

瘋狂與荒誕： 徐曉鶴小說中的文本政治

• 楊小濱

徐曉鶴的「瘋子」系列始於1985年的短篇小說〈院長和他的瘋子們〉，小說沒有甚麼中心情節，而是展示了一種特殊的社會境遇，其中正常與失常似乎無法區分。這預示着徐曉鶴的一種對荒謬的興趣。重要的是，這種荒謬是在一種頗為普通或正常的形態中展現出來的。

徐曉鶴至今被一些人記得是曾和顧城、江河一起參加首屆「青春詩會」卻並不朦朧的詩人。後來大約頓悟到詩僅僅是青春期的騷動，他在1983年轉入小說寫作，在《人民文學》發表了一篇夠得上朦朧的短篇小說〈殘局〉。從標題看，徐曉鶴一開始就暗含了同貝克特(Samuel Beckett)的某種血緣關係。貝克特對言說和交流的質疑同樣是徐曉鶴小說的重要傾向。〈殘局〉展示了敘述的「空白」：故事中最緊要的懸念，即「老漢」守了一輩子的殘局讓「後生」破了之後贏去的鐵盒裏的貴重獎品究竟是甚麼，到小說結束時仍然是個謎。這樣的技巧在1985年以後的先鋒小說裏(如馬原和格非等)獲得普遍運用。

一 敘述的非理性與 主流話語

徐曉鶴的「瘋子」系列始於1985年的短篇小說〈院長和他的瘋子們〉(曾選

入當時最早的新潮小說選本《探索小說集》)。和「瘋子」系列中的其他作品一樣，小說沒有甚麼中心情節，而是展示了一種特殊的社會境遇，其中正常與失常似乎無法區分。從一開始，我們就看到院長追逐「越獄」的瘋子的景象，而村民們則比魯迅筆下的麻木看客生動許多，「跟着一併去甚囂塵上」^①。這個開始預示着徐曉鶴的一種對荒謬的興趣，因為看起來村民們並不比瘋子們更正常，瘋子反倒由於擔負着「逃亡的使命，復又跑得張牙舞爪」^②。重要的是，這種荒謬是在一種頗為普通或正常的形態中展現出來的。村民們從瘋人院的牆外看見的瘋子們的集合是這樣的：「有幾個排成隊筆直地走路，碰了牆就拐一百八十度的彎打轉。有的唱歌，越唱聲音越大。有的做講演，將手指戳到另一個的腦門上；另一個只好抱頭鼠竄。有個女瘋子摘一大把夾竹桃花，喊着歡迎、歡迎。」^③

如果我們不能覺察到一種近乎寓言的內涵，一種對當代政治生活(尤其

是文化大革命)的透視，這裏的荒謬性就不會令人震驚。無疑，對過去的記憶痕迹悄悄地潛入了敘述過程之中：諸如「軍訓」、「批鬥會」、「歡迎會」這樣高度政治化的儀式一併以缺乏理性和目的的方式扭曲地再現了。在另一個段落裏，一個逃亡的瘋子好像共產黨文學中的地下工作者或傷員(比如在樣板戲《沙家浜》裏)一樣受到了群眾的掩護和款待，卻由於忍不住「咯咯地笑」^④而暴露了身份，被捉回瘋人院。在瘋人院的現實背景下，這些或可成為共產黨文學經典場景的敘述片段被漫畫化了。

無論如何，對於院長來說，瘋人院是一件宏偉的事業，他甚至勸說並不瘋的人也搬進瘋人院來住。這裏，徐曉鶴的修辭要義可以用「誤用」(catachresis)一詞來概括。當院長「親切地」邀請後來證明並不瘋的蘇神經到瘋人院去的時候，蘇神經給了他一個耳光，在院長「雄赳赳的臉上，寫五跟鮮紅的手指印」^⑤。領袖或首長式的「親切」，英雄式的「雄赳赳」和同烈士或理想有關的「鮮紅」被帶入了荒唐的境遇，使在這些擔負有強烈意識形態使命的語詞背後的主流話語遭到了無情的瓦解。

徐曉鶴1986年的短篇小說〈人或紅毛野人〉同樣以寓言的方式探討了特定文化狀態下的話語和真實：一項虛幻的「偉業」被揭示為僅僅建立在某種話語之上，並且，話語的統治從不實現它對真實／真理的允諾。小說通過把空談中的「野人」設立為中心，戲仿了當時追求原始價值或本質的「尋根文學」。整篇小說不分段，一氣呵成地記述了一群聲稱為紅毛野人目擊者的集會。雖然紅毛野人作為話語的核心令人振奮，但人們對證明紅毛野人的努

力卻只能抵達徒勞的結局。這裏，對政治運動中群眾集會的記憶再度浮現了，但佔據主要地位的卻不是自上而下的意識形態蠱惑，而是盲目的大眾狂熱。集會中的人都不知姓甚名誰(像魯迅〈示眾〉裏的看客一樣)，因為沒有人具有個體的確定身份。不管「紅毛」的「紅」是否有意暗示了官方色彩，「毛」是否有所特指，「紅毛野人」在這裏的確成為具有意識形態召喚力的口號。

集會上有人聲稱曾與紅毛野人握過手，但他出示的紅毛在傳閱了一圈之後已經不那麼紅了。紅色的褪色指明了這個輝煌的象徵色彩不穩定、無法持久，這使集會者開始懷疑關於「紅毛野人」的神秘話語。但無論如何，敘述者的聲音始終處於一種興奮的狀態中。眾人在聽到這個人曾與紅毛野人握過手時，「大家立刻把那隻手如同一面旗幟一樣圍起來」^⑥。「旗幟」一詞(以及大家的圍攏)的意識形態莊嚴感嫁接到了同野人相關的一隻手上，顯得滑稽而突兀。這時，另一群人「推出」了一位年輕後生，說是紅毛野人的後代，儘管後生再三表明自己無非是來證實見過紅毛野人的而已。

遭到誤用的主流話語鬼影幢幢地穿插在敘述中，一種指導歷史理性的語言基質成為無理性的起源。當眾人指責年輕後生「還配作紅毛野人的後代」時，此人卻說他已經不是先前那個，那人已經跑了。但紅毛野人不能「後繼無人」，此人便只好補缺，聽到眾人責備說「這樣子對得起誰」，便只能「羞愧」地在眾人的協助和提詞之下，繼續講述設想自己來歷的故事，最後得出了娘被紅毛野人從虎口救出「才有你的今天」的結論。既然是話語決定現實，後生必須以爬樹來配合關

徐曉鶴1986年的短篇小說〈人或紅毛野人〉以寓言的方式再度浮現了政治運動中群眾集會的記憶，但其中佔據主要地位的卻不是自上而下的意識形態蠱惑，而是盲目的大眾狂熱。集會中的人都不知姓甚名誰(像魯迅〈示眾〉裏的看客一樣)，因為沒有人具有個體的確定身份。

讀過文化大革命中「樣板戲」劇本的人可能會記得，〈瘋子和他們的院長〉的場景在某種程度上戲仿了對現代京劇舞台上「革命群眾」的英雄式表演的描繪。徐曉鶴大量「誤用」了崇高的敘述語式，使話語的理性同行為的無理性產生巨大的張力。

於他是紅毛野人後代的說法。在他摔下來歪了腳之後，他還必須思考，如果「真正的紅毛野人也許正應該腳朝一邊歪」，他應該如何「無愧於朝一邊歪」^⑦。可以看出，生活的邏輯完全被諸如「(革命)後代」、「(共產主義事業)後繼無人」、「對得起(先烈)」、「(共產黨救出勞苦大眾)才有今天」或者「無愧於(黨的培育)」這類共產主義家譜學(genealogy)的話語元素所打亂和惡化，而於此同時，這些話語元素卻由於這樣的誤用而暴露出極度的武斷與荒謬。這個貌似隨意流動的故事又經過有關男女紅毛野人誰為「正宗」的爭執，最後的結尾是，那個藏有一根毛的人聲稱藏的只是一片樹葉罷了，拿出來果然是樹葉。這樣似是而非的敘述在徐曉鶴的許多小說中出現，使敘述的可靠性和話語的絕對性降至最低值。

二 從崇高到荒誕

通過各類話語「誤用」，主流的崇高美學在徐曉鶴那裏等同於荒誕美學。作為〈院長和他的瘋子們〉的續篇，他1986年發表於《收穫》的中篇小說〈瘋子和他們的院長〉把這種荒誕美學推向極至。在故事層面上，小說描寫了瘋子們在院長領導下的所謂「東征」。這不僅令人想起「北伐」、紅軍的「北上抗日」或者共產黨文學中的《南征北戰》，或者還和文革期間的紅衛兵串聯有某種聯繫。

小說並未提供可以複述的中心情節，而是鋪展了瘋子們種種可笑但卻頗為認真的表演。比如，瘋子們在「東征」的具體路途中一一跨過「鐵桶、鋼錠、木箱、四輪推車、餿水缸、汽車

輪胎、鼓風機、掃把、蜘蛛網、青苔、萬用電表」，過一回兒陣腳大亂又回頭跨過這些「表電用萬、苔青、蜘蛛、把掃、機風鼓、胎輪車汽、缸水餿、車推輪四、箱木、錠鋼、桶鐵」^⑧。讀過文化大革命中「樣板戲」劇本的人可能會記得，這樣的場景在某種程度上戲仿了對現代京劇舞台上「革命群眾」的英雄式表演的描繪。在另一處，徐曉鶴戲仿了主流文學中對領袖的描寫：「他套上濕糟糟的褲衩，重又打開燈鋪一張白紙繼續描畫瘋子院的前景。很多年過去了，那前景越來越五彩繽紛。農民們撐着鋤頭饒有興致地聽他講演，關於瘋子院的過去現在和未來。」^⑨「一張白紙」明顯挪用了毛語錄，而強烈召喚了農民階級的關於「過去現在和未來」的宏大歷史(metahistory)卻換上了瘋人院的背景。瘋子們亂敲鋼材奏出的「交響樂」中竟然還混有《東方紅》裏的歌詞：「呼兒嘿啣！呼兒嘿啣！」^⑩

更關鍵的是，徐曉鶴大量「誤用」了崇高的敘述語式，使話語的理性同行為的無理性產生巨大的張力。在話語的層面上佔統治地位的真理和意義受到虛妄的行為的強烈質疑。比如，張金娥的娘是這樣加入「東征」的：「不小心門板拍在他肚子上，只覺得腹中蕩漾了一下，襠裏立刻濕了大片。這反而堅定了她的決心，彎下身把門口又壓了一塊冰涼的麻石，朝茅屋望了最後一眼，扭頭加入了瘋子的隊伍。」^⑪這裏，話語的堅定性反而襯托出行為的荒謬。在下面一段中，這種話語的悲壯感混同於滑稽感，從而更加增強了價值混亂的程度：「鼾聲用鼻軟骨模仿簧片吹響了嘹亮的號角，瘋子們從悲愴憂憤中昂起不屈的的頭顱，鬼一陣慌亂，時刻準備着屁滾尿流。鼾聲

以有力的節奏，表現了千軍萬馬衝鋒陷陣戰猶酣的壯烈情景。」^②敘述的聲音就這樣從主流話語的限定中解放出來，但並不是達到語言烏托邦，而是朝向了對語言悖論的認知。一場悲劇或正劇的儀式僅僅呈現出喜劇的內容，並且還時時朝着鬧劇轉化（「屁滾尿流」）。

顯然，跨大陳述（overstatement）強化了高調的話語和卑微的現存之間的不諧和，對話語原型的戲仿是對那種權力中心的游離，但又沒有徹底遺忘了那種權力的壓迫：壓迫以扭曲的方式浮現出來。這樣，徐曉鶴以瘋狂來顯示對霸權性權力的瓦解，正如福柯（Michel Foucault）所說：「通過瘋狂，一件似乎淹沒於世界的，揭示其無意義的，以及把自身轉化為病理學形態的作品，實際上在自身中佔用了世界的時間，把握它，引領它；通過瘋狂，一件藝術作品開啟了一種虛空，一個寂靜的瞬間，一次沒有回答的提問，在世界被迫質疑自身之處引發了無法彌合的罅隙。」^③

無論如何，徐曉鶴的小說不是諷刺，因為不僅是被敘述的客體受到嘲弄，而是敘述主體自身蘊涵了一種「無法彌合的罅隙」，這是某種極權統治的歷史及其話語之下的創傷主體。徐曉鶴的敘述主體不再具有總體化的或全知的力量，而是以破碎的敘述遊戲把宏大的線性歷史打亂，用異質的和雜質的微量細節顛覆一元的主流話語。因此，真正的無理性不僅存在於瘋子們的行為邏輯中，而更存在於主體的敘述邏輯中。

在很大程度上，〈瘋子和他們的院長〉展示出宏大敘述無法以正當的方式呈現的一種混亂而無聊的人類景觀。這篇小說由此涵蓋了先鋒小說的

多種特徵：時間錯亂、重複、語詞遊戲、自我否定以及拼貼等等，每一項都是對主流話語統治下的歷史的癡狂的揭示，對歷史創傷的主體意識的探究。從這個意義上說，這是對癡狂的展現，也是對癡狂的拒斥。正如費爾曼（Shoshana Felman）指出的：「對癡狂的談論總是對它的否認。……呈現癡狂總是有意識無意識地表露出對自身癡狂的否認的場景。」^④和王朔小說中的耍貧嘴不同，徐曉鶴小說中的荒誕是不可言說的，或者說是言說錯亂的結果。這也是費爾曼所說的「無法總體化的運作，無法控制的語言遊戲，其中意義失效，文本的陳述從表演中疏離出來」^⑤。也就是說，這種不斷否定的遊戲同癡狂的狀態揭除了現存的理性面具。

三 絕望中的笑聲

從這個意義上說，徐曉鶴小說中的癡狂首先是敘述者自身所承擔的命運。這是徐曉鶴小說中「後現代性」（postmodernity）的核心：一種對現代性話語的理性狀態的解構，並不是出現在對這種話語的理性批判上——理性批判當然又回到了現代性本身——而是揭示了這種話語的無能。這不單是向外的、對客體的批判，而更是向內的、意識到主體內在危機的批判。這裏，現代性話語並不僅僅指泛政治化的毛鄧話語，政治上的總體性話語同現代中國的主流文學中的主體話語是相呼應的：只有通過武斷的、不容分辨的話語暴力，極權的意識形態才有可能得以存活。這種文學的、寫作的主體話語在敘述上代表了那種無視主體有限性的傾向：五四以

徐曉鶴的敘述主體不再具有總體化的或全知的力量，而是以破碎的敘述遊戲把宏大的線性歷史打亂，用異質的和雜質的微量細節顛覆一元的主流話語。因此，真正的無理性不僅存在於瘋子們的行為邏輯中，而更存在於主體的敘述邏輯中。

來白話文學中企圖「再現」主客觀現實的確定性的寫作模式，實際上是暴露了寫作主體缺乏自我意識的單向性寫作。

對徐曉鶴來說，對敘述者，也就是對主體自身的整體性和自足性的質疑，才是對現代性話語的真正挑戰。他的小說〈水靈的日子〉裏那些似是而非的、夢境般的場面，與其說是對寫實主義寫作的背離，不如說是對那種再現式寫作的主體限度的探索，對無所不能、無所不知的主體的質疑。換句話說，徐曉鶴的敘述不再展示敘述者的完整的、全能的聲音，相反，敘述成為可疑的、不確定的、自我否定的過程。在這種自我否定的過程中，徐曉鶴質問了主流集體話語的主體個體基礎。〈水靈的日子〉中對那條大魚的最初發覺始於敘述者聽見「一個辨不出性別的人在遙遠的地方含混不清地唱歌。以為是言午許」，過了幾段之後，「忽然我記起那個唱歌的所謂遙遠的人其實就是歪角牛」^⑥。然而還不是。在下一段裏，我們才發現也不是歪角牛：這個「看上去有些疲倦，還不時拿腔拿調地叫那麼一兩聲」的東西「這時聽起來一點也不像歪角牛而像一艘即將遠航的巨輪」，「而且是遠航得乘風破浪的巨輪」^⑦。這卻是一條蹦起來時「以為這樣可以達到一個新的高度」^⑧的大魚。

不僅是敘述的飄忽不定暴露了主體的缺憾，任何熟悉主流話語的讀者都不會輕易放過「乘風破浪的巨輪」或者「達到一個新的高度」這一類習語(cliché)的誤用(catachresis)。這種誤用正是徐曉鶴小說中寓言性的起源。不是社會主義建設，也不是改革開放，而是一條半死不活的大魚，大得出奇、大得絕無真實性的魚，在這裏

被比作「不僅僅是遠航的巨輪，而且是遠航得乘風破浪的巨輪」。鎮長嬌婆藍，一個「計劃一下子把路修到這裏，一下子修到那裏」^⑨的領袖或總設計師，「全替我們考慮好了」^⑩(業已規定了總體化的、目的論的未來)，並且更重要的是「他認為所有的人都還沒有認識到這一點」^⑪。但對這個可憐的敘述者來說，「我們搞不清所有的人是不是也包括我們，同時還沒認識到的是哪一點，霧就起來了」^⑫。我們看到的不是對於現代性的災難的控訴，而是對於現代性遠大規劃的茫然和疑惑，對那種話語的所指的瓦解。同時，徐曉鶴沒有簡單地注定了那個現代性規劃的破產，相反，臨近結尾我們看到了「嬌婆藍終於將我們帶到那條他修成的路上」^⑬。不過，一種對主流話語的戲擬再度出現：「我們前面的路還很長。起碼在天黑以前要走完它還需付出相當大的努力。」^⑭但「天黑以前」的插入使話語的意蘊產生了一點滑稽的效果，我們不但不知道這條路的真正功用是甚麼，更不知道為甚麼非要在「天黑以前」「走完」那條原本是現代性象徵的金光大道，而不是像正統的話語規範那樣沿着它走向曙光或黎明。

對於嬌婆藍來說，「這是長期從事一項事業的結果」^⑮。並且，事業的完成似乎是唯一的、絕對的目的，這個目的中內容的匱乏是決定性的：「似乎甚麼都不曾發生過，以後也不會發生。人們把嘴巴喔成魚的樣子，赫赫地笑兩聲就算完事。或者乾脆連魚的樣子也沒有。」^⑯這樣，嬌婆藍的宏偉事業同人們的無聊行為就荒誕地接合在一起，成為現代性規劃的一個註腳。「但是」——這個「但是」是徐曉鶴提示我們的——只有「從很近的地

在〈水靈的日子〉裏，徐曉鶴的敘述不再展示敘述者的完整的、全能的聲音，相反，敘述成為可疑的、不確定的、自我否定的過程。在這種自我否定的過程中，徐曉鶴質問了主流集體話語的主體個體基礎。

方]——微觀的，而不是從宏觀的歷史全景——我們才「看到了嬌婆藍後腦殼上的那塊疤」^②，這激發了敘述者的難以復原的記憶，有關這篇小說主要段落中宰殺大魚的那個事件：「那是被大魚甩開的梯子砸中的。儘管如此，我仍然充滿了疑惑。事情畢竟已很久遠了，甚至很可能根本就不曾發生過。記憶往往錯了，往往只不過是一種幻覺。我的病便是從中而來。」^③也就是說，敘述者的確是處在一種非理性的（瘋病）狀態中。不過，這種非理性正是由某種貌似理性的事件引發的精神創傷所帶來的，這使得遙遠的真實事件變成記憶中錯置的事件甚至變成幻覺，正如整篇小說的敘述風格提供給我們的那樣。從心理分析學的角度來看，強烈的精神創傷導致了完整的主體性的分裂，剝奪了對創傷起源事件的理性陳述的可能。這就是為甚麼整篇小說閃爍不定的敘述永遠無法清晰地窮盡對那個宰殺大魚事件的陳述。

根據嬌婆藍的指示，鎮民們紛紛走進被剖開的大魚的肚子，從中挖取可當即食用的內臟和肉。敘述者的似是而非的聲音，使這個客觀事件的荒誕性首先建立在主體的荒誕性之上。敘述的不確定性，不斷的誤述，不斷的游離，這種對敘述整體的解構顛覆了傳統寫作中的總體性話語規範：也就是說，沒有不可逆轉的話語，沒有任何能夠豁免了懷疑的陳述。比如，「一些人變化太大，致使邵大伯看起來不像邵大伯，而像嬌婆藍。很久以後才搞清楚，他果然就是嬌婆藍」^④，而那個「朝狗臉撲地噴了一口酒」的才「是真正的邵大伯。因為眼珠子發紅。不過後來發現嬌婆藍的眼珠子更紅，那我不管了」^⑤。似乎每一個後繼的陳

述單元都可能是對既有陳述的偏離或背離，這使敘述的穩定性降到最低點。類似的然而更不負責任的敘述出現在一段很長的關於「我」和雙木林幽會的描述之後：「我看看雙木林，她卻並不是雙木林。她是胖姑。／『早就是這樣了，』她說。」^⑥

我們必須穿越這樣夢境般的敘述迷宮才能領略到令人眩暈的事件，而不可能在迷宮之外談論事件的眩暈性。這是徐曉鶴小說中最不妥協的話語政治，對總體化的政治話語模式和總體化的主體話語的雙重消解，因為徐曉鶴所面對的已不再是一個易於匡正的對象，而是必須永遠探究的自身的絕境。當然，這種自身的絕境是同外在事件對主體的打擊交織在一起的，不然小說中就不會一再提及瘋病的發生同宰魚事件的關係，不但敘述者的瘋病「是從中而來」，另外的人物也在相同情形下受到巨大的精神打擊：「大魚動了一下，悠悠吐出一口氣。／『還沒死！它還沒死！』／艾寶一怔，手舞足蹈地跑開。言午許和古月胡從魚腹裏伸出腦袋來看看，抹一把臉上的血，旋又縮進去翻攪。艾寶從那時起變得神經錯亂了。一聽到風吹草動就手舞足蹈」^⑦。的確，沒有甚麼比我們對血腥歷史的參與更具有精神上的毀滅性了，但也正因為我們自身的參與，歷史就不僅僅是悲劇，而成為荒誕劇，它意味着歷史所規定的主體話語同歷史事件永遠無法吻合，或者說，真實的歷史將我們置於話語的尷尬之中。

這種尷尬性一直是徐曉鶴小說的精髓所在，在〈水靈的日子〉裏，我們看到了宰魚事件的壯觀場景和事件的血腥效果及人們的卑瑣意向之間的內在衝突。徐曉鶴甚至將那種無聊和惡

沒有甚麼比我們對血腥歷史的參與更具有精神上的毀滅性了，它意味着歷史所規定的主體話語同歷史事件永遠無法吻合，或者說，真實的歷史將我們置於話語的尷尬之中。這種尷尬性一直是徐曉鶴小說的精髓所在。

同貝克特一樣，徐曉鶴的小說絕不是虛無主義對存在的棄絕。相反，這些小說正是用一種自我審判的敘述揭示出對歷史中存在的絕望感，這種絕望感甚至不是能夠確知的。正是在這樣一種情形下，主體被推向了一個荒誕的境遇，一個被剝奪了自足性的境遇。

濁誤置於詩意的場景中，顯示出敘述主體在一種無法理喻的境遇中的表達的錯亂：「共田八和言午許共同挽着一大掛腸子從魚肚子裏爬了出來。……他還沒恢復到非跟我們講話的地步就捧着它們一徑走到嬌婆藍即將修成的路上。我想只要沒人勸他他一定會這樣走下去，於是並不去勸他。他卻停下回過頭，朝言午許臉色血紅地看看。言午許也臉色血紅。兩個人捧着同一掛腸子，相對無言。」^⑨顯然，「相對無言」的抒情或詩意的內涵被轉換成對空虛無聊的暗示，一種面對意義匱乏而產生的失語狀態。對於他自己的參與宰魚事件的開始被描述為「貴爹要我到魚肚子裏做一些開拓性的工作」^⑩。在事件本身的血污和荒謬的襯托下，「開拓性的工作」這樣的詞語所暗示的話語性反而標誌着總體化歷史的無效。相對於〈瘋子和他們的院長〉中的可笑的精神「東征」、〈水靈的日子〉裏的宰魚事件，以及那些大嚼魚肉的場面降至一個更為低俗的行為系統中，這似乎也是毛時代轉換為鄧時代的一個恰當註腳。在這個「開拓性的工作」中，「我」在大魚的肚子裏遭到了墨魚的纏繞，而這樣的纏繞卻又誤述在一種主流的集體性話語中：「黑暗中它軟塌塌的觸鬚搭在我的肩膀上，好像我就是它的親密戰友。我從血漿裏抽出自己的手，拂開觸鬚，假裝是挪動一個位置。戰友毫不介意，軟塌塌地挽住我，要與我更緊密地團結起來」^⑪。直到最後，敘述者「誤入了大魚的腸道……只聽得一聲臭烘烘的巨響，我被它的肛門忿然排泄出來」^⑫。對一場貌似偉大的事業的敘述，結束於一個極為污穢的場景，一個既可憐又可笑的窘境之中。徐曉鶴在整篇小說中就是把這種對穢物學 (scatology)

的癖好同末世學 (eschatology) 的傾向混合在一起，構成了他作品的基本面貌。在整個敘述中，這種穢物學把事業的抽象的美學降至細節的污濁中，而這種末世學則展示出生命的耗盡和無聊。這兩點使我們再次想到貝克特的《終局》(Endgame)，那些從垃圾箱裏發出的無意義的對話標誌了一個時代的存在的絕境。

同貝克特一樣，徐曉鶴的小說絕不是虛無主義的對存在的棄絕。相反，正是一種自我審判的敘述揭示出對歷史中存在的絕望感，這種絕望感甚至不是能夠確知的，或者說，它的強度是它無法被理性把握的原因。正是在這樣一種情形下，主體被推向了一個荒誕的境遇，一個被剝奪了自足性的境遇：「要是再清晰一些，或許我會看到事情的真相。一切的回憶都不會有錯。要不就都是錯了。」^⑬這種自我懷疑，這種敘述的自嘲，似乎成為面對絕境的唯一出路。但是「清晰」的「真相」不斷受質疑、扭曲，這正是一次沒有終結的否定性探索，是自我意識的痛苦而荒謬的掙扎。

四 反諷與後現代性

如果說魯迅的《狂人日記》代表了五四時代的文學精神，徐曉鶴的〈瘋子和他們的院長〉等小說則代表了後毛時代的先鋒文學精神。《狂人日記》對〈瘋子和他們的院長〉的影響是顯見的。不過，作為文學現代性的首要發言者，魯迅的狂人同徐曉鶴的瘋子產生了相異的功能。魯迅的狂人始終被視為反抗歷史壓迫的代言人，狂人發出的是畫着瘋狂的臉譜控訴外在社會的時代之聲。這種伴狂的形象很有可能受到

像嵇康這類以做青白眼或行為乖僻來反抗現實的古代文人的影響(魯迅曾對嵇康有過深入研究)。魯迅的狂人於是被視為理性的社會叛逆者，一切瘋言瘋語都被翻譯為比正常人更正常的現代性話語。

但問題在於，徐曉鶴正是要揭示這種現代性話語本身固有的無理性。《狂人日記》當然是五四時期最激進的、對現存社會的批判，而正是這種偏激使其偏離於現代性話語原有的軌道之外。當我們回過頭重讀《狂人日記》的時候，我們會驚訝地發現，魯迅的狂人實際上也未嘗不可讀作徐曉鶴的瘋子。狂人把路人又怕又好奇的竊竊私語(甚至狗的注視)理解成合謀殺人，狂人把中醫的號脈理解為察看他肉的肥瘦，狂人把「慢慢吃」藥的囑咐理解為吃他的肉，無一不「寫實」地再現出狂人對世界的誤解，一種妄想狂式的、總體化的話語模式。因此，也可以說，二十世紀中國現代性話語的典範篇章正是建立在對世界的根本誤解的基礎之上的。

魯迅其實多次聲稱不願意把黑暗的心靈傳染給青年人，而對鐵屋是否終究應當打破也絕非沒有懷疑。他很有可能在眾多的作品埋下了誤讀、逆讀、拆讀、亂讀的可能。不過我們仍然有理由相信，在當時，他僅能順從時代的讀者，僅能認可那唯一的讀法，就是至今仍佔主導地位的、把狂人作為敘述權威的讀法(儘管這個「權威」幾乎就是那個誰也不敢說他沒有穿着新衣的皇帝)，因為只有這一種讀法才符合歷史理性的要求。這一現代性的、總體性的話語在隨後的歷史中自然地過渡到毛鄧話語，而歷史在這種話語的名義下施行了無數的不義和災難。

這種妄想狂式的、總體化的話

語模式正是徐曉鶴小說中所試圖瓦解的，也可以說，徐曉鶴試圖作的正是把魯迅的妄想狂(paranoid)的現代性主體更加無情地揭示為精神分裂(schizophrenic)的後現代主體。這是魯迅不敢作的，甚至很有可能在無意識之外尚未體驗到的。只有通過徐曉鶴的瘋狂的敘述主體，我們才可以看到魯迅的狂人的總體性話語同細節真實之間的衝突，其實就是現代性話語自身內部所固有的「無法彌合的罅隙」。因為，我們在徐曉鶴的後現代主體那裏看到了這種現代性話語所留下的精神創傷。

註釋

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫ 徐曉鶴：《院長和他的瘋子們》(台北：遠景出版公司，1989)，頁49；146；51；53；57-58；1；3-4；128；115；106；112。

⑬ 同上，頁119，根據《收穫》1986年第6期頁192更正。

⑭ Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* (New York: Pantheon Books, 1965), 288.

⑮ Shoshana Felman, *Writing and Madness* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985), 252; 252.

⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲ 徐曉鶴：〈水靈的日子〉，《傾向》，1995年第5期，頁2；3；3；1-2；1；1；1；1；23；23；23；23；23；23-24；11；12；11；12-13；17；17；21；25；13。

當我們回過頭重讀《狂人日記》的時候，我們會驚訝地發現，魯迅的狂人實際上也未嘗不可讀作徐曉鶴的瘋子。徐曉鶴試圖把魯迅的妄想狂的現代性主體更加無情地揭示為精神分裂的後現代主體。在徐曉鶴的後現代主體那裏，我們看到了總體化現代性話語所留下的精神創傷。

楊小濱 耶魯大學哲學博士，現任美國密西西比大學中國文學助理教授；著有《歷史與修辭》、《否定的美學》、《穿越陽光地帶》等。