

论知青叙事的两种文学记忆

——兼及陶东风的文化批评伦理

夏中义

摘要 陶东风著作《文化研究与政治批评的重建》，从文化批评的角度和“文学与记忆”的角度对知青叙事进行了令人耳目一新的论说。这只是陶著的一个部分。本文专论其“知青叙事的文学记忆”，要点有三。其一，将“文化批评”中的“文化”内涵明确地界定为“人类良知暨社会正义”，从而在“有思想”的文化批评与其他文化批评之间划了一道界限。其二，以有思想的“文化批评”为尺度，可能比常规文论教程更清醒地甄别知青叙事对历史的文学取舍，分出“选择性”“见证性”这两种记忆类型，其中，梁晓声《知青》《今夜有暴风雪》和都梁《血色浪漫》属“选择性记忆”，老鬼《血色黄昏》属“见证性记忆”。其三，鉴于有思想的文化批评（作为某种“亚文学批评”）更执着于非虚构叙事的“历史见证”功能，故以此“批评”为业者，当以道义、勇气自励，此即“文化批评伦理”之第一义。

关键词 陶东风 知青叙事 文学记忆 历史见证 文化批评伦理

作者夏中义，上海交通大学人文学院教授（上海 200240）。

中图分类号 I0

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2018)09-0121-10

在当代文学论域自谓做“文化批评”者甚多，然独树一帜者甚寡。因为真能将“文化”界定为是人类良知暨社会正义且不自期担当此使命的批评家，怕永远属于少数。这叫“曲高和寡”。“文化”一词之精义，当在引人神往精神高度及其传承。它让人或仰望或沉吟低回，切忌被亵玩。这就让陶东风其人其著，与一些把都市广告或高跟鞋连衣裙也做成“文化批评”的教授之间，划了一道界限。陶东风近年问世《文化研究与政治批评的重建》一书（下简称“陶著”），是落在这分界线上的一个例证。

陶著就体例构成而言，分“理论探索”与“批评实践”两辑。就整体立意而言，则想潜心吸纳阿伦特（美国）、哈维尔（捷克）特别是克里玛（捷克）有涉“文学与记忆”的研究范畴，来重点考辨新时期“知青叙事”在回眸史实时所呈现的价值色差，以期确认那种能经得起历史暨人格证伪的“文化批评”，于当今语境的伦理位置究竟何在。

这就亟需说明如下几点。

一、陶著的“知青叙事”^①，其内涵并不简单等于题材学层面的“知青文学”。当代文坛流行的“知青文学”概念，主要是指对1968年12月22日《人民日报》颁布“知识青年到农村去，接受贫下中农的再教育”后涌现的“上山下乡”运动的文学书写。陶著的“知青叙事”框架要宽些，它涵盖如上“知青文学”，同时

^① 陶东风：《文化研究与政治批评的重建》，北京：中国社会科学出版社，2014年，第160页。

包括 1968 年前尚未下乡的知青在各地校园及城乡闹腾的往事。

二、陶著关注的知青叙事有一特点，是作者笔下所写（造型）几乎全植根于他亲身所历（原型）。无论是梁晓声与他的《知青》《今夜有暴风雪》，都梁与他的《血色浪漫》，礼平与他的《晚霞消失的时候》，还是老鬼与他的《血色黄昏》，概莫能外。这就让陶著在考察知青叙事时觅得了一个特殊视角：即辨析如上“亲历者”在转为“书写者”的过程中，究竟是什么价值取向、借助什么心理定势、于暗中驱动或阻扰主体成为直面历史记忆（原型）的“见证者”。这也就意味着，当陶著坚持“文化批评”尺度来测定知青叙事的价值成色时，这与其说是把如上作品读作新时期小说史的文献，毋宁说是读成了形象折射当代心灵境况的史料。^①

三、有识者不难发现，当陶著把“亲历”“记忆”“书写”“见证”诸词语串成链式尺度来考辨知青叙事，结果确认作品的见证价值之高低或真伪，最终将取决于作者对其亲历的历史作文学记忆时，是怀有“童心式”^②敬畏，还是不怕作“选择性”删改或涂抹？大凡能对历史亲历怀有童心式敬畏的文学记忆，其见证价值就高；相反，大凡对历史亲历的文学记忆是以选择性删改或涂抹为前提，则其见证价值就变味乃至归零。

同时，这在客观上又表明，陶著评判知青叙事的尺度赖以构成的思想资源虽来自阿伦特、哈维尔与克里玛，但真正把如上西学元素整合成能契合中国知青叙事之阐释期待的方法论尺度，则无疑是陶著独立完成的。这对当今学界的提示也不宜小觑。因为颇多人引进西学来研究中国经验，总难免为了印证西学（方法）的英明，而不吝牺牲了中国经验（对象）的独特性暨丰富性。陶著未落此俗套。陶是因敏感阿伦特、哈维尔、克里玛理论中确有深挚对应知青叙事潜质的方法论元素，才酌情拿来为我所用。

选择性记忆与弱女梦幻

考辨知青叙事对历史真谛的见证价值，陶著首选梁晓声为对象，讲了三条理由：一曰“因为他是迄今为止最著名、数量最多、影响最大的知青作家”；二曰“因为他的近作小说及电视剧《知青》在 2012 年产生了罕见的巨大影响”；三曰“因为他所开创的所谓‘悲壮的青春叙事’或‘英雄叙事’存在一种极具误导性、但又难以被察觉的认识误区和价值误区，对此，评论界尚未给以足够重视”。（陶著第 162 页）

鉴于知青叙事对梁晓声而言，本属他对其青春亲历的文学记忆，故剖析梁的“英雄叙事”，实质上为何是由选择性记忆所虚拟的“弱女梦幻”，一个最有效、最具历史质感的路径，也就是回到 20 世纪六七十年代，去认证那年代给整个知青一代所留下的、殃及灵魂最深、株连阶层最广、时间最长、堪称是“集体一创伤”^③记忆，究竟是什么。

大凡不带偏见的过来人，忆及那岁月烙下的“集体一创伤”，最刻骨铭心者莫过于这三字：“血统论”。其要害是不把人当作有尊严的主体，凡有族群皆被一分为二，要么是机器的螺丝钉，要么是这机器的否定对象，所谓“黑五类”（地、富、反、坏、右）及其子女。因为他们“出身”或“成分”不好，这是从娘胎带来的、无可挣脱的“原罪”，故他们涉世不久便须自认倒霉，得无端且无条件地忍受污名与歧视。早在 1962 年前，“黑五类”子女在入党、参军、提干、高考诸方面已被限制甚严。1962 年“阶级斗争，一抓就灵”后，他们连高考深造的机遇也几被剥夺。1966 年 8 月红卫兵大潮汹涌，他们更被那血统论的著名对联“老子英雄儿好汉，老子反动儿混蛋”宣判为永世不得翻身、打死也活该的“狗崽子”。嗣后政策上虽多了

① 陶东风说：“我不讳言我对知青文学（以及更大范围的‘文革’文学）的兴趣，与其说是文学或文学史的，不如说是政治的或政治史的。”参见陶著，第 161 页。

② 此“童心”概念，是严格地取李贽“童心说”的本义，是指一个良知未泯者对人生现实或历史事件的第一心灵感应，还没遭受功利性伦理的阻扰或玷污，也有人称它为“原始的正义冲动”。

③ 克里玛语。参见陶著第 78—81 页。克里玛“文学记忆”中的“记忆”，与普通心理学的“记忆”不是一回事，准确地说，它更接近钱锺书所说的情思性“忆念”。钱说：“对祖国的忆念是留在情感和灵魂里的，不比记生字、记数目、记事实等等偏于理智的记忆。后面的一种是死记忆，好比在石头上雕的字，随你凿得多么深，年代久了，总要模糊销灭；前边的一种是活记忆，好比在树上刻的字，那棵树愈长愈大，它身上的字迹也就愈长愈牢。”钱锺书：《宋诗选注》序（1957），北京：生活·读书·新知三联书店，2002 年，第 4 页。

“可教育好子女”一说，但总体上社会管控系统因盛行“出身论”“成分论”（血统论的温和版）甚久，以致粉碎四人帮后的1977年秋季恢复高校招生时仍令国中心有余悸者甚众，直到1978年春季中央指令一律“摘帽”后，那块压在千万无辜者心头近三十年的巨石才被挪开。

这就是说，梁晓声作为过来人，当他执笔小说暨同名电视剧《知青》时，如上泪渍的国史不可能不闪回其心间，然结果却由于选择性记忆，而把女主角周萍（一个资本家的女儿）的兵团经历大体写成了春风拂面、怜惜弥满的温馨时空。除了极个别偏激得像外星人一般遭公众排斥的怪物如吴敏，其余局中人（从农场干部到基层知青及草根百姓）皆像桃花源人似的“不知有汉，无论魏晋”，不仅“几乎剧中的每个人都没有什么‘家庭出身’这个概念”，而且“他们心中也没有什么‘阶级斗争’这根弦”；更有甚者，是天仙般的林妹妹突然从天上掉到大观园一般，周萍也楚楚动人得让农场几乎所有人对她满怀“不可思议的偏爱”：

赵天亮（出身革命干部的男主角）一见面就喜欢她，在那个男女授受不亲的时代居然敢众目睽睽之下背她（因为她的鞋子走掉了）；刘站长一见到她就固执地认定这是“好人”，不遗余力地护着她；兵团女排队长更对周萍说：“该怎样生活还怎样生活”，“我们的国家不可能永远这样”，“目前许多情况都不正常”。这些人不但道德完美，而且政治理论水平也超乎寻常，几乎人人知道这个“不正常的时代”不会长久。（陶著第85页）

原本满目“集体一创伤”的苦难史卷，落到梁的笔下，竟被化为如此春华般柔媚、秋实般仁厚的《知青》故事，似乎“‘文革’的极‘左’意识形态根本没有对中国社会的古朴民风 and 绝大多数中国人的内在德性、人际关系造成任何的实质性破坏”（陶著第84页），陶著当有理由批评梁这么写，客观上是在迎合偏见，好像“十年浩劫”只是个别“坏人”伙同吴敏式“怪物”才惹的祸，而“作为一个整体的中国，即使在那时也依然是健康的”（陶著第84页）。这诚然一针见血。但若追问梁为何将知青叙事写成这样的主观意图（内驱力），或许更能凸显“文化批评”所以为“文化批评”（迥异一般“文学批评”）的沉潜品性。

事实上，陶著也真这般做了。梁晓声的自我辩护要点有两个：一是其作品“不是在做知青苦难史的纪录片”；二是“我选择在那样的年代里，更多传递出一种人与人之间的温暖。这种温暖并不是对时代的粉饰，而是我们在特殊年代也没有放弃对它的坚守”。^①陶著回应得更雄辩，掷地有声：

“文革”是一个是非混乱、价值颠倒的时代，是一个坚持真理和良知就要付出生命代价的年代，因此，坚持真理、不作恶，不仅需要勇气，而且需要明辨是非的能力。这是一件殊为不易的事情。换言之，我们必须首先真实地写出一个极为恶劣的、是非颠倒、鼓动人作恶的时代环境，然后才能凸显这种“温暖”和“坚守”的艰难和可贵。也就是说，首先要充分写出这个时代的黑暗，否则就谈不上什么“坚守”了。（陶著第88—89页）

由此可鉴陶著的“文化批评”确实不同于审美化“文学批评”。固守经典美学的“文学批评”推崇作家的创作自由，并不强求作家“写什么”“怎么写”须受制于“人类良知暨社会正义”的绝对律令。故当梁为《知青》辩解说“不愿像写‘回忆录’那样直面苦难与黑暗”^②，一般“文学批评”对此也就不宜再说什么。但陶著的“文化批评”却坚执在审美化的“文学”之上，还有一个道德化的“人类良知暨社会正义”更需瞻仰，它的名字叫“文化”。于是，陶著也就会警觉梁的破绽是出在他对历史的文学记忆，骨子里不算见证性记忆，而是选择性记忆。

平心而论，《知青》若不是问世于2012年，而是问世于遇罗克为其《出身论》殉难的1970年，梁或许会被思想史尊为遇罗克第二。然四十余年过去，梁再重弹“冬天里的春天”调子，也就不仅不见殉道者的勇气，反而平添几分避重就轻的选择性记忆之嫌。

是的，把《知青》置于选择性记忆框架作深度透视，不难见出梁晓声未必不知血统论给知青带来的剜心之痛，他那颤栗的笔触未必没触到血统论在一代人脑中落下的伤痕，但最终他又把笔收了回去。他深知若真要写出那代人的血渍之魂，那可是“脑外科手术”，非血淋淋地开颅不可。梁从未想过要当中国的陀思妥

^{①②} 《梁晓声谈〈知青〉：“那个时代”也从未放弃温暖》，《北京日报》，2012年6月7日。参见陶著，第88页。

耶夫斯基。那会令他身上的每根神经、每条肌腱都紧绷得喘不过气来。他无论在精神或艺术上皆无此准备。于是他更愿选择周萍这个城市弱女符号，来寄托那代人（“可教育好子女”）的政伦梦幻：“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”，一早钻出被窝，就被天意突然恩准的融融春意而惊艳而感怀而热泪盈眶承睫不止。不难想象，饱受歧视的周萍乍到北国，就被兵团上下接踵而来的温情青睐所簇拥、所包围，她那颗冻结的心怎会不终于化作春水涟漪……梁当然有底气说，人间的那种暖交流难道不具永恒之美么？被时势逼入低谷的弱者在那时不是最渴望大地回春么？把那峥嵘岁月最稀缺、同时又是国人最缅怀的人间温情从历史深处打捞出来而诉诸审美，这又错在哪里？若仅仅着眼于审美，谁也不能说梁错了。但偏偏陶著是把知青叙事有否见证历史真谛看得更重，于是，梁删简了苦难的选择性记忆经不起陶著的挑剔，这又未必不在情理之中。

不仅如此，若再深入剖析周萍这一弱女符号的内涵构成，可又发现梁笔下的弱女其实是“弱”在：她要么被抽却了人所以为人的个体生命尊严；要么是人所以为人的个体生命尊严，从未在她身上扎根。于是当无根的她陷于血统论的冰天雪地时，除却梦幻，别无他途。此梦幻在梁那儿拟有两个维度：一是像周萍那般祈愿外界环境（人际境遇）能奇迹般回暖（而不是“等待戈多”一般渺茫无期）；二是则像裴晓云（梁1984年成名作《今夜有暴风雪》女主角）一般在她被冰雪冻成雕像的那刻，仍在幻想她这个出身不好的女孩，好不容易赢得信任、第一次被授予在边境持枪站岗的光荣权利（这叫“讲成分，不唯成分论，重在政治表现”），故当其兵团战友为了返城、正与场部领导闹翻之际，唯独她与一条叫黑豹的狗默默地坚守哨位，不惜用最后的心跳去兑现忠诚。

从裴晓云到周萍，两种弱女梦幻，实质归一。此即：一个从内心被抽却个体尊严（存根）的知青，当她（他）还想在那个世道活得安分（不是安魂），只有两条路可走：要么让无根的“我”侥幸被人性犹温的民间性“我们”所接纳、所融化（这叫周萍模式）；要么让无根的“我”为了能跻身于“我们”这扇大门而不惜舍生忘死（这是裴晓云模式）。在这两种异质“我们”面前，任何个体的“我”皆柔弱得无计独立地走自己的路。鲁迅早在1907年便说，国人在观念上往往只讲“群体之自大”，不讲“个体之自大”。所谓“自大”，是指价值因被个体领悟而生尊严。而今一百一十年过去，依旧有太多国人内心并无“个体”尊严意识，而更愿被纳入“群体”之中，或相濡以沫其乐融融，或摇旗呐喊气吞山河。这才是活在那年头的一代知青（乃至数代国人）的历史性心灵贫困。大概这也是亲历了这段国史的梁，从1984年《今夜有暴风雪》问世、至2012年《知青》问世时，也未必彻底走出的精神困窘。故或许也可说，裴晓云、周萍这对弱女典型，本就是梁追忆历史时不得不作选择性记忆的隐喻性衍射。请试想，当梁醉心于周萍如何被兵团温情所浸润（却无感其内心空寂无力），甚至悲壮地礼赞裴晓云纵然被冻死仍在神往那份荣光（毫无鲁迅式“哀其不幸，怒其不争”），又怎么期盼其知青叙事在回眸历史的幽暗时，能不作选择性记忆呢？

选择性记忆与顽主梦游

现在可以看清，所谓选择性记忆，其症结是在规避（乃至遗忘）历史的幽暗。此规避在知青叙事上路径至少有两：一是梁晓声式的“删减”；二是都梁式的“涂抹”。都梁是小说《血色浪漫》及同名电视剧的作者编剧。陶著在论述《血色浪漫》时有一发现甚多意味，可惜仅仅作为脚注，未见细释。本章愿在细读陶著原义的基础上，尝试“接着说”。此脚注全文如下：

但非常奇怪的是，以大院痞子为主人公的文学作品，一般都略去了“老兵”这一段不光彩的经历，很少写他们“文革”初期的“造反”经历。《血色浪漫》对这段“老兵”的造反日子就没有正面描写，只是通过主人公之口或通过回忆一笔带过。在小说故事开始的时候，“联动”已经解散（因此关于冲击公安部是通过回忆交代的），“老兵们”已经转移战场，浪迹街头，用菜刀和板砖来证明那条“老子英雄儿好汉”的血色真理。（陶著第146页）

何谓选择性记忆的“涂抹”路径？这就是。

若着眼于常规“文学批评”^①，这《血色浪漫》既然侧重写京城大院的那群中学红卫兵因故被淡出主流后，去街头及乡下活成“顽主”的逸事，那么，作者信手抹去其“老兵造反”的前戏（仅作为背景被偶尔忆及），也无可厚非。有人会说这是文学叙事常用的裁剪技巧，有详尽必有简略。然用陶著的“文化批评”眼光来看，怕未必这般简单。或许，正是这一乍看随手涂抹的省略，很可能幽闭着那个特殊的知青群落对选择性记忆的特殊心迹。都梁在此恰巧成了代言。

钟跃民为样板的大院顽主的形象构成具双重性：“特权心态”与“嬉皮作派”。

所谓特权心态，是指这群从小被“孤悬于北京旧城之西”^②的高墙大院所熏染的知青大多自视根正苗红、与众不同，所谓“老子英雄儿好汉”是也。用其“文革”初造反宣言来说，即“我们住在中南海畔，我们是自来红”。当时，他们说得更溜的口头禅是：“问苍茫大地，谁主沉浮？”“天下者，我们的天下！我们不说谁说？我们不干谁干？”前半截摘自青年毛泽东的《沁园春·长沙》词，后半截引自毛青年时的《湘江评论》发刊词。一派普天之下、舍我其谁的气概。故过来人陈凯歌对这群大院子弟在“文革”初的心态说得很传神：“他们大多为父辈的业绩感到骄傲，以天生的革命者自居，自以为血统高贵，思想纯洁，堪当国家大任，热烈地向往辉煌的业绩。”^③也因此，“文革”初是他们最早发起组织红卫兵（所谓“老兵”），最早响应领袖召唤“横扫一切牛鬼蛇神”^④，满以为是轮到他们登上历史舞台叱咤风云的时候了。

与小说中其他人物相比，钟跃民的特权心态更显“血色”。血色者，铁血也，刺刀见红也，钟对“打”这一动词特别钟情，尤其心得。且不说若正面补述钟在“红八月”将怎样私设公堂，挥舞巴掌宽的军用铜扣皮带，把无辜者（文化界名流暨母校师生）“打”得头破血流；也不说当“老兵”被撵出主流后，钟是怎样伙同顽主们在街头“练架”（打群架）、“插人”（用刀子捅人）；这儿只想说钟对“打”字所凝结的那种嗜血暴力的腥味之嗅觉，已过敏到了品鉴人格的价值尺度了。比如他只佩服1955年授衔的“那批将军才是货真价实的，那是打出来的”^⑤，故他会调侃小说女主角周晓白的二哥周淮海的少将军衔含金量不足，因为不是“打”出来的。

一个“打”字，意味不薄。虽然奴隶因不堪忍受暴政揭竿而起的这个“打”，与权力失控时不受制于法律地滥用暴力的这个“打”，彼此间本有一条异质界限，但钟似无此界限意识。故当钟在潜意识里将特权心态的要义之一，直觉成是他滥用暴力也会享有法权上的豁免（“丹书铁券”），这个人物也就将变得很可怕：要么是不见血不亢奋的枭雄，要么是因无规矩无操守而无所畏惧的流氓。

钟的形象构成还有另一面：“嬉皮作派”。

美国“垮掉的一代”的人格符号叫“嬉皮士”。若意译成汉语，其对应词拟为“有文化的流氓”。这就是说，若都梁仅仅满足于将钟写成歪戴军帽在街头冲杀的小混混，那他的顽主造型与王朔的相比，也就特点不明确了。都梁不是嗅不出钟的特权心态有腥味，但他更想演绎钟身上颇多书卷气，不仅熟读内部发行的“灰皮书”“黄皮书”（包括美国“垮掉的一代”的小说经典《在路上》《麦田里的守望者》），并且还能像哲学家一般去领悟陕北民歌的大地意蕴，像音乐家一般去阐释柴可夫斯基《船歌》旋律的精妙无比。钟深知自己好勇斗狠、有暴力倾向或流氓气，但即使流氓，他也要当“有文化的流氓”，甚至在乡下推测旁人已将他归为“有文化的流氓”时，他竟油然而生“找到知音的感觉”^⑥。

钟为何因自己是“有文化的流氓”（中国版的“嬉皮作派”）而嘚瑟如此？其缘由，除了他1968年高中毕业下乡恰逢青春期荷尔蒙高涨，好扮酷，以期吸引红色靓女眼球外；另一要点，是他显摆自己“与众不同”，不仅仅是强调其血统高贵，更在强调他“喜欢以波西尼亚或嬉皮士文化相标榜”，用陶著的话说，便是“钟跃民因此获得了貌似波西尼亚的反叛性”，于是——

① 本文所以把“文学批评”与“文化批评”相区分的那条边界，设定为前者更侧重审美性（视文学为艺术创造），后者更偏向社会伦理性（把文学作为公共责任之见证），首先是为了行文的内在理路一以贯之，而并不具美学法典的强制力。即并不主张审美性文学批评须回避其公共担当，而伦理性文化批评则无权涉及作品的审美特征。

② 王朔：《无知者无畏》，沈阳：春风文艺出版社，2000年，第111页。

③ 陈凯歌：《少年凯歌》，北京：人民文学出版社，2001年，第39页。

④ 《人民日报》1966年6月1日社论标题。

⑤ 都梁：《血色浪漫》，武汉：长江文艺出版社，2004年，第479页。

⑥ 都梁：《血色浪漫》，北京：人民文学出版社，2007年，第196—197页。

脏话、粗话、暴力行为在这里全部被改写（实谓“漂白”——引者）为钟跃民的叛逆、潇洒、男子气和超越性，既摆脱了知识分子的娘娘腔，又摒弃了革命文化的单调无趣和一本正经。这里，“波西尼亚”气质被征用来为大院顽主这个未来的国家栋梁进行文化赋魅。钟跃民有文化，“有诗人气质”，又没有知识分子的矫情；有胆识、有勇气，有英雄气概，又没有草莽英雄的粗鲁。这是多么美妙的双重区隔。这就难怪《血色浪漫》中的几乎所有女孩都特别崇拜钟跃民，视其为偶像。在周晓白眼中，钟跃民能够“把鲜血和浪漫统一到一个人身上”。（陶著第149页）

陶著说钟的“波西尼亚气质”是“貌似”，这“貌似”一词颇传神，其实也就一个“伪”字。也正是在这点上，陶著目光如炬，看透了“钟跃民在骨子里根本不是迪恩，也不可能是迪恩，《血色浪漫》也不是凯鲁亚克的《在路上》。《在路上》作为‘垮掉一代’文学的代表作，其主题是所谓‘在路上’：在永远流浪的‘路’上，永远地无家可归”；相反，钟作为“少主”，即便在床上做梦，也不免梦着“接班”，故其“在路上”，“不过是展示‘在路上’玩耍、嬉戏、调皮一下而已”。

最关键的是——陶著看得极深——钟为代表的大院顽主既然只是“暂时落难”，于是，逻辑地，“即使暂时被边缘化，他们也从来不曾被真正剥夺特权，身份优势即使在其最倒霉的时候依然在起作用，权力依然时时刻刻罩着他。这是他们的痞子生活得以被审美化的重要前提”（陶著第150页）。其范例便是钟纠集其他顽主在其插队的县城又偷又大打出手、闹得不可收拾时，末了出来保护顽主的县知青办的马主任，原来当过钟跃民父亲钟山岳（官至副部级）的警卫员。更不用讲小说所津津乐道的钟跃民们如何将“装穷讨饭”这一情节最后玩成了欺哄乡亲的狂欢，说到底，这也是特权心态的一次畸形炫耀，是“他们的贵族游戏之一种”（陶著第147页）。

综上所述，当可见都梁在整个顽主叙事中，皆近乎用周晓白的媚眼来仰慕且追随钟的一肩征尘：从被撵出政治广场后霸凌街巷，到在县城村落的仗势撒野……总之，皆是在借嬉皮做派来漂白其特权心态，且将此漂白过程审美化，以期攒足“文化资本”。最后，小说尾声更是把将去新疆反偷猎的钟，送上几乎成圣的道德境界。这就像陶著所揭示的：

表面看来，钟跃民好像是一个不肯进入体制的异类，从政和经商对他来说都没有太大的吸引力，他的结局好像也远不如张海洋、周晓白显赫。但实际上他才是他们的最高精神领袖。（陶著第157页）

这无疑是在喻示，以钟为典范的大院顽主于当代史不仅拥有天然优越的权势与文化资本，更在道德人格领域也占据制高点。纵观《血色浪漫》，都梁仿佛更想把钟跃民们置于云端一路梦游：从1966年鼓吹血统论迄今多少年的风吹雨打，大浪淘沙，最终真能在历史舞台站住脚的，仍数那群左臂佩红袖标、曾将神州搅成血色的“老兵”。

也因此，都梁又怎忍心让钟在夜深人静、吹灯灭影之后，会有良知的瞬间惊醒，忆及自己在“红八月”的荒唐与血腥而止不住心悸呢？自然更不会让钟换位思考，当他们裹着父辈的军衣，傲慢地把无辜者呵斥成“狗崽子”时，他们头顶着的那个“红八月”的灿烂太阳，对无数被蹂躏者来说，可是其在生命低谷欲哭无泪的“冷月无声”？然偏偏是这段当代知青最不应被遗忘的心灵痛史，却被《血色浪漫》涂抹了。这与其说是偶然，毋宁说是必然。因为特权，所以傲慢；因为傲慢，所以偏见；因为偏见，故生盲点。《血色浪漫》的盲点，就叫选择性记忆。

见证性记忆与老鬼梦惊

无论着眼当代思想史，还是知青史，血统论皆是一个不应绕过的事件。它在“红八月”遽然将千万人的知青群体撕成“施虐—受虐”两块后，对国族的深度伤害竟延续到1978年全面“平反冤假错案”才中止。与此相对应，新时期出现的梁晓声、都梁的知青叙事，倒成了回应如上知青群落裂变的文学回音壁：梁晓声是以“弱女梦幻”来抚慰血统论的受虐方；都梁则以“顽主梦游”来追思血统论的施虐方。可惜，这对姓名都嵌了个“梁”字（栋梁之“梁”）的作家，对各自亲历的历史皆未担当起见证“人类良知与社会正义”之重任，而殊途同归于选择性记忆。

梁晓声、都梁作为历史的亲历者暨书写者，为何皆未成为史鉴意义上的见证者？这是一个问题。粗看他

们不约而同地陷入选择性记忆不无偶然，其实，拟“有约在先”。此约即是：他们在涉足知青叙事时，皆未把“个体生命尊严”当作其文学记忆的内驱力（第一要义），相反，皆莫名地让鲁迅曾拒斥的“群体之自大”（所谓“大我”“我们”）来消融乃至注销“个体之自大”（所谓“小我”“自我”）。当梁晓声让周萍、裴晓云这对弱女之“我”为融入“我们”而庆幸或忠勇舍身时，这诚然是忍看“群体之自大”消解了“个体之自大”。同理，当都梁让钟跃民这位顽主之“我”始终自恋其血统尊贵、俨然是世袭“我们”江山的青春化身、仿佛天下真有“惟尊卑之序不移”这铁律时，更是让“群体之自大”从根本上注销了“个体之自大”即每个人皆应享有“个体生命尊严”这一价值正义。于是，这对作家皆把国人所难忘的那段“不把人当人”的痛史撇在知青叙事外，也就不属偶然。

以此为参照，再来看陶著对《血色黄昏》及其作者之情有独钟，也就无大意外。这与其说此长篇在艺术上特有建树，毋宁说更值得陶著动心的是这悬念：即在知青叙事群中，为何唯独老鬼才能将其对亲历历史的书写，最终无愧为历史的见证？有秘诀吗？

秘诀仍在“个体生命尊严”这六个字。诚然老鬼表白得更质朴：“我要把自己经历的这一切都写出来，以免将来忘记。”^①“这一切”，是指作者1969—1976年从北京到内蒙古插队且被打成“反革命”的八年“炼狱”。故《血色黄昏》原名《八年》，旨在“记住这段铭心刻骨的日子”^②，以期对自己有交代。陶著说这是老鬼“自己献给自己的祭文”（陶著第199页）。其精神实质，也就多少与“个体生命尊严”相通。

何谓“个体生命尊严”？说白了，即让每个人都把自己的有生之年当一回事，都把自己当作独特的、不可复制的生命来珍惜，这也就赋予每一血肉之躯以凛然不被无端化约、更不容被剥夺的尊严。这当然不是说老鬼刚开始写《血色黄昏》时就已达到这一价值自觉。但他当时对个体尊严若无丝毫觉识，则他也就无需通过发愤著书来对自己作一交代了。这就是说，只要他内心深处有此觉识，且对此觉识很当真，那么，他就可能对自己曾被蹉跎、扭曲或异化有羞辱感，他也就不甘心鸵鸟自欺欺世，往事如烟。他也就真把自己当回事地去追忆，他究竟是在何时何地因何事何人而丢失或被侵蚀了尊严。于是，他对其历史亲历也就肃然而生敬畏或不容掺水的“童心”。此“童心”并非指天真无邪，而是指李贽原典意义上的、人最初承受历史沉重时的第一感应：或错愕、或震惊、或晕眩、或痛不欲生的刺骨凄楚……也因此，他对历史的记忆不会拐向“选择性”而直接呈“见证性”，他不必机会主义地撷取历史的泡沫或花絮，而是坦呈真正活在生命中的历史，首先是指自己刻骨难解，或虽已结疤但逢阴霾仍会隐痛且暗暗渗血的记忆。这种见证历史的个体记忆，在洪子诚眼里，即他最珍视的“个体生命经验”^③，既可诉诸虚构文学，也可诉诸非虚构文学。鉴于不是一切作者皆有勇气去还原自己的被污辱被蹂躏，故克尔凯戈尔说他更愿读死刑犯在诀别世界前写的沉痛文字，因他已无所顾忌，这是真正的“以血书者”也。

明乎此，也就不难体认陶著所以接连5次用“震撼”^④来鉴定《血色黄昏》“作为见证文学的地位与意义”（陶著第181页），因为在新时期知青叙事中，委实只有老鬼的文学记忆才真正地把自己交给了历史绝境下“人性之畸变堕落的赤裸裸、血淋淋的、毫无遮掩乃至残酷的真实叙写”（陶著第186页）。《血色黄昏》所背靠的历史绝境与血统论难脱干系。故当作者林胡（有的版本也作林鹄）写出了那段历史怎样把自己逼成“老鬼”（不仅仅是笔名），这也就正好见证了那段历史怎样反理性反人性、真反到了“不把人当人”的绝境。

“不把人当人”若用鲁迅的象征语式，亦即“吃人”。本章承接如上“施虐—受虐”模式，把老鬼在“自传体小说”中的人性变异概述为“被虐—施虐—自虐”三段式，若此书写确与当年鲁迅写《狂人日记》的“被食—食人—自食”有互文效应，只能说陶著的屡被“震撼”真的不仅仅属修辞。

先看“被虐”。

①② 老鬼：《血色黄昏》，北京，中国社会科学出版社，2005年，第478、524页。

③ 洪子诚认为文学史家考察作品写得怎样，当优先考察作品的“独特经验”和表达上的“独创性”，且进而将此“独特经验”界定为“更为‘个人化’的体验方式，并触及有关人性的深层问题”。这就与本文所说的“个体生命经验”要义归一。参见洪子诚：《当代中国文学史》，北京：北京大学出版社，1999年，第4页。

④ 诸如：“《血色黄昏》的震撼力”；“最强烈的震撼力”；“最震撼人心的地方”；“其直率和坦白令人震惊”；“特别震撼人的一段”等，依次见陶著，第186、187、187、189、190页。

1967年前,当其生母杨沫(小说《青春之歌》作者)还未被打成“反革命”时,老鬼还未成“鬼”,尚属大院子弟之一员。但转眼杨沫落难,老鬼也就不得不沦为“鬼”,因为据血统论,他势必被判为“老子反动儿混蛋”。“混蛋”即“鬼”。其生母是1930年代便追随革命的左翼文青,但毕竟不算“打”出来、只是“写”出来的,故老鬼也就成不了钟跃民式的顽主,而只能忍受人家不把他当“人”而当“鬼”。后老鬼在兵团农场被打成“反革命”入狱,“被虐”更不可免。比如兵团指导员为了虐待老鬼,给他戴小号手铐,以致无法吃饭、大小便。至于囚禁老鬼于旷野,更属歹毒,因为“牢房里虽然可怕,却总算是人群中生活,离不开人类的生活范畴。在大荒原上,置身于人类社会之外,时间一长就被自然界同化为非人”^①。

续看“施虐”。

陶著认为,历史绝境之礼崩乐坏将诱发人性恶即“暴力施虐本能的释放”,即使老鬼那样的无辜者也难幸免,居然也始“兼有受虐者向施虐者的双重角色”(陶著第187页)变异。这真是人性悲剧之诡异:本来老鬼被打成“鬼”、不被人当人看已够悲惨;然每人心底皆有的人性恶又往往经不起斗争哲学的蛊惑而让“我们被愚弄得像狗一样乱咬人”,“踩着别人往上爬”,即把其他无辜者也不当人,这就更悲:

小说中特别震撼人的一段是作者对自己母亲落难后落井下石情节的直率交代:1967年初,杨沫被打成反革命,林胡不但没有安慰帮助母亲,反而带头叫来红卫兵抄她的家,决心和父母划清界限,“不再进家门,投身世界革命”,用斧头劈开母亲的有精致雕纹的大衣柜,抢走300元钱去抗美援朝。在家里的各个角落写上“杨沫必须低头认罪”“彻底批判大毒草《青春之歌》”“红卫兵万岁”等标语。更加不可思议的是,为了上火车前不被发现,他还把自己的两个姐姐用绳子捆起来,用两只臭袜子塞住她们的嘴。(陶著第190—191页)

再看“自虐”。

“自虐”,即自己不把自己当人看。小说将此聚焦为“孤独环境下人的动物化性欲的膨胀”(陶著第189页)。陶著说,“《血色黄昏》中的兵团既是一个禁欲的地方,也是一个纵欲的地方:无权无势者无法得到女性的身体,而有权有势者则可以随便占有女性。这两者都易于动物化性欲的蔓延。像林胡这样没有办法得到性满足的人,常常通过手淫解决问题。这种变态的性欲及其满足方法同样不是人的本性使然”,而是历史绝境造成的,首先“是意识形态灌输禁欲主义,造成人格分裂,结果是造成性欲的变态。林胡一方面‘狠狠压抑自己’,因为深感‘偷偷想女人’与‘革命战士的称号很不相称’;同时又压抑不住自己,‘经常做着和牧主婆睡觉的美梦’,或者‘经常用手干那事’。”(陶著第189页)

在性欲动物化一案,颇能凸显老鬼“自虐”的绝对情节有两个。一是老鬼被孤囚于石头山,远离人世太无聊,何以解忧?唯有“几乎天天手淫”,甚至“一天干三四盘儿”。更有甚者,是某天难得目睹一对蒙古族少妇路过石头山,老鬼“赶紧找来眼镜,匆忙戴上,贪婪地望着这两个少妇。在没有异性的石头山上,看看女人也解馋。(她们走远)我赤着脚跑出门口,望着她们的背影,不住地咽着口水,张大鼻孔,使劲儿地吸着她们留下的女性气味儿,痛苦难耐。回到蒙古包,搂着大皮得勒,使劲儿用手干了起来……”^②二是小说尾声写到老鬼与钟小雪萍水相逢,一番云雨后,钟问老鬼爱不爱她,老鬼回答:“怎么说呢?其实是小家伙太饿了,要喂它一口饭吃”;然内心不无自责:“我心里明白,自己的行为跟公猪干母猪没有区别”,“明明不爱她,连她多大岁数都不知道,就搂着人家干那事儿,我真成了臭流氓,衣冠禽兽了。不,比禽兽也不如。禽兽不会装”^③。

试问:何以见证一场政治灾难,会因血统论的助纣为虐,而断崖式地跌成人道灾难乃至人性灾难?答曰:请读老鬼的《血色黄昏》。

再问:老鬼何以能在1978年仍被其人性噩梦所震惊,写就《血色黄昏》以见证历史?答曰:全赖“个体生命尊严”意识萌动。

陶著说老鬼的见证性记忆特征是在,“大胆地亮出了他自己的兽性情欲和被毁灭的人性”即“不加掩饰的客观呈现”,故其“作品的深刻性几乎就是描写的真实性而不是反思的深度(实际上作品中未曾剔除干净的那些议论、反思,并不深刻甚至非常肤浅)”(陶著第186页)。这是拿捏得很有分寸感的确论。

①②③ 老鬼:《血色黄昏》,第390、383、522页。

同理，说老鬼所以能见证历史的内驱力是来自“个体生命尊严”意识萌动，此萌动也近乎始原性“正义冲动”，远不及“思想解放”洗礼后的文坛在1980年代中期的人本觉醒程度。但这对老鬼来说，已够用。这不禁让人想起一种化学元素叫“镭”。它最早是靠居里夫妇在上世纪初从数十吨沥青中提炼出的稀有物质，微量，仅重十几微克，却亮闪闪地极具放射性，用于医学胸透，能让肺腑纤毫毕现。老鬼就是靠这微量的“个体生命尊严”之“镭”，衍射其人性沦丧所凝结的历史之恶。于是，其微观人性噩梦也就成了见证宏观历史曲折的人格活化石。以此为尺度，亦可谓梁晓声、都梁的知青叙事所以陷于选择性记忆而流失见证价值，根子在他们内心缺“镭”。

见证性记忆与非虚构“本真”

关于《血色黄昏》对历史的见证性记忆一案，在陶著作系统评价前，海内外早有人关注了。许子东在1989年对此小说的“文学性”虽颇多微词，但仍肯定“它无疑却是近十几年来表现‘文革’最重要的作品之一”^①。杨健2002年问世的《中国知青文学史》也说“《血色黄昏》是知青运动几十年以来，最具价值的一部知青长篇小说”，堪称“里程碑”，其理由是：知青史借助此书“终于得到了还原”^②。杨健所谓“还原”，即陶著的“历史见证”。陶著后又对“历史见证”给了一个美学命名：“真实性”原则（陶著第180页）。若思维更缜密些，拟为非虚构“真实”。

把老鬼的见证性记忆之成就，归结为非虚构“真实”之胜利，其实甚契陶著的本意，因为陶著无论认定老鬼的写法是一种屏蔽“艺术加工”的“实录式书写”也好，还是认同老鬼的“拒绝虚构”也好（老鬼说哪怕《血色黄昏》“算不上小说，比起那些纤丽典雅的文学艺术品，它只能算是荒郊野外的一块石头”^③，他依旧“根本不用虚构，不用编，照实写出来”^④），骨子里皆在说一个意思：即一般虚构作品所推崇的“文学性”（诸如“技巧、修饰、小把戏”）在恪守非虚构的老鬼眼里，“都显得苍白和微不足道”^⑤。于是，指出虚构性“真实”与非虚构“真实”之间拟有一道界限，这在逻辑上是成立的，在精确定义老鬼写法的美学内涵上也颇必要。

与虚构性真实相比，非虚构真实有何特质？就其总体而言，前者追求“逼真”，后者追求“本真”。

“逼真”，诚属审美效应，意谓让受众从虚拟文本所读到的，当酷似他在现实中所看到的，即迫近读者的日常直观经验之真。亦即要把审美性虚拟情境暨性格，编织得“像真的一样”。故巴尔扎克说其小说是“庄严的谎言”。“庄严”是指创作意图之真诚无可置疑；“谎言”则指写法再写实，也是靠想象来虚拟一造型。

非虚构真实所追求的“本真”恰恰相反，他不屑让受众心生幻觉，仅仅满足于眼下所读到的、确与以前曾目击的很相似；不，非虚构真实是要让受众从文本直接读出史实本身，且信当年对生母落井下石的“老鬼”与后来写《血色黄昏》的“老鬼”是同一个血肉之躯，他曾年轻愚昧过，后又梦惊悔悟了。这就是说，非虚构“本真”不仅讲究凡造型必以原型为依据，且讲究该造型在还原原型时，它或许会因讷言而少说几句，但原则上不添油加醋地妙笔生花。这就宛若酿酒：虚构性“逼真”可以勾兑，非虚构“本真”非原浆不可。这更像是步入法庭的污点证人，其呈堂证供须是经得起证伪的非虚构“本真”，对自己说的每个字皆须抵押身家性命，而切忌玩虚构性“逼真”，表面很像，质地是假。

不仅如此。因为非虚构“本真”客观上是有助于为良知法庭提供历史见证，那么，老鬼作为《血色黄昏》里的那个“我”，也就不仅仅是一个为了便于叙述的那个“我”，而更是郑重“承诺和宣称”其亲历者证词为真的那个“我”，这个“我”在法理上无可替代，那么，“我”在逻辑上也就杜绝被“虚构”，而只能是“非虚构”^⑥。也有人由此推演出一种“独立的文学伦理，这就是‘见证的伦理’，”其要点是“反抗遗忘”与“坚持真实”^⑦。这又正好与非虚构“本真”作无缝对接。区别仅在，“见证伦理”属伦理学，非虚构“本真”属美学。

① 许子东：《对“文革”的两种抗议姿态》，《读书》1989年第3期。参见陶著，第178页。

② 杨健：《中国知青文学史》，北京：工人出版社，2002年，第379页。参见陶著，第178页。

③ 老鬼：《血色黄昏》扉页作者题词。北京：新星出版社，2010年。

④⑤ 老鬼：《血色黄昏》，第478、614页。

⑥ 徐贲：《“记忆窃贼”和见证叙事的公共意义》，《外国文学评论》2008年第1期。参见陶著，第180页。

⑦ 何言宏：《当代中国的见证文学——“文革”后中国文学中的“文革”记忆》，《当代作家评论》2010年第6期。

诚然，这般认真地区分非虚构“本真”有别于虚构性“逼真”，并非是在美学上消解虚构性“逼真”在经典叙事想象中的正宗性，而仅仅是为了给“见证文学”（作为“亚文学”）有个恰当定位。这就是说，若想做虚构文学，这当然得讲究钱锺书所心仪的“能文”^①，讲究形式（技巧）本位，讲究有文野之分，美丑之别；相反，若想做非虚构的“见证文学”，则“文学性”也就外套而已，最要紧的是史实本位（“本真”），要能让人类良知裸奔，让史实袒露得愈赤裸裸，也就愈具震撼力。至于这位裸奔者长相怎样，是英俊矫健得像米开朗琪罗的大卫，还是丑陋得像雨果的卡西莫多，这充其量是第二位，不必太计较。也因此，当许子东挑剔《血色黄昏》的“文学性”不强，语言是“平淡的学生腔”，技巧“粗糙”，“结构的营造、时空的剪辑处理、意识流的应用、哲理化的倾向等等，都谈不上”^②时，这分明在用虚构文学的优雅尺度来衡量老鬼的“粗蛮”。相映成趣的是，老鬼的“粗蛮”在相当程度上也只是艺术涵养稍逊所致，倒未必是非虚构“本真”所衍生的副产品。

陶著为老鬼的艺术得失作辩解，会引人寻思这一议题：即文化批评家在判断“见证文学”时的专业位置，应该在哪里？记得陶著对文学见证者角色有此界定：“见证的责任就是见证而不是判决，不做审判官，不发表主观评价，尤其是不能代表法律、意识形态、政党历史观和道德标准进行审判和评价。”（陶著第181页）受此启发，也不妨说，文化批评家面对“见证文学”时的专业位置拟在“见证之见证”：即甄别作品中的哪些要素已具“见证性”，哪些要素不具“见证性”，死磕“见证”二字，足矣。

这说来容易，其实不易。其难度不见得比做“见证文学”者弱。何以见得？请回味这一现象：新时期自“思想解放”迄今已近四十年，在知青叙事领域为何只有老鬼1978年脱稿《血色黄昏》才堪称“见证文学”？梁晓声的知青叙事名声犹在，然就“历史见证”而论，不论是1984年《今夜有暴风雪》，还是2012年《知青》，皆不甚了了。都梁2004年出版《血色浪漫》亦然，雀跃一时，终因选择性记忆而无甚见证价值可言。其要害，无非是愿做见证性记忆的作家亟需道义、勇气，甚至小说尚未问世，但已风险预支。这很像是探险家攀援世界屋脊上的峻拔冰峰，动身前须签署个人遗书。事实上，《血色黄昏》的最终问世也一路坎坷，曾先后被十四家出版社退稿，末了由北京的工人出版社推出，已是1987年，离此书脱稿时的1978年，相距近十年。可见“诚实的写作是艰难的”（陶著“后记 艰难的坚持”，第318页）。

在20世纪80年代做“见证文学”实属不易，在新世纪坚持文化批评的“见证之见证”，也就更不轻松。尤其是当批评家“经历了太多的灾难，有太多的泪水，太多的叹息，太多的煎熬，太多的失望乃至绝望，太多思考的痛苦和不思考的快乐，批判的艰难和不批判的幸福，以至于我们总是有太多的理由说服自己放弃清醒，放弃反思，放弃对犬儒化生存的拼死抵抗，更放弃对理性的公开运用”的时候，他也会因一时心软而“坠入麻木、犬儒或投机，让自己随波逐流”（陶著第318—319页）么？

看来不至于。因为陶著“后记”留下的他对鲁迅苦魂的再度追和，其实也就是他赖以自期且自律的文化批评伦理——

2013年和2014年交替的此时此刻，我前所未有的觉得自己真正理解了鲁迅先生，理解了鲁迅先生抵抗绝望、抵抗重新坠入“不成熟状态”的痛苦与勇气，理解他的犹豫和彷徨……然则先生不投降的原因是什么？是和别人较劲还是和自己较劲？那个诱使他放弃的力量难道不就是他自己吗？而那个支撑他不放弃的力量难道也不是他自己吗？那始终盯着他的眼睛，难道不就是他自己的眼睛吗？

从鲁迅先生的例子我感悟到：也许可以面对别人的审判，却无法面对自己的审判，被自己瞧不起的痛苦，远远超过被别人瞧不起的痛苦！

对于我，退回到不成熟状态只能更加痛苦。

于是我选择坚持。（陶著第319页）

（责任编辑：张曦）

① 参见钱锺书：《中国文学小史序论》（1933），《人生边上的边上》，北京：生活·读书·新知三联书店，2002年，第100页。

② 许子东：《对“文革”的两种抗议姿态》，《读书》1989年第3期。参见陶著，第178页。

（下转第139页）