

韩少功小说论

旷新年

内容提要 韩少功是当代文学的一个重要坐标与参照，他不断自我更新和超越。他的小说创作经历了“伤痕文学”、“寻根文学”和跨文体写作的长篇小说创作三个阶段。他早期的《月兰》和《西望茅草地》等作品写出了生活的复杂和人物的多面性，突破了当时流行的把生活和人物简单化的倾向。韩少功的“寻根”小说一改前期小说清新明朗的特点，构筑了一个神秘诡异的世界，使他的创作进入到一个新的阶段。长篇小说《马桥词典》和《暗示》以富于形式意味和引起有关文体上的争论而成为重要的文学事件。

韩少功是新时期重要的作家，是当代文学的一个重要坐标与参照。他的作品往往成为文坛注目的焦点。他不断更新和自我超越，他的创作不断地带给我们惊异。一般我们将韩少功的创作分为三个阶段，即“伤痕文学”阶段、“寻根文学”阶段和跨文体写作的长篇小说创作的阶段。上世纪70年代末，韩少功与“伤痕文学”一道正式登上文坛和进入文学主流。1985年，文学转向，他发表《文学的根》和《爸爸爸》轰动文坛，并且被视为“寻根文学”的旗帜。1996年，《马桥词典》以新颖的形式再一次震动文坛。他是当代中国作家中不懈地追求形式创新的作家，并且不断地以形式的探索引人瞩目。长篇小说《马桥词典》和《暗示》都以富于形式意味和引起有关文体上的争论而成为重要的文学事件。

—

韩少功和新时期崛起的许多作家一样一开始被卷入了“伤痕文学”的潮流。80年代的思想主题也渗透进了他早期的作品。“伤痕文学”属于批判现实主义范畴，借助人道主义的思想资源，控诉当代政治斗争和错误观念对人的摧残。《月兰》是极左路线造成的一个悲剧。“我”单纯而热情地执行上面的政策，而对农村生活状况缺乏真实了解，造成了月兰自杀的悲剧。“我”是一个刚从中

专毕业到机关参加工作不久的城里伢子，参加了农村工作队。“我”满腔改造农民的热情，但仅仅只会下达“禁止放猪和鸡鸭下田，保护绿肥草籽生长”的命令，却不知道鸡鸭是农民的“油盐罐子”。农村妇女月兰迫于生活的压力，一再放鸡下田觅食，她家的四只鸡被工作队施放的农药毒死。而接下来发生的一系列事件，写检讨的恐吓，婆婆的嫌弃，尤其是一直恩爱的丈夫对她的埋怨和打骂，还有儿子读书交不起学费的内疚，使她不堪忍受而投水自杀。在这篇小说中，作者向读者展示了月兰善良美好的心灵，她孝敬婆婆，心疼丈夫，疼爱孩子，她艰难持家、任劳任怨。她曾经是一个优秀社员，爱社如家，有一年春插，队上的牛乏了力睡在田里，她一口气拿出十几个鸡蛋、两斤甜酒给牛吃，还硬不要钱。但是，由于执行错误的路线，农村经济状况一年不如一年，月兰家的生活也陷入了困境。那个柔顺善良、曾经无私奉献的月兰，现在却一意孤行，一再违反禁令放鸡下田。她的自杀是对左倾错误路线无声的控诉和谴责。月兰心地善良，并不因为“我”的作为而怨恨，当她看到“我”遗留在她家的那件灰上衣，临死前还主动帮“我”把衣服洗净了，叠好了，“肩上一个破洞也被补好了，针脚细密，补丁也很合色”。“我”为月兰的自杀所震撼和充满了自责。然而，作者并不以月兰的死来丑化“我”的行为，而是引人发生对生活的思考。

《西望茅草地》属于通常所谓的“反思文学”的范畴,写的是一个乌托邦破灭的故事。在“大跃进”运动中,昔日在战场上出生入死的上校张种田成为了一个农场的场长,他忠诚、热情、有干劲,拥有革命信念和献身精神,“扶犁掌耙有一手”,相信“锄头底下出黄金”。他率领一批人,满怀激情,决意要在三年内把一片荒凉的茅草地建成“共产主义的根据地”。然而,由于家长制的独裁作风,独断专行,一味蛮干,缺乏科学的管理,最终失败了,他苦心经营的农场因亏损被迫解散。对“这个茅草地王国辛勤的酋长”的批判诉诸人性的力量。张种田也推行禁欲主义,扼杀了养女小雨和小马的爱情,造成了小雨生活的悲剧。然而,张种田却是一位品质高尚的理想主义者,是一位具有理想和气魄的失败的英雄,是革命现实主义叙事中经常出现的正面人物,他大公无私,具有对革命事业的忠诚和高度责任感,由他为“我”买鞋的情节,表现了他对于下属的关心和爱。作者写了一个具有立体感和具有复杂性格的人物。张种田的各种致命弱点使人惋叹和痛惜,他身上的理想主义精神和高贵品质又令人肃然起敬。

《月兰》尤其是《西望茅草地》写出了生活的复杂和人物的多面性,突破了当时流行的把生活和人物简单化的倾向。这正是《月兰》和《西望茅草地》较之一般“伤痕文学”作品深刻的地方。韩少功在《西望茅草地》的创作谈中说:“难道对笔下的人物非‘歌颂’就要‘暴露’?伟大和可悲,虎气和猴气,勋章和污点,就不能统一到一个人身上?我对自己原来的观念怀疑了。我想:人物的复杂性是应该受重视的。何况我们是在回顾一段复杂的历史。”^①《月兰》和《西望茅草地》是古典意义上的悲剧,它们不同于当时“伤痕文学”和“反思文学”的作品把历史的悲剧归结为个人道德上的原因,归结为人物的品德缺失。“一段历史出现了昏暗,人们就把责任归结于这段历史的直接主导者,归结于他们的个人品质德性,似乎只要他们的心肠好一点,人们就可以免除一场浩劫”^②。作者对造成悲剧的人物并不是简单地更不是单纯道德化地予以批判和谴责。《月兰》和《西望茅草地》等韩少功的早期作品体现了一种哀而不伤、怨而不怒的美学风格。

二

1985年,韩少功的文学世界出现了“诗意的中断”。韩少功的“寻根”小说一改前期小说清新明朗的特点,构筑了一个神秘诡异的世界,也使他的创作进入到一个新的阶段。

经历了80年代初“伤痕文学”的潮流之后,韩少功不满写作过分粘滞于现实政治层面,他返回传统文化,去寻求文学永久的魅力。“中国作家们写过住房问题和冤案问题,写过很多牢骚和激动,目光开始投向更深层次,希望在立足现实的同时,对现实进行超越,去揭示一些决定民族发展和人类生存的谜”^③。1985年,他发表了著名的《文学的根》一文。《文学的根》被看作“寻根派宣言”。“寻根文学”是新时期文学“向内转”的一个重要标志。韩少功的《文学的根》、李杭育的《理一理我们的根》、郑万隆《我的根》都不约而同地提到了“根”这个关键词,表达了对于传统的焦虑。他们将文学的根指向传统的哲学、历史、文化、风俗习惯。韩少功在《文学的根》中说:“文学有‘根’,文学之‘根’应深植于民族文化民族传统的土壤里,根不深,则叶难茂。”韩少功列举了贾平凹和李杭育等人的小说与地域文化的关系:“他们都在寻‘根’,都开始找到了自己的文化根基和文化依托。这大概不是出于一种廉价的怀旧情绪和地方观念,不是对方言歇后语之类浅薄的爱好;而是一种对民族的重新认识,一种审美意识中潜在历史因素的觉醒,一种追求和把握人世无限感和永恒感的对象化表现。”^④

《归去来》是韩少功的第一篇“寻根”小说。韩少功说:“《归去来》写人的相对性,到底黄治先是我、还是别人,像庄周梦蝶,感到自我的丧失、自我的怀疑,这些意识像雾一样迷蒙,比较符合我当时创作的理想。”^⑤小说一开始极力渲染环境气氛:“路边小潭里冒出几团一动不动的黑影,不在意就以为是石头,细看才发现是小牛的头,鬼头鬼脑地盯着我。它们都有皱纹,有胡须,生下来就苍老了,有苍老的遗传。前面的蕉林后面,冒出一座四四方方的炮楼,冷冷的炮眼,墙壁特别黑暗,像被烟熏火燎过,像凝结了很多夜晚。”《归去来》的标题脱胎于陶渊明《归去来兮辞》,小说开头“我”闯入一个山村,和陶渊明《桃花源记》

开始叙述武陵渔人“缘溪行，忘路之远近，忽逢桃花林”类似。这短暂的经历有如梦境。在闭塞的山村里，主人公产生了异样的感觉：“穿鞋之前，我望着这个蓝色的我，突然有种异样的感觉，好像这身体很陌生，很怪。这里没有服饰，没有外人，就没有掩盖和作态的对象，也没有条件，只有赤裸裸的自己，自己的真实。有手脚，可以干点什么；有肠胃，要吃点什么；生殖器可以繁殖后代。世界被暂时关在门外了，走到哪里就忙忙碌碌，无暇来打量和思量这一切。由于很久以前一个精子和一个卵子的巧合，才有了一位祖先；这位祖先与另一位祖先的再巧合，才有了另一个受精卵子，才有了一个世代以后可能存在的我。我也是无数偶然的一个蓝色受精卵子。”

《归去来》的神秘感令人想起卡夫卡的《乡村医生》。小说的主人公是名叫黄治先的知青，在返城多年以后，偶然来到了一个陌生的山村，一个很像他曾经插队的地方。他被村里人误认为是曾经在那里插队的“马眼镜”。“我”一开始拒绝山民错误地把他指认为“马眼镜”，但后来慢慢又接受了这种指认。到后来，甚至“我”擦拭着小腿上的伤痕——本来是足球场上被一只钉鞋刺伤的，也疑惑是不是山民们所说的被他杀死的阳矮子咬的，怀疑自己手上是否有股血腥味。“我”在这样的误认中感觉到山村里的人事既陌生又熟悉，具体化的个人历史在这荒诞的时空中消逝。因为“我”和“马眼镜”并非一人，所以两人的经历并不一致，但又因为都是知青，可能会有一些相似的经历，所以，“我”和“山民”的记忆时而矛盾，时而重合。于是，“我”在“黄治先”和“马眼镜”的角色中奔忙穿梭。在小说结尾，“我”对自己的身份产生了怀疑：“这个黄治先就是我么？”在小说的最后，“我”做了个梦，重复了自己最初进入山村的山路的情景。“梦见我还在皱巴巴的山路上走着走着，土路被山水冲洗得像剥去了皮肉，留下一束束筋骨和一块块干枯了的内脏，来承受山民们的草鞋。这条路总也走不到头。”“我”没法摆脱这个梦魇，山民们强加的记忆成为了“我”个人的历史：“我累了，永远也走不出那个巨大的我了。”

中篇小说《爸爸爸》是“寻根文学”的代表作品。《爸爸爸》的故事发生在一个与世隔绝、时间凝固和停滞、充满原始蛮荒气氛、不知现代文

明为何物的山寨——鸡头寨。鸡头寨人不知来自何处，也与外面的世界没有联系和交流。《爸爸爸》展现了鸡头寨蒙昧、迷信、保守、原始、落后的风俗习惯。他们迷信巫术，保存着祭谷神和打冤家等古老野蛮的习俗。要不是石仁从山下带回来玻璃瓶子、马灯、松紧带、旧报纸、小照片之类新鲜玩意儿，以及他口中“公历”、“形势”、“白话”、“报告”之类新名词，我们不会想到鸡头寨已经进入了20世纪中期。石仁说：“这鬼地方，太保守了。”作品的主人公是冥顽不化、丑陋不堪的白痴小老头丙崽。丙崽只会说“爸爸”和“X妈妈”两句话。鸡头寨本来要杀了丙崽这个无用的废物祭谷神，不料正要动手，天上响了一声雷，他们便认为这是上天的旨意，不要这个祭品。他们觉得丙崽神秘，他只会说“爸爸”和“X妈妈”两句话，莫非就是阴阳二卦？于是拜倒在丙崽面前，他们尊称丙崽为“丙相公”、“丙大爷”、“丙仙”。尤其神奇的是，仲裁缝给老小残弱灌了剧毒的雀芋，却唯有丙崽没有被毒死。韩少功在《答美洲〈华侨日报〉记者问》中说：“《爸爸爸》的着眼点是社会历史，是透视巫楚文化背景下一个种族的衰落，理性和非理性都成了荒诞，新党和旧党都无力救世。”^⑥

《爸爸爸》是一部寓言作品，模糊了时代背景，象征超稳定的古中国文明，揭示中国文化在时空上的停滞。李庆西将《爸爸爸》称为“新时期的经典作品”。他说：“从某种意义上说，丙崽不啻是一具历史的活化石。”^⑦《爸爸爸》既是“寻根文学”的代表作品，也是80年代新时期文学和新启蒙主义的一个重要总结。它继承了“五四”以来启蒙主义和国民性批判的传统。当时对《爸爸爸》的解释中，也是把《爸爸爸》放到新启蒙主义的解释框架中，把它读解为国民性批判的一个经典作品。严文井在致韩少功的信中说：“《爸爸爸》分量很大，可以说它是神话或史诗。”“你这个丙崽和阿Q似乎有某种血缘关系”^⑧。刘再复在《论丙崽》中指出：“人们将会发现，韩少功发现了丙崽，是一个很重要的艺术发现。”“丙崽的思维方式，乃是一种畸形的、病态的思维方式”。“丙崽的思维病态，不能说只是生理病态，它根本上是一种文化病态，一种文化上的原始愚昧状态”^⑨。

程光炜认为，丙崽这个人物形象面对的是现代文学史上由鲁迅和沈从文所代表的“现代”和

“寻根”两种不同的文学传统，一个对传统文化是批判和否定的，一个对传统文化是欣赏和认同的。由于作品始终传达和纠缠着鲁迅精神世界深处的焦虑，致使它未能抵达沈从文小说那种和谐、宁静、完美的艺术境界^⑩。有人指出过“寻根文学”与“沈从文热”，与沈从文等人在80年代初被文学史重新发现的关系。韩少功笔下的鸡头寨和沈从文笔下的边城一样是一个没有时间和空间概念的凝固、宁静的时空孤岛。沈从文以挽歌的笔调描写原始、遥远、宁静的湘西世界。沈从文笔下是一个和谐理想的乌托邦，而韩少功抒写的则是一个充满焦虑的文化批判的寓言。韩少功与沈从文对于时间表现出不同的看法。这也体现出韩少功与沈从文对于现代性的不同态度。沈从文在30年代对于现代和城市文明是一种批判的姿态和对宁静的乡村的歌颂的反现代态度。而韩少功80年代是在新启蒙主义和现代化以及反传统的大潮的激荡之下。韩少功对时间停滞的焦虑使人联想到金观涛在批判中国封建社会长期停滞而提出的“中国封建社会的超稳定结构”的概念。

“寻根”和80年代中期的“文化热”有关，在某种意义上，“文化热”是政治讨论的隐喻，以文化批判来表达政治激情。“寻根文学”有两种倾向，一种是对传统文化的选择和认同，如阿城的《棋王》。用甘阳的说法：“从目前看来，海内外的许多论者似乎都有一种相当普遍的所谓‘反‘反传统’的态度。”^⑪韩少功一直不同意人们加于“寻根文学”“文化保守主义”的帽子。韩少功代表了“寻根文学”的另一流向。它仍然沿袭80年代启蒙主义和现代化以及反传统的主题，对传统文化的批判被视为这一主题的深化。李泽厚在1979年出版的《批判哲学的批判》中提出了“文化—心理结构”的概念。在80年代的文化讨论中，启蒙主义对传统的批判指向深层的民族“文化—心理结构”。从“文化—心理结构”的角度，寻找中国落后的根源。由于80年代强大的反传统思潮，即使向传统文化寻根的作家，认同的也不是传统的主流和正统，而是异端的、非正统的传统，是传统中边缘的、非规范的内容。李杭育说：“我以为我们民族文化之精华，更多地保留在中原规范之外。规范的、传统的‘根’，大都枯死了。‘五四’以来我们不断地在清除着这些枯根，决不让它复活。规范之外的，才是我们需

要的‘根’，因为它们分布在广阔的大地，深植于民间的沃土。”“理一理我们的‘根’，也选一选人家的‘枝’，将西方现代文明的茁壮新芽，嫁接在我们的古老、健康、深植于沃土的活根上，倒是有希望开出奇异的花，结出肥硕的果。”^⑫韩少功自己在《文学的根》中也强调：“更重要的是，乡土中所凝结的传统文化，更多属于不规范之列。”^⑬

韩少功“寻根文学”的另一篇重要作品是《女女女》。韩少功说：“《女女女》的着眼点则是个人行为，是善与恶互为表里，是禁锢与自由的双变质，对人类的生存威胁。”^⑭在《女女女》中，幺姑前后判若两人，呈现善和恶的两种不同方式。早年的幺姑善解人意，与世无争，克己利人。她因为没有生育并且是“坏分子的家属”，受到歧视和疏远。她压抑自己的一切正常的需求和欲望。她“学焦裕禄”，同事借了她的钱也不要求还。她连给她买的助听器也舍不得用。她大口吃着“臭蛋”和发馊的剩饭菜。她哪怕一个墨水瓶也舍不得丢出去，收集起“一个瓶子的森林，瓶子的百年家族”。她收集纸，无数的废纸使“那个平平的垫被已经隆起了这里那里好些突出的丘峦，使她的床垫和生活充实了不少”。然而，这一切都在不断销蚀她作为人的存在和感觉。她在近乎自闭的生存空间与精神孤独中，酝酿了内心深处连她自己也不了解的仇恨与怪僻。在一次洗澡中风瘫痪以后，幺姑变了，“从那团团蒸汽中出来以后就只是形似幺姑的另外一个人了，连目光也常常透出一种陌生的凶狠”。长期禁锢的自然本性以畸变的形态释放出来。她提出各种索求，故意把粪尿拉在床上。幺姑在病中讨账式的恣肆和磨人，无疑是她长期自我压抑的集中决堤，将压抑在人性深处的病态意识暴露无遗。同时，她的折磨也成为反映周围的人的同情心的一面镜子。她的干女儿老黑希望幺姑死掉。甚至很快“我”也觉得幺姑在蒸汽中死去就好了。《女女女》显示了人性的脆弱。和幺姑的禁欲相反，幺姑的干女儿老黑是一个纵欲主义者和享乐主义者。老黑似乎对什么都不在乎，摒弃一切责任和义务，享有绝对自由，是一个“活得真实的人”。与幺姑的不能正常生育不同，老黑因为个人享乐而拒绝生育。“她能生，这是她自己当众宣布的，生他一窝一窝的也不在话下。为了向她婆婆证明这一点，她去年就毫不在乎地一举

怀上一个,然后去医院一个小小的手术‘拿掉啦’,像玩似的”。老黑“早把一切都看透了”,“她玩得很痛快,玩过革命和旧军装,又玩离婚和结婚,玩录像带和迪斯科,玩化妆品和老烟老酒。身上全洋玩意儿,没有国货”。在死前,么姑变得像猴,又变得像鱼。老黑也人到中年,“我”发现“她也像条鱼”。作者以此暗喻了人的生命形态的退化。

韩少功“寻根”时期的作品,无论是《归来》里的黄治先、《爸爸爸》中的丙崽,还是《女女女》中的么姑,都是精神病态的人。韩少功“寻根”寻找到的是一片压抑沉闷而又丑陋不堪的精神荒原。在韩少功的“寻根”小说中,大量使用丑陋、龌龊、令人恶心的意象,给传统的审美观念带来了挑战。南帆在《历史的警觉——读韩少功》中说:“至少在某一时间内,作家与批评家有意无意地将诗意视为小说的至高之境。……但是,这一切突然在1985年前后遭到了有力的拒绝。一阵粗鄙之风耀武扬威地席卷而来。”“韩少功小说中的秽物骤然增多了。蚯蚓、蛇、蝙蝠、拳头大的蜘蛛、鸡粪、粪幽、鼻涕、尿桶、体臭、汗味、月经、阴沟、大肠里面混浊的泡沫和腐臭的渣滓,如此等等”^⑤。韩少功的“寻根”小说的神秘化倾向和审丑现象,与他接受西方现代主义文学的影响有关。韩少功的“寻根”小说受到福克纳等现代主义文学和拉美魔幻现实主义的影响。在福克纳《喧哗与骚动》中的班吉的影响下,在中国新时期文学中产下了一批白痴的人物形象,而丙崽则是他们中的第一个。韩少功说:“拉美的魔幻现实主义,与光怪陆离的神话,寓言,传统,占卜迷信等文化现象是否有关?”^⑥拉美魔幻现实主义作家加西亚·马尔克斯获得诺贝尔文学奖鼓励了中国作家反观传统文化,韩少功对浪漫神秘的楚文化的追寻与拉美魔幻现实主义的影响正好契合。

三

长篇小说《马桥词典》和《暗示》标志着韩少功小说创作的又一个高峰和创作的第三个阶段。韩少功在《灵魂的声音》中说:“惊讶是小说的内动力。”^⑦《马桥词典》和《暗示》对形式的探索给人们带来了巨大的惊异和强大的冲击。

《马桥词典》以词条展开的叙事方式将小说的

形式探索推向了极致,它是对传统以情节和人物为中心的小说的颠覆和消解。《马桥词典》是语言、文化、历史、人物的碎片,是一个后现代的文本,是非中心的,开放的,反宏大叙事的。《马桥词典》糅合了语言学、社会学、文化人类学、思想随笔和经典小说等多种写作方式,令人耳目一新。《马桥词典》以词典的形式,收集了马桥通行的115个词条,每个词条或写人,或状物,或叙事,用生动、鲜活的民间语言,以词条串联起引人入胜的故事,以词典的形式构造了马桥的历史和文化,汇编成了一部乡土词典,营造了一个隐秘的马桥世界,展示了马桥人悲欢离合的故事。

朱向前说:“虽然,我不能说韩少功是词典形式结构小说的始作俑者,但是这并不重要。重要的是,韩少功运用释条的表述方式实现了对某些的定词语的人生和文体底蕴的挖掘与清理,并藉此传达了作者独特的对世界的触摸与叩问。内容和形式在这里表现出了高度的默契,试问,对语言问题的强调还有比‘词典’更恰当的方式吗?而且还不仅止于此,它另一方面的意义还在于,词典的形式本身轻而易举地就把中国长篇小说的传统结构打破了。加上作家的蓄意为之,它对传统小说的经典定义譬如线性叙述、时间顺序、因果关系、典型人物、故事化、情节性等诸多方面都进行了程度不同的颠覆和消解。理性的光芒和形式的艳丽照亮了《马桥词典》,《马桥词典》的出现,对当前长篇小说创作中忽视理性精神和形式意识的平庸化趋向进行了一次无声的狙击。”^⑧在“马桥风波”之前,作者注意到了在《马桥词典》之前有一部名叫《哈扎尔词典》的小说的存在,但是,朱向前仍然充分肯定了《马桥词典》在形式上创新的意义和作品本身的价值。

米兰·昆德拉《生命中不能承受之轻》第三章“误解的词”,采用了词条的叙事形式,探讨了“女人”、“忠诚与背叛”、“音乐”、“光明与黑暗”四个词或词组。但是,在昆德拉那里,词典仅仅是作为小说叙事的一个组成部分,而韩少功则是用词典的形式构成一部小说。

韩少功选择词典的形式,是为了打破传统小说的结构。他消解了主导性人物、主导性情节、主导性情绪,由完整的大叙事转向了破碎的、细微的小叙事。韩少功在《马桥词典·枫鬼》中说:

“动笔写这本书之前，我野心勃勃地企图给马桥的每一件东西立传。我写了十多年的小说，但越来越不爱读小说，不爱编写小说——当然是指那种情节性很强的传统小说。那种小说里，主导性人物，主导性情节，主导性情绪，一手遮天地独霸了作者和读者的视野，让人们无法旁顾。”

韩少功说：“采用词典体首先出于我对语言的兴趣。”“我把语言当作了我这部小说的主角，……在这本仿词典的小说里，每一个词条就是一扇门，一个入口，通向生活与历史，通向隐蔽在每一个词语后面的故事”^⑨。韩少功用方言构造了一个马桥世界，来与“普通话”的“一体化”相对抗。在《马桥词典》后记中，韩少功说：“从严格的意义上来说，所谓‘共同的语言’，永远是人类一个遥远的目标。如果我们不希望交流成为一种互相抵销，互相磨灭，我们就必须对交流保持警觉和抗拒，在妥协中守护自己某种顽强的表达——这正是一种良性交流的前提。这就意味着，人们在说话的时候，如果可能的话，每个人都需要一本自己特有的词典。”普通话即民族共同语伴随着现代民族国家的建构而兴起，它以一种普遍化、同质化的认识模式来抹煞现实的异质性。韩少功提出了个人词典的要求，使语言的异质性突现出来。在现代民族国家的规划和建设之中，使一种方言上升到国语和普通话的地位。而《马桥词典》则是去寻绎那些被压抑的、“普通话”所无法涵盖的“方言”的复杂隐秘的含义，揭示“普通话”后面的语言、思维和生存方式与价值图景。正如“白话”一条所诠释的：“白话”是一种闲谈，它往往是“无意义的”、“非道德的”、“怪异的”、“骇人听闻的”。“我的小说尝试，我青年时代最重要的语言记忆，就是从他们白话的哺育下蜷缩着身子，乐滋滋地交流一些胡说八道。因为这个无法更改的出身，我的小说肯定被他们付之一笑，只能当作对世道人心毫无益处的一篇篇废话”。马桥的方言后面蕴含了马桥人独特的世界观。马桥“醒”、“科学”、“模范”等词有着他们自己不同的含义。在马桥的方言里，漂亮就是“不和气”。“不和气”的铁香有着与众不同的性格和命运。马桥人认为，漂亮的女人有一种芬芳但有害的气味。铁香来到马桥，马桥的黄花就全死了。铁香的气味也使六畜躁动不安。复查家的一条狗，自从看见铁香以

后就变成了一条疯狗，只得用枪打死。仲琪家的一条种猪，自从铁香来了以后就怎么也不上架了。还有一些人家的鸡瘟了，鸭瘟了。连志煌手里叫三毛的那头牛，也朝铁香发过野。铁香最后和地位低贱的三耳朵私奔，惨死异乡。在《马桥词典》中，有一个重要的词“话份”，是指语言权力。话份的大小说明地位的高低。在马桥，一般来说，女人、年轻人、贫困户没有话份。其实，早在《爸爸爸》中就已经出现了“话份”这个词：“话份也是一个很含糊的概念，初到这里来的人许久还弄不明白。似乎有钱，有一门技术，有一把胡须，有一个很出息的儿子或女婿，就有了话份。后生们都以毕生精力来争取有话份。”被长期剥夺了话语权的盐早竟然真的成了哑巴。

在韩少功前面“伤痕文学”与“寻根文学”这两个时期，都有强烈的精英知识分子批判性格和启蒙主义精神。到《马桥词典》，则是一种民间的还原。在《马桥词典》中也有盐早、马鸣这样的人物，但韩少功由对于乡土的批判转变为一种以平等的眼光和尊重、同情的态度看待他们。茅草地和鸡头寨那种愚昧的气氛也转变成为了《马桥词典》中从容、浑然的叙述。

中国现代新文学运动不仅是一个由白话文代替文言文的过程，同时，也是一个文体发生了重要变化和调整的过程，原来居于文学边缘甚至居于文学视野之外的小说上升到文学正宗和中心的地位，原来居于中心地位的传统的诗文逐渐边缘化。小说由边缘上升到中心、由“小说”变为“大说”的过程，也是一个小说政治化和正统化的过程。与此同时，传统“文以载道”的散文则逐渐趋向于以抒情、叙事的小品文为中心，转变成为“个人笔调”。相对而言，在现代，散文比小说变得更加个人化。在当代，散文化往往成为作家打破小说的模式化和寻求变革的一种出路。

2002年，韩少功出版了第二部长篇小说《暗示》。南帆说：“暗示是一个没有重心的文本。《暗示》之中的一百多节没有形成一个叙事的整体结构。《暗示》摊开了生活的诸多片断。这些片断是零散的，独立的，它们分别是历史、记忆、分析性言论、小故事、想象、比较、考证、引经据典、人物速写，等等”，并由此构成了一个纷繁复杂的文本世界^⑩。同《马桥词典》一样，《暗示》再一次引起了文坛

重大的争议。在许多人对《暗示》在文体上的实验加以鼓励和赞誉的同时,也有人对《暗示》进行了严厉的非难。余杰说:“《暗示》中的大部分文字,都像是漫不经心的专栏文章。”“我只能发现一堆漫不经心拼贴的印象”^①。李建军说《暗示》“具有反体裁写作的典型症候,是迄今为止最任性、最大胆的反小说写作”^②。杨扬则认为《暗示》是“一次失败的文体试验”:“倒不是文体的破坏,而是文体的误置,将本该是杂论和随想录之类的东西披上了小说的外衣。”^③《暗示》中包含了老木、大川、小雁、大头、多多、鲁平、武妹子、易眼镜、吴达雄等众多人物的故事,按照蔡翔的说法,《暗示》的每一节都能发展成为一个相对完整的短篇小说。蔡翔对《暗示》的文体实验给予了充分的肯定:“这种激烈的文体实验,我们已经久违。……《暗示》在形式上的探索和实验,哪怕再过于极端,也标明了有一种力量将再度风生云起。”针对人们的责难,蔡翔怀念起80年代对小说文体实验的宽容态度。他追问:“那么,是什么原因,导致了我们今天对文体的苛刻态度?”他认为这是因为思想的惰性和同现实的妥协:“如果我们承认,形式意味着和我们身边历史的对话能力,那么,自80年代开始的小说的文体探索和实验,正意味着这种对话能力的逐渐增强和拓展,同时也意味着,我们对现实的复杂性的深刻把握。坦率地说,近年来的小说,鲜见有形式的继续探索和实验,在某种意义上,也可以说,这正是我们和现实建立的过于‘甜蜜’的关系的结果。正是在这种‘甜蜜’的关系中,我们逐渐放弃了对日常存在的进一步追问,从而满足于事物的表象的叙述,尖锐的思想和批判性的丧失,也导致了我们的提出问题的能力渐渐丧失,并重新形成小说形式的模式化倾向。”^④对韩少功的《暗示》,李陀在《暗示》台湾版序中做了这样的阐发:在近几十年,在全世界形成了一种“中产阶级写作”的潮流,这种潮流在总体上,形成了一套影响着全世界的写作趣味和标准,这套趣味和标准完全不适合非中产阶级社会特别是第三世界,但是,却影响和控制着他们的思考和写作。中国作家也在日益向中产阶级写作靠拢。“正在这时,《马桥词典》出现了,给我带来一阵兴奋,它不是一般的‘另类写作’,简直可以说是专门针对中产阶级趣味的另类写作。”^⑤

韩少功说:“小说也是创造知识,只是这种知识与我们平时理解的知识不大一样。小说的功能之一就是挑战我们从小学、中学开始接受的很多知识规范,要叛离或超越这些所谓科学的规范。”^⑥《暗示》分开来往往是精彩的思想随笔,是与当代思想、知识的交锋。比如《地图》中写道:“地图是人类一面稍嫌粗糙和模糊的镜子,映射出文明的面容。”农业时代有农业时代的地图,工业时代有工业时代的地图,消费时代则重新绘制了自己的地图。“根据交通工具的不同,从上海到郊县的渔村,可能比从上海到香港更慢。从北京到洛杉矶,可能比从北京到大兴安岭林区的某个乡镇更快”。韩少功说:“现代社会里传媒发达,人们很容易知道这个世界发生了什么事,因此,一个文学写作者描述这些事可能是不重要的,而描述这些事如何被感受和如何被思考可能是更重要的。这就是我有时会放弃传统叙事模式的原因。我想尝试一下被笔墨聚焦于感受方式和思考方式的办法,于是就想到了前人的笔记体或者片断体。”^⑦

韩少功采用长篇笔记小说的形式,把现代长篇小说的结构重新打碎,是一次大胆的探索。王蒙在《道是词典还小说》中曾经评论《马桥词典》说:“韩书的结构令我想起《儒林外史》。它把许多个各自独立却又味道一致的故事编到一起。”^⑧胡适在五四时期批评中国没有长篇小说,批评中国的小说作家不懂结构。他在《论短篇小说》中说:“做小说的人往往把许多短篇略加组织,合成长篇。如《儒林外史》和《品花宝鉴》名为长篇‘章回小说’,其实都是许多短篇凑拢来的。”^⑨他在《五十年来之中国文学》中说:“《儒林外史》没有布局,全是一段一段的短篇小品连缀起来的;拆开来,每段自成一篇;斗拢来,可长至无穷。”^⑩他将近代的小说称作是“没有结构的杂凑小说”^⑪。因此,在某种意义上,韩少功在长篇小说上的实验既是一种大胆的探索,也是一种大步的后退。

韩少功说:“古代笔记小说都是这样的,一段趣事,一个人物,一则风俗的记录,一个词语的考究,可长可短,东拼西凑,有点像《清明上河图》的散点透视,没有西方小说那种焦点透视,没有主导性的情节和严密的因果逻辑关系。我从80年代起就渐渐对现有的小说形式不能满意,总觉得模式化,不自由,情节的起承转合玩下来,作者

只能跟着跑,很多感受和想象不能放进去。我一直想把小说因素与非小说因素做一点搅和,把小说写得不像小说。”^②小说是一种现代文类,在形式上,小说具有很强的寄生性,小说采用过日记、书信等多种形式,多斯·帕索斯的小说结合了新闻报道等文体。西方一般认为小说是开放的,没有文体规定。马丁·华莱士在《当代叙事学》中说:“‘小说’无法加以定义,因为其规定性特征就是不像小说。”“那些定义小说为一种似是而非的形式的理论中包含某种颠倒:在文类系统中,小说的反常性被作为它的正常存在方式而接受。结果,小说就被设想为一种‘没有自然的或确定的存在’的实体,‘它在不同时代的不同区域文化中一而再、再而三地出现’,它不是一种具有连续历史的独立类型,而是‘具有类似的家庭特征’的作品的‘前后相续’。”^③中国,引进西方19世纪现实主义小说还只有不到一百年的时间。韩少功在《语言的表情与命运》中说:“如果我们稍稍回顾历史,就可以看到小说的形式五花八门。巴尔扎克笔下有一种小说。乔伊斯笔下有另一种小说。在中国古代很多作家的笔下,小说与散文常常混为一体,甚至文、史、哲之间的区别界线难以辨认。显然,人类的生活总是变化不定丰富多样的,那么作为对生活的反映与表现,文学及其形式其实从来也无法定于一格。”^④他认为,西方的小说与戏剧的关系密切,而中国的小说则与散文的关系更密切。“小说的概念本来就不曾统一。如果说欧洲传统小说是‘后戏剧’,那么中国传统小说是‘后散文’的,两者来路不一,概念也不一”^⑤。

韩少功说:“散文化常常能提供一种方便,使小说传达更多的信息。”^⑥张承志为了更自由地表达自己的思想感情,放弃了小说创作,而选择了散文这一文体。与张承志干脆放弃小说这种文学体裁不同,韩少功则是努力扩展小说这一文体的可能性。张承志和韩少功写作的一个重要方面是针对90年代越来越自恋,已经高度僵化、狭窄和疲惫的“纯文学”观念及其写作。

韩少功《暗示》的文体实验受到米兰·昆德拉、罗兰·巴特和费尔南多·佩索阿等人的写作的影响和启示。1987年,他翻译米兰·昆德拉的《生命中不能承受之轻》,并在米兰·昆德拉《生命中不能承受之轻》的译本序言中说:“不难看出,昆

德拉继承发展了散文笔法,似乎也化用了罗兰·巴特解析文化的‘片断体’,把小说写得又像散文又像理论随笔。整部小说像小品连缀。”“为什么不能把狭义的fiction(文学)扩展为广义的literature(读物)呢?《生命中不能承受之轻》显然是一种很难严格分类的读物”^⑦。1998年,他翻译了佩索阿的《惶然录》。这是佩索阿晚期的随笔作品,“都是一些‘仿日记’的片断体”^⑧。由此可见韩少功对“片断体”的偏爱和突破传统文类的欲望。

韩少功的长篇小说《马桥词典》和《暗示》是他个人记忆的一种释放,其中一个重要内容就是有关知青生活的回忆。很多人都注意到韩少功的创作与他的知青经历、知青身份的关系。许子东指出:“韩少功骨子里是个‘知青作家’。不仅因为他有两篇作品直接影响知青文学发展,还由于他几乎全部的重要作品里,都有一个知青人物作为‘视角’存在。”^⑨李庆西在《他在寻找什么》中说:“出现在韩少功笔下的,一直就是湖南的一小块地方,大约是潇、湘、沅、藏(搞不清是哪条河流)流经的那些田野和村落;他的人物,除了农民,便是知青。这些颇能使人联想到福克纳的世界:密西西比河畔的一个县,黑人和穷白人。”“知青和农民,这两类人物精神世界不同,却是并肩走在乡间的崎岖小路上,”“所以在韩少功的另一些作品中,便有意地将这两类人物摆到一块来写”^⑩。不论是马桥,还是太平墟,韩少功反复描写的是他曾经插队的那片地方。他的小说反复描写的是主要是两类人物:知青和农民。曾镇南在《韩少功论》中说:“独特就独特在,韩少功一般说并不独立地描写知青的命运(《远方的树》大概是个例外)。他笔下的知青形象,当然也参与生活,但更多的时候是作为生活的观察者、解释者和沉思者出现。这些知青形象组成了一个既独立又与农民世界相通的特殊世界。”^⑪

在韩少功三十多年的创作历程中,尝试过传统现实主义叙事、现代主义形式实验、融入散文随笔等因素的跨文体写作等诸种形式和方法。他的《爸爸爸》和《马桥词典》等作品已经确立了文学经典的地位。他是一位富于理性色彩的作家,他的写作深深地植根于当代思想潮流和深刻地介入了当代思想论争。他的写作构成了对当代知识的批判和对当代文学的反思。他的写作使文学的

边界不断拓展。他以想象为中介,与时代和现实处于一种持续的对话关系之中。他不断地挑战时代,也不断地超越自我。在《马桥词典》和《暗示》之后,在2005年出版的中短篇小说集《报告政府》中,《801室故事》继续形式的实验,而《报告政府》、《月下桨声》、《空院残月》等篇则回归现实主义写作。在经历了《马桥词典》和《暗示》这种激进的甚至是极端的文体实验之后,韩少功的创作何去何从,我们拭目以待。

- ①韩少功:《留给“茅草地”的思索》,《在后台的后台》第248页,人民文学出版社2008年版。
- ②韩少功:《留给“茅草地”的思索》,《在后台的后台》第247页,人民文学出版社2008年版。
- ③韩少功:《文学的根》,《在后台的后台》第276页,人民文学出版社2008年版。
- ④韩少功:《文学的根》,《在后台的后台》第274—275页,人民文学出版社2008年版。
- ⑤韩少功、施叔青:《鸟的传人》,廖述务编《韩少功研究资料》,天津人民出版社2008年版。
- ⑥韩少功、夏云:《答美洲〈华侨日报〉记者问》,《钟山》1987年第5期。
- ⑦李庆西:《说〈爸爸爸〉》,廖述务编《韩少功研究资料》第515页,天津人民出版社2008年版。
- ⑧严文井:《我是不是个上了年纪的丙崽?》,廖述务编《韩少功研究资料》第511—512页,天津人民出版社2008年版。
- ⑨刘再复:《论丙崽》,李莉、胡健玲编《韩少功研究资料》第134—135页,山东文艺出版社2006年版。
- ⑩程光炜:《如何“现代”,怎样“寻根”》,《文学讲稿:“八十年代”作为方法》第349、368页,北京大学出版社2009年版。
- ⑪甘阳:《八十年代文化讨论的几个问题》,《文化:中国与世界》第1辑,三联书店1987年版。
- ⑫李杭育:《理一理我们的根》,《作家》1985年第9期。
- ⑬韩少功:《文学的根》,《在后台的后台》第276页,人民文学出版社2008年版。
- ⑭韩少功、夏云:《答美洲〈华侨日报〉记者问》,《钟山》1987年第5期。
- ⑮南帆:《历史的警觉——读韩少功》,廖述务编《韩少功研究资料》第282页,天津人民出版社2008年版。
- ⑯韩少功:《文学的根》,《在后台的后台》第277页,人民文学出版社2008年版。
- ⑰韩少功:《灵魂的声音》,《在后台的后台》第302页,人民文学出版社2008年版。
- ⑱朱向前:《理性的张扬与遮蔽——我读〈马桥词典〉》,廖

- 述务编《韩少功研究资料》第566页,天津人民出版社2008年版。
- ⑲韩少功:《语言的表情与生命》,廖述务编《韩少功研究资料》第186—187页,天津人民出版社2008年版。
- ⑳南帆:《文明的悖论》,《文艺争鸣》2003年第1期。
- ㉑余杰:《拼贴的印象,疲惫的中年》,廖述务编《韩少功研究资料》第613页,天津人民出版社2008年版。
- ㉒李建军:《自由的边界》,廖述务编《韩少功研究资料》第628—629页,天津人民出版社2008年版。
- ㉓杨扬:《〈暗示〉:一次失败的文体试验》,廖述务编《韩少功研究资料》第610页,天津人民出版社2008年版。
- ㉔蔡翔:《日常生活:退守还是重新出发》,《文学评论》2003年第4期。
- ㉕李陀:《〈暗示〉:令人不能不思考的书》,廖述务编《韩少功研究资料》第660—661页,天津人民出版社2008年版。
- ㉖韩少功、崔卫平:《关于〈马桥词典〉的对话》,《作家》2000年第4期。
- ㉗韩少功:《我喜欢冒险的写作状态》,《南方日报》2002年12月13日。
- ㉘王蒙:《道是词典还小说》,廖述务编《韩少功研究资料》第580页,天津人民出版社2008年版。
- ㉙胡适:《论短篇小说》,《新青年》4卷5号(5,1918)。
- ㉚胡适:《五十年来之中国文学》,第64页,申报馆,1924年。
- ㉛胡适:《五十年来之中国文学》,第68页,申报馆,1924年。
- ㉜韩少功、崔卫平:《关于〈马桥词典〉的对话》,《作家》2000年第4期。
- ㉝马丁·华莱士:《小说叙事学》第41—52页,伍晓明译,北京大学出版社1990年版。
- ㉞韩少功:《语言的表情与生命》,廖述务编《韩少功研究资料》第186页,天津人民出版社2008年版。
- ㉟《韩少功王尧对话录》第221页,苏州大学出版社2003年版。
- ㊱韩少功、崔卫平:《关于〈马桥词典〉的对话》,《作家》2000年第4期。
- ㊲韩少功:《米兰·昆德拉之轻》,《在后台的后台》第297页,人民文学出版社2008年版。
- ㊳韩少功:《佩索阿的圣经》,《阅读的年轮》第215页,九州出版社2004年版。
- ㊴许子东:《〈爸爸爸〉与〈小鲍庄〉》,《当代小说阅读笔记》第113页,华东师范大学出版社1997年版。
- ㊵李庆西:《他在寻找什么》,《小说评论》1987年第1期。
- ㊶曾镇南:《韩少功论》,廖述务编《韩少功研究资料》第231页,天津人民出版社2008年版。

[作者单位:清华大学中文系]

责任编辑:董之林