争最多的概念之一。然而,不管理论家们对于现实主义的理解与界定存在着怎样的歧见,如下的一些特征还是大家所公认的。以一种模仿的艺术方式尽可能地逼近还原现实生活,进而带给读者一种强烈的酷肖于现实生活的“真实”幻觉,同时格外地注重于人物性格的刻画与塑造,这些都应该是大家所公认的现实主义艺术范式的基本特征所在。我们此处对于新时期山西小说艺术形态的分析正是建立于这样一种公认的理论前提之上的。现实主义构成了新时期山西小说乃至山西文学最主要的艺术形态,应该说差不多是所有山西文学研究者的基本共识。这一点,诚如论者所言:“当代山西文学历来具有现实主义的创作传统,山西作家关注现实,真实反映生活,并努力寻找普通事件背后的重大主题,是从赵树理、马烽等开创的‘山药蛋派’文学,到新时期‘晋军’作家共同具有的创作优势。”<sup>①</sup>然而,正如不同的理论批评家对于现实主义有着各自不同的理解和认识一样,不同的作家所拥有的也是大有差别的现实主义艺术观念。从各不相同的现实主义艺术观念出发,他们在具体的小说创作过程中所呈现出来的现实主义艺术面貌也是大不相同的。新时期三十年来,山西小说中现实主义艺术形态的表现也同样如此。最起码,在我看来,对于新时期山西小说的现实主义艺术形态,我们可以从如下三种不同的方面予以深入的理解与分析。

首先是一种打上了明显的主流意识形态印痕的,我们姑且将之命名为政治现实主义的小说艺术形态。应该承认,这种艺术形态的形成,与1942年“讲话”发表之后的解放区文学以及1949年之后当代文学的制约与影响有着格外密切的联系。更进一步地说,这样一种政治现实主义艺术形态的形成,与赵树理以及“山药蛋派”这样一些构成了山西现当代文学传统的作家的示范性影响之间的关系,同样也是不容忽视的。具体来说,这种政治现实主义又表现为两种不同的创作倾向。第一种可以看做是对于曾经在“十七年”文学中大放异彩的赵树理与“山药蛋派”创作方式的直接承续。这一方面的代表性作家,除了那些偶有作品发表的依然健在的“山药

<sup>①</sup>阎晶明《崛起于思想解放大潮中的“晋军”》,见蔡润田主编《山西文学五十年纵横论》,山西人民出版社2000年4月版。

蛋派”作家之外,主要包括焦祖尧、田东照,以及新时期之初的成一与张石山等。有代表性的小说文本主要有马烽的《结婚现场会》《葫芦沟今昔》,西戎的《在住招待所的日子里》,焦祖尧的《总工程师和他的女儿》《跋涉者》,成一的《顶凌下种》,张石山的《碾柄韩宝山》等。潘旭澜主编的《新中国文学词典》曾经这样概括“山药蛋派”的艺术特征:“以叙述为主,故事有头有尾,结构单纯,交代清楚,主要靠个性化语言和细节来刻画人物。通俗化、大众化、老百姓喜闻乐见为其美学基础。”<sup>①</sup>应该说,这样的艺术特征在上述代表性作家作品中的表现同样是十分突出的。然而,虽然政治现实主义的这种创作倾向在新时期的山西小说中留下了极明显的存在痕迹,但是,从基本的社会文化大语境来看,形成并将类似于“山药蛋派”这样一种创作倾向推举向高峰状态的那个时代毕竟已经成为了过去。所以,这种创作倾向并未能成为新时期山西小说创作成就的主要体现者。而且,从未来的发展演进可能来看,我认为这种差不多处于终结状态的创作倾向要想再铸辉煌基本上是不可能的。

在我看来,值得引起充分注意的乃是另一种在某种程度上可以称之为“宏大叙事”的政治现实主义写作倾向的存在。我这儿具体所指的乃是以张平的《抉择》《国家干部》和柯云路的《新星》《夜与昼》等为突出代表的一种带有明显史诗性特质的创作倾向。有论者指出:“所谓‘宏大叙事’是指其宏大的建制表现宏大的历史、现实内容,由此给定历史与现实存在的形式和内在意义,是一种追求完整性和目的性的现代性叙述方式。‘民族—国家’的寓言性叙事一直是现代文学史的主体,在新中国成立以后的五六十年代,‘宏大叙事’更以‘革命历史小说’的形式表现出强硬的意识形态规定性和意识形态生产功能。”<sup>②</sup>我们就是在这样的一个意义上来使用“宏大叙事”这一概念的。我认为,张平与柯云路的长篇小说创作(必须强调的一点是,虽然他们都有过中短篇小说的创作体验,但他们操持得最为得心应手的都是长篇小说这种小说体式,他们的最高成就都体现在长篇小说的写作上。在这样的意义上,我们甚至完全可以把他们干脆就称之为长篇小说作家)极鲜明地体现出了“宏大叙事”的特征。在他们的长篇小说写作中,我们不难发现诸如《子夜》与《创业史》这样潜文本影响的突出存在。不管是张平,还是柯云路,都力图以长篇巨制的方式

<sup>①</sup>潘旭澜主编《新中国文学词典》之“山药蛋派”词条,江苏文艺出版社1993年3月版。

<sup>②</sup>邵燕君《“宏大叙事”解体后如何进行“宏大的叙事”?》,载《南方文坛》2006年第6期。

全面立体地概括表现作品所描写着的那个时代,而且都还试图穿透生活的表象,将某种内在的深层本质挖掘出来。张平的《抉择》《国家干部》相对于1990年代以来的中国社会,柯云路的《新星》《夜与昼》相对于1980年代的中国社会,其具体艺术表现的情形都是如此。然而,同样值得注意的是,在力图全景式呈现再现现实社会图景的同时,一种突出的主流意识形态色彩的存在也是格外明显的。张平小说因为对于反腐倡廉的表达而被称之为主旋律作家,柯云路的小说对于1980年代那样一种改革开放的时代主旨的强力体现,都是他们的小说创作具备的突出特征所在。我们之所以将他们的这种“宏大叙事”看做是政治现实主义的艺术形态,其根本的原因也正在于此。但是,既然说到政治现实主义,那么对于所谓的政治现实主义,其实也可以有两种不同的理解。一种是,在力图真实描摹再现现实生活图景的同时,作家自觉地驯顺服务于某种与官方政治存在直接关系的主流意识形态。很显然,无论是我们前边谈论过的那些承接着赵树理与“山药蛋派”传统的作家,还是此处所说的张平与柯云路,从本质上来看,所表现出的都是这样一种政治现实主义的艺术状态。另外一种理解是,把政治当做现实社会中存在的一种客观事物,将政治等同于如同乡村、历史一样的题材意义上的文学表现对象。既然可以有所谓乡村小说、历史小说,那么也就应该有政治小说——一种把政治作为客体表现对象进行描摹、审视、批判把握的小说作品。我们注意到,在《国家干部》的后记中,张平曾经明确表达过希望读者将自己的这部小说作为政治小说加以理解的愿望。在我的理解中,张平此处所谈论的政治小说,其实也正是我们所说第二种情形下的政治现实主义小说的艺术形态。但比较令人遗憾的一点是,虽然张平这样的作家确已清醒地意识到了写作优秀政治小说的重要性,然而,从他本人,从新时期山西小说所显示出来的具体状况来判断,却都还远远没有能够成功地做到这一点。这也就是说,其实如张平、柯云路这样的“宏大叙事”,所表现出来的依然是前述第一种政治现实主义小说的艺术形态。但这样一种艺术状态的小说创作的提升空间是客观存在着的,我们希望如张平这样的作家能够真的在这一方面有所作为,能够写出更高一个思想艺术层面上的优秀政治小说来。

其次是一种可以被称之为文化现实主义的小说艺术形态。应该说,这是一种在新时期山西小说的发展演变过程中艺术收获最为巨大的艺术形态,山西文坛在

这一方面出现了一批值得引起我们高度关注的优秀作家作品。具体来说,这一方面有代表性的作家作品主要包括李锐的《厚土》与《太平风物》,郑义的《远村》与《老井》,张石山的“优犹遗风录”系列小说,评论家李国涛以高岸为笔名发表的一系列小说,当然还应该曹乃谦那个有特别影响的“温家窑风景”系列小说。其中比如李锐《厚土》系列中的个别篇什,经过了将近二十年时间的淘洗检验之后,甚至表现出了一种十分明显的经典化意味来。所谓的文化现实主义,就是指在小说创作过程中,作家们格外地重视从文化的角度切入现实生活,或者干脆就将自己所表现着的现实生活看做一种文化现实的小说艺术形态。虽然关于什么是文化,是一个迄今都未能有定论的,如钱钟书先生所言“你不问我倒还明白,你一问我反而糊涂了”的问题。但是,对于此前一度曾经习惯于从政治的阶级的视角看取并表现现实生活的中国文学界而言,一部小说是否取文化的视角,应该还是一目了然不难判断的。应该承认,山西小说创作中这样一种蔚为大观的文化现实主义艺术形态的形成,与1980年代曾经出现过的文化热有很大的关系。在我看来,其中诸如李锐、郑义的一些作品是完全可以被归入带有明显的文化反思色彩的“寻根文学”之中的。而于1980年代中期逐渐成形的“寻根文学”则当然应该被理解为1980年代文化热的一种直接结果。1980年代的文化热,在某种意义上可以被看做是对曾经在当代中国绵延太长时间的政治决定论的反驳,它的出现意味着国人尤其是知识分子文化意识的普遍觉醒。我个人觉得,当时出现的文化热在某种程度上明显地继承了“五四”时期鲁迅等一批先知先觉者的启蒙思想观念,以一种十分鲜明的文化决定论的方式将中国落后的原因全部归之于中国文化的丑陋与不先进上。应该说,这样的一种思想观念对于新时期文学的发展产生了至关重要的影响。即以山西的小说创作而言,这批表现出了明显的文化现实主义艺术形态的作家在作品中强力凸显出来的便是一种相对激烈的对于中国文化的批判性反思倾向。比如李锐的《厚土》系列,所叙写的就是吕梁山区那片古老的黄土高原上所发生的,吕梁山民们习焉不察但却周而复始着的人事片断与生活情状,尤其着重于对山民们日常生活中所潜隐着的沉重、黯淡、消极、麻木等负面文化心态的揭示。我认为,其基本意旨当在以文化的眼光看取那如原始状态般生活的常与变,并进而对民族心理素质作一种深沉凝重的反省与批判。实际上,以上所列作品中除了高岸的小说显示出了面

对文化时相对客观公允的姿态之外,其他文本所具有的均是与李锐《厚土》大致相似的思想艺术旨趣。1980年代文化热的讨论对于中国新时期文学所产生的至关重要的绝大影响,于此即可见一斑。

第三则是一种大约可以被称之为心理现实主义的小说艺术形态。虽然我们也承认,与前两种现实主义艺术形态相比较,专门从事于心理现实主义艺术形态创作的作家为数极少,作品的数量当然也不够丰厚,但是这毕竟是一种曾经在新时期山西小说发展过程中出现过的个性化小说艺术形态。它的存在在某种程度上确证着现实主义在新时期山西小说界一种多元化艺术状况的客观存在,其重要性当然不容低估。具体来说,心理现实主义的代表性作家只是某一阶段的作家成一和蒋韵。成一的《陌生的夏天》系列以及中篇小说《千山》,蒋韵的《少男少女》可以被看做是心理现实主义的代表性作品。在新时期以来的山西小说史上,成一是一位在艺术形态上曾经发生过多次自觉转换的优秀作家。如果说成一早期的短篇小说《顶凌下种》带有鲜明的“山药蛋派”痕迹的话,那么在经过了小说集《外面的世界》的转换过渡之后,在随后问世的《陌生的夏天》系列小说以及《千山》的创作中,成一就完全走向了一种心理现实主义的艺术形态。所谓的心理现实主义,当然是相对于那种更加注重于外部世界与人物行为展示的传统现实主义而言的。在我的理解中,如成一这样的作家之所以要由传统的现实主义转向更具现代意味的心理现实主义,其根本原因在于,成一认为只有从人物内在深层的心理层面切入,才可以更真切更深入地描写表现现实生活。不难发现,在《陌生的夏天》系列中,成一确实以明显有别于传统现实主义以情节结构见长的心理写作模式,展开了对处于巨大改革过程中农民心态与价值观念变化的捕捉与描写。其中无论是马占奎的“苏醒”(《洼地》),还是史天寿的迷惘困惑(《泥房子》),都给读者留下了极难抹去的深刻印象。可以说,通过成一的心理现实主义小说《陌生的夏天》系列,我们的确能够清晰地触摸到一条明显地处于改革浪潮冲击下的中国普通农民心态变化的基本发展脉络。即使仅仅从这一点来看,成一这个系列小说的价值就是十分重要的,更何况,其中确也还有着对于农民复杂人性世界的挖掘与表现。

在一般的意义上,由于当代山西的小说界长期地存在着一种过于强大的现实主义传统,所以如同现代主义这样的艺术形态,往往处于被忽略被遮蔽的状态之

中。习惯的观点认为,在山西这样一块古老的黄土地上,其实是很难生长出现代主义这样的艺术大树来的。然而,当新时期的山西小说走过了三十年的历程之后,当我们现在回头重新检视新时期山西小说创作的时候,却会不惊讶地发现,实际上,山西小说的现代主义艺术形态也取得了十分骄人的成就。虽然这种艺术形态的存在还的确无法与过于强大的现实主义艺术形态相匹敌,但是新时期山西小说在现代主义艺术实践方面却仍然是有着相当不俗的表现的。具体来说,新时期山西小说现代主义艺术形态方面最有代表性的作家是吕新,某一个阶段中的成一、李锐、蒋韵以及另一位青年作家唐晋等。吕新的全部小说创作(主要有长篇小说《抚摸》《草青》《黑手高悬》以及中短篇小说《人家的闺女有花戴》《瓦楞上的青草》《手稿时代:对一个圆形遗址的叙述》《带有五个头像的夏天》等),成一的长篇小说《游戏》《真迹》,李锐的长篇小说《无风之树》《万里无云》《银城故事》,蒋韵的长篇小说《栎树的囚徒》《隐秘盛开》,唐晋的长篇小说《宋词的毁灭》等,都可以被看做是新时期山西小说创作中现代主义艺术形态的代表性作品。按照相关研究者的理解与概括:“‘现代主义’这个术语常常被用来谈论 19 世纪末到 20 世纪的文学艺术。它标明了一种不同于以往任何时期的文学精神气质或‘现代的感受性’,是象征主义、未来主义、意象主义、表现主义、意识流、超现实主义等流派的总称。……在现代西方的文论和批评中,‘现代主义’这个术语大致有五种用法:一、一种美学倾向;二、一种创作精神;三、一场文学运动;四、一个松散的流派总称;五、一种创作原则或创作方法。这些用法有各自的偏重,但共同之处是把现代主义的含义界定为现实主义的反动。正如彼得·福克纳所说:‘现代主义是艺术摆脱 19 世纪诸种假定的历史进程的一部分,那些假定似乎随着时光移易已经变为僵死的常规了’。”<sup>①</sup>需要强调的一点是,在本文中我们更多的是在上述第五点,也即在一种“创作原则或创作方法”的意义上使用现代主义这一概念的。需要指出的另外一点是,虽然现实主义的创作原则一向强调通过逼真的模仿的方式来表现真实的现实生活,其实公开标榜反对现实主义的现代主义同样强调对于现实生活的真实表现。只不过,在那些现代主义者看来,以一种现实主义的方式是难以真正抵达所谓的真实目标的。他们认为,只有通过诸如夸张、变形、荒诞等一些现代主义艺术手法的运用才可以抵达

<sup>①</sup>南帆主编《二十世纪文学批评 99 个词》,浙江文艺出版社 2003 年 9 月版。

事物更为内在的真实。在对现代主义这一概念进行了如上的清理之后,还需要强调的是,虽然我们把吕新、成一、李锐、蒋韵、唐晋等都笼统地看做具有现代主义品格的作家,但他们在实际的小说创作过程中所具体表现出来的现代主义艺术形态却又是各不相同的,个体之间的差异格外明显。所以,我们将分别对这些作家的创作特征进行相对深入的描述与分析。

在某种程度上,吕新可以说是新时期山西小说界唯一一位“真正”的现代主义小说家。之所以这么说,乃是因为从他发表第一篇小说《那是个幽幽的湖》起始,作家迄今为止全部的小说作品都是现代主义小说。在山西文坛,唯一能够曾经一度与余华、苏童、格非、孙甘露、北村等作家一起被称为先锋作家的就是吕新。与吕新的一如既往形成鲜明对照的是,其他山西作家现代主义艺术形态小说的写作都可以说是偶一为之的。我觉得吕新是一位具有高超语言天赋的天才作家。读他的小说,给读者留下的最深印象,恐怕就是他在语言叙述上那样一种绝对的自由与高妙境界。关于吕新的小说创作,不同的论者曾经给出过不同的论断。有的认为:“吕新注重艺术感觉,痴迷语言的营造,在小说的结构和人物塑造上也不拘一格,这些方面与新潮作家有许多相似之处,但吕新的小说中很少有那些表现自我的失落、焦虑、绝望的东西。他着力表现的是晋北山区农民的生存状态,晋北的地理环境、民情风俗等等。”<sup>①</sup>有的则认为:“而在吕新的《黑手高悬》等小说中人物更是蜕变成了‘背景’,小说的主体已经完全被黑土、残垣和风物景致所替代,‘人’几乎被‘物’彻底淹没了。”“在潘军的《风》、王安忆的《纪实与虚构》、吕新的《抚摸》这些典型的新潮长篇小说文本中,小说叙述者风尘仆仆地奔波于小说的时空中不惜以自己的破绽百出和矛盾重重乐此不疲地制造着生活和小说、真实和虚构、人生与命运、偶然与必然之间的矛盾,从而使小说中的故事不仅支离破碎而且互相拆解、颠覆。这样的小说中,我们看到,根本就没有客观存在的‘故事’,所有的‘故事’都是在‘叙述’中‘杜撰’、‘衍生’出来的,‘故事’形态也不是完整的,而是破碎的、零乱的,其在被‘叙述’创造的同时,也在不停地接受着‘叙述’对它的‘切割’、‘解构’与‘粉碎’。”<sup>②</sup>应该说,以上的论述都在不同程度上准确地切中了吕新现代主义艺术形态小说的

<sup>①</sup>段崇轩《青年作家在成长》,见温幸、董大中主编《山西文学十五年》,山西人民出版社1997年12月版。

<sup>②</sup>吴义勤《难度·长度·速度·限度》,载《当代作家评论》2002年第4期。

基本写作特征。我所要特别指出的一点是,虽然我们承认吕新的小说创作的确已经形成了自己个性的艺术风格,但从笔者对吕新小说的阅读感觉来说,却总是觉得其中缺少了一种可以被称之为精神哲学的弥漫于全篇的形而上思考。吕新之所以写作多年至今也未能臻于一流作家的艺术境界,并不是因为他缺乏必要的艺术天赋,其根本的原因正在于此。

成一是一位艺术风格多变的作家。如果说《陌生的夏天》系列标志着他由传统现实主义转向了心理现实主义的话,那么他的第一部长篇小说《游戏》就更是由心理现实主义而走向了现代主义。小说的故事时间是相当模糊的,凭借文本透露出的一些蛛丝马迹我们可以隐约判断为“文革”时期。小说讲述了女主人公唐玉环从“戴花”到“疯”,又由“疯”而至于“不疯”并最终引发河头村的坐街女人们全都“戴花”的这样一个颇具荒诞意味的故事。在我看来,《游戏》作为一部现代主义小说的最大特点就在于作者频繁不断地转移叙述视角,借助于极富诗性的心理化语言对于人物内在心理世界尤其是潜意识作深层地揭示与表现。李锐的《无风之树》与《万里无云》可以被看做是有内在联系的两部长篇小说,其现代主义的品格突出地表现在这样两个方面。其一对于福克纳那样一种“意识流”叙述方式巧妙的借鉴与化用,其二则是建立在清晰的确立现代汉语主体性这样一种语言自觉意义上的,对于已经经过作家提升之后的农民口语在叙述过程中的普遍使用。李锐另一部旨在穿透历史存在真相的新历史小说《银城故事》的现代主义品格,更主要地体现为作者认识历史时的那样一种价值虚无化倾向。

在山西小说家中,女作家蒋韵大约是唯一一位拥有鲜明浪漫气质的作家。这一点,在其诸多小说文本中均有着十分突出的表现。在某种程度上,可能正是这种特殊的气质决定着其小说现代主义品格的具备。“写记忆、怀旧并以感觉化形式表达;注重意象营造,如夕阳、死亡、冥灯、旧街等意象;浓厚的‘现代派’色彩,如孤独感、漂泊感、荒谬感、悲剧意味和对死亡的哲学化观照。”<sup>①</sup>可以说,论者此处对于蒋韵小说特征的概括还是相当到位的。需要特别指出的一点是,如果说其他作家的现代主义品格都与他们的理性主义思考有着甚为密切的联系的话,那么蒋韵的现

<sup>①</sup>杨鑫《新时期山西文学的融合与创新》,见蔡润田主编《山西文学五十年纵横论》,山西人民出版社2000年4月版。

代主义却可以被看做是其浪漫气质本身自然流露的一种结果,这样,蒋韵的小说总是会给读者留下一一种浑然交融的艺术感觉也就毫不奇怪了。

我们最后要描述分析的是中国本土小说传统在新时期山西小说中的具体表现情况。我们之所以要特别地强调中国本土小说传统,是因为早在西方的近现代小说形态于“五四”时期进入中国之前,中国就曾经有过历史极为悠久的历史写作历程。在这样历史悠久的写作历程中,有一种本土小说传统的形成是自然而然的。只不过由于在中国现代文学形成之后,来自于西方的文学创作方式占有压倒性地位的缘故,中国本土小说传统曾经在很长时间内处于一种被抑制遮蔽的状态之中。然而,中国本土小说传统的被抑制却并不意味着它的不存在。历史的具体发展过程其实往往是非常复杂暧昧的。比如就在我们将其归之于政治现实主义的赵树理与“山药蛋派”的写作特征中,就存在着一种十分鲜明的复活承继中国传统叙事资源的艺术倾向。只不过由于其过于强调对于现实生活的真实反映,由于其过于明显地承载体现着时代主流意识形态特征的缘故,所以我们还是把他们归入了政治现实主义的艺术形态之中。从中国本土小说传统在中国新时期小说创作中被重新加以确认的时间来看,应该是在1990年代中后期以来一直到新世纪之初。可以说,正是在愈来愈咄咄逼人了的文化全球化态势的强力挤压之下,我们的文学界方才意识到了复活民族叙事资源的重要性,中国的作家们方才在自己的创作过程中表现出了明显的继承复活中国本土小说传统的艺术趋势来。新时期山西小说中,本土小说传统的突出表现,从时间上看,与全国的总体状况是基本同步的。具体来说,正是在晚近一个时期以来出现的成一长篇力作《白银谷》,王祥夫以《上边》为突出代表的一系列精致短篇小说以及葛水平的《甩鞭》《地气》《喊山》等中篇小说中,才出现了一种格外鲜明的复活中国本土小说传统的创作趋势。这里且以成一的《白银谷》为例来说明一下本土小说传统复活运用的特点。成一曾经明确表示,要把《白银谷》努力地写成一部好看的小说。在我的理解中,所谓的好看云云,其实也正意味着作家对于传统叙事资源的自觉运用。具体来说,更多地让人物性格在自我的言行中做自我呈现,结构上的草蛇灰线却又自然得不着痕迹,类似于章回小说式的情节起承转合,以及叙述语言娴熟自如不温不火既通俗却又别有蕴藉,这些都可以被看做中国本土小说传统在成一《白银谷》中的具象体现。如果从时间的

意义上看,我们的确应该承认,正是这样一种对于中国本土小说传统的继承复活,为新时期以来的山西小说创作注入了一种全新的活力。未来山西小说发展的一种艺术方向,便应该是对于这种写作倾向更强有力的发扬光大。虽然从目前的状况来看,这样的一种艺术形态的确还未能取得更为突出的创作实绩,但从可预期的未来发展来看,我们还是希望山西作家们能够在这种艺术形态的创作上取得更优异的成就。毕竟,在面对着一种来势越来越凶猛了的文化全球化态势的时候,这样一种中国本土小说传统艺术形态才具有着更为深远的现实与历史意义。

2006年12月5日

## 赵树理、农民文化与政治意识形态

### 赵树理与农民文化之间的互生关系

时下的学术研究界,多把赵树理的小说创作与民间文化的滋养联系起来加以考察。这样的一种视角当然有着相当的合理性,而且确也在很大程度上有助于揭示赵树理根本的创作特征。然而,更进一步地加以深究,我们却会发现,所谓的民间文化其实是一个相当宽泛的概念。这正如南帆所指出的:“它不是一个固定的结构,一个边缘明晰的版图,这个文化空间毋宁说是一系列文化因素复杂运作的历史产物,换言之,民间的范围具有历史的相对性。”<sup>①</sup>应该承认,南帆的观点对于我们理解民间文化有很大的启发性。事实上,其实是并不存在着一种本质论意义上的民间文化的。我们所能充分感受到的,乃是在不同的时间有着不同的民间文化,在不同的地域也存在着不同的民间文化。这也就是说,从基本的表现形态来看,民间文化只能是具体可感的,而不是抽象概括的。正是在这样的意义上,我们才认为,如果只是从一种抽象的民间文化的意义上来理解阐释赵树理的小说创作,那么确有过于粗疏宽泛的弊端存在。一种更为细致深入的研究思路,就应该将赵树理的小说创作与一种具体可感的特定时空范围内的民间文化联系起来加以考察。在我看来,这样一种更为具体可感的特定时空范围内的民间文化实际上就是农民文化,一种以农民的审美需求与审美趣味为主体的农村文化。粗略地考察自中国新文学诞生以来中国文化的发展与演变过程,基本上可以确认,抗战爆发前的“五四”时代乃是一个以城市文化为主导的时代,这样一种城市文化的主

<sup>①</sup>南帆《民间的意义》,见《隐蔽的成规》,福建教育出版社1999年版。

导状况一直延续到了抗战与解放战争时期的国统区文学之中,至新中国的成立而告终结。大约自抗战爆发后解放区的出现开始,一种以农民为主体的农民文化就开始了逐渐取代城市文化主导地位的过程,这种过程在新中国成立之后由一种区域性的现象而演变成为全国性的现象。可以说,一直到“文革”结束后新时期文学开端之际,这样一种农民文化的主导状况方才逐渐式微。当然,自此之后,迄今为止的这个时空范围内,由于一种现代化大背景的存在,城市文化再一次成为具主导性意义的文化取向,乃是一个不争的事实。以此来对应地考察赵树理的小说创作,一个显在的事实就是,赵树理的小说创作实际上正好对应于一个农民文化为主导的时代。因此,将赵树理的小说创作与农民文化联系起来,加以考察研究,当然就是一个具有相当真理性的方向选择了。记得柯灵先生在《遥寄张爱玲》一文中表达过这样的意思,大意是说觅遍一部中国现代文学史,也大约只有在抗战时的沦陷区文学这一块才能安插得下一个张爱玲。简单地套用一下,赵树理小说创作之得领风骚,恐怕也只有20世纪中国的这样一个农民文化为本位主导的阶段才成为了可能。

我们注意到,在1947年和1948年,赵树理曾连续写过《艺术和农村》《对改革农村戏剧几点建议》两篇文章。在这两篇文章中,赵树理异常尖锐地谈论了“文学艺术”与“农民”的关系以及“农村”的具体命运问题:“只要承认艺术是精神食粮的话,那么它和物质食粮一样,是任何人也不能少的。”“在历史上,不但世代书香的老地主们,于茶余饭后要玩弄琴棋书画,一里之王的土财主要挂起满屋子玻璃屏条向被压倒的人们摆摆阔气,就是被压倒的人们,物质食粮虽然还填不饱胃口,而有机会也还要偷个空子跑到庙院里去看一看夜戏,这足以说明农村人们艺术要求之普遍是自古而然的。”在引用了赵树理的上述言论之后,钱理群对之进行了极为鞭辟入里的分析:“这自然是表现了赵树理对农民(与农村)的深切理解,因而对农民文化(以农民为主体的民间文化)及农民对文学艺术的要求,作出了有力的辩护。这里,其实也包含了赵树理对‘五四’新文学的一种反省:在他看来,对农民民间文化的忽略,以及不能、也不注意去满足农民对文学艺术的要求,文学启蒙脱离了最广大的农民,听任封建文化占领农村阵地,正是‘五四’新文学话语的根本弱点。赵树理也正是从这种反省中找到自己的位置,据说他早在1932年到1934年

间即已感到‘文坛太高了，群众攀不上去，最好拆下来铺成小摊子’，他自愿做一个‘文摊文学家’，为‘百分之九十的群众写点东西’，‘先挤进《笑林广记》、《七侠五义》里边去，然后才谈得上夺取’。他的《小二黑结婚》等作品即是这样的自觉尝试。”<sup>①</sup>在这里，钱理群一方面敏锐地洞悉了赵树理与农民文化之间的深刻联系，另一方面也深入地检讨了“五四”新文学的一个根本弱点也正在于“文学启蒙脱离了最广大的农民”。正因为“五四”新文学存在着脱离忽视农民的根本弱点，所以作为对于“五四”新文学的一种反拨，解放区文学之重视农民就自是题中应有之义了。这实际上与当时正在进行着的那场民族解放战争存在着直接的关系。正如论者所言：“因为中国是一个以农民为主体的国家，而农民又是这一次民族解放战争最主要的依靠对象，因而，适合农民的欣赏习惯与审美趣味，便一定会成为时代的必然要求。”<sup>②</sup>论者在这里实际上深入地揭示了农民文化之所以会在解放区崛起的一个深层原因，那就是正在进行之中的民族解放战争。要想赢得这一场民族解放战争，所必须依赖的主要力量便是中国的民众，而中国民众的主体又是农民，因而这实际上就是一场以农民为主体的民族解放战争。“分析起来，共产党在延安等抗日根据地所进行的种种活动，其实是一场以农民为主体的社会变革运动。它所依靠的对象是农民，以及刚刚由农民而转化来的士兵。因而严重的问题是教育农民，帮助他们克服掉懒惰、自私、松懈等小生产者的习性。在当时，这一迫切的时代要求急需从文学上得到表现。”<sup>③</sup>在我看来，最好地体现了这样一种特别的文学要求的作家正是赵树理。当时延安的一些理论批评家比如周扬、陈荒煤等之所以给予赵树理以很高的评价，并鲜明地提出了“赵树理方向”的问题，其根本的原因正在于此。在某种意义上，我们完全可以这样说，一方面，是赵树理的创作顺应了解放区农民文化崛起的大背景，并以他卓有影响的小说创作有力地推进了农民文化的崛起，另一方面，也正是抗战背景下解放区农民文化的崛起这样一个特定的时空成全了赵树理，假若不是遭遇了这样一种特定时空范围内农民文化的异军崛起，那么赵树理的小说创作究竟会是怎样一种状况，恐怕也是很难想象的。一句话，既是时代特定的农民文化成就了赵树理，同时赵树理的小说创作又反过来极

<sup>①</sup>钱理群《1948：天地玄黄》，山东教育出版社1998年版。

<sup>②③</sup>栾梅健《二十世纪中国文学发生论》，广西师范大学出版社2006年版。

有力地推进着这个时空中农民文化的崛起。

赵树理之所以能够成为解放区文学中农民文化的杰出代表,关键的原因在于从他的日常行为举止到他内在的精神状态,均可以说就是一个十足地道的“农民”。作家赵树理更像一个农民,是众多的回忆文章给读者留下的最为突出的一种印象。“对于农活,无论是耕地、摇耩,还是扬场、撒粪,没有一样能难住他。父亲还会编簸箕、箩筐和小篮。他下乡,经常赶上什么活都能跟上社员干,这使他非常容易接近群众。”<sup>①</sup>是的,老赵好像是一个地道的农民——一个知识分子化了的典型农民,因为他不仅懂得农民的思想感情、生活习惯,而且他自己的生活 and 一举一动,也活像一个农民一样(他有时穿一身老百姓衣服,腰里束着一根腰带,脚上扎了一副腿带,嘴里衔着一根烟袋,手里拿着一块打火石)<sup>②</sup>从这些形象的回忆文字中,我们所看到的,的确是一个活灵活现的农民形象。但是,赵树理与农民不仅有着“形似”的一面,而且更有着内在精神品格上“神似”的一面。按照傅书华的看法,“‘真正的神似’,则在于内在的审美趣味、情感形态的一致上。”在这样的一个基本前提下,他认为:“赵树理是诞生孕育于民间的农民文化土壤之中而又接受着‘五四’新文化的雨露生长起来的,而不是从新文化形态或某种政治文化试图渗透于民间的农民文化之中,他与农民是‘形似’‘神似’的形神统一,而不是‘形神’在某种程度上的脱节,他与民间农民文化的亲近是情感上的,血缘上的,而不仅仅是理性上的,姻缘上的。所谓血缘上的,是指一种天生的、与生俱来的亲近,而姻缘上的,则是后天性的、基于一种相互需要的结合。”<sup>③</sup>虽然对于论者将赵树理与某种政治文化形态隔离开来的观点我稍有异议,但从总体上看,傅书华对于赵树理的理解与描述还是相当准确到位的。事实上,也正是因为赵树理与农民之间的“形似”与“神似”,所以他顺应时势地成为体现着解放区崛起了的农民文化最有代表性的作家,才在很大程度上具备了现实可能性。

①赵广建《回忆我的父亲赵树理》,见《赵树理研究资料》,北岳文艺出版社1985年版。

②陈艾《关于赵树理》,见《赵树理研究资料》,北岳文艺出版社1985年版。

③傅书华《赵树理的意义》,见蔡润田主编《山西文学五十年纵横论》,山西人民出版社2000年版。

## 赵树理对政治意识形态的自觉体现

然而,如果只是注意到赵树理与农民文化亲和接近的一面,在我看来还是远远不够的。要想真正地对赵树理的小说创作有一种深刻透彻的理解阐释,我们还必须注意到赵树理与政治意识形态之间的一种紧密联系。一种观点认为赵树理是一个“农民化的知识分子”：“赵树理又并不是一个纯粹的农民,他不是个普通的民间艺人,而是一个从事文学创作的作家,一个曾经接受过一定的‘五四’新文学传统影响的知识分子”。“他的思想层次仍然要比一个普通的农民略高一筹,其识见与观察力也仍然非一般的农民可比,称之为‘农民化的知识分子’可能比较贴切,他高出一般的农民层次,但又低于现代意义上的知识分子的认识水准。”<sup>①</sup>断言赵树理是一个“农民化的知识分子”,当然是有一定道理的。然而,对于论者在这样一个前提下,将赵树理小说存在若干明显缺陷的原因简单地归之于赵树理只是一个“农民化的知识分子”的这样一种基本观点,我们却又是无法完全认同的。我们注意到,论者的上述观点主要是通过通过对《李有才板话》的分析而得以具体落实的:“在作品中,阎家山的农民不能得到真正的翻身,作品给我们显示的关键在于,负责领导工作的章工作员,犯了主观主义的错误,脱离群众,因而不能贯彻党的阶级路线;而农会主席老杨来了之后,迅速找到了李有才这样农村中的革命分子,依靠他们发动组织群众,只用了三天时间,就斗倒了地主,根本改变了阎家山的面貌。这样的处理不是太简单,太急躁了吗?社会的变革是取决于某一个人的才能还是取决于集体的力量呢?如果每一个村庄中都派老杨这样的干部去蹲点,所取得的效果难道都会与阎家山的结局一样吗?十分显然地,赵树理在这里夸大了作为个人的县农会主席的老杨的能耐,而忽略了引起这一变动的阎家山的特定情景与社会条件。在这里,非常严重地暴露出了赵树理的文化心理中仍然存留着的封建意识,那种依靠英雄人物的‘青天大老爷主义’。”“问题是客观存在的。赵树理一方面批判他所能认识到的社会中的邪恶方面,同时另一方面,在他的作品中还继续保留了一定程度的封建毒素。他的‘农民化的知识分子’的思想起点,正是最好地体现了时代对农民文化选择的要求。”<sup>②</sup>首先应该承认,论者对于《李有才板话》这篇小说所存在缺

<sup>①②</sup> 栾梅健《二十世纪中国文学发生论》,广西师范大学出版社2006年版。

陷的分析是极其令人信服的。将这种缺陷的形成原因与赵树理只是一位“农民化的知识分子”联系起来加以解释,也是具有一定道理的。因为一个“农民化的知识分子”与鲁迅这样真正现代意义上的知识分子对于社会现实的理解与认识的确存在着鲜明的差异。然而,在我看来,导致赵树理小说创作缺陷出现的更为根本的原因其实在于赵树理与解放区的政治意识形态之间的紧密联系。这也就是说,赵树理小说中如同《小二黑结婚》一样所有的矛盾都是在区长出面裁决之后被解决,如同《李有才板话》一样依赖于代表正确工作方法的老杨同志的出现解决阎家山的问题,类似于这样一种差不多可以被看做是赵树理小说结尾的基本套式的写作模式的形成,与赵树理自觉地以政治意识形态的代言人自居的这样一种精神状态,同样存在着不容被忽略的紧密关系。在这里,实际上也就意味着出现了两个赵树理。一个是农民文化的辩护者的赵树理,而另一个则是作为共产党员的解放区或新中国成立后政治意识形态的代言人的赵树理。赵树理的小说创作之所以能够在上世纪40年代的解放区取得巨大的成功,其根本原因正在于他双重身份的具备,正在于当时的那样一种政治文化时空允许赵树理双重身份的兼备。“如果从作家所处的环境而言,那么,在战争年代,政治意识形态对写作的规范,仍存在着较大的‘空间’来有限度地容纳作家的创造,容纳他的感性的、民俗文化的艺术想象;而赵树理那时对农村传统习俗和观念所期望的更新,也与革命政治在农村所推动的变革,有许多重合之处。”<sup>①</sup>正是因为当时的政治意识形态为赵树理对于农民文化的表现预留了相对阔大的空间,所以赵树理才有可能充分地展示自己在关注表现农民文化与农民生存状态方面的全部才华。然而,在注意到赵树理农民文化辩护者的自觉身份意识的同时,我们的确不应该忽视其同样自觉的政治意识形态代言人的身份意识的存在。在很大程度上,赵树理的小说创作之所以能够在当时获得来自于延安官方的高度评价,一个根本的原因正在于他以政治意识形态代言人的身份,对于延安正在进行中的一个规模宏大的创建理想社会的实验,以小说的形式进行了及时而形象生动的艺术反映。

我们之所以强调赵树理是政治意识形态一位自觉的代言人,其充分的理由正存在于他本人的一些言行以及别人关于他的一些回忆文章中。我们都知道,赵树

<sup>①</sup>洪子诚《中国当代文学史》,北京大学出版社1999年版。

理曾经把自己的小说称之为“问题小说”：“我在做群众工作的过程中，遇到了非解决不可而又不是轻易能解决了的问题，往往就变成所要写的主题。”<sup>①</sup>同样是“问题小说”，赵树理意义上的理解与“五四”时期曾经广有影响的叶绍钧、谢冰心他们所创作的“问题小说”却存在着极大的区别。一为人生问题，一为工作中发现的问题。很显然，无论是作为农民文化辩护者的赵树理，还是作为一位“农民化的知识分子”的赵树理，都不可能发现农村中的“问题”，并将自己的小说称之为“问题小说”。能够作出这样一种理解的，只能是作为“国家干部”的赵树理，只能是作为政治意识形态自觉代言人的赵树理，除了赵树理的个人言行外，我们还应该注意到别人对于作家的一些相关回忆文字的存在。在赵广建的记忆中，他曾经好奇地看到过赵树理的笔记本子，他很惊讶地发现上面几乎没有任何关于写作小说的内容，而几乎全是农村干部的工作笔记。<sup>②</sup>作为一位著名作家，笔记本上却少有写作的内容，而只有农村干部的工作内容，所有力证明的不正是赵树理与政治意识形态之间的那样一种紧密关系吗？

在谈到赵树理的时候，孙犁先生曾经准确地指出，与上世纪40年代的创作相比较，1949年之后赵树理的小说“迟缓了，拘束了，严密了，慎重了”，“多少失去了当年青春泼辣的力量。”<sup>③</sup>应该承认，孙犁先生的观察是相当到位的。虽然在1949年之后，赵树理也曾经先后写出了诸如《三里湾》《登记》《“锻炼锻炼”》这样相对优秀的作品，但是，与此前的《小二黑结婚》《李家庄的变迁》等作品相比较，艺术水准的有所下降却也是的确是一个不争的事实。尤其值得注意的是，越是到了自己生命的后期，赵树理的小说创作就越是显示出了一种明显的难以为继的感觉。导致此种现象形成的关键原因在于，曾经一度在40年代的解放区达成相当程度一致的农民文化与政治意识形态在这个时期表现出了越来越尖锐激烈的矛盾冲突。这样，农民文化自觉辩护者的赵树理与政治意识形态自觉代言人的赵树理，事实上也就处于了一种格外痛苦的内心冲突之中。一方面，作为农民文化辩护者的赵树理，分外敏感地发现了党的一系列农村政策对于农民的利益及其精神世界所造成

①赵树理《也算经验》，见《赵树理全集》第四卷，北岳文艺出版社1990年版。

②赵广建《回忆我的父亲赵树理》，见《赵树理研究资料》，北岳文艺出版社1985年版。

③孙犁《谈赵树理》，《天津日报》1979年1月4日。

的巨大伤害,但在另一方面,作为政治意识形态代言人的赵树理,又无法对抗这一系列不合时宜的农村政策,甚至于还得违心地去贯彻执行这些农村政策。完全可以想象,此时赵树理的内心应该是怎样的一种痛苦状况。如果说这样的一种心理状况,从一般的创作心理学的角度来看,对于作家而言未必不是幸事的话,那么,对于赵树理这样的只有在解决了内心的冲突之后方才可能从容地从事于小说创作的作家而言,当然就不是一种好的兆头了。事实上,正是因为赵树理处于这样一种无以摆脱的精神痛苦之中,所以他小说写作的自然中断也就是可以理解的。正所谓,成也萧何败也萧何,如果说在40年代,是赵树理对于农民文化的理解与自觉辩护把他托向了自己的小说创作高峰的话,那么在1949年之后,尤其是到了自己生命的后期,也正是对于农民文化的固执式迷恋,使赵树理步入了自己小说创作的滑铁卢,使他的小说创作再也无法重新抵达自己所曾经达到过的艺术高峰。

2006年9月10日

## 试论“家庭苦情”系列对“伤痕文学”的艺术超越

——重读张平 1980 年代的“家庭苦情小说”系列

必须承认,张平的小说创作一开始就达到了相当的高度。这一点,既可能与作家长达十年之久的写作训练有关,也可能与作家大学中文系的求学生涯有关。当然,另外一个不可忽视的因素,还在于张平写作天赋的具备。虽然我们反对简单意义上的所谓“天才论”,但必须承认的一点却是,文学创作毕竟是一项与作家的个人天然禀赋存在着很大关系的创造性事业。而张平,则很显然是具备了这种艺术天赋的,张平的小说处女作是短篇小说《祭妻》,这篇小说发表在 1981 年的《汾水》上。这一年,张平二十七岁,仍然在山西师范学院(大学)中文系读书。之所以说张平的小说创作起点不低,是因为虽然已经有差不多三十年的时间过去了,但如今读来,《祭妻》这篇大约只有八千字的短篇小说却仍然有一种能够直击人心的情感和艺术力量。文学的发展演进实际上是一件非常残酷的事情。你看,新时期文学才仅仅走过了三十多年的发展时间,就已经有多少作家作品无可奈何“倒毙”在了行进的路途之中。风流总被雨打风吹去,多少曾经名震一时的文学作品,现在拿起来都让人感到难以卒读了。从这样的意义上说,张平的早期作品至今读来却依然具有某种冲击人心的力量,的确是相当不容易的。

具体来说,《祭妻》讲述的乃是发生于“文革”那样一个特殊年代的凄清故事。南庄村的赵大大家庭异常贫穷。因为家境的贫穷,所以赵大大尽管已经年龄不小了,但还是说不来一个媳妇儿成不了家。正是在万般无奈的情况之下,赵大大才被迫娶了富农的女儿兰子为妻:“今年二十七岁,人长得虽不咋样,却是个能人,地里屋里样样活儿都能来。家里也没啥负担,没爹没娘,只有一个光棍哥。挑嫌倒也有,她家成分高,是个富农。”要知道,在那个特殊的年代里,从“血统论”出发的成

分划分实在是一件要命的事情。宁肯家里穷一点,成分也不能高,乃是当时通行的社会文化逻辑。正因为这样一种社会文化逻辑作用的缘故,所以赵大大虽然家境很困难,拖累也特别大,但在富农成分的兰子面前,他却还是拥有着一种天然的优越感。他们两人的婚姻结合过程中,赵大大明显具有某种俯就的意味。事实上,也同样是因为此种社会文化逻辑发生作用的缘故,所以兰子似乎也就有了一种天然的自卑感。其实,除了成分太高之外,兰子实际上是一个非常踏实能干的农村姑娘,真的可以算得上是里里外外一把手了。对于这一点,张平以形象简洁的语言进行了传神到位的描写。日常的家务操持自不必说,从家里住的房子,到手里端的饭碗,再到身上穿的衣服,可以说,赵大大一家从里到外,因为兰子的到来,全都旧貌换新颜地发生了根本的变化。然而,正所谓天有不测风云,赵大大一家因为兰子的到来而刚开始的好日子还没有过了几天,灾难便开始降临到了他们头上。导致了这一切事故发生的根本原因,都在于兰子——这位赵大大的妻子,三兄弟的嫂子身上无法自我解脱的富农成分。在那个奉行着荒唐的“血统论”逻辑的年代,富农成分就如同海丝兰额头上的“红字”一样,是一种如影随形般的无法去除的耻辱与卑贱的标志。

就这样,潜在的危机与潜伏的矛盾终于难以避免地爆发了。围绕应该不应该去看拂照顾兰子的哥哥的问题上,一向和睦相处的赵大大和兰子之间爆发了尖锐的矛盾冲突。身背着富农成分,兰子的哥在“文革”中被抓起来“在全公社游斗”是必然要发生的事情。毕竟是血浓于水,当被四处游斗的兰子的哥挨饿生病的时候,有勇气战胜世俗偏见去看望照顾他的只有一母同胞的妹妹兰子。虽然兰子也知道,自己的行为举动会有多么不合时宜,但亲情的本能还是让她无法置身于苦难境遇中的兄长于不顾,她还是不顾赵大大的再三阻拦,几次毅然决然地来到了胞兄的身边。对于妻子如此不合时宜的“愚腐”行为,已经身为队长且正在积极要求进步的赵大大自然是气恨交加无法理解。这样,激烈矛盾冲突的发生也就无可避免了。

对于赵大大而言,一方面是阶级斗争的时代现实与自己的进步要求,一方面又是朝夕相伴的妻子合乎于正常人性的亲情选择。对于兰子而言,一方面是从小把自己拉扯大的唯一的娘家亲人哥哥,一方面又是事实上正经受到了自己富农成

分连累的丈夫一家人。可以说,小说的男女主人公都已经走到了自己人生选择的关键路口。虽然在当时深受“山药蛋派”,深受中国传统小说美学思想影响的张平,并没有以浓重的笔墨去描写展示赵大大与兰子激烈的内心冲突,但从作家极有节制的关于人物动作的描写中,比如“大大心颤了,觉得鼻子有些酸”,比如“兰子一屁股坐在地上,就像那天挨了他一巴掌似的死呆呆地瞅着他”,再比如“大大看了她一眼,赶紧走开了”,在类似于这样的一些动作描写中,我们完全能够体会得到男女主人公内心中激烈复杂的思想心理冲突。

激烈冲突的结果,自然只能是赵大大与兰子这一对恩爱夫妻的分道扬镳。虽然很难说,在赵大大与兰子之间有着一种怎样难分难解的现代意义上的爱情,但相濡以沫的家庭亲情的存在,却是一种无法否认的客观事实。在20世纪中叶中国农村的社会主义文化语境中,说赵大大与兰子是一对难得和谐的恩爱夫妻,应该说还是一种中肯到位的合理评价。然而,当时那样一个特殊时代,偏偏就是容不得这种夫妻关系的存在,偏偏就是要棒打鸳鸯,最终还是无情地拆散了这一对恩爱夫妻。分手给赵大大带来的果然是一连串顺心顺意的好事。很快地,大大就和一位名叫芳芳的年仅二十四岁的姑娘成了家。这姑娘,不仅是东庄支部书记的女儿,而且人还长得像朵花似的:“眉毛又细又弯,两腮白里透红,头发又浓又黑。水灵灵的一双大眼睛,朝大大轻轻一扫,竟让他这个后婚郎脸红了好半天。”然而,身背着富农成分这样一个沉重包袱的兰子,离婚后遭际的不幸就是可想而知的。家没了,唯一的嫡亲哥哥也去世了,孤苦无依的兰子只能一个人独守空窑经受着岁月的煎熬。时间不长,就在赵大大喜气洋洋地再婚的前些日子,已经怀孕在身的兰子一个人生孩子的时候难产而死。当她离开这个世界的时候,身边孤零零地居然连一个亲人也没有。

小说所描写表现的可以说是一个彻头彻尾的悲剧,类似的悲剧在“文革”那样一个特定的时代具有很大的普遍性。应该说,在新时期之初的小说创作中,如同张平这样表现“血统论”逻辑主导下的人生悲剧的作品为数很多,基本上都可以归入到后来被称之为“伤痕文学”之中。虽然同样是对于“伤痕”的抚摸与表现,但张平《祭妻》较之于其他同类作品的一个特别之处,却在于对于人物情感世界深入的挖掘与表现。从张平小说的总体发展历程看,善于对于情感世界做独到深入的挖

掘表现,可以说是他小说写作的一个基本特色所在。这一点,在他的小说处女作《祭妻》中就已经初露端倪了。关于《祭妻》的这一特点,杜学文曾经有过很好的论述:“如果张平仅只是把这篇小说写成一个婚姻悲剧或控诉‘血统论’罪恶的故事的话,就会使《祭妻》雷同于同一时期可以归属于‘伤痕文学’这一范畴的其他许多小说。这篇小说之所以成功,别具一格,在于作者在叙述故事之外,着重揭示了人与人之间深切的情感内容以及在此之上表现出来的普通人的性格力量和价值。张平不是平面地讲述一个人的不幸,而是从男主人公赵大大的情感视角出发,写一个生命在特殊的年代里不幸毁灭,在另一个人身上所产生的情感波澜”。<sup>①</sup>张平的小说处女作,之所以在时隔将近三十年之后读来,仍然能够对我们的内心世界形成较为强烈的情感冲击力,其根本的原因正在于此。实际上,也正是凭借着对于情感世界的执著挖掘,才使得张平这一部分由《祭妻》而开始的,后来被归结为“家庭苦情”系列的小说作品,在当时颇为风起云涌的“伤痕文学”小说中,具备了某种个性化的难能可贵的思想艺术品格。

具体地说来,张平《祭妻》一个十分突出的艺术特点,就是小说结构安排得非常巧妙。或者也可以说,小说的艺术成功,在很大程度上正是得益于叙述结构设置的成功。照常理说,既然兰子是小说中最重要的女主人公,那么作家的笔墨与视点便应该一直对准兰子才对。但张平在进行艺术处理时,却差不多将超过了一半的篇幅,都用在了对男主人公再婚之后的生活状况的描写上。很显然,这样的艺术处理方式是一着险棋,弄不好便会取得一种相反的艺术效果,使读者将赵大大再婚的妻子误读为小说的女主人公。刚刚走上小说道路的张平就敢采用这种艺术处理方式,并且还取得了相当的成功,正说明了张平艺术天分的存在。虽然表面上看起来处处在描写赵大大与芳芳再婚之后的生活,但实际上却时时都在映衬表现着女主人公兰子的生活状态。这样一种言在此意在彼的艺术表现方式的成功运用,对于“祭妻”主题的表达起到了十分重要的作用。

从小说1980年代初期这样一个写作时间来判断,当时的作家张平很显然不可能了解海明威的“冰山”理论。然而,张平虽然并不了解“冰山”理论,但从他的

---

<sup>①</sup>杜学文《诗化:张平的前期小说》,见温幸、董大中主编《山西文学十五年》,山西人民出版社,1997年版。

艺术实践来看,最起码《祭妻》的艺术表现却是暗合于海氏所谓的“冰山”理论的。海明威以“冰山”为喻,认为作者只应描写“冰山”露出水面的部分,水下的部分应该通过文本的提示让读者去想象补充。他说“冰山运动之雄伟壮观,是因为它只有‘八分之一’在水面上”。文学作品中,文字和形象是所谓的“八分之一”,而情感和思想是所谓的“八分之七”。前两者是具体可见的,后两者是寓于前两者之中的。在某种意义上说,海明威的“冰山”理论又类似于中国山水画之中的留白理论,留下足够的艺术空间供接受者去想象填充。张平的《祭妻》在这一方面的表现同样十分突出。虽然兰子是小说最重要的女主人公,但作家在小说中却并没有将最多的笔墨都运用到对于兰子的描写上,他的笔墨更多地用在了对于芳芳,对于赵大大的描写上。然而,通过与芳芳的对比性展示,通过赵大大情不自禁的回忆与联想,能够给读者留下难以磨灭印象的反倒是着墨不多的兰子。而在兰子的被塑造过程中,读者想象力的充分发挥事实上起到了相当突出的作用。

小说艺术一个非常重要的艺术功能,应该是对于具有相当人性深度的人物形象成功的刻画与塑造。这一点,应该是所有成熟的小说家都铭记于心的。虽然在进入20世纪后,在西方一些现代或后现代思潮的影响下,包括我们国内的一些带有强烈实验探索精神的小说家,都曾经有过在小说创作中放逐人物形象的极端性主张和实践,但在我看来,人物形象的存在与成功与否,仍然应该被看做是衡量一部小说作品思想艺术成功与否的一个十分重要的美学与艺术标准。《祭妻》虽然是张平的小说处女作,但难能可贵的一点却是,张平不仅从创作理念上非常自觉地重视对于人物形象的刻画与塑造,而且从艺术实践的层面上看,他确实较为成功地勾勒塑造出了若干比较生动的人物形象,其中最具风采最值得注意者,当然,还应该是女主人公兰子这一形象。

兰子首先是一位命运凄惨的悲剧性形象。置身于荒谬的“血统论”发生着根本性作用的“文革”时期,自己却偏偏又背着个无法离弃的富农成分,这本身就决定着她不可能逃脱苦难不幸命运的笼罩,其悲剧性的命运差不多可以说是命中注定的。虽然兰子天性善良,为人朴实,勤勤恳恳,任劳任怨,仅靠自己一个人的存在和努力,就使得境况本来很糟糕的赵大大一家的生活有了很大的起色。但所有的这一切最终都无法对抗那个特殊年代荒谬的社会政治逻辑,兰子最后还是被迫

离开了赵大大,万般无奈地一个人孤零零地于难产中告别了这个世界。兰子的冤屈之死,当然可以被看做是张平对于“文革”那样一个不合理时代所进行着的有力批判。照常理说,在当时流行一时的“伤痕文学”潮流中,张平能够把类似于兰子这样的形象塑造到这种地步已经是相当不容易了。可以说,兰子形象至此已经具备了一定的人性深度。

然而,张平却并没有仅仅满足于此,他还试图对于兰子的精神性格内涵做进一步的挖掘和表现,力求刻画塑造一位带有一定个性化色彩的悲剧性形象来。小说中的兰子虽然注定是一位苦难命运的承受者,但她却并没有成为一位软弱的逆来顺受者。她以自己可以采用的方式对于那个不合理的时代,对于自己所遭遇的不公平命运进行了坚决的抗议,并以这样一种抗议的形式有力地捍卫了自己的人格尊严。这一点,主要表现在赵大大分手时的具体情形上。当兰子清醒地知道自己所面对的是一种怎样地无法抗拒的命运的时候,甚至于当形象多少有些猥琐的赵大大自己都还不知道究竟应该如何应对兰子的富农成分给自己带来的负面影响的时候,兰子却不无悲壮色彩地面对这一不公平的命运与不合理的时代主动出击了。必须注意到,在与赵大大离婚的过程中,兰子始终是行为的主动发出者。能够沉着冷静地提出与赵大大分手,并有条不紊地对自己离开后赵家的生活作出合理的安排,这本身就说明兰子不是在一时冲动的情况下采取行动的,这就说明兰子提出分手是她认真思考之后作出的慎重决定。虽然兰子清楚地知道,与赵大大分手对自己意味着什么,此后的自己所面临着的又将会是一种怎样的命运遭际,但她还是毅然决然地作出了决定,并将之付诸行动之中。很显然,身处极端逆境中的兰子,能够主动地作出与赵大大分手的决定,正意味着她对不合理时代和不公平命运的最大抗争,正可被看做是女主人公对于自己人格尊严的极大维护。虽然兰子只是一个普通的村妇,虽然她肯定无法对于自己的行动作出这么一番理性的解析,但我们从她的言行举止中读出的,却的确是这样一种难能可贵的精神境界。张平《祭妻》之所以在当时“伤痕文学”的小说创作潮流中,仍然显得有些不同于流俗,至今看来仍然没有被完全地遮蔽和淹没,应该说,在很大程度上,正是得益于兰子这样一位带有一定的精神超拔性,别具相当人性深度的悲剧性女性形象的成功塑造。可以说,张平《祭妻》艺术成功的标志之一,正在于兰子这样

一位别具神采的人物形象的独到发现与艺术塑造。

从某种程度上说,《姐姐》讲述的依然是一个类似于《祭妻》的悲剧故事,这两篇小说所展示的都是本性善良的青年女性因为家庭出身的拖累,所以在“文革”那样一个特殊的极“左”时期遭受的命运的不公平待遇。唯一的区别在于,《祭妻》中的兰子以她悲惨的死亡向不公平的命运与不合理的时代提出了强烈的抗议,而《姐姐》中的姐姐则最终走出了不幸命运的困扰,走上了一条充满希望的人生道路。《祭妻》中困扰兰子的是她的富农成分,而在《姐姐》中,影响姐姐命运的,则是自己的父母被打成右派。如同《祭妻》一样,婚姻问题再一次成为张平“家庭苦情”小说的艺术切入点。姐姐的婚姻同样是无奈的:“近十年的山村生活,虽然磨炼了她,但家庭的困顿以及父母的政治身份所带来的前途和婚姻的一次次挫折,终于摧毁了她精神上的支柱。因此姐姐的出嫁,不能不说是她对生活压力的大败退!她无力抗衡,无可选择了,只能转身一跳,是沟是崖,也全然不顾了。”真的是“男大当婚,女大当嫁”啊,这样一种无形的“传统”,就连事实上身为高级知识分子的父母都没有勇气去抗争,去打破。我觉得,此处张平关于父母的描写是相当耐人寻味的。

“所以当姐姐最后那次‘相面’回来,默默无语,以示应允了的时候,真是全家最悲怆的时刻。我常常想,那时若是姐姐轻轻说上一句,她不嫁人了,爸爸妈妈就是再痛苦,再难受,任凭别人怎么说,也一定会答应的。反过来,若是爸爸妈妈说上一句,不让姐姐这样走了,那姐姐就是当一辈子处女,也不会这样糊里糊涂地嫁了人。然而双方都没有这样说!”

姐姐的柔弱顺从自然是可以理解的,但是父母的态度为什么也会是这样呢?身为高级知识分子的他们其实完全可以明确表示反对的态度,完全可以承担起拒绝女儿嫁人的责任来。他们的无言,岂不是眼睁睁地看着自己的亲生骨肉在往火坑里跳吗?因为姐姐与她的丈夫实在是太不般配了。这一婚姻悲剧的描述,当然首先是在诅咒批判着当时那个极不合理的时代。然而,如果我们把作家此处对于父母态度的描写,与“文革”结束后父亲对姐姐超乎于寻常的关心,进行一番认真的对照,那么,说父母对于姐姐婚姻悲剧的形成同样应该承担一定程度的责任,则也是自在情理之中的。

身处那样一个乖谬荒唐的年代,就连自己的生身父母都没有出面作出任何制止

的举动,年已二十七岁的,似乎命中注定必须完成自己的一场婚姻形式的姐姐,就这样,满腹哀怨地无可奈何地嫁给了无论是家境、形象,还是精神气质都绝不般配的姐夫。“只有姐姐没哭。她那麻木迟钝的脸上看不出任何表情。那时破‘四旧’,没有鼓乐,没有鞭炮。姐姐穿着那一身并不鲜艳的新衣服,跟着姐夫,跟着那一溜迎亲人,默默地去了。”可以看得出,由于《姐姐》中的主人公有着生活中的原型,由于张平与生活原型之间那样一种深厚的情感联系,所以,在这一段描写中,作家尽可能地克制着自己强烈的内在情感,尽可能地以疏淡平静的笔墨书写着实在不寻常的悲剧性场景。正可谓是此时无声胜有声,虽然没有呼天喊地的哭叫,虽然没有进行刻意的渲染描写,但那样一种场景的压抑、灰暗却也已经深深地刻印在了读者的脑海之中。只一句“麻木迟钝的脸上看不出任何表情”,只一句“默默地去了”,张平事实上就已经写尽了姐姐此时此刻心境的苦涩、无奈、悲凉甚至绝望。

当故事情节发展到这个地步的时候,姐姐的命运确实很有可能演变为类似于《祭妻》中兰子一样的悲剧结局。虽然不能说这样的一种处理方式就没有思想艺术价值,但如此这般带有明显自我重复意味的小说写作,很显然并不可能成为张平的创作选择。从小说文本来看,小说的故事情节正是从这样一个情节的扭结点上,开始向着与《祭妻》相反的方向发展演进的。

如果说兰子嫁到赵家之后,只是有过很短暂的一个平和时期,然后很快陷入了困难的境地,并且被迫“主动”与赵大大离了婚的话,那么姐姐嫁到姐夫家之后的遭遇却是根本相反的。这样一位长期遭受别人的冷眼歧视的五类分子子女,到了婆家之后获得的居然是无法预料的尊重与庇护。对于一向遭冷眼的姐姐而言,这样的一种尊重与庇护应该说是极其重要的,正是这样的尊重与庇护一步一步地将姐姐从一种心灰意冷的绝望心境中拉了出来。很显然,在姐姐与姐夫之间,似乎的确是没有一种可以叫做现代爱情的东西,但是,在一种相濡以沫的状态中,姐姐与姐夫、与姐夫一家所逐渐建立并日益深厚起来的骨肉亲情,却是极其感人,极其弥足珍贵的。在这样的一种情感转换过程中,姐姐不仅得到了难能可贵的理解和尊重,而且还有了一种自我价值得以充分实现的满足与自豪感。实际上,也正因为姐姐把自己的整颗心都扑在了这个家上,所以姐夫那样一个原本“虽然是贫农成分,但因为弟兄们多,房产少,家里穷,队里分红低,终究没人肯上门”的家

庭,方才发生了天翻地覆的根本变化。很显然,如果没有姐姐这一事实上的家庭核心的存在,那么姐夫那样一个异常贫穷困顿的家庭,其实是很难发生根本性转变的。

正因为姐姐在事实上已经成为了姐夫一家的家庭核心,所以也就自然而然地将小说的故事情节导引向了在父母的右派问题被改正之后,姐姐到底应该不应该弃乡进城的问题上。从小说结构的角度看,我们也完全可以说,姐姐进城与否的问题,与姐姐当年在“文革”嫁不嫁的问题一样,都应该被看做是理解《姐姐》这篇小说最为关键的情节扭结点所在。虽然在导致姐姐不合理婚姻的过程中,当时那个特殊时代所奉行的“血统论”逻辑应该承担最为主要的责任,但作为父母在这一事件中所表现出来的暧昧态度无疑也发挥了一定的作用,自然应该承担相应的责任。“老实说,爸爸对姐姐的思念里,除了儿女之情,更多的是钦佩,是内疚。”正因为意识到了自己的右派问题对儿女命运产生过的负面影响,因为意识到了自己当年在女儿婚姻问题上实在不应该的默许态度,所以一种歉疚心理才会紧紧地缠绕在父亲心里而难以释怀。或许正是在此种心绪的主导之下,自己的问题被改正后的父亲首先想到的,就是怎样争取一个名额,早日把姐姐的户口从农村迁到城里来。在父亲看来,他只能以这样的一种方式来弥补自己曾经的过失,并使自己的歉疚心理因此而获得些许的安慰。

然而,这一切努力却只是父亲自己的一厢情愿而已,他根本没有顾及到姐姐的想法,他根本没有考虑到,姐姐事实上已经成为了姐夫一大家须臾也不可离开的当家人这样一种客观现实的存在。这样,父亲和姐姐在姐姐到底应该不应该将户口迁往城里的问题上发生激烈的矛盾冲突,也就是十分自然的事情了。此时的姐姐已经是为人妻、为人母,已经是姐夫这个多达二十多口人的农村家庭中的主心骨了。这样,姐姐的选择自然就不会那么简单随意了。也正是在这样的意义上,我们才更能够理解并接受姐姐作出的最终选择。如果说,姐姐当年因为父母右派问题的影响而嫁给各方面均不般配的姐夫,是一种无奈被迫的带有强烈悲剧色彩的选择的话,那么,姐姐现在所作出的选择,就是一种无论从哪一方面来说都可谓是明智而合理的选择。这样的选择中,既有姐姐的责任担当,也有姐姐的感情投入,更有姐姐在给父亲的信中所刻意强调着的“良心”。

有一个问题必须提出来进行讨论,那就是究竟应该如何看待评价姐姐的人生选择,或者说,应该如何看待评价作家张平对于姐姐人生轨迹进行这样一种设计的问题。虽然我们知道张平笔下的姐姐是有现实原型的,但此处却姑且不论这原型的有无与真实,我们所关注的,乃是张平的这样一种艺术设计是否具有充分合理性的问题。在我看来,张平的这样一种艺术设计不仅是合理的,并且还因此而使得这篇《姐姐》在当时风行一时的“伤痕文学”潮流中获得了一种别具特色的超拔品格。姐姐当年的婚姻虽然是不情愿不如意的,但人却总得以理智的态度去面对严峻的现实。更何况,一贯受人侮辱与歧视的姐姐来到姐夫家之后,居然得到了一种根本没有预料到的尊重与庇护。如果说姐姐的下嫁是一种屈就的话,那么,这样一种异常珍贵的尊重与庇护就可以被看做是生活对姐姐的一种意外馈赠。在某种意义上,这样一种格外珍贵的尊重与庇护,乃是姐姐得以有勇气继续生活下去的一个重要原因所在。如果说,姐姐的不幸婚姻意味着父亲对于姐姐有所亏欠的话,那么,因为这种尊重与庇护的存在,姐姐反而对于姐夫一家有所亏欠了。姐姐之所以在给父亲的信中刻意地强调人要有良心,其根本的原因正在于此。如果说,姐夫一家对于姐姐的尊重与庇护,可以被看做是对于困境中的姐姐伸出了难能可贵的援助之手的话,那么姐姐也就不应该在后来丢开这个家而独自一人返城。这样的一种行为,很显然带有一种突出的背叛或者说是忘恩负义的色彩。由此看来,姐姐留在农村的人生选择中,所强烈凸显出来的正是姐姐身上一种突出的知恩图报,勇于担当的传统美德。

在当时流行的“伤痕文学”作品中,一个基本的叙事模式就是“受冤屈来到——获平反离去”。不管是右派,还是知青,这些来自都市中的被冤屈被放逐者都是很不愿意地来到农村世界的。之所以不愿意,一个重要的原因就是农村的生活条件较之于城市要差了很多,让这些城市人迁到农村,其实带有明显的惩罚意味。这样看来,无论是对于父亲母亲而言,还是对于姐姐和“我”而言,生活似乎的确是很不公平的。设若没有政治风暴的发生,设若父母没有被打成右派,那么“我”的这个家庭自然也就就会一直在城市享受一种现代生活。正因为发生了这样的惩罚行为,所以从“我”们的角度来说,一种哀怨不满心理的产生是自然而然的事情。然而,问题的关键在于,如果说这些被冤屈被放逐者还有希望有朝一日离

开农村世界的话,那么,那些在农村土生土长的,那些世代都在过着一种“面朝黄土背朝天”的农耕生活的农民们,他们又该怎么办呢?他们的希望何在?难道他们就是天生的贱民?他们就应该在那些城市人所无法容忍接受的农村世界里一直生活下去吗?我觉得,在当时的“伤痕文学”(包括稍后一些的“知青文学”)作品中,其实是潜藏着这样一个自明的叙事前提的。一种凌驾于乡村生活之上的城市优越感的存在,恐怕是当时的那些作家虽然无法理性地认识到但客观上却明显存在着的一种真实的心理状态。我不知道当时的张平是否会清醒地意识到这一点,一个接近事实的判断应该是不会有这样一种清醒的意识,然而,从《姐姐》这一小说文本的艺术设计来看,张平其实已经通过姐姐最终的人生选择,通过姐姐写给父亲的那封信,极其鲜明有力地揭示了这一问题的存在。虽然张平只是在一种并不自觉的潜意识状态中,揭示出了城市与农村之间的这样一种不平等状态,然而正是凭借着这一点,张平的《姐姐》方才能够在当时普遍流行着的“伤痕文学”小说中显示出了一种与众不同的超拔的个性色彩。事实上,也正是在揭示这一不平等现象的过程中,姐姐这样一位具有感恩隐忍的思想,具有自我牺牲精神的女性形象,得以形神兼具地出现在了读者面前。在某种意义上,我们完全可以说,张平笔下的姐姐,简直就是中华民族传统美德的一个化身。这一点,在时过境迁之后的今天看来,尤其具有重要的意义。张平的《姐姐》之所以能够在当时众多的小说作品中脱颖而出,能够被评为1984年度的全国优秀短篇小说,这样一种超拔思想个性色彩的具备,这样一位具有中华传统美德的女性形象的成功塑造,应该说,都是重要的原因所在。

如同《祭妻》《姐姐》一样,张平的中篇小说《梦中的情思》的艺术视点又一次聚焦在了作为女性的秀兰身上。秀兰与刘宝一块儿长大,可谓是青梅竹马两小无猜,他们之间爱情的生成是自然而然的。然而,在“四十年前”那样一个“父母之命”依然发挥着巨大威力的时代,秀兰却被迫嫁给了从未谋面的本村一位乡绅的儿子,在外读书的大学生吴皓。然而,吴皓的情形与秀兰很是相似,他也有着自己心中刻骨铭心的恋人,大学同学丽萍。丽萍是在吴皓违心地与秀兰结婚四年之后,被日军飞机的轰炸夺去生命的。然而,正如同秀兰总是无法忘怀刘宝一样,丽萍虽然早就离开了这个世界,但吴皓却一直没有停止过对于她的思恋怀想。

《梦中的情思》的时间跨度很大,前后长达四十年的时间。这四十年间,自然发生了许多的事情,那么,选择发生于秀兰和吴皓以及刘宝之间的哪些事情进入自己的小说文本,也就自然首先显示出了张平突出的艺术智慧。按照小说中的交代,秀兰与吴皓一共生有四个孩子。既然秀兰与吴皓各有自己的心上人,既然吴皓结婚时“只住了三天就走了,动也没动她一下”,那么,他们又怎么会成为四个孩子的父母呢?这就成了张平必须首先解决的一个叙事难题。既然父亲的力量可以迫使已经上了大学的儿子违心地与自己并不喜欢的秀兰结婚,那么,解决这一叙事难题的希望自然也就只能落脚在吴皓的父亲身上了。正因为吴家父子之间是这样的一种关系,所以张平很自然地只能依靠吴父的力量来解决这一叙事难题了。当吴皓的父亲发现结婚四年之后,秀兰和吴皓还没有同床的时候,他自然就火冒三丈地大发雷霆了。正是依凭于这样一个情节的巧妙设计,小说中一个根本性的叙事难题得到了合情合理的解决。

叙事难题的解决之外,张平主要选择了1950年代中期的反“右派”斗争、1960年代中期的“文化大革命”以及“文革”结束之后的改革开放这三个时代展开了对于秀兰与吴皓之间所谓“剪不断理还乱”式的情感联系的艺术描写与表现。首先是反“右派”斗争,一心一意地专注于事业追求的吴皓,在当时成为“右派”被打入另册,几乎就是一定的事情。吴皓自己成为“右派”不要紧,关键是他的这一人生变故给自己的家庭带来了沉重的打击。然而,根本的问题还并不在于秀兰对于家庭生活的独力支撑,而是在于当丈夫陷入生活的深渊时,秀兰对于丈夫吴皓所采取的态度。在某种程度上,吴皓之所以能够苦苦地撑过那些艰难的日子,也正是依赖于秀兰对他的不离不弃。的确如此,对于如同秀兰这样柔弱善良的中国乡村女性而言,那些背信弃义、落井下石、雪上加霜的事情,注定是与她们无关的。不难发现,出现于张平早期小说中的女性形象,无论是兰子(《祭妻》),还是姐姐(《姐姐》),抑或还是我们这儿所谈论分析着的秀兰,她们都是属于一种类型的女性形象。虽然她们各自很明显地存在着个性的差异,然而,作为一种柔弱贫贱普通如同小草一样的生命,于默默无闻中承受苦难命运的折磨与摧残,却又似乎的确是她们共同的特征所在。但是,也正是在这样一种似乎是被动地承受苦难命运的过程中,一种生命力的坚韧,一种如同世界一般宽厚广阔的胸怀,得到了一种强有力

的艺术表达。然后,就是更为残酷的“文革”时代的到来。既然曾经是“右派”,那么,吴皑在“文革”中的在劫难逃也就是可想而知的了。“她好不容易才在实验室旁一所存废料的小仓房里找到了他。他躺在一堆黑糊糊的棉花团子上,一见到她,嚷了一声,伸出手来,在半空中像要抓住什么似的摇了几下,头一歪,就昏过去了。”正如同吴皑被打成“右派”时,秀兰没有与他离婚一样,当吴皑在“文革”中再次坠入深渊的时候,对他伸出援手的依然是他的发妻秀兰。

改革开放时代的到来似乎使一切都翻了个,当然也从根本上改变了吴皑的命运。我们注意到,对于秀兰与吴皑,进入改革开放时代之后的生活状貌,张平同样给予了浓墨重彩的重要展示。无论是从小说叙事结构完满的角度来看,还是从人物性格深度刻画的角度来看,作家对于这一时段人物生活状貌的展示与表现都是十分重要的。在某种意义上,我们也完全可以说,张平《梦中的情思》所采取的乃是一种追叙式的叙事结构。通篇都是由现在时的秀兰对于既往岁月的回忆片段连缀而成的。所谓人生的梦幻感,所谓“梦中的情思”云云,其实也正是在这一点上方才能够成立的。张平作为一位优秀小说家突出的艺术结构能力,在《梦中的情思》这一中篇小说中,得到了初步的全面实现。

随着改革开放时代的到来,知识分子吴皑的生活自然也就发生了根本性的变化。那个曾经被打成“右派”劳教三年,那个在“文革”中曾经被折磨得死去活来的吴皑不见了,取而代之的则是这样一个神气活现的吴皑。此时出现的一个关键问题是,由于吴皑的变化,吴皑与秀兰之间也出现了一种可怕的“距离”与“鸿沟”。在秀兰的理解认识之中,虽然自己与吴皑之间存在着很大的距离,也说不上什么深厚的感情,自己一直无法忘怀于刘宝,而吴皑也一直默默地思念着丽萍。但是,在经历了反“右”与“文革”这样两个特别的政治年代,尤其是当吴皑在这样的两个特别年代落入生活深渊的时候,自己不仅没有落井下石,反而还积极地施以援手,以一种相濡以沫的方式,与吴皑共渡难关之后,最起码,自己与吴皑之间那种身份差异的鸿沟是已经被抹平了。但这一切活生生的现实却告诉秀兰,这些都只是她个人一厢情愿的幻想而已,由于身份差异所导致的鸿沟依然触目惊心存在着。

本来,在我看来,小说如果能够在写到秀兰下决心回乡下过年时断然终结,有望取得一种较为理想的悲剧性效果。这样的一种艺术处理方式,将会使张平的这

部《梦中的情思》成为一种具有相当艺术震撼力的情感悲剧。令人遗憾的是,张平在秀兰已经决定要回乡下之后,又增加了两个艺术细节。一个是,就在秀兰已经决定返回乡下的时候,从乡下突然传来消息说,刘宝已经病重不治,想在临终前见到她。另外一个,经过一番大概激烈的思想斗争之后,吴皓终于决定与秀兰一起回乡下过年。前一个细节的设定,当然是为了进一步强化秀兰与刘宝之间真切的情感联系。但在我看来,这样的—个细节设定却带来了两个艺术弊端。其一是使小说带有了更为强烈的偶合的“戏剧性”色彩,其二则在很大程度上削弱了秀兰决定返回乡下这一举动中潜有着的女性尊严觉醒的意义和价值。给读者的一个明显错觉就是,仿佛正是刘宝的病重方才促使秀兰下定了返乡的决心似的。后—个细节的设定,其目的乃是为了凸显吴皓本性的善良。吴皓当然不是一个十恶不赦的坏人,但我认为,这样的—个细节设置,—方面,似乎不太符合吴皓其人的性格逻辑,另—方面,也在自觉或者不自觉地将—部情感的悲剧扭转成了一部情感的正剧。虽然从小说的“政治”上看,作品无疑正确了许多,但从小说的艺术表现层面来看,这样的细节却也明显地削弱了作品的艺术深度,削弱了作品所本来应该具备的悲剧性审美效果。正是从以上的理由出发,所以在我的理解中,张平为《梦中的情思》这部中篇小说所设定的结尾处的两个艺术细节,应给被看做是本来可以避免的艺术上的败笔。

然而,虽然存在着这样若干艺术上的败笔,但这并没有从根本上影响《梦中的情思》成为—部具有相当震撼力的情感悲剧。尤其是,如果我们把张平的这部中篇力作放置于当时作为文学主潮存在的所谓“伤痕”“反思”的文学潮流中进行对比考察的话,那么,我们将会发现,张平的这部《梦中的情思》具有—种特别的个性化意义的存在。之所以要刻意地强调这一点,是因为在当时的“伤痕”“反思”文学潮流中,在处理类似于张平《梦中的情思》这样的小说题材时,当时的绝大部分作家会本能地选择吴皓这样的知识分子作为焦点性的关键人物。或许因为作家本身就是知识分子,与知识分子之间存在着天然的情感立场认同的缘故,当时的绝大部分作家会站在知识分子的立场上,为如同吴皓这样曾经在反“右”与“文革”这样的社会政治运动中饱受劫难的知识分子鸣不平,为他们鸣冤叫屈树碑立传。在我看来,这样—种思想艺术效果的取得,与这些“伤痕”“反思”小说作品中普遍

地把吴皓此类知识分子设定为切入文本的视角性人物,存在着很大的关系。

与当时普遍流行的这些小说作品形成鲜明对照的是,张平在《梦中的情思》中格外鞭辟有力地通过秀兰与吴皓四十年来的情缘纠葛的描写,提出了对于如同吴皓这样的在别的小说文本中被大力肯定着的知识分子形象的艺术性质疑。那就是,吴皓作为一名忠于职守、兢兢业业于自我专业追求的知识分子,他在反“右”与“文革”中的不幸人生遭遇当然是不应该的,当然应该得到我们充分的悲悯与同情。对于这一点,张平在《梦中的情思》中,同样进行了相当的艺术描写与表现。然而,在艺术地呈现吴皓知识分子不幸命运遭际的同时,张平的一个难能可贵之处在于,他更将自己的艺术笔触伸向了对于吴皓精神世界的质疑与追问。这就是,虽然作为知识分子的吴皓曾经有过苦难的不幸遭际,但他在获得我们足够同情的同时,是否也同时获得了某种道德上的豁免权呢?这就是说,面对着曾经在自己遭受劫难时,以极大的热情帮助过自己的,如同秀兰这样的普通民众,身为知识分子的吴皓们是否有足够的理由以“嫌弃”的方式去加以背叛呢?

我们注意到,对于同样的问题,作家张贤亮在他的《绿化树》《男人的一半是女人》中也已经隐隐约约地有所涉及,只不过是并没有如同张平这样以如此鲜明的方式突出地加以提出而已。当作家章永璘作为小说的视角性人物的时候,可能会本能地或者说是无意识地遮蔽这一点。而张平的《梦中的情思》之所以能够突破这种艺术遮蔽,之所以能够强有力地提出这样一个十分重要的问题来,从根本的艺术原因上说,正是因为作家选择了秀兰这位普通的乡村女性,作为小说文本最为根本的视角性人物的缘故。这样的一种艺术处理方式,就使得张平的《梦中的情思》这部中篇小说,事实上具备了双重的艺术内涵。一方面,他在呈示表现着吴皓作为一位知识分子在当代人生命运的跌宕起伏;另一方面,他又在对于吴皓相对于普通民众所体现出来的某种精神优越感,进行着强有力的质疑与否定。非常遗憾的是,张平这部小说所具备着的这样一种双重的思想艺术价值,在发表的当时,并没有引起批评界的充分注意,当然更不用说对于这双重思想艺术意涵的深入阐释了。这一点,只有在早已时过境迁之后的今天,当我们重新回头阅读审视这一作品的时候,方才有了一种豁然开朗式的顿悟与发现。只有到了现在,我们方才清楚地意识到了张平这部《梦中的情思》,在当时的“伤痕”与“反思”文学潮

流中所具有的不同于流俗的重要个性化价值。如果从重写文学史的角度来看,我们也不妨可以说,《梦中的情思》乃是一部被重新发现和认识着的1980年代“伤痕”“反思”文学潮流中重要的小说佳作。

然而,仅仅注意到张平那特别的人生经历,仅仅注意到张平早期的小说创作与他那特别的人生经历之间的关系,还是远远不够的。更关键的问题,是要充分地注意到张平早期小说创作对于一己生存经验所进行的一种超越性表达。这一点,在《姐姐》中略露端倪,最集中地体现在他的中篇小说《梦中的情思》中。如果从人生经历的相似上来看,知识分子吴皓与张平的父亲最为相似,他们都是反“右”运动中的劫难承受者。照常理说,张平的情感立场自然而然地应该倾向于吴皓才对。这也就是说,张平本来应该以吴皓为切入小说文本的焦点人物,似乎才更加的顺理成章。但在事实上,张平却并没有将吴皓处理为视角性的焦点人物,他反而把秀兰这样一位普通的乡村女性设置成了一个视角性的焦点人物。这样的变化虽然从表面上看起来似乎只是一种叙述视角的变化而已,但从更深的的一个层面来看,这样的变化却意味着话语权的一种变化。它既意味着话语权更多地归属了秀兰这样一位普通的乡村女性,也意味着吴皓在某种程度上成为了小说文本中一个被审视的对象。这样,在表达对于吴皓不幸命运的悲悯与同情的同时,作家也将一种质疑与追问的目光对准了吴皓的精神世界。正如同我们在前面曾经强调过的,吴皓在反“右”与“文革”中的不幸遭遇并不能使他自动获得道德上的豁免权,他再度春风得意之后对于发妻秀兰的嫌弃与冷漠,无论如何都无法取得公众的理解与认可。如果说,《梦中的情思》正是依凭着这一点,而在当时的“伤痕”“反思”文学潮流中具有了某种超越性思想艺术品格的话,那么,我们也就可以说,同样正是依凭着这一点,张平成功地实现了对于这一己生存经验,对于控制了自己很长时间的所谓“五类分子”子女情结的根本超越。从张平后来的基本写作历程来看,对于广大普通民众生存状态进行艺术性的描摹与表现,自觉地成为普通民众的代言人,一直是张平小说创作一个根本的特点所在。认真地追溯一下,作家这一创作特点形成的最初起始点,正是这一部名为《梦中的情思》的中篇小说。

2008年8月10日

## 理解蒋韵小说的几个关键词

——兼谈中篇小说《心中的树》

我是蒋韵小说的忠实读者。大约自1980年代后期开始,蒋韵几乎所有的小说作品都曾经进入过我的阅读视野。之所以会如此不懈地阅读蒋韵的小说,当然是因为喜欢蒋韵的小说。不仅仅是喜欢,在我的心目中,蒋韵其实更应该被看做是当下文坛并不多见的一位优秀作家。也因此,我便特别认同蒋韵自己以及王尧、林建法对于蒋韵的基本定位。蒋韵在一次演讲中说:“‘失去’其实一直是我小说的主题和意象。1980年代末,我小说中已经出现了那种被放逐到了时代之外的人物,出现了那种生活的‘外乡人’。我曾经看过一个电影剧本,是苏联的影片,名字记不清了,好像叫做《苦恼的女人》,这个影片中的女主角引起了我心里强烈的共鸣。她就是一个和急功近利的时代格格不入,固执地生活在时代之外,固执地想走回精神家乡的悲剧性人物。这个女人的精神气质后来成为我小说的底色,也决定了我小说的命运——80年代是一个大时代,而接踵而来的90年代是一个彻底的物质和欲望的年代,抛弃一切理想、道义和浪漫的年代,我的小说无论是对大时代而言,还是对一个欲望的年代而言,都是格格不入和异己的。我想这也是我不在任何一个文学思潮和文学流派之中的重要原因吧。”<sup>①</sup>而王尧、林建法则认为:“我们一直注意到,蒋韵似乎是个很难归类的作家,也是一个被批评家‘边缘’化了作家。和一些作家相反,蒋韵的成就远在她的声名之上。她在‘伤痕文学’时期的作品已出手不凡,此后蒋韵几乎是孤独的写作者。蒋韵对人生、文学有自己独特的理解和坚持,在重新理解了苦难和乡愁之后,悲悯的情怀成为蒋韵写作的

<sup>①</sup>蒋韵《我们正在失去什么》,载《当代作家评论》2005年第4期。

底色。”<sup>①</sup>实际的情形确如此,很多年以来,蒋韵一直在以一种沉默的姿态坚持着自己孤独的小说写作,坚持着一种孤独的精神创造事业。在一篇篇幅不大的文章中,我们当然不可能对蒋韵的小说写作作出一种全面的分析与定位。本文的主旨乃是要结合对于作家新近创作的中篇小说《心中的树》的文本解读,粗略地梳理归纳一下笔者认知视野内理解蒋韵小说所无法回避的几个关键词。虽然《心中的树》并非蒋韵最出色的小说作品,但其中却也的确包涵体现着蒋韵小说的基本艺术特质。

一是精神。精神当然是一个带有明显抽象意味的,不容易界定其内涵外延的大词,我们在此处只是在一种与物欲、世俗相对立的意义上使用这一语词的。阅读蒋韵小说,给我们留下深刻印象的人物形象几乎都具有一种超乎寻常的精神守护者特征。无论是《栎树的囚徒》中的陈桂花、范金钗,还是《闪烁在你的枝头》中的表姨幼容;无论是《我的内陆》中的陈枝、林萍,还是《隐秘盛开》中的潘红霞、拓女子们,都突出地体现着这一特征。应该说,这可以说是一组打上了明显的蒋韵印记的最能凸显蒋韵艺术特质的人物形象。这组人物形象最根本的特点具体表现为一种明显的极端化特征。这就是说,在这些人物的心目中,都有着某种刻骨铭心的精神追求,虽然在不同小说中的不同人物身上,这精神会有不同的内涵与表现形态,但以一种义无反顾的姿态,甚至不惜付出生命的代价,也要维护自己内心中的精神追求,却是这一组人物形象共同的特点。在这个意义上说,蒋韵的小说其实很有一些浪漫的意味,而她笔下的这一组人物也很有一些横空出世的意味。《心中的树》的情形同样如此,其中的梅巧、凌香、大先生均可被归入此类形象之中。“梅巧就是这样,是那种能豁出去的女人。”“豁出去”三字准确地概括了梅巧的精神特质,这一点,无论是在梅巧嫁给大先生后仍然执意于自己学业的完成,还是在梅巧不愿意以家庭主妇的方式终了一生,而一意地要去国民小学校任教,尤其是在她最后毅然决然地抛却大先生以及自己的四个儿女,与心上人席方平一起离家出走的行为过程中,都得到了一种堪称淋漓尽致的表现。在某种意义上,女儿凌香乃可被看做梅巧精神的理想承续者。自从母亲出走之后,寻找母亲便成为凌香内心中无法摆脱的一种情结。一直到八年之后,费尽周折历尽坎坷的凌香终

<sup>①</sup>王尧 林建法《小说家讲坛·主持人的话》,载《当代作家评论》2005年第4期。

于找到了自己的母亲。因为她牢记着母亲不会弃她而去的承诺,所以她说,自己来见梅巧只是“要告诉你一句话:你——不值得我这么、这样牵挂!”虽然在这时候,同样历经人生沧桑的凌香已在内心中原谅了自己的母亲。蒋韵曾经对我说,她在《心中的树》中想写一位少见的中国君子形象,这君子的形象自然就是大先生了。无论是他在强敌逼迫下大义凛然的拒绝事敌行为,还是他四十多年来对梅巧的无法忘怀,以及他在梅巧处于困境时那以德报怨的恩义之举,都充分地显示着大先生的君子情怀。从这样的分析看,蒋韵的写作意图当然可以说得到了完满的实现。然而,在我看来,大先生的君子情怀更多地说明他是一位有精神操守的人,因此,我还是要固执地将这一形象纳入到带有鲜明蒋韵个人印记的精神守护者系列之中来。

二是结构。结构对于一部小说的重要性是不言而喻的。一部成功的小说首先必然有一个成功的结构。对于结构而言,一个重要的方面便是作家如何对待处置时间和空间的问题。“通过与歌德在观察世界的方式上的比较,巴赫金发现了陀思妥耶夫斯基复调小说与歌德小说在文本结构上的一个重要差异:歌德小说重过程,重时间,重历时性,而陀式复调小说重横断面,重空间,重同时性或共时性。”<sup>①</sup>如果说历时性与共时性可被看做两种小说的不同结构方式的话,那么蒋韵的小说很显然是属于历时性的。这也就是说,在蒋韵那些成功的小说作品中,从结构的意义上更多地发挥着作用的乃是时间性因素。《心中的树》的情形即是如此。虽然只有大约三万字的篇幅,但故事的时间跨度却长达四五十年之大。具体来说,在这四五十年间,作家倾力描写的只是其中的三个时间点,一为1920年代,梅巧嫁给大先生时;二为抗战时期;三是1949年之后的1960年代,亦即大饥荒时期。正是因为蒋韵对于时间因素的刻意处置,所以人物的命运在这三个时间点上便呈现出了一种大起大落的变化,小说的意义也因此而得到了强有力的凸显表达。由此即可看出,蒋韵小说艺术上的成功与作家对于时间性因素的运用处理是密切相关的。不独《心中的树》如此,作家其他许多小说也都突出地体现着这样一种时间性结构的特点。其中比如《栎树的囚徒》《我的内陆》《隐秘盛开》等等,都堪称蒋韵的小说代表作。

<sup>①</sup>李遇春《对话与交响》,载《小说评论》2006年第1期。

三是语言。小说是语言的艺术,从某种意义上乃可以说,小说始于语言也终于语言。一部优秀的小说当然不会仅仅是语言,但一部语言运用上存在明显问题的小说却无论如何都不可能成为一部真正优秀的小说。蒋韵当然是有着清醒的语言意识的作家,这一点在她诸多的小说文本中都有着突出的表现,《心中的树》当然也不例外。“她伸手一抓,摊开手掌,满掌的阳光。又一抓,握紧了,再摊开,又是满满的一掌。这么多的时光要怎么过才过得完?”“突然间她的嘴张大了,人就像钉在了地上,她的脸和手,一下子,变得雪白,仿佛被什么东西,刹那间吸光了,她站在那里,就像一个苍白透明的惊叹号!”……蒋韵小说中类似这样精彩的语言段落俯拾皆是,例句1写嫁给大先生后梅巧对时光的感受,因了出嫁的无奈与被迫,所以才会有度日如年的感觉,但蒋韵对这度日如年感受的传达却极其形象而富于诗意。例句2写梅巧八年后见到凌香时身体的本能反应,那样一种无法预料的惊讶被蒋韵抒写得生动异常。一句“苍白透明的惊叹号”既收到了强烈的语言陌生化效应,同时却也极准确地捕捉传达出了人物此情此境中最真切的心理感受。小说的语言当然首先应该是及物的,但在此前提之下,我们却可以更进一步地体察到蒋韵小说语言那样一种精致、诗意、忧伤的品质的存在。能够同时具备这些品格的语言当然是一流的小说语言,然而,更为难能可贵的却是,蒋韵的小说语言也还具备着一种内在的呼吸节奏感。而这则进一步提升着蒋韵小说的语言品质。

四是悲悯情怀。悲悯情怀的生成表达当然与作家对于苦难、罪恶的展示与描写有关。悲悯情怀是一种带有超越性与宗教感的内在品质,一个作家,只有首先以极大的勇气去直面并书写苦难与罪恶,然后在此基础上进一步地表现出作家的仁慈与宽恕之心来,方才称得上是真正的悲悯情怀。而蒋韵,则正是这样一位具有悲悯情怀的作家。《心中的树》中写到凌香八年后见到梅巧,说完了她必须要说的一句话后,有这样一段叙事话语:“说完了,她才能重新成为一个善良温情柔软的孩子,一个悲天悯人的孩子。”因为母亲对自己的半途抛弃,因为母亲对自己诺言的背叛,凌香内心曾经充满了无法释怀的恨。在某种意义上,正是这“恨”支撑着凌香穿越重重障碍去寻找母亲的现实行为。然而当她看到满身沧桑的母亲,尤其是在凌香自己亲历了那么多苦难,目睹了那许多的死亡场景之后,她理解

并彻底原谅了自己的母亲,并最终成为了一位悲天悯人的孩子。在这里,我们必须强调凌香的人生经历对其悲悯情怀形成的重要性。这就正如同,我们强调作家只有在直面并充分表现苦难与罪恶的基础上方才可能形成真正的悲悯情怀一样。而蒋韵在《心中的树》,在她许多优秀的小说作品中,则正是这样表现的。即以《心中的树》为例,大先生是一位君子式的人物,对于大先生而言,一生真正喜欢真正难以忘怀的女性正是梅巧。因此,虽然梅巧背叛了大先生,虽然梅巧曾经以背叛的方式如此之深地伤害过大先生,但大先生最终还是原谅了梅巧,牵系着梅巧,正如同凌香对于梅巧的原谅和牵系一样。很显然,大先生是一位宽恕者,他不仅宽恕了梅巧,而且还恩义有加地关心帮助着梅巧。实际上,不管是凌香,还是大先生,都是蒋韵笔端塑造出的人物。他们身上所表现出来的其实正是作家蒋韵自己那悲天悯人的情怀。因此,在阅读蒋韵小说的时候,我总感觉到蒋韵在以一种无奈而忧伤的目光注视着自己笔端活动着的人物。人物自有其自身的性格与行为逻辑,这逻辑在很多时候是连作家自己也无法干预得了的。于是,作家蒋韵便只能以这样一种悲悯的情怀去默默地注视自己小说中的人物了。从这个意义上说,王尧、林建法的“在重新理解了苦难和乡愁之后,悲悯的情怀成为蒋韵写作的底色”这一评语,的确相当犀利地捕捉到了蒋韵小说最根本的艺术特质所在。

2005年2月15日

## 王祥夫小说的底层关怀

如果从最早开始小说写作的1984年算起,王祥夫的小说写作已经差不多持续了二十年的时间。在这二十年间,虽然外部世界几经沧桑变化,虽然文学在社会中的地位历经浮沉,但王祥夫却始终未曾中止过自己的小说写作,他的小说作品总是经常性地出现在全国各种文学刊物之上,其中尤其以《人民文学》《上海文学》《花城》《延河》等几家刊物最为集中。然而,尽管王祥夫业已发表了相当数量的小说,但他却是一个并未大红大紫过的作家。虽然也获得过一些文学奖项,虽然也不断地有小说被《小说月报》等选刊转载,但王祥夫的小说写作迄今仍未引起文学界的广泛注意却又确实是一个不争的客观事实。然而,在对王祥夫近几年来的一些中短篇小说进行了相对集中的阅读之后,我觉得王祥夫的被忽略确实只能被理解为是文坛的疏忽,是批评界的大意,而并不是因为王祥夫写得还不够好。在我看来,从一种客观的意义上说,不仅相对于山西文坛,而且相对于全国文坛而言,王祥夫都是一位不容忽视的作家。即使是与时下中国文坛一些暴得大名极为流行走红的作家相比,王祥夫不仅不逊色,而且在艺术的本质意义上可能还要更具有一种“文学性”的意味。好在王祥夫有一种超乎于直接功利之上的平常心,好在王祥夫一点儿也不急躁焦虑。虽然未能获得应有的关注,但王祥夫却依然于沉静中默默地从事着自己的小说写作,仍然在以小说的形式表达着自己对于社会现实的思考,对于世俗人生与隐秘人性的真切关怀。其实,真正的文学创作本来就应该是寂寞人的事业,那些鼓噪喧嚣一时的也可能大多只是一种文学的泡沫而已,一旦时过境迁,就可能被读者遗忘的。在这个意义上,王祥夫于沉静中的默然写作也就具有了别样的耐人寻味之处,在其中,我们更强烈地感受到的乃是作家

一种超乎寻常的文学自信的存在。

认真地阅读完王祥夫近几年的一些中短篇小说之后,一种最深刻的印象便是作家对于底层民众日常生活的一种持久而深入的关怀与表达。在我看来,王祥夫最可贵的一点便是始终没有游离于中国最广大的下层民众的日常生活之外,他总是与自己笔下的表现对象同呼吸共命运,总是以自己的心灵去真诚地体味他们的悲欢离合,感受他们的喜怒哀乐。我以为,只有将王祥夫小说中这种难能可贵的底层关怀放置到当下时代整个中国文学的大背景下才能准确地衡量界定其价值的重要性。我们注意到,自进入1990年代以来,中国的文学创作(小说创作当然也不例外)便越来越呈现出了一种十分突出的个人化、贵族化、都市化的特征。那些真正大多数的挣扎生存于生存线上的下层民众苦难的生存境遇正在逐渐地淡出作家们的表现视野之中。对于这一点,青年批评家薛毅有着极清醒深刻的洞见:“在我们90年代的词典中,人们把在写作中呼吁社会公共领域中的公共、正义,关注和揭示社会政治压迫,关注弱小群体的命运,追求社会理想,社会解放的行为,等等,简言之,所有与政治、社会、公共、群体、阶级、集团,甚至是精神、道德相关的题材和主题,都称为‘宏大叙事’,都是不真实的、虚伪的。只有写自我、个人,以及与个人相关的身体、欲望、梦幻、回忆、潜意识,才是真实的,是真正的写作,个人化的写作。”<sup>①</sup>应该承认,薛毅的上述认识乃深刻地击中了1990年代以来中国文坛的时弊所在。在此处,虽然我们无意于否定那些“真正的”“个人化的写作”,虽然我们也承认,在一定的意义上说,这种“真正的”“个人化的写作”的出现确实显示并表征着1990年代的中国文学向人性纵深处的一种不断的开掘与发展。但由此出发而否定“宏大叙事”,而认为所有的“宏大叙事”都是不真实的、虚伪的,这样一种看法却是非常错误的。我觉得,在这一方面,法国女作家埃莱娜·西苏的看法是极其耐人寻味的,她的观点对于我们这一问题的澄清与认识有着重要的启示意义。埃莱娜·西苏说:“人必须在自己之外发展自己。在我看来,人必须跨过一段完整而漫长的时间,即穿越自我的时间,才能完成这种造就。人必须逐渐熟悉这个自己,必须深谙令这个自己焦虑不安的秘密,深谙它内在的风暴。人必须走完这段蜿蜒复杂的道路进入

<sup>①</sup>薛毅《浮出历史地表之后》,见王晓明主编《在新意识形态的笼罩下》第218页,江苏人民出版社,2000年10月出版。

潜意识的栖居地,以便届时从我挣脱,走向他人。”<sup>①</sup>我们注意到,作为一位现代女性作家,西苏当然强调自我与潜意识的重要性,但她同时却也强调写作必须穿越自我,走向他人。而这就意味着,作家并不能仅仅把自己的目光投注于一己的私人世界,而是应该把自己的关注视野更多地投射到外在于自身的更为广阔普遍的生活世界当中去。就进入1990年代以来中国文学的总体状况而言,作家们确实把更多的目光投向了自我的私人世界,而忽略了对自身之外的更广大的生活世界,尤其是对作为弱小群体存在的下层民众的艰难的日常生活状态与苦难的生存境况的关注与表现。我觉得,我们只有在这样的一种基本文学背景下,才能更深刻地领会并认识到王祥夫小说的底层关怀倾向的真正价值所在。虽然说,别的一些作家偶尔也会有个别具有底层关怀倾向的作品出现,但如王祥夫这样二十年如一日地始终将自己的小说写作定位于底层关怀的小说家确实是并不多见的。仅此一端,我们便可以明显见出王祥夫的小说写作一种非同寻常的意义和价值来。

我们且来具体进入王祥夫展示给读者的那些充满艰难的底层日常生存景观。虽然自己并未吸毒,但只是因为用出租车拉过四位吸毒的人,所以就被莫名其妙地关进了禁毒所,于是二贵的家人便开始了争取使他早日走出禁毒所的努力。应该说,对于《早天雷》这部中篇小说而言,二贵“吸毒”事件只是整个故事的一个序幕而已,小说的描写重心乃在于对于由这一“吸毒”事件所生发出的其他一系列事件的展示。二贵本来没有吸毒,但为了证明自己的正确,同时更为了获取更大的经济利益,禁毒所与派出所遂联手将二贵关押起来并执意不肯放人;为了搭救自己的外甥,作家孙星便不得不出面去四处求人,他先后找过武装部的白亮、教育局长金小芳,一直找到城区分管公安的杜副书记,才算达到了自己的目的;但就在孙星搭救外甥的过程中,我们看到了一幕幕颇为肮脏的幕后交易:白亮之所以帮忙是因为白亮的女人有事要求孙星,禁毒所之所以给金小芳面子是因为要让金小芳解决孩子入学的事情,即使是那位分管公安的杜副书记,在帮忙的同时也要求孙星在其夫人评高级职称时高抬贵手。实际上,王祥夫的真实意图正是要借助于二贵“吸毒”这一事件,一方面展示普通民众生存境况之艰难,另一方面却是

<sup>①</sup>埃莱娜·西苏《从潜意识场景到历史场景》,收入《当代女性主义文学批评》,北京大学出版社1992年版。

要对于社会秩序之种种不合理处予以尖锐的揭露与洞穿。也正是这个意义上,我们才能够理解作家之所以要以作家孙星来作为整个小说文本的叙述视角的根本原因所在,才能够理解小说中时隐时现的那条对面楼上一直有人在反反复复地弹奏着《早天雷》这一曲牌的情节线索的寓意所在。却原来小说标题“早天雷”所象征隐喻的乃是一种极不合理的社会秩序所在。正如同旱天里不应该打雷一样,二贵“吸毒”事件以及由此而引发的其他一系列事件本来也是不应该发生的,但这一切却又确实是当下时代一种不容忽视的活生生的社会现实。对于这样一种社会现实的揭穿与表现正可看做王祥夫一种强烈的思想批判立场的存在。在其中,我们一方面可以感受到作家对于如二贵这样芸芸众生一种深切的同情,另一方面却也不妨把作家的这种饱蕴着同情的艺术表现理解为王祥夫对于不合理现实的一种强烈抗议。当然,我们如上的一种理解乃是建立在将《早天雷》解读为一部现实主义小说的前提之上的,如果以一种带有现代主义色彩的眼光看去,那么《早天雷》中二贵、孙星们的遭遇倒也的确可以被理解为是王祥夫对于人类一种悖谬的存在境遇所进行的颇为深入的一种艺术表现。同样的情形还出现在作家的另一部中篇小说《顾长根的最后生活》之中。顾长根是一位很有些正义感的退休老人,本来过着一种很有规律的正常退休生活,但这种正常的退休生活却因为他性格中的正义感而被打破了。顾长根正常退休生活秩序的被打破乃是《顾长根的最后生活》这部小说故事的起始点。由于在一天早晨无意中发现两个警察的嫖娼行为,由于顾长根义愤填膺地当众指责训斥了两个嫖娼的警察一通,于是顾长根就被派出所莫名其妙地诬指为有嫖娼行为并被扣押了起来,直到儿子顾都都交了罚款之后才被放出了派出所。从此,性格耿直的顾长根便开始走上了一条自我平反的艰难道路。然而,正像俗语所说越描越黑,顾长根愈是自我辩白,就愈是被大众指认为是真正的嫖客,他愈是苦苦挣扎,那张本就紧紧包围着他的生存罗网就愈是把他缠绕得更紧。直到他为了辩清自我的清白而彻底地倒在了派出所的地板上为止,他也没有能够达到自我清洗的目的。在很大的程度上,顾长根老人一次次失败的努力会让我们不由得联想起古希腊神话中那位不停地推石上山的西西弗斯来。在作家对于这样一种既带有几分荒诞色彩同时却也带有几分悲壮色彩的人生悲剧故事的叙写过程当中,我们既能深切地体会到作家一种对于不公平社会现

象的无言的愤慨与控诉,同时也能真切地体会到王祥夫内心深处面对人类某种必然命运时一种万般无奈的深刻的苍凉来。也正是在这个意义上,小说结尾处那看似冷静的描写中所透露出的一种绝望才足以令人窒息。“风又刮起来了,风把顾长根阳台上的窗子刮得‘砰砰嘭嘭’一阵刮开乱合。顾长根离开家的时候忘记了关好窗子,他养的蝈蝈在风里叫着,叫得很欢。”“风把蝈蝈的叫声传得很远:刮刮刮刮、刮刮刮刮、刮刮刮刮、刮刮刮刮……”蝈蝈这无休止的叫声是为什么呢?难道蝈蝈也在悲悯自己有着不幸遭遇的老主人吗?物尚如此,人又为何无情呢?行文至此,王祥夫那种对于广大底层民众带有深刻人道色彩的悲悯情怀也就被凸显无遗了。

然而,王祥夫的小说中不仅有着突出的底层关怀倾向,而且在他的底层关怀中还有一种对于深层人性的深入的触摸与剖析。舍却了这一点,王祥夫就很难被看做是一位优秀的小说作家。这一点在作家诸多的中短篇小说中同样有着引人注目的表现。比如他的短篇小说《菜头》。《菜头》的故事情节十分简单,菜头是一个十分内向腼腆的小伙子,跟随村里的包工头王金宝到外地去打工,为一位名叫胡子的乡里的武装部长装修房子。胡子的女人叫软米,软米对王金宝很有些好感,于是就把丈夫的“中华”烟偷给了王金宝去抽,却不料被突然回家且心情不好的胡子抓了个正着,于是,精彩的富于戏剧性的一幕就开始了。而正是在这颇有些戏剧性的一幕中,可以明显见出王祥夫一种剖析并把握人物内在心理的不俗艺术功力来。由于两个乡的合并,胡子就做不成了武装部的部长,窝了一肚子火的胡子在面对王金宝们时,居然习惯性地喊起了操练队伍时的口令。在我看来,王祥夫对于“喊口令”这一细节的设计是极为成功的,借助于这一细节,作家十分成功地将胡子那既有些窝火但这窝火却又一时找不到适当的发泄处的复杂内在情绪作了可称淋漓尽致的表现。然后,胡子便命令王金宝的手下人往王金宝的脸上吐唾沫,否则他便要拒付他们工钱。而此时的王金宝呢,他先是有一阵莫名的窝火,然后却又发生了一种微妙的心理变化:“话是随口说出来的,但这话一出口,王金宝忽然觉得自己像是找到理由了,自己让人往脸上吐口水原是为了能拿到工钱,这个理由真是很好,让人心上能好受一点,还好像有点英雄的味道在里边。”好一个英雄的味道!本来是屈辱的被人吐唾沫的行为,居然被王金宝演绎出了某

种英雄的味道来,由此看来,王金宝也真不愧为是阿Q的徒子徒孙了。而正是在这样一种微妙心理的转换过程的描写中,王祥夫深深地切入了王金宝内心世界深处。但最令人叫绝的还不是王金宝,而是菜头。何以为菜头呢?按照小说中的交代:“菜头是什么意思呢?人们吃菜,总是把菜叶子和菜帮子留下,菜头却一刀切了扔到猪食锅里,菜头是没用的东西。”然而,正是这没用的看似懦弱异常的菜头有了一种出人意料的表现。当胡子与王金宝都要求其他的打工者往王金宝脸上吐唾沫,且其他打工者均已吐完唾沫之后,菜头也吐开了唾沫,只不过他的唾沫并未吐向王金宝,而是吐向了胡子。在我看来,这正是王祥夫在《菜头》中最为精彩的一笔,也是小说之所以最后被命名为“菜头”的根本原因所在。正是这一笔,写出了菜头人性的复杂性,写出了地位卑微生性懦弱的菜头内心深处潜藏着的一种人性的高贵与尊严,也写出了作家对于不合理社会现实的不满与批判。就这样,虽然只是一篇一万多字的短篇,虽然只是吐唾沫这样一个场景,但王祥夫却在这样的场景描写中同时成功地进入并表现了三位人物相当复杂的内心世界,因而也深刻地剖析了他们的人性世界,的确堪称独到而精致。再比如他的另一篇短篇小说《牛皮》。门房老高是一个单身汉,在厂子里看了半辈子的大门。在长达七八年的时间里,老高与一头奶牛相依为命。王祥夫不厌其烦地展示了老高与奶牛之间的亲密关系:老高怎样喂牛吃草,怎样陪牛去“交配”,怎样帮牛生小牛,等等。然而,是牛便总有老的时候,牛老的时候,老高也生了病。于是,厂里的人们便张罗着卖了奶牛给老高治病。尽管非常地不情愿,但病体难支的老高最后还是同意了大家的意见。然而,就在奶牛离开了老高的第二天,早已将奶牛视为亲人的老高却坚持要去把牛找回来。但是,等老高他们匆忙冒雨赶到宰牛场的时候,所见到的已经是从奶牛身上剥下来的牛皮了。于是,早就重病在身的老高也就随之告别了人世。小说的故事情节确实非常简单,然而就在这简单的故事情节中,王祥夫将人与牛合二为一,写人就是写牛,写牛也就是写人。通过对于老高与奶牛之间亲密关系的描写,作者一方面写出了老高作为一位单身汉的孤独与寂寞凄清,但与此同时却也真切地展示出了人与自然相通的一面。而也正是在对人与自然交融的关系展示中,王祥夫的笔触深深地切入了老高的人性深处,写出了其人性的善良与美好。由《牛皮》我们便可以断言,其实在王祥夫的小说世界里,更多的还

是对于一种美好人性的描摹与展示,这样一种美好的人性当然是在作家所关注的底层民众身上体现出来的。但在别一种意义上,也正是因为一种在王祥夫小说中同样有着突出表现的不合理社会现实存在的缘故,所以他笔下的这种美好人性也就闪耀出了某种更加灿烂夺目的光辉。这一点在他的另外两个短篇《上边》与《半截儿》中同样有着十分突出的表现。《上边》集中描写展示了并无血缘关系的刘子瑞女人与其养子之间一种难能可贵的亲情关系,正如有论者所言“这个故事的主题是亲情。亲情,是人类情感中最古老、最基本,也是人类最珍视的感情,尤其在中国这个传统上重情感的国度,更具有非同一般的意义”。“从某种意义上说,小说的题目《上边》,就不仅仅意指一个村名,一个小说人物活动的地理环境,这个形而下的名字实际上有一定的寓意色彩,它寓指中国人在传统上重亲情的道德传统,这种亲情传统正是王祥夫想在目前全球化的商业化语境中张扬的。”<sup>①</sup>而《半截儿》所集中描写的,则是蜘蛛和半截儿这两个相依为命的残疾夫妻的生活,蜘蛛是个侏儒,而半截儿则由于车祸失去了双腿。但就是这一对儿残疾夫妻,却想要生一个孩子,于是蜘蛛就怀孕了。小说重点展示的正是蜘蛛怀孕后一直到临产前的这一段生活。小说的结尾是作家最为精彩的一笔,当半截儿和蜘蛛终于赶到医院的时候:“半截儿和蜘蛛,怎么说,几乎同时看到了站在那里的邻居和街道办事处主任的左主任。他们已经在病房里等了很久了,他们都已经等急了,他们焦急得团团转,他们认为半截儿和蜘蛛出了什么事。这样的两个人,在这样的季节里,遍地都是泥泞,他们该有多么得不易!他们都开始自己责备自己了,他们都准备出去找时外面又开始落雪了,是那种零零星星的雪,还没落到地上就已经化成了雨。这时有个年轻大夫从外面急匆匆地进来,问:人呢?听说来了,人在什么地方?”是啊,人呢?人在什么地方?人就在医院里,就在那些早早地等候在医院里的邻居和街道办事处主任的心上,正是在这样的一语双关的描写中,我们感受到了一种美好人性光辉的闪现,王祥夫人性关怀的主题也就随之得到了一种淋漓尽致的展示。其实,作家对于美好人性的描摹和展示也同样可以被理解为是王祥夫的一种底层关怀,因为作家对于不合理社会现实的抨击与批判实际上也正意味着一种对于美好人性的呼唤与张扬。

<sup>①</sup>甘浩《亲情与诗意的交汇》,载《名作欣赏》2003年第9期。

对于王祥夫的总体小说创作历程而言,2004年应该具有十分重要的意义。正是在这一年,王祥夫在若干重要刊物上相继推出了几篇重要的中短篇小说,其中包括发表于《人民文学》的中篇小说《找啊找》,发表于《布老虎中篇小说》的中篇小说《明桂》,发表于《花城》的中篇小说《榴莲》与短篇小说《一丝不挂》等。在我看来,《找啊找》与《明桂》两篇尤其值得注意,因为这两篇小说堪称迄今为止王祥夫小说创作最优秀的代表作。虽然同样是对于广大底层民众生活的关怀,同样是对于深层人性世界的触摸与剖析,但这两部中篇新作所抵达的思想与艺术高度却是此前的王祥夫小说所未曾抵达过的。《找啊找》讲述了一个极其凄惨的故事,王淑民的丈夫顾小波与同村的几位农民一起到一家石墨窑上去打工,年底的时候,其他几位农民都回了家,唯有顾小波莫名其妙地失踪了。于是,性格特别执拗的王淑民便开始了其艰难的寻找丈夫顾小波的历程,小说的标题“找啊找”便来自于这样一个艰难的寻找过程。然而,虽然业已怀孕、行动极不方便的王淑民如同秋菊一般差不多以“上穷碧落下黄泉”的精神千方百计地搜寻顾小波的踪迹,但顾小波却就如一个肥皂泡蒸发了一样一直下落不明。直到三位公安去石墨窑抓赌时意外地发现有人在那儿挖死人,准备往别处搬运,顾小波的失踪之谜方才真相大白。却原来,顾小波早就被砸死在了石墨窑。黑心的矿主为了隐瞒事实真相,居然一人一千块钱便买通了同去打工的四个同伴。而顾小波的四个同伴,其中两位竟然还是顾小波的亲戚,为了一千块钱,居然出卖了自己的良知,不声不响地替矿主掩埋了顾小波的尸体。一边是一千块钱,另一边是良知与亲情,但人性的天平就这样无情地倾斜到了金钱的一边。物化时代人性的冷漠就这样在王祥夫的笔下得到了一种强有力的艺术表现。其实并不仅仅是王祥夫的《找啊找》,与这篇小说差不多同时出现的如陈应松的《马嘶岭血案》等,也都把表现的视野指向了当下时代人性极端冷漠化的事实。那么,到底是什么原因导致了人性冷漠化事实的形成?是人性本恶?抑或干脆就是市场经济物化时代导致的必然结果呢?能够引发读者对上述问题进行深入的思考正可看做王祥夫、陈应松此类作品获致艺术成功的一个明显标志。如果说,《找啊找》旨在凸显当下时代人性冷漠化的现实,那么在《明桂》中,王祥夫便将自己的艺术触觉伸向了权力与人性之间的复杂纠葛。在王祥夫的笔下,明桂是个极丑陋的女人,正如作家在《创作谈》中所言:“人类的

残酷乃在于，女性的文凭似乎就是挂在脸上，漂亮的脸就是大专毕业生乃至博士生，不怎么漂亮的脸也可以是专科，如果长得像本小说中的主人公明桂，那她无论怎么努力也拿不到小学毕业证书。”然而，就是这位“拿不到小学毕业证书”的明桂，却要找一个“既漂亮又有个头”的男人，而她所依仗的除了自己的心计外，便是父亲李书记手中的权力了。正是依仗着父亲的权力，明桂终于如愿以偿地选择了乡联校的老师于国栋做了自己的乘龙快婿。虽然迷恋着漂亮女孩齐新丽，但终究无法抵挡权力巨大诱惑的于国栋在明桂面前的“俯首称臣”很快就让他品尝到了权力所带来的诸多好处，先是妹妹工作调动问题的解决，然后是弟弟住房问题的解决，而他自己，也很快摇身一变成了党办主任。简直很有一些“一人得道，鸡犬升天”的味道了。然而王祥夫的笔触是相当冷酷的，正当于国栋在仕途上蒸蒸日上的时候，明桂的父亲李书记突然遭遇车祸不治身亡，李书记的意外死亡也就成了小说情节的一个根本转折点。于是，世态炎凉的一面便得到了一个淋漓尽致的表现机会。不仅社会上的人很快改变了对明桂的态度，即使是自己的丈夫于国栋，也很快与齐新丽死灰复燃打得火热。这一切均对明桂的内心世界形成了强有力的刺激，这样，她在一天早上把硫酸泼在于国栋脸上也就是顺理成章的事了。应该说，故事的结局很有一些惨烈的味道。于这惨烈的结局中，我们所感受到的乃是权力对于人性所生发出的那种巨大的异化扭曲作用。于国栋的心理世界固然在权力面前发生了强烈的倾斜，但明桂自己心理世界的扭曲变化又何尝不是权力发生作用的结果呢？假如丑女明桂的父亲不是李书记，而只是现实社会中的一个普通人，那所有的故事便不会发生了。在这个意义上，权力的介入对于人性所可能产生的变化，对于人的存在境遇所可能发生的作用，则正可被理解为王祥夫《明桂》这部小说最根本的艺术追求所在。在谈到纯文学与社会担当之间关系的时候，曾有论者写道：“当我们在面对一些重复使用到近乎透支的概念，比如乡村、底层、弱势群体时，往往会因为自身视角的单一，而忽略它们都是一个丰富而驳杂的世界，它们也有自在的、本源的庄严与美。在关注农民、民工等群体生活的困窘与贫乏时，如果对他们精神世界的展示也同样陷入一种困窘与贫乏，这难道还是真正的关怀吗？倡导公共性是应该的，但片面的引申、图解进而以此规范文学创作，会不会是一种对文学丰富性与复杂性的破坏呢？而偏偏是在残雪、迟子建等

人的小说中,我们可以发现敏锐、深刻的个人体验对公共性话题的包容与穿透,而这,有力地支撑了我们对人类生存与文学丰富性的感受与认知。”<sup>①</sup>如果说“敏锐、深刻的个人体验对公共性话题的包容和穿透”确实是一种难得的艺术境界,那么在我看来,如王祥夫的《找啊找》《明桂》这样的作品其实已经明显地逼近或者说抵达了这样的一种艺术境界。

曾有论者指出:“作家应该对生活中的细节具有异于常人的敏感,并有很强的对细节的记忆、加工、组织、营造和驾驭的能力。……小说绝不仅仅是叙事,叙事太容易了,任何一种所谓的报告文学或离退休干部的回忆录,乃至初中女学生为赋新诗强说愁的网络文学,都在滔滔不绝地叙事,但是却很难从那些叙事中找到一个甚至只是零星半点的艺术细节——富有创意的、生气勃勃的、真实的因而也就是具有力量的细节。”<sup>②</sup>确实如此,在某种意义上,我们的确可以说小说乃是一种细节的艺术,一个作家是否具有很强的细节能力乃是衡量这一作家优秀与否的重要标准之一。而本文所谈论的王祥夫则正是一位具有很强的细节能力的作家。可以说,王祥夫小说的艺术成功,在很大程度上乃取决于他所具备的这样一种突出的细节能力。《菜头》中对于“吐唾沫”这一细节的设计,《顾长根的最后生活》中对于顾长根一再地进行自我辩白自我澄清的描写,《旱天雷》中关于孙星的姐姐一再地给孙星打电话以及孙星一再地给相关人等打电话的描写,《杏子》中关于奶奶打孙子贵成巴掌的设计,《民间故事》中关于李芒反复向母亲、大哥、姐姐等人叙述自己要为二哥找工作的描写,等等,均可以被视作这一方面十分突出的例证。然而,对于一位优秀的小说家而言,仅有一种突出的细节能力是远远不够的。就笔者对王祥夫小说的深入阅读而言,作家在其写作过程中还表现出了同样值得充分注意的结构能力和语言能力。先来看结构能力。谈及王祥夫小说的结构能力,我们必须注意到作家不少作品尤其是中篇小说中明显存在着的一种重复现象。所谓重复,就是指作家用差不多同样的话语去不厌其烦地不断叙述同一个事件。比如《顾长根的最后生活》中,顾长根老人曾经先后多达五六次地重复自己是如何发现警察嫖娼,然后又是如何被冤屈的。而在《民间故事》中,李芒也曾多

<sup>①</sup>金理《纯文学果真丧失了社会担当的可能吗?》,载《文汇报》2004年6月23日。

<sup>②</sup>北方《沉甸甸的是生活,更是才华》,载《南方文坛》2003年第6期。

次以差不多相同的话语向母亲、大哥、姐姐们一再讲述自己如何要给二哥找工作一事。在我看来,王祥夫小说中这样一种突出的重复现象颇类似于中国传统戏曲中一种程式化的动作设计。正是在这一次又一次循环往复的重复过程中,形成了某种叙事的节奏感。而也正是在这种不断反复的节奏感中,读者可以逐渐地体味出一种很是耐人咀嚼的悲剧意味来。作家凸显底层民众日常生活的表现意图也因此而得到了一种有力的强化。窃以为,王祥夫小说中这种突出的叙事重复现象其实正可视为作家一种突出结构能力的表征。再来看语言能力。王祥夫是山西作家中少有的具有突出的传统文人气质的作家,这种突出的文人气质首先当然就突出地体现在其小说的语言运用上。就语言运用而言,王祥夫的一大特点便是将儒雅的文人语言与生动鲜活灵动的口头语言的完美结合。这一点在其诸多小说的叙事过程中均有突出体现。但最能体现作家不俗语言能力的,我认为还是他的短篇小说《拆迁之地》。可以说,这是一篇基本上没有故事情节的小说。对于一篇失去了人物与故事依托的小说而言,语言的重要性该有多么突出也就是不言而喻的了。但王祥夫却硬是依托于其不俗的语言功力将《拆迁之地》铺陈得趣味盎然,并没有丧失其可读性。且让我们来阅读欣赏其中的这样一段文字:“是春天的时候人们说要拆迁,那一阵子杏花刚刚开着,白白的,恰又下了一场小雨,杏花便好看,白里边有一点点娇气的粉红,是花萼。再说那小小的杏树叶子一星星一星星地绿了,其实杏花在这时候最好看。”一种不失儒雅之气的散文化的语言就这样凸现在了读者面前,而这,则正是王祥夫一种同样突出的语言能力的有力表现。事实上,也正是依托于作家突出的细节能力、结构能力以及语言能力的存在,王祥夫小说中那样一种明显的底层关怀倾向才真正地得到了一种较为完美的艺术表现。

2003年12月22日

## 有效推进底层叙事的内在化进程

——读王祥夫小说近作有感

底层叙事之成为新世纪以来中国小说界一个重要的文学现象,并且产生了不小的影响力,已经是一种无可争议的客观事实。但是,在大量地阅读底层叙事作品的过程中,我却逐渐地形成了一种不太满足的感觉。那就是,我们的一些作家似乎更多的只是在社会学的层面上理解认识并从事底层叙事写作的。照理说,既然是小说作品,那么,如何更深入地切入人性世界的幽微之处,如何使自己的创作具有更丰富的文学性,就应该成为那些热心于底层叙事的作家真正关注的核心问题。但在事实上,一些作家却把注意力更多地停留在了底层叙事的所谓“政治正确”层面上。所谓的“政治正确”,就是指我们的一些作家总是试图凭借着底层叙事的写作而确立一种道德上的优势。对于他们而言,关注底层这一行为本身的重要性绝对要超过小说写作的文学性。在他们的理解中,好像只要一关注底层,他们自己的作品会身价倍增,就会取得某种相对于那些非底层叙事作品的道德以及艺术方面的优越性。实际上,这样的一种认识,正是一种变相的题材决定论。虽然我们承认文学确有关注底层社会的必要,但对于如此一种明显违背创作规律的观念认识,却也必须保持足够的警觉。除了这种变相的底层叙事优越论之外,底层叙事另外一个值得注意的观念误区,就是一种苦难炫耀症的存在。所谓的苦难炫耀症,就是指一些作家错误地把小说写作当成了炫耀苦难的事情。似乎底层叙事的要旨就是一种对于苦难的竞写,似乎出现在谁笔下的苦难越严重越惨烈,谁的小说作品就会具有更高的思想艺术价值。

正因为底层叙事存在着如上所言两方面的问题,所以,如何在小说叙事实践中有效地克服这些思想艺术弊端,自然也就成了那些底层叙事作家需要认真思考

并将之付诸实践的问题。山西作家王祥夫一向被看做是底层叙事潮流的代表性作家之一,我以为,王祥夫近期陆续推出的中短篇小说,尤其是其中的一些短篇小说,确实已经在很大程度上努力克服着底层叙事小说的上述弊端。王祥夫在如何扎实有效地推进底层叙事小说的更加内在化,在如何强化此类作品的文学性方面所作出的积极努力,理应引起理论批评界的高度注意。

中篇小说《我本善良》讲述的其实是一个相当凄惨的故事。马来亚和吴美芳都是下岗工人,他们原来都在农机厂上班,是同一个师傅带出来的师兄妹。故事的起因是,吴美芳的大儿子翔宝为了救马来亚的儿子而把自己的命给搭上了。按照常理,如此一种舍己救人的行为绝对应该得到社会的褒扬,被救者的家庭也应该为此而感激不尽才对。然而,由于有当下时代可谓是无孔不入的市场消费意识形态的强力介入,这一切本该美好的东西最终却变得特别丑陋。因为我们所置身于其中的已经是一个把金钱作为唯一衡量标准的所谓市场经济时代,所以舍己救人的行为自然也就与金钱挂上了钩。一个人的生命到底值多少钱?翔宝的舍己救人行为到底能够兑换来多少钱?围绕翔宝救人所发生的赔偿问题,就这样成为了王祥夫这个中篇小说的叙事焦点所在。在吴美芳看来,人的生命是最可宝贵的,自己的儿子既然为了救马来亚的儿子而献出了生命,那么,让马来亚为此而赔偿三十万元人民币就是天经地义的事情。然而,虽然马来亚对于翔宝的舍己救人行为确实心存感激,但对于同样是下岗工人的他来说,吴美芳坚持索要的三十万元,无疑是一个足以使自己倾家荡产的天文数字。就这样,一种舍己救人的高尚行为,最终演变成了一场可鄙的金钱交易。一方坚持索要高额赔偿,另一方却又怎么也拿不出这样的赔偿金额。吴美芳与马来亚这两位同门师兄妹,自然也就成了尖锐对立的矛盾双方。

需要引起我们高度注意的是,正是在如此一种激烈对峙碰撞的过程中,吴美芳的人性世界开始发生着一种微妙而可怕的倾斜。在没有能够如愿以偿地得到自己所期望的赔偿金之后,一种极端的报复心理迅速占据了吴美芳的心灵世界。既然自己的儿子白白地付出了生命的代价,那为什么就不能够让马来亚也付出同样的代价呢?为什么就不能让马来亚也尝一尝丧子的滋味呢?恐怕正是在如此一种心理的支配之下,身为马强干妈的吴美芳最后居然丧心病狂地把幼小的马强

诱骗到了一个废弃已久的大水箱中毙命。而吴美芳自己,也由此便彻底完成了由一位救人者(之所以说吴美芳是救人者,是因为她儿子翔宝的舍己救人行为,乃是吴美芳所一力催促的结果)向一位杀人犯的位置转移。因此,在某种意义上,我们完全可以说,王祥夫的这一中篇小说根本揭示的,正是吴美芳如此一种反差极大的心理变迁过程是怎样发生的。应该说,王祥夫的这个小说中,虽然同样有对于苦难的描写与显示,但作品最值得注意的地方却在于作家于苦难人生的展示中把自己的笔触深深地探入了人性世界的复杂之中。“人是个什么东西?人到底是个什么东西?”我们注意到,在吴美芳已然酿成人生大错之后,早已心慌意乱的主人公曾经如此三番五次地扪心自问。从根本上说,小说是一种关乎人性的艺术形式。当王祥夫让自己笔下的下岗工人吴美芳不断地扪心自问“人是个什么东西”这一问题的时候,透露出的其实正是王祥夫自己小说写作主旨正在于对这样一个根本问题的追问与思考。就这样,虽然也有对于人生苦难的描写与表现,虽然也强有力地凸显着底层民众日常生存的艰难,但对于吴美芳内心中善与恶两种力量交织冲突状态的准确捕捉与呈现,却使得王祥夫的笔触已经格外有力地抵达了人性的隐秘处,已经在推进底层叙事的内在化方面取得了明显的进展。

然而,虽然王祥夫的笔下也确实有如同《我本善良》这样堪称优秀的中篇小说,但从小说文体的意义上,我始终认为,王祥夫其实是我们当下这个时代一位少见的优秀短篇小说作家。虽然王祥夫本人曾经有过长中短篇各体小说样式的积极尝试,虽然说我的说法未必能够得到祥夫兄的认可,但从我自己的阅读体验出发,我却坚持认为自己的这种看法还是相当合理的。这一点,不仅可以由他那篇鲁奖的获奖作品《上边》得到强有力的印证,而且,从作家近期的一系列短篇小说来看,我觉得,王祥夫的短篇小说真的是越写越内在精到了!比如,《塔吊》一篇。王祥夫《塔吊》所描写表现的,实际上也是当下小说中我们早已司空见惯了的底层民众受侮辱受损害的故事。因为葛生和杜老师之间有着很好的师生情谊,所以成了包工头之后的杜老师就把葛生从村里边弄到工程队里来开塔吊。同样是因为葛生在工程队开塔吊的缘故,所以他那位漂亮的女友红豆也进入了工程队,在工程队的厨房里做饭。然而,没有想到的是,虽然葛生和红豆都忠实于对方,都为对方保留着童子身,但杜老师却凭借着老板的权势硬性地占有了红豆的身体。应该

说,一直到这个时候,王祥夫的故事与同类小说中的故事也都还是大同小异的。真正值得注意的,乃是发现杜老师欺辱行为之后葛生的反应。“他从小就那么听杜老师的话,杜老师让他做什么他就做什么,说去买烟就买烟,说去买酒就买酒,说让他做什么他就做什么。说要他为杜老师牺牲了他也许马上就会把自己为杜老师牺牲了。”正因为如此,所以此时的葛生也就只能是顺乎惯性地忍气吞声了:“这话是什么意思呢?真是让人说不清,但这句话对葛生产生了无限的魔力,葛生不再说什么了,那魔力已经把他牢牢定在了那里。”葛生不仅没有表现出任何反抗的意向来,而且还顺从杜老师的安排,不无被迫地同时和杜老师招来的两个女人发生了性关系。然后,就是杜老师和红豆一起爬上塔吊去发生关系。接下来,就是“没人知道杜老师带着红豆到塔吊上边开飞机去了,也没人知道这飞机后来把红豆送到了什么地方?”

就这样,面对着强大的杜老师,面对着异己的城市,葛生和红豆只能无奈地承受不幸命运的捉弄。面对着失去自尊的凌辱,他们甚至于都没有作出一丝一毫的反抗举动来。在无奈地失去了心爱的红豆之后,仍然在半空中开着塔吊的葛生只能一边默默地思念着不知所终的红豆,一边“用那面小镜子久久地晃自己,让镜子上的反光晃得自己睁不开眼,让镜子上的反光晃得自己泪流满面!”葛生和红豆自然是十分相爱的。然而,在强大异常的现代城市里,作为打工者的他们所必然要承受的,正是这样一种物质与精神的双重剥夺和双重凌辱。与同类小说相比,我以为,王祥夫的特别之处,主要体现在对于他们被剥夺凌辱之后精神状态的表现上。按照常理来说,既然自己心爱的女友被老板欺辱了,那么,葛生无论如何都要有所反应,最起码也应该愤怒一番的。然而,事实上的葛生却显得相当平静,甚至于表现得有些麻木。除了屈从与默默垂泪之外,可以说葛生什么都没有做。在我看来,正是如此一种处置方式,才显示出了王祥夫的思想洞察力与艺术智慧。这样的一种处置方式所充分说明的,正是葛生一种非常严重的精神屈辱状态。王祥夫的小说中自然表现着强烈的社会批判情怀,但在批判不合理社会现实的同时,能够把如同葛生这样被侮辱与被损害者的精神痼疾如此尖锐真切地揭示出来,正是这一小说超乎于一般底层叙事作品的不同寻常处。

再比如《发愁》。与《塔吊》相比较,王祥夫的这个短篇小说处理得无疑要更加

隐晦也更加内在些。浮现出来的表层故事,与隐藏于显像故事背后的深层故事,二者之间构成的,正类似于海明威所谓冰山一角与整座冰山之间的关系。从表层的故事来看,作家通篇所叙述的不过是一个下岗女工与另外一位绰号叫“废物”的男人之间简直就是无聊琐碎的日常生活情景。最焦点的故事序列,也不过是这两个人物围绕一只猫所发生的种种并非激烈的争执。本来,为人物命名是很简单的事情,但王祥夫却采取了搁置一种命名的方式。在我看来,如此一种命名方式的刻意采用,正是为了加强作品本身更大的社会覆盖面。那么,一只普通不过的猫,却又为什么会引起这一对男女的注意呢?却原来这是一只看似怀孕了的猫。某种意义上,我们完全可以说,正是猫的“怀孕”这件事,强烈地吸引住了这位下岗女工。因为,下岗女工自己也已经孕在身了。请注意,在《发愁》这篇小说中,举凡一些关键性的事件细节,王祥夫都是以极隐晦的方式暗示而出的。比如,女人的怀孕就是如此。小说开始不久,就冒出了比较突兀的这样一句话:“但她不知道那件事究竟是不是和废物做的?”什么事呢?是什么事令女人如此烦躁不安呢?只有在那只猫出场之后,我们才约略知道了事件的端倪所在。“她吃了一惊,她发现这是只怀了孕的母猫,肚子很大,好像是马上就要生了。她摸摸自己的肚子……”,很显然,正是摸肚子这一细节透露出了女人已经有孕在身这一事实。

然而,关键的问题在于,这个时候的女人,其实是不能够怀孕的。必须再次强调的是,关于女人基本生存状态的揭示,王祥夫所采取的依然是隐晦的暗示方式。女人之所以会稀里糊涂地怀孕,是因为经常酗酒的缘故。那么,她为什么要酗酒呢?“她惹上酒瘾是她没了工作那年的事,心情特别的不好,再加上自己男人跟人跑了,她的心情就更坏,后来她就找到了酒,发现酒可以给自己快乐,人们都说这不能怨她,她在纺织厂一干就是十多年,忽然一下子就没事做了,要是有事做,她肯定不会喝酒。”必须承认,这一段叙事话语,对于我们理解王祥夫的这篇小说是十分重要的。正是从这段话中,我们了解到女人其实是一个被丈夫遗弃了的下岗女工。凭此,我们也才能够进一步断定王祥夫的《发愁》其实是一篇关注表现底层民众精神状态的底层叙事作品。一个值得思考的问题是,既然丈夫已经跑了,那么,女人又怎么可能怀孕呢?从叙述者闪烁其词的叙述中,不难判定致使其怀孕者只能是“废物”。那么,女人与“废物”之间又是怎样的一种关系呢?虽然作

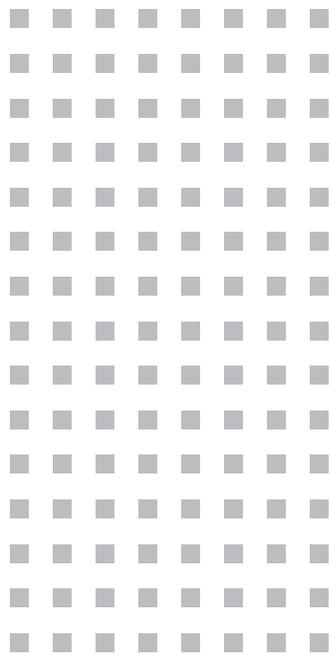
家对此并没有作出明确的交代,但我们却可以约略判断出,他们之间应该是雇主和保姆的关系。因为下岗后的苦闷,所以女人开始酗酒,又由于酗酒的缘故,所以女人才会稀里糊涂怀孕,一位单身的女性居然有孕在身,所以才会焦虑发愁,小说的标题显然正是由此而来的。

正如同我们认定《塔吊》的值得肯定处在于对葛生们精神痼疾的深刻洞察和揭示一样,《发愁》的价值也主要体现在王祥夫对于底层民众精神茫然的艺术表现上。“她想要是让自己不发火最好就来一口,她找到了这个理由,这个理由让她去了厅里,她拿起那个白酒瓶子就往嘴里喝了一大口,她忽然觉得不是那只小猫很可怜而是自己可怜。”女人之所以格外地关心那只大肚子的猫,从根本上说,乃是因为自己也同样有孕在身同病相怜的缘故。其中,“她忽然觉得不是那只小猫很可怜而是自己可怜”这一句话,读来令人感到痛切无比。一方面,你当然不能说女人对猫的关注是在作秀,但在另一方面,关怀猫的内在出发点却又确实和女人的怀孕有关。所以,女人对猫的情怀固然是一种悲悯,但却更可以被看做是一种自我悲悯。然而,令人称奇的是,小说到最后居然发生了一个峰回路转,实现了一种情节突转。这就是说,到了最后,女人才发现,其实那只猫并不是一只怀孕的母猫,而仅仅是一只大肚子的公猫而已。猫可以由母猫变成公猫,那么,女人自己所面临的现实问题却又该怎么办呢?!“‘我要是那只猫就好了。’她对屋里的废物说,‘你知道什么?你是个废物!’”一种强烈的精神焦虑,就此而得以浮出水面。人非猫,受到不公平现实伤害的女人,只能继续独自品尝生活的苦果,只能独自面对人生的苦难。也正是在这个意义上,我们才认为小说的结尾是特别鞭辟有力的。“怎么回事!你到底是怎么回事!”这既是女人面对猫发出的诘问,更是面对自己的苦难人生发出的强烈诘问。这其实是女人从自己的悲惨遭际出发,对于这个消费主义意识形态大行其道的不合理社会所提出的强烈质疑和批判。这样一种诘问的提出,带有突出的形而上思考的意味。在一篇只是表现下岗工人悲惨遭际的底层叙事小说中,能够借助于人物的话语顺利抵达如此一种形而上的人生思考层面,当然就意味着王祥夫已经在很大的意义层面上实现了对于一般底层叙事小说的思想艺术超越。

实际上,并不仅仅只是我们这里已经具体分析过的《塔吊》与《发愁》,王祥夫

近期的其他一些短篇小说,比如《澡堂就不是游泳的地方》《为什么不去跳舞》《桥》等等,也都属于思想内涵深刻艺术品质精到的底层叙事小说。唯因篇幅所限,我们在此无法一一论及。总之,在当下时代的短篇小说领域,王祥夫绝对是一位难得一见不容忽视的优秀短篇小说作家。如果说底层叙事确实是当下时代极其重要的一种文学创作思潮,如果说底层叙事思潮也确实存在着底层叙事优越论与苦难炫耀症的思想艺术弊端,那么,王祥夫通过自己的一系列中短篇小说写作实践,在克服底层叙事弊端方面所作出的有效努力,就绝对应该得到文学界的高度注意。虽然说条条大路通罗马,虽然说克服底层叙事弊端的方式绝不仅仅只有如同王祥夫这样一种方式,但王祥夫在有效克服底层叙事弊端,在扎实推进底层叙事内在化过程中所取得的成绩,却理应对其他一些有志于底层叙事的作家产生积极有效的启示作用,理应得到文学界的高度认识与评价。

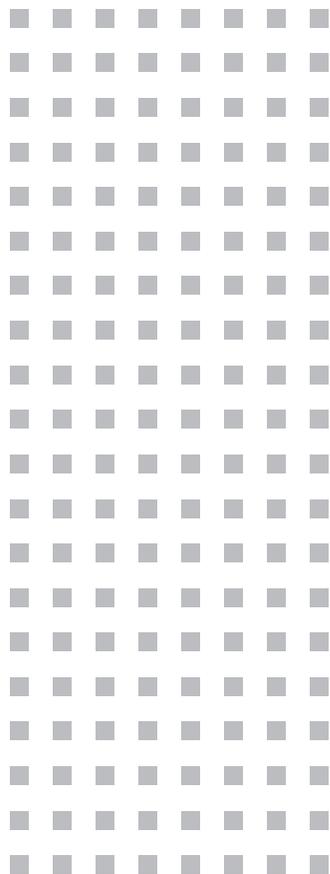
2010年7月6日



多声部的文学交响

DUOSHENGBUDEWENXUEJIAOXIANG

◎ ——— 扫 描 ———



## 李锐传略

作家李锐于1950年9月出生于北京,就在他出生前不久,一个全新的人民共和国刚刚诞生在了这块古老的土地上。李锐的父亲是刚刚成为执政党的中国共产党内的高级干部。为了这个新生的人民共和国,李锐的父亲和他的同志们刚刚完成了一场伴随着血与火的革命斗争。虽然李锐曾经否认他后来的第一部长篇小说《旧址》中所主要描写的“李氏家族”就是自己家族的故事,但他同时却也承认其中确实“有一点”自己家族的影子<sup>①</sup>。其实,无论李锐自己承认与否,《旧址》中明显存在着李锐自己家族的影子这一点都是一种客观的事实。“李京生”是李锐自己,“李乃之”是李锐的父亲,而“杨楚雄”“李紫云”便是李锐的姑夫姑母。在谈到《旧址》的写作时,李锐曾经写道:“从小的方面说,这部长篇小说是从我姑姑的一封信开始的。这个姑姑是1949年跟着姑夫去了台湾。在将近四十年的时间里,她和我们家断绝了音讯。当年,我的父亲是中共地下党的负责人,而我的姑夫是国民党的中将军官。”<sup>②</sup>在这个意义上,虽然我们无法读到李锐关于自己父亲的真实叙述,但他在《旧址》中塑造的李乃之这个人物便殊几可以被理解为李锐对生身父亲的一种真切描写。“这一天,李氏家族中唯一的一个成年男子没有面对行刑队,他的名字叫做李乃之……当年李乃之曾做过一任中共地下党银城市委书记,以后又升任过省委书记。此刻,他完好的额头戴着一顶美式的呢制鸭舌帽,正带领着新中国第一个拖拉机手训练班的第一期毕业生,在北京东郊坦荡的原野上驾驶着‘斯大林55’型拖拉机,在震耳欲聋的马达声中翻开新中国的沃野。”“后来,当李乃之终于出息成了北京城里的高级干部时,李紫痕却固执地留在牌坊街的李

<sup>①②</sup>李锐《关于〈旧址〉的问答》,载《当代作家评论》,1993年第6期。

家老宅里。李乃之像供养母亲一样每个月按时把钱寄给姐姐，十几年如一日未敢有误。”“在许多年的时间里，当李乃之和他的同志们以革命的名义发动起一次又一次的急风暴雨，灭绝了这个家族，从这座城市的各个角落里铲除掉这个家族之后，人们终于发现，他们所做过的一切，原来竟是造就了一个传说。”由以上的叙述话语中，我们便不难获得关于李锐父亲的某种直观印象。

李锐虽然出生于北京，但他的祖籍却是四川的自贡。或许是由于某种业已渗入血液之中的地域因素潜在影响的缘故，当我们面对生活中的李锐的时候，或者当我们阅读李锐饱蕴着诗情的语言文字的时候，便总能感觉到一种南方灵异气息的存在。在散文《八姑》中，李锐曾经写下了自己重返故乡自贡时的感觉：“为了八姑我回到家乡四川自贡。带了一架相机，一路上不断拍照：照杜甫草堂，照朝天门码头，照长江三峡，照自贡的淦溪河，照半边街，照那些古老高耸的盐井的井架，照李氏祠堂，照门前的石狮，照那片‘文革’中被砸了牌坊、砍倒古槐后留下的空地，照卖砣砣牛肉的小贩，照从校门里雀跃而出的孩子们……我一心只想把家乡给八姑寄去。”或许正是这一次许多年之后对于故乡的回访激发出了李锐对于历史，对于那消逝已久的亲人的生命，对于挣扎碎裂于无理性的历史长河之中的人性进行深入探究的强烈欲望：“这次家乡之行，让我在短短的几天之内，在一回首之间，看到了千百年的历史，看到了许许多多生命在这无理性的历史的浊流中的泯灭。可我那时只有感受，只有许多很深很难言说的感受。我只要一闭上眼，就会看见那条穿城而过的小河，看见那些破败不堪的旧屋旧院，我知道它们曾经有过往日的辉煌和衰败，知道我的许多亲人的生命就消耗在那些辉煌和衰败之中。……面对着历史，人到底是什么？面对着时间，生命又到底是什么？……现在回想起来，那难以言说的一切，成为了我小说的基本的内核，成为了我倾诉自己的动力。”<sup>①</sup>自此，李锐的故乡，那个盛产井盐的自贡便以“银城”的形象而走入了李锐的小说世界之中，而“银城”，也就自然成为了除知青生活之外，李锐的另一个重要的文学想象的诗意之源。李锐被批评界普遍概括为“新历史小说”的两部重要长篇《旧址》与《银城故事》所书写的便是发生在“银城”的历史故事。

李锐的童年是在北京东郊一个被叫做“红房子”的农场中度过的。“我是在一

<sup>①</sup>李锐《关于〈旧址〉的问答》载《当代作家评论》，1993年第6期。

个农场的院子里长大的，……农场大院的四周是一圈水渠，水渠的边上是一圈茂密的紫穗槐，一到夏天，浓绿的槐叶里就挂满了黑紫的花穗。风墙一样的树丛包围着许多房子，拖拉机站、奶牛场、马号、填鸭场、小学校、礼堂、水塔，还有一个吊在架子上的大铁钟，每到上下班的时候，就有一个叫张大爷的老头，用铁锤把大铁钟敲得很响很响。在上学以前，我从来没有离开过这个大院子，哥哥也没有离开过。这个鸡鸣马嘶的大院子里就是我们的世界。”少年时的李锐格外调皮，曾经和哥哥一起闯过不少祸，也因此而挨过不少父亲的打，但他的童年却又是十分快乐的，这一点在其中篇小说《红房子》中得到过极灵活生动的艺术描绘。之所以认定《红房子》是一部带有明显写实色彩的中篇小说，是因为小说中所记述的许多人与事都曾在李锐的散文中得到过印证。《红房子》中写道：“妈妈一连生了我们姊妹九个，上边四个姐姐，从哥哥开始，下面的五个都是男孩。到家里来的客人们，总是惊叹着‘真不少’！”散文《八姑》中则有这样一句话：“父亲母亲是戴着种种的罪名死去的，他们死后，又留下我们九个孩子继续承担那些夺去了他们生命的罪名。”《红房子》中说：“爸爸是四川自贡人，自贡素以盛产井盐而闻名天下。”李锐的祖籍则正是四川自贡。在散文《难题》中，李锐写道：“在我写的所有小说中，女儿只喜欢《红房子》，那里面写的都是童年的回忆，是一个和女儿现在年龄相仿的小男孩儿的故事。”然后是李锐与女儿一段令人心悸的对话：“有一次，在一连串的问题之后，小东西突然停下来感叹：我要是也住在红房子里玩多好呀……一句话搅得心里热辣辣的，一阵翻涌……只好说：‘泡泡，这不可能。’‘为什么？’‘因为这是爸爸小时候的事情，连爸爸自己也回不去了……’”由以上的对比描述即可证明《红房子》里记述的其实正是李锐自己的童年往事。“农场正门的对面是一个很大的葡萄园。一条铺了炉渣的路把葡萄园从正中间分成左右两半。路的两侧种的全是高大挺拔的钻天杨，一棵紧挨一棵，排成一条绿色的胡同。……到葡萄开花的季节，这路就仿佛浸在了蜜里，浓郁的香味裹着树，裹着草，裹着路，也裹着每一个行人。有时一阵轻轻的风会把这香味儿一直送到农场的大院里来，人们就要禁不住朝葡萄园那面望去，赞叹道，‘嗨！’”少年李锐就和他的兄弟姐妹以及其他小伙伴们一起生活在这样一个美如仙境的农场中，如其他童稚少年一般，在这个笼罩着大自然美好气息的世界里，一呈自己的天性：“我们这一伙儿在哥哥的带领下，捅

马蜂窝,找野葡萄,逮蜻蜓,到马号偷料豆,到养殖场看海狸鼠,干什么混在一块儿。”如果我们认定李锐之《红房子》叙写的是作家所经历过的童年往事,那么另一部中篇《运河风》中所描述的则正是李锐中学时期的生活情形。在《运河风》中,李京生这个人物第一次出现在李锐的小说世界中,这个很显然可对应于李锐自己的人物后来还出现在他的长篇小说《旧址》和《万里无云》之中。李锐所就读的中学是杨闸中学,而《运河风》中李京生所就读的中学则是瀑闸中学,杨闸、瀑闸,一字之差,其中暗示的意味是异常显豁的。也正是在这个意义上,对《运河风》的阅读将使我们对李锐曾经有过的充满青春的骚动与不安的中学生活有某种相对真切的了悟和把握。

1966年,年仅十六岁的李锐初中毕业于北京杨闸中学,按照正常的人生逻辑,李锐应该升入高中以继续自己的学习生涯,然而,史无前例的“文化大革命”的发生却从根本上改变了他的人生轨迹。稚气未脱的热血青年李锐自然积极地投入进了这场轰轰烈烈的“革命”之中。还是在散文《八姑》中,对于自己的十六岁,李锐曾进行过这样的一种生动描述:“‘文化大革命’开始的时候我不满十六岁,和所有出身‘红五类’的同学们一起,沉浸在极度的兴奋和喜悦之中。那时候已经有一个新的理想替代了用冲锋枪去解放台湾这样的理想。一个满腔热血和希望的年轻人,竟能有幸参加‘伟大领袖毛主席亲手发动和领导的无产阶级文化大革命’,能把青春奉献给这个伟大的事业,并最终成长为‘无产阶级革命事业的接班人’,这实在是一个人间最完美、最壮丽的理想!于是,我和我的同代人,就为所有这些最庄严、最正义、最神圣的名义,毫不犹豫地奉献出最真诚、最纯洁、最火热的青春。不遗余力地去‘破四旧、立四新’,去‘横扫一切牛鬼蛇神’,并且以革命的名义到处串联,免费游遍全国。”应该说,李锐的这种经历是他们那一代人都共同拥有过的,我们曾经不止一次地在别人的书本上读到过类似的描述。然而,由于李锐特殊的家庭出身,他很快就失去了继续进行这种“革命”的权利:“但是很快就用不着我的‘奉献’了。不久我就因为父亲的种种罪名而变成了革命的对象,成了出身不好的‘黑五类’。毛主席送给我们这类人一个专用名词叫做‘可以教育好的子女’。”(《八姑》)虽然李锐没有具体描述过自己成为“黑五类”之后的不幸遭遇,但我们却不难推测出这一事件给李锐的精神世界所造成的那种足可以“巨大”称之

的沉重打击。这大概是李锐在他的人生历程中初次遭逢的第一次巨大打击,这样的打击应该在他的心灵深处留下了某种难以磨灭的深刻印记。在我的理解中,这一事件的发生意味着李锐的人生发生了一个重要的转折,这一转折对于李锐的意义颇类似于“科场案”对于鲁迅先生所产生的影响。如果说“科场案”的发生使少年鲁迅开始饱尝世态炎凉,开始逐渐地体验并意识到人生的艰难与人世的凶险莫测,并使他幼小的心灵变得越来越敏感的话,那么由“红五类”而变为“黑五类”这一事件的发生便意味着李锐的心灵开始走向早熟。在某种意义上,可以说李锐后来之所以能走上文学创作道路,与这一事件所促成的李锐的早熟是存在着某种内在紧密联系的。关于自己当时的思想精神状况,李锐后来在《无言者的悲哀》一文中曾有过相当深入的反思:“可回首往事的时候,我不能把自己算成是一个局外人,我是一个无法逃避的当事者。尽管‘文化大革命’开始那一年我只有十六岁。可三十年前,我曾经是一个十六岁的红卫兵。尽管后来我变成了‘可以教育好的子女’,在经历了被抄家和被批斗之后,又经历了父母双亡,但这都不能改变我曾经是一个红卫兵。”当许多人都以“黑帮”或“准黑帮”来进行自我辩解的时候,李锐却没有轻易逃避或推诿自己所应承担的那份历史责任,却对于自己曾经是一个红卫兵的事实进行着严格的自我剖析:“我不能告诉我的女儿说,她的爸爸是当年那场历史运动中的英雄,像一些人说的那样‘青春无悔’。我更不能告诉我的女儿说,她的爸爸是一个‘可以教育好的子女’,是一个插队知青,是一个父母双亡的无辜的受害者。我一直在想,我到底应当怎样才能向她讲清楚这件事?我到底应当承担怎样的责任?”在某种意义上,正是因为李锐对于自我,对于“文革”所一贯持有的这样一种反思立场,才决定了在李锐的诸多作品中都明显存在着的对于“文革”的深度追问与艺术呈示。

1969年1月,李锐离开北京到山西极其贫困的吕梁山区插队落户。虽然由于有着由“红五类”变为“黑五类”的生活经历,可以在一定程度上减缓红卫兵运动的退潮对于自己心灵世界所形成的强烈冲击,但在李锐的内心深处,其实是存在着与其他同代青年一样的理想失落情绪的。正是在这样双重失落情绪的笼罩之下,李锐开始了自己的知青生涯。按照李锐后来的追忆:“其实,我也想留在北京。可我的家长那时候住在牛棚里,不可能为我到学校来申辩;而我自己也不单是为了

响应‘伟大号召’才报名下乡的,心里一直有一种要证明自己的念头。到底要证明什么?我也说不清楚。”就是带着这样一种颇有些复杂的念头,李锐踏上了自我人生中一段新的历程:“我们这一批同学是1969年1月12号离开北京的。一趟专列拉着我们从北京到太原,到临汾。换卡车,上吕梁山,到蒲县。住东关车马店,再换马车,马车拉行李,人在后边跟着,下坡的时候车闸一拉,像牛吼一样的怪叫声震耳欲聋,在弯弯曲曲的河谷里能传出十几里地去,晃晃悠悠上坡下坡一整天走了60里,傍晚时分到地方了。沿着官道拐过一个山嘴,我们看见自己要去的村子了,我们看见念叨了一路的邛家河。”(《插队趣闻三则》)对于一直生活在城市中的李锐而言,吕梁山区的艰苦生活是一种全新的人生体验。虽然李锐的童年是在北京东郊的农场度过的,对于乡土田园并不怎么陌生。然后,贫瘠的吕梁山与京郊的农场是绝对不可同日而语的。对于这一点,李锐曾在《“锄禾日当午”及其他》中有过真切的揭示:“从打幼儿园时代起就知道了‘劳动光荣’这码事。后来到吕梁山当了农夫,六年如一日天天劳动。面朝黄土背朝天的当儿,一点也不觉得‘光荣’,只盼着一片阴凉和快点收工;下连阴雨最好,那样队长就不吆喝上工,自己就可以看书、打牌、吹口琴,捎带着想想号召我们来‘光荣’的人,为什么他自己不‘光荣’。再后来离开吕梁山了,却又忘不了吕梁山,慢慢才又想到八亿数千万的人,世世代代面朝黄土背朝天实在是一种残忍,而不是一种光荣。”在李锐质疑并否认“劳动光荣”的言词背后,我们完全能够体会得到来自大城市的知青们在邛家河所从事的农业劳动达到了怎样令人难以忍受的繁重程度。因此,当有人指责知青和世世代代的农民相比,“你们受得这一点苦算得了什么”的时候,李锐才会写下这样的愤激之辞:“是的,被世世代代绑在土地上的农民是痛苦的,而且是难以言说的深重的痛苦。但是,颠沛流离飘落四方的知青们的痛苦也是痛苦。从某种意义上讲,因为他们是‘知识青年’,因为他们是离现代文明更接近一点的城市人,他们对痛苦的承受能力就更弱,他们对痛苦的感受能力就更敏锐。一双满是老茧的手可以从容地对付劳作,而一双捏笔管的手稍事摩擦就已经鲜血淋漓了。”(《痛苦的不同》)然而,对于李锐这一知青个体而言,在当时要承受的还并不仅仅是上述这种知青共有的痛苦,而且还要承受双亲接踵而逝的痛苦:“插队的第一年母亲去世了。隔了一年父亲也死在江西的‘五七’干校的‘牛棚’里。父亲母亲是戴着

种种的罪名死去的，他们死后，又留下我们九个孩子继续承担那些夺去了他们生命的罪名。”在长篇小说《旧址》第十四章关于李乃之惨死于江西“五七”干校情形的描写中，可以使我们大概地对李锐父亲去世时的境况有所了解。完全可以想见，当这一系列打击相继降临到李锐身上的时候，李锐的心境该有多么无奈和凄凉。当一个人处于极端痛苦的境地且这个人还具有一定的写作天赋的时候，文学写作便往往会成为其宣泄内心痛苦的有效渠道。置身于只有十一户人家的邨家河小村的知青李锐大约便是在此种心境中开始了自己最初的文学写作的。在散文《范素云》中，李锐曾这样描述自己当时的写作情形：“那年冬天同学们都回北京了，只有我一个没走，我在我那间没生火的冻屋子里，发着疯地要弄出一篇小说来。不生火不是不怕冷，是没钱，买不起焦炭。”这一年是1973年。应该承认，李锐确实有着某种过人的文学天赋，并没有遭遇太多的曲折，他就在《山西群众文艺》1974年第2期上发表了自己的小说处女作《杨树庄的风波》。这是一篇表现农村阶级斗争的短篇小说，虽然未能脱当时文坛流行主题的窠臼，但它的问世却又确实证明了李锐的文学才能，标志着李锐小说创作的正式起步。就在李锐的小说处女作发表之后的第二年，他被招工离开了邨家河，成为了临汾钢铁厂的一名工人。长达六年之久的农民（或曰知青）生活就这样画上了句号。由于有过这样的一段人生经历，所以李锐自然被划归到了知青作家的行列之中。知青作家，是批评界对于一批像李锐一样有着大致相近的年龄与经历的作家的一个特定称谓。作为一个知青作家，李锐曾在《生命的歌哭》一文中有过这样颇有些愤激的表达：“苦难并非是文学的必修课，我最不爱听的一句话就是‘是文化大革命造就了你们这一代知青作家’。照这个逻辑，只有地狱才是所有艺术的摇篮。说这种话的人，不懂得什么叫文学，更不懂得什么叫苦难。”李锐的这番话自有他的道理，我们当然也理解李锐之所以会如此这般愤激的原因。然而，一个不可否认的事实却是，李锐后来许多极优秀的小说作品的写作，与他的那种知青生活的经历和体验，存在着某种难以割舍的紧密联系。虽然绝不能说是“文化大革命”造就了李锐这一代知青作家，但正是那个特殊的时代使李锐们有了深入了解中国乡村与中国农民的机会，才给李锐们带来了某种底层生活体验。在这个意义上，则完全可以说，正是李锐长达六年之久的知青经历为他后来的小说写作提供了一种重要的进行文

学想象与创造的诗意之源。正如李锐所言：“如果不是曾经在吕梁山荒远偏僻的山沟里生活过六年，如果不是一锹一锄地和那些默默无闻的山民们种了六年庄稼，我是无论如何也写不出这些小说来的。”<sup>①</sup>很难想象，没有这样的一种经历，李锐会在进入1980年代之后陆续创作出如《厚土》《无风之树》《万里无云》这样关于吕梁山的优秀小说来。

1975年，李锐告别了生活长达六年之久的邸家河村，进入临汾钢铁厂，成了一名工人。从进入临钢到离开临钢，李锐的工人生涯只有短短的两年半时间。从李锐后来的小说写作情形来看，这两年半的工人生涯并未在李锐的内在精神上留下某种很深的痕迹。由于早在离开农村前就已经开始了自己的小说写作，所以在这两年半的工人生活中，李锐的主要精力其实都投入到了文学创作之中，李锐的最初一批小说比如《月上东山》《五人坪纪事》《霉霉的儿子》等便创作于这个时期。李锐这一时期勤奋写作的成绩引起了当时在省文艺工作室（省作协的前身）主持工作的老作家西戎、马烽的注意，在他们的努力下，李锐于1977年由临钢调入《汾水》（即后来的《山西文学》）编辑部工作。关于这一次工作与生活的变动，李锐曾在散文《画家和他的妻子》中有过概略的叙述：“那时候‘文革’刚刚结束，我刚刚调入编辑部。那时候的作家协会不叫作家协会，也不叫文联，叫文艺工作室。那时候的人都是刚刚从‘文革’的恐惧中走出来，都还有点战战兢兢的。”进入编辑部工作之后，李锐的创作环境有了明显的改观，他一边做着繁忙的编辑工作，一边仍然刻苦地坚持着业余创作。在可以被界定为早期创作的这个写作阶段，李锐所集中反映的主要是农村生活和青年生活，他这一阶段创作的小说基本上收入了1985年由北岳文艺出版社出版的小说集《丢失的长命锁》之中。《丢失的长命锁》是李锐出版的第一部小说集，著名老作家胡正为这本小说集撰写了热情洋溢的序言。于今重读当时被收入“山西青年文学丛书”之中的这本《丢失的长命锁》，李锐创作上的不成熟是一目了然的。李锐此时的创作很显然受到了“山药蛋派”的影响。力求以朴实生动且又带有明显地域色彩的农民式口语，以颇为曲折完整的情节去反映农村的生活，而且更侧重于叙写山区农民对新生活的渴望和追求，是李锐早期小说写作最突出的艺术特征所在。很显然，这个时候的李锐，还处于艰苦的

<sup>①</sup>台湾洪范书店版《厚土》后记《生命的报偿》。

艺术摸索阶段,基本上笼罩在前辈作家创作的艺术阴影之下,他还没有能够找到最适合自我个性的艺术方式与艺术风格。

但就在《丢失的长命锁》出版的1985年,李锐的创作已经在酝酿着一种深刻而重要的变化。这种变化的端倪最早就表现在他的中篇小说《红房子》之中。《红房子》是一部艺术特质与小说集《丢失的长命锁》风格迥异的中篇小说,在这部具有明显写实特征的小说中,李锐将自己的笔触深深地探入了曾经的童年生活之中,如批评家李国涛所言,营造出了一个“天真”的世界。在《李锐的气质和艺术》<sup>①</sup>中,李国涛曾对《红房子》有过一语中的的恰当评价:“而《红房子》是为读者创造了一个‘天真’的世界,这里虽然透露出某些哀伤,然而多情又温暖的。有无穷无尽的事件、情绪,令人神往。这篇小说有一定的自传成分,但是情节上的虚构还是不少,……就是说,这是地道的小说。它有点‘纪实文学’的调子,给人以强烈的真实感。而事情是侃侃叙来,毫不费力。看来似乎不讲究技巧,而一切都十分妥帖自然,很有韵味。不妨再借一个词来说吧,有点‘神韵’。”差不多与《红房子》创作于同一个阶段,同样显示出李锐艺术蜕变征兆的,是另一部中篇小说《古墙》以及短篇小说《野岭三章》。《古墙》是李锐几赴雁北的平朔煤矿工地采访体验的结果。在这篇小说中,李锐颇为刻意地设计了工程、农村与考古队三条故事线索,虽然确如李国涛所言存在着“人为的斧痕较重,理念的解剖、对比较多,而缺少浑然一体的艺术感”的艺术缺陷<sup>②</sup>,但与作家此前小说的相对单纯相比较,在《古墙》中,李锐第一次开始尝试着对于现实与历史的厚重与复杂进行艺术把握。这种艺术尝试对于李锐日后的小说创作尤其是如《旧址》和《银城故事》这样所谓“新历史小说”的创作有着十分重要的实验意义。甚至可以说,如若没有《古墙》中确乎存在着几分生硬艰涩的艺术尝试,那么也便很难想象会有《旧址》与《银城故事》的成功。《野岭三章》写一个家庭三代女性的爱情悲剧,三代人的爱情悲剧中都交织着残酷、血腥与野蛮。虽然从艺术上看颇有些不太自然,但从其中确也可以明显看出几分最后通向《厚土》的艺术迹象来。

然而,虽然《红房子》《古墙》以及《野岭三章》已经显示出了李锐艺术蜕变的某些征兆,并且也在文坛上造成了一定的反响,但真正标志着李锐的艺术成熟,并使

<sup>①②</sup>李国涛《李锐的气质和艺术》,载《当代作家评论》1987年第4期。

李锐产生全国性影响的却是系列小说《厚土》的发表。或许是一种时间上的巧合，在1986年11月号的《人民文学》《上海文学》和《山西文学》上，同时推出了李锐的短篇小说《厚土》七篇。这七篇精粹短篇在同一时间内的集中推出，引起了文坛内外的高度关注。时任《小说选刊》主编的著名作家李国文曾以《好一个李锐》为题撰文在当时影响颇大的《文艺报》上对李锐的这一系列小说给以极力的肯定。李国文以外，雷达、吴方、李庆西、李国涛、蔡润田、段崇轩、马风、陈坪、韩鲁华等人也都曾经撰文对《厚土》进行过深入的探讨与研究。除了上述专文的探讨外，还曾经召开了专门的创作研讨会。真可以称之为《厚土》激动文艺界了。关于《厚土》系列，在学术界享誉颇高的由潘旭澜主编的《新中国文学词典》中有着甚为准确到位的介绍评价：“所写大都为吕梁山区黄土高原上习焉不察、周而复始的人事片断和生活情状，尤其着重于民族文化心态中沉重、黯淡、消极、麻木的负面，旨在以文化的眼光看取原始状态般生活的常与变，对民族心理素质作深沉凝重的批判和反省。”“作品显示出一种独特的文体追求，在穷乡僻壤常见生活场景的摹写中，营造并渲染扣人心弦、动人情思的艺术氛围，达成叙事风格与所观照生活情感的相应与一致。叙述语调沉稳平缓，遣词造句简约有力，笔触富于包孕性。”<sup>①</sup>同样是对吕梁山生活的表现，在《丢失的长命锁》中，是侧重于叙写吕梁山民对于新生活的渴望与追求，而到了《厚土》，则不仅将侧重点偏移到了吕梁山民生活中沉重、黯淡、消极、麻木的一面，而且作者也不再仅仅满足于对生活情状的再现与描摹上，而是将这些负面因素提升到了存在的高度上进行审视表现的。而这也极明显地提升了小说的思想艺术品位。在关于《厚土》的众多评论文章中，李庆西《古老大地的沉默》<sup>②</sup>最值得关注。李庆西说：“其实李锐有自己的特点。这个特点不在一般评论家眼界中的深度和广度。《厚土》固然有深度，却并未以深度而独领风骚。我读《厚土》，感觉到有一种别的东西。我想，这跟作家观照世界的视角有关。同样是对国民性的省察与批判，李锐笔下这个乡土社会的构造确有它的独到之处。”那么，李锐的独到之处究竟何在呢？“对于一切可能存在的矛盾冲突，作者采用了一种缓解手法，从未使故事发展到所谓应该达到的某种高潮，因而使读者因既往的

<sup>①</sup>潘旭澜《新中国文学词典》第889页，江苏文艺出版社1993年3月版。

<sup>②</sup>《文学评论》1987年第6期。

阅读经验提示而产生的期待一再落空。这种反悬念处理的效果不错。从这些方面看,《厚土》完全是现代叙事风格。它大胆摒弃了那种小题大做的花哨的戏剧程式,而代之以沉静、冷峻的现实主义态度。作者有意不展开矛盾冲突,并不是在回避矛盾,他让我们看到一幅矛盾自生自灭的画卷。窝囊汉子脚下这片古老大地正是在矛盾的自生自灭中保持着固有的沉寂。这里展示的人生世相足以使人心灵战栗,却又使人欲哭无泪。我们看到的正是一种矛盾缓解和生命窒息的过程。”“结构作为一种方法,无疑表示着作者对中国乡土社会(尤其是作者熟识的吕梁山区)和农民心理的某些基本看法。在作者眼里,历史发展之缓慢不但表现为物质形态的固着,更深一层看,在于农民心理的停滞状态。这就是《看山》中所说:‘山们还是一如既往地沉默着,木然着,永远不会和昨天有什么不同,也永远不会和明天有什么不同。’”与李庆西的论述相映成趣的是李锐在《生命的歌哭》一文中的一段话:“有一次,在一个文学讲座上有位大学生问我:你的作品里常常出现山的描写,这是否有什么特别的象征和意义?我告诉他,那些山都是我小说里的人物,是它们和别的人物一起组成了我的那些故事的。”虽然最初给李锐带来巨大影响的只是1986年底集中推出的《厚土》七篇,但后来李锐又相继推出了具有差不多风格的十余篇小说。在李锐的这个《厚土》系列中,《合坟》《看山》《眼石》《锄禾》《秋语》诸篇影响较大,其中《合坟》一篇曾获1985—1986年度全国优秀短篇小说奖,这一系列曾获台湾《中国时报》文学奖,并于1989年由马悦然教授翻译为瑞典文出版。

《厚土》的创作,既为李锐带来了巨大的影响,同时却也为李锐此后的创作设置了一个较难超越的艺术制高点。对于李锐而言,在日后的创作中如何实现对于《厚土》,对于自我的超越,是一个显而易见的问题。或许正是因了这一原因,当然还有不久之后发生的重大社会政治事件影响的缘故,此后一段时期内<sup>①</sup>李锐的创作陷入了某种停顿状态之中。正如同中国社会在20世纪的八九十年代之交进入了一个调整转型时期一样,李锐的创作也在这个时期酝酿着一种新的艺术转折。李锐的这一调整转折时期持续了有三四年之久。到1993年,李锐迎来了自己写作历程中的又一个高潮期。在这一年,李锐发表了《黑白》和《北京有个金太阳》这

<sup>①</sup>期间,李锐离开了曾先后担任过编辑、编辑部主任、副主编的《山西文学》编辑部,于1988年成为专事创作的山西省作家协会的专业作家,这无疑为李锐的创作提供了某种更为优越的条件。

两部重要的中篇小说和他的第一部长篇小说《旧址》。对于他的《黑白》和《北京有个金太阳》，作家成一有着很到位的解读：“这是两篇真正的‘知青’小说，作为当年‘知青’的李锐所写的以‘知青’为主角的小说。……《黑白》写了一种刚烈的死；在灵魂不肯死去的时候，就选择了肉体的死，最后留在乡村的那一对‘知青’夫妻，模范的‘知青’夫妻，就那样演出了赤裸裸的死。这种赤裸裸的死法，是既强调了生命，年轻而美丽的生命，也强调了死，生命所能信赖的最后也是最强大的力量：死。但村里的老乡和干部，都看不出这种死所强调的东西，他们看到的似乎是一件谜案，也许还有色情。《北京有个金太阳》则是写了一种更加疼痛的死，灵魂那么真诚地死去了，生命就那样认真地活着，于是‘神圣’就以可笑的形式表演出来。但观众都是更加无邪的赤子和异教徒似的老乡，他们看不出‘神圣’来，也看不出可笑来。”<sup>①</sup>《黑白》和《北京有个金太阳》固然重要，但给李锐带来更大声誉的却是被批评界普遍理解为“新历史小说”的长篇小说《旧址》。应该说，这是在《古墙》业已进行过的艺术尝试的基础上，李锐对于现实与历史的厚重与复杂所进行的更大规模也更加深入的艺术探寻，同时也是李锐首次以自己的故乡和家族故事为叙事蓝本的一部作品。在《旧址》中，李锐将自己的笔触深深地探入了历史与人性的深处，历史与人性之间深层的矛盾冲突形成了这部长篇极具张力的内在艺术结构。关于这一点，刘春在《热心赤肠谈〈旧址〉》<sup>②</sup>中有着深入的剖析：“历史老人的面孔即使在你截取的这一段，也显示出了他的庄严和无私，冷酷而又无情！他制造了那么多的机会，但供每个人可选择的似乎却只有两种：进还是退。对于李乃敬、杨楚雄、白瑞德是在自己的事业中进还是退的问题。对于李乃之、六姑婆们却只是革命还是不革命的问题。该进的进了，该革命的革命了（这也是一种进）。生生不息的前进似乎是人的本性，也是人的不可抗拒的命运。历史是人创造的，但创造历史的人却又常常成为历史的牺牲品；历史究竟属于人，还是人的对立面？面对粗鄙而又冷酷的历史，人的意义何在？……你的《旧址》没有一个结论，也并不企图给一个结论。你只是写出了在历史的浊流中种种人物的欢乐与痛苦、卑鄙与崇高，理想与激情，伟大与渺小。他们曾经把握了自己的命运，他们又曾经被命运所

<sup>①</sup>成一《不是选择》，《当代作家评论》1994年第3期。

<sup>②</sup>《小说评论》1993年第3期。

把握。”正因为面对着历史与人性之间如此尖锐的矛盾冲突,所以李锐才会在后记中不得不深深地感叹:“看着我的人物一个个在笔下死去,看着我惨淡的故事在冬天的寒风中结束,难禁的悲哀深深地浸泡在时间的冷水之中……”对李锐有着极深入了解的作家成一是这样评价《旧址》的:“《旧址》是李锐在《厚土》之后写的最重要的小说了。它从1928年写到了现在,但它不像历史小说,更没有一点‘史诗’的味道。它写了一个李氏家族,但也不像是家族小说,它就没有把镜头对着家族内部。它也不是文化小说,因此它没有淡化社会和历史,1928年至今大的政治社会风云,小说都有显现。但它并不是社会风云小说。它也不是先锋小说,小说中的人物、事件、时间、历史,并不是‘话语’的道具,它们是有‘主权’的。当然,它也不是‘通俗’小说、流行小说,因为它没有流行起来。”<sup>①</sup>这也不是,那也不是,其实成一的意思很明白,他是在强调李锐《旧址》的艺术独创性。在他看来,《旧址》是一部“不能找到可以参照的‘范本’”的缺乏“副本效应”的长篇小说。因为李锐在小说写作上业已取得的令人瞩目的成就,他在1993年获得了庄重文文学奖,而他的长篇处女作《旧址》,则在20世纪末被海外评为“华文小说百年百强”之一。

1995年初,继《厚土》之后,李锐关于吕梁山的又一部达到了很高艺术水准的长篇小说《无风之树》在《收获》杂志发表。两年之后,作家的另外一部长篇小说《万里无云》在《钟山》杂志发表。之所以将《无风之树》与《万里无云》放在一块谈论,是因为这两部作品具有大致相似的艺术品格,在某种意义上,我们完全可以把这两部小说看做李锐创作历程中进行叙述文体革命的突出标志。在这两部小说中,李锐完成了一种大约可以被称之为“叙述革命”的自我超越。李锐说:“我的长篇小说《无风之树》是从一个短篇小说演化而来的。在对一个旧故事的重新叙述中,我不但得到了一个新故事,更重要的是得到了一种新的叙述,得到了一个和以前大为不同的世界。”“自从《厚土》结集之后,我有三年的时间没有写小说,……三年之后,我有意离开吕梁山,用一年的时间写了长篇小说《旧址》,然后我又回到了吕梁山,开始了我这个新的系列——“行走的群山”,写了中篇小说《黑白》和《北京有个金太阳》,虽然有了一些变化,可直感告诉我我还是不能满意。……直到去年写完了《无风之树》,我才觉得这一次是真正地超越了自己。这中间花了整整六年

<sup>①</sup>成一《不是选择》,载《当代作家评论》1994年第3期。

时间。”李锐很少以这样自得的语气来谈论自己的创作,当他情不自禁地进行类似表达的时候,我们不难强烈地感觉到自我超越后李锐内心的激动:“我希望自己的叙述不再是被动的描述和再现,我希望自己的小说能从对现实的具体的再现中超脱出来,而成为一种丰富的表达和呈现。”“这是一个关于我的故事。这是一个关于中国人的故事。最后,也是最重要的,这是一个关于人的故事。”李锐还说:“站在这个书面语言的岛礁上,我渐渐地被身边那个口语的大海所吸引,我被那个叙述就是一切的境界所诱惑。在经过一番迂回之后,我终于以口语倾诉的方式完成了长篇小说《无风之树》。接着,又完成了长篇小说《万里无云》。”“在《无风之树》中初尝了叙述就是一切的滋味之后,我又想在《万里无云》中走得更远。我试着想把所有的文言文,诗词,书面语,口语,酒后的狂言,孩子的奇想,政治暴力的术语,农夫农妇的口头禅,和那些所有的古典的,现代的,已经流行过而成为绝响的,正在流行着而泛滥成灾的,甚至包括我曾经使用过的原来的小说,等等等等,全都纳入这股叙述就是一切的浊流。”从《无风之树》和《万里无云》的文本实际来看,可以说李锐的创作初衷在其中得到了相当程度的实现。关于这一点,南帆《叙述的秘密》<sup>①</sup>一文有着精到的论断与解析:“可以看到,李锐仿佛正在信心十足地同自己的既定风格搏斗。他耗费了六年的时光撕下了《厚土》系列形成的紧身衣,如同一条蛇完成了一次痛苦的蜕皮。向自己的既定的风格赎回了自由之后,李锐的长篇小说《无风之树》与《万里无云》应声而出。《无风之树》的叙述隐含了一种解放的欣悦,《万里无云》更像是一阵哗然的扑面而至的语言潮汐。”“相反,《万里无云》却是嘈杂的、喧闹的、汹涌的,种种风格的话语单元密不透风。尽管小说的句式不可避免地保持着‘厚土’式的利索,但是,小说的叙述话语——句子的组织——泥沙俱下,鱼龙混杂。这种叙述话语与小说情节的单纯构成了一种有趣的紧张。这样,《万里无云》形成了一种奇特的风格:既拥塞又明朗,既含混又简单,既丰富又逼仄。”在《叙述的秘密》这篇文章中,南帆以其犀利的笔锋对《万里无云》的话语类型进行了极其精彩到位的分析。我觉得,虽然南帆具体分析的只是《万里无云》,但在某种意义上,他的这种分析对于此前的《无风之树》同样也是有效的。

1998年,在山西省作家协会召开的第四次会员代表大会上,李锐被选举为山

<sup>①</sup>《当代作家评论》1997年第4期。

西省作家协会副主席。从完成《万里无云》之后的1996年到写作《银城故事》的2001年,在这五年时间里,李锐再次停止了自己的小说创作,在五年里,李锐虽然没有继续自己的小说创作,但他却创作并发表了数量颇丰的理论随笔文字,他以自己的理论随笔继续着此前所涉略的文学思考。在此期间,李锐先后结集出版了《拒绝合唱》《不是因为自信》《谁的人类》等理论随笔集。李锐自己把他的这些作品称之为散文随笔集,因为其中确也收集有一些散文,但我以为,就文章的主体而言还是应该称之为理论随笔集,因为其中最引人注目的便是李锐关于文学的那些堪以精辟尖锐称之为理论思考。而在这一系列理论随笔集中,我们所强烈感受到的正是李锐独具的一种深入透彻的理性思考能力。其中李锐关于鲁迅、沈从文等作家的见解固然精辟,他“不是由于自信”而作出的“拒绝合唱”的选择也固然令人心折,但最值得注意的却是李锐对于当下时代“文化殖民”现实的清醒认识,是他在这样一个经济、文化“全球化”的时代对于“现代汉语主体性”的并非盲动的固守与坚执。在《谁的人类》中,李锐这样写道:“但是,一个无法绕过的命题却越来越巨大地逼在眼前。那就是当中国的作家、艺术家们杰出而深刻地表达了自己的时候,为什么我们的表达只被看做是‘中国的’而不被看做是‘人类的’。事实上几乎所有欧洲和北美的杰出作家和作品,在被人评价的时候都会被冠以‘深刻地表达了人类的处境’、‘深刻地描写了人类的苦难’、‘深刻地体现了人类之爱,和人的尊严与荣耀’,等等等等。在这个用‘人类的’三个字所组成的神圣之山上,云集了所有欧洲和北美的艺术大师和他们的作品,需我辈仰视才见。如果真有这样一个超民族、超国家、超文化、超时空的大写的‘人类’,为什么中国的作家、艺术家和我们的作品就与此无缘?不仅无缘,而且还常常会被别人或是‘无意识’或是‘下意识’地排除在‘人类的’之外。最有讽刺意味也最常见的是我们自己,也在做着这样的排除,难道中国人真的不在‘人类的’之内?或者说,这个人类到底是——谁的人类?”当李锐不无激情地质问“这个人类到底是——谁的人类?”的时候,他就已经一针见血地指出了当下时代一种无可回避的“文化殖民”事实。也正因此,李锐才会力主“现代汉语的主体性”,才会强调:“在我看来,在抛弃了那些权力和等级的偏见之后,鲁迅、沈从文、老舍们,是和乔伊斯、卡夫卡、福克纳、加缪们一样伟大的作家;而史铁生、韩少功、莫言、张承志们的代表作,和现在世界上所有杰出作家们

的作品一样震撼人心。”李锐对于鲁迅、沈从文、老舍、史铁生、韩少功、莫言、张承志们的极力肯定正是试图确立“现代汉语主体性”的一种积极努力，他的这种理论上的思考与他的创作实践呈同时推进的状态。在某种意义上，我们殊几可以把甚至包括《厚土》<sup>①</sup>《旧址》《无风之树》《万里无云》在内的李锐的小说写作理解为是一种努力确证着“现代汉语主体性”的文学创作实践。

在小说创作停滞了大约五年时间之后，李锐在2001年完成了他的第四部长篇小说《银城故事》。在这部长篇小说中，李锐把自己的艺术视野又重新回移到了《旧址》已经表现过的自己的故乡自贡（即银城），具体表现的是九十年前一起流产了的同盟会起义。关于《银城故事》，李锐说：“在写《银城故事》之前，我还有一部关于银城的长篇小说叫《旧址》。……银城是我虚构出来的城市。……当然，不是凭空虚构，在这所有虚构的背后有我的故乡做背景。我的祖籍是四川自贡。那是一个历史悠久的盐城。深刻的血缘和精神联系是家乡给我的最大馈赠，让我终生报答不尽。……历史成为我这两部小说隐含的主角。……在用《旧址》做了一次表达之后，我总觉得不满，不够，远远不够。尽管有不少的读者和评论家很喜欢《旧址》。我尤其对《旧址》的语言不满意，……我还是希望能‘从个人出发去追问人类普遍的困境’。于是，就有了十年之后的《银城故事》。……我觉得《银城故事》远胜于《旧址》。对于写作者来说这是莫大的安慰。”<sup>②</sup>读过《银城故事》之后，李锐的妻子，同为作家的蒋韵写下了这样一段极为动情的文字：“李锐的银城，那是一个让我感动让我震撼的城市，我走进那里，穿过壮美和血腥，穿过一个个鲜花般凋零的生命，然后我抵达到这条河边，这条牛群汇聚的大河，我看到了小说家李锐对生活对生命无限真诚的伤痛，还有，他怎样用最真实的细节用传奇的故事和血肉丰满的人物构建了一个——意象的城市，这城市照亮了历史的黑暗和残酷，记录了生命无尽的悲情和困境。”<sup>③</sup>与《旧址》相比，《银城故事》的变化首先在于叙事时间的明显缩短。《旧址》的时间跨度差不多有一个世纪之长，而《银城故事》的时间跨度则只有公元1910年农历中秋节前后大约只有短短的十天时间。其次，在

①虽然写作《厚土》时的李锐尚且没有产生这样的理论自觉。

②《〈银城故事〉访谈》，载《山西文学》，2002年第7期。

③《〈银城故事〉访谈》，载《山西文学》2002年第7期。

《旧址》中,李锐有着初次面对遥远的历史往事时一种难以自抑的激情,但到了《银城故事》中,李锐却很好地控制了自己的叙述激情,他尽可能地以一种极为内敛的情感态度去面对九十年前那段历史的复杂景观。但更为深刻也更为重要的乃是潜隐于这些形式变化之后的李锐历史观的根本变化。这是一种完全不同于历史教科书上遵循一定因果关系的有理性有秩序的历史观念。在李锐看来,真正意义上的历史不仅是非理性的,而且还具备着某种足以邪恶称之的反人性本质。在《银城故事》中,出场的那些鲜活灵动的生命事实上扮演的只是充满血腥气息的历史祭坛上的祭品角色。不仅如此,《银城故事》的可贵处还在于对李锐拒绝简化历史思想的体现。应该注意到,除了那条革命起义的故事线索外,李锐不仅不惜笔墨地对民间社会的生存状态进行了充分的描写展示,而且还通过秀山兄妹引入了现代化这一更为阔大的历史背景。李锐的这一切努力正是为了全方位立体化地表现历史的全部复杂性,正是为了历史的不再被简化。李锐是时下国内文坛少见的具有思想家素质的作家,正是李锐特有的一种思想者的智性视野的存在,才保证了《银城故事》的最终成功。

2002年9月,一套8卷本共计120万字的《东岳文库·李锐卷》由山东文艺出版社正式出版。文库的出版,可以看做是对李锐此前创作成就的全面回顾与总结。在文库的“作者简介”中,我们读到了这样一句话:“和外国作家的作品被翻译成中文一样,李锐的作品也曾先后被翻译成瑞典文、英文、法文、日文、德文、荷兰文等各种文字出版。”这句话所透露出的正是“文化殖民”时代李锐一种分外坚定的文化自信。应该相信,有着如此强烈坚定的文化自信的年富力强的李锐,将会在未来的日子里为文坛奉献出更优秀的小说作品来。

2003年3月4日

## 略论张平为“老百姓写作”的文学观

要想全面地归纳总结张平近三十年来的文学创作特质,首先需要关注的就是作家的文学观。正如同一个人最为基本的世界观决定着这个人对于整个社会、人生以及世界的基本看法一样,一个作家的文学观,也同样从根本上制约影响着这个作家的基本创作面貌。那么,张平在自己的整体文学创作历程中所秉承体现着的是一种什么样的文学观呢?

我们注意到,在张平为数并不是很多的创作谈文字中,谈论比较多的一个问题就是为老百姓写作的问题。

“面对着自己以往的作品,连我自己也感到说不出的震惊。为什么生活在千千万万精神和物质世界尚贫乏的老百姓之间,却会渐渐地对他们视而不见?为什么与这块土地血肉相连的自己,会把自己的眼光时时盯住别处?什么时候自己对老百姓的呼求和评判竟会变得如此冷漠而又麻木不仁?又是在什么时候自己对自己以往的责任、理想和忧患意识放弃得如此彻底而又不屑一顾?为什么会变成这样?又是什么促使自己变成了这样?与此相反,我们却似乎很少去想我们的国家现在还有数以千万计的文盲,还有数以亿计的尚未完成义务教育的半文盲,还有近十亿的农民和工人。我们似乎很少有人这样去想去:我这一部作品就是要写给最普通最底层的老百姓看,写给这近十亿的农民和工人看。面对着市场和金钱的诱惑,我们的承受能力竟也显得如此脆弱和不堪一击。或者只盯着大款的钱包;或者放弃了自己的尊严和职责;或者把世界看得如此虚无和破碎;或者除了无尽愤懑和浮躁外,只把写作作为一场文字游戏……写作如果变成这样的一种倾

向,那么老百姓的生活也就不再显得那么重要:处处都有生活,处处都有素材,处处都能产生语言游戏的欢欣和情欲,时代和生活也就没了任何意义。于是我们的作品离老百姓的生活越来越远,读者群也越来越小……

我们的时代需要各种各样的文艺作品,但我们时代绝不需要那些充满铜锈和私欲的伪文字和伪文学;作家不是救世主,但作家绝不可以远离时代和人民,不关心时代和现实、没有理想和责任的作家,也许可以成为一个出色的作家,但绝不会成为一位伟大的作家。一个简单得不能再简单的道理:文学不关注人民,人民又如何会热爱文学?

……

我以前说过,我现在还要再说一遍,我只盯着现实,现实比一切都更有说服力。如果别人卖的是人参,那我就心甘情愿地卖我的胡萝卜。只要能对我们现实社会的民主、自由,对我们国家的繁荣、富强,对全体人民生活的幸福、美满,多多少少会做出一些积极有意义的影响,即便是在三年五年十年以后我的作品就没人再读了,那我也一样心甘情愿,心满意足了。一句话,我认了!如果我以前没有真正想过我的作品究竟是要写给谁看的,那我现在则已经真正想过和想定了,我的作品就是要写给那些最底层的千千万万、普普通通的老百姓看,永生永世都将为他们而写作!”<sup>①</sup>

“前年,我在老家遇到一个当了十几年民办教师的小学同学。……他有些气愤地说,你们这些作家都应该到下面来走走。看看那些在煤窑、铁矿里的像狗一样的打工仔;看看那些在最原始的车间作坊里每天连续工作十好几个小时,从来也没有过星期天的农家妹;看看那些得了癌症只吃去痛片,一辈子没住过一天医院的你们常说的‘父老乡亲’……即使不住下来,就是坐一次老百姓才坐得起、塞在车厢里连腰也弯不下来的硬座火车也行,挤一次我们乡下人屡屡被劫被抢的长途客车也行。只需一次就够了,只需一次就明白当一个作家该不该讲良心,该不该讲责任。光在作品里喋喋不休、没完没了地写你们作家自己的那些养尊处优的苟且男女的事情,却又恼怒刻毒地大骂读者水平太低,社会没有关注他们的作品,这样的作家是不是有病……”

<sup>①</sup>张平《永生永世为老百姓而写作》,见《我只能说真话》,解放军文艺出版社2002年版。

我久久无言。

他的话对我触动很大。这么多年来,我们作家的位置是不是有些太偏了,同老百姓的距离是不是有些太远了?一写到老百姓的疾苦,一写到社会问题,便认为这是在煽情,是在媚俗……

文学不是政治的传声筒,但并不意味着文学应当放弃对政治的关注;文学不应媚俗,但并不意味着文学应该放弃对社会的关注;作家不应自诩为代言人,但并不意味作家要在民众的疾苦面前闭上眼睛。为了艺术的纯粹,思想的纯粹,有些人宁可一言不发,始终在保持沉默。”<sup>①</sup>

“真正一想,这样的问题其实很简单。你关注老百姓的事情,老百姓就会关注你;你面对的是老百姓,老百姓自然就会面对你。反过来,如果你只把眼睛盯在国外,国内的读者又怎么会一心盯着你?你只把眼睛盯在专家身上,老百姓又怎么会把眼光盯在你身上?你只想把你的作品留给下个世纪,这个世纪人又怎么会都来看你的作品?你关注的只是你自己,又何必嫌读者不关注你?”<sup>②</sup>

或者是由于我们的当代文学史上有很长一段时期过于强调文学为工农兵服务的缘故,或者是由于在那个时期为工农兵服务更多地与一种政治说教式的文学联系在一起的缘故,所以,自从新时期文学开始以来,我们的文学界便形成了某种不成文的规矩,那就是,大凡具有为工农兵也即为老百姓服务这样一种思想艺术倾向的作品,就肯定是一种排斥拒绝艺术性的政治说教式文学,与之相反,只有那些拒绝与广大的工农兵也就是老百姓发生更多关系的,只具有曲高和寡性质的“阳春白雪”式的作品,才是真正具有艺术性的文学作品。这样一来,也就自然而然地形成了一种不再讨论文学创作与老百姓之间关系的话语禁忌。这样的一种情形,在1980年代的中后期可谓达到了某种极致的程度。一时之间,人们只是热衷于谈论所谓的“先锋”“实验”“探索”,只是积极地关注所谓的“个人”“解构”与“叙事圈套”。总之,当时的文学界一种流行的文化时尚就是,越是远离大众的更多地与西方的现代主义或者后现代主义文学潮流发生着联系的,甚至很明显地具有深奥难懂品格的文学作品,就可能越是具有可以恒久流传的艺术性。马原、格

<sup>①②</sup>张平《作家应该代表社会的良知》,见《我只能说真话》,解放军文艺出版社2002年版。

非、孙甘露等一批先锋派作家的风行一时,就是这样一种文化时尚的具体体现。

紧接着就到了1990年代,1990年代的中国已经是一种市场经济条件下的中国。既然是市场经济时代,那么受这样一种大的文化背景影响,文学创作领域自然出现了一种明显的市场化倾向。对于不少作家来说,版税之高低就成了最重要的一种价值取向。不管写的是什么内容,也不管采用的是怎样的一种写法,反正只要能够销出去可以有很好的市场效应就行。这样,自然也就导致了另外一种令人担忧情况的出现。那就是,虽然从表面上看,似乎的确已经有一批作家开始考虑顾及大众百姓的精神文化需求,开始创造能够适应他们文化胃口的精神文化食粮了。但是,如果从更为深层内在的精神内核来看,这些作家所提供的其实不过是毒害糟践着大众百姓的文化垃圾。对于这一点,张平的认识同样是十分清楚的:

“写书人和读书人之间,确确实实已经存在着一个巨大的空白和空间。当真正的读书人和知识分子撤离和远离这个空间时,在这个巨大的空白和空间中则只能是泥沙俱下,鱼龙混杂。你不去关注,自然就会有别人去关注。我们有很多很多的知识分子都在大骂《还珠格格》和《雍正王朝》,但岂不知这些作品正有一个非常漂亮和非常诱人的外壳,不管它是现代海洛因也好,还是借尸还魂也好,也不管是‘戏说’,还是‘笑谈’,纵然是把皇帝的杀人如麻,惨无人道,灭绝人性的丧心病狂,当做果断魄力;把三宫六院,妻妾成群,宿妓嫖娼的声色犬马,当做风流豪举;把十足的奴性当做忠诚;把毒害了中国人民几千年的封建社会的残渣余孽,腐尸烂肉,挽上香味佐料,重新包装,当做一道道精品大菜,为虎作伥,同恶相济,继续毒害糟践我们的下一代,但有一点,这些作品就是‘好看’,下面的人爱看,也看得懂。他们绝不‘媚雅’,一心一意的就是在‘媚俗’。你不愿意做的,他们则非常愿意去做,而且做得非常到位。”<sup>①</sup>

在这里,张平不无尖锐地指明了1990年代中国社会的一种文化事实。这就是,一方面,广大的底层民众的确存在着迫切的精神文化需求,但在另一方面,由于我们的很多作家只是追求所谓可以恒久流传的纯文学创作,只是一味地追求

<sup>①</sup>张平《作家应该代表社会的良知》,见《我只能说真话》,解放军文艺出版社2002年版。

“艺术的纯粹,思想的纯粹,层次的纯粹”,宁愿去创作一些只是“留给后人去读”的作品,也不愿意屈身俯低一下自己的身姿,创作一些能够为广大老百姓所喜闻乐见的文学作品。然而,套用一句“文革”中的话语来说,广大老百姓的精神文化需求这块阵地,如果无产阶级不去占领,那么占领这块阵地的就必然是资产阶级。同样的道理,既然那些“阳春白雪”的作家们只是一味地“媚雅”,只是在为下一个世纪的人写作,那么如同《还珠格格》和《雍正王朝》这样的“现代海洛因”能够占领文化市场,能够在当下的中国社会风行一时,也就肯定是必然的了。

正因为意识到了当下时代的文学创作与广大老百姓的精神文化需求之间存在着极遥远的距离,痛惜于如同《还珠格格》《雍正王朝》这样的一些“现代海洛因”已经占据着大众文化市场,所以怎样地通过自己的努力给广大的老百姓提供精神文化食粮,自然就成为主导张平文学创作的一个基本思想。可以说,张平之所以能够明确地提出“永生永世为老百姓而写作”的创作主张,其背后存在着如上所说的这样一种思想文化逻辑。

还应该注意到,不论是在一味地强调先锋实验强调纯文学的1980年代,还是在市场经济逻辑主导下的1990年代,公然强调为老百姓写作,其实都多多少少会被看做是在宣扬一种带有主流意识形态色彩的文学写作。而主流意识形态,却又是我们的多少作家在新时期以来试图将之从文学身上剥离掉的一种事物。因为20世纪中叶很长一段时期内,我们的文学曾经带有过于突出鲜明的主流意识形态色彩的缘故,所以,作为“十七年文学”以及“文革文学”的一个反命题而出现而存在的“新时期文学”,从整体上来看实际上正是一个不断地“去主流意识形态”色彩的发展过程。正因为所谓的为老百姓写作完全可以被置换为为工农兵服务,正因为为工农兵服务是“十七年文学”与“文革文学”时期一个标志性的文学观念,所以对于这些意欲“去主流意识形态”色彩的作家们来说,当他们再次面对为老百姓写作这样一种文学观念的时候,当然就是避之而唯恐不及了。从这样的一种意义上说,张平之所以能够公然地坦承自己为老百姓写作的这样一种主张,其实还是需要具有相当艺术勇气的。

实际上,在对于作家究竟是否应该为最广大的老百姓写作这个问题的认识上,新时期以来的许多作家其实一直存在着一种错误的观念。这就是很简单地将

为广大的老百姓写作与他们试图抛弃的主流意识形态色彩之间画上了一个等号，似乎一为老百姓写作就必然地要走向一种主流意识形态的写作。客观公允地说，因为的确有过应该加以反思的“前车之鉴”，有过过于主流意识形态化的“十七年文学”与“文革文学”，所以这样一种情绪观念的形成是可以理解的。然而，关键的问题在于，我们文学界似乎真的很容易犯因噎废食，倒洗澡水将其中的婴儿一同倒掉的毛病。本来，怎样有效地避免文学的过于主流意识形态化，应该是一种合理的想法。但是，如果因此而否定了作家应该为老百姓写作的这样一种正确观念，那就真的是很有一些“城门失火，殃及池鱼”的味道了。在很多事情上，我们的有些人似乎总是喜欢走极端，喜欢从这个极端跳到另一个极端，喜欢矫枉过正。殊不知，一旦矫枉过正，那些本来包含有真理性的思想也就同时被不无残酷地扼杀掉了。

如果说，能够公开宣示自己“永生永世为老百姓写作”的文学观，已经需要张平具有相当的艺术勇气了，那么，怎样地将这样的一种文学理念贯穿体现在自己的文学实践之中，那就不仅仅是一个艺术勇气的问题了。实际上，我们在本书中所一力强调着的张平的“抉择的高度”，其中一个很重要的方面就是他能够坚持“永生永世为老百姓写作”的创作理念，他能够一贯地坚持以自己手中的笔去反映底层百姓的民生疾苦，去义无反顾地充当老百姓的代言人角色。能够做出这样一种“抉择”的作家，在当下时代，虽然不能说是绝无仅有的，但其实也是十分少见的。

实际上，早在张平刚刚开始创作的1980年代初期，张平在“家庭苦情”系列的小说写作过程中就已经明显地表现出了更多地关心表现百姓民生疾苦的一种民粹主义倾向，虽然，这个时候的张平还没有将这样一种创作倾向提升到自觉理性的层面，没有公开表明自己为老百姓写作的价值立场选择。照常理推断，作为一位自己的父亲被动错误地打成“右派”的作家，作为一位曾经饱尝过生活苦难的“五类分子子女”，张平首先应该对自己所有的不公平遭遇充满了怨怼之气才对。从这样的满腹怨气出发，张平自然应该顺应当时盛行一时的伤痕文学的写作潮流，以一位落难者或者落难者的子女的身份诅咒批判一番命运的不公平才对。可以说，这正是我们在当时几乎所有的伤痕文学作品中都能够看到的文学景观。但是，出现在张平早期小说中的，却是如同“姐姐”这样具有一定超越精神的人物形

象。虽然在《姐姐》中也有对于极“左”思潮的批判与反思,但是从姐姐最后毅然决然地留在乡下拒绝返城的人生选择中,除了姐姐对于一己恩怨的超然超脱之外,更多起作用的是姐姐与姐夫一家长期以来建立的一种深厚感情。如果在某种程度上可以把姐夫一家理解为底层百姓的话,那么,一种更多关心百姓民生疾苦的创作倾向也就由此而隐隐约约地体现了出来。

当然,对这一特色体现最为明显的,还应该是作家最早的中篇小说之一《梦中的情思》。《梦中的情思》讲述表现的是知识分子吴皓与乡村妇女秀兰情感上长达四十年之久的恩怨纠葛。其中的吴皓是一位以科研为志业的知识分子,曾经在1950年代中期的反“右”运动中被错误地打成“右派”,后来在“文革”中也曾经饱经苦难的折磨,一直到改革开放的“新时期”到来之后,方才得到平反并在科研方面取得了十分突出的成就。而秀兰,则只是一位没有多少文化的农村妇女,虽然明明知道无论是自己对于吴皓,还是吴皓对于自己,都谈不上多少真正的爱情,但是当吴皓被打入另册而身陷囹圄的时候,支撑整个家庭并进而支撑吴皓度过艰难岁月的,正是秀兰这个普通农村妇女瘦弱的身躯。关键的问题在于,吴皓,这样一位曾经承受过秀兰无数恩泽的知识分子,居然在“文革”结束后,在自己的地位发生了明显的变化之后,对于土里土气的秀兰生出了嫌厌的心理。对于这样一种明显的忘恩负义行为,作家张平当然给予了坚决深入的批判。在一般的意义上,吴皓这个人物的人生遭际,与张平的父亲应该有很多相似之处,在当时的伤痕文学思潮中,张平应该与大多数作家一样站在吴皓也即自己父亲的立场上,对于不公平的命运发出诅咒,对于严重错误的极“左”思潮进行深入的批判。应该承认,这样的一种诅咒和批判在《梦中的情思》中的确有着鲜明的表现。但是,与这样的一种诅咒和批判相比较,更加值得注意的是,张平在同时也把批判和反思的矛头对准了吴皓这样一位知识分子。小说这种艺术的一大特点,就是读者的情感很容易被其中的视角性人物的情感取向所左右,因此设定怎样的一个视角性人物,对于作家思想题旨的传达就显得十分重要了。张平之所以能够在《梦中的情思》中,在对吴皓的不幸人生遭际表示真切同情的同时,对于他“文革”后忘恩负义的表现也进行了深入的批判反思,从根本上说,正是由于作家将秀兰这位农村妇女设定为小说中的视角性人物的缘故。

吴皓是一位知识分子,知识分子在“文革”后中国的地位有了空前的提高,而秀兰则自始至终都只有一个没有多少文化的普通农村妇女,完全可以说是一位一直生活在底层的劳动妇女的形象。在当时作家们普遍地将同情悲悯的目光投射到吴皓这样曾经经历过苦难的知识分子形象的伤痕文学思潮中,张平能够对吴皓这样的知识分子形象有所保留有所批判,能够将全部的人道主义悲悯情怀表现在秀兰这样的底层妇女身上,所充分说明着的正是张平一贯地关注底层百姓的这样一种极其可贵的平民情怀的具备。

不只是在早期小说中,张平的平民情怀,张平为老百姓写作的主张,其实是贯穿于他整个的文学创作历程的。《法撼汾西》与《天网》虽然表面上看起来主人公是县委书记刘郁瑞,实际上作家借助于刘郁瑞对于一系列冤假错案的甄别平反,表现着的正是底层百姓艰难的日常生活困境。无论是告状告了长达二十多年的李荣才,还是被整整关押了一百零五天的兼职律师李水淼,抑或还是那位与乡长因房基地打官司的刘黑娃,可以说都是生活在最底层的平民百姓。与其说《法撼汾西》和《天网》是在为刘郁瑞歌功颂德,不如说张平是要通过刘郁瑞平反冤假错案的描写达到展示底层百姓生存困境的写作意图。《孤儿泪》《对面的女孩》《凶犯》对于底层民众艰难生活境况的展示自不必说,即使是在并不以对底层民众的生活困境揭示为主旨的政治小说《抉择》《十面埋伏》以及《国家干部》中,张平也都不同程度地表现着自己的平民情怀。

2008年8月17日

## 一位思想者的精神独白

——评林鹏读书随笔集《平旦札》

林鹏先生是一位在书法艺术方面卓有成就的书法家,同时也是一位极优秀的作家。这一点,在认真地拜读过先生的随笔集《平旦札》之后,再一次得到了强有力的证实。关于书名的由来,先生在引言部分有过特别的说明:“我欣赏五柳先生,好读书不求甚解。往往深夜读书,不知东方之既白。孟子曰‘平旦之气’,朱熹曰‘清明之气’。……有时记下几句心得,是耶,非耶,知耶,未耶,不知究竟,只觉平淡无奇。忽然想起陶渊明的诗句,‘披褐守长夜,晨鸡不肯鸣,进入老年,旧习不改,翻翻读过的烂书,抄抄昔日的批语,积少成多,命之曰平旦札。平旦者,平淡也。谨志。”虽然先生谦称自己的这一部读书随笔集是“平淡”之书,但“平淡”之书实不平淡也!只有在反复地研读揣摩之后,我们方才能够明白,这些看似平淡的读书札记之中,其实蕴涵着林鹏先生一生的人生与读书经验,蕴涵着先生对于社会、人生、历史、文化、文学、教育、书法等诸多领域的深邃思考和认识。“平旦”之书不平淡,实则是一部带有启示录性质的大书。读过此书之后,我才不无惊讶地发现,其实,一向以书法家而名世的林鹏先生,实际上更应该被看做是一位杰出的思想者。诚如是,则这一部《平旦札》,也就完全可以被视为是一位思想者的“精神自白书”了。

读《平旦札》,最让我感到震惊的,首先是林鹏先生在历史学方面所进行的一些深入思考。比如关于历史演变的偶然性问题。在第一一六节,先生写道:“历史学中没有‘如果’二字。这是公认的一条原则,是为了迫使人们尊重事实,也就是尊重现实。其实,仔细想一想,这条公认的原则是不对的。这是黑格尔的原则,‘凡是存在的,都是合理的。’其实错了。事物的发展变化,历史的发展变化,充满

了偶然,充满了千奇百怪的变数,根本就是鬼神莫测,不可预测,甚至过后你也不知。可能性成千上万,而现实性只有一个,最终历史的发展,是在各种各样的加减乘除之后所得出的得数,是谁也没有想到过的,简直是出乎意料。这个得数就是现实,只有一个的现实,完全不尽如人意,无可奈何,只好接收。这就是历史,这就是历史学,这就是历史哲学。”“这个唯一的,摆在我们面前的现实,是历史强加给我们的,我们没有办法拒绝它。它看上去好像是合理的,合乎逻辑的,其实这是思想认识上的一个陷阱。它之所以看上去是合理的,只是人类历史的叙述者们,尽其所能把它说成是合理的,合乎逻辑的,不过如此而已。”说实在话,对于所谓的历史,我自己在近几年内由于受到西方新历史主义思潮的影响,也曾经进行过相对深入的思考。在思考的过程中,我愈来愈认识到了历史发展本身的偶然性与无序性,愈来愈认识到了真实发生的历史,与写在历史教科书上的历史之间的巨大差别。非常简单的道理,正如同我们每一个人的人生都充满了偶然性一样,所谓人类的历史发展,也同样是偶然无序的。即使是万能的上帝,也不可能在事先设计好未来的历史发展走向。正是在这个意义上,我们才认为克罗齐所谓“所有的历史都是当代史”的这种说法,蕴涵着突出的真理性。然而,相比较而言,林鹏先生关于历史发展偶然性的论述却更直接,也更内在,确实能够给读者以强烈的启示。

如果说关于历史发展偶然性问题的论述,关涉到的是对历史的一种根本理解的话,那么,在《平旦札》中,林鹏先生关于一些具体历史问题的论述,也同样给我们留下了深刻的印象。比如,关于中国抗战的时间问题,在书中的第五十二节,先生写道:“现代史,就是眼前的史实,中国人也不敢提出自己的独立的看法。例如第二次世界大战,是从何时开始。欧洲人认为从苏德瓜分波兰开始,1939年。中国于是就把抗日战争说成是八年抗战,从1937年7月7日卢沟桥事变开始。这就非常令人费解,为什么中日战争是在河北省的宛平县开仗呢?这地点在北京(当时叫北平)的西南方向近百里,这是为什么?卢沟桥前的永定河是中日的国界吗?这事情回想起来很是丢人。正是因为这样,叫日本人怎么反思?他能反思吗?让他从卢沟桥开始反思吗?”林鹏先生在这里提出的其实是我们寻常长期习焉不察的一个问题。说起来,要解决这样的问题并不难,但为什么我们的史学家们却解决不了这样的问题呢?很显然,如果尊重历史史实的话,我们的抗日战争

起始的时间,就绝对应该是1931年9月18日。自从日寇的铁蹄踏上中国东北土地的那一时刻开始,中国人就已经积极地开展了艰苦卓绝的抗日战争。在林先生看来,之所以会形成如此一种状况,与中国史学界的深受西方或者说欧洲的影响,存在着紧密的联系。所以,他才会有力地追问:“中国人写自己的历史,是为欧洲人写的吗?不知道。”林先生的说法当然是有道理的,但依照我的想法,除了受到西方或者说欧洲的影响之外,政治意识形态的因素恐怕也在发挥着重要的作用。

再比如,关于《周易》中“周”的解释,林鹏先生也有令人耳目一新的创造性说法。在第八十一节,林先生写道:“殷纣王囚西伯昌于羑里,遂演《周易》。此时周文王尚未称王,只称西伯,其所谓‘周易’,也未必就会是西周的易。……我意周而加之以易,或另有深意焉。只是读书人胡思乱想耳。”那么,林先生所“胡思乱想”出来的“周易”之“周”,却又究竟是什么意思呢?“周也者,周正、周到、周密、周详、周游、周流、周边、周围、周而复始也。周之义,大矣,不可不识也。周而复始正是周易的根本精神,此不可不察也。它如周正、正道也,正见也,正人君子也,其本质是反邪教的,邪不压正也。‘魔高一尺,道高一丈’,今人硬改为‘道高一尺,魔高一丈’。以标榜造反有理之精神,不亡何待。周易是正人君子的东西,卑鄙小人无法接近它,此不可不省也。”笔者并非《周易》之研究专家,但为了此文的写作,却也专门请教过这一方面的专家。请教的结果是,前人以及现在的其他人在研究《周易》的时候,其关注点往往都在于“易”,一般都简单化地把“周”理解为“西周”。如同林先生这样一种对于“周”字的既合情合理而又新颖独到的见解,确实是第一次见到。虽然这样的一种说法未必就能取代原有的习惯性理解,但从学术思想多元化的角度出发,林先生如此一种创造性说法的提出,却也的确是可以聊备一格的。而能够从长达几千年来的学术成见中翻出新意来,却也十分有力地证明林鹏先生具有一种卓尔不群的思想创造力。

史学问题的思考之外,林鹏先生《平旦札》中另一个引人注目之处,就是他对于暴政、仁政以及革命问题的深入思考。应该说,暴政或者说仁政的问题,一直是林先生长期关注的一个核心问题。正因为如此,所以,他才在《平旦札》中多次反复地涉及了这个关键问题。首先,是到底应该怎样看待理解伯夷叔齐的问题。在中国历史上,伯夷叔齐向来是作为思想迂腐的人物而受到讥讽的。但林先生却对

这两位先贤作出了高度的评价。在第八节,林先生写道:“《伯夷叔齐传》为《史记》七十列传之首。十二本纪以五帝为首,三十世家以太伯为首,皆有深意焉。”那么,林先生所说的深意又是什么呢?且看先生自己的阐述:“伯夷叔齐除了叩马而谏之外,确实是没有什么了不起的英雄行为。不过,叩马而谏可不是简单事情,其主旨是反对以暴易暴。这种大仁大勇,正是后来儒家所倡导的以仁为己任的伟大精神。”“以暴易暴,以武力夺取王位,在一般人看来是光荣业绩,在伯夷叔齐看来是耻辱,是罪孽,这不是很容易理解的吗?”说实在话,对于伯夷叔齐义不食周粟的故事,我自己早有所知,但却从来也没有想到过应该站在林先生这样的观点上来理解看待。因此,先生对于伯夷叔齐的这种评价,使我产生醍醐灌顶的顿然开悟之感,并为我重新思考理解社会、人生、历史的诸多问题打开了一条新的思路。

其实,林鹏先生对于伯夷叔齐所作出的评价,与他对于孟子“仁者无敌”观念的认同与赞赏,所持立场是完全一致的。必须看到,究竟应该如何看待孟子的“仁者无敌”观念,正是林先生《平旦札》中一再提及的一个重要问题。早在开宗明义的第一节中,林先生就已经明确提出了这个问题:“1995年7月,在山西省图书馆大会议室,召开我的历史小说《咸阳宫》的座谈会,大家说了许多有关《咸阳宫》的赞许的话,后来让我发言,我引用了孟子的话,‘仁者无敌’。我说,我坚信‘仁者无敌’是颠扑不灭的真理。我认为,‘仁者无敌’是中国古典学术中最根本的一条思想主线,是儒学的思想主线,等等,说了一通。”但在后来,林先生忽然不无惊讶地发现,“仁者无敌”在历史与现实中所遭遇到的,居然是被无情放逐的命运:“我就查《十三经索引》,大出我的意料之外,《十三经索引》竟然根本没有这话,没有‘仁者无敌’,不列条目,不算成语,不算成词……《孟子》有呀,为何不列?不可解。后来又查多种辞书,新《辞海》,老《辞海》,新《辞源》,老《辞源》,《汉语大词典》,《古汉语词典》以及《四书五经大词典》,一概没有。我有点着慌,难道是我记错了吗?”林先生当然不可能记错,真正值得引起我们注意的,恐怕应是我们所处的这个时代。很显然,在一个长期崇尚革命精神的现实社会中,如同孟子的“仁者无敌”这样一种坚决反对暴政的仁爱思想,如果不受到排斥挤压,反倒会成为一种令人难以置信的天方夜谭。其实,早在遥远的中国历史上,孟子就因为对于“仁者无敌”思想的积极倡导而惨遭厄运。“我于是又想到了朱元璋为什么执意要从文庙驱逐

孟子,后来又想方设法修改《孟子》的书,是不是就为这话。”正因为孟子力倡“仁者无敌”的“仁政”思想,所以他才会为历来的行暴政者所嫉恨排斥。这正如林先生所总结的:“自从有了皇帝以后,许多事情荒谬之极,不可思议。常常黑白颠倒,不可捉摸。再者,我又想到,近代以来,中国人奋发图强,积极进取,尤其是20世纪,杀人如麻,血流成河,把一个最重要最根本最伟大的真理忘记了,丢失了,或者说遗失了。就像遗失一切一样,遗失了自己,‘我在哪儿?’自然对什么伟大的精神遗产就更不在话下了。”

既然林先生对于伯夷叔齐的“叩马而谏”与孟子的“仁者无敌”观念持大力肯定的态度,那么,他自然而然也就会对历史与现实生活中的反人道暴政进行强有力的批判与抨击。这一点,主要体现在对于秦始皇与法国大革命的批判性反思上。在第四十一节,林先生写道:“秦朝为何速亡,秦始皇原想二世三世以致无穷,这就是所谓万世一系,谁知二世而亡……这是两千年来学者们一直在讨论的题目。……若让我说,秦不是二世而亡,秦始皇在世就已经亡了,到他老人家一死,二世元年陈胜称王于陈,紧接着六国之后纷纷复起,所谓帝业就算坍塌了。”“这一切的秘密,就在秦始皇的政策之中。仔细检查他的政策,就可以发现完全是商韩的一套,这是富国强兵的一套,也就是霸道的一套,它既可以把国家引向强大,同时也可以把国家引向灭亡。商韩的药方,不过就是强力的春药罢了。所有后来的帝王,在帝王思想的支配之下,着了急都是这样饮鸩止渴而亡的。”说实在话,只要是具有正常思维能力的历史学家都不难看明白这一点,但令人感到奇怪的却是,当他们公开谈论这一问题的时候,却往往总是要闪烁其词。那么,原因何在呢?林先生的看法可谓是一针见血:“帝王思想,商韩政策,这才是失败的根源。人人都可以看得很清楚,唯有你这著名历史学家倒看不清楚。”“强大的意识形态加上暴力至上的具体政策,这就得出了这样非常不可思议的社会效果,就是任何人在任何情况下,都没有真话。”由对秦始皇暴政的批判,进而对现实社会中知识分子精神一种相当普遍的犬儒化现象进行的强烈抨击,所充分体现出的正是林鹏先生一种难能可贵的现实批判勇气。

然后,就是对法国大革命的批判与反思。在第二十一节,林先生说:“法国大革命的领袖罗伯斯庇尔,自称是卢梭的弟子,他把卢梭的非常虚伪并且充满恶意

的理论发展到了极致,他认为所有反对他的人都是不良分子,应该彻底消灭。他发明了断头台,制造了恐怖时期,他把大批忠诚的革命战士和民族精英送上断头台。断头台那咔嚓咔嚓斩杀生灵的声音,在罗伯斯庇尔听来是说不出的悦耳。他所听到的最后的断头台的悦耳声音,是在他的人头滚落进前面竹筐的时候。”这可真就叫做是富有讽刺意味的现世报了,行暴政者,自己最后也未能逃脱暴政的手掌。正因为林先生对于暴政持有坚决反对的态度,所以他才进一步作出了这样的评价:“无论法国大革命做了多少好事,也无法掩盖它的罪恶。法国大革命给人类带来的灾祸是述说不完的。”此所谓罄竹难书者是也!

正因为林鹏先生对于暴力暴政持有坚决的反对态度,所以,他才借助于英国人阿克顿的说法对于暴力革命进行了十分深入的反省。这一点,集中体现在第五十四节中。“阿克顿说道:‘不能容忍任何人和以任何原因逃出历史有权对错误实施的惩罚。’这话是在他的就职演说中。这篇文章收在何兆武主编的《历史理论与史学理论》一书中,337页,非常之好。……他指出,‘赞颂乃是历史学家的破产。’‘对历史经验的教条化比对它的无知和否定更加危险,因为这会使罪恶的统治得以延续并认可不义的权威……’阿克顿提出,对胜利者,权势者(例如光荣革命的胜利者,英国国王威廉三世)要更加严格……<sup>①</sup>。这一切,是如此鲜明,如此尖锐,如此激烈。这些话,使我们感到震惊,以往我们连想都不敢想。我们以往只知道法国大革命、巴黎公社、十月革命、罗伯斯庇尔的恐怖政策、斯大林的肃反和大屠杀,至于英国的不流血的光荣革命,我们是一无所知。例如在翦伯赞主编的《中外历史年表》,1688年中,对‘光荣革命’一字不提。再如基佐的《英国革命史》,几十年来我们只翻译出版其上部,置中下部于不顾。我们只承认流血的革命,我们赞美流血,赞美血腥统治……更有甚者,对内部,对同志,对任何思想认识问题,都以暴力手段解决之。”

就这样,由对伯夷叔齐“叩马而谏”与孟子“仁者无敌”思想的大力肯定,到对于秦始皇与法国大革命的暴力行为的坚决否定,再到对于阿克顿暴力革命批判理论的认可与引证,我们自然也就完全可以说,林鹏先生确实是一位立场坚定异常的人道主义者。虽然说,拥有中国文化本位立场的林先生,曾经在《平旦札》中多

<sup>①</sup>《历史理论与史学理论》第364页。

次表示对于西方概念名词的不屑,但严格认真地衡量起来,如果遵从学术界通行的理论话语谱系的话,我们还真的只能说林先生是一位彻底的毫不妥协的人道主义者。其实,稍微了解一点林鹏先生经历的人,就都知道,林先生本人在20世纪的中国曾经有过很长的一段革命经历。由一位革命者而精神蜕变为对革命进行深入批判与反思的人道主义者,林先生的思想转化确实促人深思,耐人寻味。然而,从另一种意义上说,也正因为林先生有过革命的真切体验,所以他对于革命的批判性反思才能达到如此一种深度。“文革前曾号召‘在灵魂深处闹革命’,这就是我在自己灵魂深处的真正革命。我革命的结果是看清了世界,看清了极左路线的本质,看清了流氓土匪的根性,同时也看清了我的本质,中农的本质,自耕农的本质,小资产阶级土人(知识分子)的本质。”(第一一零节)“幻灭是一个非常痛苦的过程,但是幻灭的结果却令我非常愉快。”有了此种堪称沉痛的幻灭之感,也才会产生如下一种深刻的论断:“正是根据这个理,也就是天理,才看出了人间的不平,不平则鸣,才发生并且发动了革命运动。待到一革再革,革而又革之后,如果连这个作为根据的所谓天理也革掉了,这就是精神上的缴械投降。也就是说,既然道德观念是完全不同的,你有你的道德,他有他的道德,你凭什么打倒人家,自己掌握财产和政权呢?这不是抢劫吗?革命最终是彻底否定了自己,否定了革命自身。”

同样的,林鹏先生在《平旦札》中所明确出示的中国文化本位论的思想,也是十分引人注目的。在第二十三节,林先生写道:“中国古代文明是独立发展起来的,诸如《易》《书》《诗》没有任何外来的影响。这种独立性就正是它的独特性。虽然曾经有过不少疑古派的学者,从中挖掘巴比伦的影响,甚至寻找黑非洲的色彩,白闹,毫无结果。但是自中古时期以后,也就是魏晋南北朝以后,佛教的影响日益加重,它们来源于印度河流域。虽然如此,中国的佛教是禅宗,它是印度所没有的。即便是外来影响,中国文化的独立性,也就是独特性,依然是存在的。以后唐宋明清,莫不如此。只是近代以来,公海上的坚船利炮,打破了中华帝国闭关自守的美梦。”“自鸦片战争之后,中国的事情无一不是受到西欧的影响,独立性渐渐失掉,依赖性渐渐产生,原先的主动变成了被动。学习西方,变成了亦步亦趋,生搬硬套。最后变成了迷失自我,无所适从。我们的高考首重英文,仿佛中国的高等学府是为英美培养人才的一般,奈何!”从以上的言论中,我们即不难感受到林先生对于中国古典文

化的自豪,以及对于近现代以来中国文化所受创痛的极度悲哀。

与先生对于中华文化的情有独钟不同,在《平旦札》中,我们也随处都可以见到他对于西方文化的不屑与拒斥。比如在第一四零节,就有这样的说法:“辛亥革命后,从外国留学回来的西服革履的学子们,整天出入衙门,不久变为官僚,满口这个主义,那个主义。群众不了解他们所说的主义,后来证明连他们自己也不了解他们所说的主义。还有比这更可悲的吗?老实说,西方的任何主义,都无法解释孔子,这是为什么,绠短汲深,无可奈何也!批孔将近一百年,只是暴露了批孔者的浅薄与无耻,难道不是吗?”“‘仁者人也,仁者爱也,仁者爱人也’……这都是通俗易懂,任人皆知的常识。但是,关于仁,关于爱,始终没有得到深刻全面的阐述和发挥,我们只熟悉外国的五花八门的新名词,什么人道主义、民主主义、个人主义,等等等等,各种西方破烂,精神垃圾。20世纪的中国知识分子就像沿街乞讨的孤儿一样,寻找着救国的良方,却不认识自家文化的价值。”

那么,我们究竟应该怎样看待评价林先生这样一种中国文化本位论呢?我个人以为,一方面,林先生如此一种中国文化本位论思想的形成,与先生对于中国文化博大精深与源远流长的深入了解,是分不开的。正是因为先生对于中国文化有着透辟的理解与认识,所以,他才会不遗余力地推举中国文化的重要性。强调这一点,在日益咄咄逼人的文化全球化态势越来越直逼眼下的现在,尤其具有重要的现实意义。然而,从另一方面来看,我们所必须面对的一个事实却是,西方文化对中国产生的巨大影响,最起码也有百年的历史了。可以说,由于受到西方文化影响的缘故,如林先生想象中的那样一种纯粹意义上的中国文化,在当下的这个时代其实已经是难觅其踪了。不仅如此,在林先生的这部《平旦札》中,我们还发现了一种很有趣的矛盾现象,那就是,林先生一方面在不断地指斥批判西方文化,但在另一方面却又在不断地征引一些西方学人的说法。这就说明,即使是如同林先生这样明确倡导中国文化本位论的中国知识分子,实际上也已经接受了很多西方思想文化的影响。这样看来,简单地坚持一种中国文化本位论,在中西文化交融已经有一百多年历史的现在,其实是不可能的事。因此,与林先生的看法略有不同的是,在我看来,一方面,我们固然应该尽可能地张扬强调中国文化的重要性,但在另一方面,却也没有必要把西方文化视若洪水猛兽,采取一种故步自封的文化姿

态。以一种积极开放的态度面对一切外来文化,然后,竭尽所能地发展建构我们自身的文化,恐怕才应该是现实而理性的态度。正因为如此,尽管我清楚地知道林先生反感来自于西方的概念术语,但我还是觉得必须征用西方的说法才能够对林先生作出某种准确的精神定位。具体来说,通过对于林先生《平旦札》中所体现思想的简单梳理,我觉得,把林先生看做是当下时代难得一见的具有自由主义思想倾向的杰出思想者,恐怕才是一种比较准确到位的合理评价。

说到思想者的问题,在现代西方,一向有刺猬型与狐狸型这样两种不同的区别。许纪霖在《中国知识分子十论》的自序中说:“英国大思想家以赛亚·柏林在分析俄国思想家的时候提出了一个著名的观点。他引用了古希腊一位诗人的话:‘狐狸有多知,刺猬有一知’,以赛亚·柏林引用古希腊这个寓言,是说历史上有两种思想家,一种思想家称为刺猬型,这是创造体系的思想家,刺猬只对自己所关心的问题有兴趣,他把所有的问题都纳入到他所思考的一个中心架构里面,最后他创造出一个很严密的理论体系,像柏拉图、亚里士多德、黑格尔、康德、罗尔斯、哈贝马斯,这些都是刺猬型的思想家。另外一种狐狸型的思想家,狐狸对什么问题都感兴趣,东张西望,没有一个中心点,没有兴趣要构造一个严密的体系,他的思维是发散型的,他的思想在很多领域都有光彩,虽然彼此之间可能有点矛盾,帕斯卡尔、尼采、包括以赛亚·柏林本人,都是狐狸型的思想家。思想家中的这两种气质,没有高下之分,但彼此存在着紧张。”<sup>①</sup>以这样的一种标准来衡量林鹏先生,那么,他很显然属于并不构建创造自身体系的狐狸型思想者。这一点,在这部并无严密的逻辑推理体系的读书随笔集《平旦札》中表现得非常突出。虽然并无严密的逻辑推理体系,但在这部随笔集当中,作者看似随意道来,而我们却随处都能感受到有思想的火花在闪现,许多方面都能够从此书中获得极有益的启示。说得稍微夸张一点,林鹏先生的这部《平旦札》,其实是一部应该置诸于枕边,随时加以翻看的带有经典意味的随笔集。因为在不同的时间于不同的心境中翻阅此书,我们所得到的启示就也会有很大的不同。

说到林鹏先生,最无法忽视的当然就是他的书法家身份。或许正是因为先生拥有这样显赫的一种身份,所以,他在《平旦札》中便很少专门谈到书法问题。但

<sup>①</sup>许纪霖《中国知识分子十论》,复旦大学出版社,2003年10月版。

在仅有的一些涉及书法问题的段落中，我们特别注意到了先生的这样一种说法：“‘读书破万卷，下笔如有神’，说的是写文章，其实写字也一样。这是为什么？它的道理有类于汤因比的隐退与复出。你白天上班工作，晚上读古书，只要能潜心深入，差不多就等于隐退。如果你不信，你可以试试。一段时间不写字，或极少写字，认真读书，等你再次拿起笔写字、写文章时，你自己就感觉到很不一样，至少傅山是这么做的。傅山是学王铎的，他的功力大不如王铎，但他晚年创作了几件精品，大大超过了王铎，这是值得我们深思的。这关键恐怕就是读书。”（第一一二节）在这里，林先生以十分精辟的话语清晰地阐明了书法艺术与读书之间深刻的内在联系。

无独有偶，在今年的《读书》杂志上，我正好读到了资中筠先生的这样一段文字：“一般说‘字如其人’、‘画如其人’，不一定对，可以举出许多反证来。但是乐民这些书画确实是与人的气质一致。不论从专业角度如何评价，凡见过他的字的朋友第一个反应不约而同都说是‘文人字’，他自己也认同这一提法。他从来对自己的著作、文字、书画都不大满意，从审美的角度，对别人也相当苛刻。有几位当代炙手可热的中年名人字画，他就是看不上，评价不是‘俗’，就是缺‘根底’。他始终认为，写字首先是读书人的本分，不是‘表演艺术’。不读书而单练‘书法’，那只能是工匠。”“古来大书法家无一不是大学问家。”<sup>①</sup>从林鹏先生的夫子自道，到资中筠先生对于书法问题的谈论，都可以明显见出，要想成为真正的书法大家，首先就必须是一位拥有思想的学问家，必须是一位真正的读书人。在卓然超群的书法艺术与深厚的人文思想修养之间，一种天然联系的存在实在是无法被否认的。林鹏先生之所以能够成为一位杰出的书法家，与他那深刻的思想见识，与他那可谓是高山仰止的文化人格之间存在着的内在联系。

2010年1月24日

<sup>①</sup>资中筠《春蚕到死丝未断》，载《读书》2010年第1期。

## 理性沉思的力量

——评赵瑜长篇报告文学《火车头震荡》

最近,有幸先后读到了赵瑜两部优秀的报告文学作品。一部是以震惊中外的王家岭矿难为主要表现对象的五位作家集体合作、由赵瑜执笔完成的《王家岭的诉说》。另一部就是这部生动表现宜万铁路修建始末的《火车头震荡》。自己平时更多地留意长篇小说的创作,对于报告文学注意不够,只有在认真地读过这两部优秀的报告文学作品之后,我才真正明白了小说与报告文学这两种不同的文学文体之间的差别所在,才知道了到底怎样才能成为一位优秀的报告文学作家。如果说在优秀的小说作品中,作家所欲传达出的思想内涵,总是越隐蔽越好的话,那么,到了报告文学作品中,作家就不仅应该具备一种超乎寻常的理性思考能力,而且还应该把自己对于历史或者现实的思考结果尽可能旗帜鲜明地凸显出来。一部优秀的报告文学作品,一方面需要的固然是感性的对于生活场景的鲜活呈现,但在另一方面,却也特别需要作家具备一种理性沉思的力量。同样的道理,如果说,一位优秀的小说家未必非得同时是有着强烈的社会现实关怀的公共知识分子的话,那么,要想成为一位优秀的报告文学作家,要想让自己的报告文学作品真正显示出超乎寻常的理性思考力量来,作家自己首先就必须是一位热情拥抱生活的,有着强烈的社会现实关怀的公共知识分子。这一点,在赵瑜的两部报告文学近作中,都有着十分突出的体现。这里且以《火车头震荡》为例,做一点深入的分析。

《火车头震荡》所集中描写表现的,是被列为国家重点建设工程的沪汉蓉铁路大通道的咽喉地段宜万(起点为湖北的宜昌,终点是重庆的万州)段的艰难异常的修建过程。说实在话,在刚刚接触到这个书名的时候,我是很为作家担心的。担心的原因在于,如此一种题目,只要作家稍不留神,就会变成一部简单的只知道

一味地歌功颂德的报告文学作品。然而,只有在认真地读过这部作品之后,我们才会知道,赵瑜不仅没有把它处理成一部颂歌型的报告文学作品,而且还在其中极其到位地体现出了一位公共知识分子型的报告文学作家难能可贵的理性思考精神。在我看来,这部《火车头震荡》思想艺术上一个特别突出的成功之处,就在于作家并没有就宜万铁路写宜万铁路,而是大大地拓宽了自己的思想艺术表现视野,以宜万铁路为基本的触发点,由此而逐步地延展开去,到最后,作家以超浓缩的二十多万字的篇幅充分展示在广大读者面前的,其实并不仅仅只是一部一百多年来中国铁路艰难曲折的建设史,而且,其中很显然还渗透着赵瑜对于百年来始终处于震荡过程中的中国现代化历史一种深入的理解与反思。就我个人有限的阅读视野,在当下中国,面对这样的一种不无限制性的书写对象,能够以这样一种独特的方式完成一部报告文学作品的,恐怕也就只有赵瑜一人而已。

既然是“宜万铁路始末”,那么,首先引起我们关注的,当然就是赵瑜关于宜万铁路修建工程本身的描写与思考。要想修好宜万铁路,关键的问题就是如何有效克服这条铁路的修建难度问题。虽然从本身的长度来说,宜万铁路只有短短的377公里,但是,由于所经过的地区大多山高水险,诸如岩溶、顺层、滑坡、断层破碎带和崩塌等不良地质现象分布极为广泛,可以说是目前国内已建和在建铁路中施工难度最大的山区铁路。一个令人惊讶的数字就足以充分地说明这一点,377公里的全线里程中,仅桥梁和隧道就占据了其中的74%。以至于,我们完全可以毫不夸张地说,这是一条“桥梁与隧道”式的铁路。正因为如此,所以,全长2600多公里的京九铁路,只用三年时间就完成了全部的施工任务,而宜万铁路的长度不到其六分之一,修建时间却长达七年之久。由于宜万铁路的施工难度极大,自然也就成了截止到目前国内造价最为昂贵的铁路路段。艰险如青藏铁路,造价每公里也不过一千万元,而宜万铁路平均每公里的造价,却已经变成了六千万元的天文数字。因此,要想修建好宜万铁路,筑路者们所首先面对的就是来自于大自然的挑战。马鹿箐、野三关、齐岳山这些鬼斧神工天然造化的大自然,就这样不无残酷地考验着筑路者们的精神与智慧。必须看到,为了宜万铁路的修建,筑路工人们作出了巨大的牺牲,先后有数十人把自己的生命留在了那块热土上。但是,也正是在大自然的挑战面前,方才能够充分地凸显出筑路者的豪情与智慧来。这

其中,给我们留下难忘印象者,正是率部最终攻克了齐岳山难关的项目指挥山西汉子董裕国。如果说,对于人物形象的成功刻画,也是报告文学的应有之义的话,那么,董裕国毫无疑问就是《火车头震荡》中引人注目的一位。沧海横流方显英雄本色,正是在面对并最终克服战胜齐岳山难关的过程中,董裕国性格中的沉稳、善思、笃定,方才得到了一种充分的艺术展现。虽然董裕国从内心中说也并不想承揽如此艰巨的工程,但是,一旦任务真正落实下来,他就义无反顾地投入到了攻克齐岳山隧道的工作之中,并最终依靠着自身的智慧与严谨圆满地完成了任务。其中,董裕国那个满载着自己思考成果的笔记本,给我留下的印象最为深刻。虽然只是一个普通的筑路项目指挥,但董裕国那样一种对于社会现实真切的关注与思考,读来却是让我们备受感动的。

然而,大自然的挑战之外,更加严重地阻碍着宜万铁路建设的却是一些人为制造的障碍。其中,最触目惊心者,恐怕就是那个在搬迁过程中固守了长达五年之久的中波站。明明知道宜万铁路是国家的重点工程项目,明明知道自己所占据的这块地方是宜万铁路的必经之地,但这个隶属于湖北省广播电视局的转播站却就是拒绝搬迁,而且一拖就是五年之久。这些国家部门搬迁问题的解决,到最后,居然惊动了身为中央政治局委员、湖北省委书记的俞正声。但关键的问题却在于,即使惊动了俞正声,问题也依然是很难解决的。从2004年动工起始,一直到2009年,眼看着齐岳山隧道就要打通,眼看着宜万铁路的总体建设就要大功告成,这个恩施中波站却仍然迟迟没有搬走。以至于,作家赵瑜只能望古兴叹:“蜀道难,难于上青天。古时之难,不及今日之难。”一个小小中波站的搬迁,难吗?不难。但为什么就是迟迟搬不走呢?在这里,赵瑜的思考,其实已经涉及了对于中国社会的现代化发展而言更为重要的体制问题了。

要想更深入地讨论赵瑜由宜万铁路的修建过程而进一步延伸出去的关于中国社会现代化问题的思考,就必须注意到展现在作家笔下的宜万铁路建设前前后后所经历的百年历程。恕我孤陋寡闻,只有在认真地读过赵瑜的这一部《火车头震荡》之后,我才真正地了解到,其实,宜万铁路的建设,乃是中国几代仁人志士魂牵梦绕的一项重要工程。只有到这个时候,我才了解到,最早与宜万铁路发生密切关系,最早涉足宜万铁路的,居然是被尊称为中国铁路之父的,中国第一条铁路

京张铁路的建造者詹天佑先生。早在京张铁路完成不久,当时实际上已经处于风雨飘摇状态中的晚清政府,就已经把宜万铁路的修建提上了议事日程。只不过由于当时官场的腐败,政局的动荡,詹天佑修建宜万铁路的理想最终只能付诸东流。其实,也并不仅仅只是一代天骄詹天佑先生,自从詹天佑先生修建宜万铁路未果之后,一直到2003年终于由国务院立项正式开工上马,差不多一百年的时间里,诸如孙中山、蒋介石、毛泽东等许多国家领袖也都先后积极关注或者直接介入过宜万铁路的建设,只不过由于种种历史条件的限制,这些仁人志士的努力都无果而终。

把宜万铁路的修建真正地提上议事日程,是进入新世纪之后的事情了。这样,一个实在无法绕过去的重要问题就是,既然早在詹天佑时代就已经认识到了修建宜万铁路的重要性,那么,为什么要迟至2003年才由国务院正式立项呢?如果说“十七年”与“文革”期间,由于当时政治经济状况的限制,宜万铁路无法提上议事日程,尚且可以理解的话,那么,为什么改革开放都二十多年了,宜万铁路的建设却还是迟迟提不到议事日程之上呢?这个问题的提出以及解决,实际上正是赵瑜这部报告文学非常重要的内容之一。只要认真地读一下此书的第七章到第十章,我们才可以知道为了宜万铁路的立项上马,恩施与湖北省的有关官员付出了多么巨大的代价。可以说,宜万铁路最后的成功立项,是徐静黎、刘吉录、周昌发等相关政府官员,多方奔走多达十年之久,最后一直到惊动了江泽民、胡锦涛、温家宝等最高层领导之后,方才最后立项成功的。实际上,也正是在细致地展示描写宜万铁路最终获得立项的过程中,赵瑜对于中国社会的现代化之难,进行了足称深入的独特思考。

应该注意到,在本书的第八章“恩施人运作最高层”描写了当时身为恩施州州长的郭大孝如何巧妙地向江泽民陈情之后,赵瑜有过一段发人深思的精彩议论:“郭大孝的经历令人回味。人们夸他是一位难得的好州长。但是,更多的干部包括郭大孝本人,却若有所思,高兴不起来。试想,一项本来就应该抓紧完成的紧迫工程,利国利民,并无疑义,我们完全可以通过合法化的程序和制度化的办法,推动科学论证,使工程顺利上马。而现在,大家却不得不使出浑身解数,去拼力争取主要长官的认同与支持,而一旦失去了主要首长的支持,你就办不成。这正常

吗？这民主吗？这科学吗？改革几十年，我们革什么？经济在不平衡当中迅猛发展，旧有官僚体制人治社会却远未触动，基层执政干部仍处于日夜焦虑之中。”这确实是一段读来有着相当见识的真可谓是掷地有声的精妙议论。事实也的确是如此，只要我们把宜万铁路那特别艰难的立项过程，与此前晚清政府以及蒋介石政府做一个简单的比较，一种清晰的结论就是不言自明的。为什么已经到了改革开放几十年之后的当下时代，原本立项非常容易的项目，真正地立起项来却仍然会如此之难呢？导致这一切的障碍究竟何在，想来确实发人深思。然而，这就是我们的现代化事业所必须面对的现实社会状况。由此看来，仅仅有经济领域的改革开放，是远远不够的。很显然，只有我们的社会体制发生某种革命性的根本变化，我们的所谓现代化事业才能够真正有望取得长足的发展。事实上，也只有在这个意义上，我们才能够真切地体会到赵瑜执著追问背后所潜隐着的殷切情怀：“詹先生当年修不成宜万铁路，叹时政维艰。今天，我们能不能修通现代化之路呢？真正的现代化前景又将是一副什么模样呢？文化道德沦丧怎么办呢？政治体制不改革行不行呢？”在一般的意义上，报告文学这种文体是与所谓象征手法的运用距离比较遥远的。但是，写到这个地方，我却忽然想到，其实，赵瑜此作的标题“火车头震荡”，也可以说是具有某种象征意味的。假若我们可以把火车头理解为现代化的一种象征的话，那么，所谓的“火车头震荡”，不也就隐喻象征着中国现代化道路的艰难曲折吗？

其实，阅读赵瑜的《火车头震荡》，我们的收获并不仅仅在于宜万铁路修建过程本身的描写，也不仅仅在于中国铁路史的浓缩与中国现代化问题的深入思考。除了以上的收获之外，关于中国的现实社会与中国的既往历史，我们也往往能够获得某种虽然意外但却特别意味深长的启发。其中，最突出者，大约就是关于辛亥革命的全新认识和阐释。我们注意到，在作品的第一章，关于辛亥革命的评价，赵瑜曾经写下这样的一段话：“这就是历史。与其说辛亥革命是一场这样那样的民主革命，不如说这是一场由于新经济与旧政体之间的尖锐矛盾冲突而引发的军民大造反。与其说大清王朝被辛亥革命所推翻，不如说，这王朝是清政府自己把自己推翻的。”“鸦片战争以来，大灾大难，八国联军，慈禧西逃，都从未撼动过这座铁打的江山，而一场不大不小的铁路主权纠纷，便叫山河破碎，王朝倾倒。不值得

回味吗？”说实在话，对于辛亥革命，我们是非常熟悉的。我们所耳熟能详的一种历史评价，就是作为民主革命的辛亥革命，成功地推翻了清朝的统治，结束了中国的帝制，开启了民主共和新纪元，使共和观念深入社会中上层人士的思想中。虽然说这样的一种评价肯定有其自身的道理，但赵瑜从经济角度出发，对于辛亥革命所作出的别一种深入思考，是真正能够令人耳目一新的。尤其值得注意的是，赵瑜如此一种对于辛亥革命的全新理解与阐释，并不仅仅是指向过去的历史。只要我们认真地体会一下，就不难发现赵瑜的良苦用心所在。昔日，白居易谈到文学创作时有言曰：“文章合为时而著。”在我看来，白居易的如此一种观念，到现在也一点都不过时，优秀的文学作品，实际上就应该密切地与时代相关。很显然，赵瑜的这种深邃思考，在指向过去历史的同时，也非常明确地指向了当下的时代。历史的经验教训是异常深刻的，只有积极有效地汲取历史的经验教训，我们的现代化大业才有望能够真正完成，我们苦难深重的中华民族，也才真正有望走向一个充满希望的未来。

2010年11月4日

## 灾难之后的痛苦沉思

——读赵瑜等著报告文学《王家岭的诉说》

虽然已经过去了半年多时间,但发生在2010年3月28日的那场王家岭矿难,提起来却依然记忆犹新,它留给我们的依然是格外清晰难忘的印象。王家岭矿难虽然有多达153名矿工被困在地层深处,但经过以政府为主导的多方积极营救,最后115人得以生还,其余38人不幸遇难。与其他那些同样屡屡发生然而生还者却为数寥寥的矿难相比较,这次王家岭矿难,居然能够有115人被救生还,确实在某种意义上可以被看做是建国后矿难营救史上的一个奇迹。很显然,在矿难频频发生的中国,王家岭矿难之所以看起来特别引人注目,既与矿难本身有关,更与这样的一个营救奇迹有关。

必须承认的一个事实是,伴随着时代的发展进步,一种以人为本的观念确实已经开始逐渐深入人心。我们注意到,这次王家岭矿难发生后,不仅有以政府为主导的各方积极营救行动的迅速展开,而且,更有电视台作为一种强势媒体差不多从头至尾全方位不间断地直播了整个救援过程。王家岭的矿难救援直播,可以说牵动着无数中华儿女的心。这种电视直播形式本身,就意味着以人为本理念的一种切实践行。

电视直播可谓是新闻报道的一种最新形式,而新闻报道与报告文学的一个共同点,却是对于事件真实性的追求。照理说,既然电视台已经秉承着真实性的原则对于本次矿难以及营救过程进行过同步直播,那么也就没有报告文学什么事了。因此,我们所面临的问题首先就是,在电视以及广播、报纸等新闻媒体都已经全面立体地报道过王家岭矿难之后,山西省作家协会的赵瑜等五位作家为什么还要再次对这一事件及相关当事人进行深入的采访,并且要写出《王家岭的

诉说》<sup>①</sup>这样一部长篇报告文学作品呢？

在这里，实际上存在着两种不同的差异颇大的真实概念。一种就是电视广播报纸等新闻媒体一力遵循的浅表层次的现象真实，另一种则是报告文学作家们所欲探寻的更深层次的本质真实。之所以会存在如此鲜明的差异，一个非常关键的原因就在于，报告文学从本质说其实是一种特点鲜明的知识分子写作。“而报告文学作家却必须把自己的所思所想附丽于现实问题之上，直陈其事，直抒胸臆。他们的言说不大可能借助于什么艺术伪装，也失去了种种艺术手段的保护。在此意义上，他们的言说与其说是一种作家的行为，不如说是一种知识分子行为。这也就是说，与其他作家相比，报告文学作家更容易行使知识分子的角色扮演；与其他写作相比，报告文学写作也更能够成为一种知识分子写作。”<sup>②</sup>之所以强调报告文学写作实际上是一种知识分子的写作行为，就是要从根本上凸显出报告文学作家一种对于事实进行沉思的本质特征。对于优秀的报告文学作家来说，他的写作目的并不仅仅只是对于表层事实的客观呈现，更是对于事实成因进行一种深层次的思考与追问。在我看来，赵瑜等五位作家在电视广播报纸之外依然要进行《王家岭的诉说》的写作，其根本原因或许正在于此。

在具体的写作过程中，五位作家通过尊重个性、分头采访、材料共用，最后由一人统一撰稿的方式，完成了对王家岭矿难的叙述。说实在话，在已经通过电视直播方式经受过一次情感的冲击之后，《王家岭的诉说》以其新的表现形式以一种深沉的理性沉思力量，再一次构成了对于我们心灵世界的强烈冲击。当发生在矿难中的那些令人或同情、或感动、或悲愤、或沉思的画面和声音业已被新的新闻材料、新闻事实所取代，当“亲戚或余悲，他人亦已歌”的鲁迅所谓国民的“健忘”本能悄然发生作用时，这部报告文学以一种画面和声音替代不了的独特品质证明着人间灾难的存在，证明着矿难中无数生命的陨落。作者们以一种不懈追问的方式，把此次矿难事故放在了历史的坐标系上来加以书写。随着阅读进程的步步深入，生活中那些假相的面纱开始被层层剥离，矿工（其实都是来自于乡村世界中的打工农民）艰难的困窘处境渐渐变得公开，成为了一种不无荒谬色彩的真实，从而一

<sup>①</sup>首发于《中国作家》纪实文学版2010年第7期，作家出版社2010年9月版。

<sup>②</sup>赵勇《论赵瑜与他的报告文学写作》，《中国作家》2010年增刊9月号。

一次又一次地冲击着读者的情感底线,令人在难忘的记忆中发出久久的喟叹。与那些新闻媒体所做的报道相比较,可以说,这样的书写更让我们感到震惊,更能够引发我们的深思!

由于篇幅的限制,我们在这里当然不可能全面论述《王家岭的诉说》的深层价值,但赵瑜等人以王家岭矿难为切入点,对于近百年来中国矿难史所进行的深入反思,却具有令人振聋发聩的思想艺术效果。在我看来,作家们之所以要从王家岭的矿难,首先追溯到发生于1949年的山东淄博矿难,然后再追溯到发生于“大跃进”期间可谓惨绝人寰的大同老白沟矿难,其意图正在于借此而对矿难近乎于相同的成因进行鞭辟有力的探询与反思。只要简单地对比一下,就不难发现,这几次大的矿难的成因,实际上都与我们的领导者不顾客观规律,漠视矿工生命,一味盲目地追求进度和产量存在着直接的关系。关于这一点,赵瑜他们在作品中其实已经有着深刻的揭示:“我想到,这场发生于1960年的‘大同矿难’与1949年的‘车七矿难’,其成因虽然多有差异,然而有一点是共同的,那就是在激进的政治革命背景下,急功近利,漠视生命,以严重的官僚主义代替崇高的科学精神。”“违犯客观规律瞎指挥,必将受到客观规律的惩罚。盲目跃进,争抢速度,恶果便会突来,生命便会成为牺牲品。而今天的现实,依然沉重。”如果说,此前发生的大同和车七两次矿难的成因,更多的与当时的激进政治存在着紧密关系的话,那么,这一次的王家岭矿难实际上就是过分追求经济效益所导致的严重恶果。无论是政治也罢,还是经济也罢,归根到底,还是对于普通人生命价值一种漠视的结果。能够把王家岭矿难提升到这样的一种精神高度来加以思考和认识,所体现出的,一方面是五位作家强大的理性表现力量,另一方面则是他们深刻真诚的悲悯情怀。

很显然,如果更进一步地追问下去,自然就会涉及我们这个现实社会更加内在深层的社会机制问题。设若不是这样的一种社会机制,那么令人总是格外震惊悲伤的矿难当然也就不会如此频发。关于这一点,我们只要比较一下作品中所举出的一组数据,就不难得出相应的结论来。“我国的百万吨死亡率为2.4,即每产200万吨煤,要死5个人。这一比率高于印度10倍,高于俄罗斯50倍,高于美国100倍。我国每年实际死于矿难人数7000人,美国则在30人左右,在许多国家,某些年份已经达到‘零死亡’。”必须承认,这些冷冰冰的数字既是残酷的,同时却也

是真实有力的。这样一组可谓是反差极大的数字对比,到底意味着什么,我想,结论其实已经不需要再说出来了。在这样的一组数据中,在赵瑜等五位作家合著的这本《王家岭的诉说》中,我们再一次真切地领受到了报告文学所具有的理性沉思力量。

阅读这本沉重异常的《王家岭的诉说》,在我,是一次只有几小时的短途旅行中的事情,至今都记着当时的阅读情形。车窗外飘着的,是不无凄迷感觉的绵绵秋雨,耳中不时传入的,是车厢内嘈杂喧嚣的人声,但我的整个身心,却完完全全地彻底沉浸在了王家岭的世界之中。我要说,在那个时候,赵瑜他们确实用真实的书写征服了我。以至于,那些情不自禁的泪水,总是不期而至地袭击着我。在被感动的同时,我的思绪也不由自主地陷入了关于中国矿难的沉思之中。尽管已经有过无数次的沉痛教训,但是我们的矿难却为什么还是不断地发生呢?什么时候我们才能够真正彻底地与矿难诀别呢?在这里,我只能说,我们真诚地期待着那一天的早日到来。

2010年9月30日

## 至情 至性 至文

——读毛守仁散文集《石在》有感

毛守仁作为一位优秀的小说家,可以说早已是有口皆碑的事情,这一点,自有他诸多优秀的小说作品为证。然而,只有在极认真地读过他的散文集《石在》之后,我才不得不承认,其实,毛守仁也同样是一位优秀的散文家。只不过由于受到他小说家身份自我遮蔽的缘故,大家很轻易地就忽略了这一点。实际上,长期以来,我早就形成了一个恐怕多少带有一些偏激色彩的看法,那就是,一部中国当代文学史,举凡那些被称为散文家的专事散文写作的作家,大多没有什么好作品。那些真正给文坛奉献出了优秀散文作品的,往往并非专门的散文家。在这一方面,比如《我与地坛》之与史铁生,《融入野地》之与张炜,本来身为画家,然而散文写作却口碑甚好的陈丹青、吴冠中、黄永玉,还有小说散文的双栖作家比如汪曾祺、贾平凹,等等,就都可谓是无法被否认的明证。现在,在读过毛守仁的《石在》之后,我确信,以上这些虽然客串然而却写出了许多脍炙人口的散文佳作的作家行列中,显然又多了一个新成员。就我自己寻常的接触而言,毛守仁绝对可以称得上是一种至情至性的人。既然是一位至情至性者,那么,从其丰富敏感的内心世界中流淌而出的,就肯定可以被看做是一种拥有表现着真性情的至文了!具体来说,对于毛守仁《石在》一集中的散文作品,我们不妨做以下四个方面的读解。

### 一 故乡逝去的美好

阅读《石在》,首先给读者留下深刻印象的,就是作家那些与故乡紧密相关的篇什。对于故乡满含深情的毛守仁,采集故乡生活的酸甜苦辣,酿成了一杯味道

醇厚深远的好酒。《城隍庙里唱大戏》一篇，详细记述的就是自己儿时一种斑斓的回忆：“收了新麦的庄户人进城，男人去粮行粜米，女人便等不及，下车先来赶会。城里人更是天天来会上走一遭，让人着迷的是五月会上总会有好戏连台。几个台口一起开，能让人们好好地过一次戏瘾。最好的戏当在城隍庙，据说，洋务派领袖人物张之洞当山西巡抚时曾来这城隍庙看过全胜和戏班演的《满床笏》等看家戏，由此引出了张巡抚组织山西梆子六大名班进省汇演，成为晋剧史上的一件盛事。”然而，如此一种历史上的盛状，随着时间的流逝，毕竟已经成了如烟往事。于是，在作家满含深情的回忆中，字里行间所透露出的，便是一种几乎浓得化不开的伤感之情了：“……我有一次进去走走见那乐亭又老又小，心里不懂当年怎么装得下那么多热闹？……在这种电子背景下城隍庙还能生出历史曾赋予它的那种光彩吗？就连它屋顶上重新铺排的琉璃瓦，也没有当日的那种流光。可它从我心里放回到纸面上时，还是幼年见识的那么大，那么声色俱浓。”这些看似寻常自然朴实的语言，既能使读者仿佛如置身于那个年代的大街小巷，又能使读者感受到柴米油盐浸透的世俗风情。但是正所谓“风流总被雨打风吹去”，这些曾经在毛守仁生命中留下浓墨重彩的往事，早已烟消云散在了我们的视野之外。细细想来，自然是要令人倍感伤感与缅怀的。

《石在》这本散文集的诸多篇什，比如《拉洋片》《我们这样过二月二》《石头记》等篇章中，处处都可以感觉到作者那种对于故乡民俗强烈的眷恋情绪。毛守仁总是在运用一种质朴的语言，洗练的文字，传达着自己一腔深切的思乡之情。“一直到60年代，那块地方已经成了自由市场，仍然有拉洋片的，远远就听到清爽的锣鼓鼓，油滑的江湖腔调。一幅大广告画儿地下，一排猪嘴似的镜头撇在那儿。黑色的外框里，玻璃明晃晃的，对孩子们充满了诱惑。”（《拉洋片》）字里行间虽然没有华丽的辞藻，但却给读者留下了深刻的印象。这就是故乡的魅力，这就是作者文字中流露出的一种可谓深厚的文化内蕴。可以说，故乡情在毛守仁的生命中确实刻下了深深的烙印。不难发现，无论是故乡为他“遮挡一生”的那片树荫，还是那个“流光溢彩”的城隍庙戏台，抑或是早已“浸透这苍茫历史感”的泰山庙小学，以及“明晃晃的”拉洋片儿，“透黄透红，外焦里嫩”的麻狐，等等，所有的这些都已经成为了毛守仁最可贵的精神宝藏。虽然在历经三十年的风雨沧桑之后，故乡

的面貌已经发生了可谓是翻天覆地的巨大变化,但作者心里的那种浓烈的乡情却依旧不会改变。因为,这是一种对于生命之根的敬仰与怀恋。某种意义上,我们应该感谢毛守仁,是他,用自己生动的笔触,为我们再现了一段儿时的故事,保存了一幅鲜活的乡土记忆。让终日生活在都市钢筋水泥森林中的我们,在片刻间,得以恢复蓬勃原始的生气,充分真切地体会感受故乡曾经的美好!

## 二 历史迷雾的洞穿

依照我长期以来阅读散文的一种体会,好的历史散文,一个突出的特点,就应该是超乎于一般的卓越史识的具备。只有具备了这样一个特点,历史散文才能够真正地洞穿历史的迷雾,才可以给读者提供一种全新的视角去体会认识历史的真谛。毛守仁的《石在》中,也有一些篇什可以被看做是历史散文。在这些散文作品中,所充分体现出的,正是超卓史识的具备这一特点。比如《将川军的血滴进书里》一篇,展示在广大读者面前的便是一段空前残酷悲壮的抗战历史场景。无论是空气中弥漫着的又咸又甜的血腥味,还是那血淋淋的嘴角,抑或是学生兵尸身上留下的钢笔,所有的这一切,都在确证着那场战争的惨烈无比。然而,令人倍感叹息的是,作者呈现出来的这个历史场景,却是“书上不曾见过的牺牲,我们学过的历史课本上没有。”但是,你却绝对不能怀疑这场血战的真实性:“这些学生兵都穿着单衣,短裤,打着绑腿,背着斗笠穿着草鞋。农民们夜里偷偷把他们带的草席从身上解下来,卷巴一下尸体,看见他们冻得硬邦邦的脚上,裂着口子淌着脓水。”“我是在十几年后的一些资料上,才略略知道了一些川军牺牲的惨状。”在这篇饱含深情的散文中,毛守仁凭借着自己某种超卓的史识,对于这样一群没有留下姓名无法被人铭记甚至越来越被人淡忘的学生兵给予了深深的同情和礼赞。很显然,这是对于被历史遗忘的牺牲者一种深深的缅怀,从中所充分体现出的,正是作者对社会,对人生的深度体验和关怀。他的描写看似不着痕迹但却能深深地震撼人心,没有半句说教却能使读者产生强烈的共鸣。

毛守仁长期生活在介休城,因而对于介子推的故事可谓是耳熟能详,有着相当真切的体悟和思考。《一束目光》《介休与个体》《听听那松涛》《悲乎足下》这些篇

什,记述的都是与介子推有关的故事。《一束目光》中,他欣赏“那个视功名如粪土,视达官贵人包括皇上为粪土的介子,那个甘于和敢于以清贫同卑躬屈膝的富贵相对抗的士子”,而绝不是那个“割大腿肉以滋养君王的臣民”。在作者的心目中所推崇的,只是“不言禄,禄也不及之”的介子风骨。《听听那松涛》中,作者描述了绵山上那种两棵树扭在一起的“扭扭柏”的来历,他感叹历史在沧桑变迁中改变了最初的模样,介庙坍塌破败,几乎夷为平地。松柏林也砍伐的越来越少,林子成不了气候,成为几棵点缀。而介子的铮铮骨气也在晋文公木屐的拖拉拖拉声中,伴随着一句“悲呼,足下”的感叹,消逝在了钢筋水泥的格子间。最后,作者不由感叹道:“树犹如此,人何以堪?”在这里,作者将散文变成自己精神超越、审美飞扬的有力中介。《悲乎足下》中,作者将介子描写为仕途的失败者,高度赞扬他淡泊名利的名士风骨。在如今商品社会的急功近利的普遍心态之中,那几十里“郁郁青未已”的松柏,点缀着红白的牡丹的介庙,成为了知识分子寄托精神的家园。类似的篇章,还有《不可不闻闻乐天遗风》《雨打风吹去》等,其中的字字句句,皆“发纤浓于简古,寄至味于淡泊”。毛守仁发乎内心地渴望能够不受名利之累,无规矩之束缚,更无虚假的粉饰。在这里,从一个现代知识分子的心灵琴弦上,所生发出的,显然是关于心灵、精神的清明之音。

### 三 清新脱俗的异地情思

面对《石在》这本散文集,我们不能不提及的,还有作者的游记散文。毛守仁用他那行走江湖的异地情思,给读者带来了精粹纯美的精神与文学享受。作者热爱大自然,享受大自然。他的游记散文中,总是别有一番山情水韵、浑然天成的意味。从涛声汹涌洗涤身心疲惫的黄山脚下,到雾气弥漫、丝毫不动声色的西子湖畔;从浸透着胭脂水粉的徽商庭院,再到曾经给予作者无限灵感的北方大宅;从家门前的方青青碧草,到荷塘月色的一叶扁舟。不管是漫步在市井的城镇,还是徜徉在自然的山水,举凡文思所及处,无不洋溢着灵动的美妙。于是,我们便看到了《夜雨秋灯再录》《可以坐下来抚琴的草坪》《青绿漾漾》《荷花淀》《市井的城市》《那是个秋日下》《露珠》《风雨蹬三千》等游记佳作。作者并没有将来去匆匆的

旅途之景写得走马观花、浮光掠影，而是更深入地探究本质性的体悟与感知。作者用典雅清隽、丰富灵动、浑然天成的语言来传达自然之美，词句的音韵、语调、抑扬、色彩，都拿捏得恰到好处，使他的此类散文达致了一种出神入化的艺术境界。

《夜雨秋灯再录》中，作者似梦似醒，仿佛置身于世外桃源，灿烂的油菜花，纯洁的白鹅，火红的石榴花。更叫人称奇的，是娉娉婷婷的小女子，白披肩，长流苏，双目盈盈。梦幻中的真境或是真境中的梦幻，虚虚实实，真真幻幻，不由人不陶醉其中。《看日出》中，“那和天际接壤的弧线丰润肥腴，整个大海以他的深沉浓重压着淡薄的天色。或许在太阳初生之际，会将天托起，将海撑开，盘古就是从太阳的这种气势里造化出的英雄，那是个英雄的时代。”一篇优秀的散文，如果仅限于景象的描写，显然难以引起读者的共鸣，必须做到融情于景，天人浑然，甚至物我合一。这就要求作者必须对于大自然有更深入的认识和感悟。毛守仁很显然已经做到了这一点。在他的游记散文中，我们感受到的不仅是自然的神奇壮丽，更是人与自然的和谐之美，人道与天道的启迪与探索。所有的这些，都使得我们情不自禁地一次又一次地流连在其笔下的山水之间，陶醉而忘返。《风雨蹬三千》中，作者雨中登泰山，峰峦叠嶂的泰山在雨雾中反而显得刚健中平添婀娜，雄壮中见识了温情；云飞云涨的浑厚，雨打松柏的清爽，都使得作者触景生情，将这泰山之雨幻化为梦呓般的“细语”。等到登上山顶，回首瞭望，此时便已收获了“也无风雨也无晴”的淡然心境。一程风雨，几样心情，统统浓缩在一篇散文之中，激起的却是读者飞扬的思绪。

在毛守仁的游记散文中，除了对自然美的追求表现之外，还融入了自己深深的人文情怀。《一片草坪》中，作者有感于现代都市已经功利到了“寸土都要涨钱的”的地步，人们的生活变得无色无味，怎一个“白”字了得。看到自己的城市拆一段院墙，铺一段草坪，顿时城市的风景就俊美和善了很多。作者大声疾呼回归自然，回归绿色生活，“使人们能够时时到此，从容呼吸，将城市变成对灵魂深度有着重要意义的美丽场所”，“闲情逸致，是为城市的大气”。《闯进黄金城》中，作者描绘了祁连山脚下一道山沟里的财富冒险，生命的浪漫。“山里密密地拥挤了成千座帐篷，联营军寨一般，七八十来万流浪汉聚集在这，让人一看，热血如潮涌”“这种情形与当年红卫兵大兵团出征何其相形，只不过，那是为一个空中玄虚的理想王

国。而此时，却是臆想着挖一桶金。”作者亲眼目睹社会转型期激烈的争锋，人与人的搏斗，人与兽的厮杀，人与山河自然的冲突，方兴未艾。他感叹这种充满了冒险情趣的探索，更动情于那样充满生命力的生存状态。就这样，山水与人文，生命与自然，紧紧地糅合在一起，构成了作者游记散文独有的风韵。

#### 四 至情至性的描写

好的散文，必须有作家自己真挚的情感流露。而这，也正是毛守仁《石在》这本散文集的一大特色所在。这一特色，集中地体现在其中那些描写人物的篇章之中。笔法自然生动，充溢着一片人性人情之美。《睡在小桌上的女孩》中，只用了简单的几笔勾勒，一个活泼可爱，率真美丽的小女孩形象便跃然纸上。“小女孩肌肤白白的，薄薄的，半透明色，映得出皮肤下的纤细脉络。睫毛上的泪珠晶亮晶亮，扑簌簌落下来映成七彩色。”“这女孩子一定有情分、善感动，是个小小绛珠仙子，她果真眉长长如黛，眼梢长长翘挑，眼睛水里泡着，双眼皮刀刻出来似的，清清爽爽。从这眸子里看到的自己，也加了几分率真。”俗话说文如其人，真是一点也不假，这样清丽生动的笔触所展现给我们的，不仅仅是一个浪漫无邪的小女孩，更是作者那淳朴的童心，天真的慧眼。明代李贽曾经说过“天下之至文，未有不出于童心焉者也。”《石在》中处处透露着作者的率意真切，虽只寥寥数笔，但生动的人物形象却呼之欲出了。比如《初为人母的美丽》中那位流露出青春风韵的母亲：“一片饱满和白皙照亮了花圃周遭。用乳白色的天真，喂养共和国的黎明。她那样的专注，忘了避讳，专注的她越显出天真，越发纯真，早熟的风韵变成了母亲的专心致志，一颗纯净的爱心周围，被宗教样的光辉浑照着。”热爱生活的人，总是有一双发现美的眼睛，总是能够捕捉到生活中美的瞬间。毛守仁就是这样的一位作家，他善于抓住人性的美好，并乐于将这种美好用真心表达，笔触细腻，具有着极强的艺术感染力。

毛守仁显然是一位至情至性之人，爱情、亲情、友情在他看来弥足珍贵。爱情的美好、亲情的伟大、友情的可贵，从他的散文中我们都可以品出一二。《送别一位草根诗人——我的三舅郭岚》里，敦厚却有着诗人气质的三舅，沉默寡言，单纯真

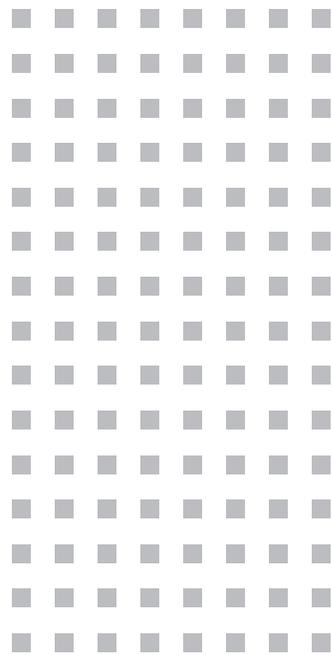
实,朴素无华。受制于命运的摆布,虽半生坎坷,却依然热爱读书写字,追求生活的情趣。这样一位朴实的百姓,这样一位终生与黄土地打交道的三舅,这样隽永的人生情景,这样放松的生活方式,较之于那位陶渊明老先生,真的只差院里的五颗柳树,地里的一片菊花了。《善人老二舅》,也是一篇描写人物的散文,突出描写老二舅的善良、淳朴。老人家一生做善事,却从不求回报。通篇描写的,都是老二舅的点滴生平,虽不杂一句议论,但作者对于老二舅人格的敬佩,对其一生坎坷却没能善终的同情,从字里行间自然地流露了出来。不见情字却真情自现,也可以说是散文写作的一种高妙境界吧。

作者是性情中人,向来用情至真至纯,朋友对作者来说,显然有着举足轻重的意味。这一点,也突出地体现在了《石在》这本散文集中。《带班长老美》《拳师宗谦》《笑容不落的振林》《虎子》这几篇,集中描写了作者与这些友人相处过程中的二三事。这些人,或是文人墨客,或是班长工友,或者干脆就是萍水相逢,但却都给作者的生命增添了动人的一笔。作者将他们留在书页之中,纪念友谊的天长地久,感怀生命的转瞬即逝。干活不惜力,风风火火的老美带班长,“王明生一到井下就不像人了,鼻子不是鼻子眼不是眼,可是老工人们又都戏谑地喊他绰号老美,看来,并没有人真的怕他。”就是这样一个生来就为掘进打洞的人,如今却再也没有了当年的大枪嗓,而且还患上了肺病,再也与劳模无缘。读来,让人倍感叹息唏嘘。再如《拳师宗谦》里,那个脸上带着浅浅的笑,小嘴一抿,很俊,把灵石话说得滋滋润润的宗谦。这个井下认识的小工友,喜欢音乐,喜欢打篮球,还很自豪有一个作家朋友。在作者的笔下,这些人物是那么的真实,那么的活灵活现。言语中,没有过多的修饰,只有平凡简略的细节,一个个鲜活的面孔便出现在了我们的眼前。作者总是能抓住人物的特征,一个动作、一句谚语,便能给人留下深刻的印象。类似这样的人物散文,还有《虎子》。这篇散文描写了一个汗毛还没脱尽,有着娃娃脸的小工友。他质朴、单纯、虎头虎脑。他没有文化,非常满意自己的工作,总是引以为豪,还经常穿着旧的工作服,害怕弄脏新的。后来,虎子娶了一个和他一样单纯孩子气的媳妇,日子过得有声有色。然而,就是这样一个虎虎有生气的年轻人,却因为一次事故而丢掉了性命。作者的字里行间,流露出的,乃是一种对生命转瞬即逝的哀叹,是对于曾经带给自己欢乐的小工友的一种深深怀念。

尽管人生世事无常,但是,作者仍然以敬畏怀念的心情,记录着这些生命中匆匆走过的身影,使读者读来不能不为之动容。

从毛守仁的这部《石在》中,我们所强烈感受到的,不仅是作者的真情与巧思,而且还有其为文的质朴与淡泊。不管是写人叙事,还是山水游记,抑或是一时之间的灵感乍现,可谓是处处透着真诚,透着豁达。毛守仁那样一种对生命的敬畏、对生活的乐观、对自然的留恋,一一展现在了读者的面前。很显然,这是一部充满真情实意的散文集。这样的散文,自然值得我们好好一读。

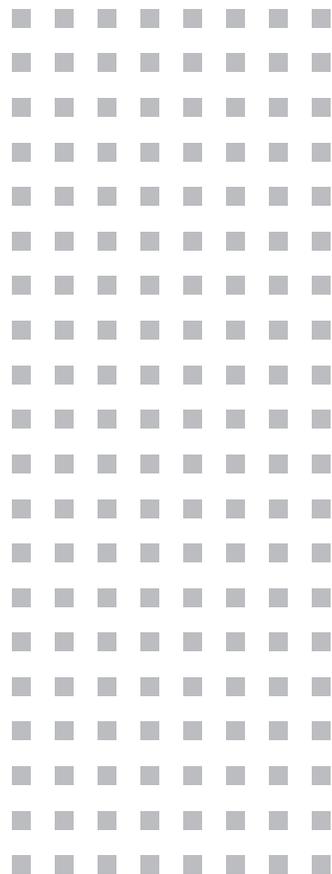
2011年6月9日



多声部的文学交响

DUOSHENGBUDEWENXUEJIAOXIANG

◎ ——— 思 索 ———



## 方言在20世纪中国小说中的运用

### 一 引言

在中国文学的长河中,发生于1917年的“文学革命”具有里程碑式的意义。正是“文学革命”的发生,彻底地终结了已绵延数千年之久的中国古典文学,并将一种叫做“现代性”的东西引入了中国文学之中,由此开启了中国现代文学的历程。“现代性”最为突出的标志之一便是中国文学外在的语言形式发生了一种根本的变化,便是现代白话文取代了文言文。必须承认,由传统的书面语文言文一变而为口语化的现代白话文,确实是中国文学一种根本性的变化,对于这一变化的重要意义无论怎样评价都不过分。因为文学是以语言为基本媒介创造出来的一种艺术作品,语言的特性直接制约着文学创作过程并规定了文学形象区别于其他艺术的审美特征。所以高尔基才强调“文学的第一要素是语言”。<sup>①</sup>对于语言与文学之间的亲和关系,当代作家李锐有着极其到位的表述,他说:“对于作家来讲,最根本的是你所使用的语言。你反复地运用它,你是凭着语言来表达自己的,看起来你是在使用它,其实语言就是你身体的一部分,它和你的内脏、四肢、听力、视力、智力一起组成一个完整的人。你的手和脚当然有工具的功能,但那绝对不是工具,那是你生命的一部分。作家就是把语言这个部分不断地拿出来,做成小说让人看”。<sup>②</sup>在此处,李锐非常透辟地将作家与语言其实也就是文学与语言之间的那样一种水乳交融的紧密关系,进行了有力的揭示,颇有说服力地破除了那种语言

<sup>①</sup>高尔基《文学论文选》,人民文学出版社。

<sup>②</sup>李锐、王尧《李锐王尧对话录》,苏州大学出版社。

工具论的习见。正因为文学与语言之间存在着如此紧密的亲性和关系,所以我们才一再强调五四“文学革命”以口语化的现代白话文对于传统书面语文言文的取代具有革命性意义,因为正是这一变化从根本上改变了中国古典文学的性质,使得中国文学走上了一个全新的发展阶段,并形成了一种从根本上区别于中国古典文学的异质性。

其实,中国文学在五四“文学革命”时所发生的这种语言变革,并不仅仅只是一种艺术表达方式的变化,潜藏于这种表层之深处的实际上是一种隐然存在着的权力关系。对于这种权力关系,作家李锐有着极敏锐深刻的洞察:“语言和文字的关系有点像是一棵树,口语是地下庞大的根系,书面文字是地上的树干和枝叶。这两者本来应当是相互依存、缺一不可的,但是回顾文字的形成历史,你就会看到权力——不平等的权力——一直纠缠在语言和文字之间。……比如极端书面化、文字化的文言文,对口语近乎绝对的隔绝,这纯粹就是一种为保持等级差别所进行的话语权利的排斥。那个高高在上的科举制度,是绝对不能容忍引车卖浆之流的语言进入他们的神圣殿堂的。”<sup>①</sup>在这个意义上,中国现代文学发生之初,现代白话文对于文言文的取代,也就不再仅仅只是一种语言载体的变化,而应该被理解为是长期处于被压制境地的作为口语语体的白话文对于作为书面语体的一直处于统治地位的文言文的一种强有力的反抗与颠覆行为。只有这样,我们才能够真正地理解五四“文学革命”之被称为里程碑式的事件究竟意味着一种怎样的重要意义。然而,真正的问题在于,作为口语的现代白话文对于作为书面语的文言文的代替其实并不意味着书面语与口语之间冲突的终结,就在中国现代文学的发展演变过程中,我们很快地就可以发现又有一种新的书面语与口语的冲突在形成,只不过此时的书面语乃体现为作为现代汉语主体而存在着的普通话,而口语则以具有浓郁地方色彩的方言形式而存在。对于这一点,还是作家李锐的论述更为精辟有力:“由此,我就想到所谓的国语,即我们现在所接受的这个书面语,它已经成为一种等级化的语言,普通话已经成为这个国度里最高等的语言,而各省的方言都是低等的,而在书面语里头,欧化的翻译腔被认为是新的、最新潮的、最先锋的。一个中国作家,如果用任何一种方言来写小说,那么,所有的人都会说你土

<sup>①</sup>李锐、王尧《李锐王尧对话录》,苏州大学出版社。

得掉渣。而所有的先锋文学,一定要用极端的书面语来表达,那才叫先锋。在这里,先锋不是对语言的使用方法,不仅是作家、作品的定位,而且更是对语言等级的自我定位。你必须是欧化的、欧式的、翻译腔的,那你才高雅,才好,才叫先锋。我认为,这是完全应该反省的。”<sup>①</sup>在进入1990年代之后,李锐于小说创作之余集中思考的便是作家的语言自觉问题,便是在这样一个全球化大潮汹涌而来的时代如何建立并维护现代汉语的主体性。正是因为李锐自己有着极丰富的创作实践,因而他对于人们早已习焉不察的文学语言问题才会有一系列精辟的发现与论述。应该说,他对于文言文与现代白话文之间隐秘权力对抗关系的发现,对于普通话与方言之间不平等等级关系的论述,均明显地出自于他进入1990年代以来对于语言问题的集中思考。

李锐对文学语言问题的思考当然是相当深入的,但我们在此处之所以一再引述他的言论乃是为了由此而导入对20世纪自“文学革命”发生以后,在整个中国现当代文学史的发展过程中,普通话与方言这两种既相互依存但同时却又存在着尖锐矛盾冲突的语言体系在文学作品<sup>②</sup>中的具体表现这一问题的考察与思考。换言之,本论文的主旨即在于结合对一些具体小说作家作品的分析,对于方言在20世纪中国现当代小说中的运用问题进行一番初步的梳理与辨析。

## 二 20世纪初期

虽然普通话与方言的矛盾冲突主要是在“五四新文学”之后才成为一种值得关注的相当普遍的文学语言现象的,但其实早在新文学之前,就已经有过运用方言写作的小说,其中最值得注意者当是晚清松江人韩邦庆(字子云)所写的长篇小说《海上花列传》。韩氏的友人孙玉声在《退醒庐笔记》中曾记载了自己与作者的这样一段对话:“余则谓此书通体皆操吴语,恐阅者不甚了了;且吴语中有音无字

<sup>①</sup>李锐、王尧《李锐王尧对话录》,苏州大学出版社。

<sup>②</sup>当然主要是小说作品,由于小说、散文、诗歌、话剧这些文体都有着各自不同的文体特征,方言的运用当然也就只能突出地体现在小说作品之中,而普通话与方言的并存以及在并存中的矛盾冲突自然也就在小说作品中的表现而最为引人注目。正是因为如上原因的存在,本文的主要讨论对象自然也就是中国现当代小说了。

之字甚多,下笔时殊费研考,不如改易通俗白话为佳。乃韩言:‘曹雪芹撰《石头记》皆操京语,我书安见不可以操吴语?’<sup>①</sup>很显然,正是在这样一种颇有些激愤抗争心态的主导支配之下,韩邦庆坚持用吴语写完了这部《海上花列传》。这部小说虽然在出版时的1894年未能引起更多读者的注意,但在三十多年之后却得到了中国新文学的开山人物胡适的大力推崇,誉之为“吴语文学的第一部杰作”。正是因为有了胡适的慧眼,有了他的大力举荐,所以亚东书局才在1926年出版了标点本《海上花》,胡适与刘半农还联袂为这本小说撰写了热情洋溢的序言。胡适说:“方言的文学所以可贵,正因为方言最能表现人的神理。通俗的白话固然远胜于古文,但终不如方言能表现说话的人的神情口气。古文里的人物是死人;通俗官话里的人物是做作不自然的活人;方言土语里的人物是自然流露的人。”<sup>②</sup>胡适在此十分鲜明地说明了自己肯定《海上花列传》的原因就在于其对吴语对方言土语的运用。在他看来,只有成功地运用方言土语,方才有可能将现实生活中人的神理表现出来。因此,胡适才希望能够有更多类似的作品出现:“如果这一部方言文学的杰作还能引起别处文人创作各地方言文学的兴味,如果从今以后有各地的方言文学继续起来供给中国新文学的新材料、新血液、新生命,——那么韩子云与他的《海上花列传》真可以说是给中国文学开一个新局面了。”<sup>③</sup>然而,令人遗憾的是,胡适先生所热切期盼的这一“新局面”却并未出现,等待《海上花列传》的依然是一种长久的寂寞和失落。以至于只有等到许多年之后的20世纪80年代,才由深受胡适思想影响的张爱玲亲自动手,将这部“失落的杰作”费心费力地翻译成英文,并改写为国语(即普通话)。说到自己进行上述工作时的动机,张爱玲说:“我等于做打捞工作,把书中吴语翻译出来,像译外文一样,难免有些地方失去语气的神韵,但是希望至少替大众保存了这本书。”<sup>④</sup>虽然对于吴语的运用很明显地限制了《海上花列传》的传播范围,但这却并未能影响其在文学史上的重要地位。实际上,并不仅仅是《海上花列传》,较之韩氏小说更早的小说名作《红楼梦》,以及《儿女英雄传》等均是成功运用方言的范例。只不过因为它们所使用的北京方言后来

①转引自范伯群主编《中国近现代通俗文学史》(上),江苏教育出版社。

②③胡适《胡适文集》(四),北京大学出版社。

④张爱玲《国语〈海上花列传〉译者识》,《海上花开》,上海古籍出版社。

成为普通话的主要来源,所以这些小说较之《海上花列传》已经没有了那样一种特别醒目的方言小说的色彩了。其实,小说与方言之间本就存在着极明显的亲和性。《汉书·艺文志》称“小说家者流,盖出稗官。街谈巷语,道听途说者之所造也。孔子曰:‘虽小道,必有可观焉,致远恐泥’,是以君子弗为也,然亦弗灭也。”既然小说是“街谈巷语、道听途说”,当然无法摆脱与方言土语之间的紧密关系,或者说,小说正可谓是方言土语的一大用武之地所在。

然而,在“五四新文学运动”之初,小说与方言之间的这种相当紧密的亲性和曾经出现过暂时的中断。其原因盖在于“五四新文学运动”,从其根本性质上说乃是由现代知识分子发动的具有一种突出的启蒙性质的文学运动,在其所设立的对立面中,不仅有明显的贵族上流色彩的文言文学,而且也有具有突出的消遣特征的其主要功能乃在于满足市民阅读趣味的市民通俗文学。比如在20世纪初拥有极大阅读市场的鸳鸯蝴蝶派,即是明显的例证所在。关于这一点,只要我们回想一下文学研究会成立过程中以及之后与鸳鸯蝴蝶派之间发生过的那些尖锐冲突,就可以有一目了然的认识。事实上,也正是这样一种对立的存在,才使得初期的新文学作品明显地强化了自身的精英品性。而这精英品性在语言表达层面最突出的体现,便是对于来自于民间的方言俚语的拒斥。在今天看来,虽然“五四新文学运动”的发动与参与者如胡适、鲁迅、周作人等均有有着极深厚的古典文学修养,均深知古典白话小说(古典白话小说在话语层面上的一大显著特征即体现为对于方言俚语的运用)的好处(鲁迅的《中国小说史略》在这一方面是一个突出的例证),而且也未必就真的认为当时流行的如鸳鸯蝴蝶派这样的通俗文学果然就一无可取之处(在这一方面,一个值得注意的现象是,虽然鲁迅曾撰文抨击过鸳鸯蝴蝶派,但他却也曾购买张恨水的小说寄往北京以供老母亲阅读。潜藏于这种行为背后的或许便是作为新文学骁将的鲁迅对于张恨水小说价值的一种默许)。由此看来,20世纪新文学草创初期现代小说语言层面上极为突出的文人腔,知识分子腔,极为明显的欧化倾向,其实是有着某种无法说明的不得已的苦衷的。这当然是导致此种现象的最主要原因所在。在这一原因之外,现代白话文的尚无规范,初期作家大多接受的是带有明显西方色彩的学院式教育,故而大多无从去接触并占有更为丰富的语言材料,也是一种客观存在的事实。这一事实的存在本身,也

对这一时期现代小说话语倾向的形成发生着某种决定性的影响。正是由于以上两方面原因影响的缘故,所以在“五四新文学运动”之初,本来极具亲和性的小说与方言之间的紧密关系便受到了一种明显的阻隔。在当时的小说作品中,很少能见到对于方言土语作出成功运用的范例。即使如鲁迅这样被认为对于中国现代乡土小说的发展路径有着不容忽视的开启之功的作家,在他的那些以乡土为主要表现对象的作品,比如《阿Q正传》《风波》《故乡》等小说中,其实也很难寻觅到方言土语的踪迹。此种情形,一直延续到1930年代左翼文艺运动时期的大众化运动发生时才开始有了明显的改观,小说与方言之间的亲和性关系方才得到了某种程度的修复。

### 三 30、40年代

首先应该明确,出现于1930年代初期的大众化运动有着无可否认的意识形态背景,是一次改造新文学以适应政治需求的运动。关于这一点,从“大众文艺”一词的来源即可得到有力的证明。“大众文艺”系由日本传入,郭沫若一方面指责既往的日本“大众文艺”实为反动的无聊的低俗小说,但在另一方面,却又欣喜地看到了“日本的大众文艺近来和改良马种一样大大地改换了新的气象”,即演变成“无产文艺”,而国内由陶晶孙编的第七期《大众文艺》,也体现出其质变和飞跃的气势。面对此种情形,郭沫若转而充满激情地明确表示:“我们希望的新的大众文艺,就是无产文艺的通俗化。”<sup>①</sup>当郭沫若将“大众文艺”与“无产文艺”联系在一起谈论的时候,潜藏于“大众文艺”之后的一种鲜明的意识形态背景也就凸显无遗了。而这也就是说,小说与方言之间亲和性关系得以修复所依赖的文艺大众化运动本身并非一纯然的文学运动,政治因素的介入与缠绕使得我们对于这一问题的疏理不能不更加谨慎从事。然而尽管如此,小说与方言之间亲和性关系的修复本身却依然是值得予以充分注意的。具而言之,文艺大众化问题,在1930年至1932年间曾有过两次主要讨论,1934年又有过一次集中于“大众语”问题的讨论,到抗日战争与解放战争后期,又展开过关于旧形式、民族形式问题的论争。但这历次

<sup>①</sup>郭沫若《新兴大众文艺的认识》,见文振庭编《文艺大众化问题讨论资料》,上海文艺出版社。

论争其实都是围绕这样两个问题进行的：一、什么是大众文艺；二、如何实现文艺大众化。由于“新文学运动”初期的文学作品表现出了明显的文人腔、知识分子腔，表现出了明显的欧化倾向，所以文艺大众化对于此种发展情形的反驳便自是题中应有之义。在当时，这样一种远离工农大众的仍然从属于知识分子的话语系统甚至被看做是一种“新文言”（如瞿秋白即认为五四白话是“和平民群众没有关系”的“欧化的新文言”，“五四式的新文言，是中国文言文法，欧洲文法，日本文法和现代白语以及古代白话杂凑起来的一种文字”。<sup>①</sup>）处于被激烈抨击的地位。与知识分子话语体系所受到的激烈抨击相反，“大众语”在当时得到了极其有力的倡扬。潜藏于这两种不同的话语体系之后的其实正是“知识者”与“大众”之间的一种两项对立。在当时文艺大众化运动的倡导者看来，文言是中国古代上层知识分子使用的语言，“五四新文学”初期具有明显欧化倾向的现代白话文则是当时上层知识分子所使用的语言，只有“大众语”属于明显接近广大民众的底层话语。而在所谓的“大众语”中，方言以其特有的民间性、口语性以及表情达意上的生动性，很自然地就被看做是其中极为重要的一个组成部分。因此，我们就可以说，正是在20世纪30年代之后出现的文艺大众化运动中，小说与方言之间的亲和性关系在很大程度上得到了修复。在这一方面一个非常突出的例证，就是在30年代到40年代出现的以乡村为主要表现对象的小说中，较之于20年代更有了口语的自然，而所谓“口语的自然”云云，脱离了对于极其生活化的方言俚语的运用，当然是不可想象的。虽然在作家李锐看来，“上个世纪20年代的‘文艺大众化’（其实主要是在30年代，括号内文字为引述者所加）讨论，正是一些敏锐的作家、评论家意识到了问题的严重性而及时提出来的。可惜的是，这个本来是文化和语言的根本性问题很快被政治化，很快又被另一种意识形态所淹没，并最终在‘文化大革命’的极端政治烈火中变成一场语言的发疯。”<sup>②</sup>但是另外一个不可否认的事实却是，正是由于文艺大众化运动的出现，由于“大众语”的讨论而使得方言口语获得了某种程度的解放，使得方言口语在20世纪30、40年代的小说作品中留下了鲜明的存在痕迹。关于这一点，我们可以举出众多的实例来加以说明。

<sup>①</sup>瞿秋白《大众文艺的问题》，见《瞿秋白文集》（二），人民文学出版社。

<sup>②</sup>李锐、王尧《李锐王尧对话录》，苏州大学出版社。

先让我们来看吴组缃的长篇小说《鸭嘴涝》(后改名为《山洪》)。小说的故事发生在皖南黄山支脉的鸭嘴涝村,作者通过对农民章三官一段人生经历的展示,颇为深刻地表现了中国农民由浓厚的家庭意识到强烈的民族意识的复杂而曲折的心灵历程和性格进程。按照吴组缃最初的设想,他准备将小说中的对话完全以方言土语写出,但这样的试验却并未能完全变成现实:“简单的说罢:第一,方言口语中的词儿往往有其严格的窄狭的地方性,……第二,就是多数方言口语中的词儿,根本写不出来。……因这些困难,原想把对话写得活泼逼真些的,结果却弄得似是而非,半死不活,还是不像个话。”<sup>①</sup>吴组缃的上述言论中当然有着明显的谦词,但在另一个方面,完全地将对话以方言土语写出,确也存在着极大的困难。因此,要想在写作中将这样的写作原则做完全的贯彻也就不可能了。然而,这却并不意味着小说本身就远离了方言土语。与此相反的是,这部长篇的成功从语言上看乃根本得力于作家对方言土语的一种巧妙的穿插运用。比如其中写到保长在村民会上动员抽丁时的一段话:

战事是紧了,战线上的人是倒坝里填泥沙,霎个眼就大堆大堆放筏也似的放;我听区长这么说,自然县长也有这个话,难不成凭空造谣言!……我们不敢做这个主。我是个棉花絮里打不出油,我们地方穷。说声出钱,大家就红眉毛绿眼睛,急得颈子比水桶还粗。我和联保主任说,我们不必学人家,我们还是老实抽签好,省的听闲话。联保主任说,姜太公钓鱼,愿者上钩,哪个愿意出钱,哪个就不到场拈阄;不出钱的,可都要拈阄;……这回是浑水摸鱼,没有什么独头顶独户,也没有什么病不病,凡合年纪的,除了瘫子瞎子,全都要碰碰运气,看是抓天罡,还是抓瘪十!

这段话有声有色的成功正在于作家将书面语与方言土语进行了极为有机的结合。诸如“倒坝里填泥沙”“棉花絮里打不出油”“急得颈子比水桶还粗”“看是抓天罡,还是抓瘪十”这些极富地域色彩的方言土语的适时穿插使保长的这段话显

<sup>①</sup>吴组缃《鸭嘴涝·赘言》,抗战文艺丛书第三种,文艺奖励金管理委员会出版部编辑兼发行,时与潮社印刷,转引自杨义《中国现代小说史》第二卷。

得极其鲜活灵动,颇具个性色彩。对于这段话所体现出来的语言个性还是杨义先生的理解分析最为到位:“这确是保长腔调:依势吓人,借端讹诈,推脱干系,世故圆滑。同时这又是皖南农村保长的口吻:方言土调,村俗的譬喻,精彩的炼话,俯拾皆是。作家的本事在于把村俗的乡音土调点化为滋味十足的文学语言,虽然《山洪》中的粗话略嫌过滥,但是有兴趣研究皖南方言的语言学家,不妨以之作为底本。”<sup>①</sup>

在20世纪三、四十年代,沙汀同样是一位对于方言土语有着成功运用的小说家。对于沙汀小说的这一特色,杨义有着相当贴切的描述与评价:“沙汀小说讽刺艺术之成功和乡土色彩之浓郁,在很大程度上得益于他对四川民间语言的纯熟运用。他行文运笔,对四川方言土语刻意提炼,而又驱遣自如,使叙事状人,勾描心理和对话,无不焕发着精彩动人的蜀乡风味。这是一种兼备生活真味和作家个性的语言,偶或略嫌晦涩而不够明快,终不至于失质朴而流于浮泛。这种语言包含着丰富的民间智慧,简洁明了,一针见血。”<sup>②</sup>比如,“说得容易,好像草鞋一登就走掉了!”“鱼死同串!要杀要剐,让他一锅熬了算了!”“杂种咳嗽都会害死一堆人!”(《减租》)“我这个人就这样:没关系!到哪匹山唱哪个山歌。”“你难道一锄头就想挖一个金娃娃么?哈哈……不要慌,久坐必有一禅!”“瘦狗还要炼它三斤油哩!”(《代理县长》)等,均属对于方言土语的巧妙运用。运用的结果便是一种可以诉之于视听觉的生动形象且有声有色的文学语言的出现。要想对沙汀小说的方言特色有更加真切的了解,还是让我们来看小说《公道》中的这样一段绘声绘色的对话:

“唉”,乡长于是又嚷叫了,“不要客气呀!就像吃油大样,……”

“妈,你老人家快说啦!”

警士催促着他的母亲。但老娘子推诿道:

“你催我做啥哇?他道理长就让他先说嘛!”

“怎么我先说哟?”猪牙子调笑的嘶声叫了,“几次都是你闹起来的啦!”

“是我闹起的吗?”收荒的生气了,她抬起屁股,身子朝前一耸,随又一下坐了

<sup>①②</sup>杨义《中国现代小说史》第二卷,人民文学出版社。

下去，“不是你左不准我接人，右不准我接人，我倒一天没事干了呢！才来耍两天娘屋就屁滚尿流的来喊，像抽气样。喊回去吃望天饭——真羞死人啊！……”

“我们是吃不起饭啦！”猪牙子回嘴道，“可惜还没有向你伸过手呢！……真是岂有此理！开口我穷，闭口我穷，大家都是带了眼睛来的，看看是不是把她的人饿瘦啦！……”

“你总是一天都在拿珍馐美味给她吃嘛！”

“珍馐美味没有，饭总是她吃匀称了的！唉，就是去年冬天耍了两天娘屋，我也还给你量过一斗米呢！该没有白吃吧！……”

“那是优待谷啦，你倒来绷面子来了……”

在这段极其精彩的对话中，由于沙汀巧妙地在其中穿插使用了诸如“吃油大”“耍娘屋”“吃望天饭”“绷面子”等极富四川地域特色的方言土语，因此不仅使人物之音容笑貌跃然纸上，而且也使川地之人情世态和乡土习俗得到了相当充分的展示，从而明显地强化了其小说作品的乡土性特征。

吴组缃沙汀之外，张天翼对于方言土语的成功运用也是令人称道的。夏志清先生认为：“用最经济的描述和铺陈，以戏剧性和敏捷的风格，张天翼捕捉到他的角色在动作中的每一特征。他摒弃了华丽辞藻，也不用冗长的段落结构；而用喜剧或者戏剧性的精确，来模拟每一社会阶层的语言习惯。就方言的广度和准确性而论，张天翼在现代中国小说中，是首屈一指的。”<sup>①</sup>是否首屈一指我们尚且不论，最起码，张天翼应该被看做是在20世纪30、40年代的小说写作中以对方言的运用而著称的作家之一。张天翼的小说所涉及的社会面极其广泛，举凡工人、农民、军官、兵士、教员、学生、店员、商贾、海外的豪富、乡下的劣绅，流浪的乞丐、卖淫的妇女等等，三教九流，几乎无所不包。在描写他们的生活时，张天翼所运用的语言均能恰如其分地反映出他们的社会地位与职业特点。由此，我们便可以明显看出作家对于社会生活之方方面面的熟悉程度。然而，虽然张天翼本人是南方出生的作家，对于家乡的方言土语有着近乎天然的亲和感，但事实上，在他的小说中却也同样有着对于北方方言的成功运用。对于一种地道的北方方言的熟悉使用，就使得

<sup>①</sup>夏志清《中国现代小说史》，转引自《张天翼研究资料》，中国社会科学出版社。

张天翼不再仅仅是一位以地域特色见长的乡土小说家。且让我们从以下两例中领略一下张天翼的语言神采：

“昌大爷投降了，昌大爷有福享。咱们有什么！”

“咱们还是活不了。”

“妈糕操，叫咱们投降了，打自己伙计！”

《路》

“并且叫杨发新晓得我九爷的厉害！杨发新不过是个田夸老，他竟敢到我头上来动土——哼，老实不客气，叫他吃点王法！还叫他老婆也上我的钩！看我姓杨的斗不斗得过他！……”

《笑》

在如上两例中，“妈糕操”与“田夸老”均是具有鲜明地域特色的方言土语。对这些方言土语的运用明显地强化了张天翼小说语言的表现力。

说到20世纪30、40年代小说中对于方言土语的成功运用，其最突出者实际上还是老舍先生。在老舍那里，对方言的运用不仅体现在对具体语词的运用上，而且还更进一步影响到了作家具体的思维方式。对于这一点，赵园有着极深刻的洞察与论述：“苏珊·朗格曾经说到过彭斯诗作‘方言的运用表现一种与诗中所写、所想息息相关的思维方式。彭斯不可能用标准英语说到田鼠，甚至注意到田鼠时也不能想到它的标准英语的名称，……’类似情况在我们这里，大约限于民间创作，比如道地农民诗人创作的那种情形；由于长时期的言、文分离，知识分子采择方言作为语言材料，意在营造情境、氛围，他们自己，通常是用另一套语言思维的。老舍甚至不像当代京味小说作者那样套用方言（除非在人物自述的场合，如《我这一辈子》）。多数情况下，他将所用语言材料因不同情境而区分开来，把人物与他本人关于人物的思考以语言形式区分开来，却又力求将不同形式的语言衔接得天衣无缝。……但话说回来，方言确又有助于他们将思维渗透入北京文化的里层，以至像老舍，一旦放弃这种语言形式，几乎等于放弃了老舍式的主题。在这里语言

正是一种文化系统,包含着价值态度、审美意识等等。它绝不仅仅是工具:中性的、冷漠的,对其负载物漠不关心的,无机的。在这一点上不妨说,新文学史上还很少有另一位作者,特定语言材料之于他犹如对于老舍这样,决定着思维的路向和对于生活的参与方式。”<sup>①</sup>赵园在此处所强调的,其实正是北京的方言土语与老舍的小说创作之间那样一种须臾不可离的密切关系。从根本上说,老舍小说中那种异常突出的“京味”,也正是由作家与北京的方言土语之间的这种密切关系所决定的。翻检老舍写于30、40年代的那些小说篇什,他对于京韵十足的方言土语的运用随处可见。如:“在宗旨上,她既认为没有什么下不去的地方,那么在方法上她就得厉害一点,不能拿钱打水上漂;干什么说什么。这需要眼光,手段,小心,泼辣,好不至都放了鹰。”“今儿个的事,先生既没说什么,算了就算了。何必呢。也不是我攀个大,你还是小兄弟呢,容易挂火。一点也不必,火气壮当不了吃饭。像你这么老实巴蕉(巴交)的,安安稳稳的在这儿混日子,总比满天打油飞去强。”(《骆驼祥子》)“‘心里没病不怕冷年糕!’大赤包把声音提得更高一点,企图压倒桐芳的声势。‘来吧,你敢进来,算你有胆子!’”(《四世同堂》)以上句子中的“放了鹰”“挂火”“打油飞”“心里没病不怕冷年糕”就都是具有浓郁地域与生活气息的北京方言,对这些方言的运用明显地使老舍笔下的人物形象更加活灵活现。也正因此,老舍方能在寸笔之下写出一个广阔的北京市民社会的人文景观来,成为一位杰出的市民小说家。

#### 四 50年代至70年代

1949年,中国社会的政治形态发生了巨大的变化。伴随着社会政治形态上的巨大变化,中国的文学形态也必然地产生了相应的变化。在这一过程中,方言土语所主要依赖的以中国广大农村为主要表现对象的乡土小说自然也难以置身其外,也发生了某种根本性的变化。对于这一点,文学史家洪子诚先生有着相当到位的论述:“与以前的包括被称为‘乡土小说’在内的农村小说相比,这个时期的农村小说的面貌,发生了许多变化。茅盾谈到40年代‘国统区’作家的创作时说,

<sup>①</sup>赵园《北京:城与人》,北京大学出版社。

‘题材取自农民生活的，则常常仅止于描写生活的表面，未能深入核心，只从静态中去考察，回忆中去想象，而没有从现实斗争中去看农民’。这一‘检讨’性的概括，实际上指出了五六十年代农村小说艺术形态的两个发展趋势。一是对表现‘现实斗争’的强调，即要求作家关注那些显示‘中国社会’面貌‘深刻变化’的斗争，而这通常上指的是当时开展的政治运动。这种转变在‘解放区’的小说中已经开始，当代农村小说继承了这一取材倾向。在农村进行的政治运动和中心事件，如农业合作化、‘大跃进’、‘人民公社’运动、农村的‘两条道路斗争’等，成为表现的重心。乡村的日常生活，社会风习，人伦关系等，则在很大程度上退出了作家的视野，或仅被作为对‘现实斗争’的补充和印证。”<sup>①</sup>实际上，也正是因为“乡村的日常生活，社会风习，人伦关系等则在很大程度上退出了作家的视野，或仅被作为对‘现实斗争’的补充和印证”，所以与“乡村的日常生活、社会风习、人伦关系等”有着甚至可以称之为水乳交融关系的方言土语也就丧失了用武之地，无法在20世纪50至70年代的中国当代农村小说中立足了。洪子诚认为这样的一种变化早在40年代的解放区小说中就已经发生了。对于这一点，批评家南帆同样有着透辟而辩证的分析。在南帆看来，以方言土语为主体的大众话语在40年代解放区文学中的格外醒目从根本上说乃是政治权力所左右的结果：“如同‘五四’时期一样，大众仍然仅仅只是言说的对象，他们并未真正成为话语的主体。大众话语的浮现并不是来自‘大众’这一群体的文化扩张，大众话语与知识分子话语的抗衡毋宁说是政治的导演。大众话语更像是政治权力的一张王牌。某些场合，左翼理论家毫不掩饰地说，大众话语的倡导是为了‘容易送进我们的政治口号去’。……当然，政治权力的介入必然对文学修辞产生强大的规范。很长的时间内，一些民间修辞始终能够活跃在文学之中。不少作家都对民间修辞保持了必要的敬重——例如方言。通常在正统的官方语言尺度之下，方言属于有待克服的等外语言产品。按照社会语言学的考察，文化中心时常对方言表示某种轻蔑；但是，对于许多作家来说，方言保持着浓郁的民间魅力。周立波曾经撰文阐述《方言问题》，肯定东北的方言土语在小说之中的意义；艾芜、老舍等作家也曾曾在种种场合流露出对于方言的强烈爱好。可以说，这是大众话语在政治权力

<sup>①</sup>洪子诚《中国当代文学史》，北京大学出版社。

庇护下的伸张。<sup>①</sup>正如同我们在上一部分已经指出过的，“出现于20世纪30年代初期的大众化运动有着无可否认的意识形态背景，是一次改造新文学以适应政治需求的运动”一样，南帆在此也同样一针见血地指出了1940年代潜藏于大众话语（当然包括方言土语）背后的政治权力问题。结合当时的文学（主要是小说）创作实际来看，这样的分析当然是相当合理的。然而，同样是在40年代的解放区文学中，同样是在政治权力的潜在控制下，一场排斥方言土语排斥大众话语的行动紧接着也就正式开始了。我们还是先来看南帆的分析：“知识分子话语系统撤离之后，政治权力面临的另一个工程是改造民间——例如教育农民。这是政治权力在不同历史情境之中提出的新型战略。新型战略导致了修辞学的另一个显目特征：政治话语的正式登陆。相当长的时间内，政治话语牺牲了理论的深刻，力求和大众在接受能力相互协调。这是政治对于大众的依赖所决定的。然而，当政治权力获得了居高临下的位置之后，政治话语同时获得了领导大众话语的资格。人们可以从数十年的话语演变之中清楚地观察到，大量艰深的政治术语凌空而降，嵌入文学，改变了种种文学修辞的配方。五六十年代的文学演变表明，政治话语对于文学的主宰愈演愈烈。诸多民间修辞在政治话语的压力下纷纷解体，自然转变为后者的附属品。李准的成名作《不能走那条路》从一句俗语开始：‘要得穷，翻毛虫’。然而，这篇小说的叙事线索——一种更为基本的修辞——显然坐落在当时的政治话语之上。赵树理是一个民间修辞的热烈拥戴者，他的小说充满了淳朴而又活泼的乡村语言。可是，由于政治话语愈来愈强盛的威望，乡村语言逐渐丧失了自足状态，开始接受政治术语的有力支配。《李有才板话》或者《“锻炼锻炼”》都是相当典型的例证”<sup>②</sup>。正所谓成也萧何，败也萧何。大众话语的兴盛一时，依赖的是政治权力，大众话语的迅速解体，其始作俑者却也同样是政治权力。政治权力在现实生活中那种强有力的支配地位于此即可见一斑。其实，南帆所说的“政治话语”之膨胀与洪子诚所谓的“对表现‘现实斗争’的强调”所指明的乃是在20世纪50年代至70年代出现的同样一种文学语言现实。证之于当时的小说理论与小说实践，我们便不难确认上述见解的有效性。

从理论上说，虽然在当时也有如周立波这样的作家对于方言土语的辩护（参见

<sup>①②</sup>南帆《文学的维度》，上海三联书店。

《方言问题》<sup>①</sup>),但从这个时期的总体理论导向上看,从这个时期那些足以左右整体文坛局势的具有更大权威性的作家理论家的言论倾向看,对于方言土语的排斥却是显而易见的。比如茅盾就曾经强调,方言土语必须经过加工,汉语的规范“不但是提高写作能力的必要的措施,而且是一项政治任务。”<sup>②</sup>而冯雪峰的态度则更加鲜明,对于一些作家在写作过程中所表现出来的对于方言土语的迷恋和迁就现象,冯雪峰进行了堪称尖锐的指责批判:“有些作者,对于方言和群众口头上某些极不完备的话、某些粗劣的或秽亵的话,采取一种自然主义的态度,不经过选择和锻炼,就作为文学语言来使用,甚至有意如此,认为这才是人民群众的语言。在这里,作者忘记了有提高人民语言的任务;同时,如果这是对于生活的一种态度,那么,这是一种非战斗的、非干涉的态度。”<sup>③</sup>这样一种带有强烈权威性的理论表述当然会对当时的农村小说创作实践产生直接的影响。于是,在50年代至70年代,得到主流意识形态认可的,能够代表当时基本创作倾向的便是如柳青的《创业史》这样差不多完全过滤排斥了方言土语存在的政治话语与知识分子话语相交织的小说作品。在这个时期,仍然在一定程度上坚持穿插运用方言土语的小说作家大约只有周立波与被称为“山药蛋派”的几位山西作家。然而,即使是在周立波的《山乡巨变》,在赵树理、马烽、西戎等山西作家的短篇小说中,由于一种来自政治话语的强有力的压迫的缘故,他们对于方言土语的运用也是谨小慎微与浅尝辄止。

## 五 80年代

伴随着“文革”在1976年底的宣告结束,中国文学进入了一个思想与艺术探索空前活跃的时期。从农村小说写作的角度看,曾经在一个相当长的时期内排斥压抑着方言土语的政治话语开始逐渐地分崩离析。于是重新获得了生机的方言土语也就开始了其在农村小说中迅速活跃起来的新旅程。说到1980年代中国农村小说中一种愈来愈强化着的“方言趣味”,除了“文革”后越来越宽松的创作环境

①周立波《方言问题》,见《周立波文集》第五卷,上海文艺出版社。

②茅盾《关于艺术的技巧》,《茅盾评论集》,人民文学出版社。

③冯雪峰《关于创作和批评》,《论文集》(下),人民文学出版社。

之外,我们也必须注意到兴起于80年代的“文化热”,对于方言在农村小说创作中迅速恢复活力所产生的积极推动作用。关于当时的“文化热”,曾亲历其事的作家韩少功有着清晰的回忆:“还有一种现象,就是某些批‘文革’的文学,仍在延续‘文革’式的公式化、概念化,仍是突出政治的一套,作者笔下只有政治的人,没有文化的人;只有政治坐标系,没有文化坐标系。‘寻根’话题就是在这种语境下产生的。80年代中期,全球化的趋向已经明显,中、西文化的激烈碰撞和深度交流正在展开,如何认清中国的国情,如何清理我们的文化遗产,并且在融入世界的过程中利用中西一切文化资源进行创造,走出独特的中国文学发展之路,就成了我和一些作家的关切所在。”<sup>①</sup>韩少功是“寻根”文学的主将,而正是在那些被称为“寻根”文学的小说作品中,对于方言土语有着堪称自觉的大量使用。此处韩少功所谓“中、西文化的激烈碰撞和深度交流”指的正是当时很兴盛的“文化热”。在某种意义上,我们完全可以说,是“文革”后的思想解放运动所带来的政治上的相对宽松,导致了“文化热”的出现,是“文化热”的出现直接促成了“寻根”文学的最终发生,而也正是“寻根”文学的充分发展,在相当大的程度上促成了方言土语在80年代中国农村小说创作中的逐渐恢复与重新活跃。实际上,我们的上述推断在很大程度上也正暗合于赵园在《地之子》<sup>②</sup>一书中作出的相关观察与论述。赵园说:“汪曾祺称许赵树理的语言功夫,以为赵树理所写的是山西味很醇的普通话,而眼下的不少乡土文学作品,怎么写怎么看,都觉得是城里人在说乡下话;我则认为,有时作品的味道,正在‘城里人说乡下话’。‘乡下人’从来更靠‘城里人’发现,乡村与城市原是互为界定的。外来者与土著,自有不同的文化兴趣,各有其熟悉与陌生,作者正不妨利用其外来者或土著的便利。方言在土生土长者,会如空气一样,因呼吸其间反不大被留意,通常有赖外来者凭借陌生感将其拔出寻常状态,赋予其审美品格。知青作者写乡村,较之土生土长的作者,有时有更浓厚的方言兴趣,也因作者系外来者,城里人,更有对乡气、土气的敏感,对方言的鉴赏以至研究态度。”在赵园看来,知青作家更多地在写作中表现出了强烈的方言趣味,而构成了“寻根”文学作家群主体的其实正是知青作家。举凡韩少功、阿城、王安忆、郑义等“寻根”

<sup>①</sup>王尧《1985年“小说革命”前后的时空》,载《当代作家评论》2004年第1期。

<sup>②</sup>赵园《地之子》,北京十月文艺出版社。

作家,都有过上山下乡的插队经历。我们认为,虽然并非所有的知青作家都有“寻根”的兴趣,虽然也并非所有的“寻根”作家都有着对方言土语的兴趣,但一个显而易见的事实却是,在很多“寻根”小说中都明显地留下了方言土语的使用痕迹。

首先是韩少功。韩少功的短篇小说《归去来》讲述了一个带有几分神秘色彩的故事。本来名叫黄治先的“我”来到乡下后,不仅觉得这个自己以前从未来过的地方十分熟悉,而且还被当地人误认为是另外一个曾经在此地待过相当长时期的“马眼镜”,并遭逢了一系列莫名其妙的事件,以至于最后连自己都无法搞清楚自己到底是黄治先还是“马眼镜”了。在小说中有这样一段对话:

“这不是马……”

“马眼镜。”另一个提醒她。觉得这个名字好笑,她们都笑了。

“我不姓马,姓黄……”

“改姓了?”

“没改。”

“就是,还是爱逗个耍呵?哪里来的?”

“当然是县里。”

“真是稀方客。梁妹呢?”

“哪个梁妹?”

“你娘子不是姓梁?”

“我那位姓杨。”

“未必是吾记糟了?不会不会,那时候她还说是吾本家哩。吾婆家是三江口的,梁家畲,你晓得的。”

在这段对话之后,还有这样一段叙事话语:“我紧张地听着,捕捉这些话后面的各种脉络。我发现这里的话有些怪,看成了‘视’,安静成为‘净办’。还有一个个‘集’或者‘企’,是起立的意思?还是站立的意思。”在以上所引述的两段话语中,对于方言土语的确有着频繁纯熟的运用。其中的“爱逗个耍”“稀方客”“吾”“记糟”“视”“净办”“集”“企”等这样一些方言语词在很大程度上强化了这一短篇

小说所欲渲染的神秘气息,明显地有助于小说主题的成功表达。其实并不仅仅是在《归去来》中,我们注意到,在作家另外一篇影响更大的中篇小说《爸爸爸》中,也同样有着对于方言土语的大量运用。比如这样一段话:

妈妈赶来,横眉横眼地把他拉走,有时还拍着巴掌,拍着大腿,蓬头散发地破口大骂。骂一句,在大腿弯子里抹一下,据说这样能增强语言的恶毒。“黑天良的,遭瘟病的,要砍脑壳的!渠是一个宝(蠢)崽,你们欺侮一个宝崽,几多毒辣呀!老天爷你长眼呀,你视呀,要不是吾,这些家伙何事会从娘肚子里拱出来?他们吃谷米,还没长成个人样,就烂肝烂肺,欺侮吾娘崽呀!”

她是山外嫁进来的,口音古怪,有点好笑。只要她不咒“背时鸟”——据说这是绝后的意思,后生们一般不会怎么计较,笑一阵,散开。

在上述话语中,诸如“黑天良的”“遭瘟病的”“要砍脑壳的”“渠”“宝崽”“几多”“何事”“吾娘崽”“背时鸟”等,也均带有明显地域色彩的方言土语。韩少功对于这些方言土语的熟练使用,不仅使人物显得生动形象,而且也十分有力地凭此而传达出了一种浓厚异常的地域文化气息。

同样值得注意的“寻根”作家是山西的郑义。在郑义的小说名作《远村》中,对于方言土语的运用同样格外引人注目。且看这样几段叙事话语:

“没掩住就好!”俺圪搂住她,美美亲了几口……“万牛哥……看山圪梁上有人!”她把俺闪在沟里,湿了半圪截。半鞋坑的水。刚换上的,“踢死牛”山鞋,她偷偷给做的……“格格格格……”跑到沟口,她倒回转身笑了……

“快趁热!……恁惶的又是几十里地哩!”

呀呀,美气!真个是“拉面面、油点点、葱花花、姜片片”!杨万牛呼呼噜噜吃了两大碗,提上鞋,拎起羊鞭往外走。

“等一霎,干粮!”女人解下他的羊户腰带,把一摞里外三层油的白面烙饼塞进去,又帮他斜挎在肩上。

“打伙计”的苦楚,他俩尝够了。可人常说“宁拆十家庙,不毁一门亲”,在维持家庭绝对稳定的村社舆论中,“打伙计”不算什么了不起的事情,甚至还可以传为美谈,而“端锅锅”却最为人不齿。……“豆腐换亲嘛!”就算甚也不顾,这头和四奎一离,那头四奎妹子一准会跟叶叶大哥离!——“豆腐换亲”,铁亲,死亲! 罢罢罢,这辈辈没活好,等下辈辈吧!

以上三段叙事话语中,“圪搂住”“半圪截”“恹惶的”“一霎”“打伙计”“端锅锅”“豆腐换亲”“铁亲”“死亲”“这辈辈”“下辈辈”均是带有明显的晋中地域风味的方言土语,对这些方言土语巧妙的穿插运用乃是《远村》得以获致艺术成功的一个重要原因所在。

然而,虽然那些归属于“寻根”文学的小说作品中更多地表现出了一种明显的“方言趣味”,但这却并不意味着只有“寻根”文学的小说家们才对方言土语的运用感兴趣。正如洪子诚所言:“作为一种文学主张,文学‘寻根’对文学创作,尤其是小说创作产生了多方面的影响。但是,这一时期小说某些艺术特征的形成或凸显,又不能说都是这一主张的直接效果;一些作家的类似创作倾向,也不见得都有十分明确的理论支持。”<sup>①</sup>实际上,在洪子诚看来,“对于风俗、地域文化的兴趣,是这期间小说创作开始出现的重要现象。”<sup>②</sup>具体来说,除了那些能归入“寻根”文学中的作家之外,在80年代,如邓友梅、刘心武、陈建功等京味作家,如冯骥才这样的津味作家,或者古华、路遥、贾平凹这样的乡土作家,甚至在并不能被归之于上述作家之列的张承志、史铁生等的一些小说作品中,也都留下了格外鲜明的方言烙印。这里且以史铁生《插队的故事》为例来领略一下这些作家那同样不容忽视的“方言”神采。

有一年明娃和明娃妈跟我们一起到北京来,给明娃治病。母子俩都头一回坐火车,头一回见平原,一天一宿不睡也不困,扒在窗口往外望,说“受苦也这搭儿介受哩,麦种得够咋稠,”说“作牲灵也要在这搭儿介作哩,一满是平川地”。

<sup>①②</sup>洪子诚《中国当代文学史》,北京大学出版社。

明娃的大,叫“疤子”,不记得他的学名,陕北话管麻子叫疤子。明娃妈也叫疤子婆姨,叫个什么风英或者什么玉英。

“夜来黑地心口疼得好些儿没?”

“好些儿。”

“玄慌哩,我听着你又吃止痛片。”

“这话不敢乱说哩。”他从我们的神情中大约觉察出了什么,又专心于他的毛线了。一会又说:“随咋介。受苦人解开个球。”

以上四段话语中,“受苦”“这搭儿介”“作牲灵”“一满”“疤子”“夜来黑地”“好些儿”“玄慌”“这号话”“随咋介”“解开个球”都是史铁生插队所在地的陕北方言。我们注意到《插队的故事》实际上有两条结构线索,一条讲述知青的故事,另一条则讲述陕北当地农民的故事。与这样的结构线索相对应,史铁生的语言也有了明显的分野。这就是,写知青时用知识分子的书面语,而写陕北农民时则使用当地的陕北方言。但二者却并不矛盾,这一点,正如赵园所分析的:“出诸知识者之手的乡村小说,往往并用乡民和知识者两种语风……史铁生《插队的故事》,写知青用知青口吻,俨然当年的顽童;写老乡则用方言——其间并无不谐,倒令人见出作者对那乡村,亦出亦入,在其中又在其外,语言材料的转换中,亦有知青的主体情态,主体与客体之间的关系演化过程,以及作者对此的朴素态度。”<sup>①</sup>应该说赵园的分析的确道出了史铁生《插队的故事》双语转换运用的价值与意义所在。

实际上,在80年代,无论是“寻根”文学的作家,还是并非“寻根”文学的作家,他们其实都是在如何尽可能地突出地域文化色彩这样一种意义上使用方言土语的。对于这一点,还是赵园的分析最有见地:“晋陕文学少北方式的鲁直、粗鄙,或也既因地方风情,也因作者们的方言提炼。黄土地文化的魅力,相当程度来自文学家提取的方言魅力。此种经了提炼的方言作为‘质料’,确较别处的方言更富于

<sup>①</sup>赵园《地之子》,北京十月文艺出版社。

质感,更有了可触摸的泥土之感,对于呈现那黄土地,像是有某种奇妙的‘直接性’似的。史铁生生长在北京,写胡同生活并不追求京味的纯粹,对陕北方言却情有独钟。《插队的故事》写乡民,描摹口吻,神情毕见,因方言更见出黄土地的纯良质朴,在这一个城里人、文明人那里感印之深。大西北方言魅力在文学中,主要来自那带天真气的淳朴——这种语言感觉,不消说为城里人,知识者所特具。方言对‘淳朴’的模仿最令人酸楚,《麦客》(邵振国)即以此动人。大西北方言的淳朴之美,甚至吸引了张承志,他在写宁夏回族农民的《黄泥小屋》里,为逼近生活的原色,不惜牺牲了他引为骄傲的华丽的长句。”<sup>①</sup>虽然只是重点谈论那些以黄土地为表现对象的北方一些作家的小说,但论者对于80年代小说中的方言土语运用与地域文化特色凸显之间紧密关系的有力洞察,却又是显而易见的。

## 六 90年代以来

1990年代之后的中国进入了市场经济的时代,也进入了一个“全球化”直逼眼前的时代。在某种意义上完全可以说,“全球化”已经是当下时代最不容忽视的本质之一,尤其是在文学理论批评领域,“全球化”已经成为一个十分流行的词语。那么何谓“全球化”呢?“概括而言,‘全球化’概念有四种基本阐释或话语。一是全球化是通过资本、信息和市场而形成另一种形态的帝国体制,文化全球化则是一种新型的文化帝国主义。二是全球化只是一个‘神话’,经济全球化不是什么新玩意,19世纪末就出现过。而所谓民族国家弱化和消亡论则完全是耸人听闻。三是全球经济和市场的一体化,促使世界资源的优化组合和信息共享,是人类进步的历史进程。四是全球化是推动社会、政治和经济转型的主要动力,并正在重组现代社会和世界秩序。”<sup>②</sup>虽然以上四种对“全球化”的界定理解均各有其道理,但我们却更倾向于在第一种意义上理解并运用这一概念。实际上,也只有在这种意义上,我们才能够更加准确合理地理解把握90年代以来中国一些小说中所表现出来的方言倾向。

<sup>①</sup>赵园《地之子》,北京十月文艺出版社。

<sup>②</sup>南帆《二十世纪文学批评99个词》,浙江文艺出版社。

首先应该看到,在90年代以来堪称中国一流小说家的作家,比如韩少功、张炜、李锐、莫言、阎连科等的一些小说作品中,确实表现出了一种十分鲜明的方言化倾向。在这一方面,最早引起关注的应该是那部在文坛掀起过轩然大波的韩少功的长篇小说《马桥词典》。实在地说,《马桥词典》是一部横空出世的奇异之书,这部奇异之书的问世充分证明了韩少功作为作家的一种深邃的观察力与发达的想象力。但《马桥词典》的成功却与对方言土语的运用有着直接的联系。在小说后记中,韩少功写道:“马桥是我虚构的一个地方”,“我是依据上述这些词目来虚构的。因此,与其说这些词目是马桥的产物,倒不如说马桥在很大程度上是这些词的产物。”也正因为如此,所以在敬文东看来:“马桥是方言的马桥,马桥就是方言,是方言的时空。”<sup>①</sup>既然马桥就是方言,是方言的时空,那就且让我们进入这方言的时空去领略感受一下其中的奇情妙趣。我们发现,在马桥的时空中,确实有许多稀奇古怪的说法,比如“醒”,其实就是“笨”。“你这个醒崽!”并不是说你有多么聪明,多么值得你爹妈为你庆幸骄傲,恰好相反:你是个大笨蛋。再比如马桥人不说“死”,而说“散发”,一个人“死”了就是一个人“散发”了。对于马桥人把“死”说成“散发”,敬文东同样有很深入的分析:“马桥人只说‘散发’,的确只是散发。保守、封闭、愚昧的马桥人无意间(真的是无意间吗?)说出了个真理:一个人散发了,也就是组成他(她)的所有元素分解了。曹孟德诗谓:‘腾蛇乘雾,终为土灰。’《圣经》则云:‘你来自尘土,当复归于尘土。’古希腊哲学家赫拉克利特则称‘上坡路和下坡路是同一条道路。’都是此谓。然而,问题是,关于死的‘真理’(假如它确实存在),真是马桥人‘无意间’说出的吗?‘三毛’是一头牛的名字,它犯了错误(不过是否犯了错误并没有征求三毛的意见),所以马桥人准备杀死它。他们还是找到了要三毛‘散发’的理由:首先,历数它历史上的污点,以证明它该死;其次,力劝它早‘散发’早投胎,没准儿还能变成人哩。三毛是否心安理得引颈就死,我们不知道,但马桥人对三毛的‘散发’显然在心理上有了些平衡,却是再明白不过的了。整日里直接与土地、天空、山川、树木打交道、对话的马桥人,用散发为自己找到了死的理由,并不是瞎猫碰见死耗子式的真理。韩少功就‘散发’这个‘词条’说:‘比如血肉腐变成泥土和流水……或者被虫豸噬咬’,‘在某棵老枫树下徘徊,我们知道这里寓含着生命,无数

<sup>①</sup>敬文东《方言以及方言的流变》,见《被委以重任的方言》,中国人民大学出版社。

前人的生命……只是我们不知道他们的名字’。这当然是作者的自说自话,但也许正是马桥人潜意识中的想法”。<sup>①</sup>在敬文东所进行的知识学考古中,马桥人所谓的“死”即“散发”具有幽微大义。只不过我们不知道这样的幽微大义到底该归功于马桥人,还是该归功于韩少功,抑或还是干脆就归功于敬文东?然而正所谓万变不离其宗,无论我们怎样地去理解并阐释《马桥词典》这一小说文本,但这一小说文本从根本上说乃是韩少功以运用方言对方言作详尽阐释的方式写出的却是一个无法被否认的事实。从这个角度来说,断言《马桥词典》乃是90年代以来一部优秀的方言小说应该是很有几分道理的。

《马桥词典》之外,张炜的《丑行或浪漫》同样是一部值得关注的方言小说。如果说《马桥词典》使用的主要是楚方言,那么《丑行或浪漫》则主要是山东方言,具体说乃是登州方言。《马桥词典》主要是以词条阐释的方式运用方言,但张炜的《丑行或浪漫》则不仅如同别的方言小说一样,人物之间的对话使用方言,而且整个作品的叙述也都顺着方言的声韵气口,渗透着方言的活泼精神。就张炜的创作而言,其实早在他的中篇小说《蘑菇七种》以及长篇小说《九月寓言》中,就已经开始明显地关注并表现民间生活,在关注表现民间生活的同时,一种来自于民间的语言因素也开始逐渐地融入了张炜的写作之中。在这个意义上,则完全可以说登州出生、登州长大的张炜以自己的“母语”创作出来的这部《丑行或浪漫》乃是循着《蘑菇七种》《九月寓言》这条创作路径顺延而出的一个自然而然的结果。这就是说,《丑行或浪漫》出现在张炜的笔下其实并不应该令人惊讶,只要张炜遵循恪守自己所择定的创作道路,那么他或迟或早都要写出一部如《丑行或浪漫》这样的小说作品来。现在,我们就走进这个登州方言世界中去看一看。比如小说中写主人公第一次出逃,在得知自己所深爱的老师雷丁死去的消息之后,来到河边,看到河两岸挖出来的红薯成堆成簇地晒着太阳,村子里家家户户都在做南瓜饼时,接下来写了这样一段话:

人说吃多了这样的饼身子就会长得圆鼓鼓的,从屁股到大腿胳膊,再到乳房。河边姑娘小伙子在下午的庄稼地里干活,被太阳晒得舒心大叫。他们相互夸着,小

<sup>①</sup>敬文东《方言以及方言的流变》,见《被委以重任的方言》,中国人民大学出版社。

伙子说：“瞧大腿像水桶似的，妈耶吓人”、“哎呀胖成了犊子哩，保险你一冬不瘦”。姑娘红着脸说：“你才是犊子哩，没遮没拦胡咧咧。”“那边过来的更胖哩，哎呀我看清了，多大的婆娘哎。”刘蜜蜡听到议论，就索性走到了地中央。年轻人见了赶路的主动搭话，还掏出兜里的花生和杏子给她吃。“我来帮你们做活吧”。“做吧做吧，头儿不在怎么都行。”蜜蜡挨近的是两个小媳妇，就问她们：“快有孩儿了吧？”一个摇头说：“没呢。不歇气吃酸杏儿时候才是哩。”另一个接上：“也有的到时候撒了泼吃辣椒，一口一个大红辣椒眼都不眨。”她们啧啧着，都说这是早晚的事儿：“那些不懂事的男人哪，像小孩儿一样怪能闹腾，早晚有一天嘭嚓一声，让咱怀上了。”几个人哈哈大笑。小媳妇说：“男人们真有办法，能让咱爱吃酸和辣什么的。”另一个说：“那得看是谁了。如果是俗语说的盐碱薄地，就生不出根苗了。”最后一句让蜜蜡瞪大了眼睛，长时间不再吱声。有人问她：“大妹妹咱多句话儿：你有了婆家还是没有？”“没有。”“哟哟，快许下个吧，大奶儿喧蓬蓬日子久了也不是个法儿呀。”

以上所引的这段叙事话语单从字面上看，方言土语的特点并没有多么明显。但引用这样一段在《丑行或浪漫》中极为普遍的话语，正是为了更好地说明方言的活泼精神在小说叙述过程中的渗透与贯穿。对于这一点，张新颖有着堪称透辟的分析：“这短短的一段，从食物（红薯、南瓜饼、花生、杏子）说到身体（屁股、大腿、胳膊、乳房），从身体说到怀孕生殖（男人们‘怪能闹腾’，‘嘭嚓一声，让咱怀上了’；生出‘根苗’），转换顺畅，语意天成。这里说的是乡村生活的基本内容，突出的是它的‘天然’的性质。一个现代的城里人也会说，饮食男女是人生的基本内容——这之间有什么不同吗？”“对于一个现代人来说，饮食男女，不论哪一项，都是个人的、个体化的，这首先是因为，一个现代人的身体是私有的、个体的；而在这里，在这片乡野民间，身体的本性还没有脱离生活领域，没有彻底个体化，没有和外界分离，这与现代那种狭隘意义和确切意义上的身体和生理截然不同。在这里，身体的因素被看做群体性的，同一切自我隔离和自我封闭相对立，同一切无视大地和身体的重要性的自命不凡相对立，它的体现者不是孤立的生物学个体，也不是利己主义的个体，而是人类群体，并且是生生不息的人类群体。身体的因素具有积极的、肯定的性质，在这样的身体形象中，主导的因素是丰腴、生长、繁殖和兴旺，而且带

有一种从本性发出的欢乐。”<sup>①</sup>从张新颖的分析中,我们的确不难感受到由方言的运用所表现出来的那样一个与现代城市截然不同的乡土世界的存在。其实,在张炜这部用登州方言写出的长篇小说中,方言语词可以说比比皆是,随处可见。诸如“窝儿老”“懵子瞪”“喧蓬蓬”“张口叉”“上紧”“嚯咦”“来哉”“砸了锅”“郎当岁”“白不洌刺”“胡咧咧”“泼揍”“老了苗”“撒丫子”“脱巴”“酒漏”“不喜见”“坏了醋”“搅弄”“迂磨”“犟气”“物件”“俄瘠”“泼皮”“人家老孩儿”“主家”“骚达子”等等,或者是北方方言区共有的方言,或者是登州一带独用的方言。实际上,也正是因为有着对于上述方言土语的成功运用,所以张炜的这部《丑行或浪漫》才在读者面前和盘托出了一个充满独特气息的乡土世界。正如张新颖所说:“即使是字词共同的(这一类在作品里不少见),说话的‘气口’也绝不相同。也就是说,在方言里,声音比文字重要,有不少方言是有音无字的;说到‘气口’,就更见方言的精细微妙、源远流长了。一种地方‘气口’不仅发散当时当地生活的气息,而且更能够上接古音古韵,所以有时特别有力和生动。”<sup>②</sup>

与韩少功、张炜遥相呼应的作家乃是阎连科,90年代以来阎连科连续创作的《日光流年》《坚硬如水》《受活》均是表现乡土生活的优秀长篇小说,但其中以对方言得心应手的运用而引人注目的乃是《受活》。小说的标题“受活”本身就是一个北方方言词,更普遍地使用于豫西人和耙耧人之间(阎连科最优秀的小说都是表现耙耧人生活的),意即享乐、享受、快活、痛快淋漓。在耙耧山脉,也暗含有苦中之乐、苦中作乐之意。在我们看来,如同张炜的《丑行或浪漫》一样,阎连科的《受活》中不仅有着对于方言土语的大量运用,而且一种堪以凝重称之的方言精神也正最大程度地渗透在了小说的叙述流程之中。比如小说中这样一段叙事话语:

再看一下台下的百姓们,瞎子、瘸子、聋子和别的残着的人,不消秘书和断腿猴起手鼓掌提醒儿,那掌声就噼噼啪啪响个不停了,像阵雨一冷猛间落在屋瓦上,把一个庄落都震着了,弥盖了,经经久久地不息着,连树上那些许的青叶子,都生冷冷地给震落下来了。县长望着台下满世界人的脸上汪着的红,自个脸上刚刚那一息阴沉也被荡得没有了,只剩下被那掌声鼓噪起来的满足和灿灿然的笑。

<sup>①②</sup>张新颖《行将失传的方言和它的世界》,载《上海文学》2003年第12期。

应该说,这段话中的方言大约只有“一冷猛”“庄落”以及“生冷冷”,然而,由于运用了“提醒儿”“不停了”“震着了”“弥盖了”“经经久久地不息着”“足满”“一息阴沉”以及“灿灿然然”等带有乡土气息的表达方式,那样一种流贯于其中的方言精神也就昭然若揭了。当然《受活》中出现过的真正意义上的方言土语也是颇为繁多的,诸如“受活”“热雪”“处地儿”“儒妮子”“圆全人”“死冷”“满全脸”“脚地”“顶儿”“地步”“头堂”“撒耍娇娇子”等等,均是带有明显地域色彩的方言语词。然而,与《丑行或浪漫》不同的是,方言土语在《受活》中还具有了别一种突出的结构功能,成为作家阎连科一种得心应手的结构手段。具体来说,就是阎连科在叙述故事的过程中十分自然地将方言土语穿插于自己的叙述话语中,然后又以“絮言”即注释的方式牵引出另外一个故事,借助于对方言土语的运用以及对方言土语的解释使小说文本自然而然地形成了一种复杂但却又格外清晰的多重结构。这样一种巧妙至极的结构方式与阎连科对天干与地支这样一种中国独有纪年方式的运用相结合的结果,便是作家所一贯致力的小说本土化追求的一种自然实现。

在对韩少功、张炜、阎连科的方言小说进行了如上的分析之后,一个重要的问题也就十分自然地进入了我们的视野。那就是,为什么在进入90年代之后,会出现这样一系列重要的方言小说?或者说,如韩少功、张炜、阎连科这样一些中国当下的一流作家不约而同地写作方言小说,到底意欲何为?要想到位地回答这样的问题,我们有必要引入作家李锐的睿智见解。在与王尧的对话中,李锐通过对汪曾祺与一些作家的比较,提出了一个语言殖民化的问题。在他看来,如果说汪曾祺确实是在努力地确立现代汉语主体性的话,那么那些貌似先锋的作家们其实是在“心甘情愿地语言自我殖民化”了<sup>①</sup>。事实上,也正是针对这样一种比较普遍的语言自我殖民化的现实,李锐才一力地主张小说语言口语化的。李锐说:“有人认为我的叙述有问题,我认为这恰恰是一个丰富,我这样试验、这样去写恰恰是一种叙述语言的丰富,是我对书面语的一种反抗,这就是对被分成等级化的书面语的反抗。我用直接的口语,实质上并非是当地农民的真正的口语,这是我创作的口语,我真要用当地农民的口语写小说,那就谁都看不懂,因为那里很多方言大家都听不懂的,《新华字典》里没有那些字,也没有那些词。”“当我把口语变成叙述主体

<sup>①</sup>李锐、王尧《李锐王尧对话录》,苏州大学出版社。

的时候,把‘被叙述的’转变成‘去叙述的’时候,我也把千千万万个人,把每一个个体生命的体验变成了文学的主体。正是在这个意义上,我的口语倾诉,在本体上对叙述语言有个向前推的拓展,这是在人本的意义,在人道主义的意义对民间口语的提升。”<sup>①</sup>在进入90年代之后,李锐一直在理论和创作两方面为现代汉语主体性的确立而努力,他在长篇小说《无风之树》《万里无云》中对于口语的创造性运用,正可看做是这种努力的一个重要组成部分。要想充分地理解把握李锐这种努力的意义与价值所在,就必须与90年代以来一种越来越明显化了的全球化趋势联系起来加以考察。事实上,只要我们把李锐以及韩少功、张炜、阎连科等人在方言口语运用上的努力与当下时代全球化的历史背景联系起来,那么这些作家创作时对于方言口语的运用所欲达到的那样一种本土化的根本目的也就凸显无遗了。以一种本土化的努力对抗消解几乎无所不能的全球化大潮,正可以看做是韩少功、张炜、李锐、阎连科他们进入90年代以来倾全力创作方言小说的最根本动机所在。

## 七 简短的思考与结论

以上我们对于方言在20世纪中国小说中的运用问题进行了一番不无匆忙的历时性粗略考察。由这样的一番考察不难看出,在20世纪中国现代白话文学中,方言土语与小说创作之间确实构成了某种剪不断理还乱的复杂关系。那么,在未来的某一天,方言会不会真的消亡呢?或者说,假如方言不消亡的话,那么小说与方言之间的复杂纠葛是否还会继续延续下去呢?其实,正如敬文东所言:“然而,世界也在悖反的方式中前进:为了世界的同一,为了我们的‘幸福’——倒不如说为了我们相互间清晰地交流、交往——我们必须舍弃方言;而为了幸福,我们又必须要保持方言,最起码要保持方言中活的成分——因为这样做能给我们带来鲜活的个人话语空间,因而势必要抛弃同一性。这个矛盾如何解决呢?难道进步一定要以整齐划一为代价,一定要以失语为赌注?苏联诗人曼杰斯塔姆的夫人说:‘在我们这个时代,虽然为数不少的苦难的人生道路,是按整齐划一、荒谬绝伦的模式

<sup>①</sup>李锐、王尧《李锐王尧对话录》,苏州大学出版社。

剪裁出来的,但命运究竟不是一种神秘的力量,而是在内在因素和时代大潮面前所生的异教’。这毋宁是说,唯有以我们鲜活的生命力去消解这个悖论,才可能使幸福、世界的同一和方言并行不悖地联在一起。”<sup>①</sup>敬文东的论述自然是思辨的也是格外透辟的,实际上,在过去的许多个日子里,方言已经遭受过无数次的压制打击,但直到今日,方言却依然以鲜活的形式存在于生活与小说之中。看起来,方言的消亡其实也并不是很容易的事。而只要方言存在,那么方言与小说之间的纠葛也就会继续地顺延下去,且让我们静观在今后的日子里,在方言与中国小说之间还会有怎样全新的故事发生。

2005年6月5日

---

<sup>①</sup>敬文东《方言以及方言的流变》,见《被委以重任的方言》,中国人民大学出版社。

## 我们今天怎样叙述抗战的故事

——新世纪热播抗战题材电视连续剧的文学性探讨

今年是抗战胜利六十五周年。五年之前,也就是纪念抗战胜利六十周年的时候,在读过张石山和梦妮合作改编的长篇电视连续剧剧本《吕梁英雄传》之后,我曾经写过一篇同名的文章加以评价。倏忽之间,又是五年的时间过去。忽一日,突然接到京城朱竞老师的电话,说她于偶然之间读到了我五年之前的那篇文章,并要求我在那篇文章的基础之上,完成一篇关于近年来曾经热播过的那些抗战题材电视连续剧的综合评论文章。尽管说,朱老师的要求是典型的“命题”作文,但说实在话,对于近年来热播过的那些抗战题材电视剧,我却真还是有着相当真切的感觉,确实有很多话想说。虽然讨论的对象扩大了许多,但五年前那篇文章的标题所提出的问题,却依然并没有过时,依然需要我们作出正面的回应,依然有着强烈的现实意义。而这,也正是我不肯舍弃并继续沿用这个标题的根本原因所在。

虽然今年是抗战胜利六十五周年,但严格地说来,以表现抗战为主旨的抗战文学的产生时间却已经差不多有八十个年头了。这个地方,实际上存在着一个怎样理解界定抗战起始点的史学问题。我们注意到,关于这个问题,曾经有人不无风趣地提出过一种强有力的质疑:“现代史,就是眼前的史实,中国人也不敢提出自己的独立的看法。例如第二次世界大战,是从何时开始。欧洲人认为从苏德瓜分波兰开始,1939年。中国于是就把抗日战争说成是八年抗战,从1937年7月7日卢沟桥事变开始。这就非常令人费解,为什么中日战争是在河北省的宛平县开仗呢?这地点在北京(当时叫北平)的西南方向近百里,这是为什么?卢沟桥前的永定河是中日的国界吗?这事情回想起来很是丢人。正是因为这样,叫日本人怎

么反思？他能反思吗？让他从卢沟桥开始反思吗？”<sup>①</sup>我以为，林鹏先生在这里提出的，其实是我们寻常长期习焉不察的一个重要问题。说起来，要解决这样的问题并不难，但为什么我们的史学家们却解决不了这样的问题呢？很显然，如果尊重历史史实的话，我们的抗日战争起始的时间，就绝对应该是1931年的9月18日。从那一时刻开始，中国人就已经积极地开展了艰苦卓绝的抗日战争。在林先生看来，之所以会形成如此一种状况，与中国史学界深受西方或者说欧洲的影响，存在着紧密的联系。所以，他才会有力地追问：“中国人写自己的历史，是为欧洲人写的吗？不知道。”林先生的说法当然是有道理的，但依照我的想法，除了受到西方或者说欧洲的影响之外，政治意识形态的因素恐怕也在发挥着重要的作用。史学的问题我们暂且把它搁置在一边，单就文学的层面而言，我们之所以强调中国抗战文学的产生已经有将近八十年的历史，其根本原因正在于此。

在这里，在展开我们的具体分析之前，有三点必须加以明确的前提就是：一、我们这里所谈论的中国抗战文学，是世界范围内以“二战”为主要表现对象的战争文学的一个有机组成部分。这也就意味着，我们是在一种现代战争文学的意义上考察衡量研究对象的。二、虽然我们谈论的具体对象是电视剧这样一种综合性的艺术类型，但需要特别强调的却是，诸如导演艺术、表演艺术以及舞美、摄像等等其他一些同样重要的艺术因素，却并不在我们的研究范围之内。严格地说，我们所欲深入探讨研究的，只是这些电视连续剧的文学性部分。或者也可以说，我们是把这些电视连续剧当做文学作品来看待的。当然，还有一点需要明确的，就是我们的研究对象问题。具体来说，诸如《亮剑》《历史的天空》《我的兄弟叫顺溜》《吕梁英雄传》等一些在新世纪以来陆续热播并曾经引起过一定轰动性效应的电视连续剧，可以说都在我们的关注研究范围之内。

既然我们已经把中国抗战文学的源头追溯到了发生于1931年的“九一八”事变，那么，也就应该指认，如同萧红的《生死场》、萧军的《八月的乡村》这样分别问世于1934年和1935年的两部作品，乃可以被看做是中国早期抗战文学中的佼佼者。然而，特别值得注意的是，虽然我们已经有了将近八十年的抗战文学史，虽然一部如此漫长的抗战文学史上也确实出现过相当一批名家名作，但是，相对客观

<sup>①</sup>林鹏《平旦札》手稿本，第五十二节。

公允地说,与“二战”结束之后西方曾经出现过的对战争进行的深入反思的战争文学相比较,在中国,实际上却并没有能够产生真正对抗战进行同样深入反思的抗战文学作品。“只要对于西方的文学与影视创作稍加留意的人,就不难发现,从二战结束之际开始,一直到已经跨入了新世纪的现在,西方的确已经出现了许多对二战进行真实再现与深入反思的优秀文学与影视作品。无论是文学界的诸如《裸者与死者》(诺曼·梅勒)、《西线无战事》(雷马克)、《苏菲的选择》(威廉·斯泰伦)、《第22条军规》(约瑟夫·海勒)等优秀小说,还是诸如《拯救大兵瑞恩》《辛德勒的名单》《美丽人生》《钢琴师》《英国病人》《生死朗读》等杰出电影,都给我们留下了难以磨灭的深刻印象。认真地分析一下西方这些关于二战的作品,就不难发现,无论是纯虚构作品,还是纪实性作品,其中都不仅有对于事件的真实性描写,而且更有对于历史过程中真实人性的透视与表现。在某种意义上,我们完全可以说,惟其有了对于人性的深入挖掘与表现,所以这些作品方才真正称得上是优秀的艺术作品。”<sup>①</sup>我想,虽然说近年来热播的这一批抗战题材的电视连续剧确实已经较之于之前的抗战文学(包括影视在内)作品有了堪称长足的进步,但是,面对着西方的战争文学和影视这样一个重要的参照系,说我们的作品依然存在着一个不小的精神和艺术的提升空间,却又绝对是一个无法被否认的客观事实。

应该注意到,对于我们此前的抗战文学作品究竟存在哪些方面的问题,学者汪树东曾经发表过极其精辟的看法。他说:“在20世纪80年代以前,中国抗战题材文学创作基本上是在三种模式下进行的,即灾难模式、净化模式与胜利模式。所谓灾难模式,就是把这场中华民族有史以来最为惨烈的对外战争视作一场轰然而降的历史性灾难,中国人的形象常常是无辜而善良的受害者。在净化模式中,这场战争已不仅仅是一场只能让我们民族哀泣声声的历史性浩劫和苦情悲剧,而更是一场血与火的考验、一次刀光剑影的锻炼、一次千载难逢的民族净化,而中国人也由灾难模式中的弱小受难者角色转变为正剧中的毅然自救、责任自担的正面强者。在胜利模式中,最终的胜利结局占据着核心地位,其实此前的所有情节、人物、意绪等都是为了这个光荣的集体的胜利而构设的,这种叙述模式在建国后到70年代末颇为盛行。今天许多作家作品仍然以或隐或显的方式延续着这三种模

<sup>①</sup>王春林《历史真实书写过程中的人性追问》,载《当代文坛》2010年第2期。

式化的写作。但在这三种模式的叙述中,我们无法看到个人心魂的飘忽跃动、个人命运的波诡云谲、精神的颠沛流离,无法看到对更为宏大的人类终极性的价值秩序的殷切关怀,最为关键的匮乏乃是它们找不到一个能真正反思与记取这场战争的精神支点。灾难模式的伦理视角只会让我们的文学重新陷入传统文学与通俗文学的狭隘境地,净化模式的民族意识基点与胜利模式的历史理性基点都会对这场战争的深层面造成遮蔽。我们的抗战文学应该确立起一种超越意识、一种宏阔的人类视野,去追寻一种至高的精神境界,写出我们民族也就是写出人类的大悲哀大欢喜,写出战争对人性的真正拷问。由此,我们才可能真切地记取这场战争,并把我们的苦难从种种虚妄的阐释中剥离出来,让它获得恰如其分的重量,转化为可贵的精神资源。”<sup>①</sup>

用汪树东先生的精辟概括来观照近年来热播的这一些抗战题材电视连续剧,就不难发现,其实我们的创作从总体上来说,在很大程度上依然或隐或显地笼罩于以上三种基本的叙述模式之中。说得更透彻一点,如果中国的社会文化大环境不发生根本性的变化,那么,我们的创作自然就很难从根本上摆脱这样三种叙述模式的控制与影响。然而,说我们无法从总体上摆脱这些叙述模式的影响,却并不就意味着我们的创作不会发生一些局部的变化。实际上,即使仅仅只是从抗战题材电视连续剧的创作情况来看,我们也必须承认,近几年来热播的这些电视剧在某些局部方面,确实已经发生了意味不可谓不深长的变化。就我个人的体会来说,无论是关于战争理念的认识与思考,还是人物形象塑造过程中的视点下移与人文性的日渐增强,抑或还是对于真实人性所进行的深层透视,都可以被看做是这一些抗战电视剧值得注意的特点所在。

首先,先让我们来看关于战争理念的认识深化问题。之所以率先强调战争理念的认识深化问题,是因为战争理念对于战争文学的创作而言,具有如同世界观对于我们的人生一样的重要价值。那么,我们关于战争理念的问题又该从何处谈起呢?我想,这个问题还只能从《历史的天空》的作者徐贵祥来说起。我们注意到,在完成了曾经荣获茅盾文学奖的长篇小说《历史的天空》之后,徐贵祥又创作

<sup>①</sup>《钩沉与展望——“抗日战争题材文学研究中的若干问题”学术研讨会综述》,载《文艺评论》2005年第5期。

完成了另一部同属于战争题材的长篇小说《马上天下》。在我看来,这部《马上天下》乃是徐贵祥在《历史的天空》之后又一部具有突破性意义的长篇小说。我觉得,徐贵祥这部长篇小说最根本的一种突破,就体现在一种新型战争理念的确立与建构上。而这样的一种战争理念,却主要是通过小说的主人公陈秋石体现出来的。“‘陈秋石搞战术,从理论上讲是无懈可击的。可是他有一个弱点,做不到身先士卒,而且他还振振有词,说一个高明的指挥员,应该是最后一个战死的,只要还有一个战斗员,他就必须履行指挥员的责任,他的这个论调在红军中是受到鄙视的。在最初的战斗中,他的表现让团首长很失望。’‘陈秋石看着赵子明,哭丧着脸说,我不是要当逃兵,可是仗怎么能这样打啊,他炮火猛,攻势强,把我们摆在这里,不是让我白白送死吗?’强调在战争中不做无谓的牺牲,强调尽可能地保存人的生命。从以上的描写中提炼概括一下,就不难发现,主人公陈秋石所强调的其实是一种以人为本的战争理念。说实在话,就我自己的阅读视野而言,在中国当代的战争文学中,真的还从来没有出现过这样的一种战争理念。应该注意到,长期以来,充斥于我们战争文学中的只是一种宣扬牺牲理念的大无畏的英雄主义精神。在这一方面,最有代表性的一种言论,大概就是歌剧《洪湖赤卫队》里,女主人公韩英的那一句唱词:‘为革命,砍头只当风吹帽!’在这句唱词的背后,所潜藏着的其实就是一种宣扬大无畏牺牲的革命伦理观念。充斥于既往战争文学作品中的,实际上就是这样的一种思想理念。必须承认,从韩英的‘为革命,砍头只当风吹帽!’到陈秋石的以人为本,我们的战争文学理念,实实在在地实现了一种质的飞跃。在我看来,徐贵祥的小说创作中这样一种思想观念的重大突破,从根本上说,必须归功于时代文化语境所发生的巨大变迁。”<sup>①</sup>

虽然说这一些抗战题材的电视剧作品分别出自于不同的作家之手,各具鲜明的思想艺术个性,但是,从其中我们却还是不难寻绎出一些共同的思想艺术特征来。这其中,一个非常重要的特点,恐怕就是以徐贵祥为突出代表的“人的观念觉醒”的问题。只要对于1949年之后表现抗战的文学和影视作品稍加留意,就可以发现,从建国起始一直到“文革”结束为止,我们的抗战文学作品的基本创作理念,实际上全部笼罩在一种简单化的阶级意识与民族意识的影响之下。在这样一种

<sup>①</sup>王春林《战争文学的新理念与人物形象塑造》,载《南京师范大学文学院学报》2010年第1期。

意识观念的影响之下,如同韩英“为革命,砍头只当风吹帽”这样一种完全漠视人的生命价值的思想趋向,当然也就成为了那个时代抗战文学作品中的基本价值取向。革命的目的价值高于一切,在至高无上的革命面前,包括人的生命在内的其他所有事物都必须退避三舍。既然连人的生命价值都受到了不应有的漠视,那自然也就更遑论所谓人性的透视和表现了。在这样一种狭隘简单的阶级意识和民族意识的主导之下,无论是我方的抗日将士,还是敌对的所谓日寇汉奸,其艺术形象的漫画化倾向就都是无法避免的。要想从根本上打破这样的艺术思维定势,就必须依赖于如同徐贵祥小说中所描写表现的那样一种以人为本的价值观念的觉醒。我们平常总是说“文学是人学”,就我的理解,所谓的“文学是人学”,其具体内涵实际上可能包含两个方面的内容。其一,人的生命、人的价值,成为了作家观察进入生活世界的一个精神制高点。拥有了这样一个精神制高点之后,战争自然就只能成为被看做是实现人的某种强力意志的手段。这样,对于战争所作出的一切臧否评价,就都是以人的尺度为基准来加以衡量的。拥有了这样一种新的评价尺度之后,出现在近年来文学与影视作品中的战争景观,较之于此前那些只是具有狭隘阶级视野与民族视野的文学影视作品,当然就发生了根本性的变化。其二,就是在强调文学是一种关乎人性的,以透视挖掘真实人性为基本诉求的语言艺术。每一个人的内心世界都是一个善恶共存的复杂人性世界,以一种语言艺术的方式追问人类的存在奥秘,探寻人性本身的复杂构成,将真实的人性鲜活地凸显于广大读者面前,可以说,正是文学最根本的功能之一。实际上,也只有确定了以人为本这样一种基本的艺术思维定势之后,我们的作家才可能在真实人性的基础之上,彻底打破那种人物形象刻画方面的漫画化倾向,使得这些人物形象日趋丰满生动。在我看来,以徐贵祥为突出代表的“人的观念的觉醒”确实使这批中国作家的战争文学理念发生了重大的变化,并且进一步深刻地影响到了近年来热播的这些抗战题材电视连续剧的总体思想艺术面貌。事实上,也正是在如此一种以人为本、体现着强烈人道主义悲悯情怀的战争文学理念得以确立之后,这些抗战题材电视剧所具备的其他诸多思想艺术特征才渐次得以形成。

然后,就是人物形象的塑造与刻画了。很显然,一系列个性鲜明的人物形象相对成功的塑造与刻画,乃可以被看做是近年来热播的抗战电视剧之所以能够强

烈吸引观众眼球的一个根本原因所在。正因为如此,所以,对于这些人物形象进行相当深入的探讨辨析,自然也就成了我们这篇文章的核心内容。我想,对于这一问题的分析,我们将依次从人文性的增强、关注视点的下移以及真实人性的透视再现这几个方面来分别进行。

第一,就是人文性的增强。所谓人文性的增强,就是指曾经一度在“十七年”文学与“文革”文学,乃至于1980年代的新时期文学中,被高度纯洁化、神圣化的军人英雄形象被拉下了神坛,在这些抗战题材电视剧中,开始在一种拥有七情六欲的人的意义上得到了强有力的思想艺术表现。只要粗略地回顾一下,就可以发现,诸如周大勇(《保卫延安》),石东根、刘胜(《红日》),杨子荣、少剑波(《林海雪原》),刘洪(《铁道游击队》),肖飞(《烈火金刚》)这样一些“十七年”文学中的军人英雄形象,甚至于包括如同梁三喜(《高山下的花环》)这样出现于新时期文学中的军人英雄形象,都属于那种顶天立地,没有什么私心杂念,甚至于缺乏普通人七情六欲的过于“崇高”的圣洁化了的英雄形象。这样的一些形象,高大固然高大,但因为已经失去了人间的烟火气,所以自然也就显得异常枯燥干瘪了。必须看到,这样的一种情形在近年来热播的这些电视连续剧中,已经发生了根本性的变化。一些有血有肉、个性鲜明的军人英雄形象的出现,确实已经在很大程度上解构颠覆了既往那些过于呆板的英雄偶像。其实,明眼人一看即知,我这里所说的新的个性化英雄形象,其最有代表性的两个人物形象,正分别是李云龙(《亮剑》)和梁必达(《历史的天空》)。之所以是这么两位人物,关键的原因在于,他们都可以被看做是一种“草莽英豪”类的英雄形象。

先来看李云龙。就我个人的感觉而言,李云龙这一形象的成功之处,主要就在于作家在一定程度上揭示出了其性格的内在复杂性。一方面,他是战场上的一位有勇有谋、胆识过人,能够打大仗硬仗的“战神”式的人物。在这一方面,电视剧中他说的一段关于“亮剑”的著名台词,可以被看做是对他这一性格侧面的最好写照。“军人要有股气势,要有拼到底的劲头,就像一个剑客,和对手狭路相逢,他发现对方竟是天下第一剑客,这时候他明知是死也要亮出宝剑,没有这个勇气就别当剑客。倒在对手剑下算不上丢脸,那叫虽败犹荣,咱中国军人不能当孬种,逢敌必亮剑,决不含糊。娘的,咱独立团是后娘养的?人家吃肉咱不眼馋,可好歹也得

给口汤喝呀,每次都是咱们团当预备队,这不是他娘的欺负人吗?”但在另一方面,这样一位“战神”式的八路军团长身上却也存在着不少性格弊端。说话行事时一贯的大大咧咧我行我素,时有时无的狂躁和自高自大,话语表达中粗声匪气,一种行侠仗义行为中的江湖义气,都可以被看做是对李云龙这一性格侧面的突出体现。他的这一性格侧面,最突出地体现在他自作主张为魏和尚报仇的那次行动之中。这魏和尚曾经是李云龙的警卫员,更是他的生死兄弟。魏和尚,本名魏大勇,曾经在少林寺当了十年和尚,后来为了抗日而参加了中央军。未料在作战中被日本人俘虏,冒死逃出后,为八路军所救,从此加入了独立团,成为了独立团里面一个英勇善战的骁将。因为在突围当中曾经拼死救过李云龙的命,所以,自然就成为了和李云龙生死相依的换命兄弟。但就是这样一个李云龙的爱将,却居然在一次执行任务的过程中,遭到了黑云寨土匪的暗算。虽然说英勇无敌的魏和尚一出手就干掉了六个土匪,但他却根本没有想到土匪的二当家“山猫子”,会在后面给他打了一黑枪。尤其令人可恨的是,这“山猫子”打死了魏和尚还不算,而且还砍掉了他的脑袋。这样的事情对于一贯豪爽仗义的李云龙来说,肯定是无法接受的。所以,到最后,尽管说这伙土匪已经接受了改编,已经成为了新二团独立大队的成员,但李云龙却仍然不管不顾地要向“山猫子”寻仇。最后,居然不惜违反军纪,以牙还牙地砍掉了已然成为八路军战士的“山猫子”的脑袋。以这样一种李云龙式的手段,为自己的生死战友魏和尚报了仇。虽然说李云龙为此而付出了很大的代价,由团长而被降职为营长,但在其中所凸显出的,却也正是李云龙的一种草莽英豪精神。

较之于既往的军事题材作品,《历史的天空》最明显的突破在于在一个宏阔的时空背景之下令人信服地展示了姜必达(原小说中为梁必达)这样一个从土匪到将军的革命军人的真实生命历程。首先应该看到,相对于此前我们在战争题材的文学和影视作品中所惯见的那些“高大全”式的军人英雄形象,对中心人物(或英雄人物)进行某种程度上的祛魅化处理,乃是这部电视剧获取成功的关键所在。在这一点上,我们完全可以说,《历史的天空》与《亮剑》有异曲同工之妙。正如同《亮剑》中的李云龙一样,《历史的天空》之所以能够征服中国的电视剧观众,其根本原因同样在于成功地塑造了姜必达这样一位满身匪气的“草莽英豪”形象。虽

然说姜必达如同李云龙一样是特别能打仗的“战神”式英雄形象,但他个人所走过的人生道路,却也还是明显地迥异于李云龙的。如果说李云龙的个性化特征更多地体现于为魏和尚报仇这样一种故事情节之中,那么,姜必达的草莽气,则早在他从军的传奇过程中就已经表现得相当明显了。想当初,因为新四军和“国军”相比,武器、装备以及军饷各方面都存在着明显的差异,所以,那时候的姜必达根本就瞧不起新四军,他只是一门心思地要去投奔“国军”。最后,只是因为“一顿好吃的面疙瘩”,和一位一见就让人怦然心动的漂亮女人,姜必达才阴差阳错地留在了革命队伍中。然而,与李云龙和姜必达身上的草莽英豪气相比较,另外一个值得引起我们高度关注的问题,我以为,其实是这两部长篇电视连续剧所共同存在着的一种完全相同的内在冲突模式。只要稍加留意,就可以发现,正如同李云龙和赵刚之间的矛盾冲突在很大程度上推进着《亮剑》故事情节的发展一样,推动着《历史的天空》故事情节演进的,实际上也正是姜必达与张普景之间的矛盾冲突。需要注意的是,赵刚与张普景,均属于我们军队中的政治干部。在某种意义上,这两个人物形象可以被看做是党的政策原则的化身。这也就是说,李云龙和梁必达这样特别善于打仗的“战神”与军队中的政治干部之间的矛盾冲突,潜在地推进着电视剧的故事情节发展。这样的一种发现究竟意味着什么,我一下子真还说不清楚,但毫无疑问地,这样的发现肯定具有相当的学术与思想价值。

然而,从根本上说,在充分肯定《亮剑》与《历史的天空》这些抗战电视剧的人文性明显增强的同时,我们也得清醒地认识到,作家对于李云龙和梁必达此类英雄形象所进行的祛魅化处理仍然是不彻底的,仍然只是具有局部的意义。从总体上看,无论是李云龙,还是梁必达,在相当程度上,依然是具有一定卡里斯玛魅力的中心(英雄)人物。而这,也正是我之对于《亮剑》,对于《历史的天空》,仍然有所不满的地方。在这里,我所依据的标杆式作品,就是苏联作家肖洛霍夫那一部曾经获得过诺贝尔文学奖的《静静的顿河》,就是小说中的主人公葛利高里。我觉得,我们不妨把我们的作品与《静静的顿河》做一个简单的比较。葛利高里虽然曾经是一位勇敢异常出生入死的红军战士,但后来却在叛匪的鼓动下,成为了叛军的将领,成为了革命的也就是红军的对立面。拥有如此一种奇特经历的葛利高里,其内心世界究竟会有怎样激烈的矛盾冲突,我们完全能够想象得到。如此一

位英雄形象(我始终以为,葛利高里是一位英雄形象),当然就属于那种祛魅化处理非常彻底的别具一种人性深度的英雄形象。尤其值得注意的是,肖洛霍夫还借助于葛利高里这样的英雄形象进行着人道主义问题的深入思考。一方面,葛利高里在痛苦地抗拒战争对自己的人性的磨蚀和扭曲,另一方面,他却又在混乱的战争中坚持长期思考和寻找追问着战争的意义。这样一来,葛利高里在人格力量方面,自然就优于周围的人了。与具有如此一种人性深度的葛利高里稍作比较,李云龙也罢,梁必达也罢,我们这些个性化“草莽英豪”的精神浅薄与形象苍白,自然也就凸显无疑了。

第二,就是所谓的关注视点下移。所谓的关注视点下移,就是指作家的艺术表现视野逐渐地由军官将领转移到了普通士兵身上。这一点的形成,我以为,与人的观念意识的觉醒实际上还是存在一定内在联系的。正如同“五四”时期先有周作人《人的文学》发表,后有他的《平民文学》发表,先有人的观念意识的觉醒,然后才可以进一步发现一个广大的平民世界一样,近年来热播的这些抗战电视剧,恐怕也存在着一个先有人的观念意识觉醒,然后才会有一个视点下移问题的出现这样一种特别的情形。当然,不管怎么说,视点下移情形的出现,终归是一件值得肯定的发展趋势。我们对这一问题的剖析,所主要依据的电视剧文本就是《我的兄弟叫顺溜》。

战争的主体是军队,而军队又主要是由士兵构成的,这是人人皆知的常识性问题。然而,在谈到战争时,人们却往往更愿意关注战争的发动者、领导者,以及对战争胜负起着决定作用的某些大人物,而那些真正在战火硝烟中对阵厮杀、殊死搏斗以致身负重伤或者英勇献身的普通士兵却被人们有意无意地忽略了。这一点,尤其是在新中国成立以后的革命战争题材影视剧作品中,表现得更为明显。在我们的记忆中,大略有这样三种较为经典的战争图景:一是为了突出某一历史转折时期的政治性意义而拍摄的具有宏大场景的战争片,如《大决战》《南征北战》《九一八事变》等。在这类影视剧中,战争是政治角逐的技术性手段,敌我双方领导人的斗智斗勇才是表现的重点之所在。二是为了塑造英雄人物,宣扬爱国主义精神而拍摄的具有浓重革命浪漫主义气息的影片,如《董存瑞》《英雄儿女》《小兵张嘎》《地道战》《地雷战》等。这些影片的主角虽然集中于某一战斗群体或

某人,但“他们”或“他”却始终是以某种革命信念的代言人身份出现的,人物的身上过多地浸染了意识形态的印痕。三是以戏说为主的战争片,如《举起手来》《绝处逢生》等。严格意义上来讲,这类影视剧并不能被称为战争片,由于其戏说的成分占有相当大的比重,所以人们更愿意将其归入喜剧片的行列之中。从以上三种类型的战争片来看,第二类影片的视点似乎更接近于普通士兵,但千万别忘了,这里的普通士兵其实一点也不“普通”,因为他们的形象所承载的并不是某一个体或集体的观念,而是整个国家或民族的理念和信仰。这样一来,人物形象的象征意义就要大得多,也深得多,并非用“士兵”二字就可以概括得全的。

在我国,真正改变人们对国产战争片传统审美习惯的,恐怕应该非《亮剑》莫属。可以说,李云龙这个形象已经是家喻户晓,深入人心。有的人看一遍不过瘾,还要再看第二遍、第三遍……为什么呢?就是因为李云龙这个形象太吸引人了。以往战争片中,中规中矩、严肃有余、活泼不足的我军指挥员形象在“他”这儿得到了彻底的颠覆。他不仅说话老是带脏字,而且还很霸道,意气用事,常常不听上级的指挥,总是玩些小诡计,耍点小聪明……身上的毛病真是多了去了。可就是这样一个大字不识几个,连军帽都戴不正的团长,打起仗来却毫不含糊。他不仅把独立团打造成了晋西北的一支虎狼之师,而且还不断发展壮大,都快赶上一个师的规模了。这样的八路军团长,看起来的确与我们习惯印象中的团长形象大相径庭,但是,我们却不由自主地喜欢上了他。喜欢他什么呢?其实,归结起来也就两个字——真实。他不是概念的“团长”,而是一个有血有肉的团长。当然,李云龙形象的成功塑造,只是这部电视剧取得成功的原因之一,小规模战役的精雕细刻、剧情的跌宕起伏、故事节奏的舒缓有度等等,都在无形中将这部电视剧推向了战争题材影片的一个高峰。随后引起较大反响的《集结号》《中国兄弟连》《我的团长我的团》等影视剧无一不受其影响,它们基本上都是沿着《亮剑》这条路子走下来的。当然,不同的导演在拍摄时所选择的侧重点还是有所差别的。由于这里涉及的东西还有很多,就不再一一展开论述了。但有一点我们必须明确,那就是在整体构思、人物塑造、情节安排等方面,近几年热播的这些战争题材影视剧出现了一种迅速平民化的倾向。单从这三部影视剧塑造的主要人物的身份来看,这一点就是一目了然的。《亮剑》中的李云龙不管怎样还算是个团长,到了《集结号》和

《中国兄弟连》中，谷子地、曲虎、袁学勇的职务一下子就“降级”为连长，而在《我的团长我的团》中，龙文章虽然也号称是“团长”，但他这个职务其实是冒充的，他只是在一个在团副死后摘了团副军衔给自己挂上的中尉而已，中尉军衔在当时的国民党军队中充其量也就是个副连长。由团长到连长再到副连长，主要人物的级别是一降再降。再来看我方战斗人员的数量，在《亮剑》中，李云龙所率领的独立团怎么说也有上千人吧，而到了《集结号》和《中国兄弟连》中，大概也就剩了百十来号人，《我的团长我的团》更少，一帮子散兵游勇加起来也凑不够五十个人。战斗人员虽然越来越少，但是这几部影视剧中普通士兵的戏份却呈现出了越来越多的趋势。《亮剑》主要围绕李云龙团长展开，《集结号》和《中国兄弟连》中，有名有姓的人物便开始多了起来，到了《我的团长我的团》里，第一集里出场的十几个溃兵除了个别牺牲者以外，几乎是从头演到尾，尤其是让孟烦了这个普通老兵担当第一人称叙述者的角色，就更是显示出了关注点“向下移”，向普通士兵移的一种创作趋向。在这些越来越普通的人物身上，我们所看到的是更为平民化、世俗化的思维、情怀和创作意愿。《我的团长我的团》更是将这一趋向发展到了某种极致的状态。孟烦了、迷龙等人参加战斗从来就不是自觉自愿的，他们仅仅是出于各种各样的私人目的或外力的强迫才上了战场。甚至有时候，打仗只是为了保命，是逼不得已而为之的。无论观众的评价如何，我们至少可以从这种“平民化”的创作趋向中，更多地感受到人性的复杂和命运的无奈。

就在人们对战争片的热情日益见涨的时候，2009年6月央视一套播出的《我的兄弟叫顺溜》，又一次让电视观众过了一把“个人英雄主义”的瘾。而且，这部电视剧无论从哪方面来说，都已经实现了对上述几部同类型战争题材影视剧的全面超越。它所形成的广阔辐射力和巨大震撼力，恐怕在今后相当长的一段时间内都是无法替代的。当然，这部电视剧之所以能赢得广大观众的一致好评，还有一个很重要的原因，那就是它所拥有的相当浓重的绝对平民化意识。

首先是人物角色的安排，将顺溜这样一个耿直倔强、个性鲜明的狙击手设置为该剧的绝对主角，本身便凸显了导演的超人胆识和智慧。要知道，一部长达二十六集的电视连续剧紧紧围绕一个人的成长战斗历程展开本身就极具挑战性，再加上这个狙击手还是一个其貌不扬、既没有施瓦辛格的“英雄肌肉”，也没有

超人的“英雄装束”，即便和李云龙的豪气、霸气相比也逊色很多的普通士兵。在当时的八路军或新四军队伍中，这样的人可以说一抓一大把。从这个意义上讲，《我的兄弟叫顺溜》就比上面谈到的几部影视剧的平民化意味要更强烈些。如果将几部剧作联系起来看，主角从团长到连长到“副连长”再到顺溜这样一个士兵（后来虽然做过一段时期的排长，但这个排长称号却是有名无实的，从根本上说，他还是愿意做一名纯粹的狙击手），几乎已经达到了最低“级别”。但相貌或者级别仅仅只是其表面的特征，真正为其英雄称号提供原动力的，其实是他百步穿杨、百发百中（用顺溜自己的话来说，叫“一枪一个准”）的神奇枪法。正是凭借自己无与伦比的好枪法，他逐步成长为一个令敌人闻风丧胆的狙击手。在描述顺溜成长的过程中，他与陈大雷特殊的兄弟情谊、与三营长、翰林以及其他战士的战友情、与荷花之间产生的懵懂爱情，都适当地穿插于其中，为顺溜提供了真实可信的成长环境。不过，最重要的历练还不是来自于我方内部，而是敌我双方的殊死搏斗。剧中，顺溜参加的历次战斗虽然都是以集体形式进行的，但事实上，顺溜端着狙击枪单枪匹马战斗的场面，才是该剧表现的重心所在。正是这种以“个人为中心”的战斗经历，让顺溜得以迅速地成长起来，也让观众对顺溜有了更为深入的认识，乃至最终喜欢上了他。

那么，顺溜又是怎样让观众喜欢上了的呢？除了他那弹无虚发的神奇枪法之外，顺溜内心情感世界的成功演绎应该说也是一个非常重要的原因。在剧中，王宝强一改《士兵突击》中木讷、拙笨的形象，开始变得大胆、积极且傲气起来。他饰演的顺溜，敢于和司令员较劲，认准的事情九头牛也拉不回来。为了做消音器，他竟然跑到老乡的坟头上去砍罗汉竹，而且还死不承认错误。他还很较真儿，军区王记者来采访，要他绘声绘色地讲讲自己亲身经历的战斗故事，因为其中不乏有想象和虚构的成分，所以被顺溜固执地拒绝了。在他与荷花的交往中，那种淳朴农民的憨厚与善良品德也表现得十分突出。本来荷花是很中意他的，这一点他也能隐隐感觉得到，但他看翰林对荷花有意思，所以就傻乎乎地将他们撮合成了。拥有这样一种纯净的金子般的心灵世界，又怎能不教人喜欢呢？此外，顺溜言谈举止中处处可以体现出来的朴素的农民意识，更是让我们看到了一个活生生的普通战士的形象。在他这里，既没有干巴巴的意识形态语言表达，也没有所谓升华

到国家民族高度的崇高精神,有的只是多杀小鬼子,赶走侵略者的最简单的想法。甚至有时候,我们会觉得,顺溜就是为做一个狙击手而生的,因为他的情感,他的注意力无时无刻不在围绕着怎样做一个出类拔萃的狙击手而旋转。当然,这也并不是说,他的思维一直只是停留在个人一己的范围之内。实际上,在战火的淬炼下,他也开始懂得关心他人,顾及他人的感受,而且在关键的时刻也能够以大局为重。尽管他的所谓“大局意识”,更像是对司令员命令的坚决服从。但这又有什么错呢,尤其是在当时的时代背景下,一个差不多不识字的战士,又怎么能够完全理解民族存亡、革命理想这些在他看来艰深奥涩的政治口号呢?所以,当他眼睁睁地看到姐姐被坂田强奸,姐夫被残忍杀害的场景时,虽然几次欲图搭救,但最后却依凭着头脑中闪现出的临行时陈大雷的嘱托而作罢了。尤其是在剧作的结尾处,当他独自一人去寻找坂田复仇时,却偏偏赶上了日本人投降。如果按照停战协定的要求,他是不能对已经投降的日本兵开枪的,更别说干掉坂田了。然而,他内心的复仇欲望却又是那样的不可遏止,这就导致了顺溜心中撕心裂肺的痛苦。他去寻找坂田,坂田明明已经在他的射程之内,从情感上说他非开枪不可,但理智却告诉他不能对坂田开枪。后来,他虽然开枪了,但枪口却并没有对准坂田,而是对准了船上的旗帜和石原的骨灰盒,用射落日本的国旗和战旗,射穿石原骨灰盒的形式来发泄心中的冲天之怒。最终,他以一种无比悲壮的方式(引爆身上所有的手榴弹)结束了自己的生命。正是由于该剧对顺溜性格进行了如此多侧面、多角度的刻画,所以才使他赢得了广大观众的喜爱。

还有一点必须提及的是,该剧战斗场景和情节设置方面的平民意味。上文中已经谈到,从《亮剑》开始,我国的战争题材影视剧就出现了一种表现小规模战斗的趋向。由《亮剑》中以团为战斗单位,到《集结号》和《中国兄弟连》中的连级战斗单位,再到《我的团长我的团》中十来号人组成的小分队,规模呈明显减少的趋势。到了《我的兄弟叫顺溜》中,陈大雷所领导的六分区其实也只有一个连的兵力,而主要的战斗场面又集中于顺溜身上,其他的战士更像是陪衬的角色。从这个意义上来讲,真正的战斗单位其实就一个,那就是神枪手——顺溜。而事实上,在一次次的战斗中,顺溜的戏份也是最大的。导演往往安排他独自一人去完成某项任务,或者让他充当扭转整个战斗形势的关键角色。这说明,当下的战争片越

来越倾向于从小处着眼,直至干脆从一个人着眼,去深入发掘表现人物的内心世界。与此相对应,情节的跌宕起伏、扣人心弦,也是该剧呈现给观众的一大亮点。尤其值得注意的是,这些情节差不多都是发生在顺溜身上的。正因为顺溜仅仅只是一个普通士兵,所以发生在顺溜身上的事情也就再普通不过了。说到底,广大的电视观众也都是普通人,惟其如此,平民化的个人英雄顺溜才能够引起他们的强烈共鸣。

第三,则是真实人性的透视和表现问题。需要说明的一点是,对于这一问题的探讨,我们将主要结合张石山和梦妮联合改编的长篇电视文学剧本《吕梁英雄传》来进行。马烽、西戎合作完成的长篇小说《吕梁英雄传》是中国抗战文学史上的一部名作,最早在1945年连载于《晋绥大众报》,1949年修改整理成现在流行于世的改定本。对于小说《吕梁英雄传》,我们一方面固然应该肯定其反映表现抗战的迅捷性,应该肯定小说在相当程度上真实客观地记录表现了晋绥边区民兵在共产党的领导下英勇抗日的英雄事迹。但在另一方面,我们却应该承认,由于未能有更充分的时间酝酿思考,当然也由于马烽、西戎自身文化与文学修养有所欠缺的缘故,所以小说《吕梁英雄传》存在着一些不可避免的艺术不足也是必然之事。对于小说存在的不足,晚年的马烽其实是有着清醒认识的,然而,他同时却也不肯轻易地将小说交由一个不信任的改编者改编,而这也正是他亲自点将,由著名小说家张石山担负改编重任的关键原因所在。按照张石山的回忆,晚年马烽坦率承认:“原著结构确乎有些散乱,借改编过程,文学剧本必须要有重大修改,必须要有重新布局结构、整合故事、梳理人物关系、设置关键情节等等再创作。”能够在自己的晚年对曾经为自己赢得盛名的小说《吕梁英雄传》有如此深刻的认识,对于马烽而言,的确是一种难能可贵的艺术反思。仅从遵从小说原作者意愿的角度出发,对小说的改编就是势在必行的。

现在距马烽他们创作改定小说《吕梁英雄传》已有近六十五个年头,从一种基本的认识规律而言,我们今天对于抗战的认识也绝对不应该仍然停留在六十五年前的水平之上,因此,文学作品中对于抗战认识的有所深化乃自是情理中事。此外,张石山、梦妮的电视文学剧本《吕梁英雄传》之所以要对小说原作做必要的修改,另一个不可忽略的原因则是小说与电视乃两种不同的艺术种类,有着各自不

同的艺术特征,所以对于原作的修改也就是十分必要的了。

在我看来,张石山、梦妮的电视文学剧本较之于小说原作所进行的修改是相当成功的。具体来说,剧本的修改成功处主要表现在以下几个方面。首先是若干人物形象的重新定位与塑造。这一点集中体现在康顺风、二先生以及康锡雪这几个人物身上。康顺风在剧本中是一个周旋于八路军、民兵与日寇之间的维持会长,是作品中性格处于发展演变过程之中的极具人性深度的一位人物形象。曾经做过牲口牙子的康顺风天性中有着八面玲珑圆滑自如的一面,生性胆小的他本来不愿意出任维持会长,然而,如果不出面维持,那么康家寨百姓将更加遭殃,所以在得到共产党默许的情况之下,康顺风成为日本人在康家寨的维持会长。从这一点上来看,康顺风的行为中其实还是很有一些“我不入地狱谁入地狱”的牺牲味道。康顺风并非一位有胆有识的汉子,在鬼子面前的本能表现是胆怯发抖。同样是面对鬼子的棍棒阵,与雷石柱的勇敢无畏形成鲜明对照的是,康顺风“‘扑通’跪下,双手扶地,屈辱地含泪朝院里爬进去。一边爬,一边带着哭腔诅咒”。然而,就是这样一位胆小如鼠的维持会长,在雷石柱妻子天赐不屈精神的感召之下,性格居然发生了一种出人意料然而却又在情理之中的精神升华,居然以一种从容镇定的姿态走向刑场。当得知自己是以“抗日分子”的身份被处决时,康顺风感到十分欣慰,他满足于自己终于在死了以后“总算还有脸面见祖宗”。由此可见,康顺风的确是剧本中最具复杂性然而又极真实的一个人物形象。由这样一位复杂人物形象的成功塑造,我们可以看出张石山、梦妮对于人性的透视达到了一种怎样的深度。

在小说原作中,二先生白敬孔并不是一个十分重要的人物,但到了电视文学剧本中,这一人物的地位与性格均得到了有力的强化。白敬孔形象的强化有着真实的历史依据。按照张石山的说法:“地主有家产需要保护,他们的民族觉悟不会比普通农民更低,地主相对有文化而子女多大学生,在特定社区最早倡导抗日高举义旗的恰恰是他们;地主银窖里有白洋,当下取出就能购置洋枪军火……这是历史的真实,有案可查”。正是依循着这样的一种历史真实,张石山、梦妮在他们的剧本中明显地强化了二先生这样一位全身心投入于抗日事业之中的、表现出了崇高民族气节的开明士绅形象。剧本中出现在读者面前的二先生闪现着人性的

理想光辉,这一点在他两次与敌酋松本面对面的言辞与精神较量中表现得十分突出。应该说,如二先生这样全新意义上的开明士绅形象在张石山、梦妮笔下的出现,的确相当合理有效地改写了既往许多抗战文学作品中的地主形象,这一点理应得到相当充分的肯定。

其次,剧本的成功表现在故事情节的重新布局与结构上。由于小说原作的总体结构较为散乱,因此在重新整理确定人物关系顺序的同时,张石山与梦妮对总体情节进行了重新结构。全剧围绕1942年发生于晋绥边区的一次反扫荡行动,以康家寨的各阶层为表现的重心,生动形象地勾勒描画出了一幅吕梁民众的抗战图景。这一点诚如张石山所言:“要重新结构成一个相对完整、脉络清晰、逻辑严谨的大故事。悬念抓人、高潮迭起、强调‘好看’、寓教于乐。”除了剧本的总体布局之外,小说原作中一些不尽合理的细节设计也改编得更为合情合理,当然也就具备了更强的说服力。这一点,突出地表现在地主康锡雪身上。小说中的康锡雪有着明显的脸谱化与漫画化倾向,正是因为意识到了这一点,所以张石山他们才对与这一人物有关的一些细节进行了成功的改造。首先,当然是关于康锡雪扒灰细节的被抛弃,凡地主要做汉奸,便是道德沦丧者,这大概正是小说原作让康锡雪扒灰的理论逻辑所在。但这样的描写确属一种“简单泼脏水”的艺术行为,对它的改写使剧本的设计更具合理性。其次,在康锡雪如何成为汉奸的描写上,张石山他们突出地描写了雷石柱们不仅以强硬的手段剥夺了康锡雪视之为命的二十亩土地,而且还当众使得康锡雪的面面全部扫地。正是通过这样的一种情节设计,张石山与梦妮为康锡雪的最终投敌行为提供了更为充分合理的逻辑依据,使其叛敌行为显得格外的真实可信。

除了以上两个方面,剧本成功的另一点则体现为人物对话明显的方言口语化倾向。人物对话明显的方言口语化倾向带给剧本的是一种十分浓厚的生活化气息,是一种极其鲜明的地域文化色彩。应该说,马烽、西戎的小说原作中,这一点已表现得相当突出。在继承小说原作风格的前提下,进一步强化人物对话的方言口语色彩,并进而对吕梁的民情风俗作了极其充分的展示,这可以被视为张石山、梦妮改编的电视文学剧本的一个相当值得肯定的艺术特征所在。

应该承认,在小说原作提供的成功基础上,由张石山、梦妮改编的电视文学剧

本《吕梁英雄传》在“红色经典”的改编方面确实取得了不俗的成绩。虽然张石山他们的努力在剧本最后的拍摄过程中并没有得到完全的实现,但对于他们努力为“红色经典”的改编所提供的有益的启示作用,我们却应该予以充分的估价。“红色经典”并非摸不得的老虎屁股,对“红色经典”进行一定程度上的合情合理的改编,绝对是必要可行的。对于这一点,我们同样应该有充足的信心。

以上,我们主要从对于战争理念的认识与思考、人物形象塑造过程中人文性的日渐增强与视点下移以及对于真实人性所进行的深层透视与思考这样几个方面切入,对于近年来热播的抗战题材电视连续剧从文学性的角度进行了一番相对深入的扫描与思考。虽然我们 must 承认,这些电视剧作品确实在很多方面取得了不俗的思想艺术成就,但是,与西方同类的文学与影视作品相比较,与汪树东先生提出来的战争文学作品的高标准相比较,这些电视剧作品思想艺术方面的差距也同样是十分明显的。这样的一种创作现实,就相当有力地提醒着我们,在今天,应该怎样地叙述抗战的故事,依然是一个不容忽视需要长期进行思考和实践的重要思想艺术命题。在这里,我们真心地希望我们的作家艺术家们能够在深入思考的基础之上,在艺术实践上为广大观众提供出新的更加具有思想艺术力度的抗战题材电视剧来。

2010年8月3日

## 如何深化中国当代文学研究

——以李洁非的《典型文案》为中心

按照习惯意义上的文学史划分方式,如果从1949年算起,所谓的中国当代文学迄今已经走过了长达六十多年的漫长历史。与此同时,以当代的文学作品与文学现象为主要观察研究对象的所谓中国当代文学研究,出现的时间也已有六十多年的时间了。虽然由于中国国情的特别,中国当代文学研究也如同它的具体研究对象中国当代文学一样,在发展演进的过程中可谓是历尽了艰难和曲折,但一个不可否认的客观事实却是,在这六十多年当中,有关中国当代文学的研究确实取得了不小的成绩。简单粗暴地漠视与否定这一点,我以为,肯定是一种不切实际的文化虚无主义态度。然而,在充分肯定中国当代文学研究已经取得相当研究成果的同时,我们也必须清醒地看到,中国当代文学研究实际上还存在着许多盲区有待进一步深入探讨。甚至于,还有很多基础性的学术工作,我们做得都还不够好。但也正是在这个时候,我有幸先后读到了李洁非先生的两部带有明显连续性的关于中国当代文学史的研究著作,一部是稍早一些由长江文艺出版社出版的《典型文坛》,一部就是我们此处要具体展开谈论的《典型文案》<sup>①</sup>我觉得,在某种意义上,毫不夸张地说,李洁非的这两部学术著作,恰恰就是填补了中国当代文学研究方面的许多空白,对于中国当代文学史有诸多精辟见解,夯实了中国当代文学研究的基础性学术工作。说实在话,就我自己有限的学术观察视野而言,在研究成果可谓是汗牛充栋的中国当代文学研究界,如同李洁非这样一种具有鲜明的创造性和重要学术价值的著作,是极为罕见的。所以,李洁非的著作理当引起学界的高度重视。

<sup>①</sup>人民文学出版社,2010年8月版。

只要是对于中国当代文学研究稍有了解的人,就都知道,李洁非之积极参与介入中国当代文学的研究工作,实际上,是上世纪80年代新时期文学初始时候的事情。那个时候,刚刚从大学校门走出的李洁非,怀抱着满腔的热诚,与同伴张陵一起合作,撰写发表了不少有关当代文学的理论批评文章。“李洁非、张陵”或者“张陵、李洁非”,是至今都格外清晰地留在我记忆中的一对优秀的文学批评双打选手。然而,正所谓风流总被雨打风吹去,时间的力量真是残酷无情,虽然只是短短的二十多年时间,伴随着中国社会与中国文学在此期间所发生的沧桑巨变,昔日的同伴已然分手,走上了不同的发展道路。这一切,都不能不让人越发要感叹造物主之无情了。实际上,令人感慨万千的,还并不仅仅只是李洁非与张陵二君的分道扬镳。与此相比较,更令人倍加震惊的,恐怕是同一个人学术文字前后之间的面目全非。我想,只要把李洁非当年的文字与《典型文坛》《典型文案》中的文字稍作比较,就不难得出这样的结论来。如果说,受当时那种特别看重西方理论的风气所习染,李洁非当年的理论批评文章更多地带有抽象的理论色彩,更多地接近于“学院派”风格的话,那么,到了现在,李洁非最起码在行文方式上实现了一种突出的中年变法。读一读他现在的理论批评著作,其行文的朴实,总体风格的返璞归真,都能够给读者留下极其深刻的印象。以至于,他曾经的同事徐坤,不得不由衷地慨叹:“读罢这部厚重的《典型文坛》,不由掩卷长叹!是为书中人物命运,也是叹作者:80年代那个才华横溢、潇洒峻急的青年批评家,已然是知天命般的冲淡通脱了!”<sup>①</sup>然而,表现风格的变化总归还是表层的变化,在我看来,表层变化背后所潜藏着的,实际上是李洁非学术立场的一种变化。这种变化的发生,乃从根本上决定着李洁非对于中国当代文学的认识与思考有了更进一步的深化。

比如,在《典型文案》的《写在前面》这个部分里,李洁非就用非常精辟简洁的文字说明了这部著作的写作动机。“以往对文艺和文艺史,都强调主体性,把作家艺术家的才能、性情、修养视为原动力,研究他们如何从事自我创造从而推动文艺发展与变化。但1949年以后,顺着这个角度观察,视线会受到阻碍,很难伸展下去。人不是决定者;一个人也好,一件事也好,经常处于‘被决定’状态——被预置的各种条件所决定。真正追索下去,在我们文艺中最终面对的不是人而是物:体

<sup>①</sup>徐坤《李洁非和〈典型文坛〉》,见中国作家网2009年7月21日。

制、政策、形势、运动，等等。过去，作家作品的成败，一般从其自身找原因，而在当代，必须从社会总体找原因，其自身原因却退居次要乃至微不足道。”惟其如此，李洁非“由此想到，从事中国当代文学研究，固然不妨像通常一样，以作家作品为目标，可是如果希望真正搞懂这段历史，拥有关于它的正确知识，却要从别的角度入手，在背景和总体关系方面下工夫。自特殊性言，当代文学史不是作家史，不是作品史，是事件史、现象史和问题史。其次，跟普通情形下文学史诉诸‘价值’的发现与鉴别不同，现阶段当代文学史研究工作，我以为重心要放在‘关系’的发微、辨析和阐释上。关于当代文学的艺术成就高低，时间本来将自然澄清，现在却已打得不可开交。这样急于做价值判断，恰好显示当代文学史研究一直没理顺关系——对任何一个事物，都应循先认识后评价的顺序，我们又如何能够在还没有摸透这段历史、拥有正确知识之前，就谈论它的‘好坏’呢？”<sup>①</sup>很显然，李洁非此处所谓“打得不可开交”者，指的正是自去年以来曾经一度在当代文学研究界形成争论热潮的关于中国当代文学到底是好得很还是糟得很，究竟应该怎样看待衡估中国当代文学价值的激烈论争。李洁非强调，在没有摸透这一段历史之前，最好不要急于对当代文学进行所谓的价值判断。但是，相比较而言，李洁非最有创造性的一种看法，恐怕还是在承认中国当代文学史是一部作家、作品史的同时，强调中国当代文学具有其他文学史所不具备的特点，强调中国当代文学史同时也更是一部事件史、现象史、问题史。窃以为，如果说“文革”结束之后的新时期文学，已经在逐渐地摆脱李洁非所谓事件史、现象史、问题史的特征的话，那么，最起码相对于“十七年文学”和“文革文学”来说，李洁非的看法绝对是能够成立的。正因如此，所以，李洁非才特别强调：“我有两个主张：第一，评价不重要，呈现很重要。第二，要就当代文学史上出现过的事件、现象和问题，逐一专审专论，搞清基本事实。说来令人不安，‘共和国文学’到现在已过六十年，对上述意识与做法，研究者仍未取得共识。或许，这跟当代文学始终处于‘正在进行时’不无关系，但一晃六十年过去了，以时长来说当代文学史已两倍于现代文学史，对比一下彼此基础研究上的厚薄，我们理应汗颜。所以当代文学研究界，亟待转变意识，起码有部分学者从‘前沿’状态抽身退却，不参与各种时论争议，专心做当代文学史的案头工作。”（4—5页）

<sup>①</sup>李洁非《典型文案》第4页，人民文学出版社，2010年8月版。下文凡引自本书者，只标明页码。

必须承认,就学科的基础性工作而言,当代文学较之于现代文学,其不尽如人意处确实多多。有鉴于此,积极有效地开展这一方面的研究工作,对于中国当代文学史这一学科的成熟,自然就有着特别重要的意义。

就我个人的理解,李洁非之所以能够逐渐地形成现在的这样一种研究思路,或许与洪子诚的《中国当代文学史》以及陈徒手的《人有病,天知否》等学术著作的启示性影响有关。洪子诚的《中国当代文学史》在出版之后之所以能够在学术界产生巨大的反响,一个非常重要的原因,恐怕就在于洪子诚在此一著作的上半部分,对于“50年代至70年代”的中国文学与当时的文学体制、文化环境之间的关系,率先进行过系统深入的清理和思考。就在洪子诚的《中国当代文学史》正式出版不久,曾经在中国作协工作过的陈徒手,从自己真切的生活经验出发,也由人民文学出版社在2000年推出了一部旨趣同样在于对作家与体制关系进行考察研究的《人有病,天知否》。由于洪子诚和陈徒手的著作发表出版在先,而且这两部著作在社会与学术领域均产生过不小的影响,所以,我想,一向以中国当代文学史的研究探讨为自己学术志趣所在的李洁非,就不可能没有注意到这两部著作的存在。因此,李洁非之所以能够从一种对于当代文学的理论性探讨者,转而成为一个热衷于关注梳理中国当代文学史史料的学者,应该与洪子诚、陈徒手著作的影响有一定关系。需要特别指出的是,强调这种影响渊源关系的存在,并不意味着我们对于李洁非学术工作的评价就要有所降低。不仅如此,在某种意义上,我觉得,李洁非这样一种建立在洪子诚、陈徒手学术工作基础之上的学术努力,反而应该得到更高的评价。之所以如此,一个根本的原因在于,较之于洪、陈二位先生,李洁非显然已经具有了更加突出鲜明的学术自觉意识。这一点,主要就体现在李洁非在《典型文案》的《写在前面》中,直截了当地提出了中国当代文学史尤其是“十七年文学”与“文革”时期更是一部事件史、现象史、问题史的看法。虽然说洪、陈的著作都更早地实际触及到了类似的问题,但是否能够明确地提出一种新的文学史观念,在我看来,其实是更为重要的一件事情。我们发现,即使是李洁非自己,对于同一个问题的理解和认识,也存在着一种逐步深化发展的过程。他虽然在《典型文坛》中就已经触及到了文学与体制关系问题的梳理,但却一直到了《典型文案》中才明确地提出新的文学史理念,所充分说明的,实际上就是这种情况。

上帝说要有光,于是就有了光。于是,就彻底地照亮了整个世界。一种新的文学史观念的提出,就如同彻底照亮了世界的光一样,有了它的存在,实际上就会透辟地烛照中国当代文学史长期以来存在的一些学术盲区,并进而在很大程度上重构中国当代文学史的基本面貌。

认真地阅读李洁非的这部《典型文案》,我们能够得到多方面的有益启示。启示之一,就是对于史料的重视、穿透以及恰切的解读运用。“近三十年,有关当代文学的史料,出版与发表相当惊人,简直应接不暇。但与这种情形不成比例的是,用得既很不够,也不怎么好,就像应有尽有的各种建筑材料,堆放于地,随处散落,迟迟没有拿去盖房子。”(450页)在这个简短的后记中,李洁非其实鲜明地表达了两种意识。一是对于史料的不够重视,二是剖析运用史料的功夫不够到家。其实,对于当代文学史料的长期不受重视,洪子诚也有着敏锐的洞察:“文学史的研究、写作不可能离开史料,史料不仅是学科建设的基础工作,也具有推动学科发展的作用。当然,在当代的史料发现、搜集受到许多限制的情况下,这方面还是有好多工作等待我们去做。在一般的想法里,会觉得‘当代’离我们这么近,不存在史料的搜集、整理问题。这造成了当代文学研究出现过多笼统的、‘宏观’叙事的东西。用类乎‘主流话语’、‘国家意识形态’等概念代替具体分析。当代文学的史料很有意思。当代是比较特殊的,它有很多运动,到80年代后期以后,运动就少了,我们会更多关注作品,精彩的评论。而‘十七年’当中,“文革”当中,政治和文学之间有错综复杂的关系”。<sup>①</sup>就这样,一方面是认为“当代”离我们很近,“不存在史料的搜集、整理问题”,另一方面,则肯定是在基本的观念上,还是认为只有对于作家作品的研究,才算得上是正宗意义上的文学研究(很显然,此处其实也还潜藏着一种叫做史料整理研究的歧视情结问题。许多研究者在有意无意之间把作家作品研究与史料研究等级化了)。从以上的两种观念出发,许多研究者之疏远当代文学的史料问题,就是十分自然的事情了。然而,关键的问题在于,由于“十七年”与“文革”那样一种特定的历史文化语境,如果忽略了对于若干重要“事件、现象、问题”的还原式探究,那么,我们所理解把握的那个时候的文学面貌本身就会受到很大的歪曲。比如说,按照一般的文学史常识,文学史的研究对象肯定应该是那些

<sup>①</sup>洪子诚、钱文亮《当代文学研究中的史料问题》,见豆丁网。

写出了优秀作品的重要作家。这样一来,茅盾既然在进入1949年之后就停止了自己最为得心应手的小说创作,并没有写出优秀的小说作品来,那么,茅盾当然就不应该成为当代文学史的关注与书写对象。但是,一个无法被忽略的问题,就是在1949年的时候,茅盾的年龄才只有五十三岁,不仅创作精力旺盛,而且从他创作于1942年的长篇小说《霜叶红似二月花》所达到的思想艺术水准来看,这个时期,茅盾的小说创作也可以说正臻于一生的巅峰状态。那么,茅盾的小说创作为什么会难以为继呢?他为什么没有在1949年之后写出哪怕是一部完整的长篇小说来?很显然,我们只有在把某一个阶段的中国当代文学史当做“事件史、现象史、问题史”来加以探讨研究的时候,诸如茅盾的小说创作长期停滞这样的一些重要问题,才能够合理有效地被整合到中国当代文学史的书写过程之中。李洁非所谓中国当代文学史更应该是“一部事件史、现象史、问题史”的观点,在这一点上就得到了有力的证明。

实际上,与史料问题的长期不受重视相联系的另外一种情况却是,我们的许多研究者其实严重缺乏辨析处理史料的能力。比如说,上世纪60年代初期,中国当代文学曾经出现过一个很短暂的可以被称作“小阳春”的创作活跃时期。然而,那样一种创作活跃局面的形成,却与周恩来的几次讲话,与他在这个期间作出的积极努力存在着极为密切的关系。在文学史上,周恩来以及他思想的忠实传达者陈毅的这几次讲话分别被称为“新侨会议”讲话、《对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话》、“广州会议”讲话。应该说,对于周恩来的这三次讲话,大约所有治中国当代文学史的学者都是知道的。然而,真正的问题也就在于,我们的这些学者先生们只知道周氏有过这样的几次讲话,但对于周氏的这几次讲话到底应该做怎样的进一步解读?周氏的这些讲话在中国当代文学史上究竟占据着怎样的一种地位?面对这样一些更为深入的追问,我想,我们的那些研究者们恐怕就只能语焉不详,只能是王顾左右而言他了。这就是说,我们的很多研究者对于一些实际上格外重要的史料,其实缺乏有效的辨析解读能力。因此,关于周恩来的几次讲话在中国当代文学史上的重要性,我们就只有在认真地读过李洁非的这部《典型文案》之后,才开始有了一种相对透辟深入的理解与认识。我以为,李洁非在这一方面最具突破性的观点就是,他在充分占有相关史料的基础上,首先精辟地提炼

概括出周恩来在“关于党对文艺的领导”“关于文艺反映时代精神、反映党的方针政策”“关于英雄人物、典型人物塑造”“关于写‘人民内部矛盾’和‘日常生活’中的大多数”“关于写缺点、写悲剧、写讽刺等”这样五个方面所形成的全面的文艺新思维。在此前提下，他又更进一步地把周恩来的这些文艺新思维放置在更为宏阔的中国当代文学史的坐标系上进行比较衡估。“周恩来，这位国家创始者之一，这位中共文艺事业曾经的单独领导者之一，在1959至1962年之间，透过三次讲话，深度介入共和国阶段的文艺事业。从文艺体制角度看，这可以视为整个毛泽东时代文艺上最重要的事件。原因在于，周氏这三篇讲话，提出了许多在当时极具新意和突破性，而在后世也已经被证明影响深远的主张……周恩来三篇讲话，是继毛泽东《讲话》之后，在党的最高层面所出现的有关文艺的又一全面、完整且在思想上自成体系的重要论述……如果说，毛泽东《讲话》是对于中共成为执政党以前如何领导文艺的论述，周恩来三篇讲话，则是对于建国后党如何正确领导文艺的新思考、新探索。如果说，毛泽东切实主导着前三十年的共和国文艺，那么时间已经证明，‘新时期’之后的文艺，主要是沿着周恩来的思路发展的。因此，从文艺体制角度出发，有关周恩来的文艺政策思想研究，与毛泽东的文艺政策思想研究，理当具有同等的重要性。”（318页）就我个人一种真切的体会，李洁非以上看法的提出，在中国当代文学研究界绝对称得上是一种石破天惊之论。但在另一个方面，揆诸于客观史实来加以认真的考量，我们却又不能不承认李洁非此论的内在合理性。周恩来的几次讲话，在当代文学研究界可谓是众所周知的学术公共资源，断不是李洁非的独家学术资源。但为什么这么多年来，那么多研究者都对此熟视无睹，唯独李洁非能够独具只眼地有所发现，能够提出这样的石破天惊之论来呢？究其根本，我觉得，一个非常重要的原因恐怕就在于研究者的学术资质本身。一句话，李洁非之所以能够在众多的研究者中脱颖而出，能够从大家向来熟视无睹的客观史料中有惊人的学术发现，就在于李洁非具备着一般研究者所缺乏的一种超卓的辨析解读史料的能力。

启示之二，是李洁非一种鲜明的问题意识的存在。《典型文案》一书，共由“人”“事”“史”三部分组成。约略地看来，“人”的部分，是以作家个人为主要关注对象，“事”的部分，是以文坛上某一较为突出的事件为主要关注对象，而“史”的部分，虽

然也离不开具体的人与事,但李洁非的主旨显然在于对某一个较大段落的“史”的问题的思考与关注。然而,只要我们认真地读一读李洁非的这部著作,就不难发现,其中所有文章有一个共同的特点,那就是作者并非为作文而作文,他所有的文字都是为着解决某一个文学史的相关问题而写出来的。以至于,在某种意义上,我们完全可以说,一种鲜明的问题意识的存在,正应该被看做是统领李洁非所有文章的精神内核。

比如说他的《寂寞茅盾》一篇,这篇文章虽然是从1949年之后正当盛年的茅盾小说创作完全停滞这一重要的文学现象切入思考的,但李洁非由此而尝试解决的问题却并不没有局限于此。从茅盾小说创作在1949年之后的难以为继,李洁非不仅提炼概括出了作家茅盾的精神特质与创作特征,而且还进一步地思考讨论了茅盾以及与茅盾的名字紧密联系在一起的现实主义在中国现当代文学史上的命运变迁问题。首先是茅盾在文学史评价体系中的前前后后的起伏升降。结合1994年所谓“20世纪文学大师排座次”那桩在文坛影响巨大的文学公案,李洁非首先指明了对于茅盾的评价正在日益走低这种客观事实:“从创作风格到人物刻画能力,再到笔墨文采,晚近二三十年来,茅盾已从泰斗、大师,急遽跌落为被人质疑乃至轻慢的对象。生前名动天下,身后文名寂寞,这巨大反差的存在,乃不争的事实”。(26页)那么,实际的情形究竟如何呢?难道此前被誉为现实主义艺术巨匠的茅盾,真的是浪得虚名吗?答案当然是否定的。在李洁非看来,无论是那部曾经被否定者多所诟病的所谓“主题先行”的《子夜》,还是稍后一个时期的《霜叶红似二月花》,都是20世纪中国文坛难得一见的现实主义杰作。“以时间来论,《子夜》在三十年代初无论如何是现代文学的一个伟大突破,我们姑且不论它在表现资本主义经济、生产方式和资本市场方面的题材开创性,单从艺术层面看,那样饱满的结构,那么清晰、凝练、规范的现实主义手法,以及驾驭众多人物的能力,‘新文学’中前所未有的(大家不妨在脑海中搜索一番,看是否如此)”(30页)“《子夜》是二十世纪中国长篇小说史上的划时代作品(如果有人否定这一点,我就要劝他们补一补文学史的功课),却不是茅盾最纯熟的作品”。(31页)茅盾思想艺术上最纯熟的作品,是并未最后完成的《霜叶红似二月花》。“然即以半部《霜叶红似二月花》来看,茅盾的现实主义文学创作,在其间明显抵达一个新的层面,一种‘绚烂已极,归于平淡’的境界。如果有人于

《子夜》尚可挑剔其‘理念先行’、‘人物概念化’，那么这类痕迹在《霜》作中都了无踪影。我认为这基于两个重要进展。一是回到了故土，回到了童年，国家、社会的现实不复从浮泛的大时代概念中找寻，而是从个人血肉般成长经验去呈现；……二是语言的质感和行文的态度，脱略了旧有的‘新文学’风格，《我走过的道路》说：‘我写《霜叶红似二月花》，是很用了一番心思的，我企图通过本书的写作，亲自实践一下如何在小说中实现中国作风和中国气派’。这种‘企图’实际有两个方面，一是让故事和人物更接近中国的生活感觉；二是在词句和语感乃至叙事手法上扫除欧化模样，归于中国作风与气派”。（32—33页）别的且不论，单就《子夜》与《霜叶红似二月花》这两部杰出的长篇小说而言，茅盾之在中国现当代文学史上的小说巨匠地位，就无论如何都是无法被撼动的。从这个角度看来，仅仅因为所谓的“理念先行”，就把茅盾排除在小说大师行列之外的举动，大约便只是徒具哗众取宠的意义而已。

然而，在充分关注茅盾小说创作巨大成就的同时，我们也必须承认，晚近二三十年来，对于茅盾的文学史评价在不断地走低，却又是一个无法否认的客观事实。那么，导致此种不合理现象形成的根本原因究竟何在呢？却原来，如果寻根究底的话，对于茅盾评价的持续走低，居然与作为一种创作方法的现实主义的被贬抑，存在着紧密的内在联系。请注意李洁非对于20世纪现实主义沉浮问题的精彩思考：“‘五四’后，现实主义文学渐成主流，翕然文宗。这结果，有内在的历史合理性；它既符合时代对中国文学的要求、期待，亦与当时世界文学大势并行不悖。倘若它仅只作为文学主流，我看不出这里有何可争议之处。问题是不仅仅如此，它最后实际上形成了一种文学霸权，成为文学当中的一个压迫者。经过意识形态和政治的介入，相互打包、捆绑，现实主义文学在发展壮大的同时，还把自己放到威权的位置，去否定、禁绝舍我之外的文学样态。二十世纪三十年代以后，‘非现实主义’基本都被列为鸣鼓而攻之的对象。所以，谈到二十世纪中国文学，我们一面视现实主义为最大、最重要成就，另一面却不能回避这座高山‘令人须仰视才见’的壮观与庞大，部分得自‘唯我独尊’的霸权主义，这使它在历史上产生过很大副作用。二十世纪八十年代起，跟随社会改革开放，现实主义失去作为一种文学威权的基础，逐渐回位于诸种文学方式之一种。这本是值得欢迎的变化；在我看来，当现实主义不再构成对其他文学方式的排斥与否定时，它对中国文学的

价值就是正面的,中国仍然需要现实主义文学。可是,矫枉再次过正。‘兼容并包’精神的缺乏,令一些渴望中国文学告别过去的人,与当年现实主义文学霸权不容他者如出一辙,反过来同样不容现实主义。在他们看来,现实主义是阻碍中国文学走向繁荣丰富的罪魁(这确曾是事实),而中国文学繁荣丰富起来的必经之路就是现实主义‘倒掉’,抛弃它,让它付出沉没、式微的代价(这却是矫枉过正)。这种倾向,无论在二十世纪八十年代中期至九十年代中期的创作实践中,还是在以对以往文学史的重新表述中,都很突出。”(28—29页)而在李洁非看来,茅盾却又绝对是20世纪中国最优秀的现实主义作家,“似乎只有在茅盾那里,中国现实主义文学创作在准确、控制力和精细上,才接近于欧洲的水准。坦率地讲,我不认为这是缺陷;我觉得那是比较纯正地道的现实主义风格,是这种文学方式的特征、功夫和魅力所在”。(30页)就这样,按照中国人所谓“一损俱损,一荣俱荣”的习惯性思维方式,既然茅盾是优秀的现实主义作家,那么,他之“跌出‘巨匠’行列”,就很显然“是现实主义在中国文学中价值起落的反映”。(29页)就这样,在一篇文章中,能够发人深省地提出并解决茅盾的文学史评价以及现实主义在中国现当代文学史上的沉浮这样一些重要的问题,其醍醐灌顶与石破天惊之效应,当然就是十分自然的。

再比如,关于王蒙《组织部新来的青年人》的受批判与王蒙后来的被打成“右派”之间的关系问题,一直就是一笔说不清楚的糊涂账,但是,李洁非却在他的《谜案辨踪》中,经过自己一番细致的梳理辨析,最终把这笔历史的糊涂账理出了基本的头绪。在王蒙事件中,一个无法回避的关键问题就是,王蒙的这个短篇小说既然曾经引起过毛泽东的高度注意并数次得到过他公开的高度肯定,那么,在可谓接踵而至的反“右派”运动中,王蒙为什么还是被打成“右派”了呢?“本文开始时,谈到王蒙事件就像一笔糊涂账。眼下,经过梳理,事件的发展脉络大致清楚,不再是糊涂账。但是,这笔糊涂账的真正糊涂之处,其实并非事件经过,而是最高领袖毛泽东曾经力保的一个人,为何还有人‘敢’把他打成右派?尤其是——正如上面强调的——从始至终很多人(远不止于团市委及×××)的内心,从来没有撤销对这篇‘反官僚主义’小说的追究意识,做好了准备,随时恭候‘履行职责’的时刻来临?”(242页)那么,事实的真相究竟如何呢?在经过了一番细致的爬疏之后,

李洁非给出了迄今为止我所见到的最有说服力的一种解释。具体来说,李洁非是从两个方面来分别剖析解释这个问题的。一方面,从那些坚持认为王蒙小说存在问题的人们来说,他们嗅觉敏锐地把王蒙的小说与王实味的《野百合花》联系在一起。“‘将此文与王实味《野百合花》相提并论’,意味着想到了‘反党’,也意味着想到了延安整风。多么出色的直觉。后来发现,这种联想还真的颇中鹄的”。(243页)而王实味,则正是因为《野百合花》一文而被打入另册,并因此而丢掉了自己的性命。既然王实味的遭遇如此悲惨,既然已经有了《野百合花》的前车之鉴,那么,与《野百合花》相提并论的王蒙的小说以及作者本人,难道还可能会有别的更好的结果出现吗?!很显然,正是从以上的推论过程出发,所以,那么政治嗅觉特别敏感的人们,才会与王蒙的小说保持一定的距离,才会在党的最高领导力挺的情况下,依然保持着相当的克制态度,不愿意轻易地夸奖王蒙的《组织部新来的青年人》。后来的事实证明,这些人们的判断确实有相当准确的一面。另一方面,从毛泽东的角度来看,在开始刚刚接触到王蒙《组织部新来的青年人》的时候,他确实很喜欢这部小说,并且他对这部横遭指责的小说的支持与保护行为也是发自内心的。根本的原因在于,那个时候的毛泽东确实试图尝试在内部进行一定程度的改革,“为此,他提出了一系列新思想。今天回头来看,很明显地发现1956年上半年至1957年上半年,是共和国阶段的毛泽东在思想上最具朝气、最富于创造冲动的时期。他在最高国务会议上的那次讲话,即著名的《关于正确处理人民内部矛盾的问题》,胸襟开阔、灵动舒展,在场听众无不为之神采飞扬。当时,确实形成了一种主动克服自身弊端、及时调整治国方略的改革气象。如果坚持下去、获得成功,中国的历史根本不会是后来的那个样子”。(244页)然而,或许是事态的发展演变大大超越了毛泽东想象的缘故,面对着来势迅猛的批评浪潮,毛泽东作出了一种足以致命的错误判断:“事情正在起变化”。这样的判断,当然就导致了局势的严重逆转:“于是,就发生了戏剧性大逆转。无论我们对1957年的事情如何评论,它极富戏剧性是不可否认的。有不少人认为对于这种戏剧性,毛泽东是越然其上的。我认为这么看失诸夸张,隐然构成另一种神化。综合客观各种因素,我主张,毛泽东原来真心要搞改革(当时用词是‘整风’),但心理准备不足、误读形势,临时刹车,作出过激反弹,转到完全相反的方向”。(244页)在我看来,李洁非对于毛泽

东心态的分析与把握是相当准确到位的。关键的问题在于,毛泽东的这一变,苦了的可就是王蒙自己。很显然,如果说毛泽东曾经一度激赏王蒙的《组织部新来的青年人》的话,那么,当他的心态发生逆转之后,对于王蒙小说的态度肯定也会发生微妙的变化。虽然在事实的层面上毛泽东此后再未谈到过《组织部新来的青年人》,但从逻辑的层面上说,毛氏态度的变化几乎就是一定的。也正因此,当王蒙最终还是被打成右派的时候,毛泽东对此自然也就不复置一词了:“至于毛泽东,以他历来的勤读报刊,应该知道王蒙被划为右派了吧;但这时,他当然不会再过问此事了”。(245页)说来说去,毛氏之于《组织部新来的青年人》,并不是因为他对这篇小说感兴趣,而是因为他对其中牵涉到的所谓“官僚主义”问题,以及由于这一问题所引起的那场激烈争论感兴趣。借助于所谓的“官僚主义”问题,传达自己的某种改革意志,恐怕才是毛泽东谈论这部小说的根本动机所在。这样,毛泽东之对于王蒙被打成右派一事的不置一词,也就得到了一种合情合理的解释。至此,王蒙为什么在得到了最高领导的大力肯定之后,仍然无法摆脱被打成右派的命运这样一桩文坛的疑案,也就得到了十分完满的解释。就这样,围绕着王蒙为什么会被打成右派这个核心问题,李洁非在《谜案辨踪》这篇文章中成功地为我们呈现了一段真实的历史。

启示之三,是李洁非所具体采用的一种细致入微的辨析文案的方法。在认定了中国当代文学史中的“十七年”与“文革”阶段更多地可以被看做是一种“事件史、现象史、问题史”之后,以怎样一种恰当的方式才能够把这些“事件、现象、问题”条分缕析地如实呈现出来,自然就成为了李洁非所无法回避的一个重要问题。换一种提问方式,李洁非需要认真加以考虑的,实际上就是一个方法论的问题。关于方法论的问题,李洁非在《写在前面》中曾经有过清楚的说明。“这种工作,我称之为给当代文学史做‘文案’。《典型文坛》与《典型文案》,一字之差,就差在这里。写《典型文坛》,起因还在于人,觉得当代文学史上存在一些反映了当时文学境况的典型人物,值得认识和探索。后来,写着写着,发现‘人’其实并不关键,关键是‘物的结构与属性’。于是,人的面容开始模糊,凸显在眼前的,是桩桩件件交织着错综关系的文学史案例。分析它们,品味它们的诸多细节,成了我主要的工作内容”。(5页)一说到“文学史案例”,马上就可以让我们联想到法律意义

上所谓“庭审案例”的“案例”二字。很显然,李洁非之所以要把自己的这部著作命名为“典型文案”,一方面的意思,固然是要把文学史上一些重要的现象如同整理“档案”一样地呈现出来,但在另一方面,却也确实有着如同法庭断案一般的细致梳理辨析文案之来龙去脉的意思。既然是后者,那自然也就带着有着突出的方法论的意义。应该看到,如此一种爬梳辨析文案的方式,乃是李洁非自己理性自觉的一种结果。

就在《写在前面》这个部分,李洁非写道:“本人爱读探案推理小说,爱看展现法庭质证场面的影片。而近几个月唯一守时收看的电视节目,是位于歌华有线第145频道的上海法治天地频道‘刑侦档案’栏目。这是一个美国警方破案(偶有英国案件)系列专题片,重心不在犯罪内容,而在案件如何得破。里面相当多案子,嫌疑人早早锁定,至少办案人员已经心里有数,却经过了几年乃至十几年才最终告破,原因只是证据不明。……因此,不仅每条证据必须清晰、禁得住质询,而且证据之间要充分具有逻辑性和一致性。在这种标准和要求下发展起来的美国司法鉴定学,令人叹为观止,不光有一般知道的指纹专家、遗传学家。还有织物学家、轮胎学家、笔迹专家、牙科专家、枪械专家、计算机专家、植物学家、药物学家、脚印专家、骨骼专家、心理专家、食物专家……以及五花八门、超乎想象的专业检测设备、手段和技术。每项证据,都来自顶级的科学分析,万无一失,哪怕是一根人或动物的毛发、一小块塑料垃圾袋残片、人体上一处咬痕、血液喷溅情况……都作为完美证据令元凶在劫难逃,而根本无须其口供”(6页)。李洁非既然如此热衷于此类节目,这些电视节目对于李洁非的影响就是十分自然的:“这些节目对我的吸引,首先是纯技术原因,其次是工作方式和思维方式。我特别迷恋那些技术环节,法医科学家们屏息敛念,不加预判,不问结果,直面线索本身,专心查验,真则真、伪则伪,这种纯技术姿态极具魅力,甚至令人痴迷。与此同时,他们杰出的意识、对方向的正确选择、从蛛丝马迹、寸丝半粟入手的精心细意,以及排解披纷、简化乱象的能力,即散发着理性的光辉,也带来对于独特的智力美感的满足。”(6页)在一般的意义上,我们根本不会把司法断案与文学研究这两件看起来似乎风马牛不相及的事物联系在一起。然而,李洁非的非同于寻常之处,正在于他创造性地把这二者巧妙地勾连在了一起。通过细密如同法庭断案的方式,来对当代文学史上的一系列仍然存有不少疑义的

现象,作出具有相当说服力的分析解释,正是李洁非这一部《典型文案》在方法论层面上最值得注意的地方。关于这一点,正如李洁非所指明的,除了《周恩来时间》等少数篇章之外,其中绝大部分文章都是熟练地运用此种分析方法创作完成的。

典型如关于吴晗话剧剧本《海瑞罢官》的那篇文章《独一无二的剧本》。在这篇细致绵密的文章中,李洁非首先介绍明史专家吴晗与明史之间的不解之缘,然后,把笔锋一转,开始从马连良的角度切入介绍从来没有写过剧本的吴晗为什么会接手剧本的写作任务。但是,严格说来,马连良的坚请只是外因,《海瑞罢官》之所以产生的内在原因其实与吴晗的政治意识有关:“写《海瑞罢官》,吴晗实际上是怀着强烈责任感,用努力和更好地完成政治任务的意识对自己耳提面命,勉其难而为之”。(403页)接下来,李洁非的笔触就转到了吴晗剧本的被否定与江青之间关系问题的梳理上,进而埋下了此作后来将会遭受猛烈攻击的伏笔。然后,便由斯诺的疑惑而进一步牵引交代了毛泽东之所以要批判《海瑞罢官》,其根本意图实际上就是要借题发挥,“藉以开启一种政治事端”。实际的情况是,在选择批判《海瑞罢官》的人选问题上,江青他们不仅曾经几经周折,最后才选定了姚文元,而且整个过程一直处于高度的保密状态之中。将一篇文章的写作搞得如同进行地下工作一般,这就使得整个事件都蒙上了一层神秘的色彩。同样令人称奇的是,这篇只有一万多字的文章,其产生的过程却是相当艰难的:“即便把注释都算在内,全文篇幅也不过一万三千字。为了它,用掉了大半年的时间、地跨中国两个最大城市、调集一个写作班子的智慧、耗尽著名的‘四人帮’几乎全体人员的心血、还劳动一代伟人亲审三遍……这一万三千字。可谓古今无匹”。(410页)如果说此文的写作与出笼过程已经足够神秘,那么,文章发表之后所发生的所谓“十九天”拒不转载,就更加具有神秘的色彩了。按照李洁非整理之后的叙述,姚文元的文章最早发表在上海的《文汇报》上。文章发表后,由于没有得到明确的指示,北京的相关重要报纸一时不知是否应该转载此文。稍一拖延,十九天的时间便过去了,但就是这短短的“十九天”,却足以积聚起毛泽东对于北京市委的强烈不满:“可惜,已经迟了。过去被耽搁的‘十九天’,积蓄起足够的愤懑,还有足够的兴师问罪的理由。这‘十九天’中,北京市委即将成为‘旧北京市委’的结局已经注定,不管怎样努力补救都为时晚也。更何况,补救还是那么‘不尽如人意’”。(415页)事情

就这样不可阻挡地迅速急转直下了,经由近乎于子虚乌有的“拒不转载”事件,不仅吴晗本人在劫难逃,而且一直在强力支撑吴晗的北京市委以及彭真也都难逃罗网的捕捉:“大幕一点一点地拉开,剧情一场一场地深入。曲径通幽处,禅房花木深。起初,只是一个吴晗,然后是政治局委员彭真。然后是政治局常委刘少奇、邓小平……到1968年10月,为准备‘九大’而召开的‘八届十二中全会’,‘八届中央委员九十七人中,到会四十人,候补中央委员七十三人中,到会十九人,不满法定人数’”。(421页)就这样,由一部独一无二的剧本所引出的一篇批判文章,就此徐徐地拉开了长达十年之久的“文革”浩劫的序幕。

细读此篇,我们就不难体会到在整理材料以及写作的过程中,李洁非该是怎样地如同法庭断案一样细细爬梳条分缕析的。若非如此,这样的文章就很难写出一种趣味来。写到这里,我方才恍然大悟,为什么同样地以考订事实、分析材料为基本主旨的学术文章,其他人的文章读来味同嚼蜡无趣得很,唯独李洁非的文章却可以让我们读得如此津津有味意犹未尽的根本原因,或许正在于李洁非充分地借鉴了司法断案方式的缘故。由此,我不由得就联想到了当下时代学术文章写作方式问题。一个不容忽视的现象就是,或许是受制于所谓学术体制压力的缘故,我们的学术文章越写越死板,越写越充满了一种八股意味。既然是死板的八股文章,那读起来当然就味同嚼蜡了无趣味。说实在话,对李洁非《典型文案》的阅读过程,就我而言,确实是一个特别愉悦的过程。某种意义上,甚至比读小说都更加兴味盎然。之所以如此,与李洁非所采用的写作方式当然存在着紧密的联系。现在的问题就是,李洁非可以把学术文章写得如此神采飞扬,为什么其他人就做不到呢?很显然,一个关键的问题,就是如何有效地挣脱学术体制的束缚与羁绊。古人云,文无定法,唯独我们现在的学术文章却无端地生出了许多的条条框框。这些条条框框的存在,在很大程度上束缚制约着学术研究的深入发展。如此看来,要想真正地使我们的学术研究恢复生机,就必须首先打破现行的僵化学术体制。在这一方面,李洁非的《典型文案》,实际上已经为我们提供了一个很好的学术范例。

最后必须要提及的一点是,李洁非之所以能够极富创造性地相继推出《典型文坛》与《典型文案》这样沉重厚实的学术著作,究其原因,从根本上说,我以为,与

他所一贯坚持的独立知识分子的精神立场存在着无法剥离的关系。说到当下时代的知识分子问题,真的是一言难尽。一个带有普遍性的问题是,面对所谓市场经济强有力的冲击,大多数知识分子已经无法坚守自己的精神立场。即使是那些依然在坚守者精神立场的知识分子们,也早已经被冲击得四分五裂了。其中,一个客观存在的事实就是,大约从上世纪90年代的中后期开始,中国的知识分子便分成了所谓的“新左派”与“自由主义”两大阵营。只要对上世纪九十年代中后期以来中国思想文化界的发展演变情况稍加留意者,便不难发现,几乎在任何问题上,“新左派”与“自由主义”两大阵营的知识分子们都会唇枪舌剑地厮杀得不可开交。说实在话,置身于当下时代的文化语境之中,我真的厌倦了这些更多的只是着眼于意气之争的知识分子们的陈词滥调。令人倍加欣喜的是,从李洁非的这两部著作来判断,我发现,李洁非既不是“新左派”,也不是“自由主义”,他只是一位从事实出发进行学术研究的保持着自己思想精神立场的独立知识分子。之所以作出这样的判断来,一个根本的原因,就在于李洁非对于“十七年”与“文革”文学所采取的一种理性的客观分析的姿态。应该注意到,同样是“十七年”与“文革”文学,到了“新左派”那里,会获得许多超乎于事实的赞美声音,而到了“自由主义”那里,则会被无端地贬得一无是处。只要简单地对比一下,我们就可以发现,李洁非的研究姿态,既不同于“新左派”,也不同于“自由主义”。他只是从一个独立的知识分子的思想精神立场出发,在充分占有并尊重史料的前提下,作出自己合情合理的独立判断而已。在我看来,在当下这样一个格外喧嚣的文化语境中,能够如同李洁非一样保持自己相对的独立性,实际上是很不容易的一件事情。因此,李洁非在中国当代文学研究方面所带给我们的启示,自然就是意味深长的。什么时候,我们的研究者都能够如同李洁非一样进行当代文学的研究工作,那么,中国当代文学研究的进一步深化,也就可以期待了。

2010年12月22日

## “激进现代性”的“历史化”进程

——评陈晓明《中国当代文学主潮》

虽然陈晓明把自己的这部著作不无谨慎地命名为“中国当代文学主潮”，但从整部著作的实际内涵而言，正如陈晓明自己在“后记”中所坦言的，说它是一部由陈晓明一人而独立完成的中国当代文学史著作，应该是毫无疑问的。陈晓明是当下时代中国文坛最具活力的文学批评家之一，作为曾经获得过影响颇大的“华语文学传媒大奖”年度优秀批评家奖的文学批评家，陈晓明多年来所取得的丰饶批评成果，是大家有目共睹的。然而，现在，陈晓明奉献给广大读者的却是一部篇幅甚为巨大的中国当代文学史著作。说到中国当代文学史的写作，一个值得注意的现象就是，此类著作在近年来数量呈现出了快速增加的趋势。虽然唐弢先生关于当代文学不宜写史的说法为众所周知，但却仍然在有人不断地加入到撰写中国当代文学史的行列之中。据不完全统计，截至目前，相关的著作已经差不多有五六十种之多了。但一个关键的问题在于，这些著作中的大多数都属于人云亦云因袭相承的平庸之作。导致这种现象出现的一个重要原因，我以为，就在于这些文学史著作采取的大都是众人合作的形式。众人合作的这种文学史撰写模式，看似是在吸纳众多的智慧，实际上，却是互相砥砺融合过程中个性化的消弭。因此，早在好多年之前，我就期盼着能够有文学史家个人独立完成的个性鲜明的文学史著作出现，期盼由此而彻底打破沉寂已久的文学史写作局面。

好在到了20世纪末21世纪初的时候，我这种产生已久的渴盼终于开始逐渐地变成了现实。先是有洪子诚先生独立完成的这部《中国当代文学史》<sup>①</sup>，然后又

<sup>①</sup>北京大学出版社1999年第1版。

有孟繁华与程光炜二先生合作完成的《中国当代文学发展史》<sup>①</sup>。尤其值得注意的是,这几位以个人方式介入到中国当代文学史写作当中来的先生,都属于文学批评实践特别丰富的文学批评家。别的文学学科,当然不需要特别强调丰富文学批评实践的重要性。但对于中国当代文学这门正处于行进过程中的学科来说,撰史者是否具备足够丰富的文学批评实践,恐怕就实在不是一件无关紧要的事情了。在我看来,其他的那些文学史著作之所以显得平庸,一个极重要的原因,就在参与其事者大多都缺乏丰富的当代文学批评实践。在这个意义上,能够有如同陈晓明这样极重要的当代文学批评家转身为文学史家,积极地投入到撰写中国当代文学史著作的行列之中,就实在是中国当代文学研究的一大幸事。这些长期居身于文学批评前沿的批评家的介入,很显然,正在极明显地提升着中国当代文学史著作的撰写品质。

要想从事一部中国当代文学史著作的写作,首先就必须对于此前当代文学史的撰写状况有相当深入的了解与体会。对于这一点,陈晓明显然早已成竹在胸。我们注意到,就在此作的“绪论”部分,陈晓明已经非常简洁精到地提及并评价了陈思和主编的《中国当代文学史教程》<sup>②</sup>、孟繁华与程光炜合作完成的《中国当代文学发展史》以及洪子诚独力完成的那部《中国当代文学史》。在我看来,陈晓明已经提及的这几部著作,再加上他没有提及的由董健、丁帆、王彬彬三位先生联袂主编的《中国当代文学史新稿》,正是最近一个时期以来出现的若干部颇有创见的代表性文学史著作。对于胸有超越大志的陈晓明来说,要想写好自己的这一部中国当代文学史著作,首先就需要对这一切有一种了然于心的总体把握。然而,尽管对同类著作有一种深入的了解非常必要,但一个更为关键的问题,却是究竟应该确立怎样的一种文学史观。这就得说到洪子诚《中国当代文学史》出版问世之后发生的一场争论了。

我们注意到,在把洪子诚的《中国当代文学史》与陈思和的《中国当代文学史教程》进行过一番比较之后,昌切认为,陈思和的文学史书写采取的是一种鲜明的启蒙立场,而洪子诚的文学史书写中则包含着一种究竟应该是持有更加客观

①人民文学出版社2004年第1版。

②复旦大学出版社1999年第1版。

的学术立场,还是应该持有特别鲜明的启蒙立场的两难选择。<sup>①</sup>其实,早在撰写这部文学史著作的过程中,洪子诚自己就已经明确地意识到了自身某种矛盾性现象的存在。洪子诚注意到,进入1990年代以来,法国哲学家福柯的所谓“知识考古学”理论对于学术界,特别是对当代文学的研究领域,都在产生着很大的影响。他描述道:“对于当代文学的历史,这种方法上的变化,可以称作从‘外部研究’到侧重‘内部研究’,或从‘启蒙主义’到‘历史主义’的偏斜”。<sup>②</sup>问题在于,洪子诚一方面在努力进行着历史的还原工作,另一方面却也在不断地处于自我怀疑的心态之中。这一点,在他与友人的若干通信中表达的十分明确:“当我们在不断地质询、颠覆那种被神圣化了的、本质化的叙事时,我们也要警惕将自己的质询、叙述‘本质化’‘神秘化’?”而且,更关键的问题还在于“是不是任何的叙述都是同等的?我们是否应质疑一切叙述?关于第二次世界大战,我们的叙述与右翼分子、反犹太主义者的叙述是同等的吗?在一切的叙述都有历史局限性的判定之下,我们是否会走向犬儒主义,走向失去道德责任与逃避必要的历史承担?”<sup>③</sup>实际上,也正是洪子诚这种犹豫不决的矛盾心态导致了他文学史书写过程中的价值游移。某种意义上,也正是这种价值游移导致了李杨对于洪著文学史的不满。一方面,李杨对于洪子诚的文学史能够从1980年代的启蒙主义研究形态走向福柯式的“知识考古/谱系学”感到十分高兴。另一方面,他又对洪子诚并没有能够将“化本质为叙述”的书写逻辑贯彻到底而深感遗憾。“从前门赶走的等级制,又从后门悄悄溜了回来。其实,如果坚持福柯式的知识谱系学方法,对文学和权力的关系式存在另一种更为‘学术化’的写作方法的”。<sup>④</sup>李杨的失望之情,在这样的话语中流露得十分明显。

我想,陈晓明应该已经注意到了这样一场颇为引人注目的关于当代文学史写作的争论。但不管陈晓明自己是否已经注意到了这场争论,一个他必须面对的问题,却是应该为自己的文学史书写确立怎样的一种文学史观。其实,当时围绕洪子诚《中国当代文学史》的写作所发生的那一场学术争论的焦点问题,就是作为一个

① 昌切《学术立场还是启蒙立场》,《文学评论》2001年第2期。

② 洪子诚《我们为何犹豫不决》,《南方文坛》2002年第4期。

③ 转引自钱理群《读洪子诚〈中国当代文学史〉后》,《文学评论》2000年第1期。

④ 李杨《当代文学史写作及相关问题的通信》,《文学评论》2002年第3期。

撰史者,应该不应该确立某种明确的文学史观的问题。洪子诚与昌切所强调的启蒙立场,实际上就是指一种文学史观的明确具备。而李杨一力倡导的所谓“化本质为叙述”,强调的则是撰史者应该取消任何先验的文学史观,应该尽可能地还原到历史的现场。在李杨的基本立场背后,很显然有着福柯哲学的强力支撑。这样,一个关键问题也就是,我们的文学史叙述到底需要不需要有一个明确的文学史观的问题。对于这个问题,已经有论者在进行着深入的思考。“我们熟悉乔纳森·卡勒的说法:‘理论是关于思维的思维,我们用它向文学和其他话语实践中创造意义的范畴提出质疑’,但是,我们经常会忘记,这种‘关于思维的思维’,这种‘质疑’本身也在知识之中,它不是从天外射入的一线光明,而是一种新的‘习性’,一种对已有知识系统进行反思的习性。一旦我们将反思本质主义化,必定会深陷‘福柯的迷宫’之中,而福柯本人对此只能负极少的责任”。因此,“不是有些价值必须坚守不受解构,而是只有经得起解构的价值才值得坚守。学者们普遍认为,制约中国文学史研究水准的主要因素是历史观太陈旧,而很少有人意识到,我们的文学观同样陈旧”。“文学与历史本是两个同等重要的支点,如果我们对文学本身的理解能有质的飞跃,回过头再来看文学的历史,必定是另一番风景”。<sup>①</sup>很显然,问题的关键在此处已经有所转换,已经由是否应该拥有一种明确的文学史观的问题,而转换成了拥有的是怎样一种更为合理恰切的文学史观的问题。对于论者的这一观点,我当然是十分赞成的。我觉得,正如同作家要想写出好的小说作品来,必须首先具备某种透彻的人生观或世界观一样,作为一个文学史家,要想写出优秀的文学史著作来,恐怕也得首先具备一种鲜明而合理的个性化的文学史观。

实际上,稍微用心考察一下此前已经问世的那几部中国当代文学史著作,就不难发现,它们之所以更多地吸引着公众的阅读目光,其中一个很重要的原因,即是撰史者文学史观的明确具备。无论是“一体化”的概念之于洪子诚的《中国当代文学史》,还是“民间”“潜在写作”“战争文化心理”“共名”与“无名”等一系列概念之于陈思和的《中国当代文学史教程》,抑或是启蒙思想之于董健、丁帆、王彬彬主编的《中国当代文学史新稿》,情况都是如此。既然一种文学史观的确立,对于一部文学史著作的成功具有如此重要的作用,那么,对于准备撰写《中国当代文学主

<sup>①</sup> 汤拥华《走出“福柯的迷宫”》,《文学评论》2009年第5期。

潮》<sup>①</sup>的陈晓明来说,首当其冲的一个问题,就是要通过自己对于文学史史实的充分考察,事先确立一种个性化色彩十足的合理恰切的文学史观。而这个话题的提出与解决,还必须从陈晓明关于德国汉学家顾彬那部著名的《二十世纪中国文学史》<sup>②</sup>的书评说起。

顾彬先生很可能是汉学家中在中国最知名的一位,近一个时期以来,他的所谓“中国当代文学垃圾论”吸引了好多人的眼球。实际上,顾彬是一位做学问很认真的学者,这一点,在他的这部《二十世纪中国文学史》中即不难见出。虽然还不至于真就把中国当代文学看做垃圾,但他那样一种扬现代文学贬当代文学的基本立场,还是表现得十分明显。不难发现,对于这部可谓是瑕瑜互见的文学史著作,陈晓明给出的评价是比较客观公允的。“‘对中国的执迷’是顾彬在《二十世纪中国文学史》中用来描述中国现代作家对中国的想象。不过,我借用这个词来描述顾彬先生对中国文学研究的态度”。<sup>③</sup>在肯定顾彬对中国文学进行批判所具合理性的同时,陈晓明也指出了这部著作存在的弊端:“只不过,顾彬的批判基于他的同质化的欧洲文学观念,对这种‘对中国的执迷’所依据的中国本土历史语境,持过度贬抑的态度,这就影响到顾彬叙述中国20世纪文学史的周全性。我感兴趣的还在于,‘对中国的执迷’在顾彬的文学史叙事中所起到的特殊作用:它既被贬抑,被放逐;又时时被召回使用。因为它被放逐,中国的现代与当代也无法整合,当代不得不断裂,对当代的叙述也变成了一项无法召回的放逐事业”。<sup>④</sup>很显然,顾彬这部文学史著作最根本的问题,就表现在对于中国当代文学史的叙述上。陈晓明对顾彬著作的不满,也主要体现在这一点上。

陈晓明明确指出,“顾彬在叙述到当代中国文学时,就有些局促,显得力不从心。根本缘由在于,在顾彬的现代性谱系中,中国当代文学无法找到安置的处所。它所理解的中国当代,在于中国现代断裂的同时,也与世界现代脱离,它是被区隔的异质性的文学”。<sup>⑤</sup>实际上,不仅是顾彬的这部文学史著作存在这一方面的问题,近年来的其他一些当代文学史著作也存在着同样的问题。“如何阐释‘新

①北京大学出版社2009年4月第1版。

②华东师范大学出版社2008年9月第1版。

③④⑤陈晓明《“对中国的执迷”:放逐与皈依》,《文艺研究》2009年第5期。

中国’含义之下的中国当代文学,确实是一个文学史叙事的难题,中外双方都深陷于尴尬之中。即使是最近十年来颇受好评的文学史,如洪子诚的《中国当代文学史》,陈思和主编的《中国当代文学史教程》等,也依然存在着如何在宏观的文学史叙事观念下作出更为合理化和深刻性的阐释的问题。”<sup>①</sup>既然陈晓明已经明确地意识到了问题的关节点所在,那么,他在撰写自己的文学史著作的时候,所提出的用来整合中国当代文学史的核心概念,或者说,他基本的文学史观又是怎样的呢?在我看来,一种独属于陈晓明的概念,这就是他关于“激进现代性”问题的提出与论述。

“历史有转折与断裂,从启蒙主义的文学观念来看,1949年以后的文学向着另一个方向进发,从文学对现实的意识来看,‘对中国的执迷’不过从原来相对个人的经验,变成更加强大的集体经验,它变成了显性的民族国家的规训。在理解这种‘现代性的激进化’时,也要看到它在世界资本主义文化体系之外所具有的独特性。它无疑有太多的不成熟、片面或荒谬,但它具有一种创造的冲动和想象。这不管如何是一项现代的‘创举’,它一开始就具有异质性,它何以就不是开创一种新型的现代文化呢?它何以就不是一种异质性的现代性呢?何以就不是现代性的文学呢?”<sup>②</sup>必须承认,陈晓明的这一系列质问是极为有力的。虽然陈晓明同时也强调,自己所谓“激进现代性”的提出,“我并不是设想在文学史叙事中要有一种中国当代文学的本土的优先性,我也从来不认为中国当代文学,即使被命名为‘社会主义文学’就可以完全拒绝西方现代的文学观念及其标准。我只是说,总有某些最低限度的异质的可能性留给中国当代文学,这种可能性就是它有能力展开自己的开创,并且这种开创是对世界现代文学的贡献”。<sup>③</sup>但毫无疑问的一点是,陈晓明此处对于新中国成立以来的“激进现代性”其实是一种“另类现代性”,这一说法的提出,不仅会令人产生如有春风扑面的耳目一新的感觉,而且的确具备着相当的合理性。打个不太恰当的比方,“激进现代性”这一说法的提出,就如同一盏明灯一样照亮了陈晓明自己的当代文学史写作。这也正如陈晓明自己所一再强调的,“新中国,或者说社会主义中国,在政治制度上和文化开创上无疑有其前进

<sup>①</sup>陈晓明《“对中国的执迷”:放逐与皈依》,《文艺研究》2009年第5期。

<sup>②③</sup>陈晓明《“对中国的执迷”:放逐与皈依》,《文艺研究》2009年第5期。

中的偏颇,但它的‘开创性’无疑属于异质性的现代性范围,无疑也是现代性的一种表现。其政治上的合法性和合理性,我暂且无法展开评价,但在文化/文学上,不从现代性的‘异质性’上去理解‘新中国’的文化创造,就不能得出恰当的公允的认识”。<sup>①</sup>他的这一部带有文学史性质的《中国当代文学主潮》,正可以被看做是对于自己提出的所谓“激进现代性”概念的充分展开。

陈晓明的这部《中国当代文学主潮》,可以说是到目前为止最具理论深度的一部中国当代文学史著作。因为对于理论性的自觉追求,本就是陈晓明的写作动机之一。在“后记”中,陈晓明确表示,“我写的文学史与主编的宗旨还是很有一些出入。其一是理论性强了些,内容有些艰深。主编的意思是编一套面向地方院校的中文系教材,希望内容浅显些。在做当代的人中,我算是偏向理论的,写文学史自然难免有理论阐述,这也是我写文学史的理由。没有对文学史的整体把握,没有文学史的观念,这样去写文学史肯定是不能把文学史说透彻的。如果我的文学史与他人一样,论述的层面和学理内涵没有个人的东西,那我写作的冲动肯定不够充分”。陈晓明本人可以说是当下中国文坛最具理论家气质的一个文学批评家,因此,我们实在也就很难想象,出自陈晓明之手的一部当代文学史著作会是浅显易懂的。说实在话,呈现在我们面前的这部不无艰深的中国当代文学史著作,也正非常符合此前我们对于陈著文学史著作的基本想象。不要说是那些地方院校的学生们了,即使是如我这样熟知中国当代文学史史实的所谓文学批评家,读起陈晓明的这部著作来,也都多少会有一些吃力的感觉。虽然陈晓明强调说“我也不认为地方院校的学生就偏爱浅显的文学史”,虽然这样的说法绝对“政治正确”,但严格地说起来,如同陈晓明这般艰深的当代文学史,恐怕还是更适合于知识层次更高的研究生们去阅读学习。

很显然,陈晓明这部文学史著作的理论深度,主要来自于他所提出的“激进现代性”这样一种明确的文学史观。作为一位深谙西方现代与后现代理论的学者,陈晓明十分清楚“在后现代主义理论与方法已经相当普遍的情形下,我们要再保持整体性和目的论的历史观念已经非常困难了”,<sup>②</sup>因此,“保留住现代性历史理念

<sup>①</sup>陈晓明《“对中国的执迷”:放逐与皈依》,《文艺研究》2009年第5期。

<sup>②</sup>本文此后不做特别注释的引文,均来自于陈晓明的《中国当代文学主潮》一书。

的基本内容,尽可能地吸收后现代的历史方法”,自然也就成为了“一个折中的调和方案”,成为了陈晓明的现实选择。以如此一种特定的观念方式来看待中国当代文学史,出现在我们面前的才可能是这样的一部中国当代文学史。“本书所追求的文学史的观念与方法,可能就是在现代性与后现代性综合的基础上建构起来的当代文学史叙事——既给予中国当代文学史一个完整的、有秩序的、合乎逻辑的总体趋势,又试图去揭示这个历史过程中被人为话语缝合起来的文学现象的关联谱系。如果没有一个完整的历史图景作支撑,过去发生的文学事件和文学作品的性质和意义将无法理解;而历史图景的定位一旦给出,这个完整模式所包含的虚构性和理论强迫性的叙事特征又可能对文学造成另一种侵害。保持现代性的历史观念,是为了获得一种对历史的完整解释,但对其具体过程,对那些历史事实的关联以及这个历史建构的方式则需要保持必要的反省”。在这里,我们再一次充分地感受到了陈晓明的谨慎姿态。作为文学史的一个撰写者,他十分明白离开了某种先验的文学史观,一部文学史是无法建构起来的。但作为一位熟悉后现代理论的优秀文学批评家,他又深知任何概括都有可能对于文学存在本身的丰富性造成并非故意的侵害。在某种意义上,也正如陈晓明自己所明确说明的,他的这种文学史著作的写作行为本身,就意味着对于此种文学史写作两难困境的一种克服。“也许所有的历史叙事都是一项不可能的工作,但历史叙事就是在不可能中去呈现一种可能性”。

或许,正是在这样一种不无坚定的文学史信念的支撑之下,陈晓明才最终下定了撰写一部以“现代性”理念为基本主导的中国当代文学史的决心。“很显然,当代文学如此深重的政治色彩、无止境的政治运动,以及不断激进化的历史进程,是我们无论如何都不能回避的文学史叙述的基础。当代文学立足于此基础之上,抽离了这个基础,我们的解释将难以令人信服。如果把20世纪中国文学看成是一个现代性发展的整体过程,现当代文学的内质与外在表现就可以获得更为丰富和完整的解释。‘现代性’这一概念有能力把中国当代文学带入世界历史的行程中,中国文学艺术所表达出来的巨大的历史愿望,也将在这样的阐释中重新呈现。说到底,这也是对现代性问题的重新反思,这样的反思视角,同时也是一个后现代的视野”。在这里,我再一次感觉到了陈晓明作出某种判断时的犹疑与躲闪。具体

来说,也就是他在这部《中国当代文学主潮》中所坚持的核心概念,究竟是“现代性”还是“激进现代性”的问题。首先,从文本的实际情形来看,陈晓明自己更多地使用的是“现代性”这个说法。然而,值得注意的一个问题是,被陈晓明多所批驳否定的顾彬的那部《二十世纪中国文学史》所坚持的评判标准,也是带有普世性的“现代性”。因此,如果简单地使用“现代性”的说法,事实上就存在着彼此混同的问题。而且,从陈晓明自己对于中国当代文学进程的描述来看,对于他诸如“当代文学如此深重的政治色彩、无止境的政治运动,以及不断激进化的历史进程,是我们无论如何都不能回避的文学史叙述的基础”这样的叙述话语,我们只能把它理解界定为一种“激进现代性”才更加合适。更何况,也只有在这种发现并确认“激进现代性”的意义上,才能够谈得上是“对现代性问题的重新反思”。这样,结合陈晓明关于顾彬文学史著作的书评中所给出的基本思想立场,我们也就完全可以说,在陈晓明的这部《中国当代文学主潮》中,最为核心有效的一个文学史概念,正是“激进现代性”。在某种意义上,陈晓明的《中国当代文学主潮》,也正是“激进现代性”这一核心概念得以提出并获得充分展开的全部过程。

在陈晓明的《中国当代文学主潮》中,与“激进现代性”相配置使用的另一个带有作者鲜明个性化色彩的重要概念,是“历史化”。陈晓明的“历史化”这一概念,是从弗里德里克·詹姆逊的《政治无意识》中借鉴而来的。在对詹姆逊的理论进行了简洁的说明之后,陈晓明给出了自己对于“历史化”的一种界定。“如果做更具体的解释,我们使用的‘历史化’概念包含着以下几个方面:其一,文学被给予一种历史性,文学也总是生成一种自身的历史性并再现出客观现实的历史性;这就是说,‘历史化’的文学艺术也可以反过来‘历史化’现实。因此,其二,就其具体文本而言,文学艺术对其所表现的社会现实具有明确的历史发展意识;文学叙事所表现的历史具有完整性。借助叙述的时间发展标记,这种完整性重建了一种历史,它可以与现实构成一种互动关系”。“正因为此,‘历史化’说到底是在给人类已经完成的和正在进行的实践活动建立总体性的认识,是在明确的现实意图和未来期待的指导下,对人类生活状况进行合目的性的总体评价的表现。……也正是不断强化的‘历史化’,才使得中国当代文学具有如此宏大的社会能量,具有前所未有的重建当代思想、情感和想象的能力;也正是‘历史化’,使中国当代文学成为中国社

会主义事业的一个极重要的有机组成部分。这部文学史就是要再现这样的‘历史化’谱系,而后对其进行阐释、反思和解构”。写到这里,或许会有人惊叹,这是陈晓明吗?这是那位总是保持着先锋性批评姿态的陈晓明吗?这是那位一直以现代后现代理论阐释分析当代文学创作的陈晓明吗?他的文学思想什么时候开始发生了如此巨大的变化?他什么时候开始悄然转身,变成了社会主义文化与文学的辩护士?

其实,以上的这些疑问,也同样包含着我自己的真切阅读感受。虽然我在这里肯定一下子难以准确地寻绎说明陈晓明学术转身的的原因所在,但在《中国当代文学主潮》的酝酿写作过程中,陈晓明已然发生了一次重要的学术转身,却是毫无疑问的一件事情。不过,静下心来仔细想一想,就会发现陈晓明的此次学术转身又是可以理解的。面对着存在延续时间已经长达六十年之久的中国当代文学,尤其是面对着如同顾彬先生这样虽然没有多少恶意的文化与文学误读,对于素有远大抱负的陈晓明来说,寻找什么样的理论话语来整合阐释解读一部中国当代文学史,自然也就成为了一种无法推卸的责任。据我的推想,陈晓明的所谓“激进现代性”与“历史化”思想的提出,也正是在这样一种情况之下,苦思冥想而后豁然开朗闪现出的灵感火花烛照的一种必然结果。陈晓明这些思想的提出,很显然具备着极重要的意义。

一方面,从中国当代文学史的角度来说,陈晓明终于找到了一种可以有效帮助他整合阐释解读中国当代文学史的核心概念。他的这种创造性发现,对于长期陷于阐释盲区的中国当代文学史而言,其重要性再怎么估价也都不显得过分。尤其值得注意的一点是,陈晓明的“激进现代性”这一说法,在充分凸显中国当代文学本土特色的同时,却并不像既往对于民族性的强调一样,使中国当代文学脱离了世界文学的大语境。由于“激进现代性”与“现代性”之间一种天然联系的存在,具有“激进现代性”本质的中国当代文学,自然也就成为了世界现代文学的一个有机组成部分。

另一方面,从现代性理论的角度来说,陈晓明“激进现代性”这一说法的明确提出,无疑也是对于“现代性”理论的一种丰富与发展。众所周知,“现代性”理论是一种源起于西方然后又波及全球范围的理论思潮,其原创的专利天然地属于西

方世界。从这个意义上说,陈晓明所谓“激进现代性”的提出,就很显然是在西方的普遍现代性之外,发现了一种带有中国本土特色的现代性。更进一步地推演开来,全球范围内除了西方世界之外,还有众多如同中国这样的所谓发展中国家与不发达国家,这些国家毫无疑问地也有其迥异于别的国家民族的文化特色。这样看来,陈晓明对于中国本土现代性的发现与阐释,其实还是具有相当的普遍性意义。我们都知道,著名理论家萨义德曾经以所谓“东方主义”思想的发现与阐释而在学界名噪一时。那么,在某种意义上,我们是否也可以将陈晓明“激进现代性”思想的提出,既视为对于西方“现代性”思想的一种丰富与突破,也视为对于萨义德“东方主义”思想的一种承继与发展呢?我觉得,我们必须充分地认识到陈晓明“激进现代性”思想的提出所显示出的重大意义。如果说,出现于西方的“现代性”理论,与西方近现代以来的资本主义文学之间,存在着理解阐释的某种亲和性的话,那么,陈晓明所发明并加以初步阐释的“激进现代性”理论,当然也就与当代中国的社会主义文学实践之间,存在着理解阐释的亲和性。长期以来,我们的文学理论界一直笼罩在西方文论话语体系的阴影之中,很少提出自己带有原创性色彩的理论观念。在这个意义上,陈晓明所提出的“激进现代性”理论的重要性,自然就凸显无疑了。

虽然我无法预料自己上述判断与说法能在多大程度上得到学界同行的认同,但说陈晓明“激进现代性”与“历史化”概念的提出,最起码为中国当代文学史的写作开辟了一片新的天地,却是无可置疑的一件事情。事实上,也正是在“激进现代性”与“历史化”这两大概念强有力的支撑之下,陈晓明对于中国当代文学史的发展分期,也作出了饶有新意的理解与阐释。我们发现,陈晓明把中国当代文学发生的上限上推到了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表的1942年。他作出这种判断的根本原因在于,“当代文学其实是在三四十年代左翼文学与延安时期解放区文学的基础上发展起来的,而且,后者在文学观念的建构、文学队伍与制度的建设等方面都为新中国当代文学的发展确立了大部分前期基础”。具体来说,陈晓明把1942—1956年看做第一个时期,“这是从新民主主义革命文学向社会主义文学过渡的时期,也是社会主义文学的源起时期。从“历史化”的角度来说,是“全面‘历史化’时期”。1957—1976年,是第二个时期,“1957年反右运动之后,文

艺界的政治激进化倾向更加严重。社会主义文艺自身的建构已经让位于政治斗争,文艺成为开展政治活动的一个舞台,而真正留给文艺的空间越来越小。文艺成为社会主义革命和建设的组织动员手段,并成为思想清理的工具”。从“历史化”的角度来说,是“超级‘历史化’时期”。1977—1989年,是第三个时期,“关于这段历史,学界通常都把它称为‘新时期’,即告别‘文革’,拨乱反正,开辟一个新的历史时代”。“但在文学上,新时期伊始的文学叙事确实还相当保守,它还一直试图建构一条从五六十年代延续下来的道路。如果以伤痕文学为代表,以‘归来’的右派与知青为创作主流来定位‘新时期文学’的话,就可以看出它们共同为‘极左路线’建构了一种‘超历史意义’”。从“历史化”的角度来说,是“‘再历史化’时期”。1900年到21世纪初,是第四个时期。“90年代的文学失去了统一的社会意识的支撑,开始向文学本位回归。”“毋宁说它在展开历史祛魅的行动中退回到个人化的叙事”。从“历史化”的角度来说,是“‘去历史化’时期”。如果说,以上的四阶段论还不足以凸显“激进现代性”的重要性的话,那么,陈晓明在绪言中的另外一段话,便充分地体现出了这一概念的重要性。“如果要做更加截然的划分,可以将1942—1992年看成一个时期。这五十年的当代文学都处于社会主义现实主义的审美领导权统治下,进行的是现代性激进化的文学建构;1992年到现在以及再往后,由于多元化格局的形成,当代文学进入了现代性解体后和后现代性建构的时期”。读过这段话之后,我们对于“激进现代性”这一说法在陈晓明《中国当代文学主潮》中的重要性,应该产生更加真切的体会与认识。

一种新的分期方式的提出,固然是陈晓明这部《中国当代文学主潮》的一个亮点所在,但与此同时,由于有了“激进现代性”这一核心概念的烛照,这部全新的文学史著作在对于具体思潮现象、作家作品的阐释上,也就有了许多新的发现。比如,关于毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》,陈晓明就提出了非常富有新意的一种看法。与以往的许多先锋理论家对于毛的讲话的简单否定不同,陈晓明从“激进现代性”确立的意义上,对毛的讲话进行了充分的肯定。“1942年毛泽东的《讲话》发表,确立了革命文学的方向和性质,特别是呼吁作家转变立场,改造世界观。从此以后,作家的立场从小资产阶级立场,向革命立场转变,并且逐步完成世界观的改造。随后发生的各种各样的文艺界斗争,其根本作用就是要明确、巩固

和强化这样的历史转向——把“五四”启蒙文学转向社会主义革命文学。这个深刻的历史转变,是理解中国当代文学史发生发展的前提。在这个意义上,革命文艺展开的是又一次新文学运动。这项文学运动具有双重意义:一方面,它是与历史剧变联系在一起具有鲜明的时代政治意识的文学;另一方面,它又是有最广泛人民群众参与的文学,是以人民为主体的文学。这确实又是一次前所未有的‘新文学运动’,其意义要在随后的革命胜利进程中以激进化的形式逐步释放”。实际上,这里所具体关涉到的,还并不仅仅只是对毛泽东的《讲话》如何评价的问题,它更关涉到了如何看待评价中国当代文学发展过程中相继出现的一系列文学——政治批判运动的问题。既然在一种“激进现代性”的革命写作过程中,曾经一度在启蒙主义写作中承担先知者角色的写作主体,已经变成了革命叙事的一个记录者的角色,那么,作家艺术家的思想改造之被提上议事日程,也就自然是题中应有之义了。既然对作家进行思想改造是一个必要的过程,那么,共和国建立初期文学界所发生的一系列文学——政治批判运动,也就有了其相应的合理性内核。

再比如,关于梁斌长篇小说《红旗谱》的理解与阐释。对于这部被顾彬以轻描淡写的方式加以处置的“红色经典”,陈晓明在进行充分阐释的前提下,对于这部作品予以了坚决的肯定。一方面,陈晓明肯定《红旗谱》是一部典型的革命历史叙事作品:“《红旗谱》无疑是一部典型的革命历史叙事的作品,作为叙事主体结构的阶级斗争冲突和地主恶霸对农民的欺压行为是乡村的主要矛盾,农民被逼得不得不走上革命反抗的道路——这一革命文学经典性的叙事纲领,是一种意识形态的设定,也是为革命历史确立合法性的历史依据”。说实在话,在近年来的中国当代文学史著作中,如同陈晓明这样对于《红旗谱》从革命叙事的角度进行坚决肯定的文字,几乎是很难看到的。导致陈晓明作出此种判断的主要理论根据,很显然就是他的“激进现代性”核心概念。另一方面,在强调肯定《红旗谱》所具革命历史叙事特色的同时,陈晓明也承认《红旗谱》中存在着与“激进现代性”无涉的文学性因素。“在革命文艺的激进实践中,文学性因素还是会一定程度上保留下来”。在对《红旗谱》的小说文本进行了一番分析之后,陈晓明指出:“在这种客观化的革命历史叙事中,依然有一种主观化的东西在起作用,写作的个体性特征终究难以被政治性完全抹去,这就使得历史化的叙事承受着文本修辞与写作主体艺术个性

的双重分解,使得历史化的叙事与文学性之间的背离关系得以成立。那些被认为是冷静、客观的描写,其实与作家个人长期的经验、个人的内心生活、情感记忆相关涉。革命历史叙事并不具有客观的绝对性,也可能与个人的情感记忆形成一种复杂的指涉关系,即使在如此典型的革命历史叙事中,在如此激进的历史情境中,也依然有着一种被称为个人经验、个人记忆和个人修辞的东西存在。那些字词连接的不只是一个被固定和确认的历史,同样有可能是一个未知的、非本质的、有着无数隐秘要素的历史关系项和文学场”。在这里,我们再一次感受到了陈晓明立论论文的严肃与审慎。他一方面将“激进现代性”这一核心概念贯穿于自己的整部文学史著作之中,另一方面,却也并没有用“激进现代性”来包打天下,没有以强硬的叙事姿态将一切都纳入到所谓“激进现代性”的谱系之中。在某种意义上,正是这样的一种文学史撰写立场,保证陈晓明的《中国当代文学主潮》没有陷入某种僵硬的结构性的窠臼之中,使其在充分展示“激进现代性”文学史观的同时,保持了一种足够灵活的叙事张力。

毋庸讳言,陈晓明这部颇具创造性的《中国当代文学主潮》,也存在着一些明显的不足之处。比如,各种文体之间体例分配不平衡的问题。陈晓明的注意力很显然更多地放置在了小说与诗歌部分,对于散文和话剧等文体有着明显的忽视。比如,一些入史作家的选择不够慎重,作者对此显然缺乏更为严格的思考与筛选过程。这一方面,最典型的例证恐怕就是海男。不仅是我,在一般文学批评家的视野里,海男恐怕都很难被看做是一位成功的作家。但陈晓明在这部著作中却仍然以不小的篇幅在谈论这位实际上很失败的作家。再比如,由于才子型的陈晓明显然没有能够如同洪子诚先生那样以十年磨一剑的认真态度来对待打磨自己的这部著作,所以自然也就难免在某些细部的处理上(例如一些思潮现象的梳理,一些作家作品的评价)有失粗疏。

但不管怎么说,将陈晓明的这部《中国当代文学主潮》放置在当下时代众多的中国当代文学史著作中来加以考量,它都是一部个性化色彩非常鲜明的出类拔萃的文学史著作。世人常说,一时代有一时代之文学。我要说的是,一时代也有一时代之文学史。很显然,如同陈晓明这样一部以“激进现代性”与“历史化”概念为主导的当代文学史著作,只能产生在当下这个时代。套用新历史主义的观点,与

其说陈晓明书写的是一部客观的文学史,不如说他呈现在我们面前的是一部当下时代人心目中的文学史。在拥有鲜明时代特色的同时,它当然也难免会带有时代的局限性。虽然对于陈晓明所具体叙述着的这一段文学史,伴随着时间的不断推移,以后肯定也还会有不同的研究者作出新的理解与阐释。陈晓明的文学史书写,很显然并不意味着文学史写作的终结。好在人类的文明史是一条漫无尽头的长河,陈晓明能够以这样一种方式在其中留下自己的一点印迹,也就完全足够了。

2009年10月31日

## 后 记

在2012年的初春,受命编选这部名为《多声部的文学交响》的批评文集,心中颇多感慨。此前,人们都说玛雅人曾经预言2012年是世界末日。然而,据我自己的观察,就目前的情况来看,此种情形出现的可能性几乎是零。但尽管如此,在这样一个特别的年份,编选自己的一部批评文集,心中的感觉还是多少有些怪异。

这是一部以山西的作家作品为主要研究对象的批评文集,共由四个部分组成。第一部分“聚焦”,是一组关于山西作家长篇小说的研究文字。近十多年来,我一直专心致志于长篇小说创作的追踪研究,其中,山西作家的创作自然是非常重要的。除了《咸阳宫》出版于1990年代之外,《张马丁的第八天》《茶道青红》《裸地》以及《母系氏家》,可以说都是近些年来山西长篇小说创作最新成就的体现。第二部分“透视”,是一组关于以中短篇小说为主要关注对象的研究文字。其中,既有对于(删)时代小说思潮的宏观扫描,也有对具体作家作品的细致分析。第三部分“扫描”,是一组以山西作家的报告文学与散文创作为主要关注对象的研究文字。山西一向被看做是小说大省,实际上,诸如报告文学、散文等文类的创作,成绩也很突出。尤其值得特别关注的,在山西,居然出现了如同赵瑜这样在全国具有绝大影响的一流报告文学作家。第四部分“思索”,则把自己的关注视野由山西转向了全国,一共收文四篇。一篇重点考察方言在20世纪中国小说中的运用状况,一篇从文学性的角度专门研究近年来热播的抗战题材电视连续剧,另外两篇,既是书评,更可以被看做是一种批评之批评的文字。

能够以这样的一本著作入选“山西文学批评书系”,感到非常荣幸。在这里,首先要感谢省委宣传部与省作协的相关领导对于山西文学批评事业的大力支持。如

果没有他们的鼎力支持,就不会有山西文学批评这些年来成绩的取得。需要特别指出的是,本书中收集的批评文字,全部都在各种文学批评报刊发表过,借此机会,把相关报刊的编辑罗列在此,以表诚挚的谢意。他们分别是《文学评论》的胡明、董之林、刘艳,《当代作家评论》的林建法,《小说评论》的李星、李国平,《当代文坛》的罗勇,《南方文坛》的张燕玲,《文艺争鸣》的张未民、朱竞、王双龙,《文艺理论与批评》的李云雷,《海南师大学报》的毕光明,《文学报》的朱小如,《扬子江评论》的黄发有、何同彬,《名作欣赏》的续小强等等。在本书的编辑出版过程中,北岳文艺出版社的社长王灵善、副总编古卫红、责任编辑陈学清以及山东理工大学的张艳梅教授都多有贡献,这里对他们表示衷心的感谢。当然,在本人多年来从事文学批评工作的过程中,曾经给予我帮助支持的师友还有许多,很遗憾无法在这里一一列出,只能以笼统的方式一并谢过。谢谢了,正是因为有各位师友的一路同行与倾力支持,才有我今天一点微薄成绩的取得。今后我自当继续努力,以期能够写出更具品质的文学批评文章来。

作者

2012年3月19日晚上23时20分

于山西大学书斋