

山 雨

何立偉著



「湖南作家輯」總序

施叔青

一、

文革浩劫後，傷痕文學的控訴聲稍歇，復出的右派作家，自知追不回被耽誤二十年的歲月，只好在創作題材上另闢途徑，而剛剛出道的年輕作家，好不容易擺脫了文學必須服從政治的桎梏，急於別樹一格，表現具有特殊風味的文學，以便在文壇上嶄露頭角。

舉目四望，在近代作家中，有別於魯迅超越地域性，而文學成就並不懸殊，似乎就是老舍以北京方言、口語寫成的京味小說了。

另一位備受國外文學理論家推崇，認為其文學藝術的成就絕對不遜於魯迅的沈從文，由於對中共政權的冷淡不參予，被冷落埋沒長達半個世紀之久。

直至他西南聯大的學生汪曾祺，停筆多年後，八〇年獲獎的小說「受戒」，以散文詩的筆觸，行雲流水道出了小和尚與英子無邪的情懷，追溯他這類散文化小說的師承，沈從文像出土人物一樣重見天日。

這位三〇年代就著作等身的作家，因要求作品的質素不應因抗日宣傳而降低，當時被冠以「

反對抗戰」的罪名，四九年以後，又在政治立場上堅持獨立，不願趨附中共政權，因此備受孤立壓制，轉入文物研究，終至在文壇上消聲匿跡。

五三年開明書店通知他「各書已過時，凡是已印、未印各書稿紙型，全部均代爲焚毀」，隔三十年之後，「沈從文全集」重版問世，震撼了整個文藝界，特別是在鄉土地域觀念淡薄中長大的這一代湖南文學子弟，玩味認同沈從文筆下的湘西風土特色之餘，吃驚地發現這位文壇前輩是以浪漫溫馨的情懷，不帶任何批判地呈現他家鄉的水手、妓女、土匪、士兵。長時期以來，魯迅的理性文學觀統領了整個的創作思維方式，沈從文在三〇年代聲言要「用一支筆來好好保留最後一個浪漫派在二十世紀生命取予形式」，使得身上同樣流着楚人血液的後輩，陷入嚴肅的沉思。隨著考古的新發現，黃河流域不再是中華文化唯一的搖籃，出土文物改寫了歷史，證明長江流域同是民族的發祥地，遺憾的是北方的孔孟理性思想，伴隨歷代王朝武力的征服，強制同化融合了玄想絢麗的南方巫楚文化，「楚辭」、「山海經」的浪漫熾烈激情、神話想像的傳統，被迫在儒家所強調的倫理人間秩序下噤聲了。

若以丹納的「地理環境決定論」，主張民族文化遺傳根深蒂固不易改變、榮格的「集體無意識」來看人神合一、時空交錯、半原始更接近於詩的思維的楚文化，則應是沉澱於每一個楚人的無意識深處，長時處於冬眠狀態，但不致全然消亡。

八二、八三年，西方文學思潮隨着政策開放，大量湧入，經過短時期對現代派、意識流的模仿，作家們很快意識到至今仍處於封建官僚社會的中國大陸，物質條件的匱乏與意識型態的落後

，實在缺乏孕育現代主義的土壤，反而是拉丁美洲的極權體制、半開發國家的鄉土野氣，所產生的問題境遇與中國更為接近，馬奎斯的「百年的孤寂」一經翻譯，風行了知識文學界，那種植根於鄉土、天馬行空想像無限的魔幻現實主義，無疑為年輕一代作家打開另一個窗口，提醒他們回過頭來，重新審視自己周圍腳下，對受限於體制而斷層的文化傳統，首次起了深情的關注，產生了新的文學上的覺悟。

二、

湖南作家也一如散居各省的文學工作者，一反三〇年代以來超越地域、南北大一統的創作主張，他們顧守生息熟悉的那一塊土地，相信只要把文學的根往下挖得愈深入，作品便更能反映出湘楚獨一無二的地方特殊性，到最後將具有最大的普遍性。

這種認識，除了受福克納終其一生，孜孜不倦地寫着他郵票一樣大小的故鄉、眷戀香蕉園附近那一片鄉土的馬奎斯的啓發，更重要而直接的，是受了沈從文作品的撞擊，情緒上很自然地認同他的浪漫抒情文學觀，畢竟魯迅沒能以文學來療救中國民性，文革浩劫留下的滿目瘡痍，反而沈從文的散文化小說，更能滋潤、安慰人心。

沈從文的復出，激勵了湖南文學子弟追尋湘楚文化的根源，韓少功的「文學的『根』」便是尋思曾經燦爛一時的楚文化源流的去向。這位生長於革命城長沙的楚人，文革時，曾在屈原自盡的汨羅江邊插隊落戶，屈子祠就在近處；他觀察當地民情風俗，發現有些方言，還能與「楚辭」

掛鈎，如當地人把「站立」或「栖立」說為「集」，這與「離騷」中「欲遠集而無所止」吻合。再往湘西找尋楚文化的遺跡，禮失求諸野，蟄居深山的苗、侗、僑、土家族，至今仍保留「制芰荷以為衣兮，集芙蓉以為裳」，披蘭戴芷、佩飾紛繁，索茅以占，結苣以信，能歌善舞，喚鬼呼神，儼然楚辭中神秘、孤放、綺麗的境界。

這些古代「荆蠻」被漢人所逼，從雲夢洞庭湖澤地帶，沿五溪而上，向西南遷移，楚文化因此流入湘西，從苗族遷徙的史歌「爬山涉水」、土家族幾天幾夜的舞蹈，重現大遷徙的整個歷史的記憶，可證明楚文化的流向，有苗人血液的沈從文，描述家鄉鳳凰縣「楚辭的酬神宗教儀式，鳳凰縣苗巫主持的大酬神儀式作根據，可由今會古。」

於是，廿世紀的八〇年代，大陸各地一片尋根聲中，身為楚人後代的湖南學子急欲找回蒼老的遺傳，重振楚文學的風流餘韻，發出當代的「天問」，更有努力從血清血型的差異，證實南方人的精神氣質與北方人有別。

鄉土回歸、民俗色彩的渲染，湖南年輕作家中，以葉之葵始作俑者，「我們建國巷」系列小說，將筆觸深入小巷，着力描繪異於他處的特殊味道，其中「撥龍」對湘人過年的風情習俗有極準確的描繪，其他作家，如古華、葉蔚林等，發揮了楚人與生俱來的浪漫情懷，接續沈從文「最後一個浪漫派」的薪火，在反映嚴峻的現實主題下，湧動對鄉土的愛戀，古華的「芙蓉鎮」繪錄了一幅湘西山鎮民俗圖，葉蔚林的「在沒有航標的河流上」，木排在水清得出奇的灑水上緩緩漂

流。

然而，湖南作家抒情寫景之餘，不以描寫楚人情態、渲染地域色彩、風土人情為滿足，越過外在的描繪、材料的蒐集，作家們更進一步找尋楚文學的精神，找出它的藝術方法做為主觀的精神，不是只當成寫作對象，而希望我到寫作的主题。

從老莊禪學、屈原「楚辭」流落民間未經典籍化、學者化的野史、神話傳說、民俗祭典記載，結論出被孔孟文化所吸收、又受排斥的巫楚文化，其實是一種非正統、非規範的文化，是一種半原始文化，宗殺、哲學、科學、文藝還沒有充分化，理性與非理性基本上總為一體，韓少功等湖南作家，認為楚文化的特徵，除了人神相通、神秘詭麗、時空交錯，最重要的是它的直覺思維，不同於孔孟的理性、記錄式的邏輯推理，是屬於文學的思維，如莊禪理論，皆以藝術形式來表達，是寓言式的。另一特點是它的相對的觀念，其實是很現代的，在八〇年代的今天重新開闢，自有它的意義。

湖南年輕一代作家，體會認識了楚文化的特質，作家本身的思維、感受方式跟着改變，實踐到作品裡的佳例不勝枚舉。一邊參照馬奎斯吸取民間神話傳說，融入文學創作所產生的新意，又回顧屈原根據上古楚民間祭歌而寫的「九歌」，這一代的湘楚子弟亦取材於遠古的神話傳說，賦予新的意義，所謂舊事新編，甚或是編造現代神話，延續巫楚神話的傳統，像孫健忠的「舍巴日」，天降的原始部落女兒、蔡測海的「母船」，神秘的「韶薩果」古歌，只能唱却不能記下的

，却能與亘古的蠻荒時代交通、莫應豐「死河的奇迹」，廢棄多年的死河，瞬間復活、時間在古里鎮突然停止的「古里——鼓里」……這些作品顯示了神話的復甦，被喻為現代神話的濫觴。

韓少功的「歸去來」，神秘氛圍籠罩下，表現了人的相對性，到底黃治先是我、還是別人，一如莊周夢蝶，感到自我的游離、喪失，對自我的懷疑，這篇像霧一樣迷濛的小說，今古交會、時空交錯的感覺表現無遺。

徐曉鶴的「野豬和人」，同樣散發着未知的神秘力量。

處身中共極端壓抑的社會，作家們以神經失控的精神病患者為題材的，少之又少，唯一例外的是湖南作家們。古華的「芙蓉鎮」結尾，王秋赦的政治夢破碎，終至神經崩潰，韓少功的「老夢」、「藍蓋子」兩篇作品，更能觸到讀者神經末梢。韓少功認為精神病「是個很好的窗口，可透視人的內心深處」。

徐曉鶴的「院長和他的瘋子們」、「瘋子和他們的院長」，更直接以瘋人院為題材。女作家殘雪，作品呈現的世界更是錯亂的、分裂的、對被迫害的臆想，那種焦慮、驚恐使人想起挪威畫家孟克的「哭泣」等作品，同是屬於瀕臨崩潰的心理狀態，殘雪的小說世界絕不屬於正常人的思維與秩序。

湖南作家們深耕狠挖人類異常的心理狀態，使人懷疑是楚文化非理性的因子在作祟。

四、

湖南作家的尋根，不希望只限於楚地風土民情、地方色彩的外在渲染，而想更深一層，重新找尋挖掘文學的精神，企圖達到不管寫什麼題材，都能掌握表現這種精神。

實踐過程中，顯然困難重重，首先兩千多年前，孔孟儒家文化強行同化征服楚地的文化，兩者相互混合，儒家理性思維早已滲透浪漫、玄想的楚人血液，「五四」以來，更以魯迅的理性文學觀為主，長時期統領文壇，中共的文藝政策又承襲蘇聯，強調「主題先行」的現實，寫實主義為唯一的創作方式，文革之後的傷痕、反思、甚至改革文學，基本上脫離不了理性的範疇，仍屬揭露傷痕、譴伐官僚特權的政治問題小說。

何立偉是湖南作家羣中最為感性的作家，像韓少功的作品，便為過多的理性干預所苦，他原是寫問題小說出身，無法排斥理性，上海評論家吳亮認為他的理性範疇是深刻而紊亂的，往往被逼到兩難的地步，「既然理性存在，只好把自己推到理性不能解決的，迫使理性停止功能，然後發現我的思路，被某種氣氛所淹沒、被某種意象所擺脫，被某種突如其來的情緒所背叛。」

韓少功以此法對付創作中理性的干預，殘雪對理性更是深惡痛絕，她在作品裡要求達到絕對的非理性，更是反邏輯、反理性的極端例子。

序

汪曾祺

· 序 汪 ·

我最初讀到的何立偉的小說是《小城無故事》，發表在《人民文學》上的。當時就覺得很新鮮。這樣的小說我好像曾經很熟悉，但又似乎生疏了多年了。接着就有點擔心。擔心作者會受到批評，也擔心《人民文學》因為發表這樣的作品而受到批評。我擔心某些讀者和評論家會看不慣這樣的小說，擔心他們對看不慣的小說會提出非議。然而我的擔心是多餘了。看來我的思想還是相當保守的，對讀者和評論家的估計過低了。何立偉和《人民文學》全都太平無事——也許有一點「事」，但是我不知道。我放心了。何立偉接着發表了不少小說，有的小說還得了獎。我聽到一些關於何立偉小說的議論，都是稱讚的，都說何立偉是一個值得注意的，有自己的特點的青年作家。何立偉得到社會的承認，他在文藝界站住腳了，我很高興。爲立偉本人高興，也爲中國多了一個真正的作家而高興。何立偉現在的情況可以說是

「嶄露頭角」，他的作品也預示出他會有很遠大的前程。從何立偉以及其他一些破土而出、顯露不同的才華的青年作家身上，我們看到中國文學的一片勃勃的生機，這真是太好了。

但是我以前看過立偉的小說很少，——我近年來不大看小說，好像只有《小城無故事》這一篇。

蔣子丹告訴我，何立偉要出小說集，要我寫序。有一次見到王蒙，我告訴他何立偉要我寫序（我知道立偉的小說有一些是經他的手發出去的）。王蒙說：「你寫吧！」我說我看過他的小說很少，王蒙說：「看看吧，你會喜歡的。」我心想：好吧。

何立偉把他的小說的複印件寄來給我了，寫序就由一句話變成了真實。複印件寄到時，我在香港。回來後知道他的小說發稿在即，就連日看他的小說。這樣突擊式地看小說，囫圇吞棗，能夠品出多少滋味來呢？我於是感到為人寫序是一件冒險的事。如果序裏所說的話，全無是處，是會叫作者很難過的。但是我還是願意來寫這篇序。理由就是：我願意。

子丹後來曾陪了立偉和另外一位湖南青年作家徐曉鶴到我在北京的住處來看過

我。他們全都才華熠熠，揮斥方遒，都很快活。我很喜歡他們的年輕氣盛的談吐。因為時間匆促，未暇深談。談了些什麼，我已經不記得了，只記得我大概談起過廢名，爲什麼談起廢名，大概是我覺得立偉的小說與廢名有某些相似處。

立偉最近來信，說：「上回在北京您同我談起廢名，我回來後找到他的書細細讀，發覺我與他有很多內在的東西頗接近，便極喜歡。」

那末何立偉過去是沒有細讀過廢名的小說的，然而他又發覺他與廢名有很多內在的東西頗接近，這是很耐人深思的。正如廢名，有人告訴他，他的小說與英國女作家弗金妮·沃爾芙很相似，廢名說：「我沒有看過她的小說」，後來找了弗金妮·沃爾芙的小說來看了，說：「果然很相似」。一個作家，沒有讀過另一個作家的作品，却彼此相似，這是很奇怪的。

但是何立偉是何立偉，廢名是廢名。我看了立偉的全部小說，特別是後來的幾篇，覺得立偉和廢名很不一樣。我的這篇序恐怕將寫成一篇何立偉、廢名異同論，這真是始料所不及。

廢名是一位被忽視的作家。在中國被忽視，在世界上也被忽視了。廢名作品數量不多，但是影響很大，很深，很遠。我的老師沈從文承認他受過廢名的影響。他

曾寫評論，把自己的幾篇小說和廢名的幾篇對比。沈先生當時已經成名。一個成名的作家這樣坦率而謙遜的態度是令人感動的。雖然沈先生對廢名後期的小說十分不以為然。何其芳在《給艾青先生的一封信》提到劉西渭（李健吾）非常認真地讀了《畫夢錄》，但「主要地只看出了我受了廢名影響的那一點。」那麼受了廢名影響的這一點，何其芳是承認的。我還可以開出一系列受過廢名影響的作家的名單，只是因為本人沒有公開表態，我也只好為尊者諱了。「但開風氣不為師」，廢名是開了一代文學風氣的，至少在北方。這樣一個影響深遠的作家，生前死後都很寂寞，令人惘然。

我讀過廢名的小說，《桃園》、《竹林的故事》、《橋》、《棗》……都很喜歡。在昆明（也許在上海）讀過周作人寫的《懷廢名》。他說廢名的小說的一個特點是注重文章之美。說他的小說如一彎溪水，遇到一片草葉都要撫摸一下，然後再汪汪地向前流去（大意），這其實就是意識流，只是當時在中國，「意識流」的理論和小說介紹進來的還不多。這也是很有意思的事。西方的意識流的理論和小說還沒有介紹進來，中國已經有用意識流的方法寫的小說，並且比之西方毫無遜色，說明意識流並非是外來的。人類生活發展到一定階段，對意識的認識發展到一定階段

，就會產生意識流的作品。這是不能反對，無法反對的。廢名也許並不知道「意識流」，正如他以前不知道弗金妮·沃爾芙。他只是想真切地反映生活，他發現生活，意識是流動的，於是找到了一種新的對於生活的寫法，於是開了一代風氣。這種寫法沒有什麼奧秘，只是追求：更像生活。

周作人的文章還說廢名之貌奇古，其額如螳螂。一九四八年我住在北京大學紅樓，時常可以看到廢名，他其時已經寫了△莫須有先生坐飛機以後▽，潛心於佛學。我只是看到他穿了灰色的長衫，在北大的路上緩慢地獨行，面色平靜，推了一個平頭。我注意了他的相貌，沒有發現其額如螳螂，也不見有什麼奇古——一個人額如螳螂，是什麼樣子呢？實在想像不出。

何立偉與廢名的相似處是哀愁。

立偉一部分小說所寫的生活是湖南小城鎮的封閉的生活，一種古銅色的生活。他的小說有一些寫的是長沙，但仍是封閉着的長沙的一個角隅。這種古銅有如宣德爐，因為熔入了椎碎了的烏斯藏佛之類的貴重金屬，所以呈現出斑斕的光澤。有些小說寫了封閉生活中的古樸的人情。△小城無故事▽裏的吳婆婆每次看到癩姑娘，總要摸兩個冷了的荷葉粑粑走出涼棚喊攏來那癩子。「莫發癩！快快同我吃了！」

蕭七羅鍋側邊喊：「癩子，癩子，你攏來！」「癩子，癩子，把碗蔥花米豆腐你吃！」霍霍霍霍喝下肚，將那藍花瓷碗往地上一擗，啪地碗碎了。蕭七羅鍋呢也不發火，只搖着他精光的腦壳蹲身下去一片一片揀碎瓷。還有用，回去拿它做得甑片子，刨得芋頭同南瓜。這實在寫得非常好。揀了碎瓷，回去做得甑片子，刨得芋頭同南瓜，這是一種非常美的感情，很真實的感情。

但是這種封閉的古銅色的生活是存留不住的，它正在被打破，被鈴木牌摩托車，被鄧麗君的歌唱所打破。姚篤正老裁縫終於不得不學着做喇叭褲、牛仔褲（△硯坪那個地方▽）。這是有點可笑的。然而，有什麼辦法呢？

面對這種形將消逝的古樸的生活，何立偉的感情是複雜的。這種感情大體上可以名之爲「哀愁」。魯迅在評論廢名的小說時說：「……在一九二五年出版的△竹林的故事▽裏，才見以沖淡爲衣，而如著者所說，仍能『從他們當中理出我的哀愁』的作品。」從立偉的一些前期的小說中，我們都可覺察到這種哀愁。如△荷燈▽，如△好清好清的杉木河▽……這種哀愁出於對生存於古樸世界的人的關心。這種哀愁像△小城無故事▽裏癩子姑娘手捏的梔子花，「香得並不醜，只淡淡有些幽遠。」「滿街滿巷都是那梔子花淡遠的香。然而用力一聞，竟又並沒有。」何立偉

的不少篇小說都散發着梔子花的香味，梔子花一樣的哀愁。

魯迅論廢名：「可惜的是大約作者過於珍惜他有的有限的『哀愁』，不久就不欲像先前一般的內露，於是從率直的讀者看來，就只見其有意低徊，顧影自憐之態了。」老實說，看了一些立偉的短篇，我是有點擔心的。一個作者如果停留在自己的哀愁中，是很容易流於有意低徊的。

立偉是珍惜自己的哀愁的。他有意把作品寫得很淡。他凝眸看世界，但把自己的深情掩藏着，不露聲色。他像一個坐在發紫發黑的小竹凳上看風景的人，雖然在他的心上流過很多東西。有些小說在最易使人動情的節骨眼上往往輕輕帶過，甚至寫得模模糊糊的，使人得捉摸一下才明白是怎麼回事。如《搬家》、如《雪霽》。但是他後來的作品，感情的色彩就漸漸強烈了起來。他對那種封閉的生活表現了一種憂憤。他的兩個中篇，《蒼狗》和《花非花》都是這樣。像《花非花》那樣窒息生機的生活，是叫人會喊叫出來的。但是何立偉並沒有喊叫，他竭力控制着自己的激情，他的憂憤是沒有成焰的火，於是便形為沉鬱。他仍然是不動聲色的，但這樣的不動聲色而寫出的貌似平淡的生活却有了強烈的現實感。

我很高興何立偉在小說裏寫了希望。誰是改造這個封閉世界的力量？像劉虹（

《花非花》）這樣追求美好，愛生活的純淨的人（劉虹寫得一點都不概念化，是很難得的）。「那世界，正一天天地、無可抗拒地新鮮起來，富於活力與彈性」，是這樣！

對立偉的這種變化，有人有不同意見，但我以為是好的。也許因為立偉所走過來的路和我有點像。

廢名說過：「我寫小說同唐人寫絕句一樣」，立偉很欣賞他這句話。立偉的一些小說也是用絕句的方法寫的，他和廢名不謀而合。所謂唐人絕句，其實主要指中晚唐的絕句，尤其是晚唐絕句。晚唐絕句的特點，說穿了，就是重感覺，重意境。「小城無故事」，立偉的小說不重故事，有些篇簡直無故事可言，他追求的是一種詩的境界，一種淡雅的，有些朦朧的可以意會的氣氛，「煙籠寒水月籠紗」。與其說他用寫詩的方法寫小說，不如說他用小說的形式寫詩。這是何立偉贏得讀者，受到好評的主要原因。我也是喜歡晚唐絕句的。最近看到一本書，說是詩以五古為最難寫，一個詩人不善於寫五古，是不能算做大詩人的。我想想，這有道理。詩至五古，堂廡始大，才厚重。杜甫的《北征》，我是到中年以後才感到其中的蒼涼悲壯的。我覺得，立偉的《蒼狗》和《花非花》，其實已經不是絕句，而是接近五古了。

• 何立偉正在成熟。

何立偉的語言是有特色的。他寫直覺，沒有經過理智篩濾的，或者超越理智的直覺，故多奇句。這一點和日本的新感覺派相似，和廢名也很相似。廢名的名句：「萬壽宮叮叮響」，即略去萬壽宮有鈴鐺，風吹鈴鐺，直接寫萬壽宮叮叮響。這在一羣孩子的感覺中是非常真切的。立偉的造句奇峭似廢名，甚至一些虛詞也相似，好愛用「遂」、「乃」。立偉還愛用「抑且」，這也有廢名的味道。立偉以前沒有細讀過廢名的作品，相似乃爾，真是奇怪！我覺得文章不可無奇句，但不宜多。龔定庵論人：「某公端端，酒後露輕狂，乃真狂。」奇句和狂態一樣，偶露，才可愛。立偉初期的小說，我就覺得奇句過多。奇句如江瑤柱，多吃，是會使人「發風動氣」的。立偉後來的小說，語言漸多平實，偶有奇句。我以爲這也是好的。

立偉要我寫序，盡兩日之功寫成，可能說了一些殺風景的話，不知道立偉會不會難過。

一九八五年十一月一日序於北京