

逼近

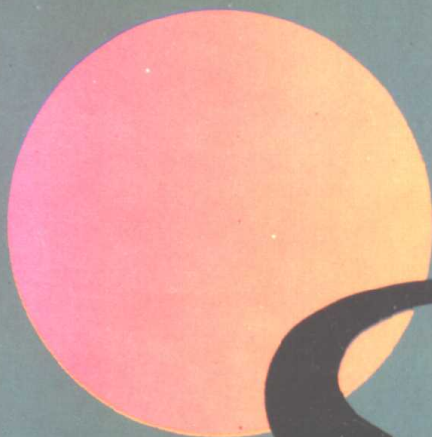
Xiaoshuoxuan

世纪末小说选

陈思和主编

B

Bijin



S

卷三 • 1995

Shijimo

X





主编 陈思和
编选 李振声
郜元宝
张新颖

逼近世纪末 小说选

卷三

1995

上海文艺出版社

(沪)新登字 103 号

责任编辑：魏心宏

封面设计：陆震伟

逼近世纪末小说选 卷三

1995

陈思和 主编

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路 74 号)

新华书店 经销 上海海峰印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 16.5 插页 2 字数 356,000

1996 年 8 月第 1 版 1996 年 8 月第 1 次印刷

印数：1—4,000 册

ISBN 7-5321-1480-5/I·1169 定价：21.00 元

序 言

陈思和

—
先说一段比喻：

有一面大镜子，从古以来就耸立在天地间，在阳光下照映出宇宙万物的完美与和谐。时间长了，人们不知不觉地把镜子里的世界当作了真实的世界，仿佛天底下本来就应该是这么个样子，有一天，也许是天外飞来不明物，也许它内部蓄了许多的热量，总之是镜子突然碎了。碎得很彻底，玻璃几成粉末，略有成形的碎片都乱撒一地。但它作为镜子的功能还在：成了粉末的，在阳光下依然闪闪发亮，那碎片，按了自己的奇形怪状，照映出各个破碎的世界。人们感到了陌生，疑惑地问：怎么，世界一下子变得那么零碎？又过了许多时间，人们渐渐地习惯了。有时从各个不同的碎片来窥探世界，也觉得挺有意思，好像天底下的“世界”本来就该是零零碎碎的。后来，人们又发现，那些镜片中的世界虽然破碎，却变得亲切而实在，原来人们自己眼睛里看见的，并不是过去镜子里出现的完美和谐的世界，恰恰也是零零碎碎的。于是，人们开始收集起那些不规则的碎镜片，用它排列出各种各样关于世界的因素。

我读着这部“逼近世纪末”小说选的初选稿时，脑子里就

出现了这个比喻。在连续编了两册以后,1995年的小说创作却显得很平淡,应验了我在上一册小说选的序言里所预测的,文学的无名状态正在形成。那面大镜子的比喻,是指时代的“共名状”,而无数的碎片和粉末,正是90年代的文学本相。

正如碎片和粉末也是物质,也有发亮和照映的功能一样,时代的“无名”状态并不是一个虚无的世界,每个知识分子必须以个体的生命来直面人生,靠自己独特体验和独特的心声,来加入这个“无名”之“名”状。理论界有关重新整合主流文化的企图都可能是徒劳的,从90年代成长起来的一代的作家们,既没有50年代作家那样,亲自经历了政治的迫害和历史的玩弄,也不似70年代成长起来的知青作家,在上山下乡的时代里接受过生活的严峻考验,灾难的岁月不过是他们童年时代看过的一场印象模糊的电影;他们接受教育和获取信仰的时代,正是社会发生大变革时期,一切固若金汤的传统信念统统连根拔起,仿佛整个世界翻了一个身;他们走上社会的时候,社会已经像神话里的巫婆一样,霎那间变出无数欲望塞满了各个角落,足以让他们惊讶得目瞪口呆,他们本能地将主流文化视为陌路,既不认同也不关心,他们自觉地把自已定位在远离政治生活中心的“文化边缘”地带,表现着他们自私自恋的生活方式和心理欲望。

在今天这样一个日新月异的社会大转型时期,再自恋的人,只要他是认真地生活,认真地感受,在他的自恋性的文字里同样会折射出灵魂深处爆发的强烈欲望和痛苦冲突。这种游离了时代的主流文化制约,发自个人心灵深处的感受,则往往是小说创作中最动人的因素。

譬如我在邱华栋的作品里,看到一股有别于其他年轻作

家的心理因素：对物质世界的强烈仇恨。他们一代知识分子，因为没有靠拢权力和财富的中心，大多数人还处于相对贫困的环境，这在许多年轻作家的笔下往往以自嘲的方式来一笑了之，这是司空惯见的。但邱华栋不一样，在他笔下流露出来的，是一股外省人进巴黎的拉斯蒂涅遗风。他所描写的城市流浪人，来自外省甚至农村，聚集在到处弥散着暴发户疯狂气息的大都市里，一无所有，却拼命想挤入这个充满欲望的世界，但命运总是无情地把他们挡在财富的大门外，于是欲望转化为仇恨和绝望。他们站在高高的立交桥上，不但不为象征繁华的高楼林立感到骄傲，反而渴望用手指像推倒多米诺骨牌一样把眼前的楼厦全部推倒。我们可以说这种心理是反常的，不健全的，但又是很真实的，饱蘸了生命的血腥气，它把一切流浪在大城市底层为追逐财富而付出惨重代价的穷人们的焦虑和仇恨，集中为一个用“手指轻轻一弹”的心理动作艺术地表达出来。这一次入选的《环境戏剧人》，从艺术上说并不完美，至少在结构上相当俗套，女主人公龙天米在寻访者一次次寻访过程中逐渐展示出来的命运和面貌，并不能揭示一个城市流浪女性悲剧性的挣扎心理和丰富的个性性格，反让人感到有不少媚俗的地方。但我喜欢这部作品是出于两个理由：一是关于“环境戏剧”的大意象，包括情节中所穿插的几场环境戏剧的表演，以及小说本身所展示的“环境戏剧”式构思，都让人感到意境开阔，这就有别于新生代作家一般“格局不大”的毛病；二是描写物质财富时所表现的复杂心态，邱华栋描写现代化都市里疯狂涌现出来的各种繁华景象和刺激性的官能享受，但文字里并不流露出小家子气的炫耀，他的文字是冰冷的，总是有意无意地点出财富背后的冷酷、丑陋和孤

独,这在小说女主人公的被寻访过程中一一展示出来,小说将多多少少都有点变态的男人形象构筑成一个现代大都市的文化意象,确实比女主人公本身的浅薄故事更加耐人寻味。而且,邱华栋没有虚伪地借用其他什么名义来发泄他对这个现代都市文化的嫉恨,他直言不讳地表达出个人取财富不得的仇恨立场,这种立场使他关于财富的描写充满了主动性。在中国的文学传统里,可能是与史传文学有天然联系的缘故,一般擅长于表现人的权利斗争,凡涉及到政治上的权术诡计、争权夺利、互相残杀、斗智斗勇,无论男女朝野,一定是有声有色的,而对于表现人的另外两大欲望,对物质财富的追求和性欲的渴望,却鲜有成功者,一谈物欲与性欲,中国作家总是难免“一下笔就肮脏”的心理障碍,即无法像菲茨杰拉德那样神采飞扬地写出人对财富的追求,也很难像劳伦斯那样把性爱写得那么具有生命力。其实,财富与权力一样,它在人类实际生活中含有腐化灵魂的根本特性,但是它又恰恰是人类生生不息进行追逐的目标。这是人类堕落的必然趋势,正因为它之不可避免,人类才需要宗教和人文理想等精神方面的追求,来抗争内在的堕落趋势。这种追逐、堕落,和自我抗争的过程本身,是可歌可泣,极其动人的。这在西方文学经典中,是一个带有永恒性的题材,而在中国,则属于刚刚起步的新景观。假如邱华栋不去沾染现代城市流浪汉中常有的媚俗心态和急功近利的趋炎附势,不为暂时的成功沾沾自喜,而是真正愿意将自己心灵沉于现代生活激流的深层中去,认真厮杀搏斗,并认真体验这个搏斗给心灵带来的刺激和颤动,我相信,邱华栋的创作会有更大的发展。

邱华栋虽然属于较年轻的一代作家,但还不是很典型地

代表了那些沉溺于个人或一个封闭圈子里的琐事的创作,近年来江苏活跃着一批由写诗转入写小说的年轻人,他们的作品似乎更带有这种封闭性的倾向,比如韩东和朱文。与拉斯蒂涅式的外省乡巴佬的强烈态度相反,他们面对生于斯长于斯的城市所发生的神奇变化,完全采取了无动于衷的态度,只觉得这城市与他们的精神距离越来越远。他们从城市生活中游离出来,企图还原为一种非社会性的近于原始的生活状态。关于他们在创作上的实验,已经有不少评论家作出了阐释,我在这里只想探讨一个问题:他们自称是摆脱了“各种社会及文化的污染”,抽空了文化传统的“重负”,退回到“第一次书写”的状态,即用自己的生命来“直接面临”写作,我们假定这种“写作”是可能的,那么,他们的创作与今天的生活究竟是处在一种什么样的关系之中?韩东在一首非常有名的诗里,用简洁明了的语言揭破了前人围绕大雁塔制造的各种神话,把它还原成一个普普通通的现代旅游点,一座让人吃力地爬上去,看看四周的风景,然后再走下来的空塔。这首诗之所以有代表性,因为在它之前,曾有人也写过登大雁塔的诗,而且在诗中极力铺张渲染有关塔的悠久历史文化传统,只有将这两首诗对照起来才有意思,并且更加突出了韩东对强加于当代人精神世界之上的传统的厌倦和嘲弄。人类本来是在历史文化积累中不断走向进步的,但是当文化传统的承受过重,压抑了人们对当下生活的具体体验,那还不如抽空它,让人们直接面对生活的本来状态,直接来表达他们的感情欲望。所以这首诗的成功,多半是出于一种技术性的对比效果,当韩东试图把这种认知生活的态度推到小说创作领域,并成为一种显示“代”的审美原则,它的难度就变得相当大,它的实验结果也不

像有些评论家所阐释的那么乐观。有研究者认为韩东为代表的小说创作是一种“知识分子的写作”，其特点表现为知识分子“从‘书写他者’到‘书写自我’，从‘代言人’式写作到‘个人化’的写作”，以重新确认知识分子的存在”。依我看，这一理论概括的意义，只是预期了这一类小说可能达到的实绩。因为知识分子的概念本身就是历史文化积累的产物，如果离开了对人类精神文化传统的自觉认同和继承，离开了与社会正义、良知等概念的精神联络，又何来“知识分子”的自我确认？如果真以这个标准去衡量并读解这一类小说，那么，这正是它所缺乏的因素。我很赞同韩东他们关于写作的一些意图和追求，比如他在朱文小说集的序中说：“把握住自己最真切的痛感，最真实和最勇敢地面对是唯一的出路。……这和那些杜撰悲哀和绝望的作家是截然有别的。他们的写作不伤皮肉，名利双收，一面奢谈崇高之物，既虚无又血腥，一面却过着极端献媚和自得的庸俗生活。他们把写作看成了成功的一种方式，如果能从其他方面获得更多的成功和回报，放弃写作又有何不可呢？”又比如他们揭露以往的诗人往往“在权力社会中以人民的名义抒情”或者“以‘人类’的名义抒情”。“两种抒情都相约排斥个人，它要求充当喉舌或者器官”。尽管这样一些精采的议论都是用于对负面的否定，而对其自身创作所强调的“第一次书写”的基本精髓都没有进一步的展开和阐释，但我觉得，即使从其否定的对立面的内涵来对照，也不难理解韩东所说的“最真切的痛感”和“最勇敢的面对”，正是一种当代知识分子个人的自我确认方法，而且这种自我确定绝对不可能在与社会环境相隔绝的“自我”或者“封闭圈子”里完成，他们对主流社会和世俗社会的自觉拒绝，也应该理解为某种自

我精神拯救的企图，以世纪末式的自我放纵来表达知识分子失落了话语中心地位以后的自负和孤傲。但我无法证明的是，他们的创作是否成功地表达了这些企图。正是出于这种疑虑，当我们在编选前两册的小说选时，几乎通读了韩东的所有作品，并对此反复讨论，最后仍然选入他的早期作品《掘地三尺》。这是我的主张。在韩东用童年视角表现一个荒诞年月的故事时，这种个人化的写作视角与环境之间所展开的关系，比较明确一些。在1995年的小说中，我读到了韩东的《障碍》，在我个人的感觉里，这部作品比《三人行》、《西安故事》更明确地表现了他所追求的知识分子自我确认的困境。小说描写的生活事件很平淡：主人公与一个朋友的女友发生了性爱关系，两人作爱过程非常自然、和谐和默契，他们热烈而且缠绵，似乎达到了创世纪以前的境界，可是关于对方是“朋友的女友”这一伦理观念始终若有若无地梗在他俩感情交流之中，成为一种难以摆脱的精神障碍，最终他们分手了，几年以后，那位朋友才告诉主人公，当时他已经抛弃了这个女友，才故意把她“输送”到主人公的身边……这个故事相当古典，除了韩东一贯叙事风格的绵实、老到、贴肉，而且引人入胜以外，小说文本也诱人生出许多联想。那位女友王玉，是一个与现代生活相对立的奇观，主人公从她的身体联想到南方、边疆、神奇的岩溶和众多的民族，联想到植物和大自然，与这样一位女性的肌肤之亲中获得怎样的心理感受是不言而喻的，王玉的淫荡就像大地的春光和雨水一样迷人，没有丝毫矫情和羞耻，倒是成为向世俗社会道德的一个挑战；可是作为知识分子的主人公恰恰不能从中领悟生命初元状态的“第一次”的快感，他无法摆脱世俗的顾忌：四周邻居的眼光，朋友间的伦理，社会

的舆论……他只能是一个世俗文化环境的俗人,永远也无法“抽空”社会和文化造成的障碍,这部小说不但将韩东一代知识分子所感受到的文化困境淋漓地表达出来,而且它的意境也比《三人行》等小说阔大得多,在有关方方面面的环境描写中,读者不难领悟他们身处的主流社会对他们构成怎样的威胁。同样我也很喜欢朱文的《食指》,虽然写的只是“他们”封闭圈子的一群诗人的生活场景,但“食指”的意象沟通了更为深远的历史内容。历史上的食指,曾经在“于无声处”开创了一代诗风,成为朦胧诗的先驱者,他为此经受了时代的残酷考验,至今还在精神病院里受难;而当代的“食指”,再一次退出了这个文化艺术都已经被深深污染的世界,自觉地转向广袤沉默的民间大地,企图实践把诗歌交还给人民的主张。诗人所说的“人民”,明确不再是被权力者利用来玩弄手段的政治名词,而是与世俗生活紧密联系在一起,实实在在生存在大地上的民间,诗人在知识分子的主流文化彻底崩溃的那一年飘然远去,隐没于民间世界,谁又能证明,“食指”已经死了或者发疯了呢?小说最后部分公布的“食指”遗书是很有意思的,那时他已经站在了民间世界的边缘,他站在分界线上,一边是来自民间世界的挡不住的诱惑,一边是对以往知识分子文化和生活方式的恋恋不舍,我们似乎更应该注意到那封信的时间,正是在那个时间,中国的文化发生了一次转机。朱文在小说里故意用混淆文本的手法,把“食指”的作品与“他们”一代诗人的作品互相混淆,暗示出“食指”的精神正散布在这一代新诗人的作品之中,在读上去似很不严肃的叙事风格中,寄予了严肃的思考。对这样一群诗人圈子,因为有了“食指”的精神传统穿插纵横其间,已经很难说是个封闭的圈子了,这

里面似乎含混着一种新的信息,在这一批知识分子走向世纪末大门的过程里,可以隐隐地听到脚步重新踏在大地上的坚实有力的声音。

也许我是个主观性很强的批评家,我在阅读这些作品时,并没有真正还原和理解新生代作家的特点,反而冒着可能会歪曲原作的危险,来阐述我自己的理论主张。好在这些作品都客观地存在着,读者尽可以根据自己的口味去理解这一代作家的精神。我只是站在批评和选家的立场上,表示我的喜欢和不喜欢,我愿意把这些作品中一些隐约可见的创意性因素发扬出来,愿意看到这一代作家潜藏在自己内心深处的真正激情被进一步表现,而不愿意看到一些似是而非的理论去助长新生代创作中的平庸倾向。本来,作为“文革”后成长起来的年轻作家,想通过对前两代人生命中不能承受之重的使命感的嘲弄和消解,来认定自身的立场,这是可以理解的。但事物并不是必然依照“二元对立”的方向转化的。就说“游戏”吧,席勒将游戏比喻艺术创作,正是取了小孩子游戏时全神贯注的精神,来排除成人功利世界的污染,使艺术成为一种纯粹的审美活动,并不是一提倡游戏,就可以吃喝拉撒地胡来,把德国人的“游戏说”篡改成上海人的“白相相”和“淘浆糊”。就说“消解崇高”吧,说到底也不过是揭穿历史的权力话语强加在这个观念上的虚伪光环,并非要人一躲避崇高,就应该朝卑鄙顶礼膜拜,奉金钱为拜物教。如果这些基本的理论界定都不明白,一味地强调消解一切,强调游戏人生,强调后后后现代,其最终的结果是让平庸的世俗气麻痹这一代作家本该有的敏锐性和原创性,窒息他们真正的创作才华,同时也窒息了世纪末文学中最宝贵的战斗性。

在邱华栋和朱文所代表的两端之间,新生代作家们还奉献出许多不错的创作,展示出他们个人在这个时代大变动中的精神感受,如本册所选的须兰、虹影两位女作家的作品,都与她们以往的创作风格有别,纵然碎片里反映出来的只能是破碎的世界,但由于镜片自身的光亮度,其照出来的世界内涵超出了碎片体形的局限,多少有种大的气象贯穿其间。同时,出于同样的理由,我也建议从初选名单中删去两位年轻作家的作品,尽管他们目前很被看好,但在我的审美趣味里,总觉得少了一点个性。在我看来,媚俗、平庸、无意义,有时也会成为一种时代的“主流文化”专制时代的另一面,就是市侩气的泛滥,这在俄国沙皇时代已经被高尔基强调过的。当有些年轻作家自认为反对了原先宏大叙事里的崇高理想,就能还原人的自由本相时,却没有意识到你所放纵的轻薄、凡俗、卑琐的自由本相里,也同样认同了一种并不完全属于你的世俗“主流文化”,你仍然是一个代言人或传声筒,不过是将原先虚伪的观音娘娘手里的杨柳净瓶,换作了埋在地下的实实在在的大粪管。所以我在主编这套小说选本时,我深知我所面临的困难:一方面我明知90年代中国文学的变化趋向,人们开始拒绝任何抽象于世俗的“绝对观念”,拒绝被权力者所操纵的主流文化,放逐原则,还原个性,也就是将镜子打碎成粉末的征象;但另一方面,人们既然还原人的个性,就应该更像一个正常人那么认知生活 and 实践生活,那么,人的理性依据从何而来?人的感情生活在怎样的状况下能够有别于动物性?个人与时代生活的关系又将怎样构成?换个比喻说,碎片与粉末里映出个什么世界?这些问题对一个真正的作家来说,是不必多作考虑的,一个优秀作家的灵魂的真诚表现里,自有大痛

大爱,感人深切的力量,即使不借助时代大音,也能个人化地表现出来。这种作家创作过程中自然流露出来的因素,却正是评论家和文学史研究者应该特别关注的。所以,我希望我们这部将延续八年时间才能编完的小说选,能与生活同步地拣拾起各个碎片来,拼凑、排列、组合,构筑起一个无名时代的世纪之门。

二

好像不止一位朋友告诉我,1995年长篇小说创作出现了颇为雄壮的景象。我在东京,能找到的中国文学期刊不多,但粗读几部,印象并不强烈,只是觉得这一年的长篇小说成果再次证明了知青一代作家在创作上的爆发力,一些比较优秀的作品里,很少是作家以往中短篇创作的重复和综合;也很少有意迎合主流文化或者社会时尚刻意编造的故事。作家都采取了以个人方式来理解世界的立场,参与到当下社会的精神构建。

一位朋友给我的信中,着重谈了“历史”对长篇小说的影响,这是很重要的提示。长篇小说的艺术容量决定了作家必须建立起较大规模的时间架构,一般来说,历史意识不是体现在故事材料和细节中,它是躲在时间架构的背后,赋予故事特定的意义。所以叙事与历史,在时间架构内形成了密不可分的对应关系。以李锐的两部小说为例:《旧址》是通过叙事展示历史,它叙述了一个家族从大革命时期到“文革”结束的全部历史过程,读者即使不了解历史,也可以通过叙事来了解它;《无风之树》相反,它通过历史赋予叙事特定的意义。它只

写了矮人坪发生的一场风波,时间不过几天,但因为它发生在“文化大革命”中清理阶级队伍时期,这一特定意义的历史时间,赋予小说的特殊意义。读者可以通过对历史时间的回想,加深对小说叙事内容的理解。但对作家李锐来说,无论是创作《旧址》还是《无风之树》,历史必须预设在他的头脑里,以他对历史的认知态度决定如何叙事。这是作家的历史意识。又因为历史无法割断,即使作家在表现生活现状时,他的头脑里也必然会产生出“现状由何而来”的总体观念,这种观念若写进了小说,也同样是历史意识。

历史是已经消逝了的存在,了解历史真相,有两种途径:一种是借助统治者以最终胜利者的立场选择和编纂的历史材料,如历来的钦定正史。由此获得的关于历史的总体看法,我称它为“庙堂历史意识”。它除了站在统治者的利益上解释历史以外,还表现在强调庙堂权力对历史发展的决定作用。另一种是通过野史传说、民歌民谣、家族谱系、个人回忆录等形式保留下来的历史信息,民间处于统治者的强权控制下,常常将历史信息深藏在隐晦的文化形式里,以反复出现的隐喻、象征、暗示等,不断唤起人们的集体记忆。由此获得的历史看法,我称为“民间历史意识”。张炜在《柏慧》中反复写到有关徐蒂东渡日本的民间歌谣的破译,仅是一例。作家站在庙堂与民间之间,用长篇小说的形式来表达自己的历史意识时,不能不在这两种立场上作出选择:是站在庙堂的立场上,根据主流的历史观念编写故事情节,还是站在民间的立场上,从大量生存在野地里的文化形态中,寻找历史的叙事点? 90年代的长篇小说创作,多少体现了由前者向后者转移的变化。50年代以来,历史学被纳入了阶级斗争的理论范畴,长篇小说所

展示的历史,只能是主流意识形态的图解。80年代以后,作家才开始突破禁锢,慢慢地朝民间立场转移。新的迹象先是出现在中篇小说领域,以莫言的《红高粱》为代表,形成了“新历史小说”的创作。长篇小说要到90年代以后才出现变化,张承志的《心灵史》、张炜的《九月寓言》,都是重修民间史的长篇典范之作。相比之下,1995年的长篇创作在总体成就上并没有更大的突破,但有两部作品,——王安忆的《长恨歌》和余华的《许三观卖血记》,有意识地开拓了民间的新空间。

这两部小说从不同的视野展示了40—80年代中国城市的民间社会场景。“民间”不仅仅是叙事内容,而且还是一种叙事立场。在庙堂的历史意识观照下,以往作家们有意无意地认同一个思维模式,即重大的历史事件,尤其是政治事件,都直接影响了社会的发展进程,所以,重大历史事件成了历史的中心。而在这两部描写小人物命运的小说中,作家有意偏离和淡化重大历史事件的影响,在琐碎的日常生活中,展示民间生活的自在面貌。城市文化与农村文化不同,因为形成历史短暂,缺乏源远流长的文化传统作为其稳定的价值取向,而且在城市里,市民与政府的关系远比农村要直接得多,城市的主流文化往往是政府与市民共同参与建设的,所以民间的自在性也相对的小。但是因为市民的家族来自各种地区,是携带了自己家族的原始文化记忆进入城市,这种原始的文化记忆(包括家乡的风俗,生活爱好,以及区域文化造成的性格等等)汇入了城市文化潮流中,形成市民私人生活场景,这就是主流外的都市民间文化。两部小说展示的城市风貌有很大的差异,但都从破碎的民间文化信息中构筑40—80年代的城市历史,这就与以前描写城市的文学作品,呈现出不同的面貌。

《长恨歌》以40年代选举“上海小姐”为故事引子，这事件本身就包含了现代城市繁华与浅薄的双重文化特性，尽管它在形成之初也带有主流文化的色彩（如电影导演劝阻王琦瑶参加选举时所举的理由），但事过境迁，它成为王琦瑶们私人性的文化记忆，作为一种都市民间文化的品种保持了下来。50年代的上海进入了革命时代，革命的权力像一把铁梳子篦头发似的，掘地三尺地扫荡和改造了旧都市文化。但王安忆的聪慧和锐敏，使她能够在几乎化为齑粉民间文化信息中拾起种种记忆的碎片，写成了一部上海都市的“民间史”。虽然她没有拒绝重大历史事件对民间形成的影响，如“解放”、“文革”，和“开放”。但她以民间的目光来看待这种强制性的权力入侵，并千方百计地找出两者的反差。她这样描写上海的小市民在50年代初与政府之间的关系：

“所有的上海市民都一样，共产党在他们眼中，是有着高不可攀的印象。像他们这样亲受历史转变的人，不免会有前朝遗民的心情，自认是落后时代的人。他们又都是生活在社会的芯子里的人，埋头于各自的柴米生计，对自己都谈不上什么看法，何况是对国家，对政权，也难怪他们眼界小，这城市像一架大机器，按机械的原理结构和运转，只在它的细节，是有血有肉的质地，抓住它们人才有倚傍，不至于陷入抽象的虚空。所以上海的市民，都是把人生往小处做的。对于政治，都是边缘人。你再对他们说，共产党是人民的政府，他们也还是敬而远之，是自卑自谦，也是有些妄自尊大，觉得他们才是城市的真正主人。”