

论故事新编小说中的主体介入

A STUDY ON SUBJECTIVE INTERVENTIONS
IN '*OLD TALES RETOLD*' FICTION

朱崇科

ZHU CHONGKE

NATIONAL UNIVERSITY OF SINGAPORE

2004-2005

论故事新编小说中的主体介入

A STUDY ON SUBJECTIVE INTERVENTIONS
IN '*OLD TALES RETOLD*' FICTION

朱崇科

ZHU CHONGKE

(B.A., M.A. SUN YAT-SEN UNIVERSITY)

新加坡国立大学中文系

博士学位论文

A THESIS SUBMITTED

FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES

NATIONAL UNIVERSITY OF SINGAPORE

2004-2005

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my gratitude and appreciation to my supervisors: Prof. Wong Yoon Wah, Associate Professor Yung Sai Shing, Dr. Wang Li Jian and Dr. Ng Sheung Yuen, Daisy. Professor Wong has provided me with both much independent academic space and generous advice, which enabled me to develop my research smoothly and steadily. I am also grateful to Associate Professor Yung for his valuable advice and helpful assistance in thesis polishing after Professor Wong left for Taiwan at the end of 2002. Dr. Wang Lijian and Dr. Ng also encouraged me to do better in my life or academy, thus I could be more confident to deal with different challenges.

Also I am grateful to Professor David Der-wei Wang, Professor Li Qing Guo and Dr. Lin Pei Yin. Professor Wang provided me with much creative ideas and encouragement on how to construct and work on such a long dissertation. Professor Li has sent me many materials in Japanese warmly, which have broadened my views through knowing the progress of studying Lu Xun's *Old Tales Retold* in Japan. Dr. Lin offered much concrete, suggestive and critical advice on my dissertation, especially on the theoretical part.

Finally I owe my deep appreciation to my family, their affectionate support of all kinds was essential to make this dissertation possible.

目录

绪论.....	1
上编 狂欢化理论及其适用性.....	18
第一章巴赫金及其狂欢化理论	
第一节 引言.....	18
第二节 巴赫金及其学术生平.....	24
第二章 后顾研究及狂欢化精神.....	32
第一节 狂欢的反响：狂欢化理论研究述评.....	32
第二节 狂欢化的哲学精神.....	50
第三章 狂欢诗学：狂欢化文学理论.....	72
第一节 体裁诗学.....	74
一 对话与复调	
二 狂欢体	
三 小说理论	
第二节 小说话语及巴赫金的适用性.....	129
一 小说话语	
二 理论的局限及其适用性	
中编：鲁迅的《故事新编》：走向狂欢.....	151
第四章 主体介入与叙事嬗变.....	151
第一节 主体介入与众说纷纭的发轫.....	152
第二节 鲁迅与中国小说叙事模式的演变.....	164
第五章 重读《故事新编》：文体杂陈与喧哗意义.....	180
第一节 文体杂陈：故事新编体小说.....	180
第二节 意义指向：众声喧哗.....	196
第三节 现实语境以及主体介入的限度.....	210
下编 众声喧哗：介入的狂欢节谱系.....	232
第六章 施蛰存：欲念书写.....	233
第一节 主题与意义：欲念的狂欢.....	236
第二节 如何介入：聚焦、细描与内在消解的策略.....	250
第七章 刘以鬯：诗化的狂欢.....	262
第八章 李碧华：“意乱情迷”.....	278
第九章 也斯和西西：“神话”香港.....	298
第十章 陶然：现实主义的承继与限制.....	317
结论及余论.....	331
附录故事新编小说目录.....	341
参考书目.....	344

A Study on Subjective Interventions in ‘*old tales retold*’ Fiction

ZHU Chongke

Abstract:

The debate on Lu Xun’s *Old Tales Retold* began just after its inception and lasts until today. This dissertation attempts to analyze this issue from a new perspective: genre poetics. Under the theoretical framework of M. M. Bakhtin’s theory of carnivalization, I would like to re-read the fiction to attempt an alternate explanation, which not only sheds light on Lu Xun’s text, but also explores other texts of sub-genre fiction both synchronically and diachronically.

Through a selected study of cases (Lu Xun, Shi Zhecun, Liu Yichang, Li Bihua, Ye Si, Xi Xi and Tao Ran) from a very large amount of texts belonging to the same sub-genre, this dissertation aims to provide new insight in the three following aspects:

1. To generalize and argue the individualization of *Old Tales Retold* type fiction and discuss them from the perspective of subjective interventions;
2. To analyze the Bahktin’s complex theory of carnivalization;
3. To endeavor to find a possible yardstick to identify successful historical rewriting in this new sub-genre fiction.

Key Words:

Old Tales Retold; Subjective interventions; Carnivalization; Lu Xun; Narrative strategies; Sub-genre

提要

有关鲁迅《故事新编》的论争自从小说诞生起就一直绵延不绝，直至今日。本文力图从体裁诗学的新视角进行观照，在巴赫金狂欢化理论的镜照下，笔者希望可以另辟蹊径，不仅卓有成效地重读鲁迅的文本，同时也希望从历时性角度探讨此一小说次文类的其他代表性个案。

通过分析从大量文本中精心挑选出来的经典个案（鲁迅、施蛰存、刘以鬯、李碧华、西西/也斯、陶然），本文期待从如下几个层面体现出应有的创新性：

1总结故事新编小说的个性，并从主体介入角度展开深入讨论，探讨它们的狂欢品格；

2总结并分析巴赫金非常复杂的狂欢化理论；

3利用狂欢化理论重读鲁迅的《故事新编》，并试图从众说纷纭中可以探掘出一条相对接近“真实”的阐释和说法，竭力找寻可以评判此次文类小说书写优劣的灵活标尺。

为此本文的主要结构分为三大部分：上编用来讨论巴赫金的狂欢化理论、适用性及本文分析架构；中编来探讨鲁迅的《故事新编》；下编则分析其他代表性文本。

关键词：

故事新编、主体介入、狂欢化、鲁迅、叙事策略、次文类

绪论

卢卡奇曾经指出小说的变化性和流动性，而小说也因相关联的冒险性受到质疑，“同其他存在于完成形式范围的体裁相对照，小说是作为变化过程中的东西出现的。这就是为什么从艺术观点看，小说是最冒险的体裁，为什么它被许多将有疑问同成问题等同起来的人仅仅描写成一半的艺术。”¹

然而，在 20 世纪中国文学史上，有这样一类小说，人们对它的文类性质的界定往往是众口不一、众说纷纭。它所受的漠视、歧视（有意或无意的）远甚于上述引文中小说所受的不公质疑。比如，如果我们以它的代表作品——鲁迅的《故事新编》为例加以说明，我们不难发现，人们对它是否是历史小说的论证一直延续到了 70 余年后的今天。当历史小说的框定已经无法限囿它蓬勃勃勃的生机与活力时，作为新的小说名目下次文类的一种，其命名、确认与论证等似乎也显得顺理成章、自然而然，尽管有些研究者还在为了维护自我的尊严而进行左右支绌的坚持与自封。笔者此处将它们定义为“故事新编（体）小说”。

所谓故事新编小说，是指以小说的形式对古代历史文献、神话、传说、典籍、人物等进行的有意识的改编、重整抑或再写。该定义的得出是建立在对大量文本进行解读、梳理的基础之上的。一般而言，故事新编（体）小说主要分散在如下的文类中：1 历史小说/演义；2 古事新编；3 武侠小说；4 外事新编等（中国作家对外国典籍、历史文献、神话传说、人物故事等进行的新编）。为能够清晰地解析故事新编小说的特征，我们不妨先浏览一下它的发展轨迹。

1 发展轨迹。故事新编的书写在中国文学史上其实是一个漫长的历程，严格说来，尽管古代的历史书写或者文学创作并非完全吻合我们所界定的故事新编，但许多交叉和重复的因素则屡屡可循。司马迁非常著名的《史记》当中就不乏类似的操作：或者是将小说的书写主题与内容灌注其中（怪异和奇人奇事），使历史书写更具小说意味，或者是重新整理材料（包含口述历史等）建构一个独特的历史图景，或者是灌输自己的志趣与个人体验于被书写者身上等等不一而足，司马迁对原本历史（如果我们承认历史的存在是一种客观

事实有迹可循的话)的重构与书写很显然带上了重写的痕迹,其主体介入操作显然也有新编的意味。²

继起的发展一直绵延不绝,历史书写中或多或少包含了重写的成分,文学的书写中这种改编意识和重写态度对新编的发扬其实更加值得关注。无论是戏剧(曲)对前文本的不断改编,还是不同文体之间的转换都隐藏了新编的精神和越发强烈的主体介入。

比如,对《窦娥冤》的改编似乎可以说明很多问题:自从其产生之后,各个朝代的改编似乎就没有中断过:明代就有《金锁记》,清代就有不同版本的《东海记》,民国初年就有皮黄剧《金锁记》(后更名《窦娥冤》)。而中华人民共和国建立后,纪念关汉卿的活动在进行的过程中又难免包含再度改编剧本为我所用。

或许到了明清时期故事新编的书写更加如火如荼,《三国演义》作为中国最家喻户晓的史传文学之一不仅重写了 1000 多年前的历史,它的虚构和演义成分往往为史家和文学家采取众声喧哗和众口不一的酷评,而且后来它还被逐步改编成各种剧种(如京剧等)进行表演。但不管怎样,《三国演义》所表现出的新编精神已经越发接近 20 世纪中国文学史中故事新编体小说的主体介入精神,表现出别具特色的艺术书写操作。³

考察一下 20 世纪中国文学史上这类小说的发展轨迹,我们不难发现这种特殊的历史重写文体与时事等的息息相关。同时,故事新编小说的发展是一个错综复杂的过程。我们不妨依照时间顺序进行略述。

晚清“故事新编”小说文体其实包含着五花八门的现代性(或前现代性),当然同时其现实因应性也同样蕴含其中,它的出现,“应该视作为中国小说文体在受到了外国小说的冲击以后,在重新整合之中而形成的一种结果,它是为中国老百姓所喜闻乐见的具有很强生命力的一种文体。”⁴反过来,因此它也有很强的现实适应性。

“五四”运动前后的数年,以鲁迅作为现代文学史(惯常意义上的 1919-1949)上故事新编书写源头的出现为故事新编开了个好头,但在一般意义上所言的现代文学史的第一个十年(1917-1927)内故事新编的文本并不太丰富,除了鲁迅的几篇以外,继之的还有郁达夫《采石矶》;郭沫若《琬雒》(后更名为《漆园吏游梁》)、《柱下史入关》;冯至《仲尼之将丧》;王独清《子畏于匡》;废名《石勒的杀人》等少量作品。

这些文本和鲁迅的相比，自然有所不同。比较而言，鲁迅的起点颇高，实际上，《故事新编》同样是鲁迅关怀中国个体“人”何以得“立”的深沉人文关怀的凝结，《故事新编》以它独特的灵活、虚浮和游刃有余，不仅仅关涉了鲁迅书写主体的生存状态，而且也相当沉重地寄寓了他对传统文化的审查和追问，尽管鲁迅屡屡以“含泪的笑”让人忍俊不住又不胜唏嘘。“《故事新编》的创作是鲁迅对传统文化的一次再阅读、再创作、再想象的过程，也是鲁迅试图在传统文化中寻找价值资源的一次努力。”⁵

比较而言，郭沫若等人大多还是皈依传统写实的粗略原则，加上对个体命运以及其生存处境的关系的关注进行功利性的自我对照。尽管王富仁、柳凤九对这一段书写的归纳（他将之分为两类：一是以鲁迅为代表的文化解剖型，一是以郭沫若为代表的道德表现型⁶）有偏颇之处，因为其实几乎所有此一时段故事新编小说的书写都包含了对社会、文化等的指涉，也蕴含了作者的志趣或理想，“这些作品不再是钦定正史的通俗敷陈或历史传说的简单复述，而是典型化的再创造，其中渗透着作者浓烈的爱憎，也寄寓着个人的抱负、希望与理想。”⁷但大致而言，如果我们考虑其不同侧重的话，其上面的划分也有相当的合理性。

中国新文学的第二个十年（1927-1937）是故事新编书写的兴盛时期。鲁迅在此时期出版了他的《故事新编》，郭沫若也出版了《豕蹄》，郑振铎也结集出版了《桂公塘》，宋云彬的短篇小说集《玄武门之变》也问世，长篇方面还有李劫人的优秀创作。除了专集此起彼伏的出版以外，个体的作家也绵延不断加入到故事新编书写的行列中来：郁达夫、孟超、许钦文、冯乃超、施蛰存、廖沫沙、沈祖棻、李拓之、平襟亚、张恨水、谭筠、耿小的等等。更加值得关注的是，在此时段内，无论是小说书写的艺术革新⁸，还是主题层次⁹的侧重都有相当大的突破和丰富，真正实现了现代文学史上故事新编创作的狂欢化。

如果简单考察一下这一时间段故事新编小说兴盛的原因，我们不难发现这种兴盛其实和 20 世纪中国文学的起伏有着相当的呼应。从整个文学产生和发展的背景上，外来力量（政治、意识形态、战争等）对文学的干扰、束缚和影响都不是很大，许多作家可以安心著述；从文学自身发展的规律上，我们可以发现，在这一时期，没有了文学革命时期新旧

之间口号式的打打杀杀，却更多了一些新文学书写的实在和丰富的实践操作；同时，随着小说文体的不断推进和成熟，故事新编的兴盛也就顺理成章了。

在中国新文学的第三个十年（1937-1949）内，故事新编的书写仍然在延续。比如专集就包括孟超的《骷髅集》，欧小牧的《七夕》，谷斯范的《新桃花扇》等，其他比较突出的还有冯至、杨刚、廖沫沙、李拓之、秦牧、谭正璧等等。这一时期由于民族危机日紧、抗日救国需求高涨，相关的故事新编书写并没有新的突破。比较而言，有关爱国题材的小说因此也就显得比较瞩目和具有时代性。¹⁰

进入社会主义中国时期后的相当长一段时期内（1949 到文革结束），由于现实主义长期占据着主流文艺的宝座，颇具反讽意味的故事新编书写在大陆反倒逐步走向式微。比较少见的则有六七十年代马昭的《醉卧长安》、宋词的《书剑飘零》等（当然它们都是在 1980 年代才获得出版）。但由于种种原因（政治的限制、为工农兵服务文学主流的席卷、个体命途多舛等），他们的书写往往显得僵硬、粗糙、陈旧，似乎丧失了故事新编应有的灵性和创造力，自然也难以承担文化传承和批判的责任。

比较而言，这一时间段故事新编的书写在港台文坛却显得蓬蓬勃勃。无论是和故事新编体小说有交叉的历史小说，比如阮郎、高旅、南宫搏、高阳、董千里等人的创作就称得上轰轰烈烈，还是流行通俗的武侠小说，如金庸、梁羽生等就风靡一时。同时不容忽略的还有严肃的小说书写，如刘以鬯等，不一而足。真可谓琳琅满目、色彩斑斓，别有一番洞天。

当然，故事新编（体）小说在 1940 年代之后从整体上看可谓逐步走向了式微，然而世事难料，在步入 20 世纪八、九十年代以后，故事新编在大陆却又如雨后春笋般兴起。在改革开放初期的作品则又一次反映出故事新编小说和时代的某种意义上的同步共振。它们大致上可分为两类，一类是反映封建时代中不同英雄人物、文学家等的悲惨际遇，如《司马迁下狱》、《华佗恨》、《辛弃疾挂冠》等；另一类则反映了在封建时代的逆境中有关举贤、劝谏、严格执法的故事。如《朱洪武执法》、《海瑞巧办胡公子》、《左光斗与史可法》等。我们不难看出，这两类题材故事新编的一唱一和恰恰暗涉了它们对“文革”所遭受冤屈以及不屈精神的释放与歌颂的张力关系，其中发泄和补偿的呼应耐人寻味。但在艺术手法上，它们仍然显得比较稚嫩和陈旧。

此一时期的长篇故事新编还有赵玫的《高阳公主》和王伯阳的《苦海》，在很大程度上它们书写了个体的本能欲望和社会道德之间的矛盾甚至冲突，而在文体的新颖与灵活上也有所进步，不过，它们还是主要局限于小说自身，而缺乏涵盖古今的大气和当代性。

特色比较明显、手法也已经改观的显然是稍后时期（80年代末以后）的作品。随手拈来，比如陈国凯的《摩登阿 Q》；王小波的《万寿寺》、《红拂夜奔》、《寻找无双》；刘震云的《故乡相处流传》；李冯的《另一种声音》、《牛郎》、《孔子》、《我作为英雄武松的生活片断》、《唐朝》、《梁》、《祝》、《谭嗣同》、《十六世纪的卖油郎》；潘军的《重瞳——霸王自述》；叶兆言的《濡螿》；何大草的《衣冠似雪》；丁天的《剑如秋莲》；商略的《子胥出奔》、《子贡出马》；谈歌的《杨志卖刀》；朱文颖的《重瞳》；张伟的《东巡》；张想的《我作为丁兴追随建文帝的逃亡生涯》、《孟姜女突围》；瞎子的《刺秦》；卢寿荣的《刻舟求剑》；木木《幻想三国志之王粲笔记》；李洱《遗忘》等等。

同时港台方面的创作也令人耳目一新，比如朱西宁的《破晓时分》；吴继文的《世纪末少年爱读本》；董启章《少年神农》；伊凡《才子佳人的背面故事》等。其中尤为值得注意的是吴继文的《世纪末少年爱读本》，他的书写非常复杂，其中不仅包含了此小说与前文本《品花宝鉴》有关同性之恋的同质性，也包含了相当的异质性，甚至也隐喻了当代台湾男同志的主体位置。¹¹这种书写不仅承接了现代文学史上故事新编小说书写的隐秘传统，甚至也打破了语言（古体文/白话文）和人为设定（文学史分期）的樊篱，从而将当代的故事新编书写衔接到近代（晚清明初）故事新编的操作中，¹²值得关注。

如果考察两岸三地故事新编书写的流向与背景的关系，我们不难发现，故事新编其实需要相当独特的产生土壤。之前我们简单考察过大陆 20 世纪以来的故事新编演变，从中我们不难发现意识形态的控制和形势的紧张对故事新编的发展有着致命的锁控。书写者只有既有着相当的言论自由度和抽离事外的可能性，又有着热烈的关切和对此次文类的相当认知，才有可能导致故事新编的持续发展乃至兴盛。

中国大陆在中华人民共和国建国以前的故事新编有着较好的书写传统，但由于政治氛围的紧张和收缩，而导致了重写的冲动被打压，一直到改革开放后才有所恢复和再度繁荣；台湾文学自然有其独特的发展脉络，故事新编的书写（及其传统）似乎很少得到应有的重视，在国民党来台之前如此，来台以后似乎因为政治的隔阂而更甚。反观香港，则有

着得天独厚的优势：在两岸关系紧张、政治氛围过于严肃的情况下，它的独特身份反倒让它在对中国有着温暖的关注之余却也有着相当的理性和冷静。所以，在 1960 年代以来的香港时空故事新编的兴盛和蓬勃也就不言而喻/顺理成章了。

除此以外，如今如火如荼的网络文学中的蓬蓬勃勃的故事新编（体）小说¹³仍然值得密切关注。网络的出现让这个世界的文学书写颇有了些狂欢化的可能性和意味。任何人都可以自己的方式抒发自我、展现自我。而且因为虚拟网络平台的存在也可以让他们近乎自由自我、百无禁忌。

当然，相关的文本还可以近乎永无止境的开列下去，¹⁴但是我想，上述对其历史发展轨迹的勾勒似乎已经足以说明了它的不容忽视。至于故事新编（体）小说能否真正可以另立门户，那我们还要看看它的特质。

2 名词界定与区分。本文标题为“论故事新编小说中的主体介入”，显然其中的两个概念必须进行深究：何谓“故事新编小说”？何谓主体介入？

故事新编（体）小说的概念已经作了界定，但需要指出的是，对故事新编（体）小说概念的诠释和理解不能仅仅只是孤立的展开，如果我们能将之置于纠缠丛生的其他概念中进行厘定，势必不仅可以区别异同，而且可以凸显出故事新编（体）小说成立的正当性。

(1) **历史小说**与故事新编小说。长期以来，故事新编小说一直被强行纳入历史小说的框定之下，但实际上，历史小说与故事新编小说之间的关系相当复杂，单单界定为包含与被包含实际上抹煞了它们犬牙交错的内在关联。需要指出的是，故事新编小说和历史小说之间是有交集的。如果作者比较强调创造者的灵活性和独立性，对历史进行有意识的改造，那么这样的宽泛意义上的历史小说实际上也就是故事新编小说。毕竟，在虚构与史实之间的游移是它们共同的特点。

但需要强调的是，历史小说和故事新编小说毕竟有着很大的不同。具体说来，

一方面，如果从书写的目的性来讲，一般意义上的历史小说更多指向探求“历史的真实”，它因此尽量要求客观，而从创作主体上看它因此要对应思维的外向性。“**创作思维的外向性、作品内容的客观性，是史诗和史诗性小说基本的文体特征。**”¹⁵

与之不同，故事新编小说的指向则相当复杂多变，且它更强调文学真实。毋庸讳言，它可以尊重“历史真实”，也可以阳奉阴违；可以初步消解，也可以彻底颠覆；可以修

正，也可以更大程度上的重构等等。因此如果说“讲求历史真实性已经成为这几年历史小说的主要特征”，¹⁶所以，有关故事新编的论争中历史小说派也难免犯下类似的错误——既然承认历史小说的独特目的与追求，自然难免指责“非我族类”的故事新编小说缺乏真实性、时序错乱等。

另一方面，从作者的主体想象可发挥程度/空间来讲，历史小说显然往往更加强调史实的客观性而尽量避免主体想象，即使有，也往往集中在历史断裂的罅隙间的细节填充里。而故事新编（体）小说则大不同，尽管它新编的前提必须有故事，但它却拥有更高的自由度、灵活性、主观性和发挥空间。所谓古为今用、故为 anew。

从以上两点可以看出，故事新编小说和历史小说有着很大的不同，当然它们也藕断丝连。如果为了个体研究的尊严和因了学科局限而将前者生硬纳入后者中，我们便不难屡屡发现此举的笨拙和狭隘，无休无止的论争只是这种笨拙与狭隘的表征而已。

（2）**新历史小说**与故事新编（体）小说。新历史小说与故事新编小说显然也有着共同点。从它们彼此的书写视角和书写主体的灵活性来考虑，新历史小说与故事新编小说都有着令人眼花缭乱的主体表演。有论者就指出，充足的自由度是新历史小说的特质。“新历史小说作家面临着历史流传物，‘既距往还，心亦吐纳’，他们在历史流传物中倾注心声，一展寓意之灵。历史世界融铸有现时作家心灵深处的悲哀与情怀，沉重与思索……这种充裕的自由度可以作为新历史小说的新质之一。”¹⁷

但令人关注的是，它们之间也有着难以忽略的迥异。如果从书写对象来看，新历史小说则往往集中在清末、民国时期的历史、人物等。陈思和认为，新历史不同于一般意义上的历史，它的限定范围介于清末民初到四十年代末，也即“民国时期”。但它又不同于此一历史时期中重大革命事件的题材（被称为中共党史题材）。所以，“**界定当代新历史小说的概念，大致是包括了民国时期的非党史题材。**”¹⁸而故事新编小说的书写对象则林林总总，时间跨度上也可谓海阔天空，但总体而言，故事新编（体）小说的书写对象则往往集中于远古至清末以前，相对更古老些，也因此更丰富。

如果从文本间性（intertextuality 或译互文性、文本互参等。简单而言，就是指文本之间的互相指涉）角度来看，新历史小说往往缺乏“故”事或前文本，它们往往利用个体记忆重构“大历史”，让原本的历史崇高和形而上走向平民化和具体化，小说中的主人公等也因此并不强调英雄主义，它们更多是后来制造的人物，而非生来神圣。比较而言，故事新编小说往往有着比较明显的“故”事或前文本，在此基础上它们才能新编，尽管前文本在新文本的出现同样也可以或隐或显。

毋庸讳言，历史小说和新历史小说自然有着比较明显的不同，历史小说往往着重于书写比较宏观的历史“客观性”，题材和时空往往不限；而新历史小说则大多集中在书写民国时期的题材，而且切入的视角往往是民间、个体的。

主体介入也是不得不界定的概念。在本文中，所谓主体介入指的是创作主体在新编中体现出来的主体精神与主体职责。当然，我们在更加强调发扬主体精神的同时，也要提醒注意履行必要的主体职责。换言之，所谓主体介入是从新旧文本差异中体现出来的主体创造。之所以如此界定，而不将主体介入泛化，变成一个抽象的哲学能指，一方面固然是因为论述和聚焦的可操作性和合理性，而另一方面，如果考察徘徊于历史和虚构之间的主体，我们其实很难圈定、探勘和分析他所能虚构出来的意义抑或现实。因为实际上，“现实总是与位于时间和空间中的一种独特意识联系在一起，在一种尘世中的人无法体会的全性中，只能是破碎的、有漏洞的、混杂的、逃避的、无法领会的现实呈现出来。”¹⁹

体现在文本书写中，主体介入大致可分为：

- (1) 叙述模式/话语/人称以及视角等艺术形式的推进、创新；²⁰
- (2) 意义的诱惑与探寻（作者对意义的操控等）。²¹

需要指出的是，此处的主体介入中的主体和西方哲学、社会学、文学语境中的主体/主体性（subject/subjectivity）的演变和发展并无太大关联。本文中的主体概念相当清晰，它是指前后文本差异中体现出来的创造和更新，我将之归结为是一种作家和社会语境共同营造出来的混合物。当然，在这其中，归根结底还是作者通过虚构所生产出来的有序的创设，可以说是带着镣铐的舞蹈。

西方语境下的主体性有其曲折和繁复的发展传统。主体与客体往往互为对照，这在早期的希腊哲学中就已经相当清楚，而到了笛卡尔（Rene Descartes 1596—1650）的“我

思，故我在”的方式则更加推进了有关主体性的思考²²；从笛卡尔到康德（Immanuel Kant 1724-1804）²³、黑格尔（Georg Wilhelm Hegel 1770-1831）²⁴到尼采（Freidrich Wilhelm Nietzsche 1844-1900），主体性的概念则进一步走向成熟和完善。而到了弗洛伊德（Sigmund Freud 1856-1939）那里，有关精神分析理论的精神主体概念则又令人耳目一新。²⁵而拉康（Jaques Lacan 1901-1980）的镜像理论则说明了透过投射与理想化的方式来建构主体性的可能性。²⁶

而到了当前流行的文化研究理论中，马克思（Karl Marx 1818-1883）和阿图塞（Louis Althusser 1918-1990）有关意识形态和主体的关系的剥离论述和借前者召唤主体的理论也发人省思。²⁷而阿图塞的学生，法国著名思想家——福柯（Michel Foucault 1926-1984）则进一步推进了他老师的理论，他认为主体与客体都是权力运作下的关系。²⁸而在后期的结构主义论述中，主体和语言密切相关，而后殖民主义论述则更加强调主体与殖民体制之间有着千丝万缕的关系，拒斥却又不得不错综纠缠。²⁹尤其 19 世纪以来，相关的论述更是令人眼花缭乱，鉴于论著浩瀚且精深³⁰，此处不赘。

而在中国语境中的主体性自然又别有一番风景和哲学意味，由于和本文的关系不大，此处从略。而在文学话语内，则同样和西方话语有着息息相关又别具姿彩的纠缠。³¹但无论如何，它们和本文所说的主体介入显然有着清晰的边框。不过，在必要时，本文也会进行适当的概念借用。

3 研究简评。某种程度上讲，只有对本学科研究的动态了然于胸，才能真正做出具有创新性的论文。比较而言，故事新编的研究说早也早，20 世纪 20 年代就有人点评鲁迅的《不周山》（后改名《补天》）；说晚也晚，直到 21 世纪才有人真正提出故事新编（体）小说的概念和研究。由于在个案分析时会另外处理文献综述问题，加上研究者对中国学界有关《故事新编》研究史已经有非常详细的整理和论述，³²此处本文只是略述，旨在勾勒研究的整体风貌。而且，笔者也会考虑到研究文献与本文的关系远近进行详略不同的论述，并不平均用力。

（1）**故事新编小说研究。**某种程度上讲，作为“异族”（西方非华人）研究故事新编中的并不多见的成就之一，何素楠（Ann Louis Huss）在美国哥伦比亚大学的博士论文《故事新编：当代中国虚构与古典传统》*Old Tales Retold: Contemporary Chinese Fiction and Classical Tradition*（2000）³³的开阔眼光和先见之明值得肯定。

何的论文主要分为引论和四章。第一章中，何主要处理了鲁迅的故事新编，她从鲁迅所处的历史语境和其与传统文本的关系进行考量；第二章，何探讨了故事新编丰富的理论背景：卢卡奇的历史小说理论、元小说（Metafiction）以及后现代主义等。在第三章中，晚清小说作为其中的源头之一得到了关注，同时其他许多个案都被分类展开：郭沫若、郁达夫；茅盾、郑振铎、巴金等人的历史虚构；沈从文；施蛰存等；第四章，李碧华被作为是当代故事新编小说的代表加以分析。

不难看出，何的意图相当清晰，她用文学批评的手法缕述了故事新编小说古今的双重视角和张力，并力图探寻其文体特征。她的一以贯之的眼光的确颠覆了许多中国学者固有的文化/文学成见的框架，跳出了在历史小说里面打转的圈定。当然，她的问题在于：除了她文本分析的深度和细致程度有所欠缺（无论是对鲁迅的文本，还是对其他现代作家的文本分析都很难跳出陈见的限制）以外，她似乎仍然不能找到关联不同时代故事新编小说的内在脉络（比如在进入 20 世纪后半期的个案分析中，单纯以李碧华为中心就显得相对突兀和薄弱），所以其个案分析显得相对比较零乱。

当然，由于何的论文更加侧重阐明故事新编小说的意义和功用、质疑历史小说的限定以及强调古为今用的文学整体性和重要性，所以她的论文出现上述问题也情有可原。但总而言之，何素楠的论文为我继续展开相关论述铺设了有利的基础。

笔者早在攻读硕士期间，便已经逐步意识到作为一种新的次文类，故事新编小说确立和研究的必要性。为此，笔者的硕士论文《故事新编中的叙事范式——以鲁迅、刘以鬯、李碧华、西西的相关文本为个案进行分析》（2001，5）就择取了其中几个个案就他们共通的叙事范式层面展开论述。限于能力和认识，笔者的论述主要集中在叙事的层面，而且由于用的是理论范式规划个案，这难免会影响到论述的深度。但作为较早有意识的思考，这个有益的开端为我今天博士论文的研究埋下了深入革命的火种。

目前有关《故事新编》研究最为扎实和奠基意义的专著当属郑家建的《被照亮的世界——《故事新编》诗学研究》。³⁴该书共分七章，外加一个引论。第一章主要从语言——戏拟的角度进行分析，不仅讨论了戏拟的类型，而且讨论了戏拟与鲁迅晚年的心境的关系；第二章则讨论了隐喻与《故事新编》的时间/空间形式的密切关系；第三章则讨论了《故事新编》的文体特征；第四章则探讨《故事新编》与文学传统——神话、庄子、想象

力和史传传统等的关系；第五章则讨论《故事新编》与现代技巧的问题；第六、七章主要反映了作者研究《故事新编》的文化启示和对中国现代小说诗学的进一步思考。

不难看出，郑家建从各个层面对鲁迅的《故事新编》进行了相当细致和深入的考察，他的立体考证（从语言、思维、现代技巧、传统叙事等诸多层面展开）和思维模式（多元、比较、历时性）开拓了《故事新编》的新思路，可谓“新义迭出，应当能在《故事新编》的研究史上算做一家之言。”³⁵难能可贵的是，它不仅对鲁迅的《故事新编》展开了出人意料的拓展，而且它还敏锐地指出了故事新编（体）小说应当得以成立和论证的必要性，这也为本文的持续研究打下了坚实的基础。

但郑书也有它的局限，作为一部论文集的整合，它的章节和各个主题之间的内在关联并不那么坚强有力，尽管这可能会给人以多层面和立体感，但是鲁迅《故事新编》文体、意义以及彼此之间的内在逻辑似乎因此缺乏应有的整合。更进一步而言，它的许多高屋建瓴的论断由于缺乏必要和坚实的论证而显得过于空泛和脆弱，为此提出的小说诗学的种种理论也难免令人质疑其合理性和正当性。

（2）**历史小说**的迷雾。故事新编小说论争产生的罪魁祸首之一或许应该是研究者对陈词滥调或陈见的坚守。不幸的是，故事新编往往被硬性纳入历史小说的宽泛界定中，颇有削足适履之嫌。类似的论调不胜枚举，³⁶进入 20 世纪 80 年代以后比较有代表性的则有王富仁和他的博士柳凤九。后者的博士论文《中国现代历史小说研究》（北京：北京师范大学，1997）仍然坚持此论，而随后他们二人合编的 8 卷本的《中国现代历史小说大系》仍然如此，但是，吊诡的是，如果你检索其中的绝大部分文本，其实它们是不折不扣的故事新编小说。

吴秀明作为一位研究历史小说的忠实学者，他在许多著述中，都将故事新编纳入历史小说中，比如《历史的诗学》³⁷和《真实的构造——历史文学真实论》³⁸，就坚持了此论。而在近几年的一些论文中，他还是痴心不改，比如他在《“故事新编”模式历史小说在当下的复活与发展》³⁹中就仍然前后一致，问题在于，他的固执己见其实并不能掩盖他越来越左右支绌的尴尬。而将历史小说、新历史小说与故事新编小说混为一谈不仅暴露了他的顽固，也暴露了他思维的某种错乱。

尽管如此，在此类研究中有许多论文（著）却同样值得关注，因为在历史小说的外衣下面，其实也掩藏着神似故事新编小说特质的精彩论述。比如《寓言：《故事新编》文类研究》⁴⁰等论文就值得借鉴。

（3）**个案研究**。其中有关鲁迅的《故事新编》研究尤为突出。专书主要有东瑞著《鲁迅《故事新编》浅析》⁴¹、陈福德《鲁迅历史小说《故事新编》研究》⁴²、孙昌熙《《故事新编》试析》⁴³、李桑牧《《故事新编》的论辨和研究》、⁴⁴孟广来 韩日新编《《故事新编》研究资料》、⁴⁵林非《论《故事新编》的思想艺术及历史意义》⁴⁶等等。

由于时代和意识形态所限，上述著述在对故事新编的研究做出了贡献的同时，也难掩其强烈的局限性——观念陈旧，问题意识薄弱等等。很多时候，它们仍然只是在虚与实、现实主义与浪漫主义、历史小说等概念内转圈，自然它们也很难跳出沉重的时代理论水平锁链的控制。同时，拥有个案相关著述的还有施蛰存、刘以鬯、西西等。由于在个案分析时，本文同样会进行文献综述，此处不赘。

整体而言，如果要想成功地解决有关故事新编小说论争中的许多盲点和不见，减少不必要的纠缠和以讹传讹，我们还必须择取合适的理论、视野和方法对此次文类进行深入和透彻的考察。

4 选点、问题意识与切入途径/理论等。需要指出的是，当蓬蓬勃勃、枝繁叶茂的故事新编小说文本活泼泼的等待我们的锐意十足又对症下药的解读时，作为论者，我们有义务发挥批评的超越性功能，让它们开放得更加茁壮，并且绿意盎然、万紫千红。

出于研究开展的顺利和可能性考量，本文在万紫千红的众芳园中⁴⁷选出了如下的几个个案作为分析的重点：鲁迅、施蛰存、刘以鬯、李碧华、西西、也斯、陶然。如果稍微熟悉这一文类的读者可能会看出，笔者将脉络逐步延伸向了香港时空。这当然不是为了论证香港文学是中国文学不可分割的一部分的俗套，也不是因为政治正确，而是因为故事新编这一文类，在 20 世纪 50 年代以后的香港开放得尤为娇艳、多姿。具体道来，

选择鲁迅，因为鲁迅是 20 世纪中国文学史上此类书写的源头和集大成者，他的不可回避的历史地位和创作成就决定了这一点，同时在很大程度上，鲁迅的许多书写模式也成为后继者一再使用和发挥的套路，同时，鲁迅也有他不可超越的独创性，“我们说《故事

新编》是自由的，不仅指作品的主体精神，而且指其中的体制和方法；我们说《故事新编》是一种解放，不仅相对于旧文学，而且主要相对于新文学”⁴⁸。

施蛰存，这个被人称为是中国现代派文学代表人物的优秀作家，其故事新编书写其实同样孕育了迷人的独特现代性，并且自成一家，尤其是当时的“感时忧国”的大传统中，他的特立独行也因此值得深究，因为他的书写“让人们看到各种面纱所掩的心灵深处像地火一样运行的人性的力量，这是对二十世纪人本主义思潮最有力的阐释。尤其是在由人性解放、人性发展对于婚姻爱情问题的思考不再是主要思路，而左翼文艺运动具有强大吸引力的年代，施蛰存的尝试尤为可贵”。⁴⁹

刘以鬯之于香港文学，就好比鲁迅之于中国现代文学。但与鲁迅不同的是，刘以鬯不仅从施蛰存等人那里承接了中国文学现代性的精神和手法，更为关键的是，他的创新意识和逐步的本土化已经使他成为不可或缺的“文学中间物”——连接了现代文学和香港文学。

李碧华的故事新编雅俗共赏、涵义丰富，在通俗的帽子底下浸润着浓郁的现代/后现代/殖民/后殖民意味，成为不同学派和民间研究者等的新宠。或许最耐人寻味的是，她巧妙利用了故事新编这种文体穿梭于古今、香港/大陆、神/人/鬼/妖之间，书写的不仅是情节的离奇多变，也暗含了身份认同、寻找与北进想象等的迷思；也斯、西西作为香港极具创新意识和本土书写的新锐小说家，其书写故事新编的独特进路也值得仔细探研；同样，作为现实主义流派忠实的坚守者和改革者，陶然的书写也别具代表性，或许从他身上，我们可以发现现实主义书写故事新编的别致与限制。

需要指出的是，在大的文学趋势的宏观背景下，本文的选点标准则更强调其独创性和流派的代表性，因为好的作家往往具备繁富多变的叙事策略和意义更新。“大作家总归是大魔法师。从这点出发，我们才能努力领悟他的天才之作的奇妙魅力，研究他诗文、小说的风格、意象、体裁；也就能深入接触到作品最有兴味的部分了。”⁵⁰惟其如此，我们才能尽量避免在成百上千的文本中打转、晕眩、不知所措并因此一叶障目、不见泰山的弊端；同时，反过来，也只有这样，我们才能更加清楚地表明故事新编小说的繁盛、存在的

客观性和命名的合法性。而且，这样的谱系学的做法，既探讨历时的演变，也探讨共时空中的独特性，无疑会更加有利于我们观照故事新编小说的发展脉络、内在逻辑和复杂特质。

本文选择主体介入作为研究此次文类的切入点，也有笔者充分的理由。长期以来，二元对立的思维使得文学研究变化多端的同时，却也难免各执一端的弊病。或者强调形式主义，或者强调历史主义，或者高扬文体、语言创新，或者独味语境，探寻背后的政治、身体、性别等意义。凡此种种，皆有可能割裂了文本的内在关联。本文选择主体介入其意在于既要避免二元对立思维，强调文本（text）与社会语境（social context）的呼应，又要适应故事新编小说颇具狂欢色彩的文体特质和意义追求，力求对症下药。

然而这样一来，对如下问题的解答则势在必行：

1 故事新编独特性何在？也即，其成立的内在理由是什么？

2 主体介入与故事新编的关系如何？如何介入？

3 鲁迅《故事新编》地位、角色如何？如何阐释众说纷纭的文本？故事新编小说的地位、角色如何定位？

4 故事新编的“现代性”与吊诡之处又该如何理解？

准此，本文的主要论述理论是巴赫金（M. M. Bakhtin, 1895~1975）的狂欢化理论，并辅之以叙事学、新历史主义等种种理论，采用文本细读和比较的方法展开，希望可以洞察其中的奥秘和宏观图像。需要指出的是，作为对于小说诗学的研究，我们只有结合体裁展开才能具备更加灵活机动和开阔驳杂的对应视野。所以，笔者的论述重点同样也强调故事新编次文类的研究，而非仅仅局限于个案分析。谱系学的策略和手法同样也因此要贯穿其中。

当然，我们要强调故事新编书写的两面性原则，这也是主体介入的包涵，既要强调能够体现独特伦理立场的主体精神，它包括了书写主体由于历史视界的差异、历史描述进程中的连续、断裂以及文本自身的外向性以及由此产生的主观冲动。如人所论，“**古老的故事决非单向地向我们灌输道德主题和戏剧性愉悦，我们，当代的读者和观众，也不免向古**

老的故事发问……倘若答案毫无着落，或者不能令人满意，我们就会产生一种‘操作欲望’，试图重新阐释、重新改变那些既成的古老故事。”⁵¹

但同时，主体介入也包含了主体职责的履行。所以大致上，我们可以将主体介入的程度分为三个层次：尊重、复活和重构。这三个层次可能紧密地出现在同一个文本中，也可能只出现其中的一或两个层次。当然，过分尊重变成了毫无生气的复述，重构的过了头似乎也和故事新编小说并无太大的关联。当然，也是在此意义上，作者的书写和文本中的主人公可能会产生所谓的“主体间性”（intersubjective，主要是指主体间的各种关联，如互相指涉、互动等）关系，这也成为对话、复调乃至狂欢的必备条件。“正是由于作家把人物看作主体而非客体，因此他才能赋予人物以相对独立的主体性。反过来，人物主体性的获得并不需要以作家主体性的丧失为代价，因为只有作家以主体的身份与人物进行交流的时候，他才能体察到人物作为一个主体所可能具有的行为或者思想。”⁵²

在此基础上，本文（或所期待）的创新性有三：

1 重新整理同样众说纷纭的巴赫金的狂欢化理论。由于今天的现当代文学研究中对于理论的应用经常有许多偏差：或者是生吞活剥西方理论，生搬硬套，让文本成为理论的点缀；或者只是随意引用几句类似名言警句的东西聊以瞒天过海、挟西论自重，实际上也不过是滥竽充数，种种丑态，不一而足。笔者在此希望可以理清巴赫金非常复杂的狂欢化理论（至少是一种能够自圆其说的理论），并以此来分析鲁迅以及其他故事新编小说，以之为本文的主要理论资源；

2 利用狂欢化理论重读鲁迅的《故事新编》，试图从众说纷纭中可以探掘出一条相对接近“真实”的阐释和说法；

3 探寻故事新编小说书写的基本标尺，能够为经典故事新编小说的再现提供理论和资源支撑。

为此，本文的结构也是分为上中下三编：分别是上编：巴赫金的狂欢化理论；中编：鲁迅的《故事新编》；走向狂欢和下编：众声喧哗：介入的狂欢节谱系。

- ¹ 卢卡奇 (Gorge Lukács) 著, 杨衡达编译、丘为君校订《小说理论》*Die Theorie Des Romans* (台北: 唐山出版社, 1997), 页 45。
- ² 更加详细和深入的论证可参周先民著《司马迁的史传文学世界》(台北: 文津出版社, 1995), 尤其是第 4 和第 5 章。
- ³ 具体可参纪德君著《明清历史演义小说艺术论》(北京: 北京师范大学出版社, 2000)。
- ⁴ 汤哲声〈故事新编: 中国现代小说的一种文体存在——兼论陆士谔《新水浒》《新三国》《新野叟曝言》〉, 见《明清小说研究》2001 年第 1 期, 2001 年 3 月, 页 85-93。引文见页 89。
- ⁵ 郑家建著《中国文学现代性的起源语境》(上海: 上海三联书店, 2002), 页 226。
- ⁶ 王富仁 柳凤九〈中国现代历史小说的发展脉络〉(代序), 见王富仁 柳凤九主编《中国现代历史小说大系》第一卷(石家庄: 河北人民出版社, 1999), 页 1-10。引文见页 2。
- ⁷ 费成康 陈福康等编《中国现代作家历史小说选·前言》(上海: 上海社会科学院出版社, 1984), 页 2。
- ⁸ 在普遍的现实主义流派中, 施蛰存的独特的现代主义风格无疑引人注目。
- ⁹ 比如农民起义/暴动、描写中国与外国冲突的爱国主义题材、历史政治人物/文化题材等等。
- ¹⁰ 需要指出的是, 有关现代文学史上故事新编小说的书目和全文, 比较齐全的仍然是王富仁 柳凤九合编的八卷本《中国现代历史小说大系》, 读者可自行参考。
- ¹¹ 比较精彩的论述可参张志雄〈穿越“镜像误识”: 阅读《品花宝鉴》与《世纪末少年爱读本》〉, 见《中外文学》第 26 卷第 3 期, 1997 年 8 月号, 页 68-101。
- ¹² 具体有关几类晚清故事新编小说现代性的书写可参王德威著, 宋伟杰译《被压抑的现代性——晚清小说新论》*Fin-de-siecle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911* (台北: 麦田, 2003)。
- ¹³ 如果你利用 www.google.com 进行搜索的话, 你会发现成百上千的网站与故事新编相关, 而且许多网站都特辟了故事新编专栏, 供大家共享原创作品。如网易文化频道就设立了专栏, 具体可见 <http://culture.163.com/third/page0202.html>; 而故乡网站上面的小说就超过 500 篇, 具体可参 http://www.guxiang.com/wenxue/xiaoshuo/gushi/index_1.htm。
- ¹⁴ 具体书目可参朱崇科《故事新编中的叙事范式——以鲁迅、刘以鬯、李碧华、西西的相关文本为个案进行分析》(广州: 中山大学中文系硕士论文, 2001, 5) 附录, 页 46-48 以及王富仁、柳凤九等所开列的现代小说中的文本书目的合集, 本文不赘。
- ¹⁵ 王先霈 张方著《徘徊在诗与历史之间——论小说的文体特征》(武汉: 长江文艺出版社, 1987), 页 45。
- ¹⁶ 吴秀明〈评近年来的历史小说创作〉, 见吴秀明编《历史小说评论选》(长沙: 湖南人民出版社, 1983), 页 245-264。引文见页 259。
- ¹⁷ 颜敏著《破碎与重构——论近十年的新历史小说》(上海: 复旦大学博士论文, 1996 年 4 月 30 日, 导师潘旭澜), 页 6。
- ¹⁸ 陈思和〈试论“新历史小说”〉, 见陈炳良编《文学与表演艺术——第三届现当代文学研讨会论文集》(香港: 岭南大学出版社, 1994), 页 271-278。引文见页 271。
- ¹⁹ 克洛德·托马塞著, 李华译《新小说·新电影》(天津: 天津人民出版社, 2003), 页 137。
- ²⁰ 需要指出的是, 小说其实一直是不断质疑自我并更新的体裁。“作为当今的主要体裁, 小说也是一种通过镜面效应对写作技巧和小说修辞一直提出质疑的体裁。”可参(法)瓦莱特著, 陈艳译《小说: 文学分析的现代方法与技巧》(天津: 天津人民出版社, 2002), 页 4。
- ²¹ 王靖宇指出, “主题则关系到作者对于题材的特殊态度”, 可见, 在意义的探寻中同样包含了作者的主体介入。具体可参王靖宇著《中国早期叙事文研究》(上海: 上海古籍出版社, 2003), 页 20。
- ²² 具体可参(法)笛卡儿撰, 钱志纯译《我思故我在: 笛卡儿的一生及其思想、方法导论》(台北: 志文出版社, 1974) 或 Rene Descartes, *Discourse on Method*, trans. By David Weissman, New Haven: Yale University Press, 1996。
- ²³ See Immanuel Kant, trans. by Norman Kemp Smith, *Critique of Pure Reason*, New York: St. Martin's Press, 1968.
- ²⁴ See Georg Wilhelm Hegel, trans with an Introduction and Notes by J. B. Baillie, 2nd ed., *The Phenomenology of Mind*, London: Allen & Unwin, 1949.
- ²⁵ 具体可参 Sigmund Freud, Newly translated and edited by James Strachey, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, New York: Norton, 1965.

- ²⁶ 有关评述还可参方汉文著《后现代主义文化心理：拉康研究》（上海：上海三联书店，2000）。
- ²⁷ 可参考 Louis Althusser, *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, New York: Monthly Review Press, 1972.
- ²⁸ 有关评论可参莫伟民著《主体的命运：福柯哲学思想研究》（上海：上海三联书店，1996）。
- ²⁹ 有关西方主体和主体性的发展历程的精妙总结可参谭国根著述的《主体建构政治与现代中国文学》（香港：牛津大学出版社，2000）页 13-30。简述还可参廖炳惠编著《关键词 200——文学与批评研究的通用辞汇编》（台北：麦田，2003），页 250-251。有关西方马克思主义主体性的论述，可参欧阳谦著《人的主体性和人的解放：西方马克思主义的文化哲学初探》（济南：山东文艺出版社，1986）。
- ³⁰ 比如代表作就有 Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*, New York: NYU, 2001; Linda R. Anderson, *Autobiography*, New York: Routledge, 2001 等等。
- ³¹ 关于当代文学概念中的主体性，可参陶东风〈主体性〉，见洪子诚、孟繁华主编《当代文学关键词》（桂林：广西师范大学出版社，2001），页 160-170。或者刘小新〈论 20 世纪中国文论主体性思想的形成与演变〉，见《华侨大学学报》2003 年第 1 期，2003 年 3 月，页 81-88。
- ³² 具体可参张梦阳著《中国鲁迅学通史——20 世纪中国一种精神文化现象的宏观描述、微观透视与理性反思》（下卷）（广州：广东教育出版社，2002）第十五章“油滑之处”显真谛——《故事新编》学史，页 333-406。
- ³³ Ann Louis Huss, *Old Tales Retold: Contemporary Chinese Fiction and Classical Tradition*, New York: Columbia University PhD dissertation, 2000.
- ³⁴ 郑家建著《被照亮的世界——《故事新编》诗学研究》（福州：福建教育出版社，2001）。
- ³⁵ 葛涛 谷红梅〈纪念鲁迅先生的图书扫描〉，见《人民日报》（海外版），2001 年 9 月 24 日第七版。
- ³⁶ 具体可参郑家建著《被照亮的世界——《故事新编》诗学研究》，页 365-392 鲁迅故事新编研究资料索引。
- ³⁷ 吴秀明著《历史的诗学》（杭州：浙江人民出版社，1994）。
- ³⁸ 吴秀明著《真实的构造——历史文学真实论》（沈阳：春风文艺出版社，1995）
- ³⁹ 吴秀明 尹凡〈“故事新编”模式历史小说在当下的复活与发展〉，见《文艺研究》2003 年第 6 期，2003 年 11 月，页 29-37。
- ⁴⁰ 孙刚〈寓言：《故事新编》文类研究〉，见《文艺理论研究》2003 年第 5 期，2003 年 9 月，页 90-97。
- ⁴¹ 东瑞著《鲁迅《故事新编》浅析》（香港：中流出版社，1979）。
- ⁴² 陈福德《鲁迅历史小说《故事新编》研究》（新加坡：新加坡国立大学中文系学士论文，1981）。
- ⁴³ 孙昌熙著《《故事新编》试析》（福州：福建人民出版社，1982）。
- ⁴⁴ 李桑牧著《《故事新编》的论辨和研究》（上海：上海文艺出版社，1984）。
- ⁴⁵ 孟广来 韩日新编《《故事新编》研究资料》（济南：山东文艺出版社，1984）。
- ⁴⁶ 林非著《论《故事新编》的思想艺术及历史意义》（天津：天津人民出版社，1984）。
- ⁴⁷ 具体可参本文附录有关书目，需要指出的是，这个目录可能包括了大部分的文本，但无法完全囊括。
- ⁴⁸ 高远东〈鲁迅小说的典范意义〉，见陈平原主编《现代中国》第二辑（武汉：湖北教育出版社，2001），页 184-198。引文见页 195。
- ⁴⁹ 张芙鸣《施蛰存论》（上海：复旦大学博士论文，2000 年 4 月，导师吴立昌），页 87。
- ⁵⁰ 纳博科夫（Vladimir Vladimirovich Nabokov 1899-1977）著，申慧辉等译《文学讲稿》*Lectures on Literature*（北京：三联书店，1991），页 25。
- ⁵¹ 黄子平著《革命·历史·小说》（香港：牛津大学出版社，1996），页 159。
- ⁵² 苏宏斌〈论文学的主体间性——兼谈文艺学的方法论变革〉，见《厦门大学学报》（哲社版）2002 年第 1 期，2002 年 1 月，页 25-32。引文见页 30。

上编：狂欢化理论及其适用性

第一章 巴赫金及其狂欢化理论

第一节 引言

卡特琳娜·克拉克 (Katerina Clark) 和迈克尔·霍奎斯特 Michael Holquist 在他们非常著名的《米哈伊尔·巴赫金》*Mikhail Bakhtin* 中意味深长地指出, “一个人的声誉史总是一部或多或少歧义杂存的编年史。一个人的所作所为和世界对他的预期之间总是相去甚远……但是罕有像围绕巴赫金 (1895-1975) 生平和声誉的时代错置 (anachronisms) 和反讽 (ironies) 的矛盾这样比比皆是 (myriad)。”¹

巴赫金的风雨平生是如此崎岖不平, 围绕他的论述是如此众说纷纭, 关于他的著述的相关研究更是声势浩大、轰轰烈烈, 以至于出现了“巴赫金学”,² 而且同样也是近乎各自为政、各取所需的众声喧哗。比如, 结构主义者可能从中发现了形式的元素, 将其小说话语理论应用到文本的形式分析中; 而后结构主义及其之后的理论家们则可能从缠绕于形式分析的文学研究领地拓展到文化研究的涵盖, 从而使他的学术思想得以与当今轰轰烈烈的文化研究相契合。³ 但不难看出, 面对深邃驳杂的巴赫金, 学者们的对策也往往是各取所需、为我所用, 但同时也往往因此各执一端, 从而很难在全盘理解巴氏的基础上形成和论证出令人信服的定理。

毋庸讳言, 力图对其多元共存、开放繁复的狂欢化理论进行简约也往往难免陷阱处处、危机四伏。因为巴赫金的思想往往呈现出“独特的碎片化状态, 他的全部工作都具有多元性的特征, 这一点是所有的研究者公认的。作为巴赫金思想三大主干的对话主义、时空体和狂欢化, 彼此之间都存在着不同程度的相互抵触, 即便是一个相对独立的思想整体之间, 也存在着前后不一致的地方”。⁴ 需要指出, 种种哪怕逼不得已的化约也有它自身的问题。吊诡的是, 似乎也正因为如此, 有关狂欢化的理论阐述也是形形色色, 令人眼界大开, 某种程度上也形成了巴赫金所提倡的“狂欢”的回声。

近年来, 狂欢化理论/狂欢无论是在西方学界、中国语境中, 甚至在巴赫金的母国——俄罗斯都是一个使用率颇高的时髦词儿, 巴赫金连同其狂欢化理论从长期被压抑的默默

无闻到如今的一拥而上的洛阳纸贵在显示了其数次被发现⁵的巨大价值和令人欣慰之余，往往同时也埋下了些许对理论引用的空泛（如只是标语化、标签化，即：借着巴赫金的大旗狐假虎威）和趋之若鹜式的偷梁换柱苦果，这在实际上是对巴赫金思想和狂欢化理论的架空和错置。

某种意义上讲，我们无论坚持怎样多元与立体的观照和思考模式都不为过，因为对奉行“开放性”与“未完成性”的巴赫金来讲，真正深入的对话与众声喧哗应该是他所迫切期待的。我们以狂欢化的层面之一——“狂欢化诗学”（所谓“一种基于长篇小说话语修辞之上的叙事诗学”）解读为例，我们不仅要从文艺学角度来体验巴氏的独特创新与深入洞察，同时我们更要看到它对更新和改换我们思维模式的重要性和冲击力，“狂欢化诗学是一种全新的诗学。要理解它，就必须对整个传统的艺术和意识形态观念加以实质性的变革，摒弃那些根深蒂固的文学趣味，重新审视那些已规范化了的概念和术语，尤其得正视那些被忽视甚至被遗忘了的底层的民间诙谐创作。这种观念的变革将是哥白尼式的，它打破了传统文化的常规格局，将其倒置过来，使人们对文化的观照从上层的官方视角转向底层的民间视角。”⁶

正如一千个人眼中有一千个哈姆雷特一样，对巴赫金狂欢理论的论述同样也是五花八门，其醍醐灌顶与扑朔迷离之处同样令人目瞪口呆。“毫无疑问，狂欢节概念在近几年已经被证明是文化理论中最多产的批评主题之一，为数众多的富含深刻而有益的洞见的专著和论文往往得益于该切入视角（approach）”。⁷

相关举例可近乎随手拈来，而切入视角之繁复往往也是令人近乎目眩神迷。常见的，如对巴赫金思想/概念的或深或浅的缕述：有延续巴赫金思路继续开拓前进的，比如达努（Danow, David Keevin 1944-）的《狂欢精神：魔幻现实主义与怪诞》*The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*⁸就是基于巴赫金狂欢节符号学意义上的生发点染以及深度开掘。也有对巴氏狂欢化理论的某一方面特点进行深入阐述的，比如迈克尔·迦狄纳（Michael Gardiner 1961-）从乌托邦角度对巴氏狂欢理论的深刻的世界观意义和乌托邦性质的审视⁹；茹丝·寇茨（Ruth Coates）对巴氏狂欢化书写中基督教母题的探究也

新人耳目，“巴赫金逐渐将狂欢理解为世界上基本上在场（presence）的一种否定的策略（a strategy of negation）”。¹⁰更有甚者，跳出单纯在巴赫金掌心跳舞的圈子，而进行更大范围内的考量和比较，比如陆道夫就将巴氏的狂欢理论与美国学者约翰·菲斯克（John Fiske 1939-）的大众文化/通俗文化理论进行比较挖掘并找寻不同文化语境下的内在精神关联，¹¹而托尼·安尼牟（Tony Anemone）则以狂欢化理论探讨了巴氏的小说理论与瓦吉诺夫（Konstantin Vaginov 1899-1934）的小说在实践操作中的契合与迥异或曰“对话视角”（Dialogic view）联系，¹²而冯平却别出心裁地考证欧洲著名哲学家伽达默尔（Hans-Georg Gadamer 1900-2002）的“游戏”与巴氏狂欢之间的关联。¹³

更有视野开阔者，赫然将巴赫金与他同时代的哲人、贤士进行比较。比如，大卫·帕特森（David Patterson 1948-）在他《文学与精神——论巴赫金和他的同时代人》*Literature and Spirit—Essays on Bakhtin and His Contemporaries*就将他和福柯（Michel Foucault 1926-1984）并置，从笑、疯癫方面探讨文学/文化；与拉康（Jacques Lacan 1901-1980）比较作者、主人公和自我的语言；探讨他与海德格尔（Martin Heidegger 1889-1966）就文字（word）与存在（being）的异同等等。¹⁴

甚至中国语境下对巴氏理论的化用等论文也已出现，比如李娜就用狂欢化理论来研读当代著名小说家王小波（1952-1997）的《青铜时代》。¹⁵唐宏峰就用巴氏的狂欢化理论来阐释周星驰喜剧电影所具有的狂欢色彩¹⁶，而Terrance R. Lindvall and J. Matthew Melton就用巴氏的文本互涉（或互文性）理论来分析卡通/动画中的狂欢。¹⁷种种操作，选取不同维度、采用不同策略对巴赫金的狂欢化理论进行了五彩缤纷深浅不一的解读，但无论如何，这些努力都不同程度地推动了“巴赫金学”的兴盛与发展。

如前所述，狂欢化理论的过于杂乱也是在令人欣慰之余的另外一个无奈，似乎因为它本身含义的多元性而成为一个不证自明（devoid of clear definition）¹⁸的术语。对于狂欢化的处理，往往由于缺乏对原文本的详细、透彻的解读和领悟，在阐述其内涵时，更多只是对个别字句的变换、复述和不知就里的断章取义或就事论事；另一方面，由于看不到巴赫金狂欢化理论的贯穿性和多义性，往往许多论述也是一再重蹈对巴赫金狂欢精神扭曲或简单化的覆辙。如霍奎斯特在他著名的《对话主义——巴赫金和他的世界》*Dialogism—Bakhtin and His World*中就不无深意（或偏激？）的指出，“尽管如此，由于巴赫金狂欢

节概念的狂欢化使得一切都不言自明，这样一个强调就模糊/遮蔽（obscured）了对话主义其他可争议的更加重要的层面。”¹⁹显然，论者在整部论著中阐明对话主义的微言大义的同时，却也因为过于强调自己的关注点而可能忽略了其他更大的可能性话题。

种种个案表明，实在有必要厘清狂欢化理论的内涵与外延，尽管这种清晰界定可能仍然难以摆脱其一家之言的命运。某种意义上讲，狂欢化理论自始至终贯穿了巴赫金书写、思考等等的内在逻辑，是其哲学思考的核心。在我看来，对话（主义）只不过是巴赫金狂欢化理论发展过程的一个里程碑和基点，而非如今天诸多论者将巴氏思想/哲学核心锁定在对话上的可能的本末倒置操作。狂欢显然超越了哪怕不无深刻认知意义的对话式思维（本文稍后会论证此观点），更不必说是二元对立（binary opposition）思维，它的思想与精神有形无形地存在于巴氏的各种理论中。

简单说来，以其超语言学（Meta-linguistics，或译元语言学）为例，他的超语言学就同时具有极强的理念超越性和鲜活的物质性：其超语言学以人们的日常交流活动为研究对象，着眼于语言在实际应用中不断变化的鲜活的意义发生规律，也即，超出语言学这门服务于抽象思维的理論的那些方面，因此，巴赫金的重要目标之一“就是如何打破理性主义对人的精神的禁锢，调动人们身上绝对本质的、神圣的积极性，弥合理论、艺术和生活的各行其道，把它们统一在每一个人身上”。²⁰而个中的狂欢节语言同样拥有不凡又灵活的衔接性，因其狂欢精神和极大的包容性而左右逢源，“狂欢节语言证明是联结内在话语的低下层面（lower levels of inner speech）与宽阔的社会空间（broader social sphere）的一种方式，或者，换言之，是一种将生物性个体（the individual-biological）重译成社会个体（或反之）的方式，是一种将他们的关系对话化的方式。”²¹

应当指出，给狂欢化理论分层同样是一件有些冒险乃至愚蠢的事情，因为任何分类本身已经打上了深深的主观烙印以至危机四伏，何况又是给纷繁芜杂的狂欢分类？前人对此分类的可能性已有所察觉并进行了初步操作，如陆道夫就认为“狂欢式人类生活中具有一定世界性和普遍性的特殊的文化现象。从上述对巴赫金所谓的狂欢节、狂欢式和狂欢化的

定义的简单梳理来看，狂欢至少应该有两个层面的内涵，它既指涉人类社会生活的狂欢现象，又指狂欢化的文学现象。前者是人类学、民俗学和社会学的研究对象，后者则是文艺学研究的对象。”²²

本文所言的狂欢化，其实包含了狭义和广义之分：即广义上的狂欢化的哲学精神和狭义上的“狂欢化诗学”（意指狂欢化的文学表征）。不难看出，笔者的分层标准中偏重了对文学的强调，主要是基于狂欢化诗学对本论文的理论指导意义考量。而实际上，狂欢应该是可分为狂欢化精神及其物质性层面的。需要指出的是，这样的分层有其论述上的逼不得已的苦衷和难处，因此也难免对复杂问题的简化操作。因为实际上，狂欢具有自身的无尽驳杂和悖论式的浑然一体性，它是“多重声音涌动的杂语同啸。在狂欢的境界，意识——无论是自我意识，还是他人意识，无论是亮丽意识，还是幽暗意识——都通过颠覆性的艺术形式或身体动姿向血肉根性疯狂地回归。”²³

而克拉克和霍奎斯特更是一针见血地指出，“他的大部分著作表面上是文学理论或语言学领域内的学术研究活动，但在底层，它们却是一些充满个性的宣言，常常有一种政治的或哲学的大义。”²⁴不难看出，巴赫金本人的思想特质本身就充满了内在的“对话性”乃至狂欢精神。

基于以上分层，本文有关狂欢化理论的论述主要分为如下几个部分：1、巴赫金及其学术生平；2、狂欢的反响：狂欢化理论研究述评；3、狂欢化的哲学精神；4、狂欢化诗学：狂欢化文学理论；5总结。

¹ 可参 Katerina Clark (1941-) , Michael Holquist (1935-) , *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press , 1984, 序言。或可见中译本卡特琳娜·克拉克 (Katerina Clark) 和迈克尔·霍奎斯特 (Michael Holquist) 著，语冰译《米哈伊尔·巴赫金》（北京：中国人民大学出版社，2000），序言页 1。

² 如卡瑞·埃默森 (Caryl Emerson) 就以“巴赫金研究” (Bakhtin Studies) “巴赫金学” (Bakhtinistics, Bakhtinology) 命名之。See Caryl Emerson, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p.29.

³ 有关巴赫金理论旅行的具体情况，还可参王宁〈文化研究语境中的巴赫金与理论的旅行〉，转自以《文化研究》为依托的文化研究网（<http://www.culstudies.com>）。该文具体网址可见<http://www.culstudies.com/rendanews/displaynews.asp?id=2356>。

⁴ 魏少林〈巴赫金与巴赫金难题〉，见《江淮论坛》2000年第2期，2000年4月，页68-74。引文见页70。

⁵ 钱中文〈巴赫金的三次被发现〉，见《中华读书报》1998年02月18日，中外书屋版。在该文中钱中文指出“90年代，巴赫金的一些论文笔记、书信不断在刊物上登载出来，同时鲍恰罗夫与柯日诺夫的一些回忆性的文章，披露了许多不为他人所知的事实，澄清了不少问题，对推动巴赫金的研究极有帮助。巴赫金终于从历史的尘封中走了出来，他的哲学思想的各个方面，在前苏联不断得到展示，并得到了广泛的承认。这是巴赫金的第三次发现。”无独有偶，北京师范大学夏忠宪博士也指出，“迈入21世纪后，新近问世的《巴赫金全集》（第2卷）和《巴赫金研究文集》是标志着对巴赫金的‘第三次发现’”（夏忠宪〈“第三次发现”的巴赫金〉，《外国文学评论》2002年第4期，2002年11月，页159）对此可算是补充说明。

⁶ 王建刚《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》（上海：学林出版社，2001），导言页1-2。

⁷ Chris Humphrey, “Bakhtin and The Study of Popular Culture: Re-thinking Carnival as a Historical and Analytical Concept”, in Craig Brandist and Galin Tihanov (eds.), *Materializing Bakhtin: the Bakhtin Circle and Social Theory*, New York: St. Martin's Press, 2000, p.164.

⁸ Danow, David Keevin (1944-), *The Spirit of Carnival : Magical Realism and the Grotesque*, Lexington, Ky. : University Press of Kentucky, 1995.

⁹ Michael Gardiner (1961-), “Bakhtin’s Carnival: Utopia as Critique”, in Caryl Emerson (ed.), *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, New York: G. K. Hall & Co., 1999, pp.252-277.

¹⁰ Ruth Coates, *Christianity in Bakhtin: God and the Exiled Author*, Cambridge (UK) : Cambridge UP, 1998, pp.126-151.引文见页151。

¹¹ 陆道夫〈狂欢理论与约翰·菲斯克的大众文化研究〉，见《外国文学研究》2002年第4期，2002年12月，页21-27转154。

¹² Tony Anemone, “Carnival In Theory and Practice: Vaginov and Bakhtin”, in David Shepherd (1958-) ed., *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*, Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers, 1998, pp.57-69.

¹³ 冯平〈游戏与狂欢——伽达默尔与巴赫金的两个概念的关联尝试〉，见《文艺评论》1999年第4期，1999年8月，页27-31。

¹⁴ David Patterson, *Literature and Spirit—Essays on Bakhtin and His Contemporaries*, Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, 1988.

¹⁵ 李娜〈狂欢化的历史传奇小说——王小波《青铜时代》研读〉，见《北方工业大学学报》第12卷第2期，2000年6月，页45-54。

¹⁶ 唐宏峰〈后现代语境下的狂欢——论周星驰喜剧的狂欢化色彩〉，见陶东风等主编《文化研究》第4辑（北京：中央编译出版社，2003），页190-201。

¹⁷ Terrance R. Lindvall, J. Matthew Melton, “Towards a post-modern animated discourse: Bakhtin, intertextuality and the cartoon carnival”, see Jayne Pilling (ed.), *A Reader in Animation Studies*, Sydney, Australia: John Libbey & Co., 1997, pp.203-220.

¹⁸ Gary Saul Morson & Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford: Stanford UP, 1990, p.49.

¹⁹ Michael Holquist, *Dialogism—Bakhtin and His World*, London & New York: Routledge, 1990, p.181.

²⁰ 梅兰〈试析巴赫金对作者与主人公的关系的两种评价——兼评巴赫金复调理论的局限性〉，见《外国文学研究》2001年第3期，2001年9月，页1-7。引文见页3。

²¹ Viacheslav V. Ivanov, “Dialogue and Carnival”, in David Shepherd (ed.), *Bakhtin : Carnival and Other Subjects: selected papers from the Fifth International Bakhtin Conference, University of Manchester, July 1991*, Amsterdam : Rodopi, 1993, p.12. For more details, see pp. 3-12.

²² 陆道夫〈狂欢理论与约翰·菲斯克的大众文化研究〉，页22。

²³ 胡继华〈诗学现代性和他人伦理——巴赫金诗学中的“他人”概念〉，见《东南学术》2002年第2期，2002年3月，页133-142。引文见页136。

²⁴ 卡特琳娜·克拉克 (Katerina Clark) 和迈克尔·霍奎斯特 (Michael Holquist) 著，语冰译《米哈伊尔·巴赫金》，页9。

第二节 巴赫金及其学术生平

一 出生与求学：厚积（1895-1918）

米哈伊尔·米哈伊洛维奇·巴赫金（Bakhtin, Mikhail Mikhailovich）1895年11月4日（俄历，新历为17日）出生在俄国莫斯科南部的外省小城奥廖尔（或译奥勒尔）（Orel），其父为贵族出身的商人。¹巴赫金共有兄弟姐妹5人：一个哥哥尼古拉（Nikoulai 1894-1950）；三个妹妹分别为玛丽亚（Maria）、叶卡德林娜（Ekaterina）和娜塔利娅（Natalya）。

幼时的巴赫金家境优越，为他提供了良好的家庭氛围及综合人文教育基础，同时这也是物质、精神上都比较殷实的俄国中产阶级家庭教养的代表之一。“家族的传统和习俗从来没有被忘记，它们自形成以来一直被小心虔诚地继承下来，并且严格执行着。”²巴赫金和哥哥尼古拉在共同的成长过程中互相砥砺，在切磋中（开始时巴赫金得益于哥哥甚多）共同发展：语言上，在德国女家庭教师的帮助下，他们不仅掌握了德语，而且还学会了古老的语言——希腊语和拉丁语。不仅如此，他们在10岁时就开始阅读哲学家康德等人的哲学著作。如人所论，“在他们的成长过程中，二人达到许多相同观点的步骤不同，而且立场各异，但是不谋而合的并肩而行（un uncanny series of parallels）却主导了他们的生活。他们是大仲马（Dumas）笔下的科西嘉孪生兄弟（Corsican twins）的当代版（a modern-day version）。二人都是从古典研究始，后转向语言哲学，观点惊人类似。”³

值得一提的是，尼古拉是古典学家，大学中途退学参加反革命，作为白军军官随部队溃退。他还曾参加法国外籍军团，转战阿尔及利亚。后因伤退役，在法国名校索尔邦内大学（Sorbonne）求学，1932年后回到剑桥，获博士学位。毕业后，尼古拉执教于南安普敦大学（Southampton University）古典研究系，1939年往伯明翰大学任职。1946年创建了语言学系（the Linguistics Department at Birmingham）⁴，1950年心脏病发作去世。

1905年巴赫金举家前往维尔纽斯（或译维尔诺Vilnius），巴赫金在此读中学。1911年，父亲又调到敖德萨（Odessa），巴赫金亦随同搬迁。维尔纽斯和敖德萨都是多元文化

/语言中心，这种特征可能初步引发了巴赫金后来对“杂语”的深沉思考。

1913年巴赫金进入诺沃罗西斯克大学（后改名敖德萨大学），一年后转往彼得堡大学 St. Petersburg (later Petrograd) University（一战期间改称彼得格勒大学）从事古典研究。有资料表明，巴赫金在该大学历史语文系可能是以一旁听生的资格学习的，⁵恰在此时，巴赫金也在惶恐不安的恶劣环境中因患有严重的慢性骨髓炎避开了兵役义务，开始自己的研究了，1918年他大学毕业。⁶需要指出的是，在彼得格勒大学良好的、综合性的教育体制培养下，巴赫金延续了他一贯的开阔阅读视野以及杂取百家操作，“在大学求学期间，米·巴赫金并不只是对哲学进行钻研。他依然像过去一样把许多精力和注意力集中到确定他后来活动方向和意义的语文学上来。古代语言和现代语言，语言学概论，俄国文学和起源于古代东方、古希腊罗马的西方文学，俄国和西欧的文艺学——这一切都是他集中关注和详细研究的对象。”⁷同样，研究的基础和诸多兴趣在此时慢慢被夯实，至少是打下了厚厚的铺垫，天才/思想家的诞生往往都不是一蹴而就的。

二 复调与对话：巴赫金小组（1918-1929）

为避开彼得格勒物质上的饥寒、当时的恐怖政策以及身体修养上的需要，1918年巴赫金来到风景秀丽、资源丰富的小城涅维尔（Nevel）。除了在涅维尔任一贯制劳动学校和初级师范学校教师教授历史、社会学和俄语课以外，非常重要的是，巴赫金和一帮“热衷于深层的开拓性努力”⁸的天才青年们孜孜不倦地追求理想，组成了“康德哲学小组”，意气风发、指点江山、激扬文字他们甚至自信有一天可以建立“涅维尔哲学派”（Nevel school of philosophy）。⁹

涅维尔小组成员专业混杂、兴趣驳杂：瓦·尼·沃洛希诺夫（V. N. Voloshinov 1894或1895-1936）是彼得堡大学法律系高材生，列夫·瓦里西耶维奇·蓬皮扬斯基（L. V. Pumpiansky 1891-1940）则主攻罗曼语-日耳曼语语文学，鲍·米·祖巴金（B. M. Zubakin 1894-1937）则是一个即兴诗人、雕塑家兼考古学家，而在德国获得博士学位的马特维·伊萨奇·卡甘（M. I. Kagan 1889-1937）更是多才多艺，在德国他主攻哲学、数学、自

然科学和经济学，他也是这个小组的灵魂人物之一，年纪最小的玛丽亚·韦尼阿米诺夫纳·尤金娜（M. V. Yudina 1899-1970）则是颇具天赋的钢琴家，各种角色、专业和兴趣近乎迥异，其他人等也是专业差异近乎犬牙参差、不一而足。该小组不仅在内部热烈讨论哲学、美学、伦理学等问题和时人流行理论/学说来激荡思想，他们也深入民间、热情洋溢地投身于文化启蒙运动中，“为该市居民举办讲座，指导青年创作和普教小组，参加这一时期广泛盛行的辩论会。”¹⁰因为成员们为理想各奔东西，涅维尔小组在年底就解散了。1919年在涅维尔一份不定期文学丛刊《艺术日》上，巴赫金发表了他的“处女作”——《艺术与责任》，强调个人应该全面承担起责任来。

1920年夏，巴赫金来到在涅维尔以南约70公里的外省小城却又是“文化摇篮”的维贴布斯克（Vitebsk）。在此地他被聘为维贴布斯克国立师范学院教授总体文学的老师，稍后又被音乐学院列为编内教师，教授音乐史和音乐哲学（美学）。与在涅维尔一样，巴赫金小组（The Bakhtin Circle）在维贴布斯克同样得以很好的延续，除以前小组的老成员前来访问/讨论以外，还添加了不少新人，如年轻有为的伊凡·伊凡诺维奇·索列尔京斯基（I. I. Sollertinsky 1902-1944）、当地无产阶级大学校长巴维尔·尼古拉耶维奇·麦德维杰夫（P. N. Medvedev 1891-1938）等等。麦德维杰夫作用重大，恰恰在他的庇护之下，巴赫金（小组）才可以相对游刃有余地与各派理论与观点、民众、各类听众对话或进行启蒙。维贴布斯克对巴赫金个人来讲有着更加非同寻常的意义：在他骨髓炎扩散、恶化以至使他成为残疾人时，他的终生爱侣叶莲娜·阿列克桑德洛夫娜（Elena Aleksandrovna 1900-1971）适时出现了，1921年他们结婚。日后，思想上才华横溢、生活上却迂阔不堪的巴赫金正是在妻子的帮助下，相濡以沫，共同走过50年风风雨雨的。

此一时期是巴赫金创作激情澎湃的时期¹¹：他的主要作品有《论行为哲学论》、《审美作品中的主人公》、《道德主体与权利主体》以及后来让他名声大振的对陀思妥耶夫斯基研究诗学的草稿。不难看出，早期巴赫金就对人的主体性考问饶有兴趣，尤其从美学、哲学和价值论的角度来探讨这种主体的建筑术（architectonics）¹²，而且这些问题在日后的思考中仍然持续成为巴氏持之以恒思考的话题，可谓绵延不绝。尽管如此，在学术上，巴赫金还是寂寂无闻，要紧的是，这严重影响了他的生计，微薄的收入甚至使他陷入衣食无着的地步。但无论如何，涅维尔和维贴布斯克为巴赫金狂欢哲学的升华式思考打下了坚

实又宽阔的基础，“巴赫金在这两座城市居留期间的发展构成了一个独立的哲学阶段 (a single philosophical phase) 。”¹³

1924夏，巴赫金从维贴布斯克迁居列宁格勒 (Leningrad) 。尽管巴氏在其个人简历和档案中都提到，1924-1930年间他在俄罗斯国立艺术史研究所担任研究员，也曾在一家出版社任编辑，但这些工作却都是编外的、暂时的，维生的巨大压力使得巴赫金将精力集中于学术研究活动和讲课上，然而，这些原本只是形而上的劳作在面对现实时往往于事无补，“巴赫金在列宁格勒的生活就是一场生存的战斗 (a battle to survive) ”。¹⁴或许卓有意义又令贫困交加的巴赫金感到欣慰的是巴赫金小组的第三次建构：列宁格勒小组。除了一帮老友（如蓬皮扬斯基、索列尔京斯基、沃洛希诺夫、麦德维杰夫与尤金娜等）之外，新人也不断涌入，而且学科跨越性似乎更强：如东亚文化研究专家尼古拉·尤西弗维奇·康腊德 (Nikolai Iusifovich Konrad 1892-1970) 、哲学家兼翻译家阿·阿·弗兰可夫斯基 (A. A. Frankovsky 1888-1942) 、研究西藏、古印度、孟加拉文学及印地语、蒙古语专家米哈伊尔·伊兹拉伊列维奇·图比扬斯基 (M. I. Tubyansky) 、生物学家伊万·伊万诺维奇·卡纳耶夫 (I. I. Kanaev 1893-1984) 、作家康斯坦丁·康斯坦丁诺维奇·瓦吉诺夫 (K. K. Vaginov 1899-1934) 等等。

巴赫金小组延续了以前的自由的讨论主题，即“哲学认识论和道德审美方面”的深沉思考和热烈讨论，在此阶段他们也发现了新的兴奋点：宗教道德和宗教哲学问题。¹⁵当然，这个兴趣似乎也让巴赫金招来了流放之祸，此为后话。毋庸讳言，巴赫金的许多光辉夺目的思想火花发展成后来的熊熊烈火与这种对话的氛围不无关系，“他的关于对话、自我与他者的交流的熠熠闪光的思想，都是通过与小组的其他成员们的对话与辩论而逐渐成熟的。”¹⁶

生活的困顿与贫苦并没有阻碍巴赫金前进的步伐，在逆境中不断挣扎的灵魂依旧高贵而睿智，甚至更强。传记作者大多认为，在列宁格勒这5年是巴氏思想最活跃、学术生涯中最重要的时期。¹⁷的确，此一时期巴赫金文思泉涌、佳作如云：《文学作品的内容、材料和形式问题》、《马克思主义与语言哲学》（沃洛希诺夫/巴赫金）、《文艺学中的形

式主义方法》（麦德维杰夫/巴赫金）、《现代活力论》（卡纳耶夫/巴赫金）、《弗洛伊德主义批判纲要》（沃洛希诺夫/巴赫金）、《生活话语与艺术话语》（沃洛希诺夫/巴赫金）¹⁸等等在在反映了巴赫金的激情四射与开阔视野。最令世人（含研究者）瞩目的莫过于1929年《陀思妥耶夫斯基创作问题》的出版，它标志着巴赫金思想的成熟并自成一家，有论者甚至认为，由是，1929年是“巴赫金思想”的“中心年”。¹⁹

巴赫金在列宁格勒的5年里，思想走向深化和转向——从与古典哲学密切相关的主题转向语言学，“由抽象思辨色彩浓厚、受德国古典哲学影响很深的美学、伦理学的主题，逐渐转向社会性、历史性和实践性更强的语言学主题。”²⁰应当指出，这种转变和深化都是巴赫金在恶劣环境中坚持不懈和深入思考的结果，这为他将来走向“狂欢”的更高思想境界指明了方向，如人所论，巴赫金“摸索到了道路并选择了未来活动的方向。”²¹

三 孤寂与狂欢（1929-1975）

在当时日渐难以容忍异己、“搜寻”“阶级敌人”的大环境下，由于被怀疑和当时的异己组织“复活”小组²²有瓜葛，巴赫金在1928年12月24日夜被逮捕。在经过三次审判后，1929年7月，巴赫金被判往索洛维茨基(Solovetsky)“集中营服刑”5年。当时，巴的身体每况愈下，骨髓炎旧疾复发。这个处罚相当于提前宣判了巴赫金死刑。在巴赫金夫妇及友人的大力协助下，1930年2月国家政治保安总局改判巴赫金流放到库斯塔奈(Kustanai)。40多年以后（1973）据巴赫金回忆说，这是人道主义的胜利，“根据人道原则。总的说是很讲人道精神的。”²³

1930年4月，巴赫金夫妇来到库斯塔奈进行了实际上长达6年的流放生活。在此期间，他的主要工作是担任消费合作社的经济师兼会计。流放犯的生活很难对学术生命有所维护和助益，但是巴赫金还是完成了有名的《长篇小说的话语》。

1936年10月起，巴赫金在莫尔多瓦师范学院(Mordovia Pedagogical Institute)执教，但好景不长，由于担心苏联历史上著名的“大清洗”运动愈演愈烈后会殃及自身，巴赫金1937年7月辞去了萨兰斯克(Saransk)的教职。但在此短短的时段内，勤奋的巴赫金仍然写了《教育小说及其在现实主义历史中的意义》并修改了《陀思妥耶夫斯基创作问题》第

2版。²⁴

1937年巴赫金到莫斯科、列宁格勒求职的计划失败，秋天迁居莫斯科近郊的萨维洛沃城（Savelovo）。1938年2月，因骨髓炎发炎，巴赫金截去了右肢。1940年发表《长篇小说的时间形式和时空体形式》、《历史诗学概述》、《长篇小说话语的发端》等。1941年3月24日，巴赫金在高尔基世界文学研究所演讲“作为文学体裁的长篇小说”。特别值得一提的是，巴赫金在他个人简历中也提及，《现实主义历史中的弗朗索瓦·拉伯雷》是其于1940年完成提交给位于莫斯科的苏联科学院世界文学研究所和位于列宁格勒德科学院西欧文学研究所的学位论文。²⁵从1941年至1945年，巴赫金凭借在普通中学教书来维持生计，但是，他从未放弃自己的理想与追求，反倒在与逆境的坚强对话中谱写了一部部极富超越性的巨著。当然，本来他留给后人的著述可以更加硕果累累的，如果不是他在极苦难时期将部分手稿作卷烟纸随手抽掉的话。

1945年9月，巴赫金回到萨兰斯克莫尔多瓦师范学院任教，讲授文艺学导论、文学史、西欧文学史等。1946年11月在莫斯科苏联科学院高尔基世界文学研究所，巴赫金进行学位论文答辩，虽然获得评委们的一致赞赏，但在当时民族沙文主义崛起、政治/文化气候恶劣的年代里，崇尚狂欢与自由的论文似乎很难获得官方的青睐，经过二次表决后，论文被一致通过授予副博士学位。但在建议授予博士学位时，7比6的接近票数使得将该论文的决定权交到了最高评定委员会手中。直到1951年9月，才下达正式裁决，1952年6月才授予其副博士学位，这离该论文的完成已是整整12年。

1957年，师范学院升级为莫尔多瓦国立大学。次年，巴赫金被任命为俄罗斯与外国文学教研室主任。1961年8月，巴赫金正式退休。1963年在年轻人瓦吉姆·瓦列利亚诺维奇·柯日诺夫（V. V. Kozhinov）的热心帮助和多方奔走、千方百计努力之下，修订、扩充版的《陀思妥耶夫斯基诗学问题》出版，1965年《拉伯雷和他的世界》首次出版。1969年，在学生和仰慕者的齐心协力帮助下，巴赫金回到莫斯科治疗每况愈下的身体。1971年，陪伴了他半个世纪的终生伴侣巴赫金娜去世。1972年，巴氏获得莫斯科户口。1973年，《诗学和文学史问题》由莫尔多瓦大学俄罗斯和外国文学教研室筹备出版。1975年3月6日，巴赫金挥别了他坎坷不平的80年人生路与世长辞。

在萨兰斯克和他生命的最后时期，比较而言，巴赫金的成果不算太多，但风格和思想似乎日趋成熟，主要如下：《言语体裁问题》（1952-1953）、《文学作品中的语言》

(1954)、《语言学、语文学和其他人文科学中的文本问题》(1959-1960)、《史诗与长篇小说》(1970)、《答〈新世界〉编辑部问》(1970)、《诗歌语言与散文语言》(1973)等等。以上诸多篇目在文学理论领域内的建树可谓不容忽视,故而作品大多掷地有声,所以托多罗夫认为,这些年的“残存部分正是巴赫金留下的最杰出的东西。”²⁶

从语言转向到言语体裁,从小说理论到人类科学,再从复调/对话到狂欢,甚至再回到早期论题的重复与深化,巴赫金的思想充满了对话性、开放性和未完成性。回到他自身的学术经历上来,或许更可以看出孤寂与狂欢之间的巨大落差。从早期的默默无闻、发表艰难和生活上的凄寒孤苦,到晚年和死后的极大荣耀,引用和研究的论著汗牛充栋,浩瀚成“巴赫金学”,当然,连20世纪最伟大的思想家之一的桂冠称号都毫不犹豫的呈现给他,“米哈伊尔·巴赫金无疑是二十世纪人文科学领域里最重要的苏联思想家,文学界最伟大的理论家……一个文本理论家(并不是狭义上的,也就是说比‘文学’的意义更广泛方面)”²⁷,也在在表明了这一点,尽管这种认识与荣耀也稍微迟了些。

¹ 此处说法采用的资料是奥勒尔彼得保罗大教堂的第 83 号出生证明书上的记载。具体可参(俄)孔金 孔金娜著,张杰 万海松译《巴赫金传》(上海:东方出版中心,2000),页 30。具体论证参页 30-34。值得一提的是,颇有影响力的卡特琳娜·克拉克(Katerina Clark)和迈克尔·霍奎斯特(Michael Holquist)在他们的著述,语冰译《米哈伊尔·巴赫金》(北京:中国人民大学出版社,2000)中认为“他的父亲米哈伊尔·费多罗维奇是一位未获爵位的贵族,其世系可上溯到 14 世纪”(页 25),而巴赫金本人则肯定他父亲是“相当高级的雇员”(巴赫金著,白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,石家庄:河北教育出版社,1998,页 401)。故总而言之,其父出身为贵族出身的商人。

² (俄)孔金 孔金娜著,张杰 万海松译《巴赫金传》(上海:东方出版中心,2000),页 34。

³ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1984, p.18.

⁴ 此处观点采用 Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p.19.

⁵ 据孔金查阅资料显示,1916-1918 年该系编内学生花名册中并没有巴赫金的名字,可参(俄)孔金 孔金娜著,张杰 万海松译《巴赫金传》,页 50 之注释 35。不过,该说法有争议,此处仍采此说。

⁶ 依据孔金的资料,“他没有参加当时规定的大学毕业预考,因而按学校规章制度他就没有取得彼得格勒大学的毕业证书”,可参(俄)孔金 孔金娜著,张杰 万海松译《巴赫金传》,页 45-46。日本巴赫金研究学者北冈诚司在其著述《巴赫金——对话与狂欢》魏炫译(石家庄:河北教育出版社,2002),页 350 也持类似观点。

⁷ (俄)孔金 孔金娜著,张杰 万海松译《巴赫金传》,页 44。

⁸ (俄)孔金 孔金娜著,张杰 万海松译《巴赫金传》,页 56。

⁹ See Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p.39.

¹⁰ (俄)孔金 孔金娜著,张杰 万海松译《巴赫金传》,页 59。

¹¹ 比如他在给马·伊·卡甘的 1922 年 1 月 18 日的一封信中就说，“现在我完全康复了，工作量也很大，物质生活搞得还不赖，膳食不错，还长胖了，有很多时间去赚钱。现在我在写一部关于陀思妥耶夫斯基的书，我希望它尽快完稿；《道德主体与权利主体》一书暂且还搁在一边。”详可参全文，见（俄）孔金 孔金娜著，张杰 万海松译《巴赫金传》，页 79。

¹² Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, pp.63-94.

¹³ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p.55.

¹⁴ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p.98.

¹⁵ （俄）孔金 孔金娜著，张杰 万海松译《巴赫金传》，页 111-112。

¹⁶ 刘康《对话的喧声——巴赫金的文化转型理论》（北京：中国人民大学出版社，1995），页 33。

¹⁷ 如（俄）孔金 孔金娜著，张杰 万海松译《巴赫金传》就认为“这几年是他学术理论生涯最为重要的时期。在一定意义上或许可以说，正是在这段时期之内，米·巴赫金成为了一个学者，并且以一个学者的身份进入了我国的学术史，而且作为一个学者保存在我们的意识和记忆里。”（页 102）。Katerina Clark, Michael Holquist 在 *Mikhail Bakhtin* 中就认为“1924-1929 间的 5 年是巴赫金极其活跃（one of enormous activity）的时期”（p.95）。

¹⁸ 关于巴赫金早期作品的著作权问题，可谓是该研究领域中的一个难破的谜，由于当事人不愿揭开谜底，所以众说纷纭、各执一词。但有一个共同点在研究者中似乎取得了一致：在以他人名字为名发表的著述中，巴赫金明显起到了很大的主导作用，或者至少比较密切的参与其中。有鉴于此，在没有确切证据的情况下，笔者此处采用加斜杠的做法是认为他们大多更是合作的产物。茨维坦·托多罗夫（Tzvetan Todorov 1939-）也认为，“加上斜杠主要是由于它可以产生模棱两可的效果：是合作？替代？或者是通信关系？”见托多罗夫著，蒋子华 张萍译《巴赫金对话理论及其他》（天津：百花文艺出版社，2001）页 188。而牧野则认为“巴赫金‘母宁说是一个学术集体的名称’（详可参牧野〈国外巴赫金研究一瞥〉，见《文艺理论与批评》1999 年第 4 期，1999 年 7 月，页 128-132，引文见 132 页）。

¹⁹ B. C. 皮勃特语，详可参（俄）孔金 孔金娜著，张杰 万海松译《巴赫金传》，页 164 和页 186 之注释 162。

²⁰ 刘康著《对话的喧声》，页 33。

²¹ （俄）孔金 孔金娜著，张杰 万海松译《巴赫金传》，页 175。

²² 关于“复活”小组的具体情况，可参（俄）孔金 孔金娜著，张杰 万海松译《巴赫金传》，页 192-197。

²³ 巴赫金著，白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 542。

²⁴ 如巴赫金自己所言，“第二版是在萨兰斯克写的。”（见巴赫金著，白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 553）

²⁵ 转引自（俄）孔金 孔金娜著，张杰 万海松译《巴赫金传》，页 257。

²⁶ 托多罗夫 Tzvetan Todorov（1939—）著，蒋子华 张萍译《巴赫金对话理论及其他》（天津：百花文艺出版社，2001），页 190。

²⁷ 托多罗夫著，蒋子华 张萍译《巴赫金、对话理论及其他》，页 171。

第二章 后顾研究及狂欢化精神

第一节 狂欢的反响：狂欢化理论研究述评

自从东西方学界先后发现巴赫金起¹，巴赫金研究迄今已成为一门显学：关于巴氏著述的各国译本层出不穷，相关论文及著述数量之大更是令人咂舌²（如果算上生发点染之作，可能数不胜数）。据相关统计，“六十年代下半期至1982年，各国学者就巴赫金思想撰写的著述约有一百二十种之多……仅五年（1988-1992年）西方就新出了四十多部有关巴赫金的论著，出了多期杂志专刊”。³值得一提的是，1992年在巴赫金一生中学术工作卓有成效展开的维贴布斯克（Vitebsk），还出版了一本名为《对话·狂欢·时空体》的有关巴赫金研究（如挖掘书信、资料及发表研究论文等）的文化季刊。

如特里·伊格尔顿（Terry Eagleton 1943-）所言，“极少有几个现代批评概念被证明比巴赫金的狂欢概念更加丰茂（fertile）、建议性（suggestive）和生产性的姿态各异（productively polymorphous）”。⁴狂欢理论的确成为一个充满活力又颇具争议性的主题，加之巴赫金本人并未对狂欢进行异常清晰的厘定和分层，所以对狂欢的使用同样也是色彩缤纷、五花八门。

鉴于狂欢理论研究的指向、层面太过驳杂、繁复，本文在此也只能提纲挈领进行缕述，力图勾勒个中主线，而不求也很难面面俱到。简单说来，关于狂欢理论的研究层面主要如下：1 狂欢节及其起源；2 狂欢化理论（诗学）及其应用；3 对话与狂欢的关系。以下将分述之。

一 狂欢节及其起源

相比较而言，此层面的研究算是比较薄弱的一环。个中原因可以理解：作为文学狂欢化的源头的狂欢节其实在巴赫金的篇幅和论述中分量并不太重，而且出于重点建构一种新的诗学的需要，狂欢节在一开始（巴赫金那里）就注定了它的某种程度的“失宠”。

通常的做法是在论及狂欢化（尤其是拉伯雷的怪诞现实主义等等）时顺便提及狂欢节或者狂欢式：比如司达姆（Robert Stam 1941-）在他的《颠覆之乐——巴赫金、文化批判

和电影》*Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* 中就是如此操作：浮光掠影地点评了狂欢节。⁵或者只是对巴赫金的狂欢节论述进行缩写抑或传声筒式的复述。⁶

但实际上，关于狂欢节的演变和发展应当是一个令人意趣盎然又卓有深意的课题，因为它背后的关涉超越了表面的作为欢庆的节日的狂欢节自身。丹提斯（Simon Dentith）就认为，“简而言之，狂欢节及其大众节日形式的历史创设（historical institution），是一把破解中世纪以降欧洲文化、社会及身体（personal）历史的一个极其重要的主题（a crucial theme）的钥匙。”⁷

或许如克拉克和霍奎斯特所猜度的，“由于非常自觉地意识到自己的文本作为文本的地位，巴赫金还使用了文本学（textology）作为基本策略。巴赫金懂得，在自己的文本中有许多未说的东西，因此，他诠释《巨人传》的关键方法便是探寻拉伯雷文本中未说的东西。”⁸正是由于狂欢节作为一种曾经的理想生活方式经已消失，在解读拉伯雷时，人们往往颇多误解，因文化/时空的遥隔而产生理解的错讹。为此克拉克和霍奎斯特给予意义非凡的狂欢节篇幅不算太多却非常深入精辟的论述：比如申明狂欢节的全民性“每个人都创造狂欢节，每个人都是狂欢节”和混杂特征（“是一种现实的杂语现象”），指出狂欢节的双重性以及其中的盛宴、肉体的多义性等等。⁹

对狂欢节的研究往往和狂欢式结合起来进行，因为二者实际上也是密切相关的，后者是对前者的简化和象征归纳。如夏忠宪就将狂欢式的内在特点归结为：1 全民性；2 仪式性；3 等级消失；4 插科打诨。而将狂欢节意蕴的内在特征总结为：1 狂欢式的世界感受；2 两重性；3 快乐的相对性。¹⁰陆道夫则将巴赫金所认为的狂欢节（式）的外在特征及其所体现出来的“内在精神和社会功能”归结为：1 全民性；2 仪式性；3 平等性；4 颠覆性。¹¹显然，这种说法有它的片面之处，因为狂欢节的双重性注定了它自身的颠覆性以外也不乏足够的建构性，这一点容易为论者所忽略。但约翰·费斯克（John Fiske 1939-）就敏锐地感受到其复杂的两重性，甚至是多元的包容性，“狂欢节未必经常是破坏性的

(disruptive) , 但是破坏的因素却常存 , 它也未必经常是进步 (progressive) 的或解放 (liberating) 的 , 但是进步的 and 解放的潜力 (potential) 却总是在场 (present) 。”¹²

而刘康在一针见血指出概念本身的复杂性以及主观性强加以外, 还身体力行地对此概念的理解指明了三个层面的进路: “首先是社会政治层面……第二是文化与审美层面……狂欢节体现了大众文化的审美趣味, 寄托着大众文化的乌托邦理想。最后是语言与形式方面。狂欢节、狂欢化提出了文化转型期的开放性本文的概念, 从梅尼普讽刺、戏拟和怪诞现实主义诸方面阐述了狂欢化的语言。我们认为, 狂欢节概念的文化审美意义是其主导方面, 超过了社会政治的意义。”¹³

赵勇引入了“非现实世界”的概念力图厘清中世纪人与世界的交往方式, 而狂欢节在他那里无疑是属于“非现实世界”(“以民间节日形式出现(主要有农神节、愚人节、狂欢节等)出现的世界”)的。同时, 他在以此解读狂欢节时, 指出了构建非现实世界的四大因素: 1 时间因素(民间节日); 2 空间因素(广场); 3 躯体因素(怪诞); 4 话语因素(民间话语或广场语言)。¹⁴而梅兰则深刻又不无偏激地指出, “狂欢节的最突出的本质特点即是人回到与他人的本质联系中……在狂欢节中, 人在和他人的关系中能达到一种‘我与你’的境界, 人回归人格化存在。这种境界的特点在于它是一种感性的、当下的、对存在的认知, 这使狂欢节的乌托邦呈现出完整人解放人的意义。”¹⁵

简而言之, 种种操作显然有助于我们对狂欢节(式)的更加深入、透彻的理解, 尽管这种划分也有简化之虞和主观性添加色彩。

对巴赫金狂欢节的理解固然可以显示出八仙过海、各显神通的敏锐程度, 对狂欢节研究的推进和扩充更应当受到赞誉和嘉奖。董小英就饶有意味地指出, 巴赫金本来注意到弗雷泽(J. G. Frazer 1854-1941)的《金枝》*The Golden Bough*对狂欢节的起源做过“大量材料翔实的研究。可惜他没有顺着这条线索追寻下去, 而我们恰恰从《金枝》对狂欢节的研

究中发现，狂欢节起源于巫术仪式，巫术仪式来源于图腾崇拜，这就是说，人类文化，包括复调小说，包括笑文化，包括戏剧、神话、舞蹈、音乐、绘画等等的起源更早，起源于使狂欢精神得以发生的真正源头——图腾以及图腾的供坛下所飘逸的巫术精神。”¹⁶

无独有偶，王建刚不仅勾勒了巴赫金“视野更开阔、现实性更强”狂欢生活的发展姿态¹⁷，而且还意味深长地指出狂欢与理性整合的复杂纠葛，“其实，对狂欢的理性整合并不完全是一种外在的力量，在很大程度上它就内在地发育于狂欢本身。”¹⁸在此基础上，他还描述并分析了理性整合的三个阶段（“以巫术图腾为主导形式的初级整合阶段；以宗教为主导形式的二级整合阶段；以伦理政治为主导形式的三级整合阶段”¹⁹），使该领域研究得到持续推进。

正是也看到了“在巴赫金那里，狂欢的发生学研究是缺失的”，王建刚知难而进、查漏补缺，仔细考察了狂欢发生学的几种理论与可能性，如弗洛伊德（Sigmund Freud 1856-1939）精神分析与狂欢的关系、马尔库塞（Herbert Marcuse 1898-1979）本能论、马斯洛（Abraham H. Maslow 1908-1970）的高峰体验（或神秘体验）理论对狂欢的启示意义、帕特里奇（Burgo Partridge）的《狂欢史》中的安全阀理论来阐论狂欢的发生学。²⁰

毋庸讳言，上述的对狂欢节的不无主观色彩的种种厘定总体上说对我们深入具体理解狂欢节不无裨益，更难能可贵的是那些对巴赫金狂欢节（式）理论往前推动的尝试或举措。毕竟，他们的论述在体现狂欢的精神之余，也或多或少发展了理论论述自身。

二 狂欢化诗学及其应用

比较而言，对巴赫金狂欢化诗学的研究最为丰茂，相关研究近乎浩瀚。但是，这一点在东西方及俄罗斯本土的侧重点不尽相同，或者说各有千秋。但许多姿态和指向却可能不约而同或殊途同归，这反映了研究者独特的个性与充满智慧的“英雄所见略同”。

1 趋向于精神。表面上看来，某些西方学者对狂欢化的研究更趋向于其精神指向。如人所论，“当代的西方学者和俄罗斯学者对巴赫金的狂欢化理论多偏重于理解为一种哲

学，意识形态理论，文化理论，甚至认为他（疑为“它”之误，朱按）是一种关于‘文学后的文学’、‘哲学后的哲学’的理论。在我们看来，这种理解或许更多‘后巴赫金学’的意味”。²¹

这从某种意义上指明了西方学界研究巴赫金的某种倾向。如爱默森（Caryl Emerson）就指出了作为分析工具（analytical device）的狂欢的精神为“既不赞成也不反对”（Neither for Nor against）。²²高格提式维利（Liudmila Gogotishvili）则认为，“巴赫金认为作为不断演变（alternating literary principles）的文学原则的狂欢节和复调（polyphony）在历史连续体（historical continuum）中互为条件（condition each other）”。²³但在弗里德曼（I. N. Friedman）看来，“巴赫金的复调和狂欢同样都是乌托邦的建构（utopian constructs）。”²⁴而有论者却指出狂欢式的解密特色和解（建）构的双重色彩，“狂欢式仍然可以充当人们快乐理想的深度造型（a deep modeling），它在刹那间既是乌托邦的，又是反霸权的（counterhegemonic）。它是祛魅的（demystifying），因为它暴露了社会秩序的武断（arbitrariness）和脆弱性（fragility）。”²⁵

埃默森在他的另外一篇论文中别有深意地指出，“狂欢精神，不仅是民主的、高贵的（aristocratic）、知识的承载、自我改正和放松（relief）的代理（agent），它也是健康（healthy）的。”同时，他还扼要分析了笑在巴赫金那里的多重功用，并点明了个中的几个吊诡（paradox），将之置于更开阔的视野下进行观照。²⁶

尽管如此，西方学界也有学者看到了狂欢的历史具体性（historical specificity），“狂欢，不是一种超历史的现象（not a transhistorical phenomenon）巴赫金从某种特殊意义上使用了这个单词，并且抵制（despite）了自己扩展它意义范围的意愿”。²⁷

2 专题研究。这种研究主要倾向于从巴赫金学术研究的出发点——文学、文艺学角度去探讨他的狂欢化理论，或称之为“狂欢化诗学”。

夏忠宪的博士论文《巴赫金狂欢化诗学研究》是中国学界第一部专门论述狂欢化诗学的著述，所以其开创意义非同寻常。加之作者对巴赫金的母语——俄语有着较好的应用能力²⁸，在中文学界可谓得天独厚。该书的主干架构分四章：第一章从颠覆和建构的角度探讨狂欢化诗学的特质。他认为，巴赫金的狂欢化诗学虽然涉猎广泛，但“首先是一种文学批评理论，特别是一种体裁诗学理论，即关于小说创作和阐释的理论。他虽然理论性很强，但他同时具有很强的实践性，即可操作性……强调‘颠覆’，但其颠覆是为了重建，而且是积极的建设。”²⁹

第二章主要是对狂欢化的来源以及狂欢化文学的历史演进进行考察并梳理。夏指出，“巴赫金的重大贡献在于，他发现并揭示了狂欢化文学独特的艺术原则：（1）新的艺术观察形式——以狂欢化的眼光看世界……（2）鲜明的指向性……（3）从下层制造文学革命……（4）独特的结构——脱冕结构，让一切高贵的因素降格。（5）独特的手法——杂交。”³⁰显然，夏对巴赫金的总结与剖析煞费苦心。不过，他总结的第三点似乎有可商榷之处。³¹

第三章主要是对巴赫金对体裁诗学的拓展进行勾勒，分为小说性、讽刺模拟性以及形式——体裁面具（小丑、傻瓜、骗子）。应该讲，夏对巴氏体裁诗学的关键词提炼触角还是相当敏锐的，但三部分的内在逻辑似乎有些杂乱（小说性显然对后两者有交叉和部分包含之处），因为它们指向的是不同层面的拓展，之间的参差交错之处又不可避免³²，需要/值得继续思考。

第四章则侧重探研小说体裁的社会历史和文化底蕴，它其实和第三章有着密不可分的相关：前者侧重社会语境和文化蕴含，而后者则转向体裁诗学的文学表现。该章主要从杂语性、民间性、仪典性三个层面展开，思维缜密。

王建刚的《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》是中国学界又一部专论巴氏狂欢化诗学的著述。比较而言，该书的内容和涉及面明显丰富了很多，如它对狂欢与对话（第一

章)、狂欢发生学的讨论(第二章)和末章(第六章)对女性写作和民间写作的个案分析与现实关怀都在在入目。该书有关狂欢诗学的研究主体为第三至五章。整体上看,作者对巴赫金狂欢诗学的某些特点的体认可谓入木三分。如第三章第三节“**时空体的地形学还原:作品世界的狂欢化**”对身体、地形学与文字之间的缠绕作了鲜明生动的描述,比如,他认为“**地形经过人体的比附能进一步价值化,意识形态化,进而获得了相应的文化与文学意义。意识形态化了的地形学不再仅仅是一个空间概念,它还获得了时间的维度。时空体是地形学的核心范畴。**”³³

第三章对狂欢化文学与狂欢化世界感受从三个层面展开:1 艺术思维的狂欢化:加冕脱冕;2 文学体裁的狂欢化:讽刺性模拟;3 作品世界的狂欢化:时空体的地形学还原。这种划分凸显了作者的绵密与解读巴氏的独特/深入。第四章论述狂欢化文学的体裁与风格特征则从庄谐、复调、怪诞三个概念层层递进,陈述有力。第五章则集中论述长篇小说的修辞理论,探讨了长远时间与狂欢诗学、超语言学之于狂欢诗学的基石作用以及长篇小说的修辞等等。窃以为,该章三节之间的逻辑关联似乎有些混乱,对个中的交叉之处处理得不够周密:如超语言学和修辞的捆绑问题³⁴则表明了第二三节的关系/层次需要慎重考虑。

达努(David K. Danow 1944-)在《狂欢的精神——魔幻现实主义和怪诞》*The Spirit of Carnival-Magical Realism and the Grotesque*一书中对狂欢诗学的考量主要侧重于文学手法的层面:比如狂欢式-怪诞(The Carnavalesque-Grotesque)、魔幻现实主义、怪诞现实主义(Grotesque Realism)、原型层面(Archetypal Aspects)等等。如其所言,他的论述的“**主题是,叙述,一种人类交流和反映一个世界(真实的)和另一个(虚构的)世界的艺术形式(artistic form)的模式(mode)**”。³⁵

3 实用与物质性。在分析和使用狂欢化这个概念,出于不同的目的和需求,对它的研究也体现出不同程度的实用性和物质性。

日本学者北冈诚司在他的《巴赫金——对话与狂欢》中对巴氏的狂欢理论作了清晰的提炼和分析,命之为“**‘哲学’顶峰的狂欢**”,分别从狂欢的定义、苏格拉底对话和梅尼普

讽刺角度进行梳理。³⁶由于该书属于巴赫金传记研究，可能其研究的创新性自然或多或少会打折扣，但该书对狂欢的处理应该算得上细致认真、四平八稳。

克拉克和霍奎斯特在论述“拉伯雷和他的世界”时间或点出了狂欢诗学的某些成分和特征，但整体上看，他们更关注拉伯雷的战斗性，“对巴赫金来说，拉伯雷参与的不仅是相对变化多端 (a relatively high velocity of change) 的政治史，而且还有变化相对缓慢的语言史。这两种在《巨人传》*Gargantua* 中速度的交叉 (intersection between these two velocities) 表明了拉伯雷的极其重要性 (ultimate importance)。他的意义在于他不是针对某一具体政治势力的反对。”³⁷

刘康在论述巴氏的狂欢节理论时，着眼点显然又与众不同。而在论述狂欢诗学时，他强调的仍然是它的实用性和物质性。“巴赫金的侧重点是大众文化的审美趣味，即对肉体感官欲望的大胆追求”。³⁸难能可贵的是他较早用此理论分析 20 世纪中国文学上的某些文学现象³⁹，也是巴赫金狂欢化理论应用的先驱者之一。

程正民在他的《巴赫金的文化诗学》中是将狂欢化理论置于所谓“文化诗学”的大框架下进行观照的。因为自身论述和更大论述主题的需要，狂欢化理论被分割得支离破碎，整体架构也有些近乎杂乱无章，但是尽管如此，他还是花了相当大的篇幅论述狂欢化（理论）。比如第六章专论狂欢式的世界感受，第八章第九章分论狂欢式的思维和艺术思维以及小说体裁和民间狂欢化文化的各自间的紧密关系都颇有眼光。但是作者将陀思妥耶夫斯基和拉伯雷当作文化诗学分析的实证个案而罔顾了它们同样也是狂欢诗学的载体⁴⁰，至于如何分辨和解析尚待进一步斟酌。

饶有意味的是，希池考克 (Peter Hitchcock) 对身体怪诞与狂欢化理论关系的考察。他认为，“建筑术 (architectonics) 不是针对巴赫金所不能觉察的完整性 (wholeness) 的简单的补偿或置换工具。它不是关于‘人’ (man) 的完美性的理论，而是一份别样建构人 (human) 的意愿的详细注解”。⁴¹不过，他又不无悖论色彩的指出，“它不是巴赫金的身体疼痛在对他人狂欢化的身体政治 (carnivalizing body politics of others) 的延续对

待中得以外在化 (externalized) 的。尽管如此，我愿说，腐败的身体 (指疼痛的、腐烂的和将死的身體) 被生成的軀體 becoming body (指在大众集市上具有确切生命节日的模式、复原的和革命的身体) 赶上不是一种巧合 (coincidence)。疼痛在巴赫金的名单上是在肢解的古怪遭遇 (odd occurrence) 中的缺席的在场”。⁴²

从不同层面对狂欢化诗学进行五彩缤纷的立体观照和细致拿捏，有利于我们对巴赫金原本芜杂、开放的狂欢化理论展开更具体深入的了解，也为后来人（包括笔者）对狂欢化研究的继续推进提供了良好的基础，当然，在鱼龙混杂的叙述中，也难免将问题混淆甚至错乱的举措和操作。

三 对话 VS 狂欢

之所以将狂欢化诗学中对话与狂欢的关系进行单列，原因自然形形色色。但大致说来，主要如下：

1 对话和狂欢对巴赫金来讲都是至关重要的概念，它们对于我们洞察巴氏理论、掌握其创造的精神都是不可多得/必不可少的钥匙。

2 如果将对话和狂欢并置 (juxtapose)，引人深思的是：它们到底只是各自为政的概念/术语，还是彼此之间存在着密切的内在逻辑？如果有，逻辑关系如何？

毋庸讳言，如果我们没有很好的挖掘上述原因（尤其是第二点），我们很可能对巴赫金狂欢化诗学的理解流于浅尝辄止，或者即使很深入的明了了个别理念，但是，对于理论体系中个体的内在理路如果没有有意识梳理的话，我们的理解也同样可能是残缺和片面的。

霍奎斯特在他的《对话主义——巴赫金和他的世界》 *Dialogism: Bakhtin and His World* 对巴氏的思想进行简约后以对话主义概括之，“在这本书中指涉主导巴赫金思想的关怀的互动系列 (the interconnected set of concerns) 的术语就是‘对话主义’”。⁴³作为英语世界较早研究巴赫金的专家，霍奎斯特显示出他持续的高屋建瓴和不温不火。他对对话层次的精妙划分仍然值得我们仔细品味。大致说来，其思考对话的绚丽多姿层面主要包括：1 存在 (existence) 作为对话，哲学方面的考量；2 从语言学视角探讨语言作为对话的本

质；3 小说性（novelness）作为对话，主要是从教育小说（the novel of education）和小说的教育（the education of the novel）角度展开；4 历史和诗学作为对话；5 创作（authoring）作为对话：应答的建筑术（architectonics of answerability）。⁴⁴

不难看出，霍奎斯特坚持了他一贯的主张“对话主义”，早在他和克拉克 1984 年出版的关于巴赫金的传记中就凸显出这一点，“作为思想家的巴赫金的一生的显著特征就是他从未停止过追寻相同问题的不同答案。实际上，他提出自我（self）和他者（other）关系问题的不同方式，或者浮现于不同现实（the reality of difference）的同一性（sameness）的呈现问题，多年以来差别迥异。”⁴⁵不难看出，哪怕巴赫金自身的思考和实践操作也贯彻了对话精神。

在对话主义非常强势的震耳欲聋的声音中偶尔也漂浮着微弱的狂欢的声息。“对话主义假定文本互涉（intertextuality）和内在文本性（inter-textuality）是小说的标志/特征（hallmarks），所以他者性（otherness）在文类的核心发挥作用。毫不奇怪，狂欢成为巴赫金的一个执著迷恋，因为在他的理解中，狂欢象小说一样，是一种展示他者性的方式：狂欢使熟悉的关系陌生了。”⁴⁶尽管如此，在霍奎斯特那里，对话在巴赫金思想中居于不容撼动的地位，它和狂欢化理论的独特关联并未被提上议事日程。

托多罗夫的《巴赫金、对话理论及其他》（蒋子华 张萍译，天津：百花文艺出版社，2001）同样也因焦点不同而忽略了狂欢诗学。而孔金与孔金娜在《巴赫金传》中也认同对话是巴氏思想核心的观点，“米·巴赫金提出并且解决了对话问题——他的整个美学和哲学文艺学观点体系中最核心的问题。”⁴⁷

可能由于论述的侧重不同，类似逻辑的偏爱也出现在夏忠宪的著述《巴赫金狂欢化诗学研究》中，与霍奎斯特相反，夏则专论狂欢化，而对话则似乎成为一种他者，只是偶尔才成为一种顾及，“巴赫金的独特贡献在于，他所倡导的以对话主义为基础的重语境、重对话、兼顾内外，综合研究的人文科学研究方法，致力于理解和阐明各式各样的言谈、

学说之间的交流、对话和相互丰富，善于博采各家学说之长而避其短，因而他能为当代各种文学批评流派所欣赏和接受。”⁴⁸

同时，尽管夏意识到了狂欢化的重要性，但是对于狂欢和复调二者之间的内在精神关联却也不甚了了，“在巴赫金的遗产中，狂欢化诗学理论是一个相对独立的理论，其重要性丝毫不逊于复调理论。”⁴⁹

巴赫金传记作家、日本学者北冈诚司虽然敏锐的看到了巴氏思想的两个双峰并峙的关键词：对话与狂欢，但是，似乎他并没有真正意识到二者之间的内在关联。他甚至将苏格拉底对话置于“狂欢”的条目下⁵⁰，但是，他还是很可惜让它们各奔东西，对话与狂欢的对话与交错因此只是擦肩而过。

在刘康那里，对话与狂欢被巧妙地溶于一炉，即它们都是为他所提倡的简约的文化转型理论服务的，巴赫金的思想因而被他引向了转型论和大众文化。而在笔者看来，转型其实更应该是狂欢的语境/背景（context/background），刘的操作从此意义上讲似乎有些本末倒置之感。比如，巴氏就鲜明地指出，陀思妥耶夫斯基的复调小说产生土壤恰恰在于当时类似于社会转型时期的客观现实，“陀思妥耶夫斯基不是在人的精神里，而是在社会的客观世界中，发现了并极善于理解这个多元性和矛盾性。在这个社会的世界中，多元的领域不是不同的阶段，而是不同的营垒；它们之间的矛盾关系，不表现为个人走过的道路（不管是升还是沉），而表现为社会的状态。社会现实的多元性和矛盾性，在这里是以一个时代的客观事实呈现出来的。”⁵¹

不过，总体说来，刘康仍然延续了前人的对话核心观点，“总之，巴赫金文化理论的核心是文化和审美的对话主义，它基本上是针对着文化转型时期的语言杂多现象提出的。对话主义是一种建设性、创造性的美学观和文化观，其基本前提是承认差异性和他性的历史事实，以自我与他者的积极对话、交流，来实现主体的建构。”⁵²

当然董小英对狂欢化的处理则是别有一番洞天。为了说明对话理论，她不惜压缩和扭曲狂欢化理论从而更好地为我所用：狂欢被有意压缩到“思维的双声现象”中去。她认为，“除了共时性以外，狂欢化是对话所处的时空的另一要素……在陀思妥耶夫斯基的作品中，狂欢节中的情节与场面随处可见，狂欢化的氛围就是对话、对话性所处空间。”，她还坚持说，“不管巴赫金如何称谓陀思妥耶夫斯基的时空特点，戏剧共时性与狂欢化的时空，是复调小说得以成长的土壤，是无可争辩的。”⁵³自然，狂欢化可以成为对话的某一种背景或要素，但董所忽略的是，对话也不过只是狂欢的一种形式，在诗学中可能只是一种相对简单的形式。某种层面上，复调小说也只是狂欢化诗学与精神的物质载体。显然，她的这种操作有它的片面之处。

程正民对狂欢与对话的关系也有他自己的见解。他首先比较敏锐地解读出了巴赫金关于复调小说源于狂欢文化的深刻认识。“巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中，敏锐指出以往的文艺学没有能够揭示出作家创作的本质，其原因就在于没有看到作家创造了复调小说这种全新的艺术形式，体现了全新的艺术思维类型，而这种全新的艺术形式和艺术思维又缘于民间狂欢化文化。”⁵⁴甚至他也别出心裁地意识到了狂欢式的思维与对话思维之间存在着某种“接近”关系，不过，令人惋惜的是，他仍然颠倒了对话与狂欢的内在逻辑关联，“就狂欢式思维和对话思维的关系而言，作为一种人文思维，对话思维有更高的自觉意识，同时也有更强烈的创造追求。尽管如此，我们不能否认狂欢式思维同艺术思维、对话思维的内在联系，也不能否认狂欢式思维对艺术思维和对话思维的深刻影响”。⁵⁵然而，他以涵盖量极大（可能流于空泛）的词汇“文化诗学”宽泛地包容了一切，而狂欢的影子也只是遥遥可见。

目前对此问题认识比较有创见而且深刻的是王建刚。他的看法体现在《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》一书中。首先，从文学层面上，他一针见血指出复调小说是狂欢化文学的一种。“复调可以视为对话主义的别名，复调小说是对话理论的审美转型……所有

这些最终打破了传统小说理性而沉寂的世界，使其充满了狂欢精神。复调小说是一种狂欢化文学。”⁵⁶

其次，强调对话的某些狂欢品格以及二者之间的某种同构关系。“巴赫金认为，加冕脱冕式具有正反同体的特性，它同时寓有正反两种价值，即既能表现更新交替及由此而创生意义这一积极肯定的一面，又能表现出消解任何制度与秩序、任何权势与地位并使之具有令人发笑的相对性这一消极否定的一面。这一矛盾正是狂欢内在逻辑的体现……这一逻辑是边缘状态的具体化。在这一点上，狂欢与对话同构……对话的狂欢品格突出地表现在巴赫金的对话主义伦理学，语义学和诗学中。”⁵⁷

再次，彰显对话理论与狂欢诗学的密切关系。“对话的脱冕露出了世界的狂欢本质。就巴赫金整个思想行程来看，这一脱冕是暂时的，权宜的，目的在于揭示狂欢的文化内涵，剖析狂欢的内在肌理，从而为他的对话理论的发生提供一种内证，最终为对话理论加冕。”⁵⁸显然，王意识到了二者的内在关联。

但令人惋惜的是，王同样坚持狂欢是为了对话，并认为对话是巴赫金的思想核心和主要哲学观点。“在某种意义上讲，狂欢是对话理论的尘俗化、肉身化，对话则是狂欢的理性化、圣洁化。对话理论是巴赫金对世界的存在状态、构成方式以及创生过程的总的看法和观点。无论从世界观还是方法论的角度看，它都已上升到哲学的高度。”⁵⁹

类似的论述并不匮乏，有论者也认为“文学狂欢节化理论在实质上是对话哲学在体裁发展史、历史诗学和文化诗学诸方面的具体表现。”⁶⁰

需要指出的是，王可贵地看到了巴赫金为解构官方的严肃性、教条主义、理性、霸权，乃至高雅的长期偏执而有些近乎矫枉过正的强调下部、物质性、平民性等狂欢的反拨特质，但这并不意味着狂欢化理论更多或只指向肉身和尘俗，它同样也包含了巴赫金所未加强调的精神和终极关怀。

在我看来，在巴赫金的思想历程中，狂欢应该是他最重要的精神关键词。这不仅表现在他在其代表作《陀思妥耶夫斯基诗学问题》和《拉伯雷和他的世界》的具体指涉上，同时也表现在他自己作品的互涉上：比如在晚年他对《陀思妥耶夫斯基创作问题》的修改中，狂欢化论述比重的加大⁶¹和前后文本的对话关系则反映了他晚年将狂欢化作为哲学的最高逻辑精神的佐证之一。如人所论，“狂欢逻辑 (carnival logic) 是如此有机地家喻户晓，如此无处不在 (omnipresent) ，以至于它成功地联结了他的宗教和世俗关怀 (religious and secular concerns) 。考察狂欢及其在巴赫金哲学中的位置将也会给文学研究带来真正的利益。”⁶²

退一步讲，巴赫金本人对狂欢化的肉体化等层面/特征的过度强调也有他自身的局限性：乌托邦色彩浓厚和高度理想主义，无论是狂欢节也罢，文学的狂欢文体和荒诞现实主义以及民间等都有它们另一个层面的弊病和弱点。这并非可耻的各打五十大板的平衡和世俗中庸。所以，无论是被体制化了的狂欢节还是模式化了的怪诞现实主义，其自由的范畴与笑声的效果都不宜估计得过于理想。因为另一方面，“出现在狂欢广场上的种种举动只不过是发生在非现实世界中的合法暴动，是统治者有意留出的一个宣泄出口；而作为一种文学传统的狂欢文体，又只不过是发生在想象界的一场美学革命。合法暴动已经经过了官方的认可和默许，美学革命在意识形态国家机器面前又常常显得软弱无力，于是，由此生成的自由只能是幻觉，笑声又多少显得空洞和虚妄，狂欢因此暴露出其浓郁的乌托邦色彩……民间话语的意义和力量也就在一种过度阐释中被人为地放大了，这在很大程度上显得既不真实也不可信。事实上，民间既是生产智慧话语、爽朗笑声的地方，也是盛产狡黠、油滑、世故的所在……民间话语很大程度上已然经过了官方话语的渗透、整合与重新编码，绝对清洁的民间精神实际上并不存在，绝对纯正的民间话语也纯属子虚乌有。”⁶³

无独有偶，丹提斯也指出其狂欢论述中乌托邦成分的夸大，“在论拉伯雷的书中，他对宴席 (feasting) 、笑和亲昵 (familiarity) 所代表的自由领域给了一个良好又具哲理性

的表达，但这可能夸大狂欢节形式 (carnival forms) 中的乌托邦成分。”⁶⁴哪怕作为其代表性观点之一的对话主义也有其不足之处，有论者认为，“在不同的系谱或语境中，完全可能有不同性质和腔调的‘对话’，很难排除‘权力’和‘位置’的因素。”⁶⁵

无论如何，前人研究无论功过与否，都给本人对巴赫金狂欢化理论的研究开辟许多可能性，同时也点明了某些操作的方向（比如单纯借用巴赫金的某些观点断章取义、企图将自己的观点强加给巴赫金另立山头、或者是通过扭曲巴赫金来迎合自己的论述需要）其实此路不通。也恰恰是在他们辛勤劳动的基础上，笔者的研究才能不断推进和开拓创新。⁶⁶

在笔者看来，巴赫金狂欢化理论的分析架构如下：

一、 狂欢化的哲学精神

- 1 对现实生活的狂欢式世界感受；
- 2 狂欢式的思维；
- 3 文本内外：狂欢精神的体现与方法论。

二、 狂欢诗学

1 对话

- (1) 复调
- (2) 对话性：文本互涉、话语理论等

2 狂欢

- (1) 演变历程：狂欢节→狂欢式→狂欢化
- (2) 庄谐体（体裁）：苏格拉底对话→梅尼普讽刺（与陀思妥耶夫斯基的复调的交叉）→怪诞现实主义
- (3) 小说性/化：杂语性、众声喧哗、未完成性等。

笔者在以下章节将会分别予以详细阐述。

不无巧合的是，笔者后来才发现钟敬文先生对此持类似建议，⁶⁷这种不谋而合，无疑加强了笔者按预设操作的信心。

¹一般以为，夏仲翼在 1982 年《世界文学》第四期上发表巴赫金的《陀思妥耶夫斯基诗学问题》第一章译文是中国巴赫金研究的开始（可参晓河《巴赫金研究在中国》，见《文艺理论与批评》1998 年第 6 期，

1998年11月,页121,全文可参页121-125转143)。西方的巴赫金研究状况发轫可参廖炳惠〈论述与对话:巴克定逝世十周年〉,见《中外文学》,第十四卷第四期,1985年9月,页125-132。

² 如下有关巴赫金的网站不仅列出了有关巴氏的著述(含论文),也列入了后人对他的相关研究,同时它对其他研究巴赫金的网站、中心及研究计划也作了链接,可谓是有益而深入的操作,<http://bailiwick.lib.uiowa.edu/MBakhtin/bibliography/BooksAboutBakhtin.html>。

³ 引自夏忠宪著《巴赫金狂欢化诗学研究》(北京:北京师范大学,2000),页3。

⁴ Terry Eagleton, "Bakhtin, Schopenhauer, Kundera", see Ken Hirschkop and David Shepherd (eds.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester; New York: Manchester University Press; New York, NY, USA: Distributed exclusively in the USA and Canada by St. Martin's Press, 1989, 178-188, p.178.

⁵ See Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. Chapter 3 "Film, Literature, and the Carnavalesque"(pp.85-121) and Chapter 4 "Of Cannibals and Carnivals"(pp.122-156)都论述到了狂欢节,但是篇幅往往少得可怜(pp.85-87, 122-123)。

⁶ 如朱立元主编《现代西方美学史》(上海:上海文艺出版社,1993)对巴赫金的处理就体现了上述特征,详可参该书页1121-1124。

⁷ Simon Dentith, *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*, London; New York: Routledge, 1995, p.66.

⁸ 克拉克和霍奎斯特著,语冰译《米哈伊尔·巴赫金》(北京:中国人民大学出版社,2000),页387。

⁹ 详可参克拉克和霍奎斯特著,语冰译《米哈伊尔·巴赫金》,页389-395。或可参 Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1984, pp.300-305.

¹⁰ 具体可参夏忠宪著《巴赫金狂欢化诗学研究》,页63-71。

¹¹ 陆道夫〈狂欢理论与约翰·菲斯克的大众文化研究〉,见《外国文学研究》2002年第4期,2002年12月,页21-27转154。引文见页22-23。

¹² John Fiske, *Understanding Popular Culture*, Boston: Unwin Hyman, 1989, p.101.

¹³ 刘康著《对话的喧声——巴赫金的文化转型理论》(北京:中国人民大学出版社,1995),页189-193。引文见页193。

¹⁴ 赵勇〈民间话语的开掘与放大——论巴赫金的狂欢化理论〉,见《外国文学研究》2002年第4期,2002年12月,页2-7,详可参全文页1-9,引文见页2。

¹⁵ 梅兰〈狂欢化世界观、体裁、时空体和语言〉,见《外国文学研究》,2002年第4期,2002年12月,页10-16转169。引文见页11。

¹⁶ 此方面的论证具体可参董小英著《再登巴比伦塔——巴赫金与对话理论》(北京:三联书店,1994),页239-248。引文出处为页240-241。

¹⁷ 详细论述见王建刚著《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》(上海:学林出版社,2001),页79-105。引文见该书页79。

¹⁸ 王建刚著《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》,页9。

¹⁹ 王建刚著《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》,页11。

²⁰ 王建刚著《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》,页62-79。

²¹ 夏忠宪著《巴赫金狂欢化诗学研究》,页10。

²² Caryl Emerson, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton: Princeton UP, 1997, p.195.

²³ 引自 Caryl Emerson, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, p.202.

²⁴ 引自 Caryl Emerson, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, pp.204-205.

²⁵ John Fiske, *Understanding Popular Culture*, p.101.

²⁶ Caryl Emerson, "Coming to Terms with Bakhtin's Carnival: Ancient, Modern, sub Specie Aeternitatis", see R. Bracht Branham (ed.), *Bakhtin and the Classics*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2002, pp.5-26.引文见 p.7.

²⁷ Simon Dentith, *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*, pp. 70-71.

²⁸ 夏忠宪之前曾翻译了《巴赫金全集》(石家庄:河北教育出版社,1998)第六卷(拉伯雷和他的世界),所以对原著的解读想必颇有心得。而且,他在其博士论文中还引用了不少俄罗斯学者对巴赫金研究的新成果/真知灼见。

²⁹ 夏忠宪著《巴赫金狂欢化诗学研究》,页21。

³⁰ 夏忠宪著《巴赫金狂欢化诗学研究》,页81。

³¹ 下层似乎应该加注引号，因为一方面，下层所指的是上层所对应的层面，下层自己本身不一定必须附和这种称谓；另一方面，狂欢化诗学本身并不主张二元对立，而是强调全民参与、平等自由。所以这种说法背后暴露了作者的两极心态，对比于巴赫金多元的狂欢精神，似乎不妥。

³² 小说性固然是巴氏对体裁力量、内在质素等的高度凝炼概括，而讽刺模拟性则是指向狂欢化体裁的一种内在特征，如巴氏所言，狂欢化体裁“本能地蕴含着讽刺性模拟。”（巴赫金著；白春仁、顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，北京：三联书店，1988，页181），它本身和小说性又有着千丝万缕的关联，而小丑、傻子等指向的则是小说中比较有特色的人物/角色的特殊含义。显然，夏的这种分法有些错乱。

³³ 王建刚著《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》，页166。详可参页159-176。

³⁴ 王在第4章第2节指出，“超语言学的主要对象是双声语”（页263），在第三节则指出了小说语言的“双声和杂语特征”（页299），显然王未能就它们之间的交叠与亲密关系作充分陈述。

³⁵ David K. Danow, *The Spirit of Carnival-Magical Realism and the Grotesque*, Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, 1995, p.5.

³⁶ 可参 [日]北冈诚司著；魏炫译《巴赫金——对话与狂欢》（石家庄：河北教育出版社，2002），页265-338。

³⁷ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p.320.

³⁸ 刘康著《对话的喧声——巴赫金的文化转型理论》，页213。

³⁹ 如对20世纪文学中的“革命”现象与《废都》、《白鹿原》等的作为当代文化的小说化倾向等等的分析。见刘康著《对话的喧声——巴赫金的文化转型理论》，页226-243。

⁴⁰ 程正民著《巴赫金的文化诗学》（北京：北京师范大学出版社，2001），页44-136。

⁴¹ Peter Hitchcock, “The Grotesque of the Body”, see Michael Mayerfeld Bell (1957-) and Michael Gardiner (1961-) (eds.), *Bakhtin and the Human Sciences: No Last Words*, London: Sage Publications, 1998, p.79.

⁴² Peter Hitchcock, “The Grotesque of the Body”, p.92.

⁴³ Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and His World*, London and New York: Routledge, 1991, p.15.

⁴⁴ 具体论述可参 Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and His World*, pp.14-181.

⁴⁵ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p.63.

⁴⁶ Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and His World*, p.89.

⁴⁷ （俄）孔金 孔金娜著，张杰 万海松译《巴赫金传》（上海：东方出版中心，2000），页7。

⁴⁸ 夏忠宪著《巴赫金狂欢化诗学研究》，页44。

⁴⁹ 夏忠宪著《巴赫金狂欢化诗学研究》，页31。

⁵⁰ 可参 [日]北冈诚司著；魏炫译《巴赫金——对话与狂欢》第四章（页265-338）的具体操作。

⁵¹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页36。

⁵² 刘康著《对话的喧声——巴赫金的文化转型理论》，页7。

⁵³ 董小英著《再登巴比伦塔——巴赫金与对话理论》，引文分见页55、57。

⁵⁴ 程正民著《巴赫金的文化诗学》，页35。

⁵⁵ 程正民著《巴赫金的文化诗学》，页185-186。

⁵⁶ 王建刚著《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》，页50-51。

⁵⁷ 王建刚著《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》，页46-47。

⁵⁸ 王建刚著《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》，导言页8。

⁵⁹ 王建刚著《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》，页41。

⁶⁰ 麦永雄著《文学领域的思想游牧：文学理论与批评实践》（北京：中国社会科学出版社，2002），页53。

⁶¹ 至于具体修改情况的分析论述可参（俄）孔金 孔金娜著，张杰 万海松译《巴赫金传》，页315-328和[日]北冈诚司著；魏炫译《巴赫金——对话与狂欢》，页265-338。

⁶² Caryl Emerson, “Coming to Terms with Bakhtin’s Carnival: Ancient, Modern, sub Specie Aeternitatis”, see R. Bracht Branham (ed.), *Bakhtin and the Classics*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2002, p.5. 具体可参页5-26。

⁶³ 赵勇《民间话语的开掘与放大——论巴赫金的狂欢化理论》，见《外国文学研究》2002年第4期，2002年12月，页53。

⁶⁴ Simon Dentith, *Bakhtinian Thoughts: An Introductory Reader*, London & New York: Routledge, 1995, pp.76-77.

⁶⁵麦永雄著《文学领域的思想游牧：文学理论与批评实践》，页 57。

⁶⁶如人所论，我们同样需要坚持对巴赫金“接受的复调”，注意在尊重巴氏本人意愿的前提下展开不同主体间的互动。具体可参曾军〈接受的复调——关于巴赫金接受史研究方法的几点思考〉，见《云梦学刊》，2003年第1期，2003年1月，页 64-68。

⁶⁷他指出，“我个人认为，巴赫金的文学狂欢化思想确实具有比较普遍的学术意义。狂欢化的概念，的确可以被用于解释人类一般精神生活和叙事文学中的某些特殊现象。但这个概念应该包含两个层次，即狂欢现象和狂欢化的文学现象。当然，从人类的精神现象讲，它们是一个问题的两个侧面，在本质上是互有联系的。但就两者在社会生活中的地位和表现形式来讲，它们又属于两个不同的方面，彼此又是有所区别的。因此，我们要全面地了解狂欢概念的内涵，就应该对两者加以区分。”具体可参钟敬文〈文学狂欢化思想与狂欢〉，见《光明日报》1999年1月28日。也可经由如下网址获得：http://www.gmw.com.cn/0_gm/1999/01/19990128/GB/17951%5EGM7-2805.htm。

第二节 狂欢化的哲学精神

如人所论，“巴赫金的思想，其内容本身就拒绝对其进行概括总结，而作为‘一个整体’存入书库。巴赫金的思想要求不断和它对话，不断地对它进行‘审议’”。¹对狂欢化理论进行逼不得已的化约自然也不例外。由于狂欢化理论的多义性²、繁复性和未完成性造成了今天许多研究狂欢理论或诗学的著述在不乏真知灼见之余，又难免加筑了些许的个人臆测和主观性膨胀，因而使得狂欢理论显得更加扑朔迷离。甚至有人为此发出询问，到底是“谁的巴赫金？”

于巴赫金而言，其思想是建立在具体的存在——事件（社会/文学等）的分析之上，所以他不断地强调理论阐释和产生语境的重要性。同时，由于其思想的碎片化和开放性特征，由此引出的相关研究也可谓五花八门，但有一点却一致，“即每一个巴赫金研究者都是在自己具体的时空语境之下，将巴赫金语境化了，其中弥漫着浓厚的个人化色彩。”³但恰恰因为如此，对巴赫金第一手资料⁴的解读就显得愈发重要。这种操作，并不是对主张文本开放性（openness）和指向未来的巴赫金狂欢精神的背离，而是对他这种精神的高度尊重和继承。

总体上说来，巴赫金更应该是个哲学家，而非简单的文艺学家。⁵如晚年的他本人所言，“你们要注意到，我可不是文艺学家，我是哲学家。”⁶不少学者都看到了这一点，

“巴赫金并不仅仅是一个文艺理论家，他一生所作的工作，更接近于哲学人类学。无论是复调理论、对话理论或是狂欢化理论，都可以视为巴赫金的同一种哲学探索”⁷，这种繁复的身份以及巴赫金的独特视阈/立场本身也体现了本节标题所言的“狂欢化的哲学精神”。如前所述，笔者将从三个层面论述巴氏狂欢化的哲学精神：1 对现实生活的狂欢式世界感受；2 狂欢式的思维；3 文本内外：狂欢的精神与方法论。

一 狂欢式世界感受

也许是对置身于悒郁、紧缩的现实世界的厌烦抑或是乌托邦式的想象解脱，又或者是对拉伯雷等作家潇洒自由书写狂欢世界的向往，无论如何，巴赫金对现实世界的感受论述倾向于一种非常敏锐又深刻的狂欢式世界感受。

恰恰是在梳理狂欢节发展的历史脉络时，巴氏发现了中世纪人的生存态势似乎是两种对立又互相转换的生活方式和世界感受：即日常生活（感受）和狂欢式生活（感受）。

“不妨说（当然是在一定的前提下这么说），中世纪的人似乎过着两种生活：一种是**常规的**、十分严肃而紧蹙眉头的生活，服从于严格的等级秩序的生活，充满了恐惧、教条、崇敬、虔诚的生活；另一种是**狂欢广场式**的自由自在的生活，充满了两重性的笑，充满了对一切神圣物的亵渎和歪曲，充满了不敬和猥亵，充满了同一切人一切事的随意不拘的交往。这两种生活都得到了认可，但相互间有严格的时间界限。”同时，他又强调说，“如果不考虑这两种生活和思维体系（常规的体系和狂欢的体系）的相互更替和相互排斥，就不可能理解中世纪人们文化意识的特色，也不可能弄清中世纪文学的许多现象”。⁸

首先，不难看出，巴赫金所指的狂欢式世界感受是切切实实来源于具体鲜活的现实生活，而不仅仅是一种想象姿态。相对于古板、虔敬和一本正经的日常生活体验，狂欢式生活是一种尽管“**比较短暂**”但却是一种“**相对多变**”⁹和打破常规的自由自在的生活，

“**狂欢式的生活，是脱离了常轨的生活，在某种程度上是‘翻了个的生活’，是‘反面的生活’。**”¹⁰

需要加以强调的是，这种狂欢式的生活不是人们想象生活的一种方式，而是感同身受的置身其中，它是一种全民参与的游戏式的狂欢生活，是一种融表演与生活的混合体，里里外外洋溢着狂欢精神，也锻造了独特的狂欢式世界感受。巴氏屡屡指出，民间广场的狂欢节文化的“**基本狂欢节内核完全不是纯艺术的戏剧演出形式，一般说也不能纳入艺术领域。它处于艺术和生活本身的交界线上。实际上，这就是生活本身，但它被赋予一种特殊的游戏方式……在狂欢节上，人们不是袖手旁观，而是生活在其中，而且是所有的人都**

生活在其中，因为从观念上说，它是全民的。在狂欢节进行当中，除了狂欢节的生活以外，谁也没有另一种生活。”¹¹又言，“在狂欢节上是生活本身在表演，而表演又暂时变成了生活本身。狂欢节的特殊本性，其特殊的存在性质就在于此。”¹²

其次，从对话到狂欢。巴赫金狂欢式的世界感受并非只是空泛的所指，它其实同样包含了感受现实的多个层次和向度。

(1) 二元对立式的颠覆。需要指出的是，在两种不同的世界感受之间是存在对立与冲突的，如人所论，“巴赫金指出由于两种生活所产生的两种世界感受和两种世界观是相互排斥和相互对抗的”。¹³

巴赫金本人也明确指出，“与官方节日相对立，狂欢节仿佛是庆贺暂时摆脱占统治地位的真理和现有的制度，庆贺暂时取消一切等级关系、特权、规范和禁令。这是真正的时间节日，不断生成、交替和更新的节日。它与一切永存、完成和终结相敌对。它面向未完成的将来。”¹⁴即使在切入到拉伯雷的狂欢化文学分析中时，巴氏仍然非常坚定地指出它独特的民间立场和“非官方性”，“拉伯雷的形象固有某种特殊的、原则性的和无法遏止的‘非官方性’：任何教条主义、任何专横性、任何片面的严肃性都不可能与拉伯雷的形象共融，这些形象与一切完成性和稳定性、一切狭隘的严肃性、与世界和世界观领域里的一切现成性和确定性都是相敌对的。”¹⁵

总体上说来，巴赫金的这种世界感受与官方和主流的传统有着强烈的对立意识，同时它也是对它们缺陷的克服或补充。“当置于比较的对话 (comparative dialogue) 中时，巴赫金的概念暴露了主流传统对日常生活建制 (constitution) 论述的局限，而且克服了它们的某些删节/省略 (elisions)，提出了另类的视角 (alternative perspectives)”。¹⁶

(2) 超视¹⁷与对话。某种意义上说，单纯将巴氏的狂欢式世界感受归结为纯粹的对立明显是一种片面的误读。即使在对话层面，也是一种有机交往而非对立，“可以这样

说，巴赫金的对话哲学也即超语言学是他的交往哲学的进一步实现。”¹⁸甚至，我们可以仍然持续推进对话的繁复意义：比如思维模式、人生、审美观照和方法论意义¹⁹等等都同样存在了许许多多的可能性。

巴氏的可贵之处就在于他对他人和他者的高度重视，从此意义上讲，他反对个体世界的自我封闭和自足性，取而代之的是一种对话的、开放的甚至永远没有完结的狂欢结构。如果我们在考察主体间的密切关系后，发现这种对话关系其实暗合了哲学本体论意义上的“主体间性”（intersubjectivity）。有论者指出，“主体间性的根据在于生存自身。生存不是在主客二分的基础上主体构造、征服客体，而是主体间的共在，是自我主体与对象主体间的交往、对话。”²⁰

即使我们在面对狂欢节的巨大解构作用时，也不难发现它同时的建构性和巨大包容性。以狂欢节上的笑为例，它自然可以针对官方的严肃性，让它在大众的嘲笑中“脱冕”，无地自容；它同时也可以善意的亲昵，指向周围的参与者，甚至它还可以用来嘲笑自我。“狂欢节上的笑，同样是针对崇高事物的，即指向权力和真理的交替，世界上不同秩序的交替。笑涉及了交替的双方，笑针对交替的过程，针对危机本身。在狂欢节的笑声里，有死亡与再生的结合，否定（讥笑）与肯定（欢呼之笑）的结合。这是深刻反映着世界观的笑，是无所不包的笑。”²¹

但即使是狂欢节的笑中也包含了一种对话关系：“笑的外位性”（“laughing outsiderness”）。埃默森（Caryl Emerson）指出，“我的‘我’有它的独特性（singularity），但是尽管如此，要承认它只是一部分；笑帮助我们完成最难的任务，视我们自己为一大群他人营构（plots）中一个非常次要的玩伴（players）。笑的形式，至关重要的一点就是，它是参与的形式（participatory forms）。那是它们的首要且非常严肃的功能。”²²

如果我们再考察与笑相关的讽刺摹拟的话，它的狂欢式本质和对现实世界的提炼与丰富感受尤其体现了狂欢式世界感受的本质特征。巴氏清晰地指出了讽刺模拟与狂欢化的密不可分，“与笑相关联，我们还要涉及一个问题：讽刺摹拟的狂欢式本质”，²³而同时，讽刺摹拟在实际中的应用又反过来表现了它应用的对话乃至狂欢色彩。

不难看出，巴赫金对世界的狂欢式感受本身其实包含了对话，转而慢慢超越单纯对话的质素，如果将之置于（某种屡被不应有压抑的）强调与“他人”对话的精神和思想发展脉络中观照的话，对话作为他的这种狂欢式世界感受的特征和内容之一有着不同寻常的意义。“他不容置疑地把人类生活的本质视为未完成的对话，多重声音不协调的对话，在对话中解放‘他人意识’，承担对‘他人’的责任……巴赫金在多大程度上属于这一脉以‘他人’为最高关怀、以启示为思想命脉的思潮，还有待深入探索，但巴赫金与这一脉思潮所具有的同—精神指向，不仅令人惊讶，而且的确有深远的启示意义。”²⁴反过来理解的话，狂欢恰恰可能只是对话的某种极端变体，“自然，狂欢式的交往与对话是不拘形迹的、任意的、一种自由的交往，一种理想的人生关系。但要看到，当狂欢化摆脱官方、教会的约束时，它实际上已改变了一般交往与对话的意义，变成了交往与对话的一种极端形式，一种变体。”²⁵

同时，哪怕是对官方或虚拟官方（比如作为加冕、脱冕的对象）的颠覆和嘲笑等处理方式，也可以采取狂欢式的对待，“对旧世界实行狂欢式的惩治，不应该引起我们的惊奇。甚至那个时代经济方面、社会政治方面的巨大变迁，也不能不受到相当程度的狂欢化理解与对待。”²⁶这无疑同时显示了狂欢式世界感受逻辑的逐层递进。

（3）狂欢与未完结。狂欢式的世界感受发展到某种阶段或高度就达到了狂欢的最高逻辑，但这并不意味着此种感受到此为止，或到了穷途末路的地步，实际上，它仍然是未完结的、持续发展的感受，它仍然可以通过重生实现进一步的提升。“狂欢式的世界感

受，也是没有终结的，同任何的最终结局都扞格不入。因为在这里，任何结局都只能是一个新的开端，狂欢体的形象是不断重生的。”²⁷

它既可以是精神的，比如“狂欢化提供了可能性，使人们可以建立一种大型对话的开放性结构，使人们能把人与人在社会上的相互作用，转移到精神和理智的高级领域中去”²⁸，同时它又需要借助某种具体而感性的形式（狂欢语言）表达自我，反过来，狂欢节的世界观也渗透在其中。“狂欢节上形成了整整一套表示象征意义的具体感性形式的语言，从大型复杂的群众性戏剧到个别的狂欢节表演。这一语言分别地，可以说是分解地（任何语言都如此）表现了统一的（但复杂的）狂欢节世界观，这一世界观渗透了狂欢节的所有形式。”²⁹

巴赫金还意味深长地实现了狂欢式世界感受的命名（狂欢式）及揭示了其深刻的哲学内涵，“狂欢式——这是几千年来全体民众的一种伟大的世界感受。这种世界感知使人解除了恐惧，使世界接近了人，也使人接近了人（一切全卷入自由而亲昵的交往）；它更为替演变而欢呼，为一切变得相对而愉快，并以此反对那种片面的严厉的循规蹈矩的官腔……狂欢式世界感受正是从这种郑重其事的官腔中把人们解放出来。”³⁰从这些论述中，我们甚至还可以总结出其狂欢式世界感受的哲学内涵：1 全民性；2 民间性；3 主张新与变；4 快乐哲学。³¹所有这些内涵自然都指向了狂欢的高度和维度。

二 狂欢式的思维

“狂欢式的思维”³²的出现似乎并非偶然，它与狂欢式的世界感受的关系可谓密切相关。作为一种独特的思维方式，它的产生基础应该就是狂欢式的世界感受，因为如巴氏所言，“在狂欢式的世界感受的基础上，还逐渐形成了各种复杂形式的文艺复兴的世界观”³³，而狂欢式的思维也因此逐渐得以形塑。

毋庸讳言，无论是狂欢式的世界感受还是狂欢式的思维都可以对文学艺术思维产生或深或浅潜移默化的影响，尽管对这方面的研究、评价和足够的重视未必尽如人意。比如巴赫金就将陀思妥耶夫斯基创造复调小说的“全新的艺术思维类型”称为“复调艺术思维”。³⁴

需要指出的是，通过解读巴赫金的原文³⁵，我们可以发现巴赫金所说的狂欢式的思维的根本来源恰恰应该是狂欢节的生活。需要指出的是，狂欢节的生活作为“民众暂时进入全民共享、自由、平等和富足的乌托邦王国的第二种生活形式”，³⁶恰恰也是狂欢节语言（渗透了鲜活多变的狂欢式的思维）横空出世的土壤，而狂欢式转为文学的语言，就是狂欢化。不难看出，它们之间其实有着深切又亲密的纠葛。

首先，巴氏提出了“意识狂欢化”的概念，这无疑是对狂欢式思维的一个铺垫陈述，乃至是一而二、二而一的指涉互换。狂欢节“将意识从官方世界观的控制下解放出来，使得有可能按新的方式去看世界；没有恐惧，没有虔诚，彻底批判地，同时也没有虚无主义，而是积极的，因为它揭示了世界的丰富的物质开端、形成和交替，新事物的不可战胜及其永远的胜利，人民的不朽……这就是我们所谓的意识狂欢化，完全摆脱哥特式的严肃性，以便开辟出一条通向新的、自由和清醒的严肃性之道路。”³⁷

其次，对狂欢式的世界感受进行提炼、精选和升华的狂欢式的思维仍然也很大程度上延续了狂欢式世界感受的某些哲学内涵与内在特征，常见或典型的层次就是对话：或是颠覆/解构，或是类似/并列。巴氏指出，“对于狂欢式的思维来说，非常典型的是成对的形象，或是相互对立（高与低，粗与细等等），或是相近相似（同貌与孪生）。同样典型的是物品反用，如反穿衣服（里朝外），裤子套到头上，器具当头饰，家庭炊具当做武器，如此等等。”³⁸

在狂欢式的思维那里，不存在事物的绝对性，这本身又是强调对话的一种形式。巴赫金认为，“狂欢节庆贺的是交替本身，交替的过程，而非参与交替的东西。狂欢节不妨说

是一种功用，而不是一种实体。它不把任何东西看成是绝对的，却主张一切都具有令人发笑的相对性。”³⁹

即使我们探入狂欢化的思维/逻辑中去观照，也仍然可以看到狂欢式的思维所鼎力强调和拥有的相对性和补充作用：它不仅要冲击人们固有的习惯，而且还要挟带另一股截然不同的新鲜风气内化（internalize）到个体思维或群体的关系中。“狂欢化——这不是附着于现成内容上的外表的静止的公式，这是艺术视觉的一种异常灵活的形式，是帮助人发现迄今未识的新鲜事物的某种启发式的原则。狂欢化把一切表面上稳定的、已然成型的、现成的东西，全给相对化了；同时它又以自己那种除旧布新的精神……进入人与人关系的深层中去。”⁴⁰

由狂欢节衍生而来的狂欢式的思维，在处理人与人之间原本等级（或阶级）林立、壁垒森严的关系时，不仅要使它们在狂欢节的狂欢氛围里轰然倒塌，而且取而代之的是一种和谐而亲近的狂欢精神/关系，这同时也是一种思维的置换。“决定着普通的即非狂欢生活的规矩和秩序的那些法令、禁令和限制，在狂欢节一段时间里被取消了。首先取消的就是等级制，以及与它有关的各种形态的畏惧、恭敬、仰慕、礼貌等等，亦即由于人们不平等的社会地位等（包括年龄差异）所造成的一切现象。人们相互间的任何距离，都不再存在；起作用的倒是狂欢式的一种特殊的范畴，即人们之间随便而又亲昵的接触。”⁴¹

需要强调的是，不能把对话当成巴赫金狂欢式的思维的最高形式/逻辑，这也往往是前人巴赫金研究极易堕入的误区之一。事实上，巴赫金在屡屡强调狂欢式的思维的对话特征时（如颠覆），他往往同时也“附议”了其并生的建构特征和内涵。

以狂欢式思维中常见的诙谐为例，它的功用显然不仅仅是起到清除和剿灭作用，更关键的是，它同样也承担了补充和润滑的独特功能。“真正的诙谐是双重性的、包罗万象的，并不否定严肃性，而是对它加以净化和补充。清除教条主义、片面性、僵化、狂热、绝对、恐惧或恐吓成分、说教、天真和幻想、拙劣的单面性和单义性、愚蠢的疯狂。诙谐

不让严肃性僵化，不让它与存在的未完成的完整性失去联系。它使这种双重性的完整性得以恢复。诙谐在文化和文学的历史发展中的一般功能就是这些。”⁴²

最后，特别需要强调的是，狂欢式的思维中同样包含了未完成性（unfinalizability）。也恰恰因为如此，狂欢的思维才成为可能，否则颠覆和解构如果只允许自己的观点/思维成为唯一的正确，那不过是重新蹈入“以五十步笑百步”的尴尬和吊诡。如人所论，“在《拉伯雷和他的世界》*Rabelais* 中，巴赫金更进一步将未完成性表述为唯一的最高价值（the only supreme value）。未完成性对完成性（finalizability）的正确比率（proper ratio）是无限的，因为完成性的价值被减少到零。”⁴³

还需要指出的是，狂欢式的思维不应被过分强调它的瓦解一切的功用，相反，它更多是为新生和被压抑的可能性提供众声喧哗的机遇。巴氏就曾敏锐地指出，灌注了狂欢式的思维的狂欢化是对狂欢精神的精妙继承，“把所有这些异类因素融合为一个有机的完整的体裁，并使其顽强有力，这基础便是狂欢节和狂欢式的世界感受。就是在此后欧洲文学的发展中，狂欢化也一直帮助人们摧毁不同体裁之间、各种封闭的思想体系之间、多种不同风格之间存在的一切壁垒。狂欢化消除了任何的封闭性，消除了相互间的轻蔑，把遥远的东西拉近，使分离的东西聚合。”⁴⁴ 有论者也灵敏地感觉到晚年巴赫金对狂欢理解的转变和对此论调的坚守，“狂欢现在被描述为不是一种摒弃社会道德规范（antinomian）解构的纯粹的力量，而是为新生的产生扫除教条。”⁴⁵

不难觉察，狂欢式的思维其实包含了巨大的包容性、无尽的可能性、崇尚相对快乐理念、平等和民主自由精神，它不能简单被归结为“接近于对话思维”。⁴⁶ 它更应该是一种立体的多元的思维。如夏忠宪所作的精妙总结，“狂欢思维恰恰主张‘翻过来看’，即连同其正面与反面一起来看，亦即不是线性地、片面地看，而是立体地、多维地看。狂欢思维具有强烈的变更意识，他强调‘不确定性’和‘未完成性’……狂欢思维主张‘快乐的相对性’，

并以此捣毁绝对理念，瓦解绝对权威。狂欢思维从不主张以一种力量压倒和替代其对立面，成为新的权威，新的中心，他承认处于边缘的声音（文化、观念、文类、文体等）有其独特的价值。”⁴⁷

也正是因为狂欢化思维的丰富性、多样和立体性，当它进入到陀思妥耶夫斯基创作的头脑中时，就会发挥无可比拟的威力，从此意义上讲，陀思妥耶夫斯基的复调文本不过狂欢式的思维的精妙物质载体和高度精神凝练的变体。“巴赫金指出狂欢式思维是一种开放的思维，它从相对性、双重性和未完成性的角度来看待事物，这种思维对陀思妥耶夫斯基复调艺术思维有深刻影响，使它能进入独白思维所无法企及的‘人的思考着的意识，和人们生活中的对话领域’”。⁴⁸从此角度上理解，我们也可以看出狂欢和复调的大致的臣属关系或者说表现阶段的高低位置。

三 文本内外：狂欢精神的体现与方法论

巴赫金狂欢化理论有着极其丰富的内涵和外延，不仅是我们从巴氏近乎等身的文本中可以解读出来，而且巴氏本人也指出了赋予狂欢化宽泛意义的必要性与可能性，“我们赋予‘狂欢化’这个名词以广泛含义……狂欢节为我们揭示出古代民间节日因素是这个巨大丰富的世界保留得相对更好的片断。这使我们有权在广义上使用‘狂欢化的’这个修饰语，对它的理解不光是指狭义上的和纯粹意义上的狂欢节形式，而且还指中世纪与文艺复兴时期具有自身基本特点——在随后的那些世代里，当其他多数形式已经死亡或者蜕化后，这些基本特点就鲜明体现在狂欢节上的整个丰富的、多样化的民间节日生活。”⁴⁹

不仅如此，狂欢的精神还在巴氏的文本内外无处不在，狂欢精神的哲学内涵也不时熠熠生辉，照亮并陪伴巴氏度过了坎坷、清苦的一生和长期寂寂无名的艰苦和坎坷岁月。不仅如此，巴氏的狂欢精神在方法论、乃至人生哲理方面也给我们以深刻启示，值得仔细品味，如霍奎斯特等所言，“有关巴赫金的难题在于，他的思维方式对我们的提出了要求：

改变我们大多数人用以组织思想的基本范畴 (basic categories) 。为了理解巴赫金，我们必须修正在遭遇他之前发展的用来认识任何事物的技巧。”⁵⁰本文主要从巴赫金的文本内外两个层面分开阐述。⁵¹

(一) 内部：惊鸿一瞥。

必须承认，力图对巴赫金文本内的狂欢精神的内在体现进行描述也只能选择浮光掠影式的一瞥，希望在挂一漏万的同时，仍然可以让大家感觉他对狂欢的情有独钟及狂欢精神不可遏抑的迷人魅力。

总体上说来，巴赫金的所有著作都充满了对话性，乃至弥漫着狂欢精神。无论是他对弗洛伊德主义（含精神分析理论）的辩证批判，还是与瑞士著名语言学家索绪尔（Ferdinand de Saussure, 1857—1913）在语言学论述上的英雄所见略同以及歧义，无论是他广泛驳杂的学术兴趣，还是集百家之长、为我所用的学术气度和积累，无论是对康德（Immanuel Kant, 1724-1804）哲学的汲取还是超越等等诸多层面都散发着狂欢精神的光辉。

1 超视、对话与狂欢。毋庸讳言，巴赫金关于狂欢精神的内在深意体现在他种种论述中，甚至照亮了整个世界。毋庸讳言，巴氏的对话关系本身就有广义、狭义之分。广义的是指它对整个世界以及人生的总的哲学提炼，认为它“几乎是无所不在的现象，浸透了整个人类的语言，浸透了人类生活的一切关系和一切表现形式，总之是浸透了一切蕴含着意义的事物”，⁵²而狭义的则主要是指话语论方面。

首先是人生/存在的对话关系。巴赫金毫不含糊地指出，“存在就意味着进行对话的交际。对话结束之时，也是一切终结之日。”⁵³也正是他人或自己所处的独特/唯一位置凸显了个体的“超视”功能，只有从这些不同的基点进行多元和立体观望才有可能更好地认识自我、人生和社会。

同样，巴氏也屡屡提及和申论生活的对话本质。如“人实际存在于我和他人两种形式之中”，“生活就其本质说是对话的。生活意味着参与对话：提问、聆听、应答、赞同等

等。人是整个地以其全部生活参与到这一对话之中，包括眼睛、嘴巴、双手、心灵、整个躯体、行为。他以整个身心投入话语之中，这个话语则进入到人类生活的对话网络里，参与到国际的研讨中。”⁵⁴不难看出，正是基于个体自身的“超视”和外位性的不可替代特点，才使得这种对话的意义别具一格，而且狂欢的精神体现才可进一步展开。如人所论，“超视与外位说同样也包孕着对话理论的内核，体现了巴赫金一以贯之的多维、动态、开放的哲学美学思维特点。”⁵⁵

同时，巴氏也在他的一些哲学著述中对狂欢精神的表现也有异曲同工之妙。在论及哲学的位置和精义时，他言简意赅地指出，“哲学开始于精确的科学性结束而另一种科学性初露端倪的地方。哲学可定义为所有科学的（以及一切类型认识的意识的超语言）。”⁵⁶自然，狂欢的意味有迹可循。在《论行为哲学》中他又提出了自我与他在建构世界价值上的独特位置以及对话关系，“世界在价值上通过建构而如此一分为二，区别开我同我眼中之一切他人，这并非是一种消极的偶然性的区分，而是积极的应有的区分……具体的应分因素是建构的应分因素，这应分之事便是在唯一的存在即事件中实现自己唯一的位置。而唯一的位置首先就体现着我与他人两者在价值上的对立。”⁵⁷

其次，语言上的对话。有论者认为，“独立于与语言关系之外的对话主义是不可思议的”⁵⁸，狂欢精神同样也分布在巴氏的语言学论述中。在《马克思主义与语言哲学》中，巴赫金对洪堡（Alexander von Humboldt, 1769-1859）所代表的“个人主义的主观主义”的语言学以及以索绪尔为代表的“抽象的客观主义”语言学进行对话性的批判之余，还创造性地提出了超语言学，强调语言的“内在社会性”。他明确表示，“语言只能存在于使用者之间的对话交际中。对话交际才是语言的生命真正所在之处。语言的整个生命，不论是在哪一个运用领域里（日常生活、公事交往、科学、文艺等等），无不渗透着对话

关系……这种对话关系存在于话语领域之中，因为话语就其本质来说便具有对话的性质。”⁵⁹同样，他在批判俄国形式主义话语理论时就反对他们对诗歌语言划分的二元对立思维：艺术语/实用语。如人所论，“巴赫金在批判形式主义诗语理论时所持的总的观点是：既不存在专门的实用语，也不存在专门的艺术语，更不存在二者的对立，因此建立在这种虚拟的二元对立基础上的诗语理论是不真实的、错误的。”⁶⁰

需要指出的是，对话自身同样也是一种流动和不断变化的方式，它也可以有不同时空之下的变体，“对话作为语言活动的重要方式，并无固定的模式。随着时代的发展，社会结构的转换和语境的变化，对话也出现了许多变体。”⁶¹他的超语言学同样也凝结了深沉的狂欢精神：无论是语言作为物质载体和实际生活的密切关联以及它的符号意义，还是在大的文化体系中它对理性和感性的有机弥合。如人所论，“他的超语言学就是以人们的日常交流活动为对象，着眼于语言在实际应用中不断变化的活的意义发生规律，换句话说就是超出语言学这门服务于抽象思维的理论的那些方面。几乎可以这样总结说，由于人类社会的文化系统已经充分利用了抽象理性的构建能力，并以此主宰了每一个人的思维，那么巴赫金唯一的目标就是如何打破理性主义对人的精神的禁锢，调动人们身上绝对本质的、神圣的积极性，弥合理论、艺术和生活的各行其道，把它们统一在每一个人身上。”⁶²

即使在论述到小说形式的相关主题时，巴赫金在个中的游刃有余的越界想象与建构以及对对话式或狂欢精神的贯彻往往令人大开眼界。陈清侨对此作过一番深入研究后就指出，“形式绝不仅是一个纯洁的媒介，生命也未必尽被遗弃在黑暗的深渊。巴赫金抱着积极沉着、反叛而开放的美学态度与道德情操，给我们从事文学、美学、文类学、文学史研究的后来者留下令人惊喜的问题——不是答案，也不全是内容；而是问题、是形式、是让人置身于此邦而去寻觅历史形式发展脉络的跨界空间。”⁶³

如前所论，巴赫金对对话的处理不是单纯就事论事，而是最终指向了狂欢精神，尽管在某些时候他赋予对话极其重要的意义。但不难理解，实质上，多元的、不同层面的对话也就汇成了狂欢。“在处理这些二元性时，巴赫金强调的不是人类经验中心的对立的二分性（dichotomies），而是使这些二分性沟通（bridged）的各种策略。这种强调在巴赫金有关世界状况的术语中得到表述，当世界向自身呈现时，‘应答性’（‘addressivity’），意味着我们跟世界的关系本质上是彼此交流（communicative）的。”⁶⁴

2 时空体（chronotope）。巴赫金对这一概念的创造性阐释及使用都极其精彩地彰显了巴赫金的智慧和狂欢精神。时空体主要是指人类主体在特殊时空地点或决定叙述形式的时空结构中物质性地存在的审美观（aesthetic）和视野（envisioning）。⁶⁵

首先需要指出的，时空体的概念依据巴赫金的说明，是来自于数学科学，与爱因斯坦（Albert Einstein 1879-1955）的相对论不无关系。这种不同学科（人文学科与自然学科等）概念之间的交叉和互相借用本身就体现了狂欢的精神，巴氏对这样的尝试和努力绝非第一次，也不是结束。⁶⁶巴赫金对时空体的界定如下，“在人类发展的某一历史阶段，人们往往是学会把握当时所能认识到的时间和空间的一些方面；为了反映和从艺术上加工已经把握了的现实的某些方面，各种体裁形成了相应的方法。文学中已经艺术地把握了的时间关系和空间关系相互间的主要联系，我们将称之为时空体。”⁶⁷

其次，需要指出的是，时空体之所以能够精妙地反映狂欢精神，恰恰又是因为它对时间、空间原本是二元对立的概念/内涵的具体有机融合以及它由此发挥的不凡合力。巴氏认为，“在文学中的艺术时空体里，空间和时间标志融合在一个被认识了的具体的整体中。时间在这里浓缩、凝聚，变成艺术上可见的东西；空间则趋向紧张，被卷入时间、情节、历史的运动之中。时间的标志要展现在空间里，而空间则要通过时间来理解和衡量。这种不同系列的交叉和不同标志的融合，正是艺术时空体的特征所在。”不仅如此，时空体还决定了体裁和类别，“时空体在文学中有着重大的体裁意义。可以直截了当地说，

体裁和体裁类别恰是由时空体决定的；而且在文学中，时空体里的主导因素是时间。作为形式兼内容的范畴，时空体还决定着（在颇大程度上）文学中人的形象。这个人的形象，总是在很大程度上时空化了的。”⁶⁸

时空体作为巴氏狂欢精神的体现和结晶，自然在指向特定时空文学体裁的演变史上的定型⁶⁹有着至关重要的作用，而且不仅如此，它对不同世界观的显露意义也不容忽略。如人所论，“时间和空间时常缠绕，但是它们结合的某些方式对揭示具体世界观（specific world views）的发展比其他方式更具深意。”⁷⁰

无独有偶，Gary Saul Morson (1948-) & Caryl Emerson 也指出，“我们可以看见，例如，对话的关系对时空体来讲是不可简约的（not reducible）”，又言，“意义可以栖居于时空体的大门之外，但我们必须身居其中。对我们来说，要理解它们，我们就必须穿越时空体的大门才可接近。”⁷¹

3 意识形态中的狂欢。巴赫金文本中意识形态的复杂渗透与嬗变的确是个值得玩味的课题：这其中既包含了前苏联当时的社会意识形态对巴赫金有形无形的影响，同时又镌刻着巴氏对它的挑战、修正和调整。巴赫金的独特之处之一就是文学和意识形态微妙关系的对话式处理，“文学作为一个整体经由一般意识形态环境、经济环境的联系，成为更大的世界整体中的一部分，离开了人类世界这一整体，文学整体的独特性也就无法得到揭示与解释。巴赫金将处于人类整体的文学整体作为批评研究的对象，所以他的批评被称为整体批评。”⁷²

巴赫金曾指出狂欢节形式的巨大力量，“狂欢节形式极其巨大的模式化力量。与不断更替的官方世界观形式的区别。主要区别是：两重性（称颂与谩骂、生与死的结合），现象之间的另一种界线，不具完成性（最终结局、终点），对片面的严肃性等的否定。加

冕——脱冕是两重性最重要的表现之一。官方的体系——这是一种实体性体系”。⁷³ 某种意义上，巴赫金本人和意识形态的关系也恰恰体现了类似的狂欢精神。

通读巴赫金的著作，不难发现，一方面，巴氏并没有彻底摆脱当时的意识形态影响。这当然有可能逼不得已和潜移默化的客观影响，但也可能是出于发表策略的考量。巴赫金无论是对影响力巨大的弗洛伊德主义的批判，还是当时比较盛行的形式主义的点评与察漏补缺；无论是庸俗社会学理论的激烈驳斥，还是对语言学的辩证思考都或多或少的打上了马克思主义的色彩：或是词汇的借用，或是方法的汲取诸如此类等等，甚至他的某些论文就是以马克思主义打头的，比如《马克思主义与语言哲学》等。这当然不仅仅是出于借壳保护自己的需要，而也恰恰体现了他对它的丰富和发展。“其批判武器来自马克思的社会存在决定意识的历史唯物主义……巴赫金的言谈理论，丰富发展了马克思主义的语言学和文化理论。”⁷⁴

另一方面，巴赫金却又特色鲜明地吸纳百家、坚持自我，从而体现了对于意识形态关系处理的狂欢精神。同样以其马克思主义语言哲学为例，克拉克和霍奎斯特就指出，“在这本书中，他早期的道德关怀（moral preoccupations）被用于新的目的，它们成为重新思考语言学的手段。但是，政治和伦理关怀（political and ethical concerns）仍然作为推动他的语言哲学的主要力量则清晰可见。”⁷⁵

对话与狂欢的精神时常出现在巴氏与意识形态理论的关系中，比如巴氏认为，“哪里有符号，哪里就有意识形态。符号的意义属于整个意识形态。就在符号领域的内部，即意识形态领域的内部，存在着深刻的差异……每个意识形态创作领域都在以自己的方式来面向现实，以自己的方式来折射现实。”⁷⁶ 鉴于他人已有精彩专书（Michael Gardiner 著《批评的对话：巴赫金和意识形态理论》*The Dialogics of Critique : M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology*）出版，此处不赘。⁷⁷

(二) 文本外的狂欢人生。巴赫金是力主“生活中一切全是对话，也就是对话性的对立”的，⁷⁸令他欣慰的是，尽管他的一生中难免独白型的苦楚，“（逮捕、判决、流放）就可以说成是巴赫金自身在现实生活中体验了独白型原则（否定与他人的对话关系）支配的世界”，⁷⁹但整体上看，他的一生仍然还是实践了他所主张的狂欢哲学。当然，我们很难在有限的篇幅内一一道来，此处试举几例予以论证。

1 巴赫金小组的狂欢精神。巴氏非常犀利地指出，“一切都是手段，对话才是目的。单一的声音，什么也结束不了，什么也解决不了。两个声音才是生命的最低条件，生存的最低条件。”⁸⁰实际上，他也是如此操作的。

毋庸讳言，巴赫金小组对来自不同专业、专长兴趣不一的成员们来讲，彼此的交流具有非同寻常的意义：互相砥砺、交换思想、设身处地换位思考等等。这本身就是狂欢精神的初步实践和必要性的体现，如人所论，“巴赫金和他的朋友们首先推崇的就是多样性（variety）、差异（difference）、自由询问（free inquiry）、对话和辩论。他们坚信惯常的规范以及传统清规戒律以外的自由，坚信追求思想生活丰富与活泼的最大可能性（as rich and lively as possible）。”⁸¹反过来，恰恰是在这种狂欢精神的耳濡目染之下，巴赫金的兴趣、研究课题和成就等等才会如此广泛和引人注目。

2 著作权的狂欢。巴赫金早期多数论述出版的著作权问题⁸²显然也浸染着狂欢精神：尤其是在众说纷纭、猜测纷飞的时候，作为当时唯一的幸存者，巴赫金仍然保持缄默，这使得原本可以破解的秘密似乎更添几分神秘。这在表面上看来似乎不可思议。但在笔者看来，巴氏的做法某种意义上仍然体现了他的思路和处事原则——狂欢。

如俄国传记作家孔金等所言，这些有争议的文本虽然未能成为一个定论，但至少它们的内容的产生背景也再现了狂欢精神。“至于著作权或者这些权利的某些部分，他说，这个问题他即使在当时都不感兴趣，而如今就更是如此。有一个事实确实是很重要的，即刚才所提及的著作内容曾经在弥漫着‘狂欢’气氛的友好氛围中讨论过。”⁸³

（三）方法论。巴赫金狂欢化理论的哲理精神带给人们的绝不仅仅是暂时的耳目一新，而是更加持久深沉的思考。同样，表现在方法论上，他的狂欢化理论也带给我们不少有益的启示。

1 坚持开放、对话与未完结的精神。毋庸讳言，作为人文科学的学术研究同样要发扬巴氏所提倡和实践的狂欢精神。刘康认为，“巴赫金的对话理论是建设性的理论，语言杂多和狂欢节均蕴含着创造的勃勃生机。作为一种理论和批评的思路，其根本特征是开放性和未完成性。创造和建设意味着主体的确立，而对自我充满信心的创造性主体，又是永远开放和未完成的。晚年的巴赫金，一再重申着这个贯穿了他一生的基本信念。”⁸⁴

今天看来，巴赫金无论他的学术品格还是他的大师风范都彰显了狂欢精神。有论者指出，“我们在他的学术著作中不仅感受到一种学术魅力，也感受到一种人格魅力，不仅感受到一种深刻的科学理性精神，也感受到一种强烈的人文精神。”⁸⁵

从学科互动和学术视野的角度来看，要坚持跨学科和多元探研的方式更好地观照研究对象而不是闭门造车。巴氏不仅主张和鼓吹这一点，而且身体力行。有论者认为，巴氏主张，“每一学科都处于相邻学科的外位而各有超视，这样，学科通过对话，便能在对象身上发现新的方面、新的功能……他的著述充满了对语言、文学、文化的大量事实分析。正是在这种分析中引出了一系列新范畴新观点，而后在诸多领域里综合升华为独创性理论。他的具体分析像他的抽象思辩一样闪烁着智慧之光，而他的抽象思辩又像具体分析一样鲜活生动。”⁸⁶比如今天的文化研究（cultural studies）就和巴氏的提倡本质上不谋而合。

对于个体的研究主体来讲，只有坚持开放的心态，明了他人研究的“超视性”，才会巧妙的取百家之长，为我所用。同样，即使自己的论述可以成为一家之言，仍然要保持高瞻远瞩的长远眼光。

2 立足边缘，坚持系谱学分析和民间等多元乃至狂欢立场。巴赫金对陀氏的经典重读和对拉伯雷的前无古人、后无来者式的既高屋建瓴又脚踏实地的分析之所以能脱颖而出，在我看来，主要是因为他对被压抑的边缘和民间的成功（或重新）挖掘。长期以来，现代

认识论方法上存在着种种弊端：将复杂的事物简约化处理、忽略普通的、流行的民间的东西而更加注意精英思想与文化等。巴赫金因此指出了这种倾向的迷误，“视被认识的事物为死物，以死代生，将大变小，把正在形成的东西变为静止的东西，把未完成的东西变为完成的东西，切断未来（连同未来的自由，因之也连同未来的不可预料的潜力）。”⁸⁷

巴赫金的处理方式是：不仅重新再现了论述对象所处的语境或历史现场，而且还将它们放在狂欢化文学的系谱学脉络里进行网络式的定位，“而巴赫金却把研究的视点从‘定型的’结果上移到了正在进行的‘生动的过程’上。”⁸⁸自然，研究对象的独特性在这种纵横交错中崭露无疑。这种操作得出的结论往往就不是单纯局限于就事论事，而是对某种规律性的贯彻的有机考察和从而实现哲理性的升华。如夏忠宪就敏锐地指出，“巴赫金对两位小说家的解析，突破了以往将具体作家的研究局限于作家的艺术个性和流派的窠臼，使诗学研究从体裁出发，把握随着体裁命运的变化而来的文学语言重大的历史变故，使之不被艺术家个人和流派风格变体的细小变故所遮掩，使之不失真正的哲理的、社会的和历史的角度的，不被淹没在修辞的细微末节之中。”⁸⁹

某种意义上讲，对巴赫金的理解无论怎样细致都很难面面俱到，因为他自身的理论至今都还是一个尚未完结的体系（除了佚文之外，巴氏的一些论述本身就是未完成的书写），而狂欢化理论自身也有其他理论难以比拟的多义性和繁复性，但必须强调的是，尽管如此，我们在主观上要尽量勇敢面对这个难题，“也许我们所能作的是，一点点地接近还模糊不清的巴赫金。使巴赫金研究恢复到巴赫金自己的时空轨道上来”。⁹⁰所以尽管实际上，此处的缕述也只是众声喧哗反响中的又一支声音，不过，希望这个声音可以在千头万绪中发出一种独特的、贴近巴赫金的声响而不是无谓的噪音。

¹ [日]北冈诚司著；魏炫译《巴赫金——对话与狂欢》（石家庄：河北教育出版社，2002），页339。

² 如克拉克和霍奎斯特就认为“狂欢和怪诞都有将确定性（certainty）置于暧昧和不确定性的功效（effect），这是它们强调所有分类体系（all classificatory systems）的抵牾（contradictions）和相对性

(relativity)的结果。”(see Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1984, p.304)。

³魏少林〈巴赫金与巴赫金难题〉, 见《江淮论坛》2000年第2期, 2000年4月, 页71-72。

⁴限于个人语言能力, 本文对巴赫金资料的使用主要还是借重钱中文等主持翻译的6卷本巴赫金著述的《巴赫金全集》(石家庄: 河北教育出版社, 1998)。需要指出的是, 这套“全集”并不全, 个别著述的翻译也有删减。如万海松就指出, 中文版《巴赫金全集》“尚有许多未加收录, 其中包括草稿提纲的《作为戏剧家的托尔斯泰》。考虑到与《陀思妥耶夫斯基诗学问题》由许多重复之处, 《陀思妥耶夫斯基创作问题》只有部分译成中文(中文版, 第五卷), 《俄国文学史讲座笔记》中只有关于4位作家(列夫·托尔斯泰、费·索洛古勃、安·别雷、维亚切斯拉夫·伊万诺夫)的内容译成了中文(中文版, 第4卷)。据中文版《巴赫金全集》主编钱中文先生透露, 在适当的时候将推出作为补遗的第7卷”(可参万海松〈俄版《巴赫金文集》第2卷〉, 见《外国文学评论》2002年第2期, 2002年6月, 页151)。当然, 中文学界对巴赫金的集体推介还是居于前列, 尽管中国巴赫金研究的起步较晚。如王宁就指出“尽管我们不得不承认, 是西方学者最先‘发现’巴赫金及其批评思想之价值的, 但是具有反讽意义的是, 七卷本(应为6卷本, 朱按)《巴赫金全集》却率先于1998年在中国河北省出版了中文版。因此连美国的巴赫金研究权威性学者迈克尔·霍奎斯特(Michael Holquist)也不得不承认, 这是西方学术界的一个‘羞辱’”。(王宁〈文化研究语境中的巴赫金与理论的旅行〉注释1, 见以金元浦主编的《文化研究》(cultural studies)辑刊为依托的文化研究网站 <http://www.culstudies.com/rendanews/displaynews.asp?id=2356>)。尽管如此, 为弥补以上缺陷, 笔者还将会参考一些英文译本, 以便从不同的语境层面更好的理解巴赫金。

⁵巴赫金本人曾经认为自己是一位文艺学家, 见(俄)孔金 孔金娜著, 张杰 万海松译《巴赫金传》(上海: 东方出版中心, 2000), 页3。在巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷(石家庄: 河北教育出版社, 1998), 页412巴赫金仍然坚持“我是个哲学家, 是个思想家。”

⁶这是巴氏与柯日诺夫等三人的谈话记录。引自钱中文〈理论是可以常青的——论巴赫金的意义〉, 见巴赫金著、晓河 贾泽林等译《巴赫金全集》第一卷序言(石家庄: 河北教育出版社, 1998), 页5。

⁷详可参李斌〈国内巴赫金研究述评〉, 见《文艺理论研究》1998年第4期, 1998年7月, 页92-96。引文可参页95。

⁸巴赫金著, 白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》(北京: 三联书店, 1988), 页184。

⁹程正民著《巴赫金的文化诗学》(北京: 北京师范大学出版社, 2001), 页138。

¹⁰巴赫金著, 白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》, 页176。

¹¹巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷(石家庄: 河北教育出版社, 1998), 页8。

¹²巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷, 页9。

¹³程正民著《巴赫金的文化诗学》, 页139。

¹⁴巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷, 页11-12。

¹⁵巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷, 页2-3。

¹⁶Courtney Bender, “Bakhtinian Perspectives on ‘Everyday Life’ sociology”, see Michael Mayerfeld Bell and Michael Gardiner (eds.), *Bakhtin and The Human Sciences: No Last Words*, London•Thousand Oaks•New Delhi: Sage Publications, 1998, p.181.

¹⁷超视这里是指每个个体相对于其他人而言的独特外位性, 这种对他人的不可替代的认知和洞察便是超视。

¹⁸具体论述可参钱中文〈巴赫金: 交往、对话的哲学〉, 见《哲学研究》1998年第1期, 1998年1月, 页53-62。引文见页62。

¹⁹关于这一方面的论述具体可参白春仁〈巴赫金——求索对话思维〉, 见《文学评论》1998年第5期, 1998年9月, 页101-108。

²⁰杨春时〈文学理论: 从主体性到主体间性〉, 见《厦门大学学报》(哲社版)2002年第1期, 2002年1月, 页17-24。引文见页19。

²¹巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷(石家庄: 河北教育出版社, 1998), 页167。

- ²² Caryl Emerson, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p.196.
- ²³ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 167。
- ²⁴ 胡继华〈诗学现代性和他人伦理——巴赫金诗学中的“他人”概念〉, 见《东南学术》2002 年第 2 期, 2002 年 3 月, 页 142。
- ²⁵ 详可参钱中文〈论巴赫金的交往美学及其人文科学方法论〉, 见《文艺研究》, 1998 年第 1 期, 1998 年 1 月, 页 33-47, 引文出处见页 43。
- ²⁶ 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷, 页 313。
- ²⁷ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 221。
- ²⁸ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 237。
- ²⁹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》, 页 175。
- ³⁰ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 212。
- ³¹ 程正民在他著述的《巴赫金的文化诗学》曾对此总结为三点: 1 是对人的价值的尊重, 是平等自由的精神; 2 更新和更替的精神; 3 快乐的哲学和理想的精神。具体可参该书页 141-148。
- ³² 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》, 页 180。
- ³³ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 171。
- ³⁴ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》, 页 363。
- ³⁵ 在巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 170 中, 巴赫金提到了两种生活和思维体系: 常规的和狂欢的。它们之间恰恰存在着某种对应关系。
- ³⁶ 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷, 页 11。
- ³⁷ 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷, 页 318。
- ³⁸ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 165。
- ³⁹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 164。
- ⁴⁰ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 222。
- ⁴¹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 161。
- ⁴² 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷, 页 140。
- ⁴³ Gary Saul Morson (1948-) & Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 1990, p.92.
- ⁴⁴ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 176-177。
- ⁴⁵ Gary Saul Morson & Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, p.95.
- ⁴⁶ 具体论述可参程正民著《巴赫金的文化诗学》, 页 184-185。
- ⁴⁷ 夏忠宪著《巴赫金狂欢化诗学研究》(北京: 北京师范大学出版社, 2000), 页 17-18。
- ⁴⁸ 程正民著《巴赫金的文化诗学》, 页 188。
- ⁴⁹ 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷, 页 249-250。
- ⁵⁰ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1984, p.6.
- ⁵¹ 这种分法自然有它的问题, 巴赫金和意识形态的关系严格来讲是贯穿于其文本内外的, 他的文字和观点没有完全摆脱当时流行的马克思主义意识形态影响而蒙上了相关色彩(见 Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* 页 154 中巴氏就认定资本主义灾难般的来临、异化、孤独等等显出了其倾向), 但同时, 巴氏在实际生活中又是一个修正主义东正教教徒。
- ⁵² 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》, 页 77。
- ⁵³ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》, 页 343。
- ⁵⁴ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 387。
- ⁵⁵ 麦永雄著《文学领域的思想游牧: 文学理论与批评实践》(北京: 中国社会科学出版社, 2002), 页 55。
- ⁵⁶ 巴赫金著、白春仁 晓河等译《巴赫金全集》第四卷(石家庄: 河北教育出版社, 1998), 页 380。
- ⁵⁷ 巴赫金著、晓河 贾泽林等译《巴赫金全集》第一卷(石家庄: 河北教育出版社, 1998), 页 74。
- ⁵⁸ Holquist, Michael, *Dialogism: Bakhtin and His World*, London; New York: Routledge, 1990, p.40.
- ⁵⁹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》, 页 252。

- ⁶⁰ 王建刚〈艺术语/实用语：虚拟的二元对立——巴赫金对俄国形式主义诗语理论的批判〉，见《上海师范大学学报》1997年第4期，1997年12月，页77。详可参第77-81页。
- ⁶¹ 可参李衍柱〈巴赫金对话理论的现代意义〉，见《文史哲》2001年第2期，2001年3月，页51-56，引文出处见页55。
- ⁶² 梅兰〈试析巴赫金对作者与主人公的关系的两种评价〉，见《外国文学研究》2001年第3期，2001年9月，页3。
- ⁶³ 陈清侨〈美感形式与小说的文类特征——从卢卡契到巴赫金〉，见陈平原，陈国球主编《文学史》（北京：北京大学出版社，1993），页65。
- ⁶⁴ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p.83-84.
- ⁶⁵ Todd F. Davis (1965-) and Kenneth Womack, *Formalist Criticism and Reader-response Theory*, New York: Palgrave, 2002, p.48.
- ⁶⁶ 1926年发表由巴赫金/卡纳耶夫合作的《现代活力论》同样是采用生物学的理论来探勘哲学美学问题，这也算是他狂欢精神的再度实践的例证。在（俄）孔金 孔金娜著，张杰 万海松译《巴赫金传》（上海：东方出版中心，2000），页135中，孔金指出，“在这篇论述活力论（米·巴赫金本人实际说的是新活力论）的文章里，作者触及了非常重要的美学问题。”
- ⁶⁷ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页274。
- ⁶⁸ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页274-275。
- ⁶⁹ 具体梳理可见[日]北冈诚司著；魏炫译《巴赫金——对话与狂欢》，页79-126。
- ⁷⁰ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p.280.
- ⁷¹ Gary Saul Morson & Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, p.432.
- ⁷² 赵志军〈寻找意识形态和文学形式的结合点——巴赫金的批评方法论〉，见《广西大学学报》（哲社版）1997年第3期，1997年6月，页97-100。引文见页100。
- ⁷³ 巴赫金著、白春仁 晓河等译《巴赫金全集》第四卷，页361。
- ⁷⁴ 刘康著《对话的喧声——巴赫金的文化转型理论》（北京：中国人民大学出版社，1995），页13。
- ⁷⁵ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p.237.
- ⁷⁶ 巴赫金著、李辉凡 张捷等译《巴赫金全集》第二卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页350。
- ⁷⁷ 具体可参 Gardiner, Michael (1961-), *The Dialogics of Critique : M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology*, London ; New York : Routledge , 1992.
- ⁷⁸ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，页79。
- ⁷⁹ [日]北冈诚司著；魏炫译《巴赫金——对话与狂欢》，页42。
- ⁸⁰ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，页344。
- ⁸¹ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p.116.
- ⁸² 许多著述对此都有所涉及，如可参考 Gary Saul Morson & Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, pp.101-119 以及 Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, pp.146-170.
- ⁸³ （俄）孔金 孔金娜著，张杰 万海松译《巴赫金传》（上海：东方出版中心，2000），页8。
- ⁸⁴ 刘康著《对话的喧声——巴赫金的文化转型理论》，页250。
- ⁸⁵ 程正民著《巴赫金的文化诗学》，页224。
- ⁸⁶ 详可参白春仁〈边缘上的话语——巴赫金话语理论辨析〉，见《外语教学与研究》第32卷第3期，2000年5月，页162-168。引文见页168。
- ⁸⁷ 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页599。
- ⁸⁸ 详可参吴晓都〈巴赫金与文学研究方法论〉，见《外国文学评论》1995年第1期，1995年2月，页37-45，引文见页39。
- ⁸⁹ 夏忠宪著《巴赫金狂欢化诗学研究》，页205。
- ⁹⁰ 魏少林〈巴赫金与巴赫金难题〉，见《江淮论坛》2000年第2期，2000年4月，页73。

第三章 狂欢诗学：狂欢化文学理论

巴赫金在论述一些优秀（天才）作家（品）的时候曾经指出了狂欢精神在他们文本中的显现，同时他也指出了因为时代的限制而导致的误读后果，“这些作家与未完成的、正在改造的、充满正在分解的过去和尚未形成的未来的世界有关系。他们的作品固有特殊的、积极的，可以说，客观的未完成性。这些作品饱含客观的、尚未说出的未来，它们不得不为这一未来留有后路。由此产生它们特殊的多义性和虚幻的含混性……由此还产生它们虚幻的怪异性，即它们与一切完成的、专横的、教条主义的时代的标准和规范的不相适应。”¹

某种程度上讲，巴赫金本人也应该被列入他近乎夫子自道的论述中去：不止是狂欢化理论自身的深邃与驳杂，加之连巴赫金文本自身无法避免的未完成状态（结构上的不完整性）²和他主观追求的狂欢式的论述和观点的未完成性及其论述缺陷³，使得他的狂欢化理论更是显得千姿百态、变幻不定又特立独行。

有学者指出，文学恰如其分又当仁不让地充当了作为承载巴赫金诸多哲学理念的物质工具，尽管这种简化可能会淹没其多义性，“体现巴赫金‘对话论’中强调的‘外位性’特质最明显与最具有代表性的场域则是文学。其原因在于文学本身集中地表现了内在世界外在化与外在世界内在化的功能。也因此，无论是在方法论及认识论的层次上，文学作品自然地成为巴赫金建构他所谓的‘哲学人类学’一个绝佳的主题与工具。”⁴

甚至有论者指出，我们必须以巴氏的方式正视其复杂多变的理论——“无论是‘复调理论’还是‘狂欢化理论’，如果我们因为它在理论上的世界观意义或者说意识形态意义而忽略了它首先作为‘形式’的意义、‘技术’的意义的话，那么，我们对巴赫金的这两个理论的理解还不是巴赫金式的”。⁵诚如其言，其实巴赫金的狂欢化理论的精妙实践主要也是集中

在文学上，加之巴氏的狂欢化理论又被笔者人为地赋予了重大的文本分析的使命，所以作为狂欢化理论的文学凝结——狂欢诗学也就顺理成章的成为本章的论述重点。

与狂欢精神的递进逻辑基本吻合，从对话/复调到狂欢也是一个递增的过程。因为依据小说文体学发展的理论，狂欢体整体上应该优于复调小说，尽管陀思妥耶夫斯基作为后者的代表作家，具有异乎寻常的突破性和创造力，其水平可能远远高于一般的狂欢体小说。

鉴于狂欢化理论的复杂性和丰富性以及巴赫金本人对此的深邃洞察“**文学狂欢化的问题，是历史诗学，主要是体裁诗学的非常重要的课题之一**”，⁶笔者主要从两大层面展开论述：“体裁诗学”（文学体裁）和小说话语⁷（言语体裁），而体裁诗学又包含了对话/复调小说、狂欢体。因为巴氏有关小说理论对本章乃至对本文具有非同寻常的重要性，故小说理论将被单列一节。另外，之所以去强调和论析巴氏对语言学的贡献，是因为巴氏此方面的精彩又深邃的洞察往往为探讨小说理论的推进大有裨益。

尽管如此，笔者也力图找到巴氏狂欢化理论思想的某种统一性（而非完成性和独白），因为“**深入研究和揭示米·巴赫金遗作里的这种思想的统一性——是研究者们的一项大有可为的任务。**”⁸故本章的主要框架为：

- （一）体裁诗学：1 对话/复调小说；
2 狂欢体；
3 小说理论。
- （二）小说话语。

第一节 体裁诗学

巴赫金对体裁诗学有异乎寻常的清醒认识，首先他深刻地指出了体裁的重大意义，“在体裁（文学体裁和言语体裁中），在它们若干世纪的存在过程里，形成了观察和思考世界特定方面所用的形式。作家如果只是工匠，体裁对他只是一种外在的固定样式；而大艺术家则能激活隐藏在体裁中的潜在涵义。”⁹

其次，巴赫金还别出心裁地指出了体裁和诗学的密切关系，从而为我们论述狂欢化诗学与体裁的内在理路提供了论证，并巩固了其合法性。巴氏认为，“可是诗学恰恰应从体裁出发。因为体裁是整个作品、整个表述的典型形式。作品只有在具有一定体裁形式时才实际存在。每个成分的结构意义只有与体裁联系起来才能理解。”¹⁰

再次，巴赫金并非是以孤立的态度和视野对待体裁，而是采用了大气磅礴的史家眼光与姿态：强调诗学的历史性、社会性和文化性，即“历史诗学”与“体裁社会学”。他明确指出，“现在我们该是从体裁发展史的角度来阐述这一问题了，也就是说把问题转到历史诗学方面来。”¹¹同时，他又认为，“体裁是集体把握现实、旨在完成这一过程的方法的总和。通过这种把握能掌握现实的新的方面。对现实的理解，在思想的社会交际过程中不断发展着和形成着。因此体裁的真正诗学只可能是体裁的社会学。”¹²某种意义上讲，这也是他和形式主义者体裁理论论述方面高下与分歧的见证所在。

不难看出，巴赫金对体裁诗学的研究和思考远远超越了单纯意义上的叙事学或者文体学，毋宁说这同样体现了他无处不在的狂欢的哲学精神，同时，这种精神又不是枯燥的形而上的思辨式文字编织或者无本之木、无源之水，而是有机地与文学场域以及体式的历史变迁融合到一起。托多罗夫就对巴氏对体裁的独特思考进行了一针见血的总结，“一方面，在一个社会内部，体裁规则具有一种与语言规则现实相类似的现实：各种规则虽然都是无法意识，但的确是客观存在……

另一方面，体裁还具有历史意义：它不仅是社会特征与形式特征的结合，而且也是集体记忆的一个片断。”¹³

所以，由于以上原因，巴赫金的文学批评活动甚至被人纳入到“历史诗学批评”范畴中去，而某种意义上讲，恰恰也是因了巴氏的异军突起才引发了历史诗学的一个高潮。如张杰所论，“历史诗学的发展经过了一段坎坷的历程。在苏联的早期，它并未得到文艺学界的承认和重视，它的研究只是散见于普洛普和巴赫金等人的著作与手稿之中。到了 60

年代，出现了历史诗学发展的一个小高潮。巴赫金从历史诗学的角度探讨了拉伯雷的艺术创作，并且修订和再版了《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》……正是在这一时期，历史诗学才逐渐形成一个学术流派。”¹⁴

一 对话与复调小说

1 关系缕述。需要指出的是，在对话与复调之间，纠缠了千丝万缕的内在关联，而非一般意义上的对应或神似关系。

首先，对话作为一种具有狂欢精神的富有多产性的概念，本身包含了太多层面的可能性¹⁵，它所体现的哲学精神前文已有概述，此处不赘。但毋庸讳言，它同时也当仁不让地成为弥漫于复调（小说）中的基本元素，一如它的底色。

巴赫金就毫不含糊地指出，对话性从复调小说到语言，再到人类生活等，可谓无所不在。“复调小说整个渗透着对话性。小说结构的所有成分之间，都存在着对话关系，也就是如同对位旋律一样相互对立着。要知道，对话关系这一现象，比起结构上反映出来的对话中人物对话之间的关系，含义要广得多；这几乎是无所不在的现象，浸透了整个人类的语言，浸透了人类生活的一切关系和一切表现形式，总之是浸透了一切蕴含意义的事物”。不仅如此，巴氏此处还勾画了复调小说中的两种对话表现：1“大型对话”，意指小说内部和外部的各部分之间的一切关系，主要涵盖了各个层面的架构、人物与社会思想之间以及作者与主人公之间的对话关系¹⁶；2“微型对话”，主要指向文本内部（比如人物心灵内部等），“对话还向内部渗入，渗进小说的每种语言中，把它变成双声语，渗进人物的每一手势中，每一面部表情的变化中，使人物变得出语激动，若断若续。”¹⁷

从此意义上说，对话是复调不可或缺的基础甚至是内核。如人所论，“对话是复调小说的基础，对话思想也是巴赫金哲学美学思想的基础。在巴赫金看来，生活的本质是对

话，思想的本质是对话，艺术的本质是对话，语言的本质也是对话，他通过对话的思考来探讨人的本质和人的存在方式。”¹⁸

其次，复调从对话的意义上讲，恰恰高于对话，或者换言之，它是对话的最高形式。如人所论，“复调对话在米·巴赫金看来是对话的最高形式。这种对话是不可完成的个性关于存在的终极问题的对话。这种对话有别于心理主体的对话。他说：‘任何一个伟大的作家都要参与这种对话，他以自己的作品参与，作为对话的一方；但这些参与者本人并不创造复调小说’”。¹⁹

简而言之，巴赫金认为复调超越对话的独特之处在于前者对话性的多元性和彻底性，也即复调其实更像是众声喧哗的对话。“这种小说（复调小说，朱按）不是某一个人的完整意识，尽管他会把他人意识作为对象吸收到自己身上来。这种小说是几个意识相互作用而形成的总体，其中任何一个意识都不会完全变成为他人意识的对象。几个意识相互作用的结果，使得旁观者没有可能好像在一般独白型作品中那样，把小说中全部事件变成为客体对象（或成为情节，或成为情思，或成为认知内容）；这样便使得旁观者也成为参与事件的当事人。”²⁰

如果我们考察上述状况出现的原因，我想主要在于复调与狂欢的复杂缠绕。巴赫金敏锐地指出了复调其实是对狂欢体的某种再现，“在陀思妥耶夫斯基的创作中，狂欢体传统当然也是别具一格地复现出来的：传统在这里获得了新的理解，同其他的艺术因素结合起来，服务于作家特殊的艺术目的”。²¹巴赫金甚至认为，复调是对狂欢体的欧洲传统的延续和重塑，“欧洲文学中的这一个发展脉络，却为复调作了重要的准备。整个这一传统，从‘苏格拉底对话’和梅尼普体开始，在陀思妥耶夫斯基的创作中，以复调小说的新颖独创的形式得到重生，获得了新的面貌。”²²

所以，综上所述，如果我们非要给复调做一个定位的话，它应该是介于对话和狂欢之间的一个变种，它自身充满了对话性，却同时又体现了狂欢的精神的书写姿态。

2 复调小说。巴赫金有关复调小说的概念和俄国著名文学家陀思妥耶夫斯基是密不可分的，某种程度上，我们有时甚至下意识地将二者等同起来。如刘康形象地指出，“今天，人们一提到巴赫金，首先想到的也许就是他的有关陀思妥耶夫斯基的‘复调小说’的理论。很多时候，巴赫金被认为是一位研究陀思妥耶夫斯基小说的专家，或是一位‘复调小说’的理论家”²³，由上可见，复调之于巴赫金具有极其重要的意义。

不仅如此，复调²⁴对于小到小说形式的探究，再到文艺学学科的拓展，乃至大到人类的艺术思维的开拓都具有非同寻常的意义，张杰认为，“巴赫金在陀思妥耶夫斯基的创作中挖掘出来的，的确是前人没有发现或者是没有充分意识到的艺术特征，从而把叙事学的研究推进一步，开辟了一个新的方向；复调小说理论为小说形式研究开拓了一条新的独特途径，丰富了人类的艺术思维。”²⁵无独有偶，伊万诺夫（Viacheslav V. Ivanov）也指出，巴赫金对陀氏的研究，“包含了一个视点对话式互动（dialogically interrelated points of view）的整体架构，不仅标志着陀氏研究的新阶段，而且也是一个整体的范式转移（paradigm shift）（库恩所讲的 in Kuhnian sense）”。²⁶

然则，何谓复调？其实质是什么？对此，巴赫金虽然没有给与一个异常清晰的界定，但基本上他还是点出了其不易把握的内核。原本来源于音乐学上的复调到了巴氏那里就成了他对陀氏长篇小说的经典嫁接式命名，“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识，由具有充分价值的不同声音组成真正的复调——这确实是陀思妥耶夫斯基长篇小说的基本特点。在他的作品里，不是众多性格和命运构成一个统一的客观世界，在作者统一的意识支配下层层展开；这里恰恰是众多的地位平等的意识连同它们各自的世界，结合在某个统一的事件之中，而互相间不发生融合。陀思妥耶夫斯基笔下的主要人物，在艺术家的

创作构思之中，便的确不仅仅是作者议论所表现的客体，而且也是直抒己见的主体……主人公的意识，在这里被当作是另一个人的意识，即他人的意识；可同时它却并不对象化，不囿于自身，不变成作者意识的单纯客体。”²⁷巴氏认为复调小说继承了欧洲的小说中的“对话体”小说。

而实际上，巴赫金所认为的复调的实质仍然包含了很浓厚的狂欢精神，“复调的实质恰恰在于：不同声音在这里仍保持各自的独立，作为独立的声音结合在一个统一体中，这已是比单声结构高出一层的统一体。如果非说个人意志不可，那么复调结构中恰恰是几个人的意志结合起来，从原则上便超出了某一人意志的范围。可以这么说，复调结构的艺术意志，在于把众多意志结合起来，在于形成事件。”²⁸

上述定义蕴含了丰富的意义层面，简单说来，第一，复调包含了富含主体意识的人物、意识的平等连缀；第二，复调中的人物，不仅是作者书写的客体，也是具有独立意识的主体；第三，复调的各个成分保持独立但又成功地结合到一个高于单声结构的统一体中。

巴赫金对复调小说的论述层面切分得非常清晰，依据他本人的说明，主要从三个层面进行探讨：一、在复调型构思的条件下，主人公及其声音的相对自由和独立；二、思想在主人公身上的特殊处理；三、构筑小说整体的新的联接原则。²⁹换言之，巴氏主要从如下层面展开论述：（1）主人公、作者及其独特关系；（2）复调思想在作品中的“艺术功能”和处理方式；（3）复调作品的体裁、语言和情节布局等。笔者以下将分述之。

（1）主人公、作者及其辩证关系。某种意义上说，主人公及作者的复杂关系恰恰形塑并反映了复调的本质特征。这不仅仅是作品内部人物之间以及他们与作者的地位的变迁，而且也是反映了不同主体之间的互动关系，或曰主体间性。有学者指出，“根据巴赫金的复调理论，陀思妥耶夫斯基笔下的主人公由原来的客体向主体转化，客体意识变为主体意识，原来作家的主体意识，却转向客体意识。这种全新的叙述角度，显然优于独白式

的叙述方式，作者放弃了全知全能的中心位置，人物互相作用，造成了本文结构在更高层次上的多重复合统一。”³⁰剔除上述论述对主人公和作者之间关系的简单化处理，对互为主体的阐发却体现了复调的部分本质。

主人公在复调小说中体现出来的令人感觉焕然一新之处在于：主体意识的增强，乃至可以和作者平起平坐的地步，“主人公变得相对地自由和独立了，因为一切能使主人公按照作者构思成为特定形象的东西，可以说是把主人公盖棺论定的东西，一切能一劳永逸地使主人公成为完成了的现实形象的东西，——这一切现在已经不是作为完成这一形象的形式在起作用，而是作为他的自我意识的材料得到利用。”³¹

甚至是主人公的独特存在已经迫使作者主动意识到并尊重他的主体意愿，这一切使得作者必须重新选择并确立复调式的对策。“不仅主人公本人的现实，还有他周围的外部世界和日常生活，都被吸收到自我意识的过程之中，由作家的视野转入主人公的视野。他们与主人公已经不属于同一层面，不是并行不悖，不是处于主人公身外而同主人公共存于统一的作者世界中……作者只能拿出一个客观的世界同主人公无所不包的意识相抗衡，这个客观世界便是与之平等的众多他人意识的世界。”³²

巴氏一再强调复调小说中主人公的独特性与独立性，陀思妥耶夫斯基的主人公“各有自己的规律性，自己的逻辑；这种规律和逻辑纳入了作者的艺术意向的范围之内，但不是作者所能任意破坏的……主人公的自由是作者构思的一个因素。主人公的议论是作者创造的，但这样的创造的结果，主人公的议论就像另外一个他人说出的，就像主人公本人说出的一样，可以彻底地展示自己的内在逻辑和独立性。”³³

总体上说来，作者与主人公是一种平等对话的关系，同传统的二者关系相比，显然，表面上看来，作者出让（实则更具隐蔽性地行使）了自己的部分权限，从而造成了一种看得见的对话与复调关系。“在陀思妥耶夫斯基的复调小说里，作者对主人公所取的新的艺

术立场，是认真实现了的和彻底贯彻了的一种对话立场；这一立场确认主人公的独立性、内在的自由、未完成性和未论定性。对作者来说，主人公不是‘他’，也不是‘我’，而是不折不扣的‘你’，也就是他人另一个货真价实的‘我’（“自在之你”）……这种对话（整部小说构成的‘大型对话’），并非发生在过去，而是在当前，也即在创作过程的现在时里。”³⁴

显而易见，同时，即使在复调小说中，作者也并没有消极地坐以待毙。依据巴赫金的“超视”原则，作者对于主人公来讲有他不可替代的外位性。“较之每一个主人公，作者总有一定稳固的超视超知的部分，能够最终实现整体性（既是主人公的整体性，又是他们共同的生活事件的整体性，即作品的整体性）的那些因素，恰恰就处于超视超知的部分之中。”³⁵又说，“作者极力处于主人公一切因素的外位：空间上的、时间上的、价值上的以及涵义上的外位。处于这种外位，就能够把散见于设定的认识世界、散见于开放的伦理行为事件（由主人公自己看是散见的事件）之中的主人公，整个地汇集起来，集中他和他的生活，并用他本人所无法看到的那些因素加以充实而形成**一个整体**。”³⁶

但是，巴赫金同时又辩证地指出，作者的外位性和超视性并非铁板钉钉，他同样有可能部分失掉这个优点和特征。巴氏罗列了作者丧失外位立场的三种典型情况：1 主人公控制着作者。2 作者控制着主人公，把完成性因素纳入主人公内部，作者对主人公的立场部分地称为主人公对自己的立场。3 主人公本人就是自己的作者，他对自己的生活以审美方式加以思考，仿佛在扮演角色。³⁷

不难看出，巴赫金对作者与主人公关系的考量是游移在“审美和伦理”之间的，“他有时候偏向于审美，这时候他就特别强调作者的全方位外位性……而主人公的主体性以及认识和伦理上的自由则受到削弱。当他偏向于伦理的时候，主人公的主体性以及认识和伦理自由则得到突出，而作者的外位性则受到削弱”。³⁸但无论如何，外位性是理解二者关系的关键，甚至是“**唯一支撑点**”。³⁹

巴赫金对作者与主人公关系的处理有其吊诡之处，一方面，无论主人公怎样独立和自主，他始终都是作者的创造和虚构；另一方面，复调小说的要求和特征又在某种程度上注定了广泛而深刻的对话关系。这就给许多后来者制造了不少麻烦，也成为巴氏屡遭他人诟病之处，如托多罗夫就指出，巴赫金似乎混淆了如下两件事：第一，他以为作者在作品中营造的思想与作品中各人物的思想能够分庭抗礼；第二，他以为作者与作品人物可以平起平坐。然而这种混淆不可容忍，因为作者既表现自己的思想，又同时表现作品中人物的思想。陀思妥耶夫斯基并不是他作品中许多声音的一种，而是作品唯一的权威的创造者，与作品中的所有人物根本不同：这些人物各人只能代表一种声音，而陀思妥耶夫斯基是这些众多声音的唯一的创造者。⁴⁰

钱中文也质疑道，如果作品主人公因自己的客观性（即自己的主观意识具有较大的客观价值），而可以独立于作者之外，这将置作家本身的主观积极性于何地呢？作家的作用故而岂不就等同于一面僵死的镜子？在他看来，巴氏是在后来过分强调“复调”理论的独特性，才因此显得有些顾此失彼。⁴¹

而实际上，巴氏在 1963 年出版的修订本中对自己的论述作了必要修正以使其更显完善，巴氏的有关二者关系的阐述因此显得非常辩证而严密，需要仔细思量才可品得个中三昧。主人公的独立性恰恰是在文本内部才得以成立和很好的发挥，而这一独立性和作者的立意也恰恰吻合，所以前述论者所谓的自相矛盾原本就是对巴氏的僵化理解，“这首先是主人公在小说结构内部，对作者保持着自由和独立，确切地说，是对作者通常所作的形诸于外的总结性评语，保持着自由与独立……他的这种独立和自由，恰恰在作者的立意之中。这一构想似乎预先便许给了主人公以自由（自然是相对的自由），同时本身也是作品整体严整构思的一部分……主人公具有相对的自由，并不损害整部作品严格的规定性，正如数学公式中存在无理数或超穷数，并不会破坏数学公式的严格规定性一样。”⁴²

从整部小说的创作来讲，作者显然体现了高度的主体介入，但是，在处理小说人物/主人公时，他必须考虑更好的与其互相适应/调试，力求达到彼此的和谐共存。所以一方面，作者有其高度的积极性，陀氏的“复调小说作者的意识，随时随地都存在于这一小说

中，并且具有高度的积极性”，同时另一方面，他也必须考虑到全盘需求从而更好的发挥其积极性，一如带着镣铐的舞蹈，“他是把争论中的每一观点都发挥到最大的高度和深度，达到最强的说服力。他总力图揭示和展现这一观点中可能潜藏的一切含义”。⁴³

表面上看，巴氏所用的词汇，比如“作者立场的彻底改变”⁴⁴等有其矫枉过正之处，而实际上，这其实是巴氏为更新传统观念和破解理性对人的异化（物化）达到复调效果的良苦用心所在，复调的主观产生背景自然有其深远之处，“陀思妥耶夫斯基全部创作的主要激情，无论从形式或内容方面看，都是同资本主义条件下的物化、人与人关系及人的一切价值的物化进行斗争……对我们来说，重要的不是他这种批判的抽象理论方面或政论方面，而是他的艺术形式所具有的解放人和使人摆脱物化的意义。”⁴⁵

回到作者与主人公关系上来，我们毋宁说，整体上他们是一种共生关系，而只是在内、外有不同的主体性和独立性，在尊重主人公的前提下，作者显然仍然拥有虚构和营造叙事的足够权力，不过，并非无上而已。所以，正是他们的互动和互相磨合才保证了复调小说独特效果的产生，“形式是主人公和作者相互作用的结果。但主人公在这一相互作用中是消极的，他不是表现者，而是被表现者，不过他作为被表现者依然决定着形式，因为形式所必须适应的正是主人公，形式要从外部完成的也正是主人公内在的实际生活目标。”⁴⁶

不难看出，小说家身份和角色的彻底转变在巴氏那里的积极意义，“小说家从来就不是代表不同声音的交流的戏剧化对话（a dramatized dialogue）的制造者，而是同这些再现的声音的对话的参与者，提供了他们动机其他目的意义的（不同）版本”。⁴⁷

刘康将二者的连接归结为自觉意识，巴赫金认为复调小说的整体设计或主导艺术形式含有极强的自觉意识，“因为只有在自觉意识中，作者、主角才能充分认识到他们各自的独立的主体意识的价值，才能充分尊重对方的自由，并为保障各自的声音得以自由的表达

而尽心竭力。自觉意识的结晶是主体对自我的未完成性、不确定性的深刻感悟，而这种感悟多半都是在危机四伏的人生与命运的门槛获得的。”⁴⁸

(2) 复调思想的“艺术功能”。巴氏对陀氏作品中的思想的分析并非如常人去缕述和分析各种思想的内容，而是转而探索思想在作品中的“艺术功能”。

巴氏在此提出了思想与主人公“自我意识”的相辅相成关系，“思想帮助自我意识确立了在陀思妥耶夫斯基艺术世界中的主权地位，使自我意识比任何稳固定型的中立状态形象都更胜一筹。

然而从另一方面看，思想本身要保有自己的重要性，保有自己的充实的意义，也只能是以自我意识为基础；这里，自我意识成了对主人公进行艺术描写的主要成分。”⁴⁹

需要指出的是，“自我意识”具有丰富的意义指向：除了指涉作者本人，还有主人公，甚至他者等。有论者不无深意地指出，“‘自我意识’应该是自我确证，自我省思和与他者对话的对象这三个层面上的共同存在。本世纪以来的现代主义和后现代主义小说，也非常看重‘自我意识’，但多半只抓住了作者自我意识的一维，而忽略了他者‘自我意识’的一维”。⁵⁰

实际上，巴氏在晚年接受采访的时候又重申了主人公自我意识中的对话性，“在主人公的自我意识中，渗入了他人对他的认识；在主人公的自我表述中，嵌入了他人议论他的话。他人意识和他人语言引出了一些特殊的现象，这些特殊现象一方面决定了自我意识的主题发展、他的沮丧、争辩、反抗；另一方面又决定了主人公语言中的语气断续、句法的破碎、种种重复和解释，还有冗赘。”⁵¹

回到巴氏对陀氏对思想的艺术处理，同样也体现了复调的精神。如巴氏认为的，陀氏所擅长的却正是独特地描绘他人的思想，不仅能保持该思想的全部价值，而自己也保持一定的距离，既不单纯肯定他人的思想，更不把它同其中表现出来的自己的思想观点融为一

体。所以，“思想在他的作品中成为艺术描绘的对象，陀思妥耶夫斯基本人也便成了一个伟大的思想艺术家。”⁵²

巴赫金认为，陀氏成为文学意义上的思想艺术家有其命定性或曰必然性，他为此探讨了那些限定陀氏可能进行思想艺术描写的条件，第一，“只有未完成的蕴含无尽的‘人身上的人’，才能成为思想的人；这个人的形象才能同有充分价值的思想的形象，结合在一起。”⁵³

需要解释的是，巴氏所谓“人身上的人”有它的特定含义，它实际上是一种从客体到主体转换的对话立场，“人身上的人’不是物，不是无声的客体，这是另一个主体，另一个平等的‘我’，他应能自由地展示自己。而从观察、理解、发现这另一个‘我’，亦即‘人身上的人’的角度看，需要有一种对待他的特殊方法——对话的方法。这就是那个全新的立场，它能将客体（实质上是物化了的人）转化为另一个主体，另一个能自由展示自己的‘我’。”⁵⁴

第二，陀思妥耶夫斯基能塑造思想的形象，就在于他深刻地理解人类思想的对话本质。“思想只有同他人别的思想发生重要的对话关系之后，才能开始自己的生活，亦即才能形成、发展、寻找和更新自己的语言表现形式、衍生新的思想……恰是在不同声音、不同意识互相交往的联接点上，思想才得以产生并开始生活。”⁵⁵

陀氏之所以能成为思想艺术家，自然有他观察、体验和书写世界的独特方式和见解，即所谓“构形见解”，是指陀氏“观察和描绘世界的原则的那种见解”。⁵⁶

在巴氏看来，陀氏的离奇之处就在于他几乎可以用许多个完整的、鲜活的观点、意识、声音等来思维，在小型对话中他仍然坚持主人公“以完整的观点”进行对话乃至论证原则，而在大型对话中，单个的声音和它们背后的世界密切相连，既不可分割，又互相对峙。这样一来，“由于构形思想采取这样一种角度的结果，在陀思妥耶夫斯基面前展现出

来的，不是一个由描写对象组成而经他的独白思想阐发和安排起来的世界，而是一个由相互阐发的不同意识组合起来的世界，是一个由相互联结的不同人的思想意向组合起来的世界。他在这些不同的意向之中，寻找一个最崇高最有权威的意向；他并不把这个意向看成是自己的一个真实的思想，而看作是另一个真实的人以及他的言论”。⁵⁷

需要指出的是，巴氏对作为复调小说的论述对象的陀思妥耶夫斯基的认识并非是整齐划一的，即使陀氏本人也有以独白形式发表的思想。但是，重要的是“揭示思想在陀思妥耶夫斯基复调世界中的功用，而不仅仅是它独白的本质”，而且，更加难能可贵的是陀氏对这种精神的自觉贯彻，“作为思想家的陀思妥耶夫斯基的思想，一旦进入他的复调小说，便会改变自己存在的形式，成为艺术性的思想形象。”⁵⁸

需要指出的是，无论是复调对思想还是对人物等的处理，都体现着狂欢精神和思维模式，反过来讲，复调作为一种复杂的综合体，本身也可能提炼/发展出复调式艺术思维。巴赫金高瞻远瞩地指出，“复调小说的创立，不仅使长篇小说的发展，即属于小说范围的所有体裁的发展，获得了长足的进步，而且在人类艺术思维总的发展中，也是一个巨大的进步。据我们的看法，简直可以说有一种超出小说题材范围以外的特殊的复调艺术思维。这种思维能够研究独白立场的艺术把握所无法企及的人的一些方面，首先是人的思考着的意识，和人们生活中的对话领域。”⁵⁹

(3) 复调作品的体裁、语言和情节布局等。作为一种全新的体裁类型，陀氏的复调小说在巴赫金看来有其独特的路数和系谱。

首先，陀氏的复调小说是以欧洲惊险小说的情节布局为基础。在巴赫金看来，这是陀氏的有意追求，“陀思妥耶夫斯基为了作者和作为作者，寻求那种刺激性的、挑逗性的、盘查式的、促成对话关系的语言和情节。”⁶⁰

众所周知，在一般所指的小说意义上，情节对主人公的形塑不可或缺，也只有情节的步步推进或曲折离奇中，主人公才会更加凸显其丰富灵魂和血肉饱满的性格。表面上看来，惊险情节与体裁近乎风马牛不相及，而实际上，陀氏有它独特的应对策略。“惊险情节在陀思妥耶夫斯基那里，是同提出深刻而尖锐的问题结合在一起的。此外，它完完全全服务于思想：它把人摆到不寻常的环境里（这种环境能表现并引出惊险的情节），让这个人同别人在突然的不寻常的环境中相遇而发生冲突，其目的在于考验思想和思想的人，也就是‘人身上的人’。这样一来，便有可能把惊险情节同看来格格不入的体裁，如自白、生平录等结合起来……陀思妥耶夫斯基按复调原则运用和理解这种体裁的结合……”⁶¹

为了更清楚地说明问题，巴赫金选择了采用历史诗学的方法，也即从体裁史的角度去探勘复调小说的源头——狂欢化的文学。庄谐体是这种文学的第一个领域。它的两种主要发展形式是“苏格拉底对话”和“梅尼普讽刺”。鉴于本文下一节会专节论述，此处不赘。

需要指出的是，陀氏的复调小说同狂欢化文学有千丝万缕的瓜葛。巴氏指出，“事实上，梅尼普体的所有特点（当然带有相应的错综变化），我们都能在陀思妥耶夫斯基那里找到。这的确属于同一个体裁世界，只是在梅尼普体中这一体裁刚刚处于自己发展的初始阶段，而到了陀思妥耶夫斯基那里已达到自己的顶峰……体裁发展得越高级越复杂，它也会越清晰越全面地记着自己的过去……梅尼普体的这些体裁特点，在陀思妥耶夫斯基作品中不仅是简单的再现，而且翻出了新意。”⁶²

陀氏的复调小说同狂欢的独特关联同时也反证了复调对狂欢精神的承继和延续，有论者认为，“从梅尼普到陀思妥耶夫斯基的这一体裁世界的一个突出特点，就是将看似绝对不能相容的因素令人惊异地结合到一块。这些相异因素之所以能结合到一起，是因为它们

都根植于狂欢化世界感受。狂欢化世界感受使梅尼普讽刺，也使陀思妥耶夫斯基的创作成为典型的狂欢化文学。”⁶³

尽管陀氏的复调小说是否是典型的狂欢化文学还有待进一步论证，但二者之间的密切关联却不容忽略，至少复调小说秉承了浓厚的狂欢精神。如果我们承认复调类型的如下涵盖的话，即“在巴赫金那里，复调类型的关键词是：对位（隐含）、对话、互不融合（平等）、主题、多声性和歧声性”⁶⁴，那么狂欢其实也被部分包含在复调之中。而且，陀氏复调小说的发展时空也借助了狂欢化的时空，“巴赫金认为陀思妥耶夫斯基表现狂欢化的时空，他的时空观，是完全同他的复调小说的特殊的艺术任务相一致的，只有狂欢化的时空，只有把作品的人物放在狂欢化的时空里加以表现，才能更好地揭示事件内在的深刻含义，更好地揭示人物复杂的性格，同时也才能更好地表现不同意识和思想之间的相互作用和对话，而这一切是常规时空描写所无法揭示出来的。”⁶⁵

巴氏曾经很“复调”地论述了形式与材料的辩证关系，“形式一方面确实是属于材料的、全靠材料实现的、并依附于材料；另一方面它又从价值角度帮助我们超越作为经过组织的材料的作品；超越作为实物的作品。”⁶⁶

耐人寻味的是，表面上看来，陀氏的文本世界是一个材料组织混乱，乃至杂乱无章的世界，“如果着眼于独白型的结构小说的传统程式，从这样的观点来看，陀思妥耶夫斯基的世界可能像是一片混乱的世界；而他的小说的结构方法，好像用水火不相容的不同组织原则，把驳杂不一的材料拼凑到一起。”⁶⁷但这恰恰是他营构复调结构的能力表现，也是对狂欢精神的发扬。

难能可贵的是，陀氏却在复调小说中部分实践了狂欢的可能性，“陀思妥耶夫斯基却反其道而行之，把对立面融合到了一起……解决一个对艺术家来说是最大的难题——使用

性质不同、价值不同而且有着深刻差异的材料，创作出一个统一完整的艺术品。”⁶⁸这无疑又是对狂欢精神的高度弘扬和手法的灵活借鉴。

巴氏还论述了狂欢式与狂欢化文学的发展史以及陀氏的语言问题，由于笔者会对此另文阐述，此处不述。

对于复调的局限性，有论者指出了其所谓的“技术化隐患”，认为，由于“回避了陀氏的宗教信仰对作品内容上的统率作用，使复调理论本身埋下了技术性的隐患。因为信仰，陀氏才能从……包容和超越主人公的被理性世界统率的思想，同时构筑作品的审美形式”⁶⁹。应该讲这种指责是片面的，巴赫金对宗教的关怀甚至可以讲是终生的，他本人也恰恰因为宗教问题而被流放了五、六年；他的狂欢化论述甚至就是建立在基督教基础上的；⁷⁰哪怕是对陀氏的宗教，甚至是生活，巴氏都应当有比较深切的认识。⁷¹不过，由于他主要关注和侧重的是其复调和与狂欢的关系层面，而未必一定要从陀氏的宗教信仰角度来阐发。

在我看来，巴氏的复调的局限多数还是他矫枉过正的过于急切给人造成的错误判断，也即“在强调自己的理论观点时，往往会走极端。由于巴赫金过分夸大了复调结构的独立作用，狂欢化文学的价值，于是给人以否定其他创作体裁和诗学理论的印象。其实，无论是复调小说还是狂欢化文学都只是众多文学体裁和诗学理论的一种，是构造小说、研究文学的一种途径，尽管是一种非常重要的途径，但不是唯一的。”⁷²

同时，还需要指出的是，巴赫金并没有犯了常人执此一端的弊病，对复调的过分强调并不意味着对独白小说的赶尽杀绝，而且他也指出了它在自己生存领域的不可替代性，因为“任何时候，一种刚出世的新体裁也不会取消和替代原来已有的体裁。任何新体裁只能补充旧体裁，只能扩大原有的体裁的范围。因为每一种体裁都有自己主要的生存领域，在这个领域中它是无可替代的。”⁷³

对话理论的功用明显不只局限于言语、文体乃至文本中，反过来，巴氏文本中的对话论其实也暗示要我们在现实书写中抛弃本质主义的偏执追求，而寻求一种众声喧哗的和谐与自然之美，“对话论更可贵的是它凸显了不同的声音/立场，读者在参与了正文的对话系统的同时，也可同时得到反省的机会，了解到自己也是被自己的视域/立场所限，而所谓‘臻于完整’，只是片刻的对话式想象（dialogic imagination）”。⁷⁴

¹巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页145。

²巴赫金曾经解释自己作品往往没有结束的原因时说，“我常年写作，而发表作品却渺茫无期，所以，我没有那种动机，赋予我的著作以外在的完成性，使之井井有条，便于阅读，也就是说，做好那些通常只有在著作出版时才做的事。”引自钱中文《理论是可以常青的——论巴赫金的意义》，见巴赫金著、晓河 贾泽林等译《巴赫金全集》第一卷序言（石家庄：河北教育出版社，1998），页15。

³巴赫金曾经指出，“一个变化着的观点的连贯性，这正是我许多内心看法的某种未完成的原因。但是我不愿把缺点变成美德；因为在我的工作中，有许多外在的未完成，这不是观点上的未完成，而是表达上的，（言语）上的未完成。我对用来表示同一现象的不同的，众多的用语很感兴趣。繁多的观点，不需要中间环节来拉近距离。”，该段转引自托多罗夫（Tzvetan Todorov 1939—）著，蒋子华 张萍译《巴赫金、对话理论及其他》（天津：百花文艺出版社，2001），页174-175。

⁴于治中《巴赫金与意识形态的物质性》，见《中外文学》第30卷第1期，2001年6月，页114-145。引文见页133。

⁵曾军《“复调”和“狂欢化”——巴赫金的“超技术（语言）”批评及其在巴赫金文论思想体系中的地位》，见《荆州师范学院学报》2001年第3期，2001年5月，页34-40。引文见页36。

⁶巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》（北京：三联书店，1988），页157。

⁷显而易见，笔者的详略和重点划分更多是出于论述的必要，而非死板的遵守巴氏的“本意”。但是，基本层面的包含还是尽量遵循了其论述的大原则/框架，而且这种分类的名称和解释也是来自于巴氏。

⁸（俄）孔金 孔金娜著，张杰 万海松译《巴赫金传》（上海：东方出版中心，2000），页20。

⁹巴赫金著、白春仁 晓河等译《巴赫金全集》第四卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页368。

¹⁰巴赫金著，李辉凡 张捷 张杰等译《巴赫金全集》第二卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页283。

¹¹巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，页155。

¹²巴赫金著，李辉凡 张捷 张杰等译《巴赫金全集》第二卷，页291。

¹³托多罗夫著，蒋子华 张萍译《巴赫金、对话理论及其他》，页290-291。

¹⁴张杰 汪介之著《20世纪俄罗斯文学批评史》（南京：译林出版社，2000），页427。

¹⁵孔金等就认为，“米·巴赫金一个伟大的功绩在于：他把‘对话’概念从一种文学体裁转换成‘哲学范畴’，并且指出了独白主义死气沉沉的特质，独白主义有赖于专横的权力制度的惩处威力。”见（俄）孔金 孔金娜著，张杰 万海松译《巴赫金传》，页375。

¹⁶董小英认为它包括了两层意思，一层意思是“作品中反映出的人类生活和人类基本思想本身的对话本质”，也即生活中人类思想的对话关系。社会思想的对立、交锋，在作品中以对位方式出现；第二层意思是指作者与主人公的对话关系。参董小英著《再登巴比伦塔——巴赫金与对话理论》（北京：三联书店，1994），页32-33。

¹⁷巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页55-56。

¹⁸程正民著《巴赫金的文化诗学》（北京：北京师范大学出版社，2001），页48。

-
- ¹⁹ (俄) 孔金 孔金娜著, 张杰 万海松译《巴赫金传》, 页 359-360。
- ²⁰ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 21-22。
- ²¹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》, 页 223。
- ²² 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》, 页 249。
- ²³ 刘康著《对话的喧声——巴赫金的文化转型理论》(北京: 中国人民大学出版社, 1995), 页 129。
- ²⁴ 有关复调从音乐术语到小说观念的演变, 可参李凤亮〈复调: 音乐术语与小说观念——从巴赫金到热奈特再到昆德拉〉, 见《外国文学研究》2003年第1期, 2003年2月, 页 92-97。
- ²⁵ 张杰 汪介之著《20世纪俄罗斯文学批评史》, 页 434。
- ²⁶ Viacheslav V. Ivanov, "Dialogue and Carnival", see David Shepherd (ed.), *Bakhtin: Carnival and Other Subjects: selected papers from the Fifth International Bakhtin Conference, University of Manchester, July 1991*, Amsterdam: Rodopi, 1993, p.4.
- ²⁷ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 4-5。
- ²⁸ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 27。
- ²⁹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 61。
- ³⁰ 朱立元主编《现代西方美学史》(上海: 上海文艺出版社, 1993), 页 1117。
- ³¹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 67。
- ³² 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 64-65。
- ³³ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 86。
- ³⁴ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 83。
- ³⁵ 巴赫金著、晓河 贾泽林等译《巴赫金全集》第一卷(石家庄: 河北教育出版社, 1998), 页 108-109。
- ³⁶ 巴赫金著、晓河 贾泽林等译《巴赫金全集》第一卷, 页 110。
- ³⁷ 具体论述可参巴赫金著、晓河 贾泽林等译《巴赫金全集》第一卷, 页 114-117。
- ³⁸ 赵志军著《文学文本理论》(北京: 中国社会科学出版社, 2001), 页 67。具体层面的展开论述则参该书页 65-100。
- ³⁹ 晓河〈文本·作者·主人公——巴赫金叙述理论研究〉, 见《文艺理论与批评》1995年第2期, 1995年3月, 页 108-114。引文见页 114。
- ⁴⁰ 茨维坦·托多洛夫 Tzvetan Todorov (1939—) 著, 王东亮 王晨阳译《批评的批评——教育小说》(北京: 三联书店, 2002年第2版), 页 91-92。
- ⁴¹ 钱中文著《文学理论流派与民族文化精神》(长春: 吉林教育出版社, 1993), 页 218-219。
- ⁴² 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 14。
- ⁴³ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 90-91。
- ⁴⁴ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 89。
- ⁴⁵ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 82-83。
- ⁴⁶ 巴赫金著、晓河 贾泽林等译《巴赫金全集》第一卷, 页 183。
- ⁴⁷ Don H. Bialostosky, *Wordsworth, Dialogics, and the Practice of Criticism*, Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1992, p66.
- ⁴⁸ 刘康著《对话的喧声——巴赫金的文化转型理论》, 页 135。
- ⁴⁹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 102。
- ⁵⁰ 陈平辉〈以人为根基建构小说的艺术空间——对巴赫金“复调小说”理论和中国当代小说的思考〉, 见《文艺理论研究》1997年第3期, 1997年5月, 页 32-39。引文见页 36。
- ⁵¹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 279。
- ⁵² 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 110。
- ⁵³ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 112。
- ⁵⁴ 巴赫金著、白春仁 晓河等译《巴赫金全集》第四卷, 页 345。
- ⁵⁵ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 114。
- ⁵⁶ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 122。
- ⁵⁷ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 128。
- ⁵⁸ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 121。
- ⁵⁹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 页 360-361。

-
- ⁶⁰巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 54。
- ⁶¹巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 139。
- ⁶²巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 159-160。
- ⁶³王建刚著《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》（上海：学林出版社，2001），页 199。
- ⁶⁴具体可参杨琳桦〈“对话”还是“对位”——论复调类型的适用性及其发展的现代维度〉，见《浙江学刊》2002年第3期（总第134期），2002年5月，页 214-219。引文见页 215。
- ⁶⁵程正民著《巴赫金的文化诗学》，页 96。
- ⁶⁶巴赫金著、晓河 贾泽林等译《巴赫金全集》第一卷，页 323。
- ⁶⁷巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 6-7。
- ⁶⁸巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 16。
- ⁶⁹梅兰〈试析巴赫金对作者与主人公的关系的两种评价〉，见《外国文学研究》2001年第3期，2001年9月，页 5。
- ⁷⁰巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 177 就指出，“现在就基督教土壤上的梅尼普体和狂欢化，再说几句。”
- ⁷¹据查，柯日诺夫在 1970 年时值巴赫金 75 周年诞辰之际应萨兰斯克学者们的要求撰写巴氏的学术概要，在交由巴赫金审定时，他特别注意了如下结论，“德国哲学思维的系统性、逻辑性和客观性与俄罗斯宗教创作的深刻性的有机融合提供了一种独特的理念。”这在在说明了巴氏深受宗教影响也对之非常重视。具体可参晓都〈巴赫金学说“寻根”〉，见《外国文学评论》1994年第4期，1994年11月，页 137-138。
- ⁷²张杰 汪介之著《20世纪俄罗斯文学批评史》，页 437。
- ⁷³巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 361。
- ⁷⁴马耀民〈作者、正文、读者——巴赫金的《对话论》〉，详见吕政惠主编《文学的后设思考：当代文学理论家》（台北：正中书局，1991），50-77。注释出处见页 74。

二 狂欢体

托多罗夫认为，“（我们仍是在讨论分析性故事），并且在一切时代找到它们的种种化身（avatars）：狂欢（the carnivalesque）肇始（foreshadowed）于古代的庄谐体（the comicoserious genres）（其中最重要的就是苏格拉底式的对话 Socratic dialogues 和梅尼普式的讽刺 Menippean satire），而且它的最高表现形式，可以在现代的陀思妥耶夫斯基的复调小说中找到。”¹他的精炼论述无疑发人深思，但是，除此以外，对狂欢“犹抱琵琶半遮面”式的论述和屡屡神龙见首不见尾的引述在在引起了我们对狂欢的探勘欲望和追根究底的必要性。如前所论，狂欢是一个无论内外都颇有争议性和多义性的凝结，我们必须仔细解读原文本，力求做到尽量忠实于原文。

不过，巴赫金在要求大家意识到狂欢的繁复性之外，似乎并无太严格的要求，甚至反过来欢迎狂欢式的理解。他认为，狂欢化文学体裁“可以为各种不同的流派和创作方法所采用，不可把它只当做是浪漫主义所独有的特点。不过每一种流派和每一种创作方法，总是独特地理解和更新狂欢化的手法。”²

1 系谱探源。巴赫金对狂欢体的论述主要集中在最著名也最广为人知的两部著作中：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》和《拉伯雷和他的世界》。另外，其部分观点和精神也零星散见于其他著述中。

克拉克和霍奎斯特在论述巴氏的《拉伯雷和他的世界》时曾指出，“如是，在专制日益增强的时代，巴赫金书写着自由。在一个极权主义、教条主义和官方英雄的时代里，他将大众书写成热情奔放的（ebullient）、多姿多彩的（variegated）和粗狂的（irreverent）。在一个当文学由强加的典范组成的时代，他写所有规范和法则的瓦解，嘲笑维护他们的权威人士（pundits）。在一个人人被告知要往‘高处’看而且否定身体及其命令的时代，他赞扬日常的价值并倡导‘身体下部’（lower bodily stratum）基本功能的狂

欢。”³上述论述的精要就在于看到了巴氏书写的狂欢的物质性和复杂性。而实际上，我们在探讨狂欢化文学之前，必须缕述它的来龙去脉。

狂欢化文学的主要源头就是狂欢节。这里的狂欢节首先是一种实实在在的生活方式，是人类自身生存的特征之一，而在早期的狂欢生活显然又与后来逐步成为节日的狂欢节有所不同，它是一种生活的原生态。狂欢同样也经历了一个复杂的演变历程，各种充满了禁忌与放纵、理性与感性、规范与自由等等的复杂冲突和互相退让等。如人所论，“总体上看，狂欢自身也经历了一个由显到隐，由无意识到有意识到再被逐出意识的过程，经历了一个由本然的生活整合为节日庆典仪式的过程。这一过程实际上是理性与非理性力量消长的过程……在理性日益发达、科学日益精微的今天，曾经是如火如荼、如痴如狂、虔敬而野蛮的狂欢生活已成了一个陌生的话题，难以进入与官方文化、精英文化甚至时尚文化平等对话的语境。”⁴换言之，原本属于民间自然生态的生活在历史和文明的发展过程中就被逐步边缘化为他者，而且被偷换甚至剔除了其民间、大众特质成为只保留表演性和象征性的庆典节日。

在巴赫金那里，中世纪的狂欢节就是民间的第二种生活，“狂欢节，这是人民大众以诙谐因素组成的第二种生活。这是人民大众的节庆生活。节庆性，这是中世纪一切诙谐的仪式——演出形式的本质特点。”⁵

在狂欢的几个概念之间存在着如下的关系：狂欢节的表演性和仪式性的物质形式的总和就成了狂欢式，而狂欢式转化为文学语言就成了狂欢化，而巴赫金非常锐利地指出，“狂欢化有构筑体裁的作用，亦即不仅决定着作品的内容，还决定着作品的体裁基础”。⁶这也就是狂欢化文学发展的谱系学：狂欢节→狂欢式→狂欢化。巴赫金对此还进一步申论道，“狂欢式（意指一切狂欢节式的庆贺、仪礼、形式的总和）”是“仪式性的混合的游艺形式。这个形式非常复杂多样，虽说有共同的狂欢节的基础，却随着时代、民族和庆典的不同而呈现不同的变形和色彩。狂欢节上形成了整整一套表示象征意义的具体感性形

式的语言，从大型复杂的群众性戏剧到个别的狂欢节表演。这一语言分别地，可以说是分解地（任何语言都如此）表现了统一的（但复杂的）狂欢节世界观，这一世界观渗透了狂欢节的所有形式……不过它可以在一定程度上转化为同它相近的（也具有具体感性的性质）艺术形象的语言，也就是转为文学的语言。狂欢式转为文学的语言，这就是我们所谓的狂欢化。”⁷

需要指出的是，狂欢化的概念包含了异常丰富的层面，无论是话语的多声性，还是时代特征的意义提炼。实际上，如果视之作为一种理论话语资源的话，其更重要的意义在于概括社会转型期的文化特征——揭示了某些非官方的民间话语存在的合理性和必要性，同时反过来还为拒斥权威与专制话语提供了理论借鉴。而在隐喻意义层面上，狂欢化实际上暗含了文化多元时代，消解了不同权威/专制话语之际的平等对话。⁸

作为一种全民参与的游艺活动，狂欢式的生活同样有它的颠覆特色和双重性，巴赫金指出，在狂欢节时，决定着普通的（即非狂欢）生活的次序的那些繁琐生硬的禁令和限制被取消了，首先取消的就是等级制及其附属产物。巴氏因此还罗列了狂欢式的四个范畴：1 人们之间随便而又亲昵的接触；2 插科打诨；3 俯就；4 “粗鄙，即狂欢式的冒渎不敬，一整套降低格调、转向平实的作法，与世上和人体生殖能力相关联的不洁秽语，对神圣文字和箴言的摹仿讥讽等。”⁹

对上述范畴与概念的总结，巴赫金强调的是它们的具体而微、感性灵活的思想，而非形而上的、干巴巴的“抽象观念”。惟其如此，它们才能长久而鲜活地存活于人民大众之间，也因此才可能对后来的文学体裁产生深远而潜沉、乃至根深蒂固的影响。

巴赫金在论述狂欢式的某些其他方面时，首先考虑到的是狂欢节的演出：加冕和脱冕。“狂欢节上的主要仪式，是笑谑地给狂欢国王加冕和随后脱冕。”而吊诡的是，被加冕又脱冕的狂欢国王往往是与他角色身份有天渊之别的奴隶或小丑，个中的颠覆性和双重意味自然溢于言表。在本身具有两重性的仪式背后，巴氏异常敏锐地指出了狂欢式世界感受的核心作用，“国王加冕和脱冕仪式的基础，是狂欢式的世界感受的核心所在，这个核

心是交替与变更的精神、死亡与新生的精神。狂欢节是毁坏一切和更新一切的时代才有的节日。这样可以说已经表达出了狂欢式的基本思想。但我们还要再次强调，这个思想在这里不是抽象的思想，而是体现在具体感性的仪式之中的生动的世界感受。”¹⁰

巴赫金特别强调了狂欢式形象的两重性本质，这其实是一种富含了狂欢精神的变体：在其中，机遇与危机并存，新生和死亡共生，它们都是合二为一的形象。除了提及狂欢节上的火的两重性之外，巴氏重点分析了狂欢节上的笑，它也有类似的两重性特征。它同样针对崇高事物，即指向权力和真理以及世界上不同秩序的交替。笑涉及了交替的双方，不仅针对其过程，也“针对危机本身。在狂欢节的笑声里，有死亡与再生的结合，否定（讥笑）与肯定（欢呼之笑）的结合。这是深刻反映着世界观的笑，是无所不包的笑。”¹¹

需要指出的是，这种狂欢节的笑有其异常复杂的本性，其全民性、包容性和双重性非常典型地凸现了狂欢精神，对狂欢化文学的形塑至关重要。巴氏指出，狂欢节笑的复杂本性如下，“第一，它是全民的（上面我们已经说过，全民性是狂欢节的本质特征），大家都笑，‘大众的’笑；第二，它是包罗万象的，它针对一切事物和人（包括狂欢节的参加者）……第三，即最后，这种笑是双重性的：它既是欢乐的、兴奋的，同时也是讥笑的、冷嘲热讽的，它既否定又肯定，既埋葬又再生。这就是狂欢式的笑。”¹²

狂欢节上的笑其实牵涉面非常广，不仅是笑自身的巨大功用，而且令人关注的还有作为广场语言之一的笑的语言的巨大杀伤力。所以有论者甚至夸张地将巴氏狂欢理论定位在笑与自由上，“巴赫金的狂欢化思想林林总总，归结到一点是他指出了由民间文化哺育而成的广场之笑与自由的内在而又深刻的联系。因此，在他思考的辞典里，官方、恐惧、严肃性等等才会不断成为自由与笑的对举词汇。”¹³

巴氏因此还附带论及了与狂欢式几乎密不可分的讽刺模拟的狂欢本质，反过来，讽刺模拟也为狂欢式有效地发挥具体作用立下了汗马功劳。

作为狂欢节演出的基本舞台，狂欢广场的地位和意义无疑别具一格。在巴赫金那里，广场本身有其两重性和象征意义。它可大可小，不太受具体空间的限制，但是，关键的是它必须具有全民性、包容性等狂欢的本质。狂欢节发生的“中心场地只能是广场，因为狂欢节就其意义来说是全民性的，无所不包的，所有的人都需加入亲昵的交际。广场是全民性的象征……在狂欢化的文学中，广场作为情节发展的场所，具有了两重性、两面性，因为透过现实的广场，可以看到一个进行随便亲昵的交际和全民性加冕脱冕的狂欢广场。”

14

巴氏还特别提到了“狂欢体时间”的概念，它不是叙事史诗的时间，也非传记体的时间。需要指出的是，狂欢节其实受时间的限制远远大于空间，因为这种时间在历史长河的顺序流淌中越来越难能可贵，甚至这种独特的时空运作决定了文体的特征和发展。“狂欢体时间仿佛是从历史时间中剔除的时间，它的进程遵循着狂欢体特殊的规律，包含着无数彻底的更替和根本的变化。”¹⁵

总而言之，巴赫金对有关狂欢化文学的系谱概述并非是多余的，正是因为狂欢化文学和狂欢节以及狂欢生活有不可分割的纠缠以及后者对前者的来自精神/物质等方方面面的渗透才使得狂欢体成为小说书写的最高形式，也才能更好的解读拉伯雷等优秀狂欢化文学家，同样，也才能清楚地确立和诠释狂欢化文学的本质特征和某些书写范式。

2 文体的演进。巴赫金对狂欢化文学文体的论证和推导是一个令人兴味盎然的过程。其错综交织之处往往令人眼花缭乱，幸亏文学的论证不似自然科学那样特别讲究一目了然和科学性，所以在剖析其发展路向之余，我们还可以享受复杂的魅力。

总体上说来，狂欢体的演进过程中，狂欢节的民间特质、狂欢化世界感受和狂欢精神成为一种自始而终的贯穿，尽管其浓度可能有稀薄和浓厚之分。在巴赫金的论述中，狂欢诗学所涉猎的比较典型的体裁风格分别是庄谐体（苏格拉底对话和梅尼普讽刺）、复调小说（以陀氏的相关小说为例）和怪诞现实主义（以拉伯雷为中心）。尽管这三者之间的递增关系未必是一帆风顺的直线走向，但是，无可否认的是，就它们强化、反映和形塑狂欢

诗学的境界和层次来讲，它们自然还是一个递增过程。鉴于前文已经论述过复调小说，此处主要勾勒和梳理另外两种表现形式。

巴赫金对“狂欢化的文学”的界定相对宽泛，似乎凡是受到狂欢节民间文艺影响的文学都可一概称之，“如果文学直接地或通过一些中介环节间接地受到这种或那种狂欢节民间文学（古希腊罗马时期或中世纪的民间关系）的影响，那么这种文学我们拟称为狂欢化的文学”。¹⁶

庄谐体就是狂欢化文学的第一个例证。依据巴氏的考证，庄谐体是希腊罗马古典文化和古希腊文化时代形成并发展着的为数众多的体裁的总称，它们表面上的纷繁芜杂掩饰不了内在的密切关联，所以这是一个文学的特殊领域。庄谐体与其他文学的截然界限区隔很难一蹴而就，但它却与当时的史诗、悲剧、古典演说等体裁有着某些本质的区别，它们对狂欢节世界感受的继承和实践，从而形成较强的相对性。恰恰是在这种世界感受的强烈影响和改造下，庄谐体有如下三个特征：“属于庄谐体的所有体裁，其第一个特点就表现在同现实的一种新的关系上：它们的对象，或者说它们理解、评价和表现现实的出发点（这点尤为重要），是十分鲜明、时常又是十分尖锐的时代性。”

“第二个特点同第一个特点不可分地联系着：庄谐体的各种体裁，不是依靠传说，不是凭古老传说让读者对自己肃然起敬；它们有意地依靠经验（自然是还不成熟的经验）和自由的虚构。”

“第三个特点，是这类体裁都有故意为之的杂体性和多声性。它们拒绝史诗、悲剧、庄严的雄辩、抒情诗的那种修辞的统一（严格说是拒绝单体性）。对它们来说，有代表性的是：叙事常用多种语调，庄谐结合。它们常采用插入性的体裁，如书信、发现的手稿、复述出来的对话、对崇高文体的讽刺性摹仿、对引文的讽刺性解释等等。”¹⁷

庄谐体其实包含了纷杂的诸多体裁样式，但是如前所述它们都是狂欢化的文学，和狂欢的本质密不可分。作为其中两个典型代表，苏格拉底对话和梅尼普讽刺自然具有不证自

明的狂欢特质。巴氏认为，“‘苏格拉底对话’的基础是狂欢式，尽管它的文学形式极为复杂，又具有哲学的深度。”他还指出，“梅尼普体的狂欢本质，表现得尤其突出。不论它的外表层次，还是它的深藏的内核，都得到了狂欢化。有些梅尼普体，直接就是描绘狂欢式的各种庆典”。¹⁸

狂欢式的思想、狂欢特质和精神与狂欢化文学的关系极富哲理性，一方面，狂欢化文学是接受了狂欢思想和特质的潜移默化或直截了当的灌注与影响，但另一方面，这种灌注和改造又不是机械的、僵化的以抽象概念进行压制，而是一种灵活机动和形象生动的演示与感化，“狂欢式的思想，同样是围绕着那些最后的问题，不过它不是提出抽象哲理的解决办法或宗教教条的解决办法，而是通过狂欢仪式和形象的具体感性形式，把这些问题演示出来。”¹⁹

巴氏采用了历史诗学的视角来观照小说体裁，简单说来，它有三个基本来源：史诗、雄辩术和狂欢节。对应地也就形成了欧洲小说发展史上的三条线索：叙事、雄辩和狂欢体（当然这是一种简约的处理手法）。庄谐体的源头显然是狂欢体。而陀氏的小说就是狂欢体这条线索上的一个变体。巴赫金对庄谐体的梳理基本上服务于他对陀氏小说复调特征的论证，自然有它设定的圈限，但值得注意的地方在于庄谐体的这两种典型和陀氏复调小说的系谱关系，它为我们勾勒了狂欢化的文学或狂欢体的复杂演进路向。以下分述之。

“苏格拉底对话”同样强烈地渗透了狂欢式的世界感受，巴氏对它作了重点的分析与探究，“一、这个体裁的基础，是苏格拉底关于真理及人们对真理的思考都具有对话本质的这一见解。他把用对话方法寻求真理，与郑重的独白独立了起来；这种独白形式常意味着已经掌握了现成的真理。”

“二、‘苏格拉底对话’的两种基本手法，是对照法和引发法……对照法和引发法使思想形诸对话，把思想引出而变为对话，让其参与人们之间的对答交际。”

“三、‘苏格拉底对话’的主人公都是些思想家……第一次塑造了思想家的主人公。”

“四、在‘苏格拉底对话’里，除了以话激话的引发法之外，为了同样的目的偶尔还利用对话中的情节场景。”

“五、‘苏格拉底对话’里的思想，是同这思想的所有者的形象（苏格拉底和其他参与对话的重要成员）有机地结合在一起的。通过对话检验思想，同时又是检验代表这思想的人。”²⁰

仔细解读巴氏对苏格拉底对话的言简意赅的总结，我们不难发现，它的确是巴氏后来论证陀氏复调的基础和理论资源之一。无论是讲求思考真理的对话性，还是采用的具有对话特征的比照法，无论是对主人公独立丰富的思想的强调，还是各自对话着的主体意识与地位都已经显示了复调的某些本质特征的雏形，它们从总体上也汇成了部分的复调。如人所论，这一切“不仅说明了陀思妥耶夫斯基小说存在于‘苏格拉底对话’体与体裁间的关系中，在体裁之间进行对话，而且还是‘苏格拉底对话’中的对话结构法在新的艺术课题中的进一步运用。”²¹

相比较而言，梅尼普讽刺对陀氏的影响可能更加深远与细微，巴氏指出，“陀思妥耶夫斯基对梅尼普体的所有体裁特点，有非常透彻精细的了解。他对于这种体裁，具有特别深刻的感受力和分析力。”²²

植根于狂欢体的民间文学，同时又是“苏格拉底对话”解体的产物，梅尼普讽刺的名称取自于公元前三世纪（约 250 BCE.）加达拉（Gadara in Syria）希腊哲学家梅尼普（Menippus）的名字，它自身也有一个繁琐的发展过程。特别令人关注的是，它有极强的适应性和渗透能力，其八面玲珑往往令它和其他许多体裁关系密切，它甚至成为了文学中“狂欢节世界感受的主要代表者和传播者之一”。巴氏对梅尼普体的基本特点整理如下：

“一、与‘苏格拉底对话’比较，梅尼普体中总的说是增加了笑的比重，虽然这一比重在这一灵活文体的不同细类中，可以有很大幅度的摇摆。”

“二、梅尼普体从‘苏格拉底对话’写史实写回忆的限制里，完全解放了出来（尽管有时表面上还保留着回忆的形式）。梅尼普体的特点是，有极大的自由进行情节和哲理上的虚构。”

“三、梅尼普体一个极重要的特点在于，即使最大胆的最不着边际的幻想、惊险故事，也可以得到内在的说明、解释、论证，因为它们服从一个纯粹是思想和哲理方面的目的——创造出异乎寻常的境遇，以引发并考验哲理的思想，也就是探求真理的哲人的话语，体现在他的形象中的真理。”

“四、梅尼普体一个非常重要的特点，表现为其中自由的幻想、象征，偶尔还有神秘的宗教因素，同极端的而又粗俗（据我们的观点看）的贫民窟自然主义，有机地结合到了一起。”

“五、大胆的虚构和幻想在梅尼普体中，是同极其渊博的哲理、对世界极其敏锐的观察结合在一起的。梅尼普体是解决‘最后的问题’的一种体裁。那里面要考验的，是最终的哲理立场。”

“六、由于梅尼普体包含广博的哲理，出现了三点式结构：情节和对照法的对话，从人间转到奥林匹斯山，转到地狱里去。”

“七、梅尼普体中出现一种特殊的类型，叫实验性幻想，它同古希腊罗马的史诗和悲剧根本是格格不入的。”

“八、梅尼普体中还第一次出现一种东西，不妨称之为精神心理实验，指描写人们不寻常的、不正常的精神心理状态，如各种类型的精神错乱（‘躁狂题材’）、个性分裂、耽

于幻想、异常的梦境、近乎发狂的欲念、自杀等等。所有这些现象在梅尼普体中，不仅仅只有狭隘的题材意义，还具有形式上的意义、体裁上的意义。”

“九、梅尼普体中十分典型的场面，是种种闹剧、古怪行径、不得体的演讲说话，亦即有悖事物常理、行为准则、待人礼节、包括语言礼貌等的种种表现。”

“十、梅尼普体中充满鲜明的对照和矛盾的结合：善心的艺妓，哲人实际上的自由和他的奴隶地位，沦为奴隶的帝王，道德的堕落和净化，奢侈和贫困，高尚的强盗等等。”

“十一、梅尼普体常常包含社会乌托邦的成分，通过梦境或远游未知国度表现出来。”

“十二、属于梅尼普体特点的，还有广泛采用各种插入文体，如故事、书信、演说、筵席交谈；还有散文语言与诗歌语言的混合。”

“十三、有了插入的体裁，梅尼普体更增强了多体式、多情调的性质。”

“十四、未了讲讲梅尼普体的最后一个特点——现实的政论性。”²³

不难发现，尽管表面上看来，巴氏所总结的 14 条特征杂乱无章，让人摸不着头绪，实际上，它的有机核心就是民间的笑谑文化与狂欢节世界感受。同苏格拉底对话相比，梅尼普讽刺不仅仅是增加了笑的因素，还有它作为体裁的近乎囊括一切的硕大包容性，文体众多。“梅尼普体是表现最后的问题的无所不包的体裁。它的情节发展，不只是‘在这里’，不只是‘现在’，而是在全世界、在永恒中，即在人间、地狱和天国。”²⁴内容上，自由自在的幻想、内在心理实验、大胆虚构、梦幻等等的加入使得它拥有海纳百川的气概和狂欢精神。

不仅如此，梅尼普讽刺的讽刺显现显然比苏格拉底对话宽泛得多，它甚至指向了自我，“带有对自我的讽刺性模拟的因素”²⁵，因此也得以长盛不衰。需要指出的是，讽刺模拟因素的掺入使得梅尼普体的各种思想和声音甚至超越了单纯的对话，转而有了一丝众声喧哗的意味，这明显是苏格拉底对话所不能企及的，“讽刺性模拟因素和争论因素引入

叙述，叙述就变得更具有多声性质，更不平稳，不能囿于自身及所叙述的内容了。从另一方面看，文学性的讽刺模拟加强了叙述人语言的文学假定成分。这就使叙述人语言更少独立性和完成论定主人公的力量。”²⁶

二者还有一个不容忽视的迥异之处，传承于苏格拉底对话的梅尼普体更多指向了民间性、非官方性，这似乎与苏氏对话的精英特征迥然不同，“苏格拉底对话根植于民间，但它渐渐演变为少数哲人们的文体。而梅尼普讽刺则将对话拉回到民间的日常生活中。”²⁷

作为延续并发展了庄谐体的狂欢精神的复调小说，其发展和独特自然已有公论。不仅在体裁的开拓与植根于狂欢式世界感受的复调思维的创设上，而且在艺术模式的阐扬上，都令人耳目一新。鉴于前文已有论述，此处不赘。

怪诞现实主义手法的出现成为一种不可忽略的新风格和狂欢层面。在巴赫金那里，“怪诞现实主义”是和拉伯雷密不可分的。与之相关的是对怪诞的独特理解，在古典美学的视野里，世界是现成的、完成的存在，“行为、话语和手势的地形坐标已经暗淡消失了，它们落入了稠密的（不可渗透的）日常生活层面和抽象的历史层面，不再可能透过这个层面看清世界的边界和两极。仅存的一些地形性因素（下和上，前身和后身）逐渐变成相对的和假定性的、不为人察觉的形式”。²⁸同样他们在理解怪诞时，也仍然不明就里：怪诞在他们那里就是消极和否定层面的畸形、丑陋和怪异。

实际上，巴赫金等人对怪诞的理解却是积极的，他将之还原到狂欢节和民间谐谑文化的怀抱/母体中，从而可以很好地彰显它深刻的又别致的内涵。巴氏就敏锐地指出了怪诞形象的双重性与未完成性等狂欢特质。“怪诞形象所表现的是在死亡和诞生、成长与形成阶段，处于变化、尚未完成的变形状态的现象特征。对时间、对形成的态度是怪诞形象必然的、确定的（起决动作用的）特征。它的另一个与此相关的必然特征是双重性：怪诞形象以这种或那种形式体现（或显示）变化的两极即旧与新、垂死与新生、变形的始与末。”²⁹

同样，巴氏对怪诞风格的理解也显示了他的超越性和匠心独具，在他看来，怪诞风格可以超越现存世界可能是虚幻的（虚假的）专制和统一特征：唯一性、不可争议性、不可动摇性等，而因此“怪诞风格，包括浪漫主义的怪诞风格，揭示的完全是另一个世界、另一种世界秩序、另一种生活制度的可能性。”³⁰

对拉伯雷的误读也有类似之处，他的吊诡经历（从被人理解到误读）恰恰暗合了怪诞（风格）被占据主流的古典主义美学和理性主义逐步边缘化的历程。所以，巴赫金指出，“拉伯雷的所有形象正是由于这种特有的、可以说是激进的民间性”，所以才“独特地洋溢着未来的气息。也是由于这种民间性，拉伯雷的作品才有着特殊的‘非文学性’”。³¹

因此我们也必须一如巴氏，还“怪诞现实主义”以自己的语境：民间诙谐文化和狂欢节。比如，巴赫金就列举了民间诙谐文化的三种表现形式。“（1）各种仪式-演出形式（各种狂欢节类型的节庆活动，各类诙谐的广场表演等等）；

（2）各种诙谐的语言作品（包括戏仿体作品）：口头作品和书面作品，拉丁语作品和各民族语言作品；

（3）各种形式和体裁的不拘形迹的广场言语（骂人话、指天赌咒、发誓、民间的褒贬诗，等等）。”³²不难看出，几乎所有的狂欢化文学都是和这些作为母体的形式有着千丝万缕的牵连，而拉伯雷的著作尤其如此。

然则，何谓怪诞现实主义？巴赫金其实是总结了以拉伯雷为代表等的作家的一种具有民间性和物质性的特殊审美观念。“在拉伯雷（以及文艺复兴时期的其他作家那里），物质-肉体因素的形象，却是民间诙谐文化的遗产（诚然，在文艺复兴阶段发生了某些变化），即这种民间诙谐文化所特有的一种特殊类型的形象概念，更广泛些说，则是一种关于存在的特殊审美观念的遗产。这种审美观念与以后几个世纪（从古典主义开始）的审美观念截然不同。这种审美观念，我们姑且称之为怪诞现实主义。”³³

尽管巴氏将民间诙谐文化的审美观念定义为“怪诞现实主义”，但是我们应当清醒地认识到，这不是一个枯燥、干巴巴和面目可憎的抽象概念，相反，它具有无可比拟的鲜活性和民间特色。相对于其他作家来讲，拉伯雷具有更强烈的物质性和狂欢节色彩，他的作品所展现的世界是真正全民狂欢的世界。甚至和巴氏所涉及的其他大作家相比，这种怪诞现实主义更加显示出其独特的全民性和狂欢性等。“如果拿拉伯雷同莎士比亚、塞万提斯相比，巴赫金认为拉伯雷小说狂欢化除了具有强烈的狂欢精神，同时更具有外在的直观性和清晰度。如果拿拉伯雷的狂欢世界同陀思妥耶夫斯基的狂欢世界相比，风格上是完全不同的，后者所描绘的是阴暗和呓语的世界，更多的是意识的狂欢，而前者描绘的是欢快酣畅的狂欢世界，是真正的平民大众的狂欢节。”³⁴

如前所述，拉伯雷的怪诞现实主义的产生有其深厚的民间性和非官方性，所以我们有必要关注其适时的发生背景和时代精神特征。大致而言，恰恰是在伟大转型期的狂欢背景下，注定了怪诞现实主义的狂欢世界及其内在特征。巴赫金指出，“在伟大转折的时代，在对真理重新评价和更替的时代，整个生活在一定意义上都具有了狂欢性：官方世界的边界在缩小，它自己失去了严厉和信心，而广场的边界却得以扩展，广场的气氛开始四处弥漫”。³⁵

巴赫金一针见血地指出了拉伯雷所要面对的任务，就是尽可能以民间的丰富鲜活手段去冲击、颠覆和清除官方的虚伪和做作的一本正经，从而以狂欢的新视角来观照它，当然，这也是拉伯雷怪诞现实主义话语的生机、鲜活和冲击力的显现。“拉伯雷的基本任务就是要破坏官方所描绘的时代及其事件那种美好的图景，用新的观点看待它们，从民间广场嬉笑的合唱观点说明时代的悲剧或喜剧。拉伯雷动用了鲜明的民间形象的一切手段，要从所有的关于当代及其事件观念中，把有利于统治阶级的任何官方的谎言和具有局限性的一本正经统统清除掉。”³⁶

惟其如此，我们不得不正视怪诞现实主义的作为错综复杂的狂欢体的内在包含。³⁷在我看来，怪诞现实主义至少包含了两大层面的内涵：一方面，激情四射的物质性；另一方面，与之相对应的同样丰富无比的审美品格和艺术类比指涉。

首先，我们先讨论怪诞现实主义的物质性。在巴氏看来，拉伯雷有着自始至终的物质性，尤其是在他的肉体系列书写中表现尤甚。“拉伯雷始终都是物质性的。但他撷取的，仅仅只是以肉体形式出现的物质。对他来说，人体是最完善的物质结构形式，因此，它只是打开所有物质之门的一把钥匙。从中构成整个宇宙的那一物质，在人体身上敞开了自己真正的本质及其所有最高的可能性——物质在人体上成为一种创造性地、开创性、命定将战胜全宇宙的、组织所有宇宙物质的力量，物质在人体身上具有了历史性。”³⁸

毋庸讳言，物质-肉体因素是和它的全民性、节庆性以及乌托邦特色密不可分的，如是，无论是宇宙、肉体（自我和大众）、社会等等就在狂欢的场景汇集成不可分割的欢快和生动的统一体。同时，这也又触及了它的民间根基、无所不包的开放性和普天同庆的性质。在怪诞现实主义中，“物质-肉体的因素被看作包罗万象的和全民性的，并且正是作为这样一种东西而同一切脱离世界物质-肉体本源的东西相对立，同一切自我隔离和自我封闭相对立，同一切抽象的理想相对立，同一切与世隔绝和无视大地和身体的重要性的自命不凡相对立……一切肉体的东西在这里都这样硕大无朋、夸张过甚和不可估量。这种夸张具有积极的、肯定的性质……一切物质-肉体生活的表现和一切事物，都不属于单个的生物学个体，也不属于个体的和利己主义的‘经济的’人，但它仿佛属于人民大众的、集体的、生育的身体”。³⁹

物质-肉体因素有它丰富的外在表现，同时也有它不容剥离的内在特质。大致说来，笔者以为有三点：1 肉体性；2 连接性；3 无限性（夸大）。

在巴赫金看来，物质-肉体远远超过了道德、宗教伦理和理性对它的过低和功利性估计，相反，它有着保障和延续人类、文化和历史绵延不绝的连续性的生产效能和肉体性。

“物质-肉体下部是有生产效能的部位。下部生育着，并以此保证着人类相对的、历史的生生不息。一切腐朽的事物空泛的幻觉都在它那里死亡，而实实在在的未来的东西又在它那里诞生。”⁴⁰不难看出，巴氏对肉体性的强调其实也包含了他对被日益抽象化和精神化的身体/文化进行还原，或者世俗化/民间化。

值得一提的是，巴氏所指的物质-肉体因素并非指向单个的自我，而是指涉了全民和大众的肉体盛宴。比如拉伯雷长篇小说中的筵席形象就体现了全民狂欢的特色，它是“民间节庆仪典上的饮食，是普天同庆。拉伯雷饮食的每一个形象都体现了丰富性和全民性的强烈倾向，它决定着这些形象的外形、它们的正面夸张、隆重而快乐的基调。”⁴¹

与此相关的肉体领域系列主要有 7 个：1 解剖和生理角度的人体系列；2 人的服饰系列；3 食物系列；4 饮酒和醉酒系列；5 性（生活）系列；6 死人系列；7 大便系列等。表面上看来，它们是怪诞不经的另类，而实际上它们符合肉体的逻辑，是整个世界不可或缺的部分，也是对蔑视肉体偏见的反驳。而其中的饮食形象就同样生动地说明了拉伯雷宴席形象的实质，“饮食是离奇怪诞肉体生命的主要表现形式之一。这个肉体的特征，是指它的裸露性、未完成性以及它与客观世界的相互关系。这些特征在与食物的关系中十分明显地和十分具体地表现了出来”。⁴²

需要指出的是，物质-肉体的连接性表现在肉体本身的开放性和双重性特点：它包含了死亡和重生、未完成和许许多多的可能性。它自身的建构特点甚至成为连接不同领域和世界的纽带、中介与凭借。“建立在多产的深层和生殖性突凸部位上的人体，是从不对世界划清界限的：它进入世界，并与世界交混和融合在一起：甚至在它自己身上（如在庞大固埃的嘴里那样），也隐藏着新的未知的世界。人体采取了宇宙性规模，而宇宙则肉体化了。宇宙元素转变成为成长中的、生产中的和胜利中的人体的、愉悦的肉体元素。”⁴³

同时，巴氏还强调了物质-肉体的无限活力和密切关联现实世界的现在时特征。“怪诞人体是形成中的人体。它永远都不会准备就绪、业已完结：它永远都处在建构中、形成

中，并且总是在建构着和形成着别的人体。除此以外，这一人体总是在吞食着世界，同时自己也被世界所吞食……在怪诞人体中发挥最重要作用的是其生长业已超出自身、业已超越自身界限，新的（第2个）个体开始发端的那些部分和部位，即肚子和男根……怪诞人体生命中的重要事件、人体戏剧的各幕……都是在人体和世界、或新旧人体的交界处进行的。在所有的这些人体的戏剧事件中，生命的开端和终结密不可分地交织在一起。”⁴⁴

物质-肉体因素的无限性和夸张特征是显而易见的，对巨人们超越常人的巨大能力（量）的书写就在表现了这种特性。无论是对他们食量惊人的细致入微的特写，还是对他们战斗力（包含尿的冲击力等）的调侃式刻画都体现了拉伯雷对民众旺盛创造力和生命力的狂欢式和怪诞式再现，肉体的复杂特性和被压抑的肉体性因而都应该成为并驾齐驱的关注热点。

其次，与物质-肉体因素对应的是怪诞的审美品格和艺术类比。与指向肉体下部相对应，巴氏认为，怪诞现实主义的主要特征就是降格，“怪诞现实主义的主要特点是降格，即把一切高级的、精神性的、理想的和抽象的东西转移到整个不可分割的物质-肉体层面、大地和身体的层面。”⁴⁵而作为怪诞现实主义的一条基本艺术原则的降格就是要颠覆固有的艺术思维，力图以新视角观照现实和艺术，因此一切神圣/崇高的事物都应当从物质-肉体下部角度重新观察和理解，或者甚至彼此互相结合、混淆。巴氏还更进一步指出，不仅仅是降格，而是将指向下部归结为一切怪诞现实主义的形式所固有，“指向下部为民间节庆活动和怪诞现实主义的一切形式所固有。向下，反常，翻转，颠倒，贯穿所有这些形式的运动就是这样的……无论在直接空间意义上，还是在隐喻意义上，都是如此。”⁴⁶

与肉体相联系的，还有身体地形学。由于地形在经由人体的比附和隐喻以后能进一步价值化、意识形态化，所以它也获得了相当的文化与文学意味。

巴赫金对阴曹地府及其作用的洞见同样引人注目。首先，它是神似于民间指向下部的双重性的再现和模拟，也是独特的民间时空体。“拉伯雷把一切民间形象的绝对向下的强大运动，把它们之中的时间因素和阴曹地府的双重形象同向上的抽象等级追求对立起来。他不在上面而在下面寻找现实的土地和现实的历史时间”。⁴⁷

其次，阴曹地府作为对官方黑暗容纳的据点和空间，体现了非民间立场、精神和操作的否定性力量。“在阴曹地府形象里官方中世纪的基本特点达到了极限。这是恐惧和恫吓的阴暗严肃性最为浓烈的集中。这里接连不断表现出对个人及其事业的非历史评价。这里占上风的是上下升降的垂直线，接连不断被否定的是历史时代，前进运动的水平线。总的说官方中世纪的时间观念体系在这里揭示得特别分明。”⁴⁸

第三，阴曹地府形象同样也可以是无所不包、粗鄙热情、自由自我狂欢精神的反映支点，其中不仅指向的是官方的黑暗与一本正经，也同样指向了狂欢自身。“拉伯雷形象体系里的阴曹地府是一个主要集中点，形象体系的基本干线都在这个集中点上交叉，这些干线是狂欢，盛宴，搏斗和殴打，辱骂和诅咒。”⁴⁹

巴赫金对拉伯雷的理解是多层面的，其以往被人所忽略的民间性在巴氏这里却屡屡得以提升。巴赫金将拉伯雷视为民间笑谑的集大成者，反过来，他同时又是解读之前笑文化的最好钥匙。“拉伯雷是数千年民间笑谑的继承者和完成者。他的作品是理解全欧笑文化最有力、最深刻、最独特表现的一把无可替代的钥匙。”（着重号为笔者加注）。⁵⁰

巴赫金颠覆式的思维也让他解读以往的定论时往往有出人意料之处，比如他对严肃性的解读就饶有趣味，“严肃性是讲求实际的，广义上也是自私的。严肃性使事物停滞、稳定，严肃性面向现成的事物、在顽强与自卫中完成了的事物。严肃性不是一种从容不迫而自信的力量（这种力量是要笑的），它是遭到威胁的力量；因此它也是威胁或乞怜他人

的弱者。”⁵¹恰恰是因为从民间的笑的实质和特征入手，它看到了严肃性的虚弱之处和大众狂欢力量的绵里藏针的威力。

与拉伯雷的物质性相关联，怪诞现实主义与指向贬低化和物质化的民间诙谐形影相随。它所有的其他形式也都具有贬低化、世俗化和肉体化的特点，这也是它区别于中世纪上层文学艺术的一切形式的基本特点。而“民间诙谐历来都与物质肉体下部相联系，它构成怪诞现实主义的一切形式。诙谐就是贬低化和物质化。”当然，诙谐同时又是民间文化和狂欢精神的集中，“贬低化，在这里就意味着世俗化，就是靠拢作为吸纳因素而同时又是生育因素的大地：贬低化同时既是埋葬，又是播种，置于死地，就是为了更好更多地重新生育。”⁵²

巴赫金精妙地总结了诙谐的三大特征：1 包罗万象性；2 自由；3 与非官方民间真理的关系。⁵³也恰是因为如此，巴氏深入地论证了诙谐的混杂角色和个中吊诡。在巴氏看来，诙谐绝对不仅仅是流于肤浅的外部隔靴搔痒，但同时它也不是落入以边缘解构中心陷阱中的边缘角色，它既是肉体，也是鲜活的精神。“诙谐不是外部的，而是重要的内部形式，不能替代为严肃性，不能消除，也不能歪曲用诙谐所揭示的真理的内容本身。它不仅从外部书刊检查制度中解放出来，而且首先从正宗的内部书刊检查制度中，从数千年来人们所养成的对神圣的事物、对专横的禁令、对过去、对权力的恐惧心理中解放出来。它揭示了真正意义上的物质-肉体因素。”⁵⁴

尽管巴赫金一再指出人们不要落入以一种中心/真理取代另一种中心/真理的改朝换代式的“换汤不换药”的实质中去，但是，他还是承认戏谑神圣文本的书写者往往吊诡地来自神圣内部。“认为人民对严肃性的不信任和对作为另一种真理的诙谐的喜爱，总是带有自觉的、批判的和明显的对立的性质，是不对的。我们知道，创作出最肆无忌惮的戏仿神圣文本和宗教仪式的作品的人，往往是真诚地接受这种宗教仪式并为之服务的人。”⁵⁵

在指出怪诞型诙谐的对坚持完成、有限和封闭实施集体毁灭⁵⁶的同时，巴赫金还强调了怪诞戏仿文学的肉体性和物质性。“中世纪的戏仿文学完全不是对神圣的文本或学校的难题状况和规则形式主义地进行文学的、纯否定性的戏仿，怪诞的戏仿把所有这一切都转到欢快的诙谐音区和肯定的物质-肉体层面，它们被肉体化和物质化，同时使与之相关的一切变得轻松起来。”⁵⁷

与怪诞现实主义物质性相对应的还有同时指向多元的广场语言（各式各样的广场“吆喝”、骂人话、诅咒和发誓），作为拉伯雷最重要的“风格化因素”，它们对于拉伯雷民间特质的建构居功至伟，同时它们又洋溢着语言的物质的鲜活与欢快。“它们创造了那种绝对欢快的，无所畏惧的，无拘无束和坦白直率的言语，拉伯雷用这种语言向‘哥特式的黑暗’开火。这些广场的日常生活体裁为民间节日的形式和形象准备了气氛，拉伯雷正是通过这些形式和形象的语言解释出他关于世界的新的、欢快的真理。”⁵⁸

这些来自四面八方、形态和起源各异、形形色色、不拘形迹的广场言语仿佛成了一个储藏所，它集中了遭到禁止和排斥的各种言语现象，但被拉伯雷巧妙地熔于一炉，和谐地奏着诙谐的音调颠覆又更新了古板、严肃、黑暗的旧世界。“它们同样都渗透着狂欢节式的世界感受，改变了自己古老的言语功能，掌握了共同的诙谐音调，在统一的狂欢节这场更新世界的熊熊烈火之中，它们仿佛是飞溅的火花。”⁵⁹

在巴赫金看来，拉伯雷语言最大的本质就是褒贬融合。不难发现，这种狂欢的特质同样又契合了肉体的上下对立不同的指向，最后却和谐自然的熔于一体。“拉伯雷作品中的褒贬融合不只表现在作者语言里，更为经常的是出现在人物语言中。褒贬既针对整体，也针对每种现象，不管这现象看来多么无足轻重（须知没有一种现象是能脱离整体而说清楚的）。褒贬融合是拉伯雷语言最重要的本质。”⁶⁰

巴赫金曾以拉伯雷对名词的使用来说明其语言风格的狂欢性所反映出来的未完成性和双重性意义。“拉伯雷风格中最本质的特点之一就在于，一方面，一切专用名词，另一方面，一切物品和现象的普通名词，都力求达到褒贬绰号和诨名的极限……人物与物品之间的界限在褒扬和责骂的个性化的潮流中开始模糊：它们都成了既是反映旧世界的死亡，同时又是反映新世界诞生的狂欢剧的参加者。”⁶¹

巴赫金认为，语言上的褒贬融合其实对应着物质性层面的特点。他指出褒贬融合“反映着修辞学层面上世界的双重性，双重肉体性和未完成性（永恒的未就绪状态），我们无一例外地从拉伯雷形象体系的所有特点中看到它们的表现形式。”⁶²

小结：巴赫金对狂欢体的探索，至此并非随着本节的暂时告一段落而宣告终结，相反那是一个永不完结的、指向未来的体裁，而巴赫金有关小说理论的专门论述也表明了这一点，那将是本文下一节论述的重点，此处不赘。我们可以看到，与狂欢式的笑不可分割的狂欢体只要存在着戏仿和讽刺，它们就会指向过时（过去）的文体，因为“历史上，讽刺与讽拟这两个概念是不可分的：一切重要的讽拟，都总具有讽刺性；而一切重要的讽刺，又总与讽拟和谐戏过时的体裁、风格和语言结合在一起。”⁶³ 同样，它们还因了与时俱进的缘故始终连接了开放性的未来。

毋庸讳言，巴赫金关于狂欢体的论述有他过分强调被压抑者因而矫枉过正的一面，问题的关键在于，对于被理性、科学引导（同时也是吊诡的压制）过于长久以至欣赏、书写和思考现实与世界的思维都逐步单一化、趋于严肃时，巴赫金对民间的、狂欢精神的强调不仅是对我们固有思维的颠覆，同时也是对再生一种更自由思维和文体的补充，从此意义理解，在诗学意义上，“巴赫金的理论与方法尽管存在着某些不足和偏差，只要我们注意到这些问题，那么从整体上看，巴赫金的理论与方法无疑是诗学理论与方法的一个重要成就，它们拓展了诗学批评的视野，促进了文学研究方法的多样化，丰富了 20 世纪俄罗斯文学批评理论。”⁶⁴

-
- ¹ Tzvetan Todorov; translated by Wlad Godzich, *Mikhail Bakhtin: the Dialogical Principle*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p79.需要指出,中文译本中有严重的误译,即将“狂欢”译成“荒诞文艺”,还曲解了托多罗夫对狂欢和复调关系的表述。具体可参,托多罗夫 Tzvetan Todorov (1939—) 著,蒋子华 张萍译《巴赫金、对话理论及其他》(天津:百花文艺出版社,2001),页 283。
- ² 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》(北京:三联书店,1988),页 224。
- ³ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1984, p312.
- ⁴ 王建刚著《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》(上海:学林出版社,2001),导言页 6。
- ⁵ 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷(石家庄:河北教育出版社,1998),页 10。
- ⁶ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,页 186。
- ⁷ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷(石家庄:河北教育出版社,1998),页 160-161。
- ⁸ 具体可参蒋述卓 李凤亮〈对话:理论精神与操作原则——巴赫金对比较诗学研究的启示〉,见《文学评论》2000年第1期,2000年1月,页 128-134,观点引自页 131。
- ⁹ 详可参巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 161-162。
- ¹⁰ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 163。
- ¹¹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 167。
- ¹² 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷,页 14。
- ¹³ 赵勇〈民间话语的开掘与放大——论巴赫金的狂欢化理论〉,见《外国文学研究》2002年第4期,2002年12月,页 1-9 转 169。引文见页 7。
- ¹⁴ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 169。
- ¹⁵ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 235。
- ¹⁶ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 141。
- ¹⁷ 具体可参巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 142-143。
- ¹⁸ 具体可参巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 173-174。
- ¹⁹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 176。
- ²⁰ 详可参巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 144-147。
- ²¹ [日]北冈诚司著;魏炫译《巴赫金——对话与狂欢》(石家庄:河北教育出版社,2002),页 300-301。
- ²² 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,页 200。
- ²³ 详可参巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 149-156。
- ²⁴ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 194。
- ²⁵ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 187。
- ²⁶ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷,页 304。
- ²⁷ 王建刚著《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》,页 193。
- ²⁸ 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷,页 572。
- ²⁹ 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷,页 29。
- ³⁰ 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷,页 57。
- ³¹ 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷,页 2。
- ³² 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷,页 5。
- ³³ 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷,页 22-23。
- ³⁴ 程正民著《巴赫金的文化诗学》(北京:北京师范大学出版社,2001),页 105。
- ³⁵ 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷,页 588-589。
- ³⁶ 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷,页 509。
- ³⁷ 如冉毅就认为“毫无疑问,怪诞现实主义确实拥有物质和肉体的力量。这种肉体要素的表现形式绝对不是以个人的和利己主义的形式出现的,它与生活的其他领域是绝对不可分离的。所以应将物质的、肉体的原理视为普遍的、全民性的原理,该原理是与一切试图从全球性物质和肉体的源泉相分离,并力图与自己孤立起来的行为相对抗的。”(详可参冉毅〈狂欢和怪诞现实主义的结合效果及文学的激励〉,见《理论与创作》2000年第3期,2000年5月,页 62-65,引文见页 64。)同时,对怪诞现实主义的不同层面的

理解还可参周继武〈试论巴赫金的怪诞现实主义〉，见《徐州师范大学学报》（哲社版）第 27 卷第 3 期，2001 年 9 月，页 101-103。

³⁸巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 425-426。

³⁹巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 23。

⁴⁰巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 439。

⁴¹巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 322。

⁴²巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 325。

⁴³巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 393。

⁴⁴巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 367-368。

⁴⁵巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 24。

⁴⁶巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 430。

⁴⁷巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 469。

⁴⁸巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 459。

⁴⁹巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 448。

⁵⁰巴赫金著、白春仁 晓河等译《巴赫金全集》第四卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页 6。

⁵¹巴赫金著、白春仁 晓河等译《巴赫金全集》第四卷，页 4。

⁵²巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 25。

⁵³详可参巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 102-105。

⁵⁴巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 108。

⁵⁵巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 109。

⁵⁶巴氏借用让·保罗的话，认为“毁灭性的幽默”针对的不是现实的个别反面现象，而是整个现实，整个有限世界的整体。一切有限的事物本身都会被幽默所毁灭。” 见巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 49-50。

⁵⁷巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 97。

⁵⁸巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 224。

⁵⁹巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 21。

⁶⁰巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 484。

⁶¹巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 538。

⁶²巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 505。

⁶³巴赫金著、白春仁 晓河等译《巴赫金全集》第四卷，页 21。

⁶⁴张杰 汪介之著《20 世纪俄罗斯文学批评史》（南京：译林出版社，2000），页 437。

三 小说理论

卢卡奇在他有名的《小说理论》的结尾曾卓有远见地做出判断并且问道，“是杜思妥耶夫斯基用语言第一次将这个远离任何反对现实存在物的斗争的新世界钩画成一个被看得见的现实……他属于新世界。只有对他作品进行形式上的分析，才能说明他是否已经是那个世界的荷马或但丁，或者他是否仅仅提供了一些小歌，后来的艺术家有一天会把这些小歌同其他先行者一起编织成一个巨大的统一体：他仅仅是开始，还是已经完成？”¹

饶有意味的是，在他身后的哲学家——巴赫金不仅洞悉了他的远见，非常经典地将陀思妥耶夫斯基的小说创制归结为复调理论，而且还在继承他的基础上，非常成功地发展出了其独特和深邃的小说理论。但是，毋庸讳言，很多时候卢卡奇的影子隐隐可见。比如卢卡奇曾经坦陈了小说的生成性和未完成性，“而小说的‘半艺术’所规定的艺术法则从本质上讲正是那种不可界说，无法概括的东西：它们是八面玲珑的法则。八面玲珑与趣味本身是完全属于纯生活领域的从属范畴的，和基本的伦理世界无关，在这里却获得了巨大的构成上的意义：只有通过它们，主观性才能在小说总体的开头与结尾平衡地显现，才能将自己假定为合乎史诗规范的客观性，因而也就能克服这一小说形式的固有危险。”²很显然，巴赫金后来的许多整体概念都源自卢卡奇。当然，不同的是，巴氏将其中的许多观点进行了系统性和深入具体兼而有之的精妙处理。由于本文的目的和重点不在于此，此处不再展开。

巴赫金曾经非常坦诚地指出，形成过程中的思想有某种一致性，但也恰恰因此同时具有某种复杂的未完成性，不只是理论自身，也有书写者个体的局限性。“我的许多想法在一定程度上有着内在的未完成性，但我不想把缺点变成美德；作品中存在着许多外在的未完成性，不是思想本身的未完成性，而是思想表达和叙述的未完成性。有的时候难于把这

两个未完成性区别开来。”³巴氏的说法似乎有感而发，至少当我们将焦点锁定在他的小说理论时，这种描述颇有“如鱼饮水，冷暖自知”的况味。

实际上，巴赫金是经常回到他的小说论述中来的，同时小说领域也是他铺陈对话和狂欢理论的突破口，“巴氏对话语和对话的思考，触角一直深入到人的社会存在、人的生活与伦理，其突破口是文学尤其是小说领域，可以说，施于话语和对话的美学透视贯穿了他整个的小说研究”。⁴除了世人皆知的《陀思妥耶夫斯基诗学问题》和《拉伯雷和他的世界》以外，其实他还有不少的论文⁵专论小说。故法国学者让-伊夫·塔迪埃（Jean-Yves Tadié, 1936-）就指出，“巴赫金不断地回到小说上来，在他看来，小说与其他体裁不同，是一种混合体裁，大概是先于它而存在的所有其它体裁的综合。”⁶

需要指出的是，本节并非是想面面俱到地梳理巴赫金小说理论方面的建树，毋宁说更是对他谈及的与狂欢化文学密切相关的那一部分。在之前的论述中，笔者曾经介绍和论述了巴赫金采用历史诗学的方法对体裁诗学的独特和深入考量，巴赫金的历史诗学同样也是生动灵活、风格独具。“巴赫金的历史诗学以德国学者为榜样，统揽若干世纪和数种文学，总是把形式当作内容，把内容亦当作形式。它不太关注界限，不太关注理论含量，不奢望提出多少新的概念，没有形式主义的枯燥，而保留了作品原有的充实和生命力。”⁷

鉴于之前的论述侧重，本节主要是讨论狂欢化文学中小说理论的整体上的“统一性”而不再顾及它的发展历史和某些典型代表，如庄谐体、复调、怪诞现实主义等。如人所论，巴赫金“美学主要关心的仍是作品本文中实际的艺术性运作方式，小说形式是他的美学或诗学的主要对象，他的一般诗学亦以小说美学为主。在他的讨论中，作为研究对象的小说，其本身的结构遂成为优先研究的目标。”⁸

在巴赫金看来，长篇小说的出现，主要扎根于两条线路的挺进：笑与多语现象。“在小说话语的史前期，可以看到有许多的和常常十分不同的因素在起作用。据我们看来，最重要的是两个因素：一个是笑，另一个是多语现象。笑能把古老的描绘语言的形式组织起

来，这些形式最初正是用来嘲笑他人语言和他人直接话语的。多语现象和与此相关的不同语言的相互映照，把这些形式提高到了一个新的艺术思想水平；正是在这个新水平上，才有可能出现长篇小说的体裁。”⁹换言之，其实就是狂欢节的民间笑文化和巴赫金所言的“超语言学”。在巴氏看来，“这里的超语言学，研究的是活的语言中超出语言学范围的那些方面（说它超出了语言学范围，是完全恰当的），而这种研究尚未形成特定的独立学科。”¹⁰

小说的出现其实就是狂欢精神的物质实践，无论从体裁的开放与包容性上，还是从语言的众声喧哗层面，无论是结构的繁复性上，还是主人公言语与思想的傲然独立都在在显出狂欢精神在个中凸显的淋漓尽致。巴赫金甚至断言，小说虚构就是书写狂欢，“写小说就意味着写广场的亲昵氛围。”¹¹

小说作为长时期被边缘化和压抑的文体，其源头和母体就充满了下里巴人的浓郁气息，其强烈的民间性就是对官方性的对抗和消解。“小说却同永远新鲜的非官方语言和非官方思想（节日的形式、亲昵的话语、亵渎行为）联系在一起。”¹²

巴赫金的超语言学对小说的重要性同样不言而喻，作为巴赫金近乎毕生关注的言语的丰富性、日常性、具体性与生动性的超语言学无疑对作为叙述文体的小说至关重要。此处无须详论超语言学的具体所指，但我们知道，超语言学的独特追求恰恰就是对狂欢体式与内容的有效传递。如人所论，“他谋求的超语言学，旨在强调日常生活的语言多样化、立场的多维性，以拒斥彼时文学作品中语言的格式化、公式化和独白化。”¹³不难看出，这和小说的独特性异曲同工。

值得一提的是，巴赫金对“小说性”（novelness）的强调。他犀利地指出，小说与其他的文体不同，正统体裁或好或坏的适应了现成的东西，而小说与那些占统治地位的文学体裁很难融洽相处。它处处冲击旧有的体裁模式，夺取它们的文学统治权。这种理想的小说的颠覆性力量便被称为小说性。“在各种体裁里，巴赫金挑选出小说作为他自己的主人

公 (personal hero) 。小说不只是另一种文学体裁，而是一个特殊种类的力量，他称之为‘小说性’……由于任何文化的根本特征 (fundamental features) 都铭刻 (inscribed) 在其文本中，不仅仅是其文学文本 (literary texts) ，还有法律和宗教文本，‘小说性’可以瓦解 (undermine) 任何社会的官方或高等文化 (high culture) 。”¹⁴

毋庸讳言，这种小说性其实同时指向了体裁的革新和思想的狂欢。巴赫金认为，小说（长篇小说）的基本特征主要有：“（1）长篇小说修辞上的三维性质，这同小说中实现的多语意识相关联；（2）小说中文学形象的时间坐标发生了根本的变化；（3）小说中进行文学形象的塑造，获得了新的领域，亦即最大限度与并未完结的现时（现代生活）进行交往联系的领域。”¹⁵

换言之，小说的特性主要有：1 现实性；2 杂语性和多声性；3 未完成性。不难看出，小说性¹⁶其实和狂欢精神是一脉相承的，从它作为小说本质和特色的确立开始，它的物质性和精神特征都指向了狂欢。具体说来，

1 小说的现实性。小说同其他体裁的不同之处就在于它与时俱进的实践操作，也即它的现实性。巴赫金认为，“小说体裁从一开始，就不是以绝对过去时的遥远形象为基础，而是建立在直接与这个未完结现时相联结的领域之中。小说依据的基础，是个人的体验和自由的创作虚构……小说一开始便是用不同于其他现成体裁的另一种材料制成的；小说具有另外一种性质；同小说一起而且也在小说之中，在一定程度上可说是诞生了整个文学的未来。”¹⁷

恰恰是因为小说作为一种正在生成和发展着的体裁，它的现在进行时态也决定了它与现实世界的千丝万缕剪不断理还乱的纠葛，所以它和现实之间存在着互相印证的辩证关系，“长篇小说还处于形成时期。但已具备对现实的新看法和理解，与此同时，也有了新的体裁概念。

体裁说明现实；现实使体裁变得更清晰。”¹⁸

无论是史诗对“绝对过去”的书写，还是古典时期其他正统文学样式对遥远的过去记忆式的投射，它们的书写内容都是一种完成的、封闭的圈定。而现实自身却是永恒的，它流动不息，永无终结，作为一种当时比较低级的体裁，小说（或其前身民间笑谑作品等）却捡拾起正统文类不愿书写的转瞬即逝和难以把握的现实。另一面，其他许多体裁也很难把握日新月异、流动不息的社会现实，这自然使得小说在拥有其他难以企及的现实关怀和当下性的同时，也成为了时代转型期的重要选择。如人所论，“小说是一个社会对时间和空间本质的根深蒂固假设的敏感显示器（a sensitive indicator），这正是由于，跟其他文学、非文学的文类相对立，小说意识到了自身建构偏见的相对性”。同时这也是巴赫金钟情小说的关键原因所在，“但是在文学文本中，小说这种倾向变化（openness to change）和寻求多样性的体裁，会比其他形式更准确更全面地表现统辖知觉的坐标的（coordinates）种种转变。所有这些使得小说成为巴赫金中意的方式，使他有关语言、社会理论和直觉史的见解戏剧化。对巴氏来讲，小说是一部人生巨著。”¹⁹

2 杂语性和多声性（heteroglossia）。需要指出的是，在我看来，小说的杂语性和多声性至少包含了内在两个层面的整体特征，文类方面的巨大包容性以及语言方面的众声喧哗，尽管这些层面往往是不可分割的统一体。²⁰

文体方面：首先表现出的杂语性特征就是小说对非文学体裁的有机吸纳，“非文学的表述及其边界（对白、书信、日记、内心言语等等），移用到文学作品中（如进入长篇小说）。在这里，它们的总体涵义要发生变化。他人声音反射到它们身上，作者本人的声音也进入其中。”²¹

其次，造成小说杂语性的重要手段还表现在“镶嵌体裁”上。他类体裁进入小说并非一如石沉大海，它们还保持了自己结构和语言的相对独立性。它们的渗入功效显著：不仅有效的瓦解了小说语言统一的可能性，而且还进一步加强了小说的杂语性，巴氏指出，镶

嵌体裁是“小说引进和组织杂语的一个最基本最重要的形式”，又言，“长篇小说允许插进来各种不同的体裁，无论是文学体裁（插入的故事、抒情剧、长诗、短戏等），还是非文学体裁（日常生活体裁、演说、科学体裁、宗教体裁等等）……镶嵌在小说中的体裁，一般仍保持自己结构的稳定和自己的独立性，保持自己语言和修辞的特色。

不仅如此，还有一些特殊的体裁，它们在长篇小说中起着极其重要的架构作用，有时直接左右着整个小说的结构，从而形成一些特殊的小说类型。这便是自白、日志、游记、传记、书信及其他一些体裁。”²²

恰恰是诸多风格甚至可能是迥异的文体对立又辩证的和谐/不和谐共处塑造了小说文体层面的杂语性。

这里需要提出的有关巴赫金的另一个关键词是互文性（intertextuality）。巴赫金其实并没有如此使用过这个名词，他使用的是对话主义。但它却是今天互文性的源头。保加利亚裔法籍学者朱莉亚·克里斯蒂娃（Julia Kristeva）在介绍巴赫金的文章中首先使用了这个词。用于指涉不同或并列文本（或陈述）之间的特殊语义关系的互文性有其自身繁复的使用历程，鉴于他人已有专著²³讨论，不赘。

托多罗夫还仔细探讨了互文性的缺失的情况。“互文性与言语有关，与语言没有关系，因此，它属于交际语言学而非语言学范畴。然而，话语之间的关系并不都是互文性的。必须从对话理论中除去那些逻辑性的关系（如否定、推断等等），它们本身不包含互文性（但可以发生关系）；同样，也应该除去那些纯粹的形式关系或狭义的语言方面的关系，如头语重复和对仗等形式。”²⁴

巴赫金对互文性的强调不仅在于他对无所不在的对话主义的洞察，还包括他认为，只有在小说这种体裁中，互文性才可以充分得以表现。因为如果在非文学性的散文中（如通俗、修辞和科学散文中），对话主义往往不过是孤立或特殊的行为。而“主要在小说中，对话主义从内部支配着一种语式，在此基础上，话语使它的客体概念化，甚至它的表达，

同时改变了话语的语义和句法结构……任何一种小说，从变化的程度上看，是言语具体和不可分开的意识、风格、‘语言’形象的对话学体系。小说中的言语不仅仅是表达，它同时也是表达的客体。小说话语一直是自我批评的。因此，小说从根本上区别于其他所有直接体裁，如史诗、抒情诗、正剧。”²⁵

而托多罗夫就对巴赫金小说话语论述中对互文性的传承作了很高评价，“巴赫金在‘小说话语’一文中的解释不愧是对上述各种问题（指对话主义、互文对话区分等，朱按）最细致、最系统的阐述：因为这是他对‘交际语言学’（对话的语言学）思考的结果。”²⁶

饶有意味的是，在小说体裁对其他体裁进行“收编”（有机借鉴和包容，同时在扩大自己虚构的限制 *chimerical confines* 的情况下却又拒绝界定²⁷）的关系中，并非是前者对后者的一厢情愿。反过来，小说也可以对其他体裁进行“小说化”，也即让它们变得更加自由、对话化和具有更强的现实关联。“小说化”使得“其他体裁变得自由了一些，可塑性强了一些；它们的语言借助非标准语的杂语事实，借助标准语中的‘小说’成分而得到更新；它们要出现对话化；其次它们中间广泛渗进了笑谑、讽刺、幽默，渗进了自我讽拟的成分。最后（这也是最主要的），小说赋予了这些体裁以问题性，使它们有了一种特殊的意义上的未完结性，并同没有定形的、正在形成的现代生活（未完结的现在）产生密切的联系。”²⁸

语言修辞方面，杂语性和多声性更是成为小说得以成立的不可或缺的基本特征，甚至是头等重要，“语言的内在杂语性对小说具有头等重要的意义。”²⁹无独有偶，丹尼斯（Simon Denith）甚至认为，“小说是以最好地开发语言多声性倾向（*heteroglossic tendencies*）的形式出现的”。³⁰

毋庸讳言，小说的产生和发展有它独特的语境，如前所述，它的和复杂转换的现实世界的紧密关联使得它自身对语言描述以及种类都有自己较高的要求，它恰是在这种环境中

产生，同时它也注定了这种杂语和多声特色。在这一积极、丰富的多语环境里，语言和现实世界之间，形成了一种完全新的关系，而这种关系为在封闭的单语时代所形成的一切现成体裁似乎开掘了尴尬之门，甚至是逐步灭亡的坟墓。“与其他正统体裁不同，小说恰是形成和成长在外在和内在多语现象急剧积极化的条件下，这是最合它意的环境。所以小说才能够在文学发展和更新的过程中从语言和修辞方面居于主导地位。”³¹

在巴赫金看来，小说的修辞有它自身的规律可循，他为此为我们分析了小说修辞的基本类型，“长篇小说作为一个整体，是一个多语体、杂语类和多声部的现象。研究者在其中常常遇到几种性质不同的修辞统一体，后者有时分属于不同的语言层次，各自服从不同的修辞规律”，他认为，通常一部长篇小说可以分解为如下几种布局修辞类型，“（1）作者直接的文学叙述（包括所有各种各样的类别）；

（2）对各种日常口语叙述的摹拟（故事体）；

（3）对各种半规范（笔语）性日常叙述（书信、日记等）的摹拟；

（4）各种规范的但非艺术性的作者话语（道德的和哲理的话语、科学论述、演讲申说、民俗描写、简要通知等等）；

（5）主人公带有修辞个性的话语。”³²

需要指出的是，小说的杂语性和多声性也有它自己独特的层次，从对话化到语言的狂欢。语言狂欢自然有它的独特性，“充满了幽默感、具有滑稽性、寓言性、象征性、颠覆性和怪诞性，是一种异质的异己的被平时忽视了的人性语言的复归，具有独特的形式和风格。”³³

对话化则是比较基础的层面，某种程度上，没有对话也就没有狂欢，“准此，众声喧哗的实质意义，不是在于正文中不同的言语型（diversity of speech types）的存在与否，而是取决于不同言语间的内在对话，我们甚至可以说，‘众声’能够‘喧哗’，是因为充满了内

在对话的‘双声言语’”。³⁴透过语言的不同层次，小说的主题同样在此过程中实现对话，这同时也是小说修辞的基本特点，“不同话语和不同语言之间存在这类特殊的联系和关系，主题通过不同语言和话语得以展开，主题可分解为社会杂语的涓涓细流，主题的对话化”。³⁵

比如以讽拟体为例，它实际上是一种“特意混合体”，因为要对某些“正常的”语言与风格进行渲染、讽拟和滑稽化等等，它必然就必须考虑对旧语言/风格中的一些因素进行偏袒或者舍弃，也可能进行增添，注入新的活力，诸如此类种种操作，自然带上了对话色彩。“讽拟体里汇合交错着两种语言、两个风格、两种语言视角、两种语言思维，实质上便是两个话语主体。当然，这两者之一（即被讽拟的语言）是亲自在场，另一个语言则属无形的存在，只是创作和理解时的积极的背景。讽拟体——就是特意混合体，不过一般说是语言内部的混合体，依靠的是标准语分化为不同的体裁语和流派语。”³⁶

而小说语言的杂语性和多声性实际上也是可以分为几个层面，比如它的语言来源、语言自身的特征和小说作者所采用的人为的杂语化的模式等等。

首先，小说话语的来源就具有狂欢特征。其来源主要如下：“一、讽拟的话语：（1）对举性的讽拟话语，这是两重性形象解体的过程；民间口头文学中的争论；长篇小说对话中的首要现象——不同时间相互的争论；（2）纯粹的讽拟话语及其类型。

二、绰号。名字与绰号；绰号与隐喻。错乱谑语。

三、混合结构与多语现象。”³⁷

正是由于小说语言来源的多声性，使得小说家在描写对象时在借用对象的杂多性时也可以将自己置身其中，形成别具特色的多声或狂欢。“能揭示对象的首先正是社会性杂语中的多种多样的姓名人物、论说见解、褒贬评价。这时对小说家来说，在对象身上揭示出来的，不是对象自身处女般的完好深邃，而是社会意识在对象身上碾压而成的多条大道和

蹊径。与对象自身中的内在矛盾一起，在小说家面前还展现出围绕这一对象的社会杂语。那是在任何对象周围都会发生的巴比伦式的语言混乱；对象自身的辩证法同对象周围的社会性对话交织到了一起。对小说家来说，对象是杂语多种声音的汇合地，也包括了他自己声音在内。”³⁸

同样，反过来，作为小说文类的制造者，小说家也必须善于择取百家之长、有容乃大，“小说家的方式就是汲取这些现成的各种声音，将它们交汇在一起，使文学语言‘相互指涉’，以一种新的关系彼此呈现不同的意识形态和世界。”³⁹

其次，在巴赫金和许多学者看来，小说的杂语性特征表现在话语内部的复杂斗争中。巴赫金认为，“正是普通规范语的杂语性而不是它的统一性，成为风格的基础。当然，这个杂语性在这里并不会超出语言学上的统一标准语（抽象的语言标志的统一）的范围，在这里不会真正导致语言混杂，而是要保证人们能在一个统一的语言范围内达到抽象的语言上的理解，对具体而积极地（参与对话地）理解引入小说并经过艺术组织的生动杂语的事实来说，仅是一个抽象的因素。”⁴⁰

在霍奎斯特看来，杂语性或多声性其实就是话语离心力和向心力斗争的集中地。“多声性（或译众声喧哗 heteroglossia）概念靠得尽可能近以使集中地情景化（contextualizing），这样影响话语的巨大的离心力和向心力力量（centripetal and centrifugal forces）可以有意义地在那里聚合。”⁴¹

在 David K. Danow 看来，多声性表现为两个层面：第一仍然是如前人所谈的向心力和离心力的紧张关系的中心；其次，他往前推进的是，他认为来自不同身份、职业、时代和文类等的共同作用形构了这一点。多声性首先是被设计用来传达一种源自离心力和向心力力量长期斗争中的创造性的紧张（tension），它们经由一种在可以想象的主流文学语言

(conceivably dominant literary language) 和竭力从日常口头话语移往文学领域的非文学语言 (extraliterary languages) 之间的对抗, 在小说的整体语境中得到证明。

其次, 多声性意味着社会-意识形态 (socio-ideological) 语言小说的在场 (presence): 那些属于一定职业、文类, 或者特殊时代的语言, 转向小说时提供了日常话语中使用的言语的层次的多样性 (multiplicity)。⁴²

巴赫金曾以散文体小说为例来说明杂语性言语对小说塑造的巨大作用和后效特征, “散文体小说作者的语言意识, 在相当程度上是分散型的, 具有相对的性质。这一语言意识自由地在不同语言间徘徊搜寻自己的材料, 能轻而易举地使任何材料脱离任何语言 (在力所能及的范围内), 再使材料与它‘自己’的语言和世界连接起来……正是从语言和材料的这种互相敌视中, 产生出这类小说的独特‘风格’”。⁴³

第三, 小说的杂语性还表现在作者的有意为之上。比如不同小说对杂语的引入和修辞使用上就别具特色: 几乎所有小说无一例外, 也即最常用的形式就是采用主人公语言的独特性策略, 因为它们甚至可以成为作者的第二语言, 表达多姿多彩的思想/语言模式; 幽默小说采用的是不同形式和程度的“讽刺性模拟”等等。

这里值得一提的是, 是从叙事手法的更新方面着手——借用假定作者。“小说引入和组织杂语, 还有与这一幽默形式及其不同的一些形式; 它们的决定因素, 是安排一个个性化的具体的假托作者 (书面语中), 或是一个叙述人 (口头语中)。

运用假定的作者, 对幽默小说 (斯特恩、吉佩利、让·保罗) 来说也是典型的手法……目的在于增加文学形式和体裁的相对性、客观性和模拟的讽刺性。”⁴⁴

另外, 在许多狂欢体小说和怪诞小说中, 骗子、小丑和傻子的作用有着不可比拟的反拨和颠覆作用。它们不仅践踏和戏弄官方世界的规范、约束和严肃性, 消解谎言、欺骗, 而且装疯卖傻戏弄自我在在发人深省; 不仅如此, 它们的出现还可能揭示了民族和地域的某种文化意识和自我认识, 甚至意味着对文学和民间文化断裂弥补的契机。

当回到小说的语言的杂语性层面时，这三者同样也起到了关键的组织作用，“骗子模拟讽刺高昂语言以进行开心的哄骗；小丑狠命歪曲这些高昂语言，使之面目全非；最后是傻子对高昂语言的天真不解——这三个对话性范畴在小说萌芽期组织起了小说的杂语，到了现代获得了特别鲜明的外在表现，体现在骗子、小丑、傻子这几个象征性的形象之中。”⁴⁵

综上所述，巴赫金的多声性不仅在语言和小说文体结构的创新性上令我们有眼界大开之感，同时对我们生活态度的改换和记录也不无裨益，“巴赫金的多声性概念帮助我们理解，例如，文学作品通过贯穿各种各样竞争言谈（competing utterances）和言语行为（speech acts）作用于微观语言层面（microlinguistic levels）的方式……多声性指涉了弥漫于日常生活节奏中的向心力（或官方的）和离心力（非官方的），这些力量记录了我们对标志我们日常世界事件的反应。”⁴⁶

3 未完成性。巴赫金对小说的未完成性特征的描述可谓一语道破先机。巴赫金率屡屡强调，“小说不仅仅是诸多体裁中的一个体裁。这是在早已形成和部分地已经死亡的诸多体裁中间唯一一个处于形成阶段的体裁。这是世界历史新时代所诞生和哺育的唯一一种体裁，因此它与这个新时代有着深刻的血缘关系。”⁴⁷

在我看来，依据巴赫金的本意，小说的未完成性可以理解为如下几个层面：

（1）指向未来性。巴氏认为，“小说体裁的诞生和形成，完全展现在历史的进程之中。长篇小说的体裁主干，至今还远没有稳定下来，我们尚难预测它的全部可塑潜力。”

⁴⁸不难看出，正是因为小说始终与时代同步共振，而时间是不会停止的，它永远奔向不知终点的未来，所以与之密切相关的小说就指向了未来。霍奎斯特也认为，小说性是在与其他形式作斗争中的一个窥探/发现未来的观察孔，“文学，当它限定（enacts）小说性

时（当然不仅仅是以小说的形式），它就变成了一个由此可以预见未来的观察孔（loophole），不然，未来就会被其他话语形式所遮蔽（obscured）。”⁴⁹

（2）不确定性。小说的发展和形成始终是在进行时态中，当然这并不意味着小说的虚无性，作为一种特色鲜明的文体，其确立已是不争的事实。这里的不确定性是指小说边界的模糊、巨大的包容性和开放性。它不满足于也反对自身的固步自封，恰恰相反，它就是站在不断自我批判的基础上逐步确立和发展自我的。显然，此处我们不难读出巴赫金对卢卡奇的微妙继承。如陈清侨所言，“巴赫金认为小说跟许多其他文类不同之处，还在于它无法由一些特定的形式去界定。经过这样的诠释，小说的性质重新被赋予一种逍遥自在的‘新颖性’，这使文类成为特别适合表现探索、更新和反叛精神的美感形式了。”⁵⁰

小结：从整个小说发展历史和两条发展路线来看，杂语小说的发展与兴盛明显要比单语小说晚，尽管文化上作为源头的狂欢可能反过来比后来越走越窄的文化的内在精神特征的相对单一要早。杂语小说的发展脉络中自然是包括了那些“小说性”程度较高的小说，也即高度狂欢化的小说。这是一条尽管枝杈茂密，却又主干分明的路径，它的最终目的（如果有的话），就是奔向文体、思想和语言的狂欢。如人所论，“杂语小说的基本特点是：多语性、多风格，杂语进入小说之内，形成一种内在的对话结构”⁵¹，甚至是自由自在、不断更替与重生的狂欢。

小说理论作为巴赫金对狂欢化文学论述⁵²的总结有其独特的意义，这往往是同类的总结和论述所不可比拟的。⁵³但我们在理解时要注意如下事项：一方面，它是来自于鲜活的文本和文类分析后的产物，我们不可以脱离它得以长存的语境；另一方面，巴赫金即使在针对某一文本和文类进行文本细读时，它文字背后的深意又需要我们仔细体味，不可敷衍了事、一叶障目。正确的态度是，在血肉丰满的前提下认真研读和体味其升华了的富足精神。同时，巴赫金建立在强有力论证基础上的有关小说性的论述对我们重新解读类似文本也有重要的现实意义。

¹卢卡奇（Gorge Lukács）著，杨衡达编译、丘为君校订《小说理论》*Die Theorie Des Romans*（台北：唐山出版社，1997），页121。

²卢卡奇著，杨衡达编译、丘为君校订《小说理论》，页46。

³巴赫金著、白春仁 晓河等译《巴赫金全集》第四卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页 423-424。

⁴ 详可参白春仁《边缘上的话语——巴赫金话语理论辨析》，见《外语教学与研究》第 32 卷第 3 期，2000 年 5 月，页 162-168。引文见页 165。

⁵ 巴氏此方面的论文主要有《长篇小说的话语》、《教育小说及其在现实主义历史中的意义》、《小说的时间形式和时空体形式》、《长篇小说话语的发端》、《史诗与小说》、《长篇小说理论问题》、《关于长篇小说的修辞问题》等等，主要分布在钱中文主编的《巴赫金全集》中文译本第 3、4 卷（石家庄：河北教育出版社，1998）中。其他少许的论述则比较分散。

⁶ 让-伊夫·塔迪埃（Jean-Yves Tadié, 1936- ）著，史忠义译《20 世纪的文学批评》*La Critique littéraire au XXème siècle*（天津：百花文艺出版社，1998），页 277。

⁷ 让-伊夫·塔迪埃著，史忠义译《20 世纪的文学批评》，页 280。

⁸ 李幼蒸著《文化符号学》（台北：唐山出版社，1997），页 58。

⁹ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页 472。

¹⁰ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页 239-240。

¹¹ 巴赫金著、白春仁 晓河等译《巴赫金全集》第四卷，页 422。

¹² 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 523。

¹³ 邱运华《错会的契合：巴赫金的超语言学与 20 世纪西方文论的语言学转向》，见童庆炳主编《文学理论学刊》（北京：北京师范大学出版社，2000），页 299-312。引文见页 310。

¹⁴ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1984, pp.276-277.

¹⁵ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 513。

¹⁶ 在 Simon Dentith 看来，小说性也是一个复杂概念，“‘小说性’很多时候看起来是所有小说的一种特征，在其他时候又看起来是一部分小说区别于另一部分的标志。”可参 Simon Dentith, *Bakhtinian Thought: an Introductory Reader*, London; New York: Routledge, 1995, p.58. 换言之，小说性可以作为所有小说的特质，但同时又可以滑为某一部分小说的高级形式表征。而 Michael Holquist 却从对话角度思考这一定义，认为“小说性是勾画（charting）导致日益增长的非-认同（non-identity）问题结果的变化的一种方式。小说性程度的或多或少成为（serve as）或多或少他者自觉（awareness of otherness）的索引。小说史在文学史上有它的位置，而小说性的历史却坐落于人类意识史（history of human consciousness）中。”See Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and his World*, London; New York: Routledge, 1990, p.72.

¹⁷ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 544。

¹⁸ 巴赫金著，李辉凡 张捷 张杰等译《巴赫金全集》第二卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页 293。

¹⁹ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p.294. 卢卡奇也指出，“鉴于对先验的相互关系的最小打扰都必定使得生活意义的内在性消失得无影无踪，一种从生活中脱离出来，不见容于生活的本质可以以这样一种方法使自己有得以存在的荣幸，以致这种荣幸甚至在更为激烈的剧变之后即使会黯然失色，但绝不会全然消失。这就是悲剧之所以尽管有所改变，却仍然以其未被触及的本质特性幸存于我们时代的原因，而史诗却不得不消失，让位于一种全新的形式：小说。”具体可参卢卡奇著，杨衡达编译、丘为君校订《小说理论》（台北：唐山出版社，1997），页 14。

²⁰ 比如巴赫金如下的对杂语性的描述中就汇聚了语言和体裁甚至思想层面。“各种语言不再只是纯粹争辩性的讽刺模拟对象，或自成目的的讽刺模拟的对象。它们一方面不完全丧失讽刺模拟的意味，另一方面又开始实现艺术描绘的功能、公正合理地描绘的功能。小说学会运用所有的语言、所有的姿态、所有的体裁；小说强迫所有老朽过时的世界、所有在社会性和思想性上格格不入和相距遥远的世界，都用各自的语言，以各自的风格来讲述自己。”可参巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 200。

²¹ 巴赫金著、白春仁 晓河等译《巴赫金全集》第四卷，页 318。

²² 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 106。

- ²³ 具体可参[法]萨莫瓦约著,邵炜译《互文性研究》(天津:天津人民出版社,2003)。
- ²⁴ 托多罗夫著,蒋子华 张萍译《巴赫金、对话理论及其他》(天津:百花文艺出版社,2001),页259。
- ²⁵ 转引自托多罗夫著,蒋子华 张萍译《巴赫金、对话理论及其他》,页265-267。
- ²⁶ 托多罗夫著,蒋子华 张萍译《巴赫金、对话理论及其他》,页277。
- ²⁷ David K. Danow, *The Thought of Mikhail Bakhtin: from Word to Culture*, London: Macmillan, 1991, p.43.
- ²⁸ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷,页509。
- ²⁹ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷,页488。
- ³⁰ Simon Dentith, *Bakhtinian Thought: an Introductory Reader*, p.54.
- ³¹ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷,页515。
- ³² 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷,页39-40。
- ³³ 张首映著《西方二十世纪文论史》(北京:北京大学出版社,1999),页350。
- ³⁴ 马耀民〈作者、正文、读者——巴赫金的《对话论》〉,详见吕政惠主编《文学的后设思考:当代文学理论家》(台北:正中书局,1991),50-77。注释出处见页68。
- ³⁵ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷,页41。
- ³⁶ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷,页496-497。
- ³⁷ 巴赫金著、白春仁 晓河等译《巴赫金全集》第四卷,页106。
- ³⁸ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷,页57。
- ³⁹ 朱立元主编《现代西方美学史》(上海:上海文艺出版社,1993),页1120。
- ⁴⁰ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷,页91。
- ⁴¹ Michael Holquist, *Dialogism : Bakhtin and his World*, p.70.
- ⁴² David K. Danow, *The Thought of Mikhail Bakhtin: from Word to Culture*, pp.51-52.
- ⁴³ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷,页166-167。
- ⁴⁴ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷,页96。
- ⁴⁵ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷,页196。
- ⁴⁶ Todd F. Davis (1965-) and Kenneth Womack, *Formalist Criticism and Reader-response Theory*, New York: Palgrave, 2002, pp.47-48.
- ⁴⁷ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷,页506。
- ⁴⁸ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷,页505。
- ⁴⁹ Michael Holquist (1935-) , *Dialogism : Bakhtin and his World*, p.82.
- ⁵⁰ 陈清侨〈美感形式与小说的文类特性——从卢卡契到巴赫金〉,见陈平原 陈国球主编《文学史》第一辑(北京:北京大学出版社,1993),页41-68。引文见页61。
- ⁵¹ 夏忠宪著《巴赫金狂欢化诗学研究》(北京:北京师范大学出版社,2000),页135。
- ⁵² Dominick Lacapra 就认为“巴赫金的具体焦点当然是文学中的狂欢化——一种包含了 (encompasses) 一定数目文类却又在特定几个中得以宣布 pronounced 的文类传统,那就是有名的小说。” [From "Bakhtin, Marxism, and the Carnavalesque"], see Caryl Emerson (ed.), *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, New York: G.K. Hall, 1999, p.240.
- ⁵³ 比如在马振方著述的《小说艺术论》(北京:北京大学出版社,2000 二刷)中,马将小说的定义的规定性总结为叙事性、虚构性、散文性和文字语言的自足性(具体可参页8-11)。这种分法不仅互相重叠,比如叙事性和虚构性就不乏重叠之处,而文字语言的自足性说法也越来越受到质疑,它不仅忽略了小说语言的开放性,而且也没有注意到新兴的图画小说的有益探索。

第二节 小说话语及巴赫金的适用性

一 小说话语

如前所述，本文的小说话语其实不是对所有小说话语的理性分析，而毋宁是对巴赫金言语体裁论述的剖析，是对某种“有序杂语”的探研，因为小说“话语还是语言艺术（如长篇小说）创作的基本手段和内容，创作者总是从社会性杂语中采撷各种言语体裁的话语，将它们组织成统一的有序杂语，使之成为艺术现实的存在形态”。¹

首先，在巴赫金看来，话语是一种作为交际手段的符号，这是话语的基本功能。“话语是一种 par excellence（独特的）意识形态的现象。话语的整个现实完全消融于它的符号功能之中。话语里没有任何东西与这一功能无关，没有任何东西不是由它产生出来的。话语——是最纯粹和最巧妙的社会交际 medium（手段）。”²不难看出，话语自身就充满了巴氏所一贯提倡的对话性。不仅如此，巴氏还指出了话语的所有特点以及功能，“我们所清楚的话语的所有特点——就是它的纯符号性、意识形态的普遍适应性、生活交际的参与性、成为内部话语的功能性，以及最终作为任何一种意识形态行为的伴随现象的必然现存性，——所有这一切使得话语成为意识形态科学的基本研究客体。”³

我们所提及的小说话语主要是指小说式的“杂语”，它是巴赫金语言哲学的基础，蜕变于巴氏所大力提倡的对话主义。这里我们不妨先考察一下巴氏所主张的“超语言学”。巴赫金认为，无论是超语言学还是语言学，研究的对象都是语言，不过角度和方法各异，但可以互为补充。但是，尽管如此，二者还是有迥异之处。巴氏指出，“对话关系（其中包括说话人对自己语言所采取的对话态度），是超语言学的研究对象”⁴，但这一点恰恰是纯语言学标准所无法揭示的，对话的角度往往是纯语言所束手无策的盲区。

当然，超语言学并非只是局限于对话，杂语作为对话的最高形式理应也置身其中，毕竟，超语言学就是在语言的真实生命中研究语言。巴赫金在论述陀思妥耶夫斯基时也暗示

了这一点，尽管在巴氏看来，陀氏更多是对话精神书写的集大成者。“到处都是公开对话的对语与主人公们内在对话的对语的交错、呼应或交锋。到处都是一定数量的观点、思想和语言，合起来由几个不相融合的声音说出，而在每个声音里听起来都有不同。作者意图所要表现的对象...恰恰是一个主题如何通过许多不同的声音来展示；这可以称作主题的根本性的、不可或缺的多声部性和不协调性。”⁵论述中已隐隐透出杂语性的呼之欲出。

杂语性的指向层面显然不只是语言，如前文所述，它同时至少还指向了文体、思想等。但在此处的论述中，由于笔者的重点是考察小说话语，自然是以语言为论述中心。毋庸讳言，单纯是语言层面，也是指向各异、姿态万千。活泼的生活杂语固然是对官方的专制话语具有不可遏抑的消解和嘲讽作用，而小说杂语同样也是对单一语言和统一口径的语言的刻板的瓦解和替代。巴赫金认为，“小说里塑造语言形象的所有方法，可以归结为三个基本范畴：（1）语言的混合，（2）语言对话化的相互关系，（3）纯粹的对话。

这三个范畴三种方法，只能从理论上区别开来；它们在统一的艺术形象中不可分割地交织在一起。”⁶综上所述，总体上说来，小说话语的层面可以划分为两层：对话和杂语（或曰语言的狂欢）。

一、对话。在巴赫金的论述中，对话成为一个宛如万花筒折射出来的五彩缤纷的世界，不管是话语自身的内在对话性，还是小说中他人话语五花八门的表现形式；不管是语言形象的“混合”，还是“变体”抑或风格模拟，其中林林总总的对话关系都在在令人瞩目。

在巴赫金看来，对话关系不可简单地归结为逻辑关系或语义关系，只有在特定情况下，后者才有可能产生对话关系，“对话关系又不可归结为逻辑关系，不可归结为指物述事的语义关系；后两者自身并不包含对话的因素。逻辑关系和语义关系只有诉诸言语，变成话语，变成体现在语言中的不同主体的不同立场，相互之间才有可能产生对话关系。”

⁷这样就扫除了对话关系理解方面的可能混淆。

钱中文在论述陀思妥耶夫斯基的对话性时指出，“这种对话有别于一般小说和和戏剧中的对话，它具有一定的哲理意义，它是反映了人与人之间的平等精神的对话……这里的对话，就是那些有自由和独立感的个性，把对方视作与自己一样独立的个性，各自让对方充分表达自己的意见，用各种音调各自不同地唱着同一个题目，形成多声部状态的对话，所以这种对话也是一种创作的精神和作者主观精神状态的表现。”⁸这无疑指出了各种对话层面的可能性和丰富性。笔者将分述巴赫金小说话语对话的别样姿彩。

1 话语的内在对话性。与纯粹语言学家们不同，在巴赫金看来，话语具有某种与生俱来的对话性，“话语总是作为一方的现实的对语而产生于对话之中，形成在对象身上同他人话语产生对话性相互作用之中。话语对自己对象的称述，带有对话的性质。”⁹

话语的内在对话性，并未到此打住，而是还有更多的姿态：比如揣测对方的答话进行对话对此也有影响。与此相对应的是，巴赫金还提出了一种个体有意为之的主观对话操作，指讲话者对听话者首先预设的一种对话状态，即新的内在对话性，“话语的这种新的内在对话性（指针对预期的听者的他人话语所采取的对话策略，朱按），有别于在对象身上同他人话语相遇所产生的对话性。这里不是对象，而是听者的主观视野，成为两者相逢的舞台。因此，这种对话性带着较多的主观心理性，而且时常具有偶然性；有时是硬扯在一起，有时是颇可争议的。”¹⁰

需要指出的是，这种内在对话性有其独到的功用，它往往促发和加强了话语的对话性，而且还凸现了话语的现实性。“对话化不但加强和重视他人话语（积极应答的现代听者）的因素，而且使话语接近现实，保证话语较准确地和创造性地关注所讲的事物。”¹¹

当我们将视线转向小说内部时，小说中的人，或者确切一点，说话人则至关重要，因为小说自身需要他们以各自独特的立场介入小说，巴氏指出，“小说体中构成其修辞特色的‘能说明问题’的基本对象，就是说话人和他的话语。”他还为此提出了自己的三点论证，“（1）说话人及其话语在小说中，也是语言的以及艺术的表现对象……（2）小说

中的说话人，是具有重要社会性的人，是历史的具体而确定的人；他的话语也是社会性的语言（即使在萌芽状态），不是‘个人独特’的语言……（3）小说中的说话人，或多或少总是个思想家；他的话语总是思想的载体。”¹²毋庸讳言，小说中的人及其话语对小说修辞及其架构的重要性，这也是形成对话或者复调特质的必备。

在进入到他人话语的特征时，巴赫金提出了个中存在的独特吊诡，即其权威性和内在的说服力可能对立又和谐的共存于一体。不过，这种情况终属少见，所以巴氏强调的是与他人话语的专制性相对立的具有内在说服力的话语。“具有内在说服力的话语，它的意义结构是开放而没有完成的；在每一种能促其对话化的新语境中，它总能展示出新的表意潜力。”恰恰因为它的开放性和促对话性，具有内在说服力的话语对于杂语小说具有非同寻常的意义，但同时，由于它自身还保留着深刻的历史语境特征，理解它时也要注意不可釜底抽薪。“具有内在说服力的话语，是现代的话语，是在同没有结束的现代打交道的区域里诞生的话语，或者是加以现代化了的话语……每一个话语都包含有关于听者的某一特定的见解，包含有听者的统觉背景，考虑听者的不同程度的回答，并保持着一定的距离。所有这些对于理解话语的历史命运，都是至为重要的。忽视这些因素和细微意味，便会导致话语的物质化（使它失去天生的对话性）。”¹³

小说杂语的对话特征，即使在面对某一人物（或主人公）时，也同样有效，在此人的语气和格调中可以出现合二为一的混合语式，它是指这样的话语：按照语法/句法标志和结构标志，它表面上属于同一个说话人，而实际上其中混合着两种话语、讲话习惯、风格、‘语言’、表意和评价的视角。所以不同声音、不同语言的分野，就发生在一个句子之内，常常在一个简单句的范围内；甚至同一个词时常同时分属纠缠在一个混合语式中的两种语言、视角。混合语式自然可以是显而易见的，也可以是隐蔽的。

当然这种语式中也可以有其复杂的一面，比如隐蔽式的阳奉阴违，它可以在表面上延续了某一解释/习惯/评价/表意等等，实际上，则可能是隐蔽的冷嘲热讽。“伪客观的解

释，以隐蔽的他人话语形式出现，作为混合语式的一种类型，一般说是小说风格所具有的典型现象。从属连词和连接用语（因为、由于、鉴于、虽然等），一切逻辑性的插入语（这样，由此等），失去了作者的直接意向，带上了他人语言的味道，变成为折射性的词语，或者甚至成为纯粹客体性的词语。”¹⁴

综上所述，内在对话性，可以不同程度地适用于近乎一切话语领域，但是，对于小说来讲，它则具有不同于非艺术语言场景里的泾渭分明的明显特征，相反，它主要是由内向外对小说产生了细密深远的影响，它的渗透使得小说更具活力。“在长篇小说中，内在对话性成为小说风格一个极其重要的因素，在这里得到艺术上特殊的加工”，比较而言，其具体表现也显得更加沉潜，和其他杂语一起，它们将小说世界改造得绚烂多姿，“不过，内在对话性要想成为如此重要的创造作品形式的力量，还必须得有社会杂语来充实和表现个人间的各种分歧和矛盾。在社会杂语中，对话的回声不是喧响在话语的意义顶峰上（雄辩术中才如此），而是渗入话语的深层，使语言本身对话化，使语言观照（话语的内部形式）对话化；这里，不同声音的对话，直接来源于不同‘语言’的社会性对话；这里，他人表述开始变成社会上的他种语言；这里，话语在他人表述中的定位，变为在全民语范围内对社会上其他语言的定位。”¹⁵

2 包含他人话语的语言（双声语）。从整体上来看，引进小说杂语本身就意味着某种程度的对话性，而语言之间也因此同样是一种双声关系。“引进小说（不论是用什么形式引进）的杂语，是用他人语言讲出的他人话语，服务于折射地表现作者意向。这种讲话的语言，是一种特别的双声语。它立刻为两个说话人服务，同时表现出两种不同的意向，一是说话的主人公的直接意向，二是折射出来的作者意向。在这类话语中有两个声音、两个意思、两个情态。”¹⁶

巴赫金发现在艺术语言中存在一些其本质难以为语言学所掌控的现象，巴氏将之归于超语言学范围内。“这里指的是：仿格体（模仿风格体）、讽拟体（讽刺性模拟体）、故事体、对话体（指表现在组织结构上的一来一往的对语）。

所有这些现象，尽管相互存在重大的差异，却有着一个共同的特点：这里的语言具有双重的指向——既针对言语的内容而发（这一点同一般的语言是一致的），又针对另一个语言（即他人的话语而发）。”¹⁷不难看出，这些现象之所以超越了语言学的研究疆界，主要在于它们内部强烈的对话性。

需要指出的是，考量言语的不同类型对理解小说的语言风格以及人物之间的内在关系不无裨益。巴氏认为，一般存在三类言语类型：1 直接描述事物的语言；2 被描述的语言；3 包容他人话语的语言（双声语）。“我们知道有直接指述事物的言语，或者称谓，或者告示，或者表现，或者描绘，目的在使人们直接了解事物（属第一类）。与此同时，我们又观察到一种被描述的言语，作为描绘客体的言语（属第二类）。最典型最常见的作为客体加以描绘的言语，就是主人公的直接引语。”¹⁸

比较复杂的是第三类语言，它与小说的语言有非常密切的关联，因此也是本文研究的重点。“如果在作者语言中感觉得出有一种个性或典型性存在，代表着某个确定的人，确定的社会地位，确定的艺术笔调，那么我们所面对的就已经是修辞上的模拟体：或者是模仿某种文学格调，或者是模仿故事体的写法。这便属于第三类了”。¹⁹

对于上述分类，并非是截然对立的，具体的某一语言当然可以依据不同的语境分属不同的类别。某种程度上讲，单一语言也可能化为不同指向的对话语言，消极与积极的类别之间也同样可以相互转化。

由于第一类语言和第二类语言都是单声语，所以我们的焦点将集中在第三类上。

第一细类。单一指向的双声语：指作者为自身立意借用他人言语，但同时保留它的独特意向。

(1) 仿格体。顾名思义，它就是对某一风格的模仿。“这一体式所使用的一切修辞手段的总和，在此前确曾表现过直接指物述事的文意，表现过最终的文旨。只有第一类语言，才成为风格上模仿的对象。仿格体使别人指物述事的意旨（即表现事物的艺术意图）服务于自己的目的，亦即服务于自己新的意图。”²⁰ 仿格体不同于一般模仿的地方就在于后者是采取假戏真做的态度将他人语言窃为己有，而仿格体则让它成为一种“虚拟性的语言”，服务于新的目的。但是，有时候，在一般模拟和仿格体之间也存在极其微妙、甚至可以互相转化的情况。

(2) 叙述人的讲述体。“叙事人的讲述体，就是说作品结构中没有作者的语言，由叙事人代替作者。叙事人的讲述，可能采用文学语言的形式（如别尔金，如陀思妥耶夫斯基笔下的记事型的叙事人），或者采用口头语言的形式，即严格意义上的故事体”。²¹ 叙述人对作者的替代并不意味着作者的退出，他的态度同样贯穿到叙述人语言中，有或多或少的虚拟性。不难看出，作者是从叙事人语言的内部加以掌握，从而达到自己的目的。

在巴赫金看来，任何讲述体都铁定包含了故事体的因素，即必须运用口头语言的格调。否则，讲述体就极可能是仿格体了。“讲述体，甚至于纯粹的故事体，全都有可能完全失去虚拟性，直接化为作者的语言，径直表现作者的意图。”²²

(3) 故事体。巴赫金是从文学史的角度来研究故事体问题，认为它是在利用他人的语言之后，用口头话语叙述。当没有适合的形式能表现作者的思想时，借用他人语言来反映是故事体出现的情境。“采用故事体的形式，在多数情况下恰恰为的是出现他人的声音；这是代表特定社会阶层的声音，它带来一系列的观点和评价，而这些观点和评价正是作者所需要的东西。”²³

(4) Icherzählung（第一人称叙述）。作为近似于叙事人讲述体的一种形式，第一人称叙述也有引入他人话语的类似作用，“有时它的用意在于引进他人语言，有时又同屠格

涅夫的小说一样，会接近以至最后融合于直接叙事的作者语言之中，也就是说变成了第一类的单声语。”²⁴

应当指出的是，第一细类的作为单一指向的双声语，在它们所引用的他人话语时，如果缺乏较强的客体性或者客体性变弱时，它们会趋向于第一种语言类型的直接陈述语言，也即不同话语的声音已经被完全淹没和融合。

第二细类：不同指向的双声语。

讽拟体。它有自己的鲜明倾向，即同他所借用的他人语言意向完全相反，所以它也“借他人语言说话；与仿格体不同的是，作者要赋予这个他人语言一种意向，并且同那人原来的意向完全相反……语言成了两种声音争斗的舞台……在讽拟体里，不同的声音不仅各自独立，相互间保持着距离；它们更是互相敌视，互相对立的。”²⁵

讽拟体的语言可以变化多端，或是模仿他人的语言风格，或是模仿其观察、思考和说话等的方式格调；或者可以采取不同的模仿深度（如模仿表面语言形式或相当深刻的组织原则），或者其本身也可以有不同用法，但是“不论讽拟体的语言可分出多少细类，作者意向和他人意向间的关系，却是不会改变的：两者的意向是分道扬镳的；这一点不同于仿格体、讲述体及其他相似的体式，那里两者的意向是一致的。”²⁶

当然，还有讽刺体。“与讽拟体属于同类的，有讽刺体以及一切含义双关的他人语言，因为在这类情况下，他人语言是被用来表现同它相反的意向。”²⁷

不难看出，第二细类的语言的特征是其较强的内在对话关系。

第三细类：积极型（折射出来的他人语言）。与前两个细类不同的是，他人语言被作者排除在其语言之外，但是，作者却充分考虑到了他人话语的存在，并针对其有感而发。这类语言常见于暗辩体和对语中。

（1）暗辩体。“在暗辩体中，作者的语言用来表现自己要说的对象物，这一点同其他类型的语言是一样的。但在表述关于对象物的每一论点的同时，这种语言除了自己指物

叙事的意义之外，还要旁敲侧击他人就此题目的论说，他人对这一对象的论点。这个语言指向自己的对象，但在对象之中同他人的语言发生了冲突。”²⁸不难发现，在隐蔽的辩论（暗辩体）中，语言的含义被双重化：一是指述事物；二则针对他人言语。这一点对小说和文学都意义重大。内在的辩论因素使得书写必须敏锐地意识到种种他者的存在，这自然无论在风格上，还是在语言上都形成了积极和强烈的对话关系。

（2）对话体。“与暗辩体相似的是对话，指一切重要而又深入的对话中任何一方的对话。每一个这样的对话，既表达对象，同时又紧张地应对他人语言，或是回答或是预测到他人的语言。回答和预测的因素，深深地渗透到紧张的对话语言中。”²⁹

对话的关键之处就在于它要考虑到应对的因素，这样就会引起其语言结构的深层变化，不仅使对话语言获得一种内在的张力，而且还要从新的角度来完成自我表述，这种特征是不可能从独白话语中瞥见的。

综上所述，第三细类作为积极型有它自身的特质，也就是因了他人话语，作者语言才主动思通求变，做出相应的对策和调整。这是和仿格体、讲述体和讽拟体等操作是不同的，在它们那里，作者将一切牢牢握在手中，所以它们属于“消极型”。

3 塑造语言形象的基本范畴。小说塑造语言形象的方法自然多种多样，如前所论，巴赫金分出了三种基本范畴和方法。但是，每一种方法并非傲然独立，不关其他的，实际上它们往往不可分割，甚至浑然一体的缠绕在一起。

（1）混合。何谓混合？“这是两种社会语言在一个表述范围内的结合，是为时代或社会差别（或兼而有之）所分割的两种不同的语言意识，在这一表述舞台上的会合。”³⁰

需要指出的是，两种语言在一定范围内的结合并非是偶然的，它是作者有意甚至苦心经营的产物。从语言历史演变的历程来看，语言的艺术形象从本质上讲是语言的混合体。

“语言的形象作为有意为之的混合体，首先就是人们自觉意识到的混合（不同于历史上自然形成的和混沌模糊的语言混合）。”³¹实际上，这也是塑造语言形象的前提和必备条件。

“其次，在有意为之的自觉的语言混合体中，交织着的不是两个不知谁人的语言意识（两个相关的语言），而是两个个性化的语言意识（不仅是相关的语言，且是相关的表述）和两个人的语言意向：一是作为描绘者的作者个人的意识和意向，一是作为所描绘人物的个性化的语言意识和意向。”³²混合体中加入的是两个具有独立意识和声音的语言。

“再次，在小说中有意为之的混合体里，互相混杂的不仅是、主要不是两种语言和风格的语言形式、标志，却首先是存在于这些形式之中的对世界的不同观点。所以说，有意为之的艺术混合，是意义上的混合，但又不是抽象的意义混合、逻辑混合（如雄辩术那样），而是具体的社会性的意义混合。”³³混合体的指向最重要的是思想的对话和混合。

“最后，有意为之的双声的、内在的对话体的混合体，具有十分特别的句法结构：在它那一个表述的范畴内结合着两个潜在的表述，仿佛是一个对话体中的两句对话。”³⁴

需要指出的是，与生活语言不知不觉的混合不同，小说中混合的手法是一种人为的刻意追求（多数都是为艺术的目的），它是一种由不同语言组成的生龙活虎的艺术体系。

（2）风格模拟。与狭义的混合不同的是，风格模拟不是两种语言在一定表述领域内的直接混合，实际上，它只是在另一个语言的映衬和内在对话化中得以实现的语言关系。也是此类关系中“最典型、最清晰的形式”。风格模拟塑造的是一个自由的他人语言形象，它不仅表现被模仿者的意向，而且又展现了模仿者的主观意愿投射。“任何真正的风格模拟如前所说，都是对他人语言风格的艺术描绘，是他人语言的艺术形象。其中一定存在两个个性化的语言意识：一是描绘者的意识（即风格模拟者的语言意识），二是被描绘的意识、被人模仿了风格的意识。模拟的风格与本来的风格不同之处，正在于模拟风格中存在着一个现代模拟者及其听众的语言意识”。³⁵

(3) 变体。最临近风格模拟的另一种类型就是变体。“变体把他人语言的材料，自由地纳入到现代题材中，把被摹拟的世界同现代意识的世界结合起来，把被效仿的语言作为考验摆到它不可能出现的新环境中去。”³⁶

变体与风格模拟的不同之处就在于，模拟者不仅表现了被模拟的语言，而且它还带进了自己的主体和他人语言的材料。当然，这种变体又常常与混合可以互相转化。

总之，无论是风格模拟，还是变体都对小说的语言形象塑造功不可没，如巴氏所言，“径直的风格模拟也好，变体也好，在小说发展史的意义都是十分巨大的，仅次于讽刺性摹拟。”³⁷

(4) 讽刺性的风格摹拟。所谓“讽刺性的风格摹拟”就是，“描绘者话语的意向同被描绘话语的意向，互不一致而相互对立；描绘者的话语为了描绘现实的物质世界，不是借助作为一种积极视角的被描绘语言，而是通过改变和揭露被描绘语言的方法。”³⁸

不难发现，讽刺性摹拟的发生必须具备一个必要条件，即被摹拟的客体对象话语必须拥有自己独特的内在逻辑，并且可以绘制摹拟者所力图实践（或模拟或讽刺等）的别致世界。

二、杂语。霍奎斯特曾经一针见血地指出，“拉伯雷之所以对巴赫金重要，并非因为他革新了语言本身，而是因为他背离了当时愚蠢的（stultified）和虚假的（artificial）官方语言，大量使用狂欢节上可见的更有活力的、多姿多彩的 and 变化多端的多种语言。”

³⁹可见，在霍奎斯特看来，杂语之于巴赫金具有何等重要的地位。

限于论述的目标和设计，本文所要论述的杂语也主要蜻蜓点水式的予以说明，从而勾画出小说语言形象塑造的基本脉络。在巴赫金看来，杂语性和多声性就是小说的独特性之一，不管是它的形式（结构、修辞等），还是内容（小说的意义、主题、与意识形态的关系等等）在其中构成一个严谨的艺术体系，并且无一例外地如此这般。

所以巴氏认为，与长篇小说体裁特点相适应的修辞学，只可能是社会学性质的修辞学，这在实际上表现出对形式主义或者单纯新批评手法的某种英明反拨。“长篇小说的内在的社会对话性，要求揭示出词语的具体的社会语境。正是这个社会语境，决定着词语的整个修辞结构，它的‘形式’和它的‘内容’，并且不是从外部决定，而是从内部决定。因为社会性对话发生在词语自身内部，在它的一切要素中，不论是‘内容’的要素，还是最属‘形式’的要素。”⁴⁰

更加耐人寻味的是，他认为这种杂语性恰恰就是对对话性的深化和提升，显而易见，在巴氏心中，杂语才是语言形象塑造、小说文体学，乃至是人生社会的更高级特征，所以长篇小说的发展，就在于对话性的继续深化、扩大和精细化。

从小说语言形象的塑造来看，的确是，在每一种话语的背后往往都集结了某种独特的内在逻辑和自我意识，这自然有它独特的意义。“在真正的小说中，每一个话语背后都得出存在着一种社会性语言，连同它的内在逻辑和内在必然性，这语言的形象在这里不仅展示出该语言的现实，还揭示出该语言的潜力，它的所谓理想的极致，它的全部完整的涵义，它的实质和它的局限性。”⁴¹

同样，如果从小说引进杂语的形式看来，它们的种种操作目的仍然是指向小说语言和架构的杂语性，简单说来，比如它们“幽默地驾驭各种语言，由‘非作者’（叙述人、假托作者、作品的人物）讲述故事，主人公各有自己的语言和领区，最后还有取一些体裁嵌入小说或作小说首尾的框架——这便是小说引进和组织杂语的基本形式。”⁴²

与此相关的是，构成和操作杂语的说话人至关重要，这同时也是小说体的一个特点。杂语或者直接进入小说之中，在里面被物质化为说话人的形象，或者只是作为一种对话的背景，但也间接/直接决定着小说语言的某种特殊韵味。所以便产生了小说体的一个不容忽视的特点，“小说中的人，是说话举足轻重的人。小说正是需要能带来自己独特的论说话语、自己的语言的说话人。”⁴³

小说话语的杂语性同样还表现在狂欢化文学中，毋庸讳言，狂欢节式的语言则成为代表性语言，比如“独特的‘逆向’(à l'envers)、‘相反’、‘颠倒’的逻辑，上下不断易位(如‘车轮’)、面部和臀部不断易位的逻辑，各种形式的戏仿和滑稽改编、降格、褻渎、打诨式的加冕和脱冕，对狂欢节语言来说，是很有代表性的。”⁴⁴

而狂欢节式的戏仿则不仅仅是语言和形式的戏仿，也不仅仅局限于单纯的颠覆和解构，而且很重要的是，在意义和内容上它恰恰也包含了建构和重生。“但必须强调指出，狂欢节式的戏仿远非近代那种纯否定性的和形式的戏仿：狂欢节式的戏仿在否定的同时还有再生和更新。”⁴⁵

从打破单一话语的限囿，到对话主义的张扬，再到杂语性的指向无限，小说话语同样也契合了狂欢精神的发展历程和内在逻辑。如果说对话是小说话语一道不可回避的基石乃至内在实质的话，那么小说话语的对话性也是最强的，当然，对话也只是个不会完结的开始，如人所论，“小说话语的对话性则最强烈，尤其表现在语言内部的对话：主题、形式、段落甚至词语间的显在意义和隐在意义不停地发生互动，产生极其丰富的语义场，并和现实生活中异质的意识形态产生无数的对话，引出无数的问题。所以小说是无数矛盾观点的集合体，小说意义的产生是一个能动过程，而不是静态的中性表达。”⁴⁶

回到小说话语的杂语性上来，也恰恰是它使得小说文本成为永远开放的文本，各种各样的对话和喧哗组成了虚构世界的另类狂欢。每一种语言都以自己的方式表现/折射着世界和自我，因此，我们理解杂语性和小说话语时，也同样要关注广袤的社会语境，惟其如此，才可以更好的理解狂欢的文本和精神指向。如人所论，“小说的语言在于不同语言的组合，小说的风格在于不同风格的组合。在巴赫金看来，小说的杂语性归根到底是缘于社会性的杂语现象”。⁴⁷

二 小结：理论的局限及其适用性

毋庸讳言，巴赫金的狂欢化理论在避开书写者个人的主观性偏差之余，仍然有它的局限性。如常人经常加以诟病的狂欢化的单极思考，尤其是过分强调。“对中世纪世界观的一些扭曲，是因了巴赫金所处的情境。尽管这并非他清醒或有意为之，但是这种推今及古的移位/错位（transposition）在历史研究中却常常出现。巴赫金的在大众文化中的狂欢理论自然也是一面之词，是历史地非正确的（historically incorrect），但是我却要带着如下的观察完成我的贡献：在文化史研究中，一些丰硕睿智、颇富启发性的著述往往有执其一端的历史家们创造。这是文化史的尴尬之一，狂欢也不例外。”⁴⁸当然，我们也不能因此就抛弃狂欢化理论，甚至为此上升到去殖民化的高度。⁴⁹

同时，当巴赫金在《拉伯雷和他的世界》中的重要使命指向世界分析时，如人所论，由于他“太着意这任务，以致把民间文化与官方文化简单地对立起来，把两者看成是各自同质却互相对立的类别，赋予民间文化自由、开放、流动、充满动感的本质，永恒地反抗与颠覆严肃、封闭、教条、单一的官方文化。此外，巴赫汀过分强调民间文化在拉伯雷作品中的主导性，不单忽略了它在拉伯雷作品中地位的转变，以致把拉伯雷的作品看成是反建制的单音作品，亦忽略了其中的多元性与矛盾之处；或者说，他有意在多种声音中突出其中的反抗声音，而故意忽略其他，看不见不同的声音平等地对话、质疑、辩论。”⁵⁰所论虽不无偏颇之处（比如巴赫金对民间文化的繁复处理和不吝张扬，恰恰是对其多元性的强调而非单一化），但是对巴赫金某些局限性的指责的确是命中了其矫枉过正的弱点和某种程度的迫不得已。

尽管如此，巴赫金的巨大创造力和在诸多学科方面的建树往往为后来者提供了丰富的理论资源，极具启发性。钱中文曾用非常朴实无华的语言描述阅读巴赫金的感觉，“阅读巴赫金，你会得到启迪，感到充实，会使自己的思想活跃起来。你会感到，在学术上，主

义也好，创造也好，可不是随意大呼几声，标新立异一下，就自成大师了。阅读巴赫金，你会深深感到，知识真是一种力量，一种伟力。”⁵¹

不言而喻，卓有成效地利用巴赫金的狂欢化理论丰富 20 世纪中国文学研究（乃至中国文学研究）是一件利好之事，问题在于：如何利用？也即其适用性如何？

前人对此已经有所尝试，比如夏忠宪以之对《红楼梦》的分析，⁵²刘康用它对 20 世纪八、九十年代部分中国小说的分析⁵³，李娜对王小波《青铜时代》的细腻分析⁵⁴以及刘雨用巴赫金对话理论讨论中国小说的对话性⁵⁵等等，特别值得一提的是，钟怡雯在她的硕士论文中用巴氏的狂欢化理论来解读莫言⁵⁶，虽然不乏误读，但仍可谓适得其所。同时，用巴氏狂欢理论和对话分析 20 世纪 90 年代的中国文学批评的浮泛与热闹等特征的论文⁵⁷也已出现，当然它指向的则是对巴氏精神的功利性诠释与借用，“应该说，理论狂欢同主义批评的式微是相关联的，它既是后者的某种表现，也是其结果，两者并存……狂欢给予了每个批评家充分表现自己的机会，使得他们可以尽情挥洒自己的才华（当然也包括宣泄自己的顽劣）。由于这一机会尚没有时限，似乎人人都能享用，今天看来就并不珍贵，由于人人都可享用而众生平等，狂欢批评就建立不起自己的权威，当然，狂欢从来就不指望权威。”⁵⁸

以上种种对狂欢化理论的借用，或蜻蜓点水，或四两拨千斤，或误打误撞，或生动传神，不一而足。但不容忽略的是，他们对此理论的借鉴与使用给后来者提供了许多的宝贵经验，或曰合法性和可操作性。

无论如何，对巴赫金纷繁芜杂的狂欢化理论的借用都必须更加小心。在我看来，必须注意如下原则：

1 对理论进行场景化（contextualization）。作为转型期的产物之一，类似的情境为理论的适应性提供了困难的环境。狂欢化理论的产生时空往往是文化转型期，所以“文化转型时期往往具有狂欢化的特点。这时期，语言杂多（heteroglossia），众声喧哗，多中心性，对话性，卑贱化（degradation）向‘口吐铅字’，千人一腔，一元化，独白性，精英化

发起了严重的挑战。以狂欢化理论去审视今日的中国文学和文化现象，无疑会给我们许多新的启示。”⁵⁹

2 注意提炼狂欢化精神而非死板地紧扣原文原意。巴赫金对狂欢化理论的论述和强调是始自具体作家作品分析的，但我们不能局限于具体分析，而要学会提炼个中深邃的精神，否则生搬硬套只是对这种理论的误读。

3 不仅如此，我们还要尽可能在忠实使用该理论时发现和修正其不适用性，甚至发展出更加贴切的理论。比如巴赫金对肉体-下部因素的强调未必完全适合 20 世纪中国文学的相关书写，当然更不必说是本文所要研究的故事新编体小说。所以我们在利用巴赫金理论进行文本文本分析时，要灵活变通、开拓进取。

分析架构

当然，问题的关键在于，如何展开？如何活用？而且必须明了的是，本论文各个部分之间又呈现了怎样的关联？它们和巴赫金的狂欢化理论又表现出怎样的亲疏关系？

简单而言，本论文的主体结构主要共分三部分，即上编、狂欢化理论及其适用性；中编、鲁迅的《故事新编》：走向狂欢；下编、众声喧哗：介入的狂欢节谱系。本文力图用狂欢化理论分析故事新编体小说中的主体介入显然有着对症下药的考量。

如果我们考虑到理论应用和文本分析的整体结合层面，笔者在中编对故事新编体小说的集大成者——鲁迅的《故事新编》的处理显然是对巴赫金理论非常集中但又灵活的运用。整体上，在我看来，长期以来对鲁迅《故事新编》的混乱乃至误读与批评理论的匮乏和贫弱不无关系。无论是对其小说书写多重世界狂欢性的不无争议却又耗时费力的混沌操作，还是对其油滑等的众说纷纭的错乱都显现出相关理论不足的局促。笔者采用比较丰富和开放的狂欢化理论对于解决这些问题则不无裨益。

对于《故事新编》地位和文体的论争清晰地反映出该文本的复杂性，同时却也反映出许多论者的局限。在该编中，笔者首先利用了巴赫金的小说性（novelness）理论看到了鲁迅三部小说演变的大致脉络，从而指出鲁迅在中国小说叙事模式转变中的作用和意义，更为关键的是，《故事新编》其实更应该是鲁迅的小说性逐步走向狂欢的有意尝试和里程

碑，尽管这个尝试有它不太成功的地方。本文活用巴赫金的狂欢化理论，也因此可以很好地观照《故事新编》整体上的独特意义。

不仅如此，利用巴赫金的理论，我们还可以看到鲁迅《故事新编》的更多丰富、乱中有序又令人心醉的独特图像。比如如果我们讨论其众说纷纭的文体论争，我们可以发现《故事新编》中文体杂陈的狂欢精神，利用巴赫金的小说理论我们恰恰可以正视和积极的解读鲁迅在其中的叙事更新和创造。同时语言方面也呈现出相当的狂欢色彩，我们同样可以借鉴巴氏的小说话语理论进行独特观照，效果非凡。

同样，在意义的主体介入方面，鲁迅也同样彰显出其复杂、多层的立体预设，狂欢意义同样不容忽略。当我们仅仅用古今杂陈来看待鲁迅的《故事新编》时，其实我们简化了其可能蕴含的复杂的三重乃至多重世界。无论是重现或复活古典的文本世界，嬉笑怒骂现实的世界，还是指向更遥远、深邃的哲学思考等等都体现了这种狂欢精神，当然，鲁迅有他更加复杂的一面，在我看来，他对经典的重写其实也是建构乌托邦并解构的过程，里面富含了他的良苦用心。

当然，回到鲁迅的争议辈出的“油滑”的解读上来，本文同样考察了在意识形态和社会现实的作用下，鲁迅“油滑”指向和层面的狂欢性。这就是本文中编所主要解决的问题，大致结构如下：

中编 鲁迅的《故事新编》：走向狂欢

第四章 主体介入与叙事嬗变

第一节 主体介入与众说纷纭的发轫

第二节 鲁迅与中国小说叙事模式的演变

第五章 重读《故事新编》：文体杂陈与喧哗意义

第一节 文体杂陈：故事新编体小说

第二节 意义指向：众声喧哗

第三节 现实语境以及主体介入的限度

来到论文下编，和中编的处理方式则有不同，下编文本分析中对巴赫金狂欢理论的使用显然更加关注的是其狂欢化的哲学精神。

首先，笔者强调的是狂欢化理论整体上的狂欢精神。在故事新编体小说的书写过程中，正是由于形形色色的艺术更新和意义复活、推进等才体现出主体介入的复杂性和独创性，正是由于不同流派的作家锲而不舍的努力和创造才同时也构成了狂欢的世界，这种风格和图像和狂欢化理论（尤其是和其哲学精神）息息相关。

同时，从故事新编小说发展的历时性角度考虑，下编的分析架构其实体现了狂欢化理论的狂欢精神和未完成性，正是选择了不同艺术风格流派的代表性作家，我们才可以看出鲁迅作为源头的独特性，同时更能够体味到故事新编推进的繁盛、持续性和狂欢色彩，同时我们也可以发现其与时俱进并指向未来的态势。

其次，在进入到具体个案分析时，笔者也注意使用狂欢化理论来分析有关作者对某些层面主题书写等书写的狂欢特质。比如，施蛰存对欲念书写就体现了操作的狂欢化，他对欲念（包含了性、欲望等）的精神分析式的独特处理方式不仅仅是对鲁迅欲念书写的敬礼，同时他也很好地在相对单一主题的限囿中凸现了狂欢的呈现姿态——无论是重构石秀、鸠摩罗什还是黄心大师等都在在展现了欲念的蓬勃流动和种种内心的冲突；李碧华对小说情节近乎迷恋和令人眼花缭乱式的“意乱情迷”等都在很大程度上体现了狂欢的精神，尽管她书写的主题看起来相对单调。

同样，在先锋性十足的西西那里，复调等本身就构成了某些小说的基本结构，甚至我们可以说《陈塘关总兵府家事》是巴赫金复调理论在中国语境中的最好实践之一——由不同的角色（人也罢，兽也罢，级别和身份也罢）缕述一件原本关涉了国家、伦理等诸多神话建构的平凡又不平凡家事，不同角色之间和角色自身内部都都充斥了令人眼花缭乱的对话和狂欢意识；而刘以鬯能够将故事新编的诗化技巧耍弄得如此纯熟和多姿多彩，文体结构也罢、语言也罢莫不渗透着狂欢的精神和姿彩；而陶然的现实主义改良与限制也或多或少地呈现出某种狂欢色彩：无论是古今杂陈、转化托生，还是关注香港的姿态以及现实主义手法的尴尬等。所以本文下编的结构如下：

下编 众声喧哗：介入的狂欢节谱系

第六章 施蛰存：欲念书写

第一节 主题与意义：欲念的狂欢

第二节 如何介入：聚焦、细描与内在消解的策略

第七章刘以鬯：诗化的狂欢

第八章李碧华：“意乱情迷”

第九章也斯和西西：“神话”香港

第十章陶然：现实主义的承继与限制

当然，我们也要考虑到在不同个案和文本之间它们的内在关联。这就必须梳理中编和下编的复杂关系。如果从论文的整体架构来考量，在中编和下编之间其实也存在着或隐或显的内在关联，我们或者可以用谱系学的视角进行考察：

在鲁迅和施蛰存之间其实有着很多的相似：比如他们对现代性的追求与反抗，在抒写主题上，他们对弗洛伊德的理论都情有独钟，但施蛰存无疑是将它在中国语境发挥至登峰造极地步的现代派作家。

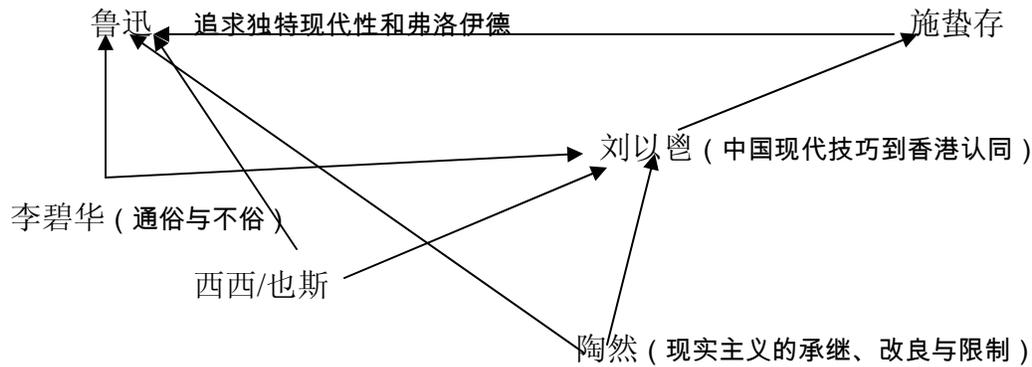
刘以鬯有他独特的衔接作用，一如他所主编的《香港文学》曾经在世界华文文学的创作和研究中发挥桥梁作用，刘本人也是中国大陆的现代派在香港时空的成功移植和衣钵传人，不仅如此，刘小说书写又有其独特的香港认同，尽管很多时候这种情愫显得朴素淡雅，但刘在其中对香港文学的引领作用功不可没。

饶有意味的是，作为通俗文学中相当具有现代意识的李碧华其“感时忧国”的沉重和关切其实和鲁迅一脉相承，当然值得关注的还有他们彼此的嬉笑怒骂态度，在表面的戏弄底下暗含了对人生的悲凉体验。同时，李对香港的关注和认知则远远超越了刘以鬯的冷静，显示出独特又浓郁的偏爱。

西西和也斯的文本似乎并不太多，尤其是后者，但其创新性则可圈可点。同样充满了对香港的关切，西西的童话色彩、后现代因素和百科全书式的新编的确值得研究者仔细阅读。而自己坦言与鲁迅的《故事新编》有着独特关联的也斯其神话香港的方式其实也暗含了自我的成长经验。

而陶然，作为改良的现实主义者，他的故事新编小说在表现出较强的批判性的同时，其实也有着难以避免的限制：平面化、模式化等，当然，作为香港的“南来作家”，他对香港的认知和态度和本港人又有着细微的差异。而这些都巧妙地包含在下编这几个有着错综复杂关联的个案中。

或许我们可以看出几个个案之间的复杂关联。如下图所示：



我们不难看出，无论是在主体介入和狂欢化理论之间，还是在狂欢化理论与个案分析之间，还是在个案与个案之间都存在着复杂的内在联系，这使得本文的分析架构因此显得比较严密。

同时，还需要指出的是，巴赫金的狂欢化理论也是深植于文本分析的零散论述，既有它的具体限制和产生语境，同时也有其超越性。我们自然不能死扣其理论的限定性，或者为保持理论的纯粹性而生搬硬套；但同时丝毫不顾及原有理论的限定性，同时也不解释对它的发展与强加，这样自然也是对理论的歪曲和误读。本文自然希望不仅仅能够提供巴赫金理论的深刻与复杂原意，也希望能够实现它对它的灵活运用。所以这同时也是和本文不同部分（如中、下编）不同的客观需求相吻合的。我们必须采用不同的策略来因应变化着的事实。

同样需要强调的是，巴赫金狂欢化理论只是本文的主要分析理论，但绝非唯一。比如在分析时，笔者甚至也借鉴了和巴赫金有着密切关系的卢卡奇的小说理论。同样，如果回到全文的不同个案与层面的论述的话，本文的理论相对也应用得比较复杂和多样，比如叙事学、新批评等等，显然这已经超出了巴赫金狂欢化理论的文本框限。当然，我们也可以认为这种做法本身就是狂欢精神的体现——熔铸不同理论使之更好地为论证服务。当然，具体的操作还必须回到论文的详细展开中。

¹ 具体可参凌建侯〈话语的对话性——巴赫金研究概说〉，见《外语教学与研究》第32卷第3期，2000年5月，页176-181，引文见页178。

² 巴赫金著，李辉凡 张捷 张杰等译《巴赫金全集》第二卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页354。

³ 巴赫金著，李辉凡 张捷 张杰等译《巴赫金全集》第二卷，页357。

⁴ 巴赫金著，白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页241。

⁵ 巴赫金著，白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页359。

- ⁶巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页 146。
- ⁷巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 242。
- ⁸钱中文著《文学理论流派与民族文化精神》（长春：吉林教育出版社，1993），页 231-232。
- ⁹巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 59。
- ¹⁰巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 62。
- ¹¹巴赫金著、白春仁 晓河等译《巴赫金全集》第四卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页 206-207。
- ¹²巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 119。
- ¹³巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 133。
- ¹⁴巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 87-88。
- ¹⁵巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 64。
- ¹⁶巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 110。
- ¹⁷巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 245。
- ¹⁸巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 246-247。
- ¹⁹巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 247。
- ²⁰巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 251。
- ²¹巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 252。
- ²²巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 253。
- ²³巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 254。
- ²⁴巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 256。
- ²⁵巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 256-257。
- ²⁶巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 257。
- ²⁷巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 258。
- ²⁸巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 259。
- ²⁹巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷，页 261。
- ³⁰巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 146。
- ³¹巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 147。
- ³²巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 147。
- ³³巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 148。
- ³⁴巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 148。
- ³⁵巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 150。
- ³⁶巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 151。
- ³⁷巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 151。
- ³⁸巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 151-152。
- ³⁹ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1984, p.317.
- ⁴⁰巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 81。
- ⁴¹巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 143。
- ⁴²巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 109。
- ⁴³巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷，页 118-119。
- ⁴⁴巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页 13。
- ⁴⁵巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页 13。
- ⁴⁶朱刚著《二十世纪西方文艺文化批判理论》（台北：扬智文化事业股份有限公司，2002），页 112。
- ⁴⁷程正民著《巴赫金的文化诗学》（北京：北京师范大学出版社，2001），页 208。
- ⁴⁸ Aaron Gurevich, "Bakhtin and his Theory of Carnival", see Jan Bremmer and Herman Roodenburg(eds.) *A Cultural History of Humour : from Antiquity to the Present Day*, Cambridge, Mass. : Polity Press, 1997, p.58.
- ⁴⁹ 阎真在他的论文〈想象催生的神话——巴赫金狂欢理论质疑〉（见《文学评论》2004年第3期，2004年5月，页56-62）中就指出了巴氏对狂欢节生活的夸大和人为提升，但在在我看来，这并不能妨碍巴赫金理论的开拓意义和对我们视野以及创造力的更新与拓宽。

⁵⁰ 详可参陈燕遐〈莫言的《酒国》与巴赫汀的小说理论〉，见《二十一世纪》第 49 期，1998 年 10 月，页 94-104。引文见页 100-101。

⁵¹ 详可参钱中文〈论巴赫金的交往美学及其人文科学方法论〉，见《文艺研究》1998 年第 1 期，1998 年 1 月，页 33-47，引文见页 46。

⁵² 夏忠宪〈《红楼梦》与狂欢化、民间诙谐文化〉，见《红楼梦学刊》1999 年第 3 期，1999 年 8 月，页 196-210。

⁵³ 详可参刘康著《对话的喧声：巴赫金的文化转型理论》（北京：中国人民大学出版社，1995）有关章节。

⁵⁴ 李娜〈狂欢化的历史传奇小说——王小波《青铜时代》研读〉，见《北方工业大学学报》第 12 卷第 2 期，2000 年 6 月，页 45-54。

⁵⁵ 刘雨〈巴赫金对话理论与中国现代小说的对话性〉，见《东北师大学报》（哲社版）2001 年第 5 期，2001 年 10 月，页 107-116。

⁵⁶ 详可参钟怡雯著《莫言小说：“历史”的重构》（台北：文史哲出版社，1997）。在该书中钟怡雯主要在第 4 章“狂欢化”的话语策略和第 5 章“嘉年华”的生命形式对莫言进行剖析，具体可参页 59-118。

⁵⁷ 蒋原伦〈短暂的狂欢与对话文体〉，见《天津社会科学》2000 年第 3 期，2000 年 5 月，页 82-87。

⁵⁸ 蒋原伦〈短暂的狂欢与对话文体〉，页 87。

⁵⁹ 宁一中〈论狂欢化〉，见《理论与创作》1999 年第 2 期，1999 年 3 月，页 65-67。引文见页 67。

中编：鲁迅的《故事新编》：走向狂欢

20 世纪中国文学研究界的前辈/拓荒者之一王瑶先生在论及鲁迅的《故事新编》时曾开宗明义地道出，“在鲁迅作品中，《故事新编》是唯一的一部存在它是属于什么性质作品的争论的集子。”¹的确，如果我们将鲁迅创作于 1922 年的《不周山》作为其第三部短篇小说集《故事新编》的起点的话，那么，依据笔者手头资料显示，早在 1924 年，杨邨人就指出了其与众不同和可能的争议之处。“我们读到这篇——《不周山》，觉得和以上十四篇不但意境和风格相差异，就是情调和词句都大大不相同了。倘不是集刊在一起，我们容许要怀疑这不是我们的作者的作品，因为不同之点相差太远了……《不周山》也算许多杰作的杰作了。”²

耐人寻味的是，直至 21 世纪的今天，有关《故事新编》的歧见随着社会上与时俱进的鲁迅热（污蔑也罢，吹捧也罢，商业利用也罢）的此起彼伏一直未曾停歇，而在“鲁学”研究界，有关《故事新编》的种种显然也并非不言自明的定论。问题的关键在于，作为后继的故事新编体小说的源头和经典范本，鲁迅在其中的主体介入体现了怎样的特色？它与喋喋不休、众说纷纭的焦点——《故事新编》又有着怎样的暧昧关联？更进一步，我们如何精妙解读《故事新编》，如果我们的目的不是单单为后来的研究者提供一些资料叠加或缠绕的话？

第四章主体介入与叙事的嬗变

本文将《故事新编》置于一个复杂却灵动的网络平台上进行。自然，它首先是 20 世纪中国小说史上此类小说的源头，它的初创为后继者提供了范式，当然也可能暗含了似是而非的陷阱。³更为重要的是，反过来，鲁迅的《故事新编》的地位、意义、文体归属只有被锁定在后续的网络情境中才可能有更清晰的图像鉴照。其次，如果将鲁迅的《故事新编》和其他两部小说甚至更多文本进行综合比较、反思和并置、渐进式解读的话，我们能够更加清醒地体认到个中文类的创造性和发展性。第三，我们同时还要考虑《故事新编》的产生语境与文本的互动关系，这样，我们就能够实现《故事新编》意义诠释的多

元化和狂欢化操作，从而有效地避免单纯文本解读法中存在的可能的纤弱、肤浅以及为政治意识形态和社会情境寻找注脚的社会历史解读法的庸俗。

第一节 主体介入与众说纷纭的发轫

有论者在论述《故事新编》的意义时，曾经非常别致地指出，“《故事新编》的意义，主要在于：第一，鲁迅密切结合现实的、战斗的创作态度；第二，在这些‘历史小说’中反映了鲁迅思想上的新的面貌，在艺术上有新的特色；第三，它是一个转机：鲁迅再次进入创作小说的阶段，这是他酝酿、准备写作长篇巨制的尝试。”⁴在本文的语境中，这段引言其实暗含了如下微妙的意味：《故事新编》的成功得益于作者的主体介入，并且它还是一部具有转折意义的标志性作品。可惜的是，论者并未向我们详陈个中三味，我们因此与可能五彩斑斓的文本解读擦肩而过，颇有一种未能尽兴的遗憾。

作为源头与集大成的《故事新编》。不妨首先来简单看一下《故事新编》的背景。

《故事新编》是鲁迅的第三部短篇小说集，在1936年由文化生活出版社出版。该集子共收小说八篇，但书写时间跨度却长达13年（1922-1935年）。依据创作时间先后为《补天》（原名《不周山》）（1922，11），《铸剑》（1926，10）《奔月》（1926，12），《非攻》（1934，8），《理水》（1935，11），《采薇》、《出关》、《起死》（皆写于1935年12月）。

鲁迅的《故事新编》往往被视为故事新编（体）小说的源头，在我看来，鲁迅的这种优势地位和经典意义绝不仅仅是因为它在创新意义上的时间性，而且更因为它是集大成者和充盈着不可忽略的先锋性。

如果从横向方面看，鲁迅明显比他的同时代人跨得更远和更具实验性。我们不妨以郭沫若为例加以简单说明。作为中国新文学开拓者之一的郭同样较早就写了故事新编小说（当时一律称为“历史小说”），1923年夏就写了《琬雒》（后更名为《漆园吏游梁》）和《函谷关》（后改名《柱下史入关》），而后又创作了《马克斯进文庙》。搁笔10年后，他又创作了《孔夫子吃饭》、《孟夫子出妻》、《秦始皇将死》、《楚霸王自杀》、《齐勇士比武》、《司马迁发愤》、《贾长沙痛苦》等7篇。同样在1936年比鲁迅稍后几个月，这10篇故事新编小说以《豕蹄》之名结集出版。

毋庸讳言，二者都在各自的书写中表现出强烈的现实取向和主观性，尽管他们在此角度也各有千秋。⁵如果我们从二者对选择传统文化的自由度来看，显然鲁迅也和郭沫若表现出不同的态度。郭的小说，“其中所写人物在历史上都实实在在确有其人，所叙事情除了某些细节描写掺进了作者想象，进行了一些艺术加工外，也基本上都有其事”，而鲁迅“既是彻底的、清醒的现实主义者，实际上也是个热烈的理想主义者”。⁶同时，比较而言，鲁迅所选择的诸多神话传说题材比郭所使用的相对言之凿凿的材料具有更大的文化重写空间，也具有更大的发挥涵量。换言之，郭沫若的历史小说的书写恰恰堕入了过分拘泥史实的陷阱而让新编变得畏缩不前、凝滞呆板。⁷

我们可以根据郭的如下言论也可窥得二者对待故事新编小说的主体介入的态度的差异。“今语为古所无的断断乎不能用，用了只是成了文明戏或滑稽戏而已。例如在战国时打仗，你说他们使用飞机、坦克、毒瓦斯，古代中国人口中说出了‘古得貌宁，好都幽都’(Good morning, How do you do)，那实在是滑稽透顶的事。”⁸显而易见，鲁迅的《故事新编》包含了更加灵活多变的主体性，而郭有他的相对拘谨原则和保守立场。同样，如果我们拿书写《采石矶》的郁达夫和鲁迅比较，似乎也存在类似的问题。如人所论，哪怕是批评/影射胡适化了的人物，也难免如此。“郁达夫笔下的戴东原，由黄仲则和洪亮吉的对话表现出来，言谈充满感情又严肃认真……这两位名家笔下的胡适化了的历史人物，大相径庭，恰好说明两人对历史小说有不同的理解”。⁹

同样，如果我们从纵的方面，也即 20 世纪中国文学史上故事新编小说自身的发展历史来看，鲁迅仍然是不折不扣的源头和巨匠。我们不妨以鲁迅和施蛰存的关联为例加以说明。如果从小说书写的“荒诞”概念/主题进行考量的话，鲁迅的《故事新编》恰恰是在“随意点染”的操作中跨越了许多原本风马牛不相及的事件和可能性限定，从而在出人意料中再陈现实、历史中不合理的逻辑、特征与荒诞意味。比如《起死》中能够通鬼神有异术的庄子固然可以荒诞的让 500 年前的骷髅起死回生，更加荒诞的是，他无法让这个活死人接受他的哲学逻辑，从而产生了不可弥补的现实/过去，精神/物质，生命力/意志力等的巨大落差。

有论者指出，“鲁迅的这种创作风格在后来作家的创作中得到了继承和发扬，施蛰存在三十年代也创作出了颇有荒诞氛围的小说，《将军的头》中的将军提着自己被砍掉的头骑马回来寻找自己的意中人的荒诞情节总会令人想起鲁迅的《铸剑》”。¹⁰不仅如此，如果从精神分析角度来探寻这种关联的话，施蛰存《石秀》中主人公石秀从敢做敢当、光明磊落的英雄好汉固态形象到鲜活却变态的窥探和虐待狂心理的转变在在显出了精神分析的巨大魅力，这显然又是对鲁迅（《补天》等）的承继、深化与发展。¹¹当然，其他后继者对鲁迅仍然有或近或远的精神维系/直接缠绕。鉴于本文在下编还会进行详细的系谱学分析，此处不赘。

无尽争议中的焦点探寻。如前所述，《故事新编》自从问世那一天起就伴随了不断的争议和质疑，不管是在整体成就考量方面的拔刀相见，还是具体而微的细节层次的潜流暗涌；不管是意识形态操控下对它的人为拔高/诬蔑，还是打着纯文学的旗号躲进象牙塔抑或痛斥鲁迅的插科打诨；不管是受了鲁迅文字指示的“误导”/暗示，还是鲁学及研究者本身研究惯性的趋使，《故事新编》实在是凝结了太多的论争和凝视，尽管从总体上看，有关它的研究成果远比不上《呐喊》、《彷徨》那样实质的成就斐然以及表面的声势浩大。¹²

整体上看，《故事新编》在不同年代引起的如此张力十足的评价实在令人咂舌。在该书出版不久的1937年，茅盾在为宋云彬所写的小说集《玄武门之变》作序时，就对鲁迅的《故事新编》作出“开拓者”和表率之类的高度评价。“用历史事实为题材的文学作品，自‘五四’以来，已有了新的发展。鲁迅先生是这一方面的伟大的开拓者和成功者。他的《故事新编》，在形式上展示了多种多样的变化，给我们树立了可贵的楷模；但尤其重要的，其内容的深刻，——在《故事新编》中，鲁迅先生以他特有的敏锐的观察，战斗的激情，和创作的艺术，非但‘没有将古人写得更死’，而且将古代和现代错综交融，成为一而二，二而一。”¹³

令人大跌眼镜、错愕不已的是，鲁迅的《故事新编》到了意识形态色彩/倾向相对浓烈¹⁴的夏志清那里，竟成为鲁迅走向书写没落的象征：这部可能意味着鲁迅叙事风格转向

的代表作，受到了夏猛烈的攻击。当然，我们也要看到这其实是夏难以跳出时代烙印的无奈与可悲之处。“鲁迅害怕探索自己的心灵，怕流露出自己对中国悲观和阴郁的看法（pessimistic and somber view），同他宣称（professed）的共产信仰是相左（deviance）的，他只能压制自己深藏的感情，服务于政治讽刺（political satire）。《故事新编》的浮浅（levity）与混沌（chaos），显示出一个杰出的（虽然路子狭小的）小说家可悲的没落（the sad degeneration）”。¹⁵

同样，如果我们将视野投向日本学界时，却也不难发现，作为鲁迅研究的先驱学者竹内好教授对《故事新编》也显出难以定夺的尴尬。¹⁶如人所论，“竹内好的《鲁迅》（1944）对鲁迅文学所作的评论，于有确信处，酣畅淋漓，充满激情，而唯对《故事新编》则游移不定，缺乏自信。或言‘我以为恐怕是不足取的不成其为问题的多余’，或存疑念，在论述《故事新编》的过程中，保留又保留，几乎没有定论之处。竹内好很少有这么徘徊不前的时候，不过也倒正好说明了《故事新编》的不好理解。”¹⁷

结合前面对鲁迅《故事新编》的研究述评进行进一步的梳理，我们不难发现，简而言之，有关论争主要集中在如下层面：

1 甚嚣尘上的文体性质之争。在社会主义中国建立以前，由于《故事新编》的文体和意义指向的怪异与逸出常规，对于它隶属于历史小说的大归类的操作当然也不乏争议。但论争并没有随着时间的流逝而淡去，迄今为止，这一问题仍未彻底解决。梳理之前的流派纷争和观点坚持，主要可简述如下：

（1）历史小说论。在熙熙攘攘的论争中，整体而言，哪怕直至今天，其呼声也仍然占据了上风。从茅盾的“历史小品”称呼，到吴颖所认定的《故事新编》“是中国现代文学史上最先出现的一部杰出的历史小说集”，¹⁸再到袁良骏¹⁹、李煜昆²⁰、陆耀东等都多持此见。²¹

王瑶在游移中仍然承认它是历史小说的“创造性探索”，不过他主张要从鲁迅创造的实践效果中进行理解，“就《故事新编》的写法来说，它既然是鲁迅的一种独特的创造，我们就应该从实践效果上看它是否成功，以及考察作者这种创造性探索的历史渊源和现实根据，并对它作出一定的评价。”²²这种处理固然显出了王瑶的左右为难，也显出了《故事新编》划入历史小说的尴尬之处。林非也是历史小说性质的坚定拥护者。²³

即使当我们将镜头聚焦在 21 世纪，历史小说的结论和论证仍不绝于耳。姜振昌就武断地认为，“以这样的标准（指从一般所言的历史中撷取题材，以历史上著名事件为骨干，再配以历史背景，朱按）来衡量，《故事新编》当属历史小说是确凿无疑的，过去在围绕它开展的‘性质’之争中所产生的否定它是历史小说的结论，是缺乏科学根据的。然而它那新颖别致的‘叙述模式’以及所表达出的像迷宫一样的精神意向，确实又是一般历史小说概念和传统的艺术经验与逻辑所难以体认、破译的。”²⁴在我看来，对历史小说的细分仍然只是暂时的弥补缺宜，不能解决根本问题。

（2）寓言体讽刺小说集。作为对抗占据主流的历史小说之论断的代表说法之一，寓言体界定自然有它的意义。提出这个论点的可能是最有影响力的人物应当是冯雪峰，他指出《故事新编》是“寓言式的短篇小说，这都是小品”。²⁵无独有偶，李桑牧在梳理了种种近乎各自为政的观点以后提出了自己的见解，“可以看出，作者在《故事新编》的《序言》的结尾处既诚挚地对历史小说作了自我批评，又巧妙地点破了新型讽刺作品的创作目的；既显示了他对历史创作的现实主义原则的维护，又表明了他是如何重视进行艺术革新的创造性劳动。”²⁶

任广田同样坚持并拥护冯雪峰的观点：寓言体小说的性质认定“也许更加符合事实，更能概括这部风格独特的小说集的体式特征……这样理解只是更加突出了《故事新编》在

艺术体式上的独创性意义，突出了它非凡深厚的艺术意蕴，也突出了鲁迅勾联神话与现实，古代与现代，并从中挖掘它们之间深刻的内在联系的大师风貌。”²⁷

(3) “故事的新编，新编的故事”。该观点的始作俑者是唐弢，他认为只有将《故事新编》划入历史小说但又不是世俗和传统的历史小说中去，才可能避开形而上的概念缠绕。首先是历史小说概念自身的局限性；其次，他指出了独特性的原因在于现代性生活细节以及社会批评的有机掺入；再次，唐还毫不客气的指出，无论是否承认它作为历史小说的性质，还是贬低某些现代生活细节的意义都只是在原地打转。²⁸值得一提的是，坚持此见的还有李希凡等。

(4) “故事新编”。日本学者片山智行就指出，“《故事新编》中的作品虽被称为历史小说，不过从严格的意义上讲，如标题所示，是‘故事’新编，非‘历史小说’一语所能道尽。”²⁹而且有论者在对此文体进行还原式理解的同时，还突发奇想，力图探寻个中的“神话主义”立意，“鲁迅在 20 年代开启这个创作动机，而在 30 年代才完成的其‘历史的现实叙事’，并且明确宣布这是‘神话、传说和事实的演义’，这是否透露了一个可能存在的‘现代主义文学中神话的复活’的创作意识与创作立意？”³⁰

在我看来，目前对《故事新编》认识最为独到、深刻的是郑家建著述的《被照亮的世界——〈故事新编〉诗学研究》，它“从诗学的角度对《故事新编》进行了深入研究，新意迭出，应当能在《故事新编》的研究史上算做一家之言。”³¹在郑看来，他不仅着眼于明晰鲁迅《故事新编》的文体辨别，而且还野心勃勃地将此类小说独立于历史小说之外，“把《故事新编》作为一种独立于历史小说的新的诗学类型”，当然，郑还给出了两个论据：一是对《故事新编》自身的艺术形式及意义的全新解读，深觉“它在艺术创造和想象方面的感召力在 20 世纪中国小说史上更充满着挑战性。”二是从《故事新编》与历史叙述的关系来看，它的文学史意义就更突出。³²

需要指出，对于《故事新编》体裁的认证还有其他说法，比如“怪诞小说”、“讽刺小说”、“新历史小说”³³或者“反历史主义”等等，但由于它们的后续影响力已经逐步式微，加之又有他人总结，³⁴此处不赘。

2 关于“油滑”。鲁迅本人对“油滑”的态度扑朔迷离（在序言中先说自己对油滑很不满，然而却又吊诡地坚持了 13 年），所以似乎引得相关研究也纷繁芜杂，包含了太多的倾向性。大致说来，对“油滑”的态度大致可分三种：（1）心折派；（2）臧否交加派；（3）批斥派。

对油滑心折派的观点主要是以之为“独特艺术构思”、“创造性的表现”，是鲁迅的一大创造。其代表人物是周凡英，他认为，“所谓‘油滑之处’，完全不是游离于作品基本内容之外，或任意孱杂进去的，而是与人物的形象塑造，与主要人物的形象及其环境关系的描写，紧密联系着的。”³⁵这就视“油滑”为一种书写的必需和表达手段。

更常见的处理是褒贬交加，或认为“油滑”有其独特功用，但同时又伤害了小说的艺术价值和批评的杀伤力。³⁶早期持此种论点的主要有常风、茅盾、冯雪峰、唐弢和王瑶等人，我们不妨择取一、二论之。王瑶对“油滑”的处理无疑引人深思，他恰恰是从民间文化中的“二丑”艺术来进行联想式诠释与解读，即指“它具有类似戏剧中丑角那样的插科打诨的性质，也即具有喜剧性。”³⁷

林非在批评了对“油滑”认识的极端缺陷以外，坚持了各打五十大板的策略，“《故事新编》更多的是时代的产物，其中自然是闪耀出鲁迅思想与艺术的光芒，却也显出了对于时代的过于迅速的反应，它并不是在历史题材方面树立典范的作品，至于除了‘油滑’以外，这里的不少作品也自有它现实主义与浪漫主义的艺术成就。”同时，他还再度坚定了他将之定义为历史小说的认定，“加进现代生活细节的‘油滑之处’不能妨碍它作为历史小说而存在，却只能使它成为一种具有独创性的比较特殊的历史小说。”³⁸

郑家建尽管对“油滑”的缺点也有不满，但是，他却提供了一种更清醒地认识“油滑”的认知方式，“要理解、分析‘油滑’问题，就必须从本质上重建对作品的世界观深度和艺术意识的把握方式：即必须把‘油滑’理解成是一种观察人生世相的特殊眼光，是一种对社会、历史、文化独特的认识方式；必须把‘油滑’同作家主体内在心灵的深度、复杂性和无限丰富性联系在一起；必须把‘油滑’同艺术想象力的异常自由联系在一起；更重要的是，必须看到‘油滑’同中国民间诙谐文化的内在关系。”³⁹

对《故事新编》的“油滑”大加鞭挞、乃至近乎赶尽杀绝式的批判处理方式也散乱地存在。这也是有些论者否定《故事新编》的借口。

3 现实还是浪漫？——《故事新编》的创作方法。主要观点都是集结在现实主义与浪漫主义的纠缠上。

(1) 现实主义派。李桑牧就认为由于《故事新编》中的多数篇章都并非取材于神话传说，所以在缺乏丰富的想象力进行历史叙事的情况下，它“全靠深刻的透视力去勾勒显微镜下的讽刺图卷和历史图卷。这样我们也就完全能够说这些作品，特别是‘借以讽刺现实’的作品，只是饱和着现实主义的力量，而并不具备浪漫主义的风格。”⁴⁰

当然，由此拓展开去的还有，所谓革命现实主义。比如唐弢就认为，“《故事新编》曾以政治和艺术的完美的统一，风格的新颖和形式的特别，引起过广泛的注意和争论。和许多伟大作家一样，鲁迅一生不倦地在创作上进行探索，根据时代的革命要求和个人的战斗特点，多方面地从事艺术的创造，在不同时期、不同部门里作出榜样和树立标准。”⁴¹而他在后续的一篇名为《〈故事新编〉的革命现实主义》⁴²的论文中更加明确了这一点。

(2) 浪漫主义派。此派主要观点是，《故事新编》从总体看来是以浪漫主义为主色调的，创作方法也倾向于浪漫主义。比如冯光廉在发表于《山东师范大学学报》1983年第5期的《〈故事新编〉创作方法研究商兑》一文中指出，“从题材的选取、情节的构

成、形象的塑造以及艺术手法的运用来看，《故事新编》中的大部分作品，是以浪漫主义为主导的，在这些作品中，浪漫主义不是仅仅作为‘气息和色彩’附丽着，而是作为一种基本倾向，形成了作品创作的主体”。⁴³

许钦文则认为鲁迅采用了“由浪漫主义转向革命现实主义”⁴⁴的方法，似乎算是一种调和，惜乎许本人对此论述并不深入，加之后继无人，所以影响不大。

鲁迅特色的主体介入。仔细思考一下这轰轰烈烈、纷纷扰扰的论争背后的主要动因，我们可能会发现，无论是纷繁的文体之争也罢，还是有关所谓“油滑”的道德以及文学的正负面考量，还是对具体哪一种书写手法追根究底的不得而知，背后都可能掩藏了如下问题：是否鲁迅自己倾注于小说中的创作伦理（或曰主体性的介入）导致了这一切的发生？是否我们对鲁迅的理解在人为复杂化的同时却也存在着简单化的倾向，甚至出现了诠释的失语？

在我看来，《故事新编》的五花八门的论争却在在显示了个中鲁迅主体介入的丰富多变和五彩斑斓。同时，也恰恰是因为我们二元对立的思维模式的引导使得我们不能跳出非此即彼的怪圈，自然也不能真正意识到《故事新编》的超越性、复杂性和重重先机。

需要指出的是，鲁迅在《故事新编》中那颇有狂欢姿态的主体性在令我们眼前一亮/抓耳挠腮的同时，也反过来要求我们以成熟、自信的对应姿态进行对症下药式的回应和剖析。

毋庸讳言，前人的不懈劳作和哪怕是好恶参半的论争在带给了我们不少有益的资料积累和观点缕述以外，还提供了思考和深化该研究的其他可能性，这同样也为本文的另类切入视角提供了契机和奠定了持续演进的基础。需要指出的是，除去少数研究者（如王瑶、林非、郑家建等）独具匠心的将上述研究对象与层面进行整体观照之外，多数人首当其冲缺乏对问题意识的整合概念。比如，在文体性质与“油滑”之间存在了怎样的内在联系？

其次，在我看来，由于没能从历时性角度考察故事新编体小说的发展脉络，跳出单纯就事论事的限囿，而单单纠缠于鲁迅《故事新编》自身，这样既不能看到鲁迅在此类小说发展中的独特功用和地位，也不可能真正解决鲁迅《故事新编》文体性质的有益抑或无谓纷争。从此角度上看，袁良骏之前对此问题自欺欺人的宣称是多么苍白无力，所谓“不可

否认，《故事新编》的体裁性质问题已经妥善解决了”⁴⁵的宣言不过是他自己的一厢情愿。

第三，我们还必须看到，诠释与解读《故事新编》理论资源的相对捉襟见肘、左支右绌大大限制了对它的深刻省思和精妙处理。借用巴赫金批评之前的评论界对陀思妥耶夫斯基（Dostoyevsky, Fyodor 1821-1881）的滞后与束手无策时曾经犀利地指出的话语，“在试图从理论上分析清楚这个多声部的新世界时，评论界没有找到别的途径，只好按照一般的小说模式把这个新世界也给独白化了，亦即用习以为常的旧艺术意图的观点，来理解由本质上新型的艺术动机所产生的作品。”⁴⁶在我看来，对《故事新编》的许多无谓的误读和支离破碎式的肢解，明显很大程度上流露出类似的弊病。

更进一步思考，《故事新编》到底是“中国现代小说之父”鲁迅走向没落的旗幡，还是意味了新叙事契机的彰显？它到底是鲁迅随意点染用以攻击对手的工具和凭借，还是真正确立了故事新编体小说的书写范式（paradigm in Kuhnian sense）？主体介入和故事新编的关系如何？鲁迅如何实现他的介入？站在 21 世纪的开端，我们能否超越前人，对《故事新编》作出虽不必刻意标新立异，但又令人耳目一新的解读？换言之，鲁迅《故事新编》的角色如何定位？怎样解读？

诚然，要一下子解决如此繁多且复杂的问题的确不易，为此，本文在中编的目的就是要真正利用巴赫金的狂欢化理论和小说理论来实现一种新的有益尝试。如前所述，本文的论证会将鲁迅置于一个互动有机的平台上展开，所以本编的架构主要如下：首先是讨论鲁迅与中国小说叙事模式的转变及他在其中的位次、作用；其次，从文体杂陈语喧哗意义等层面重读鲁迅的《故事新编》；再次，笔者还要考虑处理现实语境在其中的影响及鲁迅在故事新编小说中的介入限度。至于鲁迅与纵向的后继者之间的谱系学关系，笔者会在本文的下编中展开。

¹ 王瑶《〈故事新编〉散论》，见氏著《鲁迅作品论集》（北京：人民文学出版社，1984），页 177。

² 杨邨人《读鲁迅的〈呐喊〉》，见《时事新报·学灯》（上海），1924年6月13日。

³ 许多故事新编小说或其他文类的创作者实际上可能在全球化和后现代社会的语境中曲解了鲁迅的某些操作，加之自己并无鲁迅的资质和文体驾驭能力，所以最后让主体介入变成泛滥的情感流露和肆意妄为，而所谓的故事新编只是插科打诨、迎合讨好潮流的噱头，与文体的推进式创新无关。

⁴ 彭定安著《走向鲁迅世界》（沈阳：辽宁教育出版社，1992），页 802。

⁵某种意义上，鲁迅比郭沫若表现出对现实纠缠的超脱性和灵活性。在鲁迅那里，时间的先后、今与古因为无一例外的纠葛了许多一贯而终的劣根性等，所以今古的交错也显得自然而然；而郭沫若则对此有他的坚持，他古为今用（厚今薄古？）的立场似乎更加坚定。其他参考资料包括林非著《中国现代小说史上的鲁迅》（西安：陕西人民教育出版社，1996）页 230-248，288-307；廖锋〈《故事新编》和《豕蹄》比较论〉，见《广西广播电视大学学报》2002年03期，2002年9月，页25-28转34。

⁶王骏骥著《鲁迅郭沫若与中国文化》（天津：百花文艺出版社，1995），页292-293。

⁷有论者指出，“所谓过于拘泥史实或以今人的思想随意架空古人，这些问题在《豕蹄》的创作中都有一些表现……使得作品有直奔主题、韵味不足的缺憾。”可参戴清著《历史与叙事：二十世纪中国文学与文化批评》之〈历史时代叙事——《故事新编》与《豕蹄》之比较〉（北京：学苑出版社，2002），页39。

⁸郭沫若〈我怎样写《棠棣之花》〉，见《郭沫若剧作全集》（第1卷）（北京：中国戏剧出版社，1982），页327。

⁹郑志文著《鲁迅郁达夫比较探索》（桂林：广西师范大学出版社，1993），页78。

¹⁰吕周聚〈鲁迅与中国现代主义文学〉，见江苏省鲁迅研究会编《世纪之交论鲁迅》（南京：江苏教育出版社，1999），页164。详可参页145-168。

¹¹鲁迅《补天》中性的发动显然过于朦胧和保守，而到了施蛰存那里，这种倾向甚至被提升至此类小说（如《石秀》等）主要的基调。吕周聚认为，与鲁迅不同的是，施蛰存“多以性为焦点将现代心理分析与怪诞结合起来，既有现代心理科学的根据，又有历史传说的神韵”。可参吕周聚〈鲁迅与中国现代主义文学〉，见江苏省鲁迅研究会编《世纪之交论鲁迅》，页164。

¹²只要是稍微涉猎鲁学研究的人就知道，早期的海内外鲁迅研究名家对《故事新编》的研究实在是漠视得可以，尽管表面上有关它的论争持续不断，但真正有说服力的创见并不太多。如果我们以近20年来的鲁迅研究名家为例，就不难发现，无论是早期的王富仁、钱理群、李欧梵、孙玉石，还是后起的王晓明、汪晖等人，他们的论述对象也并不巧合地与《故事新编》无缘。

¹³茅盾〈《玄武门之变》序〉，见《茅盾全集》第21卷（北京：人民文学出版社，1991），页283。

¹⁴坦率一点，就是他对红色中国的执政者——中国共产党不分青红皂白的反对，这种倾向也累及了所有亲共或近共的文学作家。在他的口碑不错的《中国现代小说史》中，对所有中共评论家赞赏的作家进行刻意贬压的倾向尤其明显，甚至很多时候遮蔽了它原本可能的持续锐利与深邃。同样，在夏与刘再复关于丁玲评价等问题的某些口角之争中，同样可以看出夏这种至死不改的偏执。详情可参刘再复〈张爱玲的小说与夏志清的《中国现代小说史》〉，见刘绍铭、梁秉钧、许子东编《再读张爱玲》（香港：牛津大学出版社，2002），页30-54。

¹⁵Hsia, Chih-tsing (1921-), with an introduction by David Der-wei Wang, *A History of Modern Chinese Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1999, Third Edition, p.46. 或可参夏志清著，刘绍铭等编译《中国现代小说史》（香港：友联，1985年第三版），页40。此处引文由笔者翻译，略有不同。

¹⁶尽管竹内好敏锐指出，《故事新编》和《呐喊》、《彷徨》在“小说の成立”（小说构成）上是对立的，而不是在题材和表现手法上；但他也屡屡坦陈，《故事新编》对他最难理解，或者他实在无法理解。具体可参竹内好著《鲁迅》（东京：未来社刊，1961年1刷，1980年17刷），页97、126。

¹⁷详可参李冬木译，[日]片山智行〈《故事新编》论〉，见《鲁迅研究月刊》2000年第8期，2000年8月，页25-36转46。引文见页25。

¹⁸引自袁良骏著《当代鲁迅研究史》（西安：陕西人民出版社，1992），页190。

¹⁹袁良骏认为它是“历史小说集”。见氏著《鲁迅研究史》（上卷）（西安：陕西人民出版社，1986），页334。

²⁰李煜昆认为，“鲁迅在《故事新编·序言》中是明明白白把它看成‘历史小说’的。否则，那段论述就违背了逻辑常识，这是无须怀疑的……如果硬要咬文嚼字，至少应该说它有一部分是历史小说。”见其编著《鲁迅小说研究述评》（峨眉山：西南交通大学出版社，1989），页176。

- ²¹ 陆认为“鲁迅先生的这些小说，无一不是在‘博考文献’的基础上，创作出来的。它虽然穿插了少量的现代题材，但不足以改变它的历史小说的基本面貌。”，见陆耀东 唐达晖著《鲁迅小说独创性初探》（长沙：湖南人民出版社，1984），页 132-133。
- ²² 王瑶《〈故事新编〉散论》，见氏著《中国现代文学史论集》（北京：北京大学出版社，1998），页 69。全文可参页 65-117。
- ²³ 他直称鲁迅从《补天》“开始了历史小说的写作”，见林非著《中国现代小说史上的鲁迅》（西安：陕西人民出版社，1996），页 108。
- ²⁴ 姜振昌《〈故事新编〉与中国新历史小说》，《中国社会科学》2001年第3期，2001年5月，引文见页 164-165。全文可参页 164-175。
- ²⁵ 引自李煜昆编著《鲁迅小说研究述评》，页 168。
- ²⁶ 李桑牧著《〈故事新编〉的论辨和研究》（上海：上海文艺出版社，1984），页 22。
- ²⁷ 任广田著《论鲁迅艺术创造系统》（西安：陕西人民教育出版社，1996），页 108。
- ²⁸ 唐弢《故事的新编，新编的故事》，见氏著《燕雏集》（北京：作家出版社，1962），页 119-121。
- ²⁹ 李冬木译，片山智行《〈故事新编〉论》，页 25。
- ³⁰ 彭定安著《鲁迅学导论》，页 177-178。
- ³¹ 本报记者李萍 通讯员葛涛《鲁迅著作出版步入高潮》，见《中华读书报·书里书外》2001年09月26日。
- ³² 详可参郑家建著《被照亮的世界——〈故事新编〉诗学研究》（福州：福建教育出版社，2001），页 363-364。
- ³³ 如刘玉凯就认为，“鲁迅的《故事新编》是继承中外叙事文学手法、特别是讲唱文学手法独创的新历史小说”，见刘玉凯著《鲁迅钱钟书平行论》（河北保定：河北大学出版社，1998），页 58。
- ³⁴ 上述几种说法的具体解释可参袁良骏著《当代鲁迅研究史》，页 477。
- ³⁵ 引自袁良骏著《当代鲁迅研究史》，页 477。
- ³⁶ 详可参朱崇科《历史重写中的主体介入——以鲁迅、刘以鬯、陶然的“故事新编”为个案进行比较》，《海南师院学报》（人文社会科学版），2000年第3期，2000年8月，页 93-99。
- ³⁷ 具体可参王瑶《〈故事新编〉散论》，见氏著《中国现代文学史论集》，页 65-117，引文见页 70。
- ³⁸ 林非著《论〈故事新编〉的思想艺术及历史意义》（天津：天津人民出版社，1984），页 18、20。
- ³⁹ 郑家建著《被照亮的世界——〈故事新编〉诗学研究》，页 180-181。
- ⁴⁰ 李桑牧著《〈故事新编〉的论辨和研究》，页 231。
- ⁴¹ 唐弢主编《中国现代文学史》（北京：人民文学出版社，1979年初版，1996年11刷），页 134。
- ⁴² 见《中国现代文学研究丛刊》，1979年第1期，1979年10月，北京出版社出版，页 3-12。
- ⁴³ 引自袁良骏著《当代鲁迅研究史》，页 480。
- ⁴⁴ 引自袁良骏著《当代鲁迅研究史》，页 481。详可参许钦文《鲁迅〈理水〉中的禹太太》，见《鲁迅研究文丛》第3辑，1981年12月。
- ⁴⁵ 袁良骏著《当代鲁迅研究史》，页 190。
- ⁴⁶ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页 7。

第二节 鲁迅与中国小说叙事模式的演变

众所周知，鲁迅研究已经成为一门声名显赫、研究资料近乎汗牛充栋的“鲁学”¹，这无疑从一个侧面印证了鲁迅的无尽魅力甚至魔力。²有论者甚至指出，“要说 20 世纪的文坛家，当推鲁迅首选。”³

然而，被公认为中国现代小说奠基人的鲁迅，其小说集也不过三卷：《呐喊》、《彷徨》和《故事新编》等凡共 33 篇。如前所论，耐人寻味的是，鲁迅如何实现了从传统小说到现代小说以及他小说自身内部的两次“创造性转化”（creative transformation）？⁴尤其是，他又如何通过小说叙事模式的嬗变来呈现他对“现代性”的独特认知与迎拒姿态？

卢卡奇认为，“小说特有的不和谐，即存在的内在性要参与经验生活而遭到的拒绝，产生了一个形式问题，这种问题的形式性比起其他种类的艺术来，十分不明显，而且因为它看上去像是一个内容问题，就要比那些明显的纯形式的问题更需要同时以伦理学和美学的观点来处理。”⁵所以，如果考虑到论述的深度和篇幅所限等条件，我们不妨从叙事方式的层面进行深入探研。

一方面，叙事方式的更新和递进，在某种程度上说是小说演变的灵魂。如人所言，“对新小说来说，最艰难、最关键的变革不是主体意识，也不是情节类型或者小说题材，而是叙事方式。”⁶需要指出的是，“叙事模式”是一个众说纷纭、流动不羁的概念，但在本文中，它是指从叙述人营构、叙事的策略等总和所提炼出的不同范式（paradigm）。如人所论，“叙事方式是一组手段和语言方法，它们创造一个故事中介者的形象，即叙事作品中所谓的叙述者”。⁷

另一方面，鲁迅的个案却非常独特：其小说叙事和思想成为互为表里、密不可分的有机体。“他总是用小说来‘思’，并引起接受者的‘思’。他将思想化为了小说、化为了情节、化为了各种人物，化为了他的‘叙事’。”⁸这让我们其实可以通过鲁迅的叙事模式的转变

来探勘他的创新的整体成就和价值，可谓窥一斑而知全身。同时，有关鲁迅从周树人到鲁迅的思想和文化角色的转变也已有论者述及⁹，故不再饶舌。

美国著名汉学家韩南（Patrick Hanan）教授认为鲁迅的小说技巧是他人不可比拟的，这也顺利促发了其小说的不可踵武的思想深度。“比起别的作家来，鲁迅的每一篇小说都是技巧的探险（venture），一种力求达到内容和形式完美结合的新尝试……同时，正是他对技巧的迷恋，和我们可以感受到的情感和判断的质素，使他为数不多的小说成为中国现代文学史上最具有表现力的艺术。”¹⁰ 惟其如此，我们关注鲁迅的叙事模式的转变就显得更加意义非凡和自然而然。

在我看来，鲁迅小说的叙事模式基本上经历了可谓两次大的嬗变。一次是，如果将鲁迅从整体上置入“文学革命”的滚滚大潮中进行外部动态观照的话，他挟晚清小说界革命之威引领风骚，推动了中国小说叙事从传统渐次步入现代的转变，这主要是以《呐喊》、《彷徨》为代表；另一次则发生在其小说内部，鲁迅以其《故事新编》部分实现了他更新小说叙事、创设小说类型的企图，尽管这背后可能掩盖了我们不得而知的更大的叙事创新与文体学野心。¹¹

比较而言，有关第一次转变的研究往往声势浩大、成果迭出。一般而言，几乎所有专论鲁迅小说的著述都或多或少的论及了《呐喊》《彷徨》的叙述创新及其转折意义；而第二次转变的研究则相对比较薄弱。尽管自从它诞生那一天起就争议不断，但真正能将它置于鲁迅小说内部发展规律的平台之上剖析，并指出其转捩与创新意义的研究极其罕见。¹²

王富仁认为，“《呐喊》、《彷徨》的艺术创新，不是鲁迅打磨旧器械打磨出来的，而是新的观念意识催生出来的。”¹³如果我们企图梳理集体的“新的观念意识”的蔚然成风抑或勃然兴起，考察五彩斑斓的中国现代小说叙事模式的母体抑或温床，则清末民初小说（包括翻译小说和创作）作为一个承上启下、蕴含了诸多创新和可能性的强力中介无疑不容忽视，尽管现代小说以白话文作为书写媒介的表象往往使我们可能画地为牢，看轻了晚清民初的巨大活力和驳杂的创造力。

（一）宏观态势勾勒。萨依德 Edward W. Said 指出，“在所有主要的文学形式中，小说是最近出现的，其形成最有资料可考，也是最西方式的文学体裁，其社会权威的规范性模式是最高度结构式的”。¹⁴同样，在中国现代小说叙事模式的转型中，具有多元话语特征的晚清民初小说中其实包含了许多可以附丽抑或探究的新知，尽管它们很多时候披着貌似陈旧的外衣。

一方面，晚清小说其实已经部分成功实现了中国小说模式从古典特征¹⁵走向近代化¹⁶的转换。陈平原在他著名的《中国小说叙事模式的转变》（上海：上海人民出版社，1988）中令人非常信服的论证了这一模式的承转，他从叙事时间、叙事视角和叙事结构等三大层面通过繁琐精细的抽样分析雄辩地论证了前后的承接与突破。

模式	叙事时间	叙事角度	叙事结构
中国古代小说	连贯叙述（基本上）	全知视角（基本上）	以情节为中心
中国现代小说	连贯叙述、倒装叙述、交错叙述等	全知叙事、限制叙事（第一、三人称）、纯客观叙事等	以情节为中心、以性格为中心、以背景为中心

本表格是笔者对陈平原论述的大致归纳，详细可参该书内容。

同时，陈还探究了个中要因，即“中国小说叙事模式的转变是在西方小说的启迪与中国小说的移位两者的合力作用下完成的，而中国小说的移位必然引起传统文学内部‘民间文学’与‘文人文学’的对话。”¹⁷当然，这个时期的作者大多有类似的倾向，无论是通过直接接触西方文学还是间接所得进行洗礼和更新。

如果从小说体式类型的推进来探研，清末民初小说尽管不可避免的带上了些许传统印迹，但崭新体式却又令人眼前一亮。我们不妨以比较活跃的短篇小说为例进行分析。如人所论，“既有经过一定变通的传奇体、笔记体和话本体小说，更有许多在传统小说中不曾见过的新体式。这些新体式大致有如下几类：（一）新闻体……（二）杂文体……（三）小品体……（四）对话体……（五）散文体。”¹⁸

更进一步，晚清小说亦蕴含了不应有的却“被压抑的现代性”，甚至更复杂生态。王德威在《被压抑的现代性：晚清小说新论》中犀利地彰显出敏锐的问题意识：没有晚清，何来“五四”？他主要从四类小说（狎邪、侠义公案、丑怪谴责、科幻奇谈）中深入挖掘被压抑的不同现代性表现与姿态，并力图再现其众声喧哗、多元共存的原生态。发人深思的是，他的视野却又远远超越了单纯文类研究，他认为，它们“指向四种相互交错的话语：**欲望，正义，价值，真理（知识）**。我认为这四种话语的重新定义与辩难，适足以呈现二十世纪文学及文化建构的主要关怀。”¹⁹

另一方面，清末民初小说又为中国现代小说“内在理路”发展的水到渠成抑或其崭露头角铺设了前提。²⁰换言之，如果我们将中国现代小说的发轫置于更大的社会语境内，之前的清末民初小说当可视为雏形或源头。无论从语言的递进，还是手法的创新，还有意识的更换都已初现端倪。需要指出的是，中国现代小说叙事模式的转换的意义绝非仅仅局限于创作者单纯的文本试验，我们毋宁说它同样也是“感时忧国”传统与中国现代性推展的产物，同时反过来又是它们不可或缺的载体。

从“小说界革命”到翻译小说，再到“五四”运动，现代小说的催生与它们息息相关，也可谓应运而生。文体演变/革新同时也意味着现代性的弥漫和对政治、文化等体制变革的呼唤与实践。无论是当时个性自由/解放观念对小说审美新思维的确立的影响，还是“我手写我口”的白话语言作为书写话语的逐步转换与成熟；无论是汲取古代小说（文人的抑或通俗的）积淀的滋养，还是得益于新人耳目的外国小说的介绍，现代中国小说就是在清末民初的小说基础上，在社会语境变迁的影响与合流中逐步得以轰轰烈烈的展开。如陈平原所言，“被文学史家奉为开辟文学新纪元的五四闯将，实际上其中好多人曾在小说界革命的浪潮中冲杀过，是新小说家的战友。”²¹鲁迅虽然在彼时并非出尽风头的引领者，但在其浓烈氛围中却也好好地扎了个猛子：无论是章太炎的言传身教，还是他在日本的异域的现代性冲击都可能促使他的转变。²²

如果仔细加以考察，鲁迅和近代文学之间有种种具体而微的互动关系。身处其中的鲁迅受其影响，但也参与其中，尔后再实现质的飞跃和突破。近代文学自身创作对鲁迅的巨大影响自不待说，连近代的翻译文学理论、思想等等也给鲁迅很大的冲击，甚至鲁迅也力

图以域外小说的翻译企图唤醒沉睡的人们并注入新鲜空气，尽管结局的确比较惨淡。牛仰山在进行了上述一系列的考察后，得出了如下结论，“鲁迅从起步观察社会人生，到决定由科学救国变为文艺救国，到形成改造社会和改造国民精神的观念，到参与文学活动、创作和翻译作品，都和接受清末民初的文学启发、感染有关系。”²³

同时，我们还要关注的是，鲁迅和其他国家的文学之间的密切关联。如鲁迅和俄罗斯文学以及欧洲、日本文学就存在着的千丝万缕的关系。王富仁对他和俄罗斯文学的借鉴与吸纳已有开创性的论述，²⁴但进一步的深入讨论也要展开，同时还要注意个中的复杂之处。比如在当时中国现代性的曲折演进中，过分强调理性启蒙主义时，在同时期的西方它却已相对败落，而非理性主义逐步崛起。如汪晖所言，“鲁迅的精神发展过程深受施蒂纳、叔本华、尼采、基尔凯廓尔、安特莱夫、阿尔志跋绥夫、厨川白村等人的影响，这些引导二十世纪现代潮流的思想家和艺术家的非理性主义思想体系恰恰是和理性启蒙主义理想的破灭相联系的”。²⁵

但无论如何，鲁迅就是在这个复杂的中西方文化场域中催产了他独特的文学创作，²⁶在他早期的文言文论述（如《文化偏至论》、《摩罗诗力说》等）中，其思想已经初步成型。但让他发出振聋发聩之音、一举成名的作品还是他具有震撼意义的小说《狂人日记》。尽管它身上还难免古今中外文学创作的传统印记，但是，他文字的功力、手法的新颖以及思想的敏锐都已经令世人为之一振，就当时来说，可谓超凡脱俗。

（二）《呐喊》、《彷徨》的叙事更新。早在 1923 年，茅盾先生就灵敏地指出，“在中国新文坛上，鲁迅君常常是创造‘新形式’的先锋；《呐喊》里的十多篇小说几乎一篇有一篇新形式”。²⁷就连对带有左翼色彩的作家（品）不无抵触的夏志清也认为，“短篇小说一开始却是非常成功的。给这一类型文学奠下基础的是鲁迅。他在一九一八年发表的《狂人日记》，纯熟地运用了西方小说的技巧，与中国传统的说故事方法完全两样，因此可以称为现代中国短篇小说的始祖。”²⁸

中国现代文学史家王瑶先生也强调了鲁迅的现代文学史上的奠基人地位，“鲁迅用自己的创作实践扩大了新文学的阵地，同时由于这些小说内容的深刻，表现的新颖……为新文学奠定了基础。”²⁹

有人甚至认为鲁迅是 20 世纪中国文学史上洋溢着最强先锋性的小说家。他是“小说界最早、最大的先锋。从形式到主题，鲁迅都广泛借鉴西方现代主义小说技法，使中国的小说面貌焕然一新，从而开始了一个新的小说时代……鲁迅自始至终都将自己定位于一个思想的先驱者和启蒙者的位置之上”。³⁰

不难看出，鲁迅作为现代中国小说鼻祖的位置是得到公认的，同样，他在小说叙事模式的转换中也担当了类似角色。问题的关键在于：它是如何实现的？

在巴赫金那里，“小说性”和转型期紧密相连³¹的，而现代中国小说的诞生本身就暗含了小说性的内在特征：杂语性、兼容并蓄等。清末民初转型期的新小说自然也不例外，它吸纳了其他许多文体，形成了别具特色的叙事风格。“新小说却是从其它文学形式获得不少灵感。笑话、轶闻、答问、游记、书信、日记、叙事诗、见闻录等传统诗文形式的渗入小说，都曾对新小说叙事模式的形成起了很大作用。”³²反过来，恰恰是因为此特质，小说也被推上了历史潮流的浪头，为人瞩目和器重，甚至是功利性的借用。王一川指出，“中国人的新型现代性体验是与新的生活语汇如全球化世界概念、来自西方的科技话语和现代器物名称等交融在一起的……小说由于能以散文体方式叙事、抒情和议论，还可以把诗体等其他文类兼容于自身之中，因此得以成为容纳现代生活新语汇的合适形式。因此，小说在表现新型现代性体验方面交上了好运，成为现代文学的主导或中心性文类。”³³

鲁迅的《呐喊》《彷徨》同样也体现出其丰富的现代性，甚至是先锋性。从整体上来看，他除了延续旧有的体式-情节小说以外，还开拓出“以写实性生活片断为结构主体的

片断小说”、“以刻画人物性格、勾勒人物命运线索为结构主体的心理小说”和“以特定的氛围渲染和情感、意蕴表达为结构主体的意绪小说”³⁴等等。

关于鲁迅和他的前辈作家的论述无疑以前苏联汉学家谢曼诺夫（Semanov, V.I., 1933—）最为系统和出色。他在他有名的《鲁迅和他的前驱》³⁵一书中新意迭出地论述了鲁迅对前人的借鉴和超越。他主要从体裁、作品里的主要人物及作者对他们的态度、塑造人物性格的原则、人物内心活动、主人公的起名、细节、环境描写、叙事的方式等多方面探讨了鲁迅和前辈作家的密切关联与变更，论证有力，别出心裁。

“小说性”颠覆和解构的一面在鲁迅的《呐喊》《彷徨》中有非常醒目的表现，比如《狂人日记》。无论是反思国民性、痛陈封建礼义说教的罪恶都或具摧枯拉朽之气势，或意义深远绵长，在在令人省察。刘禾指出，“狂人日记却着重于中国历史的象征性病理诊断——暗含着西方规范的参照——它大大超出了任何个体心灵的字面解释”³⁶，这无疑从内容上指出了其富含现代性的一面。王润华也在他的《西洋文学对中国第一篇短篇白话小说的影响》中缕述了果戈理《疯人日记》、迦尔逊《红花》和尼采《察拉斯忒拉的序言》等对《狂人日记》的叙事、内容、意义等的宏观的细微影响。³⁷

但需要明了的是，现代性在某种意义上也可理解为反思和批判自我的态度和趋势，这当然也是后现代性得以发展的理由和空间之一。从此角度讲，鲁迅小说的现代性中也包含了另外一种独特的声音与反抗姿态，我们或许可以称之为“鲁迅式的现代性”。³⁸显然，它包含了诸多复杂的指向和源泉：他对中国古代典籍的熟谙和中国古代小说的叙事模式的独到品位及引领式论述³⁹自然使他超越了许多时人对西方现代性的毫无保留拥抱的幼稚，反而多了几分少见的本土式的冷静与成熟。李欧梵在他著名的《铁屋中的呐喊》一书中探寻鲁迅的现代性的手法就是通过寻根传统却避开西方所谓原汁原味的现代性来展开。⁴⁰

鲁迅的通过译介和阅读外国小说以及留学日本的体验有使他具有开阔的国际视野和坚持“拿来主义”的博大胸怀。同时，“也正是文学传统中的核心层次的那些要素，才决定着新文学在发愤精神、史传意识、抒情风貌、意境美感、白话文体等诸多方面同中国古代

文学发生着深刻的历史联系，呈现了文学历史连续性的许多有声有色、诱人追寻的生动具体的形态。”⁴¹

如果通读鲁迅这两部小说，我们可以发现，鲁迅的小说主题的现代性表达似乎背离了现代性的原初语境，而更多呈现出对乡土中国的深沉又细密的关怀与缠绕，如《阿 Q 正传》、《故乡》、《祝福》、《孔乙己》等莫不如此。“毫无疑问，鲁迅的作品被看成是中国现代性意义最典型的表达……也许更重要的在于，鲁迅表达了一种乡土中国的记忆，这些记忆从中国现代性变革的历史空档浮现出来，它们表示了与现代性方向完全不同的存在。鲁迅在这里寄寓的不只是批判性，而是一种远为复杂的关于乡土中国的命运——那些始终在历史进步和历史变革之外的人群的命运。”⁴²如果非要给这种逸出与背离以现代性的名义的话，那它应该是“鲁迅式的现代性”。关键的是，我们在考虑鲁迅这个复杂个案的现代性时，应该尽量“把现代性（它在不断变化并将我们带向没有确定方向的地方）与永恒性（它使我们与所有的时代保持联系）放在一起考虑。”⁴³这样既可以考察鲁迅自身的发展和超越性，同时又可以考虑到他与传统或古代性的复杂纠葛。

即使是考察其小说结构体系，也可发现类似的繁复。如人所论，鲁迅小说结构的设计有四大特点，1 以中西合璧方式、自成一格；2 以演绎归纳法，构成多样化体系；3 以间距性方式，扩展想象空间；4 以逆转方法，凸显其主题。⁴⁴

具体而言，我们不妨以《狂人日记》的结构为例加以说明。《狂人日记》的结构表面上看是开放的复式结构（楔子+正文），而事实上，从情节发展来看，则为封闭的同心圆结构。我们不能将该文简单视为传统与现代手法的对立，相反，它们是一种辩证对抗又融合的关系。即使在正文十三节内部，也同样是张力十足：在既有的“满纸荒唐言”中，其实也包含了“一把辛酸泪”，同时也孕育了为变态社会所压制的权力/话语中的正常、清醒乃至振聋发聩的前瞻与睿智。这种繁复结构则比较形象地体现了小说性的精神：既吸纳了古代小说⁴⁵（尤其是章回小说）的部分模式，又注入了被改良过的简约的“意识流”手法，⁴⁶而它们二者却又难解难分。正文中升至高潮的“救救孩子！”的强烈呼喊，到头来

也不过是“然已早愈，赴某地候补矣”的闸门轰然关闭前的垂死挣扎抑或昙花一现而已。

然而吊诡的是，这种环形结构却同样激起了读者的更大的“打破铁屋子”的决心和热情。

所以，总体看来，如汪晖所言，“鲁迅小说的卓然不群之处，恰恰在于：它把现代艺术的两种对立的趋向融为一体，并体现为‘无我化’或‘客观化’的创作原则与‘一切与我有关’的创作原则的独特结合，从而使我们在这个艺术世界所真实呈现的社会历史的广阔画面中，感觉到了痛苦的、挣扎的、活生生的灵魂的深情倾诉，又在这个艺术世界所表达的深切的个人性的情感的海洋中，听出了中国社会生活的蜕变的呻吟。”⁴⁷

简单而言，中国古代小说的叙述人自然也有它的种种模式，但是，即使是到了比较灵活与复杂的“‘个性化’叙述者”这一层面，仍然也有它自身的局限。王平以《红楼梦》为例，细致地分析了小说中叙述人的多元化（如作者 1，说书人，石头 1，空空道人，作者 2，石头 2 等）特征和“二度叙事”（即叙述者将自己的叙述职能转让给小说中的人物）⁴⁸等的确让人惊叹于中国古代小说（尤其是《红楼梦》）叙述人技巧的精妙。但是，我们还是遗憾的发现，全知视角还是占了上风，而且真正富有独立性格、主体精神和对话风格的叙述人尚未成熟。

鲁迅比较成功地突破了这种限囿，在他享有盛誉的《阿 Q 正传》中，鲁迅创造了一个超然而又嘲讽阿 Q 的独立的叙述人。他对阿 Q 事略的客观缕析使得阿 Q 精神可以上升为一种所谓现代国民性神话，在在发人深省，甚至为此设身处地谋求精进；同时，鲁迅的这种中国特色又使得这种神话在享有普遍性时又建立自己的话语模式。如刘禾所言，“鲁迅的小说不仅创造了阿 Q，也创造了一个有能力分析批评阿 Q 的中国叙事人。由于他在叙述中注入这样的主体意识，作品深刻地超越了斯密斯的支那人气质理论，在中国现代文学中大幅改写了传教士话语。”⁴⁹

当然，鲁迅的叙事手法还有中国读者喜闻乐见的“白描”等。限于篇幅，加之他人已有相关精妙论述，⁵⁰本文对于其他个案文本的论证就暂时存而不论了。

同样，即使我们将鲁迅置于他的同时代人中间，我们仍然可以发现他的卓然独立、与时俱进。无论是面对纷至沓来的新思潮、新流派，还是思考中国本土各个阶层（尤其是农民和小知识分子）的苦楚与劣根性；无论是面对形形色色的创作手法和派系的崛起，还是五花八门的披着时髦外衣的嘲笑与指责；无论是思考创作的态度还是策略，鲁迅都明显显出沉静深邃的特点。鲁迅的成熟思想与革命气质带来了“鲁迅小说的思想和艺术的全面创新。而这种伟大的独创性，正是一般五四小说作家所望尘莫及的。”⁵¹

通过“小说性”理论考察鲁迅在中国小说叙事模式转变中的表现，我们可以发现，鲁迅在他的前两部小说中主要表现出小说性的颠覆、反叛力量和它的现实性。同时，由于鲁迅个人超卓的中西的文化/文学造诣使他能够实现了体裁的有机镶嵌和叙事更新。通过论证，我们可以清楚看到鲁迅在叙事模式更新中的勇往直前与大刀阔斧，成熟与自信，也可以看到他的实践与小说性的巨大吻合与个性化，这一切都奠定了在文学界，尤其是小说界的领头羊地位。至于他小说自身内部的嬗变则要等到《故事新编》的出现才标志着它的确立。

（三）走向狂欢：叙事的再度嬗变。相信鲁迅先生无论在有生之年还是哪怕九泉有知，也难以想象《故事新编》在他身后所得的无尽荣光与诬蔑，或者准确一点说，如此五花八门、绵延不绝的争论。当然，自不消说，个中也不乏严肃的误读与肆意谩骂。耐人寻味的是，为何议论者对《故事新编》的评价偏差到令人大跌眼镜、目瞪口呆？

在1960、70年代海峡两岸严峻对峙的情势下，对鲁迅批判一向不遗余力的苏雪林由于涉及人身攻击则显得比较刻薄和恶毒。“他的《故事新篇》（当为“编”之误）只能算是一种插科打诨的小丑口吻，谈不上文学价值……我尝说鲁迅是连个起码的‘人’的资格都够不着的脚色。”⁵²

而鲁迅博物馆则集体认为，“这些新编的故事，显然又是鲁迅小说文本的创新……《故事新编》以其思想成就和艺术创新，同鲁迅的《呐喊》、《彷徨》一样已经成为中国现代小说的经典之作，成为重写民族神话、传说和历史的典范之作。”⁵³无独有偶，对

《故事新编》研究颇有心得的郑家建却认为，它是鲁迅小说叙事现代性的递进与深化，“应当说，鲁迅是中国现代小说史上自觉地发展小说叙述艺术的第一人，他能极具才华地把他的独创性的想法表现出来，能极巧妙地把他的思想或经验转化为创造性想象……《故事新编》的叙事艺术是鲁迅小说的现代性技巧的进一步丰富和深化，是他继《呐喊》、《彷徨》之后，独创才能的又一次体现。”⁵⁴

如果要透过重重迷雾厘清原委，也即清晰探察鲁迅小说叙事模式的嬗变，我们必须找到破解魅惑的钥匙。我们首先不妨回到历史现场：《故事新编》的写作在很大程度上是鲁迅转向杂文与各项社会事务之后的锱铢积累之作，颇有在夹缝中诞生的艰难与尴尬。1927年以后，鲁迅将更多精力转向了杂文写作，而且和“左翼”的关联非常紧密。如果从单纯的美学视角看，似乎体现了鲁迅作为艺术家生涯的完结，同时，若从思想角度看，则这个事件可能只是政治压倒艺术的一个个案而已。往往大家因此看轻了《故事新编》的价值。而实际上，即使鲁迅本人对这部小说也是前所未有的重视，他在许多文章或书信中屡屡提及。如称它为“神话，传说及史实的演义”（《南腔北调集·《自选集》自序》），或以〈不周山〉为例说明“采取一端，加以改造，或生发开去”书写过程中被打岔的不快（《南腔北调集·我怎么做起小说来》），甚至为回应某些人阴险的空穴来风而写了〈《出关》的“关”〉（收入《且介亭杂文末编》）。除此以外，鲁迅在给友人的诸多信函中对之也念念不忘。如致王冶秋就有2封提及（1935，12，4和1936，1，18），致黎烈文一封（1936，2，1），增田涉（1936，2，3），杨霁云（1936，2，29），而他对短篇小说的推介也是不遗余力。为此，我倒更加相信《故事新编》是鲁迅有意为之的小说叙事模式的一大转型标志。

如前所述，人们惯用比较热门的“现代性”概念去分析中国现代小说，但我不得不指出的是，西方的“现代性”在面对鲁迅时，也不得不进行调整，否则就极易暴露它和使用者的盲点。李欧梵就非常锐利地指出，“在人们从‘现代性’这一比较的眼光研究的时候，往往不仅掩盖了鲁迅与西方文学关系的更深层的内涵，而且掩盖了中国现代文学的真实性

质所包含的更深刻的意蕴。”⁵⁵我们在五彩缤纷解读鲁迅和为鲁学添加更多累积的时候，却又极可能低估了他的复杂性。

在我看来，《故事新编》是鲁迅小说性走向成熟与丰富过程中的一个重要驿站或里程碑。它的过于鲜明、貌似突兀的遽变以及纷繁芜杂的层面指向云里雾里往往令人疑窦丛生。但就是这种多元共存、百家争鸣又并蓄的叙事模式却恰恰是另一种小说次类型——20世纪中国文学史上“故事新编体小说”的鼻祖。⁵⁶它的产生本身就包含了些许后现代色彩或因素，远远超出了前人对它的圈限。如杨义所言，“人们不能不承认，无论历史（或神话）小说，抑是写实小说，从来未有如此写法。鲁迅正是以其思想家和文学家的灵性，使神话、历史和现实的时空错乱并加以杂文化，从而创造出新的小说体制。”⁵⁷

如果我们采用后现代历史学中的历史概念，⁵⁸或者说认同一切历史不过是书写或叙述，那么在此意义上，生活在“后历史世界”（“*posthistoire*” world）中，自我指涉意味浓郁的故事新编操作自然应该是“历史”小说。不过，如果回到一般意义上的历史中来，则在博士论文专门研究故事新编小说的何素楠（Ann Louise Huss）眼里，显然历史小说和故事新编之间界限分明：历史小说宣称的是再现（*represent*）过去的历史（*the historical past*），而故事新编则揭露这种伪装（*debunks such pretension*），通过“博考文献”（“*ecstasies of reference*”），探勘文学只能对我们过去模式化（*stereotype*）的重述（*re-present*）。⁵⁹

故事新编体小说得以成立的理由还必须从历时性角度或视野进行考察。很多时候，这类书写已经不是散兵游勇式的小打小闹，而是成为不约而同的主体追求/介入。与鲁迅同时期的故事新编操作可谓群星璀璨：郭沫若、郁达夫、巴金、茅盾等等强烈的个性张扬已经渐渐突破了所谓“历史小说”的界定牢笼。不仅如此，延续和开拓了鲁迅书写向度的现代主线似乎日益清晰：随手拈来，从施蛰存、刘以鬯、也斯、西西等书写之间就存在着某种内在关联，⁶⁰而李碧华亦俗亦雅、通俗中闪耀着不俗现代性的繁复书写亦令人眼花缭乱，⁶¹而域外（或相对于中国的海外）书写也不乏其作。⁶²

在世界各地类似文体的蓬蓬勃勃的文本操作为这一次文类量的积累提供了保证，同时，文体的持续创新与叙事策略的丰富使得这种文体在自身内在的文体特征上日益鲜明。

比如对于李碧华处理的左右为难就可以反映出这一点。《青蛇》作为是对民间经典传说《白蛇传》的重写，作者的主体介入显而易见。作为对传说的另外一种虚构，历史小说的界定显然难以限囿其勃发的能动性。在佛克马（Douwe Wessel Fokkema 1931-）看来，“重写则预设了一个强有力的主体的存在。重写表达了写作主体的职责。在我看来，重写是这样一个语词，它比文本间性更精确地表达出当下的写作情境。”⁶³

诸多锐意创新的作家在继承鲁迅的《故事新编》书写的基础上，开拓了其他的可能性，从此意义上讲，作为源头的鲁迅的文本应当被称为“故事新编”而非其它五花八门的命名编织。如人所论，鲁迅的《故事新编》作为 20 世纪中国文学史上故事新编体小说的源头，有其独特光芒和丰富姿彩。“《故事新编》的创作打破中国史传文学传统的‘经、史、虚、实’规范的束缚，完成了对现代作家禁锢已久的历史想象方式的伟大解放，它的深刻的创新力是 20 世纪中国小说史上的一个典范。”⁶⁴

至于鲁迅的《故事新编》是如何走向狂欢的？本文下一章将进行专论，此处不赘。

¹ 有关界定和分析详细可参张梦阳著《中国鲁迅学通史》第一卷《宏观反思卷——20 世纪一种精神文化现象的宏观描述与理性反思》（广州：广东教育出版社，2001）和彭定安著《鲁迅学导论》（北京：中国社会科学出版社，2001），页 1-12 等相关论述。

² 鲁迅研究远非一般的文学（化）研究，也非单纯在书斋里炒冷饭，“而是一种同民族命运、社会发展、文化变革、大众觉醒、国民性改造等等‘民族命运母题’紧紧相关联的，具有重大民族意义、历史-时代含义和文化价值的研究”。可参彭定安著《鲁迅学导论》，页 1。

³ 严家炎《鲁迅作品的经典意义——《鲁迅作品集》序》，见《北京大学学报》（哲学社会科学版）1996 年 01 期，1996 年 1 月，页 111-113。引文见页 113。

⁴ 创造性转化在林毓生那里指“使用多元的思想模式将一些（而非全部）中国传统中的符号、思想、价值与行为模式加以重组与/改造”，“它是一个开放性的过程——对中国传统与西方，两面均予开放的过程”。参林毓生著《热烈与冷静》（上海：上海文艺出版社，1998），页 26。我借用了他此概念精神上的含义。

⁵ 卢卡奇（Gorge Lukács）著，杨衡达编译、丘为君校订《小说理论》*Die Theorie Des Romans*（台北：唐山出版社，1997），页 44。

⁶ 陈平原著《二十世纪中国小说史·第一卷（1897-1916 年）》（北京：北京大学出版社，1989），页 15。

⁷ 米列娜（Milena Dolezelova-Velingerova）编，伍晓明译《从传统到现代：19 至 20 世纪转折时期的中国小说》（北京：北京大学出版社，1991），页 54。

⁸ 彭定安著《鲁迅学导论》，页 77。

⁹ 张永泉著《在历史的转折点上——从周树人到鲁迅》（北京：文化艺术出版社，2001）就对此进行了阐发，遗憾的是，在笔者看来，他的论述似乎缺乏洞见，而更多只是对鲁迅思想文化的重新整合。

¹⁰ Patrick Hanan, “The Technique of Lu Hsun's Fiction”, see *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 34. (1974), pp. 53-96. 引文见页 53。

¹¹ 尽管我们暂时未能提供确凿的具体证据来证明鲁迅的这种野心，但实际上，他所开创的这种文体已经在近一百年的华文文学史书写上蔚然成风，并非所有文本都和鲁迅之间有直接关系，但有关的开拓却往往站在了他作为巨人的肩膀上或与之遥遥神交。

¹² 当然，也有学者为此不遗余力地写作，比如郑家建有关鲁迅《故事新编》的研究就做得有声有色。

¹³ 王富仁著《中国反封建思想革命的一面镜子——《呐喊》《彷徨》综论》（北京：北京师范大学出版社，1986），页 272。

¹⁴ 萨依德 Edward W. Said (1935-2003) 著，蔡源林译《文化与帝国主义》*Culture and imperialism*（台北：立绪，2001），页 145。

¹⁵ 中国古代小说叙事学的研究可参考：杨义著《中国叙事学》（北京：人民出版社，1997）；浦安迪讲演《中国叙事学》（北京：北京大学出版社，1996）和王平著《中国古代小说叙事研究》（石家庄：河北人民出版社，2001）等。

¹⁶ 关于中国小说近代化的论述，可参米列娜（Milena Dolezelova-Velingerova）编，伍晓明译《从传统到现代：19 至 20 世纪转折时期的中国小说》一书，尤其是页 1-72。

¹⁷ 陈平原著《陈平原小说史论集》（上）（石家庄：河北人民出版社，1997），页 551。

¹⁸ 见冯光廉主编《中国近百年文学体式流变史》（北京：人民文学出版社，1999），页 64-66。

¹⁹ 王德威著，宋伟杰译《被压抑的现代性：晚清小说新论》，页 9。或可参英文版本 David Der-wei Wang, *Fin-de-siècle splendor: Repressed Modernities of late Qing Fiction, 1849-1911*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997.

²⁰ 普实克教授（Průšek Jaroslav 1906-1980）就从叙述人角色的转变考察了晚清民初小说的内在理路，同时他还指出，成熟和完美的新结构的突然出现，并非像是在不同时段演化的不同层次（strata），而是像在同一时段书写在质的意义上的不同，这些表明，一个全新结构如果没有外来的刺激（external impulse），不可能只是在一个文化维度里的内在发展。See Průšek Jaroslav, *The Lyric and the Epic: studies of modern Chinese literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1980, pp.110-120. 引文见页 120。

²¹ 陈平原著《二十世纪中国小说史·第一卷（1897-1916年）》，页 21。

²² 张新颖对此问题曾经做过阐述（虽然有些笼统），可参氏著《20 世纪上半期中国文学的现代意识》（北京：三联书店，2001）第三章“主体的确立、主体位置的降落和主体内部的分裂——鲁迅现代思想意识的心灵线索”，页 69-93。

²³ 牛仰山著《近代文学与鲁迅》（桂林：漓江出版社，1991），页 188。具体论证可参阅该书。

²⁴ 具体可参王富仁著《鲁迅前期小说与俄罗斯文学》（西安：陕西人民出版社，1983）。

²⁵ 汪晖《鲁迅研究的历史批判》，见陈炳良编《鲁迅研究平议》（香港：三联书店，1993），页 86-126。引文见页 119。

²⁶ 有关鲁迅艺术产生的更加丰富的层面，还可参照刘家鸣著《鲁迅小说的艺术》（西安：陕西人民出版社，1990），页 1-35。

²⁷ 茅盾《读《呐喊》》，见《茅盾全集·中国文论一集》第 18 卷（北京：人民文学出版社，1989），页 398。

²⁸ 夏志清著，刘绍铭等译《中国现代小说史》（香港：香港中文大学出版社，2001），页 22。

²⁹ 王瑶著《鲁迅作品论集》（北京：人民文学出版社，1984），页 94。

³⁰ 刘旭《鲁迅与 20 世纪先锋小说》，见江苏省鲁迅研究会编《世纪之交论鲁迅》（南京：江苏教育出版社，1999），页 181。详可参页 180-192。

³¹ 具体可参刘康著《对话的喧声：巴赫金的文化转型理论》（北京：中国人民大学出版社，1995）。

³² 陈平原著《二十世纪中国小说史·第一卷（1897-1916年）》，页 18-19。

³³ 王一川著《中国现代性体验的发生：清末民初文化转型与文学》（北京：北京师范大学出版社，2001），页 393。

³⁴ 冯光廉主编《中国近百年文学体式流变史》，页 91。

³⁵ V. I. Semanov; translated and edited by Charles J. Alber, *Lu Hsun and his predecessors*, White Plains, N.Y.: M. E. Sharpe, 1980。或可参照中译本[苏]谢曼诺夫著；李明滨译《鲁迅和他的前驱》（长沙：湖南文艺出版社，1987）。

- ³⁶刘禾著，宋伟杰等译《跨语际实践——文学，民族文化与被译介的现代性（中国，1900-1937）》（北京：三联书店，2002），页183。
- ³⁷详可参王润华著《鲁迅小说新论》（上海：学林出版社，1993），页61-76。
- ³⁸吕周聚就指出“这种融写实与象征、历史与现实为一体的更完善、更高级的现实主义实际上就是鲁迅所创立的中国式的现代主义文学，《狂人日记》是这种中国式现代主义文学的典范，后来的《野草》、《故事新编》都表现出这种鲜明的特色。”吕周聚《鲁迅与中国现代主义文学》，见江苏省鲁迅研究会编《世纪之交论鲁迅》（南京：江苏教育出版社，1999），页149。详可参页145-168。
- ³⁹详可参陈平原有关鲁迅的小说类型研究，见氏著《陈平原小说史论集·下》（石家庄：河北人民出版社，1997），页1375-1393。
- ⁴⁰李欧梵著，尹慧珉译《铁屋中的呐喊：鲁迅研究》（长沙市：岳麓书社，1999），页56。
- ⁴¹方锡德著《中国现代小说与文学传统》（北京：北京大学出版社，1992），页51。
- ⁴²陈晓明《导言：现代性与文学研究的新视野》，见陈晓明主编《现代性与中国当代文学转型》（昆明：云南人民出版社，2003），页13。详可参页1-26。
- ⁴³伊夫·瓦岱（Yve Vadé）讲演，田庆生译《文学与现代性》*Littérature et Modernité*（北京：北京大学出版社，2001），页113。
- ⁴⁴蔡辉振著《鲁迅小说研究》（高雄：复文图书出版社，2001），页129-131。
- ⁴⁵有关中国古代小说的发展的叙述可参林辰著《中国小说的发展源流》（沈阳：辽宁教育出版社，2000第3刷）和王定璋著《白话小说——从群体流转到作家创造的社会图卷》（桂林：广西师范大学出版社，1999）。
- ⁴⁶不难看出，《狂人日记》无论是从书写对象角度，还是超越与突破以前的渲染传奇色彩、制造紧张情节手法，还是对断片式生活的描绘都与前人有较大的不同。具体还可参林非著《中国现代小说史上的鲁迅》（西安：陕西人民教育出版社，1996），页1-21。
- ⁴⁷汪晖著《反抗绝望：鲁迅及其文学世界》（石家庄：河北教育出版社，2000），页399。
- ⁴⁸王平著《中国古代小说叙事研究》，页49-66。
- ⁴⁹刘禾著，宋伟杰等译《跨语际实践——文学，民族文化与被译介的现代性（中国，1900-1937）》，页103。
- ⁵⁰李欧梵著，尹慧珉译《铁屋中的呐喊：鲁迅研究》，页63-79。
- ⁵¹剔除田本相论文中意识形态的遗留，他对鲁迅与同时代作家的比较论文较好地说明了鲁迅的独创性和开创性。见田本相《〈呐喊〉、〈彷徨〉和五四时期小说创作之比较研究》，鲁迅诞生一百周年纪念委员会学术活动组编《纪念鲁迅诞生一百周年学术讨论会论文集》（长沙：湖南人民出版社，1983）页442-460。引文见页442。
- ⁵²苏雪林著《我论鲁迅》（台北：爱眉文艺出版社，1971），页145-146。
- ⁵³鲁迅博物馆编著《鲁迅文献图传》（郑州：大象出版社，1998），页209。
- ⁵⁴郑家建著《中国文学现代性的起源语境》（上海：三联书店，2002），页220。
- ⁵⁵李欧梵著《现代性的追求》（北京：三联书店，2000），页234。
- ⁵⁶对此问题有比较深入研究的当属郑家建，他称之为“《故事新编》式小说”。在他的《被照亮的世界——《故事新编》诗学研究》（福州：福建教育出版社，2001）中初步加以论证。
- ⁵⁷杨义著《中国叙事学》，页118。
- ⁵⁸具体论述可参 Jenkins, Keith (1943-), *On "what is history?" : from Carr and Elton to Rorty and White* (London ; New York : Routledge, 1995) 相关论述。
- ⁵⁹ Huss, Ann Louise, *Old tales retold: contemporary Chinese fiction and the classical tradition* (Ann Arbor, Mich. : University Microfilms International, 2000), p.90.
- ⁶⁰具体可参朱崇科《故事新编中的叙事范式》（广州：中山大学硕士论文，2001）。
- ⁶¹具体可参朱崇科《戏弄：模式与指向——论李碧华故事新编的叙事策略》，见《当代》第179期，2002年7月，页124-139。或者可参拙作《解读另类与吊诡——李碧华《青蛇》的N种读法》，异端与开拓：中国语文教育国际研讨会论文，2002年12月6-7日，香港大学。

⁶² 具体可参朱崇科〈消解与重建——论《大话西游》中的主体介入〉，可参《世纪中国》（<http://www.cc.org.cn/>） 上网日期 2002 年 07 月 26 日或《华文文学》2003 年第 1 期，2003 年 1 月，页 50-54。马来西亚华文文学中同样存在着故事新编体小说的书写，而且颇受民众欢迎（《星洲日报》数次连载《大话西游》）。

⁶³ D·佛克马（范智红译）〈中国与欧洲传统中的重写方式〉，见《文学评论》1999 年第 6 期，1999 年 11 月，页 144-149，引文见页 148。

⁶⁴ 郑家建著《中国文学现代性的起源语境》（上海：上海三联书店，2002），页 217。

第五章 重读《故事新编》：文体杂陈与喧哗意义

有论者指出，在“五四”那一代作家中，“没有哪一个作家像鲁迅那样经历过在小说叙事模式上如此巨大的变化，也没有哪一个作家像鲁迅那样成功而又娴熟地运用几乎所有最为重要的基本的叙事模式，包括传统的叙事模式与现代的叙事模式。”¹如果将此结论延伸，我们发现鲁迅的《故事新编》同样也是这一论断的绝佳范本。

同绝大多数前人对鲁迅《故事新编》的规划与定位不同，在我看来，《故事新编》是鲁迅在小说书写各个层面走向“狂欢”的标志，尽管这种尝试有它的问题或曰不成熟之处。但毋庸讳言与不可否认的是，以它作为 20 世纪中国文学中书写源头的故事新编体小说，今天已经可谓成就斐然。笔者对《故事新编》的别有新意的重读主要从以下两大方面展开：一、文体（体裁）杂陈：故事新编体小说（包含了对话语操作的分析，即：从复调到杂语）；二、意义指向：众声喧哗。

第一节 文体杂陈：故事新编体小说

荷兰著名西方马克思主义理论家佛克马曾经就中国与欧洲传统中的重写（rewriting）传统作了精妙的论述，在他看来，重写并非什么时髦的新时尚，“它与一种技巧有关，这就是复述与变更。它复述早期的某个传统典型或者主题（或故事），那都是以前的作家们处理过的题材，只不过是其中也暗含着某些变化的因素——比如删削，添加，变更——这是使得新文本之为独立的创作，并区别于‘前文本’（pretext）或潜文本（hypotext）的保证。重写一般比潜文体的复制要复杂一点，任何重写都必须在主题上具有创造性。这是区分重写与文本间性（intertextuality）的标准。”²

作为这一漫长传统中生机勃勃的“故事新编”小说书写显然有它的独特之处，也即它往往是对经典文本（典籍、神话传说、历史人物等）的重写。“在 20 世纪的中西文学中，传统典型的重要变迁显著增加。在中国，鲁迅对奉为经典的儒家和道家文本进行了讽

刺性的重写。它以虚构的历史事件来取代官方的记载，他引述传统文本却改变其原意或语境。”³

一、文体——故事新编体小说。如果我们稍微梳理一下鲁迅小说的发展脉络，我们会感受到在潜藏的暗流下蕴含着文体演进的狂欢。张承志就很感性的指出，“从《故事新编》中可以判断他的变形力”。⁴

1 基调的演变。王德威曾经敏锐地指出，“在一个政治紊乱、理法不存的年代里，鲁迅以轻佻的口吻，戏弄的笔触，改写、重述一则又一则古老神话或哲学故事。与他沉重阴鸷的小说集《呐喊》、《彷徨》相比，《故事新编》尤显虚浮不实”。⁵其所论一针见血指出了《故事新编》在鲁迅自身小说叙事模式转换中的独特与别致。

通读《呐喊》《彷徨》，我们还可以发现，其中回荡着浓郁又深沉的悲剧格调和色彩。“鲁迅的《呐喊》、《彷徨》旋转着一股悲气。悲惨的故事里有悲哀的人物，悲哀的人物传达出一种人生的悲情与哀意，但已突破了纯粹的情感状态，而蕴含对人生、社会、历史、文化的思索、自省与探求。其间的悲情上升为一种悲理。”⁶

比较而言，如果细读《故事新编》，我们可以深味其颇似悲喜剧的整体风格。钱理群就指出，“面临死亡的威胁，处于内外交困、身心交瘁之中，《故事新编》的总体风格却显示出从未有过的从容，充裕，幽默与洒脱。尽管骨子里仍藏着鲁迅固有的悲凉，却出之以诙谐的‘游戏笔墨’。这表明鲁迅在思想与艺术上都达到了超越的境界。这是一种真正意义上的成熟。”⁷同样，我们如果考察《故事新编》各篇的结尾，我们就会发现个中也暗藏了玄机。

《补天》中为人类鞠躬尽瘁而死的女娲死后并未得到应有的评价和尊重，反而成为某些帮派利益争夺的工具；《奔月》中飞升的只有嫦娥，兢兢业业的羿被抛弃；《非攻》中得胜归来的墨子要面对的是天气和人为的双重作弄；《理水》中的大禹正在逐步被官僚机制所同化；《铸剑》中只有牵连黑衣人舍弃肉身才能让残暴世

界一团模糊；《采薇》中伯夷、叔齐的较真气节敌不过现实的演进；《起死》中庄子的对肉身的起死回生法术，仍然无法作用于真实的哪怕只是一介农夫的精神；《出关》中的老子更像是个被虚假吹捧的过气者。这一切饶有趣味的结局都在在说明鲁迅的“玩世不恭”式的对悲剧气质的钟爱。所以，“《故事新编》如此的结局现象实为黑格尔称作的‘历史的讽刺’：历史文化都曾不可避免地崇高向滑稽、从悲剧向喜剧转化。不过，这样的结局或许比鲁迅原初的创作意图具有更强烈的历史与美学的意味。”⁸

但如果我们考察这一基调和手法的源头，我们发现在创作《不周山》时，鲁迅已经表现出反常的戏弄和反讽笔触。起初或许只是推拒成仿吾的“抬举”，后来逐步演变成一种模式，“由此我们可以发现从《呐喊》到《故事新编》的文脉关联，也可以发现鲁迅对这种模式的钟爱与自负，他竟然在生命结束前把它扩充成了一个系列！因此我们也可以了解在《故事新编》中出现的‘心不在焉’式的写法其实早在《呐喊》中就已存在了”。⁹

美国著名作家斯诺（Edgar Snow 1905-1972）曾经指出鲁迅作品中“笑”的独创性，“最难能可贵的是，几乎他所有的作品都突出地表现了他那‘笑’的天才，他那悲怆与欢乐参半的质朴幽默。那是中国独特的素质，任何外国作家都从未完全领悟过。”¹⁰ 尽管其所论不无片面之处，但对鲁迅“笑”的特色的体认则一针见血。毋庸讳言，在鲁迅那里，《故事新编》笑的姿态万千，简单说来，最有特色的主要有反讽（或译反语）与“油滑”等。在二者之间似乎存在某种联系，但“油滑”显然可以制造更加丰富的张力，甚至可以上升为一种美学图样。“油滑”则是《故事新编》的美学，是鲁迅的创造力对一切既有‘小说作法’的颠覆和质疑，是历史的意志提前在一个天才作家身上的第二次出现”，¹¹但同时也因它的过于灵活而可能流于肤浅。

如果我们认同斯诺的说法的话，鲁迅的“笑”在不同阶段亦有差别。在我看来，在《呐喊》、《彷徨》时期，他的“笑”是抑郁的、严肃的，充满了对人生的深沉思考；而到了《故事新编》，他的“笑”是含泪的，悲极而喜的笑，或许只有这样才可以化解现实的巨大无奈，尽管表面上看，他的笔触显得欢快和开朗。当然，可能这也可能暗含了它在

环境描写的抒情手法感染（如《补天》中女娲观天时的景色描写等），更重要的是，它在小说节奏和策略上的“抒情性”。¹²

回到小说中的内部发展主线，我们仍然可以发现其文体发展与演进中的逐步丰富，乃至狂欢性。有论者指出，讽刺体裁在鲁迅那里也经历了一个类似的进程，在《补天》中仅仅以插曲的面貌呈现。“如果说一九二六年的《奔月》显示出作者已经探索到了新的讽刺体裁的基本规律，那么，到了一九三五年，鲁迅就以《理水》这篇作品宣告了他在讽刺体裁的革新创造上所获得的巨大的成功。”¹³

2 文体的杂陈与越界。卢卡奇指出，“小说通过赋予形式，试图揭露和构筑被隐藏的生活总体。”¹⁴鲁迅的《故事新编》无疑也是这一精神照耀下的产物。在考察《呐喊》、《彷徨》的叙述体式时，诸多学者都对鲁迅多姿多彩的创新提出了深刻而有益的创见，尤其是对他突破古典小说的叙事模式所作的努力与实践不吝褒扬。¹⁵

也有论者在将鲁迅小说进行体式细分以后逐一考察它的实质性突破，他指出，如果细分的话，鲁迅的小说体式又大致可分为如下几类：情节小说、片断小说、性格小说、心理小说、意绪小说等。他还从鲁迅情节组合颇具现代意味的丰富性、灵活性，片断小说的实录性、时空封闭性，性格小说的侧重人物为结构中心，心理小说的主观心理体验和客观心理剖示模式以及意绪小说的散文特征等诸多层面进行考察与梳理。¹⁶

尽管鲁迅在前两部小说集中每一篇都有各自的新意，但实际上，对《呐喊》和《彷徨》的文体把握在鲁迅研究史上可谓大致不差，有关论争也大同小异。但是，一旦大家将目光转向《故事新编》时，却难免直视难以定夺的尴尬/虚弱，以及互不买帐的争鸣。在当代著名鲁迅研究者王晓明那里，《故事新编》居然“不是严格意义上的小说作品，而更像是寓言和杂文的混合物。”¹⁷在我看来，他对《故事新编》文体杂陈的漠视恰恰是出于对此认识的肤浅。这同时也是由于鲁迅小说书写的“小说性”增强的缘故：从简单迈向复杂、独白到对话再到混杂和众声喧哗。在此过程中，《故事新编》的文体杂陈和越界则格外引人注目。

巴赫金认为，镶嵌体裁是“小说引进和组织杂语的一个最基本最重要的形式”，又言，“长篇小说允许插进来各种不同的体裁，无论是文学体裁（插入的故事、抒情剧、长诗、短戏等），还是非文学体裁（日常生活体裁、演说、科学体裁、宗教体裁等等）……镶嵌在小说中的体裁，一般仍保持自己结构的稳定和自己的独立性，保持自己语言和修辞的特色。”¹⁸然而恰恰是这种变异的镶嵌使得小说内部充满了喧哗的声音，文体上也富含了杂语性，这恰恰是小说走向狂欢的表现。“把所有这些异类因素融合为一个有机的完整的体裁，并使其顽强有力，这基础便是狂欢节和狂欢式的世界感受。就是在此后欧洲文学的发展中，狂欢化也一直帮助人们摧毁不同体裁之间、各种封闭的思想体系之间、多种不同风格之间存在的一切壁垒。狂欢化消除了任何的封闭性，消除了相互间的轻蔑，把遥远的东西拉近，使分离的东西聚合。”¹⁹

《故事新编》有着良好的文体越界意识。在郑家建看来，文体越界的关键内涵是“一方面，它在文本内部创造了思想与文化上的对话与交锋，它表现的是一种主体思想的‘内在的不确定性’；另一方面，这种‘文体越界’，使得作家的创作，具有了‘后现代主义’的艺术思维方式。”²⁰显然，郑的界定有含混和偏颇之处，它其实混淆了文本和文体的区别，将文本互涉误植为“文体越界”。

而从小说性理论看来，“文体越界”主要是指小说对其他文体的吸纳和同化。《故事新编》的文体越界主要表现在两方面：1 对其他文体的借鉴与吸纳；2 对诸多主义或流派的兼并式使用和超越。

对其他体裁的借用，最明显的莫过于《起死》对戏剧体裁的借用：不仅仅是对白设计，而且连场景的旁述与人物的动作、表情也吸纳了戏剧的程式。顺带一提的是，该文的风格同样也是亦庄亦谐，古今并存。陈平原曾经非常敏锐地指出，“形式的突破基于思想的突破。对历史、对现实的深刻思索，要求一种更新颖、更富表现力的艺术形式来表

现……戏剧性小说追求集中凝练……实际上体现了一种共同的倾向：不同艺术体裁的互相渗透、互相补充。”²¹某种程度上，这种尝试不过是鲁迅内在文体意识更新的反映。因为1934年鲁迅在翻译西班牙剧作家巴罗哈（Pío Baroja Y Nessi）的《少年别》时便指出，这“是用戏剧似的形式来写的新样式的小说，作者常常应用的……因为这一种形式的小说，中国还不多见，所以就译了出来，算是献给读者的一种参考品。”²²

需要指出的是，《故事新编》在整体上看来有明显的杂文化倾向，尽管其直接讽刺功效比不上杂文，但嬉笑怒骂的含蓄深远早已渗透其中，远非杂文可比。比如“油滑”、“语言的狂欢”等莫不与杂文体相关，需要指出的是，《故事新编》的“油滑”的插入使得小说本身兼具了杂文的嬉笑怒骂风格。²³

《故事新编》中杂陈了多种主义，除了现实主义（或“超现实主义”）显而易见以外，浪漫主义（如《补天》中对女娲补天的场景书写），荒诞主义（如《起死》和《出关》）以及后现代主义的拼贴、解构色彩也历历可见（如《奔月》中羿的务实的“英雄气短”和对原神话的颠覆等）。

3 叙事：视角、人称与时间的丰富。捷克著名汉学家普实克教授（Jaroslav Průšek 1906-1980）非常中肯地评价鲁迅说，“鲁迅的作品提供了一种极为杰出（excellent）的范例：本土文学的传统原则（the traditional principles of native literature）如何被现代美学标准（modern aesthetic criteria）丰富，并产生了一种新的混合体（original synthesis）。这种进路也体现在鲁迅的以新的、现代的手法处理历史材料的《故事新编》中。作者以冷嘲热讽的幽默（cynical humor）剥离了历史人物的传统荣光，撕掉了浪漫主义历史观给予他们的光圈（nimbus），使他们脚踏实地于今天的世界。通过把事实移植到时间错置（an anachronistic setting）中，他将它们扯离设定的历史语境（established historical context），从而以新的视角检验它们。这样的历史 - 反讽故事使鲁迅跻身于现代世界文学这种新文类（new genre）的大师行列中。”²⁴

需要指出的是，之所以援引如此长篇的言论意在说明，鲁迅在中国小说史上是一个成功的现代小说叙事模式的制造者，但需要强调的是，同时他也有反抗现代性的一面。在他早期的《文化偏至论》中就对西方的强调物质主义的现代性有所保留，在叙事模式和风格的提炼上，鲁迅同样也有其特色。如人所论，“无论是对于过去还是未来，鲁迅式的写作都意味着一种与民族的历史、道德、文化和问题发生广泛而深刻的纠结的方式……但鲁迅的实践其实反倒拥有作为经典规范的反规范特性”。²⁵

如果从叙述视角方面观察，我们也不难发现，前期的小说中，鲁迅大多采用第一人称视角，而在《故事新编》中，则手法更加别致，在改变了叙事视角中也体现了小说书写的某个层面上的狂欢精神。不仅如此，“作家借着对历史文体的精深理解，在全知全能的传统叙述者背后加入隐藏的叙述者，在保证拟历史文本的客观性的同时注入现代的倾向性和独特的思考。通过对历史文本的改造与强化，凸现了一颗现代心灵悲切忧愤的沉思。”²⁶

浦安迪（Andrew H. Plaks）指出，“叙述人（narrator）的问题是一个核心问题，而‘叙述人的口吻’问题，则是核心中的核心。”²⁷我们此处可以以叙事人称来考察《故事新编》小说性的增强。据粗略统计，《呐喊》、《彷徨》中约有半数的小说采用了第三人称叙事手法，而到了《故事新编》，这种比率达到100%。如人所论，“在第三人称的小说叙述中，叙述者不能不更多地把叙述的任务转交给小说中的人物、特别是主要人物，但这种转交是在叙述者对人物感到信赖时发生的，它曲折地表现着作者对他们的信任。在这时，产生的是小说中人物的主体性。小说人物在自己的生活范围中有以自己的方式对待生活、对待自己的权利。”²⁸

这种第三人称的独特用法，使叙事人和主要人物的地位上升、主体性增强，同时这也意味着其对话性和小说性的递增。

同样，如果我们以时间为例来考察也不难发现这种质的飞跃。在鲁迅的早期小说中，叙述时间往往比较清晰可辨，有时尽管有时间先后的差异或者叙述时间与实际时间的误

差，但总体看来，对于叙事的流动和情节等的推进等功能诠释比较易于拿捏，以其时间稍微有些复杂的《狂人日记》为例，“封套”²⁹手法的运用不仅仅限于重复，也适用于叙述时间。尽管狂人前后的转变有一个时间的落差，但先后次序显而易见。然而，到了《故事新编》，时间错乱已经成为一种特色，古今杂糅似乎更是寻常。无论是叙述时间与所叙时间之间的断裂，还是所引章句的片断性与歧义化，还是鲁迅自身生命时段的逼迫，鲁迅的《故事新编》中的时间策略是一场触目惊心的复杂又精心表演。如黄子平所言，“在《故事新编》中，小说家‘玩弄时间’的精彩表演开解了更多的可能性：古今杂陈，混淆历史与小说与杂文的分界，将滑稽与深刻无以伦比地结合起来，用对古人‘不诚敬’的方式使之活泼……以及一切都打上引号加以推敲和嘲讽的策略。”³⁰

4 细节的建构。周蕾在精妙阐述张爱玲独特的细节运用对现代性的另类建构时指出，要“认真处理张的作品对‘历史的’所产生的张力。这种张力抗拒那不朽的感情结构的诱惑，为我们提供另一种处理历史的方法。它利用形式上的细节，迫我们重新思考‘现代性就是革命’这个假设。”³¹

周蕾以“女性”作为中国现代性较力的主要场所从而做出令人震撼的判断自然有她特别的考量立场，但对于鲁迅来说，似乎远非她所从一面进行的批评那么简单。因为，鲁迅对于现代性的处理态度似乎是徘徊于现代和后现代之间的。现代性细节的掺入使得鲁迅叙事的手法卓尔不群，它不仅是对现代性的接纳，同时也是一种反抗。当然，其中也弥漫着鲁迅对传统的现代性转化的复杂立场：既深深浸淫其中，又有一种难以摆脱鬼气、以及如何真正实现古为今用的操作的焦虑感。

《起死》中好事的庄子的深奥哲理一旦到了被他拯救的汉子眼里似乎不可理喻，尽管庄子可能也这么思考那个汉子。当庄子以“无是非”的诡辩回应汉子对物质的索要时，“衣服是可有可无的，也许是有衣服对，也许是没有衣服对。鸟有羽，兽有毛，然而王瓜茄子赤条条”，他得到的是汉子的怒斥，“不还我的东西，我先揍死你！”最后，庄子不得不借助警笛引来巡士解决问题。在这个貌似简单的故事中，其实包含了种种张力：如古

典哲理面对现实时空的错置之下的苍白无力，对作为现代制度之中国家机器代表的巡警的批判。

同样，《理水》中文化山上的学者吃饱喝足以后挖空心思地力图否认禹的存在，于是，他们利用种种现代学科如遗传学、历史学等角度加以千方百计的抹煞。尽管这种背离现实的主观臆测其实可能是伪现代性的实践者，但无论如何，他们又打着现代的幌子。鲁迅的深刻之处就在于，不仅是揭露他们的迂腐，同时也批判他们假借现代旗号的帮凶式操作以及大染缸般的强大腐蚀力。由上可见，鲁迅对细节的处理也是弥漫着狂欢精神。也恰恰是经由细节的刻画，我们也不难发现，“他的‘整体性的反传统’和思想道德上对某种传统价值的承担之间的确是存在着真正的紧张。鲁迅拒绝任何教条空论；他的意识感受着时代的脉搏；他本人便是那个史无前例的二十世纪中国意识危机的象征。”³²

不难看出，鲁迅的《故事新编》的叙事有其逐步迈向狂欢的走势，但是对鲁迅小说叙事的解读不可片面为之，因为在鲁迅那里，叙事同时又是厚重思想的铺陈。如人所论，《故事新编》的新贡献就在于“打破传统经典范式古今界限森然有序的艺术观念，创造了古今杂陈、幻实相映、并有意夸大了‘反差’的新形态，让历史和现实都展现在同一个理想的时间、同一个理想的平面上。”³³

二、语言的狂欢：从复调到杂语。

整体上看来，鲁迅与复调的关系大致源于他对陀思妥耶夫斯基的接受。严家炎认为，“他大致上从三个方面接受了陀思妥耶夫斯基：一是写灵魂的深，二是注重挖掘出灵魂内在的复杂性，三是在作品中较多地用全面对话的方式而不是单纯的独白体的方式加以呈现。这三个方面互相紧密联系，构成了复调小说的基础。”³⁴《故事新编》显然也在此范围内。

《故事新编》语言的狂欢对于许多研究者来说也是貌似怪异、难以界定的特征。从复调到狂欢的演变其实是一个不易觉察的过程。我们今天的人为划分大多出于研究的需要。

随手翻翻《故事新编》就不难发现它很像是一场语言的盛宴，“我们在《故事新编》中总能感受到一种‘他者’语言或隐或现的存在。”³⁵

如果我们依据巴赫金的相关理论，鲁迅《故事新编》中主要有如下种类语言实现了复调乃至狂欢。

1 小说人物语言。

(1) 仿古反讽。即借用仿古体的语言来讽刺人的食古不化或愚昧等，如借用旧文本中的前语言就是一种方式。比如小东西在陈述共工与颛顼之战的过程时便用了极其晦涩的语言。如“人心不古，康回实有豕心，颡天位……”

(2) 象声反讽。《补天》中的“Nga!nga!”作为象声词也有其独到意义。虽然其意义含糊，但总算单纯悦耳，属于本能的发音。比较于后来的小东西的食古不化，语言也有其独到功用。当然，我们也可以从其他视角考察语言的狂欢，比如戏拟。³⁶

(3) 述今反讽。如《奔月》中老太太与羿的对话。

(4) 讲述体。如《采薇》中阿金对伯夷、叔齐的死的描述。

(5) 外文或方言的使用。如《理水》中就有“古貌林”、“好杜有图”、“古鲁几哩”、“O.k!”等。需要提及的是，这些语言的出现绝非只是调侃，它同时也预示了身份和阶级地位，或者我们可以称之为是一种权力话语。

2 歌谣。《铸剑》中黑衣人的拟古歌谣非常值得关注，它同样也不只是一种象征。它的实际意义也推动了复仇的进程，可视为是吹响了诱惑与仇恨的号角。

1936年3月28日，鲁迅在给增田涉的关于《铸剑》翻译的书信中指出，“在《铸剑》里，我以为没有什么难懂的地方。但要注意的，是那里面的歌，意思都不明显，因为是奇怪的人和头颅唱出来的歌，我们这种普通人是难以理解的。第三首歌，确是伟丽雄壮，但‘堂哉皇哉兮噯噯喑’中的‘噯噯喑’，是用在猥亵小调的声音。”³⁷

需要提醒的是，尽管《铸剑》被鲁迅和许多研究者视为比较严肃、甚至最好的一篇故事新编小说，但我还是要指出的是，《铸剑》中仍然洋溢着狂欢的精神和氛围。即使在这部鲁迅“油滑”分量最轻的小说中，我们还是不难读出个中的许多张力。比如风格上，前半部分（复仇前）显得神秘、阴冷，而后部分则显得荒诞、滑稽，浸淫着一种狂欢精神。如人所论，“《铸剑》的艺术表现中，复仇故事的进行并非一味的庄严沉重的，反而时时穿插进去不同性质的笑声。这笑声，活跃了故事的氛围；这笑声，嘲弄和讥讽了统治者的腐败无能，同时也有对于平民的庸俗和奴性的揶揄与批评。”³⁸

在这些不太容易理解的歌谣中，也同样包含了类似的笑声，乃至狂欢的特性。第一首歌谣的出现是在眉间尺自杀后，黑衣人包好死者的头，暗中向城中走去的尖声利唱。

“哈哈爱兮爱乎爱乎！

爱青剑兮一个仇人自屠。

髡颐连翩兮多少一夫。

一夫爱青剑兮呜呼不孤。

头换头兮两个仇人自屠。

一夫则无兮爱乎呜呼！

爱乎呜呼兮呜呼阿呼，

阿呼呜呼兮呜呼呜呼！”

在我看来，这首歌谣首先总结了复仇事件的初步发展：眉间尺的自杀。同时它又预示了王宫里的死亡的将至，无论是王，还是黑衣人自己。“一夫”在此处既可作为残暴楚王的指代（“一夫爱青剑兮呜呼不孤”、“一夫则无兮爱乎呜呼”），也可以指向一个独立的人（“髡颐连翩兮多少一夫”和“一夫爱青剑兮呜呼不孤”）。值得注意的是，这里的“青剑”也可理解为两面性：兽性、暴力、利己性和人性、爱、利他性的合体。饶有意味的是，日本学者工藤贵正认为“仇人”“可以理解为‘伴侣’之意，但还含有更抽象的

意思，即‘影子’、‘分身’（由自身即原本的身体而分出的另一身体）和‘同伴’的意思。”³⁹整首歌谣凸现了一种肃穆的情境。

第二首歌谣出现在黑衣人为焦躁的王表演时的吸引王的一种“杂耍”中。

“哈哈爱兮爱乎爱乎！

爱兮血兮兮谁乎独无。

民萌冥行兮一夫壶卢。

彼用百头颅，千头颅兮用万颅！

我用一头颅兮而无万夫。

爱一头颅兮血乎呜呼！

血乎呜呼兮呜呼阿呼，

阿呼呜呼兮呜呼呜呼！”

这首歌仍然巧妙的暗示/预示了王的大限将至。正是因为他为了一己的嗜好而利用了千千万万的人的生命、快乐等，所以黑衣人唱出了以一个头换取王的头的歌谣。需要指出的是，这里“血”和“爱”作为两个基本主题也有它们独特的意念。“血”可以是人生命的必需，但同时也可能变成兽性的青睐——嗜血。而“爱”可以是正面的关爱等，但同时它也包含了复仇式的爱。爱原本是王、黑衣人、眉间尺等共同坚持或共同的情感，但由于王的独霸和残暴而让这种爱的复仇的层面在黑衣人那里占据上风，同时，这又是他对眉间尺们的关爱。由于这首歌是黑衣人献给王的表演，所以整个格调有所舒缓，甚至“人们还可以隐约看见他玩得高兴的笑容。”

第三首歌是眉间尺在鼎立的头的诱惑之音（如“眼珠向着左右瞥视，十分秀媚”），也是复仇之歌。

“王泽流兮浩洋洋；

克服怨敌，怨敌克服兮，赫兮强！

宇宙有穷止兮万寿无疆。

幸我来也兮青其光！

青其光兮永不相忘。

异处异处兮堂哉皇！

堂哉皇哉兮噯噯唷，

嗟来归来，嗟来归来兮青其光！”

不难看出，这首歌的前半部分在貌似堂皇庄严的赞颂王的恩泽的背后隐含着揶揄与嘲讽（宇宙有止境而王却可以万寿无疆）。我们从中读出了眉间尺的逐步成熟，尽管这是他自杀后才演化的。他精神和意志中充满了强烈的自信和乐观。同时，他也超越了个人的狭隘私怨。

比较耐人寻味的是，此歌中“噯噯唷”的诱惑与享受。“青光”作为眉间尺人性的凝结，呼唤自身的同伴或志同道合者的到来，而且以一种性爱的享受感觉作为隐喻。这为黑衣人的自杀埋下了伏笔，同时，这种召唤也是对王（和其他旁观者）的生命力的一种摄取，使王堂皇的光芒暗淡，并与之同归于尽。这首歌中充满了反语、嘲弄和狂欢式的色彩。鲁迅让眉间尺超越了他通俗的理应“仇人相见、分外眼红”的套路一方面预示了他的成熟与自信，同时也使他的歌谣书写走向了狂欢。

最后一节的歌谣是眉间尺对前面黑衣人除魔前奏象征性的继承，重申了他利他性的复仇永不会完结的立场和原则。

3 “大型对话”。鲁迅小说的语言其实拥有不同的狂欢层面，比如在作品内部人物等语言之间存在对话性，语言自身也存在着对话性，当然，除此以外，还可能存在着某种结构与现实世界等之间的“大型对话”（巴赫金语）。无独有偶，有论者指出，“鲁迅的小说语言，既有在作品内部的‘对话性’——同作品艺术世界所缔建的虚构——现实世界及其中人物的对话；又有同接受世界，即当时的现实世界的对话。这种对话性，是从鲁迅的创作宗旨和艺术审美理想的深沉源泉中，引流而出”。⁴⁰

比如《奔月》中的某些语言往往就是狂欢的混合体。比如羿和那位老太关于谁射杀野猪和蛇的谈话其实就富含了三个层面语言的指涉。表面上，第一层就是《奔月》这篇小说中羿与老太的对话。羿：“有些人是一听就知道的。尧爷的时候，我曾经射死过几匹野猪，几条蛇……。”老太太：“哈哈，骗子！那是逢蒙老爷和别人合伙射死的。也许有你在内罢；但你倒说是你自己了，好不识羞！”又说，“说诳。近来常有人说，我一月就听到四五回。”

其次，它同时还指涉了历史前文本和典籍中有关羿与逢蒙之间的纠结。这在《淮南子》、《孟子》、《列子》等都有所载录。比如在《孟子·离娄章句下》中就记载，“逢蒙学射于羿，尽羿之道，思天下惟羿愈己，于是杀羿。”⁴¹

第三层，其实它又隐喻了鲁迅和高长虹之间的某些恩怨。⁴²在小说中，鲁迅巧妙地将高长虹曾经攻击他的话语织进情节中，并以自己胸怀的光明磊落来衬托对方的阴险（“你真是白来了一百多回”）。

值得注意的是，如果我们要考察小说内部叙事的语言和声音时，也会发现另外一番洞天：比如巴赫金所强调的“复调”在此也有初步表现。如《采薇》中伯夷、叔齐的死就体现了一种复调：或说是老死，或是病死，或是被强盗杀死，或是忍受不了阿金姐的奚落绝食而死，更有的说是因贪心（喝了鹿奶不够，又想吃鹿肉）而活活被饿死，不一而足。但聪明的读者或许会读出，作者对他们死因的认定：为殉愚笨的道无处藏身不得不死。

《故事新编》狂欢语言的造就源自鲁迅巧妙的以民间话语对官方话语或者严肃的庙堂话语的解构、包围与替换，但他又保留了某些话语的本原的物质形态，所以我们今天读来，其语言仍然极富狂欢意味。在小说中，“记载历史伟人的丰功伟绩的庙堂话语被平凡甚至于龌龊的民间话语替代，从而获得了一种讽刺效果，在‘正统’文人看来，这不啻对历史的神圣性的亵渎。鲁迅的本意决不是在消解神圣性和摧垮一切偶像，这和他的反封建的基本定位是密不可分的。”⁴³当然，反封建的定位实在有些窄化。

综上所述，鲁迅在文体更新方面的发展趋势是凸现了他小说虚构过程中的“小说性”的增强，当批评者力图以单一思维或理论来解读鲁迅时，难免难以觉察鲁迅小说发展路向转变的深意所在。之前的夏志清单纯以他新批评理论（New Criticism theory）的片面来观察与社会现实紧密相关的《故事新编》时，自然只会看到鲁迅的表面的浮浅，得出鲁迅小说走向没落的结论。而实际上，鲁迅恰恰是选择走向了狂欢。因此鲁迅的《故事新编》的文体创新性与意义的狂欢特色理应得到更多的注意，因为它不仅是鲁迅自身小说发展历程中逐步走向狂欢的里程碑，同时也树立了此类别致文体的某些书写范式。

¹ 谭君强著《叙述的力量：鲁迅小说叙事力量研究》（昆明：云南大学出版社，2000），序言页5。

² D·佛克马（范智红译）〈中国与欧洲传统中的重写方式〉，见《文学评论》1999年第6期，1999年11月，页144。全文可参144-149。

³ D·佛克马（范智红译）〈中国与欧洲传统中的重写方式〉，页145。

⁴ 张承志〈致先生书〉，见张承志著《张承志文学作品选集·散文卷》（海口：海南出版社，1997），页111-118。引文见页113。

⁵ 王德威著《小说中国——晚清到当代的中文小说》（台北：麦田，1993），页355-356。

⁶ 具体参考钟俊昆〈悲：《呐喊》《彷徨》的基调〉，见《许昌师专学报》2002年第1期，2002年1月，页58-61。引文见页61。

⁷ 钱理群著《走进当代的鲁迅》（北京：北京大学出版社，1999），页136。

⁸ 聂运伟〈试论《故事新编》中的结局现象〉，见《湖北大学学报》1998年第2期，1998年3月，页58-60。引文见页60。

⁹ 王杰著《鲁迅诗学现代性研究》（武汉：华中师范大学博士论文，1999年5月），页58。

¹⁰ 详可参埃德加·斯诺〈鲁迅（节选）〉，见何梦觉编《鲁迅档案：人与神》（北京：中国工人出版社，2001），页223-228。引文见页226。

¹¹ 高远东〈鲁迅小说的典范意义〉，见陈平原主编《现代中国》第二辑（武汉：湖北教育出版社，2001），页184-198。引文见页196。

¹² 如人所论，“《故事新编》以有节致的抒情来调节着历史小说的行文步骤。使读者的回顾历史，反思现实的沉重之余有着轻松、舒缓的片刻。”详可参尹慧慧〈《故事新编》：中国现代历史小说的丰碑〉，见《北方论丛》2001年第3期，2001年5月，页100-104。引文见页103。

¹³ 李桑牧著《《故事新编》的论辩和研究》（上海：上海文艺出版社，1984），页68。

¹⁴ 卢卡奇（Gorge Lukács）著，杨衡达编译、丘为君校订《小说理论》*Die Theorie Des Romans*（台北：唐山出版社，1997），页33。

¹⁵ 比如陈平原著《中国小说叙事模式的转变》（上海：上海人民出版社，1988）、汪晖著《反抗绝望：鲁迅的精神结构与呐喊彷徨研究》（上海：上海人民出版社，1991）、李欧梵著，尹慧珉译《铁屋中的呐喊》（长沙：岳麓书社，1999）、胡尹强著《破毁铁屋子的希望——〈呐喊〉〈彷徨〉新论》（北京：人民文学出版社，2001）等等著述都从不同视角论述了鲁迅的文体创新、思想演变以及其在现代小说史上的独特地位。

¹⁶ 具体可参冯光廉主编《中国近百年文学体式流变史》（上）（北京：人民文学出版社，1999），页90-99。

¹⁷ 王晓明〈双驾马车的倾覆——论鲁迅的小说创作〉，见《王晓明自选集》（桂林：广西师范大学出版社，1997），页1注释1。

¹⁸ 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页106。

¹⁹ 巴赫金著、白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页176-177。

²⁰ 郑家建著《被照亮的世界》（福州：福建教育出版社，2001），页128-129。

- ²¹ 陈平原〈鲁迅的《故事新编》与布莱希特的“史诗戏剧”〉，见陈平原著《陈平原自选集》（桂林：广西师范大学出版社，1997），页26。详可参页23-42。
- ²² 鲁迅〈《少年别》译者附记〉，最初发表于一九三五年二月《译文》月刊第一卷第六期，署张禄如译。一九三八年《山民牧唱》编入《鲁迅全集》时，本篇未收。本文出处来自于纪念鲁迅的一个网站 <http://luxun.chinaspirit.net.cn/minzu/luxun/wxbj/wxbj23.html>。
- ²³ 需要澄清的是，尽管杂文风格在其中显现，但它还是小说，而非伊凡所说的，除了《铸剑》外，其余都是“以‘故事’的形式写出来的杂文”，见伊凡〈鲁迅先生的《故事新编》〉，《文艺报》1953年第4期，引自刘玉凯著《鲁迅钱钟书平行论》，页38。
- ²⁴ Jaroslav Průšek (general editor), *Dictionary of Oriental Literatures*, London: Allen and Unwin, 1974, pp.106-107.
- ²⁵ 详可参高远东〈经典的意义——鲁迅及其小说兼及弗·詹姆逊对鲁迅的理解〉，见《鲁迅研究月刊》1994年第4期，1994年4月，页19-27。引文见页27。
- ²⁶ 具体可参汪跃华〈试论《故事新编》人物的喜剧性〉，见《兰州大学学报》（社科版）1996年第1期，1996年1月，页119-124。引文见页123。
- ²⁷ 浦安迪讲演《中国叙事学》（北京：北京大学出版社，1996），页16。
- ²⁸ 王富仁著《中国文化的守夜人——鲁迅》（北京：人民文学出版社，2002），页162。
- ²⁹ 威廉·莱尔，尹慧珉译〈故事的建筑师 语言的巧匠〉，见乐黛云编《国外鲁迅研究论集（1960-1981）》（北京：北京大学出版社，1981），页334-365。引文见页334。
- ³⁰ 具体可参黄子平著《革命·历史·小说》“第七章《故事新编》：时间与叙述”（香港：牛津大学出版社，1996），页107-130。引文见页130。
- ³¹ 周蕾 (Rey Chow) 著《妇女与现代性——东西方之间阅读记》 *Women and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East* (台北：麦田，1995)，页228。
- ³² 林毓生〈鲁迅的复杂意识〉尹慧珉译，见乐黛云编，《国外鲁迅研究论集（1960-1981）》，页40-79。引文见页78。
- ³³ 具体可参吴秀明〈论《故事新编》在历史文学类型学上的拓新意义〉，见《鲁迅研究月刊》，1994年第3期，1994年3月，页9-13。引文见页10。
- ³⁴ 严家炎著《论鲁迅的复调小说》（上海：上海教育出版社，2002），页147。
- ³⁵ 郑家建著《被照亮的世界》，页27。
- ³⁶ 详可参郑家建著《被照亮的世界》，页29-45。
- ³⁷ 《鲁迅书信集》（北京：人民文学出版社，1976），页1246-1247。原文为日文，此处参考了编者的中译文。
- ³⁸ 刘家鸣著《鲁迅小说的艺术》，页245-246。
- ³⁹ 工藤贵正，张嵩平译〈论《铸剑》“哈哈爱兮歌”的象征性〉，见《上海鲁迅研究》10（上海：百家出版社，1999），页186-202。引文见页191。
- ⁴⁰ 彭定安著《鲁迅学导论》，页169。
- ⁴¹ 杨伯峻译注《孟子译注·上册》（北京：中华书局，1981），页194。
- ⁴² 具体可参董大中著《鲁迅与高长虹：现代文学史上的一桩公案》（石家庄：河北人民出版社，1999）。
- ⁴³ 刘旭〈鲁迅与20世纪先锋小说〉，见江苏省鲁迅研究会编《世纪之交论鲁迅》（南京：江苏教育出版社，1999），页180-192。引文见页189。

第五章 重读《故事新编》：文体杂陈与喧哗意义

第二节 意义指向：众声喧哗

如前所论，鲁迅的作品，尤其是小说已经成为现代中国文学的经典。“鲁迅及其小说在现代中国文学中是区别性的存在。较之传统中国文学，其从思想到艺术形式的革命性标志着‘和世界各国取得共同的思想语言的’‘真正现代意义上的文学’的开端和成熟；较之现代其他作家作品，其思想家和文学家的双重品格意味着一种‘百科全书’式的文化结构，包括‘为人生’而且‘改良着人生’的写作动力（或称文化生产的动力）、启蒙主义的思想价值取向、艺术精神的多元性和先锋性在内的超卓和特异构成了其作为某种经典的规范的魅力。”¹当然，需要指出的是，《故事新编》所承载的一致性赞誉由于争议辈出和缺乏对应的解读方式等原因远低于他的前两部小说。著名作家林斤澜面对此现象时就坦率地指出，“《呐喊》与《彷徨》中有的篇章有口皆碑，有的一直是‘范文’，有的进入日常生活，扎了根。只是《故事新编》仿佛叫人遗忘了，在研究专著中也不大提起。”²

鲁迅的《故事新编》中意义的指向层面，在我看来，远远超出人们对它的简约化的解读，惟其如此，似乎争议也就此起彼伏，未曾停歇。实际上，各种意义彼此应和、互相冲撞，然而又令人难以置信的融合在一起，形成了现代中国小说史上别具特色的故事新编小说的重要表征：意义的狂欢。为论述的清晰起见，笔者将从如下三个层面展开：1 破灭的乌托邦：创世神话的构建与消解；2 现实指向：对话的世界；3 超越表征：文化哲学的内在凝聚。

1 破灭的乌托邦：创世神话的构建与消解。鲁迅对中国传统文化以及“国民性”神话的批判在鲁学中已经得到了高度体认。如刘再复等就认为，“近现代中国进步的知识分子对传统的文化反省和文化批判包括三个层面：一是对传统政治结构的反省和批判；二是对传统文化理论体系和观念体系的批判；三是对传统文化在社会心理中的历史积淀和它所造成的精神创伤，即民族性弱点的反省和批判。鲁迅在这三个层面上都做出了杰出的贡献，

尤其是在第三个层面，他的贡献更是前无古人的。”³值得注意的是，研究者往往对鲁迅杂文有关中国传统文化批判有着深入的认识或洞察。其实他的小说，尤其是《故事新编》从某种程度上包含了更繁复和深邃的内涵，这一点往往为人们所忽视。

在我看来，某种意义上，《故事新编》似乎更像是鲁迅对传统文化观照与检视的狂欢，或者说这是鲁迅对认定可能破灭的乌托邦的实践和检验：他似乎很用心地建构了一个创世神话的经典文化世界，实际上，在他一一检视后，发现这只是个幻灭的乌托邦，尽管其中包含了许多人、甚至也包括鲁迅自己的向往或幻想。

表面上看，似乎很难想象，在这样一部奇特的小说的中包含了中国几乎所有的主要文化思想流派：儒家、道家、墨家等等，当然，背后寄托他的很多寓意。整体上看来，“鲁迅似乎都试图表达这样一种类似的意旨：在国家为政权腐败、物欲横流、内战频仍和日寇入侵所危害的时代，形而上的思想是没有立足之地的。鲁迅从字面的意义上接过道家和儒家的主张，由此导引出一些荒谬可笑的结论。在这里，鲁迅的手段就是重写，把古老的素材转变成对于当代情势的社会批评。”⁴

王富仁曾经别有意味的指出，“鲁迅并不绝对地否定中国古代的任何一种文化，但同时又失望于中国古代文化所有的文化。”⁵《故事新编》本身的确很好地体现了这一点。遗憾的是，他并没有指出和阐发在这现象背后的可能动机或操作。其实，让众多中国传统文化集体亮相并非什么特立独行之举，关键是：在包容量极大的《故事新编》中，作者所显现的狂欢式处理方式以及他力图构建并消解传统文化乌托邦救赎中国的可能性。我们不妨先分析鲁迅建构此乌托邦的“虚与委蛇”与真心希望。

(1) 复杂的乌托邦建构。如人所论，《故事新编》是鲁迅借以批判历史上自古已然的虚妄和国民劣根性的一种媒介。“鲁迅在《故事新编》中力图相当普遍地来观照中国的现实。‘故事’在这种情况下发挥了有效的触媒作用，他歌颂了自古就有的改造世界的‘实行’者，同时也对人的只是搬弄‘名’的‘虚妄’进行了批判。其中，他以历史上一贯贯穿着的‘实’

(‘行’)和‘虚妄’(‘名’、‘马马虎虎’)这一对立的本源形态，再次提出了成为中国革命前提的‘国民性’改造问题。”⁶

如前所论，《故事新编》中洋溢着鲁迅之前少见的轻松愉快和喜剧色彩，但如果我们因此认为鲁迅在《故事新编》中建构的文化的乌托邦是一种儿戏或是滑头的胡闹，我们也未免扭曲了鲁迅在个中蕴藏的衷心与苦心。

鲁迅曾经有一段非常有名的中国脊梁论，“我们从古以来，就有埋头苦干的人，有拼命硬干的人，有为民请命的人，有舍身求法的人，……虽是等于为帝王将相作家谱的所谓‘正史’，也往往掩不住他们的光耀，这就是中国的脊梁。”⁷

回到《故事新编》中来，显然许多文本的形象都寄托了鲁迅的希冀。当然，最典型的莫过于《理水》中的禹。鲁迅在小说中塑造了许多负面的形象：夸夸其谈、贩卖西方文化资源皮毛哗众取宠的某些洋泾浜“买办”，食古不化、做事钻牛角尖的本土考据学者，鱼肉人民、脑满肠肥的大员，封闭自私、附庸风雅的“绅士”和“文学家”。他们固然是艰苦朴素、锐意改革、为民请命和奔波的禹的反面映衬，就连鲁迅经常“哀其不幸、怒其不争”的下层农民的愚昧不化、唯唯诺诺也成为塑造英明能干的禹的鲜明背景。如人所论，“小说的讽刺是世界脆弱性的自我纠正：不适当的关系可以变成一系列想像出来的，然而很有条理的误解与相反的目的，在它们的范围内，一切都被看作多方面的，事物作为既孤立又有联系，既富有价值又全然没有价值的东西出现，既作为抽象的片断又作为具体的，独立存在的生活出现，既作为繁盛的东西又作为衰败的东西，既作为痛苦的施加者又作为痛苦本身出现。”⁸鲁迅在《故事新编》中其实寄予了许多悖论式的情感和理性的冲突。

《补天》中女娲为收拾共工和颛顼大战残局热心补天、造福天下苍生直至溘然长逝的精神——鞠躬尽瘁，死而后已，也正是鲁迅先生所鼎力褒扬的。《非攻》中墨子的艰苦朴素和爱好和平的思想和并将之付诸实践以免荼毒生灵的举措同样值得钦佩。

《铸剑》中的黑衣人尽管阴冷，但他超越狭隘伦理复仇的宽阔心胸以及为民除害、舍身取义的精神自然也应当被列入鲁迅所言的中国的脊梁的标志。王瑶曾经指出，他“把复

仇的性质升华到了人民对统治者和压迫者的反抗；他忍受着过重的创伤，承担着过多的苦痛，他懂得生活的严峻和斗争的残酷……要为一切遭受苦难的人民报仇。”⁹同样，还有《奔月》中羿的射日、射封豕长蛇等也是有为天下苍生谋福利的一面。

同时，耐人反思的是，哪怕是鲁迅所大力批判的《采薇》中的伯夷、叔齐，尽管他们有其愚昧的一面，但鲁迅在调侃中还是给予了他们内在的同情——对某种气节的坚守精神。同样，即使是最后难改失败命运的老、庄在小说中也还是拥有一技之长的专业人士。

当然，毋庸讳言，《故事新编》中同样也密布了悲喜剧的调子。文化乌托邦的形成同样也是鲁迅批判和消解的靶子，在此意义上，鲁迅的《故事新编》更加显示出其戏拟和解构的对话和狂欢色彩。

(2) 无奈的解构。鲁迅设立貌似可以救赎中国的文化乌托邦自然有他的深刻意义和真诚寄托，但是在我看来，鲁迅更重要的目的似乎在于解构这个乌托邦从而告诉某些人在危急时刻掉头转向传统求救的虚妄，他的态度似乎是：更好的直面现实而非逃避。无一例外的是，《故事新编》中的所有小说都呈现出一种含泪的笑的状态。显然，这种解构也有其无奈的一面。

《补天》可视为中国文化发源的神话：中华文化的创世纪记载。似乎一开始鲁迅着实在想苦心认真经营力的发动和人性的自然，但惜乎中国文化的开端在鲁迅笔下，就注定是个悲剧，正是由于某些人的虚伪和阴险，破坏了作为“上帝”的创造者——鲁迅的情绪，于是他笔锋一转进入了“油滑”后，鲜活、丰盈的生命力被古板虚伪、蝇营狗苟、追名逐利所替代。这是否隐喻了文化发展中的某些劣根性？！“鲁迅显然是要充分肯定女娲所代表的民族、人类创造力与创世精神（他因此在小说开头以少有的浓艳的笔触创造了一个诡奇的艺术境界及宏大的结构），但他却更重视和强调与创世精神必然相伴的种种精神苦闷：这是一个将神话中被神化了的民族创世精神还原为现实生活中本来面目的过程。”¹⁰

《理水》可视为创世纪神话中人们面对灾难的反应，同时也是鲁迅预设的可能结局。以疏导法治水的禹在鲁迅笔下更多是颇受尊重的“民族的脊梁”与“埋头苦干的人”的象征。但是，令人深思的是，禹的质朴能干仍然不能抵挡社会大染缸的魔力。禹最后渐渐地

被腐蚀，“幸而禹爷自从回京以后，态度也改变了一点了：吃喝不考究，但做起祭祀和法事来，是阔绰的；衣服很随便，但上朝和拜客时候的穿著，是要漂亮的”。这些母题类似于人类抵抗自然灾害或外侮的篇什，影射了理想主义的中国的脊梁在传统文化打压和荒诞现实浸染中的屡屡挫败。

儒家的形象在《故事新编》中主要分两种层面出现：迂腐不堪的伯夷、叔齐和狡猾多变、阴险功利的孔子。《采薇》伯夷、叔齐的死尽管在小说中众口不一，实际上，他们都是本末倒置、死守封建气节、抱残守缺原则之下的牺牲品，尽管他们很多时候也是傻得可爱：手无缚鸡之力的身躯要承担的偏偏是超越时空的“气节”的沉重负累。比较而言，孔子的形象则是与数千年来人们普通的印象迥异，鲁迅对其着墨不多，但通过《出关》中他与老子的两次玄虚对话的不同效果，就知道他已修得所谓“正果”：表面的谦恭掩饰不住内心的阴暗的倨傲，可谓精明又咄咄逼人。最后逼得老子不得不出关、走流沙。

鲁迅对道教似乎素无好感，他非常有名的那句判断就是，“中国根柢全在道教”。¹¹

《出关》中鲁迅对老子的走流沙尽管不乏批判的剖析，但是，基本上鲁迅还算比较宽容的进行调侃，在同情式的批评他的消极避世、不合时务时，却同时以相当顽皮的笔触，不留情面的批评了时人的世故与无知。《起死》中鲁迅对庄子的批评就显得相当严厉、辛辣。庄子那许多绕来绕去的精妙哲理碰到了普通的汉子以后似乎毫无作用，他的绝顶聪明面对的可惜不是同样级别的哲学家。所以他的频频说教只会引来更多的不理解 and 反感，甚至最后差点体味“秀才遇到兵”的无奈与尴尬。

墨家思想的某些理念算是为鲁迅所激赏的：无论是《非攻》中墨子的艰苦朴素、兼爱，还是《理水》中禹（墨家文化中独尊禹，而儒家则尊尧舜禹等）的三过家门而不入的无私奉献的决绝精神都为鲁迅所击赏，尽管在鲁迅和墨家的思想之间存在较大差异。¹²而墨子本应享受的英雄待遇到了最后却是内外夹攻式的一系列打击，这也暗示了墨家传统思想在面对变态现实时的无奈与不济。

《铸剑》中复仇母题的铺陈同样也是为了礼赞鲁迅所独钟的生命/文化理想，与绝望抗争、讲求策略的大无畏的战斗精神。当然，同时，故事的一团迷糊的结局也意味着鲁迅关于拯救/启蒙理想的悲剧感：善与恶、黑暗与光明皆同归于尽。如残雪所言，“去掉了

躯体只剩下头颅的眉间尺果然发生了转变，障碍消失了，轻灵的头颅变得敢爱敢恨，既不冷酷，也不伤感。因为在最高审判台前，人人都是平等的、同一的，咬啮同时也是交合，人体验到刻骨的痛、晕眩的快感，却不再有作恶前的畏惧与作恶后的难过，世俗的愁与爱就这样以这种极端的方式得到了转化”。¹³在《奔月》中则是对这种启蒙思想和英雄主义无奈“没落”的悲凉吊唁。

总体上看，鲁迅在内在的无尽悲凉中仍然力图在批判之余寻觅传统文化中的可转化/借用的灵魂，但实际上，鲁迅自己也可能已经体味到这不过是绝望的反抗。“鲁迅在现代题材的小说中猛烈批判传统文化侵蚀国人魂灵的同时，又力图拨开传统文化的假象，并以崭新的文艺形式来重新挖掘、塑造、复原古代世界中值得赞誉的民族魂灵。”¹⁴

2 现实指向：对话的世界。通读《故事新编》，我们不难感受到其中强烈的现实指向，而且很大程度上，正是这些现实性与远古时代典籍情境的共存、并置和互渗导致了诸多争议的浮现。当然，我们过分强调《故事新编》的现实性可能是片面的，毕竟，几乎鲁迅所有的小说书写都可视为指向现实，揭开黑暗与溃败的表面，用以“引起疗救的注意”。但需要强调的是，《故事新编》的现实性无论其复杂层面，还是表现力都超越了前作，令人瞩目。如严家炎所言，“《故事新编》所收的小说，大体上都寄托着作者不同境遇中的不同心态和不同意趣。”¹⁵

整体上看，我们不难觉察杂糅中的古今互渗。仔细考察一下，我们可以发现，鲁迅恰恰以《故事新编》营构了一个拟真的转型世界。李欧梵认为，“《故事新编》这本书证明得最多的还是鲁迅在虚构化中的艺术行为：一方面，证明了鲁迅观点的天赋气质，另一方面，也证明了他对丰富的中国传统文化中古典书籍巧妙的阅读方式”。¹⁶无论是人与人之间（不同阶级、爱情、职业等）等的不能交流和各自的不自知的劣根性，还是个人（无论是元典中的“圣人”还是凡人）面对荒诞现实世界所凸现的人性的脆弱；无论是对终极关

怀与理念的锤炼，还是鸡毛蒜皮日常生活对人的牵绊等等都活生生地拼凑了转型期现实的众生相与大千世界的种种当下形态。

然而，在这种众声喧哗中，我们还是读出了鲁迅对现实的热切关怀和悲凉唏嘘，在二元对立抑或多元共存的混杂中，我们还是可以品味他对现实性的有意紧密维系：无论是孔子、老子、庄子、墨子，还是洪荒时代治水、补天时期的英雄与贱民，在鲁迅的笔下他们在在凸显了现实的人性与习惯规范，尽管同时他们也保留了某种远古的特质。所以，如人所论，《故事新编》“以熔古铸今，古为今用的借古讽今手法，将历史故事附以新生命。”¹⁷同时，这种衬托又融合的手法更加彰显了现实性的穿透力。

如果认真考察《故事新编》的现实性，我们可以探勘其繁复的现实维度，它至少包含了如下三重指向。

(1) 再现的历史、神话、传说的“现实”。鲁迅首先激活了那尘封、抑或虽然流传却近乎重复劳作的口头/书写文本，再现了它们的现实情境。无论是《补天》中的战斗、生产语境，还是《理水》中官员、百姓、知识分子、大禹等的张力与对话关系，还是《采薇》中伯夷、叔齐步步走向死亡的过程等等都是鲁迅将他们复活，并立体的现实化的产物。

在这类“现实”的书写中，鲁迅很多时候是应了自己在序言中所言的“对于历史小说，则以为博考文献，言必有据者，纵使有人讥为‘教授小说’，其实是很难组织之作”。

“如鱼饮水，冷暖自知”可谓道出了鲁迅作为书写者的游戏之下的沉潜。大致说来，鲁迅《故事新编》的出处甚为浩繁，而且这些小说的情节大致遵循了某种典籍或传说中的脉络。刘雪苇认为，我们不能“太老实”的认为鲁迅的《故事新编》都是所谓“失事求似”，“实际上，《故事新编》里所描写的事物，从故事的内容甚至细节，大都有古籍底根据的，而且杂采傍搜，被综合的材料很不少”。他还一一考证了许多小说的数种出处。

18

许多读者被鲁迅广泛的现实穿插吸引而遮盖了他的严密考据功夫和丰富的想象力，而实际上，鲁迅在很多细节的构思上都表现出对当时“现实”的极大尊重。《奔月》中有关

羿与老太太的争吵的某些细节可能大多数人都会被所谓鲁迅用来影射高长虹的逢蒙与羿之争所忽视。而实际上，比较现实的老太太最关心的是羿如何赔她被射死的老母鸡。于是，“老婆子看见白面的炊饼，倒有些愿意了，但是定要十五个。磋商的结果，好容易才定为十个，约好至迟明天正午送到，就用那射鸡的剑作抵押。”以 10 个白面炊饼作为事件中交易的“货币”既照顾了情节，同时又比较符合当时社会的物价度和实情（并没有规定 10 个面饼的大小和质量，可见当时人的不拘小节或互相信任），鲁迅的细心由此可见一斑。

同样在《理水》中也有类似的细节还原和设计。在文化山上，那个考据禹不存在的学者往往被认定为顾颉刚，这种影射式的解读往往又遮蔽了鲁迅对当时表演“票房”的操作构想。那学者费尽许多精力在五棵大松树上用很小的蝌蚪文写上类似的结论后，“但是凡有要看的人，得拿出十片嫩榆叶，如果住在木排上，就改给一贝壳鲜水苔。”个中尽管不乏调侃意味，但毕竟鲁迅对当时“门票”的构思也不乏新意和顺应了历史的“现实”性。

需要指出的是，鲁迅对这些经典人物的刻画往往是有选择性的，择其一两点而为之，同时，他笔下的人物往往也是似古似今、非古非今、是古是今，这种辩证的人物书写境界值得仔细体味。

（2）书写者所处的客观社会的投射。《故事新编》中同样存在了鲁迅对他当时所生活的社会的折射，有些甚至是客观性的再现。

来到文本中，我们可以在阅读时不难发现，鲁迅似乎对当时国民党政府打着种种旗号的募捐相当不满——这似乎与敲诈勒索等同。他曾在《理水》中提及大员们的腐败和勒索。“‘卑职可是已经拟好了募捐的计划，’又一位大员说。‘准备开一个奇异食品展览会，另请女隗小姐来做时装表演。只卖票，并且声明会里不再募捐，那么，来看的可以多一点。’”而在《非攻》中他借着墨子的一连串喜剧式的不幸遭遇对此又是顺手一击，“走近都城，又遇到募捐救国队，募去了破包袱”。

值得一提的是，鲁迅还借《出关》中老子所遭受的世态炎凉、人间冷暖而批评时人利用稿费制度对年轻人和其他作者的剥削：任意克扣、中饱私囊。关尹喜预测老子走不到流

沙，还会回转关口。账房先生就建议让他继续著书，并且说道，“‘不过饽饽真也太费。那时候，我们只要说宗旨已经改为提拔新作家，两串稿子，给他五个饽饽也足够了。’”在冠冕堂皇的提拔底下其实掩藏了利欲熏心。但鲁迅这种顺笔对三十年代上海某些出版社的讽刺并没有刻意为之，他在做得巧妙、自然、不露形迹的基础上凸现令人惊叹的想象力和艺术表现力。

总体说来，无论是《理水》中的腐败、奢华习气，还是《起死》中庄子所遭遇的“衣服、包裹和伞子”事件不得不惊动巡士的闹剧等对现实遭遇的刻画，还是细节上对更多客观生活的勾勒，如《奔月》中的“乌鸦炸酱面”等等都体现了作者对客观现实社会的关注与寄托，《故事新编》其实提供了一个他讽刺时政、情系现实的艺术平台和互动的书写空间。

(3) “油滑”与主体隐喻。在辩证看待“油滑”的同时，我们还是不得不承认《故事新编》现实性中包含了鲁迅的“有我之境”书写。当然，将这种作者的过度主体介入一棍子打死统称为“影射”似乎忽略了它的另一面的战斗力和代表性，所以我称之为“主体隐喻”。毋庸讳言，除了鲁迅的自称的“古衣冠小丈夫”指向了成仿吾以外，《理水》中关于“禹是虫虫”的考证也有对顾颉刚的戏弄，而《奔月》中对逢蒙的冷嘲热讽又体现了他对高长虹的顺手一击。值得注意的是，这只是一枚硬币的一个方面，不可以以偏概全，误认为鲁迅是气量狭隘的小人从而附带影响了对其小说的清醒认识。鉴于本文在如下章节会对此进行专论，此处不赘。

还要指出的是，《故事新编》中本然的包含了多个对话的世界：比如神话世界和世俗世界，历史和现实，个体与庸众等等。很多时候，鲁迅在处理历史、神话等素材时，往往采用了对话的策略：它不只是为了复活古人，同时更大的用意在于针砭时弊，古今对话。如人所论，“鲁迅把神话世界和世俗世界联系起来，把历史和现实联系起来，并从这种联系中提炼出具有广泛的象征寓意的艺术图式，这个图式和神话世界，和世俗世界，和历史，和现实都有着非常深刻的结构意义上的对应关系。”¹⁹

比如《采薇》中伯夷、叔齐的死就是一个代表。他们的死本来并未像鲁迅设想的这样丰富：形形色色的探因预测了死的各种可能性。但笔者以为，实际上鲁迅却是以各种说法

层层设障，对伯夷叔齐的真正死因进行人为的遮蔽，从而借种种议论来剖析“文盲们”的浅层理解达到再度审视其绝食而死的意义；另一面，采取另一种版本的死因，（指伯夷叔齐绝食后引来老天的怜悯以鹿奶救之，但由于老三贪心不足妄图吃奶时杀之吃肉未遂，结果只有被饿死）又嘲讽了伯夷叔齐的贪婪与伪善。鲁迅采取层层设障的方式逐个展览其死因，其实这个过程也是一个层层展开各个剖析的过程，不仅对其死因的追寻形成众说纷纭的效果，而且在对各种死因探研的背后同样也完成了鲁迅多元的叙事心机：展览死因、重审死亡的意义、批判“文盲们”和伯夷叔齐的愚顽以及俗世中心人的险恶。

3 超越表征：文化哲学的内在凝聚。

鲁迅在《故事新编》中意义的承载与释放也明显地带有狂欢色彩，最常见的无疑是所谓古今杂陈、现实与“历史”的交错等，如人所论，它“并不拘泥于古人古事，而是从历史的镜子里照见现实，甚至直接插入现实的场面：让现代人穿上古人的服装来扮演现实的悲喜剧。”²⁰但是，毋庸讳言，其指向自然远远不止于此：在我看来，它更是一种意义超越的狂欢。或者我们可以认为，《故事新编》中其实流动着鲁迅长久以来的终极精神指向和人文关怀。

简单说来，《故事新编》中至少包含了如下几层意义的指涉和超越性内涵：1) 对个体生命力的弘扬与赞美，主要体现为他的“立人”思想。

2) 对集体的某些卑劣国民性的归纳、批判、同情与辩驳，主要指向为鲁迅对自古流传下来的某些国民性的反省和批判。这同时也体现了鲁迅的辩证的发展的眼光和求实视野。如人所论，“鲁迅重新理解历史往事，把古代与当代置于直接冲突之中，藉以表明：没有一种形态，没有一种学说，如那些崇尚烦琐议论的学者们所断言的那样，是一劳永逸、永久不变的。”²¹

3) 人生终极哲学的批判和思考，主要是指鲁迅对人生哲学的验证和关怀，尽管他本人并没有提供另外的平等的哲学对策。

但具体而言，鲁迅的这些超越性的意义探寻都可归结为对个体生命的深沉省思。

²²所以本文此处也主要集中在这一点。如人所论，“借助于高度的理性批判意识，鲁迅蓦然回首，上溯到中国传统文化的源头，去重新审查中国传统精神的几位开山大师，让他们的人生理想、人生道路在现代文明的返照下曝光。而所谓现代文明的新的的人生观，其实也就是鲁迅早年一再重申的‘立人’的理想。”²³

在《故事新编》语境里，我们可以将鲁迅的这种书写称之为对个体生命体验的悲剧性和个体活力原生态书写。而同时，这样的书写也显出他人所难以企及的高度。“从启蒙的理性层面对文化传统进行批判，从生命的非理性层面对人的生存的体验，使《故事新编》具有一种空前的历史深度和文化深度……鲁迅的《故事新编》不仅仅停留在对表层的外在文化观念理论的批判上，而是充分地融入建立在生命体验基础上的对人的价值和生命的确认。”²⁴

这里的个体生命不仅包含了鲁迅自身，其实还包含了任何泛指的人类个体形态。在《故事新编》书写中当然包含了鲁迅对自我个体生命体验的复杂镌刻：在他与古圣先贤之间有种隐秘的内在精神关联，比如文化的传承、拯救与启蒙责任的承担等等；当然，也有他自己对自我的否定和肯定式等矛盾不堪的微妙抒写。同时，这其中也可能包含了鲁迅个人对自我人生哲学的反思和勾勒。²⁵如人所论，“整部《故事新编》所揭示出来的个体生存的困惑都源于鲁迅对人自我矛盾性的悲剧性体验，从中引发的林林总总的虚无、渺茫、忧患，其本质意义是个体的人超越群体之后，直面宇宙洪荒所产生的种种感喟叹息。”²⁶

鲁迅的《补天》从此意义上讲，尽管和弗洛伊德学说不无关系，但更深一层的含义显然指向了对个体生命鲜活、丰富人性的张扬。“鲁迅作为个性解放运动不遗余力的推进

者，当然会把时代的要求倾注于笔端。表现在《故事新编》中，女娲等神话英雄形象焕发着迥然不同于传统的个性色彩”。²⁷

同时，对于那些创制典籍的先辈们，鲁迅同样也是以平常心对待之，赋予他们个体的考察视角，破除了他们的符号化、抽象化和神圣化，使其返还人间和摇身一变为普通个体，所以他们常常遭遇现实中的哭笑不得的尴尬和体味形而上之外的寻常个体的面对人生的荒诞与无力感。同时，耐人寻味的是，这又是鲁迅本身个人体验的悲剧感的某种投射。

“鲁迅决没有将他们的思想性格现代化，也没有使他们脱离特定的历史环境。而只是剥去了他们的‘神气’和‘圣气’，将他们还原成了普通的‘人’……这是鲁迅的伟大处，也是《故事新编》的主要一‘新’。”²⁸

同时，在其他小说中，鲁迅还隐隐透出个体与庸众/世俗之间的无可弥合的裂缝。无论是《理水》中舍身奉献的禹的变质，还是《非攻》能干务实的墨子大功告成后所面临的出人意料的现实嘲讽，无论是《奔月》中羿兢兢业业后仍难免英雄末路、妻叛友离的悲剧遭遇，都在在显示了在鲁迅心中挥之不去的深层悲剧意识、无力感以及对个体启蒙/拯救庸众企图的谑笑。

特别值得一提的是，《铸剑》中的黑衣人表面上冷漠枯干，专一刚硬，似乎专为复仇而生。但实际上，他与眉间尺相比显出来的“成熟和老练”以及和当时愚昧旁观者相形之下的“智勇、觉悟和无私”²⁹都令人震撼。当然此处更令我关心的是，黑衣人身上也凝结了其他更加独特、复杂的个性活力，复仇却也又是鲁迅的“立人”的内容之一。丸尾常喜认为，“鲁迅的‘个人主义’，是从复仇、杀人、自杀等自我破坏、攻击性的冲动到退婴（疑为退隐之误，朱按）、隐遁等消极的自我保存，能以各种形式表现的多层面的思想。”³⁰同时他还饶有意味地指出，黑衣人和眉间尺的故事，其实是鲁迅同归于尽的思想所换来的、与“同行者”（许广平）的思想演进的结晶。³¹

饶有意味的是，在林贤治那里，《采薇》、《理水》、《出关》“从一个聚光点看，这几个小说都涉及到‘统一’和‘秩序’问题。”³²《理水》的结局，禹在被同化的同时却也被榜样化，要求大家必须学习；《采薇》中的“薇”属于周王的国家概念也同样深入人心；而《出关》中关卡人员“充公”的核心也指向了公。显然，这一切自然与国家秩序等有关，但在我看来，我们可以更进一步，鲁迅对这些东西的批判性思考恰恰凸现了他对个体人性和活力的珍视和警醒，他同时也反抗借着国家旗号剥夺个体权利的另类专制与压迫行为。

综上所述，鲁迅的《故事新编》是一个光怪迷离的多重世界：从重建传统经典文化的乌托邦到其无奈的解构，从现实的社会表面或隐性潜入，再到人生哲理与终极关怀的探寻等等莫不证明了这是一个狂欢的世界。哪怕是和他早期的《呐喊》《彷徨》的主题内容书写相比，我们也不难发现这种变化。如陈平原所言，“从具体的社会斗争的描绘转到整体人生的诗意概括和哲理思索，是《故事新编》的一个明显的特色。”³³

当然，更加深入的问题还有，现实和鲁迅《故事新编》的主体介入到底有什么关系？主体介入的限度又如何？或者说，我们如何评判鲁迅的吊诡的“油滑”？本文将在下面的一章展开论述和解答。

¹ 高远东〈经典的意义——鲁迅及其小说兼及弗·詹姆逊对鲁迅的理解〉，见《鲁迅研究月刊》1994年第4期，1994年4月，页1-28。引文见页27。

² 林斤澜〈温故知新——读《故事新编》〉，见一土编《21世纪：鲁迅和我们》（北京：人民文学出版社，2001），页477。详可参页477-484。

³ 刘再复、林岗著《传统与中国人》（香港：三联书店，1988），页297。或参另外一个版本《传统与中国人》（合肥：安徽文艺出版社，1999），页376。

⁴ D·佛克马（范智红译）〈中国与欧洲传统中的重写方式〉，见《文学评论》1999年第6期，1999年11月，页145。全文可参144-149。

⁵ 王富仁著《中国文化的守夜人——鲁迅》（北京：人民文学出版社，2002），页140。

⁶ 李冬木译，片山智行〈《故事新编》论〉，见《鲁迅研究月刊》2000年第8期，2000年8月，页25-36转46。引文见页36。

⁷ 鲁迅〈中国人失掉自信力了吗〉，见王得后、钱理群编《鲁迅作品全编·杂文卷下》（杭州：浙江文艺出版社，1998），页470。

⁸ 卢卡奇著，杨衡达编译、丘为君校订《小说理论》（台北：唐山出版社，1997），页48。

⁹ 王瑶〈《故事新编》散论〉，见王瑶著《鲁迅作品论集》（北京：人民文学出版社，1984），页177-237。引文见页212。

¹⁰ 钱理群著《走进当代的鲁迅》（北京：北京大学出版社，1999），页128。

-
- ¹¹ 鲁迅〈1918年8月20日致徐寿裳信〉，见氏著《鲁迅全集》第11卷（北京：人民文学出版社，1981），页353。
- ¹² 王富仁指出，鲁迅并没有完全肯定墨翟思想学说，包括他的鬼神信仰和经济平均主义思想，同时鲁迅对人的内在思想境界的强调和墨家对现实社会问题的直接关注，也并未被鲁迅所接纳。详可参王富仁著《中国文化的守夜人——鲁迅》，页128-140。
- ¹³ 残雪〈艺术复仇〉，见一土编《21世纪：鲁迅和我们》（北京：人民文学出版社，2001），页492。详可参页485-492。
- ¹⁴ 聂运伟〈试论《故事新编》中的结局现象〉，见《湖北大学学报》（哲社版），1998年第2期，1998年3月，页58-60。引文见页58。
- ¹⁵ 严家炎著《论鲁迅的复调小说》（上海：上海教育出版社，2002），页128。
- ¹⁶ 李欧梵（Leo Ou-fan Lee）著，尹慧珉译《铁屋中的呐喊》*Voices From the Iron House*（长沙：岳麓书社，1999），页40。
- ¹⁷ 蔡辉振著《鲁迅小说研究》（高雄：复文图书出版社，2001），页137。
- ¹⁸ 刘雪苇著《鲁迅散论》（长沙：湖南人民出版社，1984），页74-105。引文见页76。
- ¹⁹ 任广田著《论鲁迅艺术创造系统》（西安：陕西人民教育出版社，1996），页110。
- ²⁰ 彭定安著《走向鲁迅世界》（沈阳：辽宁教育出版社，1992），页797。
- ²¹ 波兹德涅耶娃作，阮积灿译〈鲁迅的讽刺故事〉，见乐黛云编《国外鲁迅研究论集（1960-1981）》（北京：北京大学出版社，1981），页439-449。引文见页443-444。
- ²² 由个体的关联和群众性的文化习惯等可逐渐演变出对集体文化特质的建构，而对终极哲学的思考，无论是个体还是集体，都可由个体慢慢导出，所以笔者仍然认为“立人”是根本的超越意义关怀。
- ²³ 李怡〈鲁迅人生体验中的《故事新编》〉，见《中国现代文学研究丛刊》1999年03期，1999年7月，页235-252。引文见页246。
- ²⁴ 刘延红〈历史的穿透力与感受力——论《故事新编》的文化批判和生命体验〉，见《鲁迅研究月刊》2002年第4期，2002年4月，页63-68。引文见页68。
- ²⁵ 具体论述还可参考李怡〈鲁迅人生体验中的《故事新编》〉，页235-252。
- ²⁶ 晏红著《鲁迅》（成都：四川人民出版社，2000），页344。
- ²⁷ 张玉京〈中西创世神话比较中的《故事新编》〉，见《沈阳师范学院学报》（社科版）1999年第5期，1999年9月，页24-27。引文见页26。
- ²⁸ 李煜昆著《鲁迅小说研究述评》（四川峨眉山：西南交通大学出版社，1989），页175。
- ²⁹ 杜一白著《鲁迅的写作艺术》（沈阳：辽宁大学出版社，1985），页174。
- ³⁰ 丸尾常喜著，秦弓译《“人”与“鬼”的纠葛：鲁迅小说论析》（北京：人民文学出版社，1995），页303-304。
- ³¹ 具体可参丸尾常喜著，秦弓译《“人”与“鬼”的纠葛：鲁迅小说论析》，页305-308。
- ³² 林贤治著《鲁迅的最后10年》（北京：中国社会科学出版社，2003），页195。具体可参页195-197。
- ³³ 陈平原〈鲁迅的《故事新编》与布莱希特的“史诗戏剧”〉，见陈平原著《陈平原自选集》（桂林：广西师范大学出版社，1997），页29。详可参页23-42。

第三节 现实语境以及主体介入的限度

著名学者萨伊德 Edward W. Said (1935-2003) 他在有名的《文化与帝国主义》一书中指出, “我也相信作者深深地置身于他们社会的历史之中, 在不同程度上被其历史和他们的社会经验所形塑, 但这些作者也同时形塑了后者。”¹

如前所论, 令人感觉特出的《故事新编》到底形塑于怎样的情境中是一个耐人寻味的课题。有论者指出, “鲁迅先生的《故事新编》, 那是不同于一般的历史小说, 遵守历史的事实; 主要是作为传达自己思想感情的工具的。在这里, 我们又可以看出鲁迅先生想像的丰富。”²反过来说, 主体介入及其现实背景在《故事新编》中的表现如何? 它的限度该如何拿捏? 所以本章的目的就在于梳理和印证鲁迅重写经典的现实语境, 并力图探究主体介入(以“油滑”为中心)在其中的作用。

论者在指出《故事新编》的鲜明时代性和鲁迅的个性心理印记。“《故事新编》新类型的出现颇富意味。这是鲁迅的天才创造, 嵌上他个人独特印记, 但何尝不是二十世纪急剧嬗变文学思潮的必然产物, 带有鲜明的时代特征。”³ 我们不妨先来勾勒和回顾一下《故事新编》产生的背后情境。

1 现实情境。和其他的文类, 如新历史小说、历史小说等不同, 《故事新编》处理现实的方式有其独特性, “《故事新编》的创作就不是对历史文献中的历史予以重视, 也不是如新历史小说将历史彻底虚无化、碎片化, 而是将现实的体验与现代的事实和历史记载的一鳞半爪交织在一起, 形成对历史的消解和重构。”⁴因而其产生的现实情境格外值得注意。

当然, 考察《故事新编》的现实情境并不意味着重申这本小说不过是鲁迅现实生活的自况而已。本文的目的在于, 尽量勾勒或重现鲁迅当时的生活及文化心理境况, 借此更好的阐释主体介入的限度及其一些颇具争议性的课题(如油滑)。

抛开机械和拙劣的求证力求书写和现实的吻合策略，我们还是不难发现，鲁迅的《故事新编》隐喻了他点点滴滴、复杂多变的内在心灵探寻和丰富个性历程。“可以说，整部《故事新编》就是关于‘人’的自下而上境遇的考察与反思。面对他人改造的怀疑到返回自我的价值追问，先觉者生存于世的位置问题必然会在鲁迅心中凸现。虽然鲁迅所从事的启蒙救亡的事业就其本性而言是一项集体性的事业，但是在鲁迅的心灵深处却始终摆脱不掉那种对于孤独个体的心理体验”。⁵

鲁迅《故事新编》里的八篇小说，《补天》作于 1922 年的北京；《铸剑》和《奔月》作于 1926 年的厦门，“《故事新编》——书中《铸剑》和《奔月》两篇，一写于十月，一写于十二月，都是在集美楼上写的。其中《铸剑》一篇原名《眉间尺》，首先登在厦门大学学生所创办的《波艇》月刊上。”⁶

剩下的 5 篇都在上海完成，1934 年写《非攻》，1935 年末一口气完成了四篇《理水》、《采薇》、《出关》、《起死》。

需要说明的是，《故事新编》无论在叙事策略、手法，还是意义铺陈层面的狂欢化趋向是和鲁迅个人的复杂体验密切相关的，而其主体介入也因了他个体的生存体验和对整个社会、人生的深切思考而逐步增强，我们如果从《故事新编》小说的书写先后顺序和内容的现实性密度上也可以看出这一点。我们不妨依据时间顺序首先勾勒一下人生和思想的经历地图。

(1) 北京与《补天》（原名为《不周山》）。自从 1918 年《狂人日记》一炮打响后，鲁迅的小说影响力声誉鹊起，尤其是加上《阿 Q 正传》等推波助澜，鲁迅在 1920 年代的文坛和学界地位显赫。自 1920 年始，鲁迅被北京大学、北京高等师范学校⁷等多所学校聘为讲师和教授，而他对中国小说史的研究，也颇受称赞。在彼时的文坛上，鲁迅的影响力更是如日中天，他不仅是文学研究会的指导者，甚至年轻的写作人都尊其为前辈和导师。当然，由于树大招风，鲁迅也引起了许多人的嫉妒和无聊攻击。而为了维持北京八道湾十一号大家庭的和睦幸福，鲁迅不得不殚精竭虑养家糊口并忍辱负重。⁸

鲁迅曾经坦言自己书写小说的素材和目的。“我的取材，多采自病态社会的不幸的人们中，意思是在揭出病苦，引起疗救的注意。”⁹某种程度上讲，《不周天》也是鲁迅实现这一目标的双驾马车中的一驾。在1922年北京的冬天，据鲁迅在《故事新编·序言》中所言，“那时的意见，是想从古代和现代都采取题材，来做短篇小说，《不周山》便是取了‘女娲炼石补天’的神话，动手试做的第一篇。首先，是很认真的”。

我们不难读出，鲁迅在一开始创作《故事新编》的时候，是在一本正经地为弱势群体和苦难者呼吁、为先驱呐喊，同时也批判“国民性”，而希望引起救赎的注意。

《不周天》作于1922年11月。之前的8月汪静之的新诗集《蕙的风》出版，该年10月胡梦华在《时事新报·学灯》上发表了《读了〈蕙的风〉以后》攻击汪的某些爱情诗“堕落轻薄”，“有不道德的嫌疑”。11月3日，胡又在《觉悟》上发表文章，表白道，“悲哀的青年，我对于他们只有不可思议的眼泪！”和“我对于悲哀的青年底不可思议的泪已盈眶了”。

作为五四文学/思想革命的闯将，鲁迅当然极其厌恶肆意诋毁神圣爱情作品的卫道士，他于11月17日为文《反对“含泪”的批评家》进行嘲讽。鲁迅在注意驳斥胡的荒诞以后，总结道，“批评文艺，万不能以眼泪的多少来定是非。文艺界可以收到创作家的眼泪，而沾了批评家的眼泪却是污点。胡君的眼泪的确洒得非其地，非其时，未免万分可惜了。”¹⁰

表现在小说创作中，作为从古代挖掘题材作短篇发挥应有作用的《不周天》因此在书写时就改变了方向，也同样反映了对满口仁义道德、实则男盗女娼的人物虚伪本质的猛烈攻击，但同时，鲁迅从此从认真滑入了“油滑”，转而以异样的方式书写小说、嬉笑怒骂。所以女娲两腿中间的小东西同样的装腔作势、伪善虚假。但“小说中滑稽可笑的场面，实际上都是现实生活中平常的‘正经事’，从正经事中看滑稽，是鲁迅讽刺艺术的独特创造。”¹¹

当然，后话还有，在将《不周山》收入《呐喊》出版后，创造社的成仿吾认为小说中的大多数都或“庸俗”、“结构极坏”、“拙劣”等，而只认为《不周山》为佳作，“《不周山》又是全集中极可注意的一篇作品。作者由这一篇可谓表示了他不甘拘守着写实的门户。他要进入纯艺术的宫庭。这种有意识的转变，是我为作者最欣喜的一件事，这篇虽然也还有不能令人满足的地方，总是全集中第一篇杰作。”¹²为自甘“庸俗”起见，回应成仿吾，鲁迅在《呐喊》再版时，干脆抽掉了《不周山》，而将它收入了《故事新编》，并改名为《补天》。

(2) 厦门。1926年9月，对北京满怀失望的鲁迅挥师南下，在林语堂的邀请之下，来到了厦门大学。毋庸讳言，鲁迅在厦门碰到了他读多年轻的仰慕者：一帮热心文艺和改革的青年，而实际上，鲁迅也是不遗余力的帮助他们，办刊物、改文章、做演讲，不亦乐乎。当然，厦门在鲁迅的印象中似乎并不值得留恋，自然，身在广州的许广平可能是一个“这山望着那山高”的爱的诱惑，但实际上，鲁迅对厦门本身似乎并无好感。他在《故事新编·序言》中曾经写道，“直到一九二六年的秋天，一个人住在厦门的石屋里，对着大海，翻着古书，四近无生人气，心里空空洞洞”。

的确，鲁迅到厦门不久，“就发现：厦门骨子里也和北京一样，‘沉沉如死’”。¹³世俗的、势力的眼光，本地人（哪怕是某些校工）的排外和欺生情绪，对国学的补偿式的崇拜（当时的校长林文庆¹⁴是受西学教育的孔教徒），林立的帮派¹⁵等无不困扰着想边休整边做一番事业的鲁迅。也难怪鲁迅在呆了一些时日后，非常感慨地对许广平说，“我以北京为污浊，乃至厦门，现在想来，可谓妄想，大沟不干净，小沟就干净么？此胜于彼者，惟不欠薪水而已。”¹⁶

同时，鲁迅和高长虹的冲突也是在厦门才逐渐引发和摆上台面，同时这来自自己同一战壕或以自己的鲜血饲养的青年的反戈一击，也深深影响了鲁迅《故事新编》的心绪及其创作。“我这才明白长虹原来在害‘单相思病’，以及川流不息的到我这里来的原因，他并不是为《莽原》，却在等月亮。但对我竟毫不表示一些敌对的态度，只待我到了厦门，才

从背后骂得我一个莫名其妙，真是卑怯得可以……那时就做了一篇小说，和他开了一些小玩笑，寄到未名社去了。”¹⁷鉴于这个话题是本章即将论述的油滑的重点个案，此处不赘。

在鲁迅的心路发展中，绝望和阴郁始终成为一个无法遮蔽的延续，鲁迅所佩戴的启蒙主义大将的标志并不能抹煞这一点，反倒让他在同时代的人中更显独特。他的那段有名的“铁屋子”的对话表明了这一点。尽管他愿意不以自己的虚妄和绝望抹煞他人（尤其是年轻人们）的希望和未来而不懈呐喊，实际上，这种心绪仍然挥之不去。如王晓明所说，“对启蒙的信心，他其实比其他人小，对中国的前途，也看得比其他人糟。即便是发出最激烈的呐喊，他也清醒地估计到，这呐喊多半不会引来什么响应；就在最热烈地肯定将来的同时，他也克制不住地要怀疑，这世界上恐怕是只有黑暗和虚无，才能长久地存在。是命运造就了的这种独特之处，而‘五四’以后的历史证明了，这也正是他的过人之处。”

18

1928年1月，仅仅在厦门停留了四个月的鲁迅结束了他尽管不无丰富却令人沮丧、寂寞的旅行，转而移居广州中山大学。

(3) 上海。鲁迅在广州的经历也同样的令人颓丧：不仅仅是广州从革命的策源地到大后方角色转换所给鲁迅的“灰色”感，更关键的是，1927年在国民党发动“四、一二”反共大搜捕和大屠杀时，作为文科教务长的鲁迅要求校方设法营救被捕的中山大学学生未果，失望、悲愤、悲哀交集，转而坚决辞职，在6月份获准请辞。但鲁迅为迎击流言和打破思想禁锢一直呆在广州，直至9月底才乘船前往上海。¹⁹

到了上海以后，创造社和太阳社的文人攻击鲁迅，称之为“小布尔乔亚文学家”，鲁迅便因此又卷入了“革命文学论争”中，同时鲁迅也因此读了些所谓科学的文艺论，并结合自己的人生体验，逐渐实现了其思想的转化——从“进化论”到部分“阶级论”。²⁰

1930年，“左联”成立，鲁迅被称作“盟主”。许多人对背后原因表示不解。或有人言其为中共利用，或言其领袖欲膨胀。但据鲁迅自己所言，做人梯的可能比较可信。

“梯子之论，是极确的，对于此一节，我也曾熟虑，倘使后起诸公，真能由此爬得较高，

则我之被踏，又何足惜。中国之可作梯子者，其实除我之外，也无几了。所以我十年以来，帮未名社，帮狂飙社，帮朝花社，而无不或失败，或受欺，但原有英俊出于中国之心，终于未死，所以此次又应青年之请，除自由同盟外，又加入左翼作家联盟”。²¹

当然，鲁迅作为具有独立人格和清醒意识的知识分子自然有他的思考和省察，他对结盟的某些人其实并不完全信任，²²这从他和个中许多极左思潮和人物的冲突也见一斑。所以说，“他一面甘于被进步青年所利用，一面又对结盟的青年表示不信任。这才是事实的本相。”²³但不管怎样，左联标志着鲁迅思想的转变，也影响了他人的人生思考模式和创作。

没完没了的笔战、论争，国民党政府的白色恐怖（比如对文字的监控和审查就愈发凌厉）的弥漫和无孔不入，诸多友人的秘密消失、乃至遇害都极大的伤害并打击着晚年的鲁迅。或者是来自同人的阴险污蔑，或者是来自对手的明刀利剑也极大的占据了鲁迅的精神空间，并折磨着他的神经。如人所论，“暴力和恐怖剥夺了他的安全感，虚伪的宣传是他感到恶心。在同行的大量的叛卖，顺从，钻营，苟且中间，他的愤激而又不无忧伤的声音，已然遭到政府，同类，以致自己的遮盖。在他晚年的书信里，流布着黑暗，禁锢，死亡的阴影”。²⁴

甚至到了 1935 年致日本友人增田涉的信中，他提及这种深层苦闷，“近来不知是由于压迫加剧，生活困难，还是年岁增长，体力衰退之故，总觉得比过去烦忙而无趣。四五年前的悠闲生活，回忆起来，有如梦境”。²⁵

由于日寇的侵入，民族、国家与统一战线问题被逐步纳入了议事日程，甚至也成为共产党和国民党政治较力的场域与砝码。鲁迅在“两个口号”的论争中强调了自己的独立立场和原则（个体人权的重要性和以集体国家的旗号进行集体专制的危险性），并嘲讽了周扬等人独断的立场。²⁶

或许是积劳成疾，或许是太多的内在背负与关怀以及外在的干扰与打压，55岁的鲁迅终于在1936年10月的上海²⁷辞世。

2 主体介入的限度：以油滑为中心。

需要指出的是，“油滑”是鲁迅《故事新编》研究中特别棘手的一环。一般说来，有关该书的论争莫不涉及油滑，因而它也成为了一道别致的风景线。毋庸讳言，想要在反语、戏拟等与“油滑”之间划出一条清晰的界线决非易事。“油滑”显然是复杂的，狭义上的“油滑”似乎包含了对个体间的恩怨纷争的游戏/戏弄处理以及不合常理的搞怪现象；而广义上则指时空错乱等现象中的现实、文化等的巨大落差。

在我看来，“油滑”其实凝结着《故事新编》体小说得以安身立命的原则和种种尝试/可能性，当然，作者的主体介入也恰在其中进行繁复转换。“这一切都不符合许多根深蒂固的文学趣味、标准和规范，它所具有的特殊的艺术魅力对我们业已凝固化的许多比较狭窄的、正统化的审美方式形成挑战，也因此成为鲁迅研究中一直争论不休、比较活跃的领域。”²⁸

单单将“油滑”理解为作者的插科打诨或嬉皮笑脸无疑是狭隘的，鲁迅对此其事还是有着相当的珍视和关爱的，他在1933年致黎烈文书信时曾经提及，“夜间作了这样的两篇，虽较为滑头，而无聊也因而殊甚……此后也想保持此种油腔滑调，但能否如愿，却未详也。”²⁹三年后，《故事新编》出版了，鲁迅在提及“油滑”时仍难掩塞翁失马的得意。“《故事新编》真是‘塞责’的东西，除《铸剑》外，都不免油滑，然而有些文人学士，却又不免头痛，此真所谓‘有一利必有一弊’，而又‘有一弊必有一利’也。”³⁰我们不难看出，鲁迅在一方面口口声声不满于自己的“油滑”，另一面却又13年如一日延续了“油滑”的操作模式，可见其中必定大有蹊跷。

“油滑”一般做“圆滑、世故、不诚恳”解，³¹但在《故事新编》中绝对不能如此死板理解，否则也不会80年来一直喋喋争论不休了。在我看来，“油滑”表现为一种书写

态度和目的的背离。鲁迅原本想一本正经的利用古代题材，好好的作短篇小说，谁成想现实的牵绊使他背离了原来的初衷，所以自觉“油滑”。李欧梵也指出了这一点，鲁迅着力于“把这些非官方的材料服从于一个‘虚构化’的创作过程。他这种努力只有部分的成功，因为在创作过程中，有时被当时的人或事‘打岔’，改变了原来的艺术意图。”³²

简单说来，从叙事的层面看，我认为，“油滑”其实是小说内部结构的一种独特“镶嵌”。由于“油滑”的部分在小说中基本保持了比较明显的特色，或插科打诨、或可笑滑稽、或突兀特立，但总体而言，其几乎格格不入性比较明显。比如，无论是《理水》中的“古貌林”等现代语汇的荒诞插入，还是女娲两腿之间的假道学的小东西的食古不化与虚伪好色，无论是讽刺高长虹倒打一耙的“白来了一百多回”、“年纪轻轻，倒学会了诅咒”等影射，还是讽刺学者们的荒唐假设“禹’是一条虫”，“鲧’是一条鱼”等等都显出了“油滑”的独特品格。“由于这些细节的现代特点异常鲜明，如‘OK’、‘莎士比亚’之类，反而泾渭分明，谁也不把它和主要人物活动的历史环境混同起来”。³³在我看来，这实际上是作为小说“镶嵌体裁”的变体——内在的镶嵌。

杨义曾经借用古代文论来解读鲁迅的“油滑”，并从宏观层面给出比较中肯的结论，“通俗文学用这种独特的时代错乱的手法，造成一种雅俗共赏、变幻离奇的境界，鲁迅是早经注意到了。但是在古人‘弄笔增趣’的地方，鲁迅加入了深刻的历史讽刺，他把古人拉到现代氛围里，让读者以现代的眼光透视古人；又把某些现代的笑角放到古代的环境里，让读者进行古今的比较，从而得到一种历史的理性的升华。”³⁴问题在于，杨并没有真正展开“油滑”的具体层面和操作模式。

王瑶曾经指出，“油滑”与中国古代戏曲中的二丑艺术有密切关联。³⁵但二丑艺术似乎并不能完全涵盖《故事新编》的“油滑”表现，比如说独白的场景、文字的描述等。陈平原继承了王瑶的构思，力图从布莱希特的戏剧理论³⁶里找到某种可以解释《故事新编》的“油滑”等美学现象。问题在于，陈似乎将精力执著于比较层面而未能具体阐明间离效果在鲁迅那里的适用性和表现力。

刘玉凯颇具匠心地总结出《故事新编》“油滑”四种写法：1“演义法”；2“借尸还魂法”（借古现今）；3“以今例古法”；4“间离叙事法”。³⁷他的论述值得借鉴。此处笔者主要从“油滑”的内容层面进行论述，故从如下层面展开，1 人物；2 场景；3 典型事件。

（1）人物。“油滑”书写中的人物添加主要是指超出“历史”（无论是书面记载还是口头流传的神话、传说等各类历史）之外的人物虚构。

这类人物往往凝聚了鲁迅对国民性的笑谑式关注和探勘，当然，也恰恰因此鲁迅的书写往往不乏争议。

《补天》中在女娲两腿间的小东西便是一例。吊诡的是，鲁迅故意让这个以正人君子面目捍卫道德的卫道士恰恰是居于裸体的女娲脚下，这样就考验了他的是否“非礼勿视”，而实际上，小东西不过仍然是欲望炽烈的伪君子。“那顶着长方板的却偏站在女娲的两脚之间向上看，见伊一顺眼，便仓皇的将那小片递上来了。”表明他其实在一面指责女娲伤风败俗，一面又偷看其裸体。更可笑的是，在女娲拒绝理他之后，他竟然呜咽起来，“长方板地下的小眼睛里喊着两粒比芥子还小的眼泪”。显然，鲁迅在此有嘲笑胡梦华的影子，问题在于，鲁迅对“油滑”人物的主体介入却远超出了这一点。小东西不过是女娲所造人等发展的异化和退化，它本身包含了鲁迅人生体验自身强烈的悲剧感和个体的无力。也因为如此，它也映衬出“力图改造世界的‘实行’者和与之对立的自以为是的人的‘虚妄’”。³⁸

同样值得一提的还有《采薇》中的小穷奇。作为华山剪径大王的他表面上看，似乎和一般的强盗不同——他在知道伯夷、叔齐的身份后立刻就肃然起敬。但是，这并没有掩盖他贪婪和虚伪的一面：他在满口的客气词汇之下仍然让手下履行了搜索和打劫的实质，在一无所获后，他露出了自己的面目，“现在您只要滚您的蛋就是了！”如人所言，“小穷奇在满口的仁义道德下，干着强盗的行径，他越是滔滔不绝地口吐漂亮词语，就越能显示

出强盗的虚伪，和可耻的流氓无赖相……同时，对想超然于现实，却受到小穷奇的揶揄奚落，难于超脱的这两位隐士，也是一种辛辣的嘲讽。”³⁹

类似的人物还有，阿金姐以及性灵派等。《理水》中性灵派的卖弄（“是之谓失其性灵”）其实改变不了他们见风使舵、不学无术的本质。鲁迅曾经非常形象的描摹了他们的丑态和本质。“以革新或留学获得名位，生计已渐充裕者，很容易流入这一路。盖先前原着鬼迷，但因环境所迫，不得不新，一旦得志，即不免老病复发，渐玩古董，始见老庄，则惊其奥博，见《文选》，则惊其典贍，见佛经，则服其广大，见宋人语录，又服其平易超脱，惊服之下，率尔宣扬，这其实还是当初沽名的老手段。”⁴⁰

我们不难看出，此类人物在表面上看来似乎毫无意义，删去后似乎也无关大局。问题在于，它们的真正用途在于起到映衬和加强作用，它们不仅延续了故事的情节，还让这些情节变本加厉，走向了某种意义上的极致和狂欢。“他们对自己的行为和心理都处于完全的无意识状态，毫无操行节守可言。他们没有完整的性格形态，只有历史负面的价值。鲁迅赋予他们‘现代性的词语和行为细节’，一是要确立起这类人物在作品中的修辞性功能，作为对现实的一套隐喻所指，他们充分暴露着自我的低级趣味、无聊、冷漠，通过自身的滑稽性和反动性，造成隐喻世界的价值崩溃；第二，确立起这类人物在作品中的结构功能，完成历史文本与现实对话的需要。”⁴¹

（2）场景。所谓“油滑”场景主要是指故事情节发展悖理的情景描绘，这可能包含了时序的错乱、预设人物性格的乖张等等。

《理水》中文化上的诸多人物（学者、大员以及民众）的令人啼笑皆非的对话自然给人以深刻印象，让人在戏谑中感受到其实质。但其中的有一个场景却也值得注意，禹夫人对为治水立下赫赫功劳、想见却不能见的禹的态度，在她被卫兵阻拦未能见禹时，她破口大骂，“这杀千刀的！奔什么丧！走过自家的门口，看也不进来看一下，就奔你的丧！

做官做官，做官有什么好处，仔细象你的老子，做到充军，还掉在池子里变大忘八！这没良心的杀千刀！……”

巴赫金曾经指出狂欢节上辱骂脏话的独特性，“这些骂人脏话具有双重性：既有贬低和扼杀之意，又有再生和更新之意。正是这些具有双重性的脏话决定了狂欢节广场交往中骂人话这一言语的性质。”⁴²

尽管禹夫人对禹的极端式问候未必就一定具有类似的双重性，但其中也颇有深意存焉。她的存在一方面宣扬了民间性的正大光明与泼辣的存在，从这种意义上讲，它具有某种狂欢节意味。“狂欢节以其所有的形象、场景、猥亵、肯定性诅咒，表演了人民的这种不朽与不可毁灭性。在狂欢化世界里，对人民不朽的感受是跟对现存权力和占统治地位的真理的相对性之感受结合在一起的。”⁴³同时，她的贬低式的存在却反过来加强了禹的高风亮节、大公无私品格，让朴素能干、貌不惊人的禹得以重生。

另一方面，表面泼辣、粗俗的禹夫人恰恰同时反衬了那帮鱼肉人民、贪图享受的大员们的无耻与堕落。当我们在念叨禹“三过家门而不入”的伟大时，我们似乎忽略了作为普通女人的禹夫人的正常渴望与需求。鲁迅如此“油滑”场景的出现恰恰给我们提供了一个激情四溢的民间版本，其中可能暗含了鲁迅作为实干家和改革者的艰辛和对现实为政者的愤懑⁴⁴；同时，禹夫人的这个场景也被用来解构装腔作势和一本正经所搭建的官僚们的等级世界，同时也吊诡地暗示了禹的在官场上的未来（尽管没有身败名裂，却只好渐渐被同化、乃至堕落）。

同样可见鲁迅偶尔为之、顺手拈来的熟练和高超的还有如下场景：《补天》中女娲氏死后沽名钓誉、油滑虚妄的禁军们对她的尸体的阴险借用；《奔月》中羿与女乙和女辛对话的场景；《铸剑》中眉间尺和红鼻子的老鼠相遇的场景；墨子在归途上所受晦气遭遇的场景等。鲁迅让幻化的现实跨入小说发展的内在理路中，造成了尴尬、杂乱却又秩序井然的“油滑”效果，而“鲁迅就是用‘油滑’的笔调……其意图并非为了混淆古今，形成违背历史主义的偏颇，而是用这种古今杂陈的手法，亦即用融古铸今的独特艺术形式，令读者

在笑声中理解作者写历史小说不光为了复活古人，更重要的是作品对社会现实产生更好的针砭作用。”⁴⁵

(3) 典型事件。在《故事新编》中最典型的“油滑”事件莫过于高长虹和鲁迅的冲突。通读这篇小说，我们不难发现鲁高的对抗隐隐可见：从他误杀老太太的鸡产生冲突的口角之争（流言肆虐），到逢蒙的阴险毒辣的反打一耙，再到嫦娥奔月后他的愤而射日（“使人仿佛想见他当年射日的雄姿”），直至结尾和使女的对话（“有人说老爷还是一个战士”，“有时看去简直好象艺术家”）。

如此多的蛛丝马迹，也难免有人从现实进行印证和影射，指出这篇小说是鲁迅的自况。自然，我们不得不承认，《奔月》中有鲁迅就事论事的成分：他的天真⁴⁶和热心在遭倒世故的欺骗和打击时自然会有反弹——或者愤激，或者油滑。显然，此处鲁迅更多利用了后面的方式。自然，鲁迅中很多移植自杂文的话语镶嵌让人难免想起类似的事件冲突，而实际上这件事情被摆上台面也是和该小说的写作时间吻合（1926年的厦门）。

问题在于，我们如果单凭此解读《奔月》，显然太过狭隘。即使我们在关注高鲁之争时，很多时候我们也被事件本身所蒙蔽。而实际上，鲁迅在《奔月》中的辛辣笔触其实更指向恶毒的流言。“鲁迅写《奔月》，与其说针对高长虹，毋宁说针对‘流言’本身，更为恰当。”⁴⁷

我们也可以考察实践的后续发展，鲁迅在后来的《中国新文学大系·小说二集序》中不遗余力、甚至过分地赞扬了高长虹在为《狂飙》的发展所作的狂热努力。我们不难看出其中的巨大变化：从“你真是白来了一百多回”到“奔走最力者为高长虹”。⁴⁸

有论者指出，“鲁迅有名言，对论敌‘一个都不宽恕’。对高长虹，却不能这么说。高长虹是唯一一位被鲁迅‘宽恕’了的论敌，也是唯一一位被鲁迅在《小说二集》中论及的非小说家。”⁴⁹

而综观这件现代文学史上有名的冲突事件，的确意义非凡。持平而论，各有千秋。“高鲁的反目，高长虹失去的是世俗的荣耀，得到的是独立完整的人格，同时一点也不减损鲁迅人格的光辉，毋宁说是从另一个侧面显示了鲁迅的真情。”⁵⁰

如果我们仔细体察《奔月》中反映出来的作者的人生况味，自然比较容易地看到鲁迅对他人的批判和嘲讽，但是读者往往忽略的是，这篇小说同样是鲁迅对本人的自嘲。在面对许多人的劝说，要他反击高长虹时，鲁迅感叹道，“我好像也已经成了偶像了，记得先前有几个学生拿了《狂飙》来，力劝我回骂长虹，说道：你不是你自己的了，许多青年等着听你的话！我曾为之吃惊，心里想，我成了大家的公物，那是不得了的，我不愿意。还不如倒下去，舒服得多。”⁵¹

鲁迅在《奔月》中的确主动倒了下去，他在批评他人有关他的流言时，也感觉到了启蒙者的不可遏抑的孤独和挫败感。所以我们可以说，《奔月》也是一篇以“被弃的悲愤”为基调的小说，鲁迅以自嘲来压抑或否定失败感。但“所谓自嘲的残酷性就表现在这里：鲁迅仅仅能够意识到他的失败并为之自嘲，或者说，鲁迅的自嘲的明显动因是他的失败感，鲁迅却难以从自嘲中获得一种明确而且自觉的反抗失败的力量或武器；自嘲仅仅是鲁迅对于自身的失败的一种认识。”⁵²

如果我们更进一步思考，鲁迅批评的就不是高长虹，而是更多来自不同战壕（内与外）的冷箭和明枪的夹攻，甚至是数千年来文人相轻或其他诸如此类的根深蒂固的劣根性。所以在创作小说时，鲁迅的“油滑”姿态和操作也就难免。杂文是愈发犀利了，而在小说里却发出冷冷的笑。“敌人不足惧，最令人寒心而且灰心的，是友军中的从背后来的暗箭；受伤之后，同一营垒中的快意的笑脸……然而好象终究也有影响，不但显于文章上，连自己也觉得近来还是‘冷’的时候多了。”⁵³

表面上看，“油滑”所表现的只是以现代事件、人物、话语、思想等去对古代的典籍或情境进行陌生化操作（defamiliarization），但实际上，很多时候鲁迅指向的都是所谓

“自古有之”的千年痼疾。他对这种长久的沉疴的累积显然是不满的，“仿佛时间的流逝，独与我们中国无关……幸而谁也不敢十分决定说：国民性是决不会改变的。在这‘不可知’中，虽可有破例——即其情形为从来所未有——的灭亡的恐怖，也可以有破例的复生的希望，这或者可作改革者的一点慰藉罢。”⁵⁴

而《故事新编》的“油滑”却是他挖根子、刨祖坟的文本生产，在1935年他曾提及，“近几时我想看看古书，再来做点什么书，把那些坏种的祖坟刨一下。”⁵⁵对诸子的笑谑式批评就体现了他的这种意图。同时，他也歌颂那些为国家和人民不懈努力的“脊梁”，“那切切实实，足踏在地上，为着现在中国人的生存而流血奋斗者，我得引为同志，是自以为光荣的。”⁵⁶这在他的《故事新编》中都以不同层面的人物、场景和情节展现。

“油滑”从此意义上讲，是鲁迅艺术创新和意义深化书写的集中与凝结，有他的积极意义，甚至我们也可以视之作为一种独特的重写美学。“鲁迅反复说过《故事新编》的‘油滑’，其实所谓‘油滑’之处，即多指这些地方……这些‘油滑’之处却不仅没有损害反而大幅度地加强了整个《故事新编》的艺术意蕴。”⁵⁷

当然，“油滑”也有它的负面意义，往往一旦个中的限度把握不好，就可能演化成令人头痛的插科打诨和俗气的个人影射工具。⁵⁸某种程度上，恰恰是由于鲁迅的驾驭、编织文字的能力、对古今的贯通和架构的资质使他尽可能避免了“油滑”的危害性。如人所论，鲁迅的“油滑”包含了他的“现实意识、幽默性情、游戏笔墨。所有这些方面都不是可以从模仿之中得到的。”⁵⁹

我们可以发现，鲁迅在《故事新编》中的主体介入有它自己的限度，在其中鲁迅表现出他独到的操控能力：他可以巧妙的出入古今，同化过去、放眼未来。后来的模仿者往往把握不了其中的深邃而成了所谓的邯郸学步，画虎不成反类猫。本文在下编中会对系谱学中的某些作品作详细讨论。

在我看来，鲁迅的“油滑”有其甚至可以说难以驾驭的复杂性。如前所言，论者往往很难区分“油滑”和反语、戏拟等名词，其实，在鲁迅那里，这些本身就是交织在一起的，难舍难分。韩南（Patrick Hanan 1927-）教授对于反讽有独到、深邃的认识，“反语和超然态度，对于象鲁迅这样充满了道德的义愤、教诲的热情和个人良知的作家来说，是心理上和艺术上都必然会采取的东西……强烈的感情，尤其是深切的愤怒，有时是会使艺术家过于兴奋的，而反语和通过面具说话则是处理这种感情的最好方法，在同时代的所有作家之中，很好地把握了这种方法的，几乎只有鲁迅一人。”⁶⁰其实这段话在挪用到评价“油滑”的积极意义上也可谓大致不差。

对“油滑”的评价往往被褒贬不一、众说纷纭，问题在于，只有当我们将“油滑”纳入鲁迅《故事新编》狂欢化的整体书写策略中时，才可以更清楚地辨明它的功用。简单说来，“油滑”不过是一种变异了的狂欢式的笑，是一种发自民间的独特诙谐体式。它尽管有其虚浮、浅泛的一面，但同时作为植根于深厚民间文化的产物，它有很强的杀伤力、亲和力和包容性。究其实质而言，“油滑”仍然是一种别致的讽刺，“讽刺，这种一个能走多远就已经走了多远的主体的自我克服，是在一个没有上帝的世界里可以达到的最高自由。这便是为什么它不仅是真正的创造总体的客观性的可以可能的先验条件，而且使那个总体——小说——成为我们时代最具有代表性的艺术形式：因为小说的结构范畴基本上同今天的世界模样相一致。”⁶¹

小结

毋庸讳言，力图在史实与虚构之间找寻一条清晰的主体介入的原则主线颇有些虚妄，毕竟，文学创作不是精密的数理运算，毫厘之变与须发之微尽在掌握。但同时我们同样关心的是，主体介入在虚构与史实之间又有多大的闪跳腾挪空间？这在某种程度上决定了后继者的出路和努力方向。

卢卡奇曾经精辟地指出了小说作者主体介入在书写和架构小说中的决定作用。“小说的写作是将异质和分离的成分吊诡式地融合成一个有机的整体，然后这个整体又被一而再，再而三地取消，在抽象成分之间起结合作用的关系，抽象地看，是单纯的、形式上的，因此，最终起统一作用的原则必须是创作主体的伦理原则，是内容所揭示的一种伦理观。”⁶²

《故事新编》的书写当然同样也要遵守这种伦理原则，而且它还显出了更加复杂的一面。因为故事新编体小说本然地就包含了多重文本和意义世界，作者必须游刃有余地穿梭于其中，穿针引线，并且能够继承、开拓与创新。

研究者中已经有人指出鲁迅先生创作《故事新编》的基本原则和模范意义。“鲁迅先生的《故事新编》，对于我们现在来重新处理古代的神话或传说，是有它光辉与模范的价值的。因为，在这里体现了这样三个原则：第一，从古人的记载出发去写古人；第二，用现代的批判的眼光去写古人；第三，结合着革命斗争的要求去写古人，务使自己的作品保有应有的斗争性。”⁶³

剔除他论述中的某些意识形态穿插，他的论述倒是大致不差。只是由于未能展开，具体操作过程似乎给人神龙见首不见尾之感。为此笔者打算此处进行较详细阐明。

1 熟知历史上的前文本。故事新编，顾名思义，必须先有故事。毋庸讳言，我们在强调书写的主体伦理原则和主体介入的时候，要遵循历史的原本面目，或者熟知前文本的主要内容和某些深入人心的细节，尤其是，当我们重写的是经典文本时，我们更要努力尊重当时的“历史”。

比如如果是大家耳熟能详的神话传说，我们自然也要尊重它的历史性。因为“古代神话不只是对于今人具有历史资料的意义，而且古代人们在创作神话时，也有一种‘历史’的态度，也就是说，在古代的人们看来，神话所要讲述的正是他们生活的实际过程。”⁶⁴

如前所述，鲁迅对中国古代典籍和文化的造诣非同小可，故事新编的争议性一方面主要是由于他对历史史实和记载的尊重，许多人甚至因此坚持《故事新编》是历史小说；他苦心孤诣撰写的、如今赫赫有名的《中国小说史略》也从另外一个侧面证明了这一点。更关键的是，这种造诣为故事新编的书写奠定了扎实的基础，李欧梵就发现了这种关联，“鲁迅关于小说的想像力和文学史广阔的文化背景这两方面的兴趣，在其他作品中也有所表现。把小说看作正统学习范围以外的想像性写作这种概念，在《故事新编》中已付诸实践。他对文学的社会文化环境的兴趣，也在许多文章，特别是关于魏晋时代反旧习的文人的那些短文中表现出来。通过用新的眼光看待传统遗产，他在这两个领域都开辟了新路。”⁶⁵

同时，我们因此要避免的陷阱是，许多书写故事新编体小说的人往往夸大了主体介入的主观性而成为名副其实的“重写”。许多旧人物甚至演变成一个毫无历史意味和概念的机械符号，如果将之换成其他字符，似乎毫无影响。如此这般，故事新编的书写就已经成为了重新创作，实质上与故事新编无关。需要提醒的是，书写者必须同时注意前文本留给自己多大的重写空间，也即其中的人物角色性格、心理或者事件的原因探究等都最好暧昧不清，或者存在着不同的版本可能性，否则，重写者束手束脚，很难顺利灵活注入丰富的主体介入。

2 主体介入的注入。如前所言，写故事新编小说不容易，但是如果完全遵循历史的“真实”，那样的书写不过是将古代历史进行白话翻译，并没有体现出新编的作用。萧军在1940年代论述鲁迅先生的《采薇》时就指出，故事新编小说的书写在尊重古人的同时，却也要突破历史“真实”限度，“它不应该随便玷污古人的清白，以及毫不研究历史现实，以己之心度古人之心！”但同时，“一切历史的‘真实’也就有了限度，因此要求历史小说（其实是故事新编小说，朱按）完全‘真实’也就不易办到了。”⁶⁶

问题在于，主体介入的注入并非随心所欲的添枝加叶和肆无忌惮的大刀阔斧，它必须同样遵循一定的原则：超越前人。当然，狗尾续貂的担心等渐渐构成了新编主体的焦虑，尤其是在重写/新编经典文本时，这种压力会更加凸现。

有论者曾经指出改写的某些态度和原则，值得借鉴。“可以肯定的是，改写不是反其道而行之的走极端，不是简单的反叛和否定，而必须是创造性的建构和超越；它的态度不能是嬉皮士式的任性和胡闹，而是领航员的认真和负责……改写者必须在对人的尊重和理解方面，必须在对社会的批判力度和反思深度方面，必须在对道德规范和精神秩序的重建方面，显示出比前文本更高的境界、更大的活力和更新的拓展。”⁶⁷

如前所论，我们看到鲁迅书写《故事新编》时，其主体介入的层次实践新意迭出又浑然一体，尤其值得注意。这里面其实往往包含了三重世界。往往为许多论者所批判的“油滑”式影射其实只是鲁迅《故事新编》的最浮浅世界，但如果以此将《故事新编》解读为鲁迅自况的产物，这无疑是片面的。

《故事新编》中的第二重世界往往指向了社会上某一类的丑恶、荒诞、无聊、可笑等，往往在打着讽刺某一旗号的名目底下排列着类似的卑污灵魂。鲁迅往往凭借此法勾画了荒诞又狂欢的现实世界。鲁迅对此策略有清醒的认识，而且无怨无悔。“二是杂取种种人，合成一个，从和作者相关的得人们里去找，是不能发见切合的了。但因为‘杂取种种人’，一部分相像的人也就更其多数，更能招致广大的惶怒。我是一向取后一法的，当初以为可以不触犯某一个人，后来才知道触犯了一个以上，真是‘悔之无及’，既然‘无及’，也就不悔了。况且这方法也和中国人的习惯相合”。⁶⁸比如《理水》中文化山上的冷嘲热讽影射的决不只是顾颉刚一人，而是当时社会“知识分子”（此处是学者之意）各色人等群魔乱舞的“盛况”。

《故事新编》的第三重世界可视为鲁迅对古今社会人性、人生、国民性等本质特征的省思与批判，这是鲁迅哲学世界的归纳和呈现。“大概由于寓意的浓泡漫漫，鲁迅作品中的人物更带有抽象的理性化的特点。他们与其说是实在的形象本体，不如说‘寓言’的符号载体更为确切。”⁶⁹有论者曾经抱怨鲁迅《故事新编》的杂文化，其实从此意义上讲，鲁迅的第三重境界恰恰应该是杂文指向的延伸和开拓。从小说的精神指向来讲，《故事新

编》的用意和作用和鲁迅的杂文可谓有异曲同工之妙，当然，它们的表现方式可能差之甚远。

难能可贵的是，意义深远的三重世界并非泾渭分明、互相抵牾，在鲁迅那里，它们是搭建小说大厦架构的亲密无间的“三合板”。这里的主体介入显然又体现为作者的叙事和驾驭能力。

3 重写空间的探寻和策略的推进。需要指出的是，如果新编者不想受困于经典前文本的压力和重写的焦虑，他必须注意重写空间的探寻和叙事策略的推进问题。

书写者自然不能完全受制于前文本的历史性，他首先注意的必须是寻找重写的可能空间，这当然取决于书写者自身的观念和视野。如果我们反观鲁迅的《故事新编》就不难发现，鲁迅的“形态创新并不是简单的艺术技巧和艺术表达，它首先还是一个思想观念和思维视野开拓的问题”。⁷⁰

重写必须在尊重历史的基础上尽量超越前文本，时代的特征固然是一个辅助，但同时书写主体的各种造诣（思想观念、阅读视野、知识涵盖、洞悉社会等）也非常重要。我们往往惊羨于各种大师和先驱们的理论涵养和质的突破，但其实，这一切同样也可能是一个优秀的书写者通过体悟所能达到的。五彩缤纷的流派与主义，形形色色的形而上的思想与观念往往是个体对世界和人生阐释的高度总结。“现代主义是阐释世界的一种模式，后现代主义或现实主义或象征主义亦是如此……也许最为有趣的事情是，这些阐释世界的变化的模式是由那些以此表现某种相对于其先驱的更具独立性的人们发明设计的。”⁷¹在归结到具体操作时，如果重写的是人物，我们自然最好能够洞察不同时代人性的变迁，在此基础上才有可能进行更深一层和超越性的新编。

当然，不容忽视的还有叙述策略的更新。众所周知，故事新编首先是小说，如果力图让新编成为新经典，就必须面对同样的叙事更新问题。从叙事和现实的关系角度考量，叙事往往被解释为隐喻了人类对现实世界的折射与操控欲望。“用稍为大而化之的说法，叙述把人格的理想加以世俗化，把静态的人格落实为动态的人物，而人物又不一定等于实际

的你我。从心理分析的观点，动态的人物在叙述的表意链上，一而再，再而三的将人生的种种一一呈现，营造幻想的世界，并借此象征手法来控制外在世界。”⁷²

毋庸讳言，如果回到叙事本体上来，叙事同样也有它的传统和主体性。古往今来，正是小说家的叙事更新暗合了时代的本质特征的变迁，回应也唤起了受众的更高水准的阅读期待。迈纳曾经提出了“叙事界限 (narrative bounds) ”⁷³的概念用以研究韵文叙事，而实际上，我们也可以将之推而广之，成为所有叙事更新开拓的底线，当然，这其中同样包含了应有的尊重。

鲁迅的《故事新编》作为 20 世纪中国现代小说史上的此类文体小说的始作俑者，创设了许多精妙的叙事模式，以致许多原则都成为了难以逾越的经典范式。如果后继者只是在鲁迅的模式中邯郸学步，自然很难超越，或者哪怕是部分的超越。鲁迅自然也有他的时代性和超越性，后继者必须善待自身时代的特质，同时提升自我的思想深度、道德伦理以及锐意创新才有可能进行令人耳目一新的新编，也才有可能加强和延续这一文体的合法性，当然，新经典的出现更加有可能宣告它的强大与尊严。至于后继者怎样继承并发展故事新编小说，本文会在下编中进行详细论述。

¹ 萨依德著，蔡源林译《文化与帝国主义》*Culture and imperialism*（台北：立绪，2001），页 18。

² 巴人〈鲁迅的创作方法〉，见李长之，艾芜等著；孙郁，张梦阳编《吃人与礼教：论鲁迅（一）》（石家庄：河北教育出版社，2000），页 101-117。引文见页 109-110。

³ 吴秀明〈论《故事新编》在历史文学类型学上的拓新意义〉，见《鲁迅研究月刊》1994 年第 3 期，1994 年 3 月，页 9-13。引文见页 12。

⁴ 刘延红〈历史的穿透力与感受力——论《故事新编》的文化批判和生命体验〉，见《鲁迅研究月刊》2002 年第 4 期，2002 年 4 月，页 63-68。引文见页 64。

⁵ 晏红著《鲁迅》（成都：四川人民出版社，2000），页 340-341。

⁶ 陈梦韶著《鲁迅在福建》（香港：人人书局，1965），页 22。

⁷ 具体可参鲁迅博物馆鲁迅研究室编《鲁迅年谱》（增订版）第 2 卷（北京：人民文学出版社，2000），页 25-34。

⁸ 详情还可参王晓明著《无法直面的人生：鲁迅传》（上海：上海文艺出版社，1993），页 61-73。

⁹ 鲁迅〈我怎么做起小说来〉，见《鲁迅杂文全集·南腔北调集》（北京：九州图书出版社，1995），页 536。

¹⁰ 可参鲁迅著《鲁迅杂文全集·热风》，页 140。

¹¹ 张学军著《鲁迅的讽刺艺术》（济南：山东大学出版社，1994），页 244。

¹² 成仿吾〈呐喊的评论〉，见《创造季刊·第二评论》第二卷第二号，1924 年 6 月，页 1-7。引文见页 6。

¹³ 林志浩著《鲁迅传》（北京：十月文艺出版社，1991），页 283。

¹⁴ 需要指出的是，林文庆这个人在中国现代文学史上似乎有被误读的倾向。如果将之置于海外华人与中西方文化的互动关系中进行观照，则势必可以得出和目前不大相同的新颖和相对客观结论。关于林、鲁冲突的比较独特的论述可参李元瑾著《林文庆的思想：中西文化的汇流与矛盾》（新加坡：新加坡亚洲研究学会，1991）和《东西文化的撞击与新华知识分子的三种回应：邱菽园，林文庆，宋旺相的比较研究》（新加坡：新加坡国立大学中文系和八方文化企业，2001）以及王赓武著，天津编译中心译《中国与海外华人》（香港：商务印书馆，1994），页174-193有关论述。

¹⁵ 如人所论，“顾颉刚等人，他们常在背后排斥鲁迅先生，骂鲁迅先生是‘名士派’，给他‘刺激’，给他‘为难’。”陈梦韶著《鲁迅在福建》，页39。

¹⁶ 鲁迅书信261023致许广平，见鲁迅景宋著《两地书全编》（杭州：浙江文艺出版社，1998），页191。

¹⁷ 鲁迅书信270111致许广平，见《两地书全编》，页330。

¹⁸ 王晓明著《无法直面的人生：鲁迅传》，页59。

¹⁹ 具体可参鲁迅博物馆鲁迅研究室编《鲁迅年谱》（增订版）第2卷，页362-417。或参考王任叔等撰《鲁迅在广东》（香港：人人书局，1965）。关于鲁迅在厦门和广州的生活经历描述还可参林贤治著《人间鲁迅》下（广州：花城出版社，1998），页611-732。

²⁰ 在他人生的主要转折点上，鲁迅大多保持了独立的精神品格和思维能力，所以尽管他后期可能比较倾向于“阶级论”，但实际上，他还是有所保留。所以此处称部分。

²¹ 鲁迅书信300327致章廷谦，见《鲁迅书信集》上册，页249-250。

²² 有关鲁迅和“左联”关系的详细论述，可参周行之著《鲁迅与“左联”》（台北：文史哲，1991）。同时还可参李新宇著《鲁迅的选择》（郑州：河南人民出版社，2003），页170-173。李指出鲁迅和左联的根本分歧主要在于前者对个体人的高度体认和强调，所以鲁迅一方面支持大众解放事业，另一面却罕见地牢记一个现代知识分子应该承担的责任（含启蒙使命）等，而不愿个体为集体、国家、革命等所吞噬。

²³ 林贤治著《鲁迅的最后10年》（北京：中国社会科学出版社，2003），页50-51。

²⁴ 林贤治著《鲁迅的最后10年》，页132。

²⁵ 鲁迅书信350610致增田涉，见《鲁迅书信集》下册，页1225。

²⁶ 有关知识分子的独立自由精神和政治的复杂关系以及鲁迅晚年与周扬等人的冲突的论述可参王晓明著《王晓明自选集》（桂林：广西师范大学出版社，1997），页86-112。

²⁷ 有关鲁迅在上海的足迹可参周国伟、彭晓著《寻访鲁迅在上海的足迹》（上海：上海教育出版社，1987）。

²⁸ 郑家建著《被照亮的世界——《故事新编》诗学研究》（福州：福建教育出版社，2001），页180。

²⁹ 鲁迅书信330607致黎烈文，见《鲁迅书信集》上册，页378。

³⁰ 鲁迅书信360201致黎烈文，见《鲁迅书信集》下册，页941。

³¹ 可参中国社会科学院语言研究所词典编辑室编《现代汉语词典》（2002增补本）（北京：商务印书馆，2002），页1523。

³² 李欧梵（Leo Ou-fan Lee）著，尹慧珉译《铁屋中的呐喊》*Voices From the Iron House*（长沙：岳麓书社，1999），页35。

³³ 王瑶《〈故事新编〉散论》，见氏著《中国现代文学史论集》（北京：人民文学出版社，1984），页67。

³⁴ 杨义著《鲁迅小说综论》（西安：陕西人民出版社，1984），页81。

³⁵ 具体可参王瑶著《鲁迅作品论集》（北京：人民文学出版社，1984），页189-201。

³⁶ 陈平原《鲁迅的〈故事新编〉与布莱希特的“史诗戏剧”》，见陈平原著《陈平原自选集》（桂林：广西师范大学出版社，1997），页23-42。

³⁷ 刘玉凯著《鲁迅钱钟书平行论》（石家庄：河北大学出版社，1998），页46-55。

³⁸ 李冬木译，片山智行《〈故事新编〉论》，见《鲁迅研究月刊》2000年第8期，2000年8月，页25-36转46。引文见页35。

³⁹ 张学军著《鲁迅的讽刺艺术》，页286。

⁴⁰ 鲁迅书信340506致杨霁云，见《鲁迅书信集》上册（北京：人民文学出版社，1976），页537。

⁴¹ 汪跃华《试论〈故事新编〉人物的喜剧性》，见《兰州大学学报》（社科版）1996年第1期，1996年1月，页119-124。引文见页120。

- ⁴²巴赫金著，李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷（石家庄：河北教育出版社，1998），页20。
- ⁴³巴赫金著，李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷，页296。
- ⁴⁴鲁迅曾经在一篇杂文中痛斥当时中国水利局的腐败和堕落。“两三年前，是有过非常的水灾的，这大水和日本的不同，几个月或半年都不退。但我知道，中国有着叫做‘水利局’的机关，每年从人民收着税钱，在办事。但反而出这样的大水了……连被水灾所害的难民成群的跑到安全之处来，说是有害治安，就用机关枪去扫射的话也都听到过……而其实，一块来钱，是连给水利局的老也卖一天的烟卷也不够的。”见鲁迅《我要骗人》，见《鲁迅杂文全集·且介亭杂文末编》，页960。
- ⁴⁵郑志文著《鲁迅郁达夫比较探索》（桂林：广西师范大学出版社，1993），页76。
- ⁴⁶有关鲁迅的天真、世故等复杂性格的纠缠，可参张鲁高著《先驱者的痛苦——鲁迅精神论析》（合肥：安徽教育出版社，2003），页21-31。
- ⁴⁷董大中著《鲁迅与高长虹：现代文学史上的一桩公案》（石家庄：河北人民出版社，1999），页267。
- ⁴⁸鲁迅《且介亭杂文二集·〈中国新文学大系〉小说二集序》，见《鲁迅全集》第6卷（北京：人民文学出版社，1973），页258。
- ⁴⁹董大中著《鲁迅与高长虹：现代文学史上的一桩公案》，页279。
- ⁵⁰韩石山《高长虹与鲁迅的反目》，见氏著《文坛剑戟录》（北京：中央编译出版社，1996），页13-17。引文见页27。
- ⁵¹鲁迅1927年1月5日致许广平信，见鲁迅景宋著《两地书全编》，页313-314。
- ⁵²吴俊著《鲁迅个性心理研究》（上海：华东师范大学出版社，1992），页85。
- ⁵³鲁迅书信350423致萧军、萧红，见《鲁迅书信集》下册，页802-803。
- ⁵⁴鲁迅《忽然想到（四）》，见《鲁迅杂文全集·华盖集》，页151。
- ⁵⁵鲁迅书信350104致萧军、萧红，见《鲁迅书信集》下册（北京：人民文学出版社，1976），页715。
- ⁵⁶鲁迅《答托洛斯基派的信》，见《鲁迅杂文全集·且介亭杂文末编附集》，页996。
- ⁵⁷任广田著《论鲁迅艺术创造系统》（西安：陕西人民教育出版社，1996），页129。
- ⁵⁸竹内实曾经指出《故事新编》中，鲁迅的批判既有“公愤”，也有“私愤”。具体可参竹内实著《鲁迅周边》（东京：田火田[火+田]书店，1981），页259-270。
- ⁵⁹刘玉凯著《鲁迅钱钟书平行论》，页58。
- ⁶⁰关于反讽的详细论述可参韩南《鲁迅小说的技巧》，见乐黛云编，《国外鲁迅研究论集（1960-1981）》（北京：北京大学出版社，1981），页293-333。引文见页332-333。
- ⁶¹卢卡奇著，杨衡达编译、丘为君校订《小说理论》（台北：唐山出版社，1997），页65。
- ⁶²卢卡奇著，杨衡达编译、丘为君校订《小说理论》，页57。
- ⁶³刘雪苇著《鲁迅散论》（长沙：湖南人民出版社，1984），页121。
- ⁶⁴王先霭、张方著《徘徊在诗与历史之间——论小说的文体特性》（武汉：长江文艺出版社，1987），页33。
- ⁶⁵李欧梵著，尹慧珉译《铁屋中的呐喊》（长沙：岳麓书社，1999），页34。
- ⁶⁶萧军《〈采薇〉篇一解——鲁迅先生历史小说之一》，见宋庆龄基金会、西北大学主办《鲁迅研究年刊（1991-1992）》（北京：中国和平出版社，1992），页368-376。引文见页374-375。
- ⁶⁷李建军《改写的难度》，见《小说评论》2003年第4期，2003年7月，页4-10。引文见页5。
- ⁶⁸鲁迅《〈出关〉的“关”》，见王士菁编《鲁迅论创作》（上海：上海文艺出版社，1983），页38-39。
- ⁶⁹吴秀明著《历史的诗学》（杭州：浙江人民出版社，1994），页314-315。
- ⁷⁰吴秀明著《历史的诗学》，页126。
- ⁷¹D·佛克马E·蚁布思著，俞国强译《文学研究与文化参与》（北京：北京大学出版社，1996），页96-97。
- ⁷²周英雄著《比较文学与小说诠释》（北京：北京大学出版社，1990），页199。
- ⁷³厄尔·迈纳（Miner, Earl Roy）著，王宇根等译《比较诗学：文学理论的跨文化研究札记》，（北京：中央编译出版社，1998），页236。

下编：众声喧哗：介入的狂欢节谱系

美国著名学者安敏成（Marston Anderson）在论及鲁迅的现实主义小说（以《呐喊》和《彷徨》为中心）时曾经非常锐利地指出了鲁迅小说作为中国现代小说经典的繁复双重性，“在幻灭与希望之间，鲁迅展示又阻碍了他创造的小说实效。他冷酷的反省最终扰乱了西方的小说模式，观察者确定的客观性与读者净化反应的圆满被双双打破……当其他作家接过鲁迅开创的新的小说模式时，他们一同接纳的还有深刻的道德怀疑和形式的不确定性。”¹某种意义上说，这种特征还可以推而广之至其独特的《故事新编》上。

鲁迅的《故事新编》既开创了书写的丰富范式，却也可能为后来的书写者提供了更加狭窄的发展空间。比较而言，鲁迅同时代或临近的作家往往难以摆脱他的强势的光环的遮蔽，而实际上，真正能够突破鲁迅故事新编体小说书写范式的作家同样也是少之又少。比如郭沫若，虽然很早时期也是声誉甚隆，但实际上，郭沫若的故事新编书写（包含戏剧和小说）往往有其很强的意识形态或时代色彩，个人的主体介入个性却并不那么鲜明，往往他的新编因此有些显得比较生硬和肤浅。有论者指出，郭沫若的某些诗剧，如《棠棣之花》等，“都显然暴露了他头脑中的传统观念。他与传统的联系不是无法切断的那种联系，而是认识不清和价值选择上的不自觉，是现代知识准备不足和价值选择的模糊不清。所以，他虽然歌颂创造精神，表现反抗精神，但作品中所表现的抒情主体意识却没有挣脱传统的锁链。他的反叛只是表层的。”²因此，本文的个案选择往往更加侧重具有文类意识的突破和文体意识的创新的文本，而对较多重叠或者了无新意的文本论述则从简。

时代的车轮滚滚向前，有关故事新编书写的环境也是不断变迁。从文学（尤其是小说）书写自身的整体思潮和内在线索来看，三四十年代的小说文体意识比五四时期有了较大的发展和推进，这无疑推进了小说创新的现代化和多样化进程。“小说文体意识的增长，促使作家们在其创作实践中更加重视不同小说体式的品类特征和艺术个性，加深了他们对一些特定体式具有特定联系的小说艺术方法和技巧的体会与理解，这也从一个侧面推

动了现代小说体式向艺术的精致化和定型化的方向发展。”³在此背景下，故事新编的书写也沐浴其泽，有了较大的突破。当然，如果我们要讨论其中的集大成者，我想我们得从施蛰存谈起。

第六章 施蛰存：欲念书写

施蛰存（1905～2003）现代作家、文学翻译家。曾用笔名青萍、安华、李万鹤等。原籍浙江杭州。8岁时随家迁居江苏松江（现属上海市）。1921年考进杭州之江大学，次年入上海大学，开始文学活动和创作。1926年转入震旦大学法文特别班，与同学戴望舒、刘呐鸥等创办《瓔珞》旬刊。1928年后任上海第一线书店和水沫书店编辑，参加《无轨列车》、《新文艺》杂志的编辑工作。1932年起主编大型文学月刊《现代》。1934年，与阿英合编《中国文学珍本丛书》。1952年院系调整后一直在华东师范大学中文系任教授。施蛰存的小说不是太多，主要有如下几个短篇集子：《江干集》（上海：文文书局，1923）；《追》（上海：水沫书店，1929）；《娟子姑娘》（上海：亚细亚书局，1928）；《上元灯》（上海：水沫书店，1929；修订版，上海：新中国书局，1932）；《李师师》（良友图书印刷公司，1932）；《将军底头》（新中国书局，1932）；《梅雨之夕》（新中国书局，1933）；《善女人行品》（良友，1933）；《小珍集》（良友，1936）等。⁴

施蛰存在20世纪中国文学史上的地位、角色及其相关复杂定位似乎是一件耐人寻味的事情。长期以来，对“感时忧国”传统的过分功利性强调，使得施蛰存成为大陆中国文学史叙述上被压抑的他者，即使偶尔提及，往往也会因他与文坛巨匠鲁迅的有关《庄子》等的论战，而被加以“洋场恶少”⁵的面具进行长期不实又片面的批判。改革开放前的文学史论述基本上算是上述论断的生动又忠实的例证。哪怕到了20世纪80年代中后期，这种情况仍然部分存在。如温儒敏就仍然没有意识到施氏的非凡现代性特质，而将之纳入现实主义的框架内。“三十年代的精神分析派作为一个流派出现，并没有对现实主义构成威胁……毕竟不同于西方非理性、反现实主义的现代派。它与现实主义的联系是比较亲近的……这一派所以未能站住脚根，取得硕果，从根本上说，是因为内容空虚而单纯追求形式的新奇，既与现实生活脱节，又不适应民族审美心理与欣赏习惯，成了‘小圈子’里的东

西。中国的国情和当时的时代气氛，都没有提供适宜现代主义生长的条件。”⁶甚至到了90年代的一些论著中，也未能真正意识到施的价值。如吴中杰和吴立昌主编的《1900-1949：中国现代主义寻踪》⁷专书就主要是从总体上专论“新感觉派”，立论平稳，无甚新意，对施蛰存的具体论述一如蜻蜓点水，浅尝辄止。

真正敢于为施氏翻案并让人对其刮目相看的还是李欧梵。李屡屡提及施的独特性：他视之为“二十世纪中国现代文学开创者”⁸或者是20世纪30年代文学实验与创新的领袖人物。“在革命的大前夕，历史的洪流和巨浪似乎早已淹没了少数在文学技巧的创新上默默实践和耕耘的人，施先生可以说是这一群少数人中的领袖。”⁹当然，需要指出的是，李的近乎矫枉过正似的评判显然有所指，至少也是对之前陈词滥调的实际反拨。当然，吊诡的是，如果我们今天平心静气的看待施的文学创作的实绩，李也有其因个人喜好¹⁰而偏爱和人为拔高施的做法。

当然，有关施蛰存现代小说的定位也是众说纷纭。影响甚巨的当属颇具代表性的严家炎教授的命名——“新感觉派”。¹¹但实际上，施氏本人是反对这种称呼的，而且用“感觉”似乎也显得过于轻飘了些。“我反对新感觉这个名词，是认为日本人的翻译不准确：所谓‘感觉’，我以为应该是‘意识’才对，这种新意识是与社会环境、民族传统息息相关的；社会环境变化快，而民族传统不容易变。”¹²同时，施氏对所谓的“新”感觉派到底新在哪里也不置可否。“我那些东西只能算是‘出土文物’了。有人说很‘新’，我说，‘新’在哪里？那不过是三十年代的东西呀！无论是从新文学运动的角度还是从当时世界文学发展的状况来看，都是如此。要说今天还能使人感觉‘新’，那实在是因为我们关门关得太久了！”¹³

甚至有些人也将他自我认同的心理分析小说误植为心理小说，个中差异和时空语境自然相距甚远，后来施对此作了详细解释和纠正。“他们不知道心理和心理分析的不同。心理小说是老早就有的，十七、十八世纪就有的。Psychoanalysis（心理分析）是二十世纪

二十年代的东西。我的小说应该是心理分析小说。因为里头讲的不是一般的心理，是一个人心理的复杂性，它有上意识、下意识，有潜在意识。”¹⁴

至于对他小说所用文学创作流派、主义或手法的界定，似乎更加众说纷纭。或称之为现代派，或称之为现实主义，或做中庸而论，“现代的现实主义”，认为“它可以说是传统现实主义的深化和发展。他并没有抛弃传统的现实主义的创作方法，而是在其现代现实主义创作精神的指导下，站在‘拿来主义’的立场上，融纳吸收了部分现代主义手法”。

¹⁵更有甚者，有论者左右支绌、不无荒诞意味地论道，“心理分析小说派的艺术方法，既不完全属于现实主义，也不全部是非现实主义的。”¹⁶

尽管连施氏本人也颇具误导性地宣称，应该“把心理分析、意识流、蒙太奇等各种新兴的创作方法，纳入现实主义的轨道”。¹⁷但总体看来，施蛰存的大多数小说仍然算是有自身特色（古典理性色彩）的现代主义小说。也即，他汲取了西方现代派小说的丰富涵养，却又注入了自己的主体性，使之成为 20 世纪中国文学史上一道别致的风景。如人所论，“值得肯定的是，施蛰存的心理分析小说的真正价值在于它的对审美规范、小说美学观念、叙述方式、心理分析、结构艺术、人物形象的‘解典型化’、语言的非线性化以及审美形态等的理性追求，从而为 20 世纪中国小说的现代主义建构作出了兆示后人的贡献。”¹⁸

也有论者很中肯的指出了施氏小说的时代革新意义和具有超越性的一面，“事实上，新感觉派小说开拓的空间恰为写实主义所无力渗透之处……中国小说到晚清时代在内容上开始走进当代社会，已具有相当大的革新意义；新感觉派小说的内容带进都市生活的每一个细节中，同时深入人类异化的心灵世界，在主题场域上无疑别辟新境。”¹⁹回到本论文研究的重心上来，施氏的故事新编体小说同样也凸现了其别致的现代风采。他的该题材的

小说主要集中在其小说集《将军底头》中，外加几个散篇。代表作有〈鸠摩罗什〉、〈将军底头〉、〈石秀〉、〈阿褰公主〉、〈李师师〉、〈黄心大师〉等。

整体上看，施蛰存接过了鲁迅在现代文学史上创出的新文体——故事新编体小说，非常集中地注入了当时滚滚时代潮流所忽略的文学的现代性质素。同样，如果我们对新旧文本我们可以读出其独特的主体介入。“施蛰存的故事毕竟是现代的，它异于古本唐传奇之处，也在于这些故事背后的现代心理知识，经过弗洛伊德学说的熏陶，性欲变成了这个古文明内心最大的‘不满’，它的蠢蠢欲动之势，是任何道行高超的英雄豪杰抵挡不了的。”²⁰当然，问题的关键在于：施蛰存怎样营构他的故事新编？如何介入？为论述方便计，笔者打算主要分两个层面展开论述：1 介入的主题与意义；2 介入的程度、层次与效果。

第一节 主题与意义：欲念的狂欢

与鲁迅相比，施蛰存的故事新编体小说的主题相对比较集中，如果简而言之，我们可以称之为欲念书写。李今曾经非常敏锐地感知到了施氏此类小说主题的共同之处——日常性和世俗性，“作者以日常生活的意识把一切有违其逻辑，或超越其形态的‘神圣’、‘神奇’的历史叙述和传说改写为常人的和日常生活的形态，这种一致性可以说是他的人性观的投影，反映了他对人的世俗性具有稳定性的看法。”²¹

需要指出的是，李今的论述因为其自身论题的限定也因而简化了施的小说书写主题。而实际上，在我看来，施氏小说颇有种带着镣铐跳舞的自得，尽管它的书写主题范围比起前人显得相对单调，但它对欲念的五彩缤纷的阐发已经超出了平淡的“日常”的涵盖范围和程度，因此我们更应该称之为欲念书写，甚至是欲念的狂欢，而非仅仅是世俗或日常。其实，我们通过简单的线性比较就可以发现这一点。比如同样和弗洛伊德理论的有关书写者鲁迅、郭沫若等其故事新编书写，其欲念的介入和铺张就远比施氏逊色。简单而言，施蛰存在如下几个层面展示了欲念的狂欢：

一 欲念的繁复功用

如果我们细读施氏的小说文本²²，我们不难感知欲念在其中的复杂姿彩和功用，尽管施蛰存本人谦虚地说，“不过是应用了一些 Freudism 的心理小说而已”。²³甚至有论者一针见血指出，“真正把性与现代派手法结合起来又获得较大成功的是《现代》杂志的施蛰存。”²⁴在施氏故事新编小说那里，人的欲念可以成为一种不可或缺的人性标志，也可以吊诡地成为一种魅惑，甚至是迷思。它同样可以凸现个体人的主体性，却又同时可以成为控制个体的幻梦。施蛰存对欲念的强调其实反映了他对人性的高度体认和深入探勘。他“从自己的心理感受出发，将古人现代化、自我化，借古人古事写自我，表现现代都市人的心态。”²⁵

〈鸠摩罗什〉：三重人格欲念的狂舞。〈鸠摩罗什〉截取了有关罗什人生旅途中奔赴和客居长安的一段，在基本上遵循了旧文本²⁶叙事框架的前提下，施蛰存有关欲念的注入着实更加令人瞩目，甚至有关此段历史的书写者也注意到了这一点，并评价道，“现代作家施蛰存则在小说中写他身上佛性与人性的冲突，以及他潜意识中的人性萌动，这就是见仁见智了。”²⁷

欲念在小说中的姿态之一首先就是成为罗什回忆中参悟禅法的美丽诱惑：美女表妹的月夜相伴使得他难免“有些心中不自持了”（页 5）；在待到表妹成为他的妻室后，作为欲念的爱恋又成为挥之不去的“大危险”（页 8），甚至连莲花与臭泥不相干的经典譬喻也成为一种难以告人的虚妄；继而，在奔赴长安的途中，作为欲念的凝结体，他的美妻甚至变成了一种灾难和损害，如果她跟去了秦国，就会“阻梗”“事业”、“损害”“令闻”（页 11）。

妻子的比较及时（赶在鸠摩罗什抵达长安以前）的去世并未顺便牵走鸠摩心中的欲念，在抵达长安后的种种经历表明，欲念已经幻化为一种危害修行的纠缠——无论是妖娆、淫褻的孟娇娘，还是不断浮起的美妻的容颜记忆，还是后来的有关宫女的幻觉都无法掩盖如下的事实——欲念在泛起：或作为人性的生理必需，或作为世俗的爱恋情愫，或作为修行成佛借口中的高尚超脱之路（经历过一切欲念才能练成不坏金刚），这已经造成了

鸠摩罗什人格的三重分裂。“鸠摩罗什从这三重人格底纷乱中，认出自己非但已经不是一个僧人，竟是一个最最卑下的凡人了。现在是为了衣食之故，假装着是个大德僧人，在弘治王底荫覆之下愚弄那些无知的善男子，善女人，和东土的比丘僧，比丘尼。”（页30）

尤其值得一提的是，小说中的“舌头”意象非常成功地承担了这诸种缤纷的欲念。第一个场景是，在美妻临死前的索吻请求下，“他跪着，两手抵着草地，俯下头去和她接最后的吻。她含住他的舌头，她两眼闭拢来了。”（页15）遗憾的是，他的舌头成为一切圆满之中唯一的缺憾，只是因了和欲念（美妻）的接吻。第二个有关舌头的场景发生在他在长安讲经的时候，调皮的小飞虫不仅在他脸上绕圈，还停在其嘴唇上。“为了要维持他的壮严之故，他不得不稍微伸出了舌头去驱逐那个小虫。”问题在于，那个讨厌的飞虫的行迹可谓意味深长，“它飞了开去，向讲坛下飞，一径停住在那个荡女的光泽的黑发上。”（页21）这一场景的出现无疑变相衔接了罗什的欲望之旅：飞虫代他实现了亲吻妓女的冲动。

第三个场景是他讲经时自身的幻觉，“他的妻底幻象又浮了上来，在他眼前行动着，对他笑着，头上的玉蝉在风中颤动，她渐渐地从坛下走近来，走上了讲坛，坐在他怀里，做着放浪的姿态。并且还搂抱了他，将他的舌头吮在嘴里，如同临终的时候一样。”（页28）需要指出的是，这个幻觉其实是美妻和荡女的合体，这反映了罗什心中欲念的升腾和累积。第四个场景则是在他吞针以正视听的情况下出现的，恰恰是瞥到了旁边的孟娇娘，妻的幻想也浮现，“于是觉得一阵欲念升了上来，那支针便刺着在舌头上再也吞不去。”尽管最后旁观者都纷纷赞叹罗什法力高深，但他心里却产生着惭愧，而且“舌头依然痛楚着”（页32）。在此处，舌头成为呼唤他人性的启蒙者，同时也是尴尬的苦痛承载者。

吊诡的是，施蛰存此类舌头的书写并非随意，而是可视为他颠覆之前有关验证罗什译经是否精准传说的苦心经营。小说结尾时说，火葬的时候，罗什的尸体和凡人一样枯烂了，“只留着那个舌头没有焦朽，替代了舍利子留给他的信仰者。”（页 33）问题在于，在施蛰存那里，罗什舌头的保留恰恰是因为它承担和接触了活生生的欲望、人情和人间爱恋，吊诡的是，这恰恰是修行的罗什一直刻意祛除的，反过来，倒是它为罗什保留了神圣性和庄严的合法性。

〈石秀〉：被扭曲的凡俗欲念。欲念在这篇小说中的表现姿态则别有风貌，我称之为被扭曲的凡俗欲念，显然其因有自。而实际上，在这篇新编过的小说中，欲念的彰显和爆发有着循序渐进的推进。尽管在李欧梵看来，它是一部惊天之作，因为“在此之前，中国从来没有一位现代作家敢在一部作品中融入观淫癖、虐待狂和尸体解剖。”²⁸而实际上，笔者认为，小说中这个结论的导出，却绝对不是平地惊雷、无中生有和哗众取宠的故意炒作。反过来，这种夸张的结局恰恰也是因为凡俗的欲念被过度压抑和扭曲所致，从根本上讲，仍然是凡俗欲念的虽然夸大却是合理的变形。

潘巧云的荡妇形象在《水浒》中并没有得到充分的挖掘，似乎在眉来眼去中她和裴如海就勾搭成奸，而作者也就迫不及待地称她为“淫妇”。²⁹但在〈石秀〉中，她在成为男性客体的同时，也有自己的主体性，尽管它仍然相对微薄。

首先需要指出的是，潘巧云成为“淫妇”的首要条件是由于石秀的男性注视下的人为臆想：由她的美艳到声音的娇甜，再到有关美脚的进一步意淫（从脚到人），“是的，这样素洁的，轮廓很浑圆的，肥而不胖的向后伸着的美脚……那个美丽的潘巧云的”（页 74）。应当说，石秀和潘之间的暗秘欲望是一种互相的吸引。当然，曾经做过勾栏女的潘也有她淫荡的种种素质和基础，在施的笔下，她的美艳的淫褻也令人遐想，“而在这一瞬间的美质的呈裸之时，为所有的美质之焦点者，是石秀所永远没有忘记了的她的将舌尖频频点着上唇的这种精致的表情”（页 83）。我们需要指出的是，潘自然也有她的人性需求。忙于公务的杨雄不能及时尽到丈夫的责任是她红杏出墙的要因之一；而第二点原因也让她和和尚的勾搭有其合理的一面：裴如海原本是她青梅竹马的表哥。

更为关键的是，在小说中，潘与和尚的奸情的发生，石秀在其中起到了很大作用。在他们的互相交往中，原本可以的两情相悦因为石秀的临阵退缩（朋友妻，不可欺）而失败了，“石秀终于对潘巧云轻蔑地看了一眼……在窗外，他羞惭地分明听得了潘巧云的神秘的，如银铃一般的朗笑。”（页 89）而后果似乎比较明显，“潘巧云已有好几天不到作坊里来了”（页 86）。后来石秀由于爱欲、种种思想的斗争等的折磨而去勾栏嫖娼寻求解脱。回来后一月多，他更觉得潘的态度“愈加冷酷了，每遭见面，总没有好脸色。”（页 96）不难读出，潘的奸情和她对石秀的热切的性期待落空从而需要弥补/替代有关。从此意义上讲，她的此一方面的欲求有其凡俗和合情的一面。

至于石秀的英雄角色的塑造，同样也包含了类似的逻辑。施蛰存认为，英雄的形象也可以是五光十色的，“有些英雄是经过理智的思考，而表现出他的英雄行为，有些英雄行为是偶然的。还有些英雄，做了英雄的行为，肚子里是不高兴的，因为违反了他自己真正的思想……所以简单的把人的行为看成是简单的心理活动的这种人，没有法子理解心理分析的。”³⁰

施蛰存揭露的是作为梁山好汉石秀的英雄类型的“真实”面目，也是一个比较凡俗的、生活化的英雄。他挖掘出那些被忽略的主体生存的内在思想，赋予他们鲜活的生命力和丰满的血肉。这当然也包含了他们的真实的丑陋性格：嗜血、虐女狂或者性压抑等。“《石秀》作者在人物的性心理描写中，带着自觉的历史意识，将人物内心与社会有机结合起来，努力开掘人物性格中的文化积淀，刻画了人物永久传统因袭的沉重负荷与心理差异，从而真实地反映了历史的本来面目。”³¹

石秀，这个一度被简单化了的英雄，在施蛰存那里恢复了“本来”的面目。他不再是只会打打杀杀、喝酒吃肉的莽夫，他也有自己的欲望和爱恨情仇。对潘巧云的复杂感知凸现了他的真实人性。需要指出的是，一些论者往往觉得石秀的性格发生了遽变：虐待狂、变态狂等，令人不可接受。而实际上，石秀的性格是一种循序渐进的延伸，它的变异有其内在的逻辑。整体上而言，“小说侧重于写原始本能，写一种潜隐的性心理，把它与江

湖道义交织在一起，提供了新的石秀。这两个石秀的差异，实际上是集中地、典型地显示了两种文化（古老的传奇文化和都市时髦文化）趣味的差异。”³²

具体说来，石秀在小说中是一个犹疑不定的角色。他的做人的原则让他保持英雄的本色，但是，他的潜意识却暴露了他的红尘性格——对潘巧云的欲望和自私的一面。即使他对裴如海的嫉恨很大程度上也是因为他对潘巧云未曾选择自己而产生的，“对于杨雄的怜悯和歉意，对于自己的思想的虚伪的呵责，下意识的嫉妒，炽热着的爱欲，纷纷地蹂躏着石秀的无主见的心”（页 92）。我们不妨来看看石秀性格演变的内在理路。

石秀对肉体的迷恋癖我们可以从他的初见潘巧云的恋足癖窥得端倪，同时我们不要忘记，他还是个合格的屠夫，想必对于杀戮并不陌生。继而我们考察石秀对鲜血也有他的迷恋。他在初见潘与其丫环的时候，就有类似的幻象，“石秀好像在一刹那间觉得所有的美艳都就是恐怖雪亮的钢刀，寒光射眼，是美艳的，杀一个人，血花四溅，是美艳的，但同时也就得被称为恐怖”（页 78），石秀显然一直在脑海中回荡着虐待和杀人的变态思想。在他去勾栏嫖妓的时候，误伤了为他削梨的妓女，小刀割破了她的一个指头。在石秀看来，这是多么独特而迷人的场景啊。“在那白皙、细腻、而又光滑的皮肤上，这样娇艳而美丽地流出了一缕朱红的血……诧异着这样的女人的血之奇丽，又目击着她，皱着眉头的痛苦相，石秀觉得对于女性的爱欲，尤其在胸中高潮着了。这是从来没有看过的艳迹啊！在任何男子身上，怕决不会有这样美丽的血，及其所构成的使人怜爱和满足的表象罢。”（页 95）我们不难从中读出石秀的变态：看到女人的血就可以达到高潮。而在他准备宰杀裴如海时，也是充满了欲念。他看到了和尚“强壮的肌肉”，心中感叹，“这是不久之前，和那美丽的潘巧云在一处的肉体啊，仿佛这是自己的肉体一般，石秀却不忍将屈膝边插着的刀来杀下去了”（页 103）我们同样可以感知石秀对裸露身体的癖好以及对潘的不尽的欲望。而在他终于杀了一个和尚和一个头陀以后，“石秀昏昏沉沉地闻着从寒

风中吹入鼻子的血腥气，看着手中紧握着青光射眼的尖刀，有了‘天下一切事情，杀人是最愉快的’这样的感觉”（页 104）。如果回顾一下石秀自身的思路，我们似乎并不觉得这个结论过于突兀，因为这是迷糊的石秀嗜血的本能反应。

杀人后在客店避风的时候，石秀曾经回忆起娼女手指流血的场面，并且发生了联想，如果这把刀捅进潘巧云，甚至潘之侍女迎儿的身体里，该多么令人激动啊。在遐想了潘的死亡痛苦以后，他想到，“想象着这样的场景，又岂不是很出奇地美丽的吗？况且，如果实行起这事来，同时还可以再杀一个迎儿，那一定也是照样地惊人的奇迹。”（页 105）读到此处，我们不难察觉，剩下的情节几乎就是石秀变态臆想的逐步实现。从此方面看，施蛰存似乎还是很保守，他一再为这个触目惊心场景的出现进行操练和铺垫。在石秀找杨雄谈及此事后，石秀仍然出现了类似的幻想，“潘巧云和迎儿的赤露着的躯体，在荒凉的翠屏山上，横倒在丛草中。黑的头发，白的肌肉，鲜红的血，这样强烈的色彩的对照，看见了之后，精神上和肉体上，将感受到怎样的轻快啊！”（页 108）而在审判潘的好情的过程中，当石秀揭穿潘的淫乱时，她有些惶恐。“石秀看着她这样的恐怖的美艳相，不由得杀心大动，趁着这样红嫩的面皮，把尖刀直刺进去，不是很舒服的吗？”（页 109）不难看出，石秀的杀心大起，其实延续了他之前的幻想，是嗜血的理想的实现。甚至在他听了杨雄的吩咐为潘剥衣时，也是有着逐步接近成功的欣喜，“石秀屡次故意地碰着了潘巧云的肌肤，看她的悲苦而泄露着怨毒的神情的眼色，又觉得异常地舒畅了。”（页 111）

迎儿的血淋淋的死给石秀带来了略有波折的感受，“石秀稍微震慑了一下，随后就觉得反而异常的安逸、和平。所有的纷乱、烦恼、暴躁，似乎都随着迎儿脖子上的血流完了”（页 111-112）。尽管石秀为迎儿的死有了些许的震撼，但是他更感觉到了自己欲望找到了发泄的出口。而在潘巧云被刺杀的过程中，那段众人皆知的有关解剖时的屠杀的精细描写更是令他感到高潮滚滚而来的愉快，“真是个奇观啊，分析下来，每一个肢体都是

极美丽的。如果这些肢体合并拢来，能够再成为一个活着的女人，我是会得不顾着杨雄而抱持着她的呢。”（页 112）

总结石秀“嬗变”的历程，我们不难发现，这其实更是一个有血有肉的英雄阴暗面在合适语境中的有计划的爆发。如果我们考量背后的更深层含义的话，石秀的虐待狂等特征显然也充斥着性别意义上的权力话语维护意味，“施虐与受虐源于权力的失衡。在性别政治中两性之间的关系构成权力的缩微，并被当作一切政治关系的基础和原始模式。在父权体制中性别差异的客观事实成为把女性置于从属地位的基础，这样，同时也维护了男性自身性别的利益与权威。”³³

另外，值得注意的是，这个过程更应该是凡俗的石秀欲念被扭曲后的集中发泄和报复，因为他是英雄的缘故，这个事故似乎也就因此显得更加触目惊心。

同样，如果我们考察其他篇目中的欲念书写时，我们也不难发现其中的多姿多彩。〈将军底头〉中的欲念书写我们可以视之为人性的支撑。花将军恰恰是因为士兵欲念的发作所造成的过失而过分严厉的处置了他——赐死。当然，这本身就包含了自私的因素：他也同样喜欢上那个被士兵骚扰的汉族女子，甚至对她产生了意淫式的占有欲望（页 59-60），最后竟然去求爱和调戏。后来在与吐蕃的军队交战时，将军看到姑娘的哥哥阵亡时，又不应该的想到了照顾姑娘的责任，临阵逃脱，却无意间被敌人偷袭砍头。但他并没有倒下马背，恰恰是由于欲念的支撑，他不仅杀死了仇敌，而且跑到姑娘面前，结果在姑娘的调侃中，“将军突然感到一阵空虚了”，他倒了下去。当然，这里的砍头本身包含了性的意味：他被阉割的同时还有他的性欲实现的可能性。

在〈阿谿公主〉中欲念成为一种悲壮的祸害。大理总管段功背负了亡国之仇，却因了欲念而将恋爱置于其上。“一想到恋爱，他完全是个平凡的俗人了。”（页 118）耐人寻味的是，恰恰是因了欲念，他也为善阐城的驴儿丞相所害；反过来，这种欲念却又激励了他的爱人——阿谿公主。这不仅使得她超越了种族的狭隘，而且还有意为王夫复仇。然而，最后的结局是她企图毒死驴儿的计谋被后者识破反倒被逼饮下毒酒身亡——欲念成为令人遗憾的、具有悲壮意味的杀手。

《李师师》中反映了欲念的复杂和人为对它的僭越与侵蚀——**欲念的混杂**。一代名妓李师师对巨商赵乙的铜臭熏人作风和市侩习气是颇为不屑的，她其实更加喜欢“温柔旖旎”的词人兼开封府监税官周邦彦，他体贴温和，令人如沐春风。这种欲念的升腾反映了李师师作为高级妓女的主体思维以及真切感受。但当他知道所谓赵乙就是当今皇帝的时候，她不禁、也不得不浮想联翩，恍然觉得自己的身份大增，幸福感也泛起，甚至在她再次遇见周邦彦时，竟然在醉眼朦胧时产生了真实的“错觉”，“**皇帝是最尊贵，最富有，并且最多情的人！**”（页 155）当皇帝真的簇拥而入时，她很清醒地明白，“**他有权力，使她连憎厌都不敢的**”（页 156）。这在在说明了连原本比较真实的感觉——欲念，其实也蕴含了许多权力、地位等的混杂附丽与掺入。

而在《黄心大师》中欲念因缘际会的（不得不？）化作**拯救的催化剂**。经历坎坷奇特的黄心大师俗性马，闺名璫儿。出生时有异相，年轻时聪颖貌美。后来嫁作季姓茶商人为妇，因“**遇人不淑，流而为伎**”。后来在她有机会和她的商人老公破镜重圆时，她却仍然选择了做歌姬。之后因为自己恋爱上的“**苦闷与幻灭**”，落发为尼，竟然很快成为小庵里名声/道德在外的女主持。后来她发愿要铸造 48000 斤的精铜大钟。尽管有人善心捐助，但是在铸造时却一连八次都未成功。第九次时，黄心大师亲自检审并等待那捐助的女善士来上香。后来，代替生病的太太前来的男主人却是昔日的季茶商。黄心在认出季以后，心中羞恼难免，欲念升起。为保证大钟的铸成，同时更重要的是，为了了断令人尴尬的因缘，她纵身跳入了沸滚的铜液中，大钟亦炼成。在此篇小说中，施让人的欲念化作了众人皆知的拯救神话，而实际上它却反映了少为人知的人性的脆弱和暧昧。

如果我们初步总结施蛰存主体介入的欲念层面，我们不难看出各种的狂欢色彩和丰富姿态。简约而言，他的操作归根结底是对人性，尤其是心灵深处和直觉、下意识、潜意识等的深入挖掘。他的书写在其个人历史上是一个创举，从文学史角度来讲，他也颇有可圈可点之处。如人所论，其“**作品深刻的立意在于从一个特殊的角度弘扬人性，光大五四以来新文学中绵亘不断的人本主义精神。**”³⁴

二 冲突的狂欢

从表面上看，施蛰存故事新编小说似乎主要是围绕了欲念而展开的狂欢。但在此纷纷扰扰欲念姿态的背后，却隐含着诸多复杂的冲突，我称之为“冲突的狂欢”。大致而言，这种冲突可从内外两个层面进行阐发。

首先是**外在身份**的冲突。这个身份的本身包含了多重内容，比如种族、宗教信仰、职务等。表面上看来，这些外在的身份似乎只是可以剥落的外衣，而实际上，恰恰是这些外在的身份尴尬或冲突引起了人内在心灵的冲突或变形。有论者指出，“**花惊定、鸠摩罗什因着民族、道义、宗教信仰等种种文化因素的制约和抑压而失却了自我，其自然生命形式便在这样的制约和抑压中变了形状。**”³⁵

考察施氏的故事新编小说，我们不难发现各种纷繁芜杂的外在身份冲突。〈鸠摩罗什〉中罗什心中的错乱与矛盾恰恰是很大程度上源于他身份的尴尬，一方面，他是人人敬仰的继承佛法的大师，另一方面，他又自己所爱恋的美妻的丈夫。同时他的连续的异域经验（从沙勒国到龟兹再到凉州和长安等）也迫使他不断调整自我和身份。〈将军底头〉中花惊定将军面对的也是身份的复杂纠葛。作为吐蕃男子和汉族女子的混血后代，他所崇尚的“**祖国底光荣**”恰恰是“**吐蕃国底一切风俗、宗教、和习惯**”，而他“**终于做了大唐的武官**”（页 35-36）。更加吊诡的是，他必须统率着一帮骁勇却“**贪婪**”、“**无义**”的汉族士兵攻打自己祖国的乡人，并且，他还以自己的尴尬身份不可遏抑地爱上了一个汉族的少女。〈阿褰公主〉中的段平章和阿褰公主的爱恋中的身份冲突简直就是花将军和汉族少女的对调翻版，作为汉族的将军喜欢的却是敌对国家的异类女儿。〈石秀〉中的身份冲突看似简单，实际上，这也恰恰显出了新旧文本互涉中石秀的角色纠缠：他是顶天立地的英雄，他也是热血沸腾的男人，同时又是杨雄的义弟。〈李师师〉中作为职业妓女的她和作为对爱情生活同样充满憧憬的少妇之间同样存在着明显的对抗，反映到她接客的对象上，也就是巨商赵乙和词人周邦彦的对比。〈黄心大师〉中同样存在着身份的复杂转换：从天资聪颖的美少女到商人妇到歌姬再到尼姑庵主持，世俗和宗教的融合与对立也给黄心大师的故事增添了实质性的内容。

如前所述，外内的身份冲突可以引起**内在心理的撞击**。某种程度上说，之前所论述的欲念的狂欢本是也是内心冲突的主要方式之一。当然，内心的冲突显然不止于此，它同时还应包括了人物心灵自身的对话，乃至众声喧哗。施蛰存的故事新编小说的确也擅长于这一点。如人所论，“**感应着都市神经的施蛰存，以其心理分析的纯熟技巧，开掘着人物隐秘的内心世界，谛听着人物内心的不同声音，记录着人物与自我的对话。**”³⁶

《鸠摩罗什》中的主人公其内心的冲突算是特别复杂的一个代表，甚至有论者因此指责，这成了它的缺点。“**然而鸠摩罗什也并不是没有缺点的作品，它的缺点是在写心理错综方面的由复杂而至于混乱。具体说，从灵的爱恋达到肉体的享乐那过程写得不鲜明，而有几处甚至有使人难以解索的地方。**”³⁷然而，如果我们能够逆向思维的话，这恰恰充分反映了罗什内心冲突的激烈程度，甚至连操控它的作者都因此难以驾驭。尽管如此，如前所述，罗什还是可以被简约描述为具有三重人格的个体，他的心灵内在地混杂着如下的复杂个性——“**在灵肉激烈冲突中的鸠摩罗什就显示着这样丰富复杂的性格内涵，随时间空间的变化，他有时是虔诚的苦修高僧，有时则为懂得并执着于爱的凡人，甚至一时还会被纯粹追求肉欲的兽性所迷惑。**”³⁸

《石秀》中的英雄-石秀内心也是一个万花筒：他木讷又敏感，多情好色却又困于古典理性，思维活跃而行动犹疑，讲义气却又嫉妒自私……《将军底头》中的花将军也有类似的矛盾性格，他的身份的复杂性的根源实质上在于他文化认同（吐蕃文化）、政治认同（效忠大唐）以及个体生理意识（迷恋汉族美女）等的难以叠合乃至分裂。《阿褫公主》中的段功身上固然凝结了种族的冲突、欲念的驱动，但同时我们还要看到他的心中其实包含了吞并善阐城、灭掉蒙古人（包括他的岳父）从而建立丰功伟业的野心。当然，这个梦想也随着他的轻敌而同他一起被埋葬了。《李师师》中内心冲突的独特之处就在于，政治的等级观念对个体主体感觉的物化和异化，而这个过程似乎是难以抗拒的。世俗的皇帝完全可以影响和减弱心中“皇帝”的含金量，甚至它们有时可以吊诡的糅合在一起。《黄心大师》中也包含了充足的冲突内涵和主线：神/人，世俗/超脱，看破/痴迷等。黄心大钟的造成与其说是黄心降魔的后果与结晶，不如说是对自己心魔的无奈埋葬。所以施蛰存也认

为，“黄心大师在传说者的嘴里是神性的，在我笔下是人性的。在传说者嘴里是明白一切因缘的，在我的笔下是感到了恋爱的幻灭的苦闷者。整个故事是这两条线索之纠缠。”³⁹

小结：施蛰存故事新编小说的书写主题有其相对集中，甚至狭隘的一面（本文在第二节会进行分析），他主要是以欲念为中心进行操作，但是我们应该看到，这同时也是它独特的一面：与前人和同时代人相比，他不仅在欲念书写广度上很难有媲美者，而且在深度上也难寻对手。更为关键的是，他对人性的深沉关注以及积极弘扬，从此意义上讲，施蛰存是鲁迅故事新编的卓越继承者。但与鲁迅不同的是，他往往淡化了社会背景，“无意于表达什么社会理想，而是在刻画灵与肉的冲突、塑造人的两重人格乃至多重人格上更胜一筹。他分别从历史与现实的角度挖掘题材，重新解读与描写为人们听惯了的故事，目的则在于变传统文学中的单一人性为复杂人性，并按他的观念还古人一个世俗的本真面目。”

⁴⁰当然，这自然也为他的书写埋下了过于狭窄的苦果，此为后话。

尤其值得一提的是，施蛰存在叙事和形式的追求方面有其独特的理念和成熟的实践，这是甚至今天的小说家与研究者都应该努力探寻和研究的。华莱士·马丁说，“我们每个人也有一部个人的历史，我们自己生活的叙事，这些故事使我们能够解释我们是什么，以及我们被引向何方。”⁴¹是的，我们已经阅读了施对个体人性的阐发以及对神性的部分消解成果，我们下一步应该追问的是，他是如何从形式上实现这一步的？得失如何？且看第二节分解。

¹ 安敏成（Marston Anderson 1952-1992）著，江涛译《现实主义的限制：革命时代的中国小说》*The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*（南京：江苏人民出版社，2001），页96。

² 李新宇著《鲁迅的选择》（郑州：河南人民出版社，2003），页243。

³ 冯光廉等主编《中国近百年文学体式流变史》（北京：人民文学出版社，1999），页139。

⁴ 比较具体的有关施蛰存创作路线演变或者说文学道路发展的论文可参黄忠来〈围困与突围：解读施蛰存〉，见《鲁迅研究月刊》2002年第4期，2002年4月，页57-62。

⁵ 鲁迅与施蛰存的论争是现代文学史上的一桩公案，显然，从后续的实践来看，冲动而自尊的施蛰存为此付出了不该有的代价。在此过程中，鲁迅显然也有他自以为是的一面，但施蛰存也有不能理解鲁迅苦心的一面。如李新宇就指出，“鲁迅并非有意批判施蛰存，而是有感于一种文化复旧……施蛰存不是自觉的复古主义者，但他不理解鲁迅的思想，不知道自己何错之有，更感觉不到所涉及的问题在鲁迅那里是何等严重……因为他不是五四过来人，不了解新文化运动的文化努力，作为年轻人，他早已在新的社会氛围中回

到了传统天然合理的老路上。”见李新宇著《鲁迅的选择》（郑州：河南人民出版社，2003），页206。而有关施蛰存本人的认识，可参张泰〈中间立场不老文心〉，见《南方都市报》2003-11-21 中施在接受弟子等人采访时的感言，“这场争论毫无意义，左联的许多争论都无意义，是吵架。”

⁶温儒敏著《新文学现实主义的流变》（北京：北京大学出版社，1988），页150-151。

⁷吴中杰 吴立昌主编《1900-1949：中国现代主义寻踪》（上海：学林出版社，1995）第7章（页381-416）。

⁸陈子善〈侧记施蛰存先生〉，见世纪中国网站 www.cc.org.cn，上网日期2003-12-01。

⁹李欧梵〈廿世纪文学的见证者施蛰存〉，见世纪中国网站，上网日期2003-12-01。
<http://www.cc.org.cn/wencui/031201200/0312012005.htm>。

¹⁰如果能够考察李欧梵对现代性的终生迷恋，我们不难理解施氏个案对他研究的重要性：无论是之于“颓废”，还是上海摩登、都市文化研究等研究课题，他都是不可或缺的。

¹¹关于新感觉派的具体发展以及心理分析小说的流变的论述可参严家炎著《中国现代小说流派史》（北京：人民文学出版社，1995），页125-174。

¹²施蛰存〈中国现代主义的曙光——答台湾作家郑明嫫、林耀德问〉，见施蛰存著《沙上的足迹》（沈阳：辽宁教育出版社，1995），页166。

¹³施蛰存〈中外文化交融的“断”与“续”——答《人民日报》记者钱宁问〉，见施蛰存著《沙上的足迹》，页158。

¹⁴施蛰存〈为中国文坛擦亮“现代”的火花〉，见施蛰存著《沙上的足迹》，页177。

¹⁵李俊牡〈施蛰存小说论〉，见《龙岩师专学报》2002年第2期，2002年4月，页41-44。引文见页44。

¹⁶施建伟著《中国现代文学流派论》（西安：陕西人民出版社，1986），页13。

¹⁷施蛰存〈关于“现代派”一席谈〉，见《文汇报》1983年10月18日第3版。

¹⁸张邦卫〈从唯美到功利的嬗变——作为文化现象的施蛰存小说创作转型批判〉，见《长沙电力学报》1999年第3期，1999年8月，页81-86。引文见页82。

¹⁹此结论是郑明嫫、林耀德的观点，收在施蛰存〈中国现代主义的曙光——答台湾作家郑明嫫、林耀德问〉，见施蛰存著《沙上的足迹》，页163。

²⁰李欧梵著《现代性的追求》（北京：三联书店，2000），页116。

²¹李今〈日常生活意识和都市市民的哲学〉，见《文学评论》1999年第6期，1999年10月，页82-94。引文见页84。

²²需要指出的是，本文所用的文本是王富仁 柳凤九主编《中国现代历史小说大系》第4卷（石家庄市：河北人民出版社，1999）有关施蛰存的那一部分，引用时本文只注页码。

²³应当指出的是，此处的语境是施氏反对将他界定为新感觉派的应答和纠正。见陈子善、徐如麟编《施蛰存七十年文选·我的创作生活之历程》（上海：上海文艺出版社，1996），页57。

²⁴马以鑫著《中国现代文学接受史》（上海：华东师范大学出版社，1998），页235。

²⁵方长安〈论三十年代现代派小说〉，见《文学评论》1998年第2期，1998年3月，页138-149。引文见页144-145。

²⁶有关鸠摩罗什生平的介绍，主要可参[梁]释僧佑撰，苏晋仁 齐练子点校《出三藏记集·卷十四》（北京：中华书局，1995），页530-535；[梁]释慧皎撰，汤用彤校注、汤一玄整理《高僧传》（北京：中华书局，1992），页45-60；李山、过常宝主编《历代高僧传》（济南：山东人民出版社，1994），页56-66和游侠〈鸠摩罗什（343~413）〉，可经由如下网址获得 <http://www.shjas.com/file/fjzs/gsdd/jmls.htm>。而有关鸠摩罗什在长安的叙述，还可参圣印法师〈鸠摩罗什在长安〉，出处可见陇原佛学网站 <http://www.Kangzheng.com/longyuan>，也可参见2002年第5期《佛学文摘》总第36期。

²⁷李山、过常宝主编《历代高僧传》（济南：山东人民出版社，1994），页65。

²⁸李欧梵〈探索“现代”——施蛰存及《现代》杂志的文学实践〉，沈玮 朱妍红 译 潘文国校，见《文艺理论研究》1998年第5期，1998年7月，页41-52。引文见页49。

²⁹具体可参施耐庵著，蒋祖钢校勘《古本水浒传》（二）（石家庄：河北人民出版社，1985）第44、45回，页97-119。

³⁰施蛰存〈为中国文坛擦亮“现代”的火花〉，见施蛰存著《沙上的足迹》，页182。

-
- ³¹ 陶榕〈一个变态人格的心理流程——谈施蛰存的心理分析小说《石秀》〉，见《贵州民族学院学报》2002年第1期，2002年2月，页49-53。引文见页52。
- ³² 杨义著《中国现代文学流派》（北京：人民出版社，1998），页223。
- ³³ 林滨〈李拓之历史小说的现代形态〉，见《福建师范大学学报》（哲社版）2002年第1期，2002年1月，页74-79。引文见页76。
- ³⁴ 谭楚良著《中国现代派文学史论》（上海：学林出版社，1996），页84。
- ³⁵ 金华〈从施蛰存的小说看现代派文学对自然生命形式的呼唤〉，见《辽宁大学学报》1995年第6期，1995年11月，页110-112。引文见页112。
- ³⁶ 王学振〈施蛰存小说的对话性与复调〉，见《荆州师范学院学报》2002年第4期，2002年7月，页44-46。引文见页45。
- ³⁷ （无名氏）〈书评〉，见《现代》1932年第1卷第5期，1932年9月号，页732。
- ³⁸ 饶岬 吴立昌著《施蛰存 穆时英 刘纳鸥小说欣赏》（南宁：广西教育出版社，1992），页84。
- ³⁹ 见陈子善、徐如麟编《施蛰存七十年文选·关于〈黄心大师〉》（上海：上海文艺出版社，1996），页357。
- ⁴⁰ 刘艳〈心理分析小说的现代流变——对郁达夫、施蛰存、张爱玲的历史性考察〉，见《东岳论丛》2000年第4期，2000年7月，页119-122。引文见页120。
- ⁴¹ 华莱士·马丁（Wallace Martin）著《当代叙事学·前言》（北京：北京大学出版社，1990），页2。

第二节 如何介入：聚焦、细描与内在消解的策略

毋庸讳言，施蛰存本人是非常讲求小说叙事的策略和技巧的，他认为，“一个小说家若不能用适当的技巧来表现他的题材，这就是屈辱了他的题材。一个好的题材——我的意思是指一个好的故事，或一段充实的生活经验，或一个表现准确意识的事件，倘若徒然像记账式的写录了下来，未必就会成为一篇好的小说。”¹当然，如果我们考察他的故事新编小说，他的独特的主体介入——其苦心经营和锐意创新也显得非常耀眼。简单说来，施的手法主要是聚焦内心、向外翻转，并将之细描、乃至繁琐化、扩大化。当然，这一切的操作都指向了他从内向外部分颠覆或消解的目的。

一 内聚焦

将施蛰存对内在心理的强调与刻画称为内聚焦显然有我的根据。他在与台湾作家郑明嫻、林耀德座谈时就曾经提及他对这一手法的创造和诠释。“**施**：我创造过一个名词叫 inside reality（内在现实），是人的内部，社会的内部，不是 outside 是 inside。

林：内在投射出去后，外在的客观世界就被改造出一种心灵空间，是意识的投射面，产生一种崭新的现实，所以您小说中那些表面超乎现实的部分事实上已不再是超现实主义的主观时空，超现实主义仅仅框限在主观的个人潜意识层次里。您的小说不是主观的变形而是客观现实中的变形了，已经不同于超现实派的作品。”²

应当指出的是，内聚焦手法是施蛰存“故”事“新”编的创举之一。表面上看，他承接了“故”事的原有大情节/框架，实际上，他更换的却是这些人物的内心世界。而这同时却是之前“故”事们的叙事中由于过分关注小说的传奇性/故事性所长期忽略的。

〈鸠摩罗什〉中告诉我们的恰恰是前文本（有意？）忽略的内容：罗什如何面对并处理佛法与爱恋、人间真情和女色的诱惑？他是怎样回应受众，尤其是他的内心？他又是怎样处理自身多重人格分裂的苦痛？作者在很大程度上是通过罗什的自我对话、幻想和其眼光与视角来叙事的，所以尽管情节上沿袭了旧情节，但事情演变的内在逻辑和实质内容上却有了大的变更和替换。如人所论，“《鸠摩罗什》是其中有代表性的一篇，它不注重情

节，现实时空也十分有限，然而人物心理时空则延缓、扩展得久远广阔。由于把大段大段人物心理情绪、情感变化、意识和潜意识活动都置于一定的现实时空进程中表现，即把心理分析和传统叙事方式结合起来，所以阅读小说时没有西方现代派心理分析小说的滞重感，相反，由心理分析带来的大容量使小说意蕴深厚，颇耐咀嚼。”³

〈石秀〉则同样显出了类似的技巧，施蛰存在 1992 年 3 月 7 日给一研究者的信中曾经坦陈，“因为《水浒》中写的是石秀的‘表’，我写的是其‘里’”。⁴惟其如此，我们可以非常细致地感受在《水浒传》中只会打打杀杀、类型化的无甚特色的 108 梁山好汉之一的石秀是怎样凸显出他的立体和鲜活。他对水泊梁山的独到分析，他对潘巧云的绵密的欲望凝视（Gaze）、细腻遐思、缜密揣摩和对潘移情别恋的理解与嫉恨，对裴如海的妒嫉，对勾栏女流血的内心感叹与痴迷，对杨雄的兄弟之情，对杀人和嗜血的内在反思与迷恋等等，恰恰是这一切内聚焦逐步推动了情节的合理递进，也真正置换了石秀的内在性格特质。

〈将军底头〉中的花将军同样也是同样手法的结晶，而且内在心理的点染之处比比皆是：无论是将军对自身尴尬身份认同的省思，还是对于汉族士兵的调教与憎厌，无论对于汉族美少女的热切欲望，还是对于战争与否的迷离之感，这一切在在构成了内聚焦的实践操作。它不仅缀连了情节，让读者了解了其发展的内在理路，而且还丰富了人物的性格内涵。“施蛰存的历史小说创作中把神化的英雄还原为人的方式，显示了施蛰存对历史的独特感知方式和把握方式。为了把神化的英雄还原为人，他并没有脱离历史典籍记载，而是采用了内视角方式，潜入古代英雄的心灵深处，从典籍记载的情节细节后面，探索古代英雄作为人的存在的真实的丰富性和复杂性。他发现这些英雄的灵魂激荡着被历史典籍忽视或掩盖了的性欲冲动，这种性欲冲动和理性发生激烈的冲突，构成这些英雄独特的二重性格。”⁵

同样〈阿谿公主〉中无论是段功、驴儿丞相，还是阿谿公主都承载着类似的特征与手法。尤其是阿谿公主的死，从原文本的殉情而死，到如今文本中以孔雀胆毒害仇人不成反

遭其害的演变本身也包含了公主零星的思想斗争痕迹。而〈李师师〉对不同类型皇帝（世俗王还是心中的白马“皇帝”）的心态展示本身就灌输了施蛰存的内聚焦精神，而〈黄心大师〉更是在铸钟的情节中暗含了她内心的冲突与世俗化了的禅机。

不难看出，施蛰存故事新编小说的内聚焦操作有其集中和广泛的特点，夸张一点说，它甚至成为情节发展的里程碑意义的点，个人主体思维的演进恰恰是通过它们的串联而凸现出情节的推进。这个向内转的倾向改换的不仅仅是书写内容，更重要的是，它实际上也是叙事范式的更新，携带了较浓烈的先锋性。如人所论，“施蛰存的改写……借历史人物的皮毛来说自己的话，展示一种新的文学观念，改变中国传统小说一成不变的叙事结构和情节模式，把文学表现领域扩展到人物心灵的无限广阔世界。”⁶

还需要指出的是，施氏的内聚焦手法主要表现为：他通过揭示人物的丰富内心世界来阐释情节发展和路径的其他可能性，并将现代人性注入到历史人物头脑中，凸现作者趣味和某些时代意义。同时，他的内聚焦也表现在他很多时候让人物跳出来自己讲话，形成一种双重对话关系，甚至因此实现了陀思妥耶夫斯基式的“复调”情景。显然，他的内聚焦因此也就并非局限于作者全知全能叙事视角。

由于受到弗洛伊德精神分析的影响很深，施氏的内聚焦主要还是团结在欲望中心的周围，相对显得简单。如人所论，“他笔下的自由联想最终又以潜意识中的欲望本能为出发点和归宿。”⁷

二 细描与扩大

如果单单是凸现内聚焦技巧，施蛰存的故事新编或许根本无法给人以如此强烈的震撼和冲击力。究其原因，施氏其实还采用了细描以及扩大的书写策略。如前所述，施氏小说的结局往往给人以新奇之感，但实际上，这个结局在作者那里有其发展的自身逻辑。所以在细描和扩大之间是一种递进关系，细描其实乃是扩大的基础。

不同时代的论者都看出了这一特点，早在〈将军底头〉发表不久，巴金就很敏锐地称赞它“谨慎，细致，华美”⁸，而现代中国文学研究大家王瑶教授也不无欣赏地说，“他（指施蛰存，朱按）描写心理十分曲折，笔锋很细腻，故事结构也颇纤巧。”⁹

如果我们记得〈鸠摩罗什〉中施氏有关“舌头”意象的连贯式书写，我们不难体察作者的细腻与结构能力的天赋。此处我们不妨以〈石秀〉为例来考察施的细描的威力。比较单纯的是纯粹心理或场景细描。比如石秀和潘的初次见面时，作者就对欲望化了的潘巧云进行了细描（页 72-73）。更加传神的是石秀本人在杨雄家第一晚的复杂思绪：从把玩一两纹银开始后悔没能上梁山发财，到突然转换思维对强盗之名的唾弃，再到对潘巨细无遗的回顾与意淫等，施的对石秀复杂意识的细描令人慨叹。我们可以从一个小细节中看出他本人思维的切换。开始时是，“伸手向横在脚边的钱袋里一摸，兀不是冷冰冰的一锭雪白花银吗？借着隔了一重青花布帐的微弱的灯光，石秀把玩着这个寒光逼眼，宝气射人的银锭，不觉得心中一动，我石秀手头竟有三五年没拿到这样沉重的整块银子了。”（页 71）结果是，“罢了。别希罕这个劳什子了……这样想着的石秀，随手秃的一声，将那个银锭抛在床角边去了。”（页 72）不难看出，施本人在勾勒石秀丰富思绪时的细致、灵巧与大气。

值得关注的是，施的细描的成功之处往往是主客体合流的、类似天人合一的刻画与操作。石秀在观看杨雄杀妻的时候所透露出的快感和满足感往往被论者和读者视为窥淫癖、虐待和变态狂的标志。而实际上，这显然要归功于施氏的别致的细描手法——场景书写、人物心理与阅读期待等的有机融合。杨雄对潘巧云的屠宰固然惊心动魄，而石秀的临场反应才是读者批评他的证据。面对潘的受死场景，石秀固然对被解剖的潘有变态的主体期待，“唔，真不愧是个美人，但不知道从你肌肤的裂缝里，冒射出鲜血来，究竟奇丽到何种程度呢。”但我们还要看到，他其实同时对刽子手杨雄也有不满，“只是看到杨雄破着潘巧云的肚子，倒反而觉得有些厌恶起来。蠢人，到底是刽子手出身，会做出这种事来。随后看杨雄把潘巧云的四肢，和两个乳房都割了下来，看着这些泛着最后的桃红色的肢

体，石秀重又觉得一阵满足的愉快了。”（页 112）不难看出，这颇有争议的书写其实暗含了多重境界：事件本身，石秀的观感，施蛰存的态度和吸引读者可能的介入。施的细描的确有其独具匠心和值得钦佩之处。

和细描密切相关的就是**扩大**——对某一焦点的扩大（zoom in）和密集观照。这主要体现在施蛰存对欲念的深层挖掘上。有论者指出，“鲁迅写了整整一本《故事新编》；郭沫若和田汉写了一系列的历史剧。但他们谁都没有像施蛰存那样用弗洛伊德的理论去深入挖掘人物的变态心理。因为施蛰存希图在一个更宏大的场面里写他的历史小说，他对弗洛伊德理论的运用就带着更大胆的意图。”¹⁰

需要指出的是，施蛰存放大手法可以从两个层面进行考察：一个是范围，一个是密度。一方面，他的所有故事新编小说都分布着不同种类和姿态的欲念，这在前文中已有论述。李欧梵也指出施蛰存故事新编的精魂概念，并直陈其先锋意义。“他（指施蛰存，朱按）特别提出两个英文字：erotic 和 grotesque，如果前者仍可译为情欲或性欲，后者显然是指对现实作出艺术上的支解而呈现的荒谬变形效果，所以我认为应属先锋派（avant garde）的技巧。然而，如果把这两种特色加在一起，有时候可以造成一种完全超现实的境界，这是三十年代文学中罕有的。”¹¹

不难看出，无论是〈将军底头〉中将军身体得以不倒的支撑源泉——欲望书写，还是〈鸠摩罗什〉中罗什心中的欲念杂陈；无论是〈阿褫公主〉中段功的爱欲与野心，还是〈李师师〉中师师对温柔体贴、儒雅有趣的周邦彦的中意；无论是〈石秀〉中石秀的英雄气短，以及由此对潘巧云的欲望投射，还是黄心大师对世俗爱恋的难以割舍等等都大面积地，甚至普遍地分布了欲望的气息。

尤其需要指出的是，这种大范围的欲念的介入也改变了前文本单一的主题或意义。如果我们以〈黄心大师〉为例进行分析，就可以发现这篇貌似古典的小说其实富含了暧昧与晦涩。施蛰存说自己“用近乎宋人词话的文体写了一篇《黄心大师》……关于这篇小说里的文体，在我是一种尝试，实在也可说是一种摹仿”¹²，这无疑是他比较谦虚的说法，尽

管其中也有几分真实。关键在于，施氏的处理手法使得这个原本是为黄心大师贴金的神化（话？）描述变得扑朔迷离，从而既使答案变得更加合情合理、多姿多彩，也使意义变成一种可能是无解的诱惑。黄子平就指出了这一点的重要性。“在《黄心大师》中，‘叙述’与‘被叙述’中有‘人性’与‘神性’的暧昧纠缠，舍身铸钟的文本深处有许多模棱两可的意义，与小说的‘纯中国式’文体构成一似旧还新的风格杰作。”¹³

另一方面，施氏扩大的手法体现为聚焦之后的放大处理。有论者指出，“施蛰存又擅长以历史人物改写小说，被认为是‘历史小说’，事实不然。盖施氏的小说除了借用‘历史’人物的名字，或者形迹大纲外，其他完全与历史不符，也意不在历史本身……施蛰存最擅长心理描写，把人类心灵深处的某一点挖出来加以放大特写。”¹⁴尽管个中论点不无可商榷之处，比如施氏的故事新编小说并非“完全与历史不符”，其实有些篇目基本上还是遵循了历史的大情节和框架，并未实现彻底的消解，本文稍后会论及，此处不赘。这段论述却清晰的点出了施氏介入故事的扩大手法。

比较令人感到讶异的就是：某些小说的结局令人吃惊。《石秀》里面对鲜血和杀戮的描写不仅细致，而且分量十足，作者的嗜血和迷恋虐待程度也不容忽略，读者一如郁达夫者，对施氏的此类细腻又扩大的操作也是欣赏有加。“曾读过我的那篇《历史小说论》的人，或者会记得我之所以想以史实来写小说的原因，历史小说的优点，就在可以以自己的思想，移植到古代人的脑里去。施君的四篇东西，都是很巧妙地运用着这一个特点的。尤其是《将军底头》的神话似的结束和《石秀》的变态地感到性欲满足的两处地方，使我感到了意外的喜悦。”¹⁵

除此以外，我们也可以感受到作者的潜意识之中的报复、愤怒等心理，或许正因为如此，才塑造出如此张力十足的事件和个性人物。有论者甚至认为，这是作者憎恶都市的表现，“小说自始至终置潘巧云于道德的对立面，而作者自己一直附身于石秀，从中我们可以隐约感到作家心中咬牙切齿的快感！对她们的报复即对都市的报复，对现代价值观的否

定！”¹⁶当然，作者本人或许并未如该论者判断的那样有虐女狂，但从性别视角来看，作者倒是部分暗合了该理论要批判的立场和角色。

如果从文本分析角度来看，〈石秀〉无疑是扩大手法应用最好的个案。尽管石秀的变态、嗜血和虐待、窥淫癖的发展其来有自，但是经过施氏的细描和扩大处理，才在 20 世纪中国文学史上，尤其是现代文学史上，石秀才成为这样一个令人如此过目不忘、触目惊心的文学灵魂。李欧梵干脆认为，这篇小说有力地奠定了施蛰存成为大作家的坚固位置。

“从这篇小说开始，施蛰存凭着他强大的天赋和非凡的美学感悟力，迈向了成为一个大作家的路途。”¹⁷

三 介入的层次及其缺点

有论者曾经以“保守的先锋性”来涵盖 20 世纪三十年代小说现代派的整体内在特征，强调说，“先锋性使 30 年代现代派小说在那一时代的中国文坛上异常突出，富于革命性，不被容于时代文学主潮；保守性则使 30 年代现代派小说与西方现代主义区别开来，体现为一种民族特性。”¹⁸

施蛰存的故事新编小说大致上可以划入其中，因为尽管总体上施蛰存的此类小说对前文本都进行了或多或少的意义颠覆，但是，实际上，施蛰存的现代性里本身隐藏了起着约束和牵引作用的古典理性及其道德原则，无论从手法上，还是意义上都有类似的轨迹。比如〈石秀〉中，石秀内心里的蠢蠢欲动和他与潘巧云的秋波暗递最终没有发展成男欢女爱的奸情，他还是艰难地坚持了“朋友妻，不可欺”的伦理原则。当然，这也引起了我们的进一步思考：施氏介入的程度和层次到底如何？

整体而言，施氏故事新编小说中的主体介入主要集中在“复活”层面。也即，他小说的主要操作还是为了在部分替换/否定前文本观念的基础上，对事物其他可能性的建设性探寻。显然，他的目的并非另起炉灶，实现彻头彻尾的重塑。

具体到文本上来，比较而言，〈将军底头〉〈李师师〉〈阿褫公主〉〈鸠摩罗什〉算是基本上遵循了小说前文本的情节结构，尽管它们中作者介入的程度不断递增：〈将军底

头)算是主要依据一首诗进行的生发点染之作,本身有比较强的弹跳空间,但也因此难以判断他的主体介入的程度,倒像是更加符合弗洛伊德心理分析原理的个案;〈李师师〉算是基本上填充了历史传说中的情节空隙,更富生活气息;〈阿褫公主〉被部分置换了公主赴死的原因和过程,但也还属“复活”之作;〈鸠摩罗什〉的心理分析向外翻转的成分和比重已经开始增强,罗什性格的多重分裂也说明了这一点。但不管怎样,施氏还是基本上保留了前文本的情节架构。

〈石秀〉中尽管情节的发展和推进上还是大致不差,但作者串联情节的手法却主要依靠内聚焦中的幻想和联想等,作者主体介入的努力则更加突出。而最后将石秀一步步推导出窥淫癖、变态狂的形象操作则反映了施蛰存渐进式质变的苦心。如前所述,〈石秀〉中除了前文本《水浒传》在引导大家外,还有鲜活的石秀在讲话和思考,除此以外,我们要注意到,作者施蛰存其实近乎寸步不离地附身石秀,并且激起也引导着受众的偷窥欲望和阅读变态过程中的刺激感。

需要指出的是,作者主体介入的程度并不一定和小说意义被颠覆的程度成正比。实际上,貌似最接近历史小说/考证的〈黄心大师〉才是作者主体介入程度最强的一篇,但同时它又是回归传统、最貌似章回小说或古代小说的一篇,甚至它在无意中迷感了当时虔诚编纂比丘尼传记、志承前辈高僧伟业的震华法师。后来施蛰存还真诚地写了一篇《一个永久的忏悔》为自己的虚构给法师造成的无望期待表示歉意。而实际上,这是一篇似模似样的仿真虚构。施氏承认说,“至于这篇小说里的故事,百分之百是虚构的。我在篇中曾经提起过在一个藏书家那里看到了无名氏著的《比丘尼传》十二卷的明初抄本残帙,以及明人小说《洪都雅致》二册,并且也曾引用了此二书中几段关于黄心尼记载,其实全出于伪造”。¹⁹

我们不妨来仔细看看施氏介入的强度和欺骗性。施蛰存首先虚构了一个他畅游这个少为人知的尼姑庵的经历,造成一个以故事(散文的形式)套故事的结构。原初遇到黄心大钟时的疑惑在离去后仍然保留了,他煞有介事地亮出了自己的种种考证底牌,从某本书,到某某藏书,显出自己的“严谨”,给人以相当的可信度。最为可笑的是,他还表演了自己书写态度的坦诚,“为了方便起见,我从各种史料中钩稽出她的事实,排比先后,再

揣摩其情状，略略加一点自己的渲染，在这里叙述了她的故事，想必读者也乐于垂听的吧。”（页 162，重点号为笔者加注）可谓用心良苦。

不仅如此，施氏还不时在小说中加了类似“笔者按”的说明，更让读者觉得他的考证历经选择、非常可信。比如“关于她的丈夫，记载不一，小说上有的说是‘遇人不淑，流而为伎。’”（页 166）；“关于她丈夫犯罪的事情，记载也各各不同。”（页 167）施氏不时罗列了有人说和还有人说等等似是而非的说法，然后在进行“合理”分析后亮出自己的观点，这当然比较容易“蛊惑人心”。

更可笑的是，他所一直强调的有关结局的“事实真相”中同样包含了吊诡。他一本正经地说，至于之前的东西，“我们都不能有详细的事实可记，只得在这里存一个名目，做‘姑妄听之’观而已。但是关于她舍身铸钟的最后的灵应，我们却幸而得到了的事实真相。”（页 176）实际上，如前所述，〈黄心大师〉所反映的意义主题更应该是欲念被动化为拯救神话的神性（？）/人性暧昧。如此“伎俩”不过是施蛰存为消解人为神化的障眼法而已。

比较而言，我们可以看出，在故事新编的书写上，施蛰存并未一如李欧梵所强调的那样前卫。至多，一些西方文学现代性的概念部分渗入了其中而已，比如“颓废”、“虐待”、窥淫等等。尽管如此，施蛰存在处理这类题材和主题时，还是留下了许多可以探寻个体性格发展的蛛丝马迹而不致让这种书写显得过于突兀。

当然，施蛰存的故事新编书写也有其缺点。一方面，他过分强调了弗洛伊德所讲的精神分析在人的主体意识发展中的作用，也因此简单化了小说，所以很多时候我们可以觉察他所塑造的人物固然丰富了前文本的单一或者模式化，但是，他实际上也落入了另外一个极端中：类型化。要么这种主义潜伏了喧宾夺主的弊端，文本成为了理论应用的工具。

“施蛰存写《石秀》这样的小说，情况恰好相反：他恰恰在很大程度上脱离了石秀这个急公好义的起义英雄的特定情境，用弗洛伊德学说去修正历史生活的逻辑，使作品成为弗洛伊德理论的一种插图。”²⁰

要么，也因此造成了艺术创新的过于单一，毕竟单一主题的狂欢化操作本身就存在着太多的限制。如人所言，施氏力图“以现代性心理学说为指导来解释历史故事。这种‘故事新编’，显示了作者艺术创新的才华，并为中国现代文学提供了新的视角和表现手法。但同时，这毕竟是一种过于狭窄的闭门造车之作，随着《石秀》艺术地位的确立，这种‘二重人格’的描写也到了尽头。”²¹

同时，还需要指出的是，施氏故事新编的书写有其因为主题单一而造成的并发症：人物性格的简单化和更深广的社会意义的可能性的缺失。当然，我们单纯从道德角度指责施蛰存的故事新编小说是片面的。有人就认为，“因为只求表现个人要求表现的东西，所以即使是露骨的肉欲，或者是其他丑陋的、病态的和荒诞古怪的东西，也出现在小说里了。这样一来……大大地限制了作品题材和主题的深化，削弱了作品积极的社会效果，有时甚至产生不好的影响。”²²因为边缘和被压抑的主题的开拓原本也是文学创作的自由和分内之事，我们显然不能采取类似的道德标准批判文学。但同时让人担忧的是，对某一主题的矫枉过正的偏好可能本身也会妨碍其意义的深入挖掘。王瑶先生就坦率指出，施氏的缺点在于“着重于性心理的曲折的分析，却失掉了人物的完整性格和作品的社会意义。”²³

与鲁迅相比，施氏仍然缺乏前者那种厚实、沉重和繁复的人文关怀，哪怕同样是书写人性，侧重点、进路显然也各有千秋。鲁迅以他的驳杂、深邃和高瞻远瞩令人忍俊不住、慨叹不已和陷入无尽的反思；而施氏以他的鲜活、集中与深钻细研令人震撼不已、记忆犹新。比较而言，施蛰存显得有些窄缩和轻快了，他并没有实现鲁迅式的“更深一层的用心，——借古事的躯壳来激发现代人之所应憎与应爱，乃将古代和现代错综交融”。²⁴

施蛰存当然有他的偏重、问题以及独特意义。如人所言，“问题的症结在于施蛰存对人物形象的泛化、淡化以及解典型化，而把笔墨重点放在如何表现自己的‘观念’或‘理念’以及如何较好地形象地介绍弗洛伊德的精神分析学说和里比多原理。也就是说，施蛰存的文学话语体系已转化为宣扬‘爱欲观’的传声筒和载体形式，文学会谈语境也只是向众人昭示

‘爱欲观’的文化语境，这样的话语实践确实有其耳目一新的艺术美价值。单就这点来说，在 20 世纪中国文学的星空中，施蛰存的心理分析小说有开先河的意义。”²⁵

施蛰存的同时代人在对他的故事新编书写的独特性进行点评以外，也曾对他书写进路提出了卓有成效的建议。“施蛰存先生除了《将军底头》一集之外便没有其他的古事小说了。其实，这一条新蹊径既由他开辟，自然应得在同一方面多多找得一点收获。不过同样是两重人格的描写的作品是不能再多作了；譬如，写到阿褙公主，因为要避免雷同，便已显得枯窘。作者是最好要能在同一条的大路上开辟出许多支路来。”²⁶

当然，今天看来，已经安息的施先生无法以创作回应他们的批评与期待了，但是值得庆幸的是，在随后的历史河流中，这一条书写的脉络并没有被拦腰斩断，书写的策略却也不断被深化和丰富。当我们将眼光转而投向此类书写蓬蓬勃勃的香港时空时，刘以鬯无疑是最好的继承者和开拓者。一方面，他是大陆 1930-40 年代现代主义文学优秀的传人和发展者，另一方面，他也是香港现代派文学本土化的先驱和发扬者。

¹陈子善、徐如麟编《施蛰存七十年文选·一人一书（下）》（上海：上海文艺出版社，1996），页 374。

²施蛰存〈中国现代主义的曙光——答台湾作家郑明娟、林耀德问〉，见施蛰存著《沙上的足迹》（沈阳：辽宁教育出版社，1995），页 172。

³唐正华〈施蛰存佛教小说创作心理透视〉，见《学术界》1994 年第 5 期，1994 年 9 月，页 64-67 转页 59。引文见页 67。

⁴杨迎平〈新时期施蛰存研究述评〉，见《中国文学研究》2000 年第 1 期，2000 年 1 月，页 89-92。引文见页 90。

⁵李俊牡〈神化的英雄与人的还原——施蛰存历史小说论〉，见《浙江师大学报》2000 年第 3 期，2000 年 5 月，页 13-17。引文见页 14。

⁶唐正华〈论施蛰存历史题材短篇小说的创新〉，见《文史哲》1994 年第 2 期，1994 年 3 月，页 89-92。引文见页 91。

⁷黄德志〈悖离·整合·归依——论施蛰存小说创作方法的衍变〉，见《江汉论坛》2000 年第 1 期，2000 年 1 月，页 69-73。引文见页 70。

⁸巴金〈作者的自剖〉，见《现代》第 1 卷第 6 期，1932 年 10 月号，页 863-867。引文见页 865。

⁹王瑶著《中国新文学史稿》（上册）（上海：上海文艺出版社，1982），页 298。

¹⁰李欧梵著，毛尖译《上海摩登——一种新都市文化在中国》（北京：北京大学出版社，2001），页 170。

¹¹李欧梵著〈漫谈中国现代文学中的“颓废”〉，见王晓明主编《二十世纪中国文学史论》第 1 卷，页 59-89。引文见页 69。

¹²施蛰存〈一个永久的歉疚——对震华法师的忏悔〉，见刘屏编，施蛰存著《东方赤子·施蛰存卷》（北京：华文出版社，1998），页 313-316。引文见页 313。

¹³黄子平〈“狠心”的施蛰存〉，原发表于《深圳商报》，后见世纪中国网站纪念施氏专辑 <http://www.cc.org.cn/wencui/031201200/0312012006.htm>。

-
- ¹⁴施蛰存〈中国现代主义的曙光——答台湾作家郑明娟、林耀德问〉，见施蛰存著《沙上的足迹》，页 163-164。
- ¹⁵郁达夫〈在热波里喘息〉，见《现代》1932年第1卷第5期，1932年9月，页 642-643。引文见页 643。
- ¹⁶黄献文著《论新感觉派》（武汉：武汉出版社，2000），页 92-93。
- ¹⁷李欧梵著，毛尖译《上海摩登——一种新都市文化在中国》，页 177。
- ¹⁸方长安〈论三十年代现代派小说〉，见《文学评论》1998年第2期，1998年3月，页 138-149。引文见页 148。
- ¹⁹施蛰存〈一个永久的歉疚——对震华法师的忏悔〉，页 313。
- ²⁰严家炎著《中国现代小说流派史》（北京：人民文学出版社，1995），页 162。
- ²¹邵伯周著《中国现代文学思潮研究》（上海：学林出版社，1993），页 415。
- ²²余凤高著《“心理分析”与中国现代小说》（北京：中国社会科学出版社，1987），页 221。
- ²³王瑶著《中国新文学史稿》（上册），页 298。
- ²⁴茅盾〈《玄武门之变》序〉，见《茅盾全集》第21卷（北京：人民文学出版社，1991），页 283。
- ²⁵张邦卫〈施蛰存小说人物形象的“解典型化”研究〉，见《长沙电力学报》1998年第2期，1998年5月，页 107-111。引文见页 110。
- ²⁶（无名氏）〈书评〉，见《现代》1932年第1卷第5期，1932年9月号，页 732。

第七章 刘以鬯：诗化的狂欢

刘以鬯之于 20 世纪香港文学史乃至中国文学史，都有其不可替代的意义。当李欧梵在追根溯源从各个层面探讨上海的现代性¹时，他对施蛰存等人的高度评价²中似乎也暗含了他如下的慨叹：20 世纪 40 年代以后相当长一时期内中国大陆的现代文学随着江山的更替而骤然变色、现代主义似乎随之星光暗淡。在我看来，或许他似乎应该象笔者一样将目光投向同一时间段或稍后的香港文学时空。

长期以来，香港文学往往是被忽视的他者，即使和同是区域文学的台湾相比，后者显然凝聚了五彩的光环。但是，如果要讨论 20 世纪 50-60 年代的现代主义小说，香港的水平并不亚于台湾。刘以鬯不仅是李所关注的现代主义文学的嫡系传人——他和心理分析派³等现代文学思潮有着千丝万缕的关系：他不仅欣赏和模仿“新感觉派”的手法，而且他对香港都市的深刻体验和精妙揭示，“可以说是以香港的方式延续了上海的现代主义文学”⁴；同时他又是书写香港性（Hong Kongness）、确立香港文学在 20 世纪中国文学史地位的集大成者——他本人及香港文学都因此实现了质的飞跃。⁵在展开论述之前，我们有必要先了解并确立我们的“靶子”。

刘以鬯，原名刘同绎，1918 年生于上海，祖籍浙江镇海。1941 年毕业于上海圣约翰大学。著名报人与编辑，1948 年离沪赴港做编辑、主笔等。1952 年赴新加坡做编辑，1957 年返回香港。1985 年至 2002 年上半年任《香港文学》杂志社社长兼总编辑。20 世纪 50 年代，为谋生计，曾经批量生产过“行货”（流行小说）。著述甚丰，笔力劲健，尝试过各种文体：小说、诗歌、散文、文学批评、翻译等。⁶主要作品（翻译暂时不在此列）有《天堂与地狱》（1951）、《雪晴》（1952）、《酒徒》（1963）、《寺内》（1977）、《端木蕻良论》（1977）、《看树看林》（1982）、《一九九七》（1984）、《春雨》（1985）、《短绠集》（1985）、《刘以鬯卷》（1991）、《岛与半岛》（1993）、《黑色里的白色 白色里的黑色》（1994）、《刘以鬯实验小说》（1994）、《见虾集》（1997）、《对倒》（2000）、《不是诗的诗》（2001）、《过去的日子》（2001）、《刘以鬯小说自选集》（2001）、《畅谈香港文学》（2002）等。⁷

和刘以鬯整体上创作的硕果累累相比，他故事新编体小说的数量和个中比重似乎显得比较单薄。梳理一下，依据书写时间顺序主要有如下的 9 篇：《西苑故事》（1945）⁸、《借箭》（1960）⁹、《寺内》（1964）¹⁰、《除夕》（1969）¹¹、《蛇》（1978，8）¹²、《蜘蛛精》（1978，12）¹³、《追鱼》（1992，3）¹⁴、《他的梦和他的梦》（1992，5）¹⁵、《盘古与黑》（1993）¹⁶等。其中，除了《寺内》为中篇小说外，其余皆为短篇、甚至是超短篇的微型小说¹⁷（如《借箭》、《追鱼》、《他的梦和他的梦》）。

或许是由于刘以鬯的锐意创新、笔耕不辍以及其巨大影响力和德高望重等种种原因，有关他的研究同样也是硕果累累。比较有影响力的专论就有至少三部：梅子和易明善主编的《刘以鬯研究专集》（1987）、易明善著述的《刘以鬯传》（1997，8）和周伟民、唐玲玲合著的《论东方诗化意识流小说：香港作家刘以鬯研究》（1997，9）。回到刘氏故事新编研究上来，上述三书对此都有涉及。《刘以鬯研究专集》中多为各种论文或是访谈等的合集，对故事新编的探讨屡有亮点出现，但限于篇幅和时间等因素，该书中并无严格意义上的专门研究。《刘以鬯传》中有一小节（页 111-118）专论刘的故事新编。资料丰富、翔实（目前为止，他收集相关文本是最齐全的），加上他曾就近同刘氏本人交流过，观点也比较持重，但一些观点有待进一步的拓展。《论东方诗化意识流小说》也有专节论述，和前出的研究成果相比，观点虽然稳重，但似乎较少新鲜感。

值得一提的还有李今在编纂《刘以鬯实验小说》（1994）时，在“编后记”中对刘氏的故事新编进行了非常精妙的文本细读，但她认为的“刘以鬯的故事新编是以现代人的眼光重新打量历史上的事件和人物，突出表现在以弗洛伊德的观点重新解释和消解爱情的神话，显示出现代人对人的本质和性的思考和观念”¹⁸似有值得商榷之处，由于她所读文本可能不全，所以导致她的观点显得有些片面，因为刘氏的故事新编所涉及的主题要远比这丰富（下文会述及）。笔者也有拙文¹⁹从刘氏故事新编的叙事范式角度层面（隐喻叙事、性别叙事、剪贴与复调叙事等）进行分析。

徐黎的专论刘以鬯的故事新编的论文《古典题材的现代诠释、表现与改造——论香港作家刘以鬯的“故事新编”》²⁰算是比较少见的专论单篇论文，该文论点四平八稳，但并无多少新意。而且，有些比较有意思的观点往往也淹没在过度的文本引评中，一闪而过。其他散论会在论文论述时依次涉及。总之，以上研究都或多或少的推动了刘氏故事新编的

研究。但我们思考、关注的关键问题在于：刘氏在其故事新编中凸现了怎样的主体介入？他在故事新编体小说史上因此又占有怎样的地位，扮演怎样的角色？由于前人研究比较丰富，笔者在此并不追求面面俱到，而是更加顾及论述的创造力。

一 定位：新编精神的承继与弘扬

某种程度上讲，作为香港文坛常青树的刘以鬯恰恰是锐意创新、勇于探索的代名词。尤其是在阅读他的“实验”小说²¹时，这种感觉特别令人震撼的强烈，因为读者似乎很难将小说的前卫性与其大龄的古稀身份挂钩。有论者指出，刘以鬯仿佛华文小说与世界潮流交汇的中介点。“综观刘以鬯的文学创作，他的贡献在于率先使华文小说与世界新锐的现代主义接轨，也在于将中国现当代文学的时代精神与主题较完美地融贯在一起，将文艺工作者的艺术开拓精神和历史使命意识完美地融贯在一起。”²²

素有 20 世纪中国文学史上“第一部意识流小说”之称的《酒徒》显然可说是这一精神最广为人知的恰当注脚，而实际上，在我看来，刘的故事新编更应当是作者逐步开拓和创新的当之无愧的“晴雨表”。“我觉得用新的表现手法去写家喻户晓的故事，在旧瓶中加些新酒，至少可以给读者一个完全不同的感觉。或许在若干年后，人们谈及小说的发展时，会发觉到二十世纪七十年代的时候曾经有人用新手法来写大家熟悉的故事，这不是很特别吗？”²³

当然，如果我们将刘氏放在故事新编体小说书写的脉络上，我们发现他的这种创新精神其实是和鲁迅²⁴等集大成者息息相通的。手法上，他们都秉持了适度创新——民族特点外加现代技巧糅合——的标尺。而在意义的挖掘上，他们都立足于复杂人性的展开式处理，力图书写更多姿多彩的人生。从这个意义说来，刘氏和鲁迅在新编的精神上是一脉相承的。“刘以鬯的故事新编，是在继承鲁迅优良传统的基础上，采用现代小说的新手法，来描写古代的故事和人物。他着重对熟悉的民间故事和传说进行新的再创造，并从中开掘出新的内涵和新的境界，是小说艺术现代化与民族化的尝试。”²⁵

当然，刘和鲁也有着很大的不同。鲁迅小说形式的现代性归根结底还是指向了其“立人”的核心思想及其纠缠，而刘氏的形式创新尽管和意义的更新不无密切关系，但显然前者有着更加招摇的表现和递进。所以从此意义上讲，鲁迅的故事新编富含更加突出和厚重的哲理性，而刘氏的文本则更多了些诗性色彩。“鲁迅的‘故事新编’多哲人的犀利，刘以鬯的‘故事新编’多艺术家的敏悟。他以现代心理学的眼光重读古籍，在真幻朦胧中窥探着稗海名角的内心隐秘，以内在真实去诠释古事而给人以悟性的启示。”²⁶

当然，从艺术手法角度来考察，刘以鬯和心理分析派似乎有着更加密切的关联。作为浸淫在现代主义弥漫的上海的氛围中，刘氏对心理分析派主办的杂志、相关作品、风格想必并不陌生，甚至可以说得上如数家珍。尽管刘氏在接受采访时，并没有提及他和心理分析派的纠葛，但刘和心理分析派的确有着千丝万缕的关系。在业务上，他们也有往来。刘在二战后曾在上海创办怀正文化社，就曾出版过他们的作品。²⁷

当然，刘和心理分析派显然有着更深切的契合。比如，他们在处理现代主义手法和传统的关系时就表现出惊人的一致性：并非是和传统决裂，而是在吸纳基础上的超越和嵌入。总体上说来，他们“是以现代人的眼光，用现代文学技巧，写传统文学体裁的有意义的尝试，是对小说创作的民族化和现代化的结合、传统文学和现代意识的融汇这一重要课题的有益的探索。”²⁸

不难看出，施蛰存的心理分析手法和刘的意识流手法其实都包含着谨慎和细致的营构。他们并没有放任意识，让它们四面八方随意流淌、懒散无序、难以控制。而实际上，我们在许多读者所标榜的他们的哪怕令人触目惊心、目瞪口呆的小说结局上，也可以找出作者的苦心经营痕迹。如前所论，施蛰存在《石秀》中就有意暴露了自己重塑石秀的轨迹。同样，《寺内》（包括稍早的《酒徒》）都表现了刘控制意识流和个体思绪、欲望的分寸感和有意识的架构——手法严谨、布局精巧。有论者就指出了他们的神似之处，“西方意识流小说是以一种全新的姿态对传统文化表示反叛，而刘以鬯的意识流小说则是在努力超越传统的同时又带有本民族文化的特点，这和三十年代的新感觉派是一致的。”²⁹

作品主题上，《寺内》中蓬蓬勃勃的欲望流动和施氏的故事新编中频频的欲望穿梭在广度上可谓如出一辙。“作者超越了传统小说的道德叙事，走向了现代人‘自我’本位的叙事。古老的故事在作者现代生命观念和文化意识的烛照下在灵动飞扬的诗化的叙事中大显光辉，实现了现代性的复活，给人新异、诡奇和动人的美感。”³⁰同时，充分讲求文字的姿彩与张力，很多时候精雕细琢、富丽妖娆的风格成为二者的又一大共性。

但刘以鬯毕竟不同于心理分析派。哪怕是同样书写欲望的复杂性，他们仍然走着各自特色鲜明的异路歧途。如前所论，施蛰存书写狂欢欲念的手法可简化为“内聚焦”与细描、扩大等等，他或是利用情节的步步推进、“离奇”发展，或是有意忽略经典文本中根深蒂固的理念，转而夸大自己的强调，种种手法，突出了施氏的哗众性和行文叙事上的散文风格；刘氏则表现出不同的策略，他的故事新编很多时候彰显出五彩缤纷的诗化风格。

“施蛰存在《将军的头》、《石秀》等‘故事新编’中也采用了弗洛伊德意味的深层心理描写手法。但我们在施氏作品中感受到的是以刀光血影的奇特情节强化的现代心理学的散文化，而在刘以鬯的《寺内》一类‘故事新编’中，感受到的则是以百物灵动的奇思浓化的现代心理学的诗化。”³¹

这里的诗化不仅仅是我们顾名思义得出的想当然理解，在刘以鬯身上，诗化显出其五光十色、八面玲珑的魅力，在此意义上，我将他的故事新编中主体介入的最大特色界定为“诗化的狂欢”。由于下文专节述及，此处不赘。

需要指出的是，刘氏是有意识高扛锐意创新大旗的小说家。他坦言“我故意用不合常规的表现手法，另辟路径，使作品能够多少有些独创性……为了寻求新路线，我愿意做更多的尝试。”³²无论是从文学反映现实的古板框限跳到书写“内在真实”，还是屡屡突破常规与陈词滥调等，刘都在不折不扣地实践着自己的追求，锐意创新、“娱乐自己”——或者消解故事性，或者剔除人物，或者打破文体间的人为界限和思想禁锢，诸如此类，不一而足。

而实际上，刘氏的常青也恰恰与此有关，他恰恰是与时俱进的开拓者，甚至引领潮流者。但同时，刘对小说书写可能性的持续开拓和实践也逼使我们论者进行论述策略的调整。于我而言，使用狂欢化理论对他的故事新编进行分析、统摄也有其独特的意义，因为“一旦我们调整了批评策略及理论角度之时，新的、不同的问题也必将随之而起，迫使我們再度重新反省一个新的美学立场”。³³

二 诗化的狂欢

之所以将刘以鬯的故事新编的独创性称之为“诗化的狂欢”自然有我的充分理由。这里的“诗化”包含了非常丰硕的含义。如果从宏观的角度来讲，“诗化”首先指向的是文体越界的考量，也即，刘氏的故事新编小说书写打上了诗歌特征的烙印；其次，“诗化”在刘以鬯那里还有不同的含义，诗歌的精神质地甚至已经成为小说的灵魂，内化到小说的叙事策略中。即如其所言，“我将新酒倒在旧瓶里，运用现代感情与新的表现方法，对《西厢记》进行了一次违反常规的、探索性的尝试。我试图用诗句去写小说，让一个古老的故事在诗的语境中形成现代风貌。我无意用诗的形式写小说；而是用小说的形式写诗。”³⁴

当然我们如果从微观角度看，“诗化”当然拥有更加丰富的姿彩：比如从小说结构上的延宕与淡化情节、消解故事性到整体架构上的诗性彰显，从内在真实的意象化、隐喻化，到心理空白的填充和电影式密度测量，再到诗性场景的频频闪现，刘氏的“诗化”显然别出心裁、值得仔细体味。但总括而言，如人所论，刘氏的“诗化”有其狂欢色彩，但也大致有迹可循。“刘以鬯的‘诗化’小说，大致有两个特点，其一是把无论是深邃的还是普通的思想、意念重新包装，或采用不规则组合，或改变视角，或意象新奇，或修辞奇异，使其既披上诗的朦胧轻纱，又包孕厚重的哲理，有时还带几分顽皮与戏谑。其二是吴尔芙所推重的，用诗的透视来写作，达到一种诗的意境，而非指以格律来作小说”。³⁵为

更好地探寻刘以鬯主体介入的独特性和精微之处，此处的论述则进行比较细致的微观考察。本文主要从如下三个层面进行考察：1 游戏情节；2 张扬诗性；3 再现诗境。

1 游戏情节。哪怕稍稍梳理一下刘氏故事新编小说情节书写的策略，我们不难发现，他玩弄情节的技巧越来越高明，对情节的消解情结也越来越强烈。《西苑的故事》主要还在于“复活”当时隋炀帝荒淫无耻生活场景，同时也状写了他面临灭亡的沉沦心态，这在情节上从主体介入的层次来讲算是**大致遵循**旧文本。《寺内》中我们不难发现，刘氏在保留《西厢记》张生和莺莺大致情节演变的同时，已经开始了操纵情节的演练。首先，许多在旧文本中秩序井然的情节（比如张生约请白马将军退敌的场景只是由几句话替代）被诗句的张力吞并，往往以诗意十足的一语带过成为它**简化**固有情节的模式之一，因此如果头脑中没有葆有原文本情节的读者往往会觉得莫名其妙或者不过瘾。当然，在处理一些男女之间的情愫流动时，刘以鬯却偏偏拉长了情节推展的节奏，淋漓尽致地进行发挥。比如莺莺和张生的送别场面以及前者对后者的思念与等待就被赋予了厚重的笔墨和细致的勾画，情节因此得以被**延宕**。

如果说《除夕》仍然体现了刘氏“在改造旧文本的过程中追索故事发生的背景和路线，打破了时空界限，真正勾勒出他自己视野中的历史重现”³⁶并将曹雪芹书写《红楼梦》的历史再现的话，那么《借箭》其实就是在诗化“历史”——将原有的《三国演义》中斗智斗勇的繁复情节约化为一首诗：“诸葛亮的镇定如湿衫紧贴鲁肃的震颤/鲁肃在死亡边缘敲不开心门/大江平静/但杯中的酒液久已掀起波澜”。

在《蛇》中原本惊险离奇的蛇妖白素珍饮雄黄酒现原形、盗仙草拯救被吓晕的许仙等脍炙人口的情节不过是**收缩**为许仙的梦，甚至从而反衬了后者的多疑和偏见。所以，《蛇》的“改编不仅更换了对题材的视角，而且是一次新的开掘，是主题的深化。”³⁷比较而言，《蜘蛛精》和《盘古与黑》体现出刘对情节的**截取并血肉化**；《追鱼》中则采用了**重复与提纲挈领**的策略。³⁸《他和他的梦》则采用了情节的淡化手法，颇有散文诗的姿彩。

2 张扬诗性。刘以鬯故事新编的诗化手法不仅仅在于他对小说情节随着时间推进所进行的变本加厉的游戏与改造，同时，他部分消解了情节，取而代之的却是张力十足的诗性

张扬：隐喻、象征、意象等手法的频频使用、诗性结构的采纳等。这不仅弥补了情节缺席的遗憾，而且以诗性勾连了人为的断裂。

刘屡屡提及说，“通常诗体小说用诗的形式写小说；我写《寺内》时采用相反的形式。”³⁹的确，诗性张扬在《寺内》中有异常丰富的层次显现。

如果从文字的角度考量，《寺内》其实就是由诗语叠缀而成的小说，其意象的丰富与叠合、编织往往令人在美丽妖娆的文字迷宫中流连忘返、叹为观止。比如小说中张君瑞面对莺莺的香味后晚上在梦中难免浮想联翩，刘以甬在描述其感情的深层变化与递进时，显出了其诗性文字的深厚功力，“风景侵略眼睛，情感疾奔。美丽的东西必具侵略性。”刘不仅简明扼要地点出了情节的推进，还对此进行了介入式的点评和探因。

不仅如此，在《寺内》中还有读多令人值得注意的意象。而它们的跳跃、流动、牵引等则扯动了原文本中难见的活性。比如“小飞虫”、“鱼”、“鸚鵡”、“麻雀”等等都是主人公们内心真实变幻的目击者和外在反映。同时，梦幻手法的使用既表现了刘隐喻、象征的丰富性和威力，同时也为我们开启了另外一个可能映射内在真实的橱窗。⁴⁰当然，刘还用戏剧的伴奏——音乐以及种种文学手法，如排比、重复等加强了小说表现诗歌结构的气势与关联密度。

值得注意的是，刘对小说整体架构的创新：以小说写诗。往往我们似乎只看到了其诗体小说的诗性渗透，但同时我们如果调换思维，便可以体味到，其实，刘氏对情节弱化的同时也有他独特的用心，借重这个若有若无的小说情节连缀五彩缤纷、光怪陆离的诗性语言、意象和其点评。“细心的读者不难发现，《寺内》的情节比旧文本《西厢记》简约很多，而恰恰是情节的浓缩增强了小说话语中诗性的张力，读来感觉更像一首恣肆又别致的诗。”⁴¹

从这两方面看来，《寺内》的繁复诗性手法有其令人耳目一新的独特功效，从此意义上讲，这也凸现出刘作为小说大家的深厚与巧妙内功。如人所论，“在《寺内》中，有许多诗意纯净、想象奇特、修辞怪异的文字，也有层层叠叠的新奇意象，使这篇陈旧的故事

焕发新绿，成为根深颖俊，句句出新的新编……《寺内》在技巧和题旨上均有脱胎换骨的大手笔，堪称大家之作。”⁴²

同样，刘的其他作品中也有类似的手法。《借箭》则更加传神地表现出刘诗体小说的独特性，它其实更像是一首情节迷离、诗性十足的叙事诗，这又体现了刘以小说写诗的技巧。“作为一篇故事新编类型的诗体小说，它采用了极其凝炼、精当的现代诗的笔法，运用比喻、暗寓、象征、对比、拟人等各种手法……并显示了小说浓郁的诗意特色。”⁴³而《蛇》、《蜘蛛精》则主要体现了其意象、象征手法的功力，如他自己所言，“当我写故事新编时，我喜欢运用富于象征或暗喻的文字。我最近写成的《蛇》与《蜘蛛精》都是这样。”⁴⁴《他的梦和他的梦》则反映了梦幻的则用。

3 再现诗情（境）。刘以鬯的诗化手法还表现在他对诗情/诗境的再现上——他往往截取了情节或心理发展的一段并将之进行细描和铺陈，从而彰显出个中的诗情/诗境。

有论者指出，《寺内》中，“作家所运用的艺术手段是多样的：诗、戏剧和小说结合在一起，象征的手法，意识流的技巧，以及心理分析的方法等，掺和运用。”⁴⁵同样，在其中，诗情的再现对这部小说的成功来讲，也可谓功不可没。这尤其表现在莺莺送别张生的场景上。首先是刘再现了莺莺的不厌其烦的6次递进式叮咛：“过桥一定要下马”，“坐竹筏过渡时，千万不要争先”，“天冷宁可多加一件衣服”，“钱财不可露眼”，“山野多黑店，投宿要小心”，“登了金榜之后，速差琴童送信来”。其次，耐人寻味的是，在每一次叮咛之后，刘几乎都加注了时间的流逝和心情的渐次浮浮沉沉，如下图所示：

次数	叮咛内容	时间演变及场景	心情递进
1	过桥一定要下马	中午。阳光似洪水，大地变成金色的海洋…阳光是明镜	秘密与羞惭与悲哀都无法逃遁
2	坐竹筏过渡时，千万不要争先	阳光是阎王的手指，点穿人间所有的虚伪。	大风忽生拥抱之欲，长堤上的柳树都有震颤的手臂。抬头时，泪眼模糊。
3	天冷宁可多加一件衣服	阳光有暴君的心情	忧郁晒不干

4	钱财不可露眼		哀愁是一支饥饿的野兽…他噙了眼泪
5	山野多黑店，投宿要小心	那拴在树旁的马匹急于表现，刺耳的嘶声，似在催促张生快走	这不是裂痕，只是情绪受了伤。
6	登了金榜之后，速差琴童送信来	夕阳已偏西	蹄声啾啾，泪眼模糊。

从上图可以看出，刘其实对诗情的再现倾注了很大的心血。叮咛的事务也由轻变重（从行走、到个体温暖，到钱财和住宿，再到最关心的夫君的前程），而送别的心情也逐步沉重。当然，莺莺的思绪也并没有因此中断而是因此继续延伸，对张生的绵延思念，乃至思念成灾、成梦，最后梦醒后因为多嘴的鹦鹉学舌了思念的真实而差点遭到女主人的“灭口”。而恰恰是如此这般，刘也实现了送君的诗情重现。而老夫人发现莺莺偷情后的那段描写，也同样吻合了诗的韵律。

同样值得注意的还有，《蜘蛛精》、《盘古与黑》、《蛇》等。《蜘蛛精》显然是作者截取部分情节而刻意营造的诗境：妖精的步步进逼（言语和行动）以及唐僧的步步败退。作者利用黑体字的密度和内容反映了唐僧内心的真实流程，这种手法很像是心电图中的波状呈现，刘用“内省的外露”⁴⁶手法呈现了唐僧心中的诗境。

我们可以说“《蜘蛛精》是一篇很有电影感的小说”，⁴⁷而《盘古与黑》在此意义上则更甚，当然也因此更加体现了浓郁的诗境。流传甚广的盘古开天神话在刘氏那里变成一个具有悲剧意味的与无尽的“黑”搏斗的历程。刘甚至用了不同字体、色泽（黑体）、方向、次序等的芜杂来揭示了黑在开天前的巨大压抑和霸权。而这种“平面直视”⁴⁸的手法则很好的铺张了诗境。

总而言之，刘氏以诗化手法彰显了他在主体介入原文本时的叙事方面的独特姿态，也奠定了他故事新编小说书写史上的别致地位。当然，如果我们考察他的这种操作和意义操控之间的关系，我们可以发现，他意义方面的营构也因此显出了不同的特征。

三 平面的意义

如前所述，单纯将刘以鬯故事新编小说的意义和主题限定在弗洛伊德学说的诠释和应用的范围内是片面的，因为刘关注的主题和兴趣远不止于此，如果单纯以《寺内》的某些层面来进行总体归纳，判断说刘的小说变成了弗氏理论的注脚，那无疑有以偏概全之嫌。

问题在于，刘故事新编主题的建构的确有其特色，那就是丰富主题关注中的平面性。表面上看来，刘的书写主题也可称得上多姿多彩，但是，从开掘的深度来看，他仍然不能跳脱种种限制——对形式的迷恋、篇幅容量等——而不得不动他的意义挖掘显得热烈有余，冷静/透彻不足。

1 **意义形构的多彩**。刘以鬯对人的“内在真实”的狂欢式揭示固然是对他所主张⁴⁹的某种新理念的独特强调和深化，但这不应该遮蔽我们对他其他层面哲学抑或人生等意义的建构和描绘。

《寺内》对性的别致灌注（诗化叙述）在铺展和宣扬了人性的正当需求后，似乎在表面上也可能延宕了他对性（包含性心理、性梦、性幻想等）的刻意渲染幅度。而实际上，刘对这方面的勾画达到了可谓无孔不入的程度，或许正是由于他以诗情画意代替了露骨的性描写和并省去了实战场面才让他的狂欢式书写显得颇有分寸。尽管如此，哪怕是对性的单一主题的书写，刘也是显出了其别样的姿彩。“我们可以看到其中蓬蓬勃勃的性撒播和各种各样的超越男女性别的欲望书写。《寺内》中，近乎所有的男性都将莺莺化作欲望的对象（object of desire），几乎所有的女性对张生都萌动过春心，但是其中的姿态却是迥异的。”⁵⁰比如同样是对莺莺的性渴望，和尚们闻香而变得心灵迷乱，张生则是文雅含蓄，而孙飞虎则是粗鲁直接。而耐人寻味的是，莺莺本人也有她的主见：她是“怜己狂”，她迷恋自己的胴体和自我，与张生的爱恋其实更像是自慰（自我实现？）：肉体和精神的内慰。

刘在书写性的同时，他还在探究人性。《蜘蛛精》中考验的与其说是唐僧，不如说是脆弱的人性。在宗教、使命与原始本能的较力中，在最能考验人本性的紧要关头，往往是人自身的物质性背叛了精神和信仰的支撑，人的生理本能亵渎了外在的后天的文化与精神灌注。这既可视作为人的合理本性，又可视作为人性自身的过于脆弱。

同样《蛇》也是对人性的弘扬，它不仅解构了神话自身，也解构了神话中所蕴含的爱情寄托与神性寓意。它“以‘故事新编’的方式，重塑《白蛇传》这个古老传说，剔除其中

神话成份，利用精简古朴的文字，写出多疑的许仙误把贤妻作蛇精，风格清新，就恰如一个久远美丽的传说，迥异一向的刘以鬯。”⁵¹

刘关注的不仅仅是人的内在真实（如他在《西苑故事》中对隋炀帝没落心态的刻画），同时他也关怀人所生存的社会的变异。“他关心的是现代人的精神真实，关注的是物质文明高度发展的现代社会对人性的挑战和考验以及人在这些挑战和考验下人性弱点的流露，描写的是随着竞争的日益加强而急剧膨胀起来的欲望给人心造成的压力，以及人们为了摆脱这些压力而不断挣扎的精神过程。”⁵²

《除夕》中其实暗含了刘对急功近利的社会对文学创作的戕害，尽管小说表面上写的是曹雪芹的孤独、忧郁、无奈和沮丧等；《借箭》中还借稻草人和现代人的比较来嘲讽现代人的退化，无论是身体还是精神（“稻草人个个年轻/稻草人不需要壹 CC 胆汁/稻草人借不到粗糙的感情”）；《他的梦和他的梦》在表面上纠结于《红楼梦》作者身份的复杂性，而实际上也反映了人与人的难以交流和替代；《追鱼》中在第三日（下）的大厦倾颓中同样也暗含了现代物质文明所带来的生态破坏，而第六日结局中唯有大老鼠可以存活并告知人类的结局则反映了人的可能自我毁灭，它因此也从侧面为现代社会的荒诞和变态敲响了警钟。当然，我们或许也可解读为这是刘对类似《圣经》中《创世纪》的神圣感的破坏与亵渎，同时也显出了其幽默与机智。⁵³《盘古与黑》中其实也寄托乃至倾注了刘对黑暗、腐败和一切阴暗面的压制的感受、厌恶和痛恨。

当然，值得指出的是，刘以鬯的故事新编小说同样也可以蕴含了深刻的香港性。作为长期生活在香港并热爱香港的作家，刘的批判笔触其实始终萦绕着香港或以之为想象对象或描摹蓝本。“他的许多‘故事新编’小说《蜘蛛精》、《寺内》、《追鱼》等似乎也可脱离香港语境，进行纯文本的注视，当然你如果将他置入刘氏的整体创作系统中会更好地区显其香港性”。⁵⁴

2 平面特征。我们如果探勘刘故事新编意义的特征，我们可以读出其重写中的写实化和民间立场——如他对现实人性的考问和关注（如《寺内》），对神性的祛除和解魅化处

理（如《蛇》、《蜘蛛精》等）。我们也可以说，这恰恰反映出刘本人作为一个优秀作家在主题当代化角度层面所进行的自觉追求。

毋庸讳言，刘以鬯故事新编意义书写指向的多维性并不能掩盖它的平面特征。我们必须看到，刘以鬯在成功质疑、置换原文本中的固有意义的同时，他其实提供了仍然算是相对比较单调的意义建构。加上他很多时候重写文本的篇幅限制，他实际上对原文本产生很强的依赖作用，同时他追求意义的新颖和突破在占去相当大容量后，也使他的重写的意义的层次和深度有所欠缺。总体而言，“就这些传统故事和传说所展开的现代阐释也只是现代人应有的感兴，没有真正显现出现代主义理性的深刻锐意；它们所传达的仍是一种平民化的现代观念，一种与现实生活密切联系的浅俗哲理，对现代市民阶层都有现实的启迪效用”。⁵⁵

哪怕是在他可以有更大闪跳腾挪空间的中篇小说——《寺内》中，他的这种平面特征也暴露无遗。尽管他在书写性的流动中表现出其狂欢色调，但遗憾的是，它的主题仍然局限于单调的性的驱动。刘以鬯显然不满于旧文本中对性的有意（无意？）遮蔽和对合理人性的抹煞，但是，他似乎也是矫枉过正的宣扬了性的波涛汹涌和泛滥，仿佛性在人的处事原则和鲜活的现实生活中成为主导。同理，《蜘蛛精》在艺术手法上进行锐意开拓的同时，其主体深度仍然显得比较平面和质朴。一句话，唐僧不能抵挡住自我本能和外在情色的诱惑。

而有些时候，刘故事新编主题存在的含混性也反映出其书写的平面性。比如《追鱼》的意义解读在貌似丰富的同时，其实也并未真正显现出应有的深度。黄继持就非常中肯而敏锐地指出了这一点。“香港人式的感情思想，即使在‘故事新编’中，更常自笔底流露。刘以鬯在小说的字句中间，时能让人知道他充分意识到他所处的时空；但同时却也使人觉得他未曾充分展现他的意识的深度。”⁵⁶

当然，过分指责刘意义建构的平面特征对于刘来讲是不公平的，因为这很容易给人以为他只是形式主义者的感觉。而实际上，笔者必须指出的是，刘的很大的成功的要点还在

于他的艺术创新和意义的比较精妙的融合，在此意义上，形式其实就是内容和意义。刘氏在此方面的实践和创新算是相当成功的一个。

尽管刘的书写并非尽善尽美，甚至可商榷之处甚多，但他毕竟是一个勇敢又多谋的开路先锋。他的许多努力可以开人眼界，也可以警醒后人。这已经非常难能可贵。我们或许可以挪用某论者评价《寺内》的话语来简评刘的创新的总体意义，“刘以鬯在《寺内》花费太多工夫，反而使《寺内》有很多生硬。这也许是一种考验，演绎古典如渗杂有过多现代，那很易会变成一种不易接受的混合物。当然，那是特别的苛求，因为究竟很少人去迎接挑战。刘以鬯的尝试，究竟可以看出他有多方面的触探。”⁵⁷

¹ 具体可参拙文〈想象与重构：上海的现代性——评李欧梵《上海摩登》〉，《当代》（台北，月刊）第179期，2002年第12月号，页124-139。

² 李欧梵从文学角度重构了上海的现代性，其中心理分析派和张爱玲等人被倾注了非常浓厚的期待与笔墨。主要可参氏著，毛尖译《上海摩登——一种新都市文化在中国1930-1945》*Shanghai Modern*（北京：北京大学出版社，2001），页165-318。

³ 王友贵在他的论文中指出，刘氏在“新感觉派”的文学氛围下成长，浸淫很深。比如一些意识流手法、意象、词汇、反差法等都有千丝万缕的联系。可参王〈刘以鬯与“新感觉派”〉，见《华文文学》1999年第1期，1999年1月，页33-36。当然，在我看来，刘和心理分析派之间还有着更大的神似，对现代性贯注的热衷和锐意创新精神。

⁴ 刘以鬯1940年代创作的中篇《露蕊莎》本身就是使用了“接近感觉派的手法”。赵稀方的观点和我心有戚戚，具体可参其著述的《小说香港》（北京：三联书店，2003），页198。

⁵ 刘以鬯的小说，尤其是自娱小说，其中体现出不同层次的香港性：无论是对香港性的物质性的迷恋式书写，还是从叙事策略、文体越界、意义的众声喧哗与维度上都与香港性息息相关，同时在此过程中还体现了香港性吊诡、多元共存、狂欢节精神的深层结构等。具体可参朱崇科〈刘以鬯自娱小说中的香港性呈现〉，“华文文学与中国文化”国际学术研讨会论文，2002年6月6-7日，香港大学。

⁶ 具体还可参其〈自传〉，见梅子 易明善编《刘以鬯研究专集》（成都：四川大学出版社，1987），页1-2。

⁷ 有关刘以鬯的具体生平和创作年表可参易明善著《刘以鬯传》（香港：明报出版社，1997）一书。尤其是1995年以前，详细的作品目录可参该书页207-226。

⁸ 《西苑故事》原刊于重庆《扫荡报·扫荡副刊》1945年10月24和25日。

⁹ 《借箭》写于1960年10月，后收于《不是诗的诗》（香港：获益出版事业有限公司，2001）页49-50。这篇小说表面上看起来像一首诗，但实际上它又是一篇故事新编的微型小说。刘以鬯本人也同意这一点。详可参易明善著《刘以鬯传》，页118注释⑦。

¹⁰ 《寺内》作于1964年1月，原刊于香港《星岛晚报》1964年1月25-3月2日。后收入刘氏的许多选集中。

¹¹ 《除夕》作于1969年12月18日，原刊于香港《明报月刊》第五卷第2期，1970年2月。

¹² 《蛇》写于1978年8月11日，原刊于香港《海洋文艺》月刊第五卷第9期，1978年9月10日。

¹³ 《蜘蛛精》写于1978年12月29日，原刊于《海洋文艺》月刊第6卷第2期，1979年2月10日。

¹⁴ 《追鱼》1992年3月1日写，原刊台湾《联合报·副刊》1992年8月22日。

¹⁵ 《他的梦和他的梦》作于1992年5月31日，原刊香港《大公报·文学》1992年7月1日。

¹⁶ 《盘古与黑》写于1993年7月2日，原刊于《香港文学》月刊第104期，1993年8月。

- ¹⁷ 这里所言的微型小说主要是从它的篇幅上考量。而实际上，微型小说概念被赋予了非常丰富的内涵，刘海啸指出，“以小见大，以微显著，这就是微型小说从形体到本质的审美特征。”可参氏著《历史与理论：20世纪的微型小说创作》（北京：中国社会科学出版社，2002），页76。
- ¹⁸ 李今编《刘以鬯实验小说》（北京：中国人民大学出版社，1994），页342。
- ¹⁹ 朱崇科〈神游与驻足——论刘以鬯故事新编的叙事策略〉，《香港文学》第201期，2001年9月，页46-53。
- ²⁰ 见《河南大学学报》（社科版）2002年第3期，2002年5月，页48-50。
- ²¹ 这里的“实验”小说主要是指他为探索小说边界的可能性、娱乐并超越自我的小说。故事新编小说便是其中成绩斐然的一类。
- ²² 王敏〈从现当代文学的总体格局看刘以鬯“实验小说”的意义〉，见《理论学刊》1998年第6期，1998年11月，页124-128。引文见页128。需要指出的是，该文集中反映了大陆研究界急功近利（为升职粗制滥造）、空洞无物的研究弊端，全文除了引文（某些观点还是借用他人的）以外，其他多为陈词滥调之语。
- ²³ 芸〈刘以鬯的一席话〉，见梅子 易明善编《刘以鬯研究专集》，第29页。
- ²⁴ 关于鲁迅和刘以鬯故事新编的整体比较研究还可参拙文〈历史重写中的主体介入——以鲁迅、刘以鬯和陶然的个案进行比较〉，见《海南师院学报》2000年第3期，2000年9月，页93-99。尤其是页94-97。
- ²⁵ 周伟民 唐玲玲著《论东方诗化意识流小说：香港作家刘以鬯研究》（北京：中国社会科学出版社，1997），页120。
- ²⁶ 杨义著《中国现代文学流派》（北京：人民出版社，1998）其中有一章专论“刘以鬯小说艺术综论”，页567-584。引文见页572。
- ²⁷ 刘曾经出版过施蛰存的《待旦录》、戴望舒译的波德莱尔的《恶之花掇英》等。具体可参易明善著《刘以鬯传》，页44-45。
- ²⁸ 易明善著《刘以鬯传》，页113。
- ²⁹ 孙宜学〈刘以鬯：中国意识流小说的先驱〉，见《当代作家评论》2000年第5期，2000年9月，页44-53。引文见页52。
- ³⁰ 张晓平〈从伦理本位到自我本位的叙事转换——读刘以鬯的小说《寺内》〉，见《世界华文文学论坛》2002年第4期，2002年12月，页55-57。引文见页57。
- ³¹ 杨义著《中国现代文学流派》，页584。
- ³² 刘以鬯著《刘以鬯小说自选集·自序》（天津：百花文艺出版社，2001），页1。
- ³³ 陈丽芬〈非小说·指涉·文学〉，见陈平原 陈国球主编《文学史》第3辑（北京：北京大学出版社，1996），页203-213。引文见页211。
- ³⁴ 刘以鬯〈客自香港来：我的小说实验〉，见杨泽主编《从四〇年代到九〇年代：两岸三边华文小说研讨会论文集》（台北：时报文化，1994），页105-110。引文见页107。
- ³⁵ 王友贵〈刘以鬯：一种现代主义的解读〉，见《世界华文文学论坛》2000年第3期，2000年9月，页20-25。引文见页22。
- ³⁶ 朱崇科〈历史重写中的主体介入——以鲁迅、刘以鬯和陶然的个案进行比较〉，页96。
- ³⁷ 孙观懋〈创新，小说生命所在——读刘以鬯作品札记〉，见《世界华文文学论坛》1995年第1期，1995年3月，页46-48。引文见页47。
- ³⁸ 具体还可参朱崇科〈神游与驻足——论刘以鬯故事新编的叙事策略〉，页49。
- ³⁹ 刘以鬯著《刘以鬯小说自选集·自序》，页3。
- ⁴⁰ 具体还可参朱崇科〈神游与驻足——论刘以鬯故事新编的叙事策略〉，页48-49。
- ⁴¹ 朱崇科〈刘以鬯自娱小说中的香港性呈现〉，“华文文学与中国文化”国际学术研讨会论文，2002年6月6-7日，香港大学。
- ⁴² 王友贵〈刘以鬯与“新感觉派”〉，页35。
- ⁴³ 易明善著《刘以鬯传》，页112。
- ⁴⁴ 〈刘以鬯答客问〉，原载《香港文学》双月刊创刊号，1979年5月。今可参梅子 易明善编《刘以鬯研究专集》，页24。
- ⁴⁵ 许翼心〈论刘以鬯在小说艺术上的探求与创新〉，见梅子 易明善编《刘以鬯研究专集》，页155-171。引文见页169-170。

⁴⁶ 朱崇科〈空间形式与香港虚构——试论刘以鬯实验小说的叙事创新〉，见《人文杂志》（西安）2002年第2期，2002年3月，页93-98。引文见页97。

⁴⁷ 王良和〈评析刘以鬯的《蜘蛛精》——兼论短篇小说的价值〉，见梅子 易明善编《刘以鬯研究专集》，页312-317。引文见页315。

⁴⁸ 朱崇科〈空间形式与香港虚构——试论刘以鬯实验小说的叙事创新〉，页95-96。

⁴⁹ 刘以鬯在许多地方都主张内在真实，《酒徒》无疑也是类似理念的结晶。刘在小说内外都主张此见，并提出了对应策略——横断面手法。“只有用横断面的方法去探求个人心灵的飘忽、心理的幻变并捕捉思想的意象，才能真切地、完全地、确实地表现这个社会环境以及时代精神。”可参刘〈《酒徒》初版序〉，梅子、易明善编《刘以鬯研究专集》，页63。

⁵⁰ 朱崇科〈刘以鬯自娱小说中的香港性呈现〉，“华文文学与中国文化”国际学术研讨会论文，2002年6月6-7日，香港大学。

⁵¹ 蔡振兴〈两只手写作的小说家〉，原载《香港文学》双月刊创刊号，1979年5月。亦可见梅子 易明善编《刘以鬯研究专集》，页141-147。引文见页145。

⁵² 孙宜学〈刘以鬯：中国意识流小说的先驱〉，页46。

⁵³ 李今编《刘以鬯实验小说》（北京：中国人民大学出版社，1994），页342。

⁵⁴ 朱崇科〈刘以鬯自娱小说中的香港性呈现〉，“华文文学与中国文化”国际学术研讨会论文，2002年6月6-7日，香港大学。

⁵⁵ 朱寿桐《香港现代主义文学简论》，见《学术月刊》1996年第10期，1996年10月，页102-107。引文见页105。

⁵⁶ 黄继持〈“刘以鬯论”引耑〉，见黄继持 卢玮銮 郑树森著《追迹香港文学》（香港：牛津大学出版社，1997）页153-160。引文见页159。

⁵⁷ 李维陵〈刘以鬯的《寺内》〉，见梅子 易明善编《刘以鬯研究专集》，页229-232。引文见页231。

第八章 李碧华：“意乱情迷”

毋庸讳言，在香港文学史的书写中，有关李碧华的处理实在令人棘手。且不说她游刃有余于各种文体之间——电影，小说，散文，剧本——百变姿态令人目不暇给，单是看她穿梭于今古之间试探男女人性与雅俗之间的限度，其复杂性和游离性就在在令人，尤其是喜欢人为界定和划分的研究者尴尬又钦佩。

比如在香港文学史的书写中算得上比较经典的，刘登翰主编的《香港文学史》¹对李碧华的处理同样却也显出了吊诡的左右为难：在“通俗小说”的大范围下，首先将之列入“诡异言情小说”的范畴，然而另一面却又不得不自相矛盾地说，“严格地说，李碧华的小说并不是纯言情小说，它们有比爱情更丰富的内涵，在历史的、社会的、美学的、哲学的面上所给人的思考，是一般的言情小说所不能比拟的”。²

如果探究这种现象的背后复杂原因，“李碧华现象”³的出现和 20 世纪后半叶的香港时空的巨大包容性以及强调轻快和物质性的客观社会语境可能不无关系。但比较而言，作为“文学个体户”的李碧华的主体追求则尤为重要。她有自己独特的追求，生活上，她本人崇尚自由自我：比如，拒绝新闻界的拍照从而保留个人作为普通人可以轻松自如在大庭广众之下享受日常的幸福。如其所言，“不太辛苦，勿要应酬，毋须钻营，只以作品示众便了，不管人家褒贬，逍遥法外。”⁴

而在文学书写上，她往往也是更加考虑读者立场的至关重要，“我是认为，作品如果能叫好又叫座，那自然最好，那是最高的境界。如果只能挑选一样，那我宁可选择叫座，我总觉得，大部分人喜欢的东西一定有其可取的地方。”⁵这倒在某种程度上暗合了后现代主义中所提倡的个体阅读的多元性和众声喧哗，不同的是，她仍然相信集体的权威和价值。

值得一提的是，李碧华本人对流行、雅俗、纯文学等具有相当主观意味的概念相当拒斥，“我个人是认为，作品只有好、坏之分，没有所谓流行与不流行之分，不应该只是归

纳为流行作品与纯文学。”⁶当然，这实际上也间接导致了她的故事新编书写在此类意义上的独特的混沌与圆融。

从宽泛的意义上讲，几乎李碧华的所有小说都是新编，无论是对 20 世纪 30 年代的眷恋（《胭脂扣》、《霸王别姬》等）还是对于建国后一段时间内（如重写文革《天安门之旧魂新魄》等）都体现了李自觉的介入意识和强烈的主体性。但是，从严格意义上（故事新编的文本间性力度，强调新旧文本之间的张力关系）来讲，能够划入本文论述框架内的其实并不多。前述几部小说要么由于缺乏必要的经典前文本进行参照（所以不符合故事新编的双重操作原则），要么只是蜻蜓点水、藕断丝连，未曾实现文本互涉的紧密关联，所以并非本文论述的重点。本文的论述对象因此主要有《青蛇》⁷、《潘金莲之前世今生》⁸、《满洲国妖艳——川岛芳子》⁹、《纠缠》¹⁰、《诱僧》（两部）¹¹等。

李碧华能够进入学术殿堂并堂而皇之地成为香港文化研究（cultural studies）的重心之一显然是其因有自。顺着各领风骚、瞬息万变的时髦理论的递进应运而生是她的幸运，但她自身小说书写包涵的多义性乃至芜杂的确也给各类研究者提供了丰富的攫取资源。许子东就指出，“相信文化研究工作者，不难在李碧华的诡异布局和色欲游戏中，找到有关香港有关城市有关性别政治有关殖民或后殖民或再被殖民或又去殖民等等新的阅读角度。”¹²

李碧华小说文本的丰富的可阐释性也对应着其相关研究的多产，尤其近年来更是密集。比较早的论述主要是李小良的论文《稳定与不定——李碧华三部小说中的文化认同与性别意识》。¹³他主要是从文化认同和性别意识两个层面进行分析，洞见与创见不少，可圈可点。在 1997 年香港回归那日出版的那本来自本土的合音——《否想香港：历史·文化·未来》¹⁴中有关李碧华故事新编的专章论述似乎特别耐人寻味。由李小良执笔的该章在继承了其前文的基础上进行了进一步申论，当然感情因素似乎也因此有所增添，它主要着眼的是从李的小说中读出“文本政治和权力交涉”，所以《潘金莲之前世今生》成为身体神话和悲剧还在延续的故事；《青蛇》揭露了荒唐的真相；而《霸王别姬》的渡江则隐喻着中国史诗式故事从大陆到香港的失落。这一切在在象征和寄托了论者“否思”文化中国、建构多元多重视点的可贵努力。

目前最为集中、影响力也比较大的论述莫过于陈国球编的《文学香港与李碧华》。¹⁵该书不仅集中讨论了李碧华《胭脂扣》中的香港意识、时态等，还剖析了其小说中的情欲与政治、个体意识，流行的悖论等等，诸多论述都发人省思。

艾晓明则比较精辟地论述了李碧华故事新编（以《青蛇》、《潘金莲之前世今生》、《霸王别姬》为例）的不同类型的改变策略和制约性，如穷形尽相、移花接木和拼贴隐喻等。¹⁶朱崇科的〈多重戏弄——论李碧华“故事新编”的叙事策略〉¹⁷则是在艾的基础上的进一步推进之作，它主要从戏弄的内容与程度以及叙述策略——翻转与迂回等层面展开分析。另外，朱的〈破解吊诡与另类：看长袖如何善舞？——李碧华《青蛇》的N种读法〉¹⁸主要就李碧华的代表作《青蛇》进行诠释，力图以多元视角和本土情境游刃有余地破解另类 and 吊诡——论文的展开也主要分成三个层面：1 意义（Meanings）；2 文本（Text）；3 香港情境（Hong Kong context）。陈晓辉〈正典的命运——试论李碧华小说改写传统的方式〉¹⁹以《青蛇》和《霸王别姬》为例指出李碧华的改写其实更多源于香港的自身的文化品格，比如贴近实际、有点反讽和黑暗的人的精神等。

值得注意的是，李碧华已经进入了海内外某些硕、博士论文的关注对象。美国哥伦比亚大学何素楠（Ann Louise Huss）的博士论文《故事新编：当代中国虚构和古典传统》*Old Tales Retold: Contemporary Chinese Fiction and The Classical tradition (Lu Xun)*²⁰，她所关注的是李对原文本教化功能的置换、对长期以来“艺术权威”的集中取笑式回应以及她在消解经典原义后的、后现代式的以大众文化切入的未来式怀旧情结。当然，她也注意到文本与当代政治的复杂纠葛。香港岭南大学林贺超的硕士论文在很大篇幅上²¹也论及了李碧华。不过，他主要述及的是李7部小说中不同类别的爱情：如爱情中的爱情（《胭脂扣》）、情爱故事新编（《青蛇》、《潘金莲之前世今生》）和历史中的爱情（《霸王别姬》、《秦俑》、《诱僧》、《川岛芳子》）。笔者的硕士论文也部分涉猎了李碧华。²²

总而言之，上述论述都从不同层面和方向对本文的思考和写作产生了启发和指引作用，但同时，回到本文关注的重点上来，我们或许更加强调如下的问题意识：李碧华的故事新编体现了怎样与众不同的叙事策略？其繁复的意义指向又凝结着怎样的主体介入？

纵览前人的相关研究，我们不难发现李碧华故事新编的叙事策略及其效果未能被充分加以阐发，尤其是二者之间的浑然不可分的关系往往被区隔处理：或者主攻其叙事策略，或者讨论其意义辐射的芜杂。在我看来，如果我们简约处理李碧华的故事新编的话，“意

乱情迷”似乎该是最好的概括。意乱主要指涉了其意义书写的多层次性，情迷主要指向了其叙事策略的主要特征——迷恋情节以及以情欲营构情节等。为论述方便计，本文仍然分开进行阐论，但如前所强调的是，意乱与情迷是密切相关、互为指涉的。这不容忽视的一点恰恰反映出李碧华新编——独特叙事的能力和魅力。

一 情迷

如前所述，这里的“情迷”其实表现为两大层面：李对情节和情欲的双重迷恋。而在它们二者之间，情欲往往同时又是结构曲折情节的添加剂和主要内容之一，而反过来，情节又为情欲的丰富性铺设了流淌和展发的脉络。所以，二者间的互动关系在在引人注目。

把玩情节。需要指出的是，过分强调小说的故事性和情节性这种举措已经不是现行小说书写依赖的重点，相反，这往往是通俗小说所强调的要点。因此，在故事新编的书写中，李碧华的操作在此意义上仍然属于变异的通俗文学范畴。

当然，通俗文化和高雅文化之间的界限原本就难以泾渭分明，而且往往关系暧昧，有时也会互相依存、包含和转换：如有些通俗文化在某种情况下可以化为高雅乃至经典文化，经典文化也可以普遍下里巴人成为通俗和潮流。而“通俗文化不只包括对文化或其他工业产品的运用，而且也可以包括对高级艺术成品，即所谓经典作品的运用。对通俗文化来说，这两种材料之间的区别并不那么重要。”²³由此可见，通俗文化的特性本身也包含了可以重写经典（抑或正典）的可能性。

诚然，李碧华的故事新编有其追求通俗和流行的一面，但同时我们也要注意到她个中努力和尝试的复杂性。如开头所述，李的小说书写其实有着超越流俗和研究界人为划分的主观努力，雅俗之辨、经典/流行、严肃/通俗、精英/大众等概念面对她时都有着令人难以名状的无奈。论者往往也能发现她在实践上的对应性，“李碧华的小说越来越多地在言情框架中注入历史小说的因素，使得通俗言情女性文学与严肃女性文学互相渗透，互相补充的趋势越来越明显。”²⁴

当然，这并不妨碍李碧华对情节的迷恋和把玩。自然，她把玩情节的方式有很多种，撮要言之，简述如下：

1 消解、置换与双（多）重检验。抛开不同区域解读原典的差异性不谈，如果要新编/重写家喻户晓的经典文本，书写者必然要熟知原有的文化解读背景。并且，作为既是现实（或其变形）文学又是幻想文学的故事新编小说，它可能还要解构并置换原有的内涵。李碧华巧妙地运用了雅俗共赏的方式以其穿梭并连缀古今的情节、艳丽多姿的文字以及丰富的想象力充分展现了其作为通俗小说家相当不俗的一面。

不仅如此，她还别出心裁地重新设置了绚烂多姿的另类生活空间，从而检验古代人物性格及社会的悲剧意味，也同时省察了今世的变态与可悲。“在她的小说中，许多生存在传统文化语境的人物受到的不是世俗与道德的双重保护，而是双重的压榨。世俗侵吞道德建设的尊严，道德则毁坏世俗创造的快适，令人物难以适从，唯有颓废和逃避。”²⁵

如果我们以《潘金莲之前世今生》为例加以分析，我们不难发现：李在潘金莲《金瓶梅》的遭遇之外另外重构了其近乎丝丝入扣对应的“香港版”作为故事的延续。在因果报应的重新划分²⁶中，今生的四大男女主角也因此获得不同的报应和奖赏。其情节前后演变如下图所示：

时代	主角命运			
前世	潘金莲 ：曾遭张大户强奸、转送与武大郎、后因和西门庆私通毒杀亲夫而遭武松杀死	武大郎 ：遭西门庆与潘金莲毒杀	武松 ：杀了奸夫淫妇为兄长报仇，后被发充军	西门庆 ：淫欲如炽，后被武松杀死
今生	单玉莲 ：曾被舞蹈学院院长章志滨强奸遭陷害后在武汝大帮助下来港；曾和 SIMON 私通，后来想中止宿命，力图阻止武龙的报仇而未克，最后和身体强健的武汝大过着幸福的生活	武汝大 ：作为老婆饼店的老板受困于不举。在吃了 SIMON 给的春药后休克，后因祸得福醒后身体强健	武龙 ：对单玉莲有爱意，但不敢越界，后在妒嫉中报复 SIMON 的时候而被单开车误撞致死	SIMON ：同样生活在美色中，锦衣玉食。被武龙报复后下半身瘫痪

但于本文而言，问题的关键在于，今生不过是李延续情节并重新检验人性、宿命和幸福与否的延伸空间，当然，这里面也寄托了她本人的破碎理想——在香港，虽然难逃宿命，但总算有个相对完美的结局。当然，从流行小说的卖座角度看，这个皆大欢喜的结局合乎香港读者的阅读期待；于小说自身而言，却削弱了反讽的深度，违背了人物性格的发展。²⁷

2 添油加醋与“自觉的夸张”。²⁸我们还可以通过互涉文本前后所体现的变迁对比来考察李碧华经营情节的良苦用心。《潘金莲之前世今生》中李有意引入文革等事件来让情节变得更加扑朔迷离，也趁机在这个可以让人比较能够发挥的想象空间内添油加醋。《青蛇》的结尾也有类似的处理手法：混乱和血腥的文革在那里成为真正解放妖怪的“及时雨”或救星。这种对情节的强调当然一方面迎合了许多海外华人（甚至一些阅读小说或观看同名电影的大陆人）“宣泄恐惧心理，净化被迫害感”²⁹的需要，同时也让迷恋情节的李碧华有充分发挥的天空，自我娱乐也娱乐他人。同样，如青、白二蛇为许仙争风吃醋在旧文本中原属细枝末节，后因避免诲淫诲盗更被有意删去。但她却将之进行放大，从而在某种意义上将小说的追求真爱的中心拆解。

我们不妨看看更多的例证。如果我们在比较一下李的《满洲国妖艳——川岛芳子》和之前她为撰写本书所参考的书目中的第一本书——日本作者上坂冬子的《男装女谍川岛芳子传》³⁰就会有更加真切的体认。李表面的煞有介事其实掩盖不了她迷恋和把玩情节的痴心。川岛芳子在许多传记中仍然算是疑窦重重，上坂为了验证某些观点费尽心机（包括做口述历史调查、遍翻资料等等），但实在没有把握的仍然会存疑。但李的书写却称得上大刀阔斧，她恰恰利用了模糊、含混的情节进行改造，将可能变成言之凿凿，将暧昧变成个性鲜明。

川岛芳子与养父川岛浪速之间关系到底如何实在是一个问题？17岁妙龄少女的芳子将一头秀发剪成男式是否蕴含了遭受养父性侵犯之后的难言之隐，转而企图告别幻想的过去重新做人？上坂在书中用到了“如果”的字眼，而且用旁证否认了“乱伦”式强奸的可能性，最后她只好说，“时到如今，已经没有办法再去弄清她剪发的真相了。”³¹李碧华不仅“弄清”了芳子剪发的“真相”——养父的奸污导致她力图以此忘记过去，而且这还因此让芳子成为一个很有主见的人。类似的细节改造和有意夸张仍然很多：比如与山家亨决绝分手，与蒙古王子甘珠尔扎布结成政治婚姻等，其中就隐喻了芳子和李碧华两人的颠覆性和主动性。

纵览以后的事情发展，我们发现，在李的笔下，种种情节表明——芳子成为一个很有心计与策略的八面玲珑的女人：她妖艳、狠毒、长袖善舞，既有女人的温柔与手腕，又有男人的果断和英姿。当然，李的重心却在于反映人生的命定性和悲剧意味，芳子的个人魅

力无法拯救她一步步走向被抛弃和灭绝的命运，说到底，她的精明能干仍然不能改变她作为棋子和板上肉肉的悲惨结局。李碧华恰恰是利用旧文本中的漏洞来展现她把玩情节的机巧。

3 多重戏弄。李碧华还巧妙机智地展现了其繁复的戏弄手法。首先，她在内容上彰显出戏弄的丰富性和狂欢色彩，比如戏弄古今、对意识形态（Ideology）与对民族精神创伤人为遮蔽进行辛辣戏弄，而且对文本虚构也进行荒唐戏弄，甚至“以当下人性替换了经典故事中男女的爱情特性，自然让后者的一本正经、轰轰烈烈与激情四溢在现世的取舍中纷纷落马，甚至在今天看来显得荒唐可笑令人嗤之以鼻，然而在这种貌似潇洒的戏弄中却反证了现实世界的荒诞不经与对变态、异化了的当下人性的悲凉感叹”。³²

关键的是，在情节上，李也体现出其多重戏弄的威力和才智。《青蛇》甚至因此成为一个错综复杂的“勾引的故事”，成为一个情欲的五彩缤纷、没有表面的刀光剑影却有内在的勾心斗角的虚拟战争游戏。它的复杂情节处处表征着戏弄的杀伤力：男人、女人、爱情、宗教等等不过是用来消遣的对象，情节的曲折离奇、花样翻新才更加激动人心。所以陈燕遐也一针见血地指出，“《青蛇》之引人入胜，也不在于它戳破了爱情的真相，而在于李碧华的故弄玄虚，把一个简单的民间传说，点染得异色纷陈，欲念横生：表面上处处指出男女间的互相欺骗，实则在故做讥诮的洞悉世情中，难掩对情欲的执迷与憧憬”。³³

而长篇小说《诱僧》中同样也凸现了李对虚构与历史的质疑和重写，在她看来，大唐以及太宗李世民的光辉历史其实本身也包含了血腥、狡诈、欺骗、虚伪等等，概莫能外。吊诡的是，她在文末却提及“整个唐朝，正史、野史、轶闻、民间传说、笔记小说……，皆无‘石彥生’，或‘霍达’之名字。”转眼又解构了自己所苦心建构的历史真实和文本。

4 文字的精简与哗众。许子东在考察 20 世纪 90 年代的香港小说时曾经设置了一个留给后人思考的饶有兴趣的疑问，他发现李碧华等的“文字越来越趋于精简、短促、跃跳，时时省却主语，在语言层面（叙事时间）上留下很多空白。与一些‘纯文学’作家如西西、

也斯等人的文句越来越长越来越晦涩婉转沉重难以言说的实验文体恰成对照，耐人寻味。”³⁴同时，另有论者在总结李碧华的创作缺陷时也提出了类似的问题，“作者在取材立意上不无雷同：多表现凄美的爱情，探求人性的根本。艺术上有些不够精到，有些描写似乎是随心所欲所致，文笔省略过多，作品多用短句连缀而成，这也许是因为作者的后期创作多为应电影电视的要求而作，抑或是作者不堪受传统的文学模式所束缚之故。”³⁵

在我看来，个中耐人寻味之处就在于李的文字本身也是对应情节需求的有意操作。我们知道，从通俗文学流行的限定性角度考虑，通俗抑或流行文本自身必须符合如下特点，“为了实现应用领享，首先文本的功能必须是显然可见的，并非晦暗不明，其自在规定性及其价值是敞开洞明的。”³⁶

众所周知，李碧华作品中非常受欢迎的还有她那犀利、尖刻³⁷、俏皮的短论。我们发现，她的这种文体有其符合都市大众需求的物质性。首先是文字的精悍，节约来去匆匆的阅读人的宝贵时间；其次，语不惊人死不休，吸引眼球；第三，插入偏激抑或尖刻的浅层（贴近大众与日常）/深层（可以进一步阐发）人生哲理，发人思考，长人见识。读李的散文，你会感到她对人性、世情的洞微烛隐，也会意识到她的出人意表令我们对自我和人性的复杂多变（尤其是阴暗）感到陌生。李将她的这种手法引入了小说中，而且大有将其小说散文化（叙事散文）的倾向，但是，对情节的保留和强调却并未因此减少，所以便出现了许氏等人的疑惑。

《青蛇》中类似的警句比比皆是，比如“谁敢说，一见钟情，与色相无关？”（页43）点明了人的物质性；而“任何一个人，只要他不是窝囊废，也一定会得选择。名是虚幻，利才实在。说金钱万恶的人，只因他没有。”（页73）则点出了某类人的虚浮的庄严，同时点明了金钱在今世社会的重要性。哪怕是点评许仙，也有其哗众取宠之神采，“真气馁，升平第一遭出来勾引男人，竟遇着个不通情的书呆子。他简直便是叫杭州蒙羞的一碗不及格的桂花堂藕粉——糖太少、水太少，粘粘稠稠，结成一团，半点也不晶莹通

透。”（页 47）同样，总览全书，我们可以发现，小说中多的是近乎对话体的文字，简练、俏皮，有时又意味深长。

但同时，这种容量的限囿极可能降格了文本的叙事力量和洞察深度。但李碧华没有忘记纯文学佐料的添加，从而避免了作为类似普通通俗小说写手的持续沦落。“李碧华用纯文学观念作为载体言说生命个体，传奇故事情节的演绎和折射现代人的精神追寻与脉动成为她创作的自觉。纯文学情结便成为作者的挥之不去的创作底色。”³⁸

总而言之，李碧华迷恋情节和把玩情节有其可谓高超的策略，这在她的故事新编书写上明显体现出与前辈作家和同辈书写者的差异性，当然，这也成为她可以立足此类小说史的要因。

如前所论，李碧华的情迷还表现为纠结情欲，鉴于下文会专门论述，此处不赘。但是，需要再次强调的是，李的对情节的书写和对情欲题材的爱好是一个近乎水乳交融的话题，单纯强调或分析其中的一方都可能忽视了她的独特追求与糅合能力。

二 意乱

李碧华的故事新编让读者意乱情迷的法宝之一就是自我的“意乱”。比较而言，李碧华的书写主题相对比较简单明了。然而，令人惊诧的是她对简单主题的复杂呈现能力和她强烈的主体介入意识。简单说来，李故事新编小说的主题不外乎情欲、政治抑或命定悲剧等。当然，其中的纠缠远比我们想象的繁富，调料也非常富足，所以呈现出来的香港大餐也别具风味。以下将首先讨论她主题的表现层面，其次再仔细检索其背后的调料添加秘方。

1 纠结情欲。论者屡屡指出，李碧华对情欲的书写别具特色。“李碧华擅于描写男女感情。情欲交织的人性纠葛，她写来特别细腻深刻。她也擅长塑造坏角色，作品中总有缕缕血腥味……‘带着血腥味的爱情’，使得李碧华的小说充满了戏剧张力，搬上银幕，总能牵动观众的情绪。”³⁹

如果通览李碧华故事新编文本前后的变化，我们可以感知，李碧华对情的执著非同一般：往往是无中生有，从有到多。当然，此中情的层次可以丰富多彩：爱情、情欲、人情、友情等。放眼望去，从《白蛇传》（白素贞的勇盗仙草、为爱身陷囹圄）到《梁祝》（思劳成疾、殉情相随），甚至是《霸王别姬》（虞姬的决绝追随、以身赴死）、《胭脂扣》（如花的追求）等，我们可以发现，所谓坚贞不渝、可以赴汤蹈火的忠诚与真爱早已作古或已经被永远埋葬在历史里。纯真爱情往往成为古典或者原文本中遥远的想象与期待。当然，李碧华本人并不见得认为这些就一定是难以割舍的缺失，“被视为失去的，不是那些乡土、‘纯真’或甚至是‘原始’的事物……她把所谓缺失，看作是在过往与今日的文本互涉关系之间，一种无法说明但却又有迹可循的事物。”⁴⁰相较而言，李关注的更多是在种种关系中错综复杂的情欲。

如果以《青蛇》为例，引人注目的恐怕不仅仅是叙述视点的转换：青蛇从旧文本中的绿叶一跃而为女主角，如李本人所言，“我觉得青蛇和白蛇是同时看上许仙的，应该让她有个权利和机会去表达。”⁴¹问题在于，更换的还有原本作为经典和感人肺腑、催人泪下的历尽艰辛仍无怨无悔的人/妖之恋的颂扬。在《青蛇》中，情欲成为不二的核心。无论是同性暧昧恋情的闪闪烁烁，还是异性之间的欲望投射与释放都在在令人关注。甚至所谓敌我对立和同壕战友也不能限制情欲的力量：在这里，作为刚猛男人的法海也被小青不避嫌的加以情欲期待，从而成为勾引的目标；而原本应当一致对外的战友——小青和白蛇之间因了对许仙的争夺也难免龃龉。原本的信任和忠贞在此悲惨的缺席，大家都是欲望的动物，似乎没有人应该为此受到道德伦理的指责，因为此处的情欲同时也是大家角力、尔虞我诈、彼此欺骗利用的战场，赤裸裸的私欲无处不在。

需要指出的是，情欲书写的背后往往隐藏了人性的实质。同样可以彰显出情欲的杀伤力的还有《梁山伯自白书》与其姊妹篇《祝英台自白书》。原本作为纯洁和坚贞爱情象征的“化蝶”在梁山伯那里不过是为掩饰自己对“爱情”绝望的遮羞布。尽管在梁山伯的自白中，他自己和祝英台同处一室时难免也有偷窥欲望和情欲的翻腾，但是他还是守住了欲火防止它泛滥。就在他和祝英台十八里相送定了终身后，他反倒担心自己以后的采花（同更多女人交往）的自由因而推迟了去看囊中之物——英台。然而令人震惊的是，英台不仅

背信弃义（原本作为定情信物的玉蝴蝶不过是太多复制物的一只——“她施施然地走过去，拉开酸枝抽屉。原来一抽屉都是玉蝴蝶”）抛弃了他，而且还和有钱有势的马文才结合了。更加令人大跌眼镜的是，英台其实不过是个个人尽可夫的荡妇——她臣服于自己的情欲，早在求学期间就和师生们纵情声色（“梁兄，我游戏玩过，书也读过，又见识了那么多男子，只觉得有点倦意，乘此机会也择木而栖息”）。

而祝英台的反击似乎更加热闹非凡，令人大开眼界：祝英台则认为梁山伯不过是愚蠢和神智不清。历数她不嫁他的理由竟然是他的不忠、不守时和有疾病——择爱的标准已现实化，而到了最后她断然否认彼此之间的原本传为佳话的深沉爱恋，而真爱其实不过是个谎言。“你既然公开为爱你的臭面子而死，不是为我殉情，我也只好否认，我根本没有去南山祭你，遑论有哭坟、投坟，及化为蝴蝶的事！”但种种事件表明，情欲在其中的流动标志着当下人性的堕落、急功近利和利欲熏心。

毋庸讳言，她的其他故事新编小说也或多或少涉及类似的母题。《潘金莲之前世今生》在前世今生中都涌动着近乎不变的情欲：潘金莲/单玉莲的淫荡、张大户/章院长的强势淫欲——霸王硬上弓、西门庆/SIMON 的荒淫无耻等等，到处弥漫着情欲的气息。甚至“所谓文革苦难与荒诞香港，最终也不过成为潘金莲单玉莲谈情说性的材料而已。”⁴²

《满洲国妖艳——川岛芳子》中情欲成为交换的砝码和工具，芳子也恰恰是借重女人的资本来满足男人、满足自我，同时又吊诡地间接成为情欲的奴隶。《诱僧》中也存在追求佛性的人在面对美色后所产生的性幻想描写。

2 政治。在关注情欲书写的同时，我们也不应该忽略与之密切相关的政治。如人所言，“李碧华经常改写一些经典文本，又或者在神话传说的基础上演化衍生出截然不同的故事。其中一个共通点便是将‘政治’与‘情欲’的元素注入这些新的文本，故而旧有的文本在新元素的充实底下，经常以反叛旧文本的姿态出现。”⁴³当然，这里的政治解读可谓同样复杂多变。在我看来，这既包括了男女之间诡异多端的性政治，同时也包含了对时事及政治事务的关心。

(1) 性政治。需要指出的是，本文所言的性政治 (Sexual politics) 并非 Kate Millett 所言的严格意义上“性的政治”的框定。在 Kate 那里，它主要是指两性关系中，男性用以维护父权制尝试对女性的所拥有的权力进行维持与延伸的过程。⁴⁴

而在本文中，主要取其更加宽泛和灵活的意味，也即，它主要指涉了性别政治中男女的复杂纠缠，而非单纯的权力挤压。之所以如此，这当然是因为李碧华本人在新编中所彰显出来的有关性别政治的独特视角有关。

当然，在李的意识中，男女性别政治歧视体现为一种彼此的对抗、争斗、利用和纠缠等等，当然其中也有更加细致的区分。首先，《川岛芳子》非常贴切的反映出 Kate Millett 所言的性政治意味。李碧华激活了芳子的主体性，让她更有远见和独立性，但是，她在本质意义上仍然不过是被男人玩弄于股掌之上的玩物，尽管她曾努力通过将自己男性化以及利用自己女性优势以求得认可和数次大小不一的成功。《潘金莲之前世今生》中也有类似的意蕴：无论是潘金莲也罢，主体性增强的单玉莲也罢，她们其实始终未能摆脱男权社会中男人对她们的肉体及精神强暴，寻找真爱似乎只是一件难以圆满的进行时态。

其次，《梁山伯自白书》和《祝英台自白书》所唱的“双簧戏”反映出来的恰恰是男女之间的冲突，梁祝之间的交恶背后所反映出来的是真实的自私和功利性的情欲。

第三，最特殊的或许是《青蛇》中的性别政治，李碧华通过这个复杂的情欲故事似乎在揭示如下的道理，“性不仅有一部历史，而是有多部历史，每部历史都需要从其独特性和作为复杂模式的一部分来理解。”⁴⁵当然，这里的性的概念应当加以扩大化，即它也包含了情欲等概念。在我看来，李碧华不仅仅书写的是男女之间的勾心斗角和纠缠拒斥，而且她还勾画了同性之间的交叠与推拒。所以她的性别政治在书写了某类版本的同时，却也深究了其中难解难分、爱恨交加的争斗：人和自己的情欲在勾结，却同时又和欲望的对象互相勾引又貌合神离，甚至势不两立。这里的性别政治似乎打上了福柯所言的性的烙印：权力凭借话语渗透到“最微妙和最个体化的行为中去”，它“既是对性的拒斥、阻碍和否定，又是对性的煽动和深化，简言之，它们具有‘多种形式的权力技术’”。⁴⁶

还需指出，传统的朦胧爱恋，如前所述，似乎只存活在久远的历史或记忆中，《山鬼》⁴⁷中山鬼多情而妖娆，她在痴痴等待只谋面一次的采药男子。等到他来的时候，却是

和他新婚的妻子归宁。于是她默默选择了成人之美，“原车回去。”（页 223）但是，这种简单素朴却能打动人心的爱情只是停留在李碧华近乎招魂式的经典再现中。随即在《蜘蛛精江湖再见》⁴⁸中就冷嘲热讽了人的欲望（包含情欲）的浓郁与无耻。可以想象，以蜘蛛精的阴毒和狡诈竟然输给人类，可见后者有多么无耻和下流！最后她们在抱头痛哭后，只好“绝迹江湖。姊妹相依。”而之前，她们之间也是为了争吃唐僧肉而斗嘴而争风吃醋、反目成仇。

（2）时事/政治。当然，值得一提的是，在李碧华的故事新编中同样也活跃着“政治的情欲化和情欲的政治化”纠葛，比如《青蛇》、《潘金莲之前世今生》等就有典型的表现。如人所论，“李碧华为革命的神话注入情欲的暗潮……另一方面，李碧华也着意探讨在高压的政治氛围底下，人物之间的情欲关系如何被利用做为扭曲、暴露人性的丑陋元素。”⁴⁹

李碧华对时政的关注首先体现为中国迷恋。《青蛇》、《潘金莲之前世今生》等小说中李碧华的北进想像对象主要集中在“文革”上。和大陆“伤痕文学”对“文革”的痛定思痛后小心翼翼的返观和省思不同，“文革”的出场、发展与结束在李的故事新编中显得前所未有的轰轰烈烈抑或虚张声势。《青蛇》中“文革”被解读为一场妖魔鬼怪发动的拯救妖魔鬼怪的血腥游戏。《潘金莲之前世今生》中，文革成为作为孤儿的单玉莲噩梦在今生的延续。恰恰是打着文革的神圣旗号，章院长干着人面兽心的勾当：强暴了年青的孤女单玉莲。

当然，我们可以指责说，它们的书写中很多时候显出了作者在拙劣的情节剧背后其实累积了感官刺激的肤浅。但同时，我们还要看到，这也是作者深爱中国的内心的外在投射。“值得注意的是，虽然对中国传统可以肆意把玩，心态仍然是关切的，善感的。”⁵⁰

当然，中国迷恋中也包含了对历史关键人物的深切关怀。《毛大帝》⁵¹中其实塑造了极富张力的毛泽东的民间形象。一方面，他是叱咤风云、指点江山、万人敬仰的毛大帝，哪怕在他死后十余年无论是中国现实社会还是伊拉克的萨达姆都从不同层面对他进行学

习、敬仰，另一方面，李却用调侃的语气指出毛作为凡人的形而下问题——便秘，这个课题令他近乎一生头痛。

其次是日本形象。李所呈现的日本形象主要表现在《满洲国妖艳——川岛芳子》和短篇《徐福与乌丸株式会社》⁵²中。严格来讲，日本形象并未被李赋予独立的表现，它往往是和中国（人）形象纠缠在一起的。《川岛芳子》中日本形象表现为两个层面：日本的整体形象和几个日本人所构建的日本形象。日本整体形象主要表现为：在经历过维新后充满活力，也野心勃勃；同时，民族主义和帝国主义意识形态快速崛起并蓬勃发展。在小说中，李对此并未赋以太多笔墨。比较而言，李的态度在描写日本人时显得比较鲜明。总体看来，李对日本形象的整体塑造更多是负面的。比如一心想成就事业的川岛浪速在面对养女时，也同样是荒淫地加以强奸；而日本驻上海公使馆北支派派遣军司令宇野骏吉不仅心狠手辣，而且荒淫无耻、狡诈多端，他对芳子只有赤裸裸的利用；而芳子早期的情人山家亨在真诚的同时却又显得优柔寡断。

《徐福与乌丸株式会社》里面夹杂了李碧华对日本和中国形象的复杂情感。首先，她指出所谓福太郎不过是公元前 229 年为逃命而劝奉始皇帝出海寻求长生不老药的领头人徐福，而日本新文化不过是他所带来的秦朝文化的变体，尽管“日本人不认账”（页 204）。李碧华显然认为日本文化不过是中华文化的衍生和变异。当然，在小说中李还点明了日本对性事研究最在行从而暗衬了他们的荒淫。吊诡的是，在小说结尾李还调侃了中国大陆的老高干，她让福太郎叮嘱自己公司——“欢乐屋”的员工，要善待来自中国出差到此地的高干，因为他们往往是年轻时劳碌不堪，过后想享受生活时却变得不举。

当然，李碧华同样关心她的香港。由于下文会再述，此处从略。

3 命定的悲剧。如果我们通读李碧华的小说，掩卷沉思，我们不难发现，几乎所有她的小说中往往包含了命定与悲哀。当然，这一点，连她自己也不否认，“我也享受悲哀。而且当然是悲剧比喜剧深入，也比喜剧容易引起共鸣……每个人对快乐的感受都不一样，但对悲哀的体会就很一样。”⁵³

李碧华的故事新编同样也真实地呼应了作者的意念，种种结局虽然指向各异，论述的事件可能风马牛不相及，但是骨子里的悲凉和命定元素似乎不可或缺，它既成为一种可以引起更多共鸣的调味品，也成为形塑人格沦落和个体的渺小的悲剧感的手段。

比如《潘金莲之前世今生》中，李碧华对今生的人物的命运重新分配，其基本原则就是因果报应论。当单玉莲活在中国大陆时空的时候，她是很难把握自己的命运的，所以才会被章院长强奸。但当她置身于香港时，李碧华人为了让她避免了惨死的轮回厄运，并且和武汝大过着幸福的生活。尽管如此，这还是体现了命定的决定力量。

《青蛇》中蛇的操守原本是有限的，如果说一开始她们的被推下水源于吕洞宾的恶作剧，但是等她们到人间游历了一圈后，尝尽了人间冷暖及苦难，甚至白蛇因此而被镇压到雷峰塔下，当“文革”阴差阳错解救了她后，我们或许以为她应该会收手，从此过着蛇的幸福生活。因为当白素贞即将被法海镇压之前，曾对小青悒郁忏悔道，“半生误我是痴情”（页 226）。而实际上，她们已经被同化成了自私、单纯追求个体享受的“人”并且乐此不疲。李碧华借此反映了人以及人性的堕落和后者巨大的不可抗拒的影响力和诱惑力。

《诱僧》也是如此。石彦生个人的坎坷遭遇在在反映了命定的不可避让和个体的微不足道。石原本是太子建成的虎将。后在李世民得力助手霍达的劝说下答应以和平方式让野心勃勃、挥斥方遒的李世民继承皇位。然而血腥的玄武门之变却令他感到了被欺骗和利用，良心发现后他决定退出。然而，作为一个神武但危险的人物，他的不合作自然招致杀身之祸。登基后的李世民可以大赦天下伪装自己的仁慈，却不能放过熟知内幕偏又不能通力合作的他。无论是利用宫中一等大内女高手，还是大将军霍达，都在在指向夺取知情者的命。尽管李最后没有表明他的具体下落，但亡命似乎是唯一的也是最可接受的选择。当然，之前他在和霍达决斗时也付出了“一目已眇”的代价。

需要指出的是，李碧华在此小说书写中所居的独特视角和位置。著史者往往去粗取精、“粗枝大叶”，而李却立足于个体人的立场加以考察。所谓英雄的辉煌和风光历史往往是靠威逼利诱、尔虞我诈、收编+大棒、为我所用加以篡改的手法进行，个体往往是被忽略、利用和压制、牺牲的他者。尽管石彦生不过是李的虚构，但他的出现却反衬了“宏大历史”（Grand History）书写中的虚假与伪善，更为关键的是，它也因此指涉并反衬了

命定的无比强大：石彥生的命运起伏，恰恰也是对秩序、爱欲提出了怀疑，名利、权力、生死、爱恨，逐次如肥皂泡在石心中破灭。

4 香港视角。之所以将香港视角单列当然有我的理由，李碧华书写的故事新编无论从情节还是从内容上都可谓光怪陆离、五彩缤纷，但从意义和形式的深层体验来讲，这背后其实涌动着香港的语境、时空和立场。表面上看，李碧华专论香港的小说实在是近乎阙如，但实际上，李碧华的每一部故事新编小说背后都镌刻着香港。

王德威认为，“李碧华是香港的畅销作家，所作《胭脂扣》、《潘金莲之前世今生》、《霸王别姬》、《青蛇》等因受戏剧界的青睐，更为声名大噪。李的文字单薄，原无足观。但她的想像穿梭于古今生死之间，探勘情欲轮回，冤孽消长，每每有扣人心弦之处。而她故事今判的笔法，也间接托出香江风月的现貌。尤其在九七‘大限’的阴影下，李的小说将死亡前的一晌贪欢，死亡后的托生转世，兀自有一股凄凉鬼气，萦绕字里行间。她的狭邪风格，究竟是十分‘香港’的”。⁵⁴此论可谓一针见血。

首先，李碧华的故事新编书写和香港时空密切相关。重写经典，自然首先就拥有了广泛受众的可能性。不仅如此，李碧华改写后的目标读者（target readers）显然也首先指向了香港人。同时，情欲幻想、政治指涉、甚至身份找寻中的心理焦虑及种种反应等等也可化为她的商业操作卖点和媚俗话题，这反映了她与文化产业的相互利用与限制：无论是文风，还是叙述的主体介入的话题/元素。

其次，其中往往包孕着香港身份的寓言。香港的暧昧性其实放在殖民者英国与“母国”中国大陆的复杂纠葛中会更加彰显。后殖民语境下，殖民者的印记仍在许多层面隐隐可寻，殖民创伤与主体记忆的模糊仍令香港心痛与焦虑，但另一方面，作为被殖民者的香港和中国大陆的关系又决非边缘——中心的二元对立架构可以涵盖。

细读文本，我们不难发现，无论是身份找寻和文化隐喻，还是情节离奇与其中的独立戏谑姿态无不和香港情境息息相关。“大多数香港人都有一种末世的感觉。其中一个原因是我们有 1997 的阴影，另一个原因是，香港一直在变化中，一个人如果长期生活在变化

之中，久而久之会觉得，计划是没有用的，你无法战胜冥冥（此处疑为笔误，当为冥冥，朱按）之中的安排。”⁵⁵

《青蛇》中存在着人/蛇妖地位和身份的高下区别，而对情欲的追求和对爱情的抛弃也或多或少反映出香港过分功利和势利的时空下真情寻觅的艰难以及人性的堕落；《诱僧》中石彦生作为“棋子”地位的飘忽与脆弱，他的利用和被遗弃在恍惚之中让人感觉到香港类似角色的令人黯然神伤。或许表面上与香港无关的《满洲国妖艳——川岛芳子》的书写更加耐人寻味。芳子，一个从小就被赋予了重大政治和历史使命的女子，她的百般挣扎之下仍然掩饰不住的身世飘零以及在利用价值缩水后被捕所显出的里外不是人的吊诡，种种惨淡遭遇都或多或少隐喻了李碧华描画香港的飘零身世的努力以及焦虑。如藤井省三所言，“也许李碧华把香港的情况投影到苦于三重个人意识的川岛芳子身上，故此小说没有根据中国的国家理念把女主角定罪为‘汉奸’，而把她描写为‘一个被命运和战争捉弄的女人’。”⁵⁶

笔者在一篇论文中曾经论道，“长期以来，人们对相关通俗文化（学）的不屑造成了许多遗憾和错漏，当然过度反扑抑或矫枉过正亦不可取。不过，对李碧华的研究却仍需更深的开掘和香港性视角的更切实切入”。⁵⁷

香港性视角的切入在体现到李碧华的主体介入中还表现为她对香港的热爱，有些时候甚至不惜扭曲小说发展的内在理路。《潘金莲之前世今生》中在大陆吃尽苦头的单玉莲恰恰是由香港商人武汝大所搭救，香港作为命运拯救者的角色赫然显现。更加不可思议的是，到了香港后的单玉莲居然最后可以过着公主和王子般的童话生活，直至天长地久，这不能不说是李碧华个人的一厢情愿，而且也因此削弱了命定悲剧的感染力。

同时我们还可看出，李碧华对“文革”书写的偏爱其实也可以显出香港主体性的某种反弹和她以边缘姿态对大陆文化及政治中心的某种程度的解构，“香港主体性的日渐生成（当中包括多元的衍异），更令过渡中的香港越发关怀香港的身份求索、香港的故事谁来

说，香港的‘历史’谁来写等问题……‘中心—边缘’的地缘政治很大程度上支配了香港的文化想象和抗衡政治论述”。⁵⁸

显然，在李碧华那里，香港被赋予了丰富的内涵和激扬的期待。香港不仅仅要消解他人所构筑的大叙事，同时也要发出自己的心声。香港应该是自己文化身份、认同政治以及自我历史的书写者，同时更加令人惊讶的是，有些时候，香港也同样成为阅读和理解大陆母体的“逆写”（write back）者，甚至香港本身也可能成为“文革”破坏与破除的宝贵传统文化的接纳者、承传者和改写者，李碧华的小说及其实践操作都表明了这一点。当然，我们要警醒的是，不能把香港视为所谓北进想象的资本和替代者从而陷入边缘取代中心的吊诡中去，我们应该把这些论述和寓意“放回具体的社会脉络（contextualize），由此而解构论述中的混杂性主体所（有意或无意）介入的文化政治”。⁵⁹

结语：李碧华的故事新编书写显然有其不容忽略的独特性，她从通俗/流行小说的套路与陈规中勇于突围，把玩情节、游戏意义，显出了她不凡的艺术功力。尤其是，她能够从容穿梭古今中外、探察社会与人性、注入香港情结、不拘一格，不仅部分突破了人为以及文体分类的限囿，一扫通俗文学浅薄虚弱的弊端，而且也开拓了故事新编文体书写的空间，的确值得称赞。但是，李碧华也有她自身的缺憾，她迷恋和把玩情节，创造了小说姣好的可看性的同时，却也往往因为过于追求情节的离奇而让小说变得造作、粗糙和离奇不堪，甚至也因此影响了她意义的持续开掘。尽管她的文本往往充斥了意义的狂欢色彩，可以让论者找到合适的话题。但整体上看，它仍然缺乏深沉的积淀，轰轰烈烈的表演性远胜于深刻意蕴给人的内在震撼。如人所论，“综观李碧华的小说，她对女性的心态和弱者被压抑的声音，有不同凡响的表达；她游戏经典，熔铸古今的小说，其荒诞讽刺风格超越了一般通俗小说的艺术水平；但当她过于依赖情节、奇闻轶事，不讲究语言、叙述定型化时，作品也就乏善可陈。”⁶⁰虽然未必乏善可陈，但却对作品造成自我矮化。

¹详可参朱崇科《积淀与重塑——从刘登翰主编的《香港文学史》说开去》，见《香港文学》，2000年第3期，2000年3月号，页26-31。

²刘登翰主编《香港文学史》（香港：香港作家出版社，1997），页398。

- ³ 李碧华现象至少包含了两个层面，第一个层面是指她本身的流行，几乎每一本作品都动辄数版，甚至十数版，而且她也成功地打入了大陆市场，成为当红作家；第二个层面是指有关她的研究也生气勃勃：她的文本成为文化研究和身份认同等理论借重的幸运儿。当然，此处第一个层面更加重要。
- ⁴ 李碧华著《个体户》（香港：天地图书，1991年第五版），页1。
- ⁵ 张曦娜访问〈个体户李碧华〉，新加坡《联合早报·早报周刊》1992年11月22日，第5版。
- ⁶ 张曦娜访问〈个体户李碧华〉，新加坡《联合早报·早报周刊》1992年11月22日，第4版。
- ⁷ 李碧华著《青蛇》（香港：天地图书，1998年第16版）。
- ⁸ 李碧华著《潘金莲之前世今生》（香港：天地图书，1989年3月第3版）。
- ⁹ 李碧华著《满洲国妖艳——川岛芳子》（香港：天地图书，1990年7月第3版）。
- ¹⁰ 李碧华著《纠缠》（香港：天地图书，1987）。
- ¹¹ 李碧华著《诱僧》（短篇小说集）（香港：天地，1991年6月第3版）有几篇符合条件的文本和同名的长篇小说《诱僧》（香港：天地图书，1993）。
- ¹² 许子东〈“此地是他乡”的故事〉，见《读书》2002年第12期，2002年12月，页51-58。引文见页56。
- ¹³ 李小良〈稳定与不定——李碧华三部小说中的文化认同与性别意识〉，见《现代中文文学评论》（香港）第4期，1995年12月，页101-111。
- ¹⁴ 王宏志，李小良，陈清侨著《否想香港：历史·文化·未来》（台北：麦田，1997）第五章〈边缘写入中心——李碧华的“故事新编”〉，页209-240。
- ¹⁵ 陈国球编《文学香港与李碧华》（台北：麦田，2000）。
- ¹⁶ 艾晓明〈戏弄古今：谈李碧华的《青蛇》、《潘金莲之前世今生》和《霸王别姬》〉，见黄维樑编《活泼纷繁的香港文学》（香港：中文大学出版社，2000），页572-583。
- ¹⁷ 朱崇科〈多重戏弄——论李碧华“故事新编”的叙事策略〉，见《当代》（台北）第179期，2002年7月，页124-139。
- ¹⁸ 本文为笔者赴“异端与开拓：中国语文教学国际学术研讨会（香港大学，2002年12月5-6日）”提呈的论文，后获得评比第一名。
- ¹⁹ 陈晓辉〈正典的命运——试论李碧华小说改写传统的方式〉，见《江西社会科学》2002年第2期，2002年3月，页35-38。
- ²⁰ 主要的论述集中在 Ann Louise Huss, *Old Tales Retold: Contemporary Chinese Fiction and The Classical tradition (Lu Xun)*, PhD dissertation, New York: Columbia University, 2000, pp.167-237.
- ²¹ 林贺超《香港小说中的情欲与政治》（香港：岭南大学硕士论文，2002）第三章，正文页32-54。
- ²² 具体可参朱崇科《故事新编中的叙事范式——以鲁迅、刘以鬯、李碧华、西西的相关文本为个案进行分析》（广州：中山大学中文系硕士论文，2001，5）。不过，论文的修订稿基本上被已经发表的拙文〈多重戏弄——论李碧华“故事新编”的叙事策略〉所涵盖。
- ²³ 徐贲〈影视观众理论和通俗文化批评〉，《今天》（香港）1996年第1期，1996年春季号总第32期，页103-120。引文见页112-113。
- ²⁴ 任一明〈香港女性文学概观——中国女性文学现代行进的分支之一〉，见《新疆师范大学学报》1995年第4期，1995年10月，页18-23。引文见页23。
- ²⁵ 陈晓辉〈正典的命运——试论李碧华小说改写传统的方式〉，见《江西社会科学》2002年第2期，2002年3月，页35-38。引文见页36。
- ²⁶ 具体分析可参李碧华著《潘金莲之前世今生》，页228。
- ²⁷ 朱崇科〈多重戏弄——论李碧华“故事新编”的叙事策略〉，页136。
- ²⁸ 这个词借自于王德威对老舍《骆驼祥子》中黑色幽默、对荒谬的颠覆性的过分程度的精妙总结。此处的含义主要是指其有意识的夸张色彩。可参王德威著《小说中国——晚清到当代的中文小说》（台北：麦田，1993），页59-69。
- ²⁹ 李亚萍〈一道残酷的风景——解读李碧华小说中的“文革”描述〉，见《当代文坛》2001年第1期，2001年1月，页48-50。引文见页50。
- ³⁰ [日]上坂冬子著，巩长金译《男装女谍川岛芳子传》（北京：解放军出版社，1987）。
- ³¹ 上坂冬子著《男装女谍川岛芳子传》，页82。
- ³² 具体可参朱崇科〈多重戏弄——论李碧华“故事新编”的叙事策略〉，页125-131。

- ³³ 陈燕遐〈流行的悖论——文化评论中的李碧华现象〉，见陈国球主编《文学香港与李碧华》，页 141-160。引文见页 147-148。
- ³⁴ 许子东〈二十世纪九十年代香港小说与“香港意识”〉，见《清华大学学报》（哲社版）2001 年第 6 期，2001 年 12 月，页 36-41。引文见页 40。
- ³⁵ 孙晓燕〈李碧华小说创作印象〉，见《世界华文文学论坛》2000 年第 3 期，2000 年 9 月，页 76-78。引文见页 78。
- ³⁶ 张国安〈文本与受众：效用与应用〉，《通俗文学评论》1998 年第 1 期，1998 年 2 月，页 74-79。引文见页 78。
- ³⁷ 她在接受采访的时候曾经说比较喜欢的就是鲁迅、张爱玲等人的看待人生的尖刻的文字。具体可参张曦娜访问〈个体户李碧华〉，新加坡《联合早报·早报周刊》1992 年 11 月 22 日，第 4-5 版。
- ³⁸ 孙晓燕〈小说与电影：从间离到暗合——简论李碧华的小说创作与电影艺术之关系〉，见《华文文学》2003 年第 2 期，2003 年 3 月，页 4-7。引文见页 5。
- ³⁹ 罗如兰〈血腥爱情的塑造者——专访香港神秘女作家李碧华〉，见李碧华著《霸王别姬》（北京：人民文学出版社，1993），页 263-267。引文见页 264。
- ⁴⁰ 周蕾著《写在家国以外》（香港：牛津大学出版社，1995），页 57。
- ⁴¹ 张曦娜访问〈个体户李碧华〉，新加坡《联合早报·早报周刊》1992 年 11 月 22 日，第 5 版。
- ⁴² 林贺超《香港小说中的情欲与政治》，正文页 45。
- ⁴³ 陈岸峰〈李碧华小说中的情欲与政治〉，见陈国球编《文学香港与李碧华》，页 209-224。引文见页 211。
- ⁴⁴ 更加详细的界定和论证可参 Kate Millett, *Sexual Politics*, London: Rupert Hart-Davis, 1971, pp.23-58. 有关于凯特性政治概念的评述可参托里·莫以 (Toril Moi) 著，陈洁诗译《性别/文本政治：女性主义文学理论》（台北：骆驼出版社，1995），页 22-28。或者张岩冰著《女权主义文论》（济南：山东教育出版社，1998），页 58-62。
- ⁴⁵ 杰佛瑞·威克斯 (Jeffrey Weeks) 著，宋文伟 侯萍译《20 世纪的性理论和性观念》 *Making Sexual History*（南京：江苏人民出版社，2002），页 164。
- ⁴⁶ 米歇尔·福柯 (Michel Foucault 1926-1984) 著，余碧平译《性经验史》（增订版） *Histoire de la Sexualité*（上海：上海人民出版社，2002），页 10。
- ⁴⁷ 李碧华著《诱僧》（香港：天地，1991 年 6 月第 3 版），页 211-223。
- ⁴⁸ 李碧华著《诱僧》（香港：天地，1991 年 6 月第 3 版），页 167-178。
- ⁴⁹ 陈岸峰〈李碧华小说中的情欲与政治〉，页 216。
- ⁵⁰ 陈晓辉〈正典的命运——试论李碧华小说改写传统的方式〉，页 38。
- ⁵¹ 李碧华著《诱僧》（香港：天地，1991 年 6 月第 3 版），页 133-146。
- ⁵² 李碧华著《诱僧》（香港：天地，1991 年 6 月第 3 版），页 195-209。
- ⁵³ 张曦娜访问〈个体户李碧华〉，新加坡《联合早报·早报周刊》1992 年 11 月 22 日，第 5 版。
- ⁵⁴ 王德威著《小说中国——晚清到当代的中文小说》，页 221-222。
- ⁵⁵ 张曦娜访问〈个体户李碧华〉，新加坡《联合早报·早报周刊》1992 年 11 月 22 日，第 5 版。
- ⁵⁶ 藤井省三作 刘桂芳译〈李碧华小说中的个人意识问题〉，见陈国球编《文学香港与李碧华》，页 99-118。引文见页 115。
- ⁵⁷ 朱崇科〈戏弄：模式与指向——论李碧华“故事新编”的叙事策略〉，页 137。
- ⁵⁸ 李小良〈香港/中国——权力关系的想象〉，见《联合文学》第 13 卷第 9 期，总第 153 期，1997 年 7 月号，页 40-42。引文见页 40。
- ⁵⁹ 叶荫聪〈边缘与混杂的幽灵——谈文化评论中的“香港身份”〉，见陈清侨编《文化想像与意识形态：当代香港文化政治论评》（香港：牛津大学出版社，1997），页 31-52。引文见页 51。
- ⁶⁰ 艾晓明〈戏弄古今：谈李碧华的《青蛇》、《潘金莲之前世今生》和《霸王别姬》〉，页 582。

第九章 也斯和西西：“神话”香港

香港文学能够在文学/文化环境比较恶劣的香港时空下得以立足甚至可称得上相对罕见的繁荣不能不说是个令人意外的奇迹。如果探究其原因，一方面固然可以说它得益于香港作家的锲而不舍地努力、融会以及灌注创新精神，另一方面则在于百花齐放、各派纷呈中优秀个体作家的前赴后继、绵延不断。当然，这也包含了他们对香港性（HongKongness）¹书写的不同侧重、姿态和深度。在故事新编的书写上也是如此。

在我看来，曾经获得前辈作家刘以鬯提携和奖掖过的中年作家西西和也斯无疑是个中最优秀的两位继承者和开拓者：他们不仅接过了前辈们淡泊功利、锐意创新的大旗，而且还尽力舞出自己的风格，不蹈前人覆辙。有论者就看出了他们书写现代性或者后现代性的差别，“刘以鬯向以小说形式实验见称于时，在这方向上西西其实是有所继承的，然而刘以鬯大体上服膺西方现代主义，西西则更钟情于拉美大师。”²

尽管这种归纳不无可商榷之处，西西和也斯在故事新编书写中有其自己的特色，简单而言，我将之定义为“神话”香港。当然，这里的“神话”在作为名词的同时已经被动用。而“神话”自然也不应理解为“神化”，后者似乎承载了过誉和过度美化的内涵。

“神话”香港在本文中至少包含了两重含义：

第一，从题材的角度来看，西西、也斯的故事新编主要取材于神话。当然，西西的小部分文本是化自于古代历史。但整体上看，改写乃至重写神话成为他们勾画香港的主要手段。从主体介入的角度进行更加深入地思考，这其中其实包含了可能比较微妙的香港性——香港视维。“如果说题材是影响香港文学特殊性的外在和显性的因素，那么文化观念、视角和精神则是决定香港文学特殊性的内在和潜质的因素。”³

第二，更加关键的是，西西和也斯对香港的批判精神中所呈现的不同态度——以神话的方式从现实变形的角度进行温情脉脉的剖析，这显然和现实主义流派（尤其是并未将自己本土化的南来作家）的不留情面与陈词滥调式的扣帽子攻击（诸如“荒淫无耻”、纸醉金迷、罪恶的资本主义社会等刻板描述）大不相同，当然也迥异于其他叙述者痛快淋漓、汪洋恣肆的语言及意识上的暴力风格。如人所论，“也斯的神话其实与西西的童话一样，

显示出本土作家对于香港的温和态度，它与南来作家对于香港的批判中表现出的语言的暴力，形成鲜明的对照。”⁴

当然，称西西和也斯故事新编的特点为“神话”香港自然也有权宜之意，因为这实际上可能掩盖了他们极富个性的本来面目，而实际上也如此。为此，在“神话”香港的大帽子下，笔者会分述他们的独特性：比如西西的特点又可总结为“边缘童话——谏言（建言）香港”，而也斯则可简化为“魔幻香港——现实之一种”。

有关对西西、也斯合论的论文（著）并不多，袁勇麟的〈二十世纪香港小说与外国文学关系浅析——以刘以鬯、也斯、西西为例〉⁵就是比较少见的一篇。不过，它主要是探讨了三位香港作家对西方现代文学思潮/流派的承继与发展，对于其故事新编只是只言片语，闪光点并不多。关于他们的相关研究，笔者会在分述中进行展开，同时也会去芜存菁，择其善者融合在论文中。

一 西西：边缘童话——谏言（建言）香港

西西，本名张彦，1938年生于上海，广东中山人。1949年定居香港。香港葛量洪教育学院毕业。曾任小学教师、《中国学生周报》编辑、《大拇指》周刊编委、素叶出版社编辑。现专事文学创作与研究。主要著作有长篇小说《我城》、《哨鹿》，短篇小说集《春望》、《像我这样一个女子》、《手卷》、《美丽大厦》等。

西西的故事新编小说产量也不少，主要有《肥土镇灰阑记》、《致西绪弗斯》、《图特碑记》、《〈浪子燕青〉补遗》⁶和《故事里的故事》⁷一书中的若干篇：《陈塘关总兵府家事》、《浪子燕青》、《芭蕉扇》、《陪李金吾花下饮》等。其中，《长城营造》原本也属宽泛意义上的故事新编，不过该事件由于只是简化为小说中提及的符号，并未真正达到故事新编的叙事张力，所以不取。《看〈洛神赋图卷〉》更多是抒发了作者读图的个体感受，并未实现真正的新编，所以同样不取。

尽管西西在大陆香港文学研究界所受的关注远远落后于她的内在品质，但第一本《香港文学史》的书写者王师剑丛教授却对她评价甚高，“在香港，西西是一位最有艺术个性的作家。她深受欧美和拉丁美洲文学的影响，又受个人气质和艺术修养所渗透，作品自成

风格。”⁸尽管王的意指有含混之处，但还是大致不差地点明了西西的锲而不舍和卓有成效的叙事创新。而有关西西的代表性研究都或多或少的进行了旁及及论证，1997 香港回归以后这种趋势更加明显。有关专著如陈洁仪的《阅读“肥土镇”——论西西的小说叙事》⁹以及陈燕遐的《反叛与对话：论西西的小说》¹⁰莫不论及此点，甚至以此作为不容回避的中心和重点。艾晓明的《香港作家西西的童话小说》¹¹则主要探讨了西西小说的童话特色及其具体操作模式。

西西的故事新编书写在很大程度上也体现了其锐意创新和变化多端的叙述策略，这也让她的主体介入层次和模式显得五彩缤纷。《联合文学》编辑在《西西回顾展》中曾经评述道，“至于小说《寻找胡利亚》……应可看出这是一则‘致意式’（homage）作品；但沿承致敬之余，也有不尽同意之处，尤为趣味盎然。”¹²西西的故事新编也同样显出了不同姿态的盎然趣志。或许由于是作为香港人的切身体会，她对边缘身份和个体的挖掘与体察有着近乎痴迷的深刻，她为此所采用的狂欢色彩十足的叙事实验也令人目眩神迷。当然，表面上看来，她的小说非常朴实、干净。同时，西西还把她童话小说的整体色调渗透到故事新编的书写中，这就使得她在重写经典和神话时，有着与众不同的品质，我称之为“边缘童话——谏言（建言）香港”。为论述的明晰性，我主要从如下两个层面展开论述：1 叙述人/叙述视角及其童话色彩；2 狂欢、复调与后设。

1 叙述人/叙述视角。有论者曾经非常中肯地点出西西对小说叙事更新的独创性和独特地位，当然这实际上也是对于论者而言，西西跻身最有挑战力的作家中的原因。“她对小说形式锲而不舍的各种尝试与创新追求，直探小说这一文类的极限，挑战阅读的常规，为小说创作与阅读不断提供各种可能，我认为这是她在众多香港作家之中最突出、成就也最显著的一点。”¹³

哪怕我们从相对比较狭窄的叙述人/叙述视角进行观照，我们也可以体味西西表现在此方面上的不凡功力。甚至我们可以说，几乎每一篇故事新编体小说的叙述视角都有新形式，都闪耀着不俗的实验性。当然，需要指出的是，这一切都是西西有意探寻的功效。从更深一层意义上讲，西西着眼的甚至不仅仅是叙事的更新，而是反省自我的可能形式与途

径。“当史学家开始向历史的断裂、失忆处考据，让我们重新审视自己；小说作者，是否也可以从故事里再书写，故事里再生故事，尝试在重重对照里反省我们自己？”¹⁴

某种程度上，如果我们说李碧华的《青蛇》通过叙事视角的转换隐喻了香港身份的起伏的话，那么西西则是非常成功地探寻了各种可能性，从而更加体现出香港的多元化和暧昧特色。¹⁵

很多时候，我们可以读出西西的新文本对原文本的叙事视角层面的有意翻转。《致西绪福斯》中可以站出来说话的不是周而复始推动石头的男主角，取而代之的是无辜的被滚来滚去的巨石，它极富童心，虽然同样不满于自己无辜被“连坐”的际遇，却又同情被惩罚的西绪福斯，甚至很大程度上显示出甘苦与共与互相了解的人性的一面。《浪子燕青》及《〈浪子燕青〉补遗》中恰恰是燕青自己在点评诸多描述他的事迹的版本的的基础上加以总结、批评，同时给出自己的梁山好汉版本。《芭蕉扇》中的叙述者恰恰是个貌不惊人的小动物：翠云山芭蕉洞铁扇公主的侍从——猫。如此这般奇怪的视角其实给了西西更多的发挥空间。猫不仅可以窥得动物界（包括妖界）发生的事情的真伪，同时作为对照，她还可以比较动物与人类以及所谓神仙等的区别，通过隐喻和反讽刺探人性的本质和卑微等。

比较有代表性的当属《肥土镇灰阑记》，作为对家喻户晓的经典故事的重写，西西在叙事视角上同样让人大吃一惊。当作为焦点的包公吵吵闹闹地用尽心机想将案子判个水落石出的时候，作为当事人之一的5岁的寿郎却屡屡反问，“这样的事，堂上的大官怎么知道呢？如果问我，就清楚了。不问我，却去问那些给银子买转了的街坊邻里？”（《手卷》，页88）“我并不是哑巴，又不是不会说话的婴孩，为什么不让我说话、问我问题？”（页102）“可是说了又有什么用，没有人相信我的话。别说相信了，他们根本不理。”（页110）

寿郎作为新叙述人的出现有其复杂身份和角色凝聚，黄子平就指出它至少有三重身份：1 故事里的马寿郎；2 舞台边上正在扮演“马寿郎”的马寿郎；3 由作者的“质询”武装起来的5岁见多识广的小孩。¹⁶需要指出的是，这三重角色是巧妙地融合在一起的，

同时为了造成相当的“陌生化”效果，寿郎其实还扮演了类似作者的叙述人角色的第四重身份。

寿郎的出现和质疑宛如一道亮光，照出了解决事情的很好可能性和现实选择的掩藏在英明神武之下的荒诞。毋庸讳言，任何类似质询都具有可贵的“去蔽”功能，人们荒谬的生存状态和事件的真相也因此被照亮和揭露。西西的在叙事视角方面的匠心独具显然揭示了陈见和遮蔽背后更深层次的可能性和更多选择。“西西似乎倾向于认为，灰阑中弱小者的叙述具有较大的可信性。她捕捉、倾听这些微弱的声音，用来作为那些由‘高音喇叭’发布的言辞必不可缺的‘诠注’。”¹⁷

更加令人惊讶的是，西西在《陈塘关总兵府家事》中所采用的叙事视角策略。作者首先让有关仙界、凡间，国家、家庭，个体、社会等的哪吒的复杂事件收缩为陈塘关李靖的家事。其次，更加耐人寻味的是，她让不同角色人等从不同的角度叙述此事，¹⁸在可能互相抵牾之处连接也凸显事件背后的真实。

需要强调的是，西西的大多数故事新编都体现出相当的童话色彩或者说童话性。这里的童话性在西西的故事新编那里主要表现为“用孩子的眼睛看世界”¹⁹或者“童话写实”²⁰或是相当的民间幻想色彩。²¹无论是石头也罢、动物也罢、孩子也罢，还是具有隐喻意味的主人公跳出来讲话，显然都打上了相当的童话色彩。如人所论，“西西让五岁的寿郎重述故事，与在〈致西绪福斯〉中让石头说话有异曲同工之妙。”²²当然，个中涵义显然不独指向童话色彩，其实它也包括了西西重写边缘和香港并为之定位和申诉的野心。当然，西西书写边缘的目的并非是消解中心，而是呈现出社会真实。“边缘性是一种个人规律和一种社会指示，正如它是香港的生活现实一样。”²³

2 狂欢、复调与后设。如果我们考察西西重写中对意义的探寻也是别有一番天地。作为同样是一个非常有主见和个性的读者，西西的渊博（包含她对当代小说大家们的熟稔、体会以及对相关小说理论的探研）显然为她叙事的开拓创新提供了许多精神资源。如前所述，很多时候，重写经典包含了她对原典的有意识的质询。如王德威所言，在阅读时，西西是一个“快乐的误读者”，对于故事新编，其实她也灌输了同样的精神，不过，误不误

读，有不有意都有待读者重新界定了。“然而对西西而言，误读毋须只带来焦虑，反可能是另一种快乐的开端。所谓将错就错，意义的分歧衍生，其实不正是文艺创作无中生有的基石？一反这些年文学理论者同类对问题的纠结辩证，西西身体力行，以阅读/误读他人作品增益自己的天地，并用自己的想像诠释/曲解他人作品。”²⁴

在我看来，我从西西的新编中读出了复调、狂欢与后设（Meta-fiction）。需要指出的是，这种复调、对话与狂欢等策略可以体现为多个层次，首先在新旧文本之间有着一种互涉的对话关系，“在结构上，一个文本阅读另一个文本，通过消解创生的过程同时阅读并建构自己。”²⁵比如叙事视角的更换本身就是对原文本结构和层次的瓦解与对话。当然，这也包含了对原文本生成与概念积累的社会语境的消解与置换。其次，在新编文本中所使用的复调与狂欢特色。第三，在文本重写中体现出来的类似精神：比如其叙事策略的不断更新和极少重复所形成的五色姿彩本身也凝结着狂欢精神。当然，这里本文主要论述的是第二个层面。

能够彰显复调和狂欢特色的比较典型的文本主要是《肥土镇灰阑记》和《陈塘关总兵府家事》。当然，这又是两种不同的复调呈现。《肥土镇灰阑记》的复调主要展现在内部。在以寿郎作为主要叙述人的主线贯穿中，我们还可以看到其他人物出场时的部分主体性，尽管这往往离不开寿郎对他们的介绍和点评。尽管如此，笔者认为，在寿郎作为戏剧的点评者和介入者与其他角色之间仍然存在着微妙的对话关系。比如小说中大娘的出场其实是先有寿郎的点评作为铺垫的，“我家大娘，终于轮到她上场了，真是一个花俏的妇人哪”（页 108）然后大娘才连珠炮般发出自己的告白。同样，其中也包含了此文本和《灰阑记》以及《高加索灰阑记》的互涉。

比较而言，《陈塘关总兵府家事》在叙事上走得更远，在结构上，它让 10 个人物从不同的角度发言来建构哪吒的种种“劣行”，这样一来，由于其发言立场和位置的不同，便构成了众声喧哗的效果。同时，还需要指出的是，西西的这种手法也有意在解构家国论述的味道。²⁶在这 10 个人中，有纯粹的独白，比如哪吒、其师妹金霞，以及李靖的青骢马等；当然，也有独白的叙事之下其实潜在着对话者：比如木吒在谈及弟弟哪吒的出世，

其潜在的对话者就是其师父。家丁向木吒汇报哪吒打死巡海夜叉和龙王三太子的始末，也存在着一种对话关系，尽管后者往往是沉默的；第三种类型是对话者之间有互问互答式的关系，当然这种结构也仍然是由一个人转述另一个人的话语完成。比如东海龙王向李靖怒斥哪吒的种种劣迹时，李靖是有不同的反应的，“你吃惊了是不是？”“你说什么？是的，**多年未会，今日奇逢，真是天幸。**”“你害怕了吗？”（黑体字为李靖反应，朱加注）个中对话的姿态亦很明显。

西西这种手法的处理其实一方面是从不同的视角观照哪吒事件的发展脉络，从而可以得出比较整体和相对全面的“事实”，尽管他们之间由于立场、见地、身份的不同表现出对事件甚至有很大歧义的描述，另一方面，西西在描述事件以外其实更加强调的是他们众声喧哗的发言权。“西西这样改变了前现文本的焦点，转换了叙事角度，让证人都登场说话，是她一直以来对说话权的关注，也是她和前代作品展开的另一次对话。”²⁷

有时候，哪怕在一段言辞的内部，我们都可发现其中的对话性。在《致西绪福斯》中有如下的叙述，“这么多年，它对他已经非常熟悉。他的眼睛、耳朵、鼻子、嘴巴，没有一件它不认识，甚至他的提问、他的呻吟，都不陌生。我听见你体内血液流动的声音，听到细胞分裂的丝丝鸣叫。我感觉到新陈代谢的生命律动在你身上运行。我们是这么不同的物体，却又这么稔熟。”（《母鱼》²⁸，页 125）我们从这段话里可以读出丰富的含义。比如叙述人（称）的转换。一开始，西西用它与他来描述他们的关系，这体现了叙述人/作者的第三人称叙述的客观性。然而，随之就转换成了“我”（巨石）和“你”（西绪福斯）之间的细微对话和私语，它也因此近乎完全抛弃了读者的存在。但个中的内部对话和复调意味却在在显出西西叙事在不经意中的创新意识。“除了石头的声音外，小说中另有一把叙事的声音与之交替出现，几乎每一段都由两种声音交织而成，有时是同一件事的两种描述，有时是一个感受的深化与发展，有时二者又相互补充，不一而足。”²⁹

《图特碑记》则体现为另外不同的场景，作者其实巧妙地抹煞了原文本和新文本之间的界限，甚至挪用了中国传统历史知识，³⁰然后让它们浑然一体，这本身也有几分狂欢色

彩和部分体现了狂欢精神。“小说中原封不动地吸收了这些造型，在故事整体和细部的叙述也巧妙地运用了神话，到了使读者分不清哪些是原有的神话故事，哪些是作者的创作（的地步，疑为作者遗漏，现为句子通顺起见补足，朱按）。说自己特别喜欢埃及的西西，是借用了神话的梗概，一边丰富地吸收其中的众神形象，一边创造了‘历史幻想小说’。”³¹当然毋庸讳言，西西的新编古代埃及的神话由于往往缺乏内在的解说和相关背景的陈述也因此给读者制造了许多麻烦。郑树森就坦陈，“对一般读者更为困难的，是西西小说中与外国作家对话的企图”。³²当然，西西与外国古代神话的对话也彰显了不浅的难度。

西西令人非常钦佩的一点还在于她对诸种文学先锋手法的应用与尝试。后设就是其中比较娴熟的一种，这体现了其故事新编中也有比较成功和繁复的表现。在《肥土镇灰阑记》中她让 5 岁的寿郎同样担当了叙述人/作者的角色时，就部分包含了后设的策略，不过，这里的后设似乎称作“陌生化”更加合适。作者时不时点评自己的际遇和处境，不断提醒大家这是一个小说中的虚构。结尾时她还借寿郎的口说，“各位观众，请你们倾听，我有话说。六百年了，难道你们还不让我长大吗？”（页 120）这显然别有深意，“〈肥土镇灰阑记〉显然有现实的关注，制造这样一种疏离效果，目的在于令读者有适当的距离反省现实生活中的问题，并不在于小说的本质。”³³

比较典型的文本还有《浪子燕青》及其《补遗》。耐人寻味的是，西西居然让燕青自己跳出来讲话，不仅非常形象和感性地重述当时的社会状况、梁山兄弟之间的真挚感情、他对关乎梁山命运的愚忠的异议以及对自我身份的确认（“从此不做奴仆，也不做强盗”，页 75），而且关键的是，燕青同时也对有关他自己事迹历史记载和描述的反驳与辩证。这一点《补遗》全文几乎都在履行这一手法。从某种程度上说，其实这更是作者本人的视野和观点，燕青不过是她的代言人而已。但这种逐步走向后设的倾向与努力可见一斑。

比较成熟的则是《陪李金吾花下饮》手法的运用。西西首先设置了一个封套式的开头/结尾结构。她为此坦言道，“我想写的是一个叙事的短篇，需要点步石和独木桥。杜甫的诗是我写这个小说的引起动机。在发展的过程中，首先得解决一些细节问题，找些资料。”（页 182）接下来，其有关小说的虚构我们毋宁视为西西巧妙安排相关资料的过程。在此过程中，她还不断为自己的某些处理手法进行声明和辩护，以此点缀其间，比如“写小说允许虚构。胜地为什么不可以是李金吾的府第呢？”（页 184）整个小说的书写，我们感到更像是作者对考证资料的梳理，她用很通俗以及可亲的笔触书写类似学术的考证结果。

更令人惊讶的不单是西西的书写和组织手法，还有她还在小说中抛出了自己的小说理论：小说写法以及小说的种类等等（页 203-204）。令人关心的是，她居然宣称自己的故事新编小说《陪李金吾花下饮》是一部未完成的小说，“杜甫和李金吾花下饮，属于我未完成的小说，不仅没有完成，根本没有动笔写。一切只是脑中的运思而已。”（页 204）当然，她也没有忘记解释原因，同时她也交代其中的甘苦。这种和盘托出小说做法和背景的做法显然是典型的后设手法。

如前所述，西西再写旧文本显然拥有她独特的用心：质疑长久以来正统、官方、主流等对边缘、民间等的有形无形压抑，进而彰显边缘的现实处境并且为香港意识和香港性谏言，这和她背后香港时空的演变不无关系。如人所论，西西之所以质询和重写灰阑记，“既不是为了显示‘故事新编’的才能，也并非炫耀‘叙述视角’的多变，而是来自于她所处的特殊的‘历史时空’。一般认为，西西笔下的‘肥土镇’喻指着‘香港’……进而暗示了‘香港身份’和‘香港意识’的创制与‘主体’的发言位置密切相关。”³⁴

当然，问题也可以反过来进行思考，也恰恰是香港时空培养了西西书写故事的独特资质、进路或者说问题意识。这或许就是一个优秀作家的素质，源于生活，表现生活，超越生活。所以一方面，西西其实在真切而颇富童心地书写着香港本土，为香港呐喊也谏言香港。“‘灰阑记’和西绪弗斯的故事在历史上流传了这么久，还从来没有人做过此类精采的

询问，只有身处夹缝之中的香港人，才能对于历史提出如此的质疑，它喻示了香港被历史湮没了的命运。”³⁵

但另外一面，需要指出的是，西西同样也体现了她独特的超越性，无论是从文本角度还是从主体意识角度，《致西绪福斯》就传神的体现出这一点。如人所论，“小说确立了石头的话语地位，因而可以看成是对人类中心意识的解构；小说提出了巨石命运的主题，从以往被忽略的角度袭击了对西绪福斯神话的通常阐释，因而也可以看做是对西绪福斯作为意义和价值的象征符号的解构，同时也试图消解一般的诠释模式。”³⁶

二 也斯：魔幻香港——现实之一种

也斯（1948-），原名梁秉钧，广东新会人。毕业于浸会学院（今为香港浸会大学）英文系，曾任中学教师，并在香港多份报章撰写专栏。1978年，到美国加州大学圣地亚哥分校念比较文学，1984年以《对抗的美学：中国诗人中的现代主义一代之研究》*Aesthetics of Opposition: A Study of the Modernist Generation of Chinese Poet, 1936-1949*获博士学位。现任香港岭南大学中文系教授。也斯多才多艺，左手著述学术高论，右手为文——擅长诗歌、散文、小说等各种文体创作。主要小说有：《养龙人师门》（短篇集，1979）、《剪纸》（中篇，1982）、《岛和大陆》（短篇，1987）、《三鱼集》（1988）、《布拉格的明信片》（短篇，1990）、《记忆的城市 虚构的城市》（短篇，1993）等。

也斯有关故事新编的小说其实并不多，主要有《玉杯》和《养龙人师门》³⁷等，都写于70年代。艾晓明曾将也斯70年代的小说创作分成“客观叙述和都市魔幻两个类型”，而“都市魔幻”包括“魔幻写实和重写神话”。³⁸其实，在我看来，也斯的故事新编恰恰包含和混杂了魔幻写实和重写神话的双重类型，而这原本就是一而二、二而一的混合体。

在我看来，也斯作为作家和学者的双重身份很大程度上决定了他书写香港和文学创作的不可遏抑的自觉性：因为是学者，他能够在占有其他经典文本的基础上思索创新的可能

进路，因为是作家，他又可以在深味虚构甘苦的基础上对症下药，有针对性地进行借鉴吸收。因此，他对于历史的构造有着他充分的自觉。

显而易见，也斯对鲁迅的《故事新编》有着独特的认知，他在摒弃了各种意识形态的偏见以后，一针见血地指出了鲁迅在文本中流露出的发自内心的悲情和表现手法上的“含泪的笑”，“独自耽于古籍的鲁迅先生带着某种悲情的空气，但确是先有那种深深的悲情，然后才有《故事新编》中的苦笑。”³⁹

然而更为关键的是，也斯对鲁迅的有意借鉴同时又延续了故事新编体小说的薪火，使得这种次文类在香港时空内也可以星光灿烂。“我宁愿回到更远去看中国神话、去翻译拉丁美洲的魔幻小说，想去摸索一个方法写出我生活其中的古怪世界。但到我写出有关僵化的权力机制的〈李大婶的袋表〉、有关在因袭的制度中成长的〈养龙人师门〉，脑中挥之不去的还是《故事新编》的影子。”⁴⁰

当然，如果也斯只是借鉴和模仿鲁迅的手法，那么可想而知的结果更可能是狗尾续貂。另一方面，也斯对故事新编的书写源于他成长的独特经验和对香港日益增长的内在体认。如人所论，“也斯的写作方法，取决于他的本土化的立场和呈现香港的愿望。”⁴¹

更加耐人寻味的是，在也斯看来，神话本身也是巧妙而传神地表现现实的手法，他的故事新编从此意义上更加符合了“魔幻”的内在与外在特征。“事实上亦还是当时对现实的反应，促使我写下这些不现实的东西。它们化自现实的人物和背景。如果不限于临摹，把小说的虚构推展过去，神话是否亦可以是尖锐集中地表达现实的方法？”⁴²

据他自己所言，也斯的两篇故事新编小说很大程度上是参照了袁珂著述的《中国古代神话》⁴³，在工作之余阅读此书觉得兴味盎然，“仿佛书中的神话世界才是亲切的，而那大家认为是现实的办公大楼，则是陌生而不可解的世界”。⁴⁴当然，也斯也可能参照了其他典籍，不过，此处本文暂时以袁本作为主要参照对象，对比新旧文本我们可以看出也斯在其中的主体介入。

也斯故事新编小说的材料大致上散见于《绎史》、《史记》、《左传》、《列仙传》等。而袁珂其实已经很好地将上述各个出处糅合在其著述中，让人在阅读正文时有爱不释手之感，却也同样在注释中可以延续探寻进一步考证的兴趣。

有论者曾经中肯地指出也斯故事新编的创作手法：在现实与神话之间的游走。“作者只不过是**用特殊来表现平凡，通过幻想来解释现实。这就跟古代人们用幻想来解释外界的现象差不多。**”⁴⁵问题在于，也斯是怎样通过独特的叙事策略来展现他的主体介入的？

1 貌合神离的《玉杯》。如果考察《玉杯》和前文本的不同，我们会发现，《玉杯》仿佛是在“**探讨现代人精神面貌的寓言**”⁴⁶，但更进一步，我们毋宁说，也斯可能在探索现代人的无奈与无力感。

袁珂在他的书中其实更感觉是为了讲故事而讲故事，所以周穆王用玉杯所承接的甘露得以“**延年益寿**”，“**穆王大约常喝这种甘露，又兼旅行使人心旷神怡，所以虽然荒唐一生，结果倒活了偌大的高寿才死，也可谓是出人意料了。**”⁴⁷但令读者出人意料的是，也斯似乎更换了类似的主题，他似乎揭穿了玉杯中甘露沁人心脾、颐养天年的童话，《玉杯》恰恰让玉杯所导致的穆王的长寿变成一种无聊和烦闷的罪过。

严格讲来，也斯并没有在很大程度上改变原文本的结构和发展，我们可以称得上是“貌合”。也斯对原文做的改变主要包括如下几点：

(1) 剔除对穆王所交往的各色人等的详细介绍，比如化人、造父、偃师、徐偃王等。这样在阅读上就感受到了叙事的连续性和通顺度。

(2) 删掉了原神话中的某些迷信描写和因素。比如徐偃王的个人经历中就包含了许多迷信因素。比如偃王出生时是一只偃卧的蛋，他之所以发动进攻想篡位是因为从泥土里发掘出一把红色的弓和一束红色的箭，视为天赐祥瑞。

(3) 也斯对原文本的最大改变在于在前两个基础上所进行的叙述结构微调。前面的操作实际上已经为也斯加强有关穆王的集中论述做好了铺垫，更为关键的是，他巧妙调整了叙事的次序。

袁文中叙事的次序如下：穆王见化人，心生旅游的刺激，遂乘由八匹骏马拉的车子周游天下。拜见众神等（包括西王母），后依依话别。返途中有人献偃师和神秘的巧夺天工

的“怪人”。归国途中，偃王造反，被平定。但穆王手下兵将率皆变化，或为动物虫豸，或为泥沙等。穆王未变，后接受玉杯、玉刀等供品，悦渡余生，高寿先亡。

也斯的版本则采用倒叙，缕述高龄的人喝甘露的苦痛，“现在，每天早上喝这一杯延命的甘露，对他来说，简直成了一宗苦差。”（页 14）而后忆及平定偃王反叛中众军尽化和逃跑的艰辛。尔后荣归饮甘露，想起化人，与之神游仙界。回到现实后，对自己的宫殿等一切都看不顺眼，而后驾骏马游历天下，在访完西王母后因为自己的固执而迷路。尔后回宫遍寻异人，得偃师。看奇妙的演出，却暴怒于唱戏人觊觎、甚至调戏他的盛妃。尔后迷恋于玉杯、玉刀悲惨度日。

我们不难看出，也斯在对事情的发展经过进行了有意识的调整。经过其叙事次序的调整，我们可以发现，穆王的专断、专制和荒唐又无力的形象跃然纸上。而在早先的文本中，我们很难读出其如此集中和鲜明的性格。

（4）也斯同样在《玉杯》中利用细节描写实现了添油加醋的效果。比如他的固执导致了他们遍游天下中途的迷路插曲（页 20-21）；而在与盛妃的云雨中，由于年老力衰而导致的男性不举场景也别有深意（页 23-24）。

正是在上述貌不惊人的操作下，也斯实现了新旧文本的“神离”。如人所论，“也斯把现代人在都市社会中遇到的个性与社会成规、真实与幻象的冲突化入神话故事的背景，把神话场景都市化、现代化，让神话人物在冲突中体现出不流俗、不从众的可贵素质。属于这一类的还有《玉杯》，这是一个否定性的神话模仿，它以否定性的形象探讨了生命的价值和意义问题。”⁴⁸

细读也斯的文本，我们可以感觉到穆王的玉杯所隐喻的由以前的“延年益寿”到如今的苟活偷生的实质性转变。总体上讲，穆王是一个自私、自大又自卑的人。他的一生其实就是在和自己的劣根性搏斗。我们可以通过两个变化来发现：第一个是当他在讨伐偃王的过程中，他的兵将尽化后他却没有变化，于是亡命逃窜，醒来后就成为众人“爱戴”的君王。尽管他没有变成虫豸和泥沙而保留了人的形状，实际上他的背弃手下苟且偷生的行径却表征了他的“变”，他作为行尸走肉其实连虫豸都不如。

第二个变是关于品饮玉杯所承载的甘露感觉的变化。他心安理得并且牢牢抓住了偷生所获得的美妙后果。所以劫后初饮甘露感觉沁人心脾，而随着他欲望的无边扩散而久久不能满足时，他的苟延残喘所凭借的甘露在让他高寿的同时，实际上也已经成为一种罪过和惩罚。

化人的超凡能力激起了他的穷奢极欲，所以不顾自己的职责与国是遍游天下。平定偃王有惊无险却早已将他吓得深居不出，实际上他越来越色厉内荏，哪怕是人生中最基本的生理欲望也只是欲望而已，面对如花似玉的盛妃，他能做的只有抚摸。得不到化人后，他又遍寻异人。寻得了偃师，却又迁怒于人为控制的唱戏人的色迷迷。这无疑又反映出他的虚弱不堪。最后他也只好沉浸在玉杯可以延年，玉刀可以随心所欲斩杀与处置的权力幻想巅峰中不能自拔。他始终不过是自己的不良又无边欲望的奴隶。

也斯的《玉杯》通过貌合神离手法因此所呈现的意义也就显示出其多种可能性和诠释维度。首先我们可以确认的是，生命的价值绝不仅仅维系于是否长寿和满足私欲。恰恰相反，私欲是渺无尽头的，自私的苟延残喘也不过是徒增人生的悲凉。

其次，无论是独霸的个体也罢，专制的集体强权也罢，甚至是比较强大的普通人，在自我能力上总有自己的局限性和限度。所谓“人外有人、天外有天”也反映出类似的哲理。

第三，《玉杯》毋宁更加体现出也斯对香港社会等级制度和财势专权等的深入思考，同时通过否定性的手法却也表明他给予了更大的希望，尽管同时他也让我们感受到了现实力量的强大无比。

简言之，《玉杯》有种连缀神话和现实独特策略和机制：貌合神离。它不仅有效地连接了新旧文本的情节传递和事件发展，同时它也置换了其内在本质，使神话成为发掘与深化原型的现实寄予和载体。所以，其新编“于古典有所缀合，更多今人想像，注以现代意识……笼罩在一个神话故事之下，神话故事又仿佛提升到‘原型’，而这个原型又具体地出入古今，于是小说读来遂能触发更多的自主性的思考。”⁴⁹

2 似真似幻的《养龙人师门》。无论是和也斯所引的《列仙传》⁵⁰相比，还是和袁本⁵¹相对照，《养龙人师门》这篇小说都显示出作者主体介入的强烈和精致：新文本比旧文本显得鲜活、细腻、繁复而且引人入胜。

在神话中，我们的男主角师门更多是被赋予了許多神性和奇妙法术：他不仅可以很好的调教龙，令它盘曲夭矫，并且他在被冤死后还兴风作浪，让昏庸残暴的孔甲为他殉葬。

在也斯的视野中，《养龙人师门》或许应该首先被视为成长小说。这在很大程度上也隐喻了当时的也斯成长并走向成熟的迷惑和深入思考。如其所言，“青春是一种不稳定的状态，充满了可能性，可以发展为成熟亦可以发展为暴烈。青春既是最不执著、最能包容新事物，亦可以是最固执的。”⁵²

精通驯龙技术的师门首先要面对的却是专业以外的考验：修补 300 对鞋子诸如此类的沉闷工作。面对不耐烦的师门，姊姊的冷淡解释（“驯龙不是一种技术”，页 68）其实点出了驯龙术之外的非常复杂的人际纠葛，实际上这种对比（姊姊对世事的洞察和冷感，师门的过于执著和坦率）也为师门后来的被冤死埋下了解释真相的伏笔。

就在师门忍受姊姊的过分沉稳到达一定限度后，她提供给他有关皇宫需要豢龙师的消息。由此一个考验的故事由此拉开了序幕。首先是必须面对入门的考验——转了 23 个大圈，接受层层询问，同时逐步得知了上任养龙人的卑鄙与恶心。也斯同时还添加了许多人作为师门成长的对照。残疾的看门人阿吉⁵³——师门的上司心理同样也是残缺的。他带着师门看到了身如土灰的龙。师门打算为龙申请它专门的粮食而非狗食、猫食等，却被告知需要皇帝签字而且要一个月后才有。当他想向上级申请时，阿吉却意味深长地指出，以前那个将龙养死的刘累值得钦佩，因为他说过一句经典的话，“只要功夫好，不在乎吃什么，都可以把龙养好”（页 75）。同样，阿和还不怀好意地向师门推销肥田料作为龙的饲料。这种种机关和世故都反映出成长的烦恼。

师门申请的龙的粮食到手来变成了鱼网。而且还收到了上头有关养龙的几百条通告。其中还规定他向饲养鲸鱼的阿福看齐，实际上阿福只是一个靠改变鲸鱼习性迎合观众从而哗众取宠的投机者罢了。师门渐渐教会了龙说话、跳跃和飞翔。上面的领导却希望看看他养龙的成绩，而且也希望他能够进行吸引眼球的表演。某种意义上讲，这可能也影射了香港社会流行传播（比如八卦新闻等）的弊端，乃至卑劣。所以陈智德从中读出了类似的寓

意，“想像的一辑用魔幻写实手法并结合阅读袁珂《中国古代神话》及其他所得，作品充满寓言色彩，如《养龙人师门》包括对大众传播流行文化的思考”。⁵⁴

师门越来越感觉到人情世故等对他的压抑和束缚，“最近接到的一连串通告、会议的决定、权力的播弄、人与人的倾轧”（页 94）等。某种程度上说，我们不难发现，师门驯龙的过程毋宁同时又是社会驯养他的过程。他尊重龙的习性，慢慢以人性的方式对待它，自己却屡屡碰壁。孔甲来观赏龙的飞行其实也同时判定了龙以及师门的备受羁绊：龙惨遭沉重的铁链的束缚，而他必须深入反省，必须按照既定的规章办事。师门最后作了决定，放飞龙。当然也为它担心，“它还未学懂一条龙所应学的东西，还未完全有准确的判断能力，却不能不提前进入这广阔多变的天空”（页 101）。其实，师门同样担心的还有他自己。他最后被关进了死犯囚牢。最后被处死，在临终前，他才感受到了一丝真相，“在整个巨大的制度中，他不过是一颗微尘，一枚出了问题的钉子。随便扔掉算了。”（页 105）这自然是他在成长的考验中所获得的宝贵经验。

也斯在遵循了孔甲被杀死的原有结局后，还并非画蛇添足地保留了些许希望。尽管师门的法术因为杀害了孔甲而消失殆尽因此只能停留人间，但是他在埋葬了罪恶、专断等以后却仍然活着，而且愿意继续很好的生长并成熟下去。所以也斯的结尾也因此打上了希望之光。在师门又发现了一头小毛龙的时候，他决定带它回家，“他想这一次自己一定要做得更好。反正他留在人间的日子还有这么久，他决定再尝试一次”（页 109）。

显然，单纯将《养龙人师门》解读为成长或者考验的故事有其相对单调的一面，实际上，这篇小说里也同样寄托了也斯对官僚的权力机制（体制）和世态炎凉（个体人所组成的社会对个体的专制）等的深入反思。当然，这同样也表达了作者对香港时空下的现实情境进行的深沉考察，其中也包含了出于爱意的深刻批判。不过，它采用了比较隐讳曲折的方式，所谓魔幻香港。表面上看，“这些故事都是不可能发生的，但其中却寄寓了作者对于封建权力、等级制度、人性恶等的批判。在这些表面与现实无涉的故事中，我们感到了

其中蕴藏着的现实讽谕性……它反映了由香港文化多元性所造成的也斯本土意识的复杂性。”⁵⁵

也斯在《养龙人师门》关于魔幻与现实的糅合描写还采用了细描和对照的方式。很多时候我们可以从细微处察觉他的匠心。

细描自然体现出了也斯丰富的想象力和独到的塑造方式。在书写师门无法忍受姊姊的冷落时就写道，“师门生气得尽在那里嚼东西。他旁边有一株桃树，他吃完了花，就吃果子，吃完果子就吃叶，吃完叶就吃树枝，吃完树枝就吃树干。”（页 69）从也斯对桃树结构的递进式处理和罗列，我们感觉到了师门怒气的递增和发泄。而实际上，具有神性的师门往往是只吃“桃李花”的。情急之下，连枝带干也不放过了。这种书写让人在忍俊不住之余，冷静思考却又觉得其内在的合理性。

比较引人注目的还有也斯对数字的使用，很大程度上这反映出官僚体制的机械和刻板。有时候也斯也会对这种令人厌烦的习气进行夸张式的调侃和魔幻化。比如他在嘲讽上头通告的冗长时就写道，“纸的一端在这小厮手中，另一端则在门外伸展开去，越过田亩、草原、直至宫殿的那方，他甚至没法看到它的尽头”（页 82）。

值得关注的还有也斯的对照手法，这实际上也体现了魔幻和现实的纠结。其中比较有创意的是贯穿始终的师门和其姊姊的对照。我们可以发现，恰恰是姊姊见证、同时又纠偏了师门的成长偏执。从训练其耐心和城府，到为他的冒进和过于兴奋灌注冷静，到对他的愤世嫉俗泼瓢冷水，再到对他的迷误间接或者直接指点迷津。姊姊是也斯添置的比较成功的一个辅助形象。囚牢中的养老鼠的老白对他的成长也有提携作用。同时，小说中的阿吉、阿福、阿和、阿木、孔甲等形象往往成为对立的底色，也往往是营构荒谬意味的体现者和执行者。这种手法同样表现了也斯对魔幻和现实的混杂书写，“在现实都市经验中的种种荒谬，在文本经验中成了具意义的‘荒谬’，并且相对地创造出‘荒谬’的反面，从否定中寻找肯定：对否定的肯定，也就是对否定的否定。”⁵⁶

小结：西西和也斯作为香港文坛上的两员大将，其故事新编书写也有着独特的进路和特色：边缘童话或是魔幻香港。他们在香港情境内培养出来的对香港的认同和珍爱也成为他们重写的法宝或底色。另外，巧妙借用不同流派的长处为我所用也是丰富故事新编叙事策略的源头和方法。当然，值得警醒的是，如果从更高的阅读期待和经典创制层面要求，区域事件和文化认同不应该成为新编的唯一介入借重，否则，故事新编就可能缺乏应有的超越性和普遍意义（universality）而单纯化为一种虚浮的文化符号而走向衰落。

¹ 这里的香港性主要是指文学中所体现出来的香港特质、特色等，同时也包含了作者们对香港的种种认同。

² 陈燕遐著《反叛与对话：论西西的小说》（香港：华南研究出版社，2000），页9。

³ 刘登翰〈香港文学的文化身份——关于香港文学的“本土性”及其相关话题〉，见《福建论坛》（文史哲版）2000年第3期，2000年6月，页20-27。引文见页25。

⁴ 赵稀方著《小说香港》（北京：三联书店，2003），页152。

⁵ 袁勇麟〈二十世纪香港小说与外国文学关系浅析——以刘以鬯、也斯、西西为例〉，见汕头大学台港及海外华文文学研究中心、亚洲华文作家文艺基金会编《期望超越——第十一届世界华文文学国际研讨会暨第二届海内外潮人作家作品国际研讨会论文集》（广州：花城出版社，2000），页261-270。

⁶ 详可参《香港文学》第220期，2003年4月号，页8-12。

⁷ 西西著《故事里的故事》（台北：洪范书店，1998）。

⁸ 王剑丛著《香港文学史》（南昌：百花洲文艺出版社，1995），页157。

⁹ 陈洁仪著《阅读“肥土镇”——论西西的小说叙事》（香港：牛津大学出版社，1998）。

¹⁰ 陈燕遐著《反叛与对话：论西西的小说》（香港：华南研究出版社，2000）。

¹¹ 艾晓明〈香港作家西西的童话小说〉，见《文学评论》1997年第3期，1997年5月，页36-40转95。

¹² 编辑室〈西西回顾展〉，见《联合文学》（台北）第99期，1993年1月，页117。

¹³ 陈燕遐著《反叛与对话：论西西的小说》引言，页2。

¹⁴ 西西著《故事里的故事·序》（台北：洪范书店，1998），页iii-iv。

¹⁵ 具体可参周蕾著《写在家国以外》（香港：牛津大学出版社，1995），页91-117。

¹⁶ 黄子平著《革命·历史·小说》（香港：牛津大学出版社，1996），页163。该书第十章（页159-169）对此有更详尽的专论。

¹⁷ 黄子平著《革命·历史·小说》，页168。

¹⁸ 具体可参朱崇科《故事新编中的叙事范式——以鲁迅、刘以鬯、李碧华、西西的相关文本为个案进行分析》（广州：中山大学中文系硕士论文，2001，5），页25-26。

¹⁹ 何福仁〈《我城》的一种读法〉，见西西著《我城》（台北：允晨，1989），页234。

²⁰ 西西/何福仁著《时间的话题——对话集》（香港：素叶出版社，1995），页160。

²¹ 艾晓明〈香港作家西西的童话小说〉，页37。

²² 陈燕遐著《反叛与对话：论西西的小说》，页27。

²³ 周蕾著《写在家国以外》，页146。

²⁴ 王德威著《众声喧哗以后——点评当代中文小说》（台北：麦田，2001）之〈快乐的误读者——评西西《传声筒》〉，页299-300。引文见页299。

²⁵ Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature as Art*, Trans. Thomas Gora, ed. Leon S. Roudiez et al., New York: Columbia University Press, 1980, p.77.

²⁶ 具体可参龚玉玲〈怪胎哪吒“现身”“说法”——现代新编文本中的哪吒图像〉，见《中外文学》第32卷第3期，2003年8月，页125-140。

²⁷ 陈燕遐著《反叛与对话：论西西的小说》，页46。

²⁸ 西西著《母鱼》（台北：洪范书店，1990）。

²⁹ 陈燕遐著《反叛与对话：论西西的小说》，页36。

- ³⁰ 西西曾提及她在书写《图特碑记》处理古埃及打仗的方阵方式时，就挪用了中国古代吴越之战的记载。这也很好地体现了她自己的观点“历史和小说的分别是，在历史里人名地名是真的，其他一切都是假的；而小说，则人名地名是假的，一切都真实。”具体可参何福仁〈脸儿怎么说——和西西谈《图特碑记》及其他〉，见何福仁编《西西卷》（香港：三联书店，1995），页354-363。引文见页357。
- ³¹ 西野由希子〈开放的故事——西西作品评析〉，见黄维樑主编《活泼纷繁的香港文学：一九九九年香港文学国际研讨会论文集》（下册）（香港：香港中文大学新亚书院、中文大学出版社，2000），页540-552。引文见页546。
- ³² 郑树森〈读西西小说随想〉，见何福仁编《西西卷》，页372-374。引文见页373。
- ³³ 陈燕遐著《反叛与对话：论西西的小说》，页67。
- ³⁴ 罗岗〈“文学香港”与都市文化认同〉，见《杭州师范学院学报》2002年第1期，2002年1月，页7-13。引文见页9。
- ³⁵ 赵稀方〈西西小说与香港意识〉，见《华文文学》（汕头）2003年第3期，2003年5月，页7-10。引文见页10。
- ³⁶ 张新颖著《火焰的心脏》（石家庄：花山文艺出版社，2001），页128。
- ³⁷ 这两篇小说主要收集在也斯著述的《养龙人师门》（香港：牛津大学出版社，2002）中，分见页14-26和页67-109。以下引用，只注页码。
- ³⁸ 艾晓明〈都市空间与也斯小说〉（上），见《香港文学》总第92期，1992年9月，页9-13。引文见页12。
- ³⁹ 梁秉钧（也斯）〈我看《故事新编》〉，见《香港作家》2001年第5期，2001年10月，页9-12。引文见页10。
- ⁴⁰ 梁秉钧（也斯）〈我看《故事新编》〉，页9。
- ⁴¹ 赵稀方著《小说香港》，页150。
- ⁴² 也斯著《养龙人师门》之〈附录：影印机与神话——《养龙人师门》初版后记〉（香港：牛津大学出版社，2002），页245。
- ⁴³ 袁珂著《中国古代神话》（修订本）（北京：中华书局，1981）。
- ⁴⁴ 也斯著《养龙人师门》之〈附录：影印机与神话——《养龙人师门》初版后记〉，页238。
- ⁴⁵ 王仁芸〈魔幻写实——也斯小说集《养龙人师门》的创作方法〉，见集思编《梁秉钧卷》（香港：三联书店，1989），页373-385。引文见页376。
- ⁴⁶ 王仁芸〈魔幻写实——也斯小说集《养龙人师门》的创作方法〉，页382。
- ⁴⁷ 袁珂著《中国古代神话》（修订本），页313。
- ⁴⁸ 艾晓明〈都市空间与也斯小说〉（下），见《香港文学》总第93期，1992年10月，页17-24。引文见页17。
- ⁴⁹ 黄继持语，见也斯著《养龙人师门》封底。
- ⁵⁰ (汉)刘向撰《列仙传二卷附校伪、补校》见丛书集成新编第100册（台北：新文丰出版公司，1984），页271。
- ⁵¹ 袁珂著《中国古代神话》（修订本），页266-269。
- ⁵² 也斯著《养龙人师门·小序》（香港：牛津大学出版社，2002），首页。
- ⁵³ 阿吉其实凝结了袁本中所提及的孔甲所收养的那个关联了“破斧之歌”的残疾少年的叙述。
- ⁵⁴ 陈智德〈《养龙人师门》书评〉，见黄淑娴编辑《香港文学书目》（香港：青文书屋，1995），页66。
- ⁵⁵ 赵稀方〈寻求文化身份——也斯小说论〉，见《小说评论》2000年第1期，2000年1月，页72-77。引文见页75。
- ⁵⁶ 董启章〈城市的现实经验与文本经验——阅读《酒徒》、《我城》和《剪纸》〉，见董启章编《说书人：阅读与评论合集》（香港：香江出版有限公司，1996），页202-219。引文见页218。

第十章 陶然：现实主义的承继与限制

陶然，本名涂乃贤，祖籍广东蕉岭，1943年生于印尼万隆。毕业于北京师范大学中文系，1973年移居香港。现为香港作家联合会副会长、《香港文学》月刊总编辑。著述甚丰，所涉文体主要有小说、散文（诗）等。其小说主要有：长篇小说《追寻》（1979）、《与你同行》（1994）、《一样的天空》（1996）；中篇小说《心潮》（1990）；中短篇小说集《平安夜》（1985）、《旋转舞台》（1986）、《蜜月》（1988）、《红颜》（1995）、《窥》（1996）、《陶然中短篇小说选》（1997）、《岁月如歌》（2002）；小小说集《表错情》（1990）、《美人关》（2000）等。

整体上看，故事新编之于陶然具有别具一格的意义，因为实际上，这是他进行小说创新，尤其是短篇小说和微型小说突破所借重的重要载体。因此，陶然类似的产量也颇高，主要收集在四个集子中：《红颜》¹、《窥》²、《美人关》³和《岁月如歌》⁴，凡逾50篇。⁵其中，除了《化身》、《一笔勾销》和《爬》算是短篇小说以外，其余皆为小小说。

如果我们仔细梳理陶然的故事新编文本，从主题上进行考量，我们可以大致作如下划分：

（一）香港维系。这一类故事新编文本主要指涉了香港时空下的故事，主人公可能是古人，也可能是今人（含古人转世体），但往往或明或显的和香港关联，形成了陶然想象和再现香港的独特风景。相关文本主要有：《砍》、《化身》、《多情狐狸无情郎》、《千年流星今夜坠》、《轮候平安米》、《差拨成了工头》、《黑旋风卷上太平山》、《无头客追杀蒙面汉》、《摩登关二爷》、《只能做保镖》、《赔》、《马谡求死也不能》、《商场如战场》、《天字第一号杀手》、《今朝又复当年勇》《功高震主》、《无头霸王寻虞姬》、《魂归何处》、《无力断案》、《养兵千日》、《孙悟空吹出的毫毛》、《射虎》、《美人关》、《再度出击》、《一笔勾销》、《爬》、《醉》、《冷板凳》、《对头转世》等。

需要指出的是，虽然同样是和香港有着瓜葛，但远近亲疏则各有不同。一些文本其实只是将香港当作是可有可无的符指，而另外一些却成为创设和勾画香港特色的必需品。毋庸讳言，陶然想像香港的方式和描述的具体内容耐人寻味，下文会详述。

（二）古事新编。陶然故事新编的书写还有另外一种方式和主题，就是“古”事新编。很多时候，陶然只是重新解释了古代典籍和传说中的人物、事件，而并没有插入当代事件进行明显的干涉。这类文本主要有《渴》、《信心》、《相马》、《火神与爱神》、《自保》、《识时务者为俊杰》、《徇私华容道》、《虎将》、《若有若无的反骨》、《轮回岁月》、《门神》、《土遁》、《美人在抱》、《封不成五虎将》；《阴阳界》、《赌本》、《见证人》、《回头是岸》、《体臭》、《拼死吃河豚》、《美色》等。如果细分，我们还可以发现，在这些文本中，《阴阳界》、《赌本》、《见证人》、《回头是岸》、《体臭》、《拼死吃河豚》、《美色》等文本与前面有根有据的古事新编略有不同，《阴阳界》等文本其实更多是假借语焉不详的古事来进行当代叙事，古代的色彩只是一种点缀。从整体上看，这些文本并不能够算是本文所论述的典型故事新编文本，它们其实游离在文本互涉的紧张边界。尽管陶然将它们视为故事新编创作，其实于笔者而言，它们并不具有充足的代表性。

如果考察陶然的故事新编，我们不难发现其主体介入的独特性。某种程度上讲，陶然的故事新编是现实主义此类书写的集中代表之一，它凝结了现实主义的批判性和限制。同时，此种方法诠释和勾画香港的手法及态度也值得探究：从故事发展到目前的新编，题旨、结构等前后如此的迥异。所以本文主要从这两个层面进行阐述。

一 再现香港：手法、内容与吊诡

香港能够进入陶然的故事新编并成为重要的主体介入向度显然从某种意义上彰显了陶然作为“南来作家”逐步本土化（香港化）的内在演变，也同时意味着南来抑或中原心态的部分融解。从1973年赴港至今已有30余年，陶然书写故事新编的历程很大程度上也恰恰是他触摸并省思香港的小说式记载。

1 手法：遭遇香港。同样是维系香港，陶然也有不同的处理方式：远近亲疏一目了然。

所谓远，这里是指作者主要只是将香港作为故事发生的点缀，如果换成其他任何另外的城市符号，也几乎同样可以成立。类似的文本主要有《多情狐狸无情郎》、《轮候平安米》、《千年流星今夜坠》、《商场如战场》等。其中《多情许立无情郎》其实连香港的

背景都不那么明显，只是开头一句“千年狐狸精奔奔波波，早就舍弃了荒山野岭，窜到繁荣的香港来了”才为全文的发生时空提供了说明。而实际上，如果香港置换成上海、广州似乎亦无不妥。而《轮候平安米》、《千年流星今夜坠》、《商场如战场》处理香港的方式则有所不同。小说中的人物往往身在香港，而突然发生了神游，联想起古代的人物事迹，而后又猛醒，仅此而已。

比较引人注目的是，陶然对香港的近距离处理方式——香港被视为故事的不可或缺的发生地。无论是古人也罢，还是托生转世的古人的后裔也罢，还是今人也罢，他们必定和香港密切相关。尤其值得注意的是，陶然此处采用了互动（香港时空、人物→←古典人物）的模式。一方面，是古典人物来到香港，通过他们的奇特和尴尬遭遇来检验香港以及旧有的价值系统；另一方面，今人或古人转世的后裔通过身在香港所遭受的不平待遇和貌似固执的性格来遥想远古，找寻失败的根源。这实际上形成了一种类似环形的互动叙事结构。

如前所述，鲁迅的《故事新编》其深刻之处之一就在于：他将古人，尤其是古代圣贤的道德立场置于当时社会中进行考问，从而明辨传统价值、理论以及今世伦理道德的是非。有论者指出，鲁迅的幽默指向了“人物所怀抱的素质与周围环境的荒谬落差。我所以说鲁迅的现代感来自这里：他把既定的英雄事迹、道德和哲学放在一个当代的环境中思考，目的不在盲目的附和与盲目的否定，而是在提出问题：这些素质和价值观如何才能在我们荒乱的当世发生作用呢？”⁶

某种程度上说，我们发现陶然同样继承和接过了鲁迅的创造手法和人文关怀，当然他未必考虑到古代价值和素质的可利用性。不同的是，他将故事的发生时空移植到了五彩缤纷的香港。而陶然比较“经典”的做法就是：将那些已经近乎家喻户晓的人物故事和性格直接与香港遭遇，通过古今的差异和时空错置来考问今世香港伦理道德的变态和狭隘。其代表作品主要有：《砍》、《化身》、《差拨成了工头》、《黑旋风卷上太平山》、《无头客追杀蒙面汉》、《无头霸王寻虞姬》、《魂归何处》、《无力断案》、《孙悟空吹出的毫毛》、《美人关》、《再度出击》、《一笔勾销》、《醉》等。

陶然所截取的重写人物主要来自于《三国演义》、《水浒传》或其他历史演义或传说
中的众所周知的英雄。上述文本中最常见的则是关羽。《砍》、《美人关》、《一笔勾
销》、《无头客追杀蒙面汉》等都以其作为主人公。《砍》中主要凸现的是作为忠义表征
的关公在来到香港后种种的尴尬遭遇，在他好不容易找到在香港的结拜兄弟刘备后却成
为年关经济衰退的牺牲品，正因为兄弟之情（大义灭亲）更能杀一儆百。《一笔勾销》中
陶然延续并深化了类似的主题。关公的正义和打打杀杀能力成为可资利用的资本，但由
于他居功自傲，他因此也成为仇家陆逊和大哥刘备共谋的猎物。这一方面揭露了关公的顽固
难以适应当代社会的发展，同时更为关键的是，陶然因此揭示了商场无情的真实性和商业
社会的赤裸和功利。《美人关》则解构了关公的刚勇忠义神话，让他来到香港就显出了人
性的一面，看到貌美如花的“杜氏”——香港女警以后，他同样心痒难耐、蠢蠢欲动。
《无头客追杀蒙面汉》则通过关羽的视角在批评了香港人迷信关公的同时也书写了关羽的
杀气。

《化身》中通过孙悟空的惊险遭遇嘲讽的不仅仅是香港人的好吃与唯利是图，同样它
还批评了仙界的世俗化和尔虞我诈。《差拨成了工头》则反映了香港工头欺压非法外劳的
劣迹，说明了“官大一级压死人”和“人在屋檐下不得不低头”的世俗法则。《黑旋风卷
上太平山》描写李逵来到香港后同样也想延续劫富济贫理念的际遇。《魂归何处》、《无
力断案》则刻画了包拯在面对香港花花世界的慨叹和无奈。《无头霸王寻虞姬》则书写无
头的项羽去香港寻找真爱的荒诞，抒发了物非人与情亦非的难堪。《再度出击》则描述
了情景置换后的欺骗，当黄盖的“苦肉计”来到香港时空后，故技重施只能收获苦涩的一
无所获和两头兼失。《醉》则揭露了武松对潘金莲的欲望在今世的香港终于得以实现，尽
管他不能确定怀抱中名叫金莲的女子是否就是当初的嫂嫂。

通过以上的分析，我们不难发现，古典英雄在面对香港时空时的无论溃退抑或同流都
在在揭示了香港的商业情境的强大力量，它甚至可以令个性鲜明的古代英雄为之丢盔卸
甲、落荒而逃抑或为之异化。“显然，在小说艺术世界内商业语境和主人公的生存景观是
相辅相成的。商业语境既是主人公商业性生存的背景和制约力量，同时也构成了对这种生
存的一种阐释。”⁷

我们可以看到，一方面，陶然让经典中的人物遭遇香港，另一方面，陶然在描绘香港的时候，还采用了让转世、托生后生存在香港的古人后裔或者今人追根溯源、遥想古人的手法从而达到借古讽今的目的，颇有些创制香港当代寓言的意味。其代表文本主要有：《只能做保镖》、《赔》、《马谡求死也不能》、《天字第一号杀手》、《今朝又复当年勇》《功高震主》、《冷板凳》、《对头转世》、《爬》、《摩登关二爷》、《养兵千日》等。

陶然此类文本的任务仍然锁定在以英雄人物为主的目标进行新编。与之前策略不同的是，他首先预设的是这些人物的转世或再生或后代，通过他们生存在香港命运的不如意，乃至怪诞来追根究底，在似乎找寻答案的同时，留下了更有余地的思考。《摩登关二爷》中，作为关公投胎的关忠信尽管小心翼翼避免再犯前世的错误，但他仍然屡遭嘲笑和排斥，不能真正融入香港社会。《爬》其实还是通过转世的周仓——周启昂的视角来考察转世后的关公仍然过份自信和刚愎自用最后得病去世的故事。令人关心的是，作者在小说中亦点出在香港不可愚忠和忍的生存秘诀。

值得注意的是，陶然在新编中也偶尔遵循了原文本的结局而实现了主体介入的尊重层次。《赔》中她却将计就计，将原本她哥哥让她利用美人计笼络彼得刘（刘备转世）的计划假戏真做，爱上并嫁给了刘。而原因还是同于原文本《三国演义》中的设计。《马谡求死也不能》中的囚犯马谡也是三国中名将马谡的投胎，不过不同的是，在香港社会中他是落魄的杀人犯，想自杀也不能，这反映了英雄气短和无用武之地的心态。《只能做保镖》中的主人公作为刘老板的马仔屡屡怀才不遇，只因为他的前世是赵子龙，而刘老板是刘备。《天字第一号杀手》中的他则是吕布的转世同样是满怀激烈而到了香港却也同样怀才不遇、不得不向现实俯首称臣。《养兵千日》中的被人当枪头使的他则是荆轲的转世；《功高震主》中作为韩信转世的韩起劲和萧何的转世萧正业在香港商场上跟刘老板（刘邦的转世）摸爬滚打、转战有成后因担心难免重蹈前辈的覆辙而不得不辞职了事。《今朝又复当年勇》中的林冲找寻的仍然是害了他千多载的现代陆谦，尽管看起来他勇猛如前，但也已经慢慢为香港所世俗化。《对头转世》中岳飞的转世人屡屡受挫，后来才明白原来是秦桧和他老婆的转世导致他衰运连连。《冷板凳》中石敬天的遭遇却又是和前世的赵匡胤与石守信的利用关系遥遥相关。

通过以上的分析，我们发现陶然其实是有意通过转世或托生的方式来探索古今人物性格的关联所导致的不幸命运，哪怕是转世后的人已经有意改正前世的错误，在香港的现实他还是往往会碰得鼻青脸肿。但陶然以此来反衬和凸现香港的手法却能够新人耳目。

“这些小说故意混淆了现代人和古代人的身份，让古代人的命运在他们的‘转世之身’中重演，一方面以一种人生轮回的宿命昭示了现实的荒诞性，另一方面又在对香港当代子民真实命运的揭示中完成了对于人类生存本真性的追问……陶然对于现实和历史的魔幻化处理则更多的透露出某种喜剧性气息。”⁸

2 再现香港及其吊诡。当然值得关注的不应该只是陶然故事新编关联香港的手法，问题的关键或者准确一点说，令人兴致盎然的还应该看他想象和勾画香港的实质内容。更进一步，我想讨论的还有在这个香港镜像再现里所呈现出来的吊诡。

客观而论，陶然故事新编中的香港形象并不那么厚重和多姿多彩，甚至显得模糊和模式化，这固然可能和香港自身相关，当然在我看来，更是因为这其实是作者的根据自我体验的有意为之。具体说来，香港的形象大致如下：

(1) 灯红酒绿、引领潮流、商业盛行和多元共存。这个形象在陶然的故事新编小说中算是一个相对贫弱的存在。尽管是作为与古人对照的现代时空其对比的差异性和重要性不言而喻，但是陶然可能由于面对的读者多为港人而只是进行蜻蜓点水式的描写。整体而言，香港首先是一个商业气息浓厚的国际化大都市，几乎在维系香港的绝大多数新编中都或多或少涌动着商业的气息或意识。

陶然还要凸现的是香港的现代性。比如华丽和奇异的服饰（《美人关》）、电视剧（《无力断案》）和鳞次栉比的酒吧等，同时他还着重描写了呼啸而至的现代警察和枪械等（古代英雄太多？）。香港还被描写成是一个灯红酒绿的享受城市，比如作者屡屡提及的就是灯火辉煌的“兰桂坊”（《冷板凳》）、繁华的“尖东”、“尖沙嘴”、“中环”等著名的香港繁华地，“音乐声、喝酒声、嬉笑声”处处可闻（《无头霸王寻虞姬》），怪不得连直面香港的包公都慨叹“香港人大概也太爱热闹了”（《魂归何处》）。当然，在小说中这些繁华地也是考验古人人性的地方。

香港的混杂和暧昧性在此也被加以表现。比如现代警察和拜关公和谐共存，神功戏（《轮候平安米》）和流行卡拉 OK 相安无事，而算命事件也频频在转世的故事中闪现。同时，陶然还间接描述了香港人莫名其妙的从众心理，所以他们可以利欲熏心的买卖大塘虱、也可以在转眼间崇拜大鱈并放生（《孙悟空吹出的毫毛》）。

（2）尔虞我诈、无情无义、任人唯亲、满身铜臭。某种程度上，陶然其实赋予了香港更多的负面形象。有论者指出，“陶然以一种近乎直觉的敏感，准确地捕捉到笼罩在香港这个商业化社会之上的巨大阴影——金钱，以及这一特殊而基本的‘情结’在人们生存行为和心态情绪中的主宰作用。”⁹而陶然本人在回答他人质疑他偏重暴露阴暗面的书写时也坦陈这是他个性和自我使然，“悲剧的艺术冲击力量，往往比较容易讨好呢！我自认缺乏喜剧的细胞，有时也试着构思欢乐的调子，但每每觉得缺乏了一些什么”。¹⁰

陶然在故事新编中想象的香港形象虽然表面上看是用以反讽古人不识时务、食古不化、难以与时俱进，实则将矛头指向了变态的香港社会。貌似讲古，实则“在剖析今日之香港”。¹¹

如前对许多文本的分析，我们不难发现香港在其中似乎充斥了尔虞我诈、利用和势利的铜臭味。哪怕是兄弟之情、死对头的仇恨等都可因此而消失殆尽，甚至可以成为加以发挥利用的工具。关公在小说中的屡屡受挫其实在表明，尽管关公有自负和固执的一面，更关键的是，作为忠信和义气象征符号的关羽，其屡试不爽的屡战屡败暗涉香港已经变成了无情无义、唯利是图的社会，所谓“商场如战场”。这一点在《一笔勾销》表现得尤为清晰。《再度出击》则是非常别致的补充：愚忠其实可能是腹背受敌的借口。

同时香港社会的人才选拔制度显然在小说中也是倍受攻击、千疮百孔的标的。关公，不论原身还是转世之体，在香港无一例外地备受打击；赵云、荆轲、林冲等人（含投胎之身）纷纷慨叹在今世的怀才不遇。可以想见，任人唯亲、人治等体制的弊端很可能已经变成了沉疴，怪不得许多叱咤风云的英雄好汉来此后纷纷落马，不得不向地头蛇——香港社会（或其某些代言人）低头，唯有苟且尚可偷生。

归根结底，这种种层面的想象和批判其实指向了香港的现实社会。坦率而言，这种种怪现象恰恰反映出香港社会生态的变态和荒诞，“读者读这种小说，难免有一种怪诞感。这种怪诞感，正是光怪陆离的香港社会在作家笔下曲折的反映。”¹²

需要指出的是，陶然对香港的再现中其实也包含了几分吊诡。一方面，陶然相当直接地暴露了现时香港社会的变态和荒诞，比如唯利是图、不择手段、势利冷酷、勾心斗角、纸醉金迷等等，各种外在的物质化宣扬和商业化情欲挑逗等在异化和侵蚀着原本可能温馨和富有爱心的社会，甚至连古代英雄和神仙也难以忍受或不得不忍受。

但另一方面，我们还要看到，陶然的香港书写和想象其实有相当片面和偏差的地方。与非常模糊的正面书写相比，他对负面的香港的揭露可谓不遗余力。这其中可能隐含了作家作为一个外来者融入本土的艰辛、失望等寄寓，和反过来恰恰表明了作者力图本土化的尝试和努力，却同时又形象地反映出作家的中原或失意心态仍未彻底消解。¹³如果我们比较作为南来作家逐步转化为本土作家和已经完全本土化的西西、也斯相比，陶然还是显示出了勾画香港的部分暴力倾向。我曾在一篇论文中指出，“将陶然的历史重写命名为断裂历史并不包含任何贬义或指他对历史的生硬割裂，而是指陶然在新编的路上走得更自由，他往往截取历史的断裂点进行生发点染，达到他创作‘当代寓言’的目的。”¹⁴今天，我想说明和自我修正的是，断裂历史中其实还是部分的包含了对陶然故事新编书写暴力的涵盖。

二 现实主义及其限制

如果我们简单将陶然局限在现实主义的框限内而罔顾了他的在小说书写方面的努力，这无疑是对陶然非常不公平的。实际上，整体上看，陶然的小说书写也有一个循序渐进、走向成熟与个性化的过程。简单而言，其发展脉络如下，从 1970 年代对某些心中潜在或流行的经典的继承和模仿到 80 年代的尝试努力突围，再到 90 年代“个人化的叙述”。¹⁵

如果我们回到本文所论述的次文类——故事新编小说上来，我们仍然可以发现陶然在小说叙事策略上的更新。如其所言，“小说的故事框架可以现实也可以虚幻，甚至并不重视情节不讲究前因后果，能够反映重大人生当然很好，但只求在片断中以现代的节奏挖掘人性，或者表现一种现代的感觉，也未尝不可成就一篇好小说。”¹⁶ 他的部分故事新编其实也做出了类似理念的尝试：淡化情节，截取片断进行生发，通过想象或幻想连接叙事等。尽管他的尝试比起现代派和后现代小说家的激进并不那么明显或卓有成效，但是其努力的痕迹却隐隐可循。

问题的另一面在于，从整体上来看，陶然的故事新编创作大致仍可列入现实主义的范围内。笔者曾经指出，与鲁迅、刘以鬯相比，陶然“多一些现实主义诗人的敏锐与写实”。¹⁷

1 现实主义寓言与人性组图。陶然再现香港的手法大致可认为是现实主义的，他在文字背后对香港“真实”面貌的既真切又有距离的批判意识都说明了这一点。当然我们不能将目光仅仅集中在他的香港书写上，在其他的尝试中我们同样也能看出他的套路和关怀。

我们不妨以其古事新编为例进行论证和阐发。如前所述，他的古事新编也可分为两类：一类是古事其实更多是语焉不详的故事，虽有古代色彩，但具体史实或纪录却模糊难辨。这些文本虽然不是本文所侧重的故事新编文本，但却是比较典型的现实主义创作。相关文本主要有：《阴阳界》、《赌本》、《见证人》、《回头是岸》、《体臭》、《拼死吃河豚》、《美色》等。这些小说往往并不具体指明小说中的主人公到底是谁，并没有因此的家喻户晓的限定，但作者似乎是将意义的指向和涵盖借此扩大。如《阴阳界》虽然表面上是写另外一个世界里的人物——土地神因为不懂坑蒙拐骗而导致的凄惨遭遇，实际上它将矛头指向了当代社会，尤其是官场中肮脏的关系操纵。《赌本》写一个赌徒县令的嗜赌性格，点明了凡事有度的道理。《见证人》同样是写君王体制下的残暴和毫无人性；

《回头是岸》嘲讽了道貌岸然，说明伪善远比真小人可恶；《体臭》则书写了当代社会生存的尴尬与荒诞，不同时间段标准的设立可能让跟随的人无所适从；《拼死吃河豚》则书写大千世界的偶然性，以此嘲讽人的好吃又胆小；《美色》则表明人的本能欲望是任何清规戒律和宗教借口所难以限囿的。

值得关注的还有陶然第二类的古事新编。它们往往都有清晰的前文本指涉。而且，关键的是，陶然通过对它们的新编往往诉说着与原文本迥异甚至相反的哲理。当然，很多时候，陶然采用了游戏的方式实现了他对哲理和处世之道的诉说。“如果说，广义上游戏的存在加固着人类状况的超逻辑本性，那么，陶然的‘故事新编’，则以独特的超文本和超逻辑的文学游戏，使自己对生命和世界的理解得以智慧的阐释。”¹⁸

《渴》则点明了望梅止渴伎俩的限度，一而再再而三只能失去效用和军心；《信心》中说明信任才是奇迹发生的必要条件；《相马》通过伯乐的尴尬遭遇在在表明过分功利而缺乏对人才的适时尊重只会功败垂成；《火神与爱神》同样宣传了人性的自然，柳下惠的坐怀不乱其实是强忍；《自保》则说明何九叔在古今生存的秘诀——骑墙；《识时务者为俊杰》则说明类似的道理：察言观色并见机行事是生存之道；《徇私华容道》、《封不成五虎将》、《虎将》实际上则批评了人情世故、门阀制度对成就功业的戕害；《若有若无的反骨》则说明不信任往往导致可能原本不会出现的恶果依时出现；《轮回岁月》则将汉献帝被曹操的挟持视为是一种轮回报应；韩信复仇刘邦的现世；《门神》则书写现代商场和古代官场一样翻云覆雨、变幻莫测；《土遁》则同样书写土行孙在现世的英雄末路；《美人在抱》则表明类似“及时雨”等的功名和封号其实是人尽可为的欺骗，只要你善于伪装。

需要指出的是，陶然此类的新编其实在意义上也间接指向了香港批判，正是在香港这个拥有近乎无限可能的时空中才可能表现出类似的荒诞、怪异、翻转等表征。所以，总体而言，“陶然是一个清醒的现实主义者。他对香港都市社会的描绘和对商品经济环境中人的命运的揭示是细腻而深刻的。”¹⁹

除了通过寓言来展现其现实主义进路以外，陶然还非常注重对人性的挖掘。陶然曾经如下表达他有关创作的“人”的理念，“比起小说中的‘人’的真实、人物个性的真实，情节还在其次。不论是黑暗还是光明的故事，假如‘人’可以立得起来，小说也就不会太失败吧？”²⁰

在陶然的故事新编小说中，作者显然特别关注两方面的内容，人性的挖掘和对客观社会环境的批判。当然，二者之间存在着某种内在联系：人性的考验往往和复杂的环境密切相关。值得关注的是，陶然专长的不是对某个个体人性的挖掘深度，而是在于他对人性本身的集体呈现，我称之为**人性组图**。在其故事新编中，或许由于文体含量的限制，或许由于作者的刻意追寻片断式呈现，作者对个体人性的探寻往往也因此显得支离破碎，所谓“断裂历史”在此处也有它的用武之地。但是，如果我们从整体上拼贴陶然的整体规划，我们还是可以看出其人性组图的威力和批判力。尤其是在勾画商业环境或者勾心斗角的情境中人性的突变或变异时，陶然非常成功地亮出了自己的招牌。从对人性的情境/时空错置考问的处理方式和主题挖掘上，陶然显然继承了前辈们的精神：鲁迅对人的劣根性的挖掘，施蛰存找寻人性丰富性和完整性可能的努力，刘以鬯心理横截面等种种的创新方式都成了陶然现实主义套路的开放式借用。

2 现实主义的限制：模式化及其他。毋庸讳言，陶然的故事新编小说创作也有他的不足，作为一个很勤奋的作家，陶然的产量非常惊人。但是，我们知道，小说创作的引人之处相当重要的一点就在于不断开拓创新、探寻叙事的无限可能性。综览陶然的 50 篇新编作品，精品固然也新人耳目，但个中问题却也同样引人深思。

(1) 模式化。如果通览 50 余篇小说，我们难免有一种模式化的感觉，很大程度上，陶然尽管作了一些创新和突破的努力，但实际上他并没有真正超越自我，他故事新编的书写有些时候其实在重复自我。他书写的模式往往是：择取古代英雄等人物，将之置于光怪陆离的香港现实社会中，然后往往遭遇尴尬、挫败和无奈，从此我们可以悟出各种问题抑或哲理。有论者指出，“陶然更喜欢让极限的挑战无限延展下去，让人物的韧性力量体现在与苦难的持续对抗中，用以加强人性这一维度的力量，同时也以‘整个人生的悲剧性’来加强作品的感染力，并使文章具有了绵延的力道。在情节安排上陶然则倾向于使主体陷于某种被动以强调其人性的韧度维度。主体的这种被动主要来自于‘恶’与‘善’的一种‘统一’或绝境的压迫力量。”²¹

当然，考验人性的极限自然是故事新编的一种非常流行的叙事策略，李碧华利用情节的迷乱等也成功地实现了对当下人性的戏弄。问题在于，这种手法不应该成为一种模式和

陈词滥调。因为如果在读者尚未进入小说之前就大致可以猜到结局和套路，这当然彰显了小说虚构的贫弱。

(2) 平面叙事和深度缺乏。很多时候，陶然选择了淡化情节的手法，这原本无可厚非。问题在于，他并没有选择其他更加深刻的意义或手法来弥补情节中空后的空隙，所以让整个叙述显出平面化的倾向。尽管有时他也会加入主人公心理的流动和独白作为补偿，但由于这些心里话往往缺乏深度和含蓄性，因而流落成作者抒发愤懑和伦理道德的传声筒，而我们知道，小说“作者从来就不应说教。即使是在有明显道德或哲理目的的故事中，也永远不应露骨地说教。”²²所以后果可想而知，小说自身的深度缺乏，同时新鲜感也缺失。

如果说陶然将香港作为再现的对象丰富了故事新编内容的可能性和时空背景的话，这原本可以提供一个更开阔的天地，而实际上，作者在探寻个中的复杂纠葛和现象往往也无能为力，往往他将原因归结为上辈子的因果报应或者轮回、托生、转世、幻想等。而实际上，如果辅之以丰富情节，这恰恰是李碧华得以成功的重要叙事策略之一。与此相反，陶然淡化了情节而让此类的书写陷入了平面化中。同时，小说中的一些道德、伦理和人生说教也因此显得过于突兀和生硬。

美国著名已故学者安敏成（Marston Anderson）在考察中国现代文学史上早期的批判现实主义者的限制时就指出，“从一开始，现实主义者就认识到这一崭新的主体自我是有所限制的。限制既表现在小说与读者——作品所面对的‘你’的关系上，也表现它对被损害的‘他者’——由新小说第一次引入叙事再现领域的‘他们’的辅助力量上。对这些限制的觉悟，必然削弱了批判现实主义对中国作家想像力的控制。”²³

某种程度上，陶然的故事新编书写有类似的精神困境。或许由于他面对的是太多不同流派的创新，他也可能意识到了其中的优势与限制，在进行避免重复和自我创新时反倒因为太多束缚也限制了他本身的想象力。所以他的故事新编小说就会出现模式化和平面化等缺憾。同时，他的个体人性探究的苍白和平面叙事也让人觉得他有时会在进行伦理说教的同时反会模糊了人性的善恶，也因此淡化了作品对人性的进一步反思。

小结：作为现实主义流派书写故事新编的重要代表，陶然的新编为故事新编小说的叙事模式和丰富性提供了别具姿彩的特质：无论是他再现香港，还是利用现实主义手法重写经典来追问当下人性和社会的荒谬、变态和扭曲。当然，毋庸讳言，现实主义有它自身的问题，无论从叙事策略的更新上，还是意义探寻的深度上，现实主义手法都显出相对模式化、陈旧和平面化。或许，我们可以说，陶然的缺点和限制从某种程度上反映了此类流派可能的整体性缺陷，值得后来的书写者深入反思。

¹ 陶然著《红颜》（北京：中国文联出版公司，1995）。

² 陶然著《窥》（桂林：漓江出版社，1996）。

³ 陶然著《美人关》（香港：天地图书，2000）。

⁴ 陶然著《岁月如歌》（香港：天地图书，2002）。

⁵ 需要指出并感谢的是，本文的论述文本多由陶然先生提供。笔者在查阅前列四书的基础上进行总结、集中，此方面资料的掌握当属最全面的。

⁶ 梁秉钧（也斯）〈我看《故事新编》〉，见《香港作家》2001年第5期，2001年10月，页9-12。引文见页11。

⁷ 吴义勤〈商业语境中的生存独白——评陶然长篇小说《一样的天空》〉，见《当代作家评论》1994年第6期，1994年11月，页92-95。引文见页92。

⁸ 吴义勤〈荒诞与真实——读陶然的“魔幻”系列微型小说〉，见曹惠民主编《阅读陶然：陶然创作研究论集》（北京：北京师范大学出版社，2000），页86-89。引文见页89。

⁹ 周佩红〈商业文化背景下的心态剖析——谈陶然的小说创作〉，见曹惠民主编《阅读陶然：陶然创作研究论集》，页142-146。引文见页142。

¹⁰ 陶然著《蜜月》（深圳：海天出版社，1988），自序第1页（原书此处无页码）。

¹¹ 张颐武〈香港浮世绘——读陶然的《窥》〉，见曹惠民主编《阅读陶然：陶然创作研究论集》，页84-85。引文见页85。

¹² 古远清〈求新求变——论陶然的小小说创作〉，见香港《大公报·大公园》1996年8月3日。

¹³ 陶然自己也承认，“身在香港，却不断回望中国内地，那当然是源于求学、成长期间不可避免的北京情结，而这种回望便有了一种比较，一种落差。”具体可参陶然〈写作中的香港身份疑惑〉，见《香港文学》第231期，2004年3月号，页21-23。引文见页23。

¹⁴ 朱崇科〈历史重写中的主体介入——以鲁迅、刘以鬯、陶然的“故事新编”为个案进行比较〉，见《海南师院学报》2000年第3期，2000年9月，页93-99。引文见页97。

¹⁵ 具体可参王绯〈阅读陶然（上）——一种凸现历史感的‘作家论’尝试〉，见《海南师院学报》季刊1998年第2期，1998年6月，页59-67。引文见页62。尤其是在页60-64中，论者曾以具体个案论述了陶然小说创作个人风格的逐步凸现历程。

¹⁶ 陶然著《红颜·自序》，页5。

¹⁷ 朱崇科〈历史重写中的主体介入——以鲁迅、刘以鬯、陶然的“故事新编”为个案进行比较〉，页98。

¹⁸ 王绯〈阅读陶然（下）——一种凸现历史感的作家论尝试〉，见《海南师院学报》季刊1998年第3期，1998年9月，页51-55。引文见页55。

¹⁹ 方忠〈陶然小说论〉，见《西北师大学报》（社科版）2000年第6期，2000年11月，页63-67。引文见页65。

²⁰ 陶然著《蜜月》，自序第2页（原书此处无页码）。

²¹ 黄昌勇 萧湘宁〈人性的二维度——谈陶然小说人性讨论的关注特点〉，见陆士清主编《新视野、新开拓：第十二届世界华文文学国际学术研讨会论文集》（上海：复旦大学出版社，2002），页379-387。引文见页380。

²² [英]马克·柯里 (Mark Currie) 著, 宁一中译《后现代叙事理论》 *Postmodern Narrative Theory* (北京: 北京大学出版社, 2003), 页 25。

²³ 安敏成 (Marston Anderson 1952-1992) 著, 姜涛译《现实主义的限制: 革命时代的中国小说》 *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* (南京: 江苏人民出版社, 2001), 页 206。

结论及余论

如果我们说小说的源泉之一就是寓言的话，我们同样可以反过来说“**寓言的双重性**，它的两个部分的斗争，不过是小说的双重性、两种倾向的斗争的一个缩影”。¹而由于故事新编体小说往往从远古的寓言、传说或古代典籍入手，这更加凸现了故事新编小说与寓言的密切关联及其比较悠久的合法性。

整体而言，故事新编小说的发展似乎也难以摆脱世事沧桑的命运或自然法则以及政治等的摆布，但是整体上看来，它坎坷的发展历程并不能掩盖它的自身名称的独立性和正当性。

结论

能够清晰解读并认识到鲁迅《故事新编》的涵盖及其相关的文体意义并不是一件容易的事情。当然，从某种程度上说，任何理论都有其局限性和限度。笔者采用具有开放性、包容性和未完成性的巴赫金的狂欢化理论来解读鲁迅的故事新编和其他类似个案的文本因此也就显得有其相当的针对性、合理性和必然性。

1 狂欢化理论和故事新编小说的命名。在我看来，通过梳理相关研究文献，我们不难发现，有关鲁迅《故事新编》的文体和意义之争很大程度上缘于大家看待问题的不同立场和视角。盲人摸象故事中的“各自为政”、不见泰山的弊病在很大意义上传神地体现出了阅读故事新编策略的问题以及局限：当各持己见的人们站在自己的山头对他人指指点点时，他其实还只是利用自己的外视性优势，在忽略了自我的缺憾的情况下自以为掌握了意义的全部、洞悉了文体的秘密。

巴赫金的狂欢化理论对应了鲁迅《故事新编》中意义的众声喧哗的多重世界，而且令人惊讶的是，他的有关小说的精妙理论也指出了《故事新编》文体互参以及小说自身的开放性等特质。当然，巴赫金的理论毕竟有其独特的产生语境和适用范围，他的关于狂欢化的起源——欧洲狂欢节的特点和表达方式（比如过分夸张和强调饮食、身体等物质特征）显然和 20 世纪的中国语境有着较大的差异。

所以本文首先梳理了历史语境中巴赫金非常繁复、驳杂精深的狂欢化理论，凸现其自身的适用范围和内在逻辑，当然在以之分析鲁迅等人的故事新编时，选择了自己吻合的部分进行灵活运用：或者直接关联，或者关涉其狂欢化精神。

还需要指出的是，故事新编小说文体的创新和成立同样也需要狂欢化理论的烛照和独特视野的认知。甚至有些时候，我们即使能够认识到鲁迅《故事新编》的狂欢色彩，却未见得深入体察此类小说的合法性和命名的正当性。比如有论者就指出“文本异质共生决定了《故事新编》的意义多元化和开放性，也决定了《故事新编》在文类归属方面的不确定性”，此论颇有洞见，但他却认为如果称之为“故事新编体”，这种折衷论并不能令人满意。相反他提出了补偿性的建议，“《故事新编》将三种异质文本统摄、从而呈现整体文化世界的方式，是‘寓言’。《故事新编》是一则关于中国传统文化的大寓言。”²如果单纯称之为寓言而不将此类文体统称为寓言，这种论断并无异议，因为鲁迅的《故事新编》的确是一个包含丰富的文化寓言。

问题在于，如果以“寓言”界定此类小说，则非常不妥。一方面，这种界定会引起不必要的混乱——固有的寓言概念很难进行得体的处理；另一方面，该论者的局限在于，他未能以发展的眼光来看待、思考这类文体。只有能够对不同时空的众多文本进行分析和归纳，我们才能更加清晰地看出故事新编小说发展的历史轨迹和兴衰波动，也才能理解狂欢化理论是如何对应了类似的发展：或者是从精神上，或者是从小说文体的包容性、开放性上，狂欢化理论很好地概括了故事新编小说的宏观纵向发展和微观的手法革新以及意义追求。

我们当然也可以兼顾更多的故事新编小说文本，如果仔细考察二十世纪 80 年代以来的故事新编小说，整体而言，这些小说的写作大体上继承了鲁迅故事新编书写的批判精神、戏拟策略以及杂糅古今的能力。故事中的人物往往可以自由出入于历史与现实之间，嬉笑怒骂。他们或者偏重于解构主义，既消解了经典叙事，又并不企图填充因此留下的空白；或者他们更加关注自我的感受，新编在表面上也并非张牙舞爪的彻底打破旧世界，而是暗渡陈仓，在表面遵从的情况下进行自我的抒怀：其个体化书写往往体现了或深沉或肤

浅、或浓或淡的生存体验和独特心境。从此意义上讲，他们继承、分化也开拓了鲁迅等前辈们的书写策略以及意义关怀，显示出后辈们的花样翻新和强烈个性。

但和鲁迅相比，有些作品似乎也有相当的精神匮乏和退让。纠缠于鸡毛蒜皮、琐屑无聊的生活细节或许还可视为是以毒攻毒的生存细描，但许多时候，故事新编同样成为一种自欺欺人的无病呻吟和矫情卖弄。“在当下这个以抽空痛楚性为代价的时代，写作演变成了一种轻松的事业，一个巨大的苦难消解机制，由此而形成的词语滚动中，生活的尊严丧失了，现实的敌人也悄然隐匿，仿佛太平盛世已经来临。”³这种过分甜腻的操作固然也可列入百花齐放的众芳园内，但故事新编如果只是到此打住，不能不说是这一文体的精神堕落。

如果说从他们主体介入的程度上讲，他们也比鲁迅多了几分汪洋恣肆——充分利用现代话语空间的开阔与现代生活话题的多层性。“这种新文体模式小说在叙述上时空跨越和视角变幻的娴熟技巧，热烈夸张而又不失敏感的语言风格，较之鲁迅的早期实践则是有过之而无不及。”⁴

因此由上可见，故事新编（体）小说的称谓反倒是目前最理想的选择：既可以区别现有的小说文类划分，将故事新编区隔于历史小说、新历史小说等等，又可以保持它的独立/独特性。如前所述，本文以众多的风格独具的个案已经在在说明了故事新编体小说的成立已经是个不容忽略和回避的事实，而且不仅如此，它也已经有了繁荣昌盛的发展，无论从艺术手法创新的推进和开拓上，还是从意义的探寻上，都已经显出相当可观的成就，作为小说文体下次文类（sub-genre）的一种，故事新编小说以其丰富多样和稳步推进已经成为一种朝气蓬勃、引人瞩目的客观存在。如人所论，故事新编体小说“很适应中国近、现代社会的需求。正因为如此，在中国近、现代也就出现了很多令人瞩目的‘故事新编’体小说，成为中国近、现代小说史上一道亮丽的风景线。”⁵

2 重写经典：张力与尺度。通过探研上述几个故事新编小说个案中的主体介入，我们不仅发现了其狂欢的叙事策略和意义重设，同时值得关注的是，重写经典的文本如何成为新的经典？也就是说，主体介入怎样把握历史与虚构之间的度？在文本间性和主体间性

（尤指作者和主人公之间）的大框架下，身为书写者，该如何操控？或者更简单一点，重造经典的标尺是什么？

卢卡奇指出，“作为形式，小说在变化过程和存在状态之间建立了一种波动然而牢靠的平衡；作为有关变化过程的思想，它变成了一种状态。于是小说通过将自己转变为规范的变化过程的存在而克服了自我。”⁶需要坦诚的是，力求在千变万化的故事新编个案中找出可以一劳永逸或立竿见影的标尺或平衡力量，来判断文本重写的优劣是颇为荒唐和不切实际的。即使能够找到，这条标尺也应该是流动的、发展的，而非一成不变、铁板钉钉的。

以系谱学的方法纵览相关的故事新编小说文本，我们可以感觉到创造的惊喜，同时也有主体介入过分随意和恣肆的偏差所带来的遗憾。某种程度上，不同个体的叙事伦理原则决定了他主体介入的尺度。笔者在此只是考察其中微妙的张力关系，算是对之前相关文本成败得失的总结，也希望能从中探寻出哪怕游移的有效标尺。

故事新编小说的文体特征决定了它必须对前文本或者旧文本进行改编或重写。比较而言，笔者比较倾向于选择重写经典——无论是家喻户晓的人物、事件，还是虚无缥缈的神话、寓言和传说。比较而言，选择经典进行重写至少可以引起更多读者的关注，在普及和流行的基础上成为经典的可能性也因此提升。问题在于，经典同样也是压力，对于书写者来说，超越前辈的经典决非易事——作者必须突破成见和思维定势，并在消解旧文本文化语境的前提下重新营构合理的意义和新颖的虚构才有可能。

另一方面，如果选择“偏门左道”和不广为人知的旧文本，由于原文本中形象的模糊和含混因此导致作者自由发挥的空间相对加大，但问题如前所述——在引人注目的层面上自然就稍逊一筹。

但无论如何，不管选择怎样的对象进行重写，必须注意处理好历史与虚构之间的张力关系：过于尊重前文本的意义限定，那重写就变成了类似历史小说的操作，对旧有的材料亦步亦趋、唯唯诺诺，作者的主体介入实际上变成了附属式的复述，在此，我们要强调主体介入和主动性，因为“小说的外部形式基本上是传记体的。一方面是一个永远不能完全捕获生活的概念系统，另一方面是一个永远不能达到完整的生活复合体，因为完整是一种

内在的空想。在这两个方面之间的摇摆只有在传记所追求的那种有机特性中才能客体化”

⁷；而如果过于随便和自由，新编就变成了不折不扣的重写，而历史的成分在实际上已经被减至最低，甚至我们在剔除相关符码以后也发现这种举措似乎并不会很大程度的影响新编文本的阅读和意义探寻，甚至整个小说陷入到虚无主义的虚空中去。

上述两种可能性实际上都已经不是典型和成功的故事新编小说实践。书写者应该自如地游移于历史与虚构之间，大致而言，“虚构杜撰者们断然坚持一种非本质主义的语义学，在将历史人物移入虚构世界时，甚至会改变那些人物的个体化属性和生活细节。逼真性是某些虚构诗学所要求的标准，但不是普遍的虚构原则。”⁸

我们可以从书写者个体内部以及他所生存的外部空间两个互动层面进一步探讨故事新编书写的脉络主线与操作原则。

从作者的主体角度进行观照，需要指出的是，作者的主体经历和所处历史时空应该可以成为延续和开拓故事新编主题的有效途径和资源。一方面，书写自我的经历往往是作家最能够发挥的向度，“因为有深刻体验和切肤之痛，发自内心而被触动了灵魂，它肯定是从作者自我生发的。当个人的精神痛苦与时代精神痛苦一致时，就会产生同时具有社会和时代意义的真正的伟大的作品”，⁹如果在历史和经典的前文本上添加或壮烈飞扬、或凄惨沉郁、或虚浮夸张、或平淡如水等不同姿彩的个体经历，故事新编书写首先就拥有了众声喧哗的别致集合，另一方面，由于时代和时空往往迥异，这也能为故事新编的发挥和开拓提供了书写场景的源泉，时空错置、文化与道德伦理价值的冲突、时间流逝所带来的偶然与惊讶后果等等莫不与此相关。而作者们则可以“通过感觉本身对现实的种种深藏不露的性质重新加以建构，更为有效而准确地揭示出现实世界的真实属性”。¹⁰显然，上述视角已经是有利的客观存在。当然，需要指出的是，仅仅依靠个体经历和时空背景是远远不够的，如果过分强调这一点，往往也会步入新编的模式化和平面化陷阱。

在我们强调的同时，其实我们也非常强调作家自身丰富的想象力与高瞻远瞩的战略眼光。“要试图完成对史传文学传统的创造性的突破，就必然要求一个作家在其内心具有

强大的力量、睿智的思考与充沛自由的想象力。”¹¹想象力对于小说创作者可谓不可或缺，但对于故事新编小说家似乎尤为至关重要。在我看来，许多失败或者不那么成功的故事新编小说书写其最大的原因在于无法以充足和富丽的想象力突破原文本的限囿和自我时代的培育/束缚。这样的结果只会让人觉得新编的木讷和枯燥。而鲁迅《故事新编》的成功之处也与此息息相关：鲁迅有非常开阔的视野、对时代精神有着敏锐的感知力、大胆的奇思遐想和非凡的创造力。无论是对于情节的重置、场景的铺张，甚至是细节的刻画都可以显示出他从各个层面进行重写的细腻和攻击力。

尤其值得一提的是，鲁迅《故事新编》的三重世界中第三重的历史时空的超越性操作往往为后继者难以企及。其中的关键在于鲁迅心中蕴含了强大的目标与力量，他厚重的人文关怀、沉郁的悲情、清理文化传统以求达致“立人”的迫切和他苦中作乐的幽默感以及历久犹存的童真等等都为《故事新编》能够既立足具体的自我、社会，又能超越具体的细枝末节和深邃博杂的意义指涉紧密相连。“在小说中，超越性并未在创造客体的超越形式中被捕获、被变得内在、被吸收，而是依然停留在它那未受稀释的超越性中；超越的影子装饰性地填满了世俗生活的空隙，把生活素材——因为每一部真正艺术品的强有力的同质性——变成了一种同样是用影子编织出来的材料。”¹²

如果从艺术的创新和形式的推进角度进行考量，我们发现，故事新编小说恰恰极具狂欢精神的兼容并蓄、海纳百家，无论是现实主义、超现实主义、现代主义、后现代因素等各种流派都可相安无事，甚至互相补充和提携。从此角度来说，故事新编的书写策略创新其实是和小说艺术的推进同步共振的，甚至故事新编的书写应该更好地吸纳和包容五光十色和五彩缤纷的虚构手法和流派特色。而同样的，故事新编作者似乎也因此更应该吸收和学习更多的文学理论和表现手法，无论是通过阅读经典文本进行学习，还是加强理论方面的专业训练。

卢卡奇在论述历史小说与其传统的关系时曾表达了“小说复兴”的愿望，“我们时代的历史小说必须首先激烈地、无情地否定它的先驱，从自己的创作中大力清除它的传统。与此同时所产生的必然的与古典历史小说的接近，如我们在论述中所说的那样，绝不是这

种形式的简单的复兴，绝不是简单地肯定这种古典传统，而是——用黑格尔的术语来表达——以否定之否定的形式所进行的革新。”¹³而对于故事新编小说的书写来讲，这种精神同样也可适用。当然，我们也更加提倡具有狂欢精神的有度创新，毕竟，这样才能真正实现故事新编体小说的不断超越和永无休止的塑造经典。

余论

陈平原认为，“小说类型研究最明显的功绩，一是说明什么是真正的艺术独创性，一是更有效地呈现小说艺术发展的总体趋向。”¹⁴本文有关故事新编体小说的研究大致上算是此类研究，而毋庸讳言，文类研究的重要使命就是既要探研某类艺术的整体独创性和美学传统以及他类艺术的区别与矛盾关系，同时又要关注文类内部艺术、形式的更新与艺术成规之间的张力关系。

本文的研究则基本上履行了上述的使命，首先是梳理、总结并论证次文类小说形式的存在于命名的合法性。对将故事新编纳入历史小说通行做法的质疑首先源于我对鲁迅《故事新编》的细读和思考。笔者以为，历史小说的限定在面对《故事新编》的灵活性、有意重写甚至逐步背离“历史的真实性”的强烈主体意识时显得格外捉襟见肘。而实际上，也有论者英雄所见略同地指出，“《故事新编》既不同于历史小说，也不同于杂文体小说，是现代小说史上独创性的新类型的小说。或许应该从新的类型观念去解读、阐释它，那么将会发现许多有益的东西。”¹⁵当诸多类似文本被依次发现，甚至蔚然成风时，这种文类研究显得迫在眉睫和势在必行。实际上，有些高举历史小说大旗的学者已经隐隐约约感到了故事新编体小说在其中的另类和不适，但他们往往还是将之生硬地纳入其下，言不由衷抑或左右支绌地进行阐述，而实际上，历史小说、新历史小说、故事新编体小说等密切相关却又内外有别的次文类小说就被他们捣浆糊式的混淆在一起。

本文利用巴赫金的狂欢化理论进行论证和分析则是不仅要找到庖丁解牛的游刃有余的独特刀法，而且要借此为故事新编体小说正名。与此同时，本文也细致地以不同风格的个

案剖析了故事新编主体介入的独特性以及不足，希望可以勘查出一条卓有成效的书写脉络和评判经典原则。

当然，有关主体介入的研究基本上是在新旧文本对比的基础上展开，这其中自然可能有笔者本人的主体偏差。因为，“叙事并不能为自己说话，它需要阅读为它说话，而阅读却永远是一种重写。但阅读不能完全自由地阐释文本，不能畅所欲言。阅读总在客观性与主观性的两极之间摇摆。阅读创造了叙事，而阅读同样也被叙事所创造。”¹⁶正如物理学上无摩擦的假设一样，本文的主体介入也希望是理想情境下的客观操作，尽管实际上这并无可能。

同时，还需要指出的是，尽管巴赫金的狂欢化理论有其他理论难以企及的开放性和包容性，但是归根结底也只是一种理论，尽管它可能比其他理论更加贴近对故事新编小说的狂欢精神。利用其他理论转换视角或许可能找寻出更好的诠释可能性与新契机。

即使从本文的论述对象着手，故事新编体小说的研究其实还有更多的向度切入。比如，故事新编体小说体现了怎样的“现代性”？如果从晚清小说开始展开，那将会是怎样一条彰显被遮蔽的现代性从而为现代文学的起源正名的进路？当然，同样不容忽略的是，这里的“现代性”概念也是一个流动的概念，在很多时候，它也和当代性相重叠。

作为古今交错、新旧并存的独特文体，故事新编体小说中拥有不同层次（西方的、中国的、日本的、混杂的）和时代（前现代、现代、当代、后现代）包含的“现代性”（modernities），其姿态值得深味。比如，它到底是怎样影响、限制和深化了小说家的书写？反过来，小说家又是怎样书写它们？它们与传统之间又是怎样对抗和相互转化的？

毋庸讳言，网络上的故事新编文本在文本的质素上同样也吻合了狂欢的精神：良莠不分、多元共存。从某种程度上讲，这些作品更多体现了个体情绪的宣泄：或者是抒发成长中的迷惑、不满或青涩；抑或是发泄和疯狂批判，利用网络上的文字来达到平复人生和日常中失衡心理的目的；或者是无病呻吟，仅仅是为了制造文字垃圾，满足书写的冲动，等等不一而足。尽管他们的书写可能很多都抛弃了文学创作的考究的创新性和严肃性，甚至也放逐了自我以及“感时忧国”精神，但是他们对再现自我情绪、内心和生活的可能性的无意或有意挖掘却同时也洋溢着狂欢的姿彩，也是对故事新编体小说不同形态的有效开拓

和普及化。甚至它们可以改变整个文学的体裁样式，“纵观今日的网络文学，不仅文学体裁分类的观念在淡化，各种文体的界限都变得模糊，而且文学与艺术的界限、乃至文学与非文学和亚文学、准文学的界限都变得模糊不清，或根本不重要了。”¹⁷

同时还值得关注的是，故事新编本身还有其他一些体裁的丰富尝试。比较具有论述价值和意义的还有故事新编戏剧以及诗歌等。戏剧方面，无论是郭沫若早期的还是建国后的相关作品都值得探索，尤其是当我们考虑到其创作和意识形态的密切关系的话，个中的主体介入的复杂和独特风姿显然别有洞天；同时后起的川蜀怪杰魏明伦的故事新编戏剧创作（如《潘金莲》等）也是独树一帜，期待有心人的从类似的问题意识出发进行探研。同样，20世纪中国诗歌史上，同样也存在着文本互涉、用典和重写的现象，从作者的主体介入角度进行观照和挖掘同样也是一个极具挑战性但又兴味盎然的好题目。

同样还需要指出的是，故事新编体小说中的文体互参问题也同样值得深入关注。比如李碧华的小说、剧本以及电影之间的复杂关系和顺利转换、魏明伦戏剧和原小说文本之间的互涉等等，这都涉及了新的课题。如果能够加以解决，相信对擅长跨文体写作的许多类似作家研究都会是一个很好的启迪与借鉴。

需要指出的是，本文主要侧重于对故事新编小说的分析、论证和批评，其实如果想更好的区分它与历史小说、新历史小说等次文类，似乎择其经典个案进行比较说明则更能彰显个中异同和纠缠。这些工作都有待笔者和其他有心人的进一步更加深入和稳健地开展。但不管怎样，故事新编书写，实在是一个颇具魅力和魔力的次文类创设。至少，我们可以和作者一起在一定限度的时空内思载千里、纵横驰骋同时又要收放自如——“以新的方式去看自我”¹⁸、人生、去看现实社会，也预测未来。

¹ 王先霭 张方著《徘徊在诗与历史之间——论小说的文体特征》（武汉：长江文艺出版社，1987），页9。

² 孙刚〈文化寓言：《故事新编》文类研究〉，见《文艺理论研究》2003年第5期，2003年9月，页90-97。引文见页93-94、95。

³ 谢有顺〈有他，我们并不孤单〉，见邱华栋 洪烛主编《一代人的文学偶像》（北京：中国文联出版社，2002），页299-309。引文见页299-300。

⁴ 具体可参吴秀明 尹凡〈“故事新编”模式历史小说在当下的复活与发展〉，见《文艺研究》2003年第6期，2003年11月，页29-37。引文见页33。

-
- ⁵汤哲声〈故事新编：中国现代小说的一种文体存在——兼论陆士谔《新水浒》《新三国》《新野叟曝言》〉，见《明清小说研究》2001年第1期，2001年3月，页85-93。引文见页93。
- ⁶卢卡奇著，杨衡达编译、丘为君校订《小说理论》（台北：唐山出版社，1997），页46。
- ⁷卢卡奇著，杨衡达编译、丘为君校订《小说理论》，页49。
- ⁸卢波米尔·道勒齐尔〈虚构叙事与历史叙事：迎接后现代主义的挑战〉，见戴卫赫尔曼(David Herman)主编，马海良译《新叙事学》*Narratologies*（北京：北京大学出版社，2002），页177-202。引文见页188。
- ⁹莫言〈作家和他的文学创作〉，见《文史哲》2003年第2期，2003年3月，页149-152。引文见页150。
- ¹⁰格非著《小说叙事研究》（北京：清华大学出版社，2002），页5。
- ¹¹郑家建著《中国文学现代性的起源语境》（上海：上海三联书店，2002），页217。
- ¹²卢卡奇著，杨衡达编译、丘为君校订《小说理论》，页74。
- ¹³卢卡契（又译卢卡奇）〈历史小说中新人道主义发展的远景〉，见卢卡契著《卢卡契文学论文集》（一）（北京：中国社会科学出版社，1980），页149-171。引文见页170-171。
- ¹⁴陈平原著《陈平原小说史论集》（下）（石家庄：河北人民出版社，1997），页1321。
- ¹⁵郑家建著《中国文学现代性的起源语境》，页196。
- ¹⁶[英]马克·柯里（Mark Currie）著，宁一中译《后现代叙事理论》*Postmodern Narrative Theory*（北京：北京大学出版社，2003），页148。
- ¹⁷欧阳友权等著《网络文学论纲》（北京：人民文学出版社，2003），页415。
- ¹⁸佛斯特（E. M. Forster）著，李文彬译《小说面面观——现代小说写作的艺术》*Aspects of the Novel*（重排修订版）（台北：志文出版社，2002），页220。或可参 E. M. Forster, *Aspects of the Novel, and Related Writings*, London: Edward Arnold, 1974, p.118.

附录

故事新编小说目录

一、历史小说/历史演义

- 1高阳（台湾）《红顶商人胡雪岩》系列，《董小宛》，《王昭君》，《李鸿章》，《李娃》，《荆轲》，《慈禧全传》，《曹雪芹别传》，《胭脂井》等
- 2蔡东藩系列
- 3阮朗（香港）《金陵春梦》系列，《蒋后主秘录》，《北洋军阀演义》等
- 4高旅（香港）《杜秋娘》，《金屑酒》，《玉叶冠》等
- 5南宮搏（香港）《风波亭》，《桃花扇》，《李香君》，《武则天》，《韩信》，《李后主》，《花蕊夫人》，《大汉春秋》，《十年一觉扬州梦》，《洛神》，《梁山伯与祝英台》，《孔雀东南飞》等
- 6董千里（香港）《成吉思汗》，《马可波罗》，《董小宛》，《唐太宗与武则天》，《玉缕金带枕》，《柔福帝姬》等
- 7石人（香港）《迷楼恨》，《第一美人》，《成吉思汗》
- 8金东方（香港）《赛金花》，《香港金瓶梅》
- 9姚雪垠《李自成》系列
- 10马昭《醉卧长安》
- 11宋词《书剑飘零》
- 12黎汝清《皖南事变》，《湘江之战》，《碧血黄沙》
- 13徐兴业《金瓯缺》等
- 14凌力《少年天子》，《星星草》，《倾城倾国》，《暮鼓晨钟》等
- 15二月河系列《雍正皇帝》等
- 16唐浩明《曾国藩》系列
- 17刘斯奋《白门柳》系列等

二、武侠小说

- 1金庸（港）《鹿鼎记》，《书剑恩仇录》，《碧血剑》等
- 2梁羽生（港）《龙虎斗京华》，《萍踪侠影》，《女帝奇英传》，《白发魔女传》等

三、“古”事新编

- 1鲁迅《故事新编》
- 2郭沫若《函谷关》（又名《柱下史入关》），《孟夫子出妻》，《司马迁发愤》，《孔夫子吃饭》，《秦始皇将死》，《贾长沙痛哭》，《漆园吏游梁》，《豹子头林冲》，《石碣》，《楚霸王自杀》，《齐勇士比武》等
- 3郁达夫《采石矶》，《碧浪湖的秋夜》
- 4曹聚仁《亚父》，《孔老夫子》，《叶名琛》，《刘楨平视》，《焚草之变》
- 5茅盾《大泽乡》，《豹子头林冲》，《石碣》
- 6沈祖棻《辩才禅师》，《马嵬驿》，《茂陵的雨夜》，《崖山的风浪》，《苏丞相的悲哀》
- 7施蛰存《石秀》，《将军的头》，《李师师》等
- 8郑振铎《桂公塘》，《黄公俊之最后》，《毁灭》，《风涛》，《汨罗江》，《汤祷》，《王秀才的使命》等
- 9冯至《伍子胥》，《仲尼之将丧》，《伯牛有疾》，《白发生黑丝》等
- 10陈翔鹤《陶渊明写挽歌》，《广陵散》
- 11冯乃超《为什么褒姒哈哈地大笑》，《傀儡美人》
- 12黄秋耘《杜子美还家》
- 13沈从文《月下小景》等
- 14杨剑敏《出使》
- 15平襟亚《张巡杀妻饗将士》，《孔夫子的苦闷》，《贾宝玉出家》

- 16宋云彬《玄武门之变》
- 17廖沫沙《鹿马传》，《东窗之下》，《南都之变》，《信陵君之归》，《咸阳游》，《厉王监谤记》，《陈胜起义》，《曹操剖柑》等
- 18谈正壁《长恨歌》
- 19孟超《骷髅集》，《怀沙集》
- 20刘圣旦《发掘》
- 21许钦文《牛头山》
- 22张天翼《梦》
- 23陈子展《齐人归女乐》，《楚狂与孔子》，《孔子三世出妻》等
- 24严敦易《马嵬》，《东郭》
- 25唐弢《晓风杨柳》
- 26聂绀弩《鬼谷子》，《韩康的药店》等
- 27端木蕻良《步飞烟》
- 28秦牧《囚秦记》，《诗圣的晚餐》，《伯乐与马》，《火种》等
- 29李拓之《变法》，《文身》，《惜死》，《埋香》，《焚书》，《听水》，《阳狂》，《招魂》，《投幕》
- 30何其芳《王子猷》
- 31蒋星煜《嵇康》
- 32包文棣《跳龙门的插曲》
- 33魏金枝《苏秦之死》
- 34张爱玲《霸王别姬》
- 35古斯范《新桃花扇》
- 36废名《石勒的杀人》
- 37赵玫《高阳公主》
- 38王伯阳《苦海》
- 39陈国凯《摩登阿Q》
- 40刘以鬯（香港）《寺内》，《蜘蛛精》，《盘古与黑》，《除夕》，《追鱼》，《蛇》，《新玉堂春》等
- 41西西（香港）《陈塘关总兵府家事》，《八月浮槎》，《浪子燕青》，《看〈洛神赋图卷〉》，《长城营造》，《芭蕉扇》，《陪李金吾花下饮》，《肥土镇灰阑记》等
- 42李碧华（香港）《青蛇》，《潘金莲之前世今生》，《霸王别姬》，《纠缠》中有部分文本
- 43陶然（香港）《窥》，《美人关》，《红颜》，《岁月如歌》等书中相关部分
- 44也斯（香港）《养龙人师门》《玉杯》
- 45董启章（香港）《少年神农》
- 46伊凡（香港）《才子佳人的背面故事》
- 47潘军《重瞳——霸王自述》
- 48李洱《遗忘》
- 49王小波《万寿寺》、《红拂夜奔》、《寻找无双》
- 50刘震云《故乡相处流传》
- 51李冯《另一种声音》、《牛郎》、《孔子》、《我作为英雄武松的生活片断》、《唐朝》、《梁》、《祝》、《谭嗣同》、《十六世纪的卖油郎》
- 52叶兆言《濡螯》
- 53何大草《衣冠似雪》
- 54丁天《剑如秋莲》
- 55商略《子胥出奔》、《子贡出马》
- 56朱文颖《重瞳》
- 57张伟《东巡》
- 58张想《我作为丁兴追随建文帝的逃亡生涯》、《孟姜女突围》
- 59瞎子《刺秦》

- 60 卢寿荣《刻舟求剑》
- 61 木木《幻想三国志之王粲笔记》
- 62 谈歌《杨志卖刀》
- 63 朱西宁《破晓时分》
- 64 吴继文《世纪末少年爱读本》

四、“外”事新编

- 1 郭沫若《Löbenicht 的塔》，《马克思进文庙》
- 2 郑振铎《取火者的逮捕》
- 3 巴金《罗伯斯庇尔的秘密》，《马拉的死》，《丹东的悲哀》
- 4 李碧华《满洲国妖艳——川岛芳子》

参考书目

中文书目

专书

- 华莱士·马丁 (Martin, Wallace) 著《当代叙事学》(北京: 北京大学出版社, 1990)。
- 马以鑫著《中国现代文学接受史》(上海: 华东师范大学出版社, 1998)。
- 丸尾常喜著, 秦弓译《“人”与“鬼”的纠葛: 鲁迅小说论析》(北京: 人民文学出版社, 1995)。
- (俄) 孔金 孔金娜著, 张杰 万海松译《巴赫金传》(上海: 东方出版中心, 2000)。
- 马振方著《小说艺术论》(北京: 北京大学出版社, 2000 二刷)。
- 也斯著《养龙人师门》(香港: 牛津大学出版社, 2002)。
- 王一川著《中国现代性体验的发生: 清末民初文化转型与文学》(北京: 北京师范大学出版社, 2001)。
- 王士菁编《鲁迅论创作》(上海: 上海文艺出版社, 1983)。
- 王平著《中国古代小说叙事研究》(石家庄: 河北人民出版社, 2001 等)。
- 方汉文著《后现代主义文化心理: 拉康研究》(上海: 上海三联书店, 2000)。
- 牛仰山著《近代文学与鲁迅》(桂林: 漓江出版社, 1991)。
- 王任叔等撰《鲁迅在广东》(香港: 人人书局, 1965)。
- 王先霏 张方著《徘徊在诗与历史之间——论小说的文体特性》(武汉: 长江文艺出版社, 1987)。
- 王杰著《鲁迅诗学现代性研究》(武汉: 华中师范大学博士论文, 1999 年 5 月)。
- 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编《现代汉语词典》(2002 增补本)(北京: 商务印书馆, 2002)。
- 伊夫·瓦岱 (Yve Vadé) 讲演, 田庆生译《文学与现代性》Littérature et Modernité (北京: 北京大学出版社, 2001)。
- 王建刚《狂欢诗学——巴赫金文学思想研究》(上海: 学林出版社, 2001)。
- 王定璋著《白话小说——从群体流传到作家创造的社会图卷》(桂林: 广西师范大学出版社, 1999)。
- 王剑丛著《香港文学史》(南昌: 百花洲文艺出版社, 1995)。
- 王润华著《鲁迅小说新论》(上海: 学林出版社, 1993)。
- 王晓明著《王晓明自选集》(桂林: 广西师范大学出版社, 1997)。
- 王晓明著《无法直面的人生: 鲁迅传》(上海: 上海文艺出版社, 1993)。
- (法) 瓦莱特著, 陈艳译《小说: 文学分析的现代方法与技巧》(天津: 天津人民出版社, 2002)。
- 王骏骥著《鲁迅 郭沫若与中国文化》(天津: 百花文艺出版社, 1995)。
- 王得后、钱理群编《鲁迅作品全编·杂文卷下》(杭州: 浙江文艺出版社, 1998)。
- 王富仁著《中国反封建思想革命的一面镜子——《呐喊》《彷徨》综论》(北京: 北京师范大学出版社, 1986)。
- 王富仁著《鲁迅前期小说与俄罗斯文学》(西安: 陕西人民出版社, 1983)。
- 王富仁著《中国文化的守夜人——鲁迅》(北京: 人民文学出版社, 2002)。
- 王赓武著, 天津编译中心译《中国与海外华人》(香港: 商务印书馆, 1994)。
- 王靖宇著《中国早期叙事文研究》(上海: 上海古籍出版社, 2003)。
- 方锡德著《中国现代小说与文学传统》(北京: 北京大学出版社, 1992)。
- 王瑶著《鲁迅作品论集》(北京: 人民文学出版社, 1984)。
- 王瑶著《中国新文学史稿》(上册)(上海: 上海文艺出版社, 1982)。
- 巴赫金著; 白春仁、顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基诗学问题》(北京: 三联书店, 1988)。
- 巴赫金著、晓河 贾泽林等译《巴赫金全集》第一卷(石家庄: 河北教育出版社, 1998)。
- 巴赫金著、李兆林、夏忠宪等译《巴赫金全集》第六卷(石家庄: 河北教育出版社, 1998)。
- 巴赫金著, 白春仁 顾亚铃译《巴赫金全集》第五卷, 石家庄: 河北教育出版社, 1998。
- 巴赫金著、白春仁 晓河等译《巴赫金全集》第四卷(石家庄: 河北教育出版社, 1998)。
- 巴赫金著、白春仁 晓河译《巴赫金全集》第三卷(石家庄: 河北教育出版社, 1998)。
- 巴赫金著, 李辉凡 张捷 张杰等译《巴赫金全集》第二卷(石家庄: 河北教育出版社, 1998)。
- 王德威著《小说中国——晚清到当代的中文小说》(台北: 麦田, 1993)。

- 王德威著, 宋伟杰译《被压抑的现代性: 晚清小说新论》(台北: 麦田, 2003)。
- [日]北冈诚司著, 魏炫译《巴赫金——对话与狂欢》(石家庄: 河北教育出版社, 2002)。
- 卢卡奇(Gorge Lukács)著, 杨衡达编译、丘为君校订《小说理论》*Die Theorie Des Romans*(台北: 唐山出版社, 1997)。
- 冯光廉主编《中国近百年文学体式流变史》(北京: 人民文学出版社, 1999)。
- 东瑞著《鲁迅《故事新编》浅析》(香港: 中流出版社, 1979)。
- 任广田著《论鲁迅艺术创造系统》(西安: 陕西人民教育出版社, 1996)。
- 刘以鬯著《刘以鬯小说自选集》(天津: 百花文艺出版社, 2001)。
- 刘禾著, 宋伟杰等译《跨语际实践——文学, 民族文化与被译介的现代性(中国, 1900-1937)》(北京: 三联书店, 2002)。
- 朱立元主编《现代西方美学史》(上海: 上海文艺出版社, 1993)。
- 刘玉凯著《鲁迅钱钟书平行论》(河北保定: 河北大学出版社, 1998)。
- 西西著《故事里的故事》(台北: 洪范书店, 1998)。
- 西西著《我城》(台北: 允晨, 1989)。
- 西西/何福仁著《时间的话题——对话集》(香港: 素叶出版社, 1995), 页160。
- 西西著《母鱼》(台北: 洪范书店, 1990)。
- (汉)刘向撰《列仙传二卷附校伪、补校》见丛书集成新编第100册(台北: 新文丰出版公司, 1984)。
- 朱刚著《二十世纪西方文艺文化批判理论》(台北: 扬智文化事业股份有限公司, 2002)。
- 克洛德·托马塞著, 李华译《新小说·新电影》(天津: 天津人民出版社, 2003)。
- 茨维坦·托多罗夫(Tzvetan Todorov 1939-)著, 蒋子华 张萍译《巴赫金对话理论及其他》(天津: 百花文艺出版社, 2001)。
- 刘再复, 林岗著《传统与中国人》(香港: 三联书店, 1988)。
- 米列娜(Milena Dolezelova-Velingerova)编, 伍晓明译《从传统到现代: 19至20世纪转折时期的中国小说》(北京: 北京大学出版社, 1991)。
- 厄尔·迈纳(Miner, Earl Roy)著, 王宇根等译《比较诗学: 文学理论的跨文化研究札记》(北京, 中央编译出版社, 1998)。
- 刘绍铭、梁秉钧、许子东编《再读张爱玲》(香港: 牛津大学出版社, 2002)。
- 孙昌熙著《《故事新编》试析》(福州: 福建人民出版社, 1982)。
- 吕政惠主编《文学的后设思考: 当代文学理论家》(台北: 正中书局, 1991)。
- 刘康《对话的喧声——巴赫金的文化转型理论》(北京: 中国人民大学出版社, 1995)。
- 刘海涛著《历史与理论: 20世纪的微型小说创作》(北京: 中国社会科学出版社, 2002)。
- 刘家鸣著《鲁迅小说的艺术》(西安: 陕西人民出版社, 1990)。
- 安敏成(Marston Anderson 1952-1992)著, 江涛译《现实主义的限制: 革命时代的中国小说》*The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*(南京: 江苏人民出版社, 2001)。
- 刘雪苇著《鲁迅散论》(长沙: 湖南人民出版社, 1984)。
- 朱崇科《故事新编中的叙事范式》(广州: 中山大学硕士论文, 2001)。
- 杜一白著《鲁迅的写作艺术》(沈阳: 辽宁大学出版社, 1985)。
- 杨义著《中国叙事学》(北京: 人民出版社, 1997)。
- 杨义著《鲁迅小说综论》(西安: 陕西人民出版社, 1984)。
- 杨义著《中国现代文学流派》(北京: 人民出版社, 1998)。
- 李山、过常宝主编《历代高僧传》(济南: 山东人民出版社, 1994)。
- 陈子善、徐如麟编《施蛰存七十年文选·我的创作生活之历程》(上海: 上海文艺出版社, 1996)。
- 李今编《刘以鬯实验小说》(北京: 中国人民大学出版社, 1994)。
- 吴中杰 吴立昌主编《1900-1949: 中国现代主义寻踪》(上海: 学林出版社, 1995)。
- 余凤高著《“心理分析”与中国现代小说》(北京: 中国社会科学出版社, 1987)。
- 李元瑾著《林文庆的思想: 中西文化的汇流与矛盾》(新加坡: 新加坡亚洲研究学会, 1991)。
- 李元瑾著《东西文化的撞击与新华知识分子的三种回应: 邱菽园, 林文庆, 宋旺相的比较研究》(新加坡: 新加坡国立大学中文系和八方文化企业, 2001)。
- 陈平原著《二十世纪中国小说史·第一卷(1897-1916年)》(北京: 北京大学出版社, 1989)。

陈平原著《中国小说叙事模式的转变》（上海：上海人民出版社，1988）。

陈平原，陈国球主编《文学史》（北京：北京大学出版社，1993）。

陈平原著《陈平原小说史论集》（上）（石家庄：河北人民出版社，1997）。

陈平原著《陈平原小说史论集·下》（石家庄：河北人民出版社，1997）。

张永泉著《在历史的转折点上——从周树人到鲁迅》（北京：文化艺术出版社，2001）。

麦永雄著《文学领域的思想游牧：文学理论批评与实践》（北京：中国社会科学出版社，2002）。

李幼蒸著《文化符号学》（台北：唐山出版社，1997）。

吴秀明著《历史的诗学》（杭州：浙江人民出版社，1994）。

吴秀明编《历史小说评论选》（长沙：湖南人民出版社，1983）。

吴秀明著《真实的构造——历史文学真实论》（沈阳：春风文艺出版社，1995）。

邵伯周著《中国现代文学思潮研究》（上海：学林出版社，1993）。

张芙鸣《施蛰存论》（上海：复旦大学博士论文，2000年4月，导师吴立昌）。

杨伯峻译注《孟子译注·上册》（北京：中华书局，1981）。

卡特琳娜·克拉克（Katerina Clark）和迈克尔·霍奎斯特（Michael Holquist）著，语冰译《米哈伊尔·巴赫金》（北京：中国人民大学出版社，2000）。

张杰 汪介之著《20世纪俄罗斯文学批评史》（南京：译林出版社，2000）。

张学军著《鲁迅的讽刺艺术》（济南：山东大学出版社，1994）。

李欧梵著《现代性的追求》（北京：三联书店，2000）。

李欧梵著，毛尖译《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930-1945》*Shanghai Modern*（北京：北京大学出版社，2001）。

李欧梵著，尹慧珉译《铁屋中的呐喊：鲁迅研究》（长沙市：岳麓书社，1999）。

张首映著《西方二十世纪文论史》（北京：北京大学出版社，1999）。

吴俊著《鲁迅个性心理研究》（上海：华东师范大学出版社，1992）。

陈洁仪著《阅读“肥土镇”——论西西的小说叙事》（香港：牛津大学出版社，1998）。

汪晖著《反抗绝望：鲁迅及其文学世界》（石家庄：河北教育出版社，2000）。

严家炎著《中国现代小说流派史》（北京：人民文学出版社，1995）。

严家炎著《论鲁迅的复调小说》（上海：上海教育出版社，2002）。

李桑牧著《〈故事新编〉的论辨和研究》（上海：上海文艺出版社，1984）。

张梦阳著《中国鲁迅学通史》第一卷《宏观反思卷——20世纪一种精神文化现象的宏观描述与理性反思》（广州：广东教育出版社，2001）。

苏雪林著《我论鲁迅》（台北：爱眉文艺出版社，1971）。

陈梦韶著《鲁迅在福建》（香港：人人书局，1965），页22。

纳博科夫（Vladimir Vladimirovich Nabokov 1899-1977）著，申慧辉等译《文学讲稿》*Lectures on Literature*（北京：三联书店，1991）。

张鲁高著《先驱者的痛苦——鲁迅精神论析》（合肥：安徽教育出版社，2003）。

佛斯特（E. M. Forster）著，李文彬译《小说面面观——现代小说写作的艺术》*Aspects of the Novel*（重排修订版）（台北：志文出版社，2002）。

何福仁编《西西卷》（香港：三联书店，1995）。

李新宇著《鲁迅的选择》（郑州：河南人民出版社，2003）。

李煜昆编著《鲁迅小说研究述评》（峨眉山：西南交通大学出版社，1989）。

张新颖著《20世纪上半期中国文学的现代意识》（北京：三联书店，2001）。

张新颖著《火焰的心脏》（石家庄：花山文艺出版社，2001）。

陈福德《鲁迅历史小说《故事新编》研究》（新加坡：新加坡国立大学中文系学士论文，1981）。

陈燕遐著《反叛与对话：论西西的小说》（香港：华南研究出版社，2000）。

陆耀东 唐达晖著《鲁迅小说独创性初探》（长沙：湖南人民出版社，1984）。

孟广来 韩日新编《〈故事新编〉研究资料》（济南：山东文艺出版社，1984）。

周行之著《鲁迅与“左联”》（台北：文史哲，1991）。

欧阳友权等著《网络文学论纲》（北京：人民文学出版社，2003）。

周伟民 唐玲玲著《论东方诗化意识流小说：香港作家刘以鬯研究》（北京：中国社会科学出版社，

- 1997)。
- 欧阳谦著《人的主体性和人的解放：西方马克思主义的文化哲学初探》（济南：山东文艺出版社，1986）。
- 郑志文著《鲁迅郁达夫比较探索》（桂林：广西师范大学出版社，1993）。
- 林辰著《中国小说的发展源流》（沈阳：辽宁教育出版社，2000第3刷）。
- 林志浩著《鲁迅传》（北京：十月文艺出版社，1991）。
- 林非著《中国现代小说史上的鲁迅》（西安：陕西人民教育出版社，1996）。
- 林非著《论〈故事新编〉的思想艺术及历史意义》（天津：天津人民出版社，1984）。
- 林非著《中国现代小说史上的鲁迅》（西安：陕西人民出版社，1996）。
- 周国伟，彭晓著《寻访鲁迅在上海的足迹》（上海：上海教育出版社，1987）。
- 林贤治著《鲁迅的最后10年》（北京：中国社会科学出版社，2003）
- 林贤治著《人间鲁迅》下（广州：花城出版社，1998）。
- 周英雄著《比较文学与小说诠释》（北京：北京大学出版社，1990）。
- 易明善著《刘以鬯传》（香港：明报出版社，1997）。
- 茅盾著《茅盾全集》第21卷（北京：人民文学出版社，1991）。
- 茅盾著《茅盾全集·中国文论一集》第18卷（北京：人民文学出版社，1989）。
- 郑家建著《被照亮的世界——〈故事新编〉诗学研究》（福州：福建教育出版社，2001）。
- 郑家建著《中国文学现代性的起源语境》（上海：三联书店，2002）。
- 林毓生著《热烈与冷静》（上海：上海文艺出版社，1998）。
- 周蕾（Rey Chow）著《妇女与现代性——东西方之间阅读记》*Women and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East*（台北：麦田，1995）。
- 周蕾著《写在家国以外》（香港：牛津大学出版社，1995）。
- 柳凤九主编《中国现代历史小说大系》第4卷（石家庄市：河北人民出版社，1999）。
- 胡尹强著《破毁铁屋子的希望——〈呐喊〉〈彷徨〉新论》（北京：人民文学出版社，2001）。
- 费成康 陈福康等编《中国现代作家历史小说选》（上海：上海社会科学院出版社，1984）。
- [英]马克·柯里（Mark Currie）著，宁一中译《后现代叙事理论》*Postmodern Narrative Theory*（北京：北京大学出版社，2003）。
- 赵志军著《文学文本理论》（北京：中国社会科学出版社，2001）。
- 施建伟著《中国现代文学流派论》（西安：陕西人民出版社，1986）。
- 钟怡雯著《莫言小说：“历史”的重构》（台北：文史哲出版社，1997）。
- 施耐庵著，蒋祖钢校勘《古本水浒传》（二）（石家庄：河北人民出版社，1985）。
- 饶岬 吴立昌著《施蛰存 穆时英 刘纳鸥小说欣赏》（南宁：广西教育出版社，1992）。
- 赵稀方著《小说香港》（北京：三联书店，2003）。
- 施蛰存著《沙上的足迹》（沈阳：辽宁教育出版社，1995）。
- 钱中文著《文学理论流派与民族文化精神》（长春：吉林教育出版社，1993）。
- 晏红著《鲁迅》（成都：四川人民出版社，2000）。
- 莫伟民著《主体的命运：福柯哲学思想研究》（上海：上海三联书店，1996）。
- 浦安迪讲演《中国叙事学》（北京：北京大学出版社，1996）。
- 夏忠宪著《巴赫金狂欢化诗学研究》（北京：北京师范大学，2000）。
- 袁良骏著《当代鲁迅研究史》（西安：陕西人民出版社，1992）。
- 夏志清著，刘绍铭等编译《中国现代小说史》（香港：友联，1985年第三版）。
- 夏志清著，刘绍铭等译《中国现代小说史》（香港：香港中文大学出版社，2001）。
- 格非著《小说叙事研究》（北京：清华大学出版社，2002）。
- 袁珂著《中国古代神话》（修订本）（北京：中华书局，1981）。
- 唐弢著《燕雏集》（北京：作家出版社，1962）。
- 唐弢主编《中国现代文学史》（北京：人民文学出版社，1979年初版，1996年11刷）。
- 郭沫若著《郭沫若剧作全集》（第1卷）（北京：中国戏剧出版社，1982）。
- 钱理群著《走进当代的鲁迅》（北京：北京大学出版社，1999）。
- 钱理群著《走进当代的鲁迅》（北京：北京大学出版社，1999）。

- 梅子 易明善编《刘以鬯研究专集》（成都：四川大学出版社，1987）。
- 黄子平著《革命·历史·小说》（香港：牛津大学出版社，1996）。
- （法）笛卡儿撰，钱志纯译《我思故我在：笛卡儿的一生及其思想、方法导论》（台北：志文出版社，1974）。
- 萨依德 Edward W. Said（1935-2003）著，蔡源林译《文化与帝国主义》*Culture and imperialism*（台北：立绪，2001）。
- [法]萨莫瓦约著，邵炜译《互文性研究》（天津：天津人民出版社，2003）。
- [苏]谢曼诺夫著，李明滨译《鲁迅和他的前驱》（长沙：湖南文艺出版社，1987）。
- 黄献文著《论新感觉派》（武汉：武汉出版社，2000）。
- 董大中著《鲁迅与高长虹：现代文学史上的一桩公案》（石家庄：河北人民出版社，1999）。
- 董小英著《再登巴比伦塔——巴赫金与对话理论》（北京：三联书店，1994）。
- 程正民著《巴赫金的文化诗学》（北京：北京师范大学出版社，2001）。
- 《鲁迅书信集》（北京：人民文学出版社，1976）。
- 鲁迅 景宋著《两地书全编》（杭州：浙江文艺出版社，1998）。
- 鲁迅博物馆鲁迅研究室编《鲁迅年谱》（增订版）第2卷（北京：人民文学出版社，2000）。
- 鲁迅博物馆编著《鲁迅文献图传》（郑州：大象出版社，1998）。
- 彭定安著《走向鲁迅世界》（沈阳：辽宁教育出版社，1992）。
- 让-伊夫·塔迪埃（Jean-Yves Tadié, 1936- ）著，史忠义译《20 世纪的文学批评》*La Critique littéraire au XXème siècle*（天津：百花文艺出版社，1998）。
- [梁]释僧佑撰，苏晋仁 齐练子点校《出三藏记集·卷十四》（北京：中华书局，1995）。
- [梁]释慧皎撰，汤用彤校注、汤一玄整理《高僧传》（北京：中华书局，1992）。
- 温儒敏著《新文学现实主义的流变》（北京：北京大学出版社，1988）。
- 谭君强著《叙述的力量：鲁迅小说叙事力量研究》（昆明：云南大学出版社，2000）。
- 谭国根著《主体建构政治与现代中国文学》（香港：牛津大学出版社，2000）。
- 廖炳惠编著《关键词 200——文学与批评研究的通用辞汇编》（台北：麦田，2003）。
- 蔡辉振著《鲁迅小说研究》（高雄：复文图书出版社，2001）。
- 谭楚良著《中国现代派文学史论》（上海：学林出版社，1996）。
- 颜敏著《破碎与重构——论近十年的新历史小说》（上海；复旦大学博士论文，1996年4月30日，导师潘旭澜）。
- 戴清著《历史与叙事：二十世纪中国文学与文化批评》（北京：学苑出版社，2002）。
- 袁良骏著《鲁迅研究史》（上卷）（西安：陕西人民出版社，1986）。

论文

- 于治中〈巴赫金与意识形态的物质性〉，见《中外文学》第30卷第1期，2001年6月，页114-145。
- 工藤贵正，张嵩平译〈论《铸剑》“哈哈爱兮歌”的象征性〉，见《上海鲁迅研究》10（上海：百家出版社，1999），页186-202。
- 马耀民〈作者、正文、读者——巴赫金的《对话论》〉，详见吕政惠主编《文学的后设思考：当代文学理论家》（台北：正中书局，1991），50-77。
- 巴人〈鲁迅的创作方法〉，见李长之，艾芜等著；孙郁，张梦阳编《吃人与礼教：论鲁迅（一）》（石家庄：河北教育出版社，2000），页101-117。
- [日]片山智行，李冬木译〈《故事新编》论〉，见《鲁迅研究月刊》2000年第8期，2000年8月，页25-36转46。
- 方长安〈论三十年代现代派小说〉，见《文学评论》1998年第2期，1998年3月，页138-149。
- 王仁芸〈魔幻写实——也斯小说集《养龙人师门》的创作方法〉，见集思编《梁秉钧卷》（香港：三联书店，1989），页373-385。
- 王友贵〈刘以鬯与“新感觉派”〉，见《华文文学》1999年第1期，1999年1月，页33-36。
- 巴金〈作者的自剖〉，见《现代》第1卷第6期，1932年10月号，页863-867。
- 王学振〈施蛰存小说的对话性与复调〉，见《荆州师范学院学报》2002年第4期，2002年7月，页44-46。
- 王建刚〈艺术语/实用语：虚拟的二元对立——巴赫金对俄国形式主义诗语理论的批判〉，见《上海师范大

- 学学报》1997年第4期，1997年12月，页77-81。
- 艾晓明〈都市空间与也斯小说〉（上），见《香港文学》总第92期，1992年9月，页9-13。
- 艾晓明〈都市空间与也斯小说〉（下），见《香港文学》总第93期，1992年10月，页17-24。
- 艾晓明〈香港作家西西的童话小说〉，见《文学评论》1997年第3期，1997年5月，页36-40转95。
- 王瑶〈《故事新编》散论〉，见氏著《中国现代文学史论集》（北京：北京大学出版社，1998），页65-117。
- 王德威著《众声喧哗以后——点评当代中文小说》（台北：麦田，2001）之〈快乐的误读者——评西西《传声筒》〉，页299-300。
- 尹慧慧〈《故事新编》：中国现代历史小说的丰碑〉，见《北方论丛》2001年第3期，2001年5月，页100-104。
- 宁一中〈论狂欢化〉，见《理论与创作》1999年第2期，1999年3月，页65-67。
- 冯平〈游戏与狂欢——伽达默尔与巴赫金的两个概念的关联尝试〉，见《文艺评论》1999年第4期，1999年8月，页27-31。
- 田本相〈《呐喊》、《彷徨》和五四时期小说创作之比较研究〉，鲁迅诞生一百周年纪念委员会学术活动组编《纪念鲁迅诞生一百周年学术讨论会论文集》（长沙：湖南人民出版社，1983），页442-460。
- 白春仁〈巴赫金——求索对话思维〉，见《文学评论》1998年第5期，1998年9月，页101-108。
- 白春仁〈边缘上的话语——巴赫金话语理论辨析〉，见《外语教学与研究》第32卷第3期，2000年5月，页162-168。
- 冉毅〈狂欢和怪诞现实主义的结合效果及文学的激励〉，见《理论与创作》2000年第3期，2000年5月，页62-65。
- 刘小新〈论20世纪中国文论主体性思想的形成与演变〉，见《华侨大学学报》2003年第1期，2003年3月，页81-88。
- 刘以鬯〈客自香港来：我的小说实验〉，见杨泽主编《从四〇年代到九〇年代：两岸三边华文小说研讨会论文集》（台北：时报文化，1994），页105-110。
- 刘旭〈鲁迅与20世纪先锋小说〉，见江苏省鲁迅研究会编《世纪之交论鲁迅》（南京：江苏教育出版社，1999），页180-192。
- 孙刚〈文化寓言：《故事新编》文类研究〉，见《文艺理论研究》2003年第5期，2003年9月，页90-97。
- 成仿吾〈呐喊的评论〉，见《创造季刊·第二评论》第二卷第二号（1924年6月），页1-7。
- 刘延红〈历史的穿透力与感受力——论《故事新编》的文化批判和生命体验〉，见《鲁迅研究月刊》2002年第4期，2002年4月，页63-68。
- 刘再复〈张爱玲的小说与夏志清的《中国现代小说史》〉，见刘绍铭、梁秉钧、许子东编《再读张爱玲》（香港：牛津大学出版社，2002），页30-54。
- 孙观懋〈创新，小说生命所在——读刘以鬯作品札记〉，见《世界华文文学论坛》1995年第1期，1995年3月，页46-48。
- 朱寿桐〈香港现代主义文学简论〉，见《学术月刊》1996年第10期，1996年10月，页102-107。
- 刘雨〈巴赫金对话理论与中国现代小说的对话性〉，见《东北师大学报》（哲社版）2001年第5期，2001年10月，页107-116。
- 孙宜学〈刘以鬯：中国意识流小说的先驱〉，见《当代作家评论》2000年第5期，2000年9月，页44-53。
- 吕周聚〈鲁迅与中国现代主义文学〉，见江苏省鲁迅研究会编《世纪之交论鲁迅》（南京：江苏教育出版社，1999），页145-168。
- 刘艳〈心理分析小说的现代流变——对郁达夫、施蛰存、张爱玲的历史性考察〉，见《东岳论丛》2000年第4期，2000年7月，页119-122。
- 汤哲声〈故事新编：中国现代小说的一种文体存在——兼论陆士谔《新水浒》《新三国》《新野叟曝言》〉，见《明清小说研究》2001年第1期，2001年3月，页85-93。
- 西野由希子〈开放的故事——西西作品评析〉，见黄维樑主编《活泼纷繁的香港文学：一九九九年香港文学国际研讨会论文集》（下册）（香港：香港中文大学新亚书院、中文大学出版社，2000），页540-552。

- 朱崇科〈刘以鬯自娱小说中的香港性呈现〉，“华文文学与中国文化”国际学术研讨会论文，2002年6月6-7日，香港大学。
- 朱崇科〈历史重写中的主体介入——以鲁迅、刘以鬯、陶然的“故事新编”为个案进行比较〉，《海南师范学院学报》（人文社会科学版），2000年第3期，2000年8月，页93-99。
- 朱崇科〈想象与重构：上海的现代性——评李欧梵《上海摩登》〉，《当代》（台北，月刊）第179期，2002年第12月号，页124-139。
- 朱崇科〈戏弄：模式与指向——论李碧华故事新编的叙事策略〉，见《当代》第179期，2002年7月，页124-139。
- 朱崇科〈消解与重建——论《大话西游》中的主体介入〉，《华文文学》2003年第1期，2003年1月，页50-54。
- 朱崇科〈神游与驻足——论刘以鬯故事新编的叙事策略〉，《香港文学》第201期，2001年9月，页46-53。
- 朱崇科〈空间形式与香港虚构——试论刘以鬯实验小说的叙事创新〉，见《人文杂志》（西安）2002年第2期，2002年3月，页93-98。
- 朱崇科〈解读另类与吊诡——李碧华《青蛇》的N种读法〉，异端与开拓：中国语文教育国际研讨会论文，2002年12月6-7日，香港大学。
- 刘登翰〈香港文学的文化身份——关于香港文学的“本土性”及其相关话题〉，见《福建论坛》（文史哲版）2000年第3期，2000年6月，页20-27。
- 李今〈日常生活意识和都市市民的哲学〉，见《文学评论》1999年第6期，1999年10月，页82-94。
- 李凤亮〈复调：音乐术语与小说观念——从巴赫金到热奈特再到昆德拉〉，见《外国文学研究》2003年第1期，2003年2月，页92-97。
- 张玉龙〈中西创世神话比较中的《故事新编》〉，见《沈阳师范学院学报》（社科版）1999年第5期，1999年9月，页24-27。
- 陈平原〈鲁迅的《故事新编》与布莱希特的“史诗戏剧”〉，见陈平原著《陈平原自选集》（桂林：广西师范大学出版社，1997），页23-42。
- 陈平辉〈以人为根基建构小说的艺术空间——对巴赫金“复调小说”理论和当代中国小说的思考〉，见《文艺理论研究》1997年第3期，1997年5月，页32-39。
- 杨邨人〈读鲁迅的《呐喊》〉，见《时事新报·学灯》（上海），1924年6月13日。
- D·佛克马（范智红译）〈中国与欧洲传统中的重写方式〉，见《文学评论》1999年第6期，1999年11月，页144-149。
- 张邦卫〈从唯美到功利的嬗变——作为文化现象的施蛰存小说创作转型批判〉，见《长沙电力学报》1999年第3期，1999年8月，页81-86。
- 张邦卫〈施蛰存小说人物形象的“解典型化”研究〉，见《长沙电力学报》1998年第2期，1998年5月，页107-111。
- 邱运华〈错会的契合：巴赫金的超语言学与20世纪西方文论的语言学转向〉，见童庆炳主编《文学理论学刊》（北京：北京师范大学出版社，2000），页299-312。
- 吴秀明 尹凡〈“故事新编”模式历史小说在当下的复活与发展〉，见《文艺研究》2003年第6期，2003年11月，页29-37。
- 吴秀明〈论《故事新编》在历史文学类型学上的拓新意义〉，见《鲁迅研究月刊》，1994年第3期，1994年3月，页9-13。
- 陈丽芬〈非小说·指涉·文学〉，见陈平原 陈国球主编《文学史》第3辑（北京：北京大学出版社，1996），页203-213。
- 苏宏斌〈论文学的主体间性——兼谈文艺学的方法论变革〉，见《厦门大学学报》（哲社版）2002年第1期，2002年1月，页25-32。
- 张志雄〈穿越“镜像误识”：阅读《品花宝鉴》与《世纪末少年爱读本》〉，见《中外文学》第26卷第3期，1997年8月号，页68-101。
- 李怡〈鲁迅人生体验中的《故事新编》〉，见《中国现代文学研究丛刊》1999年03期，1999年7月，页235-252。
- 李建军〈改写的难度〉，见《小说评论》2003年第4期，2003年7月，页4-10。

- 张承志〈致先生书〉，见张承志著《张承志文学作品选集·散文卷》（海口：海南出版社，1997），页 111-118。
- 李欧梵〈探索“现代”——施蛰存及《现代》杂志的文学实践〉，沈玮 朱妍红 译 潘文国校，见《文艺理论研究》1998年第5期，1998年7月，页 41-52。
- 李俊牡〈施蛰存小说论〉，见《龙岩师专学报》2002年第2期，2002年4月，页 41-44。
- 李俊牡〈神化的英雄与人的还原——施蛰存历史小说论〉，见《浙江师大学报》2000年第3期，2000年5月，页 13-17。
- 陈思和〈试论“新历史小说”〉，见陈炳良编《文学与表演艺术——第三届现当代文学研讨会论文集》（香港：岭南大学出版社，1994），页 271-278。
- 陈晓明〈导言：现代性与文学研究的新视野〉，见陈晓明主编《现代性与中国当代文学转型》（昆明：云南人民出版社，2003），页 1-26。
- 严家炎〈鲁迅作品的经典意义——《鲁迅作品集》序〉，见《北京大学学报》（哲学社会科学版）1996年第1期，1996年1月，页 111-113。
- 吴晓都〈巴赫金与文学研究方法论〉，见《外国文学评论》1995年第1期，1995年2月，页 37-45。
- 张晓平〈从伦理本位到自我本位的叙事转换——读刘以鬯的小说《寺内》〉，见《世界华文文学论坛》2002年第4期，2002年12月，页 55-57。
- 张泰〈中间立场不老文心〉，见《南方都市报》2003-11-21。
- 杨春时〈文学理论：从主体性到主体间性〉，见《厦门大学学报》（哲社版）2002年第1期，2002年1月，页 17-24。
- 李衍柱〈巴赫金对话理论的现代意义〉，见《文史哲》2001年第2期，2001年3月，页 51-56。
- 汪晖〈鲁迅研究的历史批判〉，见陈炳良编《鲁迅研究平议》（香港：三联书店，1993），页 86-126。
- 李娜〈狂欢化的历史传奇小说——王小波《青铜时代》研读〉，见《北方工业大学学报》第12卷第2期，2000年6月，页 45-54。
- 李萍 通讯员葛涛〈鲁迅著作出版步入高潮〉，见《中华读书报·书里书外》2001年09月26日。
- 汪跃华〈试论《故事新编》人物的喜剧性〉，见《兰州大学学报》（社科版）1996年第1期，1996年1月，页 119-124。
- 陈清侨〈美感形式与小说的文类特性——从卢卡契到巴赫金〉，见陈平原 陈国球主编《文学史》第一辑（北京：北京大学出版社，1993），页 41-68。
- 李斌〈国内巴赫金研究述评〉，见《文艺理论研究》1998年第4期，1998年7月，页 92-96。
- 陆道夫〈狂欢理论与约翰·菲斯克的大众文化研究〉，见《外国文学研究》2002年第4期，2002年12月，页 21-27 转 154。
- 杨琳桦〈“对话”还是“对位”——论复调类型的适用性及其发展的现代维度〉，见《浙江学刊》2002年第3期（总第134期），2002年5月，页 214-219。
- 陈智德〈《养龙人师门》书评〉，见黄淑娴编辑《香港文学书目》（香港：青文书屋，1995），页 66。
- 陈燕遐〈莫言的《酒国》与巴赫汀的小说理论〉，见《二十一世纪》第49期，1998年10月，页 94-104。
- 林斤澜〈温故知新——读《故事新编》〉，见一土 编《21世纪：鲁迅和我们》（北京：人民文学出版社，2001），页 477-484。
- 金华〈从施蛰存的小说看现代派文学对自然生命形式的呼唤〉，见《辽宁大学学报》1995年第6期，1995年11月，页 110-112。
- 郁达夫〈在热波里喘息〉，见《现代》1932年第1卷第5期，1932年9月，页 642-643。
- 罗岗〈“文学香港”与都市文化认同〉，见《杭州师范学院学报》2002年第1期，2002年1月，页 7-13。
- 郑树森〈读西西小说随想〉，见何福仁编《西西卷》，页 372-374。
- 周继武〈试论巴赫金的怪诞现实主义〉，见《徐州师范大学学报》（哲社版）第27卷第3期，2001年9月，页 101-103。
- 波兹德涅耶娃作，阮积灿译〈鲁迅的讽刺故事〉，见乐黛云编《国外鲁迅研究论集（1960-1981）》（北京：北京大学出版社，1981），页 439-449。
- 牧野〈国外巴赫金研究一瞥〉，见《文艺理论与批评》1999年第4期，1999年7月，页 128-132。
- 林滨〈李拓之历史小说的现代形态〉，见《福建师范大学学报》（哲社版）2002年第1期，2002年1月，页 74-79。

- 林毓生〈鲁迅的复杂意识〉尹慧珉译,见乐黛云编,《国外鲁迅研究论集(1960-1981)》,页40-79。
- 赵志军〈寻找意识形态和文学形式的结合点——巴赫金的批评方法论〉,见《广西大学学报》(哲社版)1997年第3期,1997年6月,页97-100。
- 赵勇〈民间话语的开掘与放大——论巴赫金的狂欢化理论〉,见《外国文学研究》2002年第4期,2002年12月,页1-9。
- 钟俊昆〈悲:《呐喊》《彷徨》的基调〉,见《许昌师专学报》2002年第1期,2002年1月,页58-61。
- 胡继华〈诗学现代性和他人伦理——巴赫金诗学中的“他人”概念〉,见《东南学术》2002年第2期,2002年3月,页133-142。
- 姜振昌〈《故事新编》与中国新历史小说〉,《中国社会科学》2001年第3期,2001年5月,页164-175。
- 残雪〈艺术复仇〉,见一土编《21世纪:鲁迅和我们》(北京:人民文学出版社,2001),页485-492。
- 赵稀方〈寻求文化身份——也斯小说论〉,见《小说评论》2000年第1期,2000年1月,页72-77。
- 赵稀方〈西西小说与香港意识〉,见《华文文学》(汕头)2003年第3期,2003年5月,页7-10。
- 施蛰存〈一个永久的歉疚——对震华法师的忏悔〉,见刘屏编,施蛰存著《东方赤子·施蛰存卷》(北京:华文出版社,1998),页313-316。
- 施蛰存〈关于“现代派”一席谈〉,见《文汇报》1983年10月18日第3版。
- 钱中文〈巴赫金:交往、对话的哲学〉,见《哲学研究》1998年第1期,1998年1月,页53-62。
- 钱中文〈巴赫金的三次被发现〉,见《中华读书报》1998年02月18日,中外书屋版。
- 钱中文〈论巴赫金的交往美学及其人文科学方法论〉,见《文艺研究》,1998年第1期,1998年1月,页33-47。
- 威廉·莱尔,尹慧珉译〈故事的建筑师 语言的巧匠〉,见乐黛云编《国外鲁迅研究论集(1960-1981)》(北京:北京大学出版社,1981),页334-365。
- 陶东风〈主体性〉,见洪子诚、孟繁华主编《当代文学关键词》(桂林:广西师范大学出版社,2001),页160-170。
- 唐正华〈施蛰存佛教小说创作心理透视〉,见《学术界》1994年第5期,1994年9月,页64-67转页59。
- 唐正华〈论施蛰存历史题材短篇小说的创新〉,见《文史哲》1994年第2期,1994年3月,页89-92。
- 莫言〈作家和他的文学创作〉,见《文史哲》2003年第2期,2003年3月,页149-152。
- 高远东〈经典的意义——鲁迅及其小说兼及弗·詹姆逊对鲁迅的理解〉,见《鲁迅研究月刊》1994年第4期,1994年4月,页19-27。
- 高远东〈鲁迅小说的典范意义〉,见陈平原主编《现代中国》第二辑(武汉:湖北教育出版社,2001),页184-198。
- 聂运伟〈试论《故事新编》中的结局现象〉,见《湖北大学学报》(哲社版),1998年第2期,1998年3月,页58-60。
- 唐宏峰〈后现代语境下的狂欢——论周星驰喜剧的狂欢化色彩〉,见陶东风等主编《文化研究》第4辑(北京:中央编译出版社,2003),页190-201。
- 晓河〈巴赫金研究在中国〉,见《文艺理论与批评》1998年第6期,1998年11月,页121-125转143。
- 晓河〈文本·作者·主人公——巴赫金叙述理论研究〉,见《文艺理论与批评》1995年第2期,1995年3月,页108-114。
- 夏忠宪〈“第三次发现”的巴赫金〉,《外国文学评论》2002年第4期,2002年11月,页159。
- 夏忠宪〈《红楼梦》与狂欢化、民间诙谐文化〉,见《红楼梦学刊》1999年第3期,1999年8月,页196-210。
- 凌建侯〈话语的对话性——巴赫金研究概说〉,见《外语教学与研究》第32卷第3期,2000年5月,页176-181。
- 袁勇麟〈二十世纪香港小说与外国文学关系浅析——以刘以鬯、也斯、西西为例〉,见汕头大学台港及海外华文文学研究中心、亚洲华文作家文艺基金会编《期望超越——第十一届世界华文文学国际研讨会暨第二届海内外潮人作家作品国际研讨会论文集》(广州:花城出版社,2000),页261-270。
- 晓都〈巴赫金学说“寻根”〉,见《外国文学评论》1994年第4期,1994年11月,页137-138。
- 陶榕〈一个变态人格的心理流程——谈施蛰存的心理分析小说《石秀》〉,见《贵州民族学院学报》2002年第1期,2002年2月,页49-53。

- 梅兰〈狂欢化世界观、体裁、时空体和语言〉，见《外国文学研究》，2002年第4期，2002年12月，页10-16转169。
- 梅兰〈试析巴赫金对作者与主人公的关系的两种评价——兼评巴赫金复调理论的局限性〉，见《外国文学研究》2001年第3期，2001年9月，页1-7。
- 龚玉玲〈怪胎哪吒“现身”“说法”——现代新编文本中的哪吒图像〉，见《中外文学》第32卷第3期，2003年8月，页125-140。
- 萧军〈《采薇》篇一解——鲁迅先生历史小说之一〉，见宋庆龄基金会 西北大学主办《鲁迅研究年刊（1991-1992）》（北京：中国和平出版社，1992），页368-376。
- 谢有顺〈有他，我们并不孤单〉，见邱华栋 洪烛主编《一代人的文学偶像》（北京：中国文联出版社，2002），页299-309。
- 黄忠来〈围困与突围：解读施蛰存〉，见《鲁迅研究月刊》2002年第4期，2002年4月，页57-62。
- 梁秉钧（也斯）〈我看《故事新编》〉，见《香港作家》2001年第5期，2001年10月，页9-12。
- 黄继持〈“刘以鬯论”引端〉，见黄继持 卢玮銮 郑树森著《追迹香港文学》（香港：牛津大学出版社，1997），页153-160。
- 黄德志〈悖离·整合·归依——论施蛰存小说创作方法的衍变〉，见《江汉论坛》2000年第1期，2000年1月，页69-73。
- 阎真〈想象催生的神话——巴赫金狂欢理论质疑〉，见《文学评论》2004年第3期，2004年5月，页56-62。
- 韩石山〈高长虹与鲁迅的反目〉，见氏著《文坛剑戟录》（北京：中央编译出版社，1996），页13-17。
- 曾军〈“复调”和“狂欢化”——巴赫金的“超技术（语言）”批评及其在巴赫金文论思想体系中的地位〉，见《荆州师范学院学报》2001年第3期，页34-40。
- 曾军〈接受的复调——关于巴赫金接受史研究方法的几点思考〉，见《云梦学刊》，2003年第1期，2003年1月，页64-68。
- 董启章〈城市的现实经验与文本经验——阅读《酒徒》、《我城》和《剪纸》〉，见董启章编《说书人：阅读与评论合集》（香港：香江出版有限公司，1996），页202-219。
- 蒋述卓 李凤亮〈对话：理论精神与操作原则——巴赫金对比较诗学研究的启示〉，见《文学评论》2000年第1期，2000年1月，页128-134。
- 韩南〈鲁迅小说的技巧〉，见乐黛云编，《国外鲁迅研究论集（1960-1981）》（北京：北京大学出版社，1981），页293-333。
- 埃德加·斯诺〈鲁迅（节选）〉，见何梦觉编《鲁迅档案：人与神》（北京：中国工人出版社，2001），页223-228。
- 葛涛 谷红梅〈纪念鲁迅先生的图书扫描〉，见《人民日报》（海外版），2001年9月24日第七版。
- 蒋原伦〈短暂的狂欢与对话文体〉，见《天津社会科学》2000年第3期，2000年5月，页82-87。
- 卢波米尔·道勒齐尔〈虚构叙事与历史叙事：迎接后现代主义的挑战〉，见戴卫赫尔曼(David Herman)主编，马海良译《新叙事学》*Narratologies*（北京：北京大学出版社，2002），页177-202。
- 廖炳惠〈论述与对话：巴克定逝世十周年〉，见《中外文学》，第十四卷第四期，1985年9月，页125-132。
- 廖锋〈《故事新编》和《豕蹄》比较论〉，见《广西广播电视大学学报》2002年03期，2002年9月，页25-28转34。
- 魏少林〈巴赫金与巴赫金难题〉，见《江淮论坛》2000年第2期，2000年4月，页68-74。

Books

- Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, New York: Monthly Review Press, 1972.
- Anderson, Linda R., *Autobiography*, New York: Routledge, 2001.
- Bell, Michael Mayerfeld (1957-) and Gardiner, Michael (1961-) (eds.), *Bakhtin and the Human Sciences: No Last Words*, London: Sage Publications, 1998.
- Bell, Michael Mayerfeld and Gardiner, Michael (eds.), *Bakhtin and the Human Sciences: No Last Words*, London•Thousand Oaks•New Delhi: Sage Publications, 1998.
- Bialostosky, Don H., *Wordsworth, Dialogics, and the Practice of Criticism*, Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1992.
- Brandist, Craig and Tihanov, Galin (eds.), *Materializing Bakhtin: the Bakhtin Circle and Social Theory*, New York: St. Martin's Press, 2000.
- E. M. Forster, *Aspects of the Novel, and Related Writings*, London: Edward Arnold, 1974.
- Bremmer, Jan and Roodenburg, Herman (eds.) *A Cultural History of Humour: from Antiquity to the Present Day*, Cambridge, Mass.: Polity Press, 1997.
- Clark, Katerina (1941-), Michael Holquist (1935-), *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 1984.
- Coates, Ruth, *Christianity in Bakhtin: God and the Exiled Author*, Cambridge (UK) : Cambridge UP, 1998.
- Danow, David Keevin (1944-), *The Spirit of Carnival : Magical Realism and the Grotesque*, Lexington, Ky. : University Press of Kentucky, 1995.
- Davis, Todd F. (1965-) and Womack, Kenneth, *Formalist Criticism and Reader-response Theory*, New York: Palgrave, 2002.
- Dentith, Simon, *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*, London; New York: Routledge, 1995.
- Descartes, Rene, *Discourse on Method*, trans. By David Weissman, New Haven: Yale University Press, 1996.
- Emerson, Caryl, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Fiske, John, *Understanding Popular Culture*, Boston: Unwin Hyman, 1989.
- Freud, Sigmund, Newly translated and edited by James Strachey, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, New York: Norton, 1965.
- Gardiner, Michael (1961-), *The Dialogics of Critique : M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology*, London; New York: Routledge , 1992.
- Hegel, Georg Wilhelm, trans with an Introduction and Notes by J. B. Baillie, 2nd ed., *The Phenomenology of Mind*, London: Allen & Unwin, 1949.
- Holquist, Michael, *Dialogism: Bakhtin and His World*, London and New York: Routledge, 1991.
- Hsia, Chih-tsing (1921-), with an introduction by David Der-wei Wang, *A History of Modern Chinese Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1999, Third Edition.
- Huss, Ann Louise, *Old tales retold: contemporary Chinese fiction and the classical tradition*, Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 2000.
- Jenkins, Keith (1943-), *On "what is history?" : From Carr and Elton to Rorty and White*, London; New York: Routledge, 1995.
- Kant, Immanuel, trans. by Norman Kemp Smith, *Critique of Pure Reason*, New York: St. Martin's Press, 1968.
- Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature as Art*, Trans. Thomas Gora, ed. Roudiez, Leon S. et al., New York: Columbia University Press, 1980.
- Mansfield, Nick, *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*, New York: NYU, 2001.
- Morson, Gary Saul & Emerson, Caryl, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford: Stanford UP, 1990.
- Patterson, David, *Literature and Spirit—Essays on Bakhtin and His Contemporaries*, Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, 1988.
- Průšek, Jaroslav (general editor) , *Dictionary of Oriental Literatures*, London: Allen and Unwin , 1974 .
- Průšek, Jaroslav, *The Lyric and the Epic: studies of modern Chinese literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- Semanov, V. I.; translated and edited by Charles J. Alber, *Lu Hsun and his predecessors*, White Plains, N.Y.: M. E. Sharpe, 1980.

- Shepherd, David (ed.), *Bakhtin: Carnival and Other Subjects: selected papers from the Fifth International Bakhtin Conference, University of Manchester, July 1991*, Amsterdam: Rodopi, 1993.
- Stam, Robert, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- Todorov, Tzvetan; translated by Wlad Godzich, *Mikhail Bakhtin: the Dialogical Principle*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Wang, David Der-wei, *Fin-de-siècle splendor: Repressed Modernities of late Qing Fiction, 1849-1911*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997.

Articles

- Tony Anemone, “Carnival In Theory and Practice: Vaginov and Bakhtin”, in David Shepherd (1958-) ed., *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*, Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers, 1998, pp.57-69.
- Eagleton, Terry, “Bakhtin, Schopenhauer, Kundera”, see Ken Hirschkop and David Shepherd (eds.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester ; New York : Manchester University Press ; New York, NY, USA : Distributed exclusively in the USA and Canada by St. Martin's Press , 1989, pp.178-188.
- Emerson, Caryl, “Coming to Terms with Bakhtin’s Carnival: Ancient, Modern, sub Specie Aeternitatis”, see R. Bracht Branham (ed.), *Bakhtin and the Classics*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2002, pp.5-26.
- Gardiner, Michael (1961-) , “Bakhtin’s Carnival: Utopia as Critique”, in Caryl Emerson (ed.) , *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, New York: G. K. Hall & Co., 1999, pp.252-277.
- Hanan, Patrick, “The Technique of Lu Hsun’s Fiction”, see *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 34. (1974), pp. 53-96.
- Ivanov, Viacheslav V., “Dialogue and Carnival”, in David Shepherd (ed.), *Bakhtin: Carnival and Other Subjects: selected papers from the Fifth International Bakhtin Conference, University of Manchester, July 1991*, Amsterdam: Rodopi, 1993, pp. 3-12.
- Lindvall, Terrance R. & Melton, J. Matthew, “Towards a post-modern animated discourse: Bakhtin, intertextuality and the cartoon carnival”, see Jayne Pilling (ed.), *A Reader in Animation Studies*, Sydney, Australia: John Libbey & Co., 1997, pp.203-220.

日文书目

- 竹内好著《鲁迅》（东京：未来社刊，1961年1刷，1980年17刷）。
- 竹内实著《鲁迅周边》（东京：田火田[火+田]书店，1981）。