

“进步”与“进步的回退”

——韩少功小说创作流变论

李遇春

内容提要 韩少功在新时期之初以认同西方的“进步主义”姿态登上文坛，但他随后走上了以反思现代性为前提、以中西融合为目标的“进步的回退”的文学道路。在第一次“进步的回退”时期，韩少功以“寻根”小说著称，创建“文化—存在”叙事话语形态，既有中国本土文化视野，又有西方现代存在意识；在叙事文体上既有西方现代派小说做派，亦有中国古典志怪传奇小说风味。在第二次“进步的回退”时期，韩少功主要致力于长篇小说创作，他在西方式“语言（符号）—存在”叙事话语形态中灌注了强烈的中国本土文化精神气韵。他在长篇写作中推行文体整合主义，打破文体界限，把中国古典小说文体资源与现代西方学术随笔文体嫁接起来，且袭用中国古典长篇小说叙事传统中的人物单元联缀式结构方式，强化长篇小说叙事空间化倾向。韩少功在新世纪步入第三次“进步的回退”时期，他开始“去语言（符号）化”，回归“寻根”时期的“文化—存在”叙事话语形态，逼视和拷问当代中国人在社会文化变迁中的生命存在困境；叙事文体上虽也借鉴西方现代或后现代文体资源，但整体趋势则是向中国小说“后散文”叙事传统回归和新变。

在中国当代文坛上，韩少功热衷于小说的精神探索与形式实验，在不断的艺术变化中塑造着自己复杂而多变的“作者”形象。在2012年印行的十卷本《韩少功作品系列》的《自序》中，作者这样写道：“眼前这一套作品选集，署上了‘韩少功’的名字，但相当一部分在我看来已颇为陌生。它们的长短得失令我迷惑。它们来自怎样的写作过程，都让我有几分茫然。一个问题是：如果它们确实是‘韩少功’所写，那我现在就可能是另外一个人；如果我眼下坚持自己的姓名权，那么这一部分则似乎来自他人笔下。”^①这是幸福的苦恼，因为并非所有作家都会有自我命名的困惑，只有那种一生中不断坚持艺术革新的作家才能意识到一个作家的名字并不是一个单数而是复数，借用韩少功的话来说，作者的名字其实是一个“复数同名者”，是一个“同名者俱乐部”，是一个“隐秘的群体”。这些同名者“经常陷入喋喋不休的内部争议，互不认账，互不服输”，因为作者

“心中不断蜕变的自我也面目各异，在不同的生存处境中投入一次次精神上的转世和分身”，于是在其创作过程中，“没有葬礼的死亡不断发生，没有分娩的诞生经常进行”^②，艺术的内在分裂和外在转换也就在所难免。不过，要想令人信服地如实揭示出韩少功30多年来小说创作流变的内在理路并非易事，更何况相对于我们这个时代的大多数作家而言，“韩少功”这个“复数同名者”是一个更加“隐秘的群体”。这不仅表现在他的多个不同创作阶段的难以划分上，而且表现在他的不同创作阶段内部的复杂性上。接下来将从韩少功30多年小说创作的精神流向与文体演化的角度，立体地勾画出韩少功小说创作流变的内在脉络。

—

尽管韩少功在其创作生涯中更多是以反“进步主义”的姿态出现，比如他在长篇小说《暗示》

里甚至专门有一节题名《进步主义》加以反思,但必须看到,新时期之初的韩少功其实是一个主动追求“进步”的“进步主义”者。诚如韩少功所言:“‘进步主义’意味着标准统一和直线进化的历史观,意味着所有后发展国家向西方文明融入,特别是冷战结束以后向欧美文明融入。”^③对于“文革”结束后的中国而言,冷战虽未终结,但融入西方现代欧美文明业已成为当时标志着时代进步的历史潮流。告别闭关锁国的本土主义,拥抱现代化的西方世界,把现代与传统二元对立起来,现代意味着西方与进步,传统意味着本土与落后,这是新时期之初的中国思想主潮,其中隐含着五四启蒙思潮的余音遗响。五四一代是深受西方进化论影响的一代,在进化论的直线进化历史观的支配下,现代与传统在时间上对立,中国与西方在空间上消融,中国开始大规模地深度融入现代化和全球化浪潮。这种“进步主义”在冷战时期的革命中国受到抑制,直至“文革”后重新回潮。自此,文艺界开始告别阶级论的革命现实主义,逐步恢复和重建五四人性论的启蒙现实主义,其实质是重新开启中国文学的现代化进程。而在新一轮的文学现代化进程中,韩少功和同时代的绝大多数作家一样,在追求“进步”的“伤痕——反思——改革”文学浪潮中起落沉浮。难得的是,早在1982年,韩少功就在《难在不诱于时利》一文中对自己趋附文学时潮的创作心态进行沉痛的反思。他希望能甘于寂寞,独立于所谓进步时潮之外^④。这种艺术警醒足以保证青年韩少功在“集体进步”的作家群体中脱颖而出。

在追求“进步”的小说创作阶段中,韩少功主要致力于小说的现代启蒙意识的高扬。这阶段的小说大都收入《月兰》(广东人民出版社1981年版)和《飞过蓝天》(湖南文艺出版社1983年版)两本集子。它们都带有明显的过渡性,其中不少篇什遗有革命现实主义话语印痕,尤其是“政治——人格”叙事时隐时现,如《七月洪峰》、《夜宿清江铺》、《同志交响曲》的主人公都属于革命政治理想人格范畴,只不过不再是“文革”中的激进风派人格而变成了新时代的务实开明人格。韩少功这时期的“进步”追求还在于他转向了当时流行的“政治——人性”叙事话语,其成名作《月兰》尖锐地批判了“极左”时期政治对底层人

性的戕害,也暴露了政治对农村基层干部人性的扭曲。《飞过蓝天》也属于这方面的杰作。相对而言,《西望茅草地》和《回声》更能体现韩少功早期小说中的现代启蒙精神,它们标志着韩少功重启了鲁迅式的“文化——国民性”叙事话语形态,即从文化视角解剖农民形象中隐含的民族文化心理痼疾。《西望茅草地》反思“大跃进”,但没有单纯从政治角度反思,而是深入到了文化深层。作者曾想把张种田写成一个英雄战士,也曾想把他写成一个“昏君骄臣”,但最后放弃了那种农业国古典戏剧中常见的红白脸谱式写法,决定根据生活原型写出一个复杂的老干部形象^⑤。这等于是放弃了古典式的“政治——人格”叙事,转换至现代性的“文化——国民性”叙事,一个“茅草地王国”的“新酋长”形象就此诞生。张种田在农场既是领导也是家长,他在“共产风”中把农场变成了一个带有浓厚封建性的家国同构体。他是女儿小雨悲剧的制造者,也是漫长而超稳定的中国专制政治文化心理结构的当代遗物和牺牲品。如果说韩少功在《西望茅草地》里写出了在一个“在朝”农民“当权派”的文化心理陋习,那么他在《回声》中就写出了在一个“在野”农民“造反派”的国民劣根性。《回声》类似《阿Q正传》,刘根满仿佛阿Q在“文革”中灵魂附体,《掌权逸事》等节的学步痕迹明显。阿Q在庄严的辛亥革命中暴露了国民灵魂中“精神胜利法”的荒唐和虚妄,而根满在荒唐的“文化大革命”中凭借“语录创作法”瞒和骗,最终却和阿Q一样被送上了革命的祭坛。刘根满的悲剧实际上暴露了中国传统政治文化心理结构中农民革命的种种文化性格弱点。这与张种田的悲剧同质同构、殊途同归。

韩少功早期小说中现代启蒙意识的觉醒还表现为“社会——人”叙事话语形态,即致力于观照生命个体在当代社会变迁中的无奈命运。如《反光镜里》反映了一个失足青年重新立足社会的艰难;《道上人匆匆》和《人人都有记忆》都揭示了在改革开放的社会背景下,一方面是城市青年男女努力追求现代知识文明的脚步,另一方面却是社会单位中官僚主义管理方式给年轻人现代诉求带来的压抑,这种矛盾导致了新社会中新的人生痛苦。名篇《风吹唢呐声》则不同,它没有紧跟社会进步叙事,而是把人物命运置放在两个不

同历史时期的双重社会背景下观照，男女主人公的命运超然于社会政治变迁之外。导致哑巴德琪和嫂子二香人生悲剧的并非常见的政治原因，所以政治变局改变不了他们的悲剧结局；同样，作者在这篇小说中也并未着力挖掘人物悲剧的传统文化根源，他所要凸显的是两个孤独而沉默的生命个体在社会变迁中不变的悲剧命运。中篇《那晨风，那柳岸》同样横跨两个时代，小说讲述了四个青年男女肇端于“文革”的人生情感恩怨纠葛，但作者无意于展开控诉型的“政治——人性”叙事，而是集中思索人物的社会人生命运。乔银枝被吴仲阳抛弃后独立自强，还有她与知青袁昌华之间神交已久的无言结局，都令人慨然神伤。吴仲阳难忘旧情给妻子带来了巨大痛苦，最终黑丹子选择了死亡，她那自尊而脆弱的人生性格悲剧同样令人难忘。《远方的树》是一篇力作，作者在这篇典型的知青小说中放弃了“政治——人性”和“文化——国民性”叙事话语模式，把叙述焦点转移到人物的社会命运与人生困境上来。田家驹多年后以流浪艺术家的身份重访故地，他痛切地意识到自己永远失去了与小豆子之间那种美好纯真的爱情，但他并不后悔当初的人生选择，因为留下来的知青刘力虽然赢得了小豆子的婚姻，但他那平庸的日常生活和精神状态确实不是田家驹的理想人生境界。

除了在叙事话语上追求现代启蒙意识，韩少功早期小说的“进步”倾向还表现为对现代叙事形式的追求。不难看出，在“政治——人格”叙事话语中，韩少功习惯于采用传统型的集体本位的第三人称全知叙事，《七月洪峰》等就是如此，而转入“政治——人性”、“文化——国民性”和“社会——人”叙事话语时，韩少功小说要么直接采用个体本位的第一人称叙事，如《月兰》、《西望茅草地》、《风吹唢呐声》等，要么虽采用第三人称叙事，但叙事焦点直接对准小说中的生命个体，如《回声》、《那晨风，那柳岸》、《远方的树》等，这种叙事人称及其性质的转换显然反映了韩少功告别传统、走向现代的小说叙事美学追求。不仅如此，韩少功这一阶段还热衷于运用少年视角，如《火花亮在夜空》中的小芸，《晨笛》中的福它，同样体现了作者突破传统成人自我叙事的努力。还有《飞过蓝天》使用动物视角，创

造性地让鸽子“它”与知青“他”之间展开交叉叙事对话，展示了别具一格的叙事个性。从叙事情态上看，这一时期韩少功小说习惯于主观叙事而非客观叙事，叙事中往往夹杂议论或抒情成分，但相对而言，《七月洪峰》等传统叙事中的政治性议论和抒情时常会伤害小说叙事艺术的圆融，而《月兰》、《西望茅草地》、《回声》、《远方的树》等小说中的哲理性议论和抒情基本上属于小说叙事整体的有机构成。从叙事结构上看，韩少功早期小说大抵属于以人物为中心的情节结构，有的虽然在叙事时间上也运用倒叙或闪回，如《西望茅草地》、《回声》等，但读者还是很容易把握或还原故事的时间顺序。《道上人匆匆》最能反映青年韩少功追求现代性的时间叙事结构的急迫倾向。小说由六个部分组成，小标题分别为“六点十五分”、“六点五十五分左右”、“七点三十分左右”、“八点零三分”、“八点二十三分”、“九点正”，很能反映改革初期中国青年追求知识与进步的那种争分夺秒的现代性冲动。

二

如果说 1977—1983 年间的“伤痕——反思——改革”小说阶段是韩少功小说全面追求现代意识的“进步”时期，那么从 1984 年底参加所谓“寻根文学”会议——“杭州会议”^⑥前后开始，韩少功的小说就已全面步入以反思现代性为前提、以中西融合为目标的“进步的回退”轨道。虽然韩少功直到新世纪初才正式提出文化和文学意义上的“进步的回退”理念，但他实践这一创作理念由来已久，且延续至今。自 1984 年开始，韩少功一直就在质疑现代性的“进步主义”。他在《进步的回退》（2001 年）一文中援引《道德经》名言“为学者日益，为道者日损”，认为老子“是说在学习知识方面要做加法，在道德精神方面要做减法；也就是说，不断的物质进步与不断的精神回退是两个并行不悖的过程，可靠的进步必须也同时是回退”。不仅社会文化发展如此，文学演化同样应该如此。韩少功认为文学不会像电脑那样频繁换代升级，“文学永远像是一个回归者，一个逆行者，一个反动者”，他还相信“一个真正成熟的现代主义者，同时也必定是一个古典主义

者”，判定一个作家是现代还是传统取决于我们看问题的不同角度和侧面^⑦。在韩少功那里，进步与回退一体两面，是同一个过程的两个面向。现代与传统的关系同样如此。“进步的回退”意味着“现代的传统”，因为“事情只能是这样，新中有旧，旧中有新，‘传统’与‘现代’在很多时候是一种互相渗透互相缠绕的关系”，任何一次对“传统”的回望都离不开“现代”视角的解释和重构，而且“任何创造都是‘新’‘旧’相因，‘新’‘旧’相成的，都是从一次次传统的现代再生”。韩少功这样就拆解了长期以来中国文化界和文学界盛行的新与旧、现代与传统之间的二元对立思维模式，在反对“守旧”、“复旧”、“怀旧”的同时坚持“创旧”，也就是“旧获新解”、“旧为新用”^⑧。从“寻根文学”开始，韩少功就一直走在这样一条融合新旧、打通中西、熔铸古今的文学大道上，这是对他自己创作初期现代性崇拜的一次有力的反拨。

韩少功小说创作上第一次大规模“进步的回退”发生在1984—1994年间。这个阶段的小说实验之作大都最早收入《诱惑》（湖南文艺出版社1986年版）和《北门口预言》（南海出版公司1995年版）两个集子。这个时期韩少功以“寻根文学”主将身份亮相，主张“文学之‘根’应深植于民族文化传统的土壤里”，当代中国作家应该寻找自己的“文化根基和文化依托”，“通过释放现代观念的热能”，“来重铸和镀亮”“民族的自我”^⑨。从精神内涵上看，韩少功“寻根”时期的小说创作总体上呈现出“文化——存在”叙事话语形态。西方现代派文学的存在主题开始占据韩少功“寻根”小说的精神中心，此时的他热衷于非理性的生命存在书写，热衷于对生命存在的精神分析和心理透视，热衷于挖掘当代中国乡村和城市中种种非常态的生存境遇，揭示出其中隐含的病态心理和荒诞意识，由此带来了韩少功“寻根”小说中挥之不去的神秘和虚无气息。韩少功那时翻译了米兰·昆德拉的《生命中不能承受之轻》，在该书附录中，昆德拉认为小说必须回答：“人的存在究竟是什么？其真意何在？”^⑩这种小说观深刻地影响着韩少功小说叙事话语转向。但必须看到，韩少功“寻根”小说中的存在书写并未脱离而是深植于他对当代中国乡村乃至城市文化

形态的审视和剖析之中，他在追寻西方现代派文学“存在”主题的“进步”之时，明确地坚守了“回退”到民族本土文化形态叩问或拷问的立场。这方面影响最大的当属于他的乡土“寻根”小说系列。《爸爸爸》中的鸡头寨和鸡尾寨毫无疑问是古老乡土中国的当代缩影，寨中山民正是韩少功所谓的一群“鸟的传人”，而褪去了龙凤图腾外衣的丙崽则沦为了一个在肉体和精神上永远长不大的双重侏儒。老作家严文井最早发现了这篇小说的民族神话特征^⑪，刘再复则进一步指明了丙崽神话思维中非此即彼的“二值判断”模式^⑫，这意味着韩少功的小说创作潜入了民族集体无意识，而不再像早期作品那样更多地停留在社会政治和一般文化层面。而李庆西从现代人类生命存在困境角度出发，认为“丙崽的象征意义实在是人类命运的某种畸形状态”^⑬的艺术表达。我以为只有综合前者的文化视角和后者存在视角，才能完整地揭示韩少功“寻根”小说的“文化——存在”叙事话语形态。如果仅从文化视角解读《爸爸爸》，那么无法揭示这篇小说与《回声》的根本区别，《回声》中的刘根满和两个村庄的械斗，正是作者致力于国民劣根性文化批判的产物，而《爸爸爸》则从民族文化批判深入到了对人类生命存在困境的悲悯，丙崽的两句神秘谶语“爸爸爸”和“×妈妈”中其实隐含了人类由于恋父恋母所导致的双重“无我”体验。由此可见，韩少功的“寻根”小说既不同于阿城《棋王》式的“文化——人格”叙事话语，也不同于莫言《红高粱》式的“文化——本能”叙事话语。

在韩少功的乡土“寻根”小说中，像《爸爸爸》这样从文化角度潜入民族和人类集体无意识的作品不少，如《归去来》写两个知青黄治先与马眼镜的身份错位与心理合一，既受了中国庄禅传统文化的暗示，也受了西方现代派包括魔幻现实主义的影响^⑭。小说结尾处，主人公感觉自己无法走出“巨大的我”，这说明了人类文化心理结构的强大和超稳定。与《远方的树》相比，这篇小说同样写知青“归去来”，但精神旨趣已完全不同。再如《诱惑》，写几个知青的深山探险，他们在大山深处穿越了历史与现实的界限，领悟了时空的神秘和永恒。这同样写的是人类集体无意识的苏醒。《空城》中神秘的老妇和锁城，连带着知

青一代的集体记忆，全部沦为“一个远古的暧昧不明的神话”，作者探寻的显然是集体无意识心理。《雷祸》围绕死者所展开的山民群体心理嬗变描摹，折射的正是人类集体无意识中的矛盾情感纠结。《蓝盖子》写陈梦桃发疯，那个神秘丢失的“蓝盖子”恰恰隐含了主人公内心隐秘被揭开后的恐惧，它已经成了生命存在焦虑的象征符号。《老梦》写勤保的梦游症，症状中隐含的症结正在于那个特殊年代给一代人带来的深层变态心理焦虑，梦的显义与隐义都已超越了个体无意识范畴。《史遗三录》无论写猎户杨某还是公社秘书何某，抑或写棋霸李某，都在浓郁的传统民族叙事中灌注着强烈的现代荒诞意识，直抵民族文化心理结构深层。《北门口预言》写职业刽子手周老二的杀人和政治犯王癩子的冤死，隐喻了民族文化心理结构中的暴力循环和嗜血情结。这个短篇可视为莫言后来的长篇力作《檀香刑》的艺术先声。《领袖之死》写有历史污点的长科极具表演性的悲痛，透过其符号化的眼泪挖掘社会无意识心理，勘探生命存在的荒谬感。《鼻血》透过伙夫知仁的生理症状窥探其心理症结，通过一场畸形的单恋白日梦的破产，隐喻了生命存在的幻象。《山上的声音》写二老倌神秘的“飘魂”，在超验的叙事中叩问人类的非理性经验。《余烬》写福生不可思议地一脚踏入20年前的记忆河流，如真似幻，暗示了人类历史文化心理结构的超稳定状态，与《归去来》异曲同工。这些“寻根”小说都体现了韩少功创作上“进步的回退”趋向，既有现代的世界性和人类性眼光，又植根于传统的民族本土文化形态。

韩少功“寻根”小说中还有些横跨乡村与城市的作品，最典型的当推《女女女》。么姑的形象其实在《火花亮在夜空》里已出现过，但那是一个流行的“伤痕”艺术形象，属于“政治——人性”叙事话语的产物，而《女女女》中的么姑形象实现了对既定现实主义形象模式的改写。这是一个积淀着人类集体无意识的神话原型形象，晚年的她因为“讨账瘫”而退化至婴儿状态，从年轻时的理性的人，退化至蛮不讲理的非理性的人，乃至退化为囚禁在木笼中的猴状物，最终异化为鱼状物。不仅如此，连她的干女儿老黑也随着岁月的推移，逐渐显现出鱼的形象。韩少功通过象征性的神话书写，传达了他对现代人类生存困境

的思索。还有《鞋癖》，写父亲不堪政治折磨离家出走，母亲因此罹患“鞋癖”，但作者将这种个体无意识的“鞋癖”追溯至母亲老家澧州历史上的一次集体断足事件，从而抵达了民族集体无意识心理潜层。《暗香》写得更加神奇，城里退休多年的老魏在孤独中迎来了不速之客蒋竹青的拜访，而此人正是老魏早年小说手稿中的花工，浑身暗香的竹青亦真亦幻，他纯朴的乡土气息对于晚年老魏的现代性城市病而言无疑是一种心灵救赎。韩少功也有纯粹城市题材的“寻根”小说，它们集中于现代城市文化之根的批判性审视。虽然“乡土是城市的过去，是民族历史的博物馆”，其间隐含了“汉魏或唐宋的投影”，但“缺乏个性”、“历史短暂”的城市并非不可以寻根，但也不必像王安忆等人那样去“写城市里的乡村”^⑤，韩少功把笔触直接对准了现代城市文明的生存危机和心理隐疾。《火宅》（又名《暂行条例》）用荒诞戏谑的笔法反讽现代城市社会秩序，诸如语监署和语管局的设置，禁语膏和语管条例的实施，折射了作者对现代城市文明病的反思。《真要出事》和《梦案》（又名《会心一笑》）也都属于荒诞派的现代城市文化“寻根”之作，揭示了现代城市人陷入焦虑和恐惧的无根状态。《谋杀》如出一辙，同样写虚拟的心理真实，但荒诞感减弱，神秘性增强。《昨天再会》（又名《很久以前》）质疑返城知青的集体记忆和个体记忆，《红苹果例外》拷问现代城市人虚伪不实的生存表演困境，无不表明了作者对现代城市文化无根状态的忧思。不过这类城市小说通常并不被认为是“寻根”小说，因为不及韩少功纯写乡村以及横跨城乡的“寻根”小说更能传承民族叙事传统。同样是“文化——存在”叙事，前者西化程度更高，不如后两者更能彰显韩少功“寻根”小说致力于“进步的回退”的文学诉求。

关于韩少功“寻根”小说的文体诉求，王蒙曾敏锐地发问：“聊斋的作者会把二十世纪八十年代的韩少功列为同道吗？”他认为韩少功此时的小说“有一种现实与幻想的交融”，“和在他这样年龄的作家中比较少见的平静从容”^⑥。这主要评说的是韩少功的小说《鼻血》，因为其中写到了神秘的空屋和闹鬼，写到了男女主人公穿越时空的超验心灵感应爱情故事，堪称淘洗和净化过了的现代版《聊斋志异》一则，小说中神秘的大明星小

杨子不是花妖狐魅却胜似狐魅花妖,因为更符合现代人对于非理性书写的文学接受心理。惟其具有融会古今中西的文学追求,韩少功才能在学习“进步”的西方现代派文学的同时致力于以“聊斋”为代表的民族传统文学叙事精华的“回退”,所以他才能获得同龄作家中“少见的平静从容”。关于《聊斋志异》,鲁迅赞其“描写委曲,叙次井然,用传奇法,而以志怪,变幻之状,如在目前;又或易调改弦,别叙畸人异行,出于幻域,顿入人间;偶述琐闻,亦多简洁,故读者耳目,为之一新”^⑩。而揆之韩少功“寻根”小说,《史遗三录》正所谓偶述琐闻之简洁者,《鼻血》、《暗香》、《归去来》、《北门口预言》、《谋杀》、《余烬》等可谓善写变幻状之志怪者,《爸爸爸》、《女女女》、《蓝盖子》、《雷祸》、《老梦》、《鞋癖》、《梦案》等则堪称出真人幻之别叙畸人异行者。这三者在韩少功笔下并非截然分开,而是互补融合关系,这就如同《聊斋志异》融合幻真,戮力于传奇与志怪的文体融合,而唐人传奇则致力于六朝志怪与野史杂传的文体融合一样。以幻见真、以虚用实,用西方现代非理性潜意识心理学之视野,观照当代中国城乡中奇人异事、畸人异行,既有西方现代派小说做派,亦有中国古典志怪传奇小说风味,这就是韩少功“寻根”小说会通中西的艺术选择。于是我们看到了韩氏“寻根”小说中一系列傻子和疯子形象,这是一群不同程度的神经症患者或心理变态者,他们匪夷所思的言行举止、奇闻异事,如“坐桩”、“开款”、“飘魂”、“鞋癖”、“入山”、梦游、闹鬼、抬尸、偷窥、抓野人、祭谷神、唱古歌、占卜、谶语、通灵,等等,无不在非理性的幻域与现实的人间之间游移,堪称中国当之志怪体传奇小说。实际上,唐人传奇在继承和发展传统史传第三人称全知叙事和六朝志怪第三人称限知叙事的同时,还特别创制了第一人称限知叙事^⑪,而韩少功在进入“寻根”小说阶段后开始大量运用第一人称和第三人称限知叙事,作者或叙述者不再充当间离文本的主观型议论者和抒情者,这是一种“不可靠”的中立冷静的客观叙述者,由此增强了韩氏“寻根”小说叙事的神秘氛围。显然,这是韩少功对其早期现实主义小说广泛采用全知叙事的那种“进步”的反拨。不仅如此,韩氏“寻根”小说与其早期小

说相比,明显加快了散文化步伐,虽然也追求奇谲怪诞的故事情节,但叙述结构不再以情节为中心,而更近似于野史杂传,由此,韩氏“寻根”小说告别了早期现实主义小说的时间结构主导模式,开始转向散文化的片断式或拼贴式的空间结构模式,这也是韩少功在“寻根”叙事文体上的一个“进步的回退”标志。

三

韩少功小说创作生涯中第二次有深度地“进步的回退”发生在1995—2002年前后。这个时期的他作为新版《天涯》的主编卷入了20世纪90年代中国思想界大论战,故而时常以散文随笔作家的形象现身,以致于放弃了中短篇小说创作,转而致力于两部散文化或随笔化的长篇小说《马桥词典》和《暗示》的精心营构。这两部长篇实验文本的诞生,显然与90年代以来的全球化语境有关,也与当时国内流行的西方哲学“语言学转向”有关。如何既保持对西方现代“进步”文化的不断追寻,同时又不丧失本土民族文化与之对话的权利,也就是在新的语境中继续坚持“进步的回退”,这是摆在当年韩少功面前的一道难题。由此催生出了韩少功将西方现代语言哲学(符号学)与中国本土叙事传统融为一体的长篇小说新形态。韩少功曾明确表示他不赞成西方学界“人一言”分析框架,而倾向于使用“人一符号(象+言)”分析框架。这既受了当代西方符号学的启示,也得益于中国汉魏时期王弼等人有关“言象意”之辩的滋养^⑫。所以在韩少功看来,如果说《马桥词典》“主要是研究语言作为一种符号它是怎样介入我们的人生的”,那么《暗示》则是“研究具象作为符号是怎样介入我们的人生”^⑬。前者偏重于“人一言”分析框架,后者致力于“人一符号(象+言)”分析框架,由狭义的语言(方言)进入到广义的语言(包含“言象意”的符号体系),这是韩少功从《马桥词典》到《暗示》中所发生的语言学或符号学的内部转向。韩少功还曾写道:“我在写完《马桥词典》一书后说过:‘人只能生活在语言之中。’这有点模仿维特根斯坦或者海德格尔的口吻。其实我刚说完这句话就心存自疑,而且从那时候起,就开始想写一本书

来推翻这个结论，来看看那些言词未曾抵达的地方，生活到底是否存在，或者说生活会怎样地存在。”^②在我看来，韩少功这个时期的长篇小说创作已经进入了“语言（符号）—存在”叙事话语形态，他思考的重心在于符号或广义的语言与人的生命存在状态的关系。这是对作者“寻根”时期“文化—存在”叙事话语形态的深化和推进，因为语言或符号正是文化的载体。

虽然“语言—存在”叙事话语是一种典型的西方现代思维模式或言说方式，但在韩少功的笔下依旧散发出强烈的中国本土文化精神气韵。这说明韩少功在西化的同时还是坚持从本土出发，再次彰显了他“进步的回退”的精神姿态。他并未在《马桥词典》的创作中被海德格尔“语言是存在的家园”这类玄妙思辨的哲学命题所牵制，而是选择了对一个典型的南方中国小镇的方言体系进行搜集、破译和编排，而且通过对这个特殊的方言词语世界背后隐匿的生命存在讯息的打捞、捕捉和还原，韩少功呈现给中外读者的是一个非正统、非规范的游离于汉语普通话语言秩序之外的民间艺术世界。在叙述者“我”的视野中，这是一个充满了矛盾、含混和悖论的民间方言世界，所有的人与物或事件都无法做出截然的评判，这就如同马桥人的一句俗语“梔子花，茉莉花”一样模棱两可，暧昧、飘忽、游移，让人莫衷一是；又如罗伯的“打玄讲”，真真假假，阴阳莫辨，正所谓“因是因非，即此即彼，玄道本就是不可执于一端的圆通，永远说得清也永远说不清”。马桥人就喜欢使用矛盾而含混的词语，比如“冤头”，包含爱与恨两种含义；比如“怜相”，意指漂亮得让人想哭；比如“狠”，既指本领高超又指不怀好意；“怪器”，包含着赞赏与批评双重意涵；还有“白话”，其中居然隐含了欺骗的含义，如此等等。马桥人还喜欢使用“对义词”，比如“醒”与“觉”，比如“元”与“完”，在使用中意思正好与普通话中相反，原本是通向悖论的两极，就此在马桥人这里实现了对立统一。《马桥词典》既闪耀着西方现代语言哲学和存在哲学的光芒，也释放着中国古老东方哲学的智慧。在这部当代玄怪小说中折射的是现代语言视界中马桥人的一种悖论式存在境遇，而非所谓浪漫式的诗意栖居。作者无意对马桥的人和事做出简单而明确的评价，

诸如摆渡老倌追赶知青索要渡船钱，本仁的前妻送其回江西，马鸣等“神仙府”中人究竟是“科学”还是“懒”，万玉醉心于唱情歌却无男根，丐帮“九袋爷”的奇异人生，陷入政治漩涡的马疤子的生死宿命，茂公誓将“单干”进行到底，“宝气”志煌莽撞而充满才艺，长相“不和气”的漂亮女人铁香的恩怨情仇，“红花爹爹”罗伯与支书本义的同性恋，生了一大堆娃子的“津巴佬”兆青……这些鲜活的人物都有自己的声音，他们众声喧哗，集体构筑了《马桥词典》的多声部世界。而作为一部巴赫金意义上的“复调小说”，《马桥词典》中几乎每一个声音又都具有双重性、矛盾性和悖谬性。

需要指出的是，在《马桥词典》问世的1996年底，韩少功翻译的葡萄牙作家佩索阿的长篇随笔《惶然录》也随之发表。在《译后记》里韩少功写道，《惶然录》是两个“索阿（SOA）”之间的一次长谈，“两个‘索阿’没有向我们提供任何终极结论，只是一次次把自己逼向终极性绝境，以亲证人类心灵自我粉碎和自我重建的一个个可能性”^③。联系到《马桥词典》中悖论性的语言秩序背后呈现的悖论式的存在境遇，我们很难不认为韩少功的这段译者告白不是他的夫子自道。《马桥词典》的作者像《惶然录》的作者一样内心中充满了矛盾和焦虑，但佩索阿选择了现代西方式的直接敞开内心的撕裂和挣扎，而韩少功则把自己内心中现代与传统的强烈冲突含蓄地化解到了中国民间的东方智慧中。所以王蒙说：“韩书丝毫没有避开生活中那令人痛苦的一面，但全书仍然洋溢着一种宽容和理解，一种明智的乐观，一种中国式的怨而不怒乃至乐天知命与和光同尘。”^④这种东方式的含蓄和模糊的精神文化立场到《暗示》中就变得明确和坚定多了。《暗示》中的地点由马桥镇变成了太平墟，人物由农民为主变成了以知青为主，韩少功以第一人称剖析并讲述了太平墟知青一代所经历的社会生存状态和精神境遇。无论是“我”还是老木、小雁、大头、大川、鲁少爷，无论在革命年代还是改革年代，无论在乡村还是在城市乃至大洋彼岸，他们的人生都是符号化的存在，他们的存在都被各种语言符号（“文符”）或具象符号（“象符”）体系所裹挟或操纵，他们活在符号中，无力反抗符号的统治而只能因

禁于符号的牢笼。如果说韩少功在《马桥词典》里寄望于用方言反抗普通话的语言符号暴政,那么他在《暗示》中已经放弃了用具象反抗语言,因为那不过是用一种符号反抗另一种符号,实际上言与象两种符号体系不仅共在而且共谋,生命由此被文符和象符所缠绕并宰制,这是人类生命存在困境的隐喻。韩少功在《暗示》中创造性地清理了中国历史上从“纹治”(具象符号统治)到“文治”(语言文字符号统治)再到“纹治”的内在轨迹,而小说中知青一代所遭遇的正是当代符号化的“新纹治”时代,既包括革命年代的政治具象符号统治,也包括改革年代的商业具象符号统治,以及二者之间的互动和互渗。韩少功还重点思考了文象分离、文象相违、言象共在、语言空心化、明言与暗象等问题,其中“言、象、意之辩”一节最能体现他把西方现代语言学和符号学理论与中国古典语言哲学理论相结合的努力。对韩少功而言,摆脱现代社会符号体制统治的唯一途径在于接近自然,因为“接近自然就是接近上帝”(《家乡》),所以《暗示》最后一节题名《乡下》不是偶然的。韩少功在《默契》一节还写道:“我也是一个把感觉留在过去的人——也许是留在唐诗、汉雕、秦篆里”;“我似乎更愿意自己走入一个我不可接受的时代,比方走入青铜岁月的边关驿道,在一次失败的战役之后,在马背上苍山如海残阳如血”。这就明示了韩少功“进步”中“回退”的精神姿态。

从叙事文体方面看,韩少功这两部现代语言符号学色彩强烈的长篇小说也显示了“进步的回退”特征。这主要表现为它们共同的长篇小说散文化和随笔化倾向。韩少功认为西方小说脱胎于戏剧,属于“后戏剧”叙事传统,而中国小说脱胎于散文,属于“后散文”叙事传统^⑧。前者注重情节冲突,故而小说戏剧化,而后者淡化情节冲突,所以小说散文化。中国散文化小说叙事传统不仅反对西方戏剧化小说的主导性人物、情节和主题模式,而且具有“夹叙夹议和情理交错”的“跨文体和多文体”特征,故而“文史哲”多位一体,而不像现代小说实行“文体分隔主义”,其本质是现代人的“精神分裂主义”^⑨。韩少功写《马桥词典》和《暗示》正是为了打破现代中国小说由于西化影响而出现的戏剧化情节模式和文体分

裂惯性,他宁愿把这两部长篇小说称之为“读物”,他想“把小说写得不像小说”。他明确表示愿意回到中国古代笔记小说传统中去,他认为古代笔记小说像《清明上河图》那样的散点透视结构比西方小说的焦点透视结构更自由,能传达和承载更多信息,他反对那种让读者产生“信息饥饿”的所谓现代小说^⑩。于是我们看到韩少功在《马桥词典》和《暗示》中推行文体整合主义,打破文体界限,把中国古典小说文体资源与现代西方学术随笔文体嫁接起来,中国古代笔记小说中诸如博物、搜神、志怪、志人、野史、轶闻、杂俎、丛谈、考证、笑林等传统因素与西方现代词典体、片断体、理论随笔体等文体因素在韩少功笔下熔冶于一炉。为了实现这种文体融合和文体杂糅,韩少功在这两部长篇中灵活地采用第一人称与第三人称视角相结合、全知叙事与限知叙事相结合、主观叙事与客观叙事相结合,文本中的“我”集叙述者、议论者和抒情者于一身,游刃有余地实现着向“文史哲不分家”的小说叙事传统的回归。从叙事结构上看,这两部长篇都属于散点透视型的联缀式组合结构。这种长篇结构方式在中国古代很流行,著名者如《水浒传》和《儒林外史》,重要的小说人物都各自构成单元,各单元之间彼此勾连,由人物渐次传递叙事接力棒。鲁迅说《儒林外史》“全书无主干,仅驱使各种人物,行列而来,事与其来俱起,亦与其去俱讫,虽云长篇,颇同短制;但如集诸碎锦,合为帖子,虽非巨幅,而时见珍异,因亦娱心,使人刮目矣”^⑪。这段话基本可以移用来评《马桥词典》和《暗示》。王蒙早就发现了《马桥词典》与《儒林外史》的叙事结构渊源,他说韩少功在战略上藐视传统,居然把小说写成了词典,但在战术上又重视传统,把许多个各自独立却又味道一致的故事编在一起^⑫。说到词典体,《马桥词典》主要是受了昆德拉《生命中不能承受之轻》中词典体一节“误解的词”的影响,其实也不难看出它与《世说新语》的渊源,该书现存的“三十六门”均以词语标题,如“伤逝”、“任诞”之类,庶几可视为中国古代的词典体小说。至于《马桥词典》那种由一地之方言组合的短篇集锦式结构,更是深得中国古典长篇小说的结构艺术堂奥。我们不难从中找出一个个的人物单元结构,比较重要的有希大

杆子、马鸣、万玉、马疤子、九袋爷、志煌、本义、铁香、复查、兆青、马同意、罗伯等，以他们为中心的叙述单元结构在整部作品中占有绝大比重，这些人物单元结构的联缀组合构成了《马桥词典》不同于词典汇编外在结构的内在隐形结构。

相对于《马桥词典》而言，《暗示》的故事性大为减弱，理论随笔性进一步增强，这使得《暗示》更像中国古人所谓“杂俎”类作品。谈到《暗示》的文体，韩少功明确表示自己主动放弃了西方式焦点结构而采用中国传统散点结构，因为焦点结构特别适宜于宏大叙事，而大约从罗兰·巴特开始就在西方出现了“散碎化”叙事和“片断体”结构^⑧，这意味着韩少功特别善于从西方现代或后现代“进步”文体中吸收那些能够与中国小说叙事传统相对接的滋养。确实如此，罗兰·巴特以《神话》、《S/Z》、《恋人絮语》、《符号王国》等为代表的系列长篇理论随笔集给予《暗示》的文体启示是毋庸置疑的，而福柯的《词与物》、鲍德里亚的《消费社会》等带有强烈的西方现代语言学 and 符号学色彩的理论著作也对《暗示》的文体具有重要影响。韩少功在《暗示》里通过剖析知青一代在不同社会语境中的人生遭际，揭示了政治具象符号系统和商业具象符号系统在人生塑形中的意识形态权力本质。前者如“军装”、“铁姑娘”、“红太阳”、“忠字舞”、“俄国歌曲”、“电视政治”等，后者如“时装”、“卡拉OK”、“广告”、“包装”、“商业媒体”、“假冒产品”、“小姐”等。韩少功别具一格地对知青一代的人生具象作了感性和理性结合的符号学分析，这种编码与解码的分析范式 and 行文的片断体结构形式基本属于罗兰·巴特式的“文化研究”范畴。但和《马桥词典》一样，韩少功再次袭用了中国长篇小说叙事传统中的人物单元联缀式结构方式，以“我”、老木、小雁、大头、小青和易眼镜、大川、鲁少爷等为中心的一系列叙事单元结构板块被作者巧妙地穿插在不同的具象符号学理论分析中，只不过人物单元结构在《暗示》中是被“象典”联缀，而在《马桥词典》中是被“词典”联缀。这些人物单元结构或片断叙事组织的存在，极大地强化了这两部长篇小说的叙事空间化倾向。这也是韩少功从“寻根”时期转向“语言”时期的一个重要标志。由于散文化和随笔化的程度日益

加强，韩氏小说的叙事空间化倾向也随之强化。虽然《暗示》里的人物和叙事远不如《马桥词典》带有传奇志怪色彩，因此也就减弱了所谓小说性，但必须看到，《暗示》中剥离了神秘外衣的日常生活叙事也并非真的丧失了小说性，其中老木的人生具象故事颇为丰富和深邃，而鲁少爷与妻儿的人生具象故事更是令人感慨唏嘘，写鲁少爷中年丧子之痛的《拥抱》一节是全书中最为令人动容的篇章。毋庸讳言，在叙事文体的中西融合即“进步的回退”上，《马桥词典》以中化西，古为今用，更有中国作风和中国气派，而《暗示》的符号学西化色彩似乎过于浓重了一些。

四

韩少功谈到《马桥词典》时说过：“采用词典体首先出于我对语言的兴趣”，“我把语言当作了我这部长篇小说的主角，一如很多小说家把人物当作他们的主角”。他还说“词典体这种形式迫使我采用一些新的手法和结构来展开叙事，甚至来重组我的思绪。这包括把小说因素与非小说元素结合起来，把小说与散文甚至与理论的元素结合起来”。所以他自认为写的“不是一部严格意义下的小说”，而可能是一部“仿小说”、“半小说”，或者干脆就是“一本书，一本广义的读物”，“它也许更接近中国古人对文学的定义，接近中国古人那种文、史、哲三位一体的写作”^⑨。这说的虽然是《马桥词典》，但对于《暗示》同样契合，它们都是韩少功在20世纪90年代迷恋语言学和符号学而进行中西融合的跨文体写作的产物。应该说，大约在2002年完成《暗示》写作的前后，韩少功对语言学和符号学的过度迷恋开始消褪，他的小说创作开始步入“去语言化”或“去符号化”的阶段。从2001年起，韩少功重燃了中短篇小说的写作热情。新世纪以来他的中短篇小说最先收入《报告政府》（作家出版社2005年版）集子里，此后又陆续写了一些中短篇，与《报告政府》的部分作品一起收入了《赶马的老三》（上海文艺出版社2012年版）这个集子中。这些不拘一格的中短篇小说已经摆脱了语言学和符号学的理论羁绊，人们仿佛看到从前那个“寻根”时期的韩少功又回来了。不仅如此，韩少功在中短篇小说之外还

推出了《山南水北——八溪峒笔记》（作家出版社2006年版）和《日夜书》（上海文艺出版社2013年版）这两部“长篇读物”。《山南水北》号称“长卷散文”，其实它应该是一部短篇笔记体小说集，当然这是用的中国古人的小说概念。《日夜书》是韩少功新世纪的长篇小说力作，也是他的所有长篇小说中最像长篇小说的一部，在文体上几无争议。但无论是《日夜书》还是《山南水北》，都明显呈现出“去语言（符号）化”的特征。韩少功似乎又回到了“寻根”时期的“文化——存在”叙事话语形态。虽然有时还难免带有语言学或符号学的叙事痕迹，但进入新世纪以后的韩少功小说能够更加直接地逼视和拷问当代中国人在文化变迁中的生命存在困境，这种更加自由自在的小说叙事气象是他执著于语言学 and 符号学的小说创作时期所缺乏的，据此我认为韩少功在新世纪以后自觉地进行了第三次“进步的回退”。

这次“进步的回退”对于韩少功而言不仅是一次文学行动，同时也是一次人生选择和文化选择。2000年5月，韩少功迁入了湖南汨罗八景乡新居，从此过起了半乡半城的生活，每年一半在汨罗山乡，一半在海口城市。笔记体小说集《山南水北》就是在这样的人生背景切换下写成的。《山南水北——八溪峒笔记》可以说是一部“去语言化”的《马桥词典》，而《马桥词典》也可以被置换成一部“去语言化”的《马桥笔记》。当年韩少功声称要为马桥镇的每一样东西“立传”，其实《马桥词典》最重要的还是“为野生词语立传”^⑧，为被遮蔽的马桥方言立传，而马桥的人和物实际上被马桥的方言所笼罩。《山南水北》则不同，剥离了语言学外衣后，除了《笑脸》、《准制服》、《怀旧的成本》等少数几篇还有符号学痕迹外，韩少功能更加自由和直接地为八溪峒的每一样东西立传，既为山川草木虫鱼立传，如《扑进画框》、《耳醒之地》、《智蛙》、《治虫要点》、《村口疯树》、《蠢树》、《再说草木》、《每步见药》等篇，也为猫狗鸡鸟日常生灵立传，如《养鸡》、《小红点的故事》、《无形来客》、《清晨听鸟》、《鸟巢》、《忆飞飞》、《诗猫》、《山中异犬》、《三毛的来去》等篇，当然还必须为稀奇古怪、性格各异的山村野夫妇孺立传，如《塌鼻子》、《神医续传》、《老地主》、《卫星佬》、《意见领袖》、《船老板》、《笑

大爷》、《垃圾户》、《邻家有女》、《最后的战士》、《老逃同志》、《庙婆婆》、《蛇贩子黑皮》、《李家兄弟》、《农痴》等篇。通过第一人称“我”的视角，韩少功借八溪峒一隅的山川风土人物表达他对当代中国乡村文化生态的沉醉与忧思，这是一种矛盾文化心理，它与《马桥词典》中折射的悖论性精神立场一脉相承，但内在的精神张力更强更显豁。一方面，“我”带着传统古典情怀来山乡“落草”，“我”对山乡的自然风光与纯朴民风充满了浪漫的诗意想象，如《雨读》、《农痴》、《月夜》、《守秋》、《青龙偃月刀》等篇散发着浓郁的野趣和逸趣；另一方面，“我”对山乡的愚昧和贫穷又秉持现代启蒙情怀和文化批判立场，如《面子》、《垃圾户》、《隐者之城》、《非典时期》、《瓜菜》、《非法法也》、《疑似脚印》、《兵荒马乱》、《豪华仓库》、《蛮师傅》等篇，或批判传统农民文化人格，或暴露乡村政治阴暗面，或用现代城市文化反思传统乡村文明，由此导致了《山南水北》中两个互相对抗和冲突的韩少功展开或激愤或宽容的精神对话，这就如同《惶然录》中两个索阿在冲突中对话一样。一个韩少功是科学主义者、理性主义者、人道主义者，另一个韩少功是浪漫主义者、古典主义者、反人类中心主义者，他们之间的文化精神张力构成了《山南水北》里矛盾性的现代生命存在困境——作者韩少功“进步”中“回退”的悖论式精神境遇。

如果说《山南水北》是“去语言化”的《马桥词典》，那么《日夜书》就是“去符号化”的《暗示》。《日夜书》里几乎找不到符号学理论分析的痕迹，虽然还是有三节采用了词典体，但那是沿袭昆德拉《生命中不能承受之轻》的做法，无伤大体。不难发现，“去符号化”之后《暗示》里的三个主要人物小雁、大川、大头，与《日夜书》里的安燕（小安子）、马涛、姚大甲三个人物之间存在一致性^⑨。如同《暗示》主要透视太平墟知青一代的生活史和精神史，《日夜书》主要透视白马湖知青一代的生活史和精神史，区别在于前者镶嵌进了一个西化的符号学文化研究框架，而后者则是对前者的解码或改写。韩少功在《暗示》里表达了对知青一代深陷符号化人生的深重忧虑，符号化人生是被操纵的人生，隐含了自由的悖论。而在《日夜书》里我们看到了白马湖知青一代同

样充满了悖论性的人生境遇：姚大甲由当初知青中的艺术精英蜕变成了海外行为艺术家，靠贩卖粗鄙话图解集成为生；马涛由当年孤傲的民间哲学家和思想斗士蜕变成了流亡海外的所谓思想达人，脆弱不堪；小安子由当年知青中的铁姑娘蜕变成了私生活泛滥的海外漂泊者；郭又军从当年狂热的革命理想主义者蜕变成了一个日常平庸的“郁闷哥”；贺亦民从一个少年犯变成了打工爷和发明帝，但最终还是被石油城所暗算；马楠从一个逆来顺受提心吊胆的女孩最终变成了一个性格乖戾的家庭妇女；还有叙述者陶小布，那个当年敢于啃尸骨打赌的知青，最终在一场政治人事纠纷中败北，退休后还被侄女马笑月当作仇视的社会精英阶层代表枪杀。这些主要人物的命运无不充满了荒谬感和虚无感，他们的生命存在困境正是韩少功对当代中国文化变迁中现实人生和人之精神境遇的艺术投射。正如书中“我”反复提到的那样：“人生就是一部对于当事人来说延时开播的电影。”电影的剧本已经预先被规定，任何生命个体必须“严格就范，出演各种已知的结果”。你以为可以“自选动作或自创台词”，其实最终被证明是既定故事剧本的一个部分或一个插曲。这是小说中挥之不去的宿命氛围，它笼罩在每一个人物的心间。当年韩少功为译著《生命中不能承受之轻》所写的《前言》中说：“既然永劫回归（或译永远轮回）是不可能的，那么民族历史和个人生命一样，都只具有一次性，是永远不会成为图画草图的，是永远不会成为演出的初排的。”那么选择和比较就丧失了意义。昆德拉的这种历史和人生观念让韩少功“想起了庄子的‘因是因非’说和佛释的‘不起分别’说”，他在现代西方虚无思想与传统东方宿命哲学中看到了相通之处^⑧。多年以后，他在《日夜书》里将这种东西方思想加以熔铸会通，一种类似弘一法师临终前“悲欣交集”的生命情绪弥漫在文本的字里行间。于是在这部昆德拉式的中国小说中，我们再一次看到了韩少功“进步的回退”倾向。

如同《日夜书》和《山南水北》致力于从当代中国社会文化精神变迁的角度透视生命存在困境一样，韩少功新世纪以来的中短篇小说创作也大都遵循“文化——存在”叙事话语形态。虽然《报告政府》等少数篇目有比较强烈的政治诉求，

如为社会底层或弱势群体发声之类，但总体上看，包括这些篇目在内的韩少功新世纪中短篇小说依旧倾注着作者对当代中国现代性发展进程中生命存在状态的反思和警觉。这时期有些中短篇小说可以说是为长篇小说《日夜书》练笔而写的，如《方案六号》里的华裔行为艺术家之于姚大甲，《兄弟》里的罗汉军之于郭又军，罗汉国之于马涛，罗汉民之于贺亦民，都有不同程度上的形象相关性，均致力于当代文化人的精神拷问。中篇《报告政府》在精细的写实中凸现荒诞，通过中国监狱生存景观透视生命个体的存在困境，象征意蕴浓厚。中篇《山歌天上来》通过老寅、老柳、芹姑娘三个性格和命运各异的民间艺术家一生的遭际浮沉，折射了当代中国人在社会历史文化变迁中的悖论性存在境遇。短篇《老狼阿毛》以动物视角检讨了人类中心主义，堪称一则现代人类生命存在困境的绝妙寓言。《月下桨声》关注底层而超越了政治，通过山村小女孩的形象刻画寄寓了人类超越生存困境的美好精神。《空院残月》则写出了新世纪中国乡村破败中的精神孤寂，刘长子和妻儿的病态生存遭遇充满了生命荒原气息。《土地》写失去了土地的孝佬妻离子散，小说中死亡的鸟儿隐喻了新世纪中国乡村濒临绝境的生存图景。《白鹿子》写季窑匠的幽灵频现，折射了这个时代的山民各有各的不幸，包括外在的生存悲苦和内在的精神恐惧。《生离死别》写玉老参与老伴相约杀死对方，最终玉老爹杀妻后无法自杀只能入狱，小说写得沉痛而悲凉，生命绝境被死亡笼罩。《末日》写地震来临前贫下中农王泽彪的阴暗心理，见证了人性的丑陋和生命的荒芜。《西江月》通过底层龌牙仔的惨烈复仇暗示了这个两极分化时代的生命恐惧和存在性不安。《生气》则对有闲无聊的富人阶层作了讽刺性刻画，同样隐含了我们时代的病态性不安和神经敏感症。《是吗》写无法确证历史的惶惑，《第四十三页》写误入时间隧道的恐惧，二者都表达了对时间和历史的存在性不安。以上作品都表达了韩少功对现代性的忧思，他苦苦寻觅的还是如何在追求现代性“进步”的同时深入挖掘中国传统文化资源，正所谓“进步的回退”。于是我们看到了《赶马的老三》和《金刚怒目》中充满了传统民间文化人格力量的艺术形象。老三（何大万）表面上诙谐机智、

能说会道,内心则秉持正义和良知;吴玉和表面上温文尔雅,骨子里却有金刚怒目、威武不屈的浩然之气。他们的存在分明让读者看到了韩少功对文化和文学“寻根”的艺术回归。

从叙事文体上看,韩少功新世纪以来的小说创作虽然也借鉴了西方现代或后现代的文体资源,如《山南水北》对佩索阿“长卷散文”《惶然录》的借镜,《日夜书》对昆德拉《生命中不能承受之轻》“四重奏”或“多重奏”形式的效法,还有《801室故事》的“反小说”文体试验之类,但他这时期的整体叙事艺术趋势则是向中国传统的小说叙事模式回归和新变。尽管韩少功这一时期的小说已经“去语言(符号)化”,但他依旧承续了“语言(符号)化”时期所追求的“文史哲”文体融合理想,继续把第一人称与第三人称、主观叙事与客观叙事、全知叙事与限知叙事结合起来,由此在叙事上仿佛从容信步、优裕自如,穿梭在不同的文体之间。值得注意的是,作者在《山南水北》开篇中就明确提到纪昀的《阅微草堂笔记》(以下简称《阅微》),他不会不知道《聊斋》与《阅微》的差异,纪昀曾讥刺蒲松龄是“才子之笔”而“非著书者之笔”,对《聊斋》以唐人传奇之法志怪颇有微词,而他的《阅微》“尚质黜华,追踪晋宋”,正与尚绘藻的《聊斋》相反对。在鲁迅看来:“纪昀本长文笔,多见秘书,又襟怀夷旷,故凡测鬼神之情状,发人间之幽微,托狐鬼以抒己见者,隼思妙语,时足解颐;间杂考辨,亦有灼见。叙述复雍容淡雅,天趣盎然。”^⑧这虽然说的是纪昀和《阅微》,但移用来评韩少功和他的《山南水北——八溪峒笔记》也大致不谬。《山南水北》中也有少量当代神秘灵怪故事,如《智蛙》、《拍眼珠及其他》、《村口疯树》、《藏身入山》、《山中异犬》、《当年的镜子》、《寻找主人的船》、《蛇贩子黑皮》等篇,但都写得雅洁朴拙,不事夸饰,与韩少功“寻根”时期的神秘小说和《马桥词典》中的神秘叙事都偏重于猎奇藻饰有着显著差异。不难看出,韩少功的《马桥词典》和“寻根”时期的神秘叙事比较接近于《聊斋》的写法,用笔记小说文体写传奇小说,大都篇幅较长,属于“笔记体传奇小说”^⑨,而新世纪以后的《山南水北》中传奇色彩尤其是志怪色彩明显减弱,大都引而不发,“尚质黜华”,故而篇幅短小,比

较接近于《阅微》的古典笔记小说文体特征。与《山南水北》的笔记体不同,《日夜书》走的是传奇体路线,整部作品可以视为关于姚大甲、陶小布、郭又军、马涛、贺亦民、小安子、秀鸭婆、吴天保等几个主要传奇人物的传记组合,拆解开来每篇传奇或传记既有相对独立性又有整体关联性。总的来看,韩少功新世纪以来的小说创作明显呈现出将传奇现实化或“去神秘化”的艺术倾向,除了《白鹿子》等少数神秘篇什,读者很难再找到韩少功早年“寻根”小说和《马桥词典》中那么浓重的神秘志怪痕迹。但韩少功新世纪小说的传奇性依旧强烈,专写异人异事异物的传奇体(起源于纪传体)成了韩少功新世纪小说文体的首要选择。诸如《兄弟》、《山歌天上来》、《生离死别》、《西江月》、《赶马的老三》、《怒目金刚》,都是韩少功新世纪倾力创造的新古典主义“传奇体”小说力作,或是一个人的传奇,或是两三个人的传奇,相当于合传。

由于选择了传奇体或纪传体,韩少功新世纪小说叙事的空间化程度进一步增强。显然,《山南水北》的主体结构属于近百篇“传奇体笔记小说”的横向空间联缀组合,写剃头匠何爹的那篇《青龙偃月刀》尤其精妙绝伦。而《日夜书》则属于近十个主要传奇人物的“笔记体传奇小说”的长篇艺术组合,它和《马桥词典》以及《暗示》一样,袭用了《儒林外史》为代表的中国古典长篇小说以人物单元联缀式组合为结构特征的叙事传统。这种小说叙事空间化而非时间化的特征不仅体现在两部长篇作品中,而且也表现在韩少功新世纪以来的中短篇小说创作之中。《801室故事》简直是一篇极端的空想小说,既没有人物也没有故事,只有纯粹的空间展览,这种极端的反时间、反情节的艺术结构方式隐含了韩少功潜在地抗拒现代性“进步主义”的叙事心理冲动,与作家早年小说《道上人匆匆》中狂热追求现代性时间叙事形成了鲜明反差。《报告政府》也是一部典型的空想小说,以叙事人“我”来贯穿或联缀监狱里的多名犯人,如小脑袋、大嘴巴、小斜眼、黎头、老魏、瘸子,还有狱警冯姐等人,每个人都有属于自己的传奇,因为监狱固定空间而组合在一起。《兄弟》则以叙事人“我”来贯穿罗家三兄弟的传奇人生,人物联缀式组合构成空间化小说文本。

《赶马的老三》以村干部老三来贯穿或联缀村庄里的各色人等，主要有国少爷、庆呆子、莉疯子、皮道士、善眯子，老三与他们之间发生的故事片段组合成了空间小说文本。《山歌天上来》其实就是老寅、老柳、芹姑娘三个人的传奇或传记，它们之间的横向组合构成了这部作品的空间叙事结构。至于《月下桨声》、《空院残月》、《土地》等散文化小说本身就可以被视为散文，结构上的散文化和空间化特征更是十分明显。总之，韩少功新世纪以来的小说创作在“去语言（符号）化”之后，继续沿着中国小说“后散文”叙事传统回归，这是新一轮的“进步的回退”。它不仅是韩少功一个人的文学选择，而且也是他那一代作家（包括贾平凹和莫言等）的文学选择。只不过相对而言，贾平凹和莫言在接受文言小说传统影响的同时更多地接受中国古典白话小说传统的影响，而韩少功显然更多地接受了中国古典文言小说传统的影响，但“进步的回退”确实是他们共同的文学选择。

- ①韩少功：《自序》，《韩少功作品系列》，第1页，上海文艺出版社2012年版，下同。
- ②韩少功：《自序》，《韩少功作品系列》，第1页。
- ③韩少功：《暗示》，第242页，人民文学出版社2002年版。
- ④韩少功：《难在不诱于时利——致〈湘江文学〉编辑部》，《湘江文学》1982年4期。
- ⑤韩少功：《留给“茅草地”的思索》，《小说选刊》1981年6期。
- ⑥韩少功在《杭州会议前后》中说“寻根”之议并未构成那次会议的主流。他也反对研究界把“寻根文学团队”和“先锋文学团队”二元对立起来，编排成文学史上的保守与进步、传统与现代两条路线斗争。参见韩少功：《杭州会议前后》，《漫长的假期·韩少功作品系列》，第213—214页。
- ⑦韩少功：《进步的回退》，《进步的回退·韩少功作品系列》，第7—8页。
- ⑧韩少功：《文学传统的现代再生》，《进步的回退·韩少功作品系列》，第327—329页。
- ⑨韩少功：《文学的根》，《熟悉的陌生人·韩少功作品系列》，第271—275页。
- ⑩米兰·昆德拉：《人们一思索，上帝就发笑》，见韩少功译本《生命中不能承受之轻》，第341页，作家出版社1992年版。韩译本最早于1987年2月由作家出版社内部出版（有删节）。
- ⑪严文井：《我是不是个上了年纪的丙崽？》，1985年8月24日《文艺报》。
- ⑫刘再复：《论丙崽》，1988年11月4日《光明日报》。
- ⑬李庆西：《说〈爸爸爸〉》，《读书》1986年3期。
- ⑭韩少功、施叔青：《鸟的传人》，廖述务编《韩少功研究资料》，第70—71页，天津人民出版社2008年版。
- ⑮韩少功：《文学的根》，《熟悉的陌生人·韩少功作品系列》，第273页。
- ⑯王蒙：《空屋及其他——序韩少功作品集》，《中国当代作家选集丛书·韩少功》，第2页，人民文学出版社1994年版。
- ⑰鲁迅：《中国小说史略》，《鲁迅全集》第9卷，第209页，人民文学出版社1981年版，下同。
- ⑱石昌渝：《中国小说源流论》，第173页，三联书店1994年版，下同。
- ⑲参见《韩少功、王尧对话录》，第169页，苏州大学出版社2003年版。
- ⑳韩少功：《冷战后：文学写作新的处境》，《进步的回退·韩少功作品系列》，第27页。
- ㉑韩少功：《前言》，《暗示》，第1—2页，人民文学出版社2002年版。
- ㉒韩少功：《译后记》，《惶然录》（佩索阿著），第289页，上海文艺出版社2012年版。
- ㉓王蒙：《道是词典还小说》，《读书》1997年1期。
- ㉔韩少功：《中国文学及东亚文学的可能性》，《进步的回退·韩少功作品系列》，第355页。
- ㉕韩少功：《文体与精神分裂主义》，《天涯》2003年3期。
- ㉖韩少功、崔卫平：《关于〈马桥词典〉的对话》，《作家》2000年4期。
- ㉗鲁迅：《中国小说史略》，《鲁迅全集》第9卷，第221页。
- ㉘王蒙：《道是词典还小说》，《读书》1997年1期。
- ㉙韩少功：《穿行在海岛与山乡之间》，《进步的回退·韩少功作品系列》，第307—308页。
- ㉚韩少功：《语言的表情与命运》，《南方文坛》2006年2期。
- ㉛东西：《为野生词语立传》，《南方文坛》2006年2期。
- ㉜实际上这三个人物形象已经多次在韩少功的小说中出现，姚大甲或大头在《远方的树》里是田家驹，小安子或小雁在《昨天再会》里是邢立，马涛（大川）在《昨天再会》里是孟海。
- ㉝韩少功：《前言》，《生命中不能承受之轻》（米兰·昆德拉著），第7—8页，作家出版社1992年版。
- ㉞鲁迅：《中国小说史略》，《鲁迅全集》第9卷，第212—213页。
- ㉟石昌渝：《中国小说源流论》，第215页。

[作者单位：华中师范大学文学院]

责任编辑：刘艳