

主持人的话:

本期选发的四篇文章都各有价值。袁盛勇先生探讨《延安时期文人心态的形成》一文,在大量翔实可靠材料的基础上,彰显出延安时期文人内心的焦虑、矛盾与动摇,显示出扎实的研究功力。李宗刚先生的论《玉梨魂》一文,从人生哲理的诗化表现入手,分析该著名长篇骈体小说的时代价值与意义,并由此对之作出了肯定的评价,颇为新颖。杨新宇的关于袁牧之文学创作的研究与介绍,注意到了我们现代文学研究者长期忽略的一位重要文学作家。虽然,他的才华主要表现在电影方面,然而,其对文学创作的贡献自然也不应为人们所遗忘,值得人们一读。李丽先生所论中国现代短篇小说中的“还乡”一文,注意到了自上世纪以来我国城乡社会所发生的巨大变化,以及由此引起的人们在精神与感情世界上的困惑与迷惘。尤其对具体作品的文本细读真实、细腻,更使论文具有了可读性。

总之,四篇论文的角度虽然不同。然而其开阔得视野与扎实的学风让人耳目一新,值得称道。

(程光炜 栾梅健)

史论

[近百年中国文学史论]

论中国现代短篇小说中的“还乡”

李 丽

这里所说的还乡不同于回家。回家作为一桩精神事件,是被放逐的罪人对于家园的寻找,是在路上的流人对于休憩、安妥的怀想,是饱受此岸、彼岸、尘世、天堂分裂之苦的凡人无法遏止的超越的冲动。而还乡则包括在城乡严重分化的现代化进程中的中国,乡村人进入城市,接受了现代性洗礼成为知识分子后,重又回到乡村的所见、所闻、所感。回家的紧张机制是灵与肉的两分,还乡的紧张机制则是城和乡、传统和现代的对立。于是,在中国现代短篇小说史中,回家的作品并不多见,还乡的题材却层出不穷。不过,不同知识背景的知识分子还乡后的见闻是有差异的,而不同时代知识分子还乡后的感触一定更是大相径庭。因此,仔细梳理中国现代还乡题材的短篇小说,我们一定能看到趣味和倾向的分化,也能看到时代风气的演变,在此基础上,短篇小说走向成熟的发展轨迹便也一目了然。

叶绍钧的短篇小说《悲哀的重载》写“我”在还乡航船中的所见所闻,娶媳妇为生病的儿子冲喜,乡村

妇女去城市富有人家当女佣而厌弃乡村,村妇带着生病的孩子到城市做女佣却找不到主家。嘈杂扰攘的航船,沉闷窒息的氛围,象征着城市文明急剧的扩张,乡村文明无奈的衰微,小小的航船承受不了如此“悲哀的重载”。乡村在现代化逼迫下的凋敝是一个渐进、缓慢的过程,乡村人并不能鲜明地感受到,倒是生于乡村受教育于城市的还乡游子,能够一下子发现记忆中那个殷实、温馨的乡村颓圮变成了什么模样。不过,叶绍钧笔下这幅乡村衰朽的图画还显得过于浮光掠影,乡村人的精神状态,以及乡村文明衰朽的深层动因还付之阙如。

蹇先艾《到家的晚上》中的“他”十年还乡,看见风中飘荡的煤油灯,坍塌的砖墙,没脚的蓬蒿,从前筋强力壮而今老眼昏花、步履沉迟的老仆,再想到母亲的坟前一定早已是荒草凄凄,不禁悲从中来,顿起沧海桑田、前尘后影之慨。这里既有“庭有枇杷树,吾妻死之年所手植也,今已亭亭如盖矣”式的岁月感伤,更有地之子直面现代化大潮时,对乡村

日益凋敝现状的怆然。小说尤其值得回味的地方在于,老仆一再说:“少爷,你一定发了大财回来呢”,使他羞愧得无言以对,更使他因此想到自己生世的飘零而“悲声大作”。乡村对于游子一直有锦衣荣归的期待,这种期待可能是真诚的,哪个父母没有望子成龙的期待呢?也可能是市侩的,就像《史记》里苏秦落魄还乡受到亲人奚落的故事⁽¹⁾。小说中,老仆对“他”的期待便是真诚中夹杂着市侩式的虚荣,所以,《到家的晚上》所抒发的游子还乡的情感还相当的古典。

这种古典式的期待,以及愧对期待的羞愧,在郁达夫的作品里有着更为明显的体现。他的短篇小说《茑萝行》表面上是第一人称叙述者“我”对妻子的忏悔录,实际上则是“我”对妻子发的一通理直气壮的牢骚:

啊啊,我的女人,我的不得不爱的女人,你不要在车中滴下眼泪来,我平时虽则常常虐待你,但我的心中却在哀怜你的,却在疼爱你的;不过我在社会上受来的种种苦楚,压迫,侮辱,若不向你发泄,教我更向谁去发泄呢!啊啊,我的最爱的女人,你若知道我这一层隐衷,你就该饶恕我了。

既然“我”和妻子都是无辜的受苦者,那么,可恶的就只能是让我们深受苦楚的社会了。就这样,郁达夫完成了对于社会的揭露和批判。在这种种的苦楚中,当然也包括“我”还乡时所遭遇到的白眼。“我”在外多年,一直混得不好。回家探亲时,“我”心里一直默祷不要在埠头遇见熟人,让他们知道自己沦落了归来。回到家后,“我”和妻子抱头痛哭,却又听见母亲大骂:“……你便是封了王回来,也没有这样的行为呀!”“封了王回来”的嘲弄深深地刺激了“我”的尊严,使“我”身处盛夏,却如同在寒夜般瑟瑟发抖。还有什么比母亲的轻蔑更让人心痛的?世态炎凉、人情浇漓到了何等程度!

王以仁厕身文学研究会,却处处模仿郁达夫。他说:“你说我的小说很受达夫的影响,这不但是你这般说,我的一切朋友都这般说,就是我自己也觉得带有达夫的彩色的。”⁽²⁾他有篇小说的名字就叫《还乡》。在小说中,越是接近家乡,叙述者“我”就越“好象驱向屠场的羊羔,无限的恐怖和羞愧使我的心头在颤颤的发抖”,因为“我”怕见故人势利的嘴脸,就像垂危的病人怕见阴司的鬼卒一样;尤其使我恐怖的是我那些不可一世的宗族。象我这样的‘衣锦还

乡’,莫说是我自己没有昼行的勇气,我深恐别人拿我这副褴褛的情形去讥诮我的母亲,使我母亲也没面目去见许多亲戚和邻人。”

许钦文的《这一次的离故乡》亦是如此,“我”感伤地告别了母亲和妹妹们后,却在返城的航船中听见了乡人讪笑自己做不了官,还“无缘无故”地解除“父母之命,媒妁之言”的婚约,去大老远的地方读书。正是由于乡人这种让人无法忍受的势利和尖刻,“我”在北京即便遭到房主的轻蔑,也“不因为有了主人的话稍稍回到故乡的念头”。故乡路竟成了畏途。其他如王鲁彦的《黄金》,从史伯伯只因儿子年终没有汇款,便受到陈四桥乡亲的冷笑、诽谤和欺侮中,我们便可以想象,如果儿子落魄归来,乡亲们是不是会变本加厉地嘲笑挖苦?小说结尾处,史伯伯梦见儿子寄回了现洋,我们由此也可以悲观地推测,如果儿子没有带着黄金还乡,他又会怎样对待儿子呢?所以,小说虽然没有正面描写还乡,古典式的还乡主题却已深嵌小说的肌理。潘漠华的《乡心》也以阿贵怕父母、乡人看不起而不敢还乡,暗写他还乡可能遭受的屈辱。阿贵到杭州做木匠活已经两年了,他何尝不思乡?只是还没混出个样子来,实在回不了乡。所以他一直在幻想:“等我运气稍为好些……”但好运气总是遥遥无期。

但是,“封了王回来”和“运气稍为好些”的期待,以及未能封王、运气未能好些而身遭侮蔑的哀怒,毕竟都属于古典的情绪。这种情绪有时可能会表现出某种现代形态,譬如,王以仁《孤雁》中的“我”,由于饱受世人的白眼和生活的窘困,便痛斥“金钱制度真是万恶的根源”;“今天我竟然变成了金钱的囚徒!”并发誓日后如有机会,“我定要把全世界的银行炸得粉碎!啊!这几张印着花样的,和大便的利用品没有分别的钞票,我定要把它尽量的烧成灰烬!”辞气的浮荡和情绪的激动,典型地反映出从前现代向现代转型时期,剧烈的社会分化、重组,以及分化、重组所导致的阶级仇视。不过,即便表现为现代形态,也还是改变不了这种情绪古已有之的本质。

乡土中国的腐败和愚昧只有在别一种文化视野中才能被发觉。于是,还乡的游子一下子就看到了乡村的腐败,感受到了乡村的势利,但这还只是相当肤浅、古典的观感和情绪,还乡的意义决不仅限于此。现代性语境中的还乡者,是接受了现代启蒙思想的知识分子,当他们带着启蒙新视野回到乡村后,不会只看到乡村表层的腐败和势利,还会深挖乡村

人的精神本质,并以此探究乡村,乃至整个中国日益沉沦的文化原因。于是,乡土中国的愚昧和麻木,在还乡游子的启蒙新视野中凸显了出来。一个个司空见惯、从来如此的“小事”,在还乡的模式中演绎成了一出出惊天动地的悲剧,人们这才发现,温情脉脉的乡土原来掩盖着这么多沉重得让人窒息的血泪。在这一类型的还乡小说中,最著名的莫过于鲁迅的《故乡》和《祝福》。

《故乡》的故事从“我”回到相隔二千余里,别了二十余年的故乡”谈起,如此遥远的时空距离,赫然揭示出了城市与乡村,现代与前现代之间巨大的差距,这一差距足以使前现代乡村的精神状态鲜明地显影在现代性的精神背景上。小说开头处的一段景物描写:“苍黄的天底下,远近横着几个萧索的荒村,没有一些活气”,以及“我”到家时所看见的老屋的“瓦楞上许多枯草的断茎当风抖着”,像《到家的晚上》等小说一样,映现了乡村的遽然败落,作家于是徒然抒发了一些前尘后影之慨。杨二嫂问“我”是否放了一任道台归来,也和这些小说一样,道出了乡村中的人情冷漠、世态炎凉。

不过,闰土和杨二嫂二十年前与二十年后的巨大改变,使得小说的主题陡然深化。记忆中,深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月,项带银圈的少年闰土,手捏一柄钢叉,向一匹猹尽力的刺去,而如今的中年闰土,脸上刻满了皱纹,讷讷的,仿佛石像一样,喂嘴了半天,终于叫了“我”一声“老爷”。记忆中的杨二嫂风情万种,人称“豆腐西施”,而如今的杨二嫂,颧骨高凸,声音尖利,站立如“细脚伶仃的圆规”,临走时还顺手偷走了我母亲的一副手套。这些惊人的改变,一方面导源于在多子、饥荒、苛捐、兵、匪和官绅等多重绳索的困缚下,乡村的破产和凋敝,另一方面则是由于返乡游子借助启蒙的新视野,掀去乡村宁静、生机的面纱,逼视出了它枯萎、凝滞的真面目。乡村中的闰土们从来就是如此木讷、愚昧、麻木;乡村中的杨二嫂们也从来就是如此尖刻、势利、贪婪。若用前现代视野来观照,麻木算是一种宁静,尖刻也不啻为一种生机。然而,小说通过还乡模式,却奇异地把熟悉的陌生化,并使读者在陌生化的震惊中获得憬悟:只有从精神上改造国人,才能实现民族的现代化。即便目前还没有上手的途径,但大家一起努力,“走的人多了,也便成了路”。由此种精神重造的启蒙意识打底,前面的“萧索”便不仅仅是前尘后影之慨,更隐现着先知先觉者的寂寞和忧心。换句话说,

“萧索”不仅是因为失落了“父亲的花园”,更是因为这个花园本身。

《祝福》也没有简单地利用还乡模式书写乡村的窳败。鲁镇人单单是老了些,没有任何其他的改变:骂的还是康有为,读的还是《近思录集注》和《四书衬》,翻的还是未必完全的《康熙字典》,就连杀鸡、宰鹅、点香烛、放鞭炮的祝福大礼也是“年年如此,家家如此”;“今年自然也如此”。在这看起来没有半点衰颓,也没有半点改进的生活中,鲁镇人懒散而闲适。只有作为知识者的“我”,才能看出鲁镇人凝滞不动的生活犹如一塌糊涂的泥塘,才能感到无聊、气闷和恐惧。更可怕的是,这个一塌糊涂的泥塘,还是一个“无主名杀人团”,祥林嫂就是在看客们坦然、漠然的眼光中,被杀人团吞噬的。然而,在变动不居的现代性时间维度中,鲁镇如何能自外于变化之轮而凝滞不动?在祥林嫂的悲剧中,谁才是真正的凶手?为了寻求答案,作家不由得借“我”的还乡视角来剖析鲁镇人的精神世界。于是,“我”发现了乡村中许多习焉不察的愚昧和残忍:鲁四的颀颀、保守,柳妈的愚蠢、虔信,那些乡村老女人的麻木、空虚和冷漠……。正是这些愚昧和残忍,组构成了春风吹不起半点涟漪,却在不知不觉中吞噬无数鲜活生命的前现代社会。再仔细想想,柳妈、那些乡村老女人,甚至包括鲁四老爷不都是些既愚昧又善良的人?他们只是帮凶,罪魁祸首还是以封建礼教为核心的前现代文化。就这样,《祝福》完成了对封建礼教的批判。

追随鲁迅《故乡》、《祝福》的创作路数,文坛涌现出了彭家煌、台静农、许钦文、许杰等一批年轻人,史称“乡土小说”作家,鲁迅如此描述他们:“……凡在北京用笔写出他的胸臆来的人们,无论他自称为用主观或客观,其实往往是乡土文学,从北京这方面说,则是侨寓文学的作者”。⁽³⁾北京是新文化的中心,侨寓于北京的作家,当然是离开乡村赴城市求知的知识分子。当他们带着新文化所赋予的民主、科学的眼光,返顾那片广袤的乡土时,无不心痛地发现,生养他们的土地竟是如此的愚昧、残忍、卑微和荒谬。于是,《菊英的出嫁》、《怂恿》、《蚯蚓们》、《鼻涕阿二》、《水葬》、《赌徒吉顺》等小说一方面“隐现着乡愁”,一方面更闪烁着作家抑止不了的悲愤和控诉。这些小说不一定有游子还乡的表层故事形态,但“返顾”不就是精神上的还乡?它们批判、悲悯的锋芒正是由还乡模式造就的。如果我们把二十世纪初期的中国看作一片乡土,把远赴西洋、东洋汲取现代性精

神养料,以及直接在国内接收舶来的民主、科学思想的作家们看作游子,那么,整个“五四”短篇小说就都是精神上的还乡小说。中国“从来如此”地走过了数千年的漫漫岁月,还乡游子却用盗来的启蒙精神之火一一检视来路。于是,他们惊悚地发现了“吃人”的真相,于是,他们勇敢地诘问:“从来如此,便对么?”乡土中国现存的合理性被砒然解构,合乎现代性精神的中国的建构成为了可能。

无论是立足于城市返顾乡村,还是立足于西方现代文明返顾乡土中国,“五四”短篇小说借助还乡游子的视角,揭示出了“吃人”的真相,惊醒了铁屋中酣睡的人们。凝滞的生活原来就是铁屋中的酣睡,然而,从酣睡中梦回却又无路可走,这就难怪“五四”的短篇小说都会满纸哀情。不过,难道作家们就都只能用现代启蒙精神这一种眼光来打量我们的生活?乡村中的人们真的就只是些孔乙己式的可怜虫,阿Q式的无赖,或是些麻木的看客,无意义的牺牲?那些生生世世的爱呢?那些绵绵无绝期的恨呢?那绝望却又执拗的等呢?那明知前面是坟却又一意孤行的走呢?让我们如此惊心动魄的生死爱欲,难道就被只被启蒙精神一笔给勾销了?

鲁迅在发表于1924年的短篇小说《在酒楼上》中,开始反思启蒙视野之下的还乡主题。在《故乡》的开头,“我”面对荒村时,内心一阵“悲凉”,而这里的“我”看着故乡凄清的雪景,却感到“懒散和怀旧”。悲凉是因为满脑子民主、科学的光明想象,却迎面碰上了朽坏、浑浊的现实,调子虽忧伤却是昂扬、明朗的。懒散则是由于不管怎样努力终归都是白费,启蒙理论只是听上去很美的言辞而已,调子便颓唐、无可无不可了。所以,《在酒楼上》从一开始就宣判了《故乡》中“走的人多了,也便成了路”式乐观的不可靠。紧接着,鲁迅借吕纬甫之口道出了虚无的洞观:生命只如蜂子或蝇子,“停在一个地方,给什么来一吓,即刻飞去了,但是飞了一个小圈子,便又回来停在原地点”。这种循环、寂灭的感悟,和相信世界如飞矢进化无已的理性精神,可谓相去甚远啊。鲁迅曾说:“两间余一卒,荷戟独彷徨”,其实寂寞、彷徨不仅是因为新文化战线的风流云散,更是因为自身对新文化理念的失望、反省和疏离。像觉得到城隍庙拔神像胡子和教“子曰诗云”同属“无聊”,便是源于对启蒙运动的失望。不过,失望毕竟是由热望打底的,从来没有望过何来失望?所以,《在酒楼上》反启蒙叙事的根基,还是

启蒙精神。

年轻的蹇先艾终于开启了还乡模式的新转机。他的《在贵州道上》同样以“我”的还乡视角,来观照以老赵为代表的乡村人的贫困和愚昧。他们宁愿赤脚,也要省一盒烟钱;他们宁愿卖掉“同床共被”的妻子,也要在烟馆里过足烟瘾。但蹇先艾没有一味“怒其不争”地指斥他们,如老赵吃了“卫生汤圆”后,小说便借贺光亭之口说:“唉!只可怜他的女人,你不要以为她郎我泼,夫妻情义倒是很重的。”“猪栏”般的世界里,竟然也有能够灼人眼睛的执着和痴心,即便这份执着和痴心与“嫁鸡随鸡,嫁狗随狗”的旧礼教脱不了干系,也毕竟是人性深处折射出的光华。乡土原来并不仅仅是愚昧和晦暗的渊藪。

更年轻的吴组缃接着又写出了《菘竹山房》。

一个会绣蝴蝶的小姐和一个聪明俊朗的书生做出美丽的“呆事”,事败后为世人唾弃,却在书生落水身亡后抱着灵牌成亲,用一生的孤寂换取了清誉。人们都说这是一出礼教杀人的悲剧,遍布着黯绿苔尘的菘竹山房就是一座“古墓”,或者说这个故事生动地表现了旧社会如何把人变成鬼,篇末两个偷窥的“女鬼”便是旧社会昭彰的罪证。当然,我们无法否认这些诠释的正确性。但是,种种几成定势的解释套路,是难以穷尽《菘竹山房》的主题意蕴的,因为吴组缃在打量这个故事时,眼睛已不仅仅盯在悲剧中被无情撕毁的牺牲品身上。正是这兴奋点的游移,使一个烂熟的题材焕发了别样的光彩。

《菘竹山房》也采取了还乡的模式,写“我”和新婚妻子阿圆回到阔别多年的家乡,眼见了二姑姑过着沉寂、幽灵般的诡秘生活。二姑姑的故事“我”在“日长月远”中早已听长辈叙说过,但二姑姑的创痛决不能为一个乡土中人真切地感受到,只有像“我”这样“连年羁留外乡,过的是电灯电影洋装书籍柏油马路的另一世界的生活”后,才能深味。不过,这里的还乡隐含了一个致命的悖论:如果不离开乡土就不能洞察乡土,但是离开乡土后的心还能真正地和乡土紧系在一起,为乡土的封闭和落后而忧心如焚吗?换句话说,还乡真的能“还”到乡土中来吗?我的疑虑绝非多余,你看,作家对二姑姑的凄惨生涯只是匆匆勾勒,还说“这故事要不是二姑姑的,并不多么有趣”。小说津津乐道的只是二姑姑的传奇故事,以及住在菘竹山房时如听“秋坟鬼唱鲍家诗”

的恐怖。“我”没有多大兴趣深究二姑姑身上的悲怆,而是像一个观光客那样来到乡土,寻觅异域的情调和风俗画面。在观光客看来,二姑姑身上是否有着椎心泣血的惨痛,是否深藏着一个时代、一种文化的悲剧并不重要,重要的是她的故事是否“有趣”。

在充分西化了的现代中国人看来,最富异域情调的莫过于《牡丹亭》、《西厢记》这类才子佳人后花园私订终身,长辈横加干涉,才子赴京应考的爱情传奇。这里,传奇中的主人公竟真的来到了“我”和阿圆的眼前。你看,二姑姑那“修长的身材,清癯白晰的脸庞,狭长而凄清的眼睛,以及沉默少言笑的阴暗调子”,和传奇的味道是如此的“相称”,她身处的环境又“只在中国山水画上见过”。更关键的是,她的故事“有趣得如从线装书中看下来的一样”。这种“旧传奇的仿本”该使观光客感到多少审美上的满足啊!

传统以其玫瑰般的色调吸引着现代人,现代人却无法对玫瑰色调背后的愚昧、枯槁和鬼气视而不见。传统对于生命的扼杀使现代人感到怅然、怆然,但传统的落后却更增加了现代人文化上的自信——正是落后的传统使现代人成为现代的。于是,优越的现代人一方面鞭打着传统的非人性,一方面却能够隔岸观火似的过滤掉肃杀的悲剧内涵,玩赏起肃杀和玫瑰色调交织而成的神奇和诡异。肃杀和玫瑰色调正是组成传奇的诡异之美不可或缺的两大要素。玫瑰色调使肃杀不再凌厉,肃杀使玫瑰色调更加摄人心魄。这种诡异之美就像精致却畸形的三寸金莲,就像那顶既美丽又可怕的玻璃纱帐,就像曾经热烈如今枯槁的二姑姑。

“我”和阿圆并不是被动地观望传奇,而是和传奇的主人公一起合演了一出聊斋式的传奇。菘竹山房就是聊斋故事中常常出现的鬼宅;“我们”就是鬼宅中的新住客。白日里鬼宅的鬼气已使新客感到了些许胆寒,晚上骤至的大雨,摇曳的孤灯,远远传来的低幽晚经,更使新客毛骨悚然。当“如鬼低诉”的戚戚声渐听渐近,当一个鬼脸从册叶小窗露出,阿圆被吓得嚎啕大哭,颤抖不已。此时,聊斋故事达到了高潮。但是,聊斋中的鬼再也吓不住现代人,现代人也不再是聊斋中魂飞魄散的书生。“我”箭步冲出,拉开房门,女鬼原来是二姑姑和兰花。“我”不禁轻松地笑着说:“阿圆,莫怕了,是姑姑”。菘竹山房之旅原来有惊无险。“有惊”是现代人

聊斋式传奇的审美期待;“无险”却使现代人得以跳出恐惧,用从容的心态赏玩这出传奇。

如此说来,菘竹山房就是一座旧传奇的公园,现代人不仅能从中观赏到凄绝的古典爱情,还能参与到鬼故事的互动游戏中来。乡土中人的欢欣和愁苦,乡土中国迫于强大外力而向现代转型的艰难和困顿,都不再使“我”和吴组缃本人萦绕于怀。他们置身事外地凝视着乡土,最终发现了一个拧干了内囊的异域景观。景观的意义只在于新、异,因而一次性使用之后,便很难再吸引观光客眷顾,柏油马路的世界才是他们真实的居留。

乡土中人被扼于礼教,在以鲁迅为代表的二十年代新文学家们眼里,是“哀其不幸,怒其不争”的悲剧,在吴组缃却是才子佳人和聊斋式的传奇。当悲剧成为传奇时,我们便能清晰地看到,剧烈破坏传统文明,热情讴歌德赛二先生的“五四”时代早已风流云散。面对“五四”退潮后的“荒漠”,鲁迅感到“余亦等轻尘”的悲凉,怨恨和批判的矛头自然指向那些或“高升”或“退隐”的“五四”传统的背叛者。如果用启蒙理性打量吴组缃之类以乡土的悲哀为新奇的现代人,那么,他们就是“五四”传统的背叛者,就是鲁迅痛心疾首的看客。于是,许多人顺理成章地得出结论:时代在倒退,精神在滑坡。“五四”成为多数知识分子可望而不可及的燃情岁月。但是,我们为什么只能以启蒙理性打量人、事?乡土为什么只能是悲悯的对象,而不能成为现代人的景观?二姑姑的故事为什么只能是悲剧,而不能成为传奇?她的故事本身为什么就不能蕴含意义的多重可能性?不管怎样,《菘竹山房》中的这次还乡之旅,推开了启蒙精神之外的另一扇门,标明了“后五四”时代的到来,也标明了多元的中国现代文学成为可能。差不多同时,施蛰存在《春阳》中,把二姑姑的故事又改编成了婵阿姨的故事,传奇又变作了弗洛伊德理论的范本。

正是这些变来变去的叙事,探究并缔造了存在的无限可能,文学于是得以生生不息。中国现代短篇小说就是在这一一次次变化着的叙事中,慢慢走向了成熟和自觉。

中国现代作家中最着迷于还乡模式的莫过于师陀。他最负盛名的短篇小说集《果园城记》和长篇小说《无望村的馆主》,都是叙写游子还乡的见闻。这里单说《果园城记》⁽⁴⁾。

《果园城记》主要通过一个还乡的知识者“我”

(马叔敖)的所见、所闻、所感 描绘小城中的人、景、物、事 凸显作家复杂的情绪感受 和充满了悲悯情怀的生命体验。师陀如此自述摹写果园城的目的：

这小书的主人公是一个我想象中的小城，不是那位马叔敖先生——或者说那位“我”，我不知道他的身份、性格，作为，一句话，我不知道他是谁，他要到何处去。我有意把这小城写成中国一切小城的代表，它在我心目中有生命、有性格、有思想、有见解、有情感、有寿命，像一个活的人。⁽⁵⁾

“五四”式的还乡小说，一定是把某个乡村当作整个乡土中国的代表，把某个乡村中的人当作全体中国人的代表，以此来控诉封建礼教的恶行，并进行国民性的批判。于是，祥林嫂就不只是作为祥林嫂本身，而是作为封建礼教的牺牲品被创造了出来，她是一个“共名”。师陀也想把果园城当作“共名”来塑造。然而这个“共名”却是一个有性格、思想、见解、情感的“活的人”。小城被作者当作了“人”来写，它的隐喻层面的意义便远远超过了写实层面。既然是“活的人”，又怎能被作家当作批判、呼吁的“器械”？况且，《果园城记》中的短篇创作于抗日战争时期，而在此时，启蒙的理论早已把不上时代的脉搏，启蒙的激情也已经被连天的炮火所驱散。“心怀亡国奴之牢愁”的师陀，躲在棺材一样的“饿夫墓”中重拾起《果园城记》，又怎能会有高高在上的心理优势，来作义正词严的启蒙式批判和头头是道的启蒙式宣教？他只能卸尽宏大叙事的硬壳，假托马叔敖者，在想象中走向那个栽满了花红的小城。这个只想“默默地做事，默默地走着路，默默地想想自己和别人”的游子不评判，更不批判还乡时所见的任何人、事，而是轻轻地、轻轻地去接近并触摸那些活生生的人和同样活生生的城，于是，一个“动人哀愁”的果园城便清晰地呈现在了读者面前。

“果园城，听起来是个怎样动人哀愁的地方呵！”它之所以“动人哀愁”，是因为时间遗忘了这座小城，就像孟林太太家“那放在妆台上的老座钟，——原是像一个老人样咯咯咯响的——人家忘记把它的发条开上，它不知几时就停住了”。（《果园城》）于是，猪依旧蹒跚途上，狗依旧在街上打鼾，女人们依旧坐在门口谈天，大街每天下午依旧静静地躺在阳光下面，果园里的花红

依旧红得像搽过胭脂，少女们依旧拿凤仙花把小指甲染成殷红……。“时间在这里犹如在太古羊齿植物的丛林中一样是不存在的，你可以想象到五百年，一千年，甚至再追溯上去——三千年以前”。（《阿嚏》）

但是，等质、均匀的时间怎会真的遗忘这座小城？孟林太太锐利的目光，端肃、严正、灵敏的神态到哪里去了？魁爷的豪奢与威权到哪里去了？大刘姐身上少女的清新气息到哪里去了？嗓音就像黄莺的油三妹又到哪里去了？岁月流转中的苍老和衰亡令人铭心刻骨，却又表现得全无痕迹。广野、堤岸、树林、阳光依旧如昨；“似乎是永恒的、不变的”，素姑为自己绣了十七年嫁衣，还要一针一线地绣下去。果园城人的生命原来都是白费，就像徐大娘对儿子热切但却无用的期待。如此，师陀便好像在重复着《萧萧》式的主题：以迅疾的现代性时间反衬出凝滞的前现代时间的无意义；更好像在重复着“五四”式的主题：以还乡游子的视野揭穿、鞭打乡土的窒息、愚昧。但是，《萧萧》中的女学生是一个太过光亮的背景，把湘西世界映照得灰暗、朽坏，《果园城记》中却没有如此强烈的现代性比照物。“五四”的还乡游子具有犀利、强烈的启蒙意识，《果园城记》中的马叔敖却是一个哀婉、纤敏的游子，无意也无力惊扰这个寂寞的小城。这里的还乡赋予了叙述者一个新奇却绝无审视意味的眼光——猛然看穿时间巨大的腐蚀力，以及人们在时间之轮中辛酸辗转、老去的命运。《果园城》一篇的结尾便明显表达出了这样的意蕴：

孟林太太家原来并不这样冷清，我很快的想起我们曾经怎样亲自动手做点心，素姑怎样送我精工刺绣的钱袋，我们怎样提了竹篮到果园去买花红——唉，七年！在我们不知中时间并不曾饶恕我们，似乎凡是好的事情全过去了。

“你老了呢，”孟林太太为难的说，接着好像想改正自己。

我用眼睛去找素姑，她不知几时——并且不知为了什么她已经躺在孟林太太的背后，隔着妆台，我看见她的苍白而又憔悴的脸，她的在暗中显得乌黑的眼正灼灼的望着我。我觉得眼泪已经堵塞了我的咽喉，要涌出眼眶来了，我要说不出一个字了。

“我们都要老的。”我勉强敷衍着说。

在时间的流逝中,昔日的名门望族已经好运不再;富家子弟也成了破落户;统治了果园城十五年之久的城主现在也已门庭冷落;败家子小刘爷最后竟沦落街头成了巡阅使;名门之后胡凤梧不仅将家产挥霍殆尽,还招来了杀身之祸,他的妹妹也不得不为了生计而成为风尘女子……。权势贵族的式微和富家子弟的颓败在这里得到了触目惊心的展现。然而,这里丝毫不是要表达左翼的批判意识,充溢其间的只是因人间世事的迅速更迭,和人生悲欢荣辱的变换不定而生的哀伤与悲悯。塔依旧矗立城颠。果园城的塔就像守护神一般辉煌、骄傲、尊贵,永不倒坏。它仿佛还有“灵魂”,就像果园城里人们的“老朋友”:

果园城每天从朦胧中一醒来就看见它,它也每天看着果园城。在许多年代中,它看见过无数痛苦的杀伐战争,但它们到底烟消云散了;许多青年人在它脚下在它的观望下面死了;许多老年人和世界告别了。一代又一代的故人的灵柩从大路上走过,他们生前全曾用疑惧或安慰的目光望过它,终于被抬上荒野,平安的到土里去了——这就是它。这个曾经看过以上种种变动的塔,现在正站在高处,像过去的无数日子,望着太阳从天际从果园城外的平原上升起来。(《塔》)

然而,它却并没有带给人们传说中的福祉。没有残忍、邪恶的世界中的人们终究敌不过岁月的腐蚀,枯萎与死亡是一切果园城居民,一切中国乡村居民,乃至整个人类所共有的宿命。哪儿才有传说中的洞天福地呢?叙述者不禁怆然:“人们无忧无虑的吵着、嚷着、哭着、笑着、满腹机械的计划着,等到他们忽然睁开眼睛,发觉面临着那个铁面无私的时间,他们多么渺小空虚可怜,他们自己多无力呀!”(《一吻》)

师陀的还乡世界原来无关乎前现代或现代,但却切中了每一个人的存在困境。

从郁达夫、王以仁还乡小说中的古典式羞惭、哀怒,到鲁迅乃至绝大多数“五四”作家还乡小说中的启蒙焦虑,到吴组缃借还乡小说猎取传奇,再到师陀

通过还乡表达存在论的悲悯,中国现代还乡题材的短篇小说,便一步步地疏离了“兽性和神性相统一”等概念化的人,切近了会生老病死、爱恨情仇的真实的人。而中国现代短篇小说正是在对“人”的不断切近中,逐渐自觉、丰满了起来。

注释:

(1)据《史记·苏秦列传》载,苏秦“出游数岁,大困而归。兄弟嫂妹妻妾窃皆笑之,曰:‘周人之俗,治产业,力工商,逐十二以为务。今子释本而事口舌,困,不亦宜乎!’苏秦闻之而惭,自伤,乃闭门不出,出其书遍观之。”

(2)王以仁:《我的供状——致不识面的友人的一封信》,《文学周报》第212期,1926年2月10日。

(3)鲁迅:《中国新文学大系 小说二集序》,《11鲁迅全集》第6卷,人民文学出版社1981年版,第247页。

(4)1946年5月,上海出版公司出版的《果园城记》收录了师陀的18篇短篇小说,其中包括民国27年(1938年)9月创作的第一篇《果园城》;第二年在搬家之后,于6月间创作的《葛天民》,7月间写成的《颜料盒》,另外还有《城主》、《刘爷列传》、《桃红》(原题《凤仙花》)三篇;民国29年(1940年)仲夏创作的《傲骨》和初冬创作的《阿嚏》两篇;民国30年(1941年)5月创作的《塔》和《贺文龙的文稿》,11月创作的《期待》;民国31年(1942年)1月创作的《说书人》,2月创作的《邮差先生》和《灯》;民国32年(1943年)2月写成的《狩猎》,4月又写成的《孟安卿的堂兄弟》;民国33年(1944年)的一篇《一吻》;以及完成于1946年1月的最后一篇《三个小人物》。可见,这部历时八年的短篇小说集的创作,几乎是与抗日战争相始终的。1958年上海新文艺出版社出版的《果园城记》对旧版作了较大改动,几乎可以看作是对果园城故事的重新讲述。1982年师陀编订其短篇小说集时,又把《秋》收入了进来。(参见《芦焚短篇小说集》,江西人民出版社1983年版。)两版相加共19篇小说。

(5)师陀:《果园城记序》,《师陀全集》第2卷,河南大学出版社2004年版,第453页。

(6)芦焚:《拾记里门的前后》,《大公报·文艺》第270期,1936年12月。

(7)马俊江在《中国现代文学研究丛刊》2003年第1期上发表的《论师陀的“果园城世界”》中,详细论述了《果园城记》中感伤的时间意识——“物是与人非”,本文在论述上对其有所借鉴。但是,他由此得出结论,说师陀“把果园城看成了戕害生命与民族发展沉滞的罪魁祸首。因为在这城里,任何生命都不能健康生存。这样,师陀从整体上否定了果园城存在的合理性,对制造挽歌的果园城世界进行了彻底的批判,并为它送葬”,却是本文所不能同意的。

(8)塔是《果园城记》重要的意象。马叔叙一进果园城就看见了那座塔,还乡的大刘姐也感叹:“这个老塔真结实,它有多少年了!”《圣经》里的巴别塔是人们能够和乐、幸福的乌托邦,《边城》里乌托邦般的生活之所以消逝,就是因为白塔的倒掉。但是,师陀却告诉我们,即便塔“真结实”,人们也会衰朽,决无幸福可言。就这样,师陀揭穿了希望的虚妄,还读者一个本真的无望的人生。

(作者单位:北京大学对外汉语教育学院)