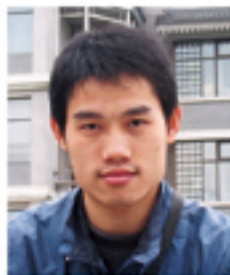


“80后”批评家文丛

周明全 策划

陈思和 主编

## 后革命时代的焦虑



徐 刚 / 著

云南出版集团公司

云南人民出版社

“80后” 云南人民出版社  
隆重推出  
批评家文丛

# 后革命时代的焦虑

## “80后”批评家文丛编委会

主任：刘大伟

副主任：赵石定

主编：陈思和

编委：（以姓氏汉语拼音为序）

程光炜 丁帆 李洱 林建法

刘涛 施战军 宋家宏 吴义勤

王干 朱向前 张燕玲 张颐武

张新颖 周明全

“80后”批评家文丛

徐刚 / 著

云南出版集团公司



图书在版编目 ( CIP ) 数据

后革命时代的焦虑 / 徐刚著. -- 昆明 : 云南人民出版社, 2013. 11

ISBN 978-7-222-11231-5

I. ①后… II. ①徐… III. ①中国文学—当代文学—文学研究 IV. ①I206.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第233730号

策 划: 周明全  
责任编辑: 苏映华 文艺蓓  
装帧设计: 马 滨  
责任校对: 刘 焰  
责任印制: 洪中丽

后革命时代的焦虑

徐刚◎著

云南出版集团公司 云南人民出版社 出版、发行 // 昆明卓林包装印刷有限公司 印刷

云南人民出版社地址: 昆明市环城西路609号 // 邮编: 650034 // http://ynpress.yunshow.com

E-mail rmszbs@public.km.yn.cn

787×1092毫米16开 // 15.375印张 // 230千字 // 2013年11月第1版第1次印刷

书号: ISBN 978-7-222-11231-5 // 定价: 30.00元



总 序

陈思和//1

序

张颐武//5

上 编: 当代文学研究

重述五四与“当代文学”的合法性论证考察//002

重审“当代文学”的概念与文学史分期问题//017

后革命时代的焦虑

——历史语境中的《组织部新来的青年人》及其论争//032

“激情”与“理性”的争斗

——20世纪50—70年代工业题材文学及其文化政治//050

空间政治与消费主义幽灵

——以“十七年文学”中的“舞厅”叙述为中心//062

“劳动乌托邦”的建构

——试论20世纪50—70年代工业文学中“劳动”的意义//082

目录 // contents

---

---

- “摩登”与“革命”的辩证法  
——“十七年文学”与电影中的“上海姑娘” //094  
“十七年文学”中的“乡下人进城” //110  
“工人新村”与社会主义城市的文学建构 //127  
“交叉地带”的叙事镜像  
——试论“十七年文学”脉络中的路遥小说创作 //137

**下编：作家作品阐释**

- 先锋记忆的缅怀与溃散  
——评马原《牛鬼蛇神》 //158  
时代的精神状况  
——评格非《隐身衣》 //166  
“讲故事的人”  
——评刘震云《一句顶一万句》 //173  
消逝的故乡风景  
——评陈应松《夜深沉》《送火神》 //178  
作为一种历史态度的改革文学  
——重评张洁《沉重的翅膀》 //184  
现实的激愤与批判的证词  
——重评莫言《天堂蒜薹之歌》 //189  
屈辱而荒谬的灰暗人生  
——阿乙小说论 //195

- 苍凉而卑微的女性叙事  
——孙频小说论 //201  
新世纪中国科幻文学的流变 //211  
城市小说和它面对的世界  
——新世纪十年城市文学一瞥 //225

后 记 //234

## 总序

陈思和

我先声明一下，这套丛书的策划者不是我，而是几位年轻朋友。今年5月我去北京师范大学开会，周明全和刘涛来访，说起云南人民出版社正在编辑一套“‘80后’批评家文丛”，书稿已经齐全，想请我当一个现成主编。这样的情况我很少遇到，以前凡是我挂名做主编的丛书，质量姑且不论，一般都是我自己组稿或者策划的，很少有这样现成的主编挂名于封面之上，我会感到不安。但是这套书的情况比较特殊，其一是青年人的书，尤其是“80后”的文学批评家，目前大多数都在高校里艰难地挣扎奋斗，文学批评也不是什么畅销书，我有机会支持，一定会尽些绵薄之力，这符合我在工作中一贯的追求；其二，这里所选的八位青年批评家，至少有四位是我熟悉的青年朋友，其他几位的文章也常见于报刊，对我来说并不陌生。所以，我犹豫一下也就答应下来。原来想，虽然不是我主动策划编辑的丛书，但我可以通过阅读文稿，为丛书写篇导论，尽些主编的义务。不过这个念头很快也被打消。当我读周明全的论文集《隐藏的锋芒》电子文档时，读到了其中一篇《顽强而生的“80后”批评家——兼论当代文学批评的流变及“80后”批评家个案分析》，写得很全面又到位，深得我心。我觉得就是为策划这套丛书而写的，里面论及的几位青年批评家的作品，也都收入了本丛书。因此，我以为明全这篇论文才是本丛书绝佳的序文。我建议他不妨拿出来印在丛书的前面，给读者一个完整的导论。

于是，我似乎也可以不必费时去另辟蹊径，写什么导论了。

不过既然答应了担任主编，总还是要说几句话，这些话也是现成的。前几天中国现代文学馆所聘的第二批客座研究员，在复旦大学举办一个

“新世纪文学教育”的研讨会，我被邀在第一场做了主题发言。起先并没有做专门的准备，可是听了前几位发言者话题中屡屡讲到“学院派批评”，我有感而发，谈了一些自己平时所感所思的问题。因为没有草稿，现在回想也记不清楚当时的具体论述，只能把大致的意思在这里再说一遍：

“80后”的批评家，大多数都来自学院，受过专业教育，具有高等学历，也有很多批评家毕业后依然服务于学院。那么，是不是他们的批评，都是学院派批评了呢？

文学批评对文学创作的意义，与以前相比，现在已经有了很大的变化。20世纪50年代以来的权力意识形态对文学创作的领导，主要是通过文学批评来体现的。所以，那个时候的批评阵地主要是作家协会以及相关政府部门，当时的批评家，主要也是思想文化部门的领导者和管理者，他们肩负着舆论导向的责任。他们的批评体现了权力的声音，批判和赞扬，都决定了作品、甚至作家的具体命运。这种权力意识形态的文学批评，从20世纪90年代逐渐改为奖励机制的舆论导向策略，批评本身渐渐式微，不再有多大的威慑力量。现在经常会在各种场合听到所谓“批评缺席”“批评被边缘化”之类的抱怨，其实这何尝不是好事？20世纪90年代以来当代批评从来没有缺席过，只要看我们的批评梯队已经从50年代生人到80年代生人一代一代地成长，就是一个证明。我们在文学创作领域不一定讲得清楚每一年代生人的代表作家和代表作，但是在当代批评领域则是清清楚楚的，高校学院的研究生培养制度就是一个生生不息的人才源泉，当代文学的教学、研究、阐释，以致近年来国际汉学的重心也朝着现当代文学和文化现象倾斜，文学批评的专业刊物运作、围绕文学作品的学术研讨，都在正常地进行发展，为什么就“缺席”了呢？事实上，我以为“缺”的，不是批评本身，而是长期以来把批评与权力意识形态挂钩而形成的批评家的“权威”、批评背后的话语“权力”以及对作家指手画脚，并掌生杀大权的“领导”身份。“批评家”的特殊身份已经丧失，批评家只能回到具体的民间工作岗位上，做一份属于自己的工作，我认为是中国文艺走向正常和自觉的前提条件。

随着20世纪90年代市场经济发展和大学学位教育制度的完善，文学批评逐渐向两大模块转移，形成了媒体批评和学院批评的模式。在“文革”以前，媒体只是权力的喉舌，学院是被改造的对象，基本是不存在纯粹意义的媒体批评和学院批评的。但20世纪80年代以后情况不同，媒体背后不仅有权力的背景还有商业的背景、利润的背景，媒体的声音就变得复杂诡谲了。媒体批评当然不能排除权力意识形态的导向，只是其作用更为隐蔽，表面上呈现的往往是商业利益作为推手。媒体批评呼风唤雨，左右了社会的一般舆论导向。而学院批评又呈现出另外一种面貌。严格地说，学院派是不介入一般媒体层面的，学院批评的主要场域在大学讲堂、学术刊物和高端会议论坛，言说的对象是学生、同行和专业人士。很多人批评学院派讲究论文规格、专著等级、刊物品质以及玩弄概念游戏，这些表面上为人诟病的症状，恰恰是学院派企图保持专业独立性和拒绝来自社会媒体（包括隐藏其后的权力）诱惑的努力，学院派以艰涩繁复的行规来维护知识的纯洁性，与媒体批评划清了界限。学院派不是不关心当代文学的现实意义，而是通过理论解读和文本阐释，在文学的社会功利性、大众性、现实性以外，另外建立一个批评的行业标准体系。学院批评仍然是建设性而非自娱性的，不过它追求的是在更为抽象层面上与作家以及同行们的精神交流，它是利用作家作品的材料来表达对于当代社会、文化的看法，它以不随波逐流、清者自清的态度形成了冷寂、沉稳、独立而博学的各种学派，它与活跃在社会大众领域的媒体批评正好形成了两种互为照应的批评声音。

媒体批评与学院批评的区别，不是以批评者的身份来决定的。不是说，有了一张高学历的文凭就戴上了“学院派”的桂冠，也不是说，一个从学院出来的批评家发表的意见都是学院派的声音。所谓学院批评还是媒体批评，主要是看其批评的环境。学院的批评家自然是应该在媒体上开讲座，写书评，在各种新书发布会或作品讨论会上发表看法，但这个时候他并不代表学院批评，更不能以学院派自居，他仍然是以一个媒体人的身份在对大众说话，依然是属于媒体批评。我从不反对学者利用媒体向大众传播文化科学知识，努力把自己的学院背景彰显出来，尽其可能抵制商业社



会中权力与利润对媒体声音的双重制约。尽管这种努力可能收效甚微，但仍然不失为自己的声音。其实我对这样的声音也是迷恋的，并且一直在实践中尝试这种声音在现实社会中发展的限度与可能性。我也不反对学院批评利用媒体对当代文学发出尖锐批评，但既然是带了学院的背景从事批评，那就要使批评尽可能具有独立的学院立场和说服力。——说到学院立场，我还想扯开去说几句，由于人文科学的特殊性，如果学院批评家要做一个自觉的人文知识分子，走出学院，走进社会也是必然的实践，但他所面对的环境就变得极为复杂，要在权力与商业双重制约下的媒体发出第三种独立的声音，要在介乎学院与媒体之间的第三种途径进行探索实践，并不是充满鲜花的途径。年轻的批评家们怀里装着高学历的证书，满腹经纶、满志踌躇，企图走上社会舞台，拨动媒体风云的时候，我建议先要做好这样的心理准备——你是有可能利用媒体发出自己的独立的声音；也有另一种可能，你被媒体利用和改造，你的貌似独立的自己的声音，已经在不知不觉中成为权力与利润共谋的工具。而后一种结果，在今天的浑浊暧昧的媒体文化中，绝不是杞人忧天。

关于学院批评的种种特点，包括学院派批评自身存在的问题，在这篇短短的序文里是说不清楚的，不说也罢。我说这些话，放在一本青年人的书的前面，似乎有些煞风景。但这是我今天面对社会文化的现状，真正想说的话。对于“80后”批评家的前景，似乎已经不用操什么心，很快会引起各方的关注和热捧，名利对于他们来说，不过是一步之遥；但是从一个人文知识分子真正所要追求的目标来说，可能还任重而道远。

2013年6月23日于海上鱼焦了斋

## 序

张颐武

徐刚把他近年来的文章结集出版，希望我在前面写几句话。他是我的博士生，多年来潜心读书研究，有了今天的成果，值得庆贺和鼓励。徐刚这些文字的中心议题就是要理解21世纪以来中国当下文学和文化的命运。这也是他和他的同代人开始学术生涯之时就身处其中的时代。他们所经历和见证的当下，其实是充满活力和可能性的，也为未来的学术发展提供了无限的生机。

中国当代的文化和文学的情势在新世纪以来经历了极为复杂和深刻的变化。这些变化的轨迹不是断裂式的，而是渐进的，但其复杂和深刻却能够在走过一段时间之后都能领悟得到。这似乎是郭敬明所描述的“小时代”，生活的变化、社会的命运都不再以疾风暴雨般剧烈的状态出现。20世纪那些立即触动和改变千百万人命运的“大时代”的风云已经渐行渐远。支配我们命运的因素和“大历史”的变动都是以“小”和“微”的潜移默化的表征悄然改变我们。我们似乎生活在一个平常的，以日常生活为中心的时代。但经过一段时间，我们才会发现我们走得如此之远。我们近年来所关注的“新文学的终结”“新世纪文化”等等议题，其实就是对于这个复杂而深刻的转变的思考和体认的尝试。

新世纪以来，一方面中国已经成为全球化的最关键和最富于生机的部分。中国已经通过加入世贸，申办到举行奥运会、世博会等诸多标志性的事件彰显了自身在全球化中的“位置”。另一方面中国则以在全球生产和消费中的巨大的作用，以及经济、社会和文化等方面与全球的深刻联系形成了构筑这一“位置”的基础。中国已经成为新世纪以来全球化的最重要的推动力。同时，在国内，市场化的深入、城镇化的兴起都带来了一种新的“全

国化”的进程，和全球化交相辉映，形成了波澜壮阔的新的发展进程。这些过程中有诸多欢乐和痛苦，也有诸多从个人到社会的不可逆转的新的现象出现，为文学和文化的研究提出了新的问题，也在要求着理论的阐释和现实的回应。我们可以发现在理解今天中国复杂变化的过程中，我们的研究似乎尚未能够提供新的角度和思考，尚缺少面对新的问题和现象的方法和路径。我们往往依然在重复陈旧的议题和单调乏味的过时思路，往往还习惯于把过去的模式用来硬套在当下之上。我在20世纪90年代就提出的“阐释中国的焦虑”不但没有缓解，反而似乎愈演愈烈。理论和思考似乎对于自己的时代束手无策，处境尴尬。理论思考的“滞后”显得益发清晰。

因此，如何观察当下文化的变化，如何思考今天和未来的文学和文化，这些议题对于理论提出了紧迫而现实的挑战。我想有一些新的现象其实是一个重要的路标，值得我们由此开始思考。对于21世纪的中国来说，许多现象中有两个现象是最为关键的，也最值得用来标定时代的状况。一是互联网的发展。新世纪中国最为重要的变化就是互联网的影响。互联网已经无所不在地影响着我们的生活，而从互联网到移动互联网的发展正是当下最重要的趋势。没有什么比起百度、微博、淘宝更加影响我们的日常生活的东西了。这一变化为文化和文学带来了前所未有的新的体验和新的可能性。二是中等收入群体和“80后”、“90后”年轻人的崛起所带来的社会潮流和趋势的变化。中国在迅速的中产化的同时也在迅速地放大年轻人的影响和作用。这些现象都投射到了文化之中，形成了当下文化重要的、不可逆的变化。诸如网络文学、青春文学等文学现象，诸如新的电影市场的展开，视频网站的影响和新的电视选秀文化等，都是原有的文化之上的新的“增量”。这些都在要求着新的理论的阐释。

从总体上看，如何理解当下的时代，如何认知当下的文化，如何超越“阐释中国的焦虑”，都需要有新的视角和新的方法。徐刚这部书中的文章就是他在这方面的坚实的努力。这些文章可能还不成熟，但其思考和关注点都有自己的独到之处，值得我们细读，并引发新的思考。

徐刚的学术生涯才刚刚开始，他的未来还在展开。希望他能够做出更多的实绩。

是为序。

## 上 编：当代文学研究



## 重述五四与“当代文学”的合法性论证考察

关于“合法性”，《布莱克维尔政治学百科全书》中这样写道：“任何一种人类社会的复杂形态都面临一个合法性的问题，即该秩序是否和为什么应该获得其成员的忠诚的问题。”像政治学中大多数关键概念一样，“合法性”指出的是一个真正的“非学术性难题”，这缘于它“所突出的问题会影响到权力和权威的基础，以及由掌权者或掌权者的代表所提供的正当性证明”<sup>a</sup>。在现代民主社会，依赖强权政治取得合法性的可能性已经微乎其微，统治阶层越来越倾向用意识形态的“软化”策略来争取社会的广泛认同，阿尔都赛的“询唤”，葛兰西的“文化霸权”，哈贝马斯的“商谈”，都是沿此思路展开的。在哈贝马斯看来，“合法性意味着某种政治秩序被认可的价值”，即既定政治秩序的合法律性，只有从一种具有道德内容的程序合理性出发才能取得，这种程序合理性就是他所说的主体间的“商谈”。按此设想，他希望在“民众政治意志”与“统治者统治理念”之间架起一座桥梁，并在这一自由、开放、平等的“交往共同体”中展开“政治辩论”，最终通过特定的“民主商谈程序”将整合后的“民意”上升为政治合法性的规范来源。<sup>b</sup>

a [英]戴维·米勒、韦农·波格丹诺主编：《布莱克维尔政治学百科全书》，邓正来译，中国政法大学出版社2002年版，第439~440页。

b [德]哈贝马斯：《交往与社会进化》，张博树译，重庆出版社1989年版，第184页；《在事实与规范之间——关于法律和民主法治国的商谈理论》，童世骏译，生活·读书·新知三联书店2003年版，第373~375页。

在20世纪中国文学的发展中，“当代文学”<sup>a</sup>的历史是因1949年共和国的成立而获得意义的。然而，作为一个“断裂”的文学史形态，“当代文学”（被认为是“新的人民的文艺”）的合法性是一个必须面对的问题，尤其是这一问题在其“预设”之初便被设想为意识形态的整合工具，而与巩固新的人民政权、建构现代民族国家这一现代性目标紧密相连。简而言之，“当代文学”的合法性论证就是如何使“当代文学”（包括其早期形态的“工农兵文学”）得到广大知识分子认同的问题。好在这一必不可少的“历史化”过程早在新的人民政权成立之前便已充分展开，这足以保证“当代文学”并非只是借助政治事件的强制权威而取得广泛社会认同。乃至在此后相当一段时间内，这一话语方式演变为一种知识形态而获得普遍的接受和认可，并在文学史的知识框架中被书写、生产、传播和繁衍，伴随其经典化的过程，在意识形态的“整合”之中扮演重要角色。由此，本文将深入“当代文学”其中，探讨其自我表述和建构的问题，从其自身历史传统的建构中发掘其合法性论证的线索。

a “当代文学”是一个极其复杂的历史概念。一方面，作为一个学科范畴，它被约定俗成地指称为“1949年以来的中国文学”。在此，“当代文学”仅作为单纯的时间概念来处理，其所指称的文学对象的无限下延性，使得文学流变中新的转机和嬗变无法得到恰如其分的命名。这种内在质的规定性的缺乏及含混，势必导致“当代文学”逐渐丧失其文学分期的意义，而被其他命名方式取代，如“20世纪中国文学”“新中国文学”及“50年来的中国文学”等。另一方面，作为一个文学史概念，“当代文学”又被认为是特定时段文化实践的产物，在其文学史性质的建构上有着明确的规定性，即“社会主义文学”性质。这一点在朱寨、洪子诚及旷新年等人的著述中有着鲜明体现。用洪子诚先生的话说，“当代文学”被认为是“‘左翼文学’的‘工农兵文学’形态”，在20世纪50年代“建立起绝对支配地位”，到80年代“这一地位受到挑战而削弱的文学时期”。因此，它从时间上只是涵盖了40至70年代这段被认为是“社会主义性质”的文学时期，而与所谓的“新时期文学”“后新时期文学”以及“新世纪文学”有着明确的分野。这样的分期模式无疑能更好地说明一些困扰20世纪中国文学的重大问题。当然，作为中国社会主义文学实践的产物，被赋予了极强的政治动机和意识形态内涵的“当代文学”，在文学“一体化”的进程中有着鲜明的话语实践意义。

## 一、五四：被建构的“当代文学”“传统”

正如吉登斯所说：“现代性在其发展历史的大部分时间里，一方面它在消解传统，另一方面，它又在不断重建传统。在西方社会中，传统的存留和再造是权力合法化的核心内容，正因为如此，国家才得以把自己强加于相对顺从的‘臣民’之上。”<sup>a</sup>传统之所以至关重要，在于它可证明后来者的“正统性”和“合乎规律性”，而这则是合法性论证的关键。急待寻求合法性论证的“当代文学”选择存留和再造五四这个历史传统，而非如20世纪20~30年代左翼人士那样为了凸显新事物的时代意义而诋毁五四，其间有着复杂的历史渊源。五四作为现代中国精神元典的象征意义，及其在知识分子心中的惊人感召力是原因之一。对此深有感触的毛泽东以一位政治家的敏锐将其收归名下，他的《新民主主义论》为此后的“当代文学”写作定下了基调。这里便涉及本文所谓的“重述五四”的问题，即20世纪30~40年代，也就是延安文学时期到新中国建立，毛泽东及其主流批评家对五四所做的不同于此前五四一代人关于五四的叙述和评价（也不同于20世纪20—30年代左翼人士关于五四的否定性评价）。“重述五四”是为了“重塑”“当代文学”的五四传统，并借五四之名（甚至超越五四）赢取知识分子对“当代文学”（左翼文学的“工农兵形态”）的知识（政治）认同，从而获得合法性保证。

“当代文学”是如何改造和接续五四传统的呢？洪子诚先生在《中国当代文学史》中有着深入的探讨。他针对周扬对《讲话》（毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，文中简称《讲话》）的评价分析道，“对于周扬等来说，他们既强调《讲话》与五四文学革命的联系（‘继续’），甚至认为是‘五四传统’的最有资格的继承者，同时更强调它们的区别（‘发展’）。就前者而言，他们通过指认五四文学革命的性质和领导权来达到（即认为五四文学革命是无产阶级领导的，‘一开始就向着社会主义现实主义发展’的）；至于后者，则是突出五四文学革命和新文学的缺点（没有能解决文学‘与工农群众结合’这一‘根本关键’问题），来确定五四文学革命与《讲话》之间的等级关

系（‘更伟大、更深刻的文学革命’）。这种阐释，是为着使《讲话》及其在文学上引起的变革和出现的成果，成为‘当代文学’的更直接、更具‘真理性’的‘资源’。”<sup>a</sup>然而，“当代文学”何以需要借用五四来支撑自己的合法性地位呢？实际上这在很大程度上缘于五四的重要意义，及其在话语流变中所呈现的暧昧身份。

毫无疑问，五四是中国现代思想史上一笔巨大的精神财富，它所迸发的思想光芒对当时的中国社会产生了深远影响，时至今日，这一思想灵光在知识分子心头仍能激起无与伦比的精神感召力。然而，正如其他许多对后世产生决定性影响的“关键时刻”一样，历史书写的权力运作使得有关五四的评价歧见丛生。其实，早在40多年前，周策纵先生就认识到有关五四的诸多分歧这一问题，然而，他的《五四运动史》并没能回答“谁的‘五四’”这样一个棘手的问题，这并不在于五四运动发生时，各种复杂权力关系的介入和运作，而在于事后各种不同立场的话语对它的想象和言说。周策纵先生就曾将对五四的最有代表性的阐释分为三种，分别是以胡适为代表的自由主义者的解释、以国民党为代表的“民族主义和传统主义”的解释和以毛泽东为代表的共产党人的解释。正是这种历史的复杂性以及“历史与叙述”与生俱来的矛盾，使得每一个时代的人们都只能依据自己的需要梳理历史的主流以支持现实的“正确”性和必然性。在漫长的历史发展中，五四这个现代中国的本源性质事件不得不遭受“当代人”根据自己的“意愿”重述的命运。这种“重述”的历史过程无疑包含着话语介入、重新书写，以及历史占据的意识形态冲动。由此可见，“重述”意味着关于某个对象，已然先在地存在着一套叙述话语和表达方式，而这种话语方式因其根源于某种“过去”的、“落后”的思想观念，“不合时宜”的意识形态，不可避免地要遭到由进化史观赋予了历史合理性的“新的思想意识”的辩驳和诘难。换言之，“重述”是“新的思想意识”及其话语方式，在就某个对象的想象和言说上，对旧有叙述的颠覆和改写，在这种话语争斗的背后显然存在着某种权力的交锋。“重述”是一种话语对另一种话语的排斥，是一种权力对另一种权力的倾轧。就左翼激进现代性思潮而言，“重述五四”意味着为“当代文学”的历史叙述建构和发明出一个革命的五四传统，从而为新

a [英] 安东尼·吉登斯等：《自反性现代化：现代社会秩序中的政治、传统与美学》，赵文书译，商务印书馆2001年版，第72~73页。

a 洪子诚：《中国当代文学史》，北京大学出版社1999年版，第51页。

的人民的文艺（“当代文学”）的历史出场做出合法性论证。

## 二、重述“历史事实”：“选择性记忆”与“历史化”问题

“当代文学”对五四的重述包含着“消解传统”和“重建传统”两个方面，它消解的是五四人本主义和个性主义的传统，重建的则是五四的“革命”传统，目的在于扩张其激进性，把重新阐释了的“五四传统”加诸知识分子或“文化人”之上，为“工农兵文艺”或者“新的人民的文学”（此后的“当代文学”）做出合法性论证。重述后的五四面貌之所以能得到广泛的社会认同，根本原因并不在于重述主体所凭借的政治权威，而恰在于这一新的历史面貌所建基的“历史事实”。这种程序的合法性使得“当代文学”对五四的重述免于遭受极权政治的指责。然而，本以为“历史事实”可以忠实地反映历史的“原貌”，殊不知正是这些暧昧不明的“事实”构成了问题的症结。

在《多义的记忆》中，德里达将个体记忆看作“对现在之所谓先前在场的引证”<sup>a</sup>，这一说法指出了记忆的核心意义，其中的“引”和“证”可以被视为对习得知识的重复和“对过去知识的创造性认识活动”。然而，较之远为复杂的则是社会记忆。因为它已不再局限于对历史的简单保存或回溯，而是“各种政治社会群体在有差别的价值观念引导下，对‘过去’进行刻意筛选和过滤的结果”。简而言之，“社会记忆就是那些被权力操弄过后，让特定社群在特定时期普遍‘信以为真’的历史”<sup>b</sup>。在此，社会记忆的产生与权力的关系昭然若揭。如康纳顿所言：“控制一个社会的记忆，在很大程度上决定了权力等级。”<sup>c</sup>“在一个社会中，对过去的重构，意味着社会记忆不断地被集体创造、修正和遗忘。在此过程中，社会记忆通过剔除意欲忘却的过去，加入并不存在或者故意删修、虚构乃至歪曲的内容，以重构历史的现实意义，最终使得

传统在一个新的话语框架中得到延传并不断变更。而这种不断变更的传统与现实社会秩序合法性论证的关系无疑是至关重要的。意欲对五四历史记忆予以重构的“当代文学”，显然已经意识到这种共同社会记忆的重要性，并由此而展开对其缔造，这一过程亦被视为“当代文学”的“历史化”，也就是将五四这一“他者”的历史予以修饰，选择并加以组织化，将其纳入新的集体记忆，打造成为“当代文学”历史起源的过程。在此之中，记忆与遗忘，凸显与选择已然折射出意识形态的某种“症候”。

众所周知，被后世所广泛谈论的“五四运动”实际上是有着广义和狭义之分的。狭义的五四运动指1919年5月4日北京的学生示威运动；而广义的五四还包括此前的新文化运动，以及1919年“五四事件”以后若干年内的政治运动。五四以后，广义的五四得到了包括国民党、共产党，及其他政党领袖在内的，社会各界人士的广泛采用。然而，正是这种广义看法的含混和歧义，引起了此后有关五四历史记忆的诸多争议。

在关于五四的历史叙述中，新文化运动与五四学生运动之间不同的等级差异，即广义与狭义五四的不同侧重，既可以折射出启蒙主义与激进主义之间的意识形态斗争，亦可以凸显出左翼文学“重述五四”的历史线索。对于五四新文化运动的发起者、自由主义的代表人物胡适来说，五四是被具体化为“五四爱国运动”的，这种狭义的理解方式使得他将新文化运动和五四学生运动视为两个不同的历史事件，对前者予以推崇，对后者给予贬抑。在他看来，五四运动不过是对新文化运动的一种“不幸的政治干扰”，“它把一项文化运动转变成一个政治运动”。当然，胡适并没有对五四学生运动一味排斥。他在1920年与蒋梦麟联名的文章中，对这次运动的积极面予以了肯定。然而，他在肯定学生主持社会正义的爱国热情，鼓励学生有效地参与社会事务的同时，指出“这是变态的社会里一种不可避免的现象”，是“很不经济的不幸事”<sup>a</sup>。可见他对学生干预政治，政治反过来操纵学生的状况有所警觉。到了20世纪30年代，胡适逐渐开始接受当时有关五四运动的广义理解方式，当然，其间所包含的新文化运动与五四爱国运动之间的等级差异也是显而易见的。在《纪念五四》一文中，胡适将五四运动的起源追溯到了蔡元培先生领导下的北京大

a [法] 雅克·德里达：《多义的记忆》，蒋梓骅译，中央编译出版社1999年版，第69页。

b 张凤阳等：《政治哲学关键词》，江苏人民出版社2006年版，第372页。

c [美] 保罗·康纳顿：《社会如何记忆》，纳日碧力戈译，上海人民出版社2000年版，第1页。

a 胡适：《胡适全集》第21卷，安徽教育出版社2003年版，第221页。



学，其意在言明新文化运动的提倡对五四、“六三”运动的推动作用。在该文的结论中，他谈道：“我们在纪念五四的日子，不可不细细想今日是否还‘必有赖于思想的变化’。因为当年如果没有思想的变化，绝不会有五四运动。”<sup>a</sup>在胡适看来，左翼人士所看重的五四爱国运动正是得益于新文化运动的思想动力才得以发生的。

如果说胡适关于五四的历史叙述是以推崇新文化运动、贬抑五四爱国运动为特征，那么左翼话语的态度则恰恰相反。在毛泽东等人看来，正是“政治的干扰”给五四运动带来了活力。就在胡适等自由主义文人为“中国的文艺复兴”欢欣鼓舞时，李大钊热情洋溢地赞颂了作为政治运动的五四学生运动。他说五四表现了“中国学生界用一种直接行动，反抗强权世界，与劳动界的五月一日，有同一意味”；并“盼望中国学生界把这种精神光大起来”，而不要把它“仅仅看作一个狭义的爱国运动的纪念日”<sup>b</sup>。稍后不久，瞿秋白也指出，“社会上对于五四有两种认识，或认他只是一个学生运动的纪念，或认他是中国之政治上的意义”，从这一意义来看，“五四运动的爆发，在世界史上实在是划分中国之政治经济思想等为前后两个时期的运动”<sup>c</sup>。随着20世纪30年代以后激进主义在政治上的得势，左翼人士对五四的看法逐渐成为强势话语，五四运动的革命色彩得到强化。这无疑是对胡适等人“非政治化”五四观的否定和改写，亦可视为激进社会变革对“借思想文化以解决问题”的启蒙立场的取代。这种激进主义的话语方式在毛泽东那里得到了定型，他在1940年左右的《五四运动》《新民主主义论》等文章中，赋予了五四以不同寻常的“革命意义”，形成了以新民主主义革命开端为特征的五四观。他认为五四的“学生运动”和“新文化运动”都是由“革命运动”来统一的，并指出五四“学生运动”表现了“在中国的民主革命中，知识分子是首先觉悟的成分”；它还表明是否与工农相结合，是知识分子“革命的或不革命的或反革命”的“最后分

a 胡适：《胡适全集》第22卷，安徽教育出版社2003年版，第276页。

b 李大钊：《中国学生界的May Day》，见《李大钊文集》（下），人民出版社1984年版，第464页。

c 瞿秋白：《五四纪念与民族革命运动》，见《瞿秋白文集》（政治编）第3卷，人民出版社1989年版，第155页。

界”。五四的“文化革新运动，不过是中国反帝反封建的资产阶级民主革命的一种表现形式”，它的宗旨是以“无产阶级社会主义文化思想为领导的人民大众反帝反封建的新民主主义”，而正是这种革命的五四运动“给第一次大革命准备了舆论，准备了人心，准备了思想，准备了干部”<sup>a</sup>，在革命车轮滚滚向前的年代，这样的认识方式无疑堪称时代的最强音，“革命”的历史由此得以在这种五四话语中潜伏并建构。

对于激进革命思潮而言，在整个五四事件的历史发展中，“六三运动”<sup>b</sup>是浓墨重彩的一笔。用周予同的话说，“在整个五四运动发展过程中，六三不仅在发展形态上形成了高潮，而且在运动本质上提高了一大步”，在他看来，“五四这一天虽是五四运动爆发的日期，但仍只是继承以往的学生爱国运动，不过规模更为伟大而已”。而到了六月三日，“发展的形态和本质便大不同了”<sup>c</sup>。此时开始的学生演讲团活动由于遭到反动政府的逮捕和镇压，而激起外省（主要是上海）学生、工商界和劳工界的罢课、罢市、罢工活动，并得以迫使反动当局做出妥协。

应该说，从史实上讲，6月3日的学生大逮捕引发的群众性的“三罢”运动，激起政治形势的变革都是无可争议的。但对于五四历史的叙述而言，“六三运动”所构成的“不同本质”，以及“新的方向”却一直为左翼激进思潮所津津乐道。其原因不仅在于“六三运动”本身所扮演的，由知识分子活动向广大群众运动转向的历史界碑身份，更在于热衷于“政治干扰”的左翼人士对其意义的建构和捕捉，以期寻找一个超越五四启蒙话语的历史契机，用革命话语重述（重塑）五四。毛泽东曾这样谈到“六三运动”的重要意义，“五四运动，在其开始，是共产主义的知识分子，革命的小资产阶级知识分子和资产阶级知识分子（他们是当时运动中的右翼）三部分人的统一战线的革命运动。它的弱点，就在只限于知识分子，没有工人农民参加。但发展到六三运动时，

a 参见毛泽东《新民主主义论》，见《毛泽东选集》第2卷，人民出版社1991年版，第662~711页。

b 参见《毛泽东选集》第2卷，人民出版社1991年版，第711页，注释28。

c 周予同：《五四与六三》，见社科院近代所编《五四运动回忆录》（上），中国社会科学出版社1979年版，第299页。

就不但是知识分子，而且有广大的无产阶级、小资产阶级和资产阶级参加，成了全国范围的革命运动了”。<sup>a</sup>在他看来，“六三运动”作为一个转折点，不仅意味着真正群众运动的开启，更为重要的是无产阶级开始登上了历史舞台，五四运动成为“无产阶级世界革命的一部分”。这种话语的等级差异使得有关五四的启蒙叙述得到了重新书写。群众运动，尤其是工人（无产阶级）的罢工被异乎寻常地强调。对此，汪士汉在《五四运动简史》中，有如下记载：“五四反帝爱国运动的胜利，是革命人民联合力量的胜利，而工人阶级的政治罢工又对这一胜利起了决定性的作用。”为了说明这点，他列举了上海学生联合会6月13日的《告工商界书》，以及胡适7月6日在《每周评论》上发表的文章：“中国代表拒绝在‘巴黎和约’上签字，并不只是由于有七千个电报，而是全靠还有一个‘五四运动’和‘六三运动’。”<sup>b</sup>为了清楚地说明“六三运动”的重要性，周予同还引证了李大钊在国民杂志社周年纪念会上的演说辞：“此番运动，仅认为爱国运动，当非确当，实人类解放运动之一部分也。”这种凸显与强化与其说是为了揭开一个事件、打捞一段历史，不如说是左翼革命话语意识形态建构中一个必不可少的环节，由此而生发出左翼“重述五四”的历史线索。

如前所言，浓墨重彩的“六三运动”所开启的是真正的群众政治运动高潮，不仅表现了左翼激进派所热衷的政治化的“五四运动”本身，更是直接导致了左翼话语关于五四历史叙述中一段异乎寻常的“后五四”的辉煌记录。毋庸置疑，“后五四”的辉煌叙述肇始于毛泽东的长文《新民主主义论》中的那段有关五四前后“两个不同历史时期”的经典叙述。在他看来，五四运动是新旧两个时期的分界线，而从历史进步论的角度来看，后一个时期的合法性远远超过前者。对毛泽东来说，工人阶级运动、马克思主义传播，以及中国共产党的成立无疑是“后五四”辉煌的题中之意。正如彭明在《五四运动史》中所宣称的，“五四前的新文化运动，被称为启蒙运动；五四后的新文化运动，却增添了新的内容”，即：“马克思主义在中国的传播并逐渐在思想领域内占据主

导地位。”<sup>a</sup>于是，从“后五四”时代马克思主义的传播到中国共产党的成立这段历史的辉煌荣光，使得五四运动前知识分子初涉马克思主义理论的行为被赋予了历史起源的崇高意义，这里包括1918年春北京大学成立的“马克思主义研讨会”，1919年新青年的“马克思研究”号，李大钊写于1918—1919年的文章《法俄革命的比较观》《庶民的胜利》《布尔什维主义的胜利》等。由此，在激进现代性的历史视野中，马克思主义的历史主体开始树立，而被“妖魔化”的胡适派“实用主义”，被视为反动的“多研究些问题，少谈些主义”，甚至是与社会主义关系密切的无政府主义都被扫入历史的暗角之中。

### 三、重述“历史意义”：五四性质的转折与文化领导权的变迁

对“历史事实”的重新叙述，其目的是为了获取有关历史的新意义。然而由于“历史事实”本身不能发言，只能通过历史书写者的组织和连缀（叙述），意义才能从“事实”中流溢。因此，重述“历史事实”是重述“历史意义”的基础和保障，而后者则是前者的终极目标。

从1919年胡适发表《新思潮的意义》开始，五四的性质和意义便处于不断“重述”之中。在胡适看来，“新思潮运动”的根本意义是“评判的态度”，即“表示对旧有学术的一种不满意，和对于西方精神文明的一种新觉悟”。这种看法在五四之后分裂的思想界并未达成共识。20世纪20年代以后革命文学霸权地位的确立，五四被视为资产阶级文学形态而被充分地“妖魔化”；在30年代左翼文学占据文坛主导时，瞿秋白高呼“无产阶级的五四”口号；到了40年代的延安，毛泽东又用新民主主义理论将五四改造为“无产阶级世界革命的一部分”。历史的轮回到了80年代，在“新启蒙主义”的浪潮中，回到自由、民主、人道主义的五四又成为时代强音。直至今日，后现代语境中多元的五四已逐渐成为思想界的共识时，“民主、科学、人道主义”仍是知识分子对五四难以割舍的情感认同。由此，一部五四的“重述”史，见证了“当代文学”（无产阶级“新的人民的文艺”），乃至中国激进现代性诉求的兴衰和荣辱。

a 参见毛泽东《新民主主义论》，见《毛泽东选集》第2卷，人民出版社1991年版，第662~711页。

b 汪士汉：《五四运动简史》，中国社会科学出版社1979年版，第152页。

a 彭明：《五四运动史》，人民出版社1984年版，第466页。

在五四一代人看来，五四性质和领导权根本不是一个问题，不言而喻，是属于资产阶级的。这一点通过其间广为流传的几个关键词：“德先生”“赛先生”“人的文学”等便可看出。20世纪20年代以后，在革命文学的历史叙述中，五四的这种性质得到了强化，他们为了推出一种超越五四意义之上的无产阶级新文学而不惜将五四“妖魔化”，将其指认为资产阶级“腐朽，没落的文学形态”。如成仿吾就曾鲜明提出“打倒五四”：“我们在以一个将被‘奥伏赫变’的阶级为主体，以它的‘意德沃罗基’为内容，创制一种非驴非马的‘中间的’语体，发挥小资产阶级恶劣的根性。”<sup>a</sup>他认为，与五四时代反封建主题不同，“从文学革命到革命文学”的历史转轨之中，理应产生出反资本主义的历史主题，从而将五四文学革命视为无产阶级革命文学的“他者”。同时，冯乃超也撰文对叶圣陶、鲁迅、郁达夫等五四当红作家予以了批驳：“那些小资产阶级的文学家，没有真正的革命的认识时，他们只是自己所属的阶级的代言人。那么，他们历史的任务，不外一个忧愁的小丑。”<sup>b</sup>历史的断裂使资产阶级性质的五四新文学在破旧立新的历史转轨中腹背受敌，“革命文学”话语迅速获得支配地位，而五四新文学的资产阶级性质也在其间得到强化。

进入“红色的30年代”，全球无产阶级革命文学的发展使左翼文学当仁不让地主宰了文坛。但它仍然延续了革命文学想象五四的方式，其资本主义性质仍旧没有改变。茅盾先生曾不无诚恳地说道：“五四是中国资产阶级争取政权时对于封建势力的一种意识形态的斗争……无产阶级运动崛起，时代走上了新的机运，五四埋葬在历史的坟墓里了。”<sup>c</sup>正是在这个意义上，“左联”杰出的理论家瞿秋白明确提出了“请脱弃五四的衣衫”的口号。他提出：“五四时期的反对封建礼教斗争只限于知识分子，这是一个资产阶级的自由主义启蒙主义的文艺运动。我们要有一个‘无产阶级的五四’，这应

a 成仿吾：《从文学革命到革命文学》，载《创造月刊》（第1卷第9期），1928年2月1日。

b 冯乃超：《艺术与社会生活》，载《文化批判》（第1号），1928年1月15日。

c 丙申：《“五四”运动的检讨》，载《文学导报》（第1卷第2期），1931年3月5日。

当是无产阶级的革命主义社会主义的文艺运动。”<sup>a</sup>在他们看来，新文学要发展，必须实施一场“驱魔”行动，用无产阶级新文学取代已失去历史合法性的资产阶级五四新文学。

基于一种更高的文学理想和现代性诉求，在革命文学乃至左翼文学运动中，五四新文学运动都被充分“妖魔化”了。无论是20世纪20年代的“革命文学”运动，还是30年代“左联”的“大众化”方向，甚至是40年代的延安文艺，左翼的现代性之路都是对纯粹无产阶级革命文学的追求，而对五四新文学知识系统一味排斥。这样使得“新的人民的文艺”（“当代文学”）的逻辑建构面临丧失传统和历史起源的尴尬境地，而陷入空前的“合法化危机”。就此问题，艾晓明曾经分析道，“（革命文学）倡导者们把五四新文学筚路蓝缕开创的宝贵思想传统与新的文学主张对立起来，对前者痛加批判，将其全部抛弃，这也就把自身发展的基础架空了”。<sup>b</sup>尽管马克思主义理论这个普遍真理给新的文学形态营构了一套无可辩驳的宏大叙事体系，但革命起源性神话的缺失，使“当代文学”的合法性证明不得不再次求诸对五四的重新叙述。也就是说，“当代文学”不得不从对五四新文学运动的“重述”之中“制造”出自己的“传统”和“历史起源”。而20世纪40年代延安的文艺实践无疑在对这历史“断裂”的弥合中发挥了扭转乾坤的伟力。毛泽东在《新民主主义论》这篇影响深远的文章中认为：“五四运动是在当时世界革命号召之下，是在俄国革命号召之下，是在列宁号召之下发生的。五四运动是当时无产阶级世界革命的一部分。”<sup>c</sup>这显然与此前左翼文学对五四这一“资产阶级文学”形态的一味排斥有着天壤之别。他以“新民主主义文化”来统摄新文学的历史，并以此作为重写五四运动史的依据，而在论定五四新文化运动具有新民主主义的统一战线的性质的同时，进而肯定无产阶级思想对这一运动的主导作用，由此而扭转了此前五四的资本主义性质，以及资产阶级文化领导权的主导地位。20世纪40

a 瞿秋白：《普洛大众文艺的现实问题》，见《瞿秋白文集》第2卷，人民文学出版社1954年版，第867页。

b 艾晓明：《中国左翼文学思潮探源》，湖南文艺出版社1991年版，第49页。

c 参见毛泽东《新民主主义论》，见《毛泽东选集》第2卷，人民出版社1991年版，第662~711页。



年代左翼文学的主导地位，以及政治变动中对文学“一体化”的不懈追求，使其从容掌握了叙述历史的权威。1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称讲话）的发表无疑是这次转型完成的标志，正如毛泽东文艺思想的权威阐释者周扬同志对《讲话》所评价的，“（《讲话》）把新文艺推进到了一个新的历史阶段。假如说五四是中国近代文学史上的第一次文学革命，那么《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表及其所引起的在文学事业上的变革，可以说是继五四之后的第二次更伟大、更深刻的文学革命”<sup>a</sup>。显然，周扬通过指认五四文学革命的性质和领导权来达到对五四传统的“收编”，与此同时，突出了五四文学革命和新文学的缺点，确定了五四文学革命与《讲话》之间显而易见的等级差异。这也许就是《讲话》的发表与“当代文学”的合法性论证息息相关的原因所在。

在《新民主主义论》和《讲话》之后，毛泽东对五四性质的读解方式深深地掌控了主流思想界。在1948年纪念五四29周年之际，许多人都谈到了五四新文化运动的性质，邵荃麟在一篇文章里专门批判了把五四看作“单纯的资本主义文化运动”的“曲解”，以为这是“漠视了五四的人民意义，漠视了五四以来人民革命的传统和力量”，他因此认为中国共产党所领导的人民革命才是五四精神的真正继承者，而“毛泽东思想”正是“五四以来，也是几千年以来中国文化上最大的成果”，<sup>b</sup>这样的叙述方式无疑成为此后相当长一段时间内的主流话语。20世纪40年代之后的文学格局使无产阶级革命文学连同它的历史起源——五四新文化运动，都被纳入了新民主主义文学的框架之内，这构成了中国当代文学的逻辑基础，而1949年中国共产党政治上的胜利则是这一基础的体制保障。体制保障更使左翼的话语权威得到膨胀，正如范文澜在五四运动30周年之际所说的，“不言而喻，五四运动的光荣、伟大，划时代是属于中国共产党、中国无产阶级、中国人民所有的。资产阶级知识分子……有的背叛了

五四，变为可耻的反动的知识分子了”<sup>a</sup>。在此，资产阶级知识分子已然被排除在五四传统之外，历史叙述的专断与无情显露无遗。

## 结 语

五四的重大意义是不得不承认的，这一强有力的“传统”构成了意欲建立新的人民文艺的“延安文学”的巨大“焦虑”，为了克服这种“影响的焦虑”，“延安”不得不对五四进行有意识地“误读”“贬低”和故意地进行“修正主义”，从而树立自己的伟大形象。然而，这种对五四的一味排斥并不足以确保“新的人民的文艺”（“当代文学”）的合法性证明。意欲建构起左翼激进现代性的伟大传统，势必要对五四重新叙述，重构“革命话语”的历史起源，使得“当代文学”因五四这个“伟大的传统”而熠熠生辉。

伴随着左翼话语对五四的重新叙述，新的文学史形态掌控了重写历史的合法地位，新的人民的文艺，即“当代文学”也随之发生。而曾被20世纪二三十年代的革命文学、左翼文学百般唾弃的五四运动也已被新的“人民文学”奉若神明，这不能不说是历史的一种“吊诡”。当多年以后，党内德高望重的邓颖超女士回忆当年参加五四运动的情形时，说了这样一段意味深长的话：“我看了一些材料，里面说五四运动是受十月革命的影响，受马列主义的影响。说受十月革命的影响，这符合事实，可以；但说受马列主义的影响，就不完全符合事实。我们许多人参加五四运动时知道十月革命，但还不懂得马列主义。”甚至她还借许德珩先生之口，道出了“五四运动是自发的运动，没有党的领导，没有马列主义”，是在“爱国”和“民主”的“共同的思想”上搞起来的历史“事实”。<sup>b</sup>当然，我们并不能妄自揣测邓女士的这段话就是针对毛泽东的《新民主主义论》，但“历史的吊诡”在此还是可见一斑。话语与权力的合谋，彰显了多少历史的“本质”，又遮蔽了多少历史的“真相”。在

a 周扬：《坚决贯彻毛泽东文艺路线》，见《周扬文集》第2卷，人民文学出版社1985年版，第50~51页。

b 邵荃麟：《五四的历史意义》，见《邵荃麟评论选集》（下），人民文学出版社1981年版，第690~699页。

a 转引自张光芒《中国近现代启蒙文学思潮论》，山东文艺出版社2002年版，第391页。

b 邓力群、邓颖超等：《五四时期老同志座谈会记录》，见社科院近代所编《五四运动回忆录》（续），中国社会科学出版社1979年版，第2页、第6页。

此，戴燕在《文学史的权力》中的一番话也许最能表达我们对这种历史书写中的“吊诡”所显现的深刻怀疑和虚无之情：“不管是远是近，真实的历史都已经离我们远去，也许我们能够看见的，只不过是情愿看见的东西。”<sup>a</sup>

## 重审“当代文学”的概念与文学史分期问题

早在20世纪90年代初关于“后新时期文学”的讨论热潮中，赵毅衡先生就曾敏锐地提出了一个令我们今天仍然深感棘手的当代文学分期问题。他在《二种当代文学》一文中，就“后新时期文学”的出场所造成的当代文学分裂状况提出了自己的看法，他认为，“新时期文学，与20世纪中国文学大部分时期相同，服务于主流社会运转的需要，服务于政治运动，寓教于乐，制造典型”。而“后新时期文学”则是“社会化时期的文学”，是“一种新的当代文学”，它“大约从1985年新潮小说发端时就开始出现，而在1987年先锋小说形成时成形，这是种倒行的文学”<sup>a</sup>。在此后的十多年，赵毅衡先生所提出的问题始终如幽灵般纠缠着当代文学研究界。此间，随着文学转折的深入，新的文学元素不断溢出，过于笼统的“中国当代文学”所造成的文学史分期及叙述中的破碎与不适虽偶有人提及，却始终没有得到恰如其分的解决。如今，历史的发展到了一个新的关口，伴随着“新新中国”的崛起，“后新时期文学”之后又出现了一个气象万千的“新世纪文学”，它们与“40—70年代文学”“新时期文学”一道在“中国当代文学”这个巨大而空洞的“能指”下面“无聊地讨生活”。于是，一部部冠以“当代文学史”的著述成了纯粹文学时间的编年和叠加，文学分期与文学史叙述的简单加法一点点消磨着20世纪以来当代文学学科历史化与学术化所取得的有限成就。时至今日，中国当代文学的历史已然逼近其60年的大关。然而，从历史容量来看，尽管“当代文学”拥有着两倍于“现代文学”的历史长度，但相对于“现代文学”稳定的学科形态和知识设置，“当代文学”的历史及相关问题却不断遭受质疑，乃至其学科合法性都是一个始终悬而未决的问题。

<sup>a</sup> 戴燕：《文学史的权力》，北京大学出版社2002年版，第14页。

<sup>a</sup> 赵毅衡：《二种当代文学》，载《文艺争鸣》1992年第6期。

20世纪90年代以来，随着中国当代文学学科历史化和学术化的深入，关于当代文学史写作观念的讨论和实践曾在学界掀起了不小的热潮，彼时，洪子诚、陈思和等几位学者的当代文学史著作相继问世，可谓蔚为壮观。直到2002年，洪先生《问题与方法》的出版，作为学术范畴的“当代文学”才渐入人心。然而，尽管洪子诚先生的研究已然清晰地阐述了“当代文学”的概念和发生问题，但作为学科范畴的中国当代文学与作为文学史概念的“当代文学”之间始终存在着复杂而混乱的纠结。此外，“当代文学”的“历史污点”所造成的非审美化指责，以及来自现代文学学科竞争的压力，这些都使得在“新世纪文学”图景日渐清晰的今天，“当代文学”已经无颜再继续“当代”下去。是寻求新的学科命名，抑或是对既有的文学史地图予以重新切分，对于这个并不古老的学科来说无疑是至关重要的转折。对此，相关学者们的努力显示了学界对当代文学学科建设的信心。近期程光炜先生的文章就一针见血地指出了，“始终没有将自身和研究对象‘历史化’，是困扰当代文学学科建设的主要问题之一”；而昌切先生也针对当代文学面临的“名实相分，概念所指不一”的问题，提出要“重审当代文学”。<sup>a</sup>重新清理当代文学的历史脉络，重绘当代文学的历史地图已然成为学界迫在眉睫的大事。对此，2007年的8—9月，现当代文学界相继召开的“现代中国文学学科观念与方法”和“中国当代文学史：历史观念与方法”的学术会议，似乎是一个不太显明的征兆。会议的论题广泛涉及文学史分期和“当代文学”的历史叙述问题。结合近期蛰伏之中的新一轮“当代文学史”写作热潮，大约十年一个周期的当代文学历史观念和方法的讨论似乎山雨欲来，学界前辈和同人希冀着一种达于共识的努力，弥合并挽救已然破解的“当代文学”及“当代文学史”。

## 一、历史的分期与暧昧的“当代文学”

对于历史而言，分期的意义和重要性不言而喻。对历史做出恰如其分的划分，不仅是理解历史的关键，也是现代性的题中之意。如法国学者利奥

a 参见相关文章程光炜《当代文学学科的认同与分歧反思》，昌切《再审当代文学》，均载《文艺研究》2007年第5期。

塔在《重写现代性》中所谈到的，“历史时期的划分属于一种现代性特有的痴迷”，“现代性包含了战胜的承诺，它必须表明一个时期的结束和下一个时期开始的日期”。这“一方面表示默示和赎罪，另一方面是再生和更新，或是再次革命或重获自由”<sup>a</sup>。另诚如日本学者柄谷行人所言的，“分期对于历史不可或缺。标出一个时期，意味着提供一个开始和一个结尾，并以此来认识事件的意义。从宏观的角度，可以说历史的规则就是通过对分期的论争而得出的结果，因为分期本身改变了事件的性质”<sup>b</sup>。作为文学史分期的重要概念，“当代文学”曾因在特殊的历史实践中，参与了对社会主义意识形态以及文明“本质”的积极建构和表达，而被赋予了极高的意识形态内涵。然而，随着历史的流逝、文学的嬗变，以及“当代文学”学科的建制，这一分期已逐渐显现其暧昧不明的内涵。这不仅增加了我们理解“当代文学”性质的困难，也不利于我们在复杂的理论背景中认识历史本身。由此，重新清理并描绘“当代文学”的历史地图已成为学界的当务之急。

毫无疑问，当今我们所广泛谈论的“当代文学”是一个极其复杂的历史概念。一方面，从广义的角度来看，作为一个学科范畴，它被约定俗成地指称为“1949年以来的中国文学”，这一点从几部流行的中国当代文学教材即可看出。<sup>c</sup>在此，“当代文学”这一概念是缺乏清晰界定的，它仅被作为单纯的时间概念来处理，其所指称的文学对象的无限下延，使得文学流变中新转机和嬗变无法得到恰如其分的命名，由此而饱受研究者质疑。如严家炎先生就认为，“将1949年以后的中国文学称为‘当代文学’——以区别于此前的现代文学，确也有方便之处，但却恐怕很难成为文学史意义上的划分。而且任何阶段的历史都有自己的‘当代’”，他进而指出，“‘当代文学’这类概念，暂

a [法] J.F.利奥塔：《重写现代性》，阿黛译，载《国外社会科学》1996年第2期。

b [日] 柄谷行人：《现代日本的话语空间》，见董之林译，张京媛主编《后殖民理论与文化批评》，北京大学出版社1999年版，第416页。

c 如洪子诚著《中国当代文学史》（北京大学出版社1999年版）、陈思和主编的《中国当代文学史教程》（复旦大学出版社1999年版），以及王庆生主编的《中国当代文学》（华中师范大学出版社1999年版）等文学史均将“当代文学”的上限定在20世纪40年代后期，而将下限下延到90年代以来的文学。



时借用则可，无限期地使用就很不科学”。<sup>a</sup>这种内在质的规定性的缺乏及概念的含混，势必将导致“当代文学”逐渐丧失其文学分期的意义，而沦为一种不断被新的文学事实无限填充的“空洞能指”，这样，它被试探性地为其他更好的文学史命名方式所取代就不足为奇了，如“20世纪中国文学”“新中国文学”及“50年来的中国文学”等。另一方面，从狭义的角度来看，作为一种文学史概念，“当代文学”这一特定时段文化实践的产物，从其20世纪50年代中期政治话语实践的发生背景来看，其目的在于以一种新的文学形态取代此前新民主主义性质的“现代文学”，其缘起内在包含着为“新的人民政权”做合法性论证的政治预设，<sup>b</sup>因此在其文学史的建构上有着非常明确的内在质的规定性，即“社会主义文学”性质。这样的话语动机和发生背景使得“当代文学”一方面指代一个有着数十年历史，具有独立意义的学科概念，另一方面又是一个福柯意义上的“知识考古/谱系学”命题，即20世纪50年代中后期开始形成的“特定概念”。<sup>c</sup>在此意义上，借用洪子诚先生的话说，“当代文学”被认为是“‘左翼文学’的‘工农兵文学’形态”，在50年代“建立起绝对支配地位”，到80年代“这一地位受到挑战而削弱的文学时期”。<sup>d</sup>因此，它从时间上只是涵盖了20世纪40—70年代这段被认为是“社会主义性质”的文学时期，而与所谓的“新时期文学”“后新时期文学”以及“新世纪文学”有着非常明

a 严家炎：《文学史分期之我见》，见章培恒、陈思和主编《开端与终结——现代文学史分期论集》，复旦大学出版社2002年版，第2页。

b 参见洪子诚《“当代文学”的概念》，载《文学评论》1998年第6期。

c 详见李杨的文章《文学分期中的知识谱系学问题——从“当代文学”的“说法”谈起》，载《文学评论》2003年第5期。

d 参见洪子诚《当代文学概说》，广西教育出版社2000年版，第61页。在洪子诚先生看来，“左翼文学在20世纪30年代已占据重要地位，在40年代初中国共产党统治的区域，它演变为毛泽东的‘工农兵文学’的形态。这种文学形态及相应的文学规范（文学的‘方向’、‘路线’，文学创作、流通、阅读的规则等），在50~70年代，凭借其影响力，更凭借政治控制的力量，而成为中国大陆文学唯一可以合法存在的形态和规范。只是到了80年代，由于一个时代（毛泽东时代）的结束，这种一元的文学格局才发生了变化，而展现出在新的历史条件下文学变革的发展前景”。（参见该书第60页）

确的分野。这样的分期模式无疑能更好地说明一些困扰20世纪中国文学的重大问题。尽管在这个意义上，“当代”二字并无太多实质意义，而只是一个胜过“现代”的政治附属物，但它始终无法有效克服因对“当代”的望文生义而滋生的新的质疑，应该说，此后有关“当代文学”概念的诸多争议在很大程度上也来自“当代”的字面之义。如谈蓓芳先生就“现代文学”与“当代文学”的分期问题时指出，“对于‘当代文学’可以有两种理解。一种仅仅是时间上的概念，不过是指最近的若干年的文学；另一种则是把‘当代文学’理解为文学史上的某一个历史阶段，从不少现当代文学史著作的情况来看，显然是把它作为有别于现代文学的一个新的历史阶段”。<sup>a</sup>在他看来，“当代文学”的意义很大程度上取决于时间上的“当下性”与“当前性”，由此，他认为“我们在20世纪50年代末或60年代把1949年以来的文学称为当代文学是无可非议的，因为那时距1949年至多二十年左右”，而对于此后的文学，他并不主张继续使用“当代”的称号，其原因主要在于年代的久远与“当代”之名不符。因为在他看来，“所谓‘当代文学’，首先是指当前的文学，也包括在时间上与当今相衔接，在性质上与当前文学属于同一范畴的文学”。<sup>b</sup>应该说，谈先生关于“当代”的看法，与多年前唐弢先生“当代文学不宜写史”中的“当代”之义如出一辙。在唐先生看来，当代文学因年代过于晚近，当事之人并未作古，历史来不及沉淀，故而“不宜作史”。<sup>c</sup>实际上他所理解的“当代”，换成“当下”或“当前”，并不会会有太大差别。这种将“当代文学”取当前或当下文学之意的看法，此后广为流传，并在一批现代文学研究者那里得到积极回应。陈

a 谈蓓芳：《论中国现代文学与当代文学的分期问题》，章培恒、陈思和主编：《开端与终结——现代文学史分期论集》，复旦大学出版社2002年版，第135页。

b 谈蓓芳：《再论中国现当代文学的分期》，载《复旦学报》2001年第1期。

c 参见唐弢《“当代文学不宜写史”》，载《文汇报》1985年10月29日。同年，施蛰存先生也发表文章《当代事，不成“史”》，同意唐先生的看法。在他看来，一切还在发展的政治、社会及个人的行为都没有成为“史”，因此“凡是记载没有成为历史陈述的一切政治、社会、个人行动的书，不宜误用‘史’字”，同时他也认为，“当代文学不宜写史”，并不是说当代文学不应该做记录和评述，而是“可以有详细的记录，但都只是史料；可以有评述，但都只是一家之言，不成定论”。（参见《文汇报》1985年12月2日）

思和先生曾撰文明确指出了“当代”与“现代”的区别，“‘现代’一词是具有世界性的文学史意义的，而‘当代’一词只属于对当下文学现象的概括，要区分现当代文学的分期其实无甚意义”。他进而指出，“我们现在流行的‘中国当代文学史’的提法，只是一种不科学的约定俗成的说法。国家教委制定的学位点，没有当代文学只有现代文学，把当代文学归入现代文学的范畴，作为现代文学史的一部分，这是比较符合实际情况的”。在陈思和先生看来，较为理想的文学分期模式在于“以‘20世纪文学’作为现代文学的第一阶段，具有文学史的性质。而即将到来的新世纪文学，可以作为‘当代文学’范畴，暂时不进入文学史的教学和研究，只是作为实践中的文学现象，成为文学批评的对象。若干年以后，再陆续补充到文学史的范畴里去”<sup>a</sup>。在多年以后的今天，陈教授依然坚持自己当年的看法，他在近期的一篇文章中再次强调，“‘当代文学’作为一个学科概念已经基本消解，因为半个世纪前的文坛旧事，还是被称作‘当代’，显然是荒谬和不符合逻辑的”。由此，他强烈主张“把‘当代’

a 陈思和：《试论90年代文学的无名特征及其当代性》，载《复旦学报》2001年第1期。他的这一理解方式，在郜元宝那里得到了进一步的强调，“‘当代文学’与其说是文学史的概念，不如说是文学批评概念，是活在当代的大致三代人对自己可以直接与之发生现实交往的文学存在的称呼。任何一部介绍当代文学发展的‘当代文学史’都只能是一种权宜之计，都不是从史的角度对一段业已完成的文学的充分叙述，而是从批评的角度对身边正在进行的文学的相对比较系统的描写。不同时代的人都有他们的‘当代文学’”。（参见郜元宝《尚未完成的“现代”——也谈中国现当代文学的分期》，载《复旦学报》2001年第3期）而到了许志英先生那里，“当代文学”的“当代”之意则更为明显，他在对中国文学做历史分期时，给“当代文学”的一个说法便是：“当代文学是一个流动的概念，始终指近十年的文学。”（参见许志英《给“当代文学”一个说法》，载《文学评论》2002年第3期）现代文学界有关现当代文学分期的类似看法最早可以追溯到王瑶先生在1986年9月社科院召开的“中国近代、现代、当代文学史分期问题讨论会”上的发言，“我们可以把现、当代文学合在一起，即把1919~1976年的文学称为‘现代文学’。而1976年以后的新时期文学应该是文学批评的范围，可不入史”。（参见李葆琰、王保生《认真求实，共同探索——中国近代、现代、当代文学史分期问题讨论会纪实》，载《中国现代文学研究丛刊》1987年第1期）

所含的特殊政治内涵和意识形态背景取消，使其变成一个‘当下’的概念，即当代所发生的文事。”<sup>a</sup>

在以上谈蓓芳、陈思和等诸位先生，以及以后的许志英、郜元宝诸位先生看来，“‘现代文学’具有文学史性质，而‘当代文学’只是一个文学批评概念，只是对某一时段中国文学的一个暂且的命名”。按照这些学者的意见，作为历史形态的“当代文学”已经被现代文学吞食而不复存在，或者换言之，“当代文学”被“现代文学”“收编”了，这一点在朱栋霖、丁帆和朱晓进等人主编的《中国现代文学史1917—2000》中有着鲜明的体现。在这部著作中，“现代文学”的下限划到了1997年，“当代文学”则彻底从文学史的范畴中取消了。这样的文学史分期方式无疑在—批现代文学研究者那里拥有广大的市场，对于他们而言，这样的举措无疑可以极大地扩充现代文学的研究容量，从而有效地克服当下“现代文学三十年”对比“当代文学六十年”的历史劣势。然而，这种“扩大”了的“现代文学”却并非无懈可击。在此，有必要提及陈思和先生文章《新世纪文学的学科含义》中对“现代”“现代性”的理解来做一辨析。在陈先生看来，“原有的‘现代文学’以新民主主义革命历程为内涵，显然不符合学科发展的需要而被淘汰，但其‘现代性’的含义却被保留了下来，‘现代’不仅仅是一个时间的概念，而是一个质的概念，是一种与世界性因素联系在一起的时代概念，那么，从19世纪末开始的现代运动至今并没有结束更没有过时。‘现代’自然仍然包含了1949年以后的中国文学，甚至包含了今天的当下文学，并且以此为界，与古代文学划清了界限”。由此他主张“需要对‘现代文学’的理解有所修正，应该更加宽容，更加富有包容性，以更大的空间来显现‘现代文学’的合法存在理由”。正是在这个意义上，他认为“‘现当代文学’这个名称是不准确的”，“所谓‘现当代文学’的‘当代’是可以取消的，因为‘当代’理所当然包容在‘现代’的意义里”。<sup>b</sup>显然，在此陈先生以“现代性”之“现代”来置换了包含着特定时代历史内涵的“现代文学”（被认为是新民主主义文学）之“现代”。应该说，用“中国现代性文学”来取代“中国现当代文学”，并由此而收编“当代文学”，这样的

a 陈思和：《新世纪文学的学科含义》，载《文艺争鸣》2007年第12期。

b 陈思和：《新世纪文学的学科含义》，载《文艺争鸣》2007年第12期。

历史分期观念本无可厚非，但是此处至关重要，他对“现代”“现代性”的理解仍然延续的是20世纪80年代“重写文学史”“20世纪中国文学”讨论中“呼唤现代性”的认识框架，而缺乏一种90年代知识转型中“重估现代性”的知识理路。毫无疑问，在当今这个“后现代状态”的考量下，在将“现代”视为问题的知识视域中，这种对“现代”“现代性”本身未加反思的肯定着实会滋生许多令人质疑的问题。因此，在这个意义上，与其说陈思和先生的意图是用“中国现代文学”之“现代”来统摄“中国现当代文学”，从而为作为当下文学现状的“流动”的“当代文学”腾出空间（实质上取消传统意义上的“当代文学”），<sup>a</sup>不如说是在用现代文学的观念来蚕食当代文学，为只有短短30年的现代文学史扩充历史容量而已。

## 二、“当代文学”之“当代”

实际上，在中国现代文学研究乃至其学科越来越深地陷入危机的今天，陈思和先生对中国现当代文学的划分方式代表了许多业内人士的声音。总而言之，现代文学研究界的学者们对“当代文学”的过低评价由来已久，甚至主张取消“当代文学”学科本身的人亦不在少数，但坦率来说，这些并不能完全视为学术市场内“跑马圈地”“各立山头”的地盘之争，而在很大程度上须从“当代文学”概念自身去寻找。具体而言，源于以下几个方面的原因：

首先，诚如一些学者所言，“当代”本身具有含混性，它含有“当前”“当下”的意思。作为一个概念的出场，“当代文学”是在20世纪50年代中后期对一种新的文学形态的命名，然而“当代”之称并不严格、科学，容易落下口实。作为一个约定俗成的称谓，“当代文学”并无实质意义，但

a 在此，套用樊骏先生当年对人们主张取消过于政治化的“中国现代文学”课程的回应，“所谓消解，所谓重新建构，都不是要取消这方面的教学和研究”。当代文学“作为客观的历史和一份文学遗产，有关它的探讨必然会长期进行下去，是谁都取消不了的”。问题的关键在于，“是究竟在怎样的名目、归属和格局即置于什么学科之中研究这段文学历史与开设有关课程更为合理的问题”。（参见樊骏《中国现代文学论集》上，人民文学出版社2006年版，第522页）

“当代”二字终究会引人望文生义的误解。这也是为什么唐弢先生会将“当代文学”理解为“当前正在进行的文学”的原因。另诚如许志英先生的分析，“‘当代’总含有‘当前’、‘当下’的意思，说20世纪90年代的文学为‘当代文学’，是可以的，如果说50—80年代的文学是‘当代文学’就不怎么妥帖了”<sup>a</sup>。因此，名称本身的不妥帖是原因之一。

其次，20世纪80年代中期现代化热潮之中，“当代文学”对“现代文学”学科优势的丧失。彼时现代文学史研究在学界“呼唤现代性”的浪潮之中开始蔚为壮观。这一方面包含了对20世纪50—70年代中“当代文学”相对“现代文学”巨大学科优势和压力的反驳，也体现了80年代文学“自主性”追求中对“当代文学”“审美性”不足的指责。也正是由此时开始，“‘当代文学史’的地位，‘当代文学’阐释的价值和‘可能性’，出现了‘危机’”。尤其值得一提的是20世纪80年代“个人主体”这一主导性话语的勃兴，使得20世纪中国文学的发展轨迹被描述为从五四前后的辉煌起点（高峰），其后不断退行、下降的过程。下降的起始点有时定在1928年的“革命文学”，有的定在1937年的抗日战争时期文学，而谷底是“文革”时期。这样才有了“新时期文学”的复兴，向五四的回归，于是处于文学谷底的“当代文学”的历史探索自然没有必要。由此，“当代文学”被看作是“次等学科”，当代文学研究也被理解为“共时”的现状研究。<sup>b</sup>洪子诚先生也认为，正是这种“现代文学”与“当代文学”之间的学科等级关系在20世纪80年代发生的“颠倒”，使得“当代文学史”的地位面临“危机”，这也构成了“当代文学史研究落后”的重要原因。<sup>c</sup>应该说，也正是20世纪80年代文学“自主性”的追求使得以革命现实主义为主要特征的“十七年文学”经典研究逐渐失去历史合法性，而传统“当代文学”的研究兴趣也转向当前不断涌现的“新潮文学”评论。乃至在彼时相当长一段时间内，实践意义上的“当代文学”研究实际上为当前的文学评论所充斥，这无疑为此后有关“当代文学不宜写史”的指责落下口实，也为作为当

a 许志英：《给“当代文学”一个说法》，载《文学评论》2002年第3期。

b 参见张颐武《当代中国文学研究：在转型中》，载《天津社会科学》1995年第2期。

c 参见洪子诚《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》，生活·读书·新知三联书店2002年版，第8~9页。



下文学现状的“当代文学”的出场提供了历史依据。

最后，最重要的一点在于，20世纪八九十年代以来随着社会急剧转型，使得80年代性质相对明确的“当代文学”出现本质的模糊和混乱（被认为是文学现状批评）。昌切在最近的文章中指出，“‘新时期文学’不断拉长当代文学的时间，扩充当代文学的内容，加大其在当代文学中的比重，从而改变了当代文学的面貌，使它原有的本质属性变得模糊不清”。这使得当代文学面临“名实两分”“概念所指不一”的难题，这也打破了有关当代文学的意义维度的基本共识，“谁的当代文学？”由此而成为一个问题。<sup>a</sup>旷新年在近来的文章中甚至用“崩溃”来形容“当代文学”在20世纪90年代面临的概念破裂问题。<sup>b</sup>尽管他们表述得各有差异，但其所暗指的却是同一问题，即20世纪八九十年代新的文学元素对此前性质统一的“50—70年代文学”的冲击和荡涤。于是乎，以革命现实主义为主导的“社会主义性质”的“当代文学”名存实亡。诚如论者所言，将“50—70年代中国文学”与“90年代以来的中国文学”同称为“当代文学”实在让人难以接受，由此而造成文学史写作中的破碎与不适之感也对“当代文学”的教学研究造成消极影响。当然，在社会急剧转型的时期，原先相对稳定的概念纷纷发生意义的破裂，也是十分正常的现象。可问题的关键在于破裂之后怎么办？总而言之，随着“当代文学”在时间上的不断顺延，未知的东西不断涌现，它逐渐成为一个包罗万千的大杂烩，这个缺乏明确质的规定性的“当代文学”由此便成了容易招致指责的“空洞概念”。是对它予以重释并沿用原有概念，抑或是换个更合适的概念“重建述史空间”，也许都是具体而可行的。但正如谢冕教授谈到此问题时所说的：“被称为‘当代文学’的这个文学研究学科，从它的历史跨度来看，已达半个世纪，而且眼看就要超过半个世纪，可它仍是‘当代’。这从学科建设来说是一个问题。但这问题的解决，却非个人所能为，需要整个学术界达于共识的努力。”<sup>c</sup>学界的共识对此问题的解决至关重要。在此，由于当前作为当代文学

a 参见昌切《再审当代文学》，载《文艺研究》2007年第5期。

b 参见旷新年《“当代文学”的建构与崩溃》，载《读书》2006年第5期。

c 谢冕：《中国当代文学史》序，郑万鹏主编：《中国当代文学选》，北京语言文化大学出版社2000年版。

继续推进的“新世纪文学”已然获得了足够的话语空间，有必要重提现代文学界的樊骏先生在十多年前一个有关“当代文学”论争中的老问题，“可以将其中相对凝固、已经告一段落的部分，逐步纳入‘史’的研究范围”<sup>a</sup>，纳入历史的方式当然可以讨论。在此，笔者提出一种打捞“当代文学”概念的方案，试图通过重回“当代文学”话语实践的场所，明确其“社会主义文学”性质，将其界定为时间上只是涵盖20世纪40—70年代这段被认为是“社会主义性质”的文学时期（“革命现实主义”及“社会主义现实主义”居于主导的文学时期），而与所谓的“新时期文学”“后新时期文学”以及“新世纪文学”区分开来。<sup>b</sup>这种将“当代文学”重新“狭义化”的设想所拥有的好处便是，将长期以来困扰学界的混乱概念予以澄清，从而避免学术歧见，达成学术共识，并为此后新的文学史概念的命名腾出空间。当然其间所付出的代价就是放弃我们业已沿用多年的“当代文学”这一笼统的学科概念（“放弃”并非意味着取消，而是将其分解，细化为“当代文学”“新时期”“后新时期”等概念）。就目前而言，“当代文学”的“狭义化”已然具备充分的现实条件和历史依据。

### 三、重申“当代文学”的“社会主义性质”

其实，关于“当代文学”的社会主义文学性质，早在其形成之初，主流意识形态便有着非常明确的预设。作为中国社会主义文学实践的产物，“当代文学”的这一概念亦被赋予了极强的政治动机和意识形态内涵，在文学“一体化”的进程中有着非常鲜明的话语实践意义。在1949年的第一次文代会上，周

a 参见樊骏《我们的学科：已经不再年轻，正在走向成熟》，《中国现代文学论集》（上），人民文学出版社2006年版，第517页；陈思和在其文章《新世纪文学的学科含义》（载《文艺争鸣》2007年第12期）亦有提及。

b 实际上，在高等教育出版社1998年出版的《中国当代文学史教学大纲》中已经明确提到了“当代文学”的“社会主义文学”性质，并在各高校具体的教学实践中得到了呼应。最近有论者用“三新”，即“新中国文学”“新时期文学”以及“新世纪文学”来整合“1949年来至今的文学”（传统意义上的当代文学），其中“新中国文学”部分的“社会主义文学性质”亦不容置疑。

扬同志在其解放区文学成绩的报告《新的人民的文艺》中，便对“社会主义性质”的“当代文学”的“崭新”特征予以了说明，并在1960年的第三次文代会上，周扬题为“我国社会主义文学艺术的道路”的报告中，以“正式文件”的形式确定了这一性质。具体而言，这种对“当代文学”的规约方式体现在以下几个方面：从“内容”上说，社会主义革命和社会主义建设成为主要表现对象，“民族的、阶级的斗争与劳动生产成为了作品中压倒一切的主题，工农兵群众在作品中，如在社会中一样取得了真正主人公的地位”<sup>a</sup>。在艺术形式和风格上，则是民族化和大众化的追求，肯定生活、歌颂生活的豪迈乐观的风格成为主导的风格；“作家队伍”构成的变化，工人阶级作家成为骨干，文学与人民群众建立了从未有过的密切联系，并在现实中发挥着重要作用。应该说周扬同志对“当代文学”性质和发展方向的归纳，很大程度上奠定了此后“当代文学”的走向和文学史叙述基调。<sup>b</sup>到了20世纪80年代后期，朱寨先生在他主编的《中国当代文学思潮史》中，几乎沿用了周扬同志有关“当代文学”的性质归纳，而将“当代文学”视为区别于“新时期文学”的一个“相对独立的阶段”。在《思潮史》的“引言”中朱寨先生这样谈到，“‘当代’，在这里是一个特指的时间概念，从社会历史来说，它是指1949年10月中华人民共和国的建立到1978年12月中国共产党十一届三中全会的召开这段时间”。“具体到当代文学思潮的发展，则是从1949年7月召开的全国第一次文代会到1979年10月召开的全国第四次文代会这段时间”，而“从历史的新纪元到历史的伟大

转折自然形成了一个特定的历史阶段”。据此，作为一个特定的历史概念，他将“当代文学”与其前后相衔接的“现代文学”和“新时期文学”区别开来，并进而指出，“它在中国新文学史和新文学思潮史上，都具有相对独立的阶段性和独立研究的意义”<sup>a</sup>。实际上，朱先生所谓“当代文学”的独立性，在其实质上是凸显其“社会主义文学”性质。就此一文学性质的命名和指认，洪子诚先生在他的《中国当代文学史》《当代文学概说》等一系列论著文章中予以了肯定，在他看来，“这一理解，有助于‘当代文学’性质的限定，并避免了在描述‘文革’后复杂多样的文学现象时出现的矛盾、尴尬，维持了文学史撰述的内部统一逻辑”<sup>b</sup>。根据洪先生的考察，20世纪三四十年代之交，毛泽东的《新民主主义论》中关于“一定形态的政治和经济是首先决定那一定形态的文化的，然后，那一定形态的文化又才给予影响和作用于一一定形态的政治和经济”的论断，“建立了一种将政治社会进程与文学进程直接联系，以社会政治性质作为依据的文学分期框架”。并以此为依据，“新文学”被解释为与“新民主主义革命”分不开的，在性质上是属于“革命民主主义性质”的文学，而1949年以后，中国社会的“整个性质”已转变为“社会主义”的时候，文学也必然发生“根本性质”上的变化。因此，20世纪50年代后期，“现代文学”对“新文学”概念的取代是与“当代文学”概念的历史出场同步的。换言之，这种概念的转换，是为了使“当代文学”对1949年以后的社会主义文学实施有效命名。据此，洪子诚先生指出，“‘当代文学’概念的提出，不仅是单纯的时间划分，同时有着有关现阶段和未来文学的性质的指认、预设的内涵”<sup>c</sup>。在《中国当代文学概说》中，他对这一“指向未来”的“当代文学”有着具体的论述，“我把50年代以后的中国文学称为‘当代文学’，其内涵和根据是‘左翼文学’的‘工农兵文学’形态，虽说在40年代初期的延安时期就已诞生，但

a 周扬：《新的人民的文艺——在全国文学艺术工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告》，张炯主编：《中国新文艺大系·1949—1966·理论史料集》，中国文联出版公司1994年版，第94页。

b 1963年中国社会科学院文学研究所编写的《十年来的新中国文学》（作家出版社出版）中认为“十年间，中国共产党领导全国人民，为了在我国建立历史上一个崭新的制度——社会主义，在艰苦斗争中取得了伟大的胜利。作为这个革命的一个组成部分的革命的文学事业，它的使命是要在我国建立历史上一种崭新的文学——社会主义文学”。（第16页）1980年人民文学出版社出版的《中国当代文学史初稿》中也根据毛泽东《新民主主义论》中把中国的革命分为两个阶段，相应地“把新民主主义阶段的文学称为中国现代文学，而把社会主义阶段的文学称为中国当代文学”（见绪论部分）。

a 朱寨主编：《中国当代文学思潮史》，人民文学出版社1987年版，“前言”第1~3页。

b 参见洪子诚《中国当代文学史》（修订版），北京大学出版社2007年版，第3页注释部分。这句关于朱寨《思潮史》的评价，是在修订版中加入的。由此可见，洪先生已经意识到这一命名方式对于回应当下过于混乱的“当代文学”概念具有重要意义。

c 参见洪子诚《中国当代文学史》，北京大学出版社1999年版，前言。

成为支配地位的文学规范，则要到中国共产党成为大陆执政党之后。因此，从50年代到80年代的‘当代文学’，也可以称为毛泽东的‘工农兵文学’建立起绝对支配地位，以及这一地位受到挑战而削弱的文学时期。‘削弱’是从‘文化大革命’结束之后开始的。这是本书对‘当代文学’含义的理解”<sup>a</sup>。在此，洪先生关于“当代文学”的理解已然深受朱寨先生的影响，而这一文学形态的社会主义性质不言自明。<sup>b</sup>

a 洪子诚：《中国当代文学概说》，见《当代文学概说》，广西教育出版社2000年版，第61页。

b 基于对这一暧昧概念的无声挽留，近年来“当代文学”的“社会主义文学”性质得到了越来越多的学者的认同。旷新年在他的当代文学研究成果集《写在当代文学边上》这个小册子中，就明确将中华人民共和国文学分为“当代文学”和“新时期文学”两部分。在他的论述中，“当代文学”不再是一个概指中华人民共和国时期文学的空泛的学科概念，而有了新的历史内涵，“我这里使用的‘当代文学’概念并不是一个空洞纯粹的时间概念，而是具有特殊的质的规定性，即‘当代文学’是社会主义性质的文学，是‘工农兵文学’或者‘人民文学’”，他进而指出，“这一时期文学实践的根本特征是建立社会主义文化霸权和社会主义文化合法性”。在他看来，“现代文学”“新时期文学”与“当代文学”的对立甚至就是“人的文学”与“人民文学”这两类不同性质文学之间的对立。（参见旷新年《“当代文学”的建构和崩溃》，载《读书》2006年第5期，第33页）这是对《写在当代文学边上》（上海教育出版社2005年版）中有关概念的说明文章。尽管旷新年的这一二元对立的划分方式多少有些武断和随意，甚至也引起了学术界的诸多争议，但终究道出了20世纪80年代“新启蒙主义”压迫下，“当代文学”陷入危机的事实，也体现了一位“新左翼”文人对“社会主义文化”在新的历史环境中行将消逝的敏感。昌切先生也针对“当代文学”概念在新时期之后出现的“意义破裂”，重新梳理了近代、现代和当代文学的历史性质，“根据政治权威的论断，以社会革命的性质为基准，在同一革命（政治）叙述的框架中，近代文学、现代文学和当代文学依次被指认为旧民主主义文学、新民主主义文学和社会主义文学。这三种性质的文学沿着社会革命形态进化的理路衔接递进，相互依存，不可分割开来。因此，当代文学是相对于旧、新民主主义文学（近、现代文学）而言，由社会主义的公有制形式所决定，作为国家意识形态重要组成部分的社会主义文学”。（昌切：《再审当代文学》，载《文艺研究》2007年第5期）

按照洪先生的理解，“当代文学”在“文革”后的“削弱”，无疑潜伏着“当代文学”性质转轨的危机。新时期以来革命现实主义文学面临破解的历史命运，实际上也暗合了“革命终结”的“后社会主义时代”的文化症候。正是在这个层面上来看，“新时期”的意义恰在于使原有“当代文学”性质的界定出现分裂而无所适从。<sup>a</sup>另外，从现实的条件来看，当前所谓“纯文学”所遭遇到的危机逐渐显现，已然使我们从中洞见了自新时期文学“自主性”追求以来，作为整体的“当代文学”所发生的深刻裂解。随着新世纪以来“新新中国的形象”<sup>b</sup>在当代中国的呈现，文学的面貌已经出现了惊人的嬗变。从目前文学的发展现状及未来走势来看，以后大量出现的将不出所料地会是所谓“中产阶级文学”，抑或是“小资”这个“十七年”革命现实主义所深恶痛绝的文学形态。这既是后现代时代的“历史馈赠”，也是资本主义全球化发展的必然产物。因此，无论如何，从历史内容来看，“1949年以来的中国文学”包含了太多彼此冲突的文学类型，而将这些性质截然不同的文学安置在同一个文学史框架下，所造成问题显然要远远多于将其分开。况且，随着未来文学史书写对“新世纪文学”内容的吸收，文学史容量也会成为一个不小的问题。这样看来，分开似乎是一种不错的设想和尝试，当然也是无奈的选择。而关于这个令我们熟悉而又困惑的“当代文学”，当然需要有着清晰的界定，是将其重新“历史化”为20世纪40—70年代社会主义性质的文学时期和类型？还是望文生义地把它看作“当前的文学批评”？尚且需要学界同人的讨论和共识。

a 根据昌切的看法，“‘当代文学’因原有性质被‘新时期文学’胀破而发生意义破裂，给修史者造成难以摆脱的困境，已经是一个不合时宜的概念”。（参见昌切《再审当代文学》，载《文艺研究》2007年第5期）

b 张颐武先生语，参见其同名专著《新新中国的形象》（山东文艺出版社2005年版）及其他相关文章。



## 后革命时代的焦虑

### ——历史语境中的《组织部新来的青年人》及其论争

在《资本主义文化矛盾》一书中，美国理论家丹尼尔·贝尔曾用“革命的第二天”描述了一种“后革命”的普遍困境：

革命的设想依然使某些人为之迷醉，但真正的问题都出现在“革命的第二天”。那时，世俗世界将重新侵犯人的意识。人们将发现道德理想无法革除倔强的物质欲望和特权的遗传。人们将发现革命的社会本身日趋官僚化，或被不断革命的动乱搅得一塌糊涂。<sup>a</sup>

在贝尔看来，革命成功之后的第二天，社会生活不可避免地会回到一种世俗化和官僚化的原初场景，而不断革命的动乱也无法克服这种矛盾。尽管贝尔的论断逃脱不出保守主义的狭隘视野，但他毕竟指出了革命的“痛处”，即革命政权的不可避免的世俗化和官僚化。这不由得使人想起了一位经济学家对毛泽东时代的中国所做的分析，他认为新中国成立初期的毛泽东“最怕的就是党的官僚化和知识分子的贵族化”，<sup>b</sup>这无疑一针见血地指出了革命之后中国

的最大焦虑。对于毛泽东来说，要治愈党的官僚化，须在社会动员的基础上以“继续革命”的姿态予以批判和敲打；而对于知识分子的贵族化，则需要进行广泛的思想改造和深入灵魂的文化革命。这两个向度的焦虑，以及由此展开的社会实践几乎贯穿了整个毛泽东及其新中国成立初期的政治生活。而对于新中国成立初期的政党文化与政治生活，不甘寂寞的中国当代文学也从来都不是一块置身事外的“飞地”。它以文学独有的方式，关注并揭示着这种后革命时代的焦虑，并以此与政治生活形成奇妙的互动关系。在这个意义上，王蒙发表于1956年的小说《组织部新来的青年人》实际上是一个有着复杂政治内涵的文本，它不仅恰如其分地表达了后革命中国的政治焦虑，并通过它所展开的文学论争别开生面地呈现了那个时代的思想脉动。

### 一、“《青年人》论争”与毛泽东的“介入”

一直以来，王蒙的小说《组织部新来的青年人》（简称《青年人》）都因其在特定时期尖锐地触及了“反官僚主义”问题，而被当代文学史定格为“百花文学”的代表性文本。而作为特定时期大“鸣”大“放”的产物，“百花文学”被认为与革命的激进现代性之间有着天然的疏离关系，<sup>a</sup>如《本报内部消息》《在桥梁工地上》等像“侦察兵一样”的“特写”包含了对党组织的嘲讽；而《红豆》《西苑草》等则是对人情、人性的发掘和肯定，都突破了既定的写作“禁区”。然而，在此之中，王蒙的《组织部新来的青年人》<sup>b</sup>却包含着更为复杂的面向，它似乎并不能用简单的右派小说来界定，尽管小说本身及其作者此后承受的是大多数右派所面对的命运。这种怀疑实际上内在地包含在关于《青年人》所展开的论争和阐释中，尤其是作为政治领袖的毛泽东本人

a 参见〔美〕丹尼尔·贝尔《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，生活·新知·读书三联书店1989年版，第75页。在贝尔这里，这种“不断革命的动乱”所指涉的是中国“文化大革命”。在他看来，“最有趣、最富于启发的事情之一”就是，“文化大革命”中的“红卫兵”一边倒卖和交换像章，一边高呼要打倒资本主义复辟，保卫“文化大革命”。其言下之意在于，无产阶级革命失败的命运，已经内在地包含在革命的激进化之中。

b 参见黄平、姚洋、韩毓海《我们的时代——现实中国从哪里来，往哪里去？》，中央编译出版社2006年版，第83页。

a 这种疏离确保了其20世纪80年代文学史脉络中至高无上的地位，政治右派作为“受难英雄”的“复出”，以及相关作品选《重放的鲜花》的高调出版（上海文艺出版社1979年版），强化了这种结构。

b 王蒙最初的小说题目为“组织部来了一个年轻人”，在《人民文学》发表时，编辑部将其改为“组织部新来的青年人”，后来收入1956年《短篇小说选》及其他集子时，作者又将其改为原题并去掉“一”字。直到新时期，在《王蒙小说报告文学选》里，也用的是原题。本文选用《人民文学》发表时的题目。

对这部小说异乎寻常的关注和旗帜鲜明的支持。

其实对于毛泽东同志来说，中国当代小说是极少被谈论的，尤其是短篇小说。然而，《青年人》却是一个例外。根据崔建飞的考察，除了王蒙的《组织部新来的青年人》，“还没有发现毛泽东在重要会议上，一而再、再而三地公开评说其他任何一篇当代短篇小说”。而且他“不是一般地谈”，而是“大加评说”（大多是正面地赞扬）。不仅“谈的次数比较多”（“至少5次”），“谈的时间非常密集”，而且“语气很重，颇动感情”，并“把它与重大政治举措和重大文艺方针结合起来谈”，除此“谈论的场合有的非常重要，甚为郑重”（包括最高国务会议）。<sup>a</sup>恰如崔建飞所关注的，这种“过分的关注”确实值得深入探讨。如果把这种关注本身看作一种“症候”，那么掩藏在“症候”背后的，也许并不仅仅是一种精神分析式的意识形态呈现，而恰恰是一个时代的思想史脉络的切入口。然而，问题也由此而生，一个右派的文本何以得到毛泽东如此大张旗鼓地正面评价的呢？这个问题实际上已经打开了一个思考的空间，在这里，沿着新中国成立以来毛泽东的思想重新解读《青年人》成为一种可能。

自1956年9月《人民文学》发表《组织部新来的青年人》后，关于这篇小说的讨论就遍布全国。<sup>b</sup>论争的焦点在于小说所涉及的“反官僚主义”问题。当时秦兆阳、刘绍棠、丛维熙等一批作家及其他青年学生，对小说的现实意义持肯定态度，他们认为《青年人》“严酷地、认真地忠于生活”，“逼真地、准确地写出了这里所发生的一切”，写出了“灵魂的病症的真相”。然而，关于这部作品，更多的批评声音则来自一批部队文艺工作者。以李希凡和马寒冰影响最大。在《评〈组织部新来的青年人〉》一文中，李希凡认为作者“用党

a 参见崔建飞《毛泽东五谈王蒙〈组织部新来的青年人〉》，载《长城》2006年第2期。

b 从1956年12月起，到次年3月，《文艺学习》杂志先后收到相关稿件1300多篇，编辑部连续四期发表评论文章25篇。恰如该杂志编辑部所指出的，小说“引起了强烈的反应，在某些机关和学校，人们在饭桌上、在寝室里都纷纷交换着各种不同的看法”。（参见《文艺学习》关于《组织部新来的青年人》的讨论专栏的“编者按”，载《文艺学习》1956年第12期）在此期间，《人民日报》《文汇报》《光明日报》《中国青年报》和《延河》等报刊也先后发表讨论文章。

的生活个别现象里的灰色的斑点，夸大地织成了黑暗的幔帐”，“漫不经心地以我们现实中某些落后现象，堆积成影响这些人性格产生的典型环境，而歪曲了社会现实的真实”。<sup>a</sup>马寒冰则在肯定作者“勇于揭发这种不良现象，敢于尖锐地对那些官僚主义者进行批评”的同时，尖锐指出，“在中共中央所在地的北京市果然有这样的区委会，中央和北京市委居然不闻不问，听其存在，这是不能相信的，也是难于理解的”。除此，还有人认为这是“一篇严重歪曲现实的小说”，“是对我们党委机关、党的领导干部的一种嘲笑、讽刺与歪曲”。<sup>b</sup>

这些批评出人意料地引起了毛泽东同志的注意，并且他旗帜鲜明地站在了王蒙一边。他说，王蒙“写了一篇小说批评共产党工作中的缺点，部队几位同志就‘围剿’，说北京没有官僚主义。北京怎么就没有官僚主义”<sup>c</sup>。毛泽东表示不赞成批评王蒙的人的观点。1957年2月，在颐年堂的一次座谈会上，毛泽东还谈道：“王蒙写了一篇小说，赞成他的很起劲，反驳他的也很起劲，但是反驳的态度不怎么适当。王蒙的《组织部新来的青年人》正在讨论，问题在于批评态度。小说揭发官僚主义，很好，揭发得不深刻，但很好，刘宾雁的小说并没有批评整个的官僚主义。王蒙的小说有片面性，正面的积极的力量写得不够，要批评。应该有批评，也应该有保护。”尽管他也承认，“王蒙的小

a 李希凡：《评〈组织部新来的青年人〉》，载《文汇报》1957年2月9日。

b 参见马寒冰《准确地表现我们时代的人物》，载《文艺学习》1957年第2期；增辉：《一篇严重歪曲现实的小说》，载《文艺学习》1956年第12期。

c 这里毛泽东主要是针对部队批评家马寒冰等人的批评文章。据悉，马寒冰等人曾写过一篇文章《是香花还是毒草？》，主要观点是把《组织部新来的青年人》当作毒草批判。文章拟发表在《人民日报》上，清样打出来，毛泽东看过后很不满意。这篇文章因此没有发表，但给毛泽东留下了深刻印象。而在此之前，马寒冰曾与另外三位部队批评家陈其通、陈亚丁、鲁勒联合发表了一篇《我们对目前文艺工作的几点意见》，批评了文艺界种种他们认为不好的思想倾向，被认为与毛泽东倡导的“双百方针”唱了反调。对此，毛泽东已经在有关会议上做了批评，但由于不少传达者的曲解，批评没有奏效。而此次的《评〈组织部新来的青年人〉》，又是对《青年人》的公开发难，毛泽东称之为“大军围剿”，其反感更加强烈。

说有资产阶级思想，他的经验也还不够”，但他仍将他视为“新生力量”予以保护，“王蒙很有希望，新生力量，有文才的人难得”。<sup>a</sup>3月8日，毛泽东和文艺界谈话时又说：“我看文艺批评方面‘围剿’王蒙，所以我要开这宣传会议。从批评王蒙这件事情看来，写文章的人也不去调查研究王蒙这个人多长多大，他就住在北京，要写批评文章，也不跟他商量一下，你批评他，还是为着帮助他么？”3月12日，毛泽东在中央宣传工作会议上对王蒙的小说给予肯定。他说：“最近就在北京发生了一个‘世界大战’。有个人叫王蒙，大家想‘剿灭’他。总而言之，剿不得，违犯了军法，军法从事。我也是过甚其词，就是有那么几个人，写了那么几篇文章。现在我们替王蒙解围，要把这个人救出来，此人虽有缺点，但是他讲正了一个问题，就是批评官僚主义。”<sup>b</sup>由以上几次讲话内容大致可以看出，针对李希凡的文章，毛泽东提出了“谁说北京没有官僚主义”的质问，言下之意在王蒙写作的正确；另外对于王蒙这位年轻作家，毛泽东强调要“保护”；除此，毛泽东还对《人民文学》编辑部修改小说原稿一事大动肝火，斥其“缺德”，更是说明了毛泽东对王蒙原意的珍视。总的来看，除了正面人物没有写好，对于整个小说，毛泽东摆出的姿态是旗帜鲜明的“力挺”。

那么，毛泽东为什么对王蒙的《组织部新来的青年人》情有独钟呢？众所周知，对于毛泽东同志来说，一切文学都是与政治相连的，他对王蒙及其小说的关注，当然不是注目于小说本身的审美元素，而是看出了它与整个政治背景的联系。正缘于此，相当多的研究者都注意到了小说所涉及的“反官僚主义”问题。如崔建飞所言，“王蒙小说在揭露阴暗面上，痛切，而不走极端，怨而不怒，哀而不伤，正提供给毛泽东一个借题发挥的文本。我们很难找出那个时代比《组织部新来的青年人》更合适的文本了”。尽管在现在看来，按照“反官僚主义”的解读方式来切入文本及其背后的思想现实，已经不再具

a 在此，毛泽东同志嘲讽了李希凡，以表达对王蒙“新生力量”的维护，“李希凡现在在高级机关，当了政协委员，吃党饭，听党的命令，当了婆婆，写的文章就不生动了，使人读不下去，文章的头半截使人读不懂”。参见谢泳《重说〈组织部新来的青年人〉》，载《南方文坛》2002年第6期。

b 参见谢泳《重说〈组织部新来的青年人〉》，载《南方文坛》2002年第6期。

有足够的合法性。但是回到当时的历史场景，“反官僚主义”确实是这部小说触动当时人们敏感的政治神经的原因所在。这也正是毛泽东同志所关注的，小说“讲正了的问题”。从当时的批评话语来看，“赞同者和反对者在认定小说主题是反官僚主义这一点上，却是基本一致的”。说明当时领导干部的官僚主义问题，在人们的心中已经普遍引起了警觉。“一篇小说敏感地抓住了一个时代人们的心灵信息，通过精彩的描述，引起了人们强烈的共鸣。”<sup>a</sup>而从整个“毛泽东主义”，即建设中国特色的马克思主义的角度来看，“反官僚主义”又是与毛泽东新中国成立初期的一系列政治活动紧密相连的，这包括社会主义改造、“三反五反”、双百方针、整风、“反右”及“大跃进”等。“反官僚主义”的行动与焦虑，实际上构成了“毛泽东主义”的理论与实践的重要环节。在一种“毛泽东主义”式的“继续革命”的思想脉络中，在反对“官僚主义”和“教条主义”，推进无产阶级革命的“纯洁化”的理论观照中，毛泽东与王蒙这位“少年布尔什维克”实际上在小说中达到了思想契合。或者说，毛泽东从《青年人》这部小说中读到了自己关注的问题，而这也是他对王蒙小说“过分关注”的原因所在。

## 二、“反官僚主义”：王蒙“讲正了的问题”

在《青年人》这篇小说中，颇令人玩味的是作者曾多次提到了“社会主义高潮”一语。区区短篇，却提到五次之多，具体而言有：林震的独白，“一年以后，他便经常焦灼地鞭策自己。是因为社会主义高潮的推动，全国青年社会主义积极分子会议的召开，还是因为年龄的增长”。小个子厂长王清泉的训斥，“在社会主义高潮当中我们的生产迟迟不能提高，这是耻辱！”另外就是赵慧文和林震的谈话，“两个月以前，北京市进入社会主义高潮……大街上一天一变……宣传部、财经部的同志滔滔不绝地讲着社会主义高潮中的各种气象；可我们的组织部呢？工作改进很少！”以及林震的感受，“社会主义高潮中，每一声鞭炮都刺痛着我……”如此频繁的出现，绝不是无关紧要的闲来之笔。结合社会语境来看，我情愿将它视作青年共产主义者革命的焦虑及其症候

a 参见崔建飞《毛泽东五谈王蒙〈组织部新来的青年人〉》，载《长城》2006年第2期。



（当然，其中也不乏王清泉之流对社会流行语的套用）。这无疑与小说开头中有关林震的“空白论”形成对照，“他的生命史上好像还是白纸，没有功勋，没有创造，没有冒险，也没有爱情……”一个一无所成的年轻人，对革命生活充满了期待，又恰逢当时“社会主义高潮”的来临，渴望有所作为。结合作者写作的历史背景，当时“三大改造”的完成，社会主义制度的建立，新的人民的事业蒸蒸日上，让人们对生活看到了希望，纷纷投身壮丽的革命事业。然而，现实生活中的种种矛盾，新的官僚阶级的形成，现实与理想的偏差，又让人们感到困惑。正如小说中所说的，“我们创造了新生活，结果，生活反倒不能激动我们”。这种“官僚主义”之“痛”，在“社会主义高潮”来临之时显得更为痛切。实际上，这也体现了王蒙写这篇小说的动机。在社会主义建设的“高潮”之中，党内教条主义、官僚主义盛行，严重阻碍了党的事业的发展，团中央号召全国青年向苏联小说《拖拉机站站长和总农艺师》中的主人公娜斯嘉学习，勇于同不良现象做斗争。王蒙小说提出的问题在于，“按娜斯嘉的方式生活，真难啊！”“娜斯嘉”式人物在现实生活中并不能轻易取得胜利，而需要更多的斗争智慧和策略。恰如他在《林震及其他》中所说的，“不论在生活里和作品里，支持娜斯嘉是极少危险的……林震却相当使人伤脑筋，这不仅因为林震不是那么有力，也因为林震不是那么正确”。而用“娜斯嘉”来“向青年指点前进的方向”实际“并不全面”，因此，“林震这一形象还有被误认作‘模范’、‘榜样’的危险”<sup>a</sup>。这里恰恰体现出王蒙对“反官僚主义”的复杂思考。

小说中，实际上讲到了三种“官僚主义者”，第一种是王清泉一类，这位麻袋厂的“小个子厂长”此前是“国民党军队副团长，染上军官习气，改不过来”。在某种程度上，他可以被视为隐藏在革命队伍中的阶级敌人，这也是在毛泽东的理论中需要消灭的对象。这样，他的“官僚作风”实际上就有着明显的“敌我矛盾”的特征。小说最后，他被魏鹤鸣、刘世吾等人清除出了革命队伍。第二种是韩常新一类，他从革命的年代过来，却迅速地“官僚化”。他一出场，就是“蓝色海军呢制服，干净得抖都抖不下土”，他“比领导干部还

像领导干部”，经常“迅速提高到原则上分析问题和指示别人”，连刘世吾也拿他没有办法，“老韩……这家伙……真高明”。无疑，这是一个真正意义上的“官僚主义者”，也是“继续革命”的对象。第三种是刘世吾一类，这位革命年代的英雄，他并不是一个简单意义上“世故”的官僚主义者，而恰恰是一个“经验丰富”“心地单纯”的“布尔什维克”。正如王蒙所说的，“至于刘世吾在工作上，不少地方是正确的、可敬的，我一点也不憎恶他”<sup>a</sup>。他有着“独到的见解”和“精辟的分析”，他的“冷漠”不是安于现状的“逃避哲学”，而是对整个官僚体制的厌恶以及策略性的自我保护；而“就那么回事”则是对世事洞悉的一种智慧，他的革命情怀则集中表现在那种伺机而动的“条件成熟论”上。因此，严格意义来说，他并不是一个官僚主义者，而是饱含着斗争智慧的“继续革命”的推动者。他与林震之间的冲突恰恰不是革命青年与官僚主义之间的冲突，而是革命的不同策略之间的冲突。因此，王蒙所关注的无疑是一个“继续革命”的问题。

实际上结合整个时代背景来看，王蒙的小说深刻地触及了毛泽东所关注的社会主义政治问题。在中国的社会主义革命成功之后，毛泽东并没有如愿地看到一个理想世界的降临，相反，在革命成功之后的“第二天”，整个社会惊人地回到一种世俗化和官僚化的原初场景。甚至有些像南斯拉夫的“持不同政见者”密洛凡·德热拉斯在他的《新阶级》一书中所描述苏联、东欧共产主义革命后的社会状况，“革命者及其盟友，特别是行使权力的集团，在革命后还依然存在”，“共产主义革命是以取消阶级为号召开始，但最后竟造成一个握有空前权威的新阶级”<sup>b</sup>。或者恰如汪晖先生指出的，由于中国革命并没有像马克思所预见的那样产生一个与历史上一切国家形式不同的国家，即向着国家消亡过渡的国家，却以“一种独特的方式重复了最为合法地垄断暴力的机器这一国家形态”。毛泽东认识到这一点，他的所有的努力实际上就是诉诸“在官僚制国家继续巩固的时代，革命政党诉诸阶级和阶级斗争的理念对自身进行持

a 王蒙：《关于〈组织部新来的青年人〉》，见《王蒙文存》21，人民文学出版社2003年版，第12页。

b 参见〔南斯拉夫〕密洛凡·德热拉斯《新阶级——对共产主义制度的分析》，陈逸译，世界知识出版社1963年版，第19~20页。

a 王蒙：《林震及其他》，见《王蒙文存》21，人民文学出版社2003年版，第2~3页。

续的革新和改造，试图通过激发党内和全社会的政治辩论和政治斗争，避免革命政党在执政条件下的蜕化”。<sup>a</sup>在此，根本的问题在于：在国家继续存在并不断加强的条件下，作为“群众向导”的革命政党如何避免自身的官僚化。这使得社会主义国家在其建立之后，必须不断推进其革命的步伐，去建立一种新的社会关系。因此，在这个意义上，社会主义政权的建立恰恰不是革命的终结，而是革命的开始，这也就是毛泽东同志所说的“万里长征”走完的“第一步”。<sup>b</sup>毛泽东认为，只有在这种继续革命的推动中，才能克服中国作为第三世界国家走社会主义道路的困境，才能走出“后革命”政治世俗化、官僚化的宿命。

早在1949年以前，中共中央由西柏坡进驻北平时，毛泽东就曾提出“进京赶考”，“不当李自成”的说法，这是继续革命理论的一种朴素表达。<sup>c</sup>建国初期，反对党内的官僚主义一直是毛泽东思想的主要方面。这包括1951年的

a 参见汪晖《去政治化的政治、霸权的多重构成与60年代的消逝》，见《去政治化的政治：短20世纪的终结与90年代》，生活·读书·新知三联书店2008年版，第35页。

b 毛泽东同志在《中国共产党第七届中央委员会第二次全体会议上的讲话》中指出：“夺取全国胜利，这只是万里长征走完了第一步。如果这一步也值得骄傲，那是比较渺小的，更值得骄傲的还在后头。在过了几十年之后来看中国人民民主革命的胜利，就会使人们感觉那好像只是一出长剧的一个短小的序幕。剧是必须从序幕开始的，但序幕还不是高潮。中国的革命是伟大的，但革命以后的路程更长，工作更伟大，更艰苦。”参见《毛泽东选集》第4卷，人民出版社1991年版，第1438页。

c 他这样说道：“同志们，我们就要进北平了。我们进北平，可不是李自成进北平，他们进了北平就变了。我们共产党人进北平，是要继续革命，建设社会主义，直到实现共产主义。”在此，“继续革命”的提出，并不仅仅是打破历代农民革命，改朝换代，胜利者继续当官做老爷的历史窠臼，而是将夺取政权看作“万里长征的第一步”，最终目标是建立一个没有人压迫人、人剥削人的共产主义社会。这里显示出共产主义革命与民主主义革命的根本区别。此后，他从一种朴素主义的反对“做官当老爷”，到反对官僚主义者阶级，再到“文革”时期的反对“走资本主义道路的当权派”，走出了一条一脉相承的“继续革命”的轨迹。

“整党”“整风”和“三反”运动，1953年明确提出“反对官僚主义、反对命令主义、反对违法乱纪这件事”，“在一个很长的时期内还将是一个大问题”，必须“向他们展开坚决的斗争”。<sup>a</sup>1956年4月，他在谈到共产党与民主党派关系时，这样说道，“共产党和民主党派都是历史上发生的。凡是历史上发生的事情，都要在历史上消灭。因此共产党总有一天要消灭……共产党，无产阶级专政，那一天不要了，我看实在好。我们的任务就是促使它们消失得早一点”<sup>b</sup>。至此，“不断革命”的步伐甚至开始有些激进化了。1956年11月，苏、匈事件后，毛泽东在一次会议上说：“现在，在所有制方面同民族资本主义和小生产的矛盾也基本解决了，别的矛盾又突出出来了，新的矛盾又发生了。县委以上的干部有几十万，国家的命运就掌握在他们手里。如果不搞好，脱离群众，不是艰苦奋斗，那么，工人、农民、学生就有理由不赞成他们。我们一定要警惕，不要滋长官僚主义作风，不要形成一个脱离人民的贵族阶层。谁犯了官僚主义，不去解决群众的问题，骂群众，讨厌群众，总是不改，群众就有理由把他革掉。我说革掉很好，应当革掉。”<sup>c</sup>他在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》一文中，提出社会主义社会仍然存在矛盾，而且是矛盾推动社会发展。在讲到“关于少数人闹事问题”时，他强调：“但是发生闹事的更重要的因素，还是领导上的官僚主义。”<sup>d</sup>“正是从这个意义上，必须“将革命进行到底”，在此之中，无疑包含着一种因革命成功而使革命者蜕变的焦虑，这种“后革命”的焦虑，使得党内官僚主义成为一个莫大的问题。

由此可见，在新中国成立初期的政治实践中，尽管有着大量的社会主义改造，“肃清反革命”等活动，但反对教条主义和党内官僚主义，一直是国家

a 毛泽东：《反对官僚主义、命令主义和违法乱纪》，见《毛泽东选集》第5卷，人民出版社1977年版，第72~73页。

b 毛泽东：《论十大关系》，见《毛泽东选集》第5卷，人民出版社1977年版，第279页。

c 毛泽东：《在中国共产党第八届中央委员会第二次全体会议上的讲话》，见《毛泽东选集》第5卷，人民出版社1977年版，第325~326页。

d 毛泽东：《关于正确处理人民内部矛盾的问题》，见《毛泽东选集》第5卷，人民出版社1977年版，第395~396页。

政治生活中的重点。尽管如韦伯所言的，在劳动分工发展到一定阶段的历史时期，任何一种政治形态都不可能彻底摆脱官僚主义。但毛泽东始终对“政党国家化”的后果，即一方面导致中心化的权力集中于政党，另一方面则使得政党与大众的距离日益扩大，保持着一贯的警惕。他始终对一种“国家体制的自我否定性”抱有念想，这一点与此后“文革”时期“大鸣、大放、大字报”的广泛政治辩论和民主参与的政治形式有着密切关联。<sup>a</sup>总而言之，就毛泽东同志而言，他对党内官僚主义的批判，这种“革命内部的革命”，恰是与其他社会生活紧密相连的。而正是在这个历史脉络中，毛泽东提出了“双百方针”，“企图借知识分子的批评冲击党内官僚主义”。<sup>b</sup>并由此而对《青年人》发生了异乎寻常的关注。也许在毛泽东那里，王蒙的《青年人》恰恰是一个“继续革命”的文本。

当然，王蒙通过小说本身对“反官僚主义”“继续革命”的思考也有着自身的复杂性。在王蒙的小说中，一种“成年人”与“年轻人”的“协作”与“对话”体现得非常明显，以此作为革命策略的有效思考。小说中，单独行动的林震一到麻袋厂便碰了钉子，而秉承“条件成熟论”的刘世吾，在没有得到林震、魏鹤鸣等人勇于冲击的条件下，也是拿王清泉没有办法。而惩治王清泉的成功，恰恰是“成年人”的智慧和“年轻人”的冲劲“协作”的结果。正如小说结尾所定格的，“他的敲叩领导同志的房门，也标志着孤军作战阶段的结束”。在此，王蒙所表现的是一种审慎而智慧的“继续革命”的方式。当然，在一种继续革命的理论视野之中，刘世吾式的智慧是容易被人误解的，而林震式的冲动也有着巨大的风险。如果把林震与此后“继续革命”激进化的历史相连，我们可以很自然地将他视为红卫兵的先驱式人物。尤其是当我们看到魏鹤鸣的革命行为中包含着个人报复心理时，我们更加确信这一潜在的危险。因此，如果没有刘世吾的智慧和沉稳，林震极有可能成长为饱含着红色恐怖的“红卫兵”；相反，没有林震的勇敢冲击，“刘世吾”也许会在永远等待他的

时机中，慢慢走向另一个“韩常新”，正如他所说的，“人要在斗争中使自己变正确，而不能等到正确了才去斗争”。既认同于林震式的理想主义，又对刘世吾的清醒表示赞同，只有在一种理想主义和现实主义的“协作”中，才能尽力去消除那些“散布在咱们工作成绩里边”的“缺点”，以及“散布在美好的空气中，你嗅得出，但抓不住”的“灰尘”。这也许正是王蒙的思索给予我们的启示。

### 三、《青年人》的“改写”与“反右”背景中的批评生态

如果在毛泽东那里，《青年人》因其“继续革命”的姿态而受到首肯和赞扬，那么，另一个棘手的问题出现了：为什么一个“革命的文本”又遭受了“反革命”的厄运，而作者也被打成了“右派”？甚至直到今天，王蒙本人也无法清晰地面对这样的提问：“毛泽东保护了你，后来为什么还把你打成了右派呢？”这确实是一个颇为诡异的问题。从“双百方针”到紧接着的“反右扩大化”来看，研究者很容易将其理解为一次“引蛇出洞”的文艺“阳谋”。在这个意义上，毛泽东同志对王蒙的保护，就很容易被理解为仅仅是为“双百方针”的提倡，“大鸣大放”气氛的营造制造条件，并以此对教条主义批评借题反驳。言下之意在于，毛泽东的保护实际上是蓄谋已久的姿态，其目的在于此后的反右。但是，这样的理解终究不能回答毛泽东为什么单单选择王蒙，以及与毛泽东新中国成立后一系列政策的思想性关联。<sup>a</sup>要清晰地探究这一问题，不仅要考察围绕《青年人》展开的批评论争，还要结合新中国成立初期的政治

a 在此，历史的当事人给出的回答不容忽视。据舒芜先生回忆，当年陈其通、马寒冰等四人写了《我们对目前文艺工作者的几点意见》。这篇文章之所以受到了毛泽东的批评，只是因为他们提前几个月就想反右，而当时毛泽东还不认同这个看法。对毛泽东来说，党自身的问题要比来自右的攻击大得多。从后来毛泽东在中央工作会议上的讲话，包括关于王蒙的话中可看出，毛泽东当时并没有“引蛇出洞”的想法。如舒芜先生所说：“我为什么有这样一个的判断呢？就是因为我亲自听了他的讲话。一个人假也不能假到那个程度吧，何况是毛泽东。这种感觉只有到了现场才会有。”（舒芜：《舒芜口述自传》，中国社会科学出版社2002年版，第264页）

a 对此汪晖先生的文章《去政治化的政治、霸权的多重构成与60年代的消逝》有着详尽的论述。文章原载《开放时代》2007年第2期，后收入论文集《去政治化的政治：短20世纪的终结与90年代》，生活·读书·新知三联书店，2008年版。

b 肖冬连：《1956年“百花运动”中的文艺界》，载《党史博览》2005年第12期。



语境来分析《青年人》与其他“百花小说”的内在差异。

其实，对于毛泽东来说，《青年人》的“反官僚主义”的立场固然值得肯定，但它也并不是一个无懈可击的文本。根据材料记载，毛泽东对王蒙小说的不满之处，在于文中表现出来的“小资产阶级情调”，如一起欣赏油画，一起吃荸荠、听音乐等片段。“这篇小说也有缺点，正面力量没有写好。林震写得无力，还有点小资产阶级情调，如林震和女朋友吃荸荠那一节”。尽管这样的缺陷在毛泽东那里并不是什么致命的硬伤，也不影响王蒙在他那里的整体印象，“此人虽有缺点，但是他讲正了一个问题，就是批评官僚主义”。但这种“小资产阶级情调”实际上已经深刻触及了当时社会的另一大焦虑之源，即“知识分子的贵族化”问题。正是在这个意义上，小说对于当时的批评在某种程度上有着一定的心理暗示，这也某种程度上决定了小说日后的命运。

根据韩毓海先生的考察，在新中国成立初期的毛泽东那里，无产阶级的文化领导权一直是一个莫大的问题。即在思索如何巩固这个工农政权的问题时，毛泽东提出的解决方案在于夺取“话语霸权”。<sup>a</sup>另有论者指出，“作为工农政权的建设者，毛泽东十分重视工农阶级在意识形态领域的主导地位。作为知识分子出身的毛泽东，并不因为自己是读书人而看轻工农，相反，他因为自己知识分子的身份和由此所掌握的权力、所接触的资源，从而更深刻地同情那些在历史上长期被压抑的集团——那些无法发出自己声音的弱势群体：工人、农民和其他无产者。他们是历史上默默无声的一个庞大的群体，却又蕴藏着惊人的能量。毛泽东是发掘这能量的第一人，从而也建立了中国历史上前所未有的一个政权——这群无声无息也就因此而‘无智无识’的无产者为主体的政权”<sup>b</sup>。在这种前提下，破除“小资产阶级倾向”，知识分子“改造”，与克服党内官僚主义一道构成了新中国成立初期政治生活的重要方面。在这个意义上，1956年“双百方针”的实施实际上有着“批左”与“反右”的双重含义。一方面借鉴“苏共二十大”的教训，利用党外的批评力量来“敲打”党内官

僚主义、克服教条主义；正如李洁非所指出的，“过去的一年中（1956—1957年），他的思路明显在一个方向上，他有意探索一条新的道路”。或者说，“毛泽东对‘苏共二十大’的反应，思路在于‘改革’”。这是一种“主动克服弊端，及时调整治国方略的改革气象”。<sup>a</sup>这样就必须动员党外力量和广大知识分子的善意的批评，大鸣大放的方式推行“双百方针”便是题中之意。另一方面也在于吸取匈牙利事件的经验，对知识分子进行一次思想的改造。正如毛泽东所说的，“我们准备用这个放的方针来团结几百万知识分子，改变他们现在的面貌”。因此，毛泽东的办法就是通过“放毒草”，使知识分子的各种意见充分表达出来，通过大家的互相辩论、彼此争鸣，让错误的看法和正确的看法公开较量，从而使马克思主义的真理更加深入人心，使知识分子在思想认识上更加认同马克思主义。“马克思主义者要靠自己的理论的力量，靠自己研究的成果，来说服非马克思主义者，证明马克思主义的真理性，丰富马克思主义的内容。”因此，“双百方针”的开展，正是为了让知识分子发表意见而提供的争辩、讨论的平台。

在这个意义上，我们重新回到《青年人》这部小说。王蒙将现实中的“官僚主义”现象搬入小说之中，并在国家刊物上发表，确实直接指向了党内“官僚主义”的痛处，这是毛泽东所看中的地方。然而，小说本身也确实有着张扬“小资产阶级倾向”的风险。这不禁让人想起了《青年人》之外的其他“百花小说”，如《在桥梁工地上》《本报内部消息》等。正如研究者所分析的，“这些小说之所以被批判，并不在于它们暴露了黑暗面，‘以下犯上’地批判了官僚主义作风，而是在于它们批判时将工农干部放置在一个非常具有负面意义的位置上……而与此相对，知识分子往往扮演了正面的新生力量，利用知识和技术，依靠上级领导的帮助与老干部做斗争”<sup>b</sup>。知识分子的“巨大作用”无疑对毛泽东所主张的无产阶级文化领导权构成了极大的冒犯，于是“反右”之中的批判就变得不可避免了。在这个意义上我们看待《人民文学》编辑

a 参见韩毓海《“漫长的革命”——毛泽东与文化领导权问题》（上、下），载《文艺理论与批评》2008年第1、2期。

b 陈湘静：《关于十七年文艺领导权问题的再思考》，载《文艺理论与批评》2008年第5期。

a 参见李洁非《迷案辨踪——〈组织部新来的青年人〉前前后后》，载《长城》2009年第2期。

b 陈湘静：《关于十七年文艺领导权问题的再思考》，载《文艺理论与批评》2008年第5期。

秦兆阳对王蒙小说原作的修改，便会发现一些微妙的差异。

王蒙的《组织部新来的青年人》初稿和秦兆阳修改过后发表在《人民文学》上的文章实际上是两种面貌。<sup>a</sup>关于秦兆阳的修改，有人认为他“过滤”掉了“表述不清的内容”和“担心会引起争议的语段”。<sup>b</sup>但大多数人认为这使得小说“在政治上离毛泽东的立场不是更近而是更远，在艺术上也有使作品反而失色的地方”。<sup>c</sup>总之，是“不健康情绪更加明确了”，斗争的锋芒更盛。根据郭铁成先生的考察，“很清楚，这样的改动，使公开发表的《青年人》在思想、意蕴，甚至人物性格上都较之原稿《年轻人》发生了不小的变化。特别是区委书记的形象，原稿面貌比较模糊，而在《青年人》中则明显比较粗暴、武断，令人反感”。<sup>d</sup>而海外学者对此也有极为敏感的认识，“秦兆阳也修订了这个故事，突出了它的反官僚主义的倾向性，缩小了它原来的观点，即领导上能够克服官僚主义的说法”。<sup>e</sup>实际上，正是这种“自我克服”的能力的“缩小”直接决定了作品的两种倾向。尤其是那个最为重要的结尾部分，秦兆阳将林震“修改”成了一个一往无前的“斗争者”，而非共同寻找解决方案的“合作者”，这几乎直接颠覆了王蒙小说的原意。总的来看，秦兆阳不仅删去了林震决心依靠组织的领导与官僚主义做斗争的心理片段，削弱了林震作为年轻共产党员的积极主动性，还添加了大段描写林震和赵慧文爱情关系的内容，有意加强对林赵暧昧关系的渲染，使得小说的“小资产阶级趣味”更加浓重。这样一来，修改后的小说中知识分子色彩大大加强，而这正是令毛

a 参见《〈人民文学〉编辑部对〈组织部新来的青年人〉原稿的修改情况》，载《人民日报》1957年5月9日，第7版。据悉，《人民文学》编辑部对小说的原稿“牵涉到作品的思想内容、人物形象、人物之间的关系等比较重要的修改”之处计29条。

b 参见王本朝《中国当代文学制度研究》，新星出版社2007年版，第130页。

c 参见崔建飞《毛泽东五谈王蒙〈组织部新来的青年人〉》，载《长城》2006年第2期。

d 郭铁成：《应尊重文学史的基本史实——关于〈组织部新来的青年人〉与〈组织部来了个年轻人〉》，载《文艺争鸣》2005年第4期。

e 〔美〕R.麦克法夸尔、费正清编：《剑桥中华人民共和国史上册：革命的中国的兴起1949—1965年》，谢亮生等译，中国社会科学出版社1998年版，第260页。

泽东同志不甚满意的。正缘于此，当他得知小说其实是经过《人民文学》所“修饰”的，不禁“大为震怒”，严厉指责秦兆阳“缺德”，“损阴功”。<sup>a</sup>也许在毛泽东看来，王蒙的原意不仅在于“反官僚主义”的主题，更在于一位年轻的共产党员对知识分子习气的自我克服。在《年轻人》的结尾中，王蒙已然明白，“单凭个人的勇气做不成任何事情”，“要尽一切力量去争取领导的指引”。最终，作为“年轻人”的林震与“中年人”区委书记及刘世吾达成了“和解”，这种“和解”并不是一种革命力量的妥协，相反，是一种更加审慎和理智的革命姿态，是对一种“娜斯嘉”式的“小资产阶级的狂热”的拒绝。于是，在王蒙的文本策略中，“官僚主义”和“知识分子习气”这两种焦虑的排遣实际上达到了统一。在这个意义上，所有的问题其实都指向了经秦兆阳而成的《青年人》这一广为人知的文本呈现形态。尽管此后，《人民文学》编辑部及秦兆阳的行为受到了相关的批判，但这并没有保证“受冤”的王蒙和《青年人》幸免于难，甚至是在毛泽东同志的竭力保护下，它也颇为意外地承受了相当的批判。

根据李洁非的考察，甚至在毛泽东本人旗帜鲜明地站在王蒙一边，支持小说的“反官僚主义”立场之时，仍然有大量的主流批评家依据既有批评的惯性和保险法则，下意识地对小说予以批判。<sup>b</sup>这一方面体现了批评界对小说本身的呈现形态，即经过秦兆阳“改写”后的文本的“小资情调”的敏锐把握；这在某种程度上也体现了批评界对《野百合花》前车之鉴的警示（对“反官僚主义”主题的忌憚），而不得不在新中国成立以来三大批判之后延续噤若寒蝉的保守态度。正如王蒙自己所说的，“现在，写歌颂新事物的作品的作者顶多犯教条主义，而写人民内部矛盾的作品的作者写得不好，就会被人看成是诬蔑党，发牢骚”。<sup>c</sup>因此，当王蒙的小说发表，批评界对其猛烈批判之时，“虽

a 参见崔建飞《毛泽东五谈王蒙〈组织部新来的青年人〉》，载《长城》2006年第2期。

b 如林默涵、郭小川等在《一篇引起争论的小说》《香花与毒草》中依然不改既有的批评姿态。他们靠直觉认为，对待小说本身，或者对于“反官僚主义”的主题，采取不即不离的姿态比较妥当。

c 王蒙：《给〈北京日报〉编辑的复信》，见《王蒙文存》21，人民文学出版社2003年版，第9页。

然毛泽东制止了批判，但《组织部新来的青年人》却只是暂时在报端上‘化险为夷’。而在人们内心，它从未‘翻身’”<sup>a</sup>。一方面，“反官僚主义”的“继续革命”的姿态，很难说与“反党”的自由主义之间存在着鲜明鸿沟；另一方面，小说的“小资产阶级习气”又被秦兆阳“惊人放大”，加之被“触及痛处”的马寒冰等部队文艺工作者的猛烈攻击，以及依据保险法则的郭小川等作协党组人士的保守批判，都使得王蒙及其小说处于极为尴尬的境地，再加之年轻的作者涉世未深。于是，“顽固”的批评姿态，连同整个“反右”扩大化的背景，给了王蒙及其小说不甚公正的命运。

最后再回到那位经济学家的精辟分析，新中国成立初期的毛泽东“最怕的就是党的官僚化和知识分子的贵族化”<sup>b</sup>。这是革命之后的中国的最大的焦虑。这种双重的焦虑不仅困扰着毛泽东，也在22岁的王蒙那里得到了共鸣。然而，对这种后革命的焦虑的排遣之路，却注定只是一条徒劳的“抗争宿命之路”。王蒙的小说（原为《组织部来了个年轻人》）原本恰是对这双重焦虑的排遣，然而历史的机缘巧合却并没有将其意义完整显现。也许对于一位“少年布尔什维克”来说，被划为“右派”实在不算一件光彩的事情，以至于面对多年以后的提问，“毛泽东保护了你，后来为什么还把你打成了右派呢？”王蒙无言以答，“定我为‘右派’的过程和内情到现在也不知其详，我也不想知其详”。尽管在现在看来，王蒙被划为“右派”的过程有些匪夷所思的诡异之处，但也不能说它与小说本身的发表形态以及批评倾向绝无关联。<sup>c</sup>经过20

年不平凡的人生沧桑，新时期以后，步入中年的王蒙以“反思”的面貌复出文坛，他对历史有了更为复杂的体认。在《悠悠寸草心》《布礼》《蝴蝶》等小说中，王蒙并没有如其他“57族”一样，在对个人遭际的怨恨中抒发历史的控诉。尽管他并不拒绝扮演“受难英雄”的角色，但他在对历史的反思中，更为内在地隐藏着对革命本身的思考。在此，他既对张思远、钟亦成动乱之中坚定的革命理想予以了礼赞，又对唐久远等复出的权势者与人民之间的隔膜耿耿于怀。然而此后，在一种“告别革命”的历史氛围之中，这位“过于聪明的中国作家”又终究告别了《青春万岁》时的理想和激情，开始在一种“躲避崇高”的世故与老成中拥抱新世纪的曙光。这种剧烈的变故让人顿生一种恍如隔世的错觉，恍惚之间，也加重了我们今天重新缅怀《组织部新来的青年人》这篇小说时对历史的感慨。

a 李洁非：《迷案辨踪——〈组织部新来的青年人〉前前后后》，载《长城》2009年第2期。

b 参见黄平、姚洋、韩毓海《我们的时代——现实中国从哪里来，往哪里去？》，中央编译出版社2006年版，第83页。

c 参见王蒙《我看毛泽东》，见《王蒙说》，中央编译出版社1998年版，第405页。根据贺兴安的考察，团市委宣传副部长王晋在访谈中明确谈到，“我们不是因小说划王蒙‘右派’”，并认定王蒙是因为“反右”“扩大”而被“补划”为“右派”的。当时王蒙所在的团市委宣传部长有人“善于分析问题，道貌岸然”，“他设下陷阱，让你一步一步挖”，“启发王蒙交代问题”。当时“单纯、天真、幼稚”的王蒙“自己出卖了自己”，“他向党交心，交出很多错误思想，对党不满”。参见贺兴安《王蒙评传》，作家出版社2004年版，第40~41页。



## “激情”与“理性”的争斗

——20世纪50—70年代工业题材文学及其文化政治

在20世纪50~70年代的社会主义工业题材文学中，一个有趣的现象便是两组性格迥异而又相互冲突的“人群”相对呈现。其中一方是秉持群众路线走“又红又专”的技术革新之路的党委书记和满腔热情的工人积极分子，而与他们相对的则是迷信科学、仰仗技术理性，而又“自私冷漠”的技术知识分子、工程师等等。而围绕工厂车间这一政治性的生产场所，他们之间“激情”与“理性”的争斗往往蕴含着复杂的政治内涵，借助这种别开生面的“两条路线斗争”的形式，社会主义现代性的复杂秘密也被惊心动魄地揭示出来。

艾芜的小说《百炼成钢》，全篇故事围绕厂长赵立明与党委书记梁景春之间的争斗展开。争斗的双方，一位是强调生产、迷信科学的“技术至上主义者”，一位则是强调政治学习，主张走群众路线的“政治官僚”。在此，技术理性与群众热情形成了尖锐冲突。同样，在草明的《乘风破浪》中，厂长宋紫峰与党委书记唐绍周的冲突几乎贯穿了全篇。与赵立明相似，宋紫峰亦被塑造为一个“不关心政治”、“只热衷于生产技术”的“傲慢人物”，他的一切行动都以“精密的计算”为标准，坚持“不按着人们的意志来转移”的“科学”，以“厂长命令簿”来否定工人的创造性、积极性和主观能动作用。如其所言的，“这是办企业，科学技术问题明摆在那儿，大家都看得见，用不着政治说服，也用不着婆婆妈妈”。就这样，宋紫峰指责唐绍周是“企业中的手工业作风和农村作风”，而唐绍周将宋紫峰视为“厂矿领导干部的右倾保守思想”。除此之外，胡万春《钢铁世家》中刘贵山与马振民的对峙，也展示了“大跃进”中“依靠群众，和群众商量”的“激情政治”的路线，与“设备条件不够，不能搞快速炼钢”的科学主义路线之间的矛盾。尽管剧本最后所指向

的是“苦干加巧干，献计献办法”的折中主义办法，但“条件不够是事实，可是条件是人创造的”的断言，还是让人清晰地看到社会主义热情所包含的“冲天干劲”。此后，程树臻的《钢铁巨人》也意在表明“三无一缺”，“异想天开”的“科学拜物教”，与“自力更生、奋发图强”的群众豪情的主要矛盾。而刘彦林的《东风浩荡》，周良思的《飞雪迎春》，李良杰、俞云泉的《较量》，以及冉淮舟的《建设者》，都将争斗归结为惊心动魄的“两条路线斗争”，旗帜鲜明地“歌颂了工人、农民、革命干部战天斗地的英雄气概、大公无私的高尚品质和科学的求实精神；同时，对右倾保守、不相信群众的资产阶级世界观进行了有力批判；并揭露了阶级敌人的反动本质”<sup>a</sup>。

在此值得一提的是，作为厂长与党委书记争斗的衍生物，工人积极分子与技术员的冲突，在这些小说中也得到了鲜明的呈现，比如《铁水奔流》中的苑清与李玉深。然而大多数小说都形成了激情与理性的两大阵营，即以厂长与技术员为一方，党委书记与工人积极分子为另一方。比如《沸腾的群山》中的张学正、焦昆，与邵仁展、严浩，《钢铁巨人》中的王永刚、杨坚，与李守才、梁君。当然，斗争的结局往往以迷信科学、给群众“泼冷水”的厂长被改造，技术人员改变世界观，敌特分子被揪出，技术革新实现，生产计划完成，即党委书记与工人积极分子的大获全胜而告终。现实总体上呼唤的“又红又专”的技术新人，即工业战线上的“梁生宝”式的人物，也在小说中层出不穷地出现。这种结局的设置既是当时意识形态所规定的选择，也体现了社会主义时代对现实矛盾的“想象性解决”。

### 一、“工业主义”“激情政治”与“社会主义现代化”

马丁·布伯（Martin Buber）认为，社会主义制度的实现“并不依赖于技术状态如何”，而是依赖于“人民及其精神”。他的这种乌托邦社会主义公式虽然是非马克思主义的，但却与毛泽东主义不谋而合。<sup>b</sup>确实，在毛泽东那

a 冉淮舟：《建设者》，天津人民出版社1974年版，扉页。

b 〔美〕莫里斯·迈斯纳：《马克思主义、毛泽东主义与乌托邦主义》，张宁、陈铭康译，中国人民大学出版社2005年版，第50页。

里，如何在资本主义科学理性之外，被“理性”之光判定为“不可能”的条件中创造“可能”。毛泽东寻找的便是人民的“冲天干劲”，即用火热的“激情”来疗救冷漠的“理性”。作为一个落后的第三世界国家，民族独立与阶级解放固然奠定了无产阶级的无限豪情，一种势不可挡的“激情政治”也喷薄而出，但现实工业化的资本主义现代性框架又牢牢地限定了社会主义的发展条件，换言之，在“科学理性”的框架内，社会主义中国的“匮乏”局面严重阻碍了它的现代化梦想与民族富强的远景期待。于是，只能“有条件要上，没有条件创造条件也要上”，用“激情政治”来克服“科学理性”的“宿命”。

如果说科学的运用属于生产力的发展问题，那么，如何调动群众的“激情”，联系群众、发动群众，则是一个生产关系的调整问题。对此，韩毓海先生曾这样分析，“毛泽东认为现代历史不是简单的生产力发展的历史，而是人类本质逐步复归的历史。是把生产力的发展与建立合理的人与人之间关系的斗争统一起来的历史。现代革命，不是资产阶级所说的片面的生产工具的改进，经济的革命，而是把人从片面的劳动中，从不合理的政治统治中解放出来的政治革命和文化革命”。因此，当1958年因中苏决裂，中国丧失了进行工业化的资金、技术条件之时，毛泽东也得以借此破除“苏联模式”，并独树一帜地认为，中国发展生产力，只能依靠劳动人民的主人翁意识和觉悟——社会主义之所以解放了生产力，归根结底是因为社会主义解放了“人”。——也就是把人解放为“忘我的劳动者”。他说：“只要有利，向魔鬼借钱也要。我们不走这条路，魔鬼不给我们贷款，贷款给我们，也不要。我们要靠陈家庄陈以梅，大寨陈永贵。”“我们站在工人阶级、贫下中农一边。”<sup>a</sup>因此，在韩毓海看来，“社会主义革命就是把解放人的政治革命与解放生产力的经济革命统一起来的过程”<sup>b</sup>。

这种现代性的路径，在某种程度上体现了中国这个第三世界国家，遭遇资本主义现代性与社会主义理想双重压力下的无奈选择。一方面要“超英赶

美”，实现“社会主义现代化”，既不能因为工业主义的资本主义性质而放弃工业化，又要保证其社会主义性质。这使得社会主义必须重复资本主义的发展路径，实现现代化；可另一方面又要避免资本主义与社会主义理想之间的冲突。这种尴尬的处境突出地表现在以社会主义热情对待资本主义科技理性的态度之上。这不由得使人想起《乘风破浪》中老工友刘进春对宋紫峰的批驳：“科学？兴许我不明白，可我知道热情就是宝。你能说日本人不科学？可是我们现在就比伪满时多出钢。这不是因为工人有热情，大家要社会主义是什么？我说，热情加科学就能增加25万吨钢。厂长，你说不凭热情凭什什么呀？”“他用瞧不起的眼光看看那把精致的计算尺，生气地说‘这把尺又不是万能尺，有好多东西它算不出来——工友们心里痛快不痛快它就算不出来’。”这无疑体现出社会主义工业文学对“科学主义”不屑和对人的主观能动性的强调。

小说中还有一段唐绍周分析宋紫峰的心理活动，表现出社会主义对待现代科技理性的批判态度：

老宋心目中认为企业里的经营管理和技术管理，应有一套神圣不可侵犯的成规。这套成规除了他谁也不能动；不，连他自己也不敢动。唐绍周刚来时，也曾经给这套成规吓住了。但是日子长了，他发觉群众常要冲破成规；事实上，不冲破它，增产也是很困难的。这几个月他曾下工夫研究过一些规程和制度，发觉这套成规——特别是技术规程的各个环节中间紧密相连，要冲破它也是很困难的。他恼恨自己不懂技术，不能帮助工人们进行革新，不能说服以内行自居的宋紫峰，所以很长一个时期他都很苦闷……“为什么由人们定出来的规程，却不让人们自己去改动？”……平衡，是暂时的，相对的；不平衡，却是永远的……事物发展，就是要冲破平衡。拿操作规程来说，它不过是人们用它来巩固已经取得的技术成就，但是技术是不断发展的，它要发展就必定冲破规程。

确实，“为什么由人们定出来的规程，却不让人们自己去改动？”即便

a 毛泽东：《关于农村社会主义教育等问题的指示》，转引自韩毓海《20世纪的中国：学术与社会》（文学卷），山东人民出版社2001年版，第340页。

b 韩毓海：《20世纪的中国：学术与社会》（文学卷），山东人民出版社2001年版，第340~341页。

是在现在看来，这样的现代性批判也是振聋发聩的。这也似乎可以让人联想到当代西方马克思主义者对待“科学理性”的态度。

## 二、冲破“规程”与“技术理性”批判

众所周知，在西方马克思主义的理论视野中，作为意识形态的“科学”是广受质疑的。青年卢卡奇曾致力于对实证主义“科学”的批判，在他看来，实证主义“科学”的基础正是资本主义特殊社会结构的结果，而只有通过马克思主义的历史辩证法，才能“戳穿这样产生出来的社会假象，使我们看到假象下面的本质”。如其所言，所谓科学方法总是试图将现实世界的现象放到“能够不受外界干扰而探究其规律的环境中”，提炼所谓的“纯事实”。而这又是经过“把现象归结为纯粹的数量，用数与数的关系表现的本质而更加强”。这种抽象的量化过程实际上与资本主义特有的拜物教和“物化”关系密切相关。因此，“科学的方法的不科学性，就在于它忽略了作为其依据的事实的历史性质”。也就是说，资产阶级科学方法的本质就在于它的非历史性和无时间性。然而，实证主义的科学方法恰恰是历史发展的特定产物，“它们作为历史发展的产物，不仅处于不断地变化中，而且它们——正是按它们的客观结构——还是一定历史时期即资本主义的产物”。在这个意义上，卢卡奇将“历史唯物主义”视为“重写历史”的科学方法，批判第二国际机会主义的“科学”方法。他认为，这种所谓公正的科学“模糊资本主义社会的历史的、暂时的性质。它的各种规定带有适合一切社会形态的无时间性的永恒的范畴的假象”。<sup>a</sup>这也就是实证主义产生非批判性的根本原因。正如小说之中唐绍周所想的，“平衡，是暂时的”“事物发展，就是要冲破平衡”，“操作规程”只不过是“人们用它来巩固已经取得的技术成就”，但是“技术是不断发展的”，它“必定冲破规程”。因此，当科学以“事实”的存在形式作为概念的出发点，并简单地、教条地站在资本主义社会的基础上，无批判地把它的本质、它的客观结构、它的规律性当作不变的基础之时，对“事实”和“规程”

a [匈]卢卡奇：《历史与阶级意识——关于马克思主义辩证法的研究》，杜章智、任立等译，商务印书馆1996年版，第53~57页。

的“冲破”便具有了划时代的意义。

如论者所分析的，“工业不仅仅是一种风景，更是一种制度，一种新的文化政治”<sup>a</sup>。在此，无论是《百炼成钢》中的赵立明，还是《乘风破浪》里的宋紫峰，甚至是《在和平的日子里》的梁建和《原动力》里的吕屏珍，这些迷信科学、崇拜工具理性的厂长们，无不在这种“文化政治”的挟持下深陷马克思·韦伯所论述的资本主义理性牢笼之中。然而作为那个时代主流意识形态所指认的“官僚主义者”，他们所代表的现代理性与以“群众热情”为表征的社会主义理想之间的冲突之所以不可避免，“源于作为现代大工业产物的官僚制与现代资本主义的内在联系”。韦伯笔下的现代官僚制，常常被比喻为“冰冷的机器”，因为二者都是根据形式化知识的“专门”应用建立起来的。正所谓“专家没有灵魂，纵欲者没有心肝”，工具理性和价值理性的脱节，使得作为工业资本主义产物的现代官僚制逐渐蜕变为一种“非人格化的制度”。它以“物化”的形式将人固定在制度的牢笼之中，压抑人的积极性和创造性。于是在体制之内，人“异化”为“机器上的齿轮和螺丝钉”。在这个意义上，卢卡奇曾直言不讳地指出，“当科学认识的观念被应用于自然的时候，它只是推动了科学的进步，当它被应用于社会的时候，它反转过来，成了资产阶级的思想武器”。<sup>b</sup>这种以大规模工业生产为出发点的社会法则服膺于现代工业的基本逻辑，整个社会因工业的统治而遵循技术控制、物质结构与社会组织的原则。由此，工业主义逻辑全面扩大至伦理领域，建立了新的准则，成为了新的社会组织力量和控制的形式。

面对理性社会的控制形式，西方马克思主义展开的社会批判其实卓有成效。霍克海默认为，“不仅形而上学，而且还有它所批判的科学本身，皆为意识形态的（东西）；科学之所以是意识形态，是因为它保留着一种阻碍人们发现社会危机真正原因的形式……所以掩盖以对立面为基础的社会真实本质的人

a 李杨：《工业题材、工业主义与“社会主义现代性”——〈乘风破浪〉再解读》，载《文学评论》2010年第6期。

b [匈]卢卡奇：《历史与阶级意识——关于马克思主义辩证法的研究》，杜章智、任立等译，商务印书馆1996年版，第54页。



的行为方式，皆为意识形态的（东西）”。<sup>a</sup>在《单面人》中，马尔库塞也对科技异化的意识形态问题做了深入的批判。他认为，科学与技术本身成了意识形态，是因为科学和技术同意识形态一样，具有明显的工具性和奴役性，“把科学技术占为己有的工业社会被组织起来，为的是要比过去任何时候都更为有效地支配人和自然”<sup>b</sup>。由此，马尔库塞对韦伯的批判得出了自己的结论：“技术理性的概念，也许本身就是意识形态。不仅技术理性的应用，而且技术本身就是（对自然和人的）统治，就是方法的、科学的、筹划好了的和正在筹划着的统治。统治的既定目的和利益，不是‘后来追加的’和从技术之外强加上的；它们早已包含在技术设备的结构中。”他进一步指出，“科学依靠它自身的方法和概念，设计并且创立了这样一个宇宙，在这个宇宙中，对自然的控制和对人的控制始终联系在一起。这种联系的发展趋势对作为整体的这个宇宙产生了一种灾难性的影响”。尽管马尔库塞的“大拒斥”和解放远景的批判对象是“当代发达工业社会”，但对于社会主义时代中国工人们“激情”与“理性”的争斗事件依然具有理论的参照意义。

当然，在哈贝马斯看来，（马尔库塞）“离开了科学和技术本身的革命化来谈论解放，似乎是不可思议的”。由此，他对马尔库塞的悲观主义提出了批评，但他还是毫不留情地批判了现代“工业主义”和“技术统治论”。如其所言，“资本主义首先创立了工业化主义（industrialism），然后工业化主义才能够从资本主义的制度框架中摆脱出来，并且才能够以私人的形式被固定在不同于资本价值增值机制的机制上”。而“技术统治论的命题作为隐形意识形态，甚至可以渗透到非政治化的广大居民的意识中，并且可以使合法性的力量得到发展。这种意识形态的独特成就就是，它能使社会的自我理解同交往活动的坐标系以及同以符号为中介的相互作用的概念相分离，并且能够被科学的

模式代替”<sup>a</sup>。确实，哈贝马斯所警惕的“工业化主义”（工业主义）和“技术统治论”，似乎奇迹般地成为社会主义工业文学最大的敌人。源于“工业主义逻辑与社会主义信念之间的悖反”，新中国作为以“社会主义现代化”为战略目标的政体，几乎命定地面临社会主义热情与现代理性制度之间的文化冲突。尽管现在看来，社会主义工业文学对“激情政治”的争辩还存在诸多争议之处，但其对现代理性制度展开的意识形态批判却是“现代性反思”的题中之意。同时，在激情与理性的争辩之中，“社会主义工业化”策略也凸显了社会主义错综复杂的现代性问题。

### 三、“激情”的疏离与“工业政治”的重写

尽管轰轰烈烈的“大跃进”运动，在当代史上留下了并不光彩的业绩，但彼时毛泽东提出的书记挂帅，全党全民办钢铁工业的方针，以及由此而生的工业题材文学的想象方式，却对群众路线的强调，激发人民的热情和主观能动性，即对社会主义现代性路径的探索，有着至关重要的意义。当然，其间不可避免地出现了一些“恶果”<sup>b</sup>，“群众政治”的“污名化”也由此而生。但一时间，相对于西方社会单向度的“科学主义”，在遥远的东方，“革命热情要

a [德]哈贝马斯：《作为“意识形态”的技术与科学》，李黎、郭官义译，学林出版社1999年版，第43页、53页、63页。

b 据中央工业工作部1959年5月16日向党中央、毛主席报告：由于在强调党委领导的同时，没有注意加强生产行政管理方面的厂长负责制，一些企业成立了党委书记处，实行党委委员分片包干，“大权独揽，小事都管”，使企业生产处于无人指挥状态……有些企业在改革规章制度过程中，把所有规章制度都说成教条主义或压制工人积极性的条条框框而一脚踢开，以致出现所谓“十大随便”（上班随便、下班随便、干活随便、吃饭随便、开会随便等）。（参见薄一波《若干重大决策与事件的回顾》（修订本），人民出版社1993年版，第715页）

a [德]哈贝马斯：《作为“意识形态”的技术与科学》，李黎、郭官义译，学林出版社1999年版，第2~3页。

b [美]赫伯特·马尔库塞：《单面人——发达工业社会意识形态研究》，左晓斯、张宜生等译，湖南人民出版社1988年版，第15页。



和科学精神相结合”却几乎成为社会共识，<sup>a</sup>这也惊人地体现出“反现代的现代性”迹象，与此同时也似乎预示了20世纪60年代的激进政治走向。

“大跃进”过后一两年，整个社会重新激进化之时，工业题材小说中“激情”与“理性”的争斗开始有了新的形式。自1960年我国诞生了“鞍钢宪法”之后，“鞍钢宪法”与“马钢宪法”又成了工业题材小说的重要元素。在《钢铁巨人》《建设者》《创业》《沧海横流》等作品中，这些都成了构思矛盾冲突、描写路线斗争的中心内容。小说《创业》<sup>b</sup>以电影为基础，在广阔的背景上描绘了20世纪60年代的石油大会战，歌颂“战无不胜的毛泽东思想”和石油工人社会主义的创业精神。在此，“两条路线的斗争”不再是温文尔雅的改造故事，而是实实在在与“阶级敌人”的斗争。在“再造敌人”的叙事逻辑中，小说“发现”并揭露了搞修正主义、搞分裂、搞阴谋诡计的叛徒冯超以及苏修特务霍家根的丑恶面目。在这部小说中，“热情”与“理性”的争斗，不仅仅是对资本主义现代性的批判，更包含着一种民族主义的意识形态逻辑，从现代性批判到民族主义的情感高扬，这或多或少体现出了“冷战阴云”笼罩下的20世纪60年代中国所承受的“意识形态焦虑”。小说之中，对秉持“科学主义”的章易之的批判，不再单纯强调技术理性的控制作用，而是凸显其对民族气节的漠视，即章易之的“科学落后论”被认为是“民族自尊心”缺失的体现。就像章易之对华程的批评，“科学问题就是科学问题，你再为我们的祖国自豪，石油它没有生成，也是毫无办法的”，“你总爱把技术问题扯到政治问题上去”。尽管此处依然是“技术问题”与“政治问题”的缠绕，但在“理性”与“激情”的争斗背后，却是民族主义的争辩。

要拒绝科技理性的牢笼，以及冷战阴影下“现代化意识形态”的控制，就必须依赖群众的“激情政治”。因此，在20世纪60年代以后的工业题材作品

a 相关文章有侯永的《革命热情要和科学精神相结合》（《人民日报》1958年12月30日）、吴传启的《亦“冷”亦“热”》（《人民日报》1958年12月26日）、薛克诚的《论条件》（《人民日报》1959年1月19日）、关锋的《革命的干劲万岁》（《人民日报》1959年9月19日）以及舒同的《坚持党的总路线是一场严重的阶级斗争》（《人民日报》1959年12月15日）等。

b 张天民：《创业》，中国青年出版社1977年版。

中，秉承“科学主义”论调的厂长、技术员等不再被视为有着某种可以克服的“病症”，而被视为“资产阶级猖狂进攻的工具”。如小说中所指出的，“对转变中的困难和挫折幸灾乐祸，散布惊慌情绪，宣传开倒车——这一切是资产阶级知识分子进行阶级斗争的工具和手段”。然而，群众激情的维持也需要新的思想武器不断输送能量，正所谓，“我们要实现革命化，千条万条，最根本的一条，是学习毛泽东思想”<sup>a</sup>。这也是20世纪60年代以后，工业小说中出现更多毛泽东语录的重要原因。甚而至于，“鞍钢宪法”<sup>b</sup>本身就是毛泽东语录的一部分。小说《创业》在表现了工人们热烈欢呼“鞍钢宪法”出现的场景时，便套用了毛泽东的语录。“鞍钢宪法在远东，在中国出现了”，然而确如论者所言，这种历史的欣喜背后其实体现了某种“历史焦虑”，即“大工业带来的极权主义与社会主义理想之间的冲突”<sup>c</sup>。尽管其在历史中遭受诸多非议，但它对政治重新进入经济领域，以“人治”来替代工业科层制，重申工人阶级当家做主，瓦解工业科学主义及其官僚政治，具有重要意义。或者亦如论者所言，“鞍钢宪法”体现了“以广大劳动人民取代少数经济政治精英对社会资源的操纵”的“经济民主”的重要范例，“象征着中西文明交流碰撞史上的一个崭新阶段的开始”<sup>d</sup>。在这个意义上，毛泽东主义在“激情政治”的冲击

a 白夜：《革命热情和求实精神》，上海人民出版社1964年版，第8页。

b 1960年3月，毛泽东在鞍山钢铁公司《关于工业战线上大搞技术革新和技术革命的报告》上批示，宣称“鞍钢宪法在远东，在中国出现了”，并把鞍钢在“大跃进”其间实行的以政治挂帅为核心内容的一套做法誉为“鞍钢宪法”。其主要内容包括“两参一改三结合”，“两参”指干部参加集体生产劳动，工人群众参加企业管理；“一改”指改革企业中不合理的规章制度，建立健全合理的规章制度；“三结合”指企业领导干部、技术人员与工人群众相结合。“鞍钢宪法”被认为是毛泽东找到的一条中国发展社会主义工业化的正确道路。

c 李杨：《工业题材、工业主义与“社会主义现代性”——〈乘风破浪〉再解读》，载《文学评论》2010年第6期。

d 崔之元：《鞍钢宪法与后福特主义》，载《读书》1996年第3期。对此有人提出质疑，认为“将某些概念从具体的历史事实中剥离开来，再赋予这些概念以‘政治正确性’的判断，已和当年的历史事实大相径庭，对‘鞍钢宪法’的新诠释就是一个突出事例”。参见高华《鞍钢工人与“鞍钢宪法”》，见《革命年代》，广东人民出版社2010年版，第235页。

中演绎着“历史与意志的辩证法”<sup>a</sup>，这在某种程度上类似于竹内好所指出的东洋的“抵抗”<sup>b</sup>，不仅是意识形态和民族主义意气用事的争辩，更是现代性本身的反思和推进。

工业题材小说中，写“鞍钢宪法”与“马钢宪法”的对立和斗争，曾一度成为时髦的内容，同时也被认为是“激情”与“理性”争斗的新的形式。但到了20世纪70年代后期焦祖尧的小说《总工程师和他的女儿》<sup>c</sup>中，便开始在一种意识形态的转轨中有意识地疏离这种“时髦”。这部作品虽然反映了鞍钢宪法中群众运动的基本精神，但不同于“一哄而起”和“一哄而散”的群众运动，而是有组织、有领导、有计划、有步骤的群众运动；主人公叶赋章所坚持的，并且到了后来大家都同意了的部件试验，其实体现了“马钢宪法”中严格规章制度的精神。尽管小说坚持的是“革命热情要和科学精神相结合”的意识形态原则，但“激情”的“疏离”其实可见一斑。联系到小说反映的时代背景，庐山会议开过不久，小说通过主人公刘之毅说道：“当前，批判右倾保守思想，但要防止另一种倾向：违反规律，胡干蛮干，这是虚劲，不是实劲。这种作风，搞坏一个企业可是很容易的啊！”因此，同样是“反右防左”，相对于同时期其他一些作品，这部小说明显体现出思想的变化。这似乎也预示着20世纪70年代后期《乔厂长上任记》的出场。用评论者的话说，蒋子龙笔下的乔厂长的故事，完全是为了“把被颠倒的历史重新颠倒过来”，重写工业政

a 魏斐德（Frederic Wakeman）认为“没有意志，无所谓历史；而没有历史，也就完全没有意志”。“历史与意志的矛盾辩证法”是毛泽东思想的核心。（参见〔美〕魏斐德《历史与意志：毛泽东思想的哲学透视》，李君如等译，中国人民大学出版社2005年版，第9页）

b 在竹内好看来，“美国和苏联对立的问题，确实具有作为在欧洲内部的东西方对立这一历史遗产在深层次之再生产的性质”。而“通过抵抗，东洋实现了自己的近代化。抵抗的历史便是近代化的历史，不经过抵抗的近代化之路是不存在的”。（参见〔日〕竹内好《何谓近代——以日本和中国为例》，《近代的超克》，李冬木、赵京华译，生活·读书·新知三联书店2005年版，第186页）

c 焦祖尧：《总工程师和他的女儿》，人民文学出版社1978年版。这部小说写作时间标明为：1965年1月至1965年7月初稿，1977年12月至1978年2月二稿，1978年4月定稿于大同。时间的跨度体现出思想的转折。

治。<sup>a</sup>从《乔厂长上任记》出版后获得的巨大反响来看，乔厂长成为一个正面英雄人物，当然意味着前此所有秉持“科学主义”的厂长们的平反，于是“懂技术，讲科学，有事业心”变成了优点，当年的厂长们忽视政治的缺点如今被描述为，“尤其可贵的是他尊重科学，按科学规律管理工厂”<sup>b</sup>。

尽管思想的变迁折射出“政治动乱”之后意识形态走向穷途末路的现实，但也预示着一个毫无反思地走向世界，拥抱作为意识形态的“现代化”<sup>c</sup>的“新时期”的来临。这个新的时代尽管有着百般美妙的工业化前景和现代化发展机遇，但却在某种程度上不可自拔地陷入全球资本主义编织的工具理性的牢笼之中。在“告别革命”和“历史终结”的欢愉之后，似乎再也没有某种“激情政治”的喧嚣来冲决冷漠理性的控制，而迎向未来解放的前景。这也使得当年人们的思考具有了弥足珍贵的意义。

a 李杨：《工业题材、工业主义与“社会主义现代性”——〈乘风破浪〉再解读》，载《文学评论》2010年第6期。

b 华中师范学院《中国当代文学》编写组编：《中国当代文学》，上海文艺出版社1984年版，第120页。

c 在雷迅马（Michael E. Latham）看来，“现代化理论绝不仅仅是一种纯粹学术性的学说。到20世纪60年代时，现代化理论已经成为一种关于进步的幻象，它预言世界的未来发展方向是自由主义、资本主义和非革命化的。作为一种有吸引力的学说，现代化理论似乎也成一篇‘非共产党宣言’，一种美国可以用来加速全球发展的手段，而美国主导下的发展模式将消减激进主义的吸引力和必要性”。（〔美〕雷迅马：《作为意识形态的现代化：社会科学与美国对第三世界政策》，牛可译，中央编译出版社2003年版，序言。）

## 空间政治与消费主义幽灵

——以“十七年文学”中的“舞厅”叙述为中心

一直以来，“十七年”时期都被认为是一个革命话语占据绝对权威，欲望被禁忌化的红色年代。正如法国理论家罗兰·巴尔特（Roland Barthes）在回顾访问中国的印象时所说的，“在中国，我绝对没有发现任何爱欲的、感官的、色情的旨趣和投资的可能。这可能是因为特殊的原因，也可能是因为结构上的原因：我特指的是那儿的体制道德主义”<sup>a</sup>。然而在此之处，“体制道德主义”固然是对“一体化”进程中，“泛政治意识形态”美学与日常生活的完美概括，但对于丰富复杂的20世纪50年代文学/文化而言，这种“清教徒”式的禁欲主义却并非此一时段文化形态的准确把握。“舞厅”这个暧昧的城市意象便是一例。在新中国成立初期的社会主义文学/文化中，“舞厅”并未因“体制上的道德主义”而迅速消失。相反，作为消费主义的产物，它所具有的身体解放等现代性元素，被左翼政权奇迹般地吸纳，并在一种苏联式的社会主义体制化建设中被改造为健康的“机关舞会”，从而成为新的（无产阶级）城市交际文化的一部分。在此过程中，如果说20世纪30年代的“上海的狐步舞”理所当然地裹挟着城市资本主义的颓靡与腐朽，那么50年代的“机关舞会”则在荡涤了之前资产阶级的罪恶之余，依稀延续了30—40年代之交延安窑洞“礼堂舞会”所焕发的“现代意义”。然而，对于新中国成立初期的社会主义文化而言，即便是这种健康的文化形式，也时常在其“摩登”与“现代”的摇摆中，召唤出舞厅“幽灵化”的颓废面孔。正缘于此，“十七年文学”中的“舞厅”一方面在日常生活中被描述为“解放”的形式而被赋予“现代”意义，但另一方面又在文学叙事中被习惯性地想象为“颓靡的消费”，而打上负面的烙

a 参见《罗兰·巴尔特谈中国之行》，汪民安译，载《中华读书报》2000年3月29日。

印。这种现实与想象的矛盾与情感错位，足可见出城市消费空间的转化中，社会主义意识形态所包含的紧张关系。正是在这个意义上，本文以“十七年文学”中的“舞厅”叙述为焦点，探讨作为城市消费文化的“交际舞”，在其时空流转的历史跌宕中复杂演进的现代性脉络，并以此为契机，检视新中国成立后社会主义文化的自我传承及建构的历史焦虑。

### 一、“跳舞者”：“摩登”抑或“现代”

对于20世纪中国而言，“舞厅”文化的历史并不久远。据研究者考察，交际舞随着19世纪西方人的到来首先传入上海等商埠城市。1852年礼查饭店（今浦江大厦）附设的舞厅是近代上海历史上的第一家舞厅。<sup>a</sup>随后，英国总会、汇中饭店、一品香旅社、大华饭店等西侨经常活动的场所也相继开设了舞厅。1897年11月4日，上海道台蔡钧为庆祝慈禧太后寿辰，曾在静安寺路洋务局行辕举行盛大跳舞会，“以西例敬礼西人”，招待各国在沪显要，获得赞誉。<sup>b</sup>这次“万寿庆典”也被认为是“中国官方的第一次舞会”。<sup>c</sup>起初，作为消费空间的舞厅，主要受众集中在外国侨民和一些有西式教育背景的“高等华人”身上，对于普通上海市民来说，这种“脸儿相偎，手儿相持，腿儿相挟”的“男女同舞”，<sup>d</sup>颇有“有伤风化”的嫌疑。然而不久，新兴的市民阶层终究抵挡不住“现代的诱惑”，开始冲破这种“世俗偏见”的“牢笼”。民国以后，交际舞成为城市中尤其是租界中华人社会流行的娱乐活动，很受追求时髦生活方式的市民阶层的欢迎。在他们看来，学习跳舞无疑是效仿西方摩登化生活方式的重要途径。1927年，上海第一家营业性舞厅——永安公司的大东舞厅开设。随之，各种大大小小的舞厅相继落户在上海租界内外。

a 张伟：《沪渎旧影》，上海辞书出版社2002年版，第46页。

b 参见《上海道署跳舞会》，载《申报》1946年12月30日。

c 刘海岩、郝克路：《城市娱乐：歌舞厅、卡拉OK与电影院》，载《城市》2007年第7期。

d 陈伯熙：《上海风土杂记》，上海信托股份有限公司1932年，第61页。



据统计, 20世纪30年代末之前, 上海出现过的舞厅数量应该在70家以上。<sup>a</sup>一时间, 跳舞之风蔚为大观。“近年来上海的跳舞, 可算得风行一时。凡是年轻的男子和女子, 非学会跳舞不能算出风头”<sup>b</sup>。而当时上海的《小日报》更是发表了一篇名为《不擅跳舞是落后》的文章, 来“实录”当时人们的跳舞“盛况”: “少年淑女竞相学习, 颇有不能跳舞, 即不能承认为上海人之势。”“每天晚上, 各舞场中, 莫不舞侣济济, 宣告客满”<sup>c</sup>。这些“到舞场去的朋友, 不但是摩登妇女, 惨绿少年, 而白发盈头、长袍马褂的老头儿, 也很多很多”<sup>d</sup>, 而他们舞种的选择则有“却尔斯登舞、华尔士舞、勃罗丝舞、探戈舞、狐步舞等”<sup>e</sup>。当时国际上各种流行的交际舞, 足可见跳舞在当时的流行程度。

尽管当时上海的舞厅“不仅仅是单纯意义上的娱乐消费场所, 而且还是很多男性寻求感官刺激和异性伴侣的有效媒介”<sup>f</sup>, 但跳舞从西方侨民小众化的消遣活动, 逐渐转变为上海城市居民大众化的娱乐消费形式, 却是不争的事实。交际舞和舞厅在上海、天津等中国各大都市的突然蔓延, 对一般国人的心理、文化和生活秩序造成巨大冲击。这种现代性的“震惊”, 也产生出对待“舞厅”(或“跳舞”)这种物质/欲望空间的两种态度。

一方面, 跳舞所包含的身体解放意义, 有着巨大的反封建的功能, 其蕴藏的自由民主的细节, 不啻对保守道学的沉重打击。此外, 作为一种新式娱乐活动, 跳舞也突破了男女社交的界限, 包含着社交公开、男女平等的新理念。因此, 它与彼时“开女学”“废缠足”等五四新思潮推动下的其他诸多活动一道, 被视为妇女解放、个性自由的象征。如评论者所言的, “舞场作为都市里的公共空间完全是一个被‘移植’的‘现代性建构’, 与传统中国的青楼、茶馆等有着大异其趣的特征, 它为现代中国的市民提供了一个想象现代性的窗

口”。<sup>a</sup>也是在这个意义上, 跳舞逐渐从租界西人的交际圈, 扩展到都市平民的娱乐圈, 并日益成为都市民众的一种新式娱乐方式, 其过程本身或可视为中国现代性路径的展开。然而另一方面, 作为一种充满情欲色彩的娱乐空间, 舞厅自然与消费资本主义有着密切关联, 跳舞对都市民众充满了诱惑和吸引, 背后所体现的不仅是上海从一个通商口岸城市向现代消费/休闲社会转变的过程, 更是一个国家和民族更深刻地卷入全球资本主义, 或“半殖民地化”的过程。因此, 舞厅文化所包含的现代性, 又分明透露出某种充满殖民地色彩的糜烂、颓废气息, 而舞厅中声色犬马的“摩登性”, 又势必从民族主义的角度激发起人们的道德义愤和焦虑。就此, 安克强(Henriot Christian)在其著作中分析了“舞厅”与“性”的密切关系:

舞厅现象似乎也反映了与性有关的情感方面的深刻变化。尽管两性之间的关系是以某种程度的礼节和相当严格的隔离为标志的, 但舞厅为与一个女子进行特殊的接触提供了机会。在这些场所的氛围中无疑存在着大量的肉欲成分。走出这个环境, 由跳舞所导致的这种接触是完全被禁止的和难以想象的。此外, 它还提供了一种直接的、瞬间的满足。个人由此可以抱有幻想并使自己远离现实, 而与此同时又不必到卖淫场所去从事性的活动。<sup>b</sup>

在他看来, “舞厅是一种中间场所, 介于交谊性娱乐和卖淫之间。它们与社会生活的转变相对应, 尤其是与中产阶级的出现有关, 并以休闲活动的日益商业化标志。舞厅提供了一个中介的空间, 在那里, 人们可以表达一种以肉欲为主而非是纯粹性欲的情感, 并从中得到满足”<sup>c</sup>。同样, 作为海派传

a 张伟:《沪渎旧影》,上海辞书出版社2002年版,第47页。

b 独鹤:《中国人的跳舞》,载《新闻报》1927年5月8日。

c 参见《不擅跳舞是落后》,载《小日报》1928年5月3日。

d 郁慕侠:《上海鳞爪续集》,上海沪报馆1935年,第26页。

e 郁慕侠:《上海鳞爪》,上海沪报馆1933年,第36页。

f 陈刚:《上海南京路电影文化消费史(1886—1937)》,中国电影出版社2011年版,第109页。

a 唐小兵:《象牙塔与百乐门——民国上海大学生“禁舞”事件考述》,载《开放时代》2007年第3期。

b [法]安克强:《上海妓女——19~20世纪中国的卖淫与性》,袁燮铭、夏俊霞译,上海古籍出版社2004年版,第123页。

c [法]安克强:《上海妓女——19~20世纪中国的卖淫与性》,袁燮铭、夏俊霞译,上海古籍出版社2004年版,第123页。

人的作家张爱玲，素来以对都市人性的深切体察著称，她也曾在一篇题为《谈跳舞》的散文中一针见血地指出的“跳舞”的本质：“中国是没有跳舞的国家。……然而现在的中国人很普遍地跳着社交舞了。有人认为不正当，也有人人为它辩护，说是艺术，如果在里面发现色情趣味，那是自己存心不良。其实就普通的社交舞来说，实在是离不开性的成分的，否则为什么两个女人一同跳就觉得无聊呢？”<sup>a</sup>这其实也彰显出了“跳舞”所包含的情欲意味。

这种复杂的双重想象，以及保守势力的介入，令舞厅意象成为现代中国一个极其暧昧的城市空间。为此，中国现代史上曾出现过多次耐人寻味的“禁舞风波”。20世纪20年代，天津发生过一场有关跳舞的争论。在短短的两个多月中，《大公报》先后发表数十篇讨论文章，反对者批评跳舞重女轻男，男女偎抱，毁坏名节，伤风败俗；赞成者则认为交际舞是一种具有艺术情调的娱乐。<sup>b</sup>1928年7月，上海市政府也曾颁布禁舞令，开了官府禁舞之先河。然而，如果说1927年天津“禁舞”是保守主义势力逆流而动的历史闹剧，那么1928年国民政府的“禁舞”则包含着更加复杂的历史内涵，“其禁舞动机，显然是出于政治需要，是为了树立政府廉洁开明而奋进的姿态”<sup>c</sup>。另外在20世纪30年代，蒋介石曾提倡“新生活运动”，在此期间也曾发起过声势浩大的“大学生禁舞”运动，当时舆论认定大学生跳舞绝对不是一个可以听之任之的生活小节，而是“荒废学业”“有损德性”，关系到“国家前途命脉”的大问题。<sup>d</sup>由此，“禁舞就从一个民国上海的社会事件，蜕变为一个拯救国家的宏大叙事和历史神话”<sup>e</sup>。而1947年，南京政府以“妨害风化，提倡节约”为名，下令限期关闭舞厅，实行全国禁舞，并由此引发上海舞女的集体抗议

活动，就是此“神话”的延伸<sup>a</sup>。用研究者的话说，这次“上海舞潮案”，将“种的存亡与西方交际舞联系起来”，“不仅折射了近代以来国人对身体的期许与忧心，且透露了现实的统治危机”<sup>b</sup>。由此亦可看出，在对舞场的迷恋和恐惧的背后，所深藏的不仅是中国传统文化中“玩物丧志”的道德焦虑，更包含着近现代以来中国“半殖民地化”的民族主义危机，这种第三世界国家的“落后焦虑”，注定生发出对待物质主义的复杂情感，和对待身体的政治化想象。<sup>c</sup>现代性的震惊，对物质主义的艳羨，及对身体的恐惧，这多重欲望和创伤交织在一起，沉迷中的怨恨与批判便呼之欲出。也正是在这个意义上，“舞潮案”的热潮之中，《中央日报》署名“沛人”的文章将上海“营业性的舞厅”视为“上海罪恶的渊藪之一”，“其对社会道德、风俗、秩序、经济各方面的影响比鸦片更甚”。与此同时，“西方交际舞是否合乎中国国情”的讨论，也被提升到民族存亡的高度。<sup>d</sup>

## 二、“舞厅”及其文化想象的变奏

由此背景重回20世纪30—40年代城市文化的想象之中，“舞厅”的双重形象便清晰可见：一方面，它是最时髦的城市娱乐，是城市夜生活的主要内容，具有重要的文化形塑功能；而另一方面，它又是堕落与奢靡的象征，裹挟着城市的不洁和物质主义的污秽。就前者而言，李欧梵在其关于“摩登上海”的研究中，敏锐地注意到了舞厅在形塑和表达上海文化中的功能：“当咖啡馆

a 张爱玲：《谈跳舞》，载《天地》月刊，1944年11月第14期。

b 左玉河：《跳舞与礼教：1927年天津禁舞风波》，载《河北学刊》2005年第5期。

c 左玉河：《跳舞与礼教：1927年天津禁舞风波》，载《河北学刊》2005年第5期。

d 参见时评文章文里《大学生跳舞》，载《申报》1934年2月23日；季《禁止学生跳舞》，载《申报》1934年12月23日。

e 唐小兵：《象牙塔与百乐门——民国上海大学生“禁舞”事件考述》，载《开放时代》2007年第3期。

a 相关论述参见马军《1948年：上海舞潮案——对一起民国女性集体暴力抗议事件的研究》，上海古籍出版社2005年版。

b 陈惠芬：《都市芭蕾、“社会学的想象力”及身体政治》，载《读书》2007年第7期。

c 黄金麟的著作《历史、身体、国家：近代中国的身体形成（1895—1937）》（新星出版社2006年版）系统考察了近代以来的中国身体所经历的非常政治化的过程。

d 作者从相关材料中“钩沉”出蒋介石之对禁舞不依不饶的心理动因：“据说与宋美龄一度沉溺跳舞，令其恼火有关。”而从伴随着禁令之出而再度引发的西方交际舞是否适合中国国情的大讨论来看，禁舞令的出台，恐怕和统治层对“身体”的恐惧有更大关联。参见马军《1948年：上海舞潮案——对一起民国女性集体暴力抗议事件的研究》，上海古籍出版社2005年版。

主要还是上等人、外国人和作家、艺术家光顾的场所时，舞厅却已经进入各个阶层，成了流行的固定想象，这可以在无数的报道、文章、卡通画、日报的照片和流行杂志上看出来。事实上，上海的艺术名家，像叶浅予、张乐平都曾用舞厅和舞女来做他们的卡通题材。”<sup>a</sup>而对后者来说，在20世纪30年代新感觉派小说家那里体现得较为明显。刘呐鸥在《都市风景线》中曾这样描写舞厅的情景：

一切都在一种旋律的动摇中——男女的肢体，五彩的灯光和光亮的酒杯，红绿的液体以及纤细的指头，石榴色的嘴唇，发焰的眼光。中央一片光滑的地板反映着四周的桌椅和人们错杂的光景，使人觉得，好像入了魔宫一样，心神都在一种魔力的势力下。<sup>b</sup>

舞厅的“魔力”让人沉迷，更让人惊恐万分，目迷五色的场景令人焦虑不安。同样是面对舞厅，穆时英的《上海的狐步舞》开头便是那句决断性的“咒语”：“上海，造在地狱上面的天堂！”这无疑让那些“光滑的地板上”“飘动的裙子”“飘动的袍角”和“精致的鞋跟”都失去了光彩，也给那些“男子的衬衫的白领和女子的笑脸”打上了颓废的印记。而施蛰存的《薄暮的舞女》更是以精神分析的方式剖析了艳俗的舞女与激情燃烧的舞客之中洋溢着“尖叫的情欲”。在此，毕克伟（Paul G. Pickowicz）曾描述了20世纪30年代中国的文化想象中舞厅的重要性：“这些藏污纳垢之所，有腐朽社会的一切特征：无耻放荡的女人，抽着香烟，穿着优雅而暴露的衣服；纵欲的男子，喝醉了酒四处乱撞。总有杂乱的舞步，怪模怪样的舞会帽子，诱惑人的音乐，异国风格的发型，闪闪发光的汽车，长久的道德担当是不可能的，谁也不能信

任。”<sup>a</sup>新感觉派作家廉价的城市批判实则是情欲的张扬，而在此之中，“舞厅”无疑具有重要的叙事功能。

然而，在海派的历史缝隙之中，左翼作家对待“交际舞”的态度也尤为令人关注。茅盾在《子夜》中对“魔都”上海的轮盘赌、跑狗场和舞厅有着大量的描绘，并以此而凸显彼时资产阶级声色犬马的腐朽生活：

交际花徐曼丽女士赤着一双脚，袅袅婷婷站在一张弹子台上跳舞哪！她托开了两臂，提起一条腿——提得那么高；她用一个脚尖支持着全身的重量，在那平稳光软的弹子台的绿呢上飞快地旋转，她的衣服的下缘，平张开来，像一把伞，她的白嫩的大腿，她的紧裹着臀部的淡红印度绸的裹衣，全都露出来了……忽然徐曼丽像燕子似的从她所站的弹子台跳到另一张弹子台上去了。轰雷似的一声喝彩！可是就在那时候，徐曼丽似乎一滑，腰肢一扭，屁股一撅，很像要跌倒；幸而雷鸣抢上前去贴胸一把抱住了她！

就此，“交际舞”所裹挟的“欲望化”想象呼之欲出。在茅盾笔下，“死的跳舞”中既包含着对“男女之大防”的“冒犯”，也是一种难以抵御的“新奇的刺激”。然而，更为重要的是，这种“死的跳舞”终究蕴藏着一种激烈的社会批判维度：“农村愈破产，都市的畸形发展愈猛烈，金价愈涨，米价愈贵，内乱的炮火愈厉害，农民的骚动愈普遍，那么，他们——这些有钱人的‘死的跳舞’就愈加疯狂！有什么稀奇？”

相对于左翼作家对待“交际舞”的批判态度，从左翼到延安，文学时空的变化固然带来新的文化转机，但一脉相承的文化延续中，“舞厅”想象的转折却别有意味。作为一种具有资产阶级腐朽性质的负面形象，20世纪30年代的上海“交际舞”却被奇迹般地“移植”到了革命根据地延安。根据朱鸿召的考察，1937—1942年，延安每逢周末和节假日晚上，“革命队伍里时兴交际

a [美]李欧梵：《上海摩登——一种新都市文化在中国（1930—1945）》，毛尖译，北京大学出版社2001年版，第32页。

b 刘呐鸥：《都市风景线》，水沫书店1930年版，第3页。

a 毕克伟：《三十年代中国电影中的心灵污染主题》，转引自张英进《中国现代文学与电影中的城市：空间、时间与性别构形》，秦立彦译，江苏人民出版社2007年版，第201页。



舞”<sup>a</sup>，这确实是令人颇感意外的现象。

据考察，延安交际舞最初是由来采访的外国人传授，从上层领导开始，经过革命队伍的勇敢接受，并作为向封建势力的挑战，而逐渐时兴起来的。对于延安而言，正是自称“大地的女儿”的史沫特莱（Agnes Smedley），引领了声噪一时的交际舞潮流。作为延安交际舞热的首创者和推动者，共产党的干部爱跳交际舞的风气，就从史沫特莱在延安举办舞会，亲自教毛泽东跳舞开始。延安早期的交际舞，主要是在高级干部聚会的娱乐性晚会上作为表演性节目。范围不大，半掩蔽半公开。但这种带有异域色彩、具有强烈心理刺激作用的表演节目却非常具有示范性，并逐渐开始出现在公开举行的晚会上。就此，毛泽东曾经风趣地回忆说，“在延安我们也经常举办舞会，我也算是舞场中的常客了。那时候，不仅我喜欢跳舞，恩来、弼时也都喜欢跳呀，连朱老总也去下几盘操（形容朱德的舞步像出操的步伐一样）。但是我那贵夫人贺子珍就对跳舞不喜欢，她尤其对我跳舞这件事很讨厌……”<sup>b</sup>确实，如毛泽东所言，延安交际舞时兴不久，很快就引起了革命队伍里女将们的强烈反对。一时间延安因为交际舞而闹得沸沸扬扬。<sup>c</sup>

现在看来，延安的“跳舞风波”至少包含着以下几个方面的历史信息：首先需要明确的是，延安的“交际舞”不仅仅是“作为向封建势力的挑战”，更在某种程度上是共产党人有意与国民党保守主义文化政策相“区隔”的有效措施。在这个意义上，且将延安别开生面的窑洞“交际舞”，与同时期国统区的“禁舞”举措相并置，从而呈现前者不同寻常的先锋意义。这种必不可少的先锋姿态，在特殊的历史时期扮演了吸引进步青年投奔延安、传播革命火种的“推手”角色。确如论者之言，随着“西安事变”的和平解决，从沦陷区和国

a 朱鸿召：《延安日常生活中的历史1937—1947》，广西师范大学出版社2007年版，第259页。

b 参见尹纬斌、左招祥《贺子珍和她的兄妹》，中国广播电视出版社1998年版，第178页。

c 其间，最大的一次风波便是“吴光伟事件”。事件的结果是，吴光伟1937年7月悄然离开延安后，贺子珍于8月间离开延安，在毛泽东的断然命令下，史沫特莱与斯诺夫人也一道，“素然寡味地告别了延安”。参见朱鸿召《延安日常生活中的历史1937—1947》，广西师范大学出版社2007年版，第267页。

统区的上海等大城市涌来了一批批受过教育的女学生们。她们刚刚参加革命队伍的惊喜未定，又被邀请参加逐渐蔓延的延安周末晚会或交际舞会。于是，这种身体解放所包含的激进意义，就奇迹般地融进了革命所要求的现代性内涵之中。

然而另一方面，延安“交际舞”的“先锋性”又与资产阶级的“摩登”本色构成同构关系，这无疑是对传统伦理的“冒犯”。作为一个秉持先锋文化的现代型政党，中国共产党其实大多是以传统伦理的守护者自居，从而调动“民间”的力量、团结最广大人民群众（农民或底层百姓）的。<sup>a</sup>在这个意义上，此前革命队伍里女将们对“交际舞”的强烈反对，就包含着对正统婚姻制度的执守。事实的情况也是，在“交际舞”之风蔓延之前的延安，形形色色的“小资产阶级浪漫情调”早已被视为毒草，从革命阵营中铲除了，而“交际舞”一直是被当作外国的恶习被禁止的。而且更为严重的情况在于，延安“交际舞”确实造成了一些诸如“吴光伟事件”的民间伦理问题，这些“风波”与党内的整风问题直接相联系，引发了一些延安文人尖锐的批评声音。丁玲便对出现在延安舞场上的不平等现象颇有微词，“有着保姆的女同志，每一个星期可以有一天最卫生的交际舞，虽说在背地里也会有难听的谗语悄声地传播着，然而只要她走到哪里，哪里就会热闹，不管骑马的，穿草鞋的”<sup>b</sup>。后来丁玲自己也承认这篇文章“确有所指”，“那时‘文抗’的俱乐部，每逢星期日就有几个打扮得怪里怪气的女同志来参加跳舞。‘每星期跳一次舞是卫生的’，说这话的就是江青。我不反对跳舞，但看这些人不顺眼，就顺便捎了她们几

a 对此，参见孟悦在《〈白毛女〉演变的启示》一文中对“延安文艺历史多质性”的精彩分析，在她看来，“民间伦理秩序的稳定是政治话语合法性的前提。只有作为民间伦理秩序的敌人，黄世仁才能进而成为政治的敌人”。也就是说，“政治力量最初不过是民间伦理逻辑的一个功能。民间伦理逻辑乃是政治主题合法性的基础、批准者和权威。只有这个民间秩序所宣判的恶才是政治上的恶，只有这个秩序的破坏者才可能同时是政治上的敌人，只有维护这个秩序的力量才是政治上以及叙事上的合法性”。因此在某种程度上，“民间秩序塑造了政治话语的性质”。参见唐小兵编《再解读：大众文艺与意识形态》（增订版），北京大学出版社2007年版，第57~58页。

b 丁玲：《三八节有感》，载《解放日报》1942年3月9日。

句”<sup>a</sup>。这种反腐败、反特权的“造反”姿态，既彰显的是左翼批判精神，更是五四文化批判传统的延续。当然，比丁玲态度更加激烈的是王实味。这位“个性独特”的文人，习惯性地跳舞与“烈士们浴血牺牲”的情景相对比，从而感到“心脏震动，血液循环得更有力”，就此将“交际舞”斥之为，“歌啾玉堂春、舞回金莲步的升平气象”<sup>b</sup>。这种将战争与跳舞的对立姿态，无疑让人想起“玩物丧志”的传统伦理主题，其“禁舞”的思路与蒋介石有关民族国家/日常生活的冲突颇有几分相似之处。

尽管延安的“交际舞风潮”持续到1942年整风运动的全面展开，而此后的“交际舞”也被群众性大秧歌舞所取代，偶尔的中央机关交际舞会，只是被用来招待驻延安的美军观察组成员。但是，突出地体现在延安“跳舞”活动之中的复杂境况却清晰可见。依据此前舞蹈的历史沿革，延安共产党人的“交际舞”似乎也面临着两种截然不同的历史态度。一方面，共产党人不得不拥抱作为先进文化形态的“交际舞”，以证明自己作为现代政党的先锋性；另一方面，又在这种“拥抱”中承受着传统伦理守护者的沉重压力，不得不敌视时时流露出“负面”印记的跳舞行为。这似乎也为此后“交际舞”在“十七年文学/文化”中的尴尬境地埋下了伏笔。

### 三、从“营业性舞厅”到“机关舞会”

1949年新中国成立以后，一个革命话语占据绝对权威，欲望被禁忌化的红色年代扑面而来。在此之中，“舞厅”所包含的资产阶级颓废意味被彻底荡涤。譬如上海，新中国成立后人民政府对旧上海的妓女和舞女实行改造，让她们自食其力，谋求新生。上海的各大舞厅纷纷退出历史舞台，曾经盛极一时的大都会舞厅，于1954年改名为“静园书场”，专营苏州评弹演出业务。<sup>c</sup>然而，“营业性舞厅”虽纷纷退出历史舞台，但“跳舞”的合法形式却并未因

“营业性舞厅”的关闭而消失殆尽，而是逐渐为革命之后更为健康、节制的“机关舞会”所取代。

“机关舞会”的兴起，自然有着苏联影响的深厚背景。鉴于新中国成立初中国“一边倒”的对外政治策略，中苏友谊天长地久的美好愿望在20世纪50年代深入人心。此时的城市人民也纷纷以苏联生活方式为楷模，穿起“布拉吉”跳“伴舞”（交际舞）便是一例，而这也被视为一种革命和进步的象征。从部队到地方，从机关到企业，每个单位都有专门用来跳舞的大俱乐部，更有公园、广场等露天舞场，《红梅花儿开》《莫斯科郊外的晚上》等苏联歌曲都是此时的流行舞曲。

除受苏联专家的影响，当时团中央也提倡青年人生活要丰富多彩，大力号召做文明健康的新青年。如果谁不好意思跳舞，就会被批评为“你这人太封建”<sup>a</sup>。这种娱乐方式所彰显的文化形态，无疑是激情年代，英姿勃发的无产阶级文化的生动表征。事实证明，当时的“伴舞”美化了心灵，亦是对战争之后革命年代中人情、人性的深情抚慰，或者至少在那个为“工业增速，超英赶美”而忘我劳作的年代，让汗水之余的人们获得了空前的放松和愉悦。“伴舞”带来了一种悦人悦己的和谐之风，在舞厅与工厂之间，在家庭与社会之间，在干部与群众之中，形成了文化的良性循环。

尽管依据某种情感的惯性，人们对于“舞会”还是偶有批评，认为它滋生了诸多“不健康的倾向”。但总的来看，节制的“机关舞会”依然给了人们关于社会主义的美好想象。作家王蒙在其回忆录中就曾深情追忆了20世纪50年代“全民跳舞”的热烈气氛，“我相信，跳舞与唱歌一样，也是属于革命属于共产党的，国民党时候，只有阔太太与不正经的女人跳交际舞，而共产党发动了全民跳舞，多么动人！一次我讲什么叫解放，我说，原来人民被捆绑着，现在，共产党把人民身上的绳索解开了，原来人民被反动派监禁着，现在我们被放出来了，这就是解放！”<sup>b</sup>甚至，包括当时的中共领导人，对待舞会也总体上持支持态度。像毛泽东、周恩来等中共领袖，多注重“舞会”的现代意识和

a 丁玲：《延安文艺座谈会的前前后后》，载《新文学史料》1982年第2期。

b 王实味：《野百合花》，载《解放日报》1942年3月13日。

c 参见黄建新《就这样消逝于夜上海——大都会舞厅六十年变迁》，载《新民晚报》2004年8月29日。

a 参见黄建新《就这样消逝于夜上海——大都会舞厅六十年变迁》，载《新民晚报》2004年8月29日。

b 王蒙：《半生多事：王蒙自传》（第一部），花城出版社2006年版，第67页。

现实意义。或许是对延安“舞会”的重要意义念念不忘，毛泽东在新中国成立后也竭力提倡“机关舞会”，他认为，“跳舞是一项很好的活动，既可以活动身体，放松情绪，又可以接近群众，了解到下边的一些情况，要比坐在办公室里听汇报强得多呢！”<sup>a</sup>周恩来总理也将跳舞视为“集运动、放松和工作为一体”的运动。因此，他“难得休息和娱乐，有点宝贵的休息时间他首先是选择跳舞”<sup>b</sup>。和毛泽东一样，周恩来也把跳舞视为广交朋友、广泛听取意见、广泛做宣传的机会。

由以上材料，我们可以看出，人民政府作为左翼政权体制化的产物，在新中国成立初期对待“舞厅”这个城市空间时，并未采取断然拒绝的态度，而是审慎并有节制地征调这一娱乐资源的积极因素为政权所用。然而，尽管作为一种新式的城市娱乐活动，它被赋予更为卫生和健康的形式——“交谊舞”，并在体制化的过程中被吸纳为由工作单位、工会或共青团组织的业余活动。但是，“机关舞会”取代“营业性舞厅”，并被赋予的社会主义文化的合法形式，却并未从人们内心深处永久赦免。而且文学这种更为隐秘的历史实践也证明，“机关舞会”那种适可而止的欲望达成与“营业性舞厅”顽强的消费主义记忆之间，依然存在着极为复杂的缠绕和纠结。

毕竟，“机关舞会”还是20世纪30年代“营业性舞厅”的变形的产物。尽管它已然祛除了旧时代的腐朽和欲望化印记，并竭力呈现出干净、节制的新时代特征。但对于参与其间的个人而言，它却时常能够召唤出消失不久的消费主义的“幽灵”。就像前文所言的，参加“机关舞会”的周恩来处处体现出对“跳舞”“严肃性”的维护，这与当时高岗等党内干部“家庭舞会”的“胡闹台”形成鲜明对比。<sup>c</sup>而关于“机关舞会”，更多消费主义的“幽灵”在“十七年时期”的小说之中体现得尤为明显。

周而复在长篇小说《上海的早晨》（第一卷）中，曾写到制贩假药的奸商朱延年诱骗和腐蚀国家干部的场景。小说饶有兴味地描写了解放区老干部、

苏北行署卫生处的张科长初到上海，遭遇他从未得见的消费空间，并落入朱延年的“干部思想改造所”的故事。在这个有关腐蚀和堕落的文学叙述中，舞厅扮演了重要的角色。当小说写到张科长不由自主地跟随夏世富到达“七重天”之时，“张科长感到自己到了天空似的，有点飘飘欲仙”。而舞厅的场景也让张科长深陷迷乱和焦虑：

音乐台上正奏着圆舞曲，一对对舞伴像旋风似地朝着左边转去。灯光很暗，随着音乐旋律的快慢，灯光一会是红色的，一会是蓝色的，一会又是紫色的。在各色的灯光下，张科长留神地望着第一个舞女，有的穿着乔其丝绒的花旗袍，有的穿着紫丝绒的旗袍，有的穿着黑缎子的旗袍，脚上是银色的高跟鞋，跳起舞来，闪闪发着亮光。他拘谨而又贪婪地看了一阵，又想看，又怕人发现自己在看，不安地坐了一阵子，想走开又不想走开，半吞半吐地对夏世富说：

“我们走……走吧？”<sup>a</sup>

其间，最富意味的是张科长在“焦虑”和“诱惑”之间的摇摆过程：

他望见舞池里挤满了人，在暗幽幽的蓝色的灯光下，一对对舞伴跳着轻盈的慢狐步舞。舞池附近的台子全空空的，只有他和徐爱卿坐在那里没跳。他是会跳舞的，并且也是很喜欢跳舞的，一进了七重天，他的脚就有点痒了，但觉得在舞池里和舞女不好。如果这儿是机关内部，他早跳得浑身大汗了。<sup>b</sup>

在张科长心中，“机关舞会”才是可以放肆沉迷的娱乐场所，是社会主

a 邸延生：《历史的真知：“文革”前夜的毛泽东》，新华出版社2006年版，第399页。

b 权延赤：《走下圣坛的周恩来》，载《时代文学》1993年第1期，第76页。

c 权延赤：《走下圣坛的周恩来》，载《时代文学》1993年第1期，第77~78页。

a 周而复：《上海的早晨》（第一部），《周而复文集》4，文化艺术出版社2004年版，第187页。

b 周而复：《上海的早晨》（第一部），《周而复文集》4，文化艺术出版社2004年版，第190页。



义时代合法的纵欲形式，而与此相近的“营业性舞厅”却是滋生物质主义焦虑的所在，也是通向“诱惑”和“堕落”的通道。小说最后，张科长终究没能逃脱城市消费空间的“捕获”。这位“打了多年游击的老干部”，“国家功臣”，在“全国解放”、“革命成功”之际，终究落入了“营业性舞厅”所编织的“享乐主义陷阱”。尽管在此，“堕落”的罪魁祸首是“七重天”这个“营业性舞厅”，但小说依然从侧面透露出“机关舞会”的可疑面貌。因为，正是后者的合法形式召唤出个人心中业已尘封的消费主义欲望。

#### 四、“机关舞会”的破产与消费主义的“幽灵”再现

令人意外的是，对于20世纪50年代社会主义时期的日常生活而言，“机关舞会”在现实生活中的胜利，并没有保证它同样在文学叙事中的“凯旋”。相反，作为更为隐秘的内心表达，文学在意识与无意识的分裂层面，更为内在地表达某种“历史真实”：即尽管是社会主义文化所积极吸收的健康形式，但“机关舞会”在“十七年文学”中并没有被赋予正面的形象。这种文化想象的“破产”毋宁说透露出社会主义文化的焦虑所在。

与《上海的早晨》相似，在萧也牧的《我们夫妇之间》中，“我”作为一位来自城市的知识分子，在新中国成立后回到了阔别已久的城市，“那些高楼大厦，那些丝织的窗帘，有花的地毯，那些沙发，那些洁净的街道，霓虹灯，那些从跳舞厅里传出来的爵士乐……对我是那样的熟悉……好像回到了故乡一样。这一切对我发出了强烈的诱惑，连走路也觉得分外轻松……”然而，对于小说而言，“我”在革命之后的“蜕变”恰恰体现在对那些阔别已久的“消费社会”的向往之上。其间小说写到一处细节：“周六晚上，机关内部组织了一个音乐晚会，会跳舞的同志就自动地跳起舞来，这正好解闷，我就去参加了。”

“我”对“跳舞”的沉醉无疑连接着旧时代的情感记忆，直到“我的妻”抱着孩子“气冲冲”跑来，“我”依然留恋不舍。“跳完这一场就回去！”这种“致命的吸引”，成为改造城市之中残余消费空间的“征兆”，从而引出一个与“我的妻”争论的“改造城市，还是被城市改造”的核心问题。

小说对于“舞厅”的情感基调通过另一处细节得到了更为鲜明地显现，那便是长安街上的“七星舞厅”。在此，“舞厅”这个城市娱乐空间几乎再现了民国时代“风月场所”的特征。“西服笔挺，像个绅士的胖子”守门人对那个向客人要钱的“十三四岁的小孩”的“压迫”，引起了“我的妻”的愤慨。尽管他一再辩解：“我这个舞厅，是在人民政府里登记了的，是正当的营业，是高尚的娱乐！拿捐，拿税……”但小说将“舞厅”与“乞讨”“压迫”等旧社会遗迹相联系的想象方式，却已然暴露了作者的情感基调。在这篇小说中，作家将“机关舞会”与“营业性舞厅”相并置，出人意料地透露出前者作为欲望伪装的可疑面貌。

同样，作为另一部被批评家们指责为“小资产阶级趣味”而受到批判的作品，邓友梅的《在悬崖上》也写到了“星期六的机关舞会”。然而，此时的机关舞会也已成为极为暧昧的情欲空间。在此之中，我那“丢人现眼”的“爱人”，与追求自由、摩登的小资产阶级女性加丽亚之间形成了鲜明对比。“我”以貌似忏悔的回忆口吻极为“放肆”地表达了“堕落”时“我”的跳舞感受，“音乐一响，我俩就旋风似的转过了整个大厅，人们那赞赏的眼光紧追着我俩闪来闪去”。小说也表现了新时代的“舞女”加丽亚得意忘形的“愉悦”，“我好久没这么高兴过了，跳舞本身是愉快的，被人欣赏也是愉快的”。这种“跳舞”中形成并建构的“个人性”，对“机关舞会”本身情感内涵的消弭作用由此可见一斑。

由以上小说叙述的分析，我们大致可以看到“跳舞”这种消费形式所包含的“个人性”，对于“机关舞会”这种社会主义城市娱乐形式所构成的“消解”意味。对于社会主义城市而言，尽管集体主义的意识形态抑制着个人的欲望，但消费主义的形式却又在时时生产着这种欲望。机关舞会的暧昧性，恰在于它既是生产的，也是消费的；既生产出集体，又生产出个人。正如蔡翔所言，我们不能因为中国的社会主义强调集体而认为个人在这一时代已经消失，情况可能相反，社会主义在生产集体的时候，同时也在生产个人。<sup>a</sup>因此，对于“舞厅”及其城市空间的改造而言，也许正是在社会主义对消费城市空间的

a 参见蔡翔《革命/叙述：中国社会主义文学—文化想象（1949—1966）》，北京大学出版社2010年版，第13页。

抑制中，生产出了新的消费空间。社会主义原本希望借助既有的资本主义文化形式发展属于自己的文化，生产自己的城市空间，但既有的文化形式却又召唤出消费主义的“幽灵”，威胁着新的文化的生成。从延安时期就曾屡屡酿出风波的“礼堂舞会”，到新中国成立后依旧不能令人放心的“机关舞会”，新的社会主义的城市娱乐形式并没能荡涤既有的消费主义“幽灵”。

如果说在《我们夫妇之间》与《在悬崖上》等小说作品中，原本洁净的“机关舞会”，却也出人意料地生出“肮脏的后果”，那么在《英雄虎胆》《寂静的山林》等反特题材电影中，以具象的方式呈现出来的“舞厅”及“跳舞女郎”，则更是以其散发出的颓靡气息而被打上不折不扣的负面形象。《英雄虎胆》里与曾泰共舞伦巴的王晓棠（阿兰的扮演者）处处体现出风情万种、艳压群芳的“年轻美人”形象。这段惊世骇俗的“身体表演”一直为人所称道。晦暗的灯光下，周围是土匪们狰狞的面孔，婀娜多姿的阿兰已随镜头由远及近，此时的曾泰在敌人的试探下终于决定跳舞，然而在短暂的“身体表演”之后，镜头便极为警觉地由欲望的身体移向了曾泰的面部，他坚毅的目光喻示着与自己身体的疏离，紧接着影片以“蒙太奇”的手法穿插了一段人民群众受苦受难的场景，这种镜头的“补偿”意在提醒观众“反特片”所欲达成的意识形态诉求。然而即便如此，影像本身还是在男性观众的窥视欲望和女性观众的物质欲求的极大满足中，淹没了意识形态所精心构筑的“堤坝”。而在《寂静的山林》中，电影镜头更是跟随“反特人员”的脚步抵达当时的香港、日本等地，让观众一睹中国内地难得一见的“艳舞”表演，这也不折不扣地成为了“禁欲时代的情色”<sup>a</sup>。这些影片中，“资本主义城市香港是罪恶之源，是敌人破坏社会主义建设的策源地。影片在表现香港等境外城市时，基本都用灯红酒绿、歌厅舞场等典型的资本主义社会腐朽的象征空间，来建立其魔窟的形象”<sup>b</sup>。这种批判的社会空间的表达，在实际的影像传递中却意外地得到了展示的意义。无论是《英雄虎胆》里的“伦巴”，还是《寂静的山林》里的“艳

舞”，影片在镜头的呈现中都包含着一种“凝视”的“延宕”，尽管黑色的影像基调保证了作者的批判意义，但特写中的情感倾注却极大地延搁了这种批判意义的达成，使之呈现出让人欲罢不能的色情意味。在此，影片在欲望的达成与意识形态的适可而止之间深陷矛盾，其“症候”便在于并没有通过切换镜头的方式及时中止“毒害”，而是以妥协的方式，极不情愿地将镜头推远，以此显示作者的拒斥态度。这种欲拒还迎的姿态，毋宁说是让观众目送艳舞女郎汇入整个舞台的群魔乱舞之中。因此，尽管对于《寂静的山林》，人们争论的是史永光在香港、日本的情节是否可信，<sup>a</sup>但其实质无疑是基于意识形态的考量，对于这些场景呈现的某种不安和焦虑。

## 结 语

罗兰·巴尔特说：“革命在它想要摧毁的东西之内获得它想具有的东西的形象。”<sup>b</sup>但中国革命的左翼文化并未在资产阶级的文化形式中获得“自己的形式”。作为城市资产阶级与市民生活的重要娱乐项目，舞厅及其跳舞者尽管在新中国成立后的社会主义城市被迅速剥离其所携带的情欲元素，但从“营业性舞厅”到“机关舞会”的意识形态转轨依然没能救赎出社会主义城市的娱乐形式。20世纪60年代以后，随着对资产阶级意识形态的批判，跳交际舞也被指斥为资产阶级腐朽生活方式而在城市中销声匿迹。随着文化革命激进化的展开，“机关舞会”的破产不足为奇。然而无产阶级的先进性如何表明，即无产阶级文化如何塑造？却是一个巨大的问题。如果说“京剧”还是一种民间的艺术形式，那么样板戏里的“芭蕾舞”则是十足的西方之物。“机关舞会”之后，“集体舞”的勃兴使得十年“文革”期间，发源于西方贵族宫廷的“芭

a 参见王彬彬《禁欲时代的情色——红色电影中的女特务形象》，载《雨花》2009年第2期。

b 侯克明：《符号化的视听语言——“工农兵电影”叙事研究（1949~1966）》，载《北京电影学院学报》2008年第5期，第4页。

a 参见艺军《看反特影片〈寂静的山林〉》，载《大众电影》1957年第19期；文祥：《〈寂静的山林〉中史永光的行为很可信——与艺军同志商榷》，载《大众电影》1957年第23期。

b [法]罗兰·巴尔特：《写作的零度》，李幼蒸译，中国人民大学出版社2008年版，第55页。

蕾舞”这种艺术形式，以前所未有的速度在中华大地上传播和普及。<sup>a</sup>尽管它也承受着诸如“大腿满台跑，工农兵受不了”的道德主义指责，但在《白毛女》《红色娘子军》等经典剧目中，来源于欧洲古典艺术的“芭蕾”，终究成为了“社会主义现实主义”象征话语的重要艺术形式。<sup>b</sup>紧随其后的“造反舞”“忠字舞”<sup>c</sup>等大众舞蹈的革命标识，更是将此“象征的形式”推向了无以复加的地步，但都无一例外地成为了饱受诟病的文化形式。直到“文革”结

- a 根据研究者的考察，“早在1957年北京舞蹈学院就开设了芭蕾舞专业，中国的芭蕾舞教育从开始就接受了俄罗斯学派的影响，不少前苏联专家曾多次来华传授芭蕾舞艺术。在他们的帮助下排演了世界古典名剧《天鹅湖》《关不住的女儿》《吉赛尔》等，从而奠定了芭蕾舞在中国的基础。随着时代的发展，人们对芭蕾舞艺术有了新的要求，芭蕾舞要有中国自己的剧目的呼声日益强烈。1964—1965年间，两部表现中国人民革命斗争的芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》诞生了。这是中国舞蹈史上第一次用西方芭蕾艺术形式来讲述中国军民斗争生活故事的艺术作品。《红》《白》两剧使中国解决了芭蕾舞民族化的问题，使芭蕾舞这一西方艺术具有了‘中国特色’”。参见马盛德《20世纪中国舞蹈的回顾》，载《文艺理论与批评》2001年第3期。
- b 参见李扬《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”（1942—1976）研究》，时代文艺出版社1993年版，第296页。
- c 忠字舞是“文革”特有的舞蹈形式。根据研究者的考察，它“在一定程度上可视作表演唱的极端形式”。“舞蹈动作粗放、简单、稚拙，其机械式的身体移动，近乎健身体操。大多采取象形表意、图解化的表现手法。基本动作有：挺胸架拳提筋式、托塔顶天立地式、扬臂挥手前进式、弓步前跨冲锋式、跺脚踢腿蹬踹式。这八个基本动作，后来被称之为‘八大件’。跳舞时手里通常以《毛主席语录》（红宝书）或红绸巾作为道具。舞蹈者全身心充溢着朝圣的庄严感，情绪激荡。游行时的忠字舞方阵动辄成百上千人，前后相连可达上万人，队伍逶迤数里，同时载歌载舞前进，有时竟持续十多里路、好几个小时，其场面之庞大，气势之磅礴，史无前例。主要曲目有《大海航行靠舵手》《造反有理》《革命造反歌》《敬爱的毛主席，我们心中的红太阳》《贫下中农热爱毛主席》等。忠字舞动作简单、规范、整齐划一，无需特别舞蹈基本功和专门训练，易学易会，男女老少都可以完成，而且必须参加（牛鬼蛇神、黑五类除外）。”参见张闳《乌托邦文学狂欢1966—1976》，张炯主编：《共和国文学60年·第2卷》，广东教育出版社2009年版，第41页。

束后，人们渴望从只能看“革命样板戏”的单调文化生活中解脱出来，跳舞才又一次成为时尚。当时交谊舞风靡全国，从大学校园延伸到机关、社区。1984年7月，共青团上海市委为大龄未婚青年提供交际机会，在上海展览中心首次公开恢复交谊舞会，轰动一时。<sup>a</sup>久已不作的假日舞会开始重新复苏，然而很快，通过“舞场”的叙述，呈现在人们面前，就是“一个繁华富丽、变幻莫测、跳脱动荡的浮华都市”<sup>b</sup>。如果说王安忆、程乃珊们还是以“暧昧”的怀旧口吻深情追忆“老克勒”们的舞场往事，并以此叙述“夜上海”的浮华与没落；那么到了卫慧、棉棉等“70后”作家笔下，“舞动的身体”便赤裸裸地成为了欲望最直接的载体，成为了这个资本全球化年代里最为激动人心的“消费符号”。就这样，“身体的表演”在一片“欲望沉沦”的旅程中阔步向前，而当年社会主义文化所畏惧的资产阶级“幽灵”终于起死回生了。

a 黄建新：《就这样消逝于夜上海——大都会舞厅六十年变迁》，载《新民晚报》2004年8月29日。

b 林红英：《社交舞与海派作家笔下的浮华都市》，厦门大学中文系2009届硕士论文，第43页。



## “劳动乌托邦”的建构

——试论20世纪50—70年代工业文学中“劳动”的意义

在工业题材文学中，“生产城市”的建构并非一句空洞的意识形态口号，而是实实在在的政治实践，即它必须诉诸工业化的城市建设。作为暧昧城市的疗救手段，从“消费的贬抑”到“机械的赞颂”，工业“风景”与工人阶级的主体性得到了张扬。由此而生，“劳动”的书写亦成为流行趋势。尽管作为社会主义现代性的劳动本身凸显出极其非凡的意义，但“劳动的乌托邦”以其与资本主义共享的现代性（现代化），也出人意料地显露出“异化劳动”的迹象。

### 一、“劳动”：现代性的发现

工人阶级主体性的建构，直接催生了20世纪50—70年代文学中“劳动”意义的凸显，即在“生产城市”的建构过程中，生产实践的具体展开——劳动及其有关劳动的叙述，获得了非同寻常的意义。如评论者所言的，此时的“劳动”“不仅具有社会生产的意义，还参与了社会主义意识形态的建构，成为一种文化的、政治的和审美的话语结构”<sup>a</sup>。而在整个20世纪中国文学的历史脉络中，“劳动”的概念更是意义非凡。这就像蔡翔所指出的：“正是‘劳动’这一概念的破土而出，才可能提出谁才是这个世界的真正的创造主体的革命性

a 李祖德：《劳动、性别、身体与文化政治——论“十七年”文学的“劳动”叙述及其情感与形式》，载《重庆师范大学学报》（哲学社会科学版）2010年第3期。

问题。这一命题深刻地影响了20世纪的中国。”<sup>a</sup>其实，“劳动”的发现，不仅对于20世纪中国，甚至对于整个现代世界来说，都是一个划时代的事件。众所周知，“劳动”的最初含义有着辛劳和痛苦的意思。在几乎所有的欧洲语言中，“劳动”一词都与“痛苦”和“费力”的含义相连，而从事劳动的人也被赋予无法摆脱的动物特性，而被极力蔑视。在亚里士多德看来，从事劳动的奴隶就不配具有人的称谓。“劳心者治人，劳力者治于人”，同样的价值观念也在遥远的东方回响。

按照亚里士多德的观点，“人是政治的动物”<sup>b</sup>，因此城邦公民的自由才是人性的所在，而公民要想获得自由则必须摆脱劳动的束缚，并力求控制他人，占有他人的劳动来实现这种自由。而劳动地位的改变，只是近代以来的一个“发明”。按照中世纪基督教的观点，劳动作为一种罪的报应和惩罚的观点，直到新教时代才获得正面的独立价值，被看作是一种富有意义的人类成就。因此，如汉娜·阿伦特（Hannah Arendt）所言的，亚里士多德把人定义为政治的动物，奠定了西方传统政治价值观的基础；那么，马克思将人定义为“劳动的动物”，则颠覆了这一传统的政治价值观。从此，作为人类活动的劳动，开始堂堂正正地进入公共政治领域。

其实，当马克思提出“人是劳动的动物”时，劳动已然达到了至高无上的地位。而“劳动创造人”，则意味着是劳动而不是上帝创造了人，劳动才是人性的源泉。在阿伦特看来，“马克思挑战了神明，挑战了传统的对劳动的评价，挑战了传统对理性的赞美”<sup>c</sup>。因此，无论如何，马克思都是“劳动”概

a 蔡翔：《〈地板〉：政治辩论和法令的“情理”化——劳动或者劳动乌托邦的叙述（之一）》，载《文艺理论与批评》2009年第5期。

b 亚里士多德最著名的论点是“就其本性而言，人是一个政治动物”。类似的命题在《政治学》中随处可见，在《尼各马可伦理学》中亦反复出现，如“人类自然是倾向于城邦生活的动物”“人是政治生物，天性趋于与他人一同生活”“人是成为公民而生的”。然而有学者指出，此乃以讹传讹，原本语义在《政治学》的上下文中，意思是“城邦”，而不是“政治”；政治，在汉语语境中是上层建筑，是管理社会（城邦）的活动。

c 贺照田主编：《西方现代性的曲折与展开》，《学术思想评论》第6辑，吉林人民出版社2002年版，第402页。

念最为深刻的阐释者。他的“劳动价值论”不仅对“劳动”和“生产过程”有着深刻的分析，而且揭示了“资本”和“剩余价值”的“历史之谜”，并由此真正确立了“无产阶级”的主体性和意识形态。用阿伦特的话说，对劳动的阐释和赞美，是马克思学说真正反传统的一个未曾有的侧面，“马克思是19世纪唯一的使用哲学用语真挚地述说了19世纪的重要事件——劳动的解放的思想家”<sup>a</sup>。

在马克思主义中国化的历史语境中，“劳动价值论”对现代中国的影响清晰可见。1918年，较早关注俄国十月革命，并自觉接受马克思主义训练的李大钊，在其名文《庶民的胜利》中向全世界庄严宣告，“劳工主义的战胜，也是庶民的胜利”，这是一种“新生命的诞生”和“新纪元的创造”，他进而呼吁，“须知今后的世界，变成劳工的世界。我们应该用此潮流为使一切人人变成工人的机会”，“我们要想在世界上当一个庶民，应该在世界上当一个工人”<sup>b</sup>。在李大钊的理论脉络中，“庶民的胜利”所指向的无疑是一个“布尔什维克主义的胜利”远景，正如他紧接着满怀激情地指出的，“由今以后，到处所见的都是布尔什维主义胜利的旗。到处所闻的，都是布尔什维主义的凯歌声，人道的警钟响了，自由的曙光现了，试看将来的环球，必是赤旗的世界”<sup>c</sup>。五四新文化运动的先驱蔡元培先生也曾高呼“劳工神圣”的口号，断言“此后的世界，全是劳工的世界”<sup>d</sup>。然而，如果说蔡元培所概括的“劳工”一词还有着宽泛的理解，那么，到了陈独秀那里，“劳工”则在更具朴素道德意识和激进阶级立场的情感逻辑中，被概括为“一切的体力劳动者”和“下层民众”的。如其所呼唤的，“我以为只有做工的人最有用、最贵重”，而“劳动者的觉悟”所指向的，也是“劳力者治人，劳心者治于人”的政治结构变局。<sup>e</sup>这几乎直接导致了此后左翼文学思想的脉络里，“劳动”，尤其是

“体力劳动”作为一种“崇高客体”的伟大内涵。这一点，在毛泽东文艺思想中有十分清楚的表述，“劳动”和“劳动人民”被赋予了特殊的道德、政治和审美价值，并在思想意识上奠定了无可辩驳的合法性，即要在文艺指导思想确立起一种关于“劳动”的道德与政治：“拿未曾改造的知识分子和工人农民比较，就觉得知识分子不干净了……这就叫作感情起了变化，由一个阶级变到另一个阶级。”<sup>a</sup>在研究者看来，毛泽东关于“劳动”价值的表述并不完全等同于马克思主义政治经济学所理解的“劳动价值”。毛泽东的论述并不是肯定劳动的“脏”和“累”，而是强调“劳动”对“知识分子”的改造作用，即对“体力劳动”和“庶民”的一种认同和感情，而对“劳动”的感情又被转喻为一种阶级的感情。这种阶级感情进而又被上升为一种政治觉悟，所谓“感情起了变化”，正是在于对阶级归属的认同态度的变化。<sup>b</sup>

在这个意义上，我们就不难理解“劳动”，尤其是“体力劳动”，作为一种生存方式和生产方式，在左翼及革命中国时代就被赋予的多重内涵。对“劳动”的道德化和政治化，并由此而生的“劳动崇拜”倾向，几乎奠定了社会主义文学和文化的基本劳动观，这不仅是对传统民间伦理中“劳动美德”的创造性“接续”，更是一种新的阶级意识和情感形式的呈现。

于是，“劳动或者劳动乌托邦的叙述”几乎成为社会主义时代文学的关键概念，劳动改造及其价值的崇拜，热火朝天的劳动场景，都已成为社会主义文学着力表现的对象。而在20世纪50—70年代的工业题材文学中，随着城市及其生产意义的凸显，工人阶级的劳动更是为此社会主义“劳动观”的建构提供了完整的伦理、道德和政治的维度。如果说“劳动”在马克思主义那里的重要性在于，它附着于“无产阶级”这一概念，“展开一种既是民族的，也是世界的政治—政权的想象和实践活动”，那么在社会主义工业文学中，“无产阶级”连同其“劳动者”的概念则被限定在城市工人（尽管他们往往来自农村）

a [美] 汉娜·阿伦特：《马克思与西方政治思想传统》，江苏人民出版社2007年版，第12页。

b 李大钊：《庶民的胜利》，载《新青年》5卷5号，1918年10月。

c 李大钊：《Bolshevism的胜利》，载《新青年》5卷5号，1918年10月。

d 蔡元培：《劳工神圣》，载《新青年》7卷6号，1920年5月。

e 陈独秀：《劳动者底觉悟》，载《新青年》7卷6号，1920年5月。

a 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》（1942年5月），见《毛泽东选集》（第3卷），人民出版社1991年版，第851页。

b 参见李祖德《劳动、性别、身体与文化政治——论“十七年”文学的“劳动”叙述及其情感与形式》，载《重庆师范大学学报》（哲学社会科学版）2010年第3期。

的身上，在此，“劳动者”的主体地位，“不仅是政治的、经济的，也是伦理的和情感的，并进而要求创造一个新的‘生活世界’”<sup>a</sup>。这也有别于农村题材文学中劳动的本土化色彩，由此而展开的有关劳动的“道德化”与“审美化”，世界性与民族主义，以及劳动的解放与异化之间复杂联系值得深思。

## 二、“劳动乌托邦”的建构

在小说《在和平的日子里》，杜鹏程通过诗情画意的笔调，以知识分子气质的劳动者韦珍之眼，呈现了工地上热火朝天的劳动场景：

韦珍，头一回看见这移山倒海似的劳动场面！

韦珍，头一回和这么多创造世界的人一块激烈地战斗！

韦珍，头一回看到日常生活中的平凡人，怎么像获得法术似的，一下子变得宽阔、高大、威武。她小的时候梦想的大力士和童话中的巨人，比起这帮工人来，渺小而又渺小！

韦珍，头一回知道什么叫“满眼是力量”。也是头一回这样具体地感觉到那产生一切奇迹的最深奥也最简单的原因。

韦珍，头一回体验到：她曾经用死背工夫记忆的抽象语言，就在这一眨眼工夫变成活生生的景象。啊！从没有抽象而枯燥的思想。它总是跳跃的，饱和着感情的；一钻到人心里，就使你发热、发光；使你蓬勃成长。

这一刻，电还闪？雷还鸣？风还呼啸？雨还倾泻？自然还骚动？不知道。她只觉着有火在心里烧，有力量在身上扩张。她成了一个顶天立地的好汉：世界上没有她办不到的事。现在，任凭给她怎样需要排除万难的任务，她就头也不回，直冲上去！

韦珍的这种感情，也正是青年的英雄们建立功勋和完成不朽业

绩的共同感情。<sup>a</sup>

在此，面对劳动场景的韦珍相继呈现出震惊、诧异、臣服，进而认同，乃至思想上成长的情感变化，这不能不说是一次意识形态的奇观。“头一回”见识真正的劳动便觉着“有火在心里烧，有力量在身上扩张”，进而“成了一个顶天立地的好汉”，这无疑是为了凸显“劳动”场景所具有的双重意涵，即一方面，其伟大在于马克思主义理论有关“劳动创造历史”的意识形态的规定；另一方面，劳动作为个人教育的媒介，有着意识形态规训的伟力。为了凸显劳动场景的巨大感染力，小说也书写了一位老工程师（另一位知识分子气质的人物）深受感动的情形：

这一刻，老工程师不是也跳着、跑着、叫着、指挥着，像是返老还童了？他眼力不够使，腿不灵便，不时地跌跤。他一次又一次地从泥水中爬起来……他和大伙一块劳动，一块战斗，一块欢乐。这，这就是人生最美妙、最充实、最幸福的时刻！<sup>b</sup>

正如前文所言，新的人民国家的建立激发了无产阶级工人的阶级情感和民族意识，由此而建构一种“历史的主体性”，在这种“主体性”的意识视野中，再苦再累的“劳动”也变得“欢乐”“美妙”，“劳动”成了“最幸福的时刻”！这里当然是为了体现神圣的劳动所具有教育功能，正像小说中人物所说的，社会主义的使命在于，“把任何美好的想象，立即变为蓝图，把蓝图立即变为体现中国人民伟大气魄的建筑物”。而这一切都得需要劳动才能完成，正所谓“劳动创造历史”，创造一个令人振奋的崭新的历史，这是劳动的乐趣所在；“无数蓝图变成实物的具体而生动的感觉”，能够使人“得到坚定的信心，得到无穷无尽的乐趣”，这也是社会主义的意义所在。

同样，草明的《火车头》中也有一段刘国梁对劳动“美景”的发现：

a 蔡翔：《〈地板〉：政治辩论和法令的“情理”化——劳动或者劳动乌托邦的叙述（之一）》，载《文艺理论与批评》2009年第5期。

a 杜鹏程：《在和平的日子里》，人民文学出版社1958年版，第114~115页。

b 杜鹏程：《在和平的日子里》，人民文学出版社1958年版，第115页。



工厂里的热闹和任何场合都不同，这儿人们都不说话，说话的是机器，各种工具、吊车、汽锤和烘炉，有时为了必要，人们也说话，但是他们说的很简短，或做个手势。这儿音响是复杂的，宏壮的；人们敏捷的动作都表现着智慧和力量，闪来闪去的各种光和颜色，更增加了动的工场的美丽——这种景色，曾经使历来的无数工人们迷恋过，但是他们不久以前才知道：如果离开了人，离开了劳动者，工场就一无所成，美丽也不存在。他们不久以前才知道：世界上最美好的东西，是从工场里制造出来的。他们是世界上的功臣和主人。刘国梁一面走一面想，越想就越体会到马克思的“工人创造文明世界”这句名言的深刻意义。<sup>a</sup>

在此，这种“劳动”的“景致”，无疑可以追溯到马克思有关“工人创造文明世界”，“人是生产力中最活跃的因素”的理念铺陈。

在马克思主义的唯物史观中，人类的历史是在劳动中写就的，因此，与其说“人在历史中成长”，毋宁说是在“劳动”中成长。天津工人董迺相的小说《我的老婆》讲述了一个落后妇女被改造的故事。在这个故事中，“我”的那位不愿参加“工友家属座谈会”的落后老婆，在“演戏”的诱骗下终于参加了会议，然而当她到了新时代的工厂，见识了壮丽的场景之后，性格却发生了大变，她开始理解，识字，当家主事，从而一扫旧社会带来的不良习气。这样类似的故事，在新中国成立初工人题材文学中并不少见。这些讲述“工人中间的落后分子如何转变而成为积极分子，而且比一般的积极分子更积极”的故事，是“变动着的生活现象中发现最普遍而基本的斗争”。在这些“新与旧的斗争”中，“人的改造是属于这一范畴的”<sup>b</sup>。然而，这种改造为何总是通过劳动而完成，这确实是一个饶有兴味的问题。

艾芜的《百炼成钢》中，自私自利的“第一炼钢能手”袁廷发，便是在

秦德贵的劳动与诚意中自觉转变的。而在草明的《乘风破浪》中，无论是落后工人易大光，还是技术官僚宋紫峰，都是在见证工人阶级忘我劳动的壮观场景中实现“改造”的。尤其是对于后者而言，在此后类似工业题材小说的结尾处，那些有着知识分子气质、一味秉承技术理性，而无视群众劳动热情的厂长形象，都是在劳动的感化中或隐或现实现思想转变的。《创业》中的章易之便是如此，小说这样写道，他“被眼前这个工人的宽阔胸怀、英雄气概，对马克思主义的理解和他本人的一片赤诚所震动、所教育、所感染”。于是，“自己半生所经历的道路闪电般地在脑海里闪过”，终于开始幡然悔悟！

然而值得指出的是，那些官僚主义者的思想转变，往往以小说的主人公，即那些工人积极分子，在忘我的劳动中留下“身体创伤”为代价的。由此，劳动的可贵通过这种身体的政治性体现出来。《百炼成钢》中的秦德贵奋不顾身抢救平炉，结果身受重伤，而《乘风破浪》中的李少祥也有着几乎相同的遭遇；到了张天民的《创业》，更是将劳动中的身体创伤和政治性想象发挥到了极致。《创业》中的“铁人”周铁杉在身负重伤的情况下，用身体做搅拌机实践“石油会战”的劳动本色。当然，对于小说的作者草明、艾芜、张天民等人而言，都是希望通过这种“身体”的极端体验，书写一种“劳动激情”和“社会激情”。即如评论者所说的，希望通过“对‘社会主义建设’和‘集体劳动’的浪漫想象同时也建构了关于‘身体’的浪漫想象和极端体验”<sup>a</sup>。在这种极端体验中，身体的愉悦和劳动的激情，是由无产阶级的“主体性”，即某种意识形态的假设支撑的。“劳动”被“民族国家”“阶级”和“革命”等诸多话语建构成一个巨大的“生产场”。在此，“工人阶级”和“城市”所展现出来的新面貌，都以这些话语的展开为基本导向。无论是“社会主义建设”“大跃进”，还是工业上“两条路线的斗争”，支撑解放的主体展开政治实践的动力都来自一种前所未有的精神激情与愉悦。在这种“快感”之下，有一种“自由”“解放”“当家做主”的时代激情。这种“内面”的发现与展开之中，劳动的快感、激情与迷狂所透露的正是“社会主义时代的文化逻辑与文

a 草明：《火车头》，见《草明文集》（第3卷），光明日报出版社1992年版，第854页。

b 茅盾：《关于反映工人生活的作品》，载《文艺报》第2卷第1期，1950年5月1日。

a 李祖德：《劳动、性别、身体与文化政治——论“十七年”文学的“劳动”叙述及其情感与形式》，载《重庆师范大学学报》（哲学社会科学版）2010年第3期。

化政治”。这或许就是劳动，及其“快感”所包含的“文化与政治”。

### 三、“社会主义劳动”：解放与“异化”的边界

然而，这里所提出的问题在于，劳动是苦役，还是快乐？正如李杨先生曾借用“虐恋”的观点阐释《红岩》中革命者受刑时的心理体验时所说的，“在《红岩》中，受刑越重的人反而显得越不可战胜，对暴力的接纳与承受成为他们通向神性的资本”<sup>a</sup>。同样的逻辑也可以用来说明劳动生产中“向死而生”的“粗暴与诗意之美”。革命年代的“向死而生”，与生产年代的劳动美学，都是依靠身体的“实践”（抑或“表演”）得以实现。然而，在这种“生产第一要紧”的革命律令面前，与其说“劳动美学取代了牺牲美学，劳动美学成了革命的身体最重要标准”<sup>b</sup>，不如说“劳动美学”延续了“牺牲美学”的逻辑，生产就是革命，“革命之后”的年代与革命同样重要。小说的最后，秦德贵和李少祥，都以受伤的身体赢得了生产上的胜利，与此同时，也收获了爱情，这就像《创业》中最后喷涌而出的石油一样，是对忘我牺牲的劳动者的最高奖赏。

在此，作为一种物质身体的展示和实践，劳动有些类似于韦伯笔下的“神圣天职”，都具有一种精神信仰性，为了这种信仰的纯洁，身体往往可以弃之不顾。“对政治经济制度来说，身体的理想类型是机器人。机器人是作为劳动力的身体得以‘功能’解放的圆满模式，是绝对的、无性别的理性生产的外推。”<sup>c</sup>新中国所需要的理想的身体类型就是这种无限生产的“机器人”，或者如《创业》中张天民所诠释的“铁人”。汪民安说：“福柯关注的历史，是身体遭受惩罚的历史，是身体被纳入到生产计划和生产目的中的历史，是权力将身体作为一个驯服的生产工具进行改造的历史；那是个生产主义的历

史。”<sup>a</sup>这种生产主义就是工业城市与社会主义意识形态的完美结合。新的人民的时代所建构的无产阶级主体性，使得劳动成为一种超级意识形态，劳动是美的、是健康的、是最光荣的。不仅如此，劳动还使人产生一种快感，一种意识形态的快感。而残缺与伤痛的身体所构成了无法超越的崇高性，更加深了这种“快感”。

唐小兵在分析话剧《千万不要忘记》时，曾一针见血地指出了社会主义意识形态中工业生产与日常生活焦虑之间的复杂联系，在他看来：

这样一个以大规模工业生产为出发点的社会组织方案，与其说反映了意识形态选择，不如说是由现代工业的基本逻辑所决定的。大规模、高效率的工厂工作必须依靠纪律化、组织化的劳动大军，因此现代工业生产的一个重要环节就是确保劳动力的再生产。对于这一点，美国20世纪初的大工业家亨利·福特有同样清晰、深刻的认识。在所谓的“福特方式”或“福特式现代化”里，便包括工人组织家庭生活、安排业余时间、发展生活情趣这样一些重要项目，其目的是确保和提高工业“新人”的生产力，而手段也正是全面控制工人的私人时间和空间。<sup>b</sup>

而在20世纪50—70年代的工业题材文学中，社会主义似乎同样以“向死而生”的方式建构一种“劳动崇拜”的意识形态，其目的也无非是为了促进现代工业的劳动力再生产。就此，无产阶级在实现阶级解放和民族解放之后，旋即便无比自豪地迈入现代工业主义的牢笼之中。这正如梅斯纳所分析的，“毛泽东的苦行主义与反传统主义之间的联系遵循着一种西方的理性模式和社会经

a 李杨：《50~70年代中国文学经典再解读》，山东教育出版社2003年版，第201页。

b 葛红兵、宋耕：《身体政治》，上海三联书店2005年版，第91页。

c [法]鲍德里亚：《身体，或符号的巨大坟墓》，见汪民安、陈永国编《后身体：文化、权力和生命政治学》，吉林人民出版社2003年版，第53页。

a 汪民安、陈永国编：《后身体：文化、权力和生命政治学》，吉林人民出版社2003年版，第20页。

b 唐小兵：《〈千万不要忘记〉的历史意义——关于日常生活的焦虑及其现代性》，见《再解读——大众文艺与意识形态》，北京大学出版社2007年版，第228页。

济发展模式”<sup>a</sup>。换言之，劳动崇拜和人的不自由实际是紧密相连的。

社会主义人们的内心自由（解放与翻身的意识）与现实的不自由（工业主义的控制），这种内在的矛盾提示我们关注社会主义的劳动异化问题。这又回到了阿伦特对马克思劳动价值理论的批评，阿伦特认为，劳动之所以获得重大的社会意义和政治意义，这既是近代资本主义发展的一个结果，也是它的一个标志性现象。“劳动”以及“劳动阶级”的解放，当然意味着人类社会朝着非暴力方向的极大进步，但并不意味人类社会向自由的进步。阿伦特对马克思认同资本主义制度的历史必然性极为不满，她指出：“劳动在现代得到提升的原因恰恰在于它的‘生产性’，马克思看似大逆不道的观点——劳动（而非上帝）创造了人，或劳动（而非理性）使人区别于其他动物，只不过是整个现代都一致同意的某种观点的最连贯和最激进的表述。”<sup>b</sup>也就是说，马克思是在接受了资本主义现代性的前提下展开资本主义批判的。她认为，马克思没有看到劳动社会无限制地扩大物质生产，使人越来越走向“劳动崇拜”以及随之而来的不自由，从而使历史越来越具有必然性。因此，马克思对劳动的赞美隐含着对强制、自然必然性的赞美和对自由的攻击。因此在她看来，马克思“劳动”概念隐含着根本的矛盾，即：一方面他把人定义为“劳动的动物”，另一方面又期待未来社会是从劳动中获得解放的“自由王国”，因此不得不徘徊于“生产性的奴役和非生产性的自由的痛苦选择”之中。

尽管阿伦特对马克思的“误解”，来源于“她把异化劳动当作了马克思劳动概念的全部内容，进而把对异化劳动的批判变成了对劳动本身的批判，最后走向一种彻底乌托邦式的反资本主义立场，并试图以此来超越马克思对资本主义的经典批判”<sup>c</sup>。实际上，在马克思看来，劳动的异化意味着人的本质的全面丧失，本真的劳动是“自由的、全面的劳动”，这才是人的自由本质的真

正实现。“在奴隶劳动、徭役劳动、雇佣劳动这样一些劳动的历史形式下，劳动始终是令人厌恶的事情，始终是外在的强制劳动，而与此相反，不劳动却是‘自由和幸福’”<sup>a</sup>。包括现代资本主义生产在内，所有传统意义上的劳动在马克思那里都被归结为异化劳动，它是社会生产组织的特殊形式，最终必然会被历史所超越，这也是社会主义本真劳动所指向的“自由的、全面的”幸福远景。

然而，马克思没有预见到中国的社会主义实践，尽管后者实现了无产阶级的解放和民族独立，但作为一个落后的第三世界国家，它并没有超越现代资本主义的生产模式，相反，在某种意义上，它共享了工业化这一资本主义现代性的逻辑。“四个现代化”“超英赶美”的“落后焦虑”。依赖工人阶级的“解放感”和“尊严感”，在民族独立和阶级翻身的激情中，实质上维持了一种异化劳动的基本结构，这其实是“生产城市”建构中的基本矛盾所在。在此之中，“自由的、全面的”幸福远景都被置于遥远的“乌托邦之境”：

将来到了社会主义社会，资本家没有了，人人都有活干；人人都有文化，咱们每个人都有所洋房子，带小花园的；老娘们也和老爷们一样干活。说上班时大伙都穿工服，一下了班，大伙就都换的干干净净，上业余大学，上夜党校，赶到星期六有晚会，老娘们还穿得漂漂亮亮的去跳舞。<sup>b</sup>

这是草明的《火车头》里描述的社会主义幸福远景，然而为了这一远景的到来，当下必须努力地劳动，建设社会主义的工业化。尽管在这种工业化的建设之中，“单纯以加强劳动强度来完成生产计划是资本主义国家的方法”，社会主义的意义在于，“要发挥工人阶级的创造性”，但是不得不承认，工人阶级的创造性往往是以积极性为基础的，即主动臣服于非自由的异化劳动之中。

a [美]莫里斯·梅斯纳：《毛泽东的中国及其发展——中华人民共和国史》，张瑛等译，社会科学文献出版社1992年版，第115页。

b [美]汉娜·阿伦特：《人的境况》，王寅丽译，上海人民出版社2009年版，第64页。

c 参见李志军《马克思的劳动概念与政治哲学——兼评阿伦特对马克思“劳动”论题的批判》，载《江西社会科学》2009年第11期。

a 《马克思恩格斯全集》（第46卷），人民出版社1977年版，第112~113页。

b 草明：《火车头》，见《草明文集》（第3卷），光明日报出版社1992年版，第849页。



## “摩登”与“革命”的辩证法

——“十七年文学”与电影中的“上海姑娘”

在草明的长篇小说《乘风破浪》中有一段鲜有人提及的叙事细节，谈到了围绕“进城”的炼钢工人李少祥所展开的“三角恋爱”关系。尽管在“大炼钢铁”的宏大叙事背景中，这段“儿女情长”的“插曲”最终以李少祥选择“青梅竹马”的乡下姑娘小兰而告终，但“第三方”，即那位“有文化又时髦”的“上海姑娘”小刘的存在，以及她在李少祥心中留下的波动与延宕，却在不经意间暴露了社会主义文学想象的“症候”。李少祥的选择无疑是革命伦理本身的选择，但在“这个漂亮姑娘很多而男人们又容易忘记旧情的城市”里，无产阶级的道德承担注定经受考验，良心上的负债所带来的理智与情感的争斗，以及掺杂其间的无产阶级的自卑感，都将这个“感性”与“革命”的问题推向极致。就这样，《乘风破浪》的隐秘细节以及所提供的想象“症候”，将“十七年文学/文化”中幽灵般游走各处的“上海姑娘”提到了问题的台面。《甲方代表》（《上海姑娘》）中的白玫，《浮沉》（《护士日记》）中的简素华，《不夜城》里的张文琤，甚至是《霓虹灯下的哨兵》里的林媛媛，这些新时代的“上海姑娘”都服膺于社会主义的伦理法则，却又散发着小资产阶级的迷人气息，她们给无产阶级文化增添光彩，却又为社会主义文学本身带来了巨大的道德焦虑。她们所连接的过往历史与摩登记忆，连同现实面对的革命诉求与未来期许，出人意料地呈现出社会主义城市中“摩登”与“革命”的辩证法。

### 一、“摩登上海”、女性与空间转移

“上海或许是现代中国民族国家危机和现代性痴迷奇异交汇的最重要场所，几乎所有关于中国重要生活面向的严肃分析最终都必须面对上海，面对上海在中国的特殊地位。”<sup>a</sup>在《想象的城市》中，孙绍谊曾这样概括上海在现代中国历史中的形象。在此，他所谈论的无疑是20世纪30年代的上海，即那个被称为中国资本主义黄金时代的“摩登上海”。然而，从20世纪30年代的“摩登上海”到50~70年代的“革命上海”，“梦魇”与“梦想”的双重纠缠所带来的“摩登”与“革命”的辩证问题，却也使得“革命之后”的上海城市空间同样成为“国家危机与现代性痴迷”的交汇场所。

对于1949年伟大历史转折之后的“社会主义城市”来说，“改造”或城市空间的“重构”固然成为革命宏大叙事的主体部分，但上海的“摩登”历史连同其消费主义的“踪迹”依然顽强地显现出来，成为“革命城市”的“致命梦魇”。在此上海城市空间的历史变迁语境之中，“进城”及其社会主义实践所缔造的“新的人民的城市”，以及解放巨变所指向的革命乌托邦远景，使得社会主义文学中的城市不得不在“摩登”与“革命”双重目光的交错中，承受历史记忆与未来期许的辩证压力。

对于这个有着“魔都”之称的现代都市，“开埠和西方租借的设立几乎颠覆了原有传统的都市格局和社会秩序，将上海的发展带向另一个方面，由一个传统市镇向近代化大都市迅速转型”<sup>b</sup>。诚然，殖民主义的“病症”所开启的畸形繁华，不出所料地为这个资本主义都市平添了些许引以为傲的“世界主义”特征。一时间，“东方的巴黎”“西方的纽约”，以及“世界第六大城市”等众多闪亮的光环都被加诸“摩登上海”的头上。银行、洋行、邮局、港口、大自鸣钟的出现，一点一点改变着上海的城市空间，再加上黄浦江沿岸迅速发展起的社会秩序和城市景观，使上海最终成为“万国建筑博览会”，形

a 参见孙绍谊《想象的城市——文学、电影和视觉上海（1927—1937）》，复旦大学出版社2009年版，引言第3~4页。

b 张晓春：《文化适应与中心转移——近现代上海空间变迁的都市人类学研究》，东南大学出版社2006年版，第15页。

成了日益西化的“世界主义”的城市面貌。“她又是中国最大的港口和通商口岸，一个国际传奇，号称‘东方巴黎’，一个与传统中国其他地区截然不同的充满现代魅力的世界。”<sup>a</sup>

众所周知，在有关20世纪30年代上海的历史形象中，“摩登”是一个极为重要的理论语汇。在此之中，作为一套暧昧的话语系统，“摩登上海”不仅连接着堕落城市的资本主义特征，同时也暗含着某种顽强的现代性本质。对此，历史学家熊月之曾这样概括上海城市的“分裂”形象：“世界上没有哪一个城市，像上海这样同时拥有那么多的美名与恶名：繁华都市，东方巴黎，富人的天堂，穷人的地狱，文明的窗口，罪恶的渊藪，经济中心，黑色染缸，冒险家的乐园，帝国主义侵略中国的桥头堡，中国工人阶级的大本营”，即上海既是罪恶的源头，也是文明的源泉，既是大染缸，又是学习西方知识的窗口。<sup>b</sup>这也就是张英进所说的，上海既是“光明之城”，因为其“启蒙、知识、自由、民主、科学、技术、民族国家，以及从西方新引进的所有观念”；与此同时，又是“黑暗之城”，因为它是“腐朽与堕落之源，是淫乱、道德沦丧之地”。<sup>c</sup>这种辩证的评价几乎与马克思在《共产党宣言》中对资本主义的论述如出一辙。然而“辩证”之中包含的“复杂”与“暧昧”却带给人们某种情感的分裂，“这，都会的刺激，代替了一切努力于正当事业的热情……这，便是都市刺激所引出的恶果，资本主义社会的文明”。因此，“如其说中国有个巴黎第二，我们不知该庆幸还是悲痛”<sup>d</sup>。而这便是“消费城市”的馈赠。也正是在这个意义上，史书美曾直言不讳地指出，“消费文化的边界清晰地标志出上海特定的文化氛围，突出了上海作为典型的半殖民地城市的性质。上海现代主义中突出的商品崇拜现象反映出：这个半殖民地城市是色情和颓废的游

a [美]李欧梵：《上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945》，毛尖译，北京大学出版社2001年版，第4页。

b 熊月之：《历史上的上海形象散论》，载《史林》1996年第3期。

c 张英进：《中国现代文学与电影中的城市：空间、时间与性别构型》，秦立彦译，江苏人民出版社2007年版，第10~12页。

d [美]李欧梵：《上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945》，毛尖译，北京大学出版社2001年版，第13页。

乐场，本身只具有消费性而并不具有生产性”<sup>a</sup>。

在罗兰·巴尔特的“现代神话学”中，城市被认为是“一种语言”“一套话语”，因为现代城市总是人类所体验、叙述和评议化的存在。一方面，城市被认为是一种神话，是因为它总是“被装饰的，适应于某种形式的消费，充满了文学的自我沉迷、憎厌、意象；简而言之，它是一种在单纯存在之上附加了社会使用的现象”；另一方面，城市之所以是一种话语，是因为“它只存在于言说、书写和表述的语式中，包括文学、哲学、影像、报道、展示以及各种形式的宣传等”<sup>b</sup>。因此，通过文学或者电影来讲述上海作为“消费城市”的话语，则无疑是解开城市秘密的有效途径。而且令人颇感意外的是，在上海这个殖民主义的颓废空间中，城市的展开往往是通过女性形象的建构而得以显现的。这种张英进意义上“看待现代城市的女性视角”，其起源可以追溯到卡尔维诺（Italo Calvino）的《看不见的城市》：

不同国家的男人都会有一个相同的梦。他们看到暗夜中一个女人在无名的城市奔跑。他们看到她长发裸体的背影，梦想自己能追上她。在曲折多弯的路上，所有男人都丢失了她的踪影。梦醒之后，他们动身去寻找梦境中的城市，但除了发现彼此都在寻找之外，他们一无所获。于是，他们决定按梦中的样子建造一座城市……这就是卓贝地城。

在此，卓贝地城的来历表征了现代城市起源的寓言，与此同时，也揭示了“作为女性的城市”的秘密，即“尽管城市不时被男性化（被建构和驯化的空间），但它不过是男性无法找到（占有）女性的替代品。从这一意义上说，城市即是女人”<sup>c</sup>。然而，与其说“城市即是女人”，毋宁说城市是通过女人

a [美]史书美：《现代的诱惑：书写半殖民地中国的现代主义（1917—1937）》，何恬译，江苏人民出版社2007年版，第304页。

b Roland Barthes: *A Barthes Reader*, New York, Hilland Wang, 1982, p94.

c 孙绍谊：《想象的城市——文学、电影和视觉上海（1927—1937）》，复旦大学出版社2009年版，第120页。

的形象得以显现，这一点对于上海及其“摩登女性”的历史来说尤为明显。如论者所言，文学中的上海、新女性，构成了“文化想象中的场所”，“一个无限的想象空间”。而新女性“构成了现代中国社会有创造力的，但在很多方面又有很多破坏力的新力量”，她们“总是与为她们提供机会的现代城市联系在一起，她们既是现代知识的新对象，也是可以引发社会变革的新主体”。因此在对“城市性别构形”的研究中，“把城市设想为傲慢、自大、污染、腐蚀、死亡、毁灭，这些总是通过女性形象来表达的，或是刻写在女性形象中。而女人实际上是对现代城市进行表现、文本创造、叙述构造的基础”<sup>a</sup>。

如果说，新中国成立之前20世纪30年代的上海是“将都市与女性联系在一起，或者更正确地说，是将都市想象成一个浪荡性感或邪恶的女人，不仅意味着对上海都市的社会批判，而且暗含了对以摩登女性为表征的女性性向的否定性评判”<sup>b</sup>。那么新中国成立以后，城市的“去消费化”则在某种程度上意味着女性形象的“重构”。

当1949年中国共产党最终夺取城市政权之时，作为“远东第一大都市”的上海首先成为社会主义文化改造的对象。正如研究者指出的，“十七年社会主义改造的历史在城市空间上留下了深刻的‘烙印’：上海代表了社会主义中国的一种鲜活的改造资本主义都市结构、营造社会主义城市空间的全面努力；更加提供了一种新的理解和体验都市日常生活的‘话语’，重新规范了我们对日常生活的理解和实践”<sup>c</sup>。这种“解放”所带来的城市巨大变迁和意识形态重塑，被兴奋地纪录在一本名为《上海解放十年》的文学选集之中。在一篇名为“攀登新的胜利高峰”的文章中，张春桥曾饶有兴味地叙述了一个美国“知名的黑人学者，我们时代众多历史见证人”杜波依斯（W. E. Dubois）博士，站在百老汇大厦前俯瞰苏州河外白渡桥时发出的重要感叹：

1936年，他到过上海，在外滩一带住过几天。23年以后，当我们登上上海大厦的阳台，俯瞰市区全景的时候，他指着苏州河外白渡桥以南的那一片绿化地带，再三地问：“这确实是外滩吗？”这里没有了帝国主义国家的军舰和水兵，没有了流氓和妓女，这是人们比较容易想象得到的；变得这样干净，这样迷人，这样景色迷人，是人们比较不太容易想象得到的。这就难怪杜波依斯不敢相信他所看到的就是当年住过的外滩了。当他再次得到肯定的答复以后，他说，“变化太大了”。风很大，我们劝他到屋里休息。这位历史学家却站在那里，迟迟不动，像钻进了一部描写翻天覆地的伟大历史事变的书册里，舍不得出来一样。<sup>a</sup>

这位90岁高龄的国际友人，用一种疑惑和惊喜的目光在打量着这座旧时的帝国主义堡垒，难以置信它业已发生的历史变化：“变化太大了。”崭新的上海形象中，“旧的城市地标仿佛完全没有被过去阴影所困扰，而是以强有力的面貌重新融入并重新构造了新的都市形象序列”<sup>b</sup>。

在上海由腐朽堕落的殖民消费城市，逐渐向劳动生产型的工业化城市转变的过程中，20世纪30年代名噪一时的“摩登女郎”，也开始作为资产阶级文化的典型标识被予以清除。然而，尽管一方面中国共产党以工人阶级文化为导向重新编织上海城市空间，从劳动生产的角度赋予妇女新的主体地位，事实也证明，“这一时期流行的妇女形象是和男性同样能够承担艰苦劳动的‘铁姑娘’。‘铁姑娘’不再强调女性性征，而是强调妇女同样有钢铁般的体力（外观）和意志（内里）”<sup>c</sup>；但是残存的“消费城市”印记依然顽强地绽放出“摩登上海”的旧有风采，干扰着意识形态叙事的效果达成，由此而颇为奇妙

a 张英进：《中国现代文学与电影中的城市：空间、时间与性别构型》，秦立彦译，江苏人民出版社2007年版，第241页，第196~197页，第267页。

b 孙绍谊：《想象的城市——文学、电影和视觉上海（1927—1937）》，复旦大学出版社2009年版，第122页。

c 李芸：《空间的改造、争夺与生产——“文本”叙述与作为社会主义城市的上海想象》，华东师范大学中文系2008届硕士学位论文，第3页。

a 张春桥：《攀登新的胜利高峰》，《上海解放十周年》，上海文艺出版社1960年版，第1~2页。

b 李芸：《空间的改造、争夺与生产——“文本”叙述与作为社会主义城市的上海想象》，华东师范大学中文系2008届硕士学位论文，第5页。

c 张屏瑾：《摩登女郎——上海姑娘——上海宝贝——女性形象与城市空间变迁》，载《艺术广角》2009年第2期。



地形成“摩登”与“革命”的辩证特征。

## 二 “上海姑娘”、美学与意识形态

在对新中国成立“十七年文学”和电影的政治美学研究中，“革命”与“情爱”的压抑/辩证关系是最为引人注目的问题。在《性别表象与民族神话》一书中，孟悦从女性主义的角度提出了“革命文化”中“政治话语”对“情爱”的压抑模式。在她看来，“政府的政治话语通过女人将自身转译成欲望、爱情、婚姻、离婚、家庭关系等等的私人语境，它通过限定和压抑性本质、自我以及所有的个人情感，将女人变成了一个政治化的欲望、爱情和家庭关系的代理人”<sup>a</sup>。因此，女性作为“党的女儿”，不可避免地成为阶级斗争或社会主义神话的承载者。然而与此相反，王斑在他有关政治和性的崇高美学分析中，提出的“革命的爱情”，即“政治化的性本质”所具有的“生产”和“升华”功能，“真正的问题不是牺牲情欲，而是如何表现出来，在多大程度上表现出来……共产主义文化尽管从表面看来像清教徒似的，但是它以自己的方式与情欲有着千丝万缕的联系。尽管共产主义文化采取抑制政策，但是，它做不到，在事实上也不可能做到将情欲一笔勾销。相反，它与之妥协，迎合它，并将它吸收进自己的框架内。共产主义文化之所以具有吸引力，在某种程度上恰恰是因为它包含了情欲”<sup>b</sup>。因此，与孟悦强调支配性权力特别压抑力不同，王斑强调的是有关个体的性爱和力比多暗示在政治化的权力转变方面非常积极且浪漫的一面。然而，在刘剑梅看来，王斑“忽视了性别更复杂的一面，尤其是当性别承载着权威性的官方话语时所显示的复杂性”，因此而主张“应该进一步考虑革命的理想年代中性与性别的暧昧性”，“理解当性别与

政治纠缠时产生的复杂隐喻”<sup>a</sup>。这种有关“革命”与“情爱”研究的“正、反、合”的线索，大抵表征了某种辩证思考的浮现方式，这也为本文清理“上海姑娘”的形象及其叙事线索提供了逻辑参照。

在一篇分析电影《上海姑娘》（导演成荫，编剧张弦，北京电影制片厂1958年）的文章中，马军骧曾讨论了社会主义电影中“革命话语”的结构问题。在他看来，“影片的片名《上海姑娘》在它被生产出来的那个年代里，无疑具有一种潜在的、微妙的性意味。更重要的是，上海姑娘，尤其是女主人公白玫，由于情节安排，是主要的被‘观看’对象，她们构成了主要的视觉形象”。然而意外的是，他并没有照搬劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）有关视觉电影的“观淫”理论，转而认为“新中国电影独特话语特征，其实区别于好莱坞资产阶级文化”，原因在于“建立一种与革命同步的电影文化”。其根据就是“白玫的形象在电影中有着惊人的转变，使得女性的位置颠覆了男性观看者的角色”。因此，“与穆尔维表面上的相似与实质上的巨大对立与差异，表明了1949年以后在中国拍摄的革命电影构成了对以好莱坞为代表的资本主义第一世界电影的一种反诘。这一反诘是：在革命电影中，快感只有完成对工具性的意识形态话语的引导才有意义。也就是说，在1949年以后的新中国电影中，表面上的快感安排下，是意识形态话语的潜流在引导着观众。而这几乎是革命的、第三世界的新中国电影的最主要的机制或特征”<sup>b</sup>。由此，在“革命的意识形态目的有效地操作着影片中的影像安排”的前提下，这种依赖“视觉电影”的“快感”所达成的意识形态电影修辞术，有效地达成了“革命电影教育群众，鼓舞群众”的大众传媒功能。

然而值得指出的是，马军骧的文章对于“快感”功能的揭示尽管鞭辟入里，却似乎缺乏必要的辩证维度。在此，理论的启示来自《审美意识形态》（*The Ideology of the Aesthetics*），在这本书中特里·伊格尔顿（Terry Eagleton）曾讨论过“审美”（Aesthetics，“感性学”）与理性之间的复杂辩

a 孟悦：《性别表象与民族神话》，转引自〔美〕刘剑梅《革命与情爱：20世纪中国小说史中的女性身体与主题重述》，郭冰茹译，上海三联书店2009年版，第196页。

b 〔美〕王斑：《历史的崇高形象：20世纪中国的美学与政治》，孟祥春译，上海三联书店2008年版，第129页。

a 〔美〕刘剑梅：《革命与情爱：20世纪中国小说史中的女性身体与主题重述》，郭冰茹译，上海三联书店2009年版，第197页。

b 马军骧：《〈上海姑娘〉：革命女性及“观看”问题》，见唐小兵编《再解读：大众文艺与意识形态》（增订版），北京大学出版社2007年版，第178~190页。

证关系。在他看来，“感性”的力量固然能够加强“理性”的接受程度，“权力被镌刻在主观经验的细节里，因而抽象的责任和快乐的倾向之间的鸿沟也就相应地得以弥合”，即“如果意识形态想要有效地发挥作用，它就必须是快乐的、直觉的、自我认可的。一言以蔽之，它必须是审美的”。然而，如伊格尔顿所言，“理性必须找到直接深入感觉世界的方式，但理性这样做时又必须不危及自身的绝对力量”。这便揭示出资产阶级社会美学极其矛盾的性质：“一方面，由于美学的主体中心性、普遍性，自发的一致性、亲和性、和谐性和目的性，美学极好地应和了社会意识形态的需要；另一方面，它又可能不可控制地膨胀，超越这种功能，其结果是摧毁理性和道德责任的基础。”即一方面“没有什么能通过日常生活的无意识结构来进行权力的扩散渗透更好地加强权力”；但“另一方面，权力的扩散渗透注定有损害权力的危险，把权力的威严降低到享用苹果的水平上。感性似乎既是最坚实的基础又根本不成其为基础”。正是在这个意义上，伊格尔顿感叹，“我们不尊敬我们热爱的权威，而我们又热爱我们尊敬的权威，这就是困境所在”<sup>a</sup>。这无疑在揭示“快感”的伟大力量的同时，也暴露出其自身所包含的巨大危险。

对于“上海姑娘”这一极富性意味的暧昧意象，它不可避免地连接着有关“摩登上海”的历史记忆，而如果将其视为某种“感性”的力量，则势必会出现伊格尔顿所担心的问题，即“感性似乎既是最坚实的基础又根本不成其为基础”。尽管如王斑所言，“革命影片并非肆无忌惮、赤裸裸地表达意识形态。它运用间接地、美学的手段让观众在想象的王国里逗留片刻，只是为了将他们提升到象征符号体系中崇高的层次。电影中的意识形态并不仅是国家正统思想的附庸，它本身就有自己的美学任务”<sup>b</sup>。但是，“美学”或曰“感性”的“膨胀”，又会反过来干扰意识形态的效果，使得“革命”本身失去“正统”的意义。因此，如何把握二者之间复杂的辩证关系，成为社会主义革命美学的重要议题。

a [英] 特里·伊格尔顿：《审美意识形态》，王杰、傅德根等译，广西师范大学出版社2001年版，第9页，第30页，第3页，第95页，第35页，第46页。

b [美] 王斑：《历史的崇高形象：20世纪中国的美学与政治》，孟祥春译，上海三联书店2008年版，第151页。

对于成荫导演的影片《上海姑娘》，评论界的巨大争议在于“美化了资产阶级知识分子”<sup>a</sup>，这无疑是对影片本身“感性”膨胀的指责。其实早在影片的小说版本《甲方代表》（载《人民文学》1956年第11期）中，作家张弦从正面创造出白玫这位支援边区建设的“上海姑娘”形象时，人物本身所残留的“摩登女郎”印记便非常明显。尽管社会主义文化实践主张在艰苦的劳动中实现“上海”与“姑娘”的双重再造，从而在一种“去摩登化”与“去女郎化”的双重结构中走向一种纯净的社会主义美学，然而小说却不自觉地依稀延续了既有的“摩登女郎”的写作脉络。小说从一个“洋娃娃”的资产阶级文化标识开始，穿插着“我”（主人公“陆野”）与“白玫”的情感纠葛，并极力渲染了我的隐秘欲望：

这时，我才发现，她非常美，头发梳着特殊的花样，脸娇嫩而秀丽，眼睛上长着长长的睫毛，笑起来，露出雪白的牙齿。穿得并不华丽，可是棉衣十分合身，式样看起来特别舒服。即使不听她们刚才的讲话，我也差不多可以从这样的脸型和装束上判断出来：她是上海人。

……

白玫的影子，那微微带笑的脸，那从帽檐出来的柔软的头，那长长的睫毛下闪着星星般光芒的美丽的眼睛。

这种欲望的外观连接的感性身体，固然能够增添读者们的阅读“快感”，况且小说的主题也指向的是集体劳动的崇高远景，从而实现了对“上海姑娘”这一“自命为高贵的女神”的能指结构的反驳。然而，小说在意识形态表达与情感流露之间的裂隙依然无法弥合。尽管在小说中，“上海姑娘”白玫的思想进步性很快就超过了“我”，迫使“我”在男性的“阉割焦虑”中反过来“从她身上不断地比照出自己的退步和落后”，但小说却不自觉地对“上海

a 参见谢逢松《寄给妹妹的信——谈〈上海姑娘〉》，载《北京文艺》1959年第3期；包放：《影片〈上海姑娘〉宣扬了什么？》，载《中国青年报》1959年2月16日。

姑娘”的容貌和着装流露出夸耀和爱慕的情感。此处至关重要的意味在于，“上海的都市现代性的符号意味，侵入到另外一种组织更加严密的现代性想象中”，即“上海赋予人们的特殊感觉却从来没有远离过”<sup>a</sup>。也正是在这个意义上，当时便有评论者颇为极端地指出了电影/小说包含的“毒素”：“惋惜和留恋他们那一副未改造的‘神态’，歌颂他们无需改造就能‘正确’，从而动摇他们‘脱胎换骨’的决心。影片中散布的这种影响，对于今天仍有许多没有改造好的知识青年来说，毒害是非常严重的，这种毒害必须批判和清除。”<sup>b</sup>因此，“美学”及其感性的力量尽管重要，但它超出了意识形态的界限，便会招致批评及被“规训”的惩罚。

### 三、叙事传统、“摩登”与“革命”的辩证法

就此，毛尖也从有关电影《女篮5号》的论争说起，谈到了新中国电影中的“上海传统”和“延安传统”的问题，即“前者亲市民，后者讲革命”的对峙美学形态。她从夏衍对电影《女篮5号》中女主角林洁房间的指责说起，提出了“美化生活”的背后所包含的政治美学问题，“我以为这是我们电影界、戏剧界的一种很不得提倡的风气，也可以说是一个思想问题”<sup>c</sup>。这里的“美化生活”显然指的是影片中“感性”的呈现。而这种感性显现无疑要追溯到并不遥远的“上海电影传统”，即在“革命加爱情”的模式与“抒情镜头”所起的“非革命”作用中来凸显出“革命”的主题。正如毛尖所分析的，“《女篮5号》受到观众欢迎，首先也是，观众很久没有看到这么艳丽的电影色彩，这么多漂亮的明星；而另一方面，这些女性主人公因为常常处在政治上有待启蒙的位置上，那么，对她们的批评，相对也显得更为安全”。政治的合法性，保证了电影本身可以肆无忌惮地显露出上海电影传统的“狐狸尾巴”。

a 参见张屏瑾《摩登女郎—上海姑娘—上海宝贝——女性形象与城市空间变迁》，载《艺术广角》2009年第2期。

b 包放：《影片〈上海姑娘〉宣扬了什么？》，载《中国青年报》1959年2月16日。

c 夏衍：《从〈女篮5号〉想起的一些问题》，见《论谢晋电影》，中国电影出版社1998年版，第233~234页。

因此，夏衍所提出的“我要指出的缺点只不过是一堂布景”，便可看作“对这个物理空间和情感空间的直接清算”和“对上海电影传统的点名批评”。结合20世纪30年代的左翼电影，“上海电影传统”的悖论其实清晰可见，“在左翼需要夺取观众的时候，美丽的身体是一种策略，这已经被电影史所验证，可是这种策略本身是包含危险的。因为，通过阮玲玉所传递的左翼消息，在到达观众那儿时，会出现非常尴尬的状况。首先，观众会看不清踏入革命征途的男性，是因为革命话语还是因为阮玲玉；其次，阮玲玉也让那些没有脸蛋的演员，尤其是那些男性演员因为形貌黯淡而失去表达革命的影像力量”<sup>a</sup>。

处于上海这个消费城市的空间之中，20世纪30年代的左翼文学或电影不得不借助“欲望化”的文化消费逻辑来传播革命的理念，这便是“上海电影传统”的本质所在。这也构成了延续“上海电影传统”的谢晋秉承“粗中妩媚”的电影语法的原因所在。然而进入新中国之后，“左翼文学”的“体制化”，使得“感性”和“欲望”的成分不可避免地成为革命所亟待清除的对象，但其作为残存的“消费主义景观”在文本间幽灵般地呈现，却是难以完全根除的。

艾明之的小说《浮沉》同样讲述的是“上海姑娘”的故事。就像《甲方代表》中的白玫一样，《浮沉》的主人公简素华也义无反顾地服从了革命的“超我结构”。作为一位年轻护士，为了支援边疆建设，她毅然放弃了留在

a 毛尖：《性别政治和社会主义美学的危机——从〈女篮5号〉的房间说起》，载《中国现代文学研究丛刊》2010年第3期。这不由得使人想起陈建华对茅盾左翼小说中“乳房”意象的分析，他指出“茅盾小说里的女性身体，既有革命乌托邦的空想成分，也强烈地反映了都市欲望”，这其实体现出包括茅盾在内的左翼文学家“既把城市青年或小资产阶级作为他的读者对象，其目标之一也在于争取当时的文学市场”。参见陈建华《革命与形式——茅盾早期小说的现代性展开1927—1930》，复旦大学出版社2007年版，第246页。



上海的工作机会，到边区工地卫生站工作。<sup>a</sup>而与她相对的是真正的“上海姑娘”马菲霞，这个“交际花”式的女性人物继承了“摩登上海”的遗迹：“卷头发”“带粉盒”“爱好请吃饭、跳舞”“乳黄色薄呢短大衣，深咖啡色的西裤，格子布的翻领衬衫，围着雪白的丝围巾”，以及“香港货的玻璃提包”“逛人民广场”等等符号标识清晰地区隔出她的“趣味”。在此，真正的“上海姑娘”马菲霞的形象，既是简素华的衬托和对比，以突出意识形态的崇高位置，然而在某种程度上，她也是对后者失去的“摩登”风范的“文本补偿”，以捕获残存的“感性”结构。

《浮沉》（或《护士日记》）其实是对经典的“上海姑娘”形象的颠覆，小说最后在一种社会主义美学的风范中取得了完美的胜利：新时代的“上海姑娘”简素华超越了“摩登、漂亮，有文化”的既有形象，而获得了新的美学风范，她既取得了工人阶级的信任，又克服了卫生站的官僚主义作风，最后还从对“白专”道路的资产阶级男友的放弃中赢得了真正的爱情。然而，从《浮沉》到《护士日记》，从小说文本到电影的视觉呈现，意识形态无往不胜的攻势却出人意料地出现“干扰”。如论者所指出的，“有意思的是，由于它是出品于上海，又在上海放映的影片，导演起用了一批上海30~40年代的老演员，饰演女主角小简的是成名于40年代的电影明星王丹凤，另外还有汤化达、李纬、蒋天流、付伯棠等一批旧上海的电影明星。《护士日记》的电影海报虽然增加了工厂和工地的背景，但整体色调与旧上海杂志，如《东风》（王丹凤曾担任过这本杂志的封面女郎）非常相似，都带有月份牌那种经特殊调制过的水粉效果”<sup>b</sup>。这种革命中“身体”的呈现所带来的“感性”冲击，与此前有关“上海电影传统”的批判极为相似。就像《女篮5号》中饱受争议的

a 同样，在汤晓丹导演、柯灵编剧的影片《不夜城》（江南电影制片厂1957年）中，张文琚的意识形态“皈依”，也是通过对资产阶级趣味的放弃，转而“来到了勘探队”，与“陡峭的悬崖”和“奔腾的河水”做伴实现的。如她所言的，“在勘探队工作，作为一个自食其力的劳动者，能够在祖国的社会主义建设中贡献出自己的力量，我感到骄傲和幸福”。在这种革命的乌托邦书写中，“边缘”“艰苦”和“劳动”成为意识形态的崇拜对象。

b 张屏瑾：《摩登女郎—上海姑娘—上海宝贝——女性形象与城市空间变迁》，载《艺术广角》2009年第2期。

“房间”一样，《护士日记》中的服饰也遭到批评家的质疑。在《谈“浪费美学”》一文中，作者批评了《护士日记》中女主人公简素华的服装，说“她犹如服装展览会上的模特儿一般，前后换了24套服装”。这样的影片所起到的教育作用就是“‘教育’观众去追求住豪华的房子，追求穿漂亮衣服。一言以蔽之，它教育观众去浪费！”并且认为这种“浪费美学观”的逻辑是“1.能迎合观众之趣味者便是好影片；为迎合观众便需。2.布景要豪华，服装要漂亮；为此必须。3.要多多花钱”<sup>a</sup>。尽管这只是提出了“勤俭建国、勤俭持家、勤俭办一切事业”的政治语境下衍生出的“反对浪费美学”的政治要求，但终究体现出意识形态“规训”风范“对资产阶级生活方式所产生的巨大焦虑的表征”。

同样作为一种意识形态“规训”，在编剧柯灵笔下，《不夜城》（导演汤晓丹，江南电影制片厂1957年）里的张文琚这个“沉湎在资产阶级享乐生活里的娇小姐”，也遭受着“作者任意的‘拔高’”<sup>b</sup>的命运。这部反映资产阶级的社会主义改造的影片，穿插了一个“上海姑娘”的历史转轨的片段，呈现了张伯韩的女儿张文琚由“资产阶级小姐”转变为“社会主义劳动者”的故事。然而，这个被认为“给出身于剥削阶级家庭的子女指出了正确的道路”<sup>c</sup>的革命教育电影，却也因为服饰及资产阶级生活场景的肆意呈现，而超出了“革命”严肃律令的边界。“在影片里，我们既看不到张文琚在入团前有丝毫进步的表现，也看不到她在入团后有什么显著的进步。除了和同学们打打腰鼓或者跳跳集体舞之外，她依然在家里过着资产阶级小姐的生活……影片就是

a 天方画：《谈“浪费美学”》，载《电影艺术》1958年第3期。林默涵也批评电影《不夜城》，“这些影片也大大宣扬了资产阶级、小资产阶级的思想情感和生活方式。对个人主义者的痛苦和矛盾加以渲染，欣赏那种颓废、哀怨、忧郁、悲伤的情调。其中西装花衣服流行，布景则要富丽堂皇，黄色歌曲和黄色镜头也出现了。”参见林默涵《坚决拔掉银幕上的白旗——1957年电影艺术片中错误思想倾向的批判》，吴迪编：《中国电影研究资料1949—1979》，文化艺术出版社2006年版，第237页。

b 吕启祥：《把青年引向何处？——剖析〈不夜城〉中的张文琚形象》，载《光明日报》1965年7月28日。

c 沈大金：《文琚的塑造比较成功》，载《光明日报》1965年6月7日。

这样露骨地宣扬了反动的阶级调和思想，把革命的青年团员与资产阶级家庭的得意宠儿‘合二而一’了”<sup>a</sup>。尽管这种意识形态批评的“苛责”体现出了某种政治紧张的态势，但却已然敏感地觉察到“革命”话语之中残存的“摩登”印记。而在《霓虹灯下的哨兵》中，为了突出林媛媛的前后反差而竭力渲染她“诗意”的资产阶级生活，也使得“革命”本身几乎成了一个聊胜于无的点缀。这种“虚妄”的胜利在无产阶级的革命文本中弥漫开来，激起了诸多令人不安的征兆。

这些都体现了“左翼”及“上海电影传统”面对新时代的困境，也直接导向了社会主义文化美学的政治要求与其城市语境的“消费主义”遗迹构成的辩证冲突。就像研究者所指出的，“从上海来的导演所指导的影片，以及由上海的电影制片厂拍摄的影片，无论是服装还是道具以及在这些方面所体现出来的美学理念还具有一些城市的色彩，这些城市的色彩是上海电影人所形成的电影经验以及情感结构所造成的结果。而正是这些城市色彩的美学恰恰是新中国成立以后‘工农兵电影’方向提出后所要加以改造的电影美学，这种城市电影美学不具有政治经济正确性”<sup>b</sup>。不借助“感性”，“理性”会陷入“公式化”的泥淖；而过于依赖“身体”，又会使得“理性”的权威遭受挫折，而这便是社会主义政治与美学遭遇城市消费空间的困境所在。于是20世纪60年代以后，激进的政治变革呼啸而至之时，批评的“规训”便达到无以复加的境地。为了避免受到有关感性干扰的指责，或是更为虔诚地匍匐于“革命意识形态”之中，新时代的“上海姑娘”则不可避免地出现极端的“去摩登化”，乃至绝对“去性别化”的迹象。“感性”的彻底屏蔽与“消费主义”的绝对剔除，使得“中性化”“英雌化”成为真正的社会主义女性形象。《海港》中的方海珍，《沙家浜》中的阿庆嫂，她们无疑是在一种新的美学风范的张扬中，颠覆既有的“上海姑娘”形象序列，而创造出新的高度理念化的人物典型。然而，这种绝对“革命”理念的伸张，将不可避免地落入“革命没有身体，理论

没有群众”的境地。于是当“告别革命”的“新时期”到来之时，历史在报复性的叙事中“反转这种现实主义的阶段”，“回到了最粉色的上海电影传统，只有兰花，没有革命”<sup>c</sup>便不足为奇了。

a 张瑜等：《〈不夜城〉歪曲团组织 and 青年形象》，载《中国青年报》1965年6月8日。

b 史静：《主体的生成机制——十七年电影内外的身体话语》，北京大学中文系2009届博士论文，第238页。

a 毛尖：《性别政治和社会主义美学的危机——从〈女篮5号〉的房间说起》，载《中国现代文学研究丛刊》2010年第3期。

## “十七年文学”中的“乡下人进城”

近年来，“‘乡下人进城’的文学叙事研究”开始受到越来越多的关注，并已然成为一个“具有广阔理论空间与深远学术前景的新命题”<sup>a</sup>。然而无论是相关论题的倡导者，还是资深的当代文学研究者，都不约而同地将此问题的论域锁定在“新世纪文学”中的“底层书写”和“打工文学”之上，并以此建立这一“现代化进程中的文学叙事”与“21世纪当下小说的关联”。这种当代语境的强调所突出的社会批判意义，固然显示了文学研究的现实情怀，但却在不经意间遮蔽了这一论题本该具有的历史维度。尽管对于研究者来说，以“新世纪文学”为支点，由此追溯到清末民初《海上花列传》等上海文学中乡下人的城市遭际，以及20世纪30年代《骆驼祥子》所塑造的背井离乡的城市流民，甚至新时期文学中陈奂生、高加林等人的城乡经历，在某种程度上是在试图建构“乡下人进城”这一论题的历史脉络，成就其作为中国现当代文学的一个“贯穿性主题”的历史使命。但在此现代性的叙事框架之中，“文革”前十七年和“文革”十年中间有关“乡下人进城”的文学叙述，却以其“另一种现代性”的历史面貌而被打入另册。这种意味深长的“盲视”，促使本文重新审视“十七年文学”中的“乡下人进城”问题。

对于新中国成立初“十七年文学”而言，“乡下人进城”既是文学中个体的见闻和遭际，也是整个国家历史转折中命运变迁的寓言。从农村根据地到

城市政权的接管，个体进城的背后蕴含着整个国家“进城”的历史变迁，一方面，个体的乡土记忆与社会主义时代的意识形态规训，使得城市在“乡下人”眼中被叙述为“罪恶的所在”；另一方面，城市的物质主义诱惑及其整个国家工业化的现代性追求，又在不断消解这种“罪恶”的痕迹。这一切所包含的历史想象及其现代性的矛盾，都通过“十七年文学”中“乡下人进城”的历史叙述寓言般地呈现出来。

### 一、堕落的“进城者”与“十七年文学”的城乡伦理

作为“‘当代’最早触及‘城市生活’和‘城市问题’的小说”<sup>a</sup>，萧也牧的《我们夫妇之间》及其所引起的文学批评，已然成为当代文学史上的重要事件。这篇具有温和生活气息和明显个人（“小资”）趣味的小小说，讲述了出身于知识分子家庭的男主人公李克在“革命之后”与战争时期的不同精神向往。他希望能有更多的个人趣味和“情调”，并努力培育工农出身的妻子也像自己一样“体验”城市生活。尽管小说最后，男女主人公各自经过调适又“重归于好”，但“夫妇之间”的家庭矛盾所投射的“社会内涵”却昭然若揭。在这篇颇具症候意味的“问题小说”中，萧也牧敏锐地感觉到“进城”所带来的生活环境与人的精神的“变化”。

对于中国革命而言，“进城”无疑意味着一个新时代的开始，同时它也带来某种产生于革命党向执政党转变过程中的巨大焦虑。在此，身份的“重新辨识”在于，“共产党大批干部从农村进入城市，引起社会生活明显地变化。在这些人当中，一部分原来生活在城市，参加革命后到了农村，随着革命胜利再回到城市；另一部分原本就是贫苦的农民，如今进入了他们既十分陌生，又感觉新奇的城市，他们以自己过去的生活方式影响着城市，而城市更以特定的文化氛围改造着他们”<sup>b</sup>。正是这种双重的改造，为和平年代的城乡冲

a 2007年4月14—15日，扬州大学文学院与中国现代文学馆、中国现代文学研究会以及《文学评论》《文艺争鸣》《文艺报》编辑部，联合召开了“‘乡下人进城’：现代化背景下的城乡迁移文学”研讨会，来自全国50多位学者就此话题展开热烈讨论，不同话语形态和模式之间的碰撞与对话，激发出许多具有开创性的理论问题和新的学术生长点。

a 王彬彬：《“城市文学”的消亡与再生——从〈我们夫妇之间〉到〈美食家〉》，载《小说评论》2003年第3期。

b 董之林：《旧梦新知：“十七年”小说论稿》，广西师范大学出版社2004年版，第40页。



突平添了些许敏感的政治色调,《我们夫妇之间》便“对建国后生活重心由农村转向城市而引起的生活波澜做了迅捷的反映”。正如小说所言,矛盾就发生在“进城的第二天”,这无疑隐喻着丹尼尔·贝尔(Daniel Bell)所说的“革命的第二天”<sup>a</sup>的问题。作为“知识分子与工农相结合”的典范,小说集中体现了新中国成立前李克与张同志的和谐与融洽。然而随着时间推移,故事本身开始呈现出新中国成立前夫妻之间的“艰辛”却“和谐”,与新中国成立后的“舒适”却“争吵”相对立的状态,并进而表达了借家庭的伦理矛盾讨论现实困境问题的意识。这种城市与乡村的交汇所带来的日常生活中不同生活习惯与观念的碰撞,以及背后所隐藏的“改造”与“被改造”的政治交锋,都广泛触及了“新的权力机构内部,农民与知识分子的冲突”,以及“不同家庭出身、社会阶层和文化习俗的人在城市生活中的矛盾”。现在看来,《我们夫妇之间》被批判的命运,(陈涌就毫不客气地指出,小说表现了“依据小资产阶级的观点、趣味来观察生活、表现生活”的“不健康倾向”<sup>b</sup>)。对于陈涌、丁玲和冯雪峰等当时批评家来说,萧也牧的“政治冒犯”无疑是不可原谅的“错误”<sup>c</sup>)其实昭示着新中国成立初期十七年的批评生态:即预设了乡村改造城市(或工农群众改造小资产阶级)的意识形态要求,而不能容忍城市改造乡村(或小资产阶级改造工农群众)。

《我们夫妇之间》等小说中堕落的进城者的故事(与此类似的有俞林的《我和我的妻子》、孙谦的《奇异的离婚故事》),依稀包含着社会主义时代文学所蕴含的城乡叙事伦理。这种叙事伦理的形成原因可以直接归咎为文代会所确立的文学秩序。1949年文代会所确立的“解放区文艺”与“国统区文艺”的不同等级,并由此而隐喻着城市文学(或“小资产阶级文学”)与农村文学(或“广大工农兵文学”)之间的意识形态差异,对十七年文学产生深刻影

响。作为一个起源于乡村的革命政权,城市因其裹挟的资本主义因素,而被新中国成立后的主流文化所警惕。对此有研究者曾指出,毛泽东是在“农村包围城市”的指导下取得全国胜利的,新中国成立后,他很快就把一种“毛主义”的城市规则运用到政治生活之中,“在毛泽东看来,城市不过是外国统治的舞台,而不像马克思确信的那样,是现代革命的舞台。正是毛泽东的这种观念导致了他强烈的反城市偏见,并相应地导致了他那种强烈的农民倾向:城市等同于外来影响,而农村才是本民族的。这种观念还使毛泽东对城市产生一种更普遍的怀疑态度,即认为城市是资产阶级思想、道德和社会腐败现象的根源。即使1949年以后,外国人早已离开了中国的城市,他的这种怀疑仍未消除”<sup>a</sup>。因此,从一开始,城市就连同“旧中国历史中的病态肮脏”一道,被打上了摆脱不掉的“原罪”烙印。

如理查德·利罕(Richard Lehan)所言,“每一次‘革命’都是对城市的一次‘重新表述’(re-presentation)”<sup>b</sup>,新中国成立后的社会主义文学虽包含了乡村文化的保守狭隘和社会主义的意识形态规训,但其“重新表述”之中仍依稀连接着此前西方现代文学的反都市传统。它们大多通过“乡下人进城”中城市景观的呈现,来“形构”城市的意义和意识形态症候。在这些进城的“乡下人”眼中,城市往往是陌生而充满欺骗的所在。如在王杏元的《绿竹村风云》(第一部)中,有一段县里税务局同志向主人公王天来介绍的城市印象,小说这样写道:

在“三反”运动前,有些奸商市侩,企图走私漏税。他们天天和你混在一起,称兄道弟,用金钱美女向你进攻,如果你说没爱人,他们马上会给你介绍一个漂亮的姑娘。他们邀你上酒楼,见你喝醉了,会扶你进房睡觉,把你旧鞋拿掉,换上新的皮鞋。你手上

a 参见〔美〕丹尼尔·贝尔《资本主义文化矛盾》,赵一凡等译,生活·读书·新知三联书店1989年版。

b 陈涌:《萧也牧创作的一些倾向》,载《人民日报》1951年6月10日。

c 参见丁玲《作为一种倾向来看——给萧也牧同志的一封信》,载《文艺报》1951年第4卷第8期;李定中(冯雪峰):《反对玩弄人民的态度,反对新的低级趣味》,载《文艺报》1951年第4卷第5期。

a 〔美〕莫里斯·迈斯纳:《毛泽东主义中的乌托邦社会主义论题:城乡关系》,《马克思主义、毛泽东主义与乌托邦主义》,张宁、陈铭康译,中国人民大学出版社2005年版,第58页。

b 〔美〕理查德·利罕:《文学中的城市:知识与文化的历史》,吴子枫译,上海人民出版社2009年版,第21页。

是旧手表，醒来时，会变成一个顶好的手表在你眼前闪光。要是你失去警惕，就会被他们拉下陷阱去。

这里明显表达出一种对城市的恐惧（抗拒）心态，在其眼中，社会主义改造之前的城市是充满陷阱和欺骗的地方，能够引起人的堕落和沉沦。同样是写到“三反”“五反”，在《上海的早晨》第一卷中，周而复曾写到制贩假药的奸商朱延年诱骗和腐蚀国家干部的场景。小说饶有兴味地描写了解放区老干部，苏北行署卫生处的张科长初到上海，遭遇他从未得见的消费空间，并落入朱延年的“干部思想改造所”的故事。在这个有关腐蚀和堕落的故事中，上海的城市消费空间扮演了重要的角色。

然而在此值得一提的是，在张科长跟随夏世富光顾永安公司的“七重天”舞厅之前，小说穿插了一段他们从“游乐场”到“大世界”的“城市穿行”描写，从而将上海目迷五色的消费空间展现在读者眼前。其中最意味深长的是他们遭遇“哈哈镜”的场景：

张科长站在镜子面前，大吃了一惊，那里面出现了一个奇矮的胖子：胳膊短而粗肥，腿也短而粗肥，看上去膝盖就要接近脚面，身子，不消说，也是短而粗肥，头仿佛突然给压扁了似的，眉毛、眼睛和嘴变得既细且长……他几乎不相信镜子里的人就是自己……他好奇地又走到另一面镜子前面，上身非常之长，几乎占去整个人的长度六分之五，两条腿出奇地短，成了一个很可怕的怪人……张科长在各种镜子面前，变成各式各样的畸形的人物……

这里极为明显地包含着一种基于马克思主义立场对“商品拜物教”的批判，其中的“镜中之像”所透露的历史信息无疑是物质主义的挤压下人的“异化”的寓言。然而，这种历史唯物主义的“宏大叙事”之外，又似乎暗藏着对乡下人进城的淡淡嘲讽。小说借着对一位即将被腐蚀的党内同志的深刻批判，顺理成章地表达了对不明就里的“乡下土人”的无情鄙夷，也在无意识间流露出城市写作者所暗含的物质主义优越感。小说接着写道：“他把畸形的身体所

引起的喜悦隐藏在心底深处”，不由自主地跟夏世富走去。等到他们到达“七重天”时，“张科长感到自己到了天空似的，有点飘飘欲仙”。而舞厅里的场景也让张科长深陷迷乱和焦虑，并最终让这位“打了多年游击的老干部”落入了城市消费空间所编织的“享乐主义陷阱”。在此，小说似乎又回到了《我们夫妇之间》中有关“改造城市”还是“被城市改造”的无产阶级主体焦虑的问题所在。这种对资本主义“糖衣炮弹”的恐惧，毋宁说是中国革命“农村包围城市”的原初焦虑和寓言写照。城市的欺瞒与堕落，城市的商业和物质文明，作为资本主义残余的表征，不仅是现代性本身的“病灶”，更是对社会主义革命圣洁性的威胁。

## 二、城市的诱惑与工业化的“疗救”

尽管在十七年小说中，城市的“负面”形象几乎随处可见，但城市毕竟对于农民有着巨大的吸引力。当时曾流传一句谚语，“走了的都是英雄好汉，留下的都是稀松懒蛋”，新中国建立之初，政府希望农民扎根农村，但严酷的事实却让部分农民脚踏田里，眼望城市，形成一股进城风潮。再加上彼时城市基本建设的急剧膨胀，盲目招工，更是加剧了“乡下人”向城市涌动的浪潮。<sup>a</sup>尤其是当这种浪潮与“工人”“工业化”相结合时，城市的腐朽与堕落便开始“烟消云散”。

马烽小说《韩梅梅》中的张伟在省城当了工人，他妈妈感到无比骄傲和荣耀，见人便说儿子当工人了，她知道“当工人是最吃香的”。而在另一篇小说《一架弹花机》中，张老大和张宝宝因为购买弹花机而进过城，所以他俩回来后，全村男女老少聚拢到合作社院里，村民围着他俩，听他俩谈论城里的见闻。“合作社院里真像唱戏赶会一样热闹，全村男女老少进进出出，都来看省城办回来的货物。有的问洋火多少钱一盒；有的问颜料多少钱一钱；还有的问省城里怎个热闹，火车汽车是个甚样子。”在此，“进城”成为“见过大世面”的标志，而得到村民的尊重，这也反映出农民对城市生活的好奇与仰慕。

a 定宜庄：《中国知青史初澜（1953—1968年）》，当代中国出版社2009年版，第25页。

宋小娥就因为张宝宝从城里给她捎回了“一个红红的塑料梳子、一个圆圆的小镜子，还有一本蓝色的硬皮日记本”，所以“每天总要把这些东西拿出来偷偷看三遍，心里经常是热乎乎的，说不来是怎股劲”。这既是对恋爱中男女相互倾心爱慕的写照，又反映出小娥这个农村青年对来自城市的物品爱不释手，以及对城市生活的渴望。正是这种“渴望”造就了《创业史》中所描写的当时城市招工报考的场景：“当西安国棉三厂招女工的通知到了下堡乡。乡政府的大院子，拥挤着满院的闺女们。”“分配给渭原县的名额只有280个女工，报名的突破3000了。光城关区就有一千多报名的。”许多像徐改霞一样的女青年期盼着能考进工厂，实现进城当工人的梦想，她们都是希望“奔向新生活的青年”。

基于城市既有的“负面”形象和农村的伦理位置，乡村与城市之间泾渭分明的意识形态选择，却因为“工业化”城市的横空出世而出现意识形态选择上的延宕和纠结，对城市物质主义的“原始欲望”也被召唤出来。这极为突出地表现在小说《创业史》中徐改霞的职业选择之上。在自己所爱慕的梁生宝和向往的城市生活之间，徐改霞的“延宕”显得意味深长。当她纠结于要不要去报考“国棉三厂”、进入城市时，小说中这样写道：

她的心沉重得很。她感到难受，觉得别扭。她问她自己：你是不情愿离开这美丽的蛤蟆滩，到大城市里去参加国家工业化吗？她心里想去呀！对于一个向往着社会主义的青年团员，没有比参加工业化更理想的了。听说许多军队干部和地方干部，都转向工业。参加工业已经变成一种时尚了。工人阶级的光荣也吸引着改霞。1951年和1952年，西安的工厂到县里来招人，愿去的还少，需要动员。但是1953年不同了，“社会主义”已经代替“土地改革”，变成江河流域谈论的新名词。下堡小学多少年龄大的女生，都打主意去考工厂了。她们有一部分人，谈论着前两年住了工厂的女同学所介绍的城市生活：吃的什么、穿的什么、住的什么、用的什么、看的什么……团支部委员改霞从旁听见，扁扁嘴，耸着鼻子，鄙弃这种富裕中农的姑娘。她们要多俗气就有多俗气，尽想着“楼上楼下、电

灯电话！”改霞考工厂不是为了这些。她打听到国家要先工业化，农村才能集体化以后，郭振山叫进工厂的话，对她才有了影响。

小说无意间触及了当时城乡之间的敏感问题，即“国家工业化”与“农村集体化”到底孰先孰后？当时，国家工业化建设已经逐渐铺开，城市开始向农村吸收劳力。小说之中，郭振山的三弟郭振江，就是“在城市向农村第一次要人的时候”，去西安电厂当了徒工。而蛤蟆滩“有名的俊女子”改霞也在犹豫，要不要“奔赴祖国工业化的战线”。尽管对此对蛤蟆滩的人而言，“进城参工”意味着现代化事业给他们的生活带来的一种新的可能，意味着对古老人生模式的一次突破，具有十足的现代性意义，但对于农业合作化这项伟大的社会主义实践来说，二者又具有明显的冲突。这毋宁说是现代性本身的冲突。对此，小说的主人公梁生宝表达了自己的忧虑，“1950年抗美援朝，把土改中锻炼出来的一批好青年团员参军走了。今年这回纱厂招人，短不了又要把一批没家庭拖累的优秀女团员拉走。这农村工作，要是来个大运动，可怎么办呢？”因此，作者柳青尽管通过小说这种形式，以一种略带保守的乡村本位立场表达了对城市的偏见，但其内在的目的却是服务于社会主义实践，即另一种“现代性的追求”。而且，作为一种现实政治，这对于当时城乡发展的政策也有一种政治辩论的意图，其背后也包含着对当时“国家工业化”的幌子之下，农村“盲流”问题的回应。

尽管“国家工业化”确实是“更要紧”的事情，但不可否认的是，在徐改霞报考国棉三厂这一献身国家工业化的“崇高思想”中，依然夹杂着对城市物质文化的迷恋。“工业建设需要人，是个事实，青年们积极参加经济建设，也是个事实。不过看起来，大多数闺女家不安心农村，不愿嫁给农村青年”。对于徐改霞来说，她所面临的无疑是一个人生的选择，城市抑或乡村，这是一个问题。“离开柿树院，住进工厂和工人宿舍里”，去享受“工人阶级的光荣”和“工业化理想”。然而在这崇高的理想之中，却又包裹着对城市舒适生活的莫名焦虑。改霞的心理活动已然暴露了这一点：“她似乎是追求工资奉养寡母的乡村闺女，她似乎是很希望嫁给一个在城市生活的小伙子。结婚对她，似乎只不过是每月几十块人民币，一双红皮鞋和一条时髦的灯芯绒窄腿裤子的



集中表现而已！”因此，尽管改霞和生宝之间有着纯洁而深厚的情谊，但改霞的隐晦选择和暧昧态度，还是让梁生宝这位扎根农村的“社会主义新人”心痛不已，因为对于他来说，改霞已经“和庄稼人不是一条心”了。这种道德的选择，便是对他们之间爱情关系的终结性宣判。

作为一部合作化题材的农村小说，柳青的《创业史》站在乡村伦理的立场上，一方面对梁生宝为代表的社会主义新农村历史实践给予了极高的礼赞。然而另一方面，对于国家的工业化，柳青也极为矛盾地表达出崇高的敬意和正面的历史叙述。小说展现了1953年我国进入第一个五年计划时期西安这座城市热火朝天的建设场景：“西安市郊到处是新建筑的工地，被铁丝网或板篱笆圈了起来，竞赛红旗在工地上迎风飘扬。衰老的古都，在1953年的春天，要开始恢复青春。马路在加宽。同时兴建地下水道和铺混凝土路面。城里城外，拉钢筋、洋灰、木料、沙子和碎石的各种类型的车辆，堵塞了通灞桥的、通咸阳古渡的和通樊川的一切长安古道。”小说最后，在与农村合作化几乎平行的历史线索中，作者也畅想了国家工业化建设的远景：“1953年春天，是祖国社会主义经济建设第一个五年计划的第一个春天。大地解冻以后，有多少基本建设工程破工了呢？有多少铁路工程进入施工阶段了呢？有多少地质勘探队出发了呢？有多少军队干部和地方干部握别了多年一块儿同甘共苦的同志，到筹建工厂的工地和新认识的同志握手言欢呢？有多少城乡劳动者放下三轮车、铁锹和镢头，胸前戴上黄布工人证，来到铁路工地和基建工地呢？”这无疑也印证了柳青关于城乡之间互动联系的思考。1955年他在写给陕西省委书记《建议改变陕北的土地经营方针》的信中就曾建议：“陕北应当结合自然和气候条件，改变土地经营方针，可以种植苹果，利用黄河水利条件兴建水电站，经过土地经营方针和经济结构的调整，必然导致现代工业城市的兴起，延安、绥德、榆林三地将成为工业城市。”<sup>a</sup>确实，只有“工业化”作为一种“健康”的城市背景，才能得到社会主义文学的推崇和礼赞。这就像王汶石笔下的黑凤（《黑凤》）设想着将来会有无数排列成行的高原的铁塔，电线、拖拉机、康拜因、渠道、流水，像小城一样布满楼房的新式村庄。《艳阳天》里的萧长春心里则

a 孟广来、牛运清编：《中国当代文学研究资料——柳青专集》，福建人民出版社1982年版，第45页。

有一幅“全县、全北京郊区、全中国都是一个样儿”的东山坞的未来发展图。同样，《三里湾》里的“民间画家”老梁描绘出一幅“社会主义时期的三里湾”的未来美景。这些都无一例外地指向了“工业化”的社会主义新农村远景。

### 三、“工业化”与城市的新景观

由于“工业化”追求的出现，城市的景观在十七年文学中出现了一个“逆转”。尤其是从《创业史》到《金光大道》等农村题材小说中，剧中人物常常在“国家工业化”与“农村集体化”这双重合法性的价值选择中纠结徘徊，从而使得城市这个“缺席的在场”时时散发着“致命的诱惑”。<sup>a</sup>究其原因，这种“致命的诱惑”理应归结为由来已久的左翼传统中农村题材作家对城市的某种“狭隘”想象，即在对城市的抗拒中誓死捍卫农村的合法性和乡村本位主义。然而，在工业题材文学中，这种坚强的执守显然出现了某种松动，即城市的合法性逐渐得到伸张。比如，在艾芜的小说《百炼成钢》中，曾有这样一处描写张福全的段落：

张福全原是在乡下做过多种职业的，种地，赶车，以及在小镇上做杂货店的伙计。他父亲有点田地，可是并不怎样多，得再租一些地才够耕种。土改后分得了土地，可因家里弟兄多，劳动力还是有余。等到招募工人的消息传到乡下，张福全自己计算一下，做工人确比农民赚得多些，同时也觉得工人已成为国家的领导阶级，这个光荣的工

a 《创业史》中的徐改霞报考国棉三厂这一献身国家工业化的“崇高思想”中，依然夹杂着对城市物质文化的迷恋，“她似乎是追求工资奉养寡母的乡村闺女，她似乎是很希望嫁给一个在城市生活的小伙子。结婚对她，似乎只不过是每月几十块人民币，一双红皮鞋和一条时髦的灯芯绒窄腿裤子的集中表现而已！”与此类似，《金光大道》（第一部）中的朱铁汉后悔没和高大泉一起去北京，“我那会儿要是和他一块儿去北京，春节工厂放假，往戏园子、电影院一坐，多美！”另外，高大泉的“北京之行”也常常被人误解为“走的另一条发家的道儿，留在北京当长期工人”。

作，也很吸引人，便挟着雨伞，背个包袱，跑到工业城市来了。

显然，在作者看来，张福全身上还残留着“农民的弱点”，因为：

当他轮休回到家乡去的时候，低矮的房屋，晚上到亮不亮的油灯，使他感到了闷气。村里人都用尊敬和羡慕的眼光望着他，使他得到鼓舞，他明白并不是因为他穿的服装，深蓝而又崭新，倒是由于进入了工人阶级的队伍，有着一种光荣。何况乡下没有评剧、没有电影、没有收音机，而这些都市的娱乐，却已成为他生活中不可少的东西了，他很快回到了城市。

在张福全眼里，评剧、电影、收音机等都市娱乐的吸引力，远胜于乡下“午饭后躺在树荫底下，惬意地睡一觉”的悠闲生活；此外，乡下那“低矮的房屋，晚上到亮不亮的油灯”，也让他觉得闷气；而“村里人尊敬、羡慕的眼光”，又让他感到了工人阶级的无上光荣。如果说张福全是一个身上有着农民弱点的城市工人，其价值选择来自某种物质主义的欲望，和对“工人已成为国家的领导阶级”的算计，那么同样来自农村的城市工人秦德贵、李少祥，则在其“社会主义新人”的意识形态假设中从容地屏蔽了张福全式的城市物质主义想象。他们在某种程度上，就是工业题材文学所呼唤出的“城市里的梁生宝”，或“工厂里的高大泉”。他们来自乡村，却献身城市，其价值选择所折射的社会征兆耐人寻味，也使我们得以重新评估《创业史》中徐改霞的价值选择所留下的理论难题，并为城市工业和生产的合法性做出合理的辩护。

如果说在《创业史》等农村题材小说中，乡下人对城市的渴望多是被当作对物质主义的向往而予以负面呈现，那么在《百炼成钢》《乘风破浪》等小说中，城市的合法性则得到了极大彰显，尽管城市的欲望在此搁置不谈，或是在反面人物身上才偶有表现，但其价值选择至少开始呈现出城市和乡村兼顾的态势。这些小说的主人公无一不是进城的“乡下人”，然而他们身上却一扫李克式的腐败堕落，也遮蔽了徐改霞式的情感纠结。他们有着朴素的农民气质，亦具有崇高的社会主义工人品质，热爱劳动而又关心集体，积极投身社

会主义工业建设，作者让他们处处表现出“城市里的梁生宝”式的政治觉悟，成为了不折不扣的社会主义新人。在草明的《乘风破浪》中，当李少祥准备离开乡村前往城市时，小兰向其倾诉了自己的担忧，并说出了乡下人对城里的渴望：“人家说城里的水和乡下的不一样，人们喝了城里的水，就不喜欢乡下，只喜欢城里，把乡下忘记啦。”然而，与农村题材小说中的人们逃离乡村，拥抱城市物质生活不同，李少祥留下的却是对乡土的承诺：“城里的水喝上十担、一百担，也不会变心。”他的选择也得到了李大爷的支持（在此，这代表着传统伦理的首肯），“乡下人去建设祖国，工业化，这是好事，少祥他们这些孩子会好好干的”。尽管在此之中，这种城市与乡村的伦理选择和价值焦虑依然存在，但城市的负面形象终究开始隐去。在工业题材文学中，城市作为现代性的表征，不再是“蹲在暝色中，闪着千百只小眼睛似的灯火”的“怪兽”，而是“宽大的柏油马路”，“林园似的学校”和“云烟冲天的工厂”组成的“童话的国度”。这个崭新的“童话国度”不禁让这些以城市新主人身份入驻的招工农民充满希望，城乡二元制背景中所衍生出的有关金钱、身份和地位的“差异政治”，也被投身工业化的伟大豪情所“屏蔽”。于是，诸如《我们夫妇之间》《上海的早晨》等小说中作为消费城市残余的城市物质主义，也被工业题材文学中的“公园”“工厂礼堂”“工人俱乐部”等新的（也更卫生的）娱乐空间所取代。就这样，在一种勤俭和美德，抑制消费，张扬劳动与生产基础上建构的城市，呈现出了一派不同于以往城市的新特征，这种“斯巴达式”的“生产的城市”已然超出了既有的城市类型划分，甚至在某种程度上表现出一种“扩大了乡村”的迹象。也正是在这个意义上，美国理论家弗雷德里克·詹姆逊这样评价从1949年新中国成立后到“文革”时期毛泽东的城市实践，“他愿意中国拥有和发达国家同样的生产力和科技水平（超英赶美），却同时希望将现代生产方式、现代科技所附带的社会后果——经济、金融和政治体制、生活方式、伦理道德、文化及审美意识形态等——拒之门外。虽然这种现代化模式推行了很短的时间就显出了其乌托邦的性质，但它毕竟支配了20世纪50—70年代间的中国社会的发展。其间，中国工业产值大幅提高，国家致力于现代化，却用行政管理方式和手段代替经济方式和手段，干预、限制其自主性，因此，尽管此时中国社会城市化比例较历史有相当的提升，城市人口激

增，但城市的性质，却更多地回到前现代形态（即以行政和军事为中心的状态）”，正像他所说的，这种城市将“乡下的乏味，农村的愚昧——被保留下来，但只是被转移到一种不同的城市，一种不同的社会现实”。<sup>a</sup>这种新的城市的建构显然与新中国的物质匮乏有着密切关联，但也显示了它改造旧有“消费城市”的巨大决心。

“工业化”的意识形态烛照和城市的社会主义改造，使得新的社会主义城市景观在腐朽堕落的“旧城市”之外“浮出历史地表”。在浩然的《金光大道》中，有一段来自芳草地的农民畅游“新北京”的描写，小说也借此呈现出一派新的完全不同的城市叙述：

过去，像这样的胡同，到处都是垃圾、粪便，还有连庄稼人见了都捂鼻子的臭水沟；如今都变成了平展展的道路，不要说什么脏东西，连一片纸、一个石头子儿都没有。过去，这类的胡同里拥挤着许多用厚纸片或杨铁叶子搭成的小窝棚，东倒西歪，破破烂烂；如今这些拆走了，变成了一排简易的新房。原初是高耸云霄的脚手架，不久高楼大厦要在那儿落成。过去，这类的胡同里，活动着要饭的、叫街的、算命的、打架的、耍酒疯的，乱哄哄，吵死人，烦死人；如今，这里安静极了，除了远处的汽车喇叭，近处院子里传出的收音机唱歌，一点响动没有。偶尔过往的挎篮子买东西的妇女、背书包的小孩子，也是穿戴整洁，满脸笑容。

在他们的视野中，城市并没有《我们夫妇之间》中的“我的妻”所感到的陌生与异样，相反，城市却如乡村般安静祥和：

新修起来的百货公司，粉刷一新的铺家门面，一个挨一个，橱窗里摆着五光十色的货物，从玻璃门进进出出，都是买东西的人。人群内里有男有女，有老有少，有工人打扮，也有农民装束，还掺

着一些穿着长袍、包着头巾的少数民族，以及肤色白的，或是黑的外国人。他们随意观看，自由行走，一个个都是从从容容的。买东西的人表现着放心、信任，售货员流露着热情、诚恳……

小说的主人公高大泉将其归咎为“人们思想的变化”。确实，“三反五反”之后的城市，经历了社会主义改造，开始呈现出一派新的城市景观。当然，这种有关“解放”和“新时代”缔造的堂皇叙事中所包裹的意识形态烙印也是清晰可辨的。在荡涤了旧时代的污垢之后，这里没有霓虹灯，没有歌舞厅和爵士乐，没有目迷五色的都市景观，更没有奇装异服的城市人群，“城市—资本主义—堕落”的逻辑也开始渐次消解。尽管在保守的乡村伦理看来，它依然“不如咱们乡下出来进去方便”，但鲜明的阶级归属感却油然而生，正如小说中吕春江所言：“天下是咱们的了，大城市也是咱们的了。”刘祥也感慨道：“过去一提大城市，我就又怕又恶心。这回一迈进城门，就觉着到了家一样。”此处，作者并没有一味“延宕”他们的“城市穿行”经验，而将高大泉他们迅速引入火热的城市工业生产劳动之中。在去火车站的路上，他们惊奇地打量着新出现的现代化、机械化的纺织厂和面粉厂，参观了工人们“动人的劳动场面”。这些工业景观的描写并没有展现出浪漫主义作家们所声讨的现代工业文明与人的对立与压抑迹象。面对这充满现代工业文明色彩的城市景观，高大泉这“钻惯了高粱地的庄稼人”虽然也感到“好奇”和“惊愕”，但却同样感到这些景观是“光辉灿烂的”，“任何机械发出的声响”都成了“最动听的音乐”，甚至，“他那活泼的思绪”也“像长了翅膀”一样，“腾空展开，飞向四面八方那些想象中的美妙境界”。这无疑透露出“未来主义”式的城市工业膜拜。

## 结 语

如前所述，如果说萧也牧等人笔下的堕落进城者的故事，所折射的是无产阶级面对资产阶级城市文化的自卑感和焦虑感；那么到了《创业史》等小说中，以徐改霞为代表的“乡下进城者”，则开始凸显社会主义工业化作为堕落

a [美] 弗雷德里克·詹姆逊：《文化转向》，胡亚敏译，中国社会科学出版社2000年版，第68页。



城市的“疗救”意义；而到了艾芜、浩然等人的作品中，城市的负面形象几乎一扫而空，取而代之的是“工业主义”的“胜景”。因此，通过对“十七年文学”中“乡下人进城”的历史脉络的梳理，我们可以发现，在整个社会主义时期的历史中，“城市”几乎都是一个暧昧的所在。它一方面象征着资本主义总体性的压迫力量，是腐朽和堕落的标志；另一方面也指涉着现代化和工业化的前景，暗含着建设一个现代工业化国家的理想。这种“工业主义”的历史祈愿中，无疑包含着有关城市的现代性悖论。

其实早在中国共产党进入城市，掌握国家政权之际，在其展开的社会主义想象中便明确提出了将“消费城市”转变成“生产城市”的举措。也许在毛泽东看来，只有将“消费城市”变成“生产城市”，才能使城市的原罪在社会主义工业化的建设中得到荡涤。<sup>a</sup>正如《剑桥中华人民共和国史》中所谈到的，“中国共产党决心从根本上改变中国城市的特征，而不单纯是从资本主义向社会主义的转变的问题。中国新的领导人想摆脱上述种种城市罪恶，重建新型的城市——稳定的、生产性的、平等的、斯巴达式的（艰苦朴素的）、具有高度组织性的、各行各业紧密结合的、经济上可靠的地方；减少犯罪、腐败、

失业和其他城市顽疾”<sup>a</sup>。这种“斯巴达式的”“生产性的”城市，在某种意义上指涉的就是社会主义“工业化城市”及其建构的“历史祈愿”。马克思历史唯物主义的理论视野，及其所连带的“生产”和“劳动”的纯洁性所造就的乌托邦色彩，毋庸置疑地使得作为国家理想的“生产城市”被寄予厚望。但是，这种“工业化”毕竟是资本主义现代性的题中之意，与“社会主义”的合法性之间存在着冲突与悖论。对此，有学者曾这样阐述毛泽东对待现代化问题的矛盾心态：“他知道他的国家需要现代化，但又担心现代化彻底改变这个国家的‘颜色’，后者是他说不喜欢的。他愿意中国拥有和发达国家同样的生产力和科技水平（超英赶美），却同时希望将现代生产方式、现代科技的附带的社会后果——经济、金融和政治体制、生活方式、伦理道德、文化及审美意识形态等一一拒之门外。”这表现在他对城市的认识上则是，“必须抑制和防范资本主义（后来还有‘修正主义’）因素对社会的侵蚀，新中国的城市发展只能有利于生产力水平的提高，超出这个目的之外的一切都是不必要的，都可能成为资本主义的温床”，“当局的城市观是要把城市完全限制在单纯的工业化的概念之中”，“实际上，工业化与城市文明形成了一种矛盾；对毛泽东来说最理想的情形是既能够得到前者，而又抑制住后者，但实际上这是一个无法解决的矛盾”。<sup>b</sup>同样，在一篇重读工业题材小说《乘风破浪》的文章中，李杨教授也借此分析了这种“社会主义”与“工业化”两种现代性之间的矛盾。<sup>c</sup>然而，将此现代性矛盾放在社会主义城市的视角里来观察，我们也许会发现：在毛泽东那里，只有“生产的城市”才是健康的城市，这一方面来自中国这个一穷二白的农业国在“追英赶美”的意识形态争辩中所承受的“落后的焦虑”，另一方面也来自马克思有关劳动价值理论的叙述，即只有劳动的神圣才能缔造生产的纯洁。于是，在城乡冲突的视角中分析“十七年文学”中的“乡

a 早在1944年，毛泽东在一次讲话中就反复强调：“中国落后的原因，主要的是没有新式工业。日本帝国主义为什么敢于这样的欺负中国，就是因为中国没有强大的工业，它欺负我们的落后。”因此，“要打倒日本帝国主义，必须有工业；要中国的民族独立有巩固的保障，就必需工业化。我们共产党是要努力于中国的工业化的”。[参见毛泽东《共产党是要努力于中国的工业化的》，《毛泽东文集》（第3卷），人民出版社1996年版，第46页]同年，毛泽东再次强调：“新民主主义社会的基础是机器，不是手工。我们现在还没有获得机器，所以我们还没有胜利。如果我们永远不能获得机器，我们就永远不能胜利，我们就要灭亡。现在的农村是暂时的根据地，不是也不能是整个中国民主社会的主要基础。由农业基础到工业基础，正是我们革命的任务。”[参见毛泽东《给秦邦宪的信》，《毛泽东文集》（第3卷），人民出版社1996年版，第207页。]于是，当新历史开启的序幕在1949年的春天已然明朗之时，《人民日报》便接连发文讨论“变消费城市为生产城市”的问题。在主流意识形态看来，将“消费城市”转变为“生产城市”的逻辑在于，只有使中国从农业国变为工业国，才能巩固人民革命政权，使中国人民彻底翻身。

a [美]R.麦克法夸尔、费正清编：《剑桥中华人民共和国史》下卷：《中国革命内部的革命1966—1982年》，俞金戈等译，中国社会科学出版社1998年版，第713页。

b 李洁非：《现代性城市与文学的现代性转型》，见陈晓明主编《现代性与中国当代文学转型》，云南人民出版社2003年版，第42-43页。

c 李杨：《工业题材、工业主义与“社会主义现代性”——〈乘风破浪〉再解读》，载《文学评论》2010年第6期。

下人进城”，则无疑有着别样的意义。借此，我们得以廓清社会主义现代性的问题，并重新认识社会主义的城市及其文学。

## “工人新村”与社会主义城市的文学建构

在20世纪50年代的文学叙述中，“工人新村”是一个极为普遍而又重要的意象。作为产业工人日常生活叙事的重要表征，“工人新村”及其叙述生动体现了城市的政治变革，以及在此商品和服务型行业占据主导的“消费城市”向以产业工人占重要地位的“生产城市”转变过程中，工人阶级在“恢复生产、群众动员、社会主义改造以及城市工业化”等诸多方面发挥的重要作用。在此新兴的无产阶级国家里，城市的新主人——产业工人们的日常生活叙事被提到台面，连同新的“人民的城市”一道焕发光彩。

在小说《百炼成钢》中，艾芜曾借工人张福全之眼穿插了一段对建设中的“工人新村”的描写：

由男工独身宿舍到家属宿舍的路上，正在从事大规模的建筑，好多地方全是耸立着庞大复杂的脚手架，有无数的人站在架上工作，马路上不断有载重汽车、马拉大车，把钢筋条子、沙石砖瓦运到工地上去。这种热闹情景，正和工厂区域那边在建立新的工厂一模一样。张福全早已知道了，哪些地方修的是学校，哪些地方修的是宿舍。而且也晓得哪一座大楼，修成之后，是分配给炼钢厂工人的。他曾打听过，里面的屋子，全要安上暖气管，冬天用不着烧煤炉。厨房里有煤气，烧饭时，只消扭开管子，点上火就成，这种设备，算是最新式的，就是现在住着人的家属宿舍，也还是冬天烧火墙取暖，烧煤球煮饭哩。他每次听见人家讲到行将修成的新宿舍，或是走过这庞大复杂的脚手架侧边，都不禁生起欢喜的感觉：“好极了！”他走到这里一定要望望，到底修的怎么样了？今天更加看

得仔细。砖墙业已砌好了，并已盖上了瓦，就是窗子还是空空的，还没有装上玻璃，他吃惊地想：“真是快啊，几天不见，又变了样子。”他又对那一座要分给炼钢工人的大建筑，仔细望了好一会。那是一座四层大楼，红色的砖砌的。<sup>a</sup>

在此，“问题工人”张福全之眼显得极富意味。对于这位有着明显“落后特征”的工人阶级一员来说，其充满艳羡的目光对“工人新村”的审视，以及沉迷于此的物质主义欲望，都恰如其分地“合法呈现”了“工人新村”光彩照人的面貌。“建设中”的“工人新村”，无疑能够激发人们对未来社会主义城市的“想象”。这种“现实的”与“乌托邦的”辩证思考，在某种程度上与斯大林有关“脚手架后面的真实”有着相似之处。在斯大林那里，“社会主义现实主义”所强调的是，“艺术描写的真实性和历史具体性必须与社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”<sup>b</sup>。无论如何，“脚手架”后面的“工人新村”所包含的期许与希冀，都出人意料地呈现了社会主义“真实”的意识形态力量。然而，此处“革命浪漫主义”的“想象”却绝非虚无缥缈的幻想。因为很快，“脚手架”后面的“工人新村”便成为了现实。

在胡万春的电影剧本《钢铁世家》中，“工人新村的环境非常美丽，到处是碧绿苍翠的树木，以及鲜艳的花草，住宅周围，有小河、木桥，以及修剪得很好的花园，无数幢两层、三层、四层的楼房，都是红瓦黄墙，玻璃帘子闪闪发光……”<sup>c</sup>这无疑是一处诗意盎然的境地。而在周而复的《上海的早晨》中，“工人新村”光彩照人的面目同样清晰可辨：

只见一轮落日照红了半个天空，把房屋后边的一排柳树也映得发紫了。和他们房屋平行的，是一排排两层楼的新房，中间是一条

广阔的走道，对面玻璃窗前也和他们房屋一样，种着一排柳树。<sup>a</sup>

小说着重描绘了巧珠奶奶在张学海和汤阿英的搀扶下，参观漕杨新村小学的场景：

巧珠奶奶远远望见一座大建筑物，红墙黑瓦，矮墙后面有一根旗杆矗立在晚霞里，五星红旗在空中呼啦啦飘扬。红旗下面是一片操场，绿色的秋千架和滑梯，触目地呈现在人们的眼前。操场后面是一排整整齐齐的平房，红色的油漆门，雪亮的玻璃窗，闪闪发着落日的反光。<sup>b</sup>

作为工人新村建设的重要配套内容，以五星红旗为标志的“社会主义学校”，承担着培养社会主义新人的重任，其“崭新”的面貌无疑具有重要的意识形态内涵。紧随其后，从空中的“落日”开始，到“房屋后边的一排柳树”“一排排两层楼的新房”，再到“一条宽阔的走道”依次展开，人物的“城市行走”逐渐显现出温情的氛围：

这个新村，只有合作社那里的电灯光亮最强，也只有那里的人声最高。从那里，播送出了是娥唱的沪剧，愉快的音乐飘荡在天空，激动人们的心扉。一眨眼的工夫，新村的路灯亮了。外边开进来一辆又一辆的公共汽车，把劳动了一天的工人们从工厂送到他们的新居来。<sup>c</sup>

a 艾芜：《百炼成钢》，作家出版社1958年版，第170~171页。

b 参见《苏联文学艺术问题》，人民文学出版社1959年版，第25页。

c 胡万春：《钢铁世家》，上海文艺出版社1959年版，第34页。

a 周而复：《上海的早晨》（第3部），见《周而复文集》6，文化艺术出版社2004年版，第147页。

b 周而复：《上海的早晨》（第3部），见《周而复文集》6，文化艺术出版社2004年版，第148页。

c 周而复：《上海的早晨》（第3部），见《周而复文集》6，文化艺术出版社2004年版，第150页。



正如研究者所分析的，工人新村的建立是一个庞大的系统工程，在建造工人住宅的同时，一系列配套公共设施也同时兴建。在这里，不仅有学校、影剧院和图书馆等基本的群众生活设施，也有商场、菜市场、公共浴室、消费合作社、诊疗所和大礼堂等重要公共设施。同时，为了适应以后的发展，还预留了银行、邮局、托儿所、公园与文化馆等建筑基地。于是，“工人新村不仅以‘新工房’塑造了工人生活的空间形态，而且以一系列的配套公共设施，改写了他们的生活习惯和生活方式”，“这样的新居正是一个自愿、自助和自我管理的空间，所有生活便利将由生产财富的工人阶级全体公平分享”。<sup>a</sup>在此时期的文学叙事中，“工人新村”是作为社会主义城市改造的突出成就与无产阶级解放的外在标志而予以呈现的。在此，“工人新村”从理想变为现实，无疑是一个意义非凡的“事件”，这不仅表征着“楼上楼下，电灯电话”的市民阶级“生活梦想”的实现，更是无产阶级社会主义理想的实现。

众所周知，在新中国成立之前的上海，城市底层产业工人的居住条件十分恶劣，大部分人都住在用竹竿、苇席搭建而成的被称为“滚地龙”的“棚户区”中。正如民谣所传递的，“棚户区，害人坑，天下雨，积水深，脚下踩，陷半身”。另据《申报》报道，“自民国三十七年5月至民国三十八年4月，一年之内棚户区发生火灾37起，受灾户7300户”<sup>b</sup>。这些“棚户区”的恶劣生存条件象征着无产阶级在“旧社会”所遭受的压迫与苦难。这一点在夏衍的《包身工》等左翼文学作品中体现得极为明显。然而如同老舍的《龙须沟》一样，“解放”所带来的变化无疑是空前的。电影《不夜城》（编剧柯灵，导演汤晓丹，江南电影制片厂1957年）中便表现了当时工人阶级居住环境的变化。根据柯灵的描写，工人老瞿的家新中国成立前是，“一件破烂的草棚子。正漏着雨，桌子上、床上、地上，到处用面盆、铅桶和盆盆罐罐一类家伙接着漏雨”。而新中国成立以后则是全新的景象，“一幢工人新村一类的宿舍的底层，屋子的特色是简单而洁净。一些极普通的家具，壁上正中是毛主席像，旁边挂着瞿海生和沈银弟的并肩合影，再过去些，是银弟当选为劳动模范的锦旗”。而在《上海的早晨》中，新中国成立后翻身做主的汤阿英一家人在搬入

“曹杨新村”时，其激动之情溢于言表：“不是共产党毛主席，我们还不是住一辈子草棚棚，谁会给我们盖这样的好房子？连电灯都装好的，想得真周到。”小说由此将入住“工人新村”和工人阶级的当家做主联系起来：“新中国建立了，工人当家做主了，才盖这些工人新村来，要不解放，我们工人还不是住一辈子草棚棚吗？”

确实如文学作品所叙述的，城市住宅的改造作为社会主义建设的重要部分，在“革命之后”的新中国得到了极大的重视。就拿上海为例，这种作为“社会主义实践的城市更新”，在上海的城市改造中有着鲜明体现。据研究者的考察，1949年后的上海，人民政府一直面临着改善下层居民居住状况的巨大压力。据统计，1949年5月上海刚刚解放时，全市200户以上的棚户区有322处，其中“2000户以上的4处，1000户以上的39处，500户以上的36处，300户以上的150处，200户以上的93处”。棚户区占地面积1109万平方米，棚户简屋197500间，建筑面积32218平方米，共居住着115万人。此外，还有大量的“旱船”“草棚”“水上阁楼”等，星罗棋布地分散在各个角落。这些居住地的环境和条件都极其恶劣。“对于新政权来说，棚户区的清除和改造，不仅是城市治理的燃眉之急，更是建立社会新秩序、彰显制度优越性的必要举措。在这种情况下，我们看到，甫从战场来到城市的城市管理者采取了一系列特殊而行之有效的措施（这些措施有的后来进入了国家的新法规，成了常规性制度）。与旧上海租界当局和特别市政府相比，新政府的棚户区清理工程，借助了种种‘社会主义’的制度条件，包括优先确保城市秩序的国策、城市土地国有政策，以及遣送流民返乡、限制流动等明显具有反城市化性质的制度及措施，收到了特殊的功效。”<sup>a</sup>为此，上海市政府确定了一个以建造工人宿舍为重点的改善劳动人民居住条件的方案。从1951年8月起便开始着手建房的前期工作，共征用土地225亩，9月正式开工兴建“工人新村”。到第二年5月，首期工程完工。共建成楼房48幢，计167个单元，建筑面积达32366平方米。因这个建房基地靠近曹杨路，故定名为“曹杨新村”，首期完工的住宅，称为“曹杨一村”。又根据当时的住宅分配标准，新建住宅总共可安排1002户居民，所以也

a 罗岗：《十七年文艺中的上海“工人新村”》，载《艺术评论》2010年第6期。

b 参见《上海住宅建设志》，上海社会科学出版社1998年版，第27~28页。

a 陈映芳：《作为社会主义实践的城市更新：棚户区改造》，见《现代城市更新与社会空间变迁》，上海古籍出版社2007年版。

称“1002户工程”<sup>a</sup>。这便是小说《上海的早晨》中“曹杨新村”的原型。

曹杨新村是新中国第一个“工人新村”。这里“水电设施齐全，每户有独立的卫生间，3家合用一间厨房，小区有小学、诊所、合作社等配套设施”。“新村”建成以后，“毛泽东得知后发出号召：今后数年内，要解决大城市工人住宅问题”<sup>b</sup>。事实证明，从曹杨新村开始，上海乃至全国均展开一场大规模的工人新村建造活动，“新村”作为一种代表新的社会体制和居住形式在全国各大城市相继出现。作为中国工人阶级翻身当家做主的标志，1952年底，曹杨新村开始接待外宾，波兰、德国、古巴、巴基斯坦，各国友好代表团都来参观访问，这里一度成为上海的“涉外旅游点”，也被戏称为“工人阶级客厅”。但总而言之，通过曹杨新村，中国人“向世界展示社会主义国家人民的样板生活”<sup>c</sup>。作为新时代社会理想的模型，“新村”的出现象征了昔日社会底层的无产阶级对未来美好生活的憧憬。正如一位棚户子弟所回忆的，“有一天，我们搬进一个巨大的新村。我看见无数高楼林立，崭新的学校，崭新的商店，我们在崭新的马路上发疯似的追逐。在那一刻，在我的少年时代，我们真诚地唱着：社会主义好”<sup>d</sup>。“如果从高空俯瞰曹杨新村的总体布局的形态，整个新村组成了一个巨大的红五角星。”这一精心设计的建筑构架，将新村住宅纳入到宏大的政治叙事当中，成为那个时代最典型的建筑符号。为此，工人作家唐克新在《曹阳新村的人们》一文中热情欢呼：“我要向大家介绍曹阳新村，要大家到这里看看，并不仅仅是为了让你知道这个新村如何漂亮，是的，它不但是上海第一个规模最大的工人新村，也是新中国最早、最大的工人新村之一，因为要了解新中国成立后的上海工人，了解上海工人的生活，就得亲自

来看看。”<sup>e</sup>

从苏联引入的“工人新村”理念，构筑了社会主义国家的建筑蓝图，不仅解决了大量产业工人的住房困难，更是成为无产阶级翻身当家的伟大标志。相当多的研究者在追溯“工人新村”的来由时，都提到了五四时期红极一时的“新村主义”理论。“新村”一词属舶来品，20世纪20年代，中国许多知识分子，包括后来的共产主义者都受到比马克思主义传入中国更早的无政府主义思潮和“新村主义”的影响。日本学者小路实笃曾力倡“新村主义”，他在1918年创办《新村》杂志，倡导建设互助互爱、共同劳动的模范新村。青年时代的毛泽东受此影响，草拟过一份新村计划书，畅想未来的公共主义的城市。<sup>b</sup>尽管后来的“新村主义”被认为是“将克鲁泡特金的互助主义、托尔斯泰的泛劳动主义、北美的工读主义烩于一锅的小资产阶级空想社会主义”，但其所畅想的社会主义乌托邦城市在半个世纪之后逐渐浮出水面，确实是极具革命内涵的事件。霍华德（Ebenezer Howard）在《明日的田园城市》中描述了一个没有贫民窟、没有烟尘的城市，<sup>e</sup>而“工人新村”则吹响了这种“人民城市”的号角。

就像研究者所指出的，“工人新村的建造过程，首先有助于我们透过历史来理解社会主义城市的空间生产逻辑：新村不仅是一种居住模式，在广义上更是一种制度，一种根植于中国近现代社会发展史，与意识形态、经济政策、政治运动和技术发展等诸多因素相互作用的一种居住制度”<sup>d</sup>。这种“居住制度”无疑在新中国成立之初的社会主义城市具有非凡的政治内涵。在《论住宅问题》一文中，恩格斯曾讨论了“大工业化”进程与“住宅”问题的联系。在他看来，工业化的发展，城市产业工人的急剧增加，势必造成“住宅短缺”的

a 参见罗岗《空间的生产与空间的转移——上海工人新村与社会主义城市经验》，载《华东师范大学学报》2007年第6期。

b 范希春主编：《解放：新中国城市经济社会生活的变迁》，岳麓书社2009年版，第236~237页。

c 参见付晨《上海工人新村文化人类学思考》，载《山西建筑》2005年第14期。

d 范希春主编：《解放：新中国城市经济社会生活的变迁》，岳麓书社2009年版，第237页。

a 唐克新：《曹阳新村的人们》，见《上海解放十年》，上海文艺出版社1960年版，第570页。

b 青年时代的毛泽东受此影响，草拟过一份新村计划书，其中的城市设有公共育儿院、公共学校、公共图书馆、公共银行、公共农场、公共工作厂、公共消费社、公共剧院、公共病院、公园、博物馆、自治会等。

c [英]霍华德：《明日的田园城市》，金经元译，商务印书馆2010年版。

d 杨辰：《日常生活空间的制度化——20世纪50年代上海工人新村的空分析框架》，载《同济大学学报》2009年第6期。

问题。“一方面，大批农村工人突然被吸引到发展为工业中心的大城市里来；另一方面，这些旧城市的布局已经不适合新的大工业的条件和与此相应的交通。”在许多城市，“住宅缺乏现象曾经具有急性病的形式，而且大部分像慢性病那样继续存在着”<sup>a</sup>。针对这种由高速工业化带来的住宅问题，恩格斯提出了“革命性”的解决方案，即“消灭资产阶级，建立无产阶级专政，由社会主义国家把房产分配到工人的手中”。但他没有预料到随着20世纪城市人口剧增，即使革命成功，把原有的住房平均分配也不足以解决“单个家庭的独立住宅”问题。因此，20世纪建筑业在工业化的高度压力下，一个核心的问题就是如何设计出标准化、低成本、预制构件的“平民住宅”，从而在有限的空间之内，合理地容纳更多的人口，并使他们过上有尊严的生活。而“工人新村”恰恰实现了这种“平民住宅”，从而解决了无产阶级的尊严政治问题。因此在这个意义上，如论者所言，“平民住宅设计模式的产生与现代设计的先驱们对于平民、大众、社会主义、革命等问题的思考是密不可分的”<sup>b</sup>。

彼得·罗（Peter Rowe）在分析我国1949—1978年住宅建筑时认为：“从1949年中华人民共和国成立到1978年，一种旨在完成向共产主义过渡的革命性的社会意识形态占主导地位。大多数的——如果不是全部的——旧的社会政治以及经济构架，不是全部中断，就是被完全废除；这种寻求更宽容的，同时对许多人来说也更理想的生活方式的努力，往往会带来非常重大的后果。”<sup>c</sup>而这个“重大的后果”便是，“随着共产党领导权威和各级人民政府的建立，自上而下的制度和宏伟叙事的阶级话语逐渐统领了工人阶级从公共领域到个人生活的全部内容，影响着他们的共同体文化的自我建构”<sup>d</sup>。而在此之中，“工人新村”作为一个时代的理想图景，当仁不让地成为了“那个时代‘幸福生活’的代名词，是工人阶级的‘幸福生活’的历史见证”。在这个“新村主

义”的“社会主义天国”里，人人劳动，“国家变成一个大新村”，“不但没有阶级的界限，连政治的界限也渐渐的化除了”<sup>a</sup>。

正如列斐伏尔（Henri Lefebvre）所言，“一场革命，如果没有产生出新的空间，那么，它就没有释放其全部的潜能；如果只是改变意识形态结构和政治体制，而没有改变生活的话，它也是失败的。真正的社会变革，必定会在日常生活、语言和空间中体现出它具有创造力的影响。”<sup>b</sup>而“工人新村”的意义不仅在于其实际的居住功用，更重要的是表征了一种工人阶级空间性的登临，制造了新的社会想象的空间。20世纪50年代中国的社会主义建设也是一场革命，“一场从上而下，从思想到生活的革命，这场社会变革在居民的日常生活空间中也留下了痕迹”。而“工人新村”作为当时“社会主义城市的理想居住空间”，它“体现着新政权的政治抱负”。<sup>c</sup>它通过空间的“导向作用”询唤出一种阶级的“主体性”，并进而被制作为“工人阶级翻身做主人”的意识形态标记而得到复制和推广。新的领导阶级将“自己的形象”投射在这座“新的人民城市”之上，从而焕发出强烈的象征意义。在这个意义上，工人新村“与其说是一种公共建设，倒不如说是一种文化的自我投射”<sup>d</sup>。通过城市住宅空间的重新构建，工人阶级对于他们能够成功改变自身地位并拥有相应的权力而感到由衷自豪。

在《上海的早晨》中，曹杨新村工人住宅造好之后，沪江纱厂也摊到四户，当时全厂到处张贴的标语为“一人住新村，全厂都光荣”。这是因为“工人新村”既是当时社会的政治经济制度的一个组成部分，它自身也是一个包含着基层政治组织、经济政策和阶级文化习得等多方面的制度建构。其中最为关键的是，这种制度塑造了一个特殊的人群，即“住新村的工人”，他们的身份认同和日常行为规范的“独特性”，导向一种社会主义的城市规划，及其与资

a [德]恩格斯：《〈论住宅问题〉第二版序言》，见《马克思恩格斯选集》（第2卷），人民出版社1972年版，第459~460页。

b 周博：《设计为人民服务》，载《读书》2007年第4期。

c 吕俊华、〔美〕彼得·罗、张杰主编《中国现代城市住宅1840—2000》，清华大学出版社2003年版，第227页。

d 杨辰：《日常生活空间的制度化——20世纪50年代上海工人新村的空間分析框架》，载《同济大学学报》2009年第6期。

a 丁桂节：《工人新村：“永远的幸福生活”——解读上海20世纪50—60年代的工人新村》，同济大学建筑系2007届博士论文，第14页，第23~24页。

b Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, Oxford: Blackwell, 1991: 54.

c 杨辰：《日常生活空间的制度化——20世纪50年代上海工人新村的空間分析框架》，载《同济大学学报》2009年第6期。

d [美]卡尔·休克斯：《世纪末的维也纳》，李锋译，江苏人民出版社2007年版，第79页。



本主义的文化断裂。在这种社会主义城市想象和实践中，城市的空间便成为了一种物质性力量和意识形态空间化的场所。而正如论者所言的，在此过程之中，上海这座半殖民城市奇迹般地完成了自己“城市更新”的使命：“抹去旧上海‘冒险家乐园’的形象，通过对大批资本家的改造，迅速转型成为社会主义国家的重要工业阵地，使之从金融和消费中心转型成为红色中国的生产车间。”<sup>a</sup>在此“生产”与“生活”高度同构的20世纪50年代，“工人新村”及其城市改造具有社会主义城市意识形态建构的重要作用。<sup>b</sup>

## “交叉地带”的叙事镜像

——试论“十七年文学”脉络中的路遥小说创作

在路遥并不漫长的创作生涯中，“交叉地带”是一个极其关键的文学概念，并形成了其小说叙事中至为重要的动力机制。对此，路遥曾坦言，“我是一个血统的农民的儿子，一直是在农村长大的，又从哪里出来，先到小城市，然后又到大城市参加了工作。农村可以说是基本熟悉的，城市我正在努力熟悉着。相比而言，我最熟悉的却是农村和城市的‘交叉地带’，因为我曾长时间生活在这个天地里，现在也经常‘往返’于其间。我曾经说过，我较熟悉身上既带着‘农村味’又带着‘城市味’的人，以及在有些方面和这样的人有联系的城里人和乡里人。这是我本身的生活经历和现实状况决定的。我本人就属于这样的人”<sup>a</sup>。在此，就像他所推崇的当代作家柳青那样，“他一只手拿着显微镜在观察皇甫村及其周围的生活，另一只手拿着望远镜在瞭望终南山以外的地方”<sup>b</sup>。路遥的小说也似乎在希求以“交叉地带”这一“文化地理学”意义上的空间概念，投射更为复杂的社会文化及其心理内涵。也是在这个意义上，有人将路遥小说《人生》的时代隐喻概括为：它暗示着整个中国社会在从乡村走向城市的过程中，正处于一个时代的交叉路口，“对于高加林而言，‘岔口’正是在城乡‘交叉地带’的个人抉择，而对于80年代初的中国社会来说，‘岔口’正是城乡过渡地带的历史抉择。而相应的爱恨情仇都不过是这种抉择

a 罗岗：《十七年文艺中的上海“工人新村”》，载《艺术评论》2010年第6期。

b 然而时过境迁，“后革命氛围”笼罩下的20世纪90年代，“工人新村”的意识形态胜利已经成为城市的遥远绝响，旧有的“市民城市”的地标“石库门”开始在全球资本主义的掩护下重新复活。就像一位评论家颇为得意地论述的，“石库门对工人新村的胜利，意味着传统意义上的工人阶级经过1950年到1976年的‘主宰期’，已经从城市的意识形态中心退出，成为上海的边缘阶层，取而代之的是更为庞杂而有活力的市民阶层。人们惊异地发现，‘新天地’叙事修复了业已崩溃的市民记忆，令后者在石库门的还原影像中找回了昔日的梦想。没有任何人能够阻止这场建筑文化学的政变”。（参见朱大可《石库门VS工人新村》，载《南风窗》2003年第12期）在此意识形态的更迭之中，既有的社会主义成就已然烟消云散。

a 路遥：《关于〈人生〉和阎纲的通信》，见《路遥文集》第2卷，陕西人民出版社1993年版，第401页。

b 路遥：《柳青的遗产》，见《路遥文集》第2卷，陕西人民出版社1993年版，第431页。

的结果，或者说是这种抉择付出的代价”<sup>a</sup>。

诚如所言，路遥几乎所有的小说叙事都是在“交叉地带”上展开的。在此，乡村书写中的城市“镜像”，抑或是城市叙述中的乡村“背景”，伴随小说主人公们往返其间的“穿行”，以及连同这种“穿行”所必然携带的文化身份的转变，都构成了“交叉地带”这一“路遥文学中的关键词”<sup>b</sup>的政治意义和文学功能。在检视这种“交叉地带”的叙事机制形成的原因时，20世纪80年代社会变动中“传统/现代”话语笼罩下的城乡“症候”，固然是其重要因素，<sup>c</sup>但如研究者所指出的，其更为内在的心理动因或许在于路遥本人极具戏剧性的人生经历及其辗转城乡之间的“创伤性体验”<sup>d</sup>，然而除此之外，不可忽视的文学资源或许在于并不遥远的文学传统，即“十七年农村题材文学”所包含的若干城市基本主题。换言之，路遥小说写的是城乡关系，但这种城乡关系的价值观书写其实极为明显地包含着“十七年文学”的余脉。本文正是通过考察路遥小说中“交叉地带”的叙事所包含的“十七年文学”脉络，来探讨这位非典型性的20世纪80年代作家与“十七年文学”传统之间的隐秘关联，进而考察“十七年文学”进入“新时期”的历史方式。

## 一、“交叉地带”与“十七年文学”的“镜像”

坦率而言，作为一位成长于20世纪50—70年代的作家，路遥在“新时期”的文坛并没有表现出十足的“新意”。尽管其小说创作整体上呈现出“改革文学”的风貌，但其过于“守旧”的自我意识和叙述姿态却为人所诟病。他对“传统”现实主义文学方法的执守，也在追新逐异的20世纪80年代文坛显得落落寡合，其被主流文学史评价过低便也不足为奇。<sup>a</sup>尽管从其小说及个人自述的文章亦可看出路遥本人对20世纪80年代文学新观念、新方法的熟悉程度，但他并没有在其小说创作中将它们付诸实践，而是刻意选择“保守”的姿态，并时时体现出对既有文学传统的忠诚。<sup>b</sup>这种依稀呈现的文学“忠诚”，使得我们不得不将考察的目光下移到20世纪50—70年代的文学之上，进而观照路遥小说创作中的“十七年文学”脉络。

如果将路遥小说的“交叉地带”中所呈现的城乡叙事与“十七年农村题材”小说中的城市叙述做一比较，会发现其实二者之间有着惊人的相似性。就“十七年农村题材”小说而言，叙述的重点固然在于此时此地的政治运动和乡村生活，比如“合作化”或“人民公社化”运动等，然而，作为“他者”的城

a 尹昌龙：《1985：延伸与转折》，山东教育出版社1998年版，第10页。

b 参见日本学者安本实的文章《路遥文学中的关键词：“交叉地带”》，李建军编：《路遥十五年祭》，新世界出版社2007年版，第205~211页。

c 如路遥所言的，“随着城市和农村本身的变化与发展，城市生活对农村生活的冲击，农村生活对城市生活的影响，农村生活城市化的追求倾向；现代生活方式和古老生活方式的冲突，文明与落后，现在思想意识和传统道德观念的冲突等等，构成了当代生活的一些极其重要的方面”。（参见《路遥文集》第2卷，陕西人民出版社1993年版，第401页）

d 晓雷的文章《男儿有泪——路遥与谷溪》对于路遥（王卫国）早年当县革委会副主任，与插队知青林琼恋爱，最后被罢官而又失恋，“回山沟沟当上民办教师，重新过起物质上与精神上孤独的生活”的经历有所论及。这种戏剧性的人生经历对其小说创作有着重要影响。参见晓雷《男儿有泪——路遥与谷溪（节选）》，见李建军编《路遥十五年祭》，新世界出版社2007年版，第14~38页。

a 根据研究者的考察，“影响最大的两部文学史著作中，北京大学洪子诚所著《中国当代文学史》，只字未提路遥的作品，复旦大学陈思和主编的《中国当代文学史教程》虽然评析了路遥的《人生》，但对其更具代表性的《平凡的世界》却只是一句话带过”。参见赵学勇《“路遥现象”与中国当代文坛》，载《小说评论》2008年第6期。

b 参见杨庆祥《路遥的自我意识和写作姿态——兼及1985年前后“文学场”的历史分析》，载《南方文坛》2007年第6期。杨庆祥认为，路遥“对柳青的认同，实际上是对毛泽东时代文学遗产的认同。与现代派文学为了确立‘新’的文学制度而迫不及待地与毛泽东时代的历史‘一刀两断’的决绝态度不同，路遥表达了对历史连续性更多的尊敬，他认为：‘只有在我们民族伟大的历史文化的土壤上产生出真正具有我们自己特性的新文学成果，并让全世界感到耳目一新的时候，我们的现代表现形式的作品也许才会趋向成熟。’（路遥：《早晨从中午开始》，见《路遥文集》第2卷，陕西人民出版社1993年版，第13页）在路遥的理解中，这种‘新’的文学成果和‘现代的表现形式’自然不能由‘非本土非民族’的‘现代派文学’来承担，而是应该由柳青所代表的‘现实主义’来承担”。

市却从侧面“幽灵般”显现。在这个意义上，城市（或“都市”）成为了“社会主义文化缺席的在场者”<sup>a</sup>。这种侧面的呈现并非毫无意义，它通过乡村伦理的坚守、浪漫主义的城市批判，及社会主义的意识形态选择这三者之间的矛盾和冲突，来“形构”城市的意义，而在此之中，城乡“交叉地带”的雏形也浮出水面。从《创业史》中对城市资本主义的偏执想象，到《艳阳天》以“阶级话语”对城乡关系的重构，这些农村题材小说都在单纯的乡村生活之外，出人意料地呈现出“城乡互动”的“整体历史”格局。而就城市和乡村的价值表述来看，“十七年农村题材”小说毫无疑问地包含着乡村文化的保守狭隘和社会主义的意识形态规训，此外这种“反现代”的价值呈现中还依稀连接着西方现代文学的反都市传统。因此，在这种城乡交叉之中，城市面貌的负面形象便一目了然。《创业史》《绿竹村风云》等“十七年农村题材”小说，往往通过进城的“乡下人”之眼，呈现出城市作为“陌生而充满欺骗的所在”的本质。<sup>b</sup>在此之中，对城市的恐惧（抗拒）心态，是中国革命“农村包围城市”的原初焦虑和寓言写照。城市的欺瞒与堕落，城市的商业和物质文明，则被认为是城市资本主义残余的表征，对社会主义革命的圣洁性产生威胁。正是基于这样一种意识形态的焦虑，“十七年农村题材”文学呈现出王德威所称的，大陆文学批评传统中，“城市—小资产—资本主义—颓废—堕落”的“奇怪逻辑”。<sup>c</sup>

然而，如果说“十七年文学”在意识形态叙事的考量下对城市存在着一种偏执的想象，那么到了“拨乱反正”，思想解放的20世纪80年代路遥这里，这种“偏执的想象”并没有出现“划时代”的变迁。既有的文学成规加上个人对城市的创伤性体验，使得路遥“新时期”的小说创作或多或少延续了“十七年文学”城乡书写的基本价值取向。我们从路遥的小说创作之中，可以明显地看到“十七年文学”城乡叙事中某些典型性的主题：城市偏见、劳动崇拜，以

及乡村本位的道德理想主义立场。

在“十七年文学”中，对城市的警惕在其根本意义上是因为城市被指认为资本主义性质的，而在社会主义与资本主义的“两条路线斗争”中，城市则无疑是一个显性的目标。在这个意义上，一种乡村本位主义的伦理固然与中国传统文化中“重农抑商”的悠久传统及“庄稼人”由来已久的保守和狭隘有关，但归根结底，对乡村的坚守却是对社会主义忠诚的完美体现。《创业史》中坚守乡村的梁生宝，与背离乡村的徐改霞就被赋予了不同的意识形态内涵。然而如果说“十七年文学”中乡村本位主义伦理是与城乡意识形态表达相裹挟的，那么在逐渐拆除了意识形态框架之后，其对城市的偏见在某种意义上就只具有单纯的乡村伦理意义。在路遥的小说中，城市之“恶”不再如《创业史》般与“农业合作化”的历史同情相裹挟，因此对乡村的情感只具有单纯的伦理意义。在《姐姐》中，平反、返城之后的知识青年高立民，考上大学之后，便抛弃了“我的姐姐”。这无疑是在乡村本位主义的立场上重写了“知青返城”的故事，而这种“道德化”的描写，与《艳阳天》等小说中对“城里读书人”的想象如出一辙。而在《月夜静悄悄》里，被城市夺走“恋人”的大牛，只得将自己对城市人的无名的愤怒，发泄在那辆极具象征性的“解放”牌大卡车上。“他就像一头逗恼了的牛犊子，一肚子苦闷无处发泄，便对这辆车开始了一场堂·吉珂德式的进攻。他恨这辆该死的汽车，明天就要把他心爱的兰兰拉走了！”同样在《风雪腊梅》中，乡村的背叛者康庄逐渐为城市所俘获，而其在冯玉琴眼中高大、伟岸的形象也开始蜕变，呈现出平庸、懦弱的本质。而乡村的坚守者冯玉琴才是“金灿灿的腊梅花”。

在路遥颇具自叙传色彩的小说中，总有一个出身显贵的城市子弟，毫无缘由的欺压，给低贱而敏感的主人公造成巨大的心理创伤。《在困难的日子里》中农村青年马建强所遭受的城市侮辱，几乎是《平凡的世界》中孙少平县城高中生活的前奏。而在后者之中，因为自己的自卑阶级出身而过分自尊的孙少平，则“对一切家境好的同学内心中有一种变态的对立情绪”。“他对那个派头十足的班长顾养民，已经产生了一种强烈的反感情绪。每当他看见他站在讲台上，穿戴得时髦笔挺，一边优雅地点名，一边扬起手腕看表的神态时，一种无名的怒火就在胸膛里燃烧起来，压也压不住。”当然，饶有兴味的是《人

a 戴锦华：《犹在镜中：戴锦华访谈录》，知识出版社1999年版，第67页。

b 参见徐刚《1950至1970年代农村题材文学中的城市叙述》，载《文艺理论与批评》2010年第6期。

c 王德威：《想象中国的方法：历史·小说·叙事》，生活·读书·新知三联书店1998年版，第364页。



生》之中，高加林到县副食品公司淘粪并与张克南的母亲发生冲突之时，高加林对克男妈的“嫌恶”的反击：“加林一下子恼了。他恶狠狠地对老同学他妈说：‘我身上是不太干净，不过，我闻见你身上也有一股臭味。’”这种抽象的“臭味”，其实表达了作者本人对城市人傲慢与铜臭的厌恶之情。尽管这一方面体现了研究者所指出的“‘毛话语’在80年代初遭遇到了非常戏剧性的改写”，即“农民作为一个阶级的道德和精神优势已经在急剧的社会变革中成为历史”<sup>a</sup>。然而，“毛话语”中“肮脏”的小资产阶级知识分子，如今悄然间换成了与农村人相对立的城市人，在此，意识形态的叙事已然被城乡二元结构的话语所取代。

当然，路遥对城乡之间的社会不合理认识得非常清楚。“我国不幸的农村问题是历史形成的是古老中国和现当代历史形成的……这个责任应由历史承担，而不能归罪于生活在其间的人们。简单地说，难道他们不愿意像城里人一样生活得更好一些吗？命运如果把他们降生在城市而把现在的城里人安排到农村，事实又将会怎样？”<sup>b</sup>于是，对乡村的同情和对土地的忠诚，成为了对这种不合理现状（二元格局、城乡经济的“剪刀差”）的抗议。小说《姐姐》的结尾，路遥这样写道：

就像在我们小时候一样，爸爸一只手牵着姐姐的手，一只手牵着我的手，踏着松软的雪地，领着我们穿过田野，向村子里走去。他一边走，一边嘴里嘟嘟囔囔说：“……好雪啊，这可真是一场好雪……明年地里要长出好庄稼来的，咱们的光景也就会好过啰……嗷，这土地是不会嫌弃我们的……”

姐姐，你听见了吗？爸爸说，土地是不会嫌弃我们的。是的，我们将在这亲爱的土地上，用劳动和汗水创造我们自己的幸福。

a 参见杨庆祥《妥协的结局和解放的难度——重读〈人生〉》，载《南方文坛》2011年第2期。

b 路遥：《早晨从中午开始》，见《路遥文集》第2卷，陕西人民出版社1993年版，第66~67页。

这种劳动崇拜和对土地的忠诚，亦是“十七年农村题材”文学中常见的主题。秦兆阳的小说《在田野上，前进！》中，曾有一段关于城市和乡村的对话。当张骏问道：“你们为什么不想到城市里去呢？”小妮子的回答是：

我没想到过城市那地方，可我听见人们说过，那儿连个长草儿的地方也没有，连个透气儿的地方也没有，尽是房子挤房子车挨车，连走道儿都不敢放心大胆地走，哪如俺们乡下畅快！

接着小说这样描写道：

她瞪着那水灵灵的大眼睛，大概是在幻想着大城市里的情形。一会儿，又扭头向四外看了看，用更加快活的声调说：“俺们这儿多好！春天夏天，到处是青枝绿叶；秋天冬天，一眼看去没个挡头；又守着一条河……说实话，我就是爱在河堤上走道儿，我爱那景致，爱悄悄儿跑过去吓唬水鸟儿。还有，你们想：热天夜里，在瓜棚里一躺，在大宽场上一躺，风儿飕飕的，蛤蟆咕咕咕，那有多好！活儿累？生活苦？咱又不是资产阶级，要是没活儿干，我还不痛快呢！还闷得慌呢！”<sup>a</sup>

这里无疑是以审美的眼光对农村和城市之间关系的重新审视，从而在一种对宗法制乡村“原初激情”式的浪漫主义想象中，达成了对城市物质文明的抽象拒斥。这种拒斥所包含的乡村坚守意味，顺理成章地与主流意识形态有关城市与乡村的价值选择形成了“合谋”。于是，意识形态的“说教”，在一种对乡村伦理的“原初激情”式的迷恋中得到呈现。而路遥的小说在剔除了这种意识形态“说教”之余，依然习惯性地保留了对乡村的忠诚。《人生》中的高加林最终还是扑倒在故乡的黄土地上，路遥由此而被指责有“恋土情结”，但他对此不以为然。他的理由是：“任何一个出身于土地的人，都不可能和土

a 秦兆阳：《在田野上，前进！》，作家出版社1956年版，第190页。

地断然决裂。”<sup>a</sup>甚至是《平凡的世界》中“逛鬼”王满银，最终也回到了故乡，而没有被如《浮躁》中的雷大空一般被塑造为一个改革时代的“英雄”；同样，小说结尾处受伤的孙少平，带着生活赠给他的“纪念章”，又重新回到了煤矿，这种劳动崇拜的情愫和理想主义情怀，分明呈现出“十七年文学”的余脉。

## 二、“话语转轨”与徐改霞的“幽灵”

在“十七年文学”的脉络中考察作为新时期作家的路遥，则势必会从其小说创作中发现某种矛盾性和价值焦虑，这种“焦虑的踪迹”<sup>b</sup>其实也是新旧时代转换和价值理念变迁的症候。尽管一方面，路遥小说中极为明显地流露出“十七年文学”的余脉，但另一方面在“新启蒙”意识形态的笼罩，又势必在身上打下“新时期”个人主义话语的烙印。这种“话语交织”的现象在其小说《人生》中表现得非常明显。如研究者所指出的，在这部小说中，“作家在以各种方式表达对乡村的深厚情感的同时，也表达着对城市的憧憬和希望”<sup>c</sup>。这种城乡价值观念的矛盾态度，固然与作者边缘性的身份认同有着密切联系，其根本原因却在于两种时代所赋予的不同话语方式，即某种“断裂地带的精神流亡”。在路遥的文本中，我们可以看到叙述人对乡村地理景观“原初激情”式的赞美，同样也能看到城市所展现的巨大诱惑力：

西洋的阳光多刺眼啊！他好像一下子来到了另一个世界。天蓝得像水洗过一般。雪白的云朵静静地飘浮在空中。大川道里，连片的玉米绿毡似的一直铺到西面的老牛山下。川道两边的大山挡住了

视线，更远的天边弥漫着一层淡蓝色的雾霭。向阳的山坡大部分是麦田，有的已经翻过，土是深棕色的；有的没有翻过，被太阳晒得白花花的，像刚熟过的羊皮。所有麦田里复种的糜子和荞麦都已经出齐，泛出一层淡淡的浅绿。川道上下的几个村庄，全都罩在枣树的绿荫中，很少看得见房屋；只看见每个村前的打麦场上，都立着密集的麦秸垛，远远望去像黄色的蘑菇一般。

当他走到大马河与县河交汇的地方，现成的全貌已经出现在视野之内了。一片平房和楼房交织的建筑物，高低错落，从半山腰一直延伸到河岸上。亲爱的县城还像往昔一样，灰蓬蓬地显出了它的诱人的魅力。他没有走过更大的城市，县城在他的眼里就是大城市，就是别一番天地。

在高加林眼中，乡村是自然恬静的，都市的诱惑则通过有关“亲爱的县城”的欲望在无意识中流露出来。这种诱惑在个人主义话语重新张扬的20世纪80年代无疑具有十足的合法性。就像小说之中黄亚萍眼中的高加林一样，他一方面像保尔·柯察金，象征着革命时代的“社会主义新人”；另一方面又像于连·索黑尔这个资本主义时代的个人主义者，表现出十足的“新时期”“新人”的本色。就像同时期浩然的《苍生》，贾平凹的《浮躁》一样，我们从高加林、田保根、金狗等人身上，可以看出这种时代的变迁，在去除了意识形态崇高客体的虚幻性之后，“十七年文学”中的“社会主义新人”也开始蜕变出新的历史面貌。相当多的研究者都习惯于将小说《人生》与柳青的《创业史》做一比较，进而分析这种时代的变化。然而从梁生宝到高加林，这样一种历史主题其实已经内在包含在柳青的《创业史》之中，即高加林之“新”其实可以从《创业史》中的徐改霞身上“幽灵般”地得到呈现。高加林所面对的城市诱惑，早在徐改霞那里得到了预演。

在《创业史》中，乡村与城市之间原本泾渭分明的意识形态选择，却因为“工业化”城市的横空出世而出现意识形态选择上的延宕和纠结，对城市物质主义的“原始欲望”也被召唤出来。这极为突出地表现在徐改霞的职业选择之上。在自己所爱慕的梁生宝和向往的城市生活之间，徐改霞的“延宕”显得

a 路遥：《早晨从中午开始》，《路遥文集》第2卷，陕西人民出版社1993年版，第65页。

b 参见李遇春《焦虑的踪迹——论路遥小说创作心理嬗变》，载《文学评论》2011年第2期。

c 石天强：《断裂地带的精神流亡：路遥的文学实践及其文化意义》，北京大学出版社2009年版，第109页。

意味深长。当她纠结于要不要去报考“国棉三厂”，进入城市时，小说中这样写道：

她的心沉重得很。她感到难受，觉得别扭。她问她自己：你是不情愿离开这美丽的蛤蟆滩，到大城市里去参加国家工业化吗？她心里想去呀！对于一个向往着社会主义的青年团员，没有比参加工业化更理想的了。听说许多军队干部和地方干部，都转向工业。参加工业已经变成一种时尚了。工人阶级的光荣也吸引着改霞。1951年和1952年，西安的工厂到县里来招人，愿去的还少，需要动员。但是1953年不同了，“社会主义”已经代替“土地改革”，变成江河流域谈论的新名词。下堡小学多少年龄大的女生，都打主意去考工厂了。她们有一部分人，谈论着前两年住了工厂的女同学所介绍的城市生活：吃的什么、穿的什么、住的什么、用的什么、看的什么……团支部委员改霞从旁听见，扁扁嘴，耸着鼻子，鄙弃这种富裕中农的姑娘。她们要多俗气就有多俗气，尽想着“楼上楼下、电灯电话”！改霞考工厂不是为了这些。她打听到国家要先工业化，农村才能集体化以后，郭振山叫进工厂的话，对她才有了影响。<sup>a</sup>

小说无意间触及了当时城乡之间的敏感问题，即“国家工业化”与“农村集体化”到底孰先孰后？当时，国家工业化建设已经逐渐铺开，城市开始向农村吸收劳力。尽管对于蛤蟆滩的人而言，进城参工意味着现代化事业给他们的生活带来的一种新的可能，意味着对古老人生模式的一次突破，具有十足的现代性意义，但对于农业合作化这项伟大的社会主义实践来说，二者又具有明显的冲突。这毋宁说是现代性本身的冲突。因此，作者柳青尽管通过小说这种形式，以一种略带保守的乡村本位立场表达了对城市的偏见，但其内在的目的却是服务于社会主义实践，即另一种“现代性的追求”。而且，作为一种现实政治，这对于当时城乡发展的政策也有一种政治辩论的意图，其背后也包含着对

a 柳青：《创业史》（第1部），中国青年出版社1977年版，第244~245页。

当时“国家工业化”的幌子之下，“农村青年盲目流入城市”<sup>a</sup>问题的回应。

尽管“国家工业化”确实是“更要紧”的事情，但不可否认的是，在徐改霞报考国棉三厂这一献身国家工业化的“崇高思想”中，依然夹杂着对城市物质文化的迷恋。因为“看起来，大多数闺女家不安心农村，不愿嫁给农村青年”。改霞的心理活动已然暴露了这一点：“她似乎是追求工资奉养寡母的乡村闺女，她似乎是很希望嫁给一个在城市生活的小伙子。结婚对她，似乎只不过是每月几十块人民币，一双红皮鞋和一条时髦的灯芯绒窄腿裤子的集中表现而已！”<sup>b</sup>因此，尽管改霞和生宝之间有着纯洁而深厚的情谊，但改霞的隐晦选择和暧昧态度，还是让梁生宝这位扎根农村的“社会主义新人”心痛不已，因为对于他来说，改霞已经“和庄稼人不是一条心”了。这种道德的选择，便是对他们之间爱情关系的终结性宣判。

同样，《人生》中这种城乡之间的价值观抉择也是通过爱情的抉择而体现出来。高加林在刘巧珍和黄亚萍之间的“爱情选择”，尽管已经去除了“国家工业化”还是“农村集体化”这样一种意识形态的焦虑，但这一命题背后所包含的城市/乡村伦理，却依然具有生死攸关的政治意义。正是徐改霞这样一位有着知识分子气质的农民青年，所体现出来的城市/乡村伦理的两重性追求，在新时期路遥笔下的高加林等“进城者”身上也得到了深沉的呼应。通过徐改霞这一形象，柳青无意间提出了一个有关农村青年的出路的问题，然而如果说《创业史》书写的时代是以社会主义为理想的，具体而言，“农业合作

a 新中国成立初农民外流的情况相当普遍，他们主要流向城市或工矿。当时，中国政府下发了一系列制止农民“盲目外流”的文件，如1954年3月12日的《继续贯彻〈劝止农民盲目流入城市的指示〉》、1956年12月30日的《国务院关于防止农村人口盲目外流的指示》、1957年3月2日的《国务院关于防止农村人口盲目外流的补充指示》、1957年5月13日的《国务院批转内务部关于灾区农民盲目外流情况和处理意见的报告的通知》、1957年12月18日的《中国共产党中央委员会、国务院关于制止农村人口盲目外流的指示》等（参见国务院法制局、中华人民共和国法规汇编编辑委员会编辑：《中华人民共和国法规汇编》，法律出版社1956年版，1957年版），并采取了相应的限制农民外流的措施。国家反复下发禁止“盲流”的文件，可见“盲流”现象在当时非常严重。

b 柳青：《创业史》（第1部），中国青年出版社1977年版第447页。



化”运动是来“现实地”“具体地”解决这一问题的，那么在“农业合作化”的历史已然失败的新时期，“农村青年的出路”便是一个需要从长计议的问题。城市与乡村，集体和个人，理想与欲望，柳青所提出的基本命题，终究在路遥这里得到了回应。《人生》中的高加林无疑是“一个孤独的奋斗者形象”<sup>a</sup>，但其历史的“合理性”其实颇为无奈地表征出农村社会主义实践失败的现实，高加林的选择其实也是农业合作化失败之后，寻求出路的农村青年的合理选择。因此，如果说柳青对乡村的坚守背后有着社会主义这个强大的历史理想，那么路遥那种乡村本位的道德理想主义，或曰“对黄土地的神圣皈依”，则在某种程度上可被视为过往情绪的惯性式的自我延续，而这无疑是消解高加林们道德焦虑的有力武器。

### 三、坚守、逃离与乡村的隐喻

路遥笔下的农民青年既希望恪守乡村，又难以克服对城市的欲望，农村贫困的生活条件和落后的环境促使他们无限向往城市物质文明，对城市的追求构成他们人生追求中不可缺少的一部分，在某种程度上呈现出“城市情结”。《你怎么也想不到》中的薛峰对城市的留恋；《风雪腊梅》中的康庄为留城工作不惜牺牲爱情为代价；《月夜静悄悄》中的兰兰高中毕业，为了走出闭塞贫穷的土地，嫁给城里的司机；而《黄叶在秋风中飘落》里的刘丽英则不惜弃子嫁给虚伪的教育局副局长。这些改革时代的人物群像，都可以依稀看到徐改霞的影子。

当然在路遥这里，那些乡村的“背叛者”都无一例外地遭受到了“惩罚”。这种手法与“十七年文学”中乡村出走者的命运如出一辙。《香飘四季》中的许细娇、《水滴石穿》（1957年）中的小柳，以及《在田野上，前进！》中的周梅仙等等，这些人不愿意在农村劳动和受苦，往往就把自己的婚姻幸福作为实现这种“理想”的途径，而纷纷与此前的农村对象分手。小说对这些人物的设置意在表明，城市不过是资本主义式的享乐和好吃懒做的地方，

a 参见曹锦清《一个孤独的奋斗者形象——谈〈人生〉中的高加林》，载《文汇报》1982年10月7日。

是那些不安心社会主义建设的农村女子逃避劳动的避风港。因此，她们的城市经历未能如愿也就不足为奇了。在此值得一提的是《水滴石穿》，康濯的这部小说讲述的是城市的失败者重新回到农村的故事，以此来证明乡村伦理的最后胜利。小说中的农村姑娘张小柳迷恋城市生活，然而在一段并不成功的“城市冒险”之后，她无奈地回到了农村。当被问及原来的对象（农村建设的积极者）能否与她和好时，小说中女主人公申玉枝这样反问：“你如果考上学校，进了工厂，找了称心的工作，或是你那个好同学一直跟你好下去，你还会想起他？你还会回来？”小柳的回答代表了叙述者的态度：“我是要回农村，要劳动，要建设社会主义，要挽回我过去扔了的前途！”<sup>a</sup>然而，此时的张小柳果真“挽回了”自己过去“扔了的前途”吗？就像小柳所说的，“我没脸，我实在不想白天进村啊！”失败的城市经验令她羞愧难当，这种“羞愧”之中有着复杂的深意在于，这既是对自己过往弃绝乡村行为的羞愧，更包含着一种被城市拒绝而不得不重返乡村的羞愧。因此，小说的最后虽说农村最终战胜了城市，但这种胜利很难说是乡村伦理的真正胜利，而毋宁说只是一种“虚妄的胜利”。因为在此之中，在其离开的那一刻便已注定了对乡村的弃绝与不贞，乡村的无奈坚守者，<sup>b</sup>及其农村社会主义建设的光荣最后居然是被城市的拒绝反衬出来的。这可能也是作者的叙述策略中无意间流露出来的价值指向。路遥1982年的小说《人生》也塑造了一个从乡土到城市，又返回乡土的农村青年形象。同样在高加林这里，“离去—归来”的个人奋斗模式也是以被城市的拒绝而告终的。因此小说最后，主人公“扑倒在黄土地上”毋宁说也是一种乡村的“虚妄胜利”。

这种“虚妄的胜利”正是路遥对其“现代化”话语与乡村本位主义立场的根本矛盾的“想象性解决”。如其所言的，虽然“我们最终要彻底改变我国广大农村落后的生产方式和生活方式，改变落后的生活观念和陈旧习俗”，但

a 康濯：《水滴石穿》，人民文学出版社1981年版，第250页。

b 当时流传一句谚语，“走了的都是英雄好汉，留下的都是稀松懒蛋”，新中国建立之初，政府希望农民扎根农村，但严酷的事实却让部分农民脚踏田里，眼望城市，形成一股进城风潮。参见李巧宁《1950：“翻身农民”想进城》，载《时代教育》2008年第8期。

“在这一巨大的历史进程中，我们也将付出巨大的代价，其中就包含着我们将不得不抛弃许多我们曾珍视的东西”。“这就是我们永恒的痛苦所在。”“人类常常是一边恋栈着过去，一边坚定地走向未来，永远处在过去与未来交叉的界线上。”<sup>a</sup>既要恋栈过去，又要走向未来，在此之中，乡村本位的道德理想主义很难说是传统还是现代，它根本上拒绝一种传统与现代的二元划分。因为它至少包括以下几种内涵：儒家传统理念、浪漫主义式的城乡想象、民族国家的立场与对社会主义意识形态的执守。这是一种暧昧的杂糅和复杂的话语交织状态。一方面，乡村是诗意的、伟大的，在其道德理想主义的框架里是需要忠诚守护的，但另一方面，乡村触目惊心的现状又在传统与现代框架中处于负面位置。这种矛盾性似乎透露出乡村在路遥小说中的隐喻意义。

在一篇分析小说《苍生》的文章中，批评家李云雷谈到了新时期浩然小说创作的“复杂的一面”，“这就是当意识形态本身发生变化时，他便显得无所适从了，对旧意识形态既有所眷恋，对新意识形态又不得不‘肯定’，处在新旧两种意识形态的矛盾中，他的小说中才表现出了比简单地肯定‘改革开放’的作品更丰富的内容”<sup>b</sup>，这种“在蜕变的途中”<sup>c</sup>，体现了作者过渡时期的矛盾心理。同样，将这样的分析运用到路遥身上也是恰当的，甚至较之浩然的明显变化，以及对主流意识形态的主动靠拢而言，路遥所呈现出的更为复杂的内在矛盾则体现了更多层次的“历史真实”。

既有的乡村本位的道德理想主义与新时期启蒙（现代化）话语的交织，使得路遥的小说因此而“笼罩在精神痛苦与文化迷惘的氛围中”，这种文化心理的内在矛盾性在路遥发表于1984年的小说《你怎么也想不到》中体现得尤为明显。这篇小说运用双重第一人称的叙事手法，几乎重写了艾明之的《浮沉》和话剧《年青的一代》中有关年轻一代的职业选择的故事。省林业学院毕业的

a 路遥：《早晨从中午开始》，见《路遥文集》第2卷，陕西人民出版社1993年版，第65页。

b 李云雷：《〈苍生〉与当代中国农村叙事的转折》，载《文学评论》2006年第3期。

c 参见曾镇南《在蜕变的途中——评浩然的〈苍生〉》，见《浩然研究专集》，百花文艺出版社1994年版，第578页。

郑小芳，这位黄土高原山沟里的乡下姑娘，放弃了毕业留校“在大城市工作的机会”，而情愿“跑到一个荒凉的山区去吃苦”，这无疑与《浮沉》中的简素华有着相似的理想主义情怀。而小说中的“毛乌素大沙漠”更是包含着作者本人的人生体验和真挚情感。<sup>9</sup>然而，郑小芳的男朋友，那个“漂亮的男子汉”薛峰却并不愿意与她一道去往“艰苦的地方去创造不平凡的业绩”，就这样，一个选择崇高的浪漫生活，一个却选择现世的安稳和实利。在郑小芳看来，一种有害的东西已经渗入了薛峰的意识，但这些只是影影绰绰的“玩世不恭的市侩”，而非《年青的一代》中所竭力批判的“资产阶级泥坑”。尽管基于主流意识形态的考虑，剧本中“反面人物”的话语存在明显的被压制迹象，但却奇迹般地具备了某种“对话”意味。而在巴赫金的理论中，“对话”的意义则在于，即便是“反面的声音”也同样有着不可忽视的意义。值得注意的是，小说最后原本有机会基于理想主义的原则，而使两个分开的年轻人重归于好，共同扎根荒凉的山区，然而现实那道触目惊心的鸿沟却迅速掐灭了文本间一闪而过的希望。

这篇小说在其价值观的传达上所体现的矛盾性在于，一方面郑小芳的选择体现了边缘之地的崇高感，这种诸如地质队、勘探队之类的“边缘”“艰苦”和“劳动”成为革命乌托邦年代意识形态崇拜对象。望着一望无际的大沙漠，看着“几千年劳动者留下的伟大印记”，“我觉得一种情绪顿时像潮水般从我的胸中涌动起来。我知道这是一种诗的激情——好久都没有这样一种激情了”。小说之中，郑小芳竭力利用这种“边缘之地”作为土地和乡村的替代物，并以此试图询唤同为农村出身的薛峰。但是另一方面，薛峰的选择却不似《年青的一代》中的林育生，或《浮沉》中的沈浩如那般具有明显的负面特征，也许在作者看来，“新时期”的意义真的在于“现在时代不一样了，不一定到艰苦的地方就是英雄模范，而留在城市里的就是落后分子”。这两种话语

a 路遥曾这样说道：“我对沙漠——确切地说，对故乡毛乌素那里的大沙漠有一种特殊的感情或者说特殊的缘分。那是一块进行人生禅悟的净土。每当面临命运的重大抉择，尤其是面临生活和精神的严重危机时，我都会不由自主地走向毛乌素大沙漠。”参见《早晨从中午开始》，见《路遥文集》第2卷，陕西人民出版社1993年版，第8页。

之间的矛盾使得作者不得不给出了一个暧昧不明的结尾，不似《浮沉》那么决绝，也不像《年青的一代》那样圆满，而给人一种模棱两可的希望，冷酷的现实理性之中依稀包含着某种暧昧的可能：

但不论怎样，我亲爱的人，我还是要对你说：我答应你，我等着你，我盼望你回到我的身边来。要知道，我虽然远离你，但我一直爱着你、想念你，并且在梦中常常和你相会……回来吧！我亲爱的人！我等着你……（《你怎么也想不到》）

这种无尽的等待，毋宁说是一个时代对另一个时代的深情期待，但不出所料，她永远也等候不到心爱的恋人回心转意。而这正是“新时期”留给过往时代的决绝背影。在这个意义上，分析路遥“交叉地带”中新旧时代交织的“精神痛苦”与“文化迷惘”，便会发现其间包含着意味深长的历史意味。这种矛盾的心理状态毋宁说是路遥所坚守的“十七年文学”理念遭遇新时期话语转轨的某种后果。我们也可在对路遥20世纪80年代小说创作的考察中，来分析“十七年文学”进入“新时期”的历史方式。

#### 四、“遗形物”，或“历史的过渡地带”

英国理论家雷蒙德·威廉斯在其名著《马克思主义与文学》中，曾谈及过文化的复杂构成及其动态关系，并将文化分层为“主导、残余与新兴”三种类型。在他看来，“任何一种文化都包含着来自过去的合理因素，但这些因素在当代文化过程中的位置却完全变化无常”。“确切地说，残余乃是有效地形成于过去，但却一直活跃在文化过程中的事物。它们不仅是（也常常全然不是）过去的某种因素，同时也是现在的有效因素。”<sup>a</sup>通过本文的分析，我们在“新时期”的历史背景中，或可将路遥及其小说视为“残余”文化的表征。他的小说所呈现的“十七年文学”脉络，他对现实主义文学的执守，以及他所

a [英]雷蒙德·威廉斯：《马克思主义与文学》，王尔勃、周莉译，河南大学出版社2008年版，第130~131页。

操持的乡村本位主义立场，都被隐约的认为是“旧时代”的“遗形物”。包括他对柳青和秦兆阳的推崇，都依稀标识出他作为左翼文学信徒的形象。再加上他早年的“红卫兵”经历，与社会主义经验息息相关的理想主义和革命豪情，势必对创作产生重要的影响，<sup>a</sup>更加印证了这种文化分层背后的阶级性因素。这在推陈出新的20世纪80年代显得落落寡合，其被文学史的冷落也就实属必然了。<sup>b</sup>当然，借用威廉斯的理论来看，路遥的文学姿态与20世纪80年代主流文学的疏离关系，<sup>c</sup>似乎业已证明作为抵抗的“残余文化”，其实在拒绝“主导文化”的收编。从“一体到多元”，这样的描述虽有诸多问题，我们习惯意义上理解的历史的“新时期”，在某种意义上可以看作一种新兴的阶级及其文学经验随着社会的变动而卷土重来的时期，然而这种文化的新兴、主导及其残余之间的腾挪、互动并不是一蹴而就的，这种历史变动似乎包含着一个并不短暂的时间差。这个狭窄而又漫长的时间差，似乎恰恰通过路遥1980—1985年间的小说创作得以印证。

就此，路遥的小说中浸润的“十七年文学”脉络，以及他随时代所裹挟的“现代化想象”，所造成的文本矛盾和内在焦虑，为我们提供了一个观察“十七年文学”与“新时期”关系的窗口。在谈到“当代文学六十年”，尤其是“两个三十年”之间的历史联系时，蔡翔、罗岗等人认为，“整个的‘30

a 参见张红秋《路遥：文学战场上的“红卫兵”》，载《兰州大学学报》（哲学社会科学版）2007年第2期。

b 研究者指出，“整体上看，路遥的创作是属于现代中国以茅盾为代表的‘社会剖析派’这一流脉的，运用历史唯物主义观点，以宏大叙事构造起来的对中国某一历史时段走向的全方位把握，高扬时代心理和情绪，以及运用经典现实主义的创作方法，塑造典型环境中的典型人物的这一类作品，在一个文学花样不断翻新，文学潮流竞逐的时代，显然有点‘不合时宜’，特别是在史家眼里，或许更看重那些引领文学潮流的作家或作品，而那些在方法上被认为是‘守旧’的作家或作品受到冷落便是无可非议了”。（参见赵学勇《“路遥现象”与中国当代文坛》，载《小说评论》2008年第6期）而《平凡的世界》等小说被大众热捧所势必带来的“通俗想象”，更加加剧其文学史地位的滑坡。

c 参见杨庆祥《路遥的自我意识和写作姿态——兼及1985年前后“文学场”的历史分析》，载《南方文坛》2007年第6期。



年’，一些重要的叙事主题已经包含在‘前三年’之中”。而“前三年”的核心，就是如何看待和建立“20世纪80年代文学”与“十七年文学”历史联系的逻辑性问题。在他们看来，“讲‘拨乱反正’，拨的是‘文革’的‘乱’，返回到十七年的‘正’，但‘前三年’毕竟不可能回到‘十七年’，因为一个‘整全性’的社会正在被一个‘分化’的社会所取代”。也就是说，整个“社会主义体系”出现了危机。而“现代化叙述”则是解决让“80年代”重回“十七年”，同时通过“十七年”再回到“80年代”的重要契机<sup>a</sup>。同样，在最近的一篇文章中，“重返80年代文学”的倡导者程光炜教授也重估了新时期文学的“起源性”问题：“以前我们都认为20世纪80年代是对‘十七年’的‘断裂’，但事实上它只是与‘文化大革命’断裂。某种意义上，‘20世纪80年代文学’是对社会主义文化想象的另一种建构方式，它在利用‘十七年文学’的社会主义资源的基础上，与‘走向世界’的策略谨慎地并轨，在不损害社会主义根本价值系统的前提下，试图找到激活社会主义文化想象的历史活力和某种可能性。”<sup>b</sup>在他看来，小说《人生》所体现的“现代化叙述”突出地表现在“脱离农村”，“进入县城”之上，然而这种“寓言化”的方式，既深刻影响着中国“新时期文学”的开篇，也将深刻地制约新时期文学的发展。其根本原因在于，这种“进城”与“现代化想象”是以“脱历史”的方式进行的，即“农村”意味着“历史”“社会主义”和“十七年经验”。而高加林这个人物在某种程度上意味着“社会主义现实主义文学”的终结，在其之后，“现代化方案”中重新安排的“新时期文学”必然降临。

路遥小说所呈现出来的复杂景象似乎揭示出，“十七年文学”与“20世纪80年代文学”存在单纯的紧张的关系，存在着隐秘的历史联系，这似乎也印证了李杨教授的有关论断，“没有十七年，何来新时期文学？”恰恰是路遥在“断裂”与“延续”之间的犹疑与彷徨，出人意料地成为了沟通两个时期的历史桥梁。传统与现代，乡村和城市，这样一种基于抽象伦理的二元划分，掩饰

着社会主义价值与“现代化叙述”的根本对立。一方面，路遥小说中对乡土的忠诚意味着对“历史”、对革命、对社会主义经验的执守；而另一方面，对城市的向往，却也象征着不可抗拒的“现代化”时代的到来，它急切地告别“历史”、告别革命，进而迈向都市，走向全球资本主义前奏。在这个意义上，重新审读路遥20世纪80年代初的创作，从其“交叉地带”的叙事中或可发现时代变迁的秘密。借助路遥的小说，“十七年文学”抵达其进入“新时期”的历史临界点上，旧的历史（“十七年文学”价值理念）还未溃散，但新的历史（“现代化叙述”）已然展开。《平凡的世界》的结尾处，对劳动充满敬畏，对乡土饱含热情的孙少平最后回到了久别的“大牙湾煤矿”，然而这个城市与乡村的中间地带，不再是《年青的一代》中被赋予崇高与激情的边缘之地的矿山，亦不是《你怎么也想不到》中郑小芳所选择的“毛乌素沙漠”，而是包含着“死亡”与“苦役”的危险所在。孙少平这位乡村价值理念的坚守者，依然固执地相信劳动具有改造世界的伟力，殊不知自己已由“劳动者”变成了“劳动力”，劳动本身也“被深深地嵌入到不断固化的政治经济关系之中，变成不及物的生存手段”，这似乎也预示着“80年代”到“90年代”的转移。<sup>c</sup>20世纪90年代诗意的乡土为“荒野”<sup>b</sup>景观所取代时，便开始全面宣告新意识形态笼罩下的“后革命时代”的来临。于是，1992年路遥的去世便成为了一个标志性的事件。正像研究者多追问的，如果他还活在这个世界上，在《平凡的世界》之后他的创作会怎样呢？“从他已有的创作来看，他的道路已经走到了尽头。”而他在“新时期”的整个创作都“指向最终的目标《平凡的世界》”，早在1987年李星就撰写了很有代表性的评论文章《无法回避的选择》，指出路遥写作《平凡的世界》是必然的选择，是他创作路数的必然发展。<sup>c</sup>路遥自己也看到自己创作道路的尽头，去世前不久，他亲自编选了《路遥文集》，“以

a 蔡翔、罗岗、倪文尖：《当代文学六十年三人谈》，载《21世纪经济报道》2009年2月16日。

b 程光炜：《新时期文学的“起源性”问题》，载《中国人民大学学报》2009年第5期。

a 参见黄平《从“劳动”到“奋斗”——“励志型”读法、改革文学与〈平凡的世界〉》，载《文艺争鸣》2010年第3期。

b 参见叶君《乡土·农村·家园·荒野：论中国当代作家的乡村想象》，中国社会科学出版社2007年版。

c 参见李星《无法回避的选择——从〈人生〉到〈平凡的世界〉》，载《花城》1987年第3期。

此与他的青年时代告别，以后他的作品不可能再写那些人物了，以后得重新开始”<sup>a</sup>。可惜他无法再“重新开始”，借用研究者的话说，“他把自己所有剩余的政治、文化和生命焦虑带向了另一个世界”<sup>b</sup>。他的英年早逝成为了时代“断裂”的一道界碑，预示着社会急剧转型背后新的政治伦理的开启。这也是“20世纪80年代文学”迅速脱离“十七年文学”的控制和影响，开始其所谓“新时期文学”历程的征兆。

## 下编：作家作品阐释

---

a 董墨：《灿烂而短促的闪耀——痛悼路遥》，见晓雷、李星编《星的殉落》，陕西人民出版社1993年版，第48页。

b 李遇春：《焦虑的踪迹——论路遥小说创作心理嬗变》，载《文学评论》2011年第2期。

## 先锋记忆的缅怀与溃散

——评马原《牛鬼蛇神》

在当下略显寂寞的文坛里，马原的“回归”无疑是一个激动人心的事件。这位昔日的“先锋派旗手”，曾经叫嚣“小说已死”的文学狂徒，在封笔20年后，终于推出了长篇新作《牛鬼蛇神》。然而，这种强势的“复出”，究竟是“先锋派”别开生面的“王者归来”，还是“纯文学”聊胜于无的“回光返照”呢？其中的成败得失或许值得深思。

“我就是那个叫马原的汉人，我写小说，我喜欢天马行空，我的故事多多少少有那么一点耸人听闻。”时至今日，对当代文学的历史略知一二的人，也能毫不费劲地回想起那个自命不凡的文学天才，那个不可一世的先锋狂徒，在20世纪80年代文坛所掀起的惊涛骇浪。那个曾经发明了独特“叙事圈套”的“写作的汉人”，几乎凭一己之力创造了彼时“纯文学”的叙述神话。然而，当他在最辉煌的时刻从文学界抽身而去，在众人的唏嘘声中拍纪录片、拍电影、写剧本、做房地产，辗转于西藏、海南多地，经历“灵感危机”，于多年之后终于重拾文学之时，人们当然要为这位神话般人物的“回归”而倍感振奋。

熟悉马原以往作品的读者大概可以一眼发现，《牛鬼蛇神》的开头（即“卷0北京”部分）几乎重复了旧作《零公里处》的内容。类似的情况在“卷2拉萨”部分中更为严重，这部分文字大段照搬了马原诸多以西藏为背景的经典小说。尽管笔者并不认同此中所谓“无缝衔接”的完美呈现，但客观而言，这些简单的自我重复也算不上什么致命的硬伤，据此就认定其失去了叙事信心也多少有些言过其实。换言之，我们毋宁将这种重复看作某种形式的“重述”，从中可以看出马原的个人偏好和写作情绪。

马原曾在不同场合多次谈到，《零公里处》这部有着“流浪汉小说”痕迹的中篇小说是他自己“最为看重”和“最得意的作品”，因为这篇小說里面集中了他“全部人世经验”。<sup>a</sup>由此看来，他对这个小说的偏爱，更多是源自对这种自我呈现方式的热爱。于是，在这部有着明显自叙传意味的《牛鬼蛇神》中“重述”《零公里处》的故事，便显得意味深长了。或许，马原真的想在这部长篇小说中凝缩自己的一生。

在马原一系列以“大元”为主人公的小说里，我们可以轻易地结合马原的生活经历发现其中的自叙传性质，这部《牛鬼蛇神》亦不例外。尽管开篇便是“文革”大串联，但以一位13岁男孩“大元”的视角展开的故事，却与政治批判和意识形态臧否全然无关。包括那个耸人听闻的标题，也与“横扫一切牛鬼蛇神”的荒谬年代划清界限。就此而言，马原显然并不希望以时下流行的方式书写特殊年代的政治禁忌，从而以人性和自由俘获“历史的怪兽”。写政治从来都不是马原的强项，对于这位以小说叙述为中心的方法论主义者而言，政治、历史、人性等“宏大主题”从来都不是他关心的。

尽管从余华的《兄弟》，到苏童的《河岸》，再到如今马原的《牛鬼蛇神》，当年的先锋派小说家在蛰伏多年之后，都不约而同地选择以“文革”的故事开启长篇，但马原无疑更加淡化了历史的意义和叙事功能，完全沉浸在青春与成长的故事之中。在此，“文革”只是一个虚置的背景，历史也徒有其外表，并无实质内容。对于《牛鬼蛇神》中“文革”大串联来说，其绝对的意义在于标定一位青春少年走向自我生命的起点。大串联中狂欢式的人口流动，使得大元和李德胜这对来自天南地北的朋友萍水相逢，他们相约见证那个伟大的历史时刻，并一起在天安门广场寻找想象中的“零公里碑”，而两人之间的友情和隐秘的历史也由此而开启。

以“文革”为背景讲述大元仪式般的青春故事的伟大起点，这个磅礴的背景足以引人注目。小说中，13岁的大元正处于儿童和成人之间的尴尬年纪。他顽童般离家出走，去追逐成人的世界，他需要一种伟大的仪式来证明自己的成长。于是，他与“文革”大串联劈面相迎了。小说中，大元见证了那个崇高

a 参见马原的《关于新时期文学的记忆》（载《当代作家评论》2000年第4期）和《作家与书或我的书目》（载《外国文学评论》1991年第1期）。



的政治仪式，也开启了与另一位兄长般的男人的伟大友谊，除此，他还遇到了林琪，这位神秘的姐姐给了他朦胧的初恋感觉。于是，一个轰轰烈烈的红卫兵故事，居然蜕变成诗意盎然的京城郊游。对于马原来说，小说在此重述《零公里处》的故事，或许正在于缅怀失去的青春，追忆逝去的年华，重新体味一个人独自面对世界的最初经验。毕竟，那个大动荡的时代，他亲身经历并参与其中，这种历史的在场感足以让他津津乐道。对于一位垂垂老矣的昔日先锋而言，还有什么比崇高的理想、青春与激情，以及朦胧的爱恋更加刻骨铭心的呢？

相对于“蛇神”大元清晰可辨的自叙形象，《牛鬼蛇神》的另一位主角“牛鬼”李德胜始终是一个影影绰绰的人物。小说以我（大元）与李德胜的友谊开启全篇，然后以这对朋友的互访来渐次呈现海南、西藏这些边缘之地的“鬼”“神”故事，从而使得原本毫不相关的空间与人群紧密相连，亦使整个小说看上去圆融有机。

在“卷1海南岛”部分中，正是李德胜将大元领到了海南岛这个光怪陆离的鬼世界里。这里阴郁而神秘，有着大元难以理解的玄妙。而此时的大元则惊异地发现，当年在北京相遇的红卫兵，与伟人同名的“李德胜”，回到崩石村便变成了“李老西”，一个带着几分“鬼气”的山民。从黎母山丧葬到“车鼋托梦”，“他的世界里，除了鬼还是鬼，他就没见过、没听过人类以外的世界里还有别的”。如果说李德胜（或者李老西）皈依“鬼的世界”，所表征的是大元（亦是马原自己）自我存在的“镜像”，那么到了西藏这个真正的神灵所在之处，即“牛鬼”“蛇神”的遭逢之所时，小说便在此扎扎实实地讲述了关乎信仰的故事。不出所料，在海岛上的鬼魅故事之后，小说迅速转向了作者更为熟悉的西藏故事，马原迫不及待地读者引到阳光泛滥的圣城，去领略充满神灵而令人惊异的精神高地。而后者，正是他20世纪80年代赖以成名的写作基础。

对于马原来说，沐浴在拉萨的阳光下，如同君临神的世界。尽管就《牛鬼蛇神》而言，这样的神灵世界多少有些似曾相识，其间穿插的旧作依稀可辨。从如巫师一般洞悉玄机的康巴汉子和他那神秘莫测的银头饰，到天花板上的奇怪声音、熊掌印和羊肋条，再到枪杀黑猫，这是旧作《拉萨生活的三种时

间》里的经典段落；刑警队的小格桑、老太太的九眼猫眼儿石，以及幽灵般的养狗老太婆的故事，来自《叠纸鹞的三种方法》；而诺布讲述的四十多年前阿爸和珞巴猎人的恩怨情仇的故事，则是《喜马拉雅古歌》的主要情节；甚至零星提及的李克和林杏花，也颇为戏谑地书写了《死亡的诗意》的后续部分。在此，马原几乎重述了自己所有以西藏为背景的经典作品。在此无须指责马原的“重复”，也许对他来说，是旧故事还是新故事，甚至没有故事，根本都不再重要，只需西藏的在场便足以令人安心。马原自己曾坦言：“西藏对我最大的意义在于它就像是一个充满传奇色彩的舞台，进入西藏，就等于登上了这个舞台，登上这个舞台，自然而然会发现自己的生活具有了传奇的色彩，我的生活和写作变得更加富有弹性。”“这是一种美，一种诗意。西藏对我最大的意义还在于我个人‘有神’的意识的确立。”正是这样一种亚洲想象的方式所缔造的精神笃定，塑造了马原西藏书写的神性维度。对他来说，从一个“无神论”的中国滑脱，瞬间进入到一个信仰的世界，充实感立刻显现。

毫无疑问，《牛鬼蛇神》这部通过“边疆”所建构的“牛鬼”和“蛇神”的叙事，在某种程度上可以视为马原的“总结之书”。其间，无论是“人”“神”“鬼”的纠葛，还是他一直关心的人和宇宙、人和鬼神、人的灵魂等抽象问题，都是中国作家所未曾执着关注过的。这似乎让人想起毛姆的名著《刀锋》，马原也确实承认“大元喜欢一本叫《刀锋》的书，一生当中读了五六遍之多”。在那部颇具流浪汉意味的经典小说中，主人公拉里从一次世界大战的战场归来后，忽然对身边的一切生出深刻的怀疑。他放弃朋友格雷给他介绍的金融工作，也解除了与伊莎贝尔的婚约，整天“晃膀子”，过着游手好闲的日子。他决定什么都不做，只是读书和到处走走看看。他流连在印度教、吠陀经和《奥义书》之间，沉湎于古老的东方哲学和诡异的神秘主义，以期在此寻找人生的意义。和《刀锋》中的拉里一样，《牛鬼蛇神》讲述的也是大元在创伤后的回返与倾诉，其流浪汉式的游荡，只为寻找人生的意义，而这亦是作家马原精神轨迹的生动写照。在离开了拉萨这个“神的世界”之后，大元（马原）的日子开始“昏天黑地”，1991年离婚，1993年登陆海南岛，1995年从岛上撤离，2000年去上海的大学里任教。十年一梦，正可谓“往事不堪回首”。

如果说大元在离开西藏这个“神的世界”之后，其生活得一塌糊涂令他万分沮丧，那么作为一位写作者，更为内在的创伤则在于面临的写作困境，并由此而导致的从声名显赫到籍籍无名的处境。其实早在马原35岁的时候，他便极为颓然地承认自己的创作“开始走下坡路”。用他自己的话说，就是“从明星地位落下来，变得无足轻重，他那数量有限的小说经常插在一些刊物目录最不起眼的角落”，当然“这也没有使他的自尊心受一点刺激”，甚至对于自己能够回到常人的生活中去，感到“由衷的高兴”，只是希望能有一小块栖身的处所可以“读一点书、写一点书”。这种从先锋热潮的俗世喧嚣中成功规避的怡然心态，还是清晰可见的，但不可否认的是，“最富创造力的人生阶段已经或正在与他道别”。读罢《百窘》，一种英雄迟暮的感觉油然而生。此后，他在多个场合表达了自己创作乏力的痛苦之情。“20年，我做了很多次尝试，最后我已经认命了，觉得自己真正有灵感的人生阶段已经过去，可能我一辈子再也写不了小说了。”“对于江郎才尽，20年里，马原不止一次害怕。他很绝望。”<sup>a</sup>

如果说英雄迟暮而沦为一介庸人令他感到万分痛苦，那么疾病缠身则让他对生命和人生的意义本身产生了别样的思考。在谈及写作《牛鬼蛇神》的原因时，马原提到了自己的疾病。4年前，他患上了肺部肿瘤（有消息称，马原得了糖尿病并引发带状疱疹，然后被查出肺部有阴影），这突如其来的变故，改变了他的人生轨迹。然而，也正是疾病促使他继续写作。“3年前，我和格非在北京见面，他对我说，你要是再写小说，你的小说世界会有很大的变化，因为生病了会让你看到比原来大得多的世界。”对于马原来说，格非的话一直深藏在心，而这次写作也“算是对那次聊天的回应”。“肺的病，有四年多了，期间我有很多关于人本身的形而上的哲学思考。”这些思考最终都以“归零”的方式“拼贴”到了小说之中。“我比较迷信，信骨血，信宿命，信神信鬼信上帝，泛神。”马原承认，“面临生死，很多事情就看通透了”。确实，每一个写作者的梦想都是要最终完成一部可以压在自己坟头的书，而对于病中的马原来说尤其如此。“面对死神”，马原谋划着一次“视死如归的泅渡”。疾病使得死亡成为了一道随时敞开的门，现实境遇的改变，使他像《刀

锋》中的拉里一样寻找人生的意义。由此而叙述自己（大元）的一生，讲述人神鬼的故事。这是一次墓碑式的写作，或许也是透着死亡气息的临终遗言。

这部小说“与以往不同之处，在于一场生死”。这便诚如小说中受疾病折磨的大元，“在小花走进他的生活之前，他一生的最低谷那段日子，他曾经相当厌世，想什么事也不提劲，做什么事也懒得做。生命中那些曾经的诱惑都离他而去，看书，旅游，探险，写作，恋爱，性事，吃喝，谈天说地，所有这些都不再对他有任何吸引力”。然而极富戏剧性的是，正当他开始放弃而中断治疗时，疾病却奇迹般取得好转。海口的休养，温泉和骑车，使得带状疱疹的蔓延被抑制。这或许使得他（小说中的大元）对神鬼世界的神秘更添了一份敬畏。

在《牛鬼蛇神》中，马原几乎将他一生中所有有关神、神迹、神奇的经验集中到这一部小说里。从北京到海南，再到西藏，最后回到海南，神鬼奇谈交错呈现，其囊括一切的野心，分明透露出小说情节拼贴、主题涣散的弊病。其实就《牛鬼蛇神》的写作而言，这既是一次自我生命的忠实记录，也是思想通脱之后的肺腑之言，是指向自我的心灵慰藉之书。在此情形之中，一切具体的外主题都显得多余。马原过去的小说一向拒绝意义，此倾向在《牛鬼蛇神》中有着惯性的延续。只是叙述，流水账式的日常琐事，不关乎社会批判和历史反思，这是这位叙述本体论者的强项。小说中的大元无须任何意义的诱惑，而彻底放弃俗世的喧嚣，皈依鬼神的世界。在此，叙述几乎成为了写作的唯一方式，亦是其存在的证明。

《牛鬼蛇神》中流水账式的个人经历的铺陈，无意义的细节的连缀，从中无法提炼出明显的意义和价值核心。即便是在那些跳出故事之外的卷0部分中，即一切“归零”之后的玄谈，也是些了无生气的老调。与《刀锋》中维特根斯坦的神秘哲学相比，马原式的人生“三问”显得过于浅白，无论是上帝造人的惊叹，还是常识与逻辑的辩难，都无法将此玄谈引向深邃。

另外值得指出的是，相对于他先锋时代的作品，马原标志性的形式探索，跳出情节之外而对情节品头论足的“元小说”模式，在这部《牛鬼蛇神》中不见了踪迹。这或可说明他由狂傲而转向虔诚，像一位饱含信仰的教徒一样讲述着朴素的故事，平淡无奇却饶有意味。但对于小说，马原永远有一种形式

a 刘炎迅：《马原“死灰复燃”》，载《中国新闻周刊》2012年第10期。

的焦虑，这位方法论主义者唯恐自己泯然众人的小说技艺，按捺不住炫耀技巧的冲动。小说标题中从3到0的时序颠倒，虽显示出马原不同寻常的形式诉求，然而遗憾的是，除了故弄玄虚之外，看不出任何非同一般的深意。如果说“无意义的细节”构成了马原先锋时代“叙事圈套”的典型特征，那么这种简单的时序颠倒并不能从中读出时间回溯中的追怀与返溯，相反，这种徒有其表的形式，需要借助马原的现身说法，才能让读者明了其中的“深意”。对此，这位“方法论的信奉者和身体力行者”这样说道，“我写的故事很平实，只不过在排列上花了些心思，让有一部分内容都归到了0章节”，“0章节是我先前小说里没有过的哲学思考”，“可是现实，我主动把思考放进小说，用了一个自认为还算巧妙的方法，就是把他们归零”。这恰恰是与老子所说的“天下万物生于有，有生于无。道生一，一生二，二生三，三生万物”巧妙暗合。但此种形式的探索，或许也体现了马原将小说意义引向深邃的努力，事实也证明，此举确实给小说蒙上了一层神秘的面纱，至少使其看上去玄奥无比。

尽管《牛鬼蛇神》存在着诸如形式探索的无效、无意义的细节的铺陈，以及重复旧作的诸多弊病，但小说与现实生活之间的高度同构，却证明了马原本人的全情投入。这是一次难得的诚意之作，再没有被认为是马原自己影子的陆高、姚亮出来打扰，更没有马原标志性的“元小说”模式跳出来对小说情节的发展指手画脚。不可一世的先锋，并没有在形式上做出太多花哨的动作。整个叙述松散而素朴，从容不迫，充满温情。

然而正是这种情感的外露，使得小说彰显出虚构与自叙传的情感对立。就小说而言，我们可以看出，叙述者情感的外溢迫使其不得不摘下虚构的面具。换言之，情感已然漫溢了小说的边界，使得这个原本应当虚构的故事，写成了饱含情感的回忆录或个人自传。当然，作为个人自叙传而言，《牛鬼蛇神》无疑是成功的，他让我们深刻体认了当年叱咤风云的先锋派小说家的心路历程，以及他在现实境遇中的神性追求，我们也得以品味他的情感与痛苦，那些激昂的往事、朴素的温情、神秘的信仰和诡异的传说。但作为一部小说，《牛鬼蛇神》也许并不成功。那些真情与感动，甚至需要通过对比马原本人的生活与小说人物大元的经历，才能在互文式的阅读中得到理解。难怪有人说，这部小说只是因为署名马原，才获得了极高的赞誉。而程永新、叶开等人对小

说的高度评价，也是充分建立在小说本身与马原本人现实境况的高度对应基础上的。除去这种理解，单就小说文本而言，这些成功也许并不明显。

当然无论如何，这是马原一部总结自己一生的小说，它勾起了我们有关先锋小说的记忆，尽管先锋的名号注定会因其内涵的蜕变而烟消云散。这是一部野心勃勃的大书，任何单纯的意义都显得不够分量。然而，它又是“小”说，一部虚构的文字编织物。这种矛盾使得《牛鬼蛇神》注定是杂陈的、是拼贴的，因其企图囊括一个人一生的丰富多彩而显得杂乱无章。在此，小说因其写作的“过分自由”而使得整体结构呈现坍塌之势，唯有“片段的诗意”和“剩余的细节”，给人带来短暂的温暖。比如小说结尾之处，个人日记的错杂呈现、其间的情感跳跃，以及韩东的诗歌都给人带来了莫名的感动。

无疑，《牛鬼蛇神》是一部情绪复杂的小说。这是一幕夹杂着激情与落寞的感伤回忆，还是对未来的最低限度的执着？是超然物外的对宇宙神性的笃信，还是对自我境遇的徒劳无功的缅怀？或许都不是，这只是一本写给自己的书。只是一次苍凉的仪式，记录了一份末世英雄的临终遗言。最后让我们再回到《百窘》中马原对自己“江郎才尽”的绝望感慨，面对自己所焦虑的那位“不大讲情面的时间老人”，马原顽强地表达了对未来的执信：“当然他还在努力，还相信他能做些事，相信还有契机在前方候他。比较可贵的是他还不放弃努力，他深信他会努力下去直到最后，深信他的努力不会落空。”<sup>a</sup>其实马原早就幻想着写出那部传世之作，为此他也早已期盼着卷土重来的一天。“我先前写了20年，中间休息了20年，现在还想再写20年。”他幻想着从先锋文学的余烬中“死灰复燃”，去写作一部旷古未有的大书。然而，这终究只是一次“借尸还魂”的表演，召唤出的或许只有先锋的虚假魂魄。在这“小说已死”的时代，即便神奇如马原也无力回天，去期待“纯文学”的“转世重生”。

就像这个时代众多平庸的写作者一样，《牛鬼蛇神》之后，病情得以控制的马原还会接着写下去，甚至还能写得精彩，但当年那个叱咤风云的马原早已随那个年代的激情一去不回了。

a 马原：《马原文集·卷四：百窘》，作家出版社1997年版，第444页。



## 时代的精神状况

——评格非《隐身衣》

“悬念丛生的无头案，裸奔时代的隐身衣”，这是格非新作《隐身衣》腰封上不无夸张，且多少有些耸人听闻的宣传语。这个令纯文学的爱好者们大倒胃口的措辞，连同小说虽古朴但略显轻浮的封面设计，一度让人误以为这是一部白领女青年热爱的“地铁读物”。然而细细读来，方才发觉“以貌取物”的轻率。毕竟是大师格非，其功力自不待言，且“江南三部曲”的余威尚在。在此，笔者虽难认同欧阳江河先生有关“近几年读到的当代中文小说中最好的一部”的说法，但小说本身却是值得敬仰的作品。因此至少，它的阅读范围理应超出地铁的边界，转而在精英云集的学院，乃至学者盘踞的书斋中激起更多的回响。《隐身衣》所提出的问题，或许值得那些对这个时代的精神状况依然忧心忡忡的人们思索一番。

### 一

这是一篇以古典音乐发烧友为原型，严肃探讨时代精神状况的小说。作者格非本人就是一位古典音乐发烧友，他曾感慨自己20世纪80年代上大学时，听古典音乐的人还很多，而现在这种氛围已经几乎看不到了。“但我身边的这几个朋友还执着于对古典音乐的热爱，这是难能可贵的，我的这本《隐身衣》就是想反映他们与当代社会的距离感。”单就题材而论，格非的这部小说其实就占据了某种精神的高地。首先，小说令人景仰和惊叹的地方，在于这个题材所蕴含的知识维度。书中那些古典音乐知识的集结和名词的“堆砌”，在当今的中国小说中极为罕见。与此同时，这又是一个非常巧妙的文学题材，格非运

用它独一无二的知识，以及绵密的叙事针脚，在对现实生活的细致描摹中，顺理成章地激发出题材本身所蕴含的隐喻意义。这便正如评论者所言，“这是一部从捣鼓音响器材为生的手艺人身上借来叙述角度、修辞策略的作品。小说的叙述主旨之一是：这个时代的听力坏了”<sup>a</sup>。在此，古典音乐的隐喻意义在于，凭借着对事业纯粹热爱的手艺人，用自己的知识和技艺，来维持这个社会的美感、品位和精神追求。“专门制作胆机的人”，这是一次不折不扣的隐喻，围绕着这样一个人物，来组织、编排一个悬念丛生的故事，既是一个独特的文学发现，也是一次意义非凡的美学实验。

就文学秉性而言，格非是一位精英意识极为浓郁的小说家，早年的先锋经历即是明证。《青黄》《迷舟》，直到《褐色鸟群》等小说中极具后现代倾向的观念主义写作，曾让叙事空缺、重复与迷宫等先锋技法深入人心。然而，如果说早年的先锋观念更多只是源于一种智性写作爱好者的文学游戏，那么格非随后的长篇小说《欲望的旗帜》，以及进入21世纪之后的《人面桃花》《山河如梦》和《春尽江南》（称为“江南三部曲”）等作品，则超越了早期先锋小说及《敌人》《边缘》等饱含神秘气息作品的实验风格，转而将意义追问的触角指向历史与现实。在《人面桃花》《山河如梦》等作品中，格非对20世纪中国历史的深沉思考，对革命复杂意义的勘探，对乌托邦理想破解的揭示，早已使得这位曾经的先锋派显现出更为博大的写作格局，并广受赞誉。而在《欲望的旗帜》和《春尽江南》中，他对当代现实的处理，对时代贫困与知识人精神分裂的探究，都具有振聋发聩的文学品性。如果说前者中爱情理想的破灭、哲学精神的坍塌、艺术的末世经历以及情感的颓废，欲望乘虚而入，促使人思索这样的时代知识人安身立命，去抵抗漫漫长夜的虚无与冷漠的根基，那么《春尽江南》则以蕴含深沉悲剧感的典雅笔力，书写这个时代秩序松弛、人心溃散、精神流离失所的景象。而从《欲望的旗帜》中的哲学，《春尽江南》中的诗歌，直到如今《隐身衣》中的古典音乐，一切纯粹的东西都渐次消弭，成为这个混乱时代的“祭品”。同样的抵抗与思索，相似的情怀与抱负，甚至这次的写作更为虔诚和精到，少了些许矫揉造作的“文人伤悼”气息，但失败主义的情绪依然饱满，悲剧性的品格仍然如旧。因此就此破碎现实的哲学性勘探

a 参见欧阳江河《格非〈隐身衣〉里的对位法则》，载《新京报》2012年5月28日。

而言，我愿意将这部《隐身衣》视为其内在精神一脉相承的作品。在此，古典音乐与现实生活的距离感所产生的巨大张力，势必在这个饱含着精英主义气息的文本中生成明显的文化批判意义。这也许就是作为社会象征行为的“音乐叙事”所包含的文学意义。

## 二

毫无疑问，文化的粗鄙化是《隐身衣》中的基本现实。小说一开头，褐石小区的“花园洋房”里那位夸夸其谈的教授，连同他那似是而非的言论，便定格为这个时代知识分子堕落的注脚。而以古典音乐为契机，穿插着巴赫、瓦格纳、泰勒斯、马勒或者维奥蒂，与梅艳芳、张学友、刘德华、李宇春的对比，则分明显现出时代精神状况的病态特征。主人公小夏，一位以“制作胆机”为业的人，作为古典音乐的精通者和爱好者，早已无法独守自己的一隅，自得其乐地做一名“隐身人”。他不得不参与这个社会，去见证它的颓败与堕落，与它的肮脏病态虚与委蛇，苦苦周旋。或许正如评论者所言，“这个社会的堕落，正是从蓄意践踏手艺人开始的”。然而，小说的悲剧性并不仅仅在于那些脑满肠肥的商人，自以为是的教授和附庸风雅的暴发户，其实都是十足的“音盲”，且古典音乐这件“隐身衣”不过是掩盖他们内心空虚的“遮羞布”，而于个人而言，音乐的慰藉早已成了聊胜于无的点缀，更妄论启蒙庸众。而更深的悲剧意义其实也不在于小说主人公所遭遇到的爱情脆弱、亲情淡漠和友情溃败的现实，类似的失败主义情绪在格非以往的作品中早已弥漫过。对于这部《隐身衣》而言，真正触目惊心的恰恰是作者就此时代的精神状况所提出的问题和解决之道，即当我们早已洞悉这个世界的真相，目睹那混乱破碎的世界图景之后，我们该当如何？知识人何以安身立命？

从“隐身人”到“隐身衣”，这可以说是小说的主旨所在。小说中曾多次回望意义非凡的20世纪90年代，追忆古典音乐的黄金时期，以此阐明“隐身人”的时代意义。在此，20世纪90年代的古典音乐氛围，无疑与那个时代人文精神的高扬一脉相承。而那些“制作胆机的人”像极了依然怀揣人文精神梦想的古典知识分子，甚至那个年代所独有的自以为是的优越感也在他们独自

陶醉的美梦中清晰呈现，“每当那个时候，你就会产生某种幻觉，误以为自己也处于这个世界最隐秘的核心”。可悲的是，在这个粗鄙化的年代，他们的知识和技艺并不总是被用来维持这个社会的更高的品位，而成为商人、教授、暴发户们装点门面的利器，成为庸俗时代的可悲的服务者，社会的道德和品位并不因他们的存在而提高多少。因此，“他们虽有足够的理由来蔑视这个社会”，但也不得不“躲在阴暗的角落里，过着一种自得其乐的隐身人生活”。然而，在这混乱的时代，他们真的可以“隐身”吗？

尽管作者在小说中一次次地强调发烧友的圈子是一个纯净之地，这源于他们高出一般人的道德修养，这是一个“共同体”和“乌托邦”。在此，他们的道德高度，他们与这个粗鄙化的社会的距离感，以及通过通州“莲12”卖主出人意料的展示，都是为了表现作者本人对这个群体的敬意。然而小说中真正的“隐身人”终于遁隐不见，而只出现了一次“隐身衣”，那便是传说中的牟其善，据说他穿了一件“隐身衣”，然而这意味着什么呢？这或许只是理想主义坍塌的征兆。音乐爱好者们多年的启蒙，培养出来一位如此这般的“古典音乐发烧界赫赫有名的教父级人物”。这位闻名遐迩的商人在每年的正月十五，都会照例在“权金城”包下一层楼面，摆出一套高档发烧器材，邀请北京的发烧友们一起吃火锅，并互相切磋技艺。这位迷恋巴托夫和普罗科菲耶夫的音乐精英，对“权金城”的火锅同样热情万丈。这不啻是一次意义非凡的讽刺。确实，于他而言，古典音乐或许只是一件徒有其表的外衣，用以掩饰内心的空虚和庸俗本质。而那些曾经的纯粹爱好者们，他们亦是启蒙庸众的知识精英，他们苟活至今，在这理想溃散的时代，却悲剧般地沦为“制作胆机”，满足有钱人虚荣梦想的“服务者”。小说的真相在于，“隐身人”其实并不存在，可以“隐身”的其实只是一件可悲的衣服。而从更深的意义来看，小说通过“隐身衣”探讨这个精神溃散的社会“形”与“实”分裂的本质。

## 三

“隐身衣”不过是用来掩盖这个世界的真相的。小说从古典音乐出发，将“隐身衣”的内涵与隐喻意义扩展到整个社会。当小说中“许大马棒”不怕

死的神话被揭开时，作者曾借人物之口说出这样一段话，“我由此明白了一个道理，不论是人还是事情，最好的东西往往只有表面薄薄的一层，这是我们的安身立命之所。任何东西都有它的底子，但你最好不要去碰它。只要你捅破了这层脆弱的窗户纸，里面的内容，一多半根本经不起推敲”。生活的真相其实经不起推敲，而唯一的对策就是维持其表面的虚伪。类似的箴言警句在小说中比比皆是。“这个世界上的一切，原本就是不明不白的啊。乱就让它乱吧！你要是爱钻牛角尖，想把一切都弄得清清楚楚、明明白白，你恐怕连一天都活不下去。事若求全何所乐？”甚至至于，世间的亲情也是薄薄的一层皮：“亲人之间的感情，其实是一块漂在水面上的薄冰，如果你不用棍子捅它，不用石头砸它，它还算是块冰。可你要是硬要用脚去踩一踩，看看它是否足够坚固，那它是一定会碎的。”

这是一个让人不忍探究的世界，生活中的一切，都是一笔糊涂账，它们经不起任何推敲。对于生活的神秘，唯一的对策就是拒绝判断，拒绝一切意识形态的臧否，这无疑省却了徒劳无获的探究的烦恼，却也遁入虚无的泥淖。正如作者在小说结尾的激愤之词：“如果你不是特别爱吹毛求疵，凡事都要去刨根问底的话，如果你能学会睁一眼闭一眼，改掉怨天尤人的老毛病，你会突然发现，其实生活还是挺美好的。不是吗？”睁一只眼闭一只眼过日子，这种无奈，是这个粗鄙化的社会的生存之道，这也是小说所揭示的生活哲学。

由此可见，《隐身衣》中显示了格非小说社会批判中所包含的绝望感，这无疑也是这个后现代时代的馈赠。《欲望的旗帜》中的爱情神话、《人面桃花》中的革命神话，以及《山河入梦》中的乌托邦神话，一切的神话都在格非的小说中无情裂解。无论它是意识形态的，还是乌托邦的，乃至一切自我意识的幻象，都被格非戳穿。神话破灭的背后是格非对人性的根本怀疑。这种颓废主义的意绪在《山河入梦》中曾得到清晰体现。花家舍的总设计师郭从年对谭功达说的一段话，其中举到了《天方夜谭》中阿拉伯人的一句谚语，尽管十二道门里的东西已然穷尽了这个世界的一切，但第十三道门依然会被无情地打开，这只是源于人性中的好奇，这是对人性深刻绝望。这不由得使人想起齐泽克在《意识形态的崇高客体》中对“实在界”的探讨，“他们知道真相，但仍然坦然为之”，这只是源于没有人能够忍受“实在界”的真相，因此

唯一的对策就是依然活在意识形态之中，而不是戳穿它。今天的意识形态已经不再是无知无意识，而是自知中的故意；不是受缚于“看不见的手”的盲目，而是如罗兰·巴尔特所言的，在明白中无奈地“自指着面具而前行”。在这个意义上，《隐身衣》其实与齐泽克的思想在根本上是一致的。问题的重要性并不在于戳穿神话，而是在洞悉了“隐身衣”背后的虚伪本质之后我们该如何生活。在此，刨根问底和钻牛角尖的人，早已成为“前现代的古人”。为今之时，谁还会去追问这个世界的真相，去叩问虚伪面具背后的狰狞面孔。知道你是错的，但我也无可奈何，只能将错就错，糊里糊涂地过下去。这种“知”与“行”的分裂，不就是赤裸裸的犬儒主义吗？

然而问题的悲剧性在于，我们可以轻易地指责、廉价地批判，却终究无力提出更为有效的解决途径。当然，小说的目的从来都不是锁定根本的解决之途，而是提出相应的问题，引起人们思索的必要。在这个意义上，《隐身衣》无疑是成功的。它让每个正直的人都掩卷而思，思索这个时代知识的高贵与纯洁，世界秩序的混乱与人心溃散的命运。在洞悉这个时代精神分裂的本质之后，尝试着寻找某种根本的解决之道。尽管小说在无奈中引出的思考，有着虚无与犬儒的嫌疑，但这种呈现的姿态和提问的方式，无疑具有弥足珍贵的意义。

#### 四

最后让我们回到小说的结尾之处，对于小说的主人公来说，生活的真正转机出现在他与别墅中神秘女子的交往之中，而更加出人意料的是他们最终走到了一起。他们脱下面具之后的坦诚交往，以及他们之间不合时宜的浪漫与温情，都带给人莫名的感动。对于小夏来说，“破相”的神秘女子才是他命定的合适之人，而她与“卖相好”的妻子玉芬形成鲜明对比，作者在此强调了前者的高雅、善良，和后者淫荡、庸俗，并不是为了应和有关“外表美”和“心灵美”的流俗说法，而是重申这个世界“形”与“实”分裂的本质。

小说最后，格非又按捺不住他惯有的笔法，在行将结束之际“卖个破绽”，透露出小说让人毛骨悚然的神秘之处。当久违的“欠款”意外地从天而降时，我们又能想到些什么呢？那个如《倩女幽魂》般神秘的男子丁采臣似乎



又活了过来，或者他压根儿就没有死去，又或者另有隐情，作者在此没有明言。这是一个无解的迷局，当然这也只是无关紧要的细节。这便正应了小说中的“告诫”，只有不去探究其中的来龙去脉才能心安理得地生活。然而即便如此，我愿意将这个多少有些“恐怖”的结尾，理解成生活中的意外之喜。对于小说中的主人公来说，当生活开始步入正轨之后，一切并没因此而变得更糟，生活至此，多多少少有了一点希望。仁慈的格非终究在此给了我们一点对生活、对世界乐观以对勇气。

## “讲故事的人”

——评刘震云《一句顶一万句》

在一篇评论尼古拉·列斯克夫的文章中，沃尔特·本雅明曾经感叹：在这个交流经验被剥夺的社会里，讲故事的艺术行将消亡。“我们要遇见一个能够地地道道地讲好一个故事的人，机会越来越少。”在这位时常感叹“超验精神无家可归”的西马理论家看来，讲故事的艺术之所以日渐稀罕，其罪魁祸首就是机器复制时代广泛传播的消息。弥散的信息不断蚕食着经验的空间，世界的精神图景也随之遁入困局，“子立于白云之下，身陷天摧地塌暴力场中的，是那渺小、孱弱的人的躯体”。然而历史的斗转星移发展至今，面对“信息爆炸”的网络时代，我们依然难以逃脱本雅明当年的诘问。当今之时，还有没有一个“得天之禀，能从金绿宝石中洞察出历史世界中地老天荒、生态绝迹的启示”的“讲故事的人”？有没有“一个让其生命之灯芯由他的故事的柔和烛光徐徐燃尽的人？”甚或是，那个“拥有教诲，但这不像俗谚那样只适用几个场合，而是像智者的智慧普遍皆准”的“讲故事者”？也许，我们的时代较之本雅明更加惨烈，但依然不乏它的质询者，他们执迷不悟地寻找，寻找一种“讲故事”的途径，寻找一种铭心刻骨的经验和泪流满面的感动。刘震云就是他们中的一员，因为他的长篇新作《一句顶一万句》让人看到了这种寻找的希望和启示。

毫无疑问，刘震云就是那个执着的“讲故事的人”。早在风云际会的20世纪80年代，这位“新写实”的干将便显示了其卓越的故事才华，他将小林们“一地鸡毛”的世俗生活和“单位”琐事写得如此惊心动魄而又意味深长，其间闪烁的思想智慧令人惊叹。而如今的《一句顶一万句》则更为鲜明地体现了“故事”本身所铺陈的灵韵和生命，以及环绕于“讲故事者”的无可比拟的底

蕴和气息。这是一部荡气回肠的“大书”，也是一部令人惊艳的“奇书”，除了那个略显“惊悚”的标题所裹挟的历史记忆带给人们一丝不快之外，我们很难搜索到它的瑕疵。

在《一句顶一万句》中，刘震云就像一位端坐在高台上的“说书艺人”，面对台下黑压压的“听故事的人”，他从容不迫、娓娓道来。他又仿佛一位穿行在乡间小镇的“《故事会》的作者”，依稀勾起我们儿时的阅读记忆。唯有这种最保守，而又最激进的写作方式，才会编织出诸如“卖豆腐的老杨”“赶大车的老马”“剃头的老裴”，以及“杀猪的老曾”等市井人物构成的故事框架。李敬泽说，“读《一句顶一万句》，常想到《水浒》”，他所指的当然不仅仅是这种“人像展览”式的叙述结构，更是中国小说中“久不作”的“国风”特征，即“从最熟悉的土地中挖掘民间经验，用拟口头说话的形式讲述决定命运走向的日常人事”。其洗练、简洁的风貌，甚至让人直接联想到赵树理、孙犁等前辈作家的遗风。

在刘震云这里，小说不再是现实生活的忠实记录，亦非故作姿态的无病呻吟。小说退回到了“故事”的层面，成了一位长者与晚辈的交心和倾诉。正如刘震云在回答“写这本书的原因”时所说的，“说知心话几千年来都困难。生活中没有对象说知心话，我就跟书里的朋友们说”。唯其如此，《一句顶一万句》成了一座过于纯粹的小说。从杨百顺的“出延津记”到牛爱国的“回延津记”，尽管百年以来现代中国的历史背景依稀可辨，但并没有任何具体事件的指涉。在这个意义上，相对于其他作家纠结于现代中国的百年变局和历史灾难，或是痴迷于映现当代生活的破碎镜像，刘震云的故事显得过于抽象。也就是说，在《一句顶一万句》中，个人的“力比多”的叙事并不投射一种历史的焦虑和“政治无意识”。因此，这是一部只剩下“抽象故事”的“纯粹”的小说，抑或是一部蕴含了大道理和人生智慧的“民间故事集”，它直接指向了抽象的伦理、道德和人生境遇。

在《一句顶一万句》中，刘震云所讲的故事千头万绪、盘根错节，一如我们一团乱麻的生活本身。譬如小说开头从杨百顺他爹，即“卖豆腐的老杨”开始讲起，讲他和“赶大车的老马”的朋友关系，而后又穿插“打铁的老李”给他娘做寿的故事，以及酒席上老马与老杨的排位，中间还套着一个老李与另

一个铁匠老段较劲的故事，最后再转向多年以后“打铁的老段”向老杨未能交友的报复。然而此时，故事的主人公杨百顺还未真正出场。而后者的出场同样包含着曲里拐弯的故事：“杨百顺16岁之前，觉得最好的朋友是剃头的老裴。”于是，故事又从老裴开始，讲他去内蒙古贩驴搞相好事发，被老婆老蔡抓着把柄，从此在家里落入下风。改为剃头而行行走于乡野之间。某日与老蔡发生口角，大打出手之后，引来老蔡的哥哥“开药铺的蔡宝林”的论理。而这个故事还未讲完，就转而讲述杨百顺与朋友李占奇看罗长礼“喊丧”，因看“喊丧”而把家里的羊丢了，不敢回家而在外过夜，路遇准备杀人的老裴……中间拐了一个大弯，才猛然发现“原来故事是这般绕过去又绕过来的”。坦率而言，对于刘震云来说，这种出其不意而又旁逸斜出的“绕”，并不是单纯追求故事本身的曲折离奇，而是要呈现出一种朴素的现实和观念，即现实本身就是一片混沌的，“一件事能扯出十件事”，每个故事都要牵扯到另一个故事，而每一个故事都无法独立存在，一个靠着一个，一个顶着一个，一句话顶着一万句话。人世的道理恰恰在于“每个事中皆有原委，每个原委之中，又拐着好几道弯”。并不是刘震云故意选择“绕”，而是因为，“原来世上的事情都绕”。

如果说这只是一连串“弯弯绕”的故事，那我们大可对小说本身嗤之以鼻。然而，故事的闪光点恰恰在于它无情揭示了人世的悲惨真相：“事情从根上起就坏了。”也就是说，世上的事情不仅都“绕”，而且“件件藏着委屈”。用小说中那个阅人无数的“瞎老贾”的话说就是：“所有的人都生错了年头；所有人每天干的，都不是命里该有的，奔也是白奔；所有人的命，都和他这个人别着劲和岔着道。”这句谶语般的预言无疑是小说主人公杨百顺（吴摩西）一生的写照。杨百顺一生的最大愿望就是能像他的偶像罗长礼那样“喊丧”，然而命运的安排却使他“一开始就走岔了道”。一次作弊的抓阄改变了他的命运，在现实的无奈中，他不得不求教于“杀猪的老曾”“染坊的老蒋”“牧师老詹”“竹业社的老鲁”，以及到县政府种菜，而后入赘到“卖馒头”的寡妇吴香香家。其间他经历了父亲的压迫、兄弟的算计、妻子的出轨、朋友的背叛、养女的失踪等，最后在孤独地走出延津之后，终于梦寐以求地成为了“罗长礼”，那个神话中熠熠生辉的能指符号。

毫无疑问，这是一个有关孤独的故事，“讲故事的人”用并不复杂的材

料、并不高深的人群的故事，阐明了人生的一些大道理。从“杨百顺”到“杨摩西”，再到“吴摩西”，再到“罗长礼”，杨百顺几易其名，依然摆脱不了一生的孤独：既找不到自己的人生理想，也寻不到“一个说得着的人”，这种人生的疏离和孤独贯穿了整个故事之中。正如刘震云本人在谈及《一句顶一万句》所说的：“痛苦不是生活的艰难，也不是生和死，而是孤单。”这是一种存在主义式的人生境遇，也正是在这个意义上，小说被冠以“中国人的千年孤独”的夸张标题。孤独是因为没有朋友，没有那个“说得着的人”，故事里的人物东奔西走，寻找的也是那个“说得着的人”。这就像小说借小温之口所说的，“世上的人遍地都是，说得着的人千里难寻”。即便是一时“说得着”，也不代表永远“说得着”。牛爱国和冯文修为了十斤猪肉闹“掰”，牛书道和冯世伦为了一个馒头分手，老丁和老韩两家则为了争抢一个捡来的布袋而闹翻……诸如此类，友情的脆弱令人震惊。关于友情，世界上最可怕的事，恰在于你把别人当成了朋友，别人却未必如此。这就像故事开头的老杨和老马那样。因为一句话被老马“说住了”，从此老杨将老马视为“过心”的朋友，而老马却并不和老杨“过心”，以至于到了老杨临死，“卖葱的老段”已看出他“经心活了一辈子”，却并没有一个朋友，这是何等凄凉的晚景？同样，故事还提出了一个有关友情的疑问：在你走投无路时，你想投奔的人，和你能投奔的人，到底有几个？杨百顺和牛爱国就遇到了这个问题。这也是我们这些“听故事的人”同样会遇到的问题。当然，故事最残酷也最具讽刺意味的地方在于，它告诉我们，真正“说得着的人”不是朋友和夫妻，而是诸如吴香香和老高，庞丽娜和小蒋，以及牛爱国和章楚红等“偷情”之人。唯有伦理之外的情欲和新鲜感，以及由此而来的激情才能让两个人真正“说得着”：

又说：

“干完三回事，还不睡，还说呢。”

又说：

“睡了睡了，一个人说‘咱再说些别的’，另一个说‘说些别的就说些别的’。”

又说：

“他们一夜说的话，比跟我一年说的话都多。”

“偷情”的人才是真正“说得着”的人，这是一种令人绝望的人生困境。同时，它也给生活本身提出了一个难题：为什么人离不开“说”？在这个意义上，刘震云探讨的其实不是社会问题，而是语言的问题。正如评论者所指出的，从他写《一腔废话》起，他便感到人们所说的话缺乏实质性的意义，说话只是一种形式，因此说的都是废话。而《手机》和《我叫刘跃进》，也在某种程度上表达了语言和交流的焦虑。到了《一句顶一万句》，刘震云惊奇地发现人们说的废话并非没有意义，“这些废话其实是在制造一个屏障，掩饰住我们真实的内心”。在他探询说话的真实意义时，他也就对人际关系的真实性表示了公开的不信任。他用小说的方式，或者是讲故事的方式，表达了这种不信任。因此，回到小说中，无论是杨百利的“喷空”，罗长礼的“喊丧”，或是县官老史的“手谈”，都是在虚张声势的语言背后显现出了交流的困境和空虚。于是，人生只剩下为了寻找“最后一句话”的漫无边际的游荡。吴摩西临终前要对巧玲说的话，章楚红没有说出的话，还有牛爱国没听懂的，曹青娥在世上的最后一句话，都是什么呢？这个“能顶一万句”的“最后一句话”到底是什么？也许它只是一个永远不会显现的“空无”，一个拉康意义上的“小对形”，永远诱惑着人们前行、寻找，它是“意识形态的崇高客体”，它是“欲望的客体成因”。由此，故事的讲述成了一种“抚慰和自我倾诉”，用来掩饰这种残酷的“不可能性”。尽管小说最后那句“日子是过以后，不是过从前”的道德训诫一定程度上消解了此前揭示的生存困境，并以此试图排遣整部小说的痛苦和沉重，但依然无法穿透故事本身早已弥漫开来的雾霭和迷障。

在本雅明那里，小说是一种失败的艺术形式，是人与自然和谐时代终结的标志。可是，故事又何尝不是呢？在这来势凶猛的“后工业时代”，顽强地讲述故事，其本身就是一个巨大的反讽事件，更何况是寄望于传达一种残酷的人生经验，个体面对这个“陌生”世界的烦忧和焦虑。然而，刘震云的质询终究令人感动，毕竟，“在讲故事人的形象中，正直的人遇见他自己”。这大概就是《一句顶一万句》给我们的启示吧！



## 消逝的故乡风景

——评陈应松《夜深沉》《送火神》

阅读陈应松的小说并不是一次令人愉快的文学旅程。在他的世界里，暴力和血腥，恐怖与丑恶，总是不时出现，让人无法逾越。在此，坚硬的现实令人如鲠在喉，而一切审美的遐思也都变得奢侈。荒芜的乡村与苦难的底层，连同千疮百孔的时代，在作者笔下映现，而残酷的美感与心痛的诗意，也随其冷峻的叙述汨汨流淌。

### 一、《夜深沉》：消逝的故乡风景

近年来，随着金融风暴中城市农民工的纷纷返乡，“底层小说”的叙事模式开始出现一种惊人的翻转。过去为人熟知的“到城里去”的艰难故事，以及农民工们苦难兮兮的城市生活，已然不再能够提起我们的阅读兴趣，与此同时，“重返乡村”，将社会疼痛的焦点聚集到“返乡农民工”的处境和遭遇之上，似乎成了当下新的政治经济变局中重新发现“乡村”的当然举措。在此之中，乡村的脉脉温情和淳朴诗意渐次消散，而给人无限温暖的“故乡”也无奈地消逝在人们的视野之中。

“一个人没有故乡，就等于死后没有棺材。”在小说《夜深沉》的开头，陈应松借人物之口如是说。乍一看，这似乎是一个书写怀乡之情的廉价故事，在现代化的城市有太多这样饱含乡愁的“侨寓文学”。这种落叶归根的农人情怀和浪漫主义的文人酸气本不足为奇，然而，陈应松并没有依照惯常的故乡表达，在“对城市的指责”和乡村的礼赞中，获得一种道德的崇高和情感的自我抚慰。相反，在“城市怀乡病”中凸显“返乡农民工”的现实境遇，却使

小说别有一番韵味和力度。

严格说来，作为一位城市农民工，小说的主人公隗三户并不算多么落魄。尽管他开着两万块钱买来的“二手本田”“荣归故里”，多少有些“骨子里的虚荣”在作怪，但从他几次颇为阔绰地出手“打点”可以看出，他还是有些“家底”，这也使他随后的遭际更显几分悲壮。像许多其他“第一代农民工”一样，隗三户为了告别“面朝黄土背朝天”的生活，告别繁重的农业赋税，放弃了土地，毅然进城到广东闯荡世界。经过一番奋斗，他虽没能变得大富大贵，但也算小有成就，娶妻生子，在广州有一套“两室一厅”的房子。然而，一场大病差点要了他的命，使得十多年未曾回乡的他居然怀念起故土来。于是，他想借清明回乡扫墓的机会，顺便向村里要回他当年放弃的十亩土地，或者哪怕是一块立锥之地也好，以便为“变不成城市人”的自己找个地方“落脚”。然而，当他回到家乡，却绝望地发现一切都在变化，农业的规模化种植，农村的土地流转，已经使他的责任田、宅基地都变成了他“不熟悉的现代化养猪场”。而武大雨，这位曾经的小学同学已经成长为蛮横嚣张的书记“大驴”，这个集地权、财权于一身的乡村干部，这位曾经“茗吧啦叽”的“坚守者”，依靠自己的“挖兜挖底”和活动钻营，居然奇迹般地成了“荆州地界的养猪大王”，俨然是新时代的“乡村英雄”。在“大驴”的控制下，隗三户的土地当然是要不回来了，于是这场满怀信心而又颇富诗意的归乡之旅，便以失败而告终，甚至令人顿感绝望地成为了他的“不归之路”。

就这样，小说通过一个人的命运来透视整个农村的政治经济格局，剖析了社会疼痛的病灶，在这个意义上，陈应松的《夜深沉》其实颇得茅盾“社会剖析派”小说的真谛。小说抓住的是在“新农村建设”，乡村经济发展这一翻天覆地的历史变革中极为尖锐而具现实意义的矛盾，即围绕“土地”所展开的“失地农民”与“新型地主”，以及普通民众与当地官员之间的冲突。新的资本与权力的合谋，造就了“农村新贵”，他们在广阔的乡野上大张旗鼓地掀起了新的“圈地运动”，其势力甚至令当年的地主都相形见绌。而“无地的农民”，这些当年千军万马弃土离乡，如今变不成城市人，“落叶归根”意欲重返故乡的农民，终究绝望地发现：熟悉的乡野早已陌生，而自己也成了既非城里人，亦非乡下人的“虚无”之物，一个游荡于城乡之间的孤魂野鬼。“胞

衣故居”变成了“生态农庄”，和母亲打芦叶包粽子的芦苇丛变成了“农家乐”。这不是家了，这是“异乡”，一块一块的童年记忆都在消失，都被别人占领了，而自己也已成为一个无家可归的匆匆过客。更令人绝望的是，这里并没有欺瞒与霸道，这一切都在阳光下，是阳光下慢慢形成的既成事实，是规则之中的合理行为。家乡的变化，盛世繁华背后的苍凉意绪，使得整部小说都弥漫着一种不合时宜的悲情和落寞。

“武氏庄园已经在故乡的大地上出现了，而我们这些离土离乡的人再也回不来了。”这是隗三户留下的无奈呐喊，也是小说沉重的叙述中带给读者的振聋发聩之音。无论如何，土地中生长诗意的时代已经终结，曾经占主导地位的“乡村中国”意象在整体上已经瓦解。记忆中的家乡之土带有一种甜腥味，现在的感觉却是一种腐烂的苦味。淳朴的人伦情感和温馨脉脉的诗意，都随着资本的来袭而荡然无存。每个人都对别人漠不关心，敷衍、冷淡，每个人都热衷于喝酒和麻将。当然，还有那位“土不拉叽”、老实本分却又“带着一股崭新的凶机和决绝”的偷牛贼在乡野肆虐……

最后，在这资本无边的暗夜里，绝望的隗三户开着那辆破旧的“二手本田”，颇为凄凉地踏上了“返城”之旅。然而这时，他又与小说开头那个偷牛贼狭路相逢了，这一次他决定报复，将牛还给偷牛贼。这无疑是要和他怀念的世界恩断义绝，然而也是他彷徨和痛苦的最好解脱方式。他的灵魂已死，剩下沉重的肉身，只需偷牛贼刀口一戳，他便轰然倒下。那一刻，他终于带着复仇的快意和满足的浅笑，把自己永远地留在了乡野，带着他回归故里的夙愿，尽情地享受着田野的气味，“像母亲抚摸一个孩子，一个万里归来的游子”。他“回来了”，带着一曲挽歌和祈祷，可是故乡能给他一块安葬之地吗？小说最后没有给出答案。只留下一片清新无比、野花遍地的乡野和漆黑深沉的夜晚，带给人们无尽的思索。

在《夜深沉》中，所谓故乡，就是想哭哭不出的地方。那是一片消逝的风景。

## 二、《送火神》：“弱智者”的形象与“弱势者的文学”

《送火神》篇幅极短，依然讲述的是令人心碎的乡村故事。在此，一个热衷放火的“弱智少年”，一个无所顾忌的“麻烦制造者”，犹如摧毁一切的“火神”，对整个村子构成了威胁。而围绕这位被唤作“大系哥”的“无名之人”，各方力量都在盘算着如何让他消失，抛弃与排斥贯穿在整个小说中。为了围剿这个令人心悸的“神魔”，原本善良的村民达成了“肮脏的默契”，最后他们终于得偿所愿，像“送瘟神”一样“送走”了“火神”，让可怜的主人公葬身火海。在此，陈应松将颇为怪异的“弱智者”（或者“傻子”）形象的书写，与他所习惯的“底层写作”及乡村题材结合起来，呈现出别开生面的美学意味。

在人类社会，“傻子”是一类特殊的社会群体，他们因非理性的精神状态，不谙现实社会的秩序规则，而被视为文明世界的“异类”。同时，作为一种极富意味的文学符号，傻子的异类身份和边缘地位，连同其非理性的状态，悖于社会规范的乖张举动，以及无所顾忌的超脱，恰好使作家找到了一种绝好的建构深度意义的面具。正缘于此，就像《野猫湖》中的“同性恋”书写一样，这篇《送火神》叙述出一位独一无二的“弱智者”的形象，其“疯癫”书写也是一幅“小说的面具”。通过这种别有意味的形式，作者表达出非同寻常的现实意义。

《送火神》中的“大系哥”，让人依稀勾起有关鲁迅《长明灯》的记忆。如果说《长明灯》中的疯子之所以是“疯子”，是因为他执意要吹熄吉光屯城隍庙里据说是从梁武帝时就从未熄灭的“长明灯”，那么，在陈应松这篇《送火神》中，同样偏执的“疯子”（或“弱智”）“大系哥”，则将目标锁定在所有可以燃烧的物件上，其席卷一切的气势令人胆寒。两位作家都以现实勘探者的面貌，琢磨着人类的精神疾病，以及通过疾病所呈现的现实隐喻。然而，两代作家终有不同。我们不能苛求《送火神》的写作者顽强地表达早已落寞的启蒙主义主题，甚至也不能指望他将其笔下的“火神”塑造为一个“丙崽”式的人物，像一位寻根作家那样期待在此象征性的叙述中寻找某些超验的意义。对于这位左翼作家来说，他从根本上拒绝这种过于超验的意义，而将落

脚点锁定在现实之上，这毋宁说是在重申现实主义美学的重要意义。小说通过一个弱智少年面临的生存危机，依然实践是作者一以贯之的“为弱势者而文学”的现实诉求。小说叙事朴素而明快，直达现实的“症结”。

陈应松的小说总是习惯于以死亡来收煞全篇，从而为整部小说难以调和的矛盾画下句点。这种不无暴力的美学诉求，确实极为明显地投射出作者的现实焦虑。然而，如果说将一种制度化的坚硬现实通过文学表意的形式清晰地揭示出来，从而在一种残酷美感的呈现中击碎现实的雾霭，引起令人振聋发聩的审美效果，是陈应松小说惯用的艺术手段，那么这篇《送火神》的“震惊”之处，则无疑在于末尾的“大系哥”之死。那个全身火焰的孩子，在人群里奔跑，其情景令人忧伤，却引人思索。究竟是谁虐杀了他？

从表面上看，是无可奈何的村民们利用一次别有用心“意外”，而趁机合谋将其置于死地的。这里，人性的复杂和现实的残忍，也许凸显的只是道德与利益的伦理较量问题。然而仔细分析，小说批判的锋芒其实直达总体性框架所分析的“缺场的原因”。在此，真正的凶手另有所指。诚然，“大系哥”无所顾忌的“放火”给村民带来了生命威胁，但更大的不安其实来自财产的损失，福利院的高额费用，以及其父罗机对于抚养费的吝啬，都是将他推向火海的“幕后黑手”。而在这一切的背后，都要归结到整个社会的制度性排斥之上。小说之中，从父母，到村庄，再到作为政府机构的福利院，都在以决绝的姿态排斥这位“疯癫”的异类。于是，在现实的利益面前，一切淳朴的伦理都化为泡影，一切友爱的传奇亦沦为神话，而乡村的脉脉温情则早已难寻踪迹。

在此，陈应松冷静的叙述所拷问的是一个最基本的现实政治问题。然而，我们从这种“缺场的原因”中返回，回到最根本的生命政治的维度，却可发现这毋宁说是左翼文学的一次退守。当这个世界无数的人们都在为动物的权利摇旗呐喊时，他们也许忘了，这个世界还有千千万万的“傻子”“疯子”和“弱智者”，这些“异类”的人们同样是作为人的形象生存在我们的周围。他们才是真正的弱者，是伟大的人道主义者关注的对象。为弱势群体书写正义，为了一切弱者的反抗，这不就是左翼文学的真谛吗？在这个忧伤的年代，在这乡村与底层的普通人都难得关爱的今天，企求善良的人们将他们自私的怜悯施舍给更为弱势的“弱智群体”“疯癫之人”，这种书写行为本身或许是奢侈

的，但却是不折不扣的“最低限度的道德”。在这个意义上，陈应松的《送火神》不仅是一篇为乡村中的“大系哥”而歌的文字，更是为弱势中的弱势而作的文学。这种写作理应受到我们的重视。



## 作为一种历史态度的改革文学

——重评张洁《沉重的翅膀》

作为中国首部反映当代经济体制改革的长篇小说，张洁的《沉重的翅膀》令人称奇的重要方面恰在于小说时间和现实时间的高度同步性。这种“同步性”不仅指的是全书以“（田守诚）低头看看手腕上带日历的夜光表，时间是1981年1月1日凌晨3点41分”结尾，而完稿署名为“1981年4月16日”这样简单的时间标记，更在于小说精心描摹的都是现实情境中清晰可见的人物。在这乍暖还寒的20世纪70—80年代之交，阴晴不定的政治氛围之中，田守诚们与郑子云之间的争斗，不就是触手可及的生活本身吗？尽管我们在20世纪30年代茅盾的《子夜》，以及十七年草明等人的“大跃进”炼钢题材小说中，早已领略过作家们对“现实生活”的“近距离”和“全方位”描摹，但作为新时期文学的伟大开端，在那“改革难，写改革也难”的特定年代，张洁的鲜明立场和全情投入，其顽强展示的生活的丰富与复杂，以及所囊括的现实中依然敏感的区域，还是赢得了人们的广泛尊敬。正如评论家所说的，张洁“简直把长篇小说也变成了‘感应的神经，攻守的手足’”。

当然，在张洁众多高度风格化的作品中，《沉重的翅膀》终究是一个特例。这部高举改革大旗的“急就章”的作品，其宏阔的现实主义格局与作者此前咀嚼女性思绪的作品大异其趣。然而，对于习惯展示女性主人公情感命运张洁来说，如何在小说中呈现广阔的社会现实终究是一个问题，好在她成功地找到了窥见现实的重要契机。小说开头，率先出场的那位丑陋的女记者叶知秋，便是足以载入当代文学史册的人物：

说不出叶知秋脸上的哪个部件究竟有什么明显的缺陷，可是这

些部件凑在一起，毫不夸张地说，几乎使她成了一千个女人里也难以遇到的一个顶丑的女人。

将一个“顶丑的女人”设置为贯穿故事始终的线索式人物，是在某种程度上屏蔽一切欲望化的叙事可能，而故事情感的内敛则明显突出叶知秋另一个身份——记者。在新时期文学中，记者的形象并不像如今这般不堪，当年的他们可是一个被寄予厚望的群体。在揭批“四人帮”，吁求社会变革，以及与不良现象的顽强争斗中，记者都俨然代表着时代的真相和良心。而在《沉重的翅膀》中，张洁正是以一个丑陋的女记者作为小说功能性的人物，用以作为沟通故事中不同阶层人物的纽带，实现其所预设的全面展示改革开放从政治高层到社会生产，再到家庭空间的社会现实的。东奔西走的女记者，她的采访与见闻终究是呈现现实世界不同层次的重要契机，她的立场和态度也必将尖锐地展示现实社会的关键矛盾。

小说之中，紧接着叶知秋出场的是采购员贺家彬。和前者相似的是，后者的叙事功能同样在于通过具体而微的遭遇引出小说意欲表明的重要问题。在这个意义上，采购员贺家彬正是时代经济真相的发现者。通过他的感同身受，小说展现了不同部门面临的材料供求的矛盾，生产的混乱和人际关系的复杂，以及领导意志和僵化体制的荒谬所引起的令人哭笑不得的弊病，从而顺理成章地以计划经济的恶果，论及经济体制改革的必要性和紧迫性。

作为一部全方位阐释时代改革的小说，《沉重的翅膀》在叙事层面大致囊括了三个不同的面向：第一，政治高层，围绕郑子云和田守诚所展开的部长级别国家领导人之间的较量，极为严峻地展示了改革派与保守派的复杂斗争纠葛；第二，具体经济部门，通过临危受命的拖拉机厂厂长陈咏明的锐意改革，表现政治高层的改革意念在具体经济部门的实施和推进；第三，日常生活层面，在这些紧张政治斗争和经济改革之外，生动的家庭生活和美妙的爱情故事发挥着抚慰的功能，从而彰显小说的艺术魅力。这三个不同的层面以交替的方式在小说中夹杂呈现，凸显丰富立体的艺术效果。

和所有改革题材文学作品一样，《沉重的翅膀》以“改革”与“反改革”这种道魔斗法的方式来结构全篇。围绕田守诚和郑子云，以及他们周边的

支持者们所展示的斗争，清晰地界定了“改革”和“保守”的界限。当然，正像不少研究者所指出的，这些斗争的核心仅只纠结于“要不要改革”，而非“如何改革”之上，因此，“改革”和“不改革”都沦为一种态度和价值立场。小说之中，他们二人之间的矛盾主要集中在要不要将“工业学大庆”的旗帜高举、要不要加强政治学习。这不由得让人想起“十七年工业题材”文学所展示的核心矛盾。在草明的《乘风破浪》和艾芜的《百炼成钢》等小说中，两组性格迥异而又相互冲突的“人群”往往相对呈现。其中一方往往依赖秉持群众路线的党委书记和满腔热情的工人积极分子走“又红又专”的技术革新之路，而与他们相对的则是迷信科学，仰仗技术理性，而又“自私冷漠”的厂长、技术知识分子和工程师等等。他们之间的争斗往往随着主张政治学习，加强群众路线的党委书记的最终胜利而结束。然而这一切随着时代的转折而发生了惊人的转轨。从《乔厂长上任记》开始，“十七年文学”中那些秉持技术中心主义而漠视群众建设热情、厌恶政治学习、反感意识形态挂帅的厂长形象，在新时期的文学中彻底翻了身，而与他们相反，那些满怀革命热情，坚持群众路线的政工干部们则随着时代的转折，顺理成章地被打上了负面的烙印。

《沉重的翅膀》中最大的反派田守诚被小说界定为一位“风派人物”，其负面的意义在于没有自己的立场，一切都是凭利益行事。正像小说中所说的，“一个丧失了党性原则而又身居要职的人，往往会变成一个混迹于官场的投机家”。在此，作者的好恶情感一览无余。与田守诚相对，正面形象郑子云则是一位具有超凡魅力的人物，借用叶知秋对郑子云的评价：“像他这样的人，不仅仅属于他自己和他的家庭，他应该属于整个社会。”然而有意思的是，仔细考察郑子云的改革故事，除了看到他利用职务之便保护陈咏明和贺家彬，以及争取“十二大”代表资格之外，我们并没有发现他更为切实可行的改革行动。尽管小说一再强调郑子云会成为“改革派”中的“亡命徒”，但如何“亡命”却语焉不详。而小说也并没有过多表现郑子云关于改革的不凡见识和卓越手段，他对于改革的看法更多停留在观念的层面。而这种观念其实也只是时代的馈赠，与流行的思潮并无不同。他的超凡魅力更多指向的是，作为一个“会说话的改革英雄”。他曾许诺陈咏明“能下放的权力，部里一点儿不留”，他“十二大代表非当不可，这不是为了个人的什么，而是为了战斗”，

他作报告时“肩胛因为双肘撑在桌面上而高高地耸起，像一头耸起翅膀，准备腾然飞起的苍鹰”，在他和汪方亮、叶知秋、画家等人的交谈中，在他的“思想政治工作座谈会”的长篇报告中，他反复强调的就是“科学”和“人”，这种新时代的话语体系为他谋得了大量的同情和支持。一个最简单的例证在于，小说曾通过郑子云与画家的对话，接受画家赠送的一副裸体画，来证明他的开放观念，以及对“人”本身的关心，由此他与那些看不惯小青年穿喇叭裤、戴蛤蟆镜的因循守旧分子划清了界限。正是这些内容，更为直接地充实了郑子云的“改革者”形象。在那个新旧交替的年代里，这些“开拓者家族”的人物群像曾被人们寄予了深情和厚望，然而问题在于，单纯依靠改革的热情，对于现实的政治能有多大的功效？其间的裂隙或许值得人们深思。

当然，我们并不能一味依靠文学的描写来了解改革开放的细枝末节，也不能指望通过文学的阅读来学习改革之路的方式方法。无论多么精彩和生动，文学只是文学，只是现实的转述，一次别开生面的纸上谈兵。对于张洁来说，尤其如此。她写作《沉重的翅膀》最初只是因为对国家和人民前途的殚精竭虑，她“热切地巴望着我们这个民族振兴起来”，多年以后，她又重新将自己的写作动因解释为对丈夫的爱，不过是一次“爱屋及乌”的“奋力而为”，“并非我对体制改革、经济腾飞、国家大事、一个理想完善的政治构架有多少研究”。这种热情和偏爱的迹象，无疑为前述有关改革具体细节路径的缺失提供了解释的依据。

我们似乎可以说，作为一部改革文学中的代表作品，《沉重的翅膀》并没有着力探讨改革的具体路径（这也是作者无力完成的），相反，小说只是依据具体历史情境实现了对新观念的想象，即对于“科学”的推崇和“人”的核心地位的强调。在此，涉及小说中另一个有意思的点，那就是传统群众动员与现代企业管理制度之间的矛盾。在陈咏明的拖拉机厂里，杨小东所在小组鼓捣了一个事关现代心理学的管理制度，尝试运用不同于传统党委群众动员的方式来提高车间劳动生产率。小说中重要的论据正是，“日本丰田汽车厂吧，我以为他们很会做人的工作。谁家死了人，会送上一笔丧葬费；谁过生日，会收到礼物……”尽管现在看来，这无疑就是后福特时代的新的劳动法则，一种全球资本主义的馈赠。但在当时，确实是以科学管理的名义对人的尊严的强调。虽

然早在此前，这种方式的对立面也曾创造了无数的生产辉煌：纵观十七年时期的生产题材小说，社会主义时代运用的政治激情，党政干部的生产法宝正在于密切联系群众，即在厂长们的技术理性之外，还有党委书记的政治动员，而正是后者所激发的惊人力量，冲破了技术落后的限制，创造了一个又一个生产的高峰，践行了一个又一个生产大跃进。然而这一切随着政治激情的消逝而失去了动员整合的能力，这也是田守诚、吴国栋们到了《沉重的翅膀》的时代如此令人厌恶的原因。

在张洁这部小说的结尾，作者并没有如“十七年文学”那样以革命乐观主义的热情给出一个改革者的理想结局，这毋宁说正是并不明朗的时代所折射的现实境遇，抑或也是作者以忧愤之思所投注的时代的问题意识，正如鲁迅所说的，揭出病苦，引起疗救的注意。最后，因心肌梗塞而被送进监护病房的郑子云显然是到了生命垂危的境地，十二大代表当然也做不成了。在他与田守诚的这场刺刀见红的战斗中，他终究以失败告终。但这终究只是表面，仁慈的作者好歹给小说安排了一个光明的尾巴：“郑子云的票数反而从八百八十七增加到一千零六”。改革以“沉重”的悲壮方式“惨胜”，郑子云们赢得了人心。这也就像小说最后那句意味深长的话所透露的：

美丽的蝴蝶，正是那丑陋的毛虫变的，经过痛苦的蜕化。但即使经过痛苦的蜕化，也不一定每一条毛毛虫都会变成蝴蝶，也许在变蛹、做茧的时候，没有走完自己的路，便死掉了。真正走完这历程的，有几分之几呢？他也是一个正在变蛹、做茧的毛虫。

这也许便是改革的“沉重”，但却不会令人沮丧的意义所在。由此亦可看出，尽管只是以文学的方式表明了一种历史的态度，但不可否认，这种方式顽强地表明它的悲苦和昂扬，一种乐观其成的信念，终究包含着一种激动人心的力量，而这才是改革文学对于现实的最大意义。

## 现实的激愤与批判的证词

### ——重评莫言《天堂蒜薹之歌》

“十九年前，现实生活中发生的一件极具爆炸性的事件——数千农民因为切身利益受到了严重的侵害，自发地聚集起来，包围了县政府，砸了办公设备，酿成了震惊全国的‘蒜薹事件’。”按照莫言的说法，这便是长篇小说《天堂蒜薹之歌》（以下简称《蒜薹》）的由来。在这位新科诺贝尔文学奖获得者的众多小说中，这部发表于1988年的作品算得上是一个略显突兀的“异质性”文本。这种“异质性”不仅突出地表现在小说的现实主义风格与20世纪80年代文学一派寻根与现代的整体氛围大异其趣，而且至关重要的地方在于，相对于莫言知名度更高的《红高粱》《丰乳肥臀》《檀香刑》《生死疲劳》《蛙》等作品多书写更为厚重的历史和人性，并以此营造某种深邃的生命意识，《蒜薹》的“现实性”和“政治性”多少显得有些仓促和直白，过于朴素的“不平则鸣”之中毫无蕴藉地裹挟着作者难以释怀的激愤，这种“意气用事”的“例外状态”在莫言整体创作中可谓绝无仅有。正如莫言在《蒜薹》的新版序言中所说的：

当时（20世纪80年代）的年轻作家，大都不屑于近距离地反映现实生活，而是把笔触伸向遥远的过去，尽量地淡化作品的时代背景。大家基本上都感到纤细的脖颈难以承受“人类灵魂工程师”的桂冠，瘦弱的肩膀难以担当“人民群众代言人”的重担……如果谁还妄图用作家的身份干预政治、幻想着用文学作品疗治社会弊病，大概会成为被嘲笑的对象。但就在这样的情况下，我还是写了这部为农民鸣不平的急就章。



尽管莫言的“急就章”“所依据的素材就是一张粗略地报道了蒜薹事件过程的地方报纸”，但正是这个颇为敏感的现实事件，像“一根导火索”一般引爆了他内心深处“郁积已久的激情”。这种现实事件带给人的心灵创伤，以及由来已久的政治昏聩长期积压的刻骨怨恨，使莫言毫不犹豫地放下手头更具文学性的创作，用短短35天的时间，一气呵成地写出这部“最不像小说的小说”。这便也正好印证了莫言在《蒜薹》卷首巧妙杜撰的那句列宁的名言：“小说家总是想远离政治，小说却自己逼近了政治。小说家总是想关心‘人的命运’，却忘了自己的命运。这就是他们的悲剧所在。”在20世纪80年代文学刚刚远离了政治束缚的时代，作家却又在无意间和现实碰撞。莫言就是这样通过书写农民愤而反抗的“蒜薹事件”，彰显了一种切近的现实性与敏感的政治性。

“在艺术的道路上，我甘愿受各种诱惑，到许多暗藏杀机的斜路上探险”，莫言如是说。显然，他将自己颇具现实关怀与政治批判的小说创作视为一条“暗藏杀机的斜路”。客观来说，《蒜薹》的任务似乎就是要回答小说是如何逼近了政治，进而关心起小说家“自己的命运”的。因而，“暗藏杀机”的意思正在于，一方面莫言在切近现实性的小说题材中承担着失却文学性的艺术风险；另一方面他又在以某种程度上暴露太甚的“缺德”小说，承受着可能的政治风险。而在这种双重风险的自觉承担背后，亦可看出莫言本人饱含的热忱和理想情怀。

翻开《蒜薹》，扑面而来的正是弥漫四溢的腐烂蒜薹的臭气。在莫言这里，蒜薹便是天堂县农民生活的全部，他们吃的是蒜薹、卖的是蒜薹，整日关心的也是蒜薹。那些臭气熏天的蒜薹，那些摇曳多姿的蒜薹，是他们辛勤劳作的全部意义。因此当丰收成灾的后果连同政治昏聩的现实结伴而来时，那些“愤怒的蒜薹”就像愤怒的人民一样不可阻挡了。

其实关于丰收成灾的故事，在既往的文学中我们并不鲜见。比如叶圣陶的《多收了三五斗》、茅盾的《春蚕》等，都是在百姓丰收的希望后，呈现出接踵而至的幻灭与绝望。然而如果说在我们所熟悉的现代文学故事中，外来的经济侵入和社会的动荡不安，是农村经济瓦解并由此造成灾难的根本原因；那

么到了当代改革开放的年代，同样的后果所带来的经济凋敝，则毫无疑问地要归咎于现存的政治秩序。因而，在莫言的这部《蒜薹》之中，人们会很自然地由文本的字里行间领略到一种历史错乱的恍惚感。其中的重要论据在于，那些革命历史题材小说中被指认为负面社会或人物的某些特征，似乎在新社会的国家机器中得到了惊人的再现，因而也使得那些习惯了新旧社会鲜明对比的人们，可以在这改革开放的年代借此重温那种令人颇感无奈的历史荒谬感。也是在这个意义上，作为一部向《愤怒的葡萄》致敬的作品，我们亦能从中读出与斯坦贝克的名作相同的结构和情绪：二者都试图在农民（或农场工人）奋起反抗的故事中投注对现存秩序的不满，并以“被压迫者的代言人”的方式寄予惊人的批判情怀。

毫无疑问，莫言这部《蒜薹》的矛头所向正是现实政治的官僚主义问题。其实此问题自革命成功之后便一直内在于革命的逻辑之中，而社会主义文学对反官僚主义的揭示，也在一系列当代作品中多有呈现。比如王蒙的《组织部新来的青年人》所激起的热烈讨论，赵树理小说对基层领导干部不良形象的揭示等等，都给人无限思索的空间。而在这部《蒜薹》之中，莫言再次尖锐地提出了官僚主义的问题，其间自然也包含了些许意味深长的含义。假如我们看一下当时党的十三大报告，便可发现当时的中央总书记其实已经指出过国家社会生活中客观存在的此类问题：“我国是人民民主专政的社会主义国家，我们的基本政治制度是好的。但在具体的领导制度、组织形式和工作方式上，存在着一些重大缺陷，主要表现为权力过分集中、官僚主义严重、封建主义影响远未肃清。”现在看来，莫言的小说在某种程度上便是对这种政治风向的有力配合。

在《蒜薹》中，县长仲为民、乡党委书记王安修、杨助理员等人无疑都是一群社会主义肌体上的寄生虫，可谓不折不扣的官僚主义者。小说一次次在无情揭露和批判的同时，以极为脸谱化的方式将他们的丑恶嘴脸与危害展现在读者面前。比如县委领导一味号召农民扩大蒜薹种植面积，但对其产量和销售进度却心中无数，以致蒜薹刚开始上市就抬价收购，不准外地客户介入，从而使得冷库积压，大量滞销，农民们不得不“守着些烂蒜薹长吁短叹”；比如供销社副主任王泰，那个曾经的小流氓居然在政府部门身兼要职，正是他以权谋私，将外地经销商赶打出去；再比如县委公车贩卖蒜薹，与民争利，酒后行

车，撞死群众，最后赔钱了事，不了了之，视民如草芥的情势令人一目了然；而老实巴交的农民们为了卖蒜薹，不得不饱受盘剥，依次交纳市场管理税、计量器检查税、交通管理税、环境保护税，以及其他诸多巧立名目的各类罚款。对于这些被无情揭示出来的现实，作者愤慨之余只能以吁求的方式表明自己的态度。在此，莫言的情感体认或许就在小说最后那位退役军官的慷慨陈词中得到了体现：“一个政党，一个政府，如果不为人民群众谋利益，人民就有权推翻它；一个党的负责干部，一个政府的官员，如果由人民的公仆变成了人民的主人，变成了骑在人民头上的官老爷，人民就有权力打倒他！”

在反官僚主义的背后，相当多的研究者都指出莫言小说中包含的民间立场，这也就是莫言自己所说“为老百姓写作”的情感态度。在《蒜薹》中，莫言所设置的张扣这个民间艺人形象，虽说只是一个别致的叙事装饰，但他的底层身份和纯粹民间歌者的话语元素，使他清晰地成为了莫言所追求的民间写作伦理的化身。

说话间到了民国十年，  
天堂县出了热血儿男，  
凭空里打起红旗一杆，  
领着咱穷爷们抗粮抗捐。  
县太爷领兵丁围了高疃，  
抓住了高大义要把头斩，  
高大义挺胸瞪眼如电，  
共产党像韭菜割杀不完。

这便是张扣口中“蒜薹事件”的一个并不遥远的前奏。这样的话术方式不禁让人想起《红旗谱》等小说中农民有组织暴动带给人的革命记忆，而且这种“复活的记忆”也更加遥远地指向了“官逼民反”的传统叙事伦理。“舍得一身剐，把什么书记县长拉下马，聚众闹事犯国法，他们闭门不出理政事纵容手下人，盘剥农民犯法不犯法。”这些也都让人清晰地想起“民心似铁，官法如炉”这种朴素的民本主义观念。

在中国这个“官本位”的国度，无权无势的“布衣百姓”往往自称“贱民”，而那些官员则被人呼作“父母官”，以此奠定了“官尊民卑”的等级秩序，这与《蒜薹》中“犯人”与“政府”之间的对立如出一辙。世代以耕种劳作作为生的农民，因为心中惧怕政府，而有着一种天生良顺的品德。只要当官的不把他们逼到绝路，他们是绝不会“上梁山”的。甚至即使确实是因政府干部之错而使他们稍有“顶撞”或“抗旨不遵”的嫌疑，也会在大逆不道的负罪感中惶惶不可终日。这便就像《蒜薹》中的高羊，虽饱受剥夺，但只要听说是政府的决定，他都不得不坚决支持。或许在中国，是绝难有人成心想和政府作对的，而在此情形下的“揭竿而起”的暴动，则能够使人想到其间包含的屈辱和不公了。

作为一部以“蒜薹事件”为故事主线的现实主义小说，莫言的高明之处在于使小说交杂着多种叙事声音，而这种形式化的追求所营造的艺术感，无疑使得小说在过于直白而敏感的“现实性”与“政治性”之外，获得了些许婉转而深邃的意蕴，从而使得小说的艺术成就未因题材的粗浅而大打折扣。当然，或许是基于“戏不够，爱来凑”的叙事俗套，抑或是莫言试图用一个反封建的问题，来冲淡反官僚主义命题所带来的敏感度和紧张感。《蒜薹》用大量的篇幅书写了高马和金菊的爱情故事，这似乎是在延续莫言此前小说《白狗秋千架》中所彰显的“文明与愚昧的冲突”主题。尽管这个故事中因“三换亲”而起的“恋爱不自主、婚姻不自主”的悲剧以及由此造成的现实问题，早已在五四启蒙时代认真讨论过，但历史的沉滞依然令人胆战心惊。现在看来，高马和金菊的爱情无疑是真正意义上的当代农村的悲剧。小说最后，他们两人的双双死亡，甚至连那个即将临盆的孩子的悲惨遭遇，都让人感到无比痛心。因而，小说其实是以“蒜薹事件”为轴心，关注的是更大范围内的当代农村生存命运的问题。在这个意义上，重读莫言的《蒜薹》，或许有助于认真理解“农民真穷，农村真苦，农业真危险”这句话的真实内涵。

当然，可能是由于莫言的情绪太多激愤，其下笔之“狠”也多少流于一种意气用事的味道。举凡全篇小说，对政府人物脸谱化、概念化的书写极为普遍。在他们的形象中，人们丝毫看不到任何正面的意义，这无疑是极为偏颇的。比如，主人公高羊因为自己母亲去世，无钱承担火葬费，无力置办骨灰盒

那段，最后的结果居然是高羊母亲的骸骨被人从坟中挖出。另外，作者对警察和监狱的描写，以及如“要是我被提成干部就变坏了”，“当干部就要卖良心，不卖良心就当不了干部”等借人物之口说出的惊世骇俗的言论，也多少都流露出一些偏激的情绪。这些都使得小说呈现出某种“单向度”的倾向，而失却了“对话”的韵致。

总而言之，就像评论者所说的，《蒜薹》“是一篇控诉官僚主义者、讨伐封建意识的战斗檄文，是一首真实而凝重的生活之歌”。因其“真实”而令人敬佩，又因其“凝重”而惹人深思。尽管时过境迁之后，如今的莫言早已习惯在诸如《生死疲劳》《蛙》之类的作品中过于聪明而轻佻地处理当代历史中的敏感题材，以便在“文学性”与艺术之路上越走越风光。但每次回首《蒜薹》这部他创作于多年之前的“旧作”，去体会它的质朴与激愤，都会让人顿生感慨与敬意。

## 屈辱而荒谬的灰暗人生

——阿乙小说论

“就我的阅读范围所及，阿乙是近年来最优秀的汉语小说家之一。他对写作有着对生命同样的忠诚和热情，就这一点而言，大多数成名作家应该感到脸红。”

当大名鼎鼎的北岛冷不丁说出这段话时，我们并不知道他热情赞颂的正是那位名叫艾国柱的江西小警察。毕竟，对于习惯在文学期刊中披沙沥金的人来说，阿乙的名字还有些陌生。这位“半路出家”的写作者，据说以26岁的“高龄”开始狂热的阅读之旅，“从加缪出发，途经卡夫卡、昆德拉、卡尔维诺和巴里科，远达加西亚·马尔克斯和博尔赫斯”。他常年混迹论坛、博客，像真正的写手一样不断劳作，肆无忌惮地排列字句和想法，终究为人所识，直至大放异彩。阿乙就是这样一夜之间出现在我们面前的。从《灰故事》到《鸟，看见我了》，再到《下面，我该干些什么》，我们有幸见证了这位敏感倔强，难逃内心创伤的忧郁青年，用自己虔诚而酷烈的写作，直抵存在的本真。他的小说带着极端的情绪，却以罕见的力量击中我们的要害。

翻开阿乙的作品，扑面而来的都是酷似通俗故事、法制文学之类长短不一的作品。它们多以侦探小说的形式呈现，其间不乏阴冷血腥的凶杀场景，但作者并不侧重展示依悬疑而设的离奇案件，而是透过事件挖掘人物的精神世界，进而揭示某种深沉宏大、撼人心魄的主题。因此，阿乙的小说看似在警察故事之下书写万千纷纭的“公安局档案”，但其实质却是向自我的敞开。他所有的小说都在书写隐秘的内心世界。在那犹如“世界的一段盲肠”的逼仄乡镇，他郁积了太多不堪回首的创伤过往和破碎屈辱的个人记忆，那些看不到天明的孤独暗夜，小警所里无止境轮转的牌桌，连同他那漫长悲催的刻骨暗恋，



以及为了梦想而孤注一掷的出逃之旅，都让他悲剧性地洞悉了世界存在的荒谬本质。这些创伤化作无法消弭的叙事碎片，散落在他的小说之中，涌动出一股难以名状的抑郁之情和不可遏止的自我损毁的渴望。

在阿乙的小说中，《极端年月》是极为重要的一篇。它的主体情节在另一篇小说《情人节爆炸案》中被重写了一遍，这种意味深长的“重复”，足可见它在阿乙心目中的重要地位。现在看来，《极端年月》之所以重要，正在于它囊括了阿乙小说的基本主题。这篇小说兼具警察和罪犯（或“自杀者”）的双重视野，一方面，小说讲述了屈辱不堪直至被生活击溃的卑微之人，怀着必死之心走向自戕和杀戮之路，他们选择在情人节制造一次爆炸，从而将自杀变成一次声势浩大的极端事件。正如小说所言的，“弱者的不安心态，很容易转化为对工具的迷恋”，而炸药是他们反抗的最后砝码。此外，同样的叙事重心还体现在小说的另一方面，即小警察的视角之上，这个人物在逼仄的小县城承受的长久压抑，以及失败的恋爱造成的心灵创伤，都可视作阿乙个人经历的写照。这些创伤性的事件，使得原本就无聊至极的生活更显得屈辱荒谬，没有勇气自杀，只能卑微地活着，默默承受这巨大的空虚，这也使得“出逃”变得更加迫切。

阿乙总是将刻骨的目光锁定在令人窒息的沉滞小镇上，流连于穷乡僻壤开出的孤独之花。《意外杀人事件》中的红乌镇，《鸟，看见我了》中的清盆乡，《小人》中的雒鸠镇，《拉小提琴的大人》中的莫家街，都是阿乙小说惯常的地理空间。或许唯有小地方的寂寥，方能显现出人物内心的屈辱和荒芜。阿乙曾多次谈到，他是如何在乡村小警所的麻将牌局中惊人地洞见自己极度无聊的人生的，“有一天，艾国柱、副所长、所长、调研员四个人按东南西北四向端坐，鏖战一夜后，所长提出换位子，重掷骰子。四人便按顺时针方向各自往下轮了一位”。就在那一刻，他绝望地看到了自己一眼便能望到尽头的人生。这个场景后来多次出现在他的小说之中。在《在流放地》里，牌局中“我”由于不断获胜而被领导老王勒令不许下桌，他非要打赢“我”不可，因此漫长的牌局被不断延长，直到“我”最终忍不住起身上厕所，老王在身后恼羞成怒，差点一枪毙了“我”；到了《意外杀人事件》中，主人公艾国柱这位不甘在小镇度过庸碌人生的于连式的青年，也遭逢了这个富有寓言意味的牌

局，并加速了他对故乡的逃离。

如果说牌局是阿乙破解人生荒谬真相的密码，那么暗恋及其失败则加速了这一真相敞开的过程。在阿乙那里，暗恋也是一个致命的“创伤性事件”。“我赋予暗恋者以伟大，是因为自己曾承受这样的耻辱”，阿乙曾这样说道。确实，八年的青春年少，作为暗恋者所遭受的挫败、屈辱和心灵创伤，被阿乙深藏在心。散文集《寡人》中的《偏执》一文曾袒露了这段屈辱的过往，而小说《男女关系》则将其戏剧性地“再现”出来。在这个短篇小说中，两个已届中年的男女同学在另一个同学的葬礼上重逢，昔日的爱恨早已泯灭，剩下的只有彼此沧桑的恋栈和词不达意的调情。一番颇费周折的攻守之后，这对熟稔游戏规则男女按部就班地上了床。然而，这个旧梦重温的场景在小说的最后终于显露出了狰狞的面目：“在青春的马车冲过去后，衰老和死亡像两兄弟般慢慢走来……我看着李梅躺在床上像一具尸体，有着黑葡萄似的乳头、冒着黄油的腹部和丑陋险恶的下身，恶心极了。而她就像人类的真相，松弛着皮肤和肌肉，走进卫生间。我看见死神跟了进去。”为了那惊心动魄的一眼，故事的男主角葬送了自己沧桑的一生，然而，传说中刻骨铭心的暗恋注定只是不名一文的神话，而最后，这个神话终将破灭。

阿乙的小说，往往会以鸟的视角俯瞰大地的方式开启全篇，“大鸟”酷似悲悯的上帝之眼，却极无情地静观芸芸众生的荒谬表演。对这个世界，阿乙有着极度的敏感、卑微的出身、无聊的经历和屈辱的创伤体验，都让他绝望地认识到人生的荒谬本质。他重新打量这个世界，发现每个人的背后都有一段无尽空虚的庸常岁月，他们或者在无聊的生活中等待着一次创伤性的事件，在被击溃之后陷入疯狂的境地；或者为了某种卑微的梦想而执着地追求，极度顽强却异常荒谬。《自杀之旅》中的张家民，因生活的懈怠和难挨，而陷入无聊至极的空虚，为求解脱，他义无反顾地走向了“自杀之旅”，却终究没有勇气。最后，悲壮的“自杀之旅”转变为一次倒人胃口的嫖娼，而屈辱的人生还得延续下去。《1983年》中的江火生，这位红乌镇的浪荡青年，绝望于自己被规划的人生，却无力抵抗，他在无所事事之中偶遇抢劫，稀里糊涂地卷入其中，进而被判刑劳改，出狱后终于成为一名真正的混混，却无力保护自己的老婆和孩子，最后，潦倒落魄的他历史轮回般地遭逢了那张带来灾祸的“角票”。《小

人》从何老二之死，引出被冤枉的冯伯韬，最后将屈辱的重担落实到凶手陈明羲身上。这位卑微的小人物，因父亲的尿毒症无钱医治，而走上了杀人之路。《都是因为下了雨》中的农霞，这位貌似内心强大的农村女孩，因为一场不合时宜的雨水，而不得不穿上“和内裤一样”“几乎是不能展示出来的”蓝色球裤来上学，这使她遭受了因物质匮乏而导致的尊严丧尽的瞬间。而《隐士》同样关注农村出身者的羞耻烙印，因为贫穷，范吉祥的求爱被刘梅梅拒绝，于是他复仇似地发奋终于让刘梅梅看到了摆脱农村的希望，然而他们之间的爱情悲剧却早已注定。

通过卑微者的歌哭来反思当代乡村的命运，亦是阿乙小说的重要面向。在《阿迪达斯》中，表面上乡村青年李小勇于连式的自我奋斗，来自对以“阿迪达斯”为代名词的物质主义的迷恋，但其内在的惶恐则是“害怕在那个夜晚只听得见狗叫的乡村自行枯萎了，像我默默无闻的先祖一样，葬在山上”，阿乙写出了乡村理想的凄婉与无助。而《粮食问题》中的李志，被“你是什么粮”的问题深深触痛，也正因这种屈辱，他不得不以极端的方式来抵抗他者的目光，走上自我损毁的不归之途。在此值得一提的是《杨村的一则咒语》，小说设置的故事情境极为巧妙，它从一个简单的切口打开了照见人心痼疾与悲苦的窗口。因为一次争吵中的“毒誓”，钟永连这个可怜的女人固执地相信儿子的命运将与此相关，她的焦灼和恐惧，悲切的呼告和绝望的挣扎，也在这种愧疚不安中铺展开来。直到儿子真的离奇死去，苦苦折磨她的那则咒语才因最终的显灵而宣告结束。确实，还有什么比这种齐泽克意义上的“实在界的应答”更让人惊惧的呢？然而，小说毕竟无意探讨过于玄虚的因果报应之事，而是在对叙述本身的强调中刻画人物的内心世界。当然小说的亮点还在于，从这种“抽象”的寓言故事中不动声色地揭示了些许“具体”的元素。且看小说之中，国峰之死所呈现的惊人景象：“她捉的不是人手，而是死狗、死鱼、死猫、死耗子、死泥鳅，她的指头沾满滑烂、臭烘烘的脂肪。她的大拇指正死抠着儿子破烂的手腕，直抵白森森的骨头。他的手臂全然紫掉，像茄子那样紫，一划就烂。她推上他的羊毛衫，身上也这样，紫色的血管像是紫色运河，在胸口纵横交错。等到她匆忙爬上去从后边抱起他，他的头颅已像被斩，猛然垂落，在那被迫张开的嘴里，呕出一股化肥才有的气。”这是一幅被艰苦劳作和

恶劣环境所毁灭的肉身，而这一切所照见的则是当下农民工的生存现实。这或许正是这个笼罩着神秘主义色彩的宿命故事背后，“隐藏的情节”所包含的现实意义。

正如阿乙所言，“太阳只有在寒冬尽头才会散发出巨大暖意”，而生命的终极是虚无，毁灭才是终止存在之荒诞的唯一途径，这便是阿乙死亡美学的核心所在。《意外杀人事件》讲述了六个被生活击溃的本地人在一个不同寻常的夜晚，与另一个万念俱灰的外地人狭路相逢的故事。一次突如其来的遭逢，终于演变为疯狂的杀戮。偷情被抓的超市老板、遭羞辱的妓女、过气流氓头子、卑微的小警察、因单恋而发疯的侏儒，以及意气用事的傻子，各色人等都“被放逐在黑夜的荒镇”，等待着那个因遗失了治病钱而报案无门，最后陷入狂怒绝望的外地人，当然，还有他手中挥舞的刀。在那个时刻，这六个本地人和一个外地人都不得不以决绝的勇气来反击尊严丧失的命运，走向自我损毁的绝望之途。小说以血腥的方式，告诉我们个体的精神暗疾是如何被催生出来的，也让我们领悟了世界的荒谬本质。

“我输出的是永恒的荒谬。我鼓励读者接受荒谬，而不是逃避。”这位阿尔贝·加缪的迷恋者，总是试着将自己的故事写得像那位存在主义大师一样冰冷、阴郁。然而，如何抵御这荒谬的世界？却成为了一个极为严肃的问题。阿乙曾在小说《先知》中尝试回答这一问题。这篇小说以农民朱求是写给社科院袁笑非博士的一封信为主要内容展开。这位自命不凡的疯子，怀揣着诸多有关怀才不遇的狂想，更有着关于人类社会的惊世骇俗的蓝图，他思索着如何在时间的滚滚洪流中寻求生命意义的大问题，他给出的答案是，杀死那无穷无尽的时间，以此来抵抗空虚。小说似乎是想借助疯狂者之口讲述世间存在的真相，却以反讽的语调讲述了一个思辨的故事，关于时间、生命和存在的意义。阿乙对“时间残忍的鞭痕”心存畏惧，为了逃脱这人类本真的痛苦，必须义无反顾地走向与时间“对砍”的道路。然而如何“杀时间”，以使自己充实，出逃是一种方式，杀人也是一种方式，唯此才能使主体避免疯狂。基于这样的想法，阿乙有了自己的第一部长篇小说《下面，我该做些什么》。小说中的“我”是一个饱受时间折磨的空虚之人，除了用杀人来寻找一丝充实感之外，他不知道该干些什么。这是一部向加缪《局外人》致敬的作品，因而极为明显

地体现出对荒谬存在的哲学演绎。故事讲述了一个高中生毫无理由地杀了他的女同学后逃亡，随后被捕、受审的全过程。小说以“零度情感”的方式展示了精心设计的谋杀，忐忑惊险的逃亡，他突然的自首和对被追问动机时的沉默，以及他在法庭上的表演和令人窒息的最后陈述。从叙事手法来看，这桩事先张扬的谋杀案，尽管因其平铺直叙的写法而失去了应有的生气，但作者冷峻阴郁的笔墨却令人印象深刻。小说最后，“我”的法庭陈述虽振聋发聩，但相对于阿乙之前小说所自然流露的惊人力道，这部小说太刻意地依照加缪之笔设置存在主义议题，表达的只是作者强劲的观念，而非刻骨的人生体验，这多少包含着浓郁的构造之感，其激动人心的力量也相对有限。

阿乙曾坦言自己“身上有鬼气”，而“心理阴暗的人只能写出阴暗不安的东西”，许多评论者也已指出了阿乙小说的这种灰暗色调。确实，他如此迷恋暴力和凶杀，几乎每一篇小说中都会有人无端死去，这样的阅读体验不禁让人想起先锋作家余华的早期作品。或许他真的认为温暖是苍白无力的，而真正能够了解无聊人生并且终结与生俱来的不平等之法的唯有毁灭，阿乙就是这样以一种暴力美学的方式来表达荒诞存在的悲哀。不能指望他写出温暖人心的作品，因为他一再声称“容易在光明和温暖里看到更大的虚空”，而痛苦和绝望反而更具实感。尽管阿乙笔下的灰暗，只是让人“对人世中荒谬的东西多一点尊重”，但读来仍然令人心有余悸。正像他所说的，“我仍旧走在黑夜里。我仍珍惜这黑暗，即使黎明迟迟不来”。不断的肯定和褒奖，似乎让阿乙觉得“继续生产灰暗和绝望的题材”是一件“保险”的事。然而，眼界的拓展却是每一位写作者都需认真思索的问题。在与个人经历休戚相关的故事模式和略显重复的情感基调之外，人们更希望看到一个复杂多面的阿乙。我们有理由对这位激动人心的作家提出更高的要求。最近，声名不再寂寞的阿乙终于发誓要写一部“温暖到让人战栗”的小说了，这或许会是一次改变的契机，不禁令人热切期待！

## 苍凉而卑微的女性叙事

——孙频小说论

—

近年来，山西作家孙频的创作逐渐引起评论界的关注。作为一位“80后”的女性写作者，她以其令人惊叹的才华，将那些苍凉卑微的女性故事写得如此惊心动魄，不禁让人对年轻一代的写作刮目相看。几乎所有的评论者都注意到孙频的小说美学与张爱玲的创作之间的隐秘关联，对此，孙频自己也承认，“我是那种内心深处带着绝望色彩的人，底色就是苍冷的，很早就了悟了人生中种种琐碎的齿啮与痛苦，所以我写东西的时候也是一直在关注人性中那些最冷最暗的地方。张爱玲小说的底色与我这种心理无疑是契合的，那是一条通道”<sup>a</sup>。当然，就像评论者所指出的，“入乎张爱玲内”<sup>b</sup>的孙频，果真是一次情有独钟的“模仿”，抑或是如孙频所言的，只是为了找寻通往个人内心的通道？是情愿质疑一位作家的聪明和矫情，还是毋宁相信她的郁结与执着？尤其是对这位据说“就是为了能在文字中得到一些力量和温暖”而开始写作的年轻人，或许这些都是可以讨论的问题。当然，也许这一切也都不重要，在叙事和情感体认中展现真实而击中人心的力量才是最关键的。

读孙频的小说总不免让人疑惑：一个如此迷恋苍凉和幽暗的女子，该是拥有怎样沧桑而悲苦的过往？或许如其所言，正是北方荒凉的“灰暗无际的冬天”和物资匮乏的童年，让这位来自小县城的山西女子日渐形成了纤细敏感的性格，由此在成长过程中对人性中隐秘晦暗的角落感触良多，而无师自通的卓

a 郑小驴、孙频：《内心的旅程——对话：孙频&郑小驴》，载《大家》2010年第5期。

b 参见刘涛《入乎张爱玲内——一论孙频》，载《创作与评论》2013年第2期。



越才华又使其得以将之行诸文字。细读其文便可发现，非凡的语言功底，敏锐的细节捕捉，以及对女性心理的细腻描写，再辅以无尽的琐碎平庸和深沉的无奈，凡此种种，构成了她文字世界的基本特征，也令她在一派青春无邪的“80后”写作中呈现出独特的风貌。

## 二

倘若对孙频的小说做一番细致的清理，搜索的目光可以追溯到2004年。那时的孙频才刚读大二，用她自己的话说，“发过两个比较尖利的小说，此后一直没有再写”。现在看来，如果说《投奔》中浮世里相互取暖的男女，他们宿命式的相遇和无望的结局，以及其间零乱而凄婉的纠葛，展现了感情河流中无所依靠的漂泊感；那么《拯救》则以更加惊心的第一人称叙事，在自叙传的散点叙事中呈现了更为广阔的凄凉往事。尽管这两部小说以不凡的语言功力弥补了碎片化叙事的整体性的不足，但过于刻意地展示自我的方式还是暴露出情感积淀不够的弊病。当然这些都没有太大关系，奠定基本的小说主题才是最关键的。

在《我就这样开始写作》中，孙频曾谈到自己创作的由来，“在我那地处晋中的家乡小城里，我从小在那里寻找故事。在那些废弃的雕花扶栏的破败的四合院里，在那些长满荒草的飞檐上，在那摇摇欲坠的绣楼上，我知道这里一定有过很多故事。很多年里我经常一个人在那些废弃的老宅里流连不去，直到有一天，这一切都被我写进了小说，那是些古典的、平庸的，却是残酷的故事”<sup>a</sup>。确如其所言，孙频的诸多小说都具有浓郁的地域风貌和民间故事的基本样式，这在她一系列以“却波街”为写作地标的作品中体现得尤为明显。古老的晋中县城，历史悠久的却波街，和半旧不新的城乡结合部，连同那些流转其间的苍凉沉滞的小镇故事，或许借此，恰可抵达孙频童年记忆里逼仄幽深的世界。当然，地域传奇和民间轶事也都只是表象，孙频所关注的内核还是她所熟悉的女性故事，她们从小县城开始的凄惨的人生遭际和艰难的个人奋斗。比如《姐妹》中傅家老宅的傅晋凡和傅晋亭姐妹俩，都是命运多舛的人物，她们

在古老的小县城里自生自灭。尤其是妹妹傅晋亭，生活的艰辛让她落落寡合，一心幻想着离开，逃脱这“宁静而悲伤的无尽岁月”。然而早年的坎坷经历，又成为她此后过分功利的理由。在“黄鹤一去不复返的美国男人”之后，她悲惨地成为了代孕妈妈……最终，这位自命不凡的女人，又回到了当初迫不及待要离开的小城。小说最后，姐妹俩游走在却波街上，整日照顾流浪猫和流浪狗，而一切也都归于平淡。

像傅晋亭这样不竭奋斗的县城女子，是孙频“却波街往事”里当仁不让的主角。她们为了改变自己的命运，与恐惧和匮乏做着不懈的斗争。其间昂扬的并非乐观的梦想，而是卑微的记忆，这在她笔下一系列有关高考的故事中体现得淋漓尽致。《红妆》再现了那个并不遥远年代的高考生活。那是一个没有硝烟的战场，商燕行和杨秋平，这两个县城中学文科班的女子，为了个人奋斗所做的殊死搏斗看得人惊心动魄。两个可怜的女人一经交手，便成了一辈子的对手，她们竞争考试、争夺男人。卑微的出身所带来的性格缺陷，注定了她们个人奋斗的失利，也注定了她们情感生活的溃败。作者如此悲悯地注视着她们，仿佛注视“一枚被尘封在岁月深处的凄艳绝伦的标本”。

同样是高考，《却波街往事》里的任小青在中秋之夜祭拜月神，求月神保佑自己考上大学，那声音空旷得让人心碎。为了改变个人的命运，县城的小人物们“不择手段”，他们拿出了一切可以拿出的资本，此中最为惊悚、凌厉的莫过于不断出现的“血镯”意象。且看小说《血镯》，为了倔强的梦想和挣脱命运困厄的决心，刘青燕决定再参加一次高考，可困窘的家庭已无力承担学费，于是她做出了孤注一掷的最后一搏。小说中这样写道：

把你外婆的坟挖开，你外婆死前胳膊上戴着一只玉镯，那只玉镯是上好的翡翠玉，戴在死人身上时就会吸掉死人身上的血，这血浸在玉镯里就成了血斑，有血斑的翡翠玉镯能卖得上价钱，够你几年的学费了。你挖吧……如果不挖，你这辈子就没有再上学的机会了。

刘青燕在这句话里醒过来了，最后，她还是鼓起勇气挖了下去：

a 孙频：《我就这样开始写作》，载《十月》2011年第1期。

当她把电筒朝那堆白骨照去时，几乎是第一眼，就看到了那只戴在臂骨上的那只血红的手镯。白骨红镯。那只玉镯在灯光里竟是完全剔透的，凄艳的红，像在里面正汪着猩红色的血液。

这是何等惊人的场景！为了最后的梦想和希望，要拿出带着浓郁死亡气息的成本，以期对命运的殊死一搏。当然，这一“最后的资本”所构成的永恒债务，也需要刘青燕用自己的余生去偿还。永远的负罪让她将所有的欠债都倾注到儿子身上，为此她失去了对生活的热情，蜕变成一副冰冷的躯壳和苍老的灵魂，直到失去自己的生命。如果说“血镯”象征着小人物们对命运的不屈抗争，那么同样的抗争在《半面妆》中也得到了鲜明呈现。《半面妆》中的周红兵出身寒微，只是靠“拉姘套”（卖淫）的姐姐周红梅养家供给读书，而在城市里谋得一官半职。小说中，本以姐姐为耻的周红兵不得不又来到了大山深处的火疙瘩，他请求姐姐能帮他晋升，这也几乎是没有什么靠山的农家子弟的最后依靠。小说最后，沾染性病的姐姐不出所料地将疾病传染给弟弟的竞争对手，从而帮助周红兵升职成功。小说固然是一部悲情的女性史诗，但对于故事中的男性而言，又何尝不是对命运的殊死一搏，虽不择手段，但发人深省。

就像“血镯”这一意象所揭示的，小人物在其奋斗的艰难过程中难免出现“债务”危机，从而使得自己陷入愧疚的境地。《追债》里的苗春山和苗秋水，这对姐弟之间的恩怨因最终的见死不救，而成为姐姐心中一辈子的歉疚，最后姐姐不得不通过卖血来帮弟弟还债。同样的情节被移植到了《铅笔债》中。《铅笔债》中的商小燕和商小朋姐弟，他们来自没有父亲的贫困家庭，物质的窘迫与他们结伴而行。小说触目惊心描写了姐姐商小燕童年时对于铅笔的渴望，而弟弟商小朋出于善意帮姐姐偷铅笔。然而，为了满足自己的虚荣，姐姐并没有阻止弟弟的行为，而正是这种偷窃铸就了弟弟一辈子的落魄，终于成为了全家的负担。这便是“铅笔债”的由来。此后姐姐的见死不救，更是将这笔债务推向极致。于是，“债务”构成了姐姐心中永久的愧疚，而她最终只能用自己的身体来偿还，这是她仅有的资本。《胭脂罪》中姐妹之间的嫉妒、仇恨和恐惧，妹妹孩童时期的算计改变了姐姐的一生，这也构成了妹妹心中永恒的歉疚和负罪感。于是，当那涂满胭脂的馒头，这一历史的道具再次出现

时，一切便显得意味深长起来。《月煞》中外祖母张翠芬因阻挠女儿刘爱华的恋爱而酿成了不可挽回的后果，也让自己背负上了一种永恒的负罪感，于是当刘水莲因无钱上学而陷入窘境时，卑微的外祖母便义无反顾地踏上了“讨债”之旅，为达目的甚至不惜拿出自我损毁的决心，这种无言的沉重令人触目惊心。

### 三

在“却波街往事”之外，孙频的小说拥有着更为广阔的空间。但其一贯之的主题依然是小人物们艰辛的个人奋斗。正像她所说的，“生活千疮百孔的本质我很早就看得明白了，漫长崎岖的童年，后来成长中的种种错位、煎熬、渴望、虚荣、疼痛，这一切的一切烘烤和煎熬着我。亲人之间没有物质去维持的恐惧感，一个没有经济来源的老人会对儿女产生的那种谄媚，男人与女人之间的相互依附、相互戒备，以生存为需要支撑起来搭伙过日子的婚姻，这一切使我有一种很深的苍凉和绝望感”<sup>a</sup>。这一切也都让她如此热衷于描写小人物，描写生活的艰辛和崎岖。在她笔下，女主人公的敏感、怪异和神经质，她们心比天高的性格，和命比纸薄的结局，无一不是来自于生活的摧残。

同样是在那篇《我就这样开始写作》中，孙频曾用一条狗的故事来讲述小人物的卑微处境：

我看到一条狗在四处找食物吃，它怀孕了，肚子已经很大，可能是为了这个缘故它在路边的垃圾堆里很认真地翻找着食物，一点角落都不放过……它是个母亲，它就要生孩子了，却还得这样艰难地为自己寻找一点食物。<sup>b</sup>

多年以后，她将这“卑微的狗”的故事写到了自己的小说之中，《杀生三种》里的伍娟就“养过一条狗”：

a 孙频：《我就这样开始写作》，载《十月》2011年第1期。

b 孙频：《我就这样开始写作》，载《十月》2011年第1期。

那年她还在上中学，有一条流浪的小狗跑到了她家门口，因为她喂了它一点剩饭，它就再不肯走了……她发现这只狗有一只眼睛看起来不对劲，走近了些才发现它的一只眼睛瞎了，里面生满了白花花的蛆虫，低头吃东西的时候都会有虫子从眼睛里啪啪掉出来……这条小狗仅剩的一只眼睛里的目光是她所见过的世上最卑微的目光。

在孙频那里，这卑微的处境正是一切人的处境，尤其是女人们的处境。小城女青年的个人奋斗，她们亟待改变的命运，与一条卑微的狗又有何根本的不同？找到一个男人，一个理想的归宿，是女人们改变个人命运的重要手段。为了这种寻找，她们绞尽脑汁，她们低声下气，她们不择手段，她们义无反顾。

小说《骨节》几乎重写了底层文学的主题，小说惊人地呈现了贫穷者根子上的卑微和下贱，困苦和匮乏带来的内心隐痛，以及所造成的病态人格。对于主人公夏肖丹和她的母亲孔梅来说，贫穷就像她们身上“挥之不去的油哈味”一样，“这种荤腥油腻的味道带着巨大的腐蚀性常驻在她们身上，像安家落户了一样，任是怎么洗都洗不掉。”无论母亲孔梅怎样费力地让她相信自己的贵族源头，都无法改变她内心的匮乏，“在她身体最深处，在最不见天光的一个角落里，她缺了一处骨节”。如履薄冰的生活，希望被遮蔽的羞耻，令她极度敏感，于是尹亮简单的一句“我心疼你”便切中了她的要害。或许对于她这样出身的女人来说，爱情根本就是一种奢侈。《凌波渡》里的陈芬园出身卑微，但又不甘平庸，凌波虚步的生活使她有种虚有其表的高傲，然而这终究不过是对他人目光的畏惧。在此，底层的个人奋斗者，历经艰苦已经遍体鳞伤，已然不能坦然面对他人的目光。如何抵抗他人的目光，力证尊严的不可冒犯，是作者借此想要探讨的问题。《我为什么爱上你》里的裴欣，也是如此畏惧人群的目光。出人头地的热盼令她不甘忍受平庸的小城生活，匆匆终结无爱的婚姻之后重返北京，做起了艰辛的“北漂”一族。然而，现实的坚硬很快就粉碎了她自以为是的理想主义情怀。此后，无论是有名无实的“同妻”生涯，还是自我放纵中的偶然真爱，都令她难以餍足。好在大喜大悲之后，一切都归于

平淡。小说最后，房小明背着身患癌症的裴欣，步履蹒跚地行走在熙来攘往的北京街头，行走在夫妻两人回家的路上。这样的结局多少有些矫情，但却包含一种对生活释然的欣快，一种无惧目光的坦然，虽苍凉但却温暖。同样的奇情和温暖也在《一万种黎明》中流淌，这个小说以艳遇开头，以杀戮结尾，始乱终弃的故事在虚晃一枪之后，终于迎来了一个虽凄苦却终究温暖的结局，意外之余仍令人感动。无论如何，孤注一掷的爱恋，终于让人看到了些许的希望：“一个新鲜的世界正从那黑暗的最下面一点一点地挣扎出来，先是最微小的试探，像虫子的触角一般，再往后那团奶白色的透明越长越大越长越浩瀚了，它正飞快地长成一个饱满的白天。”

#### 四

孙频最擅长的还是写女性，她几乎每一部小说都是以女性作为第一主人公，而尤其关注“剩女”们的爱情困境。就像她在小说中写到的，29岁的女人，多少有种穷途末路的感觉。生活那么细碎庸常，她竟然写出了步步惊心的感觉。那种内在世界的遭遇和折磨，那些看不见的复杂幽暗心理，都在她气韵独具的文字里一一呈现。如前文所言，在孙频的爱情题材小说中，可发现她对目光的描摹可谓入木三分。其敏锐的笔触在于，能在一见钟情者那里戳穿爱情的神话，以论证刹那间感情的不可靠。《玻璃唇》里林成宝和霍明树的所谓爱情，便起源于目光中所包含的轻信：

她猛一回头，就遇上了一双眼睛。那双眼睛隔着汹涌的人群像颗河底的石头一样安静清凉地看着她。就是在那一瞬间，她几乎落泪……就这样，林成宝扔下交往三年的男友，带着近于私奔的快乐和这个叫霍明树的男人在一起了。

孰料，这个叫霍明树的男人只是一个不负责任的感情骗子，而他们的交往则是故事的女主人公林成宝一系列噩梦般经历的开始，此处的目光无疑是对所谓一见钟情的嘲讽。《姐妹》中的刘春洲之于傅晋凡，也是如此。“第一次



在街上遇到傅晋凡的时候，他就从她目光中读出，她是能够收留他的。这么多年的漂泊教给他最多的就是，他能像秋虫感知阳光一样感知到别人目光里的内容”。然而这个男人同样是如此猥琐不堪。

闪烁不定的目光如此不可依靠，似乎说明孙频对人间爱情的绝望。然而，其小说的温情之处，恰恰在于试图在绝望之处寻找新的可能，寻找一刹那点燃生命的真情之光。真正的爱情就在那一瞬间，就像《追债》中的朱良和李桑，“爱情就是这样，一生就一次，哪怕再短暂也会终生让你温暖。这就是爱情”。渴望情感滋润的女主人公往往在洞悉了男性的情感伎俩之后，依然执着地沉溺其中，只为奢侈地享受那来之不易的短暂真情。《美人》中的女主人公杨敏玉，在她38岁的“高龄”时，终于遇到了刘诺龙。这个经常来家具店蹭免费茶水的落魄男人，因为眼睛里那一瞬间的光亮，而征服了有着同样落魄经历的杨敏玉，于是爱情便暗自滋生。其实，杨敏玉的真实身份与这个落魄的男人并不相称，然而她明知在真相大白之后，所谓的爱情将不复存在，却依然执着地走下去，去捕捉那难得的真情。同样，《醉长安》中的孟青提，明知张以平这个多情的男人有着众多的情人，但她面对自己最后的爱情机会，却决心用尽全力去补偿，她要“用自己的忠诚去救赎往昔岁月中所有的凌乱”。凡此种种，只是为了在疑似爱情的表层下，从最深的根子上“长出一点血肉相连的真爱”，这是怎样的一种执着与无奈？

《祛魅》也是一篇探讨女性命运的小说。小说展现了李林燕，这个诗歌时代的爱情亡命徒，被生活无情嘲弄的命运。然而小说之中，无论是年长的“旅美作家”，还是同代的诗歌男人，抑或是小自己15岁的中学生，女主人公与三个男人之间的“无望的恋情”，与其说关乎着谎言与真情的古老命题，不如说是在时间的跨度中完成的对时代价值观念变的辛辣嘲讽和批判。这是一个为时代而生的女人，她也沦为另一个时代的遗物，她苟活于世，独自伫立在人群之中。一种绝望的温情，无处逃遁的羞耻，连同那些轻薄的尊严，都在他人的目光中明灭、坍塌。如果说在诗歌的时代里，爱情之名常因自命不凡的清高而沦为笑柄，那么在这个据说“新鲜”的时代里，爱情的奢侈和虚无则令人震惊。在此的一切不过是赤裸裸的交易，而真正的爱情只存在于一瞬之间，也正因为这奢侈的一瞬，可怜的女人交付了自己短暂而屈辱的一生。“原来人的一

生真的就是一滴水，在时光的洪荒中转瞬即逝，不留痕迹。她不过是曾经的一个时代留在这世上的遗物，是用来祭祀着那个时代的祭品。”确实，还有什么比“孤注一掷的爱情”更加激动人心的呢？就这样，孙频在深入骨髓的绝望感中完成了对男人们的“祛魅”，也完成了对这个“新鲜”的时代的“祛魅”。

## 五

仔细阅读孙频的小说，会惊人地发现，她在每个故事的开头，都用冷峻而细腻的笔墨精心设计了统摄全篇情感基调的景物和心理描写。人物尚未出场，浓郁的情感便迫不及待地铺陈开来，随即，便让她们在“四面八方汹涌而来的暮色”中流连、感怀，抑或是在“一天里最后的日光”中踟蹰、沉思。作者不厌其烦地渲染，以其获得直逼人心的力量，而奇绝的想象和譬喻，也果真具有张爱玲当年的风范。一望便知的苍凉与冷寂，令人过目难忘。当然，有时候这种情感的烘托显得过于繁复，以至于湮没了故事的结构框架，比如《月煞》便有一种情绪早已笼罩但故事迟迟不来的感觉。当然，考虑到在这篇小说中，孙频其实是在书写内心一段遥远的记忆：“我记得有一个疯女人，我很小的时候她就已经疯了，常年在大街上又哭又笑，听人说她本是个大学生，后来因为家里反对她和她远方的男友结婚，最后疯掉了。后来，在我十几岁的时候，这个疯女人突然清醒了，在清醒之后的当天晚上，她就投井自杀了。后来的很多年里，我都记得这个女人，一直想把她写下来，因为她代表着一块土地上最不肯妥协的生命状态，我为此敬重她。也因此我一直愿意写那些卑微的小人物。”<sup>a</sup>考虑到这样一层关系，整篇小说中那种过于虔诚的情感投入似乎又变得可以理解了。

坎坷与不幸，创伤与暗疾，孤独与抑郁，再到疯狂和精神分裂，这是孙频小说中女主人公惯有的精神路线图。在最近的几部作品中，孙频频有将此精神路线不断强化，乃至推向极端的征兆。比如《夜无眠》和《三人成宴》，或以自杀结束，或以精神分裂收尾，其郁结之情溢于言表。然而即便如此，孙频也终究尝试在苦难的叙事中融入传奇性的笔墨，力图呈现出之前作品难得一见

a 孙频：《我就这样开始写作》，载《十月》2011年第1期。

的抒情性。比如在《天堂倒影》中，两个穿着妩媚旗袍的美丽女人，旁若无人地穿行在街道上，路上的目光像落叶一样在她们身后翻飞飘零。他们不知道她们是要去参加同一个男人的婚礼，而这个男人正是她们曾经的情人。《隐形的女人》中的向琳也与“隐形的女人”郑小莱——那位传说中情敌最终成了朋友，并且陪她走完生命中的最后一段日子。在此值得一提的是《菩提阱》，这是一个城乡结合部的辛酸故事。一个女人的轻信，如此令人震惊。小说结尾处情节的逆转却让人拍案：无数次受骗的康萍路，成为了传销组织最大头目而被带上了手铐，而曾经的女贼小玉则浪子回头做了妈妈。当电视内外，两个女人四目相对之时，留给读者的是无尽的感慨和深思。她们到底谁是谁的菩提树？谁是谁的明镜台？而人性的陷阱又在哪里？此处的高妙在于，底层奋斗者误入歧途的过程隐而不彰，而一切都是那么自然，反而显出更为深邃的叙事张力。由此可见，孙频孜孜以求的是对人性深度的探寻，《菩提阱》在她此前颇感重复的女性爱情题材之外，开辟了一条人性探索的新路，虽脱不开通俗传奇的痕迹，但此中的思索终究意味深长。

在近期的小说中，孙频在模式化的故事之外寻求变化的决心日渐明显。比如《异香》以某种神秘主义的“异香”笼罩全篇，试图在萍水相逢的故事中穿插生死相依的参照；比如《夜无眠》的结尾宕开一笔，在一种诡异的气息中留下浮生若梦的悬疑，这样的转变虽稍显生硬，但毕竟弥足珍贵，它使我们有理由对孙频此后的写作抱以期待，在那些与个人经历息息相关的情感体认消耗殆尽的时候，她依然拥有撼人心魄的故事可以讲述。

## 新世纪中国科幻文学的流变<sup>a</sup>

在一次题为“乌托邦，恶托邦，异托邦”的演讲中，哈佛大学王德威教授兴致勃勃地梳理了“从鲁迅到刘慈欣”的中国科幻文学的历史。在这位汉语文学研究界泰斗级的人物看来，中国现代叙事文学在过去十到二十年里出现了一个新的转折，而科幻小说则有着“让我们始料未及的发展”。与此同时，王先生还对中国当代两位具有国际影响的科幻小说大师刘慈欣、韩松给予了高度评价，并热情洋溢地推介了刘慈欣的《三体》系列之“地球往事”三部曲，<sup>b</sup>这无疑是对当下中国如火如荼的科幻文学创作的一次及时的回应。

最近一段时间，相当多的研究者和业内人士都在惊呼，中国科幻小说已经达到了世界水平！这对于亟待扩大国际影响的汉语写作而言，无疑是一件令人振奋的事情。然而，不论其间有多少夸张的成分，但不可否认的事实是，越来越多的迹象已经表明，中国科幻文学的影响确实正在与日俱增。先是刘慈欣的《三体III：死神永生》与韩松的《地铁》热潮持续强劲，引领媒体时尚。紧接着，《天南》杂志开辟“星际叙事”专题，《汉语世界》也推出“回到未来”系列，都可视为主流文学刊物上最大力度的“科幻突围”。除此之外，北京师范大学吴岩教授的《科幻文学论纲》也得以出版，这是新中国成立以来第一本原创科幻理论著作；上海青年批评家论坛上的“科幻作家”专场，则是纯文学研究界第一次对科幻文学的认真的评介……多年来，“在边缘处追索”的中国科幻文学，正在期待着向中心地带的缓缓切入。

a 该文为《全球华语小说大系·科幻卷》（张颐武主编，新世界出版社2012年版）卷首语。

b 参见王德威《乌托邦，恶托邦，异托邦（之一）——从鲁迅到刘慈欣》，载《文艺报》2011年6月3日。

## —

坦率而言，中国科幻文学的历史其实比五四新文学更为悠久。早在19世纪末20世纪初，文学改良的倡导者梁启超先生就曾敲响了中国科幻的第一声锣鼓，他用文言文翻译了凡尔纳的《十五小豪杰》。1902年，梁启超又在倡导“小说革命”之际，发表了著名的《新中国未来记》。与此同时，鲁迅先生也翻译了《月界旅行》，并于1903年写作了名篇《〈月界旅行〉辨言》。文章中，鲁迅正式提出了科幻小说应该具有“经以科学，纬以人情”的文本构造方式，并指出“导中国人以进行，必自科学小说始”。此后，从吴趸人的《新石头记》到荒江钓史的《月球殖民地小说》，从东海觉我的《新法螺先生谭》到碧荷馆主人的《新纪元》，晚清一代的“科学小说”可谓热闹非凡。当然，尽管这些“科幻奇谭”因其杂糅的乌托邦式的政治狂想与新异诡奇的科技描写，而在现代文学兴起之初曾风靡一时，但这种“淆乱视野”并未展现出更丰富的文化实践，而是作为一种被王德威先生称作的“被压抑的现代性”，很快在启蒙呐喊与民族忧患构筑的新文化空间中烟消云散了。然而，大约中国文学中有着社会政治的想象与寓言小说传统，晚清“被压抑的现代性”在现代文学中暗流滋长，诸如沈从文的《阿丽思中国游记》，张天翼的《鬼土日记》，老舍的《猫城记》和张恨水的《新斩鬼传》《八十一梦》等作品，又似乎延续着这种寓言小说的路数。

新中国成立以后，在苏联文学体制的影响下，社会主义文学给科幻以正统地位，曾出现郑文光、童恩正、叶永烈等具有重要影响的科幻作家。伴随着中国政府“向科学技术进军”的全民呼吁，科幻文学也出现创作高潮。1954年，郑文光第一次在《中国少年报》以“科学幻想小说”为名发表小说《从地球到火星》，这被认为是华语世界中第一个以科幻小说定名出现的作品。<sup>a</sup>然而，此时的科幻文学虽说脱离了政治与国族寓言的套路，但由于其所担当的“普及科学知识”的任务，其想象力势必被政治正确的要求所束缚。因此，“这一时期的文学体裁更接近儿童科普文学，大多是向低龄读者普及科学知识

和从作品中构建出社会主义国家美好未来的景象”<sup>a</sup>。无论是童恩正的《古峡迷雾》、郑文光的《太阳探险记》，还是肖建亨的《布克的奇遇》，这一时期的文学大多以儿童文学的面貌，复制已被意识形态铸就的“现实”与“未来”，洋溢着对工业社会的乐观主义想象。

新时期以来，随着改革开放和思想解放运动的兴起，科幻文学领域的创作禁区也被逐渐突破，并形成了中国科幻创作少有的黄金时期。无论是人们耳熟能详的《小灵通漫游未来》《珊瑚岛上的死光》，还是科幻文学界普遍认可的《飞向人马座》，几乎都是这一时期诞生的。而且至关重要，此时的科幻文学开始突破“普及科学知识”的束缚，深化其文学的人文意涵。比如童恩正的小说《珊瑚岛上的死光》并没有普及任何科学知识，而是大胆地为新中国成立之后就饱受争议的海外华人的爱国精神平反。该作品发表后颇受好评，并获得了当年的全国短篇小说奖。而金涛的《月光岛》、魏雅华的《温柔之乡的梦》等一批科幻小说，也是以反思文学的面貌出现的。当时童恩正先生还曾在《人民文学》上发表了《谈谈我对科学文艺的看法》一文，在文章中，童恩正对统治中国科幻30年的“科学普及论调”提出了质疑。他认为，科幻文学的主要目标不应该是普及科学，而是要追求思想解放，传达一种科学的人生观。童恩正的“质疑”立刻获得了郑文光、叶永烈等知名科幻作家的热切呼应。尽管他们的呼声令顽固守旧派人士大为不满，并以科幻文学是“精神污染”为由，对这些“灵魂出窍的文学”大加鞭笞，但科幻文学的人文精神终究开始慢慢深入人心，照亮了后来者前行的道路。

进入20世纪90年代，随着整个国家的发展，革命意识形态话语的退场，新自由主义经济政策的实施，给文学的发展带来了前所未有的自由氛围。正是在此背景下，中国科幻小说开始与世界接轨，进入新一轮的兴旺，涌现出一批所谓“新生代”作家。也就是从此时开始，中国科幻文学开始发生剧烈的转型。在此之中，《科幻世界》杂志作出了卓越贡献。观念的急剧变化，成规的破坏性颠覆，使得科幻早已不需要承担“科普”的重任，而所谓“软硬之争”也不再是什么新鲜话题。在科技昌明的时代，科学的普及已经显得不再那么紧迫，而就科幻文学而言，读者更加关注的是作者的自由表达。对此，一个标志

<sup>a</sup> 参见吴岩《科幻文学的中国阐释》，载《南方文坛》2010年第6期。

<sup>a</sup> 孔庆东：《中国科幻小说概说》，载《涪陵师范学院学报》2005年第3期。



性的事件就是1999年的高考作文题“假如记忆可以移植”。当年高考前,《科幻世界》杂志就曾刊载了主编阿来的一篇卷首语,题目就叫“假如记忆可以移植”,这种神奇的“巧合”,意外地催生了中国科幻的热潮,而《科幻世界》更是成为广大高中生为数不多的“合法”课外读物之一。进入21世纪以来,中国科幻“新生代”作家群逐渐壮大,并不断成熟。这些“新生代”作家包括星河、杨鹏、韩松、王晋康、杨平、何夕、苏学军、潘海天、凌晨、赵海虹、刘维佳、柳文扬、周宇坤、刘慈欣、韩建国,以及科幻活动家郑军、科幻理论家吴岩等人,他们共同缔造了当下中国科幻的繁荣。“新生代”所带来的是完全不一样的科幻观念,用《科幻世界》主编助理姚海军的话说,“新生代革新了长期处于科普羽翼下的科幻小说平白呆板的叙述模式,进而将科幻小说引向了一条回归本源的希望之路”。越来越多的迹象表明,中国科幻的边界正在模糊,并有了一个突入纯文学的远点。这足以有理由让人充满期盼地相信:中国科幻会给衰落的先锋文学注入某种活力。作家何夕曾说:“越是到了现代,科幻的界限似乎越模糊,魔幻现实主义、玄怪等因素越来越多地渗入进来。现在我们所说的科幻与凡尔纳的时代已经相去甚远。”<sup>a</sup>韩松在其《想象力宣言》中也曾指出,“科幻”的实质是一种建构在科学理性上的想象力,是一种看似“不着边际”“胡思乱想”“天马行空”,实则蕴藏着科学的态度和丰富的创造力的行为,“科幻的本质,或者说想象力的本质,与崔健提倡的摇滚的本质有某种类似,那便是最大限度地拓展表达自由的空间”<sup>b</sup>。

一般而言,科幻小说以儒勒·凡尔纳与威尔斯为代表,分为“技术派”与“社会派”,也就是所谓“硬科幻”与“软科幻”,前者着重于新的科学技术本身发展带来的变化,后者则注目于科技给人带来的后果与影响。而“新生代”的科幻则毫无疑问地以“软科幻”居多,这群读着阿西莫夫、阿瑟·克拉克的小说成长的写作者,在卸去了“科普”的沉重压力之后,有足够的信心顽强地向“纯文学”迈进。也正是在这个意义上,何夕的奇崛想象力能够赢得一片喝彩,韩松的“鬼魅中国”亦能获得不少赞誉,而刘慈欣则“热情地展示着

宇宙的浩渺、真理的冷酷,歌颂着人类不断探索宇宙、与自己的命运抗争的壮举,用一种令人激动的崇高风格,使沉重的黄土地和浩渺的星空奇妙地对接,显示着古老农耕民族的觉醒、新生与复兴,由此开启一条通道,使国人长久被困于革命历史叙事的国家认同感终于可以投射进未来的空间”<sup>a</sup>,由此,科幻文学独一无二的美感在“新生代”笔下熠熠生辉。

## 二

作为“科学和未来双重入侵现实的叙事性文学作品”<sup>b</sup>,当前科幻文学的“去科幻化”,即淡化科普功能,而向“纯文学”靠拢,引起了业内人士的忧虑,然而刘慈欣、王晋康等人的创作在天马行空的奇崛想象之外,依然包含着极为严肃的现实关怀,在此之中,华丽的想象世界和奇异的技术景观都已不再重要。作为中国新生代科幻小说的领军人物,刘慈欣的作品因其宏伟的格调 and 绚丽的想象而得到广泛的赞誉。这位娘子关电厂的高级工程师,利用闲暇时间从事文学创作,几乎凭一己之力创造出了一种具有中国特色的科幻文学样式。对于刘慈欣科幻小说的赞美,莫过于严锋所说的这段话:“在读过刘慈欣几乎所有作品以后,我毫不怀疑,这个人单枪匹马,把中国科幻文学提升到了世界级的水平。”<sup>c</sup>甚至有人不无夸张地说,“刘慈欣之于中国新科幻的至高位置,已仿若金庸之于武侠”<sup>d</sup>。《赡养人类》并不是刘慈欣最为精彩的作品,比起《流浪地球》《乡村教师》《吞食者》等作品的宏阔气魄和悲壮情怀而言,《赡养人类》的逊色之处还是极为明显的,但后者绝对是刘慈欣最具现实关怀的作品之一。在这篇小说中,刘慈欣设想了一个叫“第一地球”的外星世界,星球上的贫富分化已经到了可怕的地步,它变成了由一个富人——“终产

a 贾立元:《中国科幻与“科幻中国”》,载《南方文坛》2010年第6期。

b 吴岩:《科幻文学论纲》,重庆出版社2011年版,总序。

c 见刘慈欣《流浪地球》与《魔鬼积木·白垩纪往事》,长江文艺出版社2008年版,封面。

d 宋明炜:《弹星者与面壁者:刘慈欣的科幻世界》,载《上海文化》2011年第3期。

a 参见韩松《2002年的中国科幻》,见《2002年度中国最佳科幻小说集》,四川人民出版社2003年版,序言。

b 韩松:《想象力宣言》,四川人民出版社2000年版,第250~257页。

者”和数十亿穷人组成的世界。在这样的世界里，富人和穷人已经不是同一个物种，就像人和蚂蚁不是同一个物种一样。由于“终产者”的私人财产包括整个星球以及它的大气层，于是他毫不客气地将剩下的人撵出了星球。二十多亿外星穷人来到地球，不得不成为殖民者，他们一夜之间清空了澳洲大陆的一切生灵，用作地球人的圈养场。就此，在这个虚构的未来社会里，其现实的关怀却是此在的教育垄断与贫富分化的问题。作者不是思想家，但在作家敏锐的洞察力和想象力之中，现实问题的尖锐性立即凸显出来，使得人们在阅读小说之余能够若有所思。

王晋康是一位著述颇丰的“科坛老将”，其作品风格苍凉沉郁、冷峻峭拔，富有浓厚的哲理意蕴。《替天行道》是一篇包含着现实关怀的科幻小说，也是少数可以与现实形成互文式阅读的科幻小说之一。根据王晋康先生的说法，这篇作品的灵感来自作者看到的一篇有关自杀种子基因的新闻报道。作者的忧虑在于，在这资本全球化时代，种子这种特殊商品的过度商业化势必带来某种恶果，如果将来有一天全世界的农田里都长满自杀种子，这无疑是一种令人不寒而栗的前景。小说据此敷衍成篇，确实夸大了某种现实的情境，但却预言般地表达了一位老科幻作家对于未来的敏锐洞察。多年以后，当我们得知美国的孟山都公司已经垄断了全球90%的转基因种子市场时，我们不得不重新面对作为“警世小说”的《替天行道》，思索王晋康当年提出的问题。同样，星河也是一位极具现实关怀的多产作家，作为当代中国最富创造力的科幻作家之一，星河早年代表作《决斗在网络》，被认为是中国第一篇有影响的“赛博朋克科幻作品”。《动若脱兔》是一篇描述未来人类控制地震灾害的科幻作品，作品刊发于2008年第1期的《科幻大王》，就在小说发表4个月后，我国四川省汶川地区就发生了8.0级特大地震。于是，现实与小说之间发生了一种异乎寻常的呼应。现在看来，小说本身似乎又要回到科幻文学最初对科技的浪漫想象，即让人们相信，终有一天，人类会有能力做到有效地控制地震灾害。

### 三

相对于现实社会问题的呈现，新生代更多以“软科幻”相号召，挖掘科

幻想力的寓言意味，这突出地表现在有关“恶托邦”的想象之上。相对于大家熟知的乌托邦而言，赫胥黎的《美丽新世界》、乔治·奥威尔的《1984》等小说表现出明显的“反乌托邦”主题。在这些小说中，人类所苦苦追求的纪律、和谐、幸福、效率等种种理想，却带来了始料未及的结果。于是，所谓的以理性挂帅的现代性、合理化的经营，或者是启蒙所带给我们的对人类理性主体前所未有的信心，似乎走到了反思的层面。就中国科幻而言，这种“恶托邦”的想象突出地表现在韩松的小说之中。

在2011年的科幻文坛上，无疑要记录韩松《地铁》的出版。和刘慈欣一样，韩松也是当今中国少数具有世界水平的科幻大家之一。正如人所言的，“他白天作为一位记者为新华社工作，晚上写作黑色而意味深长的小说”。韩松的小说极为另类，在他的小说里，没有温馨生活的清新面目，也没有任何有关美好未来的深情向往。相反，他将科幻小说的“末日情节”发挥得淋漓尽致，在赤裸裸的人性本能描绘中，夹杂着卡夫卡式的隐喻和预言。由于韩松的小说将人性中的黑暗世界暴露得太彻底，他被认为是承继了从鲁迅到先锋文学的余脉，进而被评论界给予普遍赞誉。从《红色海洋》《2066年之西行漫记》等鬼气森森、怪诞可怖的故事开始，韩松便以黑色寓言的文学方式，对于科幻所折射的时代文化形态进行了强有力的批判。《地铁惊变》是韩松地铁系列小说的代表作品，小说描写了一辆奔驰而无法停下的地铁中各节封闭车厢的迥异面貌，从而展开一场特殊境遇下人性和社会形态变异的描摹。小说在诡谲而华丽的想象力中，表达了个体在现代社会中对本体安全和存在性的不确认和恐惧。在地铁这个有着末日启示录意义的虚妄时空里，无缘由的异象和偏执的末日景观，似乎契合着高速发展中走向快车道当代中国的隐喻。也正是在这个意义上，小说被称为“技术时代的聊斋志异”，而韩松本人也被看作是“电子囚笼中的卡夫卡”。

除韩松之外，在中国科幻界，潘海天亦旗帜鲜明地为“软科幻”大声发言，这位出身清华富有灵气的建筑师正是以布拉德伯里式的清淡悲伤和诗意忧郁，创作出了清新不群、自成一派的科幻作品。绝境中人性的变异是科幻文学常写常新的题材，而“大角”潘海天的《饿塔》将封闭空间之中人性的黑暗放在舞台中心，让其赤裸裸地上演。上尉、矿工、教授、神父，不同的人物身份

似乎有着不同的象征寓意，作者将故事中的各色人等放在同一个绝境之中，让他们面对凶猛的食人兽和更加凶猛的原始欲望——饥饿，从而让人性的冲突自然地发生乃至升级。作者以冷静的直呈和不动声色的讽刺驾驭全篇，故事结尾之处神父的死是整个小说的点睛之笔。在此之中，代表着信仰和纯真的高塔，冷漠地注视着人间的一切，它的巨大沉默隐隐透出超越是非之上的冷冷嘲弄。何夕（何宏伟）是获得中国科幻银河奖最多的小说家之一。在他一系列以“何夕”为主人公的小说中，《六道众生》无疑是最为惊悚的一篇。小说以“厨房闹鬼”的惊人悬疑开头，似乎表现出作者所极为厌恶的“怪力乱神”的迹象，然而很快，我们发现这并不是一篇荒诞不经的鬼故事。为了寻找传说中的“枫叶刀市”，主人公展开了一次别开生面却极具意义的“冒险”，最终，“平行世界”的秘密也逐渐展开：面对二百亿人口大膨胀，人口不得不被疏散到“另外的世界”，而“六重世界”则构成了类似于佛教所谓的“六道众生”。

作为国内第一位获得中国科幻银河奖特等奖的女作家，赵海虹的作品以细腻的文笔、充沛的情感赢得了众多科幻迷的喜爱。从最初的《伊俄卡斯达》，到后来的《异手》《永不岛》等篇什，都给人留下了深刻印象。小说《蜕》被认为是赵海虹的转型之作，即是作者本人的一次“蜕”。普遍认为这篇科幻小说对于人性的描摹更深了一步，甚至带有了寓言的意味，正如赵海虹自己所坦言的，这与其说是科幻，不如说是“象征小说”。小说讲述的是“一生要蜕九次皮”的“穴人”的故事，他们生活在“异世界”中，不能像普通人一样拥有平凡的幸福。是要做“全人类的玩偶”以求苟活，还是要找回真正的自我并且悲壮地死去，这是小说以其细腻的笔法提出的深切命题。毕竟，在一个虚伪的世界里，只有“蜕”才能让人找回真正的自我，并以此显示一个真实的生命。就此，赵海虹在对自我和生命意义的追问中，将“软科幻”的情感和寓言意味发挥到了极致。在《皇帝的风帆》中，同为杰出女科幻作家的郝景芳为我们塑造了一个子虚乌有的“宇心国”形象。在此，作者以近乎童话般的夸张笔调呈现了类似斯威夫特的《格列佛游记》中对“恶托邦”的想象。她平静的叙述中掩藏着末世的沧桑感，其中，辛辣的嘲讽与极具现实感的“映射”不禁让人若有所思。在这个荒诞的国度里，当现实的危机遭受漠视时，以“扬国威”的名义所树立的“皇帝的风帆”，却奇迹般地成为了拯救国民的武器，其间的

悲哉幸甚让人感慨万千。

#### 四

在科幻文学作品中，对末日的想象一直是常写常新的主题。好莱坞电影《后天》和《2012》，突出地表现出了环境问题和自然灾害给人类社会心理带来的莫大焦虑，而刘慈欣《三体》中400年后“三体人”的进攻，更是酷烈地呈现了人类对外太空文明时在劫难逃的悲剧宿命。如果将此意识形态的想象形式视为齐泽克意义上的“征兆”，那么此中的缘由则无疑要归咎为置身于后工业社会中的人们的普遍不安，而科技理性和人类社会的“异化”更加剧了这种难以名状的不安感。当这种不安和焦虑需要排遣时，各种有关世界末日的想象便纷至沓来，尽管这种想象很难说是缓解了，还是加剧了我们的不安。

在对世界末日的想象中，苏学军的《末日火种》给了我们诸多启示。毫无疑问，尼雅星球的遭遇所投射的是我们自己的现实焦虑，末日的情怀也源于一种深切的忧虑意识。有关星潮的恐惧和文明重建的努力，在这篇小说中得到了淋漓尽致的表现。地下城中的暴乱，一座座哀鸿遍野的城市遗迹，以及“我”失手杀死了自己的父亲，尼雅人类也不可避免地毁灭。在毁灭性的劫难之中，文明濒临崩溃，人类的理性也为暴力所取代。这些都是末日想象中常见的主题。就像《2012》中的“诺亚方舟”保留着人类火种一样，小说最后，一颗文明的火种，带着尼雅人类最后的希望，去找寻生命的另一个家园，这终究给了人们些许希望。同样，江波的《时空追缉》也包含着末日景观中常见的荒凉意味。以正义的名义，“马力七十五”忠于自己的责任，而他的任务却是要追缉一个不断向未来跳跃的罪犯。1645亿年，《时空追缉》向我们展示了一个世界尽头的末日场景。在那里，“金灿灿的宇宙无比辉煌，然而在下一瞬间，也许一切都将湮没”。在这去往时间尽头的漫漫征途上，一切人事时空里的爱恨情仇终将化为乌有。与此同时，宇宙的宏阔令人惊叹，而在此之中，人世的正义与责任、情感和罪恶，又算得了什么呢？

燕垒生被称为中国网络小说第一人，从早期文学网站榕树下起，其作品便一直活跃于众多网站和杂志上。其短篇小说《瘟疫》通过几个简单的人物和故事，勾勒了一幅独特的“末世景象”。一场世界性的“瘟疫”正在全球蔓



延，病毒通过空气迅速传播，染病者会逐渐变为石像，直到死亡。而故事的主人公，那个被称为“乌鸦”的幸存者，每天的工作就是收集变为石像的尸体，将它们投入熔炉。然而终有一天，当病毒背后的秘密被惊人地揭示出来之后，人性的善恶抉择便被突出地呈现出来。

末日的地狱和天堂想象亦是科幻文学热衷的主题，刘维佳的《来看天堂》便是此中的代表作。在作者抑郁的笔下，人被分为精英和弱者两种。精英享有整个世界，为世界创造全部财富；而弱者则由政府无偿提供全部消费品，甚至包括最善解人意的机器人妻子。与此同时，弱者们不能工作，因为找不到合适的工作；也不能有孩子，因为劣质基因会遗传。那么，他们到底是生活在地狱还是天堂？这是个问题。在《来看天堂》中所描述的未来社会中，近乎天堂般完美的世界里，物质生活已经得到了极大满足，但没有能力为社会做出贡献的人只是如行尸走肉般活着，人的生存的意义在技术所维护的进化论之下彻底地丧失了，这无疑是一种莫大的精神摧残。于是，小说的意义也被凸显出来：人人都向往天堂，想过上不劳而获的生活，可无尽的空虚又像毒蛇一样咬噬着人的灵魂，既无法忍受尼采所说的“末世之人”的无聊和颓废，又不愿回“到农业保留地去”过充实，但却劳累的生活，这不就是当下人们的生存境遇吗？

## 五

科幻就其起源来说，应可追溯到现代以来的欧洲工业革命。因此一直以来，科幻都被视为最具“世界性”的文字，包括许多中国科幻作家，在构筑其小说世界时，其基本的科学理念无不是来自国外，甚至是人名、地名都是“洋味十足”。中国“新生代”作家中一批更年轻的写作者无疑看到了这个问题，他们开始尝试创作具有中国作风、中国气派的科幻文学作品。《天意》《偃师传说》《远古的星辰》《春日泽·云梦山·仲昆》《新宋》等获得好评的作品，无不是以科学幻想对中国古代神话传说予以重写。这些小说既有着当下极为流行的玄幻小说的影子，又有着非常明显的中国传统志怪文学的神韵，它们虽然并不像传统意义上的科幻文学，却显示了其所独具的艺术魅力。

《春日泽·云梦山·仲昆》是拉拉的科幻处女作，也是给他带来广泛赞誉的一篇小说。凭此小说，他一举摘得中国科幻银河奖“最佳新人奖”桂冠，并被誉为“最优秀科幻作家中的佼佼者”。单从题目上看，《春日泽·云梦山·仲昆》并不像是“中规中矩”的科幻，它取材于古代偃师造人的神话，包含着浓郁的“中国作风，中国气派”。正如人所评论的，小说“清澈的文字如同秋日的风，从容不迫，带着大周王朝的优雅，氤氲缭绕着隐约的贵族气质，充满了张力”。与此同时，作为一个“架空小说”，故事本身的魅力已然代替了历史的魅力。整篇小说情绪饱满但文笔从容，故事简单却耐人回味，赢得无数年轻读者的赞誉也就不足为奇了。

长铗的《昆仑》同样是重述偃师的故事，从潘海天的《偃师传说》到拉拉的《春日泽·云梦山·仲昆》，这位富有传奇色彩的古代机械师勾起了科幻作家们的无限兴趣。然而，长铗的这篇小说极为严肃地讨论了文明及其嬗变的问题，从神所建立的秩序到人的秩序的迈进，不仅仅是一个技术取代法术的过程，更包含着科学精神对神的权威的颠覆。小说最后，由于神的退场，巍峨的昆仑化为一池湖水，一个新的秩序也随之来临。掩卷而思，偃师的话犹言在耳，“人不思考，他就比一株蚰蜒草还可怜”。在此，智慧与启蒙，技术崇拜与现代性追求的痕迹清晰可辨。

程婧波的《赶在陷落之前》亦是一篇饱含“中国风”的鬼故事。能够受到“国刊”《人民文学》的“礼遇”，小说证明了“在边缘处求索”的科幻文学其实并不寂寞。能够夺得“全国青春文学大奖赛”短篇小说特别大奖，也算是“纯文学”对当今幻想文学的最大肯定。另外，作为最佳短篇科幻奇幻奖的获得者，程婧波也被认为“在对幻想文学的求索中走到了一个全新的高度”。小说将洛阳古城变成了一座被巨大的龙骨拖曳西行的永夜之城，让人想起宫崎骏的名作《哈尔的移动城堡》。小说的语言轻灵曼妙，作品的基调唯美感伤，亦包含着一种颓败的抒情风格，有着让人欲罢不能的吸引力。

青年科幻作家飞氘（原名贾立元）的小说一直得到业内人士的好评。选辑在此的这篇《一览众山小》便是其代表作之一。严格说来，这并不是真正意义上科幻小说。惶惶如丧家之犬的“孔夫子”登泰山的故事，想必大家已经了然，而“古今杂糅”的“油滑”手法，则毫无疑问地受到鲁迅《故事新

编》的启发。然而，这位才华横溢的年轻人却异想天开将孔子的求索与宇宙的真谛联系在一起，其间，“道”与“器”，“虚”与“实”的辩论包含着发人深省的人文思考，而其飘逸轻灵的文字和非凡的想象力也着实令人惊叹。

夏笳是“后新生代”科幻作家的代表人物，这位成长于互联网论坛的“美女作家”近年来多有精彩作品发表，最新小说《百鬼夜行街》亦是出手不凡。“百鬼夜行”，本指流传在日本民间传说中出现在夏日夜晚的妖怪大游行。从日本奇幻作家梦枕貊的小说《阴阳师》系列，到日本漫画家今市子的作品《百鬼夜行抄》，这些诡异的“鬼故事”已然衍生出许多同类奇幻创作。夏笳的这篇小说将兰若寺、聂小倩、燕赤霞等中国元素融汇其中，使得这个“百鬼夜行”的故事打上了鲜明的本土特色，其风格直逼《聊斋志异》。

## 六

从最初的《黑客帝国》《异次元杀阵》，直到最近的《阿凡达》《盗梦空间》，以及《源代码》，电脑和人脑的连接是无数科幻小说乐此不疲的主题。在这赛博空间之中，文学叙事的自由空前张扬，而技术的凸显与对技术的忧虑也相伴而生。在此，现实抑或代码，别开生面的游戏还是生死逃亡的历险，终究让人莫衷一是，而科幻的想象力却达到无以复加的地步，令人胆战心惊却又大呼过瘾。

早逝的科幻小说天才柳文扬的名作《废楼十三层》，以极富想象力的方式表现了这一主题。这篇小说虚设了一个网络游戏甚嚣尘上的时代，那时的人们将人脑与电脑连接，以体验联网游戏所带来的快感，于是现实世界与游戏世界合二为一了。然而问题也随之而来，正如小说所说的，“好多人在迷上了网络真人游戏后，都会分不清真实世界与虚拟世界”。正是在这种现实与网络相互交织的神秘气氛中，科幻小说与侦探文学的美学意味交相呼应。

女作家迟卉的小说感情细腻，文字极富感染力。从《独子》到《虫巢》，都给人留下了深刻印象。《归者无路》亦是以网络游戏的沉迷为基础，讲述人脑与电脑连接的故事。小说的主人公是一位网络世界的“刀手”，她以挖掘那些被人们遗忘在网络角落里的古老数据为生，然而与此同时，她其实是

“一个偷窃别人身体的贼”。正如小说所言，“网络的深渊就像一片海洋，把每一个投身其中的人都吞没、洗涤”。小说之中，那些沉迷于网络游戏不可自拔的人，将自己的灵魂上传到虚拟的世界里，然而，在网络的深处潜伏着众多的“渊隐”，他们靠“撕裂别的意识来填补自己对信息的饥渴，嗅探甚至引诱那些有上传意向的人，伺机抢夺空置的身体”，以此“借尸还魂”回到现实世界。在这篇小说中，迟卉编织了诸如“刀手”“潜手”，以及“渊隐”的故事，整个小说奇崛而诡异，令人过目难忘。

陈楸帆这位北大才子，常常自谦为“业余科幻作家”，但其不多的几篇小说却体现出十足的实力派的气象。从之前的《递归之人》（与罗亦男合作），到最近的《丧尸》《鼠人》，他以卡夫卡式的阴郁之笔，揭示现代社会“人之异化”的荒谬本质。选择在此的这篇《丽江的鱼儿们》包含着极为强烈的人文主义诉求，顽强地表达了资本全球化时代，技术理性全面操控下人类自由选择的历史命运问题。为了提高社会劳动效率，技术的全面介入，人的身体不可避免地出现机能紊乱或神经官能症，于是，“强制疗养”成为了“作息规律得近乎病态的办公室白领”们的必修课程。小说之中，在丽江古城这片自我放逐者的乐土上，两位疗养者发生了一次别出心裁的艳遇，然而故事的主人公终究洞悉了这一切的秘密：现代理性控制人的身体，控制人的日常生活，甚至包括这次精心安排的“艳遇”，都是“强制疗养”的一部分，而一切的目标都是为了提高劳动生产率。甚至于，丽江水沟边那些游来游去的鱼儿们，也是电脑全息影像的杰作，在这个“楚门的世界”里，小说惊心动魄地揭示了现代资本主义时代技术理性全面操控的可怕后果。

## 七

作为一种多年来“在边缘处追索”的文艺类型，“新生代”作家无疑对于中国科幻文学向中心地带的切入发挥了重要作用，并由此造成了21世纪科幻文学的流变。无论如何，中国科幻期待着更广泛范围的关注。这不仅是因为，作为一种面向未来的文学，科幻在对现实与未来的想象性认知中理应获得更多的关注；更重要的原因却在于，对于当代汉语写作的世界性意义而言，中国科幻

已然走在了“纯文学”的前面，更具世界影响力。事实证明，科幻文学处在主流文学格局之外，却于当代文学已历经嬗变、丧失活力的时候，以新奇的面貌将文学的先锋性重新张扬出来。它们“像是被放逐在正统文学体制之外的‘幽灵’，自由跨越雅俗的分界，漂浮在理想和现实之间，显现出文学想象中丰富而迷人的复杂性”<sup>a</sup>。因此，用吴岩先生在《科幻文学论纲》中的话说，“科幻不但被当成一种叙事文学来考量，更被当成一种文化存在、一种可能进入未来文化核心的、具有充足价值的边缘存在被重新估价”<sup>b</sup>。在这个意义上，普及并推广科幻小说，促进中国科幻文学走向繁荣，便具有了不同凡响的意义。早在21世纪80年代，日本科幻小说作家岩上治曾这样祝愿中国科幻小说：“只要能正确地使用科学知识并具有对人类社会敏锐的观察力，就一定能写出流芳百世的优秀作品。我相信在产生《三国演义》《水浒》这样巨著的国度里，一定会再出现更伟大的作品。”<sup>c</sup>多年后重温日本友人的这段真挚的话语，相信我们会有更多的感慨。那么，就让我们共同为中国科幻文学衷心祝愿吧！

## 城市小说和它面对的世界

——新世纪十年城市文学一瞥<sup>a</sup>

—

新世纪十年来，伴随着新一轮改革开放的步伐，中国城市化的发展正在呈现出日新月异的变化。2010年底，举世瞩目的第41届世界博览会在上海胜利闭幕，这次总投资达450亿元人民币，总参观数超7000万人次的盛会，创造了世博会历史上最大的规模记录，并赢得了世人的赞叹。而其“城市，让生活更美好”的大会宣言，也再一次将城市与现代性想象这100年来的历史主题呈现在我们的面前。

对于现代文明来说，城市的重要性不言而喻。德国学者斯宾格勒（Oswald Spengler）曾指出：“人类所有的伟大文化都是由城市产生的……如果我们不认识到城市由于逐渐地脱离了乡村并最后使得乡村破产，成为高级历史的进程与意义所一般地依从的决定性的形式，我们就根本不能理解政治与经济的历史。”因此，在他看来，“世界的历史就是城市的历史”<sup>b</sup>。在这个意义上，城市无疑是一个国家最具现代性特征的文化景观。

2010年，中国社会科学院曾发布首部《宏观经济蓝皮书》。蓝皮书认为，中国的城市化正处于加速发展阶段。按照2000年全国第五次人口普查的数据，我国的城市化率约为36%，而到了2010年的第六次普查，这一数据上升

a 宋明炜：《弹星者与面壁者：刘慈欣的科幻世界》，载《上海文化》2011年第3期。

b 参见吴岩《科幻文学论纲》，重庆出版社2011年版，总序。

c [日]岩上治：《我的祝愿》，载《科学文艺》1986年第4期。

a 该文为《全球华语小说大系·都市卷》（张颐武主编，新世界出版社2012年版）卷首语。

b [德]斯宾格勒：《西方的没落》，齐世荣等译，商务印书馆1991年版，第206页。



到了49.68%，城镇人口比重上升13.46个百分点。这意味着，新世纪最初的十年，是中国城市化高速发展的十年。而按照国务院最近发布的现有常住人口数据测算，直到2013年中国城市人口首次超过农村时，这一城市化高速发展的过程才会逐渐趋缓。因此，在这高速城市化的背景中来回顾中国当代文学的发展，并重新审视新世纪十年的中国城市文学，则无疑有着别样的意义。

## 二

众所周知，作为一个历史悠久的农业大国，城市及其城市文学在现代以来的中国一直处于尴尬的境地。正如李欧梵先生在谈及中国现代小说时所说的：“城市从来没有为中国现代作家提供像陀思妥耶夫斯基在彼得堡或乔依斯在都柏林所找到的哲学体系，从来没有像支配西方现代派文学那样支配中国文学的想象力。”<sup>a</sup>也正是这个意义上，“跟城市现实这只巨大相框本身相比，现有的城市文学创作其实远谈不上丰富，余地很大，还有很多空白等待填补”<sup>b</sup>。相对于乡土文学的长盛不衰，在整个20世纪中国文学中，城市文学的发展之路极为坎坷，而对于中国当代文学而言尤其如此。在相当多的研究者看来，新中国成立以后一直到20世纪80年代，这足足30年间的文学中几乎看不到什么优秀的城市作品，而这一切都是源于社会主义文学的乡村本位立场。“农村包围城市”的革命策略，及其所滋生的文艺的“工农兵方向”，使得“文学中的城市”成为一块十足的“飞地”，而被社会主义文学所“放逐”。直到改革开放的深入，在市场经济的“新意识形态的笼罩”之下，这种城市文学的尴尬情势才得到一定缓和。从20世纪80年代池莉、刘震云等人的“新写实”小说，到刘心武、邓友梅等“市井文学”的重新兴起，再到“痞子”王朔的横空出世，都给城市文学乃至整个当代文学创作带来了前所未有的冲击。1988年，刘毅然的《摇滚青年》风行一时，这部小说所折射的流行歌厅、舞厅文化，正是当时城市文化的最新景观。而从《摇滚青年》到《大上海沉没》，现代意义

a [美]李欧梵：《论中国现代小说》，邓卓译，载《中国现代文学研究丛刊》1985年第3期。

b 李洁非：《城市相框》，山西教育出版社1998年版，第3页。

上的都市终于原形毕露。以此创作的实绩，再配合当时评论界有关城市与现代生活的诗意想象，城市文学在一种“呼唤现代性”的时代诉求中阔步向前。到了20世纪90年代，消费主义的弥漫和城市日常生活的凸显，使得都市文学在现代都市文明的背景下波澜起伏。城市已然成为文学中津津乐道的主题。以邱华栋、何顿、朱文、卫慧、棉棉、周洁茹等为代表的一批作家的创作活动，较为集中地显示了20世纪90年代以来都市文学的发展状况。而在评论者看来，这些城市文学的新颖之处在于，它们不再只是题材意义上表现城市生活状况的文学，而体现出相应的现代意识和都市精神，反映了都市生活的流向和价值观念的变迁。

随着20世纪90年代市场经济的兴起，大众传播媒介的迅速发展，中国的城市开始真正意义上的急剧蜕变。在大多数人看来，令人炫目的都市文学不仅描绘了都市的风情、高楼大厦和灯红酒绿的城市景观，而且极其微妙地表达了现代人感知都市的节奏和精神律动，展现出都市的内在神韵。对此，人们不禁惊呼：中国真正的城市生活开始了。然而，都市文学的鼓吹者很快就沮丧地发现，这些激动人心的城市精神之光在其短暂的闪耀之后便黯然消散，城市的价值开始走向它的反面。如果说何顿等人的“新状态小说”超越了“精神文化大讨论”所设置的“道德沦丧”的判断，而呈现出一种不置可否的“新状态”，那么到了20世纪90年代后期卫慧、棉棉、周洁茹等女作家的笔下，城市则渐次呈现其纷乱淫靡、消极颓废的面目。对金钱的崇拜成为这个特定社会至高无上的生活原则。从邱华栋的《生活之恶》、朱文的《我爱美元》，到卫慧的《上海宝贝》《像卫慧一样疯狂》等，众多当代都市文学作品都在反复讲述同样的欲望追逐的场景，以及在这欲望中挣扎的矛盾心理。在此，都市成为欲望飞动的舞台，小说人物沉浸在性爱、吸毒、酗酒等疯狂瞬间所搭建的“感官王国”中，默默等待着新世纪的到来。

“跨入新世纪”无疑凝聚着几代中国人有关现代性的浪漫梦想，而改革开放的坚定步伐，则使这一梦想逐渐成为现实。在新一轮资本全球化的历史发展中，中国借助其资源和劳动力的优势，迅速实现经济和社会的全面进步，“和平崛起”的蓬勃迹象也逐渐显现。按照观察者的说法，中国开始告别现代以来的弱者形象，而逐渐在新的国际秩序中占据重要一席。虽然中国内部还有

许多问题，但随着新世纪的来临，中国发展的两个进程已经完全进入了实现的阶段：首先，中国告别贫困，以高速的成长“脱贫困化”正是今天中国全球形象的焦点。其次，中国开始在全球发挥的历史作用已经能够和全部20世纪的中国历史清开界限，中国的“脱第三世界化”也日见明显。在此之中，中国逐渐形成了一个数量庞大的城市中产阶级人群，他们以消费的满足为自我实现的方式，以日常生活的强调作为主要的文化想象形式。他们（又被称为“中等收入者”）的意识形态表达和情感结构，无疑极大地改变了既有的城市面貌。于是，在现代性的宏伟叙事中被忽略和压抑的日常生活趣味变成了文学想象的中心，并被赋予了不同寻常的意义。这种“日常生活的再发现”的进程，完全主导了新的文学想象。而在此之中，日常生活的琐碎细节和消费的价值也被不遗余力地凸显出来。这无疑使得城市连同其文学的表达形式都呈现出崭新而复杂的面貌。

### 三

这部小说集虽然冠以“城市文学”的标题，但大多展示的是中国新的中产阶级（或“中等收入者”）家庭的内部“隐秘”。这些隐秘的故事不再是关乎国家兴衰、民族兴亡的宏大叙事，而只是以隐秘的偷情为基础，以交换为目标的“庸常人生”。中产阶级的价值观念几乎成了都市情感的主导，这里的情况一面是放纵和自由，另一面却是精心的算计和巧妙的安排；一面是前所未有的“解放”，好像突破了伦理的限制和压抑，另一面却是异常明快地尊重现实和非常明确地划定界限。在此之间，婚外之性的表现，不再是“反封建”或者“自由”的表征，而不过是如左拉或福楼拜小说中的那些中产阶级家庭的隐秘“事件”而已。

《有些人你永远不必等》出自一向擅长描写都市情感的张欣之手。小说用细腻的笔法将都市里的传奇故事演绎得异常精彩，仿佛一部情节曲折的悬疑片。确实，在庸常的都市生活中，还有什么比“狱警恋上疑犯，受害人嫁给强奸犯”更富有传奇色彩的呢？同样，方方的小说《树树皆秋色》讲述的是一个渴望爱情的女教授被欺骗感情的故事。婚姻与性，永远是城市小说写之不尽的

主题。在小说《化妆》中，“70后”作家魏微以女性主义的叙事姿态，讲述了一个情意缠绵的虚假爱情的破碎过程。在此之中，无论是外表的光彩夺目，抑或是庸俗不堪，都成为城市目光所汇聚的对象，是城市生活所应许、所炫耀、所实现的纷杂价值缠绕的所在。小说最后，当女主人公试图“化妆”成丑陋的姿态向昔日的情人报复时，却不可避免地陷入徒劳的境地，因为此时唯一受到伤害的只能是她自己。盛可以的《手术》亦是一部讨论婚姻与性的城市小说。正如小说女主人公一次次念叨的，婚姻本是世俗的东西，感情才是神圣的，然而以“神圣的爱情”为名，通向的却是更加世俗的东西。在此，唐晓南的失败可以想见，欲望时代的都市爱情本身就是一个奢侈的事物，在这个意义上，恰如人所言，《手术》所剖示的正是欲望时代的都市病相。

金仁顺的《彼此》是一篇严肃探讨纯洁爱情及其可能性的小说。相爱的夫妻，因对爱情纯洁性的想象，而无法消弭彼此心中郁结的过往。然而小说的悲剧性恰恰在于，当既有的婚姻裂解之后，周祥生和黎亚非这对因婚外生情而走到一起的男女，却又在重复着第一次婚姻时的老路。乔叶的《妊娠纹》也以“偷情”这个基本的行动单元来展开故事的叙述。在这物欲横流的时代，几乎所有平庸生活中的俗世男女，都在幻想着一激动人心的人生“插曲”，而“偷情”却成了他们乐此不疲的游戏。然而乔叶小说的高明之处在于，作者用“妊娠纹”这个出人意料的意象照见了城市生活的虚伪本质。正是从对妊娠纹的感觉和认识开始，女主人公一步步看清了两人关系中貌似浪漫的冰冷逻辑，使得这场暧昧的游戏在最后关头戛然而止。始于爱情，经过偷情，终于算计，这就是《妊娠纹》对一个中年女人一场精神游戏的探秘。

这种城市中的“偷情”故事，看起来是如此琐碎、平庸，乃至世俗，让人想起卢卡契在《叙述与描写》中所说的“真实细节的肥大症”。然而，这也许正是资本全球化时代“分工意义上的作家”所能创作出的最好的作品。在这据说历史已经终结的时代，“历史化”的叙事形式已然抵达极限，“生活流”成为城市的“靓丽风景”。用卢卡契的话说，“在这孤立而抽象的观察中，生活仿佛是一道一直向前流去的水流，仿佛是一个单调、平滑、没有结构层次

的平面”。<sup>a</sup>这种“千篇一律”和“平淡无奇”所体现的，无疑是“艺术表现堕落为浮世绘”的“颓废征兆”。每一位作家都“堕落”成这个时代的观察者（而非历史的参与者），冷眼旁观着城市里的人与事，无力改变却乐在其中，仅有的热情都挥霍在对现实的诊断和勘察之中。

邱华栋是20个世纪90年代以来城市小说的代表人物，一直以来，他都对城市有着极为灵敏的嗅觉。《社区人的故事》为我们呈现了一幅幅别开生面的城市片断：蛙人与飞行员的爱情故事；心理学教授与“飞行的处女”的故事，以及父子俩对同一个陌生女子的“偷窥”，无不呈现了城市人之间刻骨的隔膜。谁都渴望揭开生活幕布下的尘土所覆盖的秘密，但却没有人成功，每个人都是彼此眼中的陌生人，这不就是当下中国城市“社区人”的真实么？张楚的《曲别针》依稀延续了何顿等“新状态”小说的文学命题。主人公李志国是一个亦正亦邪的文艺青年，他游荡在城市的雪夜中，承受着内心四分五裂的煎熬。他既是商人又是艺术家，既是丈夫又是嫖客，既是慈爱的父亲又是残暴的凶手，他高贵而卑下……小说残酷地呈现了一位有着文艺气质的中年男人在这个商业社会中的尴尬处境。

徐坤的《午夜广场的探戈》中一对广场上跳舞的男女，勾起人们对城市中“陌生人”的猜测与想象，而滕肖澜的《星空下跳舞的女人》同样关乎“城市陌生人”的故事，七旬老妇诸葛蔚顽强而优雅的生活，带给人长久的温暖。如果说徐坤书写的“北京”的故事，滕肖澜聚焦的是“上海故事”，那么贾平凹则写的是“西安故事”。短篇小说《真品》呈现了西安古玩市场上影影绰绰的神秘人，以及他们真真假假地演绎着的一些神秘莫测的故事，而将计就计的“冒险”却是一次有意义的“城市穿行”，在此之中，城市的“秘密”也渐次呈现。于是，依稀可辨的事实却仍然还是那句老话，“假作真时真亦假，无为有处有还无”。

铁凝的《伊琳娜的礼帽》让人依稀想起张爱玲的名作《封锁》。在特定的城市空间中，擦肩而过的陌生人也能彼此激发出一闪而过的隐秘情欲，然而

当一切结束，故事里的人事时空回到正常生活的轨道时，所有的情感也都烟消云散，仿佛一切都没有发生过一般。除此之外，范小青的《我们都在服务区》以“手机”为道具，凸显城市生活的便利与荒诞；李洱的《林妹妹》试图通过人与狗的纠结折射出人与人之间的权力关系；朱文颖的《哑》突出呈现了城市中病态人格的征兆及其疗救的尝试；而苏童的《手》则关乎城市中特殊职业人所包含的“歧视”政治。这些故事或是抓住了城市中某个“富有哲理”的生活片段，或是某些“意味深长”的人情风景，为这平庸的年代增添了些许聊胜于无的点缀，然而却已构成了这个时代最为精彩的城市描写之一。是的，只是“描写”，在卢卡契那里，“描写乃是作家丧失了叙事旨趣之后的代用品”。然而，在这样的时刻（历史已经终结），这样的（资本主义）世界中，有没有一种城市的“叙事”呢？

#### 四

同样，在卢卡契那里，平滑的资本主义现实中，“突然的”灾变酝酿已久。这种“灾变”似乎预示着一种突破现实秩序的“契机”，在卢卡契看来，“契机”恰在于发现一种“生活的内部的诗”，即“斗争着的人们的诗”。对于新世纪的城市文学而言，“底层文学”的预设似乎就是要发现一种“生活的内部的诗”（或“斗争着的人们的诗”）。现在看来，新世纪底层文学的意义正是在于，在甚嚣尘上的资产阶级文学及其欲望化的书写泥淖中，重新发现文学的现实向度和批判力度，并从中找到通向未来的可能性。

曹征路的中篇小说《那儿》以一位共产主义者的悲壮死亡，宣告了“贫困化”的工人阶级对城市新自由主义改革所表达的异议，小说惊心动魄的结尾，引出评论者有关“狂飙为我从天落”的感慨，而它所开启的城市底层文学的潮流则影响至今。“底层”的“贫困化”，这无疑是整个社会结构性转型所带来的重要后果。作家们秉持人道主义的传统，重新复活了久已不作的左翼批判主义立场。对底层叙事的历史脉络做一个简要的梳理，我们很快会发现，无论是早期鬼子、东西、荆永鸣等人的城市苦难叙述，还是同时期刘庆邦、陈应松等人城乡之间的“问题式叙述”，都曾引起人们关于“灾变”的由衷想

a [匈]乔治·卢卡契：《叙述与描写——为讨论自然主义和形式主义而作》，见中国社科院外文所编《卢卡契文学论文集》（一），中国社会科学出版社1980年版，第50页。



象。然而很快，底层的“叙事”仅仅成为了“故事”。一时间，翻开纯文学的期刊，满眼望去尽是“打工仔”“打工妹”的底层轶事，苦难兮兮的城市生活几乎成为时代主流。其中的悖论在于，本来寄望着“底层文学”能够通向某种现实革命的前景，但最后却无奈地发现，“底层”早已体制化为社会既有结构的组成部分。它拥有着“无产阶级革命文学”的迷人面孔，却只是不折不扣的资本主义的批判现实主义文学，成为了既有社会秩序长治久安的“润滑剂”。就拿裘山山的《致爱丽丝》为例，这篇短篇小说别出心裁地讲述了一个小保姆成长为一个钢琴师的故事，小说也敏感地触及了城市底层与中产阶级的关系问题，然而小说最后却迫不及待地预设了一个积极乐观的“大和解的未来”。而王手的《市场“人物”》也以不施廉价的同情、不做居高临下的审视，尽力还原了一个在城里拾荒的乡下女人的生存境遇，力透纸背的是一股“人性的温暖”而非悲情。

同样的情形也发生在徐则臣的《跑步穿过中关村》上。青年作家徐则臣是新世纪冉冉升起的一颗文学新星，其作品被认为“标示出了一个人在青年时代可能达到的灵魂眼界”。一直以来，徐则臣的小说都在关注北京边缘人物的生活和命运，结合作者本人北大求学的经历，甚至那些小说中活灵活现的人物也煞有介事地出没在畅春园、苏州街一线，《啊！北京》中办假证的边红旗，《西夏》里合伙开小书店的王一丁，以及这篇《跑步穿过中关村》中卖盗版碟的敦煌。用作者自己的话说，这些城市的“边缘人”，“从四面八方来到北京，怀抱最朴素的理想主义和激情准备大干一场或者瞎混一番，但最终以各自的失败告终”。这些包含着个人卑贱人生遭际的故事，有着底层叙述的完美外观，但徐则臣似乎只是想从别人习惯性的苦难境遇中发现某种“浪漫”和“温馨”，以体现底层独特的活力。这种“美学的脱身术”更是偏离了底层最初的“突变性”预设。姚鄂梅的《你们》也是以紧张的阶级对立为故事框架，即将人群划分为“我们”和“你们”而展开的。面对整个社会资源分配不公的现实，“他们”在城市中相遇，其间的暧昧与温情、阴谋与欺骗相互交织，为小说增色不少。然而，姚鄂梅也同样不愿渲染底层的苦难，而是想竭力发现这个时代中都市人的生存真相，去廓清“平凡人的梦想，究竟是如何被生活一点点击垮，乃至零落成泥、碎至齑粉的”。在这个意义上，曾经被给予无限同情的

“底层”，沦落为《红与黑》中于连式的不择手段、向上攀爬的人物便不足为奇了。因为作者的目的只是试图去理解这个时代都市人的生存法则，而非从整体上把握现实并进行批判性的自我反思。

## 五

以上便是对辑录在本书中的几部小说的简要介绍。其间的故事虽说算不上精彩，但终究是新世纪中国城市生活的“缩影”。在这样一个被认为是“后现代”“后革命”“后社会主义”的年代里，“历史化”的极限早已被清晰地标出。这是一个伟大变革的时代，也是中国人从理想走向平庸的时代。正如批评家谢有顺不无悲观地评价到的，“今天的文学，已经很难高于生活了，它甚至常常低于生活，因为生活本身的传奇性，大大超过了一个作家的想象”。“文学现在唯一能做的，就是尽可能地书写出生活的丰富性、复杂性和可能性。可今天的一些作品，心灵探索的力度很弱，除了大众化的经验描摹，作家对这个世界的表达，少有新的发现。作家只有复述生活的能力，缺乏想象另一种生活可能性的能力。”“翻开杂志和出版物，举目所见，多是熟练、快速、欢悦的情爱写真，叙事被处理得像绸缎一样光滑，性和欲望是故事前进的基本动力，每一个细节都指向阅读的趣味，艺术、人性和精神的难度逐渐消失，慢慢的，你只能在阅读中享受到一种平庸的快乐。”<sup>a</sup>然而，即便是为了体验这种“平庸的快乐”，我们也要执着地阅读，因为毕竟只有通过阅读才能触摸我们身处其间的这个城市，才能体认彼此共同经历的历史。就此而言，作为当代社会的“症候”，新世纪城市文学虽有诸多不足，但毕竟以自己独有的方式记录了这个时代，出人意料地铭刻了当下都市的微妙情感和隐秘生活。是的，那些最有价值的城市书写，也许根本没有被我们及时发现和表达。因此，这样一部城市小说选本就注定只是片面的，我只能说，它既是对一种城市的忠实记录，但同时也是对另一种城市的深情期待。

a 谢有顺：《一种有痛感的青春记忆》，见谢有顺主编：《梅雨》，外文出版社2008年版，导言。

## 后 记

大约十年前，我在内地一所闭塞的三流大学读本科。年少的我于百无聊赖之际，终日浪迹在学校图书馆里，寻找一切令人心动的文字。直至一日，我在一排书架的晦暗角落里发现了那批被冠以“火凤凰新批评文丛”的简朴小书……多年以后，当我回想起当年阅读陈思和的《鸡鸣风雨》、蔡翔的《日常生活的诗情消解》、胡河清的《灵地的缅想》，以及张新颖的《栖居与游牧之地》的场景时，定然不会料到正是这些激动人心的文字，开启了我与批评最初的缘分。尽管此后我一路求学，从县城出发，途经省城，再到首都，随着眼界的开阔，更为厚重的文学史研究吸引了我更多的目光，但批评带给人最初的激情依然让我念念不忘。

在此，需郑重感谢将我领入学术之门的王又平老师，亦感谢教会我批评方法的张颐武老师，是他们让那一只只“火凤凰”在一位少年心中点燃的文学热情，以更加具象、更加充实的方式呈现出来。他们让我明白了学术的严谨和呆板，以及批评的灵动与轻率，这想必就是作为学者和批评家所处的两难境地。多年来，我一直试图在二者之间取得平衡，由此而认真实践着研究与批评“两条腿走路”的工作法则。这却使得我的工作陷入一种刻骨的分裂境地：一方面将专注的目光执着地投向遥远的“十七年文学”，另一方面又将浓厚的兴趣顽强指向当下鲜活的小说、电影与文化现象。好在这样的方式终究让我乐在其中，学者与批评家孰高孰低的问题，便不再重要了！

收录在本书中的文章都是我近年来陆续发表的作品，虽以“后革命时代的焦虑”命名，却并没有十分严密的中心，很难说都与“革命”有关，更遑论“后”了。在我看来，无论是唐小兵意义上的“后革命”，还是蔡翔所说的“革命之后”，似乎都不足以说明社会主义时期革命文化与无产阶级政权的复杂联系，而唯有“焦虑”或许才是概括社会主义文学及其文化政治的核心命题。当然，这种“以论带史”的形式，其本意也并非是将冷静客观

的文学史研究叙述成观点偏颇的批评性文字，而是要在枯燥而烦冗的“历史研究”之外，展现具有“现实意义”的问题视域，在“历史”的“重读”之中，寻找一种“有思想的学术”，进而成全一种“有学术的思想”。很难说这些不成熟的文章完成了这样的使命，但无论如何，虽不能至，心向往之！

全书按照“当代文学研究”和“作家作品阐释”分为上下两部分，每部分选择十篇具有代表性的文章，因而这二十篇作品也大抵呈现了我在这些年所从事的工作和思考的问题。感谢周明全兄的热情邀约，将我这本评论集编入他策划的《“80后”评论家文丛》，比起我的同行来说，我的工作还如此不足，忝列在此，也令我深感不安。我宁愿将此视为一次“却顾所来径”的契机，而于未来，则更多是一种鼓励和鞭策。需要指出的是，这些论文和批评文章都已在国内的报刊发表。在此，必须感谢如下刊物的厚意：《文艺理论研究》《文艺争鸣》《南方文坛》《文艺理论与批评》《海南师范大学学报》《河北师范大学学报》《当代电影》《扬子江评论》《文艺报》《山花》《百家评论》，因此也必须感谢如下贵人，他们是朱国华、王双龙、张燕玲、李云雷、毕光明、刘德兴、檀秋文、黄发有、饶翔、徐健、行超、谢挺、师力斌、高方方等诸位老师、朋友，是他们主持的刊物和专栏，收留了这些或长或短，并不成器的文字。另外，这些文章有的也曾被中国人民大学“复印报刊资料”、《新华文摘》等期刊转载，有的还获得一些奖项，被收入一些选本，在此也一并致以谢意！

感谢我的家人和朋友多年来的默默支持，感谢我所在单位及部门的领导和同事无微不至的关心，尤其是吴文科所长对我这位初来乍到的年轻人不遗余力的提携。感谢云南人民出版社的编辑，他们为本书的出版付出了大量心力！当然还需感谢我的导师张颐武教授在百忙之中为这本小书作序，老师的鼓励定当成为我继续前进的动力。

徐 刚

2013年9月8日记于京郊北七家