

民间和现代都市文化

——兼论张爱玲现象

陈
思
和

一、民间在都市文化建构中的表现形态

“民间”不是一个历史的概念^①，在任何国家形态的社会环境里都存在着以国家权力为中心来分近疏的社会文化层次，与权力中心相对的一端为民间，如果以金字塔形来描绘这两者关系，则底层的一面就是民间，它与塔尖之间不仅包容了多层次的社会文化形态，而且塔底部分也涵盖了塔尖部分，故而民间也包容国家权力的意识形态，这就是民间自身含有的藏污纳垢、有容乃大的特点。在专制形态的社会里，塔尖与塔底之间的社会文化层次被大大地简化，在某些极端时期会出现极权统治者直接面对民间社会。但是现代都市的文化建构则相反，它是不断制造社会文化层面的层次性和不断消解政治权力话语对社会的直接控制为特征，所以民间往往被遮蔽在多层次的文化形态之下，难以展示其完整的面目。在现代都市文化形态下，生活其间的居民不像农民那样拥有固有的文化传统，也没有以民风民俗的历史遗物来唤起集体无意识的民族记忆，都市居民在日新月异的社会环境下始终处于不稳定的流动状态下，像上海这样有百年历史的大都市，其居民拥有四代以上居住史的家庭恐怕就不多，所谓“都市”的历史，常常给

人一种流动无常、充满偶然性的印象,而与民间相关的原始性、自在性、历史延续性等特征都荡然无存,至多是从宗法制传统社会携带过来的旧生活痕迹,如民间帮会的某些特点,并不具备新的文化因素。因此在都市现代化的文化进程中,关于“民间”的传统含义(如一些民俗性的生活习性),只是一种依稀的记忆性存在,即都市居民的家庭历史上遗留下来的某种集体无意识,对今天还在形成过程中的现代都市文化建构并没有实际上的建设价值。在这个意义上说,现代都市文化这座金字塔形的“底”,只是一种呈现为“虚拟”状态的价值立场。

笔者在《民间的浮沉》中曾把中国抗战以前的民间概括成三个文化局面:旧体制崩溃后散失到民间的各种传统文化信息;新兴的商品文化市场制造出来的都市流行文化以及中国民间文化的主体农民所固在的文化传统。这里除了第三种以外,前两种所包含的民间意义都含有“虚拟”的成份。譬如学者陈寅恪,自称其“思想囿于咸丰同治之世;议论近于曾湘乡张南皮之间”^②,在庙堂、广场两不入的状况下滞留民间,默默守护着文化传统;同样的例子还有钱锺书,其在五十年代以后虽然侧身庙堂,仍能三缄其口,以管窥天、以锥插地,埋首于中西文化大境界里。这或可说都属于第一种。再者,所谓民国旧派(鸳鸯蝴蝶派)文学,其前身为显赫的知识分子精英集团南社,但光复以后未能恢复其在庙堂的地位,于是锐气一败再败,后来在新文化运动的打击下,他们退出了文化的主导位置,却转移到刚刚兴起的都市传媒领域,从事报业、出版、电影以及通俗小说的写作,居然也培养起一些堪称大家的后起之秀。这或可说属于第二种。应该说这些文化现象都属于都市民间文化的最初形态,但是民间对它们的真实意义,只是当时主流文化——国家权力意识形态和五四新文化以外的一种立场而不是价值取向本身,他们所寄托的传统文化和传统文学,并非属于现代都市民间自身的话语传统。在历史上,封建社会的庙堂与民间以对应关系构成自足循环体系,知识分子的文化传统(道统)借助庙堂而波

及民间,两者是沟通的。民间虽然有自在的文化传统(小传统),但仍然以庙堂文化(大传统)为主导文化,因此在古代社会里,国家主流文化艺术传统与民间自在的民风民俗传统一起建构了当时的民间文化形态,(孔子整理《诗经》分风、雅、颂三层次,从民风民谣到贵族生活再到祭祖颂神,从物质追求到形上追求,可以看作是当时民间文化形态的最完整的构成形式)。但是这种文化的自足循环体系在现代社会已经不复存在了,本世纪以来,庙堂、广场、民间三分“天下”因无法圆通而呈分裂状^③,”道统”已随着传统庙堂的崩溃而瓦解,知识分子在庙堂外另设广场,替天行道地承担起启蒙民间的责任,传统文化和传统文学在五四新文化运动的冲击下日益式微,与现实生活的价值取向越离越远,它们即使散失在民间天地也不可能真正反映民间和代表民间,所以只能是一种“虚拟”的民间价值取向。

理解现代都市民间的价值取向虚拟性有助于我们区别以宗法制社会为基础的传统民间文化形态,当我们在考察和表现农村文化生活时,会以历史遗留下来的文化伦理形态作为民间文化存在的依据;但在考察和表现现代都市生活时,显然不能移用这些实物考察的方法。过去有许多研究者没有注意到这些区别,对都市民间形态的考察总是局限在对黑社会、旧风俗、没落世家等陈旧生活现象的范围,使都市文化中的民间含义变得非常陈腐可笑。其实在现代都市社会里,由于民间的价值取向虚拟化,它的范围就更加扩大了,因为它不需要以家族或种族的文化传统作为背景,其表现场景也相应地由集体转向了个人,现代都市居民的私人空间的扩大,隐私权益得到保障,民间价值的虚拟特征在个人性的文化形态里得到加强。过去与国家权力中心相对应的民间往往是通过“家族”、“宗族”的形态来体现的,文化价值是以集体记忆的符号来表现,具有较稳定的历史价值;而在现代都市里,与国家权力中心相对应的是个人,当然个人主义在文化上也可能表现出某些雷同现象,如年轻人喜欢在迪斯科舞厅里寻找消遣,如果说在今天农村边缘地区残留的民间节庆舞蹈

形式具有民族集体记忆的历史符号,那么在迪斯科舞厅中的狂舞背后并没有什么稳定的历史符号存在,不过是一种个人性的选择。迪斯科舞当然是非官方化的娱乐,它属于都市民间文化形态的一种表现,但它的“民间价值”是虚拟的。

这种虚拟的不稳定的都市民间价值形态,只是反映了中国大都市的现代化过程还未最后完成,现代都市文化的背后还缺乏强大稳定的市民阶级意识来支撑。近年来有些研究者对中国市民阶级在历史与现实中的可能存在的角色总是抱过于乐观的态度,比如说,三十年代上海是民族资本主义发展的较好时期,但是否因此形成了以中产阶级为主要力量的民间社会呢?显然没有,三十年代与当时国家权力中心分庭抗礼的主要力量是五四新文化运动中的知识分子及其背后潜在的政党力量,民间只是被动地为多方政治力量所争取的对象。同样,也有的研究者不无忧虑地指出中产阶级文化的保守性可能会在当代都市文化建设中产生负面影响,笔者以为当代都市文化建设中会有各种负面效应存在,但还是不要轻易地归咎于中产阶级社会,一个本身还没有具备完整形态的社会怎么会已经“预支”了它的负面文化影响呢?中产阶级虽然是个很时髦的词,但距离今天的现实毕竟还有些遥远,不如对中国现代都市的民间形态的研究也许更能反映我们所面对的都市文化的实际状况。

所以,民间在都市文化构成中的虚拟性质决定了它不是一个类似市民阶级、中产阶级这样的社会学分类概念,更不是类似西方中世纪自由城邦制度下的“市民社会”,它是笔者根据现代社会转型期间知识分子价值取向所发生的变化而用来象征文化形态的分类符号。这里所指的庙堂、广场和民间,都不是指实际的社会结构,而是近代社会中知识分子从权力中心位置放逐出去以后所选择的文化立场,知识分子既然身在权力中心之外,不必以庙堂为唯一的价值中心,只是坚守一个知识分子的工作岗位,建立多元的知识价值体系,以知识立本,在学术传统中安身立命,促进社会改革和文明步伐。这便

是所谓知识分子的岗位意识。既然这种岗位是专业性而非政治性的,它只能依据民间的立场来实行。虽然对都市人来说,传统意义上的民间已经成为一种遥远的记忆,再也找不到像农村残留的纯然自在形态的民间文化,但它的虚拟形态依然存在于都市中,据本文前面所借用的金字塔底的比喻,在都市中我们能找到的只是介于国家权力中心的政治意识形态与虚拟状态的民间之间的各种都市文化形态,在每一类都市文化中都存在着两极的成分:一方面是对权力控制的容忍与依附,另一方面是对权力中心的游移与消解。从都市通俗文化思潮泛起到大众传媒的盛兴、从知识分子的民间学术活动与创作活动到教育、出版体制以及各种文化市场机制的改革,都包含了上述两种成分的融合和冲突。

二、现代都市通俗小说与民间立场

前面已经论述过,本世纪初形成的现代都市通俗文学与传统通俗文学有些不同特点,在古代通俗文学可以成为民间文化的一部分,而在本世纪社会转型以后,这种通俗文学的价值取向已经与都市现代化的实际进程发生了分离。但它仍然是属于都市民间的一种形态,尤其在通俗小说领域,它非常明显地表现出国家权力形态与民间政治形态的结合。

首先应该说明,都市通俗小说不是真正意义上的民间文学。从理论的界定上说,真正来自民间的文学创作有着一些共同的特征,如它的集体性创作的原则,决定了民间文学作者呈无名状态,即使个别作家的名字有幸保留下来,多半也是以整理者的身份而非创作者的身份;还有,它的非书面性的原则,民间文学作品是依靠民众口头代代相传中不断补充、发展和完善的,真正的民间作品不可能有标准的文本,它一旦被文人用文字形式固定下来,也就结束了民间

性^④。当然这只是西方学术界的一种较传统的界定,依这些标准来衡量,都市通俗小说不过是文人利用民众可能接受的方式(包括语言、形式、审美趣味等)写出来的文学性读物,根本不能算是民间文学。如果从本文对民间文化形态的界定来看,两者的区别还不仅在于这些外在的标志,在笔者看来,民间文化形态的标志在于它真正贯通了民众的生活意义,表现出生命形态在自由自在状态下的生气,这种生气不可能产生在权力制度的支配之下(非庙堂性),也不可能产生在思想道德的约束之下(非广场性),当然它也不可能产生在真空似的社会环境里,所以往往在被动地包容外在文化形态对它的侵犯的同时,努力用审美形态来表现自身的顽强生存意志。在今天的现代都市里已经不存在这样的民间审美价值的可能,一些优秀的作家只能把审美的触角伸向都市以外,在一种虚拟的民间状态中召回民间的正义力量。这在张承志的哲合忍耶宗教和张炜的“融入野地”哲学里都充分反映出来。但我们回到历史的状况下考察这个问题时,就不能不正视民初以来都市通俗小说所含有的民间性。

现代都市通俗小说的作者群并不是一批只知道游戏人生的穷酸文人,他们是本世纪最初的一批知识分子精英,他们从庙堂革命中败退下来,又被五四新文化运动所排斥,新文化运动是以引进西方思想价值原则为标志的,当新文化成为时代主潮以后,这批在政治上积极拥护共和、反对复辟的知识分子就成了思想道德领域的保守派,他们与五四一代思想文化上的反叛者相比,更容易为文化政策上趋向保守的各届民国政府所接受,由他们控制现代都市文化运转的主要工具——报纸、杂志、画报、电影等领域,是理所当然的。(各届民国政府对五四一代反叛性知识分子的容忍范围仅限于大学和研究院,一旦其影响进入社会层面,即使如新月书店这样温和的团体,也将被毫不客气地取缔)这也使他们不像五四一代知识分子对庙堂所采取针锋相对的批判立场,而在一定程度上成为国家机器在现代都市文化建构中的另一种声音。

所谓民国旧派小说只是寄生于现代传媒体制的一种通俗读物,它固然具有都市传媒体制的政治属性,但毕竟又属于一种商业行为,它自然要顾及到都市读者的社会情绪和审美趣味的变化趋向,所以与五四一代知识分子创作的白话小说充满着社会批判性和反叛性相反,都市通俗小说则小心翼翼地官方旨意与民众趣味之间走钢丝。以鲁迅为代表的新文学将国家统治者与被统治者所愚弄的民众一起放在批判席上,鞭撻前者,警戒后者;而通俗小说则是根据不同时代特点及时找出官方与民众的共同欲望来加以渲染。有位西方专家对中国一、二十年代的“都市通俗小说浪潮”作过很好的概括,他认为这些“浪潮”有的大些,有的小些,每种浪潮都是由一种故事、类型组成,一般来说这些故事类型与都市大众的突出社会问题有关联:第一个浪潮是辛亥革命后不久掀起的言情小说高潮,这显然与都市青年希望新建立的共和国制度能使他们从旧式家庭组织下获得自由婚姻的权力有关;第二个浪潮是对袁世凯复辟的反应,这就形成了社会小说到黑幕小说的大浪潮,反映了民众对政治的普遍失望;第三个浪潮是20年代以反军阀为背景的小说,这是因为反军阀的斗争抓住了都市大众的想象力^⑤。从这些概括中可以看到,都市通俗小说创作并没有游离在政治斗争以外,但它注意到它所表达的政治意义不仅与都市大众的关注热点有关,而且与政治斗争中占主导力量一面的倾向也有关,共和、反袁、北伐,甚至包括三十年代的抗日,都是中国政治斗争的主导性的一面,取得胜利的民国各届政府也需要这样的民间性的推波助澜来配合宣传(举一个反面的例子:通俗小说里从未出现过共产党领导的革命故事)。所以,研究这类小说时孤立强调其题材的进步性是失当的,反之,像当时左翼作家批评这些小说散布的只是“充分的表现着封建意识的统治”^⑥也是不全面的。通俗小说所反映的“政治”,正是当时庙堂与民间所共同的欲望,这里并没有三民主义文艺政策的直接传声筒,更没有知识分子独立批判精神,它反映的是都市文化中的一种民间形态。

现代都市通俗小说与五四新文化运动建立起来的知识分子精英传统是格格不入的,新文学强调文学的启蒙性和批判性,都市通俗小说更多地强调文学的消遣性和游戏性;新文学创作传达出来的是知识分子精英的广场意识,旨在通过社会批评和文明批评推动社会进步,而都市通俗小说却有意地迎合都市小市民的陈旧趣味;新文学的创作主要来源于西方文学的文本,都市通俗小说则更注重对明清通俗小说文本的模仿:在言情、武俠、黑幕、演義、偵探等各类小说中,都能在古典小说里找到相对应的文本原型。而如前面所说的,由于中国古代社会庙堂与民间的内在同一性,在这些传统通俗小说的文本里,包含了古代民间社会的丰富信息,几乎每一种通俗小说里都含有封建社会的主导意识形态对民间的控制与民间文化形态对这种控制的抗争,这些信息虽然在现代社会已经失去了实际意义,但由于被模仿,也或多或少地表现出都市民间文化形态中的某些传统意义。如张恨水的《啼笑姻缘》中关氏父女反军阀的侠义行为,虽然出于对古代武俠小说的模仿,也满足了现代市民不满于现实政治的幻想。但从以上三方面特点来看,似乎很难说,都市通俗小说代表了现代都市市民的审美趣味,因为都市市民的构成成分不同于传统农村人员那样单纯,他们所表现出来的审美趣味是不定的,五四新文学的主要对象也是都市社会的市民,尤其到了三十年代,郁达夫、巴金、茅盾的作品已经足以与都市通俗小说抗衡,而穆时英、刘呐鸥的作品更强烈地表达了现代都市青年的审美感受,无论是都市生活场景的高雅性和传奇性,表现手段的新奇性和刺激性,还是现代男女的情爱内容及其方式的描写,都要胜过传统意味的都市通俗小说,即使在语言技巧上,越来越流利的白话小说也要比半文不白的旧小说语言更好读些。张爱玲在回忆自己读中学时流行“两张”的作品,(张资平和张恨水),这恰恰表现出新旧文学在都市年青读者中分庭抗礼的现实。所以说,在都市市民的读者层里,都市通俗小说并不是独占鳌头的,它只是迎合了现代都市社会转型过

程中保持着传统审美口味的读者,而这部分读者的审美意识中含有较多的传统因素。

但是一旦进入到文学操作过程和流通过程领域的比较,都市通俗小说的优势显然体现出来了。新文学作品大都发表在知识分子自己办的同人杂志上,除了个别大型刊物有较多的读者以外,主要是供朋友的小圈子自娱的,即使印成单行本出版也不会有很大的读者面,而一些思想激进的书店和刊物还要时时冒着被政府查封的威胁。与这种受压迫的状况相反,控制了都市传媒工具的那批旧文人在传播自己的创作时根本遇不到这些麻烦,他们的作品大多数用连载的形式发表于小报杂志和大报的副刊中,有些较有影响的作家甚至可以同时为几家副刊写连载,一旦获得成功马上被改编成连环图画、电影和戏曲脚本,迅速在读者中流传开去。这当然不是说他们的作品比新文学更接近大众,而是他们掌握了更多的合法舆论工具——这恰恰是与现代化的都市传媒体制分不开的。大众传媒是现代都市民间文化的主要形态之一,都市通俗小说在这一优势上也能证明它所含有的民间性质。五四新文学运动是一批来自国外的留学生掀起的,尽管他们主观上强调民间运动的必要性,并坚持使用民众的白话语言来取代封建上流社会用惯的文言文,但他们的知识背景和政治抱负都使他们忽略了民间文化形态在现实社会转型中的意义,只有极少数知识分子如周作人、刘半农、顾颉刚等,才有意识地搜集歌谣、风俗、谚语、传说、笑话、甚至存在于民间的猥亵性的文本。但在现代化都市的建设中,这样一种纯粹学术意义的民间采风已经不能解决新文化建构中实际遇到的问题,而这批知识分子又是在传统庙堂意识的思维惯性中走过来的,一部分人想建立与庙堂分庭抗礼的知识分子广场作为自己安身立命之地,而一部分人则本能地想在传统的“庙堂—民间”循环体系中独善其身,这显然又同样忽略了民间在现代都市文化建构中只有虚拟的价值取向,所以一开始就陷入了被动。这种状况刺激了新旧知识分子为争夺都市文化控制权的斗争,由此构成二十年代的《小

说月报》和三十年代的《申报·自由谈》更换主编事件、左翼电影事业和话剧运动、以及有关大众文学的几次讨论,笔者甚至认为当时左翼作家对梅兰芳为代表的京剧艺术的否定,也与这种争夺都市观众有关。三十年代巴金的《激流》公然在《时报》上连载,并接受了报纸上使用的商业性宣传,这在当时新文学创作中是很罕见的。但是作为五四新文化运动的启蒙传统立场而言,他们即使在局部获得了成功也很难坚持下去,这固然与知识分子的精英立场不见容于统治者有关,但更重要的是面对一个流动不定的都市市民读者群体,西方文学的知识背景和强大的启蒙意识使大多数作家很难一下子找到自己的定位。像巴金这样既坚持了新文学的意识形态立场又获得了城市青年读者的喜爱,只是极少数的成功例子。

三、张爱玲现象与现代都市文学

有许多研究者在论述新文学与都市通俗文学之间对立情绪的消解总是归结为抗战的发生:民族主义热情使三十年代的都市通俗文学开始放弃娱乐的主题去写抗日爱国故事,而新文学作家也更加注意到艺术形式的通俗性。但从文学的民间性而言,这种合流并没有提供多少新的贡献,相反,抗日主题的流行使民间的自在性进一步丧失,而新文学作家们在形式上的让步也不具备真正的民间意义——民间是一种文化形态而不是技术。使传统的民间文化形态得以复活的是四十年代在抗日民主根据地的农民文学创作,关于这个问题,笔者在《民间的浮沉》中已经给以探讨。至于民间文化形态在现代都市文学中出现,即新文学传统与现代都市通俗文学达成了艺术风格上的真正融合,却是在沦陷中的现代都市上海完成的。这种历史性转变是以一个当时才二十岁出头的小女子的名字为标志:那就是张爱玲的传奇创作。

张爱玲的成功出名是在一个特殊环境里。柯灵先生曾说:“我扳着指头算来算去,偌大的文坛,哪个阶段都安放不下一个张爱玲;上海沦陷,才给了她机会。日本侵略者和汪精卫政权把新文学传统一刀切断了,只要不反对他们,有点文学艺术粉饰太平,求之不得,给他们点什么,当然是毫不计较的。天高皇帝远,这就给张爱玲提供了大显身手的舞台。”^①柯灵先生为新文学阵营中的健将,深知左派批评的苛刻峻厉,如果张爱玲的创作落在这些批评尺度里,难免栏猿笔马之祸,但具体到现代文学史的时间空间,恐也是夸大了这些批评的威力,因为在文学批评没有与政治权力结合为一的时候,再严厉的批评也不至于格杀一个真正有才华的作家的艺术生命。不说别的,即是在张爱玲之前,就有两个她所心仪的写世俗的作家:张恨水和老舍^②,一个是旧文学的大家,一个是新文学的明星,似乎都没有受到五四启蒙传统的排斥,张爱玲即使早出道几年,也未必不能成其为张爱玲。不过是三十年代的上海文坛龙腾虎跃,门户复杂,一个文学新人要出名当别有一番滋味,不像沦陷时期,潜龙伏虎之外只有虾跳猫啼,张爱玲又是被一些有政治背景的杂志炒热的,柯灵先生所说的“大显身手的舞台”确非妄语。但是张爱玲毕竟是写出了传世的作品,而且在新文学的启蒙传统遭到空前抑制,一些坚持知识分子广场立场的精英们只能韬光养晦的时候,她却独辟开辟出一条通向都市民间的道路。

张爱玲是新文学史上的一个“异数”,在她接受现代化教育、学习中英文写作的阶段,正是五四新文化发展到最辉煌的三十年代,她不可能回避新文学给予她的巨大影响。她晚年回忆胡适的时候,说过一段很有感情的话:“我觉得不但我们这一代和上一代,就连大陆上的下一代,尽管反胡适的时候许多青年已经不知道在反些什么,我想只要有心理学家荣(JING)所谓民族回忆这样东西,像五四这样的经验是忘不了的,无论湮没多久也还是在思想背景里。荣与弗洛伊德齐名。不免联想到弗洛伊德研究出来的,摩西是被以色列杀死的。事后他们自己讳

言,年代久了又倒过来仍旧信奉他。^⑧这“上一代”是指五四同代人,张爱玲自居第二代,第三代当是指五十年代大陆背景下成长起来的青年人,在张爱玲看来,从五四一代开始,新文化传统已成为我们这个民族文化不可分割的一部分,它渗透到民族生命的血液当中,你想背叛它也不行。后面一段关于摩西的话,虽然说的是胡适的伟大,但不无反讽意义的是也影射了张爱玲本人与五四文学之间割不断的联系。她的西方化的教育,她对人性悲剧的深刻体验,她对大时代中小人物的悲欢离合所持的不无同情的讽刺态度,都可以证明这种文化上的血脉。就在张爱玲最红的1944年,有两篇名重一时的评论文章,可以说文学观以至人生观完全对立,但他们谈张爱玲的创作时居然都将张爱玲的小说比附了鲁迅,这虽然是无意的,也可看作是张爱玲与五四新文学的天然联系。^⑨

张爱玲是以《沉香屑 第一炉香》在周瘦鹃主编的《紫罗兰》上一炮而红,她选择了这家鸳鸯蝴蝶派杂志作为步入文坛的第一台阶,自然有些人事上的因素,但也证明了她对自己的创作与文坛上的门户没有什么定型的选择标准,从其语言技巧来看,多少有些得益于旧小说的地方。但不管张爱玲是否承认,这部小说的神韵得自于新文学:它探讨了青年女性面对都市文明诱惑的病态心理。据张爱玲本人自述,她喜欢的新文学作品有曹禺的《日出》和丁玲的《莎菲女士的日记》^⑩,我们在葛薇龙在物质诱惑下纯洁外衣一层层褪去时不能不想到陈白露的遭遇;在她被受过西洋文明影响的男子所激起的性的烦躁时也不能不想到莎菲的悲剧,尤其是结尾部分,作家幽幽地写湾仔市场上的众生相,一直写到那些描蓝涂绿的妓女,最后写葛薇龙对自己处境的叹息,有些卒章显志的意思,这当然是败笔,却是新文学作家常犯的社会性批评的主题。至于《沉香屑 第二炉香》里罗杰教授隐私不幸被周围社会所传播,以至逼上绝路的悲剧故事,已经几近于鲁迅小说里对社会舆论的愤怒控诉了。似乎用不着扯来更让人惊心动魄的《金锁记》,即使在张爱玲小试锋芒的处

女作里,也能在新文学史上有明确的定位。

有了这个前提,我们才能谈张爱玲对现代都市通俗小说品质的提升。张爱玲从小深受中国古典小说的浸淫,晚年又以研究《红楼梦》和《海上花列传》自娱,其实这些个人爱好在一般新文学作家中也是很普遍的,并不说明她与旧文学有特殊关系。令人感到特别的是她直言不讳自己对都市通俗小说中社会小说(如张恨水、朱瘦菊等人的作品)的喜欢,以及对现代都市世俗文化(如沪上曲艺、旧京剧、社会小报等等)的热爱,这在五四一代知识分子中是很少见的。以张爱玲的身世来猜想,她对受过西方化教育而大胆背叛封建旧式家庭的母亲向来不抱同情,这种潜在的逆反心理使她对旧式家庭的生活方式反而充满了温馨的回忆。与她母亲追随五四新文化的崇高精神理想^⑪相反,她故意夸张了其家族的贵族血缘的一面,包括陈旧的生活方式和传统的生活趣味。我在前面谈到过,随着现代社会转型,古典的传统的文化由社会中心向民间散失,终于降贵纡尊,与都市通俗文化合流。当张爱玲在文章里津津乐道地谈旧京剧,谈旧服装,谈一夫多妻,谈爱慕虚荣……时,你不会不感觉到其言语背后存有什么可能来自童年不愉快记忆的变态心理,同时也会为她出人意外地坦然走出五四一代知识分子面对世俗社会的心理怪圈而感动。因为张爱玲在文坛上的出现犹如灿烂耀眼的彗星一扫而过,花开花落不过两年的时间,许多深层次的内心世界来不及展露出来,我们今天对她个人的研究无从谈起,但她那些有意为之的作品里所流露的反五四的情结,却鼓励了她捡拾起都市民间文化形态的碎片,在现代都市通俗小说领域进行了一番革命。

张爱玲在1913年对都市小说创作的贡献与赵树理在同一年对农村小说创作的贡献一样,他们都是在知识分子的启蒙传统被抑制的时候,从根本上扭转了五四新文学长期与民间相隔离的局面。但不一样的情况是中国农村还残存着民间文化的实在价值,所以赵树理可以理直气壮地举起民间的旗帜与五四新文学传统

争正统地位;而在现代都市中本来民间文化的价值就是虚拟的,所有的民间形态不过是市民们从其家族历史中带过来的文化陈迹,民初的现代都市通俗小说就是从传统文本里抓来这些陈迹,却不能真正代表都市市民在现代化过程中真实的精神状态,张爱玲对现代都市文学的贡献是她把虚拟的都市民间场景:衰败的旧家族、没落的贵族女人、小奸小坏的小市民日常生活,与新文学传统中作家对人性的深切关注和时代变动中道德精神的准确把握,成功地结合起来,再现出都市民间文化精神。因此她的作品在精神内涵和审美情趣上都是旧派小说不可望其肩项的。她不是直接描写都市市民的生活细节而是抓住了社会大变动给一部份市民阶层带来的精神惶恐,提升出一个时代的特征:乱世。那些乱世男女的故事,深深打动了都市动荡环境下的市民们。

既然是都市民间的文化形态,就不能回避对政治权力的妥协。在沦陷区的文化专制统治下面,民间不可能以纯然的面目出现,它唯以弱勢的姿态出现才能流行,所以张爱玲的笔下不可能出现五四一代知识分子与统治者的庙堂文化针锋相对的斗争,甚至连《围城》的作者那样隐居民间从事学术活动的洁身自好也做不到。情况如柯灵先生说的,沦陷区文学只要不反对敌伪,就能被容忍,但这反对不反对并不是体现在字面上的,许多有爱国心的知识分子,即使不便公开反对敌伪,忧世伤生的精神仍然能表现出知识分子的人文精神,但张爱玲对这些都回避了,与其说她不懂政治或者厌倦政治,还不如说在张爱玲身上暴露出都市市民政治观念的冷漠和生活态度的虚浮,即是那种“不管由谁当家,总得吃喝拉撒”的怯懦苟安心理。这本来也是中国民间藏污纳垢的特点之一,但在传统的民间天地里,有一种非政治性的原始正义作为指导生活的伦理标准,使其在浑浑噩噩中自有清浊之分;而在现代都市里,本来就虚拟化的价值取向一旦丧失了知识分子的人文精神参与,其虚无情绪就会变本加厉,这在一个特殊环境里正好迎合了敌伪文化政策的点缀需要。当然,

在政治游戏里张爱玲很懂得规则,从消极的方面说,她的软性文学抵制了敌伪政治的宣传,她喋喋不休地谈性论食,开拓文学领域里的私人生活空间,同时也迎合了专制体制下的市民有意回避政治的心理需要。于是,在权力与民间达成的妥协中,张爱玲迅速走上了她的文学生涯的顶峰,这才是柯灵先生扳着手指算来算去算出唯上海的沦陷区才给了她一个“千载一时”的机会的真正答案。

四、知识分子参与都市民间的一种方式

在强大的五四知识分子启蒙话语占领着三十年代的上世纪时,都市通俗小说虽然与普通都市居民亲近,虽然拥有现代化的大众传媒工具,但其所表现的生活内涵的陈旧性阻碍了它进入主流话语体系;而张爱玲的出现把这种状况颠倒了过来,她虽然不断消解新文学启蒙传统,虽然在叙事方式上部分继承了旧文学的遗产,但其所展示的生活内涵却是充满了现代意义,同时她又及时利用传媒,把自己的作品用连载小说、话剧、电影、散文随笔、记者采访等多种形式问世,为了达到出名的效果,还不惜用惊世骇俗的奇装异服来包装自己。她的成功是全面的,是都市化的,不但现代市民文学由此进入了新文学传统,而且都市民间文化形态也搭上了现代化的时间列车,一直延续于今。正如今天的现代都市文化建设中,偷偷陈列于地摊上的低级消遣读物虽然时有泛滥,却不可能进入现代都市文化的景观,而真正支配着市民文化趣味导向的传媒、文学、影视、服装、休闲方式等等,构成了现代都市特有的民间文化形态,而如今的种种都市民间现象的存在,追根寻源都能找到张爱玲的淡淡阴影,或者说,今天的都市文化依然在消费着这个身为晚清贵族后裔的奇女子。

如果是在一个专制体制过于强大的城市里,权力意识形态可以直接干预市民的日常生活

活,那么民间不兴,张爱玲也随之不存;如果是一个城市完全进入了民间的无序状态,地摊文化和传统小市民的恶俗趣味占领了市民的文化生活空间,那么张爱玲也不会那样流行。张爱玲是一个文化现象,她是以一个现代知识分子对都市民间文化的参与方式,提升了传统都市通俗文学的品格,在张爱玲式的文化现象背后,无时不存在一个隐型的知识分子的影子。

当然,这种知识分子的参与方式完全是属于个人化的,它表面上是以五四以来知识分子的精英悲训相对立的形态展开。我们不妨将同时代的路翎的小说与之相比较,《财主的儿女们》也是一部叙述旧式家庭崩坏的故事,在具体叙事方式上也充满了作家的个性,但是它所采取的叙事立场则是典型的五四话语,与巴金的《家》、曹禺的《雷雨》等是一脉相承的:像蒋家这样的家庭本身就是作为一个巨大的历史阴影而存在,因此反对家庭专制体制与反对社会专制体制成为年青人从事社会革命的一系列连环式的斗争环节,年青一代知识分子势必在无数的磨难中成就为时代的英雄,蒋纯祖的道路只是高觉慧的道路的自然延续,——这是五四新文化启蒙传统所特定的话语样式。而张爱玲的独特之处恰恰就在反五四话语,她的故事告诉你:旧家庭崩坏以后并没有奇迹产生,这个世界仍然一天天地坏下去,年轻一代无论是否具有叛逆性都无路可走,你要学习娜拉独立走上社会吗?那葛薇龙的命运就等着你;你想摆脱颓败家庭的血缘成为强悍之人吗?你看看聂传庆的努力就明白了;你希望能够成为一个掌握自己命运的个人主义者吗?白流苏和范柳原的故事足够给你启示;更离奇的是你如果想学学五四青年的自由恋爱也是可以的,但结果呢?还有个“罗文涛三美团圆”的大圈套等着你^⑨。因此,旧的东西在崩坏,新的东西在滋长,一切都是那么自然,没有什么伟大的历史时代在召唤,微不足道的人们只是“感觉到日常的一切都有点儿不对,不对到恐怖的程度”,于是在百无聊赖中感受了“苍凉”^⑩。说句老实话,放逐悲壮的理想主义和英雄主义,还原出人在历史变动面前的凡

俗和无奈,这是符合沦陷区都市居民的一般社会心理的,客观上也迎合了专制体制下的文化心理,如果这里没有“苍凉”的审美效果,这一切只是传统都市通俗文学的精神延续。而张爱玲的“苍凉”则是她所特有的美学意境,作为晚清重臣的后裔,张爱玲确能感受到历史似白云苍狗变幻无情,看来是异常安宁的日常生活会在霎那间变得面目狰狞,她把这一切称为“传奇”,面对这样的传奇感到了彻骨的恐怖。

在今天的“张爱玲热”中,张迷们能否真的理解这种苍凉在现代生活中的意义,笔者是抱怀疑的。但张爱玲为此定下的审美情感的高度必不可少,这是张爱玲与一般都市通俗文学的根本分界,也正因为如此,她的作品中那许多世俗的描写才会得到一些受过西方化教育的知识分子的理解和赞赏。事实上,“张爱玲热”并不是城市小市民偶像崇拜的产物,而是知识分子的一种情怀寄托,当时在沦陷区,不管是有敌伪政治背景的一方,还是商业文化市场的一方,或是蛰伏民间的新文学作家,几乎都为张爱玲叫好。到了六十年代台湾都市经济起飞之际和八十年代大陆都市现代化进程中,“张爱玲热”都是先在知识分子中间流行开来,然后才进入商业文化市场,成为都市中文化层次较高的一批人的宠爱。

作为都市民间文化的一种特点,毋须置疑,张爱玲的文章里有许多庸俗的东西,因为对历史进程的无从把握而生的虚无感和及时行乐的迫切感,使她在公开消解五四传统时掩饰了一些内心深处的卑琐:比如故意对知识分子人格力量的淡化,其实在抗日这样的民族大是大非面前,有些责任已经不仅是知识分子需要承担,就是普通市民也应该承担的,可是张爱玲却故意装作什么都不懂。“呵,出名要趁早呀!来得太晚的话,快乐也不那么痛快。……快,快,迟来不及了,来不及了!”^⑪这样的话,放在敌伪统治下的专制环境里,也只有用小女子半是痴颠半是撒娇的口吻说出来还能生出几分可爱,可是在这几句话的背后,却隐藏了深思远虑的历史预感:“个人即使等得及,时代是仓促的,已经

在破坏中,还有更大的破坏要来。”这种人生享乐的无常意识,已经将现代都市的声色犬马文化享乐主义提升到生命哲学的境界;又比如她在消解五四新文化的理想主义时故意夸大了人的凡俗性,这本来也没有什么不可以,但是个人主义并不是一个凡俗性的概念,个人主义者是自觉赋予个人崇高的人性内涵,给以与世俗相抗衡的权力,张爱玲深知在一个专制时代里个人主义没有出路,她在《倾城之恋》中说,在这兵荒马乱的时代,个人主义者是无处藏身的,但总有地方容得下一对平凡的夫妻。这话自然是有道理的,用“平凡夫妻”的私人空间来取代个人主义的精神高扬,也是都市民间文化形态中的一个特征;现代市民的隐私权意识正是对专制权力侵犯的一种抗衡。可是张爱玲在宣传人的凡俗性时恰恰回避了这一点,她只是从消极的立场上渲染了小市民社会中自私庸俗的人生态度。别的不说,《烬余录》中写她抱着贵族小姐的恶劣情绪对待巷战中伤员的态度,竟没有半点自责与忏悔。这或许在现代青年看来是一种活得轻松的潇洒和坦率,但在当时严酷的民族战争时期,多少显得有些没心没肺。笔者举此种种旧事,并不是为了责备张爱玲,只是想放在都市民间文化形态的背景上看张爱玲现象,指出这种种丰富复杂的文化内涵,既是张爱玲个人的独特之处,又是都市民间文化形态的复杂性所共有的。

张爱玲不是某一个阶级或阶层的代言人,而是综合了都市现代化进程中旧的不断崩坏、新的不断滋生、旧与新又不断转化的文化总体特征,用她特有的美学风格给以表达,因此张爱玲是属于都市的,属于现代的,属于民间的。她对都市民间文化形态的参与,是一种个人化的方式,因而有一种软着落的亲近感,她以自身的藏污纳垢形态来迎合民间的藏污纳垢性,或许正是如此,张爱玲的名字在今天和未来的都市民间文化领域里还会有相当大的号召力。

本来,知识分子对都市文化建设的参与并不只有张爱玲式的一种态度。比如五四时期提倡新文化运动的分子,他们是以群体的精

英意识来参与都市文化建设的,两相对照:张爱玲是以现代市民的一份子的态度来对待都市的现代化,她既是都市文化的消费者,又是它的品质提升者;而五四一代的知识精英们正相反,他们的参与是以都市放逐者的战斗姿态对都市文化进行批判^①,这些批判在都市现代化进程中起到了文化上的中流砥柱的作用,同样是一种参与,而且是更具有知识分子立场的参与方式。再者,张爱玲式的参与方式虽然是成功的,却也不是最好的,因为她毕竟为了获得世俗的成功付出过很多代价,尤其是随着都市商品经济的进一步发展,种种平庸文化会变本加厉地鼓励大众去发展、追求张爱玲现象中的庸俗成分:那种装腔作势的政治冷漠、那种故作潇洒的炫耀庸俗、那种不惜降低艺术水准向大众文化的迁就……等等,到了凯撒终于驱逐上帝的时候,张爱玲的名字也会变成一条冰箱里的鱼,只有肉而没有鲜味。

在都市,民间只是一个相当模糊的概念,由于其价值形态的虚似性,它不像传统民间那样与本土文化价值紧紧联系在一起,也不象都市通俗文化赤裸裸地追求商业利润,都市民间是综合了都市现代化进程中各种非庙堂的文化现象,反映了现代市民在文化上的多层次的要求,而知识分子的精英意识要参与其建设,要坚持对世俗的批判权力又要以“软着陆”的方式进入民间,使老百姓能够接受。这是当代知识分子值得思考的课题,而张爱玲只是一个较典型的成功例子。

引文出处与注释说明:

①有关民间社会与农民的关系,参读《民间的浮沉:从抗战到文革文学史的一个解释》,发表于《上海文学》1994年第一期。

②引自陈寅恪《冯友兰中国哲学史下册审查报告》,收《金明馆丛稿二编》,上海古籍出版社1980年版,第252页。

③参读《试论知识分子转型期的三种价值取向》,载《上海文化》1993年第1期。



④《辞海·文学分册》载“民间文学”条,有以下内容:“指群众集体口头创作、口头流传,并不断地集体修改、加工的文学。……用文字记录下来的历代民间文学,大都经过文人的整理、加工、修改,不再符合原貌。”上海辞书出版社1988年版第19页。关于民间文学来源于集体创作的定义,最初出于德国的格林兄弟。

⑤参读佩瑞·林克《论一、二十年传统样式的都市通俗小说》,收《中国现代文学的立潮》,复旦大学出版社1986年版,第126—127页。

⑥瞿秋白的原话是说:“这些反动的大众文艺,不论是书面的口头的,都有几百年的根柢,不知不觉的深入到群众里去,和群众的日常生活联系着。劳动人民对于生活的认识,对于社会现象的观察,总之,他们宇宙观和人生现,差不多极大部分是从这种反动的大众文艺里得来的。这些反动的大众文艺自然充分的表现着封建意识的统治。”收《瞿秋白文集》人民文学出版社1952年版第884页。“旧小说所包含的宇宙观人生现,不能够说是大众固有的,而只能够说是统治阶级布置的天罗地网,把群众束缚住的。”第897—898页。

⑦引自柯灵《遥寄张爱玲》,收入《柯灵六十年文选1930—1992》上海文艺出版社1993年版,第382页。

⑧参读张爱玲《私语》、《存稿》等,收《张爱玲散文全编》,浙江文艺出版社1992年版,第127、179页。

⑨引自《忆胡适之》,收《张爱玲散文全编》,第309页。

⑩参读迅雨(傅雷)《论张爱玲的小说》(载《万象》1944年第5期)和胡兰成《评张爱玲》(载《杂志》1944年复刊第22、23号)。

⑪参读《女作家座谈会》,载《杂志》月刊第14卷第6期。《读书报告三则》,收《张爱玲散文全编》第496页。

⑫张爱玲的母亲是个新派女性,曾与胡适之打过牌。见《忆胡适之》,《张爱玲散文全编》第309页。

⑬参读《沉香屑 第一炉香》、《茉莉香片》《倾城之恋》、《五四遗事》。

⑭引自《自己的文章》,收《张爱玲散文全编》第114页。

⑮引自《〈传奇〉再版的话》。

⑯有意思的是,五四一代知识分子精英中间,几乎没有人不对上海十里洋场的畸型文化深怀厌恶。周作人把“上海气”说成是“买办流氓和妓女的文化,压根儿没有一点理性和风致”(引自《上海气》,收入《谈龙集》上海书店1987年印影本第157页)。鲁迅在论述上海文艺发展时干脆以“才子加流氓”立论(参读《上海文艺之一瞥》,收《鲁迅全集》第四卷,人民文学出版社1982年版第291—303页)。最有意思的是原来也属于旧派文人的刘半农,一到北京以后马上瞧不起上海,为了表示对郭沫若的轻蔑,便称他是“上海滩上的诗人”,而郭沫若也引以为耻,他从日本乘船一进黄浦江,首先感到的是“在行尸走肉中感受到一点新鲜的感觉”(参读郭沫若《学生时代》,人民文学出版社1979年版,第68、78页)……三十年代茅盾更是批评上海的都市文学以“消费和享乐为主要色调”,呼吁左翼作家应该去改造它。(引自《都市文学》,收入《茅盾文集》第九卷,人民文学出版社1961年版第67页。)

理论责任编辑 蔡翔 杨斌华