



狂欢传统与文革叙事“油滑的开端”

——论王小波小说《黄金时代》中的文革书写

王杰泓

摘要：新时期文学文革叙事的前期与主导模式，是以“伤痕”、“反思”、“知青”小说为代表的族群性苦难叙事与悲剧模式。《黄金时代》则不同，它更多汲取了鲁迅《故事新编》所开启的狂欢传统的营养，突出表现为个人化的身体叙事和荒诞的悲喜剧模式。小说以看似乖张、非理性的狂欢化形式，寄寓了高度理性的历史与人性反思的内涵，开“另类”风气之先，堪为新时期文学文革叙事“油滑的开端”。

关键词：狂欢传统；文革叙事；《黄金时代》；性；戏谑

一、“另类”传统

“拨乱反正”迄今的新时期文学 30 年，有关“文革”的记忆、想象与重构一直是中国作家笔下一个重大的母题。从 1980 年代前后的“伤痕”、“反思”、“知青”文学，到世纪之交以王小波、阎连科、余华为代表的“文革”题材小说，文革叙事业已汇聚成一股阵容庞大、风格多元的文艺思潮，值得学界深入探讨。

作为对特定政治运动的诗意反应，30 年来的文革叙事并非铁板一块。无论从意识形态禁忌或其相对松绑，还是从文学自身的文体流变、话语转型来看，新时期文学的文革叙事都是一个充满异质性的时空叙述。如在前期，从维熙的《大墙下的红玉兰》(1979)、鲁彦周的《天云山传奇》(1979)、古华的《芙蓉镇》(1981)、史铁生的《我那遥远的清平湾》(1983)、梁晓声的《今夜有暴风雪》(1983)、张贤亮的《绿化树》(1984)等“伤痕”、“反思”、“知青”小说，主要从渲染集体记忆、创伤体验以及圣化受难的角度展开对“文革”的正面强攻，主观、意识形态色彩强烈，由此也形成了文革叙事思潮前期和主导性的苦难叙事与悲剧模式^①。时至 1990 年前后，从维熙的《断桥》、张贤亮的《习惯死亡》、残雪的《黄泥街》等新作可见，作家们那种重获历史主体性的焦虑开始淡化，而前期作品中普遍存在的以政治取代审美的“道德化约主义”倾向更趋微弱。敏感的学者因此指出：“从中国近现代思想变迁的大脉络来看，文革研究不能离开两个基点，第一，不要忘记和忽略至今还没有说话的沉默的大多数；第二，它必须是中华民族历史反思的一部分。”^②正是在此背景下，王小波及其所代表的文革叙事的第二种可能浮出历史的地表。

以《黄金时代》为例。在荣获台湾《联合报》1991 年第 13 届中篇小说奖之前，这部作品和它的作者恰是“沉默的大多数”，寂寂无名，完全处于“文坛之外”。然而自“被发现”伊

^① 据许子东的考证，从灾难起因、前兆、降临方式、主题到反思与忏悔，新时期前期的文革叙事都有一套同质化的“灾难故事”模式。参见许子东：《为了忘却的集体记忆——解读 50 篇文革小说》，北京三联书店 2000 年。

^② 刘青峰语，转引自洪子诚：《问题与方法》，北京大学出版社 2002 年，第 26 页。

始,该作便呈现出与“伤痕”、“反思”包括既往“知青”小说不同的另类气质。传统的“文革”题材小说,族群性的集体记忆、齐一化的政治批判是主旋律,叙事模式鲜明体现为苦难叙事与悲剧模式。《黄金时代》则不同,它完全偏离了习有的坐标系,直接将触角伸向“性”与“革命”的互文性、狂欢化表达,突出表现为一种个人化的身体叙事和荒诞的悲喜剧模式。自此以降,“伤痕”、“反思”、“知青”小说的苦难叙事与悲剧模式完全被打破了,代之而起的是王蒙的《狂欢的季节》(2000)、阎连科的《坚硬如水》(2001)、魏微的《流年》(2002)、余华的《兄弟》(2005)、阿来的《天火》(2005)、苏童的《河岸》(2009)等的轻型狂欢化叙事。这种言说方式从“重”到“轻”的转变表现在叙事上,就是明显从写实走向反讽,从崇高褪变为戏谑,从自发式复写过去递渡到有意地改写与挪用过去。在文本个案层面,它偏重于个人记忆的重述;然而整体观之,其又具有一种观念化与商业化倾向并存、集体主义记忆与物质主义欲望相纠结的“杂语”风格。这在既往文革书写中是没有的,它隐晦地折射出当代中国人以“文革”之名消费历史的集体无意识。

分析文革叙事的这一突变,可以发现原因是多方面的。如从外围看,“85 观念年”以及 20 世纪 80 年代末国内经济的市场化转型无疑是重要动因,两者的结合直接催生了社会文化的多元化趋势。因此,文学对文革记忆的重构需要满足非政治、多样性的当下期待,或者说丰富当代人对“文革”复杂性的认知。进而言之,对于文学自身来说,其对“文革”的反应还有内在、自律性的文学史逻辑。具体就《黄金时代》言,小说中的文革书写直接伏根于世纪初由鲁迅《故事新编》所开启的狂欢传统。“狂欢”导源于欧洲中世纪的民间诙谐文化,其文学代表作如拉伯雷的《巨人传》、塞万提斯的《堂吉珂德》等,偏好以近乎癫狂的想象、夸张与戏谑,刻意营造出一个充满反讽与隐喻的新奇世界,巴赫金称之为“怪诞现实主义”。狂欢化叙事文本的显著特征,就是肯定与否定、加冕与脱冕、尊与卑、圣与俗的逆谐式统一,尤其是极尽滑稽改编、插科打诨、渎神脏话以及降格的恶作剧之所能,极具民间狂欢节仪式的解构气质^①。狂欢化叙事需要想象力与幽默感,但更注重悲喜相生、寓庄于谐的深度展示。正是这一点,让《故事新编》与《山海经》相区别,也让王小波与王朔相判分。《故事新编》的八篇文字,皆是从史传中“只取一点因由,随意点染”^②、杂糅古今而写成。例如《补天》中,造福人类的女媧却被人们在肚皮上扎寨,而她两腿间的小人,含泪劝她穿上裤子;《奔月》中的后羿可谓英雄末路,竟然无以为生,只能与嫦娥天天吃着乌鸦炸酱面;还有《非攻》中滔滔雄辩的曹公子,他在宋国街头大声喊“我们都去死”;可是,《理水》的下民代表哭着一口咬定,“做代表,毋宁死”……古代与现代、正统与民间、反讽与反思,如此奇妙地结合在了一起。因此,比照西方标准,可以说,鲁迅的《故事新编》是中国第一部“狂欢小说”。

时至 20 世纪末,王小波自觉承继了鲁迅的“油滑”写作方式。无论是 1989 年发表的《唐人秘传故事》还是后续的《黄金时代》《三十而立》《似水流年》《革命时期的爱情》等,狂欢、戏谑的文体风格一以贯之。体现在人物塑造上,“李靖”、“王二”都是一副顽世无恭、老不正经的样子。在语言、技法层面,作家擅用“文革”中空洞、狂欢的高频词汇,同时相应将故事编织得复杂、有趣。而在修辞寓意方面,作品旨在借戏拟与反讽的双关性,来揭示现实的“瞒”和“骗”之目的。在此意义上,王小波的写作赓续了鲁迅“国民性批判”的立场,其在乖张、非理性的狂欢化书写中融注了高度理性的历史与人性反思。并且,赓续中呈现出新变。比如鲁迅对狂欢化书写的态度就很矛盾,在《故事新编·序言》中,他说,“油滑是创作的大敌,我对于自己很不满”^③;王小波则不然,他对这种轻松的文字游戏乐此不疲。如果说《故事新编》更接近于历史的本来面目,王小波的小说就更具演义、戏说的现代价值。再者,鲁迅的笔锋所向是“群体否定”,偏重从负面考察中国传统文化是他的自觉选择;王小波则没有如此沉重,他更关注“个体肯定”,力求以平和、宽容的理性调和人性之恶,这在一定程度上消解了善恶、亲仇的二元对立。总之,从鲁迅到王小波,从《故事新编》到《黄金时代》,表面上的油滑、戏谑和骨子里的严肃、理性是一脉相承的,“五四”、“民国”、“文革”、“当代”等外在时间的界分并无特殊的意义,历史的变迁自有其超时空的传统力量的导引。

由此下延,《黄金时代》对《坚硬如水》《兄弟》《天火》等后来者的影响也是有据可考的。例如在《坚硬

①巴赫金:《诗学与访谈》,河北教育出版社 1998 年。

②《鲁迅全集》第 1 卷,新疆人民出版社 1997 年,第 60 页。

③《鲁迅全集》第 1 卷,第 60 页。

如水》中，阎连科变本加厉，刻意将“革命”与“性”两条叙事线索铺排、交叉，“对文革进行了原始与野性的再现，把主人公高爱军和夏红梅的癫狂与痴迷和对革命的高度崇拜及原始情欲都建立在文革的荒诞上”^①。小说不仅在题材选择、人物设计、语言运用上与《黄金时代》相似，由此形成的“身体狂欢”、“语言狂欢”风格以及以原欲隐喻来揭橥“文革”的非理性、非人性的历史反思意识，更显示出两者在叙事精神上的趋同。同样，余华的《兄弟》、阿来的《天火》，则分别从“暴力叙事”、“生态叙事”的角度拓展了《黄金时代》的狂欢精神：因为“文革”的极端禁欲，红袖章们只能以捍卫革命真理的名义暴虐宋凡平至死，在革命与暴力之间，欲望宣泄成为连接二者的隐秘桥梁；进而言之，现实比小说甚至更荒诞，机村的山火难灭，一方面或因天怒，另一方面又不可否认乃“文革”政治运动之火的失控所致。于是，我们在《兄弟》、《天火》中获得的，仍然是与身体、性、欲望、暴力、恐惧、死亡等“野蛮主义现代性”有关的经验。

基于以上的简要勾勒，我们大体可以将较早发表的《黄金时代》视为新时期文革叙事“油滑的开端”。不过，这一文学史定位需要具备两个前提：一是文革叙事中的“狂欢传统”之一脉是客观存在的，二是《黄金时代》的文革书写确实具有“承前启后”的开放性与典范意义。这两者则均离不开对《黄金时代》的文本细读。道理很清楚，我们一方面可以通过材料质证认可从鲁迅到王小波再到阎连科、余华、阿来等，中间存在着某种狂欢化的共性与规律；另一方面我们又必须承认，《黄金时代》之于《故事新编》的“油滑叙事”，亦如《坚硬如水》之于《黄金时代》的“身体叙事”、《兄弟》之于《黄金时代》的“暴力叙事”等，其各自在意义的显在结构和深层结构上都是不尽相同的，这与上述作家较为关注个人记忆（而非意识形态色彩浓厚的集体记忆）密切相关。一个人的记忆决定了他的写作方向，而不同的个人记忆决定了文革叙事复杂、多元的复数形态。因此，本文接下来有必要而且必须对《黄金时代》展开个案式文本细读，并以之稳固整体经验与结论的可靠性。

二、性的释放

新时期“文革”题材小说中的性描写，《黄金时代》不如《坚硬如水》粗野、大胆，也不如《兄弟》戏谑、荒诞，但却是第一次和最深刻的，它打开了后续文革叙事下半身崇拜的闸门，同时也确立了与以往革命书写不同的民间狂欢立场。

在小说开篇，知青王二即以第一人称倒叙插队时与队医陈清扬“搞破鞋”的过往。别人斥之为“搞破鞋”，“我”则称之为“敦伟大友谊”，这是我们在枯燥乏味的“出斗争差”的间隙最有意思的狂欢仪式。例如第一次，那时“我”还是一个童子：

陈清扬说，她简直不敢相信这件事是真的：我居然在她面前亮出了丑陋的男性生殖器，丝毫不感到惭愧。那玩意也不感到惭愧，直挺挺地从她两腿之间插了进来。因为女孩子身上有这么个口子，男人就要使用她，这简直没有道理。……早上起雾以后，我和她分了手，下山去放牛。^②

第二次是进山后的两个星期，她到山里找“我”：

陈清扬后来说，她没法相信她所见到的每件事都是真的。真的事要有理由。当时她脱了衣服，坐在我的身边，看着我的小和尚，只见它的颜色就像烧伤的疤痕。这时我的草房在风里摇晃，好多阳光从房顶上漏下来，星星点点落在她身上。我伸手去触她的乳头，直到她脸上泛起红晕，乳房坚挺。忽然她从迷梦里醒来，羞得满脸通红。于是她紧紧地抱住我。

根据后来的“交待材料”，两人的“非法性交”不计其数，地点也多在这间偷盖的草房。因为“后窗总是开着”，所以“我们”每每“快感如潮，经常禁不住喊出来”地大干一场的细节，完全被组织所掌握。

关于王二和陈清扬的性史书写，作家突出了两点：一是生殖器本身的自然化呈现，二是对人性真理的还原性追问。小说中，王二的生殖器有个有趣的名字，叫“小和尚”。它不光有形（如“我的小和尚依然直挺挺，在月光下披了一身塑料，倒是闪闪发光”）、有色（如“我赤条条坐在竹板床上，阳具就如剥了皮的

^① 石一龙：《我的小说是我个人的良知——阎连科访谈》，载《人物周刊》2001年11月26日。

^② 王小波：《黄金时代》，花城出版社1999年，第1~337页。下引该书内容，不再作注。

兔子,红通通亮晶晶足有一尺长,直立在那里”),而且还有神(如“这东西像个发怒的眼镜蛇”)、有味(如“如今这个东西张牙舞爪,所要求的不过是同一种东西”)。显然,作家对小和尚以及陈清扬的下体绝非单纯的展示,因为在上述两次性经历的书写中,雾、风、草房、阳光等背景,都在提示读者对人的自然属性的尊重与欣赏。类似描写可谓俯拾即是,如:

我过二十一岁生日那天,正在河边放牛。下午我躺在草地上睡着了。我睡去时,身上盖了几片芭蕉叶子,醒来时身上已经一无所有(叶子可能被牛吃了)。亚热带旱季的阳光把我晒得浑身赤红,痛痒难当,我的小和尚直翘翘地指向天空,尺寸空前。

在以自然生物为后景的野地交欢,附加在人身体上的社会意义完全被剥离,人直接成为自然的一部分。因此,《黄金时代》的性描写,自然舒展,健康而干净,没有丝毫的矫情与做作。

基于这种人的自然性定位,小说对人们在“文革”中表现出的复杂人性给予了充分宽容,并作了善意与还原性的处理。例如写“出斗争差”,小说没有将其简单地处理为你死我活的阶级斗争,而是设计为一种娱乐化的集体窥淫仪式。对于“讲政治”、“守原则”的军代表、团长及队长来说,批斗陈清扬的动机并不在“革命”,而是源自动物本能的“窥淫”。所以小说写道:“有关斗争差的事是这样的:当地有一种传统的娱乐活动,就是斗破鞋。到了农忙时,大家都很累。队长说,今晚上娱乐一下,斗斗破鞋。”而当“破鞋”陈清扬被绳子捆得浑身曲线毕露、上前示众时,她看到在场男人们的裤裆都凸了起来。好色是男人的天性,由此可见一斑。相对于“伤痕”、“反思”小说中被妖魔化的迫害狂,《黄金时代》倾向于把施虐者还原为现实中承受各种压力的普通人。他们和王、陈的关系不是单纯的迫害与被迫害的政治关系,而且还存在着利益关系、朋友关系。例如军宣队长在批斗前是用商量的口吻“请陈大夫受点委屈”,而团长批评我们时不忘说,“这种错误我也犯过,然后就和陈清扬谈前列腺”。还有就是那位代表最高权力的军代表,小说也并未完全丑化他,而是给予了充分理解。他想和陈清扬做爱但被拒绝,因为欲望被压抑,不能像王二那样得到满足与排遣,所以只好借“专政”之名来曲折地发泄。在此意义上,“传统反思意义上受难者的悲剧史在这里变成了黄金时代,而迫害者的光辉史却变成了黑铁时代”^①。相对于迫害者的窥淫癖(匮乏),王二、陈清扬的露阴癖(满足)则像是一场胜利者的身体狂欢仪式。譬如陈清扬一到被批斗,便大方地穿起王二那件非常大的学生制服,然后从书包里掏出用麻绳栓好的干干净净的解放鞋,往脖子上挂。相较其他“面如锅底,奶袋低垂”的破鞋们,她漂亮而自信。周围围了好几个队来专门看她的人,“这让她觉得无比自豪”,“很愉快”。那种“示众”的快感让她忘却了手被棕绳捆肿的肉体之痛,以至于多年后洗完澡,她还把当年的“演出”服当浴衣穿,给女儿表演当年怎样被批斗,直到跳桑巴舞式的表情逗得孩子咯咯地笑。这里,作家之所以用看似疯癫的笔触来夸饰主人公的受虐倾向,根本还在于展示什么才是人性的本真。正如小说中所写:“虽然被人称做破鞋,但她清白无辜。”所以对于这个世界,王二和陈清扬心安理得、问心无愧,更“不知罪在何处,对罪恶一无所知”。相反,他们倒更愿意将一个民族的黑铁岁月看成是自己的“黄金时代”。

《黄金时代》的篇幅不长,写性却占据了全篇的主体。这种性描写立足于人“好吃懒做”、“好色贪淫”与自然舒放、天真无伪的双重性,从而从正面回应了集体记忆对人性的阉割。在此意义上,《黄金时代》既是对主流文学传统的超越,也是对“伤痕”、“反思”小说文革叙事的突破,后续的文革叙事亦以之为基点而各有发挥,由此形成了性描写在世纪之交的文革叙事中不可或缺的局面。

三、智者戏谑

《黄金时代》《坚硬如水》《兄弟》等文革叙事作品之所以写性,并且极尽夸张、戏谑之能事,是因为“性”与“文革”之间存在非理性、狂欢化的相似特点。不仅如此,性狂欢的疯癫程度越高,就越能彰明过去那场政治狂欢节的非理性与非人性的本质。王小波和他的同仁们深谙这种身体政治学,所以不吝笔墨将两者设置为显隐互参、“加冕”与“脱冕”双关的互文本。

^①余玲玲:《关于“反思”的超越——从〈黄金时代〉看“反思文学”的再反思》,载《当代文坛》2002年第4期。

不过,相对于《坚硬如水》《兄弟》中见招拆招甚至多少带有一点恶搞色彩的身体狂欢和语言狂欢,《黄金时代》要更多一些智性。这种细微的差别与时代变迁、个人记忆的独特性有关,而且与作家个体的精神立场、价值取向也是密不可分的。在这点上,王小波与鲁迅更为接近,他“爱智慧、爱有趣、爱异性”,崇尚科学、理性、自由,认为“成为思维的精英,比成为道德精英更为重要”^①。因此,他看重码字的游戏,但却不会油滑到底,寓庄于谐是其创作一以贯之的风格。仍可从“出斗争差”说起。一方面是官方、公开的批斗会,应该说王、陈的肉体和人格受到了双重侮辱。但另一方面,每次批斗完回来,此二人反倒性欲大增,陈清扬像头“考拉熊”重复索要,王二则也在那张写“交待材料”的桌子上一再得到高潮,底层、个体的性狂欢就此轻易地刺穿了貌似坚固的政治铁幕。不仅如此,在残酷的阶级斗争中,迫害者和受虐者竟结成了一种一个愿打、一个愿挨的奇妙关系:迫害者借对受虐者的惩罚满足见不得光的窥淫欲,而受虐者则以被规训的契机来挑衅性地自娱。这让读者感觉智力遭到挑战,先期的苦难与创伤经验失效了吗?难道“文革”还有不为人知的喜剧一面?

当然不是。作家之所以做这样去政治化的处理,除了对主流、正统价值观的间离,主要还和小说在人物塑造、语言表达以及风格诉求上的独特方式密切相关。先说人物塑造。王二是贯穿王小波小说的主要人物,他有时直接出场(如《黄金时代》《三十而立》《革命时期的爱情》),有时以变体形式出场(如《万寿寺》中的薛嵩、《红拂夜奔》里的李靖),基本特点都是“远看像坏人,近看还是好人”的流氓相。王二有自己的处世逻辑,粗野、率真,鄙视虚伪、媚俗的人生恶习,凡事都喜欢独立思考后给以理性的判断。如在《黄金时代》中,陈清扬第二次上山来找王二,本意是想让他证明他们的清白无辜。可是王二却说:

要证明我们无辜,只有证明以下两点:

1. 陈清扬是处女;
2. 我是天阉之人,没有性交能力。

这两点都难以证明。所以我们不能证明自己无辜。我倒倾向证明自己不无辜。

在此,王二用的是自创的“证伪理论”:既然不能证明是无辜的,那就证明自己不无辜好了。在荒诞不经的政治漩涡中,王二显然在以一种游戏化的处世逻辑来对抗生存的荒诞。于是,“我又一本正经地向她建议举行一次性交”。单纯的陈清扬自然不比王二老奸巨猾,而且对于政治迫害尚存惧怕,因此“气得脸白”、“一声不吭地站起来走了”。这里,“泡妞高手”王二体现出了高超的智慧:既然无法让谣言止步,那就让自己屈服于谣言,主动向其缴械好了。正是在油滑但不失睿智的处世逻辑的诱导下,王二有理由打瞎队长家母狗的右眼以示反抗(因为对方栽赃他打瞎了狗的左眼),而陈清扬也不再“耿耿于怀”、“乐于成为真正的破鞋”(因为她根本无法证明自己不是破鞋)。有趣的是,这种以子之矛攻子之盾的办法居然收到了奇效,那就是那条“既无左眼,又无右眼”的母狗终于“不能跑回去让队长看见”,革命队伍中也“再没人说她是破鞋,更没人在她面前提到王二”了。这真是乱世中匪夷所思的荒诞逻辑,作家正是以这种欲哭无泪、欲笑还休的戏谑方式,鲜明地塑造出一个独一无二的流氓型智者王二。

与此相适应,《黄金时代》的语言也是戏谑和狂欢化的,充满机智与幽默。例如写王二准备请陈清扬来吃鱼,于是提前到两个景颇族孩子的捕鱼现场:

我喝问一声:“鸡巴,鱼呢?”

那个年纪大点的说:“都怪鸡巴勒农!他老坐在坝上,把坝坐鸡巴倒了!”

勒农直着嗓子吼:“王二!坝打得不鸡巴牢!”

我说:“放屁!老子砍草皮打的坝,哪个鸡巴敢说不牢?”

类似的脏话在小说中很普遍,如“混蛋”、“王八蛋”、“×××(军代表名),操你妈!”等。不过,上述粗鄙的“国骂”读之丝毫不觉得脏,反倒像表达亲和、平等的玩笑话。用巴赫金的观点说,这些骂人脏话具有双重性,即“既有贬低和扼杀之意,又有再生和更新之意”^②。在充满政治禁忌的公共空间里,王二和孩子、

^①王小波:《我的精神家园》,文化艺术出版社2002年第2版,第118页。

^②巴赫金:《拉伯雷研究》,河北教育出版社1998年,第20页。

队长、军代表的对话使用了原属私密空间的性话语,这种话语的错位瞬间打破了高雅与俚俗、严肃与嬉闹、官方与民间的等级界限。而当单一化、假大空的官话一旦与白得不能再白的脏话“杂交”之后,所谓“文化大革命”的虚伪本质自然就暴露无疑了。这是直接的会话。在小说的行文陈述方面,情况显得相对“文明”。如写王二“敦伟大友谊”之一处:

晚上我和陈清扬在小屋里做爱。那时我对此事充满了敬业精神,对每次亲吻和爱抚都贯注了极大的热情。无论是经典的传教士式,后进式,侧进式,女上位,我都能一丝不苟地完成。

陈清扬对此极为满意。我也极为满意。

这完全是戏拟“革命”的口吻,假正经地干着革命所禁止的“罪恶勾当”。就像很难说“鸡巴”、“操你妈”等脏话是野蛮的,这里的“敦伟大友谊”也基本与文明无关。王小波小说的语言魅力正在于此:它无视“文”、“质”的分野,圣物可以降格,鄙俗亦可升格,两者的并置与中和极大地扩展了复调叙事的张力。简言之,这种复调叙事一方面要戳穿文革狂欢的悖谬,另一方面旨在恢复正常的社会文化的秩序,它是非理性言说和理性反思的悖论性统一。

回忆一个非理性、不理智的年代,需要的是“认真的思考,真诚的明辨是非”,王小波把这定位为“善良”^①。《黄金时代》的善良就在于塑造了一个深谙时世、甘于受虐的王二,在于以一种悖论性的言说方式,提起人们对理性与自由的思考。为此,王小波选择以非攻击性的方式——“黑色幽默”——来作为个人化的风格诉求。“我们的生活有这么多的障碍,真他妈的有意思,这种逻辑就叫做黑色幽默。”^②黑色幽默的要义在于从残忍中寻找乐趣,体现为“绞刑架下的幽默”。例如《黄金时代》写一次大型的“出斗争差”:

到了开会的日子,场部和附近生产队来了好几千人。我们和好多别的人站到台上去。等了好半天,听了好几篇批判稿,才轮到王陈二犯。原来我们的问题是思想淫乱,作风腐败,为了逃避思想改造,逃到山里去。后来在党的政策感召下,下山弃暗投明。听了这样的评价,我们心情激动,和大家一起振臂高呼:打倒王二! 打倒陈清扬! 斗过这一台,我们就算没事了。但是还得写交待,因为团领导要看。

因为党的英明政策(大抵指“坦白从宽、抗拒从严”一类空洞的政治用语)的感召而“弃暗投明”,这一诚意本身就值得怀疑;由衷地高呼“打倒自己”,这更与王陈二犯“屡教不改”(继续疯狂地做爱)的性格殊途异趣。显然,作家在此将黑色幽默的叙事风格发挥到了极致,而读者一旦领会到崇高、神圣的虚伪本质,那种由权力所致的压迫感自然消失殆尽,取而代之的便只有滑稽与荒诞感,以及对“文革”历史的深层反思。

●作者简介:王杰泓,武汉大学艺术学系副教授,文学博士;湖北 武汉 430072。Email:fryren@163.com。

●责任编辑:何坤翁

①王小波:《我的精神家园》,文化艺术出版社2002年,第17页。

②王小波:《我的精神家园》,第365页。