

# 鲁迅第一人称小说的复调问题

吴晓东

**内容提要** 鲁迅第一人称小说中的叙事者“我”与人物之间构成了一种对话与潜对话的关系模式，这种关系模式既是处理小说中不同的甚至彼此冲突的声音的方式，也使小说中的对话性与辩难性得以“形式化”，其中蕴涵了一种第一人称叙事的复调诗学。在这种复调的背后，是“我”与人物构成的对话性的境遇关系，由此可以进一步引发出鲁迅小说文本中的主体建构问题。

鲁迅小说中的复调问题在近些年研究中得到了关注，如严家炎先生的《复调小说：鲁迅的突出贡献》一文<sup>①</sup>，即是从总体上把握鲁迅小说的复调特征。本文则限于讨论鲁迅包括《狂人日记》和《伤逝》在内的第一人称小说。在我看来，鲁迅的第一人称小说更吻合于复调理论，也更有可析性。

所谓小说中的复调，按巴赫金的研究，其基本含义是指一部小说中有多种独立的、平等的、都有价值的声音，这些声音以对话和辩难的关系共存<sup>②</sup>。鲁迅第一人称小说的复杂性即多从这些复调式的声音中来。这些具有充分价值的不同声音既各自独立而又彼此对话与参照，在鲁迅的小说中组成了一个多声部的话语世界。这些对话或辩难的声音，在鲁迅的小说中大致以两种形式存在，其一是人物的对话形式，如《在酒楼上》中“我”与吕纬甫的对话，《祝福》中“我”与祥林嫂的对话以及《头发的故事》中“我”与N先生的对话。其二则是小说文本的结构形式。如在《狂人日记》中，我们固然在小说主体部分听到的是狂人的声音，但是鲁迅又在日记前加了一个小序做出交代，称这不过是一个被迫害狂的呓语。这就在某种意义上构成了对狂人声音的解构，从而使小序和正文之间生成了

一种小说结构和形式层面的潜对话关系。又如《伤逝》的副标题“涓生的手记”，它的存在不仅提示了《伤逝》是一部手记体小说，而且意味着小说之上或小说之外还有一个更超越的观察者在审视着“手记”中讲的故事，形成的是一种类似布莱希特表现主义戏剧中的间离效果。这个“间离”的观察者可以是叙事学意义上的隐含作者，也可以是理想读者，小说的理想读者可以通过小说的副标题洞见作者的叙述策略，进而把作者的立场与涓生的表白区分开来，不至于把涓生的姿态完全等同于作者的态度，保持与小说中涓生叙事的距离，从而才可能以理性的眼光审视涓生。而这种审视的态度，正是小说作者的态度，因此可能也是作者要求读者应该具有的态度，使读者成为一个更超越的观察者。副标题“涓生的手记”的另一个作用则在于，它使“手记”中的记述成为一个已经尘埋了的过去时的文本，因此这个更超越的观察者也有可能是现在的涓生，从而使小说生成了两个“我”，一个是手记中叙述的过去的“我”，一个是把手记呈现给读者的现在的“我”，两个“我”之间也有可能构成潜在的对话关系。第一人称叙事的魅力之一就是不同时间位置的两个“我”之间的这种对话关系<sup>③</sup>。一个现在时中“我”的存在，意味着小说的回忆有一

个最终的参照和判断尺度。有一个理想化的站在最后的制高点上的主体的存在。正是这一潜在的主体观照着手记中的故事，使“我”的回忆纳入一个更超越的叙事框架中，获得了再度阐释的可能性，从而增添了文本释义的复杂，并使小说有了两个释义空间：一个是手记中的过去时态的阐释空间，一个是现在时的阐释系统。两个系统之间构成的也是一种潜在对话关系。

在巴赫金看来，这种在形式层面生成并固定下来的潜在或内在的对话关系，比表面上有两个人物在小说中对话更值得重视，从而构成了更具有诗学意义的形态。正如巴赫金所说：“恰恰是话语这种内在的对话性，这种不形之于外在对话结构、不从话语称述自己对象中分解为独立行为的对话性，才具有巨大的构筑风格的力量。”<sup>④</sup>从这个意义上理解，鲁迅小说中的复调也同样构成了一种风格，具有从诗学层面进行深入阐释的可能性。

## 一 第一人称叙事的潜在对话模式

在鲁迅的第一人称小说中，《在酒楼上》是值得深入阐发的一部。小说中叙事者“我”与人物吕纬甫的对话与潜对话，也构成了一个合适的切入点。《在酒楼上》潜藏着的多重语义，在很大程度上与小说潜在的对话性相关。

与《孤独者》、《祝福》、《故乡》等小说一样，《在酒楼上》也是由第一人称“我”来讲述他人的故事。但有意思的是，“我”又是小说中一个同样值得分析的形象。在重视几篇小说中被叙述出来的魏连没、祥林嫂、闰土、豆腐西施、吕纬甫等人物的同时，也需要对叙事者“我”的作用加以关注。在这几篇小说中，“我”是不是一个纯粹的叙事者？除了叙事之外，“我”是否还是一个有主体性的独立形象？“我”是否还生成了其它的结构性的功能？“我”与小说人物之间生成的是怎样一种关系？对于这些问题的解答，《在酒楼上》提供了一个极好的个案。

在《在酒楼上》中，尽管“我”主要讲述的是吕纬甫的故事，但是作者同时对“我”也倾注了别

样的关切。小说一开始就交代了“我”的身份背景和心理状态：“我”从北地向东南旅行，绕道访了家乡，就到了离家三十里，当年曾经在这里的学校里当过一年教员的S城。“深冬雪后，风景凄清”，在“懒散和怀旧的心绪”中，“我”独上一家以前熟识的叫一石居的小酒楼。小说这时描绘了楼下废园中老梅斗雪的风景，进而引入了对“我”的心理描写：

我转脸向了板桌，排好器具，斟出酒来。觉得北方固不是我的旧乡，但南来又只能算一个客子，无论那边的干雪怎样纷飞，这里的柔雪又怎样的依恋，于我都没有什么关系了。我略带些哀愁，然而很舒服的呷一口酒。

小说很自然地叙事过渡到心绪，羁旅之愁的刻绘为接下来与吕纬甫的相逢奠定了心理期待。而上述对叙事者的勾勒，一方面使“我”构成了小说中独立的人物形象，另一方面则为与吕纬甫的邂逅和对话提供了必要的前理解。叙事者“我”与吕纬甫接下来的邂逅构成了一种情境，进而生成了潜在的对话性。这种对话性主要还不是指小说中我和吕纬甫的对话，两个多年不见的朋友一下子突然相逢，肯定有寒暄，这种寒暄当然称不上复调意义上的对话性。而且，在小说中，叙事者与吕纬甫的寒暄很快就变成了吕纬甫的独白。这时“我”的作用在表面上看只是把吕纬甫的独白串联起来，体现的是纯粹的叙述功能。

由此，《在酒楼上》变成了由“我”叙述出来的吕纬甫所讲述的两个故事，一个是他千里迢迢回故乡为三岁就死去的小弟弟掘墓迁坟的故事；一个是他为了满足母亲的心愿给母亲当年邻居的女孩子顺姑送剪绒花的故事。这两个故事构成了小说的主体部分。从启蒙立场着眼，写这两件事是为了表现吕纬甫的“颓唐消沉”，“随波逐流地做些‘无聊的事’”，“然而，当我们暂时忘掉叙事者潜在的审视的目光，只关注吕纬甫讲的故事本身，就会感到这其实是两个十分感人的故事，有一种深情，有一种人情味，笼罩着感伤的怀旧情绪。我们猜测，《在酒楼上》有可能是鲁迅最个人化的一篇小说，吕纬甫所做的两件事可能是鲁迅所真正激赏的带有鲜明鲁迅特征的事情，让人感受到一种诗意的光芒。”<sup>⑤</sup>

尤其是第一个故事中的“掘墓迁坟”，更是具有象征性意义的行为：

我当时忽而很高兴，愿意掘一回坟，愿意一见我那曾经与我很亲睦的小兄弟的骨殖：这些事我生平都没有经历过，到得坟地，果然，河水只是咬进来，离坟不到二尺远。可怜的坟，两年没有培土，也平下去了。我站在雪中，决然的指着他对土工说，“掘开来！”我实在是一个庸人，我这时觉得我的声音有些希奇，这命令也是一个在我一生中最为伟大的命令。但土工们却毫不骇怪，就动手掘下去了。待到掘着圪穴，我便过去看，果然，棺木已经快要烂尽了，只剩下堆木丝和小木片。我的心颤动着，自去拨开这些，很小心的，要看一看我的小兄弟。然而出乎意外！被褥，衣服，骨骼，什么也没有，我想，这些都消尽了，向来听说最难烂的是头发，也许还有罢，我便伏下去，在是该枕头所在的泥土里仔仔细细的看，也没有。踪影全无！

鲁迅把握墓的细节和吕纬甫的心理写得如此细致，而“一生中最伟大的命令”也是有些夸张的措辞，理解这种夸大其词须要了解“坟”的意象在鲁迅作品中的象征性含义<sup>⑥</sup>。联系鲁迅的其它文本，可以认为，“坟”是过去生命的象征，坟中沉埋的是生命记忆。鲁迅在《坟·题记》中即称他之所以“造成一座小小的新坟”，“一面是埋葬，一面也是留恋”。掘坟的行为则表征着对已逝生命的追寻，挖掘的是自己的生命记忆。而挖到最后，坟中“踪影全无”，用鲁迅习用的语汇来说，即“空空如也”。这一细节也多少反映了鲁迅惯常的“虚空”的心理体验。因此，有理由说吕纬甫身上是有鲁迅的影子的。吕纬甫的声音可能更代表鲁迅心灵深处的某种声音。同时，当吕纬甫连篇累牍地讲述自己的故事，在呈现自己的生存境遇时，吕纬甫就在自白中成为一个独立的主体。读者由此几乎不再听到叙事者的声音，以至于有可能忽略“我”的存在，全神贯注于吕纬甫的故事。

但这并不意味着叙事者的“声音”完全消失。与陀思妥耶夫斯基笔下的叙事者不同，在陀思妥耶夫斯基的小说中，叙事者声音往往是真正隐退的，

这种隐退标志着陀思妥耶夫斯基在小说中力图回避自己的主观声音、价值立场、道德判断，他只让人物自己说话，他的小说由此呈现出巴赫金所说的“众声喧哗”的对话性。巴赫金的“复调”理论，指的正是陀思妥耶夫斯基小说中话语杂陈的对话特征。陀思妥耶夫斯基的不同人物的声音都是自足的，往往都有存在的合理性，又都在与其他声音辩难，更重要的是与作者辩难。而作者则往往回避自己的价值倾向，因此你搞不清他到底赞成哪一个人物的立场，或者说人物的立场都是作者的立场。巴赫金认为这表明了作者其实是在内心深处进行自我辩难。这种辩难性和复调性标志着某种统一的一元性的真理被打碎了，没有什么人掌握唯一正确的真理。从复调性的角度来看，很难说小说中哪个人物代表作者的声音，称某个人物是作者的化身或者影子的说法是很难成立的。任何一个人物都只是小说中的一个人物而已，没有谁能代表权威立场，更不代表某种真理性，正像昆德拉说的那样：“小说，是个人想象的天堂，在这块土地上，没有人是真理的占有者……但所有人在那里都有权被理解。”<sup>⑦</sup>

但是《在酒楼上》的区别在于，我们从小说中是能够感受到叙事者的声音与态度的，之所以说“感受到”，是因为鲁迅没有让叙事者“我”直接发表评论。小说写出来的是吕纬甫的自说白话，但从吕纬甫的独白中可以感受到叙事者是有立场的，而这种立场恰恰对吕纬甫构成了压迫。小说中写吕纬甫讲完自己从太原回故乡给三岁就死掉的小弟弟迁坟的故事后，吕纬甫有这样一段话：

阿阿，你这样的看我，你怪我何以和先前大不相同了么？是的，我也还记得我们同到城隍庙里去拔掉神像的胡子的时候，连日议论些改革中国的方法以至于打起来的时候。但我现在就是这样了，敷衍敷衍，模模糊糊。我有时自己也想到，倘若先前的朋友看见我，怕会不认我做朋友了。——然而我现在就是这样。

从中可以看出，叙事者“我”是有自己的态度的，但他的态度却是通过吕纬甫的话间接表现出来的。当然也可以说这是吕纬甫感到心虚，在当年一起参加革命的老战友面前自觉地意识到自己的颓唐。所以吕纬甫的独自中有一种自我辩难的成分，

正像《祝福》中的“我”以及《伤逝》中涓生也有自我辩难的声音一样。这种自我对话和申辩，按巴赫金的说法，也是一种复调的对话性的表现。

对话性与辩难性在鲁迅小说中之所以值得关注，是因为它是处理不同的甚至彼此冲突的声音的方式。在吕纬甫的自我辩难背后，其实有一种个人空间和公共空间，私人话语和革命话语，个人行为 and 群体行动的冲突，同时也是个人记忆和集体记忆，诗意叙述与宏大叙述的冲突，或者说个人趣味、心灵归宿与社会责任、道义承担之间的冲突。《在酒楼上》的潜在的对话性正是边缘话语与主流话语之间的冲突与潜在的对抗。在小说中这种对抗正是通过叙事者“我”与吕纬甫的对话性结构委婉曲折地表达出来的。吕纬甫的话语尽管处在被压抑的状态，但是它毕竟得到了宣泄的途径，也就被间接地彰显出来。它在被质疑和否定的同时，也就有可能获得存在的历史性与合理性。如果只看到鲁迅对吕纬甫的颓唐持一种批评的态度，就很难意识到这种对话性的冲突以及吕纬甫个人记忆和诗意叙述存在的合理性。

吕纬甫的两个故事表现的是对伦理、温情以及个人日常生活和个体记忆的回归，但他的个人化记忆以及他故事中的渴望和诗意在小说中面临的是启蒙主义的宏大叙事的压迫，其存在的合法性同时又是被小说叙事者“我”甚至被吕纬甫自己深刻质疑的。这种质疑，除了体现着主流话语与边缘话语之间的冲突与潜在的对抗之外，也体现了鲁迅自反性的思维习惯。鲁迅的艺术思维的特质和魅力也正正在此，他往往在提出一个命题的同时，又对这个命题加以反思和怀疑。而这种反思和怀疑的过程，在鲁迅这里即是一个自我对话的过程。《野草》尤其是这种自我怀疑和对话的经典文本。而在小说中，这种对话性则面临着一个吻合于小说体裁的形式化的过程。而叙事者“我”与人物间的对话与潜对话的关系模式，就是一个“形式化”的有效方式。尽管对话往往并没有真的发生，如《在酒楼上》；或者更是发生在叙事者的内心深处，如《故乡》和《祝福》。这就是鲁迅第一人叙述的潜对话的模式。

## 二 反传统与传统认同的冲突

《在酒楼上》曾经备受海外学者的关注，譬如林毓生和李欧梵都集中讨论过吕纬甫的内在声音表现出的更复杂的意识，进而探讨鲁迅思想意识的复杂性。

在《中国意识的危机——“五四”时期激烈的反传统主义》一书中，林毓生把鲁迅的意识分为三个层次：第一个是显示的层次，或者说是有意识层次，鲁迅的激烈的反传统主义即属于这种显示的层次。第二个是隐示的层次，是虽然有意识但鲁迅没有明言的层次。第三个是下意识的层次<sup>⑧</sup>。

林毓生富有启示意义的是他谈论鲁迅意识的前两个层次——显示的层次和隐示的层次——的冲突。在显示的层次上，鲁迅表现出的是彻底的激烈的反传统，但是在隐示的层次上，却表现出“献身于中国知识和道德的某些传统价值”<sup>⑨</sup>，用林毓生更通俗的说法是一种“念旧”，即对传统价值的热情。这就在鲁迅的意识中产生了一种强烈的紧张。讨论这种紧张关系是很吸引人的，因为林毓生认为，这种紧张不是形式上或者逻辑上的矛盾。我认为这是一种价值结构意义上的紧张关系。在某种意义上说，这种紧张构成了鲁迅思想冲突的核心内容，至少在五四新文化运动时期是解读鲁迅的关键性问题。这种冲突构成的张力会把鲁迅拉向哪里？鲁迅有没有解决这种紧张关系？他又是如何解决的？林毓生认为，研究鲁迅如何应对这种紧张，对于了解鲁迅复杂的意识具有关键性的作用。他的做法是通过细读鲁迅的一篇小说来讨论这个问题，这篇小说就是《在酒楼上》。

林毓生和李欧梵都十分看重周作人在《鲁迅小说里的人物》中提供的证据，即《在酒楼上》中的迂坟的故事和送剪绒花的故事“都是著者自己的”。李欧梵由此认为“在主人公对自己过去经历的叙述中，潜藏着鲁迅生活的许多真实插曲”，“甚而在某个情节中，叙述者和主人公都成了鲁迅自身的投影，他们的对话纯然是戏剧性的作者本人的内心独自”<sup>⑩</sup>。林毓生也据此进行推断，认为鲁迅借助吕

纬甫的故事来表现自己的意识，因此可以把小说中吕纬甫和叙事者“我”的对话，看成是鲁迅在他自己心中所进行的交谈。换句话说，“我”与吕纬甫都反映着鲁迅的思想，而吕纬甫所表现出来的“念旧”，正是鲁迅的复杂意识的隐示的层面。吕纬甫的矛盾在于他曾经是个到城隍庙里拔掉神像的胡子的反传统的斗士，因此，他所做的迁坟之类的事情与他的曾经有过的革命信仰是冲突的。吕纬甫的这种冲突在林毓生看来当然也正是鲁迅的冲突，它体现出的是反传统和传统的认同之间的冲突。

我们以往习惯于把鲁迅反传统和“怀旧”的冲突看作是情感和理智的矛盾，即在情感上眷恋中国的过去而在知识上信奉西方的价值。比如汉学家赖文森（Joseph Levenson）也是用这种模式来解释这种鲁迅式的紧张和矛盾的，这就是我们熟悉的所谓“历史”和“价值”的二分法。但是林毓生对这种二分法却有所质疑，他认为用历史与价值的二分解释鲁迅的冲突是不顾具体历史根源的复杂性的一种僵硬解释，因为鲁迅意识中的冲突，并不在于情感和思想这两个范畴之间，而在于思想和道德的同一范畴之内。换句话说，鲁迅的反传统和认同传统，都是出于“理性上的考虑和道德上的关切”<sup>①</sup>，而不涉及情感领域的问题，它是价值和理性的同一层面的问题，因而它是不可解决的。它是一个真正的康德意义上的二律背反，即传统在鲁迅这里完全构成了两个对立的命题。一个命题是：传统是必须抛弃的，它引发的正是五四的文化逻辑：彻底反传统的激进主义文化姿态；而另一个命题则是：传统是应该继承的，用林毓生的话来说，“中国传统的完整秩序业已崩溃，但它的某些成分未必就丧失其同一性和影响力”。这是两个对立的命题，所以它是无解的。也许在今天会有许多人问为什么无解？我们完全可以扬弃坏的传统，继承好的传统，对传统完全可以一分为二。我认为这是对待传统的一种理想化态度，不符合五四的历史语境和文化逻辑。正如林毓生所指出的那样，鲁迅意识的冲突“是20世纪中国文化空前危机的象征”，这种危机在当时的绝大多数激进主义者看来正是传统的整体性危机，它在五四激进主义知识分子那里形成的是一种整体观思想模式，不可能寻求一个多元论的解决冲

突的方法。林毓生称，因而在鲁迅的思想中无法产生可供选择的分析范畴，所以鲁迅的意识的危机仍然没有缓解，而中国文化的危机则必须借助于与传统彻底决裂才能最终解决。但这就意味着把传统的价值无差别地全盘抹杀，就像在90年代的文化保守主义者那里传统一下子又都成了好的东西一样，都是二元对立的思维模式的结果。

五四的彻底反传统可以说是一种文化意义上的弑父行为，它最终必然在反传统的一代人心里造成逆反体验，造成鲁迅式的冲突、紧张甚至分裂。而鲁迅的这种分裂是更深刻的，因为它是价值和思想同一层面之内的分裂。如果仅是理智和情感的冲突到好办了，人们最终总会在理智和情感之间做出反应和选择，要么遵照理智，要么屈从情感。尽管选择的痛苦无法避免，但总是可以选择的。相比之下，价值层面的冲突则显然是更要命的。所以研究者常常说鲁迅是分裂的，痛苦的，冲突的，矛盾的，他的思想总是处在一种内在的紧张状态之中，而且是不可调和的，其根本的原因正是价值层面的紧张与冲突。这是现代人的宿命，它也是属于尼采的，属于卡夫卡的，属于王国维的，当然也是属于鲁迅的。但也正是这种冲突造就了这些世纪思想者的深刻<sup>②</sup>。

### 三 第一人称叙事的诗学

林毓生对《在酒楼上》的分析存在的问题是把吕纬甫完全认定为作者鲁迅。小说中的吕纬甫表现出对传统价值的认同，林毓生由此推断说：“鲁迅自己一生中从未在理智和道德上违反这种传统价值，因为他就是小说中的吕纬甫。”<sup>③</sup>这种三段论式的演绎未免有简单化之嫌，小说文本因此直接成为思想史研究的材料。

如果说林毓生对《在酒楼上》的文本解读指向了思想，那么另一种方式则是指向形式。林毓生的问题也许正是出在对小说的形式问题的忽略，叙事者“我”在小说中的功能尚未进入他的视野，因此，他的分析无法解决小说中反映出的思想冲突和紧张关系以及复杂和矛盾的话语到底是如何具体地

落实在小说的形式层面的<sup>⑩</sup>。具体到《在酒楼上》，小说所透露出的反传统和怀旧之间的紧张正形式化为叙事者“我”与吕纬甫的对话关系，这是一种小说内在的结构性关系，是一种形式化的要素。而对《在酒楼上》的解读试图提升到形式诗学的层面，就不能只关注吕纬甫的故事。从小说诗学的角度着眼，更应引起重视的恰恰是叙事者“我”。由于“我”的存在，吕纬甫讲述的故事便被置于叙事者再度讲述的更大的叙事框架中。吕纬甫的故事便成为以“我”为中介的故事。一方面吕纬甫的故事经过了叙事者“我”的再度转述，另一方面，“我”同时也充当了一个审视者的角色，吕纬甫的自我申辩、自我否定正因为他一直感受着“我”的潜在的审视的目光<sup>⑪</sup>。从而“我”与吕纬甫之间呈现为一种内在的对话关系，这种对话性一方面表现为小说的叙述形式，另一方面则表现为价值观念上的对话，小说的更深层的语义正由这种关涉价值观的对话关系显示。而小说中的“我”与吕纬甫的潜在的对话，最终可以看作是作者两种声音的外化。“我”和吕纬甫的辩难，正是作者的两种声音在对话，在争辩，在冲突，而且很难说哪一种是主导性声音。前引李欧梵的话称“叙述者和主人公都成了鲁迅自身的投影，他们的对话纯然是戏剧性的作者本人的内心独白”，论者是从内心独白的意义上理解对话的，但是这种说法解释不了为什么鲁迅费尽周折地把本来的内心独白对话化？为什么鲁迅不让吕纬甫直接来呈示内心独白，而偏偏要动了一个叙事者来叙述吕纬甫讲的故事？李欧梵和林毓生强调的都是叙事者“我”与吕纬甫的同一性，而小说的对话性本身指向的更是差异性，就是说，当鲁迅可能认同吕纬甫的诗意叙述和个人性话语的同时，他也在反省这种话语，小说中的“我”在很大程度上代表的就是反省的立场，从而使“我”与吕纬甫的话语之间表现出一种辩难性。这就是在小说的叙述层面以及价值层面所生成的叙事者“我”与人物的潜对话关系。

在鲁迅第一人称叙事小说中，“我”与他者的话语总体上构成了一种对话性的复调关系，进而生成了一种复调的诗学。正像巴赫金所说：“不同‘语言’（不管是什么样的语言）之间是可能产

生对话关系的（一种特殊的对话关系），也就是说它们可能被看作是观察世界的不同视角。”<sup>⑫</sup>对话性的存在，使鲁迅小说中并置了双重甚至多重声音，这些矛盾、冲突的话语和声音，印证了巴赫金复调诗学所阐释的多声现象和杂语现象，决定了鲁迅观察世界的多维视角，也决定了鲁迅小说世界的开放性和多重阐释性，很难以单一的价值标准作最终裁决。在鲁迅小说中你时时会意识到存在两种话语，两种言说的方式，两种文体，两种语义系统，最终就像《在酒楼上》表现出的那样，有两种价值体系，这两个维度之间就有一种辩难性。这种辩难也包括人物以及叙事者的自我辩难，如吕纬甫、涓生的自我辩解。尤其是涓生更是像陀思妥耶夫斯基笔下受良心、道德感谴责的人物。《祝福》中的叙事者“我”也表现出类似的特征：

我很悚然，一见她的眼钉着我的，背上也就遭了芒刺一般，比在学校里遇到不及豫防的临时考，教师又偏是站在身旁的时候，惶急得多了。对于魂灵的有无，我自己是向来毫不介意的；但在此刻，怎样回答她好呢？我在极短期的踌躇中，想，这里的人照例相信鬼，然而她，却疑惑了，——或者不如说希望：希望其有，又希望其无……。人何必增添末路的人的苦恼，为她起见，不如说有罢。

魂灵的有无，我不知道；然而在现世，则无聊生者不生，即使厌见者不见，为人为己，也还都不错。我静听着窗外似乎瑟瑟作响的雪花声，一面想，反而渐渐的舒畅起来。

祥林嫂的发问，在“我”的内心中掀起了波澜，“悚然”、“背上也就遭了芒刺一般”、“惶急”、“踌躇”等语，都表明作者遭遇了表达的困境，背后则是良知的困扰。而颇费踌躇的措辞，欲言又止的句式，含糊其词的语义，进退维谷的姿态，都展示给读者一个内心声音复杂化的叙事者形象。《祝福》中的“我”除了承担叙事的功能外，也一直显示着自己的主体化的声音，尽管这是一种暧昧不明的声音。这种暧昧不明也是叙事者遭遇价值困境，进而进行自我辩难的反映。而从另一个角度说，“我”其实也一直在心中与祥林嫂进行潜在的对话，只是没有被说出，这未说出的声音更表明了叙事者

的一种非确定的态度和立场。可惜这个声音是不充分的，所以它有一种未完成性<sup>①</sup>。独立分析鲁迅的任何一篇第一人称小说，“我”的形象都有一点单薄。但是，如果总体上考察《故乡》、《在酒楼上》、《孤独者》、《祝福》等小说的第一人称叙事，“我”就形成了一个第一人称叙事者系列，可以称之为“归乡”叙事模式中的叙事者。把这些小说放在一起读，叙事者“我”的形象就更值得分析了。“我”主要是讲述他者的故事，但也同时在展示叙事者自我的心路历程，总体上就呈现出一个在困惑和痛苦中彷徨的现代人的形象，一个寻路者的形象。《故乡》的结尾“希望是本无所谓有，无所谓无的。这正如地上的路；其实地上本没有路，走的人多了，也便成了路”以及《彷徨》的题记“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”都突现了这个寻路者的形象。而“路”的意象也隐喻着精神与灵魂的探索。李欧梵就说：可以把鲁迅的“虚构小说的行动看作是精神上‘探索灵魂’过程，既是探索他的民族的灵魂也是探他个人的灵魂。”<sup>②</sup>如果说在一部小说中“对意义的探求始终是由叙事者承担的”<sup>③</sup>，那么在鲁迅的第一人称小说中，这个探索意义的承担者就是叙事者“我”。这就是第一人称叙事者所承载的意识形态功能<sup>④</sup>。对第一人称的考察因此不单是纯粹的叙述学以及形式诗学的问题，正如刘禾所提示的那样，第一人称背后还有政治学<sup>⑤</sup>。第一人称堪称是意识形态想像的最理想的载体，在它的身上，凝聚着文学作品中思想形态和结构形式之间的紧张关系。

鲁迅的第一人称小说的复调特征表明，作为一种文本形式存在的小说在结构层面必然生成某些形式化的要素，从而把小说结构成一个内在统一体。文学作品中内在化的思想和结构性的紧张关系最终总会在形式层面表现出来，在这个意义上，形式总是内化了社会历史内容的“有意味的形式”。正像杰姆逊（詹明信）在评价卢卡奇时所说：“卢卡奇教给了我们很多东西，其中最宝贵的观念之一就是艺术作品（包括大众文化产品）的形式本身是我们观察和思考社会条件和社会形势的一个场合。有时在这个场合人们能比在日常生活和历史的偶发事件中更贴切地考察具体的社会语境。”“卢卡奇对我

来说意味着从形式入手探讨内容，这是一个理想的途径。”<sup>⑥</sup>作为西方马克思主义学者的杰姆逊最终关注的是政治、经济、文化、意识形态诸种领域，但是他的方法论中最重要的特征之一是从不放逐形式与审美问题：“我历来主张从政治社会、历史的角度阅读艺术作品，但我决不认为这是着手点。相反，人们应从审美开始，关注纯粹美学的、形式的问题，然后在这些分析的终点与政治相遇。”也正是在这个意义上，杰姆逊格外重视布莱希特：

人们说在布莱希特的作品里，无论何处，要是你一开始碰到的是政治，那么在结尾你所面对的—定是审美；而如果你一开始看到的是审美，那么你后面遇到的一定是政治。……而我却更愿意穿越种种形式的，美学的问题而最后达致某种政治的判断。<sup>⑦</sup>

尽管如此，形式的和美学的问題在杰姆逊那里仍还有手段的迹象，而我认为形式本身正是本体和目的。正像罗兰·巴尔特在《写作的零度》中所说：“写作在本质上是形式的道德。”形式所积淀和凝聚的“意味”更内在也更稳定，形式所隐含的东西往往更深刻，形式最终暴露的东西往往也更彻底，形式更根本地反映了作家的思维方式和认知世界传达世界的方式。

以“表现的深切和格式的特别”著称的鲁迅小说正是认知与传达世界的形式化的方式，其经典性和成熟性正表现在思想内容的形式化。鲁迅的意识形态想像通常是在形式层面得以沉积，这构成了鲁迅小说经得起审美批评和形式研究的重要原因。所以本文的目的不是要确证鲁迅的小说也有复调性，不是为了证明他和陀斯妥耶夫斯基一样了不起，而是探讨鲁迅的小说思维与文本形式的关系，探讨鲁迅话语世界的复杂性、对话性甚至冲突性以及探讨鲁迅呈现世界的特殊方式，进而探讨内在的紧张、冲突的话语类型和思想模式是如何转化为有意味的形式的。而形式诗学的出发点正是寻求使小说组织成统一体的诗学机制，这种诗学机制是文本内部的，也是形式化的。形式诗学关注的是这样的问题：作品的形式是怎样构成的？它与世界的关系如何？作家又是怎样通过形式传达世界的？哪些是只有通过形式才能看到的東西？一部小说如何把关于

生活世界的断片化的经验缝合在一起?小说中使文本成为共同体的主导的形式因素到底是什么?由主导的形式因素又派生出哪些微观诗学机制?又有哪些诗学机制具有相对的普适性?这些都是形式诗学追寻的问题。

#### 四 文本中的主体建构问题

前面说过,当吕纬甫在连篇累牍地讲述自己的故事,在呈现自己的一种生存境遇时,吕纬甫就在自我陈述中成为一个主体。但这种说法太简单化了,主体的问题要远为复杂。吕纬甫的主体性是不是自足的?小说中的叙事者“我”的逼视有没有构成对吕纬甫的主体性的消解?文本中的主体是如何建构的?鲁迅所建构的是什么样的主体?这都是可以进一步追问的问题。

研究者注意到鲁迅在作品中处理的往往都是一些分裂的或者不健全的主体。阿Q的主体性就是不健全的,孔乙己是一个妄想性的人格,狂人则是个分裂的主体。这不是说狂人得的是一种精神分裂症,而是说狂人在自己的日记中表现出两种形象,一个是自我扩张的反传统的斗士的形象,另一个则是绝望的忏悔者的形象。狂人最终震惊地发现“我也吃过人”,以致他“不能想了”,这就是狂人“原罪”意识的自觉,所以有论者说《狂人日记》“把一种极度分裂的内省之声引入了中国文学”<sup>21</sup>,这在中国文学中是前所未有的。

《伤逝》也表现为主体性的欠缺和分裂。这也许是鲁迅小说中最难解读的一篇,关于它已经有的每一种阐释模式都似乎不完全到位,原因也许在于小说中的主体存在着矛盾甚至分裂。小说的副标题“涓生的手记”标明小说是涓生的独白体,似乎不存在复调倾向,但是这是一个矛盾的自我辩解的叙事者,他的叙述是有缝隙的,甚至是分裂的。已有的阐释大都立足于涓生的叙述,而没有质疑他的叙述本身,所以就容易产生问题。

倘若孤立地审视《伤逝》中涓生的手记,读者往往更注意其中不失深刻的思想以及不乏真诚的忏悔。在手记中,涓生叙述的关键词是“空虚”、“真

实”、“遗忘”、“说谎”、“悔恨”、“生存”、“死亡”等等<sup>22</sup>。在小说的结尾一段这些关键词尤其高密度地出现:

但是,这却更虚空于新的生路;现在所有的只是初春的夜,竟还是那么长。我活着,我总得向着新的生路跨出去,那第一步,——却不过是写下我的悔恨和悲哀,为子君,为自己。

我仍然只有唱歌一般的哭声,给予君送葬,葬在遗忘中。

我要遗忘;我为自己,并且要不再想到这用了遗忘给予君送葬。

我要向着新的生路跨进第一步去,我要将真实深深地藏在心的创伤中,默默地前行,

用遗忘和说谎做我的前导……。

一系列关键词被组织进了一个复杂而矛盾的话语情境中。这些其实是大而无当的抽象词汇的确显出涓生思想的深刻,他思考的是关于生存、虚空等哈姆雷特式的大命题,往往会把读者的视线引向形而上的领域,我们就会忽略其实这是推卸责任的更高明的借口。以前我的确相信的是涓生的思想,涓生认为只有当生与死的问题自明了之后,爱才有所附丽,先要生存,然后才谈得上爱情,所以涓生有更本体的困惑和执着。如果追寻整个小说中涓生的逻辑,会发现涓生强调的也正是“真实”害死了子君,而不是他的抛弃。他坚持的是“真实”,不想虚伪地许诺还爱着子君,尽管他的自我辩护本身仍然表现出人格的虚伪性和分裂性。

刘禾在《跨语际实践》一书中认为,通过悼念子君的死,涓生就使自己的“伤”获得了人们的同情。同时涓生的叙述又压抑了子君的故事,他是按照对自己有利的方式操纵着叙事,并从死者的沉默中获益。所以涓生的书写,是为了将子君的幽灵“从自己的记忆中放逐”。<sup>23</sup>从涓生的立场说,他如果要重建自我,就必须遗忘自己的痛苦和悔恨。所以我认为《伤逝》表达的仍然是一种鲁迅式的“为了忘却的记忆”。记忆有时是必须忘却的,一旦有些记忆不断地复现,就会带来痛苦。所以从鲁迅这里你可以看到,人类不光是与遗忘抗争,也在与记忆抗争,鲁迅的记忆就是为了忘却,为了遗忘<sup>24</sup>。



涓生的哲学就是一种遗忘的哲学，他的回忆的深层机制正是为了忘却，所以才要以遗忘和说谎为先导。遗忘背后有一种快乐机制，即忘掉痛苦和悔恨，才能快乐地活下去，而有着太多的记忆是很难向前迈步的，哪怕是一些美好的记忆，这恐怕是《野草》中的过客拒绝小姑娘的施舍的更内在的原因。

《伤逝》的主题因此可以概括为遗忘与逃避。而涓生的懦弱，最终则根源于他的自我中心的世界。按刘禾的说法，涓生是用“关于真实和谎言的争辩”，“来代替现代主体性的深重危机”。所以刘禾认为，涓生也表现为一种“分裂式自我”，这种分裂在小说中具体表现为“叙事的自我”和“体验的自我”之间的分裂：“叙事的自我”的依据只能在现在时，也就是叙述的当下来找，叙事总是根源于“叙事的自我”现在的需要。涓生的叙事动机就是为了逃避过去的记忆，他对过去的故事有着“权威的、指示性的控制”。“如果说先前涓生用言语将子君从他的生活中逐开，那么现在他则倚赖写作行为消除对她的记忆，将这记忆抛入遗忘之中”。<sup>②</sup>叙事的自我依据的就是他的现在的遗忘机制。也可以说，涓生的“叙述的自我”试图否定当初的“体验的自我”，他的分裂也正表现为“叙事的自我”和“体验的自我”的分裂<sup>③</sup>。

从文本的内部结构和内在逻辑上看，无论是《狂人日记》还是《伤逝》所表现出的分裂的主体性，都构成了中国现代文学主体建构过程中的象征。现代文学的创生过程，也是现代主体是否能够建构以及如何建构的过程。人们都熟悉关于五四启蒙主义的最通常的表述，即五四的主题是人的发现。但是，这个现代主体的创建过程却不是那么简单的。刘禾就发现现代的“自我”范畴是极不稳定的，“因为个人常常发现自己最终在秩序的迅速崩溃中失去了归属”<sup>④</sup>，郁达夫笔下的多余人形象恰恰印证了这一点。五四时期最值得重视的两个小说家无疑是鲁迅和郁达夫，郁达夫的现代品格在李欧梵看来在于他的小说经常表现的是“破碎的、无目的以及充满不确定性因素的旅程”，郁达夫的多余人多是漂泊者的形象。如果说，鲁迅的过客的主体性是被一种超目的论的哲学支撑，换句话说，

跋涉本身就是一种目的论，那么郁达夫的零余者则是无目的的徘徊的形象，“徘徊在女人和男人、东方和西方、传统与现代、知识分子与农民之间，郁达夫笔下的旅人无法为自己找到一个稳固的立足点”<sup>⑤</sup>。可以说，《沉沦》就已经开始了郁达夫的现代主题的表达，即现代性的危机是一种个人和民族的双重危机，民族国家的危机必然要反映为主体的危机<sup>⑥</sup>，最终则决定了主体的不确定性。

鲁迅的作品同样反映了主体性的危机，“不属于两个世界”，即同样是个体在秩序的崩溃中失去归属的体验。《野草》因此堆积了一系列二元对立式的范畴：

天地有如此静穆，我不能大笑而且歌唱。  
天地即不如此静穆，我或者也将不能，我以这一丛野草，在明与暗，生与死，过去与未来之际，献于友与仇，人与兽，爱者与不爱者之前作证。

为我自己，为友与仇，人与兽，爱者与不爱者，我希望这野草的死亡与朽腐，火速到来。要不然，我先就未曾生存，这实在比死亡与朽腐更其不幸。

——《题辞》

我不过一个影，要别你而沉没在黑暗里了。然而黑暗又会吞并我，然而光明又会使我消失。

然而我不愿彷徨于明暗之间，我不如在黑暗里沉没。

然而我终于彷徨于明暗之间，我不知道是黄昏还是黎明，我姑且举灰黑的手装作喝干一杯酒，我将在不知道时候的时候独自远行。

——《影的告别》

……于浩歌狂热之际中寒；于天上看见深渊。于一切眼中看见无所有；于无所希望中得救。……”

——《墓碣文》

文中并置的一系列的范畴差不多都是分裂性的，它正是不稳定的主体性的内在表征。所以鲁迅曾经同样面对主体的危机。但是，中国现代作家中只有鲁迅才真正做到了正视主体的分裂性，正视中国现代主体的不成熟，不健全和不稳定性，正如有研究者指出的那样，中国文学一直有个致命的缺

陷,即“不敢或不愿正视主体的根本残缺,不敢或不愿把自身连同世界放在一处进行审视”。鲁迅是唯一的例外,而新文学的发展并不由于鲁迅的出现而改变主潮,相反,鲁迅那种主体矛盾和分裂的呈现方式一直是其他作家们颇感陌生和不以为然的,也一直被作为鲁迅自身的某种缺点来对待。”与此同时,中国作家却总有办法保持主体完整的最后幻觉<sup>③</sup>。所以在作家们建构的主体性虚幻的完整与实际上的缺失之间,就有了裂痕。杰姆逊说:“我们总乐于把自己设想为统一完整的主体,……要是每当我们把自身表现为整体时我们都能起而打碎这一幻觉,正视矛盾和特殊经验的多重性,我们就正是在以辩证的方式思考问题。”<sup>④</sup>因此,鲁迅对统一完整的主体幻觉的打破,对现代主体分裂性的正视,以及他毕生对瞒和骗的揭示,都表明他是最清醒的现实主义者。

另一方面,鲁迅在揭示了现代主体性的危机的同时,也把个体命运置于历史和生存境遇中去观照与关怀。鲁迅小说中“我”与人物的关系在一定意义上构成的正是对话性的境遇关系,他的第一人称小说因此表现出了一种“交互主体性”的倾向<sup>⑤</sup>。小说的意义是在对话性的境遇中体现的,而意义也正生成于人物命运的彼此参照。这当然并不是说叙事者与人物就是现代意义上的主体,而是说“我”与他者的对话关系反映出鲁迅总是把笔下的人物境遇与历史化。所谓的主体因此并不是一个自我中心化的范畴,而是一系列关系的确立,即确立我和他人,我与外部世界的关系,从而生成一种交互主体性<sup>⑥</sup>。这就是鲁迅的复调小说最终显现给我们的问题<sup>⑦</sup>。

① 严家炎:《复调小说:鲁迅的突出贡献》,《中国现代文学研究丛刊》2001年第3期。又如吴晓东、倪文尖、罗岗:《现代小说研究的诗学视域》(载《中国现代文学研究丛刊》,1999年第1期),也尝试从复调的角度对鲁迅小说进行诗学范畴的初步归纳和提升。

② 巴赫金指出:“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识,由具有充分价值的不同声音组成真正的复调——这确实是陀思妥耶夫斯基长篇小说的基本特点。”巴赫金:《陀思妥耶夫斯基的诗

学问题》29页,北京:三联书店,1988年。巴赫金讨论的是陀思妥耶夫斯基的长篇小说。就复调特征的展开的充分性而言,长篇小说当然是更好的形式,但这并不意味着短篇小说与复调无缘,相反,从鲁迅短篇小说的复调因素中更能见出鲁迅处理世界的方式的复杂性以及艺术思维的深刻本质。

③ 第一人称小说中的“我”还可以更复杂,如普鲁斯特《追忆似水年华》中有三个“我”:“叙事的我”,“回忆的我”,“行动的我”。《追忆似水年华》中的对话关系,既有“叙事的我”与“回忆的我”的对话,也有“叙事的我”与“行动的我”的对话,还有“回忆的我”与“行动的我”的对话。可参见热奈特:《叙事话语新叙事话语》,北京:中国社会科学出版社,1990年。

④ ⑩ 巴赫金:《长篇小说的话语》,《小说理论》58页,73页,石家庄:河北教育出版社,1998年。

⑤ ⑮ 吴晓东、倪文尖、罗岗:《现代小说研究的诗学视域》,《中国现代文学研究丛刊》1999年第1期。

⑥ “坟”的意象或许正是一个把现实和已逝的生命记忆结合在一起的典型意象,“坟”在处理文化记忆以及人与生活世界的历史性方面是非常重要的符码。福柯曾经考察过西方的墓园,认为墓园在西方是有别于一般文化空间的地点。“直到18世纪末叶,墓园都一直被安置在城市的中心,紧临教堂”,但“从19世纪初叶起,墓园开始被放置在城市边界之外……病魔的主题经由墓园和传染病而散播,持续到19世纪末叶。因而19世纪人们开始把墓园移到郊区。此时,墓园不再是城市神圣和不朽的中心,而变成了‘另一种城市’,在此每一个家庭拥有它晦暗的长眠处所”。这就是西方墓园所经历的“一个重大的转变”。参见福柯:《不同空间的正文与上下文》,包亚明主编:《后现代性与地理学的政治》24页,上海教育出版社,2001年。但在中国“坟”的意象有所不同。典型的中国的坟尚不在城市中的公墓,而是乡野中的坟墓。按废名在小说《桥》中的说法,“坟”同山一样是大地的景致。一座坟提示给你的,就是这个地方的现实生存与祖先与过去的一种维系,从而让这个地方的具有了历史感。中

国的坟就在人间，是乡土生活世界的组成部分。鲁迅对“坟”的意象尤其偏爱，他自己最喜欢的照片也是自己题写的“我坐在厦门的坟中间”。

- ⑦昆德拉：《小说的艺术》155页，北京：三联书店，1992年。
- ⑧下意识层次林毓生没有多谈，但是他认为谁想要了解鲁迅的下意识，就应该去读《野草》。通过《野草》了解鲁迅的下意识，这一点在今天差不多已经是鲁迅研究界的一种共识。
- ⑨⑪⑬林毓生：《中国意识的危机——“五四”时期激烈的反传统主义》235页，179页，246页，贵阳：贵州人民出版社，1988年。
- ⑩李欧梵：《鲁迅创作中的传统与现代性》，乐黛云主编：《当代英语世界鲁迅研究》90页，南昌：江西人民出版社，1993年。
- ⑫林毓生对鲁迅意识中的冲突的分析值得借鉴之处是他把问题复杂化、历史化和语境化的方法。所谓“复杂化”，即是说我们所遭遇的西方和传统问题，不是用非此即彼的思路就能解决的，也不是诉诸简单的价值立场和单一的理论视野就能奏效的，我们面对的完全可能是悖论式的局面。当初李泽厚用“启蒙与救亡的双重变奏”来概括中国现代历史，就是试图把现代史描述为一个内在的悖论图景，尽管他的这种“变奏”的勾画也不免陷入了二元论的陷阱。所谓“历史化和语境化”，即把问题放到历史和现实语境中，看看它们是不是真正成为了问题，又是怎样成为问题的，在当时的历史语境中这些问题是怎样产生出来的，当时的人们又是怎样应对的。譬如关于传统与现代性，真正有意义的问题不是讨论有没有一个完美的现代性以及自足的传统存在于那里，而是把传统与现代性内在化于20世纪的历史实践中，然后可以发现，传统和现代性都不是自足的，它们已经在20世纪的历史叙述中经历了一次次的叙述、阐释与重构，因此考察到底有没有一个自足的传统以及有没有一个理想的现代性，即使不是不可能的，也是没有多大意义的。考察传统与现代性问题的出发点和归宿都应该是20世纪中国的历史语境与现实处境。
- ⑬因此林毓生的方法仍然是思想史的方法，而关注叙事者和叙述形式，则是诗学的方式。

⑭《故乡》中叙事者的声音也是如此，譬如“我”以下的心理活动：“我躺着，听船底潺潺的水声，知道我在走我的路。我想：我竟与闰土隔绝到这地步了，但我们的后辈还是一气，宏儿不是正在想念水生么。我希望他们不再像我，又大家隔膜起来……然而我又不愿意他们因为要一气，都如我的辛苦展转而生活，也不愿意他们都如闰土的辛苦麻木而生活，也不愿意都如别人的辛苦恣睢而生活。他们应该有新的生活，为我们所未经生活过的。”“我想到希望，忽然害怕起来了。闰土要香炉和烛台的时候，我还暗地里笑他，以为他总是崇拜偶像，什么时候都不忘却。现在我所谓希望，不也是我自己手制的偶像么？只是他的愿望切近，我的愿望茫远罢了。”叙事者“我”在表达自己的希望，但是同时又在自我质疑这种希望，这种心理模式与《在酒楼上》和《祝福》有相似性，尽管在《故乡》中这个叙事者的声音完成得相对完整。

- ⑮李欧梵：《鲁迅的小说——现代性技巧》，《当代英语世界鲁迅研究》41页。
- ⑯让·伊夫·塔迪埃：《普鲁斯特和小说》16页，上海译文出版社，1992年。
- ⑰第一人称叙事还有另一重要的功能，即美学功能。第一人称叙事者带来的是“距离控制”的美学效果。对小说中的距离问题考察得最充分的是布斯的《小说修辞学》，书中提出了小说中存在的几种距离：价值距离、理智距离、道德距离、情感距离、时间距离等（参见布斯：《小说修辞学》，北京大学出版社，1987年）。第一人称叙事的美学效果即是拉开作者与读者的距离，叙事者成为读者与作者之间的中介。按李欧梵的说法，这一中介的存在使读者不会把小说中的观点误认作是鲁迅本人的思想态度，所以“鲁迅的第一人称叙事远非是自传性的，它是一种有效的方式，使鲁迅可以与他的同时代读者保持距离”（李欧梵：《鲁迅的小说——现代性技巧》，《当代英语世界鲁迅研究》47页）。第一人称的作用因此更是功能性的，结构性的，审美性的。参见吴晓东：《鲁迅小说的第一人称叙事视角》，《记忆的神话》，北京：新世界出版社，2001年。
- ⑱可参见刘禾：《现代中国小说中的第一人称叙事

的政治》(The Politics of First—Person Narrative in Modern Chinese Fiction, Ph. D. diss., Harvard University, 1990)。

②③④詹明信:《晚期资本主义的文化逻辑》13页,7页,36页,北京:三联书店,1997年。

⑤⑥⑦⑧⑨⑩刘禾:《跨语际实践》183页,238页,241页,132页,210页,北京:三联书店,2002年。

⑪《伤逝》中一共出现了25个“空虚”(“虚空”),10个“真实”的字眼。

⑫这和普鲁斯特的哲学就大相径庭。普鲁斯特把记忆看成是人的本性,人只能在自己的记忆中维持主体性。所以莫洛亚在给《追忆似水年华》作的序中说:人类毕生都在与时间和遗忘抗争。他们本想执著地眷恋一个爱人,一位友人,某些信念;遗忘从冥冥之中慢慢升起,淹没他们最美丽、最宝贵的记忆。总有一天,那个原来爱过,痛苦过,参与过一场革命的人,什么也不会留下。莫洛亚说出了普鲁斯特试图表达的更潜在的含义,即“寻找失去的时间”其实是与时间本身以及与遗忘相抗衡的方式。

⑬这意味着文本内的主体是可能以对抗的方式存在的。这种对抗,在《伤逝》中表现为两个涓生的不同声音的反差,一个是当下的叙述的涓生,一个是过去的被叙述的涓生。这种主体的对抗,也是小说的内在的杂声的反映,恰是复调诗学感兴趣的问题。

⑭在《沉沦》的结尾,主人公蹈海自尽,这种死亡无疑有一种象征性,是主体缺失的必然结果。但是更值得分析的是主人公蹈海前的独白:“祖国呀祖国,我的死是你害我的!你快富起来,强起来吧!你还有许多儿女在那里受苦呢!”在郁达夫这里,现代主体性的崩溃,就与现代民族国家的范畴建立了不可分割的联系。曾有评论者说《沉沦》结尾是失败的,小说一直写的是青春期的压抑,是零余者的个体意义上的心理危机,结尾却简单而且牵强地把小说主题提升到爱国主义和家国政治层面,显得十分不协调。我以前也认同这种说法,但是不容忽略的是,郁达夫的这个主题模式是现代小说惯常的模式,的确反映着中国现代主体的建构过程与民族国家之间千丝万缕

的联系。

⑮薛毅:《无词的言语》193页,上海:学林出版社,1996年。

⑯20世纪现象学和存在主义的“交互主体性”的概念,可以参考《主体性的黄昏》(弗莱德·R·多尔迈著,万俊人等译,上海人民出版社,1992年)一书的梳理。在西方对主体性理解的历史中,笛卡儿是重要的一环。在笛卡儿式的“我思故我在”中,主体性是由我自己的思想确立的。而现象学和存在主义则主张一种交互主体性,即把主体性理解为一种人与人的关系和境遇。在此前比如霍布斯的哲学中,人类的状态被描述为一种人与自然和社会环境之间的对抗状态,一种易卜生式的个人独抗大众的主体性。而到了胡塞尔和海德格尔这里,人生存在与他人组成的关系和境遇中。读存在主义的文学,会发现“境遇”是最重要的存在主义文学主题,而意义也产生于人的境遇,就像托多罗夫在《批评的批评》中说:“意义来源于两个主体的接触。”所以主体性存在于主体之间,即所谓主体间性(inter-subjectivity)。这也是巴赫金的对话诗学受到广泛重视的原因所在。

⑰这样一来,甚至阿Q也同样有主体性。鲁迅写《阿Q正传》,一开始阿Q是被嘲弄的对象,在《晨报副刊》最初发表时,孙伏园是放在“开心话”栏目中。但渐渐地鲁迅认真起来了,阿Q也就有了主体性,孙伏园也觉得不很开心,于是第二章就移到了“新文艺”栏。从叙事学的角度说,《阿Q正传》从最初的全知叙事渐渐转向了阿Q的人物视角,小说焦点开始围绕着阿Q的行为和意识,我们就读到了作者对人物的同情和哀怜。最后小说竟然进入了阿Q的思想和下意识层面,当阿Q记起四年之前在山脚下遇见恶狼的体验,这就差不多是鲁迅自己的体验介入了。这就是理解的同情的过程,也是主体化的过程。

⑱当然更复杂的话题是中国现代历史中的主体性建构问题,以及历史中的主体与文本中的主体之间的关系问题,而这已经不是本文所能企及的课题了。

[作者单位:北京大学中文系]

责任编辑:范智红