

# 知識份子的精神症候： 讀《財主底兒女們》

• 王曉漁

1945年7月，在陪都重慶市郊避法村，文藝理論家胡風為路翎的《財主底兒女們》（以下簡稱《兒女們》）寫下這麼一段序文的開場白：「時間將會證明，《財主底兒女們》的出版是中國新文學史上一個重大的事件」<sup>①</sup>。在這裏，胡風並沒有過多地表現出自己的表情變化，而是賦予歷史（時間）以最終審判者的角色。但《兒女們》卻在新中國的文學史中不斷地遭到狙擊，甚至很長時間內被遮蓋。作者路翎也未能倖免於美學意識形態的清洗，身體被關入監獄20年，精神則幾乎遭到永久性囚禁。路翎的獲罪，主要是他自身的「不識時務」以及精神導師胡風的株連。在這裏，我並不想做一個遲到的預言家。但從《兒女們》中，卻可以提煉出路翎眼裏40年代部分知識份子的精神症候：在時間緯度上，他們生活在民間節日的「別處」並表現出重返民間節日的努力；在空間緯度上，他們從想像的、虛幻的世界回到現實的鄉場和民間；在話語緯度上，他們遺棄或遠離聲音的青春神學和戰爭神學，努力使私人空間和公共空間<sup>②</sup>保

持相對獨立的健康生長。種種精神症候都表明，這些知識份子在以各種不同於時代主旋律的獨立方式思考。這是部分知識份子對歷史宿命的抵抗，它們最終也成為了路翎的思想罪證。

## 民間節日

紀年法的更替，一向是中國政治生活的晴雨表。新的政治權威登基之後會重新頒布年號，讓時間從某某元年開始。這種計時法與意識形態達成共謀，把政治權威確認為「創世者」。而在中國民間，卻有着自己的另外一套紀年規則。由於缺乏有效的計時工具（日晷之類只是皇家或貴族使用品），人民習慣於把重大事件、農業節氣以及民間節日當作時間刻度尺。雖然在現代中國，手錶、掛鐘等計時工具逐漸普及；但人民並不願放棄自己長期使用的計時法。《兒女們》開篇第一句話的時間狀語是：「一·二八戰爭開始的當天」。戰爭這個特別事件，為閱讀者豎立了一個小說的時間

我們可以從《財主底兒女們》提煉出路翎眼裏40年代部分知識份子的精神症候。種種症候都表明，這些知識份子在以各種不同於時代主旋律的獨立方式思考。這是部分知識份子對歷史宿命的抵抗，它們最終也成為了路翎的思想罪證。

民間節日原先是民眾精神生活中一塊相對獨立的領地，革命者的進駐完全改變了它的美學原則。在延安講話之後的解放區文學中，民間節日則被轉換成具有政治隱喻的時間符號。通過對傳統節日進行的一次革命性解讀，民間節日成為群眾集中上演苦難的時間。

坐標：1932年（一·二八戰爭發生的這一年）成為《兒女們》的小說歷史元年。節日（三個除夕）、婚禮（蔣淑華的婚禮、蔣秀菊的訂婚典禮）、生日（蔣淑華的生日，蔣淑媛的生日，金小川的生日）以及喪禮（蔣捷三的喪禮），組成了這個時間坐標系<sup>③</sup>。

《兒女們》中的動盪歲月，就是從一個舊曆除夕開始。在小說中另一個除夕（第一部第七章）：蔣家的老人蔣捷三專程從蘇州趕到南京，尋找「失蹤」的大兒子蔣蔚祖。而在第三個除夕裏（第一部第十三章），蔣家的兒女依然面對節日無法達到和諧，表現出內心的緊張和分裂。民間節日氣氛的缺失，與蔣家的個人氣質有關，但更重要的是由時代的精神氛圍決定的。在《兒女們》第一部接近尾聲的時候，蔣秀菊在教堂舉行了她的訂婚典禮。西式儀式的出場，使中國民間節日失去了它的活動場地。但這次訂婚典禮所凸現的並不是它的文化學涵義，而是表現出國家對個人的「欺凌」。訂婚宴席不但不具有狂歡節宴席的解放性，還變成了「時局討論會」。蔣秀菊對時局的故意遺忘，與家人（包括客人）對時局的熱心形成很大的落差。訂婚典禮是一個家庭的源頭，而家庭是私人空間的基本單位和保障。訂婚典禮的被污染，使個體的私人空間很難維持健康地生長的狀況。我並不贊同放棄國家、民族這些集體概念，但我同樣反對它們對私人空間的徹底侵佔<sup>④</sup>。民族戰爭開始後，蔣家的第三個兒子蔣純祖通過曠野抵達大後方。得知姐姐蔣秀菊剛剛結婚，他覺得：甚麼人結婚，以及在甚麼時候結婚，是和這個火熱的世界全不相干的。這是一種民族戰爭的美學意識形態，私人性的「結婚」事件被驅逐出徹底公共

化的「世界」。民間節日被宣布為非法者，並到處被驅逐。《兒女們》的第二部，也不再由民間節日組成小說的時間坐標系。在延安講話之後的解放區文學中，民間節日（尤其是「過年」）則被轉換成具有政治隱喻的時間符號。當時流傳的歌劇《白毛女》（賀敬之、丁毅執筆），第一幕就發生在除夕之夜和大年初一：佃戶楊白勞被迫答應將女兒交給財主抵債，隨後愧疚難當喝鹵水自殺。通過對傳統節日進行的一次革命性解讀，民間節日成為群眾集中上演苦難的時間。民間節日原先是民眾精神生活中一塊相對獨立的領地，革命者的進駐完全改變了它的美學原則。如果說《兒女們》中的民間節日是在非常狀態下的暫時性消失，那麼革命者的民間節日則集體參加了革命。「財主」也由一種身份變成一個應該被徹底消滅的階級。革命在40年代的寫作中，套用斯湯達（Stendhal）的規範公式來表達，是一支「在『民間節日』中打響的手槍」。

在蔣蔚祖的身上，恰恰表現出重返民間節日的努力。但現代中國的知識份子所掌握的精神病理學知識，多半仍遵循着理性排斥非理性的原則，他們包治百病的庸俗社會學面對瘋癲的蔣蔚祖完全失效。蔣蔚祖是蔣家的長子，在政治血緣學中「長子」具有當然繼承人的身份。蔣蔚祖的精神父親卻不是他的親生父親。或許可以從《狂人日記》（魯迅，1918）中的「某生」身上，發現蔣蔚祖的精神淵源<sup>⑤</sup>，但狂人「某生」是一個被治療的瘋癲者。在我看來，蔣蔚祖的精神氣質恰恰接近於文藝復興時期《巨人傳》（拉伯雷 [Francois Rabelais]）裏的狂歡氣氛<sup>⑥</sup>。他的改裝（把紅墨水潑在自己身上）、降格（把人群看作「兩匹豬，一個小

狗)和自我加冕(把自己當作王者和詩人)等行為，都具有中世紀民間節日的形式。但是，當時就有批評者指出，路翎小說中穿着「工人」衣服的其實也是知識份子<sup>㉞</sup>。而知識份子的聲音一般低沉而嚴肅，它與狂歡節中的插科打諢、玩笑、戲謔自然是不相容的。40年代的知識份子(包括路翎和他筆下的「財主底兒女們」)最終無法擺脫時代的影子，《兒女們》也無法走出「所有第三世界的本文均帶有預言性和特殊性」<sup>㉟</sup>的宿命。蔣蔚祖重返民間節日的努力面臨着雙重失敗：他既無法完全擺脫中國知識份子拘謹的思維範式，也無法阻止時代公共事務對私人空間的進入。蔣蔚祖成為一個未完成的形象，他的行為還算不上歡快和自由的狂歡或含義深刻的狂歡行為。

## 精神地形圖

1945年12月，在胡風主編的《希望》雜誌上有一則《兒女們》的廣告。它特意指出，小說的舞台「由蘇州、上海、南京、江南原野、九江、武漢以至重慶、四川農村」<sup>㊱</sup>。廣告很精細地描繪出家族行動的地形圖，但這些城市名稱並不能表現《兒女們》所包涵的「現代精神現象的一些主要的傾向」。雖然革命者與知識份子同樣與民間節日的狂歡絕緣，但前者是進駐改造而後者是保持一定距離。正如毛澤東曾經把中國革命進程概括為一幅「農村包圍城市」的政治地形圖，在這裏，我則試圖用後花園(以及十字街頭)、曠野(以及河流)和鄉場(這些都是小說中出現的地方)來重新描繪出一幅《兒女們》的精神地形圖。

在中國歷代才子佳人的故事中，

後花園私定終身一向是重頭戲。從家族政治學上說，「私定終身」使得後花園具有一定程度的內部顛覆性。不過，這種內部顛覆的有效性十分可疑。才子最終要通過考取狀元，從體制內部獲得身份的合法性。歸根結柢，後花園的私定終身不過是大家族裏特別的優生學方式。在現代文學史上，天才女作家蕭紅也有一塊自己的「後花園」，她還專門寫過同名小說<sup>㊲</sup>。蕭紅的後花園不具有政治學含義，它是從自然的存在出發指向精神家園。後花園情結使得蕭紅的文字裏總有一些溫暖的東西，同時又瀰漫着寂寞的文化鄉愁。在《兒女們》中，後花園則是蔣家的家族徽章。到過蔣家的人決不會忘記兩件東西：古董和後花園。如果說古董代表蔣家領袖蔣捷三的個人審美趣味，後花園則銘刻着蔣家的家族記憶。具有戲劇性的是，從精神上最終回歸後花園的恰恰是後花園的第一個叛逆者——蔣少祖。事實上，後花園始終是蔣少祖叛逆的精神和物質資源，這注定了他最終的回歸。叛逆當時已在啟蒙運動中獲得合法性，這使他轉而獲得了姊妹的「關切」與「金錢」。與上海、南京以及重慶等現代都市相比，與其說後花園代表着「沒落的腐朽的封建文化」，不如說它是中國傳統文化的後花園<sup>㊳</sup>。由於後花園是生活的奢侈品，它傾向於旁觀的、閒適的美學。蔣少祖最終變成了書齋裏的「版本搜集家」：在「那些布滿斑漬的，散發着酸濕的氣味的欽定本，摹殿本，宋本和明本裏面」，「嗅到了人間最溫柔，最迷人的氣息，感到這個民族底頑強的生命，它底平靜的，悠遠的呼吸」。他最終的歸宿，與40年代知識份子從書齋走向十字街頭的潮流逆向而馳。蔣少

毛澤東曾經把中國革命進程概括為一幅「農村包圍城市」的政治地形圖，在這裏，我則試圖用後花園、曠野和鄉場來重新描繪出一幅《財主底兒女們》的精神地形圖。與其說後花園代表着「沒落的腐朽的封建文化」，不如說它是中國傳統文化的後花園。

在一個物質匱乏的時代，對「非功利性」的後花園的迷戀會使知識份子有一種道德上的負罪感。自學或掃盲班培養出來的知識份子，會毫不猶豫地把後花園改造成田地。但那些與後花園有着血緣關係的知識份子，卻會在出走和堅守之間首鼠兩端。

祖，成為後花園優生學的一個典範。通過內部的適當顛覆，後花園得以保持它的魅力使人欲去不能。蔣少祖與後花園的關係，也是40年代知識份子共同面對的一道題目。在一個物質匱乏的時代，對「非功利性」的後花園的迷戀會使知識份子有一種道德上的負罪感。自學或掃盲班培養出來的知識份子，會毫不猶豫地把後花園改造成田地。但那些與後花園有着血緣關係的知識份子，卻會在出走和堅守之間首鼠兩端。蔣少祖就經歷了一個「出走—返回」的過程。作為個人的選擇，這是無可非議的。但在一個所有人都已被賦予標準答案的時代，蔣少祖式的道路早已被宣判死刑。

在政治地形圖中，「書齋」代表着中庸的個人主義，而「十字街頭」具有一種革命性和民族性。經典革命文藝《青春之歌》中林道靜對余永澤和盧嘉川的選擇，就暗含着她對政治地形圖的理解。在此我不想做一個歷史的審判員，還是看一下《兒女們》中的十字街頭：一個人們遊行的場所。這裏的遊行是一次民族性活動，它通過這種集體行為達成思想的統一。所以，這種十字街頭有一個演講的崗位台。演講和崗位台產生聲音（思想）的領導者，而這個領導者不需要通過全民選舉，是自我加冕的（王桂英「突然地跳上了十字路口的崗位台」）。這樣，領導者和群眾之間迅速建立等級制：她（王桂英——引者註）站在高處，群眾在她底腳下仰面看着她。但在《兒女們》中，遊行的目擊者蔣少祖始終保持後花園的旁觀美學，拒絕加入十字街頭並對之抱有警惕。人們有理由用「看客」的理論，來批判作為旁觀者的蔣少祖的無動於衷。但重讀百年中國歷史就會發現，我們擁有了太多的

「王桂英式的激情」而缺少的恰恰是「蔣少祖式的冷靜」。

在現代中國的語境裏，「廣場」依舊被知識份子化，它是一個介於國家政權與民間社會之間的領域。或許，真正能在民間和知識份子之間建立精神通道的是「曠野」。在40年代中國文學中，「曠野」是一個中心意象。在《聖經·舊約》中，不管是摩西出埃及經過的曠野還是約伯呼告的曠野，都會有上帝（道）的聲音。1940年夏天，曾經從長沙步行到昆明的西南聯大學生穆旦（查良鏗）寫下一首題為〈在曠野上〉的詩。雖然他已經感覺到曠野上「無邊的肅殺」，但還是以一個征服者的姿態出現：「我只鞭擊着快馬，為了驕傲於／我所帶來的勝利的冬天」。西方或中國的曠野，都存在着一種先驗的秩序（超驗的「道」或「人」）。在《兒女們》的精神地形圖中，曠野始終變換着它的面孔。最初，蔣少祖作出一個關於自己的預言：他所得到的孤獨的思想將引他到荒涼的、偉大的曠野裏面去。這個曠野是想像和虛構的空間，同時帶有知識份子水仙花般的自戀情結。後來，逃難的蔣秀芳把曠野當作自我拯救的過渡地帶：後面是凌辱和死亡，前面是親切、幸福、生活以及一切。這無疑是一個理想的曠野，想像者自己也很快放棄了這個簡單的「夢境」。蔣純祖等人剛剛遭遇曠野時，也曾經把自己想像為「使徒」。這樣，他們為苦難提供了一個形而上的解釋。曠野因此具有了涉渡的性質，正如作者在第二部的開篇把戰爭稱為民族「從此岸達到彼岸」的橋樑。蔣純祖等人的曠野經歷，有很大一部分是在河流上渡過的。河流和木船，隱喻着曠野的涉渡性。《聖經》裏描繪了天堂中的四條河流，曾被中世

紀的基督徒理解為四福音書的象徵。但漸漸地，蔣純祖認識到曠野裏社會秩序(包括處世藝術、道德)的失效。人類的生存被還原成野獸，他甚至從同行者的臉上看出「動物的性質」。他終於發現曠野的秘密和秩序：流氓是當然的「統治者和立法者」。而所謂的正義的執行者，也同樣是自我加冕的。於是這些逃亡者對自我的身份確認，從「使徒」轉變為「囚徒」。他們僅僅希望自己成為曠野災難的倖免者。他們拋棄了小木船(「涉渡之舟」)，最終把曠野還原為曠野：

人們底臉孔和四肢都凍得發腫。腳上的凍瘡和創痕是最大的痛苦。在恐懼和失望中所經過的那些沉默的村莊、丘陵、河流，人們永遠記得。人們不再感到它們是村莊、丘陵、河流，人們覺得，它們是被天意安排在毀滅的道路上的可怕的符號。人們常常覺得自己必會在這座村落、或這條河流後面滅亡。(《兒女們》第二部第三章)

這種生理上切身的疼痛感和村莊、丘陵、河流的符號化，使得曠野具有了發生學上的本源意義。對於曠野(村莊、丘陵、河流)的生理感受，使得曠野可能得到還原，而不是又被知識份子一廂情願地想像為「夢境」。這樣，知識份子可能擁有真實的曠野體驗，在民間和自己之間建立精神通道。但是，蔣純祖並沒有珍惜自己這份精神資源，曠野經歷也不是他的「成長儀式」。他走出曠野之後，再次把曠野烏托邦化，「渴望孤獨的、曠野的道路」。曠野的遺產使他迅速接受民族戰爭的美學意識形態：對「標語」和「拙劣的宣傳畫」的感動，以及「世界」對民間節日的驅逐。

1940年，路翎曾寫下約20萬字的《兒女們》第一稿，把它寄給胡風，可惜原稿在後來的香港戰事中丟失了。在初稿中，蔣純祖選擇了出奔，變成一名戰士。但定稿中的蔣純祖卻留在了大後方，承受着痛苦的精神搏鬥。走出曠野的蔣純祖，曾經有一段遷徙的演劇隊的經歷。演劇隊的美學是民族戰爭的美學，演劇隊的成員自覺地像戰士一樣遵守着這個最高命令。但他們的知識份子身份又使得他們是一個個夢想家，習慣於在「浪漫的空氣」裏生活。戰士和知識份子雙重身份的緊張，不可避免的產生演劇隊內部的分裂。給這一問題提供經典答案的，是《在延安文藝座談會上的講話》(毛澤東，1942)。其中「文化軍隊」這個概念，暗示着軍隊對知識份子的收編。而路翎似乎並不能理解《講話》的精神<sup>②</sup>，蔣純祖最終的走向是離重慶有兩百里的石橋場而不是革命聖地。蔣純祖最初把民間的石橋場當作一個田園，而這種民間的田園化是知識份子普遍染上的幼稚病。但他很快就發現石橋場有「石橋場的文化」：庸俗、卑鄙、醜惡以及人們對這些的習以為常。鄉場的秩序，無聲地粉碎了知識份子耽於幻想的柔弱氣質。蔣純祖逐漸發現一個歷史的秘密，「人民」長期以來只是一種「麻木不仁的偶像」。在這個偶像的祭壇下，跪倒着大量的精神奴隸，他們還將自己的下跪賦予「崇高」的解釋。這個洞見使蔣純祖從想像的、虛幻的民間回到現實的鄉場，放棄虛構的大眾而關注身邊的鄰人。對於大多數民眾(如萬同華)來說，他們雖然親近於自己的家庭和鄰人，但不具有批判性。只有蔣純祖，最終有可能與真實生活着的人民達成精神對話。因為他拒絕的僅僅是「人

《在延安文藝座談會上的講話》中，「文化軍隊」這個概念，暗示着軍隊對知識份子的收編。而路翎似乎並不能理解《講話》的精神，《財主底兒女們》裏的蔣純祖最終的走向是離重慶有兩百里的石橋場而不是革命聖地。其後，他逐漸發現一個歷史的秘密，「人民」長期以來只是一種「麻木不仁的偶像」。

民偶像」，並沒有把自己局限於鄰人的庭院，而這，大概才是真正的「走向民間」。

## 聲音神學

在路翎的小說中，他一向保持着敏銳的聽覺。評論者（包括胡風）習慣於把《兒女們》比作史詩，而路翎也恰如一個不合時宜的說書藝人<sup>③</sup>。說書藝人始終與大地和村莊保持一致。路翎也不例外。他既沒有把自己囚禁於象牙塔，也沒有做一名官方發言人。二十世紀40年代的知識份子，有的把「為藝術而藝術」當作自己的後花園足不出戶，有的則徹底走上十字街頭吶喊。而路翎，則始終試圖尋找私人空間和公共空間的中間地帶。

《兒女們》是一部知識份子的成長小說，它試圖展現不同時期的知識份子的內心世界。先看一下青春期的知識份子。這時的他們有些不諳世事，青春期的激情成為他們的道。對「偶像」的期待以及自我膨脹等青春期心理，構成了聲音的青春神學。知識份子都有自己的安身立命之道，但「道可道，非常道」，它不可能現身，只會通過聲音傳達出來。知識份子對「道」的虔敬感，使得聲音具有一種神學效果。這並不是說聲音被賦予宗教學意義，只是說它有把有限的事物神化的傾向。他們會把私人空間誤會為整個世界，固守於其中想像或虛構未來。在《兒女們》裏，聲音神學的媒介不僅僅是胡琴，更重要的是歌聲（音樂）。年輕的知識份子，會人為地製造出一個神化的他者，以滿足自己對精神引路人的需求。當夏陸坐在寂寞的黃浦江邊、進行自我的精神對話時，他突然

聽到「神聖的、莊嚴的音樂」。在音樂裏，他看見山峰上一位老人「左手托着腮，右手指着前面」，在「崇高的光輝」裏「指示着人類底未來」。位置、形體語言以及附加的「光輝」，都使這個想像中的拯救者充滿神性。這讓人想起《聖經·使徒行傳》裏，聖靈通過聲音證明了自己的現身，信徒也最終獲得拯救。聲音的青春神學，最終指向個人的自我神化。少年的蔣純祖甚至擁有了一種聲音神學的詩學方式：他要眼淚，於是就來了眼淚；他要歌聲，於是就來了歌聲。這與《聖經·創世紀》的句式如出一轍：「上帝命令：『要有光。』光就出現。」在除夕<sup>④</sup>，蔣純祖覺得「一切都在歌唱」。他在這種具有蠱惑的聲音裏，把自己神化為世界的拯救者：「我要拯救這個世界，而除非他們伏在我底腳下，我是決不饒恕！」「神」擁有一種絕對權力的霸權，自我的狂想症又使他失去了免疫能力。於是，世界的拯救者（「神」）變成了一個施暴者（「魔」）。

民族戰爭爆發後，「救亡」成為那個時代眾聲喧嘩中的主旋律<sup>⑤</sup>。在戰爭文化心理的支配下，國家猶如軍隊需要有一個具有絕對權威的精神領袖。時代使得知識份子有些早熟，他們被迫或主動地放棄了自己的私人空間。而公共空間的強行或自願進入，往往是知識份子進入成長期的標誌。聲音（音樂）的青春神學逐漸被轉換為一種聲音的戰爭神學。一起聽一下《兒女們》中曠野上的歌聲吧：

人類是孤獨地生活在曠野中；在歌聲中，孤獨的人類企圖找回失去了的、遙遠了的、朦朧了的一切。……顯然的，唱甚麼歌，是不重要的。朱谷良和蔣純祖，尤其是蔣純祖，是帶着溫

在路翎的小說中，他一向保持着敏銳的聽覺。他既沒有把自己囚禁於象牙塔，也沒有做一名官方發言人。二十世紀40年代的知識份子，有的把「為藝術而藝術」當作自己的後花園足不出戶，有的則徹底走上十字街頭吶喊。而路翎，則始終試圖尋找私人空間和公共空間的中間地帶。

暖的、感動的心情聽着那些他們在平常要覺得可笑的、在軍隊中流行的歌曲。他們覺得歌聲是神聖的。他們覺得，在這種歌聲裏，他們底同胞，一切中國人——他們正在受苦、失望、悲憤、反抗——在生活。（《兒女們》第二部第三章）

「歌唱」本來屬於個體自我釋放的行為，在這裏成為了民族敘事的一種特殊形式。「國家」、「中華民族」、「同胞」之類的詞語，成為那個時代歌曲中的關鍵詞<sup>①</sup>。民族戰爭產生了大量身體和精神上的流亡者。他們作為「失園者」，知道僅僅依靠個人無法重返家園。他們開始迅速接受那些集體的概念和邏輯，審美趣味也因此發生改變。民族的生存狀況被注入歌聲，替換了歌唱者和傾聽者對歌曲形式的關注。面對同樣的歌曲，從「平常要覺得可笑」轉換成一種「溫暖的、感動的心情」。對軍隊中流行歌曲的認同，暗示着民族戰爭的美學意識形態逐漸形成。人們自願地為自己的內心穿上了統一的制服，成為隨時可以出征的「民兵」。軍隊作為某種命令的執行者，它對取得合法性的聲音表現出服從的態度。聲音的戰爭神學得以登場，傳達政府意識形態的歌聲成為「神聖」的聲音。

走出曠野來到演劇隊和鄉場之後，蔣純祖開始與聲音的戰爭神學保持一段距離。他拋棄了非此即彼的二元思維模式，試圖使私人空間與公共空間共同生長。能否使私人 and 公共兩種異質空間保持相對獨立，幾乎是衡量知識份子是否進入成熟期的試金石。聲音的戰爭神學，與言說的詩學方式有關。回顧民族戰爭時期，政治家和革命家幾乎個個都是出色的演說

家。甚至形成了對共和國語言產生革命性影響的「毛文體」。在演劇隊的「批判大會」<sup>②</sup>上，蔣純祖「個人主義」的詩學方式與聲音的戰爭神學產生激烈的正面交鋒。他被批判的原因，是與一位演劇隊女成員「逃避了座談會」「到山上去唱歌」。「座談會」是一個集體的演講台，它會遵守聲音的戰爭神學，與時代的主旋律形成共鳴。而一對年輕男女的「唱歌」行為，則是對私人空間的開拓和固守。「到山上去唱歌」不同於曠野上的歌聲，它部分還原了「山歌」的民間元素<sup>③</sup>，重新擁有了新鮮的生命力。批判者與蔣純祖語言中的人稱代詞，恰恰表現出「座談會」與「唱歌」的衝突。批判者始終以「我們」的代言人的姿態出現，反覆使用「同志們」「親愛的同——志——們」以獲得集體的身份認同感。而蔣純祖則以一系列「我……，不像你們……」的句式，有效地回擊了批判者。雖然蔣純祖在這裏以「我」抗爭了「我們」的語言霸權<sup>④</sup>，但他並沒有獲得太多的理解。蔣純祖在石橋場的朋友，依然使用具有集體性質的「我們」，把「談論愛情」再次還原成會場裏的「政治工作」。在《兒女們》的結尾，蔣純祖曾做出最後的懺悔。蔣純祖臨終前聽到的進行曲，把他從時間（「死亡」）中解放出來。進行曲是戰爭和絕對集體的美學。於是，最終獲得勝利的還是聲音的戰爭神學。這大概就是時代的宿命，除非「一切都寂靜着」。

蔣純祖拋棄了非此即彼的二元思維模式，試圖使私人空間與公共空間共同生長。能否使私人 and 公共兩種異質空間保持相對獨立，幾乎是衡量知識份子是否進入成熟期的試金石。

#### 註釋

① 胡風：《〈財主底兒女們〉序》，載楊義等編：《路翎研究資料》（北京：北京十月文藝出版社，1993），頁68。

② 本文所使用的「公共空間」及相關概念，並非哈貝馬斯(Jürgen Habermas)意義上的，它更具有「中國特色」和「時代特色」。

③ 在人們習慣的民間節日體系中，婚禮、生日、喪禮等都屬於民間節日的某種形式。

④ 我可以理解國家、民族這些集體性概念在非常狀態下對私人空間的合理「租用」。

⑤ 「瘋癲」的個體在中國新文學史上形成一個譜系。它與新文學同步產生，並折射着各階段文學的敘述倫理，如魯迅《狂人日記》中的「某生」、路翎《財主底兒女們》中的蔣蔚祖、老舍《龍鬚溝》中的程瘋子、韓少功《爸爸》中的丙崽以及最近阿來：《塵埃落定》中的「我」和張潔《無字》中的吳為。本文暫不對「發瘋」作全方位考察，留待專題論述。

⑥ 對《巨人傳》的理解，我基本接受俄羅斯文論家巴赫金的觀點，參見巴赫金(M. M. Bakhtin)著，李兆林、夏忠憲等譯：《拉伯雷研究》(石家莊：河北教育出版社，1998)；佟景韓譯：《巴赫金文論選》(北京：中國社會科學出版社，1996)。

⑦ 參見胡繩：〈評路翎的短篇小說〉，原載《大眾文藝叢刊》第一輯(1948年3月1日)，轉引自《路翎研究資料》。我並不完全接受該文的觀點。

⑧ 見詹姆森(Fredric Jameson)著，張京媛譯：〈處於跨國資本主義時代中的第三世界文學〉，引自張京媛主編：《新歷史主義與文學批評》(北京：北京大學出版社，1993)，頁234。

⑨ 見《財主底兒女們》(廣告選登)，原載《希望》，第一集第四期(1945年12月)，轉引自《路翎研究資料》，頁74。

⑩ 蕭紅的短篇小說《後花園》(1940)與長篇小說《呼蘭河傳》(1940)關於「後花園」的部分，具有一定的互文性。參見錢理群主講：《對話與漫遊——四十年代小說研讀》(上海：上海文藝出版社，1999)。

⑪ 在解放區語言中，詞語往往被賦予政治學上的價值判斷。在論述國統區文學、淪陷區文學和孤島文

學時，我認為應避免這種詞語政治學的影響。

⑫ 據路翎好友回憶，他們在40年代曾接觸過油印本的《講話》，但並不太懂得這篇文章，見化鐵：〈我所知道的路翎〉，原載《新文學史料》，1985年第2期，轉引自張業松編：《路翎印象》(上海：學林出版社，1997)，頁83。

⑬ 1984年，路翎稱自己四十年前的另一篇小說《英雄的舞蹈》描寫了一個「復古頑劣的說書人」，見《路翎小說選》自序，轉引自張業松、徐朗編：《路翎晚年作品集》(上海：東方出版中心，1998)，頁300。我認為，這時的路翎尚未完全恢復精神健康，他對自己作品的看法未必可靠。

⑭ 如前文所述，中國民間節日(比如除夕)的儀式中包含着祭祀行為。在這種氛圍裏，「神」與人的距離比較接近。

⑮ 李澤厚提出的二十世紀「救亡」與「啟蒙」的雙重變奏，有偏頗之處。但我並不懷疑「救亡」是中國民族戰爭時期的主題。

⑯ 參見《難忘的歌聲：革命歷史歌曲精粹》(上海：上海音樂出版社，1992)，第三部分。

⑰ 路翎對演劇隊「批判大會」的描寫，具有驚人的預言性質。但他大概不會想到，自己也會被投入到歷史的「批判大會」中。他還沒有蔣純祖那麼幸運，因為他甚至沒有自我辯解的權力。

⑱ 關於二十世紀思想史中「山歌」的文化考古學分析，參見劉禾：《語際書寫：現代思想史寫作批判綱要》(上海：三聯書店，1999)，第五章，「一場難斷的『山歌』案：民俗學與現代通俗文藝」。

⑲ 對「我」和「我們」的評價，要把它還原到具體的語境中，不能孤立地判斷孰優孰劣。

王曉漁 1978年生，上海師範大學人文學院博士研究生。