***原载《文学评论》，2013年第6期***

**在历史的“阴面”写作**

——试论《长恨歌》隐含的时代意识

**陈晓明**

**内容提要**  **文学作品的修辞手段在美学层面上建立起与时代心理意识独特的联系方式。本文分析王安忆在《长恨歌》里反复描写阴影、暗处和阴面的表意策略，揭示它不仅仅是表达了一种特殊时期的怀旧情绪，还可以看出它所折射的更为复杂的时代意识。对阴面的书写可能意味着在历史阴面书写，它表达了一种与现实疏离的、无法给予肯定性的态度。但是，王安忆更愿意选择在肯定性的意义上来表现现实，这就使她不能停留在《长恨歌》创造的美学经验上。她随后在创作中对现实感的追求，对未来指向的理解，是否真正开启了自己的创新路径，这依然是一个值得疑虑的问题。通过王安忆的创作，也可以思考20世纪90年代以来中国作家处理现实的态度和方式。**

文学作品与现实的关联是多面且形式多样的。固然那些直接反映现实的作品，所有的表象和经验都具有可还原性；但能够切进现实内里的，能表达一个时期的更为内在的心理意识的文本，往往不是那些直接表象，而是文学作品的一些情绪，故事性的逻辑结构，讲述故事的方式，甚至一些修辞性的描写。这些东西并非具有现实的直接性，但却可能是真正印下一个时期的精神纹章，隐藏着作家这个叙述主体的心理意识。由此可以让我们把握住这样一些时期的精神实质，这些时期的历史主体的“心情”。

也是因为带着这种认知文学作品的观点，本文去读解王安忆的《长恨歌》，试图发现一些与时代特殊关联的蛛丝马迹，去解开这个时期文学作品与现实关联的方式，也去解开这个时期作家（这个特殊知识分子群体）具有的精神状态——或者说时代意识。当然，我承认我的这种理解方式是被逼无奈，像《长恨歌》这样的名著，已经被经典化，研究谈论它的文章汗牛充栋，谁还有能力有胆量去碰王安忆这样的“海上传人”呢？除了走旁门左道，外埠人如何能走进海上生动奥妙的胡同呢？

因此，本文选择从“历史的阴面”进入《长恨歌》这部不凡的作品，以期能进到文本的深处，进到那个时期文学的深处，或许也能触碰到当下中国文学的一些难言之隐，这当然是奢望了。文学批评，对于我来说，只是尝试接近作品的一种方式，我相信文学，它会敞开一个世界以及一个逝去的时代。

**一 阴面、暗处，何以成为一个问题？**

王安忆在《长恨歌》开篇里对上海的描写，那是与外滩完全不同的上海弄堂的景观：

站一个至高点看上海，上海的弄堂是壮观的景象。它是这城市背景一样的东西。街道和楼房凸现在它之上，是一些点和线，而它则是中国画中称为皴法的那类笔触，是将空白填满的。当天黑下来，灯亮起来的时分，这些点和线都是有光的，在那光后面，大片大片的暗，便是上海的弄堂了。那暗看上去几乎是波涛汹涌，几乎要将那几点几线的光推着走似的。它是有体积的，而点和线却是浮在面上的，是为划分这个体积而存在的，是文章里标点一类的东西，断行断句的。那暗是像深渊一样，扔一座山下去，也悄无声息地沉了底。那暗里还像是藏着许多礁石，一不小心就会翻了船的。上海的几点几线的光，全是叫那暗托住的，一托便是几十年。这东方巴黎的璀璨，是以那暗作底铺陈开。一铺便是几十年。如今，什么都好像旧了似的，一点一点露出了真迹。[[1]](#footnote-1)

就这部小说的开篇来说，王安忆对“暗”——阴面的、隐性的上海城市面向的描写，实则就是对老弄堂（或者说老上海弄堂）的描写，充满了眷恋和欣赏。她几乎是要拨开光明、亮堂来感知和触摸那些暗影和阴面，也几乎是在这样的时刻，她欣慰地触摸到老上海的魂灵，它真正生生不息的命脉。另一方面，我们也不难体会到，王安忆对新上海——点和线、光和亮的新上海掩饰不住的揶揄。这是执拗地要把两个历史时期重叠在一起的表意方式，是对逝去、再现、到来的应急的思索。

一个是暗的、阴面的、隐藏在光亮底下的逝去的上海，它是有根底的、有历史的、有内涵的上海；因为它不在明处，实则也是幽灵化的上海。王安忆如此坚定执着地要把那个老旧的上海，已经被光亮的华美的上海所遮蔽的旧上海呼唤出来——她知道这不是一件轻松的事情，她几乎是运足了底气，要从那“深渊般的”的暗处把它召唤出来，这如同是在召唤一个逝去的幽灵。当新上海正在兴起（欣欣向荣）时，王安忆却有些眷恋这个幽灵般的隐藏在暗处的上海。20世纪90年代中期，这样的怀旧是何种心理？老旧的上海是如此让人难以释怀？

《长恨歌》出版于1995年，写作时间应该在90年代初的几年。时间正值上海开发浦东进入如火如荼的阶段，上海大有压倒深圳成为中国经济起飞的龙头之势。但是社会的心理意识变化却远比经济发展来得更为缓慢和复杂，文学作品显然是时代情绪直接的、也是微妙的表达。在时代的深刻变化与上海的发展机遇重叠的时空中，敏感的王安忆当然有自己的领悟。

90年代初，王安忆在她的一次谈话中表白说她的“世界观、人生观和艺术观已经很成熟了”[[2]](#footnote-2)。陈思和先生据此再加上王安忆“一系列既密集又重大的小说创作”，从中读解出中国当代精神领域一个不容忽视的信息：“在九十年代文学界的知识分子人文精神普遍疲软的状态下”，“仍然有人高擎起纯粹的精神旗帜，尝试着知识分子精神上自我救赎的努力”[[3]](#footnote-3)。 按照陈思和先生的看法，90年代初王安忆完成的三部曲《叔叔的故事》、《歌星日本来》、《乌托邦诗篇》，是在营造“精神之塔”，“及时包容汇集了社会转型过程中各种最主要的或者次要的声音，使这座精神之塔成为个人精神的纯净性与时代精神的丰富性紧密结合在一起的艺术表现对象”[[4]](#footnote-4)。 陈思和先生是在90年代后期写下这些文字，他对“精神之塔”的向往，也寄寓了当代相当一部分知识分子对重建时代意识的期许。

一个作家的“精神之塔”的建构无疑是依赖长期持续的创作来完成的，也是由其全部作品的丰厚思想内容、艺术创造和美学风格来呈现的；但所有的整体都是由局部一点点来形成的，某些代表作品无疑更为充分地体现了作家精神性的重要内涵。也是基于此种认识，我试图去看《长恨歌》这部作品对“暗”、对“阴面”的书写，对于这部作品的精神性价值意味着什么？对于王安忆的“精神之塔”的建构起到什么样的作用？对于王安忆与90年代的社会（现实）又有什么样的关联意义？

《长恨歌》发表后有一段沉寂，随后口碑暗暗传颂，好评的高潮在2000年第五届茅盾文学奖到来。《长恨歌》的获奖评语如是写道：“体现人间情怀，以委婉有致、从容细腻的笔调，深入上海市民文化的一方天地；从一段易于忽略、被人遗忘的历史出发，涉足东方都市缓缓流淌的生活长河”；“一种具有普遍意义的人间情怀洋溢在字里行间，渐渐地浸润出了那令人难以释怀的艺术的感染力”[[5]](#footnote-5)。这里有几个关键词读来颇为值得玩味：“被人遗忘的历史”当指王琦瑶当年寄居于“桃丽丝公寓”的旧上海年代，那段历史已经被新中国的雄健历史所遮蔽；“弄堂文化”也为轰轰烈烈的革命的上海和变革的上海所放逐，故而远离“时代主潮”。这样的“旧上海”只能是从生活长河“缓缓流淌”而来，其美学效果也只能表述为“渐渐地浸润出……”尽管王琦瑶从“旧社会”的上海到了新社会的上海，但她始终是表征着旧上海的生活，她根本就是，一直就是躲在暗处（阴面），若隐若现，不见天日。她怎么能不被遗忘呢？现在，王安忆以她敏感的天性，以她对文学特有的视角，看到了历史的暗处/阴面，以她“委婉有致、从容细腻的笔调”，呼唤“人间情怀”，呼唤王琦瑶出场。

这个出场困难且有顾忌。王安忆除了站在高处看上海的“低处”，看到那隐藏在弄堂里的暗，看到被光遮蔽的阴面，这才能看到历史深处的王琦瑶。要把她召唤出来，那就是要让她从历史的暗处复活，随之复活的是全部的老上海的生活。

《长恨歌》有一段描写王琦瑶到电影片场，看到一幕拍电影的场景，小说叙述说：“王琦瑶注意到那盏布景里的电灯，发出着真实的光芒，莲花状的灯罩，在三面墙上投下波纹的阴影。这就像是旧景重视，却想不起是何时何地的旧景。”于是，王琦瑶再把目光移到灯下的女人，“她陡地明白这女人扮的是一个死去的人，不知是自杀还是他杀”，“奇怪的是，这情形并非阴森可怖，反而是起腻的熟”[[6]](#footnote-6)。关锦鹏执导改编的电影，也是选取这个场景作为电影的开场，可见其暗示与伏笔的功能。这一段叙述反复强调“熟”，甚至 “起腻的熟”，固然这是王琦瑶的视点和感觉，但王安忆何以要把这个场景给予王琦瑶，并要让她觉得“起腻的熟”呢？王琦瑶的“熟”，无疑是王安忆埋下的伏笔，王琦瑶在四十多年后临死时才又想起这个场景，这才明白她当年觉得“熟”的缘由，但这就是宿命论或者神秘主义了。这一套路数并不是一向的唯物论者王安忆所擅长的，与其说这里是要说服王琦瑶觉得“熟”，不如说王安忆是要说服她自己觉得“熟”。这样的场景只是听说过，只是在传言里或老画报上瞭过一眼，何曾能到“熟”的地步呢？王安忆多少有些故作惊人之论：这是“起腻的熟”的啊，何以我们都遗忘了呢？现在王安忆要讲述的这个故事，绝不是虚构的，而是上海人耳染目睹，耳熟能详的往昔。

这样一个暗示了王琦瑶命运的叙事，被忧郁地描写成是阴影里重现的故事，虽然这里出现了光亮，但光亮是在阴影里面敞开的，三面墙上都是阴影，可想那样的光亮实则是被阴影包围的光亮。那是什么样的光亮？只能是“旧景重现”！王安忆在小说开场就要暗示王琦瑶终将死去，这本来是一个人的必然结果，但她要让小说一开始就笼罩在宿命论的氛围里，王琦瑶在那个表演死者的女人身上看到自己未来的命运，而王安忆则在王琦瑶身上看到逝去的（已死的）上海的模糊身影。要让王琦瑶来复活旧日上海，那早已消蚀的往昔的华美绮丽。这实在是一次关于复活、招魂的书写，是一次在暗处、阴面的书写。

**二 “海上旧梦”在阴影里的顽强复活**

王安忆知道那是隐藏在暗影里的人物和城市，按她的说法，她写了一个女人的命运；然而，“事实上这个女人只不过是城市的代言人，我要写的其实是一个城市的故事”[[7]](#footnote-7)。一个女人和一座城市，一个女人就可以代表一个城市，通过写一个女人就可以写出一座城市，这是什么样的女人？除非这个女人就是这个城市的魂魄，或者她是这个城市的幽灵。这个女人的复活，就是这个城市的复活。显然她不是革命的、现代化的、工业主义的、人民性的上海城市的代言人，她是什么样的上海的代言人？她是已经消失的上海，一个过去的弄堂闺阁或现代资本主义兴盛的上海，那其实也只是现代上海的某一片区域。因为它消失，或者只留下痕迹，在那里老街旧弄里还可见一点当年风情。而那曾经浮华绮糜的海上排场早已萎缩成一个精灵，蛰伏于城市的深处？或者蛰伏于城市的梦中？很显然，它在90年代初以来的关于上海的想象中显灵，虽然远没有复活，但一段一段的高光闪回的灵异现象，足以构成隐约可见的旧上海的肖像。

一个人和一个城市，一个人能代表一个城市，那这个人就只是城市的幽灵，是那个/那种城市的幽灵了。这个城市不是别的，甚至不是过去的，只是海上旧梦，只是旧梦重温中被拼贴起来的城市（想想茅盾《子夜》的上海，想想周而复的上海如何不同就足够了）。

这就可以理解，王安忆为什么花费那么多笔墨，几乎反复不厌其烦地去描写上海城市，尤其是弄堂。令人感到蹊跷处还在于，她在叙述中强调这个城市的“暗”，那些阴面的暗影。因为，这个人和这个城市隐藏于此，它/她一起隐藏于此。它/她不能被光亮照彻，不能在明处显现，只能半明半暗，影影绰绰，若有若无，这才真真切切，是更为致命的本质。这个城市被缩小为弄堂——因为它是这个城市的内里的魂灵（它托住它），王安忆对上海弄堂的描写可谓是匠心独运：“街上的光是名正言顺的，可惜刚要流进弄口，便被那暗吃掉了。”“上海的弄堂真是见不得的情景，它那背阴处的绿苔，其实全是伤口上结的疤一类的，是靠时间抚平的痛处。因它不是名正言顺，便都长在了阴处，长年见不到阳光。爬墙虎倒是正面的，却是时间的帷幕，遮着盖着什么。”[[8]](#footnote-8)王安忆笔下的弄堂，总是被阴影笼罩住，即使有阳光或亮光，她也宁可写那些阴影或暗处。暗所具有的无穷性，如深渊般的不可测定性，那才是真实和虚无，才是历史之幽灵隐身的去处。只有阴面才有历史，才有可把握的生民的、日常的、活生生的历史。或许如陈思和所说，那是“民间的”、“潜在的”、生生不息的历史。它是如此吊诡：它在暗处，在阴面才有历史的生动性，才能自我显灵。

而弄堂进一步缩小为闺阁，前者本来就在暗处，要命的是，闺阁还在弄堂的阴面。关于闺阁，小说一触及到这个处所，马上要给予其定义：“在上海的弄堂房子里。闺阁通常是做在偏厢房或是亭子间里，总是背阴的窗，拉着花窗帘。”这阴面的窗还显不够，王安忆要赋予这个海上旧梦的闺阁更多些的梦幻色彩：“梦也是无言无语的梦”，在后弄的黑洞洞的窗户里，“恍惚而短命”，“却又不知自己的命短”[[9]](#footnote-9)。 上海的闺阁隐蔽得如此之深，但它距离海上的浮华只有一步之遥，这才是它的魅力之处。王琦瑶的故事就是如此，小家碧玉，摇身一变成为海上美人。王琦瑶成为一个桥梁，连接起旧上海弄堂与浮华海上的关系，这或许是旧上海的自发现代性的特征之一，也是商业资本主义的上海始终具有平民性的缘由。这与老北京老南京的官场权贵建构起城市上层或中心的文化明显不同。也因此，所有关于旧上海的想象，都具有某种平民性或日常性，其回归因此具有更加普遍的可能。90年代，所有城市的怀旧，都不如上海具有魅力，其历史具有魅力固然是一方面，另一方面，它能把弄堂与浮华连接起来也不无关系——因为它与90年代蓬勃昂扬的上海构成了一种隐喻映射关联。

王安忆把上海的弄堂和闺阁这道布景描画得精细微妙，做旧得极其充分时，才让王琦瑶从历史深处款款走来。先是吴佩珍，后是蒋丽莉，她们与王琦瑶卿卿我我地制造青春往事；弄堂、学校、片场、照相馆；上海小女子的友情、小心眼、心气、烦恼，等等，都被王安忆写得如歌如画且淋漓尽致。如此微妙，又如此坚韧；如此善解人意，又如此捉摸不定；似梦似幻，又如此清晰逼真。

这个从海上旧梦中走出来的女子，历经了20世纪的沧桑，然而，王安忆此番的书写却有着她的独特之处。她并不是让她的故事深深地嵌入20世纪的历史动荡之中，而是让她置身于历史的边界，让历史在她身上投下一道阴影。与其他对20世纪历史控诉性或颠覆性的书写不同，20世纪的历史暴力在她身上划下几道伤痕——这当然是不可避免的，但她却能规避历史的强大暴力，她的故事几乎是完好无损地保持了旧上海的故事。王琦瑶的故事不是与历史冲突的故事，而是与男人的故事，准确地说是与旧式的上海男人的故事。看看那些历史变故的支撑点——李主任、程先生、康明逊、萨沙、老克腊，这几个在王琦瑶肉体上留下印记的男人，都是老上海的传人。这是用情爱包裹历史的做法。中国当代的历史叙事习惯于用历史牵引家族争斗，而王安忆用情爱来覆盖历史，这倒是她的独到贡献。这确实是有些蹊跷，当然更是巧妙。李主任自然不用说，他是旧上海集白道黑道于一身的大佬式的人物，旧上海所有的社会关系的复杂性通过这个人物得到了高度概括。后来的康明逊，那是旧上海工厂主家里的花花公子，革命竟然未能去掉他的旧上海的派头，当年的西装革履，现在换成了一身蓝咔叽人民装，但“熨得很平整；脚下的皮鞋略有些尖头，擦得锃亮；头发是学生头，稍长些，梳向一边，露出白净的额头。那考究是不露声色的，还是急流能退的摩登”。懂得时尚风情的王琦瑶“去想他穿西装的样子，竟有些怦然心动”[[10]](#footnote-10)。

王琦瑶虽然生活于新中国，但她的生活小天地却还是旧上海的延续。然而，“外面的世界正在发生大事情，和这炉边的小天地无关。这小天地是在世界的边角上，或者缝隙里，互相都被遗忘，倒也是安全的”[[11]](#footnote-11)。他们是“半梦半醒的人”，因为他们活在旧上海的时光里。王琦瑶家的一方小饭桌，承接了旧上海昔日浮华和家长里短的流风余韵。再加上严师母和萨沙，这样就全了，旧上海的日常生活、娱乐、浮华、心思、记忆都有了。这就可以理解，在那样充满历史暴力，足以使人颠沛流离的40年代末到80年代初，王琦瑶虽然心灵上伤痕累累，但她基本上（从外形上来看）还是完好无损的，那个小盒子竟然也完好无损。因为藏着那个小盒子，她的现在始终和旧上海的历史联系在一起。王琦瑶与其说和这几个男人发生情感和肉体的纠葛，不如说始终在和旧上海发生关系，这样的纠葛让旧上海一点点复活，历史在变，但都有旧上海的男人在场，革命的强大的历史反倒是背景，旧上海情爱与生活反倒始终在场。

王安忆显然并不是有意识地设想，在革命的光天化日之下，另有一道阴影是革命的亮光不能照彻的地方，有那种历史隐藏在这个世界的阴面，它总是会隐约显现。这就可以理解，在讲述王琦瑶的故事中，所有关键的时刻，所有最为吃劲的时刻——要建构起当下性的时刻，那道阴影总是如期而至。因为这样的时刻要归属那个历史谱系。借助康明逊的视点去破解王琦瑶的秘密，从她身上看出昔日的华美。王琦瑶的一举一动都有一种时光倒流的意味：“灯从上照下来，脸上罩了些暗影，她的眼睛在暗影里亮着，有一些幽深的意思，忽然地一扬眉，笑了，将面前的牌推倒。这一笑使她想起一个人来，那就是三十年代的电影明星阮玲玉。”康明逊在琢磨王琦瑶是谁的追忆中，就感受到“这城市里似乎只有一点昔日的情怀了”，有轨电车的声音也使康明逊伤感满怀。“王琦瑶是那情怀的一点影，绰约不定，时隐时现。”[[12]](#footnote-12)所有当下发生的情感与事件，都归属于历史，归属于旧上海。

康明逊的怀旧有着弗洛伊德意义上的童年经验，这个二妈所生的工厂主的独生子，从王琦瑶身上竟然看到了二妈的背影。对二妈的怜悯和嫌恶，如今都转化为对王琦瑶的眷恋。康明逊带出了旧上海生活的创伤性的内里，它与王琦瑶过往的浮华表面相映成趣，实则也成为王琦瑶的故事的另一种说法，延续下来的还是旧上海的故事。到了50年代，新中国退居到了幕后，连隐约的面目都没有，旧上海的故事则是演绎得有滋有味——“那样的场景里，总有着一些意外之笔，也是神来之笔”[[13]](#footnote-13)。 这些场景就是那些阴影漂浮情境，都是“神来之笔”。屋里的灯光投下的不是亮，而是暗，影比光多。于是两人偎在沙发上，“看着窗帘上的光影由明到暗”，房间里黑下来，他们也不开灯，“四下里影影绰绰，时间和空间都虚掉了，只有这两具身体是贴肤的温暖和实在”[[14]](#footnote-14)。 王琦瑶和康明逊都罩在暗影里，也就是罩在旧上海的影子里，他们俩人如此心心相印，惺惺相惜。只因为他们共同生活在旧上海，他们与眼下的现实无关，也与未来无关（王琦瑶说想都不用去想）。在康明逊眼里，王琦瑶就是过去时代的复活，他的二妈的背影重现。王琦瑶那个小屋里，复活的是旧上海的生活，情爱方式和全部的心理，都属于过去的时代。

康明逊的这一页历史翻过去了，到了老克腊的时代。按王安忆的说法，王琦瑶已经是寄居在别人的时代里，那是张永红、女儿微微、长脚的时代，但实际上何尝真的是如此呢？老克腊年纪轻轻却有着浓重的怀旧情绪，他其实是一群时髦朋友中的默默无闻的一个，看来老克腊的怀旧和寂寞的份量不轻，要不是这做旧有底色，那些新潮一钱不值。也是有这新潮做背景，老克腊的做旧才有古董一样的价值。在小说叙事的推进中，老克腊实则承续了康明逊的角色，但康明逊是自然的恋旧，他有着二妈的童年记忆做底，老克腊却是要靠想象。他把自己想象成四十年前的冤死鬼：“再转世投胎，前缘未尽，便旧景难忘”[[15]](#footnote-15)。他走在上海的马路上，恍惚间就像回到了过去，“女人都穿洋装旗袍，男人则西装礼帽，电车当当地响”，“他自己也就成了个旧人”。

正是通过老克腊的态度和视点，王安忆把八九十年代改革开放的新上海再一次做成了背景，就是在这样的时期，上海真正有魅力的是旧上海的遗迹。老克腊习惯在上海西区的马路常来常往，有树阴罩着他。“这树阴也是有历史的，遮了一百年的阳光”，“他就爱在那里走动，时光倒流的感觉”。 如此怀旧的老克腊穿越时光恋上四十年前的上海小姐，这就变得不那么荒谬了，甚至演绎成这个时代最为动人的故事。老克腊的怀旧，那还只是对街景、旧物、老音乐的抚物追昔，王琦瑶的出现，这才让他的怀旧有了更为清晰的对象。“她就像一个摆设，一幅壁上的画，装点了客厅。这摆设和画，是沉稳的色调，酱黄底的，是真正的华丽、褪色不褪本。其余一切，均是浮光掠影。”[[16]](#footnote-16)老克腊看到王琦瑶就看见了三十多年前的那个影。然后，“那影又一点一点清晰，凸现，有了些细节”[[17]](#footnote-17)。当然，这才触及到旧时光的核，穿越时光的爱才能使老克腊的怀旧刻骨铭心，也才能使王琦瑶带着旧日的魅力在她寄居的时代显现价值。一个是回忆，一个是憧憬，“使得他与王琦瑶亲近了”。

怀旧的叙述从容典雅，但是情爱的经验却糟糕透顶。小说叙述说，又有一夜，老克腊来找王琦瑶，他们俩上了床，后来，“月亮西移了，房间里暗了下来，这一张床上的两个人，就像沉到地底下去了，声息动静全无。在这黑和静里，发生的都是无可推测的事情”[[18]](#footnote-18)。小说临近结尾几乎是急转直下，王琦瑶露出老态，老克腊的怀旧并不彻底，更不纯粹。王琦瑶终至于被长脚掐死，这一悲剧性的结局与前此的怀旧的美好，围绕王琦瑶的三四个男人的深情眷恋来说，实在是破灭了海上旧梦。既然编织了一个美妙诱人的怀旧之梦，何以又要让它破灭？那道阴影不只是在做旧，标示着海上旧梦的模糊与不可能，同时始终给予怀旧以宿命论的意味。一个复活海上旧梦的故事，与一个女人的一生的悲剧纠缠在一起，最后是一个女人的故事压制了怀旧的叙事，怀旧终将露出不可能的底色，除了那道阴影，还有什么样的内涵？

**三 重复的阴影，历史与修辞**

王安忆对海上旧梦的书写，何以在那些关键时刻总是要笼罩一片阴影？这些阴影、暗处、或阴面反复出现，它们肯定是有意为之的修辞，或是不得已为之的修辞。固然，任何小说在叙事中都可能出现对阴影、阴面、阳光、光线、昏暗等之类的描写，但像《长恨歌》这样如此明显、刻意、详尽地描写阴影、阴面或暗处，还不多见。问题同样在于，它在文本中占据着某种中心化的位置，它在那些关键性的、重要的时刻出现。如果做些简单归纳推论，“阴影”、“阴面”或“暗处”或许可以归结出以下一些要点：其一，它们制造了一种怀旧气氛，给予了一种历史的距离感。其二，它们暗示了一种宿命论的意味，它表明这样场景注定要转向悲剧性。其三，它们包含着欲望与已死的本性，那些场景总是散发着情欲感，情欲具有向死的本性，它们连接着死亡。其四，幽灵化的本性。为什么要在阴面出现，为什么那些故事总是要从阴影里出来，又在阴影里消失？

固然围绕分析阴影的修辞性表述，我们也可以建立起一套关于这部小说的丰富多样的文本组织结构，但本文的目标不在于此，更愿意去读解它（及其作家）与时代的关系。或者如米勒的《小说与重复》做的那样，“向熟悉的文本提出当代问题，来重新激发它们的活力，如是澄清文本，深化它们的神秘内涵”[[19]](#footnote-19)。

这样我们也试图去提问：“阴影”与王安忆书写《长恨歌》的90年代构成什么关系？为什么王安忆在90年代中期讲述这个故事，会有意识地描写阴影？王安忆对“阴影”表征的叙事持何种态度？

当然，阴影首先笼罩在王琦瑶身上，构成了王琦瑶存在的氛围，这使王琦瑶的形象代表了旧上海这个城市的记忆。这就应了王安忆的说法，她是想通过一个女人来写一座城市。有王琦瑶在，就有阴影在，她的身影投在这个城市上面，让城市显出昔日的幽暗，也透出昔日的内涵。这道阴影其实就是一道纽带，把王琦瑶和城市捆绑在一起。王琦瑶带来的是旧上海，在阴影底下复活的旧上海。其根源则在于90年代初开始的怀旧文化，在这场没有方向感的怀旧运动中，只有上海有方向感，它要作为怀旧运动的领头羊，因为上海的怀旧才有历史依据。它的怀旧可以与新上海连接起来，甚至可以说，上海的怀旧是因为新上海的崛起。

何以王安忆也卷入怀旧？这是令人奇怪的。从王安忆过去的创作来看，她并不倾向于怀旧，甚至她不会/不能怀旧。90年代初的《叔叔的故事》、《乌托邦诗篇》、《纪实与虚构》，可以看作历史反思，其思想资源和动力可以在当代思潮中找到依据。其对革命史的关注，依然可以纳入革命/后革命叙事的范畴之内。但是《长恨歌》在王安忆的所有创作中很特别，不只是她讲的故事，而是她讲述故事的态度，她讲述的故事的面向——她并不反思历史，她愿意欣赏做旧的历史；她的故事可以面向败落的已死的历史。这在王安忆其实是很例外的。

“阴影”的本质就是时间，就是历史距离感。王琦瑶在18岁时就领悟到这一点。在等待李主任的日子里，“她不数日子，却数墙上的光影，多少次从这面墙移到那面墙。她想：‘光阴’这个词其实该是‘光影’啊！她又想：谁说时间是看不见的呢？分明历历在目”[[20]](#footnote-20)。 这里写的是寂寞，却道出了“光影”（其实也是阴影）表征的内涵。这种时间感不只是王安忆赋予王琦瑶的，也是王安忆赋予自身的，她要与那种历史拉开距离，她不愿意身陷其中，用阴影遮住、保持距离，不失为一个聪慧的策略。在这样的时刻，叙述人王安忆变成了一个旁观者，阴影把历史他者化。她想强调那是历史本来的面目，历史就是包裹在阴影中，只有阴影中的历史才是苏醒过来的历史。她想藏得更远些，让他者的历史从深处走来，但又总是远处，在别处。他者的历史不能靠近看，始终不能清晰地看，阴影总是如期而至。终至于结尾处，王琦瑶要以悲剧了结，就像老克腊和王琦瑶，他们俩人在床上，“沉到地底下去了，声息动静全无”。

王安忆何以要对王琦瑶最后的结局施以噩运？一直美轮美奂的王琦瑶，最后就像一张旧报纸一样被揉成一团而后废弃。在长脚的眼里，王琦瑶又老又丑，守着那个木盒子，她就该死。王琦瑶和海上旧梦在老克腊和长脚的介入下破灭了，这只能说王安忆对于“海上旧梦”并无真正的眷恋，对于王琦瑶这样的人物也没有发自内心的喜欢，她只是看这个人物，她更愿意把她“他者化”，就这一点而言，王安忆显然没有女性主义的姐妹情谊。王琦瑶勾起的不过是与当时的怀旧心理有可能契合的旧上海的生活。一个作家对历史和现实要把握住的坚实性，只有把自己全部投入进去，只有全部的情感才会完成这个人物的生命完整性。王琦瑶后来被掐死，她想起是早年片场的电影拍摄现场那个**死**去的女人，随后的叙述是：“再有二三个钟点，鸽群就要起飞了……”似乎王琦瑶是注定了要被到来的时代抛弃的，她本来就不属于她所寄居的时代。

当然，并不是说在小说结尾女主人死去就是作家对她不同情，缺乏爱或悲悯。安娜卡列尼娜最后也卧轨自杀，苔丝（哈代《德伯家的苔丝》）也被施以死刑，包法利夫人也死去，凯瑟琳（呼啸山庄）也不得善终……所有这些，其实是可以从字里行间透示出叙述者的情感、态度和悲悯的程度的。王安忆曾谈到过这部小说的结局，她说道：“女主角的结局十分不堪，损害了她的优雅，也损害了上海的优雅，可是倘没有这结局，故事就将落入伤感主义，要靠结局来拯救，却又力量单薄，所以，略一偏，就偏入浪漫爱情小说，与时尚合流。”这是王安忆后来解释她当时创作时的经验，她想用悲剧来给予这部作品以命运的重量，她不愿意落入“感伤主义”，这是因为她对复活王琦瑶和“海上旧梦”不信任，故而才有她对结局的如此处理。

事实上，对于王琦瑶这样的人物，对于怀旧，王安忆后来的怀疑和反思更为彻底。十多年后，她甚至全盘否定《长恨歌》。2008年，李安根据张爱玲的小说《色•戒》改编的同名影片在大陆热映，有媒体报道，王安忆在与法国龚古尔文学奖得主葆拉•康斯坦一次文学对话时说，她在获得茅盾文学奖的小说《长恨歌》中，写了上世纪40年代的老上海，招致很大的误解和困扰。“由于对那个时代不熟悉不了解，这段文字是我所写过的当中最糟糕的，可它恰恰符合了海内外不少读者对上海符号化的理解，变成最受欢迎的”，王安忆抱怨说，“《长恨歌》长期遭遇误读，几乎成了上海旅游指南”[[21]](#footnote-21)。一个作家如此批评甚至否定自己的作品，还不多见。其勇气固然可嘉，但里面还有什么奥妙？在2008年为出版的《白玉兰文学丛书》做序时，王安忆详细解释自己对《长恨歌》的看法，她说，在对第一部王琦瑶的“沪上淑媛”的那一章的描写表示了“不如人意”，认为是“想当然”的结果，被“安在潮流的规限里，完全离开小说的本意”，她认为重要的情节发生在第三部，去写王琦瑶如何与下一辈人邂逅，“在人家的时代里，就好比寄人篱下”。她同时表示，第二部虽然是一个过渡，但是却是写得最为称心的部分，她认为这和感性有关。她说道：“六十年代，在我是知觉初醒，人和事渐渐浮向水面，轮廓绰约，气息悠然弥散，无处不至。这一部，一旦开头便从容而下，就像自己会生长一样，枝叶藤蔓盘错。这是写作中最好的状态，所有的人物都在自由活动，主动走向命运。我被自己所感动”[[22]](#footnote-22)。

当然，这是作家对自己作品的解释，但作家理解自己的作品未必十分准确。第二部写得确实好，邬桥的故事，平安里的故事，与康明逊的情爱，这些都写得有声有色，自然舒畅，委婉有致。但第三部写得未必理想，尽管王安忆认为它重要，下了大气力。寄居在别人时代的王琦瑶只是一个摆设，无所适从，却不是王安忆要把握的自觉的“无所适从”，王安忆并不清楚在这个时代王琦瑶这样的人物会干什么，会是如何生活，她甚至也并不能看清这个到来的时代究竟意味着什么。她只是想让王琦瑶重复和康明逊的情爱，却没有什么起色。再次出现的怀旧人物老克腊也显得十分勉强，老克腊与王琦瑶的爱情就很做作，上床及其那么糟糕的后果也是刻意为之，长脚掐死王琦瑶的意外事件也做得不漂亮，王安忆只是强行要把王琦瑶推向悲剧的结局，去呼应开篇片场看到的那个死去的女人的宿命论，当然，也是为了表明对王琦瑶及其怀旧的历史否弃。

王安忆对《长恨歌》复活王琦瑶和海上旧梦有着矛盾的态度：一方面，她怀旧、欣赏去写旧上海的生活，去写有旧上海品性韵致的王琦瑶；另一方面，她不愿意全身心投入海上旧梦，她骨子里不能全盘接受王琦瑶这种人，她们不是一路人。尤其是事过境迁，王安忆看到自己描写的海上旧梦被作为怀旧的典型，甚至被作为海上旧梦的导游手册，这让她十分不满。实在是既有今日，何必当初？王安忆则认为是读者对她的这部作品的误读，虽然她自己也承认她有对那段历史的想当然之嫌，但被“安在潮流的规限里”，是谁来安放？王安忆自己难道没有对90年代初方兴未艾的怀旧潮流有意接近吗？

王安忆一直有着对潮流的敏感，虽然她未必是潮流的领路人，但她决不会落下80年代以降的哪一拨潮流，因为她是一个有现实感的作家。这没有什么不好，这恰恰是她的优势。但问题在于，90年代初的中国的思想情境是一个不置可否的空场，知识分子全体实际上是失去了方向感。虽然1992年之后有一些知识分子的声音还是很响亮，例如，批王朔、批《废都》，重新倡导启蒙，张扬人文精神，等等。但整体上来说，这一时期中国思想界没有未来的方向感，也没有明确的现实肯定性。比如：强调放弃思想史而重建学术史、回归传统、整理古籍，总算与主导意识形态的“爱国主义”并行不悖；娱乐文化在重新建构红色经典叙事，等等。所有这些，顺理成章就培养起全社会的怀旧情绪。90年代初中国社会弥漫着怀旧情绪，这与80年代的实现现代化、团结一致向前看完全不同。然而，90年代初再难有中心化的和整合性的思想意识。事实上，社会已然分化为三元格局：主导的思想意识、知识分子的文化立场、民众的当下利益选择。1992年似乎是一个分界线，以经济建设为中心成为中国现实发展的道路。对于民众来说，当下已然清晰，无须往前看——因为未来普通人左右不了；90年代初刚滋长起来的怀旧情绪则成为人们乐于保持的心态。不再有宏大的观念性的询唤，也没有对未来的执着期许，怀旧或许是填补空洞情怀的恰当材料。90年代初的知识分子张扬学术史而贬抑思想史，认为80年代崇尚思想史导致了激进主义盛行，此一思想脉络可以追寻到现代以降的激进革命理念[[23]](#footnote-23)。这些情绪和思想意识都延展到90年代上半期。

90年代初民众向后看的怀旧情绪[[24]](#footnote-24)，知识分子的转向传统和整理学术史的保守性立场，所有这些都铸造了90年代上半期的文化情境——其本质是缺乏现实坚实性和未来面向的彷徨场域。王安忆身处这样的场域，她当然不能超出历史，她在1995年出版的《长恨歌》里在一定程度上要重构“海上旧梦”，也并不奇怪。但这并非王安忆所愿——所前所述，那道反复降临的暧昧的阴影可为佐证，这是时代情境使然；一旦事过境迁，王安忆必然翻悔，因为她是“共和国的女儿”。

**四 “正当性”的焦虑或阴面的历史寓言**

2004年，王安忆和张旭东教授进行了一场十分深入的对话，话题涉及到文学创作和当代文化的诸多方面，见解鲜明犀利。其中谈到高行健自诩是“纯粹的、普遍的、自由的个体”。王安忆则认为，自己并没有那么纯粹，“我恐怕就是共和国的产物，在个人历史里面，无论是迁徙的状态、受教育的状态、写作的状态，都和共和国的历史有关系”。据王安忆披露，台湾的媒体或知识界给她起的外号就叫“共和国的女儿”。王安忆不无赞同地表示：“‘共和国’气质在我这一点是非常鲜明的，要不我是谁呢？”张旭东高调赞许说：“你的文学也是一种共和国的文学，共和国的政治、文化、日常生活经验在文学里面的一个结晶。”[[25]](#footnote-25)

显然，这里不能过度阐释，这里有高行健和台湾的语境，王安忆只是强调在中国不能抹去“共和国”的影响，她并不是要自我标榜为“共和国的女儿”。但是她承认她身上有鲜明的“共和国”气质。什么是王安忆的“共和国气质”呢？首先，那就是承认自己是共和国的产物，按张旭东先生的看法，“产物就是成果”，这一定义在张旭东先生的论证中向着政治认同转发，张旭东先生说：“在文化史的意义上，对正当性是一个印证，正当性就是这样建构起来的。”这个“正当性”的概念相当复杂，我以为这几个层面是需要厘清的：其一，因为产生了王安忆这样的作家，共和国的存在是正当的，因为王安忆必然是共和国的成果；其二，王安忆这样的作家认同共和国是正当的，既然是其成果，岂有成果不认同母体之理？其三，正当性是唯一性的，正当性的根源是正义，而正义具有绝对性。对于一种历史存在来说，对于王安忆认同共和国这一政治选项来说，认同是正当的，不认同是不正当的。其四，也是基于这一逻辑，张旭东先生以法国作家与共和国的关系为参照，批评了那些不敢承认自己是共和国产物的作家，那些企图撇清自己与共和国关系的作家，以及那些试图标榜自己是自由个体的作家。

很显然，在以法国作为参照标准这一点上，王安忆还是有些犹豫，对话语境出现了一点小小的分歧，这里可以看到王安忆的审慎。但是张旭东先生的理论语境起了支配作用，在政治认同这一点上，王安忆几乎是宣誓般地表达了她的立场：“别人说，因为我父母都是南下干部的关系。我不晓得。我不敢说，但其实我很想说，我是人民的作家。像张承志就可以说，他是伊斯兰教的作家，还有李锐，他们有更多的权力，因为他们对这个国家有更自觉的关怀。还有莫言，他肯定敢说，他是农民的作家。我觉得，莫言的小说始终坚守农民的立场，这个立场将他与其他同是农村出身的作家，有力地区别开来”[[26]](#footnote-26)。

尽管张旭东先生说的“正当性”的逻辑自恰性还可再讨论，但他第一次把一个严峻的问题提到了作家面前，让作家无可回避。当王安忆说出自己是“人民的作家”时，不能说是张旭东先生的理论语境促使她做出这种抉择，她溯本求源，在她自己的血脉（家庭伦理）里找到这种依据。在“共和国”和“人民”这两个概念之间，王安忆选择了后者这个更为习惯的“低调的”概念。

这就可以理解，多年之后，王安忆对于被定位于上海怀旧指南的《长恨歌》表示了不满，对倾注笔墨书写王琦瑶这种分明是资产阶级文化遗产的人物表示了反省。问题的实质在于，并不是“怀旧”让她有一种被误读的不快，根本上是“怀旧”和王琦瑶的历史/政治属性与她潜意识中政治认同有分歧。王安忆说出“人民的作家”肯定不仅仅是与张旭东教授对话的语境中形成的，她的潜意识中一直就有如此抱负。

这样对小说叙事中重复出现的“阴影”就可以有更深一层的理解。阴影当然不只是怀旧，不只是要与怀旧拉开距离，还有在本质上的不认同。那种旧上海、那种上海的女人，王安忆骨子里是不能完全欣赏的。根本在于，那是没落的、已死的、被历史压抑的过去，或者说，那是在历史的阴面的写作。王德威先生据《长恨歌》第一部分的叙述十分精当地指出“不能脱出张爱玲的阴影”，试图认定王安忆为张爱玲的“海派传人”[[27]](#footnote-27)。王安忆何能甘心罩在“阴影”里？她有更大的抱负。

90年代初及整个上半期，其实知识分子看不到历史的肯定性，也不能全部认可“正当性”，他们更愿意选择对历史的反思与怀疑。陈忠实出版《白鹿原》，那是对革命历史叙事进行深度改写。企图寄望于乡土中国传统文化，却又在乡土的宗法制文化中看不到希望，甚至是更深的绝望（例如，鹿三杀死田小娥，也杀死了她肚子里的白嘉轩的长子白孝文的孩子）。贾平凹的《废都》对90年代的知识分子精神状况作了一个极限性的反映，固然我们可以说庄之蝶未必是现代知识分子的典型代表，他更像是传统中国文人在当代的替身。但不管如何，《废都》相当深入地反映了90年代初的文学对现实的极度迷惘的态度。再如莫言的《酒国》、《丰乳肥臀》，对现实的喜剧性的揭露与对乡土中国历史的悲剧性再现，都带有彻底性，那是基于一种无望的情绪才可能有的决绝态度。或者如王朔和王小波，前者宣称“千万别把我当人”，以表示另类姿态；后者则以完全逃离的方式寻求消极自由。尤其是那篇《我的阴阳两界》，王二只有在阴面才能感受自己的自由，这就与现实化作出截然的区分。直到1998年，刘震云还出版四卷本的《故乡面和花朵》，这是90年代绝无仅有的关于未来的作品，然而，它对未来却极尽嘲讽之能事，除了混乱的变了质的流窜到城市的乡土盲流，哪里有什么未来呢？90年代上半期的中国文学，不再能像80年代的那样，站在所谓“思想解放”的前列，“团结一致向前看”。至少在整个90年代上半期，中国当代文学与现实有着深刻的裂隙，失去现实肯定性的中国作家当然不会去打开未来面向，而是在“无地”彷徨，站在历史的阴面，去审视历史，回避现实。

即使敏感如王安忆，在90年代上半期，也把自己“安在潮流的规限里”。在那个时候她并没有心悦诚服这一潮流，王琦瑶悲戚地死了，而且是被长脚掐死了。长脚何许人？这个号称去香港继承遗产的人，实际上是坐人家的三轮车去洪泽湖贩水产的小贩。但是，谁能保证日后的一些个体户，再往后的民营企业家（如马云、俞敏洪、潘石屹们）不是从他们里面诞生的呢？长脚们难道不是市场经济的先驱吗？何以是长脚们在道德上被审判呢？固然，长脚只是小说中一个随意的个别人物，但是，为什么不是老克腊弄死王琦瑶？或者不是王琦瑶自杀了结呢？再或者，不是谁谁（如程先生）偶然误杀了王琦瑶呢？比如过马路的车祸之类？但是长脚——这是小说中唯一与90年代跃跃欲试的个体经济相关的人物，这个群体后来创造了中国50％以上的GDP产值。某种意义上，90年代乃至于新世纪，这个群体创造了中国新经济的神话，他们顽强地从“共和国”的企业的残羹剩汤里面发掘出国民经济的活力，这未尝不是现实的和未来的肯定性。在王安忆的笔下，长脚不幸只是扮演了一个骗子无赖瘪三的角色。

在90年代中期，中国作家，乃至于中国知识分子群体，都不可能从“长脚们”的身上看到现实的肯定性，也看不到历史的正当性，更不可能看到未来。大多数人到历史中去表达迷惘，王安忆却试图面对现实，但她并没有看清现实的未来面向。因为看不起长脚，于是也看不到未来，至少是有一种最有活力的未来丢弃了。事实上，自90年代以来，长脚们就充当了中国知识分子批判“非正义”／“非道德”／“非正当性”的主要对象。在当代文学中，这些人从来没有扮演过正面角色，它们的历史永远被滑稽化／污名化。王琦瑶的历史与长脚的现实几乎同归于尽。确实，1995年写作《长恨歌》的王安忆也被那些“阴影”遮住了聪慧的目光，因为她也站在历史的阴面。也正因为此，王安忆不甘于被阴影遮蔽，她要去除阴影，她在寻找历史中具有未来面向的正能量，那就是从四十年前繁衍至今的鸽群吗？它们是历史的见证，生生不息，永不中断。王琦瑶死了，“鸽群就要起飞了”。它们从四十年前飞到今天，他们的名字叫“人民”吗？谁解其中味？

事实上，这没有什么奇怪，自现代以来（姑且只推到这个时间段），文学就在阴面书写，所谓审美的现代性就是“反现代性”，就是对现代性的前进性的质疑。正如张旭东先生所说的，左翼文学实际上是“小文学”，它在文学史中只是很小的一个段落，甚至是一个特例，因为它书写前进性和肯定性，书写未来性。但是随着乌托邦的终结，无限的前进性也无法再被书写，只有回望历史，反省／改写或荒诞化。90年代初，中国作家几乎是初次面对非前进性，不是向前看而是向后看。王安忆的《长恨歌》也几乎是初涉“非前进性”的区域，80年代直至90年代初的作品，王安忆实际上都是在“前进性”的意义上来书写的，即使如《叔叔的故事》和《乌托邦诗篇》，反思／批判也并未掩映住她急切地寻求肯定性，她的困扰在于，为什么“叔叔们”的那种前进性遇到挫败？经历了如此这般的困扰之后，她确实有着不可排遣的迷惘，否则她不会呈现那么浓重的反复呈现的阴影，那种可见的甚至可触摸的过去/非前进性。当然，这只是暂时的，如果是有内在性的“非前进性”，可能并不一定需要那些可见的表象和氛围。因为并没有非前进性的自觉意识，或者说思想底蕴，这就需要可见的图像志，把稍纵即逝的思想固定住。

在历史的阴面，王安忆并不能心安理得，对于她来说，还是要回到人民中间，还是要一种“正当性”作底气。正当《长恨歌》获得第五届茅盾文学奖不久，2000年9月，王安忆出版《富萍》，这次是写一个苏北农家女孩，她并没有坚持在弄堂做保姆，而是去到了梅家桥，那是一片建在垃圾场上的破旧的棚屋，这里的居住者是收破烂的、磨刀的、小商贩、糊纸盒子的、以及残疾人……总之是来上海讨生活的社会最底层的外地人，这是大上海城市边缘的另一番景象。《富萍》中大部分篇幅并不在梅家桥，但梅家桥却是富萍后来寻求生活的归宿，她在这里“心境很安谧”。富萍站在锅台边，这时，“房间里暗下来，门外却亮着，她的侧影就映在这方亮光里面”。关键在于，王安忆还是喜欢这种光亮，在光亮里她才踏实。

以敏锐著称的王晓明先生在分析《富萍》时，提出一个问题：“《富萍》一共是二十节，梅家桥的故事只是到最后三节才开始，为什么作家要改变那已经覆盖了小说大部分内容的叙述态度，不惜从多面走向单一，从深刻走向浅描？”[[28]](#footnote-28) 提问很有见地，回答也很直接。王晓明认为：这就在于王安忆要凭感性和诗情去深入“生活”、摆脱“强势文化”的决心，“自然要处处与那新意识形态编撰的老上海故事拉开距离。所谓新意识形态是指“资本主义”、“现代化”、“发展”、“全球化”、“新经济”，“顶着上述名号的势力沆瀣一气，席卷世界的时候，当它们不但控制了物质的生活，而且深入人心” [[29]](#footnote-29)。不过要对抗如此强大的“沆瀣势力”，只凭借“感性”、“诗情”或者“浪漫主义”显然是不够的，需要坚定的立场，需要更加强大的、更具有历史背景和当下正当性的思想意识。

关键还是要看站在历史的哪一个侧面。在王晓明先生看来，“她的用力甚苦的长篇小说《长恨歌》里，不也有一部分没有能避免那怀旧风的涸染，依然可以在一定程度上被人看成是那些老上海故事的巨型分册吗？”[[30]](#footnote-30) 现在，即使“王安忆把她描述淮海路时的敏锐和洞察力统统收起来”，凭着《富萍》这部17万字的薄薄的小长篇最后三节关于“梅家桥”的内容，却“清楚地显示了她对现实变化的敏感、她因此而生的悲哀、她对这悲哀的反抗、她这反抗的‘浪漫主义’的情味，都已经远远超出上海，超出城市，也超出了中国广阔的大陆。与十五年前比，甚至与写《长恨歌》的时候相比，她都明显是变了，我想说，她真是有一点大作家的气象了”[[31]](#footnote-31)。 这“梅家桥”的三小节意义何其重大！如果没有某个意义上的“正当性”，没有强大的时代意识作为后盾，我以为这样高的评价和结论是较难做出的。

显然，这些思想背景在历史的另一侧面，或许是在历史的阳面。关于底层、贫困、压迫、反抗、人民、大众、正义、启蒙、民族、共和国……这些概念也有一个漫长的谱系，在中国现代以来的文学传统中，它比那些“新意识形态”或“沆瀣势力”要长久得多，也强大深厚得多。虽然在90年代以后出现歧义，“被压抑的现代性”沉渣泛起，但中国文学并不习惯被压抑在阴面，一有机会，有足够的理由，它更愿意选择到光天化日下——也就是说，具有“前进性”的那种存在；并且在今日中国语境中，可以冠冕堂皇说出的语言，具有响亮的公共性的、历史化的、超越文学的语言。

王安忆在《富萍》时期，还有另一部作品《上种红菱下种藕》（2001年），也要写出某种纯朴单纯的乡村生活。2007年的《启蒙时代》可能是王安忆要完成的一个宿愿，她要通过这一群干部子弟，去写出一种历史的起源论，只有站在历史的高处才能如此回望历史，才能看清发生、成长与流向。这部作品的历史感和观念性似乎太重了些，以至于故事和人物显得有些“磕磕绊绊、拖拖沓沓”[[32]](#footnote-32)。

有意识地站在阳面写作，即是指要有一种历史的前进性，要代表和体现一种批判性的历史意识，这无疑是一种强大的写作，在现代以来的文学中一度占据主流，在中国90年代以来的文学中渐渐式微。王安忆试图重新去建立这种写作的素质和态度，无疑是极其可贵的努力；况且她历经了《长恨歌》创伤式的阴影，她要寻求更加明亮的东西无可厚非。不停息地探索，寻求突破自己的创新之路，这正是王安忆的创作生命所在。然而，她面向历史阳面的姿态和路径是否真的正确，这或许还是要考究的；或者，她建造自己“精神之塔”的历程是否真的那么明确和明晰也是值得探讨的。

不管如何，遭到王安忆自己和她的上海同仁否定的《长恨歌》，目前可能还是最受读者和研究界欣赏的，虽然这不是王安忆所愿意接受的，但这是一个事实。这究竟是因为围绕《长恨歌》的经典化工作更为充足，还是因为这部作品本身包含了某种文学品相？至少在我看来，在90年代初历史歇息的时期，写作《长恨歌》的王安忆没有那么明确的历史意识，没有强烈的要给历史下论断的企图，没有那种把握住现实走向的信心。她呈现阴面，加不了那么多的东西，想不了那么多的大是大非的问题，她只专注于她的“感性和诗情”，故而有某种气质散发出来。固然，阴面并非什么永久的正当的栖息地；但是站在阳面，而对八面来风，作家是否就能够写出令读者、研究界和作家自己都能欣赏和肯定的作品呢？这就是中国当代文学的难题所在。

[作者单位：北京大学中文系]

1. 王安忆《长恨歌》，第3页，南海出版公司2003年版。下同。着重号系笔者所加。 [↑](#footnote-ref-1)
2. 参见陈思和：《营造精神之塔——论王安忆九十年代初的小说创作》，载《文学评论》1998年6期。陈思和此说据王安忆的一次谈话记录稿，参见《王安忆：轻浮时代会有严肃的话题吗？》，载《理解九十年代》，第48页，人民文学出版社1996年版。 [↑](#footnote-ref-2)
3. 陈思和《营造精神之塔》，《文学评论》1998年6期。 [↑](#footnote-ref-3)
4. 陈思和《营造精神之塔》，《文学评论》1998年6期。 [↑](#footnote-ref-4)
5. 《长恨歌》评语由吴秉杰撰写，《第五届茅盾文学奖评委会委托部分评委撰写的获奖作品评语》，《文艺报》2000年11月11日。 [↑](#footnote-ref-5)
6. 《长恨歌》，第25页。 [↑](#footnote-ref-6)
7. 参见齐红、林舟：《王安忆访谈录》，作家出版社1995年版。 [↑](#footnote-ref-7)
8. 王安忆《长恨歌》，第6页。 [↑](#footnote-ref-8)
9. 《长恨歌》，第11-12页。 [↑](#footnote-ref-9)
10. 《长恨歌》，第145页。 [↑](#footnote-ref-10)
11. 《长恨歌》，第159页。 [↑](#footnote-ref-11)
12. 《长恨歌》，第168页。 [↑](#footnote-ref-12)
13. 《长恨歌》，第174页。 [↑](#footnote-ref-13)
14. 可参见《长恨歌》第174-177页关于王琦瑶和康明逊颇为细腻冗长的情爱过程描写。 [↑](#footnote-ref-14)
15. 老克腊想象自己四十年前在电车上被追杀重庆分子的汪伪特务所误杀，这几乎就是在暗示他是李主任的转世。而李主任这个重庆方面的人，也几乎就是汪伪特务的翻版，即想暗示又想刻意回避胡兰成的汪伪身份，这使人疑心《长恨歌》未尝不可能是写张爱玲的故事。常德公寓与“桃丽丝公寓”未尝没有几分相像，等待李主任与等待胡兰成有多少区别呢？张爱玲解放后如果不是去了香港美国，何尝就不是王琦瑶的结局呢？《长恨歌》最后要如此了结王琦瑶的故事，这或许就是“海上传人”不得不表现出的拒绝姿态。 [↑](#footnote-ref-15)
16. 《长恨歌》，第294页。 [↑](#footnote-ref-16)
17. 《长恨歌》，第294页。 [↑](#footnote-ref-17)
18. 《长恨歌》，第319—320页。 [↑](#footnote-ref-18)
19. 这段话为《纽约书评》登载的评价米勒的《小说与重复》时文章所言，参见J•希利斯•米勒《小说与重复》封底，中文版，天津人民出版社2008年版。 [↑](#footnote-ref-19)
20. 《长恨歌》，第103页。 [↑](#footnote-ref-20)
21. 参见王安忆：《<长恨歌>是我最糟糕的作品》，载《北京青年报》2008年03月25日。 [↑](#footnote-ref-21)
22. 王安忆：《七月在野，八月在宇》，《长恨歌·序二》，“白玉兰丛书”，第 26—27页，上海东方出版中心2008年版。 [↑](#footnote-ref-22)
23. 有关这一论述可以参见陈晓明：《反激进：当代知识分子的历史境遇》，《东方》1994年1期。或参见余英时：《再论中国现代思想中的激进与保守》，香港《二十一世纪》1992年4月号。 [↑](#footnote-ref-23)
24. 关于90年代初的怀旧情绪，可参考陈晓明：《重唱革命歌曲》，载台湾《中国论坛》1992年20期（总第381期）。另可参见陈晓明《怀旧的年代：1994年的精神症候学》，《上海文化》1995年3期。 [↑](#footnote-ref-24)
25. 张旭东：《纽约书简：随笔、评论与访谈》，第184页，上海书店出版社2006年版。 [↑](#footnote-ref-25)
26. 张旭东：《纽约书简：随笔、评论与访谈》，第185-186页，上海书店出版社2006年版。 [↑](#footnote-ref-26)
27. 王德威：《海派文学，又见传人》，《如此繁华》，第197页，天地图书2005年版。 [↑](#footnote-ref-27)
28. 王晓明：《从“淮海路”到“梅家桥”——从王安忆小说创作的转变谈起》，原载《文学评论》2002年3期。 [↑](#footnote-ref-28)
29. 参见《从“淮海路”到“梅家桥”》，《文学评论》2002年3期。 [↑](#footnote-ref-29)
30. 参见《从“淮海路”到“梅家桥”》，《文学评论》2002年3期。 [↑](#footnote-ref-30)
31. 参见《从“淮海路”到“梅家桥”》，《文学评论》2002年3期。 [↑](#footnote-ref-31)
32. 张旭东：《“启蒙”的精神现象学》，载《开放时代》2008年3期。实际上张旭东高度评价王安忆这部作品，但他也不得不承认有些地方并不流畅。 [↑](#footnote-ref-32)