

短論·觀察·隨筆

意識形態粉飾下的平庸： 巴金《隨想錄》

● 惠雁冰

在二十世紀的中國散文史上，巴金的《隨想錄》是一個不可逾越的存在，眾多批評家用盡各種修辭來竭力表達對這部作品的崇敬，諸如「繼魯迅雜文後中國散文史上的又一座豐碑」、「第一部說真話的書」以及「第一部知識份子的靈魂懺悔錄」等等^①。言下之意，這是一部巨著，無論從思想資源還是藝術經驗方面，都改寫了現代中國散文的程式，並對當代散文的發展趨勢具有鮮明的指向性意義。

一 狂歡式的頌歌

2005年，巴金先生仙逝之後，這種狂歡式的頌歌，隨着全國各地紀念活動的展開鋪天蓋地而來。陳思和先生的長篇文章莊重地刊登在《文學評論》上，在對巴金先生的寫作道路做了宏闊的回顧後，對新時期之後的《隨想錄》給予極高的評價，甚至有「無《隨想錄》，便無新時期散文」之譽，由此又引發了一大批藉悼念大師

之名，為亡者進行藝術估量與創作總結之實的文章，「平淡而雋永，樸實而深刻，真摯而感人」的讚美性評語俯拾皆是。

且不說《隨想錄》能否擔承如此崇高的美譽，單是這種文化名角的造勢行為已在向讀者暗示，《隨想錄》是巴金先生晚年最偉大的作品。其中，預設性的邏輯前提不言而喻。於是，一



《隨想錄》書影

種參雜着複雜文化信息的現象出現了——不管是閱讀過《隨想錄》五卷的，還是僅僅瀏覽過〈懷念蕭珊〉、〈小狗包弟〉等部分作品的，抑或是完全沒有接觸過《隨想錄》的，都把巴金先生在文壇上的盛名、長壽，以及對文革的憤慨與作品的文學價值偏狹地等同起來，甚至強悍地要從字裏行間開掘出文學本身的新質來。

這種心理相當容易理解，在中國文化史上也頗為常見。對於一個從現代走來、一直伴隨着新中國曲折發展歷程的世紀老人，尤其是曾經在30年代創造過文學輝煌，並一直躬耕不輟的老作家，善意的尊崇，甚至一定程度上的拔高都是正常的，也是可以理解的。但刻意的拔高，或以某種虛渺的推崇來慰藉亡者，以表達生者的謝忱，無疑就有點乖張悖忤了，甚至很容易讓人想到這種粉飾背後的某種敦促力量的存在。

事實上，細讀過《隨想錄》的人都可以發現，這是一部名不副實的散文集。拖沓冗贅的文風，粗放淺近的感悟，笨拙不堪的語言，聲嘶力竭的口號充斥文本，加之對個人命運的耿耿於懷與近似執著的「揪鬥」敘寫，使《隨想錄》成為一部蘊集着夢魘與自話、宣洩與回憶、訪問與待友的老人感傷錄、「右派生活」控訴錄，以及「世紀大家」不無自得的遊歷錄。

那麼，疑問自然呼嘯而來——一部本不具有甚麼思想啟迪、藝術引領與精神感召的平庸作品，為甚麼會有如此高的聲名？「《隨想錄》熱」現象到底含蘊着甚麼樣的意識形態訴求？「巴金熱」背後到底浸染着甚麼樣的民族文化心理？

對於一部作品中存在的批評標準的藝術差價問題，巴赫金(Mikhail M.

Bakhtin)有過精警的闡釋：任何文本都是權威意識形態經過重新釋義的文本，要還原文本的本來面目，必須在文本細讀的基礎上，盡量清除意識形態的魅影。所以，除幻與祛魅是保證文本獨立性的唯一途徑。抱着這樣的思路，我們來具體分解一下負載於《隨想錄》中的價值資源。

二 文革罪惡的深刻揭示

對文革罪惡的深刻揭示，是很多批評家對《隨想錄》津津樂道的一個話題，並且援引了許多例句加以闡釋，諸如巴金先生在文革中「被解除武裝後」所受到的各種非人待遇、「學唱樣板戲」的荒唐一幕、脆弱的神經及不斷襲擾的惡夢、「聽到樣板戲有一種毛骨悚然的感覺」，以及痛定思痛，大聲疾呼建立「文革博物館」等等。尤其是蕭珊臨終前那雙始終睜着的「又大又美又亮的眼睛」^②，簡直成為巴金先生直面文革血淚人生的最佳註解。

毋庸置疑，作為文革歲月的親歷者與受難者，巴金先生的《隨想錄》通過心酸的回憶，讓我們近距離地觸摸到歷史本身的殘酷性與非人道性，也讓我們目睹了在波詭雲譎的政治風雲下，個體命運輕落如塵的慘淡與寂寥。問題是這樣的揭示是否真正把握了文革形成的歷史動因？要說文革浩劫對於民眾身心的巨大戕害，新時期的傷痕、反思思潮早已捷足先登。單純的感性宣洩或基於個人命運的自悼行為，並不能強化文學對生活的干預力度，也不能擴展歷史本身的內涵，充其量也只是把盧新華的《傷痕》、陳國凱的《我該怎麼辦》等藝術化的歷史證言，換作更具現實可感性的生活實

錄而已。除此之外的意義，我總覺得是寥寥可數。

首先，文革是40年代末期以來的政治文化終極化發展的必然結果，有一個孕育、強化、定型的歷史演進過程，單純地以1966年為界來切分歷史的意義單元，只會造成對歷史邏輯性的粗暴割裂，以及對文革悲劇的機械化認定。其中暗含的邏輯與新舊社會的對比、光明與黑暗的對比這種二元對立的歷史觀一脈相承。在這個意義上，再來反觀巴金先生的《隨想錄》，我不知道深刻一說緣從何起？

其二，樣板戲是二十世紀中國文學史上一個非常複雜而蹊蹺的現象，因為它不可避免地與文革及江青的個人命運聯繫在一起。但理性地講，它首先應該是一種文學現象，然後才是文革政治的另外一種存在形態。既然是一種文學現象，它必然在主導性的政治話語之外具有文學性的質素。另外，樣板戲本身是在中國戲曲現代化的背景下展開的藝術實驗，是40年代戲曲改編、50年代推陳出新、60年代京劇現代戲運動的自然延伸，有其文學藝術內在的律動軌迹。加之，樣板戲來源複雜，意義秩序多重，不但有底本，而且都有經過地方劇團、地方劇種首次改編，然後經國家首席劇團重新改編的複雜過程。文本的多重性，自然亦賦予了樣板戲意義秩序的多重性。

那麼，隨着意識形態的變化，其主體意義不可避免地失效之後，遮蔽在文本底層的其他非主流意義元素，自然會在其藝術結構、審美格局基本保持不變的情況下，構成新的意義秩序，從而重新喚醒觀眾的某種審美期待。何況，樣板戲的底本大都是早已贏得觀眾認可的優秀作品，注重「神

勇」、「才智」等反生活邏輯的傳奇敘事策略，包括大量潛藏在其中的深具種族歷史記憶的「神魔鬥法母題」、「難題求婚原型」、「一女鬥二男模式」^③等，大大激活了僵硬的表層話語，從而呈現出一種可以超越時空的、特殊的藝術魅力來。

遺憾的是，在《隨想錄》中，巴金先生從自己的苦難經歷出發，單憑一種偏狹的個人遭遇，就來武斷地評判樣板戲，並把對文革政治的深惡痛絕延伸為對首先作為文學現象而存在的樣板戲的極度仇視，客觀上偏離了文學評價的理性尺度與公正準則，也使這種文學性的寫作行為變成另一種意義上的政治寫作行為，並可能導致文革思維模式的死灰復燃與政治化敘事的再度登場。從這個角度來看待《隨想錄》，我以為巴金先生的文革敘事是一種體味着個人自慰心理、飽蘸着個人復仇行為的極端敘事，是蔓延近半個世紀的政治性仇恨哲學的現實迴響。

三 「說真話」精神

《隨想錄》被人稱道的第二方面是一種難得的「說真話」精神。這裏的「真話」，按照巴金先生的理解，「不是真理，也不是指正確的話，是自己想甚麼就講甚麼，自己怎麼想就怎樣說」，並為自己在文革高壓下一些違心的言辭自責不已，發出「人只有講真話，才能夠認真地活下去」^④的吶喊。這裏，巴金先生的自剖精神固然值得肯定，對文革「假大空」話語現象充斥的內在原因也進行了一定的反思。

可值得思考的是，巴金先生忽略了一個最基本的事實是，文革時期之

所以假話橫天，不單純是主流話語霸權對個體話語的強行刺迫，更重要的是經過四十多年的紅色政治文化薰陶，廣大知識份子喪失了對真假、黑白、美醜等兩級價值維度最基本的判斷能力，甚至在某種程度上，因對「政治邏格斯中心主義」的自覺守持，為極左思想的一統天下起到了推波助瀾的作用。在這種邏輯前提下，政治話語的強悍僅僅是「真話」得以遮蔽的一個源頭，構成話語合力並廓開「假話」橫行的歷史語境的，恰恰是自覺解除了精神獨立性與審美感知力的廣大知識份子。

由此，巴金對文革意識形態的片面憤激，以及對政治集權如何解構了知識份子直面現實的話語權力的聲討，不過是為政治化時期知識份子的精神性卑微尋求一種外在的歷史資源而已，實質上掩蓋了知識份子本身就是這種歷史資源的有機構成的殘酷現實。這種心理機制也很容易理解，從本源上講，應該是一種集權體制下受歷史決定論影響的文化傳統。從古到今，歷史本身成為一切苦難的源頭與代碼，構成歷史的人類活動在主觀敘述的前提下被無形消淡了。消淡的原則就是以對個體的行為評價來完成對歷史的整體敘述，從而建構了一種個體化的歷史，其直接反映就是「歷史功過的個人性擔承」的線型歷史邏輯的形成。文革中極為流行的「毛主席神化」現象、「舊社會」、「文革時期」與「新社會」、「十一屆三中全會」的簡單對應，便是這種線型歷史邏輯的基本表現，其造成的後果就是歷史本身成為一切悲劇性命運的直接策劃者、驅動者和完成者。

這樣，在找尋到一種龐大的遮蔽資源後，受難者的活動不但令人們唏

噓不已，更重要的是掩蓋了歷史本身的複雜性，使歷史具有了依憑政治指向與個人意志的主觀性、敘述性與文本性。遺憾的是，已經暮年的巴金在《隨想錄》中，還是以這樣一種姿態來評價時代災難形成的歷史動因，致使其一再被主流批評家所稱道的「講真話」精神，也只能成為文革時期知識份子懦弱脊梁、萎靡人格、頹唐心理的代名詞。

四 語言的質樸

《隨想錄》另一方面被人推崇的就是語言的質樸、渾然天成、返璞歸真。巴金自己也說：「藝術最高的境界就是無技巧，我在寫散文時就不講究甚麼技巧」。事實上，我們在閱讀《隨想錄》時並沒有這樣的感受。通篇的廢話嘮叨，極其粗糙的詞語搭配，絕少文學美感與藝術張力的行文，使我們很難相信這就是出自我們所熟知的現代文學大家的手筆。且看下面一段：「西湖的綠化工作做得不錯，也不難應付發展得很快的形勢。我看到越來越多的遊人，也看到越來越美的山水，新建設的公園不斷在增加，西湖的確是我們的大花園」^⑤；又如：「是的，要反封建主義，不管它穿甚麼樣的新式服裝，封建主義總是封建主義，衙內總是衙內」^⑥；再如：「現代科學正在迅猛發展，真是前程似錦。一個人不用自己的腦子思索，不照自己的思考寫作，不寫自己心理的話，那麼，他一定會讓位於機器人的」^⑦；還如「作家是戰士，是教員，是工程師，也是探路的人。他們並不是官，但也絕不比官低一等」^⑧等等，即使部分涉及到遊覽觀光的文

章，但語詞之平乏簡陋也令人難以卒讀。

難道這種淺直如話的行文就是文學的最高境界嗎？難道這種消解了文學質素的寫作，給現代文學提供了可資效法的藝術經驗嗎？按照為尊者諱的傳統，我們可以把巴金先生晚年笨拙的藝術感覺歸結為閱盡人生的質樸與練達，也可以把其堅持寫作的精神放大而放棄對作品藝術可感性的敏銳探求，但一個基本的事實必須要澄清：《隨想錄》之缺失文學性，斷不能簡單歸結為巴金先生在遲暮之年對寫作本身的遲鈍，而恰恰是長期以來極限化發展的社會語境與一體化的政治美學造成藝術家自身的感覺遲鈍及審美能力的急速下滑。

巴金先生寫於50年代的散文，如：〈我們會見了彭德懷司令員〉、〈生活在英雄中間〉，以及給他帶來盛名的小說〈團圓〉，又有多少藝術魅力呢？不客氣地講，如果不是《英雄兒女》的導演手段高明，誰能從〈團圓〉這部了無情趣的作品中目睹一場烽火戰地之間的兄妹傳奇呢？王成背負報話機、滿身血污的那句嘶喊：「為了新中國，向我開炮！」又怎能成為我們遙想新中國初期那場民族戰爭的最深刻的歷史記憶與文學想像呢？

其實，建國之後，廣大作家的審美感知能力與表現能力的退化是一個不爭的事實，不惟巴金先生如此，從現代跨越到當代的作家們大抵都如此。曾深刻研習西方現代詩歌藝術的艾青、卞之琳等人，面對70年代末期出現的朦朧詩大加斥責，其中的原因不言而喻。不是舒婷、顧城、北島等人的現代詩歌難懂，不是「航船、星星、燈塔、夜、繩索、鳶尾花」這些意象朦朧，而是日久浸染於單一意象、

確定主題、線性象徵等政治頌歌原則中的詩人的自身審美能力退化罷了。

照此來理解，《隨想錄》中巴金語言的粗拙與文學想像的匱乏，就成為意識形態變化以後，即極左文化傳統所熔鑄的單一美學形態失語後，作家語言枯竭、思想資源清空、文學質素弱化的必然反映，其中，深刻的原因就是內在精神依傍的坍塌與藝術組構原則的置換。如此說來，巴金先生的質樸與通俗就斷不是甚麼愈老愈辣的幸福事，相反應該是一種帶有刻骨反諷性、警示性的美學鏡像、歷史鏡像與文化鏡像。

五 「巴金熱」與 「《隨想錄》熱」

盤點完《隨想錄》中極具反諷性的藝術資源後，我們就要對當下的「巴金熱」與「《隨想錄》熱」現象出現的原因進行深刻的思考。歸結起來，原因不外乎有以下幾個方面：

第一，意識形態的自我確證訴求。我們知道，按照中國共產黨十一屆三中全會以來的政治邏輯，文革是與新時期直接對立的暗夜時代，也是人性泯滅、社會動蕩、民族精神遭空前洗劫的前現代時期。巴金先生通過自己在文革歲月的苦難訴說，不僅回應了意識形態的話語特徵，而且以典型化的方式確證了歷史發展路向的合法性、正確性與人道性。更為重要的是，通過巴金先生這樣一個文化名人的熱切控訴，將文革歷史的政治化敘事直接改寫為基於現實生活中正義被凌辱、美善遭踐踏的道德化敘事，從而有效地縫合了政治與民眾、藝術與生活的罅隙，營造出一種更具接受性

的社會效果，即文革不僅是反現代的、反社會進步的民族浩劫，也是反民間倫理秩序的道德浩劫。

第二，大家效應。巴金先生是現代時期著名的作家，現代文學史上素有「魯郭茅巴老曹」之說。對於這樣一位在文學史上享有盛名的大家，評論家們自然是不敢輕慢。不要說對其名作趨之若鶩，即使對一些敗筆之作也是着力逢迎。何況，當其他大家紛紛仙逝，唯獨巴金先生尚且健在，加之當代以來又無文學大家。所以，對其名號的保護就成為對百年文學史的厚待，對巴金先生的推崇也就成為對時下文學貧困的一種有效補償。於是乎，取一端而美全程，藉符碼而掩慘淡，熙來攘往，幾成潮流。

第三，地緣政治。巴金先生雖是四川人，可在上海生活時間很長。陳思和等人着力美化《隨想錄》，除文化視點、學術方向以外，還有其地緣血親方面的關聯。這也是中國批評界的一個傳統，厚其同鄉，伐其異域，道分經緯，學有東西，致使地緣結構與文化結構同一共向，形成一種根深蒂固的地緣政治。毫不令人意外的是，巴金先生就成為上海文化秩序的頂端設計人物，所有上海人均以之為榮，並積極為其作品呼應，自然有了《隨想錄》出版後的一片叫好之聲。可世紀老人的突然離世，打破了地緣文化結構的平衡，引發了上海學界文化天秤的傾斜，故而只能藉憑弔之名痛補缺失，於是就有了陳思和等人的紀念性文章。

當然，需要聲明的是，我們對《隨想錄》的批評並不是基於對耄耋之齡的巴金先生的苛求，也無意更無資格來評判巴金先生的當代寫作得失，我們只是以他的晚年著作《隨想錄》為

個案，探討「經典」形成的原因及「經典」背後的話語力量，希望能通過文本細讀，消除意識形態的幻影，還原一個更為真實的巴金，一部更為真實的《隨想錄》。

註釋

① 這種說法在高校的很多當代文學史教材中幾成定論，如金漢主編：《中國當代文學發展史》（上海：上海文藝出版社，2004），頁378；王慶生主編：《中國當代文學史》（武漢：華中師範大學出版社，2002），頁389等。

② 詳見〈「樣板戲」〉、〈「文革」博物館〉和〈懷念蕭珊〉，載巴金：《隨想錄》（上海：三聯書店，1987），頁166、245、347。

③ 有關「樣板戲」中所潛伏的「民間隱形結構」，陳思和在《中國當代文學史教程》中有精彩的闡釋，參見陳思和主編：《中國當代文學史教程》（上海：復旦大學出版社，1999）。我在研究「樣板戲」的過程中發現，陳思和所發現的《沙家浜》中「智鬥」一幕中的「一女鬥三男」模式，其實應該是「一女鬥二男」，是民間故事中「憨女婿赴宴」敘事範型的改造。另外，我發現，樣板戲中大量存在的「考驗敘事」與中外民間故事中「難題求婚」的母題有一定關聯，這一方面，日本學者有詳細論證，詳見葉舒憲：《神化與儀式》（西安：陝西師範大學出版社，1987），頁543。

④ 巴金：〈說真話之四〉，載《隨想錄》，頁455。

⑤ 巴金：〈又到西湖〉，載《隨想錄》，頁595。

⑥ 巴金：〈衙內〉，載《隨想錄》，頁776。

⑦ 巴金：〈春蠶〉，載《隨想錄》，頁227。

⑧ 巴金：〈作家〉，載《隨想錄》，頁303。

惠雁冰 蘭州大學文學院博士，延安大學文學院副教授。