

自序：耐心是一门功课

最近，卡夫卡的名字在报刊上频频出现，卡夫卡都快要成文化明星了。一位“下了海”的朋友尖刻地对我说：整天卡夫卡、卡夫卡，卡夫卡跟你们有什么关系呢？卡夫卡拿到法学博士学位之后任职在一家大保险公司，没有什么具体事情干，偶尔帮同事打官司，上班的地方像大教堂一样气派；他父亲有一幢三层的大楼在布拉格市中心，上面住人，底层开商场；他还跟四个情人轮流到郊外度假，日子过得轻松悠闲，写作是他夜晚无聊时的消遣而已，不像你们想像的那么严重。

但是，尽管有些人准备将大众传媒这盆脏水连同卡夫卡一起泼出去，我还是要顶着那些尖刻的讽刺来谈谈卡夫卡。我们可以毫不犹豫地说：卡夫卡的写作，就是对自己（也是对人类）的日常生活的批判，是他的内心对外部世界的叛乱，是黑夜对白天的狠狠一击！换一个角度看，我们还可以这样说：他的写作就是对自己、对我们所有人的耐心的考验。因此，他赢得了全世界那些关注内心的人、懂得了耐心的意味的人的信赖。

从我们的角度看，卡夫卡的外部生活的确是中产阶级式的；但就他自己而言，他却是过着度日如年的日子。原因不在于物质的匮乏，而在于精神的“过剩”。在他安宁的日常生活的背后，隐藏着的是骚动不安的灵魂。他是这个世界上最敏感的人之一，他具备了像舍斯托夫评价陀思妥耶夫斯基时所说的“第二种眼睛”。他眼睁睁地看着日常生活的法则像蚕虫一样将他吞噬，因此而感到不安。

“一只笼子在寻找一只鸟”——这就是他在对日常生活的

恐惧中发出的声音。在他那里，日常生活不是僵死的，而是无处不在的东西；它变成了一只长着翅膀的“笼子”在追逐你！所以，卡夫卡认为“日常生活”是精神世界中的邪恶。

生活里的卡夫卡是一个彻底的悲观主义者，他不抱任何希望地对生活中的一切产生恐惧：日常生活、父亲的生意，尤其是婚姻。他曾经三次订婚，又三次毁约。他因孤独而订婚，因恐惧而毁约。当他远离菲莉斯时，就不停地给她写信；当菲莉斯（从照片上看，她长得像是卡夫卡的叔叔）走近他时，他只能惊恐地逃跑。他之所以逃避商人菲莉斯，那是因为菲莉斯像他的父亲一样代表了能将他粉碎的日常生活。卡夫卡只能选择远离“日常生活”来赞美生活——书写——的方式与外部世界交流。令我感动的是，卡夫卡这样一位胆小惊恐的人，通过他的创作，并不是想将他的惊恐传达给我们，也不是想让我们学会恐惧，而是试图为世上所有容易担惊受怕的人想一个万全之策。他大概觉得忍耐力和信念是很重要的。他说：

所有人类的错误无非是无耐心，是过于匆忙地将按部就班的程序打乱，是用似是而非的桩子把似是而非的事物圈起来。

人类的主罪有二，其他罪恶均由此而来：急躁（按：就是缺乏耐心）和懒散。由于急躁，他们被驱逐出天堂；由于懒散，他们无法回去。^①

综观他的三部长篇小说，我们就可以发现：《美国》写了日常生活因果的错乱而造成的荒诞性；《审判》则写了日常生活（它的现状以及各种法则）这只“笼子”在如何寻找“一只鸟”，以及由此给那只无辜的“鸟”带来的恐惧。那么《城堡》呢？《城堡》就是在表达“耐心”这个主题，同时也在培养我们的阅读“耐心”。这是卡夫卡为人类无意义的生活找到的惟一“药方”。的确，如果有谁能像土地测量员约瑟夫·K那样有耐心，他就得救了；如果人人都像约瑟夫·K那样有耐心，“什么人间奇迹也可以造出来”。

奥尔伽、弗丽达、克拉姆、巴纳巴斯和两个影子一样的助手（杰里米亚和阿瑟），谁也不能动摇约瑟夫·K 进入城堡的决心，也就是说他有信念，因此他专一而非漫不经心，忙碌而非懒惰。但是，更主要的是他的耐心——等待、疏通、摆脱、寻找、行动、跋涉过程中的耐心；约瑟夫·K 的耐心是令人吃惊的，就连两名派来监视他的助手也坚持不住而逃跑了。（到城堡里去的过程）“就这样不断循环往复下去。真是稀奇、新鲜，简直让人不可思议。……又是白跑一趟，大概又一个白白浪费一天，大概又是一次希望落空，这究竟算个什么事？”^②

卡夫卡自己也算是够有耐心的人了。小说写到了第 18 章，土地测量员约瑟夫·K 还没有进入他梦寐以求的城堡，还在跟弗丽达讨论幻想、鬼魂、对往昔的回忆等问题。卡夫卡只好又补写第 18 章的续篇和第 19、第 20 两章。问题在于，约瑟夫·K 比卡夫卡还更有耐心，他似乎准备在通往城堡的路上一直走到因精疲力竭而死去。在第 20 章的结尾，他还在跟侍女佩披大谈春天什么时候来，冬天怎么样，夏天会不会下雪等等。其实，约瑟夫·K 的耐心恰恰表现在这里——他不急不躁，在通往城堡的路上，无论因什么事情而耽搁，也不会改变自己的初衷。所以，《城堡》最终还是没写完。

耐心是人生的一门功课。任何奇迹可能都是耐心的结果；当然还有“信念”！没有信念的耐心肯定是假的，或者至少说是虚张声势的，因为它最终会被漫不经心和懒惰所销蚀。

中国人太聪明了，他们往往不吃这一套。从老祖宗开始就讲一个“守株待兔”的故事，来嘲弄耐心和信念。如果那位农夫有坚定的信念，尤其是有足够的耐心，谁说奇迹不会再一次发生呢？可是，我们的祖先总是用一种阴险得无以复加的故事、寓言来教育我们，用寓教于乐的方法让学生尽快地学会随机应变，三心二意，东一榔头西一棒，从这棵树到那棵树地跑来跑去，所以，我们可以断言，这样奇迹永远也不会发生，其结果

只能培养出一代又一代投机取巧的、骨子里却极不自信的机会主义者和实用主义者，更可怕的是一些借着神圣之名徇私舞弊的机会主义者。

漫不经心、虚张声势、投机取巧、见风使舵……这个浮躁的时代在我们的的心灵上留下了许多印记。我们能否培养出一种耐心来抵制机会主义和实用主义呢？对于写作而言，耐心也许并不表现在虚张声势的长度上，可能恰恰表现在对手的抑制上。急匆匆地想跨进假想的“天堂”的人，可能永远留在尘世中；耐心地在尘世中生活的人反而不急于想看到天堂的出现。

我之所以在一篇序言中大谈“耐心”问题，原因是我已经发现，与自己的前一本书相比，这本书写得似乎有点缺少耐心。日常生活就像一只长了翅膀的笼子一样在追赶一只鸟。在混乱、浮躁、荒诞的日常情境面前，人类只有两种选择，要么让自己像日常生活一样混乱而疯狂起来，要么就学习和培养自己的耐心和信念。最起码我此刻还在这样想：让耐心成为一门自己愿意认真对待的功课。

神算子英姑（金庸：《射雕英雄传》）花了十几年时间去研究奇门术数，为的是到桃花岛上去救她的情人周伯通；亚哈船长（麦尔维尔：《白鲸》）为了杀死那条咬断他一条腿的鲸鱼，在大海上忍受了整整三年寂寞的时光。这都算不了什么，因为他们都有明确的目的。而唐·哈罗德（雨果：《巴黎圣母院》）的忍耐力比他们要高一筹，因为他是为了一个梦幻（炼丹术）在工作，但尘世的欲望（美人儿艾丝米拉达）最终将他的耐心毁了。相比之下，卡夫卡所说的耐心是一种最高境界的耐心，因而也可以说是最无聊的一种耐心——面对着荒诞、虚无和无意义的耐心。

问题在于，难道我们来到这个世界，不是为了张扬自己的感官，而是为了考验自己的忍耐力吗？说日常生活像一只笼子一样在追逐我们，不如说感官的欲望在折磨着我们。这是写作

中一个难以解决的矛盾。在今后，我会让这种矛盾在自己的写作中更充分地暴露出来。

张柠

1998年12月28日

目 录

第一辑 没有经典的时代

- 9 20 世纪中国叙事文学的问题
- 9 20 世纪的遗产
- 12 鲁迅为什么不写
- 16 王国维对叙事理解的偏差
- 21 破除《红楼梦》情结
- 25 当代叙事的状况
- 31 叙事的整体性
- 42 情感的修辞学

第二辑 同时代人的写作

- 54 衰老人群中的一位年轻作家
- 65 写作的诚命与方法
- 76 五角场的一只凤凰
- 90 睡眼惺忪的人和一座忧郁的城市
- 98 年轻朋友来相会
- 109 《0 档案》：词语集中营
- 128 大师在哪里？
- 134 90 年代的批评和知识分子问题

第三辑 诗比历史更永久

- 143 白银时代的遗产
- 143 我们和一个遥远的时代

145	19 世纪知识分子的传统
147	一个夹缝中的年代
149	“白银时代”的得失
152	俄国文化中的圣愚现象
163	人与事
163	“无名”的诗人
166	不合时宜的思想
170	革命家与文学批评家
173	《莫斯科日记》是一堆废纸
175	爱黑夜的人
179	为亡灵弹奏
182	慌乱的回声
185	致命的激情
188	在劫难逃
193	托尔斯泰与现代性
193	对现代派的批评
202	生与死的界限
211	后记：工作与时日

第一辑
没有经典的时代

20 世纪中国叙事文学的问题

20 世纪的遗产

回顾整整一个世纪的中国文学，我们可以想像，正在大学里讲授中国现代文学的教授们面对学生时，脸上有着怎样的尴尬。我们还可以想像，当有人将《射雕英雄传》也列为 20 世纪的文学经典时，金庸先生内心有着怎样的惶惑。一位研究中国现代文学的老教授无可奈何地对学生们说：由于研究对象的规定，你们不得不仔细阅读、研究许多品位不高的作品，时间久了，会使你们的鉴赏力下降。所以，你们在研究之余要经常阅读一些外国大作家的作品，比如莎士比亚、托尔斯泰、歌德等。

当然，人们还在找各种各样文学以外的问题，来作为继续从事 20 世纪文学研究的对象。比如，研究《子夜》与民族资产阶级发展史的关系，研究《家》的反封建、争自由的主题，研究《骆驼祥子》和中国近代意义上的市民个人主义夭折的原因，研究周作人为什么当了汉奸和隐士，研究沈从文为什么迷上了古代服装、钱钟书为什么钻进了故纸堆。近几年还有人用细读批评的方法重新解读《三里湾》、《艳阳天》和歌剧《白毛女》等作品，无非是想说明意识形态如何侵蚀了文学和“人”。这两年，许多人干脆离开文学领域，转而去研究顾准的日记和陈寅恪在中山大学的那段生活，以及相关的知识分子问题（知识分子的确很成问题了！）。所有这些工作无疑是十分有意义的，但与文学的意义不相干。这些现象的出现，只能说明“20 世纪中国文学”的意义并不在文学本身。

现代文学研究者最大的尴尬是：英雄无用武之地。就拿叙

事作品来说吧，你面对着一大堆一大堆的作品，你的专业知识根本用不上，你无法从审美的角度，尤其是从叙事诗学的角度来谈论它们，你被迫不得不使用许多专业之外的术语：文化、道德、启蒙、批判、民主、科学、权力、反抗……弄得这个学科身份十分可疑，文学研究的四个层面：文本形式、文类史、文学史、文化史，是四个同心圆。其中文本研究是根本，没有这个环节，其他几个层面就成了无本之木。20世纪中国文学研究领域的研究者所谈论的那些社会问题、思想问题，都无法从具体客观的“文学形式”这个角度切入，而往往只能直奔主题。当前最流行的批评，是用文学批评的方式来进行社会文化批评。这种方法的确有效，但也十分可疑。它的潜台词是，通过文学批评，让文学与社会文化的混乱状况一起同归于尽。在1997年的国际比较文学大会上，名誉主席佛克马呼吁文学研究者应该更多地关注文学形式，并说：“文学把对于过去的纷乱的记忆塑造成某种特定的形式。文学形式是令人信服的，……文学形式又是令人难以忘却的，……文学之所以具有某种至关重要的社会功能，是因为它不同于历史和新闻报道。”^③这些观点对于中国现代文学的整体研究是不合适的。这就是20世纪中国文学的悲哀。

80年代中后期，现代文学研究界曾经有过“重写文学史”的提法。文学史当然可以不断地重写，就像中国的历史也经常被重写一样。可是，对20世纪中国文学史的重写，却必须绕开一个死胡同。这个死胡同就是——注重形式史、文体史、风格史、对“人”的诗学意义的表达史这样一种文学专业的视野。我们必须无奈地放弃这个奢望。看来从事中国现代文学这一几乎谈不上审美愉悦功能的文学的研究工作，是一件很痛苦的事。你去读一读二三十年代的文学期刊就知道，它们也叫文学！

今天，我们可以毫不迟疑地说：在世界文学的坐标系里，中国文学的20世纪是一个没有经典的世纪！

本来，在文学史的长河中，一百年没有经典作品也不是什么奇怪的事情。鲁迅先生在《〈草鞋脚〉小引》一文中说：“在中国……从18世纪末的《红楼梦》以后，实在也没有产生什么较伟大的作品。”^④那我们就读老经典吧。但20世纪中国的实际情况是：旧经典的价值遭到强烈的质疑，新经典又没有出现。这种现象的确给当代人，尤其是这一领域的人文学者带来了深深的不安。于是，他们便“翻箱倒柜”，到处寻找优秀作品。先是发掘了沈从文、钱钟书、路翎等人作品的价值，接着找出了刘呐鸥、穆时英、施蛰存，又过分抬高张爱玲、徐讷、无名氏等人作品的价值。

今天中国文坛之所以如此混乱，没有经典是其中一个重要原因，以致浮躁、狂妄之风四处弥漫（有些人开始还只说自己是鲁迅，因为这老头子也没有写出什么伟大的作品嘛；后来干脆要以托尔斯泰自居了）。这种局面的出现，无疑不仅是文学本身的问题，而且是中国文化“断裂”之后的一个世纪以来，精神危机、价值混乱在文学中的表征。一部文学经典，是一个民族过去的审美传统和对未来的审美理想在一位伟大作家某部作品中的体现。这样的作家之所以伟大，是因为他在分裂了的过去和将来之间，凭着自己的全部意志力，充当了一条拉锁的作用。当文化的传统与现代之间断裂太大，以至于仅靠一个作家的人格力量，或仅靠短短的时间而不能将那断裂弥合，自然就不可能有经典产生。

更令人尴尬的是，我们的学者和读者在拼命地寻找和渴求经典，而西方当代文学中，其所有的传统经典都被视作话语权力的一种，成了要被解构的对象。从表面上看，这颇像本世纪初中国文学界、思想界的反传统运动，也是将老祖宗一概否定，但本质上却相差甚远。五四新文化运动将中国几千年来所确立的“经典”，顷刻间瓦解得体无完肤。但五四的先驱们反传统的目的在于反“吃人的历史”、“吃人的礼教”，想使没有人之地位

的“沙聚之邦”成为“人国”（鲁迅语）。就在他们高扬西方文艺复兴运动所确立的科学、民主大旗之时，西方反传统的非理性思潮正风起云涌。一个世纪之后的今日，西方人对传统经典的破坏更是采取了釜底抽薪的方法：人的主体是一种假象，作者死了，文学文本根本没有任何确定的意义，阅读就是为文本创造出无限多的，但没有同一性客观尺度的各种意义等等。在这样的知识背景下，已经不是有没有经典和要不要经典的问题，而是艺术消亡与否的问题了。这里要说的是：近代以来，西方的有经典而拆解、拒绝之，与中国的求经典而不得，决不是一回事；并且，当代西方文学，与鲁迅先生当年“别求新声于异邦”时的情形也已是南辕北辙了。所以，我们必须考虑到当代中国的具体情况，而不能去轻信那些喜欢新潮的“跟潮虫”们的话。

鲁迅为什么不写

说 20 世纪没有经典，有人一定会拿鲁迅先生作例子来反驳。但我认为，与其说鲁迅先生为 20 世纪的中国文学提供了经典作品，还不如说他仅提供了一个整体的经典人格模式。同时，这“人格模式”隐藏在他整个一生的“创作片段”和行为中。随着对鲁迅的研究和理解的深入，我们很难根据鲁迅的任何一部单篇作品来谈鲁迅。的确，当我们谈到启蒙精神的时候，就自然要想到《狂人日记》；而谈到批判国民性的时候，就要提到《阿 Q 正传》；此外，爱情之于《伤逝》、孤独之于《在酒楼上》和《孤独者》、虚妄和绝望之于《野草》、怀旧之于《朝花夕拾》等等，其每一篇作品都有创新的意义。倘若将其中的任何一篇拿来作为经典，恐怕都是不大合适的，我猜想，鲁迅先生自己大概也不会同意吧。鲁迅曾告诉许寿裳，说有一个叫 S 的瑞典

人托人让他送作品去参加诺贝尔文学奖的评比，他说：“但是我辞谢了。我觉得中国实在还没有可得诺贝尔奖金的人，倘因为我是黄色人种，特别优待，从宽入选，反足以增长中国人的虚荣心，以为真可与别国媲美了，结果将很糟。……”^⑤可见他对自己的创作也是不满意的。

前面我用了“创作片段”这个词，意思是说，鲁迅先生的创作太零星而博杂，使一般读者难以窥见全貌。他在《忽然想到》一文中批评“二十四史”的话，也可以用来批评他自己的全部创作：（其中）“都写着中国的灵魂，指示着将来的命运，只因为涂饰太厚……不容易察出底细来。正如通过密叶投射在莓苔上面的月光，只看见点点的碎影。”^⑥要从那“点点碎影”中看出其整体的人格模式来，是一般读者根本无法做到的，这必须要靠大学教授长期的研究和串讲，靠一篇一篇的博士论文的逻辑论证。一部《鲁迅全集》，点点碎影，四处都闪着光芒。但它重在批判、破坏、扫相破执；用一个时髦的术语，真可以说是一部“解构主义文本”。这无疑不合通常意义上的叙事文学经典对整体性的要求。所以，我们只好无可奈何地说，鲁迅是一个没有经典作品的经典作家。

曾有人劝鲁迅要学学托尔斯泰，他说：“在中国，……托尔斯泰学不到，学到了也难做人，……”^⑦他太了解中国文化了。他在中国文化中读出了历史的圈套，发现了人的价值只剩下“哀悼的价值”。于是，在《我之节烈观》一文中，他发了三个大愿：一是“要自己和别人，都纯洁聪明勇猛向上。要除去虚伪的脸谱。要除去世上害己害人的昏迷和强暴”。二是“要除去人生毫无意义的苦痛。要除去制造并赏玩别人苦痛的昏迷和强暴”。三是“要人类都受到正当的幸福”。^⑧他不全力以赴从事文学创作，而是去承担文化批判的抉择，真有点“一人不渡，誓不为佛”的心肠和气派。佛陀认为，神通的大小倒在其次，首先得发菩提之心，鲁迅所发的愿，就有菩提之心的意味。他终其一生都

抱着誓与旧时代、旧文化同归于尽的大勇气，为我们后人扫清路障、铺路搭桥。批判中国文化的劣根性成了他一生的主要工作，以至于不能全力地投入文学创作。因此，他极力推崇“摩罗”诗派那种“立意在反抗，指归在动作”、“不为顺世和乐之音，……争天拒俗”^⑩的精神，所以，尽管鲁迅在艺术上还没有取得无上的“佛果”，但在20世纪的中国文化中，他无疑是一位“狮子一吼，百兽脑裂”的大金刚。

其实，鲁迅对经典是十分重视的。他说：“人文之留遗后世者，最有力莫如心声。”他认为古印度文明虽尽，但有两大史诗流传；希伯莱文明之衰，止于《耶米利哀歌》。而“灿烂于古萧瑟于今”的中华文明没有熄灭，乃中国人之大幸。他读中国的文学，循代而下，有“脱春温而入于秋肃”的悲凉之感。其根本原因在于没有“撷心之作”。中国先贤，或“立无为之治”，或求礼之中和，使人心如槁木；中国文化，一见有“撷心”之“性解（Ge-nius）出，必竭尽全力死之”。鲁迅渴望的是有“沉痛至大之声，撷其后人，使之兴起”。^⑪于是，他大力向中国读者介绍外国的，尤其是俄罗斯和东欧诸国的作家作品。他在《摩罗诗力说》一文的篇首，引用了尼采《苏鲁支语录》中的一段话：“求古源尽者，将求方来之泉，将求新源。嗟我昆弟，新生之作，新泉之涌于渊深，其非远矣。”可见当时鲁迅的心中充斥着怎样的激情和希望！

一个世纪即将过去，我们的文学出现了什么样的“撷心之作”、“新生之作”？我们听到了“沉痛至大之声”吗？我们只能对鲁迅先生说：没有！我们鹦鹉学舌一样地跟着西方人跑，一直跑到了后现代的泥淖之中。中国人对代表文艺复兴文化传统的科学、民主、自由精神，有着潜意识的抵制倾向，以至于一大批优秀的知识分子推行了一个世纪，也没有使之深入人心；而对那“后现代”文化倒是有着天然的亲缘，只靠几位先锋评论家和作家一叫嚷，几年之间应者云集，其作品比西方人的还

“后现代”。今天“鲁迅精神”可以说后继无人。“鲁迅精神”并不只是批判、破坏，甚至骂人，它更是一种不封闭也不盲从的大胸襟和大气派。鲁迅对新旧文化和中外文化有着极其精确的判断力，对生活和美有敏锐的感受力，在艺术表达上也有极强的想像和创造力。在这些能力上，当代人不过是个“丙崽”。鲁迅对传统的批判，本是希望新的文化能给中国人心中注入生命的激情，但结果我们依然只见到一种阴性的麻将式的激情。不把中国人从麻将桌上拉下来，不改变搓麻将式的文化心态，发扬鲁迅精神便永远是一句空话；所谓的“经典”，也永远是一个白日梦。我心里突然有了一个疑问：鲁迅等先驱们的牺牲是否值得？早知道如此，他当初还不如像曹雪芹那样，一头钻进艺术的象牙塔里，去潜心于自己的创作呢。

据说鲁迅曾经花了大量的精力搜集材料，准备写一部叫《杨贵妃》的长篇小说（一说是剧本）。综合许寿裳和孙伏园的回忆，¹¹这部小说大概是以辉煌的唐代文化为背景，写一个“可歌可泣”的故事（唐明皇与杨贵妃的爱情故事）。鲁迅对中国汉唐文化中所蕴含的强大自信、不盲从的抉择能力、海纳百川的胸襟是极为钦佩的，所以才动了想写一部与唐代文化有关的长篇小说的念头。但是，鲁迅无疑不会仅仅满足于摆一摆祖宗的荣光，而是想把它们活灵活现地艺术地再现出来。我想，他的方法大概就是想让唐明皇与杨贵妃的爱情作为生命的活力和激情注入其中。如果没有这一点，那么，唐代文化也只能像汉砖之图案、魏晋之碑帖、宋画之小品一样，成为王国维所说的，只有形式而没有内容（或没有人气）的，仅供后人玩赏吹嘘的“古雅”之美了。

鲁迅最终还是没有将这部长篇小说写出来。其中原因可能比较复杂。但我推测，最主要的原因恐怕还是他没有找到一个与唐文化相配备的、能“攫人心”的故事。如果鲁迅的想法真的像许寿裳回忆中所说的那样，那么，我认为鲁迅对唐明皇与

杨贵妃爱情故事的构思是很成问题的。同时，我们根据鲁迅的性格，也很难想像他能写出一个与唐文化的恢宏相适应的爱情故事来。鲁迅的确像他自己所说的那样，身上有着太多的传统的阴影或“鬼气”。这种“鬼气”，常常使他的内心深处与安德列夫、阿尔志跋绥夫一类作家有更多的共鸣。同时我们还可以感觉到，鲁迅表面上激烈地批判传统，而潜意识里却对传统有着深深的、隐秘的迷恋。否则我们无法解释他为何能数年地坚持抄碑文、校碑目；¹² 为什么一想写长篇小说，就首先想到历史题材。更何况《杨贵妃》的写作难度是远远超过《伤逝》的。因此，他又在将“古雅”变成“现代”的问题上碰到了难题。鲁迅没有将《杨贵妃》写出来是极明智的。但是，他终究没能写出一部足以与其精神境界相匹的伟大作品。对此，我们在痛惜之外，还能说什么呢？

王国维对叙事理解的偏差

谈 20 世纪中国文学经典的问题时，另一个不得不提到的名字就是王国维。

王国维留下的学术遗产，曾使鲁迅和陈寅恪也为之倾倒。鲁迅在谈到《流沙坠简》¹³ 这部书时说：“要谈国学，那才可以算一种研究国学的书。开首有一篇长序，是王国维先生做的，要谈国学，他才可以算一个研究国学的人物。”¹⁴ 陈寅恪也认为，王国维的著作“足以转移一时之风气，而示来者以轨则”，是“吾国近代学术界最重要之产物”。¹⁵ 但在这些极高的评价背后，隐含了王国维的多少遗憾！

王国维完全放弃哲学和文学，转入国学研究领域，是跟随罗振玉去日本以后的事；其复杂的原因，自有该领域的专门家去研究、考察。但可以肯定的是，按照最初的意愿，他并不想

做一个“搜集科学之结果，或古人之说而综合之，修正之”的哲学史家或“第二流之作者”，¹⁶而是要成为一个具有高度创造性的哲学家。在哲学领域，王国维尽管也写过研究康德的《纯粹理性批判》的长文《汗德之知识论》，但他最心爱的学说还是叔本华、尼采等人的生命哲学，或曰诗化哲学。王国维的一些诗学名篇，如《红楼梦评论》、《古雅在美学上之位置》、《文学小言》乃至《人间词话》，都是在用西方哲学观阐述自己对文学的看法，或重新评价中国文学。所以，我们可以宽泛地将它们视为王国维从事哲学研究的收获，而不是他心所仰慕的文学创作的成果。

1907年，王国维总结自己数年的研究经历时说：“余疲于哲学有日矣。哲学上之说，大都可爱者不可信，可信者不可爱。……此近二三年中最大之烦恼，而近日之嗜好所以渐由哲学移于文学，而欲于其中求直接之慰藉者也。要之，余之性质，欲为哲学家则感情苦多，而知力苦寡；欲为诗人则又苦感情寡而理性多。……他日以何者终吾身？”¹⁷

事实上，王国维的烦恼还不仅仅是个体生命自身的。因为他深知伟大的文学作品在一个民族文化中的意义，深知中国文化最缺少的是什么。他说：“生百政治家，不如生一大文学家。……前人政治上所经营者，后人得一旦而坏之；至古今之大著述，……遗泽且及千百世……故希腊之有鄂谟尔（荷马）也，意大利之有唐旦（但丁）也，英吉利之有狭斯丕尔（莎士比亚）也，德意志之有格代（歌德）也，……试问我国之大文学家，有足以代表我国民之精神……者乎？”¹⁸（可与本书第7页注①所引鲁迅的话对照）同时王国维还认为，中国的美术（即文学艺术）不发达的根本原因是：“美术之无独立之价值，……历代诗人多托于忠君、爱国、劝善、惩恶之意，以自解免，而纯粹美术上之著述，往往受世之迫害”。¹⁹因此，王国维一方面大力提倡学术和文学艺术的独立性，反对中国传统的功利主义

文学观；另一方面，又一直试图要在文学创作上实现其理想。

《人间词》（甲、乙稿）的刊布，使王国维对自己的文学创作充满了信心。他甚至准备“积毕生之力”从事文学，以求“终有成功之一日”。²⁰从文学观上看，王国维似乎比鲁迅更超然、更追求艺术的独立性、更接近于文学的本质。但在文学创作的实践上，结果却令人尴尬。²¹

《人间词话》的开篇就说：“有境界自成高格，自有名句。”经典作家要写出其经典之作，自然首先必需要有极高境界。和鲁迅一样，王国维的文学境界之高，本世纪难有与之比肩者。同时，王国维的著作中是不乏“名句”的，但他为什么没有创作出他所推崇的伟大的叙事作品来呢？其文学创作实践为什么选择了古诗词这一古雅的形式呢？（鲁迅几乎不涉足诗歌创作）看来，“自有名句”的说法也是要打折扣的。何况，王国维的话是针对“词”这一抒情文学体裁而言的；如果是对叙事文学作品而言，即使有了“名句”，恐怕也还是远远不够的。

中国文学曾经有过伟大的抒情传统，但叙事文学则远远没有成熟。这一点王国维似乎十分清楚。当然，王国维对这一抒情传统的评价，是有很大保留的。尽管他对屈原、陶渊明、李白、杜甫、欧阳修、李煜等人赞赏有加，但从总体上看，他则认为是“咏史、怀古、感事、赠人之题目，弥漫充塞于诗界，而抒情、叙事之作，什佰不能得一”²²。不过，王国维并不反对旧形式，只是认为这种旧形式中缺少新的、具有现代感性的抒情和叙事的成分，以至于大部分都不合“意境两浑”的要求而徒有其形式。其《人间词》所做的，大概就是想用旧瓶装新酒（我们可以从他后来创造的“古雅”一词中，看出他对那逝去的形式的缅怀之情。他并不赞同胡适提倡白话诗人²³）。问题在于，王国维在当时可以说是接受了西方最新的学术思想，同时又对中外叙事文学有着很深的领悟。但为什么一到自己的文学创作之中，就死死地抱住旧形式不放呢？其最主要的原因在

于，他的意识深层对近代以来的叙事文学之基本性质有抵牾。

先来看看他对叙事文学的理解。他说：“叙事的文学（谓叙事传、史诗、戏曲等，非谓散文也），则我国尚在幼稚之时代。元人杂剧，辞则美矣，然不知描写人格为何事。……以东方古文学之国，而最高之文学，无一足以与西欧匹者……”²⁴ 这里有两个问题值得注意。第一，他所说的叙事文学没有包括散文体（如《红楼梦》等，后面会详论）；第二，强调作品对人的描写。王国维曾借康德的话说：“当视人人为一目的，不可视为手段。”²⁵ 这正是欧洲近代（文艺复兴）以来的叙事文学的核心问题。王国维所推崇的文学作品，如歌德和托尔斯泰的小说、莎士比亚和席勒的戏剧等，都是欧洲近代叙事性文学的代表之作。而事实上，王国维所理解的“叙事文学”与近现代文学观念还是有距离的。尽管他通过康德而抓住了近现代文学的要点，但他却忽略了其基础。

近代意义上的长篇小说的认识论基础，来源于笛卡尔、洛克、休谟这些王国维几乎忽略的哲学家。²⁶ 瓦特在谈到近代小说的兴起时说：

笛卡尔的伟大主要在其方法，在其怀疑一切的决心的彻底性；……据此，对真理的追求被想像成为完全是个人的事，从逻辑上说，这是独立于过去的思潮传统之外的，实际上，正是与过去的传统相背离，才有可能获得真理。

小说是最充分地反映了这种个人主义的、富于革新性的重定方向的文学形式。……小说家的根本任务就是要传达对人类经验的精确印象，而耽于任何先定的形式常规只能危害其成功。……

自文艺复兴以来，一种用个人经验取代集体的传统作为现实的最权威的仲裁者的趋势也在日益增长，这种转变似乎构成了小说兴起的总体文化背景的一个重要组成部分。²⁷

西方近代文学中那种对独特的个人经验的表达，以及这些

经验在过去和现在的连续性中所显示出的自我意识的突现，都是其叙事文学的基本追求。其中，人的欲望所依凭的知觉和感官经验又是更为基本的。想通过个人经验的表达而接近真理的执著追求，使西方文学在十八九世纪便产生了伟大的现实主义叙事传统。王国维对此并没有清楚的认识。他在《红楼梦评论》一文中发明了“眩惑”一词，作为与“优美”和“壮美”水火不相容的概念，来排斥那种对感官经验的表达。“夫优美与壮美，皆使吾人离生活之欲，而入于纯粹之知识者。……眩惑……则又使吾人自纯粹知识出，而复归于生活之欲。……故眩惑之于美，如甘之于辛，火之于水，不相并立者也。”²⁸

王国维的取舍当然是有其历史背景和具体原因的。因为中国人最擅长的，是表达“思无邪”的优美情感，表达对自然观照的纯粹体验；而不擅长将人的感官经验和欲望的表达，作为一种真正的生命过程的展开，从而升华成艺术的境界。周作人认为：法国作家莫泊桑的小说《人生》，是写人间兽欲的“人的文学”，中国的《肉蒲团》是“非人的文学”。俄国作家库普林的小说《坑》是写娼妓生活的“人的文学”，中国的《九尾龟》却是“非人的文学”。其区别并不在于材料，而在于人生态度的不同；前者是严肃的、希望的、悲哀和愤怒的，后者是游戏的、满足的、玩弄和挑逗的。²⁹ 中国文学中常有的是抽去了感官内容的“理想主义”，和迷醉于感官享乐的“现实主义”。我们叫嚷了一个世纪，要学习西方的现实主义，但在文学实践中并没有提供具体的例证。所以，中国缺少的不是优美的抒情文学，不是王国维所说的解脱的文学，更不是游戏的文学，也不是“为人生的文学”（在 20 世纪中，我们就有很多“为人生的文学”，比如：为启蒙呐喊的，为妇女自由、不缠足的，为批判国民性的，为分配的公正与平均的，为或个人或团体报仇的，为夺权的……）。我们缺的是真正的，具有王国维说的“壮美”风格的“人的文学”。但王国维并没有在近代知识背景上，对“人的文

学”及其认识论基础展开详细的论述，而是转而把文学作为解脱人生因欲望带来的痛苦的途径。他的“悲剧观”与其说接近叔本华，还不如说更接近佛教。他论述得最精辟的是抒情文学，而不是叙事文学。他仰慕西方近代文学的伟大叙事传统，而在意识深层则缺少那种叙事精神和叙事激情；他想成为伟大作家的梦想，也终于被淹埋在“古雅”的形式之中。

破除《红楼梦》情结

今天一提到长篇叙事文学经典，人们就脱口而出：“《红楼梦》。”普通读者对古代经典的依赖的心情当然能理解，但我们难以容忍文学界的盲从，以为有了一部《红楼梦》就可以与西方叙事文学相匹敌，以为按照《红楼梦》的路子就可以写出大气派的叙事作品。这种《红楼梦》情结，至今依然在对当代叙事文学产生制约作用。不破除这种“情结”，在未来的文学中能形成一个伟大的叙事传统的说法，恐怕是空话。

中国文学的抒情传统像一个巨大的阴影，将 20 世纪的抒情文学遮盖得黯然失色，而叙事文学又处于“幼稚之时代”。按照西方人文主义文学传统的要求，中国的叙事性文学的确是极不成熟的，就像王国维所说的那样“不知描写人格为何事”，更不可能有鲁迅所说的“沉痛至大之声”、“撷心之作”。事实上，明清古典小说已经开始了从抒情到叙事、从集体历史叙事到个体经验叙事的转换，结果出现了两部大作品，即极端写欲的《金瓶梅》和极端写灵的《红楼梦》，形成了古典叙事文学的高峰。但这两部作品都与西方近代意义上的长篇小说有很大的距离。鲁迅和王国维身处中国文学史的一个特定时代——古典叙事向近现代叙事转变的时代，且他们都很推崇《红楼梦》这部既不是西方的，也很难说完全是汉语文学传统的长篇小说。³⁰ 王国

维称其为一部“绝大著作”，似乎想用它来遮掩一下中国叙事文学的短处。一个世纪的文学实践证明，除了一些劣拙的模仿之外，《红楼梦》救不了中国文学。下面结合王国维《红楼梦评论》中的一些观念，来讨论《红楼梦》的悲剧性和叙事性及其意义。

首先，如果按照王国维对《红楼梦》的理解和论述，我们就有理由将他所说的“彻头彻尾之悲剧”³¹改成“彻头彻尾之悲观”。“悲剧”和“悲观”都不是正宗的汉语文学概念，一个来自西方，一个来自佛教。亚里士多德说：悲剧是通过语言“对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”³²。其中的关键词是“行动”。亚里士多德认为：“行动”的主体是人而不是神，因而是一种受思考和选择驱动的、有目的的实践活动。只有智力健全的成年人才有组织和进行“行动”的能力。所以对“行动”引起的后果，当事人必须承担应该由他承担的责任。³³悲剧就产生于行动过程之中的个人意志与命运的冲突，渺小的人的力量与巨大的命运的力量搏斗，以及由此导致的主人公对个人的苦难遭遇、毁灭的悲惨结局的承担等等。悲剧性艺术作品的表达形式无论怎样多变，总是推崇一个人在失败和命运面前表现出的勇敢和高尚，并设法描述这种人类的伟大精神。中国文学中缺少的正是这种悲剧品种，因此，我们当然难以听到“至大沉痛之声”了。就此而言，《红楼梦》无论如何算不上是悲剧，也不是一部近代意义上的叙事作品。《红楼梦》看似一部长篇叙事作品，但骨子里却是古典的、抒情的。它将中国千年来的抒情传统集于一身，并使之变成叙事的形式。这无疑是曹雪芹的功绩。而王国维却称之为“悲剧之悲剧”，还借助于对叔本华哲学的发挥，想让它具有近代意义。这是一个不小的失误。钱钟书对此有一段精辟的论述：

苟本叔本华之说，则宝黛良缘虽就，而好速渐至寇仇，“冤家”终为怨偶，方是“悲剧之悲剧”。然《红楼梦》现有收场，正亦切事入情，何劳削足适履。王氏附会叔本华以阐述《红楼

梦》，不免作法自弊也。盖自叔本华哲学言之，《红楼梦》未能穷理窟而抉道根；而自《红楼梦》小说言之，叔本华空扫万象，敛归一律，尝滴水而知大海味，而不屑观海之澜。夫《红楼梦》、佳著也，叔本华哲学、玄谛也；利导则两美可以相得，强合则两贤必至相厄。³⁴

钱钟书短短的几句话，一石三鸟，分别打着了《红楼梦》、叔本华、王国维三者的要害。王国维所说的“悲剧”，实质上就是“悲观”。其要点是：1. 生活是苦的；2. 苦的根源在于人之有欲；3. 其出路在于解脱；4. 解脱的方法就是出世（“出世者，拒绝一切生活之欲也”³⁵）。这不正是佛教的观念吗？他认为，艺术也是解脱的方法之一，所以也必须摈弃表达生活之欲的“眩惑”的成分。谈到“眩惑”时，王国维情不自禁地流露出其内心的儒释观念：“所以子云有靡靡之诮，法秀有绮语之诃。虽则梦幻泡影，可作如是观，而拔舌地狱，专为斯人设者矣。”³⁶

王国维认为，宝玉的出家是“悲感的”、“壮美的”，因而是“文学的”、“小说的”；《红楼梦》排斥了与欲有关的“眩惑之原质”，因而是“优美的”、“诗意的”。³⁷ 其实，这种悲观厌世的观念对中国人来说并不新鲜，这种解脱出世的情怀也不少见；传统文人失意之时，传统诗歌表达之中就随处可见，只不过《红楼梦》用叙事的形式来表达，便使其显得更具体可感、更集中强烈而已。《红楼梦评论》对此并没有展开论述，相反，我们在文中时时可以看到将感官经验视为“梦幻泡影”的佛教反美学观的影子，看到提倡“思无邪”的儒家文学观的影子。这些观念就像个人经验与叙事形式之间的过滤器，它将感性的成分变成高度浓缩的意象；也像一位书报检查官，将个人独特的感性经验删除。于是，中国叙事文学常常将这些遭到过滤和删除的内容，偷偷地以一种变态的形式表现出来，在民间流传，如《肉蒲团》、全本的《金瓶梅词话》等。这些，都无不制约着中国叙事文学的发展。

如果从具体的叙事角度来看《红楼梦》，其与悲剧、与西方近代叙事文学的差距就更明显。《红楼梦》前五回用神话传说的形式交代了故事和主人公的来历；后五回写宝玉“魂魄出窍”和出家的结局。并且，这个结局不是意外的，而完全是对前五回中那带宿命色彩的传说的印证。因此，《红楼梦》一开始就提供了一个完成化了的不可改变的世界，而没有给个人留下任何的余地。

作为叙事文体，《红楼梦》最值得借鉴的是中间一百一十回具体的叙事过程。如果说“大观园”所依托的贾府像一根巨大的柱子，那么，其中的日常生活就像白蚁一样，将贾府这根柱子慢慢地、不着痕迹地蛀空。最终，我们看到它在一瞬间轰然倒塌。但整个叙事过程看上去却十分平静，都是在对日常生活场景和事件（不是近代叙事意义上的个人经验！）展开细腻而详尽的表达。而且作者很懂得极力地控制叙事，并拒绝任何观念性的东西的进入。但是，即使在叙述最平常的日子，或最盛大的宴会之时，“巨柱”将倒的危殆也时时在抓住读者的心。

贾府这“巨柱”势必要倒塌，大观园势必要颓败的结局是作者总体思路的根基。所以从总体上看，《红楼梦》的结构确有点像一个“失乐园”的结构。不过，弥尔顿在《失乐园》里表现了撒旦的抗争和复仇，也表现了亚当和夏娃所代表的成人世界的生命意志，以及对由此而带来的苦难命运的承担的勇气。而《红楼梦》讲述的则是一个少年们拒绝成长、拒绝教化、耽于理想儿女乐园的故事。贾府这根“巨柱”的倒塌是突如其来的，小说主人公的命运也是“太虚幻境”那神秘的文字中早就写定了的，与他们在大观园里的童话般生活毫无关系，与成人的选择、行动、承担的生命意志也毫无关系。所以，《红楼梦》不具备“悲剧”的基本要求；同时，也不具备成人世界的叙事品格。换句话说，其悲剧的主体并不是“人”，而是与作者的观念相关的“人”之外的某种神秘的东西。

《红楼梦》的艺术精神是古典的，而不是现代的；是悲观的，而不是悲剧的；是优美的，而不是壮美的；是少年的，而不是成年的；看似叙事的而又拒绝“眩惑”，因此实质上是抒情的。《红楼梦》与《金瓶梅》是长篇小说的两个极端的形式。前者可以用阿多尔诺批评康德的一句话来概括——是一种被阉割的享乐主义的悖论。³⁸ 后者可以用夏志清的一句话来概括——是对肉体的迷醉，对淫秽、疾病的毫无掩饰的兴趣。³⁹ 按照近代以来的叙事性小说的要求（即就经验的整体性与真理之关系而言），这两部小说在对艺术整体性的追求上，或者说在对人之整体性的探索上，都存在着作者不可超越的局限。无论怎样夸大它们的意义，都不能改变中国近代以来叙事文学的幼稚状况。因此，作家们应该忘掉《红楼梦》，就像一个孩子应该断奶一样。

当代叙事的状况

谈完了鲁迅和王国维之后，20世纪文学的话题本应该结束，但我还是恋恋不舍地把目光停留在当代文学上。因为当代生活的未完成性、人的发展的未完成性，当代作家文学观念的觉醒和渐渐趋于成熟，以及通过它们在文学叙事中蕴藏着的诸多可能性深深地吸引着我，并激励着我从事当代文学批评。

“文学观念的觉醒”是一个十分笼统的说法。我们必须将它具体化。就叙事性文学来说，其观念的成熟应该包含三个方面的要求：1. 人的观念的成熟；2. 整体审美意义上人的观念的形式化（包括叙事对象的生命化）；3. 叙事观念的成熟及其文体上的某些程式。严格地说，第一条只是个大前提，不专属文学，它是整个近代哲学和人文学科的话题。只有第二和第三两条是专属于文学（美学）。按照巴赫金的观点，第二条可称之为“审美结构形式”，它是“作为审美对象的人的心灵和肉体价

价值的形式”，有其自足的价值（不为什么服务），“是美学分析的首要任务”。第三条可称之为“布局结构形式”，是可以进行科学分析的材料美学的范畴；它不但可以模仿和练习，还可以为任何别的东西服务。巴赫金认为，“物质作品的有目的的布局，当然决不完全等于审美客体独立自在的艺术存在”，同时，审美结构形式也不能“脱离布局形式而获得实现”。长篇小说就是一种典型的、借助于“布局形式”（如话语的组织、情节的安排和时间模式等等）而完成化了的叙事体“审美结构形式”；而中、短篇小说更偏重于“布局形式”⁴⁰。

中国作家的文学观念的逐渐觉醒，是“新时期”以来的这20多年的事。通过20多年的操练，当代文学的情况如何呢？我以为，从总体上看“新时期”以来的叙事性文学，它们大多都停留在上述的第一层面（人的观念的觉醒）和第三层面（代表叙事观念成熟的布局形式）。并且，这两者之间的叙事学上的转换远远没有完成。

新时期初期的文学，的确好像是五四时期的文学接上了轨。因为它们有一个共同的地方，那就是在大的历史事件的打击下的突然醒悟。于是它们都呼唤人的尊严和爱心，渴望人的道德意识和审美意识的觉醒，批判对人性的压制和摧残……但所有这些，也依然是通过理性化的说教方式，或者直接宣泄式的“记仇”方式实现的，而不是通过对日常生活经验艺术化的“记忆”方式（也就是说，不是文学的方式）实现的。所以，它们才能迅速地与社会思潮会合到一起，引起一时的轰动效应，而不是文学本身的效应。历史事件总是转瞬即逝的，我们的文学也同样跟着转瞬即逝。它不能为历史事实的记忆、为精神史增添什么。它完全可以被历史档案馆所取代。“新时期”初期的叙事文学犯的是“形式贫血症”，所以，就更谈不上“人的心灵和肉体双重价值的审美形式化”了。换句话说，其记忆的领地被创伤性经验所充斥（所以记仇），叙事形式中因而缺少

经验的整体性，也不可能有对人的深层的反思和判断。所以我说它只停留在上述的第一层面上。

人的观念的觉醒与文学观念的觉醒并不是一回事，后者与作家的记忆术和表达术密切相关。我们可以发现中国人“记忆术”的奥秘，就是“记忆之门”被“健忘的硬壳”所包裹，除非有全民族的灾难发生，否则便宁愿玩麻将也不“记忆”。好像说：要记大家记，一个人就不干。所以，中国作家常常想着如何靠体现公众“记忆”的、能引起轰动的题材来取胜，而不善于将最平凡的日常生活变成个人独特的经验记忆；在日常生活之中，他就彻底地堕入肉体的“眩惑”和遗忘之中。

历史就是面对大的历史事件的，而文学则不得不时时面对平常的生活经验，并将它记忆化、心灵化（鲁迅将文学称为“心声”）。大的历史事件不过是日常生活的特例、将日常生活形式化的“催化剂”。但新时期文学即使在“十年浩劫”这一巨大的创伤性历史事件之后，也没有发出撼人心灵的“沉痛至大之声”；在一个人的观念不断觉醒的时代，也没有出现像《巨人传》那样的，通过真正意义上的游戏精神，将人的肉体价值变成审美形式的作品。以致到了今天，我们读到的常常是像《废都》那样的，带有浓郁的中国阴性文化色彩的、对无价值肉体迷醉的作品；还有像《柏慧》那样眼泪涟涟的、虚假浪漫主义的作品。

80年代中、后期，叙事性文学开始了上述三个方面的第三层面的工作，即叙事观念的成熟——个人经验的表达、深层经验记忆的恢复、自由地虚构、强调叙事及叙事主体自身的意义等等。以马原为代表的一批年轻作家，的确为中国叙事文学（主要是指中短篇小说）走向成熟补上了叙事观念觉醒的一课。但是，可以说这良好开端并没有达到我们预期的效果，并且越到后面，就越暴露出中国人的弱点——玩麻将的心态；稍稍聪明一点的人就知道成功的秘诀：玩技巧，玩得比马尔克斯、博尔赫斯还要玄乎（他们最善于模仿马尔克斯式的开头和博尔赫斯

式的结尾)。

这里有两个最主要的原因。第一，这一探索始终是停留在“布局结构形式”(语言风格、话语组织、情节安排等)的层面上。纯布局形式是无目的的，是工具，它可以为任何东西服务，典型的例子就是《三里湾》。从传统叙事观角度看，你不能说赵树理的叙事技巧不老练，作品中也有许多细节处理得很好。后来你就发现，其叙事不过是像一条鞭子，把三里湾的人一个个地抽进了合作社。当代叙事作品则走了另一个极端，那就是玩弄一些无目的的布局形式。

这种无目的性，构成了当代叙事文学不成熟的第二个原因。有些作家为此找了一个借口：我不为谁写作，我只为自己写作！这很类似于西方一些知名作家接受记者采访时的口气，不同的在于中国作家是虚张声势的、盲目任性的、自以为是的。这种任性的做法的直接后果就是，艺术经验的极端个人化、梦幻化；在感官和肉体的迷宫里不思归途。

叙事文学对“经验整体性”的要求，以及对“叙事整体性”的探索，实质上也是对人的更高意义上的整体性的追求。它一方面能防止文学的意识形态化，另一方面也阻止表达的潜意识化甚至生物化。这是“布局结构形式”向“审美结构形式”转化的基本要求。这一要求尤其是对长篇叙事文学显得更重要。长篇小说就是这样一种文体：它关注对人的经验的整体性的追求，因而对“结构”有着明确的要求；同时，它又维护人的发展的未完成性和多种可能性，因而它必须冲破那种完成化了的、封闭的“布局结构形式”；它还必须撇开那种完成化了的、没有更多的指望的人物形象：英雄形象，而把笔墨给予平凡的人。这就是当代长篇小说创作的最大的难题。今天的作家凭什么写长篇小说呢？当他们一窝蜂地都来写长篇小说的时候，难道就没有碰到这些难题吗？面对着《骆驼祥子》、《家》、《子夜》、《财主的儿女们》，我们是否从文学上想好了动笔的理由？难道只是

准备改一改人名、地点、故事要素就成了吗？作为一位读者，我当然可以从尊重和鼓励的角度尽量说好话，睁大眼睛找出许多长处来加以论证。在这里，我不想这样做了，而只是想表示我的失望。

《白鹿原》为中国作家模仿西方 19 世纪那种古老的写法画了句号。但这部作品的最大毛病（也是 20 世纪中国作家的老毛病）就是，对把“人”作为叙事的目的和核心这一信念不坚定。前半部写得不错，尽管他不时地玩点文化（朱先生就是一个文化的符号）的花招，尤其是对一个纯粹的、赤裸裸的人的形象——小娥的塑造。小娥不但将白鹿两家的男人，还有黑娃连在一起，而且将所有的主题（历史的、政治的等）都生命化，这正是“审美结构形式”在叙事整体性上的一项要求。可是，到了后半部，作者终于忍不住其内心深处的社会政治情结，毅然地将适合作为结构中心的小娥处死，作品顿时出现了至少是三条无法统一的结构线索（后面半部与《野火春风斗古城》和《红旗谱》十分相似）。由于叙事目的的变换，作品好像是开始了第二部似的。也就是说，由于小娥的死，使得后面的写作不能在生命的、审美的层面上展开，作者在这里便直接描写战争、评判历史和政治。作者以放弃艺术性为代价，换来了一个人们在背后嘀嘀咕咕的、与文学不相干的热门话题，这真是得不偿失。

《务虚笔记》为中国当代长篇小说创作开辟了一个新的领域，或者说出了一个新的难题。这里主要是指一种新的长篇小说的总体叙事观念，或“审美形式结构”而言，而没有涉及到具体的长篇叙事文学的话语方式问题。一种真正的长篇小说的话语方式，在中国作家中只有早逝的王小波作过十分有益的探索。遗憾的是我还没有读完他的“时代三部曲”，不能展开讨论。关于《务虚笔记》，我曾有专文论述，在这里只想列举出三条理由：1. 《务虚笔记》借助于对未定型的当代生活（特别是情感生活）的“写实”来“务虚”，体现了一种中国哲学一向强调和

渴求的，但在中国人的现实生活中，尤其是文学表达中最最缺乏的“内省功夫”，或者说它具有“心理现实主义”的风格；2. 其叙事时间是与个人之遭遇密切相关的，“有价值的”记忆时间（不只是布局形式的意义）；3. 在爱的故事的讲述中，多种价值的平等对话不但极力地维护着爱的价值的完整性，还在不断地瓦解那些僵死的伤害爱的价值的词汇。

叙事性文学的基础尽管是个人的经验、自由的虚构，但只有长篇小说能代表一个民族叙事观念的真正成熟，实际上是对更高意义上的人之整体性的理解的成熟。作为叙事文体的代表——长篇小说是无法定义的，其形式的未完成性、无限多的探索可能性，与生活的未完成性、生命的无限多的可能性永远是同步的！一旦某位作家为自己的创作找到了某种固定的价值模式作为创作的皈依，那就是他的创作的终结之时。

1997年12月

叙事的整体性

—

叙事的整体性问题，是叙事文体的核心问题。无论是历史叙事体还是虚构的文学作品，只要作者依照某一准则，将零星的材料或片断的感受，表述为一个可理解的连续体，叙事的整体性问题就出现了。一般地看，只要让叙事过程大致地与线性历史时间或物理意义上的自然时间吻合，这一问题也就解决了。但是，当我们考虑到典型的叙事文体：长篇小说的情况时，问题就变得复杂起来了。

寻找一个符合“可理解的连续性”的原则并不困难。作家可以按照历史事件的因果关系来结构作品（如《三国演义》）；也可以按个人的流浪或冒险经历来写作（如西班牙小说《小癞子》）；还可以让小说的叙事过程与一桩案件侦破的过程吻合（如《福尔摩斯探案集》中的各种故事）；甚至可以按照书信的开头和结尾来安排作品结构（如俄罗斯小说《穷人》）……这些结构的原则，都能使作家所占有的零星材料或片段感受，变成一个可理解的连续的整体。

所有这些“原则”，就像一件件工具，有的作家用起来得心应手，有的则感到别扭。但无论如何，它都不同程度地限制着作家对个人经验或审美感受的表达，但它又是使个人经验或零星感受“形式化”必不可少的要素。既要使叙事具有整体性，又能极大地拓宽叙事空间，恐怕是每个作家都向往的境界。高明的作家都清楚地认识到，这些程式化的布局形式结构只不过是一种无可奈何的手段罢了，它最终指向的是，作家通过个体审美经验的表达而达到的目的——完成化了的审美形式结构

的整体。举一个最简单的例子：音乐的节拍（四三拍、四四拍等），就是一种程式化的布局形式结构，它是可以模仿的。当它体现了一种节奏感，而引导了听众的情绪走向，并产生了感染力时，就具有了审美形式结构的性质。在中国传统文论中，这样一种能统一作品外在形式的内在审美结构称为“情志”，它与作品的语言形式和布局形式是融为一体的。正是“情志”统摄了纷杂的材料，使作品产生了统一的整体感，使之“杂而不越”。刘勰在《文心雕龙·附会篇》中提出的“杂而不越”，指的就是对作品整体性的要求。当然，不同的时代、不同的作家，他们的“情志”都会千差万别。这种差别的个人性和历史性，就是推动小说文体不断变化的内在根据。而一个伟大的作家，其统摄纷杂材料的“情志”，不但具有高度的个性，甚至还能涵盖那个时代的“情志”。

历史演义（符合社会历史的因果关系，并可以人为地划分阶段）、侦探小说（符合案件的因果逻辑，以破案为结局），其叙事的整体性是不成问题的。但它之所以是通俗的甚至流于庸俗的文体，原因就在于它将布局形式结构当作了目的；或者说，它尽管具备了布局形式意义上的“章法”，但并不具备审美形式意义上的“情志”。在它那里，个人经验、审美要素非但不能成为表达的中心，甚至被忽略了。也就是说，它对艺术创作的根本目的并不关注，而热衷于技巧的玩弄，甚至刻意迎合一般读者的趣味。

还有一种值得注意的观念，同样是对审美意义上的文学性的伤害。这就是建立在黑格尔的“历史理性”基础上，并在卢卡奇那里得到详尽阐述的“总体性”概念。这一概念看上去很辩证、很圆满，但从根本上看，它是不惜牺牲不同时代的、具有审美变异性的艺术作品丰富而又具体的个体性，而生硬地将布局形式结构与审美形式结构扯到一起。历史进化论这一看似理性，而骨子里具有浪漫色彩的幻觉，成了卢卡奇叙事总体性

理论的核心。卢卡奇对 20 世纪不断变化中的文学的批评之激烈是无以复加的。他不能接受作家对日益变化的新的审美经验的表达，据说，直到他被关进囚车时，才认识到卡夫卡的现实意义。卢卡奇理论的要害在于，混淆了“完美文化”与“完美生活”（别尔嘉耶夫语）的界限。为了理论上的整体性，他宁愿让建立在丰富的感性基础上的“完美生活”掩埋在“完美文化”的设想之中。像陀思妥耶夫斯基这样一类作家，则清楚地看到了“完美文化”的虚假性，而苦苦地探寻对以人为中心的“完美生活”的表达。所以，他对新的叙事整体性的探求，尽管显得尤为艰难，但也显得更真实，更具有永恒的价值。照理，在作家的具体创作中，对所谓“完美文化”的充满理性的批判（“志”的方面），和对所谓“完美生活”的充满情感的渴望（“情”的方面）应该是合二为一的。在中国文论中“情志”的概念从来就是不可二分的（意象中的“意”与“象”也是合而为一、不可二分的）。这不只是思维方式的问题，还与构成作品的材料——语言文字的独特性有关。

二

叙事的整体性，必须同时考虑到布局形式结构的审美形式结构及其二者之间的辩证互动关系。

布局形式结构（如上述各种可理解的叙事时间连续体），不仅仅是一个方法问题，它反映了作家对读者的依赖，也反映了作家的语言对社会文化语境的依赖；否则，他的个人经验的传递就要失败。作家在利用各种布局程式的同时，又必须维护个体审美经验的独特性。所以，审美形式结构中，就隐含了他对社会历史语境不同程度的反叛，对以历史理性为基础的“完美文化”的怀疑，并暗含了他们对建立在人性的丰富性基础上之完美生活的表达和追求。

这两种相互矛盾着的形式结构是否有过合而为一的历史呢？人们都愿意相信，过去曾有过一个美好的“黄金时代”。中

国人也认为，在夏商周之前，存在一个由先贤统治着的太平盛世。于是人们便可以假定，那时的文学中，这两种形式结构一定是合而为一的了。今天看来，它们的分裂是毫无疑问的了。也就是说，文化形态与生活理想分裂了，布局形式与审美形式分离了，不像史诗那样有着高度的统一性。卢卡奇把这种分裂称为“衰变”。他认为近代意义上的长篇小说，是衰变了的社会中“问题人物”的命运。戈德曼也说：“问题人物”在衰变了的社会中寻求“确真价值”，是长篇小说的任务。⁴¹我在《长篇小说叙事的声音问题》一文中，曾从叙事声音衰变的角度，对此进行过分析。

建立在文艺复兴以来的人文主义传统基础上，西方近代长篇小说发轫之初，曾有过将两种形式结构结合起来的企图。比如，笛福的《鲁宾孙漂流记》对个人主义价值观的表达，就与资本主义上升时期的价值观吻合。但是，资本主义社会结构（本质上是一种欲望结构）的整体性，是以商品消费、交换、流通为中介，将分散的个体连结在一起的（不如说，是欲望而不是希望，将人联结在一起）；这与鲁宾孙在荒岛上的冒险故事的叙事整体性是不相干的。在那个时代，笛福当然不可能认识到这一点；理查逊的书信小说体，就是一种对都市商品文明的拒斥和逃离的文体。他经常躲在郊区，用书信的形式，对某个他所钟爱的女人抒发自己的情感和忧伤。⁴²到了巴尔扎克时代，对商品经济时代的文化批判，则成了 19 世纪作家的一个基本主题。不过，19 世纪作家的基本信念：人的价值、爱、自由等并没有破灭。对人的信念这一整体性，成了他们对抗社会整体性的根基。无论是托尔斯泰还是巴尔扎克，从布局形式结构的角度看，他们的作品都采用与社会历史结构基本吻合的叙事形式；但对人的理性、爱的信念，作为审美形式结构的内蕴，则构成了一种强大的批判性力量和高远的理想渴望。

历史地看，商品文明的确在一定程度上给了人以自由，但

以商品交换为中介的商品社会的整体性，则无时不在瓦解人的完整性。所以，19世纪西方文学在叙事的整体性问题上面临了巨大的矛盾。这正是困扰着巴尔扎克以后的作家，如陀思妥耶夫斯基、波德莱尔和福楼拜等人的难题。唯美主义作家的态度是，拒绝这个矛盾。

20世纪西方文学中人的整体性观念的破灭，一方面是由于社会历史对“人”的直接伤害造成的（如两次世界大战的灾难、商品经济的异化力量等等）；另一方面高度发达的科技以及科技理性观念的结果（如海森堡的“测不准原理”、爱因斯坦的“相对论”、弗洛伊德的“潜意识”理论等）。价值中心的失落，人的完整性的瓦解，潜意识的欲望成了文学表达的基本主题。从表面上看，20世纪文学是在布局形式结构方面不断地创新（如象征手法、意识流、夸张和变形），实际是一次审美形式结构的全面变异。

所以，在20世纪，叙事文体的两个基本要素：可理解的连续性和人的审美结构的完整性，都不复存在了。作家迷恋于对独特的个体经验的表达，并使之发展到了极致，像普鲁斯特；他们似乎不关注连续的可理解性，他们要不就只强调独创性，像乔伊斯。美国耶鲁学派的布鲁姆在《影响的焦虑》一书中认为，当代诗人就像一个具有恋母情结的儿子，诗的传统就像父亲，并强调两者的敌对关系。⁴³要不就干脆与大众文化融为一体，甚至为赤裸裸的欲望表达寻找各种理论证据；叙事结构的零散化、梦幻化，与商品社会现实表象的零散、混乱、不可理解性是完全同构的；其形式的不断翻新，与商品社会中产品的不断翻新和各种手法也没有什么两样。于是，作品的布局形式结构从叙事的整体性中抽离出来，成了那些有“恋物癖”的作家自救自娱式的玩具；自我意识本是审美形式结构中人的主体性的表征，如今，却常常为黑洞般的潜意识“本我”所取代。瑞士当代微精神分析学家西尔维奥·方迪的研究表明，“本我”

的结构就像人体虚空组织的结构，并且与宇宙虚空组织结构一样，指向有“释道”色彩的混沌和虚无。这一研究成果，不但对西方精神分析学无休止地肢解“人”的一种警醒，也有点像是对东方思维的逻辑化的例证。⁴⁴

当代的批评理论，正在不断地为 20 世纪文学的怪诞、缺少可理解性和感人力量之特点寻找理论根据，如“消解逻各斯中心”、“价值多元化”或“语言的狂欢”等等（理论界对米哈依尔·巴赫金一些理论术语的断章取义，本文不拟展开讨论）。撇开其正确与否不谈，一种文学理论的日趋复杂化、抽象化，令专业人士也望而生畏，恐怕也算不得是正常的现象。

总之，西方文化中“人”的观念的变化，决定了其小说叙事整体观的变化。这种变化，是其解剖式思维方式的必然结果。正是这种思维方式，曾经为“人”之价值的中心地位的确立鸣锣开道；也是这一思维方式，又将“人的主体性”瓦解。不过，无论价值的中心如何在被瓦解，叙事的形式如何的“零散化”，西方作家对新的叙事整体性的探索和追求并没有停止，他们也还是在努力地寻找自己的出路。

20 世纪整整一百年来，中国作家对西方的借鉴和模仿，的确使近代意义上的长篇小说叙事观念，在中国日趋成熟。但这并不能代表真正意义上的“人”的观念的成熟。如何更进一步吸收西方近代以来的人文主义传统，使之融会到自己的传统中来；同时又清醒地看到西方“文明疲软症”的陷阱，这是中国当代长篇小说创作中，寻找新的叙事整体性的基本前提。

三

中国古代长篇小说遗产给了我们什么启示呢？我们不拟单纯地讨论纯形式布局或主题意义上的观念问题，而是从叙事的整体性角度，对明清古典小说进行简略的考察。如果不考虑“神魔小说”（鲁迅语）《西游记》，只以《三国演义》、《水浒传》、《金瓶梅》、《红楼梦》这四部小说为例，我们就可以发现，这

些小说实质上只有一种整体结构，那就是“家族兴衰史结构”。这一结构可以演化成几种亚类型：第一，以“血缘宗法制”为基础的中国封建王朝，就是一个以众多小家族为分子的大家族。《三国演义》就是一部“家族”争斗或兴衰史；三个国家就好比是三个大家族，其中以兄弟关系来描写“义”，以父子关系来比附“忠”；所有的人物，都是“家族”或历史事件的符号。第二，《水浒传》的基本结构是“父子”冲击的结构，即“逆子”对“家族”的叛离；并且，这里的“逆子”形象是未完成的，宋江们最后都被“招安”了（不像巴金小说《家》中的觉慧那样，毅然地与家族决裂）。第三，《金瓶梅》是从家族结构中演化出来的“准家族”结构，因为它所描写的，已经不是真正意义上的以“血缘宗法制”为基础的家族，而是有经济结构（欲望结构）性质的“家庭”的故事；而且，它在对人的欲望的描写中，始终贯穿着传统性伦理的“劝善惩恶”的所谓“情志”，从而导致叙事整体性的断裂；所以，《金瓶梅》的叙事结构显得十分零乱。第四，《红楼梦》作为一个特例，本应该有更多的话可说，这里想提到的是，它尽管也有一个“家族兴衰史”的结构，但这个结构消融在一个更大、更神秘的结构——“太虚幻境”之中；因此，它的家族故事里，就在一定程度上表达了个体的悲剧命运；但是，《红楼梦》的这一悲剧是一种神秘意志命定的（王国维称此为“悲剧中之悲剧”——《红楼梦评论》）；它并没有涉及真正意义上的人与环境或社会的冲突；也就是说，人的“自由意志”并没有得到重视。从这个角度看，《红楼梦》实质上是一部“反成长”小说。大观园是家族和太虚幻境的双重投影，其中生活着一群未成年的孩子。主人公贾宝玉、林黛玉等人的主要性格就是拒绝成长（包括拒绝世俗的教化、伦理、家庭等等）。这些孩子一旦成年，一旦要开始独立承担自己的命运时，便是小说结束之时，也是这个家族的衰亡之时。在这里，没有任何一个可以独立担当个人命运的悲剧人物。所以，《红楼

梦》的叙事整体性，是建立在有释道色彩的虚空和混沌上的，与近代意义上的长篇小说叙事整体性还有距离。

在 20 世纪上半叶，作为社会总体性结构之基础的家族结构瓦解的过程，与在科学民主旗帜下追求平等、自由的人的主体性的确立过程是同步的。从小说叙事观念看，有一个突出的特点，那就是在西方人道主义的冲击下，“家族”结构中家长与“逆子”的冲突。《家》就是这样一种总体的叙事结构。但仔细看看那些在家族或社会之中进行个人奋斗的典型就可以发现，他们无一不归于失败（如《骆驼祥子》中的祥子、《倪焕之》中的倪焕之、《子夜》中的吴荪甫、《财主的儿女们》中的蒋纯祖等等）。由此我们也可以发现，一种新的叙事整体性（或审美形式结构）的形成过程，也是一个破旧立新的过程，一个否定之否定的过程。上面的例子都是在都市文化背景上展开的，农民题材长篇小说的情况又怎么样呢？

《三里湾》是农民题材长篇小说中写得较好的作品。它的叙述是以“家族”结构的衍生物——即作为一个自然经济单元的“家庭”为基本单位的。作者原本是想通过一个小村、几个家庭、十几个人物的描写，来反映社会内部结构的细微变化；但他对一种尚未成熟的经济单位之瓦解过程的描写，是人为而做作的。并且，作者设定了一个虚假的整体性——合作社，一厢情愿地把人物一个个地赶了进去。所有的人都加入合作社，成了整部小说叙事的终极目的（今天的联产承包责任制，对赵树理那虚设的总体性，就是一个莫大的讽刺）。《艳阳天》更不用说，它不但是《三里湾》的劣拙的扩充，还充满了中国传统文化中贯有的阴柔权术之争斗。《暴风骤雨》和《红旗谱》等小说，则对农民的暴力十分醉心。在这里，人成了暴力的牺牲品。

叙事整体性的成熟，应该建立在社会或个人对“人”的整体性的理解不断深化、不断变化而趋于成熟的基础上。如果“人”不能成为叙事的目的，而只是某种外在物的符号、工具（比如

历史、社会、某一特定的观念等），那就根本谈不上叙事整体性（一种新的审美形式结构）的成熟。“新时期”以来，文学上的拨乱反正、小说创作中人的主体性之确立，使叙事的目的回到了文学正途。由于篇幅的原因，这里不可能展开详尽的讨论，并且，显得尤为活跃的、为叙事拓展了更广阔的的空间的中、短篇小说创作也不可能提及。当然，我以为只有长篇小说，才能真正地、全面地反映一个民族的“人”的观念的成熟，或叙事整体性的成熟（像俄罗斯的长篇小说那样）。这也是长篇小说创作的困难所在。

在一个民族的历史命运中，恢复了对人的完整性的探索和表达的自由，这只不过是一个好的开端，还有许多具体的叙事意义上的探索在等待着我们。90年代的长篇小说创作之所以出现了可喜的兆头，首先在于一批优秀的作家，既注意扬弃西方作家叙事经验中的优劣，又注意到了汉语文学表达的独特性以及历史文化语境的独特性。他们正在为探求新的叙事整体性，提供更广阔的叙事空间，更新的叙事经验。这里只举几个有代表性的例子。

史铁生的《务虚笔记》是近年来一部难得的优秀作品。我把它看作是对20世纪中国文学“情感失语症”的一种极好的弥补。作者倾注了他的全部心血和才华，为的是对喜乐和苦难、情爱和性爱、思念和忘却的表达，寻觅更丰富和准确的词汇，找到最好的叙事方式。这无疑是受了西方文学（尤其是俄罗斯古典文学）的影响。但史铁生又在极力地控制着叙事的走向，不让他情感表达过于个体化而变成不可理解的梦呓，使叙事在弥散的情感和可理解的连续性之间延宕。《务虚笔记》中无论是讲述A对爱的体悟，还是表达B对苦难的感受，作者都把它推及到所有人身上。我称这种方法为“一多互摄”的方法，也是使艺术符号产生“全息”效果的方法。这可看作传统艺术思维在当代创作中复活的一个例证。史铁生就这样既充分地表达了

迷宫般的情感，又给予了叙事一种审美的整体性。他通过“写实”（爱的苦与乐、恨的悔与悲、忠诚与背叛……），去“务虚”——小得看不见、大得摸不着的“道体”。

《马桥词典》的叙事，是建立在维护汉语语言内在审美特征的基础上的。它试图在更深的层面上恢复词语的内在秩序。词语秩序的混乱，从本质上看，就是社会“力比多”泛滥的结果。社会“力比多”——强大的欲望结构（包括权力、金钱、性……）与词语内在审美秩序之间的矛盾，构成了其叙事的基本动力。词典的外在形式看上去是缺少整体性，但汉语词汇本身所具有的诗性特征，使这部作品的审美形式结构具备了内在的整体性。

另外，在一个充满了肉感欲望的喧嚣的时代，在一个没有“肺腑之言”，只有来自“唇舌的聒噪”的时代，《许三观卖血记》传递了一种全新的叙事语调和纯朴如童话的声音；《欲望的旗帜》在尊重人的欲望的前提下，试图为欲望表达寻找一种语言意义上的叙事结构；这些都可视作新的探索。而《白鹿原》，尤其是《古船》，尽管在叙事的文气上有雄浑连贯的派头，却过多地流露出对传统文化的依恋之情，而缺少审美意义上的批判和超越。

在如此复杂的文化（文学）背景下，试图对一种更高意义上的叙事整体性进行探索，任务是十分艰难而又富有挑战性的。正如俄罗斯理论家米哈伊尔·巴赫金所说的：“人的史诗的（和悲剧的）完整性被破坏（之后），在长篇小说里同时还与培育人的新型复杂的完整性结合起来，这是一种人在人类发展更高阶段的完整性。”⁴⁵ 面对这一艰巨任务，创作界靠死死地抱住 19 世纪“人”的观念，或者靠在实际欲望刺激下拼命地玩“创新”的把戏；理论界靠墨守成规，而不及及时地总结新的创作经验，或拼命引进新术语，而缺少理论的原创性，那是无济于事的。当此文化大交融的时代，无论创作界还是理论界，能否将各种文化都整合到自己的血脉之中，并不断地追求对“更高意义上

的人的完整性”的理解，探索审美形式意义上的叙事整体性的表达方式，是中国的叙事（尤其是长篇小说的叙事）能否走向成熟的一个标志。

1997年6月10日

情感的修辞学

—

在这个工业文明高度发达的电子时代，机器人什么都会干，惟独不会流泪、不会恋爱。也就是说，它还不会表达情感。如果有那么一天，机器人也会流泪或性骚扰，那就可以说是人类文明的劫数已尽！看来，“情感”这一领地，是被电子网络包围着的文艺家惟一值得庆幸的地盘了。但是，正因为“情感”是高科技这些工具理性的产物不能把握的，才使得它的表达显得尤为复杂。

文学创作中的“情感问题”，真可以说是一个千古疑案。柏拉图在《理想国》中，就要把诗人逐出“理想国”，原因是诗人的“感伤癖”和“哀怜癖”不但煽起了人们的情欲，还容易培养懦弱者。在第十卷后面，他似乎有了恻隐之心，希望有人来为诗辩护，证明它在一个政治修明的国家里有合法地位，“因为我们自己也能感觉到它对我们的诱惑力”，亚里士多德就出来辩护。在《诗学》里，他不但认为诗是哲学、历史所不可取代的，还认为诗的起源“本于人的天性”。而悲剧则“使用美化的语言，……并凭借激发怜悯与恐惧以促使此类情感的净化”。这就是著名的“净化说”，意思有点像老中医使用毒药，达到以毒攻毒的效果一样；或者说情感（当然也包括欲望）通过宣泄，可以使灵魂得到净化。柏拉图和亚里士多德各有各的道理，以至于这一“千古疑案”一直贯穿文学史的始终。

柏拉图的“理想国”至今也没有建成。世俗社会中那些“缘情”、“言志”的诗人不但存在，还越来越多。看来，问题并不是要不要表达情感，而是表达的方式如何有利于“净化”。这事

实上是一个修辞术的问题。柏拉图的长篇对话《斐若德篇》、亚里士多德的《修辞学》，都是在探讨这个问题。

佛教的慧学是极端的例子，它强调的是让人们如何从情欲中解脱出来。《圆觉经》中有一个清净慧菩萨就是代表。清静，超越情河欲海离恨天，才能达到慧的“清静”境界。渐修和顿悟合一的道路是通往慧的道路。所以，佛教首先强调的是“修身”，而不是“修辞”，表现了对语言文字“落言筌”的决绝态度。而最终是“于欲而无欲”、“于色而无色”、“于智而无智”（《圆觉经·道行般若经·净静品》）的绝对自由境地。当然，如果修身修到了家，修辞也就不成问题了。像在家居士维摩诘这样的大辩士，说的话与常人并没有什么不同，但言语之中，气贯长虹。当代的“修辞学”，不但不大关注修身问题，甚至连修辞的“修”字似乎也不大关注（兰波还十分迷恋于“词语的炼金术”）。它讲究的是叙事语言铺天盖地的丰富性和复杂性，以更好地表达感观欲望的丰富性和复杂性。其理论根据是：“人的主体性”是一个幻觉、“逻各斯中心”必须瓦解……面对人的欲望疯狂地膨胀的今天，我们是否应该重新思考“修辞”的问题呢？

必须强调的是，古希腊哲人所说的“修辞”与我们先秦哲人所说的“修辞”有类似的地方，那就是都不仅仅指我们今天所理解的现代汉语课中之文章学。今天狭义的修辞学，只教人如何写“美文”，并不管你写完之后的鸡鸣狗盗。美国理论家韦勒克，用一套十分严密的逻辑，论证了这种观点的合理性，即排除文学作品与社会学、心理学、个体史的关系，而只关注文本的内部分析。这套观点用于文本形式分析的确是有效的，但涉及到文体之雅俗、文气之清浊时，则不管用。原因是它把作品的形式要素当作化学元素一样，在实验室的“滴定管”里分析。

《周易·文言》中说：“……修辞立其诚，所以居业也。”

孔子把“修辞”与“进德”、“居业”联系在一起。修辞，不但指文字功夫，也包括言谈举止、行为方式、待人处世方式的内容。这里的“诚”，从社会实践或“礼”的角度看，就是诚恳、真挚、得体、不虚伪；从文学创作即“诗”的角度看，就是合于某种修辞法则。所以，无论是“礼”还是“诗”，都涉及到“我—你”、“我—他”之间的“对话关系”，（马丁·布伯语）或作者与读者的关系。也就是说，情感表达中，体验和感受是个人的、独特的，但情感则是共同的。正如法国批评家朗松所说的：伟大的情感从来都是人类共同的。

如果从修辞的角度来理解《礼记·奔丧》中对情感表达的要求，就可以发现合理的因素。如：得到悲伤的消息后，可以放声大哭，但是要“尽哀而止”。哀尽了而不止，泣而无泪，就是干号，失礼了。另外，恸哭之时还要“避于朝市”，走小路，不要在大街上放声嚎啕，这是礼节中的“修辞”；孔子在哭过的那一天，就不再吟诗歌唱（“子于是日哭，则不歌。”《论语·述而》）。这是“诚”的修辞学。

二

从整个文学史的角度来看，创作就是在为无限丰富而复杂的情感之表达，寻找一种合适的修辞形式，这是一个在新旧形式之间的破与立的辩证运动。所谓的“合适”，尽管很难找到确切的标准，但起码得符合两点：一是个体真切的感受；二是能引起共同的情感。18世纪的感伤主义，动不动就泪流满面。贵妇人带着几条手绢上剧院，谁不哭谁就没教养似的。她们的泪腺已经不是情感控制的对象，而是为社会习俗所操纵。今天这个无情的工业时代是另一个极端，如果还有什么共同的情感的话，恐怕是对金钱的刻骨铭心的爱了。正如罗兰·巴特所说的：“哭泣的恋人成为一去不复返的旧事。”⁴⁶“启蒙”给西方人的文明带来了十分尴尬的局面。一方面是工具理性的高度发达，并推动了科学技术发展；另一方面是价值理性的不断萎缩，以

至于信仰的丧失。在文学中，作品充满了情感与理智双重变态的哀鸣，甚至对欲望的直接宣泄，“净化”与否、感人与否，都不是问题了。这也是我们重提“情感修辞”问题的一个前提。

对于作家来说，问题还有更复杂的一面。商品化的世俗文化，不断地将文学艺术已有的各种情感表达方式占有，并使之成为有利可图的工具。小歌星在台上对着麦克风，“痛苦”不堪地大叫：爱呀泪呀、痛苦哦无聊啊绝望啊……“辞”都修了，但离“诚”则越来越远。只要有钱，叫他（她）怎么哭都行。所以，作家不得不对那些已有的表达方式生出疑问甚至拒绝，也不得不另辟蹊径地寻找新的手法，来与世俗文化保持距离。事实上他们还在担当因世俗生活拒绝他们而带来的孤独。

既要表达人类共同的情感，又不能偏离“修辞”的要求；既要表达个体独特的经验和感受，甚至欲望的宣泄，又要使灵魂得到“净化”。这种要求对于个体生命来说，无疑是一个沉重的包袱。就是孔子这样的圣人，也要到70岁时才能够“从心所欲不逾矩”。中国古代的诗词格律，就是诗歌表达的“矩”。不过，大多数人都在这种“矩”的束缚下窒息了。人们似乎看到了这种“矩”与社会道德领域的各种规范有相似之处。

20世纪初的文学前辈，对与传统礼法相应的古典文学修辞方式进行了无情的批判。胡适就极力推崇那些无“矩”的文字（白话散文）。郭沫若的诗歌创作，为情感的自由表达提供了许多可供借鉴的经验。在《女神》中，他尽情地抒发了一个民族长期受到压抑的情感；还趴在地上，一边吻着泥土，一边哭泣、吟唱——地球，我的母亲！这种全新的情感修辞法震惊了不少青年。现在回过头来看看，这不过是从西方浪漫主义那里学来的一种情感“强烈爆发”的直露方式。美国文论家苏珊·朗格在《情感与形式》一书中，就对这种情感方式进行了批评，并把形式作为情感的调节或限制。刘若愚就认为：中国作家的情感方式总是强调真诚的流露；而西方作家的情感方式则是强烈

的爆发。⁴⁷

上文中提到的“尽哀而止”、“避于朝市”、“子于是日哭，则不歌”等等，都没有违背情感表达中的“真挚”和“合矩”的要求。真正做到了这些，也可以算得上是“从心所欲不逾矩”了。我以为这是情感修辞中的极高境界。“欲”与“矩”分开了，就会出问题。

第一，如果强化“从心所欲”，就可能出现一种虚假滥情的文学表达方式（眼泪涟涟，迎风流泪，不加节制的抒情）；或者一种迷情的文学（情感叙事的指向丧失，迷失在感官的迷宫中而找不到归途。如今天流行一时的所谓“女性私小说”）；或者一种直接描写欲望的“无情”文学（写人体的分泌物，迷恋生物性，是社会“力比多”泛滥的直接反映）。第二，如果强化“不逾矩”，将个体的审美自由和想像力窒息，创作中就表现为抽象的概念化、公式化。惟理论和教条主义的经验教训我们是记忆犹新的。今天的创作中，后面这一现象似乎并不大明显（这也可说是一种进步），明显的恰恰是前面那一种。

三

上述两种创作倾向的矛盾，已经超出了一般文艺学的范围了。从第一种倾向看，表面好像个体表达自由得到了极大的发挥，但它直接与社会的“力比多”泛滥造成的“社会神经症”合拍；从第二种倾向中，我们似乎看到了规范和秩序，但它最终只能导致个体的精神分裂症。迄今为止，当代社会学或精神分析学对此都感到棘手。西方文论中的“文学社会学”和“精神分析学”也是想对此发言，但常常遭到来自形式主义传统的诘难，以至于整个 20 世纪的西方文学中，形式主义大有泛滥之势。中国文论传统尽管并不完全排斥自觉的艺术技巧，但它的一系列基本概念（如气、神、志、情等等），与其说是美学概念，不如说是“人学”（包括了美学、哲学、伦理学、社会学在内）的概念。正像有人指出的那样：“以人为中心是中

国古代文论的逻辑起点，而逻辑的展开就是由人的精神决定艺术精神……中和精神。”⁴⁸由此可见，情感修辞中的人学精神——“修辞立其诚”不但是其核心所在，并且与其形式上的要求——“从心所欲不逾矩”也不矛盾。我们还是回到当代中国文学的具体创作上来，就前面提到的两类创作倾向之第一类，即强调“从心所欲”造成的滥情、迷情和无情这三种情况略加说明。

第一，滥情：对花伤心，不加节制地抒情，在阅读效果上显得十分做作而虚假。不要一看到“泪”字、“爱”字就说：哇，理想主义！批评的一项重要职能就是识别真假。这里以张炜的近期创作为例（主要是《柏慧》和《家族》）。我丝毫不怀疑作者写作时的真挚程度，而是指阅读效果而言。在《家族》中，有很大一部分是插进故事中的抒情文字。这些抒情不外乎是一些爱与恨的独白、哭泣与痛苦等等。有时在干把个字中，“泪”或“爱”字就出现十三四次之多。它分散了读者对人物命运的关注，使人对抒情主人公——一位汉子产生厌恶。试想，鲁迅在写祥林嫂的悲苦命运时，如果不控制自己的情感，不在情感叙述的艺术性或修辞学上下功夫，而是大喊一句：啊，祥林嫂，我多么同情你呀！你是多么可怜啊！读者能不扫兴吗？读者还能全神贯注地凝视祥林嫂的命运、独自承担这种命运对于自己的重压吗？在《柏慧》中，主人公是一位葡萄园主（个体户）。他请了三四位雇工。这位农场主动不动就抒发对雇工的爱。把一位18岁的女雇工鼓额，用“指小表爱”的人称来称呼：小鼓额呀，可怜的小鼓额（就相当于俄语中“拉里莎”的昵称“拉拉”，或卑称“拉罗奇卡”）；总的来说这位农场主并不爱他的妻子，但也不与她发生激烈的冲突。除非他把妻子“小”化，用“指小表爱”的称呼称她为“小××”，才有一丝爱心。这种“爱”的实质，是以牺牲被“爱”者的主体性为前提的，将对方客体化、对象化，变成一个被动受“爱”者，因此，显得十分虚假。

葡萄园主则像一个占有大量“爱之资源”的大财主，到处施舍“爱”。使真正的爱得以实现的“我—你”关系，在此成了“我—我1”、“我—我2”……的虚假关系。与此相对的是对“恨”的表达。这一点在叙事者的情感逻辑上倒具有充分性、可信性，更接近于叙事者“我”内心的真实状况。所有这些例子，对于那被称作“充满爱的”、“理想主义之作”、“圣者之诗”的作品，岂不是一种反讽？

第二，迷情：情感叙事的指向混乱，在感官的迷宫中不思归途。最典型的是陈染等一批所谓“女性私小说”的作者。首先，“私人化的写作”是一个十分奇怪的、可以申请专利的术语。它的意思好像是说，此外还有一种“公众化的写作”。除了文学史的特殊时期中那些署名“集体创作”的作品以外，是否有过什么“公众”创作呢？除了那些不公开发表的，甚至秘不示人的“日记”以外，是否还有什么“私人化”写作？我以为，所有真正的创作，其情感表达都是“私人化”的。不同的是，这种“私人化”在多大程度上与他人相关。日记的写作是十分自由的，是完全私人化的。你爱怎么写就怎么写，只要不当作品公开发表。后来我发现，所谓的“女性私小说”或“私人化写作”，说穿了就是，既要像日记一样大胆地将隐私暴露，又要像文学作品那样公布于众。这就难免有“裸露癖”之虞了。那些十分奇怪的情感表达，其根本目的就是在用“新奇”招人耳目（将隐私公开化，大概也是“后工业”时代的特征之一吧）。比如，对女性裸体照镜的体验的描写，又有什么私人化可言呢？好像谁没裸体照过镜子似的。在《私人生活》中，除了照镜子以外，还经常写到浴室中水对肌肤抚摸的感觉，自爱自怜之心溢于言表。所有这些，都反映出那些“私小说”家们浓郁的“自恋自爱”的念头。今天，渴望得到别人的爱（或关注）的人不是太少而是太多，但谁也懒得为爱付出什么，谁也不愿再做“傻子”了。需要说明的是，“私小说”中的自恋与古希腊美少年纳

西塞斯的自恋是不相干的。后者有惟美、理想的决绝，与托马斯·曼的《死于威尼斯》的主人公有异曲同工之妙；前者更多是欲望叙事的迷乱。自爱自恋的私心，扯断了走出肉体迷宫的艺术之“阿里阿德涅线”，使之在感观的“多样性”中兜圈子。所以，这些小说中，情感表达的极端私人化，连可理解性都谈不上，更不用说什么表达共同情感的问题了。

第三，无情：拒绝情感表达，对内在的体验不关注，直接描写欲望占有的疯狂。最典型的是何顿。有人可能会说他是真实地反映了现实，那么我要问：现实是什么呢？是去长沙出趟差的所见所闻吗？又有人说他是暴露了社会的种种黑幕，不失为一种“批判现实主义”，那么，清末民初那些以暴露官场、社会种种黑幕为能事的“黑幕小说”，不就更“现实主义”了吗？周作人等一批倡导“人的文学”的新文学先驱，为什么要将其斥之为“犯罪的教科书”，划入“非人的文学”呢？何顿的小说多以长沙街头的流氓、无赖、帮闲者为其心爱的主人公，津津乐道于他们如何斗殴、搞女人、做生意、用脏话土话骂人。他们常常内讧，或因争女人而不得，或因生意亏本而迁怒等等。总之，原始欲望得不到满足，主人公才有气恼、愤世等情绪反应。这些看似在描写存在的荒谬，实质上是在对“非存在”缺少批判的津津乐道。与动不动就流眼泪的相反，在《就这么回事》等一批长篇小说中，何顿并不关注眼泪，而是对人体分泌物十分感兴趣。比如对鼻涕、眼屎、精液，尤其是对尿的关注（拉尿时的声音、气味，主人公对此的大段讨论等都是叙事者十分感兴趣的）。对人体分泌物的迷恋，与社会领域里人的生物性膨胀是同构的，无情的文学与无情的生活是同构的。

上面提到的三位作家张炜、陈染、何顿，都是当代创作中有一定实绩的作家（尤其是张炜）。因此，他们创作中的缺点也更有代表性。我没有谈他们的优点，而是抓住缺点不放，可算是对那些胡乱写写的人的一种警示；同时，也是对中国文学情

感表达中“发乎情，止乎礼”、“文质彬彬”之传统的一种缅怀。

四

一种与“欲望叙事”（如情感的宣泄、感官经验的表达等）相关的“矩”（修辞规则、叙事整体性的要求等）究竟是什么？中国当代创作实践正在回答我们。在研究中国当代创作（尤其是长篇小说的创作）的基础上，我曾在《论叙事的整体性》一文中进行了一些探讨。

作为一种对更高意义上人的自由境界的追求和表达，中国白话文运动已经走过了百年的历程（不是七十余年）。但是，“从心所欲不逾矩”的境界，依然是当代作家正在努力的目标。在这样一个剧烈变动的世纪中，中国当代作家模仿《红楼梦》，却没有中国家族文化的根基，更缺少对生命和自然的一丝敬意，一丝神秘；模仿《高老头》，又没有西方人文主义传统和贵族文化的体验。进而，中国文化自身的断裂，使当代作家与古老的中国文明之间血脉不连。创新的作家，只会跟着西方文学变革的新潮亦步亦趋地狂奔，气喘吁吁，其文体大多偏于怪诞（“文胜质则史”）；那些执著于所谓文学的批判或“美刺”功能的作家，其方法和文体的陈旧，使得作品缺少人性表达的深度，和审美意义上的丰富性（“质胜文则野”）。孔子所说的“文质彬彬”（《论语·雍也》）应该是情感表达的理想境界。

俄国文学从模仿西方文学开始，到19世纪上半叶，仅花了八十多年的时间，就出现了普希金、果戈理、莱蒙托夫这些“从心所欲不逾矩”的大作家。别林斯基在批评卡拉姆辛这位热衷于模仿西方文学的作家时，对他那种眼泪涟涟的“感伤主义”极为不满。别林斯基说：俄国文学的成熟，不但是有一种代表了那个时代的生命激情，还吻合了俄国的民族精神。⁴⁹ 我以为，作家在特定的时代里，对个体生命的激情的抒发，不仅仅是表达了自己的生命体验，也是对民族精神的丰富；而民族精神则是使生命激情具有形式化或共通感的“矩”。

拉丁美洲小说在本世纪 30 年代也停留在模仿阶段(主要是模仿西班牙的流浪汉小说、法国的自然主义和世纪之交的先锋文学)。按照卡彭铁尔的说法,到所谓的“文学爆炸”为止,他们用了近三十年的时间来结束模仿、探索新路,以避免“与真正的世界背道而驰的宇宙主义”,“找到了表现拉丁美洲现实的合适的语言:巴洛克语言”。他还认为这种语言并不是对古典欧洲的照搬,而是与拉美的自然、社会现实、语言风格乃至整个文化相吻合的⁵⁰。这种拉美式的“巴洛克”语言风格,既是拉美变形、动荡、混乱的现实的合适的情感表达形式,又是其情感表达之中的“修辞”之“矩”。这便是拉丁美洲文学的成功经验。

从上述两个例子可以看出,在情感表达的修辞中,真正能达到“从心所欲不逾矩”境界的文学,一定是既能在个体情感表达上有自由、激情和独特性,又能与那个时代的民族性,尤其是语言风格中所共有的情感表达相吻合。作家不应该被那个急功近利时代的欲望所迷惑、同化甚至吞没。他们寻找一种强有力的叙事声音或情感修辞方法,对那个时代进行表达甚至“整形”;寻找一种新的,能统摄混杂的感官经验的“情志”,从而使“情感”得以升华,使情感的表达和作品的结构符合“杂而不越”(刘勰:《文心雕龙·附会篇》)的要求。史铁生的《务虚笔记》,可以说是这方面的一个范例。蒋韵的《栎树的囚徒》也有许多可取之处。

我们一提到“情志”,就好像“情”如何被“志”所限制、压抑,用一种二分的思维来对待它;于是,为了反抗这压抑“情”的“志”,便有意地让“情”弥漫开来,好像只有这样,才算得上是具有文学性似的。事实上在汉语中,“情志”是一个“互文见义”的词。它从来都不是二分的,它已经是经过了语言“异化”的新词。它既不是“情感”,也不是“志思”;既不是感性的,也不是理性的。王元化先生说可以称之为一种“合理的情

绪力量”⁵¹。它在“执两而用中”的思维中，变成了一种新的情感修辞之“矩”。这个“矩”便常常制约着叙事的走向乃至炼词的过程。

经过一个世纪的学习，中国文学的情感或思想的表达要走向成熟，并能在现代文化语境中形成自己的新的叙事传统，就必须在吸收西方理性主义和人文主义传统的基础上，逐渐摆脱西方的影响；同时，还应具备复活传统思维的能力，从而开始寻找和实践真正属于自己的成熟的叙事方式。我希望这不是一个遥不可及的愿望。

1997年6月18日

第二辑
同时代人的写作

衰老人群中的一位年轻作家

你的黄昏，是一顶金色的帐篷，
十只小兽，将陆续归来。

有本领的，填饱了肚子，
没有本领的等待着火炉旁的故事。
星空，帐篷那么高，那么广阔，
美人鱼和彗星、肉汤和银河。

苍老的神情，霜一般徐徐降临，
而爱你的人们依然年轻。

（选自朱文《十二只小兽的父亲》）

精神衰老者有许多表征。他们老于世故、精明狡猾、务实功利，在商品经济和计划经济中都如鱼得水。他们像亚里士多德论老年性格时说的那样：爱也爱得不厉害，恨也恨得不凶，对丑的和美的事物都无动于衷，追求有益的事物比追求高尚的事物要卖劲得多。他们不是靠想像而是靠记忆生活；多疑、记仇、往坏里揣摩人。更可怕的是，他们常常在作品中摆出一副老年人特有的慈祥面孔，还流泪、叹气、唠叨、埋怨，并且将这些硬安上“理想主义”的名称；他们惟一不愿直面的就是真实的生活境况和自己的灵魂。不单单是写作，还有“老年”式的阅读：一个字一个字地按字典上的意思抠，最后将它们拼在一起，还自以为理解了；当发现作品中不但没有美丽、悲凉、温馨、柔情、终极价值这些他们喜好的东西时，那就要狠狠地

批评了。

朱文是当代作家中少数没有衰老、而显得青春气盛的人之一。这跟出生年月没有必然的关系。有些人比朱文还要小，但精神却显得出奇地衰老；同样地，童心未泯的老者也常常可见。这种说法没有什么道德判断的意思，只是想说没有衰老的人是一些天真的、内心丰富多彩的人。作家就应该是一个内心丰富的、很难用某种特定的标准来规范的人；他们的工作就是力图将人性最丰富的一面展示出来，而不是用自己的喜好来窒息它。这种能力是上苍给一位真正的作家的恩惠，代价是他们常常与众人、与“人群”、与规范相冲突。

朱文是一位喜欢冒犯别人的人。尽管他无意冒犯任何一个具体的人，却总是惹火一大批人。几年前，他的一部中篇小说《我爱美元》（《小说家》1995年第3期）就惹火了不少道德批评家；现在，一份名叫《断裂》的问卷（《北京文学》1998年第10期），更是冒犯了许多人：作家、批评家、杂志社、文艺界的管理人员等等。据说他的另一个中篇小说《弟弟的演奏》（《江南》1998年第2期）也“迟迟不能在刊物上露面”。我没见过朱文，只是读过他的一些小说，看过一些介绍资料和照片。他使我想起古龙小说《绝代双骄》中那位在恶人谷里长大的、天真单纯而爱恶作剧的人——“小鱼儿”。

朱文是一个不懂得辩证法的人，换句话说，他在行为方式上不懂得中庸和适度，而爱走极端，无所顾忌，想到什么说什么，即实话实说。这也是他年轻的一种表现。比如那篇小说，就用“我爱美元”作标题。谁不爱美元呢？90年代初上海的黑市上1美元能换到12元人民币，你只要往南京路上一站，就有人鬼鬼祟祟地跟着你问：“有外汇吗？”只有以下几种人不爱美元：不会花钱的孩子、白痴、古俄罗斯的鞭身教徒（他们在地上挖一个洞，不穿衣服躲在里面苦修，把吃与喝的消费减到最低程度。当代生活中真正的诗人可以看做是他们的化身）。此外

谁都爱美元，尤其是那些国际化大都市里的人，更是爱得近于贪婪。但是，话不能这样说呀。你说“我爱人民币”也许会稍微好一些（尽管它目前还不够坚挺）。究竟怎么说更好，就看你是否有中国式的智慧了。

朱文目前无疑还没有这种智慧，否则，他就不会搞那个名叫《断裂》的问卷活动了，就不会把“父亲”拉进《我爱美元》中了。如果他把父亲换成乡下表叔、邻居或同事，那就好得多、真实得多了，因为这种情况在改革开放前沿是司空见惯的。我还可以告诉朱文一个绝招，那就是把“父亲”换成“我们科长”、“我们主任”之类，评论家和读者都解恨，小科长也不敢怎么的，大领导还会说：“批评得好哇！”这就是当代中国作家的智慧。再说你干吗要写这样一个招人耳目的、带有审判性的主题呢，写一些永恒的主题：爱情呀、苦难哪、复仇呀、希望呀、拯救呀等等多好啊！如果能再加上一些关于现代汉语写作中表达困境的思考就更妙了。只要这样锲而不舍地坚持下去，要不了多久就会成为一位“老”作家了。

朱文的年轻还表现在他爱“穿蓑衣扑火，引火烧身”（麻衣相法术语）。所有酷爱美元的人都不吭气，一个劲儿地捞，而他这个不一定爱美元的人却大叫着“我爱美元”。于是，那些酷爱美元的人都有资格转过脸来朝他大叫：“庸俗啊！”我说朱文“不一定爱美元”，纯属推测，也许他在南京偷偷地爱美元，那我无法知道。我是想，朱文主动地辞去公职就等于每月辞去了近百美元，还辞去了那要命的房子。他总是在冒犯别人（还冒犯了大多数作者都敬仰的杂志《收获》和《读书》），那不是在断送自己的“美元”的来路吗？这些思维方式、行为方式都是那些老成的、工于心计的人所不齿的。请原谅我用这样一种非文学思维的、日常生活的逻辑在这里纠缠了半天。下面我将尽量地多涉及一点朱文的具体创作。

《我爱美元》涉及了两个十分重要的主题，即“游戏”和

“父子关系”。父辈与子辈关系的问题在中国是一个很忌讳的话题。《我爱美元》在这一点上曾经遭到了激烈的批评，尽管也有几篇短短的反批评的文章，但结果是不了了之。“不了了之”就是大家都闭嘴不谈它了，但问题却依然隐藏在那里。在 20 世纪的文学中，“父子冲突”的主题一直是作家们十分关注的主题，它总是像幽灵一样在文学中徘徊。鲁迅说它从来都是“神圣不可侵犯的”，所以他要“发表一点意见”来革老子的命。鲁迅曾经希望那些先觉的父亲们“各自解放了自己的孩子。自己背着因袭的重担，肩住黑暗的闸门，放他们到宽阔光明的地方去；此后幸福的度日，合理的做人”。（《我们现在怎样做父亲》）鲁迅对中国的父亲是十分绝望的，但是他依然大声地呼喊：“救救孩子！”事实上，在大批大批堕落的、令人绝望的父亲的包围下，“救救孩子”终究是一句空话。

鲁迅那一辈人可以说是怀着单纯的理想和愿望，在“肩住黑暗的闸门”的人了。他们放出了大批的人，放出了决绝的高觉慧们、狂躁的蒋纯祖们、倔犟的小二黑们等等。那些被放出来的人后来是否“幸福的度日，合理的做人”了呢？当然没有。每个人都可以扪心自问。对此本文不想展开过多的讨论，只是想说，当时那些从黑暗闸门里放出来的“孩子们”首先需要“游戏”的。在整整一个世纪中，尤其是中后期，他们的游戏是玩得够大够疯狂的了：打仗、分地、斗争、批判、告密、炼钢、革命、打砸抢、走私、贪污、腐化、挪用公款、围湖造田、砍伐森林、炒股……当他们的游戏玩够了的时候，自己也做起父亲来了。

他们如何面对自己的孩子呢？他们首先面临的，就是，旧有的“闸门”已经被打开，无需他们再来“肩住”了，他们得找别的事情干；另外，“经验教训”告诉他们，游戏也不一定全都是好玩的，有些还很危险。于是，他们试图用自己认定的价值、规范、道理做材料，来建一道新的“闸门”将孩子们围起来。

这些新“闸门”往往是以形形色色的权力形式出现的，包括话语权力（有人用蜘蛛网作比喻称之为“人文知识网络”）。所以，“父亲们”又找到了一件任重道远的大事干了。

到了朱文他们活跃在文学界的90年代，这种情况发生了一些变化：从某种程度上说，新的“闸门”并没有将子辈们围起来，倒是成了父辈与子辈之间的一道有形无形的屏障。表面上看，他们的冲突似乎不明显，而是各自在自己的屏障的一边，玩着属于他们自己的“游戏”。其实冲突并没有消除，它只不过是有一种更加隐蔽的形式存在着。比如：一个子儿分成两半花的积蓄财富的方式与“今日有酒今日醉”的花钱的方式；压抑欲望后的阴暗、变态、转移（转向权力、金钱）与宣泄欲望后的颓废、焦虑；关注“崇高的理想”与关注“存在的境况”等等。两种“游戏”在屏障的两边暗暗地较劲，随时都有相遇的可能。消除这种对抗的前提就是，找到一种能够让父辈与子辈一起玩的“游戏”，借此来平等真实地审视、了解自己 and 对方。

朱文的小说《我爱美元》，讲的就是一个父子共同游戏的故事。拉伯雷笔下的高康大是喜欢跟他的儿子庞大固埃在一起玩的。他高叫着：我的小家伙、我的小脚鸭、我的小裤裆，我们一起来喝酒吧。但这在“老子天下第一”的中国文化中是属于犯禁的，老子怎么能跟儿子一起玩呢？只能是儿子玩，老子坐在边上管着；即使要玩他也会躲到一边去玩。冲破这种禁锢的办法就是要把“父子冲突”的主题变成“共同游戏”的主题。朱文靠什么把“游戏”和“父子冲突”的主题捏合在一起呢？那是因为有一些东西是大家都感兴趣的，不同在于儿子们不大忌讳，老子们却躲躲闪闪、扭扭捏捏。这个东西就是吃喝玩乐、嫖赌逍遥。“我”选择的这种游戏方式，父亲默许了。这篇三万字的小说，写了父子俩一天的吃喝玩乐的经历：喝酒、洗头、请陪看女郎看电影、在街上吵架、甚至准备嫖娼。

“父亲的来访总是让我猝不及防。”作者一开始就把游戏的

地点安排在一个主人公工作的大城市里。这是一个离开了家庭，离开了体现父亲权威的书房、客厅、餐桌的地方。同时，故事也不能发生在儿子的出租屋里（这个儿子在小说中称“我”，“我”的弟弟叫“朱武”，一个搞摇滚乐的颓废青年）。因为父子二人单独在一个封闭的小房间里，父亲的老毛病就要犯了：像训练有数的警犬一样，到处乱转、东闻西嗅；像个密探一样不放过任何一点蛛丝马迹；碰到信件就毫不犹豫地拆开看；唠唠叨叨教训个没完

没了直到儿子跟他吵起来。所以，作者断了父亲的这条路，他让整个故事几乎都发生在公共场所（夜总会、卡拉OK厅、街道、发廊、酒店、电影院、弟弟的校园和集体宿舍等）。在彼此不相识的公共场所里，去玩吃喝玩乐的游戏，真是一件十分惬意的事。正是有了这样的方式、这样的地点，才为朱氏父子共同游玩提供了一个很好的前提。事实上，他们的游戏最后是以失败而告终的。无论怎样精心设计游戏地点和游戏方式，都帮不了他们。也就是说，真正的游戏是不可能的。

公共场所本来倒是一个游戏的好地方。它可以暂时取消人与人之间等级的壁垒，消除日常生活里的各种规范和禁令，让每一个人都成为一个独立自主的个体，从而达到更自由地交往的效果。但是，“我”和父亲光临的公共场所，可不像罗马狂欢节的街道、中国古代春社节的桑林。也就是说它不具备真正的游戏精神所依赖的“民间性”。这里是一个受到古老的道德准则和现代的资产阶级日常生活双重包围和禁锢的地方，光怪陆离、险象环生，随时都可能使个体受到伤害。比如，街上的卫生管理员、巡警随时可以掏你的腰包，发廊妹和酒店服务员设法让你放松警惕，满街的商品像妓女一样勾引你并让你感到自己的卑微和渺小。所以，此刻“父子冲突”暂时退居次要地位，他们必须联合起来，共同对付那些有形无形的伤害。因此，地点在这篇小说中是具有自由和限制双重意义的。

吃喝玩乐，也不是简单地用一句“自然主义”可以抹杀的。它不仅是人的最基本的存在方式，还是民间节日（而不是国家化的节日）的最基本、最重要的内容。它有一个重要的功能，就是“贬低”。它将那些脱离人的、貌似崇高的、抽象的精神性和理想的东西统统往下（有时干脆就是地形学意义的“下”）拉，“贬低”到肉体的层面上来。在肉体的层面上，是不存在二元性的东西的，在这里，死亡与新生、卑俗与高雅、枯萎与生长是同时发生的。但是，肉体的意义、吃喝玩乐的意义一旦被“现代化”，即赋于它某种时代理想、某种抽象的历史意义（如有人称此为文艺复兴对中世纪神学的胜利），它就完蛋了；除了医生、营养专家以外，我们已经根本不知道肉体、吃喝玩乐跟生命本身还有什么关系，世界展现给我们的只是一片龌龊。所谓的“现代化”就是“日常化”、“资产阶级化”，一切都变得有明确的功利目的，一切都变得可以通过数字和钞票（“我”喜欢称它为“美元”）来计算。所以，儿子所选择的 game 方式，一开始就落入了道家思想和资产阶级日常生活的双重圈套。他和父亲之间惟一可以玩的 game 就在这两种道貌岸然的东西面前夭折了。

在我们生活的这个时代，是不可能真正的有真正的 game 精神的。也就是说，连真正意义上的体现自由游戏的民间节日都不复存在了。我们有的只是被官方意识形态化了的虚假的节日 game，即国家化、政治化的节日，更有意思的是它有时还具有行政功能（如教师节）；还有一种被搬进了室内的、日常生活化了的 game，比如那些矫揉造作的生日 PARTY 之类的；就是吃喝玩乐这种最基本的人类行为，也变得污秽不堪：吃喝变成了“公共关系学”，性变成了一种交易、一种职业。如果“我”和他的父亲不想将 game 玩成那种完全堕入“日常情欲”的卑琐的格调（就好像我们在日常生活中常见的那些总是干点坏事的官僚和老板一样），那么，他们俩所玩的 game 是注定要失败的。

game 的成功与否是不是真的那么重要呢？事实上正是这次

不成功的游戏，使小说《我爱美元》隐含了另一个更有意思的主题，即诱惑与试炼的主题。父亲在欲望的诱惑面前，不知不觉地缴械了。他此时已经不像有权威的父亲，而成了儿子的朋友；他们一起“游戏”，一起谈论女人，一起喝酒喝得醉醺醺还彼此交心亮底。当“我”叫父亲跟那位酒吧女玩时，父亲并没有拒绝，只是笑着说“她的岁数看起来很小，跟你妹妹差不多大”。当“我”给父亲找来了一位年轻稍大一点的妓女时，父亲也没有拒绝；后来听说要800元，这才“一口否决了这个价钱”。父亲连随手丢垃圾被罚的两元钱都不肯出手，何况几百元。如果说他们的游戏受阻的原因开始是父亲内心的道德禁忌，那么到后来就完全是因为缺少金钱（美元）的原因了。传统道德与现代金钱的双重力量把他们的“游戏”给毁了。不过，引诱和试炼的效果依然还是达到了。这种引诱是最本真的、形而下的，因此也是残酷的。但毕竟把“父亲们”神圣的面纱撕去了，还了“父亲们”的真实面目；尽管他们事后可能还会赖账，但总不那么理直气壮吧。

“我”的弟弟朱武就不可能跟父亲一起游戏。在父子关系的问题上，朱武们采取的态度不是对抗就是逃避，而且大多都是逃避。他们不敢直面“父亲”，他们是一个逃避现实的浪漫主义者，并且是一个消极浪漫主义者。他们爱跟着女友躲在酒吧里弹琴、唱歌、哭泣；见到父亲就无精打采、昏昏欲睡，但总的来说还是一副乖孩子的模样。“父亲”在朱武们面前总是道貌岸然，一副导师的架势；对他们表面上管得很凶，其实内心还是很喜欢他们的。只有在朱武这些经常与父亲保持一定距离的人面前，父亲们才大谈什么理想啦、奋斗啦；如果不听，他们会采取一些必要措施的。

朱文是一个“残酷现实主义”者。他直面“父亲”，丝毫不留情地撕毁那些虚假的面具，而且办法还挺多，搞得“父亲”一不小心常常忘了自己的身份。同时，当他要跟你玩的时候，

你躲也躲不掉；当他不愿跟你玩时，宁愿让自己阳痿也不跟你玩（参见小说《弟弟的演奏》）。在《我爱美元》中，这种残酷表现得还不够彻底。朱文在叙述中还时时地流露出自己的情绪（或叫倾向性）。他写道：

世界就是这样一桩做得越来越大的生意，我们都是生意人，这个向现代化迈进的城市需要夜生活，需要那些明明灭灭的光，需要五色斑斓的色彩，需要一种可以刺激消费的情感，需要你在不知廉耻的氛围中变得更加不知廉耻，以顺应不知廉耻的未来。未来就是离末日更近的一个时间，你在盼望未来，是吗？所以我认为，父亲比我幸运，我比我儿子幸运，我儿子又比我孙子更幸运那么一点。每当我看到新出生的天使一般的婴儿，我心里就充满了怜悯之情。……我转过脸看着父亲额前稀少而又凌乱的头发，流下了眼泪。我不知道我为什么流泪，但我清楚我的泪水是廉价的，我的感情是廉价的。因为我就是这样一个人，在火热的大甩卖的年代里属于那种清仓处理的货色，被胡乱搁在货架的一角，谁向我扔两个硬币，我就写一本书给你看看。我已经准备好了，连灵魂都卖给你，七折或八折。不过别忘了，我要的是他妈的美元。

相比之下，《弟弟的演奏》的叙事风格显得更加老练，丝毫也没有布尔乔亚式的感伤情调，或者让自己的情绪出面说话。它有的只是一种客观的、冷静的、残酷的真实，一种青春游戏的天真和恶作剧，还有对主人公在假游戏中充当耻辱角色的无情披露。

说起来“父亲们”又要批评朱文了。因为在《弟弟的演奏》中，也涉及了许多关于校园里的性生活的故事。我要提出的问题是，为什么有些作家一写性就显得淫荡不堪？即使他写得“隐晦”、写得“含蓄”、写得遮遮掩掩拐弯抹角甚至用上了方括号，读起来也使人感到肮脏。而读朱文的小说为什么没有这种感觉呢？

“性”并不淫秽，但对性的态度却有淫秽与否的分别。生命中纯粹的物质或肉体因素（吃喝、排泄、性交）并不淫秽，它是人类最基本的存在方式，但常常被指责为“自然主义”或“生物主义”；可是它一旦与别的东西挂上钩，比如价值、理想、升华、道德等，就总是难免变得丑陋起来，这叫做“又要当婊子，又要立牌坊”。问题的关键并不在“性”本身，而在于性行为中有两个变态的人。在有的作家那里，性行为的双方不是独立的、平等的个体，而是别的什么东西的符号。比如，一个人来占便宜捞油水，另一个则觉得吃了亏（传统农民式的）；或者一个人上了另一个人的当，后来觉醒了，对方受到了道德的谴责（近代道德启蒙型的）；还有一种就是论斤论两地讨价还价（现代化、商品化型的）等等；特别是再加上那种鬼鬼祟祟的叙事视角、遮遮掩掩的叙事语言，就像窥视癖和自虐狂一样令人恶心。最令人恶心的性“关系”，就是一方利用自己的权力来强迫另一方。如《弟弟的演奏》中那位中年女人栾科长与一位刚刚大学毕业的小伙子之间那种属于“公共关系学”范畴的性“关系”。“性”倒没什么，它一旦变成了“关系”就十分可怕了。

如果我们不把性看成是传宗接代的工具的话，那么人类性行为是带有纯粹的游戏性的。在这个“游戏”中，双方必须是独立、平等的个体，并且每个人都有担当责任的能力。《弟弟的演奏》中的那些青年男女们就是这样。他们彼此既不觉得谁占便宜谁吃亏，也不认为谁应该承担道德的谴责，更没有现代化的商业行为。性对他们自己来说就是彻底个体化的游戏，就是一种不将其社会化（变成“关系”）、价值化（肉向灵升华，女作家称为“飞翔”）、功利化（一本万利的资本关系）的游戏。对外部世界来说它就是恶作剧（对女生宿舍看门的老阿姨、政治辅导员、校系领导等）。惩罚来自外部世界：教育性谈话、警告、记过、开除等等。这些他们都十分清楚，他们是有意为之，并且后果全部由自己承担，他们有承担“惩罚”的心理准备。

他们不是生物性个体，不是某种道德的“注脚”，也不是抽象理想的符号，更不是所谓的“自由经济人”，他们就是那样一群年轻的、生命力旺盛的人，理论家爱怎么命名就怎么命名吧。

生命向物质和金钱萎缩；肉体向抽象精神和日常欲望萎缩；个人向人群堕落；语言和声音向道理和口号堕落；性生活向房中术堕落；游戏向麻将堕落；轻信向多疑、希望向回忆、激进向中庸、真诚与实话向虚构与文体、挥霍舍弃向积攒贪婪、高声嚎叫的讲述向轻声细语的抒情……堕落脚步越来越快了。这就是年轻的写作向老年的写作堕落的过程。我再一次强调，这不只是按自然年龄来划分的。拉伯雷、哈谢克、布尔加科夫、鲁迅、马原、王小波等人都是年轻式的写作。而今天有些作家论年龄很年轻，但却早早地继承了“老年写作”的衣钵；并且由于他们受了好教育，还赶上了好年景，营养不错，因而智商也不低，这样一来他们能写得、活得比老年还老年。所以，千万不要轻信那什么“60年代”、“70年代”、“70年代后”之类的命名。

批评界也有人偏爱絮絮叨叨的老年式写作（抒情、升华、终极、微言大义、一语双关、拐弯抹角、酷爱审美、鬼鬼祟祟……），并且认为写得越长越好，超过《红楼梦》就更好。这真是萝卜青菜各有所爱。我个人喜欢年轻式的写作。尽管我们今天依然被老年式的写作包围着，但坚持年轻式写作的人也是大有人在的。目前正保持着良好的写作状态的韩东、朱文、李冯、李洱、刁斗、张生、谢有顺等等，都是今天年轻式写作的代表。

1998年10月26日

写作的诚命与方法

一、 诚命

李洱这一代作家（批评界称他们为晚生代、新生代、60年代……）大多数都受过良好的教育，创作的起点很高，一般意义上的小说技巧对他们来说不成问题；编一个动人的故事，玩点语言花招更不在话下。那就拼命地、不顾一切地、发疯地写呀！然后再挤进杂志的 Internet 网络就成了。借用一位“晚生代”作家形容“晚生代”的话：它像一个“无证经营的跳蚤市场”。

不过，他们中的那些创作态度很严肃的作家，在写作中却总是感到困难重重。他们的困难并不在于如何将小说写得更精致、更吸引大众、更容易获奖，而是写作对他们个人来说还有没有必要？“小说在今天的价值是什么”这样一些变化迅速、耗人心智的问题。

他们再也不想靠什么天分、才气、生活经历、朴素的感情来写作了，而是用自己那隐藏得很深的“心智”参与到写作之中；在冲破“个人性”幽闭状态的同时，培养自己穿透虚假经验的能力，使表达不再虚假、做作、恶心，李洱称此为“逼进经验的真实和存在的困境”⁵²。

他们再也不空谈什么为他人写作的假话了，因为他们首先就发现“自身”成了问题，写作必须正视这“虚无时代”中个体自身的问题，并试图让写作过程成为自身精神生长的过程。因此，他们在文体上既不想故弄玄虚（有人先虚设一个读者对象，然后要“让阅读成为一种挑战”），也无法去迎合读者大众

（一种流畅、抒情的文体几乎是不可能的），容易读当然更好，如果难读那也是没有办法的事。

他们似乎都有很好的理论素养，常常能在“创作谈”中把自己创作的意图与困境分析得头头是道。李洱就在一篇颇有理论色彩的“创作手记”《写作的诫命》中为自己立下了三条写作的诫命：第一，坚持“个人性”的写作，这是一个基本的前提；第二，使自己的语言在寻求“现代性”的旅途中扎根；第三，面对愚昧、丑恶而平庸的日常生活，写作就是“制造绝望”，同时还必须对这“制造绝望”本身进行“醒悟、把握、追问和分析”⁵³。

毫无疑问，这些“诫命”并不是李洱个人的发明创造，而是我们这个时代那些真诚的、起码是清醒的写作者必须面对的无奈选择。这种无奈以各种矛盾的形态摆在作家面前：个人性与现代性的矛盾；经验表达极端个人化与经验同化的矛盾；个体审美体验的完整性与工具理性对人及其经验的肢解的矛盾；抒情与叙事的矛盾。那种避开这些矛盾，打着“美学”的幌子玩弄叙事技巧的写作，或者打着“大众文化”的幌子而积极参与消费的写作是十分荒唐的。

李洱很自觉地意识到自己的写作所面对的困难是什么。当他把当代知识分子的日常生活当做他个人表达的主要对象时，他已经给自己的写作带来了不少的麻烦。在创作上跳出日常生活的陷阱并不困难，你只要采取一种“浪漫主义”（拒绝外部世界）的姿态，抑或一种“反艺术”（拒绝“审美”）的姿态就够了。真正困难的在于你敢于主动地走进日常生活的陷阱，并执拗地要对它进行表达；用李洱的话来说，就是要使它成为成熟的心智“分析的对象”。

在这个商品经济和消费市场飞速膨胀的时代，“个人性”也好，“现代性”也罢，它们都紧密地交织在日常生活之中。正是这种与传统文学概念缺少亲缘关系的“日常生活”，像无孔不入

的浓雾一样在你周围弥漫，让你无法回避，并且通过呼吸进入你的体内。面对着这种尴尬的局面，李洱巧妙地引用了墨西哥诗人奥·帕斯的一句话——“现代性不在我们之外，而在我们内部”，从而，似乎在“个人性”与“现代性”之间搭起了桥梁。

在自己的创作中，李洱试图既通过对个人经验的独特表达来肯定“个人性”，又通过对经验同化的警惕、拒绝来承担分析和批判的功能。所有这些当然不是泾渭分明的，而是会合在他的小说叙事风格之中的。

在李洱的创作中，对个人性的表达既是现代性的，又是批判性的；它们会合在其小说文本里的“日常生活经验”之中。

通过对“个人性”的批判来肯定“个人性”，这就是李洱的方法。

我以为，无论李洱在自己的创作中做得怎么样，这种写作立场和方法都是十分清晰而有意义的。最起码他在真诚地面对我们这个时代的精神状况，并努力地探索一种新的表达途径。

二、遭遇

抛开上面那些对阅读总体印象的综合式表述，事实上到现在为止，我依然没有涉及到对李洱创作的具体分析，似乎有一种“狗咬刺猬无处下嘴”的感觉。因为，李洱的创作中既没有浪漫激越的抒情或吹胡子瞪眼睛的批判，好像也很难说有什么“人文精神”或“后现代主义”。但不管怎么说，李洱对当代中国知识分子日常生活真实而准确的叙述，以及他叙事的节制能力的确赢得了我的阅读信赖。

我感觉到，如果说海明威的小说有十分之三浮在海面，那么，李洱的小说只有十分之一，其余的全趴在水底下，事实上我们读到的不过是些水底泛起来的泡泡。换一种说法吧，李洱在创作中根本不稀罕完整的故事结构和诱人的情节，他善于驾

驭细节，用即现即隐的细节来编织小说。同时，他的叙事节制力又在极力地控制着细节（这种节制力的根源后文还要展开分析），不让它泛滥，从而使它有别于当代小说界铺天盖地的“语言游戏”，并成功地拒绝了工业文化中那大量垃圾般的“泡沫细节”。李洱为什么对“细节”情有独钟？凭什么驾驭它们呢？

在很久很久以前，“波德莱尔把震惊经验放在了他的艺术作品的中心。”⁵⁴ 诗人像拾垃圾者一样在街头游逛，绊倒在街头的“卵石”上引起的惊悸，成了诗歌意象产生的源头。在波德莱尔的诗歌中，街垒战中的英雄与作为艺术家的英雄是合而为一的。“惊险情节在陀思妥耶夫斯基那里，……是实现作者艺术构思的有利材料。”⁵⁵ 陀思妥耶夫斯基的主人公就像道德或思想的侦探。他们的任务就是，在平庸的日常生活中发现那些被人遗忘的，甚至视而不见的“遭遇”，并在小说中使之得到集中和放大，从而成为“惊险情节”来刺激人们麻木的灵魂。陀思妥耶夫斯基的主人公也大多都是英雄。

对在 20 世纪 90 年代里写作的李洱来说，他的小说里（《现场》作为特例除外，它是李洱作品中并不出色的一个）并不存在上述“惊险情节”和“震惊经验”，有的只是真实而准确的日常生活细节。他的主人公也大多是普通的、一分一秒地消耗时日的平民知识分子，而不是英雄或救世主。李洱极有耐心地描述着知识分子那没有激情、没有“遭遇”的日常生活。对于李洱笔下的那些普通人而言，尽管他们的生活是有些平庸，但谁有资格用一些惊险的、令人震惊的东西来骚扰它呢？我知道有人恨不得将自己的每一个词、每一句话都变成一枚炸弹，投进日常生活，想震醒人们麻木的灵魂，自己似乎清醒得了不得，于是在别人面前表现出一种酒后的狂热、嗜血的激情。事实上，他们忽略的恰恰是自身。平庸、麻木、没有遭遇的生活难道不是一个一个具体的个人创造的吗（其中包括了你自己）？而“人群”、“人民”、“阶层”、“阶级”这些抽象的词本身是什么也不

会创造的。我想，这大概就是李洱之所以要引用奥·帕斯那句话的原因吧。

在《遭遇》这篇小说中，李洱写了两对年轻夫妇（大学教师丁奎与妻子黄贞新婚，画家范建平与妻子鲁革刚离婚）的几个生活片断。他们之间似乎有一种隐秘交叉的暧昧。在暧昧的交谈背后充满了含混龌龊的臆想，在知识分子特有的发达想像中不停地犯罪，但事实上什么故事也没发生。丁奎和妻子与其说是害怕新居遭到抢劫，不如说是潜意识里正有这种受虐的渴望。因为他们的生活太无聊，没有寄托，毫无激情和爱意。他们“先做爱，后恋爱”，到结婚时已经是一对“老夫妻”了。他们一边做爱一边讨论房子的装修是否吊顶的问题，同时在内心深处已经开始为离婚做准备。李洱对没有“遭遇”的日常生活细节近于冷酷的表达（比如《遭遇》、《缝隙》、《威胁》、《有影无踪》等），倒是成了小说创作中的一次全新的“遭遇”——传统小说观念在此受到致命的打击。真实的情况就是没有故事（事件无开始和结局），也没有情节，人物性格既没有升华也没有堕落，一切都似乎处于一种“静止”的状态。李洱当然也不可能强硬地虚构些什么东西出来。他惟一可以依赖的就只有细节了。细节的无时间性，使得他的叙事无法结尾，最终成了他整个创作过程中的一次短小的休止。他还能明智地将叙事控制在一种心理经验的层面上，所有的都是一种心理“遭遇”。如果一旦变成了一桩现实的遭遇或事故，警察可能就要插手了。我们此刻是否能说什么“遭遇”没有发生呢？

“遭遇”一般指的是不幸的事。可以说一个遭遇就是一个故事：杀人越货、赌博嫖娼、贪污腐化、小轿车撞翻了摩托车……谁也没说不要去关注这些“遭遇”、不要去“讲述老百姓自己的故事”。在社会分工如此细密的今天，法院、公安、妇联、消委会、大众传媒、新闻记者、摄像机镜头就是管这些事的，就是讲这些故事的，作家们不要干预得太多。巴尔扎克之所以要对

19世纪的巴黎进行全景式的记录，那是因为当时的档案管理系统不够健全；对此，今天的作家可以放心了。他们应该去敏锐地发现更隐秘的、摄像机镜头看不见的、正在默默地发生的“遭遇”和“事故”。重要的是，今天我们所有人都在制造某种“遭遇”和“事故”——通过吃、喝、拉、撒、睡，通过呼吸，甚至不惜通过语言，通过思想来制造“遭遇”。社会分工越精细、工具越发达，制造的方式就越诡秘而不易觉察，它神不知鬼不觉地隐藏在日常生活的细节中，形成了一种全球性的现代病。整整一代人的冷漠和麻木，矫情和虚伪，混乱和迷茫，悄悄地安睡在乐融融的日常生活细节之中。在写作中，李洱从不像法官那样当众宣布什么结论，有时倒真的像一个“老密探”，而仅仅将证据，尤其是一些显得更有说服力的细枝末节的证据（比如指纹、毛发、烟头上的唾沫、精液样品这些独一无二的细节）摆出来就成——虚伪的生活、可悲的人性，一切都现出了原形。

三、诗学

“诗学”曾经是一个多么高雅的词！今天，它在日常生活面前已经变得卑俗无比。这是你们的观点，而不是李洱的。在李洱的小说里，“高雅”与“卑俗”之间的界限似乎十分含混，有时还变成了一种合而为一的东西。他把知识分子作为描写的对象，但并不是像有些作家那样简单地、粗暴地讽刺和嘲弄知识分子。在《导师死了》这篇小说里，甚至还充满了感伤的情绪。但是，李洱认为“知识分子是一些暧昧的人……，多重身份的人”⁵⁶。他们既是现代生活的参与者，又是它的批判者；既是现代生活的表达者，又在为这种表达设置种种障碍。因此，李洱的小说常常呈现出一种暧昧的、多重的主题。李洱最擅长的是搅乱人们习以为常的观念的界限，比如：粪便与玫瑰，性游戏与爱情，真理与谎言，神圣与卑俗等。这使我们想起了那

句著名的偈语：“佛是干屎橛。”马丁·路德就说，“因信称义”这个神圣的启示，是上帝在“那座塔楼的厕所里给予我的”，当时他正在威登堡修道院塔楼的厕所里大便。⁵⁷ 神圣与卑下，获救与堕落几乎是在同时进行的，这就像生命是“生中之死”一样真实。所有这一切表现在李洱的创作中，就是细节的真实和主题的“含混”，用“精神”和“主义”是无法概括的。

当我们执著于一种非此即彼，或者一种二元论的观念时，我们就根本无法判断——王菲（《悬铃木枝条上的爱情》）是一个爱情的理想主义者，还是一个单相思的幻想狂？费定（《饶舌的哑巴》）是一个忠于职守的教师，还是一个自我幽闭症患者？马恩（《现场》）是一个现代堂吉诃德，还是一个愚蠢的罪犯？费边（《午后的诗学》）是一个雄辩的理论家，还是一个语言的骗子？

在我们这个信息、电子的时代，一切问题都变得含混暧昧，所有人都变得身份不明，“审美”和“诗学”这些概念变得十分可疑。但是，理论界还在讨论内容与形式、艺术与现实的关系，人物性格和典型性等问题；批评界还在盯着结构的完整性和艺术升华的可能性。小说家再也很难依靠理论与批评的帮助了，他们必须自己动手，在写作和生活中为自己的写作找到根据。于是，“感觉通过自己的实践直接变成了理论家”⁵⁸和批评家，这就是李洱在中篇小说《午后的诗学》中所做的主要工作。主人公费边的日常生活就是由大量精辟的诗学语言组成的：“写作就是拿自己开刀，杀死自己，让别人来守灵”，“诗性的迷失就是人性的迷失”，“性的游戏就是真理的游戏，真理的游戏也就是性的游戏”，“谎言是一门科学，真理是一个悖论”

.....

一定有人很关注这样的问题：费边那漂亮的诗学语言，是如何地与自己的日常生活构成“反讽”关系？紧接着，就要批评作为知识分子的费边，是一个“语言的巨人，行动的矮子”

了。其实，这个问题对于《午后的诗学》来说并不重要，否则，它就与《围城》的写法没有什么区别了。《午后的诗学》不但可以当做李洱迄今为止的所有小说的一个“互文”；它还为今天的写作和知识分子表达的“艰难性”作了有力的注释。面对日常生活的“诗学”表达还有没有可能？

当他们那充满激情的、高雅的集会解散之后，“当一切都已经分崩离析不可收拾，当各种戏剧性情景成为日常生活的写真集的时候”⁵⁹，费边依然在极力保持着一种知识分子的“话语权力”，他依然对各种社会现象，对日常生活的细节保持着敏锐的洞察力、分析力和表达力。但是，正如瓦尔特·本雅明所说的：“知识分子走进了市场。他们自以为去观察它——但事实上，它（市场）已经准备抓住这个买主。”⁶⁰费边和我们这一代人都是被抓住了的“买主”。在这样一种前提下，除了讨价还价以外，你惟一的出路就是躲进私人的内部世界。费边则尝试着通过自己的独特表达和感官的敏锐感受力来维护“自我意识”和个人经验的内容。可是，当他面对自身的时候，尤其是在与妻子杜莉的情感生活中，他的观察、分析和表达却显得那样无力和萎琐。这正是费边的意义和悲剧。

在费边看来，有一个若有若无的杠杆引导着女人的脸蛋，……男人无法通过视觉来判断对方是谁了，只好依靠嗅觉，通过闻体味来判断和自己同床共枕的女人究竟是谁。可嗅觉也会失灵，一滴香水就能改变一个女人的体味，……看来只好依靠听觉了。……人的嗓子同样会改变。由于各种发声方法的引进，一个女歌手在行家的调教下，几天之内，就会变调。……费边的这段精彩的论述，显然来自他对杜莉的观察和思考。……费边突然对女人的这种变化作了一点勉强的肯定。他神情诡秘地说：“也不能说一点好处都没有，和这种变来变去的女人做爱，你时常会感到你是在和大众通奸。”⁶¹

感官的无能，感性经验和意识的虚假，构成了“个人性”

的软弱无力状态，也就是“诗学”的软弱无力状态。费边确实有点像李洱所说的，是想用“自我反讽”来作为“解毒剂”，以便能巧妙地缓解个人与世界、与他人的紧张关系（《悬铃木枝条上的爱情》）。实际上恰恰像费边自己所说的，这一切都不过是“借口”，“借口往往被当成历史必然性上空飘扬的花絮”。然而，人们是很需要“借口”的，就像晚会上的人渴望费边赶快来到一样。只不过“借口”是要经常改变的。抛弃旧“借口”，发明新“借口”，这是费边这些知识分子的长处，甚至是他的职责。而他们还必须为此付出惨重的代价，他们成了日常生活的祭祀品！《午后的诗学》也是李洱为自己的小说，为一种全新的写作方式在找新的“借口”吧。他当然也必须为这种新的“借口”付出代价。

四、声音

人的身体的各种感官是活跃的，同时又是孤独的。只是在外部的各种强力意志的压迫下，它才逐渐变成了一个消极被动的客体，一种刻印在社会秩序上的外观和饰物。因此，在一个物质消费主义无孔不入的时代，人的感官对外部世界的全面占有，或者说，“作为一个完整的人，占有自己的全面的本质”⁶²不过是一个乌托邦而已。当我们想通过感官的全面展开来传达个体经验时，我们已经钻进了“经验同化”的圈套，表达已经与社会欲望的疯狂状态同构了。认识到感官的无能和经验的虚假，是对抗外部权力侵蚀的前提；让活跃的感官回到孤独的状态，是防止“经验同化”的方法。这的确需要冷静的心智的参与。

一般的人都会被《喑哑的声音》中那个电台“情爱热线”主持人邓林的声音所迷惑。一位宾馆服务小姐就站在一株悬铃木树下，一边听着小收音机，一边在默默地哭泣。俄罗斯作家

盖达尔曾经描写过类似的场景（50年代的俄罗斯乡村）：一位采浆果的村姑，听到一位同车人的歌声，她望着即将隐到森林背后的夕阳，默默地啜泣。相比而言，前者是一种虚假的经验，因为前提是虚假的。“日常生活状况经常将我们引入一种工具化的本体论之中，引入一种把‘存在’误解为只不过是现成的存在的错误之中。”⁶³把一种虚假存在的状况当成“艺术经验”来表达，在今天的创作中似乎已经司空见惯了。

孙良身上有着李洱笔下的男性的共性，常常有顽童式的恶作剧。他是一个对什么声音都很敏感，甚至好奇的人。他经常渴望听听现实中没有的声音，比如想“听听乌鸦翅膀扇动的声音”，想听听老家乡下的话，“从那些漂亮姑娘口中说出来，是什么样子”，想把自己内心欲望的声音变成一个个“轻松而迷人的猎艳”故事，想知道电台女播音员跟他睡在一起时说话的声音怎么样等等。他的倾听能力是儿童式的，敏感而又混乱；他不能听见最本质的声音，但也不容易蒙骗。

他对那种在公众传媒里夸夸其谈地教别人如何应付情感难题的声音（还有好为人师的“启蒙”者），似乎有着天然的警觉，每天几小时用温柔的声音说教是她们的的工作，就像酒店门前的小姐的职业微笑一样。孙良好像一开始就听出了那个声音背后的孤独和喑哑，或者说是一种好奇的欲望驱使他去证实什么。他与邓林恶作剧式的邂逅的整个过程，好像就是为了让那虚假背后真实而孤独的声音现形。那种被公众生活几乎要埋葬的真实的声音所演绎出来的，才是《喑哑的声音》故事结构的真正中心。

孙良的济州之行，本来有很多的故事可以讲，如：学术演讲、与服务员小姐调情、市长的饭局、饮酒作乐拉关系……真可以是一场语言的狂欢、声音的杂烩。但李洱那极有节制的叙事，却始终保持高度的分选力。他一直跟随着邓林那不肯显露的、承受着重重负担而喑哑了的声音。一个素昧平生的相遇的

故事，使主人公邓林内心深处的孤独、不安和欲望得以展现，也使她真实的个体存在得以展现。顽童一样的孙良是幸运的，他听到了一种真正的声音。邓林说，她的那些面对收音机的听众是非常可怜的，因为他们听不到她真正的声音。她在用厚颜无耻的现代化工具，用大众传媒的伎俩欺骗他们。

他想起了邓林在做爱之后的那羞怯的表情和她的忏悔。当时，他觉得那种忏悔有点好笑，现在他不这样看了。他想，如果你觉得可笑，那你就是在嘲笑真正的生活，嘲笑人的尊严。

她把脸埋在双膝之间，小心地哭了起来，那声音跟她平常说话的声音一样暗哑。他想像着能用什么办法来安慰她。他对她说，他真是在爱她，但这似乎并不顶用。是的，如果她现在明白无误地对我说，她也深爱着我，那又顶什么用呢？如果现在是我哭了起来，她又会怎样安慰我呢？⁶⁴

我并不把《暗哑的声音》看成是一个普通的邂逅故事，它里面隐藏着我们这个时代普遍的又是特殊的“症候”——在现代技术的掩护下，虚假的东西弥漫在光天化日之下，而真实的东西却躲在阴暗的角落里。李洱的写作，的确有一种“日常生活的精神分析”的意味。他似乎在履行自己为写作立下的诺言：“悲观与虚无，极权与暴力，在午后的阳光下，不仅仅是反对的对象，也是一种分析的对象。……在幽昧的日常生活中，面对丑和平庸，写作者的精神素质会受到根本的衡量。”⁶⁵在这个前提下，李洱的写作是心智的、分析的，同时又是大众的、日常的。

1998年4月1日

五角场的一只凤凰

小说已经很难写了。这是任何一位严肃的当代作家都很明白的道理。20世纪的大作家为我们提供了许多创作经验，比如，卡夫卡的“耐心”、福克纳（当然也包括雷蒙德·卡佛、安·贝蒂，或者更多的美国当代作家）的“具体”、海明威的“节制”、博尔赫斯的“机智”、胡安·鲁尔福的“素朴”，等等。从阅读效果上看，这些作家的作品无疑是拓宽了人类自我表达的边界和精神空间；但从写作的角度看，他们实际上就是增加了小说写作的难度，从而成了我们这些后来者创作上的巨大障碍。对于这些，置之不理是不行的。而要学习这些经验，或者说要摆脱这些障碍，首先就需要有极大的耐心。所以我觉得，上述那些创作经验中最重要的，也是最难学的就是“耐心”。准备在通往城堡之路上走到精疲力竭直至死去的，毅力甚至超过卡夫卡本人的约瑟夫·K，还有那位一直陪伴着堂吉诃德到处游逛、胡闹的桑丘·潘沙，都是这种“耐心”的最典型的化身。

如果把卡夫卡那句著名的批评人类性格缺陷的话改一改，用到小说批评上来，那么就可以这样说：由于缺乏耐心，我们被逐出了小说的领地；同样地由于缺乏耐心，我们永远也返回不了小说的领地，小说之门已经在我们身后“砰”的一声关上了。从特定的角度看，小说就是一门耐心的艺术，它是对作者和读者耐心的挑战，也是对目的论的反动。缺乏对具体的叙事本身的兴趣和耐心，急功近利地直奔主题的做法，就永远不可能产生真正的好小说。急功近利的批评也是一样的，张嘴就说一些大话来勾引广大人民群众围观，这种批评的兴趣不在文学上，而在文学外围那些乌七八糟的东西上。

在阅读张生小说的过程中我发现，他是少数极有耐心的小说家之一。他的耐心不只是表现在坚持不懈地“写”上面（这不难），更主要是表现在其小说叙事的具体过程之中，在对细节的讲述和对情节的展开上，就像一位老奶奶对待小孙子一样，不厌其烦地倾注着自己的全部热情。从这个意义上说，张生是一位职业感很强的、对叙事很内行的、十分专业化（Professional）的小说家，而不是凭着一时兴趣和一点才气来胡乱弄弄的人。

我被张生对叙事的耐心和热情感动了，决计向他学习，准备用耐心的方式来批评他的小说。也就是说，我不准备点评，甚至还要放弃那种谈谈作家的人生态度、价值观念（理想的还是虚无的），谈谈作家或他的作品在今天的文化中的关系（新生的还是晚生的、现代的还是后现代的）的批评。我试图沿着他的叙事轨迹来关注他的小说是如何写成的，他内心的情感如何变成了他的人物行动、如何变成了故事本身，他的理性思考如何变成了一种结构、一种作品的内在形式的，他在叙事过程中的快乐与惶惑等等。

张生的叙述语言很细腻，而且感人。他能够让我沉浸到他的讲述之中去。不过，这得有一个前提，那就是暂且不要去追问什么意义、价值等问题（对于小说，这是些伪问题），先得耐心地读才行。要知道，有谁不想追问意义呢？问题在于，对于谨慎的人来说，意义的追问是不容易的。粗暴的人最喜欢动辄谈论意义，事实上不过是在“用一些似是而非的桩子，把一些似是而非的事物圈起来”。我敢说，所有严肃的、有责任感的小小说家，他们的叙事过程都是一个意义的追问过程。不同之处在于，高明的小小说家都是一些很有耐心的人，他不急于谈论他们对意义的思考，而是缓慢地、一点一点地、左顾右盼地向你展示着什么。在这个展示的过程之中，他们不断地给你设置障碍，不断地打岔，把原有的似是而非的清晰边界搅乱。他们这样做

的目的不是拒绝意义，而恰恰是对真正的意义的尊重。与其说出一个似是而非的意义，还不如让意义永远在中途流浪。从叙事的角度上来说，就是让意义，或者意义的追寻过程跟随着人物的现实行动一起，永远处于一种生生不息的活动状态。我想，这不是也很有意义吗？活生生的生命状态比僵死的真理更有意义。我再一次强调，这得有耐心（写和读的耐心），否则你就会急着说出（读出）你那似是而非的意义，而将一种若即若离的希望毁了。

张生有一短篇小说叫《五角场的凤凰》，刊登在《漓江》杂志终刊前的那一期上。恰好张生在电话里告诉我说，他自己就住在上海东北角的“五角场”。穆时英写《上海的狐步舞》等小说的时候，那里还是郊区，如今成了上海的一个繁华地段，而且还是高校（复旦大学、同济大学等）集中的地方之一。这位出生在中原腹地的年轻小说家，如今就在那灯红酒绿的大上海，住在弄堂里厢，想一些古老的往事，读一些奇怪的书籍，写一些都市的小说。他还经常像一只寒号鸟一样，穿过偌大的都市，从五角场赶到西南远郊的交通大学，去为学生讲授文学或者广告写作法。寒号鸟也罢，凤凰也罢，晚生代、后先锋也罢，这都是说说而已，我们暂且不去深究它。上面说了许多，都是在小说的门外打哈哈。下面就让我开始在《五角场的一只凤凰》这个标题下面，来分析张生的一些主要作品吧。

1. 《结局或者开始》（载《上海文学》1998年第8期）；《让我来陪你回家》（载《莽原》1998年第1期）。

《结局或者开始》是一篇近2万字的短篇小说。它讲了1934年12月伪满州奉天发生瘟疫时的一些事情。这场瘟疫的发病原因、死了多少人、官方出动了多少武装警察、采取什么隔离措施等等，是疾病史专家，或者像福科那种有点怪诞的历史学家感兴趣的事。小说家无疑是关注瘟疫给人带来的灾难、悲痛、恐惧。张生把叙事的视角集中在离奉天100多公里的一个小村

的商人刘昌宏家。主要人物有刘妻、儿子小虎、女佣春香和厨师老赵、一位姓张的不速之客等等；见证人是幸免于难的两人之一：刘的表弟、打工者李建成，潜在的听众是小虎的孙子小红，讲述的时间大概是 1998 年。

小说从李建成收留一位张姓的不速之客投宿时开始，一直讲到客人咳嗽声音的变化、脸色慢慢变黑、最后因瘟疫而死亡；家人怎样从担忧变成恐慌，老赵、刘妻、春香、邻居、全村的人怎样一个个被传染上瘟疫的过程。读到四分之三的篇幅时，作者还在耐心地、不厌其烦地讲着过去那场瘟疫、死亡、葬礼、随葬品（戒指、手镯、耳环和项链等）。瘟疫过后，整个村子只剩下了李建成和小虎两人。作者接着很专业地介绍了鼠疫（黑死病）的种类和性质，并且不安地告诉读者：“鼠疫病菌在尸体的骨髓里和土壤中可以存活数十年，一有不慎随时可以为患人间。”

令人吃惊的事故终于在 1997 年发生了：小虎的母亲和所有在瘟疫中死亡的人的墓被盗。这件事惊动了卫生防疫部门，整个村子都被封锁了，只有小红不在村里。李建成在小红留下的衣服口袋发现了一枚绿宝石戒指。戒指就是小红的老奶奶的随葬品。

这场悲剧及其给李建成带来的恐惧、负罪感，似乎离小红太遥远了，所以并不能感染小红。小红想到的只是李建成在讲述中提到的那些随葬首饰、宝石。于是他盗墓取宝……这不是一场新的“瘟疫”的开始呢？60 年前瘟疫的场景又浮现在李建成眼前。他之所以吞下那枚带有鼠疫病菌的戒指，就是发现恐惧和瘟疫是不可解脱的。在一场瘟疫的结局之中，就隐藏着另一场新瘟疫的开端。这一寓意可以说是李建成自杀的原因，也是这篇小说所要表现的意义。

我必须指出，这种说法尽管不错，但已经十分无趣了。因为你把“魔术”的谜底说出来了，而“魔术”的过程才是最重

要的。也就是说，决定这篇小说价值的，并不是这个千万个悲剧故事之一的故事本身，也不是它所承载的某种寓意，而在于它的具体展开过程。

灾难和悲剧性的事件是会随着时间而消失的，惟有事件在他心灵上投下的阴影不会消失。小说中尽管没有任何心理描写，但却传达出了一种巨大的心理真实。小说中的李建成收留了那位带瘟疫病菌的投宿者之后，负罪感和恐惧就一直陪伴着他。他惟一可做的就是忙碌不停地帮助别人：找医生、抓药、掘墓、送葬、送走一个又一个死去的邻居……在这种对事件的客观转述和对行动的描写之中，李建成的恐怖感和负罪感表现得越发强烈。他惹来了瘟疫，使亲人一个个死去了，自己却留了下来，这既是侥幸，又是罪过。恐惧和负罪感像被魔鬼施咒一般郁结在心。小说的叙述语调十分细腻而平静，又传递出一种神秘和恐怖的信息，整个氛围有一点卡夫卡的《乡村医生》的味道。多少年来，李建成一直背负着恐惧和罪恶铸成的十字架，他几乎是和恐惧一起生活着。但时间并没有带走或淡化这一切。李建成原以为通过对小红讲述这个故事，可以摆脱自己内心的恐怖和负罪感，可以化解内心的魔障，可以解除咒语。也就是说，小说的整个叙述过程就是一个驱魔解咒的过程，如果不出现什么意外的话。在叙述中，李建成积蓄多年的心理压力在时间中缓慢地、又一次重复地展开，实际上就是一次释放的过程。但意外是不可避免的。最后李建成发现一切都是徒劳，一个新的、更令人恐惧的“瘟疫”在前面守候着他。他选择了死，让小红在新的“瘟疫”中去充当他曾经充当过的角色吧。

张生就这样，用他那细针密线般的叙述，将历史的瘟疫、过去的罪孽、心灵的恐惧，缝织到我们今天貌似完整的日常生活的黑洞上。

从表面上看，张生的小说总是写得那么具体、实在、没有虚构的痕迹（虚构在现实的悲剧前面是软弱无力的），结构跟传

统的故事也似乎没什么区别，但实际上却表达了一种更大的存在的真相，因而在流动的叙述背后透露出一种沉重的感觉。重要的是张生对叙述的控制十分节制而得体，十分专业化。他常常是对要传达的东西不著一字，极尽自己全部的能力和耐心，去具体转述事件的过程。但那种由故事结构的对比、由叙事语言本身所产生的艺术魅力，不是我的批评文字所能传达的。这篇小说的批判性也不是理性分析式的语言可以代替的。它具有更强的穿透力和感染力。

《让我来陪你回家》跟《结局或者开始》一样，也涉及到恐惧的问题，但差别却是很明显的。《结局或者开始》将恐惧当作一个基本母题来表达。作者将李建成经历过的恐惧，和我们现在所见的他的恐惧一起展现给我们。恐惧是不可解除的，这使那篇小说具有了悲剧性。对《让我来陪你回家》来说，“恐惧”成了一种阅读后产生的心理感受。作者越是只字不提恐惧这个词，或者说他越是冷静客观地讲述，恐惧就越像烟雾一样在你周围弥漫。

问题还在于，当事人王春生对自己的处境是懵然不知的。一路上他“雄赳赳，气昂昂”，喜气洋洋地往家里赶。他到临死的时候也没想到，自己是一直在朝坟墓里（我不愿意说坟墓是家的隐喻，那种“微言大义”式的解读没什么意思）赶路。周围所有的人都发现他身处危险的境地。而王春生只要能回家，就什么也不管，什么也不怕：黑夜、大雪、山路、狼。最令人恐惧的是王春生跟狼搏斗的场面。张生在叙述的过程中，丝毫也没有让我们发现王春生的恐惧。他写得十分冷静而有耐心，看得出作者具有很好的叙事控制力。不过，我觉得这篇小说还有更重要的东西可以分析。

小说的“序幕”、“背景”、“展开”三个部分组成了它的主干部分，基调是温暖而明快的，一种回家的心情传达得很好，给人的感觉是一个十分真实的故事。“高潮”的三部分组成了它

的“副歌”，或者说是三个变奏，带有明显的博尔赫斯式的、或者说史蒂文斯式的虚构痕迹。回家的道路是越来越艰难的，回家的道路是多种多样的。张生虚构了三种回家的道路。每一种都有其自身合理的逻辑性。他把“王春生回家”这样一个简单的故事复杂化了，玄学化了，因此增加了故事内部的张力。如果到此为止，他也没有摆脱博尔赫斯、或者马原们的窠臼。如果三种回家的方式：平安的、艰难的、凶险的，都不过是作者虚构出来的，那读者也就无所谓了，因为作者不过是在玩玩文字游戏而已。但张生最后还安排了一个很短（大约几百字）的“结局”部分。他告诉读者，三种结局中有一种不是虚构、而是真实的事情——10年前发生在作者的故乡河南焦作，回家探亲的军人王春生在半路上被两条狼活活地咬死了。当你再回过头去读读第三个“高潮”部分时，你或许也会像他的战友小马一样痛悔终生的。这时候，你会突然跳开对虚构的意义的玄思，你会产生一种应该陪伴你的朋友回家的念头。

张生成熟而独特的叙事，常常是不着痕迹地增加事物的复杂性，同时也不放弃对叙事目的的关切。这篇小说再一次证明了纯粹的、玄学式的“虚构”的无力和苍白——真正令人震惊的不是虚构的巧妙和玄奥，而是布满陷阱的现实本身的恐怖和残酷。

2. 《五角场的凤凰》（载《漓江》1998年第2期）；《相遇》（载《青年文学》1999年第3期）。

这两篇小说都是以“相遇”为主题的，“相遇”的方式是不同程度的伤害（《五角场的凤凰》是暴力火并，《相遇》是名誉伤害和反伤害），相遇的结果是发现他们都是兄弟。张生在讲述的时候，一直将这个谜底隐藏着，到结尾时才说出来。而我事先将谜底说出来了，并且要对这个谜底进行评说。在这种情况下，别人一般都是没有什么兴趣的。这就是批评的麻烦之处。

不过我要说的是，如果一位作家只是为了表达这样一个主

题来写小说，那就太劣拙了点。四海之内皆兄弟（中国谚语），在这荒淫无耻的年代里，不要审判自己的兄弟（圣经），这有什么新鲜呢？所以说，我们依然要把注意力集中到具体的叙事上来。

在《五角场的凤凰》这篇小说里，张生一招一式地、耐心地写上海的夜生活，写五角场的舞厅，写陪舞女郎，写朋友林凌在女性面前的潇洒，写“我”在舞厅里的拘谨，写上海人对外来民工的蔑视。粗看上去的确有点穆时英的小说的味道，也好像一个当代的艳遇故事。小说都快要读完了，我还一直以为张生在写一种反映上海市民生活的都市小说。谁是五角场的凤凰呢？林凌不大像，我认为是指那些陪舞女郎。但是，张生在小说结束之前，还是把这个“穆时英式”的故事“解构”了。你会突然发现，张生苦心地、细腻地、花费了许多篇幅来编织的现实场景：舞厅、豪华、优雅、绅士、勾引、欲望等等，一下子就显得那么虚幻，那么不真实，像噩梦一样。因为他把这个故事镶嵌在了一个残酷而真实的外壳里——

“凤凰”终于出场了。舞会结束之前，朋友林凌在舞厅里跟一位湖南凤凰县来的民工田永瑜发生了争执。田永瑜在舞厅门前捅了林凌一刀，林凌失血死亡。大约六年前，小学生田永瑜在自己的（也是沈从文的）家乡湖南凤凰，结识了两位旅游的的大学生。他们就是“我”和林凌。后来，田永瑜如约报考上海某高校而落榜。他独自来上海找林凌而不遇，结果发生了舞厅前的惨案。田永瑜说，早知道那位盛气凌人的家伙就是林凌，我宁愿杀死自己，也不会朝他身上随便捅那一刀，我罪有应得。说着，田永瑜伤心地哭了。

《相遇》讲的是一位史学博士林文祥的故事。林文祥正春风得意的时候，却读到了一篇署名姚立的文章，说他的学术文章有抄袭的嫌疑。只有他自己最清楚他没有抄袭，但他受不了这种打击。他跑到资料室，的确找到了姚立发表在小杂志上的

那篇文章，跟他那篇发表在北京权威刊物上的文章差不多。紧张、恐慌、焦虑、逃避的心理一直折磨着他，最后自己也有点信以为真了。当他清醒过来的时候，便向导师求助。导师就开始打电话、组织反驳文章……整个叙述过程渲染得十分紧张而扣人心弦，氛围有点北约轰炸南联盟的味道。反击文章登出来后，林文祥松了一口气。他带着一篇刚刚写完的研究明清时代中国沿海同性恋现象的论文，去参加一次学术盛会。报到之后，他在会议材料上看到姚立的名字和提交给会议的论文，竟然也是关于明清沿海同性恋的。他立即去隔壁找姚立，但姚立已经在敲他的门了。两人是不是孪生兄弟呢？小说在这里结束了。

“相遇”的主题（谜底）看来是无足轻重的。作者也不想把读者的注意力引向结局。他仿佛对谜底毫无兴趣，仿佛叙事的过程已经让人心力交瘁、疲惫不堪。每到揭谜底时，他没有我们常见的那种洋洋自得，而是用一种压抑、无奈、简洁、克制的语调来交代，这使我们不至于沉溺在欧·亨利式的巧合结局里不可自拔，而是依然承受着叙事过程带来的压力。这种真实的压力，比任何巧妙的结局都要有力量。因此，好的小说家不但是一个耐心的人，还应该是一个敢于舍弃的人——舍弃对所谓真理的表达权。

这两篇小说成功地改写了一个舞场艳遇的老故事、一个讽刺知识分子的老故事，从而变得具有更多、更复杂的歧义性。这不是谜底的功劳，而是对叙事控制的结果。张生善于在现实之中不着痕迹地楔入过去的，历史的，甚至有些神秘的信息，使得现实中的各种行为突然变得十分可疑，使人的盲目和自信顷刻之间完蛋。古老的道理还是那一个，但讲述的方法多种多样，就好比家只有一个，回家的道路却有很多。换一个角度看，张生清楚地知道“虚构”的短处，但他并不拒绝“虚构”。虚构有时并不如现实有力，但在适当的时候，它却能成为一面镜子，照出现实的黑脸。

3. 《追捕与逃亡》(载《小说界》1998年第1期);《西递村》(载《作家》1999年第4期)。

上面对两组实例的分析,事实上是在分析张生的小说叙述如何用现实来瓦解历史、如何用历史来审判现实的过程。这里面已经隐含了张生的叙述追求。下面我要通过对张生这两个小说(《追捕与逃亡》在《小说界》刊出时改为《逃犯与追捕》,现征得作者同意,改回原名)的分析,来集中地讨论与当代小说叙事意义相关的一些问题。并且,我要在一定程度上脱离《追捕与逃亡》这篇小说,脱离具体的故事和人物本身,而将它看成是一个关于“叙事”的叙事。

作者自称《追捕与逃亡》这篇小说中的故事,是他的父亲张廷武先生的一次真实经历。张廷武当年是团部保卫科的科长。他奉命跟司务长黄旭东一起,去追捕一名因犯了一点小错误而吓得逃跑的士兵林盛梅。最后他发现,追捕是毫无意义的事,如果林盛梅自己不主动回来“自首”,他们只能是无功而返。先来看一段作者的叙述:

他忽然意识到他们对林盛梅的追捕就像一张漏洞百出的鱼网。林盛梅可以从任何一个窟窿中轻而易举地逃脱。这些天来,走过了可以说是辽阔得无法把握的田野和山川,一座座人口众多的城市,一条条曲里拐弯的像蜘蛛网一样的街道,还有一座座炊烟袅袅的村庄,一条条神秘莫测的山间小径。林盛梅随便在哪里一弯,就会像鱼儿游入大海一样难觅踪影……他们的追捕从一开始就是徒劳的……这件事情过了这么多年,除了给他留下一种郁郁寡欢、若有所失的感觉和长途跋涉的疲倦,也没发现它有多少意义。

是林盛梅自己把自己变成了一个逃亡者,也是他,把张廷武等人变成了追捕者。他们之间没有仇恨,他们各自追捕或逃亡,并各自忍受追捕与逃亡这两个词语背后所蕴含的意义,虽然在这个过程中追捕与逃亡有时显得漫无目的,但他们缺一不

可，因为他们本质上不得不互相依赖。

这种所谓的“相互依赖”，是二元论世界的一个巨大的痼疾。作为它的前提的诸多变种，常常是人为设置的。所以，它总是使叙事的意义变得简单而又粗暴。由此可以想像，卡夫卡为什么永远也不让他的主人公约瑟夫·K，接近那个与小村相对应的城堡，而是耐心地让他耽搁、延宕在中途。

如果“逃亡”就是故事及其所承载的“意义”，如果“追捕”就是叙述过程或“追寻意义”，那么，整个追捕（叙述过程）就是一张“漏洞百出的鱼网”，“逃犯”（你要追寻的东西）随便在什么地方一拐，就会消失得无影无踪。这就是叙述过程中最大的尴尬。在尴尬之中还能耐心十足地挺住的，已经是很了不起的作家了。因为对叙事的耐心，在本质上就是一个耐心地接近真理的过程。相比之下，那种缺乏耐心，急于去捕捉意义的简单粗暴的做法，恰恰使意义成了漏网之鱼。如果仅此而已，那就与当代西方（比如索绪尔以来的）流行的观念也没有太大的区别。我曾经在一篇文章中提到：“艺术表达不仅十分关心生命缓慢地延宕的过程，而且还在不断地创造永恒的时间结构；艺术表达不仅仅只要求回避僵死的词汇所表达的终极结局，更要求借助于词的歧义性联想，去不断地复活词语和事物，并让向死的生命幻化出种种生机。”

因此，我们必须注意小说中一位貌似无足轻重的人物：黄旭东。他就好像《堂吉诃德》中的桑丘·潘沙一样。黄旭东是这次追捕与反追捕过程中最有收获的人，以至于这件事情成了“他在当兵期间最值得怀念的往事之一”。这就好比卡夫卡在谈到桑丘·潘沙时所说的那样：“桑丘·潘沙，一个自由自在的人，也许是出于某种责任心，满不在乎地跟随堂吉诃德南征北战，从中获得了巨大而有益的消遣，直到终生。”卡夫卡在另一个地方又说：“堂吉诃德的不幸不是他的幻想，而是桑丘·潘沙。”的确，塞万提斯通过对桑丘·潘沙的叙述，不但使堂吉诃德那

所谓的意义世界变得可疑，而且还引出了另一个自足的世界。这个充满了隐蔽的欢乐的世界，不说比堂吉诃德的世界更有价值，至少向我们展示了世界的另一副面貌。

黄旭东的意义也是如此。他是一位“佯装不知者”，他事实上已经跳出了“追捕—反追捕”的梦魇，他压根儿就不记得什么追捕、逃亡的事情，而是全身心地沉浸在挤火车、坐三叉戟、看风景、搞票子、颠簸、失眠的感受之中，沉浸在旅游的欢乐之中。就在张廷武也开始怀疑这次追捕的意义的时候，黄旭东却依然是个浑然不知者。在黄旭东毫无目的的行为之中，张廷武那目的性极强的追捕过程的意义变得越发可疑了。对黄旭东的行为的叙述，使得张廷武在游戏与目的（追捕与逃亡）之间不停地摆动、耽搁。这种对无目的的纯粹行为的叙述，就这样改写了“追捕—逃亡”的狭隘意义。张廷武与林盛梅（或者说意义与反意义）的对比，只能出现无意义；只有将他们与悬置意义的黄旭东对比，才出现了一种更为复杂的意义的可能性。这可能就是小说前面所引老子的那句“有无相生”的意思吧。

再简略地谈谈《西递村》吧。这篇小说用一种更为纯净的叙事语言叙述了“我”的朋友沈浩在黄山、在黟县的西递村的旅游过程。沈浩就是黄旭东的化身。如果没有沈浩，《西递村》就成了一篇写得很精致的“游记”。正因为沈浩的存在，使他们共同经历了一次“不存在的冒险”，使“游记”成了一篇“小说”，也使张生成功地叙述了这次“冒险”。值得注意的是，这篇小说中没有任何重大历史事件，没有所谓终极关怀式的“价值”问题，甚至连类似“追捕—逃亡”这样的悬念也没有，它仅仅是叙述了一次普通的旅游。如果说《结局或者开始》和《让我来陪你回家》中有一种悲剧性的东西在吸引着作者，如果说《相遇》或者《五角场的凤凰》中隐含着一种对现实批判的激情，那么，《西递村》中有什么能吸引他呢？惟一的解释就是最普通的具体的日常生活。抓住此时此刻的现在时间，已经是现代小

说的一个基本特征，而中国作家对此的真正醒悟恐怕还刚刚开始。张生在这一点上是成熟的。他能如此耐心地（以小说的方式）叙述一次平常的经历，是最能检验他作为一位小说家是否成熟的一项指标。《西递村》是张生的叙事走向成熟的标志性作品。看得出，张生在具体的叙事过程中，既耐心十足，又精疲力竭。这就是一位作家的责任心和专业精神的结果。在这样一个荒淫无耻的年代里，我们向小说家要求什么呢？难道是对这种荒淫无耻进行一种无耻的转述、抄袭，然后自己转身就加入到其中吗？

若干年前，人们在谈到马原的意义时就认为，虚构就是虚构的意义，叙事就是叙事的意义，“叙事同时是他的本体论和方法论”。马原自己也反复强调：信不信由你，我就是那个讲故事的汉人，我在虚构，不要给这个虚构外加什么大而无当的东西。这在当时是具有革命性意义的。但马原后来的许多模仿者却虚构得越来越离谱，更重要的是，那些人对真正的叙事本身缺乏耐心（他们没有心思在这上面），以致将虚构世界也弄得像现实世界一样乱七八糟、乌烟瘴气。当时有个时髦的名词叫“戏仿”，意思是说看起来像真的，其实是个语言游戏。虚构的语言世界就好比数码的虚拟世界（如电子游戏），人们在其中可以为所欲为：欲望、暴力、欺骗……但关掉电源开关才发现依然是噩梦一场。

现在看来，马原当时是留有余地的。就是说，他在虚构和现实之间划定了边界，好像两者之间有什么本质区别似的，好像虚构可以逃避现实似的。而张生却在反复地强调，他不是虚构，他的故事都是确有其事的真实事件，都查有实据，有的是他亲身经历的，有的是朋友们、家人告诉他的，有的是从历史档案里查出来的。因此，他的叙事一般都很完整：开头、过渡、高潮、结局。现实中的真实事件就有意义吗？那也未必。事实上张生在将所谓的真实事件转换成叙事过程的时候就发出，现

实不过是虚无和恐惧，它本身并没有什么意义。张生的小说的结局，总是有一个更大的虚无从现实的完整结构背后透露出来。此时，虚构、戏仿无疑是十分苍白无力的。马原及其模仿者，用“虚构”来拒斥现实中似是而非的意义，张生则直接进入现实，通过将事件细节化的过程，将现实中似是而非的意义边界搅乱，然后耽搁在叙事的中途。但是，现实中的虚无和恐惧可不是虚构的，它就像一把剑一样悬挂在你的头上。这样，叙事就不是一种想像力的展示、才华的表演，而变成了与现实的肉搏、与自身的争斗。

1999年5月2日

睡眼惺忪的人和一座 忧郁的城市

—

常常在一些文学聚会上遇到张梅。她说得不多，总是一副睡眼惺忪的样子，目光中似乎有一种十分迷离的东西。如果她对“睡眼惺忪”这个词不满意的话，我可以给她换一个——“目光炯炯有神”。我想，她更不会满意的。老实说，“炯炯有神”这个在过去的肖像描写中频繁出现的词，如今已经有滑稽色彩了。30年前，就是那些“炯炯有神”的眼睛常常能在一点蛛丝马迹中看出“阶级斗争新动向”。今天，也是“炯炯有神”的眼睛能在哪怕是一堆垃圾中看出哗啦哗啦的钞票来。长得漂亮的小歌星大多都有一双毫无内容的、炯炯有神的眼睛。如果一位作家也有着一双“炯炯有神”的眼睛，那还成什么体统。

其实，“睡眼惺忪”的状态对于张梅个人也许并不重要，关键在于它可能是一种观察都市的最好方式。我曾经被陀思妥耶夫斯基肖像上那双梦幻般的眼睛、还有波德莱尔那忧郁的眼神所打动。我似乎感悟到，陀为什么能在大都市彼得堡的小市民忧心忡忡的目光中，发现那个时代的忧郁；波为什么能在巴黎街头的拾垃圾者身上看到诗人的影子。

都市是什么？这恐怕是19世纪中叶以来的世界文学所面临的一个难题。商业化的都市是文明风暴的中心，又是罪恶的渊薮；它催生着各门类的艺术，又将它们埋葬；它培育着个人主义和自由精神，又无时不在将这些精神剥夺；在井然有序的街道背后，隐藏着无数混乱和诡秘的契机。施宾格勒甚至说：

世界的历史就是市民的历史、就是城市的历史。20 世纪的作家很少会像梭罗和华兹华斯那样，完全拒绝都市文明，而隐居到湖畔去对着自然吟唱。都市是可以逃避的，都市精神却无法逃避。它已经渗入到农村，乃至儿童的遗传基因中了。作家们都以各种方式介入都市文明，用各种方式去表达都市，形成了一种风格独特的“都市文学”。

在“都市文学”这一宽泛的概念中，常常混杂着军人式的和农民式的都市文学。前者的源头是古老的军事政治城堡而不是商埠。它总想将都市里的每一个景点都当做街垒战的掩体，当做胜利的纪念碑；后者的根源在于一种土地情结，它会将博物馆前的台阶、街心花园当做田埂和放牧的草地，爱坐就坐，否则便受到伤害，便诅咒都市。所以，我们常常看到作家一方面迷恋于都市文明——文学沙龙、艺术博物馆、书市、报刊杂志、电视、作家协会等等，宁愿四处流浪最后死在人行道上，也不愿回到乡村去；另一方面又厌恶都市文明，批判它没有人情味、对人性的异化，或者空气太差、太脏。所以，20 世纪文学的典型风格就是“反讽”，翻译成口语就是“口是心非”。这种尴尬一直伴随着都市文学。都市文学的另一种尴尬是它时时受到新技术的冲击。印刷机和报纸断了作家用新闻体写作的后路；电视机让作家们“如实地展示生活的客观场景”的美梦破产。因此，真正的都市文学的表达方式永远是不断变化和创新，并拒绝采用新技术就能操作的表达方式的。

都市区别于乡村的本质在于，它有一种都市“心灵”的存在。这是靠记者所谓客观的眼睛，靠摄像机镜头无法发现的。中国的都市文学之所以不发达，就是缺少真正的都市心灵或精神，和能发现这种心灵或精神的眼睛。今天，都市的新的精神、新的文化语言就像巨大的磁石一样，时时在吸引着农民，同时也使广大农民受到伤害，感到狼狈，而常常诅咒或缄默无语；但当他们开始由农民变成市民时，他们便会渐渐地形成真正的

都市体验，眼睛也可能会由开始的贪婪到后来的精明和豁达，许多忧伤和遗憾也会与对都市的爱交织在一起。至于能不能变得朦胧就很难说了。不过，没有一种对都市的真正的爱，就没有对都市的真正的体验和批判，更不可能有真正的都市文学。一种真正的都市经验的获得，是要付出数年乃至数十年生命代价的。当一个新的都市人回到乡村，家乡那没有污染的、纯净的空气令他咳嗽、哮喘的时候，他才可以说开始有些都市的经验了。

三四十年代的上海曾经出现过都市文学的苗头，但都因外在原因而中断。同时，张爱玲的目光太怀旧，而刘呐鸥和穆时英的目光太贪婪，徐许和无名氏常常见神见鬼。今天也出现了许多所谓的都市文学，但那些“炯炯有神”的目光，总是看到欲望、金钱那些摄像机也能发现的东西。他们并没有真正表达都市，无论其作品被安上什么样的与都市有关的名目。

二

在当代作家中，张梅是少数有着真正都市体验，并能用自己独特的艺术形式表达出来的作家。这得益于她有一种独特的观察视角，或者说有一双区别于“盲视”和“炯炯有神”的“睡眼惺忪”的眼睛。张梅的视角是散点的而不是焦点的透视方法，它不是批判和诅咒，也不是占有之后的卑微的满足。它适合于瞬息变化、混乱无序的都市；同时它还能将都市的一切充满欲望的事物虚化，交织到市民心灵变化的过程之中。在这样一种都市文化语言的背后，一座都市的忧郁像灰色的雾一样弥漫着。

张梅生长在广州这座远离政治中心且商品气息浓郁的大都市。她无疑有着地道的都市情感方式和生活方式。我敢肯定她很爱这座留下了自己青春激情的城市。她早期曾写过一篇叫《殊途同归》的小说，可以看作是她青春激情的一座方尖碑。但是，这部小说并不是典型的现代都市小说，其中的都市带有浓郁的军事政治城堡性质。一群身份不明的人躲在烟雾缭绕的小酒馆

（小铁皮屋）里密谋着、争斗着，有点像 19 世纪中叶巴黎左岸区。他们喝酒、吟诗、争女人，就差没有发动街垒战。值得注意的是小说的后半部，写到了都市的文化和市民的力量、精神的颓废和欲望的膨胀如何像一场雨一样将他们的激情熄灭。小说最后的结局是，那些热情的青年无论以何种方式，都告别了“军事城堡式”的都市，而走进了真正的现代都市，也就是说由“战士”变成了市民。我可以断言，这是张梅早期生活的一个总结，也是她新的创作生涯的开始。

张梅后来的小说依然是在写都市，其小说的大多数场景也都在广州，但基调有了很大的变化。她常常以一种独特的笔调写到广州的茶楼和小点心、酒店和菜的名字、花市和花的品种、时装店和名牌服装、老城的骑楼和街道、大排档、夜总会、保龄球、桑拿浴……废话，谁不会写这些？有人在嘀咕。你当然能写这些，但你不能睡眼惺忪地写，你不能以地道的老广州市民的方式写。

你可能是一个暴发的新市民，除了你的住宅区之外，你对一眼望不到边的大都市一无所知；你不知道珠江的南面是什么，西关的西面怎么样。你茫然而恐惧，你觉得这座城市时时都会将你吞食，你急于想抓住什么，你离它太近、太实、太功利，你只会睁大贪婪的眼写欲望和金钱，你的写作只是为混乱的都市增添混乱、为都市的欲望加油。

你可能是一个很有学问或很有人文精神的人，你爱睁大批判的眼写乞丐写贫富差别写污染写一切都市的罪恶和痛苦。那是因为你假定了一座没有乞丐没有污染没有贫富差别没有痛苦的都市。于是，你爱写汹涌澎湃的激情，爱写小酒馆里的哭泣；你爱抒情，而不愿叙事。

正因为张梅对现代都市有着深入的体验，她才渐渐地放弃了抒情而学会了叙事，并开始沉着冷静地讲述都市的故事。因为她清楚地知道在商品化的大都市里缺少的不是“激情”，它的

下水道里都流着“激情”。她甚至不惜用忧郁、虚无和厌倦来压制那盲目的激情。这种选择的无奈，或许正是她的作品中忧郁情调的根源。她在一篇叫《区别于大众情感的情感》（载《作品》1996年第6期）的创作谈中提到：

我的精神状态一直是虚无的。有人说我是散淡，其实更准确地来说是虚无。我有一段时间很希望能像卡夫卡和巴赫金那样地生活，但自知没有他们的旷世才华，像他们那样生活会十分地孤独。而人生每时每刻，世俗的狂欢节夜以继日地在你身边举行，你又如何去抵制这些诱惑呢？

而且当你愈来愈无法抗拒地成熟时，你能遇到和产生的激情就愈来愈少，……你又因为激情的破灭而感到无奈。……

而一旦回归现实，我就发现写起小说来更得心应手。你在去掉幻想的激情之后，世界正以她的本来面目向你招手。形形色色的人生和欲望以各种形式表现在你面前，当你深入进去，你会感到温暖和生动。

张梅以一个真正的都市人自居，并认为自己的“思想和生活习惯也是都市化的”，所以，她能在许多人厌恶的、自己也感到忧郁无奈的都市里发现“温暖和生动”的故事。张梅的确越写越好，也越来越机敏。在《老城纪事》（载《钟山》1996年第4期）中，她不只是纪实性地写写广州人的饮茶，而是写出了他们的灵魂。在饮茶的态度上，我们可以看出一种古老的民俗在如何暗暗地抵御现代文明的侵蚀。崔健的摇滚、狂风暴雨也不能改变他们的饮茶时间。饮茶中隐含了这座古老城市人的全部激情。他们也因此而没有让商品交换异化成冷漠的都市动物。面对污染的灰尘时，许多市民都纷纷去寻找没有灰尘的地方。回来后他们失望地说：“那里灰尘是没有的，但其他的也没有。”他们不愿离开这被污染的城市，于是霓虹灯越来越暗，女人的脸越来越黄。“这一切都是灰尘的缘故。”（尘缘？）张梅还写了老城区的人对不断地失去的骑楼、青石铺就的街道、花市

的迷恋之情；也写了防盗网、房产证等现代文明的产物，如何通过伤害的途径积淀到他们心理经验之中。心灵的重负对都市居民的压抑，是远远超过环境污染的。在讲述都市故事的过程中，张梅总是极力地控制住自己的情感，并力求将抒情的念头控制在叙事的尺度上。（《酒后的爱情观》是很抒情的。那是因为主人公在北方出差时喝了北方的酒的缘故。）《摇摇摆摆的春天》中那一边吹彩泡一边行乞的小男孩消失之后，她写道：“那孩子是个神，他制造一个幻景催你醒悟。”这光怪陆离的都市的一切，不是神的显示是什么呢？请千万别用“宿命论”这个怪词来纠缠了！但它无论如何都是对迷途于现代生活的都市人的一种警醒。

三

在文学史上，常常推动着文学思潮、艺术观念、作品文体和语言变化的就是都市文学。其实，都市在本质上并没有太大的变化，变化的是作家的观念。最初的都市文学迷恋于新奇的事物，并把它作为表达自由的个人主义的材料。19世纪的都市文学把新奇事物当做震惊体验的源头来处理，震惊体验就是对人性的异化，是有人道主义情怀的作家批判的对象。19世纪下半叶出现的自然主义思潮，则对都市的新奇事物放弃价值评判，而追求所谓科学地观察和客观地描写，包括都市里各种离奇事物和欲望。20世纪的都市文学则把都市的新奇和震惊变成一种浓缩的心理经验来表达，并在自我意识的层面上加以夸大，形成了一种与浪漫主义有别的新的拒绝态度。作家们颠来倒去地摆弄着都市，但最终还是在都市这个“如来佛的手掌”里翻跟头。

张梅似乎对这些思潮和流派并不关注，她的写作一直是忠实于自己对都市近距离的体验和远距离的冥想。从《蝴蝶和蜜蜂的舞会》（1990年）到《吃喝玩乐的日子》（载《花城》1997年第6期，改名为《随风飘荡的日子》），张梅的写作状态一直

比较稳定，写作风格也没有大的改变。尽管这两年有人将她与一批后来者一起列入了“新状态”，但这并不一定说明张梅是一个领潮流的作家，而可能是潮流跟上了她吧。有那么一天，潮流跑得快了，远她而去，我猜想张梅还会这样写作、这样观察、这样体验。这不是我有多高的判断力，而是张梅的都市小说中有了她自己独具风格的视角、语言和观点。这一切都不是做出来的，而是她全部生命的日子和写作的岁月的果实。张梅那些独特的视角、语言风格在《老城纪事》中表现得比较明显。她写道：

老城的上空有一只眼睛。那只智慧的眼睛就常常浮现在晴天时的云朵中。当这只眼睛不满意时，晴空就会下起一场暴雨。王二小时候在自己家的平台上看见过这只眼睛。它当时隐藏在一朵马蹄状的云朵里。当王二看到了它，它也不躲避，甚至和王二对望。王二看到这只眼睛里有些忧愁，而它的忧愁也影响了王二后来的人生观。

王二有一天在茶楼见到一个长着和那只智慧的眼睛一模一样的人，特别是他眼里的忧愁。……王二定睛看他，他也不回避，甚至和王二对望。此情此景，都和他小时候在自己家里的平台上发生的情景一样。

如果张梅仅仅是个多愁善感的作家，那也不算独特。但是，她所表达的忧郁与多愁善感无关。我感到张梅的敏锐在于她凭着多年来对都市的体验、观察和写作，发现了都市的瘟疫，有传染性的瘟疫——冷漠！在《爱猫及人》、《没有鲜花的恋人》等许多篇章里，她都表达了“冷漠”这个典型的现代都市的主题。（这些小说中的人物多是些青年暴发户，而不是那些有着狂热的饮茶习惯的老市民。）

充满欲望的、混乱不堪的都市里的人，常常表现出一种充满才智的狂热、急躁和贪婪。但是，所有这一切都可能被一次通货膨胀，一桩意外的事件掩埋得无影无踪，惟有随之而来的

冷漠，像瘟疫一样弥漫着，挥之不去。激情熄灭了的都市人，对一切都熟视无睹，天桥上的乞丐、夜总会的小姐、凶杀、车祸、眼泪……于是，这个一心渴望着现代化都市生活的时代，变得连一点儿“震惊”体验也没有了，剩下的只是冷漠、无聊和厌倦。都市的这种品质，成了张梅那忧郁的小说的布景。

我完全理解张梅为什么常常会突然离开熟悉的都市，去写一个西北高原的神秘故事（《红》，载《作品》1996年第3期），或迷恋于记录那保持着古老“女权”遗俗的顺德“自梳女”的生活；为什么常常宁愿去写“吃喝玩乐的日子”，去写狂欢的舞会；（她甚至说：“许多真正优秀的人是隐藏在卑琐狂荡之下的。”）为什么面对都市常常既不愿闭眼熟视无睹又不愿睁大眼睛，而保持一种“睡眼惺忪”的姿态。

读了张梅的一本小说集《酒后的爱情观》（作家出版社，1995年12月版），还有一些最近发表在各家杂志的小说之后，我突然好像染上了忧郁症。我又想起了张梅小说《摇摇摆摆的春天》里的那段话，不禁打了一个寒颤。都市里的激情与冷漠、善良与罪恶、享乐与折磨、电网一样的立交桥、情人般地向你招手的商品，等等等等，所有这一切难道真的是神的启示不成？都市或许就是一座倾圮了的“巴别塔”，人与人之间不可能有相通的语言；也许是佛祖幻化出的种种魔障，目的是让人们能借此练习“幻眼法”而醒悟过来。否则，我们便无法解释人们为什么对它恨之入骨又不忍离去，被一种爱极恨极的两端情感折磨终生。

当然，都市是产生作家的摇篮，不要轻易地嚷嚷着要离开、要隐居到深山里或湖边上。但面对着这无边的诡秘的都市，一位作家的职责也许不是来下判断，而是来作一个见证吧。

1997年11月30日

年轻朋友来相会

—

每个地方都有一些有代表性的东西，斯堪的纳维亚的海盗、阿拉伯的香料、澳大利亚的袋鼠、湘西的土匪、海南的山蚂蝗、福建的地瓜……江浙一带呢？那里盛产才子，因此作家、诗人特别多，尤其是在现代文学史上，中国的荣耀全被它独享了。我们在学校里与其说在学习中国现代文学史，不如说在学习浙江现代文学史。1985年春天一个烟雨朦胧的下午，我独自站在西湖岸边，突然萌发了要当诗人的念头，这个念头一直维持到我结束旅游离开杭州。江南水乡真是一个生长才子的好地方啊！我没有成为诗人的很大一部分原因，就是没能够在美丽的江南水乡安家落户。后来，每当我在旅途上碰到了浙江人，心里总在悄悄地嘀咕，不知他是写小说还是写诗的，抑或是个批评家哩。这个梦幻一样的想法后来是怎样消失的呢？因为碰巧有那么一段时间，我碰到的所有浙江人都是那种摇着带有小轱辘的机器的补鞋匠。我想，大概是在商品经济大潮的驱使下，他们要把全部的诗性和才情都倾注到鞋跟上去了。尽管无论哪个省的补鞋匠也没有他们补得那么认真，那么讲究形式，那么完美无缺，那么自尊，收费那么公道，但依然无法排除我内心那种莫名的失落。

文学最发达的地方都顶不住了吧？实用主义的狂风刮到了人的骨髓里。“人”在物的挤压下，精神萎缩、灵魂出窍，不管你是假文学还是真文学，只要不能立即转换成权力资本或金融资本的东西，统统叫你见鬼去。尤其是今天，迷恋文学成了一种“奢侈”。我们的绝大部分纯文学期刊都在苟延残喘，上气不

接下气，超过一万份就乐不可支了，供给各级图书馆和文人小圈子收藏。如果国家将每年十几万甚至几十万的拨款抽掉，那么它们统统都要完蛋。最近，经常听到刊物停刊的消息：《漓江》停了，《作家报》也停了……

在一次全国性的期刊会上，有人曾经假设，我们的每份杂志平均有 10 个读者，每份刊物平均发行 3000 份，全国有近 300 家所谓“高雅文学期刊”；他们算来算去算出了 900 万读者这个数，把自己都吓了一跳。其实，读者中有很很大一部分是同时阅读好几份杂志的。比如我吧，既读《江南》，也读《收获》、《作家》、《北京文学》、《花城》等杂志。这样，我一人就至少有十几次出现在 900 万那个数字之中了。请原谅我扫了那些好心人的兴。就这样，那些只印几千份东西在文学小圈子里传来传去、炒来炒去、固步自封、不亦乐乎。所以，如今我们的文学界、期刊界带有一种浓郁的原始资本积累时期的“行会”性质。我同时发现：在今天这样一种文学氛围中，如果不将文学问题转换成新闻问题、政治问题，甚至法律问题，那么就很少有人知道，也不能引起人们的关注。文学似乎变得越来越无趣了。当然，还有少数“精神贵族”在苦苦挣扎。

从“失落”到“无趣”，不是本人虚构的结果，而是社会生活和文学状况的残酷现实。所以，一谈到社会问题，一谈到文学与读者的关系，一谈到刊物对公众的影响，那真是千头万绪，一团乱麻，说不完，理不清。不过从社会的角度看，经济原因也好，其他原因也罢，反正那些该停的刊物都得停。世界就是这样残酷无情又充满希望。该死的要死去，另一些将复活。所有将要复活的刊物，都在跃跃欲试，都在认真地反思和改变自己，并力图打破僵化的思维，试图向适应市场，甚至引导市场的办刊路子上走。《江南》杂志就是一份正在复活的，并显示了初步活力的刊物。既然这样，那就让我们对那些令人烦心的事情睁一只眼闭一只眼吧，让我们为自己找一个安慰吧，让我们

回到关于 1998 年的《江南》杂志的话题上来吧。“自家人，好算账”，排排座，吃果果。关起门来谈杂志，也会谈出很多有趣的东西呢。更何况大批评家别林斯基还说过：衡量一份杂志办得是否成功的标准，不是订户人数的多少，而是对公众精神影响的深度。

二

我猜想，《江南》杂志从影响广度方面看，大概同样与全国各省作家协会同类杂志一样，不可能对公众产生太大的冲击。但 1998 年 6 期《江南》杂志的作品、栏目设置、专题策划则显示，这份杂志的编者无疑是十分用心而有创意的。其中的“访谈读本”、“现代汉诗”、“今日访谈”、“90 年代新小说家”等栏目和专号都办得很有个性。他们大概也是在试图让自己这样一份发行量不大的刊物，最大限度地对公众的审美方式、精神状况产生影响吧。看了这几期杂志之后，我还真的被他们那种准确的编辑眼光、新颖活跃的栏目设置吸引住了。杂志中所选的插图也很有特色：汉砖画，《金瓶梅》、《西厢记》、《水浒传》等古代作品的原版插画等等。不过在下面的行文中，我不准备搞“大锅饭”，搞生产队分红薯那样的平均主义。我只想挑一些自己感兴趣的话题来谈。再说，写那种全面辩证的、滴水不漏的年评文章，我没有那种耐力和能力。

首先我就要谈到第 2 期上朱文的中篇小说《弟弟的演奏》。这是一篇近年不可多得的优秀的作品。由此，我们可以看出《江南》杂志编辑们敏锐的艺术感受力、判断力和用稿的胆识。可惜的是由于《江南》发行量的局限，很多人读不到这篇小说。关于这篇小说，我在《衰老人群中的一位年轻作家》一文中作过专门的分析，在此不赘。

1998 年《江南》杂志最大的特点，也是最值得称道的地方就是，它将大量的篇幅让给了那种“年轻式”的写作，让给了那些初出茅庐的青年作家。

让我们翻开第4期吧：“90年代新作家小说专号”，全是年轻人粉墨登场，每一篇作品前面都有一个简历，并配有一张照片。无论怎么说，那种青春洋溢的样子都给人以一种好像很有希望的感觉，远胜过文化“老明星”和“中明星”那种深沉阴郁的脸。我与其中的任何一位都不曾见过，因此，看着这些陌生的面孔，就有一种新奇的感受。在下面的评述中，我想直言不讳地将自己的第一感受用比喻的方式说出来。无论准确与否，我相信他们不会见怪的。

田柯，钉子一样的脸，执拗。他的中篇小说用了法国大作家雨果一篇小说的名字：《九三年》。200年前法国大革命时的1793年，再不是今天的1993年了。那种主动出击的、对一切都很有把握似的革命浪漫主义激情再也没有了。田柯的主人公，在1990~1993年中间游移不定，惶惑不安。“时间总在默默中对我们进行着伤害。”爱情、结婚、事业、公司、文学……全都失去了从前固定的含义，变成了“时间”这个怪物手里的杀手锏。“日常生活”的地狱啊，埋葬了诗，埋葬了所有的青春梦想。在田柯这里，尘世的道路成了逃亡的道路。在“日常生活”中乐滋滋的我们有什么权力责备他们？像那些女友们一样，给李懋们点一首《一路平安》的歌吧。

海力洪，丹麦王子的脸，忧郁略嫌不够。他的中篇小说名叫《寻仇记》：主人公小韦、小华弟兄俩，像鲁迅笔下的眉间尺一样出门寻找杀父的仇人。眉间尺是义无反顾、非杀死仇人不可的；那种对暴力（权力）的执著程度真令人吃惊。丹麦王子哈姆莱则表现出对权力（暴力）的犹豫乃至放弃，所以，历代的读者一直都很爱他。要特别注意“犹豫”两个字，这表明他对复仇一事的专注，将一件他如此专注的事情放弃是需要大勇气的。海力洪笔下的小韦小华兄弟的复仇是被各种欲望和新奇事物所耽搁的。可见，海力洪所处的这个五颜六色的商品时代、后工业文明时代，多么嘈杂、混乱，多么具有吸引力，以

至于人们干什么事都很难专心致志。

吴晨骏，周润发式的脸，其模样与传闻中的形象相去甚远。“午夜狂人”！这似乎是我印象中的吴晨骏。在这一年的第2期上还有他的小说《屋顶上的飞机》，并附有一篇访谈文章。我个人不喜欢《屋顶上的飞机》那种带有制作痕迹的东西；相反，《午夜狂人》那种自然的、带有真实的内心独白式的讲述更能打动我。狂人，是街上行走的那个女人，还是叙述者“我”呢？都一样。“我”常常受一些隐秘的冲动、莫名其妙的念头所驱使；女人的香水味也让他打个颤；能听到小鸟翻身的声音；在黑暗的街道上对着陌生人絮絮叨叨；在逃亡的途中独自享受着凶案的快感。吴晨骏的主人公是生活的异类，但也是发现者。至于这位作家是不是天才，那是记者感兴趣的事。

张生，枫叶一样的脸，睿智。他和另一位青年作家李冯一样，很关注历史。《一个特务》讲50年代的故事；《开端和结局》讲30年代的故事；《另外一个人》讲本世纪初的故事。张生的文字功夫很好，想像力很丰富，这是他的本领之一；他的另一个本领就是能占有大量的历史材料。任何一种文献都能刺激他的想像，文学史上同一题材的作品也可以成为他自己小说细节的补充。更值得注意的是，他让历史在一种可怕的细节重复中再一次展开，甚至在更深层面上真实地重现。这一点对于患有历史遗忘症的民族来说，十分有意义。另外，张生的创作还体现了我们这个高度发达的信息时代的某种特征，即充分利用以往文明史中的各种信息，而不是动不动就利用公款到处去“体验生活”，回来报选题、领创作津贴，最后交给出版社一些劣质调查报告。

戴来，模糊不清的影子，下次送照片要选反差大的。戴来的叙事语言幽默、机智，还有点恶作剧，颇有点徐坤的味道，但又比徐坤更感性、更市民化，因而更可读。她最善于表现当代生活中那些渴望外部信息（如敲门声、电话声等），又被那些

信息折磨的发疯的可怜的生灵。其实那都是一些孤独的家伙，他们不能忍受长期没有敲门声和电话声的生活；一旦多起来，他们又烦躁。更主要的是，外部信息带来的总不是好事，常常是烦恼，是伤害，是无聊。戴来的所有故事都与那些可恶的信息相关，就是说，外部传来的信息不过是表达混乱、发疯、无趣的现实的小道具。人们总以为信息社会是一种进步，是人的智力的胜利。如果那些信息总来烦我们、打搅我们，甚至还伤害我们，那它与我们有什么相干呢？还可以读读戴来的另一篇小说《别敲我的门，我不在》（《作家》1998年第5期）。不过，戴来这种叙述方式很容易被模仿，一位智商不低的新手很快就能学到。小心哪！

王大进，模范矿工脸，看来有点矜持。但他的小说写得很灵。本刊第6期还有他的另一个中篇《天上来的马车》。相比之下，王大进对农村生活比较熟悉。他善于将城市的喧闹和混乱楔入农村宁静的秩序之中。《像雪一样温暖》就是这样。小说开始写得有些笨拙，语言好像有点啰嗦，但细心地读下去就有不同的感觉，你会感到一点俄罗斯小说的味道。主人公K在奔丧途中遇到的那位像妓女的女人叶菊，她简直是莉扎（《地下室手记》）或索妮娅（《罪与罚》）的当代中国版。王大进在这群年轻的作家中，算是比较古典的一个。所以，古典文学巨大魅力的影响，在更年轻一代作家身上依然可以看到。不同之处在于，他们中的多数更愿意将这些隐藏起来。王大进则坚持将一种古典情感掺进现代感受之中。这可能跟他个人的经历有关。我无法知道他为什么爱写父辈生病或死亡的主题。但在小说中，他很好地传达了“父亲”死亡后的伤痛感。载着“父亲”棺木的马车像一团白雾飞到天上去了。而作者的思绪，就像他那篇小说的标题，像一架天上飞来的马车。

对于“90年代新作家专号”这一期杂志，我的确愿意花更多的篇幅来谈论它。但是我不可能再占篇幅了。真很遗憾，还

有好几位的作品在这里不能谈及。如：“爱清洁的好青年脸”赵伯田和他的小说《王子猷或一个雪夜的遭遇》（他那篇登在第1期上的散文《火车，或记忆的群像》写得才华横溢，显示了一位当代作家所应该具备的广博的人文知识，这种知识不是短训班能学到的）；“大学诗社社长脸”的李修文和他的小说《王贵与李香香》（作者明显地被这篇小说弄得气喘吁吁了，但他无疑是一位很有潜力的作家，叙述时放松点、舒朗点就行）；“大梦方醒脸”的红柯和他的小说《狼嚎》；“小狼似的脸”的徐庄和他的小说《会魔法的伊玛目》；“京剧小旦脸”的周洁茹和她的中篇小说《鱼》（警惕“拒吃强迫症”）；“外科医生脸”的罗鸣和他的小说《鸟人》；“中学教师脸”的艾伟和他的小说《广陵散》，以及第3期的《风水》；此外还有时髦的洪深、略带羞涩的朱也旷（他大概不能算新作家吧）、沉郁的孟秋、乐观的子方（其小说《我的大学》写得比较真实，但如何讲述依然是个问题）、健康的赵刚、饱经风霜的李肇正等等。有适当的机会另写吧。

三

我们二十岁的紧闭的肉体，
一如那泥土做成的鸟的歌，
你们被点燃，却无处归依。
呵，光，影，声，色，都已经赤裸，
痛苦着，等待伸入新的组合。

（穆旦：《春》，1942年）

静静地，我们拥抱着
用言语所能照明的世界里，
而那未成形的黑暗是可怕的，
那可能和不可能的使我们沉迷。

我们成长，在死的子宫里。
在无数的可能里一个变形的生命
永远不能完成自己。

（穆旦：《诗八首之二、之三》，1942年）

面对着这位浙江海宁人（受尽摧残的老诗人、翻译家，死于1977年2月26日）于1956年前写的诗，年轻的诗人该怎么动笔呢？那么让我们开始谈一谈1998年《江南》杂志的诗歌吧。与小说不同，“现代汉诗”栏目，几乎全部被浙江本省的青年诗人占据了。看来，这个徐志摩、戴望舒、穆旦的故乡，这个孕育了“湖畔派”的灵秀之地，至今还充满了对那些言语尚未触及的世界言说的激情。

先要谈到潘维。在“90年代新小说家专号”和“现代汉诗”的几十位小说家、诗人中，他是惟一与我有过一面之交的人。地点是在广州这座躁动不安、略带腥味的城市里。我知道他正在参与一本名气很大的民间诗刊《北回归线》的编辑工作。我想问他那本刊物为什么不叫《湖畔》（西湖、太湖嘛），而要叫《北回归线》（“北回归线纪念碑”在广东从化温泉附近。我曾经在想像中办过一份这样的刊物）。他没有给我问话的机会。他清瘦的身材清瘦的脸，尤其是沉默寡言的表情，好像压根儿就不准备跟我寒暄、废话似的。到了告别的时候，我想，既然如此，那就默默地分手吧。他却突然转过身来说：“再见！”说完就回他那太湖边的小城长兴放电影去了。潘维大概不擅长发声，因为他不是龚维、不是张楚，而是一个用词汇触摸世界的诗人。他生活在需要不断重新排列的词语的世界里。第2期刊登了他的组诗《长兴时期》和创作谈《一份检讨》。下面是潘维的诗：

我结巴、躲闪、犹豫、非确定、悖论、逆反，无道德的
渴望，怎么才能配上你们真理的吻？

我迷人的微笑，恍若隔世的挽联。

我寄出的生命，永远在空虚中投递，

永远像一个无性格的侍女，侍立，
侍立在岁月的身后，想着酸楚的心事。

（《有一个时期》）

从一间屋子到另一间屋子，我不停地说话
太阳已落到南方破旧的门庭里
为我炖莲子汤的情人在何处
一片凉风夹带着时光从砖块间穿过
话语在地板上投下了斑影

.....

话语浪费了衣服、睡眠、书籍、纸张
浪费了死亡、性交和瘟疫
在话语中，我看到灰尘落在床单
沉默在我体内浪费了所有的光亮

（《舌头下的浪费》）

潘维的诗歌语言，类似于计算机中的“压缩程序”，将他自己所见到的那个世界的所有精神症候，压缩在一种独特的词语排列之中。用他自己的话说，诗歌就是“语言在一颗复合的灵魂的交合中所发出的魔力”。今天，诗歌那浓缩的语言形式，无疑是不适宜于日常交流的（像浪漫主义抒情诗那样）。日常交流需要的是一种稀释了的语言（小说是另一种形式的、狂欢化的“稀释语言”）。在日常生活中，诗歌语言只能“结巴、躲闪、犹豫、非确定、悖论、逆反”；但如果没有这种浓缩的语言，没有这种接近“真实”的加速器，我们在接近事物、接近世界的过程中，更会倍觉路途遥远。

李郁葱被“诗”迷住了。具体说，他被“城市”、“事物”、“孤独”、“梦境”、“季节”、“迷宫”这样一些词给迷住了。

我封闭着呼喊：夜晚
变得陌生，走来走去，在体内

我是一座迷宫拥抱着另一座
平静、料峭、细微中颤栗
是我的生命飘走了落叶。

要深究起来，每一个事物、每一个词本身就是一个迷宫或一个陷阱。李郁葱没有，或者说还不愿意找到一个门径，从这个迷宫或陷阱中跳出来。与其说李郁葱在万物（城市、梦境、自然等）中发现了一种相似的脆弱和孤独，还不如说人与事物彼此的脆弱和孤独在相互召唤、回应。世界的意义在生命之中，还是生命的意义在世界之中呢？李郁葱认为“世界的意义在我的生命之中”。这也是一家之言。

卢文丽对词似乎有很自觉的意识：

黑夜带走了更多的琴声
此刻 我是否更接近一粒尘埃
悄无声息的野兽于忘川奔跑
它们的残杀正如两个词语般接近。

如果词与词之间的关系，真像她所说的那样，就像野兽一样相互残杀，或者说像我们见到的“日常生活”那样无情地争斗，那么，一种抒情的、情绪连贯的句子就很难找到安身立命的地方了。这正是现代诗歌与传统诗歌之间的断裂所在，也是它的一个基本前提。作者在创作中似乎更偏向古典色彩。

其他诗人，汪怡冰、刘德吾、祝凤鸣、卢俊、邓万鹏、嵇亦工、张洪波、栾纪曾、孙银标等，就不一一分析了。他们的创作，无论怎样各不相同，但与南京、四川、西安、北京等地的诗人相比，还是有一种属于他们自己的相似风格，即，他们继承了现代文学史上浙江诗人那种内省、抒情的传统；他们的诗歌与外部世界之间的张力（或者说他们的语言与日常生活语言之间的冲突）较小，而更多的是一种内在的呼叫，一种个人针对自身的捣乱。

第6期的阵容也比较强，有王安忆的《大学生》、海男的《笼

中迷雾》。李洱的中篇小说《悬浮》像从前一样，继续写小知识分子的生活，继续出现孙良、杜衡等人物，继续对“日常生活经验”进行解剖和批判，但比以往的写得更好读一些。他的比喻总是很有意思的：“她的皮肤像绸缎，乳房像天鹅的脖子，幽谷里毛丛像井栏边的蕨类植物”；叙述也十分从容，日趋老成。本来还有一些作品想谈一谈，如同第1期张继的《逼婚记》、王彪的《小艾与蔚青》、周文颖的《金丝雀》、马叙的《对一次画展的缺席》；第3期徐坤的《弟弟》；还有荆歌的小说等等。但是我突然感到很疲倦，想就此打住。何况那些人都是名家了，评的人很多，用不着我再来饶舌。我在前面说我不善于写全面辩证的文章，现在我发现这篇文章快要接近辩证全面的境界了，再写下去还可能写成年终总结。

最后我想说的是，正在写的和将要写的年轻朋友，都到《江南》来相聚吧。所有那些有话要说、如鲠在喉、不吐不快、恼怒不堪的年轻人，都来写吧！抢占那些矫揉造作的、虚伪的、撒谎的、啊啊地抒情的、辩证的、温吞水的、故作高雅的、雕琢的、另有所图的、想拿诺贝尔奖的写作者的地盘。不要怕批评家说你们技巧幼稚、语言粗糙、结构不精、没有审美升华。让那些精致的“小摆设”，还有波澜壮阔的历史画卷见鬼去！最后，让我的“排比”也见鬼去！把版面留给蠢蠢欲动的年轻作家们。

1998年12月31日

《0 档案》：词语集中营

这是一个滋生经验的沼泽地
(本雅明)

“朦胧诗”之后，许多诗人都走了。他们有的正在旅居，还没走远；有的去了遥远的地方，永远也不会回来。北岛正在地球上走来走去，护照是持照者的通行证。顾城走远了，带着黑夜给他的黑色的眼睛和黑色的心灵。最后是年轻的海子，这位歌颂麦地、父亲和皇帝的诗人。剩下来的（此文不涉及更年轻一代诗人的情况），大多都早早地进入了“词语沙龙”，在暖色的灯光下喝着咖啡，谈论着旅欧的见闻和国际笔会主席台上的座次（“某某没出席，但位子还留着”），还有英伦三岛的风光和拉斯维加斯夜生活的趣事，把玩着沙龙里温馨典雅的方块字，写一些纯诗，琢磨着几个关键词。

与“词语沙龙”相对应的是“词语集中营”。在那个汉语词汇集中的营地里，充满了拥挤、碰撞、混乱、方言、粗口、格言、警句、争斗、检查、阴谋、告密、审讯、吵闹、暴力、酷刑，死亡的活力，杂乱的丰富，等等等等，一切不和谐的因素都在这里汇聚。这就是远在西南边陲的诗人于坚，在其长诗《0 档案》中所干的事。那真像是一个当代汉语词汇的清仓“订货会”。

《0 档案》写于 1992 年，1994 年刊于《大家》杂志的创刊号。开始，整个诗歌批评界有过一阵短暂的抽搐和骚动，旋即便沉默无语。此后，这首诗就像一份存放在布满尘埃的档案馆里的卷宗，一直没有“公布于世”的机会（1999 年 2 月才收入

诗集《一枚穿过天空的钉子》，台湾唐山出版社），只有少数密探式的人物偶尔光顾它，对着它含混地嘀咕一两声，又悄悄地离开了。偶尔也看到一些关于这首诗的议论、对话，不是隔靴搔痒，就是站在诗歌的门外探头探脑地瞧热闹。

1996年，我请于坚把《0档案》寄给我，而他却寄来了一本奇怪的小册子：一摞跟明信片差不多的东西，十张硬纸板，外加一个硬纸封皮。海带绿颜色的封皮上印着四个繁体老宋字：戏剧车间。于坚在信中告诉我，“戏剧车间”是北京一位独立戏剧导演牟森的工作室名。原来，这本小册子是1994年北京演出由长诗《0档案》改编的小剧场实验剧时，发给观众的辅助读物，正面是彩色剧照（人、钢丝绞车、一根根竖着的钢筋上都穿插着一只苹果、鼓风机、电焊场面，等等），背面印着于坚的诗歌《0档案》的全文。

也就是说，于坚寄给我的不是诗歌《0档案》，而是小剧场实验剧《0档案》的一个部分、一个不算重要的细节：沉默的、静止的辅助读物。于坚好像要让我来将长诗《0档案》从那种带有超现实色彩的画面中剥离出来似的。可是，当时对于我来说，实验剧《0档案》的剧照非但不能拉近我与《0档案》诗歌文本的距离，反而增加了我与它之间的障碍。因为它既无法让我感受到实验剧演出现场那活的气氛、对话、动作这些至关重要的东西，又分散了我对词语本身的注意力。我试图找到第一次读长诗《0档案》时的那种尽管粗糙，却很直接的感觉。但由于这本绿色小册子的出现，我的“试图”事实上已经不可能了。小册子作为小剧场演出的一个有机部分，如今已离开了它的母体，像一块飞来的陨石突然来到了我的面前，它的元素中包含了各种词性的词汇、演员的动作。

当我们正视而不是回避障碍的时候，障碍就是道路。

为什么实验剧《0档案》会在我们与长诗《0档案》之间构成障碍呢？首先是因为我们先入为主地将实验剧看成是前卫

的、探索的、先锋的。这种前卫性和探索性表现在它的“反戏剧”上。传统的戏剧所对应的是与故事和情节相关的“表演”（人们喜欢表演），实验剧所对应的是与词汇相关的“动作”（人们害怕动作）。故事情节可以是虚构的，词汇却是最根本的东西。当故事情节的“表演”走向升华的时候，它难免会变得越来越接近虚假化、意识形态化；而与词汇相关的“动作”，则是向最基本的“常识”靠近，向生命最真实的状态靠近。也就是说，由于人们遗忘了常识，接近常识的东西才成了前卫的、探索的，才成了“障碍”。迷恋“情节”而遗忘“动作”的人一时还难以适应。

与此相关的是构成障碍的第二个原因，即对“动词”的理解。动作对于实验剧来说是惟一的，或者说，实验剧就是对动词的呈现。动词不但要对付形容词，还要力图保护名词的纯洁性。名词与事物相对应，但它常常在命名的过程中成了占有欲、权力欲的工具，而形容词则通过修饰和限制来强化它。奇怪的是，人们一方面迷恋于动词，另一方面又那么害怕动词。人们迷恋的是在名词和形容词的掩护下的动词（为革命杀人，为祖国赚钱，为贫农说话），人们害怕的是那种纯粹的、赤裸裸的动词。纯粹的动作不是对权力的强化，而是将自己赤裸裸地交出去。第一次进舞厅的人为什么躲在角落里不敢乱动呢？坐在电视里讲话的领导为什么不敢乱动呢？因为一动，身份、风度、尊严、权威等一切文化面具全都宣布作废，既得的体面就要受损了，弱点就要暴露出来了，抽象和玄思也无法展开了。于坚在一篇文章中写到他参与实验剧演出时对“动”的害怕心情：当导演牟森叫他动一动的时候，他“心惊肉跳……就像立即被剥光了似的”。经过 20 天的适应，他在舞台上才开始敢于动起来，才能像平常一样说话。动，既是一种自我批判，同时又成了真正的自由交流和身体解放的基本前提。所以，只有“动词”、“动作”才最具有颠覆性，也最具有创造性。于坚的独幕诗剧

《关于〈彼岸〉的一次汉语词性讨论》，就是在对名词“彼岸”的质疑中强调动词。

诗歌界有人说长诗《0 档案》是“一个巨大的语言肿瘤”。如果真是一块“肿瘤”，那也不是于坚旅欧时带来的，而是我们自己的、本土的语言中旧有的痼疾。许多人对此却视而不见，只顾着说英语，偶尔还溜出一个法语或德语词汇（这叫“全球化”）。还有人说它是“一堆语言垃圾”，为什么说它是“垃圾”，而不说它是“垃圾处理站”呢？所有这些说法都十分不到位。相反，那些从事“实验剧”编导、演出的朋友们，却从于坚的诗歌中找到了对自己生存状态、对艺术、对汉语言的不谋而合的常识性理解。“戏剧就是教育”，“戏剧就是使人有能力”。通过动作的呈现乃至亲自参与这一“教育”过程的方式，通过动作和能力的展现让人“回到常识”，消除心与心的敌视和戒备，开始真正的自由的交流，这就是实验剧或者诗歌的一个共同目的。他们又一起被那些遗忘常识的人称作“前卫”、“先锋”，意思是说，这与日常生活无关，是艺术家和诗人玩的。

其实，所谓“回到常识”，首先就是要清除覆盖在词语层面上的文化和意识形态的尘垢，使人有能力回到事物和生命本身的最基本状态，有能力动作。但是，在一个人人都很有文化很有知识的今天，要将一个常识问题讲清楚，已经不容易，甚至是很困难的了。这就是于坚和当代诗歌写作所面临的最大尴尬。

令我吃惊的是，许多人在练气功的时候能表现出高度的机智和能耐。当气功师指导他们坐下、盘腿、静心、清除意念，进入一种“无意义”状态的时候，还不到一分钟，他们就说 OK，三分钟之后他们就说有气感了。如此飞速地进入了一种非常识状态，能不令人吃惊？然而，我们却不能。我们只要一闭眼，各种声音、各种画面、各种狂暴的场景、各种语言或词汇都蜂拥而至，左右着我们的脑袋、喉咙和舌头，占领了我们大脑的每一个角落。意念看来是无法清除的，除非你“动”起来，处

于一种摇摆状态。

我们似乎在对“障碍”的凝视中，找到了一条通往诗歌的道路。对这条道路的真正理解，靠的不是“知识”，更重要的是诚实，不要滑头。当然，实验剧和诗歌是不能互相取代的，对实验剧的理解也代替不了对诗歌的理解。原因是实验剧可能、而诗歌却不可能是纯粹的动词、动作，诗歌还得面对上面说的那些蜂拥而至的东西，将它们呈现出来。好了，让我们开始回到长诗《0 档案》上面来吧。

二

从整体上看，《0 档案》具有一种叙事式的风格：

建筑物的五楼 锁和锁的后面 密室里
他的那一份 装在文件袋里 它作为一个人的证据
隔着他本人两层楼 他在二楼上班 那一袋
距离他 50 米过道 30 级台阶 与众不同的房间
6 面钢筋水泥灌注 3 道门 没有窗子 1 盏日光灯
4 个红色消防瓶 200 平方米 1000 多把锁

叙事式风格意味着什么呢？它意味着注视和呈现，意味着将可见的和不可见的、过去的和现在的，都变成一种正在眼前呈现的图像和正在发生的事件和动作，意味着对麻木的记忆神经的刺激。实现叙事式风格的基本前提是眼睛，还有白天（或者说现实和历史）。于坚说他的眼睛极好，而耳朵却很差，“幼年时注射了过量的链霉素，耳朵坏了，只能听见这世界高音以上的部分。”因此，一旦不能看，一旦面对着黑夜，他就失去了根本。也就是说，他只能面对白天（现实和历史）。他与事物面对面地相遇、对峙，并使之成为语言图像呈现在我们面前。不单是《0 档案》，他的许多诗（如关于“事件”的一组诗，《尚义街六号》、《堕落的声音》、《啤酒瓶盖》等），都有叙事和呈现的特点。

我曾在《飞翔的蝙蝠》（《诗探索》1999 年第 1 期）一文中

讨论了另一位当代优秀诗人翟永明的写作方式。与于坚相反，翟永明背对着现实、历史和白天，沉到了黑夜的深层，闭上眼睛聆听来自生命深处的、嘈杂混乱的现实的、自然之中隐秘的各种声音，并在聆听中获得了一种能对付黑暗的属灵（抒情整体性）的语言。她的写作本质上是一种聆听的、音乐的、抒情式的。也就是说，她基本上不呈现外部（社会、历史、现实）的图像，因而就不表现破碎断裂的现实，而是让一种内在的声音与外部的声音产生回响，让一种最深层的声音与最遥远的声音产生呼应。

奇怪的是，于坚（他的叙事）在白天睁大眼睛凝视，却看到了现实图像背后的黑暗；翟永明（她的抒情）在黑暗中闭目聆听，却感到了黑暗深处的光亮。两种截然不同的写作，在特定的场合意外地相逢了。这就是真正的诗歌的意义所在。这两种写作方式尽管有各种各样的变体（我将另文讨论），但共同之处在于，他们忠实和珍惜上苍赋予他们的敏锐的感官，而不是刻意地去夸大智性和逻辑的力量。

此外，我们特别要警惕的一些写作是：面对白天抒情的虚假浪漫主义，这种写作者除了嘴巴之外，所有的感官都是闭塞的，他们会莫名其妙地激动起来，比如，对着一个伪节日的早晨抒情，对着一棵被污染的小草，看到水珠里映出了自己的面孔，便惊奇得思如泉涌：真是“一花一天国，一沙一世界”啊！并且极力培养一种迎风流泪的习惯，他们对白天的破碎图像不关注，而是固执地关心自己个人的虚假的抒情完整性。还有一种面对黑夜叙事的痴人说梦，这种写作者是黑暗中的失聪者，他们既无法观看，又不能倾听，因此是一些经常无奈地离开诗歌的狂暴的、可怜的人；当他们在瞬间清醒起来的时候发现自己丧失了感知，便学会了过渡地使用智力和逻辑，并固执地认为：这也是一种诗的方式，你们无权剥夺我写作的自由。上述问题，本文不拟展开详细讨论。

抒情是一种瞬间完整的，因而也是永恒的情感；叙事则逃不脱时间对它的要求。为了满足叙事对时间的要求，《0 档案》模仿了一种档案式的文体格式。全诗 300 多行，通过对一位活了 30 年的人的档案的展览，呈现了他的“出生史”、“成长史”、“恋爱史”和“日常生活”的过程。这无疑是一种戏仿。因为我们立即看出了这种编年史式的档案“时间”的虚假性：

他那 30 年 1800 个抽屉中的一袋 被一把钥匙
掌握着 并不算太厚 此人正年轻 只有 50 多页
4 万余字 外加 十多个公章 七八张照片
一些手印 净重 1000 克

……

从一个部首到另一个部首 都是关于他的名词
定语和状语 他一生的三分之一 他的时间 地点
事件 人物和活动规律 没有动词的一堆
可靠地呆在黑暗里 不会移动 不会曝光

“叙述时间”是情节的移动，而情节就是一个行为过程。但作为个体秘史的档案，恰恰就是为消除个人的行为而设的，用名词、形容词来涂抹动词的过程。档案，与其说是“时间”，还不如说是一种强权的现存“秩序”的镜像物，一群具有杀伤性的符号。符号对人的控制是隐形的，因而也是更可怕的。

在我们的一生中，每一个人都永远见不到自己的档案（只有人事科长和组织干事们例外），它是你生命中的一个可怕的幽灵。当人们眼不见为净、习以为常的时候，于坚突然将一份没有动词的档案呈现在你的面前。这种呈现同时就是一种对记忆的触发。患深度健忘症的人还依然在争辩：谁说我没动？

……每天八点来上班 使用各种纸张 墨水和涂改液构思
开篇布局 修改 校对
使一切循着规范 的语法 ……从动词到名词
从直白到暗喻…… 一个墨水渐尽的过程

一种好人的动作 有人叫道“0”

肉体负载着他 像0那样转身回应……

于坚善于发现虚假整体性中的缝隙，并及时地在缝隙中塞进一个楔子。他当即就揭穿了这种“假动”的秘密，是“从动词到名词”的一个不知不觉的过程。生命就是动作、动词，任何试图限制动作、消除动词的行为都是对生命的伤害和扼杀。因此，档案袋里那“没有动词的一堆”就是僵死的一堆，那种码放得整整齐齐的、很有先后秩序的、看似一个连续过程的东西，看似具有整体性的东西，其实是毫无时间感的，是破碎不堪的。

那黑暗的 那混沌的 那朦胧的那血肉模糊的一团清晰起来 明白起来 懂得了 进入一个个方格

一页页稿纸 成为名词 虚词 音节 过去时
词组 被动语态 词缀 成为意思 意义 定义

本义 引义 歧义 成为疑问句 陈述句

并列复合句 语言修辞学 语义标记 词的寄生者再也无法不听到词 不看到词 不碰到词……

……从幼稚到成熟 从生涩到练达 这个小人

一岁断奶 二岁进托儿所 四岁上幼儿园

六岁成了文化人

……

鉴定：尊敬老师 关心同学 反对个人主义 不迟到

遵守纪律 热爱劳动 不早退 不讲脏话

不调戏妇女 不说谎 灭四害 讲卫生

不拿群众一针一线 积极肯干

……

不足之处：不喜欢体育课 有时上课讲小话

不经常刷牙

小字条：报告老师 他在路上捡到一分钱没交民警叔叔

评语：这个同学思想好 只是不爱讲话
不知道他想什么
希望家长 检查他的日记
随时向我们汇报 配合培养

一份检查：1968年11月2日这一天 做了一件坏事

名词(包括名词性词组),这些断裂的碎片肢解了人的一生,但却有了一个貌似完整的、连续不断的外表。事实上从内部看,“时间的整体性”破产了,词的断片蜂拥而至。因而,传统叙事的惯性(连续的、统一的、充满细节的情节模式)遇到了摩擦阻力,并且因此改变了方向。这也就是《0 档案》的一个巨大的内在矛盾。一方面是叙事性对连续时间、对整体的要求,另一方面是诗人对感官的忠实和对图像的呈现。于是,档案编年史的时间就成了一个外壳,一个起围圈作用的栅栏,或者说一个“集中营”的围墙。就这样,词汇被囚禁在那围墙的内部,它们在那里列队、交谈、辩驳、争斗、相互撕咬。就这样,长诗《0 档案》将一个极权主义的秩序外壳,与一个民主主义的混乱内核奇妙地交织在一起了。

三

诗在本质上是“民主”的,因而它往往缺少逻辑上的清晰而显得“混乱”。散文(叙事)在本质上则是“极权”的,因为它要求内在的统一性和完整性。《0 档案》尽管有着“叙事”的外表,但它本质上是诗的。这是由诗歌内部的词语关系和词的排列方式决定的,而不是由某个人的理解力和感受力决定的。这首诗内部的词(词组)与词(词组)之间,有着许多裂隙。如果将这些裂隙充填起来,那么,它就成了一篇真正的叙事性作品——很有可能是一部批判现实主义的长篇小说。于坚没有充填,而是留下了这些裂隙(尽管他不反对读者自己去充填词——比如“报告会”、“左中右”、“砸烂”、“反戈一击”、“造反”、“花天酒地”、“搞”、“整”等等——之间的裂隙),并且让词与

词面对面地对峙，形成一种类似音乐的“对位”关系。这种“对位”关系既产生了“混乱”的场面，又造成了“对话”的可能性。“对话”就是一种语言（词）与语言（词）的紧张关系，“混乱”则是一种躯体动作与外部世界秩序的关系。

让我暂时离开主旨来谈谈长篇小说问题。自从叙事长诗（比如史诗）背后的统一世界（神话世界、英雄事迹、黄金时代等等）瓦解之后，近代意义上的长篇小说就承担起了叙事的任务。长篇小说尽管找到了“个体成长史”（生命在世界中的展开、遭遇）这样一个方便的对象，但它始终没有解决时间与情节、结构的统一性与个体生命体验多样性之间的矛盾。综观世界文论史，没有谁给长篇小说下过定义，事实上也不可能。因为随着文明的进程，“整体”的虚假性越来越暴露无遗。当人们忍受不了破碎的图像时（他们根本没有面对虚无的能力和勇气），因此就假定各种各样的虚假整体性来作为叙事的结构中心。为了结构的完整而牺牲个人体验的丰富性，为了避免“混乱”而删除真正的对话（剩下独白）。同时，人们习以为常地认为，对现实中个体生命的整体关注只是长篇小说的事情，而与诗歌无关，诗歌只要捕捉一些意象（一种瞬间的、碎片式的东西）就行了。

《0 档案》的意义之一在于，他重新在真正的诗的层面上关注了“个体成长史”（个体的遭遇），并且将问题置换成“词的争斗和演变史”这样一个更本质的诗的问题。生命在孕育之初，直到出生的时刻，就是一个动词，一系列动作：

他的起源和书写无关 他来自一位妇女在 28 岁的阵痛……

嚎叫 挣扎 输液 注射 传递呻吟 涂抹

扭曲 抓住 拉扯 割开 撕裂奔跑 松开 滴

淌 流 这些动词 全在现场

现场全是动词 浸在血泊中的动词

……

这来自无数动词的活动物 被命名为一个实词 0

此后，一个活动物的一生，就是一个被实词化的、便于记录的归档过程，但又是一个无法逃脱的绝望的过程。按照于坚的说法：“写作是对词的伤害和治疗。你不可能消灭一个词，但是你可以伤害它、治疗它。……如果不伤害，又怎么可以建立起真正的关系。伤害是由于彼此关系的形而下化、具体化、现场化。”⁶⁶“形而下化”与躯体语言（动作）相关，“具体化”和“现场化”，就是将一切都变成此时此地的“事件”，就是感性图像的具象化呈现。

既然如此，《0 档案》就不可能是标准化的档案文体了。于坚无疑采用了“搀沙子”的伎俩。他在“档案”中搀进了与躯体（生命的活跃状态）相关的动词，使之与名词发生了角逐。动词的意义在上文已经反复地讨论过了。我们现在要具体地来看看这些词语“集中营”内部的各种争斗和骚乱，事实上就是动词的遭遇。我将这些动词分成被档案彻底删除的、外力造成意识形态化的、向名词自然蜕化因而是难以觉察的等几种情况。

1. 在《0 档案》全诗中，最充满活力的一个片段是“卷三 恋爱史（青春期）”，你甚至可以隐约感到一种艾略特式的抒情（“四月是最残忍的一个月，荒地上 / 长着丁香，把回忆和欲望 / 参合在一起，又让春雨 / 催促那些迟钝的根芽……”赵萝蕤译《荒原》，中国工人出版社，1995）：

在那悬浮于阳光中的一日
世界的温度正适于一切活物
四月的正午 一种骚动的温度 一种乱伦的温度
一种盛开勃起的温度 凡是活着的东西都想动
动引诱着 那么多肌肉 那么多关节 那么多手
那么多腿 到处 都是无以命名的行为
不能言说的动作 没有呐喊 没有喧嚣 没有宣言
没有口号 平庸的一日 历史从未记载

只是动作的各种细节 行为的各种局部
只是和肉体有关 和皮肤有关 和四肢有关
和茎有关 和根有关 和圆的有关 和长的有关
和弹性的有关 和柔软的有关 和坚硬的有关

.....

批复：把以上 23 行全部删去 不得复印 发表 出版

于坚恰恰没有直接描写这些仅仅与躯体相关的动作，而是用名词等词语暗示出来，这却是一些真正的“动词”。但它们也没有逃脱被删除的命运。最令“档案”感到惊恐不安的、也是与生命密切相关因而是最有生命力的，就是这些还没有说出、但正在蠢蠢欲动的动词。因此，这些包含在名词背后的动作，尽管与生命紧密相关，但是，因为它们是一些没有意义（没有升华和彼岸，没有理想和崇高，没有历史责任感，而是“平庸的一日”）的，又没有找到借口（如呐喊、宣言、为了……）的动作，也是“少儿不宜”的，所以要被“档案”毫不犹豫地删除。布鲁克斯和华伦在《理解诗》一书中，论及艾略特的《荒原》时说：“这个世界是倦怠和怯懦的，无聊而不安，喜欢冬天的半死不活而规避春天生命力的激烈的复苏。这个世界害怕死亡，把它看成是最大的坏事，可是想到诞生又使它不安。”⁶⁷也就是说，一个在诞生和死亡面前同时感到惊恐不安的世界，是渴望安宁和平静的，是要将动词删除的。当然，有些动词则必须要保留。

2. 带有意识形态色彩的动词，档案不会删除它们：

（根据掌握底细的同志推测 怀疑 揭发整理）

他想喊反动口号 他想违法乱纪 他想丧心病狂
他想堕落 他想强奸 他想裸体 他想杀掉一批人
他想抢银行

.....

他想投降 投降叛变 他想自首 他想变节

他想反戈一击 他想暴乱 频繁活动 骚动 造反
推翻一个阶级

一组隐藏在阴暗思想中的动词：砸烂 勃起 插入
收拾 陷害 诬告 落井下石 干 搞 整
声嘶力竭 冲啊 上啊

批示：此人应内部控制使用 注意观察动向 抄送
绝密 内参 注意保存 不得外传

“你知道就行了 不要告诉他”

这些动词不但不会删除，反而会“注意保存”，放在档案的隐秘之处。“档案”不但丝毫不害怕它们，反而会因它们的出现而偷偷地感到高兴。“档案”在窃窃私语：对手来了！他想“暴乱”？“投降”？“喊反动口号”？我们就可以消灭他了。毫无疑问，这些动词已经不是一般意义上的动词了，而是成了政治的筹码，或者说成了一枚枚子弹，随时都可以射向某一个人而将他置于死地。

同时，在一个特定的时候，这些“子弹”又可以变成“勋章”，这是因为新的意识形态出现了，新的词语理论出现了，新的解释方法出现了。于是，原来动词的意义顷刻之间全都发生了两极化的转变：“投降”变成了“起义”，“造反”变成了“革命”，“暴乱”变成了“正义”，“阴暗思想”变成了“明亮思想”，“违法乱纪”成了“反抗权力”，“落井下石”成了“彻底革命”……

意识形态化了的动词，就是一条变色龙，可以在红色和黑色之间随意变动。它不可能无色透明，而是黑暗的渊藪。

如果我们换一个角度，即从写作角度来看这些动词，就会发现，这些动词恰恰是“档案”无可奈何的东西，也是“叙事的整体性”无法包容的东西。“一组隐藏在思想深处的动词”，如何载入档案呢？“他想杀人”、“他想强奸”、“勃起”、“插入”之类的话，就是一种故意的自我暴露。自我暴露的结果就是让“档案”难堪，让“整体性”难堪。于坚在这里采用了恶作剧

式的戏仿手法，摹仿了一个领导“批示”的口气：内部控制使用！也就是说，要让那些头疼的动词成为秘密。他就这样来对档案进行瓦解，对动词进行肯定。我们也由此看到了动词的力量。

3. 动词向名词蜕化的过程，是一个隐蔽的、难以觉察的过程，事实上也就是日常生活的权力在起作用的过程。在这里，日常生活起到了一种意识形态的作用。实质上，就是将个人的动作，变成一个便于把握、归类、命名的公众动作，然后再经过这种公众动作而走向名词——天堂、彼岸、黄金世界。这些东西都很好，但有一个前提，就是不要折磨人，让人在此时此刻无法生存。

法定的年纪 18岁可以谈论结婚谈出恋爱

再把证件领取

恋与爱 个人问题 这是一个谈的过程

一个一群人递减为几个人 递减为三个人

递减为两个人的过程 一个舌背接触硬颚的过程

.....

言此意彼词近旨远敌进我退敌退我扰道高一尺魔高一丈

表态：（大会 小会 居委会 登记的 同志们 亲人们
朋友们守门的 负责的 签字的 盖章的）

安全 要得 随便 没说的 真棒 放心 般配

同意 点头 赞成 举手 鼓掌 签字

可以 不错 好咧 真棒 行嘛 一致通过

动词“爱”（目光交流、拥抱、抚摸、接吻等）在日常生活中蜕化成了一个公众的仪式。同样，动词“学习”（模仿的实践）通过所谓的教育，变成了一个公众名义之下的阴谋：

报告会 故事会 大会 五千年半个世纪 十年来连续三年
左中右 初叶 中叶 最近 红烧 冰镇 黄焖

.....

的耻辱 的光荣 的继续 的必然 的胜利 的伟大 的信心
言谈和带目的性的公众动作占据了生活的舞台，将没有升华的、与个人躯体相关的、形而下的、没有人文精神的动词赶到了最后。在这个舞台上，看似喧哗，实则是沉默无语的大寂静。人像影子一样整齐划一地动着：革命、批判、练气功、传销、炒股、集体神经质……人就这样在日常生活中被名词化、形容词化、档案化，成了各种名词性词组上的饰物：好（坏）孩子、好（坏）学生、先进（后进）的同志、模范（落后）爱人等等。当然，躯体的动词并不会因此而沉默、而消失，它会永远在解放的路上奔跑，并成为一条永远的、潜在的生活激流。它所依赖的母体就是民间。

四

《0 档案》第五卷列举了“档案人”的各种表格和生活物品的清单。表格是对人在日常生活中被名词化过程的奖励的记录。物品是日常生活给名词化过程的实物奖赏。如果物品能成为一位充满虚无主义激情的人眼中之物，那就另当别论了。就像瓦尔特·本雅明那样，他充满了收藏的欲望，并始终有着对物品的忠诚（把物品仅作为物品看待），通过对物的把握和交流来同时证明自己的存在和物的存在，而不是通过对物的占有、对人的控制来证明权力的威严。

相反，在“档案人”这里，物品不但成了生命的惟一证据、成了权力的象征，更重要的是，他自己已经不知不觉地在日常生活中物化了。比如，一块手表作为一件物品的独立性已经不存在了。人们在日常生活中被物化，并将自己的物性强行附着到手表上去，久而久之他就不自觉地成了手表上的一个零件了，成了手表的装饰物了。手表一到9点他就睡觉，手表一到6点他就起床。这样一个物化的过程，就是一个生命的动作、动词向名词蜕化的过程。由于它具有难以觉察的性质，所以它的力

量就更加强大。也就是说，动词与名词的争斗，实际上也包括了自身与自身的激烈争斗。正因为存在这种不知不觉的物化过程，所以人们对物化、异化、公众化就习以为常，反而认为真正的个人动作是奇怪的不可理解的。

可是，生活就是“日常”的，他的目的并不是要为别人提供“诗意”的。生活的物化、不完美状况，也决不是我们拒绝生活、逃避生活的理由。事实情况是，生活越是具体，就越成问题、越复杂、越零碎得无法把握，因此也就越具有活力。正像巴赫金所说的：肉体是不完美光滑的球体，它有许多孔洞和突出的肉芽。将这些孔洞填平，将突出部位削平，它就完满了，但也死了。文学、诗歌不是哲学和伦理学，它恰恰要求的是具体、复杂、零星、不可言说的。当为了整体性而牺牲丰富性的时候，诗歌就不存在了；当诗人不尊重生活的混乱、无目的、无意义、无升华，而成了生活的审判者、概括者、提升者的时候，诗歌就不存在了。那些急于想把人们带进天堂的人，总是试图阉割生活的日常性，而变成了一台“神圣机器”。于坚也说：“中国文化对日常人生采取的是一种回避的态度。这种文化总认为人生是诗意的，而以为它的日常性毫无诗意。诗意的人生观导致了中国人的猎奇癖……”（《棕皮手记》，290页）。

当读着《0档案》的“物品清单”，并将这份清单放进档案文体的大背景中去的时候，我们就可以发现，那些“物品”、蜂拥而至的物品，琐屑的、无法计量的物品，恰恰是最散发着人性气息的东西（本雅明对此最有体会），同时，它们又是使档案感到棘手的、无法对付的，无法收编的成分（就像个人动词一样）。如果说“档案”就像传说中恐怖的城堡，那么，这些词语就像一群小精灵；于坚吹响了魔笛，领着它们，一路跳着舞，离开城堡，朝着生活的村庄走去，以免遭受城堡里面的人的折磨和欺凌：

日记本 粮票 饭菜票 洗澡票 购物票

工作证 身份证 病历本 圆珠笔 钢笔

.....

去痛粉 20 包 感冒清 1 瓶 利眼灵半瓶 甘油 1 瓶
肤轻松 零散的药丸 针剂 粉 膏 糖衣片 若干
方格纸 3 本 黑墨水 1 瓶 蓝墨水 1 瓶 红墨水 1 瓶

.....

黑白电视机 1 台 军用水壶 1 个 汽车轮内胎 1 个
痰盂 1 个 空瓶 13 个 手电筒 1 个
拖鞋 8 只 (5 只已不能使用)

旅游鞋 1 只 (另一只去向不明幸存的九成新)

你可以批判：世俗、庸俗、没有理想、没有灵魂、没有苦难感、苦难之后还写诗就是野蛮等等。但是，你有什么权力批判物品呢？有什么权力批判已经不成对的“旅游鞋”呢？有什么权力批判一只“痰盂”呢？于坚的诗歌思维就在这种“日常性”中、物品清单中悄然而至（误解也因此而来），而那种简化的、偷工减料的档案思维（或者叫做统一的神话思维）也就破产了。正像戏剧家安东尼·阿尔托所说的：“在简化和秩序统治的地方，既无戏剧也无戏剧性，真正的戏剧，也像诗一样——尽管是通过其他方式——是在一种组织化的无政府之外诞生的。”⁶⁸

五

《0 档案》就像一个词语的“集中营”，一切不和谐的、异质性的因素都在这里聚集。这个聚集的地方，是词与词之间争斗和较量的舞台，一个有着外部“完整性”的舞台。但是，这里上演的是一出残酷的戏剧。它的内部是一个“无政府主义”的状态：充满了喧哗与骚动、斗争与肉搏。在于坚的诗歌呈现给我们的画面中，或者说在带着权威面具的“档案”里，名词

毅然地删除、缓慢地吞噬着动词，而动词则利用自身的力量搅乱了“档案”虚假的完整性和合法性，从而将自身的意义突现出来了。

更重要的是，这出残酷的戏剧并不是对生活的表演，而是生活本身，它的奴役和解放。表演是需要导演和剧本的。导演是意义的解说者，剧本（作者）是统一的情节的设置者和矛盾的解决者。他们用高度抽象的意义（彼岸）和形而上学的整体性（情节的统一性）来指挥着表演。所有这一切，都是《0 档案》所要反对的。因此，表演的戏剧仅仅是表演，而不是生活本身。表演的戏剧不需要观众的参与，它只是需要安然就座的秩序和优雅的掌声，它为窥视癖者提供服务（心灵按摩）。返回生活本身就意味着：离开表演、导演、抒情、隐喻、修辞（包括与这些东西合谋的日常生活），回到动作、动词和真正的生活本身。正像于坚所反复声明的那样：这不是先锋，而恰恰是“后退”（“我实际上更愿意读者把我看成一个后退的诗人”，《棕皮手记》，285 页），退回或者说坚守到与生命的基本常识上来。

我要再一次回到我在第一部分中谈到的话题。为什么《0 档案》在引起读者共鸣的时候，首先不是在诗歌界、文学界，而是在戏剧界（小剧场实验剧。牟森）呢？这是因为实验剧所追求的“动作”和“身体解放”，与《0 档案》所追求的词语解放的不谋而合。他们共同抵制了传统的表演、导演、升华、抒情、整体性、生命的不在场等等形而上的怪物。戏剧现场所呈现的一切都是戏剧本身；诗歌中所呈现的所有的词，也都是诗歌本身。所有的用先在的观念来削足适履的做法，在这里都是注定不合时宜的。当然，《0 档案》这个残酷的剧场中的争斗，比实验剧要更残酷、更复杂，有时候甚至更隐蔽。小剧场实验剧所涉及的观众很少，而《0 档案》已经变成了铅字进入了传媒的流通领域。

《0 档案》在诗学的意义上对当代汉语词汇所进行的清理

工作，其意义是巨大的。这种清理工作的意义，首先就在于为更年轻的诗人提供了选择、辨别词汇的方法论依据。不管你愿意与否，也不管你是否读过《0 档案》，一种真正的新的诗歌创作，都必须在一种经过清理、甄别之后的词语层面上重新起步。

（顺便提到当代另一位具有代表性的诗人韩东。他在诗歌创作中无疑是进行了大量的这种清理和甄别工作的，只不过他没有对这种工作本身进行诗学表达而已，他的写作是直奔核心部位的，因而，他的诗歌表面上很平静、甚至很节制，实际上却隐藏着一种戏剧式的，不是叙事式的紧张。）

一位老诗评家在充分肯定了《0 档案》的意义之后，担忧地说：“我最终想知道的是，作为《0 档案》这样‘自杀性’的创作事件，对诗人于坚的创作生涯意味着什么？于坚和他所代表的这批诗人，下一步写什么？怎么写？”（《当代作家评论》1999 年第 2 期，44 页）。我觉得这种担忧既很有道理，又似乎没有什么意思。在谈到《0 档案》的时候，于坚说：“我是一个为人们指出他们视而不见的地狱的诗人。”（《棕皮手记》，285 页）如果真是这样的话，那么就继续将人们视而不见的地狱指出来就是了。难道这还不够吗？我很难相信看不见地狱的人（一些盲视者）能看见天堂。我认为，对一位诗人来说，无论是将地狱，或者是将天堂指示给人们看，都是十分了不起的，换句话说，这两种诗人所做的是同一件事情。写“地狱”式的诗的波德莱尔，与写“天堂”般的诗的马拉美，都是伟大的诗人。

何况最可怕的并不是所谓的“地狱”，而是人。对此，民间故事中讲得最生动具体：

勇敢的小约翰什么也不怕。他连魔鬼巨人也不怕，敢独自一人住进有魔鬼巨人出没的老房子里，还在黑暗中吹着口哨、翘着腿跟魔鬼巨人聊天。村里人都很崇拜他。后来有一天，他偶尔回头一看，看见自己的影子，就吓得魂不附体，死了。

1999 年 6 月 12 日

大师在哪里？

《当代作家评论》和《佛山文艺》合作，同时开辟了一个“寻找大师”的专栏（指文学大师）。一位编辑在约稿时向我推荐了几个他认为可写的作家，都是些文坛上的名声显赫的角色。我对他说，我找不到大师！如果要写，我倒是想写写如今几乎中断了创作、正在浪迹天涯的马原。他说：好哇，好哇，就写马原为什么没有成为大师吧。不过我觉得，这一活动的动机中隐含着一种商业消费的心理，就像中央电视台每天向消费者推荐的“上榜品牌”一样。可是，“上榜品牌”是要经过专门机构的专家进行技术指标测试的，而文学大师“上榜品牌”有没有相应的“技术指标”呢？

让我先来假设几项“技术指标”，看看是否能成立。

第一，作家的道德标准。这里当然不是指一般意义上的人品，而是指一个作家的道德立场或艺术良知。这一点对于“大师”来说固然很重要，但并不是充分的条件。就拿张承志为例吧。他有可能成为圣徒，或者成为人们的精神导师，甚至成为一个好邻居。如果我们不谈他早期的中、短篇小说，那么自《金牧场》之后，我们却无法与他建立一种读者或批评者与作者之间的审美关系。这当然与他的文学才能无关，而是他个人的价值选择问题。这种矛盾就像所谓“托尔斯泰主义”与《战争与和平》之间的矛盾，后者才是“文学大师”的标准。张炜的情况也有点类似。他近年的小说《家族》、《柏慧》，尤其是《柏慧》，在艺术上是很糟糕的。一位曾经对张炜的作品（如《古船》）迷恋得不得了的青年批评家，面对他近年的作品，也不得不表示失望。看来，用没有足够分量的作品支撑的道德理想主义，来

作“文学大师”的标准是靠不住的。

第二，作家的先锋意识。这一点的重要意义在于，它使得作家总能及时地用最新的艺术形式来表达、捕捉人在不同时代的精神现象的细微变化，而不至于让自己在某种僵化的道德观、艺术准则的泥坑里胡搅蛮缠。它见证着一个时代，并不审判这个时代。在价值上是否认同这个时代并不重要，重要的是你的创作是否参与了这个时代。对一些既定的价值、理性、标准，他们常常保持高度的警觉。就此而言，优秀作家的内心总不同程度地带有有些虚无的色彩，或者说更倾向于怀疑主义。近几年来，《钟山》、《作家》等杂志搞的“联网四重奏”，就是推出了一批这样年轻新锐的先锋作家，如朱文、刁斗、李洱、李冯、韩东等等（与当年马原、余华、苏童、格非等人的情况有些类似）。这些勇于探索的作家的创作常常像鞭子一样，抽打着那些“功成名就”的作家，及其创作中虚假的，像老茧一样的道德理想、终极价值。不过，尽管这些作家很敏锐、很有才华、很有艺术上的反叛精神，但是他们无疑与“大师”无缘。因为他们在让那些“准大师”感到难堪的同时，还没来得及让自己的风格成熟起来。所以，仅有先锋意识也是远远不够的。

第三，作家作品的艺术性。本来这倒是一个很方便的标准。但麻烦的在于我们今天用什么作标准来作为评判作品的标准？如今文学批评界的标准可以说是十分混乱的！新标准满天飞但没有根基，老标准不适用却顽固不化。批评界面对一部作品常常作出截然相反的评价，如对史铁生的《务虚笔记》、韩少功的《马桥词典》、贾平凹的《废都》、余华的《许三观卖血记》等作品的评论就是如此。即使对这些作品持肯定态度的人，也没有拿出有说服力的分析文章；或者说，缺少从当代汉语叙事诗学角度进行科学分析的文章，似乎只要说得漂亮、天花乱坠就行。

说到这里，对如何挑选“大师上榜品牌”的问题，我们依

然是一笔糊涂账。我不知道我们凭什么来选择“大师”。

不过，我们来谈谈要成为一个“文学大师”的最基本的条件还是可以的吧。但要达到这些所谓最基本的条件，看似容易，其实也很难。

第一，要有很好的忍耐力。

其中包括肉体忍耐力和精神忍耐力两个方面。对于前者，有人可能不以为然。但你仔细想一想，当所有的同辈作家都去世了，而你还活得很硬朗，并且能在各种会上发言，你就是文坛泰斗了。另一方面，面对着十分恶劣的生存环境，你得有坚持写下去的体力。千万不能像史铁生的身体那样糟糕，更不能像王小波那样英年早逝（鲁迅有很强的精神忍耐力，但身体也太差了）。文学创作是需要一定的时间积累的，这一点对想成为大师的作家尤其重要。像歌德、托尔斯泰、巴尔扎克、海明威等都有着健壮的体魄。你能说他们的美好创作状态与此无关吗？我觉得马原在这方面是丝毫不逊色的。

至于精神忍耐力方面，中国作家的水平是比较差的，比如老舍、路翎、傅雷等等。马原也不例外。要成为大师这样可不行！中国的作家（尤其是那些尚未成名的作家）的生存压力太大，精神也十分紧张，责任感也特重。所以很容易造成精神的崩溃。有人可能要反驳我，说为什么要忍耐？我发疯行不行？当然行。不过发疯有两种情况，一种是天才的发疯，他们用自己的疯狂和作品释放着全人类精神上遭受的压抑，如尼采（长时、慢性的）、陀思妥耶夫斯基（短时、急性的）；另一种是普通的发疯，这种疯就意味着某一个体在肉体和精神上彻底地完蛋，此时，还谈什么文学、什么大师。马原采取了第三种方式：逃跑。他突然离开了安静的书房，离开了一种神思飞扬的构思、写作状态，甚至离开了文学，浪迹天涯，真是来无影、去无踪。你会说：这是马原个人的原因。而我觉得，话可不能这么说！马克思主义者认为：人是社会关系的总和。哪有什么纯属个人

的原因？

第二，要有很好的胃口。

也就是说无论什么都敢吃，即使是毒品也不怕，并且能通过消化而变成自己的营养。孔雀就是一个很好的例子。它吃的是蛇、蜈蚣等各种毒虫，却长出了美丽的羽毛。如果把这个例子用到作家身上来作个比喻的话，我们可以说鲁迅就有一个很好的胃。他在自己的创作中，吸收了各种西方文化的养料，还吸收了中国传统文化的各种毒素，而《彷徨》、《野草》等作品就是他长出的美丽羽毛。后来，不知是外部环境的原因，还是他自己消化系统内部出了问题，鲁迅再也长不出羽毛，而是全身都长满了毒刺。但我认为，一个伟大的作家（大师）应该多长些羽毛，少长些毒刺。当然，今天更多作家的胃功能是很差的，他们不是被文化毒死，就是因消化不良而不停地呕吐。另外还有一些十分拙劣的模仿者，我只能用“吃黄豆拉黄豆”这句话来形容了。

在新时期的文学中，马原就是一个胃功能极好极健全的小说家。格非认为马原是一个“真正博览群书，而个人风格又十分突出的作家”。80年代初中期，当西方现代派作品蜂拥而至的时候，人们一点也吃不准，更不要谈消化之后变成自己的东西了。而马原却因此创造了一种全新的汉语叙事文学的文体。

第三，要有很健全的智力。

这意味着他可能有高超的叙事能力和准确的判断力，不会人云亦云地跟风；同时，这种能力决定了他的自信心和气派，他也就不会把自身的价值建立在有伤于文学的东西上。在20世纪中国文学中，小说的寓言式写作的特点太明显了。小说从来就是作为“寓体”承载着历史、道德、文化乃至政治的重负，以致作家的审美想像力越来越贫乏。在这样一个特定的背景下，马原就敢于让自己的叙事具有了叙事本身的意义（有评论家说他使叙事具有了本体的意义）。“我就是那个叫马原的汉人”，“我

用汉语讲故事”。在一个道德家、文化家、政治家过剩的国度里，马原明智地要当一个纯粹的说故事者。然而，他没能全力以赴地将这件有意义的事继续下去，这不能不算当代中国文坛的一件憾事。

再重申前面说过的话：这里谈的是成为“文学大师”的最基本的条件，至于其他更复杂的问题，这里就不废话了。

马原没有成为大师，但却给我们留下了一个难忘的记忆。今天，文学界的人提起马原的名字，大都依然会十分激动，就连性格有点冷峻的程永新写到马原时，字里行间也有一种留恋之意。他写了与马原初识时的情景，还说，《收获》自1985年连续三年刊登了大量优秀青年作家的作品，直接的原因“就是那段日子与马原彻夜长谈的结果”。何立伟在一篇文章中也写道：“80年代中后期，马原小说的巨翅的投影不但覆盖了几乎整个中国文坛，而且成了包括后来成为名噪一时的先锋作家在内的一大批青年作家的叙事蓝本。在马原辍笔八年后的今日，他的名字和作品仍不时地被人们提及。他成了少数很难被人忘却的作家之一。”⁶⁹

格非甚至说，他在马原身上“几乎看到了一位伟大作家所必须具备的所有素质和禀赋，但他却在某一天突然停止了写作。我们只能从朋友们的来信和电话中知道他的行踪。尽管我们并不十分清楚其中的原因，毕竟令人黯然神伤”⁷⁰。

90年代初，马原有一阵曾经常在我就读的那所大学里神出鬼没的。那些文学社团的学生们像疯了一样地谈论着他，说他像拉美作家谁谁谁。由于我的懒散，当时我错过了与他相识的机会。第一次见到他，是1997年5月在深圳的一次小型聚会（一位有了几个子儿就自费在香港出了诗集的人办的发布会）上。他留着小平头，脸部修饰得很光亮，一点胡子也没留，当然不像拉美作家啦，倒有些像某国际托拉斯的大生意人。在场的绝大部分人都是些正在将文化资本转换成金融资本者，是些半生

意半文化的人。我猜在那些人眼里，马原大概跟他们也差不多吧。我记得马原不时地把话题拉到文学上来，但效果并不理想。马原说的话我零星地记得一些。他好像说他正在考虑是否把自己投资拍摄的一部有关中国当代作家的资料片，捐献给中国现代文学馆；他说作家出版社要出他的文集他也准备再开始写作等等。

今天，更年轻的一代人对这位曾经让人激动的小说家恐怕是陌生了。今天的年轻人需要的是能消费的叙事语言，即能在肉体的感官层面得到及时的回报的语言，比如小品式的搞笑。但我想，文学史会记住他——那个叫马原的汉人，那个用汉语讲故事的叙事高手。

1998年2月13日

90 年代的批评和知识分子问题

我很佩服 80 年代活跃在文学界的那些青年批评家们。你可以说他们中的大部分人当时的学识并不怎么渊博，文体也并不怎么精致，但他们身上那种理想主义气质和启蒙热情，是今天的批评界所不及的；同时，他们那犀利的批评语言和挑剔的审美眼光，常常在“文学场”中起到了清场的作用。我觉得，他们之所以能够那样挥洒自如地写作，能够发出激越高昂的声音，就是因为他们有清晰的批评立场。他们当时可以说是用两只手写作，一只手在阻挡着外部社会系统的各种权力对文学世界的入侵，另一只手在匆忙地记录着个体审美经验在日常生活中留下的印迹。

今天的情况则大不相同了，不要说两只手，就是有三头六臂也不一定够用。其根本原因在于所谓“社会系统的各种权力”通过资本转换的方式（中国的方式十分独特），正在日益广泛地日常生活化，日常生活变成一种意识形态的迹象越来越清晰了。（与此同时，那种以为语言能从工具性的地位摆脱出来，而成为某种自足的东西的梦想也破灭了。）如今，我们面对的就是这样一团无法分析的日常生活之雾，它不但在你周围弥漫，甚至已经通过呼吸渗透到你的体内、你的潜意识中去了。

我们一方面听到 90 年代批评者的声音是如此活跃而杂乱，实际上我们分明听到那活跃的声音是多么暗哑！就批评者个体而言，每个人似乎都有自己的批评立场或价值选择；但从整体来看，批评界出现了一种所谓的“多元价值选择”的局面。如果这种多元的选择之中真的存在着各种自足的价值，那当然好，因为只有这样，它们之间才有产生真正的“交往”、平等的“对

话”、多声部“复调”的可能性。怕就怕根本无价值可言，或者说终极价值也好、中间价值也罢，怎么都行，以这样一种放弃价值判断的游戏心态，来冒充“价值多元”。

我们常常喜欢提到巴赫金的“对话理论”、哈贝马斯的“交往理性”。巴赫金的确十分强调各种有自足意义的价值相互对话、相互争辩，以至能达到一种类似于民间节日的“狂欢化”效果，但他也始终在强调，文学同时还必须为追求一种更高意义上的人的完整性而努力。巴赫金是以一种具有深刻批判色彩的、非常严肃的理论姿态来讨论“语言狂欢”和民间诙谐问题的。

哈贝马斯在西方“现代性”问题面临重重危机（如理性的病变、人性的异化等等）的前提下提出“交往行为理论”，目的也是想通过言谈行为来建立一种合法的人际关系。并且，他把“交往理论”的“普遍语用学”前提，建立在言语行为的有效性——可理解性、真实性、真诚性、正确性之上。也就是说，他对人在日常生活（语言体系）中能产生真正的“交往”还抱有希望。尽管哈贝马斯这一具有浓郁人文理性色彩的“有效性”，遭到了强烈的质疑，但在这个“价值多元”的时代，只要有人想与他人共处，并且有对话的愿望，他就必须认可或假定某种普遍语用学的有效性前提。否则，“价值多元”就变成了“价值混乱”乃至毫无价值。

我们批评界在提倡“价值多元”时，是否首先从真正合法化的意义上区分了价值与非价值？是否考虑了各种价值之间对话的可能性（即它的普遍语用学的前提是什么）？在当代中国的具体语境中，这些问题就变得十分暧昧。

现代化是中国人一个多世纪以来的梦想。但是，当90年代“现代化”像蝗虫一样向我们奔来时，我们听到了一片惊呼：金钱至上、道德沦丧、社会无序、价值混乱等等。面对泛滥的

“泡沫文化”和无孔不入的浪费主义，中国知识分子的启蒙理想陷入了“无物之阵”。于是，他们采取的第一种姿态就是拒绝。批评界的拒绝姿态有两种方式：一是批评的理论化；二是批评的审美化。

批评的理论化，就是使批评通过所谓的学术规范而变得更加专门化、职业化、精致化，并淡化了原有的启蒙批判立场。其深层有一种类似于商业社会竞争中的精品意识。于是，他们就顺理成章地成了新的社会科层等级制度中的一员，成了某一领域中有技术权力或资本的专家。因此，拒绝的结果变成了参与。批评的审美化是一种个人化的、较为决绝的拒绝姿态。它不但注重审美中艺术经验的个人性，同时也强调批评写作本身的审美化。我至今认为，这是文学批评的一个基本前提。但如果忽略审美的时代变异性，这种姿态无论在创作还是批评中，都会变成一种一厢情愿的、极端个人化的东西，从而缺少交往和对话的可能性。这种与事物之间既不参与也不分析批判的所谓纯粹的姿态，骨子里带有传统东方式的审美主义色彩。中国古代的士大夫在失意的时候常常采取这种姿态。如果我们不想让批评成为批评者个人的言说，而是想与“文本”产生对话，那么在具体的批评实践中，这种所谓纯审美的方法是困难重重的。困难来自审美话语自身的矛盾。当席勒那具有现代意识的审美生活化、生活审美化的理想成了乌托邦之后，审美就具有了反讽性——它在维护审美主体、反对工具理性对人的分解的同时，自己已经变成了一种批判的武器。这种状况逼迫我们不得不暂时搁置无目的、超历史的审美理想，来正视现代审美话语自身的矛盾——既是现代性话语的一部分，又要反抗现代性。

我把批评界的另一种姿态称为“积极参与”。这种姿态在当代生活和大众文化中是如鱼得水的。最典型的是中国式的后现代主义理论。无论当代生活出现什么新奇的、怪诞的东西，无论大众传媒中出现了什么玩艺儿，它都能立即从西方引进一种

新奇的理论来加以论证，并使之合法化。汪晖谈到中国式的后现代主义时说：

（他们）以大众文化的名义将欲望的生产和再生产虚构为人民的需要，将市场化过程中受资本制约的社会形态解释为中性的……既缺少对大众文化不同层次、不同方面的调查和分析，又没有对商业化的或消费主义的意识形态作出相应的阐述和批判。当他们以中性化的欲望、状态、人民、大众文化的名义对知识分子群体进行攻击的时候，以消费主义为其主要内容的市场意识形态却经由他们的“后现代”理论而合法化了。……他们对一切价值进行解构的同时，却没有对构成现代生活主要特征的资本活动作出分析，也没有对这种资本的活动与中国社会主义改革运动的关系作出评价。⁷¹

我们看到了一种与“拒绝”和“参与”都不相同的另一种姿态，即紧紧抓住当代现实的批判和分析的姿态。如果这种分析（或批判）能够展开并有成效的话，那么，它或许能成为批评话语有效性的前提。当然，它仅仅是一个前提。

现代化的实践在中国是一个前所未有的事业，它带来的问题也是前所未有的；同时，90年代中国的社会经济正在迅速进入全球化资本的轨道。中国社会自身的问题，以及世界范围内的“现代性”危机问题，都交织在一起了。我们凭什么来分析和批判？我们有什么可供选择的理论资源？我们只有借鉴发达资本主义国家的批判和分析理论。但是，目前我们是否有能力消化这些理论？它对中国有多大的适用性？这些问题一直处于暧昧不明的状态。我们必须清楚，任何外来的理论一进来，就编入了中国社会人文网络之中。如果不进行有效的转换，可能根本无法使用。下面我就列举几个十分流行的理论术语，看看对中国是否适用。

游戏规则。人们当然可以对维特根斯坦的“语言游戏”、利

奥塔的“公正游戏”等概念进行专门的研究。利奥塔的观点很明确，在统一的“宏大叙事”失去普遍效用的前提下，可以促进多元的“小叙事”的繁荣。因此，在不同的语用关系中，应该制定相应公正的游戏规则。这些规则在特定范围内可以维护人的自由。但中国人对“游戏”这个概念却毫不希罕，他们太会玩游戏（术）了：权术、兵术、房中术……而这些游戏（术）中所隐藏着的中国人的集体无意识，全都集中体现在麻将桌上那阴柔之术中。对麻将游戏进行“集体无意识”分析，比讨论“游戏规则”有效得多。在中国还是少谈“游戏”为妙，除非你在批判的意义上谈论它。

普遍语用学。上面已经提到过哈贝马斯的这一概念。作为一种语言功能理论，它必须解决语言使用者如何在社会人文网络的干涉下理解和使用语言的问题。如果言语具有上述的那些有效性前提，我们就可以展开分析。而我们日常所听到的言语不具备这个前提，所以很难进行语义分析。举两个例子：1. “我要严肃地批评你！你为什么总是工作到深夜？身体是革命的本钱，不重视身体就是不重视革命。”2. “你的文章写得很好哇”，听者根本无法作真假判断，只有说“哪里哪里，不如你的”。这些积淀了几千年传统意识形态的话语，能用哈贝马斯的理论来分析吗？所以，我们最迫切的问题还不是“普遍语用学”本身的问题，而是确定“有效性”前提是否可能的问题。

文学场。布尔迪厄的这一概念，大概在一定程度上对我们适用。他在《场的逻辑》（包亚明译）一文中说：在高度分化的社会中，社会的和谐统一是由一些相对自主的社会的微观世界（如文学场、政治场、经济场等）组成的。说“和谐统一”是因为场与场之间通过资本的转换可以通约。说“自主”是因为各个场的内部逻辑必须是特殊的、不可简约的。中国文学场的现状呢？无论是20世纪文学给我们的遗产，还是作家个人文学资本的积累，都表明了它是一个十分弱小的场。所以，它的

内部逻辑是非特殊的、是简约的，以致政治权力资本、经济资本在没有任何转换难度的前提下，轻而易举地转换成了文学资本。人家都表现出一种麻将心态——管你怎么出牌，只要我自己和（hu）了就行。要使文学场具有自主性，首先就要增加转换的难度——方法当然不是小圈子式的拒绝，而是增加文学资本的积累。文学场是“通过排斥或颠倒物质利润法则来建构自身的”。我们叫嚷“多元价值”的背后，会不会只有一元价值（经济资本）呢？在这样的理论背景下谈论批评和知识分子问题，的确是困难重重。

李新宇先生在《作家报》发表了“关于知识分子话语建设”的备忘录。我特别注意到他在一篇“备忘录”中提到了俄罗斯的知识阶级。有人以为，中国知识分子不能跟西方知识分子相比，跟同样有东方色彩的俄国知识分子比一比总可以吧。这种想法是很糊涂的，因为中国知识分子一直在搞三角恋爱，而俄国知识分子从来都是一位纯情的单相思者。

在《个性的毁灭》一文中，高尔基把俄国知识分子的悲剧称为艳情史，“俄罗斯是恋女，知识分子是情郎”。这的确是自普希金以来俄国知识分子的写照。从十二月党人到民粹派，俄国知识分子从来就是拒绝教会和沙皇的权威，而倾注他们对人民、对俄罗斯的爱恋。他们是“单相思者”，因为他们经常遭到“既要土地又要皇权”的人民的拒绝；他们又很“纯情”，因为他们没有得到任何允诺，却一如既往地患着对俄罗斯的相思病，至死不渝。支撑着俄国知识分子这种气质的信念是什么呢？那就是与东正教“神正论”和“末世论”紧密地连在一起的人道主义和虚无主义（人们误以为它是西方文艺复兴的人道主义和怀疑论）。前者使他们内心充满了同情、怜悯和正义，后者使它们能有力地拒绝现世的功利主义。也就是说，俄国社会无论怎样发展，前进也好、倒退也罢，他们都为俄国人民，乃至全世

界留下了一笔享用不尽的精神财富。且不谈他们的作品，他们的行为方式本身，就是他们话语方式的一部分（托尔斯泰想放弃财产成为庄稼汉，帕斯捷尔纳克誓死也不肯离开俄罗斯……）。

中国知识分子素来善于搞三角恋爱。还在他们是“士大夫”时就有这个毛病。比如，他们得志就崇“儒”，大力鼓吹介入和参与，并与主流文化配合默契；失意便尚“道”，提倡清静无为、退出庙堂，并在百姓中窜来窜去。他们一方面工于算计，两面三刀，俨然一位老练的弄臣；另一方面，又像一个爱情观还没成熟的青春期的小伙子，今天与官方文化频频约会，明天与大众文化眉来眼去。他们没有自己独立的话语系统和价值体系，一切都要看现世的眼色行事。

如果说，在“士大夫”的时代，官方的主流文化、民间的大众文化、“知识分子”的精英文化之间的界限还不是太清楚的话，今天这三者的分化速度可以说是非常迅速。于是，知识分子那三角恋爱的毛病也就看得更清楚了。有人说，知识分子就是要坚持批判的立场。是呀，谁说不要批判立场呢？可是，中国知识分子的批判是站在秋千架上的批判。他们一会儿与主流文化一起，批判大众文化：没有理想、金钱至上、道德混乱、价值崩溃；一会儿又与大众文化勾结，批评主流文化管制得太严、控制得太死等等。最后的结果是，主流文化与大众文化一起，拒绝知识分子的精英文化，谁也不买他的账。就拿实验艺术为例吧，主流文化认为它没有反映时代的主旋律，是个人的一种矫情；大众文化则认为：那是什么玩艺儿，我们不懂，也不想看，更不消费你。

问题的复杂性在于，随着市场经济的不断发展，以商品消费主义为中介，主流文化与大众文化越来越趋于同一，意识形态也渐渐变成了像浓雾一样的日常生活。知识分子在没有确定自己的话语立场的前提下，的确好像是别无选择，因为三角关

系不存在了。于是，出现了中国式的后现代主义——即一种使消费主义的市场意识形态合法化的理论。这种理论并没有对具有中国特色的资本活动做出分析和评价，而是避重就轻地谈些无关痛痒的问题。比如欲望叙事啦、游戏规则啦、语言狂欢啦等等。如果还沿用上面那个比喻的话，那么，宣扬“后现代”理论的知识分子可以说是选择了“一夫多妻制”。这是其“艳情史”上的一个小小的笑话。

今天，商品经济通过市场交换这一中介，使社会越来越趋于一种高度的“整体性”，那种“文化”的条块分割状况已不复存在。所以传统知识分子那种文化依附心态没有了根基。我们目前所面临的状况是，权力资本、经济资本、文化（知识）资本，在一种十分混乱的转换关系中融为一体，相互渗透。

李新宇先生在文中提到建设知识分子“自己的话语空间”，这的确让我兴奋；同时，我更多的是感到茫然。在这样一种前提下谈知识分子自身的“话语建设”问题，仅靠那令人感动的“堂吉诃德精神”是远远不够的；同时，在这消费主义无孔不入的“大众文化”时代，知识分子的“话语建设”也不可能依赖于交换价值来得以实现。恰恰相反，它必须通过“颠倒物质利润法则”来建构自身。可是，我们整个知识阶层是否具备这种精神和物质上的承受力，就像俄国知识分子的敢于永远做一个单相思者一样？但愿我们能在增加文化资本积累的同时，使知识分子“话语系统”相对自成一体，并能在一定的程度上与经济话语体系和政治权力话语体系产生对话。这样，用一句时髦的大众用语：你就梦想成真了。但到目前为止，我们还只是在痴人说梦而已。

1998年3月

第三辑
诗比历史更永久

白银时代的遗产

我们和一个遥远的时代

“白银时代”是特指 1890~1917 年（即沙俄帝国政权与苏维埃政权交接的间歇时期），俄罗斯自由知识分子的文化复兴运动时代。在短短的近三十年间里，它在包括哲学、宗教、文学、艺术等各个领域，都涌现了一大批敢与 19 世纪初俄国文化“黄金时代”比肩的优秀知识分子。别尔嘉耶夫说，这是“俄国文化史上最辉煌的时期之一”，“我沉醉于 20 世纪初俄罗斯文化复兴的异常紧张与浓烈的气氛之中。……这是在俄罗斯唤起独立的哲学思维的时代，诗的繁荣的时代，美的感受敏锐的时代，宗教不安与寻觅的时代”⁷²。

1998 年，俄罗斯“白银时代”的文化与文学成了中国出版界和读书界关注的热点之一。作家、学林、云南人民等数家出版社，竞相出版了有关俄罗斯“白银时代”的文化与文学的丛书。其中，云南人民版的“俄罗斯白银时代丛书”选得比较有代表性，但遗憾的是（可能因为有某些技术上的原因），梅列日科夫斯基依然没有入选；作家版的“白银时代丛书”全部是小说；学林版的“白银时代俄国文丛”收入了一些书信、日记和回忆性文字。与此相关的还有花城出版社的“流亡者译丛”（包括音乐家肖斯塔科维奇，作家帕斯捷尔纳克、爱伦堡、叶夫图申科等人的回忆性文字），作家出版社的四卷本《布尔加科夫文集》，广州出版社的《复活的圣火—俄罗斯文学大师开禁文选》和别雷的长篇小说《彼得堡》，辽宁教育出版社的“新世纪万有

文库”中收入了梅列日科夫斯基的《背教者尤利安》，北京和上海三联书店出版的别尔嘉耶夫的《俄罗斯思想》和《思想自传》，香港三联书店的谢·布尔加科夫的《东正教教义纲要》等等。

新时期以来，人们曾经是那样钟情于西方现代派文学，狂热地、不加节制地翻译、出版、阅读和模仿它，如今好像有点厌倦了。而曾经被冷落的 20 世纪俄语文学，尤其是那些在苏维埃俄罗斯政权以来就遭禁的作品，突然又大量地出现在大大小小的书店里。人们像对着托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基一样，对着一些新奇而陌生作家的名字发出惊叹。

由于特殊的原因，我们对 20 世纪俄语文学的视野曾是那样的狭窄，如今一下子开阔起来了；从前只知道高尔基、马雅科夫斯基、叶赛宁等作家，外加四位诺贝尔文学奖获得者，今天人们谈论起了曼德尔施塔姆、吉皮乌斯、阿赫玛托娃、安德列·别雷、米·布尔加科夫（小说家）、谢·布尔加科夫（哲学家），乃至别尔嘉耶夫和洛扎诺夫这些“白银时代”优秀知识分子的代表人物。我不知道这些作家的作品能给我们的读者带来什么，但我真的希望，这种出版热、阅读热不要仅仅停留在对俄罗斯知识分子的个人遭遇、命运，以及对某些社会政治秘闻的近乎好奇的关注上。在俄国的专制统治下，他们为什么还能发出让全世界注意的声音呢？

对“白银时代”文化的关注，无疑不是出版家的心血来潮或者歪打正着，其中肯定有某种必然性的东西。在我们这个缺少激情的年代，这个被欺骗、软弱、埋怨和嘀咕所笼罩的年代里（撇开那些顽固不化的保守者不谈），中国作家和知识界对西方现代派那隔靴搔痒式的模仿，造就了一大批术语玩弄家、技术权威、无病呻吟者、语言游戏者，最后弄得自己都腻了。

我们的知识界内心的确充满了困惑与渴望。可是，当我们仔细地想一想我们究竟渴望什么的时候就可以发现，其实我们很迷茫。许多人把目光投向了新儒家、老国学，投向“人文精

神”、“后现代主义”。但我们却很少听到理直气壮的声音。那些嘤嘤的话语，恐怕连他们自己也不相信。我们的创作、批评、研究是不是远离了问题的“真实性”和“直接性”，从而变得软弱无力、矫揉造作呢？是不是我们知识分子话语系统过于强烈的依附性将自己窒息了呢？总之，我们太需要参照了。

19 世纪知识分子的传统

在世纪之交那大动荡的年代里，“白银时代”的知识分子作为俄罗斯精神的传承者，他们能做到不鼠目寸光，不为一时的现实功利所动，甚至不惜去流放，而执著于对俄罗斯的正义、灵魂获救与否问题进行探索。这与他们 19 世纪前辈知识分子的精神传统是息息相关的。

拉吉舍夫（1749～1802 年）是俄国第一个知识分子（他既接受了西方启蒙主义的自由思想，又与俄国宗教团体共济会有关）。普希金（1799～1837 年）是第一个摆脱宫廷诗人（如他的叔叔，如杰尔查文等）地位的作家。当拉吉舍夫在《从彼得堡到莫斯科旅行记》中说“我的灵魂由于人类的苦难而忧伤”时，当普希金说“上帝就像我们俄罗斯一样忧伤”时，俄国知识分子就诞生了。面对着满目疮痍的俄罗斯大地和人民受伤的灵魂，“忧伤”和“忧郁”成了整整一代俄国知识分子的精神基调。在 19 世纪的一百年时间里，俄国知识分子用全部智慧和人格，奠定了自己独特的知识分子传统。

俄国知识分子从来都是一位纯情的单相思者。玛·茨维塔耶娃在谈到奥涅金与塔吉雅娜的爱情时说：“他不爱她，因此她才爱他……她心里知道他不可能爱她。（……）有知命预感天赋的人——他们知道自己将遇上不幸的、单相思的、独自承担一切的爱情——这种人简直是挑选不合适对象的天才。”⁷³ 在《个性的毁灭》一文中，高尔基把俄国知识分子的悲剧称为艳情史，

“俄罗斯是恋女，知识分子是情郎”。这的确是自拉吉舍夫、普希金以来俄国知识分子的写照。自十二月党人到民粹派，再到20世纪，俄罗斯知识分子倾注着他们对人民、对俄罗斯的爱恋。在俄国知识分子那里，“人民”高于“国家”。对于人民，他们是“单相思者”，因为他们经常遭到“既要土地又要皇权”的人民的拒绝。在普加乔夫起义的所有文件中，都贯穿着在保存“好皇帝”的前提下消灭贵族这一思想。⁷⁴而在平民知识分子出现之前，俄罗斯知识分子都是来自贵族家庭的“忏悔贵族”，是农民起义要消灭的对象。陀思妥耶夫斯基的《死屋手记》、托尔斯泰的《复活》中，都写到知识分子是如何遭到拒绝的。但他们又很“纯情”，因为他们没有得到任何允诺，却一如既往地患着对俄罗斯人民的相思病，且至死不渝。支撑着俄国知识分子这种气质的信念，是与东正教“神正论”和“末世论”紧密地连在一起的人道主义和虚无主义（人们误以为它是西方文艺复兴的人道主义和怀疑论）。前者使他们的内心充满了同情、怜悯和正义，后者使他们能有力地拒绝现世的功利主义。

俄罗斯知识分子是一个不切实际的阶层。他们迷恋于自己认定的理想，并时刻准备为这个理想去坐牢、流放、服苦役。他们激烈地批判现实，但并不急于将自己的“理想”付诸实践。他们拒绝行动，宁愿像奥勃洛莫夫一样死在躺椅上，宁愿像“地下室人”那样发疯。他们是“行动的矮子”，但他们是“语言的巨人”；也就是说，他们热衷于在世俗的角度看来是“无意义”的事情，因此而维护了精神的独立性和自由。对于他们来说，哲学的基本问题是自由和得救的问题，而不是存在或意识的问题。他们还坚定地认为，改造人性是靠道德和精神的自我完善，靠人神意志合一的“内心圣洁化”来实现的；而改造社会则首先要靠君主的心灵的圣洁化。“通过改造的途径达到完善的，不是社会外部的宏观结构，而是个人内心的微观结构。……活动的场所不是在社会的场所，尤其不是革命的竞技场，而是他们

的内心世界。”⁷⁵ 因此，关于受难的精神、忧郁的灵魂，以及如何才能获救的问题，成了知识分子讨论的中心话题，也成了 19 世纪的俄罗斯文学的基本主题。

俄罗斯知识分子拒绝与任何形式的权力（教会的、国家的等）合作。他们把对人的爱看得比所谓的社会正义要高。一旦那些所谓的正义违背了爱的原则，那么，无论你多么有道理、多么有意义、多么辩证，他们也会毅然地与之决裂。我们已经看到，从拉吉舍夫开始，到十二月党人、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、陀思妥耶夫斯基，再到 20 世纪的皮里尼亚克、古米廖夫、伊·巴别尔、扎米亚金、左琴科、曼德尔施塔姆、阿赫玛托娃、巴赫金、沃隆斯基、加斯捷夫、索尔仁尼琴……一代又一代知识分子（这里列举的还仅仅是作家中的一部分，没有包括思想家、艺术家和科学家）遭到了监禁、流放和秘密处决。他们为自由而失去了自由，为良知而献出了生命。拉吉舍夫说：“如果法律，或者帝王，或者任何地上的某种政权强迫你屈服于不正义，强迫你违背自己的良心，你要成为不屈不挠的。无论凌辱，无论痛苦，无论苦难，甚至死亡本身，都不会令你害怕。”这并不是什么律令，但却为所有的有良心的知识分子所遵守。

一个夹缝中的年代

我们当然可以笼统地说，“白银时代”知识分子全盘地继承了上述 19 世纪知识分子的传统，事实上这个传统已经发生了许多的变化。没有变化的是，知识分子依然在沙俄帝国权力和老百姓自发力量的双重挤压之下生存。这里的“老百姓”由原来信仰上帝甘作奴隶的农民，变成了只认金钱和“日常生活”的市民了。

文学从来就是俄罗斯知识分子思想的“晴雨表”。因此，我们不难理解，为什么几乎所有的“白银时代”的哲学家、思想

家，都直接从陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、屠格涅夫等作家的作品中寻找哲学和思想问题的原材料。对于他们来说，直接面对人的灵魂的文学问题就是最本质的哲学问题、人的问题。所以，我们可以通过文学的变化来发现问题。同时，上述变化在文学中的反映，不只是材料意义上的，而是反映了整整一代作家精神现象的文体变化。

19 世纪的文学是适宜于朗读的文学，因为它有着一种总体上的“忧伤”的基调，也就是浪漫的、抒情的、可以朗读的基调。诗歌不用说了，即使是小说，屠格涅夫的、托尔斯泰的，甚至陀思妥耶夫斯基早期的某些小说，都能在上流社会的沙龙里，把贵族小姐感动得眼泪汪汪。曼德尔施塔姆说：旧小说是“手推独轮车的苦役犯的小说”⁷⁶，其中有感人的故事和情节。而“白银时代”的作家安德列·别雷的小说《彼得堡》、安德列耶夫的《红笑》等，是不宜朗读的。它们有着与那个慌乱的时代同构的慌乱的结构形式。那时代的“日常生活”将故事和情节的统一性阉割了，以往的事物的整体性和精神的整体性消失了，人们看到的是一种陌生的“整体性”的阴影远远地笼罩过来。

这种变化的源头可以追索到 1861 年的废奴和资产阶级革命。出现了社会的改革、平民知识分子的兴起以及随之而来的“边缘化”、民粹主义运动，直到民意党人的恐怖活动等这些操作性很强的事件。对于一个忠实于自己的作家来说，资产阶级的“日常生活”是无意义的，是要批判的对象。严格地说，从陀思妥耶夫斯基的《地下室手记》（1864 年）开始，俄国作家就结束了那种完全依附在完整情节上的，有浓郁抒情色彩的叙事文学。“白银时代”作家所创造的新的叙事文学形式，是帕斯捷尔纳克和索尔仁尼琴的先声。

安德列·别雷在谈到自己的小说《彼得堡》时说：“革命、日常生活、1905 年等等进入情节纯属无意中的偶然，……我的

整部长篇小说是借象征性的地点和时间描写残缺不全的想像形式下的下意识生活。……实质上是对被意识割断了同自己自然本性联系的人们瞬息间下意识生活的记录……”⁷⁷他拒绝了过去和即将来临的“整体情节”，而迷恋于混乱的现实；他拒绝了抒情和朗读，而执著于零乱细节、执著于被分解了的人和世界的元素；他拒绝与现实同流合污，也拒绝了日常生活故事和市民读者的趣味，并因此而保持了自身的独立性。

但必须正确地认识到，“白银时代”文学的独特形式，并不是一种盲目借鉴过来的东西，也不是作家故弄玄虚的结果。它与19世纪的文学和世纪之交的革命运动有相通之处，即带有浪漫色彩。区别在于，19世纪文学的浪漫在本质上是带有伦理色彩的“感伤主义”；革命运动的浪漫，是一种行动的狂躁症和毁灭的激情；而“白银时代”文学的浪漫，是一种精神结构深层的“狄奥尼索斯精神”。

“白银时代”的文学拒绝和批判市民的“日常生活”，但却与俄罗斯民间文化息息相通；如东正教信仰中，那种对圣子肉体与精神之间神秘转换的惊奇和迷恋。文学家通过词语和结构等形式作为中介，将19世纪的道德问题变成了20世纪的美学问题。民间诙谐文化、荒诞剧、狂欢节等游戏色彩的东西，成了作品的内在结构，并在它与社会结构之间形成了巨大的张力。无论是《彼得堡》还是《大师和玛格丽特》，这种特点都是非常鲜明的。我们曾经在果戈里的《鼻子》、陀思妥耶夫斯基的《同貌人》那里看到过类似的特点。

“白银时代”的得失

20世纪40年代末，世纪之交文化复兴运动的参与者别尔嘉耶夫，对这次运动进行了严厉的批评。他说：这次运动有狭隘的文学性质，它的“悲剧在于，这一运动的文化精英只孤立

于不大的圈子里，而脱离了当时的广阔的社会潮流。这在俄国革命所具有的特质中有着致命的后果”⁷⁸。他认为，文化复兴活动家们在沙龙里谈论着文学，谈论着上帝与救赎，对革命不感兴趣；他们离开历史的前沿阵地而迁居国外，把指导革命的思想阵地让给了思想浅薄的人。而革命活动家取得了胜利之后却认为文化复兴活动家是自己的敌人，要监禁他们、取消他们的事业、将他们赶出俄国。最后的结果是：知识分子中的浅薄者占了上风，功利主义占了上风；知识分子精神中的虚无主义情绪渗透到了大众的日常生活中；毁灭精神文化，迫害知识分子，崇尚金钱和技术，……别尔嘉耶夫甚至认为，文化复兴时代的知识分子要为此负责。别尔嘉耶夫是带着 19 世纪知识分子的道德感在谈论这件事的。

今天看来，如果他们参与了，他们就十分可疑。他们的价值就在于没有参与，就在于坚持了精神的独立性，就在于他们那高贵的艺术形式。他们顶着被时代淘汰的压力，或流亡异国，或坚守在国内而遭受迫害，从而将俄罗斯精神的血脉传承下来。相反，有些积极地参与的优秀知识分子，倒是把自己钉上了十字架。最典型的就是勃洛克和马雅科夫斯基。

1918 年俄历 9 月 17 日，勃洛克在彼得堡干草市场（拉斯科尔尼科夫构思谋杀老太婆的地方）电车站一上车，就遇见了吉皮乌斯。勃洛克说：“您能把手给我吗？”吉皮乌斯说：“从个人的角度——可以。只是从个人的角度。不是从社会的角度。”吉皮乌斯在回忆她的好友勃洛克时，既严厉地谴责他，又充满同情和爱怜。她称他为“迷途的孩子”，还说他“以伟大的痛苦和死亡不光赎回了自己有意无意的过错，或许还部分地洗刷了俄罗斯的耻辱和罪孽”⁷⁹。至于马雅科夫斯基，这里不想多谈了，读一读肖斯塔科维奇的“回忆录”⁸⁰就够了。连列宁也不喜欢他，说他的诗歌是叫嚷，是破烂货。只有斯大林说他是“最优秀、最有才华”的诗人。因为他是“个人迷信的领唱者”。他

还叫年轻人以捷尔任斯基为生活的榜样。的确，那时候他们中间无论是谁，只要稍稍作一点让步，就有可能谋到一个好的职位，比如，到彼得格勒博物馆去看管和研 究历代流放者、苦役犯的遗物。

比较而言，“白银时代”的知识分子有什么值得责备的呢？惟一可责备的就是他们的颓废情绪。他们的“颓废”来自于他们内心不可解脱的矛盾，来自于他们曾经认定的信仰遭到了羞辱和毁灭的现实。他们宁愿与“颓废”一起毁灭，也不愿意装出一副“健康”的样子来偷生。

我们今天在阅读吉皮乌斯、曼德尔施塔姆、安德列·别雷、洛扎诺夫等人的作品时，丝毫也没有感到像别尔嘉耶夫所说的那样——“俄罗斯的文化复兴运动是妨害社会利益的，是过于贵族式封闭式的。”⁸¹相反地，通过他们的作品，我看到他们在维护人的尊严，维护俄罗斯精神文化的尊严，维护艺术的尊严。曼德尔施塔姆说：“艺术不可能成为牺牲品，因为它已经完成了；不可能成为赎罪的工具，因为整个世界连同艺术家在一起已经被用来赎罪了。”⁸²他于 1938 年死于远东集中营。他的才能，他一生的悲惨遭遇，好像是那一代知识分子的象征。

1998 年 4 月 16 日

俄国文化中的圣愚现象

我们对俄罗斯文化的翻译、传播和普及，无论从数量还是质量来看，都远远超过了对其他国家文化的译介。一谈到俄罗斯文化，随便一位受过教育的人都能滔滔不绝地说一通：普希金，托尔斯泰，“别车杜”，十二月党人，废奴运动，《祖国纪事》等等。但艾娃·汤普逊在写作《理解俄国：俄国文化中的圣愚》⁸³一书时则公开宣称，她很少注意那些众所周知的 19 世纪俄罗斯知识分子的“代表性”刊物。《祖国纪事》、《现代人》、《俄罗斯言论》等都是当时著名的刊物，著名报纸有《俄罗斯新闻》、《俄国思想》等。不关注这些名声显赫的刊物也能理解俄国？该书的作者说她“专注的是默默无闻的宗教、医学和人类学出版物”⁸⁴。我发现汤普逊在有意忽略那些将事件变成“丰碑”的著名历史文献，而试图用福科所提倡的“知识考古学”的方法，将那些几乎被掩埋在历史深处的材料“转变成重大遗迹”⁸⁵；为那些对朝廷、教会和正统知识分子而言，都是异端的“圣愚”立传。

上面提到的那些刊物，几乎是过去所有 19 世纪俄国思想文化史研究必不可少的材料。实际情况如何呢？它们在历史中的巨大影响，是掌握了话语权力的精英知识分子人为所致，还是民间自发地接受的结果呢？19 世纪中叶，俄国发行量最大的刊物是被别林斯基视为低级趣味的《读者文库》，有 5000 订户；供上流社会、文学沙龙少数人阅读的知识分子的“代表性”刊物从来也没有达到过这个订数，《祖国纪事》当然也没有。《莫斯科电讯》的订数从没有超过 3000。别林斯基主办的《莫斯科观察家》的发行量没有超出过 1500，只有 5 期就停刊了。“著

名”的《现代人》杂志 1847 年创办之初的订户为 2000，1848 年为 3000，在 60 年代涅克拉索夫和车尔尼雪夫斯基的合作时期，其订户一度接近过 5000，但 1865 年又降回为 2300。⁸⁶ 另外，1897 年沙皇帝国的人口普查数据查明，上流社会贵族人数（约 200 万）与其他各阶层人数之和（约 1.2 亿，其中农民约 1 亿）的比例为 1 / 60 万。在校的中学生约 8 万，女生 6.5 万，在读的大学生接近 3 万。⁸⁷ 我们可以想像那些在上流社会和精英知识分子中传播的刊物究竟能有多大的影响。

当然，统计学有时也不一定说明什么。别林斯基就说过，衡量一份杂志成功与否，不能看它的发行量，而要看它对公众精神影响的深度。他的意思是说，《祖国纪事》和《现代人》这些杂志尽管发行量不大，但要力求对公众精神产生深刻的影响。我感到疑惑的是，其读者占人口比例极小部分的那些杂志，是如何影响公众精神的呢？我想，只有通过那些掌握了“真理”、掌握了话语权力的知识分子的传播，通过将它们编入官方钦定教科书而灌输给一代代学生来实现。别林斯基等人，就是作为俄国激进的革命民主主义思想的代表人物而进入教科书、进入历史链条的。其实，别林斯基之所以在今天依然有巨大的魅力，一个重要的因素就是，其文章的字里行间充斥着一种近于疯狂的激情，教科书无疑将他简单化、理性化了。但是，当他面对自己的批评对象时，却容不得丝毫疯狂和异质的东西。他说陀思妥耶夫斯基的小说《双重人格》“只能在疯人院里有其地位，而不是在文学中”；在《致果戈里的信》一文中，他又大量使用精神病医生经常用的“宗教狂”、“傻子”、“神经错乱”、“疯子”等词汇，好像要将果戈里、陀思妥耶夫斯基送进疯人院似的。这种思维方式好像跟尼古拉一世也没有什么区别。尼古拉一世就曾经因“哲学书简”一事宣布恰达耶夫为疯子，并让他接受精神病治疗。

汤普逊说：“19 世纪俄国改革运动的最大悲剧可能就在于

运动成员酷似他们所极为蔑视的‘旧俄国的残余’。”⁸⁸ 由于这些成员是掌握了话语权力的知识分子，于是，他们是进步的象征、真理的代言人，他们在为整个俄罗斯受难、牺牲。对于沙皇的专制主义而言，他们的确是这样，并因此为世人所称道。但对于更广泛的俄罗斯人民来说，他们就成了另一种专制。因此，不仅仅在 19 世纪，即使是在今天他们也依然是“多余人”。人民拒绝那些“知识分子”（这个词在俄国与“革命家”几乎是同义词），并对他们说：到处都是你们的天堂，你们都是吃白面包的，还买奶猪，往我们这里钻干什么。⁸⁹ 民粹派的“到民间去”的运动也遭遇到了同样的下场。

的确，俄罗斯人可能会拒绝资产阶级，会拒绝知识分子，甚至会拒绝“教育”，但从不拒绝“疯子”和“傻瓜”。19 世纪中叶的俄国，有近 50 座城市里设有监禁“疯子”的医院，大约有 6500 多个床位。⁹⁰ 但是，在成千上万名“疯子”中，只有十分之一被监禁到医院里，原因是沙皇派出的检查官、精神病医生与当地的农民之间常常发生暴力冲突。俄国人“把据欧洲标准视为精神病的人划分为圣愚和‘真正的’愚人，或者分为超感觉者和精神变态者。他们强烈反对把前一种人投进疯人院。在彼得颁布取缔圣愚几乎 200 年后，圣愚依然和从前一样，是俄国社会的一个组成部分”⁹¹。如果那些“圣愚”被当作病理性的“疯子”强行关进了疯人院，那么疯人院就成了众人新的“朝圣”的场所。

19 世纪的俄罗斯文学作品表明，几乎每个乡镇都有自己的圣愚（癡僧）。比如：阿法纳西耶夫编选的俄罗斯童话中的傻瓜伊万努什卡、普希金笔下的尼科尔卡（《鲍理斯·戈东诺夫》）、托尔斯泰笔下的格里沙（《童年》），甚至 20 世纪，还有蒲宁笔下的玛卡尔卡（《乡村》）、皮里尼亚克笔下的伊万（《红木》）等等。19 世纪初到 20 世纪初，俄罗斯有两个在民间产生了巨大影响的癡僧，即莫斯科的伊·雅·科列沙（1780? ~1865 年）

和圣彼得堡的格·叶·拉斯普丁（1864～1916年）。科列沙1922年被亚历山大一世送进了莫斯科的一家“疯人院”，他在疯人院又经历了尼古拉一世时代和亚历山大二世时代，43年后去世。皮里尼亚克在他那篇著名的小说《红木》的开头，记述了科列沙的葬礼场面：几十万人自发地蜂拥而至，进不了教堂就伫立在街道两旁，夜晚露宿在教堂周围，整整五天五夜里举行了200多场安魂弥撒；皮里尼亚克还引用当时报纸上的一首诗：

疯人院在举行什么大典？
但见人如潮涌车如龙，
全那么急急匆匆，
忧心忡忡。
人群里不断传来阵阵叹息，
声音是那样凄切：
先知伊万·雅科夫列维奇登天了，
一盏明灯熄灭了。⁹²

同样是举止怪异的癡僧，但与科列沙的苦修、受难、预言的特点相比，格·叶·拉斯普丁更体现了癡狂、粗野、胡言乱语的特征。他把自己身上这些癡狂的东西带进了罗曼诺夫王朝的宫廷。到1910年，他已经成了沙皇宫廷的一大丑闻。所有的朝臣都恨不得尽快将他赶出宫廷，或杀死他；因为他经常通过皇后唆使皇帝将一些忠臣流放到西伯利亚去，并参与选拔新的内务大臣的考察；他的确好像是在胡作非为。吉皮乌斯在回忆录中谈起与拉斯普丁来往密切的宫廷女官维鲁波娃和皇后时说，拉斯普丁是“装癡卖癡的好色之徒”、“狡猾的廷臣”⁹³。但无论人们怎样攻击，拉斯普丁的所作所为都在客观上促成了最后一个沙皇王朝的灭亡。他似乎看出了罗曼诺夫家族的气数已尽，因而要拼命地加快其灭亡的进程。

关于科列沙的盛大葬礼，关于拉斯普丁的被暗杀，关于所有癡僧的情况，除了一些专门性的学术杂志（如《民族学述评》、

《医学通报》)以外,整个传媒界都不予理睬或封锁消息。“自由派杂志《现代人》、《祖国纪事》认为圣愚是老莫斯科公国的残余,而保守派的《俄国通报》却惧怕招惹耻笑。”⁹⁴沙俄官方为了保证与欧洲的正常接触,为了显示俄国的“文明”程度,也禁止将这些带有萨满教色彩的古老遗风公诸于世。

艾娃·汤普逊认为,19世纪那些名声显赫的、为著名杂志挥笔写作的知识分子对俄国人的影响,要比“圣愚”对俄罗斯人的影响小得多。⁹⁵她还指出“圣愚”(又译为癡僧、疯修士;它与神人、傻瓜、流浪汉是同义词⁹⁶),“是俄国双重信仰的最完整、最重要的表现”⁹⁷。谢·布尔加科夫说:(神人)“不是来自这个世界的人,因为他们没有‘在此留居的城市’,而是无住所的巡礼派,这是一些放弃人的理智而取疯子似的形象的人,为的是‘看在基督份上’而乐于忍受辱骂和侮辱。”⁹⁸“他们来到世界上,就是为了不同意的。”⁹⁹要说受迫害的程度,圣愚(癡僧)们丝毫不亚于19世纪的“知识分子”。尤其是在彼得大帝改革和西方文明侵入之后,癡僧的遭遇更惨。无论代表世俗权力的沙皇政权,还是象征“上帝”的教会势力都不承认他们;知识分子发明的术语:历史、理性、法律、正义、道德等等,这些很容易与各种形式的强权话语结合在一起的东西当然也拒绝他们。他们是真正的民间性与教会之间、与沙皇之间长期较量的结果。

“圣愚不是社会结构的一部分,而是属于社会边缘区。作为一个刺激阈人物,他对社会结构不感兴趣,……对于一个圣愚来说,社会结构和社会的连续性是无关紧要的。”¹⁰⁰他们可能属于过去,也许属于未来,反正不属于现世。他们是现世生活的对立面,并恶意地否定现实生活。他们过着流浪的生活,无家可归,从来也不打算定居下来而变成社会结构中的一个部分。因此,他们不被现世所接受。正像别尔嘉耶夫在概括俄罗斯人时所说的:尘世的道路就是潜逃的道路,或者朝圣的道路。因

此，圣愚（癡僧），无论就物质生活还是精神生活而言，都永远是“流浪汉”的同义词。

我想起艾德华·萨依德论知识分子的话，因此插叙几句。萨依德在批评了“专业化”和“权威（权力）化”的知识分子之后，提出要用“业余化”来保证知识分子的独立性。在《知识分子论》一书中，他专门用一章“知识分子的流亡——放逐者与边缘人”来谈论他理想中的知识分子。他说：“不愿适应的知识分子，宁愿居于主流之外，抗拒，不被纳入，不被收编。”¹⁰¹“作为流亡者的知识分子倾向于以不乐为乐，因而有一种近似消化不良的不满意，别别扭扭、难以相处……也许类似怒气冲冲、最会骂人的人。”¹⁰²这种永远与现存秩序不合作、闹别扭的异端思想，的确有一点癡僧的味道。但与世俗生活联系得过于密切的“知识分子”无法做到，萨依德本人也难以做到。萨依德首先受惠于“专业化”程度很高的美国学术体制，大学终身教授的头衔，给了他常人不可能有的自由；其次，他尽管拒绝与政府、与企业合作，但喜欢到大学去作鼓动性演讲，并主张介入，对世俗的政治十分热衷（像19世纪的俄国知识分子一样）。我们也不能说这就是不对的。只是从实践的角度来看，他所说的那些词汇：“流浪”、“放逐”、“边缘”就显得十分可疑。把个人趣味当作真理，这是“知识分子”的毛病。

接着谈俄国的圣愚（癡僧）吧。圣愚很少介入政治和其他社会事务（除拉斯普丁曾经蓄意以一种破坏性的方式干预过沙皇宫廷政务以外）。由于他对现世社会制度和秩序持决绝的否定态度，因而他们游离于社会结构之外（四处流浪，无家可归，没有妻儿，衣衫褴褛，靠乞讨生活，让皇帝、主教和学者都不舒服）；所以，他们也用不着对自己的所作所为承担什么社会责任。尽管别人的生活遭到了他们的谴责，但他们从来也没有要求所有人都要像他们那样生活。他们对社会的影响更主要是精神性的，而不是实践意义上的。

而俄国知识分子（即革命者）呢？正如汤普逊所说的，他们“是圣愚特征的世俗化显现”¹⁰³。也就是说，他们将圣愚或癡僧精神带进了社会实践领域。历次俄国革命都带有这种“癡僧”的激烈而疯狂的特点。正因为俄国人的这些极端的特点，决定了他们无论是统治还是反统治，都只能采用极端的方法。即使托尔斯泰在说“不以暴力抗恶”的时候，语调也是十分极端的，就像他极端地反对资本主义和西方现代派艺术、晚年极端地厌恶家庭的日常生活一样。问题的关键在于，不能混淆作为一种民间异端的“癡僧精神”，与作为知识分子（即革命家）社会实践中所体现的癡僧精神印记之间的界限；后者不是对前者进行否定的理由。（20世纪最大的悲剧就是一些革命家混淆“审美理想”与“社会理想”的界限；试图将人们心目中最美好的东西，变成一张可以立即兑换的支票。）在本书的第6章中，汤普逊好像也将某种界限弄模糊了。她似乎要将俄国历史上的所有“污水”都泼向圣愚，如“践踏理性”、“侵略成性”、“傲慢不驯”、“反经验反逻辑”、“夸大被动性和顺从的倾向”、“扼杀了对俄国文化的任何内部批评，妨碍向好的方向的转变”等¹⁰⁴。将这种界限混淆的结果是，圣愚在“另一个”世界向我们显现，而我们却在“这个”世界辱骂他们的“影子”。

圣愚（癡僧）与现世社会真正的精神联系，是通过文学这一更为隐秘的渠道来实现的。所以，在汤普逊的这本书里，与第一部的四章那考据和论证的严密性相比，第二部两章的叙述更有气势，也更有文彩，尤其是第5章：“俄国文学对圣愚的描述”，显得丰富而引人入胜。在谈到19世纪俄国文学的人物形象时作者精辟地指出：

精神变态和缺少“资产阶级的”（理想的、西方的）智慧预示了真正的智慧；表面的、放肆的不道德行为很可能是高度道德标准的外衣；爱好流浪很可能与精神的纯洁与深刻并行不悖；小说和故事主角的行为方式可能容易受到其他人物的嘲笑和滑

稽摹仿；温文尔雅和气势汹汹不仅互不排斥，反而在一种真正完美无缺的人身上相安并存。¹⁰⁵

尽管如此，这一章的问题还是很多的。作者在概述了 19 世纪俄国文学对标准的圣愚的描写（上文已列举过）之后，突然引出了一个全新的术语——“程式化圣愚”（作者认为，他们的出现使传统的标准的圣愚黯然失色¹⁰⁶）。这个术语将 19 世纪、20 世纪俄国文学中所有与圣愚有点瓜葛的人物形象一网打尽。于是，彼埃尔、聂赫留多夫、梅思金、地下室人、日瓦戈医生、伊万·杰尼索维奇……这些区别很大的人物全都一锅粥似的搅到了一起。好像圣愚是个筐，所有人都可往里装似的。其根本原因就是汤普逊在从思想史转向文学史的描述过程中，缺少必要的理论转换。

按照汤普逊的分析，似乎整个 19 世纪俄国文学中的著名人物形象，乃至所有的俄国人身上，都不同程度地带有些圣愚色彩。我认为这种结论的理论意义并不是很大。在别林斯基、马雅科夫斯基以及所有的俄国革命家身上，的确都能看到圣愚的印记，这又能说明什么呢？这种分析的直接后果就是导致汤普逊在第 6 章中给出的结论。我在上文已经作了评价。19 世纪中、后期，标准的圣愚形象在文学作品中渐渐失去它的魅力，取而代之的是一系列被汤普逊称之为“程式化圣愚”的形象。与汤普逊的结论相反，“程式化圣愚”的积极意义首先就是反对将圣愚精神通过革命实践而直接带进现实生活；其次是在更深的精神层面上修正、整合、创造性地保存了圣愚精神。用谢布尔加科夫的话来说，“他们在现世生命之外造成了生命的转变”。这是 19 世纪俄国文学之所以产生巨大魅力的重要因素。

按我的理解，19 世纪俄国文学的圣愚精神中隐含着两个基本的原型，即“傻子”和“疯子”，这是一对精神兄弟。“傻子”大多都是些少年（最典型的的就是童话中的伊万努什卡）；“疯子”当然就是成年人了（如癫僧中的狂暴者）。“傻子”代表了俄国

人的东正教信仰中的温柔纯洁一面；“疯子”代表了文化传统中萨满教影响的怪异癫狂的一面。凡是单纯地表现这两个方面中某一面的，往往是一种带有一定程度的否定性的形象，如阿辽沙（纯洁少年），如拉斯科尔尼科夫（疯子），“白痴”梅思金是一个成年的、有点女性化的纯洁的“傻子”。19世纪俄国文学中的优秀典型，常常是这两者结合的产物，如索妮娅（《罪与罚》）、娜斯塔谢·费里波夫娜（《卡拉马佐夫兄弟》）、玛丝洛娃（《复活》）等等。值得注意的是，文化的整合与创造在这里变成了一种讲述和书写（它通过阅读起作用），而不是一种对立的、暴烈的社会实践。至于20世纪文学（尤其是“白银时代”文学），则很难通过人物形象的分析来说明问题了。它与圣愚精神的关系，经历了世纪初革命事件的震惊性打击而变得更为间接、隐蔽。从整体上看，圣愚（癫僧）的生存方式（片段的、混乱的、没有结构的、非连续非理性的、破坏性革命的等等），成了作品的一种内在结构；写实主义意义上的圣愚形象，变成了形式主义意义上的作品叙事结构。否则我们就无法理解安德列耶夫的《红笑》、别雷的《彼得堡》、布尔加科夫的《大师玛格丽特》、皮里尼亚克的《红木》等作品。因为正如别雷所说的那样，世界和人物已经成了碎片，分解为元素。所以，人物形象分析方法已经无能为力了。在分析小说《日瓦戈医生》时，汤普逊尽管主要还是采用了人物形象分析法，但她已经发现了问题。她指出，这部小说的叙事结构混乱，不符合任何一种欧洲小说的结构模式。这“可以部分地归因于小说中存在一个依照圣愚模式塑造的人物”¹⁰⁷。日瓦戈“的生活观和感受生活的圣愚方式关系密切。这种方式是片段的、混乱的和‘没有结构的’”¹⁰⁸。但对这种人的精神结构与作品叙事结构之间的隐秘关系的分析，汤普逊无疑是不大感兴趣的。

圣愚（癫僧）精神作为一种异端，不是对某个地上的政权、某个思想流派而言的，而是对整个尘世生活而言（“尘世的道路

就是潜逃的道路、朝圣的道路”)。因此,他们特别反感给人以虚假幸福承诺的资产阶级意识形态;因此,西方人批评他们混乱、不可理解,“不知道他们赞成什么,反对什么”。但俄国知识阶层从来也没有放弃过与西方世界的沟通,没有放弃过给一种反经验反逻辑的文化要素以言说的清晰性、可理解性的努力。19世纪的俄国作家采用西方近代意义上的小说形式来表达自己的,这本身就是一种交流的方式。更有意思的是,20世纪初的一批俄国理论家,试图用一种纯西方式的理论表述方法来表达俄国人的文学观,这就是人们经常提起的“俄国形式主义”。现在回过头来看看,什克洛夫斯基等人那种十分西方化、逻辑化的理论背后,深深地隐藏着一种“圣愚精神”,一种反世俗日常生活、反资产阶级的传统。西方人忽略了这一点,只是注意到了他们对诗歌语言的形式主义分析。

什克洛夫斯基到晚年才说:“是我那时创造了‘奇特化’(按:即 ОСТРАНЕНІЕ, 又译为‘陌生化’)这个词。我现在已经可以承认这一点,我犯了语法错误,只写了一个‘H’,应该写‘СТРАННОСТИ’(奇怪的)。结果,这个只有一个‘H’的词就传开了,像一只被割掉耳朵的狗,到处乱窜。”¹⁰⁹他的意思是,俄国形式主义那个重要术语“陌生化”,是来源于“奇怪的”这个词的。与“奇怪的”同根的“流浪汉”(СТРАННИК)就是“圣愚”和“傻子”的同义词。¹¹⁰

另外一个例证:什克洛夫斯基那篇著名的文章《艺术作为手法》中有一段话,简直就是童话《傻子伊万努什卡》的理论翻版。“为了恢复对生活的感觉,为了感觉到事物,为了使石头成为石头,存在一种名为艺术的东西。艺术的目的是提供作为视觉而不是作为识别的事物的感觉;艺术的手法就是使事物奇特化的手法。”使石头成为石头而不是砌墙铺路的材料,使事物成为与之相遇的视像而不是分类命名的对象。这就是伊万努什卡的方法(他将哥哥的午餐送给了自己的影子,将家里的坛罐

送给了立在寒风中的树桩当帽子¹¹¹)。这对于资产阶级来说是奇特的、陌生的，对于伊万努什卡来说却是熟悉的、平常的。

俄罗斯人大概是这样想——对于圣愚，对于傻子伊万努什卡这样一种思维、言说和行动的方式而言，当世界上所有的人（包括资产阶级和极权阶级）都不认为是“陌生的”、“奇特的”，而把它当作是“熟悉的”、“平常的”，那时候人类就得救了。

1998年12月25日

人 与 事

“无名”的诗人

《俄罗斯文艺》季刊曾有一个以“俄罗斯诗人奥库贾瓦逝世”为题的专栏，刊出了诗人的12首诗歌和几篇访谈、回忆性文字。布拉特·沙尔沃维奇·奥库贾瓦（1924~1997年）是1997年6月13日出访法国时病逝的。总理切尔诺梅尔金说：在我们这一代和下一代人的心中保留对这位杰出作家、弹唱诗人的爱，是我们共同的责任。总统叶利钦颁发命令：在阿尔巴特街修建奥库贾瓦纪念碑。

1997年6月17日，专机将他的遗体运回俄罗斯。“这一天阿尔巴特街失去了往日的喧哗。悼念的队伍蜿蜒数里长街。天公也仿佛为之悲恸，大雨倾盆而下。此刻，党派之争、兄弟之争以及各种谩骂、攻讦、抱怨都消失得无踪无影。莫斯科的心受着煎熬。”

“专栏”里附有一张老诗人弹唱时的照片。他背着吉他站在麦克风前，满头银发，面容清癯，眼里略带忧伤。看着照片，我仿佛听到了他的弹唱：

我把葡萄核埋入温暖的土地，
亲吻着枝条，摘下成熟的果实，
我邀来朋友，
在我的心中把爱的琴弦调起……
要不，在这永恒的大地上活着有何意义？
来吧，我的客人，接受我的宴请，
当着我的面说，

在你们眼中我有怎样的声名，
天国之王会赐我饶恕，
饶恕我的罪孽……
要不，在这永恒的大地上活着有何意义？

（《格鲁吉亚之歌》）

他是一位什么样的诗人，以致他的去世惊动了所有的俄罗斯人呢？

目前，国内学者和前苏联专家所编撰的教材、参考书和专业词典中，几乎没有关于奥库贾瓦创作、生平的介绍，常常是在谈到 60 年代初新浪潮派诗人时提一下他的名字。上海译文出版社 1983 年版的《苏维埃俄罗斯文学史》（美籍俄裔文学史家马·斯洛宁著）的第 32 章《新手们》中有一段文字简单地介绍了他的一些情况，并且主要是介绍他的小说创作情况。花城出版社 1998 年版的《提前撰写的自传》中，叶夫图申科专门写了一篇回忆奥库贾瓦的文章：《满怀希望的小乐队》。其中写到 60 年代苏联青年如何疯狂地爱上奥库贾瓦的诗歌，那情形真有点像同时代美国的金斯伯格所产生的影响。叶夫图申科说：“全国都唱起了奥库贾瓦的散发着时代气息的歌曲。”当然，官方的电台、电视台一次也没有宣传过他，所有这一切都发生在民间。

奥库贾瓦与叶夫图申科、沃滋涅夫斯基、阿赫马杜琳娜等人从 60 年代开始闻名于苏联文坛，文学史称他们为“60 年代人”（又叫“新浪潮派”、“第四代作家”），事实上就是“先锋派”。但奥库贾瓦从来都没有进入过任何一种主流，文学史似乎不关注他。这里所说的“主流”首先指的是官方文学所认可的作家；另一种是与官方正统文学观有冲突而暂时没有进入主流的作家，而这批作家从来都没有放弃过对话语权的争夺，直到有那么一天他们也成了“主流”。“60 年代人”作家群就属于后者，他们以叶夫图申科为代表。尽管他们被批评为“空虚、颓废、堕落”，但他们还是在 1962 年进入了俄联邦作协莫斯科分会的

领导层，并开始接管苏联作协机关刊物之一的《青春》杂志。奥库贾瓦没有参与这个青年作家的“夺权”活动，但他的诗歌大多都发表在《青春》这本青年人的杂志上，并且主要是通过他自己的演唱广泛地流传在民间。他的一生都真正地站在了“民间”的立场上。马·斯洛宁说，他是一位“有独创性的和才华横溢的小说家”。但他的小说比诗歌的遭遇更惨。它们没有发表的权利，它们给作者带来了麻烦（被开除出党）。直到1994年作家70岁的时候，他的长篇小说才得到公正的待遇，自传性长篇小说《取消的演出》（第一部）获俄语布克奖。

奥库贾瓦还在第比利斯大学哲学系读书时就认识了大诗人帕斯捷尔纳克，并且一生都在帕的影响下度过。他敬仰帕斯捷尔纳克，并想成为一个诗人。他把自己想放弃第比利斯大学而去高尔基文学院学习的想法告诉了他尊敬的诗人。帕斯捷尔纳克及时地阻止他说：办文学院是高尔基一个天才的错误。他考不上大学的人从边远地区、从军队招来，让他们成为作家（后来又办了一个研究班，性质像中国鲁迅文学院的研究生班）。在综合性大学学习多好啊。它的教学大纲比“文学院”要严肃得多，广泛得多。要成为文学家、诗人，根本不需要专门的职业教育，需要的是一种更广义的文学教育。这种教育只有在正式的综合大学才有可能完成。奥库贾瓦听从了帕斯捷尔纳克的劝告，完成了大学学业后才到莫斯科去工作，并利用业余时间写作。

奥库贾瓦受过革命的洗礼，曾加入过苏共，参加过卫国战争；但他在创作中没有像他那个时代大多数作家那样将革命和战争理想化。他饱受专制主义的迫害，父亲是外高加索某州党委第一书记，在30年代末的大清洗中被处决，母亲也是老党员，被关进了集中营；但他没有作“幸灾乐祸的时评家”，而是对历史进行更深刻更本质的反思，他说他的父母既是好人，又是那个时代的罪恶的同谋者。他认为，作为一个知识分子除了一些

必备的条件（如独立思考的能力、对人格的尊重、反对暴力等等）以外，还要有对异己的思想宽容的胸怀，对个人的正确性产生怀疑的能力。因此，他拒绝卷入邪派之争。他一生的遭遇和经历，似乎都是在对什么是一个有良知的民间知识分子、一个真正的诗人进行注释。正如他的一位朋友在回忆中所说的那样，他是“一个异常美好的人，具有难得的高尚品格。……就像一个无限热爱生活的诗人应该做的那样，他将生活理解为服务，而非享乐”。

不合时宜的思想

我的老师 50 年代末留学于莫斯科大学，她对俄罗斯文学和文化，乃至那里的一切都有着一种非常特殊的感情。记得是 90 年代初，她从莫斯科大学和喀山大学出席“独联体国际学术会议”和“俄中文学关系研讨会”回来，为我们开了一个关于当代俄罗斯文学（文化）状况的讲座。她说，普希金纪念馆对她来说曾经是一个神圣的地方，如今它的墙上涂满了青年画家的现代派绘画；现实性和实验性都很强的“小剧院”也只上演一些陈旧的历史剧；好莱坞电影充斥街头；知识分子的心态很糟，都想在地窖里多储藏些土豆、甜菜和烧酒；作家无可适从，不知道写什么，叶夫图申科从 80 年代初就在搞影视剧；斯大林的头像被制成漫画式的石膏像，在旅游点当纪念品卖（从大到小一整套，像无锡的小泥人像）……

她还特别提出，“独联体”人对斯大林的暴政深恶痛绝，但对列宁还是很尊重并能够接受的。我当即就问，俄罗斯人对列宁时代苏维埃政权枪杀尼古拉二世一家老小的问题始终耿耿于怀，不知道如何理解。她解释了一番，比如：要历史地、辩证地、不要孤立地看问题等等。但我心里依然是疑问重重。

末代沙皇尼古拉二世及其家人是 1917 年的“二月革命”后

在彼得格勒被临时政府逮捕的。当时的总理兼内务部长李沃夫公爵、司法部长克伦斯基准备放他们全家离开俄国去英格兰，但遭到了彼得格勒苏维埃政权的阻止，于是改送西伯利亚某地囚禁；1918年4月，他们被苏维埃政权派人押解到乌拉尔地区的叶卡捷琳堡。为了防止白俄军队的劫狱（当时的局势很乱，苏维埃还没有完全控制边远地区），乌拉尔地方苏维埃政权在请示最高苏维埃之后，于1918年7月16日深夜将末代沙皇一家全部枪杀。被杀害的人中有：亚历山德拉·费奥多罗夫娜皇后（46岁，一位坐轮椅的残疾人。但据诗人吉皮乌斯说，残废的是皇后的女友、宫廷女官维鲁波娃。具体情况不详）；四个女儿——奥尔迦（23岁）、塔吉雅娜（21岁）、玛丽娅（19岁）、阿娜斯塔西娅和弟弟阿列克赛（都是17岁，应该是孪生兄妹吧）等等。

有人认为，列宁之所以批准处决尼古拉二世全家，与他的哥哥被沙皇杀害一事不无关系，这就好像赫鲁晓夫对斯大林的极端态度，与斯大林枪决了他的儿子一事有关一样。列宁的哥哥是一个民意党人，1881年参与了刺杀亚历山大二世（一位具有自由启蒙思想的沙皇，在位时开始了资产阶级革命、废除了农奴制）事件，1887年被亚历山大二世之子亚历山大三世（即尼古拉二世的父亲）杀害。而苏维埃处决的是亚历山大三世的儿子和孙子们。

上面提到尼古拉二世的妻子、儿女们的年龄，是从高尔基《不合时宜的思想》一书中查到的。《不合时宜的思想》1918年初版于彼得格勒，收录了高尔基从1917年5月至1918年6月在孟什维克报纸《新生活报》上发表的一系列政论随笔。这些随笔对早期苏维埃政权的革命暴力行为进行了激烈的批评。因此，高尔基与列宁的关系一度十分紧张，列宁不得不“建议”他去意大利疗养。高尔基直到1921年才无可奈何地离开苏联，1928年返回。1953年苏联作家出版社出版的30卷本《高尔基

文集》没有收入《不合时宜的思想》一书，其单行本直到 1988 年才重新出版。所以，对中国人来说它一直是个谜。最近，江苏人民出版社出版了它的第一个中译本，使这一鲜为人知的著作终于得以重见天日。

在这本书中，高尔基所揭露的现实可以说是触目惊心的：杀戮、逮捕、自由思想被蹂躏、文化遭受着毁灭、农村的流氓无产者变成了新的富人……在“正义”与“人道”、集团与个人发生了尖锐的矛盾时，高尔基以一个具有敏感心灵和良知的作家的身份，站在了“人道”和个人一边。在那个岁月里，他常常利用自己与列宁的特殊关系（如两人相识在列宁的流亡岁月；高尔基经常为《火星报》提供资金援助等等），营救了许多遭逮捕、流放的科学家和作家，从“无产者”手中要回被强占的科学家的住房。¹¹²高尔基当然也经常白费心机，比如他请求列宁放过阿赫玛托娃的丈夫、诗人古米廖夫就没有成功。高尔基引用了一位工人写给他的信中的话来表示自己的不满：“有朝一日群众将对布尔什维克不满，对最美好的未来永远失望，将永远失去社会主义信念，将重新把目光都转向过去，转向黑暗的君主制，到那时，各民族的解放事业就会死亡，就会再销声匿迹数百年，这一天已经不远了。”（《不合时宜的思想》第 23 页，下面引文只注页码）

列宁是十分了解高尔基的，说他是一个“天真的人儿”，一个“在政治上最没有主见而且是感情用事的”人。列宁用哲学的头脑来对付高尔基文学的头脑，用逻辑来对付情感，用社会理想来对付个人温情。高尔基败下阵来了。列宁毅然地关闭了《新生活报》（1918 年 7 月查封），并说：“在必须动员全国保卫革命的条件下，一切知识分子的悲观主义都是极端有害的。……高尔基很快会无条件地回到我们这边的。”（第 304 页）列宁的话应验了，高尔基又像 1913 年（当时他在意大利与卢那察尔斯基等人一起搞“造神运动”，遭到列宁的批评）那样回到

了列宁这边。因为他是一个没有政治头脑的感情用事的人，所以他只能是一个文学家。不像法捷耶夫和费定那样有政治头脑而无情无义，因此他们也算不上什么好作家。当然，促使高尔基迅速转变的还有一个外在原因，那就是 1918 年 8 月 30 日社会革命党人卡普兰行刺列宁的事件。

不过我想，高尔基对革命也并不是一无所知。他在一篇文章中分析了两类革命者：一类是永远的革命者，一类是暂时的、今日的革命者。他认为，永远的革命者就是人类的普罗米修斯，他们“从不对别人记私仇，他总是善于站得高于自我，善于克服那种因所受的磨难与痛苦而报复别人的卑微、恶毒的愿望”，他们是“燃烧着悄无声息的、有时甚至是无形的火，照亮通往未来之路的谦虚的人”，对于他们来说，“人，是一种……生动活泼的永不枯竭的精神力量”；“而暂时的、今日的革命家则是带着病态的极端敏感，感受到人们带给他的社会委屈、耻辱和苦难”，因为他们自己坐过牢、被流放过，如今便要加倍地报复；对于他们来说，“人，只不过是一种材料，越没有灵性，使用起来就越方便。”（第 43～46 页）高尔基与其说在谈论革命，不如说在谈论革命中高尚与卑劣的人格所带来的截然不同的结果。尽管高尔基对列宁的革命有许多的不理解，但从他关于列宁的回忆性文字来看，他大概认为列宁是一个他所说的“永远的革命家”。他说，列宁“是一个苦行僧，一个清白无瑕的人”、一个能与托尔斯泰相提并论的“非常伟大的俄罗斯人”。

高尔基死于斯大林时代的 1936 年 6 月 18 日。一般认为他是病死的，但群众出版社的《苏联秘密警察》一书中有资料证明，高尔基是被害死的。他和他的儿子马·彼什科夫，还有捷尔任斯基的继任曼辛斯基、重工业人民委员古比雪夫等，都是被第三任秘密警察头子雅哥达用毒药毒死的。他们都成了权力争斗的牺牲品。

革命家与文学批评家

苏联第一代革命家都是一些才华横溢的人：除列宁外还有托洛茨基、卢那察尔斯基、布哈林、米加涅夫、季诺维耶夫（还没算上更早些时候的普列汉诺夫和沃罗夫斯基）。斯大林不行，他不过是一个武夫，这当然是他的一桩心病。他曾经给他的老乡、大诗人帕斯捷尔纳克寄了一些诗稿，谎称是他的朋友写的，并想知道这些诗写得怎么样、自己的这位朋友适不适合写诗。帕斯捷尔纳克一看那些蹩脚的诗就知道是斯大林自己写的。他不知道该怎么回答，尽量拖延时间，想让对方忘记这件事。但询问电话还是来了，帕斯捷尔纳克拿起电话说：叫您的朋友找点别的事干，干对他更合适的事情吧。在上面提到的人中，除列宁和卢那察尔斯基两人外，其他人都在1936年8月开始的“莫斯科审讯”之后，被斯大林干掉了。

托洛茨基（1879~1940年）是继列宁之后的苏共第二号领袖人物。列宁流亡国外时，他一直在主持党的工作。1917年10月列宁回到彼得格勒，是托洛茨基第一次向工人、水兵介绍列宁。他们之间有过许多严重的分歧，但这并没有妨碍他们一起推行“新经济政策”。列宁于1924年1月21日逝世，他在9月写了那篇著名的文章《十月的教训》，提出“应该使全党，特别是它的年轻一代切实地研究十月的经验，因为这个经验极深刻地、确实地、真正地检验了过去，而给未来开启了广阔的大门”。他还要求公布十月革命以来的革命史、党史的文件和资料。斯大林、米加涅夫、季诺维耶夫三人领导小组立即组织了反击，要彻底“埋葬托洛茨基主义这一思潮”。托洛茨基被开除出党，并被流放到阿拉木图，1929年被驱逐出境。在国外，他成了反苏的领袖人物，并试图成立“第四国际”。本来他流亡在法国、挪威等地，后来因为有人追杀，他于1936年避难南美洲。1940年8月，杀手还是追到墨西哥将他杀害了。

对这些革命家来说，文学批评是他们的“副业”，但这些“副业”的理论水准和文章气派已经足以令专业批评家吃惊了。在这些人当中，文学界最熟识的要算是卢那察尔斯基和托洛茨基。卢那察尔斯基（1875～1933年）是列宁的朋友，革命前夕他们之间有过许多分歧，但他最终还是支持了“十月革命”。1917年10月，他在斯莫尔尼宫向全俄罗斯宣读列宁起草的《告工人、士兵和农民书》。革命后，他担任过教育人民委员（管教育和文化的部长），和高尔基一起为保护俄罗斯文化做了很多工作。斯大林时期，他担任中央学术委员会、科学院等单位的领导职务。1933年，他被任命为驻西班牙的第一任大使，在赴任途中病逝。革命前他曾经留学于瑞士的苏黎世大学哲学系，并与普列汉诺夫及“劳动解放社”的成员结下了友谊。由于他与国际文化界有密切的关系，他成了斯大林时期苏联的文化使者；再加上他一直从事文化工作，不介入权力之争，并且很听话（比高尔基还听话），党叫干啥就干啥，所以他才没有遭受斯大林的迫害。

卢那察尔斯基的那些论俄国古典作家的文章写得极有才华，但一写到当代作家时，他就更多地不是一个文学批评家，而像一个政治家。在《作家和政治家》一文中，他力图从理论上混淆作家和政治家的界限。他写了大量的关于高尔基的评论，凭着他的理论素养、艺术鉴赏力、与高尔基的密切关系，他怎么会不知道长篇小说《忏悔》在艺术上要高于《母亲》呢！但他却为了政治上的需要，拼命地抬高《母亲》的价值。这与托洛茨基的立场恰恰相反。所以，在斯大林时代，他也参与了对托洛茨基的批判。

《文学与革命》（刘文飞等译，北京外国文学出版社1992年版，下面引文仅注页码）是托洛茨基留下的惟一一本文学评论集。全书分两大部分，第一部《当代文学》，用稍稍过火、但又很精辟的语调论述了扎米亚丁、安德列·别雷、“谢拉皮翁兄弟”、未来主义，“革命文学同路人”皮里尼亚克、叶赛宁、勃

洛克等一大批作家的创作；第二部《前夜》，论述了革命前夜知识分子的思想观、审美观的变化，并激烈地批评了知识分子中的“颓废”情绪。他还有“当今的艺术根植于革命前的昨天”这一“连续统一”的思想，将第一和第二两部联系在一起。

托洛茨基在1924年5月9日的俄共中央文学讨论会上，发表了《论文学和俄共的政策》的讲话，重申了自己的文学观，遭到了“全俄无产阶级作家联合会”（即“瓦普”）的激烈攻击。托洛茨基对“瓦普”的作家们说：“如果你们竭力要把‘瓦普’变成无产阶级文学的工厂，那么你们肯定是要失败的，就像你们至今一直没有成功一样。”（第556页）瓦普的代表叫了起来：我们有自己的作家，杰米扬·别德内依、李别进斯基。托洛茨基说：总不能老是杰米扬杰米扬的，“杰米扬是旧文学、十月革命前文学的产物。他任何流派也没有创建……他是我们旧文学最后一个革命的孩子。”（第555页）“李别进斯基同志，‘同路人’的仇人，自己却在模仿皮里尼亚克，甚至模仿安德列·别雷。……（他的小说创作）是一条平行四边形的对角线，一边是皮里尼亚克，另一边是安德列·别雷。……他需要学习，需要成长。这么一来，就需要皮里尼亚克了。”李别进斯基插话说：“这就表明，我在中皮里尼亚克的毒。”托洛茨基说：“人的肌体只有一边中毒一边产生出解毒的体内抗体才能吸收营养。生命的活动就是这样。如果把您晒干，像条干鱼，那倒是不会中毒了，可也不会吸收营养了，什么都不会有了。”（第544~545页）

托洛茨基还说：“十月革命似乎以自己直接的行动扼杀了文学。诗人和艺术家沉默了。这是偶然的吗？不是。常言道：枪炮轰鸣日，缪斯沉默时。要使文学得以复活，还需要一个喘息。在我们这儿，文学是同新经济政策一同开始复活的。复活后，它立即被涂上了同路人的色彩。不能不尊重事实。”托洛茨基告诫“瓦普”作家们：在花盆里撒下一粒豆子，是长不出无产阶

级文学大树的，要他们提高文化知识的水平。他的告诫在当时是不合时宜的，他自己即将大难临头了。而一个没有文化的、大搞宗派主义的作家群（从“瓦普”到“拉普”），在苏联文坛称霸了十几年，留下了一堆令人头疼的、只有史料意义的“边角料”。

在那次著名的俄共中央文学会议上，托洛茨基反复地强调：“应该把文学当文学去对待”、“不能像对待政治那样对待艺术”、“阶级标准应当被艺术地折射，……必须使阶级的标准与创作的完全特殊的特点相适应”等等（第 550～551 页）。在后来与斯大林的政治斗争中，这些话都成了他的罪证。

《莫斯科日记》是一堆废纸

罗曼·罗兰的《莫斯科日记》写于 1935 年 6～7 月，但他却规定在 50 年之内不准发表，也就是说，只有到 1985 年才能公诸于众。上海人民出版社出版的中译本则在它写后的第 60 年才与我们见面。

《莫斯科日记》中大量地记录了他与夫人玛莎在莫斯科所受到的高规格待遇，如专门的医生和服务员、专门的别墅，剧场里的专门包厢，各种规格的宴会，与斯大林、雅哥达等人会见时愉快的玩笑等等。当然，他也记录了与斯大林、雅哥达就镇压知识分子问题进行的一些象征性的对话；回国后又补写了一篇较长的回忆性文字（即“附记”），写了他对斯大林、雅哥达、布哈林、高尔基的印象。但是，当时人们所看到的，只是他写给斯大林那封热情洋溢的“告别信”，登在《真理报》上。访问期间，他还给法国的朋友写信谈到苏联的情况：“经济情况看来很好。最近一年来生活大大改善了。这个现有 400 万居民的巨大城市（指莫斯科），就像是健康、热烈、井然有序的生活瀑布。在这个健壮活泼、保养得很好的人群中，我自己倒成了来自饥饿地区的外来人。”

如果这些日记在 30 年代末发表，还有一定的史料意义。因为其中描写了一些斯大林搞个人崇拜的场面（他亲眼看到 12 万苏联人在红场为斯大林欢呼），记下了他对布哈林（1938 年被处死）的极好的印象，发现了高尔基实际上被封锁消息的真实处境。可是，当许多苏联知识分子冒着生命危险向外界传递了真实的消息时，当索尔仁尼琴在监狱里将著作写在香烟盒上再秘密送到了国外时，当肖斯塔科维奇的回忆录《见证》在美国出版了时，《莫斯科日记》就成了一堆废纸。因为它本来就没有艺术价值，现在又失去了它那可怜的一点历史资料价值。造成这样的结局，不说他那所谓的“人道主义”的虚假，也可以说他是自作聪明。

在 7 月 19 日的日记中有这样的记载：“有传闻说，肖斯塔科维奇拒绝来我这里，……也许这是谣言。”因为他不相信还有谁能拒绝与他相见，苏联所有的人，政治家、艺术家、劳动模范代表等等，都涌向他，到他那里去说假话。但肖斯塔科维奇拒绝见他一事并不是“谣言”，而是真的。

当时，许多外国作家都带着人道主义目的去苏联访问。肖斯塔科维奇对这些人非常反感，说他们“被羊毛蒙住了眼睛”。他在《见证》中写道：

那位著名的人道主义者利翁·费希特万格（德国作家）怎么样？他那本小书《1937 年的莫斯科》我看了感到恶心。这书刚一问世，斯大林就叫人把它翻译出来大印特印。……这位伟大的人道主义者是在撒谎。

名气同样响亮的人道主义者肖伯纳又怎么样？……正是这个肖伯纳从苏联回去后宣布：“俄国在闹饥荒？胡说。我在哪里也没有吃得像在莫斯科那么好。”当时千百万人在挨饿，有几百万农民饿死。

罗曼·罗兰怎么样呢？我想起他就感到不舒服。……我本

来应该去会见这位……著名的人道主义者。可是我没去，我说我病了。

为什么？为什么？为什么这些人向全世界撒谎？为什么这些著名的人道主义者对我们、对我们的生活、名誉和尊严毫不在意？……他们最珍惜的是他们作为著名人道主义者的舒适生活。¹¹³

我们能理解肖斯塔科维奇为什么要叮嘱他的学生伏尔科夫，一定要等他死后才出版《见证》，因为那时他的命运还掌握在苏联政权手里。而罗曼·罗兰的做法，则令人费解。他不想一想，这本该死的《莫斯科日记》在五六十年之后才出版还有什么意义。怕损害他与高尔基的友谊？这是说不通的。《莫斯科日记》中所记的内容，丝毫也没有对高尔基的不敬，惟有“附记”中稍稍涉及了高尔基性格的软弱一面。那么，为什么不可以将“附记”的这少部分内容抽去再发表呢？更何况，按高尔基的本性，是否会赞同他这种做法，还是个疑问呢。也有人认为，罗曼·罗兰的妻子玛莎是苏联间谍，她全家人都在苏联手里。如果是这样，那他何必要以人道主义的名义去苏联访问呢？这其中的原因只有罗曼·罗兰自己才知道。

深受苏联专制主义之苦的肖斯塔科维奇，曾经心痛地对那些人道主义者们说：“不要想一举拯救全人类，要从救一个人开始。”还说：别相信先知，别相信名人——他们会为了外币或者一瓶黑鱼子酱而把你廉价出卖。

爱黑夜的人

你那深深的太阳穴，
又落入我的眼底。
这样深深的倦意，

即使是号角也不能把你唤起。

广袤的牧场，
万籁俱寂，一片肃然，
看守人将我指点，
你睡在哪一个摇篮。

这是俄罗斯天才的女诗人玛·茨维塔耶娃(1892~1941年)一首诗中的片段，写于1921年11月，是献给自杀去世三个月的诗人勃洛克的。当时，茨维塔耶娃才29岁。她没想到这首诗会成为讖语。39年后(即她自杀后的第19年)，诗人的妹妹阿·茨维塔耶娃(阿霞)到处寻找她安眠的“摇篮”时，墓地的看守人却无法指点。

1941年，德国法西斯的部队逼近莫斯科。茨维塔耶娃和她的小儿子穆尔被疏散到大后方卡马河畔的小城叶拉布加。当时，她的丈夫谢尔盖·埃弗隆已死(这位白军军官十月革命后流亡国外，后来又组织“返回祖国者协会”并回到莫斯科，最后被苏联政权处决)，她的女儿阿莉娅已被流放到西伯利亚(1956年平反)。她一人带着16岁的穆尔生活在一个边远小城。1941年8月31日，她终于在极度的绝望和孤独中自杀。两年后，妹妹阿霞才得到她的死讯。但直到1960年，阿霞才实现了去叶拉布加寻找茨维塔耶娃的墓地的夙愿。

诗人的墓地在哪里呢？叶拉布加城郊平缓隆起的山岗上，有一片苍苍郁郁的墓地，掩埋着大批在战争中死去的人。墓地看守人不认识什么茨维塔耶娃，只知道1941年死去的人埋在坟场的左边。“我从一座坟走到另一座坟，弯着腰，怀着感情，用心猜测着，但它们几乎同样低矮、缄默，而且没有姓名。”¹¹⁴阿霞想起了姐姐早年的一首叫《过路人》的诗：

请你为自己折一茎野草，
再摘一颗草莓。
没有哪里的野果，

比我墓地的草莓更大更甜美……

她认为，姐姐的墓地上一定长着又大又甜美的草莓。可是，有好几座坟墓上都长了草莓。阿霞九死不悔地寻找着跟姐姐有关的蛛丝马迹。但只有坟头的野草在风中瑟瑟地颤抖。

等到那个时刻到来——

请把我埋葬

在四条道路的中间……

那里，在荒凉的原野

是成群的乌鸦和豺狼——

让岔路口的路标

成为一个十字架竖立在我的头上……

夜里，我逃不开

这万恶的地方。

让无名的十字架

在我头上高高矗起……

一个茨维塔耶娃喜爱的颜色（绿色）的十字架，无奈地竖立在四座坟墓之间。在早期的诗歌中，诗人好像为自己安排了后事。茨维塔耶娃曾经说：“我对自己一生中的一切都是偏爱诀别，而非相逢，偏爱破裂，而非融合，偏爱死，而非生。”（自传：《我的普希金》）的确，她爱黑夜，而非白昼；她爱痛苦，而非欢乐。她的诗歌是通过否定来肯定，是通过对“死”的召唤来维护“生”的尊严。

诗人曾向死去的勃洛克发问：“你睡在哪个摇篮？”诗人有两个摇篮。一个是她永恒的归宿：坟墓；另一个是她“躺”在其中赞美、诅咒、质询、预言的诗行。生存的各种折磨（战争、迫害、失去亲人的悲痛……）使她过早地进入了前一个“摇篮”——永眠和荒冢。女儿阿莉娅（一位在集中营度过青春岁月的不幸的人）说：我永远也不会到叶拉布加去寻找妈妈的坟墓。妈妈不在那里，她在她的书中，在她的诗行里。诗行是茨维塔

耶娃赞美和诅咒的“摇篮”。无论她活着还是死去，缪斯的声音永远在她的“摇篮”里回荡。

夜晚有谁入睡？谁也没有安眠！

婴儿在摇篮里哭泣，

老人坐待死亡的来临。

……

警觉的守夜人挨家走过，

手提黄色的灯笼，

狂热的梆子频频敲击，

在枕边震响：

——莫睡！忍着！我是好意相劝，

否则，便是永眠！否则，便是荒冢！

她爱摇篮里的哭泣，她爱记忆中的黑夜，更爱失眠。就像她热爱的诗人里尔克所写的：

长久地醒着，读着、写着长长的书信，

不安地在林荫道上来回踟蹰。

她在失眠中忍受生活和黑暗，并倾听着世界的哭泣和叹息，自己灵魂也在“夜雾弥漫中”漂泊，像星星一样叩响每一扇窗户。茨维塔耶娃，这位酷爱黑夜和失眠的人，这位爱在黑暗中睁眼忍受着时光折磨的坚强的人，在1941年这最黑暗、最孤独、最残酷、最绝望的日子里，终于坚持不住了（勃洛克、马雅科夫斯基、叶赛宁、法捷耶夫……都坚持不住）。“生活中的一切纠缠已经结束。战争也好、诗歌也好、被歧视也好、孤独也好，一切都解决了。”妹妹阿霞寻找她安眠的具体地点是徒劳的。诗人早就在自己的诗中说过：“……悄悄地走，不给骨灰罐留下骨灰……”

茨维塔耶娃敏感而又孤独。她唯美主义的性格犹如孔雀眼中容不得一丝尘埃。在这个世界上，她的自杀是迟早的事。所以，她选择在法西斯时代里结束生命，对她来说是情理之中的

事。1938年德军占领捷克斯洛伐克时，她写过一首长诗：《献给捷克人民的诗》，强烈谴责法西斯的暴行。她这样一位讲究形式的诗人，在这首诗中却几乎是叫喊起来了：“德国！德国！可耻！”这对于一个内向而敏感的女诗人来说意味着什么呢？

提起“二战”，人们首先想到的是波兰加利西亚地区的“奥斯威辛”集中营，还有那里的毒气室、苦役场、焚尸炉。据统计，1940~1945年，在奥斯威辛的一、二、三号集中营里，共有400万人惨遭残杀。但是，还有成千上万没有被关进集中营而在战争中丧生的人呢？尤其是那些心灵敏感的、不能忍受战争的残酷和恐怖、流亡的孤独和凄苦的诗人。让我们永远记住他们的名字。

不过我还想说的是：如果茨维塔耶娃不是1939年从巴黎回到莫斯科，而是在1938年的大清洗中回来，她能有怎样的下场呢？如果她1941年不自杀，那么在苏联生活的她能够享尽天年吗？法西斯并不只是以战争这一种形式表现出来，它可能以各种各样的野蛮形式渗透到我们的公共生活之中（尤其是政治生活中），时时刻刻来对无辜的生灵进行伤害。

为亡灵弹奏

1946年8月14日，联共（布）中央下达了一个特别决议：取缔《列宁格勒》杂志，并撤换《星》杂志的全部编辑人员。这两份杂志的罪咎之一就是，他们“为阿赫玛托娃空洞的和不问政治的诗歌提供篇幅”。随后，中央政治局委员日丹诺夫两次在大会上作报告，他恶狠狠地宣布：女诗人阿赫玛托娃，是一个把淫秽和祈祷混合在一起的“半修女、半荡妇”，她那些诗歌——日丹诺夫直截了当地说：“是一堆破烂货。”日丹诺夫的话就是代表“最高指示”的。同年的9月4日，阿赫玛托娃（还有左琴科）被开除出苏联作家协会，从此再也不准发表一行文

字，并且从此开始了她更为苦难的生涯。

阿赫玛托娃与苦难的渊源并不是从 1946 年开始的，还可以追溯得更远。她的第一个丈夫、著名阿克梅派诗人尼古拉·古米廖夫，于 1921 年因反革命的罪名被秘密警察镇压。1936 年，她的儿子列夫·古米廖夫，还有她后来的丈夫、艺术史家普宁都被关进了监狱。儿子在 20 年中 3 次入狱，1956 年被释放，普宁过了 17 年的监禁和流放生活，1953 年死于狱中。

1946 年对阿赫玛托娃的裁决并没有充足的理由。这不过是新政权意识形态控制中的一次淫威表演，更直接地说，就是日丹诺夫不爱看到阿赫玛托娃这类人的名字。尽管阿赫玛托娃 1918 年就与古米廖夫离了婚，但在当局的眼里，她永远是古米廖夫、一个被处决的布尔什维克的敌人的遗孀。对此只能这样解释：由于上面所列举的那些残酷事实，新的国家政权便将自己“以牙还牙、以眼还眼”的暴力逻辑用到了诗人阿赫玛托娃身上，认为阿赫玛托娃会把因丈夫和儿子的死而产生的仇视他们的心情，写进了自己的诗歌中。日丹诺夫明确地说：在阿赫玛托娃的诗歌中，除了报复以外，什么也没有。

在阿赫玛托娃的全部诗作中，无论是早期的抒情诗还是后期的悼亡诗，我们的确看到了伤害、背叛、不义、罪孽、死亡……所有这一切，都是从她那经常受到伤害的、充满恐惧和不安的灵魂的深处涌出来的。

那里寥廓的天地渺无一物，
连风也只是轻声地唱着悲歌。
那里肤色黝黑、无所企求的村姑，
目光中含满着谴责。

（1913 年，戴聪译）可是我竟自荐于你，抛却了原有的矫情，
因为十二月已经诞生，寒风在旷野上呼啸，
纵然处在你的禁锢之下，却是那么光明，

何况窗外有黑暗监守着我，不容我反悔逃遁。

（1921年，戴聪译）我那失去了自由的姐妹
今在何处？

在西伯利亚的暴风雪中她们能梦见什么？

在月圆之夜她们又能影影绰绰幻觉什么？

我要把临别时的那份敬意给她们捎去。

（1940年，楼肇明译）

我们可以肯定的是，从她那交织着如此多苦难的胸膛传出的声音中，我们听到的不是报复性的嚎叫，而是一种比嚎叫更有力的、更令人永志不忘的声音。这声音不是小夜曲，不是恋歌，更不是进行曲，它有一个恰如其分的名字——安魂曲。你还可以称它为“挽歌”、“祈祷文”。诗人不愿让伤害的毒素直接从内心涌出，而是将它融进自己的心底，并让那毒素通过伤害的过滤，最后出现的是能安抚更多人的灵魂的“祈祷”的清流。

阿赫玛托娃写于儿子被关在集中营期间的长诗《安魂曲》，粗看上去，的确带有自传色彩：一个妇人的儿子被捕了，她带着为儿子准备的包裹等候在监狱的大墙下。她到处探听儿子的命运。但是，阿赫玛托娃无疑不是在仅仅写自己的儿子，而是写给所有受伤母亲的，东方和西方的，白人和黑人，过去的和现在的，苏联的和中国的。并说：“我无时无刻，不论何地都要将她们回忆，在新的劫难里，我也决不忘记。”

我知悉一张张脸怎样凋谢，
眼睑下流露出凄楚惊恐的目光，
苦难怎样将粗粝的楔形文字，
一页页刻上面颊，
一绺绺乌黑的浅灰的鬃发，
霎时间怎样变成一片银白，
微笑怎样从谦和的嘴角边枯萎，
恐惧在干涩的轻笑里颤栗。

我不仅是我一个人祈祷，
而是为了所有和我站在一起的人们，
无论是酷烈的寒冬，还是七月的热浪，
我扑倒在瞎了眼的红墙下。

（《安魂曲·尾声》）

在普遍的苦难、恐惧、伤害面前，诗歌又有什么用处呢？阿赫玛托娃说她要用不幸的话语，为曾经和正在受苦难的人们“编织一块巨大的遮羞布”。用心去聆听她的声音吧！那是安娜用永恒的竖琴在为亡灵弹奏。从她那被掐断的歌喉里哼唱出来的“安魂曲”，不但安放了诗人自己那颗不安的灵魂，更安放了众多孤苦无告的母亲们的灵魂。《安魂曲》是一部无与伦比的史诗，更是一曲黑暗岁月里的悲歌：俄罗斯人称阿赫玛托娃为“俄罗斯诗歌的月亮”，我宁愿称她为一位伟大的悲剧诗人。

慌乱的回声

在 20 世纪初的俄罗斯文学界，有一对名声显赫的夫妻作家，他们是象征派的领袖、理论家兼诗人德·谢·梅列日科夫斯基（1865～1941 年）和他的妻子、著名诗人季·尼·吉皮乌斯（1869～1945 年），两人都出身贵族家庭。梅列日科夫斯基毕业于彼得堡大学，父亲是一位沙皇宫廷的二品文官。1905 年前后，他们在彼得堡文化界十分活跃。他们创办的杂志《新路》，吸引了大批的文学家、神学家和思想家；他们的家庭沙龙里经常是高朋满座、群星荟萃。这个家庭几乎成了当时的彼得堡的文化中心。

家庭沙龙的女主人当然是 30 多岁的吉皮乌斯。在沙龙里，与她木偶似的矮小丈夫不同，她衣着华丽而庄重，身穿绿色蝶螈皮外衣，胸前挂着一个大十字架，手指不停地摆弄着念珠，给人一种神神叨叨的感觉。她是一个交游极广的人，当时俄国

文化界的人都视她为“俄国象征派的圣母”。1917年10月革命后，夫妇俩流亡国外，40年代先后在巴黎去世。

他们的诗歌在中国介绍得不多，零星地刊登在一些专门性的杂志上。梅列日科夫斯基出版过24卷本的全集，但中国翻译他的作品是寥寥无几。他的大量的理论著作（《论俄国文学衰微的原因》、《陀思妥耶夫斯基与托尔斯泰》等）没有被翻译过来；长篇小说三部曲《基督与反基督》分别由北京、辽宁、黑龙江三地的出版社出版，且翻译质量参差不齐。

吉皮乌斯的散文作品有小说《鬼玩艺》、《王子的爱情》，剧本《红如罌粟花》、《绿戒指》等等（没有翻译过来）；两本回忆录，一本是回忆梅列日科夫斯基的（没有翻译），还有一本是回忆她同时代人的，叫《活生生的人》（中译本改名为《往事如昨——吉皮乌斯回忆录》，由学林出版社于1998年出版）。在这本回忆录中，她记下了那个时代的许多著名的文学家、哲学家、思想家（勃洛克、勃留索夫、洛扎诺夫、别尔嘉耶夫、别雷——即布加耶夫、索罗古勃，晚年托尔斯泰……），乃至沙皇宫廷的女官等等，不但具有史料价值，更重要的是她用优美的文笔，使那些逝去的人和事活生生地展现在我们面前。《安妮雅的小屋》是写末代皇后的朋友、宫廷女官安娜·维鲁波娃（即安妮雅）的，其中还带出了一个著名的俄国“癫僧”拉斯普丁。拉斯普丁与皇后、皇帝、安妮雅的关系都十分暧昧，在宫廷的地位十分显赫。这篇回忆十分感性地表现了“癫僧，（装疯卖傻的智者、通灵的人、宗教狂、秩序的嘲弄者……）这一俄罗斯文化的特有现象，同时也是对沙俄帝国即将崩溃之时，沙皇尼古拉二世“急时乱烧香”的讽刺。

吉皮乌斯不停地批评那位矮小、瘦削、少言寡语、面孔阴沉、严肃、机灵、狡猾、放荡不羁、危言耸听的拉斯普丁。但我突然发现，梅列日科夫斯基和吉皮乌斯的作品形式，与拉斯普丁在宫廷的言行，有着一种更深层的“同构性”，即，他们将

一切（革命前的焦虑、革命后的恐慌、精神的、肉体的等等）都神秘化、宗教（带有底层性质的）化，尤其是梅列日科夫斯基的作品。不同的在于，“癡僧”们身上更多地表现出一种神秘的，甚至有点邪恶的肉体力量，而诗人们则更偏重于精神性的东西。整个代表俄国象征主义思潮的文化界的人，他们都是一些视力超常的人，有着令人悚然的超常感觉。就像拉斯普丁一样，他们乐意用呼神唤鬼的神话来代替对生活现实的解释。

对于历史而言，这是俄罗斯文化难逃的“劫数”，是她不可解脱的宿命；对于文学来说，俄国象征派却表现出了另一种新的声音。他们一反统治俄国文坛几乎整整一个世纪的惯例：文学与社会和政治力量纠葛在一起，直到快要合而为一了。但这批“神秘的无政府主义”者，这批“精神结构”的观察家，这批神魂颠倒的精神“癡僧”，却为了维护自己的热情而牺牲了热情，为了个性而瓦解了个性。

我为抽象感到欣喜，
我从抽象中创造出自己的生命……
我喜爱一切深奥隐秘的事物，
我是神秘和奇异的梦幻的牺牲品……
但我没有什么世俗的词语，
来表达那无法再现的东西。

（吉皮乌斯《书前题诗》）

你那活活泼泼的心灵靠近我的时候，
一切都那么不寻常，一切都那么神秘——
对我而言，爱情，或者谈论爱情，好像都是一个过于可怕的美好的秘密。

（梅列日科夫斯基《沉默》）

同时代人、著名思想家尼古拉·亚历山大洛维奇·别尔嘉耶夫在谈到与梅列日科夫斯基和吉皮乌斯的交往时说：

（吉皮乌斯）是一个很卓越的人，但是她也很痛苦。她的

阴冷的无情一直使我惊讶，她缺乏人的温情。女人的禀性和男人的禀性在她身上明显地移动，但又很难确定何者更强些。按其本性来说，吉皮乌斯是个不幸的人。我对她的诗评价很高，但如同那个时代的许多诗人一样，她没有富有诗意的品质，甚至没有反诗意的品质……梅列日科夫斯基的沙龙环境中存在着某种超个体的、弥漫于空气中的不健康的魅力……（他们）一直自称“我们”，并希望吸引那些与他们接近的人加入这个“我们”。¹¹⁵

有人把他们生活和创作的那个时代，称为“俄国的文化复兴”时代。但我们发现，他们并不像欧洲的文艺复兴时期那样，将人的意义明朗化、生活化；相反，他们复兴了一种具有神秘色彩的、带有癫狂性质的宗教文化。他们身上都不同程度地带有陀思妥耶夫斯基的精神印记（梅列日科夫斯基曾经夸耀地称陀思妥耶夫斯基为“灵魂的千里眼”），不同之处在于，与关注“人”相比，他们更关注所谓的“高贵精神”、“超验情感”。梅列日科夫斯基和吉皮乌斯及俄国象征派所倡导的那种夸张繁缛的文体风格，是因为他们的思想深奥吗？表面上看，他们拒绝那个时代，个人内心无法与那个混乱、狂暴、恐怖的世界相通；实际上，其文体的深层结构，恰恰是那无法理解的、令人困惑的、因而是神秘恐怖的世界的另一种表现形式。他们的诗歌正是那个慌乱时代慌乱的回声。

致命的激情

马雅科夫斯基是 20 世纪苏维埃俄罗斯许多自杀的作家中的一员。叶赛宁是因迷惘而自杀；勃洛克是因厌倦而自杀；亚什维里是因糊涂而自杀；法捷耶夫是因内疚而自杀；茨维塔耶娃是因绝望而自杀；马雅科夫斯基则是因孤傲而自杀。马雅科夫斯基是一个十分复杂的人，也是“世界上被人引用得最多、

理解得最少的作家之一”¹¹⁶。

从前，我们只知道马雅科夫斯基是一位写“楼梯诗”的诗人。那排列得像楼梯一样的诗歌，就是革命的宣传鼓动诗、政治抒情诗、广告诗、“社会订货”诗：

今天，

无产阶级啊，

让呼声

像雷一般

轰鸣吧，

（《沃罗夫斯基》）

曾经参与过“未来主义”小组的诗人帕斯捷尔纳克，十分敬重马雅科夫斯基的才华，但一提到他的后期诗歌则颇有微辞，说他的后期诗歌是不可理解的。他说：（马雅科夫斯基）“那些劣拙的押韵的东西，那满篇的空话，那些人云亦云的玩艺儿和老生常谈的大实话——写得做作、混乱而又不俏皮，我已经无动于衷了。”¹¹⁷ 由于这些宣传标语式的诗，使马雅科夫斯基在20世纪的30~50年代赢得了各种荣誉；50年代“解冻”之后，也是因为这些诗而使得他威风扫地。他早期的《穿裤子的云》、《弗拉基米尔·马雅科夫斯基》等作品，不但使诗坛震惊，也迷住了许多普通读者。即使是他20岁时写的诗歌，也显得非同寻常：

这时——揉成了一床床灯光的被单——

夜，淫秽的，沉醉的，欣赏着自己的狂荡，

从那街市的后面蹒跚着走来了

那谁也不需要的、萎靡颓唐的月亮。

（《城市大地狱》）

而上帝将会对着我的书痛哭流涕！

这不是语言——而是粘结成一团的痉挛；

他将要挟着我的诗跑遍天国，

喘着气给自己的朋友们朗诵我的诗篇。

（《虽然》）

他曾宣称：“我们今天口若悬河的查拉图斯特拉。”（《穿裤子的云》）他是那个时代最有激情的人。他像孩子一样好奇，对一切新的东西都好奇；又像孩子一样地爱搞恶作剧，到处与人争吵，甚至大打出手。他像孩子一样在街头玩赌博的游戏；他到处登台亮相，在诗歌沙龙里激情澎湃地朗诵，在工人和水兵的聚会上大声呼叫，在电台、在自己的诗歌的形式中……他在各种公共场合都表现出一种巨大的、过剩的激情，以至于这种激情掩盖了他自身。帕斯捷尔纳克说，他不知羞怯，而这种不知羞怯的动力恰恰是来自他的强烈的羞怯心。“在他装模作样的意志坚强下面，掩盖着的是他罕见的、多疑而易于无端陷入忧郁的优柔寡断。”¹¹⁸

这个世界在他那里，一会儿被紧紧抱着，一会儿被拒之千里；他完全凭自己的心血来潮。因此，他常常被那些难以把握的激情弄得言不由衷。在正式公开的场合，他所赞美的，有可能是他所厌恶的。肖斯塔科维奇在回忆中谈到，有一位演员要找一套很难看的衣服作演出服，马雅科夫斯基说：“到国营商店去，看见哪套就买哪套，保证合适。”而他在诗歌中却大肆鼓吹宣传苏联的产品。他大骂资产阶级，自己却从头到脚都是最好的进口货——德国的套装、美国的领带、法国的衬衫和皮鞋。

¹¹⁹ 他还在诗歌中大声地喊叫：

吃你的菠萝吧
嚼你的松鸡吧
你的末日到了
资产阶级。

所有这一切，都包裹在他那常人少有的激情之中。并且，我们丝毫也没有理由去怀疑它。

“激情”是很容易被利用的，除非这种激情是出自一个人

的精神结构的深层。马雅科夫斯基常常表现出一种假激情。但由于他的生命结构中有着那种真正的“酒神”精神，因而，他的假激情在后期作品中常常表现出一种混乱不堪、言不由衷、难以理解的形式。对他的后期作品的阐述是非常困难的，除非阐述者的内心也涌动着一股虚假的激情。列宁和托洛茨基并没有打算利用他，甚至还严厉地批评他。列宁认为，他的长诗《一亿五千万》“胡说八道，写得愚蠢，极端的愚蠢，装腔作势”，批准这种东西出版，“不能超过 1500 册，供给图书馆和一些怪人”。托洛茨基说他那些最像共产主义的作品，艺术上最差，他未能与革命融为一体。¹²⁰ 斯大林利用了他，把他变成了官方的作家，让所有的大中学校的学生都读他的诗歌。在 30~50 年代官方的宣传中，马雅科夫斯基诗歌中真正的激情是被过滤了的。诗人的自杀成了一个忌讳的话题。当诗人同恋人莉丽·布里克那些激情澎湃的情书公诸于世的时候，官方认为它是“危险的，为流亡批评家提供了论据”的东西，而加以禁止。

马雅科夫斯基是激情的化身。这种激情无论是对革命还是对他自己的命运，都是致命的。但是，对于诗歌而言，又恰恰是这激情，一种真正的、骨子里的激情拯救了他，使得马雅科夫斯基没有与那短暂的历史运动一起消失。

在劫难逃

鲍理斯·皮里尼亚克（1894~1938 年）1921 年出版了他的第一部长篇小说《荒年》，在苏联引起了轰动。中国最早开始介绍这位作家是在 1931 年。鲁迅主编的《现代文艺丛书》中收入了《荒年》的译本（即蓬子所译毕力涅克的《精光的年头》）。此后，鲁迅又数次在文章中提到皮里尼亚克和他的创作，并组织翻译了他的一些短篇小说和散文。在介绍《荒年》时他说：

这是他将内战时代所身历的辛酸、残酷、丑恶、无聊的事

件和场面，用了随笔和杂感的形式，描写出来的。其中并无主角，倘要寻求主角，那就是“革命”。而毕力涅克所写的革命，其实不过是暴动，是叛乱，是原始的自然力的跳梁，革命后的农村，也只有嫌恶和绝望。他于是渐渐成为反动作家的渠魁，为苏联批评界所攻击了，最甚的时候是1925年，几乎从文坛上没落。但至1930年，以五年计划为题材，描写反革命的阴谋及其失败的长篇小说《伏尔迦流到里海》发表后，才又稍稍恢复了些声望，仍旧算是一个“同路人”。¹²¹

鲁迅概括地介绍了皮里尼亚克创作的主要特征。但在此后的几十年，皮里尼亚克的名字在中国几乎消失得无影无踪了。1998年作家出版社出版了皮里尼亚克的小说集《红木》（“白银时代丛书”之一），其中收入了那个使他惨遭厄运的中篇小说《红木》、短篇小说《不灭月亮的故事》和《小城》、后期长篇小说《果实的成熟》。

皮里尼亚克在1937年被捕之前，尽管常常遭到批判，但并没有“没落”，而是一直活跃在苏联文坛，还继续担任全俄作家协会的主席，是当时文学界关注的中心人物之一。他一次又一次地遇险，又一次又一次地幸免于难，但最终还是在劫难逃，于1938年4月21日被处决，苏联最高法院军事法庭给他编造的罪名是：“国事罪”。

皮里尼亚克是革命文学的“同路人”，但他有自己的创作信念和价值观。他曾经说：

我不是共产党人，我不认为我必须是一个共产党人，必须按共产党人的方式来写作……我和共产党人的关系就是和共产党人的俄国的关系……我坦白地说，我对俄国共产党的命运，不比我对俄国本身的命运更加感兴趣。对于我来说，俄国共产党只不过是俄国历史上的一个环节。……除了现在我在写的以外，我不能写别的。如果强迫我去写，我也不去写。¹²²

这种露骨的异端式的表白，无疑给他带来了许多麻烦。当

时正在极力要夺取文学领导权的“拉普”（全俄无产阶级作家联合会）作家（瓦尔金、阿维尔巴赫等），大肆攻击皮里尼亚克，他们在1924年“关于俄共（布）的文艺政策问题”讨论大会上宣读皮里尼亚克的各种言论，说他是无产阶级文学的敌人。但托洛茨基、布哈林、卢那察尔斯基、沃隆斯基等领导人则极力地保护他，说他是无产阶级文化与古典遗产的过渡人物，要作家们向他学习。

事实上这是一场围绕着对无产阶级文化的态度问题的权力斗争。如果说革命一成功，就有一种所谓的“无产阶级”文化产生的话，那么，像阿维尔巴赫这样的一大批没有文化的“无产阶级”作家就要登上苏维埃俄罗斯文学的领导层。这在沃隆斯基、托洛茨基这些素养很高的革命家看来，是一件十分可怕的事情。因此他们认为，过渡时期的文学就像过渡时期的经济一样，要有一个缓慢的复苏过程。无产阶级文学的形成，必须要建立在认真学习和借鉴古典文学的基础之上才有可能。谁能学习、借鉴得更好呢？那无疑不是工农作家们，而是皮里尼亚克、扎米亚京和巴别尔这些人了。工农作家中的优秀分子，如别德内依、李别进斯基等，也都是皮里尼亚克的学生。¹²³而皮里尼亚克、扎米亚京、巴别尔等作家呢？他们当然宁愿当托洛茨基、卢那察尔斯基、沃隆斯基、布哈林的学生。无产阶级的工农作家是不会买他们的账的，甚至会革他们的命。

皮里尼亚克是一位较纯粹的作家、一个“书呆子”。他不知道自己已经成了关于文化政策问题讨论中一个信手拈来的例证，一个权力之争的工具。他依然在按自己的一套写作，并宣称自己要做一个对俄罗斯诚实的、永不撒谎的作家。《荒年》的风波刚过，1926年他又发表了以著名的红军元帅伏龙芝之死为题材的短篇小说《不灭月亮的故事》。小说中暗示了斯大林害死伏龙芝一事。“拉普”作家又开始了新一轮攻击了。但斯大林阻止了事态的发展，因为这件事直接涉及到他自己的秘密。

皮里尼亚克又一次侥幸逃脱，只是做了检讨。为了表示合作，他写了长篇小说《伏尔加河流入里海》。事实上，中篇小说《红木》已经送到了国外，1929年在柏林，由专门出版苏联作家作品的佩特尼乌斯出版社出版（苏联1989年才发表）。

《红木》写了革命后的一个俄罗斯小镇的生活。小说中弥漫着一种浓郁的中世纪的神秘气息。他把小镇的居民（普通人也好，党员也罢），统统写成像俄罗斯17世纪教会分裂派式的旧教徒。那些旧时代的怪人，带有中亚人的懒惰、疯狂特点，对革命怀疑到无动于衷的程度。连1919年的老党员伊万，对新经济政策也是不屑一顾的。革命在皮里尼亚克的笔下并不是什么新玩艺儿，而是“17世纪的一个小片段”。看看他的描写：

穷哥儿，要饭的，卖唱的，拉撒路，香客，衣衫褴褛者，朝圣者，先知，癫僧——正是这些为了上帝的人点缀了神圣俄罗斯的生活。他们是生活的花絮，基督的子民，来世的祈求者。在工程师阿基姆面前站着的便是讨饭的贱民，疯疯癫癫的拉撒路，为正义事业而生的苏维埃俄罗斯的癫僧，来世和共产主义的祈求者。伊万叔叔肯定得了精神分裂症，所以有一种怪癖：到城里相识或不相识的人那里去，要求他们哭泣，要求人们听他炽烈的、疯疯癫癫的关于共产主义的演说。……伊万的口号是城里最左的口号。城里的居民都尊敬伊万，乃如罗斯千百年来一贯尊敬疯修士，那些口宣真理并为真理而死的癫僧一样。¹²⁴

这一次斯大林不饶恕他了，亲自组织了疯狂的批判活动，具体由“拉普”的总书记阿维尔巴赫（秘密警察头子雅哥达的连襟）实施。报刊上的批判文章一时间铺天盖地。受牵连的作家还有扎米亚京、普拉东诺夫、巴别尔等。这是一次有组织的政治事件。许多作家、批评家都拿起了革命的笔来批判皮里尼亚克。连他的好友马雅科夫斯基也在报刊上大喊大叫地批判起来；一向支持他的沃隆斯基也被迫参与了当时的批判大合唱。高尔基曾经出面干预过这件事，但无济于事，因为斯大林参与

了这件事。

这件事发生之后，皮里尼亚克并没有马上被关押，而是依然在写作、出国访问，还经常发表作品，并出齐了 8 卷本的《皮里尼亚克文集》。直到 1937 年 10 月 28 日，秘密逮捕令才下达。皮里尼亚克从此在文坛消失了，在家庭里消失了，并且是一去不返。当年批评皮里尼亚克，并因此与托洛茨基、沃隆斯基等人激烈地争论的“岗位派”作家符·拉斯科尔尼科夫，此时也从巴黎给斯大林发了一封质问信：“您残酷地消灭了一批才华横溢的、但不合您本人心意的俄罗斯作家。鲍理斯·皮里尼亚克究竟在哪里？”¹²⁵

鲍理斯·皮里尼亚克究竟在哪里？

1998 年 5 月

托尔斯泰与现代性

对现代派的批评

19 世纪末的俄国，大部分贵族已经完全资产阶级化了，因为俄国采取的是从上而下的改革，贵族们享有特权，能迅速地将权力资本转换成货币资本；而被解放的农奴呢？他们的资本主义化是十分艰难的，如今转变为市民（狡猾的成了小资产者，愚蠢的则彻底贫困化为无产者）；19 世纪中后期代表进步阶层的平民知识分子如今面临两种选择，要么成为资产阶级政治家；要么成为无产者的代言人，用斯拉夫传统来抵制资本主义化。而托尔斯泰则同时向宗法制和资本主义开火。传统价值观的崩溃、俄国村社制度的瓦解，所有这一切并没有促使托尔斯泰的艺术主题和价值观念的变化。相反，他堕入了极端的反智主义、悲观主义之中。

有人说他像一只兀鹰，盯住了一个目标就直扑过去，从不反顾。这大致能反映托尔斯泰的文学创作，尤其是文学批评的风格。托尔斯泰认为，作家“甚至可以在某种程度上牺牲形式的完美，只要他对所描写的东西的态度是明朗的并贯彻得有力，那么，他的作品就可以达到目的”。这些观点与他年轻时所坚持的艺术观是有冲突的。尽管他在晚年经常批判自己年轻时所主张的艺术观，但他之所以成为一位伟大的文学家，恰恰是得益于早年对纯艺术的追求，而不是晚年的道德说教。托尔斯泰越是到了晚年，就越倾向于把艺术当做传达某种道德情感、宗教精神的工具。他决绝地否定艺术，尤其是在他那个时代流行的现代派艺术。他似乎认为，艺术，除非它被用于道德说教才是

成立的。托尔斯泰晚年所写的《什么是艺术》（1898年）中对现代派的批评就是如此。这篇长文一方面表达了托尔斯泰对那个时代艺术精神衰落的焦虑心情，另一方面也透露了托尔斯泰艺术观念中的某种偏执，甚至是对艺术的现代性主题的忽略，而想用一种所谓的具有终极意义的东西来取代它。后面这一点，常常是那些功成名就的作家最容易犯的毛病。

托尔斯泰在《论所谓的艺术》和《什么是艺术》¹²⁶中尖锐地批评了他所读过的所有现代派或略带现代派味的作家作品。下面我只列举一些主要的作家：音乐家——瓦格纳、李斯特、柏辽兹、甚至古典作曲家贝多芬；画家——马奈、莫奈、雷诺阿；小说家——莫泊桑、左拉、于斯曼、吉卜林（在别的地方他还经常批评陀思妥耶夫斯基、安德列耶夫、阿尔志跋绥夫）；剧作家——易卜生、梅特林克、豪普特曼、甚至古典作家莎士比亚；俄国诗人——吉皮乌斯、梅列日科夫斯基、别雷；法国诗人——波德莱尔、兰波、魏尔伦、马拉美以及整个象征主义诗派。当他在1901年第1期《俄罗斯思想》杂志上读到勃留索夫、索罗古勃、别雷、索罗维约夫等人的作品时，便说：“现在的作家——是一群疯子。”¹²⁷在上述诸多的现代派作家作品中，托尔斯泰最恼火的是裸体画、瓦格纳的音乐、象征主义诗歌。

托尔斯泰对现代艺术的批评并不是信口开河的。在写《什么是艺术》这篇论文之前，他做了大量的理论准备工作，阅读了大量的美学经典。在论文的前面，他用了很大的篇幅来研究美学史上关于“美”的概念的问题。他否定了两种关于“美”的观点：第一，以黑格尔为代表的观点。这种观点认为“美是一种独立存在的东西，是绝对完满——观点、精神、意志、上帝——的表现”；第二，以康德为代表的观点。这种观点认为：“美是我们所得到的某种不以个人利益为目的的快感。”¹²⁸这种观点认为在现象界与物自体之间、在纯粹理性与实践理性之间、

在真与善之间能找到一个中介——判断力，即“美”。它强调的是不涉及真假、善恶概念的美的形式本身。托尔斯泰认为，这样一些观点，“主要是被比较年轻的所接受”¹²⁹。托尔斯泰自己年轻时也是赞同这些美学观的。

那么，托尔斯泰现在认为“美”的概念是什么呢？他说：“在俄语中，美这个词儿的意思仅指使我们的眼睛（按：包括各种感官）感到快适的东西。”¹³⁰按照俄语的表达方式，使人感到快适的行为是好的、善的，使人感到快适的音乐是好听的、悦耳的，而说不说“行为美”、“音乐美”；如果这样说，“俄国人就听不懂”¹³¹。所以，托尔斯泰认为，所谓的“美”就是好、善。事实上，晚年的托尔斯泰夸大审美观中的道德感，排斥与感官欲望（使人快适）相关的东西，他甚至认为欲望（尤其是人的情欲）阻碍了人走向复活的路途。为了达到道德训戒的目的，有时就不得不借助一些别的手段，比如艺术，所以，“艺术是人与人之间相互交往的手段之一”¹³²。艺术家就是要把自己认为美的（即好的、善良的、崇高的）情感传达给别人。这就必然要求对方（读、听、看的人）能懂得你所传达的那些东西。托尔斯泰因此进一步地强调：“艺术作品不外是把难懂的东西改造成明白易懂的东西。”¹³³他也常常为自己的有些作品不能让所有人读懂而感到苦恼，所以，他不得不花时间来为自己庄园里的仆人编写《识字课本》。这里有两点值得注意：第一，托尔斯泰假定了谁都愿意听他的传达，也就是说对人性中善的一面估计过高，而对恶的一面估计不足；第二，他忽略了情感与形式的矛盾，而一味地强调情感的传达问题。

托尔斯泰试图在底层、在“土地”上、在朴素和简单中找到他的理想，并试图向底层传达他自己的情感和理想。事实上他也失败了。他的妻子索·托尔斯泰娅在日记中曾经记载了这样一件事：1909年8月31日早晨，托尔斯泰的波良那庄园来了一位30多岁的罗马尼亚人。这位罗马尼亚汉子在18岁时因

读了《克莱采奏鸣曲》而自阉。后来他像列文一样去务农，种了9俄亩地。当他慕名到波良那庄园来看望托尔斯泰之后，却感到非常的失望。因为他“看到托尔斯泰写的是一回事，而生活却如此奢华。他显然是伤心了，说他想哭，不停地重复说：‘我的天啦！我的天啦！这是怎么回事？我回家怎么说呢？’”¹³⁴事实上托尔斯泰本人的生活并不奢华，而是他的家人过着奢华的生活。他连每次进澡堂的15戈比也得向妻子讨。这位有资产阶级秉性的贵族夫人是晚年托尔斯泰的一桩心病，以致他多次修改遗嘱，最后将著作的继承权转到与他相知的、不会将它们变成商品的小女儿萨莎（亚·列·托尔斯泰娅）身上。

托尔斯泰从一位强调唯美、强调纯艺术（他曾经用这种观点与车尔尼雪夫斯基及其《现代人》杂志展开了论争）、强调表现全人类永恒兴趣而反对迎合一时兴趣的文学、反对道德训戒对艺术的压迫的作家，转而成为一位道德家。他晚年一反常态，弃绝和否定艺术，认为艺术是一种供人消遣的诲淫的不道德的奢侈品。在《什么是艺术》一文中，他对自己那个时代的艺术状况表现出极大的愤怒。他写道：

我们这个时代和我们这个圈子里的艺术已经变成了一个荡妇。……我们的艺术也像荡妇一样不受时间的限制，也是永远涂着脂粉，也是随时可以出卖的，也是引诱人心而对人有害的……

真正的艺术不需要装饰，好比一位被丈夫钟爱的妻子不需要打扮一样。伪造的艺术好比是一个妓女，她必须经常浓妆艳抹。

真正的艺术产生的原因是想表达日积月累的感情的心里要求，正像对母亲来说，怀胎的原因是爱情一样。伪造的艺术产生的原因是利欲，正像卖淫一祥。

真正的艺术所引起的后果是把新的感情带到日常生活中

来，正像妻子的爱情所引起的后果是把新的生命带入人世一样。伪造的艺术所引起的后果是使人堕落，使人对快乐贪得无厌，使人的精神力量减弱。

这就是我们这个时代和我们这个圈子的人应该明白的，明白了才能把自己从这腐败和淫乱的艺术的污秽洪流中拯救出来。

托尔斯泰无疑说出了上个世纪末的文学艺术、人类精神状况的真相。问题不在于他所说出事实，而在于他的思维方式、他的理论表达方式。在这里，托尔斯泰用“妓女”与“妻子”的比喻来讨论“伪艺术”与“真艺术”。也就是说，他此刻用的是户籍民警的眼光而不是小说家的眼光，是道学家的而不是艺术家的眼光来划分“妓女”与“妻子”的界限。晚年的托尔斯泰倾向于把肉欲看作是卑鄙的、利己主义的欲望。情欲就是妨碍人类达到理想境界的最大障碍。在《克莱采奏鸣曲》中，他的主人公波兹德内歇夫就说：上流社会妇女的生活志趣跟妓女没有什么差别，同样的服饰、打扮；同样袒胸露背、寻欢作乐；“短期卖淫的妓女通常被人歧视，而长期卖淫的妓女却受到尊敬，差别就在这里。”社会现实、人的思维方式和情感方式都变得越来越复杂，并不是简单的道德评判能解决问题的。

在洋洋 15 万字的长文《什么是艺术》中，托尔斯泰大抵谈了以下几个问题：第一，信仰的丧失导致艺术价值指向的混乱；第二，现代派艺术作品难懂，过于形式化，拒绝了更多的普通读者，因而是小圈子的艺术；第三，未来的、真正的艺术，是全体民众都能理解的艺术，它传达了作家的感情，体现了高尚的宗教精神，是“传达出把人们导向兄弟般团结的情感的作品”¹³⁵。但是，托尔斯泰在具体分析过程中，带有一种俄罗斯农民式的任性。

第一，关于信仰丧失的问题。托尔斯泰认为，真正的艺术存在于所有的人都有共同的宗教世界观的时代。“可是从宗教改

革和文艺复兴时代起，上层阶级和下层阶级的信仰开始产生分歧，也就是从这个时代起，真正的艺术开始衰落。……艺术分裂成两个流派，一个是统治阶级的，精雅的，供上层那些游手好闲的，有新的世界观的阶级享用的；另一个是劳动者的，粗糙的，符合劳动大众要求的并保持着以前的宗教信仰的。”¹³⁶

我们暂时不来分析托尔斯泰这段偏执的话。首先，19世纪信仰的丧失、价值的崩溃，“上帝死了”是谁的所作所为呢？在俄国和法国是从各个阶层转化而来的布尔乔亚；在美国和英国是清教主义和实用主义。“布尔乔亚”的第一个意思是资产阶级，另一个意思是指市民、庸众。这些人都是一些被物质所异化的人。在他们的世界里，物欲日益膨胀、精神日益萎缩。如伊凡·伊里奇、郝麦等等，他们的一生都是典型的庸人的一生。他们都是资本主义文明进程的产物，也是现代化过程中的肿瘤。这都包含在托尔斯泰所激烈批判的内容中。但是，托尔斯泰混淆了现代性问题中的历史范畴和精神范畴。他将文学艺术的现代性问题简化成社会历史领域的现代性问题。实际上对于早期资本主义而言，现代派文学艺术作品，真可以说是一面“风月宝鉴”（一边是美人，一边是骷髅），照见了那个特定时代的真实面容。现代派艺术诞生之初是作为一种对资产阶级的反叛力量出现的，其批判的锋芒就是直指布尔乔亚及其灵魂的。布尔乔亚的力量是十分强大的，它足以置艺术、置人的灵魂于死地。布尔乔亚才是真正的“死魂灵”，他们的精神被物质和金钱的外壳所包裹。现代派艺术那强烈的冲击力就是朝这层厚厚的外壳而来的。托尔斯泰的《识字课本》，布尔乔亚们是不会去看的，其中所包含的劝善故事、道德教训、宗教理想等，在他们眼里成了笑料。艺术和人类的精神追求变得可有可无了：“什么道德理想？什么情感表达？”他们在富足的生活里打着饱嗝。他们崇尚金钱和物质，还希望艺术能成为他们满足欲望的调味品。惟一的办法就是用布尔乔亚们所喜爱的东西做诱饵，再加上毒药，

将他们毒死。波德莱尔的《恶之花》就有这样的功用，其中充满了“诱饵”，但也把19世纪中叶巴黎的资产阶级的灵魂真相揭示到令人吃惊的地步。

当大地变成了一座潮湿的牢房，
在那里，“希望”就像是一只蝙蝠，
用怯懦的翅膀不断拍打牢墙，
又向朽烂的天花板一头撞去；

……

——一长列的柩车，没有鼓乐伴送，
在我的灵魂里缓缓地前进；“希望”
失败而哭泣，残酷暴虐的“苦痛”
把黑旗插在我低垂的脑壳上。

（波德莱尔：《忧郁》，钱春绮译）

波德莱尔笔下的诗人是“人群中的人”，是流浪的波希米亚乐手。他们到处流浪，唱着“希望”被掩埋的哀歌，而他们的后面总是跟着一个手提钱袋的家伙——布尔乔亚经纪人。托尔斯泰当然不知道这些，他没有这种遭遇。他不知道波德莱尔、魏尔伦、惠斯勒、王尔德们在烟雾缭绕的小酒馆里喝苦艾酒的滋味，也不能感受贫民区拥挤潮湿的地下室里的霉味。他在波良那庄园里神神叨叨地思考一些古怪的问题：东正教与正统基督教教义孰是孰非？如何把自己的崇高情感传递给更多的仆人？他还编写《识字课本》，以弥补《战争与和平》在“明白易懂”方面的不足。有时又不停地与妻子吵架，并常常像孩子似的要离家出走。他说要将财产分给农奴，而自己却一直在过着奢华的贵族式的生活。

托尔斯泰还认为艺术家必须向大多数人传达神圣的宗教情感。托尔斯泰所说的所有人都有共同信仰的时代，一个已经逝去，一个还没有到来。在俄国逝去的时代里，人基本上分为两类（作为中间阶层的知识分子是十分孱弱的）：一类是贵族，叶

卡捷琳娜女皇就苦心孤诣地培养了一大批贵族。他们除了财产之外，还必须有好的道德修养和文化教养，并且有足够的能力向人们布道。另一类就是奴隶、仆人，他们是听众。他们不但有兴趣听，也不敢不听。托尔斯泰就是前类中的一员。当资本主义迅速冲击俄国、中产阶级形成之后，那些忙于经营的新资产者、市民，谁有闲心来倾听呢？因此，波德莱尔所面临的问题就不是布道，而是大声地叫喊起来，让那些不倾听的布尔乔亚们震惊一下。而此时的托尔斯泰依然在他的庄园里过着安宁而奢华的生活，并向世人谈论上帝、忏悔、拯救，并在想像中恢复某种古老的、理想的秩序。相比之下，现代派艺术是对以往秩序的断裂，是为信仰的丧失而发出的嚎叫和悲鸣。

第二，关于不懂或小圈子艺术的问题。托尔斯泰批评瓦格纳的音乐是杂乱无章的音符和拼凑，波德莱尔和魏尔伦的诗中观点“暧昧不明”、“完全不知所云”、“艺术内容变得越来越贫乏，它的形式变得越来越不可理解”。¹³⁷托尔斯泰既拒绝面对他所处的那个时代的真实状况，当然也拒绝去理解那个时代的新艺术形式。他似乎在固执地坚持，艺术必须让所有的人（包括布尔乔亚、市民们）都懂。贫困潦倒的艺术家在小酒馆、小沙龙里朗诵那些他们自己欣赏的诗歌，就是小圈子艺术。托尔斯泰也很清楚高雅艺术的遭遇。他说：“世界上有很多很多人，所有的劳动人民和非劳动人民，他们都同样不理解我们认为非常优秀的那些艺术作品，我们所喜爱的歌德、席勒和雨果的诗歌，狄更斯的小说，贝多芬和肖邦的音乐，拉斐尔、米开朗基罗和达芬奇的画。”¹³⁸托尔斯泰认为，不能因为他们不理解这些伟大的作品，就说这些作品不好；同样，自己不理解现代派艺术，也不能轻易地说不好。写到这里，托尔斯泰本应该对艺术现代性与社会现代化（资本主义化）的矛盾展开分析。但他没有这样做，而是笔调一转地说：“能理解我所承认的那种艺术的人要比现在的艺术的人更多些。”¹³⁹在这里，他在试图用统计学

的方法来讨论艺术标准的问题。这是一种简单而粗暴的做法。在中国，懂得《昔时贤文》的、懂得民谣《十八摸》的人，无疑要比懂得《诗经》、《红楼梦》、鲁迅的人多得多。并且，谁能说当代读者理解波德莱尔不比理解歌德更深呢？谁能说他们亲近陀思妥耶夫斯基不比亲近托尔斯泰更甚呢？

另外，艺术难懂真的像托尔斯泰所说的那样，是“把难懂的东西改造成明白易懂的东西”吗？其实，《战争与和平》、《三死》等作品也并不好懂。而俄国形式主义理论则认为，艺术恰恰是要借助于新奇的词语，借助于反常化的情节来拉开审美距离，产生震惊效果（使麻木的灵魂震惊），以刺激现代生活中被日常生活经验遮蔽了存在真相的人（什克洛夫斯基认为托尔斯泰在创作实践中就是这样做的，典型的就《伊凡·伊里奇之死》）。托尔斯泰还说：“优秀的、崇高的艺术任何时候都是这样的。《伊利昂记》，《奥德修记》，雅各、以撒和约瑟的故事，希伯莱先知书，诗篇、《福音书》中的寓言，释迦牟尼的故事，吠陀的赞美诗，都传达了非常崇高的情感，现在对我们，包括受过教育的和没有受过教育的人来说是完全可以理解的。”¹⁴⁰ 读这段话，真好比痴人说梦。有多少人懂得了他所列举的这些作品呢？并且至关重要的在于，不是“理解”与否的问题，对于更多的人来说，生活中有许多事情比“理解”更有趣儿、更有利，干吗要费神去“理解”呢？

第三，关于未来艺术的内容和形式问题。这可能是托尔斯泰最拿手的，也是他的论述中最令我们感动的部分。托尔斯泰说：“未来艺术不论在内容上或形式上都将同现在所谓的艺术大相径庭。未来的艺术的内容只可能是把人们引向团结或者现在正在使人团结的那些情感，而艺术形式将是所有的人都能理解的。……借此把人们在实际生活中引向宗教意识为他们指示的完美和团结。”¹⁴¹ 这的确是一个美好而又崇高的理想，一个令人神往的艺术乌托邦境界。如果有那么一天，地球上的人该是多

么幸福啊！问题在于，到了那个时候，还需要什么艺术呢？到那时，即使有一位像托尔斯泰那样执著的小说家还在写作，那也完全是他个人的事，他可以自由自在地、全凭个人喜好写作，根本不用考虑情感传达与否、有没有人喜欢等问题了。因为那时候人们的生活，就像卡尔·马克思所说的那样，本身就是艺术，“劳动也变成了一种美的创造”，一种审美的解放。托尔斯泰晚年花了大量的精力去谈论一种不需要艺术的时代的艺术，而对现实生活中出现的新的艺术形式大加鞭笞，这就是他的后人常常批判的“托尔斯泰主义”在作怪。

作为一个伟大的艺术家，一位语言大师，托尔斯泰在创作中常常违反自己的理论，从而使得他的创作比他的思想更丰富、更复杂、更真实、更具体、更有艺术天赋。因此勃兰兑斯在《俄国印象记》中写道：“托尔斯泰缺乏科学的天赋，他的思想不能追究出贫困和不幸的经济根源……这个无师自通的道德家企图议论一些他的智力所不逮的东西。”¹⁴²更重要的是，托尔斯泰的写作方式尽管不为现代派作家所重视，但他更早地感受到了人类道德和文明的深深危机，他对此的思考，达到了一个常人不能达到的高度。他关于艺术价值问题的思考，可以说是后来的艺术家耳边的警钟。

生与死的界限

——关于《伊凡·伊里奇之死》

19世纪80年代前后，托尔斯泰刚刚结束《安娜·卡列尼娜》的写作。人们都希望他能继续写出类似的巨著来。可是这位天才的艺术家却陷入了巨大的苦恼之中，以至于他再也无法像从前那样在一种从容的、统一的、平衡的感觉中写个不休了。事实上，托尔斯泰的苦恼并不在文学创作本身，而是在思想上、信仰上遇到了困惑，问题是致命的；同时，这种困惑又同日常

生活搅在一起，更加深了他的痛苦。先看看他在 1884 年 3 月末 4 月初（4 月末开始写《伊凡·伊里奇之死》）的日记：（3 月 29 日）“重要的是，如果我真是（在某种程度上）按照上帝的意志活着，那么一个疯狂的、病态的世界就不会赞许我这样做。假定他们赞许我，那么我就不再按上帝的意志活着了，而是按世界的意志生活了……”（4 月 4 日）“家里的气氛太让我难受了。……三年来我不只是痛苦，而简直是没法活。……只要我参与了他们的生活，我就弃绝了真理……”¹⁴³

他开始狂热地研究宗教，研究《福音书》、《道德经》，思考生与死的问题，追问生命的意义……几乎达到了如痴如狂的地步。这是他在信仰、思想、对生活的根本态度上发生重大转折的时刻。他着手研究东正教教义，并发现它与《福音书》的真谛南辕北辙，于是决定脱离教会，遭到了妻子的强烈反对。6 月 18 日，他突然产生了离家出走的念头，终因妻子有孕在身和对孩子的爱而放弃。（26 年后，正是这位在孕育中的小女儿萨莎，即亚·列·托尔斯泰娅帮助他圆了离家出走的梦。）¹⁴⁴

这期间，他花了大量的精力去写政论、时评、宗教哲学论文。如《忏悔录》、《教条神学研究》、《我之信仰何在？》、《那么我们到底怎么办？》等等，想集中解决那些迫使他几乎中断创作的重大难题：活着为什么？生活的意义何在？真正的信仰是什么？我们应该怎么办？女儿亚·列·托尔斯泰娅说：“托尔斯泰在加紧写作《那么我们到底怎么办？》，但是怎么也无法结束，这使他感到疲劳了。他想回到文学创作上来。”在 1884 年 4 月 27 日的日记中托尔斯泰写道：“我想开始和完成一篇新东西，或者是《法官之死》，或者是《疯人日记》。”¹⁴⁵这部新小说就是指中篇小说《伊凡·伊里奇之死》。

从可见的材料看，我们无从得知托尔斯泰构思这篇新作时是如何寻求对以前创作的突破的，但它无疑是他经历了巨大的精神困惑之后的产物。把一切都融进连续的历史长河的水流中

去平静地流淌，这样一种创作的风格突然发生了改变，“死亡”，作为中心的主题第一次占据了如此显赫的地位。这对一贯以统一、明确的创作思想为写作前提的托尔斯泰来说，是一个全新的事件。

“死亡”这个主题在他从前的创作中也屡屡被涉及。但在《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》、《三死》等作品中，“死”的主题从来都是当作人的自然生命过程中的一个环节来表现的。《战争与和平》有一个著名的章节：安德烈受伤后躺在战场上，面对着鲜血、杀戮和死亡进行思考。但是，即使在此刻，“死亡”也没有让他震惊，以致使他怀疑他的贵族生活的意义。令安德烈震惊的倒是大自然的魅力。他望着远方——蓝色的天空，远山上白色的教堂泛着白光，象征着人类历史和生活的长河缓缓地、平静地流淌着……在这作为人类生命力的真正源泉的大自然面前，个体生命超越了“自我”，完全与生生不息的自然进程交融在一起，这是对生命本身最高的，从而也是最基本的崇拜。这就是托尔斯泰式的“浪漫主义”。必须指出的是，在《战争与和平》这部史诗中，作家将自己对生活的理解形式化为一种所谓的“开放型结构”，人类无穷无尽的生活就像长河一般向前流去，个体经验（痛苦、忧伤、恐惧、焦虑等），造成伤害的偶然事件（失败、死亡、战争、各种来自外部的打击等），作为生活的材料纳入了一个冷酷无情的线性时间结构之中，融化了、消失了。曾经是那么丰富、微妙的细节，终究被驱赶到了历史的深处，被掩埋起来了。“死亡”，作为一种偶然事件，在历史理性中就这样作为合理、必然的事情被敷衍过去了。

表面上看，在《三死》中“死亡”正式作为一个主题出现了，并且似乎变得重要起来了，但实际情况并非如此。关于这一点，只要看看作者自己是如何说的就知道了。托尔斯泰在写作《三死》这篇小说的前夕（1858年5月1日），给亚·安·托尔斯泰娅伯爵小姐的信中这样写道：

（关于《三死》）我的想法是：三个生物，即女地主、农民和树都死了。女地主既可怜又可恶，因为她一生都在撒谎，就在临终时还在撒谎。基督教，正如她对这一宗教所理解的那样，对她来说，是无法解决生死问题的。……那个农民在临终的时候是很平静的，这正是因为他不是基督教徒的缘故……他听信的宗教是跟他在一起的大自然。……至于那棵树，在临终时是很平静、很诚实的，甚至是很美丽的。说它美丽，那是因为它不撒谎，不做作，毫无惧色，毫无遗憾。¹⁴⁶

可见在《三死》中，“死亡”与其说是一个主题，倒不如说是一种工具、一个素材，一种印证某种宗教理想的工具，一个为了表达作者隐藏的道德动机的素材。而《伊凡·伊里奇之死》则与以前的作品不同。首先，“死亡”作为一个真正的中心主题出现了；并且关键在于它被置于作品的核心结构要素的地位。而“生存”则像一个罪大恶极的被告被押到了公堂，来接受“死亡”的判决。

在“死亡”主题的威慑下，其他的一切：人际关系、家庭、日常生活、公务、对往事的回忆等等，都成了表现这个主题的材料，都成了听候审判的案宗，也就是说变成了一个巨大的疑问。审判——最后的、真正残酷的审判——在哪里进行呢？在垂死者的灵魂中！在这里我们可以发现托尔斯泰的“心灵辩证法”的流程，突然在某一瞬间停滞了，作为过程的生命在死亡面前遭到了质疑。伊凡·伊里奇面对死亡时刻的心理状态与他对往事的回忆、对生命意义的思考，与过去的和正在进行的生活交织在一起，构成对他眼前的现实、对自己庸碌的一生的严酷批判。也正是如此，一位平庸乏味的法官的平庸生活外壳下面，人的灵魂就像冬眠的蛇一样慢慢地苏醒了。

中篇小说《伊凡·伊里奇之死》叙述的故事非常简单。一位身世普通、一生过着太平安乐日子、事业上几乎是平步青云

的中级官吏伊凡·伊里奇，经过疾病尤其是可怕的心灵折磨之后，死去了。小说共 12 章。第 1 章写伊凡·伊里奇死亡的消息传开后同事、朋友的反应以及丧事仪式上的情况。作者在这里突然自言自语地说了一句：“伊凡·伊里奇的身世极其普通，极其简单，而又极其可怕。”然后转入对主人公的一生经历（出身——法学院生活——就职——调职——婚姻——家庭生活——事业失意——重新安排生活）的直线叙述，共两章。从第 4 章一直到第 12 章结束，即从伊凡·伊里奇初病到病情恶化再到双腿一蹬死去，占据了整篇小说的四分之三。在前 3 章中，作者用全知全能的叙事视角冷静、客观、历史地讲述。幸好从第 4 章开始，伊凡·伊里奇就病了。于是，作者和他的主人公一起变得疯狂起来了。

那个家里的人个个身体健康，只有伊凡·伊里奇突然觉察到了自己有病，从此，他的生活完全变了样。在一以贯之的平静、有规则的生活秩序里，出现了疾病这样一个不和谐的因素。更可怕的是，疾病的漫无止境的折磨之后，在苦难的尽头，还站着死亡。死神的身影挡住了生存的最后一丝光亮。在从疾病走向死亡的这场空前绝后的境遇中，个体生命无可挽回地日渐丧失了同他过去所赖以生存的一切的联系。世界从伊凡·伊里奇的病榻前飘离，任他怎么地叫唤也召不回来。他想追上前去，重新恢复同这个世界的联系，但日渐加剧的病痛又剥夺了他残存的力量。“他不能欺骗自己：他身上出现了一种空前严重的情况。这一点只有他自己明白，周围的人谁也不知道，或者不想知道。他们总以为天下太平，一切如旧。”¹⁴⁷这不只是伊凡的自言自语，而是托尔斯泰对自己、对人们的警示。伊凡落入了一个生与死之间的边缘境遇：一方面同原来那个世界的万无一失的联系被摧毁了；另一方面他无法知道等待着他的死亡究竟是个什么样子。“在这样的生死边缘上，他只能独自默默地忍受，没有一个人了解他，没有一个人可怜他。”¹⁴⁸对于一切人，甚至

最亲近的人，他都成了沉重的、令人厌恶的、使人生气的、叫人愤恨的累赘。谁都不愿相信在伊凡·伊里奇身上会发生如此可怕的、空前严重的情况。大家都深深地诚恳地确信：伊凡·伊里奇正在以自己的任性不合法地、简直像犯罪一样地破坏着规定的、公认的生活秩序。事实上，在伊凡·伊里奇身上所发生的事情，对于他个人而言是不寻常的、令人恐惧的；而在其他所有的人眼里，这是经常发生的、很正常的、没有什么值得大惊小怪的，因此不应当使任何人惊讶，也不应当提出问题或引起恐慌。所有的人都在对这件似乎与己无关的事件，以理性的名义，以全部真理体现者的名义，要求伊凡·伊里奇本人别把这件事看得过于严重。因为不可能同时存在着两个真理：一个是所有人的，一个是某一具体人（伊凡）的。何况你伊凡·伊里奇在从前的生活里不也是所有人的真理的坚决拥护者吗？他现在却糊涂了甚至发疯了，这就更不应该、更不成体统了。

感谢疾病，它造就了伊凡·伊里奇，使他拉开了与日常生活、与周围人的距离，将他从熟门熟路的生活轨道上抛离出来。他恨那将他抛弃后自己却依然在正常运转的生活秩序。在这隐秘的记恨中，他一反过去的乐观、厚道、随和，变得比谁都乖戾、苛刻、挑剔。他乖戾到听见妻子绸衣的簌簌声都嫌恶。可怕的不是病，而是病态。这“病态”将枯燥乏味的法官伊凡·伊里奇，变成了一个敏感的、神经质的人。于是，在他身上奇迹般地萌生了思想者所具有的一些素质。他常常用古怪的眼神打量周围的一切。他发现了什么呢？同事说话的神态使他“想起十年前他自己的模样，因而格外生气”；同事输牌时“脸色十分痛苦”，却硬要装出一副若无其事的样子，“这一点想想也可怕”；他自己在赢牌时突然嗅出了疾病的味道，顿时觉得自己“在这种情况下还能因得大满贯而高兴，未免太荒唐了”¹⁴⁹。在他苛刻目光审视下现出原形的是“生活”，是他从前一直认为正常的、合理的、充实的、快乐的生活。这是怎么回事呢？到底哪一种

才是真正合理而又正常的呢？是自己以前的（所有人都还在过着的）全部生活，还是如今的新发现呢？真理只有一个。如果以前的全部生活是合理的，那么，现在的伊凡·伊里奇就一定是疯了（他居然站到对抗现有生活秩序的立场上）；反过来，如果现在的伊凡·伊里奇意识到的是真理，那么就是以前的全部生活疯了。将这两者中的任何一方定罪，对于濒临死亡的伊凡·伊里奇来说，都不啻是毁灭性的打击。然而，这是面临死亡的最后审判的时刻，伊凡·伊里奇既然无法逃避，就只能忍受这审判的煎熬。

伊凡·伊里奇的一生中从未出现过如此严重的时刻。他毕生的生活目的就是要努力使生活保持平静，但求永远置身于理性法则的庇护之下。这种“理性法则”貌似要拯救人类于日常的僵死、无知状态，事实上却是在肯定和维护这种状态。理性法则似乎在告诉人们：生命是一种物质状态，新陈代谢是必然现象，故而死是生命的归宿，没有什么大不了的。它在为生命的虚无和无意义找到了绝对可靠的证据。既然这种“法则”设计得如此周密、如此牢不可破，那么，面临死亡的人为何还要这般焦虑、恐惧呢？为什么理性法则不为他们提供一套反焦虑、反恐惧的策略呢？伊凡·伊里奇这样一个毕生忠实于理性法则的人到最后终于挺不住了，他由衷地感到恐惧。恐惧什么？与其说恐惧即将面临的“死”，不如说恐惧曾经经历的“生”。他一生中所有“正常的”生命活动，仿佛只是为了迎接这场死亡。

其实，也不能说伊凡·伊里奇的一生中从未产生过冲决“理性法则”的冲动（比如有一次，他想谋求的职位被别人捷足先登，他十分生气，不但提出责问，同周围的人吵架，还冒犯顶头上司，以致造成了受冷遇的后果）。¹⁵⁰又如，他同妻子吵架，“气得双手抱住脑袋，恨恨地说出离婚之类的话来”。¹⁵¹只不过这种本来可望造成多种可能性的冲动，总是在短时间内被理性法则和“正常秩序”及时地阉割了。没有类似死亡这样的边缘

境遇，一切都在这个井然有序的世界里得到了合理的解释和解决，于是，生存就俨然变得毫无疑问起来了。

我们看到，在伊凡·伊里奇从前的生命历程中，无论是精神的还是物质的，根本就没有震惊事件、危险境遇。所有的本该在生命过程本身不断进行的审视，被无限推迟到了死亡这个最后的时刻。这已经够可怕的了。然而，还有比这更可怕的。从小说的第1章中我们已经看到伊凡·伊里奇在经受极度痛苦之后死去，死讯一传开，这个“死亡”事件就被同事、朋友们当作日常生活中的一件普通事件来谈论，被纳入了功利关系（对某某升级有好处）中，被虚伪的丧事仪式而程式化。死亡这样一种本该对日常生活造成巨大冲击力的震惊事件被日常生活巧妙地、无情地消解了。如果说死亡多少会给与死者有关的人的生活罩上一层阴影，那么丧事后当天晚上的一场牌局就足以将这阴影冲得干干净净。如果这次死的不是伊凡·伊里奇，那么他不也是这牌局中的一员吗？

在死亡这样一种境况中，人的生存的全部真理面临着最严峻的考验。就伊凡·伊里奇而言，这场考验不仅轰毁了他过去全部生活“真理”；同时，他对生活的欲望和热爱也被激发出来了。对生活的欲望和热爱，对生命本身、对生命意义的肯定，是如何在垂死者的心灵中实现的呢？让我们注意一下伊凡·伊里奇的男仆盖拉西姆。作品以比重不小的篇幅写了生病垂危的主人与这位“纯朴善良、青春洋溢”的仆人之间的动人关系。在伊凡·伊里奇与周围一切人（甚至包括他的妻儿在内）的对立关系中，他与盖拉西姆之间却出奇地默契、和谐、温馨。这是一种真实的、真正健康的人与人之间的关系。在伊凡·伊里奇临终之前的黑暗里，盖拉西姆成了他生命中的最后光亮，使得整篇小说不致成为一首催死曲，而成为对生命的真正意义的挽歌。临死的伊凡·伊里奇终于能够关注、凝视儿子的眼泪，在被疾病、死亡和心灵搏斗折磨得气息奄奄的心中，终于产生

了真正的爱与痛苦。伊凡·伊里奇终于还是赶在死亡对生命进行残酷否定之前，实现了对生命，对生存的意义肯定。

难道双腿一蹬、断气儿了就算是死了吗？严格地说来，作为自然界的一部分的人，他的生与死是没有真正的界限的。他的生命只是一个不断接近死亡的过程，他的生理机能的死亡不过是一个量变积累的过程。假如是一株树，一只狗，那么它的生命过程的确是如此。但是作为一个有灵魂的人来说，他们能如何面对死亡呢？他们要超越死亡。正如伊凡·伊里奇最后所说的：没有死，只有光！

伊凡·伊里奇从前全部的生命活动似乎就是为了准备这场死亡。他的生命过程与自然死亡的过程是吻合的。但是，就在面临生命过程的终点时刻，他突然发现了生与死的意义。在这一时刻，他断然否定了以前的无意义的、真正像死亡一样的生命。就在对无意义的生命的否定和对真正痛苦的沉思之中，他穿透了死亡。

艺术家托尔斯泰在他这部优秀的作品中，与其说是写了“伊凡·伊里奇之死”，不如说写了伊凡·伊里奇的复活。

（吕约）

1993年3月

后记：工作与时日

收在《诗比历史更永久》这本批评文集里的文章，绝大部分是我在 1997 和 1998 两年之中写的。对于我的生活来说，这是既忙碌惊喜，又混乱糟糕的两年，回头看看，我都不知道自己是怎样熬过来的。广州，这座几乎包含了我们这个时代所有的“喧嚣”的城市，尤其是我所居住的喧闹的城市中心，将我们这些默默无闻的人吞没得无影无踪。对于它而言，个人的伤痛、焦虑又算得了什么呢？它依然是那样喧嚣、繁荣、生长。能留下一些文字，也许是我惟一的存在方式。因此，我要感谢广州出版社为我提供了这一次机会。

第一本批评文集《叙事的智慧》出版于 1997 年，其中收入了关于史铁生、韩少功、余华、格非、翟永明、陀思妥耶夫斯基等作家的评论。尽管我因还有几位值得认真写的作家（如莫言、北村、苏童等）没有写而感到遗憾，但总的来说，我对当代文学的兴趣已经不浓了。这也是没有办法的事情。

当时我试图把主要精力转向 20 世纪中国叙事文学的研究，想了解 20 世纪中国叙事文学之所以不发达的内在、外在原因。事实上，在这差不多两年的时间里，我并没有完成预定的计划。好几篇打算写的东西，只准备了一些材料，但迟迟没有动笔。陆续写出来的几篇文章收在本书的第一辑《没有经典的时代》中，属于整体反思性的，自己再来读读，有空疏的感觉。暂时也只能这样了，这是生活忙乱对写作的报应。

混乱的生活把我的时间分割得七零八落，使我无法正常工作。有时，我只能利用时间的片段来浏览杂志。当我读到朱

文（他的《我爱美元》、《弟弟的演奏》等）、李洱（他的《午后的诗学》、《哑哑的声音》等）、李冯、张生、李大卫、丁天、棉棉这些更年轻的作家的小说时，我不禁又写起当代文学评论来了。我称他们的写作为“年轻式的写作”。我把关于青年作家的评论文章放到一起，取名为《同时代人的写作》。

我不喜欢按年龄来划分人。有的人尽管在年龄上与我是同时代，但读他的作品时，有恍若隔世的感觉。我越来越厌恶那种耍新花招式的写作了。他们好像是在圈子人中间比武，像“江南七怪”一样爱炫耀一些武功的怪招，一副“妙手书生”的嘴脸；但他们永远也达不到黄药师、洪七公的境界，欧阳峰的魔与恶的境界当然也不会有，周伯通的就更不用说了。

因此，从事当代中国文学的研究与批评，是一件很苦很累且有点无聊的事情，谈不上审美愉悦；不过，我只是把它当“工作”来干，就像一个为生存而操劳的“农夫”一样。而读俄罗斯文学作品是我的“休息”，此时我才有一点“市民”的悠闲的感觉了。

1998年，我花在阅读20世纪初的俄罗斯文学作品的时间比较多。我对自己说：也不要太苦自己了，应该抽出一些时间来读读自己愿读的作品。我读了许多俄罗斯“白银时代”作家的小说、诗歌、回忆录。我喜欢读《日瓦戈医生》、布尔加科夫的短篇小说集《袖口手记》、皮里尼亚克的中篇小说《红木》、扎米亚京的一些短篇小说如《洞穴》等，还有那些写得特别棒（！）的回忆录——曼德尔施塔姆的《时代的喧嚣》、茨维塔耶娃的《我的普希金》、帕斯捷尔纳克的《安全通行证》、吉皮乌斯的《活生生的人》等等。

当时的那种阅读感受只能保存在自己的感觉之中，其实根本用不着写下来。但我已经被所谓的“文学工作”异化了，一边读一边情不自禁地记下一些材料和阅读感受，还叫自己去读大量的文学思潮的材料；本来好好的阅读鉴赏，又被我弄成了

“工作”。这些文章和札记就成了这本书的第三辑《诗比历史更永久》的主干部分。

在这里，我想特别提到我的妻子吕约。在我写作的过程中，她不但经常以她诗人的敏锐为我提供许多对作品细节的阅读感受、用感觉来打破我的“理论”构思，还不厌其烦地改校我的每一篇文章，包括观点、用词乃至标点。至于这些年她怎样同我一起度过那些混乱糟糕的、穷于应付的日子，并不是三言两语能表达的。因此，我将她的一篇论文《生与死的界限——关于〈伊凡·伊里奇之死〉》，收入了本书的第三辑之中。这是她在大学四年级时（1993年3月），选修倪蕊琴先生的“托尔斯泰研究”课的作业；这一次我只不过略加修改并补充了一些材料，增加了注释。第三辑中还有一篇我自己的关于托尔斯泰批评现代派的旧稿，也写于1993年。我把这两篇文章收在一起，想以此来纪念那些逝去了又难以忘怀的时日。

张柠

1998年11月22日写于广州文德路75号

①卡夫卡：《箴言：对罪愆、苦难、希望和真正道路的观察》，黎奇译，见《卡夫卡全集》，第5卷，7页，石家庄，河北教育出版社，1996。

②卡夫卡：《城堡》，赵蓉恒译，见《卡夫卡全集》，第4卷，195页，石家庄，河北教育出版社，1996。

③见《佛克马谈对第15届国际比较文学大会的思考》（消息），载《文艺报》，1997.12.2（3）。

④鲁迅：《且介亭杂文》，13页，北京，人民文学出版社，1973。

⑤许寿裳：《亡友鲁迅印象记》，53页，北京，人民文学出版社，

1977。

⑥鲁迅：《华盖集》，12页，北京，人民文学出版社，1973。

⑦鲁迅：《准风月谈》，186页，北京，人民文学出版社，1973。

⑧鲁迅：《坟》，100~101页，北京，人民文学出版社，1973。

⑨鲁迅：《坟》，48页，北京，人民文学出版社，1973。

⑩此段引号中文字皆引自鲁迅：《摩罗诗力说》，见《坟》，45~89页，北京，人民文学出版社，1973。

11 许寿裳回忆说：“他对唐明皇和杨贵妃的性格，对盛唐的时代背景、地理、人体、宫室、服饰、饮食、乐器以及其他用具……统统考证得很详细……。他的写法，曾经对我说过，系起于明皇被刺的一刹那间从此倒回上去，把他的生平一幕一幕似的映出来。他看穿明皇和贵妃两人间的爱情早就衰歇了，不然何以会有……两人密誓愿世世为夫妇呢？在爱情浓烈的时候，哪里会想到来世呢？”（《亡友鲁迅印象记》）孙伏园也回忆说：“他觉得唐代的文化观念，很可以作我们现代的参考，那时我们的祖先们，对自己的文化抱有极坚强的把握，决不轻易动摇他们的自信力；同时对于别系的文化抱有恢廓的胸襟与极精严的抉择，决不轻易的崇拜或轻易的唾弃。这正是我们目前急需需要的态度。拿这深切的认识与独到的见解，衬托出一件可歌可泣的故事，以近代恋爱心理学的研究作线索；这便是鲁迅先生在民国十年左右计划着的剧本《杨贵妃》。”（《鲁迅先生二三事》，转引自王瑶：《鲁迅与中国文学》，8~9页，上海，平明出版社，1952）。

12 周遐寿：《鲁迅的故家》，213~216页，北京，人民文学出版社，1957。许寿裳：《亡友鲁迅印象记》，第12节。

13 《流沙坠简》由王国维与罗振玉合著，是一部研究西域、敦煌等地所发现的古代简牍文献的专著，其材料来自法国汉学家沙畹的《斯坦因在东土耳其斯坦发现的中国文献》。

14 鲁迅：《热风》，90页，北京，人民文学出版社，1973。

- 15 陈寅恪：《海宁王静安先生遗书·序》，转引自“新世纪万有文库”《静庵文集·前言》。
- 16 王国维：《静庵文集》，161页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。
- 17 王国维：《静庵文集》，161页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。
- 18 王国维：《静庵文集》，125页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。
- 19 王国维：《静庵文集》，120页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。
- 20 王国维：《静庵文集》，161页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。
- 21 王国维对自己的诗词颇为自负，将之与五代、北宋大词人相比。但钱钟书则认为其“笔弱辞靡，不免王仲宣‘文秀质羸’之讥”。见《谈艺录》，24页，北京，中华书局，1984。
- 22 王国维：《静庵文集》，120页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。
- 23 王国维原著，佛维校辑：《新订人间词话、广人间词语》，193页，上海，华东师范大学出版社，1990。
- 24 王国维：《静庵文集》，169页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。
- 25 王国维：《静庵文集》，114页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。
- 26 王国维对笛卡尔（特嘉尔）、洛克、休谟（休蒙）的哲学观几乎是忽略的，只在《汗德之知识论》一文中偶尔提及。
- 27P. 瓦特：《小说的兴起》，高原、董红钧译，5~7页，北京，三联书店，1992。
- 28 王国维：《静庵文集》，68页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。
- 29 周作人：《生活与艺术·人的文学》，见《周作人散文》，第2集，124~125页，北京，中国广播电视出版社，1992。
- 30 王国维在《红楼梦评论》中说：中国文学的特点是世间的、乐天的。而具有厌世解脱精神的只有《桃花扇》和《红楼梦》；但前者是假解脱，后者是真解脱。因此，“《桃花扇》，政治的也、国民的也，历史的也；《红楼梦》，哲学的也，宇宙的也，文学的也。此《红楼梦》之所以大背于吾国人之精神，而其价值亦即存乎此。”见《静庵文集》，73页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。

- 31 王国维：《静庵文集》，73 页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。
- 32 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译，63 页、66 页，北京，商务印书馆，1996。
- 33 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译，66 页，北京，商务印书馆，1996。
- 34 钱钟书：《谈艺录》，351 页，北京，中华书局，1984。
- 35 王国维：《静庵文集》，73 页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。
- 36 王国维：《静庵文集》，71 页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。
- 37 王国维：《静庵文集》，68 页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。
- 38 阿多尔诺：《康德与弗洛伊德论艺术》，孙圣涛译，见《最新西方文论选》，389 页，桂林，漓江出版社，1991。
- 39 夏志清：《中国古典小说导论》，20 页，合肥，安徽文艺出版社，1988。40 巴赫金：《语言艺术创作中的内容、材料和形式问题》，佟景韩译，见《巴赫金文论选》，259~267 页，北京，中国社会科学出版社，1996。F. 杰姆逊也使用过类似的概念，如外部形式、内部形式、意义结构等。见其《马克思主义与形式》一书的第 5 章第 6 节：《马克思主义与内部形式》，李自修译，南昌，百花洲文艺出版社，1995。
- 41 戈德曼：《小说社会学导论》，见《西方马克思主义美学论文精选》，北京，北京大学出版社，1990。
- 42 瓦特：《小说的兴起》，高原、董红钧译，第 2~3 章，北京，三联书店，1992。
- 43 布鲁姆：《影响的焦虑》，北京，三联书店，1989。
- 44 参见西尔维奥·方迪《微精神分析学》，尚衡译，北京，三联书店，1994。
- 45 巴赫金：《史诗与长篇小说》，见《世界文论》，第 6 辑，120 页，北京，社会科学文献出版社，1995。
- 46 罗兰·巴特：《恋人的絮语——一个解构主义的文本》，汪耀进、武佩荣译，194 页，上海，上海人民出版社，1996。

- 47 刘若愚：《中国的文学理论》，128页，成都，四川人民出版社，1987。
- 48 栾勋：《学人的知识结构与中国文论研究》，见《文学评论》，1997（1）。
- 49 别林斯基：《文学的幻想》，满涛译，见《别林斯基选集》，第1卷，59~60页，上海，上海译文出版社，1979。
- 50 阿莱霍·卡彭铁尔：《小说是一种需要》，陈众议译，昆明，云南人民出版社，1995。
- 51 王元化：《文心雕龙创作论·释“情采篇”情志说》，170~174页，上海，上海古籍出版社，1979。
- 52 李洱：《写作的诫命》，见《作家》，1997（5）。
- 53 同上。
- 54 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，133页，北京，三联书店，1989。
- 55 巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，白春仁、顾亚铃译，155页，北京，三联书店，1988。
- 56 李洱：《知识分子日常生活的写作》，见《作家报》，1998.1.22（4）。
- 57 诺尔曼·布朗：《生与死的对抗》，冯川、伍厚恺译，219~220页，贵阳，贵州人民出版社，1994。
- 58 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，见《马克思全集》，第42卷，125页。
- 59 李洱：《午后的诗学》，见《大家》，1998（2）。
- 60 本雅明：《巴黎，十九世纪的都城》，见《发达资本主义时代的抒情诗人》，189页，北京，三联书店，1989。
- 61 李洱：《午后的诗学》，见《大家》，1998（2）。
- 62 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，见《马克思全集》，第42卷，124页。
- 63 大卫·M·列文：《倾听着的自我》，18页，西安，陕西教育

出版社，1997。

64 李洱：《暗哑的声音》，见《收获》，1998（3）。

65 李洱：《写作的诫命》，见《作家》1997（5）。

66 于坚：《棕皮手记》，296～297页，上海，东方出版中心，1997。

67 艾略特：《荒原》，查良铮译，见《英国现代诗选》，71页，长沙，湖南人民出版社，1985。

68 德里达：《文学行动》，361页，北京，中国社会科学出版社，1998。

69 何立伟：《点评马原》，载《漓江》，1997（2）。

70 格非：《十年一日》，载《莽原》，1997（1）。

71 汪晖：《当代中国的思想状况和现代性问题》，载《天涯》，1997（5）。

72 别尔嘉耶夫：《思想自传》，雷永生译，131页，上海，三联书店，1997。

73 玛·茨维塔耶娃：《我的普希金》，载《世界文学》，1998（4）。

74 马里宁：《俄国空想社会主义简史》，7页，北京，商务印书馆，1990。

75 马里宁：《俄国空想社会主义简史》，12页，北京，商务印书馆，1990。

76 曼德尔施塔姆：《第四散文》，168页，上海，学林出版社，1998。

77 安德列·别雷：《致伊凡诺夫-拉祖姆尼克的信》，载《世界文学》，1992（2）。

78 别尔嘉耶夫：《思想自传》，142页，上海，三联书店，1997。

79 吉皮乌斯：《吉皮乌斯回忆录》，45～47页，上海，学林出版社，1998。

80 肖斯塔科维奇：《见证》，见《流亡者译丛》，310～320页，广州，花城出版社，1998。

- 81 别尔嘉耶夫：《思想自传》，224 页，上海，三联书店，1997。
- 82 曼德尔施塔姆：《第四散文》，154 页，上海，学林出版社，1998。
- 83 艾娃·汤普逊：《理解俄国：俄国文化中的圣愚》，杨德友译，北京，三联书店，1998。
- 84 艾娃·汤普逊：《理解俄国：俄国文化中的圣愚》，杨德友译，7 页，北京，三联书店，1998。
- 85 福科：《知识考古学》，谢强、马月译，7 页，北京，三联书店，1998。
- 86 数字资料来源于巴纳耶夫：《群星灿烂的年代》，刘敦健译，176 页、382 页，上海，上海译文出版社，1995。《巴纳耶娃回忆录》，蒋路、凌芝译，192 页，上海，上海译文出版社，1981。陀思妥耶夫斯基：《书信选》，冯增义编译，134 页，北京，人民文学出版社，1993。
- 87 苏联科学院历史所列宁格勒分所：《俄国文化史纲》，张开等译，375~377 页，北京，商务印书馆，1994。
- 88 艾娃·汤普逊：《理解俄国：俄国文化中的圣愚》，杨德友译，272 页，北京，三联书店，1998。
- 89 陀思妥耶夫斯基：《死屋手记》，曾宪溥、王健夫译，331~332 页，北京，人民文学出版社，1981。
- 90 艾娃·汤普逊：《理解俄国：俄国文化中的圣愚》，杨德友译，49~52 页，北京，三联书店，1998。
- 91 艾娃·汤普逊：《理解俄国：俄国文化中的圣愚》，杨德友译，52 页，北京，三联书店，1998。
- 92 皮里尼亚克：《红木》，石枕川译，4 页，北京，作家出版社，1998。
- 93 吉皮乌斯：《往事如昨》，郑体武、岳永红译，87 页、113 页，上海，学林出版社，1998。
- 94 艾娃·汤普逊：《理解俄国：俄国文化中的圣愚》，杨德友

- 译, 64 页, 北京, 三联书店, 1998。
- 95 艾娃·汤普逊: 《理解俄国: 俄国文化中的圣愚》, 杨德友译, 57 页, 北京, 三联书店, 1998。
- 96 艾娃·汤普逊: 《理解俄国: 俄国文化中的圣愚》, 杨德友译, 17~18 页, 北京, 三联书店, 1998。
- 97 艾娃·汤普逊: 《理解俄国: 俄国文化中的圣愚》, 杨德友译, 7 页, 北京, 三联书店, 1998。
- 98 谢·布尔加科夫: 《东正教教义纲要》, 董友译, 211 页, 香港, 三联书店, 1995。
- 99 《高尔基政论杂文集》, 孟昌译, 315 页, 北京, 三联书店, 1982。
- 100 艾娃·汤普逊: 《理解俄国: 俄国文化中的圣愚》, 杨德友译, 240 页, 北京, 三联书店, 1998。
- 101 萨伊德: 《知识分子论》, 单德兴译, 90 页, 台北, 麦田出版社, 1997。
- 102 萨伊德: 《知识分子论》, 单德兴译, 91 页, 台北, 麦田出版社, 1997。
- 103 艾娃·汤普逊: 《理解俄国: 俄国文化中的圣愚》, 杨德友译, 272 页, 北京, 三联书店, 1998。
- 104 艾娃·汤普逊: 《理解俄国: 俄国文化中的圣愚》, 杨德友译, 282~283 页, 北京, 三联书店, 1998。
- 105 艾娃·汤普逊: 《理解俄国: 俄国文化中的圣愚》, 杨德友译, 206 页, 北京, 三联书店, 1998。
- 106 艾娃·汤普逊: 《理解俄国: 俄国文化中的圣愚》, 杨德友译, 205 页, 北京, 三联书店, 1998。
- 107 艾娃·汤普逊: 《理解俄国: 俄国文化中的圣愚》, 239 页, 杨德友译, 北京, 三联书店, 1998。
- 108 艾娃·汤普逊: 《理解俄国: 俄国文化中的圣愚》, 杨德友译, 240 页, 北京, 三联书店, 1998。

- 109 什克洛夫斯基:《散文理论》,刘宗次译,80页,南昌,百花洲文艺出版社,1994。
- 110 艾娃·汤普逊:《理解俄国:俄国文化中的圣愚》,杨德友译,18页,北京,三联书店,1998。
- 111 阿法纳西耶夫:《俄罗斯童话》,沈志宏、方子汉译,454~456页,上海,上海文艺出版社,1991。
- 112 见《列宁与高尔基书信集》,北京,外国文学出版社,1981。
- 113 肖斯塔科维奇:《见证》,261~262页,广州,花城出版社,1998。
- 114 阿·茨维塔耶娃:《自杀的女诗人》,268页,桂林,漓江出版社,1991。
- 115 别尔嘉耶夫:《思想自传》,134~135页,上海,三联书店,1997。
- 116 马·布雷德伯里等:《现代主义》,胡家峦等译,248页,上海,上海外语教育出版社,1992。
- 117 帕斯捷尔纳克:《人与事——自传体随笔》,乌兰汗译,252页,北京,三联书店,1992。
- 118 帕斯捷尔纳克:《人与事——自传体随笔》,乌兰汗译,135页,北京,三联书店,1992。
- 119 肖斯塔科维奇:《见证》,314页,广州,花城出版社,1998。
- 120 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞译,133~134页,北京,北京外国文学出版社,1992。
- 121 见《鲁迅全集》,第19卷,521页,北京,人民文学出版社,1973。
- 122 张秋华等:《“拉普”资料汇编》(上),彭克巽译,134页,北京,中国社会科学出版社,1981。
- 123 张秋华等:《“拉普”资料汇编》(上),彭克巽译,140~169页,北京,中国社会科学出版社,1981。
- 124 皮里尼亚克:《红木》,石枕川译,43页,北京,作家出

版社，1998。

125 符·拉斯科尔尼科夫：《关于我的父亲》，引自《复活的圣火》，陆桂荣译，256页，广州，广州出版社，1996。

126 见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，北京，人民文学出版社，1992。

127 倪蕊琴：《俄国作家批评家论列夫·托尔斯泰》，434页，北京，中国社会出版社，1982。

128 见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，164页，北京，人民文学出版社，1992。

129 见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，164页，北京，人民文学出版社，1992。

130 见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，142页，北京，人民文学出版社，1992。

131 同上。

132 见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，172页，北京，人民文学出版社，1992。

133 见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，100页，北京，人民文学出版社，1992。

134 倪蕊琴：《俄国作家批评家论列夫·托尔斯泰文集》，433页，北京，中国社会科学出版社，1982。

135 见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，307页，北京，人民文学出版社，1992。

136 见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，114页，北京，人民文学出版社，1992。

137 见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，231页，北京，人民文学出版社，1992。

138 见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，225页，北京，人民文学出版社，1992。

139 见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，226页，北京，人

民文学出版社，1992。

140 见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，229页，北京，人民文学出版社，1992。

141 见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，313页，北京，人民文学出版社，1992。

142 陈燊：《欧美作家论列夫·托尔斯泰》，679页，北京，中国社会科学出版社，1983。

143 刘宁：《托尔斯泰散文》（下），434~435页，北京，中国广播电视出版社，1996。

144 亚·列·托尔斯泰娅：《父亲》（下），9页，上海，上海译文出版社，1986。

145 亚·列·托尔斯泰娅：《父亲》（下），27页，上海，上海译文出版社，1986。

146 亚·列·托尔斯泰娅：《父亲》（下），192页，上海，上海译文出版社，1986。

147 托尔斯泰：《伊凡·伊里奇之死》，见《托尔斯泰中短篇小说选》，草婴译，468页，上海，上海译文出版社，1986。

148 托尔斯泰：《伊凡·伊里奇之死》，见《托尔斯泰中短篇小说选》，草婴译，470页，上海，上海译文出版社，1986。

149 托尔斯泰：《伊凡·伊里奇之死》，见《托尔斯泰中短篇小说选》，草婴译，469~470页，上海，上海译文出版社，1986。

150 托尔斯泰：《伊凡·伊里奇之死》，见《托尔斯泰中短篇小说选》，草婴译，457页，上海，上海译文出版社，1986。

151 托尔斯泰：《伊凡·伊里奇之死》，见《托尔斯泰中短篇小说选》，草婴译，463页，上海，上海译文出版社，1986。