

# 文化冲突与叙事错位——由《长恨歌》谈王安忆的小说美学及其创作转向

徐秀明

**【摘要】**《长恨歌》一直被视为王安忆的小说代表作、上海文化的权威读本。其实它并非王安忆的巅峰之作，而是其创作后期一次重要的小说实验。王安忆想用学习西方现实主义小说名著的方式来突破自我，所以在小说中效仿西方经典叙事传统来描摹上海及其文化。但因上海文化繁复多元、错综复杂，小说再现上海的文化、历史时难免有些偏差，外在叙事形态等方面亦存在一些问题。其成败得失，与新旧上海的文化冲突有关，也是王安忆小说理念演变的必然。

**【关键词】** 王安忆 《长恨歌》 文化冲突 小说叙事 上海文化

作者徐秀明，杭州师范大学人文学院副教授（浙江杭州 311121）。

**【中图分类号】** 1206      **【文献标识码】** A      **【文章编号】** 0439-8041（2017）07-0127-09

通过西方人的猎奇心态和现代市场经济角度再现的上海旧日风情，只是一种观光客眼中的上海：上海女人扭动着水蛇腰旗袍岔开到大腿根，周旋在大亨老板之间……像是直接从香烟牌子和旧月份牌上走下好像撒满贺年片上的那种夸张的闪闪金粉，营造出一种虚假的奢华和艳丽。<sup>①</sup>

——程乃珊：《上海先生》

《长恨歌》自2000年获茅盾文学奖以来，一直热评如潮，很多人将其视为王安忆小说代表作、上海文化的权威读本，但也存在不少异议；从小说原作到英文翻译、从外在叙事形态到内部文化表现……明里暗里的褒贬毁誉始终存在。其实王安忆创作的特点之一，就是不喜自我重复、始终锐意求新求变。从这个角度来理解或许更好：《长恨歌》的意义，不在于它是否王安忆的创作巅峰，是否上海怀旧文化热之作；而在于它是王安忆不满足于国内声誉，努力向世界小说大师靠拢的一次小说实验。它的成败得失，与新旧上海的文化冲突有关，亦与王安忆长期以来对中西方小说叙事传统的思考探索、勇于实践有关。

## 一、上海文化与上海叙事

《长恨歌》诞生于上世纪90年代中期，当时“有关上海的历史主题或怀旧主题的作品也形成一种文学写作的时尚”<sup>②</sup>。王安忆接受访谈时，反复强调这是一个城市的故事——“城市的街道，尘世的气氛，城市的思想和精神。”<sup>③</sup>许多研究者就此把“城市主题”视为《长恨歌》成功的重要原因。<sup>④</sup>但其中“城市文化”的具体意蕴，却很少有人细细考究。其实，这

①程乃珊：《上海探戈》，上海：学林出版社，2002年，第266页。

②吴俊：《瓶颈中的王安忆——关于〈长恨歌〉及其后的几部长篇小说》，《当代作家评论》2002年第5期。

个问题更为关键。

城市文化是什么？它“是我们前人生活的印记，是精神与物质互动互为的结晶，是我们做人舍取的原则”。<sup>①</sup> 上海文化什么特点？它不仅是中西合璧的产物，而且兼容性强，善于吸纳外来异质成分丰富自己，并非一成不变。许纪霖说得好：“当代上海的城市文化，实际面对三种不同的历史传统：明清时代江南文化的地域传统，殖民年代的近代文化传统和革命年代的社会主义传统。”<sup>②</sup> 当代上海文化是这三大传统调配而成的美味色拉，每个传统都有自己的世俗功利与高雅脱俗，单独强调哪一方面都是偏颇的。《长恨歌》淋漓尽致地展现了上海的“世俗功利”，对“高雅脱俗”的表现则主要是弄堂街道、服饰风情与日常生活趣味等细枝末节，力度深度有所不足。张旭东认为王安忆对上海文学再现的基本兴趣，是“想写出上海作为一个市民城市的庄严，它的正直和它本身的一种形式感、理想性甚至是崇高的东西”<sup>③</sup>。但屡屡见她散文中指摘上海的世俗功利，却极少谈及上海文化的高雅脱俗，小说亦然。《长恨歌》的情节主线似与理想、崇高无关：主人公王琦瑶是上海弄堂的小家碧玉，她天生丽质而聪慧机灵，在上海小姐评选中阴差阳错得了第三名二随后做了权贵外室，精打细算、趋利避害，无论社会时代如何变幻、周围男人假意还是真心，都始终保留着自己的优雅风情，晚年却因一盒黄金屈死于小人之手。小说命名源自白居易的千古绝唱《长恨歌》二原作辞彩华茂的掩映之下，隐含着看似深情却薄情的典故；王安忆此作浓墨重彩凸显的，则是王琦瑶看似华美凄婉实则心灵空洞的情事境遇。倘若真如作者所言，王琦瑶真的称得上是上海代言人，那么上海的精神气质或城市文化，恐怕难以媲美于巴黎、纽约、维也纳等世界名城。

其实，上海除了弯弯绕绕的弄堂，还有无数亭子间和花园洋房——这些地方并非只滋生仇恨、钻营、金钱、欲望和罪恶——亭子间曾一视同仁地庇护各色罪犯、浪漫文人与左翼革命家；花园洋房里除了伪善、凶恶的资本家，也不乏真正高雅脱俗的上流人士。这些出身教养悬殊、生存状况迥异的人们，营造了异彩纷呈的文化景观。李劫曾将上海的文化景观概括为三种：花园洋房文化精致高雅、石库门小弄堂文化温情脉脉、新村文化则既顽强又不乏温情……概括未必精当，但上海文化精神之多元繁复可见一斑。时下上海的小布尔乔亚们所怀之“旧”，多是殖民年代精致高雅的花园洋房文化。1999年陈丹燕的传记小说《上海的金枝玉叶》，讲的就是民国时期老上海最大的百货公司——“永安公司”的小姐郭婉莹（戴西），及其解放后的人生落差困厄苦难中宠辱不惊、数十年风霜历尽依然优雅从容的故事。不过老上海石库门小弄堂里，亦不乏此类真正精通西方文化精髓的知识分子。当时的英文老师，往往说着“比英国人还要文雅的英文”，努力把一个古典欧洲般精美的“英文的世界，尽量完整地交到了学生的心里”。<sup>④</sup>

上海文化就是这样，在多元繁复中保持着昂扬向上的进取心。上海的普通市民与上流人士，在文化取向上并无二致：既热爱世俗生活，又讲求优雅尊严，看不上自甘堕落之行。“上海人以文明人自居，以有道德自居。”<sup>⑤</sup> 不可把上海女性的时尚前卫混淆于堕落放荡。王琦瑶这副为物质享受出卖身体的做派，连石库门小弄堂的“小家碧玉”都不屑为之。王德威说《长恨歌》“俨然把张爱玲《连环套》似的故事，从民国的舞台搬到人民共和国的舞台”。<sup>⑥</sup> 问题是霓喜辗转于几个男人之间是因为生活所迫、葛薇龙沦为交际花最初源于学费不足的无奈……王琦瑶被设定为“典型的上海弄堂的女儿”，<sup>⑦</sup> 却在青春貌美、家

③齐红、林舟：《王安忆访谈》，《作家》1995年第10期。

④吴赞：《上海书写的海外叙述——〈长恨歌〉英译本的传播和接受》，《社会科学》2012年第9期。

①程乃珊：《上海先生》，《上海探戈》，第266页。

②许纪霖、罗岗：《城市的记忆：上海文化的多元历史传统》，上海：上海书店出版社，2011年，第22页。

③张旭东：《“启蒙”的精神现象学——谈谈〈启蒙时代〉里的虚无与实在》，张旭东、王安忆：《对话启蒙时代》，北京：生活·读书·新知三联书店，2008年，第95页。

④陈丹燕：《上海的金枝玉叶》，上海：上海文艺出版社，2015年，第238、237页。

⑤倪文尖：《上海/香港：女作家眼中的“双城记”——从王安忆到张爱玲》，《文学评论》2002年第1期。

⑥王德威：《海派作家，又见传人——王安忆论》，《读书》1996年第6期。

⑦王安忆：《长恨歌》，北京：作家出版社，1995年，第20页。

境尚可的情况下，心甘情愿地去做几乎永无出头之日的外室情妇。这种事情在上海并非没有，但绝不具有普遍意义。普通上海人或许道德意识淡漠些，但在生活道路选择、婚姻风险权衡上极为谨慎，不到穷途末路，极少这般自觉自愿地出卖自己。素以描写老上海风韵气质著称的程乃珊说：“上海虽有冒险家乐园之称，但真正肯冒险的极少是上海人；一般上海人都很现实，讲究实惠但求小康平稳，一般不大肯做‘冲头’。”<sup>①</sup>王琦瑶不乏跳出既往生活轨迹的勇气与冒险气质。此类女孩在上海并不少见，但以外地到上海淘金或寻找机会的学生、打工妹、性工作者居多。卫慧《上海宝贝》中的主人公倪可，就是此类女性冒险家。她把时代情境移至90年代的上海，人物身份改为爱慕虚荣的大学女生，情节便自然可信得多。<sup>②</sup>

《长恨歌》第一部是全书的叙事基础。这部分因对老上海的文化传统、人物文化性格以及最关键的情节设定偏弱，被陈村点评为“想当然”<sup>③</sup>，无疑影响了小说的整体说服力。《长恨歌》之所以声名远播而不乏争议，这是重要原因之一。

## 二、文化冲突与叙事错位

上海是中国布尔乔亚文化的大本营，1949年以后历经红色革命文化的洗礼而大异其趣。“祖师奶奶”张爱玲当年因此远走香港。新一代“海派传人”（王德威语）王安忆则如其所言，“与张爱玲世界观不同”<sup>④</sup>——她的父母均为身为负责革命宣传的文艺干部，随母“进城”时，老上海文化在严厉的社会主义改造风潮下业已日暮途穷。她自幼在无产阶级的文化生态中潜移默化，最重要的青春期心理蜕变完成于插队时期，思想观念中对布尔乔亚文化的轻慢由来已久，是以虽长住上海，却并非老上海的知音。

老上海文化并非摆在香案上的泥塑木偶，而是早已融入千千万万上海家庭日常生活的柴米油盐，打压容易肃清难。“上海日常生活空间内部的复杂性，就像岩石里面的气泡一样，有许多空洞，尽管有革命的、文化革命的地壳运动，但那些空洞还是存在着”，“你往往不知道推开一扇门，在‘私生活’的帷幕后面是哪个时代，哪个阶级的社会空间”。<sup>⑤</sup>生活世界中活生生的市民文化，是要多年浸淫其中才能得其三昧的。父母的官方背景、上海接收改造者的社会地位，使其坐落于淮海路的显赫家庭与上海寻常百姓家格格不入。王安忆坦承：“从文化背景来说，我也不是一个特别上海的上海人，不是一个非常市民化的上海人。”<sup>⑥</sup>她在小说《墙基》、散文《搬家》等多部作品中，都生动描述过自己与隔壁弄堂孩子间那堵无形有质的“墙”。他们自幼及长生活的社会圈子迥然不同，声息相通少得可怜，《长恨歌》之“隔”由此而来。

王安忆之所以动念大力抒写老上海，应是上世纪80年代席卷文坛的“寻根”热潮使然。她刻苦研读过一段时日上海史料、掌故、地方志，却发现单单如此，难以建立自己与上海这城市的感性纽带。相形之下，程乃珊、陈丹燕等人走入上海弄堂的肌理深处，寻访蓝屋主人（程乃珊《蓝屋》）、郭婉莹（陈丹燕《上海的金枝玉叶》）等久历风霜而犹存的老上海灵魂、那些鲜活如昔的文化标本之后，对老上海文化精髓的感悟更深。毕竟最好的文化载体是灵性的人，而非故纸堆。对王安忆来说，即便远古的孔孟之道，都比刚刚擦肩而过的老上海文化来得亲切。“当我们面对了这种差别我们本能地选择了北京的、正统的、我们所习惯的、已拥有了批评标准的文化，而抵触着上海的那一种粗俗的、新兴阶级的、没有历史感的、没有文化的文化，面对了这种文化，我们束手无措，不晓得应该如何对待，失去了评判的能力，还来不及建设全新的审美观念。”<sup>⑦</sup>是以她明明住

① 程乃珊：《阿拉上海人》，《上海探戈》，第262页。

② 卫慧的小说《上海宝贝》开头与《长恨歌》某些章节颇为相近，不知是否受其影响：“每天早晨睁开眼睛，我就想能做什么惹人注目的了不起的事，想象自己有朝一日如绚烂的烟花噼里啪啦升起在城市上空，几乎成了我的一种生活理想，一种值得活下去的理由。……这与我住在上海这样的地方大有关系，上海终日飘着灰蒙蒙的雾霭，沉闷的流言，还有从十里洋场时期就沿袭下来的优越感。这种优越感时时刻刻刺激着像我这般敏感骄傲的女孩，我对之既爱又恨。”参见卫慧：《上海宝贝》，沈阳：春风文艺出版社，1999年，第1页。

③ 王安忆：《七月在野，八月在宇（之九）——从〈金融家〉到〈长恨歌〉》，《文汇报》，2008年3月3日。

④ 王安忆：《好的故事本身就是好的形式——王安忆访谈录》，《小说评论》2003年第3期。

⑤ 张旭东：《“启蒙”的精神现象学——谈谈〈启蒙时代〉里的虚无与实在》，张旭东，王安忆：《对话启蒙时代》，第98页。

在近代中国资本主义的大本营，最初的“寻根”之作《小鲍庄》，却出人意料地营造了一个古风飒然的儒家文化幻影，与上海文化追求的现代性、个体化适成反题。

“文化冲突”看似抽象宏大、虚无缥缈，其实有时近在眼前、触手可及。从作品来看，王安忆不像多数女作家那样止于温婉感性，而有性情倔强、勤于思考之长，但有时不免钻牛角尖，越是矛盾纠结越要弄得清楚明白。《长恨歌》中异质文化的碰撞纠缠的客观存在，使其“心灵世界”成了一个具体而微的文化战场；斑驳陆离的文化主题与单一色彩的情节推进，使其叙事形态产生了明显的错位与不谐调。这在叙事语言、叙事视角与整体叙述方式上都有所体现。

首先是叙事语言的绵密繁复与句式选择的单调呆板。《长恨歌》的语言特色，从小说开头对“弄堂”的描述便已表现无遗。作家笔触细致绵密，活像依照某部名为“上海早晨”的电视纪录片勾勒而致，精细得让人惊叹，却也稠密得让人透不过气来。这种刻意摹仿西方19世纪现实主义大师的风格，在专业评论家那里得分不少，却很难说符合时下读者的审美标准。法国《图书周报》称赞王安忆“用微妙、细腻、幽默而流畅的巴尔扎克式的笔法开篇，并贯穿始终”<sup>①</sup>。但细究起来，这些段落虽然篇幅甚长、句子如流水般连绵不绝，句式却失之简单浅陋。根据热心读者陈林群的统计：这本376页的小说中，共使用了68次“一股”、140次“……的样子”、105次“……的意思”、多达277次“……似的”。<sup>②</sup>使用次数最多的“……是……的”，更是在整部小说中俯拾皆是、难以计数。王安忆不仅用它描述、说明，还频频用以议论、抒情：

上海的弄堂是形形色色，声色各异的。它们有时候是那样，有时候是这样，莫衷一是的模样。其实它们是万变不离其宗，形变而神不变的，它们是倒过来倒过去最终说的还是那一桩事，千人千面，又万众一心的。<sup>③</sup>

这些程式化句式既不形象、亦不准确，何以作家如此偏爱？因为便于直接表达对弄堂乃至整个上海的印象与思索。《长恨歌》对上海“城市文化”与“市民社会”的理解，不是经由凄婉动人的爱情故事自然“展示”，而是以散文式的叙述语言直接“讲述”出来。<sup>④</sup>这本身就不是现代小说的写法；而且道之以“是……的”这种斩钉截铁、不容置辩的句式，不像对坐谈心，倒像是作报告。上世纪80年代中国文坛盛行一种“圣徒先知体”的语言，特点是坚信真理在握，动辄代社会发声或代百姓立言，充满文化精英或时代英雄的自信与使命感，多少有些文革文体的痕迹。《长恨歌》对上海文化、弄堂生活并无多少精深独到的见解。“这种句式是城市图像意义解读的某种诱导，甚至是某种强制的锁定。”<sup>⑤</sup>张旭东、南帆等人归之为一种新的艺术探索。其实早在数十年前，美国学者韦恩·布斯对这种“隐含作家”讲述评论较多的叙述方式，已有相当深入精到的点评。这种“直接的权威式的修辞”擅长掌控“对读者的感情影响效果”<sup>⑥</sup>但若分寸把握失当，过于频繁冗长，难免干扰叙事节奏、冲淡叙事线索，甚至给人体裁错乱之感。《长恨歌》极力效仿19世纪西方现实主义小说名著的叙事风范，可王琦瑶等人的世俗算计、生活情调、情意纠缠太过轻飘单薄，难以成为支撑小说名著的精神脊梁，犹如螺蛳壳里做道场，精致有余而格局不足。小说叙述语言看似绵密流畅，实则内容贫乏而且时有重复，宛如一个人没完没了絮絮叨叨，却一直未能切入正题、外交辞令般寡淡乏味。《芝加哥论坛报》抱怨它“催眠式的散文和忧伤的故事使读者仿佛在令人昏昏欲睡的跑步机上慢慢行走”<sup>⑦</sup>，其实不无道理。

其次是叙事视角的频繁交替与叙述者的无处不在。“真正造成现代小说大变化的所谓‘视角小说’，实际上指的是第三人称叙述与人物视角（主要人物和次要人物）相结合的特殊方位。”<sup>⑧</sup>《长恨歌》明显采用了这种“视角小说”的写法，但运用

⑥ 王安忆、张旭东：《理论与实践：文学如何呈现历史》，张新颖、金理编：《王安忆研究资料》，天津：天津人民出版社，2009年，第340页。

⑦ 王安忆：《“上海味”和“北京味”》，《寻找上海》，上海：学林出版社，2001年，第145-146页。

① 陈熙涵：《〈长恨歌〉在法引起巨大反响》，《文汇报》，2006年6月2日。

② 陈林群：《王安忆〈长恨歌〉技术故障举隅》，《书屋》2005年第1期。

③ 王安忆：《长恨歌》，第4页。

④ 在西方学者看来，许多涉及叙述方式变化的复杂问题，都能简化为“艺术的‘展示’与非艺术的‘讲述’”之别。英国评论

过于率性大胆，存在一些问题：一是“全知视角”与“限制视角”的交替使用太过生硬，存在明显的撕裂脱节感。王安忆用“全知视角”来勾勒上海的都市画卷、历史变迁，用“限制视角”细述人物内心最细微的情感波澜。这对一部雄心勃勃，既要“写一个女人的命运”，又要写“一个城市的故事”的长篇来说并不奇怪；奇怪的是频频抛开人物命运，直接表现“城市的街道，城市的气氛，城市的思想与精神”。<sup>①</sup>小说中许多关于“城”与“人”的描述，彼此之间干系不大，犹如运用现代数码技术在世界名胜风光照上添加人物图像的照片，无法给人以故事背景与人物命运浑然一体的整体感，只在内在逻辑上统一于叙述者那无所不在的意志之下。二是人物视角众多、频繁转移，而且内心独白之后，往往紧随着叙述者的评论。《长恨歌》的写作理想，是要自由出入于时代背景、城市文化与人物内心，因此格外讲究叙述视角的转换。第三人称全知式叙述，赋予了叙述者出入人物内心的权力，可作家理应有所节制，否则容易失真。“思想过程的描写照例是在特许范围之内的，但是如果在记录思想的过程中插入了叙述者的讲解评论，那也就破坏了叙述角度的整一性。”<sup>②</sup>《长恨歌》的人物视角发达、叙述者极为活跃，从主要人物到次要人物，几乎人人都有内心独白，叙述者则时时跳出来加以评点，以致很多时候难以区分小说叙述语言、人物对话和内心独白的界限。比如《长恨歌》第一部中，吴佩珍拒绝表哥的邀请后，才看出王琦瑶想去片场又不肯明说的意思：“她非但不觉得她作假，还有一种怜爱心中升起，心想她看上去是大人，其实还是个孩子呀！”写到这里其实就可以了，但作家余兴未尽，又补了几句：“这时候，吴佩珍对王琦瑶的心情又有点像母亲，包容一切的。”<sup>③</sup>难免给人狗尾续貂之感；适当留白，让读者自己体会效果岂非更好？小说中此类例子比比皆是，很多次次要人物的想法，原本采用白描手法简单勾勒即可的，一律以内心独白出之。于是吴佩珍、蒋丽莉、张永红、严师母，与程先生、康明逊、老克腊、长脚等等，无论男女老幼，不管寡情薄意还是情深意重，统统变成了多愁善感的文艺腔，而所代表的是强大的。成熟作家过度沉溺于“这种缺少空白的叙事”，<sup>④</sup>多系倾诉欲过强所致。

再次是叙述方式的现实体系与主题内容的避重就轻。王安忆一再强调《长恨歌》的写实，声称自己对这部小说的满意之处，是把一种叙述方式坚持到底了。她指的是全套摹仿19世纪西方现实主义的叙事体系，尤其动辄长达十余页、注定在市场上吃力不讨好的上海弄堂描写。然而，对真正的现实主义来说，最重要的是如实地再现社会生活的慧眼、知难而进的气度、虽千万人吾往矣的胆识，而非细枝末节的形式架构、写作技巧。《长恨歌》看似讲述了上海市民文化数十年来的起落变迁，却有意无意地规避了很多东西。小说可以避开对内战、解放、大跃进、文革、改革开放等政治事件的正面描写，却不应忽略那些对市民社会产生巨大影响的事件。比如解放初的社会主义改造，从穿着打扮、吃穿住行，到谈吐娱乐，几乎全盘颠覆了老上海市民原来的生活方式。王安忆曾认真研读过上海史料，深知此类运动对市民社会的摧残破坏，还曾在散文中着重提及此事：“新中国成立以后生产资料所有制的改革以及公共道德的强调，使得这两个城市的文化又出现了更加复杂的情况……”<sup>⑤</sup>其中可歌可泣、值得笔墨渲染的故事不少，但在《长恨歌》第二部中，王安忆只是简简单单地安排王琦瑶坐船到了邹桥外婆娘

家珀西·卢伯克宣称：只有小说家将他的故事完全当作一件事物来展示，小说艺术才算真正开始。美国学者韦恩·布斯则以《荷马史诗》《十日谈》等早期叙事作品为例，指出：高明的“讲述”在“效果的单一之下，隐藏着一种卓越而复杂的技巧”，更能深刻精确地把握对读者的感情影响效果。因此，“讲述”与“展示”这两种叙述方式并无绝对的优劣上下，关键要看是否符合作者的叙述目的。参见韦恩·布斯：《小说修辞学》，付礼军译，桂林：广西师范大学出版社，1987年，第5-11页。

⑤ 南帆：《城市的肖像——读王安忆的〈长恨歌〉》，《小说评论》1998年第1期。

⑥ 韦恩·布斯：《小说修辞学》，第9、15页。

⑦ 吴赞：《上海书写的海外叙述——〈长恨歌〉英译本的传播和接受》，《社会科学》2012年第9期。

⑧ 赵毅衡：《当说者被说的时候：比较叙述学导论》，北京：中国人民大学出版社，1998年，第134页。

① 齐红、林舟：《王安忆访谈》，《作家》1995年第10期。

② 赵毅衡：《当说者被说的时候：比较叙述学导论》，第143页。

③ 王安忆：《长恨歌》，第20、30页。

④ 李静：《不冒险的旅程——论王安忆的写作困境》，《当代作家评论》2003年第1期。

⑤ 王安忆：《“上海味”和“北京味”》，《寻找上海》，第146页。

家，就轻飘飘地绕了过去，对文革的处理大致相仿。其实正如古华《芙蓉镇》中胡玉音避难的遭遇一样，即便躲到秀州县城远房叔伯家，也有当地人登门询问阶级成分、公社证明。在那个疯狂年代，横扫一切、无远弗届才是常态，上海周边何尝有能够躲避一切的桃花源？毫无污点的人，都可能被诬告株连，不死也要脱层皮；王琦瑶这前国民党权贵的情妇，公然带着生父讳莫如深的私生女，却能纤尘不染轻松过关，还把一箱金条保留到雨雾云收后慢慢受用。这违背了历史语境的真实。要表现王琦瑶至刚至柔的内心真实，最自然最现实主义的办法，便是“疾风知劲草”，让她和其他人一样遭遇人生风暴、社会动乱，从而焕发出自己的精神活力与生命韧性。那才是切切实实考验、体现作家写实功夫的难题。早在1983年，《上海文学》主编周介人就曾在致王安忆的公开信中指出：“在那样一个到处充满危机的年代，独得像端丽（指王安忆小说《流逝》的主人公）那样的资产阶级家庭的女子却没有真正的危机感，这无论如何是说不通的，是小说在艺术描写方面的一种缺憾。我还认为，您让端丽绕开实际上随时可能发生的内外危机，从根本上说是您自己在写作上避难就易的一种表现”<sup>①</sup>。王安忆在回信中承认自己“避难就易”，但坚持认为这是必要的“扬长避短”，因为“‘难’也是一种境界，不是每个人都能达到的”，而“创作，……需要一个长期的练功过程”<sup>②</sup>。转眼间十余载春秋悄然逝去，王安忆的勤奋高产有目共睹，类似争执却依然存在——《长恨歌》执拗地摹仿19世纪现实主义的整个叙事体系，却并未如其直面现实重大事件，这到底是一种纯粹的艺术实验，还是“扬长避短”的叙事策略，依旧见智见仁。

### 三、转型突破与前见束缚

不过《长恨歌》自有所长，确非一味取巧之作，它是王安忆努力攀登小说艺术高峰的一次重要尝试：从中国式的“诗化叙事”转变为西方化的“逻辑叙事”。这与其独特的小说理念有关。王安忆与同时起步的众多文学天才不同，她小说的高产与风格多变，仰仗的更多是勤奋、好学与擅长借鉴，而不是自身的文学感觉。其创作风向受文学评论、小说理论影响极深。王安忆自踏上文坛之日起，就与评论界关系密切，始终关注最新文坛动态，积极吸纳最新创意思路，不断丰富与调整自己，紧跟创作潮流。许多研究者都讨论过她频繁“转型”的问题：“在大写‘普通人’的风尚中，她及时推出了《小院琐记》与《庸常之辈》等，……‘寻根’的口号刚喊出，她迅速抛出了《小鲍庄》，……弗洛伊德在中华大地突然走红的当儿，她一鼓作气变出了令人惊绝的‘三恋’……”，<sup>③</sup>

其实，一般性的小说题材/主题变化，不应称为转型。迄今为止，王安忆真正具有叙事学意义的创作转型只有两次。第一次转型，是从前期自传性的“雯雯”系列中走出来，由单纯抒写“主观体验”转为冷静解析“客观世界”。过分依赖个人情感阅历写作，很难行之久远。从经验“实录”过渡到故事“虚构”，这是作家成熟过程中必须经历的关键性蜕变。王安忆聪慧勤奋、志向高远，在文学讲习所上课、参加各类座谈会时都虚心听讲、认真笔录，事后潜心揣摩、大胆摹仿。有人指责她善于投机：“每一次新的创作方法出现，她都不是第一个创作者，但她却总是最后的成功者。”<sup>④</sup>王安忆当然不是蓄意掠夺“胜利果实”，而是为了突破自己依赖个人经验书写的案臼。她性情倔强、不甘人后，摹仿时从不满足于惟妙惟肖，而是对自己提出更高要求，尽力融入个人思索或新的内容，是以总能后来居上。这种超越性摹仿亦非易事，甚至需要更多天赋和努力。简言之，反复研读、并对自己认可的小说范本进行创造性摹仿与超越，乃是王安忆不断转型突破、小说面貌摇曳多姿的成功秘诀。

第二次转型，主要见于《长恨歌》等后期作品，王安忆试图“进化”为纯西方化的“逻辑叙事”。辛勤笔耕十余年，王安忆超越既往局限，成功跻身国内文坛一流后，开始把目光投向新的高度。她这次尝试着走近小说本体，靠的依然是理性认知而非文学感觉，并由此生发出一整套自己的小说理念。上世纪80年代末，她陆续撰写了一系列小说论文，里面忠实地记录了她逐步远离中国小说传统、倾向西方小说技法的思想嬗变过程：《故事不是什么》认为中国古代小说传统过于薄弱，唯独小说的诗化道路有点特色，偏偏还会导致小说整体格局偏狭——“面对一部大的悲剧，一些小小的风景，无论多么至善至美至多不过是怨艾与感伤，而达不到哀恸的境地。”<sup>⑤</sup>当代中国小说要进步，必须沿着“五四”学习西方的路子继续往下走；具体怎么走？《小说的物质部分》提出，“小说不仅是思想的生产物，也是物质的生产物，具有科学意义，我们应建设一个科学的系统”。<sup>⑥</sup>怎样的科学系统？《故事是什么》借肯定刘庆邦的小说才能给出了答案——

①周介人：《难题的探讨——给王安忆同志的信》，张新颖、金理编：《王安忆研究资料》，第422页。

“能够以严密的逻辑关系推进一个事件发展”。<sup>①</sup> 因为法国作家梅里美的名作《高龙巴》便是如此；《我看长篇小说》进而将其升华到了中西方小说比较的高度：中国文学讲求“感官的灵性”，而西方文学“逻辑的力量”强大，因此“我们的思维方式本质就是短篇散文，而非长篇小说”，而西方小说“在这样一个或许是较少幻想色彩却是科学的、踏实的基础上，便可望产生高大宏伟的建筑”。<sup>②</sup> 最后得出结论：西方多长篇名著，主要得益于理性化逻辑化的叙事风格与技巧。1994年，王安忆借在复旦大学主讲“小说学”的机会，系统阐发其小说理念，1997年《心灵世界：王安忆小说讲稿》出版（后更名为《小说家的十三堂课》）。<sup>③</sup> 书中专章讨论了八部小说，除了《红楼梦》与《心灵史》《九月寓言》，其余全是西方名著。她着力探讨的重点不是“心灵世界”本身，而是其中的建构逻辑（即创作技法）：这些名著何以出色、因何传世等等。她后来成为复旦大学“创意写作”培训项目的主讲教授，对美国的商业写作技巧兴趣浓厚，原因亦在于此。

这些理念、观点准确与否并不重要，重要的是它们直接影响了王安忆的创作走向。1993年李洁非就已指出：“王安忆开始站到了自我的对立面，或者说，将经验的杠杆从叙事的力学关系中摒弃出去，只让自己听命于理性。”<sup>④</sup> 1995年的《长恨歌》意在向经典名著致敬，可说是此种叙事转型的标志性作品。但理论洞见与创作实践是两码事，王安忆将其作为自己追求伟大的小说实验的重要起点，本身就值得商榷。小说创作或许是门讲求逻辑的技术活儿，可它要打理、构建的毕竟是“心灵世界”，必须保证技法逻辑与思想情感的统一性。王安忆试图按照理性逻辑来构筑这部长篇，为上海精神传神写照，却因骨子里对其文化传统不以为然，始终无法倾心投入，对上海文化的情感态度时好时坏、似热实冷。这种情感与逻辑的深层次悖离，导致了《长恨歌》“心灵世界”的复杂性——表面看整伤完美，实则情感上矛盾重重、逻辑上断裂丛生。她后来总是强调“《长恨歌》不是怀旧”“对上海是持有有一个批判的距离”。<sup>⑤</sup> 可从未融人又何谈体悟？《长恨歌》关于上海日常生活的细节感性描述大都细腻传神，偏偏是作者最看重的理性逻辑，往往洞见夹杂着偏见、悟解裹挟着误解，至多算是瑕瑜互见。具体个案，可以小说第二部备受推崇的“围炉夜话”一节为例：1957年冬，“外面的世界”正值惊涛骇浪，王琦瑶等人却只管躲在自家“炉边小天地”，花样翻新地吃喝游戏、谈天说地。萨沙由此“体味到一种精雕细作的人生的快乐”——乱世中不忘精致生活，确是上海人的风格；但下文几句点评随即破坏了这份会心感——“这种人生是螺蛳壳里的，还是井底之蛙式的……”<sup>⑥</sup> 严师母的感慨把吃穿视为做人的关键大事：“要说做人，最是体现在穿衣上的，它是做人的兴趣和精神，是最要紧的……吃是做人的里子，虽也是重要，却不是像面子那样，支撑起全局，作宣言一般，让人信服和器重的，当然，里子有它实惠的一面，是做人做给自己看，可是，假如完全不为别人看的做人，又有多少味道呢？”<sup>⑦</sup> 乍看颇为精警透辟，但在女主人王琦瑶甘当金丝雀换好生活的背景下，却给人上海人只知贪图物质享受的错觉。然而李赞有云：穿衣吃饭，即是人伦物理。<sup>⑧</sup> 谁说讲究吃穿就没有精神追求？穿着打扮整洁光鲜，对人对己都是一种起码的尊重。上海人屡被垢病“只认衣衫不认人”，很大程度上是因为在当地文化氛围下大家都会以最体面的形象示人；食不厌精脍不厌细，则有自爱自怜、自我呵护之意。上海这华洋共处、多元交汇的文化试验场，孕育了中国大地上最注重个体尊严、自我意识的现代意识。上海人注重吃穿，极端者甚至把它们发展为外在自我的一部分，但这并不意味着他们的人生没有更高追求。上海开埠以来庇护过、成就过的各色英杰不少，绝不逊色于其他省份。只因上海人讲求身边的吃穿，就断定上海文化格局太小、不懂得“远方的诗意”，难免以偏概全。因此，“围炉夜话”这几段，虽成功入选人教版高中语文选修课本，却算不得什么经典论述。<sup>⑨</sup>

②王安忆：《“难”的境界——复周介人同志的信》，吴义勤主编：《王安忆研究资料》，济南：山东文艺出版社，2006年，第21、20页。

③席扬：《王安忆十年创作批判》，《批评家》1989年第4期。

④于青：《〈长恨歌〉异说》，《出版广角》1996年第5期。

⑤王安忆：《故事不是什么》，《王安忆自选集》4，“漂泊的语言”，北京：作家出版社，1996年，第347页。

⑥王安忆：《小说的物质部分》，《王安忆自选集》4，“漂泊的语言”，第343页。

①王安忆：《故事是什么》，《王安忆自选集》4，“漂泊的语言”，第359页。

②王安忆：《我看长篇小说》，《王安忆自选集》4，“漂泊的语言”，第368页。

概言之，王安忆在《长恨歌》中，未能严格贯彻她按照理性逻辑构建小说的理论设想。理智上需要表现老上海感性生活的情趣之美，却因情感上的轻视隔膜难以深入。某些看似印象式叙述，却采取似乎不可抗拒的逻辑形态表现出来。也可以反过来说，《长恨歌》最终极的理性逻辑，是以王琦瑶晚年的凄婉悲凉隐喻老上海的命运，这个创作之初就已预设完毕的叙事框架，来自王安忆对老上海文化的感性印象，本身未必靠得住，是以小说整体难以圆融。宏观的理性格局缺乏具体的感性细节的有力支撑，因此总体看来，《长恨歌》明显的不足有二：其一，弄堂描写冷静苍白、有句无篇，随便抽出一段，都是很好的散文，可这些精彩段落汇聚起来描绘的城市背景，却始终模糊难辨、游离不定，与主人公的情感变化命运起伏几乎毫不相干；<sup>①</sup>其二，主人公王琦瑶始终是个有形无神、莫名其妙的木头美人。没办法，这位“沪上淑媛”属于市井的老上海，与王安忆童年进驻的红色新上海距离太远，实在难以把握。

王安忆为何选择一个没把握、不喜欢的题材进行她寄予厚望的小说实验？联系她的创作思想，大致可说，一来，她认为思想认知能够适当弥补情感经验不足、格局视野偏小等缺憾。“认识的质量决定了心灵世界的完美程度”。<sup>②</sup>她反复引用纳博科夫的名言“好小说都是好神话”<sup>③</sup>，认为“小说是一个存在于现实之外的心灵世界”，因此对上海文化有点隔膜没关系，小说不必追求真实，只要自圆其说，就是好小说。二来，她坚持认为“现实世界是为小说世界提供材料”，必须有足够庞大的材料，才能写出足够分量的小说名著。<sup>④</sup>她把张承志《心灵史》、张炜《九月寓言》与雨果《巴黎圣母院》作比较，发现雨果“所使用的现实世界的材料，也要比他们丰富复杂得多。……雨果的材料相当庞大，他几乎是用了法国几百年的历史、文化、宗教革命，来作材料，不是一砖一瓦，而是大块大块的巨石，所筑成的宫殿便要宏伟得多了”<sup>⑤</sup>；“故事本身就确定了规模，规模本身也确定了故事”。<sup>⑥</sup>显然，她认为：上海的文化历史是一块极好的大材料，是她最有可能写出名著的机会。

的确，并非所有的小说都必须追求真实，但一部努力向雨果、巴尔扎克等现实主义大师看齐的作品，理应追求历史真实。纳博科夫的“小说神话说”强调小说有其自身逻辑，是致力于追求更高层次的精神实在与心理真实，并非简单否定真实。王安忆却理解为大作家可以驰骋才气，以主观意志来主导小说写作。

如此强势的个人意志从何而来？人人身上都有一个时代，心灵深处都打着所属社会时代语境的烙印。“50后”作家们的“心灵世界”，普遍有浓重的革命意识形态底色，受革命文化传统影响颇深，如果没有强大的自我与清醒的意识，很难完全摆脱昔日革命话语的影响。王安忆对此有所觉察：“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。……在台湾，他们给我起的外号就叫‘共和国的女儿’。”<sup>⑦</sup>她著名的“四不”创作原则<sup>⑧</sup>，何尝不是一种挣脱努力，不是一种对既往文学规范的反动？然而，个体极难洗掉自己的精神底色。《长恨歌》集

③ 王安忆：《心灵世界：王安忆小说讲稿》，上海：复旦大学出版社，1997年；王安忆：《小说家的十三堂课》，上海：上海文艺出版社，2005年。

④ 李洁非：《王安忆的新神话——一个理论探讨》，《当代作家评论》1993年第5期。

⑤ 王安忆，张旭东：《理论与实践：文学如何呈现历史》，张新颖、金理编：《王安忆研究资料》，第330、337页。

⑥ ⑦ 王安忆：《长恨歌》，第183、183-184页。

⑧ 李贲：《焚书·答邓石阳》，《李贲文集（第一卷）》，张建业主编，刘幼生整理，北京：社会科学文献出版社，2000年，第4页。

⑨ 人民教育出版社课程教材研究所、中学语文课程教材研究开发中心、北京大学中文系语文教育研究所编：《普通高中实验教科书语文选修（中国小说欣赏）》，北京：人民教育出版社，2007年，第80-83页。

① 这种“有句无篇”的毛病，在王安忆之前小说中出现过。陈村曾经盛赞从《纪实与虚构》中抽出的边角料《出江南记》很好，却批评整部《纪实与虚构》很差。参见王安忆、张新颖：《谈话录》，北京：人民文学出版社，2011年，第268页。

② ④ ⑤ 王安忆：《小说家的十三堂课》，第109、277、113页。

③ 纳博科夫：《优秀读者与优秀作家》，纳博科夫：《文学讲稿》，申慧辉译，北京：生活·读书·新知三联书

---

中体现的小说理念，对“庞大的思想材料”与“理性逻辑化的神话世界”的推崇，多少有些以往“题材决定论”“理念先行”等口号律令的影子。

社会历史视野的宏阔厚重、人性情感欲望的深广复杂，这是优秀作家与伟大作家之间的一道坎。王安忆试图从西方小说的理性逻辑、创作技巧构架的交叉小径跨越这道坎。但雨果、托尔斯泰等大师名著之伟大，绝非单凭叙事技巧可以企及。那不是向壁虚造的主观幻想世界，而是曾经活生生在苦难大地上艰难行走的客观真实。当然，《长恨歌》毕竟是前所未有的一次大胆尝试，对中国小说的叙事形态嬗变极具借鉴价值。恩格斯评价黑格尔时有言：“不要到黑格尔的著作中寻找成了他的结构和杠杆的那些错误结论和有意歪曲。这纯粹是小学生的作业。更为重要的是：在错误的形式下和人为的联系中找出正确的和天才的东西来。”<sup>⑨</sup> 王安忆及其《长恨歌》，应作如是观。

[本文为国家社科基金一般项目“20世纪中国文化冲突与小说叙事话语研究”（15BZW038）的阶段性成果]

---

店，1991年，第20页。

⑥ 王安忆：《故事和讲故事》，《王安忆自选集》4，“漂泊的语言”，第337页。

⑦ 王安忆、张旭东：《理论与实践：文学如何呈现历史》，张新颖、金理编：《王安忆研究资料》，第341页。

⑧ “一，不要特殊环境特殊人物。二，不要材料太多。三，不要语言的风格化。四，不要独特性”。王安忆：《我的小说观》，《王安忆自选集》4，“漂泊的语言”，第331-332页。

⑨ 恩格斯：《恩格斯致康拉德·施米特（11月1日）》，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局：《马克思恩格斯选集》4，北京：人民出版社，2012年，第624页。