

## 自叙体小说和“原罪”感

方 平

从文体着眼,作中西文学比较,我们发现,中国文学在诗词歌赋、戏曲小说诸多品种外,拿不出那种作为民族文学的源头、规模宏大、对以后的本土文学的发展产生深远影响的史诗。这个问题引起了我国学术界的注意,经过努力,发掘、整理、翻译了一批少数民族原采口口相传的长篇英雄叙事诗(如藏族的《格萨尔王传》等);不妨即以“史诗”称之。但这些并没有能进入文学交流系统的“史诗”,在我国几千年文学发展史上所占的位置却是没法和希腊两大史诗《伊利亚特》、《奥德修》相比拟的。

西欧的建立在“恐惧和怜悯”的审美观念上的悲剧对我国古代的戏剧品种来说,也是个缺门,在中西文学比较中这个问题也被注意到了,学者们于是提出,我国也有自己的古代悲剧,只是悲剧的概念和西欧的不尽相合罢了。

如果从文心(艺术构思)着眼,作中西文学比较,有一个问题也许同样很有意思,学术界似乎还没有给予足够注意:我国唐代有传奇,宋代有话本,明清两代有长短篇小说,在这一千多年来的小说发展史中很少出现过以第一人称“我”为叙事主体的小说。

元稹的《莺莺传》是一个很可以说明问题的例子。

这篇唐人小说完全从张生个人的感受写他年青时代的一段艳遇。形容莺莺之美,是从张生惊喜的眼光里所看到的“颜色艳异,光辉动人”;写二人的欢会,也是张生当时飘飘然如入仙境的感受;写二人分手,也是从大男子主义的立场出发,让被玩弄的女性心甘情愿地为他开脱:“始乱之,终弃之,固其宜矣,愚不敢恨!”张生十分潇洒,扬长而去,另图良缘;小说最后还发表了一通道貌岸然、自我辩解的宏论。

后人考证,《莺莺传》即是元稹的自述,因此我们完全有理由期望主人公“我”是这一篇自传性笔记小说的叙事者。然而元稹却托名于“张生”,借第三者的外视角来叙述内心颇为得意的一段个人的风流韵事。

法国的作家卢梭写他的自传《忏悔录》(1781—1788)态度就完全不同了。他直率地、毫无保留地记叙了“我”和华伦夫人由精神恋爱变成相互占有肉体的情侣的经过情况。

歌德的小说《少年维特的烦恼》(1774)当年风靡一时,主人公“我”即是年青时代堕入情网的歌德的自我写照。

英国女作家夏洛特·勃朗特在她第一部发表的小说里塑造了一个敢想敢说、敢恨敢爱的女主人公的形象。自叙体的内视角的艺术手法把女主人公简·爱的一颗强烈地跳动的心鲜明地呈现在千万读者眼前。《简·爱》问世(1847),女作家几乎一夜之间成了名,这部自叙体小说取得的成功激发了同时代的英国作家对于第一人称叙事模式更浓厚的兴趣。狄更斯写了《大卫·考坡菲》(1849—1850),《荒凉山庄》(1852—1853),金斯莱写了《阿尔顿·洛克》(1850),萨克雷写了《亨利·艾斯芒德》(1852),女作家本人继续写了自叙体小说《维莱特》(1853)。甚至维多利亚时代的长篇叙事诗也感受到了自叙体小说的影响:丁尼生写了《毛德》(1855),伊丽莎白·勃朗宁写了《奥罗拉·李》(1857)。

早在上一世纪,理查生写了书信体小说《帕米拉》(1741),一般认为这是英国文学发展史上第一部成熟的小篇小说,这也就是说,第一个出现在英国小说中的成熟了的女主人公就是“我”。

为什么直到19世纪末海禁开放,西欧各国文坛上叙事手法的多样性开始被介绍过来时,长期以来满足于“全知”的叙事模式的我国封建社会中的小说家,仍想不到,或者不想尝试,以第一人称“我”为主人公的艺术手法呢?

(当然,这只是比较粗略的说法,唐代张文成撰写《游仙窟》,以第一个称“仆”、“余”、“下官”记叙一段冶游。清代汪景祺的《遇红石村三女记》、沈复的《浮生六记》是我所读到的最好的自叙体笔记小说。)

这一问题带给我们的思考是:自叙体小说不仅是文学发展史的产物,同时也是社会发展史的产物。

第一人称作为小说主体的叙事模式的产生是以人的自我发现、人的自我肯定为前提的。需要有一种坦然的仰不愧于天、俯不忤于人的良好的自我感觉,才敢于无所顾忌地把自己的心曲隐私向读者和盘托出,象卢梭在《忏悔录》卷首所写的:“请看!这就是我所做过的,这就是我所想过的,……不论善和恶,我都同样坦率地写了出来。”

一向以礼义之邦自称的中国,一切都以“非礼勿视、非礼勿听、非礼勿言、非礼勿动”的道德规范严格束缚着每一个“自我”的思想行动。孔夫子讲了一辈子仁义道德,到了七十高龄才自许“从心所欲不逾矩”。这岂不是默认他老人家在血气方刚、血气未衰的青年、壮年以至晚年时期,还摆脱不了他的私心杂念吗?圣人尚且如此,何况众生?怎么能在众目睽睽之下把一个赤裸裸的自己展示出来呢?人性遭受封建礼教长期的禁锢、压抑,在人们内心世界的深处终于被扭曲成了一种见不得人的“原罪”感。正象在汉代的造型艺术领域里,赤裸裸的人体美,处于封建礼教的统治下,成了一种禁忌,一种羞耻,一种恐惧,在我国古代的小说艺术领域里,一颗赤裸裸的灵魂同样是一种禁忌,一种无地自容的羞耻。

《红楼梦》第57回“慧紫鹃情辞试莽玉”也许可以作为一个说明的例子。

紫鹃一心向着黛玉,夜半人静,悄悄向黛玉私语道:“宝玉的心倒实,听见咱们去,就这么病起来。”黛玉听了这话理应高兴:宝玉毕竟是生平知己!谁知她并不答理;紫鹃停了半晌,只得自言自语地说下去道:“别的都容易,最难得的是从小儿一起长大,脾气性情都彼此知道的了。”这一番真心话并没有给紫鹃讨来感谢,反被她的小姐啐道:“你这几天还不乏,趁这会子不歇一歇,还嚼什么蛆!”

死心眼儿的紫鹃不肯罢休,还要继续地开导她的小姐:“公子王孙虽多,哪一个不是三房五妾,今儿朝东,明儿朝西?娶一个天仙来,也不过三夜五夜,也就撂在脖子后头了。……姑娘是个明白人,没听见俗语说的,‘万两黄金容易得,知心一个也难求!’”

这真是语重心长,可惜没人领情,紫鹃得到的是更重的叱责:“这丫头今日可疯了!我明日必回老太太,退回你去,我不敢要你了。”

黛玉口气虽然很硬,“心内未尝不伤感”,直哭了一夜。紫鹃的肺腑之言其实句句都是她本人心坎里想说的话啊!但是她只会哭,却不敢去想这些事,不仅自己不敢,而且不容许别人替她把心事说出来!怀着极大的恐惧和原罪感,她怎么也不敢面对那赤裸裸的“自我”。

人性受到这样深重的压抑、摧残,痛苦的内心世界被尽在不言中的沉默和两行无声的泪珠紧紧封闭起来,在那样一个封建王国里,我们怎么能期望心理负担这样深重的“我”,迈开健步,作为小说的主人公,闯进古代的文艺领域中来呢?

没有出声的内心独白,就不会有自叙体小说的兴盛。《红楼梦》这部伟大的言情小说只能以木石姻缘的宝、黛作为男女主人公,却不可能想象写成以她或者他为主体的自叙体小说;因为我们无从想象:他们不是借“葬花词”,寄情于物,不是情不自禁、借病中呓语宣泄自己的相思,而是敢于用深沉的内心独白倾吐他们的千丝万缕、铭心刻骨的爱情!

成熟的自叙体小说终于出现在我国文坛上,象鲁迅的《伤逝》(1925),那已经是“五四”新文化运动喊出了“打倒孔家店”的口号、提出了解放个性的要求以后的事了。