

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

嶺南大學中文系系刊 Bulletin of Chinese Studies

Department of Chinese

1997

《爸爸爸》與《小鮑莊》

Zidong XU

Lingnan University, Hong Kong, zidongxu@ln.edu.hk

Follow this and additional works at: <https://commons.ln.edu.hk/chbc>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

許子東 (1997)。《爸爸爸》與《小鮑莊》。《嶺南大學中文系系刊》，4，55- 65。檢自 <http://commons.ln.edu.hk/chbc/31>

This Article is brought to you for free and open access by the Department of Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in 嶺南大學中文系系刊 Bulletin of Chinese Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

《爸爸爸》與《小鮑莊》

許子東

在“搬神弄鬼”最厲害最玄乎的小說集《誘惑》〔註1〕（封面有點像考古或京劇書籍）後面，有一篇韓少功妻子梁預立寫的極樸素自然的“跋”，平淡真切地記述了他倆當年在汨羅江邊“插隊落戶”時的生活瑣事和細微感受。這篇“跋”與小說集中意象駁雜晦澀的《爸爸爸》、《女女女》等作品正好構成反差，也可以看成是對《爸爸爸》的一個重要註解。韓少功一九五三年生，一九六九年“初中”畢業到屈原投江的湖南省汨羅縣務農，“文革”後期被調到縣文化館，一九七八年到湖南師範學院中文系讀書。後來在紐約編《知識分子》的梁恒 當時是韓的同學，他們一起關注過七十年代末中國的大學生運動。從外表上看，韓少功像個優秀的青年團幹部——衣着嚴肅，談吐沉穩，待人（尤其在老一輩面前）謙和方正，總是微笑而又認真地聽別人講述哪怕是他不感興趣的話題，給人以踏實甚至“聽話”的感覺，絕無張承志的孤傲張辛欣的靈敏，也不像阿城般灑脫莫言般木訥。〔註2〕只有細讀韓少功作品或與他深交，才會感覺到他在保爾·柯察金式的外表下的“于連氣質”和躁動不安的杰克·倫敦式的靈魂。在多有些“畸形”又多有“異能”的“文革”後的一代作家中，韓少功的稟賦是比較全面的：他理性思辨極清楚但又喜歡抒情喜歡種種新技巧；大部分作品皆能在北京最權威正統的《人民文學》上發表又總能贏得激進“異端”的青年評論家們的讚賞；迷戀鄉土文學卻又會點西文搞過翻譯也能談康德“二律背反”或“民族文化之根”等理論；藝術個性獨異卻又無怪癖性格特徵為人也謙和。最重要的是，韓少功極關心也極懂中國的現實政治但他又十分熱愛藝術——所有這些情況很容易使人聯想到中年一代裏的王蒙（以及更早一代的茅盾）。當然，時代制約人，韓少功不會等於王蒙。就像王蒙不同於茅盾一樣。

在“傷痕文學”初期韓少功與北京的陳建功齊名，被人們視為青年一代中頭腦較冷靜不會隨波逐流的作家。其實在這之前，韓少功也有歌頌老幹部（《同志交響曲》、《七月洪峰》）甚至歌頌華（國鋒）主席（《夜泊青江鋪》）的拙劣習步。評論家曾鎮南曾尖銳地指出，“在《七月洪峰》等作品裏，作家韓少功還沒有出現”。可我很想補充一句：那

時知青韓少功已出現很久了——那些對老幹部對火熱戰鬥生活的歌頌，的確也表現着韓少功精神傾向中的某些成分。離開這些有機成分的存在（或曾經存在），韓少功後來將不能寫好張種田場長的複雜性，也不會在《月蘭》、《回聲》裏主動對“文革”中的革命加動亂因素表示（雖然是難堪而又痛苦的）認同。與賈平凹秀才進山迴避或斥責動亂及鍾阿城的“士”泊江湖旁觀嘲弄動亂不同，韓少功（以及張承志、曉劍、嚴婷婷、張抗抗等知青作家）於“文化大革命”中的革命和動亂力量本身，是有着更直接的情感捲入的。不迴避這種情感捲入來控訴“文革”罪惡，這正是韓少功早期作品不同於一般傷痕文學哭喊之作的地方。比如短篇《月蘭》〔註3〕，寫鄉村“大砍資本主義尾巴”，善良農家少婦：月蘭因家雞下田被工作隊毒死，既痛失供子上學的僅存經濟來源又連遭幹部批判家人指責，最後竟導致平靜地自殺……小說以“社教工作隊員”的第一人稱展開，抒情感嘆的“我”承擔着間接的罪責——這種敘事角度的選擇，強調了動亂中害人者並非必然是壞人並不一定出於歹意，從而客觀上超越了簡單善惡倫理的層面來思考“文革”責任（有意思的是，韓的同鄉古華在幾年後的十分叫座《芙蓉鎮》裏，仍將導致小鎮大亂好人受害的工作隊的李國香，寫成是個人品質惡劣的壞女人）。又如韓少功早期最重要的中篇《回聲》，寫一個正直忠厚狂熱無私的紅衛兵如何下鄉，與懶惰赤貧的鄉村流氓無產者“聯合起來在偏僻山村掀起文革”事端。以知識青年（知識分子）身份既正視文革情況又主動承擔肇事責任承認自己既被人害也傷害過人。這種新時期文學的“懺悔”形象是在韓少功作品裏較早（如果不是率先的話）出現的。以肇事者身份去辨析動亂起因，是有可能將“文革”（及至更早的政治動盪）推到比道德是非、政治角逐更深的層面上去考察的。儘管《回聲》的模型解剖法過於明晰簡單，技巧也比較粗糙，但它仍不失為新時期文學中正面反省“文革”的最早的力作之一。將來的文學史不會忘記這篇至今仍不太出名的作品。在韓少功自己的創作發展中，《回聲》也佔有相當重要的位置，沒有《回聲》，韓少功很難走到《爸爸爸》的地步。反過來我們也可以說，讀《爸爸爸》，有必要先看《回聲》。在某種意義上，《爸爸爸》便是《回聲》的意象化和民俗化。

不過當年留意《回聲》的人不多，使韓少功出名的是一九八〇年十月發表在《人民文學》頭條位置後來又獲全國優秀短篇獎的《西望芳草地》。小說寫了一個有光榮歷史衝天幹勁滿腔熱忱卻把農場辦得一塌糊塗令群眾怨聲載道的革命幹部形象。在這個幹部形象上，韓少功表達的，還是他對他所參與其間又深受其害的“革命”的基本看法。傷痕文學時期，有不少尖銳揭露幹部劣迹的佳作（如劉克《飛天》、葉文福《將軍，不能這樣

做)),也不乏刻意讚美老紅軍品德的美文(如陳世旭《小鎮上的將軍》),而《西望芳草地》卻一支筆鋒兩面着墨,既寫張種田場長有心幹革命的美德,又寫他無意間做成許多壞事的劣迹。精彩的是,這兩者緊密相連互為依托——不怕辛勞帶頭吃苦同時也是不講科學一味蠻幹結果既破壞生產又傷害生態,長輩式地無微不至地關心下屬冷暖同時也家長式地無微不至控制下屬思想(甚至情感),可以慷慨掏腰包為知青買鞋同時也蠻不講理禁止知青戀愛(甚至不惜傷害自己女兒)……僅憑生活實感,韓少功當時已敏銳辨析出親民政治與家族宗法倫理之間的血緣關係。小說結尾處,作者又對看到農場虧損失敗,知青興高彩烈離開時神色黯然的場長,表示了意味複雜的同情,顯示了韓少功在對失敗的“革命”進行理性批判的同時,仍存一種情感上的由認同(或曾經認同)而生的失落惆悵感——不僅僅只是“他們錯了”或“我有甚麼錯?”而是“我們怎麼會錯的?”這種混合情感認同的理性批判姿態,使韓少功與王蒙一代有了接通點。韓少功在1981年的兩篇新作,又使評論界創作界對他的前景進一步“看好”。《飛過藍天》〔註4〕可以說是結束了知青文學的第一個階段(這一階段以表現城裏學生如何在鄉下受苦為主要內容,以哭訴委曲牢騷責難為藝術基調)。綽號叫“麻雀”(有落拓可憐的含義)的知青為了走後門離開農村忍痛將自己心愛的鴿子“晶晶”送給來自北方的招工人員,小說以鴿子“晶晶”中途逃走千里迢迢尋找主人飛向南方飛過藍天為虛線,以知青走後門失敗加速理想破滅在鄉村消極怠工走向虛無頹唐為實線,虛實兩條線索有秩序地交叉進行,以“麻雀”最後打獵誤殺終於飛回來的“晶晶”為戲劇性結尾。今天讀來,象徵內涵過於直露(飛過藍天=尋找理想,像是夏令營的口號),結構處理也過於精緻(最後“麻雀”打死鴿子後,如果他尚未覺察小說便嘎然止住,不像現在這樣讓他痛悔感悟,還有些貧農點着火把在找他等等,劇情和結構上都“粗糙”些留些缺陷,恐怕藝術效果會更好。)但正唯其精緻直露的情緒象徵,才恰恰符合當時知青一代的審美要求:既替他們理直氣壯地宣洩了牢騷不滿(我們在鄉下頹唐,並非我們的錯,而是環境、命運、“文革”的錯),也讓他們不僅僅只滿足於宣洩不滿(但頹唐終究是頹唐,理想的價值終究還是存在,即使在惡劣的動亂環境中,人也還是應該尋找和追求)。在《飛過藍天》以後,整個知青文學就開始向第二個階段發展,開始從一味哭訴抱怨轉向重新尋找知青經歷的特殊意義。我說過,韓少功在骨子裏是個“知青作家”。不僅因為他有兩篇作品直接影響知青文學發展(《飛過藍天》以外,還有一九八五年的《歸去來》),還由於他幾乎全部的重要作品裏,都有一個知青人物作為“視角”存在——僅有一篇《爸爸》例外(這或許也給我們閱讀

《爸爸》提供一個重要背景)。在《風吹嘖嘖聲》〔註 5〕裏，知青角色第一次嘗試着從人物退為角度，小說正面展開普通農民的生活——倫理悲劇，“落難觀音”式的農家少婦很像賈平凹筆下的完美不幸的女主人公，對啞吧的藝術處理細膩而又恰到好處。雖然後來改編成電影並不成功，但這篇小說足以顯示韓少功在美學興趣上的微妙變化：他開始注意起政治動亂層面以下的農民心態了，他也開始注意畸形生理、扭曲性格和病態事物了。

一九八一年以後，有很長一段時間韓少功一直沉默着，這不是一種悠閒的沉默。自己起步時的卓有特色和人們的普遍“看好”期待，對韓少功的前進構成某種心理壓力。因為一開始下筆就很重，就很用力，他既不願順風駕車“輕”下去，卻一時又不知該怎樣繼續用力（或者說更用力）。這種緊張的沉默緊張的準備前後有三、四年，其間韓少功只發過一個不很成功的中篇《遠方的樹》〔註 6〕，寫一個小有繪畫才能的知青如何憑藉文化優越感漠視了一個鄉村少女純真的愛意，多年以後才有所感悟和痛惜。除了比早期更泛濫失控的“小布爾喬亞情調”（煙呀，樹呀，“靈氣”浮動和玩世不恭狀……）和筆觸更纖細更純熟以外，別無新意，當然更談不上突破。《遠方的樹》的飄忽更證實了從一九八一到一九八五年韓少功的內心焦灼和艱難尋找（一度他乾脆擱筆，到武漢大學進修外文）。這種情況直到他寫出《爸爸》提出“尋根”口號才告結束。

然而我以為《爸爸》並非韓少功的轉向，而是他初期理性反省“文革”的繼續。中間四年只是休止停頓，休止符號不是空白。在阿城大講其“故事”的杭州座談會上，向來控制局面的韓少功基本上只是做聽眾，聽同行們大談直覺、非理性、神秘主義、民俗與現代派的關係等等。韓少功並非一個被動的聽眾。所有從旁而來的刺激和啟發（如果確有這種刺激和啟發的話），在他那裏都會圍繞着一個焦點而起作用，這個焦點在我看來，就是他對“文革”的性質、起因、意義的持續思考。古怪晦澀驚世駭俗的《爸爸》無疑也是這種思考的延續、深化和“變形”。

產生這種“變形”的原因有三，一是一九八一年以後文學和政治的關係，使韓少功覺得《回聲》式的思考很難繼續下去。一方面老幹部們不喜歡昔日紅衛兵的參預者身份來正面解析“文革”甚至追究其他受害者的責任，另一方面似乎老百姓們也更習慣從“少數壞人害了多數好人”的泛道德模式去痛恨文革（如《天雲山傳奇》，《芙蓉鎮》的社會反響），這種創作的外部氛圍，使韓少功既想不放棄自己的主題，又覺得有“換個方式”的必要。原因之二，是韓少功自己對“文革”及整個中國社會動亂的起因的看法在

《回聲》以來也有了很大發展（某種程度上，這也是一代人的共識在演進）：下鄉挑起革命的學生狂熱，豈止“大躍進”才被煽起？它與三十年代學生在上海租界灑傳單的熱情，與傳統士大夫救世濟民的熱忱，有甚麼異與同？“革命”加破壞的鄉村貧民，其造反行為與平均主義大同理想與阿Q式的精神方式之間，又有甚麼聯繫？為甚麼近代中國不少改革開放人士，總像《爸爸》中仁寶那樣既得風氣之先又骨骼軟弱戰舊勢力不觸即敗？為甚麼群眾行動總是盲目總是被愚弄總是受操縱，難道“不好即壞”的簡單倫理——心理結構竟是丙崽式的“癡呆”？……對所有這些問題可以說韓少功自己尚無明確答案，因此他需要有《爸爸》式朦朧隱晦的框架來表達他嚴肅的疑問和困惑。原因之三則是拉美魔幻現實主義恰在這時（一九八三年前後）給韓少功的影響，使韓少功發現社會政治激情同時可連接現代主義觀念和民族神話、鄉土民俗。卡夫卡的書也許早看了，湘西民俗也早有見聞，拉美作品（如《百年孤獨》等）的全部啟發在於：現代主義觀念、社會政治熱忱和鄉土民俗興趣，三者是可以融為一體的——具體在韓少功的環境裏，這種融合給他帶來藝術和功利上的雙重幫助。在藝術上，某些現代主義觀念及手法可使他的社會政治思考得到哲理意義的深化，民俗與神話的探究也延伸着他的國民性批判的思路；在功利策略上，卡夫卡式“變形”則使他的“文革探源”不再鋒芒淺露惹人氣惱，而民族化鄉土化追求更似乎是沿着毛澤東《延安文藝座談會講話》的方向在前進（難怪一些老作家如康濯，會將《爸爸》當他“革命現實主義”作品來看）。

《爸爸》還是在《人民文學》（1985.6）上發表，但所佔版面不太顯眼。作品立刻在文學圈內引起強烈反響，有驚詫有喝采有疑惑有指責。形成了一次對思想和美學規範的衝擊。但即便是鼓掌的人們，對作品的理解也不一樣，有人認為《爸爸》延續着魯迅《阿Q正傳》的批判鋒芒（三十年代作家嚴文井甚至立刻自問“是否是上了年紀的丙崽？”）；有人認為《爸爸》是承襲沈從文的湘風得鄉土靈氣（同時一位來自湖南的沈從文研究者凌宇則指出：韓少功在寫《爸爸》前，並不了解湘西風土）；有不少青年評論家推崇作品開掘解析了人和民族的非理性（如李慶西堅持說《爸爸》是“經典作品”）；但在一九八八年補辦的有十幾篇小說得獎的全國優秀中篇評獎中，《爸爸》還是引人注目地落選了。

在詳細梳理韓少功創作歷程及《爸爸》的各種背景以後，我想可以不再具體拆卸這篇作品的隱喻結構了。在我看來，雖然《爸爸》也寫湘西風土人情，但精神實質與沈從文迥異。沈從文是以湘西風土作為解救城市腐敗文明的清涼藥，韓少功（以及別的

一些“湘軍”作家)卻是以鄉風異俗來反抗中原文化規範，骨子裏依然滲透着儒者救世之熱忱。他以現代意識洞察民族傳統文化中的神秘“暗區”，寫祭祀打冤迷信掌故寫鄉規土俗圖騰崇拜，目的仍在挖掘當代社會動亂的文化之“根”。雖然《爸爸》裏繁複堆砌的種種意象在內涵上已比“飛過藍天”之類豐富深奧得多，但實質上它們的指向，依然不是形而上和純哲理的，而更多是折射對民族集體無意識的社會政治思考。《爸爸》在結構、意念乃至細節處理上，都不無機智做作巧弄玄虛之處，這裏既有藝術實驗因素，也有策略上的考慮。我不認為《爸爸》是篇藝術純熟的作品，但這並不妨礙我相信這部小說的重要性——它的創新價值放在當代青年的種種藝術和思想反叛過程（及其反叛技巧發展過程）中看尤為明顯。

《女女女》〔註7〕篇名像是續《爸爸》，內容也是深情而又冷酷地埋葬傳統，但嚴峻的理性審視目光又以“我”那知青式的角色面目出現了，畫面因此更現實，意象也比較顯露一些。有善良美德的湘西農婦幺姑從病到死的惡劣過程，如同《爸爸》中仲滿帶領老人們自殺衛道一樣，於當代政治不僅有隱喻性，甚至有預言性。理性的“我”、宿命的珍姑和嬉皮士“老黑”，代表着對幺姑之死的三種承受姿態。在一段加繆式的對老鼠成河的抒情描寫後，少功筆鋒陡轉：“那不是鼠島，不是。我看清了，那是我家門角那個裝滿炭屑的草編提籃，幺姑的提籃”。在小說中滿載幺姑動人善良往事的這個提籃，怎麼會爛到令人無法同情的地步？“……炎黃之血浸入牆基和暗天無日的煤層，浸入陰謀般糾結嘶咬並嗡嗡而來的象形文字，浸入死囚中革命黨人被割破的喉管和腳鐐的噹噹脆響……”（《女女女》）這種以“美德惡化過程”為病例溯源傳統文化的做法，與阿城想靠方塊字救世的奢望恰成對照，體現着當代青年“尋根”的兩種基本傾向。在後來被公認為是“尋根派”宣言的韓少功短論《文學的“根”》裏，兩個核心論點都可視為《爸爸》的理性註釋。一是強調地域不規範文化的奇異神秘色彩，意在反抗中原傳統倫理秩序的大一統；二是以考察民族文化——心理深層結構來探究現實社會動亂之根基之病源。“我以前常常想一個問題：絢麗的楚文化流到哪裏去了？”這是一個極策略的問號。談卡夫卡加繆總有崇洋嫌疑，老是對“仁義”“忠誠”的傳統喊“我不相信”也顯得虛無頹唐，這時若能找到地域文化中的不規範的原始浪漫“活力”，不也是反叛中原傳統文化規範（沉淪異化了的儒家傳統）的有力武器嗎？（至於後來又被天真的激進派斥為復古倒退，那也是“策略”太過成功之故）。李杭育在江南默默尋找吳越地域文化精髓，鄭萬隆不惜美化誇張東北山民身上的粗獷豪氣，烏熱爾圖對鄂溫克族文化源流的篝火重映，以及其

他很多人對地域文化的種種興趣，我看都與韓少功對湘西的熱情異曲同工。“作者們寫過住房問題，特權問題，寫過很多牢騷和激動，目光開始投向更深的層次，希望在立足現實的同時又對現實世界進行超越……”韓少功這段話好像道出了他“尋根”的前過程。在《女女女》中，審視主角在時髦女郎老黑的“仿棒克”行為中也看到玄姑臉上的“魚”的意象，說明韓少功也像王蒙一樣，將紅衛兵潮、大躍進熱與今日的開公司熱、仿嬉皮士熱聯繫起來考察，以探究下面“雖變顏色不變性質”的民族心態潛流——在這種心態深處是甚麼？儒家規範？小農心理？國民劣根性？集體無意識？……雖然“尋根”作家們列出的答案都不怎麼樣，但尋找的過程卻很有意思。在揭示國民深層心理方面，與《爸爸》同樣用力（甚至更加成功）的有王安憶的中篇《小鮑莊》。

王安憶或許不能歸入“尋根”作家之列，但《小鮑莊》卻是典型的“尋根”作品。說王安憶不屬尋根作家的理由大概是這位女作家迄今為止創作已有四個明顯不同的階段，《小鮑莊》只是其中的第三階段。在這之前她一直寫“少女夢”寫都市平民心態全無尋根架式，在這以後她又迅速轉向寫起“性文學”來，況且王安憶沒有正面發表過有關“尋根”的理論主張，她甚至自稱聽阿城鄭義講“尋根”，猶如聽“佈道”——高深而不解其義。

但就是這樣一個細聲碎語平實纖敏看上去決無“深刻狀”的女孩子，寫出了一流的尋根作品《小鮑莊》。這也是當代青年“尋根”的另一個類型。

王安憶初期作品（七九——八〇）多寫少女對社會的驚慌感和對愛對“白馬王子”的紫色憧憬。小說主角總是一個叫“雯雯”的多愁善感的女孩，也目睹文革動盪，也下鄉吃苦磨難，總是睜大驚恐的雙眼，又總能碰到有特點有魅力的男人——當然，只是碰到而已。如相當有名的短篇《雨，沙沙沙》，寫少女雨夜歸途得到一陌生男子照顧，當時，雯雯驚慌害怕惟恐被欺侮，待到證實對方純係友善後又似乎再無見面機會了，只能望着雨中路燈那橙黃色光圈來一番惆悵遐想……筆者與王安憶同為“69屆初中生”，深知對於在仇恨、吵鬧、打鬥、猜疑、警惕、掌奪氣氛中度过青少年時期的這代青年來說，對愛的渴求憧憬，哪怕是虛幻的憧憬，亦不失為能在青春創傷上暫時鎮痛的麻藥。一度男作家多寫純情天真的女孩（女強人見得太多了？），女作家則大都呼喚等待“白馬王子”，與張抗抗、黃蓓佳、韓藹麗、鐵凝等人相比，王安憶很顯眼的特徵是筆觸細膩，“感覺好”（這也是她母親茹志鵲的藝術特點之一，姚文元等六十年代曾一再勸告茹放棄寫兒女情家務事的纖敏風格，改為謳歌時代的雄風，二十年後，王安憶也曾聽到了要她向張承志方

向靠攏的意見)，不過我覺得安憶的“感覺好”，不僅在纖敏細緻，更在冷靜獨特——早在《廣闊天地的一角》〔註 8〕這篇早期知青小說裏，王安憶就用雯雯稚氣的眼光，原諒理解了一個為求生存而玩世不恭的男青年。這類在下鄉期間違心拍馬鬼混的形象在同時期別的知青小說裏，通常是受到簡單譴責的。王安憶似乎從一開始就不滿足於對世事的政治的理性的解釋。如果說韓少功的創作一直想要“洞明世事”（尋根也不例外），那麼王安憶就有點“人情練達皆文章”的味道了——她的藝術焦點，始終對着社會中的人情人際關係，而且是這種關係不能為社會政治理性所完全規範的部分。乍一看，安憶創作“經常轉變”，細細體察，才可見對人情人際關係的直覺而又冷峻的考察，是一條貫穿至今不斷深化發展的內在線索。

由於中國傳統社會文化中的家族宗法性質，以及這種性質在當代社會中的依然變形存在，人情社會關係確實成了種種文化（乃至政治）課題中的一個要點。王安憶本能地抓住這個要點，雖然着筆平淡也一直缺乏強有力理性批判武器，卻還是每每比旁人更深刻地觸及一些社會及文化的“病根”。

很長一段時間，王安憶都被認為是筆觸溫和尋覓暖色調的作家。這一方面是因為“雯雯”給人們留下的最初印象很深，另一方面王安憶在《小鮑莊》以前（甚至包括《小鮑莊》），筆下也確實沒有強烈的哭喊譴責和尖銳的嘲諷戲謔。我個人是在閱讀《窗前搭起腳手架》〔註 9〕以後，頓時感到所謂“暖色調”在王安憶那裏只是假象，只是少女“雯雯”的有色鏡片效果而非作家本人的目光。或許正是王安憶在一派暖色調中品出寒意，才使人真正感到“冷”？女大學生只是在暑天發熱的情形下才對房修工產生幻想，當那個身材魁梧線條粗獷被幻想成“高倉健”的男工，在星期天經過刻意修飾戴“蛤蟆鏡”着淺薄新潮時裝作為客人侷促不安地站在女主人公客廳並附弄風雅談貝多芬時，王安憶顯示了她筆觸的獨特的冷峻！後來當然女大學生又重新又找她那些高談闊論加繆薩特的同學而房修工也和喜愛鄧麗君的女學徒重歸於好。混亂結束了？秩序恢復了？小說結尾描寫腳手架拆去後，高尚住宅依然華麗堅固，“還可以維持很多年”，這一象徵使人頓時感覺階級（階層）間的文化鴻溝對曾經發生過的乃至以後可能有的社會動亂，具有何等意義！在中篇《牆基》裏，腳手架意象被具體化為“文革”過程。王安憶以理解他又贊同的態度寫貧窮市民對“剝削階級”們的怨恨造反，又以同情但不幫腔的語調寫有知識有地位或有財富的人們在運動中的沮喪運動後的憤怒，很少有作家（而且是年輕作家，而且是親歷文革飽受其害的作家）能像王安憶那樣，基點似乎就在牆基上。這種相

對主義姿態在城鄉之間、幹群之間、貧富之間、善惡之間、老少之間延伸開去，使得王安憶第二階段的作品裏，無好人也無壞人，無混蛋也無英雄，無庸人也無天才，無忠勇也無小人。如果寫“天才”，王安憶就寫其庸人的一面，寫其失敗、心灰意懶、缺乏毅力和自知之明等等很多性格弱點（如《命運交響曲》）〔註 10〕，王蒙說讀了這個中篇有種自己的題材被“搶”去了的感覺，後來他在長篇《活動變形人》中刻劃中國知識分子性格缺陷時，還能使人感到有韋乃川的若干影子）。如果寫“庸常之輩”（這也是她的一個短篇的題目），王安憶就努力突出她們的人格價值：普通女工們可憐兮兮省吃儉用積蓄嫁妝盼望結婚日能坐轎車風光一番，這有甚麼可指責或被嘲笑的？（在當時不少奶油味很濃老是奢談貝多芬維納斯的青年小說裏，嘲笑女工出嫁坐轎車“蔚然成風”）如果寫“小人”，王安憶就寫其“合理性”，如靠拉關係拍馬屁搞不正之風維持劇團業務的福奎，《舞台小世界》〔註 11〕就極其真實地不僅寫福奎的劣迹，更同時寫出與這些道德“劣迹”聯在一起的“德政”，沒有這麼一個人物，純粹由藝術家組成的劇團反而無法搞藝術（這個短篇開始為王安憶贏得了國內人的掌聲）。如果寫忠誠善良的人呢？王安憶又記述其造成的惡果。如短篇《苦果》正面描述“文化大革命”，女教師對黨無限忠誠，人也正派善良，曾告誡女兒“任何時候都要先聽黨的話，再聽父母親人的話”，後來當女兒得到以黨的名義而來的指示要批判其母親時，能怪她循親之命而滅親嗎？女教師最後只好自殺以吞苦果。這篇小說雖然意念過於直露細節較粗糙，但足以顯示出王安憶也和韓少功一樣，很早就想超越道德善惡層面來解釋“文革”。

王安憶不是一個理性色彩很濃的作家，她憑藉的，似乎始終是敏銳纖細而又敦厚的感性。她的《本次列車終點》緊接着韓少功的《飛過藍天》，可以說是開創了知青文學的第二個階段，即通過知青回城後的失望焦灼感來重新喚起青春理想渴求。她的《尾聲》、《這個鬼團》、《B角》、《小院瑣記》等作品均取材她在徐州文工團的一段生活，也都能抓住人情人際關係見出若干與眾不同的情致世態。（黃子平私下曾開玩笑說，王安憶在“這個鬼團”裏挖出了那麼多東西，還能罵“這個鬼團”嗎？）整個第二階段（去美國參加“愛荷華寫作計劃”以前），王安憶似乎一直寫得很順手，當然，平庸之筆也是有的（如《金燦燦的落葉》，見《青春》1981. 12）。像《流逝》那樣飽受溢美的獲獎中篇，在我看來那“資本家少婦經受文革磨難反而懂得人生憂患”的主題意念，實在也是有點做作的，只靠着對“文革”經過的許多具體感性細節描寫，才使作品不致流於空疏。長篇《69屆初中生》也給我留下一個細節處處生動總體骨架卻不強的印象。總的來說，這一時期

我覺得王安憶主要是想尋找大到階級鬥爭政治風雲小到鄰居嘔氣家人伴嘴等種種人際人情人倫社會關係之間的某種共通點。這種尋找體察解析審視工作開始是分頭進行的，直到《小鮑莊》〔註 12〕才有一種合成感和總體感。

有意思的是，訪美半年歸國後，王安憶一度反而寫不出作品了。《大劉莊》、《麻刀廠春秋》等均不太成功。在一段不算太短的沉默後，王安憶於藝術結構上找到了突破口。凡重要的尋根作品，在我看來意義主要都不在其尋到未尋到的答案結論，而在於“尋”的方式過程。《商州初錄》的新意在文體，《棋王》魅力在語言，《爸爸爸》靠象徵隱喻手法和異鄉奇彩畫面支撐，而《小鮑莊》是由於結構的力量釋放了內涵的潛能。小說除笨拙的兩個引子和對襯呼應的兩個尾聲外，共分四十節，六、七條敘事線索（也是人情人際人倫關係線索）同時進行，有分有合，交替出現，以一定的節奏迴旋重複。除寫拾來與大姑的戀母關係有新的生硬的心理學趣味外，其餘故事，文化子與小翠的反禮教戀情、撈渣與孤老頭鮑王爺的相濡以沫、鮑秉德與瘋婦與續弦的關係、老革命鮑秉榮農夫鮑彥山的樸實、鮑秉義的花鼓戲淒涼聲調的伴奏，以及鮑仁文淺薄地追逐城市文明等等，如果抽去農村背景，王安憶以前好像都分別寫過。但《小鮑莊》很自然很樸實地將這種種或奇特或平凡或可笑或可嘆的人與事，合在一個共時態鄉土結構框架裏，合在一個平衡穩定的文化秩序網中，於是我們看到，七個一加在一起是遠遠大於七的！《小鮑莊》的閱讀效果很像中國新潮電影中被精心拉長久久不動的黃土畫面。小說特意放在“文革”背景下展開鄉村裏瑣碎的人倫人情糾葛，在童養媳感激沒挨打男子漢絕望地戀寡婦生了死孩子的女人在發瘋的同時，合着鮑老漢吱吱嘎嘎的“薛仁貴跨海又去征東”的花鼓陳調，“在一千里外的北京，正進行着一場江山屬於誰的鬥爭。一千里外的上海，整好了裝，等着發槍了。”甚至連“文革”這樣的動亂都對中國農村的心理秩序影響甚微，後來可以“致富”的社會變化好像也沒有改變既窮又仁義的小鮑莊人的基本心態——難道這就是運行於無數社會動亂之下中國文化的深層穩態潛流嗎？整篇小說不下二十次談到仁義兩字，村裏有一代人是“仁”字輩的，撈渣自小面善“大人們說他看上去仁義”，鮑秉德不願拋棄瘋妻，也說“我不能這麼不仁不義”。後來兒童撈渣為救老漢而死，自為仁義典範，引來社會輿論表彰。可以說王安憶以前只是盡量理解“惡”，這次才真正正面解析傳統定義的“善”——既寫出“仁義”在鄉民文化心理秩序中的重要性，也寫出“仁義”經宣傳改造而“社會化政治化”後的結果。讀《小鮑莊》我確實想得很多，我甚至懷疑作家是否預見是否願意人們這樣那樣地去想？《小鮑莊》和《爸爸

爸》一樣，也是一只可以讓讀者放很多東西也可以讓讀者取很多東西的框子。

最後，我要指出將《爸爸爸》、《小鮑莊》放在一起讀時，我們可以看到那一些有意思的異同：一寫山、一寫水；一寫械鬥祭祀畸形淌血，一寫和善仁義人倫凝固；一借地域文化反中原規範，一掘中原文化深層潛流；一邊的主人公是每個人都害怕但又猶豫着無法不認同的癡兒怪胎，一邊的主角卻是每個人都稱讚但又猶豫着無法去認同的少年英雄……有兩個共同點是引人注目的，一是兩場戲劇（悲劇？喜劇？）都沒有結束的趨勢都還要長久延續下去；二是兩篇小說中的主動靠攏外面世界的人物（仁寶、仁文），卻都受到作者的嘲笑——一種決不輕鬆的嘲諷。□

註釋：

〔註1〕：《誘惑》（長沙：湖南文藝出版社，1986年初版）。

〔註2〕：1985年前後，韓少功以專業作家身分，還真的兼任過湖南某自治州的團委副書記。

〔註3〕：《月蘭》，原載《人民文學》（北京），1979年第4期。

〔註4〕：《中國青年》（北京），1981年第13期。

〔註5〕：《人民文學》，1981年第9期。

〔註6〕：《人民文學》，1983年第5期。

〔註7〕：《上海文學》（上海），1986年第5期。

〔註8〕：《收穫》（上海），1980年第4期。

〔註9〕：《人民文學》，1983年第1期。

〔註10〕：《當代》（北京），1982年第2期。

〔註11〕：《文滙月刊》（上海），1982年第11期。

〔註12〕：《中國作家》（北京），1985年第2期。