

# 從獨白的時代到複調的時代

## ——大陸文學四十年

• 劉再復

### 獨白時代：從獨白走向轉達 政治意識形態的獨霸

我用「獨白」和「複調」這兩個中心概念，說明從50年代到70年代的大陸文學大體是獨白的時代，而經過70年代末和80年代上半期的過渡，到了80年代中期之後大體上進入了複調時代。我從俄國文學理論家巴赫金借用「獨白」與「複調」這兩個概念<sup>①</sup>，在此主要不是說明小說的文本，而是說明一個時代的美學原則和文學生態。

所謂複調性小說，是指多聲部人物思想的共時表現和各自具有獨立品格的多重對話形式的運用。對話中的兩個聲音是人類生存中最小的必要因素，就是始終處於對立之中的「我」與「他者」。而「我」與「他者」之雙音，雖對立，卻均具有存在的充分理由。作為複調性的文學時代，它至少具有兩個標誌：(1)這個時代不只是存在一種主導的、公認的、壓倒一切的聲音，也不只存在一種壓倒一切的對文

學的全能的認識和取代一切的創作方式；(2)構成這個時代的主要作品，所依據的不是作家先驗的獨白原則構成的作品，而是雙音或多音的對話式作品，即這些作品存在着作者自身意識和自身之外眾多「他者」意識的對話。作品的敘述和價值評價不再納入作者意識的統一系統內。

從50年代到70年代的大陸文學，從總體上說，處於獨白的時代，而且是一個從文學獨白走向文學獨斷和文學獨霸的時代。這種獨白，在政治觀念上是馬克思主義政治意識形態的獨白；在文學觀念上是毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》和列寧的文學黨性原則的獨白；在創作方式上則是「社會主義現實主義」的獨白。1942年毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》批判政治與文學分離的二元論，確定文學服從政治並統一於政治的一元論。這種一元論，就是政治話語主宰和壟斷文學話語的一元性霸權，它不僅把文學變成單一的獨白形式，而且

所謂複調性小說，是指多聲部人物思想的共時表現和各自具有獨立品格的多重對話形式的運用。

\* 本文係筆者提供給1993年12月《聯合報》「四十年來中國文學會議」的論文，因《二十一世紀》刊物的篇幅有限，在此發表時刪去第一節談論詩歌散文的部分。全文請參閱《聯合報》即將出版的會議文集。

把文學變成政治獨白的轉達形式。1949年後，二、三十年間大陸文學最突出的特徵，就是文學成為高度統一的政治獨白的表達和演繹，政治意識形態成為文學創作的前提，馬克思主義對於社會歷史的全盤性解釋成為文學敘述的根據和架構。因此，這個時期文學就形成一個被中心意識形態所覆蓋的封閉性系統。這個系統內的某些作品也有文學價值，但總的說來，顏色和聲音是單一的。1948年3月，郭沫若發表〈斥反動文藝〉一文<sup>②</sup>，把藍、桃紅、黃、白、黑等五種顏色的文學，即沈從文所代表的「桃紅色文學」，蕭乾所代表的「黑色文學」，朱光潛所代表的「藍色文學」，以及眾多上半世紀中國作家所寫作的被命名為「黃色文學」與「白色文學」等文學現象，統統界定為「反動文藝」，這就表明，在高度統一的封閉系統裏，是不容許其他聲音存在的。

從20、30年代開始就進入文壇的非革命文學範圍內的老作家在踏入這個新的獨白時代時，有的意識到自己已無寫作權利，於是沉默，如沈從文、蕭乾等；有的則未充分意識到這一點，仍然帶着浪漫的期待和改造自己的熱情硬要踏入這個被主流意識形態所籠罩的獨白系統，這在文學理論領域中有朱光潛先生等，在文學創作中有老舍、巴金等。但是，不管朱光潛先生怎樣誠懇地自我批判，一些自稱馬克思主義的美學家總是說他是反動的唯心論。而老舍、巴金等則無論如何滿腔熱情地謳歌新中國，也最終被視為階級異己作家。僅在1950年，老舍就發表了《龍鬚溝》和《方珍珠》兩個純粹謳歌性話劇劇本，1951年又發表了《過新年》、《柳樹井》、《生日》等劇本。1952年他發表了〈毛主席給了

我新的文藝生命〉之後，又更熱情地創作了《春華秋實》、《西望長安》、《茶館》、《紅大院》、《女店員》、《全家福》、《青蛙騎士》、《寶船》等劇本和小說。而巴金則在1951年出版了《華沙城的節日》，之後又親自奔赴抗美援朝前線並寫作了〈我們會見了彭德懷司令員〉、〈平壤〉、〈朝鮮戰地的春夜〉等一系列戰地通訊文學，1953年又寫了《一個英雄連隊的生活》和出版了《保衛和平的人們》一書。一個聞名於世的「老秀才」，不僅遇到「兵」，而且還到戰火烽煙的前線以全部生命的激情擁抱士兵和謳歌士兵，這是何等的赤誠。然而，這種赤誠並沒有被接受，正像阿Q被認為不配姓趙不配進入趙太爺的話語獨白系統一樣，他們始終被視為不配稱作無產階級作家而不配進入主流話語系統。「你配姓趙嗎？」這個鄙視之後便是一個響亮的巴掌，於是，巴金很快就被指責為「宣揚無政府主義」而遭到姚文元的批判，文化大革命中則被送入「牛棚」，而老舍則自殺身亡。

這個獨白的文學時代的強烈排他性，還波及到「革命作家」範圍內，先前屬於「革命作家」但現在發出一點微

1948年，郭沫若發表〈斥反動文藝〉，把沈從文所代表的「桃紅色文學」，蕭乾所代表的「黑色文學」，朱光潛所代表的「藍色文學」，以及眾多的被命名為「黃色文學」與「白色文學」等文學現象，統統界定為「反動文藝」。

從50年代到70年代的大陸文學，幾乎都以獨白形式出現。



弱的與中心意識形態不和諧的聲音也被視為異己的「他者」之音。所以除了展開眾所周知的對胡適、俞平伯等「資產階級學者」的大規模批判之外，還展開對胡風以及蕭也牧的《我們夫婦之間》、路翎的《祖國在前進》、《窪地裏的戰鬥》等作品批判。此外還有許多人們忽視的諸如秦兆陽的〈對「改造」的檢討〉、方紀的〈我的檢討〉、卞之琳的〈關於「天安門四重奏」的檢討〉等文章，他們在發出一點細微的、幾乎聽不見的雜音之後便被迫自我撲滅。在不和諧的聲音中，1956年出現了劉賓雁的〈在橋樑工地上〉、〈本報內部消息〉等報告文學和王蒙的小說〈組織部新來的年輕人〉，引起更大的波動。王蒙在這篇小說中敘述一個年輕的共產黨員幹部在面對官僚主義之困惑的同時，還對一位有夫之婦產生了曖昧之情，這無論在現實上還是在文學裏都是不容存在的異端之音。因此，劉賓雁和王蒙很快就被劃入「資產階級右派」的範圍裏。

經過了1957年政治運動的刷洗之後，文學獨白的時代便進一步純化，變成了幾乎沒有雜音的時代。這個時代從1957年到1965年大約八年之間，是社會主義現實主義文學發展到全盛的時代。這個時代出現了一系列發行量數以百萬計的長篇小說和難以計數的短篇小說。儘管這些小說強化了單一政治意識形態表達，特別是革命英雄主義的表達，但是，作家在表達時，還是努力地組織自己的藝術經驗，因此也呈現出表達風格的差別。這種差別大約可分為下列五種類型：第一類是傳奇式的表達。這種表達的代表作是《林海雪原》(曲波)、《野火春風鬥古城》(李英儒)等；第二類是仿英雄史詩式的表達。其代表作為

《紅日》(吳強)、《紅旗譜》(梁斌)、《創業史》(柳青)等；第三類是社會風俗畫式的表達。其代表作是《三里灣》(趙樹理)、《山鄉巨變》(周立波)、《李雙雙小傳》(李準)等；第四類是苦肉計式的表達，即描述舊社會的大痛苦與新社會的大翻身以說明革命的根據。這就是以40年代的《白毛女》為開端，到50、60年代又繼續出現的《紅岩》(羅廣斌、楊益言)、《苦菜花》(馮德英)和話劇《槐樹莊》(胡可)等；第五類是革命赤子佳人式的表達。這類的代表作是《青春之歌》(楊沫)、《三家巷》(歐陽山)等。

上述這些作品儘管表達技巧上有些差別，但在總的創作方法上卻表現出「社會主義現實主義」的絕對同一，所有的描述都明顯地表現出下列獨白式的特徵：

(1)所有作品中的人物的意識形態立場最後都可以找到作者先驗的政治和道德的獨白原則，即他們遵循的「政治路線」原則。與此相應，作品中只有一個作者依據的外在的價值評估系統，沒有第二個或多個評估系統。

(2)作品中作為兩個對立階級和兩條對立路線之化身的「正」、「反」兩組人物，均是政治的載體和傀儡，他們之間的關係都是你死我活、一個吃掉一個的關係，而不是作為獨立個體的聲音而產生的靈魂對話關係。

(3)每部作品都有一個與先驗的「主義」相一致的明確性結論，而不容許爭論和中間性觀念。60年代初批判「中間人物」論，就是批判某些作家企圖擺脫絕對性的結論而尋找中間性概念。

(4)所有作品都依據目的論的時間觀和歷史觀，都明示或暗示一個未知的天堂作為歷史的終極。在此觀念

1957年到1965年是社會主義現實主義文學發展的全盛時代。但作家在表達時，還是努力地組織自己的藝術經驗，因此也呈現出表達風格的差別。

之下，作品中的人物被分為阻擋歷史前進的、承擔全部人類罪惡的「歷史罪人」和為接近歷史目的而奮鬥的「歷史英雄」。因此，歷史罪人不僅失去對話權，而且任何對其懲罰的殘暴手段都是合理的與神聖的。

這些獨白原則使這時期的大陸文學缺乏對生活獨特的認識，也缺乏對藝術個性真實的追求。而且，由於獨白原則的強制性，又使這個時期的文學缺乏超越性的永久品格，無法對人類共同性的不幸和普遍性的生存困境及人性困境進行思索。因此，隨着時代的推移和政治觀念的變遷，特別是對階級鬥爭思維結構荒謬性的發現，這種作品便失去感人的力量，只給社會留下一段現代政治史，特別是政治路線鬥爭史的文學圖解。

但是，這個時期的文學因為得到政治權力的支持和得到報刊電影的配合，形成了一股氣勢宏大的潮流，對大陸一兩代人的精神性格確實產生很大的影響。可惜，這種精神性格帶有太多的殺氣與硝煙味。這個年代的文學也並非都沒有文學價值，其中一些作品所提供的片斷的歷史場景和現實場景，還是具有文學價值的。例如《紅日》中的戰爭場面的描寫，《紅旗譜》中關於農民革命英雄性格的塑造，《山鄉巨變》、《創業史》中一些富有鄉村氣息的生活圖畫的描摹，都有相當高的敘述技巧和描寫技巧。還有少數小說思路不同凡響，例如杜鵬程1959年所作的《在和平的日子裏》，竟寫了一個經歷戰爭之後的革命者內在的複雜心緒和對於人生充滿矛盾的思索。特別值得注意的是趙樹理，他和其他作家不同，筆下沒有亢奮的高調和英雄色彩，仍然用農民眼光、農民口吻寫着道地的農民文學，創造出一個個

在時代大轉型中靈魂難以跟着轉向而被歷史車輪拖着走的莊稼漢形象。這些半快樂半辛酸的小說還是有生命力的。很奇怪，這個時期幾乎所有的城市生活題材的作品都很乏味。草明的《乘風破浪》和她寫於40年代的《原動力》一樣，讓人難以卒讀。而最讓人感到奇怪的是，很有文學才華並且很有小說創作實績的艾蕪寫的《百煉成鋼》也轉述教條，索然寡味。艾蕪、沙汀、路翎、師陀、端木蕻良這些30、40年代崛起的作家，有的很有才華，有的甚至是未完成的天才（如路翎），但在50年代之後，卻很不幸，有的完全被扼殺（如路翎）有的則俯就政治需求而浪費了自己的智慧。

大陸50年代的獨白性文學到了1963年又有新的發展。這一年的元旦，身居高位的中央政治局委員、上海市委書記柯慶施揣摩到毛澤東對文藝現狀的不滿，便在上海文藝工作座談會上提出「寫十三年」的口號，並撰文在1月6日的《文匯報》上發表。這就意味着，連革命傳奇和革命史詩式的作品也不符合政治需求，只有在取材上選擇十三年的社會主義革命和社會主義建設才符合文學的政治標準。這樣，大陸文學獨白原則就帶上更大的強制性，而獨白的範圍也突然進一步縮小，縮小到從1949年到1962年這十三年的現實時間的框架之內。通過柯慶施的提倡，「寫十三年」變成一種政治霸權支持下的文學霸權。於是，大陸的文學獨白進入了一個題材的獨霸時期。當時獨步文壇的只有適應這種政治霸權與文化霸權雙重要求的小說，例如《歐陽海之歌》（金敬邁）和《艷陽天》（浩然）等少數幾部小說。在文化大革命中，浩然又寫了《金光大道》，連主人公也命名為「高大全」。

趙樹理和其他作家不同，筆下沒有亢奮的高調和英雄色彩，仍然用農民眼光、農民口吻寫着道地的農民文學。

1963年柯慶施提出「寫十三年」的口號。於是，大陸的文學獨白進入了一個題材的獨霸時期。



由於政治多番介入文學創作，大陸作家曾一度淪為意識形態的守門人。

到了此時，文學已表現出對政治意識形態的無條件順從，謳歌式與獨白式的文學發展成一種與頌揚政治絕對權威相適應的現代神話。當時與《艷陽天》、《金光大道》並行的，是姚雪垠寫的長篇歷史小說《李自成》，雖然不是寫十三年（第一卷出版於1963年），而第二卷之後因為作於獨白範圍進一步縮小的年代裏，就只能在歷史故事中強化突出當代政治意識，把古人現代化和革命經典化，這是很可惜的。「寫十三年」的文學霸權在文化大革命中進一步與政治霸權結合，大部分作家連獨白的可能也完全喪失，整個大陸文壇就蛻變為八個「樣板戲」獨霸的單音世界，「五四」之後的新文學除了魯迅之外，幾乎全被打入精神牛棚，真是慘不忍睹。

### 過渡時代：新時期文學的草創和獨白時代的裂變

由於獨白式的文學與政治的緊密

聯繫，因此在1976年文化大革命之後，文學界也經歷了一個「解凍」時期，即從政治霸權與文化霸權高度統一的文字獄解脫出來的時期。這個時期的文學通稱為「新時期文學」。這個時期的文學可以80年代中期為時間點大致劃分為前後兩個段落。

前一段落大體上可稱為新獨白式文學時期。也就是說，這時期的多數作品還是泡浸着作者先驗的意識形態性的獨白原則，作品中的人物還是意識形態的載體，而且都有一個明確性的結論。但是，這時期的文學與前三十年的獨白文學有着質的巨大差別。這就是文學的靈魂發生了根本的變化。作者獨白的內容已不是「革命神聖」和「階級鬥爭神聖」這類原則，也不再是謳歌領袖的現代神話。他們獨白的原則是「人」的原則，是對人的尊嚴和人的價值的重新發現，是對在革命神聖名義下的精神奴役的譴責與抗議。這個時期的文學實質上乃是一種受難文學，它展示的是一個時代的大悲劇和一個歷史時代在中國人民心

新獨白式文學所展示的，是一個時代的大悲劇和一個歷史時代在中國人民心靈中留下的巨大創傷，因此通常被稱為「傷痕文學」。

靈中留下的巨大創傷，因此通常被稱為「傷痕文學」。這時期的文學雖然依據的還是獨白式的美學原則，但它是作家良知的獨白——感受一個時代的大苦難和大苦悶之後的獨白。在這種新的獨白中，文學呈現出靈魂的巨大變遷。除了靈魂的更新外，這時期的文學在創作方式上又打破流行一時的社會主義現實主義的話語霸權，恢復了批判現實主義的文學方式。在人文環境非常嚴酷的條件下，這個時期的文學能重新舉起自己的負載人類苦痛的心靈和高舉人的尊嚴的旗幟，重新呼籲救救孩子，重新讓文學發出人道與人性的光輝，這是大義大勇的智慧展現，其功勞是不可磨滅的。這個時期的文學，通常以劉心武的小說〈班主任〉為開端性的標誌，其有創作實績的作家包括重新着筆的老作家巴金、艾青、冰心、聶紺弩、夏衍、蕭乾、楊絳、汪曾祺、林斤瀾等；而領風騷的則是1957年被打成「右派分子」的一群作家和一些新起的作家，他們包括王蒙、劉賓雁、張潔、陸文夫、張賢亮、高曉聲、周克芹、古華、從維熙、李國文、宗璞、諶容、白樺、戴厚英、張抗抗、張辛欣、史鐵生、陳建功、孔捷生、路遙等。

這個文學時期大體上仍是文學獨白的時代，但它又是醞釀着複調的時代，即作家已開始尋找自我獨白之外的「他者」之音，包括意識形態的「他者」與創作方法的「他者」。在這種轉變中，王蒙扮演着小說結構和語言變革的急先鋒角色。1981年，王蒙推崇高行健的《現代小說技巧初探》一書，並由此引起一場有王蒙、劉心武、李陀、高行健等作家參與的現代主義與現實主義的爭論，這場爭論標誌着獨白式的文學時代開始發生裂變。論爭

之後，王蒙積極進行改革小說文體的創作實驗，把「意識流」等手法帶入自己的敘述，創作了〈夜的眼〉、〈海的夢〉、〈蝴蝶〉、〈雜色〉等富有現代色彩的小說。這些小說主題朦朧、結構奇突、語言俏皮、富有幽默感，語言意識和文體意識很強，確實打破了現實主義的敘述模式。在王蒙進行小說實驗的同時，高行健努力進行話劇實驗，他的劇作《絕對信號》、《車站》在北京人民藝術劇院內外演出，宣告了先鋒戲劇在中國的誕生。高行健通曉西方現代文學與戲劇，把荒誕意識引入自己這兩部作品和之後創作的《野人》、《彼岸》、《生死界》、《對話與反詰》、《山海經傳》等十五部劇本，又從中國戲曲傳統中找到自己獨特的戲劇觀念與形式，突破了大陸話劇創作數十年一貫的僵化模式。

### 複調時代徵象之一： 文化小說和諸新型小說的 歷史出場

如果把王蒙、高行健等看作從獨白時代向複調時代的過渡，那麼到了80年代的中後期，則可以說複調時代已初見徵象。

80年代中期，是大陸文學燦爛的時期，它開始引人注目的是兩股嶄新的文學潮流的歷史出場。一是尋根小說的出場，可劃入這一範圍的作家是阿城、韓少功（楚文化）、鄭義（太行山）、賈平凹（商州）、張承志（疆、蒙）、李杭育（越文化）、扎西多娃（西藏）、鄭萬隆（關東）、王安憶（滬）等；二是現代基調小說的出場，屬於這一範圍的有殘雪（〈山上的小屋〉）、馬原（〈岡底斯的誘惑〉）、劉索拉（〈你別無

如果把王蒙、高行健等看作從獨白時代向複調時代的過渡，那麼到了80年代的中後期，則可以說複調時代已初見徵象。

選擇))、莫言(《透明的紅蘿蔔》)、徐星(《無主題變奏》)、陳村(《一天》)、馬建(《亮出你的舌苔或空空蕩蕩》)，而在這些作品出現之前，已有李陀的《自由落體》和張辛欣的《在同一地平線上》。這兩種文學新潮，是80年代末和90年代初大陸文化小說和先鋒小說的另一源頭。它的出現，表明大陸的文學眼光發生兩種很大的轉變：第一是把眼光從現實層面移向超越層面，即從對社會現實的注視轉向對文化的注視，筆鋒從社會批判轉向文化開鑿內心開鑿。這樣，文學就從社會大眾寓言轉變為民族群體寓言和個體生命寓言。在這之前，新時期文學的草創者們，均取材於自己立足的社會生活經驗，表現同時代的現實生活，以全部熱情擁抱社會大眾，而這兩股新的文學潮流開始表現出對現實的疏遠，他們開始取材於地域文化中的故事傳說和風土人情以及人的積澱性的文化心理，與直接的生活經驗拉開距離。第二是作家的眼睛從普通的、反映現實的眼睛變成「荒誕」的、可以看到現實變形變態的眼睛，即只能反映世界的「第一視力」發展為能夠穿透世界的「第二視力」。這種眼睛也可以說是鬼才的眼睛，魔幻的眼睛，荒誕的眼睛，杜思妥也夫斯基似的那種從黑暗的地下室裏看穿世界的眼睛。莫言、殘雪等因為有了這雙眼睛而使自己的創作具有豐富的想像力和語言的奇氣。

在尋根小說和現代基調小說出現之後一兩年，特別是到了80年代末期和90年代初期，大陸的文化小說有了很大的發展，出現了莫言的《紅高粱家族》、《酒國》，殘雪的《天堂的對話》、《突圍表演》，李銳的《厚土》系列，張煒的《古船》和《九月的寓言》，

劉恆的《狗日的糧食》、《伏羲伏羲》，高行健的《靈山》，史鐵生的《原罪·宿命》等一批文化小說的傑作。說這些作品屬於文化小說，是因為它們也是在大文化的層面上捕捉敘述對象，並也常常從民族文化傳統中尋找題材和賦予這種題材以當代意識。然而，它們又和尋根小說不同：尋根小說關注本土的精神家園，着意尋找某種地域文化的起源；而這些小說只關注先於本質的存在(甚至完全揚棄本質)，即只展示文化存在而不追根溯源。

上述這些文化小說真是不同凡響。由於他們的眼光特異和敘事本領高強，很快就引起國內外文學界的注目。以寫農民題材的李銳、劉恆而言，前者的《厚土》，把自己提升到一個很高的文化層面，然後幽默地展示中國底層的農民那種善良中的愚昧、老實中的狡猾、純樸中的荒唐，從而端出這些農民在生存線上掙扎的麻木的靈魂。而劉恆的代表作《狗日的糧食》和《伏羲伏羲》，則把農民的食饑餓意識和性饑餓意識寫得耳目一新。李銳、劉恆不僅突破了趙樹理那種從山西人看山西人的格局，而且也突破了高曉聲的農民小說的框架和其他知青小說的框架，反映出大陸農民文學新的水平。

把文化小說推向極端並在創作觀念和敘述方式上進行顛覆性的變革與實驗的，是出現在80年代末和90年代初的另一群新生代作家。這些作家非常年輕，年齡大約二十幾歲到三十幾歲之間。這一作家群中，最有代表性的是1963年出生的蘇童。他在1989年下半年發表了典型的文化小說也是成名作《妻妾成群》之後，又發表了《紅粉》、《我的帝王生涯》、《米》、《南方的墮落》等一系列小說。這些小說取

把文化小說推向極端並在創作觀念和敘述方式上進行顛覆性的變革與實驗的，是出現在80年代末和90年代初的另一群新生代作家。最有代表性的是1963年出生的蘇童，還有余華、格非、李曉、葉兆言等。

材於自己出生之前的時代，題材上與自己的直接生活經驗無關，他對那個時代的描寫也不依傍歷史學家對那個時代的考證，而是以自身的主觀想像構築另一存在世界。他的小說文體由於具有內在的反叛性，因此適合於寓言式的表述。與蘇童齊名的還有余華、格非、李曉、葉兆言等。他們的小說也不刻意復原歷史，而是將個人在現實中的體驗假託於他們選中的時代、意象和人物加以隱喻性展開，因而構成一種新的文學現象。本來也屬於這群新生代作家的王朔，最近兩三年，則異軍突起，以自己的小說撕破一切流行的價值觀念，把社會底層的看破紅塵的「痞子」腔調引入作品，給因為傳統生活原則日趨瓦解而精神空虛的中國大眾得到一時的心理滿足，因此造成全社會的轟動效應。在90年代的大陸，王朔是具有最大覆蓋面的作家。

## 複調時代徵象之二： 先鋒小說的「解構」革命

先鋒小說這一文學現象，引起爭議是不可避免的。因為他們以一種極度的主觀想像和奇特、生動的文字着意構成一種顛覆的力量，着意反叛和解構已有的主流文化意識和敘述規則。「存在的便是合理的」這一黑格爾命題被他們改變為「存在的並不合理」。他們對已存在者的解構主要有四個方面：

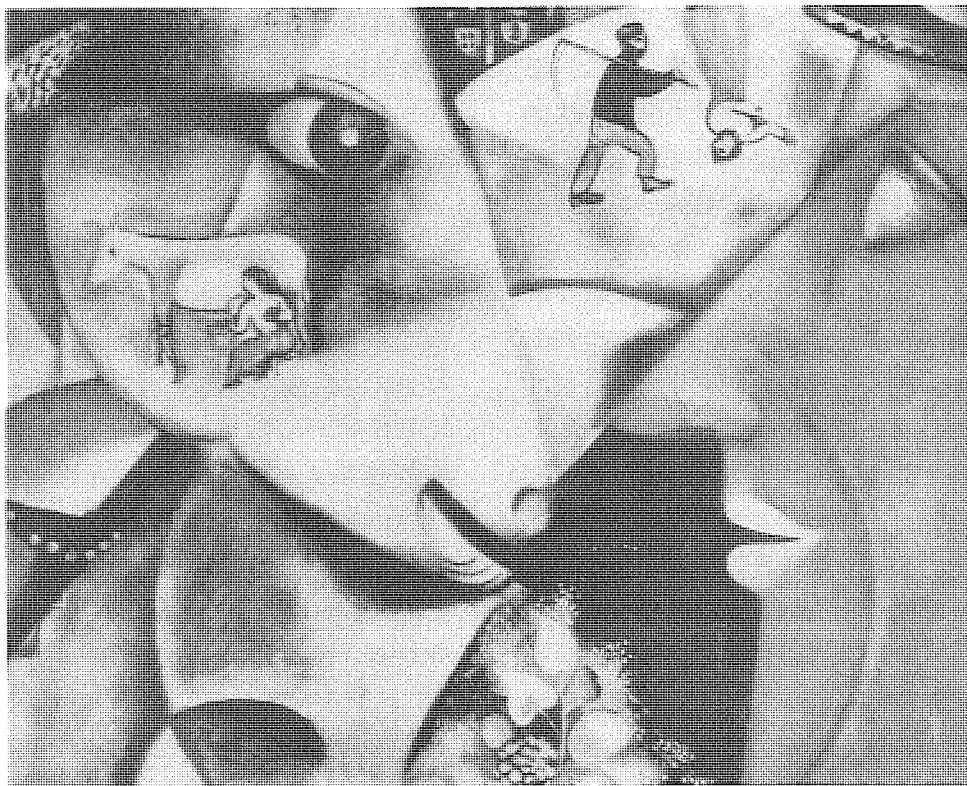
(1)對大寫的人的解構：70年代末和80年代初的作家們重新呼喚「救救孩子」、「救救人」，要求無條件地肯定人的尊嚴，不僅證明人=人的公式，而是證明人應當是大寫的人。因

此他們歌頌不屈的靈魂，抗議對人的靈魂的奴役與剝奪，表現出一種可貴的古典人道主義精神。古典人道主義觀念作為歷史觀並不深刻，但是，作為文學揭示最普通的人道觀念在一個具有五千年文明國度中難以存活的特殊困境，卻是深刻的。但先鋒派作家否認這種「深刻」，並着意顛覆「人=人」的公式。這種顛覆不是回歸到60、70年代的人=神（高大完美的英雄），而是揭示人=狼，人=獸的人性惡。「萬物皆備於我」，一切獸類的邪惡都存在於當代人的身上。他們不是呼籲救救人和救救孩子，而是感到人的無可救藥，通篇作品浸透着對人的絕望，他們追求的是絕望的「深刻」。因此，他們「無情」地顛覆「人」，解構「人」，把人當作灌滿暴力的狼體和機器來加以解剖，一件一件地加以拆除、支解、割切、觀賞，而且支解和割切得非常冷靜，津津有味。而筆下充滿狼性和集合着各種獸性的「人」，當他們砍殺、吃掉另一些人時也絕不動心。這種解構，在余華的《一九六四》、《現實一種》和《古典愛情》等小說中被推向了極致。然而，讀者難免會從這種描述中又感到一種作者「解構的暴力」，而這種暴力本身是不是也包含着危險與殘忍呢？

在這裏，我想穿插講述一種有趣的現象，這就是包括原來大聲呼籲過「人」的一些作家，他們雖然沒有像余華那樣把人的野獸性推向極致，但也從對人性善的呼喚轉向對人性惡的揭示。例如劉心武最近出版的長篇《風過耳》，就揭示了90年代初中國社會中各種人所面臨的生存困境與心靈困境，特別是一些知識分子在1989年之後的精神墮落和淪喪，變成一群只會鑽營苟安欺騙的精神侏儒。而莫言最

先鋒小說以一種極度的主觀想像和奇特、生動的文字着意構成一種顛覆的力量，着意反叛和解構已有的主流文化意識和敘述規則。





先鋒文學家以譎舫的文字打破既有的論述規則，從而開啟另一種新的言說方式。

近出版的《酒國》，則直接描寫了一個在經濟改革浪潮中突起的巨型暴發戶，「一尺酒店」的總經理，被稱為「酒國」靈魂但身高僅五十七釐米的侏儒余一尺發跡的魔幻故事。這些侏儒再加上王朔筆下的痞子群落，真讓人感到大陸文學的審美趣味已發生重大位移，這就是從「高大全」的英雄王國到「余一尺」的侏儒王國的位移，也可以說是從武松王國到武大郎王國的位移。這種文學現象不僅反映着文學的滄桑，也映射着社會文化心態的滄桑。

(2)對歷史的解構：新生代的作家不僅如上文所說的在描述歷史中不依傍歷史家的考證，而且直接對「歷史」本身進行顛覆和解構。在他們看來，根本不存在一種「實有」的「客觀」的歷史，一切「歷史」都是權力生產出來的。重要的不是話語講述的歷史年代，而是講述話語的當今年代，即重要的是用當代的意識去觀照「歷史」被

生產的過程。在他們看來，歷史故事充滿荒謬與偶然，連革命歷史也是如此，因此，他們也解構了革命史的嚴肅性，打破種種莊嚴的必然神話。這種對歷史的解構的先行者是莫言。他把原先被視為至神至聖的革命的歷史，變成了「我奶奶和我爺爺」的被原始生命所轉動的歷史，而根本不是按照甚麼必然律去創造的歷史。人為的革命理性使人「種」萎縮到死亡的邊緣，唯有原始的生命野性，才是種種強大和再生的動力。在莫言的小說中，歷史乃是一股原始的生命流。到了實驗小說作家的筆下，歷史更是充滿偶然。一種生命的原素，例如性的原素，就可能決定歷史的導向。在蘇童的筆下，革命史往往不是理念安排下的行動邏輯史，也不是土匪史，而幾乎是性史。性幾乎是歷史的圖騰和動因。他所作的《一九三四年的逃亡》，這個年頭在中國現代史上並不是重要的年頭，它不是1937，也不是

1949，但是在蘇童的小說裏，它卻是至關重要的。它是中國傳統社會與現代工業社會的分界點，而性的糾葛又幾乎是這種歷史的分野的標誌。而在《罌粟之家》裏，土地改革運動的歷史也全被性解構了。土改的歷史不過是《罌粟之家》地主老爺劉老信和長工陳茂，以及身兼地主與長工之「妻」的翠花花，再加上身兼地主與長工之子劉沉草的性愛糾葛歷史。蘇童似乎發現了頹廢在歷史發展中的作用，也發現了「翠花花」這種「尤物」不僅使男人致命，也使「革命」致命。頹廢尋找刺激，革命也尋找刺激，兩者本就容易相通。頹廢可以刺激革命，也可以改變革命，使革命歷史發生變形和改觀。

(3)對意義的解構：在先鋒派小說的觀念中，文學本身就是一種權力，對文學的真誠就是為文學而文學，文學不再是意義的載體。因此，作家最重要的乃是對敘述負責，並尋找一種真正屬於自己的獨特的敘述方式，敘述者的背後沒有意義的闡釋者，也沒有價值判斷的主體。關於這一點，我在1990年發表的〈告別諸神〉一文中就這樣說過：這些新小說極端性地追求自滿自足的能指世界，着意反道德、反規範，努力瓦解根深柢固的被世俗普遍接受的世界，用世俗難以習慣的敘述方式，向過去多年營造的神聖的意義世界開玩笑。他們相信歷史是人闡釋出來的，意義是人讀出來的，他們不是在尋找迷失的意義世界，而是欣賞意義世界的迷失。在這個方面，王朔表現得最為典型。王朔的小說《頑主》、《玩的就是心跳》、《過把癮就死》、《千萬別把我當人》等，無一不是對世俗世界流行的各種意義，特別是視為崇高和神聖意義的嘲弄。着意褻瀆崇高與神聖，讓崇高

腔與痞子腔並置和對話，正是王朔的特點。

王朔對一切被稱為意義的東西和觀念都採取「玩」的態度。如果說蘇童是用頹廢來解構一切，那麼，王朔就是用「玩」來解構一切，包括解構自我。因此，他在褻瀆老一代、中年一代心目中的崇高時，也自我褻瀆，用頑皮、玩鬥、調侃的方式反叛現存的一切價值觀念。在政治頻繁變動和經濟潮流席捲一切的社會氛圍中，大陸的千千萬萬以小市民為核心的「人民群眾」，不能不感到喪魂失魄和心煩意亂，而王朔把一切當作玩笑的調侃文字正可以幫助人們化解煩悶和憂愁，因此引起新一輪的「轟動效應」是絕不為奇的。可惜，王朔的語言比較粗糙，可讀性強但耐讀性卻不夠強。

(4)對元敘述即總體敘述的解構：實驗小說對人、對歷史、對意義的解構之後，使得文學敘述(形式、能指)成為唯一重要的東西，即敘述、形式、語言等不再是表現人、歷史、意義的手段，而是目的本身，它具有獨立的價值甚至是唯一的價值。這種文學觀，就從傳統的「意義目的論」(以負載歷史、意義為目的)變成形式目的論或稱功能目的論。所謂實驗，就是探討形式本身或敘述本身成為文學目的的可能性。因此，它就反對敘述背後有一個全知全能的主體，並着意顛覆這一主體。這樣，文學的重心就從敘述的故事變成故事的敘述，即只顧及文學的敘述的精彩性、獨到性，而不顧及敘述所涵蓋的現實性、思想性、意義性等。由此，人、歷史、意義等，就變成只是敘述過程中的符號編碼，各種敘述意象中的一種意象，它並不比陽光、河流、花草等意象重要。

文學的重心從敘述的故事變成故事的敘述，人、歷史、意義等，就變成只是敘述過程中的符號編碼，它並不比陽光、河流、花草等意象重要。

在實驗小說群中，有一種被稱作現代主義後現代主義，另有一種則被稱作新現實主義。這種新現實主義與舊的各種類型的現實主義，包括批判現實主義的不同之處就在於，舊有各種類型的現實主義均把現實主義當作創作手段，去負載現實內容與現實意義，而「新現實主義」則把現實主義作為目的本身，它追求的是敘述現實時敘述本身的魅力，「現實」只是表現這種魅力的器具。這種魅力是敘述過程的魅力，是故事本身和語言本身的魅力，因此敘述就必須全力營造意象（不是營造性格）、營造敘述過程中的隱喻、暗示和注意敘述過程中視角的多變，讓敘述自身的權力表現到極致，並表現得多彩多姿，而絕不能有傳統寫作方式中那些全知全能的、由單一創作主體主宰一切的總體敘述。

在最近十年，作家們都具有獨立的語言意識、獨立的敘述意識，這些異質性的單元共存共生，構成一種多語言、多風格、多聲部的文學現象。

### 複調時代的初步形成： 若干文學異質性單元的 共生和對話

在尋根小說、現代基調小說和實驗小說出現的同時，70年代末和80年代初出現的新時期文學草創者們仍然在他們熟悉的寫作路途上前行，現實主義創作仍然很有實績，一些具有代表性的作家幾乎都有一兩部新的長篇問世。儘管他們仍然採取現實主義手法，但是他們已不是以黨派的成員或革命者的主體身分進行寫作，而是以獨立人格和藝術家的身分進行寫作，因此作品中的意識也是獨立而複雜的，已不是統一的黨性原則和某種本質化的意識形態原則。

因此，從80年代中期到90年代初，儘管大陸人文環境時而寬鬆時而

惡劣，但文學的複調已基本形成。這種形成的標誌有兩個：一是這個時代的文學包含着多種互相對立的眾多聲音，包含着各有其平等權利和來自各自世界的眾多聲音，而不是過去那種統一的貌似百家其實只有一家的聲音。複調的關鍵點在於獨立的聲音，在於各種聲音都是異質性風格和異質性話語的單元。這一美學風貌，在大陸文學的前三十年是絕對沒有的。但在最近的十年裏，不管作家採取甚麼樣的敘述方法，他們都具有獨立的語言意識、獨立的敘述意識，並發出獨立的異質性的聲音，其作品都成為某種異質性的單元，這些異質性的單元共存共生，就構成一種多語言、多風格、多聲部的文學現象。原先大陸那種眾多作家統一於某種「主義」與「思想」的一個時代文學的同質性現象已經基本消失，而異質的世界觀念和文學觀念，以及異質的敘述方式並置和對話的時代已經開始。現實主義敘述方式，和現代主義、後現代主義敘述方式並不相互排斥。重意義的語言和輕意義的語言，重人道的語言和輕人道的語言，重歷史的語言和輕歷史的語言，重性格的語言和重意象的語言，都呈現為一種個體經驗語言並存和對話。這種狀況如果用中國文學界常用的批評述語，就是為人生而藝術之聲、為藝術而藝術之聲、為大眾而藝術之聲、為自我而藝術之聲，都得以共存並形成一個時代文學的多聲部。而如果用西方流行的批評述語表述，則是現實主義藝術個體經驗語言、現代主義、後現代主義的個體經驗語言、馬克思主義先鋒派的個體經驗語言並存，形成一種多音並置和複調交響時期。

異質性寫作方法由不同作家負載

而構成一個多聲部，這是大陸文學進入複調時代的一個標誌：此外，異質性風格單元又常常在一個作家的小說中呈現，不少作家着意在自己的一部作品中並置各種獨立的聲音和並置各種不同的文體，讓它們展開對話，這也是過去所沒有的。作品中的各種聲音已不反映作者的統一意識。

在我們上述的80年代的作家作品中，無論是王蒙的《活動變人形》、張煒的《古船》、高行健的《靈山》、莫言的《酒國》等長篇，還是文化小說、實驗小說中的眾多作品，都具有複調形式和對話結構。在《活動變人形》中，西方文化意識和中國文化意識展開激烈衝突，而拷問西方文化的聲音和拷問中國文化的聲音，都符合充分理由律：在《古船》中，由兩兄弟從完全對立的地位發出的報復的聲音和取消報復的聲音，也都符合充分理由律：在《酒國》中，莫言的聲音和莫言的學生批評老師的聲音，以及酒國中殘酷的開發的聲音和調侃殘酷開發的聲音，也都符合充分理由律。而在高行健的《靈山》中，全書八十一章則全是「第一人稱」的「我」和第二人稱的「你」，和分別在第一第二人稱中出現的「她」三者的對話和變奏。這種種異質性的雙音或多音世界又廣泛存在於實驗小說之中。在這些小說中，我們聽到革命和宿命有趣的對話（《紅粉》），聽到革命與頹廢有趣的對話（《罌粟之家》），聽到歷史主義與倫理主義有趣的對話（《一九三四年的逃亡》），甚至是最崇高最經典的語言和最鄙俗最平民化的語言的對話（王朔的諸小說）。上述這些小說，都不是封閉性的、已完成的話語系統，而是未完成的、敞開的運動，與交流和難解的命運之謎與語言之謎。

這裏，還應當說明的是，儘管在80年代中期之後，大陸文學的基本生態發生重大變化，逐步進入複調時代並出現一些複調性的作品，但是，就單部作品的文學價值和內在規模來說，仍然和杜思妥也夫斯基那種經典性的複調作品有相當大的距離：而就時代來說，這個剛剛萌動的複調時代又是很脆弱的雛形時代，它仍然時時被政治陰影所覆蓋，因此，距離狂歡節似的複調時代仍然甚遠。然而，既然時代已經變遷，再回到文學獨白或文學獨霸的時代就很難了。

1993年11月於溫哥華卑詩大學

#### 註釋

① 巴赫金認為，杜思妥也夫斯基的偉大，正是他稟賦了傾聽時代對話的才能，不只是注意自身的聲音，而且注重種種不同聲音之間的對話關係。「他不只是聆聽時代主導的、公認的、響亮的聲音（不論它是官方的還是非官方的），而且也聆聽那微弱的聲音和觀念。」引自李幼蒸的《理論符號學導論》，頁222。

② 原載香港《大眾文藝叢刊》一集，收入《沫若文集》第十三卷。

**劉再復** 曾任中國社會科學院文學研究所所長、《文學評論》主編，著有《性格組合論》、《論文學主體性》、《傳統與中國人》（合著）等。1989年後先後在芝加哥大學、科羅拉多大學、斯德哥爾摩大學任訪問學者和客座教授，現任加拿大卑詩大學亞洲研究中心客座研究員。出國後著有《人論二十五種》、《漂流手記》等散文集和《告別諸神》等學術論文。