

September 2015

On the Connotations of Hsia Chih-tsing's Criticism with an Example from the Perspective of Close Reading of *A History of Modern Chinese Fiction*

Wei Xia

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Xia, Wei. 2015. "On the Connotations of Hsia Chih-tsing's Criticism with an Example from the Perspective of Close Reading of *A History of Modern Chinese Fiction*." *Theoretical Studies in Literature and Art* 35, (5): pp.36-50. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol35/iss5/10>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

论夏志清批评观的内涵构成及实例演示

——《中国现代小说史》的一个细读角度

夏 伟

摘 要: 在《中国现代小说史》一书中,夏志清预设、构建了一组以“道德关注”为主,“间接评论”“人格独立”为辅的文学批评观。然当该批评观落实到具体的作家作品时,“人格独立”却喧宾夺主,并妨碍了夏志清对作品的文学价值的客观评价。这说明,夏氏具备批评家的思想锋芒,却缺乏理论家般的严谨。但对中国现代文学学科来说,他作为批评家的贡献,已然足矣。

关键词: 夏志清; 中国现代文学; 道德关注; 人格独立; 间接评论

作者简介: 夏伟,上海交通大学人文学院博士后,文艺学博士,主要从事西方汉学与中国现代文学学科史研究。电子邮箱: chris0120@163.com

Title: On the Connotations of Hsia Chih-tsing's Criticism with an Example from the Perspective of Close Reading of *A History of Modern Chinese Fiction*

Abstract: Hsia Chih-tsing's concept of literary criticism in his *History of Modern Chinese Fiction* is constructed around a group of concepts centered round moral concerns and supplemented with indirect comment and personality integrity. However, when these criticism are put into practice, personality integrity often than not takes precedence over the other concepts and sways Hsia's objectivity in evaluating literary works. The paper argues that Hsia had the edge of literary critic but was not sharp enough to be a literary theorist, although his achievements have been the most fortunate contribution to the study of modern Chinese literature.

Keywords: Hsia Chih-tsing; modern Chinese literature; moral concerns; personality integrity; indirect comment

Author: Xia Wei is a postdoctoral fellow in the School of Humanities, Shanghai Jiaotong University (Shanghai 200240, China), with research focus on the studies of Western Sinology and the disciplinary history of the study of modern Chinese literature. Email: chris0120@163.com

引 子

一本《中国现代小说史》(下简称《小说史》),令夏志清成为自1980年代迄今,对中国现代文学学科最有影响力、亦最具争议的汉学家。夏著打捞了原被大陆“80前”学科^①遗忘的三个大作家钱钟书、沈从文与张爱玲,他们的小说不但在“80后”学科内获得肯定,更受市场追捧,可谓“叫好又叫座”,这甚至成了1988年“重写文学

史”^②的重大诱因之一;但同时,《小说史》苛评鲁迅,认为鲁被“时代所摆布,而不能算是他那个时代的导师和讽刺家”(40),因此排除在“现代四杰”之外,此举又不免刺激了诸多神经而惹非议,几近有“党争”之嫌。

夏志清定然不接受类似“党争”的指控。其《小说史》早已申明“我所用的批评标准,全以作品的文学价值为原则”(319)。相反,夏倒对港台若干学者“意识形态化”的中国现代文学批评有过质疑“他们急于批评大陆一向的宣传,却忽

略了应该找寻一个更具备文学意义的批评系统”(317)。故至少在学术层面,夏激赏“现代四杰”与苛评鲁迅,是基于其自有一套批评标准,而对此标准的坚守,则是夏作为文学史家的底线及骄傲。这就是说,《文学史》实际上带给中国现代文学学科的,恐不仅是还三、四名大作家以文学史公正,而更是一个颇具普适性,却又是“80前”学科所陌生的批评观。

然而,一旦追问这个批评观的内涵构成时,又很难在《小说史》直接找到明确答案,因为夏似更愿将它融合在“优美作品之发现和评审”(夏志清15)中。这一写法颇具亲和力,对普通读者来说,诚然是增添了《小说史》的可读性;但对研究者来说,则因确定性不足,而令其有迷失在若隐若现的散乱语境之虞。比如夏称赞叶圣陶的题材选择严守“他自己的经验,背景”是纯属艺术良心,然而面对鲁迅小说也从其故乡回忆汲取养分时,《小说史》却颇有微词;又比如夏曾感慨“太迷信于理想,太关心于人类福利”(319)是现代文学的平庸之源,但仅仅翻过两页,又见他所以赞美沈从文,竟是缘于沈守望纯真美德是体现了人类尊严……这就不免令人怀疑,贯穿《小说史》的那套批评标准,是否真如著者所表白的那般纯净或自洽。

故笔者相信,通过对《小说史》所呈现的夏氏批评观的内涵构成及实例演示的细深解读与明晰归纳,来辨析夏当时究竟想为中国现代文学学科带来什么,以及该意图在多大程度上已被《小说史》实现,当是一件有学术史意义的事。

道德关注与间接评论

任何文学批评观皆须回答这一问题“文学是什么”,以此为基础,再谈什么是好的文学。钱谷融1957年撰《论“文学是人学”》,认为只有写出科学所无暇顾及的真情实感,以回应读者的人生关怀的作品,才是好文学。“80前”学科则视文学为“革命”的分支。事实上,现代文坛也确曾有一强劲派别,要求作家追随苏联模式,“从现实的革命发展中真实地、历史具体地去描写现实”,且“艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。”^③如此刚性地强调文学的政治实用功能,势必掩抑作家特别是左翼创作的个性创意或

人性叙事的丰富。《小说史》的中译本序言可谓针锋相对,夏写道“本书撰写期间,我总觉得‘同情’‘讽刺’兼重的中国现代小说不够伟大;它处理历史道德问题比较粗鲁,也状不出多少人的精神面貌来”(14)。这表明夏氏批评观的核心颇接近钱谷融,他也认为文学应以“写人”为核心,具体地说,是要写出作家对人生的道德关注。

“道德”是个十分宽泛的概念。夏撰《小说史》时曾参考过英国名著《伟大的传统》,其作者利维斯也主张将道德关怀作为文学叙事的根本。但实际上,《伟大的传统》一书的道德视野并非包罗万象,它是被聚焦在“理性主义→功利主义→利己主义”这一线索上。夏著《小说史》的“道德关注”则常与“风俗习惯”共生,比如他说“较优秀的现代中国小说,无论是属于讽刺性还是人道主义的,都显露出作者对时的风俗习惯与伦理道德,有足够的或充分的认识”;又说“人心的真相,最好放在社会风俗的框子里来描写,因为人表示情感的方式,总是受社会习俗的决定的”(259)。故可谓夏氏“道德关注”主要聚焦于风俗情境中的人物情性,而文学之使命,即对此给出描述与剖析。

“道德关注”是夏氏批评观的内核,却不是唯一元素或标准。夏认为“一本小说之优劣,当然不能以主题的深浅来评价,最要紧的关键是这个主题是否能可到恰当的处理”(286)。至于其最青睐的处理方式,则是凭借语言的提炼来“间接地去评论整个细节的道德面”(夏志清291)。具体到文本中,该处理又着重用两种技法“象征”与“讽刺”。

在夏志清眼中,最能表明象征之“间接评论”功能的,是张爱玲《金锁记》的结尾:

七巧似睡非睡横在烟铺上。
[……]她知道她儿子女儿恨毒了她,她婆家的人恨她,她娘家的人恨她。她摸索着腕上的翠玉镯子,徐徐将那镯子顺着骨瘦如柴的手臂往上推,一直推到腋下。她自己也不能相信她年轻的时候有过滚圆的胳膊。就连出了嫁之后几年,镯子里也只塞得进一条洋绉手帕。十八九岁做姑娘的时候,高高挽起了大镶大滚的蓝夏布衫袖,露出一双雪白的手腕,

上街买菜去。喜欢她的有肉店里的朝禄,她哥哥的结拜弟兄丁玉根,张少泉,还有沈裁缝的儿子。喜欢她,也许只是喜欢跟她开开玩笑,然而如果她挑中了他们之中的一个,往后日子久了,生了孩子,男人多少对她有点真心。七巧挪了挪头底下的荷叶边小洋枕,凑上脸去揉擦了一下,那一面的一滴眼泪她就懒怠去揩拭,由它挂在腮上,渐渐自己干了。(张爱玲 124)

引文中最触目惊心的,当是七巧“徐徐将那镯子顺着骨瘦如柴的手臂往上推,一直推到腋下”这番特写,夏志清誉其“力量不在陀思妥耶夫斯基之下”(266)。但更重要的是张爱玲借此尾声,完成了那条统领故事的“腕一镯”象征链的凄美收官。

在七巧的回忆里,她最初并没有玉镯“十八九岁做姑娘的时候,高高挽起了大镶大滚的蓝夏布衫袖,露出一双雪白的手腕”。这双雪白手腕似在隐喻少女良心的清白及其“真心”犹存,即希望有真正的幸福。

七巧嫁给姜家患骨痠、难以人事的儿子,是被娘家人说服的,为的就是财产。故她婚后腕上的玉镯,既象征财富,又是束缚幸福的绞绳。七巧最终获得了丈夫的财产,但其代价却是在失去幸福的岁月中,连人性也丢失了。这纯然是七巧性格的内在演化所致:七巧把自己的幸福看得很宝贵,所以她忍痛割爱所换来的钱财也就成了最可宝贵的,任何人都不能伤其分毫。为了守财,她葬送了子女的幸福,也葬送了自己与子女的和睦——人性幸福的最后领地。七巧的手臂一天天变细,酷似财富吸干人性,而当她意识到这一切“将那镯子顺着骨瘦如柴的手臂往上推”“一直推到腋下”时,那离咽喉便很近了。

小说写到这里,张爱玲匠心独运的象征链已经完成,但故事并没结束。作家用挂在七巧腮上的“一滴眼泪”又启开了读者沉思的闸门。夏志清引用亚里士多德的话说,这“引起我们的恐惧与怜悯”(夏志清 266):七巧竟也是有感情的。于是读者也开始同情七巧为钱财嫁入姜家并非本愿,而是其亲哥哥的授意,这就令她看似成了势利与宗法风俗的牺牲品。然当读者警觉七巧的眼泪

似仅仅为自己而流,又不免再次领悟她并非无辜:当哥哥与丈夫都已不在,七巧完全可以摆脱玉镯的时候,她眼里却也再没什么比财富更值钱了。夏总结得好“七巧是社会环境的产物,可是更重要的,她是自己各种巴望、考虑、情感的奴隶。张爱玲兼顾到七巧的性格和社会,使她的一生,更经得起我们道德性的玩味。”(266-67)但张爱玲妙还妙在,她并不把这些“道德性的玩味”径直写进小说。她是通过手腕、玉镯与眼泪这串隐喻诱导了读者,让故事自己说话。这就是夏颇欣赏的“间接地去评论整个细节的道德面”。

夏志清还发现通过活用“几种重现在主角身上的特性来勾画人物”(163)的讽刺手法,同样能达到“间接地去评论整个细节的道德面”的艺术效果。其中以张天翼《砥柱》最具代表性:

黄宜庵老先生斜躺在他的铺位上看书。右腿搁在左腿上,脚趾用劲叉开着——让左手在那里搓脚丫。(张天翼 156)

仅仅一个镜头,两组动作,主人公的形象便跃然纸上:装模作样的粗人。并非说读书人就不能搓脚丫,只是既然左手已在卖力搓脚,他又怎可能潜心于书呢?只怕醉翁之意不在酒,后来的故事暗示,搓脚丫实是某种隐性自慰,而那书自然也就不是正经书。

果然,黄宜庵的注意力马上被官舱客厅里谈论女人的喧嚣所吸引,他循声而动,却看到自己的女儿正在跟一个衣着暴露的女人聊天:

他那死丫头还在跟那个胖女人谈天,连脸都没回过来一下。胖女人仍旧解开了衣扣,满不在乎地露出那个肥泡泡的奶子喂着小把戏。她脸上还浮着微笑,仿佛他有那么一对丰满的奶子——就值得骄傲似的!

门口这位老先生知道她这回已经换了边,他先前张望了两次——只见过她右边的那一只,原来两只都那么白漂。(张天翼 157)

等自己也看够了,黄才敏感胖女人当众露乳

涉嫌“非礼”故又教诲起女儿来:

“并不是我喜欢责备你。[……]做爷的自然想到儿女做个好人,没得闲话给人家讲。你看,刚才那个女人要是个正派的——她怎么会当着许多男人家的面解扣子!男女要没的个防范,何以异于禽兽呢?嗯……无论天下怎样变,一个礼字是要讲的——无论如何[……]”(张天翼 桂 159)

黄的“装模作样”于是开始被定格:他是在“男女之事”上道貌岸然,而实际上却并不自律的伪君子,同时又似是对自身言行矛盾未有察觉的蠢人。但当黄后来偶遇经学研究会的萧会长,故事才有了戏剧化发展,其形象也由此更见清晰及深刻。原来黄是当地知名的理学先生,与萧会长同属“风月场上的高手”,后者更“强迫他立即说出生平最得意的一则艳事,来犒劳大众”(夏志清 154)。黄以女儿在场为由推辞,萧会长却颇不在意:

“啊呀宜翁你真是!”他笑得有点喘气,手擦着眼睛,“大家都是自己人,有什么要紧。[……]唉,你老兄——大可不必,大可不必。譬如罢,在戏台上玩魔术的——自然只玩给别人看,难道对自己伙计还玩这一套么?呃,是不是?哈哈哈哈哈! [……]”(张天翼 175)

原来黄与萧虽皆系伪君子,却并非是对自身矛盾毫无觉察。当他们道貌岸然时,很清楚自己只是在演戏,“譬如在戏台上玩魔术”。一边挖脚丫一边谈风月一边偷窥乳房的人,恰恰是这位经学研究会会长与理学大家。原来张天翼所讽刺的,不只是黄个人之伪与蠢,而是整个旧道德的不合时宜与虚伪流弊。问题是:黄既然明白自己宣扬的经、理只是台上魔术,又为何对女儿目击香艳场景如此忌讳?这是否出于对女儿的爱与保护呢?非也。其心思是在算计女儿“只要修身功夫做得好,连将相公卿都会来就教,来攀亲的”(张天翼 162)。而当他幻想起女儿嫁入豪门后自己的“好日子”,黄竟兴奋得“全身都热辣辣地发着

烫”(张天翼 162),与他偷听“伤风败俗”的故事时一样。

于是,无论是黄诅咒“那些伤风败俗的家伙该给锁进牢里”也好,还是他犹豫着想“叫官厅去干涉”胖妇人的穿着及其呵斥女儿“非礼勿听”也好,均非出于道德自律与洁癖,而只是旨在维系女儿的“修身功夫”即她相亲时的身价。由此读者也看懂了,黄的装模作样并不仅仅是对虚伪风俗的适应与妥协,其背后藏着赤裸裸的利己算盘:通过出卖女儿来换取自己的风流快活。借助于这一系列讽刺,张天翼刻画出故国风俗中假道学的自私乃至残忍。尽管“虚伪”“自私”“功利”等词并未在小说露面,但其叙事的感染力暨批判力远比这些形容词更强。

现在看来,夏氏批评观所以特别倚重“道德关注与间接评论”这把尺子,还真别具慧眼,因为张爱玲或张天翼所擅长的这套“在刀刃上行走”的叙事功夫,远不是一般作家皆具备的。所谓“在刀刃上行走”,是指张爱玲或张天翼的写法不易,它是在挑战两难:一方面,曹七巧、黄宜庵的故事事实系市井题材,若无敏锐的“道德关注”,极易滑向坊间用来解闷或逗乐的意淫段子;但另一方面,表述“道德关注”的尺度很难掌控,文学史上大凡“道德目的”意识浓郁的写作,很少不沦为“概念化”“公式化”,面目可憎。这就像“刀刃”两侧掉下去皆属深渊。唯一能让张爱玲、张天翼独行其上、不掉下来的法宝,只能是作家透视人物性格的幽暗、卑琐时的那道犀利眼光,并非是写作时特地从外边注射到人物身上去的(宛若医院的静脉输液),而是他们在体悟日常世俗(包括自身)时就已经黏在原型身上的,亦即本已化为自己审视人生、世界、历史时的眼光、呼吸或心跳。正是这一难得的、有涉道德隐喻的审美直觉,让作家进入叙事时能左右逢源:即在让其世俗故事写得不俗之同时,又令其道德感规避道学气,实现了“道德关注与间接评论”的圆满互渗。

人格独立与感时忧国

“道德关注与间接评论”的审美耦合,既然是夏氏批评观用来品鉴作家优秀与否的第一尺度,那么,作家应具备何种人格,才能一肩挑起“道德关注与间接评论”这副重担,步入夏氏法眼呢?

在《小说史》的“结论”中,夏曾将中国现代作家划为三类:一是左翼作家中的大多数人因缺乏“艺术的责任感”即把文学等同宣传,“结果只有变成浅薄的艺人和宣传家”;二是拥有“才华和艺术良知”的作家本属于“讽刺和人道的写实主义传统”,他们“对时下的风俗习惯和伦理道德,有足够的或充分的认识”,因此呈现了“不一样的文学面貌”,然而“功利的理想的要求”却又“妨碍了他们对艺术完美无私的追求”,故遗憾甚重;于是,第三,似乎只剩张爱玲、张天翼、钱锺书与沈从文这四大家,能“凭着自己特有的性格和对道德问题的热情,创造出与众不同的世界”,得以与“二十世纪的西方伟大小说家”(夏志清 324)相提并论。

可见,在夏看来,一个作家若想真正扛起“道德关注与间接评论”这双重担子,首先得具备的人格前提是须先摆脱“功利理想”,进而才可能有大作为。那么,这个在价值上疏离“与众不同的世界”的“功利理想”到底指什么呢?这或许可从茅盾身上见出答案。

茅盾本是能让夏喜欢的作家:比如先看“道德关注”,其小说《虹》写了一对盲婚制度下的夫妻,通过刻画“从没谋面的新人,彼此间心理紧张,因而产生种种感受和情绪”,从而将作品“带引至一个传统中国小说家未曾探索过的新境界”;再看艺术才华,《子夜》“借用了敬神器具的被污读来象征旧社会的沦亡”堪称“间接评论”的代表作,“在写作上有很高的造诣与想象力”(夏志清 112)。夏在总结“第一阶段的共产主义小说”时提到,“茅盾和张天翼是1928-1937年这十年里共产主义作家中最伟大的两位”(183),尽管如此,茅盾却最终未能跻身“现代四杰”,那是因为夏认定茅盾的艺术潜力后来愈发受制于革命教义的巨大影响而没走出来。

《小说史》曾这般欣赏茅盾的长篇处女作《蚀》:

虽然我们无法知道茅盾在写这三部曲时,有没有体会到以下两点真理——其一是:单凭意志干一番事业,一个人免不了会腐败;其二是:除非私欲能够及时制止,否则一切追求空泛理想的政治手腕都是罪恶的——可是我们感觉到,在

《蚀》这本小说里透漏出来的悲观色彩,好像作者已经体验到这些问题的端倪了。在《幻灭》和《动摇》里,那班年轻大学生(尤以后者为甚),他们的失意消沉和空虚不单说明了旧社会的罪恶,同时亦说明了如果不是以仁爱和智慧做基础,那么一切行动是无济于事的。这种看法正好和共产主义的基本信仰互相抵触,因此三部曲一出版后就受到革命文学批评家的攻击。不过,茅盾虽身为革命同路人,但写本书时却站在小说家的立场,说了小说家应说的话。答复那些攻击时,他只能说他的三部曲只是一部客观的当代史,只要符合这原则,他自己的思想是否正确,不容批评家质问。(夏志清 102)

看得出,夏欣赏《蚀》基于两点“道德直觉”与“小说家立场”。“道德直觉”已说了很多,“小说家立场”是指什么?《小说史》给出了一对值得玩味的词“客观”与“正确”。

夏很明白“正确”几近中国文学语境的专用术语,因为几乎中国左翼作家大多会“认为,真理之意义已经确定,他的工作只在用他自己晓得运用的语言将它宣示出来而已”(夏志清 323)。这种自以为的真理主要是指左翼教条,符合此教条的文学被认为“正确”,反之错误。

“客观”涵义则较含混,当茅盾宣布其小说是“客观的当代史”时,本义是指其作品中的道德思考与结论都经过小说家的独立经验和理性反复验证,并非是对给定教条的形象演绎。所以,夏赐给茅盾的那个“正确”,是小说家自己的“正确”,而非外在权威的“正确”。故《小说史》青睐的“小说家立场”,其实是在追认茅盾曾有过的、对自身经验和理性的独立坚守。这种价值的独立性,曾被茅盾在另一部长篇《虹》中呈现得很典型。

与《蚀》类似,《虹》也由三个部分组成,依次表现主人公“梅女士”的“动摇”“颓唐”及“新生”。

梅女士爱好“新思想”,追随个人主义,“她是深信主观的力量可以转换环境的”(茅盾 79)。当不得不遵从父权,嫁给自己并不爱的柳遇春时,梅女士自信能像小说里的林敦夫人那样不被婚姻

影响,而守住自己(想象中的)人格尊严的完整。婚前“处女的自尊心,很顽强地占领了她,使她觉得不能随随便便将那一件事给与可憎的人”(茅盾 57),但新婚夜却不料瞬间“在热闷的迷眩中”(茅盾 59)屈服。虽然梅女士很快说服自己,相信一时软弱可通过维持意志与尊严来补救,“然而三天过去了,所谓补救,还不是空的,只有她的脆弱,她的理智与情欲的矛盾,充分地暴露了出来;现在连自慰的豪气也消沉了,只有惊怯,沮丧,郁怒,内疚,混成了烦闷的一片”(茅盾 58)。于是她反抗,离家出走,却再次败给了柔情的攻势。但委曲求全并未为梅女士换来稳定的幸福,当柳遇春一次次得到满足,而其欲望却在丈夫的过度索取中透支殆尽后,她终于陷入了自我厌恶。不错,当时梅女士仍未抛弃理想,却开始对理想的空谈有了怀疑和厌倦“那当教员的男子大概也就是高谈着新思想,人生观,男女问题,将烦闷的一杯酒送给青年,换回了面包来悠然唱‘人生行乐须及时’,却并不管青年们怎样解决他们的烦闷的问题”(茅盾 67)。

夏志清始终主张最好把人性放在社会风俗的框子里来描写,茅盾则将人心放到一个特殊的社会环境去写,这是一个“新文化”狂热的环境,借“理想”来拷问人性。在最失落的时刻,“梅女士的忿忿的心忽然觉得那些‘新文化者’也是或多或少地牺牲了别人来肥益自己的。人就是这样互相吞噬,用各种方法,用狞脸,用笑容,甚至于用眼泪。”但她自身的理想,又何尝不是只求一个痛快与自满。婚前,她持处女论,想用身体的完整求得尊严的圆满;失身后,却又自慰精神的坚强比身体的完整更重要;性欲旺盛时,“她站起来,扭着腰,轻轻地摇摆她的下半身,很兴奋地想‘生我这副好皮囊,单为的供人们享乐么?如果是这般,我就要为自己的享乐而生活,我不做被动者!’”(茅盾 81)。仿佛发出了“我的身体是我的”的高贵宣言;而性欲衰颓后,她又抱怨其幸福被理想的空谈者吞噬了。茅盾通过把梅女士置于一个“理想狂热病”的环境,表现“个人尊严与权利”命题是如何伴随着人物的情绪跌宕,被翻来覆去地利用及解构,既刻画了人性的软弱,又批判了理想的空洞。这批判,在茅盾相当细深的心理描写的笔触下,尤显咄咄逼人。

《小说史》不吝赞叹“在描述梅和柳遇春间

婚姻的不和与纠纷时,茅盾用了近百页的篇幅,细意刻画这出戏中两人的微妙心理。在他以后的小说里,再也见不到同样长度的绝妙文字了”(107)。其实,茅盾所以能气蕴精微地写出梅女士的幼稚信仰,及其被幽闭在性欲背后的生涩的个性理想被人性软弱所挫败的生命痛感,是因为作家亲历过“新文化运动”兴起到“二十年代初期,个人主义已经濒临破产阶段”这段心灵苦旅。这就是说,若茅盾不曾反复目睹过这悲剧,不曾亲口品尝过这苦酒,那部被织进文学的想象世界的《虹》,恐怕也就很难写得这般细致,刻骨,诱人入胜。简言之,《虹》第一部分所以成功,根子是在茅盾艺术地动用其“生活库存”,独立地拷问了个性理想的教条。

类似拷问在小说第三部分却未被坚持。“梅抛弃了封建传统和个人主义而去接受共产主义思想,正是当时中国一般青年中颇有代表性的一种选择。按理说梅终于听信了马克思主义那种颇富鼓动性的言论,这种信仰上的转变,和他以前那种思想上的纠纷一样,不难成为同样动人的题材。可惜的是,作者在这一部分加强了宣传的调子,使小说的真实性削弱了很多”(夏志清 108)。

夏志清这段话暗藏玄机。夏作为海外一位极敬业的文学史家确有其意识形态立场,然其意识形态立场又远未生硬到摒弃美学修养。比如在解释《虹》第三部分为何写得不尽如人意时,夏称那并非因为茅盾写了梅开始信仰革命。即在夏眼中,革命信仰并非是茅盾的文学原罪,其症结是茅盾后来已无力用小说将这信仰表达得有艺术魅力。比如梅在第三部成了一个虔诚的革命者是因为受梁刚夫的影响,而梁刚夫作为一个“样板戏”般的英雄典型,在茅盾笔下依旧没走出蒋光慈的英雄造型模式“他具有铁一般的意志,绝不滥用感情,不受美色所诱,不畏敌人的威吓所屈。他带着神秘的色彩,独来独往,对社会不满”(夏志清 108),云云。

为什么《虹》第一部能独立地拷问个人主义教条,第三部却只能复述革命教旨呢?利维斯对乔治·艾略特的批评或可提供一种参照。

夏志清承认利维斯《伟大的传统》是他写《文学史》时的最重要的借鉴。利维斯称,以细腻的心理描写与敏锐的道德直觉著称的乔治·艾略特

是最伟大的英国作家之一,但她笔下也曾写过两个糟糕的人物:多萝西娅与丹尼尔狄隆达。前者美貌而高尚宛若仙女,后者则是一名“犹太复国主义”的英雄“乃是美德、慷慨、智慧和公正无私的化身,他没有什么要他寻求躲避的‘烦恼’;他感觉他需要,也是他渴求的,乃是一种‘热情’——一种同时也得是‘责任’的热情”(利维斯 113)。利维斯认为用美德堆砌出的狄隆达毫无“具体可感的形象”(利维斯 112),而只是一些“泛泛特征的字眼”(利维斯 112)，“糟糕到了令人瞠目的程度”(利维斯 93-94)。

有人猜测艾略特的败笔,可能缘于“作者在某种外力压迫下写作”(利维斯 107-10),利维斯却将之解读为作家的任性。他认为艾略特身上既有“智性”,又有“激情”,“智性”令她能洞察人性最幽暗的角落,“激情”却勾引她塑造最纯粹的真善美。“智性”赋予了艾略特作家的才华,但作为人,艾略特却难以抵挡“激情”的诱惑,“如此聪慧的一个作家,倘若内心不存默许或共谋之意,则在那种状态下,本是不可能让自己那么相信灵感的:这里有一种隐隐故意的成分”,且“艾略特由想象她的主人公狄隆达而得到的那份满足是无需加以分析的”(利维斯 110-11)。这是任性,亦是人性。

假如仅看单篇作品,梁刚夫之于《虹》确实十分接近狄隆达之于《丹尼尔狄隆达》或多萝西娅之于《米德尔马契》,其人物造型皆属类型化,然若注意到中英文学语境的异质性,又会发现彼此大相径庭。对艾略特来说,狄隆达与多萝西娅只是其创作的繁多人物中的偶然败笔,而梁刚夫则堪称茅盾小说教条化的序章。换言之,作家的“任性”在艾略特身上只是偶然发作的感冒,但在茅盾那里却成了一发不可收拾的癌细胞。比如到下一部长篇《子夜》,夏志清就“发现到书中的人物,几乎可以说都是定了型的,是注定了要受到马克思主义者否定的那种丑化人物”(112),“即使茅盾平日描写得最见功夫的女主角——不管是多愁善感的也好,玩世不恭的也好——都失了水准,沦为漫画家笔下的人物”(109)。这当然是因为茅盾用激进主义“代替了自己的思想和看法”所诱发的后果“在他以后的创作中,除了偶尔一两个例外,他再也摆脱不了这个迷障”(112),最后惹得夏不得不宣判“茅盾的小说家感性,已经恶

俗化了”(109)。

茅盾与艾略特的区别在,后者只是偶尔任性,前者却有着根深蒂固的偏执。夏将茅盾为符号的中国现代作家的这种偏执命名为“感时忧国”(Obsession with China),这也就是本文曾提到的,会“妨碍作家对艺术完美无私的追求”的“功利理想”。

“感时忧国”为动力的“功利理想”为何会阻碍茅盾追求更高的文学境界?这便涉及到夏氏批评观的一个核心理念,即文学价值之高低,取决于作家的“道德关怀”能否抵达对人性深处最隐秘、最根深蒂固的柔弱、混沌、欲求及颤栗的艺术烛照。这是真正的文学之根。“了解即是同情与宽恕”(夏志清 322)。好的文学正是在这意义上,有助于人生趋向成熟。

大凡对人性的真实存在有幽邃体认的巨匠(比如司汤达、列夫·托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基等),几乎又是以深刻乃至苛刻的精神活体的自我解剖为前提的。这就决定了一个真正能体悟人性真实的作家,其人格势必独立而自由,若无人格独立自由,恐怕他就无法直面内心最深处的喧哗与骚动了,这声音既属于作家个体,同时也可能属于人类。“个性至深,人性始呈”。

正是在这意义上,重温《小说史》对茅盾的批评,意味深长。夏志清说“《虹》结尾的失败并非是由于茅盾鼓吹共产主义思想,而是他无法像小说的前半部中用写实的和细腻的心理手法去为这种思想辩护”(夏志清 208)说得相当中肯。《虹》第一部那些“写实与细腻”所以出色,主要源于茅盾对“1922年个人主义在中国青年间濒临破产”(夏志清 108)的亲身经验与体验,这就让他在1927-1928年前写《蚀》与《虹》时,能借梅女士这一人物的心灵波动,从容细致地写活人性所难免的疲软、暧昧与苍白。然“感时忧国”作为更具召唤力的政论旗帜,虽比梅的个性理想幻灭不知崇高多少倍,但当茅盾挡不住它的激情诱惑,它依旧不是茅盾内心的深刻体验,若非硬写不可,只能令作品教条化。别林斯基说过,一种未被作家血肉化的思想纵然再伟大,它在创作上仍只是一朵纸扎的花。当“人格独立”缺席时,艺术上的“深”与“呈”也就消遁。茅盾不幸被言中。

人性叙事的“四杰”色差

行文至此,大体可见夏氏批评观活像一把由三截链接、缺一不可的折叠尺,依次从“道德关注”→“间接评论”→“人格独立”,可折成一个首尾相衔、逻辑自足的批评三角形结构。这诚然是从学理角度,对夏氏批评观所做的功能性构成概述。若从实例演示角度来看,则夏对“道德关注”的学术倾斜,又明显大于“间接评论”与“人格独立”这两项。夏氏批评观宛若装了“间接评论”与“人格独立”两个车轮,“道德关注”实是驱动车轮的强力引擎。这将意味着,虽在夏志清眼中,1949年前的大陆文坛只有“现代四杰”(张爱玲、钱钟书、张天翼、沈从文)才经得起其批评观的严格的全方位筛选(宛如“三项全能”);但一旦落到四杰身上作实例演示、且不无“平行比较”之意时,夏还是更权重“道德关注”这一维度。正因为“道德关注”是夏氏批评三角形最敏感的底线,故也只有夏才极在乎四杰于“人性—道德叙事”上的微妙色差。

先看张爱玲。

夏安排张在四杰中坐头把椅子,理由很单纯:因为张在书写这个“人的灵魂通常都是被虚荣心和欲望支撑着的”(夏志清 260)世俗世界时,她能始终满怀“无所不包的同情心”(夏志清 272)。张对《金锁记》主角曹七巧已无需赘言,即使在七巧的女儿长安身上,张也倾注温情不薄:

七巧无奈,只得把长安送到沪范女中,托人说了情,插班进去。长安换上了蓝爱国布的校服,不上半年,脸色也红润了,胳膊腿腕也粗了一圈。住读的学生洗换衣服,照例是送学校里包着的洗衣房里去的。长安记不清自己的号码,往往失落了枕套手帕种种零件。七巧便闹着说去找校长说话。这一天放假回家,检点了一下,又发现有一条褥单是丢了。七巧暴跳如雷,准备明天亲自上学校去大兴问罪之师。长安着了急,拦阻了一声,七巧便骂道:“天生的败家精,拿你娘的钱不当钱。你娘的钱是容易得来的?——将来你出嫁,你看我有什么

陪送给你!——给也是白给!”长安不敢做声,却哭了一晚上。她不能在她的同学跟前丢这个脸。对于十四岁的人,那似乎有天大的重要。她母亲去闹这一场,她以后拿什么脸去见人?她宁死也不到学校里去了。她的朋友们,她所喜欢的音乐教员,不久就会忘记了有这么一个女孩子,来了半年,又无缘无故悄悄地走了。走得干净,她觉得她这牺牲是一个美丽的,苍凉的手势。(张爱玲 108-09)

张爱玲明白长安的苦衷,七巧到学校撒泼,对她来说是比死都难受的,所以她宁愿选择离校,也不愿让她被师友们看作泼妇的女儿。“她觉得她这牺牲是一个美丽的,苍凉的手势”,然为谁牺牲呢?是为母亲的脸色?师友耳目的清静?还是为了自己在师友记忆中尚能残存一点单薄的美好?恐怕还是后者更多些吧。这是虚荣,也是尊严,甚至有点阿Q,但谁敢说,虚荣与阿Q不是尊严的另种表述呢。毕竟这选择的“美丽而苍凉”,是长安能幻想的唯一安慰,尽管她明白这选择再美丽再苍凉,也不过“手势”般一晃而过。显然在张爱玲眼里,虚荣或欲望与其说是人须被治愈的疾病,毋宁说是人不可逃避的天性或命运,或许菲薄如手势,却能酿出苍凉而美丽的故事。

再看钱钟书。

夏让钱在四杰中占第二把交椅,定是欣赏钱有大才子气,能凛然透视人性病灶的无比犀利。故与张爱玲的故事格调轻逸得像丝绸、温厚得像锦缎相比,钱的冷叙事则长于挖苦、调侃与嘲弄,其笔尖有寒光闪烁。无怪其代表作《围城》主人公方鸿渐粗看是一个聪明和善良的人,然读者不久便发现其善良面相背后也藏着懦弱、虚荣、懒惰,以及太过在意别人看法的魔障。

方鸿渐出国留学本是为了满足父亲及已故未婚妻的父亲期望,但他自己既无力亦无心深造,就买了假文凭充数。虽然方回国后并未用假文凭骗取利益,但钱钟书看得很透,这与其说是出于道德廉耻,不如说是怕露馅后的丢脸。在感情方面,方也懦弱且寡断,虽其内心爱着苏小姐的表妹,却不敢与苏小姐提出分手,乍看是恐伤害苏小姐,实则只是软弱地拖延,待他最后对苏小姐摊牌,却连

其表妹也放弃了,这谈不上是承担责任,而仅仅是为了赎罪的快感。方后来结婚了,不愿接受妻子姑母介绍的职位,又半是由于讨厌她的庸俗,半是由于不愿承受依赖妻子与资本家的恶名(尽管他仍想靠并不可靠的朋友介绍工作),这最终导致婚姻破裂。

须表白的是,如上叙述只是旨在凸显方鸿渐的弱点,实际上他在钱钟书笔下还不至于一味地不堪——至少方鸿渐比卑鄙狡猾的顾尔谦与庸俗无知的李妈要可爱得多。如果置于现实语境,方鸿渐还真是坊间常能相逢的一个善良的聪明人。然钱钟书的才华所以出众,就在于能从这一普通好人身上掘出人性的原罪,以及随之而来的日常悲剧。

方鸿渐的性格症结在于,他过度重视别人眼中的“我”,此情结背后所潜伏的两条意向则是:“重视别人看法”是他对“外”有所求,而有所求的目的,却在自己“内”心的满足或安宁。这显然是对人生真谛的颠倒:因为价值上的“安魂”从来是个人的精神事件,至于别人对自己怎么看,则永远是我无可驾驭的。这叫“内恃于内,无求于外”。方鸿渐偏偏连这也不懂,便注定了他的不幸。

夏志清说,《围城》是一部“探讨人的孤立和彼此间的无法沟通的小说”(285-86)。沟通所以成了问题,是因为每个人皆有沟通的欲望;无法沟通所以成为结果,则因为人终究首先是自己着想,终究只有自己才知道我在想什么,至于人家怎么想,则终究隔了一层肚皮。

于是读者对《围城》的那句著名格言“外面的人想进来,里面的人想出去”也就有了切肤之痛:内心愈是脆弱、没有自信的人愈是想知道他者心里怎么想——此即城里人想出去;然一旦知道人家想的与自己根本不是一回事,他又愈想赶快做回自己——此即城外入又想回来。或许世上大多数人皆深陷其中而不自拔,故对此人性的苍白的无奈,钱钟书只能报以嘲讽苦笑。正是在此意义上,夏称《围城》可能是所有中国现代小说中“最伟大的一部”(281)。

接着看张天翼。

天翼在四杰中排位第三,有其他三杰所没有的特点:即他虽属地道的左翼,然其大多数嘲笑人性弱点的作品却未受到当年左翼教条的干扰,从而保持了夏所强调的人格独立。

说张天翼是地道的左翼,标志有三:1. 张1931年加盟鲁迅领衔的左联;2. 左翼理论的核心是阶级论,而张正是“一位阶级意识十分强烈的作家”(夏志清 157),“因为他暗示说:一个较为平等和人性化的社会,可以豁免掉这种带有侮辱和伤害的可怖笑闹”(夏志清 157)。3. 张主要写人性有虚伪、势利、残忍的一面,而这些恶劣性格的人物在其小说中大多是出身于地主、资产阶级或小资产阶级的乡绅、职员、教师,这与左翼文学教义相契。尽管如此,夏仍认定张天翼的才华“高人一等”,其小说实际上“悉能超越宣传的层次”,达到一种“道德上的‘视景’”(夏志清 150)。原因有二。首先,若从题材角度看,的确不难从中读出诸多阶级冲突,但与写阶级冲突相比,张似又更擅长写阶级内的悲剧。比如《砥柱》是写一个父亲利用女儿的婚姻来谋求个人幸福的残忍故事,父女间并不存在左翼教义上的“阶级矛盾”;又如《中秋》讲了一个富有乡绅侮辱穷亲戚,这两者贫富差距悬殊,却又属同一阶级。故与其说张颇关注“中上阶级”对“无产阶级”的迫害,倒不如说他十分了解“中上阶级”的丑恶。这当与其成长经历有关。

论出身,张或可谓“望族”。夏志清对张的前世今生摸得很透:

他的祖父是湖南湘乡人,曾经在太平天国期间游幕于湘军首领曾国藩麾下,然后在湖南逐渐建立了声望,成为地主式的乡绅。他的五个儿子都克绍箕裘,中了举人,孙子也是准备学成后做官的。1906年,张天翼诞生在南京,排行十五,是家中最幼的儿子,此时,他的家道已经式微,生活迫得张天翼的父亲必须东奔西走,居无定所,以谋生计。张天翼遂从小生活在说不同方言的环境之中,接触到各行各业他父亲必须交游的人物。[……]以后的几年内,他从事过各种不同的职业,当过小公务员、小军官、新闻记者、教师。虽然他的兄弟们多在政界或者教育界,高踞要津,张天翼却自甘黯淡,不求腾达,同时广事搜集他日后小说中的多种素材。(150-51)

不难发现,张天翼小说屡屡出现的乡绅《砥柱》《中秋》、公务员《陆宝田》、军官《在旅途中》以及教师《春风》,其原型都来自他成长中留下过深刻印记的阶级或阶层,所以他对“中上阶级”的群像塑造,与其说出于对左翼教条的恪守,不如说是出于艺术良知,如夏志清颇欣赏的叶绍钧般不写“什么自己不怎么清楚的事”(夏志清 44)。正因如此,读者才更容易在他笔下读到“中上阶级”的恶德,而非无产阶级的美德或对立阶级之间的善恶冲突。

其次,左翼教条的另一特征是对革命未来的梦幻式乐观,比如茅盾所以在《虹》第三部塑造梁刚夫这一“样板戏”式的英雄,显然是当时愿意相信也可将自己改造成如此英雄并进而拯救天下。张天翼的作品从无此乐观,相反,他更像一个理智的悲观主义者。

比如小说《出走以后》的女主人公,是一个出身贫寒的理想青年(近似中国的娜拉),当她得知其资本家丈夫的恶劣剥削行径后,决心一刀两断,回了娘家。但在与亲戚的聊天中,她又惊愕自己已无法适应穷人抽的烟草,无法想象以前所过的“只穿着破棉袄,罩着补了又补的蓝旗袍。脚上老是一双胶底鞋:夏天泡着脚汗、冬天就冷得像冰”(张天翼 147-48)的日子了。所以她动摇了,并很快回到丈夫身边,即便被剥削的工人阶级的贫困可能比她的过去还糟。这故事的寓意显然不是所谓“阶级斗争”所能涵盖。张很清醒这一点:对一个普通人来说,再热闹的理想也未必是现实利益对手,而张作为小说家也给不出抵御物欲诱惑的法宝。

由于张很少写革命者的美德,故其小说也可被解读为是借自己最熟稔的“中上阶级”来表现人性之恶,而非仅仅是阶级之恶。于是当《小说史》将张天翼的写作概括为是“一个腐烂中的衰老的世界,一个充满了自虐、虐人狂、势利鬼、胸怀大志却又不得不屈居人下的、出卖人而又被人出卖的人物的世界”(夏志清 152)时,确实比用“阶级倾向论”来简单比附或盖棺论定,要靠谱得多。

未了看沈从文。

沈在四杰中最特殊:一方面,不能不说沈也有“感时忧国”的情结;但另一方面,他所感忧的主要不是中国落后于西方现代文明,而是这种所谓落后所诱发的焦虑与自卑使国人或中国知识者失去

了对个体幸福的体认。这便让沈的“道德关注”与如上三杰判然有别:若曰三杰皆倾心洞察市井情境中的个体人性异化,那么,沈更想为日渐消沉的族群品性注入有涉单纯幸福的牧歌式想象。这是他的一贯主题,因透明、轻盈而致遥深且忧伤。

沈的早期作品《会明》写了一个呆子“天真如小狗,循良如母牛”(《沈从文全集第九卷》85)。《小说史》一眼看出,沈希望借助这“阿甘”式角色,来表达“一个人即使没有高度的智慧与感受能力,照样可以求得天生的快乐和不自觉地得来的智慧”(夏志清 140)。

会明在部队干伙夫已30年,虽常被欺负,但并没感到特别不幸,也没感到特别幸福。会明仅仅希望战事快结束,因为上司许诺他们战后就能在边境的森林扎寨“在那种地方,照会明想来,也应当有过年过节,也放哨,也打枪放炮,也有草烟吃,但仿佛总不是目下军营中的情形”(《沈从文全集第九卷》86)。此话暗示会明虽很适应对军营,但未必满意,似认为缺了点什么。这是沈所想象的关于幸福感的第一环节:向往归宿。

是军人总得打仗,会明对此很矛盾。他高兴是因为他可能离归宿又近了一步(“打才可能胜利,不打不会胜利”),他不高兴是因为又要看到死尸了,尤其是夏天腐烂的死尸:“死去的头脸发紫,胀大如斗,肚腹肿高,不几天就爆裂开来。一个军人,自己的生死虽应当置之度外,可是死后那么难看,那么发出恶臭,流水生蛆,虽然是‘敌人’,[……]究竟也是不很有意思的事”(《沈从文全集第九卷》89)。这是沈所想象的关于幸福感的第二环节:生命尊严。会明渴望早点打赢,不是热衷于剥夺他人生命,而是本能地厌恶生命的腐败。

“呆人”曾被兵营灌输了很多东西:胜利、军阀、战争、正义……但这些都没给他捎来幸福,他所能做的只是逃避更大的不幸。倒是别人送他一只母鸡,给了他充实的幸福感。

会明把母鸡生的小鸡的所有权转赠战友,但坚持继续由自己饲养,他甚至还梦见二十几只小鸡围着自己叫,他是真把它们当做亲生儿女。因为有了这些小鸡,他感受到了真正的幸福,也不再想打仗了。

如果说《会明》对“幸福”与“主义”的纠结演示得稍显含混,那么沈写《萧萧》就已想得较清晰

了。《萧萧》女主角是一个在青春期被帮工诱惑并怀孕的童养媳。帮工逃走,她自杀失败后,家人本想按宗法族规淹死她,但终于没忍心下手。后来事情慢慢拖了下去,而小孩生出来又很可爱,大家于是都很喜欢,其乐融融得好像以前什么都不曾发生:

到萧萧正式同丈夫拜堂圆房时,儿子已经年纪十岁,有了半劳动力,能看牛割草,成为家中生产者一员了。平时喊萧萧丈夫做大叔,大叔也答应,从不生气。

这儿子名叫牛儿。牛儿十二岁时也接了亲,媳妇年长六岁。媳妇年纪大,方能诸事作帮手,对家中有帮助。唢呐到门前时,新娘在轿中呜呜的哭着,忙坏了那个祖父,曾祖父。

这一天,萧萧,抱了自己新生的毛毛,在屋前榆蜡树篱笆间看热闹,同十年前抱丈夫一个样子。(《沈从文全集第八卷》264)

另篇小说《丈夫》则是沈从文的《萧萧》的翻版。那是一个对贞操不敏感的村庄,男人习惯了靠妻子在船上卖身补贴家用。但有个丈夫按惯例上船探妻时,不巧遇上官府的强权,妨碍了夫妻当晚的团圆。丈夫心里很堵,却没吵。事后,夫妇双双回村相安如故。

《丈夫》《萧萧》两个故事似旨在消解国人对所谓文明、伦理的执迷,作家大概想说若没有这些,人类维系尊严与趋利避害的本能也会给家庭带来和睦与幸福。

沈在《会明》《萧萧》《丈夫》诸小说所描绘的纯朴人性,对他所居住的那个浮躁骚动的京城来说,不啻美得像世外桃源。其实,沈笔下的另些老人或许更“另类”得令人震撼。

《生》是一篇对卖艺老头的速写。老头一直默默地在集市摆弄手上的那对布偶王九和赵四,让他俩打架,“虽然场面上王九常常不大顺手,上风皆由赵四占去,但每次最后的胜利,总仍然归那王九”。其缘由除了老伯自己恐怕没人知道,“王九”是其亲儿子,在一次血拼中被“赵四”所杀,而“赵四”则在5年前病死。

小说《夜》则写作者和部队伙伴出差迷路,投宿到一老伯家中,他们决定轮流讲故事以作消遣,轮到老房东时,他却向客人展示一具尸体说:

这是我的故事,这是我的一个妻,一个老同伴,我们因为一种愿心一同搬到这孤村中来,住了十六年,如今我这个人,恰恰在昨天将近晚饭的时候死去了。若不是你们来,我就得伴她睡一夜。[……]我自己也快死了,我的故事是没有的,我就有这些事情,天亮了,你们自己烧火热水去,我要到后面挖一个坑,既然是不高兴再到这世界上多吃一粒饭做一件事,我还得挖一个长坑,使他安静地睡到地下等我。[……](《沈从文全集第五卷》172)

而当故事的作者及其伙伴离开时:“我听到一个锄头在屋左边空地上掘土的声音,无力的,迟钝的,一下两下地用铁锹咬着湿的地面。”

夏极喜爱沈从文笔下的老人,但所下论断却稍逊贴切。夏赞美其“饱经风霜、超然物外、已不为喜怒哀乐所动”,面对苦难时“所表现出来的端庄与尊严,实在叫人敬佩”(夏志清 145)。但疑点是,若真的皆已“超然物外”,卖艺老头为何会一遍遍、无休止地借傀儡来逆转儿子与仇人的血拼?另位丧妻的孤老又何必对陌生人喋喋不休呢?

其实,沈从文笔下的“老人”,要与他塑造的“少女”一起被读者眷顾,才能凸显其意义。因为他们可分别象征作家的“自白”与“美梦”。

少女是沈的文学“美梦”,沈将自己对人类美德的憧憬及其美德能带来的福分,全给了故事里的少女。这就是说,沈用美德为少女祈福,亦是为人间祈福,他希望其小说能让读者读出他所领悟的幸福,只谈性灵,不谈主义,所以其故事结局总是阖家欢乐。

沈不是不知他这么写对世间来说只是杯水车薪,尽管如此,他仍在坚韧地做。明知无所谓成功,但还坚持,这就需承受内心痛苦。正如他面对左翼批评时所表白的那样:“你们能欣赏我故事的清新,照例那作品背后蕴藏的热情却忽略了;你们能欣赏我文字的朴实,照例那作品背后隐伏的

悲痛也忽略了”(夏志清 145)。

“老头”的故事肖像若被置于小说家所处的现实语境,也就转换为沈用隐喻塑成的文学自画像或自白书,这就能把他写美德时所压抑着的悲痛释放一点出来。那个看似是在集市作木偶表演、其实却一遍遍重演生离死别的老头,与沈的独白所蕴藉的难言的孤寂极其贴切。木偶表演实是对现实的倒转,亲生子原死于贼人之手,而其表演则让儿子手刃仇敌。这又宛若是对沈从文文学生涯的重演。他一方面想用美德叙事来润色人性,一方面又深知这在现实中很难兑现,但他仍愿忍痛,一遍遍地写他最想写的美德故事。

这又极像沈在小说《夜》里所写的那个丧妻孤老面对尸体说的那番话“这是我的故事,这是我的一个妻,一个老同伴,我们因为一种愿心一同搬到这孤村中”。这段话聚集着一系列同质象征“故事”“妻”“老同伴”“愿心”“孤村”,它们不约而同地在喻指小说家内心的孤苦坚守。他并不讨说法,只是不甘心。“无力的,迟钝的,一下两下地用铁锹咬着湿的地面”,象征他并不情愿埋葬自己的故事;同时又用铁锹“咬着”地面,则在代言其痛苦,难以宣泄的幽愤。

夏在总结沈的精神世界时写道“天真未凿,但很快将要迈入成人社会的少女;陷于穷途绝境,但仍肯定生命价值的老头子——这都是沈从文用来代表人类纯真的感情和在这浇漓世界中一种不妥协的美的象征”(夏志清 145)。虽然实际上夏始终未能成功把少女和老人结合起来读(不知为何夏竟错过《边城》,错过了一个老人努力守护少女翠翠,却最终未能帮翠翠抵达理想归宿的凄美故事)。但最后那个关键词他抓对了:“不妥协”。正是故事所弥漫的“不妥协”精神,才是夏极喜爱沈的理由。

批评尺度的非逻辑伸缩

作为批评家,夏无疑有其思想追求,否则,他写不出能惊动 80 年代大陆学界的《小说史》。但他又不是一个能把思想提纯为理论、且不懈地将它植入学术细部的学者,或这将有碍他心潮骤起时的即兴挥洒。故虽然由“道德关注”“间接评论”和“人格独立”三元连缀自足的知性三角形,乃夏氏批评观的题中应有之义;但《小说史》在实

例分析时,并未能坚持对每位作家,皆像对“现代四杰”那般均衡地、一视同仁地演示批评观的应有内涵。相反,其批评尺度时有选择性的“非逻辑伸缩”,即并非始终恪守同一标准。

比如沈从文作品的淳朴,与淳朴背后的坚韧固然令人感慨,但问题是,他笔下那过于美好或理想化叙事有否“教条”之嫌?

《小说史》在批评茅盾时说左翼作家遵从教条,很大原因是感性战胜了理智,令他们幻想可将改变国家命运的希望寄托在梁刚夫式的完人身上,但他们在艺术上却写不出完人怎么炼成,故使其小说青涩得不堪卒读。

但这批评似乎同样可以落在沈从文身上。沈写少女(女性)系列时心理描写甚少,实在谈不上人物的性格发生乃至丰满生成。但这并不妨碍夏对沈青睐有加,在点评沈小说中的那位童养媳并未因通奸怀孕而阻碍她最终拥有幸福时说“精神为之一爽,觉得在自然之下,一切事物,就应该这么自然似的”(142)。该评价无论如何称不上“理性”,倒恰恰是感情用事的,因为当左翼读者读到完美如梁刚夫的硬汉也“精神为之一爽”,夏又该如何证明他的“爽”比左翼的“爽”更具合理性?

夏氏批评观的“非逻辑伸缩”可见一斑。

然夏氏批评观的“非逻辑伸缩”的选择性现象,似又是被现代文学史逼出来的。

以夏氏批评三角形的那条底线“道德关注”为例。夏认定文学的天职是探索深层人性,即寻觅个体行为与族群风俗背后的人类心理动机,有人将它命名为“原罪”。只有发掘了“原罪”,人类才可能明白自身为何无法拥有终极意义上的圆满幸福的底蕴,也就将学会体谅自己与同情他人。鉴于文学不是科学,故艺术地挖掘“原罪”的最佳方式是要用虚拟性叙事,即让读者通过文学人物的处境与命运来读懂,至少有所悟。可以说,张爱玲、钱钟书在这方面是现代文坛的难得大家。

但在研究中国现代文学的过程中,夏却发现左翼作家其实很难像张、钱那般艺术地表现其“道德关注”。

因为左翼坚执人性在阶级社会皆被打上阶级烙印,而人性之恶又是私有制酿成的,故消灭私有制暨剥削阶级,人性便可能纯洁得像阳光下的葵花那般无邪,于是也就消解了原罪。这就从价值

论上驱动左翼作家会比其他人更寄望于完美“新青年”的文学诞生。然偏偏他们的现实经验与想象力又令他们无计呈现这“文学梦”。相反,左翼教条往往更容易让平庸者生产宣传品单薄又粗糙。

故可以说,在评价一般“文学”时,夏志清只需用“道德关注”与“间接评论”(艺术技巧)这两个标准足矣;然一旦讨论“中国现代文学”,他就非加一条“独立人格”(独立理智)不可。

夏可谓用心良苦,但无意中对“独立理智”的过度强调,却又让他在评价沈从文、鲁迅与张天翼时,生出偏差。

夏在分析茅盾《虹》的艺术得失时说过一本小说之优劣,不能以主题深浅来评价,关键是看此主题能否得到恰当处理。如果恪守批评尺度的一致性,那么夏必须证明,他推崇沈从文也并非单纯源自沈“对人类纯真情感与完整人格的肯定”,及其“对自满自大,轻率浮躁的中国社会的一种极有价值的批评”,而更应在于沈是如何“用写实和细腻的心理手法去为这种思想辩护”的。

但读《小说史》第八章《沈从文》,几乎找不到夏关于沈对其主题处理能力的提炼或批评。他赞美《萧萧》使人“精神为之一爽”;赞美《生》之老头“孤寂之中带有一种伟大”(夏志清 143);赞美《夜》之老人“所表现出来的端庄与尊严,实在叫人敬佩”(夏志清 145),这些文字都流于感受,而未达至批评层面。言及沈的艺术手法时,《小说史》说“最能表现他长处的倒是他那种凭着特好的记忆,随意写出的景物和事件。他是中国现代文学中最伟大的印象主义者”(147),至于这“印象主义”到底是如何有助于主题表达,夏并没说出什么。

《小说史》在阐释沈的“主题—艺术”关系时遭遇的困境,本可谓“巧妇难为无米之炊”,因为《萧萧》《丈夫》之类叙事,不仅本身缺乏心理细节,且也不能说非要以人物心理描写见长,才是好小说。如果结合“老人”题材,沈从文纯情叙事中的心理细节缺失也就更可被谅解了。因为凭借人性淳朴“自然而然”地缓解人生困窘,本只是作家的文学趣味或文化愿景所致。况沈也必定明白人性自有阴暗面,故也懂得愿景本就很难实现,但作家有权不想、不能亦不忍将美好想象置于世俗心理框架去拷问,所以留白不说也罢。沈的这类写

法,本来很值得夏志清作同情之理解,但这又确凿与《小说史》所持的批评观不契。因为夏总在强调“文学不应当仅仅装饰或肯定理想,却应当从具体的人的环境的准确性上去审查理想是否正确”(329)。偏偏他对沈豁免了这一“审查”。

与沈相比,张天翼则走向另一极端。沈是痴心于打捞人性中的淳美,张的眼睛是紧盯丑恶,这也往往令其叙事失之单薄。夏曾说左翼作家爱用“漫画式的单调,来描写国家形形色色的败类,致使我们无法寄予同情与宽恕”(322),殊不知这也是张的软肋。故尽管张的小说对简单阶级论屡见突破,但让他跻身“现代四杰”仍不无争议。

最后来谈鲁迅。鲁迅在《小说史》的批评框架中占了一个颇让夏志清尴尬的位置。

如上所述,夏在评价中国现代作家时尤重“人格独立”,因为此环不慎,将直接令其小说的艺术化“道德关注”逊色。但当夏真将其三元一体的批评观用在鲁迅身上却失灵了。他无法回答:为什么那个“人格独立”性远远不够,甚至“为了国家的利益,他宁愿牺牲作家的自由”(夏志清 217)的鲁迅,却又写出了“研究中国社会最为深刻”“对复杂的风俗习惯于伦理道德的探讨,深入得令人看了觉得恐怖”(夏志清 321)的作品,且在艺术上也毫不逊色(夏称鲁迅小说的“这一个想象的宗教世界是充满迷信的,但作者对这个世界很认真,所以不论它如何古怪残酷,看起来却是真实的”)(31)。

因为《小说史》有意或无意地混淆了两个鲁迅:作为小说家的鲁迅与作为意见领袖的鲁迅。

夏对鲁迅及其小说的赞美集中在《呐喊》《彷徨》时期。从“道德关注”角度说,夏认同鲁迅“探病而不诊治,这是由于他对小说艺术的极高崇敬,使他只把赤裸裸的现实表达出来而不羸杂己见”(35);从艺术化“间接评论”角度说,夏对《药》“复杂的意义系统”与“安特莱夫式的阴冷”(27)及《肥皂》中的讽刺技巧大加赞赏。令夏遗憾的是“1929年他信仰共产主义以后,成为文坛领袖,得到广大读者群的拥戴。他很难再保持他写最佳小说所必需的那种诚实态度”(34-35),“由于鲁迅怕探索自己的心灵,怕流露出自己对中国的悲观和阴沉的看法,所以他只能压制自己深藏的感情,来做政治讽刺的工作”(35)。

若就纯粹作家论而言,夏在1960年代就对鲁

迅有此批评委实值得重视。因为当年普实克在东欧只会说“鲁迅将他的观点表达得越鲜明,他在社会斗争中所站的立场越明确,他的作品也就在各方面越成功”(普实克 215)这番套话时,夏在大洋彼岸就已能一针见血地指出,“鲁迅最好的作品”“给读者提供的,是一位带着近乎绝望的希望对中国的命运进行思索的自由的个人主义者形象”(333)。换句话说,作为文学史事实,鲁迅自1926年因日渐左倾后已甚少有虚构性小说创作^④,这无形中也确实成了夏志清所断言的、作家的“人格独立”程度将直接影响其创作的艺术高度的特别例证。差异仅仅在于,鲁迅作为一名自我要求极高的艺术家,因敏感其立场、心境变异而有碍自己的创作力后,就干脆不再写《呐喊》《彷徨》那样的小说了。或许也真的是写不出了。

但若是着眼于纯粹作品论,则《小说史》将鲁迅排除在“现代四杰”之外又有失公平,这不仅因为当夏志清写道鲁迅“给读者提供了一位带着近乎绝望的希望对中国的命运进行思索的自由的个人主义者形象”时,已直接承认了他在《呐喊》《彷徨》时期仍能保证作家的独立性,即至少在1925年之前,鲁迅的“感时忧国”并未影响其“人格独立”;更因为即便暂时屏蔽鲁迅的“感时忧国”,读者仍能从其作品中找到对风俗与道德的深刻体察,且经得起夏氏批评三角形的考验,比如《肥皂》。

夏志清很喜欢《肥皂》,说这“是一篇很精彩的讽刺小说”,“故事的主人公是一个满口仁义道德的现代道学家,这类人物也是近代小说家时常讽刺的对象,但在鲁迅的笔下,它变成了一个世界性的伪君子”(32)。这当然是一种可以用来印证其批评观之正当的、自圆其说式的解读。其实,剔去小说表层的讽刺,《肥皂》更像一个“性压抑传统”家庭借“现代产品”来传情达意的日常故事,且充满趣味。

小说写了一对结婚近20年的四铭夫妇,因一块香皂的所谓“性暗示”而衍生猜忌、斗嘴与主角无告的孤苦,但又床头吵架床尾和,妻子过了一夜,或许意识到自己前日太过敏,也就原谅了丈夫“到第二天的早晨,肥皂就被录用了。这日他比平日起得迟,看见她已经伏在洗脸台上擦脖子,肥皂的泡沫就如大螃蟹嘴上的水泡一般,高高的堆在两个耳朵后,比起先前用皂荚时候的只有一

层极薄的白沫来,那高低真有霄壤之别了。从此之后,四太太的身上便总带着些似橄榄非橄榄的说不清的香味;几乎小半年,这才忽而换了样,凡有闻到的都说那可似乎是檀香”(《鲁迅全集第二卷》55)。结局非常温馨,且鲁迅笔下的道学家,显然比张天翼笔下那个卖女儿的黄宜庵更细腻,更可信,亦更逼近人性的本真。

结 语

为什么夏志清亲手圈定的“现代四杰”,实际上却与《小说史》所演示的批评标准有出入呢?这或许与《小说史》的述学取向有关。

夏说,《小说史》的“首要工作是优美作品之发现和评审”(夏志清 15)。这似在暗示,不要苛求他去扮饰一个擅长思辨系统构建的理论型学者,他作为一个有才情的批评家更珍重其对文学史的极富生命质感的阅读体悟。这就是说,《小说史》对作家的“发现和评审”,首先取决于夏的第一“感受”,而其文学观,则更像是他要有序安顿其阅读心得的隐性学理框架。

在1952年,31岁的夏志清开始着手研究中国现代文学,他最鲜明的印象就是“那些小说家技巧幼稚且不说,看人看事也不够深入,没有对人心作深一层的发掘”(夏志清 11),且预判这与现代文坛受制于左翼教义不无关系。

但夏并没把“去左翼教义”作为其批评观构建的出发点,而是试图诉诸学理,来阐明左翼教义究竟如何影响文学品质——这也就是读者后来读到的夏志清的矛盾论。为了能撇清“党争”或“意识形态之争”的嫌疑,夏很有必要如此立论:矛盾在《虹》第三部的问题并不在于左,而在于他对左翼思潮的教条化处理。而为了支撑这一观点,同样左却不教条化的张天翼就被夏放到了“现代四杰”之一的位置。

夏在评价矛盾时的仓促立论,显然令他在面对沈从文时甚是为难,因为沈那美好但脆弱的故事若也用夏评价矛盾时用的那把尺来衡量,沈也就进不了“现代四杰”。但夏依然不折不挠地将沈选入了“现代四杰”,其原因当不仅仅是因为沈在承受左翼指责时依然不割舍其对理想的坚守,更是因为夏对自身阅读感受的珍惜,珍惜到他对沈的批评大都近似抒情,可谓“情到钟时骨

自柔”。

故《小说史》所演示的夏氏批评观三元素,若按其在实例分析中的重要性而言,当重新排序:原先居首的“道德关注”拟让位给“人格独立”,因为夏尤其珍惜能够在左翼语境中能保持理智的清明的现代作家。这也就是“道德关注”和艺术化“间接评论”都绝不逊色的鲁迅未能最终名列“现代四杰”的最大原因。这一切都证明了,夏志清绝对是一位有思想锋芒的批评家,却未能同时成为思维严谨的理论家。但对中国现代文学学科来说,他作为批评家的贡献,已然足矣。

注释[Notes]

① 中国现代文学学科作为大陆高校文科设置,始于 1949 年后。其迄今学科史六十余年,大体可以“1980”为界:“80 前”奠基作是王瑶 1953 年付梓的《中国新文学史稿》(下简称《史稿》)两卷,权威性统编教材则是 1979-1980 年问世的、唐弢主编《中国现代文学史》(下简称《文学史》)三册。

② 1988 年,《上海文论》开辟了一个由陈思和、王晓明主持的“重写文学史”的专栏,以有别于“80 前”学科的价值体系和审美标准对中国现当代文学史上已有定评的一些作家作品和文学现象,提出了某些质疑性的探询和多元化的阐释。

③ 即于 1932-1934 年苏联文坛有关创作方法的讨论中所诞生的“社会主义现实主义”概念:它要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史具体地去描写现实;同时,艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。

④ 1933 年后鲁迅写过少许《故事新编》但并未发表。

引用作品[Works Cited]

利维斯《伟大的传统》,袁伟译。北京:三联书店,2009 年。

[Leavis, F. R. . *The Great Tradition*. Trans. Yuan Wei. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2009.]

鲁迅《鲁迅全集》。北京:人民文学出版社,1981 年。

[Lu, Xun. *The Complete Works of Lu Xun*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1981.]

茅盾《茅盾全集第二卷》。北京:人民文学出版社,1984 年。

[Mao, Dun. *The Complete Works of Mao Dun*. Vol. 2. Beijing: People's Literature Publishing House, 1984.]

普实克《抒情与史诗——现代中国文学论集》,郭建玲译。上海:上海三联书店 2010 年。

[Prusek, Jaroslav. *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*. Trans. Guo Jianling. Shanghai: Shanghai Joint Publishing Company, 2010.]

沈从文《沈从文全集》。太原:北岳文艺出版社 2002 年。

[Shen, Congwen. *The Complete Works of Shen Congwen*. Taiyuan: Beiyue Literature and Art Publishing House, 2002.]

夏志清《中国现代小说史》,刘绍铭译。上海:复旦大学出版社 2005 年。

[Hsia, Chih-ting. *A History of Modern Chinese Fiction*. Trans. Liu Shaoming. Shanghai: Fudan University Press, 2005.]

张爱玲《张爱玲文集(第二卷)》。安徽:安徽文艺出版社,1992 年。

[Chang, Eileen. *Collected Works of Eileen Chang*. Vol. 2. Anhui: Anhui Literature and Art Publishing House, 1992.]

张天翼《张天翼·讽刺小说》。上海:上海文艺出版社,2012 年。

[Zhang, Tianyi. *Satirical Novels by Zhang Tianyi*. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 2012.]

(责任编辑:王嘉军)