

二十世纪中国文学丛书

主编／谢冕 副主编／李杨

都市的迁徙

●现代小说与城市文化

李书磊／著

时代文艺出版社





李书磊 河南原阳人，1964年生。于1978年考入北京大学图书馆学系，后考入北大中文系读硕士生和博士生，先后师从谢冕、张钟和严家炎先生。两次进中共中央党校工作，现为中央党校文史部副教授。主要从事中国现当代文学评论，有著述多种。





二十世纪中国文学丛书

主编／谢冕 副主编／李杨

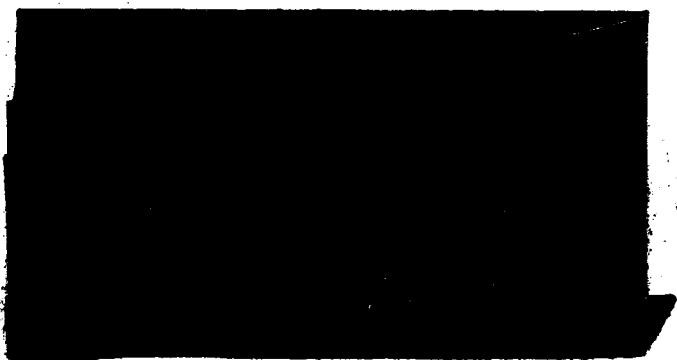
都市的迁徙

●现代小说与城市文化

李书磊／著

时代文艺出版社

(吉)新登字 05 号



都市的迁徙——现代小说与城市文化

DUSHIDEQIANXI

李书磊 著

责任编辑:胡卓识

封面设计:章桂征

时代文艺出版社出版 850×1168 毫米 32 开本 5.125 印张 2 插页
(长春市斯大林大街副 136 号) 112000 字

长春市第五印刷厂印刷 1993 年 6 月第 1 版 1993 年 6 月第 1 次印刷

新华书店总店
北京科技发行所发行 印数:6 000 册 定价:4.30 元



1712882

福建省图书馆

藏书

世纪末：中国知识分子的思索

《二十世纪中国文学丛书》总序

谢冕

新世纪的钟声即将敲响。我们已把二十世纪的大部分时间抛在了身后。对于中国人来说，这一百年的长途之上，洒满的是汗水、泪水和血水。那是一条为苦痛和灾难所滋润的道路，那又是一条屈辱和创伤铺成的记忆之路。近百年我们中国人希望过、抗争过，也部分地到达过，但依然作为世纪的落伍者而存在。落伍的感觉残忍地抽打着中国，使我们站立在世纪末的风声中难以摆脱那份悲凉。

中国知识分子未曾辜负这一百年，他们和这个多灾多难的世纪共命运。自从上一个世纪中叶中国海附近出现了在当日的中国人看来是怪物的西洋舰队，那隆隆炮声中腾起的硝烟惊破了强盛的帝国梦想。随后开始的是列强为所欲为的践踏。中国从自认为天下第一的王国尊严下跌到负数。这造成了中国人、特别是中国知识分子的心理重压。

这一百年有过无数志士仁人的奋斗牺牲，知识分子没有回避他们承担的那份感世忧时的沉重。小农经济汪洋大海般的保守麻木，使中国知识分子自然生发出文化精英意识。这使他们自觉地对时代和社会作出承诺。投身于社会变革的激情与作为精

英的使命感结合，造出了极为动人的精神景观。近百年的社会激荡之中有着中国知识分子的情感与智慧的投入。从戊戌变法、辛亥革命、五四新文化运动，直到本世纪下半叶为结束中世纪式的文化暴虐而进行的抗争，中国知识分子都付出了积极的劳绩。

艰难的时势加上历史的积重，特别是与外界接触之后反顾自身，一些新鲜的先锋的思考遭受封建积习的禁锢，促使知识界的先进人士对传统文化秩序持警惕的和怀疑的态度。当挽救危亡和变革现实的奔走呼号受到传统势力的扼杀和阻挠，这种激进的立场便获得了社会广泛的同情与理解。由此派生出来的革命性即寓于对传统的否定之中的价值判断，也就成为当日普遍的思维倾向。

这当然是一种偏颇。中国悠长的文化传统是历代中国人创造实践的综合，它拥有的智慧性和沉雄博大都曾使世人为之倾心。在古代和今日，中国文化为丰富和促进世界文明所作的巨大贡献无可置疑。中国人理应为自己先人的建树自豪。但中国文化在它发展历程之中形成的封建性体系和价值观，作为维护过去社会形态的原则体现，已成为现代社会前进的羁绊，这当然具有消极的品质。基于这样的前提，对传统文化加以质疑而有所扬弃有它的合理性。

我们希望站在分析的立场上，我们愿认同于近代结束之后中国知识分子的呐喊、抗争以及积极的文化批判。因为它顺应了社会现代化的历史要求，它的功效在于排除通往这一目标的障碍。但我们理所当然地注意到保存和发扬那些优良传统的必要，而避免采取无分析的一概踩倒的激烈。

不偏不倚是庸俗的。因为这种想法迎合了所有人而可能掩饰和冲淡原本的积极动机。本世纪才智之士的文化批判是前驱的抉择，觉醒的知识者心仪于现代科学民主思想而决绝于陈旧

的历史重荷。为图新而弃旧，因前进而义无反顾。他们把数千年的封建历史一律视为压迫而指归于反抗。要是我们认识到中国社会对自由人性和民主体制的戕害，我们当然不会对这种矫枉过正的言行感到意外。当然，我们希望当我们面对现代的诱惑时不至于忘却先世的辉煌——这并不意味着对它的膜拜。

中国文学的创作和研究受制于百年的危亡时世太重也太深，为此文学曾自愿地（某些时期也曾被迫地）放弃自身而为文学之外的全体奔突呼号。近代以来的文学改革几乎无一不受到这种意识的约定。人们在现实中看不到希望时，宁肯相信文学制造的幻象；人们发现教育、实业或国防未能救国时，宁肯相信文学能够救民于水火。文学家的激情使全社会都相信了这个神话。而事实却未必如此。文学对社会的贡献是缓进的、久远的，它的影响是潜默的浸润。它通过愉悦的感化最后作用于世道人心。它对于社会是营养品、润滑剂，而很难是药到病除的全灵膏丹。

一百年来文学为社会进步而前仆后继的情景极为动人。即使是在文学的废墟之上我们依然能够辨认出那丰盈的激情。我们希望通过冷静的反思去掉那种即食即瘕的肤浅而保留那份世纪的忧患和欢愉。文学若不能寄托一些前进的理想给社会人心以导引，文学最终剩下的只能是消遣和涂抹。即真的意味着沉沦。文学救亡的幻梦破灭之后，我们坚持的最后信念是文学必须和力求有用。正是因此，我们方在这世纪黄昏的寂寞一角辛苦而又默默地播种和耕耘。

文学回到家园的醒悟仅仅是最近十年发生的事实。在以往我们花费在非文学上面的精力的时间太多了。在文学研究领域，这种花费表现在文学被指令无休止地为其它意识形态注释。他们借文学说他们的故事，文学真的变成了叫做传声筒的东西。现在我们终于有权力发问：文学难道不应关心自身？当然文学应该

也可能关心文学以外的世界。但不论是权威还是神圣，他们要文学做的，必须通过文学的方式和可能，这包括文学的旨趣。

文学必须建设和完善自身而后才能建设和完善社会，文学也只能通过这样的途径关注社会。这一百年的文学发展迅猛但并不健全，在某一个或几个时期（如六十年代整整十年的“文化大革命”）文学甚至成为社会的破坏因素，而这一切恶行却是以庄严和神圣的名义进行的。

作为二十世纪的送行人，我们感到有必要把这一代人的醒悟予以表达。这种表达当然只能通过文学的方式。我们期待着放置于百年忧患背景之上而又将文学剥离其它羁绊的属于文学自身的思考。这种思考不意味着绝对的纯粹性，它期待着文学与它生发和发展的背景材料的紧密联系。我们希望这种思考是全景式的，通过对于文学追求的描写折射出这个世纪的全部丰富性。

以往对于文学的描写大体总是在社会的、政治的、经济的笼罩之下进行。文学在批评和历史研究方面的独立的合法性并未得以确认，文学没有进入自由状态。二十世纪中国文学范畴的提出为健全文学研究提供了契机。以一百年的文学为单位对文学的总体观照的方式自然地扬弃了非文学的干扰，从而有可能对文学进行独立的和自由的考察。我们希望这种文学研究不仅为纯粹学术品质的倡导提供可能性，还希望为下一个世纪的人们对我们所传达的世纪之交的情怀保留下一些特殊的记忆。

一九九二年十一月一日于厦门美仁新村

目 录

- 第一章 现代小说的城市血缘 (1)
- 第二章 小说家的身份革命 (31)
- 第三章 郁达夫：城市感伤 (65)
- 第四章 沈从文：城市幻觉 (98)
- 第五章 茅盾：城市研究 (132)
- 后 记 (155)



第一章 现代小说的城市血缘

1. 1. 小说观察的城市角度

(小说研究的困难——“生活方式”的观点——现代城市的兴起——现代文坛作为城市现象——中国小说的城市血缘——小说业的市场化——小说的地位与城市的发展——从城市角度观察小说的必要与可能)

在本世纪初中国小说大规模繁荣之后，中国学者才开始了对小说的自觉研究，小说研究才开始被中国学术界所接纳。从难度上讲，小说研究是一种微妙而危险的工作，一方面它是“研究”，“研究”是一种科学行为，需要诉诸理性分析；另一方面它的对象是“小说”，“小说”是一种情感形式，需要依靠感性体验。而这两者常常是顾此失彼的。当然这种走钢丝般的尴尬局面是所有文学研究都难以摆脱的，但小说研究较其他而言则更容易走上歧途。一方面小说反映社会生活的广阔性使研究者必须借助社会学、心理学、哲学等等科学理论才能充分把握，小说作为篇幅巨大、背景复杂的庞大现象同时还要求研究者进行历史与传记材料的收集、考据与辨析，这本来就容易使研究脱离审美过程；再加上由于中国意识形态的强制性与单一性带

来了人们社会科学思维的贫乏与机械，由于中国“小学”传统带来了盲目考据的不良习惯，中国的小说研究往往出现“僵死的理性化”倾向，在小说研究中排除了小说的感觉本性。另一方面，小说情节尤其是细节和语言的丰富性易于使人们停留在“赏析小说”的表面层次，事实也确实有大量的“小说研究”象古代的小说评点那样浮光掠影，夸奖几句，赞叹一番，甚至仅仅象一个留声机那样把小说的情节复述一番了事，这可以称之为“恶劣的感性化”。更可怕的是这两种相反的偏向还往往会不可思议地结合起来——不少人把赏析文章也写成了一个僵死的模式。这样就把小说研究这样一种智慧方式推向了绝路。当然中国小说研究界的优秀者们在不断地对这种研究疾病进行抗争，而且近十年来也取得了不小的进步，但从总体上看，中国的小说研究并没有走出这种两难的境地而达到一种两全的状态，并没有出现整体的学科成熟。这可能也同中国小说研究的历史较短有关，历史短就缺乏积累与成熟的充分时间，在年龄上会自然地处于粗陋的幼稚期。从纯粹学科设计的角度看，小说研究的理想状态也许应该是理论分析与审美感知不留痕迹的和谐，达到对于小说同情而真切的理解和认识。

然而，我们知道，任何理想状态都是研究者的一种自我期许，都象地平线一样不可企及，它只是一种评价标准，它的真正意义是成为不断摆脱现实缺陷的修正力量。面对“中国现代小说”的研究课题我在考虑自己的研究角度时，就把自己的各种选择置于这种理想标准的评价之下，从而在力量可及的范围内作出最佳的选定。我发现必须找到一个可以调和理性与感性、思想与情感的有利角度作为小说研究的切入口，在方法和出发点上占有一种天然的优势。我最后决定从“生活方式”的观点来观察现代小说。“生活方式”也即人生存的基本形式，而作为

人们感情形式和思想形式的小说是人们生活方式的一种折射同时也是生活方式的一种构成。一个时期人们的生活方式和那个时期人们的小说创作具有双重的因果关系：它既成为小说创作的对象，又影响小说创作的主体；从而既为小说提供材料，又为小说提供形式，既决定小说的思想状态，又决定小说的情感状态。从这个角度入手，可以较为有效地避开以往小说研究的偏差，用尽量接近小说本性的办法来研究小说，达到对于小说的活的把握，获得一种文学研究的整合性与全面性，在不牺牲小说的情感特质和艺术特质的前提之下实现对小说的社会性认识。同时，从生活方式的角度出发来研究文学，也可以使人文研究和形式研究的矛盾得到统一：即使人文研究立足于艺术形式，又能发见艺术形式的人文积淀。而且，具体到现代中国，人们的生活方式实际上处于一种转折性的变化之中，从生活方式的改变来理解现代小说变迁，就具有了一种宏观的、历史的概括意义。

对于现代中国人来说，二十世纪以来生活方式最明显也最深刻的变动就是现代城市的兴起。现代城市的兴起，极大地改变了国家的政治组织方式，极大地改变了社会的经济分布结构，同时，也是更重要的，极大地改变了人们的日常生活状态。现代城市已不仅是一个地理概念、社会概念，它还是一个内涵极其丰富的文化概念——它是一种崭新的生活方式。可以借用一句现成的用语：现代城市的出现实际上是历史上一次“史无前例的”“文化大革命”。在十九、二十世纪东西方之间不同民族的也是不同文明的战争中，中国原有的封闭的、自然状态的城市遭到破坏，西方世界对中国殖民化的军事经济和文化侵略使中国的大部分城市都接受了一种新的模式改造，并使少数的沿海城市出现了尽管是畸形的现代繁荣。中国的城市由原来单纯

的政治、文化中枢而兼任了工业和商业的中心，开始摆脱原来对于乡村的同构性而取得对于乡村的异质性和独立性，因而也取得了不同程度的现代性。尽管中国城市的这种现代化至今仍然是一个未完成的进程，尽管中国城市中的传统因素至今仍然顽固地存在着，但二十世纪的中国毕竟出现了现代城市精神和传统城市精神的剧烈冲突，而这种冲突的过程也就是现代精神对传统精神不断征服并终将取胜的过程。从大处着眼，中国的二十世纪文学实际上是这种冲突、这个过程之中的一种社会存在。一个常被遗忘但又不可否认的事实是：中国现代文坛实际上是一种城市现象，中国现代文人是一个城市阶层，而现代的文学创作是一种城市活动。事实上可以说现代文学就是现代城市中的一种“无烟工业”。中国现代文学就存在于中国二十世纪城市的环境、氛围乃至区域之中，它本身就是城市文化的一个组成部分。现代文学的城市文化性质是一个常识，但它又是一个不被记起的“沉睡的常识”。唤醒这个常识就如同点亮了我们的一只眼睛，使我们马上获得新的发现和新的觉悟，对一些老生常谈的问题有一种新的见解，并获得一系列新的语言。

如果说，从城市文化的角度来研究整个文学都有一种自然高度的话，那么，从城市文化的角度来研究小说尤其是研究小说史则更有一种特殊理由。简单地说，中国小说具有一种城市血缘。中国小说起源于城市，这已为历史家的充分考据所证明。作为小说雏形的说话，最早是一种宫廷艺术，后来又变成一种市井艺术，是城市中的上层与下层共同拥有的一种娱乐形式。说话的发达直接归因于城市的发展。两宋的都城开封和临安已具有了相当规模。开封户数多达二十六万^①，临安也是“参差十万人家”^②。开封“新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆”^③，临安“万物所聚，诸行百市，自和宁门杈子外至观桥下，无一

家不买卖者”，“人烟生聚，民物阜蕃，市井坊陌，铺席骈盛，数日经行不尽”^⑧这里描绘的其实是典型的古典城市景观：人群、市井、陌巷和坊肆。说话就在这样的环境中形成一种相当规模的职业。古城居民的生活余暇和娱乐欲望对说话业产生了需求，而城市人口的集中、经济的富裕又使说话业的发达成为可能。城市中娱乐业对商业的加入使说话成为一种日常性的职业活动，城市中市场的繁荣对说话形成一种积极刺激，使说话业进入了整个城市市场体系的良性循环。城市中专门的营业性娱乐地点“瓦子勾栏”的出现，以及众多茶楼酒肆的存在，使说话业的繁盛获得了一种场所保障。这样说话就成为一种重要的城市现象，打上了鲜明的城市文化烙印，它体现了城市居民的趣味和愿望。当然说话业对乡村有所波及，如陆游的诗所载“身后是非谁管得，满村听说蔡中郎”，但据胡士莹先生考证那多是“城市的讲史艺人下乡的”，称为“打野呵”，是说话业的一种不规则流动。^⑨古典城市的兴盛终于使说话走出了宫廷和寺庙，成为一种独立于政治和宗教的文学艺术活动。中国小说的繁荣也正是这种古城说话业的结果。小说创作一方面成为说话的一种记录和整理，另一方面也是说话的一种准备和提示，前者如《水浒传》《三国演义》《西游记》这样在说话基础上长期演化而成的长篇小说，后者如后来明人拟话本这样纯文人创作的短篇小说。中国小说繁荣发达的这种特有原因使它变成了一个新闯入文学世界的异己者，使中国文学出现了一种新质或者是异质。过去的文学主体诗歌创作主要是一种个人遣兴和抒情的雅事，其对社会的交换价值倒是次要的；而现在的小说创作则主要是有关生计的一种实业，它的寄情、教化作用则是次要的。伴随着城市繁荣的小说带上了市场的烙印，使创作由一种相对自足的个人性封闭行为变成了一种有赖于顾客取舍和市场行情的社会性外向行

为。当时印刷小说的书坊和讲说小说的艺人都是一种市场现象，这就决定了小说创作的商业性质。这种实业化、市场化的特征是中国小说城市血缘所包含的主要意义。后来小说的不断繁荣发展也是和城市的不断繁荣发展相联系的，而所谓城市的繁荣发展也就是市场的不断扩大、丰富、提高和成熟，小说的进步实际上是由城市市场格局的变迁而推动的。

由于这种原初的都市血缘和后来的都市血脉，千百年来小说作家们其实是在一种矛盾的心理状况下从事创作活动的，或者说小说这种城市事业是在两个不同的衡量指标下徘徊的：一方面，小说是一种商品，它需要打开市场因而需要迎合读者；另一方面，小说又是一种精神产品，小说创作不同于机械的工艺制作，小说作者又需要通过小说来表达自己。迎合读者与表达自己的冲突构成了古今小说家共同的困境，今天“雅”文学与“俗”文学的竞争与碰撞就是这种困境的一种表现。当然有时候这种矛盾会得到某种统一，如二十世纪初茅盾办的《小说月报》，因老报要迎合一帮渴望新文化的城市青年，致使宣传新作家启蒙主张的《小说月报》广为流行；有时候这种矛盾会出现某种失衡，如本世纪五、六、七十年代小说被当成了一项党派宣传事业，自由的市场机制不复存在，也就难以作为常态分析了。从总体上看，中国小说的商品性质（源于读者迎合）似乎比它的艺术性质更突出，在很大程度上艺术性质（源于个人表达）是从属于商品性质的，在很多情况下所谓小说“艺术程度”是小说这一商品的质量指标，是商品的一种设计和装潢。这就使得小说直到今天也基本上保持着大众艺术的面貌，只是由于大众素质的不同而有些面貌变化而已。这就和诗歌散文的处境和面貌大异。在古代中国，刻印诗文往往是自己出资，以赠送亲友，传诸子孙；而刻印小说则是书坊的一种投资，用以广

为出售，牟取利益。文学界之中这种性质上的分裂也从一个侧面证明了小说的城市文化性质。

小说的这种外部处境极大地影响了它的内部状态。首先是它的语言，由过去文学样式的文言而转为白话。文言是一种非卖品，是商业城市之前政治都城中贵族社会和文人圈子中的一种奢侈。那些堆砌生僻词字、把诗文弄成天书的创作现象也正是文学在城市化之前的典型状况；而小说是文学城市化的代表，它出现在都城中市场成熟——也是真正的城市诞生——之后，它的市场制约和商品本质使它不能不最大限度地把语言通俗化以求得尽可能众多的顾客。这也许就是宋代以后小说白话出现的最令人信服的解释。还有中国小说的情节崇拜，也同它的城市性有极大的关联。古代小说作为一种市井听觉艺术，直接面对城市听众，小说效果要受到听众的现场检验，情节的曲折与否就成了判断小说价值乃至决定小说生存的最关键因素。这也就影响到中国小说叙述性多而描绘性少、重动态而轻静态、重故事而轻心理的基本传统。中国的小说是一种城市活动，它不得不受到活动性的制约。

小说商业性的判断在一个事实面前遇到了困难，那就是，中国古代许多小说含有许多道德劝戒的成份。这种道德劝戒似乎可以见出作者们的非娱乐、超商业的用心。当然我们不能把小说的商业性绝对化，把小说的这种基本性质看作它的全部性质；但我们同时也应该看到这种道德劝戒至少在两方面同样带着商业化的色彩：它实际上也是对市民读者与听众的一种迎合，大众也是需要某种道德自慰的；再者它也是对当局的一种应付，以求得小说免于被禁、被焚的命运，是一种自我保护色。我们看《金瓶梅》后半部的道德劝戒就大致可以明白这种劝戒的真正意义了；如果作者真是想警劝后来者的话，他就不会在前半部对

性行为进行那样的渲染了。

两宋至明清，由于城市商业的出现——这是城市最初步的发达状态——而导致了小说作为一种崭新文学样式的崛起；但是，因为城市初步的发达而使小说崛起，也因为发达的初步而使小说不能堂而皇之地走上大雅之堂。直到清代，四部全书总目和由四部而衍生的图书分类法还不设小说类目，小说是被排斥在正统文献之外的。由于城市还没有充分发展，传统士大夫的趣味和眼光还在左右着文坛和文化，城市的真正代表者——市民的数量和力量还不够众多和强大，还不能对文学格局产生决定性的影响，所以代表他们审美意识的小说仍然不被正式承认，也就仍然达不到高度的繁盛。如果说小说高度发展需要什么样的社会土壤的话，那就是城市的高度繁荣。缺少了这种土壤就谈不上小说的兴旺，即使有些文人独具慧眼、大力鼓吹也无济于事。明代叶昼就高度评价过小说作品，说“可与天地相终始”；而金圣叹也极力地鼓吹过小说的价值和意义，但明代小说终于没有被作为正统文学接纳。只是在十九世纪末和二十世纪初，西方的文明之风使中国城市一夜之间旺盛生长起来之后，梁启超再大声鼓吹小说就有了令人欣慰的回应，到了今天小说已成为文学的主要样式。这不仅意味着小说拥有最广大的阅读层并占据着最大量的文学出版篇幅，而且意味着小说在文学格局中据有了代表性和领导性的地位，“小说曾经被看作下流”的历史事实在今天的人们看来显得遥远和难以置信。文学格局的这种改变、小说地位的提高对小说自身和内部的情况产生了极大的影响。它极大地影响了小说界和小说家的自我期待和自我要求，减少了过去那种较多的消费性和娱乐性成份而更多地加进了严正性和神圣性，并且在与某一部分城市读者的联系中加强了进行艺术探索和形式追求的纯粹性和主动性。在很大程度上

上，文学的正统地位是一种模式，一个角色；当过去诗歌据于正统地位时，它按照这种模式扮演这种角色，现在轮到小说来扮演了。小说成为正统以后，它的城市性在一定程度上减弱了，而社会性在一定程度上增强了。这就象一次自然的选举：城市用它的力量把小说推上去了，但小说上去之后就不能仅仅代表城市了，它就得增强广泛性和全体性。小说社会性的这种加强主要表现在二十世纪以后中国小说政治色彩的浓厚和政治干预意识的加强。——当然，这已是后话。

城市对小说的影响还不仅仅表现在小说的城市文化性质上。城市作为人类社会一种重要的生活样式和生活形态成为小说这种文学方式最重要的表现对象，城市生活的多场景性、广泛联系性和充分的机遇性使它天然地具有小说的故事特征和情节特征，城市人复杂而细腻的内心活动也成为小说进行心理描绘的丰富资源。小说家作为城市人也受到了城居生活深刻而微妙的影响，这种影响既体现为评价生活的心态也体现为表现生活的形式。

毫无疑问，中国小说的城市血缘和城市血液使我们从城市文化的角度来研究中国现代小说成为必要。而现代文学报刊和现代新闻纸所记载的丰富的城市史料和文学史料，现代文化人类学城市研究所取得的理论高度，使我们从城市文化的角度来研究现代小说成为可能。从这个角度来研究中国现代小说，不仅可以对已成为历史的小说和小说的历史有一种全新的发现，而且可以对过去现代小说研究中的许多问题作出全新的理解。比如过去大家都纷纷讨论又讨论不清的“国民性改造”主题，那实际上是城市文化对乡村文化的一种侵入和干预；再比如现代小说史现实主义和浪漫主义两种倾向的分野和冲突，那实际上是一些作家的城市心态与另一些作家的乡村心态的各自表现。

说到底，文学研究的历史也正是对文学现象不断作出新的解释的历史。

1. 2. 中国城市及其文学意义

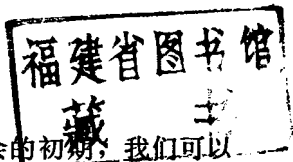
（“城市”的概念——“城”的阶段——“都市”的阶段——“市”的阶段——现代文学的历史与地理位置——“京派”与“海派”的偏见——北京、上海的城市状态及其同一性——京、海文学的对流）

当我们笼统地提起“城市”这一概念的时候，我们无意中就把自己引入了思想的迷茫。也许概念是人对世界认知最初也是最后的方式，一切思想的歧异都来源于概念的歧异。事实上，“城市”这一概念作为对一种人类社区的语言把握只有在它和“乡村”这一概念相对时才是有意义的、才是无懈可击的。而当用这个概念来衡量和标识中国从古到今的非乡村社区时，它就显得过分模糊和不精确，需要进行更进一步的界定和区分。无需进行任何论证，每个人都会承认自周秦汉唐的城市到今天的城市，无论从外观到本质都发生了巨大的变化。今天的北京和二千多年前的燕京是一回事吗？今天的西安和一千年前的长安可以同日而语吗？也许应该说“城市”只是一个非学术化的俗称，不具有学术使用的严格性和规范性。我在把“城市文化”作为一个中心概念使用时，首先考虑的是对它进行考究。

从词义学的角度看，中国字“城”较古的意义是指墙，直到今天这种古义还保留在古代名物的称呼上，如“万里长城”，英文译义就是“伟大的墙”。从“城”之能够成为“城市”社区（city）的名称，我们可以断定中国的城市最早是和墙有关的，或者说“墙”是城市的本质特征。从上古直到清代的中国城市也



1712882



确实都是用墙围绕起来的。追溯到人类社会的初期，我们可以想见墙与城市的因果关系。“墙”最直接的作用就是屏障作用，是用来防护的，所以可推测最早的城市是用于军事目的的，也许部落战争时代早期的城市就仅仅是一些军营驻扎地的城堡。后来，随着社会生活的不断拓展与扩大，这些用墙围起来的人类社区所包含的意义又有所丰富：在军事意义之外又加上了政治意义。在中国，军事与政治从来就是一个问题的两面，军事是一种政治手段，政治带有鲜明的军事性，因为中国皇帝们都是靠武力立国的。这样，早期的城市可以说是比较纯粹的政治军事中心，它们都是作为国都或者郡、府、州、县之治所而存在的。这时的城市景观可能是巍峨华丽的宫殿、威武的官衙以及与此相连的宽阔的道路和厚重的城墙，居民区域密集的平房和狭小的胡同。引起我注意的是那个时期的人们对这种城市怀着一种深深的崇拜，汉代就专门有一种赋体是用来赞美城市的，《文选》中还专门为这种城市赞美诗列罗专类：“京都”和“宫殿”。赋是一种夸张而铺排的文学样式，人们用赋来歌颂城市蔚为风尚，大概只能解释为当时文人们对政权的崇拜和对国家强盛的自豪。这也从某一个侧面印证了当时城市的性质。《文选》所收班固《西都赋》和《东都赋》、张衡《西京赋》、《东京赋》和《南都赋》、左思的《蜀都赋》、《吴都赋》和《魏都赋》，虽不免有赋体文学模式化的渲染，但毕竟为我们勾勒了当时城市的大致面貌。“建舍城而万雉，呀周池而成渊；披三条之广路，立十二之通门。内则街衢洞达，闾阎九千”（班固：《西都赋》）^⑥。北方城市如此，南方也相类似：“金城万郭，兼市中区。既丽则崇，实号成都。辟二九之通门，画方轨之广涂。营新宫于爽垲，拟承明而起庐。结阳城之延阁，飞观榭乎云中。开高轩以临山，列绮窗而瞰江”（左思：《蜀都赋》）^⑦这时的城市，显示出的主要

是一种巍峨与壮观，一种宏大；它和乡村比起来，在结构和性质上没有什么根本的差别，只是比乡村“大”一点而已：房子高一点，路宽一点，人多一点。它是乡村的首脑，里面住的是乡村的统治者和为他们服务的各色人等。这时城市性质仍不过是地主经济的集中和扩大，在经济、文化和政治上都没有形成一种独立于乡村的异质，没有孕育出成熟而普遍的崭新生活方式。虽然这时的城市中也有一些商贩工匠，但由于统治者持续的重农抑商政策，终于也形不成大的气候，只不过是城市的一种点缀。所以，远在欧洲的马克思在十九世纪异常准确地指出了中国城市的特征：“亚细亚的历史是城市与乡村无差别的统一。”^⑧马克思在这里运用了一句命题性的概括，叫做“城市的乡村化”。^⑨这时的城市是面对乡村的政治、军事和经济的掌握者，我把这看作是中国城市发展的第一个阶段，并把这一阶段的城市定义为“城”，因为城墙的政治军事意义最能代表这一阶段城市的本质。“城”的阶段大约可划至唐以前。

自宋以后，中国的城市开始了一种缓慢但却是革命性的变化，那就是“市”因素的逐渐成长与发达。过去的“城”中当然也有“市”存在，如《周礼》之中就有“三市”之说；但那时的“市”还只是萌芽状态。北宋时代，“市”已经成了和“城”分庭抗礼的城市现象。“北宋首都开封城内的街巷当中，随处都有商铺邸店和酒楼饭店之类，繁盛的夜市也早已在开封出现”。^⑩唐代城中，有所谓“坊”“市”之别，坊巷只是住宅区，黄昏后坊门锁闭，禁止夜行，做买卖只能白天在指定的地方“市”中进行。而宋代则打破了“坊”“市”之别，“坊”也变成了“市”，生意可以做到家门口，“市”的地盘扩展了，地位也大大提高了。而且宋代取消宵禁，也打破了昼和夜的界限。^⑪这时还出现了对外贸易。商业的发展大大刺激了手工业，冶炼、丝

织、瓷器制造、造船、造纸印刷业在宋代也很兴盛，甚至出现了非常专门的手工作坊并组织了各式各样的行会，如“双钱行”（做鞋），“金银鍍作”、“油漆作”、“木作”、“腰带作”^②。风气所及，甚至连官僚也暗中出资经营工商业。到了明代甚至出现了较多的雇佣劳动。手工业和商业——“市”——的兴旺极大地改变了“城”的面貌和起居，给“城”增添了一种新的生活和气氛。白话小说就是在这种氛围中产生的。这是中国城市开始现代化的不自觉的起步。然而，中国社会高度的行政权力和政府职能是与作为自由经济的“市”并存的；而且在中国这两者还常常有奇特的结合。一方面，“市”的本质是同封建政权立足的地主式农业经济相对立的，是一种成长中的新的力量；但另一方面，中国的“市”又没有成长到足以消解政权的封建性的程度，相反它在很多方面还受到封建政权的影响和渗透。一个重要的证明就是，那时候中国没有出现独立的工商城市，繁荣的“市”大都是依附于封建政权的中心——都城或者府治的。所以我借用一个现成的词语，把中国城市发展的这一阶段称为“都市”阶段，“都”指封建政权，“市”指手工业和商业。“都市”阶段这两者并存，“市”还没有强大到控制整个城市的地步，这就使得这时的城市还带有浓厚的封建性，政治军事还没有放弃绝对统治地位。所以当清统治者一旦动手压抑工商业，“市”就马上开始了萎缩。

到了十九世纪末和二十世纪初，中国城市开始了又一次新的变革：由“都市”到“市”的转化。这种转化的特征标志是由现代工业的出现也即手工业向机器工业的跃进；在这种机器化大工业的基础上出现了大规模的商业和银行业。新的工商业给人们带来新的居住环境、行止方式和职业状态，城市的内里和景观都出现了以光和电为醒目标识的巨大改进。这次转变的

目标是把城市的职能变成经济型，把城市的力量比重变得以工商业为中心，打破过去城市中政治军事的绝对统治地位，把市政机构变成服务机构和调节机构。这种转化到今天还没有完成，但在本世纪的二、三、四十年代，由于外国资本随着殖民主义的大量涌进，在中国的所有重要城市都开始了这一转变过程，在沿海的一些地方甚至已经出现了这种“市”的雏型，如上海。在“市”中，金钱的地位取代了过去政治权力的地位而变成社会与生活最有价值的价值尺度与调节手段，人们的生活习惯、观念和情感完全被更新了；物质欲望及其满足成了社会生活的主流，文学艺术的古典地位丧失了，古典的艺术感觉和情绪被人们淡忘了；人们的关系与由礼俗化和自然化变为契约化，新的道德模式和准则出现了。新的有知识、有独立意识的市民诞生了，他们的存在有力地改善并调节着社会政治的气候。这时候城市人们彻底地与乡村远离、与自然隔绝了。不管人们对这种转变持何态度、作何评价——这种转变不可避免地伴随着“世风日下”的诅咒与哀叹——，它作为不可逃避的现代化前途都是中国城市发展必须的过程。尽管1949年以后由于国家控制的强化和政治权威的增加，尤其是那种彻底而普遍的国营化状况，使“市”的状态有所收缩，使“市”化的速度受到了人为的遏制，但趋势终究不可更易和扭转，一旦在八十年代实行“改革”和“开放”之后，城市现代化的潮流重新涌起，新的城市现象以前所未有的丰富性和诱惑力出现在人们周围，吸引着也改造着人们的心。

从“城”到“市”——这就是我对中国城市发展线索的认识，“都市”是这之中的一种过渡和中间状态。我就是在这种认识框架中来理解二十世纪的中国城市及其文学意义的。

中国的现代文学，就是以中国变化中的都市为背景的：由

“都市”向“市”的变化。这种变化中又夹杂着乡村文化的存在与复杂影响。有人把这种变化概括为“古典城市”向“现代城市”的转变，虽大致不差但稍嫌笼统；文化人类学指称为由“前工业城市”向“工业城市”的过渡，虽准确地指出这一过程的特征但其概念又觉机械和生硬。前文所定义的“都市”无疑是一种古典城市和前工业城市，所定义的“市”乃是一种现代城市和工业城市；但用“都市”——“市”来概括我是想突出人的生活方式的内容。不同的概念表现了不同的认识立场，但都把握了共同的认识对象。

在具体到二十世纪上半叶中国城市的分类上，人们几乎是不加思索地划分为“北京类型”与“上海类型”。对于研究文学史的人来说，那一场激烈尖锐的关于“京派”与“海派”，并且就发生在“京派”与“海派”之间的争论更加固了这种分类观。人们习惯于不假思索地把这两个城市以及它们分别代表的两类城市看作是两种对立的都市文化模式。这种分类毫无疑问是有道理的。北京原是一座古城，而上海是一座新兴城市；北京处内地，上海靠海岸；北京从来就是政治文化中心，上海则是工业商业中心；北京处于北方，上海处于南方。就在城市的景观上也有极大的差异；北京城最突出的景色就是“烟树”^③，“半城宫墙半城树”^④一种被绿荫覆盖的沉静的美；而上海则是“无树的秃街”^⑤，“如密云似的，如波浪似的，如火焰似的，到处扰扰攘攘的行人”^⑥。而且，在现代文学史上，寓居北京和上海的的确是两个倾向和审美趣味有颇大差异的文人集团或称作家群，两座城市确实包含有不同的文化意义，所以人们常把两座城市及其孕育的文学进行对比研究，揭示其相对和相异的内涵。这些研究都是有成就和有价值的。而且，可以断言，任何企图从城市文化角度研究中国现代文学的人都无法排除对北京和上

海、“京派”和“海派”的比较角度。

但是，这种对比的角度往往伴生着一种缺陷。这种缺陷可以归因为所有研究者共同的“职业病”。这种“职业病”（包含着两方面的内容：一是研究什么就只看到什么，看不到研究角度之外的相反和相异的事实；二是往往把研究对象不自觉地夸大。对北京和上海两种文化和文学进行对比研究的同仁们往往被对比的眼界局限住了，甚至变成了为对比而对比的牵强附会，忘记了对比只不过是整体认识现代文学史的一种手段而不是目的，更忽略了两文学和文化在某些重要方面的共同性和一致性。当然我理解这种忽略是一种习惯性的思维定势，有时甚至仅仅是为了省却逻辑和语言的委曲、曲折和拗口，但这种忽略仍然使我们感到遗憾。而且，过份沉湎于两者的对比也是一种历史的近视。两种事物，往往你站在近处低处看好象是截然不同，站在远处高处看却又发现有一种基本的相似。北京和上海也是这样。你如果跳不出年代的低谷，你也只能看到它们的鲜明的不同；但如果你站在世纪的高峰，你就会发现它们都处在二十世纪中国城市由“都市”向“市”的文化转折之中，都不同程度地兼具着两者的特征。无独有偶，在中国有北京和上海，在俄国有彼德格勒和莫斯科，在美国有华盛顿和纽约，都带有景观、结构和功能的极大差异，但谁也无法否认它们确实共属于同一种文化类型并处于同一种文明阶段。

在二十世纪上半叶的中国，一北一南两个大城市北京和上海虽然存在着极为明显的差异，但它们大体上处于一个共同的文明进程中和文明阶段上：由“都市”向“市”也即是由“古典城市”向“现代城市”的蜕变之中。只不过上海比北京进化得更快、现代化因素更成熟一点而已。当时的北京实际上也以较大的步伐开始了它的现代化历程：它办起了新型的新闻纸，办

起了新型的杂志、刊物、书店和书局，出现了各种各样的文人结社团体以及各种各样的政党。更重要的是，它兴办了许多以新式教育为主的大学，如北京大学、燕京大学、清华大学、中法大学，这些大学成了北京新的城市生活方式的发源地和传播中心。就连与北京市民们有最直接关系的城市交通状况，在二十年代也迅速出现了现代化的改观，使城市的面貌为之一变。据史料记载，1886年，北京开始出现“洋车”，尔后不久这种传自日本的交通工具成了北京的主要客流渠道，人力车夫达六万余人。这种由人拉的胶皮车在北京大街小巷跑来跑去，成了北京最引人注目的景象，而这种景象是一种古典的“都市”景象；但到了一九二四年十二月十七日，北京开通电车，除小胡同外，各大街差不多都有了路线。电车的普及使北京人城市活动的方式和节奏得到了根本的改造，为城市注入了一种新的活力和新的速度，可以看做是北京现代化进程的一个标志和一种象征。所以当时的朱自清深有感触地写道：“北京没有上海的经济环境，自然也没有它的繁华。但近来南化与欧化——南化其实就是上海化，上海化又多半是欧化；总之，可以说是 Bourgeoisie 化——一天比一天流行。虽也只跟着上海走，但究竟也跟着了，将来的运命，在这一点，怕与上海多少相同”^①。这种来自当时人的观察和概括当是可信的，北京确实在古都的背景与基础上向着一个全新的方向艰难却是有力地改变着自身。而与此相对，南方城市上海在它巨大的更新中也还保留着传统都市的许多痕迹，显示出它现代化因素的畸形和薄弱。上海原来是一座府城，屈松江府，建于1553年。民初小说《海上繁华梦》中描绘的上海景观还是传统的：妓院、京戏、杂技、斗蟋蟀等，没有什么现代的工商业气象。直到1923年它还是一个有城墙的古城^②，二十年代真正的工业也只是扬子浦一处的纺织业，有纺织工人

20万^①。直到后来上海以神话般的速度繁华起来之后，与法租界毗邻的地区还保留着老上海的面貌，是典型的江南古城风格^②，它被人称为“时代的倒流”^③。其实这不是什么“时代的倒流”，而就是一种“时代的残留”。芥川龙之介1921年访问中国，发现上海的文化生活中还有许多传统中国的因素，比如戏园里人声嘈杂，侍者不时递来“手巾把”之类，且上演的多是旧戏（京剧），即使偶有新戏上演也演得同旧戏差不多^④，这与北京十分相近。就连作为上海现代文化标志的新行业，发育得也并不很充分：报纸缺乏真正有价值的新闻，编辑不求新闻趣味，没有新闻眼光，版面的印刷、编排也很恶劣；且在职能上没有成为有力的社会监督机构，不敢登真正批评性和揭露性的新闻，因为动辄会被处以罚金之类，报纸在城市中还是一种弱小的力量，没有获得相当的地位和高度的发达。^⑤上海报纸多用所谓“老枪访员”也即烟鬼记者^⑥，“老枪访员”把新闻格式化尤其是公文文化，完全不具备新型报人素质，因而也难以创造新的气象^⑦。最有意思的是上海新闻界对北京报重视，有新闻即照登，而歧视本市的各团体^⑧，这表现了上海新兴行业的封建正统观。这种下意识的流露是有代表性的，恐怕也代表了上海的一般市民对权力的正统观和势利态度。在这方面更见出了上海与北京千丝万缕的联系和文化共同性。

事实上，北京和上海都处在旧与新、古典与现代的冲突之中。在传统城市留下的背景与遗址上，它们之中都生长着现代的生活和现代的观念。只不过现代上海生长得充分一些，现代性已主要体现为一种实际生活形态：广泛的工商文化已经形成；而现代的北京则较为单薄，现代性主要体现为观念形态——存在于一批新型的大学之中。所以实际的革命多出自上海，而思想的革命则多源于北京。这恐怕不是偶然的。反映在文学上，

北京的作家重思想启蒙，多致力于国民性格的改造；而上海的作家重个人本位，多表现自己对生活的主观感受。它们的差异也仅此而已。

在半个世纪的文学进程中，北京和上海其实是相互对流、互相影响的。对新文学发生重大影响的文学研究会及其文学活动，就是以北京和上海的文化联合为背景的：北京有郑振铎等，上海则有茅盾；会址设在北京，而会刊出在上海。这从一个侧面证明了两个城市之间文化共同性。而且几十年间作家和文学刊物曾经有过南迁潮流，鲁迅可作为一个代表，不同倾向的刊物《现代评论》、《语丝》迁徙上海更是一个例证。这种对流说明了两者存在着共同的文化气候。

如果从整个中国文学的历史来看，北京和上海成为新文学的大本营是一种引人注目的文学地理学现象。中国文学历来与城市地理学相联结。古典时代的文学是以东南和西北的几座古城，杭州、扬州、南京和西安为中心的。这些城市成为旧文学的中心不是偶然的，它们的生活状态和内部组织方式和旧文学在性质上是相容纳和相契合的。而进入二十世纪后这些城市中的文学大都凋敝了^②。这些城市在二十世纪文学中的落伍象征着中国旧文学的衰落。而北京和上海则以它们崭新的生活领域和生活形式孕育并培养了中国的新文学。这种文学地理的变异从一个侧面也反映出了中国文学性质的深刻革命。北京和上海作为这场文学革命的共同承载者，应作为一个整体成为文学史家的研究对象。

1. 3. 外国文化影响的本质

（外国文化传入本质上是城市文化传入——“科学与民

主”——“科学”的意义——“民主”的意义——“前‘五四’时代”对外国小说的译述——译述的内容——译述的影响——“普罗”文学与现代主义)

中国现代小说，从最常识化的角度看，有两个来源。第一个来源是中国的传统小说。对中国传统小说的继承已经在前面作过分析，那实际上是古典城市文化的一种延续。第二个来源就是外国文学和文化。对外国文学和外国文化的借鉴，我将在下面详加分析：那从本质上说不过是现代城市文化的一种侵入。由于外国文学的影响对中国现代小说的萌生与成熟起到了关键的作用，所以对这种影响本质的分析也就具有首要的意义。

从宏观的角度以定性的眼光看，五四新文化运动所推举的“科学与民主”的思潮是中国现代小说赖以产生和成长的土壤和气候。先看“科学”。科学当时被称为赛先生，赛先生是具有外国国籍的，直到这时候才被引进中国。“科学”精神实际上是一种理性精神，也就是一种对待世界清醒的态度，一种对于生活怀疑与思考的习惯，因而也代表着一种对于社会充分的觉悟。科学精神在中国这个黑暗王国的传播带有一种光与火的意义，它对弥漫于中国社会的愚昧与迷信是一种有力的扫荡。从这个侧面看，科学精神的张扬为现代小说的生长创造了适宜的思想气氛，是“小说”之所以能够“现代”也即现代小说之所以能够成立的前提。然而，科学精神对现代小说的影响还远不仅仅是这种背景式的间接影响，更有一种血缘般的直接影响：那就是它直接导致了中国小说现代写实主义精神的确立。特别把概念限定为“现代写实主义”，是为了区分传统小说中的古典写实主义。现代写实主义是一种自觉的写实，包含一种对社会的研究态度，不同于古典写实主义那种自发的写实描写，那种反映社会时的随意状态。茅盾说是以这种现代写实主义为分水岭来区

分新旧小说的，他把这种现代现实主义不严格地称之为“自然主义”^③，把“自然主义”作为一面旗帜和一个口号来倡导对于旧小说的彻底改造^④。茅盾对这种“自然主义”的概括偏重于两点：一是它的求真态度：“一方要表现全体人生的真的普遍性，一方也要表现各个人生的真的特殊性”^⑤；一是它的观察精神：“自然主义者事事必先实地观察的精神也是我们所当引为‘南针’的”^⑥。这种外来的求真态度和观察精神确实重新铸造了中国小说的品格，使其从创作目的、作品容量、结构形态乃至阅读指向上都发生了极大的改变。作为现代小说真正发端的“五四”时期“问题小说”的大量涌现，就是这种现代写实主义影响的直接体现，茅盾曾经从理论上把二者联系起来：“进化论、心理学、社会问题、道德问题、男女问题……都是自然派的题材：自然派作家大都研究过社会问题……”^⑦作为一种概括也作为一种预言和倡导，茅盾的这番话是可以证之以事实的，二十年代初期的“问题小说”思潮确实显出了对社会疾病的研究态度。后来这种现代写实主义精神不仅成为以茅盾为代表的“社会剖析派”小说的创作基调，也对整个中国现代小说发生了一种普遍的潜移默化。茅盾作为一个敏感的小说理论家，曾经一语点破这种现代写实主义的实质：“自然主义的真精神是科学的描写法”。^⑧他在另一篇文章作过更详尽的论述：“自然主义是经过近代科学的洗礼的；他的描写法，题材，以及思想，都和近代科学有关系。左拉的巨著《卢贡·玛卡尔》，就是描写卢贡·玛卡尔一家的遗传，是以进化论为目的。莫伯桑的《一生》，则于写遗传而外又描写环境支配个人。意大利自然派女小说家塞拉哇（Seravo）的《病的心》（Cuore Infermo）是解剖意志薄弱的妇人的心理的”。^⑨茅盾的论断无疑是无可辩驳的；但他指出“自然主义”和“科学精神”的联系实际上只说出了问题的一半，

还有另一半他却未及提起，那就是，科学精神实际上是近代城市的产物，是城市文化的一个组成部分。正是十九世纪以工业革命为代表的城市生活变动孕育了茅盾所说的“近代科学精神”。城市工业的急剧发展，极大地延长了人们的能力，极大地改造了人们的心理使人们获得了一种把握世界的可能并因此而产生了求真实、求真理的自然期许。所以说科学精神是一种城市精神，由此而产生的“自然主义”也就当然是一种城市文学方式。中国小说家和小说界对这种科学化的“自然主义”的接受一方面是通过“科学理论”的熏陶——“科学”理论以及与之伴生的“重科学”的观念可以说是西方城市文化的结晶，另一方面，也是更重要的，是通过对许多外国小说的阅读，如茅盾所列举的左拉等人的作品；而象左拉这些作家，不仅表现出了创作思想上的城市倾向，而且题材也常常是城市题材，左拉本人就是一位杰出的城市小说家。总而言之，外来的科学的文化精神和文学精神对中国现代小说发生了重大影响，而这种影响本质上就是一种城市文化和城市文学的影响。

与“科学”并列的另一个外来文化主题是“民主”。“民主”引入到中国之后变成了笼统的“民主主义”，它带有鲜明的针对性和战斗性，它是直接指向中国社会和生活中的专制主义和孔学礼教传统的，因而它不但是一个纯粹的政治概念，它还包含着人道主义、个性主义等等丰富的文化内容。这位“德先生”的出现标志着中国文化界和思想界的本质性变迁，因而也极大地影响了中国小说。中国现代小说中对个性解放主题的自觉开掘，对下层人民的深厚同情，都带着德先生打下的深深烙印。所谓二十世纪中国小说的“现代化”或者其“现代性”，主要指的就是在这种民主主义思想光辉的映照下中国作家对中国生活重新认识和重新发现的过程和眼光。二十世纪以来“鸳鸯

蝴蝶派”除外的大部分小说都或明或暗地带着这种民主主义的背景和基调，这形成了现代小说与古典小说明显不同的文化面貌和阅读效果。而对现代小说发生了这种基本作用的“民主主义”实质上就是国外的城市文化思潮。“民主”和以个性解放为内涵的“自由”（中国人统称为“民主主义”）实际上就是西方人近代市民阶级的阶级意识。近代的城市生活使人摆脱了农奴制和领主制的社会束缚而成为自由的人和自主的人，允许自由选择的雇佣制度使人相对于社会独立起来，民主主义就是在这种现实基础上发展起来的观念形态。中国作家和中国文坛接受了这种城市文化观念，无疑对以农业和乡村为主体的中国社会形成了极大的刺激和改造力量。

从中国现代小说的具体产生过程上看，外国文学的影响无疑是一个关键性的产生动因。如果要对这个动因进行过细的分析，我们就必须努力找到在中国现代小说产生的那个过程中，外国文学和中国小说的接触点。大量的存在的史料都支持这样一个基本的论断：这个接触点从性质上来看其实是外国城市文化与中国固有文化（包括古城文化和乡村文化）的一种相交。中国现代小说的早期产生，这个过程基本上是在二十世纪的“前‘五·四’”时代完成的，“五·四”以后中国现代小说已经是一个生长、繁荣和成熟的问题了。在中国现代小说“前‘五·四’”的产生过程中，对外国文学尤其是外国小说的译介是一种基本的催生因素。分析这个过程是饶有兴味的。

在十九世纪的最末几年和二十世纪的最初几年，以梁启超、严复、夏曾佑、狄平子等为首的近代政治改良主义者最早鼓吹“小说界革命”。中国的“小说界革命”作为一个口号和一场运动不是由别人而是由一群政治改良主义者首创和首倡，这个事实本身就说明了中国小说史上的这场变革最初的意义是政治性

的。梁启超们面临从政治上唤起民众、改造民众的重大历史任务，他们想起的是最与群众贴近的一种文学形式——小说，因而产生了按他们自己的政治倾向改造小说的强烈愿望。出于他自己明确的目的和抱负，梁启超看到的历史事实是“在昔欧洲各国变革之始，其魁儒硕学，仁人志士，往往以其身之经历，及胸中所怀之议论，一寄之于小说”^⑧，他所羡慕不已的是“彼中辍学之子，黄熟之暇，手之口之，下而兵丁，而市侩，而农氓，而工匠，而车夫马卒，而妇女，而童孺，靡不手之口之，往往每一书出而全国议论为之一变。”^⑨因而他以高昂的热情喊出了“欲新一国之民，不可不先新一国之小说”^⑩的口号，他认定“小说为国民之魂”、“小说有不可思议之力支配人道”。^⑪在这里，梁启超所用来对小说进行“革命”、进行“新”化的最主要也最可行的方式是大量地译介外国小说以资模仿和借鉴。这种译介和模仿也确实是二十世纪的“前‘五·四’时代”中国小说界的主要现象；当然，在这之中译介比模仿性的创作从规模和面积上都要大得多、广得多。这期间，出现过《新小说》、《绣象小说》、《月月小说》、《小说林》、《小说大观》、《小说新报》、《小说海》、《小说月报》等众多小说杂志，而且上海新兴的许多书局和印书馆还大量地印行小说单行本，短时间内就完成了“译述小说”对中国文坛充分而牢固的占领；一个具有象征意味的例子就是象林纾这样在中国传统文学熏陶下长大、且又不懂外文的古文家也大量地“译述”起外国小说来了。然而，值得注意的是，本世纪初这种其势汹涌的新小说浪潮并没有按梁启超这位“新小说之父”设计的河道流动，它一经生发就具有了自己的方向：事实上在这二十年的小说革命运动中，只有梁启超们自觉组织的有限的几部政治小说翻译和创作，而大量的刊物小说和单行小说都是娱乐性的。当时众多的小说杂志卷首都有

“上海妓女”“北京妓女”“外国名优”的彩色照片，这就为卷中小说的性质作出了一种明白无误的鉴定。在这个过程中，中国小说业又一次显示了它固有的娱乐本性，因为不管“小说革命”的倡导者带有多么崇高的政治目的，但小说作为一种行业则是一种商业行为，不得不首先以娱悦并争取读者为目的。当时的译述根本不考虑原作小说的艺术价值、社会价值和文学史价值，只以是否具有阅读吸引力为最高标准，所以当时对外国小说的选择在今天以艺术眼光看来实在是不敢恭维的，有许多就是西方的三、四流或不入流的小说，林纾的翻译就是一个极好的代表。林纾去翻译小说也许主要是卖弄他译笔的古奥，而出版商出版他的译作则主要出卖他所译小说的新奇，这实在是一种阴错阳差而又各得其所的合作。当时不仅在选择上着重具有娱乐目的的通俗小说，而且在译述过程中也存在把所有外国小说都通俗化的趋势，就是偶然选中的一些外国文学史上的重要作品，如雨果（器俄）、狄更斯等人的作品也按中国一般小市民读者的趣味加以改装，因为当时不是忠信的翻译而是“译述”等见诸刊物，原作严肃而深刻的意蕴早被“述”得无影无踪了，所以有许多当时刊物上发表的译作，就干脆连“译述”的字样也不注明，直接就算作译者的作品了；如果不是小说中人物是外国名字，确实让后来的读者著译莫辨。当时的翻译小说对阅读效果就是这样地极端重视。而对于在一个单调而封闭的环境中生活惯了、只见识过乡村和中国式古城的中国人来说，外国光怪陆离、简直是不可思议的近代城市最具有吸引力，因而当时的“译述小说”多是反映外国城市生活的。也就是说，当时翻译小说中大量的都是外国的城市生活传奇。

二十世纪“前‘五·四’时代”的小说刊物译述外国小说，确实带有浓重的猎奇味道，读者们也是带着“看西洋景”的眼

光来读的。外国城市小说中所描述的一切非常故事，罢工、血案、电气、侦探等等，都成了小说刊物所撷取的对象；而对于那些因城市的兴起而出现的“科学小说”、“理想小说”（即科幻小说）更表现出了浓烈的好奇心。翻阅当时的小说刊物，每见“英京伦敦”、“法国巴黎”、“美国纽约”甚至“露西亚新京圣彼得堡”作为小说背景出现。“英京伦敦，繁华甲于世界。富商大贾，豪家巨族，星聚云屯，车马夹道，市肆林立，茶寮酒坛，银楼金号，光怪陆离，百货都全”。这是“濂江浊物”所译述的英国“丘尔威士奴”所著的侦探小说《小铁箱》^⑧的开头。而对“法京巴黎”的描写看起来也毫不逊色：“近法京巴黎某处，巨楼高耸，墙壁之砖作殷红色，烟囱矗立，插入云霄，风晨日夕，时闻汽管呜呜，行人每遥指相谓曰：此某某铁工厂也”^⑨。这是匹夫译述的法国小说《罢工轶事》的开头。这类“译述”代表了当时的一种风气。这种对外国城市渲染夸张所显露出欣羨和向往，可以为文人们之所以大量地译介、市民们喜爱阅读外国城市小说作一心理注脚。当时的各种译介小说名目，如“滑稽小说”、“艳情小说”等等也多是记述城市人物和城市风俗的外国小说。当然，最能见出那时候译述小说选择的城市倾向的是“侦探小说”的大量流行。几乎所有的小小说刊物都把外国侦探小说作为兴趣的重点，各书局并出版了不少侦探小说的单行本。而侦探小说从性质上可以看作是城市传奇的典型。外国侦探小说多以城市复杂的环境和场景作为小说背景，表现出了城市生活特有的曲折性、神秘性和冒险性。柯南道尔的“福尔摩斯探案”作为外国侦探小说的经典范本在当时已被译介并流传甚广，这部以“英京伦敦”为背景的小说受到了远东城市上海读者的看重与欢迎，甚至它1911年在英国杂志刚刚刊出的篇章同年就被中国人迫不及待地译述来了^⑩；若干年后中国作家又以它为

模本写了反映上海侦探案的《霍桑探案选》，足可以见出它的影响之深了。

这种选择与介绍可以看作是中国小说业对外国文学的本能接受，一种源于娱乐与商业欲望的感官性接受。这种接受在功能和目的上与当时的“鸳鸯蝴蝶派”创作是接近的。后来这种小说思潮遭到了五四时代作家的摈弃和清算，茅盾就曾把与这种“礼拜六”（从这样的刊物和流派名称就可以见出它的消遣性）倾向的斗争看得和与复古派、国粹派的斗争同样严肃和严重^②。茅盾他们的斗争后来确实取得了胜利，到了二、三十年代象《小说海》、《月月小说》这类的杂志已绝迹，包天笑、秦瘦鸥、周瘦鹃、张恨水这些后期通俗作家所办的杂志已退居文坛的边缘了；而茅盾们最初的胜利则可以《小说月报》在1920年的改组作为标志和象征。然而不论我们对茅盾他们纯粹追求艺术和人生目标的文学活动评价多么高，我们都不能低估在二十世纪的“前‘五·四’时代”中这种小说思潮的价值。这实际上是一种必要的文学过渡，它对旧小说起到了一种消蚀和消解的作用。当然这期间的中国文人创作小说还在很大程度上带着旧小说的许多观念、趣味和形式，但是，它们比旧小说更加赤裸的娱乐与商业动机却也或多或少地掸除了旧小说中不可避免的劝戒世人的道学气，而且它们作为小说占据文坛中心地位本身就具有重要的意义；更何况在这一时期更多的小说是从外国“译述”过来的。译述自外国的小说把一种近代城市的气息和趣味带进了中国古老而有点腐朽的文坛，为中国的小说创作创造了一种崭新而奇异的氛围，对以乡村和古城为故事背景和观念基础中国旧小说形成了一种不可抗拒也难以躲避的冲击，从而为五四以后现代小说的出现与成长清除了许多障碍也开辟了一片新的天地。尽管由于它们以消遣和娱乐的面目出现不可能导

致真正自觉的文学建设，但它们确实为后来的文学建设提供了可能。

现代文学真正的自觉建设是从“五四”前后开始的。这种建设同样有赖于外国文学的传入，而这种传入从性质上来看是在外国城市文化对中国传统文化的改造中实现的。象前面已经论述过的来自外国城市文化的“科学与民主”观念对现代文学创作方法和创作主题的影响自不待言，即使从具体的文学思潮和文学运动来看，对外国文学的借鉴也是对外国城市文化的接受。最明显最有代表性的例子要算是二、三十年代的“普罗”文学运动和贯穿整个现代文学三十年、时断时续的“现代主义”文学运动了。中国“普罗”文学和“现代主义文学”都不是自生的，它们最初都引火于国外。“普罗”文学主要来自苏联和日本，而“现代主义”则主要取自法国、德国和日本。这两种文学思潮看起来相距甚远，但它们又共同地出自同一种文化社区和文化气氛：它们都是近现代城市生活的产物。“普罗”文学和现代城市中工业的增长、工人阶级的壮大连在一起，而“现代主义”文学运动则同样是和城市工业化对人的异化、对人生活状态的彻底改变密不可分。因而甚至在文学倾向上他们都具有一种意味深长的一致性：它们都代表着一种对于人类现存状况的否定态度，都或明或暗、或这样或那样地显示了一种革命精神和反抗精神。只不过“普罗文学”中流露的反抗精神是社会性和政治性的，而“现代主义”的反抗则是文化性的和人性的。所以这两种思潮常常以某种方式联接甚至结合起来，“未来主义”就是这种结合的一例。而二、三十年代作为中国现代主义一个重要阵地的《无轨列车》杂志，开始还是“现代主义”文学刊物，后来就渐渐变成普罗文学刊物了。当然中国文学对外国文学思想的这种接受是以中国城市生活某种程度的发达为基础

的，然而这种传入无疑是对中国作家城市意识的一种唤醒，它向中国作家们提示了一种对于城市的文化自觉。

外国文学对中国小说的影响，从本质是现代城市文化的一种侵入，这种侵入从观念、形式和形成过程上都极大地改变了中国小说的状态和素质，是对中国小说面貌的一种再造。如果说，这种国别影响实际是这样一种文化社区的影响的话，那么，还可以再引申一句的是，这种文化社区影响实际上是一种文化时代之间的影响：是现代对古典的一种影响。从遥远的地域获得一种崭新的时代精神，这已成为中国二十世纪之中文学和文化发展的一个基本规律。

注释：

①胡士莹《话本小说概论》39页，中华书局1980年5月版。

②柳永词《望海潮》。

③《东京梦华录·序》。

④《梦粱录·卷十九》。

⑤胡士莹《话本小说概论》53页。

⑥《文选》23页；中华书局1977年11月版。

⑦《文选》78页。

⑧《马克思恩格斯全集》46卷上，480页。

⑨同上。

⑩⑪参阅胡士莹《话本小说概论》43—44页。

⑫参见上书。

⑬沈从文语。

⑭公刘语。

⑮⑯⑰朱自清文。见《一般》杂志4卷3期。

⑱参见《社会学杂志》2卷1期。

⑲同上。

⑳㉑参见《上海，冒险家的乐园》32页。

- ②参见《小说月报》1926年4月号。
- ③④⑤⑥参见《一般》杂志1卷2期。
- ⑦参见《橄欖》杂志34期。
- ⑧《茅盾文艺杂论集》108页，上海文艺出版社1981年6月版。
- ⑨⑩⑪⑫见茅盾《自然主义与中国现代小说》，《小说月报》13卷8期（1922年8月号）。
- ⑬《茅盾文艺杂论集》108页。
- ⑭茅盾《自然主义与中国现代小说》。
- ⑮⑯⑰⑱梁启超《译印政治小说序》。
- ⑲载《小说新报》1卷1期。
- ⑳载《小说海》1卷8期。
- ㉑见《小说月报》2卷12期。
- ㉒参见茅盾《回忆录（四）》，《新文学史料》79年4期。

第二章 小说家的身份革命

2. 1. 小说家社会身份的革命

(小说家与城市磨合——古代文人的社会身份——现代城市作为文人的生存空间——现代文人的社会身份——自由职业与小说家的精神解放以及这种解放的文学结果——自由职业与小说家的批判地位)

总体而言，中国现代小说家是一群城市人类，他们作为小说家的生涯是在城市展开和完成的。岁月流逝，时过境迁，他们城居生活的真切感受我们今天已很难重新体验；但怀着深厚的同情我们仍然能够穿过时间的帷幕，洞见他们当时的基本处境：他们对城市的投入与疏离，他们在城市中的生存与挣扎，他们与城市的融合与摩擦。他们不自主地被抛入他们本来很陌生的城市，城市是他们难以摆脱的宿命；或许带着几分不情愿，或许怀着许多不满足，但他们一进入城市就再也无法脱离，对于他们来说城市是一块让他们越陷越深的幸福的沼泽地。他们和城市处于一种密切而复杂的关系之中：城市是他们的栖息地也是他们的坟墓场，是他们的朋友也是他们的敌人，是他们赞美同时也是他们诅咒的对象。人是有情的，城市是无情的；人是

有声的，城市是沉默的。人因为是有情的所以才是软弱的，因为是有声的所以才是无力的；而城市的无情和沉默则蕴涵着一种不可抗拒的力量。在这群敏感的小说家与城市长期的卿卿我我、恩恩怨怨中，城市是一个最终的胜利者。它成功地把这些本来不属于城市的闯入者改造成了城市不可分离的分子，用钢筋混凝土所固有的坚定完成了对这群小说家身份的塑造：把他们由各种各样的古老的面目改造成了崭新的现代市民。从这个意义上看，城市是一个学校，它培养出了属于自己的新角色。

在二十世纪的中国，城市的含义是双重的：它不仅具有地域上的意义，而且具有时间上的意义；它的时间意义比它的地域意义更突出、更鲜明。城市以它崭新的景观、秩序和生活方式而成为时间进化的纪念碑，城市之外的乡村和乡镇则象征着遥远的过去和古老的历史。中国现代的小说家绝大多数不是城市的儿女，当他们从乡村、乡镇踏进大城市的时候，他们同时也踏进了一个新的时代；即使那些出生于城市的小说家，他们从小所受的教育也同他们长大后所面对的城市环境格格不入。在中国，二十世纪的城市是一些陌生的闯入者，它们所包含的崭新的时代内容使它们成为异样的生存空间。

也许最重要的是中国文人职业的变动。自孔孟时代以降，中国文人的社会身份就是“士”。士阶层的行为规范被打上了一种神圣化的色彩，但说穿了士实际上就是官僚的预备队，通过考试和举荐进入政府是他们唯一的前程。读书、从政、从读书到从政，这条文人人生的单调道路在千百年、无数次的重复中变成了一种不可更易的格式，谁也没有能力打破它，甚至很少有人想到过要打破它。或者飞黄腾达，或者穷困潦倒，除此而外没有别的出路；即使那些穷困潦倒的失败者，也不过是牢骚满

腹、惆怅怀才不遇而已，终于也无可奈何；即使拒绝这条道路的少见的天才如李贽、徐渭，也不得不以疯狂和自戕来显示对抗和决绝。属于文人的天地是狭小的，土壤是贫瘠的，一切都不可选择。这种命运决定了中国文人心灵的单—，要么“春风得意马蹄疾，一朝看遍长安花”，要么“人生在世不称意，明朝散发弄扁舟”，喜怒哀乐只能牵系于官场得失；顶多也不过是“田园将芜胡不归”的心理逃避，或者是自我麻醉，如苏轼所说“菊花开处即重阳，凉天佳月是中秋”。更重要的是，这种唯一的公职人员的身份决定了他们不可逃避的人身依附地位。脱离了官场就意味着沉沦甚至毁灭，因而官场就成了他们的生死场，官场的权势者就成了他们的主人。古代中国是一个只有政府没有社会，政府即社会的畸形结构，几乎人们所向往的所有美好事物、荣耀、财富、高雅和个人发展都为政府所掌握，一切希望成功的文人都必须把自己纳入政府的体制和层垒之中。中国文人没有条件独立获得他们所希求的人生资料 and 人生满足，因而必须向政府出卖自己的知识、能力乃至感情和人格。在二十世纪反复的文化反思中，人们一再谴责中国文人的软弱和奴性；这种软弱和奴性就根源于他们地位的不独立，根源于他们单一的公职人员身份。地位不独立的人不可能有真正的强大和自尊，不可能不处于束缚和压抑之中。

并不是中国文人缺少独立的能力，他们缺少的只是独立的立足点，一块可以让他们得以舒展的天地。在那种人身依附的命运持续了两千年以后，这块天地终于出现了：二十世纪中国出现了新型的城市。现代城市的出现是对中国社会生活的极大拓展：原来没有过的生活领域诞生了，原来曾有过的领域扩大了；在城市中涌现出了无数新的社会团体和社会机构，这些团体和机构可以容纳无数的文人在那里谋生和发展；社会生活的

规则变更了，社会评判的价值标准也丰富了，人们可以从不同的道路获得同样的社会满足。二十世纪上半叶的中国城市中，政府之外的党派出现了，民营的工商业形成了相当的规模，这些都是对中国人生活范围的新的开发；而对中国文人更具有切实意义的，则是城市中文化机构的繁盛。学堂和新式的大学纷纷成立，使许多文人可以充任教职；北京、上海、天津、南京、广州、青岛等许多大城市都出现各种各样的报纸，出现了越来越多的刊物和出版所，这些出版设施既为相当数量的文化人提供了从业场所，又为更多的文人提供了卖文为生的机会。

随着城市作为一种现实存在施展了越来越深远的影响力，中国的统治集团和统治传统不得不向城市这个新兴的怪物步步退让，这种退让反过来又促进了城市生活的发展。对于文人来说，这种发展体现为出版自由的不断扩大。戊戌变法前清政府须有《大清律例》，对出版有极严苛的限制，动辄处于重刑，甚至多有斩刑^①；而光绪三十二年发布的《大清印刷物专律》，不仅条律大大放宽，更对出版物违法后的刑罚有明确的限制^②。这两个法律限制的对象明显不同，可以见出出版在二十世纪初已经由原来受歧视的危险职业变成了受保护的正当职业。民国时代，报律较清季又加宽。民国元年内务部曾发布《民国暂行报律》，试图加强对出版的控制，而报界则联合致电大总统孙文，表示了强烈的反对，孙文虽然废止该报律，保障了出版的活跃^③。报界可以直接向总统控告内务部及其条令并最终获胜，可见在当时出版界已具有相当的社会地位和社会力量。出版的繁荣为文人的独立谋生提供了比较可靠的保障。当然不是说出版自由已经完全实现——这个问题下文中将要详细讨论——，但当时确已形成了自由出版的基本气氛：大出版所、大刊物的存在自不待言，甚至随便几个刚从大学出来或刚从乡村迁居城市

的文学青年都可以集资办刊物、开书店。

社会政治不得已的松动和社会经济不断的发展，使城市生活日益走向完善。城市文人在服务于政府之外找到了更大的生存空间和活动场地，由单一的公职人员变成了一个自由职业者。当然自由职业的意思不是绝对不从事公职；而是在从事公职之外还别有他途，因而使公职也成为一种自由选择而不再是一种不可抗拒的宿命，不再成为一种不可摆脱的束缚，使从事公职具有了完全不同的意义。

也许晚清时代的废除科举兴办学堂是文人身份转折的明确标志。科举的废除打破了文人公职化的正常程序，彻底破坏了他们传统的人生道路。科举制的废除是当时多种因素综合作用的结果，但这种废除之所以成为可能则是因为城市的存在。可以说新型城市的存在是废除科举制的现实保障。科举制及其所联系的封建官场犹如一个羊圈，多少年来中国文人有如驯良的羊群一样在这里接受封建皇帝的豢养；当要拆除这个羊圈的时候，必须另外找到一个新的栖息地。这个新的栖息地就是城市。也许很难对二十世纪的中国城市一下子作出确切无疑的定义，但无论从直感还是从理性上我们都可以发现它的新型意义，发现它与传统的城与都市的根本不同。二十世纪的中国城市实际上是西方现代城市不同程度的移植，是一种迅速而有力的文化迁移与社会迁移的结果；从这个意义上可以说上海的租界其实是一种象征，而北京、天津等大大小小的现代城市都可以从象征的意义上看作是程度不同的文化租界。正是城市为二十世纪失去了传统据点的中国文人提供了新的处所，就象从一个狭窄的羊圈迁徙到了一片开阔的水草地。

由古城中单一的公职人员变成了新城市中的自由职业者，中国文人的这种人生迁徙是一次深刻的身份革命。很难用一两

句话概括这种身份革命所带来的结果，因为这种对千百年来久远传统的革命带来了无数人人生的崩溃与重建、无数人心理的倾斜与适应。但从大处着眼，我们可以发现这种身份革命给中国文人带来的是一种好坏参半的结果：既是一种深刻的解放，也带来了一种沉重的责任。人生在任何时候对任何人来说似乎都不可能是完美的。

中国现代的小说家是中国现代文人的一个重要组成部分。在中国古代，由于小说在文学中卑微的地位，从事小说创作的人大都是科场失意的落魄文人，他们是中国文人的支流。而在现代中国，随着小说升居为文学的正统，小说家一变而成为主流文人。他们在文学界和整个社会都占据着崇高的地位，他们接受的教育也常常是现代文人所能接受的最良好、最完善的教育：上学堂、上大学乃至海外留学；他们有的是专职的小说家，但更多的则是业余的：他们同时还充任着大学教授、报刊编辑、政府职员等体面的社会职业。因而现代小说家是中国现代文人的代表，他们与现代文人有一种整体上的一致性，他们也同样经历了整个文人阶层所必须经历的身份革命，经历了成为一个自由职业者的艰难的学习过程。可以说，成为小说家——不管是专职的还是业余的——是他们作为自由职业者的一种自由选择。对小说家们来说，写小说也许是他们的职业活动，也许仅仅是他们的业余活动，但他们作为一个自由职业者的身份却不能不深刻地影响着他们的小说创作。

自由职业对人是一种解放。单一的公职身份使命运成为一种必然，成为一种无法拒绝的强加，使人只能根据这种唯一的职业来塑造自己；自由职业则给人一种选择的可能，使人可以根据自己的性情和兴趣来选择职业，人变得主动而积极了，自己成了自己生活的主人，并得以建立起自信和自尊。这种身份

的确立使小说家们作为人格独立的文人站起来了。1916年茅盾面临职业选择的时候，他和他母亲既厌恶官场倾轧不愿从政，也因商界庸俗而不愿经商，他所希望的地方是知识界——他看重知识界的高雅，于是他就进了商务印书馆^④。没有文献记载茅盾在选择了自己向往的职业后的确切感受，但我们可以想见一个青年文人从这种自我选择的实现中所感到的满足。自由职业对城市发达较早的西方来说早已司空见惯，但对中国人来说却是空前的，因而就成为一个不容忽视的重大事件，对文人的灵魂产生了极大的震荡。他们从中获得了中国文人从未有过的欣悦。获得了中国文人从未有过的精神力量，因而也具有了过去文人从未有过的胸襟、眼界和气魄。诗人同时也是小说家的郭沫若在《女神》集中所体现的巨大的个人形象可以看作这一时期文人的自我认知；虽然郭沫若带着不无夸张的浪漫主义个人风格，但我们从中可以真切地窥见经历过人身解放之后的文人所具有的自尊和自信。另一个杰出的小说家鲁迅的早期创作也分明地体现着这种解放者的精神状态；他通过狂人之口对千百年来传统价值进行了彻底否定，把世代维系着中国人精神世界的信条宣布为“吃人”，他似乎是不假思索地就站在了“人民公敌”的位置上，以一个挑战者的庄严在黑暗的环境发出了从前谁都不敢想象的呐喊。这种否定的彻底与坚决透露出了他内心的奔放的激情和大无畏的气概。从古代文人“温良恭俭让”的行为规范到今天鲁迅、郭沫若所代表的新文学家狂人、超人的精神气度，我们反观出了文人地位的本质性变化；或者说，我们从文人地位的变化为他们在作品中所展示的精神力量找到了基本的注脚和原因。一切都是现实地位决定的：古代文人之所以“温良”是因为他们不得不“温良”，现代的文人之所以自豪是因为他们可以自豪。他们在城市中所获得的新的立足点使

他们得以在新的层次上成就自己，使他们可以对诸如惠特曼、尼采这样强大的个人报以会心，从而给他们的作品带来了只有独立的个人才具有的精神品质。鲁迅作为一个丝毫不妥协的硬骨头，一个直到临死前还“一个也不饶恕”的坚定者，充分体现了人身解放所带来的人格成就。

不仅是鲁迅和郭沫若，五四时代“文学研究会”诸多作家小说中所包含的充沛的力度和旺盛的生气也是这种新身份和新人格的结果。就连创造社作家郁达夫那种不惮于暴露自己内心黑暗乃至“颓废”和“邪恶”骄人的勇敢，也使我们窥见了身份解放所带来的内在强大。现代文学界社团蜂起的状态也从一个侧面折射出了文人的解放地位：他们可以一下子就以他们自己喜欢的形象出现在文坛之上，理直气壮地发表一篇宣言，不管社会是不是喜欢和欢迎；他们自己的信念和自己的喜好就是他们存在的充分理由。小说家们达到了一种对自我的认可，获得了一种我行我素的精神气质：崭新的城市角色使他们告别了过去文人所固有的自惭和自卑。

或许，现代小说艺术方式多种多样的尝试和丰富多彩的成就也在很大程度上根源于小说家这种自尊和自信的态度。自由职业所培养的信心带来了艺术探索的自由心态，带来了无法抑止的创造冲动和创造能力。鲁迅几乎每一篇小说都采用一种新的艺术格式，他不仅不断地突破前人而且不断地突破自己；沈从文、艾芜们无视小说的故事传统而把小说散文化；废名们把小说艺术发展为一种神秘的感悟形式……而象施蛰存、穆施英、刘呐鸥这样的现代主义小说家更是把公认的小说规范象摔瓶子一样摔得粉碎。自由心态打破了小说家的拘谨与萎缩，使他们严肃的艺术创造根源于一种带有很大自娱成份的随意性。鲁迅甚至仅仅为了嘲笑一下成仿吾就把《补天》中的女娲胯下加进

了一个滑稽性的小人；虽然这个情节未必具有真正成功的艺术效果，但由此可以发见鲁迅写作时的率性而作与无拘无束。比较起来古典小说在几百年内无一例外地重复着章回体或笔记体的沉闷形式，现代小说这种形式的丰富本身就对我们的情绪产生了生动而活泼的感染，使我们感受到了现代小说家们思想与情感的活跃。甚至连毫不避忌讳地向外国小说学习的热情也体现出了一种健康而自由的心灵所特有的勇气。尽管很多时候现实结果的心理原因因为找不到确切的实证而被人忽视，因而很少有人从作家的心灵状态来理解其作品的现实形态；但凭着灵魂与灵魂不可分割的联系与同情我们对这种因果怀有一种无可置疑的心证。无疑正是城市生活所带来的现实解放为作家们提供了艺术创作所必须的自由心态，把小说艺术放到了它本来应据有的基础之上，在一种活跃的状态下恢复了艺术应有的本性。

当然，自由职业的意义还不仅仅是对作家个人人格的强化，它还具有更具体的功能：赋予并且保护小说家的批判地位。小说家不再是政府所养的“士”，与政府脱离了养与被养的隶属关系，没有义务也没有必要一定去担任政府政治卫士和道德卫士的角色。城市自由职业所赋予的独立地位使他们同时获得了观察生活的独立角度和评价生活的独立立场，作为作家他们不再需要牺牲太多的艺术良心向社会妥协。鲁迅作为现代最杰出的小说家也许可以看作是这种地位最典型的代表。他之所以敢于在作品坚持自己对中国人和中国生活严厉的批判态度，就是因为在受到迫害时可以另谋生路。1926年鲁迅作为“堕落文人”被通缉，而他则可以轻易地离开北京南下厦门，弃官任教；在厦门及广州与当局不合，他也不必因为谋生而向那里的势要者屈服，因为他还可以到上海去做自由撰稿人。从鲁迅两年内生活的迁徙我们可以看到城市生活为文人提供了一个相当广阔

的天地，这使鲁迅得以自始至终地保持他的战士形象。城市自由职业使作家的生活变得辽阔起来，正是这种辽阔为作家们的良知和勇气提供了庇护。从这个意义上看城市就是作家们的庇护所。城市及其这种生活规则的存在大大提高了作家创作活动的安全程度，打破和缓解了传统和现实的中国式的文化专制意图对作家的束缚。这大概就是象“左翼”文学运动那样带有鲜明的反政府色彩的文学活动得以产生、存在并且发展的客观原因。反过来看，连“左翼”文学这样具有强烈政治对抗性质的文学都可以生存，我们就可以推想那些距政治较远的小说家所拥有的活动空间了。小说家们这种自我养活因而也是自我保护的可能使中国现代的小说出现了全新的品格：不再是为统治者歌功颂德、点缀所谓“太平盛世”的庙堂文学，也不再是为正统的政治秩序和道德秩序辩护的教化文学，而变成了真正表达知识分子感情和理性的自由文学。当然不是说传统社会中的一切文学都是与统治文化同一的，古典小说中也有象《红楼梦》这样异质的东西；也不是说现代文学的所有作品都是具有独立品格的，现代文学中也有如“民族主义文学”这样的御用品；这里关键是基本状态和本质关系的变化，也就是说，在古代超越封建主流文化的异质作品仅仅是一种打破惯例的偶然，而在现代城市的文学环境中小说所代表文化批判和精神叛逆则成为一种自然而然的惯例。

小说作为一种精神产品，是与小说家实际的生存状态紧密地连在一起的。小说家作为城市自由职业阶层身份的独立，使中国小说不再是封建文化的通俗宣传工具，而成为现代人一种真实的感情形式，成为现代人进行人性探索和社会探索的途径，从而使现代小说创作成为有价值的文化创造和文化积累，并使中国小说摆脱了因政治和道德教诲而必然伴生的雷同和单调，

呈现出了前所未有的丰富性与复杂性，最终使中国现代小说创作加入到了整个人类文学发展的现代格局和水准之中。

2. 2. 小说家文化身份的革命

（小说家的市民化——古代文人的英雄主义传统——现代小说家的英雄主义因袭——城市商业对小说家的改造——“市民化”的双重含义——小说家市民化的过程：艾芜；郁达夫；沈从文；鲁迅——小说家市民化的文学结果——对“文以载道”的批判与“国民文学”）

把现代小说家的城市地位放到中国文人阶层的整体发展过程中来看，我们就会觉悟到这种自由职业地位的获得是对中国文人命运本质性的改变和历史性的转折；当我们说现代文人摆脱单一的公职身份而变为自由职业者时，我们就是从中国文人阶层的进化历史着眼的。文人的生活传统在这里中断了，短短的三十年就清算了过去千百年的耻辱和痛苦。“现代”是一个奇异的时代，走过了千百年重复道路的人类在现代获得了再生的机会，人们在“现代”与以往的一切划开了界限，因而有人不无感慨地说现代人其实是一个新的人种。中国小说家在现代城市中身份的变化以及这种变化所带来的与传统的决裂印证了这一点。然而变化的事实并不仅仅局限于此。在现代小说家完成从单一的公职到自由职业这一社会身份转变的同时，他们同时也经历了自己价值身份或文化身份的转变：那就是从英雄到市民或者称普通人。这种文化身份的转变也是城市生活的赐予，也同整个文人阶层的命运更革连在一起。我们之所以总是从分析整个文人阶层进化的角度来分析小说家，是因为现代小说家乃是现代文人的代表。在古代，诗歌是文学的主流，因而诗人就

成为文人乃至整个知识分子阶层的主流；二十世纪以后小说取代诗歌成了文学的正统，小说家就随之走到了文人队伍的前列，其地位与古代的诗人差可比拟。现代文人的特征集中地体现在小说家身上，小说家的个别性总是体现着文人阶层的共同性。

现代小说家在现代城市中由传统文人的英雄角色逐渐学会了做一个普通的市民。真实的事物总是伴随着复杂性；传统文人由于他单一的公职身份他是他的职业和他所服务的制度的奴隶，他不得不战战兢兢地保持他对那个统治体系的忠诚与服从，他不得不把自己的喜怒哀乐牵系于他在官场的进退得失因而变得心胸狭窄、斤斤计较；然而另一方面，由于他的公职身份他又保持着某种超越个人利害的社会眼光，传统的、无可更移的公职生涯又训练了他对整个社会与整个民族的责任，“士”这个阶层自古以来的阶层规范以及集团性的自我期待又赋予他们某种壮阔的东西，比如“修身齐家治国平天下”的人生目标，比如“士不可不弘毅也，任重而道远”以及“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的精神箴言，都培养他们非个人化的英雄人格。而且作为官僚，他们尽管处于“一人之下”或“上峰之下”，但他们又确实处于“万人之上”，对于千千万万老百姓来说他们是“老爷”、“大人”或者“青天”，这又不可避免地诱发了他们不可一世的自我膨胀。这一切都养成了他们的英雄性人格：不是一个个人而是一个整体的代表和象征，不仅是关注于独立的个人的命运而是更多地从影响、牵动国家与社会的角度来设计个人的前途，即所谓“澄清天下”“辅国官民”的“大丈夫”行径，尽管他们实现这种理想的过程必然是自我压抑，是对那种专制制度的投靠和依附。他们往往忘记了自己作为一个生命个体存在的意义，他们不知道也无法想象作为一个普通人怎样有价值地生活，他们在从事一种超越个人的事业中把自己变成了

这个事业的工具。他们的人生因而贯穿着一种英雄主义精神，体现为他们牺牲个人而献身于公共事业的社会责任感和他们身体力行的爱国主义实际上也是国家主义精神。而同时他们也自然而然地怀有一种拯救者的心态，一种蔑视民众的贵族意识。

实际上这种英雄身份已成为一种强大的文人传统；现代小说家作为中国文人不可能不或多或少、或深或浅地感受并接受了这种精神，事实是许多现代小说家小时候受的是经学教育，而经学教育正是培养文人这种英雄身份的摇篮，正如早在宋末文天祥所感喟的那样“辛苦遭逢起一经”^⑤。即使在晚清政府废科举、兴学堂之后，以经书为教本的私塾教育作为一种不散的氛围长期潜移默化的影响已把古代士人治国安天下的人生理想或多或少地渗透入包括小说家在内的现代文人心中，他们作为过渡的世纪过渡的一代知识分子直接地承受了古士人的价值观。在这过渡时代文人的整体中，身为小说家的鲁迅也许是有代表性的。他从小时候就在绍兴读私塾，大概“五经四书”的精神形成了他最早的世界观。后来在1925年反对章士钊读经论时曾不无沉痛地回顾说，“‘瞰亡往拜’、‘出疆载质’的最巧玩艺儿，经上都有，我熟读过的”^⑥。尽管鲁迅后来对经学教育有一种深刻的反省和呕吐，但直到他1902年东渡日本时他的人生观仍然是传统的。比较鲁迅其时的诗《自题小像》和上面提到的文天祥的《过零丁洋》，就会发现其精神内涵是惊人相似的。“灵台无计逃神矢”与“辛苦遭逢起一经”，对以身许国都有一种不可逃避的宿命感；“风雨如磐暗故园”与“干戈零落四周星”、“山河破碎风飘絮”都对国家和苍生的苦难有一种巨大的忧患；“遥寄寒星荃不察”与“惶恐滩头说惶恐，零丁洋里叹零丁”抒发的都是身负巨大历史和社会责任的人常有的那种孤独感；而“我以我血荐轩辕”与“人生自古谁无死，留取丹心照汗青”则

都显现了为国而死的壮烈胸怀。当面对自己决定对未来的选择时，二十世纪初的留学生鲁迅会和十五世纪文人出身的将领文天祥临死前的人生总结有这样一致的心态，甚至连思路发展的过程都是吻合的。在这里一脉相承的是中国士人的英雄主义。不仅鲁迅，在郭沫若、茅盾、巴金这些新文学的第一代小说家身上，在蒋光赤、胡也频这些二、三十年代的革命小说家身上，乃至象老舍这样平和的小说家身上，都或淡或浓、时隐时现地保存着这种文人英雄主义色彩。这种英雄主义可以说是中国文人的某种血缘，一种与生俱来的集体记忆。

然而，当现代小说家们走进城市的时候，他们就面临着与文人传统相敌对的环境；就象从陆地走下了大海一样，他们必须在浮沉中学会游泳。从前文人的身份是官，是高出于社会结构之上的统治者，现在他们成了民，是深入了社会结构之中的个中人。最关键的是他们不得不沉入其中的社会结构发生了巨大变化：现代城市对他们官僚化的集体记忆所带来的英雄身份具有有力的腐蚀作用。中国现代城市是因为商业而兴起的。最早呈现出现代繁华的中国城市是鸦片战争后的五个通商口岸，然后通过这几个沿海城市把新型商业的血脉输送到内地，中国的城市景观遂成规模。因而商业精神就成了中国城市的统治精神。就连与小说家密切相关的报刊最早也是商业活动的产物，所以直到很久以后各个报纸的第一版都是广告，许多刊物的封皮也都充斥着广告。包括第一流的小说作家茅盾与鲁迅都不得不坦然面对他们的艺术作品与香烟、丝绸广告并载的版面。对于刊载、出版他们著作的出版家——所谓出版家其实也就是商人——来说，刊登他们的作品与刊登广告都是一种买卖，小说家的创作不过是商业活动的一个环节而已。小说家的艺术活动是靠商业基础支持的，这种艺术结果的最终面世是通过商业渠道

实现的。然而，创作的商业制约只不过是小说家城市生活的一个侧面而已。最重要的还是城市商业精神对小说家作为一个个人深刻地改造。商业在城市中的发达使城市形成了一种新型的人际秩序，使人与人的交往以平等的互利为原则，而不是象古代社区那样以军事征服和强权政治为中介的剥夺或赐予，以礼俗和义气为规则的无条件赠送；每个人都成为契约化的法人。这是对人与人关系革命性的改变。这种新确立的人际关系和作家们新获得的自由职业一起，使小说家由古典英雄变成新型市民。

人的市民化包含有两个含义。一方面利益的相互性和职业的自由性使他们的人格和权利得到了有力的保护，他们可能而且能够把自己的命运掌握在自己的手里，他们可以在任何人和任何偶像面前站立起来，享受人与人的平等，拥有一个人所应有的自尊和自豪；这对于在传统束缚中生存的中国文人来说是一种解放，因而才会有《呐喊》与《女神》式的奔放与豪迈。另一方面，市民身份又把文人们从英雄降低到凡人，从公共生活降低到个人生活；他们不得不自己谋生，而且是通过与他人利益交换的方式谋生；不得不承担个人谋生的细微与庸琐，不得不忍受个人谋生的困苦与艰辛。总之，城市生活消解了他们的神性而肯定了他们的人性。现代小说家们对这种新的市民身份是既向往又排斥、既接受又不适的；他们传统的文人人格不断地与他们新获得的这种身份发生磨擦，身居这种身份他们常常有一种犹疑和不安；然而城市作为一种不可更易的现实是坚定的、不妥协的，它无视作家们的赞美和歌颂、怨恨与诅咒，它执拗地以它自己的本性改造着人们，把小说家们塑造成为它自身不可分离的同一分子。在与城市的这种迎合抗拒、半推半就的生存游戏中，现代小说家逐渐熟悉并且进入了他们的市民角色，尽管这中间伴随着无数曲折的悲欢。正是这个过程对小说

家的创作乃至整个文学活动都发生了深刻的影响，形成了历史和人格过渡时期特有的小说形态和小说品格。

不管小说家们从什么样的地方、怀着什么样的心态进入中国城市，一旦进入他就必须学会做一个普通的市民。甚至就连他们进入城市的过程也是一个非英雄化的改造过程。他们有的是从国外留学归来，如巴金、郁达夫；有的是从乡镇流入城市，如茅盾、沈从文；有的则是从大学中毕业的，如吴组缃；但他们都面临着同一个在城市中谋求职业的问题：职业是城市生活的立足点。谋职的过程远非潇洒，常常伴随着心志的磨损与气概的消耗，因为求职不得不放下架子，托靠关系来打通关节。就连学识、资历和气魄如鲁迅者，找工作也不得委曲陈词。1911年鲁迅在故乡给在南京的同乡许寿裳写信，托他给自己找工作：“中学事难财绌，子英方力辞，仆亦决拟不就。而家食既难，它处又无可设法，京华人才多于鲫鱼，自不可入，仆颇欲在它处得一地位，虽远无害，有机会时，尚希代为图之。”^①鲁迅这时候甚至不奢望在当时的首都南京谋职，可见当时在大城市中“得一地位”颇为不易，很需要费力周旋；面对琐碎而又无情的城市现实，鲁迅的心情恐怕与旧日“我以我血荐轩辕”的宏伟抱负相去甚远了。

进城颇难，居城也不易。小说家们要想在城市生存，就必须使自己适应城市的商业化交换规则。日常的活动与工作自不必说，就是写小说本身这种在文人看来是高雅的精神活动也难以逃脱这种规则的制约。对于他们来说，谋生是第一位的。写作固然也是一种千古事业，但它首先是当前的生计；作品当然可以流传后世、超越时空，但它此时此刻也不能摆脱城市交换的框架，不能逃脱商品的外壳：它首先是作家出售的商品，其次才是别的什么东西。这种现实对于从来就是救世主或者是风

雅名士的中国文人阶层来说，是残酷而无情；城市生活就象熬鹰一样，慢慢地熬去了他们不可一世的状态，把他们纳入城市的组织之中。这中间必然伴随着许许多多心灵的受伤和尊严的折辱，是一个充满煎熬与痛苦的过程。小说家们都得历经这个过程。1931年的暮春，满怀浪漫主义情绪的流浪作家艾芜来到了上海。艾芜这种风格的人来到上海这样的城市，不能不说是一个误会；但这个误会却同时又是一种宿命。艾芜不得不开始卖文为生的生涯，但这种毫无诗意的生涯却也并不顺利。他为《时事新报·青光》写稿，稿子也刊出了，“可是，当艾芜去要稿酬时，编辑老爷却象打发叫花子，丢给艾芜一块钱。虽然急需钱用，或艾芜有自己的尊严，当然撕掉纸单子，扬长而去”^⑧。然而这种一时的意气之举是无法长久支撑实际生活的，心平气和之后还必须再作实际的算计：“艾芜衣食无着，缅甸友人资助的钱已花光，陷入绝境。万般无奈，他只好写信向缅甸友人求援。挚友、《仰光日报》排字工黄绰卿寄来一点钱，帮他度过难关。靠朋友接济不是长久之计，艾芜四处奔波，寻找工作”^⑨。当然艾芜后来在上海活下来了，而且相当成功；在城市中的成功说明艾芜已向城市的秩序认同，已不再是漫游边地、流连风景的流浪者了，尽管他的小说集《南行记》仍然抒发这种流浪情绪——他的流浪情绪也只好保存在小说中了。狂狷独行的郁达夫在城市中也不得已地遵循着市民阶级的规则；从日本回国后，他仅是靠小说创作不能养活自己和家庭，这位以小说名世的新文学著名作家只有去大学教书，而他所担任的课程又是与文学无甚关系的统计学和会计学；小说家担任这样的课程完全是对城市生活一种逃不开的应酬。但就是这种弃之可惜、食之无味的教职郁达夫也是倍加珍惜的；当1926年底郁达夫应创造社朋友的坚请辞去中山大学的教职去上海整顿社务时，他忽然感到

了一种立足失据的不安：“今天是失业后的第一日。早晨起来，就觉得是一个失业者了，心理的忧闷，比平时更甚”^②。他在上海也并不宽裕，也不得不精打细算，量入为出——他倒是实践了他的统计学和会计学；写小说成了生活中日常的经济应急手段：“我的钱，已经化完了；今天午前，就在此地做它半天小说，去卖钱去吧！”^③城市生活的夹带着折磨的培养和训练使郁达夫有点羡慕起城市中产阶级的生活了，尽管郁达夫本有的精神和趣味都是与中产阶级相敌对的：“天气很好，傍晚一个人驱车过辣斐德路，看那两排的中产人家，实在可以使人爱慕。残阳碎铺在红色砖瓦上，庭前的泊辣丹奴斯、朴伯辣树叶，都嫩绿了”^④。可以相信这种羡慕是由衷的。郁达夫在贫穷的教育下懂得了做一个市民的不易，同时也产生了一个市民的眼光和心理，所以也就自然地对城市中产阶级报以倾心。中产阶级是城市的良民，是城市的代表，是城市的宠儿，因而也是城市秩序和道德的维护者与制定者；郁达夫在《沉沦》时代刚刚以一个独立的谋生者进入城市，那时候他更多感到的是城市赐予他的新鲜力量而较少懂得城市所加给他的沉重责任，因而他可以以一种恶毒的勇敢嘲笑并亵渎中产阶级，他用露骨的情色渲染给中产阶级的情操以激刺和挑战。但当郁达夫在城市中既经数年之后，他那执着于精神流浪的心灵感到疲倦了，他懂得城市作为一种现实的分量和厉害，不知不觉中他发现自己已成为城市生活的失败者，在一次生病中他不由得自哀自怜：“这病是容易养得好的，可是一生没使我安易过的那个鬼，就是穷鬼，贫，却是没有办法可以驱逐得了的”^⑤。在饱尝了城市颠沛和贫困的辛酸之后，郁达夫渐渐进入了一个普通市民的角色之中，也只有站在一个市民的立场上他才会对城市中产人家的安居与富足怀有欣羨：中产阶级就是市民的标准。与郁达夫相比，另一个杰出的

小说家沈从文市民化的过程显得更多艰辛，同时这种艰辛也给沈从文的市民身份带来了更多的内涵。沈从文来到北京之后常常连饭也吃不上，不得不写信向素不相识的郁达夫求救，郁达夫一元多钱的请客和三元多钱的资助曾使沈从文感动得流泪^⑨。在这种处境下沈从文不无牢骚地把自己的住所取了一个卑微的名字：“窄而霉小斋”。“窄而霉小斋”就成了沈从文城市生活的据点，他就在这里以辛勤的写作奠定了自己的城市地位，成为一个被城市所承认、所接受的知名作家。但就是在沈从文成名之后，他仍然经验着一个城市平民的悲哀与愿望。1928年十月，上海光华书店出版了他的两本小说集《山鬼》和《长夏》，但却仅仅付给他一百元的稿费；为了讨还自己应得的报酬，沈从文不得不久久地坐在书店门口等待；但等待也还是不得结果。为了维持生活，“唯一的办法还是伏案写作，再将写成的新作廉价地卖出去。”^⑩这位在军旅中闯荡过的边地之子就这样把自己囚禁于城市的斗室之中，计算着字数向书商出售着自己的作品；军营的豪侠之气以及边地的纯朴风情也都被写进了小说，变成了向城市出售的货物。小说家的写作和投稿成了特殊的买卖，是现代五光十色的城市市场之一景；在城市无情的规则下，作家的营生与商贩的营生并没有什么本质区别，城市从来不给作家们以什么特殊的眷顾：城市赋予了作家和商人相同的市民身份，城市早已忘记了古典社会所给予文人的特权。就连《新青年》这样带有浓重英雄气概并对新文学和新小说作出重要贡献的早期文人杂志，也不得不受城市市场的制约：“新青年以不能广行，书肆拟中止，独秀辈与之交涉，已见续刊，定于本月十五出版云”^⑪而书店勉强的应允也是以销路的扩大为条件的。小说家和整个文人阶层不但要在文学的领域内贯彻商业规则，有时还不得不把商业直接地引入进来；创造社就曾在上海开咖

咖啡店，并宣传说在咖啡店“可以遇见鲁迅、郁达夫”^②，以名人招徕顾客；但“鲁迅和郁达夫”对小市民的招徕性毕竟有限，所以有作家开的咖啡店干脆就广告说“有了解文学趣味之女侍”^③。整个小说家和文人群体都逃不脱这种命运。

尽管作为一个小说家鲁迅比他同代人要伟大些，但在身份上他同自己的同代作家并无二致，他也是一个市民作家或者称作家类的市民。鲁迅生前就被称为“旗手”、“主帅”，但这种象征性的称呼并没有改变他的市民身份，诚如许广平所说他完全过的是“平民生活”。鲁迅也不得不在用度上非常仔细，他的日记里常常记载着书帐，买书花几元几角几分都不含糊地记下来。他因为母亲和兄弟之累不得不欠上了很重的债务，1920年欠债达二十多次，总数达900多元，1921年又增加到千元以上^④。债务这种沉重的契约关系不可能不对鲁迅的生活状态发生影响，使他陷入“借债——赚钱——还债”的城市枷锁之中。鲁迅曾在北京政府教育部任佾事十余年，但这种“为官”生涯其实是现代城市中灰色的公务员生活。教部的衙门是一个既无气魄也无情趣的所在，部员终日下午下棋、品茶、念佛经、唱京戏^⑤，远非是治国安邦的英雄气象。鲁迅日记中曾记一天的公务生活：“晨九时至下午四时半，至教育部视事，持坐终日，极无聊赖”^⑥这时的鲁迅是城市社会组织中一个普通的细胞。鲁迅在“五四”新文化运动之前是寂寞而又黯淡的北京市民，他甚至连每天的膳食都成了问题：早上干脆就不吃饭，晚、中饭因为教育部饭堂不好，寄居的会馆又不备饭，所以常常在街上打游击；后来在街头的饭馆包饭，包饭开始还好，后来就“日见其恶”^⑦，不得不放弃，仍然游食。可以想象身穿灰布长衫的鲁迅在城市街头四处漫游寻觅饭馆的情形，那是一种怎样的凄凉。那时的鲁迅半生已过，在北京既无家庭，又无异性，且无事业，是一个失

败的市民；而这种失败又反过来强化了他的普通市民身份。直到《新青年》时代鲁迅才开始成为一个成功的市民，才开始真正得到了城市为市民提供的便利和满足：当然这种成功促成了鲁迅与城市的和解，使他对城市的进一步认同。鲁迅按现代城市的两性交往规则完成了与许广平的恋爱与婚姻之后，他已是城市不可分离的分子了，家庭的确立稳定了他的市民地位；尽管他还是对城市有微言，但这已是在一种基本契合之下的磨擦了。1925年鲁迅对章士钊的投诉及其胜利，既表现了鲁迅对城市及其规则的认可，又从一个侧面表明了鲁迅城市生活的娴熟。鲁迅致友人书说：“这次章士钊的举动，我倒并不为奇，其实我也不象官，本该早被免职的了。但这是就我自己一方面而言。至于就法律方面讲，自然非控诉不可，昨天已经在平政院投了诉状了”^②。鲁迅在这里清楚地懂得自己受法律保护的市民身份。鲁迅后来在1929年因稿费之争与北新书局老板李小峰又起讼案，显示出了他为了自己的合法权益铤而走险的市民观念，并不羞于公开地为自己争夺金钱。这种市民观念可以看作是他市民身份的反映与折射。作为一个小说作家，鲁迅实在也难以摆脱卖文取酬的城市纠缠，他的作品在市场上的波动也时时影响着他的生活和心情，他不能不对图书市场甚为关注。作品的畅销曾使鲁迅感到一种无言的欣喜：“我所做的东西，买者甚多，前几天至涨到照定价加五成，近已卖断。而无书，遂有真笔版之《呐喊》出现，千本一星期卖完”^③。但鲁迅著作当时总体看来销数也有限，《呐喊》共销八千册，已是很大的数字了；而未名社出版的鲁迅译著，二年售三千册就算是畅销了，其余著作一般只印一千五百册，二三年也未必能够卖完^④。所以鲁迅在致宫竹心的信中不无感慨地说：“先生想以文学立足，不知何故，其实以文笔作生活，是世上最苦的职业。”^⑤后来鲁迅到上海专

门卖文时，仍然为此叹息：“教书固无聊，卖文亦无聊”^②。1935年鲁迅致友人书中抱怨说：“上海已冷。市场甚萧条，书籍销路减少，出版者也更加凶起来，卖文者几乎不能生活。我日下还可敷衍，不过不久恐怕总要受到影响”^③。几十年间鲁迅的经济状况总是有点紧巴，用他自己的话说就是“我不能说穷，但说有钱也不对”^④所以也就难怪鲁迅要具体而微地关心到自己的每一笔稿费了：“《说报》于我辈之稿费，尚不寄来，殊奇。”^⑤经过城市生活的长期熏染，昔日那个东渡日本、毅然剪发的少年英雄，已经变成了一个成熟的市民了，那位立志要“我以我血荐轩辕”的壮士如今却“破帽遮颜过闹市”、“躲进小楼成一统”了；虽然他仍然“横眉冷对千夫指”，没有放弃公民与文人良知和正义感，但他毕竟已能够“俯首甘为孺子牛”，对个人化的生活有一种投入和流连了。当然这首诗带有一些自嘲性的反语意味，但从中仍然可以大致窥见鲁迅此时的心态。鲁迅已从精神上获得了现代城市市民的身份证。身处在一个市民的环境，经历着一个市民的悲欢，鲁迅渐渐地向他深得其神的中国文人传统告别，完成了他作为一个历史过渡期代表人物的人格转变。这也显示了城市生活巨大的感召力和改造力。

小说家的市民身份给中国现代的小说创作带来了耐人寻味的影响。作为一个居住在城市的普通人，小说家在日常谋生过程不得不亲身经历劳动和算计，不得不充分体验人生的重负和艰辛，从而使他们对生活有许多具体而微的了解与感悟，对人性的丰富与深刻有真切的掌握。在城市街头川流不息的人群中，他们发现了自己的渺小，亭子间、阁楼、公寓式的居处也时时提醒着他们作为一个城市细胞的平凡；中国文人“居庙堂之高”的特殊地位早已崩溃，叱咤风云的气魄也已经烟消，他们须得同诸行百作一样以赤裸裸的一己之身投入复杂而深厚的生

活，为车水杯薪的日常用度而犯愁、用心，为衣食男女的细小得失而欢欣或者悲哀。城市剥去了他们头上的光环，还给他们以普通人的本来面目。以现代的眼光看，这对他们是一种成就。普通人的精神是人的一种真实的精神，普通人人格的确立代表着人的光荣和自尊，代表着对人的观念和理想的革命：人的高贵性就在于他们可能使自己显得渺小的相互平等，以及他们每个人对自己平凡命运的自我承担。从这样的价值角度他们既能发现人性的美好的光辉，又能正视人性本有的阴暗。实际上，现代城市取得了人身解放的普通人也就是本该如此的正常人。小说家作为市民把这种普通人的精神投入小说创作，使二十世纪的中国小说获得了一种基本的现代人文精神。这种人文精神既表现为鲁迅、老舍、叶圣陶等人小说中那种关心小人物遭遇甚至批判他们弱点的人道主义，又表现为象郁达夫、丁玲等人小说中那种渲泄个人苦闷的个性主义，同时也表现为郭沫若、穆时英、刘呐鸥小说中那种描写人性病态与复杂的现代主义。小说家的市民身份和市民人格作为一种精神光源对现代小说创作有直接的投射，使中国小说人物完成了从英雄到普通人的转变，也使中国小说艺术完成了从简单到复杂、从模式化到多样化的转变；也就是说，使现代小说既告别了英雄冒险征战行侠的古典长篇小说传统，又告别了才子佳人、花好月圆的短篇小说传统，而进入到了崭新的艺术创造时代。这种市民身份对作为当时文学正统的小说创作的塑造其实也就是对整个中国文学的改造。

现代小说家的市民化过程是艰难而痛苦的。他们背负着中国文人千百年来无形但却强大的传统，他们不得不随时以理性的自觉来摒除自己身上的习惯势力，同传统的英雄身份和英雄人格进行斗争。这种斗争理论化的表现就是他们对“文以载

道”的古典文学思想的反省与批判。“文以载道”的文学原则是传统文人政治地位与英雄身份在文学创作中的投影，是他们的社会角色在他们文学生活中的一种自然显现。当现代小说家由传统文人身份变为市民时，“文以载道”的原则就同他们自然形成了尖锐的冲突，他们必然要摆脱这种框框的僵硬与呆板而走向人自身的亲切与丰富。茅盾作为新文学早期的代表理论家曾对“文以载道”有过清算。他对古典文人的道学气和由此而形成的狭窄心灵表现出了理论上和情感上的厌憎：“我们随便翻哪个文学者的集子，总可以看见‘文以载道’这一类气味的话……所以‘登高而赋’，也一定要有忠君爱国不忘天下的主意放在赋中，触景做诗，也一定要有规世惩俗不忘圣言的大道理放在诗中。做一部小说，也一定要劝善罚恶的头衔；便是著作者自己不说这话，看的人评的人也一定要送他这个美号。总而言之，他们都认为文章是有为而作，文章是替古哲圣贤宣传大道，文章是替圣君贤相歌功颂德，文章是替善男恶女认明果报不爽罢了”^⑩。古文学只是古士人“立德、立功、立言”三种阶层目标中的“立言”，所以不可能不是带有浓重方巾气的官僚文学与贵族文学。现代作家的市民化使他们从“载道”的必然与必须中解放出来，把文学变成了探索人生与人性自我完善的手段，使文学能够“表现人生，扩大人类的喜悦与同情”^⑪，使文学变成人的文学、真的文学，也就是新文学早期作家们反复提倡的“国民文学”。反过来说，“国民文学”的理论和实践是新文学家们市民身份的必然结果；它的出现并不是凭空的理论进步与思潮变迁，而是以作家们崭新的社会身份作为现实的与物质的基础的。无论从任何角度看，“国民文学”或称“人的文学”都是一个鼓舞人心、富有美学激情的口号，它展现了新文学市民作家人性的自觉，展现了他们走出庙堂置身茫茫人海、真切地面

对宇宙人生时的开阔眼界与辽远胸怀。甚至近代新小说的鼓吹者梁启超所倡导的为新政治而作小说的理论，尽管对旧文学的没落、新文学的诞生具有极大的先导作用，但他的种种教条并没有在后来的小说创作中得到真正的贯彻。这是因为梁启超的小说理论仍然是一种以文载道的理论，虽然他所推崇的“道”是维新的；小说理论无论多么神圣、多么激动人心，最终总拗不过小说家地位这种无情现实的制约。即使是现代小说中所出现的“改造国民性”的主题，实际上也只不过是小说家现代市民意识的觉醒，是市民立场对传统中国农民文化的深刻观照与否定，同时也是小说家对自己市民责任的履行；这与旧文人治国平天下的态度已非同道。

2. 3. “恶劣的市民化”倾向

（“市民小说家”的两层内容——文坛市侩——文学市场的倾斜与鸳鸯蝴蝶派）

现代小说家的市民身份对现代小说创作产生了积极而广泛的影响。然而，在小说家市民化的过程中却不可避免地存在着曲折和斗争、痛苦与徘徊。“市民小说家”这种身份称谓顾名思义地具有两个层次的内容：一方面是一个市民，代表着阶层和地位的规范和约束；一方面是一个小说家，也就是一个文学家、艺术家，这又带来了行业的限制与规定。在这种身份并存的关系中，市民身份对艺术家的性质具有根本性的决定力量；但同时，艺术家的性质又对市民身份进行着特殊的约定。市民是社会化动物，是崇实的，是城市所代表的法律关系的遵守者；而艺术家是缪斯的门徒，是向虚的，是人类情感的立法者，是上天的代言人。“市民”对“艺术家”有一种基本的规约，而“艺

术家”对“市民”却也是一种超越，虽然归根结底这种对实际社会的真正超越也还是市民化所带来的精神解放的结果。具体到作品来看，一部小说在城市的人文循环中固然是一件商品，是作者出卖、读者购买的对象，是文化市场中的一个环节；但又得承认它又是一件特殊的商品，是与香烟、时装不同的商品，它自身的内容对它的商品外壳有一种冲破乃至否定。反过来看也一样。总之文坛既是探索人性、追求真谛的场所，又是城市中的一个职业领域：它既是一块圣地又是一个名利场，所以它既可称文苑也可称文摊。因而文坛中人须得既求名利又重精神。这两者本来是可以取得某种统一的，也确实有过统一：一个颇为有趣的现象是，那些在文坛汲汲于名利的作家却往往一无所成而最终两手空空，而那些看来不计名利、埋头于名山事业的作家却结果成就斐然、名利双收；前者被称为文棍或者文痞，后者被称为严肃作家。严肃作家的严肃态度固然令人刮目相看，但既有文学市场那种特殊的市场规律在，你安知他的严肃不是顺从于市场规律的生意经。不管是有意为之还是客观达成，以艺术成就造成市民地位是值得赞许的。但也确实存在不少专事文坛营谋的文人，而有成就的大小小说家对这些文坛征逐者是厌恶的。比如鲁迅，他在上海卖文为生时对上海文坛的灰色争夺是屡加抨击的：他说中国新文人“古怪者居多，漂聚于上海者尤为古怪，造谣生事，害人卖友，几乎视若当然，且动辄要取你性命。”^⑧文人中“有些可怕，动辄取你性命；但自然是无聊并不可怕的居多，但很讨厌，象虱子跳蚤，暗中咬你几个疙瘩。”^⑨这种抱怨几乎成了鲁迅的一个情结，他致友人信中每每提起，并对这种以文求利的本性有清醒的洞察：“上海不但天气不佳，文气也不象样……这里的有一种文学家，其实就是天津的青皮，他们就专用造谣、恫吓，播弄手段张网，以罗织不知底细的文学

青年，给自己造地位；作品呢，却并没有。真是惟以嗡嗡营营为能事。”^⑧尽管鲁迅说话有时不免偏激，但我们还是可以看到当时文坛结党营私利的大致概况。同时我们也应该看到鲁迅所反感的并不是营私利，而是“惟以”营私为能事，“作品呢，却并没有”；是“以罗织不知底细的文学青年”“给自己造地位”；如果是“兼以”营私，富有作品，以勤奋而有成就的创作“给自己造地位”，那么鲁迅恐怕也就无话可说了。鲁迅所抨击的那些文人不懂这个规律或者没有能力遵循这个规律，就只好以经营为专职，到最后也还是并无所得，徒遭讥讽。这就是小说家“恶劣的市民化”倾向，这种市民化的恶劣的膨胀实际上是对作家应有的市民身份和市民地位的一种破坏。

但有的时候，城市的文学市场也会发生某种倾斜；并且在有的方面永远是倾斜的，比如迎合市民的通俗作品销路并不低于优秀的名作且常常有过之之势。这也是没有办法的事情。因为读者既有较高的精神需要又有较低层次甚至较低趣味的感官需求，有时后者竟比前者更迫切；而且有很多人只有低层次的感官需求。这种需求磁力对小说市场的波动产生着有力的影响。四十年代茅盾就抱怨所谓“谈情说爱、低级趣味”作品的“风行”；“据说甚至已经到了这样的地步：同一作家的作品，如果书名‘香艳’、与女人有关，销路便能较好，而翻译的小说改题为‘爱情、爱情’者，也确实可以多卖”^⑨。这种市场状态对于保持小说家“艺术家市民”的身份是不利的；尤其是对那些刚刚从业的小说家来说，要一开始就以优秀的艺术性作品利市颇为困难。当然只有真正有艺术价值的作品才可能长久占据市场，但文学市场尤其是小说市场短期的“风靡效应”也确实存在的。这种效应对作家的选择具有相当有力的制约和指导作用。并不是每一位小说家都有觉悟和能力去满足并引导读者进行艺术

性消费的，因而也就诞生了一大批纯粹追求小说的市场效益、投合大众读者低级、阴暗乃至落后心理的小说家群体。自民初就开始活跃的“鸳鸯蝴蝶派”就是代表。他们以纯游戏和纯消遣为宗旨，编造一些荒诞而曲折、无聊而有趣的故事来吸引读者，无非是情场经历、娼门轶事、宫闱黑幕外兼武侠、侦探之类能招徕大众读者的题材。而且体裁上也采用大众所习惯的章回形式。这一派的小说家已谈不上什么艺术追求了，仅仅是因袭旧观念、重复旧格式而加进新情节以求畅销而已。他们完全把小说当成了商品而排斥了它应有的艺术性质，他们自己也全无艺术家的素质而仅仅是一个以营利为能事的市侩——市侩是市民身份恶性发展的结果，他们的行为同鲁迅所抨击的文坛钻营一样，也是一种“恶劣的市民化”；他们已成为毫无创造性的小说匠，与城市里巷、胡同里的铁匠、铜匠没有本质的区别，只是获利要更丰一些而已。而那些坚持“艺术家市民”理想的小说家就对他们极为反感，认为他们败坏了小说家的职业，对他们大加攻击乃至围剿，直至他们声势渐小、日趋没落才罢手。几乎重要的现代小说家都参加了打击鸳鸯蝴蝶派的斗争，鲁迅宣布凡署名“蝶栖”、“鸳精”、“芳依”、“花怜”、“秋瘦”、“春愁”之类的作品不看^⑧，而这些署名都是鸳鸯蝴蝶派作家的专利。郭沫若把这一派文人称为“文丐”^⑨，巴金也对《礼拜六》、《半月》、《快活》、《游戏世界》等鸳派杂志的发达甚为忧虑，认为“不能算是好现象”^⑩。叶绍钧的批评要更加尖锐，他把这一派小说家称为“侮辱人们的人”；“这实在是一种侮辱，普遍的侮辱，他们侮辱自己，侮辱文学，更侮辱他人”^⑪。对鸳鸯蝴蝶派的批评以茅盾最深刻、最带理论性，他称这些人的作品为“小市民文艺”的“半封建形式”^⑫。对鸳鸯蝴蝶派的围而攻之是对小说家“恶劣的市民化”也就是“市侩化”的否定，也是对

小说家正常市民地位的捍卫。鲁迅、茅盾等人称为“新文学家”，鸳鸯蝴蝶派也称“新小说家”，他们都是“新派”，都是旧派官僚化文学的否定者与埋葬者，都是投身于小说市场、卖文为生的市民作家；他们的区别在于，“新文学家”对自己的市民身份保持有某种原则、某种规范，那就是：市民身份须得通过艺术家的道路来实现，市民身份与艺术家的身份须取得统一；而鸳派作家抛开艺术家的中间途径直接做起市民来了。“新文学”与“鸳鸯蝴蝶派”作家之间的斗争其实就是中国小说家市民身份确立过程中的派别之争。这里面当然还包含有不同群落的小说家占据文学领地、争夺文学市场的利益之争的性质，如茅盾接主《小说月报》后马上停刊鸳派作家的作品而只发自己阵营的作品，从此可以见出文见之争下面的实利之争。这种实利之争本质上也是一种市民行为。

2. 4. 城市的不成熟及其文学后果

（中国城市的不成熟——书报检查对作家的影响——人身迫害对作家的影响——革命与战争对作家的影响）

总而言之，中国现代城市的基本格局培养了小说家的市民身份和市民人格，对他们的创作行为和日常行为都发生了决定性的影响。然而，另一方面，中国城市在二十世纪又始终处于现代化的过程之中，带有极浓重的过渡色彩；它确实已经形成了现代城市所应有的基本轮廓和规模，但也确实还没有达到完善化的程度，许多细部还没有最后完成，城市社会关系虽已具备但还未最后成熟，传统的乡村文化和古城文化依然残留并且存活。这一系列现代城市的不完善因素集中表现为政府行为和政治、军事行为对城市正常生活的不正常干预乃至破坏，对城

市文明规范和秩序的打破与冲击。既然现代城市的基本格局和基本规则影响着小说家并塑造了他们的市民身份，那么城市的成熟与不完善也同样会波及小说家并对他们的市民身份造成削弱与损伤：小说家作为一个生命个体不能不受制于他周围的社会气候和文化气候。城市中不正当的政府干预和病态的政治、军事侵扰，以及城市经济不发达所带来的自然缺陷等等都妨碍了他们正常的城市生活和市民行为，使他们的行为和情感、思想都发生了一些局部的变异。

对小说家来说首先就是政府检查机关对文学市场的粗暴干预。鲁迅的遭遇可以算作是一个典型。二十年代鲁迅被通缉，作品被查禁，三十年代仍然不见太多的好转，仍然受到检查制度的压迫。1934年鲁迅在致友人书中抱怨说，出版界真难，别国是删去，这里却是改动。鲁迅的态度是倘被改动，索性不发表^②。有一段时候，邮局见到鲁迅的名字就扣刊物，所以鲁迅不得不经常变换笔名；后来名字虽可用，但检查官压迫书局先送审，或加删改，或不准登，书局只好照办，所以鲁迅以旧笔名发表的只能是无关紧要的文章^③。由于如此严苛的检查制度，所以“书局因此不敢印书，一是怕出后被禁，二是怕虽不禁而无人要看，所以买卖就停顿起来。杂志编辑也非常小心，轻易不收稿。”^④几乎所有的小说作家都遭受过这种有时近乎荒唐的非法检查侵犯。北洋军阀政府的书报审查有时不近情理，国民党政府也有过之而无不及。1929年至1941年间，小说家作品纷纷受到查禁，且查禁理由名目繁多：如张天翼的《从空虚到充实》查禁理由是“鼓吹阶级斗争”，蒋光慈的《菊芬》是“普罗文艺”，张资平的《黑恋》是“攻击本党”，郁达夫的《饶了她》是“诋毁政府”，茅盾的《残冬》是“诋毁当局”，丁玲《一颗未出膛的枪弹》则是笼而统之的“触犯检查标准”，其他查禁名目如“含

有反动意识”、“不遵照指示删改”、“宣传共产主义”或者干脆就是一个不明不白的“欠妥”，五花八门，形形色色^⑧。这种不正当侵犯给城市文学市场造成了很大的混乱，使作家的生活受到了严重的影响，所以鲁迅1934年叹息说“上海靠笔墨很难生活，近日禁书至百九十余种之多”^⑨，“很难生活”虽然是牢骚话，但也确实可以见出小说家所受到的干扰之大。这种干扰因为影响小说家的城市生活，所以也就自然影响了他们的心理，使他们有时不得不采取一些越出他们市民身份的行为为维护他们的市民身份而斗争：当他们的城市生计受到严重侵害时，他们就自然滋生了社会革命、政治革命思想，并在一定程度上付诸实践。他们甚至由自己的处境而联想到整个受压迫阶级因而产生阶级斗争和暴力革命思想，如二十年代末、三十年代初的“革命文学运动”及“左翼作家联盟”的活动就是这种思潮的结果。

当然引起作家们萌动革命意识的不仅是文学市场的不健全，更重要的还有他们对自己人身的不安全感及他们对城市中不公正现象如工人所受的苦难所感到的同情。小说家常常会感到环境对自己正常创作活动的威胁，感到有一种危险徘徊左右。郁达夫二十年代末的日记中记载：“仿吾独清两人，为《洪水》续出，时来逼我的稿子，我因为胆小，有许多牢骚不敢发。可怜我也老了，胆量缩小了。”^⑩连最初以堕落者的狂人姿态向世人挑战的郁达夫尚且如此，就更可以想象其他作家了。正是由于受社会统治者压迫的共同命运，才使城市文人与城市下层的工人有一种向心力，才会使他们中的一部分人大力倡导“普罗文艺”。这种情感结合可以从郁达夫的小说《春风沉醉的晚上》中见出些微线索。

从历史角度看，城市环境的这种不稳定和部分残缺是因为中国社会当时的性质使然。中国的二十世纪基本上是一个动荡

的世纪，一个蜕变的世纪。检查制度的过严以及对作家的非法侵害都是历史蜕变期执政者的必然行为。国民党政府所颁布的、对包括作家在内的民众极为不利的“危害民国紧急治罪法”所含“紧急”一词，就点出了当时中国社会的非常状态。严格地说，革命是二十世纪中国最重要的主题：民国政府因革命而诞生，但北洋政权又很快成了革命对象；国民党起先是革命党，但不久又为另一个革命党共产党所反对、所替代。中国城市就是在这革命的大背景下逐渐诞生、缓慢生长的，革命与反革命的政治因素不能不介入到城市生活之中，不能不影响到城市的文人，给他们的市民身份增加几分不纯粹，唤起他们一点兼善天下的英雄情怀——使他们对传统的文人精神也时有向往。这极大地增加了他们自己的复杂性也给文学史带来了复杂性。尤其是二十世纪的中国人还经历了祖国和民族生死存亡的考验：对日本的反侵略战争。异族法西斯军队的入侵所带来的军事征服自然对城市的正常秩序和作家的城市生活带来了巨大的破坏。1932年巴金居于上海保山路，正月去南京，回来后闸北已成为火海，一个月后又落入侵略者手中^⑧。许多作家如李健吾、柯灵、杨绛都被捕了，陆蠡和郁达夫甚至被害。还有更多的作家被赶出了他们安居的城市四处流亡，中国现代文学故乡之一北京落入敌手，上海仅成一个孤岛。这一切破坏与侵犯对作家的现实地位和精神状态影响极大；在困难当头之时，每个人都再直接不过地感到了自己与民族命运的关联及自己对民族的责任，这就唤醒了一种传统文人的爱国主义、以身许国的心态。所以几乎所有重要的小说家都参加了老舍所领导的“中华全国文艺界抗敌协会”，郭沫若及创造社周围的许多作家甚至弃笔从戎，连张恨水这样的鸳鸯蝴蝶派作家都创作了许多“抗战小说”。这一切都在小说家的市民身份之中加进了非市民的因素。

然而，尽管有连绵不断的革命和战争，尽管革命和战争也在非城市的地域里培养了象赵树理这样的革命小说家，也改造了象丁玲、周立波这样的城市文人，也成就了象郭沫若这样的文人政治家，也牺牲了象柔石、胡也频这样的革命烈士，并且对所有小说家的生活和心理都产生过不小的影响，但城市毕竟还是城市，文人毕竟还是文人，从数量和质量的总体上看中国现代小说家基本上保持着他们的市民身份。革命和战争的影响只不过造成了他们身份的局部复杂性而已。这种复杂性无疑又增加了现代小说创作乃至整个现代小说史的丰富性。

注释：

- ①见《中国近代出版史料·初集》第311至312页。
- ②同上。
- ③同上书，324页。
- ④参见茅盾《回忆录（一）》，《新文学史料》1979年1期。
- ⑤文天祥《过零丁洋》。
- ⑥鲁迅《华盖集·十四年的读经》。
- ⑦《鲁迅书信集》12页，人民文学版。
- ⑧参见廉正祥《流浪文学家——艾芜传》，《新文学史料》1989年4期。
- ⑨同上。
- ⑩《达夫日记集》23页。
- ⑪同上书，58页。
- ⑫同上书，168页。
- ⑬同上书，254页。
- ⑭凌宇《沈从文传》195页，北京十月文艺版。
- ⑮同上书，250页。
- ⑯《鲁迅书信集》14页。
- ⑰⑱同上书，197页。
- ⑲《鲁迅在北京（一）》78页。
- ⑳㉑参见上书28页。

- ② 同上书，81页。
- ③ 《鲁迅书信集》73页。
- ④ 同上书，261页。
- ⑤ 《鲁迅在北京（二）》149页。
- ⑥ 《鲁迅书信集》42页。
- ⑦ 同上书，658页。
- ⑧ 同上书，919页。
- ⑨ 同上书，655页。
- ⑩ 同上书，45页。
- ⑪ 《茅盾文艺杂论集》23页。
- ⑫ 同上书，24页。
- ⑬ 《鲁迅书信集》386页。
- ⑭ 同上书，706页。
- ⑮ 同上书，1038页。
- ⑯ 《中国现代出版史料·丙》53页。
- ⑰ 鲁迅《集外集拾遗·补编》。
- ⑱ 《文学旬刊》第6号。
- ⑲ 同上刊，第49号。
- ⑳ 同上刊，第5号。
- ㉑ 见《东方杂志》30卷3期。
- ㉒ 《鲁迅书信集》620页。
- ㉓ 同上书，653页。
- ㉔ 同上书，494页。
- ㉕ 《中国现代出版史料·丙》144、174页。
- ㉖ 《鲁迅书信集》494页。
- ㉗ 《达夫日记集》7页。
- ㉘ 参见《巴金的生活与创作》。

第三章 郁达夫：城市感伤

3. 1. 人与城：一种哲学

(小说家境遇的同与异——城市的刺激性——城市作为人类欲望的象征——城市作为人类焦虑的象征——城市与人的双重本能)

市民身份与市民人格的确立并不意味着小说家性格的确定。事实上没有哪种身份比市民身份能给人带来更充分的经验、更复杂的刺激和更丰富的情绪了：城市是一个万花筒，日日夜夜向城市的居民们展现着各式各样的、繁富得甚至有些杂乱的景观和事件，也提供给不同的居民们以互不相同的境遇。中国现代小说家作为一个松散的职业群落也不可能逃脱城市复杂性的制约。一方面，每一个小说家在对城市的人身投入和与城市的日常接触中，无时无刻不在切肤地感知着城市生活的亲疏冷暖，体验着城市生活的满足与沮丧、解放与压抑，他的情绪在不断地波动，思想在不断地调整，他的一切远不可能象乡居生活那样稳定而宁静。另一方面，小说家之间的差别也是形形色色的，他们又具有各自不同的处境与心境，处于不同的经验和历史之中——他们本来就来自不同的背景。城市本是一块五光

十色、让人百感交集的地方，何况我们要谈论的不是别人，而是城市里那些敏感而善愁的小说家，更何况这些小说家本身也千差万别。毫无疑问现代小说家在现代城市中怀有纷繁各异的心理状态，而这种心理又使现代小说呈现了丰富多彩的形态和面貌。我们在上一章里是从“异”出发来观察“同”：看不同来源的作家在城市取得共同的身份；我们在这里则将要从“同”出发来考镜“异”：看同是市民的小说家不同的心理及其在创作中的实现。任何整体都是可以分类的，任何“同”中都包含着“异”；发现“同”是一种概观，发现“异”是一种分解，而“异”则比“同”更有意义，更具魅力：分解式的细部观察比概观式的整体观察更接近真谛。

然而，在我们考察现代小说家城市心理的事实细节之前，我们还是得先综观一下人与城市的渊缘与纠葛，考察一下城市作为一个人造的庞然大物反过来对人的现实制约与心理影响，考察一下人类对城市这种奇特的文化现象所作出的本能的与自觉的反应——在考察细部的“小异”之前先从一个接近哲学的角度考察一下“大同”：在某种人类共同的大同面前，人与人之间任何差异都是细小的。

城市与人的关系从来就是不平常的，人面对城市时心情总是难以平静，总是体验着一种强烈的感觉和感情。人作为自然之子来自自然，来自原野和丛林，人的生命就来自自然的赋予，自然是人的生命之母，因而人在身处自然之中的时候有一种本能的亲近感与妥贴感。而城市则是一种人造物，是人工化的顶峰和代表，——它是人依照自己的欲望建立起来的庞大的东西。身处在城市尤其是现代城市中，人既得到极大的满足又得承受巨大的压抑，城市色彩的缤纷，景观的繁富、声音的嘈杂、人群的拥挤都使人不可能居于城市而无动于衷；高楼大厦以及

带有些许夸张效果的摩天大楼，闪烁着炫目的甚至有点刺眼的光，急速运动的汽车，节奏急促、声音震耳的歌舞，以及街头女性夺目的衣着，诸如此类的城市景象都使人经历着情绪的大幅度起伏，有力地刺激着人们的生命感觉。据说在古希伯来语言中，“城市”一词包含有“看见天使”的原初含义^①，由此可见早在声色与气魄远不及现代城市的古典城市中，古人对城市就已抱有一种看见异象的惊悸。

城市是人类欲望的象征，也是人类欲望的结果。人在城市中获得了充分的欲望满足。大规模的人口聚居使生活获得了前所未有的强度，而住房的私人化又使私睡、私食、私自信仰和私自思想的个人化成为可能，使每个人获得了独立的个人空间；尽管城市细密的职业分工对人造成限制和强制，但它自身的结构却有助于克服这种强制：如果说城市肢解了人的整体性并强迫他在单一的工作中度过一生——这种分工其实是与史俱来的，并非始于城市——那么城市却又在一个更大的天地里把人复原了。在个人生活显得相对狭窄的同时，由无数不同的个人和职业编织而成的城市整体却显得丰富多彩，人类在城市里——也只有在城市里——才能使自己为社会生活必须付出的代价得到补偿。更重要的是现代城市大大地缓解了社会对人的控制，现代法制的确立使市民的思想和行为得到了极大的放松；古典的乡村式的法律带有明显的道德迫害性质，法与道德以某种形式合二为一了：道德具有法的严酷性或者就是法律本身，法律则具有道德的广泛性与全面性。现代城市中法律放弃了其道德职能，把原来由刑具掌管的东西交给了舆论。而现代城市居住的分散性使道德舆论乃至法律约束的力量大大地弱化了，互不相识的环境使人便于隐蔽自己，使人的许多被压抑的欲望和冲动得以释放。因而人们情不自禁地怀着对城市的爱与倾心，就

连美国的浪漫主义诗人惠特曼也赞美城市，他感到不仅大自然是伟大的，作为人类造物代表的城市也同样伟大，街道、货物、房屋、船舶、人群、工业……可与开阔地、风暴、昼夜、山、森林和大海比美^②。惠特曼仅仅是一个代表，在许多人的心目中，城市都是被看作最能体验生活脉搏的地方因而受到人们的赞颂，英国曾有一句著名的警句来描写城市所具有的魅力与活力：“如果一个人厌倦了伦敦，他就厌倦了生活。”^③既然城市尤其是现代城市提供给人的体验是前所未有的，所以人对城市的爱与赞美也是无以复加的。

然而，城市也确实同时给人带来了一种难以摆脱的现实与心理困境。古代西方人认为，城市代表着人与自然的分离，是把人的意志强加到了由神力创造的自然秩序之中，因而是对神的一种侵犯。建城打破了神建秩序同时也带来了一种罪恶感。所以在欧洲神话中许多古城都是由凶手建造的；并且在建城时必得要有一种庄严的仪式，这种仪式代表了对神的赎罪^④。古代中国也有类似的原型心理；古代中国人认为城市所带来的享乐尤其是淫靡风气是对上天的亵渎，上干天怒，必遭天谴，因而城市享乐被视为亡国之因。西洋的城市观带有哲学意味，中国的城市观则具有更多的道德含义；尽管这些观念都蒙着神话外衣，但我们仍然可以从中看出这里面的确包含着人们对城市的真实体验。城市的建立与发展使人远离了自己的生命故乡，使人来到了自己按自己的欲望而创造的这块陌生之地，而人对自己的这种欲望既无法控制也无法理解；城市就是这么一个按照人的盲目欲望而建造的怪物；而且这种怪物越来越膨胀，它的发展越来越迅速和不可思议，因而不能不给人带来一种内心的惊恐与焦虑。城市的工业发展所带来的环境污染，城市组织的契约化所带来的人情淡薄和人际关系的疏远，城市生活的机械化、自

动化所带来的人的体力与智力的退化，以及许多遍及于心理和生理的“城市病”的蔓延，都使人对城市生活感到不安，都使人想起远古关于城市的神秘而可怖的传说。也是在希伯来语中，“城市”一词同时还包含有“敌人”的意思——也许城市就是人为自己创造的一个敌人。

人与城市的关系是一种矛盾的，双重的关系。人既是自然动物，又是社会动物。作为自然动物，他在城市中有一种不适，对城市有一种抵触与恐惧；然而作为社会动物，现代人类尤其是经过城市化的人又向往城市，离不开城市。人的自然本能和社会本能共存，相互冲突、相互磨擦，因而人对城市就怀有一种爱恨交织的复杂情绪。但最后人的社会本能终于占了上风：现代人终于把城市选作生存的基地，社会的城市化成了一种不可遏止的潮流，人一旦进入城市就很难再脱离城市，“现代人”的意思就是“城市人”；然而同时人的自然本能却又不可能丧失，所以人身居城市又怀念乡村，于是就把乡村别墅、郊区休假、山林和海滨旅行作为一种缓冲，一种替代，一种生命力的淬火，一种对抗城市病的药方。人在多种可能中只能选择其一而失掉其他，人永远不可能获得两全的完美生活，人类文明永远是残缺的：而人对这种残缺也无能为力。

对人和城市哲学关系的笼统考察使我们获得了一种开阔的眼界；然而我们也明白这种笼统考察却不可能代替对某个历史时期、某个文化地域、某个社会阶层城居心理的具体分析。具体的问题有更丰富的内容，更复杂的现象，也不排除有许许多多的混乱、例外和误差。落实到中国现代小说家与中国现代城市的关系，即他们的城居心理及其对小说创作的影响，更让人有一种千头万绪，一言难尽之慨。

3. 2. 城居心态与创作状态

(郁达夫的典型性——古典人格的形成——对城市的抵抗——在城市的受挫——民族情绪的实质——异地感：不适、不安与不谐——漂泊感：家的向往与家的破碎——反写实主义立场——对形式的漠视：结构的随意性)

在许多现代小说家眼中，城市正如诗人任钧所描绘的那样，是一个“庞大的野兽”^⑤：

钢铁——你的骨骼
水泥——你的肌肉
电炬——你的眼睛
汽笛——你的喉咙

(任钧：《都市》)

对于现代文学中许多从乡镇走来的青年文人来说，城市显得新鲜但更显得陌生，有几分妖冶但更有无限的冷酷。城市以它固有的方式存在着，它接受了乡村的儿子却拒绝接受乡村的情调，它对这些闯入的乡村之子进行着无情的淘汰与改造：于是就展开了城与人的斗争。这是钢筋铁骨的庞然大物与多愁善感的血肉之躯的磨擦与较量。在这场较量中城市是立于不败之地的，谁也无能力改变城市既定的面貌；而这些来自乡村的文人情形却是复杂的，他们之中首先引起我们注意的是那些与城市搏斗中的失败者。这些失败者既没有以乡村的方式改变城市，也没有以城市的方式驾驭城市，但他们却又仍然不得不生活在城市之中；这就注定了他们生活的悲剧。他们在盲目中挣扎，在挣扎中浮

沉，在城市之中他们渺小而又灰色。他们的处境是穷困的，他们的心境是悲哀的，这个时候他们选择了小说作为情绪渲泄的途径，因而使小说在他们手中变成了一种浪漫主义的城市感伤。他们独特的身心历程使他们创造了一种独特的小说形态。这群文人中最有代表性的是早期创造社诸作家，而在创造社中最具鲜明特征的要算是郁达夫了。剖析郁达夫的城居心态与他小说创作的关系可以使我们发现人与城市文化联系中一种耐人寻味的模式，而只有透视郁达夫们作为一类特殊的城市人物的心灵状态我们才能真正理解他们的小说创作。由于其人其文几乎是带有几分夸张意味的典型性，郁达夫成了一株不可多得的分析标本。

郁达夫生长于富春江边的富阳县城，这座小镇离杭州近百里，且当时与杭州交通极不方便^⑤，因而小镇孤寂冷落得“很象欧洲中世纪封建时候的城堡”^⑥。郁家巷口即对着江水，隔壁就住着砍柴人家^⑦，可以想见郁达夫幼时的环境是充满乡野风味的，这大概就养成了他爱好自然的性情。郁达夫八岁入私塾读诗读经至十三岁，祖上又是破落的书香门第，因而受中国古文化熏染很深。最见出他性格中古典风韵的要算他对旧诗词的浓烈爱好，他不仅读诗，后来开始写诗词，他小学毕业去杭州考中学时正是痴迷于吟诗作词的时候：“我从乡下初到杭州，而又同大观园里的香菱似地刚在私私地学做诗词……”^⑧因为一种深刻的心理学原因，诗的影响往往是一种入骨的影响，诗的选择与爱好标志着精神的最后归属，郁达夫对古诗词的酷爱与擅长显示了他对中国古文人传统的认同，为他的人格打下了一个鲜明的记号。富阳时期完成了对郁达夫灵魂的塑造，乡下人的真纯与古文人的孟浪构成了郁达夫人格的两个基本层面，并决定了他的人生趣味和审美趣味。后来郁达夫离开家乡四处漂泊，

先后羁留于杭州、东京、北京、广州、上海、香港等现代城市，他的“乡下人+旧文人”的人格素质与他所身处的城市环境形成了戏剧性的反差，我们观察郁达夫所注意到的就是他和城市的这种啼笑因缘。

或许，从郁达夫青春时代第一次赴上海的观感中我们可以看到这个乡下少年与城市的强烈冲突：“四围的珠玑粉黛，鬓影衣香，几乎把我这个初到上海的乡下青年，窒塞到回不过气来，我感到了昏迷。”^⑩不难看出对郁达夫刺激最强烈的，乃是上海这个花花世界的声色形象，鲜明的“珠玑粉黛、鬓影衣香”是大城市给予郁达夫最初也最直接的诱惑；而年少的郁达夫显然还无力响应这种诱惑并拥有、容纳这一切，所以他就本能地采取了抗拒与敌视的姿态：“象这样的昏天黑地般过生活，难道是人类的目的么？金钱的争夺，犯罪的公行，精神的浪费，肉欲的横流，天虽则不会掉下来，地虽则也不会陷落去，可是象这样的过去，是可以的么？”^⑪有意味的是郁达夫在这里从反面罗列“金钱”、“犯罪”“精神的浪费”和“肉欲”恰恰就是城市生活的基本要素，他这种稚气的质问既表达了他主观上的愤怒，又显露了他非城市化的灵魂修养。实际上，尽管郁达夫对城市抱有偏见，但公平地说城市对郁达夫并无偏见，城市不仅为郁达夫提供了求学的机会并为他日后的文学提供了广阔的市场，而且也给予他获得人生全面成功的可能，包括爱情的冒险与金钱的猎夺；然而，郁达夫对城市这个崭新的天地并没有清醒的觉悟，对自身的精神世界并没有深刻的理解与自省，他不假思索地沿袭了乡村的与传统的生活方式，一生中不加悔悟地固守着自己的古典人格，这就使他终于没有化为地道的城市人，从而决定了他在城市的失败命运。在郁达夫拒绝了城市有情的召唤之后，城市向他展示了无情的严厉。

郁达夫的受控是从外国城市开始的。他东渡日本后先是在东京，但他的东京之旅显然是不愉快的：“我于民国四年（1919己卯）的秋天，离开东京，上日本西部的那个商业都会名古屋进第八高等学校的时候，心里真充满了无限的悲凉与无限的诅咒，对于两三年前曾经抱了热望、高高兴兴地投到她怀里去的这异国的首都，真想第二次不再来见她的面”^⑩。离开东京至于名古屋，郁达夫仍是没有摆脱内心的痛苦，他的忧郁情绪在名古屋甚至发展成了刺激性的神经衰弱症，不得不中断考试到一个风景区疗养：可见郁达夫的痛苦不是地区性的而是社区性的，不是偶然的而是必然的，他的忧郁是一种城市忧郁，他对城市的不适逼迫他不得不退出城市暂时逃避到乡野之中。这本质上是一种精神退却。在一个叫做梅林的风景区养病的时候，他从中国文人所素爱的传统物象中找到了寄托，并以此来作为抵抗城市的依凭：“因弟已看破世界，尽为恶魔之变相——如饮食男女——故亦不厌凄凉，反对松竹之清坚，鹤梅之凌厉，别有一种幽趣。所谓曾经沧海，百物皆虚，荒野寒林，犹堪是友也。”^⑪松竹之好，鹤梅之趣，荒野寒林之爱，是郁达夫在城市受伤之后的心灵慰藉，同时也是他在城市受伤的原因；郁达夫在痛苦中没有追究自己的古典人格，反而把古典人格作为一种追求。

郁达夫在日本的岁月充满了愤怒和沮丧。许多文学史的研究者往往把郁达夫在日本的激愤情绪最后归因于民族歧视；当然不能排除民族歧视的因素，但更内在的原因恐怕还是与城市的磨擦，否则郁达夫回归祖国后就不会依然故我了。他虽然回到祖国，但仍然身居城市，所以他的环境仍然是异己的。城市是一种人类现象而不是民族现象，全世界的城市都拥有共同的本质；郁达夫所面临的主要是一个乡下人、古典人与现代城市的矛盾而不是一个中国人与日本国的矛盾，只要他依然居住于

城市之中并且拒绝城市化，即使他身处祖国他也仍旧是一个异乡人。

郁达夫城居生活中体验最经常也最深刻的可能就是那种不适感了。

一九二六年在广州，他的《劳生日记》和《病闲日记》记录了一个敏感的灵魂在城市受难的经历。“无聊之至，便跑去理发馆理发”^⑭。“晚上回来，寂寥透顶，心理不知怎么的觉得不快”^⑮。他在熙熙攘攘的广州显得那样没着没落，带着一种与城市格格不入的压抑与焦灼；城市对于他完全是一种敌意的包围，以至于他“心理不知怎么的就觉得不快”。一九二七年到上海后仍然处于折磨之中：“我在创造社吃午饭，看了许多信，午后真觉得寥寥之至，……无聊之极，便跑上城隍庙去。”^⑯郁达夫把城居比喻为“四面楚歌”：“在这一种四面楚歌的处境之下，孑然一身，逃到杭州的时候，我的精神的萎顿，当然可以不必说起……”^⑰他在大上海的精神状态甚至到了闻声断肠，触目惊心的程度：“晨七时即醒，听窗外雨滴声，倍觉凄楚。”^⑱郁达夫在城市之中宛如一头困兽，他在城市的范笼中左奔右突却找不到一块精神的栖息地，他徒劳地逃避着那种火一般的煎熬，从他日记所记述的一些乖异的行为我们可以看出他内心的无限痛苦：“晚饭后无聊之极，上大街去跑了半天。”^⑲他甚至因为“无聊之极”半夜去打一位朋友的门，朋友已经睡下，只得恨恨离去。

与这种不适感异存的，就是郁达夫对城市那种强烈的不安心理。城市对于他来说有太深的城府，他不能充分理解也不能在其中自由运动：就象面对一个黑黝黝的深林，他总带有沉重的不安全感，怀有几分警觉和戒心。“朋友的事情，多言的失著，创造社的分裂，无良心的青年的凶谋”^⑳，这些纷至沓来的城市冲突与城市阴谋使郁达夫觉得疲于应付；不惟在日常生活中

“因为胆小，有许多牢骚，不敢发”^②，而且在连居住也处于半地下状态：“……所以断绝交游，搬撤戚串，和地狱底里的精灵一样，不敢现身露迹，只在一阵阴月里独来独往……”^③。

王映霞回忆中的一件小事最能让我们看到郁达夫在城市中的惊惶：他从上海受聘到安庆的安徽大学去教书，刚到就有人通知他说某人在布置暗算他，于是他立即返沪，连行李之物也一应留在安庆未及带回；王映霞劝他去取回行李，他因恐惧而坚决不肯，最后还是王映霞在无奈之中代他去了一趟安庆，向校方算回一学期的薪金并取回行李^④。

郁达夫对城市的不适与不安不仅是一种灵魂的痛苦，而且还变成了对身体与生命的伤害：城市对郁达夫的冷酷实际上是一种生存环境对某种不适的生物的虐待与淘汰。在日本的“神经衰弱”自不必说，郁达夫在上海、杭州时必“夜热睡汗”、“痰里见血”，“又因为在上海租界里私避乱躲的结果，饥饱不匀，饮酒过度，胆里起了异状”：已是一个羸弱的病人。身体的病弱使他为自己生命的枯萎与衰老感到心惊，三十岁左右在广州时他就充满悲凉地哀叹道：“老了，太老了，我的心里，竟比中国的六十余岁的老人，还要干枯落寞。”^⑤而在他从城市至郊区山野的“半日游程”中，与生机勃勃的大自然的对比更使他感到了自己生命的枯萎：“尤其要使人感觉到我老何堪的，是在山道两旁的那一排青青不凋的冬树，当时只同茎苗似的几根小小的树秧，现在竟长成了可以遮蔽风雨、可以掩障烈日的长林”。^⑥与茁壮的树木的对比使郁达夫产生了自惭形秽的感觉，也自然地引发了一种植非其地的自我怜悯。这种生命和心理的衰老来源于他与城市的不谐，而对这种衰老的自觉则又加强了这种不谐。

不适、不安及其带来的不谐构成了郁达夫对城市的异地感：他一直觉得自己是个异乡人；然而城市对郁达夫来说又有一种

挣不断的职业牵系，虽受不了但也离不开：这时候城市变得象一个不醒的噩梦，城市生活伴随着一种类似幽闭恐惧的心态。而这种居非其家的异地感很自然地带来了郁达夫城居生活的漂泊感。他在广州时曾遇到小说家白薇，面色憔悴的白薇使他不禁生出一种同为沦落的风尘之叹：“返家已将近三点钟了。唉，异地的寒宵，流人的身世，我俩都是人类中的渣滓。”^③在“异地的寒宵”中，漂泊感油然而生：不由得不想起“流人的身世”。在这万家灯火的繁华之地，他感到自己是一个羁旅于此的孤独而茫然的过客，他在这里找不到自己的位置，找不到自己精神的家园。

在漂泊的心态下，“家”的概念成了郁达夫意识的中心。“路过马路大街，两旁的人都在打年锣鼓，请年菩萨。我看见了他们桌上的猪头之牲及檀香红烛之类，不由得伤心入骨，想回家去。啊，啊，这漂泊的生涯究竟要到何时方止呢！”^④这里他所记述的是他在大上海无家的悲凉。“家”在这里既有实在意义，又有象征意义：郁达夫既渴望有一个寄身之所，又渴望有一个精神的归宿。他想结束这种漂泊状态而有一个家，这种愿望本身就成为了他漂泊心态的证明。郁达夫在这里所想的是“回家”，他无法在身边的城市中找到自己的家，他所梦想的家于是成了另外一个样子：“尤其是春雨潇条的暮春，或风吹秋木的秋晚，看看天空，每会作赏雨茅屋及江南黄叶树舍的梦想，游子思乡，飞鸿倦游……”^⑤这种家的梦想带有明显的乡村情调，这里面包含着对喧嚣市街的反抗和排斥。城市自有其自在的内容和节奏，这内容和节奏不属于他，当然他也不把自己归属于城市。

或许郁达夫与王映霞的家庭悲剧可以作为分析郁达夫城市心理的典型情节。郁王家变无疑增强了郁达夫的漂泊感，但同时郁达夫的漂泊感和漂泊性格更是其家变的原因。他无法与这

个家融为一体，他并没有把这个家当成真正的“家”。他不惟没有经营这个家庭的技能，实际上他根本就缺乏家庭经营的愿望。他和王映霞在上海嘉乐里的居处是一处小屋：“小屋的租金，每月八元……室内设备，简陋到了万分，电灯电扇等文明的器具是没有的。”^②对于这种家的简陋郁达夫是不以为意的。他也从来不为家庭的衣食作算计，常常以“学习烹饪”这样自欺欺人的理由把一个月来的稿费收入全部拿来馆子，开销超过预算也不管不顾，浑是得过且过^③。这个家对于他来说就象旅店，他常常在外面无节制地喝酒，冬天的深夜竟会醉倒在马路边的雪地里，第二天才由路人送回^④；他根本就过不惯有规律，有责任的城市家庭生活。更关键的是，王映霞作为城市女性不自觉地成了城市的人格化身，于是家庭就成了他同城市搏斗的新的战场。在与王映霞的日常磨擦中，他动辄就离家出走；他在上海与王映霞同居的四五年间，或长或短的“出走是不计其数的”^⑤。他不愿承受这个家的约束，又无力处理这个家的矛盾，只好用这种可笑的逃跑来作暂时的解脱。虽然最后他与王映霞的离异起因于一次很偶然的误会，但从本质上来说这种离异又是一种必然的结果。郁达夫最后“妻离子散，家破人亡”，他与王映霞婚姻的破裂实际上也是他与城市关系的破裂，他从此失去了真正进入城市的途径与可能，彻底地变成了游离分子。

郁达夫的城市生涯以惨败结束：他既没有战胜城市，也没有战胜自己。他在城市中没有能够超越那种异地感与漂泊感，始终是一个不得其所的多余的人；更重要的是他还自己认可了这种失败，屈服于这种失败，遂使这种失败感成了他的心理终结。

从历史演化的角度看，郁达夫所忍受的心灵痛苦只不过是一个平淡无奇的寻常故事：人类生活的城市化作为一种不可变更的既定趋势必然带来对人的荡涤与淘汰，郁达夫不过是在这

种潮流中婉转挣扎的渺小灵魂；然而，从人类个体的角度看，他的这种心灵受难又是触目惊心的。本来应是渐进的城市化过程对郁达夫这样的闯入者来说却成了突变的休克式改造，因而反差和冲突都是剧烈的。城市是郁达夫的一座炼狱。“冠盖荡京华，斯人独憔悴”，城市人群的密集反而带来了人群内聚力的减弱，人和人之间常常显得遥远而冷漠，在拥挤的大街上，人们可以互相看见却无法互相沟通：城市的这种冷酷既造成了郁达夫心灵的苦难，又使这种苦难得不到安慰。城市非人情化的契约或称势利的环境和郁达夫多情而敏感的心有一种磨擦：那是坚硬和软弱的磨擦。郁达夫居于城市就象居于沙漠，心的焦渴使他成为一个情与爱的乞丐：我们推测他常常寻访妓女⁸⁵，一个很重要的心理动机就是寻求一种人和人的贴近；然而他的这种寻求也往往是幻灭的，城市的妓女是早已脱尽古风的商业动物，郁达夫在日记中记载着他访妓受挫的经历⁸⁶。城市对郁达夫造成了一种沉重的压迫，对他许多非城市化的欲望造成了巨大的压抑。这种压迫与压抑对他个人的实际生活也许是不幸的，然而却正是这种压迫和压抑刺激了郁达夫创作的灵感，成为他小说创作的直接动因。他性格的多情和诗意在这种特定的境遇中转移为浪漫主义的城市感伤小说。

郁达夫城居生活的异地感和漂泊感成为他浪漫主义小说基调的直接动因。这种心理从根本上奠定了他创作中的反写实主义立场。他这种充满躁动的心态使他不可能保持一种冷静的观察，他对城市繁富而细密的细节和人物视而不见，他没有成为一个主动的发现者而只是一个被动的承受者：只有当城市对它产生某种伤害性刺激的时候他才会作出本能的反应。他的小说就是这种反应的产物。他缺乏一种优裕而从容的眼光，他不可能从深处考察也不可能从高处俯瞰城市这种古怪的东西，因而

城市在他眼中一直是古怪的，他对这种怪物始终觉得陌生也就不可能对它进行全面而细致的描绘。一个深刻的矛盾是城市吸引了他的目光，但他的目光又不足以穿透并且解剖城市，所以尽管他的小说题材是城市生活，但城市在他的小说中从来就没有以客观而完整的面貌出现过，他写的仅仅是他对城市浮光掠影的主观印象和感受。从更深一层的角度看，他这种不安于城市的城居心态不仅造成了他城市视野的模糊，而且也破坏了他对整个世界和人生观察的求实态度，因而他的那些非城市题材的小说也都不过是他主观情绪的折射。从哲学的意义上讲，写实主义根源于对世界本体上的认同与投入，根源于与世界的和谐感与同一感，而与世界——实际上也就是与自身的生存环境——的冲突以及由此而带来的心理骚动却往往导致浪漫主义。

值得我们注意的另一个问题是，郁达夫由于与城市的疏离而未能从现代城市生活中汲取气质上和精神上的营养。现代城市是商业化的，它的基本形态是繁琐的，它的基本规则是实际而实利，它打击幻想而鼓励算计；因而它对古典的诗意是一种巨大的腐蚀。正如一位西方作家马奎斯所描绘的那样：“耽于琐事之中……你的热情和幻想就象天真的雪花亲吻着热狗发烫的前额一样，转眼消失。”²⁸城市虽然祛除了诗意，但从另一个角度作出了补偿：它的这种物质主义和唯实主义之中包含着一种立足于研究和科学的科学精神。事实上这种以科学精神为内容的城市性格已对十九世纪以来的文学发生了广泛而深刻的影响，对文学尤其是小说完成了灵魂的再造。而郁达夫没有能够达到与城市的亲近因而没有能够接受这种文学的新时代精神，他没有能够得到城市的有效改造，错过了成为写实主义作家的历史性机会；相反，与城市的剧烈冲突使他加倍地张扬他来自古典文学修养的诗意性格，使他对写实方式怀有一种本能的敌意和

排斥心理。他小说中的诗意抒情甚至到了泛滥和病态的程度，“啊啊”之类的感叹词和大段大段的叹息不绝于文。这种对诗意不加节制的堆积和近乎廉价的贩卖实质上是他在物质化的城市之中的一种自我保护。

对于“城市——世界”的客观现实，郁达夫因缺乏必要的同情因而也就欠缺足够的知识，所以在物我之间郁达夫只能选择“我”作为小说创作的基本依归：“我”的经历、“我”的感觉、“我”的痛苦。所以郁达夫以“我”为中心的浪漫主义小说形态是他的城居心理所规定的。这种规定带有强制性的、必然的意味。在一篇创作谈中，郁达夫曾经说：“我觉得‘文学作品，都是作家的自叙传’这一句话，是千真万确的。客观的态度，客观的描写，无论你客观到怎样一个地步，若真的纯客观的态度，纯客观的描写是可能的话，那艺术家的才气可以不要，艺术家存在的理由，也就消失了。”⁸这种浪漫主义的艺术信念看起来象是一种主动的选择，实际上则是一种被动的归位：他之所以坚持这种信念是因为他没有能力坚持并贯彻别种信念。人们的信念常常不过是对他不得已的处境的自我辩护，郁达夫选择浪漫主义是因为他别无选择。

也同样是因为这种城居生活的不安定心态，使郁达夫没有余情关注自己小说的形式，小说形式一直是郁达夫文学眼光中的盲点。一般来说，在创作中对形式的讲究不是一种必需，而是一种奢侈，是一种带有贵族气的文学行为。从理论上讲，小说的形式追求是对感情和激情的反省与咀嚼，形式追求既是对情绪的赋形又是对情绪的否定和反动；自觉的形式化过程同时也必然是对自我情绪战胜与超越的过程。而郁达夫显然不具备这种情绪反省所要求的宁静而平和的心境。城市生活对他无休止的骚扰与侵犯使他永远处于一种疲于应付的紧张之中，他不

能从精神上压倒这种生活反而为这种生活所压倒，他在城市中的性格失败使他不可能同这种失败拉开距离，自发而单纯的情绪宣泄成了他对城市压迫的生物学的应对，对城市苦难自由控诉的需要成了他本能的精神饥渴，在与城市紧张关系中除了满足这种饥渴之外他很难有别的要求了：城市需要他竭尽全力来对付，与城市磨擦中的喜怒哀乐占据了整个心灵，使得他的创作完全变成了他城市挣扎中的歌与哭。他的灵魂没有余力来反省他的情绪，防范和抵抗这种充满敌意的城市环境已使他的灵魂疲惫不堪。即使从最物质化的技术角度来看，郁达夫也很难对作品进行形式化的推敲与雕琢：衣食之虑成了一种迫切的压力，他总是生活在拮据和局促之中，他必须尽快地把他的作品拿去换成稿费，因而他没有时间也没有精力来打磨小说的形式。——于是忽视形式就成了郁达夫小说的一大特征。

我们可以从很多地方看到郁达夫对形式的漠视。读他的小说给人最深刻印象的是其结构的随意性。他根本就没有意识到结构的存在，他的故事可以无限延伸而不受任何结构制约，也可以随时随地地戛然而止：结构对多余情节的排斥和对必要情节的需求完全没有进入他的考虑之内，他只是一味地埋头蛮写而已，写到兴趣阑珊之时就自然停笔。必须辨析的是，他小说结构的这种随意性与文学史上出现的小说散文化追求具有根本的区别：小说散文化的追求实际上根源于对整齐结构模式的强烈感知与自觉反动，是一种刻意的无意，里面包含着对于结构的清醒的觉悟：而郁达夫对结构是麻木的，他的小说完全就象一篇篇流水帐。他早期较长的中篇小说《茫茫夜》可以作为他小说形态的代表。《茫茫夜》完全地表现了作者茫然的叙述状态。他对情节没有一个统一的组织，忽而写学潮，忽而写妓院生活，不知道他把这两种情节联接在一起用意何在——或许根本就

有用意；小说中的人物一会儿莫名其妙地出现，一会儿又莫名其妙地消失，出现和消失都缺少足够的理由，而且人物的动作之间也缺少必要的联系：他笔下的人物都是可以彼此拆散、分割开的。对于整篇小说来说，小说中的单个情节是含义模糊的，小说的整体没有赋予单个情节以充分的意义，所以单个情节也谈不上对整体的贡献而变成了一种可有可无的多余。更有意味的是在《茫茫夜》完成之后近半年郁达夫又写了它的续篇《秋柳》，本该完成的故事就这么轻而易举地重又继续起来，郁达夫小说的情节就象一个本该杀死但却总也杀不死的幽灵。《秋柳》结尾的状态与《茫茫夜》相近：仍是一种可接继状。郁达夫的小说没有真正的结尾。结尾的收束意识是小说结构意识的关键，没有真正结尾的小说其情节展开也必然是一种无意识的展开：因而欣赏郁达夫的小说你无法把它作为一件完整的艺术品来欣赏，可欣赏的只是其中所包含的某种情绪和某段情节。严格来说我们赞赏的不是一篇篇小说，而是一些精采的小说材料：非结构化也即是非小说化——小说之所以成为小说是由结构来定义的——即是郁达夫小说最重要的特征。我们推测郁达夫的初衷并非是要写小说，他的初衷仅仅是写：他要倾吐他在城市中的孤独与伤感、失落与悲哀，他只是仓促而不加思考地写而已，至于写成什么就不是他所关心的事了；既然大家都把这种东西叫做小说——因为它实在既不象散文也不象诗歌——，那么就叫它小说好了。

郁达夫所忽视的决不仅仅是结构：他忽视一切形式化的东西。在一篇创作谈中他写到：“……在早晨写好呢还是晚上写好？还是用毛笔呢还是用钢笔？还是做书简日记式文学呢还是用第三人称的体裁？之类，却是无关大体的事情，嘎嘎嘈嘈，说些废话，都不过是精神的浪费。”^⑧把小说的叙述视角这样重要的

形式因素看得与“早晨写”、“晚上写”、“用毛笔”、“用钢笔”一样“无关大体”的事情，甚至把提出这个问题看作“精神的浪费”，可见郁达夫的形式观念会多么麻木了。他的小说完全是浑然倾吐、天然赋形的。他不是从形式出发来规范感受与感情，而是把创作当成一种直接而不加修饰的不平之鸣；于是小说创作在他的生活中具有了一种奇特的实用意义：是一种不可少的精神调节，而他这种不加推敲的焦躁的创作心态正源于他所受的城市苦闷的沉重与急迫。他的这种心态也使他对于小说中的人物缺乏提炼与发掘，事实上他没有战胜他笔下的人物：他没有把他们充分地艺术化，他们只是他情绪渲泄的材料，他把自己和人物完全同一了，他没有在自己和作为形象的小说人物之间设置距离，他自己的心理和情感与他的人物有一种直接的反应，因而我们可以根据郁达夫的心理就可以深刻理解他小说中的人物，或者更准确地说：只有通过他的心理才可以深刻理解他的小说人物。

3. 3. 人物与情节的内在含义

（主人公的类型——恋诗情节——疾病情节——死亡情节——性爱情节：“故乡的女人”；“主动的女性”；“突然的放弃”；“观淫”与“听淫”；“妓女的拒绝”；“瘦弱者”与“丰肥者”）

郁达夫诸多小说的主人公都是同一种面目，都属于同一种类型：或者说他们就是同一个人在不同的小说中以不同的名字出现。男性，青年，病弱的身材，多愁而伤感的心；这是郁达夫小说人物共同的特征。无论是 Y 君（《银灰色的死》）、伊人（《南迁》）、于质夫（《茫茫夜》、《怀乡病者》、《离散之前》等）、文朴（《烟影》、《纸币的跳跃》等）、陈逸群（《蜃楼》）、

林旭（《迟暮》），还是直接以第一人称出现的“我”，都无一例外地拥有这种性格和人格特征。在经历上他们都是从乡下来到城市的，都不习惯也不喜欢城市生活，都是失败潦倒的文人，因而在本质上都是文化上的中间物：他们因为来到城市因而离弃了乡村，他们因来自乡村而不属于城市；乡村把他们当成城市人，而在城市中他们则是乡下人；乡村作为他们生身的热土早已变为了冷土，而城市这片陌生的冷土却没有能变成热土。他们在城市的社会中沉浮，他们在城市的街头彳亍，但他们却没有能够最后进入城市，他们是生活在城市中的乡下人，是生活在现代的古代人；他们无法摆脱由于人格和环境冲突所带来的痛苦与尴尬，而他们又缺乏承受这种痛苦和尴尬所需要的强大人格力量，他们在城市四处寻找而不得其所，他们因不得其所而归于绝望和消沉，因而哀叹与呻吟成了他们日常的功课。——这简直就是郁达夫本人的投影，郁达夫就是通过这种“自叙传”式的近亲人物直接地表达他的都市伤感的。在理解了郁达夫的心理之后，我们对他的小说人物才有一种清醒的认识。

内心与外界，人格与环境的剧烈冲突是郁达夫小说人物（主人公）生存的基本模式。这种冲突使他们一直处于一种不安宁的状态之中。郁达夫小说主人公一个常见的特点就是对于中外古典诗词的爱好；这一反复出现的重要情节引起我们的注意。Y君在孤寂的处境中不自觉地唱起了维格纳的《坦好直》，“可怜我一生孤冷”的诗句与他的心境恰恰相扣（《银灰色的死》）；“他”“含着一双清泪”阅读华兹华斯（“渭迟渥斯”）的《孤寂的高原刈稻者》，读《海涅诗集》，写感叹流浪身世的古诗，“娥眉月上柳梢初，又向天涯别娇屋”的情调如泣如诉（《沉沦》）；“我”在住院的时候读英国古典诗人威廉的诗集（《胃病》）；伊人听到人唱歌德的《迷娘》，觉得就象讲述的是自己的故事

(《南迁》);陈逸群“把头摇了几摇,微微的叹了一口气,他的满腔怀忆,只缩成了柳耆卿的半截清词。在他的哑喉咙里轻轻地吟了出来……”(《蜃楼》)。小说中往往大段大段地引用这些诗歌,《南迁》甚至把《迷娘》的完整译文附于小说后面,这种“咏诗”情节无意之间向我们提醒了郁达夫小说内在的情绪结构。这些诗歌所包含、所代表的世界是乡村的、自然的、古典而抒情世界,而小说主人公所身居的世界则是嘈杂的,拥挤的,充满势利铜臭的城市世界;诗的世界虽为虚构,虽然遥远但却代表着美丽的浪漫,现实的城市世界却交织着欲望与失落、压抑与混乱。小说的主人公在这两个世界中徘徊。当城市世界显得过分沉重,过分残酷以至于他们无力应付、无法承受时,他们自然地逃到诗的世界中;诗的世界是他们灵魂的来处,是他们精神的家园,他们在这里找到了心灵的共鸣,他们在这里抚摩心灵的创伤,在这里休憩疲惫的身心,在这种白日梦一样的自慰之中,城市及其严密的组织强加给他们的折磨和痛苦得到了缓解。然而,在强大而严峻的城市面前,诗的世界是苍白的也是脆弱的、它并不能给人提供真正的庇护,小说的主人公们最后还不得不回到城市的世界,他们无法抗拒在城市中受熬煎的命运,诗的世界投给他们的温暖但却是微弱的光反而更增加了他们独处城市的寒冷感。对诗的皈依成了他们在城市社会中徒劳的挣扎。郁达夫小说的这种情节显示了他的主人公的基本心理构成,并最终传达出无可奈何的伤感情绪。这种情节实际上真切记录了在文明更替的时代环节上人类所必须付出的精神代价,这种浪漫主义不自觉地成了保存人类心史的艺术真实。

郁达夫小说中另一种引起我们注意的情节就是病与死的情节。疾病情节的频频出现显然与郁达夫自己“多病的身”及其“病人心理”有不待言说的因果关系,从这种关系着眼我们发现

了“疾病情节”所包涵的文化内涵以及它所揭示的人性深度。疾病是人与环境不谐调的必然结果，而郁达夫小说中的疾病情节正是从怜悯病弱者的角度进一步地表现了非城市化的人物与城市的冲突，进而控诉了城市对人的损害。自然这类“城市疾病”最基本也是最简单的方式是物质性的：那些未能认同城市秩序和城市规俗的人甚至不能从城市获得保持生命健康存在的生活资料，因而使城市的形象带上了一点原始竞争时代的丛林色彩。《落日》中有一段描写：“这一天是六月初旬的一天，暗热的日子，瘦弱的 Y，和 C 走上马路的时候，见了白热的阳光，忽而眼睛眩晕了起来，就跌倒在路上”，“C 从他那间房子里的情形和他的同骷髅似的面貌上看来，是已晓得他是营养不良了……”在晴天白日的阳光下面，在城市的一个平静而正常的日子里，Y 因为营养不良而晕倒在街头，透出一种使人绝望的残酷味道：生命的这种受伤竟会成为城市的正常景象。这种描写带有无言的对城市的愤怒。除了这种生物学的病态而外，郁达夫小说中更经常出现的是心理学的病态。“他的自责心同恐愤的心，竟一日也不使他安闲，他的忧郁病也从此厉害起来了。”（《沉沦》）“他在一个月前，染了不眠症，食欲不进，身体一天一天的消瘦下去。无论上什么地方去，他总觉得有一个人跟在他的后面，在那里催促他的样子。”（《空虚》）“在杂闹不洁的神田的旅馆住了半个月，他的每年夏天要发的神经衰弱症又萌芽起来了。不眠，食欲不进，白日里觉得昏昏欲睡，疏懒，易怒，这些病症一时都发作了。”（《空虚》）“神经衰弱症”、“忧郁症”这样的情节在郁达夫小说中比比皆是。这种疾病带有明显的精神疾病性质，来源于对周围生活的“水土不服”，从本质上一种“城市病”。郁达夫的小说人物或多或少地都染有“城市病”，甚至可以说这种病态是郁达夫人物的心理基调，正是这种

疾病背景才使小说情节蒙上了一种不平常的阴暗色彩：实际上“城市病”成了小说情节演进、情绪发展的内在推动力。生病与养病成了郁达夫小说完成主题的两重情节手段。生病的情节以一种简单的方式实现了对城市的控诉，从而不留痕迹地避开了郁达夫所不擅长的批判性写实（如《空虚》中只是笼统地说东京和神田“空气不好”），把小说引向了浪漫主义的渲泄。郁达夫把自己的城市病态转移到人物身上，使他可以通过人物充分地表达他的内心感伤与自我怜悯。养病的情节则流露了小说人物同时也即是作者郁达夫本人对城市的恐惧与逃避。养病无论是迁到风景区或是住进医院都是正常城市生活的中断，都是从喧闹的十字街头的一种隐退，病院为在外面受伤的人提供了一种现实与心理上的保护，因而养病是对所不适的城市环境的一种逃脱。郁达夫一写起住院的情节心境就变得平和，笔调就显得舒缓。比如《胃病》中写“我”在医院中的生活，虽然也难免“孤冷”、“萧索”之叹，但整个气氛却充满了暖色，小说中的女性变得美丽起来，朋友之情率真而柔和，就连看护妇也显得非常亲切：这一切与《银灰色的死》、《沉沦》、《茫茫夜》等篇什中主人公在城市街头与城市社会中的处境和心境构成鲜明的对照。郁达夫对城市的愤怒和与城市的矛盾就在这种也许是不自觉的情节安排中得以曲折但却准确的显现。

郁达夫小说中主人公的死亡情节也颇有趣味。《沉沦》中的“他”最后自杀，《银灰色的死》主人公年纪轻轻就猝然病死街头，《南迁》中的伊人最后也奄奄一息，而《薄奠》中的车夫当“我”再去拜访时竟已永诀。这样随便而轻易的死亡描写表达了郁达夫的一种感觉：在他的感觉中人的生命是那样的脆弱和渺小，生命的毁灭是随时可以发生的随便事件。这种感觉和这种描写中包含了对城市作为一种生存环境的无声谴责：城市不是

保护人、养育人的，而是损害人、摧残人的。城市对人冷漠而严酷。“银灰色的死”就是郁达夫对于城市死亡的印象：黯淡、苍白、无声无息。《银灰色的死》小说结尾用一纸公文来表现死亡，公文写得很冷淡也很枯燥，用一连串的数字交待了事，“因不知死者姓名地址，故代付火葬”：这种无动于衷的语言形象展示了城市的铁石心肠，表达了郁达夫的无限悲愤。这一节只有公文而没有人物，因而有一种冷森森的调子。对城市的异己感受在对死亡的描写中得到了最充分的表现。郁达夫小说始终未能摆脱这种死亡的寒光，始终没有能愈合城市加给他的这种内心创伤。《落日》中的主人公 Y 和他的朋友 C 有一段对话：

“我……我这一次去后，不晓得什么时候再能和你同游！你……你年假时候，还在上海么？”

Y 静默了几秒钟，方拖着沉重的尾声，象轻轻敲打以布蒙着的大鼓似的说：

“我身体不好，你再来上海的时候，又哪里知道我还健在不健在呢？”

死亡的阴影徘徊在这些城市寄居者头上，反复地宣示着郁达夫对城市的残酷观。“屋顶下的市廛的杂噪声，被风搬到这样的高处，也带起幽咽的调子来，在杳无人影的屋顶上盘旋。太阳的余辉，也竟全消失了，灰暗的空气里，只有几排电灯在那里照耀空处，这正是白天与暗夜交界的时候”^⑧：郁达夫小说中的城市充满了阴森肃杀之气，是一片残酷的视野。在这种郁达夫式的图景之中，死亡情节便显得十分和谐：这种图景为死亡烘托了一种气氛，死亡则成了这种图景最鲜明的标识和证明——城市是一个人和人性的屠场。

主人公的恋诗情绪和病与死的情节只不过是郁达夫心理在小说中零散而无意义的投射，而真正倾注了郁达夫情感并成为小说主线的是小说主人公的爱情悲剧。“爱情悲剧”或许是一种过分文饰的说法，实际上构成郁达夫小说基本情节结构和情绪结构的是其主人公与女性的关系。女性不仅是情感的对象，欲望的对象，同时还因为女性与家的紧密联系。她们往往成为一种身与心的归宿。郁达夫小说中那些流浪于城市的主人公与女性的关系实际上也就是他们对归宿的寻找：性在这里具有了非同寻常的意义。

最先与郁达夫小说人物产生关系的是“故乡的女人”。作为城市漂泊者，郁达夫小说主人公与故乡女人的关系是断绝的。《怀乡病者》中质夫在寄寓生涯的清冷之中回忆起了故乡的初恋。“女孩的腮边，虽则有一点桃红的血气，然而因为她那娇美的长眉，和那高尖的鼻梁的缘故，终觉得有一层凄冷的阴影，投在她那同大理石似的脸上。”女孩的这种美丽而忧伤的形象，与“流霜似的月华”“涌了半弓明月，浮着万迭银波，不声不响，在浓淡相间的两岸山中，往东流去的”。河流，以及“默默无言”“慢慢的在柳荫底下闲步”的气氛都有一点梦的气息，显得动人而遥远，已与质夫现在的生活有一种格格不入的隔膜；而这个梦也早已破碎，女孩早已嫁人，达夫几年前在故乡“只看见了她一次，只看见了她一个怀孕的侧身”。“怀孕的侧身”的意象是毁灭性的，打碎了达夫的幻想与希冀。而《青烟》中所暗示的一切则更加惊心：“他”重回故乡探视的时候，已与他在故乡的结发妻子对面不认识了。与故乡女性的隔绝也就是与故乡的最后脱离，郁达夫的人物所进行的是一种没有后方的流浪。他们孑然一身地出现在城市街头，进行着他们充满辛酸与痛苦的新的寻觅。他们需要找到并得到新的城市女性以完成自身的对

象化，需要被城市的女性所接纳而真正进入城市。但他们的经验并没有实现他们的想象，他们很难摆脱那种被拒绝、被冷落的孤独。《沉沦》中的手淫情节就是对这种孤独最深刻的写照。《茫茫夜》与《落日》中的同性恋是另一种倒错性的替代，质夫对迟生、Y对C充满着性爱意味的眷恋是在绝望的寂寞中的情感自慰。城市提供了诱惑，城市唤醒了欲望，但城市并没有同时给予满足：于是质夫们就转移向了错误的对象；然而同性恋带有一种本质上的不妥贴和不完整，在这种关系中他们不可能达到情感的完成与人格的皈依，相反它只是提醒更大的孤单并带来了更可怕的失落。作为一种不容忽视的深层暗示，手淫与同性恋所表现的是郁达夫的人物与城市之间的绝缘。

小说中的性爱历程不仅传达了郁达夫与城市的疏远，而且还包含着郁达夫内心深处某些极为微妙的东西。对于代表着城市门户的城市女性，郁达夫内心怀着一言难尽的情绪：这种情绪表现为小说主人公与女性的复杂关系。在郁达夫所描写的那种萍水相逢式的两性关系中，女性常常是活跃的，主动的，而他的那些主人公则往往是木讷的、被动的。郁达夫还常常把这种情节和场面渲染得非常鲜明：

那妇人天天梳洗的时候，先把上身的衣服脱得精光，把她的乳头胸口露出来，伊人起来洗面的时候每天总不得受她的露体的诱惑，因此他的脑病更不得一天重似一天起来。

有一天午后，伊人正在那里贪午睡，M一个人不声不响的走上扶梯钻到他的帐子里来。她一进帐子伊人就醒了。伊人对她笑了一笑，她也对伊人笑着并且轻轻的说：

“底下一个人都不在那里。”

伊人从盖在身上的毛毯里伸出了一只手来，她就靠住了伊人的手把身体横下来钻进毛毯里去。

（《南迁》）

面对 M 的诱惑伊人只是感到一种烦恼，以至于“脑病更不得一天重似一天起来”：他完全处于一种无能为力的地位。只有当 M 在他的睡梦中闯入的时候，他才被动地接受了既成的一切。伊人的“睡”在这个情节中具有某种意味深长的含意：他在这种关系中是静态的、收敛的。这里“脱得精光”之类的渲染更突出了伊人所受到的引诱，因而也更显出了他在这种引诱下的无力。《迷羊》中的情节与《南迁》如出一辙：

上大旅馆去择定一间比较宽敞的餐室，我请她上去；她只在忸怩着微笑，我倒被她笑得难为情起来了，问她是什么意思。她起初只是很刁乖的在笑，后来看穿了我的真是似乎不怪她的意思，她等茶房走出去之后，才走上我身边来拉着我的手对我说：

“这不是旅馆么？男女俩，白天上旅馆来干什么？”

是“她”在挑逗“我”，是“她”在掌握气氛，在引导两人的关系，而“我”则只会“难为情起来”。《空虚》中的 N 市少女在雷雨之夜突然闯来，第二天清晨又飘然离去，挥洒自如；质夫与其同处一床，心怀欲念却一筹莫展，“身体不敢动一动”，“把腰曲了一曲，把两只脚缩拢了”，“同上刑具被拷问似的等了好久”。城市女性在郁达夫的小说中是一种挑战的、主导的力量，而他的主人公则是萎缩的。质夫们面对城市的时候有一种顾影

自怜的飘零感，自然而然地把自己定位于城市的繁盛之外，而他们同时又缺乏一种与城市对抗的力量和信念，因而对城市女性有一种精神上的“去势心理”，带着几分自暴自弃与自轻自贱。他们对城市女性只带着几分陌生，总怀着几分恐惧，因而他们无法展开男性的力量，无法采取主动的姿态。流离飘泊的“零余者”心理使他们失去了男人的自信，因而他们不可能与城市女性达到一种和谐与圆满。《南迁》与《空虚》中的引诱者最后都转向了别的男性，《迷羊》中的谢月英也留下一张字条就不辞而别：小说的主人公们最终都被这些女性所抛弃。他们与城市的距离使他们不能真正拥有这些城市女性，而女性的离开又加深了他们与城市的裂痕，加深了他们带有浓重自卑成份的畸零感。在这里，城市的怀抱具体化为女性的怀抱。

郁达夫与城市的游离心理在其人物与城市女性的关系中得到了曲折而充分的表现。他小说中有一个常见的情节是，当主人公与某位女性的关系将超越陌生和疏远而达到亲近时，主人公就会突然放弃。《春风沉醉的晚上》中的“我”对于二妹就是这样地临场退却：

我看了她这种单纯的态度，心里忽而起了一种不可思议的感情，我想把两只手伸出去拥抱她一回，但是我的理性却命令我说：

“你莫再作孽了！你可知道你现在处的是什么境遇！你想把这纯洁的处女毒杀了么？恶魔，恶魔，你现在是没有爱人的资格的呀！”

“我”实际上一直在期待着这种逼近，但当真正靠近时就突然失去了勇气。这最后一刻的抉择显然不是偶然的，它包含着某种

本质性的原因。“我”从内心深处就没有把自己看作一个正常的、合格的都市人，因而下意识地否定自己拥有城市女性的权力。“我”作为一个闯入者的背景和作为失业者的处境使“我”一直自处于城市，“我”自己也没有认可自己的都市人身份，这是一种“自我除名”。如同一句流行的格言所称的那样，“在什么地方成功，什么地方就是故乡”，而“我”在城市的失败使“我”无法与城市认同，无法自视为城市的主人。其实事实上这种自我隔绝所带来的自我障碍正是“我”失败的原因，正是这种自我抑制使“我”与合适的对象二妹失之交臂，使“我”在实际上也在心理上徘徊于城市生活的大门之外。从某种意义上讲，女性是城市的哨兵，征服了女人才能跨入城市，而“我”恰恰未能完成这关键的一步。

如果说《春风沉醉的晚上》所呈现的自卑感是一种公开的情节，而《南迁》中所表现的主人公心理则是隐含的。伊人与O女士相互的好感正在增加，两人的关系正在平稳地发展将要达到某种临界点时，伊人就忽然而及时地病倒了，躺在病院中不省人事，于是小说也就结束了。这个情节也许是作者无意为之，但其中却包含着复杂的心理内容：或许伊人的病就是他对O的一种心理逃避。伊人希望与O靠近，但又害怕这种靠近，没有力量最后实现并承担这种靠近，于是就本能地以突发重病来避开这最后的考验。联想到郁达夫所有小说中没有出现过任何圆满的两性关系，所有的两性关系都是残缺的，——这见出了作者郁达夫一种不易的心理，因而伊人与O的关系必得是也必然是残缺的。伊人卧病被选择来作为完成这种残缺结局的情节手段。伊人卧病的情节看似偶然，实际上则是郁达夫固定的心理模式的一种自然显现。

郁达夫的城市逐客心理的另一种情节表现是小说中“观

淫”和“听淫”的模式。《沉沦》中“他”对野合场景的遭遇，《南迁》中伊人听自己的旧日情人与其新欢在隔壁作爱，《空虚》中质夫目睹自己未能得到的女孩与她的表哥相亲……不一而足。就连他的第一篇小说《银灰色的死》也突出了Y的意中人静儿已有男人的情节。在两人相爱的场合郁达夫的主人公是一个被忽视的第三者，而这种场合对第三者来说提醒着一种无以复加的孤独，强加给第三者一种痛入骨髓的被抛弃感。正是通过这种模式化的情节郁达夫再真切不过地传达了他自己对城居生活的反省以及他对城市的基本心理倾向。而这种情节的反复出现则暗示出作者甚至带着几分自虐的心理——自虐心理往往是愤怒心理的病态延长。我们正是从这种情节中感受到了郁达夫对女性以及她们所代表的城市那种无法言状的愤怒乃至仇恨。这是一个失败者与弱者的仇恨，因而这种仇恨是无法安慰也无法释解的。《空虚》中质夫梦中用刀杀女人的情节就是这种心情的直接表现。

妓女是郁达夫小说中另一种女性，这种形象的存在对郁达夫的主人公具有不容忽视的意义。《茫茫夜》、《秋柳》与《祈愿》中的妓女都是“质夫”与“我”在苦闷与孤独的无奈中所投奔的对象，质夫们想从这种访妓行径中获得某种慰藉与满足，达到某种安定与平静。但他们在访妓之中所获得的只有幻灭。质夫找到了一个最丑最笨的妓女海棠，希望这样能达到某种稳定，但就是丑陋愚笨如海棠者也别有客人，会在深夜拒绝质夫。妓女们是面向公共的，她们不专属于一个人，因而无法成为质夫们的精神寄托；妓女的形象有力地消解了他们寻找归宿的梦，妓院没有可能成为他们的家园。他们带着孤独而来，又带着加倍的空虚而去。访妓是质夫们城市流浪的最后一站，这最后的绝望使他们认可了孤单的命运，感到了一种入骨的悲凉：他们与

城市没有缘份。他们变成了行走于城市街头的行尸走肉，正如《茫茫夜》中的质夫从妓院出来，“幽幽的对风世说：‘风世！’我已经成了一个 Living corpse（活尸）了。”——这种情节所表达的实际上也就是作者郁达夫自己的心理结局。

女性是郁达夫小说重要的表意符号；在郁达夫小说中女性不仅具有如前所述的实写的意义，在某种意义上女性还是一种象征：女性就是城市的象征。郁达夫并没有完成对那些城市女性丰富而准确的描写——由于他对城市的陌生他无法完成这种描写，女性在他的小说中只是一个个单纯而鲜明的象征符号：她们是城市的精灵，是城市的化身，她们就是城市本身。由于内心对城市的顺逆冲突成了郁达夫心理的基本矛盾，所以他小说中的女性形象就成为理解他小说的钥匙。我们看到郁达夫小说的人物结构实际上是非常单纯的：他众多小说的众多人物实际上可以分为两组。一组是那种“瘦弱者”，就是他小说的一系列青年主人公，他们就是郁达夫本人形象的外化，是郁达夫的影子，他们代表着一种欲望；另一组则是“丰肥者”，是各种各样的城市女性，她们与“瘦弱者”相对而出，成为他们的对象，成为他们的目的：她们代表着一种可能。小说情节冲突的结局是对象战胜了主体，可能避开了欲望：这种结局带来了一种荒凉的情调。女性就其本性来说，本应该是接受者，是容纳者，而她们在郁达夫小说中却成了侵犯者与拒绝者。“瘦弱者”与“丰肥者”的冲突实际上也就是郁达夫与城市搏斗的小说表现，是郁达夫内心冲突的形象显现，这之中包含着他对城市无可奈何的爱恨交加。郁达夫设置这两组人物本属不自觉，但不自觉的东西比一切自觉的东西更能体现一个人心理的真实；我们正是因为自觉地寻找到了郁达夫的不自觉心理线索，才更深地理解郁达夫的小说，从一种角度破译了郁达夫小说的密码：因而也

理解了现代文学中的一种重要现象。

注释：

- ①PIKE 著 *The Image of City In Literature*, 5 页。
- ②同上书, 82~89 页。
- ③同上书, 7 页。
- ④同上书, 5 页。
- ⑤《文潮》4 卷 3 期。
- ⑥郁云《郁达夫传》13 页。
- ⑦见《达夫自传》。
- ⑧郁云《郁达夫传》7 页。
- ⑨郁达夫《远一程, 再远一程》。
- ⑩郁达夫《海上》。
- ⑪同上。
- ⑫郁达夫《雪夜》。
- ⑬郁达夫《给长兄郁曼陀的信》, 见郁云《郁达夫传》32 页。
- ⑭《达夫日记集》20 页。
- ⑮同上书, 25 页。
- ⑯同上书, 71 页。
- ⑰郁达夫《王二南先生传》。
- ⑱《达夫日记集》71 页。
- ⑲同上书, 6 页。
- ⑳同上书, 17 页。
- ㉑同上书, 7 页。
- ㉒郁达夫《灯蛾扑火之夜》。
- ㉓王映霞《我与郁达夫》。
- ㉔《达夫日记集》10 页。
- ㉕郁达夫《半日游程》。
- ㉖《达夫日记集》34 页。
- ㉗同上。
- ㉘郁达夫《住所的话》。

- ⑳王映霞《我与郁达夫》34页。
- ㉑㉒同上。
- ㉓同上书，48页。
- ㉔参见《达夫日记》。
- ㉕同上书，27页。
- ㉖马奎斯《近乎完美的国度》。
- ㉗郁达夫《五六年来创作生活的回顾》。
- ㉘《创作的体验》中郁达夫文，天马书店1935年版。
- ㉙郁达夫《落日》。

第四章 沈从文：城市幻觉

4. 1. 沈从文的危险

（沈从文的可欣赏性——沈从文研究的城市角度）

与郁达夫相比，沈从文是一个更为危险的研究对象：原因就在于对于今天的读者来说，无疑沈从文的作品更富于感染力。我们想起当年郁达夫小说怎样在知识青年中引发狂热，其对读者感动的强度远非沈从文的作品所能企及；几十年过去了，郁达夫小说已变成了隔日黄花，仅仅作为文学史的材料而被重视，而沈从文的许多小说却仍然作为艺术品存活着，仍然能够影响我们的感情世界并使我们进入审美状态。几十年间中国发生了无数事件，中国人的心理发生了深刻变化，就从这种对作家作品的炎凉之感上我们体验出了物是人非的沧桑之慨，同时对文学史那种颇带诡异的运行规则又一次感到一种会心。——然而，沈从文小说的鲜活生命却给今天的研究带来了难以避开的干扰。对文学尸体的解剖是一种单纯的行为，它保证研究者拥有一种有类于实验室中的科学气氛；而对文学活体的分析则往往使研究者的理性态度受到损害。当我们阅读沈从文一些作品的时候，我们就常常忘掉了研究者的角色而进入了欣赏状态。于

是不知不觉地就接受了沈从文的审美立场：在对沈从文小说的整个分析过程中，这一直是一个困扰。在这些困扰中是沈从文的一些败笔帮助了我们：他在众多精品之外还有不少已经死亡了的粗劣之作，正是这些作品唤醒了我们的批判意识，使我们得以战胜欣赏并对沈从文的整个创作作壁上观，因而对他作品中审美情绪的来龙去脉有一种接近理性的理解。

要理解沈从文的小说，城市文化是一个常规的角度：不仅许多研究者用“城市世界”和“乡村世界”来分解沈从文的形象结构并探求他的创作心理，就是沈从文自己也总是喋喋不休地表白自己是一个“乡下人”，宣称自己不喜欢“城里人”。或许正是沈从文自己的表白提示了后来的研究者，使他们从城乡文化的对比入手来解剖沈从文的小说。然而，城市文化与沈从文小说的关系远比研究者所揭示出来的要复杂得多，如果我们深入观察就会发现沈从文的城居心理及其作用下的小说创作带有耐人寻味的阶段性并包含着深刻的矛盾。

4. 2. 感伤与回忆

（冒险的进城——城市受挫与“城市/成年”感伤——城市逃避与“乡镇/童年”回忆——“乡镇/童年”意象的意义——亲情的分类——“贪吃”情节的含义——“乡镇/童年”作品的可欣赏性）

沈从文进入城市带有很大的冒险性质：他1932年进北京不是正常地走进，而是突然地闯入，北京对他没有邀请也没有允诺。他自己根本就没有任何可行的计划，只有“去读书”这样一个朦胧的念头^①，甚至连这个念头也不过是一个不假思索的心理依凭，读什么、怎么读他从未想过。事实上他真正的冲动

不是去北京“读书”，而是“去北京”。吸引他的正是城市本身，他匆匆设定的不切实际的“读书”愿望只不过折射出了他对城市向往的迫切。对城市的向往也即是对他过去乡村流寇生涯的否定与厌弃，这种地域选择实际上乃是一种文化取舍。在沈从文未进入城市之前，他的文化态度就已经确定了：他放弃了乡野文化而要皈依于城市文化。不管后来沈从文对乡野和城市发表了怎样的议论，他弃乡入城这种现实选择本身就为他内在心理提供了不容置疑的佐证，他种种不无抵牾的表白不过表现了一个人尤其是一个艺术家心灵的复杂。

推测起来，促使沈从文选择城市的因素不外乎两处：一是对乡村的经验，一是对城市的想象。对乡村的经验是实的：他已经厌恶了那种愚蠢和残忍^②；而对城市的想象则是虚的，来自他所看到的新文化刊物如《新潮》、《创造》^③。当他决定走进北京的时候，城市代表着他新的人生理想。然而，城市不仅仅是某种理想的载体，它同时还是一种自在的实体；理想是无边的、美丽的，而实在则是有限的、冷酷的，所以当沈从文踏进北京要开始他的城市梦寻时，那座百万人口的北方城市给了他迎头一击。

首先是他上大学的受挫，他参加燕京大学国文班的入学考试竟得零分，从此死心^④。他想卖文为生，但投稿却屡屡不中，甚至被《晨报副镌》的编辑当众羞辱。长时间内职业无着，住在一间“窄而霉”小屋中，甚至连每日三餐都成了问题^⑤。而青春时代自然的情欲也受到了必然的冷落，没有哪个女性会垂青于一位这样的落魄者，而他周围却时时浮现着耀眼的红男绿女，城市街头和角落丰富的感官刺激无疑又加强了这种苦闷和压抑。——沈从文本来是来向城市投降的，而城市却冷酷地虐待它的俘虏。沈从文对这种挫折的第一个反应就是伤感。伤感可

能是某一类文艺青年对待环境压迫所作出的本能反应，在这一点上沈从文和郁达夫是接近的。或许正是郁达夫的情绪传染了沈从文，因为伤感乃是一种极容易传染的情绪，而郁达夫当时也正风靡一时且为沈从文所崇拜^⑥，就连沈从文当时的文章风格也深受郁达夫影响：“呵呵，这成什么事？我太无聊了！我病太深了！我灵魂当真非找人医治一下不可！”^⑦这种以“呵呵”带一串感叹号的句式是典型郁达夫式的。在北京生活的早期沈从文所写的一系列以城市为题材的小说多属于这种感伤主题，是城市苦闷不加掩饰的直接渲泄。《第二个狒狒》、《焕乎先生》都真实地记录了与作为作者化身的小人物心灵与肉体的受难，字里行间甚至流露出了一种自虐的痛苦意味。而这一时期的《老实人》（1929）则用尽量轻松的笔调写一次悲惨的情感经历，给人的印象是作者极力用微笑来抑制眼泪却终于潸然泪下。小说的主人公自宽君对城市女性怀有欲望，但他却找不到城市所许可的表达方式，他真诚而鲁莽的拦截遭到了礼貌但却冰冷的拒绝。并最终被警察拘捕。这里小姐“微带怒容的神色”和警察“那铁打的手”象征着城市森严的门户，那种“咫尺天涯”的情景显示了自宽君与城市的隔膜。小说中浸透了一种无可奈何的悲哀。这类小说从行文到情绪都是活脱脱的郁达夫声口。这自然是由于沈从文与郁达夫城居处境与心态在某种程度上的接近，但同时也因为郁达夫小说已形成了一种影响广泛、可供模仿的模式。一种模式对人们的情绪具有暗示和唤醒的功能；它的声望越大，它的功能就越强，尤其对于沈从文这样尚未形成自己的个性和名声因而自觉渺小的青年作家来说。

如果沈从文的创作仅止于此，那我们就没有必要在郁达夫之后为他单列一章。事实上沈从文比郁达夫走得要远得多，他在郁达夫停止的地方继续前进因而构成了人与城市一种新的关

系，并因此创造了新的艺术境界。从这个意义上说他和郁达夫是一种连续。

或许这种人生道路的延长与审美视野的扩展仅仅源于一种偶然的性格区别。也就是说，沈从文在拥有郁达夫的敏感的同时，还拥有郁达夫没有的坚韧。这种生的坚韧使他没有象郁达夫那样完全把自己裸露在城市的伤害之下，他没有在城市的鄙视下自暴自弃，他几乎是本能地采取了精神逃避的方式来保护自己的灵魂。他早期以乡野为题材的小说就可以看作是这种逃避式的自我保护。我们注意到沈从文早期乡野小说之中最醒目的就是那些回忆童年的作品。《往事》、《玫瑰与九妹》、《夜渔》、《腊八粥》、《炉边》、《我的小学教育》，这些作品以无比动人的笔调写出了美丽的乡镇童年，创造了一种可供疲惫的灵魂栖息的温暖而充满人性的氛围。正是这种审美经验和沈从文的伤感，使他没有把这种伤感放纵到郁达夫式的落花流水般的地步，他把它导引到另外一种方向。

这些“乡镇——童年”主题的作品与《老实人》所代表的“城市——成年”的作品同时出现并形成了有趣的关联。后者是沈从文城市痛苦的直接流露，前者则是这种痛苦的曲折显现；或者说后者是一种发泄，而前者则是一种升华。对于沈从文来说，城市是属于成年的；这不仅是因为他进入北京时已年届弱冠，更因为城市对人复杂的社会化要求逼迫人高度成熟——这不禁使我们想起了鲁迅笔下过分早熟的上海少女。城市意味着细密的规则和无情的契约，城市是一个严酷的环境；沈从文在这里处处碰壁，他对这种环境没有足够的应付能力，他是“一朵孤云”，“独飘浮于这冷酷的人群”。（沈从文《给璇若》）城市的挫折使他的种种欲望自觉地产生了移置，于是“乡镇——童年”的意象就出现了。如果说城市是属于成年的，那么乡村

则是属于童年的：乡村纯朴的生活氛围就带有几分童真的性质。“乡镇——童年”是沈从文在城市与成年的压迫下所编织的白日梦，“城市——成年”中的一切失望都在这里得到了对应性的满足，一切苦难都在这里得到了复仇般的补偿。“幻想的动力是未被满足的愿望，每一个幻想都是一个愿望的满足，都是一次对令人不能满足的现实的校正。”^⑧挫折成了艺术的诱发力量。

在“乡镇——童年”系列中亲情是一种基本情绪结构。小主人公被包围在由妈妈、哥哥、姨婆、叔叔所组成的世界里，这个世界中没有外人加入。“我们是在堂屋背后那小天井内席子上坐着的。妈为我从一个小黑洋铁箱子内取出一束一束方块字来念，她便膝头上搁着一个麻篮绩麻。弄子里跑来的风又凉又软，很易引人瞌睡，当我倒在席子上时，妈总每每停下她的工作，为我拿蒲扇来赶那些专爱停留在人脸上的饭蚊子。”（《往事》）。这种在绩麻的母亲身边玩耍并入睡的意象是一种经典的童年图景。《夜渔》中描写与五叔在野外走夜路：“‘五叔，路上莫有蛇吧？’‘怕什么。我可以为你捉一条来玩，它是不会咬人的。’‘那我听说乌梢公同烙铁头（皆蛇名）一咬人便准死。这个小张以前曾同我说过。’‘这大路哪来乌梢公？你怕，我就背你走罢。’他又伏在他王叔背上了。然而夜枭的喊声，时时象一个人在他背后咳嗽，依然使他不安，‘王叔，我来拿麻藁。你一只手背我，一只手又要打火把，实在不大方便。’他想若是拿着火把，则可高高举着，照烛一切。‘你莫拿，快要到了！’”在这里，母亲出现在家园、白日代表温情，王叔出现在野外，黑夜代表力量，主人公处于女性和男人，温情和力量的双重保护之下，他所享受的是一种充分的安全。亲情和亲人就如坚固的屏障护卫着他敏感而弱小的内心。而这种对童年安全的渲染恰恰就来源于作者沈从文成年时代在城市所受到的伤害。如果把这些小说与写城市

生活的《老实人》等篇什对比起来看，我们就会在它们的相互解释中发现双方的意义。我们看出沈从文对城市怀着一种难言的恐惧，《老实人》中突然出现的警察形象就是这种恐惧的外化。城市对于沈从文来说太深、太陌生了、太强大了，他无法在此时此地实现灵魂与人身的安需求，于是此时（成年）与此地（城市）就引发了对于彼时（童年）、彼地（乡镇）的记忆——当然是经过幻想化的记忆。在童年的幻想中沈从文完成了心理期的倒退，在这里他可以彻底放弃对于自我的全部责任而沉浸于轻松、妥贴的幸福感之中，他在城市实际生活中时时绷紧、早已疲惫不堪的神经得到了松弛。或许幻想内容是虚构的，但作者对幻想的体验则是真实的，成为他城市生活的不可缺少的一部分。

“乡镇——童年”系列中每每重复、着力描写的另一个情节是吃。沈从文在这里对吃和食物怀着怎样醉心啊，以至于多种多样的食物成了小说中最诱人的景物，吃成了小说人物的基本动作。“除了吃晚饭后，洗完澡同大哥各人拿五个小钱到道门口去买士元的凉粉外，剩下便都不准出去了。至于为甚又能吃凉粉？那大概是妈妈知道士元凉粉是玫瑰糖，吃了不至于生病吧。”“那夜我们吃的夜饭菜是南瓜炒牛肉”“妈捡菜劝他时，他又选出无辣子的牛肉放到我碗里。真是好四叔呵！”“爹又问我们饿了不曾，其实我们到路上吃甜酒、米豆腐吃胀了。”“满姑又为我们偷偷的到园坎上摘了十多个桃子。”“姨婆真好，我们上床时，她还每每从大油坛里取出炒米、栗子同脆酥酥的豆子给我们吃。”“后园坎上那桃子已熟透了，满姑一天总为我们去偷几次。爹又不大出来，四叔五叔又从不说话，间或碰到姨婆见了时，也不过笑笑的说：‘小娥，你又忘记嚷肚子痛了！真不听讲——芸儿，莫听你满姑的话，吃多了要坏肚子！拿把我，不然

晚上又吃不得鸡膊腿了!’”“因此，我们几乎天天吃鸡，惟我一人年纪小，鸡的大腿便时时归我。”——在这篇短短的小说《往事》中，吃成了一个中心故事。在落笔于吃的故事时，沈从文表现出了无限的品味与流连。《夜渔》把茂儿家的夜饭桌写得琳琅满目，而《腊八粥》对“小米，饭豆，枣，栗，白糖，花生仁儿合并拢来”熬粥的描写真堪称是一唱三叹。在阅读中这些细节给我留下了深刻的印象，使我不由得仔细地揣摩。我推测沈从文在北京他那落寞寡欢的“窄而霉”小屋为什么要一遍又一遍地布置这纸上的盛宴，我猜想他着笔时一定带着满足而快慰的微笑。他在小说中对食欲的满足似乎源于一种强烈的内心强迫，伴随着某种被沉重压抑着的欲望充分释放时所显现的喜悦。而我不由得想起那一时期沈从文在北京所受到的最沉重的压抑乃是情欲的压抑。他在那时的散文《到北海去》中就倾诉了这种难以排解的苦闷：“女人，女人，女人，一出来就遇到这些敌人，一举目就见到这些鬼物，花绸的遮阳伞把他的眼睛牵引到这边那边，而且似乎每一个少年女人擦身过去时，都能同时把他的心带去一小片儿……手帕子又掩着他的眼睛了，有一种青春追捉不到的失望悲哀扼着了了他的心。”这种心理状态也表现在《老实人》、《第二个狒狒》以及《焕乎先生》等小说中。“城市——成年”的世界对沈从文是苛刻的，而他对“乡镇——童年”世界的创造就是对这种苛刻的反动，因而这一系列的小说就带有了某种童话的意义：在真实世界被压抑的欲望都要在这幻想的世界中获得解放，而情欲却不可能在“乡镇——童年”这一特定的幻想世界直接显现，因而就必然也很自然地置换成了食欲。小说中的童年食欲只不过是作家成年情欲的一种曲折的替代，甚至可以说是作家所有在城市中被压抑欲望的一种替代，而童年食欲无限制的满足象征性地实现了作家对城市

压抑的意念胜利。只有从这种角度才能理解为什么沈从文会用那样的热情和偏执来描写吃与食物。在闷闷不乐的城市处境中回想起实际上是幻想起了乡镇的童年，许多往事和形象都模糊了，只有孩子气的无节制的食饮变得无比鲜明，在这里所有日常郁积的不快都单纯地集中为口腹之欲，而在那种大快朵颐的描绘与内心表演之中无限的郁闷得以冰释。幻想中的童年是自由与圆满的王国，在现时现地被压抑的情欲以及其他种种欲念在那里都经过某种伪装而得到最高程度的实现，从而使作者摆脱内心无着无落的空洞而达到一种充实感。当然沈从文的这种心理过程也许是在无意识中完成的，但无意识中的因果联系却往往比明晰的逻辑联系更真实。

从心理的角度，沈从文构造“乡镇——童年”的艺术世界是他对“城市——成年”的真实世界的逃避。但这种逃避却使他的城居痛苦得到了实在的缓解，这种逃避乃是必不可少的自我安慰与自我保护，它成了在这无情的城市中的一种生存技能，这样看来，对城市的逃避实际上也是对城市的参与。带有艺术性质的幻想成了城市生存的辅助手段，文学作品成了人生过程的副产品。——然而，作品一经产生就成为一种独立的存在，因而也是一种独立的对象；尽管我们的种种分析都是为了加深对沈从文这些作品的理性理解，但理性理解唯一的合法目的则是感性欣赏。理解是为了帮助而不是为了取代欣赏的。用欣赏的眼光看，这组“乡镇——童年”小说无疑是沈从文小说中的精品。那种纯粹的抒情情调使我们感到了莫大的愉悦。阅读之中，你会不禁感慨只有忍受着巨大痛苦的人才会对美有那样敏锐、那样纯净的感受——这种敏锐和纯净甚至使人感到几分惊悸，但匆匆闪过的“蚌病成珠”的念头并没有妨碍我们对这些已成作品的无条件接受和对于小说气氛的忘我投入。艺术的本质是

一种感性的征服。

4. 3. 城市搏斗与文学选择

(逃避的虚妄——“发现自己”——“乡下人”的旗帜——“反读者”理论——为什么归属“自由派”——“嘲讽/抒情”结构的出现)

我们再回头来看沈从文与城市的关系。刚进入城市的时候他是以投降的姿态出现的，他放弃了在乡下的一切来投奔城市；但不幸的是城市不假思索对他采取了拒绝的态度，对他关闭了几乎所有的门，使他在这里象一头走投无路的困兽——城市自有它无可理喻的高傲与无情。接着他开始了心理逃避。“乡镇——童年”系列就是这种逃避的结果。然而逃避实际上没有也不可能真正解救沈从文。幻想的世界能够缓解真实世界中的痛苦但无法干预真实的世界，遥远的家的温馨消除不了身边的城的冷酷，对于一个成年人来说，童年幻境不是一个永久的归宿。我想起“乡镇——童年”系列中的一个美丽的形象：九妹。在《玫瑰与九妹》、《炉边》等小说中，九妹可爱的活泼与娇憨给我们留下了深刻的印象。九妹的形象在“乡镇——童年”系列中具有特殊的意义。九妹是沈从文在城市挫折之后创造的人物形象，她所代表的童年的一切对沈从文的城市失败是一种对应性也是替代性的补偿。九妹代表着亲情，九妹体现着童爱，而亲情替代的是沈从文在城市中所缺少的爱情，童爱替代的是他所缺少的性爱。但沈从文不能总处于这种自我慰藉的状态，他不能永远躲避在童年的世界里，他终究必须获得真实的爱情、性爱以及一个成年人所需要的一切，而这一切又必须在“城市——成年”的世界中寻找。他必须使自己在心理上长大起来，必须

放弃逃避的心态面对面地与真实世界相对。他确实作了这样的选择；这样他也就开始了与城市的第三种关系：搏斗。

也许这种对城市起而抗争的斗争精神来自沈从文的军人血统，也许它就来自一个人尚未泯灭的抵抗本能，总之，沈从文没有长久地沉缅于感伤与幻想。在城市无边的包围中，他感到必须建立起自己强有力的人格才能不被压垮和淹没。在四处寻求支援失败后他终于发现了自己，他突然发现，在偌大的北京孑然一身的孤独自我还是可以依恃的，而且只有自我才可以依恃。“孤独一点，在你缺少一切的时节，你就会发现原来还有个你自己。”^⑧沈从文的这种自述是发自内心的。在省悟到自己的存在之后，他发现自己并不是孤立也不是空虚的，他发现自己生命所来自的那块荒蛮之地——湘西，以及他自己在湘西所经验的一切，在这红尘万丈的大城市里对自己决不是毫无意义；他告别湘西的世界来到城市并不意味着非放弃那里的一切，恰恰相反，他必须坚持湘西世界的一切才能与这陌生的城市形成对抗。城市不接受投降但接受斗争，不相信眼泪但相信力量。于是沈从文在北京升起了“乡下人”的旗帜。我们看到，在沈从文几十年的城市生涯中，他念念不忘甚至可以说是喋喋不休地宣称自己是“乡下人”。“乡下人”的概念不仅仅是沈从文的一种自我评价，同时更是他的自我期许，自我设计和自我培养。几十年间他不断地构筑，不断地丰富着这种“乡下人”的世界，于是“乡下人”世界就不知不觉地成了他的情感、灵感以及人格力量的来源，成了他与城市斗争的阵地与堡垒。他对这个世界的依靠程度是如此之深，以至于他不得不对它常常进行有意的夸张。本来如果沈从文不进入城市他不一定要成为这样一种“乡下人”的，但一进入城市他就非得成为“乡下人”不可，否则他就无法应付城市并在城市中立足。这种不无人造意味的

“乡下人”立场也自然地成为沈从文这一时期小说创作的基本审美立场，而这种立场决定着小说创作的基本面貌。

或许，在分析沈从文的创作实践之前我们有必要先理解他的创作理论。沈从文创作理论的一个中心思想，就是对读者地位的极端贬低。他反反复复公开表达他对于读者的蔑视，常常是近乎恶意地对读者表现出挑衅般的傲慢。“你们（读者）喜欢什么，了解什么，切盼什么，我一时尚注意不到。”^⑩“我猜想你们从这儿（沈作）得不到什么好处。你们目前所需要的，我竟完全没有。”^⑪“不特读都如何不能引起我的注意，便是任何一种批评和意见，目前似乎都不需要。”^⑫“我作品能够在市场上流行，实际上近乎买椟还珠……”^⑬沈从文在《边城·题记》中甚至更露骨地表示：“这本书的出版，即使并不为领导多数的理论家与批评家所弃，被领导的多数读者又并不完全放弃它，但本书作者，却早已存心把这个多数放弃了”。——这大有“即使天下人不负我，我也要负天下人”的意思了。从这种不平之气溢于言表的行文来看，沈从文的读者理论已不是一种理性姿态，而更多地是感情冲动了。如果我们把沈的读者理论放到他城居心理中来看，就不会对它的偏激感到惊奇了：在沈从文的心目中，读者是城市人，而城市与城市人则是沈从文的敌人。我们分析沈从文可能确实对城市读者怀有偏见，这种偏见大概源于某种对城市的自卑引起的自大；同时我们也认为他所表达出来的蔑视带有几分夸张，而这种有意的渲染则是为了发泄他对于城市的仇恨。而且，这种与读者的断然决绝也为自我塑造了一种孤芳自赏、拒绝同流合污的高大形象，这种形象又反过来成为他与城市斗争的心理依恃。这种理论当然也宣告了沈从文创作的性质：他在创作中追求一种与读者的格格不入，他的创作不是为了给读者带来愉快，而是要给他们带来伤害，他要给城市趣

味一记响亮的耳光。我们看到，包括理论与创作在内的沈从文所有的文学活动都是同城市的斗争，都是对城市的复仇，他远离那种心平气和的艺术创造境界。对他这种读者理论的理解印证了我们对他小说的感知。

有意思的是，尽管沈从文曾是一个贫困的城市知识青年，但他却没有接受左翼文学阶级斗争的文学理论，相反他选择的是资产阶级自由派文人的艺术至上理论。“我除了用文字捕捉感觉与事象以外，俨然与外界绝缘，不相粘附。我以为应当如此，必需如此。”^⑩这很有点形式主义的味道了；同时沈从文对左翼的“革命文学”还明确地表现出异议和讥讽：“在外国，有了革命家以外，是不是还有革命文学家，不拘这名号是自称或同辈相称，我可不知道。但我知道在中国，把革命文学家而再加上无产字样，则更其惊心动魄耸人听闻。”^⑪他的这种在文学上的理论皈依看起来有几分奇怪，但仔细考究起来却也很自然：这种理论选择也同样来源于他的城居心理和状态。那时的左翼文学已成为主宰文学创作和文学阅读的主潮，成为一种风靡南北的城市流行文化，在沈从文看来，这种大出风头的文学运动就是城市的象征因而也就是他的敌人，他很自然地也就倾向于比较受冷落的自由主义文学观，而且也正是自由派文人最初接纳了他：他的早期作品多发表于《现代评记》和徐志摩负责的《晨报副刊》上，他深得徐志摩赏识，他第一个大学教职乃胡适所聘，这就自然地形成了他的归属。自由派文人无意中成了沈从文与城市搏斗中的援军，沈从文也把他们引为同志，把他们的理论视为真理。当然沈从文接受的审美至上的艺术价值观对他的创作产生了深刻的影响，他的创作又反过来加强了的这种观念，但他对这种观念的最初接受却是根源他与城市的矛盾。城市作为一个文化整体给他的压迫是那样地沉重，以至于使他文

学理论上的取与舍完全服从于他对城市斗争中的友与仇。——对沈从文文学观的分析可以成为我们理解他创作活动的一种旁证。

沈从文自二十年代后期开始了他以“乡下人”为审美主体的创作活动。他的视界实际上也很单纯：交替地来往于城市与乡野两个意象世界；他处理意象所采用的情绪也非常纯粹：对城市是嘲讽，对乡野则是抒情。从艺术形态的角度看，嘲讽与抒情都是非常主观化的叙述方式。抒情意味着无保留的投入、意味着诗意和浪漫主义，而嘲讽则代表着居高临下的距离，是对诗意和浪漫主义的直接反动——本质上也是一种浪漫主义的一种变态。沈从文没有追求客观的观察立场，这种心态大大影响了他小说的特点：他没有创造真正丰满的人物形象，他的人物多是“扁平”人物；比起人物塑造，他更倾向于场面描写；比起事件的完整叙述，他更习惯于剪取片断。——从艺术上看，这并不能说是一种缺点而是特点，但这种特点却是意味深长的。沈从文“嘲讽——抒情”结构的小说创作标志着他对城市由被动的接受转向主动的较量，是他在城市无情的淹没中的自我拯救与自我挣扎，因而他必然着重于表现自我而不重视表现对象，他甚至没有足够的耐心把自我溶化于对象之中，他的对象只不过是直接构筑自我形象所选用的材料而已。他的这些作品容纳了他在城市生活中丰富而微妙的心理波动，带有极大的复杂性。

4. 4. 城市嘲讽

（“人类动物园”——城市讽刺的主题——男性的寺宦感——“病”的情节——创作作为复仇——“普遍化”的城市形象——“从上面”看城市——《来客》的意蕴）

二十年代后期至三十年代后期的沈从文小说基本上都可以纳入这种“嘲讽——抒情”结构之中。乡村抒情和城市嘲讽都是沈从文对城市的反抗；如果说乡村抒情是一种间接反抗，那么城市嘲讽则是一种直接反抗。城市是沈从文创作的激发力量。

对城市的反对是人类文明史上延绵不断的一种传统，正如对城市的赞美是一种传统一样。人类学家们考证出在远古的许多神话中城市都是由凶手建造的，因而认定在人们对城市的最初观念中就包含着一种罪感，认定古代人有这样一种意识：城市代表着与自足世界的分离，是把人的意志强加到了由神力创造的自然秩序之中，是亵神的。这种罪感说听起来有点玄虚，但城市的反自然特性却是一种少有质疑的常识；或许某种程度的反自然正是人类社会得以存在并发达的必然代价，然而人类追求完美的天性却使人们难以完全认可这种代价，所以对城市的攻击就代代不绝。无数哲学家、诗人、思想家都表达过自己对城市的厌弃，而现代社会学家更是经典性地把城市称为“人类运动园”，认为城市居民如同动物园里的动物一样生活在“受监禁的非自然状态”^⑧。英国社会学家德·莫里斯在他的《人类动物园》中指出：“在正常情况下，生活在自然的栖息之地的野生动物是不会发生诸如自杀、手淫、伤害后代、胃溃疡、恋物欲、肥胖症、同性恋或者伤害同类等现象；不消说，在人类的都市居民中，这一切都在发生着。”^⑨我们看到莫里斯从动物学的角度所发现的也正是沈从文从文学的角度所发现的，沈从文的城市讽刺小说的主题就是揭示在非自然的城市生活状态下人性的变态与病态。

沈从文始终把两性关系作为揭示城市人性退化的主要剖面，而在两性之中他更多地把城市男性作为他的丑角。在沈从文的笔下的城市男性有一种“被阉割”过的“寺宦感”，城居是

对男性的缴械。关于城市男人他写了一篇又一篇作品，其中比较出色的要算是《有学问的人》了。这小说写的仅仅是一个绅士同妻子的女友在一起相处的那一时刻钟，写绅士的欲望如何升起而又消散，但却把城市男人灵魂虚弱暴露无遗。绅士想动手，并且也知道可以动手，他不动手仅仅是因为不敢；于是一些言不及意的语言代替了行为。一个个机会出现了，一个个机会又都放过了，绅士只是同女人说话：“他这时记起莫里哀的话来，‘口是可以攻进女人的心的，但不是靠说话’”：这自嘲的联想更衬托出了绅士的可哂。终于没有动作出现，终于没有事件发生，直到妻子出现结束了这轻薄的一幕。欲望下的软弱是最具有嘲弄意味的情节模式，没有欲望或者没有软弱都不是喜剧，而欲望与软弱的结合才使人显得猥琐、渺小，显得可鄙而可笑。沈从文往往把他的都市人物置于这种模式之中，写城市剥夺了男人应有的雄壮，写城市对雄性力量的腐蚀，写失去了力量的男性的可耻；他甚至不满足于叙述者的嘲弄，他总是直接地让人物作为批判者。《薄寒》写一个城市女教员的痛苦：她“需要的是一个男子”，但他却找不到，她想望“一种惊心动魄的波澜，一种流泪流血的机会”，但却无处可寻；她“面前男子一群，微温，多礼貌，整洁，这些东西全是与热情离远的东西”，她有一种说不出的嫌恶”。最后她屈服于一个鲁莽却无畏的军官。《如蕤》、《在别一个国度里》都写城市女性对强力的渴望与陶醉，从而更显示了男性的苍白。沈从文就从性审美的角度对城市和城市人展开审美批判，他笔下的城市中已不存在可以与女人的自然愿望相匹配的异性了，男人作为一个种类、一种遗传已经被城市所毁坏。

作为一种夸张的写意，也作为一种浅近的象征，“病”亦是沈从文写城市人物时常用的情节。沈从文写病与郁达夫写病意

义截然不同，郁达夫小说中的病，表达的是自怜，是居于城市的不适感，而沈从文小说中的病表达的却是攻击，是对城市化的不健康的嘲笑。《绅士的太太》中写了两个绅士，一个肥胖，“走路时肚子总先走到，坐在家中无话可说时就打呼睡觉，吃东西食量极大，谈话时声音滞呆”；另一个干脆就是一个瘫子：“绅士是因为疯瘫，躺到客厅一角藤椅上哼，到晚饭上桌时，才扶到桌边来吃饭的。”《薄寒》中的男子“是那样一个萎靡不振的东西”，因而女人“半嘲弄半怜悯的问道：‘密司忒林，你病了么？’”《第一次做男人的那个人》中妓女也劝告男人：“不要这样了，你身体坏”。沈从文写病态人物的代表作要算是他的《八骏图》了。《八骏图》中的教授甲“窗台上放了个红色保肾丸小瓶子，一个鱼肝油瓶子，一贴头痛膏”：这是典型的城市病症候了。而更加丑恶的则是精神的畸变，《八骏图》中教授乙的恋物欲情节写得很细致：“那一队青年女子，恰好又从浴场南端走回来。其中一个穿着红色浴衣，身材丰满高长，风度异常动人。赤着两只脚，经过处，湿沙上便留下一列美丽的脚印。教授乙低下头去，从女人一个脚印上拾起一枚闪放着真珠光泽的小小蚌螺壳，用手指很情欲的拂拭着壳上粘附的砂子。‘达士先生，你瞧，海边这个东西真美丽’”。在雄浑并且辽阔的大海边，活动着这一群“营养不足、睡眠不足、生殖力不足”^⑧而且人性残缺的卑琐人物；沈从文就在这种鲜明而巨大的反差中完成了他的讽刺。

“我不是写几个可以用你们石头打他的妇女，我是为你们高等人造一面镜子”：沈从文在《绅士的太太》题记中这样表白。我们看到沈从文为城市人所造的镜子乃是一面哈哈镜，他把城市人夸张成了一个个无价值的丑角。在阅读中我们发现沈从文对他描写对象的了解并不真切，他对城市和城市人根本不存在

同情体验因而也缺乏深入仔细的观察与理解，他抓住了城市人的某些特征但却对城市人和城市生活深厚而复杂的内涵却缺少体味。——他完全把这种创作当作了他对城市复仇的武器。他把现代的城市图景简化为一幅幅漫画。心理学家肯定，“如果一个人对我们采取敌视的态度，如果此刻我在他身上看到的仅仅是一种敌视的态度，那么我敢肯定，我一定会采取某种防卫措施来对待这种敌视态度。”^⑩正是城市对沈从文的敌视激起了他作为一个正常人本能的反应，他以对城市的攻击和丑化来保护自己。我们从《八骏图》中就不难看到沈从文对城市是多么地意气用事：小说中的八位城市名人无一例外地都被写成病态形象，这种赶尽杀绝般的创作构思显示了一种难以缓和的仇怨。仇怨减少了他对城市的了解，但却加强了他对城市的嘲讽。嘲讽本是一种非常主观化的审美态度：不是把自己的情绪溶进对象的结构之中，而是把对象纳入自己的情绪框架之中，对象被割裂为一块块实现作者自我情绪的材料，对象的多元性与复杂性被作过了单一化的处理而成为清一色的东西。从沈从文小说的叙述语言中我们看到他如何露骨地使自己的情绪牢牢地封锁住对象。“在这个会上没有母鸡，公鸡却有四席，当小宋笑眯眯地爬上了台子，站到最上面，最先学到他的同乡牧师，用战败公鸡神气，作一种祷告姿势，又用声音喊了一句‘阿门’时，引得另外几只同乡雄鸡都发笑了”：这是《平凡故事》中所描绘的城市大学生集会情景，见出作者损害对象的用意是多么迫切。《宋代表》这样描绘一个城市人房中的陈设：“房中，四壁挂有好多四四方方或长条子的油画幅。画得全是些女人，衣裤不穿，一个两个赤裸裸的，不知是瞧着谁家太太小姐原身描下来，凡诗人认为有诗意的部分都无忌惮的裸露”。裸体艺术被描绘成“衣裤不穿”、“瞧着谁家太太小姐原身描下来”，那意思就走了

味了。城市风物是多么地不入沈从文的眼，揶揄之情是这样的溢于言表，叙述语言带着这样鲜明欲滴的主观色彩。

在沈从文对城市宣战之前他并没来得及深入地检验一下城市，他还没有机会变成一个城市个中人，他对城市的战争猛烈而又仓促。因而他笔下的城市同郁达夫的城市一样是普遍化而非具体化的。比如北京与上海在风习和色调上有很大不同，但沈从文根本就忽视了这种不同，它们都是城市这一点就足够了，就足够让沈从文把它们视为同样的嘲讽对象，他作品中的北京人和上海人是完全可以置换的。对他来说城市是一个模式，城市是一个轮廓，城市是一个面貌模糊的对手。在欧洲十八世纪的浪漫主义文学中，城市就多是普遍化的^⑤，只是到了十九世纪，随着个人经验越来越真切，文学中的城市才变成一个具体对象而不再是一个模式，从笛福到巴尔扎克之间我们可以清晰地看出这种演变^⑥。可见对城市的模式化和漫画化是浪漫主义的一贯特征，浪漫主义者对城市看一眼就够，决不想再看第二眼；城市冒犯了他们的自尊心因而也就侵犯了他们的审美趣味，愤怒与仇恨限制了他们的视野。而且，浪漫主义者大都是因为仇恨城市才成为浪漫主义的，而并非是因为信仰浪漫主义才仇恨城市的：个人境遇永远是审美选择的最后依据。

由沈从文小说中的城市形象我们可以推及他的观察立场。文学理论家派克认为可以从三个角度描绘城市：从上面，从街道水平上（Street Level），从下面^⑦。从下面观察是发现城市的文化本能，发现城市人的潜意识和内心黑暗，发现在街道上禁止的事物，这是现代主义的观察立场。从街道水平观察更贴近城市生活的复杂性和丰富性，有一种视城市为同类的认同感，把城市当作一种正常存在，因而能够比较客观地表达出城市人生的隐衷、委曲和真实含义，是写实主义的观察立场。从上面看

则是把城市当作一种固定的符号，在这种眼光下城市是一种渺小的而且畸形的人造物，被包围在大自然和谐而美妙的造化之中：不用说这是浪漫主义的观察立场。这种浪漫主义立场不仅把城市形象模式化，而且还带着蔑视城市、评判城市的强烈优越感：或许正是模式化的观察支持了那种优越感，而优越感妨碍了细致的体察，所以更加强了那种模式化认识。毫无疑问沈从文是从上面观察城市的：他对城市有一种印象但却更多的是隔膜，这粗浅的印象和厚厚的隔膜形成了他对于城市的模式化认识或称偏见；他在同城市的交际中受到了伤害，面对城市他有一种自卑，而这自卑却引发了强烈的自尊，正是来自城市的伤害激发了他对于城市顽固的优越感。他从上面观察城市的地位是他同城市搏斗的结果，他把自己设计为一个高踞于城市之上的神，一个完美与健康的代言人，一个裁判者。城市的排他性把沈从文逼成了一个城市的异己分子，把他逼成了一个浪漫主义者。他1933年的一篇自传体小说《来客》就是体而微地流露了他从上面俯视城市的优越立场。这小说有两个基本情节：一是“我”在写一篇创作回忆录，追忆我的创作和河水的关系；一是“我”对一个浅薄的城市来访者的愚弄。“我”把河水看作创作与灵感的源泉；河水象征着乡野，象征着流动与活泼的生命力，与城市市街的灰色、呆板与无生命恰成对照，对河水的张扬也就是对市街无言的贬低，显示了浪漫主义作家对城市的典型态度。而正是在写作回忆录的过程中，一个“白脸少年绅士”作不速之访，并且不假思索地把“我”当成了“我”的仆人。这种误会大概对自尊的人是一种伤害，也就刺激了“我”的争胜心，于是就将错就错地扮作仆人与来客对话。“我”在暗处，是知情的，而来客在明处，是无知者；于是来客就在“我”面前暴露了城市青年的全部鄙陋，而“我”则在居高临下地观察，

并且玩赏着这种鄙陋。深厚与浅薄尤其是知情与无知的状态差别奠定了“我”对来客也即是对城市人不可动摇的优越地位，这种优越感的实现使作者完成了对城市人的嘲讽，这种优越感的魔足甚至还培养了“我”对城市人的几分怜悯：“想到这些字句和这人的一切，我很忧郁地苦笑了一忽儿。”——《来客》可以看作是沈从文心理的图解，可以当作理解沈从文城市讽刺小说的一把钥匙。

4. 5. 乡野抒情

（“乡野抒情”的价值——“乡野抒情”的内容——“乡野形象”的随意性——“反牧歌”基调——“健康之力”的赞美与作家的城市创伤——乡野形象的灵魂——军旅小说的内涵——“乡野抒情”的心理学意义——审美评价：情感状态与情绪状态）

沈从文的乡野抒情小说与他的城市讽刺小说具有鲜明的对应性：后者写城市生物的羸弱与痛苦，前者则写乡村生灵的雄强与健康。很难说是乡野抒情衍生了城市讽刺，还是城市讽刺归结为乡野抒情：在沈从文的创作结构中这两个系列是相因而生的，而且在创作时间上也是互相交叉的。这两种不同语调的创作都是沈从文城市斗争的方式。然而，尽管从理念上这两种创作是对称的，但从审美的角度看它们的成就却绝非是等量齐观的。城市讽刺是一种攻击，是尖锐的；而乡村抒情则是一种退守，是丰厚的。沈从文所创造的乡村世界是他精神的归宿，他灵魂的家，甚至就是他所期许的自我，因而他在这种创造中投入了全部的爱与温情。我们可以想见在茫茫的大城市中沈从文孑然一身，遭受着城市的拒绝和否定，在熙熙攘攘中他感到孤

独，在光电闪烁中他感到寒冷，于是他创造了一个乡村的梦来与这庞大的城市抗衡。这创造和造物是一个绝望者唯一的凭籍和安慰，在受伤时重建他的自信，在屈辱中恢复他的骄傲，因而这之中包含的是一个生命所可能有的情热与心香，包含着无限的旖旎和壮丽。城市讽刺那是源于恨的，始终存在着一种不言的紧张，虽是讽刺却缺乏幽默，读来显得局促；而乡村抒情是源于爱的，唯有源于爱的东西才有一种最终的妥贴，有一种柔和与饱满。当然沈从文的乡野抒情带有很大的表演性：他是写给城市读者看的，带有某种要羞辱城市的用意，带有几分向城市示威的意味，在对乡村的叙述中不时插入对城市的数落（如《病》中的议论：“阿黑的爹有点知道五明同阿黑的关系了。然而心中却不象城里作父亲的偏狭，他只忧愁的微笑。”《媚金·豹子·与那羊》中插叙：“生长于二十世纪，一九二八年，在中国上海地方，善于在朋友中刺探消息，各处造谣，天生一张好嘴，得人怜爱的文学家，聪明伶俐为世所惊服，但请他来想想媚金是如何美丽的一个女人，仍然是很难的一件事”。）这种迫切的表演欲（其实也是一种复仇欲）使乡村抒情小说有时失去节制而走向极端，从而出现败笔；但乡野抒情小说同时又是作者人格与情感的自我完成，许多篇什自有一种自在的圆满。

沈从文的乡野抒情包括两部分：一是写乡镇生活的小说，一是写军旅生活的小说。沈从文笔下的军人就是流动的农民，而且他们就流动于乡下，因而这两部分作品具有共同的品质：它们都属于沈从文用以对抗城市的乡野神话或称乡野梦幻。我们确实可以把这些乡野作品看作沈从文城居的白日梦，我们可以把这些作品作为一系列梦幻本文来分析，从中发现沈从文城市愿望的达成、伪装以及运作，从而理解沈从文的内心世界并最终理解这些作品。

沈从文乡野抒情首先引起我注意的是它们高度的随意性，这种随意性在同以鲁迅、彭家煌、台静农为代表的乡土文学的对比中显得愈发鲜明。鲁迅派的乡土文学与沈从文的乡野抒情在立场与取向上恰恰相反：前者是对城市的认同，站在城市的立场上批判乡村，因而获得的是黑暗、封闭、愚昧的乡村视野；后者是对城市的反抗，站在批判城市的立场上想象乡村，因而创造了充满美感的乡野画面。沈从文的乡野抒情小说是一个梦而不是一片真实，因而具有了梦幻所具有的极大的自由性，他的一切城市挫折，城市焦虑以及对城市复仇愿望都在乡野抒情中获得相应的形象表现，对他来说乡野不过是一块泥团、一个空筐，塑成什么形状，填充什么内容完全要看他在城居生活中的心理需要。他彻底地把自己的主观对象化了。这正应了心理学家荣格的判断：当一个人耽于情感时，他必须或者说必然要排斥理智和思想^⑤。沈从文完全凭着他城居的情感随手对他的乡野世界进行增删。对于沈从文来说，城市是他人的、是异己的，而乡野则是属于他自己的甚至可以说乡野的形象不多不少正是沈从文本人的形象，他在对乡野的描写中实现了对自我的建造，因而他决不会允许乡野本有的真实的东西来破坏，干扰他的这种建造，乡野本来是什么样的根本就同他无关。或许短篇小说《萧萧》可以信手拈来作为沈从文这种随意性的标本。《萧萧》写到成年媳妇嫁童年丈夫的陋俗，但却把这种本来十分痛苦的关系写得非常和谐而亲善；萧萧同花狗偷情后照当地规矩应该沉潭淹死，但沈从文却对这种风习以回避的方式进行了粉饰：“萧萧次年二月间，十月满足坐草生了一个儿子，团头大眼，声响洪壮，大家把母女二人照料得好好的，照规矩吃蒸鸡同江米酒补血，烧纸谢神，一家人都欢喜那儿子”。“团头大眼”、“声响洪壮”“都喜欢那儿子”这些语汇以及联结这些语汇

的语调都带着鲜明的肯定性与积极性，体现了沈从文对他的乡野世界的无比倾心。倒不是说沈从文非得把沉潭之类可怕的故事如实写出，而是说我们应该注意沈从文写乡野时这种逢凶必化吉、遇危必转安的绝对态度。他的这种写作指向乃是要保持他的乡野世界完全的满意性。他不允许这世界出现硬伤和瑕疵，不允许他的梦和神话受到破坏。这梦和神话乃是他唯一的寄托，他用整个身心来守护。我们甚至从文字上也可以看出沈从文的这种心态。“从田中回去的种田人，从乡场上回家的小商人，家中莫不有一个温和的脸儿等候在大门外，厨房中莫不预备得有热腾腾的饭菜与用瓦罐炖热的烧酒”（《月下小景》）。“莫不有”、“莫不预备得有”已不是一种正常叙事而是一种颂诗的语调了，见出了沈从文歌颂乡野的绝对态度。然而，有趣的是，当沈从文对乡野进行这种主观抒写的时候，他自己并没有觉察到这种抒写的主观，他相信他所进行的是客观写实（“我动手写他们时，为了使其更有人性，更近人情，自然便老老实实的写下去。”²³）。我们可以想见沈从文这时对乡野处于一种虚假回忆之中，他那种自我珍惜、自我保护的本能过滤掉了乡野形象中一切非神话因素，但他却坚信他描写的客观性，而且描写越主观他对其客观性的相信就越固执。我们看到人的记忆是有倾向性的，它是人们情感的同谋；看到人们的心理中具有一种非常巧妙的机制，它为了保持人的内心平衡可以使人非常成功地完成自欺。

在阅读过程中，沈从文乡野抒情给我留下深刻印象的另一个特点就是它们的“反牧歌”基调：他的乡野神话不是一个宁静的优美神话，乃是一个充满力和野性的壮美神话。而在文学史上牧歌情调是城市对乡村固定的抒情模式；欧洲湖畔派诗人及其同志就往往把城市写成罪恶与堕落的象征，而把乡村写成

纯洁与幽静的理想国，一如陶渊明笔下的“鸡犬相闻”、“怡然自乐”的桃花源。沈从文笔下的城市却并非是道德上的罪而是审美的丑，笔下的城市人不是伦理上的堕落而是身与心的病弱；同时，他所理想的乡村也不是洁净而悠然的，而是野性且放恣的。他小说中的那乡野不是一片美丽的净土，而是一片蓬勃着生命力的热土。他所崇拜所歌颂的乃是力：强力与活力。

这种对乡野健康之力的赞美与渲染并非无由，追根问底，涉及到的是沈从文的城市创伤。在城市中沈从文恰恰就处于一种无力状态，尤其是他刚走进城市的那几年他受尽了城市的压迫而无力反抗；城市剥夺了他满足一个人正常欲求的种种可能甚至剥夺了他的健康。“……贫与病似乎是孪生兄弟，生活的压力，工作的劳累，使沈从文身体十分虚弱……每当他坐在斗室里，面对一堵白色粉墙伏案写作时，三天两头会突然头痛难禁，接着便是不停地流鼻血。那情景十分骇人，常常弄得嘴角、下巴、衣襟、稿纸以及用来揩拭的毛巾全都血迹模糊。”^③这传记中的描绘或许稍嫌情景化了，但沈从文的疾病却是真实的；传记中所记述的仅仅是疾病，而沈从文当时由于种种欲望的受挫所导致的种种欲望的扭曲虽未记述却应是可以想见的事情。实际上沈从文小说中所描写的城市人的种种城市病很多都是沈从文自己所经历过的，但从内心深处他不承认自己同这种病态的归属关系，他把自己所经历过的病态同他观察到或者想象到的病态全部地馈赠给了城市和城市人，那是他的压迫者和牧人——这也正是沈从文城市讽刺小说的内涵。而他自己则自居为乡下人，他在乡下人这种想象的角色中重新塑造自己从而获得了一个新的自我：即是生命强力与活力的体现者。我们看到城市对于沈从文来说具有双重的意义：一方面它是一个强大的压迫者，另一方面为了颠覆这种压迫沈从文又把城市宣判为一个病弱群体。

与此同时他的乡野形象也同样获得了双重意义：它作为充满强力与活力的健康形象即完成了对强大城市压迫的积极反抗，也完成了对病弱城市群体无言的轻蔑：而在这种轻蔑中沈从文获得反抗的胜利。

于是强力与活力成了沈从文乡野形象的灵魂。他有时也写到淳朴，但这种淳朴决非是为了张扬道德上的纯洁，而是为了给力量崇拜提供一种原始性的背景；他有时也写到柔丽，但这种柔丽也不是为了表现乡野的优美，而是为了给力量设置一种合适的对象与陪衬。不过他最顺手的还是直接表现野蛮中的刚劲，粗俗中的健康，乃至“丑”中的粗砺美感。最经典的征引要算是《柏子》了。《柏子》开头就写水手们爬上高高的桅杆，放肆地唱歌，尽兴地笑骂，一下子就有了豪爽而畅快的氛围。写柏子与女人交谈、交往乃至交接的过程，粗俗之中有一种真挚，真挚之中有一种强健。欲望的蓄积是那样的充沛，欲望的满足是那样的痛快，这中间的过程又是那样有声有色：这一切旺盛而蓬勃的东西正是生命本初的含义，“一种丑的努力”（小说中语）包含着沈从文理想的美。这种诉诸于生命本能和原始野性的状态或许不符合人类最终的审美追求，但在清算并且矫正人类文明病和城市病时却具有不可替代的意义，沈从文也就在这种对原始野性的认同中获得了对城市的心理平衡。《雨后》中写的男女野合，《阿黑小史》中写的男女欢爱，在沈从文小说的结构中具有与《柏子》同样的功能。另一部小说《在别一个国度中》（又名《男人必读》）则更加突出了强力的美感，并且带着鲜明的象征意味：山大王象征着蛮野的征服，大妹象征着柔弱的屈服，小说结尾大妹对幸福的倾诉宣告了强力的最后胜利，强力在这种胜利中才如此强烈地显示了自己的存在。而沈从文以强力为核心、以健康为旗帜的乡野意象在《边城》的迎神歌中

获得了统一的画面和完整的形象：

你大仙，你大神，睁眼看看我们这里的人！
他们既诚实，又年青，又身无疾病，
他们大人能喝酒，能作事，能睡觉，
他们孩子能长大，能耐饥，能耐冷，
他们牯牛能耕田，山羊能生子，鸡鸭能解卵，
他们女人会养儿子，会唱歌，会找她所欢喜的情人！

这是一派生机勃勃的场景。

在沈从文和乡野抒情系列中，除了上面记及的以“他”为叙事人称的作品外，还有另一组是“我”为叙事人称的作品。“他”叙事多是写农人，而“我”叙事则多是写军人。军人形象不仅构成了与农人形象的对称，更构成了与城市人形象的直接对比。军旅是流动的，而城市是定居的，军旅是冒险的而城市是平淡的，军人是强悍的而城市人是病弱的……军旅小说中最出色的代表作应算是《我的教育》。沈从文在他的军旅小说中表达了两种内容：一是对残酷的经历，一是对痛苦的承担。《我的教育》中反复地写到杀人。“兵士中许多人都觉得明天要杀人，是一件有趣味的事，他们生活太平凡单调了。”“下半天从修械处出来，走到街头，看到有兵士从石门方面押解人头来部，每一个脚色肩排人头两个，用草绳作结，结成十字兜，把人头兜着，似乎很重，人头一共是三担。为看人头就跟这些人头担子回营，才知道这是驻石门剿匪砍来的。”这描写语气十分轻松而平淡，仿佛在谈一件鸡毛蒜皮的小事；用极轻松的口气叙述极严重的事，明显地带有某种不动声色的示威意味，而这种示威是针对城市读者的：这里包含着对城市读者的恐吓、打击乃至

羞辱。沈从文在写这段故事时一定可以想见到城市人在阅读时那种少见多怪的惊恐情状，他从这种想象到的情景中感到了胜利并获得了满足。他不仅在城市面前炫耀他对残酷的经历，而且还炫耀他和他的伙伴对痛苦的承担。《我的教育》中记述到：“军人讲服从，不服从就打，这就是我们生活的精义”。这不是控诉而是炫耀。《三个男人和一个女人》写的是“我”与号兵对不幸而严酷的生活的坚强承受，显示了作为男人的内在力量；在沈从文的观念中那种沉重的生活也是一种充实的内容，是一种真的人生，而承受得起这一切才算是真正的人。在这种叙述中流露出了沈从文对城市天天发生着的“茶杯中的风波”的轻蔑，流露出了对生活狭窄的城市居民明显的优越感。他用那种强烈的、入骨的东西来否定城市的苍白与轻浮。这些小说表现了沈从文另一派浪漫情怀，在这些小说中军旅生活被作者赋予了一种忧郁的诗意，这诗意浓烈一如烈酒，而作者心目中的城市读者则肯定是不胜酒力的。

沈从文的乡野抒情或直接或曲折地反映出了他的城居心理，这些小说精神来自他的城市创伤和他与城市搏斗的隐秘情结。这不由得使我们想起了弗洛伊德的一段论述，他说：“我们十分肯定地认为，心理事件的过程是受唯乐原则自动调节的。也就是说，我们相信，这些心理事件的过程所以会发生必定是由某种不愉快的紧张状态引起的。这种过程的发展方向是要达到最终使这种紧张状态消除的结果，而达到避免不愉快或产生愉快的结果”。^⑧尽管弗氏后来又指出了关于心理事件的唯实原则^⑨，但唯实原则实际上不过是唯乐原则的另外一种形式。我们可以把沈从文的乡野抒情看作一次心理事件，而且也可以认为这心理事件遵循的乃是唯乐原则。沈从文在乡野形象中实现了自己对力量与健康的渴望因而从精神上摆脱了自己在城市中的

无力而病弱地位，使内心的压抑得以舒展，使内心的焦虑和紧张得以释放和消除，最终达到一种心理愉快。可以想见沈从文的这种针对城市的创作实际上大大地缓和了他同城市的现实关系，使他的城居生活变得可以忍受了。这种创作是沈从文在城市折磨中一种积极的自我保护。

接下来我们就要涉及对沈从文乡野抒情小说的审美评价。事实上这种审美评价也离不开对沈从文的心理分析。自然我们凭审美直觉可以认定这些作品的优劣，但这种优劣的原因却植根于作者的心理状态。乡野抒情中有的作品读起来感觉有一种艺术上的圆熟，如《雨后》、《柏子》、《我的教育》、《三三》、《阿黑小史》、《边城》、《萧萧》、《在别一个国度里》；还有一些作品如《龙朱》、《月下小景》、《神巫之爱》读来则颇嫌生硬与生涩。凡是圆熟的作品我们都能感觉到作者的艺术控制，而生涩的作品明显地由缘于作者的失控。读《神巫之爱》这样的作品我们会觉出作者的用心太热切了以至于整个叙述都象热昏的胡话，醉中或梦中的呓语。他在自己的理想形象身上用情太急迫了，他省略了对形象必有艺术酿造过程：这时候不是作者掌握了创作而是创作掌握了作者。这使我们想起了荣格的两个概念。荣格曾把人们的非理性心理区分为情感(feeling)和情绪(emotion)，他认为当人陷于情感时虽然排斥了理性但尚未进入迷乱，而当人耽于情绪时他会处于一种无序的骚动之中，失去了对自我的控制能力，被一种仿佛是外来的盲目力量攫住，近乎迷狂^⑧。我们大约可以把沈从文乡野抒情中那些成功的作品归因于他创作的情感状态，而把《神巫之爱》、《龙朱》这样失败的作品归因于创作的情绪状态。我们已经认定沈从文乡野抒情根源于他对于城市的复仇情结，这种情结对沈从文影响的程度是时弱时强的：有时它把沈从文带至情感，有时则把沈从文

推向情绪。看来情感状态是创作的最佳状态，它的反理性带来了创作中的自由，而它的有限性又带来了创作中的节制，丰富的感性和良好的审美趣味会达到一种天衣无缝的联合。情绪状态则是创作的误区，它使创作挣脱了一切束缚因而出现了非形式化的恶劣泛滥，沈从文《月下小景》、《神巫之爱》这类作品就使人觉得鄙陋、可笑乃至无法卒读。——至于引发沈从文情绪状态的那些具体的城居事件，我们今天已经无法查考了，虽然我们肯定地知道那些事件的存在。

4. 6. 最后的和解

（“乡下人”立场的城市性——城市中的“高峰体验”——白描与写实的开始——对同一次经历的不同表现——白描与写实的中断）

在分析沈从文的乡野抒情时，我们始终确认着这样一个前提，那就是：沈从文在创作中的“乡下人”自居完全是他的一种城市行为。乡野形象是沈从文在城市的淹没中对自我形象的确立，乡野抒情是沈从文在城市的排挤中对自我地位的开辟：这乃是他在城市中自强并且自立的手段。乡野美感是他在城居中才发现的，是在他城居者的目光下才存在的；而从前当他真正身居乡野的时候他怀有的不是肯定与欣赏而恰恰是否定与逃避。他“乡下人”的眼光其实只是一种假借、一种虚拟而不是一种真实。乡野是沈从文城市斗争的武器，高扬乡野是他对城市的反抗方式；而这种对城市的反抗其实也正是他对城市的参与。他首先是认可城市并介入城市，而当城市排斥他时他才凭依乡野来夺取自己的城市位置。于是就形成了沈从文有趣的生存现象：他对城市有一种精神上的独立却又有身体上的归属，有

一种自觉的反抗却又有下意识的接受——他在反城市中完成了自己的城市化。他在与城市的搏斗中同城市已不可分，宛如两性之战。

而城市也恰好是一个颇具女性气质的社会机体：它拒绝投降，却接纳斗争。沈从文以乡野生命强力为内在灵魂的城市斗争终于获得现实的结果。阿德勒认为职业、同伴与性是人的意义确立的三根支柱^⑨，而到了三十年代末期沈从文在城市中也陆续实现了这三种满足：在职业上他成为中国的大作家甚至被称为“中国最大的作家”^⑩；他因此而拥有了一大批喜爱他的读者、追随他的作者并获得了同行的尊重；他经过曲折的追求终于获得张兆和的爱情并结成稳定的家。这个时候他实现了心理学家们所说的“高峰体验”^⑪。“处于高峰体验中的人有一种比其他任何时候都更加整合（统一、完整、浑然一体）的自然感觉”，而“当他更加纯粹地独自成为他自己时，他就更能与世界，与以前非我的东西融合”^⑫。进入城市上层社会、获得人生多种满足之后的沈从文开始与城市和解了，他逐渐地与原来异己的城市环境认同了，城市由原来的迫害者迁徙变成了他的成就者与保护者，城市已成为不可分离的故乡（这正应了“在哪里成功，那里就是故乡”的古老的欧洲谚语了。）他同城市的关系就象是学游泳者同水的关系一样：刚下水时他不会游泳，水对他来说是敌意而凶险的；而在水中挣扎的过程中他渐渐学会游泳，这时候水对他来说就显得亲善而安全，他的心也开始静下来。而且城市中的高峰体验也使沈从文达到一种“相对忘我的境界”^⑬，原来膨胀的，夸张的自我在与城市的融合中溶化了。于是沈从文创作中那种浪漫主义的内驱力消除了，因而他的浪漫主义阶段也终结了，他开始以平常的心和平静的眼光来体味城市，观照乡村，他的“城市嘲讽——乡野抒情”的创作结构解

体了，城市嘲讽代之以城市白描，而乡野抒情代之以乡村写实。

沈从文后期的白描小说可以《新摘星录》（1942）为代表；比起中期的城市嘲讽明显地增加了同情、贴近的成分。而后期乡村写实小说的代表毫无疑问是《长河》（1945）了。《长河》虽然也写到了淳朴的人情，但那已不再是一味地张扬了，而是带有几分鲜明的挽歌意味。这部小说写到了淳朴下面的愚昧，愚昧下面的惶惑（“‘新生活’快要来了！”）；写到了现代文明对乡村的浸入和当时政治的腐败（“委员”下乡及显微镜的情节）；写到了恶势力的肆虐（保安队长买橘）……原来那个统一而完美的神话王国毁坏了，破灭了，世界成了一个平凡的家常世界，人生变成了不无喜悦但也充满忧虑的踏实人生。在乡野抒情中沈从文认可的是一种短暂而强烈的东西，是一种美的姿态而不是真的人生，而至此他的审美趣味终于正常和永恒。这时候乡野对于沈从文来说不再是自我而变成了对象，他在对农民心怀欣赏的同时还对他们的不平遭遇有几分悲悯，也对他们的蒙昧有几分揶揄——他毕竟是带上了点城里人或者说是“文明人”的优越感，因为他已经作稳了城里人。

或许沈从文眼光的变化可以从一处细微的地方获得有力的佐证。《长沙·题记》（1942）中作者叙述自己1934年的那次返乡，说那次回乡就发现“农村社会所保有那点正直素朴人情美，几几年快要消失无余”，而且“现代二字已到了湘西，可是具体的东西，不过是点缀都市文明的奢侈品大量输入。”可见就在那个时候沈从文的乡野就已经沦丧。但是在那次回来所写的小说《边城》之中，一点也看不到这种沦丧，看到的只是健康和醇厚。在创作中沈从文对他看到的许多真实东西都在无意中忘却了；他那时之所以诉诸单一的美好情调乃是因为他其时他正对此怀有心理需要，他还没有最后完成他在城市中的高峰体验，他还

需要乡野神话来对抗城市，所以这种神话就必须存在也必然存在。而在《长河》时代沈从文已归化入城市，他不需要依靠乡野神话了；所以关于乡村沦落（一种“失乐园”）的种种场景和事件一下子被从记忆中唤醒了。创作中的记忆是有倾向性的。反过来看，《长河》及其题记对乡村沦落风的记忆唤醒正标志了沈从文城市归化的完成；标志着他的城居生活已趋于和谐和宁静。

与城市的和谐带来了《长河》创作的写实主义。然而《长河》却没有写完，大概是因为抗日战争的残酷与迁徙打断了沈从文正常的发展与演变节奏。沈从文的写实主义浅尝辄止，在开始处就夭折了，这不能不说是一个应归咎于时局的损失。不过，还有另外一些作家一开始就与城市水乳交融因而实现了非常深刻的写实主义，如茅盾。说起来这也多少补偿了我们读《长河》残卷的遗憾。

注释：

①凌宇《沈从文传》177页，北京十月文艺版。

②同上书，181页。

③沈从文《从文自传·一个转机》。

④《沈从文传》189页。

⑤同上书，195页。

⑥同上书，194页。

⑦沈从文《到北海去》。

⑧《弗洛伊德论美文选》32页。

⑨沈从文《我的写作与水的关系》。

⑩《从文小说习作选·代序》1页。

⑪同上。

⑫同上书，2页。

⑬同上书，5页。

⑭见《从文小说习作选·代序》。

- ⑮沈从文《阿丽思中国游记》第二卷序。
- ⑯莫里斯《人类动物园·序》。
- ⑰同上。
- ⑱沈从文《八骏图·题记》。
- ⑲马斯洛《自我实现的人》83页。
- ⑳PIKE 著 *The Image of City In Literature*, 32页。
- ㉑同上。
- ㉒同上书, 33页。
- ㉓参见《分析心理学的理论与实践》。
- ㉔见沈从文《边城·题记》。
- ㉕凌宇《沈从文传》250页。
- ㉖《弗洛伊德后期著作选》3页, 上海译文版。
- ㉗同上书6页。
- ㉘参见《分析心理学的理论与实践》第一讲。
- ㉙参见阿德勒《自卑与超越》。
- ㉚参见凌宇《沈从文传》, 353页。
- ㉛参见《自我实现的人》。
- ㉜同上书, 257页。
- ㉝同上书, 259页。

第五章 茅盾：城市研究

5. 1. 茅盾与写实主义

（茅盾作为写实主义的奠基人——写实主义辩证）

在《中国新文学大系·小说一集导言》中，茅盾写道：“冷静地谛视人生，客观地、写实地，描写着灰色的卑琐的人生的，是叶绍钧。……当他的技巧更加圆熟了时，他那客观的写实色彩便更加浓厚”。^①这段评论用到叶绍钧身上很恰当，而用到茅盾身上则更恰当。茅盾是中国现代写实主义理论最早的奠基人，也是中国现代写实主义创作最重要的实践者。从二十年代的叶绍钧，到三、四十年代的李劫人、老舍、沙汀，写实主义文学积累了可观的成就，但没有一个作家能够动摇茅盾在写实主义文学中的宗师地位。茅盾是中国现代写实主义文学的代表，理解了茅盾也就理解中国现代写实主义，事实上，只有理解了茅盾才能理解中国现代写实主义。当陈独秀 1917 年号召“推倒陈腐的、铺张的古典文学，建设新鲜的，立诚的写实文学”时，他其实并不真正明了“写实文学”的含义，因而他下笔也就大而化之，语焉不详；而正是茅盾的批评和创作为写实主义文学建立了具体的规范和范例并成为许多作家师法的对象，使中国文

学界明白了什么是“冷静地谛视人生”，什么是“客观的写实色彩”。——我们后面还要谈到，这种写实主义的建立对中国既定的文学传统是一种有力的改造，它进入中国文学史是一种新鲜的异物，矛盾的文学活动因而也具有了一种创始意义。

而写实主义从其血缘上来讲是现代城市的产物。我们要考察茅盾的小说须得考察他与城市的关系。或许在这种考察之前我们得对写实主义作一些不得已的常识性界定，因为这个概念已在讹用中变得大而无当。例如我们多把《水浒》称为写实主义，但《水浒》其实只是一部浪漫主义的英雄传奇；《红楼梦》也被称为写实主义，而事实上《红楼梦》不脱中国感伤文学的基本框架。《水浒》、《红楼梦》包括《三言二拍》在内的中国古典小说都不乏局部的写实成份，但它们都不是写实主义。用一个西方概念来说这些古典作品可以统称为“罗曼司”（Romance）。也许罗曼司可以看作是写实主义的前身，但并不是写实主义本身。写实主义是随着近现代工业城市的崛起在欧洲产生的一种小说思潮，它与古典小说的最大区别即是它对社会生活的科学态度。城市中工业化与商业化的生活潮流打破了人们传统的诗化精神，生活下降到了前所未有的物质化与凡俗化程度；工业手段的发达改变了人们同世界的关系，世界不再神秘而成为可以控制与观察的对象；自然科学的普及更是直接地培养了人们分析与研究的习惯，并为人们提供了实证主义的方法。这种环境变迁无疑给作家以冲击和启示，于是写实主义就出现了。左拉言称：“我的目标首先是科学”^②，E·德·龚古尔说自己力图“象大夫、学者和史学家”那样去研究人这一个观念^③。同时，城市生活的集中、充分与魔足也使人们对人生失去农业社会那种辽远而温情的幻想，城市机构的繁复与城市人口的拥挤也自然地消解了人们的英雄主义憧憬：于是非诗化的世

界观、非圣化的人学观就同科学态度一起降临并普及，成为写实主义基本的审美元素。写实主义这种城市文学样式在本世纪初叶曲折而又不无变异地传到了中国，它的主要传播者就是中国的城市作家茅盾。茅盾的理论和创作建构了中国特色的写实主义，而这种“写实主义”及其“中国特色”都脱离不开茅盾那堪称复杂的城市因缘。

我们正是从解析这种城市因缘入手来理解并阐释茅盾的写实主义文学活动。我们会发现许多错综复杂、难以名状的文学线索：实际上创作比“主义”要丰富得多也深厚得多。

5. 2. 写实主义的接受与运用

（茅盾与城市相互接纳——城市生活的预演——城市生活的成功——避免与依归——“街道水平”——《子夜》的创作方式——写实主义作为一种改造力量——长篇小说的结构自觉——小说的描绘性——缺陷与不足）

茅盾与城市的关系可以用一句话概括：茅盾与城市相互接纳。这之中包含着两层意思：其一是说茅盾顺利或称胜利地进入了城市，他同城市之间没有出现过齟齬、抗拒和搏斗，他一跨入城市门槛就自然而然地变成了一个城市人，城市肯定了他的生存他也接受了城市的生存方式；其二则是说他和城市的关系是在“相互接纳”中完成的，也就是说他原来并不属于城市而城市也不属于他，因而即使他在城市化之后他也不具有那种不言而喻的城市本能，不具有那种显现出来的而不是表现出来的城市本色。他是一个城市人，但他只是一个“后来的城市人”而不是一个天生的城市人，他与城市没有达到那种天衣无缝、水乳交融般的无我之境。——正是这两层意义的并存构成

了茅盾小说的基本矛盾。

1896年7月茅盾出生在浙江桐乡县乌镇，他的童年和少年即是在那里度过的。关于乌镇，茅盾一会儿说是一个“四万人口的小镇”^④，一会儿又说是一个“十万人口的大镇”^⑤，另一个时候他说的是一个“五六万人口的镇”^⑥。“十万”之说来自1935年所修的镇志，镇志按惯例会有点夸张，再考虑进时代变化因素，估计上世纪末，本世纪初的茅盾故里也就是一个人口数万的小镇。“镇”是一个很特别的社区形态，是一个非城非乡又介于城乡之间的中间物。不过，“镇”本身也还是有些差别的，有些镇保持着自然形态，和乡村没太大区别，可称“乡镇”，如沈从文的家乡凤凰镇；有些镇则工商业程度较高，与城市更接近一点，可称“城镇”：茅盾家乡大约就是这么一个城镇。儿时的茅盾不乏“烧野火”之类的乡野经历^⑦，但总体来看他是同乡村隔离的，以至于他能毫不犹豫地宣布自己“从没在农村生活过”，而且宣称“并不喜欢乡下”^⑧。于此茅盾就同他这一代的许多作家区别开来：他没有乡村背景，因而既缺少一个宝贵的资源，也避开了一个沉重的包袱。——这种缺失对茅盾人格的形成是至关重要的，这甚至可以说是一种先驱的解放。

在非乡村的境遇中，茅盾从小就自然而然地接受了工商文明的影响。这一来因为乌镇作为江南一个水陆交汇地带区域性的工商气氛，二来因为茅盾自己就曾经有过经商的家史^⑨。与这种环境熏染相表里的是茅盾的早年教育：他受的基本上是“新学”教育。他的父亲“幼诵孔孟之言”、“长学声光化电”^⑩，钻研数学，向往维新^⑪，俨然一个新派人物；父亲不让茅盾进私塾，而把他留在家教授《天文教略》、《地理歌略》这样的新式启蒙教材。值得注意的是这些教材都来自大城市上海的澄衷学堂^⑫，这里包含着不可忽视的象征意味：这种教育来自城市也指

向城市。茅盾后来进的都是新式的公立学校，其课程乃是对这种早期教育的肯定和扩展。这种教育的基本内容是世界近代的科学理论与思想，其实质上是一种城市文化。我们发现茅盾在进入城市之前就受到了城市文化的训练，他在受教育中参与了对城市生活的预演。

如果茅盾中学毕业后在北京大学预科的三年求学还只能算是城市化教育的巩固和城市生活的实习的话，他北大毕业后到上海就业可以看作是对城市生活的真正进入。他到上海求得的是财政部高级官员卢学溥的举荐，因而一入围就受到上层人士的器重，也就省却了在城市下层苦苦挣扎的过程，避免了心灵的创伤，保持了心气的平和。他进入的是商务印书馆的英文部，乃属当时中国最兴盛、最有现代色彩的文化企业，在这里工作即算是居于上海的中心、握住上海的脉搏了。这时候茅盾早期所受的城市化教育在他的职业生活中显示了不可估量的意义，使他能够胜任愉快且游刃有余。一方面是他获得的现代科学文化知识尤其是他的英文水平使他成为商务印书馆的业务中坚，他五个月就译了“两本半书”，而别人是“一年译一本的”^③；另一方面他从小善成的气质和性格使他在同人中运用自如，能够与环境和谐相处，他对商务印书馆内的人事状态能迅速适应，成功地塑造了自己勤奋、求实而又多能的职员形象。于是他在职业上的地位不断上升，从最初的二十四元月薪很快地升为三十元^④，而“进馆不到半年即加薪，虽只六元，已是破格优待，编译所中人员，进去二十四元者，熬上十年，才不过五十元而已”；紧接着的第二年、第三年又分别加月薪十元，加上各处投稿的收入，茅盾在1919年的月收入在九十至百元之间：这在当时的薪水阶级中已属上等收入，对一个刚刚二十三岁的青年来说更是可观。在事业上茅盾也可以说是获得了相当充分

的个人实现。他所编写翻译的书很快就出版了，二十四岁的时候就被任命为《小说月报》的主编。1918年他已结婚，1919年把妻子接到上海，他的整个人生可以说已达到了安居乐业的境界。

城市对茅盾的友好接纳促成了他对城市也即他当时生存环境的认同。这种认同以及由于认同而产生的与城市的和谐对他来说具有两方面的意义：既使他能够有所避免也使他能够有所依归。他得以避免的不用说是那种哀怨与愤怒的情绪，他没有那种“城市中的乡下人”（在大上海的市民眼中一切上海之外的人都是“阿乡”）的情结，城市帮助他慢慢淡化了他的“外来者”身份因而也就杜绝了他本来可能的情感反抗。而正是这种避免自然而然地把他引向了他的精神归宿：他没有什么障碍地就接受了科学主义的城市精神。这种对科学主义的接受虽然在很大程度上来自他对外国现代文献的阅读，但无疑乃是他在上海这个中国城市的成功的生活境遇培养了他良好的接受状态。他与中国城市具体而微的觐和使他皈依了科学主义这种抽象的城市文化。——也正是从这里出发他避开了浪漫主义而走向现实主义。

茅盾自己的文学论述为他的文学选择提供了有力的旁证。他明确地指出现代城市、城市工业是败坏浪漫主义的：“大城市里，从前是庄严衿皇的地方，俊秀风雅的结晶，曾为浪漫文学的歌咏的地方，于今却大改了相，每处总有囚形鹄面的劳动者，点污神圣的面目；再如乡村呢，从前是自然美丽的地方，现在到处是工厂，把田庄的生活也变坏了。”^⑧而产生于现代城市的科学精神则最后为浪漫主义送终并导向写实主义：“自从工业革命以来，科学长足的进步，真是一日千里；科学万能的思想深中人心，几乎处处地方都要用科学方法配合上去，太不合科学

方法的浪漫主义文学自然也欲受智识阶级的鄙视”^⑧：“科学昌明时代的十九世纪后半，人人有个科学万能的观念；所谓科学方法（Scientific method）一直应用到哲学方面，不但哲学、社会改造的企图，本是多少带几分空想性质的，也闹起‘科学的’不‘科学的’来。文学当这潮流，焉能不望风而靡呢。这是写实主义兴起的一大原因。”^⑨这种论断是大致准确的。非城市、反城市产生浪漫主义，而对城市及其精神的认同则产生写实主义。

茅盾城居生活的和谐状态以及由此而产生的宁静心态也使他的写实主义理论有了一种实践的可能。他参加进了城市生活，他站到了城市的街道水平上，他能够认真而仔细地打量城市了，城市在他的视野中清晰起来，他看到的是一个真实的城市而不是一个经过幻化的城市。心态从来就决定着视野乃至视力。在那些反城市的浪漫主义者眼中，城市除了罪恶与丑恶之外别无他物，城市的真实生活在他们的眼中是一片盲区。而写实主义精神恢复了作家的视力，使他们发现了客观化的城市；或者应该反过来说，是那种把城市客观化、对象化的心态和能力使作家选择了现实主义。正象我们在前文所提到那样，理论选择和方式选择尽管往往被打上必然性、进步性和真理性的神圣色彩，但其实都不过是对自身素质，自身能力的一种适应，是对自身可能性的觉悟与认可，他这样选择是因为他能够这样选择并且只能够这样选择。

茅盾对写实主义的选择是城市和城市文化影响中国小说史的直接结果。茅盾1922年开始了写实主义鼓吹，1927年开始了写实主义创作。他的创作始终贯穿着写实主义的反映意图和研究精神，《子夜》是这种创作方式突出的代表。他试图通过这部长篇小说来展现中国社会各种阶级、阶层的面目、心理与性格，

展现出中国社会的基本状态并揭示它的性质^①。这种典型的写实主义创作指向把茅盾引向了对当时社会生活的调查与研究：“我在上海的社会关系，本来是很复杂的。”同乡故旧中间，有企业家，有公务员，有商人，有银行家，那时我既有闲，便和他们常常来往。从他们那里，我听了许多”。^②这种调查在一段时间内甚至成了他的日常功课：“每天没事，东奔西走。”^③不仅访问这些身份各异的人物，他还实地考察了丝厂和火柴厂^④，考察了毕商证券交易所^⑤。在进行这种实地调研的同时，他还阅读了关于中国社会性质的论文，把理论和调查得来的材料进行对照^⑥。这大概就是左拉“解剖生活”理论的中国实践了。他为《子夜》拟定了详细的写作计划与小说大纲，并为这大纲写了提要，直象是有条不紊地在写一部理论专著。茅盾的写实用心甚至细致到对人物所乘汽车牌号的推敲上：他原为主人公吴荪甫设计的坐车是福特牌，“因为那时上海流行福特”，而后来在同瞿秋白讨论后改为雪铁龙，因为“象吴荪甫那样的大资本家应当坐更高级的轿车”。^⑦这是一种铢两必较的写实主义，正如茅盾的自我表白：“我严格地按照生活的真实来写……对于我还不熟悉的生活，还没有把握的材料，还认识不清的问题，我都不写”^⑧。这种严格得近乎迂腐的态度见出了茅盾对他所皈依的主义的虔诚和坚守。

这种现代意义上的写实主义在中国小说史乃至整个文学史上都是一种崭新的异质的东西，它的出现具有划时代的意义，它是对中国文学传统的一种有力的改造。茅盾在当时倡导写实主义时是怀有野心的，他意欲通过写实主义的倡导廓清中国文学中的乌烟瘴气，来疗治中国文学中千百年积累下来的病态：他认为对于中国文学来说写实主义是一种对症的药石。旧派小说家“不能观察人生入其堂奥：凭着他们肤浅的想象力，不过把

那些可怜胆怯的自私的中国人的盲动生活充满了他的书罢了”²⁸：茅盾的这种论断是入木三分的。在他的观念中，无论是“文以载道”的腐朽演绎，还是“吟风弄月文人风流”的“游戏”笔墨，抑或是“空撰男女淫欲之事”的“黑幕小说”，都是“佯啼假笑的不自然的恶札”，都需要严肃而无情的现代写实主义精神来彻底洗清²⁹。他把写实主义的训练当成中国文人人格重新铸造的过程，当成小说家走向灵魂健康的精神体操。在这里，茅盾把他“为人生”的文学取向自然地溶入了他的写实主义理论；把“严肃地对待人生”的态度当作“冷静地研究人生”的创作方式的前提和结果，从而使写实主义具有了一种新鲜的美学意义和道德意义。他把这种创作追求概括为“人的文学——真的文学”³⁰。于是写实主义成了人道主义的文学的美学实现：两种现代城市精神在这里汇合。我们读《子夜》，那充满科学色彩的社会观察，那如研究报告般的无情叙述都给我们留下了极深刻的印象，使人觉得这部带着科学般清醒、金融般冰冷和工业般庄严的长篇小说清偿了以往中国文人昏迷、轻薄和病弱的孽债。因而从这个意义上看《子夜》代表了一次深刻的小说革命。

写实主义观念不仅使茅盾达到了立意的创新，而且使他实现了结构上的自觉。《子夜》那城市与乡村的对照，城市中“不同阶层和不同环境人物的并列显示了小说结构的完整与圆满。他象编织工一样设计了多种线索，又象钢琴师一样把各条线索都弹拨得有条不紊、丝丝如扣，相得益彰。作为一个城市写实主义作家，作为一个以城市为主要描写对象的小说家，茅盾在中国文学史上第一次以现代方式真正驾驭了长篇小说这种形式，他打破了旧章回小说呆板的单一结构而创造了灵活而丰富的多重结构。在这里，茅盾自然而然地秉承了城市的精神，应

该说城市作为一种丰富而充满变化的社会存在本身就对长篇小说的结构带有暗示性，城市的多场所性、城市人的多角色性、城市场景存在的瞬间性都同现代小说长篇小说的体式有一种微妙的相似与应和。茅盾在对《子夜》结构的自觉设计中必定会不自觉的受到城市状态的感染，而且他为写作这部小说所采集的城市生活材料也对他的创作构思有一种无言的决定力量。可以想见茅盾站在上海的街道水平上，他发现自己处于一个迷宫当中，他的视线被角落、人群和车流所阻断，因而他就必须不断地结束、寻找和跳跃，他不能把他的对象叙述成一条线而必须叙述成一张网：于是《子夜》的网状结构就诞生了。这小说和这城市是同构的。

茅盾对古典小说传统的另一个反动就是他作品的那种描绘性。“暮霭挟着薄雾笼罩了外白渡桥的高笼的钢架，电车驶过时，这钢架下横空架挂的电车线时时爆发出几朵碧绿的火花。从桥上向东望，可以看见浦东的洋栈象巨大的怪兽，蹲在暝色中，闪着千百只小眼睛似的灯火。”（《子夜》）“马路上是意外地冷静。两对印度巡捕，缓缓地，正从院前走过。戏院屋顶的三色旗，懒懒地睡着，旗竿在红的屋面画出一条极长的斜影子。”（《幻灭》）城市的日常景物与物事在茅盾笔下被赋形着色，被生动而鲜活地呈现出来，这使得小说具有一种侵逼肌肤的真切感。而中国古典小说是只有叙述而缺少描绘的，即使连《红楼梦》这样的大作品，遇到该有描绘性的文字的地方也只是用成语搪塞。茅盾小说的描绘性使中国小说获得了一种新的美学品质。我们注意到这种描绘多是城市景观的写实，不禁使人联想到正是城市作为一种对象对作家感觉的吸引才唤醒了作家的描绘欲。城市那强烈的色彩，庞大的体积，嘈杂的声响以及急速变幻的节奏作为无法抗拒的形象纷至沓来，充塞了作家的视野，使作家

不得不发现它们并且描绘它们。农业社会的景观多是静态的因而常常被忽视，被遗忘，形不成一种强烈的刺激因而不能进入小说描绘的取景框中；而现代工业城市却拥有喧闹的光、色与声音，它们自行地对作家的感性构成侵犯。这大概就是茅盾小说描绘性原因的一种接近于唯物主义的解释。

写到这里，在理解了茅盾写实主义小说的创作与特点之后，我们或许可以反过来看一看他小说的缺陷与不足了。如果我们可以从城居心理的角度来理解他写实主义的产生与成就，那我们也同样可以从这个角度来看他写实主义的缺失。今天读来，茅盾小说最突出的缺点要算是他小说的那种因理念化而产生的枯燥感了。这种理念化的枯燥成了茅盾小说一个欣赏障碍，限制了他小说的流传范围与接受程度。他的小说大部分是城市题材小说，他的这种“理念化的枯燥”乃根源于他和城市之间的某种疏离。这不由得使我们想起茅盾与城市那种一言难尽的缘份。他确实是顺利地进入了城市并接受城市生活与城市文化，这使他选择了写实主义并展开了有相当深度的写实主义文学实践，然而，他却又确定是一个外来者，他进入了城市却没有溶入城市，城市堪称是他的一种亲缘但却并非是他的自我，他不具备土生土长的城市人——如四十年代的张爱玲——所具有的那种城市血液和城市本能，他对城市有不少十分重要的认识与发现却没有一种不言而喻、脱口而出的默契与感知，也就是说他虽然接受并实践了写实主义却没有能最终完成写实主义。他建立了城市生活乃至整个社会生活完整的形象框架却缺少丰富而充分的细节，他展开了对于城市的社会写实却没有实现对于城市的心理写实。因而他的创作成了文学进化的中间物，他的作品虽进入了小说史却变成了小说史料。而他的价值，即在于他所作的这种全新的尝试，也在于他为这种尝试所作出的悲壮的牺

牲。

5. 3. 城市的写实形象

(城市作为清晰的形象——“子夜”的含义——描写的城市立场——城市形象的特征化——城市的鲜艳性——城市的凶猛性——“吴老太爷进城”情节——从非常节奏到正常节奏)

我们看到，城市不仅是茅盾作为一个作家的创作背景，而且是他作为一个作家的主要描写对象。写《子夜》的时候，他曾经计划写成一部“都市——农村交响曲”²³，用对等的笔墨分别写城市写乡村；但写着写着就写成了这种以城市为中心的结构，之中写到乡村也是匆匆下手，草草收兵，不敢恋栈；后来倒是写了以乡村为题材的《春蚕》系列，但那也只是写成了短篇，而长篇与短篇决不仅仅是篇幅长度的区别，还更是了解与理解深度的区别。观察作家的创作过程，我们发现一个作家的创作计划未成实现往往不是因为他不愿意实现而是因为他不可能实现，把作品写成那个样子往往是因为他只能写成那个样子，并非偶然而是必然；作家的计划往往是盲目的，而结果才是真实的。茅盾在《子夜》中没有实现他的“城市——乡村”意图而写成了“城市”中心的框架，说明了他对城市的观察要比对乡村的观察深入得多。于是在他的小说中城市就作为一个不容忽视的独立形象出现了。在阅读中你会注意到城市在茅盾小说中不是一个模糊的背景而是一个清晰的形象，不是一个地点而是一种存在。如果说城市在沈从文小说中只是一个轮廓，而在茅盾小说中则变成了一张面孔。沈从文看城市是一种无分别的概观，在他眼中城市人实际上是一个人，是乡村和他自己的敌人；茅盾就把城市人当成了朋友，切近地观察他们，分辨出了

他们的阶级、阶层、性格和区别。城市作为一个五光十色的整体成为一个很有诱惑力的表现对象，并在茅盾小说中成为一个含义丰富的形象。——我们分析茅盾小说中的城市形象，一则是了解茅盾写实主义创作意图的实现程度，二则也是要了解茅盾的真实心态以更深地理解他的整个创作。

或许《子夜》中的上海形象可以作为我们分析的范例。上海是中国最城市化的城市。尽管它在古老的中国土地上只是一叶孤舟，然而作为城市它却具有它自在的繁荣与繁华。茅盾也确实是把上海作为中国城市的典型来写的，在他的笔下上海成了时代的中心，上海的一切孕育着整个社会的前景。他把上海的城市性、城市的现代性、现代的悲剧性串连到了一起，通过对上海的考察预言了整个中国社会的走向，甚至对中国社会的时代性质作出了判断。我们注意到他把自己的小说取名《子夜》，意在点出城市所包含的时代意义。这不禁使我们想起了钱钟书的小说《围城》。“围城”是一种空间象征，是对人类永恒处境的观照，是一种哲学观；而“子夜”则是一种时间象征，是对文明与生活变易性的觉悟和期待，是一种历史观。因而茅盾笔下的城市（上海）是一个具体的城市：不仅是地理的具体，而且是一种历史的具体。

正如我们在前面提及的那样，在写到城市的时候，茅盾鲜明地采取了城市的立场，他没有中国现代小说家惯常的那种对城市的抵触，没有那种“城市异乡人”的孤独、愤怒与失落。由于城市对他的善待，他对城市也生出了友好与认同之心，他接受了城市赋予他的许多价值与情感。“生长在农村，但在都市里长大，并且在都市里饱尝了‘人间味’，我自信我染着若干都市人的气质”^②；他自认是一个城市人，也就能够以愉悦的眼光看城市：“都市美和机械美我都赞美的”^③。即使他对城市的批评也

总是带点自责的成分，而他对乡村的向往与夸奖也是一种城市人的心理调节^⑨。乡村立场的人往往诅咒城市，而城市立场的人却很少去诅咒乡村，甚至还往往以“郊游”的心态夸赞几句：盖因在现代的城市与乡村冲突中，城市是强大者和挑战者，所以城市人有信心和优越感，乡村是受伤者和失败者，所以乡村立场的人往注意气难平。靳以宣称：“都市原就是如其它都市一样，总要一日一日地长到使我痛深恶绝的一天”^⑩；许地山则在小说中把城市暗示成一座疯人院^⑪。而茅盾在心理上对城市却很适应，他甚至对城市店铺里人工的假枫树和假枫叶这些不自然的东西也颇为欣赏^⑫，相反对月光、月亮这样传统的、自然化的审美形象却很淡漠：“我从没觉得这残缺的一钩儿有什么美。”^⑬他表白自己没有故乡因而也没有乡愁^⑭，他割断了自己同自然、乡野、小镇的联系而成为一个铁了心的城市人。这种人生状态和人格状态使他观察城市、表现城市有了一种与其他作家截然不同的欣悦态度。

因而茅盾小说在表现城市的时候也就特别突出城市的城市性，他对特征化的城市景观和物事有一种强烈的认知。同样描写城市，有些作家则着眼于城市中的古老故事和古老情调，习惯于发现城市中非城市化、非现代化的生活成份，小说家如老舍，诗人如村庚。村庚的一首诗《都市的楼》可以作为这种描写视野的凡例。“都市的楼中我看见对楼/女主人出现在凉台上/又不知从哪一座楼中/传出温柔的琴来/街上渐有巡阅的马蹄声/送了红日下去/花絮如黄昏里的胭脂/极少的落在窗外/晚风拂过一座一座/都市的楼/街上是春的留恋。”^⑮在这里，温柔的琴声，巡阅的马蹄、下落的红日、飘飞的花絮、吹拂的晚风以及“春的留恋”的意象和意境都是古典化的，在村庚的视界中现代城市的形形色色是视而不见的，因而这位诗人更象一个生

活在现代的古人，生活在城市的隐士。茅盾作为一个小说家对现代城市的诸种态象却抱有浓厚的兴趣，他欣然地接受了现代城市的诱惑，他的笔指向现代城市的特殊颜色和特殊声响。我们看到《子夜》全无中国古典小说那种市井味、乡土味和脂粉气，通篇都是与冷冰冰的金钱、股票打交道，一片寒光，与古典的艺术氛围大相径庭，读完古典作品，再读《子夜》真觉得是由鸟语花香的世界进入金属电器的世界：这是工业的城市。

出现在《子夜》中的城市形象一个突出的特点就是它的鲜艳性。色彩和光是茅盾识别城市的重要标识。“苏州河的浊水汇成了金绿色”，“电车过时，这钢架上横空架挂的电车线时时爆发出几朵碧绿的火花”，“向西望，叫人猛一惊的，是高高地装在一所洋房顶上的而且异常庞大的霓虹电管广告，射出火一样的赤光和青磷似的绿焰：Light, Height, Power!”——且不说茅盾笔下城市女性那夺目的衣着，仅这《子夜》的第一个段落就给读者留下了光色扑面的强烈印象。街头、公园、衣饰的色彩在《子夜》和茅盾其他作品中反复出现，完成了茅盾对热烈的城市生活的视觉把握。

与这种鲜艳性互为映衬的是城市形象的凶猛性。或许在茅盾的感觉中鲜艳本身就带着野蛮的侵犯与刺激的力量，何况除了色彩还有那种具有强烈冲击力的速度。在这里，“汽车意象”是一种不容忽视的典型意象，茅盾把奔驰的汽车当成了城市生活节奏以及这种节奏所具有的逼人力量的象征。“有三辆一九三〇年式的雪铁龙汽车象闪电一般驶过了外白渡桥”；“汽车戛然而止”；“汽车发疯似的向前跑”；“长蛇阵似的一圈黑怪物，头上都有一对大眼睛放射出叫人目眩的强光，噉——噉——地吼着，闪电似地冲将过来”；“汽车旋风般地前进”……《子夜》中的汽车作为一种特征性的道具，充分地体现出了城市的强力，也

圆满地实现了茅盾的意图。“汽车意象”中包含着挑战性和毁灭性，而这正是茅盾眼中城市和城市文明的特征。在不厌重复地突出了汽车的矫健姿态之后，茅盾仍觉得意犹未尽，他还毫不迟疑地展示了城市人群，人流与人物的热与力。“冲开了各色各样车辆的海，冲开了红红绿绿的耀着肉光的男人女人的海，向前进！”（《子夜》）乃至连一个无足轻重的仆人形象都表现出了足够的凶猛与敏捷：“老关忙即跳下车去，摸摸腰间的勃朗宁，又向四下里瞥了一眼，就过去开了车门，威风凛凛地站在旁边。”（《子夜》）这种城市形象带着一种不可抗拒的兽性。同鲜艳性一样，城市形象的凶猛性也并非是自足的、自在的，这里面暗含着作者对城市与乡村的下意识对比，正是在平淡而平和的乡村背景下城市才显得鲜艳而凶猛（不禁使人想起了中国古代的一个词汇：胭脂虎。城市在茅盾的笔下就是一只扑过来的胭脂虎）。这种背景，这种衬托下的城市形象在《子夜》吴老太爷进上海的情节中表现得最为充分，最有张力。

“吴老太爷进城”是《子夜》中下了重笔的情节，这段描写使城市形象凭空地凸现出来。这情节是全篇的序曲，它展现了城市的胜利或者说是展现了一个胜利的城市。这段描写充满了搏斗的气氛，充满了动作性。就在吴老太爷还在船上的时候，汽车、悍仆、华丽的女性和闪烁的霓虹灯已在岸上等候——城市在严阵以待。作者设计了吴老太爷这样一个乡村遗老其用意不在于写乡村而在于写城市，城市的形象要借助这个人物才能如此鲜明地跃然纸上，这人物是一个陪衬人物、线索人物、序幕人物。他到上海来是因为乡村的“土匪实在太嚣张”，乡村的原有秩序已经混乱；在乡村，“匪”是秩序的破坏因素，而象吴老太爷这样的乡绅则是乡村秩序的组成部分同时也是乡村生活的留恋者。连如此留恋乡村的人都不得不告别乡村来投靠城市，乡

村的这种悲剧性无言地确定了城市的强大。然而城市的强大并不到此为止，它还以它本来的质量和体积向吴老太爷压过来，给了他一个严厉的下马威并终于剥夺了他的生命。吴老太爷带着七少爷阿萱和四小姐蕙芳来到上海，走进了崭新的流线型汽车。“天哪！几百个亮着灯光的窗洞象几百只怪眼睛，高耸碧霄的摩天建筑，排山倒海般扑到吴老太爷眼前，忽地又没有了；光秃秃地平地拔起的路灯杆，无穷无尽地，一杆接一杆地，向吴老太爷脸前打来，忽地又没有了……吴老太爷闭了眼睛，全身都抖了。他觉得他的头颅仿佛是在脸脖子上旋转；他眼前是红的、黄的、绿的、黑的、发光的、立方体的、圆锥形的，——混乱的一团，在那里跳，在那里转；他耳朵里灌满了轰，轰，轰！轧，轧，轧！啾，啾，啾！猛烈嘈杂的声浪会叫人心跳出腔子似的。”（《子夜》）吴老太爷这个人物构成了再恰当不过的渠道，城市的内容由此而尽情的渲泄。

在汽车上，给吴老太爷一行最有力袭击的是城市人的衣着。四小姐对自己乡气的衣着的抱怨“象一根尖针刺入吴老太爷迷惘的神经，他心跳了”；而城市阔太太吴二小姐的夏装对吴老太爷产生了更深的刺激：“淡蓝色的薄纱、紧裹着她的壮健的身体，一对丰满的乳房很显明地突出来，袖口缩在臂膀以上，露出雪白的半只臂膊。一种说不出的厌恶，突然寒满了吴老太爷的胸膛，他赶快转过脸去，不提防扑进他视野的，又是一位半裸体似的只穿着亮纱坎肩，连肌肤都看得分明的时装少妇，高坐在一辆黄包车上，翘起了赤裸裸的一只白腿，简直好象没有穿裤子……吴老太爷眼珠一转，又瞥见了他的宝贝阿萱却正张大了嘴巴，出神地贪看那位半裸体的娇艳少妇呢！老太爷的心卜地一下猛跳，就象爆裂了似的再也不动，喉间是火辣辣的，好象塞进了一大把的辣椒。”（《子夜》）衣着是城市人的最外观，是

城市文化最直接的显示。城市的衣着是城市人生活方式的象征：象征着城市人对肉体的解放（与金钱欲、权力欲连在一起）。城市文化这最深层的东西就通过衣着这最直观的形象同时对乡村文化产生诱惑（四小姐惠芳的羡慕与七少爷阿萱的贪看）和打击（吴老太爷心的狂跳）。而在这种诱惑与打击的功能发挥中，城市强化了自己的形象。

接着吴老太爷就猝死于上海。这死亡是结论性的，这一笔最后完成了城市形象的高大。这乡村人物死亡恰好印证了城市生活的活力。吴家少奶奶《少年维特之烦恼》的城市象征性地毁灭了吴老太爷《太上感应篇》（参见《子夜》）的乡村。“吴老太爷集中全身最后的生命力摇一下头”，这是乡村对城市的一种拒绝与反抗；但这种反抗又显得多么无力：“但是谁也没有理他。”（《子夜》）借助吴老太爷这个人物，城市的画卷得以大力地展开。吴老太爷死后在上海得到隆重的礼葬，说明了城市与乡村固有的某种血缘关系；而他死后却并没有引起很大的悲痛与震动，大家嬉笑如常，生活依旧，后来的小说中竟可以一句不再提到他，又说明了城市对乡村的轻视和城市的独立性。吴老太爷与《子夜》主人公、时代英雄吴荪甫的父子关系也是意味深长的，它暗示着中国乡村与城市的父子关系：而城市是一个不肖的儿子。“儿子——城市”终于克死了“父亲——乡村”，这种文化意义上的弑父更增加了儿子的生机与强壮。

我们可以认定茅盾在这里写城市采用的是一种“非常节奏”。这种“非常节奏”在吴老太爷死后也就趋于正常，就象一列急驶的火车，在有参照的情况下它是一种非常，而失去了参照它就是一种正常，也就感觉不到它的速度了。吴老太爷就是城市生活的参照，他为城市提供了一种对比，而在他死后城市摆脱了相对性而展现了它的自足面貌。吴老太爷的葬礼上上海

各阶层会聚一堂，牵出了矛盾、斗争、爱情、离异的各种线索，各种性格的命运演进及其结局。如果说《子夜》开头主要是写乡村偶像吴老太爷的死亡，那么接下来的篇幅则主要是写城市英雄吴荪甫的失败：前者写出了城市的进步性，后者写出了城市的悲剧性。城市的形象因此而完整起来。恰如吴荪甫所代表的城市力量否定了吴老太爷一样，买办资本家赵伯韬和纱厂工人所代表的城市力量也否定了吴荪甫。这种连环情节构成了一个中国城市的完整图景：动态与静态，强大与软弱，普遍化的共性与中国化的个性。而被这种连环情节串连到一起的各种城市男性（学者李玉亭、诗人范博文、军人雷鸣等）和城市女性（交际花徐曼丽、少奶奶林佩瑶、风流寡妇刘玉英等）都完成了自己独立的性格并成为城市图景中不可缺少的构成。在《子夜》中茅盾用城市赋予他的写实主义来描写城市，取得无可比拟的成就。这种成就还不在于他第一次自觉地为小说史提供了一个饱满的城市形象，而在于他通过对城市形象的构造为中国写实主义文学创立了一个值得重视的典范。

5. 4. 渲染与炫耀

（渲染与炫耀——对城市的“在意”——强烈感与家常感——与张爱玲的对比）

如果我们继续考察茅盾小说中的城市形象，我们就会发现作者在他成功的城市塑造之中还流露出了某种复杂的心理状态。这种心理状态对他的写实主义城市描写产生了微妙的影响。或许我们还得从分析《子夜》第一章“吴老太爷进城”的描写入手来理解茅盾的心理，并估量这种心理在他创作中的作用。

在《子夜》的这一章中，茅盾借用了吴老太爷的许多幻觉

和错觉来表现城市的疯狂性和城市运动的剧烈性。仔细体味我们会觉出这里面有一种故意的渲染。他首先把乡村的代表吴老太爷写成一个瘫子，让他在乡下足不出户，对这个形象作了极端化处理；然后又让他到达上海的第一天就立刻死去——迫不及待。乡村的瘫痪用意在于烘托城市的健旺，从这样的设计中不难看出作者对城市的夸张动机。或许作者认为只有这样剧烈的撞击才能显现出城市的存在，只有这样强烈的对比才能揭示出城市在中国背景下存在的真实面貌和真实意义：是出于一种写实的意向。应该说作者这样安排是不无道理的；然而，从这种夸张的安排中我们不难看出作者对于城市的夸耀心理。联想到作者以城市人自居的观察立场，我们发现他对城市的夸耀中还包含着几分对自我的炫耀。《子夜》中写到城市风光对吴老太爷的强刺激以及由此引发的吴老太爷“说不出的厌恶”和对城市“万恶淫为首”的诅咒时，读者似乎从中感觉到了作者那种以“恶”自居的恶毒的快意。吴老太爷的痛恨是强烈的然而又是无力的，作者写到这个人物很自然地带上点儿挑逗和戏弄，于是也就不自觉地流露了城市人残酷的优越感。这种设计毫无疑问会使我们看出作者与城市的某种同一；但是，从另一个角度看，同样是从这种设计中我们看出了作者与城市的某种距离。他用这样的非常节奏来夸耀城市暴露了他对城市的“在意”，而这种“在意”又意味着某种不能完全溶入，完全忘我的缝隙。“风吹来外滩公园里的音乐，却只有那炒豆似的铜鼓声最分明，也最叫人兴奋”。（《子夜》）作者自己面对城市就有几分这样的兴奋感，而兴奋因为新鲜，新鲜源于陌生：作者在字里行间无意中泄露了他的内心秘密。《子夜》中茅盾还往往爱用“怪”字来形容城市，表现出他还不能完全适应城市、化入城市的潜意识：“浦东的洋栈象巨大的怪兽”；“几百个亮着灯光的窗洞象几百只

怪眼睛”；“近他身旁有一个怪东西”。这种“古怪观”表露了作者实在同吴老太爷尚有些微相似之处：说到底他也是一个城市的“外来者”；或许正是为了掩盖并且消除这种相似，他才果断地宣判了吴老太爷死刑并立即执行。

茅盾肯定是对自己的城市人身份怀着几分不易觉察的不自信，所以他在《子夜》中写城市就采用“非常节奏”；这种节奏不仅可以从他的叙述调子和叙述语言中看出来，而且可以从他的标点符号中看出来：他用了很多的感叹号。过多的感叹号并不能真正引起读者的共鸣，反而会暴露作者的贫乏与急迫，暴露他内心的不从容与不踏实。

总的看来，茅盾充分写出了城市的强烈感，却没有充分写出城市的家常感。写强烈感可以带有一定的表演性、夸张性且可以依照一定的格式，因而比较易于实现；而要写出家常感则需要掌握对象的丰富性、复杂性以及匪夷所思的诸多委曲：这往往要土生土长、深得个中三味的人才能办到。把茅盾笔下的城市与张爱玲笔下的城市对比一下就可以看得比较清楚。张爱玲生于北平，长在上海，且在香港读过书，城市就是她的家，城市的一切成了她先天的心理甚至生理需要：“我每天听不见电车的声音就睡不着觉。”^⑧她的小说对城市不是一种感官印象而是一种心理把握，她的文字不是一种记述语调而是一种回忆语调：不动声色，不急不迫，把无限的曲折都娓娓道来，不浮嚣，不夸张。因而张爱玲的城市是一个具有某种宁静感的城市，她把城市看成一种当然的，本来的存在，她把城市当成了一种自然。她的城市小说颇多故事却少有惊讶，她的小说包含了城市中无数郑重而轻微的骚动，尖锐却未有名目的斗争。尽管她把自己的小说集取名《传奇》，但我们心里都明白她的小说乃是“叙常”。而茅盾的城市小说，尽管是写实主义的，却颇带有几分传

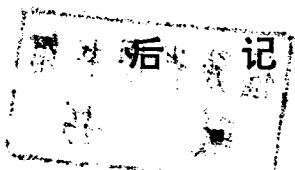
奇的成份（这种主观化的传奇性与前文提到过的理念化的枯燥感是同出一源的）。

比较起来看张爱玲的城市写实比茅盾的城市写实要纯粹一些。然而，换一个角度看，茅盾的城市写实比张爱玲的城市写实要伟大一些。纯粹尽管纯粹，张爱玲却没有茅盾那种磅礴的气势和辽阔的视野。更何况茅盾是一个先驱，张爱玲是一个后学。从对后来者的影响上来看，先驱者的成就和缺陷都同样是宝贵而积极的遗产。

注释：

- ①《新文学大系导言集》109页。
- ②《自然主义》33页，昆仑版。
- ③同上书，30页。
- ④茅盾《我的小传》，《文学月报》创刊号。
- ⑤见《文萃》1卷8期茅盾文。
- ⑥见《现代》1卷2期茅盾文。
- ⑦《茅盾散文速写集》65页，人民文学版。
- ⑧茅盾《我怎样写春蚕》，《文萃》1卷8期。
- ⑨参见茅盾《我走过的道路》，人民文学版。
- ⑩同上书，53页。
- ⑪同上书，28—29页。
- ⑫同上书，27页。
- ⑬同上书，115页。
- ⑭同上。
- ⑮《学生杂志》7卷9期茅盾文。
- ⑯⑰同上。
- ⑱茅盾《回忆录（十三）》，《茅盾研究专集》卷一上册。
- ⑲茅盾《子夜是怎样写成的》，《新疆日报》1939年6月1日。
- ⑳同上。
- ㉑㉒同注⑱。

- ⑳同注⑱。
- ㉑同注⑱。
- ㉒茅盾《回忆录（十）》，《茅盾研究专集》卷1上册613页。
- ㉓《小说月报》13卷7期茅盾文。
- ㉔同上。
- ㉕《小说月报》12卷1期茅盾文。
- ㉖同注⑱。
- ㉗《茅盾散文速写集》126页。
- ㉘茅盾《乡村杂景》，《申报月刊》2卷8期。
- ㉙同上。
- ㉚许地山《求乞者》，《水星》1卷1期。
- ㉛参见《许地山选集》。
- ㉜茅盾《红叶》，《小说月报》20卷4期。
- ㉝茅盾《谈月亮》，《申报月刊》3卷10期。
- ㉞茅盾《卖豆腐的哨子》，《小说月报》20卷2期。
- ㉟见《水星》1卷1期。
- ㊱见张爱玲散文集《流言》。



1988年我24岁时，在严家炎老师指导下写下了这些东西，后来在谢冕老师的督促下整理、修改。借这书出版的机会，我谨向我的这两位导师致以谢意。他们不同的为文风格都曾对我产生过深刻的影响，都是我心向往之的治学境界。或许我不算个好学生，但我将不断地努力。在读书期间的每一个关键时刻，严老师和谢老师都给予我坚决而有力的帮助，许多情景至今历历在目。使我难忘的还有北大中文系的孙玉石老师、袁行霈老师、乐黛云老师、钱理群老师和曹文轩老师，我怀着感激的心情牢记着毕业时他们为我做的事、对我说的话。

1990年，我同现在单位的刘耕路老师谈话，他曾对我提出过一番告诫，他说：“你要清醒。古人说‘十岁的神童，二十的才子，三十的庸人，四十的老不死’。你得想办法避免这后两条。”于是几年来逃避庸人命运成了我生活的主题。今年我已二十九岁，觉得很惶恐。我很明白“逃避庸人”不仅需要保持青年的勇气和敏锐，而且需要拥有成年的丰富、渊博和深刻。——这也正是我所追求的。并愿我能永远拥有旺盛的求知欲望和思想欲望，拥有经历并且表达人生的强烈的内心驱动，一如少年时代。

最后向本书的责任编辑胡卓识女士和丛书副主编李杨先生表示感谢。

作者

1993年5月于北京大有庄

20世纪中国文学丛书

主编/谢冕 副主编/李 杨

I207·
79

● 新世纪的太阳

——20世纪中国诗潮

谢 冕著

● 丰富的痛苦

——“堂吉诃德”与“哈姆雷特”的东移

钱理群著

● 无边的挑战

——中国先锋文学的后现代性

陈晓明著

● 在边缘处追索

——第三世界文化与当代中国文学

张颐武著

● 锁链上的花环

——启蒙主义文学在中国

韩毓海著

● 都市的迁徙

——现代小说与城市文化

李书磊著

● 灵魂的挣扎

——中国20世纪文学中的现代主义

王富仁 王光东著

● 抗争宿命之路

——现实主义与20世纪中国文学

李 杨著

● 艰难的指向

——“新诗潮”与20世纪中国现代诗

王光明著

● 圣地之外

——20世纪中国文学的寻根意向

张 珏著

ISBN 7-5387-0666-8

I·622 定价：4.30元