

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

现代文学经典：

症候式分析

 **eBOOK**
内容资料 免费下载

内容提要

本书是一本文学文化专著。作者通过对“五四”以来中国现代文学经典作品的反复和深入阅读，以新的文学思想为背景，力图用浅显通俗的语言解释文学工作的文化意义和社会人生的看法；以这些作品的各种悖逆、含混、反常、疑难现象作为突破口，在寻找原因的过程中，寻找这些现象的意义，最终使读者悟得文学思想和文学的文化内涵，从而分析社会生活中人类的行为和动因。

序

周 英 雄

文学是人类精神文明的结晶，每一个时期都有它的经典之作，可以说是美不胜收。同理，每一个时期或多或少都有它独特的阅读模式：有时候文学被归类为风花雪月；有时候文学被视为反映现实。甚至同一个时代之内往往也不乏互有出入的读法：或许有人会认为文学直接契合现实；不过也许也有人认为文学表面背离现实，但经过中介（有意识或无意识的中介）之后切入现实。

不管我们如何看待文学，阅读文学的要件少不了读者独立自主的介入，透过具体的阅读、解释，进而理出作品的隐性结构，并将作品与现实错综复杂的关联加以勾勒出来。换句话说，强势的阅读不人云亦云；相反的，读者必须利用有系统的阅读模式，来挖掘作品的深层，并将作者难言之隐一一加以披露。蓝棣之先生所采取的阅读策略正是这种强势的阅读。依我的臆测，他的用意可能是希望点出前人所未见之盲点，敦促本书的读者对现代文学经典重新诠释，重新体认，并描绘中国现代心灵的图像。

当然，心理分析的阅读模式并非全无破绽，而心理分析也因此可以唯我独尊。有人批评心理分析是 19 世纪末维也纳犹太小资产阶级的诠释框架，未必放之四海而皆准。也有人认为人的潜意识经过隐抑（repression）的机制，无法以真面目浮现于世；而显现在外的现象是经过替化、妥协与反制而得的结果，与原状相去甚远。甚至有人抱怀疑的态度，认为心理分析不啻捕风捉影，严格说来，只算是读者所见，并非作品所原有，更遑论实证的验证了。总而言之，历来论者对心理分析的质疑，可以说是不一而足。不过话说回头，心理分析的确有它独特的见地，认为人的行为动机错综复杂，甚至自相矛盾（即所谓的过度定因[overdetermination]），而人的心理状态也并非反掌可得，必须经过一番的推敲、剖析方能厘清其中的真情。这点相信看了蓝先生的作品，读者必然会有所领悟。

蓝先生虽然谦称他的症候式分析只是众多批评模式的一种，而他所探研的不外乎作品的底层（深层）与隐性意义，可是蓝先生的二元阅读本身无疑是多向度的。根据我的观察，蓝先生着眼于显与隐之二分，但此二分因人、地、时、作品而有所不同，而呈现在文学里的二元相当丰富，包括：人物与人物、不同叙述观点、作家与作品、社会取向与美学倾向、不同文体（如浪漫对写实、鸳鸯蝴蝶派文学对浅白文体）等等，充分呈现了作品中缤纷多姿的面貌，以及其中波涛汹涌的各种心理机制，并隐约透露了作品与作家背后现代中国的各种焦虑，甚至乱象。

蓝先生这项力作累积了十多年的功力，涵盖的范畴相当广泛，而蓝先生对待作品本身巨细靡遗的谨慎态度，无疑有他理论、批评与教学上的贡献。我乐见此一论文集的问世，也更希望蓝先生往后继续把他的真知灼见与我们分享。

1997 年 7 月 6 日

出 版 说 明

清华大学中文系自 80 年代中期复建伊始,即以整理研究清华人文学科历史为起点,探索学科发展道路。于是有《清华文丛》行世,凡 5 载共 8 部,为学术界所瞩目。1995 年纪念建系 70 周年、复建 10 周年之际,系内同仁以为,沧海桑田,今非昔比。新中文系应旧中求新,旧中出新。于是不揣简陋,又有以收录近年清华学人新作之《新清华文丛》呈献于学界同仁面前,以求晒正。吴宓学长曰,新未必比旧好,旧未必不如新。本丛辑录之著作亦当作如是观。老清华人文学科以古今会通、中西会通为特色,在微观上谨严,宏观上开阔,谨守历史真实且有鲜明的时代新意。《新清华文丛》的诸书风格殊异,惟其志向即继承传统,以谨严科学之治学态度回答新学术课题。

《新清华文丛》由清华大学中文系和国际汉学研究所主编,邀请校内教授(含双聘教授)组成编委会。编委会成员为(姓氏笔划为序):王中忱、张岂之、李学勤、何兆武、徐葆耕、蓝棣之、葛兆光、董士伟、钱逊、蔡乐苏。执行编委:徐葆耕。

卷一
掩藏的症候

鲁迅：《呐喊》、《彷徨》^①

小引

发表在这里的，是我 1986 年年初所写的关于心理批评的两条札记。其中的意思，1986 年 4 月在中国社会科学院文学研究所第一期高级进修班讲授过，后来，连同别的几条札记一起，以打印稿的形式，印发给中国作协在天津举行的文艺理论信息交流会议的与会代表。这样，我的意见，也就流传开来了。1986 年 10 月在清华、北大召开的全国闻一多第三届研讨会期间，北京大学有几位同行告诉我，说据传我就鲁迅小说研究问题又放了一炮。我有些诧异，同时也就我的看法作了说明。现在，为避免传中有误，我把这两条札记公开在这里，愿意与有兴趣的同志们一起探讨。

对文学作品的分析是可以在好几个层面上进行的。作家说出了什么样的意思，是一个层面，作家到底想说什么，又是一个层面；作品在实际上具有什么样的含义，它象征或暗示着什么，是一个层面，而作家没有明确察觉到他想说什么或说了些什么，也是一个层面。这个没有明确察觉的意向，看来是在很深的地方左右着作家的创作，甚至成为作家创作的潜在动因。西方批评家通常把这叫做作家的无意识趋向。以分析作家创作无意识趋向为宗旨的批评，通常叫心理批评。心理批评所要分析的，第一是作家创作时的无意识趋向，第二是作品中虚构人物的无意识趋向，第三是作家与读者之间没有意识到的关系。心理批评仿佛提供了一把钥匙，用以揭示艺术创作的过程、艺术家没有觉察到的用意和虚构人物的动机。通过分析作品，批评家作为分析家，将会发现作家的无意识趋向和所受到的压抑。这既可以使我们得以推测作家身世的“里层”内容，反过来还可以增进对作品本身的理解，甚至做出某种解释。我国学术界对于鲁迅的作品，曾经在好些层面上做过分析，得出了深刻的政治、思想和艺术上的结论。我这里用心理批评方法做些分析，是想试试看能否在某些地方加深对鲁迅作品的理解，能否有一些新的发现，或做出某些新的解释。

鲁迅的《呐喊》：梦与寂寞

《呐喊》是鲁迅的第一本小说集，是新文学的奠基之作。但是《呐喊》的自序是有些费解的，而这自序又是理解《呐喊》的一把钥匙，它能开辟从心理方面理解《呐喊》的道路。在这篇序言里，鲁迅追述了写小说的经过。鲁迅说他是在无聊、寂寞、悲哀、麻木的情况下，听了当时《新青年》的编者之一钱玄同的请求，为有“用”而写了一些作品，这些作品是为了慰藉前驱的猛士，是“听将令”而写成的。但假如我们由此引申，竟说鲁迅的“敷衍朋友”、听主将之令的作品成了文学史上的丰碑，那是很片面的，那是对创作规律和创作过程的极大误解。鲁迅的小说是为有“用”而创作，听将令而写，是为了慰藉前驱者的寂寞，对于这些，他是自觉的，有意识的，但是，为什么“敷衍朋友的嘱托”而竟能“一发而不可收”呢？“本以为现在是已经并非一个切迫而不能已于言的人了”，为什么竟有那样猛烈的呐喊？为

^① 本文原载《鲁迅研究》（月刊）1987（8）。关于《伤逝》的分析，为 1997 年补写，此前未曾发表过。

什么呐喊出来的又是那样一些作品？对于这些问题，鲁迅在创作这些小说的时候，看来并没有明确地察觉到，他显然没有意识到到底是什么更深的力量在推动着他。直到这些小说都写成了，在为出版单行本而写序言的时候，鲁迅发现他这些为“呐喊”而写成的小说，原来都是他年轻时候曾经做过的许多梦里不能完全忘却的一部分；鲁迅发现，这些小说表明他的“精神的丝缕还牵着已逝的寂寞的时光”。这就是他当初文学创作的无意识倾向，这就是《呐喊》的由来。这种无意识趋向使鲁迅的创作避免了由听将令而呐喊可能产生的概念化、口号化倾向，使得鲁迅的创作“有用”而又有血有肉，使得他的作品有内在的蕴藏和深度，这些，是鲁迅的小说力量所在。因此，尽管鲁迅说他因为是为有用、听将令而呐喊的，尽管“我的小说和艺术的距离之远，也就可想而知了”，我们仍然清楚地看到，鲁迅小说的大多数仍然是当之无愧的艺术瑰宝，有体验的深度和厚度，而非简单化的宣传品。在这里，作家的无意识趋向是重要的奥秘。鲁迅的创作是意识和无意识结合的典范。既有鲜明的时代精神，又有深厚的血肉体验，他创作上的这个特点很值得我们注意。

鲁迅在自序里说，他曾经为了驱除寂寞，用了种种方法来麻醉自己的灵魂，于是再没有青年时候的慷慨激昂的意思了。这也就是说慷慨激昂被麻木、被压抑了，但并没有消失。而当这种麻木和压抑得以缓解的时候，便成了一种无意识的创作冲动，于是他写了新文学史上第一篇白话小说《狂人日记》。过去我们总争论这位狂人到底是精神病人还是战士，其实，他是一位长久精神压抑的战士的形象，这个形象中自然有刺杀巡抚而被杀的战士——真实人物徐锡麟的影子，但其内核，看来是作者自己当初的“慷慨激昂”，是自己的慷慨激昂才使他得以认识徐锡麟的价值。因此，《狂人日记》是《呐喊》中最有典型意义的作品，是一篇最“呐喊型”的作品。在“五四”精神的冲击下，鲁迅的麻木与压抑得以缓解，他渴望把长久压抑的内心郁结喊出来，他在看到俄国作家果戈理的《狂人日记》之后，终于找到了一种外国的文学传统和艺术成规来使自己的渴望和梦想成为有形的东西，诉诸斯世。推倒吃人的社会，揭穿仁义道德的虚伪，救救孩子——这就是一个慷慨激昂的战士的理想。鲁迅之所以能够找到“狂人日记”这一形式，其内在的、没有察觉的原因是他实在麻木和压抑得太长久太厉害了。要不是时代向他提供了一个发散升华的历史机会，他会真正地成为狂人的。

鲁迅在自序里说他“并不愿将自以为苦的寂寞，再来传染给也如我那年青时候似的正做着好梦的青年”。他意识到这一点，他意识到那时的主将是不主张消极的，因此在《药》里的夏瑜的坟上凭空添上一个花环。但是作者下意识里的寂寞和悲哀，仍然很深地渗透到作品里去了，并构成了作品思想的一部分，这也是作者没有明确察觉到的。假如看不到这一点，而按照鲁迅对自己意识到的叙述去解释作品，那就会得出这样的结论：鲁迅深知那时革命主将的不主张消极，他不愿意拿自己的寂寞来传染给正做着好梦的青年，他的目的正是要慰藉那在寂寞里奔驰的猛士，因此，鲁迅的作品里是没有寂寞的。这个结论，在最表面的意义上，是不错的。但在更深的层次上，则不符合实际了，因为下意识深处的东西也在左右鲁迅，而不为他所察觉。在《孔乙己》里，有一种很深的寂寞，因为是在一个迂腐落魄、被人嘲弄而不被人理解的人身上，这种寂寞就来得特别深刻、真实而蕴藉。肤浅的人才把《孔乙己》理解成喜剧，而看到其中深沉寂寞感的人，才理解《孔乙己》的悲剧

内涵和力量。假如鲁迅在这篇作品里只是单纯地嘲笑一位下层知识分子的迂腐和不中用，那就索然无味了。《药》里的那位战士夏瑜是很寂寞的，在那作品所写的世界里，无论茶馆内的社会，还是自己的母亲，都不能理解夏瑜，正如鲁迅早年诗所说：“寄意寒星荃不察，我以我血荐轩辕。”这种寂寞并不是有意识地写出来的，相反，他想写不寂寞，凭空添了个花环，但这个幻想里凭空出现的花环，更加透露出内在的寂寞。其实，在某些时候，寂寞也是一种力。夏瑜的寂寞正是参与辛亥革命的那些革命者脱离人民的表现，鲁迅的寂寞感是他在为树立自己的历史唯物主义世界观而斗争的过程中一种暂时的精神状态。渗透在《药》里的深沉的寂寞自有认识意义，加强了作品的深度和厚度，假如没有这个寂寞，《药》里凭空添上的花环岂不成了廉价的乐观和节外生枝？

《一件小事》写一位知识分子在对国家政治失望的情况下，因一次偶然小事，认识了劳动人民的高尚品质，因而抑制了自己的坏脾气，增长了勇气 and 希望。《端午节》嘲笑了知识分子的清高、无能而又还要以空论掩饰的缺点。鲁迅对这篇小说中主人公方玄绰的潜意识作了一些分析，从而加强了这一形象的思想深度。方玄绰的“口头禅”是“都一样”或“差不多”，作者分析说这其实反映了方玄绰没有和恶社会奋斗的勇气，是瞒心昧己着意造出的一种逃路，很近于对社会问题是非不分。这是一种安分的空论，一种极其软弱的表现。所谓孤高者，其实是没有本领。从更深层的含义上看，《一件小事》和《端午节》反映了鲁迅“入世苦行”的人生态度，这与他年青时代的慷慨激昂尤其是相通的，他虽然对国家政治极其失望，但他内在的入世态度和在时代里有所作为的潜在愿望没有磨灭，因此他无情解剖作品中人物，实际上也就是无情解剖自己。否则，他是不会这样很敏感地捕捉到一些小事而加以很深的开掘的。这种入世奋斗的人生态度，正是他在“五四”时期能够“呐喊”的内在根据，也使得他后来逐步跟上时代，从封建阶级的逆子贰臣，最终成了伟大的共产主义者。假如鲁迅在深层意识上没有这样一些我们民族传统心理文化中的积极东西，那他将“呐喊”得很肤浅，将只能在最表层意义上处理《一件小事》和《端午节》的素材。作家在创作中的无意识趋向，加深了作品的思想深度。

鲁迅的《彷徨》：内心求索

《彷徨》是鲁迅的第二本小说集。这时，“五四”高潮已经过去，鲁迅的笔更多地伸向人的内心世界。比起《呐喊》，这些作品里的人物，总的来说显得要更复杂一些，作品的思想含义也显得要复杂一些。这说明作者对生活对人物开掘深入了，触及到一些更深更复杂的层面。同是写劳动人民的作品，鲁迅所注意的人物的层面已有所不同。在《一件小事》里，鲁迅要表扬的是人力车夫的高尚品质，在《故乡》里鲁迅所注意的是闰土经济地位和命运的变化，是“多子、饥荒、苛税、兵、匪、官、绅”给闰土带来的厄运。在《阿Q正传》里，阿Q这一形象有复杂的性格，阿Q主义有多种象征意蕴，但阿Q这个人物，他的内心世界是并不复杂的。他虽说在被欺压时用精神胜利法来使自己在感情上保持平衡，虽然他的主要特征是精神胜利法，但他并没有多少执着的精神追求。相反，他有些玩世不恭，有些流氓无产者的逢场作戏和缺乏信念。而在《彷徨》这本小说集里的劳动者，如《祝福》里的祥

林嫂，则很有些不同了。她来到鲁四老爷家，食物不论，做工毫不松懈，鲁家年底祝福的繁重劳动，全是她一人承担，竟没有添短工，“然而她反满足”。这是鲁迅对祥林嫂印象中留下来的一个要点。祥林嫂在先后嫁了两次，而两次丈夫都死了，儿子也被狼吃了之后，当柳妈告诉她一些迷信说法时，她精神出现了危机，为人死了是否有灵魂而恐惧，以至在捐门槛也不能洗清自己时，她精神失常了。与阿Q相比，祥林嫂集中注意自己的内心世界，她有很深的精神痛苦，物质上的贫困倒在其次，钱财问题她从不提起，甚至不惜银元而捐土地庙门槛。从这里我们看到，鲁迅的《祝福》无意于写地主与雇工之间的阶级斗争，以及地主的阶级剥削。说鲁迅写的是劳动妇女一生的悲惨命运也不确切，鲁迅从祥林嫂身上看到的是劳动人民寻求精神满足和精神解脱的愿望。鲁迅给予劳动者的精神痛苦以深切关注，鲁迅之所以从这样一个特定的角度写祥林嫂的命运，是因为在那个时期，他的无意识趋向于集中关注人的内心生活。

《离婚》是鲁迅创作中最难解的一篇作品。小说的主人公爱姑也是一位劳动妇女。从表层意义看，这个作品是嘲笑乡绅七大人之类的倚势压人和附庸风雅。可是，假如认真解剖这个作品，我们会发现，作者对爱姑离婚案的态度是有些复杂的。应该说，封建的婚姻制度本身就是很不人道的，很脆弱的。从作品的描写看，爱姑是位很有些个性的农村妇女，她的言行作为使得她的本来就不稳定的婚姻更加摇晃。当对方提出离婚后，爱姑并不谋求再回去，而是赌气，认为自己是三茶六礼定来的，花轿抬来的，她父亲是一位为沿海居民有几分惧怕的人物，她不能容忍丈夫爱上了一个“滥婊子”。因此，她不仅已经闹了两年多了，而且还要闹得“老畜生”、“小畜生”（爱姑一向这样称呼她的公公和丈夫，而这两个“畜生”因婚姻事比半年前已经“苍老”了，她父亲已经叫他们吃了亏，他们看来不是爱姑的对手。）“全都走投无路”，“闹得他们家败人亡”。她丈夫提出的离婚理由是她在家里“闹得六畜不安”。乡绅慰老爷站在男方一边，曾经在两年多的时间里多次调解他们的离婚，爱姑一直抵制着，她并不把慰老爷看在眼里，但现在从城里来了与官方有联系的七大人，情形似乎有些严重了。不过爱姑是勇敢的，“七大人怎样？难道和知县大老爷换帖，就不说人话了么？”“知书识理的人是讲公道话的。我要细细地对七大人说一说，从十五岁嫁过去做媳妇的时候起”。可是，在七大人调解的过程中，爱姑却逐步失去了自信。她开始感到局促不安，但连自己也不知道为什么，后来觉得事情有些危急，怪父亲在这里竟说不出话，再后是感到自己完全孤立。当她勇敢地为自己的命运挣扎和陈述一番，而听见七大人一句“来兮”的叫嚷，这时，作者写道：“爱姑知道意外的事情就要到来，那事情是万料不到，也防不了的。她这时才又知道七大人实在威严，先前都是自己的误解，所以太放肆，太粗卤了。她非常后悔，不由的自己说——‘我本来是专听七大人吩咐……。’”这是爱姑在精神上的一个转折点。对这段话的理解是理解全篇的关键，勇敢泼辣的爱姑为什么突然软下来了？从表层意思上看，她是在真正感觉到七大人的威严之后，意识到自己误解了他的和蔼近人，后悔自己的太放肆，太粗卤；而从更深的层次上看，她是在一个威严的力量下，突然意识到了她在整个婚姻生活中的放肆和粗卤，她误解了“老畜生”和“小畜生”的软弱，她曾经料想他们干不出什么事情来。这就等于是说，她突然意识到，导致离婚的原因在自己一方，而不在两个“畜生”以及那个“滥婊子”。她意识到了悲剧的原因，

是在自身，因此她后悔了，但已经悔之晚矣。看来鲁迅对祥林嫂是同情的，而对爱姑，则有些厌恶，或者说在潜意识里是厌恶的，他无意之中流露了对爱姑的厌恶。鲁迅感到了爱姑在大胆、泼辣外表下的真正软弱和缺乏力量，爱姑那些要闹得家败人亡的话，都不过是在掩盖她的软弱而已。从深层意义看，七大人在这里是作为威严力量的象征；威严的力量可以抑制一个人的放肆和无理性，可以使一个人顿时清醒起来，正如《一件小事》里鲁迅说对自己的反省可以抑制坏脾气。应该说，鲁迅很深地发掘了爱姑行为的无意识趋向，从而对爱姑内心作了很深刻的剖析，因此这篇小说就带有更大的概括性、哲理性和象征性。我想我这里对于 1925 年 11 月写的《离婚》的分析，尤其是关于鲁迅对离婚这件事的态度和对爱姑的剖析，是了解鲁迅的婚姻爱情生活的人完全可以理解的。事实上，猜想起来，鲁迅当时恐怕也就从内部陷入类似的矛盾之中。小说中的慰老爷、七大人并没有说什么特别恶劣的话，他们说的“走散的好”，“一个人总要和气些”未必就不对，鲁迅却拿他们作为爱姑的对立面，这大概是为了使读者对爱姑有些模糊看法，也使得鲁迅对爱姑的观感更为隐蔽，这大概也是鲁迅这篇作品在构思上有此特色的潜意识吧。这种情况，有些类似于《伤逝》，本来的创作意图看来集中在批评子君的堕入平庸和肯定涓生的振翅远飞，但他顾及到读者的社会压力，因而让涓生讲了些“我卑怯”之类的话，以显示折衷色彩，使自己的意图隐蔽一些，抹掉太尖锐的棱角。但这丝毫也不妨碍我们分析鲁迅的无意识趋向。应该说，爱姑的婚姻是封建包办婚姻，解除这种既不人道又很脆弱的婚姻，是历史的进步。怎么能够设想，一个具有现代意识并长期在国外生活的青年，一位中国新文化的伟大旗手，一位反对旧文化、旧道德，提倡新文化、新道德的反封建的勇猛战士，一位对封建礼教恨之入骨的“五四”运动的先驱者，竟然在 20 年代中期还来写一篇赞扬放肆、粗卤的妇女为维持封建包办婚姻而展开殊死斗争的作品！应该看到，爱姑那样的婚姻观念和脾气，并不可爱，我们实在不敢恭维；她那脾气、作风，无论对于新旧道德，都是无法接受的。爱姑与祥林嫂是很不一样的，爱姑的某些作为，倒让人想起鲁迅《故乡》里的杨二嫂，想起杨二嫂的“辛苦恣睢”。从离婚双方力量的对比看，爱姑的父亲是一位为沿海村庄的居民有几分惧怕的人物，他可以带了儿子们去男方家拆灶填厕。拆灶填厕这种行为，从江浙一带风俗看，对于一个家庭完全是毁灭性的，不是一般普通人所敢为的。有意思的是，鲁迅写爱姑，是说她愈斗愈勇，上了船还摆开八字脚，而写那个要离婚的“畜生”，则说他比从前已经“苍老”了。在鲁迅的潜意识里，是不是想说“畜生”才真正在感情上受到了伤害呢？我看是这样。小说里那位“滥婊子”小寡妇到底是怎样一个人，鲁迅没有写，但她显然有某种魅力，说不准她与“小畜生”之间真还有些爱情呢，要不何以解释“小畜生”在受到拆灶填厕的奇耻大辱之后，仍然要坚持离婚呢？我认为我们今天的读者和批评家，千万不要把“滥婊子”（这是具有陈旧的封建婚姻观念的爱姑骂人的话）等同于社会主义制度下自由幸福婚姻里破坏别人家庭的第三者了。好些读者和批评家的同情赞美爱姑，其症结大概就在于读者头脑里这种无意识吧。从作品再回到鲁迅自己的生活，也许我们可以不无根据地说，鲁迅不仅厌恶爱姑的放肆粗卤，而且也看清了爱姑的真正软弱，他才敢于说：“我是可以爱的”。从鲁迅与许广平的通信集《两地书》所表明的鲁迅的思想看，我相信他没有必要去写一篇批评“滥婊子”的小说，按情理推论，他倒是应该写一篇与此相反的作品。请不要忘记，

《两地书》与《离婚》大致上写于同一个时候。我得郑重声明，我不想说“小畜生”的生活原型就是鲁迅自己，如果这样，那我是太荒唐、太不严肃了。但是，请注意，文学创作中确有一种远距离投射的现象，而且据周作人的回忆看，这篇小说的故事和人物是没有生活原型可以追寻的。而在周作人那些婉转的文字里，凡是没有生活原型可以追寻的人和事，大体都与鲁迅有些关系。自然，周作人也没有胆敢暗示鲁迅在写自己的故事，但周作人反对鲁迅与许广平的结合，他的这个态度是人所共知的。我们今天的读者不应该以周作人对鲁迅婚恋的封建主义态度来读《离婚》。这样，也许我们可以从这篇小说推测鲁迅身世的某些“里层”内容。我没有根据说爱姑这个形象里有朱安的影子，但如果说作家的创作既没有生活原型，也没有自己感情的某些牵挂，那恐怕是近于无知的，丝毫也无助于揭开文学创作之谜。

《在酒楼上》和《孤独者》是写知识分子的小说，两篇小说的主人公吕纬甫和魏连殳，据周作人的介绍来看，他们的重要事实显然是鲁迅自己的。看来鲁迅是把自己分成两半——一个作品的两个人物，让自己面对自己的灵魂。这样，鲁迅成功地分析自己以及别的知识分子身上的一些平庸的东西——感情方面的牵挂太多，消沉了昔日的改革锐气，变得敷衍，模模糊糊，使自己不能飞得更远些。在下意识里，鲁迅是要无情解剖自己，鞭策自己，使自己割断种种牵挂，以便更高更远地飞翔。在《孤独者》里，鲁迅要挖掘多年前祖母入殓时自己怪异行为——像一匹受伤的狼，惨伤里夹杂着愤恨和悲哀，失声长嚎——的潜意识，这也就是这个孤独者之所以孤独（包括作品所写魏连殳总不成亲）的内核。作者试图化开这个长期化不开的内核：“可是我那时不知怎地，将她的一生缩在眼前了，亲手造成孤独，又放在嘴里去咀嚼人的一生。而且觉得这样的人还很多哩。这些人们，就使我要痛哭，但大半也是因为我那时太过于感情用事……。”这就是说，鲁迅到这时才意识到，他那时候在祖母入殓时的失声长嚎，是因为他也正同祖母一样是个孤独者；他之所以对祖母的孤独有深刻理解，原因在他自己就有很深的孤独。鲁迅分析了自己的孤独，把这个感情的内核化开了，他的潜在目标是要摆脱孤独，从亲手造成的孤独里走出来。鲁迅通过《在酒楼上》和《孤独者》的创作，进一步无情解剖、认识、鞭策了自己。

《肥皂》里的道德家四铭，目睹一位为祖母生存而沿街讨饭的孝顺的少女，又听到这样下流的议论：“你不要看得这货色脏，你只要去买两块肥皂来，咯吱咯吱遍身洗一洗，好得很哩！”于是勾起了下意识的种种想象，感情受到很大冲击，他的道德观念被粉碎了，失掉了心理平衡。他买回香皂，要妻子洗脖子上积年的老泥，他教训孩子要学那孝女。四铭的潜意识被太太看得清清楚楚，她刻薄挖苦他：孩子“哪里懂得你的心事呢”？她说你何必“打鸡骂狗”，她说男人对女学生谩骂和称赞都不是什么好心思，说丈夫为她买肥皂，是她“沾孝女的光”。她把四铭内心深处的东西掏出来了，四铭自然是很难堪的；但看事如此深透刻薄的四铭太太仍然录用了那块肥皂，一早起来就伏在洗脸台上擦脖子，使自己身上总带些似橄榄非橄榄的香味。这是因为，在她的下意识里，她正处于与那位十八九岁的讨饭少女竞争的地位。然而，这丝毫没有削弱鲁迅对四铭这样的道德家暴露的深度。四铭这样的人，在表面上，是道德家；而在下意识深处，则邪念丛生，很是无聊空虚。而这才是四铭的真相和本质，道德家的语言只不过是欺世盗名的谎言罢了。因为下意识不只是人的本能，也不是先天秉赋，而是一个人的阅历、教养、欲

望、本能等等在心灵深处的沉淀，是一种潜移默化了而存在于心的东西，它在更深的地方左右一个人的行动。《肥皂》的力量在于，把人物在道德意识抑制下的性心理表现得惟妙惟肖，从而成功地揭示了人物的复杂心理和虚伪性。四铭这样的道德家与别的道德家有很大的不同。别的道德家是清楚明白自己的，他们明知自己想的是是一回事，却要口是心非，说另一回事，他们是有意识的两面派道德家。而四铭那些丛生的邪念、性心理是深深被压抑的，它们的表露是不自觉的。假如他知道这些无意识的行为会泄漏天机，他就不会做了。因此，四铭是个可怜的道德家，而非一个狡猾的伪君子。不过，在中国，四铭这样可怜的道德家也许更多吧。他们的病在很深的地方，很难治疗。鲁迅看出来了，这是他深刻和独到的地方。

假如我们不看到鲁迅小说在无意识趋向方面的特点，那将是很难完整地理解他的作品。

鲁迅的短篇小说《伤逝》，写的是“五四”时代小知识分子的爱情悲剧。

小说的副标题为“涓生的手记”，这就是说，故事是由涓生来叙述的，涓生是第一人称。作者的意图是从涓生的悔恨和悲哀，从涓生的忏悔，来提出问题。

如果我们假设作者对于涓生的忏悔是肯定的，那仍然存在好些问题，诸如：作者肯定作品人物的忏悔，是否就是肯定他的认识？我们能不能把涓生在忏悔时所认识到的问题当作鲁迅的观点？涓生忏悔所认识到的问题，是否就是鲁迅所要提出的问题？

如果说鲁迅全盘肯定涓生的认识，那么，小说最后一段涓生的话，是否就是鲁迅所要提倡的“我要向着新的生路跨进第一步去，我要将真实深深地藏在心的创伤中，默默地前行，用遗忘和说谎做我的先导”？

假如我们仔细地寻找《伤逝》的脉络和主线，仔细地寻找贯穿于整个小说里的作者的思路，就会看到《伤逝》所写的，是一个反叛家庭，为寻求个性解放而离家出走，最终迫于经济原因，只好又再回去，并造成更大悲剧的故事。

挪威剧作家易卜生写于 19 世纪的剧作《娜拉》，在“五四”时期产生了巨大的影响，成为个性解放的一个重大话题。在“娜拉出走后会怎么样？”的大讨论中，鲁迅曾经发表深刻的醒世的见解：由于娜拉在经济上没有来源，生活不能独立，她出走后无非有二种可能：一是成为妓女，一是再回到家里来。

《伤逝》的写作，最简单地说，就是鲁迅要以一个故事的形式，把这个见解演绎给世人看看。

《伤逝》里发生的突发事件就是涓生失业。他们的爱情、同居本是不错的，可是一旦失去了生活来源，就一切都黯淡了，变色了，变味了。失业是一桩很严重的事情，在失业面前，无畏的子君竟变得怯弱了，虽然口头上说“那算什么，哼，我们干新的”，声音却是浮浮的，没有力量。涓生虽然一再说这只是“极微末的小事情”，可是“心却跳跃着”，很惶恐的。

失业是爱情最终变成悲剧的转折点。子君变得没有先前的幽默和善于体贴，常觉颓唐、凄苦、无聊，涓生在家庭里的位置，也被置于叭儿狗和油鸡之间。由于放逐叭儿狗阿随，涓生和子君的关系雪上加霜，变得相当冷漠。图书馆因此成为涓生的遁逃藪。

失业的处境加深了涓生和子君二人之间的隔膜。涓生认为子君变得浅薄

了，只是一个缠着他衣角的负担。而子君则从对照涓生前前后后的行为而对他彻底失望了，也对自己失去了勇气。

涓生最终向子君宣布：“我已经不爱你了”，“新的希望就只在我们分离”。对此，作者的意思似乎一方面是批评涓生，认为他断不可如此，因为正是这个说法酿成不可挽回的悲剧；另一方面也好像是说涓生也别无他法，不得不如此，因此给予理解和同情，也因此才让他有忏悔的机会。因为在这里最终的决定因素是起码的经济条件，而非道德因素。

《娜拉走后怎样》是鲁迅 1923 年底在北京女子高等师范学校的演讲。在这篇演讲里，鲁迅批评易卜生写《娜拉》“是在做诗，不是为社会提出问题来而且代为解答”，鲁迅说易卜生是很不通世故的人。在这篇演讲里，鲁迅还说，人生最苦痛的是梦醒了无路可走，假使寻不到出路，就继续梦好了，万不可做将来的梦，切不可唤起许多人来，为将来的希望受苦。鲁迅认为眼下可行的是利用亲权来解放自己的子女，使成千上万的娜拉获得经济权。这就是鲁迅在当时对于女性解放所提出的解答。

《伤逝》写于两年之后。鲁迅好像想说：易卜生在做诗，涓生在做诗，子君听信了他们而轻率地走上了“自由”之路。然而，“自由固不是钱所能买到的，但能够为钱而卖掉”。鲁迅用子君的悲剧来批评了易卜生的诗性鼓动和涓生的易卜生式谈情说爱。鲁迅认为，就当时的情况说，要先有了经济权而后可以谈恋爱自由。

《伤逝》也可以说是对于诗人式的爱情方式的批评。鲁迅认为，做诗与解决社会问题是两码事，而非一码事。他说，做诗就如黄莺一样，因为他们自己要歌唱，所以他歌唱，不是要唱给人们听得有趣、有益的，而提出社会问题则正好与此相反。所以，要从诗里求得社会问题的解决，从诗里去寻找生活道路，那是南辕北辙的。

在 1918 年创作的《狂人日记》里，鲁迅提出了封建的宗法制度“吃人”的问题，可谓是一篇个性解放的宣言。时过七年，在《伤逝》里，鲁迅所提出的是怎样实现个性解放的问题。

无论如何，子君和涓生把个性解放、婚姻自由理解得太简单、处理得太随便了。《伤逝》是对于怎样实现个性解放、婚姻自由的思考。子君和涓生的爱情悲剧留给后世深刻启示，这种启示并不随着时代的前进而都消失了，或过时了。

子君的命运是永远令人惋惜的。子君的悲剧，在当今的世界，仍然在不断演出。子君虽然勇敢地冲出了家庭，但她没有自我，总是依附于男人，志趣平庸，没有理想。她时常在眼前的平庸与逝去的梦之间徘徊，因此，不断强迫男人回忆初恋时那一幕。子君从这里寻求满足，此外再没有别的世界。逝去的梦永远笼罩着她的生活，她的勇气在平庸的婚姻生活里消磨殆尽了。任何一个女性在初恋时总会被追求的，但假如停止在这里，悲剧就会发生。

如果我们试比较一下子君的恋爱悲剧与丁玲、冯沅君、凌淑华等的成功恋爱，一定会很有启示。

涓生的形象通过“手记”而得以刻画。涓生是一个靠不住的、不负责任的小文人的形象。很会说一些诗性的甚至是警策性的空话，他对个性解放、婚姻自由的理解很肤浅，而且是实用主义的。涓生当然是善良的，然而无耻的。鲁迅为了减少对他的批评的强度，使用了让他自我忏悔的写作策略；正如他的忏悔，他是卑怯的，大体上说仍然是古代文人“始乱终弃”模式的

现代版。涓生不像是在追求理想，而是追求时髦，他把婚姻自由当作时髦，他求爱的方式也不过是照搬西方电影。时髦的事情在他的生涯中一幕幕演出，同时也就很快遗忘了，“同居以后一两月，便连这些断片也化作无可追踪的梦影”。唐弢先生曾经深刻地指出，涓生的“烦厌”情绪，恰好说明他没有力量去粉碎社会更大的压力，只是归咎于子君，归咎于有了一个家庭。我认为，涓生的悲剧正在这里：他不了解自己对于婚姻生活烦厌情绪的由来，也不真正了解个性解放、婚姻自由，甚至并不知道什么是爱情。

小说毕竟不同于杂文，杂文虽也用形象，但毕竟是逻辑的，小说却是用故事和人物来思考。《娜拉走后怎样》是杂文，而《伤逝》是小说，虽然二者主题相通，但小说的故事、形象往往大于主题，故事所含蕴的东西，意味深长。

《伤逝》里写到了爱情的成熟。这篇小说共有 18 节，在第 5 节里子君与涓生的爱情就成熟了：“渐渐清醒地读遍了她的身体，她的灵魂。”当一次爱情成熟了，是否就意味着爱情的最美好的时光和体验都无可奈何地逝去了呢？鲁迅用“伤逝”作标题的真意，是否在此呢？可不可以说，最让人悲“伤”的是随着爱情的成熟而“逝”去的爱情的快乐？“不过三星期，我似乎于她已经更加了解，揭去许多先前以为了解而现在看来却是隔膜，即所谓真的隔膜了。”这段话是什么意思？是不是说：爱的成熟掩盖了爱情双方的真隔膜？如果真可以这样理解，那么，这就是说，随着爱的成熟而来的，不仅是爱的激情的逐渐消退，而且无法消除的隔膜里逐渐生长的危机，最终将使得爱的双方成为怨偶。

既然在三个星期之内已经“清醒地读遍了她的身体，她的灵魂”，同居生活本身就得扩大范围，开拓新的空间。于是，逐日活泼起来而不爱花的子君，把感情转向他喜爱的小动物：养了四只小油鸡和一只花白的叭儿狗阿随。对此，涓生说：“这是真的，爱情必须时时更新，生长，创造。”能不能说鲁迅在这里提出了爱情要怎样才能更新、生长、创造的问题？然而，我们看到的，这是爱情未能更新、生长、创造的悲剧。宁静的幸福总是掩盖着爱的成熟，这是否也是《伤逝》的一个主题呢？

《伤逝》还写到了爱情转化为生活：“子君竟胖了起来，脸色也红活了；可惜的是忙。管了家务便连谈天的功夫也没有，何况读书和散步。”“这就使我也一样地不快活，傍晚回来，常见她包藏着不快活的颜色。”“还是和那小官太太的暗斗，导火线便是两家的小油鸡。”“我的路也铸定了”：在局里便坐在办公桌前抄些公文和信件，在家里是和她相对或帮她生白炉子、煮饭、蒸馒头。

爱情逐渐转化为生活，在这个过程里，爱情也就慢慢淡化以至消逝。这是否也是“伤逝”这个题目所要“伤”的一大问题呢？

子君与涓生的爱情同居，在深处碰到了这两个问题：爱情因成熟而失去激情，爱情因转化成生活而变味。可以设想，即使没有解聘的事件发生，他们的爱情也是让人忧伤的，因为这两个危机足以消解他们的爱情，只是采取了“和平演变”的方式罢了。

《伤逝》的文本里出现这两个问题，能不能说是鲁迅有意为之的呢？我倾向于认为，鲁迅写这篇小说的初衷，是要提出妇女解放的经济条件，是想批评易卜生和诗人的心血来潮，然而，在小说展开的过程中，作者无意之中把自己投射进去了。因而文本里出现了更多的声音，更深的意蕴。

创作《伤逝》时的鲁迅，正与许广平热恋着，这从二人的通信集《两地书》可以看到。为了这桩爱情，鲁迅不可能不想得很多很深。这些很多很深的想法，无意之中被带进了小说的描写与叙述，成为小说文本的无意识结构。于是，我们得以从两个层面上解读这篇小说的意蕴。

假如有人要问：鲁迅与许广平后来的恋爱同居，是怎样地对待子君与涓生同居所接触到爱情生活深处的两个难题的呢？那就请让我在这里引两段许广平的回忆，以便思考。一个是鲁迅刚逝世时她的《献词》：“你‘不晓得，什么是休息，什么是娱乐。’工作，工作！死前的一日还在执笔。”另一个是她在《鲁迅先生与海婴》一文里所说：“女人除了在进行恋爱的时候享受异性的体贴温存之外，……丈夫，看到自己爱人为生产所受到的磨难，……这时候的体贴温存，也是女人最幸福的生活的再现。但这风味稍不同于初恋时，那时是比较生疏，女性多少矜持着的。”

把鲁迅、许广平恋爱同居与子君、涓生的恋爱同居加以对照，可以加深对于《伤逝》的理解，同时，又可以提出更深刻的问题。这样做有助于理解鲁迅小说的超前性和现代性，从而阐释鲁迅作品里潜在的对于当代永不过时的启示。

(1986年3月下旬)

茅盾：《蚀》

《蚀》是茅盾的第一部文学创作，由《幻灭》、《动摇》、《追求》三部略带连续性的中篇小说组成，写于1927年8月—1928年6月，所反映的时代为1925年—1928年春初，地点分别在大革命前夕的上海和高潮中的武汉，武汉附近一个小县城和1928年春初的上海。所写的都是小资产阶级知识青年的思想动态和生活经历。

三部之中，《动摇》从正面描写了大革命时期的阶级斗争，是三部之中更有思想份量的作品，因此，我们对于《蚀》的分析不妨从《动摇》开始。

《动摇》描写了处于阶级斗争各方的代表人物，然而作为“故事”来看，所有担任各方要职的男人们都环绕着一位女性形象，都在她的照耀下显出光彩，都又在她的对照下显出猥琐与无能。她就是茅盾精心刻画的孙舞阳。因此，对于《动摇》的分析不妨从孙舞阳这一形象开始。

在最表面的意义上，孙舞阳是浪漫的，轻浮的，甚至是浅薄的。在一些人看来，孙舞阳是放荡、妖艳、玩着多角恋爱，使得许多男子成天跟着跑的浪漫女子。稍好一点的说法，也是孙舞阳有些古怪，见了人就很亲热的，但当别人要和她亲热时，她又冷冷的大不理睬了。严重的说法，讲她是“公妻榜样”、“性解放”的先锋。

在混进革命阵营的好色的狡猾的劣绅胡国光眼里，孙舞阳是高傲的，不耐烦的，不可接近的，然而又是美艳的，“那女子照在胡国光面前，比一大堆银子还耀眼”，耀得他眼花缭乱。这女性的形象，是胡国光见所未见的。

茅盾通过革命联合政权县党部负责人方罗兰的眼光，写出了孙舞阳这个形象的各个侧面和各个层次。最初，方罗兰看孙舞阳只是一个天真活泼的女孩子，性情很爽快，对于男人们一概亲热，她的性格如此。后来他又看到，她不只是天真活泼而已，她又是细腻温婉的，她有对于被侮蔑的锐敏的感觉，她的眼中有委屈幽怨的颤动。当他对她的观察已进了一层时，他认识到，这位很惹人议论的女士，世故很深，思想很彻底，心里有把握；浮躁、轻率、浪漫，只是她的表面；她有一颗细腻温柔的心，有一个洁白高超的灵魂。与她谈话，不仅是最愉快，并且也是最有意义的事情，只有融融然如坐春风的感觉，而秽念全消。在糊涂涂地与孙舞阳经历了一段爱情之后，他更觉得她是个勇敢的大解脱的超人，而自己是畏缩、摇动、琐屑的庸人。

孙舞阳是美貌迷人的，茅盾描写她的艺术技巧也是高超传神的：那一张笑口，女性的迷人的笑！在弯弯的修眉下，那一对颇浓的黑睫毛下的透露着无限幽怨的眼睛。茅盾这样描写孙舞阳在时局严峻时讲话的姿态：“在紧张的空气中，孙舞阳的娇软的声浪也显得额外袅袅。这位惹眼的女士，一面倾吐她的音乐似的议论，一面拈一支铅笔在白嫩的手指上舞弄，态度很是镇静。她的一对略大的黑眼睛，在浓而长的睫毛下很活泼地溜转，照旧满含着媚，怨，狠，三样不同的摄人的魔力。”孙舞阳的活泼天真已经是可爱了，而她不胜幽怨似的极刹那可是常有的静默，更使方罗兰心醉。

孙舞阳对于县党部负责人方罗兰的感情是费解的。方罗兰是正直、有头脑、有感情的人，然而他不仅有温柔的妻子和可爱的孩子，还是一个在政治上和感情上都“动摇”的人。可是，看来孙舞阳又从感情深处爱上他。有一天孙舞阳忽然当众送方罗兰一块手帕，而且拿来放在他的衣袋里。这在方家掀起了一场婚姻危机。后来，孙舞阳又写诗向方罗兰诉衷情：“不恋爱为

难，恋爱亦复难；恋爱中最难，是为能失恋！”然而当方罗兰“伸手抱住了孙舞阳的细腰，一番热情的话已经到他嘴边”时，孙舞阳却像一个大姐姐告诫小兄弟那样说道：“你不要伤心。我不能爱你，并不是我另有爱人。我有的是不少粘住我和我纠缠的人，我也不怕和他们纠缠；我也是血肉做的人，我也有本能的冲动，有时我也不免——但是这些情欲的冲动，拘束不了我。所以，没有人被我爱过，只是被我玩过。”说完这些话，孙舞阳“拥抱了满头冷汗的方罗兰，她的只隔着一层薄绸的温软的胸脯贴住了方罗兰的剧跳的心窝；她的热烘烘的嘴唇亲在方罗兰的麻木的嘴上；然后，她放了手，翩然自去，留下方罗兰糊糊涂涂地站在那里”。第二天，方罗兰再去向她表白：“我决定离婚，我爱你。我愿意牺牲一切来爱你！”孙舞阳对此的回答是：“罗兰，不要牺牲了一切罢。我对于你的态度，昨天已经说完了。立刻去办你的事罢。”然而却当着方罗兰面穿袜换衣服，袒露了发光的胸脯，并且让那件青灰色的单衫半挂在一个肩头，转脸半向着方罗兰，挽着方罗兰的右臂，轻轻地把他推出房门。方罗兰很少有对于女子的经验，他万料不到天下除了他的太太式的女子，还有孙舞阳那样的人。他实在惶惑得迷失了。

孙舞阳不仅是美神和爱神，而且是一位奇女子，在革命斗争的紧要关头，其镇静、勇敢和有主见，同样是惊世骇俗，令男人们自愧弗如的。当革命联盟就是否要镇压土豪劣绅和反动店东的阴谋捣乱，进行旷日持久的讨论并且议而不决时，孙舞阳断然主张：“时局很严重，不能多费时间；事实是明明白白摆在这里的，反动派的阴谋决非一朝一夕之故，现在非坚决镇压不可了。”面对县城近郊农村以“耕者有其田”、“多者分其妻”、“打倒夫权会”、“拥护野男人，打倒封建老公”为口号的妇女斗争浪潮，人们议论纷纷，而孙舞阳站出来，在“三八”妇女节大会上，郑重地称之为“妇女觉醒的春雷”，“婢妾解放的先驱”，并且又惋惜于城里的妇女运动反而无声无息，有落后的现象：“进步的乡村，落后的城市，这是我们的耻辱！”在斗争形势急转直下的严重时刻，反动势力组织流氓糟蹋妇女协会，正在里面工作的孙舞阳首当其冲，被流氓强奸，然而她却到底挣脱并且逃跑出来。当她面红气喘地跑进正在开会的县党部，人们看见她的米色麻纱衫子已经被撕碎，露出肩头。当屋子里的男子们都惊叫起来，并转而惊魂稍定后又抢先追问她各种问题，她再也没有话了，只是急道：“赶快请公安局派警察去镇压呀！再说废话，妇女协会要被流氓糟蹋完了！”这才提醒了大家。

方罗兰是当时作为革命联盟的县党部负责人，从县党部商民部长到主持县党部工作。作品所写店员风潮和农民运动这两件大事，都以方罗兰贯穿。轰轰烈烈的大革命在这个小县城，最后以从北伐军反水的军阀夏斗寅的攻城而告失败，转入农村。

如果说孙舞阳是故事的中心人物，那么方罗兰则是复杂政治斗争的中心人物。方罗兰是本书书名“动摇”的体现者。他早有软弱、主意活动的名声。仔细阅读这部小说，可以看到作者茅盾对于方罗兰的“动摇”的观感，是有些矛盾的，作者深入地描写了这种动摇，而不是简单地批评这动摇。作者并没有把这小县城大革命的失败归罪于方罗兰，大革命在这小县城的失败归根结底是由于反水军阀夏斗寅的攻城。当然，作者也没有赞扬方罗兰的动摇，因为在作品里方罗兰总在不时地后悔其软弱。本书作者对于孙舞阳的坚定、坚决和果断的赞扬，与对于方罗兰的动摇的客观描写，形成了一种张力，一种悖论，读者阅读时的困难即在如何解释这种张力和悖论。

方罗兰在爱情和政治两方面都表现动摇。然而又正是这动摇，表现了他不是浅薄的，不随波逐流，表现出他的认真和负责，表现出他的真诚和可爱。正因为他动摇，他在爱情上的严肃态度得以表现；也正因为他动摇，成就了他是一位政治家而非政客。

方罗兰的感情动摇于时代女性孙舞阳和传统女性陆梅丽之间。照作品里的描写，方罗兰最初掉进感情的网里，是因为孙舞阳那女性的迷人的笑，弯弯的修眉下，一对黑睫毛护住的眼眶里射出的黄绿色的光，还有那浓黑的睫毛下透露着的无限幽怨的眼睛。“舞阳，你是希望的光，我不自觉地要跟着你跑。”虽然方罗兰觉得这样的想法，对不起太太陆梅丽，然而要排除脑中那个可爱而又可恶的印象，又自觉没有那种力量。因此，为稳定自己的心的动摇，他要从新估定太太的美学价值。他在醉醺醺的情绪中，体认出太太的人体美的焦点是那细腰肥臀和柔嫩洁白的手膀；略带滞涩的眼睛，很使那美丽的鹅蛋脸减色不少，可是温婉的笑容和语音，也就补救了这个缺憾。然而，他在爱情上的动摇似乎也是有根据的：“可是，梅丽，近来你没有那么活泼了。从前的天真，从前的娇爱，你都收藏起来；每天像有无数心事，一股正经地忙着。连大声的笑，也不常听见了。你还是很娇艳，还在青春，但不知怎的，你很有些暮气了。梅丽，难道你已经燃尽了青春的情热么？”

方罗兰在政治上的动摇发生在革命斗争的严重关头。当一起土豪劣绅策划的三十多人的流氓暴动被革命纠察队打散，斗争的双方都有可能采取进一步行动的时候，方罗兰只有苦着脸摇头，心里异常地扰乱。他似乎在从根本上考察问题，他心里升起一个声音，这声音虽说是低微的，然而却是坚强的：

正月来的账，要打总的算一算呢！你们剥夺了别人的生存，掀动了人间的仇恨，现在正是自食其报呀！你们逼得人家走投无路，不得不下死劲来反抗你们，你们忘记了困兽犹斗么？你们把土豪劣绅四个字造成了无数新的敌人；你们赶走了旧式的土豪，却代以新式的插革命旗的地痞；你们要自由，结果仍得了专制。所谓更严厉的镇压，即使成功，亦不过你自己造成了你所不能驾驭的另一方面的专制。告诉你罢，要宽大，要中和！惟有宽大中和，才能消弭那可怖的仇杀。现在枪毙了五六个人，中什么用呢？这反是引到更厉害的仇杀的桥梁呢！

作者茅盾所叙述的笔下人物方罗兰的这番话，值得仔细研究。作者不像是在批判方罗兰这些错误观点，相反倒觉得给予了好些理解和认同。这些话即使今天看来，也会觉得它的份量。或许可以说方罗兰在这里提出的问题，其实也是 20 世纪整个世界所体验和反复面对的一个问题，联系到“茅盾”这个笔名所反映他在大革命时期的思想矛盾，以及“矛盾”这个词成为当时的流行语，可以感到方罗兰这番话里所隐含着的作者本人的一些观感和时代感。既然如此，我们今天不妨可以从这个角度，从“动摇”所提出的深刻的思想、哲学、社会时代问题的角度，来理解这部小说的价值和含义。这样，我们就可以把一部革命史和一部描写革命斗争的文学作品，适当区别开来了，而留给文学作品一些思索的余地。一个革命的历史学家要严格按照革命的意识形态来正确地叙述历史事件，而一个革命的文学家，不妨允许他可以在文学作品里描述他在历史过程中的体验和观感，允许他有意无意地在文本里渗入一些困惑和疑虑，允许出现一些不同的声音。茅盾当初大概就是这么想的，因为他对于作品问世后所受到的批评，虽然最初作过一些自我批评，

但最终是不以为然的，所以他在 1930 年 3 月底所写的《蚀》的“题词”里说“营营之声，不能扰我心”。

然而，最有意思的是，《动摇》里两个中心人物方罗兰和孙舞阳，方是动摇的，孙是不动摇的，看来此二个人物形象都是作者所要肯定或基本肯定的，都是作者带着感情来描写的，对此我想不会有什么争论。作品里的人物大概有几类，一类是正面的，优秀的，如李克、方罗兰，孙舞阳、陆梅丽、陆慕云等；二类是正面形象，但比较猥琐、平庸，如方、孙身边那些人物，大炮史俊也在此列；三类是反面的，或者就是反革命的，可憎恶的，如胡国光等等。由此看来，方罗兰当然是正面人物形象，即从政治上看，他也是革命阵营中的中坚分子，只是他在严重关头，严重动摇罢了。“动摇”这个词就通常的含义来说，当然是批评性、否定性的；坚定、果敢，当然是赞扬性、肯定性的。作者茅盾用“动摇”作小说的题目，应当说毫无疑问包含着批评的意味，然而，细按本书的脉络，就觉得作者对于坚定者和动摇者都给予了正面描述，对于动摇者作了深入的发掘和思想表现。也许正是在这里，表现了作家茅盾思想深处的矛盾。或许可以说，孙舞阳与方罗兰对于时局的不同处理方式，无意中反映了茅盾本人思想的不同层次和不同深度上的思想矛盾。

更有意思的是，坚定的果断的孙舞阳却深爱着动摇的方罗兰。当然，这也许不是茅盾的初衷。同时，孙舞阳所爱的，也不是方罗兰的动摇。然而，如果客观地看，方罗兰身上的任何可爱之处，恐怕都与他的动摇有内在的必然的联系。例如他的想问题比较深刻、长远、全面，他的冷静，他的诚恳，甚至他的缺乏经验，他的天真，他的温柔，都是因为他不会简单地肤浅地对待问题和处理问题。我想孙舞阳大概是看到了在方罗兰处事动摇的背后是他思想深刻，否则，她怎么会那样深地爱上他呢？方罗兰的才华，他的遇事要从根本上考虑，以及他总要从历史发展的正反方面考虑问题的思维方式，都只会使他在临事时犹豫不决。已故领袖毛泽东曾经一再说过知识分子多端寡要，多谋寡断，又说知识分子在未经严酷斗争锻炼时，都难免是动摇的，这就等于是说知识分子内在地与动摇宿命地连在一起。这样说来，动摇是知识多、想事深刻的人的特点，难怪孙舞阳那样深地爱上了方罗兰。孙舞阳的坚决果断，是凭常识和女性对于时局的敏锐感觉就可以做到的，她觉得要做到不动摇并不难，难的是有思想，有深度，所以方罗兰才令她神往。

茅盾在《蚀》1958 年新版的后记里，承认他在大革命年代里，“生活上、思想中”有很大的矛盾，所以取了茅盾二字作为笔名。茅盾还早在 1945 年 6 月谈《蚀》的创作时说过：当开始写作的时候，我的生活圈子实在比今天要狭小得多，对于人情世态的了解，也大不如今天。但那一点狭小的生活经验，确是我那时生活的全部，——至少是那时生活的重心所在。在同一篇创作谈里，茅盾还说：我怎样开始写第一篇小说的？事极平凡。因为那时适当生活“动”极而“静”，许多新的印象，新的感觉，萦回心头，驱之不去，于是好比寂寞深夜失眠想找个人谈谈而不得，便喃喃自语起来，那时只觉得倘不倾吐心头这一点东西，便会对不起人也对不起自己似的。至于这一点东西浅薄到如何程度，错误到如何程度，一概都不管了，自然更不会考虑到这样写出来的东西是否投合世俗之所好了。

如果我们把茅盾的以上自述与《蚀》的内容对照一下，一定就会遐想：茅盾在“生活上”和“思想上”遇到了什么大的矛盾，以至要以此作为笔名？

还会想“生活的全部”、“生活的重心”怎样地隐含在他的作品里？茅盾所要倾吐的东西，主要指什么？如不倾吐便会对不起的人是谁，在作品里以什么形象表现？根据茅盾上述的自述，也许我们可以大胆地问一句：方罗兰与孙舞阳的故事里，可否有作家自己的感情牵挂，即作家所说如不倾吐便会对不起的人？

沿着这个思路，我们还可以有一些大胆的推测和分析：方罗兰与孙舞阳，在《幻灭》里原本是否就是未来派军人强猛和闺阁的娇小姐章静，而在《追求》里，则变为曼青与章秋柳。茅盾曾说过他有可能重新处理《蚀》的题材，如果真的如此，也许方罗兰与孙舞阳就可贯穿全部三部曲而成为主线了。我们之所以这样判断，是因为章静、孙舞阳、史俊、李克、赵赤珠、王诗陶、章秋柳当年都是在 S 大学（上海大学）的同学，而曼青与章秋柳曾经有过不寻常的关系：“章秋柳之善于恋爱，曼青是亲身领教过的”。秋柳只是象征她的身体状态，但她不是一个优柔游移的人，朋友们都说她的肉体是女性，而性格是男性。这也正好是孙舞阳的写照：武和阳。《追求》第三章有好几段文字，写曼青与章秋柳昔日曾有过值得纪念的感情，然而在今日章秋柳的感觉里，已经找不回来了。因为她在所寻求的众多刺激里，变得麻木了。然而章秋柳与曼青和孙舞阳与方罗兰，二者谈话的模式是相同的：女方控制着主动权，男方迷惑不解，应接不暇。

这样，我们把三部曲里的主要人物打通了，又把主要人物与作者茅盾的关系打通了。这有助于理解三部曲发展的脉络，有助于理解作品对于作家的重要性。

《蚀》三部曲分别题名为幻灭、动摇、追求。打通了来看，可以简要表述为：《幻灭》写失望，《动摇》写怀疑，《追求》写悲观。我觉得在事过 70 年之后，在这 20 世纪快要结束的时候，来研究这三部曲，不妨可以试试从正面的、积极的意义上来看待《蚀》里的失望、怀疑和悲观。

《幻灭》写大革命前夕对于革命的幻想和革命高潮中的某些失望，这里写的失望是双重的：对于大革命中某些政治现象的失望和对于爱情的失望。作者写这双重失望，也就等于对于当时的政治潮流有所批评，对于静的人生路程肯定中有扬弃。章静在革命高潮中的武汉，短短两个月，工作换了三次，每一次都增加了幻灭的悲哀。静不是吃得苦，而是觉得无聊，她看透了她的同伴们的全副本领，只是熟读标语口号，外边人讥讽政治工作人员为“卖膏药”，能够颠倒运用现成的标语口号，便可以作政工人员。在妇女协会里办几星期的事，感觉得也是一种敷衍应付装幌子的生活，不是理想中热烈的新生活。在省工会办事，单身女子若不和人恋爱，几乎罪同反革命，至少也是封建思想残余。此外，静在早些时候还有对于学潮的幻灭：许多同学渐渐丢开了闹学潮的正目的，却和“社会上”那些仗义声援的漂亮人儿去交际——恋爱。还有对于每日忙碌的活跃分子的幻灭：原来不过是“跑腿大家”和“主义的崇拜者”。章静在爱情方面，也一再经历幻灭。先是处女梦的幻灭：处女的甜蜜的梦做完时，那不可避免的平凡就从你头顶罩下来，直把你压成粉碎。你无助地暴露在男性的本能的压迫下，只好取消了你的庄严圣洁。然后是爱的希望转变成爱的事实之后的幻灭：平淡无奇，快乐的希望总不叫人满意。总之，章静半年来的经历和所见所闻，都表示人生之矛盾。一方面是紧张的革命空气，一方面却又有着普遍的疲倦和烦闷。“要恋爱”成了流行病，人们疯狂地寻觅肉的享乐，新奇的性欲的刺激。然而，这就是烦闷的反

映。在沉静的空气中，烦闷的反映是颓丧、消极；在紧张的空气中，是追求感官的刺激。所谓恋爱，遂成了神圣的解嘲。

《动摇》写怀疑，写在革命危急关头对一些革命理论和策略的执行上的摇摆和思考。如所分析，方罗兰之所以摇摆不定，是因为他经历了大革命的复杂性，是因为他从根本上来思考大革命中的一些政治现象：把土豪劣绅四个字造成了无数的新的敌人，赶走了旧式土豪，却代以新式的插革命旗的地痞，要自由结果仍得了专制。他怀疑暴力革命的方式。在感情上，方罗兰则动摇于爱情与婚姻之间，他的怀疑所指向的，是他自己，她怀疑有能力理解孙舞阳的感情。

《追求》写在革命过去之后的反思和人生选择的悲观。曼青的悲观包括两个方面：一是对于民族命运的悲观，二是对于“浮浪的青年”颓废的悲观。曼青的悲观是一年多政治生活磨成的，是做官做出来的一肚子气。他的悲观是他看到当时的“时代病”：今天不知明天事，没有一个人敢说他的命运有多久，人人只顾眼前，只为自己打算，没有理由，没有目的，没有主义，然而说的话却是同样的好听，有时简直怀疑到我们民族的命运和民族的能力，甚至于不敢相信我们这民族有自己的目的。曼青的憧憬转了方向，他的最后的憧憬是教育。然而“党要清，学校也要清”，曼青教育救国的理想完全失败，他的理想女性的影子在朱近如身上一天天暗淡模糊，但朱已成了他“神圣的伴侣”。曼青像三个月前初离政界时一般，很感得疲倦，鼓不起精神再追索第二次的最后憧憬了，而这个心情慢慢磨平了他对于夫人的不满。另一方面，“浮浪青年”的情况也让他悲观。这伙人确是焦灼地要向上，但他们的浪漫习性终究拉他们到颓废堕落。如果政治清明些，社会健全些，自然他们会被纳入正轨，可是在那混乱黑暗的时代，像他们那样愤激而又脆弱的青年，最终成了自暴自弃的颓废者：浪漫派的老同志史循因浪荡过度，骤然被眩晕击中，吐出腥血；章秋柳染上梅毒，这位好奇浪漫的女士的前途已是一片黑暗；王诗陶、赵赤珠二位女士被迫走上卖淫的道路。总之，作品在一片悲观氛围中，批评了时代病和浮浪青年的颓废，这是《追求》积极意义的所在，而且这是它的基本含义。

《蚀》三部曲所表现的失望、怀疑与悲观，并不都是消极的，失望是有所批评，怀疑是有所思考，悲观是有所否定，因而可以重新选择。

《蚀》三部曲包含有政治和人文主义两大主题，茅盾在日后的长篇创作皆未脱离此轨道。政治主题是作者由政治家转向文学创作所带来的，人文主题则是茅盾不倦地谛视人生和苦苦追索人生意义的结果，也可谓是对文学研究会“文学为人生”传统的发扬。在这两方面，茅盾都以观察的深刻和技术的独创，取得卓越成就。

(1997年5月2日)

柔石：《二月》

1.长篇小说《二月》是柔石（赵平复，1901—1931）代表作之一，写于1929年。柔石是30年代左翼作家联盟五烈士之一，鲁迅在《为了忘却的纪念》里，有较充分的记述。在柔石牺牲30周年纪念日，著名电影导演谢铁骊改编《二月》为故事片《早春二月》。《早春二月》是一部优秀的艺术故事片，我国打了英文字幕向世界发行。

从小说到电影，《二月》都产生了广泛深刻的影响。《二月》的情节并不复杂，人物也不算多，语言也不深奥，然而，要理解它的含义和创作动因，却显得很困难。电影故事片《早春二月》对于《二月》的改编，实质上是编导者所作的一种理解，一种诠释。从这个片子看，小说被理解为叙述了一位年轻的知识分子在走上革命道路前夕所经历的一个悲悯民间疾苦、救助孤儿寡妇的故事。在1964年所开展的一场全国性的对于影片《早春二月》的批判里，它被宣判为一部宣扬资产阶级人道主义和资产阶级个人主义的影片，论者都认为影片美化资产阶级人道主义，因而极不真实，认为男主角萧涧秋的救助行为是虚伪的，甚至认为萧涧秋的扮演者也演得装腔作势，极不自然。大批判的风暴已经过去30多年，《早春二月》早已“解放”，然而有一个问题依然存在：这个故事真实吗？萧涧秋的行为的深刻动因到底何在？

再由影片追溯小说，《二月》到底写的是一个什么故事？在作品里萧涧秋的行为的动机和作者柔石的创作动因到底是什么？

对于这些问题的理解，至关重要，因为假如不能解释一部作品，就无法评价它，一代又一代的研究者只能说些不着边际的废话。

事实上，还在《二月》正式出版之前，鲁迅在看过这部小说的手稿之后所写的《〈二月〉小引》里，就以谨慎的态度，写下了自己的解释与迷惑。鲁迅说萧涧秋的决心遁走，“恐怕”是胃弱而禁食的了，虽然还“无从明白其前因”。鲁迅认为这“前因”或许是气质的本然，或许是战后暂时的劳顿。鲁迅还说死气沉沉而交头接耳的旧社会，倒也并非如蜘蛛张网，专一在待飞翔的游人，可是在萧涧秋的眼中，却化为不安的大的大痛苦，这是因为他在寻求安静。鲁迅认为萧涧秋在大时代里的位置，既不是时代的弄潮儿，也不是山中的隐者，而是徘徊海滨而为浪花所沾湿的狼狈者。从鲁迅这些经典性评论里，不妨依然可以问问：萧涧秋最终从芙蓉镇遁走的原因，到底是什么？萧涧秋来到芙蓉镇，是为寻求安静吗？萧涧秋在寻求自己在时代里的位置时，遇到了什么严重的始料所未及的问题？这些问题是否是任何时代的弄潮儿也无法回避的，只是在处理的方式上不同罢了？

长篇小说《二月》是以萧涧秋离开芙蓉镇即鲁迅所说的“遁走”来结尾的。萧离开时，有一封留别陶慕侃的信，最可玩味的是所陈述的他在这期间的感情体验。萧说：从一脚踏到你们这地上，好像魔鬼引诱一样，会立即同情于那位自杀的青年寡妇的命运。究竟为什么要同情他们呢？我自己是一些不了然的。萧又说：你的妹妹是上帝差遣她到人间来的，她用一缕缕五彩的纤细的爱丝，将我身缠得紧紧，实在说，我已跌入你妹妹的爱网中，成了俘虏了。然而理智使我从爱里清醒过来。

萧涧秋在这里叙述了两种不同感情体验：魔鬼引诱与跌入爱网；因魔鬼引诱而有了同情青年寡妇命运的行为，因被爱丝缠得紧紧而跌入爱网。后者的原因萧涧秋是明白的，所以他终于醒过来了；前者他却是一些不了然的，

然而，他知道那种情怀像是魔鬼引诱一样。

萧涧秋一些不了然的事，作家柔石，创造与虚构了萧涧秋这个人物的柔石却是了然的，明白的，这从《二月》的文本里可以分析出来。

顺便说一句，柔石写这部小说时年龄 28 岁，故事的男主角年龄在 27 岁，如果假设萧的故事里有柔石刚刚逝去的生命的影子，假设《二月》里有某些作家自叙传成份，不能说完全没有根据吧。

2. 什么是萧涧秋在信里所说的“魔鬼引诱”呢？“魔鬼”是谁？

假如把“魔鬼引诱”理解为身不由己、不由自主、说不清楚、不能自拔、无法抗拒的引诱，那么，在《二月》里，只有采莲对萧涧秋的“引诱”可谓“魔鬼引诱”。

然而，所谓“魔鬼引诱”这个说法，又是不确切的，因为采莲并没有引诱什么人，所谓“引诱”是行为主体采取的主动行动，采莲并没有这样做，也没有想这样做，相反，她是天真无邪的。不妨换个说法，叫做“感情牵挂”，而且是萧对采莲的感情牵挂，萧之所以把对于采莲的感情牵挂说成是“魔鬼引诱”，这是因为萧之所以在感情上牵挂采莲，部分原因也确是在采莲身上，在于采莲身体和灵魂里的那个“魔鬼”，只是采莲不知道这个“魔鬼”就是了。

最重要的，是萧在信里说“魔鬼引诱”这个话时，并不完全是以魔鬼比喻采莲，也不是完全是以魔鬼来暗示采莲，甚至主要不是明喻或暗喻。萧涧秋的确不很清楚。然而部分地他也是无意之中是在掩盖或者部分地是吞吞吐吐，不仅不愿意向别人说出，也怕向自己承认。

在分析萧涧秋对于采莲的感情牵挂之前，先得大略知道萧是个什么样的人，在大时代里，正处在什么位置上，他将来可能走向哪里？上文所述鲁迅的话，认为萧既非战士，也非山岗上隐者，而是徘徊海滨而有所顾惜、矜持，因而处在狼狈处境的人。说得再具体些，萧涧秋是一个有学问的青年知识分子，从作品里处处可以看到他讲话很有水平，知识渊博，很得体，陶慕侃聘他来教书的重要原因之一，是“佩服他对于学问的努力”。用陶慕侃的观察来说，由于时局的混沌，不知怎样开展，青年死了很多，都是些爱国有志之士，而且家境贫寒的一批；家境稍富裕，就不愿做冒险的事业，虽则有志，也从别的方面去发展了，陶慕侃本人因此创办中学，培植人才。采莲的父亲正属于前者，家庭贫寒，只读一年中师就停学，他乃是鲁迅称为战士者，萧说他是一个“很慷慨激昂的”人。萧涧秋正好似乎介于二者之间。萧的志趣是什么呢？中师毕业后的六年之中，风萍浪迹，跑过中国大部分疆土。这六年的他都在做什么呢？他到过汉口，又到过广州。然而当革命潮流在武汉、广州激荡的时候，他离开了。在杭州西子湖边徘徊了一个月，“蓄着长发拖到颈后”，创作《青春不再来》的歌曲，然后去北京了。近三年来都住在北京，是因为他喜欢看骆驼昂然顾盼的姿势，喜欢听冬天北风尖厉的怒号声。

“昂然顾盼”暗喻着萧涧秋在大时代里高傲地寻找的姿态，爱听尖厉的风声象征着萧的搏击风浪的精神和勇气。他从小死了父母，也无家室，孑然一身，一方面给他带来孤独感，另一方面却使他的理想得以自由发展，独立地面对生活。然而，他终于感到生活的厌倦，对于都市生活的种种厌弃；他愿意来此世外桃源芙蓉镇教书，正是因为只有看到孩子，这人类纯洁而天真的花，才可以使他微笑。萧是个知识分子，怀着对于人类命运普遍的同情，常将自己的快乐反映到人类的不幸的心上去，因此他同情孤儿寡母，然而同情竟转

为感情牵挂，实在是他始料所未及。因为他的过去，虽处处怀有同情，却“没有一事使他牵挂”，而现在，在来芙蓉镇时，在船上所见的孤儿寡母那一幕，却使萧“似乎精神有些不安定，失落了物件在船上一样”，而且要读几首诗，才可以排遣此种情绪的笼罩。对于萧来说，这头一次的感情牵挂，当然是非比寻常了。

如上所述，萧润秋在芙蓉镇的故事，既不是一个战士驰骋疆场的故事，也非是一个有追求的富家子弟投身事业的故事，还不是一位学者在书斋里优游岁月的故事，而是一个对人类命运怀着普遍同情的知识分子头一次莅临刻骨铭心的感情牵挂，而不自知，终于弄得沸沸扬扬，不可收拾，因而被迫作战略转移的故事。

3.在第五章的开端处，作品这样描写萧润秋在到达的第二天，分别在上、下午见过文嫂一家和陶慕侃一家之后的想法：

我已经完全为环境所支配！一个上午，一个下午，我接触了两种模型不同的女性底感情的飞沫，我几乎将自己拿来麻痹了！幸福么？苦痛吗？这还是一个开始。不过我应当当心，应该避开女子没有理智的目光的辉照。

这里所说的“两种模型不同的女性”，到底是哪两种呢？这是一个关键问题，如果在这个问题上理解出现差错，对整个故事的理解就会南辕北辙，走向歧路！

谢铁骊在60年代改编的电影故事片《早春二月》里，压根儿就没有理会作品里这句很重要的话，或许还可以说，《二月》问世近70年来，所有读过它的读者，也压根儿没有理会过这句话。可是，这句话，总括了作品前四章的全部内容，是主人公萧润秋感情的主脉所在。

假设有几个细心的读者注意到“两种模型不同的女性”这句话，也只是觉得，作品里再也没有别的女性，只能是文嫂和陶岚了，有什么好深究的！可是，通观整个作品，文嫂只是一个满脸愁戚，两眼内含极烈悲哀的年轻妇人，完全陷落在失去丈夫的痛苦之中，从来没有用“没有理智的目光去辉照”萧润秋。文嫂不论在萧的眼里或是在本小说作者所用的词汇里，都是“妇”（妇人、寡妇），而非“女”或“女性”。

萧润秋所为之陶醉的感情的飞沫，分别来自采莲和陶岚；在萧看来，她们分属两种模型。

采莲是首先以感情的飞沫陶醉了萧润秋的女性。以下是断断续续然而原本本摘录下来的作品对她的描绘：年纪约七岁，眼秀颊红，小口子如樱桃，非常可爱。手里捻着两只橘子，正在玩弄，似橘子底红色可以使她心醉。这就是萧在船上所见到的采莲的形象，也就是这一幕，使得萧在回想中仍精神有些不安定，像失落了物件在船上一样。于是，第二日一早，萧就要去文嫂家看望他们。对于还走在前往的路途上的萧，作品写道：“无可讳免，他已爱着那位少女，同情那位妇人底不幸的命运了。”请不要误解，这几句是叙述者的话，即是说叙述者明白萧润秋已爱着少女采莲，但萧本人是一些不了然、不明白的。所以萧才在最后的诀别信里说他一些也不了然。“他已爱着那位少女”几个字，异常明确地指出了萧对于采莲的感情牵挂。就像文嫂也明白这一点似的，因为她向女儿说：“采莲，有一位叔叔来看你！”女孩扬着眉向来客望，她底小眼是睁得大大的。萧决定用每月三十元收入的一半供

给文嫂家，对此文嫂惊讶得无从理解，女孩子也在旁边听呆着。萧走到她身边，轻轻将她抱起来，在两颊上吻了两吻，并问她是否愿意去上学，女孩终于娇憨地回答说“愿意的”。萧告别出来，心里非常愉快。这时，作品写道：“女孩却在后面跟出来，她似乎不愿意这位多情的来客急速回去，眼睛不移地看着他底后影。”这大概就是萧所沉吟的他所接触到的一种女性感情的飞沫，或者说得明确些，是少女的感情的飞沫。

意味深长的是，作品对于萧涧秋来往路途情形的描写。当萧踏雪往西村文嫂家走去时，作品写道：他对她们也没有预定的计划，一任时光老人来指挥他，摸摸他底头，微笑的叫他一声小娃娃，而且说：“你这样玩罢，很好的呢！”当萧走在回学校的路途时，作品写道：“他贪恋这时田野中的雪景，白色的绒花，装点了世界如带素的美女，他顾盼着，他跳跃着，他底内心竟有一种说不出的微妙的愉悦。”

这两段描写里有好几个词，诸如你这样玩吧，贪恋，带素的美女，顾盼，微妙的愉悦等等，不都在暗喻着萧涧秋的感情牵挂吗？

陶岚是萧涧秋其次接触到感情飞沫的一位女性。照作品的描写来看，陶岚 24 岁，是一位非常美貌的人，脸色柔嫩、丰满，洁白，两眼大，有光彩，眉黑，鼻方正，唇红，口子小，黑发长到耳根，活泼而有勇气，态度自然而柔媚，同时又施展几分娇养的女儿的习气，可以让人看呆。她自称“是自私自利的个人主义者！社会以我为中心，于我有利的拿了来，于我无利的推了去！”。

当陶岚表现出聪明和对于萧的理解时，她在萧的眼中显得更美了：柔白的脸孔，两颊起了红色，润腻的、光洁的。她低头，只动着两眼，她底眼毛很长，同时在她深黑的眼珠底四周衬得非常之美。萧涧秋觉察到自己的心跳起来。这大概就是萧所接触到的陶岚的感情的飞沫吧，正是在这种情况下，在当日下午，萧来到陶岚的家，弹奏了一曲《青春不再来》。

陶岚合乎逻辑地把《青春不再来》理解为它的作者和弹奏者萧涧秋试图表达对于青春和春天的欢乐的向往，甚至追求。当陶岚把这一点表达出来时，萧立即意识到陶岚并不能理解他内心深处“秋天里底飘落的黄叶”一样的悲观，而是要简单地占有这悲观，把这悲观转化或改造为对她的爱。萧意识到她错了，他想解释，然而陶岚不听，于是，萧感觉“十分无聊赖”了。

4. 如上所述，故事一开始，萧涧秋接触到两种模型不同女性的感情飞沫。在故事往后的发展中，萧一次又一次体验到所谓魔鬼引诱，同时又一次次体验到陶岚求爱的缠绕。在此两种感情的错综之中，萧对采莲的感情牵挂，逐步深入地被呈现出来。

萧涧秋婉拒陶岚的爱情，对此，他有各种各样的说法或理由。例如：（1）萧涧秋好像没有爱情，至少，他不愿说这个就是爱情，况且正是别人良缘进行的时候。（2）对于一个相知未深的女子底感情澎湃，实在不知如何处置好。陶岚的态度，不住地在他底冷静的心幕上演出，可是他却不知道怎样对付这个难题。（3）“自由”是我底真谛，家庭是自由的羁绊。（4）这样的社会，这样的国家，家庭的幸福，我是不希望得到了。（5）不要去计算自己的幸福之量，因为不是一个自求幸福之量的增加时候。（6）他是一个悲观主义者，他是一个牺牲主义者，他自称好似冬天寒夜里底炉火旁的一二星火花，倏忽便要消灭了。（7）无论如何，不能让那位可怜的寡妇“一个人跳下去”！这位病人为什么病了？从她底呓语里可以知道她病的根由。（8）我还不知道要

做怎样的一个人，前途开拓在我身前的又是怎样的一种颜色。环境可以改变我，极大的漩涡可以卷我进去。（9）恋爱呢，我实在不愿说它，结婚呢？我根本还没有想过。在一群朋友底欢聚中，我会感到一己的凄怆，这一种情感我是不该有家庭的了。（10）我当用正当的根本的方法救济她，我决计娶了那位寡妇来！（11）在你的前路，炫耀着五彩的理想。至于我，我底肩膀上是没有美丽的羽翼的，岚，你不要想错了。

所有这些婉拒的理由，都是真实的，可以成立，但也显然是比较表层的，而且也不妨可以看成某种藉口或托词。这一点，只要对比一下萧对于采莲的态度、行为和说法，就会获得清楚的认识。萧婉拒陶岚的最真实的原因，最深沉的原因，或者说连萧自己也不很清楚的原因，是他对于采莲的感情牵挂。

在芙蓉镇，人们都叫陶岚“Queen”，哥哥和母亲也都叫她“王后”。可是，萧怎么想呢？当采莲来学校，一群学生围拢她，拥她去花园时，萧在后面想：“她倒真像一个Queen呢！”这说明在萧的意识深层，不仅随时在比较两位女性，而且他的感情向往所在，随处流露。既然采莲才真像一个王后，萧自然要婉拒在他看来不是真王后的陶岚了。

事实上，对比和交错地描写萧涧秋对于两位女性的不同体验，是作品展开的基本模式。

萧涧秋与陶岚在一起的时候，或者在接触到陶岚求爱的时候，他的感觉往往像秋天，他的心情像秋天的冷润，正如他的名字。陶岚给萧写热情的信，可萧的感觉是：她是一个感情奔放的人，她是用玩洋囡囡的态度来玩他。陶岚专门来邀请萧去她家吃饭，一路上给萧讲了毫无保留的情况和情话，到了陶家门口，萧却不愿意进去，要退回来。陶岚最热情地情有独钟地款待萧，希望萧在她家里感到温暖，可是萧却说，他是人间一个孤零零的人，现在陶家一个个用温暖的手来托他，他不能不自己感到凄凉悲伤起来。当陶岚告诉他因爱萧而遭到攻击，当萧与陶岚一起收到那首要赶他走的匿名“诗”，在这种时候，陶岚多渴望萧拿出勇气，而且也给她支持的力量，但萧却说：“我恐怕要在你们芙蓉镇里死去了”，“我恐怕在这里住不长久了。”陶岚给萧写信，希望日后互相帮助，可是萧的体验却是：似乎他所有的思路，一条条都被她的感情裁断了。当萧决定要娶文嫂做妻子，陶岚就说要自杀、要做尼姑，这时，作品借天上的大熊星的发怒来写萧的感慨：“人类是节外生枝，枝外又生节的——永远弄不清楚。”这话几乎等于是说，陶岚的问题在萧的意识深处，不过是枝节性的问题，不是大端，是无谓的纠缠。萧称要去女佛山休息几天，陶表示要陪他去，说一个人去旅行没有兴趣，无论如何要同她一道去，萧却说他要独自去，为的是他要求自由，他只觉得一个人游山玩水是非常自由的。到最后，萧告诉陶岚，他的志趣，他的目的，是他不愿意结婚。至此陶岚很有些失望了，她红着两颊说：“我也不愿听到这两个字，人的一生是可以随随便便的。”陶岚还最终悟出：“你全不信任我们”，“你和我的意见是相左”。对此，萧说，这是因为他是世纪末的人，人只求照他自己所信仰的勇敢地做去就好，不必说了，这就是一切了。

萧涧秋对于陶岚，至始至终，都采取了拖延的策略，这正如萧告诉陶慕侃，陶岚所应该采取的对付不受欢迎的求爱者钱正兴的办法：“延宕就是了，使对方慢慢地冷去。”

5. 萧涧秋与采莲在一起的时候，他对于采莲的态度，就很不一样了，可以说与对于陶岚正好相反；这时候的萧再也没有冷润秋色的肃杀，悲秋的心

情为之一扫，而是春天，春意浓郁。

与采莲在一起的时候，萧涧秋表现出不由自主的激情，小说多处描写萧涧秋把采莲抱起来吻她的脸或她的手。采莲到底可爱到什么程度呢？小说在第四章从侧面对此作了很好的描写。小说这样写陶岚眼里的采莲：陶岚来教她的英文课，一见便疼爱她了：采莲的黑小眼，比陶岚的大眼睛还要引人注目；采莲的白嫩的小手，竟似荷花刚开放的瓣儿。陶岚也忍不住搂了她一会儿，又在她的手心上吻了几吻。陶岚还发现采莲的聪明，问她一些话，她毫不畏缩地回答，答得非常简单、清楚。

小说写萧涧秋接采莲来学校读书第一个早晨的风景，充满了暗喻性的感情色彩：“这是一个非常新鲜幽丽的早晨，阳光晒得大地镀上金色，空气是清冷而甜蜜的。田野中的青苗，好像顿然青长了几寸。”

采莲是天真无邪的，可是她又是天生地懂事的。她并不了解也不意识到她正在与陶岚竞争什么，然而她的话显然足以乱萧的心（而陶岚一封又一封的求爱信反倒使萧被缠绕而有不自在的感觉）。有一次，萧去看望文嫂一家，下雨了，采莲想了一下，慢慢说：“假如雨下大了，就不要回学校了”，“我和萧伯伯睡在床底这一端，让妈妈和弟弟睡在床底那一段不好吗？”当萧后来不得不坚持要回去时，采莲又问：“陶姐姐也在等你么？”最后，采莲又哭着诉说明天要去上学，而萧马上说：“我等着你。”这就好像是萧说陶岚在等我，我却在等你，并且还“着重在她脸上吻了两吻，吻去了她两眼的泪珠”。从小小采莲的这些话里，所表现出来的对于萧的关心和关注，非比寻常，而萧的回应，也可谓心有灵犀。

作家柔石为深入表现萧与采莲二人之间的难以表现的关系，确是用了非通常的技巧。在故事发展的过程中，曾经出现表层的所有矛盾冲突都趋于缓和的情势：陶慕侃悔恨了对于妹妹的批评，重新又同意妹妹在学校教书，对萧也更为敬佩，表示决心接受钱正兴的辞职。当陶岚写信把这好消息告诉萧，同时还告诉他有一位年轻商人想要娶文嫂。萧看了这信本可以轻松一点了，然而他却是“苦恼地脸对着窗外”，并决计不写回信。然而，他却在评阅学生练习本时，“不自觉地于一忽之间，会在空白的纸间画上一朵桃花。他一看，自己苦笑了，就急忙将桃花涂掉”。为什么要“急于涂掉”呢？我想是因为萧在一瞬间好似看见了自己内心的隐秘，此隐秘更怕泄漏在别人面前。

“画桃花”事件之后的“第三天早晨”，采莲来了，采莲是来告诉萧她的弟弟病危的消息的。值得揣摩的是，在萧带着采莲急奔文嫂家的路途上，作家写萧对采莲诉说自己深夜的徘徊，和采莲对萧诉说自己的梦。萧对采莲说，他“半夜以后，还一个人在操场上走来走去”，然而，当采莲问“做什么呢”时，萧却说“你是不懂得的”，而作家暗示这是一个“人生底秘密”问题。问题在于，既然采莲不懂，又何必向她诉说？同时，既然采莲还不能懂，可见是超越了她这个年龄段通常能懂的范围，最后既然采莲不懂又要告诉她，说明萧是多么希望她能懂得呵！仿佛是对此作出回应，好像是要证明自己能够懂得什么，采莲向萧诉说了自己的梦：

于是女孩接着说，似乎故事一般。她说她曾经梦到他：他在山里，不知怎样，后面来了一只狼，狼立即衔着他去了。她于是在后面追，在后面叫，在后面哭。结果，她醒了，是她母亲唤醒她的。醒来以后，她就伏在她母亲底怀里，一动也不敢动，她末尾说：

“我向妈妈问：萧伯伯此刻不在山里么？在做什么呢？妈妈说：在校里，他正睡着，同我们一样。于是，我放心了。”

这样，萧涧秋向她看着，似乎要从她底脸上看出无限的意义来。同时，两人已经走到她底家。所有的观念、言语，都结束了，用另一种静默的表情向房内走进去。

采莲的这个梦不是通常的梦，她本该梦见她自己被狼衔去了，萧去救她，可是正相反，是梦见萧被狼衔去了，她去救他，她的慌乱和悲伤。最表层地说，这个梦表现采莲对萧的关心。往深处说，是采莲害怕萧被从她身边掠走。有可能把萧衔去的“狼”是谁呢？我们是否有根据说狼就是上文采莲所说“陶姐姐也在等你么”的陶姐姐的象征呢？回答是肯定的。因为在这一段故事里，前面写萧在给陶岚回信与画桃花之间“决策”，后面写采莲把有可能把萧带走的人看成是“狼”，其暗喻的模式是相同的。

萧涧秋对于采莲的感情牵挂，正如上文所分析，然而，萧对此确是不大了然，他也只从一些现象可以窥探一些。在故事快要接近尾声的时候，故事中的人物全都被弄糊涂了：陶岚不明白萧为什么要同文嫂结婚，陶慕侃也莫名其妙，妹妹要独身而萧却要结婚，教师们更弄不清楚萧要同谁结婚，最后萧自己也不明白。对于诸如此类的问题，萧的回答是：“我自己也不知道到底是怎么一回事”，“请你去问将来吧”。更耐人寻味的是，当陶慕侃告诫萧涧秋“我看你近来的态度太急促，像这样的办事要失败的”时，萧回答说：“不过我是知道要失败才去做的。不是希望失败，是大概要失败。你相信么？”世间的人们都是糊里糊涂的，只有天上的大熊星是清楚的，因为它居高临下，小说写它因此而发怒：“人类是节外生枝，枝外生节的——永远弄不清楚。”

作家柔石多么希望有读者能读懂他写的故事呵！他希望不要被枝节障眼，而要拨开枝节见主干。归根结底，这是一个什么故事呢？萧涧秋也不明白自己所要做的事情，到底是什么呢？第一，这是人人没有想到的，也就是说世俗不认为萧有可能做的；第二，萧自己也料定此事要失败，可见其不同寻常，没有人会认可，没有人会理解；第三，萧最终为此事逃遁了，然而所有不明白萧为什么要逃遁的人，也都不明白这里面到底有什么了不得的事？之所以写了这一切，是作家想提醒此故事的确有悖常理，并非轻易可以看明白的。

6.现在让我们来想想“二月”这个题目有什么含义。读者很容易就把“二月”当作故事发生的时间，然而这是不对的，因为故事并不只发生在二月，而是持续了几个月，“二月”只是故事的开端：阴历二月初的芙蓉镇。那么，“二月”指的是什么时间？“二月”是发生什么事情的时间呢？小说里萧涧秋收到的匿名打油诗的前两句为“芙蓉芙蓉二月开，一个教师外乡来”。由此可见，“二月”是芙蓉开放的时间。芙蓉、荷、莲，都是一个东西。芙蓉镇上有一个“女王”，一个采莲，谁是真正的主角呢？当然是采莲，因为这里是芙蓉镇嘛，也正因为这个道理，采莲在更深的意义上是女王。我们不妨可以据此得出结论：“二月”也好，“芙蓉”镇也好，都在暗喻采莲。二月，芙蓉，莲，荷，都是采莲的意象。实在说，《二月》这部小说是一部诗性小说，它的含义是用暗喻与抒情来表达的。电影故事片的片名改原小说名为“早春二月”，改得很好，好就好在把早春与二月联系起来，仿佛编导者已经意

识到了早春与二月的关系，然而看完电影，又使观众失望了，因为影片并没有对“早春”给予诠释。“早春”与“二月”的联系在作品里是内在的，这联系要在作品的深处才能找到。一千一百多年前，唐代的一位著名诗人杜牧，在一首《赠别》的诗里，曾经把“二月”作为年龄的暗喻：

娉娉袅袅十三余，
豆蔻梢头二月初。
春风十里扬州路，
卷上珠帘总不如。

可以认为，这就是小说题目“二月”的出处。杜牧写这首诗时 33 岁，是他升监察御史，离扬州赴长安前留赋歌妓的诗。扬州就在芙蓉镇（苏州）附近，杜牧年 33 岁，豆蔻年华的歌妓 13 岁。在《二月》里，萧 27 岁，采莲 7 岁。对于杜牧来说，寻遍春风十里扬州路，都不如她；对于萧来说，境界更阔大了，走遍大江南北，流浪六年，所见皆“总不如”。我们没有理由说柔石是在以杜牧自况，也不是说这两个故事是一个故事，而是说这里有某种相似，杜牧作为文化遗产，他的故事与诗歌，积淀在一代代知识分子的心中。这是不难理解的，无可大惊小怪。我倾向于认为，二者不是偶然的相似，而是源出于此。也许可以借西方“原型批评”的概念说，杜牧《赠别》诗为小说《二月》的原型。所谓“原型”，不是说柔石在模仿杜牧，不是这样；假如倒过来，柔石生在唐代，他可以写出《赠别》诗，而杜牧在现代，也就会写《二月》了。这里所涉及的是人类某些基本的文化形态。这是一些我们自身相传的信息，一种密码，我在这里所做的分析，就是旨在发现文化模式和破译密码。实际上，是对文学作人类学的研究。希望不要再引起许多人的不安。

根据小说改编的电影故事片的题目是“早春二月”，这四个字碰巧然而最富于诗性地概括了杜牧的《赠别》诗与柔石《二月》的深刻含义。然而，柔石的小说又是与杜牧的诗很不相同的，它们二者相通而不相同，不同之一是；杜牧的诗的意象是豆蔻，而柔石小说的意象是莲荷。杜牧诗突出了二月枝头的豆蔻那含苞半吐的姿态，而柔石的小说所象征的，是中国文化传统里莲荷那出污泥而不染的品行，那谦逊的德性，那“好向濂溪称净植，/莫随残叶堕寒塘”（鲁迅《莲蓬人》）的期待。采莲这一形象，是纯洁、天真、理想、春天与希望的象征，萧涧秋浪迹天涯，所要寻找的，正是这些东西。正如小说开头几页所叙述的，萧涧秋深感生活的“厌倦”，对于都市生活的种种“厌倦”，“只有看到孩子，这是人类纯洁而天真的花”，可以使他微笑。所以，在萧涧秋那里，孩子与纯洁的花是二而一的。莲荷成了暗喻，“二月”隐喻年龄，小说的内在脉络，皆可从这里清晰地看到。采莲的纯洁、天真，给萧涧秋悲观苦闷的心灵吹来一股奇异的风，使他感受到理想和希望所在。萧涧秋的抑郁气质和悲观心理决定了他的感情所向是天真、纯洁的女性。萧的苦闷是精神的和感情的，忧郁、悲观、厌世、苦闷这些因素集于一身，然而他又是执着地追求纯洁的理想。正因为如此，才有小说里的故事发生。

从文本推测作者，从作品人物萧涧秋推测作者柔石，有根据认为小说里有作者某些传记内容，也就是说，萧涧秋与柔石有某些相同之处。我认为，作品人物萧涧秋向往“人类纯洁而天真的花”的动因，与左翼作家柔石向往

马克思所描绘的人类社会理想的动因，是同一种动因。换句话说，我认为柔石之所以成为革命者，左联烈士，最初的动因就在于他对于纯洁天真理想的执着追求。从这里我们就不难找到柔石从抒情小说作家转向革命的内在根据。我们也可以由此明白 30 年代左翼作家为什么喜欢以“革命加恋爱”的模式来写小说，原来革命与恋爱二者有着统一性。

我这篇论文的基本写法，是从文本分析萧涧秋这一虚构人物的行为动机，指出这动机有人物自己意识到的一面，也有意识不到的一面，并把重点放在对于人物行为无意识动因的分析上。从文本到作者，我们看到，作者是清醒的，他是以作家清醒的意识来叙述作品人物的无意识。在这些方面，柔石取得了很高的成就，《二月》也因此才可能成为现代文学的经典。柔石成功地在两个层面上叙述故事，一是在意识形态层面上，叙述了一个极想有为，怀着热爱的青年，将他自己的快乐反映到人类不幸的心上去的故事；另一个是在更深的层面上，叙述了一个厌倦、悲观的青年寻找纯洁理想的故事。前者是社会现实里的故事，后者是感情的精神的故事。由于后者的成功叙述，作品因而把前者最深厚的动因揭示出来了。我认为，后者的叙述并没有颠覆或瓦解前者，因此，过去所有对于《二月》价值和意义的论述，都不妨可以存在。我并不试图摧毁过去对于《二月》的论述，我所做的，只是试图加深分析而已。

(1997 年 2 月根据 1986 年初发表在《中国现代文学研究》丛刊上的论文扩展而成)

曹禺：《雷雨》

曹禺在 80 年代有两次谈话，对于自己的创作有很深刻的理论概括，其中谈及批评家与作家的关系，十分精辟。他说：批评家运用逻辑思维，应当而且可以看到作家创作时所未曾意识到的地方。如果作家创作时就想得那么有条有理，那么，他就可能创作不出来了。我心里想的而又说不出的，你这么一解释我就明白了。作家“有心”，批评家能够“忖度”它。曹禺还说：一个作家进行创作，他反映真实的生活，主要是运用形象思维。在他所描绘的社会生活中，他的世界观人生观就渗透在里边。作家反映真实的生活也就反映了他的政治观点、艺术观点。不是先有某种预定的观念。不能用马列主义观点代替作品的主题。主题不是事先规定好的，是从生活来的。（田本相《曹禺访谈记》：收入《曹禺创作论》）

曹禺这段话里有几个要点，值得注意：一，作家创作时的确存在着他未曾意识到的地方，对于他所创造的文本，也有他心里想的而又说不出的含义。批评家的工作是对此加以解释，应当而且可以看得出来，批评家要能够“忖度”作家的“有心”。二，作家的世界观、人生观、政治观点和艺术观点，渗透在他所创造的文本里，批评家可以而且应当从文本里去分析。三，作品的主题不是事先规定好的，是在形象思维的过程中逐渐体现出来的。

曹禺这席话，有根据认为，部分的目的是在答复香港学者司马长风在《中国新文学史》里对于曹禺创作的《雷雨》所作的批评。

司马长风在这本著作的有关章节里，一方面高度评价了《雷雨》的成就，称《雷雨》一经面世，话剧界前辈和诸位大家欧阳予倩、洪深、熊佛西、田汉等的剧作，便立刻黯然无光了。这些老大家不禁都瞠目而视这个年方廿六岁的后进小子。另一方面，司马长风又尖锐批评了《雷雨》，称《雷雨》是一部多面投机的作品，甚至于说曹禺似乎对任何东西都无动于衷，执着的只是一点兴趣，一点野心。司马长风说要想了解曹禺初期作品的创作动机和内容成分，必须把握三个因素的微妙平衡：第一，在曹禺心目中，第一个权威是观众，必须使观众感兴趣他才能成名，因此他的剧本，个别场景和情节气味特浓。这是他成功的基础。第二，他要敷衍的是当道者，当时的政府，正实行“先安内后攘外”的政府。第三，他要应对的是弥漫上海文坛，号召阶级斗争的左派势力。

司马长风所说的“多面投机”，指的是他认为曹禺一方面在艺术深度上下功夫，一方面在政治上花枝招展；一方面要表现温良的人性，一方面又突出无情的阶级意识。在迎合国人传统观念（也敷衍南京政府），满足观众趣味方面，他不但把侍萍写成一个仰之弥高的伟大母亲，而且把剧中的反派主角周朴园，也写得深情款款。对于左派的敷衍，主要是突出矿工鲁大海，以及揭露周朴园的凶恶，但突出得都很失败。司马长风认为曹禺对于突出阶级仇恨，粗心大意，缺乏热诚。例如剧本写鲁大海揭发周朴园从前在哈尔滨包修江桥，故意叫江堤出险，故意淹死了两千二百个小工。司马长风说他本人是哈尔滨人，那条江堤只有两丈多高，坡度很大，断不会有崩塌的危险，而江水不深，要想死一个都不容易，怎能同时淹死两千二百人？司马长风还认为，鲁大海这个无产阶级形象，也足以使马列主义者感到呕心。鲁大海是三个工人代表之一，一同进城找董事长周朴园谈判，结果另外两个工人代表受了收买，背着鲁大海在协议文件上签了字，自回矿山号召工人开工去了。其

次，鲁大海发现妹妹与周萍有染，居然也顺水人情，赞同无产阶级女儿与资产阶级阔少爷结婚。诸如此类，在左派人士看来，都是阶级出卖和阶级投降，是对于无产阶级的侮辱。

司马长风认为，正是由于曹禺这样子面面俱到，广拜神佛，反而弄得多面不讨好：左派评论家对《雷雨》始终冷冰冰的，斥责他抱着“悲天悯人的心境”，玩弄小资产阶级的人道主义；而反共评论家直斥他奉中共指示而写作，甚至连类而及于艺术评价，例如指《雷雨》一剧完全以易卜生的《群鬼》为蓝本，再加上俄国奥斯特洛夫斯基《大雷雨》的一点情节，而《日出》一剧始脱于法国小仲马的《茶花女》，《原野》则是受美国奥尼尔《琼斯皇帝》的启示而写成。

我想对于司马长风的这些批评，最能触动曹禺的，恐怕就是说他本“无动于衷”，他的创作只是对于各方面政治力量的敷衍。曹禺为此的答复是说，他的人生观、世界观、政治观点、艺术观点，亦即他的“衷”，他的“心”，是渗透在作品里的东西，而不是作品之外的东西，同时，曹禺说他肯定是有动于衷的，只不过他的“衷”有可能在创作时还未意识到，希望批评家能够从中分析出来，把他心里想说而又说不出的东西解释出来。

司马长风的批评是深刻的，曹禺的答复是坦诚的。面对《雷雨》的文本，考虑到司马与曹禺双方的意见，我有兴趣的问题是：曹禺有什么非写不可的理由（“有动于衷”）？在他的创作过程中，那些他未曾意识到的东西，表现在哪里，又是怎样推动他的创作？

《雷雨》是一部头绪太多的剧本，好几个故事交错在一起，作者并没有想得很清楚，作品的脉络也不是很清晰，这都给阅读带来困难。大概是在1979年吧，在北京语言文化大学（当时叫北京语言学院）的一次座谈会上，曹禺对我们谈起《雷雨》的一些情况。他说，在50年代，有一次他坐火车去外地，临座而不相识的乘客正好谈起了当时正在北京上演的《雷雨》，其中一位问这个剧说的是什么事，另一位回答说，是一家人乱搞男女关系的事。曹禺当时解嘲似地说，遇到这样的批评家，真是没有办法！这说明普通观众很难了解剧本的取材和主旨。曹禺还说，有人对他说剧中人物鲁大海和周萍的年龄与剧中发生的故事对不上，剧中人物侍萍在30年前除夕抱着刚生下三天的孩子跳河自尽，由此推算起来，鲁大海应该30岁，周萍31岁，可是，在作品里，鲁大海却是27岁，周萍28岁。对此种责难，曹禺说：我写的是文学，不是数学，怎么可能拿数学的方法来分析文学呢，文学不能那么清楚呵。

尽管这样，经过对于文本的反复分析，《雷雨》的主线还是可以清理出来的。剧本的主线是朴园、侍萍和周萍、四凤两代人前后30年的故事，而繁漪是推动这个故事进展的力量，鲁贵是剧本的结构因素，大海所起的作用是把这个家庭故事与时代沟通，周冲处在这故事的边缘，虽然他也如他哥哥一样，深爱着四凤，然而还没有进入故事，但他观察和体验了这个故事。

这是一个延续和连续两代的出身资产阶级家庭的青年和无产阶级姑娘的恋爱悲剧故事。在一个半封建半殖民地而封建思想、伦理、道德根深蒂固的社会里，出身于资产阶级家庭的青年，与处于女佣下人地位的无产阶级姑娘平等相爱，渴望自由，对人的尊重，个性解放，具有历史的进步性。这里的故事多少有些像巴金的《家》里觉慧对鸣凤的恋情。鸣凤和四凤是这两个作品里的两只凤。

这里所发生的悲剧故事的特点在于：第一，有鲜明的叛逆性，时代性；

第二，可以象征一切世俗不认可而当事人自有深情的恋情，可以象征任何情感对世俗的矛盾和对抗，并蕴含着命运主题。

这是一个故事，一个延续的故事，一个两代人陷落其中的可怕的悲剧故事。分开来看，可以是两个故事：上一代人相爱、分手、忏悔的故事；下一代人承受父母的苦果，在不知情的情况下同母异父的兄妹相爱而酿成悲剧。在这个核心故事之四周，剧本还描写了繁漪与周萍即后母与前妻之子的恋情故事，周冲与四凤的恋爱故事，鲁大海与周朴园的罢工谈判故事等。繁漪与周萍的恋情，“后母遭前妻儿子捐弃，妒火中烧”，虽然被刘西渭认为是全剧的“最深刻的而完整”的情节，然而，实际上，它只是为推动核心故事进展的动因故事，并非全剧主线。其余两个故事，就更可谓是插曲了，顶多可以说是重要插曲。

通过这些故事，主要是通过核心故事，写出了作者对于命运及其背后他不太清楚的根源的迷惘和愤怒，从而对于感情、爱情、命运及其悲剧原因，作了一次深刻的思索。最直接的是，它提出了个人情感与世俗社会的矛盾：相爱的人为什么总要分手？这大概就是曹禺当初在构思这个剧本时所说的话：“我想通过一个家庭的毁灭，表达自己一种复杂而原始的情绪，表现宇宙里斗争的残忍和冷酷。在这斗争的背后，也许有一个主宰，它就是上帝或说是命运，近代称它为‘自然法则’。究竟是什么，我也说不清。它太宏阔，太复杂。我总觉得有一种汹涌而来的感情，催动着我发泄长期压在心头的愤懑。”（文学报，1993-07-02）

自从《雷雨》问世以来，所谓深刻暴露资产阶级的罪恶乃是它的思想意义之所在，这种说法，已成定论。这个说法是不错的，但要作一个重要补充：确切地说，所暴露的是资本主义制度（还包括残存的封建思想形态）的罪恶。周朴园并非这一罪恶的制造者，作为一个出身资产阶级家庭的青年，他也是受害者。拆散侍萍与四凤的，则是不可知的命运。

这恰恰不是两代资产阶级分子“始乱终弃”的故事，正好相反，是两代出身资产阶级家庭的青年，一往情深而不可得的恋情。

北京人民艺术剧院在 90 年代初的一轮演出中，把周朴园理解并处理成正面人物形象，并非没有根据。从观众的反应来说，也完全能够接受对于剧本的这种解读。我曾经问一个不到 10 岁的女孩子从电视里观看《雷雨》话剧录相的观感，她回答说周朴园是剧中人里最好的人。

周朴园对待萍，是一种什么感情呢？他与侍萍，生了一个孩子，又再生一个，实在是非同寻常。谁都可以看得出来，这里面的爱是深厚的。推测起来，当初把侍萍赶出家门，以及要他娶名门闺秀，都是来自家庭的压力，甚至就是家长的意志，周朴园别无它法，推测起来，他定是很痛苦的。因此这痛苦延续了 30 年，一直到剧本里的今天。我记得在电影故事片《雷雨》里，把侍萍强行赶出家门的，是周朴园的母亲。我想这是很有根据的。把刚生下第二个孩子才三天的侍萍赶出家门，肯定非周朴园所愿意，因为在 30 年之后再重逢侍萍时，他仍然急切地惦记着这个孩子。周朴园因为对待萍之后名门闺秀的婚姻不满意，他才出国留学，假如他能从这门婚事找到爱情，他是不会急切地离开爱妻出国留学的。周朴园之所以对与名门闺秀的婚姻不满意，并不见得是这位名门闺秀本人怎样不好，其中的一个重要原因，是因为他心里仍然想着侍萍。我们假设这位名门闺秀是位温驯的女性，在这没有爱情的婚姻里无端地承受深深的难言的寂寞，没有经过太长的时间，她就因郁闷不

乐而离开了人世。然后，周朴园娶了蘩漪。蘩漪没有什么家庭背景，深受西方新女性影响，热烈而任性，周朴园发现，他仍然无法对她产生爱情。这里的一个重要原因，也还是因为他对待萍的无法排遣的怀念和思念。蘩漪虽说没有禁闭在自己的角色里，但她仍然是禁闭在阁楼上的疯女人。从《雷雨》最初版本的序幕和尾声来看，曹禺是有意要写一个倒过来的《简爱》故事：后妻因丈夫怀念前面的情人而发疯，而《简爱》是前妻因丈夫的新情人而疯狂。从这个比较中，尤其可见作者把周朴园对待萍的思念与爱情，把一个出身资产阶级家庭的青年对于一位无产阶级的姑娘的感情，写得多么执着和深沉呵。

再看侍萍对周朴园的态度和感情。《雷雨》写得最精彩的，是周朴园与侍萍分别 30 年后的偶然重逢。他们的重逢相认在第二幕，但在第一幕里已经作了很多铺垫，很多渲染。可以说第一幕、第二幕都在写侍萍的来到，他们二人的重逢，以及周朴园长期来从未稍减的思念。侍萍的青春，她的幸福，可以说都给周朴园毁掉了，可是她非但没有多少怨恨，反而一往情深。她还记得屋子里的这些摆设，说明她从来没有想过要从心里抹去这一切。她说这次重逢是一场梦，据此可以说她来此是在寻梦，她想他认出自己来，是第二幕里这场谈话的动力与动因。如果她不想他认出自己来，那这场谈话早就结束了。如果她不想他认出自己来，那周朴园是无论如何也认不出她来的。侍萍的话处处都在引导，在回忆，在暗示，在倾诉，每句台词的潜在目标都是要再现当年的生活情景，都在追寻那逝去的梦。侍萍说“我没有找你，我以为你早死了”，以为你早死了，才没有找你，意味着如果知道你没有死的话，一定会寻你的；而且，相信你也会找我。侍萍又说“我以为这一辈子也见不到你了”，也就等于是说我一直希望，一直盼望，一直在梦想见着你，而今天终于见到了你，我的情怀，你难道还不可以猜想吗？侍萍还说“听说这位梅姑娘是不规矩的”，这也就是说他们之间发生的这一切，并不是周朴园单方面的行为和责任，这位梅姑娘也无视世俗的规矩，而从心里爱着一位贵族公子。

从侍萍对周朴园的感情，可以使我们把周朴园对待萍的关系的性质看得更清楚，也就更明白周朴园是一个什么样的人。

再看周萍对四凤的爱情，也是被描写得纯洁真诚的。周萍因为对四凤的爱，宁愿忍受大海的一记耳光，并结束和忏悔了与蘩漪的关系。他爱得那样深，以至爱得很苦，苦闷和喝酒都是为了四凤，甚至去矿上工作也是为了早日把四凤带出去。他不仅一往情深，而且爱得相当认真。显然这不是一场始乱终弃的爱情游戏。再看四凤，也是全身心地爱着周萍，母亲的嘱咐无济于事，还毫不犹豫地拒绝了周冲的“求婚”。总之，周萍与四凤的爱情，可以说是朴园和侍萍的爱情的重现。然而，也如同父母的爱情一样，他们的爱情也最终成为悲剧。

曹禺为什么要写这个前后两代人完全重复的出身资产阶级家庭的青年与无产阶级姑娘之间的一往情深的爱情故事？又为什么都写成悲剧，两场爱情都结局悲惨？我想，如果我们这样对作者，对剧本提出问题，我们就会看到，前者是剧本的社会意义，后者是剧本的哲学意义。从剧本的社会意义说，作者不仅看到了阶级之间的矛盾对立，而且愿意看到两个阶级的青年之间的相爱和相通。重要的是，这样的行为对于出身资产阶级家庭的青年来说，是一种叛逆，具有显然的历史进步性。剧本因此而反映出 30 年代全球红色的社会

潮流。这里同时还包含着作者的审美理想，因为作者认为出身下层的劳动女性身上蕴藏有健康的可爱的令人向往的种种品质。一代又一代的贵族子弟不屑在上层寻觅妻室，而把爱情的眼光投向下层劳动少女，这也具有显然的历史进步性。这样看来，《雷雨》的时代的、阶级的和思想的倾向性，不也是很鲜明的吗？从剧本的哲学意义来说，这先后两代人的爱情悲剧，而且似乎是难以逃脱的悲剧，正是曹禺当年所说，是“宇宙里斗争的残忍和冷酷”，“在这斗争的背后，也许有一个主宰，它就是上帝或就是命运。”刻意写宇宙里斗争的残忍和冷酷，写命运无情，是《雷雨》的哲学意蕴。这多少有些如古希腊悲剧的哲学蕴含。然而这里写命运，肯定不是对于古希腊悲剧的轻而易举的模仿，而是年轻而敏感的曹禺对于社会的观察，同时也包含着他在最初的爱情受到挫折时对于命运的体验。不妨可以说剧本里的周冲的生活原型是曹禺本人，这不仅是指周冲那理想化的人生方式，而且是曹禺本人确实爱过四凤这样的姑娘。据曹禺的同学、著名长诗《宝马》的作者、历史学家孙毓棠说：周冲就是家宝自己，他同他们家的小丫头有过那么点意思。曹禺亲口告诉过孙毓棠，说他喜欢过他家里的那个小丫头，那姑娘心地单纯，聪明活泼，人又长得秀气，只是没有念过书。这样看来，曹禺是从自己的经历来体验所谓“命运”的，所以能写出那份沉重与迷惘，又写得那么深情，足可以感染广大观众。

从剧本的核心故事，我们已经谈到了作者与剧本的联系。这种联系不妨可以再往深处分析。曹禺非写不可的理由，他有动于衷的那个东西，用他的敏感多思的心灵所感受过的诗化哲学的语言来说，是自己“一种复杂而又原始的情绪”，是“一种汹涌而来的感情”，“催动我长期压在心头的愤懑”，是“太宏阔、太复杂”、“说不清”的东西；而从剧本的深层看，其实就是作者渴望在创作中实现生活中没有实现的梦想。从某种特殊的角度说，是一个在生活中没有得到爱、因求爱受挫折而内心有伤痕的作者，要通过文学创作来做一场梦，并希望在这梦里实现生活中未及实现未得满足的愿望。但请注意，在构思与创作的时候，作者是不明白的，他不知道他正在这样做。他只知道他要写一场悲剧。把创作当作满足梦想的一种方式，是作家无意识趋向所致。然而，他后来可以对此有所醒悟。这样，不就可以把《雷雨》看成曹禺的梦境了吗？

周朴园这个形象，作者对他的评价是明确的，可谓是剧本里的反面主角：“我脑子里的周朴园，他的影子就是我家的一个常客，一个在德国留学的董事长，他自诩沾有日耳曼民族的优越感，自命不凡极了。狂妄自大，唯我独尊。他的妻子、儿子，在他看来都是他的财产，他的附属品，对他只能唯命是从。在我所接触的人中，像这种门第观念根深蒂固，一脑门子封建礼教的老头多得很。他们老奸巨猾，诡计多端，但满口都是仁义道德，我恨透了这些人。”（文学报，1993-07-02）然而，这只是构思阶段存在于作者脑子里的周朴园。作者的意图在通过语言、通过情节展开的时候，就不是作者所能完全控制的了，有时甚至完全不能控制。就通常的情况说，要想作者的意图构思按照本来的样子完全转化成作品艺术形象，这样的情况可以说是不可能的。特殊地说，对于周朴园这样的当时社会里很有地位权势的人物，作者在刻画他的形象的时候，的确是有某种政治无意识的，亦即是说，作者承受着来自政治社会和政府方面的压力，尽管他没有意识到或者没有都意识到。这差不多就是司马长风所指摘的把剧本中的反派主角周朴园写得深情款款。也

就是说，司马长风的批评是有道理的，而且是深刻的，但曹禺的冤枉在于：他不是有意为之的，这样做只是一种创作中的无意识趋向。作者政治无意识的另一个表现，就是他对于弥漫上海文坛、号召阶级斗争的左派力量的敷衍。说是敷衍，就是说他本来也不这样认为，所以他写周朴园决堤淹死了二千多名工人，就成了剧本的破绽，而被司马长风挑出来了。

这都说明，评价一个作品里的人物，不能完全根据作家的说法，只能根据作品本身。然而，又必须要研究作者创作的意图，从创作意图与人物形象的相悖、相矛盾、相冲突中，也许就可以发现那些作家不意识到然而却在深处左右他创作的力量。找到这个无意识趋向，就可以对于作品作出更深入更内在的解释了，因为这样就不仅知其然，而且也知其所以然了。

茅盾的《子夜》在 1932 年问世，曹禺的《雷雨》在 1933 年写成，如果我们说周朴园与吴荪甫从阶级属性和社会地位上看，实质上是同一类人，甚至说《雷雨》受有《子夜》一些暗示，恐怕不是不可以成立的吧。与吴荪甫一样，周朴园也是一位工业资本家，他也不是庸俗卑琐的人物。他希望发展中国民族工业，所以他选择开发矿山。他也还“用一只眼睛望着政治”，所以他随口就可以说出这样的话：“我记得我在德国念书的时候，对于这方面，我自信比你这种半瓶醋的社会思想要彻底得多！”“现在一般青年人，跟工人谈谈，谈两三句不关痛痒，同情的话，像是一件很时髦的事情！”他不仅也如吴荪甫一样是工业界的骑士，而且也同样生不逢时，不能不在几条战线上同时作战。当然这是虚写的，但读者从他那些没完没了在客厅、在书房紧张会见各方面的人士的时间安排，从他两年不回家地滞留矿上的情形，完全不难想象。当然，从时代和阶级说，吴荪甫也好，周朴园也好，都具有民族资本家的两面性质，他们的性格有正面和反面，有其复杂性、矛盾性，决不是时代的先进分子，决不是时代的英雄人物或理想人物。尽管这样，若说周朴园与鲁贵同为《雷雨》中的反面人物，作者对此二人皆投以同样鲜明的憎恶，恐怕与剧本的实际太离谱了。

剧本描写周朴园的形象，主要是三个情节：对待萍的忏悔，对繁漪的专横，对罢工的处理。周朴园处理罢工的手段，一方面表明他是有魄力、有政治眼光的企业家，因为他看出来鲁大海“这个人有背景”，便利用分化瓦解、各个击破的策略，使矿山得以复工；另一方面也表明他敌视工人运动，无视工人要求的反动性。周朴园对待萍的忏悔，其感情当然是真实的，肯定不是虚伪的，而且还相当感人。有一种说法认为，当他弄清楚来在身边的女人即是当年的侍萍时，立即表现出警惕和冷酷，足以证明他的虚伪。其实，这里的矛盾不是感情自身的矛盾，而是感情与思想的矛盾：他的感情是怀旧的，思想是现实的；感情还在梦里，可思想却在现实里；感情是真实的，思想却是复杂的。所以，周朴园对待萍的感情是真实的，忏悔是认真的，说他虚伪是一种经不起分析的说法。周朴园在让繁漪喝药时所表现的，说专横也好，说叫她服从也好，其实是儒家文化和儒家社会里“父亲”的形象。父亲是严格的，但严格要求来源于责任感。试想面对繁漪的任性，面对身体有了病而又任性不喝药，那怎么行呢？周朴园在这种情况下带一点强制性，是一种出于关心和责任感的强制，出于一种着急的情感，很多观众都是认可的。而且，周朴园的方式并不是简单、粗暴、蛮横的，虽说有一点咄咄逼人，但也是不失尊重和礼貌的。有一种说法认为，周朴园以自己对于繁漪的专制和冷酷的统治造成了繁漪的精神痛苦，然后再以她有精神病为理由，把她关在阁楼里，

而要她喝药就是为此所作的舆论准备。这种说法不符合剧本的实际。因为周朴园让繁漪喝药显然并不是迫害的前奏，他把她的病放在心上，正如他把这个家庭每个成员的问题放在心上。在担负如此沉重的里里外外的责任的情况下，周朴园牺牲了自己的生活上的快乐和情趣。周朴园在这里的角色的性质，很值得仔细揣摩，如果简单地拿西方文化里的父亲或丈夫的标准做法来衡量周朴园，那是缺乏分析的，也是不公平的。

有必要指出，在剧本着力描写的这三个情节里，周朴园这个形象所表现出来的思想是复杂的、深刻的，对待萍的忏悔里有警惕，对繁漪的强制并非简单蛮横的命令或发脾气，对罢工的处理手段无情，但讲究策略。如果这就是曹禺所说的“老奸巨猾、诡计多端”，那只是周朴园内心深处的集体无意识，是周朴园所属儒家文化体系的无意识，周朴园本人是并不自觉的。如果就这样对待感情与社会事态就是“老奸巨猾、诡计多端”，那么，凡是世代在儒家文化教育熏陶下成长起来的起来的人，无一可幸免，曹禺与我们大家，都在其中了。

与对待周朴园的态度正好相反，作者十分喜爱繁漪这个人物，然而也同样使我们感到有些奇怪。作者说之所以起繁漪这个名字，是为了体现她坚强、刚毅而又复杂的性格，深邃而美好的内心。“她诚实，她懂得恨，又懂得爱，她发誓要生活在充满爱的世界里，和她挚爱的人永远生活在一起。我喜欢这样的性格，写着写着，不知不觉便迷上了她。”（曹树钧：曹禺是怎样构思《雷雨》的，文学报，1993-07-02）作者说繁漪这个人复杂而深邃，我们却觉得她简单又浅显，正如作者对周朴园这个人的性格的刻画，似乎明显得很，我们倒觉得要复杂得多。说繁漪复杂深邃时的曹禺才二十一二岁，还是一个孩子。他是那样喜爱甚至迷上了繁漪，可我们却不觉得繁漪可爱，相反倒觉得她有些可怕，不敢恭维。她说周萍引诱她，其实，到底谁引诱了谁，并不清楚。通常情况下是年龄大者负有责任。繁漪为了继续拥有周萍的爱情，为了阻止周萍与四凤感情的向前发展，并不与家里任何人商量，也并不打招呼，就约了侍萍来周家，利用侍萍来达到拆开周萍与四凤关系的目的。更不择手段的是，她看到把四凤遣送回家这一着仍然不能阻止周萍对于四凤的感情的发展，她竟在一个雷雨之深夜，把正在痛苦地约会的周萍与四凤封锁在四凤那间卧室里，这就是繁漪所说的，你不要把一个女人逼上了绝路，她是什么事都可以干得出来的！繁漪在这里所做的，就是要利用鲁大海的鲁莽急躁意气用事和侍萍的深沉痛苦，来给一对把她排除在外的恋人以毁灭性的打击。在这当中，繁漪虽然从不顾及儿子周冲的教育，却要利用他的纯洁的初恋的感情去牵制四凤，并与哥哥周萍决斗。所有这些手段，虽不必说是“老奸巨猾”，是不是也可谓“诡计多端”呢？而且，如果拿周朴园的“诡计多端”与繁漪的“诡计多端”相比较，你会得出什么结论呢？

假如说繁漪是“五四”精神启示下成长起来的一代新女性，拿《雷雨》问世之前新文学画廊来看看，她真是与众不同！试比较一下鲁迅《伤逝》里的子君、茅盾《蚀》里的静女士、孙舞阳、章秋柳，《子夜》里的林佩瑶、林佩珊，《林家铺子》里那位林小姐，丁玲《莎菲女士的日记》里的莎菲，柔石《二月》里的陶岚，巴金《家》里的琴，等等，哪一个都不是繁漪这样的。也许繁漪多少有一些像茅盾长篇《幻灭》里的慧，但慧只是说说而已，她并没有做什么。而且她所以说要报复男人，从她的经历来看，她是有道理的。可是繁漪，她的报复没有充分根据。既不能肯定是周萍引诱了她，也就

不能说是周萍抛弃了她。继母不能与丈夫之子相恋，这不是什么封建思想，而是人类的“禁忌”，是任何时代的人类都不能无视的。古希腊悲剧里所谓恋母情结，那指的是一种不意识到的情感，一种命运，像繁漪这样明目张胆爱丈夫之子，亘古未有，世所罕见。无论如何，周萍要终止与繁漪的恋情，是一种改正错误的行为，是正确的。繁漪也该翻然悔改才是。如果说繁漪的行为是以西方资产阶级女性的行为作榜样，然而有一点是起码的：西方女性要求个性解放与自由，但同时，也尊重别人的个性解放与自由。繁漪最大的问题是，她对此没有任何思想准备，她压根儿就没有想到要尊重别人的自由和选择，她是极端的自我中心，唯我主义。如果说爱本身就包涵着某些自我牺牲和承受，和对于自己的约束，繁漪是丝毫也没有这些品质的。因此，也可以说她从来也没有爱过谁。繁漪的变态，她自己要负很大的责任。同样，繁漪的悲剧，也是她的思想和性格的悲剧。

这样的女性，有什么值得可爱的呢？曹禺竟如此喜爱她，真够奇怪的！然而，也许我们可以对剧作者在这里的无意识作一些分析。前文已经一再引证过，曹禺在写《雷雨》之前，喜欢过他家里的那个丫头。从“剧本里的周冲就是家宝自己”来推测，曹禺与那丫头的故事，也就好比剧本里周冲与四凤的情爱那样：周冲因四凤另有所爱，而得不到爱情。年幼的男孩子初恋大都是这样，读者不妨回忆一下屠格涅夫的中篇名著《初恋》就可知道。如果这里推测不错，那就是在曹禺内心里压抑着爱的渴望，或者有着爱无法实现的压抑。曹禺在写《雷雨》之时，当时正在清华大学外文系读书，他正在热恋着法律系一年级的女生郑秀。可以推测，他不希望再错过这样的爱情，不希望郑秀是第二个四凤。因此，他渴望得到爱，渴望热烈的爱。他写繁漪对于爱的热烈，差不多就等于是教育郑秀要向繁漪学习，要郑秀如繁漪那样爱他。现在再来读一遍曹禺对郑秀说的那一段话，也许你就会深有感触了：“她发誓要生活在充满爱的世界里，和她挚爱的人永远生活在一起。我喜欢这样的性格，写着写着，不知不觉就迷上了她。”这所说“不知不觉”就是作家的无意识趋向，曹禺“不知不觉”地就在繁漪身上寄托了他的梦想和渴望。所以，在曹禺看来，繁漪是那么可爱。然而作家又从戏剧故事发展的需要出发，设计了繁漪请侍萍、关周萍、怂恿周冲等情节，这些情节把繁漪的爱推向了反面，繁漪不再是爱神了，而是一位复仇女神。这样，繁漪这个形象，在作者心目中是爱神，而在观众心目中，则是可怕的不择手段的复仇女神。所以，曹禺爱她迷她，而观众却很困惑，很有保留，二者互相很是错位。然而，我们很多的研究者，只知道跟着作者跑，心想作品是他写的，他还能错吗？这个想法妨碍了完整、准确和全面地分析人物的思想行为，因而作了片面的评价。

(1997年6月12日)

老舍：《骆驼祥子》

我一直在断断续续着手写这样一本书：对“五四”以来家喻户晓、已有定评，看起来已经被批评家们发掘殆尽，因而新一代读者的批评意识被麻痹的重要作品，重新作一些解释与阐述，以使文学批评更接近这些作品的本来面目。说得自信一点，就叫解开创作之谜或破译密码。近些年来，因西方文学理论与思维方式传播而引起的批评观念与模式的深刻变化，使得过去对这些作品的不容置疑的解释，猛然间给人一种烟笼雾罩的感觉。现在有必要拿出勇气来正视并廓清这些迷茫的烟雾。这其中有些雾障就是作家本人有意无意地设置的。自然，我也知道，我的意见总会有人反感、抵制、商榷，然而，所有这些反应方式都是不可避免的，我以安然的笑意期待这样的反应。我很清醒，我并不认为自己在穷究终极真理；还是那句老话：时代提供了什么样的条件，我们的认识就达到什么程度。本文即是我的尝试之一。

—

老舍是现代文学史上的重要作家，《骆驼祥子》是他的“重头戏”，是一部有世界声誉的奇特创作。这部长篇小说很早就有英译本、俄译本和日译本，40年代曾有美籍华侨摄影师飞来北平筹拍电影故事片，50年代梅阡改编成话剧演出，80年代导演凌子风终于将小说搬上银幕。年复一年地这部长篇被列为大学中文系课堂重点分析作品，有关研究论文，洋洋洒洒，源源不断。老舍养活和培养了一批批评家。《骆驼祥子》的成就、文学史地位、价值和影响，都是巨大的。

但这部小说有些重要问题有待进一步讨论。我们可以从一些现象入题。老舍的小说，梅阡的话剧，凌子风的电影，三个艺术作品中，有三个不同的虎妞，这是耐人寻味的。我曾经当面对凌子风同志说：“您拍《骆驼祥子》，虎妞是您自己的；您拍《边城》，翠翠还是沈从文的。”说得温和一点，艺术家可以对原著有自己的理解；说得正确一点，是艺术造诣很深的艺术家也感到很难把握住老舍的创作意图。从英美新批评“意图迷误”的观点看，创作意图并不重要；而我这里所说乃是蕴藏在作品中的，或者说从作品看出来而非作家自述的创作意图，因而就是文本批评所不可忽略的。从“三个虎妞”的不同形象，实际上提出这样一个问题：老舍到底写的是一个什么样的故事，虎妞与祥子到底是个什么关系？老舍自述创作这部长篇的起因，是听了一位朋友几句简单的话：他在北平时曾经用过一个车夫，这个车夫自己买了车，又卖掉，如此三起三落，到末了还是受穷。这位朋友还说：有一个车夫被军队抓了去，哪知道，转祸为福，他乘军队移动之际，偷偷牵回三匹骆驼。老舍说：“这两个车夫都姓什么，哪里的人，我都没问过。我只记得了车夫与骆驼。这便是《骆驼祥子》故事的核心。”请注意，这几句话是很能说明老舍创作的特点的：几句话触动了老舍的创作灵感和生活积累，他不去追问生活原型，他不是“再现”生活的作家。但是，应该指出，三起三落是故事的发展线索，而不是作品故事的核心。除非把车夫与骆驼当作某种符号或象征，否则，按照通常的现实主义创作原则，“车夫与骆驼”成不了故事。在作品里，骆驼与祥子的关系并不大，只是在最初两章出现，只与祥子

^① 本文原载《北京师范大学学报》（增刊）1988（1）。

的一起一落有关联，对祥子的性格和命运都没有决定性的影响，他卖三匹骆驼得来的三十五块钱，对祥子的日后生活无甚紧要。那么，连作家自己也不明确意识到或不愿指明的故事核是什么呢？有的同志说骆驼象征着祥子的老实坚忍纯朴勤劳高大有力，恐怕是有些牵强附会的。而且，问题还在这里：看起来作品是在着力刻画祥子的形象，写他的性格和命运，别的人物都不过是陪衬；可是，恰恰是祥子这个人物，被很有些理论素养与眼光、有过创作实践经验的批评家认为是“类型人物”，是“抽象的概念的人物”，是“并不活的”，没有“生命力”。这位批评家认为，作家“写出了个老实的祥子的堕落的过程，但象平静的水似的流去，没有一点不安和苦闷，真是前后判若两人”。（巴人：文学初步，海燕书店，1950）不是说我完全同意巴人的这些论点，而是说巴人在这里触及到这部小说一些很深的问题。这里所说的“前后判若两人”的问题，夏志清从另一个角度提出来了：“祥子这个人物固然是作家怜悯同情的主要对象，但到结尾时硬被变成讽喻个人主义的形象，我们读他最后堕落的故事的时候，意识到作者插进去了讽刺手法，这和小说主体的同情旨趣是不相符合的。”（庄信正译：中国现代小说史，香港，1977 中译本）巴人和夏志清所说的问题，在作品中确乎存在。可是，问题在于怎样解释这一文学现象。作品以祥子在买车这件事上的起落为线索展开。祥子是个车迷，总是一个心眼迷着买车，可是，尽管他是个要强的梦想家，他已经一再地看到美梦的难以实现：兵乱丢了车，小马儿的祖父是拉自己车的，境况何等悲惨，二强子也是拉自己车的，后来也卖了车，甚至还被逼让女儿去卖淫。这些印象祥子怎么能够淡忘？怎么可能不给他极大教训？可是祥子竟然依旧是一个车迷。再说如果祥子真有辆自己的车，甚至做了刘四爷那样的车厂老板，这就是祥子的希望和出路吗？自然不是这样。作家许杰认为这是老舍“不高兴祥子走上这一步幸运”，“一定要让祥子走上他所预定的路”。在这里，实际上涉及到这样一个问题：以买车的起落为线索来贯穿整个故事，是有些勉强的，使得作品的情节和人物都有些不合逻辑性。形成这种情况的原因，乍看起来，是老舍最初听来的三起三落这个线索与后来作品中所描写的整个洋车夫生活有些脱节，作家在“把那一点简单的故事扩大成为一篇十多万字的小说”时，意念性太强。但这又引出了另外一个问题：当初那位朋友对老舍所讲的那个没有故事的简单故事，到底其中什么东西引起了作家的兴趣？到底触动了老舍哪根情弦？以至使得一个已经有了若干长篇小说创作经验的作家当时就说：“这颇可以写一篇小说”？这将是很有兴味的问题，很值得玩味。这部小说集中力量刻画祥子的形象，是老舍用了最大气力来描写的，但批评家们的挑剔却恰好集中在祥子形象的塑造上；而看来作家并没有费多少气力的人物虎妞，作家甚至一次也没有谈过她的生活原型，却写得虎虎有生气，想从读者头脑里抹掉也不行。这是一种什么样的文学现象？是否有一种作家没有察觉的动因在左右他的创作？

另外，众所周知，在 80 年代上海出版的新文学大系（1928—1937 年）长篇小说卷中，选有好几部长篇，读者却找不到优秀长篇小说《骆驼祥子》。其中原因，据说是大系所选，均为初版本，而《骆驼祥子》的初版本是有问题的，因而被打入另册。这自然不是一桩小事，涉及到政治问题，但本质上仍然是个对小说解释与评价的问题。这又牵连到老舍自己 1954 年对小说的重大删削，以及英译本对小说结局的修改。删削之后，是好了还是坏了？英译本的修改，又提醒了我们什么？所有这些问题，带有一点节外生枝，枝外又

生节的性质，并非小说的核心问题，但既然按照某种批评眼光看，是重要问题，而且也与核心问题有些关系，因此，也就值得讨论。

总之，适当地讨论这些问题，或许会使我们在更深的层次上理解这部小说及其创作过程的奥秘，会更深地理解老舍及其传记的某些“里层”内容，有助于理解通常所说现实主义作品是怎么创作出来的，或许会使批评家由此醒悟：面对这一部用生命写成的作品，到底要讲些什么话，以及往哪个方向讲话，才能穿透它？或许还会使那些“拿别人的故事写成书，又去赚别人的钱”的小说家思考：写小说到底是再现，还是表现？小说家到底是观察家，还是洞察家？

二

老舍在作品里这样介绍曹先生这个人物：“他自居为社会主义者，同时也是个唯美主义者，很受了威廉·莫利司一点儿影响。”我没有根据说曹先生就是那位当初给老舍讲述车夫与骆驼故事的朋友的原型，也无法肯定曹先生的形象里有老舍先生自己的某些素质或心理传记色彩，但作品显然是怀着好感来描写曹先生这一形象的。威廉·莫利司是英国19世纪后期批判现实主义作家，带有唯美倾向，属于开始注意到无产阶级生活的英国批判现实主义作家之群。他以对资本主义作出审美批判为开端，后来达到了社会主义。老舍在《文学概论讲义》里说莫利司是唯美派，而唯美派的“思想与人生全沉醉于美的追求，就是在社会改革中也忘不了美的建设”。在开始注意到无产阶级生活的作家之群中，有一位叫玛格丽特·哈克纳斯。哈克纳斯的中篇小说《城市姑娘》，描写了伦敦东头工人的贫困生活。小说的女主人公耐丽是缝纫女工，她被伦敦一个资产阶级分子阿瑟·格兰特诱骗失身。格兰特在玩弄了耐丽之后，又把她遗弃了。怀孕的耐丽被赶出家庭，并遭到资本家解雇，陷入悲惨境地。孩子死后，耐丽又和原先的未婚夫、看门工人乔治结婚。哈克纳斯通过这个平凡的故事，揭露了资产阶级的卑劣及其道德的虚伪性。按照马克思主义创始人之一的恩格斯的讲法，哈克纳斯的这部小说是“把无产阶级姑娘被资产阶级男人所勾引这样一个老而又老的故事作为全书的中心”。恩格斯赞扬作者“有把握叙述一个老故事，因为您只要如实地叙述，就能使它变成新故事”（《致玛·哈克纳斯》）。《骆驼祥子》（英译本书名为Rickshaw Boy，即《男孩车夫》）与《城市姑娘》是否有某些相似呢？自然这是一个倒过来的相似：《骆驼祥子》写一个年轻力壮、老实的无产阶级男子，在资产阶级老女子的诱惑和缠扰下，摆不脱情感上的极度痛苦，从一个梦想的、要强的高等洋车夫，一步步走向堕落和毁灭。青春被毁了，前程被毁了，道德被毁了，最后，生命被毁了。小说着力描写虎妞（以及后来的夏姨太）在德、智、体、美几方面对祥子的全面腐蚀。这也是一个老而又老的故事，在中国司空见惯，封建社会里地主的姨太太之对于家里年轻的长工，在旧中国的大都市，诚如小说中所叙述，好些拉包月的年轻车夫都有类似经历；在西方也屡见不鲜，恩格斯在《反杜林论》中嘲讽杜林时说杜林对这一类“倒贴”现象，一定是不会陌生的。这个老而又老的故事才是《骆驼祥子》全书的中心，故事的核。试想，如果抽掉了虎妞对祥子的诱惑缠扰，还有这部小说吗？从全书看，虽然是从叙述北平洋车夫行业的情况开篇，但故事一开始，祥子就已经住在刘四车厂厂子里了。所以当祥子因兵乱丢了车，

拉三匹骆驼卖了钱再回厂子时（“他的铺盖卷还在西安门大街人和车厂呢”），虎妞实际上已经在盼他了：“样子！你让狼叼了去，还是上非洲挖金矿去了？”“你要是还没有吃了的话，一块儿吧！”虎妞仿佛是招待个好朋友。“车夫与骆驼”的故事在全书24章中只占有两章（第2章与第3章），怎么能说是故事核呢？自然，这段遭遇留下了“骆驼样子”这个名字，但这个名字显然是概括不了样子的性格特征，在兵荒马乱中丢了车拉了几匹骆驼，也说不出什么道德品质方面的问题。英译本舍弃了原书名，译者是认真考虑了的。老舍自己说车夫与骆驼是故事的核心，那只能是在最初构思阶段的设想；及到进入创作过程，“样子与虎妞”就喧宾夺主了。这也叫现实主义的胜利吧。样子与虎妞的故事从小说第1章开端之前即已经开始，到第21章样子遇见久违了的岳父大人刘四爷，才告结束。而且，虎妞的阴魂还始终缠扰着他，以至他去妓院找小福子而进入妓女“白面口袋”的房间：“靠边的那一间草帘子动了一下，露出个女人头来。样子吓了一跳，那个人头，猛一看，非常像虎妞的。”我想，这不是说五官与脸部轮廓相似，而是那种丑恶的诱惑和殷勤的缠夹神态，与虎妞惊人地类同。要不然，怎么夏姨太也像虎妞呢：“她很快地转过身来，向他一笑。样子忽然在这个笑容中看见了虎姑娘，一个年轻而美艳的虎姑娘。”在样子那里，虎妞成了丑恶的引诱和缠扰的象征。我们只有认准了小说的这个故事核，才有可能真正分析这部作品。

老舍在写《骆驼样子》之前，已经出版了好几部中、长篇小说，已经是名家了。可是，这部小说在样子形象刻画上，确实为批评家留下了挑剔的余地。看上去样子确是有些像没有灵魂，前后判若两人，他的形象不够真实，不够统一，没有活起来。作者花了很多笔墨去“说明”（有的外国评论家把说明误认为是心理分析了），仍然没有救活这一形象。这种现象应该怎样解释，造成这种情形的原因何在？我认为可以这样提出问题：当初那位朋友关于一个洋车夫三起三落的简单叙述，到底蕴藏着什么奇异的魅力，到底是其中什么东西吸引和触动了老舍内心秘密？我认为老舍从一开始就把自己摆进去了。那位洋车夫丢车，买车，卖掉，又买，卖掉，再买，洋车夫多么爱车啊！买车，“这是他的志愿，希望，甚至是宗教。”正是这个执着的、发自内心的追求，自己不能自主，也不能自拔的向往，像着了魔似的愿望，在洋车夫和老舍之间，架设了沟通的桥梁。正如洋车夫有个买车的理想一样，老舍当时梦想成为“职业作家”，他把这当成志愿、希望、甚至宗教：“在我从国外回到北平的时候，我已经有了去作职业写家的心意”，“教书也不能给我写作那样的愉快”，“齐大辞职后，我跑到上海去，主要的目的是在看看有没有作职业写家的可能”，“我的心里一时一刻也没有忘掉尝尝职业写家的滋味”。看来，老舍是把自己渴望成为职业作家、对写作的愉快、着迷，投射到样子买车、对拉车的愉快、着迷上去了。老舍对职业写家的强烈渴望和写作时所感到的愉快，使他能真正理解那位洋车夫。买车与成为职业作家，这分别是那位洋车夫与老舍的“志愿、希望，甚至是宗教”，老舍与洋车夫在这个意义上相通了，他似乎一下子理解了那几句简单叙述里蕴藏的东西。这样，就使得三起三落的线索有了实在的情绪，有了内在生命。但是，必须看到，样子的醉心于买车，与老舍的醉心于成为职业作家，又不是一回事。一位有才华的作家所感到的写作的愉快，是因为在写作中感情的郁结升华了，是因为艺术创作所带来的审美愉悦和快感，是一种内心的表现和满足。照老舍的话说，这是非功利的：“到底人们为何要创作呢？回答是简单的：

为满足个人。”“艺术家遇到启示，便好像怀了孕，到时候非生产不可”，“心灵里燃烧着，生命在艺术境域中活着，为满足自己把宇宙擒在手里”。

（老舍·文学概论讲义）样子买车就与此很有些不相同了。拉车的时候，样子感到一种劳动的愉快和陶醉，似乎有一点“为劳动而劳动”的味道，类似于唯美主义的“为艺术而艺术”，但倘真完全如此，则样子就用不着买车了，租赁了车来拉也差不多。更主要的，作为小生产劳动者，样子不仅远不可能“把劳动当作人生的第一需要”，而且，他所陶醉的高等洋车夫那样带有虚荣的表现欲望的劳动，在意识里已经暗含了高人一等的小生产意识，尤其是，他暗暗渴望的，还是成为有厂子的车夫。因此，说样子把买车当作志愿、希望甚至宗教，那是不合现实生活里阶级意识的逻辑的，买车仍然只能是一个小生产者改变命运以至往上爬的手段。因此，我们在小说里看到，无论老舍怎样解释或说明，总觉得样子买车的行为有些意念化，就仿佛不是样子一再要买车，而是作家要让他一再买车，迷着买车。他明明印象很深地目睹小马儿祖父、二强子都曾经有自己的车，而仍然充满苦难，为什么还要“一往无前”买车呢？这给作品带来了现实关系中逻辑上说不过去的问题。从这个角度看，应当把样子的醉心于买车，理解为一种象征，理解为追求理想的象征，而不是写实。如果按照通常所说的现实主义创作方法去要求，则作品的漏洞太多。夏志清认为，这是一部“深含个人感情的小说，在这里老舍想具体写出他对个人单独救国的必然徒劳所感觉到的新信念”，无论这种说法是否符合作家的原意，夏志清的意见都是明确的，作品里人物身上投射了作家自己的感情，作品里的故事可以看成象征。确实，把样子买车作为象征来理解，要比作为现实生活里的现实行为来理解，要好理解得多。但这样立论也就在实际上指明了，把这部小说当作现实主义来理解的缺陷。因此，我认为，老舍下意识地把自己投射进三起三落的故事，一方面，这使得这个简单的故事对于老舍有了活力，有了实在的情绪，有了内在生命；另一方面，又给故事情节的展开带来了不合现实生活逻辑的问题，使得样子的形象缺乏灵魂，不够真实，不活，不统一。这里的关键在于：作家主观感情的投射与原来故事中的现实关系、现实内容、阶级意识的逻辑脱了节。

老舍在自述这部小说的创作过程时说，他酝酿的时间很长，曾经入了迷似的去搜集材料，把样子的生活与相貌变换过不知多少次。他说故事在他心中酝酿得相当长久，“思索的时候长，笔尖上便能滴出血与泪来”。在长时间的酝酿过程中，老舍到底想了些什么，尤其是，为什么思索的时间长，笔尖上便能滴出血泪，这里所说血与泪到底所指的是什么？这些问题，作家语焉不详，也无从猜测。但是，假如细读作品，假如联系到“虎妞与样子”这个作家从未道出的故事核来考察，假如联系到作品不经意地把虎妞写活了，而费墨最多的样子却留下重大漏洞而为有眼光的批评家所诟病，那我们就可以悟出：这些长时间的酝酿看来是集中在虎妞与样子的关系上。在这里，有的是作家觉察到的，有的是作家没有觉察到的。但是，有一点是肯定的：作家在挖掘自己生活经验的矿藏，在发掘自己的感情郁结，作家在消化自己的血泪。这一点，可以拿老舍自己的说法来印证。老舍说：艺术家是要下观察的功夫，但是，艺术家如果不只是抄写一切，这里还需要像德莱敦的批评莎士比亚：“他不要书籍去认识自然；他的内心有，他在那里找到了她。”老舍还说中国多数写诗的人连感情都是假的，因为他们为摹写字句而忘了钻入社会深处，忘记了细细看自己的心，怎能有深刻的感受呢？请注意老舍在这

里讲的作家“内心有”，和细看“自己的心”。这就是老舍笔尖上所流露出的血和泪的渊源，这也就是老舍创作的秘密所在。细读作品，从围绕“祥子与虎妞”这个核所展开的故事，我们仿佛听见了作家苦闷的呻吟和痛苦的呼声，仿佛看见了作家的血和泪。作家对虎妞的反感、厌恶和怨恨是很明显的。在这个故事的中心，作家实际上是写了这样一个故事：先被引诱，再被强加的婚姻，引人走上毁灭和堕落。祥子之所以受虎妞的引诱，上当而陷入苦海，那是因为他被大兵拉去，丢了车，几乎走投无路，回到人和车厂，却受到虎妞的温存。他觉得虎妞是爱护他的。祥子的性本能及其在下层社会听来的那些丑恶的性的故事的影响，在他因丢车而消沉的时候，特别活跃，失去控制，因而能在某些情况下左右他的行为。再有就是祥子身上潜在的小市民意识，小市民那种占便宜的意识，他本来是只想与虎妞玩耍玩耍的。小市民意识里是没有洁身自好这样的高尚情操的。小市民的从丑恶里去寻找陶醉，也是他受诱惑而上当的原因：他认为一堆碎铜烂铁中，也有一二发光的物件。但是，应该看到，祥子是一点也不爱虎妞的。他的爱情婚姻观念是：一旦要娶，就娶一个一清二白的乡下姑娘，而虎妞丑、老、厉害、不要脸、可恨可厌。“她把他由乡间带来的那点清凉劲儿毁尽了”。祥子认为与虎妞的关系与丢车一样，是一种“无端的缠扰”。作品还借高妈的口说虎妞像个大黑塔，怪怕人的。在被引诱上当之后，祥子一心想摆脱虎妞，甚至要另娶亲，可是又养不活家庭。当虎妞谎称已怀身孕而把祥子逼向就范的深渊时，祥子看到虎妞已把道路堵住，使他没法逃脱。他说她撒的是绝户网。虎妞是狠心的，她要占有祥子的青春。祥子陷入困境，只得以喝酒解闷。祥子与虎妞对生活的想法是完全不同的，祥子在婚后仍然想买车、拉车——不过已经是他想摆脱丑恶婚姻生活的一种手段了，而虎妞想的是让祥子在家里陪她玩，她要在祥子身上捞回失去的青春。虎妞想让祥子呆在家里，身上不再有臭汗，把他喂得精力充沛，来供自己享乐——而祥子也深深地感到了虎妞拿好东西给他吃，是要把他的精力吸干。这就是虎妞从一开始就对祥子说的话“我可是能护着你，疼你呢”的本质。夏志清认为，这部小说特别出色的是祥子与虎妞之间婚前婚后的紧张关系的描写，他说：“在这里读者像是爬上了现代中国文学的一个高峰，可以俯视赤裸裸的人生经验的狂暴可怖，一点不温情、说教或投合大众趣味”。小说这样描写两个人婚后不久的一次吵架：

“好吧，你说说！”她搬过个凳子来，坐在火炉旁。

“你有多少钱？”他问。

“是不是？我就知道你要问这个吗！你不是娶媳妇呢，是娶那点钱，对不对？”

祥子像被一口风噎住，往下连咽了几口气。刘老头子，和人和厂的车夫，都以为他是贪财，才勾搭上虎妞；现在，她自己这么说出来了！自己的车，自己的钱，无缘无故的丢掉，而今被压在老婆的几块钱底下；吃饭都得顺脊梁骨下去！他恨不能双手掐住她的脖子，掐！掐！掐！一直到她翻了白眼！把一切都掐死，而后自己抹了脖子，他们不是人，得死；他自己不是人，也死；大家甭想活着！

祥子不仅厌恶他的婚姻生活，他也仇恨虎妞。老舍根本不是想写什么祥子与虎妞的爱情故事。但小说的这种含义并非人人都能理解的。香港胡菊文先生认为，小说描写虎妞难产的场面，情景相背。他说，作家不是写虎妞经

三天三夜痛苦挣扎，与死神搏斗的艰苦情形，也不是写祥子目击“丑妻”怎样自己令她怀了孕，而面对死亡，极端痛苦，自责自怨，而又无援无助的悲苦之情，却反而去着力描写那巫婆的丑恶，写她怎样愚弄愚夫愚妇，写她如何骗钱骗食，写她怎样滑稽、无知而又恶毒。这实在是轻重倒置，本末不分。胡菊文的意见有些道理，他提出了一个重要问题，但他不理解，作家在这个场面描写里，正好流露了自己以及小说人物祥子的潜意识。祥子实际上是想借那位女巫来掩饰自己对于虎妞的真实意图。他在下意识里是想虎妞死的，他早就想摆脱了，他看不出除了虎妞死去之外，还有别的办法可以解脱。这也为虎妞死后祥子并不悲伤所证明。虎妞死后，祥子在拉车时，有一位雇主竟是刘四爷，他的岳父大人。当二人互相认出来，而刘四爷方才得知女儿已经死去的时候，刘四爷是悲痛的，而祥子呢，在压住了刘四爷，并且不搭理刘四爷的问话，扬长而去之后，“他心中痛快，身上轻松，仿佛把自从娶了虎姑娘以后，所有的倒霉一股拢总都喷在刘四爷身上。”这时候他反倒有了新的活力：“他想往前走，仿佛走到什么地方他必能找回原来的自己，那个无牵无挂，纯洁，要强，处处努力的祥子。”战胜了刘四爷便是战胜了一切，他陶醉在胜利的快意里：老头子失去唯一的亲人，而祥子反倒逍遥自在；老头子气不死，也得离死差不远，连女儿的坟也找不到，而祥子还可以高高兴兴地拉车。“越想他越高兴，他真想高声的唱几句什么，教世人都听到这凯歌——祥子又活了，祥子的胜利”，“处处是光，照亮了祥子的将来”。祥子不仅不为虎妞的死而悲伤，简直就把她的死当作自己的解脱，复活。这也可以从反面证明祥子在下意识里早就盼着她死的。再回到虎妞难产死亡的场面上来，如果祥子不想虎妞死，他会想尽一切办法——他那辆车，为什么要在虎妞死后才卖，为什么不早卖了来送虎妞进医院？看来祥子并不真正想设法救她。请女巫是虎妞的主意，祥子也就借刀杀人了，他本来是并不迷信的。说到底作家早就写过祥子想掐死虎妞的话。在虎妞难产死亡的场面描写里之所以把女巫写成了主人，在浅层上，老舍不想把祥子对虎妞的很深的怨恨在那种场合挑得太明了。巴人批评说：“不错，他也写出了个老实的祥子的堕落的过程，但像平静的水似的流去，没有一点不安和苦闷。”巴人这个批评是有道理的，从社会原因说，堕落过程中的不安和苦闷写得不充分，不够真实，但是对于虎妞给祥子带来的伤害，虎妞从内部给祥子带来的不安和苦闷，并从而毁灭了祥子，对于这些，小说是写得很充分、真实、深刻的，是很有力量的，只是巴人没有注意到这里罢了。小说实际上是想说虎妞对于祥子的缠扰，腐蚀了他的意志，从内部毁了祥子，引他向堕落走去。小说里这样的含义虽有些复杂，但确实是明白的，然而，往往被误解。50年代中期梅阡把这部小说搬上话剧舞台，就把虎妞作为一个比较肯定的形象来处理，她对于祥子不是不可克服的灾难，而是向上的鼓舞，她和祥子相恤相怜，以共同的命运，面对残酷的现实。这样的改编完全离开了小说的基本含义。凌子风导演的同名故事片，也没有体现小说的本意。这都说明，这部小说并不是很容易理解的。总起来说，我认为：这部小说在一个层面上，是对社会现实关系的真实描写，资产阶级的老女子诱惑、腐蚀和占有无产阶级青年男子的卑劣行径，在这里得以再现；在另一个层面上，是一种无端的性缠扰和强加的性关系所带来的痛苦、腐蚀和堕落，是强加的婚姻所带来的毁灭性的悲剧。这样就使得这个作品有双重的价值：从一个层面看，是对旧社会阶级关系和社会病胎的认识和批判；从另一个层面看，是爱情和婚姻的启示录，而

且是现代的婚恋启示录。没有人爱固然是可怜的，可是当有人把“爱”强加给你，而又说是疼你，护着你，惦念着你，甚至这些说法看起来是真实的，只有从潜意识看才是虚伪的，在这种情况下，这种所谓“爱”的腐蚀和毁灭作用，是很难诉说的。现在，老舍以带着血和泪的笔，刻画出来了，我们是不可不注意的。

祥子形象前后变化很大，作者对祥子的态度，也前后很不相同，这引来了好些批评。但是，我认为，更重要的是，找出形成这种状况的原因。让我试追溯一下作家在写作这部小说时的感情历程。第一步，老舍在最初听到三起三落这个故事线索时，即在下意识里把自己摆进去了，其情形已如前述；第二步，老舍写进去了个人的血和泪，这里包括祥子与虎妞的关系，否则无法解释作品的魅力。作家在这里不断挖掘自己，看起来是洞察别人，可触到了自己深藏的体验。这就是通常所说优秀作品都是作家的“自叙传、血泪书、忏悔录”的含义。第三步，在深一层解剖祥子堕落过程的时候，作家看到了祥子的严重弱点。因此，作家的态度由怜悯变成讽喻。这样，我们看到作家态度演变的三个阶段：第一，赞扬祥子为理想奋斗的精神，第二，同情祥子的悲苦命运，包括他的被陷入无端的缠扰，第三，批评祥子的入了洋车夫的“辙”，批评他的个人奋斗道路。在这里无意之中触及到作家自己唯恐入“辙”，甚至于认为自己已经入“辙”，摆脱个人奋斗意识的愿望。赞扬，感伤，批判，这是作家创作情绪发展的三个阶段，从赞扬始，以批评终，感伤之中也包含了批评。走完了这个精神的和心理的历程，作家站得更高了，因此这本书为老舍在抗战开始后的转变做了思想感情上的准备。我认为《骆驼祥子》是老舍小说中最多“自我”的小说。假如说祥子的形象真的没有写得太好，那是因为老舍与祥子的距离太近了，看来祥子这一形象并没有特定的模特儿，作家犹如很难把握自己一样，很难把握祥子；假如说祥子的性格真的有点不大统一，那是因为老舍的注意力在人物心灵与感情的历程，因而深层心理的揭示相当真实丰富。作家意外的成就在于无意识的揭示。蘸着作家自己很多血泪感情的作品，是很难幽默的，因为在这里作家与书中人物没有距离，在这里作家不是旁观者，而幽默通常出自局外人的手笔。这样，我们就很容易理解，为什么《骆驼祥子》是老舍前期作品中几乎是绝无仅有的没有幽默的作品。《骆驼祥子》是一部很值得那些言必称现实主义而又不知现实主义为何物的理论家细读的作品。

三

老舍在解放后新版的《骆驼祥子》（1954年版）后记里说：“当时的图书审查制度的厉害，也使我不得不小心，不敢说穷人应该造反。出书不久，即有劳动人民反映意见：‘照书中所说，那我们就太苦，太没有希望了！’”劳动人民对这部小说的直觉，无论从哪个角度看，都是有道理的。中国社会的出路在哪里？这不是作家本书中所要探讨的问题，读者不可以在这个问题上苛求作家。但是从作家的描写看，作家是悲观的。社会病胎，政治黑暗，人民不觉悟，领导革命的机关又急功近利，没有群众基础，组织不纯。曹先生是作品里的一片绿洲，虽说善良唯美，但太弱小，缺乏力量，自身难保。祥子堕落得不能再堕落的结局，又加深了这种无望的悲观。与茅盾的《子夜》比较，祥子与吴荪甫都要强，两本书都写强者的沉没，但《子夜》旨在说明

中国走资本主义道路之不可行，而《骆驼祥子》则流露出劳动人民没有出路的悲观主义。但是，作家既然否定了祥子的道路，写他堕落，批评了他，这里就包含了积极的意义。所有批判现实主义作品的积极意义都集中在这里，

《骆驼祥子》通过样子从要强的、理想主义的高等车夫走向堕落的过程的描写，来揭露社会的黑暗（兵荒、侦探、告密等）和弊病（即老舍所谓社会病胎：贫富悬殊的社会，妓院，虎妞的引诱威逼，夏姨太的诱惑，社会底层的丑恶、粗鄙、愚蠢、残忍，性病流行，麻木不仁，以及杨宅的家庭纠纷等等），尤其是揭露社会的黑暗和弊病怎样给一个老实而不觉悟的青年洋车夫以精神的、智力的、道德的和身体的腐蚀，引他一步步堕落，走向悲剧的深渊。样子是堕落了，但通过解剖祥子的悲剧，作家却新生了。在此之后，老舍在思想和创作上都有很大的转变。样子是堕落了，而善于读书的读者却新生了，他们在样子身上找到了借鉴。在这部小说里，老舍确实接近于说出穷人应该造反的话了。“这是一沟绝望的死水，春风吹不起半点漪沦”，“这是一沟绝望的死水，这里断不是美的所在”，绝望之于绝望，正与希望相同。老舍否定了样子的不造反，也就暗示了造反的道路。

老舍对社会黑暗的批判是深刻的，对样子所走的道路的批判，同样也是深刻的。正是在这个意义上，我说《骆驼祥子》是一部优秀作品。老舍的批判的深刻性并不是谁都可以理解的，而对于不同意识形态的读者，老舍的批判的深刻性，又是可怕的。《骆驼祥子》的英译本（Rickshaw Boy, Evan King 译）对原作所作的较多的改动，即提醒我们正确理解作品的基本精神。英译本把全书的结局改为：样子从下等妓院的房子中把奄奄一息的小福子救了出来：

他忽然明白自己应该怎么办了：谁也拦不住他！

他急速地抱起那个虚弱的身子，用被单将她裹上，然后弯下身子跨出门口，
以最快的速度穿过空地，进入那片树林。

在夏天的傍晚的淡淡的凉意中，他怀抱中的身躯在轻微的颤动着，当他奔跑
时跟他贴得更紧些。她活过来了，他们俩都自由了。

这自然是西洋神话，完全背离了小说的精神。这种廉价的人道主义或大团圆，削弱了作品深刻的批判力量。

英译者的删改不足为训，那么，老舍自己后来的删削，又该作何评价呢？小说原版本共 24 章，在 1954 年重印时，作者亲自删去了第 23 章的后半截和整个第 24 章。这样一来，本来就显得匆匆结尾的作品，带给读者一种砍除了一条长长的有生命的尾巴的感觉，作品看上去就像是一匹没有任何尾巴的马。作家说这只是删去了“枝冗的叙述”，问题其实是决没有这么简单的。在删去的这些部分里，包含有这样一些内容：样子变成了走兽，停止了思想，体面的样子变成个又瘦又脏的低等车夫，变得会掏坏，恢复了沉默寡言，喝醉了酒就跑白房子，酒醒过来，钱净了手，身子中了梅毒。他变得爱占便宜，讨厌拉车，走上了毁灭自己的道路。小说第 24 章描写了故都夏日的民风民俗，尤其是集中描写枪杀阮明的盛大场面。曾经以出卖曹先生而当上官的阮明，现在又拿“激烈的思想”来换钱，“他受了津贴，急于宣传革命的机关，不能极谨慎地选择战士，愿意投来的都是同志”。阮明成了“同志”，参与了组织洋车夫的工作，他去发展样子为“同志”。可是，这时的样子，却要

追求阮明那样的“享受”和金钱，于是，他出卖了阮明“同志”。阮明因此被游街示众杀头，祥子也因此得了六十块钱报酬。这些钱都流到二等妓女的身上了。祥子的病不允许他再拉车，他的信用已丧失得赁不出车来。他只好做小店的照顾主儿，他的生活多半仗着故都在办红白喜事时残存的仪式与规矩，或打旗或举挽联，甚至在受到詈骂的时候，他仍然留神在地上找那值得拾起来的香烟头。“体面的，要强的，好梦想的，利己的，个人的，伟大的，健壮的样子，不知陪着人家送了多少回殡，不知道何时何地会埋起他自己来，埋起这堕落的，自私的，不幸的，社会病胎里的产儿，个人主义的末路鬼！”

删掉的这些内容真是“枝冗的叙述”吗？如果从小说的故事核来看，祥子与虎妞的故事在第19章虎妞之死，就算结束了。小说第20章、21章写夏姨太的引诱，第22章祥子再找曹先生，第23章写小福子的悲惨结局，都是波澜再起。假如要说“枝冗”，这几章在小说中的作用和地位也相类似，甚至连兵荒马乱丢车，拉骆驼，杨宅拉包月等等，都可以略写。可是，从作品的叙述结构和叙述方式看，虽然情节一开始，祥子早就住在人和车厂很久了，但作品却是从叙述北平洋车夫的劳动、生活以及等级开始的，这也就是说，作家构思的范围和规模要广阔得多，他要写整个社会，要在广阔的社会背景上来写祥子一生的命运，要写出一个洋车夫整个的堕落过程。这样来看，虎妞死后的5章，就决不是节外生枝，而是内在的波澜再起了，是活的有生命的不可缺少的小小说组成部分。因此，原版本的第24章，不仅很好地完成了作者的构思，也使得作品波澜再起，高潮再生，摇曳多姿，游刃有余。艺术的总结构得以完整地呈现。现在的新版本从第23章后半部突然砍断，仿佛是一支曲子的突然中断，艺术结构很不完整。新版本的删削显然损害了原作的艺术结构。北平风俗民情的描写，是小说的重要特色之一，作品由此显示了老舍厚实的生活积累和独特的艺术风格。原版本第24章所描写北平夏日的风光风俗风情是很有色彩的，北平几乎没有春日，天气一热，朝顶敬香的季节来到，似乎把故都的春梦唤醒，到处可以游玩。这些描写与渲染，与小说前面所描写的大杂院生活，刘四祝寿活动，虎妞逛天桥等风俗描写相映成趣，形成了对北平风光民俗的完整展示。在这个背景上，小说层次鲜明地描写了那个时代官方枪决犯人的盛大场面，有很高的认识价值。作品在描写枪决阮明之后结束，从艺术结构上说，波澜翻起来了，是个很有力的结尾。最后一段议论，有着极重要的含义，水到渠成，总结了作品的主题，符合小说的叙述方式。现在删去了，实在是一桩遗憾。

新版本所删节的内容，集中到一点，是祥子的堕落。删节之后，对于祥子形象的描写，可以说就没有完成。这里有一个重要问题，即祥子会不会出卖阮明，这个出卖的逻辑是否符合现实的逻辑。照常理说，祥子一生受那么多苦，并且走投无路，他是应该很容易接近革命宣传的，甚至有可能因此改变一生的道路。同时，如果认为阮明出卖曹先生，而对曹先生怀有感恩感情的样子，又出卖阮明，这样的情节受有陀斯妥耶夫斯基《罪与罚》里往返告密、罪当受罚情节的暗示，也不能说没有道理。但是，在特定的人物关系里，祥子出卖阮明是符合生活逻辑的。首先，祥子对政治极端冷漠，是个很少阶级觉悟，甚至连工团主义思想都没有的人力车夫。他对中国革命一无所知。其次，阮明发展祥子为“同志”的时候，祥子已经是堕落得不可救药，劳动者的一些美好品质在他身上已经丧失殆尽，灵魂极端麻木不仁，懒得不能再

懒，个人主义恶性发展，又还恋着阮明那种生活享受，做梦都想着拿了钱去妓院过毁灭性的生活。第三，即使他身上还留着一些劳动者的良心道德，可是，前来向他宣传革命道理的，又是曾经出卖过他的恩人的仇人，因此在良心上不必考虑。同时，阮明这样坏的组织者根本无法真正懂得革命理论，不可能正确地在工人中展开宣传鼓动和组织工作，他是无法唤起祥子的良知和阶级觉悟的。在这三个原因同时出现的情况下，如果阮明竟使得祥子走上了革命道路或为革命工作，那才是一桩怪事，而他出卖阮明可说全在意料之中。事实上，这样的叛变告密事件在革命斗争中也确曾发生，而且非绝无仅有。这样的情节应该说是具有认识意义和现实意义的，从某种意义上说还是深刻的。应当指出，老舍并没有哪怕是暗示革命队伍都是由阮明、祥子这样的人组成的，老舍所批评的只是革命机关“不能极谨慎地选择同志”，以及阮明的拿激烈的思想卖钱，和祥子的拿出卖同志换取享受。这些批评都不能说是错误的，相反，它表达了作家对于现实的深刻观察。我不是说老舍的这部小说没有严重局限，但这种局限决不是删削一二章文字就会消失的。作家的局限表现在他所说的“只看见了当时社会的黑暗一面，而没有看到光明，不认识革命的真理”。中国革命取得的伟大胜利雄辩地说明了，革命的同志绝大多数是中华民族的优秀分子，他们成功地把马克思主义的普遍真理与中国革命的实践结合起来，他们成功地在劳动人民中间进行了宣传、鼓动和组织工作，革命的组织从整体上说是纯洁的。可是，这种情况在这部小说中看不出来。可是，这样的局限，难道不是批判现实主义文学的普通局限吗？删除某些章节并不能消灭这种局限，却反而把某些深刻的描写与批判删掉了，还使得作品在艺术结构上受到损害。这又何必如此，何苦如此呢？我认为我们应该对优秀的批判现实主义文学持一种历史主义和实事求是的态度，在运用政治标准的时候，不可以过于简单了。

(1987年6月17日)

卷二
虽显犹隐

巴金：《家》

一、巴金的“小说思维”

巴金的长篇小说《家》，半个多世纪以来，一直为青年所热爱，青年们总是带着激情，含着泪水来阅读，它的可读性经久不衰。我记得在新时期开始的时候，北京师范大学图书馆还做过一个统计，《家》是现代小说出借率最高的书。我总是想，这里面一定有一些很深的原因。

然而，事实证明，这样一些很深的原因是很难为专家学者看见的，专家学者的阅读感受与青年们大相径庭。

夏志清在《中国现代小说史》里，提出了一个说法，认为很多的中国作家在未经指导、青春期间所嗜读的书，往往便是终身写作的灵感泉源和行动方针。他们在写作方面，表现得庸碌平凡，一半要归咎于自己无法超越青春期间的文艺修养，和这一期间的领悟能力。夏志清断言巴金是其中一个极端的例子，认为巴金在二三十年代的创作从没有脱离过少年成长期。

聂华苓也曾经在拜访巴金时当面对他说：“你的《家》不行，写恋爱也不像，那个时候你还没有结婚。”

同样有意思的是，在文化大革命中，造反派批判《家》时所持的论点：《家》是一部替地主阶级少爷小姐“树碑立传”的小说。

就我阅读的感受来说，《家》在阅读时确有一些章节冗长、沉闷、啰嗦，写得不像；然而同时，它又有一种奇怪的吸引力和魅力，使你读下去，放不下来，阅读的时候有一种特殊的感觉和氛围。

这种情况在阅读巴金的早一点的“爱情三部曲”时，同样存在。所写的东西都单纯而浅显，甚至幼稚，但你却很想读它，仿佛它不是作品，而是生活本身。

能不能说，所有这些评论——评价和阅读感受，都在指向巴金创作的深藏的特征呢？

巴金在1985年书面答复法国《解放》杂志主编时说过，他五十几年的文学生活可以说明：“我是在作品中生活，在作品中奋斗。”

这个意思，巴金在谈《家》的创作时，一再说过。作品最初是在《时报》上连载的。巴金是一边写，一边送报馆去发表的。他只有一个主题，没有计划，也没有故事情节。使他很有勇气并充满信心的是：“我知道通过那些人物，我在生活，我在奋斗。”每隔几天，奋笔写作的时候，他只知道过去写了多少，写了些什么，却没有打算以后要写些什么。脑子里只有成堆的生活积累和感情积累。拿起笔从来不苦思冥想，照例写得快。巴金说他的创作方法只有一样：“让人物自己生活，作者也通过人物生活。”

我认为这就是巴金创作的一大特征：作者通过人物生活。

这使我想起了法国当代电影巨星阿兰·德龙的一个说法：不是在镜头前演戏，而是在镜头前生活。

从这里出发，我们会发现巴金的“小说思维”，即巴金在创作中是用人物和情节来思维的。巴金是典型的小说家，他的小说是典型的小说。他不是根据事先确定的主题、情节和提纲来写作，他不是把理论上想好的东西化成故事和人物。他是一边挖掘生活，一边写作。巴金所说“作者通过人物生活”，照我看来，就是作者把自己投入到故事里去，或者说一旦把自己投入，一个

新的故事立即产生。巴金的通常做法是：想象自己是作品里一位主要角色，由于此角色的推动，情节得以发展，社会生活得以反映，人物得到刻画。

夏志清曾经说巴金长于从书本吸取灵感。照我看来，任何创作都可能受到过去的文学作品的触发。我认为巴金是受到触发，而不是吸取灵感，或者准确地说是受到触发而产生灵感。有理由认为，《家》的创作在构思的早期，曾经受到列夫·托尔斯泰《复活》的触发。

《家》这部长篇小说，巴金在与大哥通信和交谈中，题目为《春梦》，《时报》连载时改为《激流》，最后出单行本时为《家》。巴金在1931年4月写的《〈激流〉总序》里，一开头就说：几年前我流了眼泪读完托尔斯泰的小说《复活》，曾经在扉页上写了一句话：“生活本身就是一个悲剧。”接着又说：事实并不是这样。生活并不是一个悲剧。它是一个“搏斗”。

照我看来，从巴金的这席话可以分析出《家》的构思曾经受到过《复活》的触发。巴金在这里所谈的对于《复活》的感受和思考，某种意义上也就是《家》的最初的孕育。当然，由于巴金还不曾意识到《家》与《复活》的内在关联，所以他不曾谈到《家》所受到的《复活》的激发，学者们也自然不往这方面去思考了。

列夫·托尔斯泰的《复活》写贵族青年聂赫留朵夫对农奴少女卡秋莎·玛丝洛娃产生爱情，随后遗弃了她，使她备受凌辱，沦落为娼，最后被诬告犯杀人罪而下狱，并判处流放西伯利亚。聂赫留朵夫作为陪审员在法庭上与她重新见面，受到良心谴责，决定赎罪，为她奔走申诉，上诉失败后又陪她去流放。他的行为感动了玛丝洛娃，使她重又爱他。但她为了不损害他的名誉地位，终于同一个“革命者”结婚。

《家》的作者读《复活》而“流了眼泪”，深深同情卡秋莎·玛丝洛娃的命运。然而，请不要忘记，作者巴金也是位贵族青年，贵族青年而又敏于感受，尤其是他还是一个进步的时代青年，他一定有自己的特殊的读法。可以推测，巴金觉得悲剧的原因并不只是男主角的道德过失，还因为生活本身，即一个贵族公子很难克服社会这个大的障碍，是生活本身造成了悲剧。一个贵族青年热恋美貌、温柔、聪明的丫环，是很自然的，也是美好的，同时，最终又不得不放弃，又是无奈的，尤其当这位贵族青年不想因此毁掉自己时。巴金觉得应该深入地写出这个生活本身的悲剧，而不仅仅是道德忏悔。在这方面，贵族青年巴金有大量的生活积累和感情积累（虽然不是拿来就可以直接使用）。可以认为《家》的创作冲动因此开端。所以，巴金想象了现在这样一个悲剧故事：一方面是觉慧的爱由鸣凤而转移到琴的身上，另一方面，是觉慧献身社会的伟大理想。然而，鸣凤死了，他仍然深深忏悔，这忏悔从方式上说来自聂赫留朵夫的忏悔；鸣凤的宽恕和殉情，她的投湖自杀，也略有玛丝洛娃宽恕并重新热爱聂赫留朵夫，但由于为了不损害他的名誉地位而另嫁他人的影子。有理由认为，《家》深化了《复活》的某些方面，同时，也就离开了《复活》；《复活》为《家》所创造的是契机和触发。

巴金读文学作品的方式，是体验式阅读，巴金的创作，是体验式创作。体验式阅读的青年，自然而然地就喜欢巴金的创作，而不只是因为巴金所创作的青春题材。对于所体验到的东西，当时未必就能意识到是什么问题。因此，巴金创作中那些连他自己也不大清楚的地方，是很不少的。我认为，阅读巴金所创作的文本，不妨在这些方面下些功夫。

二、鸣凤投湖

深夜里，鸣凤长久地徘徊在静悄悄的湖滨。临终时，这位少女用温柔凄楚的声音叫了两声：“三少爷，觉慧”，便纵身往湖里一跳。她就这样以身殉爱，同时表示对于罪恶的封建制度的抗议。

让我们来分析一下，鸣凤的死到底是什么样的悲剧。鸣凤出身贫寒，从小失去父母，被卖到高家当了八年丫头，如今长到十七岁。她聪明善良，性格温柔，美貌多情，高家三少爷觉慧情窦初开的时候，倾心于她。觉慧的爱是如此热烈，以至当他拿这位丫头与贵族小姐琴相比较的时候，尽管他在琴的脸上看到了更多的幸福和光明，他仍然更喜欢鸣凤，她那顺从的、哀求的表情显得更动人。但鸣凤毕竟是个丫头，一位少爷要和丫头结合，他认为那实在是梦想。他想，要是鸣凤处在琴那样的小姐的环境里，那多好啊，但这也是痴想。在这样的困扰面前，觉慧无意中找到一个“妙法”，他拿这样的“古训”来压抑自己的难以如愿的梦想：“匈奴未灭，何以家为？”“做一个男儿应该抛弃家庭到外面去，一个人去创造一番不寻常的事业。”往后我们会看到，这样的“妙法”只是转移他深刻困扰的一种方式，并不能使问题本身得到解决。但这两句古老的话仿佛预言了觉慧与鸣凤感情关系的模式，觉慧往往拿这两句话来克制对鸣凤的感情，也用来逃避来自鸣凤的爱情。但克制并不是随时都能成功的，有一次在花园里，觉慧向鸣凤许诺要娶她做“三少奶”，说他“一定有办法”，不会叫她走喜儿的道路，“如果永远让你做我的丫头，那就是欺负你”。这些虽然出于真心却没有深思熟虑的话，深深地渗透在一位少女的肺腑心灵，如春风春雨，滋润了她的青春，引发她的爱情。说者容易做者难，当觉慧偶然听见鸣凤在与婉儿交谈时说她已有心上人，宁死也不肯嫁冯乐山做小老婆时，他陷入了更深的困扰和沉思。为社会还是为爱情，两种思想在觉慧脑子里斗，社会跟鸣凤在战斗，鸣凤是孤立的，而且她还有整个礼教和高家全体家族做她的敌人。所以，觉慧脑子里的战斗的双方，鸣凤完全失败了。实际上，不是鸣凤失败了，而是觉慧退却了。在思想上完全退却之后，觉慧下意识地拿向旧社会的进攻来掩护和安慰自己在爱情上的退却。他想忘掉鸣凤，因此才出现这样的情况：在外面投身于社会斗争时，觉慧把那个纯洁少女的爱情完全忘掉了。但转移和逃避也没有从根本上解决问题，因为他回到家里又不能不因想她而苦恼。不用说，觉慧的变化和退却，鸣凤本人一点也不知道，她还照样热恋着，为他暗中祝福，盼着他来拯救她。

当鸣凤被正式告知要嫁冯乐山后，她多么渴望与他商量，她多次找觉慧，但他比以前更忙了，他仿佛完全不知道有这一回事情，不给她以谈话的机会。第二天就要出嫁了，头天晚上鸣凤好不容易有个机会进入觉慧卧室，想谈几句话，但觉慧却说他太忙，得再过两天。当他看见她眼里闪着泪光，问她是否有委屈，说一定给她帮助，这时，觉慧一点都没有想到鸣凤会有严重的事情发生。后来，他自己说，他明明是听见过要鸣凤嫁冯乐山的消息，可当时一点也记不起来。这个事实证明了觉慧的心不在焉。说忙也好，记不起来也好，都是觉慧下意识的反射。所谓忙，不过是他想逃避一个丫头的爱情的托辞，一个“妙法”，他这样掩盖着自己内心的矛盾和变化，求得安宁。实际上自从那天晚上第一次听见鸣凤把他当心上人而且有可能要嫁冯乐山之后，他就感到事情的繁难艰巨，非他的勇气所可以对付的。可是他甚至没有勇气

说出自己缺乏胆量。“记不起来”是个心理过程，假如他不想遗忘，假如他执着地爱，他是忘不了这样重大的事情的。他的心已经不在鸣凤身上了，忙只是个表面现象。忙固然是忙的，但真正的爱情总会为自己开辟道路，何况鸣凤从来没有求过缠绵悱恻、旷日持久的长谈。那个晚上，当鸣凤含泪离去，他在觉民提示下猛然忆起第二天鸣凤即要被逼嫁冯乐山时，他意识到，她刚才来时抱了垂死的痛苦来向他求救，明天，她会咒骂那个骗去她纯洁的少女的爱情而又把她送入虎口的人。鸣凤最后一次去看觉慧，她想的是去与她所爱的人告别，而下意识里又在指望觉慧记起昔日爱情上的海誓山盟，而能够不放弃她。他感到必须去她那里赎罪。他只是为了去为自己赎罪，想法去掉她的咒骂，而不是从虎口拯救她。鸣凤生命中这样严重的危机并没有激发起觉慧“见危授命”的情操。他是去洗清自己，他要洁身自好，他在下意识里是想对方带着对自己的爱而不是咒骂去嫁别人。他在鸣凤临离开前对她的吻，也是这样的下意识活动。觉慧这个潜在的目标真的实现了：她不怨他，反而更加爱他。她在临跳湖时想：他应该做一个伟大的人，她应该放弃他，他的存在比她更重要，她不能让他牺牲他的一切来救她。事情已经到了这样，如果不牺牲他，便无可挽回了。鸣凤在理智上这样想，而在下意识里，她的死仍然有对觉慧的惩罚意味和怨气。事实上，鸣凤在接到通知要嫁给冯乐山的那三天之内，之所以没有找到机会与觉慧见面，原因之一，是她的犹豫迟疑，而犹豫不决的根本原因在于：她想保护觉慧，用自己的牺牲来成全他做一个伟大的人。曹禺根据巴金原著改编的剧本《家》里，把鸣凤这种牺牲精神提炼成这么一句话：“爱一个人是要为他平平坦坦铺路的，不是要成为他的累赘的。”而觉慧呢，他早就想到要放弃鸣凤了，开始是潜在的，经过一晚的思想斗争后，他确认了。作品叙述觉慧放弃鸣凤的理由是：“有进步思想的年轻人的献身热忱和小资产阶级的自尊心”。“献身热忱”即“匈奴未灭，何以家为”的观念，而这个观念下面是惧怕和不愿意为爱情而展开严重的斗争。“自尊心”即三少爷的贵族式的尊严，和一个夸大地把改造社会的责任搁在自己肩上的热血青年，要求爱情的对方为自己作出牺牲的潜意识。这样我们看到，觉慧因感到如不放弃对方就要牺牲自己，因而决定放弃对方。双方的想法碰在一起，鸣凤走了投湖的道路。

但是，鸣凤自尽以后，觉慧甚感意外，他本来下意识估计鸣凤虽然痛苦但大概会勉强嫁冯乐山的，因为这是那个社会丫环们的带些普遍性的命运。他把鸣凤的爱的深厚热烈估计不足。因此，他悔恨了。他说他是杀她的凶手，说他也许太自私了，也许是别的东西迷了他的眼睛，他把她牺牲了。他说他辜负了她平日的信任，没能救她，是害了她，他有责任，他的确没有胆量，他恨自己。觉慧的这些自我批评是严格的，但不是谦辞，并不过分，符合实际。觉慧所说迷了他眼睛的那些东西，除开上面分析的几点之外，还有一条是他对琴的暗暗的爱。他的爱一开始就在鸣凤与琴之间动摇，后来暗暗转向了琴。

总起来说，鸣凤的投湖自尽，首先是一场社会悲剧，是封建制度、吃人礼教及其代表人物高老太爷、冯乐山的罪恶；同时也是爱情的悲剧。鸣凤以身殉情了，这倒不是说她根本不可以爱一位少爷或者一位丫头爱一位少爷太不切实际，而是说她太轻信别人的许诺，轻信了一位没有胆量，在严重关头缺乏“见危授命”的情操，有些自私，而且爱得不坚定的恋人。

三、觉慧出走

在祖父病死，大嫂瑞珏也在分娩时死去之后，觉慧向大哥觉新提出：“我在这个家里再也住不下去了，我要走！”觉慧出走原因何在？他为什么早不走，迟不走，端端在这个时候提出离家出走？

推想起来，当觉慧受到“五四”思潮冲击，参与社会斗争而痛感家庭是个“狭的笼”的时候，恐怕是他最想走的时候了。但当时他的见识和胆量都不够。这以后，家里的几件事给觉慧很大刺激。从他亲见的五叔、四叔去“金陵高寓”这件事，他看出这个空虚的大家庭是一天天在往衰落的路上走，没有什么力量可以拉住它；新一代青年的力量决不是那个腐败的、脆弱的、甚至包含着种种罪恶的旧家庭所能够抵抗的。克定因在外面所做的丑事暴露，在父亲面前卑怯虚伪，而觉民面对祖父的威吓，却敢于坚持自己做主，觉慧从这里提高了自己的勇气和胆量。鸣凤投湖自尽之后，觉慧深自忏悔，深自谴责。他说她平日总相信我可以救她，可是我终于把她抛弃了，我的确没有胆量。觉慧更深地看到了封建家庭的罪恶，也同时暗暗壮大了自己的胆量。瑞珏的死，梅的死，都见出觉新没有胆量，觉慧痛切地指陈大哥，同时也就是对自己的批判。觉慧从这些事情受到教育，开阔视野，提高认识，逐步培养了斗争的胆量和勇气。

高老太爷的死大大地、决定性地削弱了封建家庭对青年一代的控制力量，这时主持家务的大哥觉新又是软弱的，他对弟妹们的要求还暗中给予支持，而且在成都，在“家”的所在地，正有许多工作要做，在成都参加社会斗争的阻力已经昔非今比，阻力已经不在话下，觉慧为什么要在这时候出走？他到底是怎么想的？有一个因素也许觉慧还没有明确意识到：只有在这时才具备了出走的可能条件，只有这时空虚的家才出现了突破的缺口，只有在此时才有了可能把昔日逃出“狭的笼”的梦想付诸实现。因此觉慧对大哥说：“他们不敢像对付嫂嫂那样对付我！”

从家里的几个与觉慧较亲近的人的情况看，他们也都发生了变化，这些人的变化促成了觉慧出走的决心。二哥觉民是很亲近的，但在与琴恋爱后，他沉醉于自己的事情而顾不上这位三弟了。虽然在鸣凤自尽后，觉民一再向他检讨认错，表示后悔，说这半年他只想到自己的幸福、前途和爱情，与觉慧疏远多了，可是，二人的关系并不因此而好转，因为其间横着一位琴表姐。觉新本是觉慧喜爱的，可是，他读的是新知识书，过的是旧式的生活，一天天回到旧路上去，并且承认是懦夫，不敢面对生活，没有勇气，而是让自己变得糊涂点，在遗忘中过日子。觉慧反感他奉行“作揖哲学”和“不抵抗主义”，二人关系逐渐疏远。至于琴，那就更是觉慧出走的重要因素了。本来觉慧最初的爱情就是在鸣凤和琴之间动摇，后来当觉民与琴日渐接近后，觉慧的日记中说他二哥“近来和我谈话，总是谈到琴姐底事，听他底口气琴姐是他一个人所有的”，语气上颇有不满。后来，觉民告诉他，说他已与琴明白地谈过一次，“我们的事情决定了”，觉慧怀着妒忌，起了一种从来没有过的感觉。很明显，觉民的话触动了觉慧的潜意识。觉慧确认，他曾经暗中爱过琴，现在他看到他所爱的人被另一个人占了去，惆怅之情，无法拂去。后来，觉慧安排觉民与琴在姑母家见面，觉慧无意中表现了异常情绪，他或者是“不由自主”地发出叫声，或者“在一刹那间一种欲望强烈引诱他”说谎话，或者是不觉多看琴几眼，心里羡慕着哥哥。他干脆对琴说：“你有了

二哥就把我忘了。”当琴问觉慧可否喜欢许倩如时，他掉开头，他的第一个念头是：“我要的就是你！”但是第二个念头又马上跑来把第一个念头赶走了：“我已经断送了一个少女的性命，我不再需要爱情了。”但是，第一个念头并非轻而易举就可以永远赶走的。后来当琴在屋外专心地聆听觉慧告诉大哥他要离家出走的情况之后，他们二人有一段感情的交流和默契。琴的脸上起了淡淡的红云，琴因为觉慧老是看她，她嗔怒了，这时觉慧报以无可奈何的苦笑。这苦笑里透露了觉慧要出走的意识：面对觉民与琴的关系既成事实，觉慧不得不接受而接受起来又很苦，而琴也仿佛多少懂得了觉慧的这种心理。觉慧想办法战胜自己，他的出走也就是他的所谓“第二念头”的变形，以出走求得现实环境无法实现的对琴的梦想，到遥远的地方去寻求别的东西来补偿眼前的无法排解的惆怅，那就是，上海充满着未知的新的活动，广大的群众和蓬勃的新文化运动，和几个通过信而未见过面的年轻朋友。

我们通常把这些补偿性的想法当作觉慧出走的最重要的也是唯一的动因了。事实上，觉慧在思想深处的想法，是他在与大哥觉新交谈时流露出来的，而他那些补偿性的想法却是为了压抑烦恼自己的“羡慕觉民”的感觉而“为自己庆幸”找出的理由。这当然也是一个动因，但更深的动因是他对觉新所说的如下的话：“以前我的眼睛还没能完全睁开，以前我还没有胆量，而且以前我们家里还有几个我所爱的人！现在就只剩下敌人了！”

觉慧远走高飞了，但他的感情牵挂还在这个家里，正如他在临别时对琴说的话：“我时常想着你，你知道我会时常想着你。”

四、《家》=《红楼梦》+革命？

有一种流传很广但又似是而非的说法：《家》=《红楼梦》+革命。假如说这是普通读者阅读《家》时的普遍印象，那么，试问这印象是否与《家》这部作品有内在联系？

巴金创作《家》的动机之一，是要用此小说来拯救他大哥。《〈激流〉总序》里的很多话，我想都是写给他大哥看的。巴金在这里说：生活并不是一个悲剧，而是一个“搏斗”，生命的目的是为了“征服”生活。巴金特意纠正了他几年前的一个说法：生活本身就是一个悲剧。巴金说人并不孤独，并不绝望，生活的激流总在动荡，有恨，有欢乐，也有痛苦，一个人没有理由失去对于生活的信仰。巴金甚至在这序里说：我还年轻，我还要活下去，我还要征服生活。我想，巴金在序言里写下的这些话都是说给他大哥听的，否则，很难理解。

《家》在上海《时报》连载时，才题名《激流》。在此之前，在酝酿这部小说的时候，在与大哥通信和交谈中，都叫《春梦》。巴金写完《总序》，决定把《春梦》改为《激流》。他说他不是要写消逝了的渺茫的春梦，写的是奔腾的生活的激流。

在《创作回忆录》和《家》的《初版代序》里，巴金一再地说过《家》的创作与他大哥的关系。巴金说：“我答应报馆的约稿要求，也只是为了改变命运，帮助别人，为了挽救大哥，实践我的诺言。”又说：“在前年（引者按即1929年）冬天我曾写信告诉你，我打算为你写一部长篇小说。”

对于巴金的这个创作计划，他大哥是赞成的。他大哥曾给他写了这样的信：“《春梦》你要写，我很赞成；并且以我家人物为主人翁，尤其赞成。

实在的，我家的历史很可以代表一切家族的历史。”他大哥在信里还说：“《块肉余生述》若怕，就写不出来了。”《块肉余生述》是狄更斯的长篇小说《大卫·考伯菲尔》的第一个中译本，是林琴南用文言翻译的，巴金的大哥爱读它，巴金在成都时也喜欢这部小说。巴金的大哥在信里提到《块肉余生述》，意思是希望巴金不要顾忌什么，把自己的事情写出来。

巴金的大哥曾经爱过一个少女，而又让父亲用拮据的办法决定了他的命运，去跟另一个少女结婚。他大哥在结婚后，深爱着另外一个女人。巴金说：“我相信这个女人是一定有的，你曾经向我说到你对她的灵的爱。”巴金还知道他大哥为此女人负债累累。

无论如何，挽救大哥，为他写一部长篇小说的创作意图，和大哥的复杂难解的爱情关系，再加上他大哥优柔寡断的性格，就差不多构成了与《红楼梦》里宝玉、宝钗、黛玉类似的三角关系。尽管作者刚写完第六章就接到他大哥自杀的电报，这仍是《家》的一望而可以见出的结构模式，在这里，觉新与瑞珏、梅形成一个三角形关系。

从《家》的实际情况看，大哥觉新的性格，描写得饱满而又真实，说明他的观察深入，把握准确。但对于瑞珏和梅这两个形象，恐怕就了解不够，积累不多了。这两个人物性格的描绘，在有意无意之间，受到《红楼梦》一些暗示或影响。

再加上《家》又与《红楼梦》一样，是描写家族历史的小说。巴金一再说过，他并不是写他自己家庭的历史，他写了一般的官僚地主家庭的历史。

所有这些因素加在一起，读者可以感受到《家》与《红楼梦》的某些相似与联系。可是，《红楼梦》讲的是“色空”，巴金说的是征服，是搏斗。于是，“《家》=《红楼梦》+革命？”这个公式就产生了。

这个公式，既是赞扬，又是批评；既包含着《家》的成就，也暗示着它的缺点。然而这个说法是很不确切的。

这个公式里所说的“革命”，是以觉慧这个人物形象为代表的。在这里有着《家》这部小说文本的另一个结构模式，即觉慧与鸣凤、琴形成的一个三角关系。我在上文已经详尽分析了琴在“鸣凤投湖”和“觉慧出走”这两个重要情节里所起的非同寻常的重要作用。然而，由于琴与觉慧的关系，在作品里被描写得比较隐晦，因此，觉慧与鸣凤、琴的三角关系这个结构模式并不显豁，不被人注意，可以视为潜在的结构，要经过分析才可以见到。

拿这两个三角爱情模式相比较，我觉得觉慧与鸣凤、琴三角形关系的这个模式，描写得更成功一些，更有活力，在艺术上也更有魅力。这一点，我想有些出乎作者的预料，因为他本意是要挽救大哥，一定要下大力气来写好有关觉新的情节的。

从艺术上看，《家》最有魅力，最有光彩，也最有内在激情和活力的章节，是小说里关于觉慧和琴在一起的那些描写。这一点，我也在上文分析过了。聂华苓说巴金写恋爱不像，因为那个时候作者还没有结婚，这个说法并不能站住脚。中外文学史上有很多先例，说明未经恋爱反而使得笔下的爱情更有魅力，更有想像力；一旦恋爱了，反而没有了活力。我们从巴金那些单纯清浅吸引人读的描写，可以发现作家的无意识趋向和所受到的压抑。艺术上的魅力和活力也许就来自无意识和所受压抑的升华。当《家》在上海《时报》连载而后出单行本时，作者在《后记》中写道：“青春是美丽的，青春毕竟是美丽的。”这个话，既是欣慰的，又有一缕淡淡的感伤。因为美丽的

青春，青春的爱情，在生活中没有实现的爱情，在生活中没有倾诉过的爱情，升华成了永恒的艺术品。巴金的青春美梦，升华为艺术了。在艺术作品里倾诉爱与感伤，并使之升华，这是人类中高尚的人才这样做的。

之所以说这个潜在的结构模式写得更好更深一些，还因为作者对于觉慧这个人物所做的深入的挖掘。从《家》的创作开始，巴金表现出了深入挖掘人物的才能。这是巴金成为天才作家很重要的特征之一。巴金中长篇小说的创作等身，创作持续期也很漫长，支撑他的一个很重要的能力（或者说潜力、后劲、素质也可），就是挖掘人物的能力。从深入挖掘人物的性格和心理的创作过程中，作品的情节就犹如泉水一样，源源不断地流淌出来。可以说这是巴金创作的秘密，也是他的天才所在。从这里出发，才形成了巴金特殊的创作方式。挖掘的过程也是体验的过程，这就是他一再说过的“通过人物生活”，“在创作中生活”。

巴金写觉慧这个人物，本来的目的是为了“战斗”，“战斗的对象就是高老太爷和他所代表的制度，以及那些凭借这个制度作恶的人”。为此，“我一定要把我的思想感情写进去，把我自己写进去。不是写我已经做过的事，是写我可能做的事；不是替自己吹嘘，是描写一个幼稚而大胆或者有点狂妄的青年的形象”。就在这个“战斗”过程中，作者不断挖掘自己：“挖得更深一些，我在自己身上也发现我大哥的毛病，我写觉慧不仅是警告大哥，也在鞭挞我自己。”关于这方面的情形，我在上文“鸣凤投湖”一节里分析过。巴金还说，他大哥自杀后，他更没有顾虑了：“我拿起笔写小说的第七章《旧事重提》，我开始在挖我们老家的坟墓。”可以说“激流”就是这样挖出来的：“写的时候我没有遇到任何困难。我的确感觉到生活的激流向前奔腾。”挖到深处，人物性格的复杂性和真实性也都出来了。

当我们往《家》的深处分析，就会看到所谓“《家》=《红楼梦》+革命”的说法，是皮相之见，断不是科学的论断。然而一个在众多读者中普遍流传的说法，是不可能完全没有道理的。《家》这个作品所受《红楼梦》和“革命”的影响，是不妨可以从不止一个方面来分析的。

《红楼梦》对于《家》的重要影响之一是瑞珏的性格，在一些重要情节里，好似宝钗；而梅的多愁善感，由于写得过于外露，让人觉得作者心中有意无意地有黛玉的影子。

“革命”对于《家》的作用，就更是决定性的了。作者“挽救”他大哥的办法，就是投身到革命激流中去。在这里，让我引证一条最新材料来说明“革命”如何影响了巴金在作品里处理生活的真实。巴金在1991年11月15日写了一篇文章叫《怀念二叔》，已经公开发表。巴金的二叔李华封，本是本城一位挂牌的大律师。在《家》里，二叔被写成克明：“我一直以为他是守旧派，甚至把他写成《激流》中的高克明。”我们知道，高克明在《家》里与高老太爷同为封建卫道者的代表，竭力维持礼教和家训，压制一切新的事物，甚至不惜以牺牲青年为代价。然而，从《怀念二叔》看，二叔李华封是教巴金讲真话的一位老师，是他和他三哥的语文老师。巴金从二叔的讲解与分析，对于文章有了较深的理解，懂得了一些把文字当作武器使用的奥妙。巴金还从二叔的藏书《说部丛书》（当时商务印书馆出版的翻译小说，有文言有白话），打开了眼界，接触各种生活，理解各种人物，从而为他的创作准备了条件。巴金甚至说，他之所以要在88岁高龄写这篇怀念二叔的文章，是要“为自己结账，准备还清欠债”。从巴金的文章看，他把二叔写成克明

的契机，可能是一些因年幼与接触不多而产生的误解。在这种情况下，《家》的“革命”的倾向性，使得二叔成了克明的原型。

(1997 年 3 月 6 日)

巴金：《憩园》

《憩园》是巴金在 40 年代中期的一部重要作品，其情节与 30 年代创作的“激流三部曲”《家》、《春》、《秋》有连续性。《憩园》写一个没落贵族的彻底堕落。作品人物杨梦痴的生活原型乃作者的五叔，亦即《家》中的克定。作品揭示了他必然没落的命运，但又分明浸染着挽歌的调子。这种矛盾的状况，有评论认为表现了巴金人道主义的局限性，因为它不能彻底分清善恶。这当然有些道理，但事情恐怕比这要复杂得多。从理智、从情感说，作者是厌恶这位五叔的，对他的死毫不惋惜和同情，巴金在回忆录中自己谈及过。可是从艺术构思看，巴金对杨梦痴这个人物，分明有着潜在的同情。作者凭空构思了生活中没有的少年杨寒这个人物，杨寒是杨梦痴的小儿子，他与他哥哥和母亲不同，他深爱着那位流落街头的父亲，而且还常常潜回旧园攀摘茶花送给多愁善感的父亲，而且杨梦痴与妓女老五的婚外私生活，也是通过杨寒来叙述的。我们可以说，如果去掉杨寒这个人物，而用大儿子仇视父亲的眼光去看杨梦痴，那故事的挽歌调子立刻消失，作品的思想含义就简单明瞭了。杨与那位老五长期同居，为了她杨梦痴不惜在家里欺骗偷窃，白花花的银子往老五身上流，到底那位妓女身上什么力量如此长久地深刻地吸引着一位没落贵族，读者不得而知，因为小说对此是虚写的，但人们可以推测那位妓女的魅力。杨梦痴并非走马灯似的玩妓女，而是专注于一位老五，这样的情节是否在暗示杨梦痴对老五的“痴情”中有一丁点儿严肃性呢？这是可以考虑的。妓女老五终于席卷了所有衣物钱财私奔他人而去，杨梦痴竟然上穷碧落下黄泉地去追踪寻觅，然而人海茫茫老五不可见，杨梦痴只好浪迹街头乞讨了。但老五也是有良心的，离开之后还托人捎回一大笔钱给杨梦痴，只是他没有可能签收罢了。如果说巴金是把杨梦痴的婚外生活作为堕落的主要标志来揭露的，这个看法大概是对的；杨梦痴这样的生活方式，巴金当然也是不会赞成的。可是，巴金对杨梦痴这个人物及其生活原型，是有些迷惘的，他曾经说他并没有在杨梦痴这个人物身上写出生活原型的多才多艺和多情的那一面。他为什么没有写出那一面呢？也许巴金认为写出那一面，这个形象就会面目模糊，复杂得难以把握；巴金也许是想把《憩园》写成一部有鲜明暴露倾向的有教训意义的小说，以使读者在认识上与没落贵族的生活一刀两断。然而巴金的迷惘并没有因此而消失。巴金写的是杨梦痴，可是在他心目中却是他的五叔整个人。巴金对杨梦痴的婚外私生活也是有迷惘的，因为很显然，杨梦痴的婚姻也是封建的包办婚姻，在长篇小说《家》里，巴金把那位旧军队的连长的姨太太进入高府大院，写成是对高家子弟的一场感情冲击，克定下意识里拿自己的妻子与那位姨太太相比较，想起妻子的丑陋，并艳羡那位姨太太。封建婚姻原来是如此脆弱的。恐怕并不能以高家子弟的“好色”来解释这样描写的含义。《家》里还有一个情节也是很能说明问题的。克定（即杨梦痴）迷上妓女礼拜一并在外面租公寓纳为姨太太而被父亲发现之后，父亲严加训斥，叫他跪在堂前，当众自己打自己的嘴巴，克定忍辱照办了。巴金带了一点渲染写出这个场面，然而紧接着，借觉慧的眼光，拿觉民为捍卫自由恋爱而勇敢地抗婚逃婚的行为与克定对比，说觉民是有勇气的，而克定是软弱卑怯的。乍一看，读者有些奇怪，如果克定真的错了，那他当众否定自己，即使方式上有失尊严，那不也有利于他走上正路吗？作者拿克定与妓女的同居与觉民的自由恋爱相提并论，莫非作者认为这之间

有某种相通之处吗？看来正是如此。从一个角度看，克定也是封建婚姻制度的受害者。也许巴金从大量的事实感到，婚外私生活是封建包办婚姻的某种补充，如果没有这个补充，也许封建的婚姻制度早就维持不下去了。觉新的生活原型，巴金的大哥在临死时也爱着另一个女人，并为此而负债累累终于自杀。由于《家》的主题的性质，以及写《家》时的文学潮流的约束，巴金在写觉新这一形象时（巴金说觉新是《家》里一个真实的人物），没有把觉新这方面的状况如实写进作品，巴金的大嫂并非如瑞珏那样的女性。我们有理由推测，巴金对大哥的婚外生活的某些潜意识积淀，在写《憩园》的杨梦痴的婚外生活时有某些流露。我们或许可以说，巴金的大哥的婚外私生活和他五叔的婚外私生活，从本质上看，未必有多少不得了的区别。诸如此类的迷惘，导致巴金在下意识里对杨梦痴的某些同情。在《憩园》中，杨梦痴的妻子是蛮横和无情的，让人不可忍受的，她与杨之间绝无爱情可言，这不是没有原因的。同时，巴金在叙述杨梦痴的没落命运时，凭空创造了一个深爱并同情父亲的杨寒，并由他来叙述。巴金自谓“凭空创造”，实际上也是有迹可寻。我们可以认为少年杨寒身上有少年巴金的影子，巴金最初目睹五叔的这些故事，正是他的少年时代，杨寒身上有少年巴金心灵的某些投影。这些分析如果有道理，那我们就在《憩园》中看到了一个有趣的现象：作品里有两个巴金：一个是杨寒，这是少年时代巴金心灵的某种外化；一个是黎先生，这是成年后的作家巴金。作者让杨寒来叙述杨梦痴的故事，其中浸染着同情和迷惘，而让黎先生来观察，适当地写出作者的批判倾向。作品中黎先生对杨寒是有某种挚爱的。杨寒这个形象的“凭空制造”，由他来叙述父亲的婚外私生活，这样的叙述模式和情调使我们想起了屠格涅夫的中篇小说《初恋》。《初恋》中即是由深爱着父亲的少年屠格涅夫含着复杂的迷惘的泪水来叙述他父亲的婚外私生活，而他的母亲也是蛮横无情的，父母之间无任何爱情可言，那也正是俄国旧贵族的家庭悲剧。父亲的情人是理想的情人，而且是自己初恋的恋人。杨梦痴所迷恋的妓女老五，在杨寒看起来未必就可恶，她走之后还恋恋不舍自己的旧情人。如果说巴金在创作《憩园》杨寒这个人物时受有《初恋》的暗示，那也就等于说巴金对杨梦痴婚外私生活的看法与屠格涅夫对父亲婚外私生活的观感有某些相通之处，迷惘、同情、感伤都浸染在其中了。

《憩园》的创作开始于 1944 年 5 月的贵阳，当时巴金与萧珊在那里“旅行结婚”，度了几天“蜜月”。然后巴金把萧珊送往重庆，旋即开始创作《憩园》。巴金与萧珊的新婚蜜月处所是贵阳一家叫做“花溪小憩”的宾馆，是修建在一个大公园里面的一座平房花园楼房。巴金那时用假名“黎德瑞”。所以，在《憩园》里，憩园的新主人万昭华（巴金的新夫人萧珊本名是张蕴华）对黎先生的某些谈话，例如对于黎先生作品的喜爱，对于黎先生创作价值的理解和感受等等，可以推测有可能来自萧珊对于巴金的谈话。

《憩园》不只是憩园的旧主人杨孟迟（杨梦痴、杨老三）一家的故事，除此故事之外，还有一个故事，即憩园新主人万昭华一家的故事。《憩园》是对于憩园新旧主人命运的叙述、对比和思考。

或许可以说，在“花溪小憩宾馆”度蜜月的时候，巴金的脑子里常常浮现两个人的故事：一个是他五叔的，一个是他新婚妻子萧珊的。在作品孕育阶段，真实与想象难以区分。酝酿的结果，产生了关于未来作品的人物和地点的三个支点：憩园（地点），杨孟迟，万昭华（人物）。当巴金与萧珊结

婚那天晚上，在油灯的微光下谈着过去的事情和未来的日子时，也许巴金就把两个人和两个家庭的故事联系起来了。当然，这不是说万昭华的原型就是萧珊，更不是万昭华与姚诵诗的故事乃是巴金夫妇的故事。我只是说，可以推测《憩园》的创作构思的起点和一些重要的情节的最初孕育形态。

所有的资料和研究都表明，《憩园》的创作，是作者在 1940 年完成《秋》之后，1941 年和 1942 年两次回家乡，又听了不少关于五叔堕落的故事而展开的。巴金旧家庭的败落，昔日的公馆几易其主，家属的死亡、堕落和变迁，等等，由此带给了作者惆怅悲哀的思索和复杂的情绪，并从而开始孕育《憩园》。

然而，这只解释了《憩园》里一个故事的成因。如果《憩园》仅只此一个故事，其叙述方式就该类似《家》、《春》、《秋》，结构框架也将与现在的《憩园》大不相同。事实上，作者最初曾经设想的“激流”第四部《群》，就差不多是这样。然而，巴金的新婚和对于新婚妻子命运的思考，决定性地改变了未来作品的构思和叙述方式。甚至可以说，使《憩园》有了新的思想高度和现代性，而且用此思想高度和现代性来沟通发生在“憩园”的两个家庭的故事。这样，作品里的两个家庭的故事，就不只因为共同具有一个憩园而有了外部的联系，而且是从内在的深处相沟通了。这是解读《憩园》的一个重要关键的所在。

“憩园”不只是旧主人杨孟迟堕落的见证，而且是新主人万昭华的牢笼，这个女人也会闷死在里面的，除非她有勇气冲出来。

万昭华是“五四”以后的新女性，然而处身在一个旧式家庭，庸俗的丈夫，被宠坏了的儿子（前妻所生）。万昭华的丈夫叫姚诵诗，姚的前妻的娘家姓赵，赵家比姚家更有钱，儿子小虎少爷因此看不起后母。赵家的仇视，小虎的轻蔑，丈夫的不理解（“我不能使他了解他所爱的女人的灵魂的一隅”），万昭华的寂寞是很深的。万昭华之所以还没有变成一个平庸的旧式女性，原因之一是她喜爱“五四”文学作品，她说“黎先生的作品把人们的心拉拢了，让人们互相了解”，“这些书给我打开了一个世界，才接触到人们的心，知道何谓幸福，何谓痛苦。”而万昭华的话，也照亮了黎先生，启发他对自己的创作的回顾。

旧式家庭即封建家庭宠爱孩子，是巴金在《憩园》里提出的一个重要问题，姚少爷是姚家的小老虎，小皇帝，他不好读书，势利，爱赌，傲慢，心思多，小心眼，有很多坏习气。

可以说，小虎成人以后，就是杨孟迟。因而，作者似乎主张对于小虎要严加管教，而对于杨孟迟，要有适当的宽恕。这是因为，现在管教孩子还来得及，而严惩杨孟迟，也无济于事了。何况，对于杨孟迟失去管教，而加以宠爱的责任，并不在他本人。巴金的这个想法，其实也就是我们“教育从严，处理从宽”的方针。

万昭华这一形象的深刻意义在于，巴金通过这一形象，再一次提出了妇女解放、人的解放这个重要问题，从而表明巴金在 40 年代，仍然坚持了“五四”启蒙主义的理想。巴金的意见是说，一个新女性，不仅要有新知识，尤其要有新道德。万昭华处身于旧式家庭，她势单力薄，根本无法作任何斗争，她自己说她整天关在公馆里，什么事都不做，也没有给丈夫好好管家，小虎的教育也没法管，是个废人。说她丈夫只是宠她，很相信她，可是想不到她有这些苦衷，她又很难对他多讲。到故事结束的时候，她说她像一只在笼子

里长大的鸟，要飞也飞不起来，现在又怀孕，更不敢想飞了。

可以说万昭华在家里的地位，至多不过是娜拉在《玩偶之家》里的地位。可是，娜拉勇敢地出走了，而万昭华还看不出有勇气冲出来。所以巴金说她有可能闷死在这象牙的笼子里。也正因为如此，巴金说他所写的万昭华的故事也是悲剧。

家庭乃社会的细胞，家庭如此浓重地弥漫着旧道德气息，整个社会的道德风气可想而知。这就难怪张之洞“旧学为体，新学为用”的观点很能得到社会的普遍认可。冯友兰在《中国哲学史新编》里举过一个社会现象，可以用在这里证明旧道德如何窒息着新的女性，其实质也仍然是鲁迅在《狂人日记》里所说的一种“吃人”方式。冯友兰说：民国初年，在报纸的广告上常有一些征婚启事，那些启事有一个现成的套子，总是说：“某某女士，新知识，旧道德。”有一个女学校的校长告诫学生们说：“叫你们来上学，是要你们于旧规矩之外再学习一点新知识，并不是用新知识替代旧规矩，旧规矩还是要的。”这些话恰好就是张之洞“主于中学而以西学辅其不足”那一句语的注解。在封建社会中，女人是男人的附属品，男人是统治者，女人是被统治者，男人总希望女人有旧道德，以维持他们的统治地位，也希望女人有新知识，以更好地为他们服务。在政治上也是如此，封建的统治者总希望他们统治的老百姓维持旧道德，以更好地为他们服务。

《憩园》里的姚诵诗正是如此，他宠爱一代新女性，但把她封闭在旧道德的笼子里。

巴金对于万昭华的态度，是哀其不幸，恨其不争。

巴金提出的问题带有相当的普遍性，同时又深刻触动了社会道德的神经，万昭华这一形象含义是很深的。

不仅如此，万昭华的形象在今天，仍然很有现实意义。今天有很多女性正在想方设法走万昭华的道路，而且以此为荣，以此为人生归宿，万昭华正好是一面镜子。

巴金的《憩园》不仅远没有过时，甚至在今天更有现实意义了。

(1997年3月14日)

巴金：《寒夜》

《寒夜》是巴金一部重要作品。他曾经说，在他的作品中，他早年最喜欢的是爱情三部曲《雾》、《雨》、《电》，而晚年则喜爱《家》、《憩园》和《寒夜》。

《家》是时代的激流，《憩园》有挽歌的调子，而《寒夜》是悲愤的哭诉。

巴金在抗日战争后期创作的三部长篇小说：《憩园》、《第四病室》、《寒夜》，作者说，都不是惊天动地的壮剧，不是英雄烈士的伟迹，不是史诗，没有面对当时鲜血淋漓的现实，而是一些耳闻目睹的小人小事，悲剧，气魄小。巴金的意思也许是想说并不是只有壮剧、伟迹、史诗、鲜血才跳荡着时代的脉搏。他相信他的作品自有价值。的确，这些作品，别有深邃的内涵，平淡但是悲痛，气氛低沉，但并未失去对生活的信心 and 希望，对黑暗势力的揭露相当有力。

从“激流三部曲”到《寒夜》，仍然有强烈的控诉意味，但不再直接倾诉感情，少有主观热情的渲泄，转而对社会生活作细致的刻划，激情渗透在客观描写之中，写得含蓄深沉。《家》、《春》、《秋》的创作方法和艺术风格，在《寒夜》里延续并得到了发展。

从激流三部曲到抗战后的三部曲，从一个角度看其变化，可以认为是从英雄到平凡人，从贵族之家到平凡百姓。然而，这只是分析问题的一个起点，从这里可以讨论一些很有意思的问题，但是，这不是巴金的初衷。中国大地上的经济制度和上层建筑急剧深刻地变化了，社会生活已然是另一种形态，贵族子弟变成了平民。巴金在创作中所要探讨的问题，自始至终，都是人与现实的关系，探索人世间合理的生活，以自己的方式和体验提出人生里一些根本的问题。激流三部曲只是从贵族家庭的描写提出时代的课题，同时，《憩园》也是贵族家庭的故事，甚至《寒夜》中的人物，也都是从贵族之家走到社会里来的。

1955年版《寒夜》“内容提要”是这样的：长篇小说写的是抗战胜利前国统区陪都重庆的生活，写了一个小职员的家庭，母亲妻子中间的隔阂和经济的压迫，造成一个贫穷家庭的悲剧。妻子走了，丈夫害肺病死了。等到妻子回到重庆，婆婆已经带着孙儿搬走了，不知搬到什么地方去了。男主人公断气时，街头锣鼓喧天，人们正在庆祝胜利，用花炮烧灯笼。这是对国民党反动派统治的一篇沉痛的控诉。

这个贫穷家庭的悲剧故事，的确是一篇沉痛的控诉，正如作品人物汪文宣所说：“完了，我一生的幸福都给战争，给生活，给那些冠冕堂皇的门面话，还有街上到处贴的告示拿走了。”“生活这样苦，环境这样坏，纠纷就多起来了。”

母亲和妻子的隔阂，的确是这部作品下功夫叙述的，与曹禺的《原野》一样，丈夫夹在两种爱的中间受苦，这可以认为是作品展示的基本框架。

巴金在1980年写《创作回忆录》的时候，由于那时候“尊重知识、尊重人才”的问题，被严重地提到了政治议事的日程，因此他说：“我写汪文宣，写《寒夜》，是替知识分子讲话，替知识分子叫屈诉苦。”“汪文宣有过他的黄金时代，也有过崇高的理想，然而他和许多知识分子一样，让那一大段时期的现实生活毁掉了。”

巴金在《创作回忆录》中，还追忆了《寒夜》创作时的体验和人物原型的一些情况。巴金说他写《寒夜》，可以说他在作品中生活，汪文宣仿佛就与他和萧珊住在同样的大楼，走过同样的街道，听着同样的市声，接触同样的人物。银行、咖啡店、电影院、书店……，他都熟悉。他每天总要在民国路一带来来去去走好几遍，边走边思索，他在回想八年中间的生活，然后又想起最近在他周围发生的事情。他感到了幻灭，感到寂寞。回到小屋里他像若干年前写《灭亡》那样借纸笔倾吐感情。汪文宣就这样在他的小说中活下去，他的妻子曾树生也出现了，他的母亲也出现了。他最初在曾树生的身上看见一位朋友太太的影子，后来写下去就看到了更多的人，其中也有萧珊。巴金说《寒夜》的六分之五都是在1946年下半年写成的，而在此之前一年，即1945年11月，巴金从重庆赶去上海设法救助重病无钱住院治疗的三哥。他三哥也患肺病，不过死于心力衰竭，去世时只有40岁，是一个中学英文教员，不曾结过婚，也没有女朋友，只有不少的学生，还留下几本译稿。巴金说他三哥在日本侵占“孤岛”后那几年集中营式的生活实在太苦了，没有能帮助他离开上海，他深感内疚。巴金埋葬了他三哥又赶回重庆，因为萧珊在那里等着孩子出世。回到重庆，巴金说他又度过多少寒夜。巴金说他创作时的感觉是：钻进小说里面生活下去，死去的亲人交替地来找他，他和他们混合在一起。巴金说汪文宣的思想，他看事物的眼光，对他并不是陌生的。这里有他那几位亲友，也有他自己。汪文宣同他的妻子寂寞地打桥牌，就是在巴金同萧珊之间发生过的事情。

巴金的创作自述和再版时追写的“内容提要”，都为我们分析小说的文本提供了宝贵的思考线索和第一手的背景资料，但一定不可以简单地移过来当作研究的结论，尤其不可以把研究的视野停止在这些材料的表层含义上，必须对《寒夜》的文本作深入的分析，要往文本的深处分析，寻找文本深处的含义和潜藏在文本深处的价值。

巴金的创作为我们留下了深入分析的余地，或者说巴金的创作所提供的文本，往往包含着广阔的分析的空间。巴金的创作不是那种清晰型的创作。在创作的开始阶段，巴金甚至连未来作品的人物面貌和故事都不是太清楚的。在创作的整个过程中，他又是一边体验，一边创作。用这种创作方式创作出来的文本，其内涵一定是作者本人很难把握住的，巴金把分析这些很难把握的含义的工作留给了批评家。更耐人寻味的是，在一个文本诞生的前后，比起别的作家来，巴金所写的序跋、前言、后记、附录等等，是很不少的，还有再版时的后记，创作回忆录等等，可谓说得很多了。尽管如此，巴金所创作的文本，仍然是最可分析的。只有清醒地看到巴金创作的这个特征，才有可能把他所创作的文本下面深藏的含义分析出来。

从《寒夜》的文本看，它到底写了一个什么故事呢？“内容提要”说是“母亲妻子中间的隔阂和经济的压迫，造成了一个贫穷家庭的悲剧”。这是一望而知的故事内容，然而如果再往深处看，如果问一下造成母亲妻子隔阂的原因，就会看到在文本深处还有一个故事。在这里，隐藏在隔阂和家庭纷争下面的，不只是经济的压迫，而且是面对思想落后的母亲的怨恨，和懦弱的丈夫的无能，无可奈何成为“花瓶”的新女性，面临此困境时的挣扎和牵挂，而最终“出走”。她走了，是因为面临困境，感情却还留在这里，她舍不得这份感情。最后她回来，也是要寻找这份割舍不了的感情，而不是恢复从前的生活。

小说从第一章起，就写为一封信争吵，妻子“出走”：“汪文宣在思想里用了‘出走’两字”。然后，从第四章起，写他去找她，她正与30岁的男子去咖啡馆。他又去找，找到了，她说：“你还没有过够这种生活吗？”没同意回。母亲认为这是没出息的儿子居然向那不要脸的女人低头。汪文宣与同学喝酒，醉后在街上乱吐，正好被妻子碰见，她扶他回去。汪文宣去公司上班回来，碰见妻子与那男人在国际饭店门前买蛋糕。妻子的生日，可是汪文宣买不起蛋糕，他寒伧。妻子派人送信，说晚上要去跳舞。汪文宣心想，她没变心，她没有错，她应该有娱乐，这几年她跟我过得太苦了。曾树生说：“我在外面，常常想到家里，可是回到家里，我总觉得冷，觉得寂寞，觉得心里空虚。”“等到抗战胜利恐怕我已经老了，死了。现在我再没有什么理想，只想活着痛快一点，过得舒服一点。”母亲诉苦、憔悴，妻子夸耀丰富的生命力，容光焕发，他跟她们中间仿佛隔着一个世界。“血，血，你吐血了！”两个女人齐声惊呼。第14章，曾树生的男友陈主任升任经理，活动调兰州。下一步，陈劝曾一起去兰州，而曾摇摆不决。第18、19章，比较集中地叙述了曾树生从这个家庭“出走”的想法。她在他身上看不到一点生命和力量的痕迹，她想：一个垂死的人！为什么还要守住他？为什么还要跟那个女人抢夺他？小宣不能够阻止我走自己的路，连宣也不能够！我救不了他们，没有用，我必须救出自己！她把她的青春牺牲在这间阴暗、寒冷的屋子里，却换来仇视和敷衍。这里是使生命憔悴的监牢。“我不能陪着他们牺牲，我必须救出自己！”丈夫夹在这种关系中间受苦，而她有机会走开。第23章结尾时妻随陈经理走了。第25章：春天来了，抗战胜利在望。第26章，曾树生的长信：我还年青，我的生命力还很旺盛。我不能跟着你们过刻板的单调的日子，我不能在那种单调的吵架，寂寞的忍受中消磨我的生命。我的确想过，试着做一个好妻子，做一个贤妻良母，但是我没有能够做到，我做不到。我曾经发愿终身不离开你，体贴你，安慰你，跟你一起度过这些贫苦的日子。但我试一次，失败一次。我们在一起生活，只是互相折磨，互相损害。我们必须分开，分开后我们或许还可以做朋友，在一起我们终有一天会变做仇人。我不是一个好女人，可是我生来就是这种脾气，我自己也没有办法。我的错处只有一个：我追求自由与幸福。第30章：9月3日，抗战胜利日，街头锣鼓鞭炮，汪文宣死在此时。尾声：9月3日后两个月，距曾树生出走不到一年，她回到原住处来寻找，但母亲与小宣已经离开，不知去向。树生答应了陈经理的求婚，然而，前途如何呢？

正如作者在作品里通过汪文宣所提出的问题：“她们究竟为着什么老是不停地争吵呢？为什么这么简单的家庭，这么单纯的关系中间都不能有着和谐的合作呢？为什么这两个他所爱而又爱他的人必须像仇敌似地永远相互攻击呢？”如果说仅仅是或者主要是经济上的原因，恐怕是不对的，因为，比如在《憩园》里，万昭华家里就很有钱，可是她与她丈夫的岳母家的关系何其恶劣！不能不看到，曾树生与她婆婆之间的隔阂，是思想意识深处的隔阂，巴金写出了这种隔阂的性质和深度，从而深入地探讨了人的生活，这正是《寒夜》更深刻的价值所在。

最初，巴金或许是受曹禺《原野》的触发，要写一个母亲妻子起隔阂的悲剧故事，可是在创作的过程中，因与萧珊结婚而获得体验，以及他对于新婚妻子未来幸福的思考，如自由、个性解放等等，都使他“偏向”于树生而不是母亲。所以，作者的本意是要写寒夜里的生活，写寒夜里悲愤的控诉，

可是小说的意义却在于，或者说当作者挖掘深了，就触及到了传统道德文化的深层，这样，他就回到“五四”文化革命的精神和“五四”文学的主题上来。“花瓶”只是曾树生这个人物形象的外表和当时的社会角色，她的本质是新一代女性。曾树生喊出了“五四”时代觉醒的一代女性在40年代的社会困境里的呼声。

正因为曾树生这个形象，在作者的心目中最终是觉醒的一代女性，所以，作者把她写得那样严肃，她不是混世，赶时髦，而是向往自由幸福的人生理想，有感情追求的一代新女性。因此，她才那样的有勇气，敢于藐视世俗。作者曾经说一位西德女学生在研究他的作品准备写论文时写信问他：从今天的立场来看，是不是树生太严肃，母亲太落后，汪文宣性格太懦弱？看来这位德国女学生并不理解曾树生这形象的社会本质，而真的把她当成生活无聊寻找婚外快乐的花瓶了。

作者在40年代那样的旧道德文化回潮的时期，而要坚持“五四”精神，是很不容易的，同时，曾树生在故事里也历经严峻考验和思想斗争。巴金在《寒夜》里写的决不是一个不痛不痒的故事，而是一个可以说是冒天下之不韪的故事。试想，一个女人竟敢抛下自己当初因爱情而结合的丈夫，而此时，他身患重病，生命垂危，而且还是一个好人。这个女人还有一个正需要她教育的孩子，而且还有一个年纪已老的婆婆需要同情。更严重的是，她不是出去挣钱养家，而是为了个人的自由和幸福，跟一位年轻的上司远走高飞了。如果我们意识到《寒夜》故事的尖锐性和严重性，一定会想巴金这样的作家怎么会写出这样惊世骇俗的故事来呢？

可以想象，如果作者在开始写《寒夜》时头脑里就隐隐约有这样一个故事的话，那作者的本意只是想说生活太苦、环境太坏了，妻子的行为可以理解。正如作者在《创作回忆录》里所叙述，他有一个朋友缪崇群，是散文作家，1945年1月病死在医院里时，妻子、母亲都不在场，生病躺在宿舍里连一口水也喝不到。本来，巴金的这部作品不仅题目叫“寒夜”，主题也是“寒夜”。然而当巴金这位文学大师的笔深入挖掘下去之后，他就写出来了一代觉醒的女性在寒夜里对于旧的道德文化的反叛（正如《家》里觉慧的反叛），就写出来了寒夜里的曙光。试想，如果没有曾树生，寒夜该是多么沉闷压抑和绝望啊！不妨可以认为，对于巴金来说，“五四”新文化道德，彻底反封建精神，法国大革命的理想，对于人的自由幸福的关注，对于理想生活的探索，是与生俱来的，是深入骨髓的。这些东西会自然而然地在他的笔下流淌。正因为这样，在90年代，多集电视连续剧《渴望》风靡神州，红得发紫之时，巴金却评价说：刘慧芳这样的人物正是我们在“五四”时期所批评的。

的确，《渴望》里的刘慧芳与《寒夜》里的曾树生，是个鲜明的对照，而这种对照的含义，决不是世俗的眼光所能够看出来的。但有一个未必是大家都知道的事实，却很能说明问题：饰演刘慧芳的演员，收到二千多封观众的求助信，可她一个困难、一个问题也解决不了。她发誓不再演这样的角色了。

曾树生的“出走”是一个勇敢的行为，是对于40年代社会里封建意识的坚定反抗，是一种现代的人生选择。在巴金小说里，不仅曾树生“出走”了，《家》里的觉慧也“出走”了，《憩园》里的万昭华也必将“出走”，可以说“出走”是巴金小说的一个“原型”。“出走”是决裂、背叛、选择，是

个体对整体的道德行为，是个性的解放，避免了“窝里斗”，目的是为寻求更广阔的世界，寻求新的生存和创造空间，是人生道路和拯救社会之路的另辟蹊径，因而是积极的。放开来看，郭沫若的《女神之再生》、车尔尼雪夫斯基的《怎么办》、易卜生的《玩偶之家》，要点都在“出走”。毛泽东在战争年代论述人民战争的战略战术说：打得赢就打，打不赢就走。“走”可以保存力量，以后再决战。孙子兵法讲三十六计，走为上，是对的。谈到《女神之再生》的作者郭沫若，在“五四”前后面临祖国长期的军阀战乱，他“出走”日本，在那里创造新的太阳，酝酿成立创造社。1927年南昌起义失败之后，郭沫若又“出走”日本，为时十年。对于这一个“海外十年”，周恩来曾指出：郭沫若在革命退潮时“保持活力，埋头研究，补充自己，也就是为革命作了新的贡献，准备了新的力量”。

曾树生不是革命家，也非思想家，也不是军事家、战略家，她未必能深刻理解“出走”的含义，然而，她体验了，她做了，在她的无意识里，积淀着所有这一切智慧。在“五四”精神的照耀下，民族的智慧闪烁出时代的灿烂光芒！

创造曾树生这一形象的作者巴金，差不多也是这样。

(1997年4月5日)

丁玲：《莎菲女士的日记》、《我在霞村的时候》

丁玲的中篇日记体小说《莎菲女士的日记》（当写于 1927 年，发表于 1928 年 2 月《小说月报》）和短篇《我在霞村的时候》（写于 1940 年，未在延安发表，胡风在重庆编入丁玲创作集《我在霞村的时候》，1946 年新知书店出版），以及中篇小说《在医院中》（写作日期不详，最初发表于延安出版的《谷雨》，后刊载于重庆出版的《文艺阵地》，1942 年 8 月 25 日），还有杂文《三八节有感》（写于 1942 年 3 月 8 日三八节清晨，发表于 3 月 9 日的延安《解放日报》“文艺”副刊），都是举世周知的作品。之所以举世周知，是因为在 50 年代的反右派政治运动中，“丁玲、陈企霞反党集团”受到彻底清算，《人民日报》、《文艺报》发表了批判丁玲的文章，《文艺报》又出了个“再批判”特辑，把“十五六年前放出来的一批毒草重新发表出来”，当时最高政治领袖毛泽东还为此写了“重要按语”。当我们今天重新阅读这些作品，不难看出丁玲在其中触及了很重要的问题。然而，重要的是，丁玲所写的并不是什么反党的“八股文”，而是女性的体验和思考，是女性的情欲、理性、拒绝与超越，是深沉的自叙传、血泪书和忏悔录，是女性苦苦挣扎的艺术记录。这些作品敢于直面女性自身的冲突，挑战危难的处境，写出了女性意识最初然而也最根本的觉醒，可谓女性文学早开的奇葩。我相信能够深入体会丁玲这些作品内涵，而又熟读当代女性主义先驱、法国女作家德·波伏娃的人，大概都会说：丁玲堪称中国的波伏娃啊！

50 年代批判丁玲时，有一篇批判《在医院中》的重要文章，标题为“莎菲女士在延安”，意谓《莎菲女士的日记》与《在医院中》有着很内在很本质的联系。的确，丁玲的作品都浸透着自己的体验和血泪，自叙传的成份是很浓重的，她不是那种很会写遵命文学和宣传性正确文字的作家，也不是那种拿别人的故事写成作品再去赚人家的钱的畅销书作家。鲁迅说：“水管里流出的都是水，血管里流出的都是血。”丁玲的作品里流出的是她的血泪，在这个根本意义上，丁玲的这几个作品，可以打通了来研究，可以放在一起研究，而且也可以结合她本人的身世体验来研究。从 50 年代那场大批判中，我们看到，50 年代时候我们使用的文学批评方法，其实已经很新潮了。我今天所用的，大体上仍然是当年的方法。所以，我认为，不仅可以认为《在医院中》是“莎菲女士在延安”，还可以认为《我在霞村的时候》是“莎菲女士在霞村”。

如果单从文学批评的角度说，50 年代那场批判，从《再批判》（《文艺报》编辑部编，作家出版社，1958 年 6 月）所收录的文章来看，水平是很高的。作者都是权威的理论家或名作家，从文本分析到政治结论，也都头头是道，不无道理。问题在于，这些批判文章“攻其一点，不及其余”，不顾及丁玲作品的全文宗旨与含义，断章取义，横加挑剔，因而不客观、不全面的，尤其是不符合原作文本的根本含义。50 年代的政治批判风暴虽然过去了，但从文学批评本身加以回顾与总结，却可以加深我们对于所谓文学批评或研究的理解。

《莎菲女士的日记》在 50 年代的批判中，莎菲被简单认定为“娇生惯养、自私自利、善于欺骗人、耍弄人”因而有着“残酷天性”的女性形象，极端的个人主义者。莎菲或者被认定为一个自我中心者，她玩弄别人，结果是玩弄了自己，这就是她的悲剧。她要弄老实的男孩子，琢磨爱的技巧，追求思

想俗不可耐，而丰仪好得迷人的美男子。批判者这样来断定作者丁玲与莎菲的关系：“她还简直是在借莎菲女士的嘴来说自己的话”，根据是冯雪峰在《丁玲文集后记》里所说的话：“和莎菲十分同感而且是非常浓重地把自己的影子投入其中去的作者，在这上面，建立了自己的艺术的基础的作者”。

以后的现代文学史也说莎菲将“个性解放”要求和自己全部生活目的混同起来，错误地理解为应当“享有我的一切”，说她既是旧礼教的叛逆者，又是个人主义者。

所有这些批判和论述，主要是提出，或者让我们深入地去思考这样几个问题：第一，这篇小说到底写了一个什么样的故事？是一个玩弄别人，结果玩弄了自己的自我中心者的悲剧故事吗？第二，莎菲的耍弄老实的男孩子和琢磨爱的技巧，到底是怎么回事，什么性质，应该怎么看？第三，到底应该怎样理解小说的“自叙传”性质？是否一说到作品里有作者的影子和血泪，就可以把作者和人物等同起来？第四，人的“自我”与“个人主义”是否有着根本的区别，正视自己的情欲是否就是个人主义、自私自利？

除了以上四个问题，还有一个重要问题：丁玲在大革命失败后的 1927 年秋，于彷徨苦闷中开始创作小说。她后来说那时的创作状态是“有着极端反叛的情绪”，“孤独的愤懑、挣扎和痛苦”。（《一个真实的人的一生》，《人民文学》3 卷 2 期）丁玲还说过“我那时为什么去写小说，我以为是因为寂寞”，“我那时是一个很会牢骚的人”，所以作品里不自觉地“染上一层感伤”（《我的创作生活》，收入《创作的经验》，天马书局出版）。茅盾在 1933 年的评论中，称“莎菲女士是心灵上负着时代苦闷的创伤的青年女性的叛逆的绝叫者”，“是五四以后解放的青年女子在性爱上的矛盾心理的代表者”（《女作家丁玲》，《文艺月报》1 卷 2 期）。这里所说的反叛、愤懑、牢骚、感伤、时代苦闷的创伤，性爱上的矛盾心理等等，整合起来，是一个什么问题？它指明了丁玲创作的什么样的深沉内涵，这些内涵是否可以从文本里找出来。

《莎菲女士的日记》为芳龄 20 的女大学生莎菲 3 个月里的日记，时间为 12 月 24 日到 3 月 28 日，年代不甚了了，大致可以看成是 1926 年底和 1927 年春，地点是北京。然而，北京是没有春天的，通常是 5 月份某个日子，夏天突然莅临。所以，莎菲的这段恋爱生活，从头至尾都弥漫着北方的风沙和严寒。一位外地来京的女大学生莎菲，也就在这闲得无聊的漫长的寒假里发生了一起内心冲突特别厉害的恋爱故事，故事告一段落，估计她是到南方读书去了。

这篇以莎菲为第一人称的日记体小说共有日记 34 条，中间莎菲生病于 1 月 19 日住院 40 天未写日记，因此，这本日记大体可划分为两段：住院前 13 条，正好为 1/3，后面 21 条，为 2/3。日记长短不一，但有 5 条比较长，份量比较重些，这就是 12 月 24 日，1 月 1 日，3 月 8 日，3 月 13 日和 3 月 28 日，内容分别为：（1）写“爱我的”恋人苇弟怎样“不懂得我”，“太不会爱的技巧”；（2）写“我爱的”恋人凌吉士，是怎样一个有着高贵模型的美男子，惹起莎菲的冲动和欲望；（3）写“爱我的”人给“我”带来的苦恼：“这种无味的嫉妒，这种自私的占有，便是所谓爱吗？”（4）写“我爱的”人的双重性：凌吉士“那我爱慕的一个高贵模型里，是安置着如此一个卑劣的灵魂”，在他那可以诱惑许多爱美的女子，可以倾倒许多有情爱的女子的外表和态度之下，尽是一些可怜的思想情趣；（5）写莎菲的忏悔：凌吉士的

一吻，使莎菲触到他那“可鄙的浅薄的”情欲，因此，“几个月来所萦萦于梦想的美”被颠覆了，她发现“我爱的”人原来是虚伪的骗子，莎菲因此忏悔自己曾经的“癫狂”。

以上所述5条日记，实际也是5个重要的意义集中“点”，可以串联起整个故事。这5条日记，不妨可以看成结构上的起承转合，叙事的开端、发展、高潮、结局。如此说来，这篇小说的故事，从对于老实的可靠的然而狭窄的男友的叙写开始，很快就进入对于所谓美男子的爱情，接下来是老实的男友对于美而艳的男友的嫉妒。高潮是莎菲的内心斗争：她已经知道他灵魂的卑劣，却无法不受诱惑于他那美的外表。结局是莎菲长久以来渴望的吻得到了，她才知道自己的可笑，从而深自惭愧。

这篇小说之所以采取日记体，是因为高潮在于主人公的内心斗争，而不是人与人之间的性格冲突。或者说，作者为了深入地直接地展开女主角的内心矛盾，才选择了日记体这一形式。

所以，这篇小说的核心，故事的核心和意义的核心，是在抒诉女主角内心深处灵与肉的冲突，情欲与思想的冲突，以及最后灵怎样战胜肉，尊严怎样战胜欲望，真实怎样战胜虚假。小说深入和细致地描写了女主角在情欲面前所受的诱惑，然而最终是为了抒诉忏悔。

小说的主要线索和笔墨，都在写女主角莎菲对一位名叫凌吉士的美男子的怎样爱慕、思念、向往，怎样为他所诱惑因而产生的种种激烈的思想斗争，以及最后怎样从“剧烈的自我斗争的环境”（《三八节有感》）里把自己解放出来。

凌吉士才可以说是莎菲真正的初恋：“这是我第一次感觉到男人的美”。莎菲在日记里所记的凌吉士的美大概是这样的：“顾长的身躯，白嫩的面庞，薄薄的小嘴唇，柔软的头发，都足以闪耀人的眼睛，但他还另外有一种说不出，捉不到的丰仪来煽动你的心。”此外，还有“那两个鲜红的、嫩腻的、深深凹进的嘴角”。自从一见钟情之后，“这几天几夜我无时不神往到那些足以诱惑我的。为什么他不在这几天中单独来会我呢？”“我不会拒绝去听他所说的一些爱慕的话，我还将令他知道我所要的是些什么”。后来，“凑巧竟碰着了凌吉士”，“我真高兴，高兴使我胆大了，我狠狠的望了他几次”，“我把他什么细小处都审视遍了，我觉得都有我嘴唇放上去的需要”。可是到了晚上，莎菲懊悔了，“懊悔我白天所做的一些不是，一个正经女人所做不出来的”。

恋爱中的女人与恋爱中的男人，恐怕是很不一样的，恋爱中的女人要想得复杂得多，道理很简单，这是一个男权的世界。请看莎菲的心理活动吧：“我把所有的心计都放在这上面用，好像同什么东西搏斗一样。我要那样东西，我还不愿去取得，我务必想方设法的让他自己送来。是的，我了解我自己，不过是一个女性十足的女人，女人只把心思放到她要征服的男人们身上。我要占有他，我要他无条件的献上他的心，跪着求我赐给他的吻呢。我简直癫了，反反复复的只想着我所要施行手段和步骤，我简直癫了！”莎菲所要的“那样东西”，就是凌吉士的美。中国的女子向来不敢正视自己的欲望，所以这里的莎菲是大胆的勇敢的，然而她又不能不顾及世俗的约束，所以她得用些她所谓的心计和手段，其实也不过是纸上谈兵罢了。显然不能由此把莎菲说成是耍弄心计、耍弄男人、占有男人的女子！因为当凌吉士“伸来一只手，拢住了我的腰”时，我“想挣”却“挣不掉”了，只好像“什么东西，

被挟在比我高一个头还多的人的腕中”。

同样，爱的戏谑也不能说是“耍弄男人”。例如莎菲告诉他说她桌上摆的那个小女孩的照片，是她自己的孩子的，而其实，是她姐姐的。

莎菲这个形象最大的特征，是剧烈的内心矛盾和斗争。《莎菲女士的日记》的价值，也在于莎菲内心矛盾冲突的独特性，与众不同的特点、新颖性和深度。正是在这里，把女性的内心深度，女性身上的时代性和历史性、女性身上的文化积淀和世代相传的信息，挖掘得相当独特、新颖而深入。

莎菲是一个非比寻常地矛盾和敏感的人，她总是处在对于人间的种种不愿舍弃的热望以及每次追求得来的懊丧的矛盾之中。一方面，她为凌吉士那颀长的身躯，嫩玫瑰般的脸庞，柔软的眼波，惹人的嘴角所诱惑，为他那高贵的态度所倾倒；另一方面，当她了解凌吉士那可怜的思想，了解他所追逐的是金钱和肉体，了解他的志趣在于留学哈佛和成为资本家，当她明白那使她爱慕的高贵美型里，安置着一个卑劣的灵魂，她又悔恨未能拒绝他落在她发际的热吻，并转而诅咒自己。然而，莎菲最重要的内心冲突模式是：“当我睡去的时候，我看不起美人，但刚从梦里醒来，一揉开睡眼，便又思念那市俗了。”

作者丁玲在这里大胆然而真实地表现了莎菲身上意识与无意识、情感与欲望的冲突。在理性、意识、情感这些层面上，莎菲鄙夷凌吉士，然而在非理性、无意识、欲望这些层面上，莎菲左右不了自己，她抗拒不了诱惑与倾倒，她拿自己没有办法。

在莎菲身上所表现出来的灵与肉、理性与情欲、生命与文化的冲突中，往往是肉、情欲、生命占上风。“谁说他不是一个坏蛋呢，他懂得了。他敢于把我的双手握得紧紧的。”在这里，“坏蛋”这个词变好了，因为莎菲喜欢坏蛋。“假使他这时敢于拥抱我，狂乱的吻我，我一定会倒在他手腕上哭出来：‘我爱你啊，我爱你啊！’”，“于是我又很柔顺地接受了他许多浅薄的情意，听他说着那些使他津津有回味的卑劣享乐，以及‘赚钱和花钱’的人生意义，并承他暗示我许多做女人的本分。”

莎菲有时候因梦想而惋惜他。在莎菲的眼里，凌吉士不仅有欧洲中古的骑士风度，又还能保留着东方特长的温柔。“神把什么好的，都慨然赐给他了，但神为什么不再给他一点聪明呢？”莎菲认为他还不懂得真的爱情，甚至说他还没有真得到过一个女人的爱，也不曾爱过一个女人，于是“一种奇怪的思想又在我脑中燃烧了。我决定来教教这大学生。这宇宙并不是像他所懂的那样简单啊！”。莎菲对于凌吉士的这种惋惜和挽救的愿望，都表明在无意识里莎菲对于他的深深的眷恋。

经过反复的期待、渴望与克制，莎菲所要的东西，终于得到了，她的情欲，马上就要实现了。莎菲一直在幻想一种奇迹，“假使有那末一日，我和他的嘴唇合拢来，密密的，那我的身体就从这心的狂笑中瓦解去，也愿意。”这个奇迹，“梦似的，终于毫无困难地都给我得到了”；“他，凌吉士，这样一个可鄙的人，吻我了！我静悄悄地承受着！但那时，在一个温润的软热的东西放到我脸上，我心中得到的是些什么呢？我不能像别的女人一样会晕倒在她那爱人的臂膀里！我张大眼睛望着他，我想：‘我胜利了！我胜利了！’因为他所使我迷恋的那东西，在吻我时，我已知道是如何的滋味——我同时鄙夷我自己了！于是我忽然伤心起来，我把他用力推开，我哭了。”

这段话是《莎菲女士的日记》这篇作品的高潮，值得加以深入分析。到

底是什么原因，使莎菲在长久来的愿望在满足了的顷刻，却又失望了呢？从莎菲的日记来分析，第一，是莎菲想像中的美好的吻，被现实里凌吉士那并不美好的情欲摧毁了：“我看到他那被情欲燃烧的眼睛，我就害怕了”；第二，“是从他那卑劣的思想中发出的更丑的誓语（按即如家庭、金钱、地位等），又振起我的自尊心”，“把我推得离他更远了”；第三，是凌吉士的虚伪：“倘若他只限于肉感的满足，那末他倒可以用他的色来摧残我的心”，“我竟忍不住笑出声来，说他也知道爱，会爱我，这只是近于开玩笑！”总之，莎菲在得到凌吉士的吻的顷刻，体验到的不是满足，不是幸福，不是陶醉，不是快乐，而是失望和恶心。请注意并不是所有恋爱和初吻都带来这种后果，作者丁玲并不想在这里否定一切美和爱。莎菲在这里的失望表明，“完全癫狂于男人仪表”是不足为训的！漂亮的仪表里面如果躲着一个卑丑的灵魂，对此追求一定会被色引诱而堕落。接吻不仅是一个感性动作，而且也在体验一次价值判断：在肉体的里面是灵魂，在美的里层是感情，在语言的下面是真实性。然而，莎菲最终忏悔了，因此也就得救了：“总之，我是给我自己糟蹋了，凡一个人的仇敌就是自己，我的天，这有什么法子去报复而偿还一切的损失？”莎菲既然如此严格解剖了自己，相信她以后的人生当会是向上和向善的。

《莎菲女士的日记》的主线，写的就是莎菲对凌吉士由倾慕到失望的整个过程，“一个完全癫狂于男人仪表上的女人的心理”！是一本女性的自叙传、血泪书、忏悔录！这样说来，这本小说的思想倾向，不仅是积极的，向上的，而且也是很正统的，谈不到什么很异端的思想。

作者丁玲与作品女主角莎菲之间，显然也是很有距离的。丁玲对莎菲当然是理解的，然而所持的态度是批判性的，这从结局可以看得出来。所以，把丁玲与莎菲等同起来，是没有根据的。或许可以说，作品所描写的莎菲这段生活与思想，包含着丁玲昔日的很多体验，但同时也一定会包含着丁玲对于女友们生活、思想的观察和思考。我们只能在这个意义上来理解“自叙传”的含义。

这也就是丁玲非写《莎菲女士的日记》不可的理由：把自己从癫狂于男人仪表的“蔷薇色的温柔的梦幻里”解放出来，同时也把自己从一种剧烈的自我斗争环境里解放出来。

《莎菲女士的日记》还有一条副线，这就是莎菲与“老实”的男孩子苇弟（其实比她大四岁）的故事。故事从这里开始：“这是有多么久了，你，苇弟，你在爱我！”“但他捉住过我吗？”苇弟的问题在于：他不懂得莎菲。莎菲可怜苇弟那样“忠实地表现他的真挚”，可怜他太不会爱的技巧，有时竟忍不住想指点他：“你不可以换个方法吗？这样是只能反使我不高兴的。”

照莎菲的感觉来说，苇弟的“唯一本能”就是哭。当一个比莎菲大四岁的二十多岁的男子，把眼泪一颗一颗掉在莎菲的手背时，莎菲却“得意”，“快意”，因为她讨厌眼泪：“请珍重点你的眼泪吧，不要以为姐姐像别的女人一样脆弱。”有时候莎菲“只是很冷静的去看他怎样使眼睛变红，怎样拿手去擦干”，之所以会这样做，是因为“我在他那些举动中，加上许多残酷的解释”。虽然莎菲认为“在人世中，他是一个例外的老实人”，却也始终不能接受他的爱和他的方式，这不能说都是莎菲对于爱的苛刻。

莎菲对于苇弟这个“老实人”，有着很复杂的体验和想法。在这些地方，女性在爱情中的复杂体验被表现得相当深刻而又真实，与平常人所想象的相

去甚远。面对苇弟所表现出来的对于莎菲与凌吉士关系的不快、伤感和怒气，莎菲想：“这种无味的嫉妒，这种自私的占有，便是所谓爱吗？”莎菲说苇弟是“有野心的男人”，并报以不屑的态度。苇弟对此是愤怒的，然而最终又用眼泪抑制住了。对于苇弟这个“老实人”的爱，莎菲的体验是：他“说他爱我，为什么他只常常给我一些难过呢”？不仅如此，莎菲还连类而及：“在我稍微有点懂事的时候，便给爱我的人把我苦够了，给许多无事的人以诬蔑我，凌辱我的机会，以致我顶亲密的小伴侣们也疏远了。后来，又为了爱的胁迫，使我害怕得离开了我的学校。以后，人虽说一天天长大了，但总常常感到那些无味的纠缠，因此有时不特怀疑到所谓‘爱’，竟会不屑于这种亲密。”莎菲不只从爱的后果，而且还对爱的动机加以思考：“这种表示，也许是称为狂热的，真率的爱的表现吧”，但是“我只觉得想靠这种小孩般举动来打动我的心，全是无用”。在这里，女性不是被动地接受爱，而是主动地正视自己的体验，很有些类似女性主义关于爱的深入思考。

莎菲承认苇弟是一个可靠的人，也不乏可爱之处，但莎菲的体验却是：“但他忽略了：第一他应当真的减少他的热望，第二他也应该藏起他的爱来。我为了这一个老实的男人，感到无能的抱歉，也受够了。”我们今天的读者，20世纪末期的青年，已经不难体会莎菲这些看法里所包含的启示人的哲理。

总之，围绕着一个简单的三角恋爱故事，作品刻划了两种类型的男人：一种男人外表美丽，灵魂丑恶，很能诱惑女性；另一种男人老实可爱，但狭窄又简单，尽让女性难受。这两种男人却有一个共同点：都不懂得莎菲，而莎菲最看重的就是理解。能懂得莎菲，并能在心灵上与她相通的，是一位年青女性，叫蕴姐，可是已经去世了：“假设蕴姐在，看见我这日记，我知道，她是会抱住我哭：‘莎菲，我的莎菲！我为什么不再变得伟大点，让我的莎菲不至于这样苦啊！’”而这位蕴姐，却自己也没有找到真正的爱情：婚后“受不住那渐渐的冷淡，那遮饰不住的虚情”，因而“感到生之无趣”，以至郁闷而死了。

这个作品，深入而独到地表现了女性寻找爱情的种种在深处的困难以至困境，表现了女性的血泪和忏悔，写出了女性的时代苦闷，因而对于未来无疑是一本启示录。然而，它不是说教的，而是体验的，因此容易产生分歧的解释和评价。

《我在霞村的时候》出自一位革命作家之手，的确让人惊讶。作者竟然把先被侵华日军强奸，后又成为军妓的“丧失气节和贞操的无耻女人”，描写为“洒脱、明朗、愉快”，“那么坦白，没有尘垢”的女子，给她命名为贞贞，以暗示她的贞洁。的确，丁玲在这里表现的勇气是令人惊讶的。

贞贞是一个生长在偏僻的北方农村的年仅18岁的小女子，为抗拒父母的包办婚姻，向往自由恋爱，去外国教堂逃避，要求在教堂做“姑姑”。正在这时候，日本侵略军进村了，“就那一忽儿，落在火坑了哪”，贞贞被日军掳去，做了军妓，但后来她成了人民抗日武装的情报员，不顾死活地把有关日军的情报送回来。

小说的展开过程也就是读者认识贞贞的过程，这样构思，就好像作者丁玲为我们拨开了一重又一重的迷雾，终于见到了贞贞的真相。

最初，“我”听到村子里好些关于贞贞的议论：“听说病得连鼻子也没有了，那是给鬼子糟蹋的呀。”“听说起码一百个男人总睡过，哼，还做了日本官太太。”“弄得比破鞋还不如”，“走起路来一跛一跛的，哎，怎么

好意思见人！”

后来是贞贞的婶婶的介绍：一年半前，日本侵略军打到霞村的时候，早不早迟不迟，这天贞贞跑到天主教堂去了。就那一会儿，落在火坑了哪。病已经弄上身了。“她这一跑，真变了，她说起鬼子来就像说到家常便饭似的。才18岁呢，已经一点也不害臊了。”

在经过一层又一层的铺垫之后，“我”终于见到了贞贞，读者也在此时才见到贞贞本人：“在房门口我握住了这并不熟识的人的手了。她的手滚烫，使我不能不略微吃惊。她跟着阿桂爬上坑去时，在她的背上，长长的垂着一条发辫。”“这间使我感到非常沉闷的窑洞，在这新来者的眼里，却很新鲜似的，她用满有兴致的眼光环绕的探视着。她身子稍稍向后仰的坐在我的对面，两手分开撑住她坐的铺盖上，并不打算说什么话似的，最后把眼光安详的落在我的脸上了。阴影把她的眼睛画得很长，下巴很尖。虽在很浓厚的阴影之下的眼睛，那眼珠却被灯光和火光照得很明亮，就像两扇在夏天的野外屋宇里的洞开的窗子，是那么坦白，没有尘垢。”

贞贞实在是世事不知的天真小女子：“不是老跟着一个队伍跑的，人家总以为我做了鬼子官太太，享富贵荣华，实际我跑回来过两次，连现在这回是第三次了。后来我是被派去的，也是没有办法，我在那里熟，工作重要，一时又找不到别的人。现在他们不再派我去，要替我治病。也好，我也挂牵我的爹娘，回来看看他们。可是娘真没有办法，没有儿女是哭，有了儿女还是哭。”

贞贞这样回忆她被日军掳去后的遭遇：“苦么，现在也说不清，有些是当时难受，于今想来也没有什么；有些是当时倒也马马虎虎的过去了，回想起来却实在伤心呢，一年多，日子也就过去了。”

要讨论贞贞形象的真实性和真实性，是一个过分复杂深奥的问题，原因之一，是贞贞的境况和体验，通常人很难体会，我们只能说，作者丁玲想说贞贞是天真的，坦白的，喜欢学习，好奇，有个性，有主见，从性格来说就不是一个平常的女子。最初，在非常的不幸里，她得要活下来。但是，她当然不愿意过那种生活，所以，她跑回来了，而且跑回来过两次，连这次是第三次，可见她内心的苦楚与屈辱。她接受委派，给人民抗日武装送情报，作者丁玲想说这是由于她本来就有最纯朴的民族意识，因而为反侵略战争做了一些事情。总之，贞贞是一个偏远小村的寻常小女子，她不是刘胡兰那样的民族英雄，然而，她的命运同样是值得关注的，社会对她的偏见是不合情理的。与世俗的偏见相反，贞贞的情操心灵都是贞洁的。

作品在后面部分刻意渲染了贞贞的一件秘密。贞贞与“我”逐渐熟悉了，互相了解甚至互相喜欢了，但她仍然对我保守住一桩秘密。为这事，贞贞忽然显得烦躁，心神不宁，坐立不安，不吃东西，“看得出她在想着一些别的，那些不愿让人知道的”，然而她为“掩饰”这种心情，又装出无所谓的样子。

这“秘密”到底是什么呢？作者如此渲染这秘密，一个坦白无尘垢的小女子的并不完全坦白的事情，是作品的题旨所在，也可谓故事的核心。原来，贞贞初恋的那位恋人，即贞贞因他而去外国教堂逃避的恋人，把贞贞的被掳，看成自己的罪过，他要弥补罪过，因此一定要娶贞贞，父母也很乐意，以为这样一来也成全了贞贞的初恋，而且这位恋人已经成长为人民抗日武装排长，人很厚道，很爱贞贞。然而，贞贞坚决不同意，她决心离开这村子，离开父母乡亲和初恋情人，远走他乡。对于她这种想法，所有人都觉得更奇怪

了，因此她要守此秘密，否则她也许不能成行。

《我在霞村的时候》所写的就是这样一个故事。

贞贞之所以要坚决离开，理由是：“我觉得我已经是一个有病的人了，我的确被很多鬼子糟蹋过，到底是多少，我也记不清了，总之，是一个不干净的人。既然已经有了缺憾，就不想再有福气，我觉得活在不认识的人面前，忙忙碌碌的，比活在家里，比活在有亲人的地方好些。这次他们既然答应送我到××（按即延安）去治病，那我就想留在那里学习，听说那里是大地方，学校多，什么人都可以学习的。大家扯在一堆并不会怎样好，那就还是分开，各奔各的前程。”

对于贞贞这番话，作品写道：“我觉得非常惊诧，新的东西又在她身上表现出来了。”这可以说就是作品的题旨所在。这就是作者丁玲为贞贞这样的女子所指明的要走的路。

这样的题旨，为什么显得那么异端呢？为什么一定要受到批评呢？原来，最受批判的，是贞贞要出走的另外一些原因：当交头接耳的众人，包括亲人们力劝贞贞嫁给她从前的恋人夏大宝时，“她的样子完全变了，几乎使我不能在她的身上回想起一点点那些曾属于她的洒脱、明朗、愉快，她像一个被困的野兽，她像一个复仇的女神”。

这段描写，道尽了“社会”对于迷失者的压抑。在这里，既批评了世俗对于迷失者的压抑，又赞扬了迷失者自救的勇气和坚强。

在1957年那场大批判中，对于“丁玲为什么写这篇小说”的原因，分析得“相当有力量”，请看两段原文：

当读者和我们一起把这篇小说的倾向性分析一遍之后，大家一定会发出会心的微笑：是的，我们懂得丁玲为什么写这篇小说了。原来丁玲自己就曾经在南京自首变节，向蒋介石政府出卖了无产阶级和共产党，叛党以后，还和当了特务的丈夫继续同居。她向党隐瞒了她的叛卖行为，装扮成一个英雄回到解放区。这些行为，和贞贞颇有类似的地方。但是丁玲的行为，不能不引起一些同志的怀疑。她自己心里有鬼，就特别怀疑周围的人把她看成贞贞式的人物。因此她写了这篇小说，按照自己的面貌刻划一个“复仇的女神”，用来咒骂一些人，争取一些人。她美化贞贞，就是美化她自己。她替贞贞作辩解，就是替她自己作辩解。贞贞的哲学，也就是丁玲自己的哲学。可是假话终归是假话，因此她的这篇辩护词，就显得矛盾百出，立场是不对头的，因此她的小说，到底掩盖不住反党反人民阴暗心理。骗术是不能持久的，因此她的政治上的花样，艺术上的花样，总会被人们所识破。

贞贞——这就是丁玲的化身，丁玲的自我扩张。作者给她的人物特命名为“贞贞”，单是这一点就表现出她对于政治贞操、社会贞操的鄙弃和蔑视。你说贞贞式的行为是对祖国不贞、对人民不贞吗？她偏要说，这就叫“贞贞”！这就是“贞贞”！她“贞”得很哩！单是这一点，就反映了丁玲对党、对新社会的挑战、复仇的心理。在她看来，仿佛一切对革命的叛卖行为反而是“正义”的！

（华夫《丁玲的“复仇的女神”——评〈我在霞村的时候〉》，

见：《再批判》，作家出版社，1958年版）

华夫在这里也使用了“症候式分析”，他分析丁玲写这篇作品的动因，

是心里有鬼，因此怀疑周围人对她的信任。她按照自己的面貌刻划了一个“复仇的女神”，目的是美化自己，开脱自己，咒骂一些人，争取一些人，是艺术上的花样，更是政治上的花样。

我的看法是，丁玲之所以能刻划贞贞，是因为她有与贞贞同样被敌人掳去的经历，回来之后，又体验了相同的压抑，她用自己的血泪书来吁请世人抛弃世俗的偏见，给迷失者或不幸者重新做人的机会，同时她也在刻划贞贞的过程中，寻找自己的前进的道路。

与华夫的看法相反，冯雪峰在更早些时候，作过另一种分析，恐怕可谓是很有眼光的吧：

《我在霞村的时候》作者所探究的一个“灵魂”，原是一个并不深奥的，平常而不过有少许特征的灵魂罢了；但在非常的革命的展开和非常事件的遭遇下，在这落后的穷乡僻壤中的小女子的灵魂，却展开出了她的丰富和有光芒的伟大。这灵魂遭受着破坏和极大的损伤，但就在被破坏和损伤中展开她的像反射于沙漠面上似的那种光，清水似的清，刚刚被暴风雨刮过以后的沙地似的那般广；而从她身内又不断地在生长出新的东西来，那可更非庸庸俗俗和温温噉噉的人们所再能接近的新的力量和新的生命。贞贞自然还只在向远大的发展的开始中，但她过去和现在的一切都是真实的，她的新的巨大的成长也是可以确定的，作者也以她的把握力使我们这样相信贞贞和革命。

冯雪峰在这里深刻指出了贞贞身上所闪射出的丰富而又伟大光芒的三个特征：第一，在破坏和损伤中展开的那光芒，清明而又宽广；第二，她身内又不断生长出新的力量和新的生命，更非庸俗温噉的人可以接近；第三，她未来的新的巨大的成长可以确定。冯雪峰没有提到丁玲的历史与贞贞的关系，然而，显然他是把贞贞当成丁玲来读的，这段话其实也是对于丁玲身世的赞扬和预言。

总之，丁玲的《莎菲女士的日记》、《我在霞村的时候》以及《在医院中》等几篇创作，都可以看作自叙传、血泪书和忏悔录，所写都发源于自己的体验，并由切身的体验扩展开来的对女性疾苦和命运的关注。在《三八节有感》中，丁玲把这种对于女性的关注概括为四条“每天所必须注意的事项”。这四条差不多可谓我国 40 年代女性主义的宣言书，至今读来仍然新鲜深刻，差不多可谓对于当代女性的告诫，更可以加深读者对于上述几篇丁玲自己的文学作品的理解。我抄录在下面，作为本论文的结束语：

第一、不要让自己生病。无节制的生活，有时会觉得浪漫，有诗意，可爱，然而对今天环境不适宜。没有一个人能比你还会爱你的生命些。没有什么东西比今天失去健康更不幸些。只有它同你最亲近，好好注意它，爱护它。

第二、使自己愉快。只有愉快里面才有青春，才有活力，才觉得生命饱满，才觉得能担受一切磨难，才有前途，才有享受。这种愉快不是生活的满足，而是生活的战斗和进取。所以必须每天都作点有意义的工作，都必须读点书，都能有东西给别人，游惰只使人感到生命的空白、疲软、枯萎。

第三、用脑子。最好养成一种习惯。改正不作思索，随波逐流的毛病。每说一句话，每作一件事，最好想想这话是否正确？这事是否处理的得当，不违背自己作人的原则，是否自己可以负责。只有这样才不会后悔。这就叫通过理性，这，

才不会上当，被一切甜蜜所蒙蔽，被小利所诱，才不会浪费热情，浪费生命，而免除烦恼。

第四、下吃苦的决心，坚持到底。生为现代的有觉悟的女人，就要有认定牺牲一切蔷薇色的温柔的梦幻。幸福是暴风雨中的搏斗，而不是在月下弹琴，花前吟诗。假如没有最大的决心，一定会在中途停歇下来。不悲苦，即堕落。而这种支持下去的力量却必须在“有恒”中来养成。没有大的抱负的人是难于有这种不贪便宜，不图舒服的坚忍的。而这种抱负只有真正为人类，而非为自己的人才会有。

(1997 年 9 月 13 日)

钱钟书：《围城》

《围城》是钱钟书先生 34 岁~36 岁时写成的一部长篇小说，长时期来在现代文学史上并不被认为是一部重要作品，即使在今天，也还有人持类似看法。前不久，在一次会上，我还听到一位日本学者说：钱先生的《围城》里都是一些玩笑，没有什么严肃的意义。

首先给予《围城》高度评价的，是夏志清先生的《中国近代小说史》。80 年代以来，现代文学界对于《围城》事实上另眼相看了。90 年代以来由于电视连续剧《围城》获得巨大成功，长篇小说《围城》成了家喻户晓的作品。

现代文学学者徐乃翔曾经给我讲过钱钟书对于某些现代文学作品的看法。在文化大革命期间，在中国科学院哲学社会科学学部文学所的“五七干校”里，徐乃翔任职食堂的管理班长，而钱钟书因年纪较高而做每天去场镇上给大家取信的工作，取回信之后就帮助食堂摘菜。往往在这种时候，就聊聊天。在当时，钱钟书就说在现代小说里，徐许《风萧萧》写得好，比巴金的《家》写得好。这话留给我很深印象。然而，后来我见到徐许在临逝世前几年在一篇文章里对于钱钟书作品的评价，却使我大吃一惊。徐许说钱钟书的小说里太多自己，散文里太少自己。而小说里恰恰不能有自己，小说家应该忘掉自己，全心全意扑在他的人物身上，钻到人物心里去体察，散文则应是抒写怀抱、个性的，恰恰要更多的自己。

《围城》到底是一部有太多自己还是太少自己的小说呢？照我看来，这是一个很值得深入讨论的问题。因为这关系到能否从根本上，从内部来理解这部作品。

徐许说《围城》里太多作者自己，是他认为方鸿渐这个人物身上有许多作者自己，小说里处处都是他的眼光，他的学问。我们甚至还可以不妨补充说：赵辛楣这个人物与作者也有很多很多的相似。徐许的说法其实差不多也是普通读者的看法，他们很容易就会觉得方鸿渐的渊博、深刻、机智、学问、善讽、挖苦，都只能是作者本人才可能具有的。

然而，我想讨论的还不只是方鸿渐这个人物与作者本人的相似，我想讨论的是除了方鸿渐与作者本人不言而喻的很多相似之处，作者本人的体验是如何更深刻地表现于文本里的，或者说，“围城”这个题旨，是作者观察别人的生活得出的结论呢，还是他本人的体验？我之所以提出这个问题，是因为这关系到《围城》的创作动因，即作者为什么要写这部作品？作者曾经于 70 年代末在美国回答记者提问时，称《围城》为“少年时代的游戏之作”，果真如此吗？真是作者拿一些人物和故事把“婚姻是个被围困的城堡”这个说法演绎一番吗？客观地说，小说里的方鸿渐当然不是作者的理想人物，很难说他就等于作者自己，可是，在方鸿渐与作者之间诸多的不同与差异的下面，二者是否有更深的相通呢？

距今十多年前，1981 年秋天，当我把《围城》匆匆读了一遍，我当时用红笔在全书的最后写下的札记里有如下一些原话：作品的客观意义是说，人与人之间难于互相了解，家庭难免悲剧、闹剧，这就是作者所感伤的：进去的人想出来是也。后面两章写家庭悲喜剧，很有声色，有生活气息，人物性格也出来了。作者是热烈追求生活的。可是，当我今天面对当初的札记，我发觉我当初存在于意识深处，却没有写下的问题是：作者个人既然如此冷静客观地认识到婚姻乃是一座“围城”，那么，他的家庭婚姻是怎样的呢？是

不是说，在芸芸众生那里，婚姻是“围城”，而在智者那里，婚姻则充满自由幸福，因而他有闲暇俯看芸芸众生的悲喜剧，略加刻划点染呢？换句话说，我很想知道，《围城》是点拨教导众生之作呢，还是作者的“自叙传、血泪书、忏悔录”？

作者在《围城》的《序》（1946年12月15日）里说：“这本书整整写了两年。两年里忧世伤生，屡想中止。”本书文本的最后一句话是：“这个时间落伍的计时机无意中包涵对人生的讽刺和感伤，深于一切语言，一切啼笑。”如果注意一下作者在这里说的“忧世伤生”和对于人生难言的感伤，就会想到《围城》是一部感情的著作，是他本人阅读人生这部大书的体验和体会，而不是一本关于婚姻文化的理论著作。关于这种写作态度，从作者当年的散文集《写在人生边上》也可以得到充分的印证。

然而，《围城》的真情和真谛给满纸的学问、比喻、笑话、议论淹没了；这些东西事实上形成一种理解上的“遮蔽”。我想，很不少的读者都会停留在这个层面上：如一丝不挂的人体是“真理”，麻将为“国技”，丈夫是女人的事业，女人原是天生的政治动物，切一碟风肉夹了馒头吃，是本位文化三明治，肉上长的蛆虫叫“肉芽”，图书馆像死用功的人大考时的头脑，是学问的坟墓，大学毕业文凭是嫁妆里代表文化的部分，等等，一些读者以为《围城》的价值，就在这里。

比较用心的读者会注意到本书的题旨，“围城”二字的出处和解释，为作者写作时的超然态度所倾倒，断不会去想这会不会是一本感情的著作。

还有一些读者，对于本书揣摩得比较多，因而提出了一些有意思的问题。比如70年代末，作者在美国访问时，即被记者追问唐晓芙这个人物为什么突然中断了她的故事，在书里消失了？作者回答说：这正如在生活里，有的人淡入，有的人淡出，很正常。记者又追问：唐晓芙是作品里唯一没有受到作者批评的人物，这是什么原因？作者被追问得有些不快了，回答说：难道你要我承认她是我的“梦中情人”吗？另外，在最近的一次学术晚宴上，一位青年作家说，由方鸿渐而推测作者，他向往的女性不是唐晓芙而是鲍小姐，因为鲍小姐显得那样有魅力。

一般地说，读者或者批评家是有权保留深入讨论作者与作品之间的深层联系的，这样做是为了求得深入的和血肉的理解，同时也有助于弄清楚：文学作品到底是什么东西？文学创作到底是怎么回事？明白乎此，方可以从根本上提高阅读水平甚至创作的水平。何况，特殊地说，《围城》的作者是允许读者这样来阅读的，他在《序》里说：“角色当然是虚构的，但是有考据癖的人也当然不会错过索隐的机会，放弃附会的权利。”这句话可谓是预言、希望和鼓励，提醒读者不要泛泛读过就了事，作者说考据、索隐和附会是读者的“权利”。好吧，让我来行使一次考据、索隐和附会的权利吧。《围城》自从1980年在国内重印以来，事实上出现了国内国外的研究热潮。为了回答国内国外各界对于《围城》作者与《围城》关系的种种问题，作者的夫人杨绛女士于1985年写了一篇长文叫《记钱钟书与〈围城〉》。此文一出，《围城》与其作者关系的有关说法，果然逐步平息下来了，似乎所有有关问题，杨绛女士都以创作和生活见证人兼小说批评家的身份，给予了细致的回答。对《围城》的有关研究，似乎可以到此为止了。然而，照我看来，却不应停止在这个水平上，需要再深入一步，而且也有了再深入一步的可能。

杨绛的文章写得很好。开始时她说她“既不称赞，也不批评，只据事纪

实”，最后她说：“《围城》里写的全是捏造，我所记的却全是事实。”杨绛所记述的“事实”，其实也是文本，连同她叙述“事实”时的语调、口吻、详略、评论，也都需要加以解释才能真正理解。此外，还可以从杨绛提供的“事实”想到或分析出另外一些问题，甚至是很重要的问题。

所以，我想，把《围城》与《记钱钟书与〈围城〉》对照起来进行研究，或许不妨是一个可以一试的研究路子。

从杨绛的记述，我们得以了解《围城》这部作品很特殊的创作过程：写“婚姻是围城”而又得在妻子须臾不离开的“监视”下写成。“围城”这个题旨本身就是任何妻子不能接受的，因为如果接受了，婚姻也就崩溃了，妻子也就不再是妻子了。“围城”这个题目本身差不多就可理解为对于妻子的不满或指摘，“围城”的故事也差不多就是妻子缺陷的种种故事。

杨绛在文章里记述说：

钱钟书在《围城》的序言里说，这本书是他“锱铢积累”写成的。我是“锱铢积累”读完的。每天晚上，他把写成的稿子给我看，急切地瞧我怎样反应。我笑，他也笑；我大笑，他也大笑。有时我扔下稿子，和他相对大笑，因为笑的不仅是书上的事，还有书外的事。我不用说明笑什么，反正彼此心照不宣。然后他就告诉我下一段打算写什么，我就急切地等着看他怎么写。他平均每天写五百字左右。他给我看的是定稿，不再改动。后来他对这部小说以及其它“少作”都不满意，恨不得大改特改，不过这是后话了。

我所说的“监视”，即指在妻子身边写“围城”；身在“围城”，却要一再诉说他已厌倦了这“城”，但还要那守“城”的妻子看不出来。这实在是很困难的任务。美国有一条民间谚语说：耗子把铃铛套上猫的脖子。对于这样艰难的写作，作者不能说有充分的把握，所以，“每天晚上，他把写成的稿子给我看，急切地瞧我怎样反应”。而作者的妻子恐怕不能说没有提出、没有察觉“围城”这题旨与自身的关系问题，或种种潜在的可能的的问题。所以她每天都“急切地”“等着看他怎么写”。作者的“急切”与作者妻子的“急切”，无意之中透露了《围城》这本照杨绛女士说“全是捏造”的小说创作时的特殊的内在紧张状态。作者的妻子说“他给我看的是定稿，不再改动”，意在告诉世人，她只是一个读者，是完成后的作品的第一个读者，并没有参与创作的过程。这是很难想像的，也是难以置信的。就算作者的妻子是一个最不神经过敏的人，她也会向作为作者的丈夫请教“围城”与自己婚姻的关系，其中几位受到批评的女主角与自己的关系等等问题。这些问题是作者不能不向妻子说明白的。他会怎样说呢？如果说下面一段《围城》的对话里有他们当初问答的思想脉络，恐怕不能说完全不合逻辑吧：

他叹口气道：“……现在想想结婚以前把恋爱看得那样郑重，真是幼稚。老实说，不管你跟谁结婚，结婚以后，你总发现你娶的不是原来的人，换了另外一个。早知道这样，结婚以前那种追求、恋爱等等，全可以省掉。谈恋爱的时候，双方本相全收敛起来，到结婚还没有彼此认清，倒是老式婚姻干脆，索性结婚以前，谁也不认得谁。”柔嘉道：“你议论发完没有？我只有两句话：第一，你这人全无心肝，我到现在还把恋爱看得很郑重；第二，你真是你父亲的儿子，愈来愈顽固。”鸿渐道：“怎么‘全无心肝’，我对你不是很好么！并且，我这几句

话不过是泛论，你总是死心眼儿，喜欢揽到自己身上。你也可以说，你结婚以前没发现我的本来面目，现在才知道我的真相。”柔嘉道：“说了半天废话，就是这一句中听。”

大致说来，作者的策略也是声称他所写的东西“不过是泛论”，希望妻子不要误解，不要扯到自己身上。这样说也不是没有道理的，也不是就一定不真实，于是，妻子也许会抱着将信将疑，走着瞧的态度，“急切地”等待故事情节的逐步发展。

唐晓芙是小说里唯一没有受到讽刺的人物形象，年青、美好、真实，令人神往。可是，唐晓芙是谁呢？关于唐晓芙，杨绛有一段记述：

唐晓芙显然是作者偏爱的人物，不愿意把她嫁给方鸿渐。其实，作者如果让他们成为眷属，由眷属再吵架闹翻，那么，结婚如身陷围城的意义就阐发得更透彻了。方鸿渐失恋后，说赵辛楣如果娶了苏小姐也不过尔尔，又说结婚后会发现娶的总不是意中人。这些话都很对。可是他究竟没有娶到意中人，他那些话也就可释为聊以自慰的话。

杨绛在这篇文章里，对于每个重要人物都指出了其生活原型，例如，指出鸿渐取材于两个志大才疏狂妄自大的亲戚，鲍小姐是综合了东方美人、风流未婚妻和埃及美人搏捏出来的，苏小姐的相貌是经过美化的一个同学，她的心眼和感情属于另一个人，赵辛楣是由作者夫妇喜欢的一个五六岁的男孩子变大的，方遯翁是作者的父亲和叔父的复合体。杨绛甚至还指出了一些不甚重要的人物的真人的影子，如董斜川、褚慎明、汪太太等等。然而，对于小说里最重要的两位女主角唐晓芙和孙柔嘉，杨绛却没有给指出生活原型来：唐晓芙是不便指出，孙柔嘉是很难指出。

杨绛叙述唐晓芙这段文字，非常耐人寻味。首先不直接指出唐晓芙的原型是谁，只是说作者偏爱她，这其中的含义已经是不言而喻了；值得注意的还在于，在这段文字里，杨绛在指称钱钟书时，一改其它段落都称之为“钟书”的口吻，在她是不自觉的、不觉察的。改称的原因是她无意之中已经站在唐晓芙的角色上，于是她称创造这个角色的人为“作者”。称“作者”是要保持一种距离感，这在杨绛是想表明她尽管是唐晓芙这个人物的原型，她仍然希望站在客观的比较超脱的立场上来叙述。总之，在全文其它各个段落都称“钟书”，唯独在叙述唐晓芙的这个段落里改称“作者”，我认为这是说明了杨绛虽然不想直接指出自己就是唐晓芙的生活原型，然而她确实已经摆脱不了唐晓芙这个人物的角色感觉。

接着，在这段文字里，杨绛提出了两个很重要、很有意思的问题。

杨绛提出的第一个问题是：方鸿渐究竟没有娶到意中人，他以一位失恋者的眼光去看问题，他的看法，其性质只是聊以自慰，而非真理。意思是说，如果方娶了意中人，他对婚姻就会有不同的看法，而且杨绛认为人世间是有意中人的。这样，在“可是”这个转折词之后，杨绛提出了对于“围城”主题的商榷，也可谓对于“围城”题旨的解构。而在这个商榷和解构的后面，标志着杨绛与作者之间很深的鸿沟和隔膜。

杨绛提出的第二个问题是：作者为什么不把唐晓芙嫁给方鸿渐？唐晓芙既然是方鸿渐的意中人，如果他们二人成为眷属，由眷属再吵架闹翻，婚姻

如身陷围城的意义，不就阐发得更透彻了吗？其实，杨绛的问题也是每一位愿意思考的读者所存在的问题。这个问题同时也是理解《围城》时一个很重要的问题。因为不把唐晓芙嫁给方鸿渐，这本身也是作者对于自己小说题旨的解构，至少是把它大大削弱了。这一点作者没有意识到吗？这样事关构思全局的问题，聪明的作者是不可能不反复加以考虑的。这样说来，一定是作者在这里有难言之隐了。

我的看法是，这是由作者特殊的创作方式决定的：写婚姻是身陷围城而又自始至终都在“围城者”的“监视”下写成。这就是作者的难言之隐。作者的写作策略也就由此产生：把对初恋的回忆给唐晓芙，把婚后的感受给孙柔嘉。这样，绕开了妻子的不快，又写进了被围困的感受。也许作者希望妻子以为唐晓芙就是她，而孙柔嘉是另外一个与唐晓芙毫无关系的人。这样，作者躲避“监视”的写作策略就获得了成功。

然而，从旁观者的纯分析的立场，我们不妨问一问：孙柔嘉是谁呢？她与唐晓芙是何关系呢？让我们从小说的文本去寻找此问题的答案吧：正如前面已经引述，小说里的方鸿渐说：“老实说，不管你跟谁结婚，结婚以后，你总发现你娶的不是原来的人，换了另外一个。”啊，这就是作者为了读者理解所提供的钥匙：“不是原来的人，换了一个人”。在作品里，唐晓芙换成了孙柔嘉，孙柔嘉是“另外一个”唐晓芙。也正如前面已经引述，“谈恋爱的时候，双方本相全收敛起来，到结婚还没有彼此认清”。据此可以认为，孙柔嘉是唐晓芙的本相，恋爱时收敛起来的本相。因此，唐晓芙与孙柔嘉的关系是：一个是表相、一个是本相，她们二人是二而一的。杨绛对此关系是否有所察觉呢？请看杨绛的记述。杨绛说孙柔嘉她从未见过，“相识的女人中间（包括我自己），没有一个和她相貌相似。”很值得注意的括号内“包括我自己”这五个字，这说明杨绛在琢磨孙柔嘉与自己的关系。同样更值得注意的，是杨绛接下来说我们之中没有一个和她“相貌”相似。这也几乎就等于说她不排除从“相貌”所无法看到的性格、习性、故事等方面看，确有某些相似。杨绛接下来的一些话，也是意味深长的。她说孙柔嘉是“我们这个圈子里最寻常可见的，她和方鸿渐是芸芸知识分子间很典型的夫妇，她最大的成功是嫁了个方鸿渐，最大的失败也是嫁了一个方鸿渐。杨绛这里所说最大成功、最大失败，很值得分析一下。如果方鸿渐如作品里所写，又窝囊、又懦弱，怎么可以说是孙柔嘉的成功呢？而“最大失败”的话外音，就好像是说，孙柔嘉身上的种种缺陷，都是因嫁了方鸿渐而造成的。而且接下来杨绛还说，孙柔嘉的尖锐，是作者“赋予她的”。杨绛的所有这些话，都似乎在为孙柔嘉辩护，在与作者争论，就仿佛在为自己申诉一样：我也是“寻常”人之一，我也是“芸芸知识分子”之一员，难免有种种与身俱来的缺点。

如果再往深处分析，我们会看到，唐晓芙也非完人，尽管读者很容易就感到作者对她的“偏爱”。固然她是聪明可爱美丽的，然而她“本领大得很，她抓一把男朋友在手里玩弄着呢”，“你别以为她天真，她才是满肚子的鬼主意呢！”她出门再回到家里，父母都打趣说是“交际明星回来了”。但她却自称“我才是不见世面的乡下女孩子呢”。事实上苏文纨在与她争夺方鸿渐的斗争中，已经打了败仗，她成功地让方鸿渐感到她是“意中人”。她说的话，方鸿渐往往无法判断是天真直率，还是她表姐所谓的手段老辣。唐晓芙的苛求完美，对于方鸿渐也是极大的压抑：“方先生的过去太丰富了！我爱的人，我要能够占领他整个生命，他在碰见我以前，没有过去，留着空白

等待我”。小说里这样描写方鸿渐听此话的反应：他听到最后一句话，绝望地明白，抬起头来，两眼是泪：“你说得对。我是个骗子，我不敢再辩，以后决不来讨厌了。”站起来就走。下去以后，他背马路在斜对面人家的篱笆外站着，风里的雨线像小鞭子正侧横斜地抽他漠无反应的身体。然后忽然转过脸来，“狗抖毛似的抖擞身子”，像把周围的雨抖出去，开步走了。从所有这些描写，都会感到方鸿渐所受到的来自唐晓芙的压抑。然而，这种压抑，作者是不大明白的；作者明白的是他要写出对唐晓芙的“偏爱”。

或许可以说，《围城》所写的，是男主角方鸿渐所面临的来自几位女性的压抑：通过苏文纨，写出了来自高学位女性的压抑；通过孙柔嘉，写出了来自没有特长，没有兴趣，却反有主张与打算，思想天地极其狭窄，而一心只要控制丈夫的女性的压抑；通过唐晓芙，无意之间也写出了来自所谓天真单纯的女性的压抑。

除开写出了来自几位女性的压抑之外，《围城》还写出了来自大家庭的压抑，而这个，作者过去是不知道的，正如小说里孙柔嘉与方鸿渐的对话。孙柔嘉说：“要过大家庭生活，需要训练的。……我只奇怪，你是在大家庭里长大的，怎么家里这种诡计暗算，全不知道？”鸿渐道：“这些事没结婚的男人不会知道，要结了婚，眼睛才能张开。我有时想，家里真跟三闾大学一样是个是非窝。”“大家庭”的压抑，主要是来自方鸿渐的父亲和孙柔嘉的姑母的压抑。来自孙柔嘉的姑母的压抑，小说最后部分写得很明白，不必再多作分析。这里把来自方鸿渐父亲的压抑。略作分析。杨绛在记述文章里说：“我和钟书订婚前后，钟书的父亲擅自拆看了我给钟书的信，大为赞赏，直接给我写了一封信，郑重把钟书托付给我。这很像方遯翁的作风。”杨绛这段记述让人觉得她与钱钟书的婚事是公公决定的，而不是由钱钟书自己决定的。如果二人之间关系很深的话，何必要由公公插进来作什么决定呢？所谓“托付”，对于钱钟书，不仅一定有很大的压抑，而且还会反感，因为钱钟书在《窗》这篇散文里写过：女儿喜欢的女婿是从窗上跳进来的，只有父母喜欢的女婿才从门进出。钱钟书是把二者对比起来看待的。在《围城》这部小说里，作者正好也写了父亲把儿子“托付”给孙柔嘉的情节，很可以见出作者对于方鸿渐父亲的反感：“鸿渐赞美他夫人柔顺，是在报告订婚的家信里。方遯翁看完信，叫得像母鸡下了蛋，一分钟内全家知道了消息。”这里的讽刺是很激烈的。小说写柔嘉初次登方家的门：遯翁一团高兴，问长问短，笑说：“以后鸿渐这孩子我跟他妈管不到他了，全交托给你了。”方老太太插口说：“鸿渐，你不听我的话，娶了媳妇，她说的话，你总应该听了。”柔嘉说：“他也不听我的话——鸿渐，你听见没有？以后你不听我的话，我就告诉婆婆。”请看，在方鸿渐的父母与妻子之间，仿佛拉起了一张网，也像是如来佛祖的手掌伸开来，即便方鸿渐是孙大圣，也难逃法网。他怎么能够不压抑呢？讽刺、批评这种大家庭里残存的封建宗法传统，也是作者创作《围城》的一个重要动因。在这方面，小说所写那个老式时钟颇具象征意义。方鸿渐结婚后，父母送他的礼物就是那只挂在壁上的老式自鸣钟，父亲说目的是“要你们这一代保护祖物，世传下去”。虽然每点钟慢走几分，父亲还说“这只钟走得非常准”。到小说结尾的时候，这只钟已经慢了五个钟头。小说结尾的最后一句话是：“这个时间落伍的计时机无意中包涵对人生的讽刺和感伤，深于一切语言、一切啼笑。”这个话可以解释为：家庭以及在它的网络里形成并挣扎的婚姻，多么落后于时代，可是局中人一点办法也没有，

只能够无奈地“忧世伤生”而已。

也正是在这个意义上，可以理解《围城》与巴金的《家》在精神上的传承。在本文开始时介绍过钱钟书对于《家》的看法。从众多的现代文学名著里单单挑出《家》来谈论，无形之中已经见出它在钱钟书心目中的位置了。他的意思只是说还写得不够好。在曹禺改编的话剧《家》里有一句台词：“家是房子下面住着一群猪”，而钱钟书说婚姻是“围城”。钱钟书的《围城》与巴金的长篇小说《家》，都批评了大家庭里的种种问题。区别只在于《家》产生于30年代初期，《围城》已经是40年代后期了。然而中国社会里残余的封建宗法传统，依然如网络一样笼罩着青年和青春年华。也正是在这一点上，《围城》和《家》，都直接继承了鲁迅《狂人日记》里批判封建家族制度“吃人”的伟大传统。这也是《围城》深刻的社会意义之所在，而且也是《围城》的题旨之一。

总之，《围城》的意义和价值，并不在它的表面，而在它的深处。《围城》的题旨并不是要表现英国的古话或法国谚语所谓“围城”这个说法的真理性。最重要的，《围城》写出了作者的压抑与愿望。《围城》所写的并不是什么抽象的人的婚姻生活，而是一种婚姻生活；所写的不是婚姻矛盾的普遍性、共性，而是特殊性。作者所写出来的，是他自己对于婚姻的体验和压抑。作者并不要写一部教训众生之作，而是在写自己的自叙传、血泪书和忏悔录。但由于作品特殊的讽刺风格，使得它的本意被掩盖了。

《围城》全书共9章，最后一章写方鸿渐逃出“围城”的种种挣扎。作品在写了方鸿渐与孙柔嘉一次重要的关于婚姻的争吵之后，这样写道：

等柔嘉睡熟了，他现在想到重逢唐晓芙的可能性，木然无动于中，真见了面，准也如此。缘故是一年前爱她的自己早死了，爱她、怕苏文纨、给鲍小姐诱惑这许多自己，一个个全死了。有几个死掉的自己埋葬在记忆里，立碑志墓，偶一凭吊，像对唐晓芙的一番情感。有几个自己，仿佛是路毙的，不去收拾，让它们烂掉化掉，给野兽吃掉——不过始终消灭不了，譬如向爱尔兰人买文凭的自己。

这段话可以看作是创作《围城》动因的象征性表述。所谓“立碑志墓”，即《围城》其书。

(1997年8月4日)

卷三

症候与历史文化柔石：《为奴隶的母亲》

柔石的作品是我所喜爱的，他的小说总是蕴有一股奇异的魅力，一股缠绵悱恻之情，他的小说往往表现出他体验的独特性。《为奴隶的母亲》虽然是他从小资产阶级作家到无产阶级左翼作家“转换方向”时期的作品，但仍然有很强的可读性和魅力。当我现在来回忆：我在初读这篇作品时到底留下的是什么印象？我记得有两点感受很深，这两点感触因了当初要理解作品的中心点和主题，而被压抑了，但今天来回忆，仍然是记忆清晰：一是当丈夫告诉这位母亲要出典她时，她和她丈夫看来都没有经历一场生离死别的感情痛苦，也没有感受一次夫妻感情被亵渎而带来的奇耻大辱；二是感觉这位母亲在秀才家得到了感情的安抚，为她重又回到皮货商丈夫身边而惋惜叹息。现在，当我试图认真探讨这篇小说的意义结构，我当年阅读这篇小说时的印象就成了我分析作品的感觉上的依据。我问自己 这些感觉符合作品实际吗？这些感觉有什么根据？这些感觉可以说明什么问题？

—

“典妻”这种“习俗”，据说在浙东农村里确有其事，别的地方大概也会存在。但我认为，重要的是，在这种“习俗”的背后，最明显不过地存在着贫富悬殊的阶级地位所带来的人的不平等，这里既有封建经济和宗法关系下的野蛮残忍，又有商品交换情况下的冷酷与无情。在这里，“典妻”体现出封建宗法社会里“不孝有三，无后为大”的子嗣承续观念，又是商品交换关系里，把人作为商品来典当的行为，“典妻”是这二者罪恶结合的产物。作家选取这样的故事来写，或者说这个故事的“题中之义”，是暴露阶级压迫与掠夺的罪恶，暴露剥削者的残酷与野蛮，反映妇女被凌辱的社会地位。柔石的《为奴隶的母亲》，以倾诉性笔调，叙述了一位作为奴隶的母亲屈辱与痛苦，她的不幸的悲惨的命运。这篇小说有头有尾地写了一个浙东农村里“典妻”的故事，描写了劳动妇女在家庭关系和社会结构中的奴隶地位，暴露了贫富悬殊的阶级对立和社会对个人感情的无视与冷漠，也暴露了社会观念的落后、陈旧与野蛮。柔石在这里提出了妇女解放的思想，作品似乎在说：妇女的苦难，除了社会原因之外，她自己对孩子的观念，也是个重要原因。她之所以不得从奴隶状态下解脱，反而越陷越深，原因之一就是为子女所累，而丝毫也没有想过要拯救自己。在这些方面，在这些含泪的控诉、有力的暴露和提出很有价值的问题方面，这篇小说有相当深度和力度，因而引起了中外文坛的普遍注目，不仅成为左翼文学有魅力的代表性力作，而且引起了包括罗曼·罗兰在内的世界文学大师的注意。

但是，照我看来，以上所阐述的并非小说文本的全部含义，只不过是这篇作品的一重意义结构，是一种显在结构。我认为，这篇小说还有另一重意义结构。这重意义结构比较隐晦，可以看作是一种潜在结构，它被显在结构压抑着。关于这个潜在的意义结构，我在最初读这篇小说时，是感觉很多的。皮货商丈夫的凶狠暴躁，秀才丈夫的温存体贴，尤其是在秀才家里所得到的安定的生活，和感情的安抚，甚至使得这位母亲希望在三年典期期满后，

^① 本文原载《中国现代文学研究》（丛刊）1990（1）。

仍然继续留在秀才家生活，并把与丈夫生的孩子春宝接过来。这个情节是否是无意之间把故事写成了一位受尽凌辱，但又缺乏阶级觉悟的妇女，留恋在地主秀才家庭那种生活，并在思想上背叛了自己的贫下中农家庭与丈夫。如果仔细寻找这篇小说潜在结构的脉络与踪迹，我们将会发现，在奴隶母亲不幸的非人的悲剧命运故事的下面，还存在有另一个故事：一位受尽丈夫蛮横待遇的妇女，与一位长期受到老婆压抑的秀才，“典妻”的意外事件，使得他们在感情上得以互相安抚，生育儿子，并且互相都有所留恋。最终，他们的长久结合的梦想，被心怀妒意的刻毒的大老婆摧毁了。在这个结构里，皮货商成了压迫者，凶狠暴躁，可他是下层劳苦人民；而秀才老爷成了温存善良的第二丈夫，可他本来应该对奴隶母亲出典的事件负阶级责任与事实上的责任，他是奴隶母亲身体与感情的掠夺者。

这样，我们看到这篇小说有两层结构。在显层结构里，是一个奴隶母亲屈辱的非人的悲剧故事，是阶级的压迫与掠夺；而在潜在结构里，是一个特殊的爱情故事，在这里，长期受到丈夫奴隶主一样压迫的少妇，与长期受到老婆压抑的秀才，双方都有不幸的婚姻处境，同病相怜，在共同的生活里，又有共同的情敌“大娘”，这样两个婚姻的弱者，得以在感情上互相安抚，并渴望共同长期生活下去，却受到无端的妒忌与干预。在这里，劳动妇女在思想上背叛了自己的贫下中农家庭与丈夫，地主秀才富于人性，通情达理，下层劳动者皮货商丈夫，对奴隶般妻子的苦难屈辱负有重大责任。试问，作品的这二重结构之间，构成什么样的关系呢？在这里，显在结构在表现阶级压迫、阶级掠夺和阶级斗争，而潜在结构似乎在叙述阶级的调和、通融与超越；显在结构在表现故事的阶级性，而潜在结构似乎在叙述人性。你看，这潜在结构岂不是在同显在结构开玩笑吗？我认为，在这里，潜在结构并没有加深显在结构的意义，而是颠覆和瓦解了它。这大概就是西方文论中所说的“解构”吧。

二

“解构”文论多少有些道理，对于我们理解某些作品，会有启发。西方的解构批评家往往不断以所谓“双重读法”分析出文本中遭到压抑、控制的要素，从而使得看似完整、统一的结构，显露出矛盾、失误、纰漏，令人目睹作者的盲点，进而质疑一般所认定的概念。解构批评已经成为当代西方文学研究的主要动力。所谓“解构”，是在“构”之中解开、析出意义的力量（“解”），使一种意义或解释法，不致压倒群解。作为解构的根据的，是作品往往有着双重活动，它本身便蕴含自我瓦解的根苗。解构批评家通常是从极细微的边缘、片断着手解读——一个脚注，一再出现的字眼或意象，随便提及的典故，向不受注意的札记等，精密演绎，以至作品由本身的逻辑步入“意义的困境”，推翻了自己想陈述的，引发了压抑的。因为语言总是过度：逃避或过份。总之，解构批评对现实中的陈述加以思索，以辩证或否定的方式，发掘出原来被压抑下来的边际成份。它试图借仔细剔出作品本身针锋相对的意义力量，追问前人所谓的中心点会不会就在边际，能否担保架构不致有漏失，是否在每个意义结构中，都有另一种推翻或反向性力量，因而在揭露意义的同时，也暗示压抑了意义？语言文字是否也依靠其重述性，而不得不与脉络背景决裂，随时间漂流，不再属于某个书写时刻或某种印记所

有？什么是“意符”的所有权，等等。解构批评诸如此类的追问得很深的问题，是很可以启发我们的文学智慧的。

在解读《为奴隶的母亲》这篇小说时，我适当注意到文本的理性架构、系统结构所压抑的那个潜在结构，留心那个被压抑的“异构”。在文学创作中，过于清晰的洞见，往往会败坏、瓦解作品的主题，使内涵沦为虚空，就好像在断言主题成立的可能性早已受到质疑。我认为，《为奴隶的母亲》是柔石所有重要创作中主题意念最明确的作品。这很容易理解，因为这时他参加了“左联”，他的创作正处于“转换方向”的时期，他立志要写一篇倾诉劳动人民悲惨命运的作品。“典妻”自然是一个非常好的素材。与柔石的《疯人》、《三姐妹》、《旧时代之死》、《二月》等作品比较，《为奴隶的母亲》相对地缺乏个人生命与感情的体验。我认为小说的故事情节，是作家根据“典妻”的“题中之义”逻辑地推衍出来的。“典妻”是为了生子，因此，被典妇女应当是生过儿子并且年轻，才能证明有被典的资格与条件。这样就出现了“典妻”与“母亲”的自然联系。“典妻”并非卖妻，也非抢占、强奸，得要有原来夫妇二人的某种认可与自愿，因此，夫妻关系得是冷淡或虐待型的。被典的目的是生儿养子，又缘于某种程度的自愿，因此相对来说，这个为生子而暂时组成的“典当夫妻”实体，应该有适当的和睦与感情。我认为，作家大概并没有真正看见过“典妻”事实，作家无从体察，他作品里所写秀才与被典的贫农少妇的关系模式，有意无意地，我认为柔石是按照旧社会里农村地主与多少有些感情的小妾的关系模式来描写的。无论如何，小说里所写秀才与被典贫农少妇的关系的氛围与纠葛，看上去与农村地主与亲爱的小妾的关系很相似——这种模式的特点之一是：丈夫与大娘、小妾之间形成一种三角式家庭矛盾。这种叙述模式本身就包含着对于丈夫与爱妾感情关系的同情，和对于很可厌恶的大娘的否定，这种叙事模式有一定的反封建、尊重人的感情的意义。我认为，柔石在小说中所写的秀才与贫农少妇的关系类似农村地主家庭里丈夫与爱妾的模式，却很难说成功地写出了——一个被典的贫农少妇与掠夺自己身体与感情的所谓第二丈夫之间的真实关系。在被典的前两年半之内，这位被典的农妇的辛酸与痛苦不见了，她的思想与行为几乎都陷入了与秀才和大娘的三角矛盾之中。及到后来，秋宝诞生周年宴会，来了皮货商这位不速之客，告诉了春宝的病，母亲这才终日惦念起儿子春宝，小说的情势这才急转直下。我认为，由于作家对秀才与被典农妇关系的很难说是真实的描写，直接导致了作品在显在意义结构之下，形成了另外一重潜在结构。这个潜在结构的形成，是作家始料所未及的；我们也只好说，作家太注意作品的理性架构与系统结构了。可是，仅仅注意到理性架构与系统结构，看来很难保证作品意义的完满实现，因为在文本的下层，很可能还有一个被压抑的“异构”存在呢。

三

曾经有些人拿“准左翼”女作家罗淑写于30年代的短篇小说《生人妻》，与《为奴隶的母亲》作过比较，人们诧异为什么罗淑笔下的妇女比柔石笔下的妇女，更富于反抗精神。这样的比较方法与这样的比较结论，提出了一个很有意思的问题。但我认为，更重要的问题是，这两个作品之间的差异，是怎样形成的，到底是什么差异，以及它们的差异说明了什么问题。在这里，

我想从显在结构与潜在结构两个方面，把两个作品做些比较。从显在结构看，《为奴隶的母亲》写了一个贫农妇女如何忍受被典为妻的生活的故事，《生人妻》则是写一个劳动妇女勇敢地反抗卖身的命运的故事。从潜在结构看，《为奴隶的母亲》写的是一个贫农少妇被丈夫虐待，却与地主秀才在感情上互相安抚、互相留恋的故事。这一点已经在上面作了较为充分的阐述。现在，让我们来看看《生人妻》的潜在结构。与“典妻”不同，“生人妻”是说一个活着的人出卖自己的妻子；当然，这是比“典妻”更悲惨的事。在罗淑的小说里，这对夫妻之间本是有感情的，尽管他们免不了吵嘴、打架。纯粹是因为贫困得无法生活下去，丈夫才同意了一位长辈的坏主意，为了放妻子一条生路，把妻子出卖了。丈夫并没有把这卖妻的钱据为己有，而是拿这钱赎出了妻子当年出嫁时的银簪子，再送还妻子。妻子终于踏上卖与别人为妻的路途，从表面看，是赌气所造成的异样氛围，而从深处看，是她在生存与对丈夫的感情二者之间，一时别无选择：也许卖给别人为妻，是唯一可能活下来的方式。同样，丈夫尽管因为出卖妻子而满怀屈辱与羞愤，也因别无选择而接受了这个奇耻大辱。妻子刚卖过去时，她曾经表示愿意忍受这个屈辱，她同意洗澡并且主动喂猪，都说明了这一点。但是，当她受到新丈夫野蛮的对待，和其弟的欺侮时，她对旧丈夫的感情苏醒了，她从迷茫中觉醒了过来，终于，对丈夫的感情战胜了生之欲望。于是，她决定逃跑。她想：“他（按即前夫）先要晓得是这样，穷死也不会放我来的”，她深知丈夫卖她是为了她能活下去。她逃跑了又懊悔，是怕那些人去找她丈夫算帐：“我倒害了他！”在石块堆中几经倾跌、绊倒，伤痕累累而终于倒下了，仍“总有一点点还使她丢不下心”，终于在喘息之后，鼓起最后的勇气，“向她那间矮屋方面颠跛着走去”，那儿是她的归宿。“当家的，当家的呀！”“你在哪儿呵！当家的”，她对丈夫凄厉的呼唤，表现了她对丈夫的生死恋！“生死恋”，这就是《生人妻》的潜在结构，一对劳动夫妻纯朴而深厚的爱情，在作品里得到真实而深刻的表现。看来，《生人妻》这个潜在的意义结构，加深了显在结构的含义，很耐人寻味。我认为，这个潜在结构之所以丰厚深刻，是因为女作家罗淑无意识地在作品里投射了她的感情与爱情，投射进了她的深沉体验。同时，她写《生人妻》时并没有很明确的理性构架与系统结构，她大概只约摸地要写一个劳动妇女反抗作生人妻的故事罢了。而她创作的潜在动因，很重要的一点，看来是她自己对婚姻爱情的那种生死恋的执着。经过这番比较之后，我认为，《生人妻》是比《为奴隶的母亲》更有艺术魅力，也更有潜在意蕴的作品。

请注意，我说《为奴隶的母亲》文本的两重意义结构互相瓦解与颠覆，并不是说这篇小说的“意义”都被“消解”了，也不是说它的主题就变成了对秀才与奴隶母亲爱情的惋惜。事实上，文本的两重结构或多或少地呈现互相瓦解与颠覆态势的作品，恐怕是很不少的。举例来说，苏联电影故事影片《第四十一个》，就是如此。这个作品在显在结构上，是写红军女战士对战俘白匪军官，如何战胜感情的迷惘而觉醒的故事；而在潜在结构里，是写一个贫农少女对贵族子弟的爱情，是写一个没有文化的农村姑娘对有较高文化程度的大学生的爱情，是写一个处于青春期的姑娘对漂亮的蓝眼睛青年的爱情，以及这种爱的幻灭。这部影片并不因两重结构的相互瓦解与颠覆而失去意义，相反，它的内涵更丰富了。柔石《为奴隶的母亲》也是如此。小说文本显在结构所叙述的贫农妇女的悲剧故事和奴隶地位，这是阶级斗争的通

例；而潜在结构所叙述的贫农少妇在被典情况下，与地主秀才在感情上的安抚与留恋，只是一个特例。世间的任何事件都是既有通例，又有特点，既有普遍规律，也有偶然事件，这才构成了世界的真实性与复杂性。《为奴隶的母亲》因为有通例又有特例，所以含义丰厚，意味深长；我只是有些惋惜作家对潜在结构有些体验不深，而对显在结构又过于洞见了而已。

(1989年9月21日)

茅盾：《子夜》

茅盾是一代杰出的天才，这是没有疑义的。他的中篇小说创作取得了很高的成就，在中国现代文学史上占有极其重要的地位，这个看法在今天也很难动摇。

但是，一个作家或一部作品在文学史上的地位是会变化的，甚至后来的每一部作品都有可能改变前人的地位与价值，文学观念的每一次变化，都将导致重写一次文学史。

由于改革开放所带来的文学观念的深刻变化，我们逐渐地对茅盾的长篇小说《子夜》积累了一些看法。现在把这些不很成熟的意见写出来，希望为目前正在兴起的“重写文学史”与“名著重读”的学术浪潮推波助澜。

一、文学水准

艾略特说过这样一句话：“文学之伟大与否并不全然取决于文学标准，虽然我们 must 记住是否成其为文学只能用文学标准加以判定。”

这话恐怕是各方面的批评家都能接受的。遗憾的是，照我看来，在几十年的时间里，《子夜》以其伟大的光芒照得我们眼花缭乱，使得我们忽略了对其文学水准进行客观判定。但是，《子夜》的读者都有过很困惑的体验：这固然是一部伟大的作品，但是，相当多的篇幅可读性较差，缺乏艺术魅力。

《子夜》的结构，以吴荪甫与赵伯韬斗争为主线，以吴荪甫为中心展开了广阔社会生活的描绘。全书共 19 章，第 1、2 章为小说的开端，第 18、19 章为结局。从小说的主线来看，第 17 章为情节的高潮与顶点，那是吴、赵面对面斗争，斗争形势也至此而急转直下。第 4 章写场镇农民斗争，第 13、14、15、16 章写工厂罢工，这样，写工农斗争占 5 章。还剩下 9 章，这 9 章的主线依然是吴荪甫交易所活动，办工厂、发展民族资本等方面的活动。除此主线外，作品广阔描绘了社会生活：第 9 章写五卅纪念日，描写了游离于革命浪潮之外的一群现代青年对于革命的观感，以及他们的人生观。第 6 章写深闺少女吴蕙芳来自农村，在上海的苦闷和观感。第 5、6 章，写现代青年中的两种类型：屠维岳与范博文。第 11 章，写渊源有自的金融世家女刘玉英在上海的种种行径。再有第 3 章是对吴少奶奶林佩瑶的描写。最后，在第 8 章里写了来自农村的上海寓公冯云卿及其教唆的美人计。也许我可以斗胆地说一句：《子夜》里体现伟大主题的章节都是比较枯燥无味的，而以上所列可读性较强的章节又都与主题关系不大。《子夜》里富于艺术魅力的篇章，依然是茅盾一向比较擅长的浮浪青年，时代女性，知识分子的思想动态，都市特产交际花的描写等等，而作品的主题却主要是通过 30 岁以上的人与人之间的纠葛来体现的。总之，《子夜》的伟大主题与其艺术魅力，二者表现为一种分离状态。这就是我分析《子夜》的起点。我粗略统计了一下，直接体现主题却又枯燥的章节，约占 2/3，而主线之外却富于魅力的章节，约占 1/3。因此，或许可以说，《子夜》是一部过于笨重的使人望而生畏的作品。

茅盾在回顾《子夜》创作时说过：作品里所写的买办金融资本家和反动的工业资本家，是直接观察了其人与其事的，作品里所写的革命运动者及工人群众，则仅凭“第二手”的材料——即身与其事者乃至第三者的口述。从

^① 本文原载《上海文论》1989（3）。

《子夜》的“文本”看，无论是“第二手”材料，还是直接观察所得，都比较地缺乏艺术魅力。倒是那些无意之间经历和体验过的事件和人物，在回忆中再现的往事，显得很有魅力。在小说理论中逻辑结构与局部肌质、经验与艺术、故事与情节、逻辑结构与诗性结构、素材与结构都具有不尽相同的内涵，并不是所有进入作品的材料都可以叫内容，而把纯粹技巧都称为形式。如果我们仔细分析一下《子夜》所提供的描写片断，我们将会惊愕地发现：作品里直接体现主题的约 2/3 章节只是一些“素材”，只能是“逻辑结构”演绎出来的概念内容，是可以用几句话就加以概括的。而对于一件艺术品来说，重要的不是概念内容，不是素材或逻辑结构，而是难于尽述的具体形式或诗性结构。马克·肖莱尔曾经说过：“现代批评已经证明，只谈内容就根本不是谈艺术，而是谈经验；只有当我们谈完成了的内容，即形式，即作为艺术品的艺术品时，我们才是作为批评家在说话。”这些话对于《子夜》这样的作品和按照传统观念评价《子夜》的批评家，是很严峻的挑战。我认为《子夜》里那些枯燥乏味的叙述和描写，仅仅是茅盾为了表现概念内容而搜集来的“素材”，是并没有完成的内容。

在这里有必要说明，要想在一部作品里区别哪是素材，哪是结构，并不是很困难的。“素材”是未经作家头脑酝酿发酵，是“拿别人的故事写成书，再去卖别人的钱”的东西；而“结构”是经作家感情充分燃烧、深切体验过的东西，“结构”是作家血肉与生命的消耗。因此，“素材”枯燥乏味，而“结构”富于魅力，是自不待言的。艺术作品的魅力常常来自作者的体验与洞察，而观察与搜集来的，往往只能是堆砌性的缺乏内在联系的“素材”。就《子夜》来说，它为建构庞大的主题和巨大的框架所需的材料，甚至依靠观察和搜集都还不够，于是它求助于别的文学作品。《子夜》第 4 章中曾家驹抢劫并企图强奸场镇妇女的那个故事，与华汉的著名三部曲《地泉》中的那个强奸场镇妇女的故事，其情节、其细节，都太相似了。我不想说这是模仿，但也不认为是偶合，因为茅盾读《地泉》时，正是他构思酝酿《子夜》的时候。我只想说《子夜》确是有一种堆砌性特征，堆砌的结果是似曾相识。而艺术创造所需要的恰恰是“陌生化”，艺术的目的是要人感觉到事物，而不是仅仅知道事物。

读《子夜》我常常有这样的感觉：作品的每个情节和细节，都应该是这样写的，但因此也就丝毫不出人意料，甚至也就淹没了作家的主体性和行文的个人风格。比如写工人罢工，无非是工头分派，女工吃醋，工头吊膀子，工人家庭困难，共产党的工作等等，都是可以想见的，应该如此的，都只需要把听来的故事加以适当想象就成了。《子夜》若干重要情节写得过于程式化，如作品通常是把性描写与枯燥乏味的情节交织穿插起来，以增加可读性：第 15 章职业革命者苏伦与玛金关系的一大段描写，第 11 章冯眉卿、刘玉英、赵伯韬之间关系的一大段描写，第 19 章对“淫窟”的描写等，都是如此。《子夜》中以谈话来展开的场合是很不少的，吴荪甫对吴四小姐与对屠维岳的两次长长的谈话，是很有代表性的，无非是尽量写得波澜起伏，或先抑后扬，然而都似曾相识。我的看法是，像这样有意使用“技巧”来造成的作品的可读性，其实仍然不是艺术魅力；恰正相反，这样的技巧掩盖了这些“素材”的非“结构”性质。

《子夜》往往被称誉为杰出的现实主义作品。这个似乎不言而喻的说法，也值得讨论。实际上，堆砌有关社会问题的调查材料，并不是现实主义，因

为文学并不是形象化的高级社会档案。关于这一点，上文我已经有所论述。现在我们举出作品精心叙述的冯云卿被迫拿女儿演美人计的故事，来剖析一下《子夜》的现实主义是怎么回事。只要稍加思索，我们就会发现，这桩现代美人计的真实性是十分可疑的，尽管作品情节的进展一直指向这个，指向的词都可以找出来：女儿的美，以后还做不做公债，怎样翻本，等等。第一可疑的，是冯云卿怎能把公债投机的胜负押在一点渺茫的信息上，而获取如此重要的信息却又让娇生惯养，毫不懂事的孩子去办，第二，赵与冯女的关系是个悖论，第三，冯眉卿并非情场惯将，又如何懂得利用肉身去刺探情报，冯云卿怎么能生出这样荒诞的联想？，第四，冯家还是个诗书传家的家庭，怎么竟如此伤风败俗？我认为，这不是现实主义，只能是个讽刺故事。茅盾在这里有很高的嘲弄，既嘲弄了地主阶级，又嘲弄了冯眉卿之类交际花型女性。冯云卿本来是要女儿用肉体去刺探老赵做公债是多头还是空头，可女儿在与老赵睡觉之后，竟把美人计之为“计”的任务忘记了，到头来非要向父亲作出交代时，她却想：“老赵而弄到卖什么，那就不成其为老赵，不成其为女人喜欢的老赵了，于是她异想天开地告诉父亲老赵是多头，于是冯云卿决定动用留给女儿陪嫁的一万元银子。这样的例子，还有曾家驹来到吴荪甫家后，在国民党党证问题上，受到几位都市青年的调侃的场面与对话描写，以及吴荪甫在与屠维岳谈话之后，认为当今好青年都受共产主义思想的影响等等。请看，这怎么可能是真实的故事，这哪儿是什么现实主义！这是很高明、构思巧妙、辛辣又幽默的讽刺艺术。我觉得，倒是在讽刺艺术的辛辣和幽默上，表现出《子夜》的文学性水准。

二、主题先行

确有这样的情况：一部作品在动笔创作之前，主题就明确了，但这个主题是生活暗示给作家的。好些作品是写作前主题并不明确，当创作过程完成之后，作家明白了作品的主题。对于伟大的和经典的作品来说，往往是创作过程结束时也不明确，永远也不明确。歌德在回答关于《浮士德》主题的提问时说：就像我知道而不告诉他们似的，其实我哪里知道呀，要是我知道就好了。关于列夫·托尔斯泰《安娜·卡列尼娜》的题辞和主题，苏联文学理论界不断地有很新颖的阐释。关于我国不朽的古典名著《红楼梦》，能够说曹雪芹明白他写作的主题和动因吗？正因为不大明确，才显出一种神秘性和深不见底。伟大的经典的作品很少受到作家所处时代中某一文学潮流期待水准的限制，而有更多的潜在读者，因而可以为世代代的批评家不断地阐释下去。但是，有一类作品我们并不陌生。这类作品在文学功利主义观念的指引下，把文学看成工具，作品的主题很明确，但非生活所暗示，而是作家的抽象理念；作家按抽象理念或观念布置作品框架，然后搜集材料往这个框架上堆砌，如遇困难，即调动“技巧”。很遗憾，我不得不指出，照我看来，《子夜》属于此类作品；但我要郑重声明：《子夜》是这类作品中最优秀的，然而毕竟是在此之属。主题先行，限制住了作品主题的指向，也限制了作家的才气，限制了对生活的整体叙述。

由于主题先行，我们看到，《子夜》的人物与情节，可以说是根据主题的需要设计的。照我看来，吴荪甫这一形象还是刻划得不错的，虽然这一形象也是按照主题需要设计的。作品预先确定的特定主题需要这个工业资本家

是有魄力、有理想、有手腕的，然而在工人运动和农民运动面前，他又是反动的，他弱肉强食，但最终败在买办金融资本家脚下。吴荪甫之外的一些人物，可以说只是一些表现主题的符号，如工人运动、农民运动的积极参加者，青年职业革命家，一群中、小资本家，好几位交际花等，都没有什么个性可言。屠维岳这个人物也是根据主题需要设计的。按主题的需要说，主子吴荪甫有魄力，走狗屠维岳精明而沉着，这样，他们败在买办资本面前，才不是因为个人的原因。然而，吴荪甫这个形象仍然是成功的，我认为，这是因为作家对这类人物体验很深，尤其是，在吴荪甫这个形象里，无意之中多少寄托了一点矛盾的政治境况与文坛境况。从政治上说，他处在教条主义与取消派之间，从文学上说，他处在激进的创造社、太阳社与落伍的作家群之间，——你看，这是不是多少有些像吴荪甫被夹在买办金融资本与工农运动之间呢？读《子夜》的时候，我常常觉得从深层心理看，吴荪甫就是矛盾，这正如读《家》时，不自觉地就觉得觉慧那双看事物的眼睛就是作家巴金的眼睛。在《子夜》里，四小姐吴蕙芳与诗人范博文这两个形象，写出了矛盾的困惑。如果我们试图追究《子夜》创作的深层动因，我认为那是矛盾在政治上受到压抑，政治才能不能得到施展，转而在文学创作上找寻施展政治才能抱负的机会。我认为，《子夜》创作时的无意识趋向，无意之中给作品带来了可以弥补某些重大缺陷的艺术魅力；而《子夜》那些太明确的、多少有些游离于题材的观念，以及由此设计的情节和人物，使得作品看去有些像形象化的颇具科学性的社会文献。

《子夜》问世之后，社会与经济学家反响很热烈，认为作品堪称中国社会与经济问题的百科全书。党在文艺方面的负责人，如瞿秋白，也很快撰文评论。恐怕可以说矛盾在写作《子夜》时无意之中想象的“潜在读者”，就是他们。虽然矛盾说作品是一次把理论问题通俗化的尝试，但在心理深层，他的作品是写给党的政治领导人看的。我们不难设想，这样的功利性过于强烈的作品，为什么鲁迅、叶圣陶等对它的评价显然是有保留的。矛盾在创作《子夜》过程中，对作品的政治主题多有注意，而对艺术形象确有疏忽。这里有一个很能说明大问题的小例子。赵伯韬在作品中应该说是第二号重要人物，可是，看来赵伯韬在矛盾心目中，只是一个概念，而不是一个有血有肉的人物。在第2章，作家说赵伯韬“四十多岁，中等身材，一张三角脸，深陷的黑眼睛炯炯有光”。在“美人计”那一章，赵伯韬的形象，在冯眉卿眼里是“大块头”。而在第17章，赵伯韬是身躯粗壮，威风凛凛的大个子，是个高大汉子。自然，我们可以设想这是因为矛盾在把几个生活原型拿来捏合成赵伯韬时，出了差错。但是，在一本精雕细刻、技巧上无懈可击的作品里，一个重要人物的肖像描写出现了如此失误，其原因我认为应该最终追溯到“主题先行”的固有弊病。

应当指出，作品的思想力量，深刻意蕴，与主题先行是完全不同的概念。主题先行常常会削弱作品丰富的内涵与思想力量。世界上原本有各式各样的小说，矛盾试图创作一部长篇政治小说，或者说《子夜》是一部政治小说，这并没有错。然而，优秀的政治小说应该把政治化为艺术。政治制度与政治观点是经济基础的上层建筑，而文学艺术却是更高地飘浮的空中的云霓，它应该空灵超脱一些，它应该在经济基础变化之后仍然飘在空中。因此，优秀的政治小说首先应该是作为语言的艺术作品的小说，应该有长久的魅力和深刻的启示。优秀的政治小说不应该是某一个政治命题的图解或故事化，不应

该从某一个政治判断出发，尤其不应该满足于现成的政治结论。优秀的政治小说应该是作家对政治的独立探讨和沉思，而不应该是政治家的传声筒与应声虫。优秀的政治小说应该有思想，而不能只是政治教条的通俗化。我们很遗憾地看到，《子夜》确实有些像宣传品，形象化的论文，在大的问题上缺乏思想。作家太急功近利，茅盾好像是以从事一桩政治活动的态度来从事创作的，把文学活动也看成政治活动。作品对社会生活所作的大规模描写，都服从于作家的先验主题，这种指向性很强的描写，其反映现实的真实性是很可怀疑的。作家带着先验主题去观察生活，这也就限制了自己。我认为，解剖《子夜》在这方面的得失，有助于进一步总结文学与政治关系的教训。

如果把《子夜》与茅盾自己的作品《蚀》（三部曲）适当对照一下，我们将会很有感触。《蚀》带有体验性与追忆性，作家的创作动因是情感的，完全可以感觉到作家的创作冲动，作家对生活有内在感受。作家的世界观诚然是矛盾的，因此也对所写生活极其困惑，他下意识地想通过写作来搞清楚问题，也搞清楚自己，作家对所写题材的内涵有一种神秘性，有真正的创作激情。而写《子夜》时，党或党的社会科学家已经提供了“正确”的观点，作家只要把这个观点当作作品主题，形象化，通俗化，科学化就行了。实际上，《子夜》现在的这个主题，问题很多，然而读者却可以不去思考了，因为作品没有提出读者要思考的问题。在读《蚀》的时候，读者想了很多问题，智力、情绪都十分活跃，而读《子夜》，激动消失了，犹如读一篇枯燥乏味的论文。肯定地说，从《蚀》到《子夜》，从文学本身看，是一个大退步。

《蚀》可以成为经典作品，《子夜》很难，越往后越会遇到更加严峻的发难。通观中外文学史，作家世界观的矛盾，思想的消极方面与不够“正确”，都不影响一个作品成为经典作品，《红楼梦》并不因为“色空”观念而成为非经典；相反，急功近利，被一个时代认为“正确”的作品，其生命力往往是短暂的，因为所谓“正确”会很快因时间地点条件而转化，带有很强的时间性，而矛盾和困惑常常是超越时空的。“正确”的都是简单的，而伟大的常常是复杂的，充满矛盾与困惑的。矛盾就是真实，矛盾就是存在，矛盾就是活力与魅力。可是，写《子夜》时的茅盾不矛盾了，变得“正确”了，因而也就不再是茅盾自己了。《子夜》这部作品，浅显通俗，一览无余，作品经不起任何回味，用不着任何阐释，因而是一部“有底”的作品。而经典著作应该是经得住后代不断阐释的复杂的深不见底的艺术品。

三、现实世界与艺术世界

茅盾说他写《子夜》的目的，是回答托派散播的中国已是资本主义社会的谬论，而一些权威的茅盾研究得出如下结论：《子夜》通过吴荪甫命运的描述，给了托派这种谬论以有力的回答。我认为，茅盾的说法意味着他把自己的小说看成是政治论文，而有关研究结论则意味着把小说看成了社会问题的调查报告。照今天的文学观念来看，诸如此类的说法里包含着对文学本身的根本误解，对文学的社会功能的很深的误解，因而是应该加以澄清的。

现在我们得以知道，20 世纪 10 年代的俄国形式主义，反对把文学当成历史文献或装载哲学、道德内容的容器，而 20 年代的布拉格学派提出了对文学语言“功能”的看法：其最大特点是最大限度地偏离日常实用语言的指称功能，而把表现功能提到首位。这就是说，文学语言不是普通的语言符号，

而是“自主符号”，它不是指向符号以外的实际环境，而是指向作品本身的世界。瑞士语言学家索绪尔给语言符号下了这样的定义：“语言学的符号不是把一个事物与一个名称统一起来，而是把一个概念与一个有声意象统一起来。”“有声意象”又称“能指”，概念又称“所指”，而两者合起来构成一个符号。这也就是说，语言符号所指出的并非事物本身，而是关于事物的概念。这个理论带给文学的启发是：文学语言的所指，不是现实世界，而是作家对于现实的概念、印象、记忆等等，即艺术世界。我们自然不应该忘记艺术世界是对于现实世界的反映，然而布拉格学派与索绪尔的理论强调并提醒我们注意艺术与现实的重要区别，这有助于我们猛省自己的文学观念，尤其是往往被我们误解了的现实主义文学的反映论观念。遗憾的是，茅盾这位文学大师在这个问题上也有失误，竟然混淆了艺术世界与现实世界的重要区别，而权威的茅盾研究则混淆了作品虚构人物与生活中真实人物的重要区别。所谓《子夜》对广阔社会生活的真实描写，所谓作品所写乃是1930年5月至7月中的事件，等等说法，都只能说《子夜》所构造的是一个艺术世界，其间的真实只能是艺术的真实，其中所描述的，只能是茅盾对于现实的概念与印象，一言以蔽之，是苏珊·朗格所说的艺术的“虚空”，是作家的虚构。《子夜》与列宁的《俄国资本主义的发展》那样的以坚实的调查统计数字为基础的专著，是很不一样的，也并非社会实况的调查报告，或政治经济论文。试问，它怎么能够阐明中国社会的性质呢？作家设计和虚构了一个工业资本家失败的命运，描写了民族资本此路不通的情况，怎么就说明了中国走资本主义此路不通呢？我不是说这个结论不正确，而是说作出这样的正确结论不是艺术作品的任务，也是艺术作品胜任不了的。反之，如果另外来一个作家，通过虚构情节来描述一个民族工业资本家从失败走向胜利，那是否可以证明中国走资本主义，此路畅通呢？

在从文学水准、主题先行、艺术世界与现实世界三个方面讨论了《子夜》的得失之后，我愿意在此把我的意思作些归纳。我认为，迄今为止的《子夜》研究，所根据的都是过时的文学观念和批评标准，所得出的结论，也就难免似是而非，有必要重新检讨一下。所谓《子夜》确立了茅盾“卓越的现实主义作家的地位”，所谓具有“广度与深度”，所谓揭示了生活的“内在联系与历史动向”，所谓“严谨宏大的艺术结构”，所谓“力图运用马克思主义观点分析各种现象，揭示其重大的意义，形成作品的主题思想”，等等，现在看来都是些过誉之辞。诚然，《子夜》很少有《蚀》里作家那种“思想情绪”，也没有华汉小说《地泉》那种革命浪漫蒂克，但也因此很缺乏作家的“主体性”，主体的体验不深，而是强调“正确”观念对创作的指导，能说这样的作品就是卓越的革命现实主义吗？理性逻辑不是内在联系，把一些故事堆砌在框架上，不能说是广度，社会学概念不是深度，至于历史动向，就更看不出来。实际上，《子夜》是一部以严谨的客观性、“科学性”，社会科学的观察与分析，代替了创作中的个人思想情绪和早期革命浪漫蒂克（小资产阶级对现实的空想和革命狂热性等等）的带有古典倾向的作品。从文学潮流的演变看，自有它出现的必然性，对于现代小说的发展，是一块重要的碑石，也起过重大作用。但它的缺憾也是严重的，而且从文学上看还是带根本性的。《子夜》缺乏主体性体验，过重客观观察与描写，自然主义创作方法的影响，有迹可寻。《子夜》缺乏时空的超越意识，过于急功近利，是一部缺乏魅力与恒久启示的政治小说，缺乏深厚的哲理内涵，缺乏对人性、生

命和宇宙意识的透视，因而是一部“有底”的作品。《子夜》的主题展示建立在对艺术作品功能的误解上；这部小说的创作过程表明，茅盾意识深处对文学的蔑视和对文学尊严的亵渎。总之，我认为《子夜》是这样一部作品：追求伟大，但缺乏深刻的思想力量，也未敢触及时代尖锐的政治课题；追求气魄宏伟，但风格笨重；追求严谨结构，但过于精巧雕镂，有明显的工匠气；追求革命现实主义，但导致了主体性大大削弱。《子夜》在文学水准与思想震撼力量方面，因而在总体成就上，低于茅盾自己的《蚀》三部曲，也低于《腐蚀》和《霜叶红似二月花》。在读过许许多多的中外文学名家和名著之后，我承认，我偏爱《蚀》三部曲。《子夜》读起来就像是一部高级形式的社会文件，因而是一次不足为训的文学尝试，而《蚀》将以其特殊的思想情感氛围和恒久魅力，成为新文学的经典。

(1989年1月7日)

沈从文：《边城》

在现代文学名著里，以“城”命名的，有边城，围城，倾城，小城、苹果园城，等等。其中萧红的《小城三月》、师陀的《苹果园城》所写也都是“边城”，而钱钟书的《围城》，张爱玲的《倾城之恋》，所写皆是大城市，中心城市。倾城与完城，小城与大城，围城与开城，边城与中心城市，于潜在的对比之中，表现出特殊的深远意蕴。

在钱钟书的《围城》里，有一位让很多读者倾倒的女孩子，也是唯一一位似乎未遭作者奚落讽刺的人物叫唐晓芙，她是生于上海，读书于北京的大学生，是地道的“城市姑娘”，然而，她自称：“我才是不见世面的乡下女孩子呢”。

可是，真正的不见世面的乡下女孩子是什么样子呢？

沈从文的中篇小说《边城》所写的，就是这样一位不见世面的乡下女孩子翠翠的故事。

唐晓芙虽然单纯可爱，可是她什么都懂，洋博士苏文纨和学问渊博的留学生方鸿渐，都是她的手下败将。而翠翠却什么都不大明白，朦朦胧胧，虽然有自己热烈向往的梦，却被动地面对生活。

城里人的生活与乡下人的生活，城里人的故事与乡下人的故事，二者到底有没有区别，有多少区别，怎样区别呢？沈从文说：乡下女孩子虽同一般社会疏远，但在感情上，也与城里一些年轻生命相似，全个身心为那点爱情所浸透，见寒作热，忘了一切。若有多少不同处，不过是乡下人更真切一点，也就更近于糊涂一点罢了。

翠翠确是“不见世面”，十多年来，与她朝夕相处的，是一个人和一条狗，祖父和家养的黄狗。她没有见过她的父母，她刚生下来，母亲就以身殉情了。还不等她生下来，父亲就为爱的不能实现，服毒自尽了。她所见过的“世面”就是一年之内总要去几次的僻远地方的住有几千人口的小城，和被祖父来往摆渡的水流石转一样的渡船人。翠翠没有可能上过学，不识得字，不可能阅读书报，没有看过电视、电影，没有听过更不会唱流行歌曲，没有收到过写有各种妙言的贺卡，翠翠也不了解三皇五帝，唐宗宋祖，满清民国。

总之，翠翠仿佛生活在历史、政治、文化、知识、学问之外。

翠翠的成长是生命的自然成长。

作者沈从文在《边城》里所要写的，正是这样一个仿佛生活在历史、政治、文化、知识、学问之外的生命的自然成长。

作者所要写的，是翠翠生命的自然成长，而不是文化在她身上的成长。

我们今天的城市少女，还在幼儿园的年龄，就能背诵电视里的广告词，例如“金利来，男人的世界”，“娃哈哈，不含性激素”之类。再长大一点，就会唱各种流行歌曲，例如“不要天长地久，只要曾经拥有”，“哥哥你到底有几个好妹妹，为什么每个妹妹都嫁给眼泪”之类，还有各种类型的爱情故事、爱情诗、爱情随笔，情书情话，等等。所有这些爱情文化，都会使得人不再天真，我们处于文化的“后现代主义”状况，很难找回来人的本真感觉。一个城市少女的爱情感觉、爱情意识在萌芽之前，就被文化遮蔽了，改写了，变得面目全非了，她一开口说话就仿佛是某种文本。总之，她不会说也无法说自己的情话。

翠翠与今天的城市少女比，是幸福呢，还是不幸？如果希望过翠翠那样

的生活，向往那种生存方式，是历史的进步，还是历史的倒退？通过《边城》这部小说，作者到底想提出什么问题，以及他实际上提出了什么样的问题？

《边城》这部小说最有价值的，是写翠翠作为少女的成长过程，写她是怎样长大的。

翠翠的母亲是老船夫的独生女，15年前同一个茶峒军人秘密恋爱并怀孕，逃走不成，双双自杀殉情。那爱情是浪漫、热烈又执着的，爱情高于生命。翠翠由祖父抚养，“在风里日里长养着”、“自然既长养她且教育她，为人天真活泼，处处俨然如一只小兽物”。

《边城》写少女翠翠11岁至14岁期间的成长过程。这可能是一个女性一生中最重要的年龄，因为这几年间是生命的重要转折。现代心理学家认为13岁是一个少女最危险的年龄。最自然成长的少女在回顾时说自己在13岁就长大了，发育已经完成，正如唐代诗人白居易的诗句：“杨家有女初长成，养在深闺人未识”。

据小说里所写的时间来推算，翠翠初遇当地船总的次子二老时，年龄11岁，而此时二老年龄14岁。当天正好是端午节，节日里热闹的民俗活动已经结束，天色已经晚了，翠翠还在河边等待爷爷来接她回家。这时，捉了河中最后一只鸭的二老从水中湿淋淋地爬上岸，在问明身份和情况后，让翠翠到他家楼上去等爷爷，并吓唬她“回头水里大鱼来咬了你！”，随后又派家中长年来打了火把送她回家。当翠翠从这人的口里知道那个关心她的人就是茶峒地方人所共知的美男子时，“心里又吃惊又害羞”。翠翠快要回到船上时，祖父向她打招呼，这时作品里写道：翠翠不理睬祖父，口中却轻轻地说：“不是翠翠，不是翠翠，翠翠早被大河里鲤鱼吃去了。”接下来，作品里写道：“翠翠对祖父的那一点儿埋怨，很快就过去了，但另一件事，属于自己不关祖父的，却使翠翠沉默了一个夜晚。”

在这里，作品以写翠翠的重复二老的话来表现深刻的印象，以写沉默来表现翠翠有了自己的心事，这沉默里有她的回忆、体验、幻想和梦，沉默是因为找不到言语来诉说，也是因为她不知道怎样说，她也不知道这叫什么。

第二年的端午节，二老去了下游六百里外的青浪滩，翠翠见到的是船总和船总的长子大老。然而，翠翠念念不忘心中惦记着的却是二老：

“一家人都好，你认识他们一家人吗？”

“谁也不希罕（大老送的）那只鸭子！”

“爷爷，你的船是不是正在下青浪滩呢？”

当爷爷问翠翠：“假若大老要你做媳妇，请人来做媒，你答应不答应？”翠翠的回答是：“爷爷，你疯了！再说我就生你的气！”祖父从翠翠这些话里，“仿佛看到了什么东西，轻轻地吁了一口气。”

这时候，祖父在翠翠身上看到因而引起叹气的东西，是翠翠并不以家庭经济状况，甚至也不以人的好坏作为“做媳妇”的条件。这说明她对于世俗的东西，是一无所知，也一尘不染的。祖父由于对前一年翠翠初遇二老时的情况以及留在翠翠心中的那粒种子无所了解，所以，这时的祖父只可能知道翠翠大概不会接受大老，而不知道她心中已经有了二老。这里的原因，是翠翠难以说明自己的内心，她对此是沉默的；沉默的意思不是说她明白而不想说，而是说她对自己弄不很清楚，无从说起。

第三年的端午节，按叙述的时态说，是作品里的“今年”，翠翠13岁：

翠翠一天比一天长大了，无意中提到什么时候会脸红了。时间在成长她，似乎正催促她，使她在另外一件事情上负点儿责。她喜欢看扑粉满脸的新嫁娘，欢喜说到关于新嫁娘的故事，欢喜把野花戴到头上，还欢喜听人唱歌。茶峒人的歌声，缠绵处她已领略得出。她有时仿佛孤独了一点，爱坐在岩石上去，向天空一片云一颗星凝眸。祖父若问：“翠翠，想什么？”她便带着点儿害羞情绪，轻轻的说：“在看水鸭子打架！”照当地习惯意思就是“翠翠不想什么”。但在心里却同时又自问：“翠翠，你真在想什么？”同时也在心里答着：“我想得很远，很多。可是我不知想些什么。”她的确在想，又的确连自己也不知在想些什么。这女孩子身体既发育得很完全，在本身上因年龄自然而然的一件“奇事”，到月就来，也使她多了些思索，多了些梦。

这是作品对于 13 岁少女难言的内心世界所作的描述。总之，“心事重重的，翠翠长大了”，这主要是与身体发育俱来的思索和梦。

在这年端午节的翠翠，“好像目前有一个东西，同早间在床上闭了眼睛所看到那种捉摸不定的黄葵花一样，这东西仿佛很明朗的在眼前，却看不准，抓不住”。可是，她会忽然想起一些与去年二老所在的地方有关的事情，如白鸡关出老虎，行船在上水走风时涨起的大篷等等，见出她的记忆仿佛还停留在去年。翠翠还不知道妒嫉是什么，可是当财主人家的妻子女儿经此渡船去茶峒城看节日活动，当她发现那也是 13 岁的女孩子手上还戴得一副闪着白光的麻花绞的银镯子时，她心中有点儿羡慕。她尽只反复温习那女孩子的神气，轻轻地无所谓地唱着：“白鸡关出老虎咬人，不咬别人，团总的小姐派第一。……大姐戴副金簪子，二姐戴副银钏子，只有我三妹没得什么戴，耳朵上长年戴条豆芽菜。”

在这年的端午节，翠翠在一日之内，两次见到二老。

一次是在早晨，二老来家里送回爷爷的酒葫芦，并邀请爷爷和翠翠早饭后即去他家楼上看划龙船比赛。有意思的是，翠翠已经幻想很多，用文明人的话可以说对于二老一往情深了，然而，却对二老的模样有些模糊：“眼睛里像是个熟人，却不明白在什么地方见过面”，“猜不出这来人的身分”。这正是幻想中的少女的心态吧：对象的美原来在自己的心里，留在心灵上的是感觉与情绪。这种情形与我们今天婚姻介绍所里的情形适成对照：互相睁大眼睛审视、估量、盘算、计较，等等。

另一次是在河街一个盐店旁边的甬道。翠翠正循此甬道下河边去找她家的黄狗，迎面碰到划船比赛失足落水，已从水中爬起来的二老：“翠翠虽闪过一旁，与迎面来的人仍然得肘子触着肘子”。她下到河边，河边人太多了，自言自语说：“人那么多，有什么三角猫好看？”她挤到水边，终于看到了家中那条黄狗，叫了两声，黄狗张着耳叶昂头四面一望，便猛地扑下水中，向翠翠的方面泅来了。到了身边时狗身上已全是水，把水抖着且跳跃不已，翠翠便说：“得了，装什么疯。你又不翻船，谁要你落水呢？”

这可能是全书的高潮，也是艺术上最精彩的地方。翠翠小小的心中充满了一种说不分明的东西，她仿佛是在生谁的气，又像在生自己的气。翠翠一向说话很少，但句句重要，句句精彩，一句可以顶很多句。在这里说的话尤其如此。二老翻船落水，她又心疼，又可气，此郁结终于借助狗的落水说了出来。翠翠这天没有好心情，还是因为刚才在船总家楼上看龙船比赛时，听到太多的全出乎意外的种种议论，使她心乱的很。关于选择碾房与渡船的议

论，使翠翠的脸发火发烧。又听人说：“只看二老今天那么一股劲儿，就可以猜想得出这劲儿是岸上一个黄花姑娘给他的！”谁是激动二老的姑娘，听到这个，翠翠心中不免有点乱。在这些铺垫之后，翠翠偶遇到落水起来的二老。这是作品为他们安排的最正式的见面了。可这见面却是这样子仓促；然而正因为这样，才把翠翠那少女的复杂的心态表现得十分传神。

按照茶峒人的习惯，求婚的方式可以有二种：一种是正统的，一种是异端的。前者是所谓车路，后者所谓马路。车路是由父母作主，请求媒人来正正经经说；马路是由自己作主，但这是一条弯弯曲曲的路，得站在溪岸的高岩上，为所爱的人唱三年六个月的歌。大老以车路的方式求婚未获结果，又同意弟弟二老的意见，兄弟二人双双以马路的方式求婚。大老在月光下对溪高岩的唱歌求爱“文明决斗”中失利，驾油船远走辰州，结果掉进茨滩被急水淹死了，酿成极大的悲剧，并由此造成船总及二老与摆渡船老人之间解不开的隔阂。

作品描写翠翠对于对溪高岩上的月光下那些“能用各种比喻解释爱与憎的结子”的求爱歌声的体验，其所以精彩，就是因为这是生命的本真体验，原初体验：“翠翠不能忘记祖父所说的事情，梦中灵魂为一种美妙歌声浮起来了，仿佛轻轻的各处飘着，上了白塔，下了菜园，到了船上，又复飞窜过悬岩半腰——去作什么呢？摘虎耳草！”虎耳草是翠翠白日里拉船时仰头能见的岩壁上生长的草，叶子肥大，平时攀折不到手，而这时节却可以选其中大的做伞。翠翠第二日醒来这样给爷爷“说梦”：“爷爷，你说唱歌，我昨天就在梦里听到一种顶好听的歌声，又软又缠绵，我像跟这声音到处飞，飞到对溪悬岩半腰，摘了一大把虎耳草，得到了虎耳草，我可不知道把这个东西交给谁去了。”虎耳草象征一种可以触到的希望，也象征一种保护，但翠翠得而复失，快乐的梦里含有不祥之兆。

翠翠长大了的一个标志，就是希望有人喜欢，有人爱：“有人唱歌我就听下去，他唱多久我也听多久！”“她似乎为了等着这样的歌声，沉默了许久。”当这歌声一时间等不到的时候，翠翠就要求爷爷给她唱歌。爷爷唱了那晚上听来的歌，翠翠傍在祖父身边，闭着眼睛听下去，等到祖父不作声时，翠翠自言自语说：“我又摘了一把虎耳草了。”

13岁少女的梦是很多的，梦与身体的发育同步进行。作品写翠翠每天都到白塔下背太阳的一面去午睡，高处既极凉快，两山竹篁里叫得使人发松的竹雀和其它鸟类又如此之多，致使她在睡梦里尽为山鸟歌声所浮着，做的梦便常是顶荒唐的梦。然而作者说：“这并不是人的罪过”：“翠翠不能用文字，不能用石头，不能用颜色把那点心头上的爱憎移到别一件东西上去，却只让她的心，在一切顶荒唐事情上驰骋。她从这份隐秘里，常常得到又惊又喜的兴奋。一点儿不可知的未来，摇撼她的感情极厉害，她无从完全把那种痴处不让祖父知道。”

翠翠的梦不只是睡梦，也是白日梦，梦想，幻想；这梦想好似大海中一只小船，而翠翠是驾驶它的小舵手，小舵手用少女的心驾驶这载着生命和初春的幻想之舟，告别童年，告别爷爷。在生命的转折点上，这小舵手表现出有过人的勇气、智慧和激情。这颗心敏感、脆弱、容易动摇，常常不知所以。在有风的日子，它在风中飘荡。在有雨的日子里，它在雨中流泪。在有阳光的日子里，它比阳光温暖。它常在颤抖着，幸福地颤抖，惊惧地颤抖，悲哀地颤抖，激动地颤抖。一只孤独的小船，已经驶得很远。也许是海的雄阔

吸引了它，也许是连绵的波浪推动着它，帆被吹得满满的，它，不由自主。为什么？要去哪？帆问桅杆，桅杆问船舷，船舷问舵手，嘘——舵手正在沉睡。舵手第一次出海，当陆地渐渐退去，她也渐渐忘记了大地的脉搏。起初的疏远，使她害怕，然而她慢慢听清了另一种呼吸，大海的呼吸，均匀的，有力的，舒畅的，夹带着咸味，笼罩着她，她与大海协和了。

翠翠忽然感觉到，她童年时代的梦和幻想已经找不回来了。

然而，翠翠的梦又纯粹是感情的，未来十分朦胧，她对爷爷口中所说“谁要你做媳妇”里“媳妇”一词的理解，对于摆渡时所见到的“新嫁娘”的理解，都只是一种又惊又喜的兴奋，是一份隐秘。翠翠甚至可能想到她也会如她妈妈生她一样，生孩子，生儿育女，那也只是因为看见别人如此生活，一切都是不明白的。然而，在这样的梦里生活的翠翠，并不知道她所理解的“媳妇”与别人（包括爷爷）理解的不一样，她意识不到这里还有什么复杂的内涵，所以，她并没有问题要向爷爷提出来。此时她生命的自然状态就是陶醉在她的梦想里。翠翠根本不可能知道，她对生命、对未来生活的梦想所作的无意识的诠释，与世俗社会或学者所作的诠释，何只相距十万八千里。所以，翠翠并不知道别人的想法，反过来说，别人也无从知道翠翠的想法。所以，作品里说：“祖父呢，可以说一切都知道了的。但事实上，他又却是个一无所知的人。”现代大都市可能造成变态心理的矫情，而生活在文明之外的翠翠，是最常态、最自然、因而最本真的。

梦是美好的，痴情的翠翠，常常被那不可知的未来，极厉害地摇撼她的情感。然而当那梦绕魂牵的人出现的时候，她却逃避了。作品写翠翠第四次也是最后一次见二老，是他从川东押货物回到了茶峒：她正与祖父在菜园地里看萝卜种子，好像听人嘶声喊过渡，她争先走下溪边去。“斜阳影里背身看得极分明，正是催送二老同他家中的长年！翠翠大吃一惊，同小兽物见到猎人一样，回头便向小竹林里跑掉了。”这次见面的重要性在于：这是在翠翠多少有些明白她与二老是什么样的关系之后的第一次见面。翠翠的逃避是对于现实的逃避，也是对于情感的逃避。这种逃避可以理解为小兽物与猎人的一种游戏，目的在于延宕，小兽物不能在没有准备的情形下就被猎人猎取，这种场合太不郑重，太偶然，小兽物既然一生只可被猎一次，决不愿意就这样轻而易举，轻易得手，小兽物是有骄矜的。但是，翠翠的行为被二老误解了，他认为从这件事看来，前景显然不利。

总起来说，《边城》写一个 11 岁~14 岁的边地农村少女，写她生命的自然成长，剥离了文化与人际世俗复杂关系，没有命名，同时又“好的与坏的都不叫出声来”（黄永玉：《太阳下的风景》）。翠翠不知道那是爱情，那是惆怅，而作家又不指明，不叫出声来。其实也无法指明，指明了就遮蔽了，此乃本真，作家要写出本真的生命。

翠翠与二老的感情过程之所以遇到曲折，并且给两个家庭带来了严重的事，并不是什么宿命，也不是源于什么不可理解的神秘的因素。大体上说有这样几个原因：第一，是爷爷无法很深理解翠翠“关于自己的事情”的想法，翠翠与二老的四次见面里的三次，他都不在场，因此他从一开始就弄不明白翠翠的所爱。第二，是翠翠不能也无法告诉爷爷她内心深处的感情向往，她无法如一个现代女性一样与别人讨论完全属于自己的事情；第三，是船总一家人都认为老船夫对于翠翠的婚姻有决定权，而实际上他是要看翠翠的想法；第四，是老船夫对于翠翠的婚恋怀有根深蒂固的悲观情绪：一方面他认

为翠翠太像她妈妈，怕与她妈妈有共同的命运；另一方面他怕翠翠在爱二老的道路上，不是那位有碾房的山寨团总之女的对头。所以他尽管最后弄明白了翠翠爱二老不爱大老，他仍然给大老留有求爱的余地，心想如果翠翠爱二老不成，就作大老的媳妇不也是一条路吗？

作品的结局是白塔塌了，船跑了，爷爷死了。还不到 14 岁的翠翠独自临此绝望、悲痛与忧伤。作者的意思是表现生命的自然代谢，岁月的变迁，大自然的变化，人生的忧伤，所有这些，作者都认为是人生的题中之义，人一生之中的基本命题，应该以自然的临变不惊的态度处之。

翠翠是天真的，洁白的，纯情的，照作者的说法，是因为“大自然长养她和教育她”。请注意这是作家沈从文一个很重要的观点，虽然在作品里只一句就过去了。翠翠所成长的“大自然”，青山翠竹，水如玉泉，空气没有污染，农产品没有农药，文化没有污染，民风淳朴，感情真挚。在这里。还有一个非同寻常的重要问题，是作家沈从文写翠翠是一个劳动的少女。这劳动不是做样子的劳动，或者等同于健身的劳动，或者是闲得无聊的点缀。翠翠参加劳动，是真正的劳动，体力劳动，我认为这其实就是马克思《资本论》里“劳动”的概念，是创造了人的那种劳动。对于翠翠来说，“劳动是人生第一需要”。翠翠热爱劳动就如热爱生命，劳动赋予她端庄的品行性格，又赋予她美丽柔韧的身体筋骨。总之，赋予她健康的身心，“野蛮其体魄，文明其精神”。

有人质疑翠翠与二老的感情的性质，说二老出身在一个有产者家庭，翠翠是不是瞩目于财产和家世呢？从作品的描写看，翠翠对二老的那点感情，源于审美，二老长得好看，也是因为二老有好的为众所公认的品德。最重要的是二老是一个劳动的青年，劳动的能手，二老的美，是劳动青年的美。

以上我们严格根据《边城》的文本，对于翠翠的故事和感情，已经作了充分的分析。现在可以进入另一个问题了，即作家沈从文为什么要写《边城》，对于他来说，有什么非写不可的原因？或者说，是什么原因推动他写出了这样一个关于偏僻闭塞农村少女的故事？

简单来说，是作者来自偏僻闭塞的农村，受到都市文明的压抑。在《〈从文小说习作选集〉代序》里，作者又一次说他实在是个乡下人，照例有根深蒂固永远是“乡巴佬”的感情，爱憎和哀乐自有它独特的式样，与城中人截然不同，作者说他即使已经来到大都市中，过了十来年的日子，读书、教书、看报，思考，恋爱，结婚，“表面生活我们已经差不多完全一样了，可是试提出一两个抽象的名辞说说，即如‘道德’，或‘爱情’吧，分别就见出来了。”在这篇《代序》里，作者还说到《边城》的创作：我要表现的本是一种“人生的形式”，一种“优美，健康、自然，而又不悖于人性的人生形式”。作者说他的“主意”是为人类“爱”字作一度恰如其分的说明。

作者来到大都市已经多年，表面上已经融入了都市生活，实际上则判然有别。都市文明的压抑构成了他创作的深刻的动因，而他的无意识趋向，在农村那健康、自然的生活态度。在《八骏图》这篇小说里，作者提出，专家教授们虽富于学识，却不曾享受什么人生，便是一种心灵上的欲望，也被抑制着，堵塞着，虽有哲学，却缺少常识。“我相信我同他们的谈话，一面在检察他们的健康，一面也就解除了他们的‘意结’。”最后这两句话，无意中说出了他的创作动机。这也就是我这篇论文的含义：乡下人“检察”和“解除”都市人，边城颠覆都城。可见，沈从文的志向是很宏伟的。顺便说一句，

所谓“边缘颠覆中心”是后起的“解构主义”的一个命题，我借来表示对于沈从文创作意义的理解。

关于沈从文创作的思想价值，长期来我们一直没有深入讨论过。《边城》刚发表，就有评论说他“没有思想”。普通的看法是说他站在落后的封建宗法生产关系的立场批判资本主义文明和道德。我倾向于认为，沈从文的创作是走在时间前面的作品，而不是落在时代后头的作品。我想它在今天的读者，肯定比在三四十年代的多得多。清华大学工程力学系一位女学生在读书报告里说，经过一天繁重的功课和实验，回到宿舍，躺在床上读读《边城》，是最好的休息和精神的享受。沈从文作品的故事是简单的，语言是浅近的，然而，要真正理解，却并不容易。谁都可以说：边城环境优美，翠翠纯真可爱，那种生活令人向往，可要说到作品的深刻含义，就不知道该怎么说了。著名导演凌子风在80年代中期导演了《边城》，他说这是他最下功夫的片子之一，可是在国内却一个拷贝也卖不出。这又说明，《边城》是远离世俗的作品，仿佛是远离尘嚣的世外桃源。《边城》里没有性，没有暴力，没有大起大落的情节，除了龙舟竞赛之外，没有什么大的场面，没有什么可以吸引与刺激“普通观众”的地方。《边城》所提出的问题，还提不上现代芸芸众生的议事日程上。

我认为，沈从文作品的价值，无论从思想上说，还是从文学观念上说，都在某些重要而基本的范畴内，提出了与德国哲学大师海德格尔相近的看法，这就是海德格尔所说“诗意性思想”。海德格尔所说的“诗意性思想”，是针对着他所说的“形而上学思维模式”提出来的，他号召克服形而上学思维模式，继而进行诗意性思想。海德格尔认为，形而上学思维模式实际上是概念性、技术性、谋算性的，我们今天常说的科技，只是指对社会以及世界的技术性、实用性、谋算性组织整理而已。在这一技术性整理中，包括人在内的万物都得在现代技术的框限（*gestell enfra wing*）面前呈现它们的市場价值。这一框限只要求事物呈现实用性，在这框限中，只有居高临下的征用而没有虚心潜心的倾听。技术意志是权力意志的最高形式。现代技术只求事物的实用性及市場价值，对人的要求也如此，这就造成了事物本性及人的异化。海德格尔之所以号召进行“诗意性思想”，是因为诗之思让“在”（*being*）即事物的自然展示成为可能。技术性、谋算性思维只热衷于功利的发问，因而忘却了“在”的本意，使人远离“在”的家园。诗之思是一种虚心、耐心、清心的倾听。它倾听“在”的言说，无的言说，大自然的言说，诗之思领人回家，让人诗意般地安居。海德格尔认为，语言是“在”的家园，语言即道说，道说即“在”的言说，无的言说，自然的言说。语言是世界的展现。人的言说（说道）是道说的一部分。人倾听语言的言说，继而照着说、接着说。语言的言说是默默地进行的，因此人要潜下心来，耐心倾听这无声的但很说明问题的言说。倾听就意味着思想，思即听者保持倾听着的沉默。人们要想说什么，首先就要学会沉默。这沉默是听着的沉默，思着的沉默，不等于懒得说或无东西可说，人生存在大地上，人声里也有大地性。

平行地对比起来看，我之所以说沈从文的创作正是海德格尔所说“诗意性思想”，是因为它是“事物的自然展示”，是对于“大自然言说”的潜在倾听和思考。沈从文从小读私塾时屡屡逃学，其实就是要倾听大自然的言说，而非懒惰。为逃学不被发现，索性逃得远远的，在没有人认识的新鲜地方，无人谈话，更是保持了倾听者的沉默，逃学学会了沉默。沈从文的创作

是在倾听“自然的言说”和“语言的言说”20年之后的“照着说，接着说”，因此他能说出“在”的某些本相，使“事物的自然展示”成为可能，并从而对于形而上学思维模式，对技术性、实用性、谋算性思维，进行了形象的批评。

关于沈从文这方面的情况，请参阅他1935年初稿的《从文自传》。沈从文6岁时已单独上了私塾，第二年后换了一个私塾，在这私塾中他跟从了几个较大的学生学会“顽劣孩子抵抗顽固塾师的方法，逃避那些书本枯燥的文句，‘去同一切自然相亲近’，‘这一年的生活，形成了我一生性格与感情的基础。我间或逃学，且一再说谎，掩饰我逃学应受的处罚’。”“当我学会了用自己的眼睛看世界的一切，到不同的生活中去生活时，学校对于我便毫无兴趣可言了”。沈从文还说：“我的长处到那时只是种种的说谎”，“我最先所学，同时拿来致用的，也就是根据各种经验来制作各种谎话。我的心总得为一种新鲜声音，新鲜颜色，新鲜气味而跳。我得认识本人生活以外的生活。我的智慧应当从直接生活上吸收消化，却不需从一本好书一句好话上学来。”沈从文说20岁以后他“不安于当前事务，却倾心于现世光色，对于一切成例与观念皆十分怀疑，却常常为人生远景而凝眸”，这份性格的形成，便应当溯源于小时在私塾中的逃学的习惯。最后请看沈从文所描述的逃学生涯与海德格尔所号召的“倾听”多么相似：“自己既逃学，走到的地方必不能有熟人，所到的必是较远的庙里。到了那里，既无一个熟人，因此什么事皆只好用耳朵去听，眼睛去看。”

沈从文所说的逃学与撒谎，其实也就是文学创作的“倾听”与虚构。因此，他的创作是最自然、最本真的创作，正如他所说，经过不到十年的时间，“慢慢脱去矜持、浮夸、生硬、做作，日益接近自然”。这里所谓“自然”，也可以说就是存在主义所说的“存在”或“在”。或许可以说，沈从文是中国土生土长的存在主义作家，他经由自己的特殊道路，写出了中国优秀的存在主义文学作品。

(1997年8月14日)

李劫人：《死水微澜》^①

一、艺术魅力对于创作意图的偏离

女人的品行对于文学创作有何重要性？能不能从女人的品行观察和描写时代的历史性变化？能不能说女人品行的转变是历史转捩的风旗？情欲自由与道德品行是否是个永恒的悖论？一部优秀的作品怎样从另一部作品接受影响？判断一部作品的思想艺术深度，是根据什么？一个批评家要怎样提出问题，才能把对作品的分析引向深入，直至窥探它的深度模式？最后，文学作品是人的生命历程的艺术记录呢？还是高级形式的社会文件？这些问题将是本论文论述的主要问题。

《死水微澜》的作者李劫人，从小酷爱并且擅长讲故事，在“五四”时期任报纸主笔和法国文学翻译家。从1935年开始，他集中精力写长篇小说。在短短几年时间里，他写了以辛亥革命为背景的三个有连续性的长篇小说《死水微澜》、《暴风雨前》和《大波》。这些作品，时间越久，越为读者所注意，在日本、法国，在海外，享有很高声誉。1992年，凌子风根据《死水微澜》拍成故事片《狂》，在香港，在大陆上演，引起极大的反响。这都说明，这部小说恐怕还有一些更深的含义有待发掘。

在《死水微澜》写成20年后，作者于1955年开始着手修改或重写这几部作品。《死水微澜》是修改得最少的一部，大概是因为当初创作时酝酿得比较成熟，而《大波》则是重写。在1955年《死水微澜》的再版“前记”里，作家李劫人追溯说：“我那时的计划，是以1911年即辛亥年的革命为中点，此之前分为三小段，此之后也分为三小段。预先布局出的，是此前的三小段，同时把名字也拟定了，即《死水微澜》、《暴风雨前》、《大波》。”对于《死水微澜》的创作意图，作家追加了这样的阐述：它的“时代为1894年到1901年，即甲午年中国和日本第一次战争以后，到辛丑条约订定时的这一段时间。内容以成都城外一个小乡镇为主要背景，具体写出那时内地社会上的两种恶势力的相激相荡（教民与袍哥）。这两种恶势力的消长，又系于国际形势的变化，帝国主义侵略的手段那样的厉害”。

对于批评家来说尤其值得注意的，是这篇《前记》里还有一段话，作家说他从1925年起，便起了一个念头：“打算把几十年来所生活过、所切感过，所体验过，在我看来意义非常重大，当得起历史转捩点的这一段社会现象，用几部有连续性的长篇小说，一段落一段落地把它反映出来。”（《死水微澜》，1~3页，人民文学出版社，1955）。

李劫人创作中有很强的理性，为了体现创作意图，他分别设计两个人物具体代表两种恶势力：罗歪嘴代表袍哥，顾天成代表教民。此二人围绕着女人（先是妓女刘三金，后是兴顺号的掌柜娘蔡大嫂）发生冲突，展开斗争，形成作品的情节。

然而，作家的创作意图并没有得到完全的实现。从作品本身所取得艺术成就来看，尽管描写顾天成的文字也不少，然而相对说来，显得枯燥冗赘；而罗歪嘴则是一个鲜活的、充满着情绪的人物，他与刘三金和蔡大嫂的关系，构成了小说的主线。而小说的活力和魅力，也正存在于这条主线上。

^① 原载《文艺研究》（发表时略有删节）1993（1）。

从富于艺术魅力的主线看，这部 18 万字的长篇小说，到底写了一个什么样的故事呢？一个从小就富于幻想的有夫之妇，与一个有势力而又仗义的独身男人，他们二人不顾一切的相爱，以及最终为这情爱所毁灭。刘三金的作用是铺垫和陪衬蔡大嫂。

应该说，作品本身的实际状况，多少有些偏离作家的理性构想，顾天成一条线写得逊色了些，“相激相荡”未能充分实现，所谓两种恶势力相争斗的有关描写，就像是商品的包装。作为一股“恶势力”代表的男主角罗歪嘴，不仅几乎没有表现出什么罪恶，他看去甚至比所有的男人更适合女人们的要求和标准，在情爱上他是一个理想的男人。假如说他还有一点罪恶，那就是他毫无顾忌地与一个有夫之妇公开做爱，而且还把她的丈夫邀在一起作三人性游戏，这太有悖于中国传统的伦理道德了。

也正是从富于艺术魅力的主线看，这部长篇小说写出了半封建半殖民地社会里的两种情欲模式。一是罗歪嘴与妓女刘三金的情与欲分离模式，一是罗歪嘴与蔡大嫂情欲与婚姻的分离模式。这两种模式都被描写得有声有色，显然是作品最精彩的部分。

在罗歪嘴与妓女刘三金的模式里，男女双方的关系纯粹是“性”的，只是因为婊子的风骚和善于调情打俏，才造成了“口味”相投合。这种模式的特点，是嫖客在嫖妓时所取的不投入感情的态度：“婊子原本大家都要的，只要耍得高兴便好。若要嫖婊子便把婊子当做了自家的老婆，随时都要用心使气，那不是自讨苦吃？”罗歪嘴这些话的实质，是把性与感情彻底剥离。与此形成对照或恰正相反，是顶急色的土绅粮陆茂林那样可笑的态度：见色迷窍，状如情种，一点也不了解男女在这种场合的遇合，只是露水姻缘，不可认真，这里的“情爱”是随处都可以用钱买得到的。陆茂林的可笑衬托了罗歪嘴的合时宜。

在罗歪嘴与蔡大嫂的模式里，情欲合一了，但情欲却与婚姻相分离。过去，罗歪嘴遗憾在嫖妓时未能真尝妇人的情爱；现在，他，曾经接触女人 20 年的罗歪嘴，算是咬着了女人的心，咀嚼到了女人的味，摸着了什么叫做爱。从此他把对女人的看法完全变了过来。

在这里，男女双方的情欲是“酩”的，酩到彼此着迷，不意识地互相美化，都认为对方的美刚刚合适，毫无瑕疵。酩到忘掉自己，不能自主。酩到了彼此都发狂，而发狂的标志是全然没有了理智，在任何人包括蔡大嫂丈夫面前，无所顾忌。

顺便提示一句，凌子风根据这部小说改编的故事片《狂》这个片名，即取自这里。这可以让我们看到电影艺术是怎样解读这部小说的。

他们的情欲，之所以酩又狂，作家对其指导思想与原因，是解剖得很深刻的。他们的想法是：人生一辈子，这样狂荡欢喜下去，死了也值得。如今既然懂得消受，为啥子还要作假？为啥子不老实吃一个饱？谁晓得这种情味能过多久？

蔡大嫂如此酩狂地委身于一个婚外男人，是否还有一些世俗的原因呢？作家对此揭示得也很深刻：凡蔡大嫂所欣羡的（比如穿的、戴的、吃的、香水等），她都从罗歪嘴那里尝味了一些，她还从他的称赞获得了心理满足。他对于她的体贴和缠绵，使她知道了女人不只是难免要受些男人的气（如她在他母亲以及别的女人身上看到的一样），而且可以高高乎在男人之上。于是她用感激、温婉、热烈、真挚、猛勇的爱情来报答他，烘炙他，使他得到

爱的火炉之上的愉快。

男女双方在这里所追求的，仅仅是多快活两年，他们试图穷尽快活，一切的玩乐都指向了穷尽情欲的种种方式。他们已经“现代”到了一个临界点，再走一步，他们就把情欲的种种实现方式，变成了完全的“技巧”。

女性对于婚姻、情爱的看法以至于此，大胆追求情欲自由的胆量以至于此，对于人生和品行的看法以至于此，难怪饱经沧桑、阅尽人间春秋的老人也敏感到“世道变了”，作家理所当然地把这看作是“意义非常重大，当得起历史转捩点”的社会现象。

二、对传统“糜烂生活”的解构

一些通行的现代文学史，大都认为《死水微澜》对于情欲的描写是批判性的：“袍哥首领罗歪嘴貌似豪侠仗义，实则过着设赌场、玩娼妓、霸占人妻的糜烂生活。”

另外一些读者也许 would 认为，作家所取的是客观的描写态度，因此他很少加以判断或作出评价。

然而，我们从作品可以真切地看到，作家写罗歪嘴对于刘三金不投入的游戏态度，看去那样洒脱，显然地与陆茂林、顾天成见女人而垂涎三尺的好色行径，形成对比和取舍。至于说到作家对于罗歪嘴与蔡大嫂之间的关系叙述，差不多也会在读者身上产生与作家所描写的蔡大嫂周围的人所持的观感：“又是眼红，又是怀恨，又是鄙薄。”第一是眼红，第二是怀恨，第三是鄙薄。因眼红而怀恨，因怀恨而鄙薄，总之是向往而不可得，吃不上梅子因而说梅子是酸的。

作家在这里的立场和倾向，肯定有一定的暴露和批判，但是，也有矛盾和困惑，甚至在理解和同情的描写中，还有几分正面含义。

从罗歪嘴与刘三金的关系说，作家所作的是如此描写：刘三金最初是被骗失身，沦为妓女；罗歪嘴长期跑滩，永远没有也不可能有个家。作家从社会角度理解他们的情欲要求，并同情他们，而且这当中还有对于妓女的人格和自由的尊重。这个模式里有反封建的思想意义。而作家用含有理解和同情的笔触所描述的罗歪嘴与蔡大嫂之间这场“伤风败俗”的婚外情爱，以终于为这情爱所毁灭，虽不能说是悲剧，却有些叫人惆怅。也许可以阐述说，这里仍然具有深刻的反封建意义：因为蔡大嫂犹如潘金莲，她的婚姻是包办的，她的大胆的追求情欲自由，是对于包办的封建婚姻制度的叛逆，是对于不幸的、不满意的婚姻的反抗，因而具有历史的进步性。

作家笔下的刘三金是一个妓女，蔡大嫂是有夫之妇。她们在追求情欲自由的时候，都有各自的理论、行动和困难。刘三金面临的困境是：一方面妓女生活很苦，身体吃大亏；另一方面却反倒有了自由和自在。选择丈夫从良，也遇到困难：没有力量的，娶不起；而有点势力，能保护她的，则又良心太少，不敢相信。然而刘三金依然留恋妓女生涯，为此，作家让她讲出一些惊世骇俗的理论：人跟东西一样，单是一件，用久了，总不免要生厌的，再好，也没有多大趣味，所以多少男的只管讨个规规矩矩的好老婆，不到一年半载，不讨小老婆，不偷个把女人，便要出来嫖。我们有些姊妹，未必好看，却偏偏能迷着人，就因为我们知情识趣，口味不同了。我们女人，还不是一样，不怕丈夫再好，再体面，一年到头，只抱住这一个睡，也太没味了。男人女

人实在都想常常换个新鲜口味，这倒是真的。精灵爱好的女人，多不会尽守本分的。而蔡大嫂，这个敢于大胆追求情欲自由的有夫之妇，一旦与情人而不是与丈夫在一起，就显得很有生气，很活泼，很美，她的心成天都在想情人，有时高兴起来，公然不管自己丈夫是否在场，作何感想，就与情人相搂、相扑、相打、狂咬、狂笑、狂喊！

假如我们从正面接受或认可这两个女人的理论和行动，那就等于说人类永远也摆不脱妓女和婚外情的困扰，因为常常想换新鲜口味，追求快活的人生和情欲的自由，这些欲望看来都是人的本性所滋生出来的。

作家或者说叙述者，对此抱何态度呢？在这些地方，在这些描写里，我们很难找到一种张力，或者说很难找到叙述者的视角与刘三金、蔡大嫂言行之间的距离，找不到反讽，这与作品描写郝达三谈政治形势的那种语调，是全然不同的。试比较两种不同的叙述，就可以找到隐藏于作品中的作家的态度和倾向，以及他在这些问题上的矛盾和困惑。这是作家意识深层的东西，而它们渗透进的小说的深层含义里了。

总之，这部长篇小说多多少少都透露出来了这样的信息：它肯定人对于情欲自由的向往与追求。罗歪嘴嫖妓时那种不投入的把情与欲分开来的模式，被作家描写得那样洒脱；而婚外情这种模式又不断为罗歪嘴与蔡大嫂的酤狂情爱提供了新的活力。假如罗与蔡的关系成了婚姻，也就等于情欲凝固了，死亡了，而罗歪嘴在嫖妓时那样的潇洒和宽容，在潜意识里他是怕独占一个妓女的乏味。所以，无论是何种模式，小说所叙述的情欲都是开放和多元的，似乎在说开放和多元的情欲才有活力。

我们可以阐述说，这部小说还有这样一些潜在的含义：也许要告诉士大夫、知识分子（小说里写的是袍哥，然而斗大的字不识几个的袍哥，是不会读李劫人的小说的，而且一个知识分子要写个人很深的体验，从策略上说最好选取另一阶层的人物作远距离的投射为好），在婚外的情欲生活里，不投入感情才得以潇洒和快乐。因为在中国长期的封建社会里，风流多情的封建文人都试图在妓院寻找爱情，以作为封建的不幸婚姻的补充。然而又往往失望，反而引来更多的痛苦，或造成对方的痛苦，所谓“十年一觉扬州梦，赢得青楼薄幸名”就是这类写照。罗歪嘴的方式是否可以多少解脱一些士大夫知识分子的困扰呢？再进一步，或许还可以说：这部小说实际上解构了“情欲与生活的动力来自爱”的传统观念观点，好像爱不过是一些空泛的幻想或幻觉，作品想说情欲的活力来自于“争”，以及男女之道的“技巧”。

对于诸如此类的潜在含义，现代读者毫不陌生，蔡大嫂、刘三金、罗歪嘴这些人物及其理论观点，在当今任何“性解放”的国家和地区，随处可见可闻。小说被拍成电影在这些地方上映后，观众愕然这竟是一个历史故事，而认为是用近代的服饰包装的现代故事。

对于这样一部具有如此超前性和惊世骇俗的含意的小小说，而且它还再版于1955年，在中国这块“左风甚盛”的地方，却没有人出来指摘它的异端和危险，原因就在于我们认为它毕竟是一部批判和暴露“糜烂生活”的作品。事实恰正相反，小说质疑了并从而解构了这“糜烂生活”。

三、从包法利夫人到蔡大嫂

李劫人曾经留学法国，以翻译法国文学著称于世，早年就翻译出版了法

国小说名家福楼拜的长篇小说名著《包法利夫人》。

《死水微澜》受《包法利夫人》的影响和启发，是显而易见的。或者说：蔡大嫂就是中国的包法利夫人。

《包法利夫人》发表于1856年，书名下面注明“外省风俗”，行文中用了很多法国南方方言词汇。小说描写法国外省一个富裕农民的女儿爱玛悲剧的一生。爱玛从小在不受约束的家庭环境中成长，青少年时代在修道院度过。她酷爱基督教的故事，不是因为她有宗教信念，而是喜欢这些故事里的诗章。她读浪漫主义的文学作品，心灵染上了中世纪的英雄美人的思想，并做才子佳人的梦。但是，父亲却把她嫁给了平庸低能、感情贫乏的市镇医生包法利，爱玛自然处于失望和烦闷的生活之中。她羡慕上流社会的豪华奢侈，向往多情的巴黎男子。她丈夫为了解除她的烦闷而迁居永镇，她却在永镇遇上了壮健的乡下地主罗弗道尔，并成为他的情妇。熟悉巴黎生活的罗弗道尔能够满足她要改变生活的心愿，使她可以有机会对平淡的生活加以报复。私奔未遂，爱玛精神受到很大打击，但想不到又在里昂遇着她过去相识的见习生赖昂。以前，她爱的是多情的、可以谈心的赖昂。现在，她爱他的意志薄弱，比她年小，可以随她摆布。她的生活方式改变了，她抽烟，骑马、喝酒、跳舞。她因此负债累累，不久，包法利的积蓄和财产，都经过爱玛的手，进了高利贷者的腰包。她不能把这告诉她的丈夫，只有一死了事。

稍加比较，我们就会看到，蔡大嫂也是农民的女儿，同样向往大都市上流社会的浮华和虚荣，所嫁丈夫同样平庸老实，感情贫乏，她的情人也同样是熟悉都市繁华的情场老手，甚至在最后关头，她也曾经要求与他私奔。最重要的，是两位妇女都不顾一切地追求情欲自由。

除此之外，《死水微澜》与《包法利夫人》一样，同为写外省风俗，外省故事，而且也在作品中大量地和成功地使用方言，深具效果。

另外，《死水微澜》为历史小说，而《包法利夫人》虽不叫历史小说，其历史背景却正好吻合了法国波旁王朝幼支的十八年统治。然而，这两部作品都是写人而非是按年代写历史事件的小说。《包法利夫人》准确的年月只为了增加真实的感觉，是季节变换，景物描写与心理交流的界碑。同样，《死水微澜》的年月框架并不反映时代和环境对人物的重大关系。所以，解读《死水微澜》犹如解读《包法利夫人》一样，不必在历史部分过多分散精力。

福楼拜小说艺术的特点，是反浪漫主义，写实，他不要作主观的浪漫诗人，他倾向于客观的叙述。他不要在作品里露面，不要在作品里发表思想和抒发情绪，不要表示对笔下人物的同情褒贬。福楼拜在这方面的确取得了很大的划时代的成就，他的小说与过往的浪漫主义小说，甚至与巴尔扎克的小说，都大不一样了。然而，这不是绝对的；作家的思想和倾向，总会流露出来的；作家的情感，也总会投射进作品里去的。

不难看出，福楼拜对于爱玛爱情幻想和生活道路，是持批判的态度的，然而又有所同情，尽量去理解，这样，作品的含义就复杂了。小说刚刚在《巴黎杂志》刊出，官方就指摘它败坏道德，谤诽宗教。这应该说事出有因：只要爱玛的行为思想被写得可以理解而且富于魅力，也就等于构成了对于读者的诱惑。批判与宣扬原本是事情的随时可以互相转化的两个侧面。福楼拜听说本区神甫从妇女手里抢去他的小说，他欣喜若狂，他说就目前而言，任何写照都是讽刺。福楼拜既然要抨击宗教，势必要肯定人的欲望，因此他对于爱玛的欲望的批评性描写，也就很容易地就具有负面的含义：“爱玛又在通

奸中间发现婚姻的平淡无奇了”，试想这样的叙述对于通常的女性是多大的震撼与启蒙？难怪有一位思想比较开明的主教，说起这部小说来，就以见证人的口吻道：“对在外省听过忏悔的人来说，这是一部杰作。”[凡本文所涉及《包法利夫人》的有关材料，都转引自《包法利夫人》（李健吾译，人民文学出版社1981年版中译本《前言》）。]这话等于是说，爱玛的言行，正是很多很多女性所向往的，正是她们压抑在内心深处的渴望，而爱玛正喊出了她们心中的郁结。

假如以上阐述得不错，那么，这正是李劫人写蔡大嫂的起点。李劫人想：女人追求情欲、自由，为什么就一定是罪过呢？福楼拜说爱玛因读浪漫派文学作品而坠入爱的幻觉并导致最终的堕落，可是，李劫人见过的一些女性并不识得几个字，却也与爱玛依稀仿佛，这该怎样解释呢？是否说明追求情欲自由是人的天性所趋呢？还有，人怎样才能实现情欲的自由，以及它与道德伦理、社会历史有着怎样的制约的关系呢？也许可以说，这些问题在更深的地方触动着李劫人，成了他写《死水微澜》的动因之一。

福楼拜批评性地追溯了造成爱玛悲剧的她最初的爱的幻想，认为她的过失是胡思乱想做成的，是她十多年来憎恶平淡的然而真实的现实生活而向往理想生活的结果，作家同时又写出了使她不得不死的原因，在于她的情人们在本质上与奸刁的商人并无二致，于是她的爱情幻灭。这样，福楼拜也就等于对传统的爱的神话进行了解构。爱情既然不过是头脑中的幻想，终将幻灭，那么，为什么不在实际生活里把情与欲分开来呢？而且立刻就可以看到，在情欲这个词里，“情”的无足轻重。在福楼拜无意之间解构了爱情的作品的启示下，李劫人写成了《死水微澜》：一部重“欲”而轻“情”的作品。这一点，只要拿《死水微澜》与巴金的《家》这样的纯情小说比较一下，就很清楚了。

《包法利夫人》的作者最终被宣判无罪。然而法官在宣判时，却一连两次使用“现实主义”这个词，而且认为属于这个范畴的作品，一定“不堪入目”，“否定美与善”。恰恰就因为这样，恰恰因为李劫人敢于向传统的“美与善”的训条挑战，他笔下的蔡大嫂才成为惊世骇俗的文学形象。

四、文学不是高级形式的社会文件

蔡大嫂是《死水微澜》的中心人物，在小说的“序幕”里，一位阅历很深的正统知识分子评价她“凡百都好”，只可惜“品行太差”；而在小说的结尾，蔡大嫂的养父、一位厚道的农民，在一再惊愕于她的品德之后，无可奈何地说：“世道不同了”，“世道不同了”！这部小说以指蔡大嫂“品行太差”为其开端，以一位老人因她而感慨世道作为结束，这是意味深长的。能不能说，这部小说的题旨，无论作者是否完全意识到，是以女人的品行，写世道的变化。女人的品行，是最敏感的标志，最能体现社会的风气和社会的深层次的变化。女人品行的变化是历史转捩的风旗，它反映出“饮食男女”的方式、价值、准则的变化。李劫人试图通过写女人的品行，来写时代、社会和历史。

福楼拜曾经这样评论巴尔扎克：“曾经透彻了解他的时代。他曾经对于妇女有过深刻的研究。”我们可以由此悟出：深刻地研究妇女，就可以透彻地了解时代。巴尔扎克、福楼拜、左拉、列夫·托尔斯泰、茅盾等，都是这

方面的大师。福楼拜拿起他的解剖刀，把爱玛解剖得血淋淋的。李劫人深受福楼拜的影响，他的意图看来是要写一本真实地解剖情欲的作品，他似乎要尽量正视情欲自由的必要性，严重性，也许还多少带了一点危险性。他要表现情欲对于社会的重要性。从作品可以看出，女性看待生命价值的观念的变化，追求情欲自由的胆识和方式，既是社会变动的原因，也是其标志。

在动荡的历史年代，旧的法纪伦理迅速崩溃，束缚情欲的东西迅速瓦解，情欲以一种新的方式得以实现，而且它对于社会变化的推动作用也更明显。这样就可以理解，一个描写动荡和转捩年代的历史小说，读起来就像人们追求情欲自由的崭新故事。

品行无非是对实现情欲的方式（本质上也是生存方式）的道德评价；情欲自由对于人生价值的重要性的重新认识，使人们的人生观、价值观几乎拐了个弯。这方式与价值观的变化或转折，都不是女人自己可以决定的；它是社会的产物，男人在这里起了很大的作用，甚至决定性作用（比如在形形色色的男权社会里），女人只是作被迫的和常常并不意识到的选择。这也是别无选择。女人的品行不是抽象的，可以说是一些深藏的社会关系的总和。女人品行的变化体现社会的变化，写女人实现情欲的方式和胆识，比写历史编年和岁月代谢能更深更内在地反映社会。这是文学创作的特殊机制所决定的。女人品行的转变是历史真正的不可逆转的标志：蔡大嫂这个形象告诉我们，中国社会从封建社会进入了近、现代社会。

这样，我们就不难理解，为什么古今中外所有优秀的文学作品，都无一例外地要写到情爱，文学理论将此归结为作品的“爱情线索”。其实，这不仅是线索，本质上就是要从女性，从情欲方式的社会道德评价，来写出有血有肉有人物形象的时代。

《死水微澜》这部作品，无论是从题目来衡量它的内容，还是用作家自述所说写两股恶势力的争斗和力量消长来看它的实际成就，都不是令人十分满意的。然而，罗歪嘴与蔡大嫂的故事却写得好，写得有声有色，它运用从女人的品德来写社会这个文学创作的深度模式，取得了成功。这里的成败得失，值得深思。

李劫人的几部写辛亥革命的长篇小说，从《死水微澜》、《暴风雨前》和《大波》这些题目来看，他是要写重大历史事件，而且是透过意识形态的目光。文学当然可以写重大的历史事件，但是，社会有社会的轨道，政治有政治的轨道，意识形态有意识形态的轨道。能不能说社会、世道未能呼应政治活动家们的意识形态呼唤，就是一滩“死水”？能不能说政治家们叱咤风云，就是历史风暴？如果把某种意识形态搅动的风云称为历史，而把人看成被历史狂风吹来卷去的砂砾，文学作品就会把人写成意识形态的应声虫，人这个主体在意识形态面前被异化为符号，这样，公式化、概念化也就难免了。李劫人是一个独立的作家，我并不认为他的创作乃是上述创作思潮的表现。我只想说，就连李劫人这样的作家，也难免要受到影响，因此很值得注意。

文学作品还不应该是历史结论的形象化描述，而只能是用形象来思考，历史结论只能包含在形象体系之中，而且这个结论最好要在作品完成之后才得以形成。李劫人写重大历史事件，而未能取得预期的完全的成功，原因也就在这里。他说在这几部作品中，《大波》专写 1911 年即辛亥年的四川争路事件。他说这运动的构成非常复杂，当时的参加者也往往蔽于它那光怪陆离的外貌，而不容易说明它的本质。他说他有意要把这一个运动分析综合，形

象化地具体写出。但在三部小说中，偏以《大波》写得顶糟（《死水微澜》前言，2 页）。作家是诚实的，他不仅说糟，而且说“顶糟”，可见他是如此不满意。然而重写的结果，也未见得好了多少。原因何在呢？原因就在于他试图用文学对历史事件作综合分析，并且说明历史的本质，最后，还把文学当成形象化历史结论的东西。

我在一篇重评茅盾的长篇小说《子夜》的论文里说过，一部小说不应该是“一个高级形式的社会文件”，现在我们在李劫人的创作中又一次遇到了这个理论课题。正如茅盾下了很大功夫写成的作品《子夜》，反而不如他的体验性处女作《蚀》，李劫人下了很多功夫，一改再改以至重写的《大波》，也反而不如他因体验很深因而很快写成的《死水微澜》。问题就在于文学创作有它自己的规律。

总之，文学创作成败得失的正反面经验一再告诉我们：文学的深度不是历史事件的分析深度，更不是意识形态的深度，而是人物形象的深度，是作家洞察人、生命和世道的深度，是作家体验的深度。文学只能从人写历史，而不可用历史事件或政治结论或意识形态来扼杀了人。

（1992 年 7 月）

张爱玲：《倾城之恋》

1943年9月和10月，年仅23岁，还未认识胡兰成因而还未有结婚的张爱玲连续写成中篇小说《倾城之恋》和《金锁记》，奇迹似地出现在上海文坛。《倾城之恋》是成名作，《金锁记》是代表作。严家炎先生在《中国现代小说流派史》里说：“张爱玲的起点就是她的顶点。在40年代，她可能已把自己的生活积蓄，乃至艺术积蓄写尽了。”张爱玲后来的作品，例如50年代所写的《秧歌》、《赤地之恋》等作品，正如她自己所说，它们决不是“酝酿上一二十年”的产物，只能是离开本土硬“要往别处发展”的树木。

《倾城之恋》的确有份量，有深度，称得上是“酝酿上一二十年”的作品。

张爱玲（1920—1995）的童年主要在上海度过。她的祖父叫张佩伦，是晚清名臣，祖母是李鸿章的女儿。她的父亲是清朝遗少，蓄妓吸毒的纨绔子弟，母亲为南京黄军门的名门世家小姐，婚后曾去欧洲留学。父母因不和而离异，使得敏感的张爱玲自小在旧式大家庭过着孤寂的生活。1938年她从上海圣玛利女校毕业，逃离父亲的禁闭，与旅欧归来的母亲同住。1939年考取在上海招生的英国伦敦大学，因欧战改入香港大学。香港沦陷后，她于1942年返回上海，用英文给英国《泰晤士报》写剧评影评，为英文杂志《二十世纪》写《中国人的生活与服装》。就在这样的家庭，这样的中西文化，这样的教养与体验之后，张爱玲创作了《倾城之恋》。

创作《倾城之恋》一年之后，1944年，张爱玲将它改编为戏剧，这时她写了一篇《写〈倾城之恋〉的老实话》。读过这篇“老实话”之后，我们相信，作家对于作品的解释，某些地方会给我们很好的启示，某些地方与作品的实际情况又是有些距离的，这或许因为作家想表现的未表现出来，或许作家对人物的观点让位于人物自己的故事。我们所要做的，是对作者的自述认真加以分析，并且不妨以此作为我们分析作品的一个起点，至少是一个重要参照，一个引子。

这篇“老实话”主要有以下几点内容：（1）因为用的是“参差的对照的写法”，她的作品主题欠分明。（2）写《倾城之恋》的目的，是要表现“苍凉的人生的情义”。（3）尽管顾忌到读者的种种要求，诸如华美的罗曼斯，对白，颜色，诗意，意识等，但《倾城之恋》还是不坏的，“是一个动听的而又近人情的故事”。（4）关于作品的男女主角，他们的个性表现不够。流苏实在是一个相当厉害的人，有决断，有口才，柔弱的部分只是她的教养与阅历。而她从腐旧的家庭里走出来，香港之战的洗礼并不曾将她感化成为革命女性，作者认为这是“较近事实”的。柳原因为思想上没有传统的背景，所以年轻时候的理想经不起一点摧毁就完结了，终身躲在浪荡浮滑的空壳里，在现代中国实在很普通，倒也不一定是华侨。香港之战影响他，使他转向平实的生活，终于结婚了，但结婚并没有使他完全放弃往日的生活习惯与作风。因此柳原与流苏的结局，虽然多少是健康的，却仍然是庸俗，就事论事，他们也只能如此。（5）《倾城之恋》发表以来受到普遍喜欢，主要的原因是报仇，旧式家庭里地位低的年轻人，寄人篱下的亲族，都觉得流苏的“得意缘”，间接给他们出一口气。其次的原因是，年纪大一点的女人也高兴，因为向来中国故事里的美女总是二八佳人，二九年华，而流苏已近三十了。第三个原因是一班少女在范柳原身上找到他们的理想丈夫，豪富，聪明，漂亮，外国派。最后一个原因，普通读者最感兴趣的，恐怕是这一点：书中人

是先奸后娶呢，还是始乱终弃？先结婚或是始终很斯文，这两个可能性在这里是不可能的，因为大使读者失望。(6)《倾城之恋》作者她从流苏的观点写故事。(7)张爱玲的创作方式：作品的情节向来是归它自己发展，只有处理方面是由作者支配的。

我所希望探究的问题是：《倾城之恋》这个作品，与作者张爱玲本人有着怎样的关系？她有什么非写不可的理由和动因？她的体验、压抑和无意识趋向是怎样得以表现的？她所说“酝酿上一二十年”，酝酿的都是一些什么呢？

《倾城之恋》从结构上说，以白流苏的行踪为发展线索，可以划分为三个部分：第一部分写流苏家庭压力和婚姻上的赌注，地点在上海；第二部分写范柳原向白流苏所“谈”的恋爱，地点在香港；第三部分写香港的陷落成全了流苏的婚姻。第一、第三部分重点写流苏，第二部分重在写柳原。由于开头、结尾都落在流苏身上，因此这故事可以简单地归结为流苏的故事，流苏的“得意缘”，一个并不年轻的离婚女子，怎样绝境逢生，于绝望之中，从天外飞来了一个理想的恋人，拯救她于慢慢毁灭的生存状况之中。

不妨设想，作者最初设计了未来故事的基本要点之后，所面临的问题就是如何把这“传奇”故事说得合情合理？而我要探究的问题是：作者为什么偏偏虚构了一个绝望之中的幻想故事？是不是作者多年来，在在体验了绝望，又在在体验了幻想？而这个作品正是多年体验的奇葩？

白流苏的情况真够绝望的，已经二十八岁，离婚七八年了，寄居在娘家这个旧式大家庭里，哥哥们把她的钱盘来盘去盘光了，她已经在这个不属于自己的娘家里住不下去。如果说要出外找工作，她又没有念过两句话书，肩不能挑，手不能提。如果说要再嫁人，第一，她不可以去自由交际，因为这有辱门庭，第二，她只能由家里人来包办，但她底下还有两个妹妹没有出阁，三哥四哥的几个女孩子也渐渐长大了，张罗她们还来不及呢，怎么顾得到她？

作者笔下的“白公馆”可以看成是封建性的腐旧的过时的生存方式的象征：“白公馆有这么一点像神仙的洞府：这里悠悠忽忽过了一天，世上已经过了一千年。可是这里过了一千年，也同一天差不多。因为每天都是一样的单调与无聊。”“七八年一霎眼就过去了。你年轻么？不要紧，过两年就老了，而且，青春是不稀罕的。他们有的是青春——孩子一个个的被生出来，新的明亮的眼睛，新的红嫩的嘴，新的智慧。一年又一年的磨下来，眼睛钝了，人钝了，下一代又生出来了。这一代便被吸收到朱红洒金的辉煌的背景里去，一点一点的淡金便是从前的人的怯怯的眼睛。”这段话才真正是“苍凉”的。因为写出了青春是如何可怕地转化为“背景”的。这也是白流苏进入“恋”爱的背景。

作品写旧式大家庭的斗争，也自然入木三分。妹妹宝络要去见范柳原，为了避开四奶奶的阴谋，执意不肯和四奶奶的两个女儿同时出场，便下死劲拖流苏一同去。可是，坏结果仍然不可避免，想不到范柳原看上了流苏。这种窝里斗也是很残酷的，流苏并不为此向妹妹抱歉，而是看成自己的一个胜利：“今天的事，她不是有意的，但无论如何，她给了他们一点颜色看看。”“她知道宝络恨虽恨她，同时也对她刮目相看，肃然起敬。一个女人，再好些，得不着异性的爱，也就得不着同性尊重。女人们就是这点贱。”这里对人性的刻划也是很深的。

作者写流苏最初把恋爱看成一场赌注：“她也是喜欢赌的。她决定用她

的前途来下注。”“如果赌赢了，她可以得到众人虎视眈眈的目的物范柳原，出净她胸中这一口恶气。”我们从流苏对于旧式家庭的态度，可以感觉这旧式家庭到底给一个年轻生命多么沉重的压抑。就这样，流苏登上从上海去香港寻找范柳原的轮船。

范柳原是个什么样的人呢？他的父亲是一个著名的华侨，有不少的产业分布在锡兰、马来亚等处。他今年三十三岁，父母双亡，从小在英国长大，孤身流落，很吃过一些苦，然后方才获得了继承权。据媒人徐太太说是“他年纪轻的时候受了些刺激，渐渐的就往放浪的一条路上走，嫖赌吃着，样样都来，独独无意于家庭幸福。”可是，在范柳原自己呢？他对流苏说：“我回中国来的时候，已经二十四了。关于我的家乡，我做了好些梦。你可以想象到我是多么的失望。我受不了这个打击，不由自主地就往下溜。”

范柳原从小在英国长大，深受西方文化的熏陶。他承认他是“新派”，“洋派”，承认自己不能算一个真正的中国人，只是最近几年才渐渐中国化起来。

这个故事的特殊之点在于，范柳原这个新派、洋派，却爱上了白流苏这个旧派、中国派。他爱她什么呢？“你知道么？你的特长是低头。”“有的人善于说话，有的人善于笑，有的人善于管家，你是善于低头的。”流苏对此的解释是：“你最高的理想是一个冰清玉洁而又富于挑逗性的女人。冰清玉洁，是对于他人。挑逗，是对于你自己。如果我是一个彻底的好女人，你根本就不会注意到我！”白流苏的这个“低头”，透露出中国女性的含蓄和温柔之美，所以范柳原说：“难得碰见像你这样一个真正的中国女人”，“你是个道地的中国人”，还有，“你看上去不像这世界上的人，你有许多小动作，有一种罗曼蒂克的气氛”。

范柳原与白流苏的相遇，在深处，就像是中西方两种文化的相碰撞，在这个撞击的过程中，两种文化从深处呈现出不同的趋向和要求，作品从而刻划出两种不同文化底层积淀着的集体无意识。

范柳原要的是什么呢？他在恋爱中寻求的是什么呢？他引《诗经》一首诗：“死生契阔——与子相悦，执子之手，与子偕老。”并对白流苏解释说：“我看那是最悲哀的一首诗。生与死与离别，都是大事，不由我们支配的。比起外界的力量，我们人是多么小，多么小！可是我偏要说：‘我永远和你在一起；我们一生一世都别离开。’——好像我们自己做得了主似的！”这种反抗绝望的精神，建立在深深的悲观基础上的进取精神，显然是西方文化的优点。在这个基点上，范柳原诉说了他对于流苏的爱情，一点可贵的浪漫的执著，这是一种超凡脱俗的追求，是一种很高的精神追求。

范柳原渴望得到的，是“一点真心”：“有一天，我们的文明整个毁掉了，什么都完了——烧完了，炸完了，塌完了，也许还剩下这堵墙。流苏，如果我们那时候在这墙根底下遇见了……流苏，也许你会对我有一点真心，也许我会对你有一点真心。”这种“真心”在现代社会里很难追寻了，因为它被现代物质文明毁掉了。

最有意思因而也是最深刻最独到的是，范柳原承认白流苏的“天真”：“不错，你是再天真也没有的一个人。”可是仍然认为她对他没有真心。在这里，天真是指流苏的诚实，而是否真心，则还包涵着内心深处的文化心理积淀。

这“一点真心”是很不容易的，可以说是西方爱情文化的最高理想，它

要求摆脱种种世俗的包括金钱、财产、家世种种羁绊。有一晚，范柳原给白流苏打电话问：“我忘了问你一声，你爱我么？”她低声道：“你早该知道了。我为什么上香港来？”柳原叹道：“我早知道了，可是明摆着的事实，我就是不肯相信。流苏，你不爱我。”这段描写相当深刻，通常不大被注意。从中国文化的观点上看，好像范柳原特别苛刻和挑剔。正是这些地方，表现出东西方文化的差异与对照。流苏只身从上海来到香港，准备把身体也交给范柳原，只是要有个前提：先结婚，这不是很自然的事情吗？范柳原还挑剔什么呢？范柳原还指望什么呢？

范柳原还指望在爱情里寻求深刻的理解。在这方面，作品写道：他思索了一会儿又烦躁起来：“我自己也不懂得我自己——，可是我要你懂得我！”又说：“我装惯了假，只有对你，我说过句把真话，你听不出来。可是我的确为你费了不少心机。在上海第一次遇见你，我想着，离开了你家里那些人，你也许会自然一点。现在我又想把你带到马来亚，到原始人的森林里去。”

范柳原想尽办法使白流苏摆脱她内心被扭曲的状态，回到真心，“回到自然”，不仅设法使他离开旧式家庭环境，还苦口婆心，一再教诲，后来又想到去原始人的处所。可以说范柳原有很大的耐性在探索改变人、改变人的世界观、人生观的途径。当然，这也是因为他同样有着很深的对于现代物质文明的厌倦，同时又执着追求现实生活里很难寻觅的真心。

范柳原所有这些追求，白流苏是很难理解的。白流苏自有自己的目的，这目的来自她的生存处境和她的文化以及她所属的文化下面的无意识：“她承认范柳原是可爱的，他给她美妙的刺激，但是她跟他的目的，究竟是经济上的安全。”“如果她是纯粹为范柳原的风仪与魅力所征服，那又是一说了。可是内中还掺杂着家庭的压力——最痛苦的成份。”

说得透彻一点，范柳原关注的是爱情，白流苏在乎的是婚姻。这大概可谓东西方爱情文化的一个极其简单的表述。二者必然发生深刻的冲突，这就导致了男女主角一次又一次的“谈恋爱”却没法进入“恋爱”。有一次，范、白二人在海边互相拍打着身上的小虫子，笑成一片，“流苏却突然被得罪了，站起身来往旅馆走。柳原这一次并没有跟上来。”流苏之所以突然不快了，就是因为她认为婚姻是范柳原接触她身体的前提，如果未有婚姻就让他拍打了身体，岂非上了大当了吗？白流苏事实上把身体当成待价而贾的东西了，而范柳原从这里看到的是白流苏对他没有真的爱情。

所以，在整个作品的最高潮处，范柳原讲了一段触动根本的话，可谓是东西文化最激烈的一次碰撞：“我不至于那么糊涂。我犯不着花了钱娶一个对我毫无感情的人来管束我。那太不公平了。对于你，那也不公平。噢，也许你不在乎，根本你以为婚姻就是长期的卖淫。”这段话把婚姻与经济的关系，彻底剥开了，流苏满脸气得通红，觉得深受侮辱，但她仍然想，他不过口头上占了便宜，归根到底，他还是没有得到她。既然他没有得到她，或许他有一天还会回到她这里来，带了较优的议和条件。流苏这种反应方式，也是中国文化带来的盘算方式。

如果把范柳原与白流苏这场恋爱看成一次战争，一场中西文化的冲突，那么，最终谁胜利了？

这期间，白流苏回过一次上海，因为她偏不要做他的“情妇”。可是，在上海过了一个秋天，走投无路，老了两岁，只好再来到香港。“这一趟，她早失去了上一次的愉快的冒险的感觉。她失败了。”这种失败感，照范柳

原看来，是她一心一意不讲条件爱他的标志，是她有了一点真心的标志。于是，在流苏重新来到香港的当晚，“她第一次吻他”，二人双双跌进“另一个昏昏的世界里去了”。这就是说，流苏不得已放弃了盘算，是他们二人，也是中西文化得以调整的前提。

范、白二人的恋爱得已成就，还是因为香港的倾覆：“香港的陷落成全了她，也许就因为要成全她，一个大都市倾覆了。”

只有在“倾城”之后，这两颗心才靠近了：“在这动荡的世界里，钱财、地产，天长地久的一切，全不可靠了。靠得住的只有她腔子里的这口气，还有睡在她身边的这个人。她突然爬到柳原身边，隔着他的棉被，拥抱着他。他从被窝里伸出手来握住她的手。他们把彼此看得透亮透亮，仅仅是一刹那的彻底的谅解，然而这一刹那够他们在一起和谐地活够十年八年。”这时的流苏是值得称赞的，因为只有在这时，她才不是为了金钱、地产这些东西而恋爱，这一次她是有了“一点真心”了。所以，“倾城”使她的心灵得到解放。可以说资本主义的物质文明在这里受到了一次批判。

范柳原在这场“倾城之恋”中所要追求的“一点真心”，真感情，显然表现出他所接受的西方文化的优点。然而，在西方文化里，这个真心、真感情，并不是与时间连在一起的。尽管范柳原说“我一辈子都爱你”，“我们一生一世都别离开”，然而他在说这些话的时候，所表达的也只是此时此刻的真心、真情，而不注重“一辈子”、“一生一世”的通常含义。“白头偕老”是中国文化里的理想。白流苏对此是很知道的，了解很深的。她深深了解范柳原“是一个没长性的人”，短期的爱情吊不住他的心；时间长了，他又会厌倦。白流苏因此认为：“总之，没有婚姻的保障，而要长期抓住一个男人，是一桩艰难的，痛苦的事，几乎是不可能的。”

婚姻到底能不能保障长期抓着一个接受西方文化薰染的男人呢？“柳原现在从来不跟她闹着玩了。他把他的俏皮话省下来说给旁的女人听。那是值得庆幸的好现象，表示他完全把她当做自家人看待——一名正言顺的妻。然而流苏还是有点怅惘。”流苏怅惘什么呢？她得到了她冒险下赌注以求的婚姻，她可以较长期抓住那个男人了，有了依靠和安全感，然而，爱情的活力却在无形之中开始失去。再往后走，他们的结局不难想象。

《倾城之恋》好像成了作者张爱玲自己的一个预言，她在这之后与胡兰成的一场婚恋，也是这样热烈而短暂。

在本文的开端处，我们说过《倾城之恋》这部小说的作者的一些情况。作者张爱玲作为一个旧式大家庭出身而又接受西方文化教养并秉赋母亲西方文化素质的年青女子，在这个作品里，通过白流苏这个艺术形象，写出了女性生命在封建性大家庭里所受到的沉重压抑与困境，分析了东方女性的婚恋文化心理；通过范柳原这个艺术形象，写出了对于西方文化的向往，和作者所向往的理想男人的模式：更多一些对于感情的追求，而少一些对于性、身体、年龄、家世的追求。比较一下范柳原这个形象与凌吉士（丁玲《莎菲女士的日记》里的男主角）这个形象，区别就出来了。

同时，通过“倾城”（按即香港的倾覆），写出了作者对战争的体验，其中既有张爱玲每每提及的苍凉感，而在这个作品里，则主要是对于“文明”的厌倦，因而渴望摆脱这些“文明”而回到本真生命感。之所以用“倾城之恋”这个题目，作者的解释是：城倾而成全了她的恋。然而，这个话到底是什么意思呢？城市的倾覆使得他们二人都改变了生存境况，因而暂时摆脱了

他们身上的“文明”重负，两颗心得以互相沟通。这表现了年青的张爱玲很深的对于心灵沟通的向往，以及在这向往背后，“文明”对于她的沉重压抑。

这样说就好像“倾城”是一件好事。张爱玲当初被误解为“文化汉奸”，我想与此题旨也有些关系。90年代的日本电视台，很难想象会播放中国摄制的反映中日战争的故事片，却在“世界名著”节目里，播放《倾城之恋》。这确是有些蹊跷的，不能说事出无因。在解释“倾城之恋”这个题目时，不妨可以考虑到一个在沦陷区，在别的众多名家都拒绝发表作品时走红起来的作者的全部复杂的政治无意识。这有助于我们解释“倾城之恋”这个难解的题目。同时，也不妨可以考虑作者起的这个题目，所构想的故事，与她竟与汉奸胡兰成一度热烈婚恋，这二者之间是否有某种在深处的联系。然而张爱玲的本意并非是要说“倾城”是一件好事，决非如此。在张爱玲意识的深处，主要是对于现代物质文明的厌倦，和年青的生命对于真感情、对于现代人灵魂沟通的无比向往。“倾城”在这里的含义是双重的：既是说白流苏有倾国倾城之貌，也是说城市倾覆带来机遇。总之，无论从个人看，还是从历史看，都非同一般。当初年青美貌的张爱玲显然是以此自况，以此为期待的，这些，就是作者与作品之间的内在关联。当然，作者不可能在当时就都意识到了。

(1997年9月20日)

附录之一 蓝棣之“症候”分析方法^①（摘要）

也许在借鉴精神分析批评模式研究中国现代文学方面，努力更勤的应该说是蓝棣之。近年来他先后撰写了《现代作家创作无意识趋向考索》、《论鲁迅小说创作的无意识趋向》、《试解〈骆驼祥子〉创作之谜》等文章，企图借助于弗洛伊德学说所提供的钥匙，“用以揭示艺术创作的过程，和艺术家没有觉察到的用意及虚构人物的动机”。他希望批评不要停留于对文学的表层动机、符号、意蕴结构的阐释，而应“再深一步，要考察、探索那些作家不明确但又确实左右他创作的那些心理过程，探寻他虚构人物的潜在动因，以及他的作品与读者的无意识联系。总之，考察作家创作中的无意识趋向，把作家没有明确察觉的东西阐发出来”，从而越过表层、外层空间，通往作家心理、本文结构的里层、深层空间，以重新解释作品中某些悖逆、含混的类似症候表现的疑团，和重新阐释作品的意义。

借助精神分析的心理批评视角，蓝棣之在巴金的《家》中发现了一个由觉慧、琴、觉民组成的三角恋爱的无意识结构，正由于觉慧对琴的无意识爱恋，使他在鸣凤悲剧发生前软弱犹豫和冷淡，也使他在觉民与琴爱情胜利后毅然出走。这种无意识感情与巴金青春时代朦胧的爱情体验有着联系。蓝棣之在巴金的《憩园》中，从黎先生和杨寒对待杨梦痴的不同态度发现了小说的深层结构，如果说黎先生对杨梦痴的责难、批评代表着成年巴金的理性意识，那么杨寒对父亲的同情、爱怜则代表着童年巴金对自己的五叔的感性无意识。

理性化程度越强，创作中的无意识压抑就越多。所以蓝棣之敏感地将高度理念化创作的矛盾纳入了他的批评视野中。他认为，在艺术风格上，茅盾虽然有意识提倡为人生的文学，强调艺术的社会功利性，但在无意识层面，他却喜欢鸳鸯蝴蝶派的浪漫性和娱乐性，这种无意识往往通过对性爱的描写，通过他典丽优雅、藻饰言辞的语言流露出来。在艺术个性上，茅盾虽然有意识提倡现实主义，但在无意识深处却更眷恋浪漫主义，所以他喜欢司各特、大仲马，而他的一些作品，尤其是他笔下的新女性形象大都带有浓艳的浪漫格调。茅盾作品中的“妻子”形象，往往更像端庄贤淑的母亲，这大概是茅盾自己的婚姻经验和婚姻价值标准的无意识外化。

蓝棣之对老舍的《骆驼祥子》也提出了一种完全不同于社会历史批评的新的心理阐释系统。通过本文细读和大量旁证材料的考订，蓝棣之从祥子三起三落、买车卖车的故事中找到了一个“无意识”的故事，在本文中找到了一个潜本文。这一潜本文的内容即祥子被虎妞引诱，继而被强加婚姻，最后走向毁灭和堕落。因而小说意义就有两个层面，本文所叙述的故事，再现了私有制度、有钱阶级、军阀政治对劳动民众生存权利的剥夺，而潜本文所叙述的故事，则表达了由强加的、令人恐惧的性缠绕和性关系所带来的痛苦、腐蚀和绝望。如果说本文是对现实社会关系的批判，那么潜本文就是现代婚姻启示录。

一切优秀的作家，都会使自己的文学语言保持一种开放性结构，留下许多可以自由读解的意义“空白”，正是从这个意义上，蓝棣之称鲁迅创作是“意识和无意识结合的典范”。从这一视角切入，他指出，鲁迅创作《呐喊》，

^① 摘自尹鸿《弗洛伊德主义与中国 20 世纪文学》（1989 年），云南人民出版社，1994。

一方面是有意识地为“用”而作，要听将令以慰籍前驱者的寂寞，另一方面在无意识中他则是在回忆青年时代所做过的那些梦；一方面他意识到文学应该体现“亮色”，另一方面他又无意识地传达着自己心灵的寂寞和悲哀。鲁迅创作《彷徨》，一方面他有意识地批判、解剖魏连殳、吕纬甫，另一方面他无意识中将自己与这些形象相认同。尤其独出心裁的是蓝棣之对《离婚》的批评，他认为这部小说在表层意义上是对乡绅七大人之流的倚势欺人和附庸风雅的嘲笑、讽刺，但在深层意义上则是对爱姑的粗俗、放肆、外强中干和种种封建意识的厌恶不满。

如果说这些研究都还集中于对本文中所潜藏的作家本身的无意识信息的发掘，那么蓝棣之对柔石小说《二月》的分析，则完全斩断了作家与本文的关系，直接对本文进行精神分析学的阐释。通过大量的细节和语言的分析，蓝棣之认为小说中肖涧秋与陶岚、文嫂的三角爱情纠葛所掩藏的是另一个无意识的结构，肖涧秋从来没爱过文嫂，他爱的只是七岁的采莲，因为采莲他才去文嫂家，才同情和帮助文嫂，即便他离开了镇子后所最为牵挂的也依然是采莲。采莲的天真、纯洁和明朗带给他灵魂的净化和安慰，也使他在无意识中产生了对陶岚的成熟和果决的排斥性。批评视点的转移，为我们对《二月》的人物关系、叙事结构的理解带来了重要变化。

蓝棣之的研究鲜明体现了精神分析批评的特征。在目的上，他力图揭示作家心理中无意识的创作动机，本文中的潜结构和无意识意义，虚构形象的隐秘心理，绕开作品的表层动机、意义、结构以达成新的认识和理解。在方法上，它们采用了“症候”分析方法，总是以作品的各种反常的、疑难的现象作为突破口，在寻找原因的过程中寻找这些现象的意义。由于蓝棣之注意将假设与求证、分析与推论、描述与阐释相结合，他不仅对于过去的一些成见提出了质疑，而且独创性地解答了许多重要研究论题，并且解决了一些长期悬置不决的难点，或者说为这种解决提供了线索。这组文章的意义，当然远不仅在于它的研究结论，更重要的还在于方法论上的启示：作家是复合的心理个体，创作是复合的心理过程，作品则是复合的心理产品，因而对文学活动不仅需要从社会结构而且也需要从心理结构，不仅需要从意识层面而且也需要从无意识层面，不仅需要从表层系统而且也需要从深层系统作出说明和阐释。离开了这种说明和阐释，对文学的理解即便不是一种错误，但也是不完整的，或者可以说是不深刻的。当代批评不考虑文学中的无意识因素，显然是一种缺失。

之二 蓝棣之“解读”现当代文学

听说北师大中文系教授蓝棣之开设了一门“现代文学作品解读”课，备受欢迎，几百人的大教室坐得满满的，校外的一些教师、编辑也特意赶去听课。我没有听他的课，不敢妄加评论，但蓝棣之的文章我读过不少，知道他没有自己的“奇谈怪论”时是不会轻易动笔的。既然他不把自己的课称作“作品分析”，而要冠之以“解读”，相信这决不是为了赶赶新名词的时髦，而是另有一套想法的。

蓝棣之告诉我，开设这门课的构想实际上就是这几年来他研究现当代文学的课题。他一直有这么一种感觉：我们对现当代文学的研究往往停留在表面，很难深入下去。这是为什么，这是因为我们并没有真正理解作品和作家，往往是读了作品以后便轻易作出评价，或者用作家的思想来代替作品的分析，因而这种评价往往是不着边际、节外生枝的。他认为，在阅读与评价之间，应该还有一个解读的环节，解读是评价的基础与前提。所谓解读，就是用完整的理论对作品的深层含义、潜在结构、创作动因、艺术形式所进行的探索。

蓝棣之的探索便是这样开始的：他一遍又一遍地阅读作品，尽管人们的评价是那么肯定，尽管情节已经是那么熟悉，但他仍不厌其烦地读，直至从中读出一番新意。

——读《骆驼祥子》，他说，这并非老舍自己所说的是“车夫与骆驼”的故事，而是年轻的无产者祥子在虎妞的诱惑、缠扰下，全面被腐蚀，而终于堕落的故事，它与世界文学史上别的优秀作品一样，是作家的自叙传、血泪书、忏悔录。

——读《子夜》，他说，这是一部笨重的作品，一半以上的篇幅还是“素材”，缺乏“潜在文本”，把文学作品当成了高级社会文献，因此，它不大可能成为现代文学的“经典著作”。

还有鲁迅的小说，巴金的《家》，柔石的《二月》，他的见解总是另辟蹊径，令人惊诧不已，但即使现代文学研究的老专家也觉得顿开茅塞。

据我所知，像蓝棣之这样迷恋于一部部具体作品的解读的人还不多。自从几年前黄子平提出要从宏观上研究现当代文学，人们仿佛都插上了翅膀飞到高空作鸟瞰状。宏观研究的态势的确开拓了文学的世界，但人们的眼睛也逐渐变得容易大而不当，疏漏肤浅了。此时读蓝棣之对作品的细微解读，就觉得看到了另一个丰富的微观世界。

解读不同于过去模式化的作品分析，而这里最重要的是理论方法。蓝棣之对20世纪以来西方的文学理论与方法作了较深入的研究。他认为，无论是结构主义与后结构主义，还是心理批评、诠释学与接受美学，都是解读文学作品文本的重要武器。他有一个比方，作品的内在含义是丰厚的油田，只有采用现代的石油开采高技术，才能从地层深处将那些原油开采出来。

对于文学研究来说，宏观把握是必要的，而微观的解读也非常迫切。当人们拿起望远镜，纷纷在宣布又发现了一块油田的时候，蓝棣之却默默地立起了井架，向着丰厚的原油深深地掘进了。

因此，当人们把宏观世界鸟瞰过遍，觉得现代文学研究已经要结束了的时候，蓝棣之却说，它实际上还没有真正开始。

^① 作者贺绍俊，原载《文艺报》，1989-02-04。

之三 蓝棣之批评个性阐释^①（摘要）

纵观蓝棣之全部的文学研究，我们似乎很难作出一个准确清晰的判断，这还不完全是因为他的理论论述全部地包含进了具体作家或作品的微观分析，而且也缘于他的这种分析的流动性与发展状态，可以说，蓝棣之的研究成果也是一个不断地变化的过程。

但是，尽管这样，我们仍然可以发现他的思考轨迹及认识高度。任何一个理论课题的萌发在他那里显然来自一种灵感的触发，但是，这种灵感又并不神秘，它来自他的艺术直觉与人生经验。在目前的蓝棣之对鲁迅、老舍、巴金、茅盾、柔石等人的小说研究中，明显地表现出了这种思维的感觉的特质。在对上述作家那些家喻户晓的作品，如《离婚》、《骆驼祥子》、《憩园》、《家》、《子夜》和《二月》的分析研究中，蓝棣之都先后得出了一些不同凡响的结论。

如果我们具体地分析蓝棣之的研究方法就会发现，在他的理论论述或具体作品的分析中，一直隐含着研究者的一种“自我”因素，这不光是指建立在他独特生命基础之上的感觉方式和经验材料，而且也包括了独特的思维方式，因为后者才真正地决定了他研究问题时的切入点。如果我们把他对鲁迅、老舍、巴金、茅盾、柔石小说的宏大分析与1984年前后发表的署名林芝的札记加以对比，我们就会发现，这些研究课题的突破来自研究者的一次次“灵感”的闪现。例如，他对柔石《二月》的深入分析就是从肖涧秋到底爱着哪两位女性开始的。他不仅得出了不同于过去研究者的结论：肖爱的是陶岚和采莲，而且通过这独特发现，蓝棣之深刻地总结与分析了“左联”烈士创作的不同侧面，剖析了他们作为革命者同时作为有消极颓废思想的文学青年相互矛盾的心理因素与精神面貌，与在二者交融状态下所完成的创作风格。这样从几百字一则的札记发展成为一种研究成果的过程，实际上真正反映出了蓝棣之作为研究者的个性、风貌，甚至也标志了一种新的研究方法的诞生。在蓝棣之的研究方法中，具体性思维是一大特色。他曾说过：“所谓具体地提出问题，也就是从对象内部提出问题，在了解了事情的内部联系之后，就事物的特殊性提出问题。”在他的所有理论武器中，他熟于运用的正是这种具体思维。毫无疑问，在他展开这种思维之前，他所依靠的还仅仅是直觉与想象，但一旦他针对了某个具体现象，他就开始把这个对象看成各种规定的结合和多样的统一。

这样，在他的直觉与想象之后，在他开始具体性思维之后，强大的支撑显然来自现代生命哲学和心理学。凭借着这些理论力量，蓝棣之试图把对时代精神的概括（如对诗歌潮流的归纳），与具体作品的阐释（如对诗人的具体深入的理解）加以统一。从他对新诗的研究开始，真正统领这些理论关系的，是他对作品创作主体——作家心理无意识趋向的不懈追溯。在对众多诗人和作家内心创作动因的拷问中，蓝棣之不仅完成了他独到的发现，而且显示了他研究方法的多样性。

当然，他的这种对于作家创作无意识的考察，有时也是以牺牲了某种程度上的准确性为代价的，但这并未影响它的严肃性，应该承认这也许是任何研究领域里都会存在的冒险的代价。同时还应该提到的是，蓝棣之在他的研

^① 作者陈雷。原载《文学评论》1990（1）。原文为三部分，这里所选为最后一部分。

究中从来不放纵自己的灵感，也许是他特有的“困惑”型思维最终成就了他的灵感。每当灵感来临以后，他并不匆匆立论，而是把它放置于整个文学史构架和作家创作历程中加以认真反复的思索，与此同时，他还完整地考察作家生命的历史，包括其中的各种复杂的社会历史及个人情感的因素。所以，对他的这种思维方式和研究方法，我们承认与首肯的同时，并不能加以总结而专一起来。它在蓝棣之那里也正处于不断发展和完善的过程，我们当然希望它成为作者的一种研究个性和特色。

(1989 年 4 月)

之四 从体验到解释

记者：蓝老师，据我所知，您的研究范围是很广阔的，但您更多地被认为是一个诗论家，而且您的硕士论文搞的也是诗歌研究，这样一种选择和反响究竟是什么呢？

蓝棣之：我也说不清楚。我从小喜欢美术和理论，直到上大学都是。“文革”中比较喜欢诗歌，是不是说“文革”与诗歌有特别深的缘份？当时大学里都在解释毛泽东诗词，人们对这些诗词有不同的解释，我可能从中得到方法的启示。再有我的艺术感觉比较好，能感受诗歌。此外部分原因是我不大能像有些学者那样能几年甚至一辈子都在研究一个作家，我喜欢做各种各样的工作，这也使我容易接近诗歌。

记者：诗歌的研究方法和小说的研究方法好像不太一样。

蓝棣之：诗歌研究好像更能胡说八道，但是也更能看出人与人的素质甚至感觉的区别。小说还有个故事，诗歌连故事也没有，一掉进去不知掉到哪里去了。

我的硕士论文研究诗歌有偶然性也有必然性，因为此前我写过两篇诗歌方面的文章。论文选题时自然就选了新月派，这是一个比较大的有重要贡献的流派。之所以选一个流派，也是因为我不同意只研究一个人。

记者：您的意思是您的选题是由您的性格决定的，或者说您的性格是您选题的根据。可以这样说吗？

蓝棣之：我研究诗歌与我的家族比较敏感的气质有些的联系。另一点是，我对诗歌的兴趣是我认为诗歌跟人的生存状况和人的感性存在有很大关系，常常能直接改善我们自身的生活。它常常能直接而又简炼地回答人生的许多问题：我们为什么活着？我们怎么活着？我们处于什么状态？我觉得很有意思。我的研究是我生活的一部分，使我感到了人生的乐趣。

我曾经讲过一个观点：从诗歌里看，说到底人生就是一种感情的牵挂；支配着人要活一辈子的是一种感情的联系，而不是任何功利目的，比如说出名，挣钱等等。实际上出了名，挣到钱根本就不会满足的，这样的东西根本不会成为人生的目的。人是为了人世间非常鲜活的人和人与人之间的感情联系而活着，而奋斗的。

有一个例子很生动。我读研究生时给我们守门的老师傅，我们看他的生活非常没有乐趣，但他说他挣的钱都是给妻子和儿子用的。他说他的人生就是为了这个，挣钱给他们用，让他们快乐，如果没有他们他根本不用挣钱了。

我相信一些大的学问家，像冯友兰、金岳霖、梁启超、钱穆、陈寅恪等，学问研究对他们的人生意义非常大。他们一方面写作，一方面就改进着自己的生活，建设自己的生活。这种生活才是比较有意思的。有的学者的人生非常黯淡，非常迂腐。

我所知道的是我的研究与我的生活有很大的联系。我的经历使我改变了对生活的看法，我从作品里就可以看到一些我过去看不见的东西。这种研究你一定要对生活有一种心得。我看了世界上的很多东西之后，它把我的看法改变了，然后我用改变的心态去感受艺术品，再把这种艺术的感受写出来。这种情形，用美国最近几年教育改革的理论术语来说，就叫“建构主义”。它指出人的学习不能完全被动地接受外来信息，必须经过内化的历程，重新

^① 作者徐晓村。原载《大学生》1996（7）。

用自我的认知功能加以建构，才能变成个人真正拥有的东西。

记者：您是说，您的研究和您的生活是一个整体，而对于文学研究来说最重要的是自己的生活体验。研究是为了获得一种人生的启示，又以自己从生活中得到的领悟去看文学作品，从而使研究与生活更紧密地联系起来，并改善和建设自己的生活。

那么您认为从理论上掌握某种研究方法，再用这种方法去研究文学作品是否可取？

蓝棣之：这种方法和你的人生没有任何关系，是比较枯燥的，你的研究成果只能是比较皮相的。本质的发现应该用你的心灵去发现。我的一个结论是，一个人要有这种处境他才能体会这种东西。比如鲁迅的《孤独者》，他写魏连受那样的孤独，这种孤独使他在为祖母送葬时嚎陶大哭。为什么鲁迅要写他嚎陶大哭呢？就因为鲁迅自己也很孤独，他才能非常深刻地领会别人的孤独。就像我们自己也非常孤独，才能领会鲁迅的孤独。

记者：您说的本质的发现是指什么呢？

蓝棣之：就是弄清它起码的原因是什么，它究竟要说什么。但是人们不这样问。小说研究、诗歌研究都是，我们总要明白它讲什么。当然我的前提就是我相信什么东西都是可以解释的，如果把什么东西都说得非常神秘，非常含糊，因此就过去了，那我不能接受。其实这种研究方法既复杂又简单。

记者：那西方人搞出那么多批评方法、研究方法来，弄那么复杂干什么呀？

蓝棣之：任何研究方法的萌芽状态我们都是可以产生的。我们自发地可以产生许多研究方法，那时我们再去看西方的理论时会使我们对自己的方法更加自觉。反过来说，如果我们没有任何创造性的研究体会就无法领会他们的研究方法。就是说，为了方法硬把他们的方法拿过来是很难成功的。

有时候我的论文发表了，或者我讲演过之后，同行就说老蓝你这是新批评，或者你这是心理分析。回家找了新批评和心理分析的书一看，才知道这些理论方法是什么意思。

记者：别人都认为您是用什么西方的方法，其实您并没有看过。

蓝棣之：没看过呀。比如结构主义叙事学的一个思路就是要研究在故事下面还有什么故事。但如果我们对这个作品缺乏感受，要硬套一个方法是非常困难的。假如我们对一个作品有较好的感受，人生经历比较丰富，或者我们的经历并不丰富，但能够体会各种条件下的人类生存状况，这样我们就能比较容易地进入文学研究。

柔石的代表作是《二月》。我要讲课，晚上11点客人才走，我就看这个小说。看的过程中我突然产生一个很简单的问题，就是肖涧秋为什么不爱陶岚？我想找出一个答案来。按书上讲陶岚是知识分子，还非常漂亮，要是我的话，可以爱她，主人公为什么不爱她呢？我看了半天找不出答案来。把书扔下，说柔石根本不会写，根本把握不住作品。睡了两个小时，问题没有解决，明天怎么讲？又拿起书来看，我忽然觉得肖涧秋是爱七岁的女孩采莲。有了这个看法，问题就迎刃而解了。他就是爱采莲，才慢慢冷淡了对陶岚的爱。从书中我们也可以找到许多的线索。肖涧秋给校长的一封信说，我一踏进芙蓉镇就不自觉地落入了你妹妹的情网，同时也受了魔鬼的引诱而同情于那位寡妇。我们把“魔鬼”忽略过去了。这个“魔鬼”是什么人？在这个地方“魔鬼”不可能是别的人。还有作者还专门写了一笔：毫无疑问他已经同

情于那位寡妇，而他已爱上了那位少女。其实这个问题已经写得很明白，可我们看不见呀。我们不能相信一个 27 岁的男人怎么会爱上一个 7 岁的女孩。但故事的特殊性就是写 27 岁的男人爱上了 7 岁的女孩而他自己不察觉。

但我这个看法写出来没有人同意，至少年龄比较大的研究家没有人同意。这个看法太异端了。可是作家很容易理解。那一次我给解放军艺术学院作家班讲的时候，他们一下子就理解了。

经常有很多人问，蓝老师你的研究方法是怎么来的？你怎么运用你的方法的？这些东西首先凭我的感觉，当我差不多可以发明这种方法的时候，我看西方的东西就很容易了。

记者：您在讲研究方法、治学方法，但强调的是对生活的体验，以前似乎很少有人这样讲过。那么大学生应该如何解决这个问题？

蓝棣之：学生们觉得任何一门学问都浩如烟海，生命的有限跟学问的浩如烟海形成非常大的矛盾。生命的大部分时间用来读书好还是用来有自己的活动好？这是学生面临的问题。

一个人不可以盲目地相信自己的精力，而生活是很重要的。当你没有生活的时候，你的学术成就也会受到影响，如果你没有足够的生活动力，你也没有足够的进行艺术批评和艺术创造的动力，你的学术生命就停止了。

记者：您的观点文科的学生比较容易接受，理工科的学生接受起来恐怕就比较困难，生活和他的专业没有什么直接关系嘛。

蓝棣之：比如爱因斯坦的生活是很丰富、很充实的，另外像杨振宁，他的艺术修养是很高的，艺术感受力很好，文章写得非常漂亮非常抒情，对过去的回顾非常有意思。还有梁思成，他也是这样的，那么大的成就，人非常有意思。而学究没什么意思，也不可能有大成就。

清华大学的学生比较有活力，也有很多感情问题。我说像你们这样从初中开始一直读到清华，从来都没有好好生活，没有感受到自己的童年、少年时代，可是那些成绩比较差，到不重要的学校去读书的孩子就感受到了自己的童年、少年时代，生命就比较完整。同学们很兴奋，问，老师那我们怎么办？我说选择呀！你们是栋梁之材，做国家的栋梁之材一定要舍弃自己的很多乐趣，但你们不要把这种动力失去了，你们牺牲乐趣的同时要保持对人的热爱，对人性的好奇。

记者：您是说，一个人对生活的热爱，他的生活经历，文化修养与他的成就是有直接关系的。

蓝棣之：是的，这一点非常重要。在贫乏的人文土壤上建立科学大厦是不太容易的，或者说不可能的。因为人文科学、文学艺术就是要使人保持对生活的鲜活感受，这样的感受才会构成人们从事任何一项工作的真正内在的动力，成为一种永不衰竭的创造的冲动。另外，我想，理工科大学生、研究生应该了解，自然科学是什么呢？正如左拉所说，科学是通过某种气质所见到的自然，个性是既为文化所窥视，又为文化所遮蔽的气质。文化是无所不在的，它在科学家和他所探究的对象的本性之间，插入了双重屏幕。这样看来，自然科学和人文科学的创造和发现，都源于同一种动因，因而我的研究成果，我的研究方法，适合于文、理、工各科学生和学者，我的著作是为文、理、工各科学生和学者准备的。

之五 显在结构与潜在结构^①（摘要）

纵观近两年的现代文学作家作品研究，形式主义、结构主义、原型批评等流派，开启了人们的思路，这对开拓新的学术视角方面的作用，是不容忽视的。蓝棣之的《解读〈为奴隶的母亲〉并兼与〈生人妻〉比较》，借用了“解构主义”文论中的“双重读法”原则，得出了令人感兴趣的结论。文章虽不长，但研究境界却富有趣味。他在反复品评《为奴隶的母亲》之后，发现了小说所具有的双层意义结构。从“显在结构”看，柔石通过“典妻”现象，抨击了封建家庭关系下女性的卑下地位。但与此同时，小说中又包含着另一“潜在结构”即奴隶母亲正是在经历“典妻”之时，才真正体验到男性的温存体贴以及生活的安定。因此在“典妻”期满后，仍想继续留在秀才家生活。这两种意义结构在小说中都是真实的，然而却处于对立冲突地位。照作者看来，“潜在结构并没有加深显在结构的意义，而是颠覆和瓦解了它”，进而得出了柔石大约是由于未能够真实描写出秀才与农妇的关系、才最终导致潜在结构威胁显在结构的存在的结论。也许，我们首先应当肯定文章作者在发现双重结构方面所表现出的独到眼光，至于对二重意义结构现象如何理解，则属于另外一个问题。后 记

这本书既是论文集，又是专著，可以说是断断续续写成的一本专著。通常的论文集往往论题分散，而专著则集中讨论一个问题。现在这本书里的各篇论文，都集中于一点，即用类似症候分析的方法，分析现代文学经典作品。然而，写作的时间却拉得很长。最初的论文，发表于1986年初，本是1985年夏天在全国现代文学研究创新座谈会上的发言，迄今12个年头了。

就已经发表过的论文来看，有一些得到了热烈的赞同，其观点方法广泛流传，也有的引起了动感情的争论。前者如关于《家》、《死水微澜》、《骆驼祥子》、《二月》、《为奴隶的母亲》等的分析；后者如关于《子夜》、《彷徨》里的《离婚》等。尤其是关于《子夜》的分析，引起了更多的争议。这篇论文本来不是没有偏颇的，我本来也想作一些修改，但为了保持当初1989年初发表时的真实面貌，也就未加改动地收在这里了。不难想象，若干篇今年写成的论文，如关于《蚀》、《雷雨》、《围城》、《边城》、《倾城之恋》等的分析，也不一定会很容易地为读者所接受，甚至也会引起争论。我所能说的话仅仅是：我是在严肃地探讨和思考，凡我写下的文字，都经过我的反复考虑。

对于我这些研究成果及其方法的评论，早一点的，是《文艺报》副总编辑贺绍俊先生在1989年春所作的“本报专访”。接着是北京师范大学几位文学博士也是1989年春在《文学评论》上发表的长文《现代文学研究的第三代》。《文学评论》上的文章还有陈雷先生在1990年上半年发表的《蓝棣之批评个性阐释》。北京师范大学尹鸿先生在1989年答辩通过的博士论文《弗洛伊德主义与中国二十世纪文学》（云南人民出版社，1994）里，系统地讨论了我的有关成果。《中国社会科学》在1993年第3期发表的中国社会科学院文学研究所青年学者冯奇先生的“学术综述”里，也讨论了我的研究结论及其方法。近期的评论则有《大学生》杂志在1996年第7期上发表的该刊专

^① 作者冯奇。原载《中国社会科学》1993（3）。

栏主持人徐晓村先生的访谈录《从体验到解释》。这些评论，已经尽可能收在书里，请读者参阅。

书名所说的“现代文学经典”，指的是现代文学里那些内容更能经得起时间的考验，在艺术上有更长久的生命力，同时经得住一代又一代的读者阅读、阐释而又难以穷尽底蕴的作品。著名的英国人文学者阿德勒 1992 年提出的选定名著的六条标准，不妨也可以作为我们选定经典作品的参照。阿德勒是权威的《大英百科全书》董事会主席，他所提出的六条标准是：一、内容能长久地吸引读者。不是流行一时的畅销书，而是经久不衰的畅销书。二、面向大众，通俗易懂，而不是面向少数专家学者，局限的文艺沙龙。三、永远不落后于时代，它决不会因为政治风云的变幻而失去观照时代的价值和意义。四、隽永深刻，有时一页上的内容能多于许多成本宏论的思想内容。五、有独到的见解，能言前人所未言。六、探讨人生长期没有解决的问题，在某个领域里有突破性进展。基于这样的认识，在本书里，我选择 11 位现代作家的 17 部经典性作品来加以分析。因为受到批评方法的限制，当然不能说现代文学里所有经典性作品都包括进来了，希望不要过于苛求。

一部作品所以产生，有它的时代原因、历史原因和作家自身的原因，时代原因、历史原因又通过作家自身的原因起作用。作家自身原因里有的是作家明白的，有的是不大明白，不大察觉的，而这，有时又支配和左右了作家的创作。正如我们往往不大明白自己为什么要做这样那样的梦，而通过分析梦境，却可以发现梦者的无意识。这也就是症候式分析（symptomatic reading）所要做的。文学创作当然不是做梦，文学是一种社会人文现象，是意识形态，是飘在云端的上层建筑。然而，文学同时又是极其特殊的意识形态，是作家心理和情感的产物。在某种意义上，可以说作品与梦境相似。作家在创作时，往往意识与无意识都在起作用，既清醒，又走神，所以作品是可以同时在几个层面上进行分析的。在某个层面上，我们不妨假定作家与作品间的联系类似于病人与梦境之间的联系。作家在作品中掩藏了他的病态，批评家于是成了分析家，以作品为症候，通过分析这种症候，发现作家的无意识趋向和受到的压抑。这类发现反过来可以增进对作品本身的理解，作出某种解释，发现作品的潜在模式，并得以推测作家身世的“里层”内容。

有人问为什么要对经典作品作症候式分析，又为什么只对经典作品作症候式分析？我的回答很简单：只有经典作品才经得起症候式分析，只有经典作品才值得症候式分析。因为一切无病呻吟之作都没有症候，即使有症候，也是假的。而一切优秀的、有份量的、作家动了真情的作品，都是有病呻吟之作，也才可能成为文学经典。

任何一种批评方法和分析方法，都有它的适用性和局限性，单纯的症候式分析，很难让批评家全面地进入文本。因此，我的分析并不只限于症候，并不只是症候分析。我想我的做法是从症候这一角度切入，正如我们使用“新批评”只不过是艺术形式、技巧的角度切入作品，使用解构主义方法只是从文本自身所包含的矛盾切入作品。实际上，都要触及作品与现实、历史的关系，作品的叙述方式与故事核，作品的思想深度，作品的艺术魅力与感染力，社会与艺术价值等等。尹鸿教授在他的博士论文里，认为我“采用了‘症候’分析方法，总是以作品的各种反常的、疑难的现象作为突破口，在寻找原因的过程中寻找这些现象的意义”，我想他这些解释是很确切，很有才气的。

我很感谢著名学者、国际比较文学学会执行委员周英雄博士为本书特为寄来的序言。周先生对于心理分析有很深入的了解，他自己在这方面的著作在海外、海内都有很广泛的影响。周先生认为我所做的工作，是要厘清人的行为动机和心理状态的真情，是要呈现作品中缤纷多姿的面貌，波涛汹涌的各种心理机制，是要透露作品与作家背后现代中国的各种焦虑，是要点出前人所未见的盲点，敦促对现代文学经典的重新诠释与体认。最后，他认为我对于作品本身所作的“钜细靡遗”的分析，反映出我的谨慎态度。为了避免引起误解，周先生还特别指出，文学作品与现实的关系是极其错综复杂的，作品是在经过有意识或无意识的中介之后，方能切入现实。可以说，我的研究工作，就是从 he 这里所说的“无意识中介”下手，进而透视文学与现实、历史的关系。周英雄教授对于我所做的工作所作的阐释，我以为对于我是知之甚深的，我的确希望做好这项严肃的探索性的工作。然而，由于所面临的对象和方法本身，都过于复杂，对象和方法本身也都有不确定性，我的分析很可能不是终极分析。心理批评方法本身的局限性和问题，周先生在序言里也指出来了，请读者加以注意。尽管如此，我仍然希望我做的工作，不是文字游戏，不是稻粱谋，而是在向真实和真理前进。有位小姐在听过我关于文学经典作品分析的演讲之后，从正在散场的、拥挤的和兴奋的听众之中挤到前台来，对我说：“有人说 21 世纪将是廓清谎言的世纪，您的工作使我想起了这个说法。”如果我的研究工作走在了时间的前面，将有益于 21 世纪的青年和学术，那我真太高兴了。

1997 年 9 月 27 日晚 7 时

