

先锋文学的终结与最后的人

——重读《花腔》

黄平

DOI:10.14065/j.cnki.nfw.2015.06.003

因为葛任先生的死,因为爱的诗篇与死亡的歌谣总在一起唱响,我心中常常有着悲愤和绝望,而随着时光的流逝,写作的继续,这悲愤和绝望又时常会变成虚无的力量。虚无的力量是那样大,它积极的一面又是那样难以辨认,以致你一不小心就会在油腔滑调中变成恶的同谋。我必须对此有大的警惕。感谢《花腔》的主人公葛任先生,是他把自我反省的力量带给了我,并给了我一种面对虚无的勇气。

——李洱《花腔》后记

李洱《花腔》发表于《花城》2001年第6期,2002年人民文学出版社出版单行本,后多次再版,被部分批评家视为“先锋文学的集大成之作”。问世以来,《花腔》一直被纳入“先锋文学”的框架中来理解,《花腔》的叙述旨趣,也确实流露出“先锋文学”的明显特征,“向历史真相接近,但最终这个真相又不可接近,所有的意义都产生在探索和叙述中”。在表面上,《花腔》似乎是一部新历史主义的先锋典范,小说以多声叙述来表现历史之虚构,这无疑契合着海登·怀特后现代历史叙事学的观点,“我将历史作品视为叙事性散文话语形式中的一种言辞结构”。而李洱自己尽管在写作《花腔》前没有读过这类理论,但他以神似海登·怀特的口吻表示,“其实历史也是一种叙述方式”。在《花腔》的《真实就是虚幻》这一节中,叙述人举了一个剥洋葱的例子,“‘真实’就像是洋葱的核,一层层剥下去,你什么也找不到”。

然而,回顾《花腔》的接受史,笔者有一点疑虑:几乎所有关于《花腔》的评论,都内嵌着“先锋文学”的认知装置。在这种阐释中,“先锋文学”不是一个供讨论的对象,而是给定的知识与认知的范式。倘或,《花腔》真的仅仅是虚构、虚幻乃至虚无的作品,真的是“什么也找不到”的对历史的怀疑,那么笔者难以读懂《花腔》后记。“洋葱”辛辣,李洱这样的作家也流下了眼泪,“那一夜如此遥远,又如此迫近,似乎还要反复重现。多年来,我无数次回到《花腔》的开头,回到那个大雪飘飘的夜晚……许多年前的那个夜晚的雪花,此刻从窗口涌了进来,打湿了我的眼帘”。甚至于,作家以遗嘱般的方式表示:“对我个人而言,我希望在生命结束的那一天,我的家人

能在我的枕边放上一本《花腔》,使葛任先生能听到我和他的对话,听到我最后的呼吸”。

笔者由此想问一个问题:在虚幻的“花腔”中,作家听到了什么以至于泪流不止?对于《花腔》乃至由此回溯的“先锋文学”,在历史的不确定中,是否有什么确定性的存在,以此作为文学的支撑?

一 历史之外,还是历史之内?

有必要重温《花腔》繁复精妙的叙述形式,小说围绕一桩“历史事件”展开:1942年6月,延安马列学院译员葛任及部分八路军战士在二里岗遭遇日军扫荡队伍,双方展开激战,葛任为国捐躯,被封为抗日烈士。多年过去了,1990年代,葛任的孙子“我”通过三段历史见证者的口述史料,通过诸多的相关书籍与报道,寻求这段历史的真相,资料越来越多,而葛任之死越来越迷雾重重……小说主体由此分为两大序列:序列一是三段口述史料所组成的小说第一、二、三部分,分别是1943年3月白圣韬对范继槐的叙述、1970年5月3日赵耀庆对调查组的交代、2000年6月28—29日范继槐对白圣韬孙女白凌的回忆;序列二,在序列一的每一节口述后面,附着“我”找到的相关“史料”,主要的有(以出场时间为序)黄炎《百年梦回》、安东尼·斯威特《混乱时代的绝色》、费朗《无尽的谈话》、于成泽《医学百家》专栏、毕尔与埃利斯《东方盛典》、刘钦荣《茶人》、徐玉升《钱塘梦寻》等材料。序列一,即三段历史见证者的口述,在小说中以@标记;序列二,即相关的史料,在小说中以&标记。

有过阅读先锋文学经验的读者,不难识别出《花腔》的虚构性。就序列一而言,“他们同为葛任历史的当事者,但由于身份、阅历、性格、与葛任的关系以及讲述之际的时代情境各异(三人讲述的时间分别为:1943年、1970年、2000年),其叙述中便带上了不同的腔调和色彩。不仅如此,他们所讲的内容还相互抵触,真伪难辨”。李洱也提示我们,“如果考虑到,小说的那三个人,差不多是枪逼着,或者是在利益和美女的诱惑下,去讲述故事的,那么他们所讲的故事与当初的那个真相,距离就更远了”。在这个意义上,序列一的叙述,既是去

中心的多声叙述,每部分叙述的内部,又是“不可靠叙述”。

就序列二而言,列举的诸种引文,不过是以假乱真的戏仿。如作家戏仿海外汉学家的翻译腔(作者安东尼·斯威特,记者,英国赫尔大学中国问题研究所中国专家)，“记忆是一把奇妙的梳子,也是一道呼啸的栅栏(whistled bar)。一些在别人那里重大的事件,她都淡忘了,可她与白圣韬一起去天桥买鸟的事情,她却记忆犹新”^①。又如作家戏仿革命文艺座谈会上的讲话腔(作者小红女,著名京剧表演艺术家)，“刚才我已经讲了,有不少同志向我反映,这三天的会开下来,大家收获很大。有收获总比没收获好,祝贺大家。(掌声)作为文艺战线上的一名老兵,回首往事,我是感慨万千啊”^②。在这种戏仿中,我们难以穿越种种程式化的表达,抵达历史的真相。

《花腔》将先锋文学的技法发挥到了极致,小说的叙述变成了对于叙述的模拟,这大致像余华关于先锋派的说法,“我便像一位在工艺上精益求精的工人,从事自己的写作。就这样,我被认为是先锋派的作家”^③。《花腔》的写作在表面上是一种手艺的无限重复,《花腔》的研究者很喜欢引用卡尔维诺“百科全书式叙事”来指认这部作品^④,这种百科全书式的叙述与知识的繁衍下,其实是精致而疲惫的虚无。卡尔维诺自己也怀疑,“百科全书”与“虚无”终究混合为一。^⑤

历年来对于《花腔》的研究,大致就停留在虚无的边界。在虚无的边界,或是以先锋文学为标准,肯定《花腔》对于革命历史小说的超越,赞美小说的叙述技法与形式实验,或是从自由主义的角度出发,讨论大历史中被淹没的个人,重申知识分子与革命的关系。但是,这种“结论”在“先锋文学”兴起后就一直如影随形,《花腔》是否仅仅是再一次印证先锋文学的凯旋,在这套基于先锋文学的标准答案与《花腔》之间,笔者总觉得隔着一点什么。

要真正听见历史的声音,必须跨越虚无的边界。“历史的神话”在《花腔》的叙述中,转化为一席流动的花言巧语,但《花腔》不是如评论者所概况的“在历史之外言说”^⑥,而是在历史之内。中国语境中的先锋文学,被普遍视为以“纯文学”面目出现的对于文学/政治、个人/历史的“区隔”,“纯”意味着边界,“先锋文学好像成了一块脱离由各种媒介和文化意识所控制的文学机制的‘飞地’”^⑦。这种“历史内/外”的认知框架,将文学的自律性上升为文学的规律,超越具体的历史情境,以被想象为普遍性的语言、形式与人性来评判文学。然而,是否有一

个安居于虚无中的、脱历史的评判标准?值得重温科林伍德的名言:“严格说来,没有人性这种东西,这一名词所指称的,确切地说,不是人类的本性而是人类的历史。”^⑧

回到《花腔》,这部小说的先锋性,不是超历史的永恒的艺术,反而和现实主义相似,都是高度历史性的形式。“纯文学”的思维模式和“市场经济”相似,双方都将“历史”指认为一种负面的压抑性的力量,都相信一种超历史的规律来自发调节,以此达至最完美的状态。然而,小说形式的变革,未必是文学规律自发自律的产物,而是依托于历史的转轨,以及维系历史想象的总体性艺术的坍塌。李洱对此有清楚认识,他谈到过表现“总体生活”的小说在今天已经不可能^⑨,明确小说的形式与社会变革的关联,“小说叙事的变革从来都是对社会变化的回应”^⑩。李洱强调过,他曾是“反思纯文学”的发起人之一,“‘反思纯文学’最初还是从《莽原》开始的,之后才有《上海文学》上的系列文章。这批稿子是我组织的”^⑪。和以往的想象不同,李洱认同对于“纯文学”的反思,认为文学与现实应当构成有效的关系。

如同陈晓明对于先锋文学的论断,“我坚持认为,我们时代的‘晚生代’终究是从自己生存的文明现实中体悟到特殊的记忆形式,并且以此表达对语言异化和历史困厄的反抗”^⑫。只有将《花腔》回置于20世纪中国的历史进程,才能透过历史的“花腔”,听见历史的声音。《花腔》不是“空心洋葱”,这部作品是有中心的,处在历史风暴中的主人公葛任,维系着所有的叙述。读《花腔》,与其从叙述技术的先锋文学角度读,不如从典型人物的现实主义文学角度读,尽管这个人物由高度先锋化的叙述所塑造。除了一首诗,葛任在《花腔》中无法发声,但这种沉默与宁静,也是一种声音。在历史深处,《花腔》内化着两种历史观的博弈,以极弱的个人之声,对话着极强的革命花腔。正是在这个意义上,我们方能理解李洱的自辩:“《花腔》最后呈现的不是相对主义的虚无,里面包含着建构的企图。而且,我觉得这种建构是有意义的。所以,我有时候忍不住了,站出来说,《花腔》其实也可以看成一部理想主义作品。”^⑬

二 “花腔”中的“多余的话”

葛任在《花腔》中几乎唯一的声音,是在二里岗战斗(1942年6月)之后登在1943年1月6日报刊《逸经》上的一首诗《蚕豆花》。全诗如下:

谁曾经是我/谁是我镜中的一天/是青埂峰下流淌的小溪/还是白云河边盛开的蚕豆花?

谁曾经是我 / 谁是我镜中的春天 / 是阿尔巴特街的蜂儿 / 还是在蚕豆花中歌唱的恋人 ?

谁曾经是我 / 谁是我镜中的一生 / 是窑洞中的红色火苗 / 还是蚕豆花瓣那飘飞的影子 ?

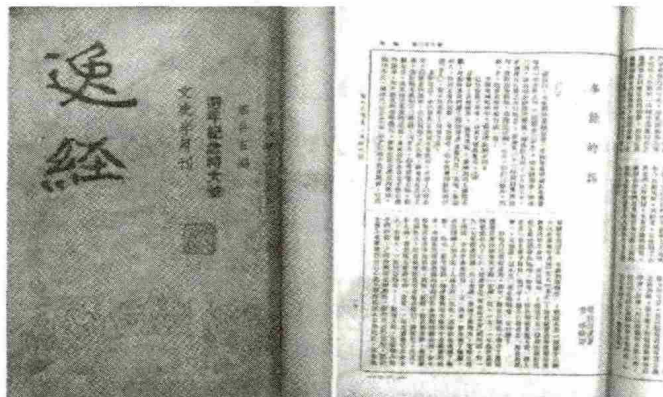
谁于暗中叮嘱我 / 谁从人群中走向我 / 谁让镜子碎成了一片片 / 让一个我变成了那无数个我 ?^{②4}

这首诗将葛任推向死亡,国共双方正是通过这首诗,推断出葛任尚在人间,双方都派出了杀手:一方是序列一中的第一个叙述人白圣韬,对于共产党一方,葛任带有“托派”的嫌疑,他也需要以死落实“烈士”的宣传,就像《花腔》在另一处评述邹容时的暗讽,“蝴蝶标本,远比蝴蝶耐看”^{②5};另一方是序列一中的第二、三个叙述人阿庆与范继槐,他们带着戴笠劝降不成即杀之的指示,作为葛任当年的好友,内心矛盾地上路。最后葛任死在了隐居的大荒山,凶手不详,甚至也可能是日本人,范继槐就怂恿同行的日本人川井动手,由此成全葛任抗日烈士的名声。辗转在各派政治势力之间,忧郁的葛任到最后也无法回答“谁曾经是我”。

葛任这个人物的历史轨迹与情怀,与中共党史上的瞿秋白很像,在《花腔》问世后,这一点被大多数研究者谈及。王春林梳理过,“其中尤为值得注意的是真实历史人物瞿秋白与葛任之间的内在联系。将二者作一粗略的比较,即不难发现,他们都与鲁迅过从甚密,都曾经在苏联进行过采访报道活动,都进行过文学与哲学、政治等著作的翻译活动且都曾经致力于汉字拉丁化的研究活动,都在上海大学担任过教职,都是浪漫的文人与情人,等等。一句话,瞿秋白可能正是李洱笔下葛任这一人物最主要的原型所在”^{②6}。小说中也在多处暗示,“在苏区时,葛任与瞿秋白经常唱和。还说,两个人不光长得像,连乳名都一样,都叫阿双”^{②7};“这是1923年秋天的事。当时葛任正在上海大学教书,教的是俄语,与他同教一门课的是瞿秋白”^{②8};“瞿秋白跟葛任很能聊得来,可以说无话不谈”^{②9}。

和小说中表面的线索相比,李洱在《蚕豆花》这首诗里埋下了更重要的线索,这一点多年来研究者尚未发现。其线索,就是发表《蚕豆花》的报刊《逸经》。在小说中,《逸经》假托是葛任父亲流亡日本时认识的朋友徐玉升在香港创办,不熟悉相关历史背景的朋友,会以为《逸经》不过是《花腔》天马行空的虚构之一。然而,20世纪上半叶的中国,的确有过一份叫《逸经》的文史类半月刊,该刊1936年3月5日创办于上海,每月逢5、20日出刊,1937年出至三十六期停刊,创办者系燕京大学教授、太平天国研究专家简又文先生^{③0}。《花腔》之所以安排葛任的绝命诗发表在《逸经》上,是埋伏下一个微妙的

线索:《逸经》在1937年3月5日—4月5日的第25、26、27期,连载过瞿秋白的绝笔,著名的《多余的话》。在《多余的话》1979年上海手抄本发现前,《逸经》版是这份历史文献唯一的版本(国民党刊物《社会新闻》在1935年10月第12卷6、7、8期发过其中三节“历史的误会”、“文人”和“告别”),也是唯一的公开版本。某种程度上,《蚕豆花》正是《花腔》中的“多余的话”。发现这一层,



1937年3月5日《逸经》半月刊第25期刊载的《多余的话》

会帮助我们更好地理解《花腔》。《花腔》不是反讽历史,是反讽历史的生产机制,在反讽性地戏仿中,《花腔》要做的恰恰是清除历史的花腔,在繁冗而嘈杂的历史话语下面,发现“多余的话”。

为什么是《多余的话》?在笔者所见的新版《多余的话》(江西教育出版社2009年版)上,腰封上点题般地印着“与其格瓦拉,不如瞿秋白”。在这种接受框架中,“格瓦拉”与“瞿秋白”被视为“政治/文学”“革命/人性”“集体/个人”的一系列二元对立。在《多余的话》“脆弱的二元人物”一节中,瞿秋白坦陈自己“二元化的人格”,“但是我一直觉得这种工作是‘替别人做的’,我每次开会或者做文章的时候,都觉得很麻烦,总在急于结束,好‘回到自己那里去’休息”^{③1}。在“政治”与“文学”之间,一度是中国左翼运动领袖的瞿秋白,在绝笔中表现出对于“政治”深深的疲倦,他最终认同的身份是“文人”,感叹着“外物”(政治)对于自己的占领,“徒然抱着对文艺的爱好和怀念,起先是自己的头脑,和身体被‘外物’所占领了,后来是非常的疲乏笼罩了我三四年,始终没有在文艺方面认真的用力”^{③2}。

《多余的话》之所以重要,之所以在1979年来伴随着“重评”^{③3}越来越受到关注,其关键在于“个人”与去政治化的“文学”在文本中一同登场,互相型构。而且,这还不是自由派文人的批评,而是出于左翼领袖临终前的反思,这样特定的写作身份与写作背景,使得《多余的话》

成为理解 20 世纪中国历史、政治与文艺的一个路标般的历史文献。作为左翼叙述中的“杂音”《多余的话》不仅塑造了当下所理解的瞿秋白形象,也隐含着以“个人”为视角对于“革命”的重新理解。如同王德威的分析,“这‘多余’的话讲出来,可真是多余的?或者这就是革命者意在言外的要义?因为《多余的话》,它让早期红色抒情的论述更产生了杂音,但是也更为丰富”^③。

从《多余的话》回到《蚕豆花》,同样是发表在《逸经》上的绝笔之作,同样是作为“革命者/文人”的主人公一生的总结,《蚕豆花》改写了葛任发表于五四时期的《谁曾经是我》。两首诗最后一段相同,保留了对于“谁曾经是我”的惘然反思;不同的地方在于,“出现了‘青崮峰’、‘白云河’、‘阿尔巴特街’、‘窑洞’等等。这些词语像一串珠子似的贯穿了葛任的一生”^④。经历了革命的一生,《蚕豆花》的地点具体化了(五四时期的《谁曾经是我》,替代“窑洞中”的是“微风中”),葛任像瞿秋白一样怀疑自己的种种角色不过是演戏,在《多余的话》里瞿秋白就感慨“十几年我一直觉得自己一直在扮演一定的角色”^⑤。

从历史角色中退场,葛任将自传定名为《行走的影子》,“而这个题目,就出自《麦克白》的第五幕第五场:人生恰如行走的影子,映在帷幕上的笨拙的伶人。登场片刻,就在无声无息中退下。它又如同痴人说梦,充满着喧哗和骚动”^⑥。这种感觉和瞿秋白相近,在《多余的话》里瞿秋白的体验是,“总之,滑稽剧始终是闭幕了。舞台上空空洞洞的。有什么留恋也是枉然了。好在得到的是‘伟大的’休息。至于躯壳,也许不由我自己作主了”^⑦。

“多余的话”,对应着瞿秋白与葛任这样历史花腔中的“多余的人”,他们幻想着本真性的自我,在历史的风暴中萎谢。在《花腔》中,葛任和瞿秋白一样都喜欢吃豆腐,《多余的话》就结束于充满隐喻的一句:“中国的豆腐也是很好吃的东西,世界第一。”^⑧这句话或许有写实之意,瞿秋白殒身的福建长汀县豆腐是当地特产,或许有模仿金圣叹的反讽,金圣叹绝笔大赞咸菜与黄豆同吃,更重要的,如瞿秋白研究专家傅修海指出的,是作为转喻的“豆腐有‘弱德’”^⑨。“弱德”借自叶嘉莹先生的说法,意味着对于自我的守持。在《花腔》中,类似的表述,是反复浮现的葛任的“羞怯”,“羞怯”是“个体存在的秘密之花”^⑩。这是李洱很喜欢用的比喻,隐含着他的文学观:“站在地狱的屋顶上,凝望花朵,那短短的一瞬,其实已经囊括了小说家的全部生命。”^⑪

三 虚无与穿透虚无

否定性的形式与肯定性的价值,由此在《花腔》中

构成了巨大的张力。在今天重读《花腔》,这部作品提供了反思三十年来“纯文学”运动的一个基点,其关键的问题在于:先锋文学能否塑造理想人物?

程光炜对于先锋文学有一个痛切的批评,“1985 年之后的小说史,是一部没有主人公的小说史。更精准地说,我们还没有看到一个能够令人信服和有能力强地概括最近三十年历史生活的主人公,我们无法在这些小说名作中找到自己所亲身经历过的生活的全部,痛苦、欢欣困惑和迷离,向他们倾诉自己内心的剧痛,与他们分担未来的不确定性”^⑫。对于《花腔》而言,葛任这个人物是回答这个问题的一次尝试。李洱曾坦承,“葛任身上有我对中国知识分子的理想化的认知”^⑬。但就像先锋文学通过社会主义现实主义反身建构自身,葛任的形象,也只能通过种种历史花腔来反向地认知。笔者的疑问是,葛任能否找到恰当的形式,讲出自己的故事?

通过对于《花腔》的阅读,也许我们走到了先锋文学的尽头。《花腔》将先锋文学的技法发挥到极致,某种程度上,《花腔》不仅完成了对于历史的戏仿,也完成了对于自身的戏仿,如此显豁的先锋叙述,使得先锋文学的叙述程式暴露无遗。在形式的尽头,我们近乎看见了葛任,看见了站在葛任身边的瞿秋白,他们面带微笑,长身而立,但寂然无声,笼罩着我们和他们之间的,是虚无的大雾。套用弗朗西斯·福山的著名句式,作为“去政治化”的文化运动的先锋文学,在完成“历史的终结”的解构后,是否有力量讲述那“最后的人”?如果说作为先锋文学的核心驱动力是“个人”,那么这个“个人”又是什么?

在回答梁鸿“你把人物、读者,包括你自己都拖入怀疑的深渊中,无法从中看到任何光亮”^⑭的质疑中,李洱诚实而有抱负地表示,“它可以说是现代人的真实处境,是我们的存在境遇中的公开的秘密。所以这类小说,写着写着,有时候你会觉得周身寒彻。但是,你又必须挨过这一关,你必须能够顶上去,你必须能够调动你的所有力量,顶上去,能够穿透那种虚无”^⑮。这种文学的志向令人尊重,但穿透虚无,谈何容易,这是先锋文学的涅槃之地:那照亮我们的阳光,那穿透虚无的意义,如果有,是什么?

先锋文学在 1985 年文学转折以来一直擅长解构性的“反写”,如李洱对于《花腔》的夫子自道,“我在十年前写过一部长篇小说《花腔》,我主要探讨的是在革命年代里个人是如何消失掉的”^⑯。在后革命时代,个人复归,但笔者担心,割断了历史与自我的关系,纯粹的个人并无意义。葛任曾对埃利斯牧师说:“时至今日,我虽留恋

生命,但对任何信仰都无所把握。我唯一的目标是写出自传。我的自传比所有小说都要精彩。”⁴⁸但是,葛任的自传恐怕是写不出来的,如果故事中只有“我”,没有任何信仰,“我”是否还有意义?

作者注意到了葛任的撕裂,《花腔》中貌似闲笔地交待了葛任的两个祖先:大禹与葛洪。以往的研究者发现了这一点,“上溯东晋的葛洪,远追治水的大禹。一面是极度避世为仙,一面全身心入世救民,这是否又象征着一个中国书生知识分子的矛盾心象呢?”⁴⁹如果葛洪意味着虚无之境,那么大禹的道路,是否是穿越虚无的可能?

在小说中,大禹的道路对应着革命的道路。但是《花腔》的革命史观被自由主义的叙述所覆盖。比如《花腔》“巴士底病毒”这一节,葛任的岳父胡安从法国巴士底狱门口捡回来一条小狗,取名巴士底,这条小狗携带着传染性极强的病毒。这是谜底清晰的暗喻,“巴士底”对应着法国大革命,作者在这里以近似朱学勤《道德理想国的覆灭》所代表的理路,从中国革命经由俄国大革命一路上溯到法国大革命,瓦解着革命的源头。胡安本人,也辗转在革命的“真/伪”之间,他变卖家产到苏区投身革命,所负责的却是印刷伪币,他兴冲冲地在革命文艺中扮演白匪,结果被沉浸在革命大戏中的观众一枪击毙(这个段落可能来自苏区《白毛女》演出的类似传说)。叙述人意味深长地交代着胡安的结局:胡安被排除在历史诗学之外。

然而,笔者想知道,又是什么吸引葛任投身革命?这无疑要回到葛任与革命遭遇的苏联之行。叙述人在这段关键情节上,隐喻地描写了一个细节,葛任一行与苏联革命者如此相遇:

他们一共七八个人,个个衣衫褴褛。当中一个年长的,似乎是个领袖,他骑着马站在一边,指挥部下用马的后胯将我们赶到一起。然后,他端坐在马背上,奇怪地做了一通演讲,令人备感唐突。其演说大意为,革命业已成功,一切知识分子和有产者都要听从民众的将令。葛任正欲辩解,有人突然从马背上跳了下来,将裤的门襟拉开了,像抬炮出城一般,将他的阳物平着端了出来。它已高度充血,硬如警棍。⁵⁰

这个触目惊心的情节,抹去了革命所吸引葛任的声音,将革命的暴力转化为阳具的威胁,实则将革命的政治暴力自然化了。和鲁迅在“幻灯片事件”后弃医从文将生理转为政治相反,去政治化的时代沿着相反的轨迹运行,将政治转化为生理。但这个情节难以说服笔者,我

们不仅要听到历史花腔中的“多余的话”,也要听到“多余的话”之外的声音,走完这样一个循环,才能真正理解瞿秋白与葛任这样的革命者。1935年的《大公报》上,记载着瞿秋白就义前的言行,这一刻被后世频频征引,成为革命史上的动人一幕:

书毕,至中山公园,全园为之寂静,鸟雀停息呻吟。信步至亭前,已见小菜四碟,美酒一瓮。彼独坐其上,自斟自饮,谈笑自若,神色无异,酒半乃言曰:“人之公余为稍憩,为小快乐,夜间安眠,为大快乐,辞世长逝,为真快乐!”继而高唱国际歌,以打破沉寂之空气。酒毕徐步赴刑场,前后卫士护送,空间极为严肃。经过街衢之口,见一瞎眼乞丐,彼犹回首顾视,似有所感也。既至刑场,彼自请仰卧受刑。枪声一发,瞿遂长逝人世矣!⁵¹

作为《国际歌》的第一个中文译者,瞿秋白唱着自己年轻时翻译的歌词,面对着行刑的枪口,这一刻他不是历史的多余人,他是支撑我们一路走到今天的历史的一部分。“为国家的独立、民族的自由而斗争的人,无论是成功与失败,都不愧是当代的俊杰,终始失去了生命,虽死犹生,千千万万的人,将继承他的遗志,前仆后继,斗争至功成!死又何足惜耶?”⁵²瞿秋白面对诱降时慷慨壮丽的演说,和他那忧郁的多余的话,都属于真实个人,这也才是一个完整的人。

在弥漫着失败甚至滑稽的后革命时代,沉浸在虚无中并不难,但难的是将“革命”还原为“解放”,以此穿透后革命时代的虚无。回到瞿秋白与葛任,什么支撑着他们走出“个人”的边界,将自身投向解放的事业?在葛任苏联之行前,作者安排了葛任日本之行,葛任在寻找父亲的路上遇见了李大钊与陈独秀:

就在这一天,他在位于小山旁边一间低矮破败的民房门楣上,看到了几个中国字:月印精舍。他很快想到,这莫非是父亲留下的,但随后,他就看到了一个留着仁丹胡的男人。此人就是李大钊,而在房间里与李大钊高谈阔论的人,就是后来对中国历史产生重要影响的陈独秀。葛任,这个寻找父亲旧踪的人,在同一时间见到了后来新文化运动中的“南陈北李”。⁵³

“父亲”与“南陈北李”在葛任想象中的置换,为其后来的革命提供了隐秘的支撑。而且,在瞿秋白相关历史之外,略知陈独秀生平的读者,大概在作为葛任精神核心的《蚕豆花》一诗的题目上,发现了隐藏的关联。《蚕豆花》是葛任之死的引子,对于陈独秀同样如此,陈独秀1942年5月27日死于蚕豆花中毒。在这个意义上,葛

任无疑以瞿秋白为原型,但不仅仅是瞿秋白,而是对于李大钊、陈独秀、瞿秋白这一代共产党人的综合。

在这个意义上或许能理解作为《花腔》题眼的一句话:“我目标虽有,道路却无,而所谓的道路,便是犹豫。”^⑤在瞿秋白的原型之外,葛任叠加了贾宝玉的原型,生于青埂峰,歿于大荒山。在李洱看来,“中国作家都在试图解决一个贾宝玉长大之后怎么办的问题……在《花腔》里面,我设置的大荒山、青埂峰是想引导部分专业读者往这个方向去想,因为我写的是‘个人’在成熟之后在不同时代的不同命题”^⑥。21世纪的《花腔》和作为先锋文学起源性作品之一的《十八岁出门远行》相似,依然笼罩在先锋文学的元问题之下:个人与世界的相遇。金理将《十八岁出门远行》视为“自我”诞生的寓言,这是颇有历史眼光的洞见,在先锋文学兴起的时刻,“个人”面对荒诞的世界找不到道路,只有退回到内心:“18岁的‘我’出门远行,在外部世界走一遭,经受挫折,最后回归到内心世界,外在世界尽管充斥着荒诞、背叛和暴力,但只要 we 持守‘健全’‘暖和’的内在世界,‘自我’和生命的意义还是可以重新设定。”^⑦而在这样的理路中,“一个行动的主体也消散了”^⑧。

在李洱这里,和80年代的先锋文学不同,他对于“远方”是有憧憬的。李洱对此一直很清醒,“当我强调‘个人’这个词的时候,我并没有把它与历史、与时代对峙起来。因为在我看来,‘个人’这个词是敞开的,而不是封闭的”^⑨。不过,由于历史中的葛任没有找到“道路”,文学意义上的“道路”,也即呈现肯定性目标的叙述形式,在先锋文学的程式中,依然付之阙如。《花腔》耗尽了先锋文学这套叙述程式的所有能量,我们也近乎触及“葛任”(个人)的精神自传,但是《行走的影子》这本自传,还是像影子一样消失在叙述的深处,我们知道其存在,但是无法与其发生关联。李洱在寄托理想的主人公倒下的时刻,再一次重复他挚爱的比喻:“我凝望着那希望就像站在地狱的屋顶上凝望花朵。”^⑩只差一点点,然而这最后一步,笔者担心在先锋文学的框架中难以达到。在先锋文学的尽头,梁生宝们固然化为历史的尘埃,孙少平们自然也是粗糙的塑造,但属于先锋文学的“最后的人”在哪里?我们能够想象一种没有“人”的文学吗?

结语:作为反抗者的加缪

很少写当代文学批评的汪晖,曾经试图以余华为例,穿越先锋文学的虚无。面对余华“艺术家是为虚无而创作”的宣告,汪晖将余华的写作视为以赛亚·柏林所谓的“法国态度”(技巧)与“俄国态度”(生命)的一种并置

与矛盾。汪晖一方面肯定余华,“余华想用虚无的内心容纳整个世界,容纳那些经常为‘世界的框架’排斥的世界,容纳那些只有通过比喻、体验和语言才能抵达的真实”^⑪,在此基础上强调“在这个意义上,虚无和回到内心不是对世界的逃避,而是进入世界”^⑫;另一方面也提醒余华,“但是,虚无的内心并不是没有自己的局限,但这个局限不是来自内心,而是来自现实”^⑬。他重复了一句属于俄罗斯批评家的老话:“生活在俄罗斯谁能快乐而自由?”面对虚无,汪晖站在了萨特这一边,“虚无意味着必须选择,已经不时髦的萨特仍然有些道理”^⑭。

笔者认同汪晖的努力,穿越虚无而做出选择,无疑是90年代以来的当代文学乃至当代思想界、文化界必须直面的大问题。但是,别林斯基的时代,陀思妥耶夫斯基与托尔斯泰的时代,是失落了的黄金时代,必须承认,我们回不去了。横亘我们的,是革命之前与革命之后,我们站在历史的这一侧,而不是那一侧,承担着历史的结果,而不是憧憬着历史的可能。现在的问题未必是做出选择以穿越虚无,而是直面选择之后所带来的更大的虚无。

李洱以“午后的诗学”概况他的文学观念,同时提供了一个理解90年代写作的重要的诗学视野。所谓“午后”,在李洱的理解中,正是“后革命”。“我所理解的‘午后’实际上是一种后革命的意思,或者是后极权的意思。类似于哈维尔所讲的,在午后人们已经失去了发展的原动力,靠某种惯性向前滑动。那种朝气蓬勃的,对生活有巨大解释能力和创造力的时代已经过去了。是一种复制的,慵懒的,失去了创造力的时光。”^⑮

“午后的诗学”这个说法,来自加缪“正午的思想”,作为李洱最热爱的作家,加缪可以被视为李洱写作的思想背景^⑯。《正午的思想》系加缪《反抗者》的一节(又译为“南方思想”),加缪批评没有限度的、压倒一切的“革命”,“在二十世纪期间,起初以历史上的神的名义,然后以神化的历史的名义,对自然进行了徒劳的斗争。这场斗争在德意志意识形态中结束。无疑,基督教只有在吸收了希腊思想中所能吸收的一切才建立了教义。然而,当基督教教会消灭了它从地中海继承的思想后,把重点放于历史而损害了大自然,使哥特式战胜了罗马式。它摧毁了自身的界限,日益要求世俗的权力与历史动力论”^⑰。在加缪这里,一个隐喻指向另一个隐喻,“正午的思想”指向着“地中海的阳光”,而“地中海的阳光”意味着面对“德意志意识形态”的“自然”,加缪在“意识形态”与“自然”之间,强调一种平衡的辩证关系,抽象与具体的辩证,思想与现实的辩证。倘或这么讲有些晦涩,

其实回到这一节开篇加缪自己举的例子就清楚了,加缪肯定革命工团主义的成就,比如将工人的工作时间从每日十六小时减少到每周四十小时,肯定工团主义“从具体的基础即职业着手”。

以“正午的思想”为支撑,加缪构建着他的“反抗者”哲学。国内学界提到加缪,往往将其标签化地视为研究“荒诞”的思想家,在比较单薄的尺度上理解加缪的“局外人”。然而,“如果说‘荒诞’只是加缪思想的起点,加缪思想的核心则在‘反抗’”^⑥。必须注意到,加缪的“反抗”不同于“革命”,他是在对于“革命”的反思中构建“反抗”的。某种程度上,加缪与李洱,在不同时期面临着相似的处境,经历了在他们看来作为“反抗”歧途的“革命”。在加缪看来,“我们的罪犯不再是那些手无寸铁的孩童。他们以爱为理由替自己辩解。相反,他们是成年人,其托词是无可辩驳的:哲学可以为一切效劳,甚至可以使杀人犯变成法官”^⑦。而李洱对于《花腔》的回忆,仿佛在回应加缪所批判的以“爱”为名的罪恶:“几年后,我终于写下了《花腔》的最后一句话。那是主人公之一,当年事件的参与者,如今的法学权威范继槐先生,对人类之爱的表述。范老的话是那样动听,仿佛歌剧中那华丽的那一段花腔,仿佛喜鹊唱枝。但写下了‘爱’这个字,我的眼泪却流了下来。”^⑧

“爱”与“死”的悖论,或者如加缪批评的基于爱的屠杀,也正是瞿秋白的困境,张历君对此概括得十分准确:

于是,我们便得到了以下的两难公式:要成就革命和解放,革命者变得完全否定个人的自由,将自己彻底异化成“历史”和群众运动的工具,然而革命者参与革命的最终目的,却是为了实现自身波西米亚式的自由欲望。如此一来,我们便得到一个永远无法化解的悖论公式。这个公式所形成的钟摆运动,贯穿了瞿秋白的一生,使他永远无法摆脱内心的煎熬。^⑨

相比较萨特,加缪给出了穿越虚无的另一种选择,超越“革命”的“反抗”——并不意外,也正是《反抗者》(1951)导致了加缪与萨特的分裂。在《花腔》中葛任感叹道,“谁让镜子碎成了一片片/让一个我变成了那无数个我?”而加缪仿佛站在葛任身边对着他讲,“镜子已破碎,再无任何东西可以帮助我们回答这个世纪的问题。荒诞如同有条理的怀疑一样,扫除了一切,使我们陷入困境。然而,如同怀疑一样,它可以指引新的探索。推理于是以同样的方式继续下去。我大喊我什么都不相信,一切都是荒诞的,但我不能怀疑我的呼喊,至少应该相信我的抗议。我这样便在荒诞经验之内得到了最早的唯

一明显事实,即反抗”^⑩。对于“反抗”,加缪确证两点:其一,“反抗”应该是有“界限”的,这种说法很容易被左翼抨击为保守改良,但这是误读,加缪所强调的“界限”不是反抗程度的深浅,而是警醒反抗者自身的局限,避免“反抗”转化为压迫性的、不容置疑的真理;其二,“反抗”是基于个人而又不是单纯的个人的,“反抗是意识到自己的权利并以觉醒的人们的行动。但我们绝不能说反抗仅仅涉及个人的权利”^⑪。加缪认为,反抗基于个人主义的发展,但是体现出人类的互助,“人类的互助性建立在反抗行为的基础之上,而反抗行为反过来又从这种互动关系中找到自己的根据”^⑫。

面对荒诞的世界,加缪将“反抗”视为个人存在的基点(倘若没有这个立足点,那么哲学唯一的问题只是自杀问题了),更是将“反抗”视为人与人之间联系的道路。个人摆脱孤独的状态,在自己的命运中识别出他人,或者在他人的命运中识别出自己。故而,加缪将“反抗”上升为20世纪的“我思”的地位:

反抗所起的作用犹如“我思”在思想范畴中所起的作用一样。它是第一个明显的事实,然而这个事实使人摆脱了孤独状态。它使所有的人都接受了第一种价值。我反抗,故我们存在。^⑬

这是来自正午的炫目的阳光,照亮我们的后革命处境。或许只有将革命者视为反抗者,才能够理顺瞿秋白的悖论,“目标”才能找到“道路”,葛任也不必“犹豫”或“忧郁”。先锋文学在历史的主旋律中听见了花腔,值得更进一步的,是在历史的花腔中再次听到黄钟大吕的声音。如何重新在“反抗”的意义上理解“革命”,如何重新激活“解放”的核心价值,这是不容解构的大问题,在地中海的阳光与中原的雪夜里,逼视着瞿秋白逝世八十年后的我们。伴随我们多年的先锋文学,带着对于历史整体性的厌倦,安于倦怠而昏然欲睡的午后。但是在历史的轮回颠倒中,我们将宿命般地从午后回到正午,从当下回到历史,从死回到爱。■

谨以此文纪念瞿秋白先生(1899—1935)逝世八十周年
写于2014年11月—2015年1月
上海·二三书舍

【注释】

刘玉山主持:《〈花腔〉对“先锋”的再言说》,载《小说评论》2003年第4期。

张清华认为,“先锋文学从其核心和总体上也许可视为一个‘新历史主义运动’”。参见张清华《中国当代先锋文学思潮论(修订版)》,178页,中国人民大学出版社2014年版。

海登·怀特《元历史》,1页,译林出版社2004年版。

李洱:《我对历史有疼痛感》,载《文学自由谈》2003年第5期。

①②④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟李洱:《花腔》,390、47、80、337、50、101、184、297、337、185、39、56、304、267、384页,上海文艺出版社2013年版。

⑤⑥李洱:《〈花腔〉后记》,见《问答录》,254、254、255、254页,上海文艺出版社2013年版。

李丹梦:《反抒情的自我书写——李洱论》,载《南方文坛》2007年第5期。

李洱:《与孙小宁的对话:我无法写得泥沙俱下、披头散发》,见《问答录》,45页,上海文艺出版社2013年版。

⑬余华:《两个问题》,见《我能否相信自己》,179页,人民日报出版社1998年版。

⑭⑲李洱、梁鸿:《百科全书式的小说叙事——与梁鸿的对话之三》,见《问答录》,142、150页,上海文艺出版社2013年版。

⑮卡尔维诺:《未来文学千年备忘录》(辽宁教育出版社1997年版)的相关论述。

⑯李上尉:《〈花腔〉:在历史之外言说》,载《湖北社会科学》2005年第3期。在《花腔》研究中,这种看法比较有代表性。

⑰李建周:《先锋文学的兴起——以1980年代的上海为考察个案》,中国人民大学文学院博士论文,2010年5月。

⑱刘昶:《人心中的历史》,387页,四川人民出版社1987年版。

⑲⑳李洱:《虚无与怀疑语境下的小说之变——与梁鸿的对话之二》,见《问答录》,112、130页,上海文艺出版社2013年版。

㉑李洱:《人物内外》,见《问答录》,285页,上海文艺出版社2013年版。

㉒陈晓明:《无边的挑战——中国先锋文学的后现代性》,41页,广西师范大学出版社2004年版。

㉓王春林:《对知识分子与革命关系的沉思与表达——兼论李洱长篇小说〈花腔〉》,载《山西大学学报》第27卷第5期,2004年9月出版。

③④伏琛:《简又文与〈逸经〉》,见《瞭望周刊》1990年第46期。

③⑤⑥⑦瞿秋白:《多余的话》,12、26、24、39页,译林出版社2012年版。

③⑧对于《多余的话》,从1935年《社会新闻》刊载节选以来,主流始于否认(20世纪30—40年代),之后经历了回避(50年代)、批判(六七十年代“大叛徒瞿秋白”)、重评(80年代至今)。可参考陈铁健《重评〈多余的话〉》,《历史研究》1979年第3期;陈铁健《瞿秋白案复查纪事》,《炎黄春秋》2003年第5期;雷颐:《“瞿秋白冤案”的起源与平反》,《炎黄春秋》

2011年第1期;石天强《简论〈多余的话〉在建国后的出版与传播》,《中国现代文学研究丛刊》2013年第4期。

③⑨王德威:《抒情传统与中国现代性》,148页,三联书店2010年版。

④⑩傅修海:《从舌头说起:〈多余的话〉再解读》,载《粤海风》2014年第5期。

④⑪李洱:《警觉与凝望》,见《问答录》,253页,上海文艺出版社2013年版。

④⑫程光炜:《重评“寻根文学思潮”》,载《文艺争鸣》2014年第11期。

④⑬⑭李洱:《“贾宝玉们长大之后怎么办”——与魏天真的对话之一》,见《问答录》,233、102页,上海文艺出版社2013年版。

④⑮⑯李洱:《“日常生活”的诗学命名——与梁鸿的对话之一》,见《问答录》,84页,上海文艺出版社2013年版。

④⑰李洱:《传媒时代的小说》,见《问答录》,385页,上海文艺出版社2013年版。

④⑱徐德明:《〈花腔〉:现代知识氛围中的小说体裁》,载《文学评论》2002年第4期。

⑤①《瞿秋白毕命记》,载《大公报》1935年7月5日第4版。

⑤②丁言模、刘小中:《瞿秋白年谱详编》,456页,中央文献出版社2008年版。

⑤③李洱、王纪人:《我试图解答贾宝玉长大后该怎么办》,《新文化报》2012年9月23日。

⑤④⑤⑤金理:《“自我”诞生的寓言:重读〈十八岁出门远行〉》,载《文艺争鸣》2013年第9期。

⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟参见《我对历史有疼痛感(关于李洱的一则访谈)》, http://blog.sina.com.cn/s/blog_49218ff60100069g.html。

⑥①⑥②⑥③汪晖:《无边的写作》,见《死火重温》,450、452、450、450页,人民文学出版社2000年版。

⑥④李洱在自己文集的序言中表示,加缪是他唯一通读过的外国作家。也在多次访谈中表示过,“作家当中,我最喜欢加缪与哈维尔”。参见李洱:《光与影》,232页,华东师范大学出版社2009年版。

⑥⑤⑥⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟加缪:《反抗者》,吕永真译,327、3、10、22、24、25页,上海译文出版社2013年版。

⑥⑦丛晓眉:《加缪的思想轨迹:从“荒诞”到“反抗”》,载《中华读书报》2011年7月13日。

⑥⑧张历君:《从列宁到“韦护”:瞿秋白“领袖权”理论与“革命加恋爱”小说》,选自罗岗主编:《现代国家想象与20世纪中国文学》,284页,上海人民出版社2014年版。

(黄平,华东师范大学中文系副教授,中国现代文学馆特聘研究员)