

【卷 四】

阎真文集



人民文学出版社

版社

【卷 四】

阎真文集

现代主义与
20世纪中国文学

人民文学出版社

前 言

一部理论著作的写作,也是一次心灵的历程。在过去的一年中,我放下小说创作而进入这次理论上的探索之旅,心中所感受到的震动同样是复杂而强烈的。

我选择的论题,是二十世纪中国文学中的现代主义和后现代主义价值观研究。在研究过程中,研究对象的那种否定和怀疑的精神,悲观和绝望的情绪,也深深地感染了我。中外作家们对世界和人性的忧虑,对意义和真理的质疑,对终极和目的性的叩问,使我这次理论上的探索之旅成了一次痛苦的心灵历程。随着研究的深入,内心的折磨更加酷烈。那种否定性的思维方式,在加深了我对世界的理解的同时,也动摇了我对世界的信心,以至对自己写作的意义也有了怀疑。我感到了一种目的性被摧毁后的巨大空缺,意义和依据都落空了。我是凭着一种理性的信念完成了本书的写作。这种信念又反过来给我一种精神上的支撑,世界毕竟是以悖论的方式存在的,绝对的悲观,像绝对的乐观一样,也是没有最后的依据的。

我选取了五个基本价值概念,荒诞、变形、解构、狂欢、文本,作为全书的结构框架。其中前两个属于现代主义范畴,而后三个属于后现代主义范畴。在我看来,这五个概念囊括了现代主义和后现代主义价值观的基本内涵。在写作过程中,我主要受价值概念的制约,而不受文本存在方式的制约。因此,有些作品不一定属于现代主义或后现代主义的范围,如《废都》,如新写实小说,但其表现出的价值观念有强烈的现代主义或后现代主义倾向,也被我纳入了研究的视野。

从思维方式上来说,与现实主义不同,现代主义和后现代主义是不关注历史的,它们倾向于从抽象的层面审视世界,审视人性,审视终极意义和存

在的目的性,而对历史的具体性没有浓厚的兴趣。也就是说,它们所表达的价值判断是面向全人类和一切时代的。而在研究中,我又看到,不论是现代主义还是后现代主义,他们的基本价值观,恰恰是在特定的历史背景下产生的。比如现代主义文学的核心概念荒诞,它从一种对生活的直观感受上升为一种具有全局性的哲学意识,是现代历史条件下西方文明危机,上帝和乌托邦遭遇质疑的结果。又如后现代主义文学的核心概念解构,它摧毁一切形而上的价值,这正是商业文明充分发展,商业化社会的价值逻辑和文化逻辑在哲学和文化中的表现。后现代主义的文化逻辑是服从于资本的逻辑的。一种价值状态,一种哲学和文化思潮,如果它能够风靡,形成思潮,那么它就不是一种纯粹的逻辑过程可以解释的,而深深扎根于人们的现实生存条件之中。我们只有以现实生存条件来解释其力量之源。现代主义思潮如此,后现代主义思潮也是如此;荒诞哲学如此,解构哲学也是如此。在我看来,脱离历史背景的分析,脱离人的生存条件的分析,在理论上是不可能的,没有任何一种思潮可能凭着思辨和逻辑的力量蔚为大观。因此,对于本书所面对的基本概念,荒诞、变形、解构、狂欢和文本,我都关注到了它们和特定历史背景的关系,并试图对其价值观和历史背景的关系做出一种因果性描述,即对历史依据的探讨。这也是本书的基本思维方式之一。

我研究的对象是二十世纪中国文学中的现代主义和后现代主义,其基本价值观,毫无疑问,是在西方文学和哲学的启示下展开的,但我注意到,由于文化心态的差别,也由于中国作家接受这些观念之前所具有的先在精神结构,中西文学在这一领域的差别也是明显的。具体来说,西方文学家是站在超历史超民族的立场上来表述的,而中国的文学家却是站在历史和民族的立场上来表述的。比如,荒诞文学在西方文学中是关于人类的寓言,在中国却是关于民族的寓言。中国作家接受了西方文学的概念,但在自我表达中却渗入了民族性因素。似乎有一只隐秘的手,强烈地牵引着他们回到中国的现实中。这也是中国作家与西方作家在价值表达中的一个明显差别。

我自己是一个写小说的人,深知创造性之艰难。这种体会使我在评析一些作家的作品之时,特别是提出质疑或批评之时,难免有一定的心理障碍。我知道任何作品,哪怕是名著,也不可能是没有漏洞的。我只有忠于自己的感觉,才能进入真诚的写作。何况,被纳入研究视野本身,就是对这些作品的某种肯定。这使我有勇气克服内心障碍,进入实话实说的写作状态。我的看法不一定是正确的,但一定是自己的真实感受。

目 录

| | |
|------------------------------|------------|
| 前 言 | 1 |
| 第一章 荒诞:关于非理性世界景象的理性观念 | 1 |
| 第一节 西方荒诞文学景观 | 1 |
| 第二节 荒诞文学在中国的发展线索 | 7 |
| 第三节 中西荒诞文学价值趋向比较 | 11 |
| 第四节 《野草》:生存与意义的悖论 | 16 |
| 第五节 《你别无选择》:对机体性荒诞的挑战 | 33 |
| 第六节 残雪:迷宫的游戏 | 40 |
| 第二章 变形:人性绝望的经验表达 | 52 |
| 第一节 有意味的形式 | 52 |
| 第二节 中国现代文学对变形艺术的探索 | 56 |
| 第三节 《阿Q正传》:变形艺术开拓的审美空间 | 62 |
| 第四节 《爸爸爸》:从变形导向象征 | 73 |
| 第五节 莫言:变形的艺术感觉 | 78 |
| 第六节 余华:变形的真实 | 88 |
| 第三章 解构:世纪之交的文化景观 | 100 |
| 第一节 一个时代命题 | 100 |
| 第二节 八十年代中国语境中的解构哲学 | 106 |
| 第三节 九十年代中国语境中的解构哲学 | 111 |

| | | |
|------------|----------------------------|------------|
| 第四节 | 拒绝崇高:后新潮诗人的审美选择 | 116 |
| 第五节 | 王朔:对正统和精英话语的双重解构 | 126 |
| 第六节 | 新写实:意义的重构 | 135 |
| 第四章 | 狂欢:感性欲望的无拘束宣泄 | 144 |
| 第一节 | 狂欢的古典形态 | 144 |
| 第二节 | 现代的狂欢及其文学表现 | 150 |
| 第三节 | 三十年代的都市狂欢景观 | 156 |
| 第四节 | 《废都》:揭开狂欢新的一页 | 165 |
| 第五节 | 新生代:表现狂欢的“狂欢” | 170 |
| 第六节 | 躯体写作:女性文学的狂欢场景 | 177 |
| 第五章 | 文本:意义的碎片 | 185 |
| 第一节 | 文本主义的精神背景 | 185 |
| 第二节 | 文本主义的中国源流 | 188 |
| 第三节 | 纯诗:对诗歌价值的另一种理解 | 195 |
| 第四节 | 叙事的文本自娱 | 206 |
| 第五节 | 语言的创新表演 | 213 |
| 参考书目 | | 218 |

第一章

荒诞：关于非理性世界景象的理性观念

第一节 西方荒诞文学景观

—

荒诞是一种充溢着现代意味的价值观念。

荒诞感在西方文学发展史上源远流长。古希腊西西弗斯神话，就表现了人们对人生的荒诞性的感受。法国文学史上的第一部小说《巨人传》，也充满了荒诞的色彩。十九世纪法国象征主义诗人波德莱尔的作品，也相当广泛地表现了社会生活的荒诞性。

但在这个时候，荒诞感在西方文学中还没有发展成熟为荒诞观念，也就是说，荒诞感还没有上升为一种具有哲学意味的对世界的基本感受。尽管这些作家敏锐地意识到了生活中某些事物不协调、不合理的荒诞色彩，但他们对世界秩序的先验性，对生命的目的性，对终极价值的绝对性，对真理的永恒性等等，还没有产生根本性的怀疑。

尼采既是西方哲学的一个转折点，也是西方文学的一个转折点。他向世界宣称“上帝死了”，这一观念从根本上动摇了西方文明的基础。人们用一种新的眼光来看世界，看人类自身，发现了过去的观念具有极大的虚幻性。上帝死了，由上帝规定的一切，都必须予以重新认识。怀疑的思维方式一旦确立，一切神圣的事物都无法逃脱被摧毁的命运，包括人类自身的崇高性。尼采为荒诞感上升到荒诞观念铺平了道路。荒诞，从这时候起，开始由一种局部性的感性体验转化为一种全局性的哲学意识。

荒诞是一种理性观念,它以残忍的勇气,揭示了世界的真相、人性的真相。在这种理性观念的洞照之下,世界的景象是非理性的,人性的本体也是非理性的。认识到世界和人性存在的非理性,这并不是对世界和人性的蓄意贬低,而只不过是对于一种存在状态客观的真实的描述。尽管这种描述会带来失望感,带来对崇高性、神圣性和完美性的幻灭,但它毕竟是在正视真相。因此,荒诞观念是一种理性意识,是对于非理性的世界景象的理性观照。在打破人类自我幻觉方面,荒诞观念是极为残忍的,它没有为人类的幻觉留下哪怕是一点可怜的空间。相反,那种把秩序先验化、生命目的化、终极价值绝对化、真理永恒化的观念,是经不起理性审视的,是从情感而不是从事实出发的一厢情愿。这种一厢情愿除了情感上的可理解性,既无力面对现实,也不能说明情感需要以外的更多东西。简言之,那种把世界和人自身理性化的观念,是非理性的;而那种直面世界和人自身非理性本质的观念,则是理性的。

在此,人们突入了荒诞观念的核心,即无意义性和非目的性。

人降临到这个世界,他面对的一个最大的悖论,就是人先天的、本能的对形而上意义的需要,但形而上意义却并不真实存在。人是一切生物中唯一需要意义的生物,他在本能的生存之外,还需要一种更高的、超越本能需求的意义,并将其作为生命的依据。为了逃脱这种先天的悖论带来的生命悲剧,人们创造了上帝、乌托邦等等,并把自己的创造物当作了自己的生命依据。上帝是虚构的,但人对上帝的需要是真实的。上帝以及上帝的替代物,如乌托邦、真主、佛、黄金世界、天国等等,其存在的理由实际上要从人类自身去寻找。上帝和乌托邦的秘密在人的心灵深处,起源于人的精神渴望。这种渴望既是人们对生命无限性的向往和生命有限性的反抗,也是对价值无限性的向往和价值有限性的反抗。

上帝和乌托邦给了人生一种意义的依据。人不是偶然来到这个世界上的,而是由一种必然的神秘之手操纵的;世界的秩序不是混乱的,而是由一种先天的力量安排的;人生下来,就有既定的目标,这就是跟随上帝走向天国;人并不孤独,上帝永远和他在一起;人没有自由选择的权利,而只能按照上帝规定的方式生活;生命是无限的,上帝就是通向无限的必由之路。在一种有上帝(乌托邦)存在的精神结构中,人是不会产生荒诞感的。生命的目的性和灵魂的无限性不是问题,终极目标不是问题,行动也有了形而上的依据。即使现实中有不合理不协调的事情存在,那也是上帝的叛徒恶意地制造的,是能够通过上帝的力量克服的,因而是暂时的、偶然的,而绝不是世界的本质。

当上帝和乌托邦的存在受到了挑战,人们在自身的精神结构中,抹去了这样一种形而上的存在,他们认识世界认识自身的眼光就发生了根本性的变化。这种变化是震撼性的、哲学性的,使人类观念的根本受到了动摇以至摧毁。

首先,人对自身的认识改变了。在中世纪,人是上帝的附庸,人作为一种目的论的存在物,他的一切都是由上帝决定的。从文艺复兴时期开始,人取代上帝处于了价值核心的地位。人是一件“伟大的作品”,这件“作品”是上帝在人间的投影,理性是其最根本的特征。这种关于人的观念在二十世纪受到了严峻的挑战。一旦没有了上帝,人的有限性、非目的性和非理性就强烈地凸现出来。人不过是偶然地来到这个世界上的,他的存在没有任何先验的依据,也没有任何先验的目标。他在本质上是孤独的,并没有一种真实的纽带把他和世界联系在一起。人从一诞生开始,就朝着一个单一的方向——死亡——飞快地下坠,没有任何力量可以阻拦。在瞬间的生存后面,是漫无边际的寂灭,是一片浩渺的空空荡荡,没有任何东西在肉体的死亡后面等待。上帝死了,灵魂不死的幻觉破灭了。卡夫卡曾在写给他的女友的信中说:“为什么要忍受从某块天空被扔到这片黑暗的、荆棘丛生的土地上的命运呢?”^①这是对生存意义的怀疑,对生存价值的否定。在这样一种新的关于人的观念中,人的超越性丧失了,无目的无方向的生存本身,成为了生存的唯一目的和方向。但是,在哲学上,生存不能够成为生存价值的自我证明。在生存的形而上价值被摧毁以后,生存的荒诞性,就强烈地凸现出来。加缪是这样来描述这种荒诞性的:“起床、乘电梯、工作四小时、吃饭、睡觉;星期一、二、三、四、五、六,依照同样的节奏重复下去。一旦某一天‘为什么’的问题被提出来,一切就从这带点惊奇味道的厌倦开始了。‘开始’是至关重要的。厌倦产生于一种机械麻木的生活之后,但它同时启发了意识的运动。”^②这种“意识的运动”,就是一种目的论的反思。不幸的是,这种反思不会有任何最后的结果,徒然地增加了人的精神痛苦。因此,荒诞感是一种“智慧的痛苦”,那些愚昧的人,那些对人生没有形而上的思索和追求的人,是不会产生荒诞感的。

其次,生命的终极价值、终极目的和终极关怀受到了质疑,人生的终极意义被一只无形的巨掌抹平了。在一种有上帝和乌托邦存在的精神结构中,人们的行动通过想象与终极的目的联系在一起,意义问题即生命的依据

① 卡夫卡:《致菲莉斯·鲍威尔的信》。

② 加缪:《西西弗斯神话》第15页,三联书店1987年版。

问题是不言自明的。而一旦上帝和乌托邦被理性主义的逻辑摧毁,人们的精神结构中就出现了一个巨大的空缺。原来不是问题的问题现在被强烈地提了出来:人的生命活动,除了一种本能的需求,还有什么更高的意义?当彼岸性追求被认识到具有价值虚幻性,生命的意义就失去了开放性和超越性,而被拘禁在一个十分有限的狭小空间之中。诚然,这种意义的狭隘性是生命的真相,认识到这种真相带来了巨大的精神痛苦,产生了意义的焦虑。对象世界的彼岸性消失了,世俗的过程性就是终极意义。这样一种关于意义的理性审视,把人们置于了万劫不复的精神绝地。那些原来被认为具有绝对性的东西,现在被认识到只不过是一些相对的,人为地设定的价值,并不具有任何不可证伪的真实性。当人们在追求一种绝对价值,如上帝、乌托邦、黄金世界、真理,他们实际上是在追求一个虚幻的存在。认识到这一点,一切努力、奉献以至牺牲,其意义全部都落了空。寻找精神家园是二十世纪世界文学的一大主题,但这种执着的努力本身就具有荒诞性。因为,从本质上来说,精神家园只是人类的一种渴望,一种对并不存在的虚幻价值的渴望。除非人们重新坠入蒙昧,坠入自欺欺人的价值虚设,否则,一切寻找精神家园的努力,都将被证明是具有荒诞意味的徒劳无益。一旦终极目的在人们的价值视野中被取消,生命的无意义性和荒诞性就强烈地凸现出来。荒诞观念有相当丰富的内涵,而其核心概念,则是意义的空缺。荒诞派戏剧的代表人物尤涅斯库说:“荒诞指缺乏意义……人与自己的宗教的、形而上的、先验的根基隔绝了,不知所措;他的一切行为显得无意义、荒诞、无用。”^①在这种观念中,人生的形而上意义遭到了质疑,这无疑是非常真实而残酷的。那种诗意化的虚设尽管能给人生一种目标感和意义感,却仍然是一种幻觉。

荒诞观念是一种理性的眼光,它揭示了事物的真相,即世界和人性的非理性本质、人生的形而上意义的虚幻性、生命的偶然性和非目的性,以及历史的循环性。这对人类的自信也许是一个沉重的打击,但这是事情的真相。

二

荒诞文学是荒诞观念的形象化表述。荒诞文学的作者就是其理论家,其理论家就是作者。从先知先觉者卡夫卡开始,经历了萨特和加缪,直到贝克特和尤涅斯库,以至美国的海勒、冯内古特和品钦,他们都兼有作家和理

^① 转引自朱虹:《荒诞派戏剧述评》第218页。

论家的双重身份。因此,荒诞文学是一种具有明确理论内涵的文学,充满了哲学意味。这种哲学具有二十世纪哲学的特征,认识论哲学的基本话题,如精神与物质、第一性第二性等,完全不在其视野之内。这种哲学关心的是人及其生存状况。

卡夫卡是第一个将荒诞观念从局部上升到整体,从一种社会批判意识上升到生命的彻悟意识的人。他的主要作品如《变形记》《地洞》《城堡》、《审判》等,其中所表现的基本观念,并不是对社会的批判和控诉。批判和控诉所持有的特定立场,或者说其出发点,就意味着对公正和真理的执着,这是批判的依据。卡夫卡笔下的世界,是彻底的冷漠、恐惧、绝望和无意义。正如他在的一封信中说道:“人们在这条路上会越走越高,直到光线明亮的一瞬间才发现,根本没有向前走,而只是在他自己的迷宫里来回乱跑,只是比平时更加激动,更加迷乱而已。”^①“根本没有向前走”,“只是在自己的迷宫里来回乱跑”,这既是他的历史观,也是他的人生观。因此,一切努力都成为多余,都是徒劳无益,都没有意义。卡夫卡第一次以小说的形式给予世界一种新的哲学性理解,陌生、孤独、徒劳和恐惧不再只是这个世界不够美好的一面,而是这个世界的不可剥离的本体。

萨特和加缪对荒诞的表达有了完整的理论形态。萨特是存在主义的理论大师,他的基本思想之一“存在先于本质”,表达的是在这个没有上帝因而没有先验目的和先验规范的世界里,人的本质的不确定性。“他人即是地狱”也是其基本思想之一,这是对人性的一种绝望的理解,每个人都处于孤独冷酷的荒诞处境之中,世界给人的基本感受,就是“恶心”。这种“恶心”既是对世界的感受,也是人对自身存在的感受。加缪的《西西弗斯神话》则是表达荒诞观念的一部最重要的理论著作,它突出了荒诞观念的核心:没有意义。西西弗斯的劳役无限地周而复始,这种无意义的劳役,正是人类生存的本质。

剧作家贝克特和尤涅斯库进一步拓展了荒诞文学。贝克特写了大量作品来表达荒诞观念,最重要的,就是《等待戈多》。这部剧没有情节,没有悬念,没有传统话剧的一系列基本因素。两个主人公处于痛苦和无聊的状态,进行着冗长而意义模糊的对话。他们唯一的希望,就是等待一个叫戈多的人的出现。戈多在他们日复一日的等待中却没有出现,但“明天会来”。这部剧深刻地表达了现代人的生存状况,在痛苦和无聊中怀有执着的希望,可希望永远不会到来却又永远是“明天会来”。人类的处境如此荒诞,生存没

^① 卡夫卡:《致密伦娜书简》第20页。

有意义,也没有救赎的希望。更加深刻的是,剧本表现了绝望的处境并不能使人绝望,人们对并不存在的希望永远抱着执着的不可理喻的希望。尤涅斯库的一系列剧本充满了对人类的嘲笑,《秃头歌女》、《椅子》和《犀牛》等作品,把人的生存状态的荒诞性推向了极致。荒诞派戏剧对荒诞文学的一个重要深化是对艺术形式彻底的荒诞化,在萨特和加缪笔下那种合乎逻辑的叙述,也被彻底地放弃了。

上述荒诞派作家的作品包含着一些基本的观念,如冷漠、孤独、恐惧、徒劳、恶心、厌倦和绝望等等,其中有一个核心,那就是意义的缺席。在一个没有上帝,没有乌托邦的世界上,人生的形而上意义被从根基上取消了。人的生存没有必然性、神圣性和无限性,而偶然性、琐屑性和有限性则是生存的真相。当人的行为失去了形而上的依据,其价值视野就大大地收缩了,降低了。生存降低为活着。活着,卑琐地活着,成为了唯一的依据。荒诞文学残酷地揭示了人类生存的真相,沉重地打击了人类的自尊,摧毁了人类在过去几千年中历经千辛万苦建立起来的形而上学的精神大厦。

荒诞文学在美国的展开与欧洲有着明显的差异。美国作家笔下的荒诞,其核心观念不是意义的缺席,而是统治着人们生活的那种力量的不合理性。这种不合理性并不是一种个别的具体的不合理性,而是一种总体的抽象的东西。这种力量专横而残暴,不容讨论,无可逃脱,而且以绝对合理的面貌出现。海勒的《第二十二条军规》、冯内古特的《顶呱呱的早餐》等,都以荒诞的形式,深刻地表达了这种状况。萨特强调的是,在一个没有上帝的世界上,人没有先天的规定性,他通过自由选择来确定自己的本质;而海勒等却表现了人的自由选择的不可能性,堵塞了任何希望的通道,使荒诞成为了更具有绝对意义的观念。

应该指出,荒诞文学的作者,特别是欧洲的作者,是用一种哲学的眼光来看待世界和人性的。在这种眼光的观照下,存在的形而上意义被摧毁了,一切形而上的价值,从上帝、乌托邦到各种定义、真理,都是人为的虚设。如果说他们有什么偏颇,那就是他们的眼光过于哲学化了。他们的深刻之处正是他们的偏颇之处。从哲学的眼光看世界看人类,的确是令人悲观绝望的,的确是处于没有终极的意义真空。但如果用一种非哲学化的世俗的眼光看世界,世界还是充满着生机活力、充满着希望的。人类从来没有像二十世纪一样感到意义的缺席,感到绝望,却也从来没有像二十世纪一样,科技得到空前的发展,人们的生活水平得到了空前的提高。当形而上的意义被证明是一种幻觉之后,意义并没有彻底中止,生存的意义仍在顽强地表现自身。精神家园永远地丧失了,但人还得活下去,并把这种活当作活下去的依

据。这种生存的冲动拒绝虚无主义,拒绝悲观绝望,以自身生生不息的活力,在形而下的层面,建构着人类意义的基石。

第二节 荒诞文学在中国的发展线索

一

荒诞作为一种价值形态,在八十年代中期以前的中国文学中,是极为罕见以至绝无仅有的。也许,只有鲁迅是唯一的例外。

中国新文学在它诞生之初,就奠定了一种基本的价值取向,这就是对政治的高度关注。这种关注达到了这样的程度,以至一部作品的价值,要由其政治意义来决定。中国新文学的这样一种特点,使其将关注的视野集中于非常现实的具有当下政治意义的问题上,而对一些纯粹形而上的话题,没有太多的兴趣。对中国文学而言,所有的形而上的话题,都是受制于形而下的现实的。这也决定了中国文学在接受外国文学的时候,具有非常强的为我所用的选择性。风靡一时的是讨论妇女解放问题的《玩偶之家》等,是以革命为话题的俄苏文学。

在二十世纪前半叶,中国社会问题和民族危机的紧迫性,使作家们根本不可能回避眼前的现实问题,而进入一种对人类和世界的抽象思考。中国社会根本没有也不可能形成一种抽象地认识世界、哲学性地观察人生的氛围。在茅盾、巴金和老舍等许多大家笔下,都看不到这种哲学思考的痕迹。包括鲁迅,他一生也总是站在现实斗争的最前线,他思考的问题,虽然具有超越当下性的历史意味,但这种超越性几乎总是与当下斗争的紧迫性联系在一起。唯有在《野草》中,作为一个特例,才表现了他对世界人生的纯粹的形而上思索。这个阶段的中国文学缺少哲学,鲁迅是一个特例,而《野草》,则是特例中的特例。荒诞文学到了四十年代才形成了世界性的影响,卡夫卡也是在他去世多年以后,世人才认识到他的独特价值。但是,那些最为敏锐的心灵对荒诞感的体验,则可能不必受欧美那些文学大师启示而独立存在。我注意到,早在荒诞文学形成世界性影响之前,鲁迅就凭着自身的心灵敏锐性,在《野草》中的一些篇目如《过客》中,表达了与加缪的《西西弗斯神话》和贝克特的《等待戈多》极为相似的思想。

二

四十年代当荒诞文学在西方蔚为大观,还没来得及传入中国,中国的社

会已经发生了根本性的变化,思想一元化格局已成定局。这种格局把文学局限在一条非常狭窄的思维轨道上,一切与正统思想相抵牾的观念,一切与正统形式相违背的形式,都在绝对禁止之列。在这个历史时期,不但荒诞文学,所有的西方现代派的流派和艺术方法,都不能获得合法的身份。不但思想上的防范是极其严厉的,艺术形式的防范也是极其严厉的。艺术形式的禁锢本质上是一种思想上的禁锢,因为任何特定的艺术形式,它本身就是特定思想的艺术载体,具有思想观念的意味。形式的接受就是观念的接受,而形式的防范,就是观念的防范。不可想象用意识流来歌颂英雄,也不可想象用荒诞的形式来描绘乌托邦的神话。在这个历史时期,乌托邦的想象是整个社会全部思想结构的基础,任何对这种想象有伤害的东西,哪怕是一点轻微的伤害,也是极为严重的政治问题,是绝对不被允许的。这是一条文艺思想的高压线,任何人想触动它,其下场将是身败名裂,以至家破人亡。因此,在长达三十年的岁月中,西方现代派文学在中国文学中不见踪影,更不用说以质疑乌托邦想象为出发点的荒诞文学了。难道我们可以想象,在以神圣性和崇高感为基本精神特征、以英雄主义为文艺创作的基本要求的社会条件下,那种以冷漠、恐惧、徒劳和绝望为内容的文学,会有其生存空间吗?或者反过来说,如果容忍荒诞感的存在,那种神圣感和崇高感还能够维持其不可动摇的神圣性和崇高性吗?

这种文学上的绝对专制的局面在维持了数十年后,终于在“文化大革命”结束之后有了转机。从七八十年代之交开始,西方现代派文学在中国文坛大规模登陆,引起了相当多的作家的关注。尽管有不少在现实主义的思维轨道上运行了多年的作家感到难以接受,但现代主义在中国的传播已是大势所趋。

荒诞文学是最早集体性觉醒的文学形式。因为有了“文化大革命”,有了几十年的左的路线对人的损害和扭曲,人们看到了历史的正剧原来不过是一场闹剧,那些神圣的事物原来只是一种泡影。荒诞感的产生就有了普遍的社会心理基础。尽管现实主义的控诉和批判仍是当时的文学主潮,但荒诞文学却也悄然形成了一定的气候。

最开始出现的是宗璞在一九八一年发表的小说《蜗居》。小说描绘的是一种荒诞的情境。主人公“我”在“人间”看到一些戴着假面的人在念经,还有人为逃避血统的清查惊恐万状,背上背着蜗牛壳,四下奔逃。另外一些人因告发有功升上天堂,用甜美的声音唱着效忠的赞歌,在歌声中争抢座位。还有些人不愿屈服而坠入“地狱”,在地狱里将头颅高举手中,让头颅发出光亮,照亮黑暗的地狱。这篇小说采用了西方荒诞文学的艺术形式,但

表现的却是中国的真实。它的批判指向是明确的,是对“文化大革命”那样一种现实的批判。这篇小说作为荒诞文学在中国的启动之作,艺术上还比较生涩。小说喻示着,西方现代派的荒诞文学形式,也是可能拿来为我所用的。小说的这种观念解放意义远大于其批判意义和艺术意义。

其后用荒诞的形式来表现中国的现实成了一种常规。宗璞又写了《我是谁?》《泥沼中的头颅》,谌容的《减去十岁》,吴若增的《脸皮招领启事》,等等。这些小说用荒诞的形式,从不同的角度,表现了中国的现实。如《我是谁?》,从内容上说是对“文化大革命”的控诉,属于“伤痕文学”,但形式却是荒诞的,用荒诞的形式去表现那个荒诞的时代。作者说:“透过现实的外壳去写本质,虽然荒诞不成比例,却求神似。”^①从这些小说中我们看到一种新的审美意识正在觉醒,这种觉醒在艺术观念上向现实主义发出了挑战。现实主义的绝对权威地位被动摇了,它不再是唯一正确的文学方式,其他文学方式的合法性也应该得到承认。这种艺术形式的解放也是当时思想解放运动的产物,到此时“小荷才露尖尖角”,其发展前景不可限量。

三

荒诞文学在中国文坛的初步尝试,并没有产生很大的影响。主要原因,是因为这些作品虽然采用了荒诞的形式,但却没有带来新的观念,它们不过是另一种形式的“伤痕文学”和“反思文学”罢了。具有转折意义的是刘索拉1985年在《人民文学》上发表的《你别无选择》这个中篇。刘索拉借鉴美国的黑色幽默小说,营造了荒诞的氛围,却又鲜明地指认中国的现实。小说以叛逆的姿态带来了精神上的新鲜气息,是荒诞文学在新时期的第一部代表性作品,也为现代派文学向中国文坛中心地带突进做出了很大的贡献。

在此之后,荒诞文学的创作风起云涌,成为中国当代文坛一道亮丽景观。紧接着《你别无选择》,刘索拉写了《蓝天碧海》,又写了《寻找歌王》,一样是荒诞的氛围,一样是寻找自我的执着,可孤独更甚,迷茫和悲凉更甚。韩少功写了《火宅》,说的一个被虚构出来的语言管理局的故事。管理局的成立有一个无可争辩的合理起点,即净化城市语言。语言警察们身着制服,以神圣的使命感和责任感履行自己的职责。他们拿着电子定向声波遥测仪,可以遥测三百米以内的一切悄声碎语,还有能将双唇胶合的“禁语膏”,使人不能发声的“401 喷剂”,使一切语言不干净的人噤若寒蝉。语言

^① 宗璞:《给克强、振刚同志的信》,《钟山》1982年第3期。

管理局由于其重要性发展为语言管理总局,下设商业语言卫生区等十几个卫生区,而官僚机构也无限膨胀,主席台逐步占据了会堂的大部分空间,台下的群众只有T秘书一人。最后总局毁于一场大火,局长和他的同事们再也没有东西可拿、可扶、可坐,完全失去了做人的感觉。小说以荒诞的形式揭示着中国式的荒诞:一种似乎是良好的无懈可击的动机,其现实展开也可能变成一种扼杀人性的、专制残暴的东西。这不是一种抽象的荒诞,而有着其明确的现实针对性。韩少功后来又写了《会心一笑》《鞋癖》和《红苹果例外》等荒诞小说,成为荒诞文学的一个重要作家。

王蒙也是荒诞文学的一个重要作家。他在八十年代中期又一次开始创作方式的转向,基本放弃坚持了数年的意识流小说,投入荒诞文学。他写了《冬天的话题》《九星灿烂闹桃花》《一嚔千娇》《莫须有事件》以及《坚硬的稀粥》等小说,笔下的荒诞皆是中国式的现实的荒诞,充溢着调侃滑稽的讽喻意味。《冬天的话题》以子虚乌有的“沐浴学”为话题,以“沐浴学”权威朱慎独与留学归国青年学者赵小强关于“早沐浴”与“晚沐浴”之争为线索,描写了一场牵扯到全市各类人物的重大争论。论题是荒诞的,但争论中的人情百态却是真实的。小说“触及的是渗入到国民意识与心理中的社会积弊……它所揭示的流言癖、关系狂、捕风捉影病、可怕的思维习惯、偏执的逻辑推理,正是社会心态史的一页”。^①在这里,话题的荒诞性和无谓性更加凸现了人们意识中的那些积弊。《坚硬的稀粥》写的是一个家庭在膳食改革中发生的矛盾。小说本身并没有什么特别重要的东西,却曾引起一场是否关涉影射的政治性争论,成为王蒙荒诞小说中最著名的一篇。王蒙在创作上总是能随着时代前进,并处于当代思想的前沿。能在创作上有如此活力的作家是十分罕见的。但他的创作总给人一种内力不够的感觉,不论是意识流小说、荒诞小说或是后来的多部长篇,都很难说是分量沉重的作品。王蒙总是能够领时代风骚,机智有余而沉稳不足,有时甚至给人一种下笔过滥的感觉,如前面提及的《九星灿烂闹桃花》等,机智已经流入插科打诨。

较为有代表性的荒诞小说家还有陈村。陈村写了《美女岛》《他们》和《象》这几个中篇,其中《美女岛》最具荒诞意味。小说写丑女ABC偶然在太平洋中一个岛上的水潭中游泳,竟改头换面出落为一绝色佳人。她回到打谷场市,全城轰动,全市女性被送往美女岛,皆成为标准美女。打谷场市因此举世闻名。但这种千人一面的标准美女很快就引起了男人们的厌倦,纷纷离家出走,迫使女人们放弃标准美女形象。这篇小说以荒诞的故事,表

^① 王绯:《拆碎王蒙》第330页,长江文艺出版社1992年版。

现了一个多元化世界的合理性,而标准化的世界,哪怕是最佳的标准,也是令人恐惧的。联想到我们曾有过的历史经历,美女岛的寓言在观念上是非常中国化的,也是非常现实的,是一个关于中国的隐喻。

另外,还有徐晓鹤等人也为荒诞小说增添了色彩和声势。徐晓鹤的《院长和他的疯子们》《达哥》,刘铁的《过客》,黄灿的《老鼠》,李蔚的《结构》,杰丁的《寻找阿孔》,陈染的《世纪病》等,都从不同的角度,丰富了荒诞文学的创作。

除了小说,荒诞剧也是荒诞文学的一个重要构成部分,如话剧《魔方》《一个死者对生者的访问》,川剧《潘金莲》等,其中影响最大的是魏明伦的《潘金莲》。作者以荒诞的手法改造传统艺术,聚武则天、安娜·卡列尼娜、贾宝玉、七品芝麻官、当代小说人物吕莎、现代阿飞等于一台,打破了时空生死之界限,并将昆剧、越剧、交谊舞、迪斯科糅进去。形式荒诞,内容却完全是中国化的,也是现实性的。作者以时空的差异性来传达观念冲突的激烈性,表现的是突破封建观念的现实课题。

进入九十年代,荒诞文学失去了其在八十年代风靡一时的集团进军势头,但仍不时有一些较重要的作品出现。如梁晓声在一九九二年发表的《浮城》,小说描写中国沿海一座大城市在地震之后突然与大陆断裂,随后成为一座浮城飘在太平洋上。这一突发事件使城市二百万居民的既定生活秩序全部陷入混乱,分裂成众多派别,展开混战,浮城最后消失于太平洋之中。小说用荒诞的故事提出了严峻的问题:我们的民众在重大的灾难面前为什么仍四分五裂?我们文明的凝聚力是不是有万众一心的力量?这也完全是中国化的问题。

如果我们要为中国的荒诞文学找到一个代表人物,则非残雪莫属。残雪在从八十年代中期一直到世纪之末的十多年中,一直坚持不懈地从事荒诞文学的创作,发表了近百篇作品。在众多的荒诞文学作者中,她几乎是唯一的以指认中国为出发点的作家。也许,只有残雪才形成了自己叙述风格和叙述方式,甚至自己独特的思想,虽然这些思想的内涵和意义仍需进一步实证。

第三节 中西荒诞文学价值趋向比较

—

毫无疑问,中国的荒诞文学是在西方荒诞文学的启示下发生的,其中的