

# 愛神的相似定理

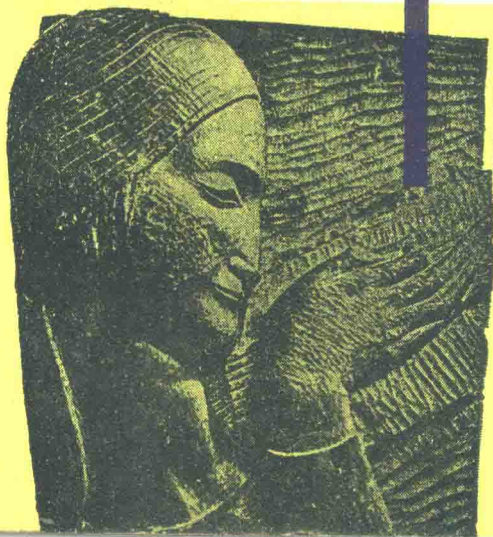
祖慰

被礁石划破的水流

度蜜月人灵魂的全息摄影

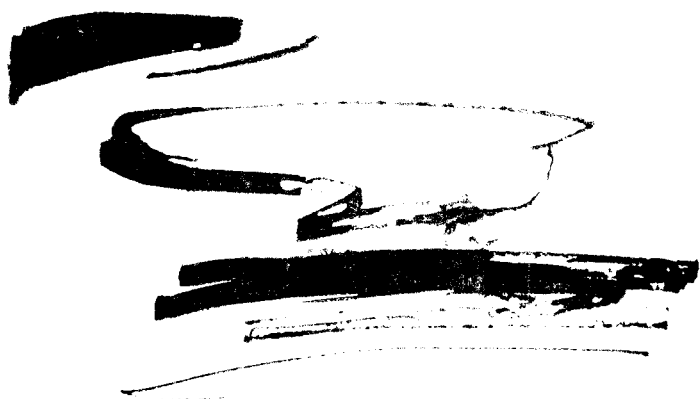
渴

陕西人民出版社



# 爱神的相似定理

祖 慰



陕西人民出版社

爱神的相似定理

祖 慰

陕西人民出版社出版

(西安北大街131号)

陕西省新华书店发行 国营五二三厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 10 插页 5 字数 200,000

1984年8月第1版 1984年8月第1次印刷

印数 1—35,000

统一书号: 10094·529 定价: 1.20元

---

目 次

---

苦求美的振荡

——自序..... ( 1 )

爱神的相似定理 ..... (15)

被礁石划破的水流 ..... (99)

度蜜月人心灵的全息摄影..... (216)

渴..... (248)

## 苦求美的振荡

——自序

### 不见经传的美感公式

小说是审美客体，读者是审美主体，这两者的关系应该是怎样的呢？

自从作家戴上“人类灵魂工程师”的桂冠后，作为审美客体的小说，就俨然有一副圣哲的面孔，居高临下，一心想按自己的意愿雕琢审美主体（读者）的灵魂。这种因果关系就导致公安部门审讯犯罪分子时出现这样的

对话：

审讯员：你讲讲犯罪的思想根源。你是读了什么坏书而走上犯罪道路的？

犯罪分子（即灵魂次品）：我读了×××写的书，受到毒害，我就犯罪了……

于是，×××“灵魂工程师”受到了应有的批判和惩罚。

这不是说笑话。这是合乎逻辑的也是常见的事。既然你是灵魂工程师，灵魂出了问题当然找你，就象房子倒塌了找设计和建造房子的建筑工程师一样天经地义。

然而，我早就怀疑作家是否配戴那顶桂冠。在那全民只能看那八部“纯之又纯、高之又高”的“样板戏”的年月，犯罪分子不仅没有减少，反而象老鼠一样地繁殖。这说明，马克思主义的认识论是科学的：人们的社会存在决定人们的意识（灵魂），而不是仅由或主要由小说来雕琢人们的灵魂。小说起什么作用呢？我在1982年第12期《人民文学》上发表过一个短篇小说《老画家的情态》中用了个比喻，艺术作品就象一只报晓的公鸡。但是公鸡必须充分认识到，太阳不是你叫出来的，叫不叫天都会亮，或者说你叫了，也可能因为浓云密布太阳出不来。公鸡还要认识到，不管你叫不叫，人自己会醒来，因为人本身有个生物钟，如果生物钟出了问题（患了嗜睡症或在凌晨吃了安眠药），你公鸡叫断声带，人也不会醒。这样，公鸡必须选择一个时机（太阳将要升起，人将要醒来），在此时引颈高啼，就可能起到“闻鸡起舞”的社会作用。由此可见；听鸡叫的人（审美主体），有

着很重要的能动作用，也就是反塑造的作用。好作品不一定使所有读者都产生好的意识；同样，坏的作品，也未必使所有读者都被教唆坏（尽管我反对生产坏作品）。这结果是由审美客体和审美主体间双向振荡的效应来决定的。

这几年，我思考了审美心理（主体）与文学（客体）的关系，发表过文章，还提出过一个公式：

美感 = 美物 + 审美人（有相应的审美经验和迫切审美心情的人）。

后来，我进一步认识到，审美客体与审美主体之间的关系不是相加的关系，而是一个相互作用的振荡关系。其公式修正如下：

美感 = 审美客体（自然美物或艺术品） $\rightleftharpoons$ 审美主体（有相应审美经验和审美心情的人）

为了解释这个公式，我举了贝多芬的第九交响乐和听众的关系为例。“贝九”是部世所公认的伟大作品，是交响乐史上的一个辉煌的里程碑。首演时，观众出现了狂热，暴风雨般的掌声使贝多芬五次谢幕，超过了皇族三次谢幕的规格，至使警察出来干涉。但“贝九”并不是能打动每一个听众。如果这个听众象马克思说的没有懂音乐的耳朵，当然就得不到美感，那个从审美客体通向审美主体的箭头就断了。再，尽管这位听众懂音乐，但忽然有人来音乐厅告诉他，此刻他的亲人病重，他就再也听不下去，“箭头”也要断裂。当听众走出音乐厅，在回味“贝九”时，他们的感觉一个人一个样，甚至大相径庭，这就说明每个听众又根据自

己的审美经验和审美心情以及自己的人生经历对审美客体（“贝九”）进行反塑造。那听后感常使作者惊叹：“啊！我在创作时都没有想到这一点！”这就把美感的信息量进行了几级放大。一言以蔽之：仅是改造、教育、感染读者的作品，如果能达到目的，那美感信息也不过是单方（审美客体）产生的，是个有限的固定量；如果作品不仅打动读者还给读者创造了反塑造的条件，这时，作品和读者间就形成了一个美的振荡器，那美感信息量就会大大增加，是一个无限的可变量。

我的小说当然是受我的美学观支配的。从这个中篇小说集子里所收的作品可以看出，由于美学观的变化，作品也在变化，而且还看出我为苦求美的振荡时所显出的捉襟见肘、力不从心的窘态。

### **审美客体（内容）的振荡能的所在**

写小说的管不了读者的审美经验、审美心情，因此，只能惨淡经营自己的作品——审美客体。我只是在思考：①我的作品怎么能使箭头通向读者；②我的作品具备什么样的艺术条件时，才能使读者那个箭头通向我的作品。换句话说，我在寻觅作品内容方面的振荡能源。

要使作品通向读者的心灵，首先想到的是内容的重要。

我的作品是给当代读者看的，因此我很留意当代读者关心的问题。在《爱神的相似定理》中，我抨击了变相世袭所



造成的门阀相似联姻，揭示它产生的现代婚姻悲剧，歌颂那些如恩格斯所说的不受金钱和权力支配的爱情。这篇作品发表后，编辑部和我曾收到上千封读者来信。《渴》反映了几十年极“左”路线破坏了祖国大地的生态平衡，同时造成了干群、夫妻、母子之间的不平衡，已觉悟的县委书记惊呼救救大地，渴望早日改变这个给人类物种带来灾难的局面。

《被礁石划破的水流》、《度蜜月人心灵的全息摄影》二篇从不同角度提出了人际关系（即伦理学）方面的问题。无论是社会政治问题还是伦理学方面的问题，都关系到大多数人的命运。不涉及大多数人命运的作品，就不能通向大多数人的心灵。读者只对与自己命运相关的作品产生共鸣。从文学史上看，能留传下来的作品，大都是这两类作品。腐败的政治及旧伦理都给人类以极大的压抑，产生大量悲剧。作家们总是以塑造自己热爱的人物（美人）或塑造自己痛恨的人物（丑人）来把这两种压抑释放出来。可是，不少人鄙视“问题小说”，认为那是亚流文学。其实，人生就是问题，谁也避不开。那么反映人生的文学怎么能离开问题呢？关键在于怎么提出问题和解决问题。作家不是社会学家和伦理学家，不象他们那样可以用逻辑语言提出几个问题然后回答解决的办法，作家塑造人物并通过对人物的审美评价而把倾向（问题）寓含其中，用人物的命运结局来暗示问题的发展趋势。作品常常不回答问题，而留给读者去做结论。

正是因为作家用形象的方式寓含问题，又不明确回答问题，才有可能在作品的内容上使读者进行反塑造。社会学家

和伦理学家提出的问题和答案十分明确，勿庸置疑，也就是说不需要读者反塑造（反驳不是欣赏作品时的反塑造）。曹雪芹时代如果出现一个高明的伦理学家，他会用逻辑语言明确提出封建婚姻不好，应让男女自由选择。但曹雪芹没有说，而是塑造了宝、钗、黛三人并展示了他们各自的命运让读者自己去做结论的。作品通向读者不是靠逻辑，而是靠感情。托尔斯泰说：“艺术活动就在于在自身引起曾经体验过的情感，在自身引起这种情感之后，利用活动、线条、色彩、语言描绘的形象，把这种情感表达出来，使别人也体验到这种情感。”正是作家把大家关切的问题化成审美倾向（即审美价值观念），化成情，才能为读者创造反塑造的条件。此外，作品的主题不仅应该隐蔽，而且应该是多元多义的。《红楼梦》的伟大不仅表现在对读者的对象化力量上，还表现在它的主题蕴藉而多义，而给读者对作品表现其对象化力量时，创造了极好的条件。鲁迅说，经学家从中看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……

我认识这条美学上的道理——主题的隐蔽而多义是作品在内容上为读者反塑造所创造的必要条件——在创作中摸索了好几年。走过了一条曲折的路。那种急于说出主题（这是最省力的）的痼疾，在很长一段时间里，我还把它当作自己的优点呢！

我这四个中篇小说写作的时间顺序是：《爱神的相似定理》——《被礁石划破的水流》——《度蜜月人心灵的全息

摄影》——《渴》。第一个《爱神的相似定理》不仅表现的主题单一，而且把主题放在人物口中反复地说。显然是唯恐读者不明白，一览无遗，甚至复述强化，读者就无反塑造的余地了。《被礁石划破的水流》虽然在文中没有用逻辑语言表述立意，而主要靠人物的情感体验来感应读者，但是最后结尾，仍然害怕读者不明，而引用了恩格斯的一段话，把一个多义的小说，归结成一义，而且用逻辑语言说得一清二楚，就把读者通向作品的反塑造之路给阻断了。一直到《渴》，才自觉地尽量地不去归纳主题和说出主题以“教诲”读者的傻事，而只是请读者一道去感知我的人物，共同来对人物作出审美评价，诱发大家对人际关系（伦理）的思索。但是由于自己艺术功力的不足，力不从心，无论是作品塑造读者还是诱发读者塑造作品，这两股反方向力都很微弱，也就是说，虽然有振荡，但效应不强。

综合上述，要在作品的内容上为读者创造反塑造的条件，应该选择关系到大多数人重大命运的题材，把主题隐蔽在人物形象中，力求表现出生活本身所提供的多义多元性。

### **审美客体（形式）的振荡机制**

我在很长时间内认为，形式只是表现内容，它的美学价值只在于它能否形象、生动、准确地把内容表现出来，似乎它对美感的振荡不起多大作用。有一次，我听一位老师向学生解释柳宗元的五言绝句《江雪》时，忽然使我领会到形式还具有除表现内容以外的独立的审美信息。那位老师是这样

解释这首绝句的——

“原诗是：‘千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。’释文是：‘很多很多山上没有鸟飞了，千条万条道路见不到人影。只有一条小船上坐着一位披蓑衣的老头，尽管天下着大雪，江水冰冷，但他还一个人钓着鱼。’懂了么？”

就内容而言，老师的释文和柳宗元的诗是等量的；但是，表达内容的形式呢，前者比后者要美百倍！后者没有五言绝句的格律美，没有柳诗炼字凝意的对象化力量之美，没有诗所特有的含蓄蕴藉的意境美。这样，释文不仅在感染读者的方向上失去了魅力，而且在诱发读者创造性联想的方向上堵塞了通路。

于是，这几年我一直在苦觅着形式上的独立于内容之外的审美信息。

小说是叙事文学。叙述方式之美当然是首先苦求的目标。叙述方式不仅关系到内容的表达，还决定着作品的色彩。现在，我国小说占统治地位的叙述方式是第三人称全知观点叙述法。叙述者是作家（相当于评书的说书人），他对作品中所有人物的外在行为和内心活动以及他们的各种背景无所不知（全知），对读者讲述着“他”和“她”，还不断加进去自己对这一切的审美评价。这种叙述方式极为方便，因为叙述者被读者默契为全知的“上帝”，就获得了极大的叙述自由。然而，它太古老了。由于人类有个伟大的喜新厌

旧的审美心理，读者烦腻这个“全知的叙述上帝”了。如果一个作家总是用第三人称全知观点叙述，我们只要连读几篇就会感到“全是一个味”。因为他描述的全是他眼睛中的世界。除此而外，现在还有一种较为普遍应用的第一人称叙述法。叙述者不再是全知的作者，而是作品中的一个人物。叙述者只能描述自己的所见所闻所想所干，除此而外的他不能描述。哪个人物作叙述角，作品就染上哪个人物的色彩。

《狂人日记》由狂人叙述，全篇都是“疯话”。这种叙述方式有情真意切的感染力，但又因为是“个人看法”而视野受到局限。叙述也就受到了很大的局限。而且，它虽不及第三人称叙述法古老，但也是“至今已觉不新鲜”了。国外当代作家十分重视叙述方式，创造了许多新的样式，如：第二人称叙述法，主观镜头叙述法，设有补充叙述角的叙述法，变形叙述法，法庭作证式叙述法，变换人称的戏剧台词式叙述法等等。新的叙述方式被不断引进。我想，我除了引进之外，能否杂交出一些新品种来，向读者提供一点关于叙述方式上的新的审美信息呢？

《被礁石划破的水流》一开始是用第三人称全知观点叙述法写的，写了两万多字，我就厌了，不得不废弃了。这时，我就引进了一种变换人称的戏剧台词式叙述法。写一个人物名字，然后在这名字下让这个人物用第一人称叙述一大段所想所干所见所闻。然后再换一个人物名字，再由这个人物用第一人称叙述。颇象戏剧台词中的大段内心独白。实际上这是第一人称叙述法的多元化。这些人物叙述的听众对象

不是人物（这又不同于戏剧台词对话），而是直接诉诸于读者。我用这种方式又写了几万字，一看，还是不满足。我觉得这种方式太人为化，太刻板。于是，我又兜底推翻了。想了几天，偶然想到现代化的采访方式——录音机录音。对！我用录音谈话来叙述。这就不是人为地刻板地变换人称了。作者采访谁，谁就用第一人称叙述，人称合情合理地有机地变换着。人物叙述的听众对象不是读者，而是作者。作者可以自由地插话（变成了补充叙述角），而且还能自由地进入其它音响（如演奏的钢琴声，借用物来补充叙述）。我认为这是几种叙述方式杂交出的新的叙述法（暂名它为录音法吧），它诱发了我的创作冲动，一口气写下了七万多字。

写《度蜜月人心灵的全息摄影》，在叙述方式上经过了痛苦的分娩。人物、故事早熟于胸，写了半个月，撕了两本稿纸，结果产生了一堆文字垃圾。我停了笔，随意翻阅友人借我的《青年心理学》。这本日本依田新教授主编的书，有一章节说青年人的“自我”常常一分为二——自我的主体（z）和自我的客体（me）。我心灵一颤，一下引发出下面的联想：我们每个人在观察和体验世界时，自我常一分为三：“感情的我”、“理性的我”和“中性的综合的我”。我能否试试用一个人的三个自我来叙述一个故事呢？对，试试！这肯定又是一个新叙述方式！我在十分自信中写完了这篇小说。经读者和编辑部审评，认为这种叙述方式新鲜有趣。

《渴》，我把主观镜头叙述法和第一人称叙述法杂交在

一起了。一方面用“他”叙述着梅山宝在公路上行进的主观认识（不是作者的认识，以区别于第三人称叙述法），同时在叙述语言中经常大段插入梅山宝的独白，而这些独白又不加引号。

我现在在落笔之前已形成了个嗜好，若找不到新的叙述方式，就刺激不起我的创作冲动。新的叙述方式象是巴尔扎克的咖啡了，成了亢奋剂。然而，我所尝试的新的叙述方式能激起读者们的审美亢奋吗？能诱发你们反塑造（对这种叙述方式的赞成或反对）的兴趣吗？

在作品中所表现出来的感知世界的方式是划分文学流派的重要标志。难道不是这样吗？所谓古典主义，就是宫廷贵族式的感知方式，这派作家描绘的世界是在“高雅”，“等级”的有色镜下摄得的；所谓浪漫主义，就是把主观感觉都戴上放大镜、放大器的感知世界的方式；所谓现实主义，就是对现实世界进行归纳，然后复制出一个典型的世界来的感知方式；所谓象征主义，就是以瞬时的、不明确的、甚至神秘的象征作为感知世界的方式；所谓荒诞派，那是一种以非理性、非逻辑心理去感知世界的方式，人物胡言乱语，行为荒诞不经……过去，我一直以为叙述语言的风格决定着流派，因而花了不少气力去赋予自己的语言具有哲理性、知识性和幽默感，以此和别人区分开来。后来才知道作家应当尽力地去为读者提供感知世界的新方式，描述在这新方式下的有趣世界，使读者产生美的振荡。

然而，这种感知世界的新方式不是垂手可得的。我苦觅了几年，至今仍未找到，而只是在重复着前人用过的方式，做着各种试验。

《渴》，我用主人公的强烈的渴的感觉来感知眼前和过去的事，作为故事情节的贯穿线，不以通常用的时间顺序和事件的前因后果来作为贯穿线。我称这是一篇可味性的实验作品，使读者的味觉（渴）特别强。《爱神的相似定理》就是一篇可视性的试作了，借用电影镜头语言尽量为读者提供动态的生活画面。《被礁石划破的水流》则大量应用音乐语言，向读者提供音乐式的可听性的感知方式。《度蜜月人心灵的全息摄影》则是心灵的争吵，它就提供可思性的感知方式了。

由此可见，我着重在感觉方式上做实验，为的是使读者读某篇小说时某一感觉联想特别活跃，欲使读者也进入创作状态，产生美感的振荡效应。是否有这个效应？强弱如何？只能由读者回答。

小说的结构就象园林的布局一样，对于观赏者能否产生美感振荡至关重要。

我在阅读中留意着前人创造的结构方式。中国的章回体小说提供了一个连环扣式的结构。每回两个标题，前半回连接上一回的后半回，而这一回的后半回又套接下一回的前半回，就这样一环套一环地发展下去。十七、十八世纪的外国小说主要用戏剧高潮式结构。几条线交织发展，矛盾不解，



一直推向高潮，待主要矛盾一解，其他矛盾迎刃而解。托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》则提供了一个平行式结构，安娜和列文两条线平行发展，并无外在的矛盾纠葛，而有着内在的同构性联系。托尔斯泰为这项创新踌躇满志。不少推理小说提供了一个剥笋式结构，提出一个藏于最深层的悬念，然后一层一层剥开，最后才见庐山真面目……从这些结构中可以归纳出一条共同遵守的原则：因为“又似看山不喜平”，所以要求小说的结构布局要象园林布局一样，不一览无遗，有峰回路转，变有限为无限，谐局部与整体。

我在结构方面付出了多少脑汁？育得了几颗小草？

《被礁石划破的水流》是个几何学上的同心圆式的结构。圆心就是“托孤事件”，用简短的语言把整个故事说完，画了一个小圆，然后不断扩大。每扩大一圈，就展示几个人物。整个结构形成了许多同心而不同半径的圆。为了避免重复繁冗，用疏密相间的叙述语言调配。我认为，这是我试育的一棵弱苗。

《渴》的结构，用的是时间顺序颠倒，而空间次序顺贯的方式。梅山宝走了三十里山路，触景生情，景是顺序的，而情中的时间次序是来回跳跃的。由景到情，中间由“渴”的感觉作为触媒。每一个情节前，都有一段关于主人公的渴的描述，既有象征意味，又是情的催化剂。

《度蜜月人心灵的全息摄影》顾名思义，用的是对心灵的“全息摄影的照片”，有结婚登记处前的，四等船舱前的，空帋之内的，归元寺及琴台风景区前的，把这些“全息