

## 边缘有光——再读《白夜》

大约 30 年前，一个才 20 郎当岁的青年人，从北京西四附近的红楼电影院出来，天已黑，路灯暗，行人稀，北风寒，他竖起衣领，双手揣袖，踽踽独行，回味着刚看完的苏联电影《白夜》，心中不禁喟叹：我，便是电影里面的那个男主人公啊……

在那个时代，他有机会看到那部电影；并且，他看了好几遍，在红楼电影院所看的那一场，片子已经“下雨”，声带嘶哑，夜场演这部片子，观众寥寥，他可以尽情地热泪盈眶，而不必顾忌旁边有人发觉……当然，他不能将心中的感受向旁人倾吐，那其实已是滑向“文化大革命”的岁月……

那个年轻人，便是我。

我是在看过《白夜》这部电影以后，才找到陀思妥耶夫斯基的小说《白夜》来读的。我惊奇于电影导演对原作的精确“转换”，把文字的东西转换为声像的东西，要么尽失文字的底蕴，要么化平庸为奇诡，很难让人感到“恰可好”。而我所看到的文字与电影，却交融于我心中，浓酽的韵味，如醇酒般久久地令我陶醉。那是我青春期所得到的宝贵文化滋养之一。

陀氏的《白夜》多次被搬上银幕，我所看到的是前苏联莫斯科电影制片厂 60 年代投拍的，导演是培利耶夫，饰演男主人公的是当时正走红的影星斯特里仁诺夫，饰女主角娜斯简卡的是当年的一位新手，但她在這部影片里的出色表演使她一炮打红。

陀思妥耶夫斯基一生著作丰富，中篇小说《白夜》是他并不重要的作品，换句话说，不处于他创作丰碑的中心，是一部“边缘”性质的作品。

我所看到的那部电影《白夜》，其导演培利耶夫一度曾是前苏联最红火的大导演，长期置身于前苏联的文化中心。他的妻子是一位处于同样状态的演员。他们“夫妻店”拍出了一大串不仅获得前苏联官方赏识，也深得当时观众欢迎的影片，主要是喜剧风格，如《拖拉机手》、《养猪女与牧羊郎》、《未婚妻》等等，当然最突出的还是那部鲜艳十三彩的《幸福的生活》，中国及时译制，广泛放映，其中的插曲，如《红莓花开》，在中国不仅风靡一时，直到今天，仍不时地被安排在广播、电视乃至舞台演出的现场演唱。

1953 年，斯大林逝世。1956 年，前苏联出了个赫鲁晓夫，他刚当上第一把手，便发表了一个秘密报告，大反斯大林，在那个著名的秘密报告里，他点了电影《幸福的生活》与培利耶夫的名，指控这部影片是“粉饰生活”的坏典型，而培利耶夫拍这样的影片，是向斯大林谄媚，是助长“个人崇拜”的可耻行为。从此培利耶夫从前苏联政治文化的中心被抛向了边缘，有好几年的时间，他简直销声匿迹了。

但到 60 年代初，培利耶夫又拍起电影来，当然不是回到中心，不再拍“主旋律”，并且告别了他本是驾轻驭熟的现实题材与喜剧风格，他自觉地“靠边站”，拍“边缘性”的电影。

如果说现实题材是前苏联电影创作的中心，那么改编古典小说，便是边缘题材。

如果说改编普希金、契诃夫等的小说是改编古典名著的中心任务，那么，改编陀氏的小说，便是一种边缘任务，因为，众所周知，前苏联的革命文艺理论，其很大一部分资源来自旧俄的别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的美学见解，而他们三人，后来都对陀氏创作持严厉的批判态度，晚出

的高尔基，说起陀氏来更有点深恶痛绝，认为他的著作是“拌蜜糖的毒药”。

培利耶夫一连改编了陀氏的好几部作品，有《白痴》、《卡拉马佐夫兄弟》等等，他真是意驰神迷，呕心沥血，《卡拉马佐夫兄弟》未最后拍竣便嗒然而逝，也许并不能算“以身殉职”（谁非要他拍这种题材？），但可以说他是“以身殉志”，从中心被抛到边缘的培利耶夫，一定是有了“顿悟”，在边缘处找到了自己最好的艺术感觉。确实，我们现在如果连看《幸福的生活》与《白痴》两部影片，那么，我们虽不一定会同意赫鲁晓夫打在培利耶夫头上的棍子，可是，我们会说，《幸福的生活》充其量是一部拍得很好看的宣传品，而《白痴》却肯定是一件艺术精品，在培利耶夫所改编的陀氏作品系列中，《白痴》、《卡拉马佐夫兄弟》又是他改编的中心，《白夜》又成了他改编系列中的“边缘之作”。

可是我却最喜欢《白夜》，从陀氏的小说到培氏的电影。

现在我才来说到《白夜》的文本，我指的是《白夜》的译文。我现在翻开的是上海译文出版社1986年6月第一版的陀氏中短篇小说第二册中荣如德的译文。

说实在的，《白夜》的情节是幼稚的，甚至，仔细推敲起来，那情节中是有漏洞的。

叙述的角度，与陀氏的开山作《穷人》类似，《穷人》是书信体，《白夜》类似日记，都是第一人称，主人公都有点絮絮叨叨，卑微，敏感，腼腆，忧郁，而且，他们所遭逢的，都是一个清丽、纯洁、坦率、稚弱的姑娘，最后的结局，是一样的悲惨，男主人公在失爱的怅惘中，苟活人世，喘息残生。

那么，《白夜》的特殊价值何在？魅力何在？

我以为，《白夜》最难得的，是把圣彼得堡的白夜氛围，融进了主人公的魂魄中。

地处北极圈，这便是一种离开了“中心”的“边缘”位置；非规范的夜，该黑不黑而呈“白色”的夜，这也是一种“边缘”状态；而小说中的“我”，最锥心的感觉，便是“大家都把我孤零零地撇下，大家都不理我”，在那个白夜来临的夏季，仿佛整个圣彼得堡的人，“他们都离开我滑脚到乡下去了！”被忘记被忽略不计比被侮辱被损害更可怕，在“第一夜”中“我”的自言自语里，读者可以获得相通的生命体验，因为，在这个熙熙攘攘的世界上，凡内心丰富一点的人，哪怕基本上是个“成功人士”，也总会至少在某时某刻忽然有一种被冷落被欺瞒被叛离被抛弃的惶悚感，忧郁与苦闷，会涌上心尖。这种感觉，其实就是从“中心”滑落到了“边缘”，或者总是滞留在边缘、接近不了所向往的中心，那么样的一种灵魂悸动，这灵魂于是挣扎，小说中的我是通过在布满蛛网的天花板下，抽着烟斗，胡思乱想，以粗陋的、廉价的罗曼蒂克幻境，为灵魂注射麻醉剂，来消解这无可奈何的人生的。

在“第一夜”里，“我”巧遇了娜斯简卡，这是一个在白夜的河岸边等候归来的恋人的纯情姑娘。“我”当时并不知道那姑娘究竟为什么会一个人出现在清冷的白夜中，但这于他来说相当罗曼蒂克的邂逅，是他那枯涸的“边缘”状态中的一泓甘泉，他确实并无非分之想，但他感到很大慰藉，我以为陀氏此作由此已开始挖掘到“边缘人”的焦虑心理，及其渴望从被遗忘被忽略的状态中自救出来的灵魂挣扎。

“第二夜”里，“我”与娜斯简卡互诉身世，娜斯简卡与失明的奶奶住在一起，最令人难忘的一个细节，便是奶奶为了管住娜斯简卡，每天用一只

大别针，将他们祖孙的裙子别在一起。这只大别针不消说是一大象征，一定会有不少读者读到这里时，会痛切地感受到这一“祖母的大别针”的刺心苦味，被别上这样的别针的人，当然不仅不能离开最边缘的一隅，而且，简直连对“中心”的想象力也会丧失，然而娜斯简卡的生活里出现了一个来自“中心”，并且还要回到更其“中心”的年轻男子，他的一大壮举，就是把娜斯简卡，顺便也把奶奶，从封闭的边缘，带到了剧院，观看轻歌剧《塞维尔的理发师》，剧院和这出意大利戏，是一种通向社会“中心”的象征性纽带，从此娜斯简卡的眼界心境都开始展拓，终于，她默默地爱上了那年轻的房客，以至于，在那房客要离去的前夜，她竟提着一个包袱，去到房客所住的顶楼，要与房客一起私奔！房客大吃一惊，开始拒绝，末后，为娜斯简卡的真情所感动，便与她约定，一年过后，再回圣彼得堡接娶她，而相会的地点，便是这河岸边。“第二夜”以“我”答应替娜斯简卡送一封代转信结束，之所以要送这封信，是因为娜斯简卡已经知道，那青年男子已回到圣彼得堡三天，却并未露面，这里便明显有情节设计上的漏洞，至少令人感到矫情，不过这不重要，重要的是，“我”因此处在了尴尬不堪的情境中，这倒还并不是爱情什么的，而是，他本以为娜斯简卡比他还要“边缘”，因此不仅可以同病相怜，更可以慷慨慰恤，可是那青年房客的出现，却一下子使娜斯简卡处在了极有希望从“边缘”向“中心”转移的轨道上，而“我”却又一次要被抛向更其边缘的冷角！宁不悲乎！

在“第四夜”里，正当娜斯简卡在左等不来人、右等不见影的绝望中，下决心与“我”共守“边缘”，在角落里度过余生时，那来自广阔世界的青年人忽然戏剧性地出现，并且一阵风般地卷走了娜斯简卡，于是，“我”彻底地沉入了边缘的黑暗与孤独中。

最后一节是“早晨”，娜斯简卡来了一封信，企求“我”的理解与宽恕，而“我”也果然宽恕了她，并喃喃地为她祝福：“愿你的天空万里无云；愿你那动人的笑容欢快明朗、无忧无虑……”

“我”失去的不仅是梦一般美丽的爱情，而且也是重整“边缘生活”的契机与活力，当然更无望向中心转移。

但是，掩卷以后，我们却又为“我”庆幸，因为他没有丧失对一个人来说最宝贵的东西，那便是无私的善意；在白夜中，极光给人以希望；在边缘处，仍有人性的闪光：“我”没有以恶为代价，去谋求向“中心”的移动，也没有破坏他人的“移向中心”，这毕竟保持着为人的基本尊严。

30多年过去了，当年那个在煌煌都会中，处在很边缘、很卑微、很软弱的地位，曾迷恋过《白夜》这样一部并不怎么伟大的作品的青年人，他后来居然神使鬼差地，一度比较地“中心”，但没有多久他又“边缘化”了。他懂得，一个社会，是需要中心的，当然也就需要“中心人物”，或说是“风流人物”，“领风骚的人物”，“明星”，“大腕”，可是，并不是每个人都适合于呆在中心的，更何况，风会刮过去云会散掉，只能是“各领风骚若干时”而不可能“独领风骚”、“永领风骚”，星会殒落，腕无长力……每一个人，到头来还是尽早地归位于最合适的立脚点才好，在那站立得最坚实的地方，不管是怎样地“边缘”，以良善之心，独创之艺，是一定会耕而有获的，他觉得自己在比较边缘的地方，就反能更从容地抒发性灵。

这就说明，他的喜爱《白夜》，有很私秘的因素，与任何一种批评模式，与文学史的角度，都基本无关，现在他公布出这一份私秘，企盼着人们理解，

这，毕竟也属于解读作品的一种方法，是吗？

1994.9.24 绿叶居

## 在爱的船舶中

得到海峡文艺出版社出版的《冰心全集》，本想放在书架上，留着慢慢读，谁知一翻之后，不禁从站姿变为坐姿，又从坐姿变为倚枕半卧——这是我与书之间的最亲密的姿势——直到从第一卷翻至第八卷，除细看照片外，又隔三岔五地选读了若干原已熟悉的美文，以及许多原来无从得见——应是第一次面世——的书简，掩卷之后，思绪缱绻，竟不觉傍晚已至，家人唤起来吃饭，这才将八卷全集放入书架。

冰心的文章虽然贯穿于整个世纪，浸润了几代中国人的灵魂，但是在这个波澜壮阔，或者说波诡云谲的时代里，始终并未处于中心地带，有些时候，真是被漾远于相当边缘的位置，但事物的久远价值，并不能以一时的烜赫来判定，冰心著述的伟大，恰在于其美轮美奂的平常。

记得几年前去拜望冰心老前辈，她蔼然地问及我的家庭，我便细细地讲给她听，她听完，很认真地跟我说：“家是一只船，这只船很小，但是很重要。这只船里应该有爱：有的人在受到来自社会的打击时，他支撑不下去，甚至毁灭了，那跟他回到家里，得不到小船上的爱，心灵没有了最后的支点，有关系……所以你要爱你的家，关心你的家人，让这只爱的小船，能在风雨波浪里，继续驶往光明，驶往幸福！”当时，我虽很感激老前辈对我以及家人的关怀祝福，却并没有产生出多么浓酽厚重的感想。那时候，我正血气方刚，总爱听一些不凡之论，自己说起话来写起文章，也总是“语不惊人死不休”；冰心老前辈的话，似乎太平常，属于常情常理，也就是年轻人往往觉得不过瘾，不深奥，更缺乏强刺激，显得未免平实直白的所谓“浅显的道理”。

经受过近 10 年的时代风雨，我也算是滚过几个筋斗，越过了几个跨栏，吃了几堑长了几智，至今仍在文学跑道上奔驰未息，回头凝望，静夜细思，冰心老前辈说给我的那些话，便至为宝贵，并且在应验中，使我懂得，有些最平常的事物，最平实的话语，其实是最值得珍惜的。

当然，冰心只是我们这个世纪的民族伟人之一，而且在涉及方方面面的众多伟人之中，她也只在文学这一隅，并且即使在这一隅中，她也只是多元的壮丽文学花园里的一种香花罢了。比较起来，有的人或许更高扬理想的大旗，有的人或许更壮怀激烈，有的人或许更庞然硕大，有的人或许更深奥繁复……但她在一个世纪之中，越过那么多的风云际会，那么多的惊涛骇浪，始终坚持在民族的心灵中注入爱的涓流，孜孜不倦地诲人以最基本的关爱：爱生我养我的父母，爱长辈，爱老师，爱兄弟姊妹，爱子女，爱家庭……并由家庭这只小小的爱舟辐射出去，将淳朴的爱，及于同窗、同行、邻居、友人、旅伴……再及于山海、草木、故乡、民族、祖国、世界、人类，以至于整个宇宙。

冰心的爱，可能有时超越阶级，并穿梭于中西文化之间，但仍是原则的爱，她在抗日战争期间鲜明的爱国主义与反法西斯立场，将她的创作明白无误地划定在了属于进步人类的一边。现在我们国家在以经济建设为中心的实践中已经取得了举世瞩目的成就，在这样一种情形下，冰心关于以家庭为本位的爱的诉求，便具有了常读常新的现实意义，翻阅着刚刚到手的八卷全集，我不禁这样想：倘若我们每一个社会成员都首先能爱自己的亲人，大多数家庭都能充盈着互爱互励的气氛，并且每一个社区的邻里间都能够建立起互谅互助的人际关系，大多数单位里都能有一种同舟共济的氛围，那么，我

们的社会便能更加稳定，经济便能更加繁荣，而一些新的道德观念，新的伦理关系，也可望早日萌芽，健康发育……

冰心所倡导的关爱里，也不是没有必要的恨，必要的讽刺乃至相当强硬的据理力争，我们不要忘记，在本世纪初白话文学中，冰心是“问题小说”的始作俑者，也就是说，自那半个多世纪后的“伤痕文学”、“反思文学”等充满激昂情怀的小说，其实都承继着冰心早期小说的血脉，只不过，后来冰心的创作更多地转向散文随笔，并更多地吁求最素朴最本原的人间之爱罢了，而这爱也是有骨之爱，我们在她以八、九十高龄所写出的关于教育现状的充满焦虑的文字中，可见到她愈加刚硬的脊骨。

忽然又想到八十年代初，在新桥饭店文学界一次座谈会上，包括我在内的一些中青年作家真有点欲推进民主进步舍我其谁，并大有振臂一呼便毕其功于一役的狂傲气概，最后会议主持者请冰心发言，她心平气和地说：“以我80年的经历，我想说，实现民主不是一件简单的事，那是一桩复杂的社会工程……”当时我浑身的血正沸，听见她这话如何不觉是兜头一盆冷水？心中很是悻悻。但她那充满了理解与关爱，却又以80年的人生体验所竭诚提供的忠告，却于我，也不仅是我，后来我与另外几位当时在座的朋友谈起，都痛感这平直的“老人言”里，有很深刻的内涵。现在15年过去，那音容宛在，而其营养，还有消化的余地。

翻动着八卷全集，看到其中许多头一回面世的书信，信笔草出的短短文字中，竟漾溢着如许醇厚的人性善美，是爱的旋律，也是爱的实践。冰心的人格力量，甚至于更集中地凝聚在了其中。于是觉得这次出的并不算全集，因为冰心老前辈给我的许多封信，便并不在其中。编辑也曾向我征集过，先是因为搬家，东西一片混乱，无从检出，后来是我自己未能积极响应，现在见到这书，才后悔不迭。冰心晚年的信函，大都片纸简言，单看一两封，或单看给同一收信者的，似琐碎平淡，合观则竟呈现出瑰丽的精神景观，如不褪的彩虹。不过，我想，这全集定有增订之时，冰心老前辈给我的信，还有与大家分享的机会。

《冰心全集》是爱的船舶。于我将在这爱的船舶中获得更多生的智慧与进的勇气！

1995.8.26 于参加《冰心全集》出版座谈会后

## 娓娓道清贫

有一本书，已经连续三年蝉联日本畅销书排行榜，就是中野孝次的《清贫生活》。

日本是一个早已经历过市场经济大繁荣的发达国家。经济的高速和高度发展，使大多数日本人分享到了不少好处和乐趣，比如市面货架子上总堆满丰丰盈盈的商品，只要你有钱，什么都买得到；而要维持一种小康而体面的生活，一般人只要努力工作，也都能挣到相应的工资；休假时到国外旅游，已是很多人的“家常便饭”；而在世界各地，只要亮出日本人的身份，总不至于遇到经济歧视的眼光。当然这种经济繁荣的背后，也充满着问题。且不说日本人被外国人普遍视为“经济动物”，日本与美国之间的贸易磨擦越演越烈，日本人在遭受过日本侵略的各国民众心目中还是难以唤起发自内心的好感；单是日本社会生活的内部，就存在着许多令人焦虑的因素，特别是与物质极大丰富形成鲜明对比的精神匮乏现象，真是比比皆是，触目惊心。最近日本东京所发生的地铁放毒事件，更显示出这个从上到下普遍追逐经济成就的国家，所潜伏着的精神危机，已有多么严重。

现已初步查明，日本的“奥姆真理教”涉嫌放毒。据报道，一位得过博士学位的医生，奉“奥姆真理教”教主麻原彰晃的指令，把装有沙林毒气的包裹提上了地铁列车。当他将那包裹放在车厢地板上以后，下一步应做的，便是用伞尖戳破包裹，以使剧毒的沙林气漏逸出来，但他临阵手软了。他毕竟是学过医的，本是懂得生命之可贵，而且本应以救治生命为天职的，更知道沙林毒气是法西斯使用过的灭绝性气体。可是他后来终于还是戳破了那包裹，并赶快逃离了现场。他和他的同志的所作所为，造成了五千多人中毒，并有几十人死亡。

一个医学博士，本应具有理性，并且在日本社会中是不难找到体面的工作，过富裕生活的。然而他却去皈依了邪教。为什么？就因为精神苦闷，而社会又未能提供他更具魅力的思想。麻原其实是一个没受过很多教育的人，并且双目失明，自称有特异功能，从被拘捕以来的表现看，其实也并没有什么特异功能。然而麻原的宗教却吸引了若干像这位医学博士一样的富人和高级知识分子。他宣称世俗社会已然堕落，芸芸众生罪孽深重，世界末日已然来到。他甚至多次预言“世界末日”的“准确时间”。这种“崇高”（据说日文里“奥姆”有崇高之意）的“真理”，对内心空虚又充斥焦虑的人，往往具有魑魅的蛊惑力。倘若麻原的传教活动仅至于“愿者上钩”，倒也罢了。我们都知道七十年代美国曾有过“人民圣殿教”，其教主最后是组织了全体教徒的集体自杀。那已够令人毛发悚然的了，但毕竟还没杀到教外。这回可好，麻原看到他的预言未能兑现，“世界末日”居然逾期未至，芸芸众生居然还在那么样地过小日子，依然“堕落”，他便指使他的教徒，出动到闹市之中，来大批量地实行屠杀，以完成他的理想信念。这样的以完成自我“理想”为目的的滥杀无辜，已构成反人类暴行，不仅广大日本民众对之愤慨，全世界的善良人都应同声谴责。

我为什么要扯到这件事上？因为我感觉，面对日本人的精神空间，固然麻原那是一种予之填塞的路数，并且酿成了大祸，可是，另外也有不少专注于精神世界的日本人，他们朝另外的方向作出了努力，比如大江健三郎那样的严肃作家，还有就是我们现在要特别研究一下的中野孝次的《清贫生活》。

我无法知道那位奉麻原之命到东京地铁里施放沙林毒气的医学博士，是否读过中野孝次的《清贫生活》。如果读过，他何以会弃中野的诱导，而去皈依麻原的反人类谬论？

中野孝次本人，并不认为他的这本著作，是针对日本现社会的物质繁荣与精神贫困这种鲜明落差而著的。他只是说，他建议人们追求一种内心丰盈而美好的生活。这就要采取清贫的生活方式。清贫并不等于贫穷。贫穷意味着温饱堪虞，那样内心不能进入平和安详的境界。清贫是在温饱之后，不再将物质财富的积累，看成重要的事，而将内心的修炼，当作最大的快乐。这也就是富心重于富身的意思。他也并不是主张走火入魔地去搞什么神经兮兮的宗教式修炼，他所提倡的生活理想，简单易行，朴实自然。也就是说，一个人不要热衷于钱财名利，他应过一种与大自然亲和的恬淡生活。他可能乐于读书，听音乐，看白云，默对江河，动手进行必要的生活劳作，写诗自娱，引吭高歌，善意地与亲友交往，珍惜生活中那些平凡而有趣的事物。

中野孝次的这本书，主要是从日本的传统文化中，去撷取理想的资源。他在书中引述了本阿弥光悦及其母亲妙秀，还有鸭长明、良宽、池大雅、芜村、橘曙览、芭蕉、西行……等的语录、杂记、和歌、俳句，娓娓地讲述他们的故事，心平气和、循循善诱地劝谕读者进入那“古已有之”的清贫境界。比如他从十四世纪的吉田兼好的《徒然草》一书中，引述“受名利驱使，内心不得平和，一生痛苦不堪，实在愚昧”的话，加以阐释，使读者意识到，拚命挣钱，追求豪宅名车，又在人际中角逐名气、地位、座次、荣誉，甚至夸耀自己的学问，企盼掌声、采声、青睐、颂歌……都并不能真正实现人生的意义。人生的意义，应体现在不断丰富、充实自己的内心。简言之，人的物质生活简约朴实，而人的精神生活，却应广阔无边，深邃无际。

中野的这本《清贫生活》一版再版，畅销不辍，说明在日本民众里，已有很大的影响，那影响当然大大超过麻原彰晃的“世界末日”邪说。

台湾的日本文学专家李永炽，已经将此书翻成了中文，在台湾出版。出版后也成为一本流行读物。台湾的所谓“经济起飞”，已有相当历程，现在也处在经济发展问题丛生，社会精神萎靡不振，而且纸醉金迷、物欲横流的诸般怪相赫然纷呈，令有识之士扼腕长叹的状况之中，中野的这本书对台湾的读者也不啻一帖对症的清凉剂。

我建议大陆也出版《清贫生活》的中译本。

大陆的情况，与日本和台湾都有很大区别。我们向市场经济转型的过程仍在继续中。温饱的问题，在若干地区还没有完全解决。先富起来的那些人，其中有不少还沉浸在成功感中，或者并未产生自我能意识到的精神危机，或者也并不是在良性地追逐财富的积累与显现的名声，而是在大肆挥霍并不愿“露富”。市场经济的“游戏规则”尚未完善，而且对市场经济走向的全盘性否定不仅来自极“左”也来自了极右。因此，中国大陆所最需要的精神食粮，还并不一定是对“清贫”的追求。但中野孝次的这本《清贫生活》还是很有参考价值。这本书提出了一个“富裕以后怎么办”的问题。这个问题目前还并不适用于全体中国人，却已显现于不少中国人面前。

对于中国文化人特别是中国作家，这本书的参考价值主要可能还并不是其内容。说实在的这本书学术味与诗意都嫌不足。而且，我们中国传统文化中关于这方面的思想资源，恐怕比日本要多得多，如果有一位中国作家乐于用中国传统文化的资源来写一本关于清贫的书，管保能写得更充实，光是引

文也便更丰富更具光彩。仅仅一个陶渊明，我们便可从他那里引伸出多少“清贫生活”的诗意美来啊！

但是中野孝次的那个文本，实在最值得借鉴。他以清贫生活为理想，但他并不是端出一副架子，仿佛他精神上多么崇高，多么了不起，他多么鄙夷、藐视万丈红尘中的芸芸众生，于是从自己的理想高度，来俯瞰他人，对不符他的理想规范者，予以严厉批判、无情打击，把文章写得像战斗檄文，甚至于像中国“文革”中“红卫兵”的大字报那样；他的立论前提，是世人可以各有理想，他与其他的人，他的理想与其他人的理想，容或不同，甚或分歧不小，乃至大相径庭，但大家是平等的，他乐于讨论，更乐于自说自话，任其如云舒卷，如花自绽，赏者自迎，忌者自避。他建议人们过清贫的生活，但绝无把俗世之人都轰到一条路上去的企图。他面对俗世，蔼然可亲，坚持自己理想，却又极愿与他人亲和。他的书里充满祥和，而不是乖戾之气。他的从容与平和，与麻原的狂躁与极端，恰成鲜明对比。

在转型期社会中，往往难免有急躁乃至极端情绪的中国文化人，可以从 中野孝次这本书里，获得一种文本启示。以“革命”的方式、战争的方式，暴力的方式，“大批判”的方式，“群众运动”的方式，“大跃进”的方式，“毕其功于一役”的方式，“一揽子解决问题”的方式，“一棍子打死”或“一盆水浇活”的方式，恐怖主义的方式，当然还包括麻原的方式，在当今世界上，都无助于社会的进步和人类的提升，并且往往有害，甚至有大害。读中野孝次的这本《清贫生活》，我们不一定照他所建议的那样去过，但我们至少可以学会娓娓动听地宣谕我们的理念与信仰，以感召力而不是杀伤力，来凝聚出真理与崇高。

1995.5.31 绿叶居

## 时空所捕获的人质

在北京故宫现存档案里，有慈禧的大量相片，其中数量最多的，是一九三年（光绪二十九年）在颐和园所拍的“标准照”，尤其是一张《宫中档簿·圣容帐》记载为“梳头穿净面衣服拿团扇圣容”的照片，现存一百零三张，每幅高七十五公分、宽六十公分，衬裱在硬纸板上，镶在雕花金漆大镜框中，并分别放在紫檀木盒内，外裹明黄色丝绣锦袱；估计这些照片并非留作自我欣赏，也非意在留藏宫中，是准备用于外交礼仪，作为尊贵赠品的，当初晒印时，不会取一百零三之数，可见已送出了若干，但所送出的，又不是太多，查记载，一九〇四年德国皇储来华，慈禧接见，曾取出一幅，托其转与德国皇后，“用黄亭抬至外部……加车随德储君赴津，送至柏林，藉代游历”；还送给过什么“外宾”，至目前尚无人细作统计。

这张“梳头穿净面衣服拿团扇圣容”的照片，我们可从紫禁城出版社编印的《故宫珍藏人物照片荟萃》里看到，与这张拍摄在差不多同时的，还有很多张“圣容”，格局大体相同，但布景、服装、饰物与所摆姿势各有变化，从布景上看，宝座与翼扇基本不变，宝座后的屏风，则有孔雀、寿松、丛菊等多种变化，宝座两侧的摆设也往往各不相同，或瓶荷安泰，或百果献寿……地面所铺的地毯也时有改换，但变化最大的则是慈禧本人。仅所换的服装而言，便有团寿字、竹叶青、缠枝莲、蝶花、寿蝶等多种纹饰；而她的装饰品，就更是不断地增添组合，有戴护指照、佛珠照、东珠照……有几种是戴明珠披肩拍的，那披肩系用三千五百粒大如黄雀之卵、俱精圆纯净的天然珍珠联缀而成；更有趣的是慈禧从端坐的姿态渐渐演变为各种比较随便的坐姿，以至最后干脆站起来拍，甚至于拍出了一手簪花、一手揽镜自照的“表演照”。

一九〇三年慈禧六十八周岁，她的七十华诞的庆典已在紧锣密鼓地筹划，大量地拍照，据说也是有关的节目之一，从一九〇三年到一九〇五年，她的这些照片基本上都是一个人拍的，那位宫廷摄影师便是勋龄，勋龄是一度担任清廷驻法、德等国大使的贵族裕庚的儿子，他和另外一弟二妹从小随父母到西欧生活，他在法国入陆军学校学习，在那里学会了摄影，并具备相当的水平；一九〇三年裕庚全家从欧洲返国，勋龄和弟妹都被召进宫中，因为当时慈禧大量时间是呆在颐和园里，所以他们也就大量时间在颐和园里为慈禧服务，勋龄管理颐和园的全部电灯，他弟弟则管外国运来的小火轮，因为他们是男的，所以能挨近慈禧的时候不多，而且每晚必须出园回家去睡；可是他的两个妹妹就幸运多了，大妹妹德龄和二妹妹容龄（也有写作德菱、容菱的，因系满语译音）都成了慈禧所宠爱的御前侍从官，因为她们都通英语和法语，所以实际上主要充任慈禧接见洋人时的翻译。慈禧对外洋的了解，在很大程度上是通过这两姐妹来完成的。慈禧欲把德龄指嫁给权倾一时的荣禄的儿子，可是深受西方文化熏陶的德龄无论如何不能接受这一“恩典”。她借到上海探视父亲之机，再没返回宫廷，并终于自主地嫁了一个美国人，后并用英文写成颇有影响的回忆录，前一部分是关于童年的回忆，后一部分则是关于在慈禧身边担任御前女官的回忆，她的回忆录，特别是后一部分，颇具价值，很早便有文言与白话两种译本，那里面，对她哥哥勋龄给慈禧拍照，以及美国女画家卡尔给慈禧画像，都有很生动详尽的记述。

据德龄记述，一九〇三年在颐和园中的拍照，是慈禧初次照相，此说尚可讨论，因为徐珂的《清稗类钞》里，有关于日本摄影师山本赞七郎应诏为

慈禧在颐和园中拍“簪花小照”的记载，并称照完后当天便于庆王邸消夏园中冲洗，慈禧不仅“许以千金之赏”，并“内廷传谕又支二万金”。一张照片获如此厚酬，惜乎当年尚无《吉尼斯世界记录大全》，否则定当入选。日本人为慈禧拍照事，当在庚子（一九〇〇年）前，那时宫中一定已有拍照之举，因为在现存于故宫博物院的旧照片里，虽无慈禧和光绪的，却有一张珍妃的，珍妃于八国联军逼近京畿，慈禧挟光绪“西狩”，临行前被推于井中了，所以她的这张照片，是上世纪宫中即有照相事的不争之证。但不管怎么说，一九〇三年到一九〇五年勋龄为慈禧的拍照，才使慈禧终于迷恋上了西方这一“奇技淫巧”。

照相术的发明，是人类社会的一个伟大进步，一般史家都认为成型的照相术，是由法国人路易·达盖尔与英国人塔尔博特在互不相通的情况下，分别发明出来的。前者的成像方法就被称为“达盖尔法”（Daguerreotype），后者的则被称为“卡罗法”（Colotype），时间约在一八三九年，很快风靡欧美，并传进中国。一八四四年八月，两广总督兼五口通商大臣耆英到澳门同法国史臣拉厄尼谈判签约，意大利、英国、美国、葡萄牙等国官员向他索取照片，他毫不为难，立即拿出一式四份分赠，并将此事奏予朝廷：“（洋人）请奴才小照，均经给予”。“小照”便是当年中国人对照片的称呼，我一九八八年在法京巴黎的摄影博物馆中，见到过耆英的“小照”，署名朱利·埃及尔（Jules Etier）摄，此摄影者系当年法国海关总检察官。到一八六〇年左右，在上海、广州出现了外国人开的照相馆，并出现了一些中国最早的摄影家；北方虽此风晚到，但到一八七五年时，天津也出现了若干家照相馆，其中最著名的有梁时泰照相馆、恒昌照相馆等。至于京城，直到一八九二年才有泰丰照相馆开张，虽后来，却居上。这家照相馆拍摄了大量京剧剧照，并在中国最早拍摄了“活动照相”（即电影）。就这样，照相术这个“泰西怪物”，从洋而中，由南而北，从官场到民间，一步步向宫廷围渗，并最终在一九〇三年，获得中国当时实际的最高统治者慈禧的青睐。

慈禧个人的奋斗史，恰重叠于中华民族“最危险的时候”，就她个人而言，那真是极大的成功——竟打破了清朝列祖列宗的几层禁忌，在同治、光绪两朝成为实际上的最高统治者，并在临死前还钦定了小皇帝宣统；在半个世纪里，她渡过了一次又一次的政治危机，击败了一个又一个对她那至高无上的权力进行挑战的政敌，又始终过着随心所欲的相当富有审美情趣的帝王生活，正是在她的亲自培植下，一个至今仍令全世界惊叹不置的艺术瑰宝——“北京歌剧”即京剧，正式形成；但在当代史家笔下，慈禧却是一个几无争议的反动人物，在戊戌变法、义和团运动等一系列重大的历史事件中，她的确都扮演着可耻的阻碍历史前进的屠夫角色，她的穷奢极欲、武断乖戾、反复无常，更令人厌恶唾弃。中国近代史的那五十年里，也许无论谁占据那最高的决策地位，也无法逃脱于整个中国的悲剧性命运，因为在人类历史进程中，某些深处的机制是难以抗拒的，但慈禧个人的擅权、保守、狭隘、顽固，有时甚至表现为一时震怒、一刹错念，而以她个人的那点绝对无法适应中、西文化大碰撞的见识和无人可以驭制的乖戾性格，影响着中国历史的具体进程，并波及到几乎每一个那时代中国人的生活，也为她死亡以后的中国埋伏下了无数的玄机。

据德龄回忆录的第二部《清宫禁二年记》，慈禧在颐和园中，心情好时，“极形仁慈”，“如慈母焉”，她在德龄的住房中看见了德龄在法国拍的照

片，惊而言曰：“噫！此皆尔之影片乎？较之画像佳甚，且益逼真，曷为不早示余？”后得知管电灯的勋龄即擅摄影后，立即召见，并迫不及待地就要他给自己拍照，命曰：“余拟先摄一乘舆视朝之状，然后再摄他影数种。”第二天天气晴好，勋龄携摄影器数具，候于宫院内，慈禧步入院，一一视之，听勋龄详解摄影之法后，即命太监一人立于器前，她则由聚光镜片中，望其形状，旋忽惊问曰：“尔首曷为颠倒？！”听了德龄一旁的解释，转疑为喜，于是登御舆，命舆夫舁之行，将过摄影器时，勋龄已拍一影，慈禧过摄影器后，问是否已摄取其影，得知已摄，很不高兴，曰：“曷不先告余？！……后再摄时，须先语余，俾令面容和悦也。”这天临朝，她竟不管事之缓急，只匆匆坐辇了二十分钟，便宣布退朝。各大臣既去，她即步入朝堂之院内，命舁御座入院，后置屏，下置足凳……又命宫眷取长袍数袭，俾其选择，然后便大拍特拍起来，拍讫，她便要勋龄展示照片，勋龄解释还需在暗室中冲印，她竟说：“此无妨，余愿一往视之，固不问室之如何也！”于是将近七十岁的慈禧又兴致勃勃地与勋龄、德龄同入暗室，在红光中观看冲印过程，刚冲出负片，她马上取到手中观看，又惊疑为何相上脸、手皆黑？待给她解释还需再印正片的道理后，她感叹说：“原来如此，诚可谓到老学不尽矣！此事以余视之，洵属新颖，今余摄影，心中甚慰！”时已中午，她去休息，下午三点半钟，午睡甫醒，她便匆匆著衣，迥异恒时，衣毕，即赴勋龄处，亲观晒印，当时是用天然日光晒印，慈禧竟不辞辛苦，坐视勋龄操作，足有两个小时之久，既得第一张，手持弗释，更阅其他数张，及复视手中者，诘已变黑，于是再次惊呼：“胡为变黑？！抑晦气乎？！”这时，勋龄的前程，在几秒钟里，恐怕真是悬于发丝了！德龄一旁忙予解释，这时的解释一定要：一，言简意赅；二，使用慈禧易懂的语汇；三，又不能有一丝令慈禧尴尬的副作用；四，营造出欢愉的气氛。果然，德龄在以上四个前提下，把显影后如不及时用药水定影，相片还是不算最后完成的道理，让慈禧终于明白，于是这位最难伺候的老佛爷方转怒为喜曰：“是诚有趣。”从此她拍照兴趣大发，竟很有点“不爱江山爱照相”的味道。

拍腻了“标准照”，慈禧又大拍“生活照”，并简直允许勋龄用抓拍法随时随地拍摄起来，这都还不过瘾，于是又搞了大量的“化妆摄影”，其中最多的是在颐和园与宫禁内中海荷花丛中所拍的观音照，慈禧自扮观音，她的爱侍李莲英扮韦陀或善财童子，庆王的女儿四格格伴龙女，等等。现故宫博物院所藏清内务府档案中，保留了不少有关慈禧照相的口谕笔录，如光绪二十九年（一九〇三年）七月，为准备十六日（阴历）的拍照，提前多日便有如下口谕：“海里照像，乘平船，不要蓬，四格格扮善财，穿莲花衣，着下屋绷，莲英扮韦陀，想着带韦陀盔、行头，三姑娘、五姑娘扮撑船仙女，带渔家罩，穿素白蛇衣服，想着带行头，红绿亦可，船上要桨两个，着花园预备带竹叶之竹竿十数根，着三顺预备，于初八日要齐。”（见《紫禁城》杂志一九八一年总第四期所引）所以万不要以为在那“多事之秋”里，这位中国独裁者脑子里所装的，皆为军国大策，或只是醉心于与“维新派”的政敌进行“路线斗争”，她实在是用了很不老少的的时间，开动脑筋，花样翻新，色色精细，奇想迭出地大照其像，也就是痛享了一番这由西方“蛮夷”那边传来的“奇技淫巧”。以至她人虽早化腐灰，而“圣容”却遗留得未免有点“供大于求”了。

从德龄的回忆录中，我们可以看到，慈禧对西方，实在是很有好奇心的，

在维持其自尊心的前提下，她是很愿与西方事物接触，更愿听取种种形容介绍的。她对西方文化，并没有一个绝然要抵御的前提。那时的慈禧，已多少具备了一些关于西方的地理、历史知识，不再以为法国、西班牙等无非都是英咭利的狡狴“化名”，以便多向中国索要赔额；她并对英国维多利亚女王甚表钦佩，有时还以彼自比，当她宣谕要甫归国的裕庚夫人带领德龄、容龄两姊妹到颐和园觐见她时，裕庚夫人未免惶恐，因为她们母女都来不及制作满族服装，慈禧却让她们马上穿着西洋裙装入见，她们遵旨去了，慈禧对她们洋装的奇诡，却又甚感美丽，竟因此命令她们就那么洋装打扮地随侍身边。有一回，听德龄说到西洋人开舞会的事，她竟让德龄、容龄两姊妹在西洋留声机放送的西洋舞曲中，向她演示西洋人的舞姿（该姊妹在法京巴黎曾向后来名声大噪的依莎多拉·邓肯学过舞蹈，还公开表演过芭蕾舞，因此在慈禧前的表演不过是小示其技），慈禧虽甚感惊诧，却又兴味盎然；直到几个月后，德龄她们感到西洋装扮实在不能适应中国宫廷的生活方式，并且慈禧也终于感到看腻，这才命她们改换满装，在各地高官纷纷向慈禧敬献各种贵重的寿礼时，慈禧难得有看上眼的，但德龄母女从法国巴黎给慈禧订购的化妆品和洋靶镜，却令慈禧喜不自禁、爱不释手；慈禧很乐于接受西方外交使节夫人的觐见，并注意给对方留下“文明印象”，比如说，在颐和园中，宫眷们，包括光绪名义上的妻子、后来的隆裕太后，当然更包括德龄、容龄等女官，都是绝对不能坐下来吃饭的，即使不在慈禧视野之内也不能坐，可是在颐和园里招待外国使节夫人时，所有与宴的宫眷都有了座位，并且布置得就仿佛从来如此一样——这并非是“维新派”的建议所导致，而完全是慈禧自己的决定。在《故宫珍藏人物照片荟萃》一书里，我们可以看到一张慈禧与几位洋使节夫人的合影，照片上甚至有一个才几岁的洋女童，俨然站立在慈禧的宝座一侧。面对这种与西洋人亲和的“圣容”，我们很难想象，就是这个慈禧，曾在一九〇〇年义和团运动的高潮中，企盼并支持端王（载漪）等率领“拳民”，将北京的使馆区夷为平地，并将所有洋人从中国土地上予以肉体消灭或扫地出门，毕“攘外”之功于一役。虽然她的“迷乱”只有不长的时间，并付出了扮作农妇，仓促挟光绪出逃西安的惨重而丢脸的代价，可是到勋龄给她大照其相的这一年，她似乎终于悟出，对于西洋人，不管怎么说，你到头来已无法回避，不让他们进来，或把已进来的统统轰走，都已全然没有可能，你只能与他们耐心地打交道。在一九〇三年所拍的与泰西妇人的合影中，我们可以从慈禧的脸上读到这种既无奈、又理智的表情。

德龄回忆录称，在美国画家卡尔终于画完了慈禧的油画像后，慈禧问她，卡尔女士可曾问及庚子年的“拳乱”？并由此向德龄痛吐心曲，承认听信端王、澜公（载澜），放纵他们让“拳民”去攻使馆、杀洋人，是铸成了一生中的大错，后悔不迭。德龄回忆录的这一部分，有人指为不可尽信，其实，从《景善日记》等其他史料可知，慈禧在庚子年之所以终于决心与洋人誓不两立、决以死战，是因为听说洋人下了正式照会，要她把权力交给光绪，也就是要她下台，这是她万万不能的，即使有人说洋人的这一对中国政治权力的公然外交干预，是端王他们放出的谣言，但来自洋人的这种干预性压力，客观上至少是以不那么正式的方式表达过的，并非子虚乌有，所以，这就启示了我们，到头来，慈禧的所有政治决策，并非一定是她刻意保守，而是她遇事必权衡其对她无上权力是否构成了威胁。在一九〇一年八月自西安回銮北京以后，通过与帝国主义列强签订了屈辱苛刻的条约，她感到洋人们似乎

并不怎么干预她的权力行使，她的“灭洋”情结反得化解，于是，自那以后，屡有颇具革新意义的诏令经她首肯颁布，如一九〇一年八月銮驾刚歇便命各省于省城及所属府州县设高等、中等、初等学堂，又命选派留学生出洋留学；十二月，许宗室子弟出洋留学，命满汉通婚，劝谕女子勿缠足；一九〇二年七月，颁行学堂章程，大体采用日本制度；十二月，派员参加美国圣路易城博览会；一九〇三年二月，命保护出洋回国华商，又派员赴日本考察金本位制；七月，设商部；九月，命各地方大小文武官员振兴商业，公布商会、铁路简要章程；十一月，派京师大学堂学生三十一人赴日、十六人赴西洋各国留学，该月十七日，北京译学馆开学；十二月，颁《钦定大清商法》……而至一九〇五年七月，爽性宣布结束科举，“一切士子皆由学堂出身”；十一月，派载泽等五大臣出洋考察宪政……这时的慈禧，是只要你不撼动她的权力，一切都好商量。她的权力概念，是以她个人为中心的，比如我们说：“‘辛丑条约’是丧权辱国”，我们这话语里的“权”，是抽象的“国权”，可是慈禧却只看重是否还能由她“一个人说了算”，只要最后还是由她“定盘子”，那就哪怕定的是个向列强割地赔款的“盘子”，或定的是个简直与“革命党”要求并无二异的结束科举的“盘子”，她都觉得并未“丧权”。反之，哪怕你行起权来比她更守旧，或对“革命党”弹压得更严厉，或竟真将“外夷”攘于疆外了，她竟不能“定盘子”，那她也是不甘心的，在她来说，那才是“丧权”，是暗无天日，是绝不能容忍、接受的，更明快地说，要卖国也得由她卖，要维新也得由她行，要杀洋人也得由她杀，要优待洋人也得由她待。慈禧专制中国半个世纪，她的心眼儿里，装的就是这样的权力观念，她对亲儿子同治皇帝都不放权，同治死后把妹妹的儿子光绪抱来充当傀儡，光绪死了，她眼看也活不成了，到生命结束的前一分钟，她仍想着不能“大权旁落”，一定要再抱一个亲妹妹的孙子（虽为侧室所生）当傀儡，并要她的亲侄女儿隆裕皇后替她再搞“垂帘听政”那一套……

且说慈禧在一九〇一年后虽首肯颁布了一系列似乎是顺应时代潮流的命令，可是她的这一切“开明态度”都来之晚矣，革命党不能饶过她，只承认光绪权威的“保皇党”也不原谅她，帝国主义列强也只是利用她的昏庸一而再、再而三地从她那里榨取中国油水，既然她实际上已成为帝国主义列强瓜分中国的一个工具，派几个洋太太在她面前承欢，送她一些洋玩意儿解闷，让美国女画家给她画像……直到接受她那大幅的“梳头穿净面衣服拿团扇圣容”，又何乐而不为呢？

翻看着《故宫珍藏人物照片荟萃》里慈禧太后那一幅幅相片，我把相片里的她仔细端详，忽然有一种麻脊刺心的惊悚，我意识到，在那些相片里，埋藏着一种超越历史评价、道德裁决的更悠远深邃的东西，一种人性的东西，个性的东西，命运的东西，说不清道不明却又能让我们刻骨意会的东西……

是的，那是真的——人，实在是一定时空所捕获的人质，不仅是慈禧，任何一张旧照片里的人物，彼时彼处彼人所凝现的那一瞬，从这个意义上去看，都能让我们思绪悠悠升腾……

1994年8月29日于绿叶居

## 付出代价

在世为人，我们总得为自己的作为付出代价。并无某种作为，而竟因此被迫付出惨痛代价，是为冤屈。有某种作为，而竟被一笔抹杀，化有为无，逼其消匿，则是不应付出的诡异代价。

读蓝翎的《龙卷风》，掩卷不禁喟叹：此兄的命运中，既有被化无为有的冤屈一面，亦有被化有为无的一面，并因此而被迫付出过既惨痛而诡异的代价；这不仅构成了其个体生命岁月的蹉跎，才华的淹没，感情的重创，心灵的煎熬，更折射出了一个政治龙卷风接着再一个政治龙卷风的那个历史阶段里，世道人心的扭曲，特别是某些人的人性中那些令我们惊悸的东西。

蓝翎原名杨建中，我甚至是在读到他这本书时才知道的。蓝翎这个符号很有价值，因为1955年时，我虽还只有13岁，却因为爱好文艺，并且，夸张一点说，算是个早慧的文学少年吧，又因为受文化气氛很浓的家庭熏陶，已半明不白地读过《红楼梦》，因此，当时报刊上热热闹闹地批判起俞平伯的《红楼梦研究》，也是注意过的；当时哪里知道什么大背景，也不懂得这类事会有什么大背景；但李希凡、蓝翎这两个频频出现的名字，是不仅记得住，而且印象深刻的，倒也不仅是因为从当时报刊的导向上，知道他们两人是正确观点的代表者，而是，虽不一定读懂了他们的文章，但读时确实觉得有一股子冲劲与新意，因此非常地佩服，甚至于相当地崇拜。

可是，等我长到十七八岁时，蓝翎这个名字，便已在我的阅读视野中消失。当事人对自己的“消失”过程，自然更有刻骨铭心的记忆，《龙卷风》中告诉我们，那篇最初引起轰动的驳俞平伯《红楼梦简论》的文章，首发时明明署着李希凡、蓝翎的名字，可是，到1957年之后，其作者却先变为“李希凡等同志”，再变为“李希凡同志等”，最后干脆演变为“李希凡同志”一人。

“文革”中，公开发表了毛泽东的重要论著《关于红楼梦研究问题的信》，信中提及“向所谓红楼梦研究权威作家的错误观点的第一次认真的开火”，“作者是两个青年团员”，并说“事情是两个‘小人物’做起来的”；全文中多次使用了“他们”来称呼“这两个青年”，在在肯定着引起他重视的两篇文章都是“两个”而不是“一个”人写的；但七十年代江青却在同美国的一位大学女教师谈话时一口咬定说：“only one！”这样，蓝翎便不仅成了一个“死魂灵”，简直形同一个“谣言符号”了！

“文革”中我在一所中学当教师，记得一回下乡劳动时，歇工的时候不知怎么就提到了《红楼梦》、俞平伯、李希凡什么的，有位同事便说：“到底有没有蓝翎这么个人？”另一位五十年代上过北京的工农速成中学，便证实说确有其人，教过他语文，很随合，常跟学生一起打篮球，那时候确实跟李希凡一起写过关于《红楼梦》的文章；既然确有其人，那么，“后来怎么没听说了呢？”也有人猜“可能五七年打成右派了”，但在可资引用的给人印象深刻的“右派”符号系列里，大家似乎都不记得有“蓝翎”这个符号；于是有一位同事便从逻辑上推导说：“兴许当初李希凡写那篇文章时，没预料到后来会被毛主席表扬，成为那么重要的文献，所以，他就很随便地，让他的同学蓝翎也署上名了……”既然如此，嗣后将附骥者删却，便无足奇怪了。这是当年我们一些最普通的社会成员对蓝翎这样一个符号的消失的绝无恶意的诠释。我们虽无恶意，但导致我们如此去推想的种种导向与暗示，却

不能说全无恶意吧？

事情到了今天，我虽然已经认识蓝翎好多年了，如果我不读《龙卷风》，我还是很可能弄不清这一桩公案：因为一，我以为蓝翎已是当今中国最出色的杂文家之一，其文学地位仅此一端便足以鼎立，四十年前他是否写过批评俞平伯的文章，已并非其“安身立命”的唯一基石；二，我读到过1993年第四期的《红楼梦学刊》，上面有李希凡的文章，他在文章中忆及当年时说：“无论我怎样富于幻想，也从没有幻想过因为写了两篇文章而为毛主席所重视。”这是很新的文章，用语十分地肯定，没有说“我们”，而明明白白地说“我……写了两篇文章而为毛主席所重视”；我无论怎样富于幻想，也幻想不到这种印在白纸黑字上的文章中的这种宣布，还会有悖于事实；三，事情过去这么多年，大多数人都已形成一个共识，就是毛主席所发动的这场对俞平伯，后来更波及到胡适的大批判，有过火的地方，把学术问题政治化了，埋下了后来阶级斗争的弦越绷越紧，以至导致“文革”浩劫的种籽，因此，当年那首先为毛主席所重视的批俞文章，究竟谁为头功，似已不会有人强占，李某既然公开申明系他一人所写，我们也就毋庸再疑。

但是读毕《龙卷风》，我愕然了。所惊愕的，当然不是蓝翎所缕叙的由无数真实的细节所组合而成的难以挑剔的总体真实——那引起毛主席重视的文章明明白白不是一个人写出来的，而确确凿凿是两个人合写的；问题是，如果说1957年以后蓝翎这个活生生的文章起草者及参与修改、定稿全过程的“两个‘小人物’”之一的突然消失，还是可以被理解的话，那么，到了1993年，还有人站出来说，那引起毛主席重视的文章，并无蓝翎的份儿，而且这个人不是别人，正是应该最知情的人，那么，这是怎么回事儿呢？从《龙卷风》里得知，该人同年还有与采访者的谈话，公开印行流布，他不否认与蓝翎合写过文章（这当然是无论如何也实在无从否认的），甚至乐得承认他们联名出版的那本书里，蓝翎写得甚或还多一些，但那头一篇引起毛主席重视的文章，却“是我写的”。

蓝翎的这本书，有着一个非常值得称道的文本，或说是叙述策略，他重视细节的真实，凡亲身经历的，亲耳听到的，确在现场的，便尽可能详尽；凡他未亲历亲见的，便绝不臆测：有的说起来其实很能“讨巧”的事情，因为非他当时所知，尽管现在有他人材料可引，也宁愿付之阙如。比如当年《人民日报》的总编辑邓拓忽然半夜找他，面谈拟转载他们两人文章的情形，便叙得丝丝入扣，而邓拓为什么会那样急迫地接见他，以及为什么后来《人民日报》竟并没有转载他们的那篇文章，而是改在《文艺报》转载了，他就都不妄作描述。

蓝翎应当写出这件事的真相。因为这是1949年后，继1951年批判电影《武训传》，以文化为发端，所引发的第二场政治龙卷风。对这场龙卷风的诠释与评价是一回事，那确实还可以平心静气地进行学理性认知与探讨，但对其基本事实，比如说那两篇引起毛主席重视的批俞文章，究竟是一个人还是两个人写的，具体怎么写出来的？却不应有含糊的记录，更不可能是“两人说”与“一人说”的“二说并存”。

蓝翎写出这些真相，你可以认为他是对多年来，甚至于直到1993年，被不公正地予以抹杀的遭遇的一种理所应当的抗争，是他为大半生所不应付出而竟然付出了的“化有为无”的荒谬代价的一次诉诸公众的补偿。但细读他的文本，你便会感受到，其实他已超越了一己的恩怨得失，他是通过这样的

陈述，引发出我们一连串的思索，从为什么会发生“化有为无”的事情，到为什么至今那一位作者还要贪两人之“功”为己有？难道是除了这一价值载体，那一位作者便再找不到另外可在公众中确立其价值的基石了么？

蓝翎的这些关于两个人合写出引出毛主席重视的文章，并引发出一场政治龙卷风的回忆文字，当然也是在让那些过去和现在抹杀他的作为的人，付出他们应付出的代价来。面对着这样厚厚的一本书，说当年那篇引发龙卷风的文章只是他一个人写的那位人士，无论如何都是在付出代价：或者向公众改正他的错误说法，并说明之所以要错说的原因；或者拿出他的过硬材料证明是蓝翎说谎；或者保持沉默，任蓝翎的这本书流布——那其实是更惨痛的代价。蓝翎在书中说，他写出这些来，甚至作好了打一场官司的思想准备，他是既有作为，便愿付出代价的；对方是否愿付出到法院去起诉，告蓝翎“歪曲事实”，伤害了他的名誉，侵吞了他一个人的学术成果，从而引发出一场热闹官司来呢？这也不是没有可能的。但起码我不愿看到这样一场热闹。我所希望的，是在言论自由大大展拓了今天，还是各自以自己的文字，公诸报刊专著，来面对公众，这样地付出代价，才最值得，也最恰当。

或许会有人读了《龙卷风》这本书以后，会觉得蓝翎的写法，未免太“纠缠于个人恩怨”。单纯的个人恩怨，写成文章，诉诸公众，自然不足为训。然而深嵌于大背景中的恶意打击，罗织诬陷，乃至化无为有，推人落井还要继之下石，这样的个人行为，所构成的起码是道义上的罪衍，在事过境迁之后，竟一概推诿为大背景所至，甚至于装聋作哑，被很客气地问及时，还要矢口否认，我以为深受其害者，是完全可以，并且应当，通过实事求是的描绘分析，将其不光彩的言行，公诸于众，令其付出应有之代价的。该书回忆“反右”中竟因一篇根本没有发表，并且内容上也并没有被所强加的那些罪名的文章草稿，被错划为“右派”的遭遇，便涉及到大背景下的个人因素，并且对那给他造成不仅是自己，而且株连到家庭的突来困境的某人，画下了一幅在我读来是颇具典型意义的素描像。八十年代蓝翎重回报社工作，邂逅此人，有一次开玩笑似地对他说：“你老兄还在《文艺报》上批判过我呢？”那人却说：“没有的事，我从来没有给《文艺报》写过文章。你记错了吧？”现在蓝翎将其当年的批判文章全文引在了他的书中，这篇批判稿，是该人利用职权，在蓝翎尚未被组织定为“右派”时，从应该只存于蓝翎档案中的一份“思想检查”里摘出一些句子，作为“靶子”，罗织而成、“抢滩”发表的，联系蓝翎前后的叙述文字，读来真不禁毛骨悚然；似此等行径，怎能用“当时大背景是那样嘛”来“一了百了”呢？现在蓝翎写下这些，也并不是“追究个人责任”，纵使想追究，也无从座实那应付的责任；但蓝翎这样做，我很赞成，就是，这样的角色，你或许确实算不得有什么应付的政治责任、法律责任，但在道义上，你却必须为你做过的这种事付出代价，这代价便是，在一个言论自由空间大大展拓了的新的历史时期里，你必须面对蓝翎的这本书里的这些有关你的文字！这再不是只有你可以胡批乱判蓝翎，而被批判者却绝无还嘴余地的那种世道了！当然，你现在也完全可以驳斥蓝翎，坚持你当年的立场；你也可以沉默；或者你真是经过反思，愿意表达另一种心得……无论如何，你必须受一受这个刺激，并付出相关代价！你认为蓝翎的这种作法，不是一种偶然的、孤立的现象，你还想因之推及于对现实状况的总评价，作总较量么？你因而勇气百倍么？缺乏胆量么？公开大闹么？关在屋子里生闷气么？……唉，反正，你得付出心灵上的代价，不管怎么个付法，你得付，

并且已经在付！

是的，蓝翎这本书给予了我们这样的启示：凡藉着所谓的大背景，以私心谋取权位实利者，你既作出了伤天害理的事情，就不要幻想一旦大背景转换，可以行若无事地过你那安稳日子，你必须付出代价！或许从组织角度、法律角度无法把你怎么样，但你要以为被你害过的封过嘴无法申辩还嘴的善良人，就此算了，甚至于祭起诸如“不要纠缠个人恩怨”一类的法宝，企图继续封住人家的嘴巴，那就错了！你至少得付出人家也终于有了发言权，将事实真相与你的卑鄙行径公诸于众的代价！

我喜欢《龙卷风》这本书，便在于蓝翎写得如此坦诚，他无官无职一身轻，面对事实无所虑，他已为过去的所作所为乃至未作未为，付出了那么多该付的和不该付的代价，他现在腰杆挺得直直的，依然愿为自己所作所为付出代价，并且，最可贵的是，在道义问题上他不向虚伪、丑恶的人与事妥协，他毫不犹豫地用自己的这些文字，让那些人无可遁逃于“必须付出代价”的处境。我不把这仅看作是蓝翎个人的心灵补偿，我认为这构成着对社会道义中那属于知识分子自身责任部份的一种必要压力；倘若我们真是企盼维护一种合理的社会稳定，那么，方略之一，便是一定要进一步拓展民间的话语空间，让过去只许挨批不能还嘴、只能默受抹杀不能说出真相的被侮辱被损害者，在这一话语空间中发出他们的声音，从而造成一种道义张力，以使虚伪者与施虐者在公众中曝光，付出他们应付的代价——而对这些人的追光逼照与言行抑制，实在是社会的大福。

《龙卷风》能这样任由蓝翎以自由的心灵飘逸的笔触写出，能以顺利地出版发行（首版便发行万册），并给其中所涉及到的人物提供了一个平等地答辩驳难的机会，更留给读者们非常开阔的思考与回应的空间（我的思考与回应当然只是一种而已，相信还会有许多与我有所不同乃至与我全然逆向的感受），这本身便意味着我们人文环境的非凡进步。这是一本没有写完的书。很显然，著者还要以这样的心态，这样的风格，继续回顾他的人生跋涉，他将继续付出心灵的代价，并继续逼使该付出代价者付出。作为读者，我企盼着他不仅不要在叙述文本上有所变更，而且，下面的篇章将愈加风骨凛然。

1995.10.30 绿叶居

## 请读《死水微澜》

“《死水微澜》？看过！”一位大学生这样回答我的询问。

可是他看的是电视连续剧，还有那部改名叫《狂》的电影。

我说的是小说原作。《死水微澜》，李劫人著，他后来还写有《暴风雨前》、《大波》，试图构成内含相呼的三部曲，但《暴风雨前》已不如《死水微澜》圆熟，《大波》则根本没有写完；看他的书，看一部《死水微澜》足矣。

《死水微澜》确是一本难得的好小说，尤其是它那“本文”或说“文本”，也就是它那符码系统，眼过脑筛，极舒服——至少于我是如此。我觉得它那叙述语言有下列几个特点：潜在着一种中国传统的文字美；这跟作者古文即文言文的功底，以及对中国特有的诗、词、赋、曲的消化融通是分不开的。但呈现于表面的白话文，又是流畅圆润，毫不显夹生滞涩。作者曾旅法多年，谙法语，对法国文学有所钻研，从法兰西文化中汲取了不少营养，如小说中对人物“前史”的交代，就大有雨果的风骨，但又绝非因袭。最难得的是作者后来在四川搞实业（写小说对他来说是业余爱好），不仅斡旋于上层，也相当广泛地接触到社会的中下层，因此对溶解在四川人斑驳陆离的市井生活中的俗文化，以及这种文化的符码系统，特别是俗言俚语，心理逻辑，都有较深的领悟把握，融汇到小说中，由俗见雅，因雅透俗，读起来如餐正宗的麻婆豆腐，妙不可言。

《死水微澜》，其思想内含论家一般都极力肯定，认为是表现了辛亥革命前夕，四川两大社会势力——“袍哥”和“教民”的相激相荡，从中折射出本世纪初中国传统文化困境，及社会大变革的无可避免；像凌子风改编的那部电影《狂》，则强调了男女主人公为争取个人的狂恋自由，在封建壁垒前付出的惨重代价。读《死水微澜》这部小说，自然可以从这些政治的、社会的、伦理的角度去获得某些认识价值，但我个人上大学时初读这部小说，主要的感受，却是人物——尤其蔡大嫂、罗歪嘴、傻子、刘三金这四个角色——的活灵活现，令我产生出一种惊奇：怎么凭借“第二信号系统”的文字，将其排列组合一番，便可在阅读者脑海中，“还原”出有血有肉有灵性有情感的活人来呢？我的决心自己也试试写小说，那愿望虽不是从读《死水微澜》开始的，却一定是从读了它才铁铸般无可挪移的。后来我真的写起小说，因为我打八岁起就定居北京，所以写的大都是北京的人和事，因此有论家将我归入“京味小说”一流，而且断言对我影响最大的前辈作家是老舍。其实，我觉得自己倒并非在热衷于追逐一个单纯的什么味儿，老舍固然是我很热爱的作家，潜移默化的影响肯定是有，但我自己能明确意识到受其影响的，应该说还是李劫人，是这本《死水微澜》。

据说由于视听文化的发达，九十年代的大学生，除了文科生作为学业范围的东西不得不读些正儿八经的小说外，一般很少或根本不读这样的书，要读也只读消遣消闲的通俗小说，我不知这说法是否太夸张；但我坚信，就算目前真是“严肃文学”的背时的低谷吧，像《死水微澜》这样的小说，还是不会湮灭的，新的严肃的创新之作，还是可望陆续出版，并找到知音的。我那由上海文艺出版社出版的长篇《四牌楼》，其中便融注了我许多的苦心——特别是符码系统的选择和变通上，我也希望能全靠“第二信号系统”的功能，唤起读者“还原”生灵的快感。

大学生们如果问：你到底是让我们读李劫人的《死水微澜》还是读你的《四牌楼》啊？那我立刻爽快地回答：希望都读，谢谢！

1994.10.8

## 与生命共时空的文学——邱华栋小说集《城市中的马群》序

1994年快终结时，暴红的小说家王朔宣告“金盆洗手”——不再写小说了。我相信他的这一宣告来自内心的驱动，是真实而郑重的，因而深感遗憾。我并不是一个“王朔小说迷”，然而我愿读他的小说，从社会学的角度，王朔的小说给我打开了好几扇窗户，使我增加了许多有益的知识，这些知识往往是从别的地方得不到的，从纯粹的审美角度，他那把一切化为笑谈的独特文本，那直接从最贴近的生活时空中撷取的新俚语，还有凭藉他那鬼聪明“虚构”出的“俗话”，都常常令我忍俊不住，享受到一种怪异的愉悦。

王朔的小说，大体而言，都取材自他本人，或同代人，又尤其是他那一阶层的人，所经历，所体验，所认同或所排拒，所掳获或所失落的生命感悟，这与苏童、叶兆言等与他共享红运的同代作家有所不同。苏童往往写出些他个人生命开始之前的故事，他落生后哪儿还有姨太太之间的争风吃醋、妓女嫖客之间的情感纠葛呢？但他却把那样一些与他个人生命“非共时空”的故事叙述得那么娓娓动听，真令人羡慕他的才能。

正当王朔宣布他不再写小说，而苏童等的大作越来越“不与时空同步”，像我这样偏爱阅读“与生命共时空的文字”的人，便开始注意有没有那样一种新作家的新作品出现：他的写作，以他个体生命的“现在时”进行，所写的，与我们大体上处于同一个空间，也就是说，他写的是“与生命共时空的文字”，并且是“最当前”、“现社会”。在这样一种阅读需求的驱使下，我发现了邱华栋和他的小说。

严格而言，邱华栋并不是一个“文学新人”，他虽然到1995年才二十六岁，却早在二十岁左右便出版过诗集和小说集，近两年他的小说创作突如泉涌，而且所刊发的园地，由较“边缘”的杂志，向就影响而言在文坛上颇居“中心”的杂志挺进，在1995年年初的几家“大杂志”上，他的小说都被重点推出，比如1995年第一期的《上海文学》封面提要，用二号字开列了四位作家的名字，依次是王蒙、邱华栋、韩少功、白桦；因此，我说我发现了邱华栋，多少有点“偷功”，其实是邱华栋凭藉着他的写作实力，首先为编辑们的慧眼瞄中，我只是作为一个“看客”，“坐享其成”罢了。

邱华栋比王朔、苏童他们又小了差不多有十岁，这是最新一茬的作家。王朔的小说，最逼近生活的，大体上也是八十年代的事儿，邱华栋的小说却表现的是九十年代的小青年在九十年代的大都会（基本上是北京）的新状态、新体验、新浮沉与新歌哭，因此，至少对我来说，犹如刚从土里面拔出的小萝卜，碧翠的缨子，鲜亮的皮儿，撕开皮，雪白结实的肉儿立刻冲出一股子虎生生的气息。这小萝卜咬一口真脆嫩，确是“新菜”，自己吃着顺口，少不得帮着吆喝：快来尝新！

邱华栋笔下的九十年代青年，大都不是北京土生土长的有根基有仗恃的，而是从小地方进入到这个瞬息万变的大都会，并立刻在滚滚升腾的万丈红尘里迷失的“马群”。进入到九十年代的北京城，究竟都有了些什么样的奇诡景观与新潮生态？我想许许多多的“老北京”也未必清楚，邱华栋的小说可让我们大开眼界，那些像钻石山一样的星级大饭店里，自助餐厅的各色菜肴，迪斯科舞厅里的霹雳震响，假面舞会中的奇形怪状；还有玻璃幕墙的巍峨写字楼里的白领，郊区豪华别墅室内泳池中的暴富者与揩油者，各种牌号的小轿车在急驶中的秘密……还有穿着英国“死者”摇滚乐队的“褴褛”

队服的青年，和怀揣英吉莎匕首的女士，他们的爱与恨，生与死，这些都搅成一团，以浓烈的色彩，喧嚣的音响，诡异的气氛，快速的节奏，朝我们扑面而来。不管怎么说，这是与我们共时空中的真实，当然只是部分的真实，往往又是我们模模糊糊知道，却不得其详的真实，邱华栋以他不怯阵的笔，将那声光色电活灵活现地灌进我们的意识。从这一点上说，他有如王朔——给读者打开了几扇窗户，窗外风光你未必以为旖旎动人，但至少是望望也好。

九十年代的都市风光，王朔不写了；苏童他们的走向是愈远而不是靠近；还有些青年作家结构着基本上是非写实的寓言化小说；也有些青年作家对语言本身、小说结构本身的兴趣大大超过了语言与结构究竟承载什么的兴趣；当然，于是就有了最新一茬的某些青年作家，他们的兴趣复归于写实，但却并不是要复归“旧路”，皈依“古典”。他们之所以要这样写，是因为，一，转型期的中国，急剧地变化、变换乃至变幻着其人文面貌，个体生命如何与从计划经济朝市场经济转化的大潮相处？特别是在似乎人人都在找钱、都向往发财的市俗浪潮中，年轻的生命如何把握自己的灵肉？这样的“时空”，为新写实流派的小说提供了空前丰富与生猛的写作资源；二，他们自身，多半都还处于“功不成，名不就”的状态，在生活里，往往以巴尔扎克《高老头》里的那个穷愁但绝不潦倒的拉斯蒂涅自喻，他们要和所身处的这个大都会，拼一拼自己的机遇，闯一闯自己的命运！因此他们的生命体验流泄到文字中，便很自然地形成了“大真实，小虚构”的文本，邱华栋是这一茬写实派小说家的一个样本。

如果邱华栋的小说仅仅是展览了大都会里市场经济大潮中色块线条的跃动，只具有社会学的认识价值，那我未必会加以称道。邱华栋说，他写这些小说，是由一股生命的激情驱使。其实，如今更受到文坛尊崇的叙述文本，是冷静，是不动声色，是保持距离，是注重“间离效果”，是“不置可否”，是将一切都归于“复杂难解”。我对上述的叙述策略也是很看重的，并正尽可能融汇在自己的创作里，但我这人不走极端，主张美学前提包括小说叙述策略的文本多元，因此，看到邱华栋这样的出自内心的激情文本，还是很高兴的。其实贯穿在邱华栋小说中的叙述气韵，与其说是激情，不如说是焦虑。对于他这样一位年轻的小说家来说，这种焦虑感实在是难能可贵的。邱华栋笔下的“城市马群”，特别是第一人称的那个“我”（多半是作者的化身），在滚滚而来的大都会物质诱惑，以及主要是外来文化的魑魅引力面前，一方面往往身不由己地迎上前拼命抓甚至沉溺乃至沉沦，一方面又不断地自我警策自我忏悔自我拯救，于是，那良知的挣扎，灵魂的煎熬，便对读者有了一种深沉的启示，不仅是一段历史时空中的生命见证，也是通向人性深处的挖掘尝试。

邱华栋毕竟还不成熟，他这个集子里的小说，叙述风格的个性化很不够，有些篇什，其依托性（如往塞林格《麦田守望者》的叙述风格上靠）未免太露。另外，从他若干篇什看，他总体构思能力颇强，确是一位早慧的作家，但一到下笔，限于生命体验与艺术修养的不足，在具体展开时往往开篇气壮如牛，中途回荡勉为其难，再往后如何收束似乎就没辙了，因此结尾时已气若悬丝，这该是他今后写作中要重点解决的一个问题。

一茬又一茬的新作家，尤其是二十多岁的作家，不断地涌现于文坛，各式各样的千奇百诡的新作品，频频出现在各个文学杂志，而“与生命共时空的文字”依然生机勃勃，我在此情此景中，真禁不住“遥吟俯畅，逸兴遄

飞”！

1995.3.11 绿叶居

## “廊桥”尺寸好畅销

最近常有人问我同一个问题：“你看过《廊桥遗梦》了吗？”我总是老老实实地回答：“未能免俗，看过了；而且，是从街上书摊买的，花了5.6元，薄薄一本，里面大量错字，显然是个盗印本；不过，这种畅销书，翻翻而已，我也不打算再买正版了……”又有人总接着问：“你觉得怎么样？”我就总是说：“要想制作畅销书，这本书倒是个挺好的样板。”

是的，这本书写的是婚外恋，如果你把婚外恋肯定、歌颂到无所顾忌的地步，那么，你会同主流社会的道德心理产生疏离，你的书可能会在比较新潮的社会群体中流行，却会为有主流道德感的人士所鄙夷，你的书覆盖不到这部分人，那也就不能算十分畅销。但《廊桥》这本书虽写了婚外恋，却，一，把故事背景放在远离主流社会的边缘地带；二，男女主人公的婚外情欲只实际存在了四天；三，这是最主要的，男女主人公虽然爱得死去活来并上了床，却克制住了一起私奔的冲动，女主人公更维护了原有的家庭，将贤妻良母的面目一直保持到夫死己亡。量出这样的分寸，自然可以令各种各样的读者都可以心平气和地读这本书。

此外，这本书写了性。如果放肆地写性，也不一定就非常畅销，也是容易令主流社会排拒。但这本书写性却更是量准了尺寸：对于肚脐眼以上，如女方乳房、男方腹肌，以及嘴唇互啃，还有大腿跟以下，如女方的小腿、脚脖子的性感，都撒开了写，大大满足了最多数读者的阅读心理；对于肚脐眼与大腿跟之间的部位，却讳莫如深，这就使此书虽艳情却毫不下流，因此从最俗的读者到雅的读者，都可接受。这样的写法不畅销，哪样写畅销？

再，此书译成中文，才八万字，非常适合繁忙的当代人的阅读心理量，而且，写这本书的美国人罗伯特·詹姆斯·沃勒生怕就这么个字数，当代读者仍可能不耐烦，他便将这本来不长的故事，再拆零写出，你就是懒得全读，只读其中一章，也能获得一些乐趣，这也是此书得以畅销的一大因素。加以，作者本是个摄影记者，他将故事发生地点座得实实的，明明是虚构，读来却仿佛全盘记实，又在书前用了“为天下远游客”的“献辞”，这就又跟旅游业挂上了钩，再不畅销，“是无天理”！

当然，此书译本在中国畅销，那又是因为，这是本美国的畅销书，在中国大多数人心目当中，美国文化是最值得注意的，想必比如说孟加拉、喀麦隆那样的国家也有著名作家著名小说畅销书，可是如果有人翻译介绍，这边的出版社有多高的出版热情？又有多少读者愿意花钱买来读？即使印出来上了市，有可能卖到几十万册么？

1995.8.8

## 读《土地》三部曲

倒头便能酣睡的少年时代一去不返了，如今我的睡眠是轻浅而多梦的。曾有这样一梦：三只雪白的天鹅在墨玉般的背景上舒翅飞翔，渐渐远了……倏尔，陡见一室如穴，椅上坐着个满头白发、阔面宽肩的老人，正默默地用荨麻编着衣衫，鲜血顺着他的手指淌落地下……

出现这样的梦境不是偶然的。安徒生的童话名篇《野天鹅》，是我孩提时最为之心醉的文学作品之一。而在中国译出安徒生童话全集的老作家叶君健同志，又是我参加编辑《十月》文学丛刊后最早接触的文学前辈之一。《野天鹅》里受到妖后迫害的公主艾丽莎，为了让被妖术变作天鹅的哥哥们复归人形，饱受荨麻刺烫之苦，惨遭谗言误会之害，甘作哑巴，历尽艰辛，终于迎来了转机，达到了目的。叶君健同志在十年混乱中，同千千万万正直的知识分子一样，先被揪斗，继而“靠边”，罚入圜厕，贬若蝼蚁，“忍看朋辈成新鬼”，“敢有歌吟动地哀”，只有隐忍、沉默。然而，正如艾丽莎一样，隐忍是为了进取，沉默用以掩护抗争。白天在单位里被侮辱被损害之后，晚上回到家里，叶君健同志便屏息掉一切杂念，精心编撰他早已构思好的《土地》三部曲；在爱人苑茵同志的支持与帮助下，至粉碎“四人帮”之前，终于完成了这一百多万字的巨著，并复写了一式三份，妥善地保存到了粉碎“四人帮”之后。当我作为《十月》的编辑，拿到了叶君健同志的手稿，了解到这三部曲的创作过程，一口气读完了一百多万字以后，在入睡时形成那样的梦境，实在是不难解释的事。

然而，我之喜欢《土地》三部曲，绝不仅是因为可尊敬的作者有这样一段可尊敬的创作历程。《土地》三部曲，第一部《火花》，已由人民文学出版社于一九七九年七月出版，印了二万二千册；第二部《自由》，已由北京出版社的《十月》文学丛刊提前发表（一九七八年十二月出版的第二期，当时丛刊还称“丛书”），那一期《十月》印了十一万册，所以影响比《火花》为大；第三部《曙光》，已有部分章节在《长江》文学丛刊上发表；《自由》和《曙光》与《火花》配套的单行本，据说可望在一九八年内出齐。三部曲的内容，是写辛亥革命前夕到五四运动爆发这个历史阶段，长江中游从农村到城市的生活画面，出现了众多的农民形象，同时也写到从破产农民中产生的最早的产业工人以及市镇上的屠夫、地主、豪绅、官僚、军阀、买办……第三部并写到了中国劳工在第一次世界大战的欧洲战场上的遭遇，把读者的视野引到了国外。这里不想向大家介绍三部曲的具体内容，只想集中谈一点对这三部曲的写法的感受，这也就是我之所以喜爱这三部曲的主要原因。

像这样题材的一种三部曲，形容起来，我们往往会不假思索地使用“波澜壮阔”之类的词语，然而细品叶君健同志的文笔，就会感到，用这一类的词语来形容《土地》三部曲，是并不恰当的。叶君健同志曾说，他的写法是“平淡无奇”的。的确，《自由》在《十月》刊出之后，有一些读者觉得这部长篇行文似较平淡，节奏似较缓慢，因而不大能接受。但也有一些读者觉得它味似橄榄，颇有后味，堪称耐读的力作。本来“萝卜韭菜，各有所爱”，读者的口味，是用不着加以统一的。但是，倘若《土地》三部曲的写法能令更多的读者所理解，我以为是会有更多的人喜欢它的。

《十月》刊出三部曲第二部《自由》时，在《编者按》中有这样的评价：“作者的笔法颇为独特，冷静的陈述，精练的白描，向读者展示出一种与众

不同的风格。”在《编后记》中又说：“作者借鉴了国外当代文学的某些特点，笔触冷静，情致淡远，别具一格。”这《编者按》与《编后记》都是我起草的，现在看来，当时因为掌握情况不全，所作的评价是不甚中肯的。其中有的看法我要坚持，有的则必须修正。

要坚持的，是对叶君健同志用笔冷静的钦佩。当我得知了叶君健同志创作三部曲的境遇而未及展读文稿时，曾以为这是一部喷溢着忧愤之情的金刚怒目式作品，而且必不可免会在历史的回顾之中，于人物、场面上对现实有所影射。当时我曾接触了另一些作者处于同样困境中的文稿，那些文稿大多具有我上面所说的特点。那当然不但是无可疵议，而且是极易理解的。然而叶君健同志的三部曲却全是另一种写法，他并没有把自身所遭遇的不幸与主观的忧愤带进作品里去，只是极为冷静地娓娓而叙着几十年前长江中游乡村、小镇、城埠里各种各样人物的生活与命运，保持着一种不温不火的客观态度。所谓客观态度，当然不是说作者没有自己的立场、好恶与倾向，而是指行文的方式，亦即叙述与描写的手法，那确是情致淡远，后味醇郁的。比如《自由》中有一段，写到黄土村的贫苦农民们出于对地主豪绅的愤懑，决心为两位被官府杀害的老农刘延良、王树海实行合葬，这本是一场激烈的阶级斗争，似乎宜用浓墨泼洒，写它个电闪雷鸣、飞扬恣肆，然而作者的行文却冷峭之极，不露声色地作如下叙述：当这两位老人合葬的日期和时间一确定以后，消息马上就传遍了四方。大家在哀悼的心情中同时也感到兴奋。庄稼人这天都放下了手头上的活计，一大清早就络绎不绝地向入葬的地点奔来。他们都争先恐后地要抢机会抬一下这两个老佃户的棺木，以表示他们对这两个老庄稼人的爱戴。虽然这两个棺木没有什么装饰，连油漆都没有涂上，但大家都认为这是一次很隆重的葬礼。大家前呼后拥，小心翼翼地轮流把它们扛在肩上，生怕惊动安息在里面的人。抬着王树海棺木的那些庄稼人，挪着沉重的步子，默默地一步步地走出他出生的村子，来到田畈上，向黄土村的方向进发。田畈上是一片寂静，好像也在为这个老人默哀。但这里并不是空无一人。赶来送葬的男女老少，这时都从沿路的山间小径和村子里走出来，参加到这送葬的行列中。人群越往前走，这个行列就越向前后左右膨胀。太阳越升得高，在田畈上行进的行列也就越扩大。然后写到人们如何把棺木轻轻放进事先掘好了的墓穴里，又如何“争先恐后地接过铁锹，在这新崛起的坟墓上各自加一锹土”。紧接着是极精练的白描：坟的体积在不断地增高，增大。最后它们就像两座纪念碑式的雄伟建筑，昂然地立在山坡之上，俯视着下面一片广漠的、由庄稼人耕种出来的田野。

我曾听到几个读者的反应，他们感到从这质朴无华的叙述里，获得了丰富的联想，并从心底漾出了一股柔情；此外，认为作者对那个时代的那种地方的那些农民的描绘，是比较恰如其分的，没有拔高的“现代化”气味。

叶君健同志曾向我说明过，他为什么要采用这种写法。他认为我们的小说读者，其平均文化水平正在不断提高，随着时代步伐的进展，将来的读者可以说大多是同作者有同等学历、同等文化修养和思考能力的人，因此，那种把看长篇小说当成“听说书人说书”的读者，那种希望作者在情节上给予强刺激、在语言上重视藻饰、在人物塑造上浓施脂粉、在主题表达上说个一清二楚的读者，将会越来越少。因此，他采取了这样一种写法：以平等的身分与读者相见，冷静地把生活场景、人物活动、人物心理向读者叙述出来，相信读者有足够的想象力和判断力在阅读中进行“再创造”与深入思考。概

括地说，这种写法就是：重视生活面目的准确勾勒而不求细节的刻意渲染，重视人物思维逻辑的严谨与记录而不求“性格化语言”的色彩效果，尊重生活进程中动静、喧闹与沉默的自然节奏而不作夸张的戏剧性集中。

读着叶君健同志的《土地》三部曲，我常常联想到我所接触到的某些欧美当代作家的新作在艺术手法上给我的感受。比如当我只知道联邦德国的伯尔是一九七二年诺贝尔文学奖金的获得者，而未读他的作品时，总主观地以为他的小说一定是花里胡哨的，谁知当我读到他的《被损害了名誉的卡塔琳娜·勃罗姆》时，却不免吃了一惊，因为他的写法既不怪诞也不花哨，而是极平直地叙述着，交代多于描写，理智多于感情，冷静到了漠然的程度。而据说这本小说，一度在联邦德国成为畅销书。我经过思考以后，才悟出这是因为伯尔面对着广泛受过较高教育的读者，他们对作家的要求主要的一条是希望你准确、全面地摆出“事实”，由他们去独立思考，作出判断。这恐怕也就是为什么近些年在西方“纪实性”文学作品往往畅销、或虽不甚畅销而文化界评价却甚高的原因吧。

不了解叶君健同志全部情况的人，读了《土地》三部曲之后，恐怕也会和《十月》的《编者按》持同样观点，以为他的写法是“借鉴了国外当代文学的某些特点”，其实这样说是极不确切的。叶君健同志早在一九三七年就用世界语写作并出版了短篇小说集《被遗忘的人们》，这部反映中国贫苦农民悲惨境遇的小说集的写法，已经具备冷静淡远的特点，在欧洲文学界产生了一定的影响，至一九四五年后，更以“马耳”的笔名，用英文写作并出版了《山乡》、《他们飞向南方》等三部长篇小说，其中头两部长篇三十多年来不断地被欧洲一些大出版社再版，一些欧洲文学界的进步人士、知名人物，都曾赞扬过它们，如冰岛大文豪、诺贝尔文学奖获得者拉克司奈斯，就曾为叶君健同志的长篇小说冰岛文版作序，除了肯定其内容之外，对其写作手法推崇备致，认为具有真正的史诗的气质，雅淡而醇厚，堪与当代欧美一系列名著齐肩。南斯拉夫著名剧作家米洛西·米尔庚（世界“笔会”贝尔格莱德中心的负责人）去年还驰书北京，告知叶君健同志他对《山乡》的倾心激赏，并说南斯拉夫决定于一九八一年春用斯洛文尼亚文和塞尔维亚文同时出版《山乡》等两个长篇。由此可见，《土地》三部曲的写作方法，并不是“借鉴了国外当代文学的某些特点”，而是作者本身多年来在长期的创作实践中形成、发展、坚持的固有风格。由于叶君健同志在国外的创作活动及其影响，国内的人们知之不多，因此一般只把他当作安徒生童话翻译者和儿童文学工作者看待（在这两方面，他也的确取得了极其显著的成就）。对于《土地》三部曲的出现，有的同志甚至表现出一种惊奇（“原来叶君健同志也会写长篇小说”），并且对这三部曲的写法很不理解。

有趣的是，《土地》三部曲的陆续出版，在国内并未引起多大反响，而在国外却颇受重视，例如我就在日本的某些刊物上看到过对《自由》的报道与评论，连刊载《自由》的《十月》的封面，同叶君健同志的照片、《自由》的题头也一齐影印，认为是一件大事。国际知名的作家韩素音，拿到《火花》后一口气读完，兴奋地说：“这部书写得有风格！”探其详，也是以为长篇小说最忌“青春发动期”般的激昂、艳饰的写法，而应如《土地》三部曲般，以恬淡自然、冷静质朴的“纪实”风格取胜。

当然，国外一些作家、评论家、出版社对叶君健同志写作风格的推崇，可能与叶君健同志本人一度置身于欧洲的文学潮流之中这一特殊情况有关。

我们倒并不一定要完全同意他们的评析，更不必又由此而否定或贬低我国其他作者的写作方法，但是我们应当从不了解情况的盲目状态中解脱出来，以新的眼光鉴赏《土地》三部曲，并从中汲取丰富的营养。

1980年4月6日写于垂杨柳

## 池塘生春草——读冯亦代《龙套集》

我爱读散文。散文当然有各式各样的。比较常见的似乎是两种。一种是精雕细刻而成的，构思巧妙，字斟句酌，讲究藻饰，溢彩流光，读之如观一件独特的玉器或牙雕，使人在“难为他怎么写出来的”这样的惊叹中，获得一种美感。另一种却似乎漫不经心，犹如一场春雨后，针针绿草自然而然地钻出地皮，那绿草或许并不匀净，“草色遥看近却无”，但“细雨湿流光”，看在眼里，注到心头，让人的感情溶溶漾漾地化开去，得到一种常常是意外的满足。

最近读到冯亦代同志的《龙套集》，这个集子里所收的五十多篇文章，或忆亲友，或记往事，或评影剧，或谈翻译，角度不同，内容各异，给我的总体印象，却是一致的。我以为他的散文，便属于上述的第二种，读毕掩卷，我心头竟不期然地浮出了谢灵运“池塘生春草”的名句。你要问我为什么？我答不出，但倘若你也读读《龙套集》，或许便能共鸣于我的感受。

除了诗歌，文字构成的东西里，散文是最擅抒情的。散文固然也可以像诗歌那样直截了当地纯粹抒情，但散文之所以是散文，而不能由诗歌来取代，恐怕是在于它常常寓情于叙述性的文句之中；叙述中浸透情感了，那么逸出叙述本身的纯粹抒情竟可以一句不要，《龙套集》里的文章便大率如是。一塘清水，不刻意栽藕养荷，不求助于鹤舞鱼嬉，只任春草这里那里钻出来，朴朴素素、自自然然地把草尖指向湛蓝湛蓝的晴空。这大概便是风格吧。

集子里有一篇《纪念册带来的思念》，是回忆解放初周总理在作者纪念册上题字一事的。当年周总理不但在那纪念册上写下了“为建立人民文艺而努力！”的号召，而且，还意味深长地将作者的名字改写成了“一代”。双方并对此进行了一番有意义的谈话，而十多年以后，此事也还有令人感动的余波。这样的材料到了有的作者手里，怕可以织成一匹堆花铺绣的七彩锦缎，但冯亦代同志的文章却仅用了两千字，其特点还不仅是简约与含蓄，它仿佛是一块素淡的蜡染布，印下什么和省略什么，在无意之中却有无穷的意味。他用了不少的字数去描述那纪念册本身，“比三十二开本略小，封面是红色粒纹漆布的，上面用金色烫印着红旗和毛主席与鲁迅的侧面像……里面装的是白色轻磅道林纸，……如今已显得衰颓而非复有当年的光彩了。封面红色褪成暗红，烫金已削落或呈黑色，书心的道林纸则已带上灰黄……”。这样一个当年寻常如今旧损的纪念册，为什么在冯亦代这样一个知识分子的生活中和心中，成为了无价的瑰宝呢？答案不仅在这一篇文章当中，我注意到，作者在好几篇文章里非常自然地写到他生命途中的一个难忘的时刻：在上海的一幢楼房里，当天空泛鱼肚色的时候，透过楼窗看到了第一支人民解放军的队伍，打头的是一面鲜艳的红旗，于是作者情不自禁地淌下了热泪。愿不仅是一般的读者，尤其是那些举足轻重的读者，能从这些质朴的文字里，去认识、理解和尊重成千上万“历史复杂”或“思想复杂”的中国知识分子的心！

冯亦代同志在《后记》中说，自他十八岁离开故乡杭州，“从此就浪迹江湖……我所处的正是中国的伟大历史时期，七十年内经历了军阀混战，大革命，国民党反动统治，日帝入侵，八年抗战，全国解放，新中国建立后的历次运动，一直到拨乱反正，振兴中华，几乎没有一次历史的递嬗没有我的身影，但我没能在中国人民革命的行列里做个勇士，却只会站在一旁当一个

摇旗呐喊的跑龙套，这是应该惭愧的。”其实世界这个大舞台上，是生、旦、净、末、丑、副、外、杂、武、流这“十头网子”谁也不可或缺的。所谓“流行”即龙套，真要当得地道也大不易，就以京剧中龙套的“跑”来说，要跑得快而不乱、率而不飘、将“站门”、“圆场”、“一条边”、“扯四门”、“二龙出水”、“鹞儿头会阵”等几十种走法恰当自然地组合起来，起到陪衬主角、烘托气氛的作用，没有功力和经验都是难以胜任的。冯亦代同志把自己在中国进步文化界中的地位喻为龙套，未免过谦，但他确实是一幕幕中国现、当代文化史剧的直接参演者，因此读他的《龙套集》，在鳞爪的显现中，我们不难想见和体味到全龙的雄姿和风采。

愿池塘长青，春草长绿，“一生爱好是天然”的风格长存。

1985年8月21日

## 有个戴鸭舌帽的人——读刘湛秋和无题抒情诗

开头，我们仅仅是邻居。严格意义上的邻居。

倘若邻居都能成为我们的朋友，那么，跑到远处去看朋友的事一定会显得很滑稽。

身近不一定心近。人的心灵，即人的精神世界，为什么这般复杂微妙？

湛秋知道我是写小说的，但他并不怎么读我的小说。我知道湛秋是写诗的，但我也并不怎么读他的诗。我们是邻居——同世界上大多数邻居一样，我们客客气气，彬彬有礼，在生活方面互相照应，但我们的感情世界，在相当长一段时间内并无交流。

有时我对他说：“嘿，你看到了吗？我最近新发表了一篇小说。”他照例没看。后来看了，看了也就看了，他无兴致评议，我便也不问。有时他对我说：“有几首诗，新发在刊物上……”那刊物我有，翻开看了，看了也就看了，再见他时想不起这个话题，他便也不问。自自然然地相处，这多么好。

渐渐地，出现了这种情况，他主动议论：你新发表的那篇小说，如何如何。我见了他也忍不住说：看见你新发表的几首诗，如何如何。与其说我们从对方的作品中产生了什么共鸣，不如说我们从对方的作品中发现和明晰了我们之间究竟有哪些不同。

人们仅能以礼相待而不能成为朋友，是否恰恰是因为不能明晰相互究竟有哪些不同。只有清醒地认识到相互的不同，才有可能产生充分的谅解。而充分的谅解应当是沟通人与人心灵的坚实的桥梁。

在这种情况下，我读到刘湛秋散发在刊物上的若干无题抒情诗。其中有一首说：“谅解无声而温暖/互送一个苹果的微笑/初春的黎明/悄悄融化着雪水/……/如果谅解能溶于空气/为我们每个人所呼吸/被谅解是一种幸福/谅解别人也是一种幸福”。

我想：这恰恰也是我所想到的。当然，我不是用诗的思维方式来想的。

我谅解。因为我理解了他。他在另一首中说：“也许，一切又都会忘记/花儿开了，还要凋谢/在美丽却又是多事的世界/只祈求相逢多于离别”。为什么那么渴求相逢而害怕离别呢？贾宝玉总怕盛筵有终，而小红却看准了“天下没有不散的筵席”，对聚散的情感与认识，往细微处观察，自古就有多种不同派别。也许我毕竟比湛秋小，生活经历比他单纯，所以我总渴望着有机会去见更为广阔的世面，为此，我觉得离别次数多一点，也无所谓。当然，倘是“生离死别”，我也受不了。

不完全追求共鸣，而把别人的作品当做一个对比物，来衡量自己的情感和认识，引起思索，这是我阅读文学作品时所追求的一种乐趣。湛秋的另一首无题抒情诗写道：“你从远方归来/踏着栀子花的清香/汲水的轱辘更光滑了/没衰老的还是那一轮月亮……往事如细冷的雨滴/落叶悄悄地把你张望”……倘若我从远方回到故乡，触动我的细节，牵动我的感情思缕，难道也会是这样的吗？但湛秋在诗的结尾处说：“在这偏僻寂静的山沟，为什么会听到潮水的轰响/于是你又匆匆离开/去追逐那大海的波浪”。这倒可以肯定，我会这样的。我就这样读湛秋的诗。他希望我这样来读吗？他自己在另一则短文中说：诗，“它是真诚情绪的勃发，是热点或冰点的一种升华和凝固”。“这种勃发的情绪，也不仅表现于外在的喜怒哀乐！也凝固于内在的深沉的思索，这种思索也是催开诗的花朵的力量。其实，思索本身也是情绪的特有

的波动啊！”那么说，他一定赞成别人用思索的态度读思索的诗。

湛秋又在另一首无题抒情诗中勾勒了一个可爱的小姑娘的形象：“她挎着一筐蓝色的小花/从一片没有砍伐的森林/淋着叶子筛落的阳光雨/踏着绿云般的青苔/笑声，像可爱的山雀……她是从不疲倦的风/眸子像永远燃烧的星云/心中怀着爱，也怀着痛苦……”她是谁？无疑的，她象征着一种值得追随的东西。湛秋在结尾时宣布：“不管在记忆里/是金黄的果实还是衰败的落叶/有个戴鸭舌帽的人/会和她一起深情走去/不怕做出任何的牺牲”。我自认识湛秋起，就总见他戴着一顶鸭舌帽，所以这诗的最后一节，我认定是湛秋自况——不管他承认，还是不承认。

读了这个戴鸭舌帽的邻居的若干诗，有想说的话，现在便把它说了。算什么呢？吹捧吗？批评吗？什么也算不上吧？

我们能够不仅仅是邻居，也是朋友吗？我说的是严格意义上的朋友。

1983年4月1日于北京垂杨柳

站在时代前列的作家，应当有地球村意识。

地球村？

对。地球不过是宇宙中的一个小村落。

人类越来越痛切地感觉到，我们所居住的地球正变得越来越小。

在飞机上，人们已不觉得从东半球到西半球去是一件多么了不起的事。

在电视荧光屏前，人们轻而易举地获得着遥远的地方的及时而清晰的信息。

地球上已不再有供冒险家去发现的新大陆。

不管地球上的不同人群之间有着多么深刻的理想冲突，几方面都感觉到谁也不能彻底消灭谁，地球已经这般地小，给别人掘墓无异于损毁自己的屋基，人们之间产生了一种真正意义上的邻居感，人们越来越多地走近谈判桌而不是走向战场。尽管意识形态上势不两立，政治首脑们仍然坐到一起谈判，他们的夫人也凑到一处喝咖啡，互赠纪念品，并摆好姿势让记者拍照。伟大的政治家已经明确提出“一国两制”。集装箱把各处的货物流向各处。一个地方的核电站有放射性物质泄漏，全村惊惶。一处发射地升空的航天飞机爆炸陨落，举村哀悼。拼命奔向现代化的第三世界，人们普遍以西方的种种文明成果为时髦的标准，而已然现代化的“后工业化”地区，人们则掀起着从东方的古老文明中汲取精神力量的时髦浪潮。

人类不但痛切地感到地球在变小，而且痛苦地意识到地球的孤独。

对月亮早已绝望。曾经激发过无数天文家、科幻作家和几代地球人向往的火星，现在被先进的太空探测器证明不但没有运河、城市、火星、蓝色植被……而且枯燥寂寞得超出所有人的想象。在太阳系中寻找地外文明已无希望。在我们这个银河系中发现外星人和外星文明的希望也极其渺茫。尽管人们从哲学、逻辑学、高等数学……等等角度不断地重复着“无限宇宙中必定不止地球一处文明”的论点，并且强有力的射电天文望远镜日夜监视着茫茫太空，又固执地向太空发射着代表人类之声的信号，期待着回音，希冀有一天能发布出惊人的消息，却始终没有哪怕是微小的实质性突破。

人类陷于大苦闷中。

深深的寂寞。沉沉的孤独。

地球界茫茫宇宙中的一个小而又小的孤独的村落。

这种意识渗透进当代作家意识之中，便是地球村意识。

这种意识所带来不是空虚和消沉，而是珍视现实和积极进取。

人类比以往任何时候都意识到必须相互理解。

理解同自己不一样的人。理解敌人。理解世界观、人生观不同的人。理解自己以外的任何一个人。理解自己。

人类还在冲突着，还有战火，还有流血事件，除了明争还有暗斗，但有一个总的趋势，即越过战火与鲜血，阴谋与诡计，在明显地发展着的，那就是越来越多的宽容，越来越多的克制，大家必须在一个小球上共存，这个意识越来越强烈地扎根于每一个有正常思考力的人脑中。

于是现时代的作家们，无论哪个国家、哪个民族，用哪种文字创作的，理应享有一个共同的灵感源——地球村意识。

这是当今世界上的作家和作品可以比以往的作家和作品更易于交流的一个重要原因。

一个地球村中的村民。我们该怎样相处？这是比“爱与死”更伟大更永恒的文学主题。

## 二

我们是父母生下来的。

对于父母，我们有补偿不尽的爱。

然而今天有越来越多的作家开始用审视的目光注视着父辈。

超越出孝顺与忤逆，尊敬与亵渎，那是一种更高层次的情感和思考，那是一种审父意识。

是的，审父意识。

不仅要榨出皮袍下面的“小”来，更要榨出灵魂深处的“小”来。

当代作家要透透彻彻地审察我们父辈。

不是因为恨，而是因为爱。

不是为了叛逆，而是为了进步。

父辈啊！你们走过怎样的路，你们的心灵不管怎样挣扎也毕竟不能清白，你们有那么多不好意思说出来不好意思承认的隐秘的卑微、卑鄙、卑琐，你们是多么艰难，多么痛苦，多么不幸！

如今我们睁大双眼，毫不顾忌地审视着你们的灵魂。要把它穿透。

这是人类发生、发展以来一种最深沉最伟大的爱，我们的父亲啊，请理解吧，我们的后辈，他们也会这样审察乃至至于审判我们，乃至至于更尖刻，更不留情面，更深入腠理和骨髓。

弗洛伊德向世人杨龛出人类潜意识中弥漫跃动着的性意识，不是损毁了人类，而是提高了人类，一个勇于承认自己是从兽而来，并且潜意识中潜留着兽性的人类，是一个文明程度在提高的人类。

当代作家的审父意识，其实是有史以来所有文学中最高级的尊父意识。因为它的前提是一种对父辈的大悲悯。在审判之前，已经给予了父辈永恒的宽恕与赦免。

任何父辈都只是无限人类延续中的一个环节。审父意识也即是人类的自省意识。这是一种悲壮的自省。人类时刻意识到自身的恶，自身的丑，自身的不完善，自身的卑鄙与龌龊，人类便有希望处于最善最美最新最洁的境界中。

不要误会我们，生我养我的父母一辈，我们心中充溢着的无尽的爱，但必得以这样的方式淋漓宣泄，才能使我们比你们生活得更好，一如你们所期望于我们的那样！

## 三

前辈优秀作家都勇于自剖。

然而当代作家的自剖精神应当是超前的。

我从哪里来？我往哪里去？

我是谁？

清夜自扪心，自问是何人？

最优秀的当代作家甚至有一种决心自食的勇气。

承载着全世界全人类的罪孽，苦苦寻求着通往彼岸的具体可行的路径，不惜将自己最隐秘最黑暗的心灵之角呈现于光天化日之下，为世人作出向真

向善向美向光明向大同的表率，义无反顾，肝胆烛照。

最深刻地意识到自己的渺小。

然而又最深刻地意识到自己为人的责任。

最痛切地意识到自己的污浊。

然而又最执拗地从自我开始去洁净我们这个世界。

勇于自嘲。

当代作家的自嘲力应当超过以往所有的最优秀的作家。

自己深刻地意识到自己是那么样地好笑，因而充溢着真正的欢乐，并且又绝对地严肃。

改变这个世界是那么样地艰难。而这个世界改变我们却又那么样地容易。尽管这样，仍然孜孜不倦地去努力使这个世界美好。接受世界对我们的那些合理化的美好化的改造。抗拒世界对我们的那些非人化的改造。于是产生出一种最深刻的命运感。

人在命运中。

命运在人中。

保持着最最敏锐最最精微的命运感受力。

纵向，是父辈、我们自己和后来人，是庄重的历史。

横向，是地球村的邻里们，是那么多与我们不相同的人，是沉重的理想冲突。

纵横交叉，是我们命运的座标。

我们只能生存一次。

我们诞生在什么时候？

我们诞生在什么地方？

我们由谁的精子与卵子结合？我们的遗传基因里为什么有这个缺那个？

非常非常痛切地感受到这不可更改的一切。

然而又非常非常坚实地争取着可以争取到的一切，包括更改一切可以更改的东西。

比任何前辈精细而尖楚的自我意识。

我是我。

对自己的最高程度的负责。

因而有甚至从任何一个旁人看来都不忍的自剖精神。最深刻地意识到一个人构不成一个世界。

人必须与他人相处。

因而更必须自剖。自剖应比剖人更不留情面，更具悲壮气概。

认认真真地做一个人，有多么难啊，然而又多么值得，多么幸福。

只有认认真真地做一个人，才能成为一个真正合格的作家。

1986年5月25日记于读毕《活动变人形》后

## 我所喜欢的和不喜欢的——我与古典文学

我不想正襟危坐地写一篇《我与中国古典文学》。我想坦白我在这个领域里的好恶。也许这可以帮助批评家和读者更理解我的创作。

最近我写了两篇评论文章。一篇是评论电影导演黄建中的新片《良家妇女》，题目作《碧海青天夜夜心》，一篇是评论前辈冯亦代的散文集《龙套集》，题目作《池塘生春草》，选用这样的诗句作文章题目，实在是因为我对这两部作品的感受，自然而然地与记忆中枢中的这两个诗句碰撞在了一起。

这就说明，古典诗歌对我的影响，是潜移默化的。

我曾经在一个笔记本上，译过数十首《国风》，那些被圣贤指认为有着微言大义的爱情诗，对我来说并不存在着少男少女热恋以外的情愫，比如“青青子衿，悠悠我心”这一首，我便毫不犹豫地翻译为：

你为什么还不来？  
我的心，我的心，  
我的心里只有你，  
只有你那着青衣的身影，  
就算我不能去找你，  
可你为什么就不通个音信？

……

那时候，我大概 17 岁。

《诗经》读过，《楚辞》啃过，乐府诗诵过，最后自然主要滞唐诗和宋词上。早就听说领袖喜欢“三李”，也随着一种无形的潮流把三李的诗找来读了，李白自然是好的，李商隐的《无题》诗令我心醉，但李贺能让我喜欢的不多，他的想象力自然是丰富的，但我不乐于接受艰涩的东西，比如《杨生青花紫石砚歌》，后来被采入中学语文课本，我当中学教师时，费了老大劲，也还是没能让所有同学弄懂“傭刈抢水含满唇，暗洒茱弘冷血痕”的意思，就算终于弄明白了，也搞得意趣全无，所以，我还是喜欢平实、流畅、豁朗的风格。比如白居易的《村居苦寒》，在写过“回观村闾间，十室八九贫。北风利如剑，布絮不蔽身……”之后，他能有这样的自省：“顾我当此日，草堂深掩门。褐裘覆被，坐卧有余温。幸免饥冻苦，又无垆亩勤。念彼深可愧，自问是何人？”我以为这便是人道主义精神，是深可感佩的，也是我应当勉力汲取的。

宋词在精神内涵上对我没有太多的启示，但经常诵读的效应，是使我对中国文字的节奏感和遣词布句的奥秘有所领悟。

“文革”中我手边只剩下 3 册印造得很粗糙的《韦苏州集》，我把它们压在枕头底下，夜深人静，一灯如拳，我便偷偷地取出来，随便翻翻，于是那些表现空灵和静穆的诗句，在那样一种特定的形势下，竟仿佛一汪甘泉，深深地抚慰着我那颗被煎熬得焦蔽的心：

今朝郡斋冷，忽念山中客。  
涧底束荆薪，归来煮白石。  
欲持一瓢酒，远慰风雨夕。  
落叶满空山，何处寻行迹？

现在时过境迁，再读这样的诗，感受又不一样了，但韦苏州却几乎成了

我最熟悉也最喜爱的古代诗人。

据说一般人读中国古典长篇小说，总不免是先醉心于《水浒》，再热衷于《三国演义》，最后才是《红楼梦》。“少读《水浒》”尤其被认为是规律性现象。我少时也翻过《水浒》，但不知怎么搞的，感受似乎与同辈少年不同。我忍受不了卖人肉包子的行为，即使是英雄豪杰所为；李逵劫法场时，挥舞板斧一路砍下去，不仅砍了坏蛋，更砍了许多仅仅是看热闹或偶然路过的人，这类场面也刺痛着我的良知。还有若干让我不舒服的地方。冷静下来，我觉得一百单八位好汉中，唯有浪子燕青完全符合我的内心趋向。这种对《水浒》的态度大概是令许多人惊诧的吧！《三国演义》我不能耐心地一行行看下去，常常要把许多枯燥的段落跳过去，专拣那些有兴味的地方看。而《红楼梦》，是我所钟爱的。早在家长仍宣布那是我的禁书的时候，我便偷读了它。后来我不知又读了多少遍。常常不是逐回地读，而是翻到某一回，便读某一回。小红这个人物给我留下了很深刻的印象，可惜的是曹雪芹未及塑造完这个人物，而高鹗的续书简直把这个人物写丢了。“天下没有不散的筵席”这个话作者不让林黛玉说，不让晴雯说，不让平儿说，不让其他任何人说，而偏让小红来说，我以为绝非涉笔成趣。唯有小红看透了人情世态，她不随那一窝蜂似的少女们去追逐或幻想贾宝玉的爱情，而实事求是地衡量客观环境所能给予自己的幸福的最大限度，然后，她既不是一味地“春困发幽情”，也不是徒然地“俏语谗娇音”，而是精心地设计，果敢地行动，稳扎稳打地迎向自己的目标。就前八十回的描写，小红所追求的贾芸也并不是那么不值得追求。高鹗后来把贾芸写得那么不堪，我想断非曹雪芹原意。另外，对《红楼梦》中的赵姨娘这个人物，我的感受也许更与众不同。我不知道作者为什么写其他人物时都能够平心静气地采取“性格二重组合”（借用刘再复语）的方式，比如写作恶多端的凤姐，写淫荡无度的贾珍和贾赦，写荒唐霸道的薛蟠，都不仅“笔下留情”，而且细致地刻画出他们多方面的而且往往是矛盾的、又交融又拒斥的性格特征，如凤姐的机智爽朗、妩媚妖娆，贾珍的真情实意和贾赦的怨而不怒，薛蟠的天真憨厚、孝母怜妹，等等。但作者写到赵姨娘和贾环这一对母子时，下笔便不那么冷静蕴藉了，尤其对赵姨娘，简直是只写她的一面，让读者见而生厌，所以后来的评注者如“护花主人”之类，都用“蛇蝎”一类词语来给赵姨娘定性。但我通读《红楼梦》后，却不知怎么搞的，竟对赵姨娘生出了许多的同情。请设身处地为她想想，倘若说连晴雯，连司棋，以及那十二官们，生活中都毕竟有着乐趣，那么，对比一下吧，赵姨娘的生活状况，不是连她们都不如吗？她那些在作者笔下被描绘得十分可恶可厌的行为，难道不是一种对现实的反抗和一种郁愤的发泄么？她实在是极其不幸的。曹雪芹对她的同情和谅解何以几达于零，这真是一个谜。

去年我完成了一个长篇小说《钟鼓楼》，采取一种很特别的攒花式的结构方式，小说里出现了几十个人物，却没有主要人物，这惹得一位外国汉学家问我：“你采取这种写法，是不是受到了《儒林外史》的影响？”我的回答是否定的。《儒林外史》写一组人物，丢弃一组人物，贯串到底的人物不多，而我的《钟鼓楼》，作为众多人物合组成的群像是贯串始终的。我读《儒林外史》时大约才20岁，我不喜欢这部小说，当然那是因为我社会经验太匮乏，对小说所反映的时代和社会也缺乏足够的了解，后来我没有再重读过这部作品。

中国古典文学这个范畴是极其宽泛的。诸子百家的著作，《史记》、《汉书》、《资治通鉴》……也都是这个范畴之内的东西，究竟从什么时候开始，哲学、政治、经济、科学、技术、历史、地理著作，才跟文学明显地剥离呢？我不知道。反正我读古书有时目的也不甚明确。比如读《洛阳伽蓝记》，我也不知道自己是想了解当时的佛教盛况，还是为了欣赏那生动的文笔；读《西湖游览志》大半只是为了对照我在西湖足迹所至之处，得到一种联想的乐趣；读《虞初新志》纯粹是为了猎奇。

也读过曲。读过传奇。不那么喜欢《牡丹亭》，尽管它的反封建礼教意识达到了一个令人敬佩的高度。《长生殿》竟未能卒读，太冷峭了。最喜欢的是《桃花扇》，读过许多遍。我特别喜爱《桃花扇》中第二十七出《逢舟》，人世沧桑之感，油然逸出，令人无法抑制种种切肤之想。不知为什么后来的昆剧并无这出折子戏的演出？

汗漫地扯了一通，总觉得挂一漏万。比如《聊斋志异》所给予我的滋养，竟险些忘了提及。除了对蒲老先生关于女人小脚的一再赞赏不以为然而外，他的全部爱情故事，都给我一种超俗的美感，而且他把文言文写得那么明白晓畅，读起来简直不觉得是在读文言文，也真够令人惊异的。

近年来，深感处在一个信息大爆炸的时代之中，该吸收的信息实在太多了，因此，中国古典文学作品和外国古典文学作品读得都不多了，主要是读中、外当代的文学作品，但偶尔也还是免不了要从书架上抽出一本《李贺诗集》之类的书来，随便一翻，权作调剂：

幽兰露，如啼眼。无物结同心，烟花不堪剪。草如茵，松如盖，风为裳，水为珮。

油壁车，夕相待。冷翠烛，劳光彩。西陵下，风吹雨。

很好嘛！说不尽其中的丰盈意味！这样看起来，前面所说到的对李贺的印象，也终究是一种少年时代的没有水平的印象，看来许多过去读过的古典文学作品，都应在阅世渐多之后，一一重新体味，而许多以前未及读到的古典文学作品，实在应及时补课，只是人寿有限，时间无多，怎么办呢？兹引陶渊明《杂诗》其一最后四句自勉：

盛年不重来，一日难再晨。

及时当勉励，岁月不待人。

1986年春写于北京垂杨柳

## 你只能面对

不知道像我这么大年纪，以及比我还大的中国人里面，到今天为止，一共有多少位看过《北京杂种》这部影片。影片是一九八九年夏毕业于电影学院的张元导演的。他毕业后被分配到八一电影制片厂，他没去报到，他选择了独立制片的道路，他先是导演了一部黑白短片《妈妈》，几个国际电影节的主办人来中国选片时，立获青睐，去参赛时，马到成功地得了好几项奖；后来他拍了几个 MTV，都很别致，有的已在电视上播出。他那《北京杂种》还未拍竣，其片段在荷兰鹿特丹电影节作观摩放映时，竟引起轰动。现在，《北京杂种》终于克服了资金等方面的困难，在法国作完后期，成为一部完整的作品，但此片没有在我国发行必需的“厂标”，所以不能公开发行——不过有关的报道已出现在国内多家报刊上（有的发行量很大），而且听说已获若干国际电影节的邀请，并很可能在“墙外”获得殊荣。

据说张元是我国“第六代”导演的代表人物之一。以我看《北京杂种》的感受，我觉得他的片子无论从哪种角度来体味，都确实确实与陈凯歌、张艺谋、田壮壮等“第五代”导演划清了界限，从审美落点、切入角度、镜头语汇、制作方式及潜意识中的“心灵符码”、“非包装”的包装形态……都与后者不再重合。如果说从第一代、第二代……直到第五代的中国导演们，他们的审美趣味是逐渐地从一个“圆心”衍化为两个“圆心”，又终于扯开了距离，成为了一些相割的“美学圆”，即进入了“多元”状态，并进一步缩小着各“圆”（元）相切割的“叶子瓣”，乃至终于由“相割”而挪移为仅仅“相切”。但不管怎么说，他们毕竟还是联在一起的。而《北京杂种》给予我的震撼力，首先是一个明白的信号：这一代，他们的美学趣味，或说创美取向，亦即他们的那个“美学圆”，轰隆隆地脱离了所有沾连在一起的那前几代的“圆”，成为了让我目瞪口呆乃至是瞠目结舌的一个“怪圆”！

我面对着以世界上最先进的洗印技术制作出来的新拷贝放映出来的鲜艳十三彩的画面，其大街上偷拍的那些镜头绝不像《秋菊打官司》那么“民族”和“乡土”，“老外”们的“异国情调欲”得不到满足，爱国者也使用不上“取悦于洋人”的恶谥。张元竟把九十年代的北京表现得不堪入目地真实，这是一种我——相信绝不仅仅是我——完全不习惯的“艺术真实”，不仅是“歌颂”与“暴露”之外的真实，也是“调侃”与“冷漠”之外的真实，而又绝非不经意的真实。有一个镜头，夜晚小胡同的一堵灰墙下，影片里的一个刚从小酒馆出来的年轻人，他撒尿，整整一泡尿，镜头一动不动地从头拍到尾，你没有必要说：“电影怎么可以这样拍？”因为他已经拍完，并用最先进的技术制作出来了正放映给你看，因为他自己就是制片人，他在投拍时没有“想法通过审查”的“自审”、“自律”意识。当然他也想能公开发行，但那是下一步的事，他现在就这么拍，拍成了；而且你连着看下来，你一万个“不忍”，却又不得不承认，就张元和他的合作者来说，他们的语码逻辑流动到那里时，那泡尿那样撒，在他们那个“美学圆”里，是一种自谐的处理，是一种生气勃勃的创造，而非无知无识的胡闹；于是你有了“卒看”的理智。

但《北京杂种》并不需要我这种理智，在九十分钟的片长里，回环立体声的高保真音响正在为录制得很精心的声带传送着影片的音波，其中重复得最多的一个语汇是“傻屌”，我不知道读这篇文章的人有没有勇气读出这个

字眼（我的电脑的字库里只收了“逼”而没收“屎”这个字，我不得不在打完完整篇文章后用笔补上它）。正是张元自己告诉我，有些人——多半是我这种年纪以上的人和某些年轻的女士——见到他时，总说想看他这部片子，却怎么也没有勇气把片名中的后两个字说出来，于是说成“你什么时候请我看你那个《北京……什么》啊！”张元强调他拍的不是《北京嗯什么》而是《北京杂种》，他不明白想看的人为什么不能坦然地说出他作品的题目，他自认那是很严肃的制作，面对他的这号严肃，我有一种逃避的本能，就是用一声“不严肃”的宣判，让他死，让我继续地——不仅是活，而且要活在荣耀的聚光灯照射之下；但张元之流不仅死不了，不仅活得很自在，而且简直是活蹦乱跳；他这部以五条模模糊糊的勉强可以称为情节的线索组合而成的影片——其中占最主要篇幅的是关于摇滚歌手崔健和他的乐队寻找新的演出场地的情形——究竟是怎样的一种严肃？可以这么样的“严肃”吗？但也不再存在可不可以的问题，他已经这样地严肃完了，并且还将顺此严肃下去。

最近在一本杂志上看到他接受记者采访，记者问他：“《北京杂种》主要反映当代北京青年的生存状态，那么你认为现在的青年人究竟是怎样的一种心态？怎样的状况呢？”他说：“我认为现在的青年人也就是我们，我从来不想去说他们，有人问我怎样去表现他们，实际上是怎样去表现我们或者表现我……我觉得现在每一个人尤其是青年人，都有一种感觉，就是过去的信仰不存在了，‘上帝’走了，理想与崇高也从我们眼前走了，我们心里现在剩下的是什么？什么都没有了，离我们最近的，就是一个‘钱’，面对这个问题怎么办？我认为现在青年人面临的就是这个问题，而且越来越糊涂。那么，在那些原本支撑我们精神的东西……消失了以后（我们本身也开始躲避它们），我们怎样去发现自己，怎样去清理自己的感情，怎样去面对我们个人，怎样去完成我们自己的道德，这是现在青年人的问题，即我们个人必须为自己承担责任的时候，我们该怎么做？我认为中国现在的年轻人需要清理，彻底清理自己的感情，知道什么是正义、什么是正直、什么是真正的东西……清理之后，也许会感到失望，也许会有强大的委屈感。……如果每个人都感觉到很舒服，你说这个社会能进步吗？一切都掩藏在虚假中，你说这个社会能进步吗？”（《女性研究》杂志一九九三年总第七期）原来这位不到三十岁的导演是在发现、清理他自己和同代人，在完成他们应有的道德，浸淫在追寻正义、正直、真实的痛苦中而并不希图舒服。试问，用反规范反道德反痛苦反前瞻的“后现代”或摒除外来语码污染追求原土语体的“后殖民主义”等等现成的也时髦的“量规”，你能量出张元艺术追求的尺寸吗？他严肃得真是又稀奇，而又“不过尔尔”。但我在观看《北京杂种》时却并未感受到他的这种理性，就是现在回味，也怀疑他那些讲给记者的话，不过是自我的心理补偿。

关于在我们这个国家所出现的多元艺术现象，至今有人采取着鸵鸟般的态度，他们说：“还是不要提多元，还是提多样的好！”但如今一个提法能有多大的有效覆盖面呢？对于那拍摄尿你一壶的人，你可怎么办呢？禁绝？把他灭了？法律依据是什么？作得到吗？而且最关键的是：这样作对发展我们民族的文化艺术有什么好处？恐怕是只有坏处！也有些人，临到实在不得已，便勉为其难地硬着头皮把明明是异元的美学前提的作品，从提法上归到自己所尊崇的那一元里。比如他尊崇现实主义，又不好禁绝某个非现实主义的作品，便强颜欢笑地说那个作品“具有现实主义精神”，而且其存在“恰

恰体现了现实主义的多样性”。其实，美学前提完全不同的艺术现象，即以电影创作而言，那已完全是一种不可也不必逆转的现状，我们只能面对这多元的局面，如果你尊重某元，你就潜心创作、拿出最能体现你那一元特色的作品，或孜孜不倦地为你喜爱的那一元捧场好啦，“卧榻之侧，岂容他人酣睡”的心态是不可取的，何况人家的酣睡之处，其实离你那卧榻还远着哩！

不管怎么说，我坐在放映《北京杂种》的现场有一种尴尬感；至少在我所去的那一次当然是非营业性亦非所谓“内部放映”（只有属于一个单位的片子才会有内外之别）的观众座席上，我简直没看到几个跟我年龄相近的人，更没有比我老的，这当然是张元及合作者的邀请取向所致。很显然，他们确是为了自己那一代拍这部影片的。他们真是要“清理”自己吗？放映中座席里不时发出由衷的呼应声，非哭非笑，非喝彩非起哄，我感觉影片和周围的观众都让我尴尬，我只能面对这种不属于我的艺术，好在我总算还懂得尊重别人的创美和审美，尤其是，年轻的一代甚至于只需等待，便可将我以上的一代所抱住不放的东西消解掉，我懂得这个，所以到头来我也能面对自己的尴尬。

《北京杂种》目前尚不能在中国公开发行，这也许令我的尴尬有机会转变为快慰，也是在那本杂志的采访记中，张元说：“……《北京杂种》马上面临的就发行问题，也就是有关部门审查问题，但我知道中国现在没有电影审查法，使得我们不知道通过一个什么形式、什么标准去审查一部电影。我希望中国能尽快有一个电影审查法……我知道许多导演在没有接受审查之前已经开始自我审查、自我审定，中国在文艺上始终只有政策，没有法律，我一直希望中国真正完善法制……有法制了，我们才知道该怎么做，只有法律才能建立一个平等。”他和他那一代人，原来并不是要搞什么“地下文艺”，他们很坦然地从事独立制片，正如我们中央电视台很坦然地播映了由领有“求职证”的个体作家主创、由“非官方”的创作集体执笔的“肥皂剧”一样，他们迎着法制上，希望他们的电影也能通过法制化的审查，堂而皇之地在电影院公映，也许，那时真能使为数不少的包括坐在“情侣座”上的他们的同代人，边看边发出让我莫名惊诧的呼应声！

鲁迅先生在《祝福》中，写到鲁四老爷在康、梁早已被更新潮的一族斥为可耻的“保皇党”时，竟还在那里愤愤然地把康、梁当作最新的洪水猛兽一族加以诅咒，每读及此，我就产生出一幽远的悲怀；到什么时候，中国的“鲁四老爷”们，才能不一定改变他们的立场，而能睁开眼睛看清并面对早就把“康、梁”甩到后面的崭新的“怪物”呢？也不要光说“鲁四老爷”，就是比如说我这样的半新不旧的人物，彻底地作到冷静地面对“新潮一族”，又谈何容易？

不过依我想来，再年轻也好，再独立也好，再新潮也好，再“墙外花香”也好，你既想进入中国现实社会，想进入法制，也就是进入有规则的游戏，那么，你也就得面对前几代人，面对他们的约定俗成，面对他们的积累、荣辱和即使确可叫作“偏见”的种种东西，甚至要像《祝福》中的“我”必须面对鲁四老爷一样。在这个过程中，你当然会坚持你那主要的东西，但到头来你也还是要学会妥协，以中国的电影发展为例，近十多年来，几代导演的作品，正是在这样的迎面激荡中，一方适当妥协，一方尽量容纳，虽有终不成事的少数例子，但大多数是“柳暗花明又一村”的结局，而中国电影的总体成就，也便呈现出耀目的光彩，在“走向世界”上领先于中国的文学、戏

剧和造型艺术，并有集体推进、登峰造极之势，国人中虽有“媚外”之訾议，但总体而言，是官民皆视作为国争光。

相对而言，我们的文学虽被说成是“新潮滚滚”，所谓“仿佛身后有一条叫做‘创新’的疯狗在追赶着拚命地往前飞跑”，其实，与电影界相比，文学中最新潮的一族，也还只达到“第五代”导演的“新”度（“第五代”钟情于他们的小说频频改编亦是明证），似乎还没有出现如张元《北京杂种》这样“触目惊心”的“新生代”的标志之作。张元的制作我很不欣赏，但我得说，我确实看不出他被“创新疯狗”追逐的迹象，也看不出对钱这个“离得最近”的东西的算计，他确实是在由着自己性情，从容地做事，不具对其他各代的有意挑战，没有进攻性，没有取代欲，他就是自己确立一个圆心，以自己的半径，划出一个属于他自己并希冀他那一代人（不是全部）也能认同的“怪圆”，其圆周不与“第五代”以上的各代划出的圆相割或相切。这是“另起炉灶”的一代。这一代终于出现，不以我们意志为转移。

我不敢揣测《北京杂种》公映的可能度，但这毕竟是一部已然存在的电影，我们只能面对，而想让其获得公映许可的张元，也只能面对他必须面对的一切，尤其是在公开的运作和明面的符码下面微妙的心理壁垒，这是处在转型期中的中国大陆文化的一个非常典型的现象。

现在是“面面相觑”。以后呢？

1993年9月9日于北京绿叶居

## “大院”里的孩子们

看完《阳光灿烂的日子》，朋友问我：“你是不是又要说‘只能面对’？”

一九九三年我看完张元执导的《北京杂种》，写过一篇《你只能面对》，一年多以后我看完姜文的这部《阳光灿烂的日子》，我的感受并不一样。

这部在王朔的小说《动物凶猛》基础上改编拍摄成的影片，表现的是二十多年前，“文革”时期，几个军队“大院”里的少年人的生活，因此，从取材上说，它和《北京杂种》很不一样，后者所表现的九十年代的青年人，我连他们的表层生活也不甚了然，但姜文这部影片里的那些少男少女，我可是很熟悉的，至少我一直以为我是很熟悉他们的。影片里有一场当年北京一所中学里的课堂教学场面，冯小刚（电视剧《北京人在纽约》的导演）客串了教师一角，而那正是当年我在生活里的实际角色。在姜文的影片里，对那时中学里的课堂秩序，勾勒得算是相当客气了，类似影片里所展现的那种忽然有流氓学生破门穿窗踩桌疯追而过的事例，俯拾皆是，而在那种情况下教室中的学生还能那样基本上肃然不乱，倒颇为鲜见了；我当年要比冯小刚所扮的那位教师更色厉内荏，影片里的教师内心里所恐惧的，只不过是流氓学生的暴力性报复，而我，这不仅是我，我想还有许多的教师，更惧怕的是一时气愤导致口误，酿成“恶攻”之类的大罪。

不过越往下看，我就越感到影片所展现的，在我的极熟悉里，爆发出越来越多的陌生，而这陌生又由那熟悉不时地验证为惊心动魄的真实，于是，我不是感动，而是有一种憬悟，从心底里旋转升腾。

看完这部电影，我很冷静，却有一种满足感，是醞醞的审美愉悦。

这不是一部所谓的“文革片”。影片的编创者不仅无意于褒贬“文革”，甚至于可以说是有意把许多人们习见的“文革符码”，如大字报、批斗会、“造反派”、“红海洋”……都筛汰了，它讲的是少年人的故事，可是里面连“红卫兵”都没有；当然，它里面有若干“点境”之笔，如片头的场面，以及中学师生机械地跳动着挥舞纸扎花束履行“欢迎欢迎热烈欢迎”的“外事任务”等，处理得我以为都很客观，那只不过是为了说明影片里那群少年人，他们的花季处于一个什么时空罢了。

打一个可能很不伦类，却有可能一下子令人意会的比方：“文革”中，或许至少有“三个世界”，“第一世界”是那些从“文革”中得到好处与或清醒或盲目地积极投入的人们所构成的世界，一九七五年左右曾出现过一些体现这“第一世界”视角心象的电影，如《决裂》、《春苗》、《芒果之歌》、《欢腾的小凉河》等等，我以为其中有的艺术上至少是并不粗糙，参与创作的艺术家的也并非没有起码是被调动起来的真诚感与创作激情，从文化史特别是电影史的角度上看，这些影片万不可忽略不计，是很值得研究的。“文革”中的“第二世界”，是指所有被放置到政治上受打击受压抑一方的人们所构成的群体，即“地富反坏右，叛特走资臭”，以及因血缘或曾有过的交往而被牵连的人们，当然这些人的情况是很不相同的，他们互相之间往往还处于嫌厌牴牾的紧张状态，但那是另一回事，他们被“打”到了同一个暗淡乃至黑暗的“世界”中，则是不争的事实。“文革”后站在平反了的“第二世界”冤屈者立场，以他们的视角心象营造的文学艺术作品，那真是太多了，最典型的例子是小说和据其改编拍摄的《芙蓉镇》。这一类的作品，或其变奏，现在也还在继续出现。陈凯歌的《霸王别姬》另有极佳的创意，但就其中的

“文革”戏而言，大体就属于展现“第二世界”里的生死歌哭。

《阳光灿烂的日子》却向我们展示了“文革”中“第三世界”的一角，所谓“文革”中的“第三世界”，就是有一些生命，他们被遗忘或被放逐在那两个“世界”之外，如影片中的那些“军队大院”里的孩子们，他们不是积极投入“文革”的“造反派”或“红卫兵”，他们的家庭与他们自己也不属于政治上受到冲击（至少没受到直接冲击）的社会因子，于是，在那个“第一世界”和“第二世界”都处于极度紧张，充满了“责任”（无论正面或反面的）时，他们的“第三世界”却处于可以极度地无责任状态。这种极端的毋庸负责一方面给他们以放纵狂欢之喜，一方面却又导致了深刻的生命危机，那也真是一种“生命中不能承受之轻”，而原来并没有专门学过电影导演的姜文，却以他令我惊叹的才华，在这部影片里对这一“无责任真空”里的少年人生命，作出了相当深入的诠释。在这诠释面前，我憬悟到，虽然我曾与影片里的这些少年人共处于一个“小时空”中（他们称我为老师我是绝对地受之无愧，因为那只不过是对我们关系的一种追述性“白描”），可是我在此前并不曾如此这般地理解他们，那妨碍我对他们真正理解的原因，就是在“文革”中，我基本上属于“第二世界”，他们那个“世界”，不属于我，我们的“世界”或许如双圆相切，可是其“叶子瓣”（重叠部分）并不大，感谢这部影片，如此生动地把我本该了解并理解的那个世界（特别是超越真实生活的真实心理世界），补给了我，这是一份宝贵的馈赠。

我这样地来谈我的感受，有可能使我这篇文章的读者误以为我只是从一个“特殊观众”的角度，来为姜文的影片叫叫好。不，不是这个意思。这部影片应当能震动更多的人，且不论姜文的同代人、“文革”中“第三世界”的人们，他们可能产生的共鸣，我以为，至少会有某些处于“文革”中“第一世界”的人，以及很多的“文革”中处于“第二世界”的人，他们观看这部影片都会有所获，这还说的是中国大陆的观众，其实这部影片从根本上说，是超政治，超意识形态，超“文革”，也是超民族超国度的，它最终是杨槩着人性，通向人类共同关注的情感、命运这些个很大的命题。

这部影片的主人公是十六岁的马小军，其他角色，我以为都是配角。饰演马小军的演员夏雨因为这个角色已在一九九四年的威尼斯电影节上荣获“影帝”桂冠，他的表演自然天成，却又层次分明，不温不火，这当然是因为他本身是块好坯子，而姜文将其炼造打磨得确实华光溢彩。影片中的马小军，集中体现出“文革”中“第三世界”里的“大院子弟”的种种特征，除了后来他姥爷的死亡给他心灵一些政治阴影（也并不怎么深重），他在那个以阶级斗争为纲的时空中，心灵中却并没有那个纲，甚至没有那根弦。他的个体生命在脱离社会生活主流的情形下，得以大大张扬了一系列本原性的欲望，首先是窥探欲——他溜门撬锁，不为钱财，而为寻幽探秘；由此他又勃发出青春期的性骚动，这一骚动不能获得满足甚至于不能自我解释，于是大苦闷；因大苦闷因而又产生暴力欲望，这欲望一方面表现于冲杀到真正的战场与“苏修”决以死战建立功勋，一方面便移化为参与暴力性的胡同殴斗，并以“浑不论”地冲到最前面拍“大板砖”和抡“大板带”而得到极大的心理满足……可是他的心灵又不能获得真正的支柱，于是他在民警的威力面前懦弱卑琐，独处一室时又以假想的报复作无聊的心理补偿；在杀气腾腾的大型群殴即将开始时，因为对方点名要他处于阵前，他魂飞魄散，可是当“和了”的呼声响起来时，他却又仿佛并无所谓……这些人性的剖析都还算不得

什么，难得的是，影片用了大量流畅而富有个性的电影语言，引出了对个体生存困境的永恒性思索……

是的，当我看到一半的时候，我的心就禁不住喁喁自语：人啊，人，你作为单个的、不能由他人替代的活泼泼的生命，你是无法自己选择生命时空的，更细腻准确地说，你或许终能在地球上改换你的生存空间，却绝对不可能改换你出生的时间，哪怕那只是你父母的一个偶然性的“失误”所致——影片里马小军偷将父亲的避孕套吹成气球玩，玩完又偷偷放回，便导致了其弟弟的产生——马小军那样的“大院子弟”，他正当花季时，也是不可能脱离所处的“文革中的中国”那一生命空间的，但他们却被抛在了“文革”的“第三世界”即“无责任世界”中，于是，他们的那一段生命史，情感史，心灵史，便具有了一种既非常之“时代”“时期”或曰非常之特殊、例外，而又相当地超时代、时期和通向全人类人性之本原的怪异色彩……是啊，那时候，一些人忙于斗人，一些人疲于挨斗，或以心相抗，搓揉成一团的人们，都把马小军他们忘了，“忽略不计”，可是他们的身体在发育，性器官在成熟，荷尔蒙液在增加分泌，心理结构在蒙昧中架置，情感在骚动，肢体在寻求力量的发泄，唯独理性在荒芜里或沉睡或乱窜……这样，他们便或衍化为一种潜在的破坏性力量，或经过社会的发展与自身的飞跃，成为一种基本是良性的解构力量。

影片还以许多——有时非常生动——的细节，把马小军他们一群的心性赖以成型的文化资源加以揭示，那里面很大一部分是前苏联的《列宁在十月》、《列宁在一九一八》等少数几部虽经中苏反目仍被中国加以肯定的老掉牙的电影，以及《钢铁是怎样炼成的》等少数几部小说，这些反复灌输的革命艺术品，构成了马小军一代恐怕至今不弃的建立功勋的心理审美坐标。我看完《阳光灿烂的日子》这部片子，灯一亮，我就悟出这实际是王朔、姜文他们自己一群（他们都曾是“大院”里的孩子）的一部怀旧片。我原来对王朔走出了“编辑部”，经历过“爱你没商量”，“过把瘾”却并没有去死，而是兴致勃勃地要拍《红樱桃》，颇为愕然；对姜文在他发表的某些文章里那样不同于“非大院”出来的某些同代人，几乎是有点意气用事地抨击西方，也曾不能参透；看过这部《阳光灿烂的日子》，我懂了，他们即使在“文革”中那样无聊地胡闹，也是偷听《天鹅湖》的唱片，坐在屋顶上唱《莫斯科郊外的晚上》……谴责弃己而就他的姑娘，也是把她比拟成弃保尔·柯察金嫁了“旧官僚”的那个冬尼亚……更有趣的是，在王朔的小说里，北京的那个“老莫”（原苏联展览馆的莫斯科餐厅）是一个反复出现的人物活动场景，而在这部姜文拍成的影片中，“老莫”也是几场重头戏的背景，而且，他把那“老莫”拍得非常地富有“诗意”，充分反映出他们那群“大院孩子”潜意识里把“老莫”视为一个图腾的心象。当然，他们也曾窃食西方“禁果”，如影片所表现的那样，偷钻进专给“首长”放映“供批判”的“毒草”的场地，去“饮鸩止渴”。

我说这话绝不夸张——看了姜文拍的这部电影，你可以获得一把解读王朔全部作品的钥匙。为什么他那样地超政治？为什么那样地“没正形儿”？为什么那样地调侃一切？为什么一会儿一股子“我是流氓我怕谁”的劲头，一会儿却又千真万确地一边读《红樱桃》那样的“主旋律”剧本一边掉眼泪？其实，就王朔而言，他几乎一直置身于社会主流而外，他一直是“第三世界”中人（当然如今打比方的“第一”和“第二”世界应有另外的界说），他可

以在“第一”和“第二”世界中穿过来趟过去，但他“本性难移”，他是一个长大了并获得机遇的马小军。姜文原来作为演员，演得很好，但都非本色，这回他来导电影，为什么与王朔一拍即合？为什么把马小军诠释得这么鞭辟入里？原来，他竟更是一个长大了的马小军（电影里公开地这样处理，夏雨入选首先是因为他长相酷似“小姜文”），一句话，他和王朔，还有他们的很不老少的哥儿们姐儿们，都出自“大院”。

“大院”的孩子们，正如影片旁白里所说，在“文革”后各有各的命运，但“军队大院”这个背景毕竟构成了他们的一种社会优势，一般来说，他们去“上山下乡”插队为农或到兵团“屯垦戍边”的都不多，他们往往是被父母送到部队里去当兵，而复转时又往往伴随着父母的境况大大好转，很快得到“安置”，因此他们没有在“遥远的清平湾”一类地方“蹉跎岁月”的悲壮咏叹，在同龄人中，他们是较为幸运和快活的一群，他们心灵上的苦闷，不是来自生活上的重压感，而是超级无聊，这使他们一旦弄起文艺，便往往不朝沉郁凝重上靠，而精于调侃，敢把一切严肃乃至崇高的事物统统化为笑谈，并且极乐于自嘲乃至自轻自贱，并且他们没有不安全感，自我才华得以横溢，他人笑骂全不萦怀。我们现在往文艺界圈子里环顾一下，便很容易发现一些“当年的马小军”，并且他们的作品中，总不免甚或是刻意地流露出一股子“大院”味儿来，这味儿，闹不好，一般的读者观众会觉得是馊的，弄好了，却会有一种“老莫”大餐的味道，可能仍有人不嗜这个，但其自成一种风格流派，当不可轻觑。

我所看到的这个片子，据说还未完全通过审查。这是很自然的。不过，我相信，一方面，审片的人会越来越意识到，“大院”的孩子本是“自己人”，这部片子其实是“大院”的孩子们在对观众——首先是父兄，然后是“院外”的人们，诚挚地伸出手说：请理解我们！所谓“阳光灿烂的日子”，并不是在说“文革”“灿烂”，当然更无反讽的意思，这不是我在为他们“巧为辩护”，这是真的，这部片子对“文革”既无控诉之意，也无自我忏悔之意，它只是“大院”的孩子的一种怀旧，那毕竟是他们如“八九点钟的太阳”的时日，他们被放逐于“第三世界”，不管史家们如何对那些岁月作什么样的政治评价，他们的青春花蕾，在那个时候那么样地开放过，也许别人从旁看来，他们的青春花朵是太荒诞乃至太狰狞了，可是一个人只会有一个十六岁，一次花季，一次性觉醒，一次初恋……而在一个渡过了青春期危机的成年人心目中，他会觉得，那青春的花朵，毕竟是灿烂的！如果说他们的父兄辈当年忙于“斗、批、改”顾不上管他们，结果是“无心插柳柳成行”，那么，现在他们成熟了，扬出满天的柳絮，父兄辈们理应承受这一“无心”的后果，与其嫌厌，莫若恍然，一笑之中，达于亲和。而且，这部影片客观上还昭示着我们，正如当年人们忙于阶级斗争，无形中把一群孩子放逐到了“无责任世界”一样，现在我们忙于发展经济，忙于发财，是不是同样有可能将一群青春生命放逐于责任真空中？我们以后，是不是还得接受那批树木长大后的果子？那时的果子要真是苦果涩果，可又咋办？另一方面，我也相信，姜文他们会意识到，他们艺术上的成功，是从自身那有相当局限性的出发点，凭借悟性、才气，才穿越突破了那局限，而达于普遍人性，去与“非大院”的心灵契合的，因此，他们有听取意见作适当修改的必要，也许，某些让步，会更有利于使整个作品更通达也更飘逸超脱。更何况这片子在艺术上也还有再加打磨的必要，我以为后四分之一就显得略为拖沓，姜文实在还需拿出更

多割爱的大智大勇来。

对王朔姜文这些从“大院”里出来的“孩子”，我们不仅是“只能面对”，我们还必须与他们共处，他们的创作活动构成着一种强势的文化流派，引出了有时候是很强烈的呼应或反感，我个人清醒地意识到，我过去、现在乃至将来都不属于这个流派，但我对他们颇愿友好，他们对社会并无颠覆性，他们只是在解构一些“文革”中“第一世界”的残留物，那多半是确应拆除的，而他们的调侃式解构，往往比急赤白咧地抨击更奏效，也更富艺术情趣；他们对与他们出自不同“院落”的不同流派也没有侵略性，因为他们很自信，似乎并不担心“失落”，因而，相对于别人对他们的频频批评乃至攻击，他们很少回应，只是忙着做自己喜欢的事，我认为这也是一个优点。在这转型期多元文化的相激相荡中，他们是极富弹性的一元，将在中华新文化的多元整合中，与那些很有道理地厌弃他们的相异元们，各自作出其无可替代的贡献。有人也许会说，我对他们太偏袒了，可是，这些从“大院”里长大出来的孩子们，羽翼早已丰满，并已通过他们的作品构成了一种触目惊心的文化现象，难道还会需要我这种人来偏袒他们吗？

1994年12月5日绿叶居

## 天地不仁 何分东西

每次到香港，我总要到维多利亚人公园附近的碧丽宫看电影。这家影院以上映西方最新文艺片著称，回想起来，像《走出非洲》（梅丽尔·斯特里普主演）、《光荣与希望》（英国名片）、《巴黎浪族》（尊龙主演）等，都是在那里“捷眼先观”的。今年年初去台湾路过香港，看的是美国名导演利文·斯通的新作《天与地》。《天与地》是据一位由越南移民美国的女士所写的自传体作品改编的。此女出身于越南南方，影片的女主角，亦由一移民美国的越南女子扮演，是第一次上银幕，而出演不俗。影片先把世纪初的越南农村表现得世外桃园般幽秘恬静，给我们印象最深的是两个空镜头，一个是满银幕半长的青绿稻苗在风中荡出有韵律的波纹，而一只农民的斗笠被风吹到这绿波之上，并不马上下落，而是水漂般成弧形不断飘飞；另一个是在葱绿的秧苗后部，一所小小的佛寺，翘檐红墙，默默地宣示着东方世界的神秘与瑰丽。但这序幕很快被越来越凶恶丑陋残暴凄惨的情节发展撕得粉碎，先是法国殖民者侵略了这个地方，后来，越南南北方展开了酷烈的斗争，女主角先是被南方政权指定为“通匪”同村里若干女子入狱，她们被捆绑在柱子上，不仅饱受拷打，审问她们的人还往她们的衣怀里放了许多活蛇……好不容易用钱赎出了她们，不久，她却又被红色政权指为“叛徒”，其逻辑是：白色政权为何会将你放出？你为何当时还要求生，不当烈士？结果，一个红色干部借单独押送她的机会，竟在坟地里强暴了她！……后来美军进入越南南方，搞“特种战争”，支持南方白色政权，她和她一家乃至所有农村的居民的那种原有的生活，被世道破坏殆尽，她流落到城市。开头在一个有钱人家里当女佣，被男主人诱作情妇，怀下孽种，又被女主人发觉驱逐。这以后她为生活所迫，不得不走向了出卖肉体的沦丧之路，而在一个偶然的机缘中，她结识了一位美国军官，这位军官居然不是要用她泄欲，而是真地爱上了她，乃至爱她的私生子。后来南方政权崩溃，北军开进西贡，她得以挤过万头攒动的人海，逼近到美国大使馆的门前……最后，她极惊险地被其爱人拉拽到了已启动的直升飞机上得以“脱离苦海”，来到美国。

影片的前半部，充满了血泪控诉，既否定了法国人也谴责了美国人对东方世界的军事政治介入，以一种悲天悯人的情怀，诉说着桃花源的劫难。对女主角一家在争斗中辗转求生的表现，大有“天地不仁，以万物为刍狗”的浩叹，接连出现了许多煽情的场景，我邻座的香港小姐，便不由得频频用手帕拭泪。

影片后半部，先是用夸张与讥讽的手法，展示了美国社会物质生活之富裕与获取之容易，与前面越南战乱中的饥馑与贫困形成强烈对比，然后就表现东西文明不同所造成的心理冲突。女主角无法忍受丈夫一家在“并无恶意”的情况下，所表现出的对她这来自东方穷国“难民”的深层心理歧视，越来越不能承受在“特种战争”中精神变态的丈夫的怪异脾气，于是决心与丈夫离婚，开创一种新的生活，而她的丈夫却在变态的错乱中，赤身裸体自杀于汽车里……

与利文·斯通其它影片一样，这部《天与地》也是走的既要“文艺性”，也要票房的路子，拍得非常讲究，也很“好看”。依我看来，这是一部典型的西方电影，体现出西方人对我们东方的“非恶意误解”。也就是说，他们确实同情我们东方人在本世纪里所经受的种种劫难，并对西方政治家的侵略

性决策给东方民众与西方士兵所带来的痛苦，充满了谴责与反思，可是，他们所肯定所讴歌所向往所定向的东方，却是如同我在前面所介绍的那两个空镜头里的东方，其特点是古朴、原始、神秘、恬静，乃至蛮荒、离奇、怪诞、畸异。他们希望我们永如一幅古画，烟雨蓑笠，牧童短笛，塔寺茅舍，村姑浣纱……

我想利文·斯通这《天与地》的片名，大概是“在天地之间”的意思，也就是用女主人公悲惨而离奇的遭际，来喻示人生之艰辛、世道之诡谲。但我这个东方知识分子看了，却总觉得这部影片不管怎么说，实在还是在引发出一种“东方是地，西方是天”的感觉。

这部影片据以取材的那本书，是那位从越南归化美国的女士用英语写出，并在美国出版的，这样的“东方人用西方语言直接把东方苦难写给西方人看”的书，这几年颇行时于西方，也很被好莱坞看中，拍成了好几部票房很好的电影。而且，这样的书，这样的电影，多半是东方本国人并无缘得看。像我，如果不是有机会路过香港，又哪有机会看到这《天与地》，以及《喜福会》、《蝴蝶君》呢？

东方作家的作品，倘能被西方人翻译介绍，多半会被视为一种荣耀，不仅是他个人的，还很有点为国争光的味道。但这翻译是个很难讨好的坎儿，于是有的东方人就干脆到西方去，先摸透西方人的心理和眼光，然后直接用西方文字写书，并在西方出书，让西方人喜欢。他们的书，因而也就在东方，自己的国家中，先以消息取得殊荣，下一步，便是再由别人翻译成自己民族的文字，让国人“后睹为快”。东方艺术家如能在西方争得一席之地，当然更属不易。比如所谓打入好莱坞，华裔演员在那边演了几个角色，获得好评，不仅他们自己有高昂的成就感，国人大受鼓舞，有的报刊的报导，大有激动不已的劲头。《天与地》中有华裔男演员吴汉的出演，他原是“越南华人”，后到美国，曾在《战火屠城》一片中扮演一位柬埔寨寨记者，并因此获得过奥斯卡最佳配角奖。吴汉在《天与地》中扮演女主角的父亲，扮演其母亲的则是我们都很熟悉的陈冲。陈冲在该片中一出场已是一中年妇女，越演自然越老，最后的造型是一鸡皮鹤发的老妇。为了反映真实生活，她一出场牙齿便涂成黑色，因为越南妇女都爱嚼槟榔，以往并以嚼槟榔至黑的牙齿为美。最近在一份报纸上看到一则小消息，说是利文·斯通埋怨陈冲在东南亚准备拍摄此片时，不能到稻田里去尽心尽力地练习插秧，怕苦，所以她扮演的母亲未能达到水平云云。我读了此则消息，心里很不是滋味，因为就我观看影片的感受而言，母亲这一角实在并没多少戏，而陈冲的表演，是称职的，我特别佩服她为了艺术，把自己那样地“老化”乃至“丑化”，没想到导演还要责怪她“不到位”。替陈冲想想，也真是不容易，一位东方女性打入好莱坞，你水平再高，也只能演“东方戏”，人家西方人拍比如说《飘》的续集，无论如何是轮不到东方血统的演员来竞争那郝思嘉一角的，而好莱坞一年又能拍几部“东方戏”呢？岁月匆匆，青春几何？等到终于又有《天与地》这样的“东方好戏”，而陈冲已不能出演“清纯玉女”，只能屈饰一黑齿妇人，其中酸辛，当可体味，而导演还要挑剔，宁不痛乎！

西方是覆盖在东方大地上的“天”吗？当然不是，许多西方人也会说“不是”，可是在我们不少东方人心中，评判许多事物的优劣，尤其是文化优劣的圭臬，却似乎只在西方，尤其在西方的种种时髦理论。这本来也不是多么值得惊讶的事，而悲剧性在于，当许多的东方青年知识分子努力地使自己

西方化时，一些西方人却发出了不以为然的讪笑。他们在有限度地表示了对这种拥抱他从前的喜悦后，很快就正言悦色地宣布，他们所喜欢的东方是最好不受污染的原汁原味的东方，比如有高腰大痰盂的茶馆，有石碾轱辘的农家，等等。面对那样的一个东方，他们既可同情，又可欣赏，还可以自省，可以咏叹。所以当一些中国青年画家把他们自以为很新锐的“政治波普”画（如把“文革”宣传画与可口可乐广告拼贴），很俏皮的“玩世现实主义”画（如画一群变形的大头娃娃式的青年在咖啡馆打牌），拿到西方人面前展览时，他们只得到了极有限的注意，而在西方人眼中“最劲”的中国画，还是《花营锦阵》那样的东西，或中国农村土制的灶爷年画。他们确实很“内行”。《天与地》这部电影就有这个意味。已归化美国的原作者，一个当代东方的苦难故事，娓娓地告诉他们曾有过一个多么如梦如幻的东方，犹如斗笠飘飞在万顷绿秧之上，倘那里仍能如是，该有多好啊！利文·斯通把这一意蕴，表现得可谓淋漓尽致。

《天与地》最后，演到女主角终于在越南也实行开放政策后，重返故里，她当然已是被热情接待的外宾。簇拥着她的人们，无不对她羡慕或惊奇，她也去看望了当年引诱她而她也确曾爱过的那个男人。当年的富豪，如今已沦为小商贩，当他们二人拥抱时，两位演员的表演很是到位，在世事沧桑的情调中，她体现出已然成为西方社会一员的“惘东胸怀”。而那位东方男子，则满脸“到头来还得重头做起”的沉重表情。我想影片的编、导、演都不会是那样一个喻意，可在我眼中，却总觉得这镜头，是在表现“西天”与“东地”的亲昵，好一个“天”与“地”啊！

不管怎么说，几乎所有的东方国家，都在致力于现代化。“现代化不等于西方化”，这话说起来简便，操作起来，可不那么容易把所谓“人类共同的文明成果”与“西方文明”严格地区分开来，一些西方人希望我们守住东方文明的“贞洁”，其急切几与我们东方人中害怕现代化引入西方污染一派等同。我们究竟应该怎么办？尤其在文化策略与知识分子的角色选择上，我们东方人究竟应如何顺应这时代之嬗变和世界潮流之汹涌？

忽然又想到了云南出版的“严雅纯”的文学杂志《大家》，其编者以一种高度的热情，希图以一辑辑的华文作品，冲击“世界文坛”，甚而以此为敲响诺贝尔文学奖的砖石。我以为这即使不算豪迈的舞步，至少体现出一种悲壮的情怀。我去秋（1993年9月）曾陪同瑞典文学院院士马悦然及其夫人游览云南，一路的话题中，自然也包含着关于“为什么诺贝尔文学奖至今不授予中国作家”的问题。这问题其实我们在1992年冬我应瑞典文学院邀请访问时已多次讨论过，马氏始终不放弃他的一个论点：中国作家的作品可能确实不错，但却缺乏好的翻译。不知别人对此说法反应如何，我听来多少有些不平。以西方文字写作的作家，在诺贝尔文学奖面前，就并不存在着一个“翻译问题”（评定该奖的瑞典文学院现8名院士中，只有马氏一人懂中文，但所有院士均可阅读英、法、德文原著），像索英卡、沃尔科特这些第三世界的作家，他们的著作都大都是直接用英文并直接在西方出版的，他们在诺贝尔文学奖面前也没有“翻译问题”。这样想下去，纵使《大家》上的某些大作确实够得上“世界量级”，那也仅是我们华文作家、华文编辑，华文评论家和华文读者的一种“自我定位”。能否把《大家》办成一份中、英文对照的杂志呢？但这也还是笨办法。像上面说的《天与地》，那越南女作家她就干脆直接用英文写作，直接进入以西方文本的妍媸为圭臬的那个文坛。其实

我们华人，中国大陆出去的作家，也开始了这一抛弃华文母语，直接用西方语言写作的“一步到位”的策略，并频频告捷，先是在法国的亚丁差一点以他的那本法语写成的《高粱红了》获得法国的“龚古尔文学奖”，后来又有在英国的张戎以她的那本直接用英文写成的《鸿》夺取了英国的一个文学大奖，并畅销于西方世界。这样的例子，正逐步增多。我们遥望西天，一方面为这些华人血统的作家的成功高兴，一方面也不禁喃喃发问：他们还能算是“中国作家”吗？他们的成功，还能算是“中国文学走向了世界”吗？急切地要“走向世界”，如果都弄得抛弃华文这一母语，绕过“翻译关”，而直接用西方文字去“一步到位”，那等于什么了呢？

好在也还没有都这样地去弄，《大家》就还在执著地提倡华文的“严雅纯”之作，并对世界文坛的肯定（其实主要还是期盼于西方，期盼于由马悦然参与评定的诺贝尔文学奖的光顾）抱有乐观的展望，《大家》的努力，令我感动。

但思绪仍不能不大起大伏，并不是受赛义德提出的“东方主义”和“后殖民主义”的影响，而是自发地产生出这样的想法，天地何不仁，分为东与西！尤其是，西仿佛为天，东竟似乎为地，这局面何时方能扭转？

1994.4.23 写 1994.6.29 增改

## 读王《西厢》观孙《红娘》

中国古典戏曲剧本，只有两部我百读不厌，一部是王实甫的《西厢记》，一部是孔尚任的《桃花扇》。闷了，可以拿出它们来，一口气，从头读到尾，就如好久没吃烤鸭和火锅，一旦重尝，仍觉满颊生香、心满意畅。别的，都不行，如名气大得不得了了的《荆钗记》和《牡丹亭》，我都很难再有从头读到尾的兴致，这当然与我这个审美主体的脾性有关。

喜欢《西厢记》，首先当然是因为它的文本极具可读性，唱词之美，不在玲珑剔透、艳丽香溢上，而是充满生命的活力，有时甚至表现为粗犷勃动，给人的心灵以冲破桎梏的极大快慰。第一本第一折，莺莺引红娘捻花枝上，张生一见，立即“呀”了一声，然后唱道：“正撞着五百年前风流孽冤！颠不刺的见了万千，似这般可喜娘的庞儿罕曾见；只教人眼花缭乱口难言，灵魂儿飞在半天！她那里尽人调戏蹀着香肩，只将花笑捻，……只见她宫样眉儿新月偃，斜侵入云边……未语人前先腴腆，樱桃红绽，玉粳白露，半晌恰方言，恰便似吩咐莺声花外啜，行一步可人怜，解舞腰肢娇又软，千般袅娜，万般旖旎，似垂柳晚风前……”把男性对女性的一见钟情，刻画得入木三分，我以为是具有超时代超民族超地域的经典文本，值得普天下的痴情男子，同来一吟！

想想真令人惊讶，王实甫的这些文句，写在差不多六百多年前，比莎士比亚写《罗米欧与朱丽叶》，要早二百多年，他下笔是如何地大胆，如何地理直气壮，如何地美而不伪、俗而不鄙、细而不琐、坦而不褻啊！

这是自有人类以来就存在的不争的事实：男女，特别是青年男女，又特别是未婚的、未曾有过恋爱经历的纯洁生命，会在某一天某一地某一刻，忽然对一个邂逅的异性一见钟情，“呀，正撞着五百年前风流孽冤！”“只教人眼花缭乱口难言，灵魂儿飞在半天！”虽然由于种种有时单纯而多半是复杂的原因，这一见钟情并不能开花结果，甚至最后竟酿成大悲剧，但那仿佛有神秘力量将两个异性紧紧吸引的感情经历，哪怕只存在了很短的一段时间，一瞬，一刹那，却不仅对当事人是美妙的，凡无坏心的他人看来，也应觉得是宇宙的花蕾，在春风中摇曳。

《西厢记》便是一出宇宙花蕾在春风中摇曳的颂歌。我爱《西厢记》，因为它令我感受到生命的可贵，生而为人，有感情，有欲望，有追求，有神秘经验，有一见钟情，有因之派生出的痛苦、思念、失落，并且更有因之而磨砺出的奋取、克制、超脱，当然也很可能竟有如愿以偿与皆大欢喜，都是令我们自豪的事。

不知道在元代和明代，戏台上是怎样的演法，比如第一本第四折，在法堂拈香作佛事时，有“众僧见旦发科”的演出提示，“发科”便是作出种种因莺莺的美貌而不禁心动神摇的可笑情状，现在的舞台上看不到这种处理了，也许是觉得未免“低级趣味”，也许是为了场面简洁的技术性考虑，我却总想，如果我有机会作一次导演，我偏要遵照这一原作的提示，用一批坚信“只有小演员，没有小角色”的好演员，至少八位，用极夸张，然而又极有灵性的舞台造型，把男性对女性美的崇拜，淋漓尽致地凸现出来，这实在是美的情愫，而绝非肮脏的心态啊！

清代徽班进京，早期的京剧中，《西厢记》是怎么演的，也缺乏资料，我们现在所看到的，主要是由“四大名旦”中的荀慧生所编创演出并大体定

型下来的《红娘》，古本《西厢记》里，主角是张生与莺莺，荀派京剧却将红娘作为了“一号角色”。这是很成功的改编，不仅红娘的性格被浓化为豪爽活泼、无私无畏，有许多精彩的唱段与身段，而且“红娘”进一步成为了社会上老少妇孺皆知的一个符码，意味着善意地担当中介服务，促成着互为寻觅的双方的邂逅与结合，所以如今电视节目里不仅有婚姻介绍性质的“电视红娘”，还有求职招聘的“人才红娘”，这恐怕是王实甫当年写作《西厢记》时所万万没想到的。当然，现在京剧中也还有张（君秋）派的《西厢记》，那是以莺莺为主角的演法，有许多很甜美的唱腔，不过，我个人认为比之于荀派的《红娘》，似较沉闷，如不是京剧迷，一般恐怕是难有耐心听那抱着肚子的大段吟唱的。

这天晚上，与晓歌同往虎坊桥北京工人俱乐部，看孙毓敏的全本《红娘》，票是她寄赠的。我们去前，来不及买鲜花，因中秋即至，故买了一大盒“七星伴月”的稻香村月饼，进到剧场，先到后台，向她祝贺，并献上月饼，问候她全家。我家和她家，曾是一栋楼里的邻居，不仅她，她爱人老洪，婆婆，还有女儿蕾蕾，我们都熟。孙毓敏的艺术道路一度坎坷至极，她从戏校毕业后，分到剧团，因家境窘迫、入不敷用，经常去血站卖血，“文革”中，母亲自尽，她也不堪无辜地被批斗，一跺脚，从楼窗跳下，未死成，却落得下肢瘫痪、双脚脚骨粉碎。可是，后来她不仅顽强地生存下来，并且在“文革”结束后，通过坚韧地锻炼，奇迹般地站立了起来，又进一步恢复了技艺，重登红氍毹，由此，竟开启了她艺术生涯的一个新阶段，并渐臻炉火纯青，俨然大家风范。到最近，她出任北京戏校校长，多次出国讲学，收徒传艺，著书立说，可以说，已达于颠峰状态，我和晓歌，真是为她高兴！

孙毓敏的《红娘》由荀慧生前亲授，自是荀派真传，但她在近十多年内不断地将其锤炼改进。我与她为邻时，有一次就听她跟我说，正在学习译制电影的配音宿将向隽珠的发音方法，把字吐得又清晰又柔和，以便将红娘的娇憨口齿表现得更有灵气。我以为，这天所看到的由她四位徒弟与她分扮的这出《红娘》，实在已可称之为孙派《红娘》，洋溢着饱满的青春气息，充满了善良助人的感化张力，并且，那一刻也不静止，如同彩蝶不停地飞来舞去，尤其是水袖如溪如瀑又似虹似翅的飘飞翻卷的舞台造型，使红娘成为了一种世上有真有美有善的象征。曲终人散后，闭眼后仍觉有活泼坚实的跃动，心灵获得极大的快慰。几位徒弟的演唱深得孙的韵味，有时行腔使气却未免有过火之嫌。记得我十年前也曾对孙毓敏冒昧地提过意见，认为她的戏，绝无瘟弊，却颇有失之于过火之处，比如行花腔，应将刻划人物作为目的，而不能心想着“非逼出观众掌声绝不罢休”。今天听她唱“拷红”一段中的西皮摇板，就恰到好处，所有宛转之处，或气断神凝，或长腔九曲，或忽收声弱，或大放悲声，直到坦坦荡荡地唱出“老夫人你得放手来且放手，得罢休来你且罢休”，都落在刻划红娘这一可敬可爱人物的目的上，但那优美的唱腔与表演，赢得了满堂彩声，其形式美，因承载了丰富的内涵，而具饱满的魅力！

读《西厢》，观《红娘》，感谢古今艺术家，使我的生活，浸润在美感之中，并使我疲惫的身心，得到至为宝贵的慰藉鼓舞……

1994.9.6 绿叶居

## 垂花无语忆沧桑

一位女摄影家拿了一张黑白艺术照给我看，说：“这是北京一个四合院的大门，你看，它多么独特啊！”

我拿过来一看，对她说：“不对，这不是四合院的大门，这是四合院的二门，即称作垂花门的通向内院的那个门。我知道你为什么把它当作大门了——你会对我说：这就是在街上照的，不是进到一个四合院里照的呀！——是的，我相信这是你在街上对着如今的街门照下它的，但它确实不是四合院的大门，而是垂花门；我都能猜出来你是在哪儿拍的这张照，这是在现在的东四十条大街上照的，东四十条原是一个胡同，后来展宽为大马路，那个四合院在这过程中被拆去了前院，所以里面的二门就成为了现在的临街门。你仔细地看吧，这是一个垂花门，为什么叫垂花门？你看它有一个凸出的门罩，仿佛旧时轿子的轿顶，又像旧时床帐的帐顶，轿顶和帐顶上面，常垂下粗大的流苏，底端坠着标志吉祥的荷包，既给人以华美感，也给人以稳定感，我以为四合院的二门造型，便与此相通，在构造复杂雕刻精美彩绘鲜艳的大门罩下垂的木料底端，刻出倒垂的莲花或西番莲花朵的形状；你拿来的这张照片上的门，已然旧朽，油漆剥落，门罩破损，但其上的垂花，却依然默默地开放，引出我无限的遐思……”

女士告辞后，我玩赏那张垂花门的照片良久。我觉得这张照片浓缩着北京胡同四合院文化的盛衰沧桑。

以居民楼和绿地为主体的“小区生态”，正蚕食着老北京的胡同四合院生态，人们可能更多地把这当作一种社会生态，其实，这也是一种环境生态。昔日的北京胡同，大多数尽管与闹市相衔，却成为闹中取静的区域，喧闹的市声在胡同口即被阻断，长长的胡同里，或许会有“磨剪子磨刀”的吆喝，以及收旧货先生的打击小鼓的韵律，却在古槐的浓荫中愈加深了悠长的宁静感。那主要由灰黑色墙体组成的胡同院落外观，也许会给不知底里的人一种单调的窒闷，其实，推开每一个院门，特别是四合院的院门，绕过或大或小的影壁，你马上就可以看到若干与屋宇回廊相得益彰的植物和宠物，如果你跨进了总是与大门错开的二门即垂花门，那么，照得你眼明的，很可能首先并不是建筑物本身，而是那些融汇着中华数千年琴棋书画文化精华的环境生态所营造出的情调韵味。

……你多半会看到四株对称的西府海棠或垂丝海棠，在仲春烂漫地开放着浅粉或绛红的花朵；当海棠花变为海棠果时，也许屋阶下盆栽的石榴花已展开了一种只好命名为石榴红的火一般的苞蕾；或许还有养在阔口黑陶盆中的白莲或红荷，又或是根根直蹿天宇葱绿宜人的石蒜……有的人家则是搭架养攀援植物，或紫藤，或葡萄，或茑萝，或蔷薇，或金银花，或竟只不过是牵牛、丝瓜，在这些主要的植被左近，必还有许多的盆花、盆景，或直接栽培在檐下墙根的草花，如一串红、荷包花、江西腊、西番莲、夜来香、美人蕉、玉簪棒……等等；特别讲究的人家，或许还种芍药、牡丹、太平花、芭蕉树；有的在书房前栽下一片翠竹，有的在屋后栽下梨、桐、枣、椿……至于槐、榆、柳、桑、杏、桃、柿、以及合欢、文冠果、迎春、榆叶梅等等更是四合院里的常客，与这些姹紫嫣红的植物共娱于主人的，一定还有若干的宠物，如波斯猫、狸猫、银猫，板凳狗、卷毛狗、看家犬，以及养在大陶盆中的龙睛、珍珠、七彩等肥胖的散尾大金鱼，还有挂在回廊上的各种鹦鹉、

八哥、文鸟、蓝靛颏、红靛颏……也有养在瓦罐、葫芦中的小小昆虫：蚰蚰、油葫芦、蝈蝈……四合院的生态是一种私人自享的性质，因而朝精致化、个性化、风格化、静谧化乃至神秘化的方向发展，总体而言，是将生活的空间诗化，“庭院深深深几许”，“梨花满地不开门”，“庭树不知人去尽”，“密雨斜侵薜荔墙”……胡同四合院是与这些古诗的传统一脉相连的，其音韵宜用古琴箏琶相配，其气息宜用檀香百合香徐徐地氤氲，书房里该有线装书，客厅里应放红木明式座椅……

然而时代严厉地淘汰着胡同四合院文化，北京现在出现着越来越多的“小区文化”，这些以方块楼为特征的居民区不仅构成着与胡同四合院全然不同的景观，也改造着老北京人的生活方式，重组着人际关系，刮去北京人眼中旧的审美趣味，往北京人眼里填塞着西方传来的趣味和情调；即以新居民小区的绿地花圃而论，那生态环境应该说是比四合院的气派大多了，有的确实非常壮观、绚丽，但那是公众共享的性质，因而是朝着铺张化、一体化、范式化、意识形态化、交响乐化的趋势发展、总体而言，是将生活空间叙事化，这样的格调，是与大群的人早炼、成双成对的恋人旁若无人的当众示爱、卡拉OK与交谊舞的响亮音波，以及用水泥、石头、不锈钢等材料制作的硕大的雕塑相协调的。

人类的生活方式，总是要随着生产力的发展而不断演进的，传统的社会生态，包括环境生态，不可避免地要被瓦解乃至淘汰，北京胡同四合院的命运，便是如此。凝视着女摄影家拿来的垂花门照片，真不禁百感交集，是的，北京现在还残存着一些保留着旧时情调的小胡同，但严格意义上的四合院，已达到屈指可数的地步，能全面传达出我上述描绘的那种诗境的北京四合院，似乎已近乎绝唱。如今北京四十岁以下的一代，他们中的绝大多数，都会把从狭隘胡同里早已沦为“杂院”的旧四合院里迁出，搬进新建“小区”的居民楼当作一桩美事，只有少数乃至是极少数徐勇式的人物，才对即将消逝的胡同四合院产生了一种难得的审美兴趣；可是就我看到的这类摄影家所拍的胡同四合院的照片而言，我总觉得他们的兴趣，与对父母以至祖父母脸上皱纹的欣赏相近，四川画家罗中立的“超级现实主义”绘画《父亲》是这种趣味的第一次强有力的显现，徐勇等的北京胡同四合院摄影是另一次冲击波，这种艺术现象本身，便宣告着胡同四合院文化的不可避免的衰老与走进死亡，我在一张旧垂花门的照片上，看出了昔日之美，也听见了挽歌高唱。

那垂花门默然无语，然而我相信它也有一个灵魂，它的灵魂，一定在忆念着无数的往事，那烟云般的往事，有几多人的悲欢离合、生死歌哭？有阳光下的欢笑，也有月影中的阴谋，有无辜的陨灭，也有罪有应得的下场，有平凡得令人起腻的苍白人生，也有惊心动魄的灵肉搏击……是的，它都知道，它记得，它默然无语，不负评价之责，不讴怨颂之曲……它会在哪一天，被什么人拆除掉？拆它的人，想必并不会会有我这般的情思！

当然，一直有一些重视传统的人士，特别是建筑界、文物界、文学艺术界的知识分子以及某些有见地的官员，他们一再发出在发展北京市政建设的过程中，要尽量保护北京的胡同四合院的呼吁，这种呼吁也不是全无回应，并且北京也作了一些有关的尝试，比如在东城菊儿胡同中，拆了原有的已不堪其居的四合杂院，修建起低层楼宇式的“新型四合院”，企图在私享空间的诗意美与共享空间的叙事风格之间寻求一种折衷的平衡感，这一由著名建筑家吴良镛主持的设计显然是有创意的，不仅得到国内许多人士的首肯，也

得到了国际上包括联合国有关部门的赞扬与表彰，北京许多有待拆建的胡同里的危房改造工程，都拟以菊儿胡同的吴氏设计为样板；不过，这一模式也引出了尖锐的不同意见，如有的批评家认为，这种折衷的设计方案并没有保留住原四合院的生态美感，相反，却使杂居的人家之间有了更逼近的隐私被窥感，反不如干脆住进西式的居民楼区心里来得踏实；所以，胡同及四合院文化的保留与“移步”，看来还需要作更多的研究探讨，同时也应允许与吴氏不同的设计付诸实验，在多样化的实践中摸索出更好的路数。

岁月悠悠，人事迭换，文明的演进，既从传统中生发，亦破传统之茧而飞升，一百年后，北京人恐怕只能到作为文物保留区的一小块地方去领略胡同四合院的原汁风味了。

面对垂花门照片，我喟叹，却并不悲伤。

1994.9.23

## 初春的草芽

二十多年前，我有个邻居，是位——现在时兴叫女士，那时候得说是一女同志，她二十七、八岁了——如今该说是堕入爱河、营建爱巢，那时候得说是——找对象、成家的年龄，可是她却怎么也不敢爱。当时我已结婚成家，我爱人跟她还合得来，有时两个人聚一处说说知心话。据我爱人告诉我，这位女邻居心中充满了太多的戒惧，在该女邻居心目中，本身有这样那样问题的男人固然绝不能爱，本人无问题但出身“黑五类”的也不能爱；她那单位里有位戴眼镜的男同志，对她挺有表示，她也并非不动心，但该男士出身于“资产阶级知识分子”家庭，本人又是“旧学校培养的学生”，鼻梁上的那副眼镜更是个应当“接受再教育”的“罪符”，所以，她也还是不能爱……那时，她一心想嫁个党员、现役军官、英雄模范，但她所置身的世界中还是凡人居多，结果她捱到三十岁还没体验到爱，也没能成家……

这位老邻居个人感情生活的空阙蹉跎，显然是受到当时那种“以阶级斗争为纲”的大人文环境的影响制约。那个历史时期中，许许多多的凡人尽管和她一样也不免多多少少受到那个“纲”的影响制约，但总还能以心底的本欲良知来为个体生命的爱欲寻觅出一条小径，她是太死心眼儿了，灭了自己合理的人欲，而到八十年代以后，又才知道自己当年那这也不敢爱、那也不能爱的自我约束，所殉的也并非是什么“天理”。

八十年代以来的中国大陆社会，确定了以经济建设为中心的社会生活新走向，牵一发动全身，特别是九十年代进一步加速了从计划经济向市场经济转轨，社会生活几乎是全方位的变化——以良性的变化为主——使得人们的正常爱心得以畅快释放，不仅是个人情爱不再充满不必要的戒惧，而且，人际之间，乃至由对外开放政策所引发出的与全人类亲和的普世之爱的情怀，也得以淋漓地抒发。

《让世界充满爱》便是在这样的转型期里，应运在中国大陆传唱开来的一首流行歌曲。每当听到这首歌，我便不禁感慨系之。有时我便不由得忆念起当年的那位女邻居。在这越来越充溢着合理爱意的世界上，作为人类的一员，她难道还是那么样地“畏爱”吗？

但也许是各个精神生产领域的思维方式不尽相同，在这已是九十年代中期的中国，固然音乐界的朋友已以《让世界充满爱》作为了无需争论的“永恒主题”，文学界的某些人士，却认为这类命题不仅“肤浅”，而且他们中有的质问道：“这世界上还有那么多的丑恶与污浊，那么多的虚伪与腐败，怎么能只是鼓吹爱而不提恨？即使爱作为人的感情之一种，也属必要，但能爱杀人犯，爱毒品爱滋病，爱苍蝇蚊子，爱垃圾秽物……么？”什么“充满爱”，都让爱充满了，恨往哪里摆？而没有恨，怎么跟一切丑恶的东西进行斗争？！他们反对“抽象的爱”、“无原则的爱”、“滥爱”与“乱爱”，有的人更认为，恨比爱更坚实、更高尚、也更是如今现实所急需的一种缺门感情！

我置身于文学界中，对文学界一些人士的上述见解，理解而不赞同。理解，是因为我深知，有的艺术门类，如音乐、基本是倾向于抽象思维，其创造过程可以大而泛之、宠而统之、含而浑之，意而会之、单而纯之，文学、诗歌与音乐接近，除此外，却往往需要具体、精确、复杂、深入……因此，文学家，尤其是以揭示人性底蕴的小说家，在涉及爱时，必不能单说一面，

不仅必得伴随以恨，还往往要在爱恨之间剖析出无数复杂的过渡性、交织性及无可理喻的感情状态。我不赞同一些文学界人士的“抑爱扬恨”，则是因为，我自己的美学信念，更接近于乐思中的爱韵，我以为，不是能恨才能爱，恰恰相反则能爱才能恨。并且，我很不赞同未爱之前，先设置无数的“恨篱”。比如，当我爱抚一个小男孩或小女孩时，我没必要先在心中戒惕：“他长大后会不会成为希特勒？”或“几十年后她会不会是另一个江青？”当我在公共汽车上给一位老大爷或老大妈让座时，我也没必要先在心里嘀咕：“他不会是个贪污犯？”或“她在家是不是虐待媳妇？”……因之，当我哼唱《让世界充满爱》时，我心中只洋溢着普世关爱的美好情怀，我把自己自觉地融汇于整个人类对世界和平、人际亲合与大同未来的企盼之中，此时我的爱意，当然不施之于丑恶与腐败、反动与堕落。

说来也巧，今年早春，我和爱人去电影院看那部得过戛纳电影节金棕榈奖的《钢琴课》，我们是在所谓“梦幻小厅”，坐在颇昂贵的“情侣座”上看的，本来，我们多少有些不好意思，因为我们毕竟都已年过半百了……但当影片在优美的、充满诗情爱意的乐声中结束，灯亮以后，我才发现我们后面“情侣座”上有一对似乎比我们更老的“情侣”，我正想告诉爱人，没想到爱人先招呼起那位胖胖的女士来。呀，原来，该女士便是我在文章开头提及的那一位！该女士大大方方地把她身边的那位虽已谢顶却还健硕的男士介绍给我们：“我爱人！”她把那“爱”字，说得很响亮。

出了电影院，爱人看他们已走远，才跟我说：“你没认出来吗？”她那爱人，就是当年‘文革’里头，街道上总拉到台去斗得死去活来的老马呀，当时说他是历史反革命，‘走资派’的大红人……其实，我当时就知道，那是个挺本份的中学老师，教数学的，教得可好了……”

我和爱人都为那女士和老马走出了历史的阴影，而终于享受到人世间合理而平凡的爱，由衷地感到高兴。我和爱人走着走着，走到了街心花园里，落叶树虽然还都仍是一派枯枝，树下的篱中却已蹿出了初春的草芽，那如针的点点翠绿，令我们的爱心荡起一环比一环更柔美也更神圣的涟漪……

这世界实在需要更多的爱，愿人类心中的爱，如初春的草芽般，能蓬勃生长，永葆鲜翠！

1995.8.13

## 是多大就多大——姜明散文集序

老乡姜明让我给他的随笔集写序，我读了他的一些随笔，感到颇有情趣，也恰好有些关于随笔的话要说，因此，便应允下来。

这几年，随着报纸副刊以及容纳随笔的刊物的增多与活跃，写随笔的人多起来了；写的人多，读的人也不少；这说明在文化走向多元的过程中，逐步形成了一个不小的随笔市场；与报刊随笔繁荣同步，各路出版社也颇为热心地推出随笔集，销路看好，煞是热闹。

面对着随笔的走俏与热销，也有人产生了忧心。他们对随笔热的批评中，一个很重要的观点，便是认为出现了大量的“小男人随笔”；所谓“小男人随笔”，就是作者虽是男人，却并非崇高的伟人，所写的，并不是重大的政治、社会、道德话题，往往只是从自己那平凡的生活经历里，撷取些小浪花、小感悟，写成些零碎文字；他们对这样的随笔很不以为然，十分鄙夷，甚至怀疑其有否继续存在的权利。

一个健康的社会，应是一个包容性尽可能大的社会，一个既拥有伟大人物更拥有小人物的社会，一个既有伟人发出的黄钟大吕的时代强音，也有无数次伟大、不太伟大、算不上伟大但颇优秀……乃至只能算是平凡的、普通的小人物所发出的不同层次不同强弱不同韵律不同诉求的丰富多彩的声音。“大男人”固然令人佩服，“大男人随笔”可能确是“沉甸甸”的传世之作，但“中男人”、“小男人”，只要是这社会中的守法公民，他们既然有生存权、工作权、表达权，当然也就可以写随笔，只要有地方能发表，发表后有人共鸣，也便可以结集出书；倘认为他们的文章未免“轻飘飘”，只不过是些转瞬即逝的“泡沫”，你可以轻视，可以不看，却也无权禁绝。俄罗斯大作家安东·契诃夫说过，大狗叫，小狗也可以叫。他的意思就是说，写长篇巨制的伟大作家可以创作他的伟著，写短东西的作家也可以心安理得地写他的“小作品”。契诃夫一生写了不少小说，但一部长篇也没有；他的一些很短的小说，如《小公务员之死》等，当年都是首发在被文化精英嗤之以鼻的消遣消闲的幽默杂志上的。当然历史对契诃夫不薄，并未因他一生无长篇，尽写些“小东西”而忽视他的价值，应当说，他得算是那个时代俄罗斯乃至全世界的堪称伟大的作家之一。我国的学术界老前辈周谷城在六十年代初曾提出“时代精神汇合论”，大意是说一个时代的总精神，是各种各样的乃至互相激荡的不同思想与诉求汇合而成的，那里面既有英雄伟人的声音，也有凡夫俗子的声音；他的这一论点在“文革”中曾被口诛笔伐，但现在看来，你可以不同意他的观点，却也应承认他那确也是自成一说，可备后人仔细检验。

姜明现在才二十岁出头，光从年龄上算，我也不敢恭维他已是一位“大男人”、“大丈夫”，而且，他的若干篇什，确也只在在叙说、抒发他个人有限的平凡的生活阅历中的一些感悟；但我从他的这些篇什中，看到了真诚，读出了情趣，感受到了一派温馨关爱，因此，我鼓励他写下去，并以为他结集出版自己的随笔，于我这样的读者，于社会，于他自己，都至少是有如在大花园中增添了一花一叶，这花虽嫩这叶虽小，却绝不应受到“你为什么不大”的责难。

姜明的写作生涯刚刚开始。他是有希望壮大的。他这集子里有一篇《死亡功课》，涉及到生与死这样的大话题，这确是“大男人”的可以提升到无

限哲理高度的“大随笔”的题材；当然我以为他还没能把这么一个非常难得话题展开得丰沛深刻，但这说明，只要确实有来自生命体验的真实感受，他是完全可以超越“小男人”境界的。

我以为，我们是多大的人，就实是求是地抒写我们“这一个”的情怀。是“大男人”有大胸怀再好不过，确实还没那么大，也不必硬装“伟壮”，倘个人气质确实只够得上“小男人”，那么，只要所抒写的是健康的小情趣，则无妨“苔花如米小，也学牡丹开”。

这些话，仅供姜明参考，并期待着方家指正。

1995.10.15 绿叶居

## “读青”与“观冷”

消闲阅读和消遣观览，当然各随己便。

有人在阅读文学作品上给自己限定为：不读“时文”，不读“生文”，不读“青文”，也就是说对时下流行的、署名生疏的、青年人的作品，都不读。他们愿在经典的、熟悉的、老辣的手笔中去获得有把握的享受，这种阅读习惯并不坏，甚至于，应说是一种颇为高雅的阅读习惯。

我呢，也许是因为当过教师，当过编辑，现在又还热衷于写新作品，所以，在阅读上，便不但不拒绝“时文”、“生文”、“青文”，而且，有时候还会生出很高的兴致来，的确，时髦的东西往往徒有其名、徒有其表，不坚实，不耐久，甚至难免假冒伪劣，“时文”也不例外，有的当时读着还算有味，有的不等卒读便大感败兴，有时掷下后不禁痛感“瞎耽误功夫”，但是，以我个人的阅读经验而论，阅读“时文”，特别是其中偶尔遇到的生疏署名的、青年作者的作品，往往会有意外的收获；我们常说“时代的脉搏”，“读青”就常能使我们鲜活地感受到这个脉搏，更准确地说，也许那还不是能代表整个时代的脉搏，或并非主脉搏，有的甚至是病脉，却都是有益于我们感受、认知我们所身处的大人文环境的，就从文学的发展来说，经典文本固然是永可激励我们的参天大树，不过我们不能总从回望中去获得启示，我们既然身处当代文学的森林之中，那么，即便林中尚无巍峨巨树，或虽有而无多，我们也无妨赏一赏新苗青芽，并从相互的鼓励呵护中，去促使我们这个时代的文学群落的一天天蓊翳滋润。

因为有很多报刊编辑将他们的刊物报纸寄赠给我，所以我读“时文”、“生文”、“青文”的机会格外多，比如说，最近我就连读了邱华栋的两篇小说，邱华栋才二十多岁，虽已发表过不少作品，也出了不止一本书，却似乎还没有引起批评家们的注意，在读者中似乎也还没有名气；当然，因为他替所先后供职的刊物与报纸副刊跟我约稿，我们认识，稿件上有来往，因此他于我算不上“生人”，可是读他的作品，于我来说确实是“读青”，因为按市俗的逻辑，我虽给他所工作的报纸副刊撰稿，可是我读不读他写的东西，读了说不说好话，都不会进入我与他们报纸的功利性考虑之中，然而我在毫无功利意识的松弛状态中读了他的作品，比如发表在《北京文学》今年第十期上的那篇《眼睛的盛宴》，却觉得颇为有趣，并且有话可说——而且首先是好话，我以为，从他的小说里，可以窥见某些九十年代大都会青年的生存状态与内心的挣扎，他们在物欲的狂潮中沉沦，却又在良知的浮力中上蹿，这倒也不算多么新颖深刻的内涵，难得的是他的文本中充满了真实而细腻的拼贴式细节与当代青年俚语的杂碎，这对大体上是关起门来过日子的中、老年人来说，读一读是实在不无裨益的。当然，同许多“青文”一样，这篇小说也显示出，其文本依托，或说叙述策略的因袭，过于露骨，我是一边读便感到有种“似曾相识”的感觉——是的，让我马上便想到了美国那位塞林格，更具体地来说，是中国已故翻译家施咸荣所译的《麦田守望者》的译文风格；既然有自己真实浓稠的生命体验，那何必借用那个叙述策略到那种摹拟的地步呢？这也许便是不成熟吧？我想，哪一天邱华栋在坚持从自己真实的生命体验出发的前提下，从多方借鉴中创造出属于他自己的叙述策略，那他就更可能“成事儿”了。在这样的“读青”过程中，因为有对小说叙述策略的思考，不消说，那就对我自己写小说，也带来了推动力。

再说“观冷”，以看电视为例，多数的人，是“观热”，或习惯于守候在“黄金时间”，或热衷于观看众口相传、宣传火爆的节目，我呢，因为每日作息时间与大多数人相件，我看电视的“黄金时间”，往往竟是晚上二十三点至零点左右，这正是我写作中“打歇”的空档，这时播放的热门节目不多，有的电视剧，偶然遭遇，既未听别人提起过，其它传媒亦对之鼓吹乏力，我本着自己的审美情趣，有时却颇有小径惊艳之喜，比如前些天在深夜中看了一部电视连续剧《一路黄昏》，没看到最开头，却一下子被抓住了，后来几天一路跟这剧“黄昏”下去，依我私心评价，相当不错。这部戏的总架构，立足于人性探索，涉及到情欲、性欲、占有欲与同情心，蒙昧与良知、个体生存与群体依存的双重困境，虽然毛病不少，例如落点的游移（又想摆脱社会剧的陈套、又不禁时落窠臼），节奏的失谐（有时太拖，有时又“毋乃太匆匆”），细节的失真，氛围渲染的薄弱，等等，但因为提供了好几个新颖的荧屏形象，并有相当多的精彩片段，所以，我认为其审美价值，可能超过了不少的热门连续剧，难得的是演员们的表演都很到位，不仅岳红和孙飞虎这样的大牌明星塑造出了具有鲜明个性的形象，别的演员，包括一些配角，也都把人物扮演得面目清晰可信，我特别想提出赵小锐的表演，这个演员，我在《一个和八个》等电影中看到过，恕我直言，以往他似乎只是个“大只”道具——所谓“大只”，是香港人对史泰龙、施莱辛格等类型演员的俗称——而在这部戏里，他很细腻准确地塑造出了一个在特殊境域中，徒有强壮的肉体，其感情却被强暴的男人的悲剧，这一角色与《骆驼祥子》中的“祥子”很容易混淆，并且不容易演出深度，可是我以为赵小锐却把他所饰演的“傻哥”与“祥子”严格地区别了开来，他演得很有层次，也多少具有一些深度——揭糞出个体生存中，强迫性的爱有时比恨更具压迫性，而所谓阴柔与阳刚，是多么地容易错位：灵与肉的错位，两性间的错位，为避免这种错位人们需要付出多么大的代价！我不知道有没有更多的导演注意到这位至今仍不大知名的演员身上所存在的表演潜力，不是有“如今是丑星走红的时代”一说吗？他也够“丑”的，也许，这正是他能以跃入红星行列的“本钱”，不过，得抓紧时机，因为一切都在变动之中，一个时期的审美时尚更是如此。

我的“读青”与“观冷”，自然纯属个人的习惯，上面所举的例于，恐怕更是个人在当代文化海洋中管窥蠡测生出的偏爱与奇想，不过，我期盼遇到同好者，并且，我以为，报刊上登登我们这种对热点扫描不到的创作之即兴式漫评，对繁荣当代文学艺术创作，也许倒是一种“良性的填充物”。

1994.10.17

## 话说“严雅纯”

“严肃文学”、“雅文学”、“纯文学”，这些“符码”，目前大体是一个意思。

这样的文学，或者干脆叫它“严雅纯”算了。

“严雅纯”在沉沦，尤其是在商业浪潮中，作家们纷纷失贞，很令一些批评家痛心，痛心的批评家们，提出了一些箴规，希望“严雅纯”的作家们能不仅超越于意识形态，还要超然于最一般的社会时尚，要坦然乃至欣悦地忍受寂寞、孤独、误解、排拒、贫困、潦倒，写作时不但不要考虑一切方面的需求，甚至应当根本不去考虑出版的事，只从至为严肃至为高雅至为纯粹的自我“文学追求”出发，去呕心沥血、死而后已，据说唯有这样，才能产生出真正够得上称之为“严雅纯”的伟大作品。

所举出的例子，几乎都是《红楼梦》。

“如果曹雪芹总想着发表，他能写出《红楼梦》来吗？”这样的话，常见于时下的报刊。

但是，你现在拿不出绝对的、无可驳辩的材料，来证明曹雪芹写《红楼梦》，就没有使之面世的目的。面世也就是发表，提供书稿给书商出版，挣稿费、版税或其它形式的报酬，是发表；自费印制分送各方，也是发表；没条件印，抄出很多部，赠与亲友，也是发表。从《红楼梦》的版本史上，不难寻出一条曹雪芹，还有那位跟他极其亲密的脂砚斋，想方设法争取读者的心路轨迹，他们甚至一开笔就设想到，或许会有很不友好乃至对他们来说是很敌对很险恶的眼睛，来读这部书，所以一再申明：“虽有些指奸责佞贬恶诛邪之语，亦非伤时骂世之旨”，“毫不干涉时世”；在整理书稿时，所进行的删改，亦非统统出于艺术性的考虑，“秦可卿淫丧天香楼”一回的“大手术”（一气删掉四、五页），便显然是出于使之更易面世的目的。而《风月宝鉴》、《情僧录》、《石头记》和《红楼梦》起码达于四种的“符码”选择，也未始没有适应更多读者口味的命名心理。在《红楼梦》的“本文”（“文本”？）中，甚至有明显的段落，是作家针对批评家可能提出的批评而进行提前辩护的，如元妃省亲一回，写到匾灯上明现着“蓼汀花淑”四个字这一情节时，写作情绪马上便不纯净起来，嵌入一段这样的话：“按此四字……系上回贾政偶然一试宝玉之课艺才情耳，何今日认真用此匾联？况贾政世代诗书，来往诸客屏侍座陪者，悉皆才技之流，岂无一名手题撰，竟用小儿一戏之辞苟且搪塞？真似暴发新荣之家……岂……宁荣贾府所为哉！据此论之，竟大相矛盾了。诸公不知，待蠢物将原委说明，大家方知。”所辩护的，是“合理性问题”。倘曹雪芹根本不考虑面世，不考虑读者和评家的意见，他也就不怕别人说他“自相矛盾”，无须费笔墨来，“将原委说明”了。曹雪芹的友人，说他“卖画钱来付酒家”，可见他对艺术行为的商品化，本是坦然的，如果绳之以必须“严雅纯”到底的标准，那他的每一幅画，也应是抱着宗教般的虔诚来绘，宁愿饿死，也不能去适应酒家的需求，他应该在诗、书、画、小说的各种精神劳作中，都甘当“烈士”才是。

曹雪芹的遭遇，其实比“烈士”更惨，《红楼梦》的后三十回，基本完成而未能留存，他死后《红楼梦》终于出版，而且是皇家武英殿修书处用木活字排印的，却是经过粗暴的删改，又硬配上与他原意不符的别人伪作的“后四十回”，他若地下有知，不知会如何喟叹！更何况究竟他是不是这部书的

作者，因信史的缺乏和一时难以捋清的新材料的出现，都还有人悬疑。即使曹雪芹那甘于“举家食粥酒常赊”的生活状态，竟真是他写出这部伟大著作的因素之一，我们作为后人，难道就应该奉为“严雅纯”作家的“标准生态”吗？二百多年来中国为什么再无可望其项背的伟大文学作品产生，我们不从改善作家所处的环境上多作研究，多加努力，却一再地责备中国作家不能承受寂寞、孤独、贫困、潦倒，甚至于要他们根本不要考虑发表，为当“文学烈士”而“埋头写作”，这太残酷，也太奇怪了！

哪位作家是绝对的“严雅纯”？谁能达到“痛心于作家们沉沦”的批评家所提出的那些个“甘于”的苛刻标准？

在我看来，作家不过是一种社会职业，跟其它的社会职业，并无本质区别。不错，有严肃追求的作家，品味趋雅的作家，热爱写作因而功利心不那么强烈也就是说比较“纯粹”的作家，他写作时，要体现特立独行的人格、充溢创造性发挥的“文本”、新奇诡异的个人风格，可是他不能不考虑安全问题、温饱问题、出版问题，当然他应在可达性与可行性之间求得一个最大也最优的生存系数，他如向社会规范和市井俗尚过分尊媚，当然有碍他的突破创新，但是他完全不顾所在的环境而放肆地“伤时骂世”、心无读者地“严雅纯”到底，以至全然不考虑出版面世，那么，他不是傻子必是疯子，失败湮灭的他，也未必真会被“痛心于作家沉沦”的批评家封为可尊敬的“烈士”。

眼下的中国社会，是否真到了“严雅纯”的文学无处容身地步？商品经济的大潮，是否必定敲响“严雅纯”文学的丧钟？我以为时下一些报刊上的言论，多少有点危言耸听，其实，如细细统计，大体属于“严雅纯”的文学刊物和报纸副刊，不仅相比于港、台是很不老少，就是在全球范围，也颇壮观；大体上忠于“严雅纯”的美学要求的作家，也并非凤毛麟角，难以寻觅；至于在其出版业务中，以“哪怕赔钱也出”的态度支持“严雅纯”的出版机构，也还很明显地存在；1993年全国所出的长篇小说，作家自认是“严雅纯”的数量很不少，即使被批评家斥退一些、读者嘘掉一些，比之于1953年、1963年、1973年和1983年，数量和质量都不仅未必羞于启齿，倒很可能堪称丰收。特别要指出的是，一些忠于“严雅纯”的作家所推出的新作，市场效益也还不错，他们不至于“泪尽而逝”、徒留残作，当然还没有《红楼梦》那样的巨著出世，不过其它各界既然一时也还没有很伟大的业绩和人物出现，容俟将来，那么，偏要作家们自责、苦行和“埋头”，绳之以许多的“甘于”，也就毋乃太偏颇！

是的，社会在转型，商潮在汹涌，文化已失范，文学有危机，作家处窘境，出版趋市俗，“大众”挤“小众”，伟著无踪影，智者寻夹缝，无人甘“节烈”，读者难解渴，评者无适从，“话语”太杂芜，“语境”难把握，“东”“西”频碰撞，晕头又转向……我们面临着不止一个斯芬克斯不止一个答不出来就会被吞噬的问题，我们苦恼，我们求索，我们奋斗，我们企盼，但是，我们没有道理要作家为“严雅纯”而“甘于牺牲”，恰恰相反，批评家和社会上其他的贤达人物，应发挥他们的最大作用，使中国当代作家能正正常常地写他们的作品，并在出版上获得最大可能，在这个前提下，我们一起讨论人生坎坷与心灵痛苦在创作中那不可或缺的乃至了不起的作用，才有基本的学术意义，也才有可能催生出新时代的《红楼梦》。

1994.3.10 绿叶居

## 十首足矣

报载香港一家文化机构不久前举办了一项“最受欢迎唐诗选举”，结果投票者从成千上万首唐诗中票数相当集中地选出十首来。

列在榜首的是孟郊的《游子吟》：“慈母手中线，游子身上衣，临行密密缝，意恐迟迟归，谁言寸草心，报得三春晖！”

我想不用解说，大家都懂得这是一首歌颂母爱的诗。但这首语言质朴的诗歌为什么在历经了千年的传诵后，至今仍具有最强烈的感染力？要理解这一奥秘，我们就必须体会到，人生在世，广义而言，无人不在羁旅之中，旅途中人固然着眼于前程，特别是实利，却不能不有所眷念，不能不保留一段热肠一片温情，不能见利而忘义，不能丧失良知人道，因而那“慈母”所构成的意象便超越了狭义的生母，而象征着孕育抚养调教指引了我们个体生命的所有外在因素，使我的对个体与他人、群体的和谐，产生出一种向往，引发出切实的努力。

最近在报纸上看到了一些令人难堪令人恶心乃至令人发指报道，例如子女虐待生母生父致死，以及后母虐待前妻生下的可爱的男孩其生父竟无动于衷终致殴毙，还有一位想发横财的运动队教练，在工作不負責任被解聘后，将幼小的学员绑票，妄图索取巨额赎金——最令人毛骨悚然的是这位丧尽天良的绑票者连究竟什么是“绑票”和“人质”的概念也弄不清，他是先将那男孩弄死再递送出索取巨款的通知书的，他居然不知道先“撕票”后索款是决计不可能得逞并且违反自古以来绑票者的起码常识的！哀哉！也许是我这人分析事物的角度太古怪，我总觉得，倘若这些人读过一点唐诗，不用多读，哪怕只读过这回香港人选出的十首，哪怕只体味出其不足一半的诗意，引发出哪怕些微的感动与审美愉悦，那么他们也许仍是糟糕的人物，却总不至于那么样地没有人性和那么样地颞颥！

香港人这回选出的十首唐诗都是最常见于各类选本和最易读懂字面意思的短诗，除《游子吟》外，其余九首依次是：

杜牧的《清明》：“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂，借问酒家何处有？牧童遥指杏花村。”这首诗为什么荣列亚军？难道仅仅是因为如画如乐、明丽清新？我以为其中也蕴含着一种温馨的人性，在“行人”与“牧童”的亲合之中，体现出一种对人生乐趣的健康追求。能进入这个诗境的人，他忍心将那牧童绑票以谋求一己的纵欲么？

第三首是李白的《静夜思》：“床前明月光，疑是地上霜，举头望明月，低头思故乡。”乡土之恋，是一种最基本的人情，乡土往往决定了自己的人种属性，民族血缘，家庭谱系，乡恋之情会使我们意识到个体血脉与他人、群体的承继关系，“父老乡亲”构成了一个固定的语汇，很难想象对李白这首千古绝唱的怀乡诗有所感悟的人，会自己居华屋食佳肴而将老父老母驱入猪圈掷以残羹！

第四首是王之涣的《登鹳雀楼》：“白日依山尽，黄河入海流，欲穷千里目，更上一层楼！”人生的境界，原应如此宏廓。第五首是李商隐的《乐游原》：“向晚意不适，驱车登古原，夕阳无限好，只是近黄昏！”在体味到人生有层楼可上的同时，又深知人生的有限，以一种彻悟的心态维系一种进退的度数，吃透了这两首诗精髓的人，又有哪位会短视到谋取近利而不顾廉耻、妄想永葆荣华而贪得无厌呢？

第六首是孟浩然的《春晓》：“春眠不觉晓，处处闻啼鸟，夜来风雨声，花落知多少！”第七首是白居易的《赋得古原草送别》：“离离原上草，一岁一枯荣，野火烧不尽，春风吹又生，远芳侵古道，晴翠接荒城，又送王孙去，萋萋满别情。”第八首是李绅的《悯农》：“锄禾日当午，汗滴禾下土；谁知盘中餐，粒粒皆辛苦！”我想一个多少能从这些诗句中感受到对落花这种最低级的生物的怜惜、对野草这种最卑微事物枯荣的关切以及对最普通的劳动者汗珠的珍惜的美好情愫的人，他是决计不可能对活泼泼的儿童的生命粗暴戕害的！

最后两首是李白的《朝发白帝城》：“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还，两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山！”贺知章的《回乡偶书》：“少小离家老大回，乡音未改鬓毛衰，儿童相见不相识，笑问客从何处来？”一是把我们引到大自然的奇瑰怀抱中，一是将我们导入人世间最朴素的人情中。反复咏诵这样一些明白如话而又美不胜收的诗句，我们灵魂上纵有厚尘积垢，总也能涤出一甬真善美来吧？

我想许多读者当会讶怪我何以如此常见的唐诗也要首首俱录，但这十首唐诗实在是常诵常新，即使过录一遍，灵魂也总有一种难言的欣悦！倘有的读者连这十首唐诗也不能逐一背诵或简直有的还是头一回读到，那么我恳求他们一定要把这十首唐诗背诵下来，从一定意义上说，这十首唐诗凝聚着我们中华民族文化传统中最值得珍惜和承袭的精华，并且也体现着我们中华民族对美的追求所达到的一种全人类必须仰望的高度。工作太忙吗？事情太多吗？赚钱必须抓紧吗？唱卡拉OK搓麻将“抓黑叉”跳迪斯科练气功求算命遛鸟养鱼喂猫饲狗再没有闲空吗？当然！谁能强求谁呢？人们各自安排着自己的生活，但我仍要近乎痴憨地吁请人们在纷忙的生活中读一点唐诗，背一点唐诗，品一点唐诗，悟一点唐诗——不必太多，以上十首足矣！

1993.春

## 我们自己的批评语境

年初在台湾参加中国时报举办的“两岸三边华文小说研讨会”，会上，我发言时说：听台湾小说家的发言，感到都很独特，但是听了若干台湾评论家的发言，却感到颇为耳熟——与某些大陆评论家的批评文章，在遵从西方“新批评理论”这一点上，何其相似乃尔！我只是发了个感慨，并没有展开论述，可是，却惹得一位台湾留美博士、现台湾某大学教授光火，他激动地站起来抨击我说：“大陆知识分子里，近年来有一种反西方情绪，刘先生的发言，便是生动的一例；其实，像刘先生这样的知识分子，对西方的了解，恐怕是很有限的……”说着，他使用几种西方语言列举了一大串西方最新潮的理论家和他们代表著作的名字，然后问：“读过吗？”又气呼呼地说：“刘先生的言论，使我感到他是一位坚定的马克思主义者！不过，马克思也是西方人，讲马克思主义，也是宣扬西方理论嘛！”

他的发言如此动肝火，使得会场气氛顿时紧张起来，主持人问我是否使用三分钟答辩权，我当然不放弃。

我说，我首先承认，我对西方的了解确实有限，我是很愿提升自己的了解度的；但是，我是一个用华文写小说，写华人的生活、心态、情感，写出来主要是给读华文的人看的，因此，我不必一定要掌握西方语言，更不必一定要读那些西方新潮理论家的大作；现在的问题是，在大陆和台湾，都有若干文学评论家，当他们用华文写评论和用华语作评论发言时，特别是涉及到华文小说乃至我个人作品时，所使用的评判标准，却是西方新潮文论，举凡结构主义，后结构主义、解构主义、女权主义、后现代主义……直到最新近的东方主义、后殖民主义，和亨廷顿的“未来世纪是基督文化、伊斯兰文化和儒教文化三大文明的冲突”的论断，等等，这种评论，我看到听到的，常有生吞活剥、简单挪用之感，所以，我不是反对借鉴西方的新批评理论和方法，我只是不同意把西方的新潮文论奉为圭臬，我寄希望于两岸谙熟西方新文论的学者们，把西方学说与华文创作的 actual，能更自然有机地契合，特别欢迎能把我们中华文明与西方文明融汇贯通地架构出一种（或很多种）我们中国人自己的文化理论；大陆知识界近来有否“反西方思潮”，待研究，但我本人是并无反西方情绪，恰恰相反，我对西方的兴趣甚浓，说我是“坚定的马克思主义者”，实在不敢当。我觉得自己连一个一般的马克思主义者也不够不上，当然，我少年和青年时代都受的是马克思主义教育，不过，我们大陆民众受这种教育，都是通过马克思理论和中国实际相结合的华文著作来完成的，那“文本”里一般绝不嵌入外文（而这次台北研讨会上，若干评论家的发言，几乎每涉及一个概念，都必嵌入一个英文词儿），用“马克思主义也是西方理论”的逻辑，来为现在把西方新潮文论当作“真理标准”确立合理性，是一种诡辩。

我的发言直到限时铃响起，才停下来，会场上许多人为我鼓掌，我注意观察，台湾的小说家们都很支持我，我身旁的一位作家还握住我的手说：“你是对的！”

我也未必一定对，但我很高兴能坦率地说出自己积蓄已久的看法，尤其是在这样的一个场合。

当天晚上，在一个盛大的晚宴上，与我碰撞的那位台湾青年教授主动拿着酒杯来找我敬酒，他笑着说：会上的争论很有意思，不过，乍听了我的话，

觉得自尊心有些受损，因为我开头有一句话是：恐怕大陆和台湾有的年轻学者是在同一些西方大学，由同一些西方学者调教出来的吧……他说，现在冷静下来一想，大陆某些年轻学者，跟他们确实是同窗，他们学的，就是那么一套，他还是希望我这样的作家，对西方文化有更浓厚的兴趣。我与他碰杯言欢，并说，如果我的发言伤及他的自尊心，我很抱歉，但我仍希望两岸的年轻学者能架构出属于我们华人和华文自己的批评理论和方法来！

现在回忆起两个多月前台北研讨会上的这段故事，我要补充说，我真是很支持年轻的大陆学者把西方的种种文论介绍给我这样的作家，比如说，我现在就在自己的文章里运用由他们引进的这一类概念：文本（或“本文”），意指，能指，话语，语境，消解，平面化，语言的颠覆，同一空间中不同时间的并列……等等；我特别喜欢看他们客观介绍西方文论的文章，有的评论家用后现代主义、解构主义的方法分析我的创作，我觉得他们很下功夫，读了颇受启发，我所不喜欢的，是某些大陆的评论家，他们并未通读过西方新潮批评家的著作，有的不但未读过原文，连译本也没读（许多这样的西方论著也尚无译本），只是读了一点别人的介绍文字，便凭自己的悟性和勇气，用来评论当代作家的创作，这样的文字——有时连文字都不是，而是作品讨论会上的发言——确实令人有并不真懂时髦，而冒然投入时髦的感觉。

一定的文化理论和批评方法，把我们引入一定的语境之中，我这里所说的，也是依据美国的那位“东方主义”和“后殖民主义”的肇始者赛义德的逻辑：西方，尤其是美国的强势文化，把它的概念，侵入到我们中国的新潮文化中，使得我们的文学批评，也形成了新的语境，就连我在这里反对全盘西化或全盘美化，也不禁使用了美国人提出的美国理论作为叙述策略，想起来真有点滑稽。（赛义德虽是巴勒斯坦血统，可是他早已归化美国，用英文著书，在美国大学用流利的英语讲课，他的“反西方”，是西方人反己方的一种“左翼”行为）。

不怕重复地再申明一下我的想法：在继承我们中华文化传统的同时，积极汲取西方文化中的可借鉴处，并很好地契合于我们的时代，我们转型期社会的特点，我们当代作家的创作实际，由一个生气勃勃的批评家群体，来造就我们自己的一种新批评语境！

1994.4.28.

## “五岁小孩”

1978年公费留学英国的张戎不仅早在1981年便定居英国，而且在前两年便用英文写出了纪实性作品《鸿》，成为一位在西方颇露头角的女作家，她那本《鸿》一度成为畅销书，并使她获得了英国的NCR文学奖。这本以作者的外祖母、母亲和自己的经历串联成的非虚构性作品，为什么会大得某些西方人青睐呢？除了别的因素外，其中很重要的一点，就是引起了他们的惊奇。英国《星期日独立报》的马丁·艾密斯的感慨是颇为典型的：“《鸿》使我成为一个5岁小孩。”就是说，书里所讲述的那些事，是他闻所未闻的。读这本书。对他来说，无异于英国的5岁小孩初识ABC。

《鸿》里讲了些什么呢？据《读书》杂志1993年第11期所载读迄这本书的冯亦代文章，我们可知，首先是写外祖母如何从小失去天足、被缠成了“三寸金莲”，后又成为军阀姨太太……等经历；又写父母如何参加革命，成为共产党的干部，而到“文革”时大受冲击，父疯母忧，等等；她自己则是从狂热的“红卫兵”，终于幻灭而梦醒，等等。这样的一些内容，即使充满了特异的细节，我想任何一个中国成年人，读了或许会浮想联翩、感动以至泪下，却绝对不会目瞪口呆，“成为一个五岁小孩”。

可见许许多多的西方人，他们对中国的了解，实在是低于ABC的程度。

我在西方国家访问时，一离开当地的华人圈子和汉学家圈子，就往往碰到使我十分尴尬的局面。我在一篇文章里已经写过，在法国西部城乡南特，同郊区一些人士交谈时，我让他们随便说出10个中国人的名字——古今不限。他们十分友好，极愿满足我的要求，可是却怎么也凑不足10个，他们说出的几个依次是：孔夫子、李小龙、毛（他们一般不说毛泽东，就像中国人一般不说卡尔只说马克思一样）、老子、陈查理……最可气的是那个陈查理，因为那只是40年代好莱坞电影里虚构的一个“中国侦探”！我还在另一篇文章里写到，我在该城的儒勒·凡尔纳博物馆对那位文质彬彬的馆长说，我们中国早有凡尔纳作品的译本，如鲁迅在凡尔纳仍在世时就译过《月界旅行》……那馆长听完微笑着问我：“鲁迅——他是谁？”我再补充一个例子：在法国港口城市圣·拉撒尔图书馆，我和许多自愿而来的法国人见面，在自由提问时，一个老太太问我：“中国也有报纸吗？”当时我忍不住瞪了她一眼，后来，我始终不愿写到这个经历。

张戎要西方读者注意她这本书，也费尽了力气。她在随着书商同一些西方作家作巡回推销时，往往一到她上场，下面的听众就站起来要离开，于是她赶紧打开一个红布包，露出一样东西来，高高举起，大声对听众说：“这是我外祖母穿过的……叫作三寸金莲！”于是本想离开的人便又坐了下来，听她讲些闻所未闻的事，大约其中便有人感到自己成了“5岁小孩”。

有人可能会问：我们中国大陆作家不是写了好些有这类内容的书吗？但第一，西方人没几个能直接阅读中文书；第二，即使有少数被译成了西方文字，但在西方书海中不过是沧海一粟，而且，一般西方读者也不大爱看从中文译过去的书——他们更欢迎直接用西方文字写出来的关于中国的书。所以，或许张戎的书并不一定有中国大陆作家写的同类书那么精采，她却有着她明显的优势。果然，像艾密斯那样的西方人看了张戎的书，就由衷地觉得自己“成为一个5岁小孩”。5岁小孩感到惊奇时总不免会连连地问：怎么会这样？怎么可以这样？难道这些都是真的吗？

忽然又想到我 1987 年在美国旧金山遇到一位已用英文写了一本中国题材小说的中国女士。她那本书出版后也颇得好评，于是她再接再厉，继续写一本新的。她告诉我，是写 1950 年中国大陆土地改革中的故事。她说，小说里写到领导农民斗地主的“工作队队员”，可是那个英文词儿连编辑也不能接受，于是，她便一律改为“红卫兵”。她说尽管 1950 年还没有“红卫兵”，可是她这样写，一般美国人总算能大体上明白，反正是那么样的一种人，她是把美国读者当“5 岁小孩”哄呢。这件事对我的刺激，倒不在那位女作家的荒唐，而是使我铭心刻骨地意识到，我们中国作家用中文写的中国故事，离一般美国人的接受程度是多么多么地遥远。

西方人对我们的认知程度竟如此低下，我们对他们呢？总的来说，我们，特别是年轻的一代，对西方是充满兴趣乃至向往的。两相比较，我们在吸收信息方面是处于超前的状态。不过，有时在西方人看来，我们对他们的认知，那也真是滞后得很。上星期在北京的三味书屋，有一个美国使馆文化处组织的美国华裔女作家马克辛·洪·金斯顿（汤婷婷）同中国作家与读者的见面会，在金斯顿朗诵了她新作的片断后，她接受了中国听众的提问。一位不仅穿着极新潮，而且显然自我感觉上也是颇知西方的中国年轻女士起立问她：“美国在‘垮掉的一代’以后，又有新的艺术浪潮吗？”金斯顿听了，大有我听了“中国也有报纸吗”那样的问题的表情。因为所谓“垮掉的一代”，是本世纪中叶的文学潮流了，在 60 年代达到高峰后，早已成为“古迹”，其代表人物要么已经作古，要么已垂垂老矣，而在提问的中国摩登女士心目中，却仿佛仍是一个很新的话题。金斯顿显然感到“一部二十四史，从何说起”，她愣了一下，也就没有把几十年来美国风起云涌的无数文学潮流一一道来，用了几句笑话，把那话题引开去了。

什么时候，我们和西方人之间，才不会像“5 岁小孩”那样互相惊奇呢？  
交流，交流，交流……

交流应该更多更宽更广更深更频更密！

1993.12.17 绿叶居

## 固执的气象台

从昨天起，电视里的天气预报就频频宣布北京有中到大雨，局部地区还有暴雨，而且说这种情况还要持续到明天，可是，昨天虽然天灰地窒，也掉了些雨点，却并未成雨，也并不是我所居住的安定门地区如是，给东边和西边相距十多里的朋友打电话，都埋怨气象台预报不准，到今天晚上，虽气闷难熬，雨仍未至，电视里的气象报告员，还在用珠圆玉润的嗓音，坚定地宣告着京津两地“大到暴雨”的“现实”，我现在用电脑敲文章，汗流浹背，窥窗外，算是在“未雨绸缪”吧，“大到暴”的那个“雨”，依然令我“望穿秋水”。

气象台为何固执如此？据说，他们是只相信科学，而不循俗见的，所依据的，有最新的卫星云图，有繁多的数据，什么多少多少高空的“百帕”之类，还有什么等压线，当然更有电脑上的图象分析，综合各方面参数，他们断言了北京必有大到暴雨，“局部地区有大暴雨”；他们为何不简单地朝窗外望望，拿话来说？这是许多人所难以理解的。

我觉得文学界的观察家、批评家，其固执，堪与气象台媲美，许多人埋怨他们，为什么不从“文学现实”出发，不是有了“雨”说“雨”，而是“无中生雨”，“呼风唤雨”，“任是无雨也动人”。一会儿说有了什么“新写实主义”，一会儿又说已转换为“新感觉”，有的又说是进入了“新状态”，有的呼吁“文化关怀”，有的召唤“大家”，更有坚持认为已入“后现代”的，据他们说在整个儿“文学气候”描述与预测中，文学界和出版界“闻风而动”、“闻雨觅伞”、“风雨同舟”、“抗洪抢险”……一时间百象杂陈、憨态可掬，或占据“专栏”，或热衷“系列”，或赶制“布老虎”，或换上“国际大开本”……虽然那所预报的“大到暴雨”，似乎要来，而并未呈现，倒也热热闹闹，未爽肌肤而先爽心臆。

气象台大概也还不否定“朝霞不出门，晚霞行千里”等俗谚，但他们当然更尊重卫星云图；文学界的若干观察家、批评家，如今大多不依照《文心雕龙》、《诗品》、《昭昧詹言》等“国粹”来“观察预言”，而大体是言必及胡塞尔、维特根斯坦、苏珊·朗格、布特里齐、福柯……特别是德瑞达、詹明信、赛义德、亨廷顿，等等；西方的“新批评”“新文论”是否具有卫星云图般的客观性、科学性？这同问你“西方科技工业文明与人类共同文明是否为一个概念”一样，答起来不那么容易，可能还要更困难一些。

电脑敲到此刻，仍未见雨，我虽对气象台的固执颇悻悻，却并不会改变一再听看气象台预报的习惯；同样，我虽对文学观察家、批评家的种种归纳、预测、召唤、鼓动颇觉“未必”“何必”，却也并不会改变偶尔听闻他们“聒噪”、“呐喊”、“沉吟”、“叹息”的兴趣；毕竟，他们所从事的也是一种值得尊重的社会职业，气象台当然更是极重要的一个机构，他们自有他们的道理，哪怕是说了“有雨”而迟迟未见“雨滴”。

现在外面的确开始下雨了，我的文章赶紧打住。

## 林大哥的三句话

今天细翻《随笔》第四期。封二上是陈振国画的林斤澜像，说实在的，不怎么像；画像下有林大哥的话：“这山望着那山高，望山跑死马，山不转路转，我以为都是人生格言。”这话我读着如闻其声。

1978年，那时我在北京人民出版社（今北京出版社）参加《十月》的编辑工作，如今《十月》是个知名度很高的文艺刊物，有人封了四种大型文艺刊物“四大名旦”的称谓，《十月》列于其中（另三种是《收获》、《当代》、《花城》；这话茬大约出在十多年前，其实后来居上者很多，如《钟山》、《小说界》，这些年势头甚健，新创办的又有《大家》等），记得《十月》创办于1978年十月，当时正值“文革”后的荒芜期，全国尚无大型的文学刊物恢复出版或新创刊，《十月》的赫然出现，令文学界和广大读者无比兴奋；但由于当时尚无刊号，头几期都是作为“十月丛书”出的，各辑厚薄不一，创刊号的《十月》封面十分漂亮，我以为就是搁在今天，与任何刊物的封面装帧相比，都不会逊色。它在乳白的底子上，凸印出银白色的盛开梅枝，“十月”两个字用鲜红叠印，显得既华贵又雅致：“十月”这两个字墨笔书法最难处理，而所采用的书法，非政要手笔，出自很有修养，却无爆响盛名的行家，写得间架得宜，丰腴厚重，至今这题名，仍在刊用；发刊辞把为何以“十月”命名阐述得很通透，出自当时我们文艺编辑室主任王世敏之手，他后来去中国新闻社搞行政工作，此事遂渐不为人所知……

《十月》办起来了，稿源便需丰富，我当时分工管小说稿，于是除了向当时颇活跃的一些作者约稿，也产生了“寻觅老手”的想法。当时我也算是青年编辑，思想比较解放，作法也比较大胆，虽然那时王蒙、从维熙等五七年的错划都还未予改正，编辑部内外也都有人劝我采取“一慢二看三通过”的态度，“不要急着找他们”，我却认定“是公民就可以去跟他们约稿”。因此力主要把这些多年不露的小说能手都发动起来，拿到他们在崭新的历史时期的崭新作品，以光《十月》版面，以飨《十月》读者；编辑部中与我共鸣者甚众，领导也同意，于是我便去找了刚从新疆回来暂住招待所的王蒙，刚从山西回来与母亲儿子共睡一床的从维熙（头一回去他恰好折回山西办手续去了）……和别的几位；我“文革”前就很注意林斤澜的小说，因此也提出来一定要找到他，拿到他的稿子，当时北京市文联也还没有给他落实完政策，那我们不管，我们希望立刻拿到他的小说，立刻发表；头一回找他，是我的同事，一位比我更年轻的女士去的，她回来后很是兴奋。兴奋的原因之一，是她发现林斤澜正在写作——坐在一个小板凳上，用一把旧木椅当桌子。林斤澜听说约稿，答应写完给我们看看；之二，是她发现林斤澜“远看像赵丹，近看像孙道临”，也就是说，居然是个美男子；听她这么一说，我很快就自己跑到林斤澜家去，一为取稿，一为亲睹风采，谁知这一去，迤迤迤迤十六年过来了，我对林斤澜，大哥相称，不敢说算得他的一位好友（好友需全方位地交往），忝列于他的文友之列，庶几不至被他所否认吧！

在我心目中，林斤澜与俄国的契诃夫很相似。他不写长东西，专擅短篇小说的创造，林大哥最长的一篇小说，大概是《满城飞花》，算是个中篇吧。那是以他爱女林布谷大学毕业，自主地走向生活为素材写成的。调子很明朗，不怎么“怪”，因而也就似乎并不怎么能代表他的风格；他另外的较长作品，如早期的《台湾姑娘》，七八年“复出”的《竹》，字数大概也都两万多而

已。所以刊物发表时，也都还列在短篇之列，另外，知之者可能不多，林大哥发表过若干剧本，好像他出的头一本书，就并非小说集而是剧本集，他的剧本风格也很怪，所以至今未有被搬演于舞台过，契诃夫也是除了小说，擅写剧本，而且其剧本也一度被人所不理解，要不是遇上了史坦尼斯拉夫斯基、丹钦柯，恐怕也永难搬上舞台，我在1980年曾写过一篇文章，说林大哥的小说是“怪味小说”，我满以为我的这一“恶谥”会流布开来，却不曾想反响寥寥。

我知道我把林大哥比之于契诃夫，很多人心里会不服（嘴里大概不好说什么），可我确实是个林氏“怪味小说”的偏爱者，依我想来，整体的契诃夫固然高不可攀，单篇而言，林大哥的造诣，确不怕与契氏的某些篇什相提并论，如“矮凳桥风情系列”中的《溪鳗》。

但林大哥攻短篇凡四十余年，红是红过，却总未大红过，更未紫过。对他的误解、误读乃至误会，从未间断过，说他“默默”，过头了，说他“埋头攻艺，锲而不舍”，应属恰切。

林大哥眼高，从他近两年在《读书》上所发出文章，能看出他对非艺术因素介入、干扰艺术的深恶痛绝，他是个“为艺术而艺术”的人，总在那儿盯着“艺术高峰”，此所谓“这山望着那山高”也；但真达到“登峰”（且遑论“造极”），谈何容易！只有拼命地奋斗，故又曰“望山跑死马”，但到头来林大哥还是乐观的，艺术家忠于艺术，忠于艺术的本性、本质、本色，到头来，艺术这条路，通向高峰的路，还是可以走通的——所以最后又说“山不转路转”。

林大哥的“怪味”，其实恰是艺术“正宗韵味”之一种，他的为人，经我这些年身受心领，更没得说，我是由衷地钦佩、膺服。

我与林大哥，相异之处实在太多，我写出的东西，与他写出的东西，风格尤其大相径庭，可是这些年来我从他那里，真学到不少的东西，这是真话。

林大哥最值得我学习的，是他的艺术骨气。

因为各自都忙，离得都远，还有种种其他因素，好久没去拜望林大哥了，前些天倒是还通过电话，林大嫂在电话里热情地说：“你来玩呀！”

这些年我把人情看淡了，很懒得去别人家“玩”，但林大哥那里，还真想去，是的，我们在一起，会很好玩的。

## 朴素的阅读感情

上中学时，每到开学领到新课本，回到家里，我总要忍不住摩挲翻阅良久，特别是那一学期的语文课本。当我在那种情况下读语文课本里的文学作品时，常从心底里自然而然地产生出惊喜、惊奇或疑惑、失望的情绪来，那，便是一种朴素的阅读感情。这种阅读状态的优点，首先是具有非功利性，因而比较容易进入纯粹的审美境界，但其缺点也是很明显的，便是很受自身所达到的认知感应水平的局限，往往把浅近视为绝妙，而将深刻当作了乏味。有的文章，后来在课堂上经老师讲解、启发，这才茅塞顿开，如眼前散去了灰雾，终于看到了明丽的美景，于是痛感光凭一己的朴素阅读感情，实在会永远地蒙昧下去。当然，也有的文章，任凭老师掰开揉碎地条分缕析，又或层层剥笋、探骨入髓，理智上是懂得那是名家经典，并且因为考试时入题的可能性极大，为不丢分计，也能把那些个中心意思、段落大意、写作特点背得溜熟，但私心里却还被朴素的阅读感情所左右，怎么也喜欢不起来，直到永久。

现在年过半百，因为经历过太多的非自愿与非自选的阅读过程，一度险些失去了朴素的阅读感情，所以当进入无职一身轻，并且可充分地自选阅读对象，以非功利之心，松松弛弛地翻翻看看时，竟又往往由朴素的阅读感情占了上风，或边读边颌首赞叹，或抛书仰笑欢乐开怀，或摇头撇嘴心想不过尔尔，或竟愤然罢读誓不再沾……倒也悠哉游哉，我行我素，颇称自得。

但仔细想来，朴素的阅读感情不可无，却也不可任其淹没了理性的认知，因为感情这东西，很容易挟带偏见，用简单化的“真棒”、“喜欢”、“没劲”、“讨厌”……来代替客观的科学标准，如是个人在家里自言自语，或顶多是与一二亲朋随便聊聊，倒也罢了，如是写成文章，作为文学评论，则就未免是感情用事，起不到应有的良性作用了！

所以，如今我把自己的阅读与评议分作两档。一档是完全听任朴素的阅读感情当家的“私人阅评”，一档是参与社会文化活动的阅读评议。比如说，我个人的朴素阅读感情，是极钟爱李劫人的《死水微澜》的，认为在我所读过的与他同时代的作家同一历史时期的长篇创作里，不是一般的好，而是超水平的妙；再如，有位四十年代的作家，叫欧阳凡海，他写了部长篇叫《无辜者》，我以为也极好，很奇怪为什么现在竟没有出版社给他重印；但我一般都只是在私下场合与人交谈时，任凭朴素的感情汹涌澎湃，甚至于使用一些极端化的谥语，如某某的什么什么，文学史上评价那么高，但倘若拿来跟这个比一比，哼，简直是盘死板地照着菜谱炒的菜！如果写文章提到这两部著作，我就会比较冷静，因为，不是我不可以发表独到的见解，而是，文章面对广大读者，介入社会文化生活，我就不能光凭一己的偏爱或偏厌立论。我必得超越朴素的阅读感情，先占有更充分的材料，作好案头的对比分析工作，形成有学术价值的命意，再选取起码是自成逻辑的批评方法，认真地当然也应该是生动地表达出自己确属标新立异的见解来。从朴素的阅读感情直接跳跃到一个耸听的结论上，我以为那不是严肃的文学批评。写文章表达自己肯定什么需要如此，写文章表达自己否定什么更应如此，而且，总是在那里肯定或否定什么，恐怕也不是什么高明的文学批评，我以为，真正有价值的文学批评，不仅应超越朴素的阅读感情，也应超越肯定/否定以及开单子、排座次、贴标签、封大师……等批评模式，应是或从作家作品的分析中升华

出对人类文化现象的睿智理性认知，建构出一个有魅力的自足体系，或提供一种令人耳目一新的批评方法。

当然，也还有一种朴素的非阅读感情，此话怎讲？就是说，有时候，并没有读过那作家的作品，却仅仅凭借主观猜测、道听途说、宗派情绪、无据联想……便产生出一种粗陋的感情来，并加以发泄，自我检查，倒还并未落入到这种渊藪里，幸哉！

1994.夏

## “别他”与“排他”

“有别于他人”，我们姑且将其意简缩为“别他”。对于一个作家来说，“别他”不仅是必要的，甚至可以说，这是令其创作具有真价值的关键。所谓“主体性”，除了意味着不受外来异力的干扰，也就是必须高扬自己的创作个性。在创作上，模仿是无能，赶时髦追浪头是盲目，主动皈依一个流派是缺乏自信，跟着批评家的指挥棒转是愚蠢，以得奖为驱动力是可笑，唯有时时注意“别他”，甚至于在创作每一个新作品时，还刻意地要有别于自己的“前一作”，以非功利之心，酣畅淋漓地书写出胸中块垒，方有可能进入大家气象，庶几可望留下扛鼎之作！

但“别他”不可混同于“排他”。“排他”，就是对他人的创作采取一种排斥的态度，甚至于从情绪上的排斥，发展为口头与文字的攻伐，有的更干脆进行人身攻击，干涉、阻挠别人的创作与发表，这是一种狭隘的心态，一种病态人格，一种不道德的行为。

你当然应该恪守自己的美学见解，你完全可以不同意别人的美学见解，你更可以不喜欢别人的作品，乃至不看别人的作品，但你一定要懂得，正如你有自己的创作个性一样，别人也一样可以拥有独立不羁的个性、惊世骇俗的见解与千奇百怪的创作尝试，且不说你作为一个写作品的人无权对他人的写作采取侵略性的态度，就是你已成为一个大批评家，一个美学权威，那也只能是意味着：你有很高的审美思辨能力，你建构了一个自我圆满的美学体系或一套批评方法，而绝不是说你就有权担当“美学裁判官”，在美学领域实际上也不需要“一体化”的裁判官，你如果成为一个自以为是的“美学暴君”，或“定一尊”而禁绝百家的“美学专制主义者”，那就更糟糕了。

在你的园地里辛勤耕耘，种植你喜欢的东西吧！别人在他的园地里种什么，基本上是别人的事，或者，你可以在埋头躬耕之余，伸腰引颈望望别人的园地，有的，所种植的可能与你喜欢的相近，如果你有兴致，对方也不反对，你们不妨互访，切磋一番园艺心得，也可开展一点满怀童心的竞赛，当然，那目的也还是为了让自己种出的植株，所展的叶、开的花、溢的香、结的果、蕴的味，都更“同中有异”，乃至“别有境界”！有的别人所经营的园地，种植的东西与你有所不同，甚或所好相反，你可一笑而不再顾，也可在对方善意呼应的情形下，爽性也进去参观一番，在那观览中，或竟多少有所借鉴，或仍是深感其“非我所悦”，这都不要紧，要紧的是你应有这样的胸怀：他种的东西多滑稽呀！但是他喜欢，你尊重他那份喜欢，因此你祝他丰收，祝他在丰收中获得更多的欢悦！而且，你更应深深地体味到，唯其有那么些与你的种植取向和喜好不同的园丁与园地，你所居住的这个世界才得以如此斑斓，如此多趣，倘若这世界上所有的园地都弄得和你经营的那块一模一样，你对自己园地的喜爱，恐怕也就很快被触目惊心的单调与雷同所消弥，那时候，人们在面面相觑中，会寂寞而萎顿的。

“要是别人在种植鸦片、培植毒果……怎么办？”

起码在我们中国，在近几十年里，某些作家、批评家是很爱钻这个牛角尖，也是很积极卖命地以这样的理由，或带头往他人的园地里横冲直撞，或尖声抢先揭发检举他人园地里的“毒草”的，而效果究竟怎么样呢？许多的事实说明，凡是由作家、批评家带头查抄拔除毁灭的文学园地，冤案最多，后遗症最烈，是最令人切齿痛恨、遗臭久远的了！

所以，依我说，从今以后，作家、批评家，最好不要充当这号角色。我不是说真有人在他的园子里以耕种为幌子，搞危害社会的勾当，也随他去，不管；不过，那是公、检、法部门的事，作家、批评家最好不要错乱了自己的本职，不要生出这样的心思：我写不出作品，弄不好文章，那么，爽性当一当警察，充一充法官，乃至于过一过提搜查、提审、行刑的瘾，“哼，我种不出东西来，那么，我宣布——你种的全是鸦片！”

说到这儿，我得把自己的想法表达得更精确一点：作家、批评家都应“别他”而不“排他”，不过，只有一种是必须大家踵足侧目、群起排斥的：那便是上述那种“自己种不出东西，便毁别人园地以发泄”的心思、嘴脸与行径。

1994. 11. 26 绿叶居

## 有毒的逻辑

《文艺争鸣》94年第六期上有篇文章，抨击“过于聪明的中国作家”，其中以重炮轰击了萧乾先生“要尽量说真话，但坚决不说假话”的观点。萧乾先生说：“1955年在文联批判并宣布胡风为反革命分子的大会上，书生吕荧跑上台去说了句‘我想胡风的问题还不是敌我性质。’他马上被台上两位文艺界领导制止，随着就有人上台把他揪了下来——一直揪到监狱里去……至于‘文革’期间，像张志新和遇罗克那样死于说真话的人就更多了。是这些活生生的事例使我对‘说真话’做了那样的保留，但我坚决认为不能说假话。能保住这一原则，有时也需要极大的勇气，甚至也得准备做出一定的牺牲。”批判萧乾先生这一观点的那篇文章作者使用了这样的逻辑：“在批判和宣布胡风为反革命分子时，沉默，也就意味着默认，意味着赞同，在这种场合，不说真话，就意味着亵渎了某种神圣的原则、道义，意味着认可、助长了邪恶……如果当时在场所有的人，全都像吕荧先生那样跑上台去说真话；如果当时全中国的书生，都像吕荧那样说真话，情形又会怎样呢？”

这种批判的逻辑，二十多年前，也就是“文革”当中，我听得真是太多了，大都出于最激昂的“红卫兵”“小将”之口。没想到如今竟又“如雷贯耳”。其简单化绝对化的直线思维，以十二万分的激情喷涌而出，的确颇令人一时“有口难辩”。下面罗列当年两例，均非杜撰，都是“言犹在耳”的“响当当”的“钢铁逻辑”：

单位里一位老同志，解放前曾被敌人逮捕，后因未被敌人查实党员身份，由地下组织设法，以一当年同情革命的资本家出面作保，营救出狱，这段历史，清清楚楚，组织上早有结论，可是“红卫兵”“小将”把他揪出来，一再地批斗，非说他是叛徒，其逻辑便是：“你明明是党员，为什么不敢在敌人面前挺起胸膛承认？你不敢承认自己是党员，就是脱党、叛党！你就是一个可耻的大叛徒！谁不知道反动派‘宁可错杀一千，不可放过一个’，他们为什么偏偏放过了你？！那么多革命烈士都不怕被反动派屠杀，‘砍头只当风吹帽’，你为什么就不能英勇牺牲？！你不是怕死鬼、懦夫、孬头，是什么？！而且你居然接受资本家作保，你还有一点点共产党员的韵味吗？！你说你是为了出来继续为革命作贡献，胡说！你既然被反动派逮捕，就应该视死如归！需知革命党是杀不尽斩不绝的，杀了你一个，自有后来人嘛！……”

单位里一位工友，解放前曾为资本家拉洋车，属于光荣的“红五类”，可是他“文革”中一点不积极，只是干他的那份勤杂务，不知怎么的也惹怒了某些最激进的“红卫兵”，有一天就遭到训斥：“你怎么能光知道‘拉车’，全不问在什么路上跑？！你在无产阶级文化大革命中保持沉默，就是对文化大革命心怀不满！你的阴暗心理是怎么来的？！要么你是隐藏得很深的阶级异己分子，要么你就是个可耻的变质分子！你少为自己辩护！你算什么劳动人民？你解放前甘心给资本家拉车，一直拉到解放初，资本家都不敢坐了，你才当了勤杂工，你说你这是什么问题？如果所有被剥削被压迫的劳动者都像你这么甘于给资本家干活，旧社会岂不是要永远存在下去了？！告诉你吧，就是因为有你这种人存在，所以旧社会才没能更早地灭亡！你跟资本家一样，都是旧社会的维护者！你现在不积极投入无产阶级文化大革命，你也就是跟死不悔改的走资派抱成团儿，整个儿是螳臂挡车！告诉你，我们是要扫除害人虫，全无敌！……”

前一例，是一定要你当“烈士”的逻辑。后一例，是根本不承认在“革命”与“反革命”之间，“左”与“右”之间，有一个层次丰富的中间群体。

这类“沉默即默认即赞同即认可助长邪恶”的逻辑，是有毒的。依此逻辑类推，如果当年被纳粹抓获的每一个犹太人都勇于“站出来”反抗，那不就没有震惊世界的大屠杀了吗？如果当年南京被日寇奸淫砍头活埋的那些中国人个个都奋起肉搏，历史上又怎么可能还有“南京大屠杀”这回事呢？……猛一听，这样的质问真是“义正词严”，细一想，这岂不是在为纳粹和日寇的罪恶开脱吗？

胡风的错打为反革命，“文革”把国家主席弄得死不瞑目，原因比较复杂，但说到这类的事，一不分析历史的沉痛教训，二不批评敦促类似 1955 年文联会上制止吕荧发言的人，以及上去把他揪下台，还有后来将他送进监狱的那些人反思，三不为如何在新的历史时期，将已经大大展拓了的“说真话”空间进一步拆障去阻出谋划策，而将板子狠狠地打在萧乾这样的作家身上，严责他们“太有现实感，太识时务，太聪明”，不知其真意究竟何在？但愿不是极“左”势力通过这种撩拨挑逗，来“引蛇出洞”，以破坏眼下的安定局面，好重返“阶级斗争”的那个“纲”吧？

1994.12.12

## 红娘与王婆

如果从“结构主义”的角度来考察，则《西厢记》的基本结构——一对素昧平生的青年男女，一见钟情，却不能顺利“成事”，于是有一中间人来撮合，终于使有情人成就“好事”——与《水浒传》、《金瓶梅》里关于潘金莲、西门庆那段故事的结构，真是何其相似也！

《西厢记》在明、清遭到过严厉查禁，被封建统治者指认为“秽恶之书”。但到本世纪后，特别是“五·四运动”以来，《西厢记》基本上是为国人所共赏，崔莺莺和张君瑞的爱情被认为是正当的、美好的，他们的“婚前性关系”也并不为人所诟，而促成他们这段姻缘的红娘，已成了一个代表“最佳中介”的美好符号。

潘金莲与西门庆的故事，在以往的时代就令绝大多数人所否定，到了今天，潘与西门的偷情，在多数人心目中，还是“淫行”、“秽事”，而从中撮合他们的开茶坊的那个王婆，就更是一个毋庸置疑的坏蛋。

但平心静气地想一想，崔莺莺与张君瑞的一见钟情，实在也并没有什么“思想基础”，王实甫的那个文本，明明白白地写着，他们相互间是一种朴素的性吸引，这与“西门庆帘下遇金莲”，两人的性吸引，实在并没有什么区别。当然，稍有不同的是张生尚未娶妻，但在封建时代里，像西门大官人那样的人，三房四妾地生活也并不违反社会规范。潘金莲固然已嫁了武大，而莺莺也已定聘于郑恒，在封建时代里，背叛成婚后的丈夫与背弃与之订婚的男人，去同另外的男子发生性关系，如果不是一样地“无耻”，也只有五十步与百步之差。

潘金莲后来是鸩杀了善良的弱者武大，王实甫则让郑恒最后蒙羞“触树身死”，自动消亡。这样，两组偷情人物才有了重大质差，前者滑落到刑事犯罪，后者则干干净净地达于“有情人终成眷属”的美境。这当然是读者观众唾此艳彼的理性依据。

不过，细究起来，决定于几百年来绝大多数读者情感背向的，主要恐怕还是对两组人物的爱情故事的叙述文本有着重大的差异。《西厢记》用了既鲜丽又雅致的美文来铺陈男女主人公的欲望世界，虽是相互的性吸引，却升华于审美境界；而无论是《水浒传》还是《金瓶梅》，写潘与西门的偷情，都用了一种坦率的俚俗笔调，把他们之间的性吸引，定位于赤裸裸的肉欲。

在出谋并参与鸩杀武大之前的王婆，她的热心撮合，心理推动力就已经是钱财。红娘则根本不同。王婆既谋财心切，则难免不堕入参与害命。红娘既无私仗义、以成人之美为自身乐事，则受仗不屈、机智辩驳而竟拨云见日，也无怪乎成为了一个跃出艺术领域，有着多层次内涵的“典型人物”。

引申开来一想，在我们眼下身处的转型期社会里，实在潜藏着、发生着太多的“一见钟情”，而“单相思”或“双相思”者又是多么迫切地盼望有“中介者”穿针引线，以促其成。好，那所有欲穿针引线者，都可以冷静地想一想：是学红娘，还是学王婆呢？

1994.12.29

## “国际大开本”

这几年，不少杂志改了开本，大多是从原来的十六开本，改为了“国际大开本”。为什么叫“国际大开本”？我没有这方面的知识，请教过某些改了这种开本的杂志的编辑，竟也解释不清，难道世界上有一种关于杂志开本的技术标准，唯有达到我们现在所看到的这种大开本的样子，才有如废了“市斤”的计量陈规，采用了“千克”的计量方式那样，标志着“与国际接轨”，体现出现代化的进程么？

我虽孤陋寡闻，到底也算见到过一些外面的杂志，比如美国有名的《时代》、《世界新闻报导》、《纽约客》、《读者文摘》；德国的《明镜》周刊；日本的《文艺春秋》……以及我们中国早就受西方文化影响的地方，比如说香港的不少文化类杂志包括《香港文学》，台湾的《联合文学》、《幼狮文艺》、《张老师月刊》，等等，似乎都并非是我们现在竞相追求的这种“国际大开本”，或稍窄，或稍长，或简直就是我们视为“非国际”，甚至视为“落伍”的十六开、三十二开，比如发行量雄居世界之首的美国《读者文摘》，就是最一般的三十二开，它用多种文字印行，应当说是很“国际”的，却并不“大开本”，毋乃保守乎？

我能体味到我们这边若干改为“国际大开本”的杂志社的苦心，尤其是一些不拿国家拨款、自筹资金、自办发行、自负盈亏的杂志，直面市场经济，一边是同行的无情竞争，另一边是读者的挑剔选择，因此，杂志如欲生存，又尤其是想生存得好些，办杂志的人从中亦能问心无愧地得到较高的收入与福利，那么，就不仅要在内容上不断地充实、出新、提升，在包装上，在开本上，也必得令读者眼睛一亮，最好是具备一种“原始冲击力”，摆到邮亭或报摊上，让人从众多的杂志里，一眼就能感到它很“跳”，有的杂志，比如说《女友》，大约是较早改为“国际大开本”的，这一包装策略，对它的增加发行量，显然是起了不小的作用。再比如《大家》，虽出现较晚，创刊时“国际大开本”已不稀奇，可是它一反许多“国际大开本”封面封底的浓妆艳抹，使用了只有黑、白、灰三色的“素面朝天”策略，结果大得“雅皮一族”的青睐，口碑甚佳。

杂志采取什么开本，这当然并非一个原则问题，关键还是内容究竟好不好，格调健康与否，对现在仍在发展的改为“国际大开本”的势头，我并不想“螳臂挡车”，甚至觉得颇为有趣，而且，这也从一个侧面，反照出我们文化出版事业中，一种急欲与外部世界文化交流融通的群体心态，这种心态显然具有正面效应，是不要轻易地泼冷水的。

但我也想说，杂志的开本，还是多种多样的好，有的杂志，尤其是一些本来其“眉眼”读者已经很熟悉的文化类、文学类杂志，实在不必追风赶浪地，甚至是一窝蜂地，都去向“国际大开本”看齐，所谓“国际大开本”，又有人说成是“国际流行大开本”，依我的有限见闻，“流行”两个字颇为传神——国外的众多消遣消闲性杂志，如时装杂志、美容杂志、家居生活杂志、宠物杂志、健美杂志、音响杂志、园艺杂志、购物指南杂志……确实都是我们现在所追求的那种“国际大开本”，这样的杂志，大都是供翻阅者舒舒服服地坐在沙发上，靠着腰枕，有一搭没一搭地消磨的，如果是较为严肃的文化杂志、文学杂志，为其读者着想，倒还是开本较小、篇幅较薄，甚至比较地“袖珍”为宜。

收到了 1995 年的《读书》，还是“老样子”——三十二开，但它今年的订数已增至八万多，在海外又开始发行繁体字版，并且，据我所知，这本刊物是海外许多大图书馆、著名大学、汉学家，以及能阅读华文的众多文化人必备的刊物，别看它并非“流行大开本”，谁敢说它不“国际”？

1995.3.20

## 直面俗世

尽管从社会行为的分野上论，“雅”和“俗”有多种解释，但依我看来，如今人们多半以“臭铜味”为界，凡离得远的，便“雅”，凡离得近的，便“俗”。这样界定，我大体上也赞成。问题是，虽然我们向往那物质极大丰富而又没有商品没有金钱只有道德与情操的理想境界，但一是那境界在目前世界上无论在哪里都还并不存在，二是若欲达到那一境界，又偏要经历一番商品社会使用一番钱钞不可，因此，想彻底遁逃于“臭铜味”，在当今世界上，几乎没有可能。这样一想，“雅”人也有一个如何对待“俗”世的问题。

我主张直面俗世。在当今处于剧烈的转型期中的中国社会，文人雅士在尤其难以习惯的市场经济面前，保持冷静当然很好，矜持自重也很必要，对“臭铜”用而不迷更是至关重要，但，切切不要变得“闻铜色变”，焦躁矫情，以一己情感乃至“朴素感觉”代替理智猝作判断，站到通向理想境界的必要的市场经济的反面去了！不站到反面，不用脊背对着市场经济，也不“侧身站”，那最好就是直面。直面的意思是“面对面”，当然也就不是“扑通”一声跳进市场经济的“海”里的意思。“跳下海里”也未必就不好，但那已是另一问题，这里不论。

不跳下“海”里，却又直面“海”景，并且不是金刚怒目地“直面”，也不是忧心忡忡地“直面”，而是“笑吟吟”地“直面”，但也不是所览皆喜地“直面”，更不是清浊不分地“直面”。

一直面，俗世的很多事，细琢磨起来，便不那么七个不服八个不愤，不那么难以容忍必欲禁绝。比如当今作家，有不少多产者，因为我们这里多半还是按字数计算稿酬，所以你很容易估计出他或她因之获得的“臭铜”颇多。有的人便写文章，对之规劝、讥讽乃至抨击，但那样的文章，往往又并没有具体而微的学理分析，不是很耐心地告诉大家及所涉及者，他或她哪些文章写得不好，可以如何写得更好，而是非常笼统地强调：应当写得少些、精些，那对“精”的期盼，多半是希望作家写出《红楼梦》那样的伟著，并且随之责备作家，不能甘于寂寞，不能“沉下去”乃至“消声匿迹”，不能以清贫为饴，不能作到远离“臭铜”。对作家多产的批评发展到这个程度，我以为，批评家的眼睛虽然盯住了作家，他的脊背，却甩给了俗世，也就是说，无视于我们转型期中，其实良性效应大大超过负面效应的市场经济。如今为什么出了那么多老少几辈的多产作家？从批判“胡风反革命集团”到“文革”期间那二十多年为什么有些作家往往减产、停产、断产乃至永不再产？还不是因为原来是以阶级斗争为纲、斗得越来越过头；而这十几年搞了改革、开放；从计划经济转轨到了市场经济，文化市场也繁荣兴旺了吗？如果直面俗世，看到现在有那么多的出版社，出那么多的书，有那么多的报纸开辟了那么多的副刊，每天推出了那么多专栏和文章，大大展拓了读者选择的空间，并且越来越多的出版社和报纸走上了经济上自负盈亏的经营路子，因此书稿和副刊稿件的需求量猛增，对作家尤其是“叫座”的作家约稿催稿“臭铜”允诺当然也便呈现出前所未见的“乱象”。不少作家在这种市场需求刺激下，生产积极性高扬，创作处于昂扬状态，不断地出书见报；在这一俗世景象中，我们固然看到了粗制滥造、低级浅薄乃至越线犯规的贩“黄”渲暴一类文字垃圾，但那并非全景，更非主流，总体而言，应说是乱花迷眼、姹紫嫣红，

是空前的美景佳象。笼统地针对作家的“多产”大加挞伐，不仅于作家们并无裨益，而且，有意无意地把矛头对着书籍出版与报纸副刊的繁荣，也就是文化方面的市场经济去了，难道应该退回到计划经济状态，釜底抽薪地砍减出版社和报纸，并规定各个作家的写作量与发表量吗？当然，必要的管理、限制、协调以及对犯规者的责罚乃至取缔不可少，但目的应是发展文化市场，而不是相反。

再说，从中外古今文学史上看，多产的作家固然未必优秀，但“多产作家必不优秀”的逻辑就更站不住脚，且不多说维克多·雨果、列夫·托尔斯泰这类的洋例子，像拿我们的曹雪芹来说，他十年中写了一百多万字的《石头记》即《红楼梦》，这还说的是成品，不算他改来改去所积累的数字，已经平均每年十多万字成品，每月至少万把字，每日不辍至少要写三百个珠玑字，这产量也很可观啊！“臭铜味”很浓的“财迷”作家，生活极不坎坷，生活一直优裕的作家，甚至道德上引出风波令不少人齿冷的作家里，都不难举出其文学成就举世公认不争的例子，如巴尔扎克、歌德、王尔德，等等。曹雪芹也“卖画钱来付酒家”嘛，可见他除了“埋头”“沉下去”“消声匿迹”地呕心沥血写《红楼梦》，也有类似给如今“报屁股”写“专栏”的“稻粱谋”，因此，当今作家学曹雪芹，除了学其他优点以外，十年百多万字的产量，鬻画沽酒，学学也无妨吧！

说了归齐，还是主张直面俗世。我读《红楼梦》有种直觉，便是曹雪芹既能直面俗世又能从俗世升华。在眼下处于转型期的中国，作家和批评家应该首先直面俗世，才能有一个坚实有利的站位。

1995.3.5.

## 长虹的湮灭

与朋友聊天，偶然提起了高长虹，那个曾经骂过鲁迅，并且也被鲁迅回骂过的人，当时鲁迅已是德高望重的文坛长者，高长虹只是个渴望成功的文学青年，高的骂鲁，当然有若干具体的缘由，但其焦虑于不能顺畅地“走向出版界”，希图以“反权威”的“黑马”姿态，速成声名，恐怕是其重要的心理动机，因鲁迅没有宽谅高长虹，在几篇文章里相当刻薄地讥刺了这匹“黑驹”，因而确也起到了助高长虹一时暴得众目所睽的效应，现在你翻《鲁迅全集》，不仅高长虹名字印在正文中，后面的注解里一定还要说明其人其事，从这一点说，高长虹也算是在一定程度上达到了“名载史册”的人生愿望了吧！

但历史是严峻乃至严酷的，作为一个作家，或者说一个文人，高长虹除了与鲁迅“对骂”过，究竟他还有什么业绩值得后人记忆研究，似乎竟趋于了零。我和朋友一起想了半天，也只是记得他说过鲁迅是戴着“纸糊的假冠”，就算他当时作为一个声望与地位都远低于鲁迅的文学青年，能有“骂权威”的“勇气”，并且这“话语”也颇为讥俏，给他一个“黑马奖”吧，终究也还是只能构成一个虹影般的瞬间“快感”，与坚实的文学成绩，是全然不搭界的。我与朋友在聊及此事时，本也打算翻查一下《鲁迅文集》，那文集就在我们身边的书架上，举手之劳，便可将高长虹当时的“骂语”检验得更精确，但我们竟都懒得翻查，朋友说：“弄清高长虹当年骂的是‘纸糊的桂冠’，还是‘纸糊的假冠’，实在没有任何意义……不会有任何一个学生，在考试中遇到这样一个‘填充题’，哪怕这道题只值零点五分！”他这话一出，我心中不知为何，又辣又酸。

又忽然想到，前些时在某报的文摘版上，看到过一段关于高长虹的文字，大概是了解他身世较深的人士所写，大意好像是说，高后来投奔了延安，是一个很愿为革命事业贡献心血的人，解放战争时期，他在东北解放区，是为革命做过一些有意义的工作的，但因他得罪过鲁迅，而鲁迅逝世后，更为人们所崇敬，所以他处境一直颇为狼狈，后来他在孤寂与冷遇中湮灭无闻，走完了他那不算太长的人生道路。我本是有剪报习惯的，但关于高长虹的这段文字，却并未剪存，朋友说他也看到过，也未剪存，因为“这种文字只不过是报刊上的‘次要填充物’，谁会把高长虹当作正经的学术研究对象呢？”他这话，令我心中更有缕缕复杂的况味旋升。

随着历史的发展，我们都变得比以往成熟了。对鲁迅，我们的认知当然还可一再地提升准确度，但在今天，我想绝大多数人都会有这样的共识：不能用“凡鲁迅批判、斥责、讥讽过的人物皆为反面人物”来知人论事。有的人物，鲁迅对其的批判鞭笞具有“公诉”性质，有的，则含有个人义气、误会成份，有个别的，甚至于是错怪了。鲁迅非神，即使我们尊为圣贤，也有其凡人一面，所以，即使他的文章里有骂错、骂重了人的地方，仍无掩其总体的灿烂光辉。被鲁迅骂过损过的人呢？其实，仔细想来，就算是总体上骂对了损对了，或在某事上批对了嘘对了，也未必就能一笔抹煞了其人的价值，因为一个人只要在某些方面创造出了较为坚实的价值，那么，他失之东隅，却可收之桑榆；更何况是被错怪了或被刻薄得太过头的人，他们的业绩，绝不会因为与鲁迅先生有过某些“过节儿”，便在历史中湮灭无痕。翻看过《鲁迅文集》，我们可以开列出一个长长的名单，从林琴南、章士钊、顾颉刚、

李四光、丁西林、施蛰存、林语堂、梁实秋……一直到成仿吾、“四条汉子”，等等，都因为在与鲁迅的“过节儿”之外，有其社会性、学术性的成就，而在历史评价上获得应有的坚实站位。然而高长虹一类人，则除了“敢骂鲁迅”以外，再难举列出创造性的业绩，虽有一时的“雨后长虹”效应，究竟不能持久，乃至于除附着在《鲁迅文集》的注解中“与史长存”外，个人的主体价值，则基本上湮灭无存。

也许高长虹后来意识到了，靠“骂过鲁迅”，或“敢与鲁迅笔战”，是不能获得持久的社会关注与轰动效应的，也想靠自我的创作形成一定的价值存在，但他却因种种内因与外因，而未能如愿。这是一个悲剧。这样的悲剧今天还会重演么？不敢断言，却觉得高长虹的教训，实在值得当代某些热衷于“黑马效应”、自诩为“黑驹”者深思。

人生在世，难免与他人冲撞，从义愤地评击魑魅魍魉者流，到讥刺嘲讽肖小无聊者辈，到一时说气话，偶然生误会，乃至涉笔生趣成龃龉，善意幽默遭恶解，都可能发生。然而构成一个人，尤其是文化人生存价值的，主要还不是人际上的行为，既不主要在于“敢骂权威”，也不主要系于“敢于回讽”，而是他在其专业领域内的创造性建树，如果一个诗人总在那里无事生非地算计人，却十几年写不出像样的诗来；如果一个小说家总是在那里打别人的“小报告”，却几年写不出来新小说；如果一个想成为批评家的人，总在那里东抨一下老前辈，西骂一顿“当红作家”，以当“黑马”自娱，却写不出几篇有学术价值的著述……那么，就可能重蹈高长虹的覆辙，甚至于连他都不如，经岁月的涤荡，竟灰飞烟灭，于社会的文化积累无功，于所冲突者的基本价值无损，于己则是一个酸涩的空无。

和朋友闲聊一通，形成一个共识：无论是以攀附名人，还是以“骂倒权威”的方式去当一阵子“长虹”，都不足取；还是应拿出具有创造性的成果来，方可在“雨后天晴”时，获得关山葱郁般坚实的人生成就感。

1995.4.24.

## 针尖与针鼻

九十年代文学多元格局的形成，不仅表现在繁花迷眼的创作现象上，也开始有了不同“美学元”之间的“磨擦”。比如，有一派“美学元”，大体而言，是力主高扬理想，并对不符合他们理想的商业化浪潮汹涌的现实即俗世，在极度愤懑中，表现出一种绝不宽容的批判与抑制态势；这一派的主张者目前似乎还处于言论多于创作实绩的状态，并且他们首先攻讦的，往往还并不是具体的俗世，而是主张对俗世取认知与亲和态度的另一些美学见解。因此虽然这呐喊在文学界外尚难引出影响，在文学圈内那“分贝值”还是颇令人“侧耳”的。与此同时，却又有另一派“美学元”悄然生成，他们大体是些六十年代才出生，九十年代才登上文坛，并且直到近来才引人注目的“新生代”作家，他们宣言很少而创作实绩颇丰，大体而言，他们对置身其中的这个商潮汹涌的现实即俗世，也有强烈的愤懑感，但是他们的愤懑不是出于“现实怎么可以是这样的？”而是出于“在这个能以实现‘人欲’的现实中，我这个人怎么还没能得到我想有的？”前者对现实回应以针尖般的砭斥，后者却对现实回应以拖着欲望长线的针鼻般的亲和。我以为这两种互相抵牾的美学追求，也许恰是进一步推进文学多元格局发展的两个“翼尖”，在其扯动下，我们的文学发展也许能更快地达于“多元整合”的良性境界。

文学家的美学见解，当然受其对社会变化的总见解的支配。社会在剧烈的变动中，也就是所谓的转型期中，文学家他个人有可能极度欢迎这种变革，或基本上支持这种变化，于是他的美学观，便很能是主张乐观地描绘他的感受，形成积极的现实主义美学追求，或明亮的浪漫主义调式；当然也很可能他反感于这种变化，将现实指认为污糟堕落，或认为其变化的方向不对，极希望现实能是另一种变法，于是他的美学观，便可能是主张严厉地批判现实，当然那“反现实”的美学策略可能是多种多样的，其中当然包括高扬“反现实”的理想主义旗帜那样的美学探索。实际上文学家的美学抉择还有更多的可能性。有的文学家可能坚持认为对任何一种社会变革或社会现实都应该先验地加以抨击和否定，视其为“天职”；也有的文学家可能对社会毫无兴趣，无论那社会是变还是不变，是朝什么方向变，他都不去过问，他只是埋头从事他个人的相当私密化的美学追求。我们在这里不可能对诸多文学家的诸多种美学追求进行讨论，但仅仅是这般粗略的描述，也令我们憬悟到，除非动用文学以外的强硬手段，想要一统作家们的美学追求，那几乎是没有可能的。

这里还是集中谈谈“新理想主义”的“针尖”一翼，和我认为无妨称之为“欲望现实主义”的“针鼻”一翼吧。就我们整个的文学格局而言，我以为这是最不能或缺的两个“美学元”。确实，在这个商潮滚滚，特别是跨国资本的全球性商业运作浸润着我们民族文化躯体的情况下，保持高度的文化警惕性，在精神上高扬起一种文化理想，不仅可贵，而且可敬，以这样的“美学针尖”，刺向民族的心灵，砭麻木，启升华，营造出具有尖锐批判性的文学佳作，当然应该鼓掌欢迎。但是如果所提出的理想大体上还是近似“文革”中“红卫兵”那样的极端主义的反物质丰富、反精神多样、反外部世界的禁欲主义、孤立主义的强制性封闭性的理想，则我是不但敬谢不敏，而且要加以反对的。至于“欲望现实主义”，这样的作品，比如在《上海文学》作为“新市民（新都市）小说”发表的邱华栋的小说，使我感兴趣的不是主人公的那些商潮中膨胀的“人欲”，而是其欲望追逐中所显现出的人性挣扎，因

为我是主张直面俗世的，我积个人几十年的生命体验，达成了欲实现人人幸福的大同理想，不可免要经过市场经济这样的包含许多弊端的“痛苦历程”的认知，因此我一方面不以描绘“俗世人欲”为怪，另一方面也并不赞成讴歌一切俗世景象和全部人欲，我主张批判俗世的污糟同时宽容俗世的“暂且低级”，我希望群体首先尊重个人的欲望，再制定出“游戏规则，”以防止个人欲望对他人及群体的侵犯损害，也就是说，我认为曳着欲望长线的针鼻，也是我们民族“文化针”上的一个合理组成部分。

我祈盼，文学的“针尖”那尖锐的批判性穿透力，与文学的“针鼻”那充满获得欲望的缝合力，能在互相“看不惯”的不断运动中，使我们的文学华袍焕发出熠熠光彩！

1995.5.12.

## 自我净化与清洁世界

人生在世，把精神需求置于物质需求之上，是一种崇高的生活方式。真正身体力行达于此种境界的个人，是应获得尊敬的。在时下市场经济蓬勃发展的过程中，各种物质享受的蛊惑扑面而来，作为个人，在温饱无虞的前提下，淡泊物欲，追求内心的充实与快乐，注重净化自己的心灵，过一种甘为他人和群众作奉献，而自己只求无愧无悔的恬淡生活，尤堪称道。

不过，个人可以“只求耕耘，不问收获”，一个社会群体，却不能不把发展社会生产力放在首要的地位。对于社会群体共存而言，物质的丰富，非常要紧。当然还有个分配公平合理的问题。但即使分配上大体合理，然而整个社会物资极大的匮乏，那样的社会，也并不是一个理想的社会。社会整体物资缺乏，会导致社会大多数人的温饱无靠。现在我们中国的社会生产力正以令全世界吃惊的增长率在猛进，别的且不说，光是看看城乡商店货架上堆满琳琅满目的货品，就应当高兴。这都是因为搞了改革开放。十二亿人口的泱泱大国，十多年的时间，能把物质的丰富提升得这么快这么多，不容易。

但是就群体状况而言，物质丰富的增长度，与人们整体精神的提升度，不那么协调。这也不是中国大陆独有的现象。远处且不说，像二战后的日本，还有东南亚，以及我国台湾地区，在经济起飞之后，都出现过这个问题，有的地方这个问题不是越来越趋同步，而是落差反倒随时间的推移越加触目惊心。在这种情况下，政府，社会团体，宗教界，社会学家以及其他人文科学界人士，包括文学艺术家，各自作出反应，提出号召，采取措施，发起讨论，揄扬主张……都是顺理成章的事。

中国目前所呈现的状态，坦率地说，很令人焦虑。不仅经济发展中“游戏规则”尚未健全，社会精神面貌中的不洁现象也有目共睹。

怎么办？

我以为，首先要有一个正确的认识。社会上的拜金主义、物欲膨胀等等精神负面现象，确是伴随着改革开放的经济腾飞而出现的。但以为停止、改变这种发展走向便可达到群体精神面貌的“良性回归”，实在只是一种幻想。“水至清则无鱼”，一个经济发展迅速的社会，尤其是不能不以市场经济为通向理想境界的桥梁的社会，又尤其是从计划经济向市场经济转型不久的社会，在群体的“经济游戏”中，利益考虑，利润考虑，利害考虑，这些“不洁”的因素，是无可避免要出现的。当然，一些有可能避免的现象，由于“游戏规则”的疏漏，也出现了。有的个人，在社会中成为“脏人”；更有许多普通的人，也会受到不同程度的污染。这种“不洁”，当然应当予以洗涤。但这是一个复杂的社会工程，更关系到对人性的探究。有的要通过完善法律法规加以惩限，有的要进行耐心地引导教育感化，有的则应细致地加以甄别，因为，也有可能某些我们现在认为是“不洁”的事物，会被社会生活的发展证明其有存在的合理性，不可轻率地一律加以“涤除”——比如妇女佩带项链，在“文革”中曾构成王光美的“滔天罪行”，并由此扫荡了一切类似的“污泥浊水”，从而使亿万中国妇女起码在十多年里失去了这一本来无可厚非的人生乐趣。那固然是江青出于政治野心闹出来的，许多“红卫兵”的狂热“横扫”欲，却也是造成群体误识的重要因素。现在有没有仍以“红卫兵”眼光，看错了的“不洁”之物呢？

在日本，出了个奥姆真理教，教主麻原彰晃，认定日本社会已然堕落，

说什么所有的日本人都罪孽深重，为了达到“清洁世界”的目的。不仅要放毒气，还打算动用导弹，轰毁整个“肮脏的日本”。

同样，本世纪最大的浩劫——法西斯势力的一度猖獗，也是在“清洁人类”的旗帜下，干出屠杀犹太民族和其他“劣等民族”的弥天大罪来的。

中国还没有出现麻原式的“教祖教宗”，还没有出现打着“崇高”“真理”的旗帜，采取大规模的暴力行为，来滥杀无辜的“俗人”，以惩罚他们的“堕落”，结束“俗世”的“不洁”，达于“至高无上的理想”的怪剧。这是中国社会的幸事。但“他山之祸，可以预警”，我们也应防止面对社会确有的“不洁”现象，由急躁而焦躁而暴躁，所酝酿出的狂热破坏力发作。这种追求至高至洁至纯至净的极端思维，曾主宰过中国“文革”中的“红卫兵”。“红卫兵”的“原旨”也许确是崇高的，但此种极端化的思维方式实在是与麻原的“真理”相通。这种思维方式一旦被错误的判断乃至如“四人帮”那样的阴谋家引逗出来，爆发出“新红卫兵”运动，或出现麻原式的领袖，以“清洁”经济发展中的“社会堕落”现象为“义旗”，造成社会的大动荡、大混乱，将改革开放的宁馨儿与脏水一起泼掉，其可能性是有的。这是杞人忧天吗？忧忧也好。

物质生产与精神提升间的落差，我也看在眼里，急在心里。我们大家都来想办法解决这个问题。但不可能“毕其功于一役”，更不可能用“横扫”的方式达到“清洁”。我企盼意识到这个问题的严重性的有识之士，首先来净化自己心灵，身体力行地做到把精神追求放在必要的物质追求的前面，以为他人、群体、俗世、人类作奉献为乐，以充实内心，使自我灵魂丰盈而美丽为乐，以求真、向善、创美为乐，以爱心、理解、宽容为乐……先将自己如此“磁化”，再以自己的“磁力”吸引、亲合他人，大家彼此以心灵的善美相衔，来推进社会的文明发展。

1995.6.2.绿叶居

## 暴力耻感

我曾著文提出，在扫“黄”的同时，也应扫“暴”。可是呼应者不多。

“黄”，即色情勾当，一旦曝光，是丢人现眼的，不但扫“黄”者和目睹扫“黄”场面的人感到那些搞色情勾当的人可耻，就是被抓获曝光的搞色情勾当的人，他们也往往本能地表现出一种耻感。在电视上的纪实性镜头中，被扫“黄”者扫到的嫖客与暗娼，就大都蜷缩身体、手捂颜面，耻感浓酽。色情耻感是一种必要的社会心理制约力。在对青少年进行正面的科学的性知识传授的同时，让他们形成色情耻感，也是很重要的道德熏陶。

但是我们的社会生活中似乎缺乏足够的暴力耻感。在我们的大众传媒中，比如电视电影镜头里，对可能导致色情联想的细节，控制得还是比较严格的，可是对暴力展示，无论是恶对善的非正义暴力，还是善对恶的正义暴力，就往往都缺乏节制。尤其是在表现正义的暴力时，因为觉得理直气壮，所以更往往达到淋漓尽致的地步。其实，即使是正义的暴力，固然是不得已而非实行之的，在传媒报导时，也应尽可能避免过多过重过浓的正面展示。在文学艺术的表现中，同色情描写不可取一样，暴力展现也是应予反对的。电视剧《三国演义》总体而言不错，但缺点亦不少，其中的暴力镜头，比如刀砍人头，非要用特技将头飞掉后一腔子红血喷出来一再地映在荧屏上。接着往往还要用特写展现被砍落的人头，如何狰狞可怖地歪栽在地面上，这些暴力刺激，实在有害于青少年身心。然而从编导美工一直到审片者以及不少的成年观众，对此似乎都安之若素，既无生理上的呕感，亦无心理上的耻感。这实在是值得提出讨论的事。

深究起来，在我们的文化传统中，暴力展示便存在着“大无所谓”的错误心理。《水浒》总体而言诚然是一部伟著，但该书只承认其中一百单八个英雄的生存价值。它否定一百单八个英雄的仇人的价值，写英雄杀仇敌，已充满了连篇累牍的暴力细节，这且不论。问题是，书中在很多地方，写英雄杀仇人时，往往还要连带杀若干中间人物，乃至无辜的小人物。英雄杀红了眼，不仅见了仇人杀，见了不相干的人也格杀勿论。作者写英雄的暴力行为，很少克制，写及滥杀到无辜，行文中毫无批评惋惜之意。比如武松到鸳鸯楼杀仇人一回，他杀张都监、张团练及蒋门神，可以理解；为了进入楼中，在院子角门边干掉求饶的后槽，也还说得通；可是他路过厨房，明明听见两个丫鬟在埋怨主人，绝非他的障碍，却也推门抢入，先把一个女使揪住头发一刀杀了，另一个惊呆了，他也手起一刀，杀到这个份儿上，按说仇已报，而且刀口也已砍缺，该收场了吧，他却又翻身再入楼内，把唱曲儿的玉兰及两个小学唱的，一一搯死；后来他又“寻着两三个妇女，也都搯死在了地下”，说道：“我方才心满意足！”作者这样写，也许是为了准确地表现武松这样一个人物，这里不去评价武松，而要问：这样的暴力展示，在我们阅读的过程中，为什么不像面对色情文字那样，会派生出一种“难为情”的心理（也就是耻感）？我们在认为《金瓶梅》乃至《红楼梦》中关于“风月宝鉴”的文字，“儿童不宜”的同时，为什么那样放心地把《水浒》全书推荐给青少年们，而丝毫不觉得其中的暴力文本会产生潜移默化的副作用？

对于我们民族文化中的精华，当然要吸收借鉴；对于我们民族文化中的糟粕，应当剔除批判。我以为对暴力的无节制展示，也是糟粕。更严重的问题，是我们现在进行新的文化制作，竟不断有放肆地进行暴力展示的例子，

而并没有引出足够的批评。比如海峡两岸合拍的电视连续剧《包青天》，片头上即有铡刀铡人头的大特写，报纸上已有过报道，说是有那幼稚无知的孩童，看了这样的镜头，便真地用铡刀铡起同伴的头来，酿出人间大惨剧。我们常说反对“诲淫”和“诲盗”。其实应当加上反对“诲暴”。这甚至是一个更为紧迫的任务。因为我们整个社会还缺乏足够的“暴力耻感”。

即使是正义的暴力，也要慎用。大众传媒对暴力行为的直接展示，应尽量避免。文学艺术创作更不应无节制地表现暴力。至于有意识地以暴力展示污染社会，那就成为犯罪了！我企盼我的呼吁能得到响应。至少，能引出关于这个问题的讨论。那怕先来讨论一下对《水浒》中的暴力描写应如何看待，也好！

1995.7.26.

## 高中女学生的钱包

一位朋友笑问我：“你怎么也算计起高中女学生的钱包来？”让我一愣，我想也没想过什么“高中女学生的钱包”，此话何来？岂不可气！

朋友见我一脸不快，遂向我解释说：“时下的印刷品，首先分为两大类，一为严肃文字，一为消遣消闲文字。消遣消闲文字又分两大类，一为硬性文字，其最主要的特点是展示暴力或准暴力，如某些‘法制文学’；另一类为软性文字，其最主要的特点是言情，也不止是男女的恋情，举凡亲情、友情、同窗情、邻里情、人与宠物与大自然之情……都是其展示的范畴，如港、台的言情小说。其实这些 POP（通俗）类印刷品并不止是文字，有的是画儿，如《世界名枪》、《港台红星》，大多数是图文并茂。现在有许多期刊，走的就是这种路子，但相对而言，趋软的更多一些，一言以蔽之，可称为‘花花绿绿的软性刊物’，它们多是以‘情’取胜，既新潮，又不逾矩，既温馨，又多少带上一一点告诫……阁下不是也给这样的刊物写文章吗？这类印刷品的购买主体，便是高中女学生！”

细想起来，朋友之论虽出于调侃，却也不无一定道理。高雅的文化消费，还有堕落的低级趣味乃至色情追求，“这两头”我们都姑且不论，就通俗文化而言，其消费者，确实大体集中在 15 岁至 40 岁的社会群体中，而最集中的，是 20 岁上下的高中生和大学低年级生，这其中的男生，总体而言，他们的文化消费趋向中，购买订阅印刷品的比例，比之于女生们，是要小许多的。越想越是那么回事：高中女学生的钱包，总是最慷慨地向所谓“情、奇、轻、怪”的软性印刷品敞开的，“情”指琼瑶、岑凯伦等台港女作家的言情小说；“奇”指三毛的《撒哈拉故事》一类的作品（哗！她嫁了个西班牙人叫荷西！在撒哈拉大沙漠里遨游！）；“轻”指席慕容、罗兰一类的短小而温馨的散文和警句，这几年大陆也有类似的作家作品出现，且不一定是女性；“怪”的典型例子至目前还不太多，但蔡志忠的漫画书差可归入此类。城市里高中女学生的家长如检阅一下女儿床边的书架，说不定上述我举出的例子，都不仅是有的，而且很可能是相当全。“花花绿绿的软性刊物”，在桌上枕边也一定不难找到，翻开有的“国际大开本”，说不定就会翻到我的文章。

这样的文化消费现象，我以为是大势所趋，一是文化市场也在转型，谁掏钱包买这一点，当然不能是出书办刊者唯一的考虑，但亦必得是主要的一个考虑因素。为扩大发行量，而又不想“伤大雅”，那么，吸引“高中女学生的钱包”，应算是一个并不坏的“生意经”。二是在通俗文化的种种样式中，相对而言，少女的心性，更趋于“乐读”，“高中女学生”的愿为她们喜欢的印刷品（不仅是书和杂志，花花绿绿的贺卡她们也买得最多）掏钱包，这是正常的社会群体心理倾斜，不必予以“回扣”，扫她们的兴。

但想到自己所写的东西，是会有许多现在的高中女学生掏钱购买时，心中不禁怦怦然。没有比少女的情怀更值得尊重、珍惜、诚挚以待和真知以献的了，绝不能瞎糊弄、乱弹琴、唯利是图而亵渎苞蕾！何况她们中的大多数，以后很可能是将以自身的修养熏陶子女的母亲，我们播下的心籽，应能在她们的后代中亦储留下哪怕只是些微的芬芳！

就我个人而言，挑选某些通俗而不恶赖的“花花绿绿的软性杂志”，投一点稿，为的是同最年轻的一代读者取得精神上的联系，同时，可能是不自量力吧——想在通俗文化与高雅文化之间，搭一座桥。

1993.夏

## 有聊才读书

旅美华人作家陈若曦有本随笔集叫作《无聊才读书》，光那书名就能令不少人共鸣。的确，人们常常在繁忙匆促的人生途程中与书交臂而过不及一顾，一旦闲下来，会感到心灵中的“蓄水池”已有惊人的消耗，从而产生一种赶快读书的欲望。陈若曦女士的命意或许并非如此。但我想在“无聊”时读书，以期在“有聊”时心灵中有更饱满的创造力与冲击力，当属读书人的一种典型心态。

但我自己，并且也包括一些朋友，乃至更多的人，却是“有聊才读书”。我们往往并不是因为心灵中有了空缺而是觉得淤塞，并不是因为无所事事而是因为觉得必须做事而竟一时无从入手，并不是因为闲情雅致袭上心来而是因为有着过多的严肃思绪，并不是因为时间从容环境舒适而是因为总觉得光阴梭得太快怕自己捱不住清贫，从而才读书。读书能使郁闷的心灵得到疏通，能使我们从小胡同转到大街上，能使我们的心弦适度松弛以防崩断，能使我们超越岁月的无情与世俗的牵引。

“无聊才读书”，所指的书不是无聊的书，因而很高尚。因为无聊时很容易就去吃香喝辣、搓麻将牌，或到歌厅舞场结一点“露水姻缘”，或粘在电子游戏机、卡拉OK机上成一只“懵懂虫”，乃至于无事生非、寻衅滋事。“有聊才读书”，所指的书却包括某些无聊的书。因为人在太有聊时，实在需要化解，需要调剂，需要轻松，需要超脱，因而适当地翻阅一些无益也无害、仅供一笑或一皱眉的文字，也并不减却其读书的高尚。

无论“百无聊赖”还是“百有聊赖”，不去寻求别的解脱法而首先想到读书，总是一桩好事。

1991年 12月 24日

## 卧读记畅

在家中读自己想读的书，本是一桩纯粹的私事，但也还要受到诸多有形与无形的束缚，比如“不躺着读书”便是常常出自师长、亲人的叮嘱与报刊上“豆腐块”文章的训诫，弄得一书在手，即使处于私人空间中，似乎也非得正襟危坐，方才“像样”。

我这人常常不“像样”。在家中读书，更养成了一种卧读的恶习，就是想认认真真或快快活活或仔仔细细或轻轻松松或一目十行去读的书，越要采取躺到床上卧读的姿式，方才能顺畅地读下去。

卧读久了，也总结出了一些经验，如枕必高而柔韧，光必亮而侧射，身必侧屈而常翻，书必壁托而斜置，疲必用目养神，喜必称目远望……等等。说来也怪，我卧读凡三十余年（从十几岁算起），眼睛至今非但没有近视，也尚未花眼，我知道我的这种情况大概属于“特例”，所以绝无针对宣谕“卧读有害”的仁人君子们那科学论断的歹意，更无“唆人作恶”号召大家都来卧读的“险恶用心”，我想写下的，不过是个人的一个对社会和他人无害的隐私而已。

是的，我读书几乎必卧；也有坐读乃至正襟危坐而读的时候，但说来古怪，凡读得入心的，留下深刻印象的，至今回味无穷的书，确确实倒是取卧读姿式的居多。像列夫·托尔斯泰的四大本《战争与和平》、雨果的四大本《悲惨世界》、米·肖洛霍夫的四大本《静静的顿河》、罗曼罗兰的四大本《约翰·克利斯朵夫》……以至恩格斯的那本《反杜林论》，我都是躺在床上读完的。

我想至少对我个人来说，躺下后全身肌肉可以彻底放松，而且血液循环过程中心脏也许比采取坐姿时更易于将血液泵于脑内，况且自我的心理暗示也集中于“这不是工作而是休息”的意念，更使身心大畅。所以这样读书无论从生理上、心理上都令我更舒适、更自然。也有读累了的时候，那就得书顺势一放，双掌一合垫在腮上，或仅是“眯一会儿”地养神，或竟从容入睡；也有被书中文字感动到不能自禁的时候，那也可将书顺势一放，或仰卧着盯视天花板，浮想联翩，或侧卧着望窗外，或将欢喜系于一角蓝天，或将悲愤托于一席星空，或随着树影的摇曳而心动神移，可盯着天光的变化而孳孳求索……

我的卧读并非都在夜间，常常是在白天，因此一般不是卧在被子内而是合衣卧在枕褥上；当然，对于我来说，晚上不在灯下卧读一阵便钻进被窝立即开始睡觉的情形，不能说绝对没有，但那往往是因为情绪受到了特殊干扰，或身体确实大为不适，否则我总是手持一卷，直到读得确实疲倦，才会搁下书本关灯入睡。最惬意的卧读大概要算冬日小恙中，钻进雪白的温暖的被窝，枕头发着洗涤晾晒后的一股太阳的鲜味，那时往往不读新书，只读自己书架上百读不厌的旧书，算是享受与老友的重逢之乐吧，真是人生之乐，此乐为最！

宰予昼寝，被孔老夫子斥为“朽木不可雕”，我之白昼卧读，自信还非朽木行径，但不可雕，恐怕就难免了，呜呼！

1991年3月30日北京绿叶居内

## 倦读记帐

这当然不是一个好现象——我最近很难提起读书的兴趣。

遥想当年，我还是一个初中生，到了王府井的“少儿读物门市部”——我清楚地记得，它就在帅府园的口上，后来那里改成了“蓝天服装店”——环顾着书架上的那些书，特别是那些童话和民间故事书，一颗心会怎样地狂跳，我恨不能把它们一股脑全买下，当然不是为了再去转卖，而是为了把它们赶紧地阅读一通！

那时读书真有一副好胃口，记得在当年的隆福寺旧书摊上，我曾用二百元旧币（折合为今币仅两分钱）买下了一本华希列夫斯卡亚的《杨柳树与人行道》，薄薄的，按字数大概只合如今的一个中篇，译者不记得为谁，但我很为那流畅并煽情的译文所打动。华氏系波兰出身的女作家，后长期在苏联定居，二次大战后有长篇《虹》获斯大林奖金，那本《杨柳树》大约是其早期作品，讲的是波兰工人受苦的故事，应属“阶级教育”一类读物，但很拨动了我爱文学的柔肠，该书我保留了很久，直到“文革”前才失散。

至“文革”前，我已读了许多西方古典名著的译本，当然也读了若干中国古典文学名著，同许多青年人一样，我总是对“外面”的东西有着首选的兴趣；但像《青春之歌》、《创业史》、《红岩》等当时组织上号召阅读的革命小说，我也都是一口气读完的，并且相当感动。我很早就读过《鲁迅全集》——不是八十年代的通行版那样，删去了全部译文的不全之集，而是包括鲁迅先生所译的比如说《工人绥惠略夫》（原作者后被斯大林镇压，书亦不传）、《星花》（苏联拉甫列涅夫写的比他那《第四十一》更“出格”的中篇小说）、日本武者小路实笃的古怪剧本和盲人爱罗先科的神经兮兮的童话（这自然是我的感受）等等节目的“大全集”，我对鲁迅先生的敬仰，从此历经悠悠岁月而不衰。

甚至在“文革”中，我也仍有着偷食“禁果”的强烈食欲，记得一本偶然得到的戏剧家丹钦科的回忆录《文艺·戏剧·生活》（撕去了封面，书页上布满水渍），令我在暗夜的昏灯中感慨不已。

“文革”后由于我自己登上了文坛，又很作了几年编辑工作，所以读“时文”颇多，兴致一度也很高。近几年赋闲，重读喜爱的书，如故友重逢，有的，真是“士别三日，当刮目相待”，原来其中竟有潜藏的奥秘，以前未能发现，如今方心领神会，叹好书之实不怕睽别多日，重温旧梦，可屡滋新趣；有的，却“不堪回首”，当年不啻俊男玉女，如今邂逅，只觉面目平淡，衣着泛馊，只好归结为当年的幼稚，后悔何必“第二次握手”。

百读不厌的，是《红楼梦》，枕边必备，可从任何一页任何一行看起，仍是常读常新，惊叹其无所不备，而又仿佛毫不费功。

但近来居然有倦读情绪。

每天总有若干印出的文字，送到眼前，双眼却实在捞不出多少“鱼儿”，不敢说人家写的登的多是“文字垃圾”，但水浑少鱼，却是实情。再，不少新书且不说内容如何，其包装虽堪称华丽，排校却舛错百出，有的更达到骇人眼目的地步，读书之乐，还能几多？倦读的外因，大概如此。

不过主要还是自己心理上产生了问题，读书本已成为我生命的一个组成部分。别的时间且不说，光是每天出恭时，我就一定要手持一本书，至少是一本杂志一张报纸，才能安生，但近来我在出恭前，怎么也选不定可持读的

东西，勉强抓了一样，到时却眼无趣心无力，倦倦倦，倦读——不是我已把书读够，而是我对书变得格外地挑剔。

这种过分的“挑食”，显然是一种病态，也许是我开始进入了老境？这征兆不是来得太早了么？为什么我现在很难被一本书所打动？甚至会干脆认为“被文字感动是幼稚的表现”！为什么我现在很难膺服一位著者？难道仅仅是为自己也写书，手未必高而眼已吊起八丈？为什么我现在那么害怕“浪费时间”，那么怀疑“开卷有益”的古训？为什么不再有阅读《杨柳树与人行道》那样的激动，不再为《九三年》里的一个细节甚至一幅印得并不清晰的插图而浮想联翩？为什么我对着占有两面墙的书架，想抽出一本书来读，却总觉都可暂时放弃，就好比我如今在食品商场堆得满满的货架前，却会觉得“总无可食之物”？

我并不是厌读，而是倦读，并不是拒食，而是挑食。可是这很可怕，为此我很惆怅。

不能总把所有的书都仅仅当作“备用的文字资料”（这正是我越来越往上升腾的“读书观”），不能只剩下一部《红楼梦》能够反复翻阅；不能从此再没有鲜活的读书之乐与被文字打动而产生的内心激情……是的，不能！

有朋友对我说，我这种状态，他很理解，因为他也有同样的“症状”。他说，他分析他得“倦读病”的原因之一，是被时髦风气牵着鼻子走所致。西方社科新著译本大量推出时，他囫囵吞枣地读得头昏脑胀；西方现代派作品译本大量发行时，他不仅读西方人的“正品”，也读了不少中国新锐作家的“借鉴之作”；而西方的“后现代”文论尚未读竟，国人的“后现代”的“平面化”之作又接踵入眼……他偶尔读点“陈旧之作”，新潮人物嘲曰：“你老兄怎么还读这种老古董！”他便抱惭而退，这样读下去，渐渐意趣全无，而压力陡增，焦虑已极，又焉能不倦读乃至厌读！

我的情况，确与这位朋友不同，但他的自剖，对我还是颇有启发，概言之，这种倦读情绪，应属一种文化困境的个人感染，往深里追究，要扪心自问：在这样的人文环境中，我们应以什么为读书的驱动力？

但愿这只是一时的低潮。

祝我尽快从倦读的状态中挣脱出来！

1994.7.6.

## 生命的一部分

书，是我生命的一部分。

我每天都离不开书。每天必看书。有时忙得团团转，似乎不可能看书，但再忙总得入厕，入厕时我总要读一点东西，如果不是书，那就一定是报纸杂志。所以，最忙的时候我也仍能看书。

有一回出差，路上竟把手提包丢了，到了下榻的招待所，懊丧得不行，手提包里的钞票及一些生活用品固然可惜，最可惜的是带出来的一本心爱的书。我每次出差总要带上一本或几本最提神的书，出差时也同在家里一样，躺到床上后必然要读书，我不能想象，自己可以上床后不读书便安然入眠。但那一晚真够狼狈，临时去借书又不可能，躺到床上后，百无聊赖，浑身不自在，忽然，我眼光扫到了屋中书桌上的台历，啊，那不也可权且当作一本书么？于是，我兴奋地跳下床，抓过了那一摞台历，那是一份《中外历史知识台历》，真棒！于是我津津有味地翻阅起来，那一个夜晚就此免去了空虚和寂寞，我像往常一样读了书。

在旅行途中，火车上、飞机上，我自然更要读书。

不可一日无书。古人早就倡导过抓紧榻上、厕上、马上的时间读书。仔细想来，马背上何等颠簸，古人却仍要抽空读书，我们今天的条件无论如何总要比马背上好，怎能荒废时间，整天不读一行书呢？

自然，读书要力求读好书，读讲真理的书，传知识的书，陶冶性灵的书，赏心悦目的书。但世上的书多如繁星，也很难说我们遇到的书都那么有价值，那么美妙，怎么办呢？我的作法是：经过几代读者考验，即经过时间老人筛选，成为名著、经典的书，要作为重点读。时下热门的书，可以拿来翻阅，但要有独立思考的精神，如果觉得确实好，则细读，倘觉得虚有其名，粗读可矣。有一些偶然遭逢的书，无妨翻翻，发现某本书不怎么样、“风得很”、“瞎胡弄”、“骗钱货”，也不失为一种收获，因为可以悟出一些关于社会构成状况与人生面临抉择态势的道理。有的社会上普遍认为是坏的书，出于好奇心，我们总想拿来读读，其实只要不让逆反心理把我们的思绪推向混乱与偏颇，在好奇心驱使下把那坏的书拿来翻翻也无大碍，绝大多数读过一定数量好书的人会自然而然地排拒那坏书的影响。

当书构成我们生命的一部分以后，我们的灵魂必将变得充实而丰富，我们的眼睛也将变得明亮而深邃，我们的行为也必将变得理智而富于创造性。

爱书吧，从你识字以后，书应是你不可离异的终生伴侣！

1989年春

## 读自己书架上的书

有朋友来诉苦，说如今书价腾涨，真是莫再读书了，我却不以为然。

我当然并不赞成书价无节制地上涨，但我以为，书价上涨也许倒会促使我们更谨慎地买书——只买那些对我们来说必不可少或确有留存价值的书。

也许是因为以前书价相对其他消费品而言偏低，人们大都买了不少书来排满自己的书架，那位来诉苦的朋友家中的书架不仅爆满，壁橱中乃至沙发边也都藏着擦着不少书。我问他：“你买的书，全都看过吗？”他摇头；再问：“看过其中的一半吗？”他想了想，又摇头；再问下去：“看过其中的三分之一？”他叹了口气说：“也许还达不到，唉，没有时间啊……”

是的，我们都忙，我们甚至没有时间读自己掏钱巴巴地买来的书，我们常常是先把想要的书买到手再说，这本不足为奇，但我们不能容忍自己的这种心态——仿佛只要那本书我们买了并放在书架上了，我们就读过它了似的。不。我们必须郑重地提醒自己——对于任何一本书，只有读过它（不能详读可以粗读甚至可以一目十行地“瞄”过去），它才真正属于我们心灵书架中的一本书。我们不能仅仅买书、藏书，我们必须读书。

我一度达到过凡自己所买来的书皆读过的境况，但近些年我的买书量大大大超过了我的读书量，并且，坦白地说，某些书之所以买来，主要是出于一种虚荣心——人家有，我也该有；心理上的浅薄满足欲代替了心灵上的真诚求知欲。亏得我还能自知此弊，所以最近我向自己发出了最后通牒——

请读自己书架上的书，否则，暂停买书！

我于是开始读那些原是买来装阔气、撑门面、摆谱儿、充博学、赶新潮、唬客人的书——结果，我发现自家书架上的书完全够我享受很长的一段时间，我为自己前一阵子动不动问别人“该看些什么书呀？”而脸红，事实上我现在很有资格回答别人的这类问题，并且，我觉得与其告诉人家“该看什么”，不如告诉人家“不必看什么”，因为唯有读过相当多书的人，才能对一束束的信息作出有信心的价值判断。读书的过程实际上也就是认同和排拒的一个选择过程，读书越多，则选择的余地越大，因而为自己带来的人生机会也就越多。

我把自己的这点经验，介绍给来诉苦的朋友。最近他来报知，他已放慢了买书的步伐，加快了读自己书架上的书的步伐。他还说，如今信息大爆炸，就是书价不涨，可买的书也极多，就是收入大增，也不可能将看中的书全买回家来，因此，今后不仅要认真清理、阅读自己书架上的书，并且，应当认真考虑和设计一下，自己的书架上该是怎样的一种阵容了。我得意地告诉他，这种“个人书架设计”我早已在进行了，其中还包括明智地淘汰掉了一些对自己来说是无用也毋庸收藏的书。不过，我觉得对多数人来说，包括我在内，眼下最要紧的还是——

读自己书架上的书。

1989年1月29日

## 月亮的角色

中秋节又到了，这是每年月亮成为主角的时候。月饼因之也成为几乎所有食品店的主角。“天上一轮才捧出，人间万姓仰头看”，这是《红楼梦》里贾雨村口中吟出的句子，有“颂圣”之意，亦隐藏着追求飞黄腾达的野心，但确也概括出了每年中秋节那圆月的无可争辩的主角地位，犹如舞台上被追光圈中的一号人物，观众的眼光全随他牵动，而心中便涌出相同或不同的感受。

与太阳相对应的太阴即月亮，自然首先是人类探知外部世界的一大关注物，“月晕而风”，“八月十五云遮月，正月十五雪打灯”，都是月亮作为科研对象时扮演的角色，那确是它的“本色”。

但月亮不是一个“本色演员”。太阳或许极少离开“本色”去扮演其他角色，月亮不然。太阳、月亮都是人类感情的承载物，月亮所分载的似乎更多、更复杂、更微妙也更神秘。

除了日蚀，太阳没有圆缺的问题，月亮却初一十五大异，这就使人类发出了“月有阴晴圆缺，人有悲欢离合，此事古难全”的感慨。由此生发，又有“可怜新月为谁好？无数晚山相对愁”，“一痕淡月乱蛙鸣”，“残月入帘归梦醒”……种种对不圆满的叹息，但一旦真地出现了满月，则又有“今夜月明人尽望，不知秋思在谁家？”的思绪涌生，亲人骨肉的分离，往往使满月下的自我更其惆怅：“共看明月应垂泪，一夜乡心五处同”。这还是在自己家里望月，倘在客途，那心弦就颤动得更剧烈了：“游子魂锁青塞月”，“无情寒月照更长”……而月下的失恋，更其酸楚：“月上柳梢头，人约黄昏后……不见去年人，泪湿春衫袖！”所以有人就发愿“恨君不似江楼月，南北东西，南北东西，只有相随无别离！”人们把思亲、思乡之情，友谊、恋情，都寄托于天上之月，得出了“月是故乡明”、“新月如佳人”一类的共识，这也不独我们一个中国如此，一个中华民族如此，纵观一部世界文明史，几乎任何地方任何民族，都自古便有以月寄情的文化现象。月亮是各种门类的文学艺术作品中出现频率最高的角色之一。比如当我们听到贝多芬和肖邦的以月光命名的钢琴曲时，我们就能获得一种与全人类心灵相连相融的通感。

月亮又是美的象征。有时，人类并不汲汲于让月亮承载明确的喜怒哀乐忧悲凄戚的情感，而只是把玩着月亮本身那形态、光影、氛围、情调所构成的美。“梨花院落溶溶月”，“月移花影上栏杆”，“云破月来花弄影”，“月光如水水如天”……是纤秀的美，而“峨眉山月半轮秋，影入平羌江水流”，“星垂平野阔，月涌大江流”，则是雄浑的美。有时人们刻意望月，并不一定是想以月抒情，而只不过是要欣赏一下月光月色和月下小景，但美的追求即使是附着在不用一钱买的清风朗月之上，也不一定就那么易得。宋人杨万里就叹息过“溪边小立苦待月，月知人意偏迟出”。赏月的方式一是登高，一是临水。所谓登高，也不必太高，有泰山极顶望日出的，却似乎没有攀到那样的高处去望月的，因为只要有一处高于周遭地势的平台，不让树木房屋遮住月亮，便可饱赏月亮之美。有个小学生问我，为什么楼房上伸出去的部分叫阳台，而火车站上下车的地方叫月台？那自然是约定俗成的叫法，阳台固然大都筑在朝阳的方向，但一样可以用来望月；火车站那高出地面供旅客上下车的平台，我想是因为早期都并无棚顶而是赤裸状态，而中国

古时将高于地面的平台一般都称之为月台，故而沿用了。临水赏月似乎又比登台赏月更有情趣。平湖秋月、二泉映月、三潭映月……这些风景点都因月生辉，而花好月圆、彩云追月更是两首中国丝竹名曲。月亮及由此派生出的月光、月色、月影、月云……实在都是美的一种自然存在，人类世代激赏而兴致不衰，是理所当然的。

月亮在人类心目中有时又是永恒的象征，扮演着中性的、无情的、只体现客观规律的角色，《春江花月夜》本是既抒情又摹美的，却也吟道：“江畔何人初见月？江月何年初照人？”月亮俯瞰着地球，阅尽古今，却冷热无语，“今人不见古时月，今月曾经照古人”，人们甚至有“本待将心托明月，谁知明月照沟渠”的愤懑之辞。日月如梭，织就着岁月的经纬线，然而月亮往往比太阳更超然物外，尽管你戚戚于“此生此夜不长好，明年明月何处看？”它却完全无动于衷，“长沟流月去无声”，使人惊醒于命运的缰绳还得靠自己握持控制。

中华民族关于月亮的传说，以往似乎固执在了嫦娥奔月这一模式之中。现在年纪稍大的中国人，大都总还记得儿时看过的年画和小人书，听过老人讲的故事，或许还看过有关的戏剧演出，当然也还可能谈过许多以这一传说为题材的诗词歌赋，因而中秋望月，总还能从圆月中那神秘的阴影，想象出广寒宫、桂花树，嫦娥舞袖、吴刚捧酒、白兔捣药、蟾蜍嬉戏一类的景象来。但我问过一些当今的中学生，他们却说望见月亮时并无这一类的想象，倘细问他们所联想到的，则是环形山、登月船。他们都能谈出人类第一次踏上月球表面的时间是1969年7月20日，那登月飞船是“阿波罗”11号，第一名将脚踏到月面的人是美国宇航员尼尔·阿姆斯特朗，可见作为人类想象力的载体，月亮在不同的时代也扮演着不同的角色。以往它是神话剧中的神秘人物，而如今却渐渐成了纪实性科学剧中有根有据的出场者。不过我还是惊叹于1000年前唐代诗人李贺在《梦天》一诗中的超常想象力，他吟道：“老兔寒蟾泣天色，云楼半开壁斜白”，这还不出远古传说的老套，“玉轮轧露湿团光，鸾珮相逢桂香陌”，便显出特异诡谲了。最难得的是他那从月球上回望地球的形象：“遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻”，那时哪有宇航技术、登月飞船，而李贺这两句诗，借给阿姆斯特朗用，以形容从太空俯瞰地球的感受，恐怕也很相宜。愿我们中华民族不但永葆这样丰沛想象力，而且能将我们的想象一一化为活生生的现实。

月亮确是一个“千面人”，它扮演的角色岂止上面所列。“山高月小，水落石出”，它有时真是猥琐吝啬；而“月黑杀人夜，风高放火天”，它偶尔竟也能扮演谋杀者的帮凶！在图画、舞台布景和电影电视的空镜头里，月亮往往并不以满轮清光出现，而呈现为月牙儿（又可写作“月芽儿”），但月牙儿又有上弦月、下弦月之分，已故漫画家丰子恺有多幅以月为题的作品，“今宵不忍圆”，月牙儿画作下弦状，“人散后，一钩新月天如水”，月牙儿画作上弦状，多数艺术家似乎都这样抒发他们对月牙儿的感受，以下弦月承载更多的凄凉悲怆；有时诗人墨客未在他们的作品中标明是怎样的月牙儿，便引出我们许多相同或不同的联想。“无言独上西楼，月如钩”，是向上钩还是向下钩呢？“今宵酒醒何处？杨柳岸，晓风残月”，又究竟是上弦还是下弦？老舍先生那脍炙人口的名篇《月牙儿》，多次写到“碧云上斜挂着”的“带着寒气的一钩儿浅金”，我每一读及总想象为幽幽的下弦月，不知别的人如何？

但不管怎么说，在大多数情况下，月亮还是被视为人类的朋友，“暮从碧山下，山月随人归”，“明月却多情，随你处处行”；寂寞的时候，“举杯邀明月，对影成三人”；离别虽苦，“多情只有春庭月，犹为离人照落花”、“夜来似与君相见，明月一窗梅影横”，月亮给人多么温馨的慰藉！所以陆游说：“君能洗尽世间念，何处楼台无明月？”有了明月，我们也就有了亲情，可以四海为家，不必那么狭隘、悲观了！

古时阴历七月十五也是一个节日，叫上元节，旧籍中对其描述，其热闹多彩绝不亚于中秋节，但如今我们是只过阴历八月十五的中秋节了，尽管早有人指出其实阴历十六的月儿才更圆更亮，我们的心气儿还是聚集在十五这个“正日子”上。在这一天，天上的月亮和我们桌上的月饼交相辉映，无论男女老幼，我们心中都涌动着最强烈的团圆愿望，最浓酽的幸福企求。祝福自己以及家人亲友，乃至邻里同胞，都平平安安，乐乐呵呵，丰衣足食，年年向上！

同亲人分食月饼吧！无论是华贵的双黄莲蓉饼，还是朴素的“自来白”“自来红”，当你咀嚼着它们的滋味时，月亮也就进入了你的心中、你的魂魄。你的生命不仅与太阳同在，也与月亮同在，“一轮秋影转金波，飞镜又重磨”，愿年年的中秋都是你重铸灵魂的佳节！

1991年 中秋节前于北京安定门

## 牧童短笛

听钢琴独奏曲《牧童短笛》，总有种种如诗如画的联想。我猜贺绿汀创作此曲，既有江南水乡的儿时回忆涌动心头，也有前人从生活中炼出的诗句丰沛着灵感。宋人雷震诗曰：“牧童归去横牛背，短笛无腔信口吹。”钢琴曲便是此诗的乐化。

往事越千年，而牛耕的景象，在中国无论大江南北，还是东原西坝，到目前都依旧还是一种乡村生活的常态。再远不去说它，至少从唐人起，诗人们的灵感便常被耕牛触发，而耕牛艰辛的工作情景，似乎倒并不怎样使他们诗思如潮，他们所津津乐吟的，是耕牛从劳作中解脱出来，由牧童引归的场面。

盛唐大诗人王维，便有颇多描摹归牧的诗作。如“斜光照墟落，穷巷牛羊归”，但那画面似不够简洁，所以又有“牧童望村去，猎犬随人还”，不过这又与初唐王绩的“牧人驱犊返，猎马带禽归”太相近，有掠美之嫌，因而他又有“田父草际归，村童雨中牧”的句子，色泽淡雅而饱含氤氲的水气，然而也还不能说达到了一个至美的境界。

宋人对牧归的景象似乎有更浓烈的诗兴。朱熹也有“田父把犁寒雨足，牧儿吹笛晚风斜”的诗句，比雷震诗意境凄婉。明人张羽似想将此同一画面略增添些明快的情调，因而吟成“牧雏不管蓑衣湿，一笛春风倒跨牛。”不知为什么诗人们总愿更多地表现风雨中的牧牛场面。宋刘宰又有“牛背牧儿酣午梦，不知风雨过前山”的句子，而对牧童的憨态，也是杨万里这样的杰出诗人所最感兴趣的，他有“童子柳荫眠正着，一牛吃过柳荫西”的描绘，但也许他觉得画面太平实了，意蕴便难深厚，所以又写下了“远草平中见牛背，新秧疏处有人踪”的较虚缈的句子。有时诗人们又省去牧童，如宋张舜民的“夕阳牛背无人卧，带得寒鸦两两归”，黄庭坚的“近民积水无鸥鹭，时有归牛没鼻过”，都创造出了一种超级的宁静境界。清人汤贻汾企图用“饭罢日亭午，人牛相对眠”重现此一境界。他以为一切静止，便达于安谧的极至，其实不必，宋辛弃疾的“平冈细草鸣黄犊，斜日寒林点暮鸦”，孔仲平的“老牛粗了耕耘债，啮草坡头卧夕阳”，乃至杨万里的“童子隔溪呼伴侣，并驱水牯过溪来”，都有动态和声响，但即使是“隔溪呼伴”，都不但不令人感到喧闹，反而增添了更多的静谧与安逸。

听着钢琴曲“牧童短笛”，体味着上述种种诗情，倘条件允许，再细赏一幅比如说宋人李迪的《风雨归牧图》或自次平的“牧牛图”（自然只能是复制品），那真是一次无上的享受，可谓灵魂的温泉浴。

上面所引诗句，大多数似乎都吟的是双角粗大而平弯向后的水牛，有的或许是不会凫水的黄牛，但总体而言都是耕牛即役牛，并非“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”里所说的那种主要用于取乳和食肉的乳牛与肉牛。役牛既是一种能源，更是一种农用机械，但比起当今的石油和拖拉机来，它是富有灵性的，所以引出如许的诗情画意与乐思。历代艺术家之所以最爱挾取归牧的一景加以表现，我想，那是因为在那一生态环节上，最能体现出人与物、作与息、劳与逸、动与静、艰辛与欢愉、酸楚与谐谑、利他与益我、入世与出世……人间的均衡与相互交融，所以其意境历千古而仍撩人心弦保其魅力，明代诗人蔡复一“短笛牛羊归，余光照童子”的诗句有什么创新可言？而人们照样喜欢。晚唐杜牧一句“牧童遥指杏花村”，本意在表现清明寻酒，

却至今使画家们在传达诗意时都不约而同地突出着耕牛与牧童。现代画家李可染（可惜近年仙逝！）的牧归图究竟有多少幅？幅幅都仍是人们不肯轻易割舍的珍藏。夕阳归牛，牧童短笛，具有着某种永恒的素质。单纯、清朗、明丽、爽洁，也许，历代的艺术家和鉴赏家，都愿将灵魂汇聚融入到那样一个境界之中？

说到底，人们吟物、吟牛，配之以青草绿柳、溪水湖泊、夕阳微雨，到头来还是表达一种人内心的呼求，那呼求并不是针对山川景物、耕牛鸥鹭的，而是针对一己以外的他人，人与人在呼求中达到和谐，是一种至高的境界。唐代大诗人王维写了那么多关于归牧的诗句，其实，他最好的两句是：“野老念牧童，倚杖候荆扉”。画面上没有归牛，也没有牧童，然而，人们在野老的引颈倚杖的关切和期望之中，能够深切地体味到一种使人类代代相传下去，并使人性一代代更趋美好的原始驱动力。

1992年1月

## 他们的奖

10月5号半夜，我正在书房敲电脑，电话铃突发锐响，一位海外朋友来长途，我以为他有什么了不得的大事，细听，却不过是告诉我，今年的诺贝尔文学奖得主刚刚宣布，是爱尔兰诗人西姆斯·赫内；这诗人我还是头一回听说，他写的诗更是一行也没有读到过；朋友说他属于“战后的一代”，今年56岁，那么，在诺贝尔文学奖得主中，他也算得是获奖时年龄较低的一位了。撂下电话，我继续在电脑上敲自己的长篇小说。

到今天，6号，又相继有两位国内的朋友，都是文化圈内的年轻人，来电话跟我打听、议论诺贝尔文学奖的事。他们并未先于我获悉得主，但当我报出赫内名字，他们却都知道，令我大佩服；原来他们很关心这方面的事，手边有若干资料；据他们说，赫内其名已连续几年列于“热门名单”之内。所谓“热门名单”，有人说成是“候选名单”，其实据我所知，评定诺贝尔文学奖的瑞典文学院从未公布过任何“候选名单”，而且要求有投票权的院士们对所有涉及评奖人选的信息守口如瓶，因此，并不存在一份可被确证的“候选名单”；但因为诺贝尔文学奖毕竟是一桩极具新闻价值的事情，世界上的传媒，尤其是西方传媒，每年到了临近公布得主前，总免不了要猜测一番，那被猜到的名字所组成的名单，便构成一个“热门名单”，到了俗世人们的嘴里，也便叫成了“候选名单”。但这猜测，往往“八九不离十”，那是怎么回事？是不是瑞典文学院有人故意漏风或不慎泄密？我看不是，他们实在没那个必要；传媒之所以能列出“热门名单”，道理也很简单，就是根据诺贝尔文学奖的评定规则，有几种人有向瑞典文学院推荐得奖者的资格，其中一种是已得过奖的作家，他们喜欢哪些尚未得奖的作家，认为谁该得，可以恣意发表意见而不受约束。他们的推荐往往最具效力，所以传媒据此开出“热门名单”，自然并非“捕风捉影”；再一种是全世界各大学文学系的教授，他们也有举荐权，他们的举荐当然不仅不必保密，而且巴不得尽人皆知，倘哪位所举荐的作家果然获奖，则教授本人亦因之声名大噪，等于连带得了个“伯乐奖”嘛；所以如果知名的教授一年接一年固执地举荐某作家，那么传媒将其列入“热门名单”，亦属自然而然的事。两位年轻朋友所把玩的“候选名单”，想来即源于此；原来西姆斯·赫内早在“推背图”里，他自己该是知道的，这回果然“蟾宫折桂”，想来总不至于跳将起来，拍手大呼：“噫！我中了！”

这两年，中国大陆传媒很开展了些“中国作家为什么与诺贝尔文学奖无缘”的讨论，就我所见到的意见，已是众说纷纭，而“为什么要得那个奖？”“诺贝尔文学奖算得了什么？”之类的不耐烦情绪，似也日渐浓炽。但在年轻一代中，关心这个奖项的人还是不少。给我打来电话的年轻人就分析说，九十年代以来，瑞典文学院院士们的兴趣，似乎是连续性地朝相对而言偏离西方主流文学的“边缘地带”移动。1990年给了墨西哥的帕斯，1991年是南非的戈迪默，1992年是安得列斯群岛的沃尔科特，1993年虽给了一位美国作家莫里森，但她是黑人又是女性，其创作也属于西方文学的非主流地带，1994年给了日本的大江健三郎，是一位黄种人，且是用非西方语言写作的作家。这很令一些中国热心此奖的人激动，特别是大江本人在其言论中赞扬了某几位中国作家的作品，所以又盛传他向瑞典文学院举荐了某位中国作家，因之，“中国作家已到了获得此奖的边缘”；但这回的赫内得奖，似乎意味着瑞典

文学院的院士们又将他们的“兴趣钟摆”朝反方向摆动了，赫内是个处于西方主流文化中的“标准诗人”，一生几乎都在西方最著名的高等学府中（哈佛、牛津）从事诗歌创作与教学；看来，也许明后天他们还会再次把以前被冷落的“主流”请回到瑞典文学院的颁奖台上来；这样，中国作家离颁奖台不是近了而是远了。

依我看来，诺贝尔文学奖离中国作家近了，固然好，有中国作家得了，更好！我向他（或她）热烈祝贺！诺贝尔文学奖离中国作家远了，乃至“无缘”，也无所谓；到本世纪结束时，诺贝尔文学奖获奖名单上仍无中国作家名字，一笑而已。诺贝尔文学奖不是文学的奥林匹克奖。世界文学也并不需要，并且不可能搞什么奥林匹克运动。据历史记载，当年诺贝尔留下遗嘱，要瑞典文学院负责评定文学奖时，瑞典文学院是并不乐于揽这个“磁器活儿”的，他们后来也并不以为自己是每年在评定“世界最优秀的作家”，只不过是因为诺贝尔留下了那么一笔钱，又建立了评奖的“游戏规则”，于是历届院士们便年年玩一次“评奖游戏”罢了。当然，他们玩得挺认真，所以，纵观他们历年所评出的作家，虽未必是多么了不起的作家，而且诸多世人推崇的优秀作家至死都榜上无名，但太离谱的例子，也还举不出来。又因为除了两次世界大战期间稍有停顿，此奖一直坚持了近一个世纪，算得悠久而有连续性，故世人印象深刻，而我国实行改革、开放后，与外部世界的交流包括文学交流日益趋广趋深，每年诺贝尔文学奖得主是谁，官方都予正面报道，有关报刊也都尽快译介其作品，出版社亦努力出书，以至此奖在中国也渐成了一个未必多么热门然而颇有长劲的话题，这也都不难理解。

近年来的有关讨论中，有“诺贝尔情结”一说，指的是有些国人（不仅是作家、评论家或文化界人士，包括社会上方方面面的热心人）心里总揣着个“中国作家何时获得诺贝尔文学奖”的“郁结”。倘真有此“结”，我劝赶紧化掉。说到底，那个奖是人家瑞典人设的奖，不是一个世界性组织设的奖；当年中国未能恢复在联合国里的合法地位，你耿耿于怀是有道理的，就是比那小得多的事，比如中国足球尚未能获得世界杯的入场券，你很着急，也有道理，因为那毕竟是世界性的活动，诺贝尔奖评定却不是世界性的活动，这只是人家瑞典一国的事，并且也不是全体瑞典人。拿文学奖来说，只是那么十几个院士的“活儿”，现在瑞典人在他们家里评奖，没评给你，实在应当心平气和，人家没那么个把奖评给你的义务；而且，把奖评给你了，你不爱要，也可以不接受，比如法国的萨特，1964年瑞典人把奖评给了他，他就宣布不要；瑞典人评的奖你可以不要，但人家评上你总是好意，不要，也别反把人骂一顿；萨特没要那奖，倒也没踩咕那奖；瑞典人好脾气，你不要就不要吧，但他们仍将评上你记录在案；这是一出文明游戏，得不得，要不要，都大可礼貌相待。

诺贝尔文学奖的评定中，是否存在偏见？这是近年来经常有人问也有人答的问题。需知这既是他们设的奖，本来就，一，没跟咱们商量就设了；二，评定过程、投票过程都没咱们参加；三，有评定权即投票权的瑞典文学院院士们，他们的世界观、人生观、美学观不受咱们制约；四，咱们更无法任免瑞典文学院院士。仅此四条，就说明那本是一个异己的奖；既是自身以外的一种存在，你要他不“偏见”而十分地符合你的主体性，让你觉得正确、公允、得宜，就未免是一厢情愿了，倘因此过多地费唇舌，人家不说你管得太宽，自己也应觉得累得慌。依我看来，偏见有两种，一种是主观上很清醒的

恶意偏见，一种是主观上没意识到而无形中存在的偏见；倘说瑞典文学院院士对第三世界文学包括中国文学有偏见，那还看不出是第一种偏见。

中国作家得不上诺贝尔文学奖，据瑞典文学院院士马悦然说，是因为没有好的译本。瑞典文学院的院士里，只有他一人能读中文原著，其余的都不能，要知道中国作家写了些什么，必须先有人把中国作家写的方块字翻译成西方文字（瑞典文、英文、法文、德文。近年来，给我的印象，英文倒还在瑞典文之上），而且那翻译水平还必须让诸院士们满意。这样，中国作家和西方作家（包括能用西方文字直接写作的第三世界作家）在瑞典文学院院士们面前，便不具备同等的竞争资格，根本不在一条起跑线上；这让很愿意获得诺贝尔文学奖的中国作家们深感不平，也使得很不少的中国作家更清醒地意识到，搅在一个“翻译问题”，把那因素预先计划在自己的创作过程里，不仅不必要，而且很可笑，中国作家既然用方块字写作，也就要求他的读者是能阅读方块字的。瑞典文学院的院士们既然大都读不懂方块字，那就不是中国作家与他们无缘，而是他们与中国作家无缘，不是中国作家有没有资格获奖的问题，而是瑞典文学院的院士们有没有资格评判中国作家的的问题。当然，中国作家很多，人各有志，意趣分流，也有的中国作家，特别是境外的，他们干脆直接用西方语言写作，在西方出书，成为“置身西方文化中在边缘向西方读者讲述东方（中国）故事的西方少数民族作家”，也颇有成绩不俗的例子。也许，倒是他们中的哪一位，会在本世纪成为头一个获得诺贝尔文学奖的中国作家（这是从血统上算，如以护照论，则多半已是一位西方某国的公民）。

日本人是看重诺贝尔文学奖的。社会上有人拿出大笔的钱来，资助西方的翻译家，让他们潜心翻译日本作家的作品。中国看来暂时还不能有这样的事态。日本更有不少有资格的人士努力举荐，或说动他国有资格的人士向瑞典文学院举荐他们国家的作家，谁排一线，谁排二线，都有谋算。他们很认真很具体地进入这个评奖游戏，而不是光在那里揣着个“情结”清议。有位日本朋友问我：“中国知名大学文学系的正教授，加起来起码过百吧？他们都有向瑞典文学院举荐中国作家的资格，为什么竟很少听说哪位教授举荐了哪位作家呢？”我回答不出这个问题。也许有努力举荐，去进入那个“诺贝尔文学奖游戏”的教授吧，但更也许，是根本没有；连认为中国作家该去得，并认为有的中国作家已该得的教授，怕也没身体力行地去以个人名义做这件事，这是为什么？太认真，不是太不认真？

总而言之，诺贝尔文学奖是他们瑞典人设的一个奖，我们就算感兴趣，也千万别糊里糊涂地错把那奖认作了一种“世界文学联合国奖”，仿佛咱们也有一份评定权，或至少可以左右人家的评定似的。不把它放在眼里，不失为一种尊严。很看重它，也并不掉份。它既“面向全球”，有参与兴趣的，也无妨进入其程序，玩上一把。

三年前我应邀到瑞典文学院做过客，受到礼遇，他们有很大的一个书库，极乐于收藏各国作家用各种文字写出的严肃作品，而且他们随时都接受关于诺贝尔文学奖的举荐材料。按我的理解，我国有资格人士（比如大学文学系正教授）若要举荐某中国作家，关键是要寄上该作家代表作的原书、西方主要文字（如瑞典文、最好是英文）的译本、该作家的资料、举荐人之所以举荐的论证材料、举荐人本人资料（都应有英文译件）。现在将他们的地址写在下面，以供欲投寄者备用：Box 2188.103 13 Sto-ckholm. Sweden

1995.10.7

## 我面对的斯芬克思

一位同行对我说，他现在的写作完全成了一种游戏，智力的，结构的，叙述方法的，文句排列的……总之，他顿悟，小说就是把一串串的字符，舒舒服服编排起来那么一种东西，所以他现在写作很放松，写起来很愉快，速度也很快。

我很羡慕他，真的。

我读他这样写出来的东西，我觉得他的文字里，其实还是承载着许多的意思，也就是蕴含着若干并非他刻意要表达思想和情绪，由于他彻底地放松，文字凭借意识流涌现，所以自然而又奇诡，颇具特色。

我自己呢，创作状态却与他有所不同，我虽然也不再主题先行，不再直奔主题，不再充当万能的表现者与阐释者，不再按刻板的计划往下写，不再为自己的小说规定明确的主旨，不再给予小说中的人物明确的定位，不再有意引导读者，不再耿耿于预期的阅读效果，不再忽视叙事方法，不再忽略语言的张力……可是，到头来我不都“不再是”，我毕竟不是把写小说当作仅仅是一种生存习惯，一种自娱也娱人的游戏，我写小说时还保持着一种宗教式的虔诚，我总觉得，当我在表现一个个人物的性格和命运，展示一幕幕人世的悲欢离合、生死歌哭时，我面对着一个斯芬克思。

希腊神话里的斯芬克思，人面兽身，长着一双肉翅，他（她？）向俄狄浦斯（就是弗洛伊德总强调的那个有“恋母情结”和“弑父情结”的主儿）说了一个谜：“早晨四条腿，中午四条腿，晚上三条腿，这是什么？”猜不出，他就要吃掉俄狄浦斯（在这以前他已吃掉了许多猜不出的倒霉蛋），但俄狄浦斯猜出来了：那是人！（人在婴儿期爬着走，老了拄拐棍走）于是斯芬克思凄厉地嚎叫一声，自杀了。

面对俄狄浦斯的斯芬克思羞愤而没，面对我的，却还雄踞于前，我怎能稍有懈怠？

我面对的斯芬克思，他的问题是：

个体生命，在这世上存活的意义，究竟是什么？

这个个体和别的个体之间，和许多个“别人”组成的群体之间，为什么不可能完全没有差异，乃至会有矛盾、冲突，甚至是很激烈的冲撞和争斗？怎样才能达到和谐？

人性究竟是什么？其深处究竟涌动着些什么？人性是可以抑制的么？可以改造的吗？

也许还不止于此，但我现在所面对的斯芬克思，起码已用这三大问题，困扰着我，也诱惑着我。

我写小说，比如，写《四牌楼》时，我的文思里，丝丝缕缕与人物的性格命运展现，与情节，与叙述的角度，与叙述语言的调式，相生相扣的，便是对这三大问题的不可摆脱的探究。

没有现成的答案，当然，前人也曾探究过，莎士比亚借哈姆雷特之口，将上述三个问题并作一个沉吟过：“活着，还是死去，这是一个问题！”曹雪芹借甄士隐作《好了歌注》，发表了相当鞭辟入里的警世阐释，但最后还是循环于“乱烘烘你方唱罢我登场”的迷阵中，到了还是道不出透亮的谜底。托尔斯泰算是和盘托出了他的答案：“毋以暴力抗恶，”可是世人都摇头，斯芬克思虽没直接吃掉他，他那离家出走，病逝于荒凉小站的生命结局，

也足令人喟叹！

这是古典情怀，没错，古典的，大概也就是所谓的人文精神，即对我们自身这个个体生命的珍惜，又由己及人，念及每一个个体生命应有的尊严、不可免的艰难、往往自身亦未意识到的悲苦，并渴求与他人沟通，与群体和谐。这里面有理性的痛苦和欢乐，也有非理性的惶惑与顿悟，有对必然的肃敬，也有对偶然的惊惊，当然，再进一层，那就该是我们面对的斯芬克思的第四个问题了：

什么是死亡？死亡后，个体生命的存在方式是什么？不存在了吗？不存在在是什么？那与生存相对应的彼岸，究竟是什么？

这是哲学了吗？

我这篇文章开头所说的那位同行，他是反哲学的，他尤其主张文学与哲学分家，他说：哲学让人脑仁儿疼，小说可不然，小说应当让人什么也不想，只是好玩，好小说是让人脑仁儿松弛的。

我想世界如此之大，什么样的小说都无妨存在，谁爱写什么样的小说他就去写什么样的小说好了，当然，读的人更不能勉强，你也勉强不来。

我还写这种有古典情怀的小说。当然，我觉得自己的小说在某些方面，也够新潮的，比如结构，比如叙述方式，比如最新一茬的市民语言的录用，等等，但我面对我的斯芬克思，没有扭头走开（虽然走开未必会被吃掉），我一边写我的那些人物的命运，一边探究那几个问题，《四牌楼》就是这样，一位评论家说，这是一部情调苍凉的书，苍凉当然不能比拟为甜苹果或冰激淋，而很可能是一种苦涩的味道，也就是说，接近于悲剧，在这个喜剧、调侃、丑星大兴其道的“后现代”，我的苍凉，我的悲怆（不是消极的悲，不过也还没有达到悲壮），也许，能升华出一点崇高感来？

我面对我的斯芬克思，没有现成的答案，我尽力用我的探索来使我的小说充溢着多义性（因为必然会从许多个角度来猜谜），使我小说的语言有一种孜孜以求的调式（有时化为忏悔，有时苍凉，有时则圆通而温馨），使我的人物与情节有一种原生态的朴实（既不追求所谓的巧妙，却又时时显露出偶然性介入时，人事的波诡云谲）……

正因为不仅是我，就是世界上那么多的作家，都未能一劳永逸地解开我所说的那个斯芬克思之谜，所以，我们这个流派的作家，才不断地写出新作，而且总觉得这一回写的，比上一回的，离那谜底，又近了几分……纵使在这“消解了历史感”和“深层意识”的“后现代”，这个流派在商业上是比较地背时，可仍绵绵不绝，相信会一直地流淌下去，因为人类中的一部分，是永会乐于这样写，并乐于读这样的东西的。

这也就是一种不放弃终极追求的文学。

是的，我不放弃，在我的斯芬克思面前。

1994.春

## 心灵探索的“三齿耙”

今天又有远客来。问及前些时报上的一条报导，该报导冠以“名家售书，购者寥寥”的标题，说是我六月在上海图书馆售我的文集，只有三个人买。记者的立意，在为“严雅纯”的文学之失落鸣不平。其实此报道不确。因为那天在上海图书馆的一个分馆所搞的活动，并非签名售书，而是一次座谈。实际销书者从北京带去的十套文集，在座谈会前即已全部被定购一空。座谈会后，有三位与会者顺便拿出所购到的文集，让我当场逐册签名，事情的全貌就是这样。

不过，“严雅纯”的文学创作，尤其我这样的作家所写出的“沉甸甸”的作品，在目前的世道中，确实已再无领风骚的可能。

虽说如此，我这样的创作者，欢迎这种创作的读友们，仍有我们也不算太狭窄的享受空间。

回忆那夏日的情景，当我坐在上海图书馆分馆的会议室里，面对着虽然不多，却都是诚心而来的听众时，真是一种如梦如幻的感觉。

是的，没预料到。

当我断断续续、写成一些又撕掉一些、重写许多又反复调适，终于在1992年初秋完成了长篇小说《四牌楼》时，我所想到的只是：能找到一个愿接纳我的出版社，能遇上一个能理解这部书稿的编辑，能顺利地印成书，能有不多的人买它、读它，也就行了。

我不曾有过梦想，无论睡眠中的梦还是所谓“白日梦”里，我都不曾有过《四牌楼》受褒奖受欢迎的幻象。

我清醒地认识到，无论从什么角度看，我都已从“中心”向“边缘”转移了。不仅所谓的“商业大潮”已宣布了我这种不以畅销为目的的小说必得“靠边站”，刻意创新的锐进一族在与我相处友好的同时，也以他们并不针对我的美学宣言，令我自知：不管我的小说里融进了多少新潮的营养，毕竟我小说的骨架还是“写实”，所以纵使写得再好，也不过是一种“古典”式的美学掘进，其时代价位，是不可能高的。

我对这种从“中心”向“边缘”的转移，是不仅处之泰然，而且甘之如饴的。我的所谓“边缘化”，其实是相对而言。离“最边缘”，还远；更无“出局”之虞。

进入九十年代，我算是找准了自己最恰当的位置。

却忽然得到通知：我的《四牌楼》，在上海市第二届长中篇优秀小说大奖的评定中，荣获了二等奖，并且是唯一的二等奖。

喜出望外，去上海领奖，并参加了上海文艺出版社组织的，在他们的读者服务部的签名售书活动，再版的《四牌楼》，一个上午，两个多钟头里，买书的人竟络绎不绝，有的从很远的郊区赶来，若干购书者还留下了他们的名片，希望建立联系，名片的头衔有经理、教师、处长、军医、制片人……事后据说共卖出了约三、四百本，会这么多吗？

上海图书馆提出，要收藏《四牌楼》的手稿。他们此前还没收藏过我这一辈的作家的手稿。为此，馆长还在百忙中亲自来参加接收仪式。

这一连串的幸福，都很容易使我糊涂起来，以为自己“重返中心”了。

可是，当在上海图书馆分馆的会议室里，与二十多位与会者围坐在长桌边时，我终于还是清醒过来。

清醒，可为什么感觉上还如梦如幻？

是因为，超级的清醒，如同绘画里的“超级现实主义”一样，反派出奇诡的效应。

一位与会者对我说：“希望你一定坚持你这样的写法，我们需要！”

他在文学读者的群体中，大概属于不算太多的那个“子系统”。我们对视着，很有点相濡以沫的味道。

我作了《文学与心灵》的讲话，他们静静地听。

我的讲话没有进攻性，同我这个人一样。

我不掌握也没有资格掌握并且也不想掌握“中心话语”。我只想说说自己，说说我的处于“边缘”地带的，也许确是比较古典的美学追求。我所希望的，只是现在的自己同以往的自己比，在坚持的前提下，又有新的掘进，并且在吸收包括“中心话语”和更其“边缘”的种种话语的营养方面，也更通达。

我认为写实的文学，没有，更不会死亡。

当然，那种镜面似地描摹现实的小说，也许确会被淘汰。视听文化已如此发达，用文字去跟它们拼，你怎么拼得过？

但是文字自有其威力与魅力，往往恰是视听文化乃至造型艺术所难以企及的，那便是对人的心灵的深入、细腻的开掘。

我所追求的，便是从写实入手，去探索人的心灵，或说是灵魂，干脆说是人性。

我使用一张“三齿耙”。

它的第一个“齿尖”，对着自我。常常惊悚：怎么自己的某些“心思”，竟也埋藏得根植得如许之深？而且，有些最本原的生命冲动，究竟是怎么生发的？在心灵的最漆黑浓酽的地方，所闪动的，是磷光还是燧火？层层剥去那外面的包装，撕开往深里探究，宁不悲苦？

它的第二个“齿尖”，对着他人。所爱者，所仇者，爱恨交糅者，超越情感者，那大千世界中的芸芸众生，他们的所作所为，生死歌哭，悲欢离合，其隐蔽于深处的，也应是人性的涌动激荡，能窥见几分么？偶有洞若观火时，不胜诧异么？不胜欷歔么？

它的第三个“齿尖”，对着大大小小的集群，对着不断变幻的“集体无意识”，也就是“群魂”、“族魄”，那些威武雄壮的群体行为，那些紊乱无序的族间冲撞，其底蕴，究竟是些什么无形而有影的东西？是些何等诡谲而可辨的因素？

或问：为什么只是一张“耙”？“耙”能触及多深？可能仅及“浮皮”。

当然，这只是一个比喻，蹩脚吗？姑存之。

文学之“耙”，当能比农用之“耙”，更深入一些吧。

但这“耙”的三齿，也并非想起社会科学论文的作用。社会科学中的人类学、生理学、解剖学、心理学、医学、性学、社会学、行为学、现象学、符号学、语言学、逻辑学、紊乱学……虽然都间接或直接涉及到人性，却都不足以另确立出一门“人性学”。文学之“耙”，也不是想来创这个学问，一“学问化”，离文学的本性便远了——文学是必须有浓厚的非理性因素来宰制的。

我的《四牌楼》，便是用这文学探索的“三齿耙”“耙”出来的。是的，“耙”的还不够深，但也还打动了一些人，包括不少的评委，更有勋勉我“不

要放弃此路数”的热心读者。

离我们座谈的地方不远，便是万丈的“后现代”红尘，是活生生的“同一空间里不同时间的并置”。里弄里拎马桶的老妪与刚从“伊势丹”买回金手链的少女没功夫互相鄙视，吃完肯德基炸鸡的少年与踱出老城隍庙的老叟全都心满意足，看完《天龙八部》的闲人与奔忙的出租车司机更能和平共处，而暗斗的商人与明争的小贩各自吞咽着他们的苦乐……是的，许许多多的人，他们需要的是直观的、简便的、快餐式的、卡通化的、一次性的、强刺激或绝无刺激的、软性的、花花绿绿的、省力省心的、拼盘式的、一次够的、一步到位的文化消费，“严雅纯”的文学？对不起，管你“写实”还是“造境”，古典还是新潮，容易读还是“读不懂”，他们统统“不感冒”！

所以，我在那座谈会上，思路虽极清醒，感觉上却“相对如梦寐”。

我与我的支持者，我们，小小的一群，有一个属于我们的共同的“境域”，那是位于这历史时期的文化中心有一段距离的“边上”。在这我们自己的园地中，我鼓舞自己，他们勉励我，仍以“写实”为风骨，挥动“三齿耙”，埋头创作我的小说，造我的“楼”。

所写的“实”，是心灵之实，人性之实。不是以往的那个现实主义，也许，可以称为“心灵现实主义”。

“其实，我营造‘非现实’的文学世界，也为了的是逼视人的灵魂，解析人性的奥秘！”一位同行曾这样对我说。

是的，我们可以殊途同归。

当然，也可能殊途而各奔一方。

探索心灵，叩问：我是谁？你是谁？他（她）是谁？……从单数叩问到复数，到群体，到整个人类，最终叩问个体生命与整个人类生存的终极意义，并问及死亡究竟是什么，死后那个“彼岸”究竟有没有，如有，又是什么？——这是我的“三齿耙”最终极想触及的层次。我是一个有终极追问欲的小说家。

我知道，另有不要这种终极追求，甚至嘲笑这种“终极追问欲”的小说家，他们确也能写出很精彩的小说，有时就恰恰精彩在那嘲笑上，我读他们的那种小说，并能为他们那嘲笑到我头上（他们不是针对我而来，是我“对号入座”）的泼俏文笔而击节赞叹。

我并不认为我的追求最正确最正当最美好最尊贵。

我只是在一隅，做些自己喜欢做的事。

我懂得，那些与我殊途同归的小说家，他们也无非如是。

我们各占一角，各做各的事，各出各的小说，这很好。

从上海归来好几个月了，现在在自己的书房中，在电脑上敲出了这些句子，心里格外地平静。

一个新的长篇，已经开笔。

远方来客问，这新长篇里，究竟会向读者提供一些什么新的东西？

我照例保密。

其实，我也很难说清。我当然要提供新东西，但那首先是为我自己，为我这起了皱的灵魂。

我先默默地耕耘吧。挥动我的“三齿耙”。

也许，明年春天，会是收获的季节。

## “你倒试试看”

记得鲁迅先生打过这样的比方：食客批评厨师菜做得不好，厨师便赌气说：“你倒试试看！”食客无奈，只好钳口；鲁迅先生是以此说明，作家（厨师）应虚心听取批评家（食客）的意见，即使拒绝接受，也不能以“你倒试试看”相挟，当然，如果把“你倒试试看”的气话抛给一般读者，那就更没有道理了。

我在创作上，以写小说为主，也写散文随笔，并兼弄一点批评文字。这几年，文坛上颇有点“性而上”的势头，有人写文章指出了“性而上的迷失”，也有不少人在文章里表现出对文学“触性”的深恶痛绝，当然也有人主张宽容，其实这股创作浪潮已涌了十来年，作家们在这方面的创作热情，主要还是受到来自一部分读者的阅读兴趣牵引，出版发行进入市场经济轨道后，因为“性”也是促成畅销的因素之一，所以图书市场上趁“性”而入的印刷品很是不少，有的公然违反“游戏规则”，搞的是赤裸裸的淫秽读物，理所当然地被查处收缴，这里不去说它，而更多的则是“不尽性”的文字，不好一概而论，有的更由“名厨主理”，分明是一道色、香、味俱全的菜肴，论营养，也益多弊少，引出颇多食客的啧啧。所以，“文学与性”这一话题，在各报刊上也便时不时地出现，我呢，也很发表了几次意见。

关于“文学与性”，我的意见，概括起来，大体如下：（1）文学当然可以表现性，因为性是个体生命生存状态中很重要的一个方面，而且，人类群体生存，也就是社会之中，性也是一个很重要的因素，并因此派生出无数的人间戏剧，把性简单地看成“动物特征”，认为文学一触及性便必定“低级下流”，是一种偏狭的见解；（2）文学当然也可以（如果不是更可以的话）不表现性，因为人的生存状态中，往往是超出性的东西居多，人类的社会存在中更是如此。文学表现人，表现人类，探索人性，其落点可以很多，不必都往“性”上拥挤，也就是说，不要“性而上”；（3）对这十多年来，我们文学中“性”的出现、增多乃至颇成风气，我很理解。因为在这之前的几十年里，我们的文学对“性”是太禁锢了，以至于到了“文革”当中，连爱情也都成了禁区。这是很特殊的现象，其实不用举自《诗经》到《红楼梦》的古例，就是本世纪三十年代的“左翼文学”，举凡茅盾、丁玲、张天翼等等，在他们的作品里都有很松弛自如的性描写，成为他们作品经纬中颇引读者注目的“图案”。依我想来，文学中的“性禁忌”，大约是在四十年代后的革命文学中自觉形成的，并且我以为那是革命战争的必要，因为在革命进行中，一切都需要军事化，文学自不例外。“军中无性言”，才能打胜仗；问题是，革命成功了，进入正常的和平建设时期了，就应改变一切军事化的体制了，文学也就不能都是一味地战斗化了，生活中一般人的性生活既然正常化松弛化乃至浪漫化复杂化，文学对之表现，也就应开禁了；因之，这十多年来我们的文学中出现了“性”，并有越来越大胆的表现，虽居心不一、良莠不齐，总体而言，倒也反照出了我们社会生活的正常、和平、繁荣与进步；（4）可是，文学对性的表现，我以为有两种互为轩轻的分野，一是色情，一是情色，何谓色情？简而言之，无论那作品有多少优点，它写到性时，用文字直接描写了性器官和性交过程，我以为便是色情描写，色情描写我以为低级下流的东西，对读者起不好的作用，尤其对青少年读者有害，那么，什么是情色描写呢？也简而言之，就是不仅写感情，也写及性心理，即也涉

及“色”，可是自觉地不去具体地写性器官和性交细节，往往是点到为止，并且都有超出这一层面的另外意蕴，举例：《金瓶梅》里的许多描写，如“大闹葡萄架”之类，我以为便是色情描写，而《红楼梦》里写性，大体上都是情色描写，就文学表现性这一点而言，我是不赞成《金》而拥护《红》的；（5）对完全是色情的东西，我赞成禁绝流布，尤其不应将其纳入文学范畴；对仅有情色描写的作品，则应不加限制。

我这样一些观点发表出来以后，便有不一个人来对我说：“你这一大套听起来头头是道，够八面玲珑的！可是，你又说文学可以表现性，又说不能色情，还发明出什么‘色情’与‘情色’的区别，你说的倒满轻巧的，哼，那么着，你倒写几篇‘情色小说’给我们看一看！”因为我的本职并非“品尝师”（批评家）而是“厨师”（烧“小说”类菜肴的），所以，对这“你倒试试看”的挑战，无法用鲁迅先生那样的逻辑顶将回去，一时未免尴尬。

但既处在这似乎已无不可一试的文坛中，我也便提起兴致，鼓起勇气，身体力行，写起“情色小说”来，这便是三个中篇构成的《北海三部曲》的由来。第一个《九龙壁》写了一位摩登女性的性心理错位，她在婚姻上，理智地选择了一位仪表堂堂前途亦无量并且性功能绝无缺憾的知识精英，论感情他们也是互恋互爱的，可是，这位女性的内心深处，却偏认为另一粗鲁低俗的男子对她而言更具性感，他们也果然同享了那份性快感，于是她面临着一种痛苦而尴尬的局面：究竟怎样在情与性之间求得平衡？第二个中篇《仙人承露盘》，则是写同性恋者的内心煎熬的，其内蕴当然也就比前一篇深沉，我企盼读者能从中体味到个体生命生存困境中的隐秘苦衷；第三个中篇《五龙亭》是写老年人性心理的，同前两篇小说中的主人公一样，这篇小说的主人公也为自己“不正常”的情色思绪弄得心烦意乱，充满了耻感和罪感，我对这些主人公的耻感与罪感都采取了宽宥的态度吗？也不尽然，在人的性意识里，既有与一般动物相通的“下流”因素，更是融汇进感情、理智、人文环境影响、个人文化心理结构、社会伦理道德干预……种种因素的混流，而且，即使人类社会昌明至今，人类对与人的肉与灵均相依存的性本能性意识的认知驾驭仍远未达于理想的境界，所以，文学，特别是小说这一文学品类，在表现探索这一神秘领域方面，当然也是大有作为的。

不过，我这个小说厨师，所更想表现探索的，还并不是“性心理”这道菜，这《北海三部曲》，算是偶一烹之吧！味道如何？愿食客们起码可不再说：“你倒试试看！”

1994.11.7.

## 理解的边际

最近读到一位青年学人评论我旧作的文章，他说我直到八十年代末，都堪称是一个“泛理解论者”，倒也是，我在七十年代末发出了“我爱每一片绿叶”的宣言，整个八十年代，我虽历经了某些曲折坎坷，在创作上确实恪守着不仅尽可能去理解人，而且要尽可能谅解人的初衷；也不仅是在创作上，在为人处世中，我也很努力地去这样做。这种文学或人学的追求最强烈地体现于八十年代中期我的两篇“纪实小说”里，《5·19长镜头》我吁请“上面”理解原宥年轻人因青春期苦闷而斜刺里蹿出的躁动。《公共汽车咏叹调》我呼唤“下面”的各色人等能互悟各自的“不容易”，从而在和善的目光中消弥火气冲撞；现在回过头来看，作品既承载着我独特的体认与真诚的感情，也记录着那一历史时期真切的人文风貌，文字也堪称流畅幽默，错是没什么错，但确实已成为两张“青春期”的“旧照片”，那里面所充溢激荡的理解热情与谅解气派，却可谥之为“泛理解与泛谅解论”。

进入九十年代，我的文学之旅仍在进行，我一百八十度大转弯了吗？“觉今是而昨非”了吗？不是，我心中仍跳动着一颗怀有理解宏愿的善心，但我去掉了多余的自信，增添了审慎与疑惑，在长篇小说《风过耳》里，我对卑鄙的灵魂作了一番透视，却并不以为已彻底理解了其形成的根由，尤其是，一反我八十年代那理解一至谅解必随的习惯，我对某些肖小虽颇理解，却再不愿谅解，当然也并不心烦意乱、愤世嫉俗，而是在审丑中获得一种“好玩，真好玩，好玩死了”的快感。在长篇小说《四牌楼》里，我更以苍凉遒劲的叙述语调，表露出我对个体生存历程中的偶然性之神秘，对他人心性诡谲莫测之深奥，对社会人群“集体无意识”之强悍，都处于极欲认知而力不从心的状态，是一种在理解的痛苦中瑟瑟颤抖，从而生发出探秘的深层欣悦，那样的况味。

我们的社会转型，由几种合力推动，在九十年代大大加快了速度与力度。仅就文化状况而言，有的青年评论家认为，已颇具“后现代”的意味。POP文化大行其道，平面的、拼贴的、杂糅的、浮泛的、高科技因而非人情的、电子化因而少个性的文化产品如洪水般泛滥于街巷居室，在这样的文化消费时尚中，“理解”已成为一个古典的语汇，人们多半只满足于感受，感受了也就行了，何必理解？累不累得慌？至于“谅解”，那更用不着，无所谓理解又遑论谅解？现在人们替代“谅解”这个语汇的是“妥协”，一切以利益的协调为准则，而以情感的和谐为打趣的话柄。

对于舍弃以理解为鹄的、把追寻感受表达感受奉为创美原则的年轻人，我很愿与他们友好，并真诚祝愿他们在自己存活的时空中给后人留下他们独特的划痕。但我有自己的时空，这时空虽与比我年长的以及比我年轻的都会有所重叠，但那差异是明显的；就是与我同时同空的平辈，我们的心路历程也必定由大量独特的私密而分径离庭；因此，就我个人而言，在这“后现代”中，我虽有与其亲和的一面（比如《风过耳》就很有“拼贴画”味道），我那致力于“理解”的“古典情怀”，却并不打算轻易放弃。

问题是，在这难以透视的九十年代（下一世纪姑且勿论），我欲坚持去理解，去认知，其难度之大，倒在其次，最令我椎心的问题是：理解有否一个边际？其边际在哪里？

青年学人扣我一顶“泛理解论”的帽子，无论合不合我的头号，都是对

我的一帖清凉剂，是的，如果现在我坚持要理解，却又不打算“泛理解”，那我就必须为自己确定一个“止于此”的边际。这边际究竟在哪里？

以自我的良愿为圆心，以探索的胆识为半径，那半径越长，所划出的认知弧也便越长，所接触的未知面也便越大，如果一味的延伸半径，会造成半径断裂，那时纵有再好的良愿，也只能是到头来更加胡涂。

所以，要憬悟，不仅个人的理解力是有限度的，群体的理解力一样是有限度的，整个人类的理解力虽仍在延伸，却也面临着越来越多的困惑。

在“后现代”之前，一切文化的价值似乎都取向于认知即理解，文学艺术亦不例外。在这“后现代”逼近时，却出现了不以认知理解为价值尺度，甚或以嘲弄认知理解为乐事的文化，因而，仍坚持认知理解的圭臬，便必须更加努力，方能在从中心向边缘转化之后，仍作为多元文化中的一元而存在，不至于竟黯然出局。

这便是我清醒认识到的自我文化处境。我仍欲认知理解，我在冷静地掂掇：理解的边际究竟在哪里？

我已感受到了某些“边际效应”，心中已有一些“积数”，不过，一下子还说不出口。

我为自己能从“泛理解”的渊藪中解脱出来而高兴。

我今后的作品，将有一如既往的认知理解的走向，却不再“泛理解”，我也将把难以理解、不可理解、放弃理解、懒得理解、解构理解、消弥理解艺术化，这样，我本人，可能就更具有转型期作家的悲剧性特征，而我的作品，则可能更具备从“现代”跨越到“后现代”的斑驳陆离、老少咸讶的奇诡风貌。

我只能这样在自己的时空中怪异地燃烧。如是我福。

1994.10.17

## 我的文学边缘化

阳春三月，到上海、南京、苏州签名售书，我的心几次被读者的热情鼓励所打动。在上海图书商城，三个小时里，我签干了四支油性笔。在南京，一位读者不仅买了我新的随笔集《人生如梦总难醒》，还买了我长篇《四牌楼》，并拿来了他早就买到读过的几本我的书一并让我签名，还说：“你的《仰望苍天》含金量最高！”那是我前年出版的随笔集，和另两种一样，都已再版，有的已三版。在苏州，一位出示军官证（为了让我把他的名字写到书的扉页上）的中年人还对我说：“你再多写点《富心有术》那样的文章！是不能光‘富身’不‘富心’呀！”

买了书等着我签名的读者里，最多是四十多岁的人，他们见到我说得最多的一句话便是“我那时候在（农村、工厂、学校……）读过你的《班主任》！”他们并不因为文学的发展早已使那篇东西成为了非文学的“历史与社会学资料”鄙夷它，且至今对我抱有某种信任与期望。他们有的带着上小学或初中的孩子一起来买我的书，并让我上款签上孩子名字，说是要让孩子读我的书。

众多读者的热情鼓励，使我意识到，我的文学航船没有搁浅，在宽阔的时代河道上，它仍能扬帆前行。

当然，在文学的大河中，我是在逐渐地“边缘化”。当八十年代“现代派”风起云涌时，我自愿成为他们的朋友，并尽我的绵薄之力，在他们的发展中助一臂之力，但我不是那个大浪潮里的一员。由于在美学见解上的不同，我的某些文章还引出了他们当中某些人的不满，不过这并没有从根本上改变我和他们当中大多数成员的友善关系。

到九十年代，许多“现代派”的“先锋作家”也旋转到了边缘，以王朔为代表的“痞子文学”和以苏童为代表的“新历史小说”一度成为了大热门，还有一些其他的热门，我总是努力地去认知他们，警惕仅凭“远远一望”或自以为灵敏的“嗅觉”乃至“第六感学”，便对他们作出价值判断。我读他们的一些作品，研究、思考，并写出一些有细致分析的文章，发表在《读书》一类的严肃园地。我的总体感想是，他们的出现标志着我们文学的多元格局的初步形成，这是中国当代作家群和中国当代作家自“胡风事件”、“反右斗争”以至“文化大革命”以来的，在客观环境的改善与自身努力的双重因素互动下，所得之不易的新格局。当然我自己又并不是这一时期的文学热点里的人物，我仍沿着自己的美学理想在自己的航道上前进，我的具体处境也更加“边缘”，这倒更有利于我直面俗世，在转型期社会中做一个心平气和的观察者。我很理解王朔等人的暴红所引出的批评乃至非常动肝火的批判，确实，在他那样的作品里不但看不到“理想之光”，还充满了横冲直撞的几乎是全方位的调侃，这种创作路数里的这个特点在我的创作里是没有的，我的美学追求在这一点上与其很不相同。

最近王朔似乎也“边缘化”了，又有新的声音响起，虽尚未以创作的实绩真正居于“话语中心”，但回响不凡。其中有一种被称为“新理想主义”，呐喊着呼唤理想与崇高。我也很乐于倾听、研究这种呐喊。确实，多元文学格局里更不能没有高擎理想与崇高的一元，但我已是一个五十多岁的人了，目睹过“反右”，经历过“文革”，以我个人的生命体验，过于狂热的“唯我独对”并以摧毁“他元”为手段的理想，往往造成真诚的理想主义者也始料不及的负面效果。我个人更愿从常人常情常理的基础上升华理想，也比较

容易接受有包容性的、尽量以非暴力手段推行、对与其持有不同认知的个人和群体有感召力和亲和性的理想，在文学的理想上尤其应该如此，比如，不能因为激赏丁玲便痛斥张爱玲，或因敬仰沈从文便将茅盾叉出文学史。中国文学过去、现在与将来都应以斑斓多彩的多元格局为总理想，比如我们格外喜欢《红楼梦》，因为其中洋溢着耀眼的理想光芒，但我们也不能因为《金瓶梅》全无理想便引为我们文学传统的耻辱，因为另外一些因素确实决定着，那也是一本相当具有文学价值的巨著。

九十年代已经将及一半，市场经济把我们置身其中的人文环境变得陌生而诡谲，文学现状也光怪陆离，公认的充满理想力度、崇高情怀与巨大艺术魅力的当代文学巨著不但没有出现，倒涌现了大量平凡、平庸或充其量是小巧而已的小文章、小册子，因此现在出版社仍在积极出版，报纸副刊仍在积极组稿的散文随笔的集子和专栏文章，已经引出了不少评论者的訾议，特别是对散文随笔热当中的“小题材”现象，如写猫狗植物、家庭亲情、饮酒喝茶、个人心情等等，有的论者简直是义愤填膺，几乎在于吁请扫荡。

别人的情况我不敢说，就我个人而言，我也写了一些小题材的小随笔，我并不认为那是什么罪衍，因为一个多元的文化、文学格局中，小文章、小册子、看过就算的报纸副刊专栏，以及小题材，和不过是抒发一点“人与人之间应当理解和谅解的浅显道理”的文章，也是一些小花小草，凡花素叶，不能因为大树没有长成，便一气之下将其芟除。我这样说当然不意味着我的文学理想便是写这些个“小东西”，实际上即使在我的随笔集中，最主要的篇幅，都是含有浓酽的社会性，并频频涉及“大文化”、人类处境、人生意义乃至彼岸（关于死亡）之思的。从我文章开头所举的一些书名便能看出，总体而言，我的随笔并非那么轻飘，只供消遣消闲。有读者肯定其中的“含金量”，我深受鼓励，当然，对于真是读过我较多随笔并善意地提出尖锐批评的人士，我也极为感谢。并且，散文随笔的从红火到挨嘘，也让我意识到社会对严肃作家写充溢理想光芒的大作品的期待已到了不耐烦的地步，这是应有的合理的心态，我只祈望这种“催生”的舆论能少些急躁的呵斥责难，而多些理性的分析与温暖的助力。

归根结底，我把自己定位为写小说的。

我在九十年代已经出版了两本长篇小说：《风过耳》（1992）、《四牌楼》（1993）；有些人只看到过我在报纸上的小文章，或仅听说我在报刊上有不少专栏，而并没读过我九十年代的小说（除了长篇，我还发表了若干中篇，如改编成电视连续剧的《小墩子》，也有若干短篇），因此对我有一些误会，我主张“直面俗世”并不是说我不要理想和高尚，而只不过是愿意认知这个市场经济蓬勃发展的中国现实。我对这个转型期里所出现的种种负面现象当然也充满忧思，但我愿多作深入研究，尽可能朝前看，往新路子上探索新办法。比如说对“三陪”现象我当然也视为疮痍痼疾，但我不会主张用“文革”中“红卫兵”的那种“理想”激情，采取禁绝一切娱乐场所、“大破四旧”的方式，来清污荡垢，或更激昂地勒令所有妇女戴上面纱，只许她们过纯洁的禁欲生活，虽然那样做必定能使“三陪”乃至更多的丑恶现象一夜间不复存在。

我写散文随笔，写小文章，好比跳高运动员，他不能总在那儿飞越横竿，他必得用许多的准备动作，来积蓄和调整体力，但到头来他会努力一跃，争取跳出新的横杆。

当然我再努力，也还是文学河流中的一只比较“边缘”的航船，如果“新理想主义”成为中心，我也就离那中心更远些，但我有我一贯的文学理想，从《班主任》、《我爱每一片绿叶》、《如意》、《立体交叉桥》、《钟鼓楼》到《四牌楼》，我在自己认定的追求阶梯上攀进，那就是从政治社会性关怀，到人情开掘，到人道主义呼唤，到人性探索，并且我总是从常人常情常理中去升华。我正在写的新长篇《栖凤楼》将特别增强人性探索的力度。但我的作品里没有超人的宗教激情与“原旨性”虔诚，这对热衷于此的某些人来说可能会不仅大失所望，而且无比鄙夷，但我想我这样的美学元，也该能有一隙生存的空间。我对他人的美学元尽可能友善，也祈盼自己的文学理想和实践得到宽容。

1995.5.5 绿叶居

## 在和平渐进中提升世界——《刘心武 张颐武对话录》序

以对话形式著书立说，中外文化史上都不乏先例。然而到这个世纪之末，有一种新的文化气象，就是对话式著述不再仅是圣贤立言的专利，这种方式逐步民间化、平民化了；中国大陆进入九十年代以后，仅文学一界，便不仅报刊上频频出现对话式文章，对话录的出版，也引出了出版界的兴趣；而面对图书市场的出版者们之所以有这样的兴趣，除了意在为一个时代的文化发展留下痕迹外，当然也是对会有相当数量的读者来充当对话录的文化消费者，抱有并非虚妄的信心。漓江出版社前些时推出《王蒙 王干对话录》，不长的时间便进行再版；现在他们又支持我们，继“二王”对话录后，再推出这“二武”对话录，看样子他们还可能陆续推出可构成系列的对话录，我们除了感激他们的容纳外，也非常佩服他们的胆识和魄力。

我出生于1942年，颐武出生于1962年，我们应该说已属于两代人了，我们之间在人生体验、性格特征、心理结构、教育训练、美学取向和参与当前文化实践的方式上，都存在着很大差异；此前我们来往也不多；这或许恰是我们乐于坐下来作一次涉及面广泛并尽可能深入探究的对话的原动力。在这个社会生活的各个方面，特别是文化又尤其是文学，开始呈现出明显的多元分流趋向的转型期中，各元之间，已站定一元或正在选择甚至创建新元的文化人之间，当然不可避免会磨擦甚或碰撞，因此元间对话便成为非常必要的事了，这不仅可以促进各元的良性定位，更可能使各异趣乃至异质的元得以尽可能在切磋争论中互补互济，整合为一种有利于世道人心和社会进步的新的文化景观。

这本书的外在形式是我们两个人的对话，而其本质又是在参与当前文化界特别是文学界的热点讨论。因此，这“对话”的含义不是单一的而是多向面的。在对话中，我们发现各自从独立的经验与思考出发，都对从1995年在文学界凸现出来的一些浮躁与焦虑的论说，如判定当下“中国作家正领导中国人民走向堕落”，以及尝试发动“抵抗投降”的“圣战”，也就是从立论开始进入实际操作，欲拿文化界特别是文学界又特别是某些作家开刀，以此一揽子解决当下中国社会所存在的问题。这样一种苗头与态势，不能苟同并深感忧虑；因此我们针对这种我们称之为文化冒险的现象，直言不讳，并且相当尖锐地发出了我们的反对声音。我们的这种共识与共鸣并非事先所规定，而是在交谈过程里逐步形成的。值得特别提出的是，某些持文化冒险立场的人，他们推出来作为旗帜与楷模的作家本身，其实或仅仅是在其著述言论中表达一种属于其个人的认知与皈依，并不一定是要推及于他人和整个社会，或总体而言并非推崇他们的人所诠释的那样，给他们所贴的标签或所引申出的东西，多属于有意无意的误读，对此我们是心中有数，我们力图在评议中将二者区分开来；但有的作家的著作确也给持文化冒险立场的人提供了可使用资源，我们便不得不在对话中与这些作家的某些论点迎面碰撞。当然，我们不仅并不以为我们的想法一定正确，我们还真挚地期待着所涉及者，以及所有读到这本书的人，对我们的论说提出批评，以期能引出更深入的讨论与思索。

正当我们整理这部书稿的过程中，发生了以色列总理拉宾被刺杀的事件。这一惨剧的最令人震惊之处，在于经过精心策划、冲上前去将拉宾刺杀的，并非以色列的对立面巴勒斯坦的恐怖份子，而是一位地地道道的以色列

犹太青年，一位高等学府的法律系学生。他把对原有的对外敌的仇恨，转化到对自己营垒中主张以和平方式解决争端的人身上，并以暴烈的恐怖行为，不是把枪口对准外敌，而是爽性以国际禁用的达姆弹，来“实地解决”掉自己营垒中与自己想法做法不同的人。这一思路和做法本身，作为一种政治、社会的文化现象、心理现象，实在值得进行学理性讲究。我以为这其中积淀着二十世纪人类的大苦闷。二十世纪里的各种理想，似乎都未能如愿以偿。“阿芙乐尔”的一声炮响过后，曾开出了多么艳丽并且硕大的理想之花，万没想到“苏东坡”过后，却出现了目前呈现于我们面前的怪局；而那些曾经不惜以“卷毯式轰炸”的“特种战争”，扑灭其视为绝不能任其“蔓延”的主义的纯西方价值理想观的坚守者，他们现在也不得不眼睁睁看着美国政府与那里的当局改善关系；并且，那被“卷毯式轰炸”过的地方，也在自我发生着很大的变化；至于我们中国大陆近二十年来的变化，不要说对于旁观者来说往往目瞪口呆，就是置身其中的我们，又有几位敢说已获得了充分的诠释权？可以说，到这下一个世纪即将来临的前夜，人类中的各种理想主义者，包括同一理想范畴之内的左右两翼与各个分枝派别，谁都不会非常满意；并且，越来越多的人意识到，以一己的理想统一人类实在非常困难。尤其是在实践理想的过程之中，不得不更多地与异己的理想持有者从战场转到谈判桌边，并痛苦地认识到，适度地妥协并非投降，在经济领域和资讯交流中实行国际合作实不可免……也许，人类社会本应尽可能容纳各种不同的宗教信仰，各种不同的政治、社会理想；在精神领域中，文化活动，尤其是文学艺术的实践中，美学理想更不必也更不可能划一。

我们其实也是在困惑的大苦闷中来进行这个对话的。我们只对必欲杀灭其他各元的那一元持严厉的批评态度。我们企盼“后世纪”尽可能减少你死我活的暴力冲突，而能是一个多元并存，并以和平渐进的方式提升的世界。

1995.12.1 绿叶居

## 在多元文学格局中寻找定位——与邱华栋的对话

### 多元文学格局已经形成

邱华栋：刘老师，我记得在去年的一次文学讨论会上，听你谈到当前的文学“已经形成了多种美学圈，并互相切割”，也就是说，中国当代文学的多元格局是否已经形成了呢？

刘心武：毫无疑问，当代文学的确已经形成了多元共存的格局。只是我曾经收到过一个理科大学生的信，他说我最初用语“当代文学多种美学圈相切”是不科学的，实际上应该是相割。因为相切是只有一个点相接触，而相割则有一个重叠的叶形的弧面，九十年代文学现状的一个特征就是美学前提多元共存，并相切、相割、相叠，这是在社会发展中的多种合力下形成的，出现这种经十几年发展后的多元整合与亲和的文学状态，是非常好的事情，来之不易，既出人意料也令人惊喜。

邱华栋：去年和今年，几家主要的文学杂志纷纷打出“新市民小说”、“新体验小说”、“新状态小说”的旗号，这是否是文学多元格局的表现？

刘心武：不，严格意义上讲，上述这几种“新××”的旗号并不是多元文学的表现本身，而是促进美学多元的手段与策略。我说的多元格局不是从美学旗号出发，而是从创作实绩考察的结果。

邱华栋：依你看，中国当代文学发展到今天，有哪几种重要的“美学元”呢？

刘心武：让我们来做一次粗略的当代文学现状扫描吧。当代文学发展到九十年代，其中大约有三个重要的“美学元”，或者说三种重要的文学向度。第一种，我把它命名为“新理想主义”。在“新理想主义”这一大“元”下，又分几种小“元”；其一，我称之为激进理想主义。持这类观点的作家悲剧意识相当浓，否定的面相当宽，有一种“众人皆醉我独醒”的味道。他们对现实的认知，是大体上以为既庸劣充塞、理想沉沦，故而需要呐喊、抗争、不宽容。他们那种理想主义的情怀集中表现在道德伦理上，对俗世有一种大愤懑，有的拯救与承担义务和责任的意识很浓酽，有的非常遗世独立。这类作家还有很强烈的宗教情绪，甚至有些“原教旨主义”者的激烈与执拗。

邱华栋：张承志应该算做是这类作家的代表人物了。尤其是近两年来，他激烈的“泛宗教”文学话语与文本（主要是一些散文）已引起了越来越多的人的关注，以至于评论家李洁非惊呼，“到头来发现张承志才是真正的先锋派作家”。

刘心武：他可以归入激进理想主义这一类。新理想主义的第二个小“元”，是温和的理想主义。处在这一元中的作家虽然在有些言论上也不无激烈的言辞，对现实也采取批判的态度，但其创作的文本则以浪漫文本为特征，有一种温和的浪漫情怀，表现出这些作家对现实认知的困惑。如韩少功最近的小说，就强烈的表现出“认知之苦”，什么是现在？什么是过去？什么是幸福？什么是艰辛？似乎都“极难说”。因为“过去”、“现在”其实都不理想，“未来”也很可疑。他在一些论文中则表达出对民族文化在世界文化格局中的边缘化现状的忧思。他似乎在呼吁保持我们自己文化的“原贞性”。再比如张炜，他的长篇小说《九月寓言》正是这样一个温和的浪漫理想主义的文本。他小说中那种对大地、田野、乡村的泛自然崇拜，是很浪漫与温和的。但他以那样的理想寄托表达了对现实的不宽容。

邱华栋：那么新理想主义的第三个小“元”呢？

刘心武：第三个小“元”，我称之为平民理想主义。代表作家如梁晓声。他的态度是站在平民立场上，反对一切不平等，比如经济上的贫富不均，比如人格尊严的不平等，他都站在平民的立场上予以抨击、呐喊。他认为现实是不符合他的理想的。总的来说，新理想主义这一大“元”是非常好的，是一部分优秀作家对九十年代中国现实的一种回应。几个小“元”的圆心不同，但对现实都有一种精神性的不满，故而诉诸理想的唤求。

邱华栋：那么，第二大“元”是什么呢？

刘心武：还有一“元”可以叫做新保守主义。这里所说的“保守”不带任何贬意，只是指出他们的美学追求更多地从传统中汲取灵感。新保守主义这一大“元”中的一个小“元”是直接了当地回归传统，持有这种观点的作家对现实也有一种离弃的愿望，对现实既不愿意直面，更不愿意拥抱，从学术研究派别上讲有“新国学”的兴起。在文学创作中，我觉得《白鹿原》就是这样一个思路，可以划归新保守主义。《废都》也可以划归新保守主义。从中外的文学发展过程来考察，当作家对现实非常难以认知的时候，都会出现这样一种美学追求，一种保守的文化态势，比如中国文学史上的古文运动。这两部作品就是新保守主义的两种表现，《白鹿原》诠释本世纪中国农村的激荡历史，最后的落脚点不是任何一种政权、政党的或民间的武装势力，他认为真正决定中国农村社会文化品格的恰恰是几千年来没有多少变化的宗法传统力量，这是到头来最有生命力的东西。他形成了这样一种认知，他想来想去还是认为传统可畏。而《废都》体现出一种在现实中的酒色消磨，这在中国古代文人中是有传统的，即将生活彻底地审美化、精致化、个人化，达到对现实的解脱，我也将之归为文化保守主义的一支。文学新保守主义还有一个小“元”是唯美，它不一定颓废，但非常注重“美文”，注重文本，文字、文辞，对社会与人类不承担任何责任，主要面向形式，在极度个人化的表述中获得大快乐。

邱华栋：我觉得有一些女作家的作品，比如林白、陈染、海男等介乎唯美与颓废之间的作品，应该算做这一小“元”中的。

刘心武：对。这些女作家的小说有日本文学中的“私小说”的一些特征，放弃对社会的认知，把私人生活写得很差，把个体生命感受加以诗化，形式上也很精雅。这也是新保守主义中的一个小“元”。

邱华栋：我现在觉得，像苏童、余华、格非、叶兆言、吕新等一批“先锋派”作家，实际上也是“新保守主义”的一“元”。他们大都描写他们个体生命开始以前的事，对现实相当疏离，一度我们认为他们是先锋文学革命者，可现在我却发现，这些作家对现实并不具有很浓厚的兴趣，他们宁愿进行“伪历史主义”的文本操作。就我自己的阅读经验来说，当1992年以后我本着强烈的期待心理盼望这批作家对日益复杂的现实表态并拿出文本，而这批作家仍旧在结构着历史颓败的寓言时，我才明白作为更年轻一代的作家，我的首要任务就是去表达我们所面对的现实了，而他们太保守了。

刘心武：因此，我们到头来还得提到另外一大“元”，即新现实主义，它跨越过八十年代后，在九十年代的文学格局中又有十分蓬勃的发展与表现。

邱华栋：自 90 年代以来，连续十几年的中国改革进程从政策创新过程，推进到了以大规模社会结构分化与结构转型的中期改革。也就是说，中国社会变革进入到了“利益分化期”，因而，出现了快速的社会分层与贫富分化以及城市新人类、白领、新市民的崛起。中国社会现实的矛盾也将日益突出，而这一时期又是中国社会改革进程中较长的一段，如此纷繁复杂的、比巴尔扎克时代还丰富十倍的社会现实，已经让越来越多的作家无法回避了。也就是说，我们的作家从来没有面对过如此难以确定与认知的社会状况和丰富的写作资源，现实主义文学的大发展当然也是势在必行。

刘心武：对，现实主义在当代文学的流变中有其丰富的历史。新现实主义在九十年代中已经经历了好几个大“元”的突进，正是作家对迅速变化的中国社会现实的迅速反应。比如王朔的作品，他的作品可称之为解构现实主义，他不逃避现实，但他以笑谑的方式来解构现实，以具有八十年代中国社会特征的细节真实性文本解构现实，对我们认知现实提供了十分有趣的一个视角。

邱华栋：在新现实主义这一大“元”中，新写实作家们，以刘震云、池莉、方方为代表的作家，以写小市民真实的生活状态著称，也应是新现实主义中重要的一小“元”。

刘心武：是的。但新写实作家们并不对现实进行解构，他们只是描述状态，我称之为“鸡毛现实主义”，或用八个字概括叫做“烦恼人生一地鸡毛”，他们很真实地描写出了八十年代末中国小市民的生活状况。他们的特点是一切都化为沉重，与王朔的把一切都化为轻松刚好相反。

邱华栋：此外，王蒙和你的创作，也是新现实主义创作中的一个发展的“元”。

刘心武：像王蒙的早期现实主义作品，可以称之为“人道现实主义”，还听命于一种召唤，但进入九十年代以来，他已进入到我称之为“人性现实主义”的阶段，比如他的长篇小说《恋爱的季节》、《失态的季节》、《暗杀》等，由社会意识形态层面过渡到人性的层次去进行现实描摹。我同样也是如此，1985 年我写《钟鼓楼》的时候，我觉得当时中国社会有一种亲和与建构的趋向，因此我也倾向于人性温暖性的描写，相信人性是善的，可随后的社会发展却仍有一种全面解构的态势，而且在今天还在解构，我也认识到人性犹如一个幽暗的深渊，其恶的东西和难以言传的东西同样是非常深邃的。于是我就写了长篇小说《风过耳》和《四牌楼》，对人性的复杂性进行了追索。包括我正在进行的长篇小说《栖凤楼》，也是这样一部一边进行、一边自我推翻与解构的怀疑性与越来越不确定的文本。可以说我和王蒙也站在新现实主义这一“元”中，参与着整个当代文学的最新进展。

邱华栋：那么，九十年代的中国社会现实状况，有哪些方面叫作家们为之困惑的重要趋向呢？

刘心武：我认为有两个趋向是当代作家无法回避的。其一是九十年代的商业化浪潮，它来势之猛，对中国社会影响之大是中国历史上从来没有出现过的。我在搞《金瓶梅》评点本时，就觉得现在的市场经济的发展程度、对社会各阶层的影响程度比明末厉害多了，由此，知识分子在商业化浪潮中寻找自己的定位便十分重要：面对这样的环境，你总得拿出一个态度来。

邱华栋：面对这种商业化席卷社会各个角落的局面，知识分子一度得了失语症，找不到自己的角色了。

刘心武：其实一个优秀的知识分子，总是应该在迅速变化的社会文化格局中找到自己的定位的。还有一个大问题就是和世界接轨的问题。从中国历史上来看，没有哪一个时代像今天的中国这样，从经济、文化、科技、政治等各个层面，全面与世界接轨，由此便派生出了很多问题，从而使中国知识分子面临着严重的两难选择。像我这一代人和比我再大一代的人，其中不少人对市场经济带来的社会巨大变革是取基本赞同态度的，因为相对过去几十年，我们的生活真是好多了，这不仅表现在至少在货架上什么东西都可以买到，只要你有钱。更表现在你可以基本上不受出身、血统、父母所存在的“政治历史问题”、“海外关系”等等“以阶级斗争为纲”的历史时期几乎无可遁逃的强大压抑，比较自由地在社会中选取自己的角色，至少社会的“缝隙”比以前多多了，也大多了，只要你努力，你有较多机会表现自己、发展自己。但是，像我们这样的知识分子，对市场经济所带来的种种问题，包括拜金主义、人欲横流、腐败堕落现象，当然也一直保持着严厉的批判态度，而且，这种社会转型所带来的问题，非常之复杂乃至诡谲。进入到九十年代，在与世界全面接轨的问题上，中国知识分子的处境更变得尴尬起来。

邱华栋：那中国知识分子有哪些选择呢？

刘心武：由于商业化进展超越了中国历史上所有的模式，参与全球的经济、文化交流的愿望也越来越强烈，在这样一种情况下，问题便派生出很多，中国知识分子的心情是非常复杂的。第一，对比极“左”时代，那时我们不但与资本主义对立，就是与社会主义大阵营中的其他模式也对立，我们谁都不依靠，想通过绝对化的“自力更生”来建设一个美好社会，不但要割“资本主义尾巴”，还要消灭一切资产阶级法权，可实践的结果是经济面临崩溃、人民大众生活困苦——你们这一代没有什么体会了。所以我们对当前经济发展持肯定态度，即便有不平衡的状态，但我们仍旧乐于认知它，持一种亲和态度。这也就是我所说的“直面俗世”的意思。但是在面对国际接轨问题上，我的思维也出现了摆荡。

邱华栋：萨义德提出的东方主义，即是第三世界知识分子对这种处境的一种回应吧。

刘心武：当跨国资本以它势不可挡的力量进入到这样一个民族特点很突出的生存空间里面来，像你作品中“钻石山一样的饭店”，立交桥、高速公路、麦当劳快餐店、摇滚乐、“十部大片进中国”，都是这种西方强势文化在第三世界国家的“后殖民”——这样的状况下，当然会有强烈对应的声音。

邱华栋：前几天，我花 20 元一张的票价看了“十部大片”之一的《真实的谎言》，电影院人潮如涌，而影片确实也非常过瘾。

刘心武：我是花 30 元在紫光影院看的，而且还差一点儿买不到票。所以，在这种西方强势文化或曰“后殖民文化”的冲击下，中国作家便有各种回应。像韩少功在他的《世界》一文中，表示出对西方强势文化的反感与忧虑。当英语日益地成为国际语言时，用方块字写作的中国作家的地位就十分尴尬了，有一些在中国本土生活过的作家，就直接到西方用外文写作，比如张戎、阎安琪等，甘愿成为西方的少数民族作家，这是一种选择。但在中国的作家，面对这样的文化现实，如何参与全球化文化运作，却遭到了伤心的打击。因为英语就是世界性语言，你在世界任何场合参加文化性活动，如说英语便“如鱼得水”，如不会说英语又无人翻译便只能向隅呆立。在西方强势文化给我们本土文化带来威胁的问题面前，往往产生一种愤懑，对九十年

代的发展往往又采取一种批判的态度。像我，就在这两种情绪的扯动下，从事文学创作的。

邱华栋：可我倒觉得，“后殖民文化”现象也许不过是一个幻象，一个没有选择的自然结局：到底存在文化殖民吗？比如我一位同事刚从美国回来，他说在美国吃法式菜、意大利菜、中国菜，也是吃“外国菜”，就是说美国文化已经是人类各种文明的汇集成物，它集中了人类到目前为止很多优秀的民族文化形态，是目前我们人类文明发展的一种样板，所以，这样的样板文化自然就推行到世界各个角落。我倒觉得所谓“后殖民文化”不过是第三世界知识分子的恐惧症，其实一点也不可怕：试想如果不及时看到《真实的谎言》，我的生活就缺少了色彩。你就是给中国导演一亿美元，他也拍不出这么刺激的影片。我倒希望这样的东西进来得越多越好。我们难道真的“被殖民了吗”？

刘心武：所以，在这样复杂的现实背景下，作家们便有了各种不同的态度，表现在我们刚才谈论的新理想主义、新保守主义与新现实主义三大“元”的各个小“元”中。你们这些更年轻的作家则也在新现实主义这一大“元”中。

#### 文坛“新生代”与“城市斑马系列”

刘心武：我注意到，在新理想主义和新保守主义两大“元”的作家们表现出对现实的疏离与批判的时候，这几年一批可以称之为“晚生代”，或者叫做“新生代”作家，则表现出了对现实的强烈参与性与认知态度，比如述平、何顿、张旻、朱文、韩东、加上你。你们这样一批新生代作家对现实是非常关注，并以自己的方式在强烈地表述着，从而成为我所说的新现实主义这一大“元”中迅速发展的一個强势“元”。

邱华栋：现实主义文学的基本特征是细节的真实。像我在写作时，就非常注意以具有九十年代城市标志的一些细节来充填作品，比如大饭店中各种美食的名称，各种流行汽车牌号、各种流行摇滚音乐以及别墅中各种设施，都在我作品中予以凸现。我想我得以我的作品保留下九十年代城市青年文化的一些标志性“符码”。

刘心武：这是非常难能可贵的。你和这样一批“新生代”作家，我可以称之为“与生命共时空的文学”，因为你们写的是与你们生命体验相同的东西。

邱华栋：这两年我曾经怀着强烈的期待，来盼望以漂亮的文本著称的一些作家，比如苏童、余华、叶兆言、格非拿出让我感兴趣的当代题材的作品时，我失望了，这也是促使我拿起笔来写现实的原因之一。既然你们不写，那么好吧，我自己来讲点儿我们自己的事。

刘心武：这些作家有不写现实的权利，你不应如此要求。正是因为考虑到文学发展已经到了今天这样的情况，我才应华艺出版社的邀请，担纲主编了一套“城市斑马小说系列”，第一辑收入了你、朱文、张小波的小说集和严力的一部长篇。你们几个人的作品都可算是新现实主义作品。像你的作品，表现出一种对现实的非常难能可贵的认同，同时又有一种青年人在当前激烈变革的社会中的焦虑感。你的焦虑感是因为城市中有那么多汽车、大饭店、别墅、豪华场所，而你小说中的主人公没有拥有或没有全部拥有。

邱华栋：我本人也非常想拥有这些东西，当然什么时候我才能得到就不

好说了。我表达了我们这一代青年人中很大一群的共同想法：既然机会这么多，那么赶紧捞上几把吧，否则，在利益分化期结束以后，社会重新稳固，社会分层时期结束，下层人就很难跃入上层阶层了。

刘心武：这使我想起了巴尔扎克的作品中的一个野心家“拉斯蒂涅”这个形象。社会现实已经提供了让作家写出这类形象的土壤，可我们的作家还没有创造出这样的形象来，在你的作品中已经出现了这一类的人物的影子，但还远远不够丰满与成熟。

邱华栋：这与社会现实的发育不够也有关系。也就是说，现在的中国社会现实可以让我们写出小“拉斯蒂涅”，但还写不出大“拉斯蒂涅”这个形象。不过，在未来的十几年间，中国城市化的速度将会越来越快。我看到一份材料，说到时候中国将出现4、5座千万人以上的大城市。35座500万人以上的城市，100万以上的城市有200座之多，城市总人口超过9亿人，这样迅速的城市化浪潮无疑给作家们提供了进入城市小说写作的领域。我希望越来越多的作家能够摆脱“乡村小说”与“文人小说”两大模式，进入方兴未艾的城市文学的广阔写作天地中去。

刘心武：我发现你们“晚生代”或者叫“新生代”作家们有不少都已经将视点瞄在了城市文学上。现在看来，城市生活囊括了中国当代社会的许多重要矛盾：贫富分化、阶层分离、治安问题严峻、企业破产、工人失业、民工潮，等等，甚至农村社会的矛盾也在城市生活中折射得非常强烈。而且，我刚才想，或者可以把你们这几位更年轻的作家称之为“欲望现实主义”？在你们的作品中，充盈着勃勃向上的欲望，以及这些欲望引发的各种故事与图景，你们的作品中，九十年代的气息已经相当强烈了。

邱华栋：我把我们的创作称之为“彻底现实主义”作品。因为我们认为存在的价值不在抽象的理想中，而在彻底地“现实化”过程中。昨天我与先锋艺术家任戩等聊天，发现这些原先搞绘画与摄影的先锋艺术家要进入时装领域了。他们说时装是最好的中介，他们认为艺术家必须在现实中获取权力，而不应逃避现实，大众恰好是尺度、杠杆。我们竟是如此接近，因此，我称我们的文学创作为“彻底现实主义”作品，即对现实的强烈参与认同，并去热烈拥抱。好的作家总是一个时代的标志的记录者。像我非常喜欢的美国作家菲茨杰拉德，他的《了不起的盖茨比》中，小说结尾是大富豪盖茨比仰面朝天地漂浮在他自己的豪华别墅的游泳池里。这样一个不可磨灭的形象完全是美国三、四十年代“爵士时代”的象征。

刘心武：但对我们来说，中国社会的“爵士时代”还远未到来，只是在很多局部地区出现了这样的气息，于是也出现了描写这些气息的年轻的作家。对于新理想主义者来说，你们如此没有“崇高的理想”而自甘作“现实欲望”的刻画者，真是非常可怕！但我从你们的作品中，也分明看出了欲望燃烧中的良知挣扎，看到了人性在这其中的诸般异相，就文学多元格局的形成而言，你们的出现是一桩好事。我主编、策划这一套“城市斑马”系列丛书，也即在此：把描写九十年代城市生活的年轻作家们集中起来，以期对新时代文学发展进行潮流性关注。在这套丛书的第一辑中，先收入了你的中短篇小说集《城市中的马群》、张小波的《每天淹死一个儿童的河》、朱文的《弯腰吃草》和旅美华裔画家、诗人、作家严力的长篇小说《带母语回家》。你们这些作品是一种新的现实主义，既不同于王朔的调侃，也不同于刘震云式的那种描写“庸俗市民”的小说。在你们的作品中都有一种青春生命的燃

烧，形成了一种焦虑的青春叙述文体。由于没有找到合适的标签，我便起了个“城市斑马”系列的名字来进行“泛命名”。“城市斑马”是个什么含义呢？在城市中，目前还没有你们的真实地位，除了动物园以外你说斑马有什么用？只有观赏价值。但城市之中，全世界的人行道都由斑马线构成，所有的商品也有斑马标，这就构成了一种潜意识：斑马其实在城市中又随处可见。你们对现实只是认同的，有非常强的占有欲：当你小说中的主人公觉得自己还没有得到城市认同时，主人公恨不得像推倒多米诺骨牌一样把城市中所有的楼厦全部推倒，焦虑感、愤懑贯穿在你们的文本中，这都很难能可贵，很有特点。从王朔、刘震云以前的作家，对于九十年代都还没有透露出这样的文学回应：我们的生命就燃烧在90年代。

邱华栋：我们正是这样一种状态。但对我们这样的状态的认知，文学界还很模糊。但我已越来越清晰了：我知道我该写些什么。就我个人而言，我并不赞同那些在九十年代之前去寻找理想和价值杠杆的作家们。

刘心武：我对你们的想法是有保留的，但今天我们的对话其实一直贯穿着这样的一个前提：对当前文学表现中的任何一“元”，我们都渴望去认知它，而不应诋毁、灭掉任何一“元”。当然，最近已经出现了一些“元”间的“磨擦”乃至至于攻讦，这也是难免的。有时，唯其强烈地“见不得”另一美学“元”，才能焕发出本美学“元”的光彩。只要这种“元”间争论不要搞成“政治斗争”，形成“群众运动”，并且尽量避免人身攻击和激烈的非礼行为，应当说不仅未必是坏事，也许恰恰是形成一个多姿多彩的中华文学多元格局不可或缺的“磨合过程”。

邱华栋：是的。我发现王蒙和你，你们这一代作家中的另外一些人，其实一贯就盼望着文学多元局面的形成，并对一系列新生的文学现象都首先表现出“存在权”的认可、创新上的赞同甚至是惊喜，这让我们很感动。这对一个功成名就的作家来说，甚至对一个普通人来说都很难得。并不是每一个人对新生事物都赞同，而往往表现出敌意的更多。实际上，到现在为止，王蒙和你，你们这样一批作家依旧扛着反击“左派”的闸门，我们则从闸门下溜了出去，更欢畅地写着我们想写的东西。像叶兆言写过乱伦的题材，这在以前简直不可想象。但你们那一代作家到现在仍旧颇具悲剧性地扛着那个大闸门，一些极“左”人士他们仍然不清楚叶兆言何许人也，仍在找你们“算账”。

刘心武：鲁迅在他的《坟》中有一篇文章叫做《我们现在怎样做父亲》，其中有一段话是这样说的：“自己背着因袭的重担，肩住了黑暗的闸门，放他们到宽阔光明的地方去；此后幸福的度日，合理的做人。”我现在已到了当父亲的年龄，当我再读这段话时，我心中涌动着一种悲壮的情怀。我想有不少成为“父兄辈”的作家，愿意听命于鲁迅的这个号召，扮演这样的“悲剧角色”。

邱华栋：我在费正清主编的《剑桥中华人民共和国史》中读到了一段您在“文革”刚刚结束时的发言，那段话在现在看来仍然是相当有力量的。

刘心武：文学就是一代代发展下去的。作家与作家的精神联系犹如链条一样。像我很喜欢老舍、赵树理这些作家，虽然你在我的作品中看不到多少他们的影子，但一代代作家都有他们个体生命要面对和承担的具体现实。中国社会目前正处于激烈的商业化和与世界全面接轨的前所未有的浪潮之中，其对人心、对文学与一切社会价值影响之大无法估量，而且，我们民族、我

们国家面临的种种问题与矛盾同样也是世界乃至人类面对的问题与矛盾。描写我们民族和现实的处境，在当代社会同样具有全人类的意义。对此，中国作家应该有信心，有更好的对自己的定位：在多元格局之下，我赞同哪一“元”？我怎么样发出我的独特声音？这是每一个作家要选择的。

1995年5月12日

## “秦学”探佚的四个层次

汇辑我关于《红楼梦》研究成果的《秦可卿之死》一书已于最近（1994年5月）由华艺出版社推出。第一版的五千册书刚开始发行，与我争鸣的文章便连续出现，上海陈诏先生一篇长文发在贵州省红学会的《红楼》杂志1994年第二期，同样的观点，亦见于他为上海市红学会编、上海古籍出版社出版的《红楼梦之谜》一书（1994年1月第一版）所撰写的“答问”中；同时，山西《太原日报》“双塔”副刊又于1994年7月26号刊出了梁归智先生的《探佚的空间与限度》一文，该文副标题为“由刘心武、王湘浩的红学探佚研究想起”，读其文，则可知他的“想起”，主要还是由于读了我的一篇文章《甄士隐本姓秦？》（该文已收入《秦可卿之死》一书）；这些与我争鸣的文章，我是只恨其少，而绝不嫌其多。关于《红楼梦》，值得我们争论的问题实在太多，最近我在一篇文章里说：“《红楼梦》因其传稿的不完整与其作者身世之迷离扑朔，给我们留下了刻骨的遗憾，也使我们在‘花开易见落难寻’的惆怅中，产生出永难抑制穷尽的‘寻落’激情，我们不断地猜谜，在猜谜中又不断派生出新谜，也许，《红楼梦》的伟大正在于此——它给我们提供了几近于无限的探究空间，世世代代地考验、提升着我们的审美能力！”

关于《红楼梦》中秦可卿这一形象，以及围绕着这一神秘形象所引发出的种种问题，是最具魅力的“红谜”，虽然陈诏先生把我的探究说成是“形成了他所谓的‘秦学’”，并称“由于刘心武同志是著名作家，而他的观点又颇新奇动听，所以他的文章引起广泛的注意，曾在社会上产生一定影响，但在红学界，很少有人认同他的意见。”却也不得不承认，我提出《红楼梦》中有关秦可卿的现存文本“矛盾百出，破绽累累”，“这个问题无疑是提得合理的，富有启发性的”；梁归智先生也在缕述了他对我的观点的一系列质疑之后，这样说：“我知道刘心武同志是不会轻易放弃自己的‘秦学’阵地的，那只怕已经成了刘心武同志的一种‘信仰’。”他们二位提及“秦学”时都未免是“借辞含讽谏”，但我深信“红学”的这一分枝——“秦学”，到头来是能被肯定下来，并繁荣光大的。说我的观点只是“曾产生一定影响”，这个“曾”字恐怕下得匆忙了一点；说“在红学界，很少有人认同”我的观点，以目前情况而言，可能如此，但一种学术观点，其赞同的多寡，并不能说明很多的问题；如果翻看我《秦可卿之死》一书由周汝昌先生所撰的序，当知即使在目前，也“吾道不孤”。

我确实非常珍惜陈诏、梁归智等同好的不同见解，“秦学”必得在坦率、尖锐的讨论中发展深化，我此刻心情正如商议结诗社的贾宝玉一般，要说：“这是一件正经大事，大家鼓舞起来，不要你谦我让的，各有主意说出来大家平章！”

我且不忙针对梁、陈二先生对我的质疑、批驳，逐条进行申辩，我想先把我们之间的误会部分排除，这也是我希望所有关心这一讨论的人士弄清楚

的。我对秦可卿这一形象及相关问题的研究，严格来说，并不完全属于“探佚学”，也就是说，“秦学”不仅要“探佚”，也还要牵扯到“曹学”、“版本学”、“文本学”乃至“创作心理学”等各个方面，它其实是“红学”诸分枝间的一个“边缘学科”；但为讨论起来方便，我们姑且将其纳入“探

佚”的“空间”。

对我来说，这个“秦学”的探佚空间，它有四个层次。

第一个层次，是《红楼梦》的“文本”（或称“本文”）。众所周知，现存的《红楼梦》前八十回里，秦可卿在第十三回里就死掉了，是“金陵十二钗”里唯一一个在公认的曹雪芹亲撰文稿里“有始有终”的人物；可是，又恰恰是这一“钗”，在现存文本里面貌既鲜明又模糊，来历既有交代又令人疑窦丛生，性格既在行为中统一又与其出身严重不合，叙述其死因的文字更是自相矛盾、漏洞百出。亏得我们从脂砚斋批语里得知，形成这样的文本，是因为曹雪芹接受了脂砚斋的建议，出于非艺术的原因，删去了多达四、五个双面的文字，隐去了秦可卿的真实死因，并可推断出，在未大段删除的文字中，亦有若干修改之处，并很可能还有因之不得不“打补丁”的地方。因此，“秦学”的第一个探佚层次，便是探究：未删改的那个《红楼梦》文本，究竟是怎样的？在这一层的探究中，有一个前提是非常重要的，就是曹雪芹对有关涉及秦可卿的文本的修改，是出于非艺术的原因，而非纯艺术的调整，那种认为秦可卿的形象之所以出现上述矛盾混乱，系因曹雪芹将其从《风月宝鉴》旧稿中演化到《石头记》时，缺乏艺术性调整而造成的说法，我是不赞成的。显然在一度已写讫的《石头记》文本中，秦可卿的形象是已然相当完整、统一的。现在的文本之矛盾混乱，除了是由于非艺术考虑（避“文字狱”）的删改，还在于第八回末尾所加上的那个关于她出身于“养生堂”的“增添”（即“补丁”），这是症结所在。概言之，“秦学”探佚的第一个层次，便是探究“在原来的文本里，秦可卿的出身是否寒微？”我的结论，是否定的，并对此作出了相应的推断。

第二个层次，是曹雪芹的构思。从有关秦可卿的现存文本中，我们不仅可以探究出有关秦可卿的一度存在过的文本，还可以探究出他对如何处理这一人物的曾经有过的构思，这构思可以从现存的文本（包括脂评）中推敲出来，却不一定曾经被他明确地写出来过，也就是说，我们不仅可以探究曹雪芹曾经怎样地写过秦可卿，还可以进一步研究他曾经怎样打算过；我关于甲戌本第七回回前诗的探究，便属于这一层次的探佚。我认为这首回前诗里“家住江南姓本秦”（脂批中还出现了“未嫁先名玉，来时姓本秦”的引句），起码显示出，曹雪芹的艺术构思里，一度有过的关于秦可卿真实出身的安排。我还从关于秦可卿之死与贾元春之升的对比性描写及全书的通盘考察中，发现曹雪芹的艺术构思中，是有让秦可卿与贾元春作为祸福的两翼，扯动着贾府盛衰荣枯，这样来安排情节发展的强烈欲望，但他后来写成的文本中，这一构思未充分地展示。我把他已明确写出的文字，叫作“显文本”，把他逗漏于已写成的文本中但未能充分展示的构思，称为“隐文本”，对这“显文本”的探佚与对这“隐文本”的探佚，是相联系而又不在同一层次上的探佚，因之，其“探佚的空间与限度”，自然也就不同。我希望今后与我争鸣者，首先要分清这两层“空间”。

第三个层次，是曹雪芹为什么要这样写、这样构思。这就进入了创作心理的研究。我们都知道《红楼梦》绝非曹雪芹的自传与家史，书里的贾家当然不能与曹家划等号；但我们又都知道，这部书绝非脱离作者自身生活经验的纯粹想象之作、寓言之作（当然那样的作品也可能获得相当高的审美价值，如卡夫卡的《万里长城建造时》）。我们不难取得这样的共识：《红楼梦》并非是一部写贾家盛衰荣枯的纪实作品，但其中又实在融铸进太多的作者“实

实经过”的曹家及其相关社会关系在康、雍、乾三朝中的沧桑巨变。因此，我们在进入“秦学”的第三个层次时，探究当年曹家在康、雍、乾三朝中，如何陷入了皇族间的权力争夺，并因此而终于弄得“家亡人散各奔腾”、“落了片白茫茫大地真干净”，从而加深理解曹雪芹关于秦可卿的构思和描写，以及他调整、删改、增添有关内容的创作心理的形成，便很有必要了。这个层次的研究，当然也就跨入了“曹学”的空间。比如说，我认为，曹雪芹最初写成的文本里，是把秦可卿定位于被贾府所藏匿的“类似坏了事的义忠老亲王”的后裔（注意我说的是“类似”而非必定为“义忠老亲王”一支），根据之一，便是曹家在雍正朝，为雍正的政敌“塞思黑”藏匿了一对逾制的金狮子，陈诏先生对此很不以为然，他说：藏匿金狮子尚且要惹大祸，何况人乎？因此，隐匿亲王之女“在现实生活中是绝对不可能的事情”；我以为他“绝对”二字下得太绝对化了，诚如他所说，清朝宗人府是要将宗室所有成员登记入册的，即使是革退了的宗室，也给以红带，附入黄册，但康熙五十二年四月，在命查“撤带”革退宗室给带载入《玉牒》，以免湮灭的行文中，便有这样的说法：“再宗室觉罗之弃子，今虽记蓝档内，以宗人府定例甚严，惧而不报，亦未可定”，并举实例：“原任内大臣觉罗他达为上驷院大臣时，因子众多，将弃其妾所生之子，包衣佐领郑特闻之，乞与收养，他达遂与之……”可见规定是规定，即使是皇帝亲自定的，也保不其有因这样那样缘故，而暗中违犯的。我对秦可卿之真实身份乃一被贾府藏匿的宗室后裔的推断，是根据曹家在那个时代有可能作出此事的合理分析，因为谁都不能否认，曹家在康熙朝所交好的诸王子中，偏偏没有后来的雍正皇帝，却又偏偏有雍正的几个大政敌，这几个政敌“坏了事”，自然牵连到曹家，曹家巴不得他们能胜了雍正，也很自然，就是后来感到“大势已去”，想竭力巴结雍正，也还暗中与那几个“坏了事”却也并未全然灰飞烟灭的人物及其党羽联络，从几面去政治投资，也很自然。希望随着有关曹家的档案材料的进一步发现，《红楼梦》中的秦可卿与贾元春这两个重要人物的生活原型，能以显露出来，哪怕是云中龙爪、雾中凤尾。

第四个层次，是曹雪芹创作《红楼梦》的人文环境。《红楼梦》不是一部政治历史小说，曹雪芹明文宣布他写此书“毫不干涉时世”，他也确实是努力地摆脱政治性的文思，把笔墨集中在“忽念及当日所有之女子”的情愫上，而且在具体的文本把握上，他淡化了朝代特征、满汉之别、南北之分，使这部巨著的风格极其诗化而又并非“史诗”。但这部书的创作却又偏偏打上了极其鲜明与深刻的时代印记，在显示出作家所处的人文环境是如何地制约着他的创作，而作家又如何了不起地超越了这一制约。在“文字狱”罪网密布的情况下，用从心灵深处汨汨流出的文字，编织出了如此瑰丽的伟大巨著。秦可卿这一形象，正充分体现出了作者在艰难险恶的人文环境中，为艺术而奉献出的超人智慧，与所受到的挫折，及给我们留下的巨大谜团，以及从中派生出“谜”来的魅力。我最近写成一篇《〈红楼梦〉中的皇帝》指出，《红楼梦》中的皇帝，你是跟曹雪芹在世时，以及那以前的哪一个清朝皇帝，都划不上等号的，因为书中的这个皇帝，他上面是有一个太上皇的，清朝在乾隆以前，没有过这种局面，而等到乾隆当太上皇时，曹雪芹已经死了三十多年了。但这只是事情的一个方面，另一方面，你却又可以《红楼梦》里那个皇帝的隐然存在的描写中，发现那其实是曹雪芹将康、雍、乾三个皇帝的一种缩写，换言之，他是把对曹家的盛衰荣枯有着直接影响的三朝皇帝，

通过书中一个皇帝对贾家的恩威宠弃，典型化了。探究康、雍、乾三朝皇帝与曹家的复杂关系，是弄通《红楼梦》中关于秦可卿之死的文本的关键之一。比如，为什么秦可卿“画梁春尽落香尘”之后，丧事竟能如此放肆地铺张，而且宫里的掌宫太监会“坐了大轿，打伞鸣锣，亲来上祭”，这当然都不是随便构思、下笔的，这笔墨后面，有政治投影，因此“秦学”的空间，也便必须延伸到关于康、雍、乾三朝权力斗争的研究上去，其探佚的空间，当然也就大大地展拓开来。

我感觉，陈诏先生与梁归智先生对我的“秦学”见解的批驳，其中有很大一部分原因，是把我在以上四个层次中的探索，混为一谈了，故而令我感到缠夹不清、一言难辩。现在我将“秦学”探佚的四个层次一一道明，庶几可以排除若干误会，使与我争论的人们，能在清晰的前提下，发表出不同意见，而我与见解相近者，今后也可更方便地与之讨论。

至于“秦学”研究的意义，我已在若干文章中强调过，兹不再赘。

期待更多的批评与讨论！大家鼓舞起来！

1994.8.24 绿叶居

## 秦可卿出身之谜

我的论文《秦可卿出身未必寒微》已在山西太原市文联主办的《都市》文学双月刊 1992 年第 1 期刊出，经修订后将在《红楼梦学刊》1992 年第 2 辑发表。

这篇文章在《都市》刊出后，得到了若干朋友的鼓励，他们认为拙文所涉及的并不是一个枝节性的问题，认为我的思路颇具创意。我将文章寄给周汝昌先生请他指教，他 3 月 25 日在参加全国政协会议期间抱恙给我一信称：“您的论文我很佩服，认为这很重要！”“重要”二字旁边还加了圈点。又说：“您的见解极有价值，引起我许多思绪。”周汝昌先生的来信使我大受鼓舞，他在信中还对我论文的选词用语提出了尖锐而中肯的意见，并说“与您研学推诚竭悃，不敢以世态相对也”，使我非常感动。

我因自己平时是写小说的，所以常从“《红楼梦》这部小说是如何写出如何修改的？”这一角度揣摩其成书过程。小说家修改原稿，一般无非两个原因：一是出于艺术上的考虑，一是出于非艺术的考虑。倘是出于艺术上的考虑作出的修改，一般是不会留下“疤痕”的。倘是出于非艺术的考虑，则会有两种情况出现：（1）即便著者是天才大手笔，也难免留下一些生拗之处而令后人因惑乃至遗憾；（2）著者为提醒读者注意，他的某些删除缀补是出于迫不得已，则故意使他所打的“补丁”显得“不伦不类”，留下一个明显的“谜”，期待以后有读者去猜破。

要而言之，我以为《红楼梦》第八回末尾那段关于秦可卿由一位小小营缮郎抱养于养生堂的身世交代，便属于第（2）种情况，那是曹公在被迫删去“淫丧天香楼”的四五页大段文字后，故意打出的一个“破绽百出”的补丁。其实他是根本不要我们相信那段“鬼话”，才把文字弄得那么样地既不合于外部逻辑也不合于内部逻辑的啊！他真是生怕我们信了哩！他有难言之隐啊！

破了这个“补丁”所掩之谜，我们便可以完全看懂第十三回秦可卿向凤姐托梦的文字了：秦可卿本是出身自一个甚至比贾府更加赫赫扬扬的百年大族，因“月满则亏，水满则溢”、“登高必跌重”，如义忠亲王那般“坏了事”，又没有“于荣时筹画下将来衰时的世业”，未趁富贵，“将祖茔附近多置田庄房舍地亩”，早为后虑，结果看得“树倒猢猻散”，因而她才以前车之鉴，通过凤姐警戒贾氏二府。

以往我们对《红楼梦》开篇不久即大写秦可卿的丧事，只理解成暴露贾府的奢靡荒淫以及展示凤姐的超常才干，往往都还不能认识到那内在的深意。现在把秦可卿的身世之谜揭开，意识到她很可能是贾府秘密收养的某一潜在政治靠山的“豌豆公主”，而她的突然死亡与贾府所投靠的那一政治势力终宣彻底失败大有关系，则全书的悲剧性史诗结构便洞若观火。秦可卿之死实在是全书中的一个大关节，并且已是贾府从大有望到渐无望的一个转捩点。联系到清代康、雍、乾三朝的政治风云之变幻多端与奇诡莫测，可知曹公原稿实际上已在有关秦可卿的情节中影射了朝政，干涉了时世，所以他的至亲，在一定程度上也是合作者的脂砚斋便不得不为安全计命他删去了四五页之多的文字，逼迫他不得不在第八回末尾“胡乱”地为秦可卿安排了一个荒唐得有如蹙脚童话般的“出身”。试想，且莫说当年那个“上上下下都是一双富贵眼睛”（此语恰嵌入在第八回那段关于秦氏姐弟出身的“交代”中）的贾府，就是时代已开化到如今的中国，具有包办或代庖观念的家长们，只

要稍具社会地位者，又有几多心甘情愿让自己的子女同一个不仅家庭社会地位要低许多档，而且自身的血统又十分可疑的“野种”联姻呢？

秦可卿的出身之谜揭开，对其“正位”后，许多问题便可以重新研讨了。贾母为什么有认为秦可卿“乃重孙媳中第一个得意之人”的“怪想法”？关于秦可卿卧室的描写文笔为何突然风格一变，如此奇特？焦大除骂“爬灰”外还喊出“我什么不知道”加以威胁，他究竟还知道什么？他要“往祠堂里哭太爷去”的深层含意是什么？贾珍对秦可卿的“乱伦恋”除了“情既相逢必主淫”外，究竟还有什么情色以外的重要因素？瑞珠和宝珠的一死一隐究系何因？难道仅仅是无意中撞见了“奸情”？那一天的天香楼上究竟发生了些什么事？乃至贾敬弃家修道究竟在逃避什么？……凡此诸谜，均有待我们在总谜解开后一一细索端详。

周汝昌先生在给我的来信中说，他读完《都市》上拙文后“原想写一读后感，此刻因忙乱还写不了”。其实我所抛出的不过是一块砖，我所自信的不过是此砖颇有分量而已，而如周汝昌先生这样的红学专家，他那由我的抛砖所引出的“许多思绪”才是珠玉，真盼周先生能尽早将他的珠玉之见贡献于世，那必将使我们对《红楼梦》的讨论大大拓展一步，对这部旷世奇书的理解大大深入一层。当然，我也期待着更多的红学专家和广大的红学爱好者都能来研讨从秦可卿出身之谜所引出的一系列问题。

1993.夏

## 元春为什么见不得“玉”字？

“贾元春才选凤藻宫”后，大观园建成，于是“荣国府归省庆元宵”，元妃进园游幸，乃命传笔砚伺候，亲搦湘管，为园中重要处赐名，对原来宝玉等所拟匾额，她只改了一个——将“红香绿玉”，改为了“怡红快绿”字样，宝玉对此浑然不觉，奉命作诗时，在“怡红院”一首中，草稿里仍有“绿玉春犹卷”字样；偏薛宝钗心眼儿细，急忙悄推宝玉提醒他：元妃因不喜“红香绿玉”四字，才改成“怡红快绿”，你这会子偏用“绿玉”二字，岂不是“有意和他争驰了”？又教给宝玉，用唐钱珣的“冷烛无烟绿蜡干”典，以“绿蜡”来取代“绿玉”；并嘲笑宝玉的惶急无措，讥笑他说：亏你今夜不过如此，将来金殿对策，你大约连“赵钱孙李”都忘了呢……！这一情节，历来论家都认为是刻画薛宝钗性格思想的重要笔墨，有关分析屡见不鲜；但现在要问：难道曹雪芹写元妃改匾，仅是表现她偶然不喜，并无深意吗？难道这一细节，仅是为了用以去刻画薛宝钗吗？

元春为什么此时此刻见不得一个“玉”字？她的爱弟名字里分明就有“玉”字，按说她对“玉”字是不该反感的，薛宝钗虽敏感地觉察到，此时此刻万万不能用“玉”字惹她生厌，却也是“知其然，不知其所以然”，这是一个谜。

细读《红楼梦》，我们便不难悟出，元春其实是个政治人物。据我在《秦可卿出身未必寒微》等文章所考，贾府曾收养藏匿了现今皇帝政敌的女儿——秦可卿，为的是希图在当今皇上一旦被秦氏的“背景”所取代时，能因此腾达；但贾府亦采取“两条腿走路”的方针，也想方设法把元春送进了宫中，希图“当今”能对元春格外恩宠；事态的发展是，秦可卿的“背景”竟在较量中失利，秦可卿因而“画梁春尽落香尘”，不过“失之东隅，收之桑榆”，偏在这节骨眼儿上，“贾元春才选凤藻宫”，这就不仅使贾府安渡了“秦可卿淫丧天香楼”的危机，而且达于“鲜花着锦，烈火烹油”的盛境。

元春的归省，绝不仅是一桩皇上体现其恩典、元妃表现其天伦感情的“盛事”，这其实更是一次含有深层政治意义的“如履薄冰”之行！“当今”对贾府藏匿秦氏并与其“背景”鬼祟来往，已然察觉，只是一来那股反叛势力已大体被瓦解，二来看在元春的面子上，对贾府暂不予追究罢了，所以元春回到贾府，心中绝不仅是一片亲情，而是还有更浓酽的政治危机感，可她又万不能明白说出，她那见到贾母、王夫人便“满眼垂泪”，后又“忍悲强笑”，称自己是被送到了“那不得见人的去处”，以及当贾政至帘外问安，她说“今虽富贵已极，骨肉各方，然终无意趣！”又嘱其“只以国事为重”，等等表现，除了以往论家所分析出的那些“宫怨”的内涵外，实在是另有一腔“难言之隐”！

第五回贾宝玉神游太虚境时所见到的金陵十二钗正册中关于元春的一页，其画其诗究竟何意？历来的读者是众说纷纭，“二十年来辨是非”，辨的什么“是”什么“非”？为什么是“二十年”？难道她在宫里呆了二十年吗？还是别人的“二十年”？“虎咒相逢大梦归”，谁相当于“虎”？谁相当于“咒”？后来众仙姑所演唱的那首关于她的《恨无常》就更不好懂，“无常”指的是什么？抽象的“命运”，还是具体的什么捉摸不定的人为因素？“眼睁睁，把万事全抛”，那“万事”中最要紧的是什么事？最奇怪的是“望家乡，路远山高”，她竟是在离京城千里以外的荒僻之地“命入黄泉”的，

那是怎么一回事儿？她临死还在规劝贾府一族：“须要退步抽身早！”从何处“退步”？从哪里“抽身”？还来得及吗？会不会到头来像第二回中所写的那个“智通寺”的对联所云：“身后有余忘缩手，眼前无路想回头”？

我以为，秦可卿“画梁春尽落香尘”时应恰是二十岁，比她大约十岁的元春，对这位侄儿媳妇的“是非”，一直辨别了二十年。从进宫前直到进宫后，在那第二十年的深秋，她终于向皇帝揭发了这件事，皇帝本也有察觉，又已严厉打击了他的那些或同母或异母的图谋不轨的兄弟，再加上确实喜欢元妃，故不但答应元妃的请求，对贾府不予深究，并将元妃的地位还加以了提升（所谓“榴花开处照宫闱”），使贾家因此“富贵已极”，但荣国府的贾政或许尚能真地与秦氏一族从此断绝，他那另院别房居住的哥哥贾赦就保不齐了。至于宁国府，贾珍是真爱秦可卿的，又与冯紫英等交厚，他就更不可能“忘秦”，“漫言不肖皆荣出，造衅开端实在宁”，恐怕说的就是贾珍根本不听元春那一套，不仅没有“退步抽身”，还继续与冯紫英、柳湘莲等侠客来往，而冯是“江南秦”“铁网山”的死党，柳则始而出家后成“强梁”，均系“当今”的政治敌手，这样，贾氏便终于还是深卷于权力斗争，那元春之所以死于离家乡“山高路远”的外方，显然是“虎”“兕”间一场恶战的结果，她或者是被皇帝一怒而抛弃，发配荒地，或者是被打过仇都尉儿子的冯紫英等人劫持到那种地方而惨死。故而元春作为一个政治牺牲品，只能“恨无常”——恨命内命外都难以把握的那些个“变数”！

现在再回过头来说，元春在省亲时，为什么一见“红香绿玉”便那么敏感，“香”也许使她蓦地联想到了“天香楼”，不过这问题还不太大，而一见“玉”字，她肯定是想到了“未嫁先名玉，来时本姓秦”。在甲戌、戚本、宁本、王府本诸种手抄本的第七回，都有一首“回前诗”：“十二花容色最新，不知谁是惜花人，相逢若问名何氏，家住江南姓本秦。”我曾著文缕析，这是透露秦氏真实身份的一首诗，如果说元春是有幸进了宫，那么，秦可卿血统比她更尊贵——与“宫花”是“相逢”的关系，也就是说，差不多就是个公主！秦氏的“背景”，便是暂时蛰伏于江南的皇族，她嫁给贾蓉后，名“可卿”，未嫁时呢？“先名玉”！所以，元妃在归省时猛见“红香绿玉”字样，焉能不急眼！立马用笔改为“怡红快绿”，就一点也不奇怪了！

“未嫁先名玉，来时本姓秦”，系南北朝梁朝刘琨《敬酬刘长史咏名士悦倾城》一诗里面的两句，流传很广的《玉台新咏》里就收有这首诗，脂砚斋评语里也引用过它，并说“二语便是此书大纲目、大托比、大讽刺处”，虽然这条脂批是写在第七回秦钟见凤姐一段处，似乎是针对秦钟说的，但秦钟在第十六回也就一命呜呼，此后再难出现，光为秦钟出此二语，并认为是“此书大纲目、大托比、大讽刺处”，很难让人想通。考虑到脂砚斋“命芹溪删去”“淫丧天香楼”一节，严格把握“此书不敢干涉朝廷”的“政治标准”，这句评语也许是有意“错位”，但不管怎么说，它还是透漏出了一个消息：在《红楼梦》的“写儿女的笔墨”的表面文本下面，实在是深埋着另一个写朝廷权力斗争的“隐文本”，而在这个“隐文本”之中，元春与秦氏是牵动着贾府祸福的两翼，元春是容不得在渡过了“天香楼危机”后，再在归省中看到“玉”字上匾的！其细密心理，虽有薛宝钗察觉其表，却并不能知其内里。贾府诸人懵然不觉，而《红楼梦》一书的读者们，也大都作者瞒蔽过了，怪道是“都云作者痴，谁解其中味”！

## 关于冯紫英的侠文

冯紫英在《红楼梦》中是一个很重要，但又常为一般人所忽略的角色。

他在第十回中首出，是他，把“太医”张友士引入了宁国府，并为秦可卿的怪病作出了“今年一冬是不相干的，总是过了春分，就可望痊愈了”的尤为“古怪”的判断。

我曾著文指出，秦可卿的真实出身绝非养生堂里的弃婴，她的父亲，应是当朝皇帝的政敌，也就是说，应是在前一朝老皇帝未薨前，也很有可能（甚至本应更有可能）继承皇位的一个王子，即现在登上宝座的皇帝的一位兄弟（或同母，或异母）——类似“义忠老亲王”那样显赫一时的人物；显然，在《红楼梦》一书故事开始时，当朝皇帝已将秦可卿父亲剪除，也就是说，她家早“坏了事”，在满门遭难的情况下，她可能因甫出生，尚未登入宗人府册籍，所以得以由贾府藏匿，并佯称由一位小官从养生堂抱养，后又嫁给宁国府贾蓉为妻。秦可卿一家虽遭了难，但联合起来企图夺取皇位的父叔兄长们显然尚未被斩尽杀绝，她“家住江南本姓秦”，还很有“根柢”。她的亲族，还与她保持着隐秘的联络，而冯紫英便是一位在京城帮助他们联络的关键性人物。

贾母为什么视秦可卿为“重孙媳中第一个得意的人”？那显然是因为，秦氏的“背景”，当年极有可能当皇帝，贾家与其关系，非同一般；但谁知老皇帝驾崩后，登上宝座的竟是另一人，很可能是当年并未下力巴结过的一位王子，这位新皇帝能不能坐稳宝座，贾母他们还要再看一看，倘若在“今年一冬”至来年“春分”前，风云突变，由秦氏的父叔兄长辈中的一位将现皇帝推翻而自登宝座，则贾家的藏匿保护厚待秦可卿，不消说将成为大受褒奖的功德，更是晋升的一道现成阶梯。但贾母等绝不愿“守着一棵树吊死”，他们把元春奉献给当今皇帝后，也一直在等待着“非常喜事”。故在《红楼梦》中，秦氏与元春构成扯动着贾府主子政治投机的敏感神经的两翼。后来秦氏一族未能成事，秦氏只好“画梁春尽落香尘”，因彼时元春已得“当今”宠信，所以“当今”虽知晓了藏匿秦氏之事，亦由着贾府去大办丧事，并默许大太监戴权破例出宫“代为殄全”（反正隐患已除，乐得“施恩”）。至于北静王，他既与“当今”关系融洽（他是一个与贾宝玉气味相投的诗化人物，对权力毫无兴趣），所以“当今”对他的行为比较放任，而他，把“当今”与反对“当今”的“江南秦”，都视为亲族，所以在祭奠秦可卿的过程中，他确实是带着一份真情出演。

再回过头来说冯紫英，这个名字谐的什么音、寓的什么义？

我在以前所写文章中，曾有“逢知音”、“逢梓音”等猜测，“逢知音”是说他与贾珍关系非同一般，堪称“知音”，在冒大风险的权力斗争中，在最关键的时刻，侠肝义胆地充当引线，使“江南秦”的间谍张友士，得以进入宁府，并逼近秦可卿本人，通过“开药方”，传递政情信息，而“逢梓音”是说，他令秦氏得遇“桑梓”消息，这些猜测我都未放弃，但我现在又有另一设想，或许冯紫英干脆是“逢旨音”之意，冯家在不与“当今”认同，反把“义忠老亲王”一类人物视作“本应为皇”者，其坚定性是超过贾府的，而在贾府中，贾珍又是最具此种心态的，冯紫英介绍给贾珍的张友士，为什么在回目中被称作“张太医”？内文明明说他只不过是冯紫英“幼时从学的先生”，进京的公开理由是“给他儿子捐官”，这样地“文不对题”，是什

么道理？

查清史可知，到了乾隆朝，当年与雍正争夺皇位的残存诸王及其儿子（乾隆的堂兄弟）们，“人还在，心不死”。比如被康熙几立几废的“皇太子”胤禔的儿子弘皙，他就还觉得自己才该是皇帝，于是，他私自在自己王府中设立了“会计司”、“掌仪司”等七个机构，那本是只有当了皇帝后，方可按内务府成例设置的，既这样，他当然也就可以公然把自己的医生称作太医，甚至也干脆成立了“太医院”。我以为《红楼梦》虽非写史，却一定折射着这种复杂的政治情势，张友士大概就是这样一个“潜朝廷”的医生，对于和他主子认同的冯紫英等人来说，他确是“太医”，“当今”自然会把这种行径视作狂悖僭越，但反过来，忠于另一方的人，也很可能在内心里更要视“当今”为僭越者、篡位者。

冯紫英的重头戏在二十六回和二十八回中。

二十六回，写到薛蟠将宝玉骗出大观园宴乐，忽报神武将军冯唐之子冯紫英来了，“说犹未了，只见冯紫英一路说笑，已进来了”，真是英姿勃勃，豪气夺人。薛蟠见他面上有些青伤，便笑问他“又和谁挥拳的”？请务必注意冯紫英的笑答：“从那一遭把仇都尉的儿子打伤了，我就记了不再愠气，如何又挥拳？这个脸上，是前日打围，在铁网山教兔鹞捎一翅膀，”这话传达出了三个信息，一是他曾拳打仇都尉的儿子（庚辰本干脆说他打的是仇都尉）；仇都尉显然是“丑都尉”或“丑都卫”的谐音，在冯紫英眼中，是趋炎附势于“当今”的丑类，所以见了就有气，乃至忍不住挥拳将其打伤；二是他和父亲去了铁网山，这铁网山上的檣木，曾剖成为“义忠老亲王”准备的棺木，后因“义忠老亲王”“坏了事”，没用成，未后偏偏让秦可卿享用了，可见这地方具有“非主流”色彩，更直白地说，便是反“当今”势力的一个隐蔽地。宝玉追问了他们去铁网山的时间，据答问中透露，来回竟超过一周以上，甚至是十天半月，这就不排除是去见了“江南秦”！第三个信息，是冯紫英宣称“这一次，大不幸之中又大幸”，如果仅是“教兔鹞捎一翅膀”，弄得脸上“挂了幌子”，似乎还称不上“大不幸”，而其中又包含着“大幸”，那“大幸”又是什么呢？大家扭住他盘问，他却又宣称“今儿有一件大大要紧的事，回去还要见家父面回”，竟来也匆匆，去也匆匆，死留不住，一径去了，如此诡秘，不能不让人往政治阴谋上去联想，他父亲“逢堂”，“堂”“皇”相连，“庙堂”隐在，虽作者下笔万分谨慎，其潜意识中的龙爪龙须，仍不免现于云雾之中。

到二十八回，宝玉、紫英、薛蟠、蒋玉菡、云儿等到冯家相聚时，问起那“幸与不幸之事”，冯紫英却把那话解释为勾引他们来一聚的“设辞”。我读到这里，心中总不免疑惑，但脂砚斋却偏大加表扬，批曰：“若真有一事，则不成石头记文字矣，作者得三昧在兹，批书人得书中三昧亦在兹，”说的倒也是，《石头记》即《红楼梦》的本意，并不是要写成一部政治历史小说，此其一；其二，是书开篇便申明“不敢干涉朝政”，行文中凡此等地方，自然只能“擦边而过”，岂能“自投罗网”？但我也怀疑，此等地方，作者也许还是写了点什么的，而同第十三回一样，批书人为安全计，“因命芹溪删去”了！

据畸笏叟在丁亥夏的批语，“写倪二、（紫）英、湘莲、玉菡侠文，皆各得传真写照之笔”，可见这“红楼四侠”是书中很重要的角色，绝非仅露一两面的小陪衬，以我之见，倪二应是“市井侠”，湘莲应是“浪子侠”，

玉菡可算“梨园侠”，他们的“侠义”行为，都应在后半部书中以各自特有的方式展现；冯紫英呢，他却是个“政治侠”，他的命运，一定同贾珍，同未必全族灭绝的“江南秦”紧紧钩联在一起。他在二十八回的宴饮中说的酒令是“女儿悲，儿夫染病在垂危；女儿愁，大风吹倒梳妆楼；女儿喜，头胎养了双生子；女儿乐，私向花园掏蟋蟀，”其所悲所愁，都隐喻着对“江南秦”的前景无比担忧，而所喜的，是“一荣俱荣”；所乐的，竟不过是“面向小窠”的小趣味，实际上已无大乐；唱完《可人曲》最后以一句“鸡鸣茅店月”作结，竟直射后来的充军发配一类悲剧性情节。他所认定的“真皇帝”所遵从的“真旨意”，到头来还是僭越的“逆党”，但他一定如第二十六回里那样，“站着，一气而尽”地喝干了命运的罚酒，不改“忠义”的侠客本色。

探究冯紫英这个角色的底里，可以让我们更深入地窥视《红楼梦》文本的丰富内涵，并可更逼近著书人构思写作时与修改调整书稿的微妙心态，这是与探索秦可卿真实出身相连的一个学术课题，值得不断地思索，不断地推进。

1994. 秋于绿叶居

## 《广陵怀古》与秦可卿

《广陵怀古》是《红楼梦》第五十一回薛宝琴所作的谜诗第五首。这一回中她所作的十首怀古灯谜诗，不仅“怀往事，又暗隐俗物十件”，而且有深意藏焉。一般的研究者都认为，这十首诗，与五十回中宝玉、宝钗、黛玉所作的三首灯谜诗，是与第五回宝玉神游太虚境时所见闻的册簿与曲子相呼应、相补充的，也就是说，这十首诗实际上暗示着书中十位女子的命运。但在究竟哪一首暗示着金陵哪一钗的解释上，却众说纷纭，难取一致。

这里且不逐一讨论十首诗的指向，只想提出：有一首是写秦可卿的，哪一首呢？我认为是《广陵怀古》。该诗四句是：

蝉噪鸦栖转眼过，隋堤风景近如何？  
只缘占得风流号，惹得纷纷口舌多！

我们都知道，脂砚斋甲戌本石头记第七回有回前诗云：“十二花容色最新，不知谁是惜花人？相逢若问名何氏，家住江南本姓秦！”我曾著文缕析，这是在暗示秦可卿的真实身份——她乃与当今皇帝进行权力斗争的皇族的遗子，因形势不利，被贾府藏匿起来，并伪造了一个从养生堂抱来的离奇来历；其实，她“家住江南”，而且父兄辈还在那边犹作困兽之斗。她的自缢，与贾珍偷情被发现只是表层原因，根本性的缘由是她父兄辈在权力斗争中的总崩溃。

薛宝琴的这首《广陵怀古》，“广陵”这个地名是古扬州一带，虽然扬州在长江北岸，但在历代人们的感觉上，“烟花三月”所下的那个“二十四桥明月夜”的扬州，实际上已江南风味十足，应包括在“泛江南”概念之中。所谓“家住江南本姓秦”的“江南”，应也是一种相对于北京的“南方”的泛指。“隋堤风景”，明点出皇家，而隋炀帝又是一个失败的皇帝，这与秦可卿父兄辈的骄横一时而终于失败恰好对榘。秦可卿寄养在贾府中时，从“江南秦”那边不断传来这样那样的消息，甚至如第十回中所写，还通过他们在京中的盟友冯紫英家，把间谍张友士（明明不是医生，回目中却称“张太医”）直接送到贾府中秦可卿面前，用药方子传递暗语，这确实是“蝉噪鸦栖”。在衰败中的一种虚热闹景象，这头两句，可与第十一回中的一首《园中秋景令》合看。那首小令，虽是从凤姐角度，写她“但只见”，其实所写并非真实的宁国府景象，而是另有所指——隐含着对秦氏一族处境的解析。从第八回到第十一回，是严格按时序一环环写下来的，第八回已明写入冬，下了雪珠儿，袭人还有因雪滑跌碎茶杯的遮掩之词，因此，第十一回宁府中断不会是“黄花满地，白柳横坡”“石中清流激湍”“树头红叶翩翩”……乃至“初罢莺啼”“又添蛰语”等等“倒时序”的景色，我曾著文指出，这其实都是暗示着秦氏一族已运衰命蹇，当然，彼时“人还在，心不死”，所以虽强弩之末，倒底也还不是毫无向往与挣扎。但到薛宝琴写《广陵怀古》时，黄花已谢，白柳亦枯，“莺啼蛰语”“蝉噪鸦栖”等虚热闹也都“转眼过”，“江南秦”的“隋堤风景”真是惨不忍睹了！

这首诗的后两句“只缘占得风流号，惹得纷纷口舌多”，安在秦可卿身上更是“可着脑袋做帽子”，警幻仙姑（她是秦可卿姐姐）让宝玉所听的红楼梦套曲里，唱到秦可卿时明点她“擅风情，秉月貌”；她与贾珍的“风流韵事”，闹得老仆焦大大骂“爬灰的爬灰”……这都不用多说了，但我以为薛宝琴的这首诗并非只是“旧事重题”，所谓“纷纷口舌”，不是“过去时”

而是“将来时”，暗示着：贾府藏匿秦可卿之事，在后面的情节里，还将有一个总爆发，那将此“大逆不道”之事举报出来的，还很可能是贾府内部的人物，并且他们举报的重点，还并不是藏匿一事（从“死封龙禁尉”一回可知，那时皇帝是知情的，只是因为觉得“其事已败”，并看在所宠爱的贾元春的脸上，因此“任其厚葬”），而是贾珍等人与秦氏一族残党继续来往，皇帝当然不能再加容忍，故一怒之下，将贾氏全部问罪，大概连告密者也并不“例外”，“终有个家散人亡各奔腾”，“落了片白茫茫大地真干净”！

以上是我的见解，在对薛宝琴这十首怀古灯谜诗的研究中，许多的研究者是把第八首《马嵬怀古》认定为暗示秦可卿的。因为那首诗头一句是“寂寞脂痕渍汗光”，他们认为秦可卿既是自缢而亡，那么这句写缢死的诗难道不是非她莫属吗？而在我看来，这首明明白白是写元春的，在元春省亲时，所点的四出戏里，第三出是《长生殿》的《乞巧》，这是明白无误地将元春比作杨贵妃，而脂批更在这里清清楚楚地点明：“伏元妃之死”，也就是说，元春的下场，同杨贵妃几乎一样，仅此数点，已可断定《马嵬怀古》非元春不配，秦可卿虽是皇族遗子，却怎能与贵妃划等号呢？而且，秦可卿是自缢而死，杨贵妃在马嵬，实际上是被人缢死，同为“缢死鬼”，一因绝望而自择其死，一因本不愿死而竟被唐玄宗忍痛“割爱”，二者是有区别的。我们有理由相信，贾元春最后也是杨贵妃那样的死法：她是在“虎兕相逢”即一场凶猛的恶斗中死的，她“眼睁睁把万事全抛，荡悠悠把芳魂消耗”，并且，她不是死在宫中，而是在“望家乡，路远山高”的地方。这首《马嵬怀古》第三句是“只因留得风流迹”，一些研究者也是因为“风流”二字，所以派定到秦可卿身上，其实“风流”有两解，一种意思是“擅风情”，另一种意思是“风风光光”，元春省亲时命诸钗题诗，最不浪漫的李纨的诗里便有“风流文采胜蓬莱”的句子。现在更有以“风流人物”等同于杰出人物的说法，总之，这“风流”不是那“风流”，不要混为一谈才好。

1994.11.20 绿叶居

## 《红楼梦》中的皇帝

《红楼梦》第一回便明文告知读者，此书所述的虽是“亲自经历的一段陈迹故事”，“然朝代年纪，地舆邦国却反失落无考”，所以书中虽写到“当今”，即在世皇帝，那的确是个虚构的形象，无法与作者在世前的任何一位清朝皇帝对榫。

《红楼梦》里的这个皇帝，他在位时，前任皇帝还健在，他上面还有个太上皇，在第十六回贾琏讲述省亲之准的来历时说：“……当今自为日夜侍奉太上皇、皇太后，尚不能略尽孝意……”清朝入关一统天下后，顺治、康熙、雍正都是死后才由一位儿子继位，谁也没有当过太上皇，只有乾隆，他在坐满了六十年帝位后，于公元1796年将帝位让给了他儿子嘉庆皇帝，但那时曹雪芹应已去世三十二、三年了，无法得知也不必预见，所以，曹雪芹显然是故意让书中的皇帝上面还有太上皇，这样，他就作到了“真事隐”，可以从容地讲“假语村言”，写下“满纸荒唐言”了。

《红楼梦》第一回还通过“空空道人”的“思忖”，再次申明其书“上面虽有些指奸责佞贬恶诛邪之语，亦非伤时骂世之旨；及至君仁臣良父慈子孝，凡伦常所关之处，皆是称功颂德，眷眷无穷……”查其文本，也几乎如此。如第二回写到贾雨村当了知府以后，“虽才干优长，未免有些贪酷之弊……”结果被上司参了一本，“龙颜大怒，即批革职”，体现出“当今”吏治的峻严；而冷子兴演说荣国府时，提及“当年贾代善临终上一本，皇上因体恤先臣，即时令长子袭官外，问还有几子，立刻引见，遂额外赐了这政老爹一个主事之衔……”更体现出“当今”的恩怀慈臆；第十六回更明颂“当今”的“至孝纯仁，体天格物”；第五十五回则交代说：“只因当今以孝治天下，目下宫中有一位老太妃欠安，故各嫔妃皆为之减膳谢妆，不独不能省亲，亦且将宴乐俱免”，第六十三回写到贾敬吞丹殒命，礼部请旨，“原来天子极是仁孝过天的”，虽贾敬系一白衣，还是额外下了恩旨；类似这样的叙述都确实并无讽刺意味，是真地在“称功颂德”。

唯一有间接“恶攻”之嫌的，是第十五回接写“贾宝玉路谒北静王”时，写到北静王将“前日圣上亲赐鹞鸽香念珠一串，权为贺敬之礼”，送给了宝玉。第十六回又写到宝玉将此鹞鸽香念珠“珍重取出来，转赠黛玉”，黛玉却说：“什么臭男人拿过的！我不要他。”“遂掷而不取”。故事里的黛玉大概并没听清那香念珠的来源，所以其对香珠的亵渎还不一定是有意地“犯上”，但著书人作这样的叙述，大有肯定黛玉的娇嗔作派之意，却是“该当何罪”？！细想起来，那北静王将皇帝的赐物随便赠予一个乳毛未干的“无职外男”，已属悖逆，因此，著书人心中对皇帝究竟是否真地充满“眷眷无穷”的崇敬，实可怀疑。

这都还不是值得深入探究的地方，真正值得一再玩味的是第十六回开头的描写：一日宁荣二府正齐集庆贺贾政的生日，忽有门吏忙忙进来，至席前报说有六宫都太监夏老爷来降旨，“唬的贾赦贾政等一千人不知是何消息”，手忙脚乱起来，而贾政等奉旨进宫后，“贾母等合家人等心中皆惶惶不定”，贾母尤其地“心神不定”……直到确证非祸乃福——贾元春“晋封为凤藻宫尚书”，又加封了“贤德妃”，贾母等“方心神安定，不免又都洋洋喜气盈腮”……这段文字的表层意思，显而易见是艺术地概括出了皇权社会中，为臣者“伴君如伴虎”的处境；我曾有另文分析出了这段文字内里的一层隐情：

由于贾府曾藏匿收养庇护了“当今”政敌（类似“义忠老亲王”那样人物）的女儿秦可卿，所以他们“心中有鬼”，尤其是当年与贾代善一起作出这桩事来，负有直接责任的贾母，她不能不在皇帝忽然传旨时“心怀鬼胎”，贾赦贾政等也不能不因而唬成一团；固然彼时秦可卿已“淫丧天香楼”，“画梁春尽落香尘”的埃屑也都落定，那皇帝若想追究一样可以追究。现在我们还可进一步挖出这段文字的第三层意蕴，那就是，在这里面，曹雪芹实际上把他家所历经的三朝皇帝（康熙、雍正、乾隆）与他家的微妙关系，都艺术地浓缩在这短短的一段文字中了！

康熙一朝，曹氏备受恩宠，享尽荣华富贵，所以折射到《红楼梦》一书中，便有第十六回中借赵嬷嬷和凤姐儿之口的酹酹怀旧之情，他们说起“当年太祖皇帝仿舜行的故事”，“那时……咱们贾府正在姑苏扬州一带监造海舫，修理海塘，只预备接驾一次，把银子都花得淌海水似的！”凤姐他们“王府也预备过一次”，而“如今现在江南的甄家……独他家接驾四次……别讲银子成了土泥，凭是世上所有的，没有不是堆山塞海的，‘罪过可惜’四个字竟顾不得了！”但在第七十五回中却明文写到，“甄家犯了罪，现今抄没家私，调取进京治罪”，甄家“才来了几个女人，气色不成气色，慌慌张张的”，他们到了贾府上房，“还有些东西”（显然是寄顿隐瞒的财产）；虽曹家的事在小说中化为了甄、贾二家，这情节是源于康熙死后曹家的实际遭遇，当无可争辩。小说中所写的贾府，相当于康、雍交替期，与雍、乾交替期的曹家境况，一方面，已呈死而未僵的百足之虫的窘态，另一方面，又似乎有点“中兴”的苗头，却又危机四伏；贾母因究竟亲历过盛时光景，所以气派未曾大减（如第四十二回，王太医来给她看病，她那份尊贵威严，那“当日太医院正堂王君效，好脉息”的“居高临下”的口气；再如第五十七回，王太医来给宝玉看病，她竟说：“若耽误了，打发人去拆了太医院大堂！”这样的话，是贾赦贾政贾珍等都不可能说出来的）；但毕竟康熙死后换上了雍正皇帝后，此皇帝可是一点也不喜欢曹家的，甚至还相当地厌恶，因为康熙在世时，没有几个人对后来登上宝座的雍王“行情看好”，康熙所封的太子是老二，曹家与皇太子自然亲密交好（如皇太子曾命其乳公凌普向曹寅处“取银”，一次就是两万两！）虽然康熙后来一度把这位太子废黜了，可是他也没有另立太子，尤其看不出他把老四雍王认定为继承人，倒是对他的小儿子十四王子似乎越来越喜欢起来，因此，曹家继续与原皇太子相好，与另外的几个王子拉关系、套近乎，也都很自然。在雍正皇帝登基前也都并无多大的危险感，万没想到的是，偏偏曹家对其“政治投资”最少的雍王继承了康熙的皇位，这一情势折射到《红楼梦》里，就是贾家确实很想和新皇帝建立类似与当年与康熙那样的关系，却投靠无门；既如此，原来相好的几个王子，似乎也未必不能把雍正拱下台，取彼而代之，所以，他们凭着“老交情”要贾家代其藏匿个什么，贾家一来旧情难舍，二来——这是更重要的——也必得留个“后手”，乃至巴不得由他们相好的某位王子，早成大业，好使贾府的地位不仅稳固，还可再加提升……于是一方面贾府把元春想方设法送进宫去，并尽可能让元春能在接近“当今”时获宠；另一方面则继续藏匿庇护秦可卿，直到实在无望，只好任其“画梁春尽落香尘”；这样地两面应付，自然是“心神不定”，任何来自宫廷的消息，只要尚属模糊，他们就一定唬得惶惶不可终日……

特别有趣的是，第十六回写到贾府大管家赖大从宫里赶回来向贾母报

信，是这样说的：“小的们只是在临敬门外伺候，里头的信息一概不能得知，后来还是夏太监出来道喜……后来老爷出来亦如此吩咐小的，如今老爷又往东宫去了……”也就是说，贾政在这样一桩大事发生之后，并未回家，便赶往东宫即太子的居所见太子去了！这里的“东宫”所影射的，当然不可能是被康熙立而又废的，并为雍正所嫉恨，后在幽禁中悒悒而死的那位前太子，而只能是雍正所立的太子，亦即曹雪芹写书时正当盛年的那个乾隆皇帝，从小说故事的逻辑发展来说，贾政此时此刻的此为是并不怎么合理的，他只不过是个工部员外郎，怎可与“东宫”交厚？而且，他女儿刚被皇帝册封，他该有多少“正经事”要忙着做，怎么却都“暂且抛开”，直奔“东宫”而去呢？曹雪芹写这一笔，究竟是出于什么样的显意识与潜意识？我以为很值得深思。

曹家在雍正一朝遭受到沉重打击，但也还不是一塌糊涂败到了底。在乾隆之初，还曾小有起色，甚或颇为中兴，但没过多久，就彻底败落了，“家亡人散各奔腾”，“好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净！”折射到《红楼梦》中，就是所谓“东宫”到头来竟不给贾府一点面子一隙余地。贾家就算有意无意地得罪过“当今”，可从来不敢也确实不想得罪“东宫”啊——真是巴结、感恩、效力还来不及呢！但“东宫”转入“正宫”之后，类似“江南秦”“铁网山”那样的敌对力量，还在觊觎他的宝座，是可忍，孰不可忍？那他可就顾不得许多了，必得“接二连三，牵五挂四”地动一次大手术，并且尽量少留痕迹，“干实事，去虚文”，剪除尽净，“冤冤相报实非轻”！一个贾家对他算得个什么！一阵狂风，便可使其“忽喇喇似大厦倾”；一声震怒，便可使其“回首相看已成灰”！在我们现在无从看到的后几十回中，书中的皇帝一定还会几次出现，并是作为贾家无可抗拒的毁灭者，作为一个隐形主角而贯穿全书的。

但曹雪芹著《红楼梦》绝不是为了“骂皇帝”，或“反皇权”，他的思想，超越于这个层面之上，他写了许多有才能的人，尤其是许多美丽的青年女子被毁灭的悲剧，他把我们的思绪，引向带有终极性的思考：浮生着甚苦奔忙？

这是真的：我们今天不云作者痴，我们努力地品其中味，但这“倒像有几千斤重的一个橄榄”，我们几时得以真解其味！

1994.8.2 绿叶居

## 芦雪庵联诗是雪芹自传

《红楼梦》第五十回，大观园诸艳与宝玉的芦雪庵联诗，很少被人作深入研究，其实，这七十句联诗，本系曹雪芹咏叹其自身经历的长歌，他巧妙地将其嵌入于这部书中，既通过这一情节展示了那个时代贵族男女的文化时尚，也透过联诗的场面深化了书中人物性格，当然，更重要的是，他将本人及家族的经历投影于书中贾氏的命运，形成了一个悲怆凄惻的轨迹，而最终达于清醒的“悬崖撒手”——与那个社会的主流文化分道扬镳。

这七十句联诗，开篇便是：“一夜北风紧，开门雪尚飘。”这是雪芹写他出身在一种何等情境中，当然，我们不能胶柱鼓瑟地认为，这是说他出生在冬日下雪的季节。这是一个比喻，说的是他出生在康熙薨逝、雍正继位之际。这一重大的政治变故，对于几代深受康熙宠爱，并与若干未能继位的王子——雍正的政敌——交往甚密的曹家来说，真不啻“一夜北风紧”，雪芹甫出身，即一“开门”，就遇上了家族于“雪尚飘”的凛冽处境中挣扎的局面。书中写到，凤姐道出“一夜北风紧”这句“粗话”后，众人听了，都相视笑道：“……留了多少地步与后人！”正是暗示这种“大气候”对家族年轻一代的命运起着非同小可的影响。程、高本将这句改为“留了写不尽的多少地步与后人”，座实在“写诗”上，把“表命运”的暗示一笔抹杀，如非险恶用心，就是他们根本没有读懂雪芹原意。

下面说：“入泥怜洁白，匝地惜琼瑶。”也就是从此不能“清白”的意思，而那来自雍正皇帝的“暴风雪”，“有意荣枯草，无心饰萎苕”，即把康熙时受冷落的“枯草”大加殊荣，而绝无心来照顾家族已然凋零的“枯苕”如曹家。“价高村酿熟，年稔府梁饶。”字面意思，是说大雪抬高了酒价，而且兆示着来年的丰收，实际是说曹家越来越难承受主子所索要的“高价”。稍阅雍正初年皇帝在曹奏折上的批语，便知那真是怎么着也讨不了好了。“葭动灰飞管，阳回斗转杓。”自然是比喻命运的大转折，雍正处置曹一家，虽极严峻，却也还不到斩尽杀绝的地步，正所谓“寒山已失翠，冻浦不闻潮”。那时曹家也还有一两门差可依赖的亲戚，所以又说“易挂疏枝柳”，但有的亲戚本身也已岌岌可危，故又说“难堆破叶蕉”。

一般人都知道，从康熙作皇帝到雍正以阴谋手段夺到皇位，是雪芹家从盛转衰的大转折，但一般人又容易把曹家的覆灭想象得直线而迅即，事实上那跌落的过程是呈曲线状，“一时是杀不死的”。到雍正暴薨，乾隆继位，由于乾隆想通过一定程度地实施怀柔政策，来稳定政局，收买人心，所以曹家也竟一度有雪中得炭之喜，可以揣起手过一点谨小慎微的“好日子”，故而芦雪庵联诗的下两句是“麝煤融宝鼎，绮袖笼金貂。”当然这只是“回光返照”，所以又说“光夺窗前镜”，不过，这时的曹家，可能确有女子得以进宫，或至少是成为了王妃，全家能暂得庇护，故有“香粘壁上椒”之句，但整个境况，仍是“斜风仍故故，清梦转聊聊”，并无坚实的前途，那时的官场，真是“几家欢乐几家愁”，所以跟下来有“何处梅花笛？谁家碧玉箫？”之叹。

乾隆想怀柔，可是雍正的政敌并不因其子继位后的和解姿态而放弃他们的夺位企图。几位尚健在的雍正堂兄弟，及堂兄弟的儿子即乾隆的从堂兄弟们，仍加紧着他们的夺权密谋，所以芦雪庵联诗下面就说道：“鳌愁坤轴陷，龙斗阵云销。”乾隆当然不能任由政敌们猖狂，于是改宽松怀柔为严厉镇压，

曹家受到牵连，这一次所遭受的打击，远比雍正朝为烈，曹氏一族所剩无几，故下一句是“野岸回孤棹”，雪芹在这“孤棹”中，犹苦中作乐，即“吟鞭指灞桥”（所谓诗思在灞桥风雪中驴子上），但曹氏的若干族人，已被充军远流，这事实被含蓄地吟为“赐裘怜抚戍”，但苟活于都城的遗子，便不能不实实在在地“加絮念征徭”。这时蛰居都城陋巷仄室的雪芹等人，处境真是“坳埳审夷险，枝柯怕动摇”，不知所迈出的哪一步不慎便会掉入陷阱，而任何一点枝柯摆动也都可能带来更深的牵连，所以即使用强颜欢笑的调侃语气，也只能把那生存状态概括为“皑皑轻趁步，翦翦舞随腰”。联诗的下两句是“煮芋成新赏，撒盐是旧谣”，字面意思是引苏轼等典故，形容雪如用煮熟的芋头做成的“玉糝羹”一般白，又如撒盐般落下，实际上，却是形容雪芹此时的生活水平，已降到啃芋头噎盐粒的地步，在那种情况下，他“苇蓑犹泊钓”，而实际已“林斧不闻樵”，也就是只能隐蔽而为，再不能张张扬扬，其生命所面临的困境，如“伏象千峰凸”，要冲出绝境，也还不是无望，但那是“盘蛇一径遥”，这时，“花缘经冷聚”，而我心已定：“色岂畏霜凋！”

雍正一朝曹家所受的打击，我们现在总算还能查到一点皇家档案，可是乾隆一朝曹氏弄得“家亡人散各奔腾”，甚至于“落了片白茫茫大地真干净”，至今却查找不到一点文字档案。在芦雪庵联诗里，雪芹也只是说：“深院惊寒雀，空山泣老鸱”，不过一惊一泣，也够惨的了。这时的朝政，弄得官僚怪贵族们“阶墀随上下，池水任浮漂”，皇帝则自以为“照耀临清晓，缤纷入永宵”，一班想顺风而上的，“诚忘三尺冷，瑞释九重焦”。曹氏遗子中自然也有这样的，雪芹却选择了另样的生活方式，“僵卧谁相问？”不问就不问吧，却偏有“狂游客喜招”。这说明曹雪芹在家族覆灭后，一方面断绝了与皇室的关系，一方面却也受到过颇有权势的开明人物的荫庇，他总的处境是“天机断缟带，海市失鲛绡”，具体的情形是“寂寞对台榭，清贫怀箠瓢”，但他开辟着自己的精神天地，“烹茶冰渐沸，煮酒叶难烧；没帚山僧扫，埋琴稚子挑”，实际上，这是暗示着他开始了《石头记》即《红楼梦》的艰难创作。

在联诗中，曹雪芹用“石楼闲睡鹤，锦暖亲猫”两句，极为含蓄地概括了他所写的这本书。《红楼梦》第二十三回，有贾宝玉的四季即事诗，其秋夜即事中有“苔锁石纹容睡鹤”之句，蕉棠两植的怡红院中有鹤，在书中亦有描写；冬夜即事中有“锦衾睡未成”之句，书中第五回即写到秦氏“叫小丫鬟们在檐下看着猫儿打架”，可见贾府中，锦和猫儿都是最常见的事物，最能传达出那里的氛围；在很可能见到过曹雪芹本人并读过其未能传至今日的原稿的明义的《题〈红楼梦〉》组诗中，有一首就写到贾宝玉“晚归薄醉帽颜欹，错认儿唤玉狸”，这大概就是说第三十一回中，宝玉错把晴雯当作袭人的事，由此可见，玉狸即“亲猫”，实际上也是泛指作者所珍惜的女儿们。

但对于曹雪芹来说，那象征着严寒与肃杀的大雪，是越来越厉害了，“月窟翻银浪，霞城隐赤标”，就是说仿佛月亮把银色光浪翻涌于大地，又仿佛号称“霞城”的赤城山那最高处即叫作“赤标”的山颠，竟都被寒雪所淹没，在这漫漫寒冬、茫茫大雪中，有的生命经不住摧残，可能就沉沦、湮灭了，但曹雪芹却“沁梅香可嚼，淋竹醉堪调”，就是说越是严寒，他著书就像嚼食被雪浸透的梅花般我心自甘，而且也仿佛被雪水淋湿的竹子，正能弹奏出最强劲的旋律！

从曹雪芹逝去后，他的挚友所写的悼亡诗可知，他在“著书黄叶村”时，是有“新妇”协助他的，而这首芦雪庵联诗，应正是他在那爱情的呵护下，从事著书的过程中所撰，所以他在表述自我生活道路时，特意写到，逆境中的雪，“或湿鸳鸯带，时凝翡翠翘”，他的创作生活中，还是有亮点的，不过，总的处境，当然还是“无风仍脉脉，不雨亦潇潇”，与风雪严寒的斗争，正未有穷期！

联句的最后两句，是“欲志今朝乐，凭诗祝舜尧。”这当然是不得不加上的“尾巴”。可是如联系前面的内容，那么，也完全可以体味出一种反讽的意绪。

尽管《红楼梦》已被两个多世纪的读者们几乎“读烂”，而“红学”专家们的论著也可摆满很大的一片书架，但它仍是一个未能被猜透的魅人巨谜，其中很多的文字，作者本有深意存焉，读者们的眼光却往往只从文字表面上掠过，其实是被作者瞒蔽了，第五十回的这七十句的芦雪庵联句，本是雪芹的一首自传性长诗，我们竟长期忽略，便是活生生的一例。

1994.11.12 绿叶居

## 有谁曳杖过烟林——读《曹雪芹新传》

我也算是和西方一些著名的汉学家接触过的人，如果再算上学汉学的西方学生和不通汉学但热爱中国文化的西洋人，那交谈过的已不能算是一个小数目，以我个人的经验，他们对于我们自己推崇备至的、堪称是中国古典文化的最高峰与集精华于一炉的《红楼梦》，大体总是表现出三点态度：一，他们当然都知道其在中国文化中的重要性、代表性，而且会告诉你，从他们的前辈起，就不仅重视而且动手翻译了这本中国古典名著。他们自己或通读过或至少是翻阅过译本；对于你同他们谈《红楼梦》，他们总是肃然而敬，很愿倾听；二，他们一般却又都坦率地告诉你，他们个人不是特别喜欢这部作品，仅就中国古典小说而言，他们更喜欢的可能是《金瓶梅》、《水浒传》、《西游记》；比如瑞典学院院士马悦然，他已将《水浒传》、《西游记》译为瑞典文，但并无翻译《红楼梦》的打算。他说瑞典的知识分子都能读英文或法文、德文的《红楼梦》，而一般只能读瑞典文书籍的瑞典人，你就是给他们译出《红楼梦》来他们恐怕也不能欣赏；说到底他个人对把《红楼梦》译成瑞典文缺乏充分的激赏以为动力。再如一位意大利女记者前不久对我说，她读《红楼梦》时，觉得那叙述实在繁琐难耐，她很虔诚地当作一桩加强东方文化修养的事来作，却只意识到“必要”而并无多少审美的快感，因此她宁愿通过看《红楼梦》电视剧的录像带来“速成”对《红楼梦》的了解。这令我联想起我对西班牙古典名著《堂·吉珂德》的态度，尽管杨绛女士的译笔极佳，我也还是不能逐页细读这部名著的全译本，而更乐于看据其改编的电影乃至芭蕾舞剧；三，当你问到中国的《红楼梦》在他们西方民间中的影响时，那回答就更会让你尴尬，他们往往会说，作为一般西方人阅读中国古典小说类书籍而言，也许排在最前面的是《好逑传》、《肉蒲团》和《今古奇观》、《唐宋传奇》、《聊斋志异》的选本，然后可能便是《金瓶梅》；对于中国古代小说家他们可能一个也说不出，非问，细想想，也许有人说出施耐庵，说出蒲松龄，甚至说出李渔（他写的小说《十二楼》在西方早有译本），能说出曹雪芹的，必是凤毛麟角。

西方人之难以进入《红楼梦》的艺术世界，恰恰说明了《红楼梦》在展示我们中国古典文化的精度、深度、高度方面达到了何等峻伟的地步。的确，一个西方人如果能像一个普通的喜爱《红楼梦》的中国读者（不必是“红学家”或大知识分子）那样，比如说在读到第四十回中贾母畅谈“软烟罗”和“霞影纱”时，会感到津津有味，那么，他就真是跨入中国文化宫殿的内层了。可惜中、西文化的巨大差异，使得最具中国文化底蕴的《红楼梦》，至今未能引出西方首先是汉学家们的巨大而执著的热情。我们都知道西方汉学界对学问抠得非常之细，比如对老子和《道德经》，其研究之多之琐之频，光看论著存目，便会目眩心惊。就是研究李渔的专著也很有几本，但有没有研究《红楼梦》和曹雪芹的专著呢？在西方大学里教书或搞研究的华裔用中文写的另说，直接用西文写的，竟非常之少，写关于曹雪芹的专著，据有人查目，居然是零，倒是有位汉学家写过一本关于曹寅的专书。

在这种情况下，中国人自己，确实有必要专门写出至少一本给关心热爱中国文化的外国人看的介绍曹雪芹这位伟大的中国古典作家的书。现在外文出版社出了这样一本书，是他们特请从青春期起，即把自己的心血完全投入了对曹雪芹研究的艰难事业中，并至今钻研不倦的“红学”家周汝昌先生写

成的一《曹雪芹新传》。

请周先生来写这本书，我以为并不是出版社的编辑在“红学”（这里主要是其分支“曹学”）的论争中，偏向于周先生的学术见解。其实无论请哪位“红学”家来操觚他们都不可能放弃自己的学术见解而持一种“公论”。由于关于曹雪芹身世的纷争是如此之多，从曹家的祖籍究竟是丰润还是辽阳，他究竟是曹寅的孙子还是侄子，又究竟是曹頔的遗腹子还是曹頔的儿子，他究竟是哪年生的，在没在南京生活过，生活过多久，他究竟有没有科举的功名，是怎样的功名，他家在南京被抄没迁往北京后，缘何一度微苏后又成复巢之卵，经历了家庭的更惨烈变故后他究竟如何谋生，他后来究竟有否回游江南之行，当没当过尹继善的幕僚……一直到他究竟是一七六三年还是一七六四年逝去的，那位批书的脂砚斋究竟是谁，是相当于书中的那位史湘云的一位后来与他相依为命的女士，还是笔者的叔叔，或竟根本没有这么一个人……等等，等等。任是谁来下笔，也不能炖出一锅“公论”，而必得端出自己的菜碟，至少他总得在几种主要的见解中拣出可认同者。周先生是极有学术个性的人，他也不可能跳出自己一贯的学术立场而去平等地罗列有关材料与见解。但出版社请他出马来写这么一本书还是很合适的，因为就专攻“曹传”而言，周先生的学术观点或许不能为一些人“苟同”，而他的深入、认真、不断调整与修正认识到的差池的治学精神，却是为大多数人所公认的。当然，其他的“红学”家也还可以写另外的这种角度的“曹传”。

如果按西方罗兰·巴特他们一派的观点，那作品一写成，作家也就“死”了。批评家要作的事，只是研究“本文”，管他是张三还是李四写的呢，为作者写传，简直完全多余。但对于西方汉学家来说，欲解读《红楼梦》的本文，那不仅不能绕过对作者的了解，而且，还必须迈进好几道门槛，才能登堂入室，初悟其妙。对于西方一般读者来说，很难想象，当他们拿到《红楼梦》的西文译本时，会完全不看译者所写的序引，完全不参照译者提供的附注，便能在本文中自由翱翔。其实就是我们中国当代读者，完全抛开对《红楼梦》本文以外的必要信息的了解，恐怕也是难以进入那种独特的艺术世界和文化空间的。

但为曹雪芹写传，关于他本人的资料之匮乏及互相抵牾，还不是唯一的困难，问题是如以他圆心，则半径首先必须延及他的家族，而曹氏家族的福祸荣枯，又与清朝康、雍、乾三朝皇室的权力斗争息息相关，于是叙述的半径又要再延及相关的历史，这段历史的文化当然还是大中华汉唐文化的延续，可是又有其阶段性的特点，便是满族文化和汉文化的相激荡和相融合，于是又要再次延长半径，涉及那一代中国文人的总体生存方式、群体素质、心理定势与习尚、修养、趣味及他们的分流。这也还不是半径的顶端，因为《红楼梦》的哲学内涵、其终极追求的力度和向彼岸靠近的热诚（这是许多西方人最感兴趣的《金瓶梅》所没有的），又是中国哲学史思想史发展到那一阶段的有根之木、有花之果，于是写传者又把半径再伸向李贽、汤显祖等先贤及其思想。又由于《红楼梦》是中华古典文化的集大成之作，具有百科全书的特点。前人早就指出：“一部书中，翰墨则诗词歌赋……爱书戏曲，以及对联匾额、酒令灯谜、说书笑话，无不精善；技艺则琴棋书画、医卜星相及匠作构造、栽种花草、养蓄禽鱼、针黹烹调，巨细无遗；……仙佛鬼怪、尼僧女道、娼妓优伶……色色俱有；事迹则繁华筵宴……宫闱仪制、庆吊盛衰……事事皆全；……可谓包罗万象，囊括无遗，岂别部小说所能望其项背。”

所以那半径又不能不随机抖动，涉及到有关的话题。偏《红楼梦》又是一部并未完全竣工而且只传下八十回的残书，它并没有一个绝对无可争议的本文。推测其失传部分内容的根据又是脂砚评语，所以在半径的旋传中又不得不提及有关它的版本、脂批及程、高补入后四十回后竟得以公开化，“一时风行，几于家置一集”的原因……《曹雪芹新传》从曹雪芹这个“圆心”出发，不断伸出半径，辐射旋动，又不时由远点回缩“圆心”，浓化对曹雪芹思想、人格和艺术追求的皴染，导引读者层层迈进《红楼梦》一书以“千红一窟（哭）”“万艳同杯（悲）”的大情怀，以“沁芳”之笔，所营造出的远非一般“爱情悲剧”或“大家族黑幕”式的作品所能望其项背的艺术空间，读来却有深入浅出、丝丝入扣、云龙蟠舞、汁浓味醇之感。

周汝昌先生一九六四年所出的《曹雪芹》和一九八一年所出的《曹雪芹小传》，基本上是纵向叙述的方法，这本《曹雪芹新传》取用了“画圆”的手法，围绕曹雪芹这个“圆心”画出了许多个同心圆，这虽很可能是面对外国汉学界或对中国文化感兴趣的外国人特别是西方人这些特殊读者，急中生智，逼出来和招数，却构成了一大特色——它不再仅是对一个中国文化巨人的描述，它成为了通过这位巨人将你吸入伟大的中国文化磁场的马蹄铁，而且，这样的写法，对于无“学术性前提”准备的中国读者，也颇有吸引力和教益。

但画圆的风险在于，半径伸得越长。其圆周接触的未知面或混沌面争议面便越大，因而派生出的疑窦和讼案便可能越多。而周先生在把握笔法时，“稍稍运用上一点儿推想和文学手法”，为的是“使内容变得生动一些”，用心良苦，却犯了西方汉学家作学问的大忌。这些本拟显瑜之处，很可能倒成了他们眼中的瑕疵。第三十五章代曹雪芹拟的长歌，绝非即兴之作，凝聚着周先生多年来在曹雪芹精神世界里掘进的心得，因曹翁的满溢奇气胆魄的诗作除两个残句外竟毫无所传，为显现其大诗人本色，作传时这样延臂求髓，我很理解，也颇赞赏，但似宜于放在《小传》的增订本中，那不失为供读者参考以加深对传主理解的一种尝试，在这主要是对外的《新传》中，我以为恐怕不能为西方读者理解（能读中文的亦未见得能品味，译成西文则更“隔”），甚或会伤及他们对此书学术价值的充分评估，所以不如不放。

不知为什么，当我掩上《曹雪芹新传》的时候，心上总粘着曹雪芹好友张宜泉《和曹雪芹西郊信步憩废寺原韵》的收句：“寂寞西郊人到罕，有谁曳杖过烟林？”不禁鼻酸。曹雪芹究竟是谁？如梦如烟！他本应像莎士比亚一样，成为全世界每一个知识分子都耳熟能详并能进入其艺术世界的作家，却由于巨大的文化差异、东西文化交流中的强势入差，特别是他身世资料的极度匮乏，因而到目前为止，情形仍亟不如人意。不错，《红楼梦》在国外已有二十余种文字的译本，英文的就有好几种，国际上也开过关于《红楼梦》的研讨会，“红学”已是超国境的一界，但相对而言，日本、东南亚、外籍华人中的“红学”家较多，在西方汉学界中，“红学”还远不是显学，“人到罕”、“有谁过”？正如本文开头所说，无论《红楼梦》还是曹雪芹，都还没能进入西方教育的常识符号系列。一个西方大学生不知道这本书和这个人不会被认为“无知”，而如果问一个中国大学生莎士比亚是谁他说不知道，并且也举不出一个莎翁剧本的名字来，我们中国人自己就会奚落他“没常识”，他自己也会脸红。这种不平衡是令人遗憾甚至惆怅的。因之，挖掘爬梳新的史料，深化这方面的研讨，写出更多更好的面对内外不同层次的“曹传”，使曹雪芹的伟大与莎士比亚的伟大并帜于东西方所有有知者的脑海中，

成为不争的常识，应是中国“红学”界不懈的使命！

1994.秋

## 花开易见落难寻——喜见《红楼梦之谜》

一位朋友电话告诉我：“上海有本新出的书，批你了，知道吗？”我笑问何书，他告诉我是《红楼梦之谜》。说来也巧，这电话撂下没几时，我便收到了陈诏兄寄来的这本书。该书分九个部分，以回答125个问题的方式，讨论了关于《红楼梦》的方方面面。得到这本书，我自然先翻到其中“人物”部分的第9问：“秦可卿出身寒微吗？她可能是削爵亲王之女吗？”该问的答问撰稿人正是陈诏，他先点出，我自1992年在《红楼梦学刊》第二辑上发表《秦可卿出身未必寒微》后，不断地推进这一主题，“形成了他所谓的‘秦学’……由于……他的观点又颇新奇动听，所以他的文章引起广泛注意，曾在社会上产生一定影响，但在红学界，很少有人认同他的意见，”接下去，他便缕述我的“秦学”之偏颇，认为我是“求之过深”、“陷入空想”、“钻到牛角尖里去了”；当然，他认为我提出秦可卿的问题，“无疑是提得合理的，富有启发性的”，这是该书将此谜列入的原因。

给我打电话的朋友，说我是“挨了批”，自然是开玩笑，不过陈诏批驳我的观点，并非由这答问始，他的一篇有关的长文，在我开笔写中篇小说《秦可卿之死》之前，便将打印稿寄我，令我“先挨批”为快了。正是在陈诏等同好的尖锐反对意见的磨砺下，我关于秦可卿的研究，才得以不断推进，破“秦可卿之谜”的思路，才得以更精密、更贯通，竟终于“自成一说”，并在今年5月，已将有关成果汇为一册《秦可卿之死》，由华艺出版社推出，说我的意见“在红学界，很少有人认同”，目前自是实情，但读者如翻看一下我这本书前面周汝昌先生所写的序，当也能窥见“吾道不孤”的另一面。

虽然《红楼梦之谜》这本书明确地否定了我的“秦学”，我却仍很喜欢这本书，因为这本书有以下几个难得的特点，一是所开列的“谜题”不仅极为内行、精到，而且相当新近，也就是说，该书不呆，该书将许多近年来新引发出来的有关《红楼梦》的学术争论，都灵活地加以涉及，如“曹雪芹墓碑（或称‘墓石’）到底是真是假？”“《红楼梦》的脂本系统是刘铨福伪造的吗？”……等，大大展拓了一般关心“红学”的读者的眼界；二是该书在对各种学术问题作出自己的判断时，一般都并不含糊，但对所否定或存疑的材料、见解，都能比较客观、准确、详细地加以介绍，这就使该书具有相当的资料性，并且给读者在相左的学术见解中去作出自己的、不受该书撰稿人倾向约束的独立判断，提供了充分的可能；三是“谜题”的设置不逃避一定的深度与难度，如“第四回是不是《红楼梦》的总纲？《红楼梦》是不是一部‘政治历史小说’？”也很注意知识性与趣味性，如“第二十六回林黛玉春困潇湘馆，宝玉要给他吃个榧子，对此各有各的解释，究竟是什么意思？”

《红楼梦》因其传稿的不完整与其作者身世之迷离扑朔，使我们在“花开易见落难寻”的惆怅中猜谜，《红楼梦》的伟大正在于此——它给我们提供了几近于无限的探究空间。

1994.秋

## 我读《金瓶梅》

我是先读过《红楼梦》，才读《金瓶梅》的。这两部巨著有其相似之处，它们从《三国演义》、《水浒传》、《西游记》那种为帝王将相、英雄豪杰、神佛仙人树碑立传的长篇小说格局中突破了出来，将笔墨浓涂重染地奉献给了“名不见经传”的“史外”人物，展现出一幕幕俗世的生活景象，充满了前述那几本“英雄史诗”里罕见的关于“饮食男女”生活方式的精微刻画，人物不再是粗线条的皴染，而是工笔画似地须眉细勒，而且极为注重人物语言的铺排，往往通过生猛鲜活的性格语言，使书中人物跳脱纸上，令读者过目难忘，掩卷如邻。

《金瓶梅》里面有为数不少的性描写，其中确实有不少是直露到放肆程度的色情文字。《红楼梦》里也有性描写，但处理上或含蓄而不失美感，或虽粗鄙却点到为止，并都为塑造人物而设，没有卖弄招徕之意。《金瓶梅》产生的时代，皇帝公开征求春药，达官贵人更荒淫无耻，“房中术”成为最大的时髦，一时淫风甚炽，影响到民间社会，直达底层，不仅性行为相当“解放”，戏曲演唱乃至茶肆说书，包括野史小说，直到市俗俚语，在表现性行为上也相当“没遮拦”。《金瓶梅》在这方面的“成就”，放在那样的大背景中，算不得具有独创性，因此，我以为一般论者（性学专家例外）对此书的色情描写评价不高，乃至多予诟病，是可以理解的。

不过，把《金瓶梅》里的性描写全看作著书人招揽观者的“噱头”，那又不对了。《金瓶梅》的构思十分巧妙，它从《水浒传》里“武松杀嫂”一节衍化出来，“借树开花”，“种豆得瓜”。在《水浒传》里是武松在狮子楼上杀了西门庆，《金瓶梅》却告诉我们武松是错杀了他人。西门庆把潘金莲娶进了他家，当了第五房小老婆。于是由此展开了对西门庆这个市井恶霸的全方位描写，并由此辐射出了关于那个时代的丰富而具体的人际存在与相互倾轧，并且常常有透越历史学、社会学、伦理学、心理学、性学意义的人性开掘，显示出此书作为长篇小说的独特的美学价值，或许这个价值不是作者有意识向我们提供的，但却是客观存在的。

《金瓶梅》这一书名，可以理解成“金色的花瓶里插着梅花”，但绝大多数读者都认同于这书名里概括着全书三位女主角的解释，“金”是潘金莲，“瓶”是李瓶儿，“梅”是庞春梅。相对而言，李瓶儿可能是更能引起读者兴趣的一位女性，因为在她和西门庆的关系里，有着超越了肉欲的爱情。西门庆这一纵欲狂人，也因在与她的爱情中显示出了人性中的温柔、宽容与善意，从而更有血有肉，更具认知内涵。潘金莲的形象，作为无时无刻地思淫纵欲的一个“性存在”，未免失之于“单纯”，但她的性格，却是刻画得最活灵活现，凸现纸面，令人难忘的。庞春梅是一个比潘金莲和李瓶儿都更复杂的艺术形象，她表面上有时非常“正经”，骨子里却比潘金莲更加淫荡无度；她的复仇手段，或直截了当而且残酷至极，或曲折隐蔽如软刀子割心；她对西门庆女婿陈经济的追求，怪异而执著，变态而宽容，折射出那个“世风日下”的市民社会对传统礼教的公然蔑视与无情“解构”。

《金瓶梅》是以写西门庆一家的食色生涯为主的，但《金瓶梅》确实又并不是一部“唯性”的小说，尤其不能因为其中有色情文字，便定性为“淫书”，因为它有大量的篇幅，展现着西门庆家门之外广泛而杂驳的社会生活。这部托言宋朝故事其实是表现明代社会生活的小说，把大运河的南北交汇点

一带的商贸盛况，市廛车辐，滚滚红尘，描绘得光怪陆离、栩栩如生，特别是书中几次酣畅淋漓地描写了清河县中的灯节盛况，那种世俗生活的“共享繁华”，显示出一种超越个人悲欢恩怨的人间乐趣，不管作者本人是否有那样的寓意，善思的读者或者从中可以悟出，无论人世间有多少多的苦难、阴谋、残暴、荒淫、堕落、沉沦，毕竟冥冥中还存在着某种推进人世发展的“规律之手”，因而人世中的“阶段性文明”即便不可避免地含有不公正乃至污垢阴秽，个体生命仍应保持对生命的珍视，这珍视里包括着对俗世生活琐屑乐趣的主动享有。

《金瓶梅》的描写空间，还几次越过了一县一府，而直接写到京都，写到豪门，写到宫廷，一直写到皇帝本人。有研究者考证出，此书是刻意影射明嘉靖朝的政治黑暗。此书写成时，嘉靖宠臣严嵩及其儿子严世蕃已被斥逐、诛杀，所以著者可得以放手影射他们的弄权獗为，表现他们如何卖官鬻爵，收贿纳凶，豢养鹰犬，鱼肉黎民，败坏世风，制造人祸。据考，书中的蔡京、蔡攸父子，便是用来影射严嵩、严世蕃的。其实，书中所写的那种官场黑暗、税吏腐败、官商勾结、淫靡成风，并非只是“前朝”的“绘影”，也是“如今”的白描，从这一点上来说，《金瓶梅》也是一部“胆大妄为”的“政治小说”。

这里，我要着重强调《金瓶梅》那令人惊异的文本。为什么在那个理想暗淡、政治腐败、人欲横流、道德沦丧、炎凉成俗、背叛成风、雅萎俗胀、流氓猖獗的人文环境里。此书的作者不是采取拍案而起、义愤填膺、“替天行道”、“复归正宗”等叙述调式，更不是以理想主义，浪漫情怀、升华哲思、魔幻寓言的叙述方略，而是用一种几乎是彻底冷静的“无是无非”的纯粹作“壁上观”的松弛而随意的白描，来展现一幕幕的人间黑暗和世态奇观？当然，此书也在其故事里嵌进了一些“训诫”，但那些牵强附会的生硬“训诫”大多不能融合于故事与人物，只是一些“套话”，乃至显得“累赘”多余，这究竟是因为创作者缺乏“思想高度”，还是因为，就小说创作的内在规律而言，像《红楼梦》那样充满焦虑，洋溢着理想光芒与浪漫情怀固然是一种很好的叙述方式，而《金瓶梅》式的“冷叙述”，并且是达到七穿八达、玲珑剔透、生猛鲜活、浓滋厚味的“纯客观叙述”，也是一种在美学上可能具有相当价值的叙述方略呢？

当然，《红楼梦》是一部不仅属于我们民族，更属于全人类的文学瑰宝；那么，比《红楼梦》早二百年左右出世的《金瓶梅》呢？我以为也是一部不仅属于我们民族，也更属于全人类的文学巨著，而且，在下一个世纪里，我们有可能更深刻地意识到这一点，尤其是，有可能悟出其文本构成的深层机制，以及时代与文学、环境与作家间互制互动的某种复杂而可寻的规律，从而由衷地发出理解的喟叹！

1995.5.3 绿叶居

## 读《金瓶梅》杂记

《金瓶梅》传至今日，大体上有两种本子，一种是明朝万历年间的《金瓶梅词话》，另一种是明朝崇祯年间的《绣像批评金瓶梅》，后者到了清朝康熙年间，又经张竹坡改动评点，称《第一奇书》，影响很大。万历本比崇祯本早好几十年，保持着原汁原味，最明显的不同，就是它开篇从武松打虎的故事讲起，头六回与《水浒传》里的第二十三回到二十六回很相近，崇祯本的头一回却劈头先讲“西门庆热结十兄弟”。

我觉得从武松打虎讲起，让读者刚看此书时，恍若还在读《水浒》，是非常好的“借树开花”起法，更夸张一点说，这是“种豆得瓜”，因为在《水浒》里，西门庆和潘金莲都是小配角，好比“豆”，可是《金瓶梅》却从这“豆”，萌生、发展、成熟出好大的一个“瓜”来，这种起法，在我国小说创作史上是个创举，外国也不多见。

读过《水浒》的人，细想一下，便可发现，那本书基本上只肯定一百单八个英雄人物的价值，其余的角色，无论奸邪，还是善民，或者不好不坏好亦坏的中间人物，他们似乎都没有什么特别的价值。在《金瓶梅》以前的中国长篇小说，如《三国演义》、《西游记》，也都是主要展现帝王将相、神佛仙人的功业，虽然为了故事情节的发展和陪衬主要人物，也写到市井生活和三教九流的凡人俗人，却都不能占据中心位置。《金瓶梅》很了不起，它是我国文学史上，第一部将常态的市井生活与市井人物当作描写对象的长篇小说，这对清朝《红楼梦》、《儒林外史》等长篇杰作的产生，有着非常重大的启示与影响。

《金瓶梅》中有不少色情描写，我认为，色情描写与情色描写是文学中关于性的两种描写方式。色情描写直接写到性交，乃至直接写到性器官，给人以肉欲的感官挑逗，对一般读者特别是未成年人起着不良的作用，而情色描写，虽然也写到性，点到作爱，却较含蓄，并且透过那描写表现着超越性事的内容。实际上“色情”与“情色”的界限并不是那么好划分。

《金瓶梅》写性，下笔往往坦率直露，基本上都属于色情范畴。

到了《红楼梦》中，才有了所谓“意淫”的情色的描写。

此书中武松杀潘金莲、张胜杀陈经济等段落中，都有血淋淋的暴力描写。其实过份直露的暴力文字与过份直露的色情文字一样，不利于人健康心性。直到目前，中国一般人虽有“扫黄”的呼吁，却少有“扫暴”的心理需求。特别是当描写到“好人”以暴力对付“坏人”以及“无足轻重的人”时（像《水浒》中的某些文字），就更觉得无所谓。这是一个值得探讨的问题。

难得的是，此书写潘金莲、吴月娘、孟玉楼等的对话，全用流畅而又绝不拘泥于“语法”的纯口语，并且她们嘴里也不时“撒村”，我们读来却能将她们各自的“语感”严格地区分开来，各自性格宛然不同。当代小说中，驾驭人物语言达于这一程度的，如果不能说没有，也一定要说：实在罕见。此书的文学价值，由此凸现。当代作家可借鉴者多多！

读《红楼梦》，见“酸凤姐大闹宁国府”，有“舍得一身剐，敢把皇帝拉下马”的话，颇感其“恶攻”之大胆。读至此，方知语出此书，且是来旺儿说的。“原版”是“破着一命剐，便把皇帝打！”来旺儿这番酒后厉骂，气势磅礴，酣畅淋漓，是此书开篇后最快人心的檄文，亏作者写得出！

另外许多在《红楼梦》中“出彩”的语言，如“千里搭长棚，没有个不

散的筵席”，“不当家花花的”，“烧糊了的卷子”，“打旋磨儿”，乃至脂砚斋评语中提及的“少年色嫩不坚牢”，等等，都是《金瓶梅》里极恰切地运用过的。《红》从《金》中汲取了丰富滋养，由此也可见一斑。

作者用了整整五回写关于仆妇宋蕙莲与西门庆私通的故事。宋蕙莲既不是个烈女贞妇，也很难说是个单纯的被侮辱与被损害者。她主动与西门庆勾搭，图财图利，恃宠撒娇，得意便忘形，抓“理”不让人。但她却并无明确的“战略目标”，比如争取当西门庆的“七房”；她似乎只满足于当一个“公开的下等情妇”。因此，当西门庆感到她丈夫来旺成为一个“赘瘤”，一种威胁，必欲除之而后快时，她却出乎所有人的意料之外，采取了死保丈夫的立场。当她发现西门庆在这个问题上欺骗了她，丈夫已被发配，又遭到潘金莲所挑唆的孙雪娥的奚落，便在一场撕打后，愤而自缢了。她那开棺材铺的父亲，为她申冤不成，也被西门庆害死。宋蕙莲的悲剧，构成了此书中重要的篇章。宋蕙莲是此书中一个重要的艺术形象。

我们很难找到一个准确的概念，来诠释宋蕙莲死保来旺的动机。来旺其实也并不忠于宋蕙莲，来旺也许更喜欢孙雪娥。这一点宋蕙莲也知道。西门庆除掉来旺，不仅不会株连到她，甚至反会使她更方便地享受情妇之乐。可是宋蕙莲心底有一只看不见的手，总指挥着她，不由分说地死保来旺。这只手叫作“天良”或“良知”吗？那么，究竟什么是“天良”或“良知”？这是个体生命与生俱来的东西，还是在生命发展过程中逐步积淀起来的？为什么有的人就有？有的人就没有？此书作者只冷静客观地写出“情况”，不负责回答这样的问题，然而我们掩卷后，却不由得会联想到若干的“为什么？”来。

在这“宋五回”中，其他人物的性格也都在枝叶繁盛的情节之树上发展着、丰富着。这样高超的文学性是《水浒》等之前的古典小说所未能达到的。特别是潘金莲这一形象。她的聪慧与自私，活泼与狠毒，撮合与挑拨，豁达与狭隘，在与包括宋蕙莲在内的多角人物关系中，被刻划得淋漓尽致。

作者用“吴神仙”给西门庆一家算命，暗示了本书这些角色的命运归宿。后来《红楼梦》用“太虚幻境”的“册子”和“十二支曲”暗示“金陵十二钗”的命运归宿，可能受到此书此回启发。

说西门庆“一生耿直”，并无讽刺之意。“吴神仙”没有，此书作者也无借“吴神仙”之口进行反讽之意。我们如果超越政治、道德评价的角度，仅就西门庆的性格而论，那么，不能不承认，他是个“一根肠子通屁股”的直性子人，他很少隐瞒自己的观点，并相当地敢做敢为。

人类的性欲，从根本上说是为传延后代而存在。西门庆初得贵子，正沉浸在“成功感”中，性欲相对有所减弱。李瓶儿更是如此。而且，一般来说，女性的生育成功，往往使其性渴望更其淡化。

但人类的性欲，又确有超“传种”的一面。男性的性欲尤其如此。往往会把“快乐”升至第一位。

写王六儿和韩二捣被“捉奸捉双”一幕甚生动。

市井百姓好捉奸。

捉奸乐，乐融融。

自己没捉，围观奸夫淫妇也是一大乐子。填补了自己潜意识里的性饥渴，却又安全而可靠。围观者其实是集体手淫。

此书在宏阔的背景上来展示西门庆的生存状态。

他通过赍送厚礼，取得权贵欢心，竟因此当上了有实权的地方官，并在官场上威福并施，所向披靡。因李瓶儿生下了儿子，他的子嗣问题也得到了解决，他的生存状态达到了最佳境界。但他的“性史”也仍在谱写出新的篇章，也许是因为完全排除了“生育目的”的考虑，他的“性趣”开始更多地朝变态的方向恣意发展。“人逢喜事精神爽”，虽然他有时揶揄小厮毫不留情，但这一时期他却常常表现出对妻妾的温厚，对朋友的照顾，对同僚的通达，对小事的洒脱，对妓女乐工伶人的爱怜；特别是对独生子宫哥的爱，令他的面目有了较多的软线条。此书作者仍只是平静地客观地写出他的这些“状态”，而并不负褒贬臧否的责任，也很少剖析他的心理动机与情感内涵。

从这些描写中，我们看到了那个时代那个社会那些人们更多的黑暗，龌龊、无耻、下流、无聊，更多的穷奢极欲与悲苦无告，没有理想的闪光、真理的存在、道义的伸张，可是人们就那么生存着，甚至是有滋有味的；活不下去的，便如蚊蝇般死去。令人惊异的是，作者叙述这一切时使用着一种不动声色的语调，构成一种冷漠无情的文本，仿佛亘古以来，世界、人生无非就是这么个样子。

但在这极为平静的叙述中，作者所写出的人物对话，仍是那么生猛鲜活，显示出非凡的白描工力。在挖掘潘金莲等角色的性恶时，也仍保持着相当的深度，毫无不忍之心，却又很少批判否定。

经过十来回关于西门庆一家子“好日子”的有时未免令人感到过分细琐的白描，此书又将笔触延伸到官场的黑暗，显示出本书作者实在并不是只有“性趣”。

对于西门庆、夏提刑沆瀣一气，贪赃枉法，放走命犯，作书人当然是持否定态度的，在叙述语言中，也时有“常言道：火到猪头烂，钱到公事办”一类的抨击之词，但具体到对人物行为的描摹中，却依然是一派冷静。他只负责写出“他们这么干”，而不负责揭示“他们这么干时心里想些什么”。西门庆作出贪赃决定时仿佛毫无心理过程，而只不过是听命于其“固有的本能”。

作者这样写，是因缺乏理想而形成的麻木，还是一种更为沉痛的“人性批判”？

此书花不少笔墨写到西门庆与其市井朋友的滥饮厮混，展现出他既俗不可耐，却又不失其平民脾性的为人特点。

他所“热结”的“兄弟”，只要不触犯到他的利益，或不令他感到是去帮衬别人、“变节投靠”，他对这些市井兄弟是很热络的，因为他除了官场、生意上的“正事”和那对他来说十分正经重要的“性生活”，也还需要消遣、消闲，在他和这些市井兄弟厮混时，他不必冠冕堂皇，也不必倾力而为，充满了安全感、优越感，在漫不经心地松弛与戏谑中，填补了人生中的若干空白。

在大多数情况下，西门庆对忠于他的结拜兄弟是平等的、平和的，也是慷慨的、宽容的。他们有共同的下流语言，共同的庸俗趣味，聚在一起时是热闹而泼撒的。由于有这些市井朋友，西门庆的个人生活可能比那些科举出身的职业官吏要丰富而活泼一些。

李瓶儿死之前，西门庆“性多情少”，乃至常呈现为一种“尽性而为”的“色狼”面貌。李瓶儿之死，却突然打开了西门庆作为一个完整的生命存在的另一扇人性之门，让我们惊异于他原来竟也能有那样强烈、执著、率真、

纯净的情爱。在此回里，作者不厌其烦地重复迭进地描写李瓶儿的色稿身秽，以此映衬西门庆的超“色”之纯情，并且淋漓尽致地描写西门庆“大哭李瓶儿”，那种“不顾体统”的恨不能死在一处的大哭，在作者笔下确实传达出了一种震撼力，许多此书的读者都有这样的感受：通体而言，此书是一种“冷文本”，它绝不使我们感动，只令我们在“冷观”中“寂悟”，然而此回是个例外，它让西门庆与李瓶儿的生死恋情，在迭进的细节中，生发出一种令读者心热眼也热的“感动效应”，这种“以热间冷”的手法，使此书不仅在揭橥人性的复杂方面又升上了一个台阶，也使此书的艺术魅力，平添了更多的光彩。

李瓶儿之死，从通部书的结构上来说，也是一个大变局、大转折。从此西门庆的生活打破了“美满”、“兴旺”的总体格局，开始出现越来越多的失落、扫兴、疑虑、凶兆，虽然仍有某些“意外”的乐趣填补着他的空虚与缺憾，但他本人和他家庭的前景，确是趋于暗淡与衰落了！

此书写到传言。

传言准确处，往往都在点中本质。

传言不准确处，往往都在细节里。

所以传言不可不信。

所以传言不可尽信。

对所传人来说，传言实可畏。

对获传言者来说，传言实可贵。

西门庆死得好痛苦。

在世三十三年。

暴发过，快活过，残暴过，洒脱过，贪婪过，享受过，恶毒过，颓废过，胡涂过，精明过，蛮横过，宽容过，下流过，攀附过，无耻过，温情过，变态过，纯情过，放纵过，痛苦过……然后，他死了。

此书基本上是纯客观地写了多么一个活生生的男人的一生。

留给今天读者的值得咀嚼的厚味，当然并不是其文本中嵌入的那些苍白的说教与告诫。

人生寿几何？人生价何在？

千古悠悠之思，宁不令我们怅然！

初读此书者，直到读至前一回，大概都不曾想到，西门庆竟在第七十九回中一命呜呼了。但细考此回文本，西门庆之死却是前面无数线索总合为一张“索命网”，在他性放纵达到狂肆程度的情况下，“一收网纲”的必然结果。

此书内容丰富，就塑造西门庆这一艺术形象而言，也是全方位的、立体的、多棱多面，并且内蕴醇浓的，但其以表现西门庆的性生活为主线，并透过他的“性历”来挖掘人性之诡谲，不能不说是此书的一大特色，而且不仅在全部中国古典文学中，是登峰造极之作，就是放在世界古典文学中衡量，恐怕也是少有能与之匹敌的。

西门庆本是一个能够将情与性融为一体，并将“性享受”至少保持在不至戕身状态中的男子，但他却终于“忘情耽性”，并越来越疯狂地纵欲，以至痛苦地死于性病引发的并发症。导致这一结果有许多种因素，从外在的方面说，那本是一个纵欲的时代，从宫廷、贵族到一般市民，乃至底层社会，食色之享都既是生活的流程，也是生存的目标，一夫多妻的婚姻制度、娼妓

的“合法经营”，男性霸权的思索方式与“通行话语”，等等，都作用于西门庆，使他不仅“自然而然”地“以性为乐”，而且“性追索”的成功，甚至也成了他提升自我价值的一个最重要的心理尺度。从内在的方面说，西门庆的性格一方面具有强烈的侵略性，一方面又具有粘稠的依赖性，他既不能抑制对每一个“性目标”的疯狂占有欲，又不能摆脱“性伙伴”的妖邪引诱，所以他总是不仅忙于“猎艳”，也总是沦为“被掳获者”，在这样的双向损耗中，他的生命终于难以支撑，结果在暴淫无度中死亡。

西门庆之死，是一出什么剧？既非正剧，也非悲剧，更非常剧和闹剧。我们无法用习见的模式、标签概括我们的感受，可是我们却有堪称丰厚的感受。

这恐怕正证明着《金瓶梅》这本“奇书”的“了不起”。

此书作者写及僧尼道士，多刻薄挖苦。

但此书又用佛道训诫“归结全书”。

看来此书作者并不那么看重他所提供的宗教性训诫。那是他不得不写出来以“将就”当时社会主流意识形态的“文本策略”。

此书作者所真正重视的，是人的命运的流程，他津津乐道那“过程”，只负责写出“这个样”，而不负责回答“为什么这个样”，更不负责回答“应该怎么样”。

敏感的读者，或者会猜想庞春梅与潘金莲有同性恋的关系。否则祭奠潘金莲时，为何要哭出“实指望和你同床儿共枕”的“心愿”来？这样去“解读”，或许可以圆满地理解她二人为何那样地感情深厚，几无龃龉发生。

在中国古典文学作品中，表现男性同性恋的例子不胜枚举，但几乎举不出一例表现女同性恋的作品。有时写到男子装作女子，骗取别的女子信任，然后借“同床共寝”的机会，奸污那女子，但这显然并不是在表现女性同性恋。

像《金瓶梅》这样的作品，在写“性”方面似乎是“百无禁忌”，举凡男性与女性间的所有性交往方式，从“合法”的到“非法”的，从“常态”的到“变态”的，从“实交”到“梦交”，都有淋漓尽致的大胆描写，而且写男性间的性行为，也可以写到不怕读者作十日呕的地步，但你却看不到一笔明显的女性间性关系的描写。这是为什么？是作者对女性同性恋（性行为）缺乏认知，还是受到了那个社会总体认知水平的限制，抑或是有更深层的社会学、伦理学或其他方面的原因？这显然是一个我们应当加以探讨的学术问题。

西门庆“原女婿”当道士的情节很古怪。

按那时主流文化的逻辑，陈经济堕落后得遇“居士”，又被护送至道观，应能在宗教中获得拯救，“修成正果”；但却大出人意料，他到了道观竟比当叫花子还要堕落，那道观简直是个污糟的淫窟，陈经济变得完全成了一个近乎“活畜牲”式的怪物。

这一回再次显示出此书作者毁僧谤道的立场。但此书作者在刻薄地讥讽了佛道以后，却又不想提出自己主张的拯救之道。没有理想，没有理性，没有升华，也不剩浪漫，在情节进入“后西门庆时代”以后，作者几近于残酷地，加快节奏地给我们展现出一幕幕人间怪剧丑剧，我们是惊诧莫名还是不以为奇，是掩卷深思还是抛书一笑，他都不管了。

此书的“第三大女角”春梅在后二十回中大露圭角。

潘金莲为了排除其情欲的“障碍”，下毒手杀害了善良无辜的武大。

李瓶儿在放纵自身情欲时，对其前夫花子虚、蒋竹山都极其无情而残酷。

现在我们又看到了春梅怀着不可告人的目的，甚至不惜欺瞒、耍弄那宠爱她的周守备，以极其无耻的手段，将有碍于她与陈经济重新勾搭的孙雪娥往死里迫害。

本书对人性恶的表现，是毫不打折扣的。

但本书作者似乎也并不是要表现“世上狠毒莫过妇人心”或“女人是祸水”一类的“主题”。

在本书作者的笔下，三位女主角都只不过是循着一种“自然而然”的内心驱动在那里为人处世，走着她们的人生之路。

三位女主角都显得格外真实。

此书不但绝不“主题先行”，甚至也不经意于“通过人物塑造与情节流动”来升华出“主题”，它实在是有点“无主题”。或者说，它虽在这里、那里嵌进了某些训诫性的“套话”，但那“态度”实在是并不怎么严肃认真。可是这种写法不仅没有伤害到它的“文本魅力”，反而显示出特异的“艺术真实感”。此种创作方法，值得研究。

对于“春梅游玩旧家池馆”，历来多有论家以为是著书者以此表现“春梅念旧主人”（清张竹坡评语），“有怀旧的真情”（上海古籍出版社《金瓶梅鉴赏辞典》“春梅”条），但我读此回，感想却大相径庭。

春梅回西门府，主要是向吴月娘等人显示她的腾达，以获得变相报复的心理快感。她对西门庆并无很深的怀念（当然也无对吴月娘那样的恶感），如果说她有“怀旧”之情，那么她怀的是潘金莲和陈经济，尤其是陈经济，这是一种人性恶的体现，而非什么值得称颂的“真情”。

就“情恶”的深度而言，“梅”是胜于“瓶”和“金”的。此书写出此点，是有意为之，还是“意外收获”呢？

有论者详证此书作者是刻意影射明嘉靖朝的政治变局。

宋朝蔡京父子确也获罪，但父死在子前；明嘉靖朝奸臣严嵩及子严世蕃获罪时，却是严世蕃先问的死罪，故此书韩道国所说的政局变化，并不符合宋朝情形，反极符合明朝情形。

此书虽以表现市井风情、家庭纷争及色欲性事为主，却又有相当篇幅写到高层政治和商情货贸，并频频影射明代嘉靖一朝的“时事”，表现出对严氏父子“祸国”的极大鄙夷和终于伏诛的拍手称快。

但将此书称作一部“政治影射小说”，我以为未免夸张。

单把此书称作一部“世情小说”，又不全面。

将此书视称作一部“色情小说”，则更偏狭。

说是一部“奇书”，则又未免大而空泛。

也许，不硬性地给这部书“贴标签”，而是真正地尊重它，欣赏它，倒可能更多地从中获益。

韩爱姐为陈经济“守节”的情节很怪。

按道理说，陈经济与韩爱姐的关系，充其量是痴心嫖客与私窠子妓女间的“常包关系”，陈经济死，妓女如丧亲夫，犹可理解，但最后郑重其事地为他“守节”，并且被他的正配夫人与名为堂妹其实是姘妇的守备府夫人接进府去，堂而皇之地作起“节妇”来了，岂不怪诞？

但此书这样写，想来一非向壁虚构，二非故意荒唐，而是因为当时社会

中有类似事例耳。

这也说明，明代社会发展到那个阶段，市俗的道德观、伦理观，都已冲破了“古典礼教”的刻板规范，而演变出了千奇百怪的“新现象”、“新观念”。

陈经济的“结果”很吓人。

此书写陈经济笔墨不少。在西门庆健在时，他有色无胆，是个窝窝囊囊的陪衬角色；当然，那时他在场面上还是“拿得出去”的，在承办商贸事宜上，也还算有能力，颇为严谨。在“后西门庆时期”，他才成为一个重要角色；第一阶段里，他与潘金莲、春梅斗胆偷情，构成一种狂热而“和谐”的“一对二”的性关系；被吴月娘逐出府后的第二阶段里，他一步步堕落到“性怪物”的不堪地步；经春梅将他“搜救”到守备府后，正如春梅对守备并不“贞”一样，他对老婆葛翠屏和春梅也并不“忠”，而是另寻性放纵的“理想伙伴”；最后被本来对他有恩，而且也并非与他有不可调和的矛盾的张胜，在获知他欲恩将仇报的情形下，狂暴地将他杀死。

此书所写的这个人物，令我们感到真实可信。在那个时代那个地方，很可能有这样一个存在过。

但这个人物究竟算是个“什么东西”？作者写出这样一个人物，究竟是出于什么“意图”？我们又一次陷入了困惑。

是为了让我们为人性恶而战栗么？

书中先后死去的人物在最后一回中纷纷托生。

奇怪的是偏张胜、孙雪娥、西门大姐所托生的是贫人乃至番役。其实相对而言他们的恶最轻。像西门大姐尤其无辜，而独托生到番役家。

这难道称得上是“恶有恶报”吗？

前面明明说西门庆往东京城内，富户沈通家，托生为次子沈钺；后面却又说孝哥即是西门庆托生，自我矛盾如此。请问究竟是怎么一回事儿？

作者或者真想以佛理结束此书，但因他其实根本并不真信佛理，所以写起来不免捉襟见肘。

清人张竹坡盛赞此书以“孝”作结，是表现了“其所以为天性至命者，孝而已矣”。“呜乎！结至‘孝’字，至矣哉！大矣哉！”真是“一唱三叹”。其实无论普静法师的劝诫还是终场诗里都并没有强调“孝”字。他还说此书是“以弟（悌）始”，因为他所评点的“崇祯本”，跟“词话本”有所不同，最大的区别就在于他那个本子的头一回是“西门庆热结十兄弟”，而“词话本”却始于“景阳岗武松打虎”。张竹坡说此书以“热”起以“冷”终，以“弟”起以“孝”结，只是他个人的一种直感，在我看来，未免牵强。

我以为，此书写到“后西门庆时代”，文笔越来越不如前面，虽然这后二十来回里他主要完成了春梅和陈经济这两个艺术形象的塑造，也堪称真实，但不仅人物的行为逻辑时常有突兀生硬之感，人物语言也远不如前面那么丰富多彩、生猛鲜活，在把握叙述节奏和细节安排上，也失之匆促和粗糙；尤其令人不敢称道的，便是全书的“收束”，明显地表露出无所皈依与乏技乏力。

但此书总体而言，实在还是一部伟大的长篇小说。对于它的伟大性，我们至今不仅认识不够，而且还存在着浓重的误会。张竹坡力辩此书绝非“淫书”，他的论证我们未必同意，他的这个结论却是基本正确的。

我以为此书最大的震撼力是挖掘人性的深度，尤其是对人性恶的坦然揭

臻，达到了不仅空前，也可以说是至今尚“无后”的地步。

此书的真髓，我以为主要体现在笼罩全书的“叙述调式”或“文本特征”中，那便是客观、冷静、不动声色、处变不惊、怨而不怒、生死由之，它昭示着我们，世界不可能那么理想，生活不可能那么美满，人间本来就一定会有龌龊，人性本来就一定要有缺陷，善恶界限往往难划，是非标准常常摆移，人际间必生龃龉，自我亦难以把握，爱情远比肉欲脆弱，友情最难持久，树倒猢猻必散，炎势必引趋附，死的自死，活的自活，而且“人们到处生活”，并且“生生不息”……这些感想必然导致悲观、颓废么？然而，通过此书的“文本”，你又会感觉到俗世的魅力，凡人琐事的“天然合理”，世道中超越黑暗的那些“共享乐趣”，以及不必为“形而上”约束的洒脱与狂放，当然还有“我色，故我在”的坦然，超出个人际遇的那种自然美景与“人创繁华”，死的未必可怖，生的不必那么沉重，等等，从而又生出一些乐观与旷达，自珍与自谅。

在这二十世纪的尾上，我们面临着许多的困惑，怀有非常强烈的企盼，因而派生出了若干思潮的激荡，乃至种种人际、群际的磨擦与冲突，在这种情势下读《金瓶梅》，我以为我们有可能比前人更悚然于人性的诡谲莫测，却又可能比后人更刻骨地领略地冷静从容的叙述风格那魅惑的美感！

1995.春.绿叶居