

作为中国当代小说艺术的“探险家”的王蒙*

童庆炳

(北京师范大学 中文系, 北京 100875)

摘 要:王蒙是一位勇于推进中国文学的发展与创新,勇于为文学而献身的杰出的文体革命家和文学革命家。在差不多半个世纪中,王蒙的小说艺术探索,举其要者可以分为四个阶段或四个方面:1. 上个世纪五十年代发表了《组织部来了个年轻人》,这次文体革新使小说艺术摆脱僵硬政治的束缚,继承和发展了文学写人的情感世界的“五四”新文学传统;2. 上个世纪八十年代初中期,王蒙发表了《蝴蝶》等小说,又一次发动了中国当代小说艺术的探险,它使中国小说艺术走向现代、开放、自由和多元;3. 在上个世纪的80年代,王蒙还发表了另类小说《杂色》和《坚硬的稀粥》等,不但使当代小说获得了新的形态,更重要的是使小说在现实性的基础上,获得了文化哲学意味;4. 上个世纪90年代王蒙的主要小说创作是长篇小说“季节系列”,他在小说叙事学上,在“叙”什么和怎么“叙”上的大胆的成功实验,给中国当代文学创作添上了浓彩重墨。

关键词:王蒙;小说艺术;文体;探索

中图分类号:I207.4

文献标识码:A

文章编号:1672-335X(2003)06-0001-06

从1957年发表《组织部来了个年轻人》开始,年仅22岁的初出茅庐的王蒙就开始了对小说艺术的探险。差不多半个世纪过去了,我们读他的中篇小说《歌声好像明媚的春光》(2000),始终觉得他是中国当代小说艺术的不倦的探险者。有许多中国作家都在探索着小说的叙述艺术,但在我看来,没有一个作家能像王蒙这样多方面地领小说艺术革新风气之先。

或许有人会以为,一个作家在小说文体上进行探索,没有什么了不起。我的看法不是这样。这要看这种探索发生在哪个年代和哪种社会文化语境里。1956年,王蒙不过是一个毛头小伙子,他发表了短篇小说《组织部来了个年轻人》,力求改变一下艺术视线,突破“红脸白脸”的狭窄政治模式,力求写出人物及其生活的丰富性,就遭到了政治的厄运。因为那个时候,文学被看成是政治的风雨表,小说即政治,文学即政治,如果谁想偏离那时政治所规定的小说模式,就不能不遭到政治审查式的文学批评。尽管连毛泽东于1957年3月也破例出面为他说话,称那次不正常的文学批评为“围剿王蒙”,并特别说明他召集宣传工作会议,就是为了解决他的问题。^{[1](P173)}但是“反右派”的运动还是把他划成“右派”。长达22年的挨整日子就此开

始。1989年,王蒙发表了短篇小说《坚硬的稀粥》,不过用隐喻手法写一个普通家庭的膳食改革,就再次遭到批判,差一点又落入政治的陷阱。所以王蒙的小说艺术的探索在那个非正常时期,是一种充满政治勇气的“探险”。往往要冒“讨饭,挨整,坐班房,杀头,受冤枉”的危险。从革命队伍里成长起来的、对于各种政治运动有切身体会的王蒙,并不是不知道这里有危险,但他觉得为了小说艺术的发展,冒这种危险也是值得的。这表明了王蒙是一位有勇气的真正的艺术家。

从上个世纪50年代到世纪末,王蒙的小说艺术探索,举其要者可以分为四个方面:

一、《组织部来了个年轻人》——突破狭窄的政策图解模式,力图实现艺术视线的转移

上个世纪五十年代,小说艺术的模式十分狭窄。这与当时领导人对建国以后的社会斗争的估计有关。毛泽东在1942年发表《在延安文艺座谈会上的讲话》的时候,中国人民还面临着“抗日救亡”的社会“异态”发展时期,民族矛盾、阶级矛盾十分突出,在那个非常态的时期,他要求文艺从属于政治、为政治服务,还是可以理解的。但是在建国后,应该说急风暴雨式的阶级斗争已经结束,国家的任务应该转移到经济建设这

* 收稿日期:2003-10-22

作者简介:童庆炳(1936-),男,福建连城人,北京师范大学中文系教授,中国海洋大学客座教授,主要从事文艺学、美学研究。

个中心上面来,社会进入常态的运转轨道。相应地文学艺术的发展也应该相对开放,给予文艺创作以更大空间和更自由的环境。然而,事情并没有朝这个方向转变。就是在小说艺术模式问题上,也是以政治甚至具体政策为惟一的衡量标准。这样一来,在小说艺术模式上面,也就不能不走进了狭窄图解政策的模式,即以当时的政策为准:(1)歌颂先进,批评后进;(2)后进人物经过群众的帮助和思想斗争转变为先进人物;(3)先进人物受资产阶级和小资产阶级思想影响,变为后进,但终于觉悟;(4)好人必须是绝对的好人,不能有缺点;坏人必须是绝对的坏人,不能有良知。红黑分明成为小说的基本模式。

1956年,王蒙发表了《组织部来了个年轻人》,不论他自觉还是不自觉,显然是对上述的小说艺术的狭窄和僵硬的模式表达了不满。王蒙以他的诗人的艺术敏感想在小说叙事艺术上面开辟一种不同于上述模式的新的模式。就小说艺术而言,《组织部来了个年轻人》起码在以下三点上做出了努力:(1)叙事的艺术视线的转移。即在描写对象上面,把作为政治符号的人物转变为社会生活中的人自身。一般人认为《组织部来了个年轻人》是描写反对官僚主义的斗争,仍然是写政治。甚至连作者在招架别人的批判的时候,也是这样认识的。今天我们如果不以先入为主的态度去阅读《组织部来了个年轻人》,那么就会发现,作者在这篇小说中所描写的,其实主要是两个年轻人林震和赵慧文对组织部的新的生活的困惑、失望、苦恼、不满、无奈,对于虚幻理想与平凡生活之间落差的惊异。其中虽然也有一点反官僚主义的内容,但决不是主要的方面。简言之,《组织部来了个年轻人》的艺术视线从当时流行的政治视线,转移为关注人的生活 and 心理世界的诗意视线,可以说年轻的诗人王蒙出于对小说艺术中狭窄的政治视线的的不满,以自己的小说创作来探索小说的新模式。王蒙自己后来说:“即使以政治反响大大超过了预期的《组织部来了个年轻人》为例,小说中我对于两个年轻人走向生活、走向社会、走向机关工作以后的心灵的变化,他们的幻想、追求、真诚、失望、苦恼和自责的描写,远远超过了对于官僚主义的揭露和剖析。如果说小说的主题仅仅是‘反对官僚主义’,我本来应该着力写好工厂里王清泉厂长与以魏鹤鸣为代表的广大职工之间的矛盾和斗争。但是,请看,作品花在这条线上的笔墨,甚至还没有花在林震与赵慧文的‘感情波流’上的多。我有意地简化和虚化关于工厂的描写,免得把读者的注意力吸引在某个具体的事件上。再说,作为林震的主要的对立面的刘世

吾的形象,如果关之一‘官僚主义’的称号,显然帽子的号码与脑袋不尽符合。”^{[12] [P685]}}王蒙这段话对于我们解读他的《组织部来了个年轻人》是很重要的,但是他在1980年才说出这些话,他的话似乎晚说24年。可毕竟是说出来了。这样,我们可以确定无疑地说,他“有意”地淡化和虚化了工厂内部的斗争,他也不认为刘世吾是官僚主义,那么他这篇作品如何会变成一部以“反对官僚主义”为主题的作品呢?是的,它是一部关于年轻人走向生活的作品,其中的诗意主要来源于林震和赵慧文心灵的惶惑、不安及其相互的关系。(2)人物性格的丰富性。林震是一位有热情有责任感的年轻干部,但不是没有缺点,他的幼稚和乌托邦理想是明显的。他不能容忍党的组织部有缺点,他要求组织部的工作就像小学上的党课那种味儿。他内心有矛盾,他对刘世吾有意见,觉得刘世吾对问题熟视无睹;但他听了他的“条件成熟论”,又觉得有道理,甚至觉得刘世吾的话可以“消食化气”。刘世吾不是没有缺点,他的口头禅“就那么回事”,让人觉得他是一个“老油条”,但他看问题说话的实事求是,处理问题的魄力,甚至在业余时间爱好读书,都让人觉得林震这个对立面刘世吾也是一个不坏的干部。与当时流行小说中的红脸就是红脸、黑脸就是黑脸的人物性格模式不同。(3)内视角的叙述。整篇小说是第三人称写法,但作者以当时还比较少见的林震的人物视点来展开对生活的描写,组织部、麻袋厂、赵慧文、刘世吾、韩常新、王清泉、魏鹤鸣等一切,都从林震眼中看出,增加了真实感和亲切感。80年代后这种人物内视点的叙述流行开来,但王蒙的《组织部来了个年轻人》已开了先声。

《组织部来了个年轻人》力求把艺术视线转向人的平凡的生活和情感,写人物性格的丰富性和复杂性,以及内视点叙述,突破了当时“政治代替艺术”的公式主义,这次小说文体革新的意义在于使小说艺术摆脱僵硬政治的束缚,继承了发扬了文学写人生、情感与命运的“五四”新文学传统。对于王蒙自己来说,尽管他为这篇小说付出了代价,但日后他在小说艺术上面的各种创新也在这里初露端倪。

二、《春之声》、《夜的眼》、《海的梦》、《风筝飘带》、《蝴蝶》、《布礼》、《相见时难》、《如歌的行板》等时间的文本化,故事的心理化,视点的人物化,言语的情致化,推进了中国当代小说的现代性进程

70年代末到80年代初,王蒙回归文坛。是继续《组织部来了个年轻人》的模式,以形成自己稳定的文学风格呢,还是另辟新路创造出小说艺术的新文体?

这是当时王蒙面临的一次选择。显然,王蒙选择了后者。王蒙的选择可能有多方面的原因:(1)开放的时代为他的选择提供了创造的条件;(2)上个世纪80年代文学思潮的勃兴的推动;(3)王蒙自己对文学的理解,如认为文学是对生活的发现等;(4)小说艺术本身具有创造的辽阔空间。这后一点十分重要。英国小说家爱·摩·福斯特(1879—1970)出版了著名的讲演集《小说面面观》,其中说:“小说卷帙浩繁又杂乱无章——没有山头可攀……它是文学领域中最潮湿的地区之一——有成百条小川流灌着,有时还变成一片沼泽。”^{[1](P3)}他称小说为“文学领域中最潮湿的地区”,意思是小说体裁性质湿软,可以有无限的发展和改造的可能。王蒙正是利用了小说的这一性质,发挥自己的艺术才华,展现了小说艺术的新面貌。在80年代初中期,王蒙从何处动手来创造新的小说艺术呢?他在那个时期发表的小说也有多种面貌,但是在当时小说界,最引人注目的是他的那些充满诗情画意的“心理小说”(那时被称为“意识流小说”)。《春之声》、《夜的眼》、《海的梦》、《风筝飘带》、《蝴蝶》、《布礼》、《相见时难》、《如歌的行板》等就是这一类的代表。那么王蒙的这类心理小说具有什么艺术特色呢?我认为主要是时间的文本化、故事的心理化、视点的人物化和言语的情致化。

时间的文本化。就叙事艺术而言,有两种时间,即故事时间和文本时间。故事时间是故事发生发展的原本时间,文本时间则是小说家在小说中调整过改造过的时间。在《组织部来了个年轻人》那里,故事时间和文本时间是一致的。从林震走进组织部的院子到最后他急迫地敲响区委书记的办公室的门,故事的时间按先后顺序写下来,与文本所呈现的故事时间是一致的。这是一种传统的写法。王蒙80年代初中期的心理小说完全把故事时间文本化。即作家在文本中打破了原有故事时间的顺序,以自己设计的文本时间来改造故事时间。《夜的眼》的文本时间是晚上的几个小时,通过主人公陈杲的回忆、联想等,浓缩了四种时间:A、陈杲现在受人之托去找某公司领导人的家,他坐公共汽车,跳沟,与某公司领导人的儿子谈话,路上有许多所见所闻所感;B、陈杲20多年前离开这个大城市的一段“离了群的悲哀”的生活;C、他在边远小镇时的生活;D、他这次来大城市开会时的见闻。B、C、D三段时间都被纳入了A段时间之中。王蒙这样解释他的“时间的文本化”:“一切存在都是时间、空间的,但是大量写心理活动的小说,确实可以突破时间空间,可以把时间放在一个比较短的瞬间,却无限延伸。

生活的顺序是由远到近,由古到今,次序井然。心理活动的顺序则不然,它充满跳动往返,它是由强到弱、由浅及深。”^{[1](P121)}

故事的心理化。正如福斯特所说:“故事是小说的基本面,没有故事就不成为小说了”^{[3](P23)}。但是我们又没有理由把故事看成就是小说的一切。过分依赖故事来支撑场面的小说只能满足一部分人的好奇心,在艺术就一定有价值吗?福斯特的话说得好:“有些人只要求有个故事,这是一种类似原始人的好奇心。结果呢,使我们在判别其他文学上的造诣时就显得荒唐可笑。”^{[3](P21)}王蒙的小说创作实验一个重要方面就是淡化故事,而强化心理活动的描写。《春之声》只是主人公岳之峰坐了一趟闷罐子车的部分心理过程,但却写出了他在时代转换关键时期的所思所感,折射出时代的变化给人们所带来的希望。《夜的眼》也只是写主人公陈杲在一个夜晚去找某公司领导人的家的过程,但也是通过他的所见所闻所感,揭示了新时期开始时候的社会的诸多令人欣喜的变化和已经萌芽的种种社会文化问题。《风筝飘带》的故事也很简单,一对从农村插队回城青年佳原和范素素为找一个地方谈恋爱而找不到地方的简单故事,但却通过他们的心理活动的描写,显示出新时期开始阶段社会转型的风貌,人们所怀的热切的愿望,和社会新生的种种问题。《蝴蝶》的故事看起来要复杂曲折一些,但具体故事被大大压缩,代之以张思远(张副部长)坐在吉普车返“乡”路上的对回忆、联想、自责、懊悔、寻找、失落、希望、期待的种种心理活动的描写。

视点的人物化。叙述视点的变化成为现代小说家的一大法宝。因为不同的视点所获得的阅读效果是不同的。传统的“全知全能的”第三人称的写法,虽然把所有的一切任务的最隐秘的东西都传达给读者,但是读者会提出问题:你怎么知道得这样详细?你是从哪里获得这些信息的?于是读者会觉得小说中所描写的一切不过是小说家的编造,是不真实的,是不能令人信服的。第一人称的写法尽管让人觉得亲切,但是又觉得那视点过于狭窄,不足以展现故事的深度与广度。于是选择一种有限制的第三人称的叙述,即人物化的视点讲述故事,成为许多作家不约而同的选择。王蒙也在他的系列心理小说中采用了这种人物视点的意识流叙述。在《春之声》中限制在岳之峰的视点来讲述故事,在《夜的眼》中是限制在陈杲的视点来讲述故事,在《海的梦》中是限制在缪可言的视点来讲述故事,在《风筝飘带》中是限制在范素素的视点来讲述故事,在《蝴蝶》中是限制在张思远的视点来讲述故事

……,不,不完全是讲述故事,是将心理得到展示的人物变为叙述者,故事在很大程度上已经成为一种心理事件,更多地让人物透视内心。如在《蝴蝶》中,海云与张思远的关系已经成为张思远、张书记、张老头、张副部长的“心理事件”,他沉浸在他们的关系中追忆、爱恋、自责、探寻、怀想、检查和自我叩问等的心理活动中,张思远与冬冬的关系也成为张思远、张书记、张副部长的“心理事件”,他沉浸在他们关系的紧张、修复、再紧张、再修复种种爱、不安、探问、希望、期待、安慰的心理活动中……,小说成为了人物的亲切的内心独白与透视,其中的人物更令人同情或令人信服,其阅读效果与那种第三人称的“全知全能型”大不相同。

言语的情致化。如果说上述三点属于王蒙对国外现代小说的合理的借鉴的话,那么,言语的情致化,可以说更多是王蒙自己的特独追求了。王蒙认为小说有三个要素,一个要素是故事,一个要素是人物,“第三要素就是小说里面要有一种情致。……所谓情致就是指一种情绪,一种情调,一种趣味。因为小说总是要非常津津有味的、非常吸引人的、非常引人入胜才行。这种情只是一种内在的东西。它表现出来,作为小说的构造,往往成为一种意境。也就是说,把生活本身所具有的那种色彩、那种美丽、那种节奏,把生活的那种丰富、多变、复杂;或者单纯,或者朴素;把生活本身的这种色彩、调子,再加上作家对它的理解和感受充分表现出来,使人看起来觉得创造了一个新的艺术世界。”^[5](P147-148)]那么如何把“情致”表现出来呢?这就要小说言语的创新。小说言语的创新才有可能把生活本身的节奏、色彩、美丽表现出来。在80年代创作的一批小说中,王蒙把他的小说言语的新鲜、活泼、灵动、节奏、色彩推到了一个极致,学界有说他创造了一种狂欢言语,又说他创造了“骚体”言语,不论怎么说,他的小说言语的特异的鲜活色调,营造了一种艺术氛围、一种艺术风味,创造了一种独特的艺术世界。

王蒙心理小说系列对于小说艺术的主要贡献是:它避开了通常小说中那种对于小说人物的过多的外部的琐屑的无关紧要的生活现象的描写,通过人物心理的闪回、停顿、放大、延长、对比、重复、独白、对话等,作家的笔触深入到人物的纵深世界,人的纵深世界,并且通过人和人物的纵深世界来折射时代的风雨、社会变迁的面影。

以淡化故事为起点,以文本时间的变化为纲要,以丰富的灵动的心理描写为主要特征,以言语的“情致”化为亮点,以揭示人的纵深的精神世界为目标,形成了王蒙小说艺术流光溢彩的风貌和动人心魄的力

量。王蒙这第二次小说艺术的“蜕变”,既帮助中国当代小说加快了现代性进程,也奠定了他在中国当代小说界的独树一帜的崇高地位。

三、《杂色》和《坚硬的稀粥》等——隐喻、象征成为结构的原素,表层意义暗示深层意义,对于文化哲学意味的追求

王蒙在发表上述心理小说的同时,还发表了另类小说《杂色》(1980)和《坚硬的稀粥》(1989)等。这些小说引起了争议,原因是王蒙的小说艺术又出现新变。就以《杂色》和《坚硬的稀粥》来说,作者采用了文学上的隐喻和象征的结构。1989年《坚硬的稀粥》发表之后,引起了争议,有些人指责王蒙“影射”,企图给他和他的作品设置政治的陷阱。这显然是错误的。因为“影射”只指向现实历史的一个真事物,而隐喻和象征则是指向多种事物和多重意义。它是写实的,但又不完全是写实的。就写实的这一面说,它只是写“我”的一家膳食改革流产的故事,在爷爷的权威下面,尽管膳食进行过这样那样的改革,但最终都由于出了事故,而不得不回到原先的稀粥、咸菜、烤馒头片和炸酱面上面。这是作品给我呈现的“此物”,是写实的。通过“此物”暗示“彼物”,此物更多作为一种背景,而彼物则更为重要,彼物不是一种,而是多种。这就是文学上的隐喻和象征。王蒙笔下“坚硬的稀粥”,作为隐喻和象征中的“此物”,其意象的寓意是:某种事物延续了很长的时间,形成了一种惯性,人们不论如何推动它,使它变化,但最终还是回到原点。这说明改变一个具有惯性的事物是不容易的。这就不是写实的了,它变成了一种寓意,一种哲学意味。这样一个故事立刻让我想起了西方的西西弗的故事,诸神惩罚西西弗,让他把一块巨石推上山顶,而巨石由于自身的重量又滚下山去。西西弗只好无望地再把巨石推上山顶……这是一个荒谬的故事。王蒙的《坚硬的稀粥》中的“稀粥”,就如同那巨石,不论人们任何改变它,它仍然坚硬,仍然会回到原来的状态。这是一个真实的故事。在西方人看来西西弗是一个荒谬的故事,在中国人看来“坚硬的稀粥”则是一个真实的故事,更富于中国文化内涵。这就是王蒙的“坚硬的稀粥”与荷马的西西弗故事的不同之处。但是它们之间相似之处也许更多。在我的解读中,王蒙的“坚硬的稀粥”,其文化哲学寓意是多方面的:它可以是指一种传统,一种习惯,一种思想,一种方式,一种方法,一种守望,一种节操,一种社会……这些都像“稀粥”那样“坚硬”,不容易改变。就像西西弗推着石头,推到了顶点,又可能再滚下来。这样《坚硬的稀粥》就有了表层意义和深层意义,

表层意义就是那个家族膳食改革因最高权威爷爷的干预而失败;深层意义则是多重的丰富的,有待于读者的不同的解读。

关于《杂色》,我发表了一篇《隐喻与王蒙的杂色》^[1]一文,这里不再赘述。

《杂色》和《坚硬的稀粥》等小说文体的革新意义,在于它们不但使当代小说获得了新的形态,更重要的是使小说在现实性的基础上获得了丰富的文化哲学意味。只是这一文体实验在王蒙的作品中,还显得比较薄弱,还不能与他在心理小说方面所获得的成功相比。

四、长篇小说“季节系列”——王蒙在长篇小说“叙”什么和怎么“叙”上的大胆的实验,获得了成功

王蒙所完整见证的中国20世纪后半半个世纪的社会生活,对于王蒙来说是一个“富矿”,他当然不会把它轻轻放过。在上个世纪的80年代末到90年代,王蒙用他的生命的最佳时段,开始他的小说艺术的新的探索,这结果就是系列长篇《恋爱的季节》、《失态的季节》、《狂欢的季节》和《踌躇的季节》的诞生。事实已经证明还将要证明,这四部长篇是王蒙最重要的文学收获。

从小说叙事学的角度来考察,王蒙在“叙”什么和怎么“叙”上的大胆的实验,获得了成功。在谈到这以前有两点必须加以说明:第一,王蒙是在60岁前后来写共和国的所经历的半个世纪的历史的,激情虽然还有,但更多地是一种过来人的眼界和思考来反思(其中也包括“解构”)“走过的路”,对于来路上的沟沟坎坎,已经了然于胸。所谓“会当凌绝顶,一览众山小”,就是王蒙写这些长篇小说时的境界。第二,他这一次是要写长篇,而不是像70年代末或80年代那些短篇和中篇。短篇小说和中篇小说由于篇幅所限,所用“语料”可以比较单一,可以通过回忆、独白、联想、调侃、抒情、哀婉等等,达到通篇诗意盎然、妙趣横生、情致宛然;长篇小说是鸿篇巨制,必须扩大语料来源,以写出人物命运的丰富性和复杂性,展现社会生活发展轨迹的丰富性和复杂性。要达到整部小说处处诗意盎然,不但作者不可能做到,对于读者的阅读也是不利的,过多的诗意的重复描写,会使读者感到厌倦而远离作品。以上两点对于王蒙“季节系列”的小说艺术的创造有着密切的关系,这一点我们必须理解。

那么在小说“叙”什么和怎么“叙”上面,作者在小说艺术上面,又有什么创新呢?在小说刚刚出版不久,即有批评家指出,王蒙已经站在历史的高度,对几十年中国社会发展过程中所看似神圣的事物,以解构策略进行了喜剧性的反思。但是,王蒙究竟是对什么进行反

思呢?或者说反思之点集中在哪里?又有何深意和新意呢?当然,在“季节系列”中,所写的社会生活无疑是十分丰富的,像“革命豪情”、“美丽爱情”、“青春无悔”、“友谊宝贵”之类的描写都是有的,知识分子心灵发展史描写也是有的,可这些都不是主要之点。我以为最重要之点是小说深刻地揭示了流行几十年的“社会心理模式”,给出了我们为何在取得胜利的同时又一次次地偏离发展轨道的深刻答案。“季节系列”描写了从上个世纪50年代到70年代后改革开放以前的社会生活历史,其中艺术地概括了几十个知识分子和革命干部生活道路,这些人物——钱文、赵林、周壁云、舒亦冰、满沙、洪嘉、萧连甲、祝正洪、曲风鸣……——他们(她们)的性格、知识、能力、爱好、命运等都是不同的,但是他们却生活于一个大的社会屋顶下,共同经历了社会的风风雨雨,适应了相同的生活方式,于是形成了相同的“社会心理模式”。他们的思想感情不能不被这种“社会心理模式”捆绑起来。这种社会心理模式的主要之点是:社会处于二元对立的结构中,“党”/“非党”,“社会主义”/“非社会主义”,“革命”/“反革命”,“进步”/“反动”,“左派”/“右派”,“造反派”/“走资派”……这种二元对立要通过斗争达到一元独霸,于是前者对于后者不能不通过毫不留情的检举、揭发、批判、斗争,后者不能不心悦诚服地接受前者的检举、揭发、批判、斗争,并真心诚意地检讨自己、暴露自己、改造自己,最后归顺在前者的旗帜下。最具意味的是,这种“社会心理模式”似乎冥冥中有一种超越一切的力量,它无形中规范着控制着一切人的思想感情。不论你职位多高,也不论你资格多老,不论你本领多大,也不论你能力多强,你一旦陷入后者的地位,那么你也要真心实意地接受前者的检举、揭发、批判、斗争,并接受前者的“帮助”、“挽救”和“打倒”,如在《失态的季节》中,曲风鸣抓住了萧连甲的“右派”言论,他的批判义正辞严、入木三分、无可辩驳,连平日自以为理论上有一套的、而且被钱文大大看好说不定是进政治局的人物萧连甲也不得不服气。可曲风鸣在其后的反右倾的斗争中,自己又陷入后者,这个反右时期的左派也不能不乖乖地接受别人的“帮助”与“挽救”。就是说,角色(是处于前者还是后者)可能调换,但模式不变,几十年如一日地不变。最后连国家主席也不能不进入这种社会模式的轨道。王蒙“季节系列”所“叙”无疑绚丽多彩、丰富无比、跌宕起伏,变化无穷,但无论怎样变,有一个东西不变,那就是大家从这种社会生活中经验到的体会到的并内化为自己的

① 见《文学自由谈》1997年第5期。

感觉的“社会心理模式”。我觉得80年代许多“伤痕”小说都触及了这个问题,或者说提出了这个问题,但是都没有写深写透,王蒙以他特有的批判精神和深刻思考,把这一点写深写透了,这是一个很大的贡献,对于我们如何总结过去几十年的经验教训,是很有意义的。

也许,有人会说,你这里所述的是内容问题,是不是离开了你的题目。我认为我没有离开题目。小说艺术不单是形式问题。叙什么和怎么叙是密切相关的。小说艺术中没有孤立的内容,内容必然是进入形式的。王蒙在“季节系列”小说中,在怎样“叙”的问题上,空前地调动了那么多的反讽、悖论、荒诞、对比、隐喻、夸张、喜剧、幽默、调侃等艺术手段,其目的都是为了征服“季节系列”的独特的严肃内容。应该看到,就“季节系列”的内容而言,那是一段严肃的、严酷的的历史,这里没有什么好玩的东西,那么多的知识分子和革命干部被折腾得死的死伤的伤,被抛到生活的悬崖边上,这难道好玩吗?但是,王蒙以他的嬉笑怒骂,艺术手法的灵动多姿,语言的狂欢,征服了严肃的内容,把严肃的历史变成好玩的好欣赏的艺术,这就是王蒙的艺术文体的大胆探索。

对于“季节系列”的小说文体,批评家用了不同的词语,有的说是“狂欢体”,有的说是“杂色体”,有的说是“骚体”,其实这些概括都有道理,而且区别也不大。问题在现在有人怀疑这种王蒙“季节系列”中的杂七杂八的不伦不类的拖沓不精炼的言语,这种充满幽默和调侃的非诗意的言语,是长篇小说的言语吗?王蒙把现代汉语推到这样一种似乎无法无天

——“怎么痛快就怎么来”——的极致是否超越了小说家的权限?长篇小说的语体应该是什么样的,这与每个作者对于长篇小说的理解有关。对于长篇小说这种文体,王蒙说:“许多年前我写过,长篇小说不仅是长篇小说,而且是生命,是宇宙,是历史和地理,是书信和日记,是病案和机密,是金木水火土和心肝脾胃肾。”^[1]王蒙对于长篇小说的理解是相当“宽容”的。这也许与他研究《红楼梦》有关系。在《红楼梦》中,上至天文,下至地理,中间穿插诗词歌赋、对联、灯谜、笑话、俚语、书信、药方、账单、谕旨、宫廷政令,几乎生活中所有的语料,都溶汇其中,形成了一个杂语喧哗的小说世界。王蒙的“季节系列”长篇深得《红楼梦》文体精髓,但又看不出模仿的痕迹。在“季节系列”中,除了那些景物描写、人物对话、心理独白、诗情抒发、精警议论外,还有苏联歌曲、流行口号、毛泽东语录、笑话、红卫兵勒令、大字报、民间谚语等编织在一起,从而形成了杂语喧哗的世界。更重要的是,

王蒙的言语编织采用一些非常规的做法,最口号化的词语可以用在最具体细致地描绘中,最粗鄙的词语可以用在最严肃的场合中,最夸张的词语用在最需要精雕细刻的细节中,描写战争的词语用在穿衣吃饭的问题中,诗一样的排比用在最散文化的情境中,最具喜剧性的词语却用在最悲哀的感情抒发中,最悲戚的词语却用在最热闹的景物的描写中,……到处都是言语的错位、糅杂、戏仿、拼贴、调侃、戏谑,这怎么能保持现代汉语的美质呢?其实王蒙在这里追求的是以最富于时代色彩的词语出人意表的交汇,以使读者哭不起来,却似乎在最神圣的事物的面前,能够嬉皮笑脸,获得阅读的快感。这是现代汉语的另一种美质。王蒙式的“杂语喧哗”最大的意义自然以“相克相生”的思路,“解构”了看似严肃的内容;但从文学文体创造的角度看,王蒙有本领把社会上各种新鲜的“话”变成一种带有创作个性的有艺术魅力的“体”。我们每个人都掌握了不少社会流行的“话”,我们却不能把这些话变成新鲜文体,王蒙超越我们的地方就是他能把这些看似枯燥的“话”以他独有的才智编织起来,形成新鲜的、灵动的、丰富的、独特的“王蒙文体”。王蒙所写的那些内容都有可能转到另一位作家的手里,惟有“王蒙文体”属于王蒙自己,因为这是他的独特才智所结出的独特果实。

王蒙的“季节系列”,从小说叙事学上看,在“叙”什么和怎么“叙”上的大胆的成功实验,实现了一次超越,他给中国当代文学创作添上了浓墨重彩的一笔。他的文体实验让人们看到了现代汉语灵活的可塑性很强的一面,作家们完全可以利用现代汉语的这种特性,创造出更多的更丰富的文体来。

王蒙为什么能在小说艺术上面实现这么多新鲜的创造呢?这可能与时代有关,与现代汉语有关,与王蒙的经历、体验有关,与王蒙的创作个性有关,等等,这是另一篇文章的内容了。(2003/8/4)

参考文献:

- [1] 毛泽东,同文艺界代表的谈话[M].毛泽东文艺论集[C].北京:中央文献出版社,2002.
- [2] 王蒙,《冬雨》后记[A].王蒙文集:第7卷[M].北京:华艺出版社,1989.
- [3] (英)福斯特,苏炳文译.小说面面观[M].广州:花城出版社,1985.
- [4] 王蒙,探索断想[A].王蒙文集:第7卷[M].北京:华艺出版社,1989.
- [5] 王蒙,关于短篇小说的创作[M].王蒙文集:第7卷[M].北京:华艺出版社,1989.
- [6] 王蒙,回眸顾记[J].文艺研究,2001,(1):81.

责任编辑:高雪