

# 残雪：梦魇萦绕的小屋

【戴锦华】

在 80 年代、乃至当代中国文学史的版图上，残雪堪称独步。不仅是作为文化的个案，而且是作为文学的特例。残雪独步于当代中国的文学惯例与 80 年代的文化时尚之外，独步于中国当代文学“无法告别的 19 世纪”之外。她展示了一个怪诞而奇诡的世界，一处阴冷诡异的废墟，犹如一个被毒咒、被蛊符所诅咒的空间，突兀、魅人而狰狞可怖。

围绕着残雪及其作品，是一份鼎沸的众声喧哗和更为持久的寂然冷漠。尽管整个 80 年代，中国文坛充满了对“现代派”、“先锋文学”的呼唤与饥渴，残雪的小说因此在引起了短暂的骚动之后，获得了“宽容”的接受、乃至拥抱<sup>①</sup>；但面对残雪，人们的拥抱——因其印证了进步之旅，满足了对现代主义的中国文学的渴望——多少显得迟疑、暧昧。因为残雪的文学世界在我们所熟悉的文学惯例与批评惯例中显得如此的怪诞、陌生，甚至全然不可解；因此她令人无语。90 年代以来，除了少数残雪作品始终如一的拥戴者和女性评论家之外，残雪的作品已较少为人所提及。这份缄默与谨慎，不是、或不仅是面对奇迹的震惊、折服与无语，而或多或少带有几分无力、无奈和恼怒。残雪的小说世界似乎在不断提示着某种进入其文字迷宫的路径，她作品中的某段文字，人物的某种姿态或行为似乎在提示着某种我们似乎极为稔熟的生活；最为经常而直接的，残雪小说所呈现的世界，令人联想起拒绝和批判视野中的“中国的岁月”，尤其是“文革”时代的梦魇年代。那是一处被窥视、被窃窃私语、讪笑所充塞的空荡的空间，一片被污物、被垃圾、被腐坏的过程所充塞着的荒芜，一个被死亡、被恶毒和敌意所追逐着的世界；那永远喋喋不休的抱怨和“对话”——发出的语词永远如同触到了玻璃的利物，除却制造尖锐刺耳的噪音，永远不会抵达对方；彼此充满了刻骨仇恨的人们却时时刻刻地厮守并面面相觑。

但是继而人们便会发现，被那些昭然若揭的路径所指引，甚至在这似乎被精巧的玄机所结构的迷宫入口处，我们已然碰上了死路或绝壁。她笔下的“黄泥街”或“五香街”<sup>②</sup>，似乎无疑是某类、某处现实的镜中像或微缩本；但作为读者或阐释者，我们不仅无法复原其原型，相反很快便迷失在残雪以意象、幻象，醒来时刻的梦魇，或死亡之后的苟活所集合起的文字魔幻中。如果说，深刻影响当代中国文学的那一“无法告别的 19 世纪”留给我们的就是对完整的情节链条——被叙事件的内在逻辑、因

果链条的完整，空间在连续的、线性的时间线索中变换推移，有性格、至少是有特征、有理据的人物，意义与终极关怀（诸如真善美）——的需求，那么我们在残雪的世界中，不无惶恐地发现这一切均告阙如。1985 年，当残雪的作品以喷发般的方式，涌入了中国读者的视野，几乎像是在制造某种灼伤。她的作品中充满了被突兀诡异的意象连缀起来的跳跃的句子，而那意象充满丑陋的、几乎可以感觉到那腐坏/死亡过程的身体，在酷热或潮湿阴冷中孳生的爬虫，如同苔藓一般无所不在地附着的敌意和诅咒，恶毒的梦呓和迫害妄想式的谵妄，在雨水和潮湿中流淌的垃圾、恶臭和流言、私语。所谓：

一个噩梦在暗淡的星光下转悠，黑的，虚空的大瓮。

空中传来嚼骨头的响声。

猫头鹰蓦地一叫，惊心动魄。

焚尸炉里的烟灰像雨一样落下来。

死鼠和死蝙蝠正在地面上腐烂。

苍白的、影子似的小圆又将升起——在烂雨伞般的小屋顶的上空。<sup>③</sup>

如果说，80 年代中期，波特莱尔及其“恶之花”的复现，使“审丑”说的盛行，以别一方式渴求着现代主义文化莅临中国；但面对残雪，人们却无疑难于承受其中那盈溢着邪恶而争相绽放的意象之花；《你别无选择》中的混乱与无行，似乎已到达人们所能承受的上限。因此，残雪的支持者便以鲁迅所谓“真的恶声”来为之申辩<sup>④</sup>。或许同样令人们难于直面的，是在这片邪恶的风景中，残雪确乎使其渗透着一份从容的诗意：

我穿透玻璃世界的白光，匆匆地向前走去。

“你，想伪装么？”灰衣人在林子尽头截住我。那人没有头，声音在胸腔里嗡嗡作响。

我听见背后丁当作响，那个世界正在破碎。

“不，不，我只想换一套内衣，换一双鞋，然后把头发梳理整齐，很简单的事情。如果有可能，我还要制作蝴蝶的标本，那种红蝴蝶。在冬夜里，我将细细地倾听那些脚步声，把梧桐树的故事想个明白。外面很黑，屋里也很黑，我用冰冷的指头摸索到火柴，点出一朵颤抖的火苗。许多人从窗前飘然而去，许多人。我一伸手就能触到他们的肉体，我咬噬他们的脸颊，私下里觉得很快意。我要在暗夜里坐到最后一刻，冷冷地微笑，温情地微笑，辛酸地微笑。那时油灯熄灭，钟声长鸣。”我终于对自己的声音着了迷，那是一种柔和优美的低音，永恒不息地在

我耳边倾诉。<sup>⑤</sup>

那无疑是一份诗意，地狱间的诗情，只是它并不朝向天堂。诚如夏洛特·英尼斯所言：她是“出自中国的最为现代的作家”。“残雪在中国文学中是一个异常。……毫无疑问，就中国文学水平来看，残雪是一种革命”<sup>⑥</sup>。不错，如果就震动、断裂与异样的陌生感而言，残雪确实是一场革命；但这场“革命”并未产生某种必然与革命相伴随的结果：中国文学的主流书写方式并未因此而有所改变，甚或没有足够响亮的回声。尽管残雪的出现与存在，的确多少改写了人们关于“文学”或“中国文学”的想象，拓宽了中国文学的疆域。但事实上，尽管在残雪之后，“先锋文学”一度成了中国文学的主潮，但在八九十年代中国文学的脉络中，残雪仍是不可重复、不可复制的——她的异军突起，让人们一度忆起在 20 世纪已渐被遗忘的关于天才与奇迹的神话；而 1985 年的残雪确乎如同一个神话，一个于未知处降落的不明飞行物，携带着梦魇、语言所构造的恐怖与绝望的地狱而盈盈飞动。

### 救赎的缺席

残雪的世界使人们感到的陌生之处，显然不仅于此。附着在社会主义现实主义之主流背后，批判现实主义的“伟大传统”，事实上成了新时期初年“伤痕文学”的合法性依据；于是人们似乎可以并且应该接受对社会地狱景观的描摹；但作为一份深刻共识：不言自明的，无论是“真的恶声”、还是地狱图景，它不仅应该明确地作为社会寓言以实践其社会批判的使命，而且它应该、甚或必须提供“希望的亮色”或救赎之路。但在残雪的作品中，读者不仅丧失了分辨“是非善恶”的座标和尺度，而且作品中的“高光点”，如果不是一片子虚乌有的镜中风景——神奇的“紫光”（《公牛》），一个可遇不可求的脆弱的瞬间——来自旧日的、胸前永远别着一只金蝴蝶的男孩（《布谷鸟叫的那一瞬间》<sup>⑦</sup>），便是一个许诺到来，却或许不曾存在的变素——诸如那位（？）“将改变黄泥街生存”的“王子光”（《黄泥街》）。那与其说是救赎，不如说是明确告知的救赎的不在与无妄。有如在《公牛》中，甚至那面显现幻象的镜子也在最后的瞬间，被“丈夫”手中的大锤所砸碎；而来自旧日的纯情少年，甚至在叙事情境中已显现为一个衰老的“侏儒”，“头发成了老鼠色”，似乎他正在向那田鼠/老头的形象靠近；而在《山上的小屋》中，当“我”穿越“白光”，走上山去的时候，在“我”面前，“满眼都是白石子的火焰，没有山葡萄，也没有小屋”。于是，人们难于承受这并不为映衬美与善的世界的狰狞与丑陋。

围绕着难于阐释的残雪，另一种有趣的辩护，是努力地在残雪作品中发掘经典的美、希冀与追寻<sup>⑧</sup>。于是《天堂里的对话》<sup>⑨</sup>成了人们频频引证的对象。不错，在残雪的作品、尤其是她 80 年代中期的作品中，出现在《天堂里的对话》中的对话，确乎是一份莫大的奢侈——在她其它的作品里，规定场景中的父母、子女、夫妻、邻里间的对话与其说是绝望而喋喋不休的独白，不如说是投向对方，却无法到达的刀斧；因此仅仅由于对话的存在，便足以认定那确是残雪的“天堂”；况且，残雪在这组作

品中使用了她空前绝后的抒情的笔调。那是真正的对话，那是等待后的获得，那是确定无疑的指认（“你就是他，我就是那个女人”<sup>⑩</sup>），是恋歌，是在残雪作品中间或闪现的、不可寻的前史，有如那胸前别着金蝴蝶的少年在布谷鸟声中出现的瞬间。引证《天堂里的对话》来论证残雪对美的追求的论说者间或忽略了这是残雪标明“天堂”字样的作品——也可以说，那是残雪作品中的异数，而这样的天堂显然永远不会降落在“黄泥街”或“苍老的浮云”<sup>⑪</sup>之下。而且，即使是残雪的天堂景观，仍然是黑夜中的奇遇，而且仍不断遭际着他人的威胁与对衰老、离散的超乎寻常的恐惧与焦虑。但对笔者说来，更重要的是，欲确认残雪的价值，关于美的书写并非充分必要的条件；或许可以说，残雪的地狱景观并不提供通过炼狱、净界到达天堂之路，而这正是残雪之为文化的勇者与独步者的意义。姑且搁置残雪作品所表现的文学价值，她正是以自己的作品序列，以这序列中表现出的在腐烂、尸体间永恒存在的地狱/人间，显现了一种当代文化、当代女性文化与当代文学中匮乏的品格：直面深渊而不晕眩，绝望但坦荡地承受着人间的丑陋、生命的短暂速朽与天堂的永不莅临。以美善的书写为残雪正名，间或表达了正名者自身、而非残雪的匮乏与需求；它间或是阐释者面对中国现实所选取的一种文化修辞与辩护策略。为《残雪文集》作《跋》的沙水君称“作者是怀着巨大的诗情从一个无限的高度在俯视人间这些不甘寂寞的生灵”；并为此引证了一段卡夫卡的话，以“准确表达残雪的这种悲悯的温情”：“没有人能唱得像地狱最深处的人那样纯洁。凡是我們以为是天使的歌唱，那正是他们的歌唱”。他继而写道：

残雪和《黄泥街》也正是一首地狱里温柔的歌，她既高居于她的每个人物之上，她同时又是她的每个人物，她如此敏锐地体味到地狱的可怖和难熬，她同时又为这些鬼魂的西西福斯的旺盛经历而感叹、而歌唱。“黄泥街”既是她周围烈火熊熊的可怖世界，又是她自己那个随时可能爆炸的内心世界<sup>⑫</sup>。

这无疑是有体认的论述，而且是一份极为有力的辩辞：面对八九十年代中国面目各异的主流文化针对残雪的谴责与不满。但是，如果我们说残雪的作品亦在表达“悲悯的温情”，那么，这并非人们所熟悉并崇仰的“索福克勒斯式的悲悯”：因为残雪作品所呈现的，不是古希腊悲剧的宿命；而且在笔者看来，与其说残雪采取了某种救赎者高度上的俯瞰，不如说是间离与指认间的洞悉与描摹。有趣的是，残雪作品中的“非理性”画面，显现了比其同代人远为丰满而沉静的“理性”因素。将残雪作品的表达主旨归之于“自我”与“内心”，似乎是残雪的评价者与辩护人所不约而同地采取的阐释策略。毫无疑问，残雪的代表作以惊人的才具展现心灵的地层风景；或许我们可以仿照沙水君，将其称之为“心灵的《地下室手记》”。但是，在残雪的笔下，自我并非他人或异己的对立物，一如地狱并非天堂的参照。残雪作品中救赎的缺席，亦即终结的不在，《黄泥街》篇首、篇尾处的歌吟式的段落，如果不是因彼时彼地而采取的一份特定的文化策略，便是一种残雪所特有的惊人反讽：这地狱景观的黄泥街，被残雪书写为一个曾被“我”苦苦追寻的梦境，一个没有人

肯承认或记忆的、“死去很久”了的梦。但那向“我”断然否定了黄泥街存在的孩子，分明是一个黄泥街的造物。一个“不曾存在”的、“梦中的”街道/世界，便超离了历史，而且永无救赎。

可以说，残雪进发期的作品，更接近《狂人日记》式的书写——一个迫害妄想者眼中的世界图景；在一份邪恶的狡黠与脆弱的惊惧间，她放大着死亡有形的迫近与突发戏剧式的无血的暴力；在她的发韧（对中国大陆说来，却是迟迟问世）之作《黄泥街》中，我们确乎可以从那梦魇般熟悉的语词中，辨认着“文革”岁月的巨大的震惊与创伤体验——那原本难于获得某种“理性”的、或经验的表述。而在80年代后期至今的作品中，残雪开始从“从心理分析走向象征，从无意识的梦呓走向哲学隐喻”<sup>⑩</sup>。此时残雪的作品更接近于寓言，不是杰姆逊的、而是本雅明意义上的寓言：关于现代世界、关于个人、关于没有救赎、并安详地接受了永无救赎的生命：“只要不去想天亮之类的，就会与这所房子和谐起来。天是不会亮的，你抱定了这个宗旨，心里就踏实了。”（《归途》<sup>⑪</sup>）于是，在黑暗中——永恒的黑暗，没有黎明，也不允许出现任何光亮；在怪屋中——被屋外的海岸的峭壁所隔绝，或曰囚禁，因为不再有希望和等待，屋内的人们便认可了寂静、和谐中的苟活。这安详的、延伸向永恒的黑暗里，不再有闯入者的侵犯、噩梦的降临；亦不会飘入黄菊花的幽香或遭遇那纯洁而充盈着生命的少年。如果说，残雪发初期的作品充满了迫害、施虐与受虐，那么残雪此后的作品，则持续地触摸着“囚禁”的主题。但不是、或不仅是为他人或世界所囚禁，而更多是囚禁于自我和日常生活中未知、荒诞的力量（《归途》、《从未描述过的梦境》、《索债者》<sup>⑫</sup>）。如果说，铁凝用日常生活中的片段记述着“世界”对人们的“放逐”，那么残雪则以她渐趋平白而圆熟的笔调书写着人们所遭遇的囚禁；如果说，在铁凝那里，放逐意味着“芸芸众生”再度获取了对秩序的不甚情愿的享有与认可，那么，在残雪这里，则正是无所不在的“囚禁”构造着“现实”世界，构造着被妒恨、侵犯与控制所充盈的生存的怪圈。拯救，因之成了绝对的虚妄。

### 权力与微观政治

残雪的世界里充满了杀机、死亡、侵犯与伤害的“事件”，尽管这或许是在一盆洗澡水化为污浊的泡沫（《污水上的肥皂泡》），是充满粪便的厨房里漂出的腐尸（《黄泥街》），或是午夜破门而入与喋喋不休（《绣花鞋与袁四老娘的烦恼》<sup>⑬</sup>），或是一个夜晚访客带给老单身汉的无妄境遇（《历程》<sup>⑭</sup>）。但是，在这幅图景之中，只有相对情势之下的弱者，却没有纯白的无辜者。

或许此间唯一的例外，是《突围表演》中的X女士，她似乎呈现着一种令五香街的人们难于置信的率直和天真，她似乎完全不去感知她周围的世界，她似乎因此而不被五香街上围绕着她们的流言、窥视、仇恨所侵扰或伤害。但一如她的名字：X——一个未知数的代称，事实上，可以说X女士并不曾真正登场于五香街这处活色生香的舞台；对于读者，“她”只是在五香街各色人等们的流言蜚语与街谈巷议中显现，“她”仅仅被种种诽

谤、谣言、窥视“记录”所勾勒；“她”完全可能只是残雪所创造的五香街上的一种“语言效果”——近似于《黄泥街》上的“王子光”。如果说，X女士毕竟不是王子光，她至少曾（也许我们应该加上“据说”二字）在五香街的“群众集会”上登台，表演了“翻跟头”；同时我们或许可以从五香街的流言之中辨识X女士的某种“真实”；那么，她是残雪作品中的例外，但她也同样是某种残雪式的囚徒：她的不可伤害，是因为她早已将自己成功地囚禁在对眼睛、镜头、对奇妙幻象的迷狂之中。而且事实上她是在对日常生活的权力结构的窥破和蔑视的戏仿中，以无主名“敌手”的方式多少挫败了敌手。

除却这位我们间或不可确知的X女士，在残雪的世界中，无所谓迫害者与被迫害者、压迫者与反抗者、迫害狂与被侮辱与被损害的无助者，甚至没有施虐狂与受虐狂之间的默契与和谐。残雪世界中的人们，在出演着施虐者的同时，承受着被虐者的屈辱和绝望；人们享受着施暴于他人的快乐的同时，却是在表达其真切体验着的无穷的悲哀和委屈；被害者的申诉，不时成为对无辜者的指控和陷害。尤其是在残雪的家庭场景或邻里故事中，弱者的哀恳与抱怨，常常正是向他人施暴的手段和工具；被迫害者的绝望挣扎，常常成为暴力行为的前奏。在更多的时候，无所谓主动、被动，对极端微末、但确乎伤痛（诸如坏损中的牙齿）的无穷抱怨，足以成为使他人发疯的武器；而仅仅是痴迷地凝视着为他人一无所见的镜子，也足以迫使对方施暴（《公牛》）。这是残雪世界中的另一种、或许更为残酷的囚禁，一种极为典型的萨特式的地狱——只要让这些在种种心灵或身体的病痛间辗转的人们彼此厮守、面面相觑，便已远过于将他们罚入中国的阎罗殿或基督教文化中的重叠地狱。在残雪的世界中，也间或有人试图从这微型地狱中逃走，但他/她如果不是永远绝望地寻找着在N年前曾有过的旅行袋，因而永远不曾成行；便是即使成功地“谋杀”了他/她的施暴者，仍素瑟在他/她的淫威下；或者成了污水中的肥皂泡、浓雾中一只空洞的衣袖，仍纠缠于那曾遭囚禁的空间；甚至逃离了此空间、此囚禁，便是进入了另一控制与囚禁之中（《污水上的肥皂泡》、《山上的小屋》、《苍老的浮云》）。在残雪的世界中，不无死亡、虐杀的场景，但那始终无血且无声，因为人们是以窥视、讪笑、窃窃私语、无视或拒绝对话，作为他们谋杀的工具。

在残雪进发期的作品中，被这窥视、讪笑、窃窃私语所击中的对象，或许还是某种X女士式的、沉湎在冥想中、等待着夜来香或布谷鸟的叫声的孤独者；但到了诸如《思想汇报》<sup>⑮</sup>一类的作品中，那条多少可以分辨的疆界已荡然无存。作为残雪作品序列中引人注目的一例，这部中篇通篇由主人公/“我”/发明家的倾诉/独白/喋喋不休的抱怨所构成，间或有片刻被“我”出示的“证据”所打断。作为一个被监视、“善意的忠告”、荒诞而粗暴的干预、种种诽谤与荒诞所折磨的弱者，这是一篇绝望的申诉；但通读全篇，它更是对倾听者——在此，是一位权威者：“首长同志”的一种狡黠的、恶意的侵犯和折磨，一种不无自得与快感的语词施虐。如果依照80年代的精英文化逻辑，一个被“病态的中国社会”、被麻木而刻毒的“沉默的国民灵魂”所

戕害、掠夺的天才/“发明家”，该是一幕极端典型的“中国悲剧”；但在残雪笔下，我们却很难对这位“受害者”投注一份同情之心或怜悯之情：这不仅由于他喋喋不休的申诉，事实上显现为一种语言的暴力，而且充满了自恋与张狂；更重要的是，我们无疑从他的申诉中，发现他与其“迫害者”们如此“亲密无间”地分享着同样的社会逻辑与思维方式。于是，他，只能是他们中的一个，只是不幸而偶然地成为某种施虐行为的承受者。

从某种意义上说，残雪一度给中国文坛带来的困扰和此后矜持的沉默，在一定程度上联系着残雪作品的“非政治”、“非社会化”倾向。如上所述，作为一种对寓言式书写的接受惯性，在“看得懂”、“看不懂”这一当代中国似是而非的批评标准背后，一种失望，间或是一种隐约的、受到愚弄的心理，来自于残雪的作品似乎颇为清晰、却事实上极难拓清的社会指向；如果它不是社会政治寓言（诸如《黄泥街》与“文革”、尤其是“文革”初年残暴岁月的记忆），那么它至少应该是“民族寓言”：描摹麻木的国民灵魂。但人们的期待，在残雪的成熟之作《突围表演》之后，愈感失落。有趣的是，这种失落却一度表现为盛赞，一如海外批评家的发现，或者说是疑惑：“有趣的是，或令人吃惊的是，她的文本的社会性方面经常被中国的批评家所忽略，他们主要是根据一个被折磨的灵魂的潜意识的深处所产生的意象来读她。”<sup>⑨</sup>在笔者看来，这不仅由于80年代的文学批评作为极为强有力的文化构造者，努力地在借助对文学作品的阐释以建构关于个人、个性的话语合法性；“自我”、心灵的炼狱，正是80年代初中期的社会性神话之一，它联系着以人道主义话语为旗帜的“现代性话语”的再度扩张；而且在于，彼时彼地，“自我”正是社会的对立项，人们对于文本“社会性”的理解，事实上在相当程度上重叠于对寓言式文本的渴求与指认。

换一个角度，或许可以说，残雪以同代人罕有的角度与深度在书写“政治”，不过那并非经典意义上的宏大社会政治，而是日常生活的微观政治中的权力倾轧。在回瞻的视野中，更令人震惊的，是残雪对类似微观政治学的书写，超离了压迫/反抗的二项对立模式；或许可以说，你几乎难于在残雪作品中发现任何二项对立式的思路与表述。在残雪这里，甚至死亡也并非绝对的疆界与终结。于是，似乎最为真切、最为基本的生与死的对立和对抗亦不复存在。在残雪的发韧作、尤其是在《黄泥街》中，每个自得其乐的受虐者，同时又是不无疯狂的施虐者；黄泥街上的居民们，大都是最微末的小人物，但人人都在寻找着、运用着侵害或制约他人的权力，哪怕是拥有权力的瞬间。如果我们一定要把《黄泥街》读作“文革”、至少“文革”初年的社会寓言——因为那里有太多稔熟的、属于那个特定时代的词语和太多似曾相识、却难于确指的场景；那么我们或许可以说，迄今为止，尚末有一篇别样的作品超过了《黄泥街》。笔者做如是说，并非由于《黄泥街》传递了一种空前的阴郁与悲惨的场景，而是由于在这幅无法久久凝视的恐怖画卷中，残雪间或以那种迫害妄想式的画面触及了“伤痕文学”、乃至今日主流意识形态的运作及知识分子的实践都拒绝正视的“法西斯的群众心理学”。在这种意义上，我们间或可以将《黄泥街》诗意的篇头篇尾，解读

为一种或许不期然而显现的洞察：人们宁愿将黄泥街（也许是“文革”岁月？）称作子虚乌有，或久远而怪诞的旧梦，因为那片镜中风景将搅动记忆中的“真实”。

在《黄泥街》的书写中，对于原本就生活在“灰暗无光的小街”上的人们，“王子光”——尽管“谁也不能确定王子光不是一个人，勿宁说他是一道光，或一团磷火”，一个外来的因素，成为“黄泥街”上“改变生活态度的大事情”。然而，在残雪笔下，“改变”了黄泥街的，并非王子光——这个据称一度踏上过黄泥街的人物，转瞬即逝，或从不存在——而是黄泥街上的人们。人们热情地虚构着这位重要的王子光，疯狂地诋毁着这位子虚乌有的王子光，人们甚至已在“他”是否存在尚是问题的时候，便已“立案”——将他确认为一个敌人。但与其说这个异己形象的出现，成功地整合起黄泥街上的人们，不如说因“他”引动了黄泥街上深藏不露的欲望，而使其展露为彻头彻尾的地狱景观。期盼/寻找/宣判“王子光”，与其说是一种变更的愿望，不如说是在强大的、也许是虚构的外力面前分享过剩权力的残屑、因而得以施暴于他人的可能；或许可以说，那是一种深藏的妒恨凭借“王子光”这个子虚乌有的称谓得以“合法”发泄的“大好时光”。人们可以将垃圾、酷热、肮脏、毒疮、恶习归咎于这个“王子光”，同时把获救、解决的希望全部寄予于这位“王子光”；正因为他是一个外来者，甚至根本是一个子虚乌有，所以人们便可以将自己所需求或匮乏的一切赋予“他”，并且通过“他”来想象或折射自己的一切。但那进而成了一种相互的猜度、恐惧：如果说有权力/施暴的可能，那么必然有暴力实施的对象；如果说，人人都想成为哪怕是微末权力的拥有者，那么人人亦恐惧着成为这些突然膨胀的权力与恐惧的试刀者。于是，指认异己者便成了一个无止境的过程。“人人脸上晃着鬼魅的影子，阴沉沉、躲躲闪闪，口里讲些不相干的事，心里怀着鬼胎”。“他们”最好是外“人”或异类：是剃头的、是蜥蜴、是落水鬼、卖擦牙灰的、疯狗、蝙蝠、老鼠、失踪的王四麻，甚至是“鬼剪鸡毛”或毒笔菌；但无限推诿或曰追查的过程，毕竟成了人们“无辜”而“无邪”地相互戕害、并自我戕害的过程——你不下地狱，难道是我下地狱？人们相继不明不白地死去。“王子光”/王四麻在无尽的猜疑中，甚至可能是区长本人、张灭资或黄泥街上的任何一个。如果我们确乎将其读做“文革”寓言，那么我们会发现，残雪笔下的施虐、互虐，及其形形色色的微观政治图景，确乎展示了“文革”时代的特定情境：那是一场没有明确的敌我营垒、没有固定的阵容防线的战争；但这场“战争”中的一切，又以鲜明、不容片刻含混的敌我是非、或者用《黄泥街》中频频出现的昔日的“流行”字眼——大是大非——为其前提中的前提。在此，我们姑且将对“文革”的历史追问暂时搁置，而在微观政治或曰社会运动中群众心理学的角度去看待：如果说，这是一场酷烈的阶级斗争，那么它又确乎仅仅在人民营垒内部展开——因为社会主义的历史已在政治、经济体制的层面上，完成了对剥夺者的剥夺，并通过一系列的政治运动和社教运动，基本建立了牢固社会主义的意识形态；于是，这便成了一个不断指认和命名敌人的过程；对于其中不幸的人选者说来，这则是一个不断申辩和谋求

正名的过程，两者循环往复，足以维系着一场永不休止的战争。被放大并合法化的日常生活中的微观政治实践，凸现了权力，使通常姑隐其形的权力逻辑成为最公开的行为依据。

但是，如果说《黄泥街》确乎提示着“文革”岁月——它显然同时颠覆着“伤痕文学”那忧伤多情、善恶分明的画卷，颠覆着主流的社会政治寓言的书写方式；那么，在微观政治学的权力层面上，这一或许提示、携带着“文革”记忆的作品，其意义显然不仅是对某一个特定时代的变形记录。对此，夏洛特·英尼斯有一段有趣的陈述：

在残雪的作品中，读者必须扮演一个阐释的角色。如果说读完《黄泥街》、《苍老的浮云》，一个人脑子里会产生对中国当前事件的直接描述，那将是错误的。读残雪更像是伏在一本历史书上入睡，梦见你刚刚读过的东西的恐怖而歪曲的描述。然而，虽然她的世界可能看起来是噩梦般的、遥远的、印象主义的，读者应该记得，人们在故事中的举止像他们在任何地方的举止。<sup>④</sup>

从另一层面上看，《黄泥街》或可视为残雪作品序列中的一个特例，唯一一个阐释者可以自以为获得了其现实所指的作品。而在她进发期及创作中期的大部分作品中，在她的家庭场景和邻里故事中，可以获知或捕捉的，不是还原为现实寓言的可能，而是无所不在的微观政治及权力、迫害的多重形态与不断反转。

残雪的一部短篇《艺术家们和读过浪漫主义的县长老头》<sup>⑤</sup>，则是残雪所偏爱的“表演”及微观权力场景的另一个令人啼笑皆非的例子。蒙县长召见的艺术家们原本只是些前来揩油的“蹭饭者”，但一经相邀发言，便立刻踊跃发言，并开始争夺话筒：话语权力的最直接形态；而不论是谦卑的自虐，还是张狂的“叫板”，都显现着“艺术家们”无穷自恋的陶醉，一幕自我扩张的恶性表演，一场没有听众的演讲，演讲者试图以自己的发言实现对他人的侵犯、乃至语词施虐。于是，最先逃离的不是中国“常识”系统中正义、充满才情而倍受迫害的艺术家，而是习惯于以语言及其他手段施虐于他人的官员们和县长“本人”，他们不堪污言秽语与旁若无人的滔滔独白而只能溜之大吉并听之任之。残雪式的结局则是当传达室老头失声惊叫，认定一位艺术家在谋杀县长之时，竟是这位艺术家与县长在“神交”中结为腻友的时刻。参照着《思想汇报》，我们不难发现，在残雪对弱者“哲学”的参透与不无调侃的书写中，残雪显现了她并不刻意张扬的女性文学书写的见地和胆识：超越了中国男性文人难于自己的悲情和自恋，残雪深入了日常生活中微观政治的深处，深入并解构了那种无辜而正义的被迫害者的故事内部，展现似乎强健无比、铁板一块的权力自身的不确定、混乱与滑动。而似乎被囚禁在权力的中心监视塔内部，被剥夺了自由的知识分子/艺术家们，未必不以自己的方式觊觎、获取并运用着权力。

或许正是由于残雪对微观政治与权力的彻悟，笔者难于在狭义的女性书写的层面上去阐释残雪。可以说，残雪并非狭义的女性/女权主义者。尽管她在进发期的惊世骇俗的作品间或

是女性的生命体验与独特视角使然。由于拒绝二项对立式清晰而令人安慰的景观，所以残雪作品的性别场景（尽管偶然出现《天堂里的对话》里那样的男性引导者，出现了X女士那样拒绝改写的遗世独立的女人），不会是男人/女人、暴君/女奴、压迫/反抗、迫害/痛苦式清晰分立；事实上，残雪对权力的书写，同时是一种倾覆权力的暴露；一如在福柯那里，反抗常常是对压迫者、至少是压迫机制的别一种认可与印证；残雪作品中事实上日渐成熟和深入的对主流/男权社会的亵渎、暴露，并不仅仅意味着对女权的呼喊与固执。尽管残雪是新时期以来中国女作家中为数甚少的坦承自己是女权主义者的一个，她以自己特有的那种看似鲁莽、实则颇为反讽的口吻写道：中国男性原本是孱弱萎顿的一群<sup>⑥</sup>。在残雪的作品中，她间或对故事中的女性角色赋予更多的认同与空间，前期出现在残雪作品中的众多女性多少沉湎冥想、同时瑟缩于惊吓，渴望着毁灭、击碎，却更深地隐藏于幽闭之中的特征。一如“我”和公牛与紫光（《公牛》）、“我”的恐怖之夜与山上的小屋（《山上的小屋》）；阿梅在麻木旁观中的“冬日沉思”（《阿梅在一个冬日里的沉思》<sup>⑦</sup>），虚汝华在无止休的倾听中日复一日地将自己封闭在一处棺材样的居室中（《苍老的浮云》）。我们间或可以在《天堂里的对话》中，找到这冥想最为美丽而完整的形式。但在残雪多数作品的语境中，冥想似乎是她的女性角色想象中的逃离方式，因为不仅没有拯救的降临，而且她的女性角色更像是那个缓慢、极为缓慢地碎裂、衰朽中的世界的被弃者；在残雪作品中不时出现的种种棺材式的幽闭空间中，她们在冥想、惊恐、绝望中经历着似无尽头的枯萎与褪色，甚至没有死亡来终了这无尽痛苦的过程。在残雪的一篇相对明丽得多的作品《断壁残垣里的风景》中，女人在无穷尽的、甚至比“等待戈多”更为虚妄的消磨中，想象自己渐渐变成了一尊石膏像。仿佛这些女人将在惊恐、幽闭的折磨中，在身体的腐坏与衰竭中，伴随着漫长的世界末日景象直到地老天荒。但尽管投注了更多的体认，但残雪并未因此而稍减对性别场景中的微观权力的展现。女性，作为一个尽人皆知的、人类社会最大的弱势群体，她们不仅必然地谪熟了一套与权力相周旋的游戏，而且一如其他相对的弱势者，她们同样会凭借其弱者位置介入微观政治中的权力争夺与行使，同时仍可能向更弱者施暴。诸如那位在污水的肥皂泡中仍声色俱厉的母亲（《污水上的肥皂泡》）、《突围表演》中女性众生相；甚至一锅日复一日地出现在饭桌上的砂锅炖排骨，满嘴流油的格格作响的咀嚼，也可以成为有效施虐的手段和微观权力的行使（《苍老的浮云》）。

### 阐释的游戏

作为另一种阐释的可能，我们或许可以将残雪的作品视作一种极为机智敏锐的智力游戏；如此说来，残雪世界特有的荒诞、互虐的场景，或许便如同一场令人啼笑皆非的刻薄游戏；其中的对话者，似乎成功地恪守着论战的规则——全然不理睬对方的叙述和逻辑，而固执地推进着自己的叙述；因为在此，争夺话语的空间和权力，并最终压倒对方而获胜，才是唯一的目

的。而对于其中的回答者,另一个颇为精妙的游戏,则是将逻辑的谬误运用推到极致:偷换前提,变更命题,偷梁换柱、似是而非。如果是面对强势者,那是巧妙地纠缠和躲闪,使对方的权势在近于阿谀谄媚的狡猾和挑衅面前无从行使(诸如黄泥街上的人们与区长);而面对劣势者,则是有效而彻底地取消了他的前提及其合法性,使他完全置身于自己的掌控之中(《历程》)。

从这种角度,我们间或可以将《黄泥街》上的故事视为为能指寻找所指的荒诞旅行。“王子光”这个虚构的人物无疑是一个空洞的能指,于是整部文本,便是人们试图确认这个能指的意义,为其填充上确定所指的过程。黄泥街上的每个人都尝试为“王子光”这个渐趋膨胀、硕大的能指提供所指,似乎对“王子光”之意义的确认,关涉着我们/黄泥街/元社会将获救或毁灭。而对于残雪作品的读者/阐释者说来,如果“王子光”的意义是可以确知的,那么这便意味着我们确实获取了进入残雪世界的通道与谜底:如果说“王子光”确如文本中所言,意味着变革的开始、至少是黄泥街上的人们变革的欲望,那么我们可以将《黄泥街》再度读作一部“民族寓言”:一个渴望变革、却难于变革、失陷于无尽循环中的中国历史的寓言。如果“王子光”指称着正义的力量与良知,那么我们可以得出艰难时世与政治暴力,如何泯灭了普通人的善良愿望;如果我们将“王子光”指认为种种邪恶之源,那么《黄泥街》便是一朵狰狞的“恶之花”,一个人性恶的象征场景;如果“王子光”确实是王四麻,那么整个《黄泥街》的故事便是一场恶作剧、一部荒诞喜剧。……因为确如“区长”所言:“几乎黄泥街上每一个人都是一个王四麻”(王子光?)。但若将残雪的作品读作一次精妙的智力游戏,那么,那故事的巧妙之处,便在于为“王子光”这一能指寻找所指的历程,事实上始终不曾推进,那是一个谜:人们称它为中国社会之谜、“文革”之谜或人性之谜;但它却始终是一个没有谜底的谜面。如果说,在这一层面上,《黄泥街》不过是一个古老的母题和叙事动机:寻找的现代变奏形式,那么残雪走得比这更远:在这一为能指寻找所指的过程中,甚至能指自身亦已失落:“王子光”变成了王四麻,寻找“王子光”变成了王四麻是否存在,是否是一个“真人”。也正是在这一层面上,残雪成了中国先锋文学的第一人,残雪的小说成了一种现代主义的元叙事形式:对于她,或许重要的不是讲述故事,而是讲述对故事的讲述。

也是在这一层面上,残雪的《突围表演》无疑是其创作的高峰之作。残雪本人也称它为“写作的顶峰”,“它记录了我的世界观和关于爱情的看法”,“描述的技巧是独一无二的,非常抽象,非常朦胧,充满了排斥读者的力量”<sup>28</sup>。尽管残雪对《突围表演》的这番自我定位,确乎带有X女士的神韵和韵味;但通观《突围表演》,这却并非作家本人的过分自许之说。事实上,《突围表演》也是最为经常地被持有女性主义立场的批判家所引证的对象。如上所述,突围表演中的主角:X女士,几乎可以说是残雪世界中唯一一个“胜利者”,尽管或许是一个遍体鳞伤的胜利者。她也曾经在最为直接和公开的群众暴力面前崩溃,一度犹如一个“透明的影子”、“一个张惶的幽灵”;而且五香街上的人们毕竟极为成功“夺去”了她的丈夫和“情人”;但是在叙事中,

X女士从那一崩溃中复生、并再度焕发了生命的活力之后,她便不再是是可以伤害或改变的。她有着那样率直而开放的爱情表达,开放而且不无苛求,社会习俗或道德禁令似乎对她全然无效。在此,她更像是一个在启蒙主义时代频频出现在欧洲小说中的“天真汉(女)”,似乎她全然不在意她身边男性的去留。她的特立独行,使她超然于蝇营狗苟、龌龊萎靡的微观政治之外,这也正是她触怒了五香街/元社会之公众的原因。于是,她入选为这类微观政治的中心和对象,成为嗜血或无血的“无主名无意识杀人团”的猎物。毫无疑问,如果仅仅将《突围表演》读作一个女性命运的故事,那么,这其中包含了如此众多的女性的血泪故事或制造滥套的原型因素。我们可以将其读作一个具有控诉力量的社会悲剧:试想,一个美丽而宁静的少妇,有着幸福美满的家庭——人称“美男子”的丈夫,健康活泼的儿子,被身边的人们所宠爱,却因无端的妒恨而招致飞来横祸,遭到暴民的袭击,终致丈夫出走,孤苦无依;在人们公开窥视和幸灾乐祸的目光下,独自栖居在半间危房之中。这是多么悲惨而不公的命运。除却作为社会控诉的正剧,它无疑也可以成为一幕“红颜薄命”的凄婉故事。或者,我们可以将其书写为一幕情节剧:X女士的悲惨命运源自X的闺中密友的嫉妒;或出自其丈夫的好友的阴险,他觊觎X的美貌;因而她/他离间了夫妻间的深情,败坏了X的声誉。我们可以将其改写为一则道德训诫:家庭美满的X,竟被情欲所驱使,移情别恋于Q,终致家庭破碎、身败名裂,并遭到了Q的无情抛弃。如果说,这是一个五香街的人们乐意接受的故事,而非残雪的版本,那么一个最为女性主义的解读方式,便是X作为一个独立而自尊的女性,并不把自己视作丈夫的私产;她与异性朋友间平等的交往,触怒了五香街上伪善而排外的社会,几乎被他们所毁灭。但她浴火重生,自由而傲岸地鄙夷着芸芸众生所构成的男权社会。或许,这正是《突围表演》作为另一部出色的元叙事小说所展现的魅力。但仅就其意义表达而言,《突围表演》包含着双重游戏或反讽结构:X在最初的震惊之后,开始与五香街的微观政治逻辑相游戏。她不断地以戏仿或反讽的方式挪用元社会的行为或思维逻辑:那看似一次绝望的突围,实则是一次滑稽而自娱的表演;看似对强势的屈服或妥协,实则是一场主动的戏弄。或许没有其它作品,能够像《突围表演》这样,深刻地展现了强势/权力内部的残暴与孱弱、自相矛盾与千疮百孔。他们善于折磨异己者、惩戒反抗者;但在一场虚虚实实、嬉笑怒骂的“突围表演”面前却束手无策。与此同时,则是书写层面上残雪纵横恣肆、进退自如的戏仿或反讽式书写。《突围表演》不仅构成了对诸多叙事原型的戏仿,而且它的诸多人物:诸如受人宠爱的寡妇、头戴黑色小绒帽的孤寡老妪、金老婆子、煤厂小伙、“美男子”——X的丈夫、X青梅竹马的男友,X丈夫的朋友、同行女士、算命先生、Q——X的“奸夫”、P——五香街的人们虚构出来的X的情人……。这是一部有着众多人物的长篇小说,但小说中的人们并没有真正的姓名。如果说,这一特征的修辞效果,是凸现其作为元社会和“无主名无意识杀人团”的意义;那么,不仅如此;这些拗口的称谓,令人联想起欧洲文学中的那些著名的“扁平人

物”或类型化想象。这正是构成《突围表演》之戏仿的又一层次。一方面,残雪确乎以戏仿的方式凸现着五香街众生们喜剧丑角的特征;同时,故事中的人物却几乎不曾真正复现类似定型化形象的行为方式与内容。于是,它事实上构造着读者的另一重期待与失落。而直接构成残雪反讽对象的,仍是她对微观政治及法西斯的群众心理学的纤毫毕现的呈现和颠覆性书写。

在笔者看来,《突围表演》作为一部奇书,或许在于书中充满了形形色色的“引语”。在《突围表演》中,尤其是在“故事”部分的开端,主人公 X 不仅从未正面“开口”,她甚至始终呈现在不同的窥视者的视野中,那是只是无法占据前台的“远景”。构成对 X 叙述的,只是围绕着她铺天盖地的流言。有趣的是,这些流言的传布者,大都只是在引证、转述着他人——声称是目击者的叙述;而故事所谓目击者,却因事实上无缘在场而丧失了目击的前提与可能;于是,我们只能称之为谎言。即使是少数真切的目击者,则因被他人揭穿了其行为“不可告人”的欲念动机而被宣告其目击无效。然而,一个昭然若揭的事实,却是五香街上参与 X 叙事的,没有一个不怀有不可告人的欲念动机。而更为有趣的是,当五香街上的人们谈起 X 的秘密,他们所拥有的众多的旁知(?)叙事人,拥有的作为“间接引语”的凿凿证言,与其说是构成了矛盾百出、破绽无穷的 X 疑团,不如说其自身便成为一场争斗中的争斗,与施虐群体中的互虐。在五香街上——又一处元社会之所在, X 女士,一个异类,所谓“天外来客”,或者一个不幸被命名为异类的背运者,其真相似乎是无可到达的。当那个代表五香街的“正义”与“公理”的“客观”的叙事者终于脱掉了他“中立”的身份,而显身为一位“笔者”——人物化的叙事人的时候,也是 X 开始以戏仿的方式介入五香街的微观政治的时候;尽管这位同样怀有私欲的“笔者”似乎为了显示并印证自己的“无私与公正”,因此更善于利用谎言效果而非制造弥天大谎;但不仅此时 X 的所作所为仅仅出自“笔者”的观察——如果不说是窥视——与阐释,而且这时的 X 尽管并未如五香街的人们所愿,“打开窗子、摆上花瓶,自己坐在窗前”,供众人“观赏”;不如直白的说,是把自己变为一个暴露癖患者,以满足五香街众多的窥视狂的欲望;但 X 让众人成功地窥见的,只是货真价实的表演:突围表演,同时是对元社会逻辑反讽式的冒犯。因此所谓“笔者”的叙述,仍然是一种“引语”,不过他所引证的是,是 X 精心结构的“演出”效果。

依照传统的文学批评惯例,当我们对一位作家的作品感到困惑或难于把握的时候,一个有效的方式,是去寻找、发现作家本人对自己的写作初衷的描述和自我阐释,并以此作为评论者最为师出有名的依据。即使在“作者已死”的 20 世纪文化语境中,作者的创作谈、自述传也仍具有参正文本的价值。但阐释残雪的困难,不仅在于残雪的书写方式自身对每个读者构成了挑战,而且在于,迄今为止,除却少数海外学者所作的访谈,残雪被列入创作谈一类的书写,与其说为人们提供了相对轻松地进入残雪世界的迷官线路;不如说,它们只是另外一些“突围表演”或“思想汇报”。诸如《阳刚之气与文学评论的好时光》,诸如

《我们怎样争当百年内可能出现的大文学家》。那是一种游戏,一种不无冒犯的游戏。因此,以游戏的阐释或阐释的游戏进入残雪的世界,或许是唯一恰当的途径与方式。

## 残雪·中国与“世界文学”

似乎没有人怀疑中国的土地和岁月造就了残雪,没有人怀疑残雪与丰饶、陌生而事实上在中华正统文明中被逐至边角的楚文化的、或许是不无幽冥的连接<sup>⑥</sup>;但人们却无从在中国的文学脉络间,为残雪找到其出身和出处。于是,人们不得不赞叹在另一种情况下常显得语焉不详的“想象力”。毋庸置疑,残雪的作品充满了飞扬灵动的艺术想象力;尽管同样没有疑问,那想象力所建构的世界经常令人毛骨耸然,或濒于作呕。一如残雪小说的一位美国评介者所言:“没有任何读者能够从她那强有力的幻想梦境中挣脱出来而不受伤害,她的作品既是美丽的又是危险的”<sup>⑦</sup>。在残雪创作生命喷发的年代,她从那条肮脏、腐烂、绝望而躁动的“黄泥街”上向我们走来,仿佛掀开一本子虚乌有的日历(或历史?),在每一页被肮脏的污物变得粘腻的纸页上渐次显现出梦魇般的画面;如果你被某种稔熟的因素所吸引,试图去辨识这图画,那么你或许会被恶梦重现的惊悸与不可抑制的厌恶攫住。但间或不能自己的,你会瞩目于残雪作品中若隐若现的智性的游戏,一种发现其游戏规则的好奇与乐趣会令你再度冒进。或许残雪小说最为有力的评述者之一近藤直子(直子)的话是进入残雪世界的标识之一:“残雪的故事不是世界内部的故事,而是关于世界本身的故事,不是时间内部的故事,而是关于时间本身的故事……”当残雪伴随她的 X 女士“脚步轻快,在五香街的宽阔大道上走向明天”的时候,梦魇的重重魅影在骤然的涌现之后,似乎多少变得轻薄、透明。残雪作品已更为清晰地显现出其机敏、智慧的文学/叙事游戏的特征。

至少在笔者眼中,残雪作品并非“中国故事”或“民族寓言”;尽管她的笔法与基调间或令人想起先师鲁迅。但残雪那被梦魇萦绕的小屋,那被苍老的浮云所重压着的村镇,并非鲁迅的“铁屋子”的幻化;而残雪作品中那份极为平静、以致无法辨识的绝望,并非面对着永远循环的中国历史时鲁迅所表达的绝望的愤怒的回声<sup>⑧</sup>。残雪的小说所书写的微观政治图景,酷烈、恐怖;但十分遗憾的是,那是人类历史的秘密之一,却并非中国社会与历史的“特权”。

从某种意义上说,残雪是当代中国文学中,唯一一个几乎无保留地被欧美世界所至诚接受的中国作家。笔者毫不怀疑有着诸多中国作家比残雪拥有更高的国际知名度;但残雪或许是唯一一个似乎不必参照着中国、亦不必以阅读中国为目的而获得西方世界的接受与理解的中国作家。但具体的情形并非如此简单。

或许残雪的作品,确实作为一个“异数”告知人们:并非所有的来自第三世界的作家们都在“以舍伍德·安德森的方式写作”。如果我们姑且搁置话语权力或后殖民讨论的理论视点,要阐释类似结论何以产生,一个相对贴近的答案是,人们——中国的、甚或西方的阅读者对“第三世界文学”、“中国文学”的、舍

伍德·安德森式的预期视野与接受定式,先在地规定着人们对作品的解读与阐释。面对已不“第三世界”的文学文本,人们索求着寓言,索求着关于民族寓言和社会命运的故事。而残雪的故事确乎关于中国的现实:关于贫穷,关于家庭中的权力与暴力,关于肮脏、关于身体的溃烂与环境的溃烂,关于窥视与流言,关于萎靡卑微者对变动的希望与恐惧,关于梦中之梦,关于喋喋不休中的语言之墙——但这却是一处似乎可以指认、却无从指认的深渊——由于笔者拒绝使用诸如“人性”类字样,因此姑且称之为灵魂的深渊。然而,另一个有趣而相关的事实是,关于残雪,人们所可能提供的,是其作品所引发的“联想”:关于弗洛伊德和创伤,关于迫害妄想和施虐、受虐,关于达利和超现实主义,关于卡夫卡和变形与审判,关于贝克特和等待戈多,关于拉美文学和魔幻现实主义……;似乎残雪本人一如她笔下的X女士是无从直接到达或触摸的,我们只有在无数熟悉的参照与座标的不断衡量中,才能迂回地接近她那匪夷所思的世界。毫无疑问,残雪并非外星异物或天外来客,她是中国文学对七八十年代之交20世纪的欧美文学破堤而入的最初反馈<sup>②</sup>。但与其说是西方现代派文学造就了残雪,不如说是现代主义的写作方式应和了残雪的生命经验与文学想象;被现代主义文学所陡然拓宽的文学视野,对残雪说来,便是生命与想象的幽闭空间“剪开了一扇天窗”。然而,尽管残雪异军突起的书写方式,使西方知识、文化界更为轻松地接受了残雪,并可以在自己的文学脉络中不加迟疑地认可残雪小说的文学价值。但真正有趣的是,尽管他们是由于“文学”而接受了残雪,但他们的反馈方式表明,他们仍试图通过残雪而窥见并指认“中国”<sup>③</sup>。于是,在众多的西方、海外学者对残雪的介绍和评介之中,我们看到了两种潜在的对话或对抗。一是西方对于中国文学的接受定式,尝试将残雪阐释为社会寓言或政治寓言,从残雪的意象灵动、扭曲变形的梦魇世界中去指认中国、“文革”时代、甚或社会主义的历史;另一种则是拒绝这种潜在的优越与俯瞰,直截了当地认可残雪小说的世界意义,认可残雪的小说不必比照“中国”便是大师级的作品,是世界文学视野中的新作,甚至是“新的世界文学的强有力的、先驱的作品”<sup>④</sup>。

显而易见,“世界文学”,这个德国诗人、作家歌德在19世纪提出的文学乌托邦式的概念,在20世纪临近终结的今日看来,是一个已然遭到诸多质疑、甚或批判的概念;因为这个美丽的梦想,无疑会掩盖资本主义全球化进程中无所不在的不平等与权力关系;尽管类似权力关系直接呈现为全球的资源分配与经济利益,但却会同样鲜明、尽管微妙地显影于文化领域,尤其是所谓“文化交流”之中。因此,围绕着对残雪的定位与阐释,事实上上演着另一幕关乎“中国”的学术“小世界”中的微观政治,而且是有着一个怪圈式的结构方式:尽管有着西方学者所熟悉的语言与叙事形态,但他们仍会在这并非“舍伍德·安德森式”的作品中寻找所谓的“民族寓言”的理解,这间或是西方中心主义或冷战式思维的不自觉的显影;而强调残雪之为“文学天才”意义,强调她贡献于世界文学新的活力的价值,却以似乎停留在“前语言学转型”的审美判断与“世界文学”的乌托邦想象之

中的方式,成就了一种对全球化过程中的文化霸权和冷战思维的反抗。

而在80年代的中国文化视野中,围绕着残雪的阐释,则显现了另一个重要的文化症候:从1985年,残雪登台于中国当代文学的舞台起,她的支持者与辩护者便尝试以“自我”、“个人”、“个性”的书写来阐释残雪的世界。人们刻意地拒绝和避免讨论残雪小说的社会意义。这似乎是一个反例,质疑着中国社会对民族寓言与社会批判性的文本的需求与解读定式。但是,人们间或忽略了在80年代,尤其是在1985年——新时期初年的阴晴不定的政治文化局面已成为昨日,于是,尽管政治迫害的记忆与忌惮仍影响着精英知识分子群体的文化建构过程,但思想解放运动的显著成果正预示一个文学、文化乃至整个中国社会的黄金时代的降临;于是,“自我”、“个人”、“个性”而非社会、政治,不仅是一个绕开政治迫害情结的策略,而且是一种文化反抗方式,其自身便是一个建构中的文化乌托邦与新的社会神话。或许可以说,对于80年代新锐的文学批评家们来说,以“自我”或“个人”书写来指认残雪,出自一种特定时代的反抗与建构的文化需求;作为一种为作品、作家命名并为其合法性声辩的方式,也是在彼时所谓“庸俗社会学的批评方法”的重压下拓宽文化、批评空间的努力:通过非意识形态化,变政治化、社会学化的批评而为艺术批评。但是有趣的是,这种文学批评——也是80年代特有的文化建构过程,不期然间成了某种突围表演。80年代后期,伴随着改革进程的深入,残雪所归属的80年代精英知识分子群体开始意识到:当“个人”、“自我”不再是一个集体性的语词,不再是一种乌托邦或神话;那么,它事实上将成为对“启蒙时代”、“知识分子的启蒙立场及使命”的解构性力量<sup>⑤</sup>。或许可以说,这正是残雪作品原本潜在携带着、间或来自女性生命体验的文化僭越力量。在笔者看来,这事实上已然显现了80年代中国的启蒙主义与文学现代主义话语之间的结构性的自相矛盾。如果说,这便是“现代性话语的两重性”的话,那么,围绕着残雪和对残雪的阐释,事实上同样包含着80年代中国文学的世界想象与本土定位间的分裂与冲突;包含着知识分子自身角色及意义的分歧与自相矛盾;这一深刻的矛盾,在80年代终结处的社会动荡中一度被整合或不如说是被遮蔽,它将在90年代初年重要的文化论争——人文精神讨论中再度浮现出来。

如果我们沿用线性历史观的表述,那么,残雪始终超前于我们的时代;不仅在1985年,而且在整个80年代的文化过程之中。如果说,她的书写方式,曾再度为“人性”、“自我”、“艺术个性”等等“19世纪”的语词注入了生命;那么,残雪的书写本身,已然在解构这些概念及其文化根基:一幅涉及日常生活权力结构、微观政治的画面,一幅生存荒诞的变形梦魇,原难以支持“自我”或“人性”(即使是人性恶)的神话。尽管间或以X女士的方式讨论过“艰难的启蒙”,尽管事实上是80年代精英文化的重要人物,但残雪在其90年代的作品中,以她的别一样的彻悟回应了“人文精神讨论”中的知识分子角色及其话语困境:

有这样一种守护,也可以说根本不是什么守护,只不过是

坐在光秃秃的山下,一月又一月,一年又一年,最后连自己也忘记了自己在哪里。……我将这称之为守护,为什么呢?或者因为要找个借口,来填补内心的空虚,或者是一种辩解。<sup>②</sup>

如果说,文学的批评与文化研究或意识形态批评始终是中国的和关于中国文学研究所面临的另一个双重标准的困境,那么残雪无疑提供给我们一份双重意义上的丰盈。

#### 【注释】

① 残雪最先被接受发表的作品是短篇小说《公牛》(《芙蓉》,1985年第四期),但最先面世的是《污水上的肥皂泡》(《新创作》,1985年第一期)。同年发表的尚有《山上的小屋》(《人民文学》,1985年第八期)。1986年残雪以旺盛的创作力在全国文学杂志上发表了大量作品。残雪的作品一经问世,立刻引发了抨击和论争。但继而残雪的小说得到了国内一批青年批评家的认可,并迅速产生了广泛的国际影响。残雪与刘索拉、徐星、马原的作品一道被作为中国文学产生了自己的现代派作品的证明。未几,先锋评论界又在所谓“伪现代派”的讨论中否定了这些小说的意义。对残雪作品的讨论尚未深入,文学界的注意力便被1987年前后出现的一批青年作家所吸引,这些后来被称为“先锋小说”的作家作品,似乎作为更纯正的中国“现代派”文学在相当程度上取代并遮蔽了对残雪的重视。残雪的作品于1998年由萧元先生辑录为《残雪文集》(四卷)出版,湖南文艺出版社,1998年5月。

② 中篇小说《黄泥街》事实上是残雪的处女作。但小说在发表上受到一定阻力,部分发表于《中国》1986年第十一期上,1987年由台湾圆神出版社出版了单行本。全文收于《残雪文集》第一卷《苍老的浮云》。“五香街”为残雪唯一长篇《突围表演》中的故事场景,《小说界》,1988年第一期;单行本,上海文艺出版社,1991年。

③ 《黄泥街》单行本第3页。

④ 参见唐侯《真的恶声》,《中国》1986年第八期。美国王德威《真的恶声》,《中国论坛》303期。

⑤ 《天窗》。

⑥ 夏洛特·英尼斯《〈苍老的浮云〉英文版中篇集前言》,收入萧元主编《圣殿的倾圮——残雪之谜》,贵州人民出版社,1993年6月。

⑦ 《布谷鸟叫的那一瞬间》,《青年文学》1986年第四期。

⑧ 参见王蒙《读〈天堂里的对话〉》,《文艺报》1988年11月。萧元《对残雪的诗意解读》,《湖南文学》1993年5月。

⑨ 《天堂里的对话》,共五则,其一见《海鸥》1987年第一期;其二见《青海湖》1988年第二期;其三见《天津文学》1988年第六期;其四、其五见《小说界》1989年第五期。

⑩ 《天堂里的对话》之四。

⑪ 《苍老的浮云》,《中国》1986年第十一期。

⑫ 引自沙冰《残雪文集跋:自我在何方》,《残雪文集》第四卷《突围表演》,P439-440。

⑬ 吴亮《一个臆想世界的诞生》,原载《当代作家评论》1988年第四期。引自《残雪文集》第四卷《突围表演》附录,P356。原文为:“当我们发现了残雪的小说从个人化走向类化,从心理分析走向象征,从无意识的梦呓走向哲学隐喻,从环境论走向恶的人本主义时,残雪的精神危机就此显露并完成了它的上升过程。”但笔者不同意他接下来的结论:“事实上,残雪的想象危机已经来临了。”

⑭ 《归途》,《上海文学》1993年第十一期。

⑮ 《从未描述过的梦境》,《珠海》1993年第五期。《索债者》,《广州

文艺》1993年第十期。

⑯ 《绣花鞋和袁四老娘的烦恼》,《海鸥》1996年第十一期。

⑰ 《历程》,《钟山》1995年第一期。

⑱ 《思想汇报》,《珠海》1996年第六期。

⑲ 参见丹麦魏安娜《模棱两可的主观性——读残雪的小说》。论文开篇写道:“将焦点放在个人方面以及对个性的研究,是中国文学风景在80年代最值得注意的现象之一,并不单单是西方的观察者——他们常常注意着个人——这样看,因为中华人民共和国的文学批评和理论是第一次突出了主观概念,个性概念,和自我问题。无论这些观念显得多么时髦和含糊,它们在80年代所有那些多种解释中,确实表明了一种不可否认的关注方向的改变,这无疑不仅仅意味着对西方言论的模仿。”留滞译,魏安娜校,译文刊载于《小说界》1996年第三期。

⑳ 同注⑯。

㉑ 《艺术家和读过浪漫主义的县长老头》,《上海文学》1988年第十期。

㉒ 参见《书屋》1996年创刊号。

㉓ 《阿梅在一个冬日里的沉思》,《天津文学》1986年第六期。

㉔ 残雪致罗兰·詹森的信。转引自美罗兰·詹森的《残雪的疯狂冲击》,残雪、太初译,收入《圣殿的倾圮——残雪之谜》。

㉕ 参见《创作中的虚实——残雪与日野启三的对话》,廖金球译,收入《残雪文集》第四卷附录,P424-425。

㉖ 美国布瑞德·马罗《谈谈残雪小说》,译文刊于《鸭绿江》1996年第三期。

㉗ 参见季红真《被囚禁的灵魂》,《当代作家评论》1994年第一期。

㉘ 残雪告知日野先生:“我从小就喜欢看书,看了很多古典小说。关于现代派文学,因为在中国很少翻译,所以没有机会接触。到了70年代末,中国也终于翻译现代派文学了。但那时我二十七岁,看了也不太懂。然而,即使不懂也坚持看,大约在三十岁左右,有一天突然有了一种非常亲切的感觉,突然理解了。那是一种冲击性的变故,突然感到倘若那样,自己也能写。并且能够用一种与他们完全不同的方式表现出我自己。”在笔者的视野中,这是残雪第一次正面谈到七八十年代之交现代派文学的翻译介绍对她所具有的意义。《残雪文集》第四卷《突围表演》附录,P422。

㉙ 其中最为典型的一例,是著名的法国女理论家朱丽娅·克利丝蒂娃为残雪小说的法文本《残雪小说集》所作的长序。法国伽利玛出版社,1991年。

㉚ 转引自《残雪文集》第三卷的扉页,日本《读卖新闻》的评论。

㉛ 参见王晓明《疲惫的心灵——从张辛欣、刘索拉、残雪的小说谈起》,林建法、王锦涛编《当代作家面面观》,P621,时代文艺出版社,1991年5月第一版。其中表达了对残雪式的“个性”书写的社会性忧虑。

㉜ 残雪短篇小说《一段没有根据的记录》,《湖南文学》1993年第五期。