

國立政治大學中國文學系一〇二學年度
博士學位論文

指導教授：唐翼明教授



韓少功「後新時期」創作論

研究生：蘇怡如

中華民國一〇三年一月

國立政治大學中國文學系博士班學位論文通過證明書

~~蘇沈如~~ 所撰寫之博士學位論文

題目：郭沫若“後新時期”創作論

經本委員會審議通過，評定為 90 分

學位論文考試委員會委員

主席 呂正惠

王力塵

張雙英

陳思凡

唐翼明

指導教授 唐翼明

系主任 陳運源

中華民國 103 年 1 月 17 日

論文摘要

韓少功是八〇年代崛起的知青小說作家、尋根文學先鋒，於西方文學對大陸文壇浸漬漸廣背景下，明確提出關注本土文化、文學傳統的理念。這樣的思考路數以更複雜的呈現方式貫穿於他「後新時期」的創作裡，且表現在他的「打破文體」嘗試中。

本論文第一章說明為何以韓少功「後新時期（一九八九年）」的創作為主要研究對象。選擇「後新時期」作為概要的研究時間範圍，是因從八〇年代末尾開始的「後新時期」無論在文學或政治上，都開始了一連串重要的轉變，韓少功亦明顯意識到文學政治環境的不同而有相應的創作實踐。

論文第二章全面探討韓少功研究中罕為人系統論述的散文創作，韓少功「後新時期」以來減少中短篇小說的創作而轉向更多「散文」創作，乃和九〇年代前期的「人文精神論爭」及後期的「新左派與新自由主義」之爭對他的思想刺激密切相關，散文中的重要主題皆意在回應論爭中的焦點概念。

論文第三章分析「後新時期」韓少功雖減產但仍傾注關懷的中短篇小說。這些文本中無論是對文革創傷或革命化記憶、知識份子啟蒙角色或知識菁英醜態，都以諧謔反諷風格淋漓解剖，但一代人的理想消失與沉痛恆在隱然其間。

論文第四章析論《馬橋詞典》如何以傳統文學中「筆記」形式結構小說，用以呈現駁雜紛繁的民間生活，顛覆以往文藝政策對「真實」的規範。此外，析述文本如何以對「小說語言」重要性的強調取代對小說思想標準的強調，融古漢語、方言、歐化普通白話、大眾化政治話語於一爐以進行思考，借此思考漢語如何現代化、並達到抵抗西方文藝主導權的意圖。

第五章分析長篇小說《暗示》裡如何對文革經典象符、現代化媒象進行解讀，以瓦解革命意識形態及進步主義迷思。其次，析論《暗示》如何仿擬九〇年代盛行於大陸的「文化研究」策略，由此形構出《暗示》擷取文化象符以進行拆解的文本結構特色。

第六章探討長篇散文《山南水北》如何承《馬橋詞典》的「筆記」實錄風格，記錄遷居湖南八溪鄉後鄉土生活種種，其次，探討文本如何對比城鄉生存處境、又如何重新觀照傳統文化、展現與大自然對話的意圖，以此與中國的鄉土文學傳統及當代鄉土寫作對話。

關鍵字

韓少功、後新時期、現代化、文革、筆記文體、現代漢語、文化研究、鄉土

韓少功「後新時期」創作論

目次

第一章	緒論：跨越小說與散文的寫作.....	1
第一節	「後新時期」文學寫作新處境.....	1
第二節	前人研究成果：波瀾數起.....	9
第二章	轉向散文：現實追逼的文學.....	18
第一節	文學、社會背景.....	19
第二節	反省世俗化與堅守人文精神.....	28
第三節	中國向何處去？.....	39
第三章	中、短篇小說裡的文革創傷與文化尋找.....	53
第一節	革命記憶與啟蒙角色.....	53
第二節	文化意識與文體構思.....	73
第四章	文化筆記：《馬橋詞典》中的真實與語言呈現.....	85
第一節	風土人文「筆記」.....	86
第二節	重新寫實與再鑄漢語.....	100
第五章	文化碎片：《暗示》的象符析解.....	113
第一節	文革、傳媒象符再解讀.....	115
第二節	「文化研究」結構策略.....	133

第六章 《山南水北》的鄉土敘事.....	147
第一節 「筆記」實錄與湘楚之風.....	150
第二節 現代文明、鄉土傳統、自然生命的對話.....	163
第七章 結論：貼近現實與回眸傳統.....	178
參考書目.....	190



韓少功「後新時期」創作論

第一章 緒論：跨越小說與散文的寫作

韓少功是八〇年代崛起的知青小說作家、尋根文學先鋒，於西方文學對大陸文壇浸漬漸廣背景下，明確提出關注本土傳統文化的理念。這樣的思考路數以更複雜的呈現方式貫穿於他八〇年代末以迄九〇年代後的創作裡，且表現在他的「打破文體」嘗試中。我們看到他試圖從傳統文學、文化裡尋找可供當代文學及人文價值借鑒的資源，進一步思索當代中國在政治廢墟與西方強權兩面壓力下，如何在參照傳統中找到適合自己獨特發展的道路。從文本中顯現的這些思考，表現了承魯迅以來知識份子的啟蒙意識與憂患精神、對政治桎梏的抵抗、對西方強國壓力下中國自強的思考、以及在新的價值崩解時代中，建構主體的獨特思索，當然也包含著，中國文學自立的希求。因此，筆者一方面著重考察其深富意識形態的文體深意，探問其如何借這樣的文體即時地回應時代議題；一方面從重要題材中，挖掘他念茲在茲的文革記憶、現代化反思、傳統文化價值。

第一節 「後新時期」文學寫作新處境

一、研究範圍、研究動機：

本論文以韓少功「後新時期（一九八九年）」的創作為主要研究對象，包含他這個時期的散文、小說創作。小說方面，探討其如何借用傳統筆記形式或文化研究策略，模糊文學常規中的散文、小說文類邊界（不同文類本有各自不同的文體），兼論此種文體背後的意識形態動機。而無論在小說或散文關注題材上，探討其一再敘述的「文革」記憶、析論其如何批判現代化迷思，以及從中流露的底層關懷、人文

價值思考，並分析他從傳統文學、文化資源中尋找創新立足點的嘗試。

而選擇「後新時期」作為概要的研究時間範圍，是因從八〇年代末尾開始的「後新時期」無論在文學或政治上，都開始了一連串重要的轉變，觀察到「後新時期」的轉變並為之界定起始時間的文評家很多，筆者認為唐翼明教授的論述十分能說明此種轉變的原因及重要性：

我則主張從一九八九年算起，這樣可以兼顧到社會政治的狀況。因為「新時期」並不是一個純粹的文學術語，它含有明顯的政治分期意味。那麼與「新時期」對待而起的術語「後新時期」則也應兼顧到社會政治方面的變化才對。一九八九年大陸發生震驚世界的「六四天安門事件」，這次事件雖然沒有改變大陸「改革、開放」的基本國策，但對大陸社會各方面的影響仍是巨大而微妙的。...一九八七到一九八九年間，大陸新時期文學正在醞釀一個重要的轉變，這個轉變是從浪漫的開花季節走向平靜而成熟的結果季節，從躁動不安、左衝右突的反叛爭鬥走向贏得自我、回歸本體之後的勝利喜悅。大陸文壇的『後新時期』悄悄來臨了。...文學由政治的附庸與工具復歸於本體。文學終於尋回了自我。從這個意義上講，大陸後新時期的文學乃有可能成為「純文學」。¹

而在韓少功表述的創作心態或實際的創作實踐中，他不只一次提到八〇年代末開始的「後新時期」於他而言是一個重要的轉捩點，在他一篇十分具有代表性的演講〈冷戰後：文學寫作新的處境——在蘇州大學「小說家講壇」上的講演〉中，韓少功明確指出以 1989 年冷戰結束為分界，「進入新時期文學的第二個階段」，我們的文學處境有了很大的改變，「社會新型發展道路的探尋」、「文化自我創新能力的再造」成為重要課題。他以張承志、史鐵生、陳村為例，認為他們也有一樣的體悟，就是要從自己傳統文化中去創新，因而「不寫歐化的小說了。」

但他們突然都金盆洗手，轉而寫散文，就是中國古人說的「文章」。

¹ 「後新時期」的時間範限在王寧、張頤武等不同評論家中有不同界定，此處主要採用唐翼明先生參酌政治、文學發展狀況而下的定義。參見唐翼明先生：〈從反叛異化到回歸本體——論大陸文學從『新時期』到『後新時期』的演變〉，收入《大陸『新寫實小說』》（台北：東大圖書，1996年），頁4、15、26。

「文章」其實有時候也可以叫做「小說」的，明清「筆記」裡大部分就是這種東西。這是一個中國的傳統，至今還很有力量，...²

在韓少功自身，散文的創作自一九八九年開始持續而穩定地增多，無論在質、量、篇幅上都不容小覷。八〇年代散文創作雖也含括文論、文化、憶舊懷人等不同主題，但顯得是信手捻來、隨感而發，可是從冷戰結束後至九〇年代之間，他的散文明顯地多有「針對性」，以多篇散文探析同一主題，從痛心「精神」、「道德」在商業大潮下的淪喪，到重提被自由競爭、進步主義忽略了的社會公正理想，再到從傳統資源尋找制度或經濟創新的參考，都是尋找社會新型發展道路、文化自我創新的嘗試。它的「轉向散文」明顯有與現實密切對話的意圖，〈夜行者夢語〉、〈靈魂的聲音〉等等都頗富有代表性。在王堯對韓少功的訪談錄中，也將八〇、九〇年代視為兩個不同的社會發展階段來談，九〇年代社會現狀諸如知識份子在金錢面前的六神無主，社會中貧富分化日趨劇烈，市場化和私有化並沒有如預期中帶來民主，資本權力化或權力資本化等等，³都是這篇訪談中提到的刺激韓少功創作的「新的興奮點」，他的散文正以比小說直接得多的方式，參與這些學術界的前沿論爭或議題。新世紀長篇散文《山南水北》更以躬身實踐的生活筆記形式，回歸人文精神、重探傳統價值、批判現代文明，與現實對話。從小說文類轉向散文文類的經營，可看到其間社會環境的刺激助成，然而一般而言不同文類本應有著與之相應的不同文體，但韓少功無論小說或散文都愈益趨向以「自由直抒胸臆」的散文文體（而非小說靠情節人物推動的敘事文體）表達思想。

小說方面的創作自一九八九年的〈鼻血〉之後，現代主義的神秘、荒誕情節降溫，〈鞋癖〉、〈昨天再會〉等中篇小說對文革歷史的書寫轉向心理深度刻畫，對革命化記憶亦有更富反省力的鋪陳，而這些歷史與記憶是面對新時代新語境前必須先釐清以防重蹈前轍的重要前提。至於九〇年代以後才開始的長篇小說寫作如《馬橋詞典》、《暗

² 韓少功：〈冷戰後：文學寫作新的處境—在蘇州大學「小說家講壇」上的講演〉，《當代作家評論》（2003年第3期），頁33。

³ 韓少功、王堯：〈再啟蒙：社會的破碎與重建—韓少功、王堯對話錄（之二）〉，《當代》（2004年第1期），頁212、214、215。

示》等，以源自傳統筆記或文化研究方法的斷片式小說結構，強調不獨斷的語言觀，顛覆過往富有政治意味的「現實主義」；又以民間或流行文化的探討作為意識形態呈現場域，來進行文革反思與現代化解蔽，這些小說創作亦屬面對新時代新語境下，反思歷史、傳統、當下文化主潮以求更好地面對將來的「社會新型發展道路的探尋」。可以看出在長篇小說中「斷片不完整呈現」或「顛倒文類要素主從關係」（比如使情節人物居於次要，使物件、氛圍甚至議論居於主要）成為一個一貫的創作策略，借以疏離傳統「寫本質」寫實觀中包藏的專制政治幽靈，不再刻意提煉典型人物及情節；也借以打破現代化對於文化一致性的思想收編，不以完整有序的方式呈現世界，而這樣做客觀上帶來了文類界限模糊的效果，引起文評家們紛紛討論。

誠如評論家雷達所指出的：「九十年代文學的存在，並不僅是一個數學標誌，而是一個文學新階段的標誌，有其質的內涵。準確地說，它與『後冷戰』時代聯繫在一起，帶全球性。」⁴冷戰後開啟的政治、文學新局、對現代化的新的反思視野，的確引來了作家們不同以往的文學觸角，韓少功正是積極思索新局的文學參與者，也正因此，以「後新時期」作為他創作的新的階段進行研究，是既合於其創作意識轉換，也符合其創作實踐，更扣合整個文學及社會思潮變化的。

二、研究架構：

關於以上提到的韓少功「後新時期」的創作轉變，於論文不同章節將側重引證不同文學潮流、社會背景來凸顯其轉變特點：

（一）論文第二章全面探討韓少功研究中罕為人系統論述的散文創作，「後新時期」以來減少中短篇小說的創作而轉向更多「散文」創作，乃和九〇年代前期的「人文精神論爭」及後期的「新左派與新自由主義」之爭對他的思想刺激密切相關，散文中的重要主題皆意在回應論爭中的焦點概念，而這些論爭又與對新社會變遷中中國未來發展道路的思考密切相關，因此本章著重在分析韓少功散文採何種立場回應論爭中對人文價值的爭辯，如何反省市場化自由競爭至上後果，並從傳

⁴ 雷達、李潔非、孫小宇：〈九十年代文學散點透視——一位記者與兩位批評家的對話〉，《大家》（1996年第6期），頁200-207。

統文化尋找制度創新的資源，尋覓一條具有中國特色的發展道路。因此，當時論爭文獻便成為重要參考。特別一提的是過去研究者即便探討其散文也多是將其作為闡述小說的佐證，但是不可忽視的是其散文已有可觀成果及大量積累，有一貫關注的主題及風格，故而在論文中專章論述，以見出其散文貼近現實的寫作脈絡，及其無形中體現的知識份子「啟蒙、憂患意識」。此外，亦將之作為理解其他章節小說文本內涵的相關時代背景參照。

（二）論文第三章分析「後新時期」韓少功雖減產但仍傾注關懷的中短篇小說。這些文本中無論是對文革創傷或革命化記憶、知識份子啟蒙角色或知識菁英醜態，都以諧謔反諷風格淋漓解剖，但一代人（一個國家的某段年齡層）的理想消失與沉痛恆在隱然其間。另一方面，作為尋根餘緒的關懷鄉土、民間文化之作仍不絕如縷地穿插於這段時期，顯見其思索傳統文化、農村鄉土不曾間斷。在這一部分，文革歷史背景及意識型態、知識份子自五四以來的啟蒙角色在後新時期遇到的新文化環境、韓少功前此的文學尋根理念等，皆是解析文本時的重要參照。

（三）論文第四章析論《馬橋詞典》如何以傳統文學中「筆記」形式結構小說，用以呈現駁雜紛繁、未受主流化約的民間生活，顛覆以往文藝政策對「真實」的規範，以豐富的現象呈示多元的真實。其次，也分析「筆記」一向有之的自由抒感形態，如何給予韓少功文本中「好發議論敘事者」方便空間，隨處抒感評點。此外，探析其如何借「方言」表現民間生活邏輯，並融會對古漢語、普通白話的思考於其中，以之傳遞多層次的民族文化，甚至是政治強權的語言作用痕跡，當受過二十世紀語言學轉向及前輩小說家的語言觀啟發。

在這部分，八〇年代的「新筆記小說」潮流及韓少功自己在八〇、九〇年代的「擬筆記」之作，將是論述時的重點參照；而過去毛澤東、周揚等關乎「寫實」的文藝政策，也將是析論時的前提。再次，韓少功自身對漢語的觀點（演講）、新筆記小說家們的語言觀與創作實踐、毛時代含藏革命意識形態的「大眾化語體」，都是論述時勾勒脈絡的參考。

(四) 第五章分析長篇小說《暗示》裡如何對文革經典象符、現代化媒象進行解讀，以瓦解革命意識形態及進步主義迷思。其次，析論《暗示》如何仿擬九〇年代盛行於大陸的「文化研究」策略，由此形構出《暗示》擷取文化象符以進行拆解的文本結構特色，並借此轉換傳統長篇小說中以人物情節為主要文類要素的作法（改以象符，即物象或事象為主角）。在這部分，「文化研究」源流及其在大陸的盛行原因、韓少功自身對「文化研究」應有的使命意識的論點，以及，他對文類邊界、文類要素的「創作自道」（如〈文體與精神分裂主義〉、韓少功、王堯：〈文學：文體開放的遠望與近觀－韓少功、王堯對話錄（之三）〉）都將是析論時加以參考的重要材料。

(五) 第六章探討長篇散文《山南水北》如何承《馬橋詞典》的「筆記」實錄風格，記錄遷居湖南八溪鄉後鄉土生活種種，並由此回顧革命年代及其理想，從中透顯一代人對「社會主義遺產」的複雜情感。其次探討他如何由鄉土人物富野性的生命力，間接呈現包容性強而特異紛陳的民間文化，這和《馬橋詞典》的人物刻畫動機是十分類似的。再次，探討文本如何一再對比城鄉生存處境、又如何重新觀照傳統文化、展現與大自然對話的意圖，以此與中國的鄉土文學傳統及當代鄉土寫作對話。

三、橫跨散文與小說的寫作：

如上所述，論文研究範圍將含括韓少功「後新時期」以來散文、小說創作，於是在進入討論以前，有必要對這兩種「文類」及與之相應的不同「文體」進行簡要界義。廣義的「文體」大抵包括體裁、語體、風格三個層次的概念，「文類」則屬廣義「文體」概念內涵中「體裁規範」的層次，「把一組有相似性的作品歸為一個類型。這種相似性可以是題材、內容方面的，也可以是形式、結構、文體方面的。」⁵ M.H. 艾布拉姆斯的《歐美文學術語辭典》中也有類似界定，「文類（Genre）」一條下說明：「在文學批評裡表示文學作品的類型、種類，或者是我們

⁵ 陶東風：《文體演變及其文化意味》（昆明：雲南人民出版社，1999年），頁9。

現在常常採用的叫法－『文學形式』。...十八世紀中產生了一些新的文類，如小說。」⁶更具體一點說，「『文類』是文學類型的省稱，指依共通特徵選歸成類的文學作品，這由成規（conventions）組成的特徵有如標籤，可以做為辨識之用。」⁷至於狹義的「文體」則指由不同語體（如小說的敘述語體、詩歌的抒情語體）、不同成規（小說的情節、詩歌的意象）共同構成的形式特徵，⁸因之而形成了不同文類的樣貌。

總之，不同「文類」乃由不同「文體」（狹義）構成的不同文學類型。

中國古代的「散文」概念是和「韻文」、「駢文」相對的；五四以後，則指有別於詩歌、戲劇的主要文學類型之一，⁹在西方，散文（Prose）相對於韻文，「常用來指所有口頭的和文字的敘說。...根據各類語言利用節奏感的程度和形式構成的其他表現方式，來確立非韻律語言的範疇－是大有裨益的。」¹⁰它本指一種無韻的語言、書面表達方式，後來發展成為與詩歌、戲劇、小說並列的大文學文類，具有十分模糊寬泛的文類邊界，故常用排除法來界定其文類特徵。當然，「散文」這一大文類下可以再細分多種次文類，比如很多評論者稱韓少功散文為「隨筆」，「隨筆」的概念內涵很廣泛，可包括古代的小品文概念於其中，而「隨筆」和以議論、批評為主的「雜文」概念有重疊處亦有不同處，只有「隨筆」中的議論性「隨筆」才能和「雜文」等同，¹¹韓少功散文以議論性質者為大宗，但也有記遊寫景、懷人抒情之作。

至於傳統的小說觀念，從最早的道聽塗說、記錄異聞、補史之闕，逐漸演變到有意虛構情節、反映人物性格、反映社會人情等。大抵可以歸納出：虛構而曲折的情節、傳神的人物性格塑造，逐漸成為小說文體的主要審美成規或說識別成規。在西方，界定小說文類特點，尤其是長篇小說（Novel）：「其唯一的共同特性是它們都是延伸了的、用

⁶ M.H.艾布拉姆斯著、朱金鵬、朱荔譯：《歐美文學術語辭典》（北京：北京大學出版社，1990年），頁126-127。從柏拉圖和亞里士多德時期起一直到現在，有一種把文學總體劃為三個大類的傾向：詩歌或抒情詩歌類（全部使用第一人稱）；史詩類或敘事作品類（其中作者採用第一人稱敘述，同時讓作品裡的人物自述）；戲劇類（全部由劇中人物自述）。

⁷ 張靜二：〈中西比較文學中的文類學研究〉，《中外文學》（第十九卷第11期），頁5。

⁸ 童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1999年），頁113。

⁹ 參見陳必祥：《古代散文文體概論》（台北：文史哲出版社，1987年），頁2-3。

¹⁰ M.H.艾布拉姆斯著、朱金鵬、朱荔譯：《歐美文學術語辭典》（北京：北京大學出版社，1990年），頁271。

¹¹ 參見黃科安：〈「隨筆」文類內涵的多樣性和豐富性〉，《文藝理論研究》（2003年第6期），頁34-41。

散文體寫成的虛構故事（fiction）。...它的龐大篇幅使它比那些短小精悍的文學形式要有更多的人物、更複雜的情節、更寬闊的環境展現和對人物性格的更特續、更細微的探究。」¹²可見對於小說文體的理解亦難以離開人物、情節、環境營造等特點。韓少功小說由注意人物情節的構設，發展至議論抒感的增多，其間明顯有對不同文類及其文體思考的軌跡。

韓少功好發創作談，常在創作談中討論小說及散文的不同文體特點，以及打破文體成規的企圖。一般而言，「文體變易的一個常見途徑，是兩種或兩種以上不同文體之間的交叉、滲透，...文體變易的另一個內在規律是文體內部佔支配性的規範的移位」，¹³韓少功在這些方面有不少嘗試，也帶來不同褒貶，而這也是本論文中要細加梳理的重點之一了。



¹² M.H.艾布拉姆斯著、朱金鵬、朱荔譯：《歐美文學術語辭典》（北京：北京大學出版社，1990年），頁214。

¹³ 陶東風：《文體演變及其文化意味》（昆明：雲南人民出版社，1999年），頁16、17。

第二節 前人研究成果：波瀾數起

研究韓少功的單篇論文或專書，在大陸方面，有很明顯的偏向，主要集中在三個部分，一是對他八十年代中期尋根小說的評述，二是對九十年代中承尋根理念的長篇小說《馬橋詞典》的評論，三是對新世紀仿擬文化研究策略的《暗示》的評點，但整體而言，後兩者的研究熱度已不及前者，其他如散文、後新時期的中短篇小說、長篇散文《山南水北》，則更少精湛的研究成果，而多是印象式即興點評。

在台灣方面，與莫言、王安憶等從尋根時期起漸在台灣聲名大噪的小說家相比，韓少功的相關研究是十分匱乏而不成比例的，偶有單篇論文也少有專著，以下筆者擬擇要梳理兩岸在尋根之後、後新時期以來，漸減且有所偏向的研究成果，並以之再一次說明、強調為何筆者欲將其後新時期以後創作作為研究範疇。

一、整體性研究韓少功專書：

對韓少功「後新時期」以來創作有整體性觀照的，大陸方面，特別可提的是陳樂《現代性的文學敘事》意識到「一方面，從『文革』結束至今，韓少功不同階段的作品，以貼近現實變幻的思考姿態，敏銳體察當下潛藏的現代性主題，從『新時期』對『文革』、『知青』話語的反省，到 80 年代中期以『尋根』為題的民族文化現代化方案的呈交，以及 90 年代對現代性霸權話語、全球化趨勢的警醒，世紀末對現代性知識生產機制的批評，其現代性問題意識的傳承和轉變清晰可鑒。」¹⁴於是以「現代性」視角貫串全書，考察韓少功自創作起步至寫作《暗示》諸文本對現代性的思索。其次，對其創作歷程有通盤考察的還有劉復生、張碩果等人的《另類視野與文學實踐：韓少功文學創作研究》，¹⁵傾向於以其生平經歷解讀作品主題，以及簡述文本主旨，探討的文本固然不少，但解讀不免有過於簡單之嫌。

此外，博碩士論文不勝枚舉，但特別值得一提的是廖述務碩士論

¹⁴ 陳樂：《現代性的文學敘事》（杭州：浙江大學出版社，2008 年）

¹⁵ 劉復生、張碩果等：《另類視野與文學實踐：韓少功文學創作研究》（北京：北京大學出版社，2012 年）。

文《韓少功創作敘論》，¹⁶勾勒韓少功散文及小說發展全貌，且對早期幾個罕為人討論的文本有較多論述，文本資料最為詳實，但缺點在於歸納主題及寫作技巧過於籠統，且對《馬橋詞典》、《暗示》的探討過於簡略。廖述務後來還編成了《韓少功研究資料》精選了八十年代至新世紀研究韓少功的著名論文，¹⁷頗可參考。龔政文博士論文對韓少功九十年代以來文學創作全貌及流變作整體考察，將研究焦點放在分析其小說、散文文本中的人物譜系（農民、知青、智識者形象），並特別以一章節論述韓少功的文體探索，主要指出「他這一時期的寫作，是一種跨界寫作，或者說跨文體寫作。這種跨界，經由兩種路徑：一是由小說而散文的轉身，…二是跨越於小說、散文兩種文體之間，打通兩種文體的壁壘，形成了一種韓少功式的散文化小說，或小說化散文。」¹⁸然其文本例證少且論點過於簡化是可惜處。其他如劉源論文從韓少功《爸爸爸》以至《山南水北》等文本找到西方現代文論在二十世紀的三次轉型對文學的影響（從非理性轉向到語言論轉向，再到文化學轉向）¹⁹陳東海論文探討了《馬橋詞典》重視語境、表現民間社會、用詞典的語言來寫小說等特色；也著力探討《暗示》中言與象分離的種種情形。²⁰大致上皆有文本解讀不夠、引證文本太少，也鮮少徵引前人研究成果對照的問題。

台灣方面，彭明偉碩士論文《韓少功小說研究》最早全面地探討韓少功小說，以主體意識（尤其是創作主體意識）的變化做為掌握小說的重要脈絡，以韓少功散文中流露的創作與價值信念、施叔青及林偉平、李少君等人對韓少功的訪談錄作為分析上的主要輔助材料，也就是主要參照韓少功對自己創作的說法，分析他的作品由早期創作中流露的主體意識的萌芽，到 1985 年左右呈現的自我認同的危機，再到 1986 年後由關注自我轉移到描寫他者的變態心理，一直到 90 年代小說中自我意識呈顯出追求幸福價值感的發展軌跡（由彭明偉的分析中可

¹⁶ 廖述務：《韓少功創作敘論》（海口：海南師範大學碩士論文，2009 年）

¹⁷ 廖述務編：《韓少功研究資料》（天津：天津人民出版社，2008 年）。此書分成五大部分，第一部分收「韓少功的自我言說（即散文文本精選）」；第二、三部分收入截至 2007 年年底為止的重要研究論文；第四部分為文本索引整理；第五部分則為經典小說作品節選。

¹⁸ 龔政文：《從《馬橋詞典》到《山南水北》—90 年代以來韓少功的文學世界》（湖南：湖南師範大學博士論文，2010 年）

¹⁹ 劉源：《論西方現代文論轉向對韓少功創作理論的影響》（廣州：暨南大學碩士論文，2008 年）

²⁰ 陳東海：《韓少功小說的創作漸變》（江蘇：蘇州大學碩士論文，2008 年）

以看出論文中的主體意識主要是指創作者的主體意識)。²¹稍晚由筆者碩士論文析述其自 70 年代末起至 1996 年間的小說發展，除廣引眾家評述對話外，亦多參酌政治、文學、文化思潮，著重探討其「敘事者」特質，以此歸納出其創作審美定勢。²²此後約十餘年間，不同於莫言、王安憶等大陸作家的研究如雨後春筍，對韓少功的探究是少有的，因此台灣方面對其後出的《暗示》、《山南水北》、新世紀中短篇小說的探討，可謂乏善可陳。

二、韓少功「後新時期」散文、小說研究狀況

(一)「散文」研究狀況：

大陸方面，以韓少功散文為研究專題者曲指可數，首先要提到的是自八十年代開始長期觀察韓少功小說及散文寫作的批評家南帆，他分析了韓少功散文犀利的批判背後對理想、真實、底層、大眾、人性質量的詩意關懷，以此形成一種「感性的洞明」。²³其次，亦常撰文探討韓少功的陳潤蘭教授，從體現湖湘文化精神的角度分析他的隨筆，認為「作為文壇湘軍重要成員的韓少功秉承湖湘文化精神，在他的散文隨筆中表現了清楚的理性、頑強的社會批判和重建民族文化精神的高度自覺及使命意識」。²⁴另外，與韓少功過從甚密的單正平教授分析韓少功隨筆中鮮明的公民意識，「從早期的小說到近些年的散文隨筆，都能體現他作為一個現代公民，對世界與中國政治現狀、經濟問題、社會文化、世風人心的強烈關注和嚴肅思考。…是公民意識和公民責任在文學專業領域的具體體現。」²⁵劉復生從韓少功隨筆中對文革、世俗化社會的深思，看到他一貫的實踐性品格、遼闊閱讀視野、以及超越非此即彼的思考方式，種種特有的政治智慧。²⁶吳文蓮分析韓少功散

²¹ 參見彭明偉：《韓少功小說研究》（新竹：國立清華大學碩士論文，2001年）。

²² 蘇怡如：《韓少功小說創作論》（台北：國立政治大學碩士論文，2002年）。

²³ 南帆：〈詩意之源—以韓少功二十世紀九十年代的散文為中心〉，《當代作家評論》（2002年第5期），頁66-77。

²⁴ 陳潤蘭：〈湖湘文化精神與韓少功的文學姿態〉，《船山學刊》（2002年第4期），頁133。

²⁵ 單正平：〈公民寫作與敘事倫理—由韓少功的一個主張說起〉，《揚子江評論》（2009年第1期），頁63。

²⁶ 劉復生：〈想像一個新世界—韓少功隨筆中的政治智慧〉，《南京師範大學文學院學報》（2009年第1期），頁84-93。

文中的思辯氣質、豐富的人生閱歷和充足的知識儲備以及魯迅、昆德拉等作家的影響痕跡。²⁷但這些專文除南帆、劉復生有較多具體的文本分析外，大多還是概略式的論述。能作較系統整理的，是廖述務的碩士論文，他分四期整理韓少功散文（一、1980年代前期。二、1980年代末至1990年代初。三、1992年底起（長篇）思想性隨筆創作高峰期。四、新世紀以對話、演講及紀實性散文為主導形式。）在四個時期下，再分成文論、思想性隨筆、紀實性散文等類別來探討各類散文主旨，整理雖頗完整但分析較少。²⁸

此外，部份文學史著作在提及九十年代小說家轉向「投入散文創作的現象」時大多點名了韓少功，如沈義貞《中國當代散文藝術演變史》；另一些文學史著作在提及九十年代商業化社會中堅守人文理想、思考文化轉型的散文現象時，亦不遺漏韓少功，如李曉虹《中國當代散文發展史略》、王兆勝《堅守與突圍：新時期散文三十年》，但皆只是將其作為類型散文中的例子之一而無專門分析。

另外，在一些綜論九十年代散文寫作特色的期刊論文中，亦時而提及韓少功的散文創作，比如借維科《新科學》中「詩性智慧」概念（通過想像來創造或構建的智慧）來評價九十年代散文新特點，而以賈平凹、韓少功散文為例者；²⁹有從回應人文精神論爭角度來析述張煒、張承志、韓少功等作家散文的期刊論著者，肯定包含韓少功在內的這些作家們鮮明的「知識份子立場」寫作。³⁰

（二）「中、短篇小說」研究狀況：

大陸方面，自1989年以至整個九十年代，探討韓少功中短篇小說創作的單篇論文頗為貧乏，李念論析〈鞋癖〉為一種「尋找的紀念、弱者的抗爭」，³¹表明文革創傷始終揮之不去。孟繁華則指出韓少功九十年代以來「勉強寫下的為數不多的幾篇小說，仍沿著他過去的寫作慣性在緩慢滑行，但它們並沒有超出甚至沒有達到他80年代的水平」

²⁷ 吳文蓮：〈理解韓少功：從小說到非小說或散文〉，《青年文學家》（2009年第18期），頁15、13。

²⁸ 廖述務：《韓少功創作敘論》（海南：海南師範大學碩士論文，2007年）

²⁹ 陳劍暉：〈論散文的詩性智慧〉，《文藝評論》（2006年第2期），頁36-41。

³⁰ 李揚：〈論90年代的知識分子立場寫作〉，《文藝理論研究》（2002年第3期），頁52-60。

³¹ 李念：〈尋找：弱者的不屈與抗爭：讀韓少功《鞋癖》〉，《上海文學》（1993年第9期），頁80。

³²，但筆者認為這是論者未能見出他著重展現的歷史創傷的不同層面、深度。台灣方面，彭明偉從魯迅、沈從文以來鄉土小說中對「殺人」場景描寫的象徵意義，分析〈北門口預言〉，³³則頗有啟發。

至於新世紀文本的論述，亦予人量少且質不足之感。翟永明歸納新世紀中篇小說的主題大致可分為苦難描寫、純淨的人性表現，並著重析述他採取荒誕風格行文，³⁴焦會生簡要分析短篇小說《第四十三頁》中對文革時期美好人性的肯定與對市場經濟時代人們的靈魂為錢侵蝕的否定。³⁵潘進聽析解《兄弟》中「普通人在精神重壓下表現出的承擔苦難的沉默」。³⁶徐志偉著重討論《報告政府》中「不同的生活邏輯在『監獄』這樣一個充滿寓言性的空間相遇，不同的經驗主體也因此獲得了一種溝通的可能」³⁷鄧菡彬分析他2004年一口氣創作的四篇小說《是嗎？》、《801室故事》、《山歌天上來》、《月光兩題》的主題，並認為他之所以能抵抗重複題材，「大抵得益於他能跳出文學做文學，一直堅持獨立思考的知識份子立場，不斷運用東西方文化資源來思考現實問題和表達手法」³⁸周立民分析《801室故事》這篇沒有人物、故事、主題的「三無」小說對文體的挑戰；也探討了《是嗎？》具有的文本開放性，「個人記憶是如何進入歷史。」³⁹

可以看出，這些研究大部分篇幅短而論證簡略，也較少有激發共鳴的論點。

（三）長篇小說《馬橋詞典》研究狀況

大陸方面，九十年代對《馬橋詞典》的研究多元而觀點紛陳，首重其運用詞典體裁、探究方言中的民間社會、強調語言意識的意義與

³² 孟繁華：〈庸常時代的思想風暴〉，《文藝爭鳴》（1994年第5期），頁56。

³³ 彭明偉：〈從頭看鄉土中國—略論魯迅、沈從文與韓少功鄉土小說〉，《淡江中文學報》（第15期2006年12月），頁230、250。

³⁴ 翟永明：〈『意守世間的精神難點』—韓少功新世紀中短篇小說簡論〉，《南京師範大學文學院學報》（2009年第1期），頁94-97。

³⁵ 焦會生：〈對美好人性的深切呼喚—評韓少功的短篇小說《第四十三頁》〉，《當代文學》（2009年第21期），頁26-28。

³⁶ 潘進聽：〈承擔苦難的沉默力量——韓少功中篇小說《兄弟》賞析〉，《現代語文（文學研究版）》（2008年第8期），頁78。

³⁷ 徐志偉：〈《報告政府》：對小說可能性的再次探尋〉，《上海文學》（2006年第1期），頁74。

³⁸ 鄧菡彬：〈對抗重複：2004年期刊中的韓少功小說〉，《文藝理論與批評》（2005年第3期），頁40。

³⁹ 周立民：〈在探求『可能性』的路途中—讀韓少功《801室故事》、《是嗎？》〉，《上海文學》（2004年第9期），頁109。

效果，比如王蒙認為「他的這種小說結構藝術，戰略上是藐視傳統的——他居然把小說寫成了詞典。戰術上卻又是重視傳統的，因為他的許多詞條都寫得極富故事性」；⁴⁰陳思和等人比對其文體是否抄襲塞爾維亞作家帕維奇《哈扎爾詞典》。⁴¹其他或強調其「懷疑論」、「不確定性」的敘事策略，⁴²或強調其「地方性知識」、「邊緣性弱勢話語」。⁴³

新世紀以來，不少期刊或碩士論文仍著重在它的文體構成分析，有的分析他如何效法昆德拉「用輕鬆的文體開掘沉重的主題」，形成反諷的文體；⁴⁴有的分析他借昆德拉詞典體表現相對真理，防止自己深陷「意識型態的陷阱」之中；⁴⁵有的說此一文本具有思想隨筆、學術話語、抒情散文等文體要素的多元組構，還有虛構、人物等小說之魂的融入；⁴⁶也有的探析詞典型態的破碎性如何對應人感知的局限性；⁴⁷有的評論著重分析他在詞典體裁中如何調動小說因素與非小說因素的置換思維；⁴⁸更有的分類整理《馬橋詞典》中包含故事的片段與非故事片段，分析其如何借鑒古代筆記小說手法，「將文體觀念的更新和文體創新的可能性，尋向古老的民族傳統的趨向。…正是一種『合叢殘小語』式

⁴⁰ 王蒙：〈道是詞典還小說〉，《讀書》（1997年第1期），頁74。

⁴¹ 此一部份的研究成果，在筆者碩士論文中詳盡的整理，包括以下諸篇論文的說明評述。魯樞元：〈《馬橋詞典》的語言世界〉，《當代作家評論》（1996年第5期），頁14-24。陳青、張頤武等：〈《馬橋詞典》爭議雙方正面交鋒（附編者按）〉，《中國現代、當代文學研究》（1997年第2期），頁233-234。原載《羊城晚報》（1997年1月13日）。宋丹：〈《馬》、《哈》文本與尋根文學及昆德拉：兼同張頤武先生商榷〉，《文藝報》（1997年3月18日）。彭放：〈『詞典』之爭話『模仿』〉，《文藝報》（1997年3月18日）。陳思和：〈《馬橋詞典》：中國當代文學的世界性因素之一例〉，《中國現代、當代文學研究》（1997年第5期），頁216-224。原載《當代作家評論》（1997年第2期），頁30-38。何滿子：〈從《馬橋詞典》之爭談創新與模仿〉，《文學自由談》（1997年第2期），頁20-24。楊春時：〈語言的命運與人的命運——《馬橋詞典》釋讀〉，《文藝評論》（1997年第3期），頁35-39。郜元寶：〈超越修辭學——我看《馬橋詞典》〉，《小說評論》（1997年第1期），頁38-39。朱衍青：〈民間社會及《馬橋詞典》〉，《小說評論》（1997年第6期），頁30-34。

⁴² 蔣子丹：〈《韓少功印象》及其延時的注解〉，《當代作家評論》（1994年第6期），頁27-32。朱珩青：〈『懷疑論』者的收獲——讀《馬橋詞典》〉，《中國現代、當代文學研究》（1996年第11期），頁225-229。王建剛：〈不確性：對韓少功文化心態的追蹤〉，《中國現代、當代文學研究》（1998年第6期），頁139-143。

⁴³ 葉舒憲：〈文學與人類學相遇——後現代文化研究與《馬橋詞典》的認知價值〉，《文藝研究》（1997年第5期），頁85-91。

⁴⁴ 龔敏律：〈《馬橋詞典》與昆德拉式的反諷精神〉，《現代中國文化與文學》（2009年第1期），頁181-188。

⁴⁵ 辛穎：〈昆德拉和當代中國的『詞典』體小說敘事——兼論小說的可能性〉，《平頂山學院學報》（2007年6月），頁57。

⁴⁶ 姜洪偉：《《馬橋詞典》文體實驗》（江蘇：蘇州大學中文系碩士論文，2001年）

⁴⁷ 高山：〈虛構與還原：《馬橋詞典》的文體動機與敘事策略〉，《當代評論》（2006年第22期），頁37。

⁴⁸ 李莉：〈論小說敘事結構與作家思維方式——以《岡底斯的誘惑》、《馬橋詞典》、《檀香刑》為例〉，《河海大學學報》（2006年9月），頁65。

的文體面貌」。⁴⁹這些評論涉及韓少功文體實驗借鑒的中、西文學資源，然而大多是片面的、論證較簡的析論而少有具體詳細的引證，且對於韓少功自身的文體意識、之前已有伏筆的創作脈絡、此種文體背後深層的政治抗衡及反思西方中心文化主流，都少有統整性的觀照。

台灣方面，唐翼明先生從政治隱喻、小說文體的創新、語言與世界的複雜關係、語言與事實之間的關係等綜合分析《馬橋詞典》，指出它「對小說敘事方式－也就是人們觀照客觀世界及組織主觀經驗的方式，也是一次重要的調整與改善」、「通過揭示語言遮蔽來暴露事實遮蔽…為我們呈現出大陸農村生活的真實面目」，並說明它在大陸當代文壇中的重要地位。⁵⁰宋如珊先生則簡要析述了《馬橋詞典》的編排方式、文體風格以及所呈現的語言文化與人的互動。⁵¹翁燕玲的論文採批判角度認為《馬橋詞典》以至《暗示》的文體實驗，有著文本敘述模式與作者創作理論的分裂，「以理論代文學的文本敘述策略使其文本意義與作者意向產生根本的分裂，更足以證傳統小說敘事不能僅如韓少功以『主線霸權』或『意識型態宰制』等簡單概念來標籤化。」⁵²

（四）長篇小說《暗示》研究狀況

大陸方面，對於《暗示》的析論多述及了其文體結構形式背後隱含的意識形態批判，同時，對於此種文體結構究屬何種文類，亦有不同判斷。

重要的討論包括吳俊認為：「一種關於生活存在真相特別是我們的知識基礎和意識型態建構方式的哲學思考本文在《暗示》的文體中浮現了出來。…關鍵是應當體會到它的文體的意識型態用意。…如果姑且稱《暗示》是一部『非小說』的小說，那麼，小說的存在張力有時也就體現在這種悖論之中。」⁵³蔡翔將之定位為小說，並發現此一文本從日常生活中挖掘出許多別有深意的政治符號：「正是政治向日常生活

⁴⁹ 黃忠順：〈筆記小說的發揚與小說觀念的歸根－論《馬橋詞典》的文體〉，《荊州師範學院學報》（社會科學版）（2003年第4期），頁28、31。

⁵⁰ 唐翼明先生：〈略論《馬橋詞典》的特色及其在大陸當代文學中的地位〉，《兩岸文學發展研討會》（2000年9月），頁4、6、8。此文後來發表在《中華學苑》（2002年第6期）。

⁵¹ 宋如珊：〈論韓少功的小說創作〉，《中國現代文學理論》（1999年9月），頁361-383。

⁵² 翁燕玲：〈敘述模式與作者意向的分裂－韓少功《馬橋詞典》與《暗示》的語言轉向及其失落〉，《東華中國文學研究》（2010年6月），頁119。

⁵³ 吳俊：〈《暗示》的文體意識型態〉，《當代作家評論》（2003年第3期），頁5、6。

的轉移，使得政治（包括與其相關的各種權力機制）產生了極其複雜的形態和意義的變化。在這個意義上，市場經濟—以及它所確立的『一種個體化的、私人化的觀點』—不僅沒有消解政治對人的控制，恰恰相反，它使得政治更加『無所不在』。⁵⁴曠新年視其為「小說」，認為「文體的陌生化是為了凸現知識的危機」⁵⁵侯佳新、王暢認為「將《暗示》命名為一部『長篇筆記小說』可能最為恰當」，「人們對世界的感覺常常零碎而不成系統，這也應當是作品形式的特點」⁵⁶

其他如汪政、曉華認為「與其說《暗示》是一部長篇小說，不如說是一部長篇『言論』，長篇『札記』。之所以保留『長篇』這個說法，不僅是它的篇幅，而且是它內在的統一性、邏輯性和嚴謹的結構。」⁵⁷匡小紅則認為散碎化文本對於現代化想像、都市文明、語言對思維的制約皆有所批判。⁵⁸王舒說它「顛覆了當下人們關於長篇小說的流行觀念，比如沒有中心人物、沒有完整的主線情節、大膽『盜用』雜文、隨筆、筆記的形式等；而且在內容上處處充滿對常識性觀念的顛覆、對公認價值體系的質疑」⁵⁹羅益民認為它意在建構當代中國自我形象，「以具象為基本單位構建的文本結構有助於擺脫結構上的等級性，並且文體革新也是對思維習慣的突圍。…作者在整體上又在醞釀一個穿越全局的自我，這個自我是問題的源頭，也是一系列問題的根本。…由於這個自我閃現在當代中國一系列問題中並與所謂的知識危機息息相關，他就跨越了作為作者本人的具體自我，成為內涵複雜的中國當代自我的象徵。」⁶⁰

對《暗示》的研究在《馬橋詞典》之後形成一波短暫研究熱潮（約集中在 2003 年），其中亦不乏精彩解讀。

⁵⁴ 蔡翔：〈日常生活：退守還是重新出發——有關韓少功《暗示》的閱讀筆記〉，《文學評論》（2003 年第 4 期），頁 20。

⁵⁵ 曠新年：〈小說的精神——讀韓少功的《暗示》〉，《文學評論》（2003 年第 4 期），頁 31。

⁵⁶ 侯佳新、王暢：〈《馬橋詞典》與《暗示》文體論〉，《理論與創作》（2009 年第 1 期），頁 85。

⁵⁷ 曉華、汪政：〈『大文』無體——韓少功《暗示》略說〉，《名作欣賞》（2003 年第 11 期），頁 75。

⁵⁸ 匡小紅：〈心靈在時間之外延伸——評韓少功的《暗示》〉，《經濟與社會發展》（2004 年第 3 期），頁 129。

⁵⁹ 王舒：〈《馬橋詞典》和《暗示》的文體變革與小說新範式〉，《揚州大學學報（人文社會科學版）》（2006 年第 2 期），頁 63。

⁶⁰ 羅益民：〈當代中國自我形象的未完成與碎片化——評韓少功的《暗示》〉，《漳州師範學院學報（哲學社會科學版）》（2009 年第 1 期），頁 96、99。

（五）長篇散文《山南水北》研究狀況

對《山南水北》的評論往往為篇幅短的隨感形式，主要提到了它文體上的模糊屬性、對現代化的種種省思。

陳劍暉認為它是「長篇筆記體散文」，且較以往文本「更多地保持著對當下社會現實的關注與警惕。…其實也是一種人文主義的堅守」。⁶¹陳家洋視其為「跨文體長卷散文」，「對鄉村在現代化進程中被遮蔽的意義進行了彰顯」，⁶²謝有順覺得它關注「鄉土在全球化進程中被打開之後所面臨的困惑、衝擊」，⁶³陳涵平歸納出敘事者「以其敏銳的感覺發現了工業文明的缺陷和現代生活的危機」，⁶⁴蔡福軍著重探討文本呈現了「鄉土也無可抗拒地步入現代性的過程」，⁶⁵廖述務指出其對鄉村的寫意描寫「在現代與後現代交錯的語境中更顯緊要。它正是對無個性藝術的一種無形抗拒。」⁶⁶

此外，評論者亦多注意到了韓少功在謳歌自然山水時表達出的萬物有靈思想、種種鄉土傳說描寫，且「對此類傳說並未做出理性的辨別、質疑和科學的提示，而是表現出一種不僅僅是審美意義上的默認」⁶⁷

由以上研究成果的梳理，可以發現韓少功在「後新時期」每每引起評論波瀾的是長篇小說創作，至於數量龐大的散文及中短篇小說則僅有零星的評論者，尤其是台灣方面，在《馬橋詞典》之後，對其評述實為稀少，《暗示》、《山南水北》的探討十分匱乏而博碩士論文幾近沒有論及這兩本論著。因此筆者希望，能在這一些研究缺口，累積更多研究成果，俾有益於看見那個文學研究上日益被簡化、忽略了韓少功。

⁶¹ 陳劍暉：〈散文天空中的絢麗星光—關於 90 年代思想散文的考察〉，《文藝爭鳴》（2008 年第 4 期），頁 108、110。

⁶² 陳家洋：〈返歸山野自然 彰顯鄉村意義—評韓少功的《山南水北》〉，《當代文壇》（2007 年第 4 期），頁 108。

⁶³ 謝有順：〈對現實和人心的解析—以新世紀散文寫作為中心〉，《文藝爭鳴》（2007 年第 6 期），頁 9。

⁶⁴ 陳涵平：〈韓少功創作的生態意識——以跨文體長篇作品《山南水北》為例〉，《蘭州學刊》（2008 年第 5 期），頁 205。

⁶⁵ 蔡福軍：〈鄉土的邏輯與現代性衝動——評韓少功《山南水北》〉，《理論與創作》（2008 年第 1 期），頁 68。

⁶⁶ 廖述務：〈鄉村『寫意』：韻味的延留及殘損——《山南水北》閱讀筆記〉，《理論與創作》（2009 年第 1 期），頁 79。

⁶⁷ 尹曉慧、孫登高：〈論韓少功的還鄉文學——以《山南水北》為例〉，《集寧師專學報》（2009 年第 1 期），頁 34。

第二章 轉向散文：現實追逼的文學

進入九十年代，經濟狂潮、大眾文化帶給韓少功新的衝擊與思考，在他的大量「散文」中充滿了他對這些新狀態的即時回應，一些評論家注意到，這個時期「在韓少功的創作中，隨筆占有很重要的比重，他以乎也越來越偏愛這種直接介入當下現實的寫作方式。…在他本人的整體創作脈絡中，似乎出現了一次深刻的內在轉型，作為這種轉型的外在表徵，即表現在他不再以小說為創作主要文體，而是慢慢過渡到以雜文為主。」¹散文的自由，給予他以「思辨」的空間，因此在為數不少的散文創作中，另一種韓少功創作面貌，以縝密的邏輯、廣泛的知識背景、諷刺犀利卻飽含人間關懷的態度出現，關切著人文精神、道德理想、以及中國未來道路的發展。

自 1986、1987 後，韓少功的散文創作便有增加的趨勢，²至九十年代，在數量、篇幅、題材上皆大有拓展，且有明顯的針對性，常以大量篇章回應某一當下文化潮流或論爭，八十年代雖也因呼應政治文學浪潮而有信手創作的文論、偶感，比如〈文學的「根」〉提及文學的文化之根、〈文學中的「二律背反」〉論文學創作中同時成立的二律悖反命題、〈「本質」淺議〉反對作家僅能寫被政治規定的「本質」等等，但都屬偶一為之的次要之作。到了 1989 年之後，散文寫作遽增，議題擴及「真實」、「大我」、「自由」、「現代化」、「全球化」、「後現代主義文化」等內涵。新世紀以來，思索的觸角更朝向中西文化差別及生態差異下的制度改革，企圖為激烈轉型的中國尋找合適的道路，可以明顯看得出來，這些寫作涉及的議題都是九十年代人文精神論爭、「新左派」與「新自由主義」之爭的相關議題。

從中、短篇小說轉向「散文」，與作家個人的社會關懷及當下的文學思潮、社會狀態，有著明顯的關聯，因此本章第一節擬先析述韓少

¹ 劉復生：〈想像一個新世界－韓少功隨筆中的政治智慧〉，《南京師範大學文學院學報》（2009 年第 1 期），頁 84-85。此段引文混用「隨筆」、「雜文」，不夠嚴謹，但對其文類轉型的描述是中肯的。

² 宋如珊教授亦有類似觀察，參見宋如珊：〈走向暗示的文學道路－論韓少功的小說創作（1979-1996）〉，《人文雜誌》（2006 年第 1 期），頁 91。

功「轉向散文」的社會、文化背景，於第二、三節再深入析述其散文於此轉變中如何與當下現實、文化思潮對話。不過要特別指出的是，本章分析的韓少功散文不包括 2006 年出版的筆記散文集《山南水北》，這是因《山南水北》自成一系列而互相關聯，在風格上相較於此前散文亦有不同，故而留待之後專章論述，於此章僅先探討除此之外的其他散文創作。

第一節 文學、社會背景

一、社會思潮：

(一)、人文精神討論：

經歷了八十年代的啟蒙和政治反思，經過了 1989 年冷戰結束的意識形態轉變，九十年代的中國大陸更加確立了以經濟為主導的「現代化」進程，經濟發展加速了社會變革，帶給知識份子強大的自我定位危機，大致發生在 1993 至 1995 年間的「人文精神討論」首先公開而廣泛地反映知識份子對新的社會潮流的思考，提到了商業大潮下文學與知識份子地位的邊緣化等問題，並視之為「人文精神的危機」，它反映了這一時代背景下知識份子的彷徨心態，如同人文精神討論的先驅之一王曉明所表述的：

在這之前，差不多整個 1980 年代，中國的知識份子或學術界（人文學術界），絕大多數人都相信，存在著一個歷史不斷進步的規律，而這個規律在當時中國社會的體現就是現代化。...可是，經過了「六四」風波，又經過了國際、國內那段時間的其他重大的歷史事件的震蕩（蘇聯、東歐社會主義國家陣營解體，1992 年鄧小平「南巡」），至少在人文社會科學的研究領域裡面，在知識份子圈中，1980 年代的那種樂觀

和自信迅速崩潰了，取而代之的是深深的困惑。³

共產制度崩解、轉向資本主義式現代化道路帶來的種種問題諸如：拜金主義、商業社會的平庸與粗鄙、知識份子失落理想與普遍性價值規範、漸漸實現的現代化願景卻使知識份子失去其啟蒙導師地位等等，都在人文精神討論中浮現。這類討論我們亦在韓少功的不少散文中一再看見，他用大量散文捍衛在消費、世俗化風尚下流失的他們那一代人曾有的崇高理想、無私大我及真誠信念。正因面對著「知識份子曾經賦予理想激情的一些口號，比如自由、平等、公正等等，現在得到了市民階級的世俗性闡釋，製造並復活了最原始的拜金主義，…知識份子的「導師」身份已經自消解」，⁴他急欲從批判中確認自我的價值信念與角色定位。他反對金錢至上的商業社會價值（〈海念〉）、反對靈魂紛紛熄滅的「痞子運動」（〈靈魂的聲音〉）、憂心後現代主義世俗化的前景（〈夜行者夢語〉）、批判語言品格低下的「漢奸文化」（〈世界〉）、反對只知利己的人魔狀態（〈佛魔一念間〉）、警惕文化差不多變成了經濟的狀態（〈第二級歷史〉），企圖以「真實」、「理想」、「大我」挽救現代化狂潮下普遍價值的失落。陶東風先生曾析述人文精神討論乃源自於市場經濟下、社會轉型加速世俗化，因而引發人文知識界省思：

中國社會的世俗化、商業化程度日益加深。這一世俗化潮流在文化界的表現，就是被稱為「痞子文人」的王朔等所謂「後知識分子」的大紅大紫、各種文化產業與大眾文化的興盛，以及文人下海、演員走穴等文化領域的商業化、文人的商人化傾向。…中國 90 年代提出的「人文精神」則把批判的矛頭指向了世俗化，其核心是從人間回到「天國」，以終極關懷、宗教精神拒斥世俗訴求，用道德理想主義與「為藝術而藝術」的審美主義拒斥文藝的市場化、實用化與商品化。⁵

³ 陳曉明：〈人文精神討論十年祭〉，《上海交通大學學報（哲學社會科學版）》（2004 年第 1 期），頁 12。

⁴ 許紀霖、陳思和、蔡翔、郜元寶：〈道統、學統與政統〉，《讀書》（1994 年第 5 期），頁 48。

⁵ 陶東風、和磊：〈人文精神與世俗精神的論爭〉，收入《中國哲學社會科學 30 年叢書——中國新時期文學 30 年（1978-2008）》（北京：中國社會科學出版社，2008 年），頁 297-301。

因此，我們看到轉型、分化的知識份子中，持對抗立場的這一類如何以「散文」作為「載道」的工具，呼喚道德價值以抵抗商業價值，重建人文理想以抗衡現代化下唯一的「發展至上」意識形態，例如張承志、張煒等作家，在上述文化語境下與韓少功有著類似選擇：

面對 80 年代末 90 年代初商品經濟大潮下的物欲橫流，一大批作家或臨陣脫逃，「下海」淘金，或自甘退居邊緣，彷徨，媚權，媚俗，自娛以至失語，張承志、張煒、周濤、史鐵生、韓少功等人痛心疾首，他們高呼「抵抗投降」，決心「以筆為旗」，在其所守望的「麥田」裡再揚起理想主義的旗幟。⁶

而他們當中不少人在八十年代的「小說家身分」，以及九十年代後轉向散文寫作時共同的精神追求，對「理想」的執著不移、對現實的批判，都呈現類似的思考面向。陳思和先生曾分析過他們寫作的角色意識，「中國現代知識分子身上本來就保留了舊式士大夫的憂患意識和以天下為己任的傳統，他們離開廟堂以後，就自覺地在廟堂外搭建起一個『民間廟堂』，發揮他們議政參政，干預現實，批判社會的作用，並以這種自覺的現實戰鬥精神為一種價值取向，我把它稱為『廣場意識』。廣場的概念與西方的民主政治和知識分子傳統都有一定的聯繫，它的崗位可能是民間化的，如講堂、學校、出版等等，但內容則是士大夫式的，依然是在為國家設計各種方案，評判什麼政治模式有利於中國的現代化，什麼政治模式不利於現代化，於是『唯有什麼什麼才能救中國』的主題，常常充斥這類廣場的空間。廣場的對象不是廟堂，而是民眾，希望通過知識分子設計的方案，來改變中國民眾的素質。」⁷從韓少功等人的表現看來，這種知識份子傳統雖歷經文革整肅知識份子等政治打壓，也歷經商業大潮的利益考驗，仍再次浮出歷史地表而貫穿整個八、九十年代。

另一方面，他們這一代歷經文革而成長、在文革中內化的對社會主義公正理想、對底層大眾關懷、對集體大我無私奉獻，以及在此影

⁶ 沈義貞：《中國當代散文藝術演變史》（杭州：浙江大學出版社，2000），頁 237。

⁷ 陳思和：《還原民間—文學的省思》（台北：東大圖書股份有限公司，1997 年），頁 12-13。

響下的現代化模式思考，決定了他們在人文精神論爭中顯現出的立場，誠如對韓少功了解甚深、也被視為新左派的蔡翔所言，他們那一代「把現代化，包括把市場經濟理解為一種解放的力量，理解為自由、平等和公正的實現保證。但到了九十年代之後，我們才突然發覺，這樣一種社會的發展模式，實際使我們的理想和追求化為夢想。」⁸所以他們那一代對現代化，尤其是以市場經濟、自由競爭為核心的現代化模式導致的社會不公、金錢至上、忽視底層、官僚資本勾結等有著高度警覺與不滿，反對此種發展模式導致的社會風氣敗壞，於是強調人文精神，自有其思考脈絡。

（二）、新左派、新自由主義之爭：

韓少功對於進入九十年代後的文學有過這樣的思考和表述：

進入九十年代以後，進入新時期文學的第二個階段以後，我們的文學處境是不是有所變化？...關於社會新型發展道路的思考，當然也有文學界的參與。在這裡，有兩件事至少是可以提到的。一是九十年代前期的一場有關「人文精神」的討論，持續的時間將近四五年，...從制度層面介入，則有九十年代後期所謂「自由主義」和「新左派」的論爭。⁹

這裡提到文學界透過人文精神討論以及自由主義、新左派論爭，參與對社會發展道路的思考，亦可解釋為什麼這兩個論爭成為他散文創作的重要背景與對話對象。在他世紀末的許多散文中，提到經濟全球化、貧富差距、民主制度設計、個人主義、民族主義的多重視角等議題，皆是新左派、新自由主義論爭中，對於中國發展道路思考的歧異點，他的這些散文透露出了他的立場傾向，因而往往被劃歸「新左派」陣營。

⁸ 蔡翔：《神聖回憶－蔡翔選集》（台北：人間出版社，2012年），頁54。

⁹ 韓少功：〈冷戰後：文學寫作新的處境－在蘇州大學「小說家講壇」上的講演〉，《當代作家評論》（2003年第3期），頁27、30。

在〈我與「天涯」〉一文中，韓少功追溯自己被人認為是「新左派」以及他當時所主編的雜誌《天涯》引發新左派、新自由主義論爭的過程：

「新左派」是《天涯》這些年被人貼上的最大一個標籤。…「新左派」這個標籤至少有兩代的歷史。早一代，是出現於九十年代初北京文壇某些圈子裡若隱若顯的流言中，當時是指張承志、張煒以及我，當然還有別的一些作家和批評家。¹⁰

他的思考似乎早被人視為仍在走「左」的路數。而《天涯》所刊登的汪暉的論文《論當代中國的思想狀況以及現代性問題》，「成為了後來思想文化界長達數年一場大討論的引爆點，引來了所謂『新左』對陣『新右』或『新自由主義』的風風雨雨經久不息。」雖然韓少功表明自己不拘哪一派的思想立場，主張只要有助改革社會制度的，皆為其所贊成，然而其關注「底層」、限制自由競爭，提倡以國家之力緩解貧富差距，並在《天涯》中刊載大量劃歸新左派作者的文章（雖然也同時刊發劃歸新自由主義者的論文），還有前此在人文精神討論中凸出「大我」、「精神理想」等，仍讓人很容易將其劃歸左派。

所謂當代中國的「新自由主義」大體指的是受哈耶克、波普爾、伯林、羅爾斯、諾齊克等當代自由主義思想家影響，「以市場代替憲政，以自由否定民主，以消極自由反對積極自由」，具有複雜思想譜系的思想運動。¹¹「新左派」在中國則指橫移西方左派思想（老鼻祖為法蘭克福學派，新鼻祖則為詹明信、薩伊德、福柯等），具有拒斥市場經濟，回歸高調民主、政治主導、人文激情等政治傾向者，¹²主要以平等與公平為核心價值，把中國走向市場經濟的轉型過程中的社會分層化、社

¹⁰ 韓少功：〈我與《天涯》〉，《人在江湖》（北京：人民文學出版社，2008年），頁177。

¹¹ 中國哈耶克式新古典自由主義中又有經濟自由派和政治自由派之分，其中經濟自由派以天則經濟研究所的張曙光和樊綱等為代表，政治自由派以李慎之、朱學勤、徐友漁、劉軍寧等為代表；信奉羅爾斯『平等的自由』的許紀霖、季衛東等，屬於溫和的自由左派；而追求『自由』和『公正』的統一、堅持自由主義與社會民主主義之共同底線的秦暉，則居於自由右派和自由左派之間。參見羅綱、許紀霖：〈第七章 如何認識轉型中國——關於自由主義與新左派的論爭〉，《啟蒙的自我瓦解：1990年代以來中國思想文化界重大論爭研究》（長春：吉林出版集團，2007年），頁195、196、197。

¹² 任劍濤：〈解讀『新左派』〉，《天涯》，頁35-46。

會失範與社會問題理解為資本主義社會矛盾的體現，並以平均主義社會主義作為解決中國問題的基本選擇的社會思潮。¹³總的來說，從上世紀 90 年代中後期起，在中國知識界中產生了新自由主義和新左派思潮以及這兩種思想的爭論。這是自 1949 年以來中國大陸知識界中罕見的、大規模的、具有自發性、不使用官方意識型態詞彙的爭論，爭論產生於對個人自由、市場經濟、全球化等等的不同態度。尤其在市場經濟和社會不公、全球化和加入世貿組織、如何看待大躍進、人民公社、「文革」等社會主義模式制度等方面，¹⁴有著明顯的歧異。

在這樣的思潮背景下，韓少功隨筆於此時提出的對於社會公正的強調、民主制度相應不同國情的檢討、全球化的利益背景反省、民族主義的利益取向透析，都可視為對國家社會發展路徑的思考，亦是對這個知識界大討論的發聲。

而韓少功的「發聲」中有一立場背景是值得特別提出強調的，那就是在前述韓少功對於「現代化」進程、中國發展道路的思慮中，他總是重新回顧「文革」的歷史意義。在他的幾篇散文及訪談中，不斷有對文革的重新思索，從「文革」的成因剖析、歷史檔案解讀、一直到部分認可這個錯誤中不可抹滅的理想成分，我們可以讀出他藉由這個事件擴及的對於中國「現代化」的反省，以及對於左派理想的堅持，相較於官方、主流文化對「文革」定型、不再提起的態度中，他的思考是不同的調子，但我們可以看出來，他認為唯有不迴避、真切反思這段歷史，以之作為起點思考中國的道路，才有可能避免錯誤，才有助於現代化。

於是，在〈在妖化與美化之外的歷史〉（2003）中，韓少功不滿時下年輕人或外國人對文革這段歷史的粗淺、定型化理解，他認為：

妖化「文革」往往來自惟發展主義的邏輯，因為在他們看來，「文革」既然不好，社會發展各方面就只可能一無是處。結果這種妖化也剛好為美化提供了條件，一旦有些人發現當時中國經濟優於印度，一旦他們發現當時的失業率、下崗率、犯罪率比改革開放時期的九十年

¹³ 參見蕭功秦：〈新左派與當代中國知識份子的思想分化〉《世紀中國》（<http://www.cc.org.cn/>）

¹⁴ 徐友漁：〈當代中國社會思想：自由主義和新左派〉，《社會科學論壇》（2006 年第 6 期），頁 101-115。

代還低，極權政治就可能被他們美化，被他們原諒，被當做一筆「代價」輕易打發。¹⁵

在文章中他提出要從革命與極權長久以來的交雜結構、發展現代性的偏執邏輯（文革中推行種種現代化建設）、運用西方理論來改革中國的理論錯置（階級鬥爭和無產階級專政）、「文革」中凸出的家長制、宗族衝突等文化傳統…諸多面向來看清文革產生的亂相，而不是妖化或美化這段歷史，因為這些「國情」仍是當下改革所必須考量的，這一反省意在為中國未來創新、改造制度做好紮實的準備。如果像新左派先趨之一的汪暉所認知的：「毛澤東的社會主義思想是一種反資本主義現代性的現代性理論。…『反現代性的現代性』理論並不僅僅是毛澤東思想的特徵，而且也是晚清以降中國思想的主要特徵之一」，¹⁶那麼對這種社會發展模式的錯誤認知與調整，就是韓少功藉由反思文革意欲達到的目標，以之找出適合中國的發展制度。

二、文學背景：九〇年代散文熱

這裡要特別一提的是九十年代散文熱。有別於八十年代小說的大放光彩，九十年代以來由於社會風氣相對自由開放、文學期刊專欄的提倡等原因，帶來了「散文」繁盛的文壇景觀。評論家何鎮邦多次析述此一文學現象：「九十年代隨筆在中國文壇悄悄『火』起來的社會背景和讀者心態大致可以從以下幾個方面加以闡釋。首先，從社會背景方面看，九十年代以來，文學多元化的格局和審美多樣化的需求對隨筆熱起了重要的作用。…另一方面，全國大大小小的報紙副刊或月末版、周末版、星期刊大多為隨筆的發表提供了不小的版面，一些專業性的專發隨筆的刊物，如廣州的《隨筆》等刊物越辦越有生氣，各種文學期刊也大都開闢發表隨筆的專欄，這一切，都從客觀上促進了隨

¹⁵ 韓少功、王堯：〈在妖化與美化之外的歷史〉，《當代作家評論》（2003年第3期），頁45。

¹⁶ 汪暉：〈當代中國的思想狀況與現代性問題〉，《天涯》（1997年第5期），頁136。

筆創作的繁榮。」¹⁷評論家王光明先生也說：「在 90 年代，散文的熱鬧顯然在小說與詩歌之上。…稍有影響的詩人、小說家、批評家、學者大部分參與了散文的創作，一些人甚至還完全轉向了散文。」¹⁸散文作家韓小蕙在其所編《二十世紀九十年代散文選》也說：「在本世紀最後一個十年裡，散文（這裡是大散文的概念，也包括隨筆和小品）熱潮涌動中華，被譽為是繼『五四』新文學運動以來的第二座創作高峰。」¹⁹韓少功在九十年代初雖有少數幾篇中、短篇小說，但更明顯的是大量的散文創作，對「絕對個人」、「偽小人」、「性解放」、「符號消費欲望」等社會現象及「文化工業」、「民族主義」、「後現代主義」、「全球化」等文化現狀做邏輯批判與分析，從中展現對「真實」、「真理」、「理想」等終極價值的追求。這種富含思想的議論性散文，使得韓少功往往被歸入九十年代才興起的「思想散文」作家之列。

在散文理論和創作上皆有建樹的林賢治於〈五十年：散文與自由的一種觀察〉中說：

九十年代興起一種偏重議論的文體，人稱「思想隨筆」，大約是為了凸出作為特色而存在的「思想」罷？而所謂思想，自然離不開社會批判和文明批判。²⁰

頗能一語中的的點出類如韓少功這樣的散文創作的主要特點，散文便於直接展開思考歷程的文體優勢，使韓少功對於物欲橫流、性解放、躲避崇高的世俗化社會、價值真空的後現代文化潮流、以利益為實質的全球化與民族主義潮流等等，找到了最順手的載體加以批判。

有專文、專著研究現當代散文的袁勇麟教授對於包含韓少功在內的、世紀末大放異采的思想散文，也有過整理和論述：「這類帶有強烈的懷疑、批判和探索精神的思想者的文體，不僅讓讀者深切地感受到民間的、獨立的批評者思想脈搏的劇烈跳動，感受到『人的全部尊嚴

¹⁷ 何鎮邦：《九十年代文壇掃描》（昆明：雲南人民出版社，2000年），頁121。

¹⁸ 王光明、袁永麟等：〈公共空間的散文寫作－關於90年代中國散文的對話〉，《文藝評論》（2000年第5期），頁33。

¹⁹ 韓小蕙編：〈百年盛事 期待未來－梳理90年代散文的八個問題（代序）〉，《二十世紀九十年代散文選》（上海：上海文藝出版社，2001年）

²⁰ 林賢治：〈五十年：散文與自由的一種觀察〉，《書屋》（2000年第3期），頁29。

就在於思想』，而『思想的全部力量在於批判』；同時也為 21 世紀中國散文創作提供了一種可資借鑒的精神向度」²¹他分析被中國廣播電視出版社收入「思想者文叢」的韓少功散文，以及其他同時被收入的作家共同具有的以下特色：

第一，他們擁有既具根本性又真正屬於自己的問題。雖然出於個人稟賦和經歷的不同，他們所關注的問題也會不同，或社會、或文化、或人生，但都是一些具有重要精神意義的問題。…第二，他們擁有既具哲學性又真正屬於自己的眼光。²²

從中肯定了韓少功構建精神價值的意義。而長期研究散文的陳劍暉先生亦認為「思想的大規模介入，無疑在很大程度上拓展了散文的文體空間和心智空間」，²³促使散文突破了篇幅短小的過去型態，並以自由的精神作為其鮮明特色。

這類散文突破了以抒情為主的過去模式，並常常以其來自於散文寫作領域以外的寫作者身份（學者、小說家），引起文壇側目，它發展了五四以來散文類型的另一脈支流，因此早有研究者提到：「打破抒情散文一統天下的局面，的確並不是那些專門從事散文寫作的人士，而是一些從詩歌和小說和理論領域來的『入侵者』。…周作人強調散文以抒情敘事為主，而郁達夫主張『散文是偏重在智的方面的』。本該兩種風格平分秋色，但實際上卻是智性長期遭到冷落。…可到了九十年代，卻陰差陽錯出現了轉機。」²⁴南帆、韓少功等人充滿智性、思想含量的寫作，往往成為這類探討中的對象。

以上分析韓少功「轉向散文」的種種背景，以便於下節的文本分析能有清晰的對話對象、產生語境，亦有利於看出韓少功散文貼近現實脈動的特點。

²¹ 袁勇麟：〈散文天空中的思想星光—世紀末中國散文流向一瞥〉，《中國現代、當代文學研究》（2001 年第 7 期），頁 23。這類思想隨筆常以叢書方式被集結出版，如「思想者文叢」（中國廣播電視出版社）、「野菊文叢」（青島出版社）、「曼陀羅文叢」（作家出版社）…等。

²² 袁勇麟：〈散文天空中的思想星光—世紀末中國散文流向一瞥〉，《中國現代、當代文學研究》（2001 年第 7 期），頁 23。

²³ 陳劍暉：〈散文天空中的絢麗星光—關於 90 年代思想散文的考察〉，《文藝爭鳴》（2008 年第 4 期），頁 105-115。

²⁴ 孫紹振：〈世紀視野中的當代散文〉，《當代作家評論》（2009 年第 1 期），頁 129-131。

第二節 反省世俗化與堅守人文精神

本章第一節已述及韓少功對於「人文精神」討論、「新左派」與「新自由主義」論爭的參與，從中隱含著對中國現代化道路的思考，以「散文」這種最直接的參與方式，表達對各種問題的思考，因而這些散文「從題旨和功效看來，實在稱得上『問題散文』，他的文章直面現實，有的放矢，所涉及的『問題』幾乎涵蓋了 90 年代以來理論界、思想界以及社會現實中的種種焦點話題。…總讓人想起魯迅的雜文，文章中那種相似的犀利、激直都承載著一個知識分子身處激流的責任感和批判意識。」²⁵誠如韓少功在〈超主義的追問與修養〉（1998.11）所說：「文學是『不平之鳴』，沒有問題追逼的文學是無聊的文學。」²⁶他以散文回應政治社會變遷對知識分子的考驗，雖深知商業化主潮下，所抱持的價值信念將導致自己走向遠離金錢、利益的邊緣位置，但仍以批判現實、創造人文價值作為知識分子應承擔的責任，以大量的散文直抒對現實的不平之鳴。

總的來說，他創作於九 0 年代初、中期的作品，主要是批判了消費主義、金錢至上、人的物化、後現代潮流等「現代化」進程中產生的世俗化社會現象，並提出了「真實」、「理想」、「精神」等價值追求，是文學呼應「人文精神討論」的體現。而創作於九 0 年代中至新世紀的散文，則濃筆重墨地點出「西方中心」式的現代化不合中國國情的種種盲點，並提出制度創新的訴求，可視為回應「新左派與新自由主義爭論」的觀點呈現。

依韓少功散文在不同現實激發下關注焦點不同，本節先探析其對商業大潮下種種世俗化現象的批判，以及對人文精神的堅守。

一、市場經濟推動下的世俗化²⁷現象：

²⁵ 吳文蓮：〈理解韓少功：從小說到非小說或散文〉，《青年文學家》（2009 年第 18 期），頁 15-16。

²⁶ 韓少功：《東岳文庫 在小說的後台》（濟南：山東文藝出版社，2001 年），頁 178。

²⁷ 針對「世俗化」一詞，韓少功認為：「針對神權的『世俗化』，是結束一種壓抑人性的權利關係，而趨炎附勢、嫖娼賣淫、恃強凌弱、坑蒙拐騙、貪贓枉法、車匪路霸一類現象如果都在『世俗化』的口號下得到寬容甚至暗暗追慕，如果知識群體的基本精神尺度都被『世俗化』視為大敵，那麼這

經過了八〇年代的政治、思想解放運動，九〇年代確立了以市場經濟為主導的現代化進程，走向了以西方資本主義進步國家市場經濟為主要模式的改革路徑，由此帶來的社會變革逐漸加深加劇，尤其體現在商業化、物欲橫流、金錢至上、消費主義、個人利益至上、崇拜西方進步表象等世俗化現象中，韓少功對此深懷警惕，以散文疾呼抵抗。比如金錢欲望帶來的文明焦灼，〈處貧賤易，處富貴難〉（1992.10）中提到：「電子傳媒使人們知道得太多，讓無限的攀比對象強入民宅，輪番侵擾。…金錢就這樣從物質領域滲向精神領域，…幸福的物質硬件不斷豐足和升級，將更加反襯出精神軟件的稀缺，暴露出某種貧乏和尷尬。」²⁸致富欲望使人們處於不斷的追逐中。

身體上的縱欲也是新的社會風氣，但這並不能降低都市男女的孤獨指數和苦悶指數，而在文壇和學術界，這種風氣導致了某種寫作題材偏激：「縱欲作為對禁欲的補償和報復，常常成為社會開放初期一種心理高燒。…這些文學脫星或學術脫星，把上帝給人穿的褲子脫了下來，然後要求人們承認生殖器就是新任上帝，春官畫就是最流行的現代《聖經》。他們最痛惡聖徒但自己不能沒有聖徒慷慨悲歌的面孔。」²⁹（〈性而上的迷失〉（1993.8））過度書寫私人領域蔚成風尚，九〇年代以來有大量以性為主題並對之細部化甚至制式化描寫的作品。

在利欲主導下，社會上還出現了許多將利欲作為唯一說詞的「偽小人」，似乎只有合乎利欲的邏輯才能被人認同，因為：

在這個某些人心目中金錢至上的世紀末，當然是俗人庸人小人最能成為真實的標準藍本。為了活得被別人認可真實，為了獲得圍觀者賞賜的「真實」桂冠，很多人忙不迭地躲避崇高，及時熱愛大街上人們熱愛的一切，及時羨慕大街上人們羨慕的一切，就是說，必須操著流行的詞語一腦門子官司地非利勿視非利勿聽非利勿為，…³⁰

種『世俗化』恰恰是在建立一種壓抑人性的權利關係。」參見蕭元、韓少功：〈世俗化及其他—與蕭元的對話〉，收入《東岳文庫 在小說的後台》（濟南：山東文藝出版社，2001年），頁153。

²⁸ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁52。

²⁹ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁113。

³⁰ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁29。

當然，這種個人利欲至上的邏輯，只會帶來不把別人當人、也不把自己當人的「個狗主義」，然而韓少功堅定地認為，此等表面類如西方個人主義的信念，絕不是真正的個人主義，在中國模仿西方現代化過程產生的這一社會現象，絕對是一種偏差了的產物。〈個狗主義〉（1993.7）清楚地說：

一句話，人多一點精神。西方的現代化絕不是一場狗們的純物質運動，從文藝復興開始，到啟蒙運動，到宗教改革，他們以幾個世紀文化的精神準備來鋪墊現代化，推動和塑造現代化。…我們的現代化則是在十年文化大破壞的廢墟上開始的，在很多人那裡，不僅毛澤東思想不那麼香了，連仁義道德、因果報應也所剩無多，精神重建的任務更為艱巨。³¹

利益視角也在對待西方人的態度以及「民族」議題上呈現，韓少功對此有清醒的洞察，〈世界〉（1994.8）中提到了國人對西人諂媚逢迎態度中的利益考量，包括創作出滿足西方人種族優越感的作品、說出滿足西方人憐憫欲的謊言，「眼下語言品格的退化和腐變，在更多的地方，表現為鄙俗化傾向，表現為市井下流腔。…以時代的新的權勢中心為最大的詞根，派生出詞匯和話題，它只指涉利害。」³²至於國際間引起新焦點的民族話題，比如亨廷頓的「文明衝突」說，「不過是從經濟戰車上飛來的一顆哲學炸彈。…從精神上保衛一個民族，就義者總是有限。當民族變成利益所在的時候，一切就差不多成了通俗故事。…『民族』這個詞淪為謊言」³³一切無非是利益關係的體現。

因此，韓少功不斷強調和欲望相對的「精神」，不只一次論述「物人」與「心人」的差別，人不能成為只剩感官活動的「物人」，而必須成為堅持精神活動的「心人」，也就是「思辯者」，〈聖戰與遊戲〉（1993.10）中說：

思辯者如果以人生為母題，免不了總要充當兩種角色：他們是游

³¹ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁43。

³² 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁146。

³³ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁150、152。

戲者，從不輕諾希望，視一切智識為娛人的虛幻。他們也是聖戰者，決不苟同驚慌和背叛，奔赴真理從不會趨利避害左顧右盼，永遠執著於追尋終極意義的長旅。³⁴

強調「精神」的背後，我們不難聯想到，畢竟韓少功是自「文革」成長起來的一代，文革時的理想主義、強調「大我」、明確的道德價值立場，都不可避免地在他們這一代人身上留下烙印，所以眼下商業社會的感官至上、個人利欲取向、價值真空狀態，自是對他造成成極大衝擊，帶來許多思考。

〈夜行者夢語〉（1993.2）中，他進一步分析了精神狀態中「建設性執著後的虛無」與「消費性執著後的虛無」的不同，批判了荒誕性、無深度、喪失自我、中心解構這些西方後資本主義社會常出現的精神價值真空狀態在中國的逐漸流行，而西方社會在宗教價值崩潰後，至少還有以薩特為代表的哲學體系作為精神夜行者們的明燈，「上帝之光熄滅了以後，薩特們這支口哨吹出來的小曲子，也能湊合著來給夜行者壯壯膽子」但當前的中國人卻急於把歐洲人這種特定社會環境下產生的個人至上、無中心價值、虛無等等「後現代」生存哲學照搬到中國來，視其為解脫政治專制束縛後中國社會可信奉的新教條，無疑是一種錯置，且這種幾乎是「絕對個人」的生存哲學與生存狀態：

無疑是反語言反歷史反文化反知識反權威反嚴肅反道德反理性的狀態，一句話，不累人的狀態。描述這種狀態的成套詞語，我們在後現代哲學那裡似曾相識耳熟能詳。…可以看出，後現代哲學是屬於幽室、荒原、月球的哲學，是獨處者的哲學，不是社會哲學；是幻想者的哲學，不是行動哲學。³⁵

在中國獨特的社會語境下（文革結束後的社會轉型期），它必然走向被主流同化、與實利結合，成為利欲的精神假面：

³⁴ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁75。

³⁵ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁105、106、109。

從某種意義上來說，後現代主義是現代主義的分解和破碎，是現代主義猛烈燃燒的尾聲，它對金燦爛社會主流的批判性，正在被妥協性和認同傾向所悄悄置換。它挑剔和逃避了任何主義的缺陷，也就有了最大的缺陷——自己成不了什麼主義，不能激發人們對真理的熱情和堅定，一開始就隱伏了世俗化的前景，玩過了就扔的前景。它充其量只是前主義的躁動和後主義的沮喪，是夜行者短時的夢影。³⁶

對一切普適性精神價值否定帶來的「虛無」，容易造成「知識份子文化態度的輕率」，³⁷在張汝倫等學者的人文精神討論中即曾追溯近代以來知識份子在不斷否定批判中漸漸形成的「虛無主義」，在九〇年代更有合適發展的社會氛圍，即使有人認為這是對治專制權威的良藥，韓少功仍視其為一種來自於不同水土、必須謹慎的文化移植。〈公因數、臨時建築以及兔子〉（1999.6）再度批判了知識界的「虛無主義」之風，從解構先鋒德里達的「延異」說談起，認為這種虛無主義對獨斷論的反抗，最後也可能成為新的獨斷：

如果這種精確而深刻的語義清理，最終帶來一種使人寸步難行的精確肥腫和深刻超重，帶給我們無所不有的一無所有，那麼我們是否還有信心在喝完一杯茶以後再來斗膽談談其他更大的題目？比如改革？比如歷史？比如現代性？…真理與謬誤的差別，並不是像很多現代學人以為的那樣——是虛無與獨斷的差別。真理有點像公因數，…它贊同對「本質」和「普遍」的揚棄，但明白需要約定一些臨時的「本質」和「普遍」，以利局部的知識建制化從而使思維可以輕裝上陣運行便捷；…既不把獨斷論的「有」也不把虛無論的「無」製作成神話。…現代知識既是廢墟也是聖殿，更準確地說，是一些隨時需要搭建也隨時需要拆除的臨時建築。³⁸

從文革中的獨斷論走來，九〇年代的虛無論一樣帶來追求真理的

³⁶ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁108。

³⁷ 張汝倫等：〈人文精神尋思錄之五 文化世界：解構還是建構〉，《讀書》（1994年第3期），頁54。

³⁸ 韓少功：《在後台的後台》（北京：人民文學出版社，2008年），頁123。

災難，韓少功透析這兩者的侷限，認為必須突破兩者，在良性的知識探求風氣中，方能有益討論改革、現代性等議題。

更多地令韓少功為之氣結的是，金錢至上、精神流失的風氣不可扼止地早就入侵文學界，一些作家不再如八〇年代那樣以天下為己任，反而難抵金錢的誘惑，曾經引領社會改革風潮的文學界沉寂冷淡，人文精神討論先聲陳曉明教授曾指出：「文學的危機實際上暴露了當代中國人人文精神的危機，整個社會對文學的冷淡，正從一個側面證實了，我們已經對發展自己的精神生活喪失了興趣」。³⁹在這一背景下韓少功以散文呼喚重新重視人文精神的寫作，也呼喚作家們在金錢之前的站立姿態，〈靈魂的聲音〉(1991.9)中要求重尋文學作品中的真情實感、精神價值，並以張承志、史鐵生為堅持精神價值的「聖戰者」：

今天小說的難點是真情實感的問題，是小說能否重新獲得靈魂的問題。…靈魂紛紛熄滅的「痞子運動」正在成為我們的一部分現實。

這種價值真空的狀態，當然只會生長出空洞無聊的文學。幸好還有技術主義的整容，雖未治本，但多少遮蔽了它的衰亡。…

張、史二位當然不是小說的全部，不是好小說的全部。他們的意義在於反抗精神叛賣的黑暗，並被黑暗襯托得更為燦爛。他們的光輝不是因為滿身披掛，而是因為非常簡單非常簡單的心誠則靈、立地成佛，說出一些對這個世界誠實的體會。這些聖戰者單兵作戰，…

〈南方的自由〉(1993.10)中直接批判成為文化淡市的文壇，並說明自己1988年遷居海南島的原因，是因為在利欲主導的社會趨向中選擇堅守精神意義：

嚴肅的寫作在當前差不多確實已經成了一種夕陽產業，甚至是氣喘吁吁的掙扎。我也完全知道。但這些絲毫不妨礙一個人在遙遠的海島上繼續思考，繼續憑一枝筆對自己的愚笨作戰，對任何強大的潮流及時錄下斥偽的證詞。

這是在南方的自由。

³⁹ 王曉明等：〈曠野上的廢墟－文學和人文精神的危機〉，《上海文學》(1993年第6期)，頁64。

什麼是自由呢？在相同的條件下作出相同的選擇，是限定而不是自由。只有在相同的條件下作出不同的選擇，在一切條件都驅使你這樣而你偏偏可以那樣，在你敢於蔑視一切似乎不可抗拒的法則，在你可以違背自己的生理和心理常規逆勢而動不可而為的時候，人才確證自己的選擇權利，才有了自由。…

自由也許意味著：做聰明人不屑一顧的事—如果心靈在旅途上召喚我們。

以堅定的意志對抗商業激情，是知識份子獨立自由的選擇，也是其區別於大眾之處，體現的態度如同費振鐘所言：「人文精神只有與世俗的社會功利需求相對抗，才能得到彰顯和闡揚」⁴⁰堅持文學寫作則是韓少功認為堅持人文精神的一種表現，〈我為什麼還要寫作〉（1992.10）中說：

選擇文學實際上就是選擇一種精神方向，選擇一種生存的方式和態度—⁴¹

而抵抗金錢左右，才能成為獨立的寫作，〈無價之人〉（1992.6）早聲言：

在很多時候，文學恰恰需要作家的自甘清貧，自甘寂寞—如果這是超越功利審視社會人生的必要代價的話，如果這是作家維護心靈自由和人格獨立的必要代價的話。優秀的文學，從來就是一些不曾富貴或不戀富貴的忘（亡）命之徒們幹出來的。輕度貧困是盛產精神的沃土。…中國文人曾經在政治專制面前紛紛趴下，但願今後能穩穩站住。

⁴²

希望作家能在走過政治壓迫後，也通過金錢壓迫的考驗。

作家們在虛無、感官泛濫的世紀末，至少必須保護精神上「真實

⁴⁰ 吳炫、王干、費振鐘、王彬彬：〈人文精神尋思錄之三—我們需要怎樣的人文精神〉，《讀書》1994年第6期，頁67。

⁴¹ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁86。

⁴² 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁47。

的本色」，不被商業價值所浸染，「文與人一，還是優秀作品常有的特徵。…真實不是舉世難尋的足赤金，而是無處不在的空氣，…真實是重重疊疊文化積層裡的一種穿透、一種碰撞、一種心血燃燒的瞬間」。（〈在小說的後台〉（1994.7））⁴³而把讀者引入作者這個「小說的後台」，也許還正因韓少功始終不變地認為作家具具有引領社會風潮的啟蒙作用，必須具有人與文一的超群品格。

二、堅守人文精神⁴⁴：

在批判了伴隨商業大潮而來的金錢利益至上、精神價值淪喪後，韓少功堅守人文精神立場，提出「理想」、「真實」、「大我」等精神價值，雖也曾矛盾地反省這種一貫的知識份子信念是否已不適用於面對不同以往的大眾文化，然而仍以堅持這些價值作為其選擇及生存立足點，體現了中國傳統入世知識份子、經歷過文革一代知識份子特有的精神樣貌。而對「普適的精神價值」的尋求、知識份子「安身立命之處在哪裡？」的思考，⁴⁵亦正是九十年代初人文精神大討論的重要論題。

〈佛魔一念間〉（1994.12）提到禪學的「無念」乃在掃除紛擾欲念，又提到心理學和生命學採用「整體觀」來看蟻群和人類，以之推論出超脫個人、強調「大我」的概念，完全是針對時下風氣過於重視個人利益、忽略「群人」的缺失而發：

這就是整體論必然導致的一種圖景，它可以啟發我們理解精神的價值趨向性，理解為何各種神主都有大慈大悲之貌，…精神既來自整

⁴³ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁80、81。

⁴⁴ 在九十年代對於「人文精神」的諸多討論中，其實並沒有認真而嚴格地界定何謂人文精神，陳曉明認為「在一些關於人文精神的精彩討論中，經常散發著濃重的存在主義哲學味道：…人文精神有時候又被定義為人道主義式的存在主義：…但是我依然要指出這裡談論的是專義或啟蒙主義哲學。這裡採用了存在主義慣用的那種敘事」。朱維錚則認為它「仍是西方文化傳統中變幻不定的『人文主義』」。王蒙則認為中國傳統本來就沒有人文精神，那麼談何失落，並警惕過度談論「精神」將復活過去社會主義禁止人合理欲望的危險。南帆則大致界定為「『人文精神』企圖圍繞著人的價值提出一套選擇依據。精神，主體，個性，人性，自由，思想，激情，這些都成了與金錢迥不相同的另一些尺度。」參見王曉明編：《人文精神尋思錄》（上海：文匯出版社，1996年）

⁴⁵ 張汝倫等：〈人文精神尋思錄之一—人文精神，是否可能和如何可能〉，《讀書》（1994年第3期），頁3-13。

體，必然向心於整體，向心於整體的福祉，成為對全人類的終極關懷。

因此，「個人」的概念之外，還應該有個「群人」的概念。在這個意義上來說，所謂入魔，就是個人性浮現，只執利己、樂己、安己之心，難免狹促焦躁；所謂成佛，則是群人性浮現，利己利人、樂己樂人、安己安人，當下頓入物我一體善惡兩消通今古納天地的妙湛圓明境界。…

精神之謎遠未破底。只是到目前為止，它可能是這樣一個東西，既是還原論的也是整體論的，是佛和魔兩面一體的東西，大我與小我交結其中的東西。⁴⁶

在不忽略個人的情況下，強調群人的重要。

〈完美的假定〉（1995.10）裡，分析了左派的格瓦拉、轉向右派的吉拉斯，雖然有著不同的政治立場、歷史處境，但都體現對人類奉獻的理想精神，對比當下社會風潮的拒斥理想、躲避崇高，他們使韓少功敬佩莫名：

他們的理想超越著具體的目的，而是一個過程；不再是名詞，更像一個動詞。…理想從來沒有高純度的範體，它只是一種完美的假定——有點像數學中的虛數，比如 $\sqrt{-1}$ 。這個數沒有實際的外物可以對應，而且完全違反常理，但它常常成為運算長鏈中不可或缺的重要支撐和重要引導。它的出現，是心智對物界和實證的超越，是數學之鏡中一次美麗的日出。

嚴格地說，精神的 $\sqrt{-1}$ 還有「自由」、「虛無」、「人性」、「自我」、「真實」等等。…理想者以自己並不一定贊同的眾多異類作為永遠忠誠奉獻的對象。⁴⁷

他堅持崇高理想，針砭九十年代流行的、以文人王朔為代表的「痞子」主義，在〈主義向人的還原〉（1997.6）有犀利陳述：

⁴⁶ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁135。

⁴⁷ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁164、166、167。

一旦把主義還原為人，「痞子主義」這個籠統的概念就大而無當，不大管用了。…今天的痞子已經不大有草寇羅賓漢和竊賊時遷的道義（他們非利而不為），也少有美國嬉皮士們的邊緣性（他們正在或已經學會了走門子攀上官家）。在專制主義遺毒猶存的社會土壤裡，痞子和貪官的作惡，在大多數情況下離不開相互的縱容和勾結，利益上有著驚人的一致性；…提倡道義、理想以及知識份子的精神承擔，正是要抗擊前一些有害社會亦即有害於社會主義市場經濟的小「世俗」，而保護後一些有利於社會亦即有利於社會主義市場經濟的大「世俗」，⁴⁸

提倡人的道義、崇高理想等人文精神，保衛「大我」利益的觀點，正是知識份子良知、安身立命之道的展現，它的對立面便是感官至上、精神價值虛無的痞子文化。然而對於大眾而言，這種「精神導師」面貌的知識份子觀點不一定能得到大眾的認可，大眾在新的商業意識型態左右下有其選擇，只不過韓少功仍把這些信念至少作為他自身思索過後的自我角色定位與人生信仰。在〈哪一種「大眾」？〉（1996.11）中他直言不諱地說：

一般來說，對現實批判和價值理性創造的擔當，常常成為一些知識分子收入漸薄的原因——而他們正是傳統意義上的「精英」。他們如果不想成為工具技術專家，如果不想變成社會這個強大贏利機器上的從屬性部件，就得準備在一個金錢和利欲主導的社會裡，接受邊緣位置。…他們回頭看一看的話，就會發現他們幾乎與大眾交換了貧富的定位。…他們是拒絕他們一直心神嚮往的大眾呢，還是應該在大眾那裡停止他們一直矢志不移的反叛？⁴⁹

這種處境如同南帆所言：「『人文精神』似乎企圖承擔一種拯救：知識份子沒有理由沉溺於物質生活而成為『單向度的人』。他們竭力脫穎而出，恢復精神理想的標高，用『文明』抵制『粗鄙化』。…從張煒的小說、韓少功的隨筆到某些讚賞印度知識分子如何活躍在民間的散

⁴⁸ 韓少功：《進步的回退》（瀋陽：春風文藝出版社，2002年），頁58-59。

⁴⁹ 韓少功：《進步的回退》（瀋陽：春風文藝出版社，2002年），頁82。

文，一批作家仍然在倡導知識分子的實踐精神，修復知識份子進入大眾的橋樑。可是，這些作家並不能徹底擺脫這種疑慮：大眾是不是知識份子的最終歸宿？」⁵⁰究竟應與世俗大眾劃開距離而堅守精神崗位，還是融入這些已迥異於過去的大眾，是韓少功這一類知識份子無法迴避的取捨兩難。在當時的人文精神討論中，也有許多知識份子意識到這種人文精神話語「不過是知識分子講述的一種話語，…這樣一種知識，關於這樣一種敘事，把知識份子推到人類命運的探索者的位置，知識份子當然有理由自我指認為歷史的主體，民眾的啟蒙導師，超越性的菁英」⁵¹

如同許多人所知，學術知識界由於感到「文化狀況」、文化人的「精神狀況」普遍不良而引發了大規模的人文精神討論，那時「無論是誰，都對目前的文化狀況感到不滿。似乎正是這種複雜的不滿推動了『文化批評』的流行。」⁵²加上九十年代初，杰姆遜的《後現代主義與文化理論》及阿多諾與霍克海姆合著的《啟蒙辯證法》廣泛流行，更對中國的文化研究、文化批評起了推波助瀾的作用，他們的思考一開始集中於知識分子與市場的關係問題（關於「文人下海」的討論是其標誌），後來延伸到對於「市場化」、「商品化」、「大眾文化」等問題以及中國的現代化模式、全球化等的反思，⁵³韓少功身為一個對中國國情特具敏感與關懷的作家，也循著這樣的思考歷程，從對商業大潮、世俗化、文人難抵誘惑從商、新大眾文化與知識份子關係的批判反省，一直到下一節我們即將探討的，對中國現代化模式、全球化、民族議題、文化工業、制度創新等等的深入考察。

⁵⁰ 南帆：《理論的緊張》（上海：三聯書店，2003年），頁236、239。

⁵¹ 參見王曉明編：《人文精神尋思錄》（上海：文匯出版社，1996年），頁127。

⁵² 張汝倫、季桂保、鄧元寶、陳引馳：〈文化世界：解構還是建構〉，《讀書》（1994年第7期），頁49。

⁵³ 陶東風：〈論當代中國的文化批評〉，《學術月刊》（2007年第7期），頁95、96。

第三節 中國向何處去？

九〇年代中、末期之後，韓少功的散文中有了更明晰的對「現代化」進程的反思，批判文化工業中的權力與資本掛勾，駁斥無限制的市場經濟、透視全球化潮流的商業利益本質等等，明顯地針對 1989 年後漸漸盛行的新自由主義社會發展論述，有著許多檢討反省，因而得到了「新左派」的定位稱呼。在韓少功的理解中，以西方資本主義市場經濟為改革主要參照模式，落實於改革的效果，既已帶來第二節中提到的「人文精神」流失、社會風氣趨下的現象，另還隱含中西社會文化形態不同卻過度模仿西方道路，逐漸產生資本權力掛勾更為嚴重、貪腐盛行、貧富差距增大等實質問題。因此，轉而從傳統資源中尋求適合中國發展的獨特模式（所謂「制度創新」）而不盲從西方，便成為他傾注心力集中探討者。

一、批判「文化工業」：

隨著西方資本主義成熟國家的路線進行改革，人們生活中的一切都工、商業化了，早在〈陽台上的遺憾〉（1995.5）中韓少功便以建築為例，說明此種現代化潮流中，都市越來越失去了各自的獨特性，而被同化成單一面貌：

這種高樓大廈正在顯現著新的社會結構，…現代工業對文化趨同的推動作用，來得更加猛烈和廣泛，…遺憾常常是歷史進步身後寂寞的影子。⁵⁴

而建築的單調相同，也是文化呆板的象徵，作為進步的代價，不免予人寂寞之感。

〈遙遠的自然〉（1997.6）點明了文化工業產品的雷同無別、工

⁵⁴ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁34。

業產品的易朽及容易被權利關係網補，因此文明社會的人們接近大自然，正是「敏感到文明的隱疾，正是敏感到現實社會中的類型原則正在危及個異，現時原則正在危及永恆，權利原則正在泯滅人類的共和理想，才把自然變成了一種越來越重要的文明符號，借以支撐自己對文明的自我反省、自我批判以及自我改進。」⁵⁵於是在大自然中尋找工業化社會中失去的個異、永恆及和諧的理想。

〈第二級歷史〉（1997.8）同樣批判了「文化差不多變成了經濟」的現象，文中論述品牌經濟、明星文化分別是物質的文化異態、文化的物質異態，又深入討論到人們對這些物質的擁有欲望乃是文化工業形塑出的需求，是「符號化需求」，不是人基於生存的真实需求，因而屬於「第二級需求，是需求的轉喻和能指」，他舉新加坡貴婦對貂皮大衣的持有欲望為例，說明這種欲望多由傳媒引導而來，持有時如同擁有進步或主流的符號在手，然而這種如火如荼的需求，正在「虛擬」出很多人對無法持有的貧困感，導向深刻的認知危機：

文化工業的出現，正在空前加劇出自然人與文化人的緊張，每一個人自己與自己的緊張。...⁵⁶

在這些地方我們明顯看到法蘭克福學派對現代性批判的典型觀點，現代化進程中新的文化型態對人的異化，以及這種文化中隱含的資本、權力操作、趨同作用，正如《啟蒙辯證法》中早已披露的，「從宏觀上和微觀上所表現出來的統一性，說明了人民所代表的文化的新模式：即普遍的東西與特殊的東西之間的虛假的一致性」且「文化壟斷必須緊密維護真正的當權者」⁵⁷面對這種由傳媒、商業利益、權力操作出的大眾文化、物質欲望，韓少功有深刻的警惕。

在〈文化的遊擊戰或者遊戲場〉中他就清晰地說：「**問題是權力和資本為了實現霸權和謀取利益，會有意地製造一些文化潮流，力圖控制社會和每個人的人生，這個時候就特別需要一種警惕了。符號性壓**

⁵⁵ 韓少功：《進步的回退》（瀋陽：春風文藝出版社，2002年），頁70。

⁵⁶ 韓少功：《在後台的後台》（北京：人民文學出版社，2008年），頁160。

⁵⁷ 馬克斯·霍克海默、特奧多·威·阿多爾諾：《啟蒙辯證法》（四川：重慶出版社，1990），頁113、114。

迫和符號性剝削，同樣是壓迫和剝削，只是採取了間接的方式。」⁵⁸ 很清楚地道破了現代社會「危機」的製造機制，回過頭來看八十年代改革開放以來的現代化追求，啟蒙呼聲如果原本意在促進文化進步、人的解放，「從進步思想最廣泛的意義來看，歷來啟蒙的目的都是使人們擺脫恐懼，成為主人。」⁵⁹但如今所謂進步的文化卻異化成了新的牢籠，於是對文明與進步觀點的重新思辨便成了新的任務，故而他採取「文化的遊擊戰」方式，突擊諸種流行文化觀點，破除主流文化背後人的認知盲區以及權力運作。

二、「現代化」⁶⁰想像侷限：

「現代化」進程中既已浮現種種問題，韓少功不免進一步檢視以西方資本主義進步國家市場經濟、民主法制、全球化願景為中國改革取向的「現代化」模式，從而切入了八〇年代以來不斷省思的「西化」議題。誠如王堯所言，韓少功是「最早意識到八十年代現代化想像侷限的知識份子之一，並在關注『中國問題』的過程中，轉換著自己的思想模式和創作方式。」⁶¹在〈進步的回退〉（2001.12）裡，韓少功曾簡單地界定了「現代化」、「現代」：

回顧我們剛剛告別的二十世紀，從歐洲推向全球的資本主義和共產主義兩大浪潮，都以「現代化」為目標，甚至都曾用經濟和技術的

⁵⁸ 韓少功、王堯，〈文化的遊擊戰或者游樂場〉，《天涯》（2003年第5期），頁39。

⁵⁹ 馬克斯·霍克海默、特奧多·威·阿多爾諾：《啟蒙辯證法》（四川：重慶出版社，1990），頁1。

⁶⁰ 在文學批評界，「現代化」一詞常和「現代性」混用，即連韓少功自己，都是混用的。（在〈進步的回退〉一文中表現得很明顯）。學者陳樂曾在大量文獻梳理後作一概要釐清：「西方源流中的『現代性』概念可以指『現代』社會的特定歷史狀態及其特徵，由此分離產生出『現代化』的社會學概念；也可指人對自身處於『現代』的經驗描述，與之伴隨的是『現代主義』的思潮及創作；而其最為關鍵和核心的含義是作為一種價值規範和理想，支配著『現代』社會的運行和發展。」、「作為一個社會學概念，『現代化』可表現為政治的民主化、經濟的工業化、社會的城市化、宗教的世俗化、觀念的理性化、教育的普及化等等，而其中許多『化』的程度可以由各項指標來衡量。」參見陳樂：《現代性的文學敘事》（杭州：浙江大學出版社，2008年），頁29。在九十年代大陸文藝評論界一般熱衷使用「現代性」一詞，例如陳曉明認為「現代性作為一個強大的歷史進程，它無疑具有活生生的歷史實踐品格，顯現為一系列推動和主導歷史變革發展的事件和運動，它的物化成就清楚地體現為民族—國家、主權與疆域、工業主義、高度的技術物質文明、經濟體制與秩序、行政組織、法律程序等等。」可看出視「現代化」為「現代性」在政治經濟技術等方面的具體表現。參見陳曉明等編：《現代性與中國當代文學轉型》（昆明：雲南人民出版社，2003）

⁶¹ 韓少功、王堯：〈冷戰後：文學寫作新的處境〉，《當代作家評論》（2003年第3期），頁26。

指標、甚至單純用 GDP 的數量，來衡量一個地區所謂「現代化」的程度。…「現代」在這裡不再是一個單純的時間概念，而是發達經濟和發達技術的代用符號。…在一般語境之下，「現代」在中國是指十九世紀以後的歲月，在歐洲則是指十六世紀以後的歲月，可見這個概念不過是指工業化、市場化、科學化乃至西方化的進程。…⁶²

緊接著說明在「現代化」籠罩下的「進步追求」，並不一定通向幸福中國的願景：

「進步」仍然只是國家強盛和個人幸福的條件之一而不是全部條件。…而且如果不消除這個世界很多地區日益嚴重的貧困、環境破壞、教育危機等等積弊，即使我們有十個或二十個美國，恐怕也無法真正靠高科技戰爭來鏟除恐怖主義，…我們需要高 GDP，更需要社會公正，需要理解和智慧和仁慈的胸懷，來促成旨在緩解現代性危機的思想創新和制度創新。而所謂公正等等，無疑是一些古老和永恆的話題，…不斷的物質進步與不斷的精神回退是兩個並行不悖的過程，可靠的進步必須也同時是回退。這種回退，需要我們經常減除物質欲望、減除對知識、技術的依賴和迷信，需要我們一次次回歸到原始的赤子狀態，直接面對一座山或一片樹林來理解生命的意義。有幸的是，我們的文學一直承擔著這樣的使命，…⁶³

以美國為象徵的現代化願景在恐怖攻擊後遭到了巨大的衝擊，韓少功意味深長地把它作為中國現代化的借鏡，並且以文學來承載反省的使命，而這正是他散文最重要的寫作動力。

韓少功對中國官方以至民間的「現代化邏輯」是有清楚認識的，從這邏輯當中他看到自八 0 年代至九 0 年代以來所謂思想解放、經濟發展等概念已經扭曲，其中權力與資本的新型態掛勾、官僚腐敗在商業風潮中的茲長，都顯得怵目驚心：

⁶² 韓少功：《進步的回退》（瀋陽：春風文藝出版社，2002 年），頁 2、3。

⁶³ 韓少功：《進步的回退》（瀋陽：春風文藝出版社，2002 年），頁 4、6、7。

所謂思想解放，就是一腔熱情嚮往美國。把「人性」等於「欲望」，把「欲望滿足」等於「經濟發展」，把「經濟發展」等於「市場經濟」，把「市場經濟」等於「資本主義」，再把「資本主義」等於「現代化」和「美國化」。無數的等號把這些概念連接起來，形成了一種新的意識形態公式鏈，形成了一個非常強大的邏輯思維定勢。…這是從 80 年代後期悄悄出現的變化。發展經濟被看成「個人利益最大化」，而「個人利益最大化」在中國的捷徑甚至是投靠權力或者資本。在批判「文革」中重建起來的社會公正及其道德標準，再次受到新的威脅。到 90 年代前期，連「道德」、「精神」、「理想」這些詞在文學界都幾成人民公敵，一有提及便必遭圍攻，…到了 90 年代，官僚極權在很多地方反而得到強化，官僚腐敗在很多地方反而更加嚴重，那麼消費主義剛好提供了基礎和環境。⁶⁴

這段論述不難使我們想到九 0 年代末「新左派」批判「新自由主義」的典型觀點，比如被視為新左派先聲的汪暉就有類似想法，他認為一九八九年後佔主導的「新自由主義」意識形態基本上主張將放權讓利和承包製的改革激進化，在沒有民主制度保障的前提下全面推進自發私有化進程，經常假借「民間」、「社會」和「市場」的名義，實際形成壟斷性的市場關係，帶來權利與資本的掛勾，以及腐敗、走私、拜金、分配不公、利益集團、嚴重貧富分化等現象。⁶⁵所以韓少功批判個人利益至上（小我）、資本主義無限制的市場競爭、貧富不均，強調社會公正、道德理想（大我精神），都是他獲得「新左派」頭銜的緣由。

〈國境的這邊和那邊〉（1999.10）分析以經濟自由化為主要特徵之一的全球化浪潮表象下，仍然繞不過各「民族國家」的利益考量實質：

西方發達國家現在要求資本自由化和貿易自由化，但絕不容忍移民（國際勞動力市場）的自由化；…這種大打折扣和不平衡的「自由

⁶⁴ 韓少功、王堯：〈八十年代：個人的解放與茫然—韓少功、王堯對話錄（之一）〉，《當代》（2003 年第 6 期），頁 192、193、198。

⁶⁵ 汪暉：〈中國『新自由主義』的歷史根源〉，《去政治化的政治：短 20 世紀的終結與 90 年代》（北京：三聯書店，2008 年）。

化」是我們必須面對的現實—這樣說可以讓人理解。但有些理論家宣稱這種強國剪裁出來的「自由化」是弱國的惟一幸福指南，就讓人很不理解了。…一旦跨越國界，以求生存、求發展、求昌盛為主題的民族現代化就常常有排他品格和霸權品格。⁶⁶

正是觀察到這個自由化說詞的「內幕」，韓少功才對新自由主義思潮有所避忌，對其中隱藏的現代化發展侷限，也就有清晰的批判立場：

正是考慮到這一點，我才不得不回顧「個人利益最大化」這一自由主義的核心概念。如果這一現代性經典信條已不可動搖，那麼接下去，「本國利益優先」或「本洲利益優先」的配套邏輯只能順理成章。在這種情況下，我們憑什麼來防止各種政治構架（無論是國家的、地區的還是全球的）不再成為利己傷人之器？⁶⁷

<全球稅與全球化>（2004）中也提到了經濟市場化、自由化後帶來的利益壟斷、貧富不均等問題，舉出「鏟除一切地方保護的經濟『全球化』」、「全球性市場裡卻依然有森嚴的勞工市場壁壘」等弊端。再次提醒：

這不僅是一個道德問題，同時也是一個經濟問題。…全球化只是有選擇的全球化，充其量只是投資經營的全球化，還沒有利益分配的全球化。⁶⁸

至於改善之道，他傾向於使「國家加強利益分配調節」、成立「各種『超國家』的地區政府或全球政府」。不過，從他對「個人利益」到「各國利益」的批判，不難令人聯想到毛澤東在 1937 年發表的<反對自由主義>一文，文中早論及「自由主義的來源，在於小資產階級的自私自利性，以個人利益放在第一位，革命利益放在第二位，因此產

⁶⁶ 韓少功：《在後台的後台》（北京：人民文學出版社，2008 年），頁 169、171。

⁶⁷ 韓少功：《在後台的後台》（北京：人民文學出版社，2008 年），頁 176。

⁶⁸ 韓少功：《進步的回退》（瀋陽：春風文藝出版社，2002 年），頁 14、15。

生思想上、政治上、組織上的自由主義。」⁶⁹韓少功畢竟是在毛澤東思想哺育中成長起來的一代，我們還是可以看到思想中的遺留痕跡。毛澤東同一篇文章還說「自由主義是機會主義的一種表現」，而我們看到韓少功在思考當下自由主義思潮時，也有批判「機會主義」的隨筆。比如〈自我機會高估〉（1998.8）中認為「自我機會高估」，也就是投機心理，在商業社會中尤其表現為高估自己投機賺錢的機會，受制於此一心理，才使社會改革變得困難：

正是受制於人性這一弱點，社會改造才總是特別困難：因為這樣做的時候，改造者需要面對既得利益者（贏家）的反對，還經常面對潛在受害者（輸家）的心理抵抗。

〈乏味的真理〉（1998.8）中，一樣指出不勞而獲、一夜暴富的投機心態，雖符合人性、符合人情趨向，卻總是帶來利令智昏的失敗。正因如此，追求「乏味的真理」才更顯得可貴。

真理幾乎不是什麼學問，只是突破奢欲囚籠的勇氣，只是直面現實和擔當責任的勇氣。⁷⁰

這些對投機經濟的批判都流露出鮮明的毛澤東觀點。

〈冷戰後：文學寫作新的處境〉（2003）裡，他再度揭示自己對現代化追求的反省以及借文學參與社會發展道路思考：

九十年代以來，社會深層矛盾開始浮現了，使一些人不得不反思社會發展模式，而且在更高的層面，反思社會發展的目標。如果說我們曾經告別了社會主義的教條主義，那麼市場主義的教條主義，作為一種新的教條主義，也正在接受更多的反思。…我們必須循著這樣的思路，尋找一條有中國特色的發展道路。我們向外看，不但要向上看，還要向下看。不但要看歐美，還要看印度、拉美、非洲、東南亞，要

⁶⁹ 毛澤東：《毛澤東集 第2版 第5卷》（東京：蒼蒼社，1983年），頁259。

⁷⁰ 韓少功：《在後台的後台》（北京：人民文學出版社，2008年），頁116。

所以我們看到基於這樣的反思，他以散文抒發他飽含人文精神的家國關懷、對於中國「社會新型發展道路」的不斷思考。

三、思想與制度創新：

在對進步西方現代化模式的反思之下，韓少功在九〇年代後期更有一些思索「制度創新」的散文，這類散文是「**中國特色的發展道路**」的具體展現。其實「制度創新」本是「新自由主義」與「新左派」對於社會發展模式判斷不同，新左派提出的主要訴求之一，例如被視為新左派代表之一的崔之元早在其所著〈制度創新與第二次思想解放〉即宣言：

時代呼喚制度創新和理論創新。中國需要新的「思想解放」運動。...「新進化論」啟示我們，不要對何種制度是「生存的適者」，輕易下結論。許多貌似被「自然選擇」淘汰下去的制度安排中的合理因素（遺傳信息），可能新的條件下，經過制度創新的重組而再現。...中國鄉鎮工業發展史，生動地說明了「大躍進」冒進的失敗，並不妨礙其中的合理因素（鄉鎮工業），在新的條件下重組而再現。⁷²

有鑒於這種從舊制度資源中尋找制度創新的靈感，以別於西方發展模式，韓少功亦以自己的構思參與了制度模式的創造。

〈人情超級大國〉（2001.9）裡從中西產業、文化型態的不同，分析各自形成的民主、經濟制度自然不同，斷然移植必有排異作用，比如西方民主制在中國必然遇到農耕民族講究「人情」的考驗；西方從游牧文明發展出的私產制在中國的「均富」、「通財貨」傳統下亦多有隔膜之處：

⁷¹ 韓少功：〈冷戰後：文學寫作新的處境〉，《當代作家評論》（2003年第3期），頁30。

⁷² 崔之元：〈制度創新與第二次思想解放〉，《二十一世紀》（1994年8月），頁6。

一份人情，一份延伸人情的義氣，總是使民主變得面目全非。…民主與法制都需要成本，光人情成本一項，一旦大到社會不堪承受，人們就完全可能避難就易，轉而懷念集權專制的簡易。…中國要實行歐式的民主和法制，缺乏相應的文化傳統資源，實是一件難事；…

說到制度模式，中國似乎只有「自耕小農／官僚國家」的一份模糊，既無純粹的公產制，也無純粹的私產制，與歐洲人走的從來不是一路。⁷³

在此認知下，韓少功堅定地相信中國人不會在侷限在「社會主義」或「資本主義」這兩個皆由歐洲人創造出來的制度格局裡，而是「一定會以思想創新和制度創新」走出自己的現代化道路。

〈貨殖有道〉（2002.9）從古代的「齊民之術」（均富經濟思想）說起，批判了當下農民進城打工並未列入人均利潤核算的現實，他們無法享有公正的利潤分配，並且在不合理的經濟統計方式下掩蓋了一切不合理。延伸來說，這種不合理也出現在對西方經濟的描述之中，出現在掠奪性的富國與被掠奪的窮國之間，所以韓少功指出：

如果說主流經濟學以西方發達國家為經驗背景，難免有一些統計盲區，…建設社會主義的市場經濟，首先需要創新統計原則和統計方法—這是一個緊迫而切實的起點。⁷⁴

因此，我們必須有建立於中國國情之上的經濟政策與統計方法。由此韓少功進一步強調市場經濟下國內、國與國之間的貧富不均問題，感嘆有資本全球化卻沒有調節性的全球稅。

〈民主：抒情詩與施工圖〉（2007.9）再次批判由西方創出的民主制，副作用卻由民主圈之外的弱勢階級（如奴隸）或弱勢民族（如殖民地人民）承受，尤其是在這些後發展國家的法制秩序、道德風尚、教育基礎等條件尚未成熟之時：

⁷³ 韓少功：《在後台的後台》（北京：人民文學出版社，2008年），頁184、185、187。

⁷⁴ 韓少功：《在後台的後台》（北京：人民文學出版社，2008年），頁195。

大多後發展國家似乎一直是民主培訓班的劣等生和留級生。…這些誤解者最可能把民主當成一首抒情詩而不是一張施工圖，…⁷⁵

他同時提到了現行民主制度在涉外事務、涉遠事務、涉專事務上的盲點，也注意到民意的原生性在電子傳媒操控下容易喪失的問題，從而提出制度創新的建議：

不論是民主行家還是民主新手，在政治制度創新方面都經常裹足不前和麻木不仁。…考慮到經貿、技術、信息、生態安全等方面的全球化現實，更充分的民主一定要照顧到「他者」，要包括睦鄰和利他的制度設計—…專制僵化症與民主幼稚病是一體兩面，…⁷⁶

所以，符合國情而又照顧到弱勢的民主，是韓少功希望未來能出現的制度願景。

〈一個人本主義者的生態觀〉（2006.11）批判「資本」對「人本」的傷害，對適合人生存的生態的破壞；又從「所有文化形態背後都有某種生態的條件和誘因」觀點出發，分析歐洲游牧文化、中國農耕文化自有不同的形成背景；進一步探討以歐美為代表的現代都市文化，對以往那種在不同生態下形成的各地傳統文化的收編同化。此外，這種高耗能的現代都市文化，對生態的破壞是很嚴重的，因此，環保意識也顯得格外重要，韓少功主張由傳統佛教、儒家思想資源中尋求環保的「治本」之道，那就是節欲及戒殺生。

在這一方面，我們很多傳統的文化思想資源其實是很寶貴的。佛家戒殺生，說出家人不能吃肉，客觀上就有一種環保作用。…古代儒家思想也很注意節省資源，《禮記》裡就規定不能傷青苗，不能傷幼畜，…老祖宗們還非常注意克制人的貪欲，宋代儒家說「存天理滅人欲」，…⁷⁷

⁷⁵ 韓少功：《在後台的後台》（北京：人民文學出版社，2008年），頁232。

⁷⁶ 韓少功：《在後台的後台》（北京：人民文學出版社，2008年），頁238。

⁷⁷ 韓少功：〈一個人本主義者的生態觀〉，《天涯》（2007年第1期），頁9。

傳統思想一經現代更新就成為了「環保」的新觀念。

〈喝水與歷史〉（2003.6）從中國人喝茶、很早就使用鍋子、孝親知醫的傳統，分析「喝開水」這一保健習慣。但也因為這一習慣，中國較少如西方那樣的大規模疫病而導致的人口減少，「人滿為患」便成為制度設計或改革時的棘手問題。

在人滿為患的剛性條件之下，光是吃飯這一條，就不可能不使各種社會矛盾尖銳化和災難化。如果沒有控制人口之策（如計劃生育、獨身主義等等），如果也沒有增加食品之策（如江河治理、增產化肥、發明雜交水稻等等），諸多制度層面的維新或革命，諸多思想層面的啟蒙或復古，終究只有治標之效，只是隔靴搔癢和事倍功半，…。⁷⁸

因此在制度與思想方面的設計，若不能解決這個自古有之的中國特有的問題，將失去其效力。

以上諸例可見韓少功由傳統文化尋找思想或制度創新的良好基因的努力，可見傳統文化尤其是邊緣的民間文化，始終提供給韓少功一個不盲從現代文明或主流政治的視角，傳統文化的這個功能在〈人在江湖〉（1998.5）裡說得很清楚，「他們遠離中原，遠離朝廷，生活在一個多江（比如湘江）多湖（比如洞庭湖）的地方，使「江湖」這一個水汪汪的詞不僅有了地理學意義，同時也有了相對於「廟堂」的社會和政治的意義。」⁷⁹這裡說的是偏遠的湘楚文化之於中原文化的意義，但又何嘗不是傳統文化之於強大現代文化的意義。

四、「文革」的歷史反省：

從舊傳統、文化找出新思想、制度創新因子的理念，不僅表現在對文化傳統的重新看待上，也表現在對革命傳統的思考上。在〈「文革」為何結束？〉（2005.7）中一反主流論述對文革的全盤否定說法，

⁷⁸ 韓少功：《在後台的後台》（北京：人民文學出版社，2008年），頁219。

⁷⁹ 韓少功：《東岳文庫 然後》（濟南：山東文藝出版社，2001年），頁185。

認為「『文革』是一個極其複雜的歷史現象，從總體上說，具有革命理想和極權體制兩種導向互為交雜和逐步消長的特徵」⁸⁰而其中理想成分及建設性成分，如農田水利建設（紅旗渠、雜交水稻）促成了後來的制度創新，現今施行效果良好的「聯產承包責任制」即是一例。這樣的例子還包括一批政治精英包括鄧小平在當時受惠於「要文鬥不要武鬥」、「一個不殺大部不抓」等律令，雖被重挫卻未被消滅，而正是他們在日後結束了文革：

這些富有政治能量和文化能量的群體在紅色風暴之下得以幸存，是日後結束「文革」的重要條件。…一旦時機到來，改革領袖就可以順從和借重民意，以實現中國的四個現代化為號召，以天安門四五運動為依托，第一打民意牌，第二打實踐牌，從而形成馬克思主義化的巨大道德威權和政治攻勢。在這一過程中，他們沒有另起爐灶，而是利用現存制度資源和制度路徑。…這一套「民主集中制」，是一種時而集權時而民主的彈性做法，與其說是制度，不如說更像是制度的未成品，…因此，舊營壘在成功結束危機以後，如果還要繼續往前走，如果要承擔一個人口大國全面振興的全新使命，就不得不面對制度改造和制度創新的巨大難題。⁸¹

「民主集中制」是毛澤東在〈新民主主義論〉中認為中國現代化必須朝向的政治制度規劃，為韓少功他們那一代人所熟諳，從這個制度層面做為出發點，思考文革的起因與結束以及之後的政治制度改革，可以看出毛澤東思想對他們那一代人思考政治的影響。這正如他在經濟上脫離不了毛澤東強調的「一定要走『節制資本』與『平均地權』的路，決不能是『少數人所得而私』，決不能讓少數資本家少數地主『操縱國民生計』」，⁸²故而也總是警惕富人、強國以巨額資本造成的社會不公、財富不均。

〈萬泉河雨季〉（2003.3）以頗長篇幅講述了訪察海南島成立於一九三〇年萬泉河邊，紅軍某部女子軍特務連的故事，後來曾被改編成

⁸⁰ 韓少功：《在後台的後台》（北京：人民文學出版社，2008年），頁220。

⁸¹ 韓少功：《在後台的後台》（北京：人民文學出版社，2008年），頁228。

⁸² 毛澤東：〈新民主主義論〉，《毛澤東集 第2版 第7卷》（東京：蒼蒼社，1983年），頁163。

芭蕾舞樣板戲。但她們中的大部份人，在文化大革命中多因政治冤案受害。現今海南島的這個女子紅軍傳統已被商業化潮流吸引來的風塵女取代，革命已經遠去，理想被金錢、欲望置換，但韓少功由此對包含文革的「革命」傳統有著深沉思索，他深深地想起了年少時曾看過的這個樣板戲演出：

身處一個精英們紛紛鄙薄革命的潮流，眼下的我卻驚訝發現，劇中的人性其實比我料想的要多得多，比我料想的要溫暖得多。

如果—如果—如果這種痛泣和堅守都已陳腐可笑，因不能生財而一錢不值，那麼我們是否只能把面色緊張的貪欲發作當做偉大的人性解放？或者，引起革命的壓迫與剝削，革命所力圖消解的壓迫與剝削，在今天也成了人性復歸的美妙目標？…雖然假革命之名的罪惡曾經使事情變得污濁和混雜，使革命常常滲流著血淚，使人們無話可說。⁸³

革命最初所欲追求的社會公正與人的解放，仍因其理想而有不可磨滅之處，因此從革命傳統中堅持社會改革與制度設計的公正公平原則，仍是思索任何改造社會方案時，最堅定的精神立場。

小結

由前兩節的分析，可以看出韓少功散文具有現實針對性的樣貌，從中見出知識份子真誠的憂患意識，誠如南帆所評述的：「調侃、俏皮、幽默的背後隱藏了一種內在的尖銳和嚴肅。韓少功以富於個性的言辭表述了他如何遭遇這些問題，親歷這些問題，或者如何從一些生動的生活片斷之中察覺這些問題。」⁸⁴韓少功曾不只一次地形容自己的寫作為「公民寫作」：

有些記者問我，你是不是知識份子寫作？我說我算是公民寫作吧，因為我不知道「知識份子」如何定義。據說對「知識份子」有兩

⁸³ 韓少功：〈萬泉河雨季〉《當代》（2003年第3期），頁197。

⁸⁴ 南帆：〈詩意之源—以韓少功二十世紀九十年代的散文為中心〉，《當代作家評論》（2002年第5期），頁67。

種理解，一種是法國式的理解，一種是美國式的理解。法國式的理解強調知識份子要關注公共事務，常常要超越自己的專業範圍充當社會良知，大概是從左拉開始的傳統。美國式的理解則強調知識份子應謹守自己的知識本職，即便關注社會也只能說點專業話題，甚至應該去掉道德感和價值取向，保持一種純客觀和純技術的態度，要 noheart。... 這兩種態度本身都無可厚非，關鍵是看用在什麼地方。⁸⁵

雖然韓少功謹慎地不敢直接使用「知識份子寫作」一詞形容自己的寫作，僅用「公民寫作」一詞帶有的參與公共事務意義去看自己的寫作，但一再流露的社會關懷、充實學養，謂之為「知識份子寫作」也當之無愧。

於此肯定了韓少功寫作的社會責任意識以及分析社會問題時深刻的思想性，但也誠如學者李怡所提醒過的：「90年代撼動中國學界的『現代性』問題首先是一個思想文化的問題，換句話說，它歸根到底是一個思想家如何概括和認定社會文化的繁複性質的問題」⁸⁶韓少功對現代化進程的種種思考，不可諱言地使其散文更多地淡去文學性而充滿思想性，成為文學家的救國方案。這點在韓少功九十年代後期以迄新世紀之初的散文尤為明顯，他沒有將小說家擅長的形象性帶入散文，而是激切地直言。雖然他曾在 1995 年〈聽舒伯特的歌〉這一篇散文中說：「想得清楚的事就寫成隨筆，想不清楚的事就寫成小說。」⁸⁷也在與王堯的對話中提到：「我發現隨筆的好處是可以直言，可以用直言來攪亂受眾的感覺流行化和格式化。」⁸⁸又在王雪瑛的訪談中直言：「大體上說，散文是我的思考，是理性的認識活動；而小說是我的感受，是感性的審美活動。」⁸⁹但仍不能迴避文學散文文學性的基本問題，這對於一個積極介入現實的作家而言，或許是一種無暇兼顧的兩難吧。

⁸⁵ 韓少功、王堯：〈歷史：現在與過去的雙向激活〉，《小說界》（2004 年第 1 期），頁 176。

⁸⁶ 李怡：《中國文學的現代性：批判的批判》（台北：秀威出版社，2010 年），頁 19。

⁸⁷ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996 年），頁 89-90。

⁸⁸ 韓少功、王堯：〈文學：文體開放的遠望與近觀－韓少功、王堯對話錄（之三）〉，《當代》（2004 年第 2 期），頁 196、198。

⁸⁹ 韓少功：《東岳文庫 在小說的後台》（濟南：山東文藝出版社，2001 年），頁 149。

第三章 中、短篇小說裡的文革創傷與文化尋找

1989年之後，韓少功逐漸將注意力放在散文隨筆、長篇小說的創作上，中、短篇小說明顯成為非主力，卻也時有發表。這些中、短篇小說延續了前已有之的主題並出以不同的表現形式，比如對「文革」創傷的書寫轉向個體內心、日常性、歷時性，這是暗合整個九〇年代痛定思痛後的文革寫作的。再如對「民族文化」的思考，繼八〇年代中的〈爸爸爸〉、〈女女女〉等中篇後，新世紀有〈山歌天上來〉、〈白麂子〉等中、短篇。又如對「知識份子啟蒙角色、菁英優越意識」的反省，在九〇年代大眾文化衝擊下亦有更多表現，甚至反思整個人文學術界、藝術創作領域，在〈會心一笑〉、〈是嗎？〉等作中多有表述。

另一方面，在長篇小說中的打破文體嘗試，在中、短篇中已露構想，〈801室故事〉、〈第四十三頁〉即是代表。本章即以上述中、短篇小說的各種現象為探討對象，析論他在新文學語境下對許多他過去關注過的主題的重新詮釋。

第一節 革命記憶與啟蒙角色

自1989年短篇小說〈鼻血〉對文革創傷的超現實誇張描寫後，韓少功小說中的神秘、象徵、魔幻手法降溫（減少而非消失），轉向更為關注創傷在內心的歷時久遠存在，書寫革命沉入一代人內心潛流的深刻。而反右、文革中一再被打壓的知識份子，在後新時期面對被民眾邊緣化的考驗、面對菁英角色所受的嘲諷質疑，也開啟了他們內心的矛盾思索，本節即探討文本如何於此展開心理剖析。

一、文革創傷與記憶

（一）歷時久遠的心理異變

「文革」一直是韓少功這一代人最重要的精神遺產，在他的創作中不斷以不同形式訴說和呈現，從八〇年代初的傷痕控訴、知青反思；到八〇年代中對革命中隱含的文化痼疾、國民性探尋；至八〇年代後期以迄九〇年代中，在現代主義關注個人心理狀態、先鋒小說及新寫實小說新「寫實觀」影響下，表現方式「更多地描寫獨特個體非理性且無法解釋的意念直覺、潛意識心理，也更多超現實、超經驗理性的事件情節」，¹意在展示文革創傷在日常生活、個體生命歷程中，潛在而深刻且歷時久遠的影響。同時也表現了其疏離國家意識形態的大敘事，轉向個人真實體驗的邊緣、細節敘事。

不少研究者注意到了文革題材小說在九〇年代後的發展趨勢：「從文革在小說中的作用來看，作為大歷史和故事主要情節的文革，逐步過渡為小說的背景、碎片化的痕跡、荒誕變形的歷史，然而文革作為一種籠罩全篇的壓抑性的情緒以及毀滅性的異己性力量的一面在小說中被強化；從敘述文革的方式來看，客觀寫實、場景式直描的方式減少，幻想、誇張、變形、感覺的成分增多，這也使作為歷史、寫實的文革逐步向心理化、感觀化以及寓言化和象徵化的文革轉變。」²韓少功亦歷經了這樣的過程，在文革書寫中轉向了屬於個人的複雜記憶。

〈鞋癖〉（1991.3）以家族文革創傷記憶開啟九〇年代的小說創作，象徵性地傳達了文革記憶在新一輪的時代變革中，依然是揮之不去的幽靈。

小說回溯文革時的人口銳減、血統論盛行，而敘事者「我」的父親也正因地主出身、參加過國民黨，不堪迫害而失蹤、自殺。

那是一個人口在突然減少的季節，不是因為戰爭，也沒有瘟疫，是一場政治風暴襲來——而這場風暴將來終究會被遺忘或誤憶。³

那時候血統論正時興，學校裡已通告唯革命子弟可走正門，反動子弟只能跳窗子或鑽牆洞，滾他媽的蛋。⁴

¹ 相關論證參見拙作：《韓少功小說創作論》（台北：國立政治大學碩士論文，2002年），頁75。

² 沈杏培：《小說中的『文革』：當代小說對『文革』的敘事流變史（1977-2009）》（江蘇：南京師範大學博士論文，2011年），頁41。

³ 韓少功〈鞋癖〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁328。

⁴ 韓少功〈鞋癖〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁334。

在簡略的政治背景描寫後，著重刻畫的是家人終其一生的創傷反應，初得知父親自殺時心中有著反常的如釋重負感受，不必再害怕別人對於父親可能出逃到美國或台灣的質疑，但人性的扭曲、親情與政治訴求的矛盾也由此顯現：

我們有了理直氣壯哭泣的權利。我們哭得如釋重負安心落意乃至有些興高采烈，哭聲是確證父親已經死亡的凱旋與慶祝。

但父親永遠不再有了。他消失於一九六六年九月二十七日。⁵

從此「我」和母親開始了內心中漫長的「尋找父親」過程，母親的「鞋癖」即是這種尋找的外在行為象徵，「父親離家後，媽媽特別熱心做鞋」，延續了幾乎一生的尋找儀式是文革創傷永難磨滅的印記。

我只能躲躲藏藏地尋找。我有時覺得自己被一雙隱藏著的眼睛盯著，甚至感到父親的氣息就瀰漫在某個門廳、或某個街角。⁶

後來我下鄉，讀大學，從湖南到海南，見到了很多很多人，但不知他在哪裡。積攢多年但無法說出的話，現在已開始在我心中腐滅。我很慚愧地承認，我已經沒有信心尋找了，對他的記憶已開始模糊和空洞。...對一個人來說，這種忘卻不就是真正的死亡麼？⁷

而家中常常出現的種種異象，諸如藤椅無端發聲、電話筒裡的沙啞吼聲，也都是這種無法停止的父親記憶的一再召喚，「自那一年起，『父親沒有了』的陰影在敘事人的生活中便成為一個奇怪而迷離的存在。」⁸文革從此成為一個不曾離去的存在，正如隨筆〈聽舒伯特的歌〉所分析的：「這是一篇紀實的小說，也是一篇幻想的小說。...作品中激動我的是迷惑、苦澀、哀傷、神秘、驚懼、節奏重複、邏輯中斷、無邊的土地、父親藤椅的吱呀聲和牆上的水漬。」⁹以一種如同舒伯特的歌般縈繞人生不去的壓抑、哀傷氣氛存在。

⁵ 韓少功〈鞋癖〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁330。

⁶ 韓少功〈鞋癖〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁334。

⁷ 韓少功〈鞋癖〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁338。

⁸ 孟繁華：〈庸常年代的思想風暴—韓少功90年代論要〉，《文藝爭鳴》（1994年第5期），頁56。

⁹ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁89。

〈昨天再會〉（1993.4）以頗長篇幅回首「革命化」教育、文化大革命經歷對一代人一生綿延不絕的深遠影響。小說以光華印刷廠校對員「我」偶遇當年知青蘇志達、邢立開始，為尋找對他們的記憶而翻閱當年日記：

這些字圓頭圓腦，根本不像是我寫的。這些話更不像是我寫的，幾乎每頁都充滿「革命」、「資產階級法權」、「修正主義」、「時代在召喚」、「退路是沒有的」之類的話。...這就是說，我當時就是這麼想的，這麼做的。這是一種令我驚訝和難堪的真實。...我幾乎不能相信，這就是以前的我。但它是，確實是。嚴格地說，這是一九七三年前記憶中的我。對此感到驚訝的另一個我，即對一九七三年前歲月的另一個版本，則是後來的事。¹⁰

從文革之前，青年學生們就在政治課、語文課中接受「革命化」教育，並且努力爭取「政治身份」，1963年起因「學雷鋒」又引發了學習毛澤東著作的熱潮；此外，對蘇聯赫魯曉夫「修正主義」的嚴厲批評也是不斷加強的意識形態教育。¹¹至於「反面教材」灰皮書、黃皮書中對於國際共產主義思潮、蘇聯修正主義、蘇聯和西方當代文學思潮的介紹呈現，¹²都使得知青這一代人將革命、反修防修等概念內化於心，成為他們思想觀念、思維方式、以及記憶的重要組成。

因此敘事者「我」感慨於這種意識形態形塑下的僵化人生：

我覺得記憶很害人，一九四九年以後的我們這一代革命青年，其實根本不怕糖衣炮彈，只是大多被記憶害了。像一個人一樣，社會也有記憶，就是前人留下來的紀念碑、小說、電影、回憶錄、歷史著作、游記、服裝乃至成語和風習。社會的記憶，差不多就是勝利者的記憶。有勝利人種的記憶（如很有錢的白種洋人），也有勝利組織的回憶（如共產黨）。¹³

¹⁰ 韓少功〈昨天再會〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁416。

¹¹ 參見徐友漁：《形形色色的造反——紅衛兵精神素質的形成及演變》（香港：中文大學出版社，1999年），頁26-28、38。

¹² 錢理群：《毛澤東時代和後毛澤東時代（1949-2009）—另一種歷史書寫（下）》（台北：聯經出版社，2012年），頁126。

¹³ 韓少功〈昨天再會〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁424。

但青年們對革命的崇拜，後來還是一次次表現出來，在一九七六年，在一九七八年，一九八〇年，在一九八六年，在一九八九年，他們情不自禁地一次次在大街上和廣場上重演前人留下的記憶。¹⁴

無論是一九七六年的紀念周恩來民眾運動，或是一九八九年的天安門廣場學生民主運動，都有這種「革命崇拜」的內趨力，以及「革命」詩情的誘惑，體現著一代人受革命教育的結果。接著「我」提到一個受到典型革命意識形態制約的朋友孟海的故事。孟海對遊行有特殊衝動，總是出面指揮唱《國際歌》和語錄歌《要奮鬥就會有犧牲》，對俄國革命詩歌、俄式風雪有無限嚮往，在文革中因持槍下獄，從此之後總是用政治角度解釋生活中一切遭遇：

他差不多總是說「文革」的事，只能說「文革」的事，而且指示時間必精確到時甚至分。我問他如何有這等了得的記憶力。他說是在牢裡練出來的。他說在牢裡必須經常寫交待材料，他的每個問題至少也交待了一百多遍，寫過的紙至少也有幾十公斤。他做夢也可把這些事倒背如流。¹⁵

即便連工商局吊銷他的豆腐攤執照，孟海也視之為「文革」鬥爭的繼續。「文革後遺症」似已成為不可逆轉的病態貫穿於他的人生，而革命化思維已內化為他看待一切的信條。

這種強加的意識形態教育、記憶也浸蝕著「我」的人生，遮蔽著人生許多真實：

成人講什麼文明，只注意一些莊嚴的東西。比如看歷史，就只選些宮廷、哲學、革命、美麗山河來看。...這種省略，就像我們經常在回憶中省略生活中最大量的事實，諸如吃了早飯還要吃中飯，...我們都是演員，永遠舞蹈著文明的旋律。...現在，我打算中止旋律，恢復往事的全部真實面目。我試了一下，發現自己幹不了。倒不在於這樣會搞得雜亂無章—據說現代派小說很需要雜亂—而在於我回憶不起

¹⁴ 韓少功〈昨天再會〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁425。

¹⁵ 韓少功〈昨天再會〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁451。

來。我每天都服用著文明，因此回憶已經被改造了。¹⁶

每天都學習、服用著革命等「文明」法則，導致現在的「我」已無力改變這樣的人生了，文革及革命化教育的影響將持續下去。

新世紀以後，文革書寫依然是韓少功小說的重要動力。

〈兄弟〉（2001.2）敘寫反文革先驅羅漢民烈士被捕事件後，其家人經久不息的心理折磨及異變。羅漢民烈士在文革中受到中學教師蕭眼鏡啟發，從《共產黨宣言》、《聯共（布）黨史》得到反對文革的思想資源，成立「馬克思主義勞動社」，「**攻擊『文化大革命』，攻擊『毛主席和黨中央』，還提出要為彭德懷和劉少奇翻案**」¹⁷忠誠於黨的建築工人父親一由大哥口中得知他的反動行為，立刻毫不猶豫地就將親生兒子舉報，於是羅漢民在國慶節前被判處死刑。作為烈士二哥摯友的敘事者「我」在茅房的一角報紙裡得知了這個消息，突然昏了過去並離奇地在精神上與烈士成為同一人：

我感到不是那個少年而是我在這個茅房裡被一槍擊斃了。...為了表示堅決擁護正義的判決並且與反革命罪犯徹底劃清界限，我的父親和大哥也堅決不讓母親去刑場給兒子送行—...倒是在勞模父親的帶領下，關起門來學習了一天的毛主席語錄。他們在高聲誦讀的時候，我掛著「反革命組織主犯」牌子，在五花大綁之下度過著最後的時光，...¹⁸

但是對於家人而言最錐心的痛苦不是烈士被處決的當下，而是文革結束後無法面對這一事件的長期心理衝突。當新時代來臨，在羅漢民受平反成為烈士後，曾舉報兒子的父親大病一場，病癒後出現了奇怪的行為：

喜歡宣傳毛主席著作和黨報的最新社論，包括讚頌中國女排和開展黨風教育的要文。他找來紙和筆，把這些特別要文的段落摘抄成小字報，拿到外面四處張貼，...還偷偷地告訴漢軍，好多人都來看他的

¹⁶ 韓少功〈昨天再會〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁436、437。

¹⁷ 韓少功：〈兄弟〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁32。

¹⁸ 韓少功：〈兄弟〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁38。

手抄報，你看看，真理就是真理，謬論就是謬論，真理正在越來越深入人心哩。¹⁹

老人家做著兒子當年曾做過的張貼傳單行為，只是張貼的是兒子當年曾質疑的毛主席、黨的真理，這如同老人內心所受到的莫大混淆、衝擊，他對所忠誠的黨舉發親子，竟是一個錯誤，而這個錯誤在「平反」後被無誤地確證：

如果說兒子是個英雄，他父親就成了雙手沾滿親子鮮血的凶手，...²⁰

這種恐怖的心理衝突表現為父親無法控制的張貼傳單行為，成為一種好不了的病症。再者，烈士的二哥羅漢軍也出現了前所未有的鑽研辯證唯物主義、斯托雷平癖好，而這正是他之前嚴厲告誡弟弟勿過度接觸的，現在的他卻總是堅持這些思想並與人辯論，以作為對弟弟的抱歉補償。

他激動得口舌結巴，見我並沒有響應和擁護，便把革命理論和革命歷史繼續說得深一腳淺一腳的跌跌撞撞，在迷陣裡好容易探出頭，還沒好好喘上一口氣，一失足又落入新的迷陣，苦苦摸索而長途無盡。

²¹

另外，作為鮮明對比的是烈士的大哥羅漢國。他和父親、二哥的潛隱傷痛不同，他不斷張揚弟弟的事蹟以爭取撫恤費、演講機會、出國訪談等利益，哀傷成了他越來越精湛的表演，尤其是他預先排練過的悼亡詩篇朗誦。

他再一次朗誦全國著名詩人寫來的長詩，再一次抑揚頓挫地贏得了燈光球場上一片鴉雀無聲。然而我大為驚訝地發現，在朗誦到「我是地下的煤我要燃燒」一句時，節奏還是一路急板衝向高潮然後戛

¹⁹ 韓少功：〈兄弟〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁50、51。

²⁰ 韓少功：〈兄弟〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁41。

²¹ 韓少功：〈兄弟〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁49。

然而止，他的嗓音照例沙啞，伸向空中的一雙手照例顫抖。他的頭照例偏過去，接著照例低下去，照例甩下一頭黑髮的波浪，照例長時間不再發出聲音。...完全是一連串設計動作的如期實現，使我的鼻子怎麼也酸不起來。²²

「哀傷表演」日益成熟精彩，他後來甚至表演到了歐洲，且依著歐美人士的政治喜好不斷改寫、誇大弟弟的文革苦難故事，還虛構出自己是反動組織的倖存成員，於是苦難帶來了超值的利益收穫。

他的照片上了一本朋友寄來的《London Review》，是一張滄桑老牆之前的沉思之照，眼裡透出無窮的苦難和非凡的忍受，...²³

這種反覆消費弟弟故事背後透出的冷血、虛榮，其實也是一種無可救藥的病態，不斷在大哥的人生中增生著。

（二）人性、人情的恆常追求

由於人性論、人情表達在文革中被當成是典型的資產階級和修正主義思想，因此對人性、人情的籲求也是反抗政治、回歸真實的表達，這股復歸人性籲求大盛於八〇年代至今未絕，在韓少功的小說創作中亦不斷有所發揮。事實上在文革前對於逐漸非人性化的政治文學思潮早有反省，錢谷融先生從高爾基的「把文學叫做『人學』」出發，呼喚回歸「表現人的悲歡離合的感情，表現人對於幸福生活的憧憬、嚮往，對於不幸的遭遇的悲嘆、不平」，以及表現自由、平等的人道主義精神，來反對偏狹的階級性。²⁴文革之後，劉再復先生提出「要承認文學是深層的精神主體學，是具有人性深度和豐富情感的精神主體學」²⁵這股人的解放思潮有盛衰但不絕如縷，表現形式、思考角度亦有不同。韓少功在九十年代以至新世紀的小說創作中，一改八〇年代時的直接呼求，以隱微方式呈現其對人性人情光明面的不移信念。

²² 韓少功：〈兄弟〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁45。

²³ 韓少功：〈兄弟〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁46。

²⁴ 參見錢谷融：〈論『文學是人學』〉，收入《中國當代文論選》（上海：上海教育出版社，2010），頁38、43。

²⁵ 劉再復：《劉再復文論精選集》（台北：新地文化藝術，2010年），頁691。

〈領袖之死〉(1992.3)以諧謔筆法諷刺文革以來政治權威下人們情感的空洞化，人的表情已成為政治範限的統一符號，而不是真情實感的流露。文本敘述領袖毛澤東逝世消息傳來，農民們在幹部警告下都謹慎控制自己的表情。「直到國葬日以後才可以笑，這是明希爹的宣告。」、「明希又說，鄉親們到了那天要好好地哭，哭出感情來。」貧農長科由於曾經不小心將領袖哀悼會說成慶祝會，故而比別人更擔心自己在哀悼會當天達不到規範的表情要求，而受到更嚴重的懲罰。然而也正因這種壓力，長科成了追悼會上第一個哭出來的成人，相較於其他「計劃中的主要悲痛者」的驚惶失措，他引領了會場悲慟情緒，並在此後常應邀去表演對領袖的悲慟。

他悲痛得越來越出色。比方說，他也是從舊社會說起，歷數吃過的苦頭（具體是誰吃過什麼苦，說得比較含糊）。當然重點是介紹自己對領袖的忠誠，被蜂子蜇得臉腫大如盆，三天三夜沒沾米水（近來開始把兩天兩夜記憶成三天三夜了）。但他革命信念動搖了沒有呢？沒有。他是否計較個人安危和個人得失呢？也沒有（他開始採用了這種啟發娃崽們的設問自答方式）。...自從那次國葬以後，他不知為什麼比本善家的媳女還容易拋眼淚，一提起領袖，或者一聽到國歌什麼的，他就情不自禁地鼻子酸，完全沒法管住自己的鼻子，沒法平息胸中奔湧澎湃的悲壯。他總是望著天，渾濁的淚水在眼窩裡旋動和蓄聚。²⁶

有論者曾自文革時的宣傳畫分析出其時人們的表情「或者對宏偉事業報以微笑，或者對敵人報以憤怒」，「這樣的表情很可能正是當時的標準表情，但它們又的確確是利比多被轉化的結果，是超我的要求。超我放大並引導了本我的需求，把本我的原始欲望轉化為與主導的宏大話語相應的情感表現。」²⁷長科表情的一系列變化亦是這種政治符號化表情的發展過程，最後他習以為常、自然內化的悲慟也正是超我逐步放大的表現。從中得以見到人情感的扭曲異變過程，逐漸遠離了正常的人的情感。

²⁶ 韓少功〈領袖之死〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁360、361。

²⁷ 楊小濱：〈中國前衛藝術中的紅色記憶幽靈〉，《歷史創傷與文化記憶學術研討會論文集》（台北：中研院文哲研究所，2006年），頁56、60。

〈餘燼〉（1994.7）裡的知青福生進山擔竹子，在窯棚暫歇喝白菜湯時，一位中年婦人緊急地前來要他同意派車接送難產婦人，雖然哭笑不得一頭霧水，在憐憫之心下，福生仍寫了同意派車的字條。

他喝白菜湯的時候怎麼也不會想到，他會永遠記住這湯，更沒想到，他多年以後還會到這裡。²⁸

多年以後福生當上主管信貸的銀行副行長，因業務重新回到這裡，夜裡竟有婦人拿著他多年前寫的紙條，把司機調派去接送一位難產婦女到縣城，這一時空交錯的事件使福生毛髮倒豎。此外，他夜裡外出散步時在橋上看到了和自己當年擔竹子時一模一樣的身影，窯棚裡殘餘的白菜湯也和當時並無二致，真實和虛幻難分難辨。

幾個草窩的中間，架著一口鍋，鍋沿沾著一片白菜，鍋裡還有一點殘湯冒著熱氣。...顯然。這裡剛剛離開人，離去了一些進山來挑竹木的買客。

五個人。他回憶起來了，他過橋的時候，從倒影在水壩的月光中，看見那幾個人沿著坡岸往下走，魚貫而行，一共五個，A字型的竹挑子在他們肩頭輕柔地一躍一躍。其中走在最後面的一個，股腿盡量向外撇開，走得有些別扭，好像襠下有什麼傷。²⁹

走在最後一個的受傷者形象，正是當年自己受傷捐木的模樣，這裡用超現實、穿梭時空情節來表現知青記憶的縈繞不去、人與人之間的同情憐憫，而這是政治權威曾經壓抑人們表達的，人情的可貴躍然紙上。

〈山上的聲音〉（1994.11）則敘寫知青受到鬼魂幫助的事件。在一座搭在深淵上的橋中央，一種可能失足掉落的念頭使知青「我」雙膝僵硬，眼看便要失足。這時有一麻瘋病人伸出援手：

我可以清楚地看見他臉上和手臂上全是白花花的瘡痂，顯然是個麻瘋，是附近麻瘋村跑出來的什麼人。...我沒有工夫噁心，也沒有任

²⁸ 韓少功〈餘燼〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁496。

²⁹ 韓少功〈餘燼〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁501。

何選擇，只能不顧一切地撲上去，緊緊抓住了這隻手。在這一瞬間，我萬分驚訝它的力量，透著硬，透著重，透著狠和倔強，透著一種在地上生了根的穩定感，並且像電一樣立刻貫通我的全身。³⁰

後來「我」才知道麻瘋病人是曾經危害鄉里的「二老倌」，被鄉親處以「開款」（就是殺人，是民國以來政府就一直明令禁止的一種鄉俗。）為彌補在陽世的惡行於是在死後助人為善。另外，林場場長認為山上常出現原因不明的聲音，也來自於這個鬼魂。而在大部分知青都招工回城後，山上的聲音是伴隨「我」度過孤寂歲月的溫暖力量，不難由此察覺人性人情之美。

我不知道拿什麼來度過今後的夜晚，好長的夜晚，好長好長的夜晚，好長好長好長的夜晚。那些夜晚裡不再有朋友的笑鬧和全保的夢話，死一般的寂靜裡，只有山上不知來歷的聲音了。我感覺到那種聲音是專為我發出的，我是它的唯一聽眾。月出東山，它就及時地出現，順風飄流和飛揚，在我門前的地坪裡旋繞，從我的窗子格柵間潛入，在我某本讀過幾十遍的破小說上跳蕩，在我的床下或牆角悄悄囤積。我的房間裡的一窩螞蟻特別肥大，想必就是吸吮了太多山上的聲音。³¹

<暗香>（1994.11）敘述老魏久病在床，幾乎無人聞問，只有一位名叫竹青、留著大鬍子、穿著膠皮套鞋的男子來看他，但自己卻不知此人是誰。一日偶然翻閱過去舊稿，才發現竹青竟然是自己創作的小說中的人物，身份為一花工，文革時因對少年兒童灌輸反動思想而被扭送公安局。此類負面人物在當時的寫作習慣中總被無情地嚴加撻伐，但老魏在寫作當下因為突然湧起的惻隱之心而手下留情，：

魏看著自己的字跡，恍然大悟：竹青原來在這裡，他與竹青的交情也就在這裡！他怎麼忘記了呢？竹青在稿紙上穿的正是膠皮套鞋，不就是他上車時被車門夾住一只後跟的那隻？...他只是忘了當時不知出於何種原因，修改時筆下留情，給狼狽就擒的竹青添上一隻套鞋，

³⁰ 韓少功<山上的聲音>，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁509。

³¹ 韓少功<山上的聲音>，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁514、515。

以抵禦小說裡的寒風和路上的泥濘。又把他接受批判時的「跪著」，改為「站著」。³²

不自覺流露的憐憫之意，正是人性人情不能完全被政治抹殺的象徵，而「他惱恨自己當初缺乏足夠的勇氣，還竹青一身清白」則同時反省了知識份子於政治強壓下的道德勇氣問題。

新世紀以來，〈月下槳聲〉、〈空院殘月〉等作亦承人性人情議題而抒發，並從中表現更多對底層生存的關懷。

〈月下槳聲〉（2004.7）敘述一對姐弟，因父親病亡、母親出走，必須負擔自己學費而違法在敘事者「我」家附近以密網捕魚。然而困頓的環境並沒有使他們改變純樸本性，即便連多收了「我」一塊錢賣魚款項都要急急退還，「妻子嘆了口氣，說如今什麼世道，難得還有這樣的誠實。」內中對於純樸人情的讚許不言而喻。作為對照的是衣食豐足的一位前來作客的大學系主任，批評這些以密網打漁者「農民就是覺悟低，一點環境保護意識也沒有」，是一種未考慮農民生存實際困境的批評，而敘事者對這些弱勢的同情悲憫隱隱流洩全篇之中：

每天晚上，我走在月光下的時候，偶爾聽到了竹林那邊還有槳聲，是一條小船均勻的足跡，在水面上播出了月光的碎片，還有一個個夢境。但我依稀聽得出槳聲過於粗重，不是來自一個孩子的腕力。³³

期待聽到這兩個孩子消息與當中隱含的關懷，躍然紙上。因此有評論者提到，「在韓少功新世紀創作的中短篇小說中，對於人性的描寫最為引人注目」、「有極為純淨的人性表現」³⁴。

〈空院殘月〉（2005.5）敘寫村裡會計劉長子的故事。劉長子很會種瓜，妻子為了兒子高額學費到南部打工，「實際上也是人家的老婆」，後來劉長子患了一場大病無錢就醫，便只好靜靜等待死亡到來的那一天，敘事者「我」有感於他令人動容的父愛，「明它是他的兒子，...父

³² 韓少功：〈暗香〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁528。

³³ 韓少功：〈月下槳聲〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁105。

³⁴ 翟永明：〈『意守世間的精神難點』—韓少功新世紀中短篇小說簡論〉，《南京師範大學文學院學報》（2009年第1期），頁95。

親滿心歡喜地看著這個有出息的兒子，有一種怎麼也看不夠的勁頭，目光軟軟地和糍糍地撫摸著兒子側面的每一個部位」³⁵；有感於生死離合，「我沒有勇氣在一片談笑聲中，在一個秋高氣爽風和日曠蟬鳴雀噪的好日子，與一個活生生的人永別」³⁶於此可見出其對於人恆有的惻隱之心。

〈報告政府〉（2005.5）則從反面角度另類地思考人性，以監獄生活隱喻文革而探討人性鬥爭本能，文本大致依幾個人物的監獄生活展開思考。其實在《馬橋詞典》的〈△民主倉（囚犯的用法）〉已書寫過尚未產生頭領的監倉即「民主倉」，每個人自行其是，「一民主就虱子臭蟲多，就打架，就放血。」、「人犯最怕的是民主倉，牢霸還沒產生出來，或者一個窩裡兩三個牢霸還未決勝負，在那裡哪有人過的日子？一句話不對，就喊打，民主個把月下來，能夠留著眼睛鼻子，還留著手腳出來，就算不錯的啦」。〈報告政府〉承續此一題材，探討人性在特定條件下的鬥爭本能。

情節大概依幾個人犯展開，「大嘴巴」是一挖煤工，被礦主剋扣了兩年工資，甚至派人將他毒打了一頓，他憤而殺了礦主一家，入獄時毫不後悔，僅是放心不下八歲幼女。「小斜眼」黎國強則來自繼父對母親及自己施暴的家庭，在街上學會偷車及打架、拿刀捅人，繼父脅迫母親將其舉報入獄，雖怨恨母親但仍極度渴望母愛。「瘸子」是具有天才般化學稟賦的智能犯罪者，因製毒謀取巨額利潤而入獄。他們或因貧困、剝削，或因利益誘惑而入獄，在監獄這空間狹猛、時間漫長的特定時空中，人類退化到原始的動物性：

打架在這裡是常事。很多時候，你不知道是光頭們為什麼而打，甚至不知道是什麼人打什麼人，只知道倉裡一眨眼就地動山搖昏天黑地，好像夯地機一通電就開始抽瘋抓狂。有時候你甚至覺得每個人都在向其他人開戰，每個人都是見人就打，沒有什麼營壘和陣線，打來打去也沒有目的。...世界上有很多動物園。但這裡是人的動物園，是人們恢復利爪、尖牙、尾巴以及將要渾身長毛的地方，是人們把拳頭和牙齒當作真理的地方。³⁷

³⁵ 韓少功：〈空院殘月〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁158。

³⁶ 韓少功：〈空院殘月〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁159。

³⁷ 韓少功：〈報告政府〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁92、93。

有牢霸統治的監倉相對來說較有秩序一些，但也是等級分明的奴隸社會，由上而下的權力壓迫一樣造成許多殘忍，比如牢霸「小斜眼」自行開庭審訊一個嫖娼犯魏孝賢並施以私刑的殘酷，「小斜眼」自稱是九號倉人民法院，號召（其實是動員脅迫）其他犯人將魏孝賢定罪加刑。

魏犯孝賢身為國家幹部，在建設社會主義現代化的偉大熱潮中，在深化改革擴大開放的大好形勢下，在全國各族人民團結一致萬眾一心振興中華的康莊大道上，一貫玩弄婦女摧殘幼女，是可忍孰不可忍。該犯在收押期間還拒不改造，對抗法律，信口開河，胡說八道，大搞權錢交易，利用關係網跑案，用小恩小惠拉攏腐蝕我革命犯人，...³⁸

在這一「判決書」中表現了文革期間對待階級敵人一貫的審訊方式諸如指責他「拒不改造」，且牢霸號召幾十個犯人圍成一圈審訊也使人看到了文革時熟悉的民粹暴力「矮下！」有人突然發出怒吼。更多人的吼聲跟進：矮下！矮下！矮下！」因此即使時代已來到「深化改革擴大開放」時期，這種暴力仍潛藏在意識深處，若有合適條件例如眼下的監獄環境，這種思維暴力便會顯現。

奴隸社會的毒刑就是這樣慘絕人寰。但蹲過倉的人都明白，這些毒刑半是懲罰，半是遊戲，又不可認真對待。在這個沒什麼好玩的地方，在手指頭腳指頭都被無數次玩過的地方，每一寸光陰都如太平洋遼闊無際需要你苦熬和掙扎，鮮血有時就成為紅色的玩具。癩子說過：這是人類最大的玩具，已經玩過好幾千年了。³⁹

以階級意識為基礎的監獄奴隸社會，它的壓迫性帶著無比的殘忍。無論是封建社會的奴隸階級，或是文革時的「地、富、反、壞、右」階級，都是受壓迫而無力反抗者，「階級論」是壓迫之所以可能的理論基礎，階級性壓迫人性、人情，使受壓迫者的鮮血成為幾千年來的玩具。而人性在特定條件下的鬥爭本能，也是此一文本思索、警惕

³⁸ 韓少功：〈報告政府〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁105。

³⁹ 韓少功：〈報告政府〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁108。

的對象。另外，情節使我們深深動容的是，當牢霸黎國強死刑定讞時，他在一向關心他的馮管教面前，吐露內心因為失落母愛而導致行為偏差的過程，仍反映了韓少功一貫有之的對人性人情的重視，此情節間接透露，違背人性人情是造成暴力主因的思想。

二、知識份子的啟蒙角色與菁英意識反省

自八〇年代末以迄九〇年代，知識份子之於大眾一貫的「啟蒙角色」有了明顯轉變，大眾傳媒「日益取代了原有的話語發出者—知識分子在文化中的影響力」，⁴⁰與市場經濟相適應的市民社會趨於形成，「曾經作為民眾啟蒙導師的人文知識分子現在被懸置於政治／經濟的空檔；遺棄於官方／民眾的邊界。」⁴¹而像韓少功等「重提責任感的一批知識分子，再次把自己指認為引導民眾的啟蒙主體。以精英主義的姿態對大眾文化和文化大眾進行猛烈攻擊」，⁴²在九〇年代初的人文精神討論中，特別能看到這些交鋒與批判，知識份子從中體現或自覺或不自覺的、被邊緣化的焦慮。在對大眾文化的批判中，人文知識份子對於自身的角色扮演亦不無動搖，有著矛盾、衝突與釐清的一連串心理歷程，在韓少功的〈會心一笑〉、〈紅蘋果例外〉就有明顯的思索痕跡，省思「道德理想主義」、知識份子文化優越感等菁英意識。

〈會心一笑（又名夢案）〉（1991.6）以一個夢中的謀殺案開頭，驚醒過來的「我」認真猜測可能想殺害自己的人，從購買公物貪圖回扣、因而被「我」解職的秦某，到文壇夙敵 C，最後鎖定公司的職員小周（周中十）。小周的母親無意中說出小周在那天晚上把菜刀塞在書包裡出門，天亮才回家，更引起「我」的猜疑，「我」開始猜測小周謀害我的「犯罪動機」，是否由於「我」對他一向疾言厲色、事事指導，無形中流露出的優越感：

我的幫助可能使他感激，而我的指責和教誨可能使他緊張和壓抑。他的荒唐被暴露自尊被挫傷行為被約束，他得不償失。也許他出

⁴⁰ 謝冕、張頤武：《大轉型—後新時期文化研究》（哈爾濱：黑龍江教育出版社，1995年），頁13。

⁴¹ 陳曉明：《後現代的間隙》（昆雲：雲南人民出版社，2000年），頁34。

⁴² 陳曉明：《後現代的間隙》（昆雲：雲南人民出版社，2000年），頁36。

門時再一次感到在我面前丟人現醜，也許他盯著我的拖鞋時眼裡燃燒著反抗的火焰。會不會這樣？⁴³

我尋求的不是戰將而是僕役，不接納 C 作家而拉來了周中十，無非是看中了他的馴服、好使喚，更不擔心他才華橫溢而使我黯然失色。我對他和善的微笑中實際上透出了居高臨下的輕蔑和漠視。⁴⁴

這裡反省了菁英表面堂皇的拯救世人藉口背後是否暗含著居高臨下的優越感。另外，「我」表面的高道德標準也被小周看出了偽善，我完全無視一般大眾對於物質的世俗合理追求。

我刻意剛直便對秦、C 等等下手過狠，我標榜清廉便拖著大家一起清廉地喝白開水，使大家也不敢鬧獎金鬧福利待遇，更不敢把錄像機電風扇往自己家裡搬。一將功名萬骨枯哇！

也不看看現在脫貧致富是什麼形勢。很多朋友都在電話裡告訴他，昨天得了公家一部單車，今天又賺了公家的海鮮席外加十張歌舞票。...可悲的是，我製造了這樣一個貧困區重災區還自以為獎金夠高了，還自以為在嘔心瀝血為民謀利。我扮演著大善人的角色就卸不下裝來了，其實誰也沒要我這麼演，更沒有誰要我演得這麼累。我自己找累，然後以此為由向觀眾索要掌聲，索要他們的服從和感恩戴德。我在辦公室裡索要，甚至到大家的八小時之外去索要——干涉私生活。...我有永遠改不掉的指導癖，...我隨意提到我已經給他買了兩本字帖，顯得我助人已成習慣已成本能，好事辦得從不張揚甚至差點都忘了，...這樣，在物質方面完全榨乾他以後我再取得精神上的優越，把好事都佔全。⁴⁵

菁英知識份子對大眾物質消費欲望一貫帶貶抑態度，也一向站在指導人生的導師地位，此處對於此種態度有赤裸裸的自我批判。

小周後來離奇地失蹤了。原因是他對一個酒吧女招待說的「他說自己殺人未遂，要命的是自己根本不知道為什麼要殺。」這是否象徵

⁴³ 韓少功〈夢案〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁388。

⁴⁴ 韓少功〈夢案〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁390。

⁴⁵ 韓少功〈夢案〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁391、392。

著「大眾」對知識份子的啟蒙反叛已深深潛藏在不察覺的潛意識呢？小周是在幾乎夢遊的狀態下將菜刀舉向「我」的。「我」開始反省自己表面看來崇高的道德標準與小周的大眾通俗追求之間，猶如不同棋法擁有不同邏輯，我省思著自己是否走錯了指導別人的人生棋路。

我與一位漢子撞了個滿懷，兩人會心一笑。他從地上拾起帽子，輕輕地說：「你走錯了。」

他是指走路還是走棋？你走錯了。這是他的提醒還是他受小周之托來向我傳達一句忠告？他很神秘地一眨眼就不見了。⁴⁶

〈紅蘋果例外〉（1994.10）也有類似的反省。綽號「武哥」的報社記者「我」某日受朋友阿中（黃任中）的邀請外出，卻被阿中與黑道設計陷害脅持，「我」質問阿中為何誣陷，阿中的回應即是對「我」社會地位、文化優越感的反擊：

我最恨的就是你這號人。你人模狗樣，居高臨下，想上大學就上大學，想有個好爹就有個好爹，你把好事都佔了，到頭來還擺出臭架子，假裝不把錢放在眼裡，不讓我有一次佔佔上風的機會。⁴⁷

我一再回想阿中為何要恩將仇報，確實發覺自己對阿中有意無意表露的知識份子高人一等意識：

也許，真正的原因是阿中說的那樣，我太看不起他的錢了，太裝著樣子看不起他的錢了。... 每次陪阿中之類朋友豪宴，我宣布進餐館真是他媽的俗，宣布自己還是想念麵條和鄉下的紅薯，甚至對一切有錢人的財富之累表示深深的同情，這當然有些誇張。我習慣於對阿中的請吃請喝給予回絕，對他花錢的魄力和能力視而不見，使他在朋友面前一點也神氣不起來。這對於他來說確實有些殘忍。⁴⁸

⁴⁶ 韓少功〈夢案〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁395。

⁴⁷ 韓少功〈紅蘋果例外〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁471。

⁴⁸ 韓少功〈紅蘋果例外〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁473。

因此阿中在商場上大為得利卻在知識份子中窘迫於低落的文化地位，在阿中的一次酒後吐真言裡清楚表達著：

「我他媽的不是人，我沒讀書，我一看書就要打瞌睡。一點藝術細胞也沒有，一點形容詞都沒有，我他媽的只曉得賭博。我曉得你們這些王八蛋看不起我黃瓜皮，根本不把我當朋友，都以為我是條蠢卵是不是？...」⁴⁹

雖然，這次的陷害事件最終被發現是阿中協助孫姓導演拍攝所謂「原型主義電影」，除了幾筐蘋果是真的外，其他道具都是假的，但從中經歷的一連串反省已足夠使「我」改變心態：

「我們正在拍攝一部片子，片名叫《風季》，完全是原型主義的探索。這樣說吧，《羅馬十一點》你看過？那就是紀錄手法。我們這個更進了一步。拍攝全用實景，用人物原型，不少情節隨機發展，機器跟踪偷拍，有些人，就像你吧，根本不知道自己入了戲，這樣的表演就更加真實自然。」⁵⁰

阿中對「我」的不滿似乎也是假，但過程中關於兩人相處的種種回憶仍充滿合理的真實性，從而表露了對知識份子菁英優越立場的質疑。

除了知識份子對自身啟蒙角色的重新思考外，對人文學術界、文藝界在新時代中的鑽營、傾軋、造作風氣也多有諷刺。

<方案六號>（2001.4）狀寫藝術界的虛假作態，同時批判長期存在於人文藝術界對西方的盲目嚮往，亦即現代化的「美國夢」。文本通篇以去美華人「老賈」的話語結構而成，老賈的對話對象「戴維斯·王」的回答，則間接地出現在老賈的複述中。戴維斯·王請求老賈為他謀職、賣畫，老賈表明他已跟不上潮流，縱使知道許多已成名的現代藝術先鋒「也就是憋一個觀念唬人」，但是礙於潮流已過，戴維斯·王已跟不上這趟現代的列車：

⁴⁹ 韓少功<紅蘋果例外>，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁474。

⁵⁰ 韓少功<紅蘋果例外>，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁478。

這就是說，這現代藝術就是一趟一趟的車，你沒趕上就沒趕上，不要怨天尤人。現在連末班車都開過去好遠了，都收班了。你沒看見人家連死嬰都吃起來了，想得絕吧？想得噁心吧？這就對了。現在的藝術，尤其是中國來的藝術，就得讓你噁心。噁心了就有效果，噁心了就火。你還不得不服。⁵¹

去美學者、藝術家多依賴營造西方人喜歡看的誇張驚悚「東方想像」而成名，後來者如戴維斯因此期望循此方式留在美國，過上現代化生活，但反而常因此喪失自我，侷促狼狽，如同文本中老賈所言「不是我看不起你，我連自己也看不起」。最諷刺的是，禁不起戴維斯的一再請求，老賈最後提供給他一個無與倫比的行為藝術騙術「方案六號」，即在報紙上刊登廣告說自己將於全美最高建築物上跳樓：

你急什麼？誰要你真去送死？你聽我說。你不是要出名嗎？你不死一下如何能出名？你活著誰願意看你？...在你從高空墜地的過程中，你將對人生作出獨特的藝術詮釋，將對自由、美、佛教密宗做出最為完美的表達和建構。...你，戴維斯·王，今天是最耀眼最耀眼的明星！全世界最野心勃勃和最厚顏無恥的大騙子！...你最好少講話，你那貓叫一樣的英語別讓美國人掃興，一臉深沉一臉苦難也比較酷，看任何人都要像看仇人，...你記住，你在監獄裡必須絕食，必須抗議，抗議警察干預藝術創作，抗議芝加哥沒有藝術自由。...如果硬要讓你說，你就不能同他們照規矩說，要答非所問，語無倫次。你反正現在已經東方神秘主義了，見山不是山，見水不是水，見牢房不是牢房，見記者不是記者。⁵²

這個方案中對西方人含帶優越感、實質上卻無知的「中國想像」，以及對崇洋藝術家的嘲諷，辛辣而老練，對照《暗示》中也述及的對留美人文菁英的滑稽描寫，及對美國人文學術界的剖析嘲弄，皆為對人文藝術界現代化「美國夢」盲流的一記棒喝。

<是嗎？>（2004.6）則描述一次八〇年代末在北京召開的歷史學

⁵¹ 韓少功：〈方案六號〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁3。

⁵² 韓少功：〈方案六號〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁6、7、8。

界年會，老 A、老 B、老 C、老 D 幾位學者基於文人相輕心理，嫉妒正走紅的學者老 M，故而輪番設計圈套加以戲弄。「他們想起『薄責於人』的古訓，覺得責之不必，不妨將事情付之一戲」。⁵³在一次次得逞後，甚至將這種騙術視為一種令人自豪的哲理境界：

老 A 還出口成章，總結出一番人生哲理，說智不在術而在道，老 M 接連入套無藥可救，無非是利令智昏，名令智昏，權令智昏，色令智昏，可見名、利、權、色乃智之大敵。滅六國者，六國也。族秦者，秦也。為人無欲則剛，無欲則智，人騙其實皆為己騙。⁵⁴

學術界的道貌岸然表象、名利相爭本質，便在滑稽諷刺中浮現。但多年以後，老 D 回顧這一事件，欲證之於老 A，老 A 卻對此事件完全失憶，使得老 D 突然弄不清事實真相為何，老 M 最後究竟是被大家戲弄過頭，導致他出了意外；還是假意陷入圈套以博取大家同情，無異議地推他當上歷史學會常務理事，過往成為不可解的謎，甚至連發生過與否都無法確認，即便以當事人的記憶查證也不可靠。小說以此影射歷史、真實的複雜生成，作為事件敘述者以及當事人的老 D 有了如下感慨：

文科院校這些年培養出了太多的研究專家，這麼多專家都要寫文章，都要寫書，包括寫史書，於是八十年代的一些事已經過早地匆匆入史，甚至可能在有些人那裡爭相放大，直到每一件事都被眾多論家之嘴咀嚼得索然寡味，直到每一件事都眾說紛紜於是各種幻影不再能疊合出共識，也不再能還原出真相，很多書都說到那次北京的大會。⁵⁵

從人文知識份子個人而至對學術界的反省，從個人記憶而至歷史真實，當中的自省意識是十分鮮明的，諧謔的語感即把質疑自我的否定精神流露無遺。而學術界的傾軋、排擠之風，以及學術界本來的莊嚴崇高樣貌，也似乎在真實被解構之中，隨之被解體了。

⁵³ 韓少功：〈是嗎？〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁13。

⁵⁴ 韓少功：〈是嗎？〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁18。

⁵⁵ 韓少功：〈是嗎？〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁20。

第二節 文化意識與文體構思

除了一再探測革命記憶的潛流，對民族文化的尋找也始終是韓少功創作時的重要礦脈，縱然文化是無邊無際的浩瀚範疇，韓少功仍試圖使它具體化，比如從「民歌」中采風尋蹤。另外，自覺的「文體」意識也在中短篇小說中時有嘗試之作，可見其意欲構思凸顯主題文體的努力。

一、文化、鄉土意識

自 1985 年創作多篇顯露民族傳統文化意識的〈爸爸〉、〈女女女〉等作品以來，韓少功對民族文化的思考不曾間斷，有時是作為文本的局部題材，有時則拓展為全篇的主題。九〇年代以來的〈鞋癖〉、〈北門口預言〉、〈山上的聲音〉都在小說局部提到了古文化遺留的風俗；而《馬橋詞典》、〈山歌天上來〉、〈白麂子〉則將方言、鄉野傳說、民歌作為重要文化遺產焦點式地表達，使民族文化成為小說的主題。

《馬橋詞典》的復古文體、民族語言文化內涵在他章專章論述，本節僅探討中短小說中的民族文化探尋意識。

〈鞋癖〉（1991.3）從文化潛意識的角度推測敘事者「我」的母親「鞋癖」的由來。

清朝乾嘉年間，澧州洪山嘴發生過一次民變，土民一齊發癲，披頭散髮，狂奔亂跑，男女裸舞三日，皆自稱皇上或皇親，被稱之為「鄉癲」。後朝廷令兩江湖廣總督率軍剿辦，統領額勤登保帶兵攻佔洪山嘴，斬劉四狗等十四人，斷癲匪六百餘人之雙足以示懲戒...而母親奇特的鞋癖，是否循著某種遺傳，就來自幾百年前那些大刀砍下來的人腳？⁵⁶

⁵⁶ 韓少功〈鞋癖〉，收入《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁341。

具有民族傳奇色彩的民變，成為母親鞋癖的遠因，較之文革這個近因來看，更深入到人物動機的潛意識，帶有不可解卻無法抹去的內在聯結，且皆具創傷後遺症的喻示象徵。

〈北門口預言〉（1992.6）記敘了北門口寫有「古道雄關」的城樓，以及鹽巴、桐油、竹木等物產，拳牛、比馬、對歌、懸棺等風俗。這個曾是處決犯人的地方，有著令人驚訝的死刑犯傳說，一位名叫王文彬的共產黨人曾號召窮人抗捐減租，為官清廉，卻被其他地方軍閥設計利誘手下人出賣捕獲，由劊子手周老二斬首於北門口，僅留下「**吾既為民生，民當賣吾死，得其所哉，死而何怨，云云**」的遺書，怪異的是後來在縣城出土的漢代石俑中，最大的一座男俑竟和他的樣貌一模一樣。文本中對劊子手的「殺頭」絕技有著誇張的鋪陳，有論者以為「殺頭」情節承魯迅、沈從文充滿民族性格象徵的「殺頭示眾」鄉土題材而來，是鮮明的「古老中國的象徵」，韓少功藉由劊子手周老二「個人的殺頭事業來反映中國現代歷史變遷中所發生的鬧劇與悲劇」，並表現「充滿神秘色彩的傳說和軼聞」的鄉土中國，⁵⁷文本中的風俗、殺頭傳說虛虛實實予人深刻印象，但敘事者似乎僅僅意在展現這一時間綿遠的古老存在及其濃厚的傳統氛圍，並未流露明顯的主觀態度。

〈山歌天上來〉（2004.5）則是新世紀以湘楚文化藝術為重要表達題旨的作品。來自「邊山峒」的農民音樂家毛三寅五歲就拉得胡琴，展現過人的音樂天分，曾在北京讀過大學，念大學期間由於去廣西參加社教，太崇拜歌劇《劉三姐》而不知不覺沿著壯族歌聲去了雲南，又輾轉到了緬甸及印度，後來被押解回國，所幸因貧農身分而免去重刑。特別的是，他往往在痛快飲酒後才能寫出樂曲，在一種酒精摧發的直覺、非理性情況下，方能進行淋漓盡致的寫作與思考，「**在這種時候，他不但毫無睡意，不但寫得好音樂，還能清醒判斷很多複雜的問題，...若碰上音樂愛好者，他還說得清歌劇《劉三姐》的一切細節，對中外音樂大師的作品如數家珍信手拈來，從老莫（莫扎特）到老李（李斯特），從瞎子阿炳到王同志（洛濱）和雷同志（振邦）和何同志（占豪），全不在話下。**」⁵⁸而最具有文化意義的是，他自己創作的曲

⁵⁷ 彭明偉：〈從頭看鄉土中國—略論魯迅、沈從文與韓少功鄉土小說〉，《淡江中文學報》（第15期 2006年12月），頁230、250。

⁵⁸ 韓少功：〈山歌天上來〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁202。

調「明明伏有本地山歌的素材」、「既有泥土味，又有西洋套路」，至於天馬行空、富含想像、闊大迴盪的風格，更是「邊山峒」這一方水土的人文顯現。一個想要採訪毛三寅的記者便是在這裡的奇特風土中理解了毛三寅的樂曲：

一進山就有各種離奇的景象競相入目，讓人暈眩和踉蹌。一隻老鼠居然把老貓追得四處亂竄，不知是來自噩夢還是來自現實。懸崖陡壁的當中立著一隻山羊，前後無路，不知是如何上去的。有時南瓜地裡有一個瓜出奇的巨大，整整有桌面大，但其他南瓜該小的小，該死的死，它們各行其是從不引起人們的在意。有時還有一大片燕子不知從何而來，棲在幾面粗糙的牆上，使白牆突然變成全黑，如此嚇人的景觀卻被人們視而不見，從不瞥上一眼。記者一路上心驚肉跳，發現山裡的很多事物不是愁頭愁腦隨心所欲，就是膽大包天胡作非為，都是醉翻了一般，只能使人們的腦子跟著生亂。他說，他已經知道老寅是怎麼回事了，知道老寅的曲子是怎麼回事了。⁵⁹

不受規範、隨心所欲、猶如醉翻的風物，正是毛三寅人格特質、音樂藝術的養成環境；而毛三寅的率真放縱曲風及個性，即是這種特定地域文化審美思維的直接展現。小說中提到他從小受這種水土薰染的審美趨向：

他從小就喜歡大東西，超大的南瓜，超大的樹木，超大的卡車，超大的山峰或者堤壩，凡是大傢伙都會讓他喜不自禁，摩拳擦掌，留連忘返，甚至得意洋洋揚眉吐氣，如同自己也跟著大了起來，有開天辟地的神力。⁶⁰

闊大的風格與境界即是天、人間的契合與感應。

於此不免令我們回想韓少功在1985年隨筆〈文學的根〉、2002年《暗示·性格》中一再提到的丹納的「地理環境決定論」：

丹納在《藝術哲學》中認為：人的特徵是有很多層次的，浮在表

⁵⁹ 韓少功：〈山歌天上來〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁203。

⁶⁰ 韓少功：〈山歌天上來〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁224。

面上的是持續三四年的一些生活習慣與思想感情，比如一些時行的名稱和時行的領帶，不消幾年就全部換新。...比這些觀念和習俗更難被時間鏟除的，是民族的某些本能和才具，如他們身上的某些哲學與社會傾向，某些對道德的看法，對自然的了解，表達思想的某種方式。要改變這個層次的特徵，有時得靠異族的侵入；徹底的征服，種族的雜交，至少也得改變地理環境，遷移他鄉，受新的水土慢慢的感染，總之要使精神氣質與肉體結構一齊改變才行。丹納幾乎是個「地理環境決定論者」，其見解不需要被我們完全贊成，但他至少從某一側面幫助我們領悟到了所謂文化的層次。⁶¹

受地理環境浸染、在一個民族文化中慢慢累積的審美特點，在毛三寅這個人物身上不斷體現，他的樂曲即可視為「一種審美意識中潛在歷史因素的蘇醒」，⁶²是邊山峒地域文化的自然流淌。他對音樂的愛好也展示了這個民族之所以喜好音樂藝術的原因：

山裡太靜了。也許，寂靜裡才有歌的誕生。當對面山上出現了一個蠕動的紅點或白點，山裡人的問候只可能是一聲含混的吆喝。當紅點或白點漸漸消失，山裡人沒來得及講出的話，永遠沒法講出的話，只可能化作獨自無奈的吟唱。他們知道聽眾實在太少了，實在太遠了，歌聲就會有一種尖厲和悠長，以便升入雲天，向山那邊似有似無的世界拋落。...當年的邊山峒到處有歌，除了史歌、情歌、喪歌、下流歌、山裡人連糾紛都常常由歌聲來調解。...⁶³

山裡的寂靜遼闊是渴望音樂的深層原由，尖厲悠長的風格則是這種渴望的直接表現。韓少功在九〇年代初為苗族詩人李明天所編《海南苗族民歌》所作的序〈民族的長旅〉（1990.3）中說過：「苗族的先人們就是這樣唱著歌，從遠遠的西陞走來的。...苗族是愛好歌唱的民族，無事不可入歌，無人不愛唱歌。因其沒有文字，歌謠更成了他們記錄歷史、傳播知識、表達思想、交流情感的重要工具」⁶⁴可知歌謠是民族

⁶¹ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁4。

⁶² 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁4。

⁶³ 韓少功：〈山歌天上來〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁227。

⁶⁴ 韓少功：《在小說的後台》（濟南：山東文藝出版社，2001年），頁25。

文化與歷史存放之地，韓少功以之為題材便有了一種溯源的意義。

此外，毛三寅對於音樂的觀念解說，也完全是來自於對山裡事物的直覺性審美感受，比如他教導芹姑娘如何演唱幾乎全是「半音」的曲調：

你到山裡去看，光是一個綠，你看得多了，保不定看出上百種綠。...顏色就是音樂。呵呀呀，這裡面就有好多半音，好多半音的半音。...遵毛老師之令，她盡力忘記音階，確實忘記了音階：不就是牛叫、羊叫、鷄叫、鴨叫的那種味道嗎？不就是布販子、油販子、糖販子、藥販子、銅鐵販子到處吆喝的那種勁頭嗎？升半音，降半音，原來沒什麼了不起，原來一開始就沒這回事。她一頭扎進禾鳳子的叫聲裡，頓時回到了童年，回到了故鄉山寨，油然而生一股當年的野勁，瘋勁，還有蠢勁。她確實唱蠢了，蠢得快活無比。⁶⁵

傳統文化就是一個民族的童心，在這種尋覓回歸中，人得到解放，也得到曾有的與自然和諧共處的感受。

韓少功曾在散文〈東方的尋找和重造〉（1986.4）裡宣示過：

所謂尋根就是力圖尋找一種東方文化的思維和審美定勢。...要對東方文化進行重造，在重造中尋找優勢，這種優勢，現在想說清為時過早。但可以描述出幾個模糊的座標。比方說，思維方式的直覺方法。...還有思維的相對方法，...⁶⁶

直覺、相對的思考傾向是東方文化的一大特點，文本這裡即從對山裡風物的直覺感受（動物叫、小販吆喝），尋找到一種相對於常態的譜曲方式（一般只用七個音階，這裡大量使用半音）。

文本在此很明顯地凸顯了中國地理山水滋生的民族藝術風格，從對山水風土的直覺體悟裡，創作具有民族特點的樂曲。這也正是韓少功在林偉平的訪談〈文學與人格〉中說的，「感知方式和審美方面要真正成為東方式的」⁶⁷的意義。而選擇民歌作為焦點題材一方面是由於「采

⁶⁵ 韓少功：〈山歌天上來〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁210、211。

⁶⁶ 韓少功：《進步的回退》（瀋陽：春風文藝出版社，2002年），頁108、110。

⁶⁷ 韓少功、林偉平：〈文學和人格：訪作家韓少功〉，《上海文學》（1986年第11期），頁73。

風」的古老傳統，一方面也是由於他認為音樂「展現了每個民族至美的一面。…音樂是靈魂的表情，是精神的芳香，是直接從心靈出發然後抵達心靈的情感飛行」（〈情感的飛行〉（2006.9））。⁶⁸

然而，即使對民族文化藝術持肯定、強調態度，傳統文化的沒落卻似乎不可挽回。毛三寅的作品最早由於政治打壓而在參賽時被說成，「『沒有突出階級鬥爭』，『沒有充分體現時代精神』」而失去了獲獎資格，甚至被批為「資產階級音樂觀」。⁶⁹但政治的打壓並非最令人憂慮的，趨同性的流行文化興起，更使山歌在一種看似自然的淘汰機制下快速沒落與邊緣化，「倒是有了電視機和錄音機以後，山裡的民歌卻越來越少，…不論是發表了的還是未發表的，誰還願意唱一唱？」⁷⁰當初演唱毛三寅民歌成名的劇團演員莫小芹（芹姑娘），因民歌沒落轉而在歌舞廳唱流行歌曲，繼而淪落為職業哭喪者，就是傳統民歌沒落的重要象徵。最使人驚嘆的是毛三寅嘔心瀝血創作的民族史詩音樂劇《天大地大》被魏姓作曲家竊為己有，並在國外改編成名，導致毛三寅及其富代表性的民歌無可挽回地被扭曲並被拋棄於時代之外：

無意間瞥見了電視屏幕上的交響樂《山鬼》，不，不是《山鬼》，是她完全知情的《天大地大》。…半睡半醒的笛聲，又巫又仙的嗩吶聲，突然坍塌或突然迸發一樣的大鼓大鈸……她都能回憶得起來。一個山鬼掉了腦袋，以乳頭為目，以肚臍為嘴，惡戰天兵天將，這些歌詞似曾相識。⁷¹

熟悉的音樂淹沒過來，淹沒過來。很多年過去，她覺得自己能夠聽懂這些升半音和降半音了，是一種透骨的懂，痛心的懂。她覺得那個唱法不規中矩的鬼，那個以乳頭為目和以肚臍為嘴的鬼，那個最後無人搭救從而被天兵天將砍了頭的山鬼，不是別人，正是她自己。⁷²

音樂劇中山鬼壯烈地走向失敗如同民族文化走向沒落的寓言，山鬼不屈服的惡戰是民族不屈不降精神的象徵。文本最後，抄襲的證據

⁶⁸ 韓少功：《大題小作》（北京：人民文學出版社，2008年），頁83、84。

⁶⁹ 韓少功：〈山歌天上來〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁205、227。

⁷⁰ 韓少功：〈山歌天上來〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁227。

⁷¹ 韓少功：〈山歌天上來〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁243。

⁷² 韓少功：〈山歌天上來〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁245。

已無法追究，毛三寅未留底稿且逐漸年老昏邁，「就是老寅自己，也把以前的事情忘得一乾二淨了，忘記了自己曾經是誰。」芹姑娘則日益陷入無人挽救的沉淪，當然無法為這一抄襲還原真相，這一種對民族傳統藝術文化具有喻示性的結局，充滿了悲愴沉痛的意味，在整個文本中我們完全可以感到韓少功對傳統民族文化藝術的偏好傾向與擔憂之心。

而在傳統文化沒落的擔憂中，我們還可看到韓少功八〇年代已有的對現代文明的疑惑，亦即傳統與現代間的價值衝突，早在當時，評論家李慶西即曾析述尋根作家們大多具有的這種價值衝突心理：

構成「尋根派」小說的價值範疇，主要是傳統與現實的衝突。...這一範疇可以具體體現為人與自然、物質與精神、商品經濟關係與自由人格等諸般同一關係。⁷³

對傳統的眷戀、偏好，使得韓少功帶有文化意識的作品一貫流露出對當下文明進展、現代化等現實的質疑反省，對傳統無法逆轉的逝去也表達出濃重的懷舊、感傷之意，然而文明能不往前發展或說究竟如何演變，則似乎是包含韓少功在內的尋根小說家們一直不能回答的問題。

〈白麂子〉（2004.10）敘述匪夷所思的鄉野傳奇，從中展現傳統仁義、因果報應思想。小說敘述講義氣、常助人的季窰匠一日去湖邊洗澡游泳，不幸被魚網纏住溺死，村長號召眾人將平日積欠窰匠的錢還清，「說人生在世，只有兩塊金字招牌，一個是仁，一個是義。」但仍有人投機不願歸還，於是村子裡開始出現了報應異象，而一隻神出鬼沒的白麂子總出現在曾對季窰匠有所虧欠的人身邊，牠的到來往往預示著凶兆，造成人心惶惶：

這些年村子裡老是出病人，而且很多人一病就說昏話，說話的聲音和口氣都像某個人，準確地說，像當年的季窰匠。...他們議論輝矮子家的、黃三家的、羅海家、清遠家的動靜，說他們病床前季窰匠的什麼聲音和口氣，說他們當年與那個窰匠的可疑交往，當然還不會忘

⁷³ 李慶西：〈尋根：回到事物本身〉，《文學評論》（1988年第4期），頁18。

記對門山上的麂子，據說那是一隻少見的白麂子，近年來出沒在對門山上，叫的聲音特別悠長和尖厲，深夜裡嗚啊一道長音，像孩子的哭喊，十里之外也聽得到，附近村子裡更有叫聲中的瓦片和磚塊突然開裂。人們說，白麂子一叫斷無好事，瓦片和磚塊開裂更是窖匠出場的預告，聲音所及之處，必有一家遭殃。⁷⁴

鄉人在惶惑下決定為季窖匠遷墳厚葬、做水陸道場，村長認為有迷信之虞，但衛生院王院長卻解釋以「古人的巫醫結合自有其道理。醫療治其體，巫調治其心。也算是雙管齊下，心身兼治。」⁷⁵這裡有以現代邏輯重新看待分析傳統觀念的特點，顯現韓少功以現代意識（心理學）鍍亮傳統思維（巫醫結合）的意圖。村長李長子對「科學」的體會也是這種意圖的表達：

「你們讀新書的都講科學。這科學也確實厲害。你想想看，老班子說什麼順風耳，千里眼，眼下不都實現了？順風耳就是手機，千里眼就是電視。老話還說劉伯溫的鐵牛肚裡藏萬人。現在輪船和火車的肚子裡不就是真能藏萬人？恐怕還能藏三五萬人吧。依我看，古人講的其實都是科學，都是現代化，只是時候不到，就不能讓你們一下子聽明白。...這科學好是好，就是不分忠奸善惡，這一條不好。」⁷⁶

於此韓少功對傳統文化的態度是很清楚的，傳統文化仍有許多菁華歷時不衰值得提取，而現代文化諸如科學技術仍有不少缺失需要反省，比如「不分忠奸善惡」。

文化建構與鄉土認同其實密不可分，從韓少功對文化的懷舊亦可看出他對鄉土的深深情感，〈土地〉（2004.12）中描寫「我」這個外地人購買農民李得孝（外號孝佬）的土地，但李得孝總是難以忘卻對這塊土地的情感，常常不自覺地來到這塊地上放牛、伐竹、摘採藥草「五月陽」：

他一時半刻哪能割捨得下？他遠遠就能嗅到這裡的氣味，遠遠就

⁷⁴ 韓少功：〈白麂子〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁258、259。

⁷⁵ 韓少功：〈白麂子〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁264。

⁷⁶ 韓少功：〈白麂子〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁261、262。

能聽到這裡發芽或落籽時吱吱嘎嘎的聲響，連睡夢中一迷糊，也能感觸到這裡在雨後初晴或者乍暖還寒時的一絲抽搐或躍動。對於他來說，這些當然比一張土地證重要。⁷⁷

土地不斷在商家徵用、政府徵收、外來人購買中流失，土地上的農民只能在悵惘中或進城打工，或不知去向，李得孝後來即是在進城打工後受傷，接著便不知去向。「我」對這種雄厚資本權力投資開發下的鄉土未來充滿落寞哀輓之意，也對農民處境滿懷憐憫，因此不斷期盼李得孝能平安歸來：

我早就取下了鐵鎖，敞開了院門，希望他什麼時候提著柴刀前來，但他的腳步聲倒是不再出現了。我家的五月陽已經繁殖出一大片，開出的花朵像滿地金幣，卻沒有人再來挖採。⁷⁸

我問他們，打工的人會回來嗎？比方說，過春節的時候會不會回來？

他們說：當然，可能回來，也可能不回來。⁷⁹

土地情感與現實利益的衝突，自然原貌與現代化建設的對峙，都在無形中展露。

二、文體常規突破：

打破文體常規的嘗試，不只在韓少功的長篇文本中有所表現，在短篇小說中也屢有構思。〈老狼阿毛〉（2001.2）將小說一貫的主要文類要素「人物」抽換成動物，構成一篇動物寓言。在以動物為主角的思維中，揶揄了人類褊狹的「人道主義」：

直到這個時候，阿毛才知道，深受人類迫害的動物界各方代表正在這裡召開一個空前團結的大會，正在這裡表達他們對人類深深的憂

⁷⁷ 韓少功：〈土地〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁182。

⁷⁸ 韓少功：〈土地〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁188。

⁷⁹ 韓少功：〈土地〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁189。

慮和怨恨。...「我們動物從來都是比較大方的，身上有肉就大家吃，是不是我們不像人那麼小氣，動不動就搞什麼人道主義，從來不讓我們吃他們的肉。」

「問題不在於豬肉好不好吃，而在於不餓的時候就不能吃肉，這就是我們動物界的偉大原則，是我們獸性的崇高所在！可是人呢？可恨呀，他們不餓的時候也要行凶」...他們甚至為了權力和觀念發生了世界大戰，自相殘殺血流成河，我們動物界全體精英對此真是感到不可理解！⁸⁰

最後動物們決定用瘋牛病、禽流感對人類進行起義鬥爭，「**要建立動物界非暴力與不合作的堅強統一戰線，向人類嚴厲實施禁食肉品的制裁**」，⁸¹可看出戲仿了印度在甘地領導時期的「革命鬥爭」形式。另一方面，改變了以「人」為敘事焦點的寫作策略，是承《馬橋詞典》中「為一棵樹立傳」、拆毀傳統寫實觀聚焦人物主線因果的理念而來，也是之後《暗示》以具象為主要敘事單元、將人物次要化的先聲，「動物們」的確提供了另類思考和視角。而文末幻覺般的「動物狂歡」場面，也具有魔幻寫實的反常規意味：

肉攤子那裡割下來的豬頭、羊頭、牛頭，整齊地排在肉案上，像一個合唱團，都在笑咪咪地衝著他唱歌。魚檔上那些魚也睜圓了眼睛，嘴巴一開一合地送出和聲。被開膛破肚的一排雞鴨則不滿意自己的小嘴，索性張開兩扇肚皮大喊大叫，整個身子都成了豪邁的嘴巴，成了震天動地的喇叭。還有無數的乾蝦也參與了歌唱和嘲笑，一個個都咯咯地笑彎了腰。⁸²

動物們嘲笑了人類不無自私本質的「人道主義」以及過度的感官欲望，擴大為對其他萬物的關懷。

〈801室故事〉（2004.6）有更激進的文體嘗試，文本以「空間場景」為敘事主軸，結構上分為「801室裝修方案」、「801室搜查報告」兩大部份。開頭以一把遺失在無名女屍附近的鑰匙開啟疑雲，「**它與該**

⁸⁰ 韓少功：〈老狼阿毛〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁168。

⁸¹ 韓少功：〈老狼阿毛〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁170。

⁸² 韓少功：〈老狼阿毛〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005年），頁178。

案件可能有關係，也可能沒有關係」即有動搖傳統或革命現實主義清晰因果邏輯的意圖在，這把鑰匙帶領警察打開了 801 室的大門。接下來則將重心放在書房、主臥、兒童房等空間中「物品」的細部描述，其中的股票交易分析表、社交對象名單、不同尺寸的女式衣物、抗精神病藥、桌椅上的暴力衝突痕跡等都象徵著許多不可解的故事隱藏其中。因此文末刑警大隊的探案報告即寫道：

801 室的全部故事就是這樣，過於殘缺，似有卻無，算不上一個故事，充其量只是某一個故事的場景。

看來，本文的標題名不符實，一開始就應該改擬，比如改擬成《801 室無故事》，或者《801 室場景》，再不就是《801 室物品》。

其實，每一件物品都有故事，起碼是某個故事的痕跡，甚至可能成為某個故事的物證。⁸³

因此，誠如某些研究者的分析，「人物完全退場，事件、環境只作文本構架的部分，不是文本實體。文本實體就是『方案』和『報告』，兩者同屬意念，並非事實，與案件的發生產生關係只存在理論上的可能性。」⁸⁴「以意念和理想作為文本實體，既是對泛濫成災的媚俗小說的批判；又表達了作家對現代人物質過剩精神匱乏的憂慮。」⁸⁴ 聚焦於「物」的形式本身即具有很強的現實批判性，反思現代人的精神空洞及人際關係緊張冷漠，雖然幾乎完全不提人物情節的手法極大地挑戰閱讀常規及趣味，且「過度的減法反而有點暴露作者的預設」，⁸⁵ 結尾的說明也有過於露骨之嫌，但是作為一種置換主、從文類要素的嘗試，亦自有其凸顯批判主題的作用。

小結

在這兩節中可以發覺韓少功承續過去主題而有不同的表達，無論是文革歷史或知識份子角色，無論是文化意識或文體常規，都試圖尋

⁸³ 韓少功：〈801 室故事〉，收入《報告政府》（北京：作家出版社，2005 年），頁 70。

⁸⁴ 李莉：〈跋涉於解構與建構的艱難之旅－韓少功《801 室故事》解讀〉，收入廖述務編：《韓少功研究資料》（天津：天津人民出版社，2008 年），頁 473。

⁸⁵ 鄧菡彬：〈對抗重複：2004 年期刊中的韓少功小說〉，《文藝理論與批評》（2005 年第 3 期），頁 461。

找不同表現題材或是作心理模式的深度處理，以之含容新時代視角下的重新觀照。南帆曾認為他九〇年代以來的中短篇小說僅沿襲舊作，但筆者認為這是忽略了他相同主題下不同的切入方式，尤其是從情節模式到心理模式的比重增加，內心剖白的更多流露，而這也是長篇小說的基本走向。相較於長篇小說，它們是一些零星的思考痕跡，卻也流露對某些主題的持續開掘，無論是在深度或廣度上。而也正因為有這些時而浮現的思考趨向與探索，才形構之後的長篇小說含蓋這些主題的豐富面貌。



第四章 文化筆記：《馬橋詞典》中的真實與語言呈現

九〇年代是長篇小說大盛的時代，在官方與出版商的推波助瀾下，長篇小說成了散文熱以外的第二個創作焦點。¹這時期的韓少功除了大量的散文寫作外，也在1996年發表了他的第一部長篇小說《馬橋詞典》。1996年的文壇既有以「現實主義回流」著稱的作品，也有所謂邊緣化寫作、私語化寫作、通俗暢銷書等創作景觀，各種題材、文體的嘗試之作蜂出，而《馬橋詞典》則以「明晰的理性精神和新穎的結構形態」，²引起了小說文體、語言的論爭與探討。

長篇小說文體的探索在九〇年代隨著長篇小說興起而成為許多作家與評論家關注的焦點。有研究者在一系列對九〇年代長篇小說的觀察中指出：「值得注意的一個現象是『長篇小說熱』中的『長篇文體熱』，即長篇小說的文體開始出現一種求新的又是彼此不同的探索與實驗。…八十年代的長篇小說，基本上是兩個大的走向，一個是先鋒實驗傾向，一個是現實主義更新傾向，它們都給小說創作提供了新的東西。現在表現在長篇小說中的文體實驗，是這兩種走向的一個融合。」³筆者認為頗能點出《馬橋詞典》文體探索的方向，因為《馬橋詞典》以「詞典」纂輯方言的小說結構形式，明顯地帶有創新文體形式的先鋒企圖；而在各詞條中以傳統「筆記」手法廣泛記述地方風俗人文，則有打破政治意識形態規範下固有「寫實觀」、「寫實主義」的企圖，正體現了上述兩種傾向的融合。

誠如評論家雷達所說：「長篇作家對敘事結構和文體追求逐漸成為一種自覺」⁴、「諸種作品紛紛進入長篇系列，豐富了長篇的類型又改變了長篇的範式。原來的長篇小說，是莊嚴的、對稱的、規整的，現在這些統統被打破。」⁵韓少功用《馬橋詞典》這一新中有舊、舊中有新

¹ 陳墨依據以下幾點描述九十年代小說的繁榮：許多以發表中篇小說為主的大型文學刊物，長篇小說的比重大大增加；不少出版社將『長篇小說叢書』的出版列為重點策略等等。參見陳墨：〈90年代長篇小說概觀〉，《百花洲》（1996年第2期），頁181-198。

² 朱向前：〈文學：在平靜中回旋—96中國文壇回眸〉，《中國青年報》（1997年1月5日）。

³ 白燁、雷達、陳美蘭等：〈現時態的長篇小說：多元與失範〉，《上海文學》（1996年第3期），頁74-79。

⁴ 雷達等：〈九十年代的小說潮流〉，《上海文學》（1994年第1期），頁66。

⁵ 白燁、雷達、陳美蘭等：〈現時態的長篇小說：多元與失範〉，《上海文學》（1996年第3期），

的文體嘗試加入這片具有挑戰性的新領域。

第一節 風土人文「筆記」

一、「筆記」中的風土人文書寫

(一) 地方歷史書寫與風土描繪

《馬橋詞典》雖以 115 個詞條構成「詞典」的表層結構型態，書寫馬橋一地的方言，但從詞條的排列順序及內容來看，「這些詞條片斷大致上依照歷史時間的次序記述了馬橋每一個歷史階段的發展」⁶也記錄馬橋的風俗民情、地理水土、地域文化特色、地方人物軼事，帶有濃厚的傳統「筆記」色彩。在表面歐化（詞典體）的文體結構背後，仍是傳統文體創新的內核。

〈△蠻子〉提到馬橋人祖先為春秋時代羅國人，受到楚人迫害後長途遷涉的歷史。〈△老表〉寫明末張獻忠迫害湘人造成「十萬贛人填湘」，以及，共產黨執政後「大躍進」時飢荒導致湘人逃竄江西，從而使兩地百姓互稱「老表」的史事。〈△馬橋弓〉則指出馬橋這個村寨的名稱、地理位置及四面疆界，「馬橋的全稱是『馬橋弓』。弓指村寨，但包括村寨的土地，顯然是傳統的一種面積單位。…這不能不使人驚訝：古人是何等的偉大雄武，可以一箭射出這麼大一片地方？」⁷並提到乾隆年間民變，清史、新縣志中對民變起義領袖馬三寶有著不同敘述：

曾經被新縣志列入「農民起義領袖」名單的馬三寶，曾經被馬橋人傳說的真龍天子馬三寶，在這本滿清當局編寫的書志裡，形象十分惡劣。…我真心地希望，這些供單只是清朝統治者們偽造歷史的一部分。我真心地希望，那個最終還是被官軍渾身淋上火油綁在大樹上點了「天燈」的馬三寶，不是《平綏廳志》上描述的那個樣子，而曾經

頁 74-79。77

⁶ 參見彭明偉：《韓少功小說研究》（新竹：國立清華大學碩士論文，2001 年）。

⁷ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996 年），頁 9。

追隨他的七百多亡靈，不曾被這樣一個瘋子嘲弄。

也許還有另一部歷史？⁸

重大史事都在關鍵詞條中一一羅列。

〈△鄉氣〉以外來戶「希大桿子」的故事呈現了「土改反霸」時期的社會氣氛。〈滿天紅▲〉則以名為「滿天紅」的大燈壺在六、七十年代的盛產，標誌著文革時期，「這是一個白天不夠用的年代，夜晚也必須充滿著激動。...可以想見，經過每天這樣的學習，大家嘴裡都有很多革命理論。不大相同的是，馬橋人有時候說出一些比較特別的毛主席語錄」。以上可以看到大致依歷史時間順序排列的詞條中，勾勒著馬橋一地的歷史沿革、人文典故，而這些都是傳統筆記或地方志中慣有的題材。

這種「筆記」特點還體現在對不少儀式、風俗的描寫上，比如〈三月三▲〉記下了馬橋人在每年三月三日時，吃黑飯、磨刀的習俗。〈△放鍋〉則是馬橋「女子出嫁，婚禮上最重要的一個儀式」。〈△同鍋〉更指出「他們對血緣的重視，比不上他們對鍋的重視」，生存的重要性更先於血緣。〈△發歌〉提到了馬橋人唱民歌的普遍風俗，從唱詠國家大事、孝順父母，一直唱到情歌。〈△撞紅〉記述馬橋人收親忌收處女、弑長子的舊俗，由此表現出傳統社會對生殖繁衍的看重。

另外，〈△荊界瓜〉和〈△軍頭蚊〉是馬橋特有的動植物種，荊界瓜來自於國共內戰時期，「規勸犯暴動」後，犯人埋屍處長出一種香瓜。軍頭蚊則是地方勢力混戰後留下的特殊蚊類。

從以上羅列紛繁的歷史痕跡、風俗舊誌，可以看到馬橋人遠離政治文化中心之下保存更多的民間生存邏輯與自行其是的民間風貌。

（二）「志人小說」式的人物刻畫與民間文化精神

除了上述地域風土特色外，文本最精彩處還在於，採「志人筆記小說」手法，精簡地描繪馬橋獨特人物、民情，並以具有代表性的方言詞概括他們的特殊性格，這佔了小說最大篇幅。每隔幾個辭條就以某個人物及與之相關事件為中心，做為這些辭條的重要描寫內容；並以這個人物的行為及在他身上發生的事件，做為解釋這些辭條的具體語

⁸ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁10、11。

境，這種人物有好幾個，重要的有馬三寶、希大桿子、馬鳴、萬玉、雄獅、水水、戴世清、馬文杰、鹽早、本義、鐵香、仲琪、…等等。⁹人物的性格雖沒有明顯的轉變發展歷程，但「專就人物的某一特殊性格進行累積醞釀、同質強化的處理」，¹⁰卻給人短暫然而深刻的印象，如同魏晉志人小說予人的驚鴻一瞥。

比如以〈△鄉氣〉一詞概括希大桿子這個帶有奇特外地口音，以及難解的奇異行為者。他是一個當時讀了新學、知道〈碘酊▲〉之類新知、好吃蛇肉、把老子當孫子使喚的人：

他使「鄉氣」這個詞有了確切的體現—不僅僅是言的問題，確實是一股氣，一種冷冽生硬之氣，一種攪得生活惶惶不安的戾氣。¹¹

再如〈神仙府▲（以及爛桿子）〉一詞中，神仙是指幾個從不老實作田的懶漢，又名馬橋的四大金剛。「他們一無所有，…但他們又無所不有，…有遺世而獨立羽化而登仙的飄逸之姿。」¹²尤其是其中的馬鳴更是眾懶之冠，懶到生吃任何食物、冬不洗臉、從不勞作的地步，「神仙」一詞便概括出了他這種游離於世俗之外的人格特質。「**確切地說，他是一個與公眾沒有關係的人，與馬橋的法律、道德以及各種政治變化都沒有任何關係的人。土改、清匪反霸、互助組、合作社、人民公社、社教四清、文化革命，這一切都對他無效，都不是他的歷史。**」¹³而與「神仙府」這個詞條相關的是〈科學▲〉，由於金剛們將懶視為「科學」的表現，因此「**對金剛們的嘲笑連坐了科學。…我只能懷疑，…在他們看來，所謂現代都市不是什麼，只不過是一大群科學亦即懶惰的人。**」¹⁴於是馬橋人對科學從無好感，也從中透露對現代文明（以科學發達為主要特點的現代都市）的質疑。

〈△醒〉利用「醒」一詞在漢語中的「理智清醒」意義，對比它在馬橋話裡的「愚蠢」意義，並由此凸顯屈原這個由楚地流落到羅國的大臣，矛盾的精神狀態。

⁹ 參見拙作：《韓少功小說創作論》（台北：國立政治大學中文研究所碩士論文，2002年），頁133、134。

¹⁰ 參見彭明偉：《韓少功小說研究》（新竹：國立清華大學碩士論文，2001年），頁145。

¹¹ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁23。

¹² 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁35。

¹³ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁37。

¹⁴ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁41。

我突然覺得，屈原選擇這裡作為長眠之地，很可能有我們尚未知曉的複雜原因。羅地是一面鏡子，可以讓他透看興衰分合的荒誕。羅地是一劑猛藥，可以讓他大瀉朝臣內心的矜持。...一定是他的精神發生了某種根本性的動搖，使他對生命之外更大的生命感到驚懼，對歷史之外更大的歷史感到無可解脫的迷惘，只能一腳踩空。...馬橋人對「醒」字的理解和運用，隱藏著另一種視角，隱藏著先人們對強國政治和異質文化的冷眼，隱藏著不同歷史定位之間的必然歧義。¹⁵

在身處邊緣的馬橋人看來，屈原自以為的清醒，可能只是一種不自知的愚蠢。

〈覺覺佬〉描寫馬橋最會發覺覺歌，亦即調情歌曲的萬玉。對這類歌曲自然本色的堅持，使得他不願在革命樣板戲中演唱宣傳政策的歌詞：

他對那些積叻、鏟草皮、散牛糞、浸禾種的歌詞無論如何記不住，心裡慌慌的、惱惱的，唱著唱著就想罵人，...他在很多時候不堅定，對覺覺歌的傾心卻無比堅定，他簡直有藝術殉道者的勁頭，...¹⁶

他一貫地對女人傾心和友好的特點，在〈△哩咯啞〉這個詞中表現無遺：

人們說他是這些女人們的哩咯啞，...哩咯啞是象聲詞，描述五音階小調時常用，在馬橋詞匯裡也代指情人以及談情說愛的活動。¹⁷

哩咯啞和覺覺佬二個詞，傳神地點出了萬玉這個人物最重要的精神氣質。總之，這些人物共同傳遞了馬橋這個相較於政治主流地區之外特有的民間文化精神，邊緣卻又富有野性、活躍的感官聲色想像力。

藉由「筆記」的片段、零散、跳躍、精簡形式，以及「筆記」的包羅紛繁內容，馬橋的人物以及前述風俗、地理、歷史、方言，得以

¹⁵ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁44、45。

¹⁶ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁60、61。

¹⁷ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁62。

共同渲染出一幅民俗畫卷和地方文化氛圍，尤其是人物的散點構設及其富有民間文化色彩的思維特點，使《馬橋詞典》跳脫了典型現實主義長篇小說主線焦點、線性時間、焦點人物的常態，也跳脫了文藝政策長期範限下「寫實論」中隱含的固定、僵化意識型態。

二、前此的「新筆記小說」擬作

其實早在八〇年代中、九〇年代初，韓少功已有仿「志人筆記小說」的創作。《史遺三錄》（1985.12）中，他以淺易文言、短小篇幅的筆記，記錄了當年知青下放地點的奇人異事，在三篇筆記之前還有總序：「羅地奇事異物頗多。大多不守地以人名成例，張家坊住李姓，楊家橋住康姓，比比皆是，殊可奇怪。又有鬧茶古俗，新婚之夜老少男賓均可逐新娘摟抱嬉戲，所謂三日無大小，故娶親多在冬季，既得農閑之便，新娘亦可放心多著棉襖數層以防身。此類奇異，方志恐早有載錄，無須由我贅墨；然有三兩凡人瑣事，難入經傳，於我則耿耿胸懷，遺之可惜。今稍作整理，滙為三題如下」¹⁸此序點明了記「奇事異物」、記「瑣事」的寫作動機，頗類傳統筆記的書寫動機與內涵。而三則故事粗陳梗概地錄下了能以虎糞辨別老虎大小、所持鐵銃會撲撲自跳的「楊獵戶」；童音尖嗓、預報集體結婚新聞卻與日後事實完全吻合的「何秘書」；從知青處習得正確下棋規則卻與農場原來奕棋規則格格不入的少年「李某」，此處擇取其中一二精彩情節為例，一窺其「擬筆記」構思：

有時陪客閑坐喝茶敘話，忽然眼生光輝，揮手差兒速去某山某坡收解套夾取回野兔或黃鹿，以免被閑人竊去。小兒怏怏前往，片刻果然枝挑毛茸茸野物歸來。又說楊某的鐵銃亦有神靈，門外有野物出現，牆上鐵銃必定撲撲自跳，躁動不寧。（〈獵戶〉）¹⁹

知青陸續招工回城而去，場裡棋壇僅留李某茕茕孑立，清冷難堪。

¹⁸ 韓少功：《中國當代實力派作家大系 韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁235-236。

¹⁹ 韓少功：《中國當代實力派作家大系 韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年），頁236。

李某挾其棋盒回鄉訪舊時棋友，尋些樂趣。不料舊友一概照行拐腳馬不誤，且哄笑李氏新規著實荒唐，可笑可笑。李某百般辯說，老幼無一信服，搖頭嘻嘻。加上一時不適舊法，竟連敗數局，李某遂耳根赤熱悶悶不樂而去。（〈棋霸〉）²⁰

對筆記小說寫作模式的刻意模仿，已埋下日後以筆記構築長篇小說的因子。還可注意的是發表於 1991 年的〈近觀三錄〉，記下 1991 年訪法所見三位作家令人印象深刻的軼事，不管是 T·班·哲倫「**無邊的精神黑暗**」以及「**保持著目注大門的習慣**」²¹，還是艾特瑪托夫不斷「**闡述蘇聯文學及他的作品在世界上遭受敵意的排斥，目光凶狠地環顧四周**」²²那種刻意演出的威嚴和深刻，抑或是喬治·阿瑪多核心話題總是吃、然而想要賴掉承諾少功一頓飯的狡黠，三則以人名為標題的筆記都有志人小說的特色—即以簡潔篇幅書寫能夠體現人物特有心性、風神的情節，清楚可見筆記小說的筆法。

八 0 年代初曾由汪曾祺、賈平凹、高曉聲等人引領一股「新筆記小說」風潮，與八 0 年代中的尋根小說前呼後應。這類小說追求人物的內在精神氣質以求神似，人物的面目可能比較模糊，但表現人物內在精神氣質的某些主要特點卻很凸出，²³他們從筆記這種古老、質樸的藝術形式中發現了具有主體特徵的民族的情理結構與思維方式，可以說是文體意識上的『尋根』，²⁴韓少功的《史遺三錄》亦被選入具有總結性質的《新筆記小說選》，編選者評曰：「楊某、何某、李某實際上不過是某些人性的『符號』。在他們身後，拖著一條漫長的『史遺』影子，因而才使『凡人』似若『奇人』，『瑣事』似若『怪事』。『凡』與『奇』、『瑣』與『怪』之間構成了張力，也留下了空白。」反映了這種文體對歷史文化的溯源意圖。²⁵而這種簡短的筆記形式就單篇來看可見一個人物的神韻，若以系列來看則可見一個時期或一個地方特別的風俗奇觀，韓少功由《史遺三錄》而至《馬橋詞典》形成系列長篇，

²⁰ 韓少功：《中國當代實力派作家大系 韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996 年），頁 239。

²¹ 韓少功：《東岳文庫 然後》（濟南：山東文藝出版社，2001 年），頁 109。

²² 韓少功：《東岳文庫 然後》（濟南：山東文藝出版社，2001 年），頁 111。

²³ 祝一勇：〈論『新筆記小說』的人物寫意〉，《湖北職業技術學院學報》（第 11 卷 2008 年第 3 期），頁 32。

²⁴ 李慶西：〈新筆記小說：尋根派，也是先鋒派〉，《上海文學》（1987 年第 1 期），頁 83。

²⁵ 鍾本康選評：《新筆記小說選》（浙江：浙江文藝出版社，1993 年），頁 181。

亦體現由單個人物軼事發展至地方風俗畫的軌跡。人情與風俗本不可分，由民族日常生活瑣事積澱而來，故而在文體的選擇上也以筆記這種散淡、自然、平實的文體為首選，誠如汪曾祺所言：「為什麼要在小說裡面寫進風俗畫？…『人情』和『風土』原是緊密關聯的。…風俗畫小說的文體幾乎都是樸素的、風俗本身是自自然然的。記述風俗的書原來不過是聊資談助，大都是隨筆記之，不事雕飾。…風俗畫小說所記述的生活也多是比較平實的，一般不太注重強烈的戲劇化的情節。」²⁶而這種長期積累的生活正有最真實的民族感情、文化隱含其中。所以韓少功的仿志人小說仍是以文化作為其思考基礎的，並以文化感顛覆文藝政策長期以來規定「寫本質」真實的限制。

《馬橋詞典》中這樣反映民族文化特色的精彩人物，除了上列已提到的外，還有很多，令人拍案叫絕的還有〈△九袋〉中乞無不勝、討無不克的丐幫頭子戴世清，不僅有丐德，還有丐才：

流丐進退有序令行禁止，戴做到這一點當然也不是一件容易的事。…他當了九袋之後主事比前朝公道，重劃丐田。…他燒一塊龜殼，就能卜出什麼時候行丐最好，…²⁷

戴世清最後死於文革時身陷囹圄而未能外出乞討，致使雙腳奇異地嚴重潰爛，直至死亡。乞討這一最能展現其天賦才能的行為在政治運動中的受制，扼殺了他富有鄉野文化特色的生命力。

〈△不和氣〉、〈△神〉中美麗而危險、行為總是超乎常理的九袋之女鐵香，她甚至可使六畜躁動不安。

她目光顧盼之下，男人們都樂呵呵地圍著她轉。…她是個口無遮攔的人，動不動就會公開女人的秘密，使自己的身體被所有的男人了解和關心，成為所有男人們共有的話題，…她乍驚乍喜的嘆詞特別多。…我後來聽馬橋人竊竊私語，說這個狐眉花眼的婆娘的哎喲真是不和氣，至少哎喲出了三個男人的故事。²⁸

²⁶ 汪曾祺：《塔上隨筆》（湖南：群眾出版社，1993年），頁126。

²⁷ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁100、101。

²⁸ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁222、223。

她超乎常態的行為有著鄉野文化的野性、放縱，她難以被規範束縛，也因此而體現著莫測的造化「神」奇：

馬橋人的「神」用來形容一切違反常規和常理的行為。在這裡，人們最要緊的是確認了的庸常性質，確認人只能在成規中度日。任何違犯成規的行為，從本質上說都不是人的行為，只可能來自冥冥中的莫測之物，來自人力之外的天機和天命。不是神經質（神的第一義），就是神明（神的第二義）²⁹

這些人物共同反映了典雅莊重的中原文化之外，湘楚文化的放誕不羈，以及規範之外的種種可能，都足以構成對任何既有模式的威脅。

三、「筆記」開展的思考議論空間

「筆記」形式除了方便解說風土、狀寫人物外，還提供了韓少功任意抒感、發揮議論的空間，傳統「筆記」本是包含駁雜的文類模糊地帶，³⁰其中一部分內容具有人物、情節、虛構性質者常被劃歸「小說」，³¹而另一部分內容則包含著典章制度、風物習俗、醫藥技藝、闡釋經史、考據文字、天文曆算，³²甚至個人即興感懷等駁雜題材。《馬橋詞典》若不管它表面上的詞條結構而從內容題材去分析，整個文本可視為知青敘事者對下放之地馬橋的種種回憶碎片，充滿了隨意聯想的性質，「我」的話語貫穿首尾，「筆記」的結構形式正方便他隨時穿越在說明、敘事、抒感、議論之間，穿梭在人物刻畫、風土記述、自我觀感之間，這也是為什麼《馬橋詞典》同時具有小說、散文文類特徵的原因。

在《馬橋詞典》中，抒情或議論的文字俯拾即是，比如在〈△肯〉一詞中，從馬橋人用語「肯」中反映出的萬物有靈論，使知青「我」

²⁹ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁221。

³⁰ 筆記，又稱「漫錄」、「隨筆」，在古代文體分類中屬於「雜記」一類。作為一種文體，筆記散文本身並無特別格式，只是隨筆所記，活潑自然，體制短小，語言簡潔。但就它的種類而言，卻是洋洋大觀：有寫一代人情世態，重在品評人物的；有寫一地山川風尚，重在說明介紹的；有述地理，談技藝，講求經世致用的；有記遊樂，抒情懷，寄託人生哲理的；還有或記歷史瑣聞，或錄名人軼事的。參見陳必祥：《古代散文文體概論》（台北：文史哲出版社，1987年），頁87。

³¹ 所謂筆記小說，大抵而言指「那些以記敘人物活動（包括歷史人物活動、虛構的人物及其活動）為中心、以必要的故事情節相貫穿、以隨筆雜錄的筆法與簡潔的文言、短小的篇幅為特點的文學作品。」參見吳禮權：《中國筆記小說史》（台北：臺灣商務，1993年），頁3。

³² 參見苗壯：《筆記小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1998年版）

深思：

小的時候，我也有過很多擬人化或者泛靈論的奇想。比如，我會把滿樹的鮮花看作樹根的夢，把崎嶇山路看作森林的陰謀，這當然是幼稚。在我變得強大以後，我會用物理或化學的知識來解釋鮮花和山路，或者說，因為我能用物理或化學的知識來解釋鮮花和山路，我開始變得強大。問題在於，強者的思想就是正確的思想麼？在相當長的歲月裡，男人比女人強大，男人的思想是否就正確？列強帝國比殖民地強大，帝國的思想是否就正確？³³

從中反省了科學至上（物理或化學知識至上）、強權至上（列強帝國至上）的偏頗觀點，而科學主義正是八〇年代以來改革中推崇的「主流話語」。

<△一九四八年（續）>中，體育老師光復講述其父馬疤子因偶然機緣誤投國民黨，後又出任共產黨規勸會副主任，卻因此導致和他一起投降的軍閥們死於假投誠罪名，於是吞煙土自殺的往事。然而這段對於光復而言悲慘深重的歷史，在後代子孫中卻具有不同的歷史感，難以獲得同樣的情感份量，反而受到嘲諷。於是「我」深感，因為時間、感知的差異，必然導致對歷史或苦難理解上的歧異，也就是「真實感」的差異：

也許，在某種物質的時間之外，對於人更有意義的是心智時間。...時間只是感知力的獵物。...我們談論一九四八年，我們是在談論哪一種感知裡的一九四八年？...我們常常會美化以前的一些事物，...我們不再痛苦而只是觀賞痛苦。這樣說來，被感知獵取著的時間，反過來也會蝕變我們的感知。...光復力圖使自己與兒子仍然生活在統一的時間裡，同樣不容例外。...他內心中浩大而深重的一九四八年，在兒子的內心中也必須具有同樣的規格與份量，不可微縮，不可流散，更不可虛無。³⁴

歷史發展的偶然性，以及歷史在主觀心靈解讀中的差異，都在這

³³ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁75。

³⁴ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁127、128、129、131。

樣的故事與隨感中大量呈現。這裡對感悟的鋪陳，毫不亞於對馬疍子故事的敘述。

〈△清明雨〉則細數知青對雨天的懷念與浮想連翩，輕靈而優美，如同一篇小品文：

春天的雨是熱情的，自信的，是浩蕩和酣暢，是來自歲月深處蓄勢既久的噴發。比較來說，夏天的雨顯得是一次次心不在焉的敷衍，秋天的雨是一次次驀然回首的恍惚，冬天的雨則是冷漠。恐怕很難有人會像知青這樣盼望著雨，這樣熟悉每一場雨的聲音和氣味，還有在肌膚上留下的溫度。因為只有在雨天，我們才有可能拖著酸乏的身體回到屋裡，喘一口氣，享受彌足珍貴的休息機會。³⁵

通篇沒有情節而只是感受的流動。

〈△朱牙土〉大肆析述馬橋特有的酸性、極度貧瘠土質：

如果對朱牙土沒有了解，就不可能對馬橋有真正的了解。在很長一段時間內，這種土是人們每天都要面對的土，是使一桿桿鐵鈹劇烈震顛的土，是使一雙雙手血泡翻卷血肉模糊的土，是使鋼鐵比皮肉消失得更快的土，是使汗水一直濕透褲腳然後結出鹽垢的土，是使人們眼睛昏花天旋地轉雖生猶死的土，是使時間變成空白意識完全消除一切欲念都成了喘息的土，是使酷夏失去炎熱嚴冬失去寒冷所有日子不再有區別的土，是使男人們瘋狂女人們絕望孩子們剎那間變得皺紋滿面的土，是永遠沒有窮盡的土，是逼得人們仇恨、吵架、毆打、拔刀相向的土，是增添著駝背、跛腿、瞎眼、流產、呆傻、哮喘、大脖子病以及死亡的土，是使人逃亡的土，是使人自殺的土，是使生命變成一個個日子，是無論怎麼樣的動蕩或折騰它還在那裡的土那裡的土那裡的土那裡的土。³⁶

這裡除了對土質的描述外，更多的是對馬橋人在這種水土下艱困人生的抽象概括，幾乎從哲理層次概括了許多生命歷程。

抒感、議論文字的隨興穿插，使得韓少功深感獲得創作自由，他甚

³⁵ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁213。

³⁶ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁319。

至說：

我同樣使用方言素材，但融化到知識分子的隨筆式的語言中去了，雖然保留了一些傳統小說因素，有氛圍、情節、形象，但增加了一些理性的隨筆式的語言，而且這是小說在行進中主要的推動力。…我想可以嘗試一種文史哲全部打通，不僅僅散文、隨筆，各種文體皆可為我所用，合而為一。當然，不是為打通而打通，而是像我前面所說的，目的是把馬橋和世界打通。³⁷

這裡把「隨筆式的語言」置於情節、人物形象之上，並認為以此更能表現馬橋。

因此在文本中我們看到了作者感想的抒發有時一點兒也不比對人物情節的敘述少，像上列引文那樣通篇幾乎都是感想議論的也所在多有，只不過仍是以人物故事作為理解語境。即便是那些說明風俗、方言的文字，也帶有作者濃厚的思辨色彩，比如說〈三月三▲〉這個節日是「刀刀上空氣的顫動」；³⁸又比如解釋馬橋人對一切好吃食物都稱為「甜」，「一個『甜』字，暴露了馬橋人飲食方面的盲感，標定了他們在這個方面的知識邊界。…中國人更愛用『西方人』甚至『老外』的籠統概念，就像馬橋人愛用『甜』字。」³⁹（〈△甜〉）

而所謂「文史哲全部打通」在題材上指的是將方言風俗、歷史沿革、哲思議論都納入，在文體形式上指的是將小說一向注重的「情節人物」和散文一向注重的「抒感議論」，都自由地放入文本中，韓少功在《馬橋詞典》中的作法是以情節人物當作抒感議論的語境，但仍絲毫不忽略人物情節的經營與本身的文化象徵，可說是達到了自然融合的效果。

另外，在張均的訪談中，韓少功直言「散文」的介入對於《馬橋詞典》甩掉過去倚賴現代主義象徵、神秘技巧等「歐化」包袱的啟發，使他獲得了創作的自由，而由他過去創作歷程來考察，他一直是個喜愛在小說中以第一人稱敘事抒感、恣意議論的作家，「筆記」的片段聯

³⁷ 韓少功、李少君：〈詞語與世界—關於《馬橋詞典》的談話及其它〉，《小說選刊》（1996年第七期），頁120。

³⁸ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁8。

³⁹ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁17。

想、內容無所不包特點，自然給予他這個方便：

90年代中期就出現了《馬橋詞典》。應該說，從這本書開始，形式主義的試驗已經降溫，象徵、神秘、野性之類的審美衝動可能有些減弱，但小說與非小說的文體雜交，使自己突然有一種豁然開朗的自由感，有一種甩掉現代主義這根拐杖的衝動。…我的《馬橋詞典》是力圖走一個相反的方向，努力尋找不那麼歐化、或者說比較接近中國傳統的方式。文史哲三合一的跨文體寫作，小說與散文不那麼分隔的寫作，就是中國文化的老本行。⁴⁰

筆記使他得以靈便地將散文議論夾帶進小說中，進行「小說與散文不那麼分隔的寫作」。再深入一層說，如果對照他在九〇年代以來大量的問題散文中，不斷強調的反對一切向西方看齊的現代化模式，不難理解在長篇小說文體上，也帶有這種借本土文學資源（「筆記」）以反對盲目「歐化」（過去一直模仿現代主義的象徵、神秘等風格）的意圖，思考如何找到中國「自己的」現代文學模式。

「筆記」的文體潛力，在陳平原先生考察歷代散文、小說如何從對方汲取創新養分時曾一再提到：「『筆記』的文體界限相當模糊，可能是『文章』，也可能是『小說』，而且往往一書之中二者雜陳。…在我看來，正是借助這座橋樑，超越小說與散文的『邊界』，才比較容易獲得成功。『筆記』之龐雜，使得其幾乎無所不包。若作為獨立的文類考察，這是一個致命的弱點；但任何文類都可自由出入，這一開放的空間促成文學類型的雜交以及變異。對於散文與小說來說，借助筆記進行對話，更是再合適不過的了」⁴¹韓少功正是從筆記模糊的文類邊界出發，找到一個在小說情節敘述中兼融隨筆、風俗民情、方言考證的合理型態，展開龐大的民間文化內容。如同一些評論者所述：撩開《馬橋詞典》在文體形式上的辭典外衣，我們看到其內裡，在文學的理念上，是一種向中國的古小說觀念的復歸，在文體的形式上，是對中國筆記小說的一種繼承和發揚。⁴²還可一提作為參考的是，借由筆記的駁

⁴⁰ 張均、韓少功：〈用語言挑戰語言—韓少功訪談錄〉，《小說評論》（2004年第6期），頁18-19。

⁴¹ 陳平原：《中國散文小說史》（台北：二魚文化事業有限公司，2005年），頁19、21。

⁴² 黃忠順：〈筆記小說的發揚與小說觀念的歸根—論《馬橋詞典》的文體〉，《荊州師範學院學報（社會科學版）》（2003年第4期），頁31。

雜內容改變長篇小說聚焦主綫人物情節的文體形態，在晚清民初早有一批先例，晚清至民初以來筆記十分之興盛，筆記常見之笑話、軼聞置入小說，「正是這些似乎毫無道理、近乎兒戲的『跑野馬』，無意中打破了傳統長篇小說的整體結構。」⁴³

以上從風土人物題材、汪曾祺等人新筆記小說創作潮的影響、喜好抒感議論的敘事者特點各方面論述《馬橋詞典》與傳統「筆記」文體的關聯性，主要在說明此文本對傳統文體資源的有意化用及效果，但要補充一提的是，這並不是忽略此文本如一般評論常言及的，受西方文學資源如米蘭·昆德拉的影響，而是更著力考察《馬橋詞典》實質上對傳統筆記更有意識的傳承。

如同文評家所皆知，早在翻譯《生命中不能承受之輕》時，韓少功對於羅蘭巴特「片斷體」、米蘭·昆德拉小說的「散文化」特點就有深刻分析與體會，在〈米蘭·昆德拉之輕〉（1987.01）就說過：

昆德拉繼承發展了散文筆法，似乎也化用了羅蘭·巴爾特解析文化的「片斷體」，把小說寫得又像散文又像理論隨筆，數碼所分開的章節都十分短小，大多在幾百字和兩千字之間。整部小說像小品連綴。...用輕捷的線條捕捉凝重的感受，用輕鬆的文體開掘沉重的主題，也許這形成了昆德拉小說中又一組輕與重的對比，契合了愛森斯坦電影理論中內容與形式必須對立衝突的「張力（tension 或譯：緊張）」說。...《生命中不能承受之輕》顯然是一種很難嚴格類分的讀物，第三人稱敘事中介入第一稱「我」的肆無忌憚的大篇議論，使它成為了理論與文學的結合，雜談與故事的結合；而且還是虛構與紀實的結合，夢幻與現實的結合，通俗性與高雅性的結合，現代主義先鋒技巧與現實主義傳統手法的結合。⁴⁴

一如此處對昆德拉的分析，小說敘事與散文隨筆交雜、表層結構呈現片段體、虛構與紀實交融，的確也是《馬橋詞典》予我們的深刻印象，使我們看到了西方文學資產在韓少功身上確有影響痕跡。此外，在昆德拉的作品中，有「某種相對來說更為直接的思想形式插入到小

⁴³ 陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（北京：北京大學出版社，2004年），頁172。

⁴⁴ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁60、62。

說中來」，這種從情節和人物出發的「小說式的思考」，⁴⁵確也是《馬橋詞典》中隨筆的呈現形態。

然而，文本題材所呈現的湘楚人事物與濃厚文化感，以及狀寫人物上對八〇年代新筆記小說手法的精神領略，在在顯現它與傳統「筆記」更親的血脈，且如同下一節所欲著重分析的，它在語言表現上複雜的文化層次感，亦與傳統筆記中兼融的複雜文化斷層聲氣相連。因此，可以看出，如同他自言是在「歐化」中力圖走出自己的路，然而自是難免「歐化」的影響，在文本中見出多重文學資產的重疊面貌，在對昆德拉文體風格的桴鼓相應中，⁴⁶仍以傳統「筆記」為血肉神韻。



⁴⁵ 黃忠順：〈思索的小說－昆德拉的小說學與史鐵生的《務虛筆記》〉，《荊州師範學院學報（社科版）》（2000年第3期），頁28-29。

⁴⁶ 參見李爽學：《台灣觀點：書話中國與世界小說》（台北：九歌，2008年），頁185。

第二節 重新寫實與再鑄漢語

前一節中討論了豐富的民情風俗如何借「筆記」展開，與之相關的思想議論如何借「筆記」靈活呈現。本節則進一步探討此種瑣細生活內容的書寫，如何衝擊了政治政策長期範限下的「寫實觀」。同時，敏銳的語言意識及豐富的方言運用，如何展現了多重文化作用的複雜痕跡，以此表現對主流文化、盲目西化的抗衡。

一、挑戰「寫實」

無論是最表層的詞典結構，或是實質上類似「風俗人文筆記」的內容形態，《馬橋詞典》以其瑣碎、片段、日常生活化，顛覆了過往長篇小說焦點人物、主線情節等一般常規，著重渲染了文化氛圍、民族情感，對多元而繁複的民間生活加以強調，遠離了政治意識形態長期以來範限的描寫對象、模式，在〈楓鬼▲〉中韓少功明白宣示著：

動筆寫這本書之前，我野心勃勃地企圖給馬橋的每一件東西立傳。我寫了十多年的小說，但越來越不愛讀小說，不愛編寫小說——當然是指那種情節性很強的傳統小說。那種小說裡，主導性人物，主導性情節，主導性情緒，一手遮天地獨霸了作者和讀者的視野，讓人們無法旁顧。即便有一些偶作的閒筆，也只不過是對主線的零星點綴，是主線專制下的一點點君恩。必須承認，這種小說充當了接近真實的一個視角，沒有什麼不可以。但只要稍微想一想，在更多的時候，實際生活不是這樣，不符合這種主線因果導控的模式。一個人常常處在兩個、三個、四個乃至更多更多的因果線索交叉之中，每一線因果之外還有大量其它的物事和物相呈現，成為了我們生活不可缺少的一部分。在這樣萬端紛紜的因果網絡裡，小說的主線霸權（人物的、情節的、情緒的）有什麼合法性呢？...顯然，意義觀不是與生俱來一成不變的本能，恰恰相反，它們只是一時的時尚、習慣以及文化傾向——常

常體現為小說本身對我們的定型塑造。也就是說，隱藏在小說傳統中的意識型態，正在通過我們才不斷完成著它的自我複製。⁴⁷

這一段文字裡反省了傳統小說在意識形態主導下的主線霸權（雖然並沒有明確指出傳統是哪一部分傳統），認為它遮蔽了「真實」，因為「實際生活不是這樣，不符合這種主線因果導控的模式」，它控制了人們的「意義觀」且不斷複製，所以這裡主張以描寫生活的真實，比如一棵樹、一塊石頭，來抗衡這種對「真實」的限定，這不禁令人回顧過去文藝政策對「寫本質」的強迫，韓少功取代以寫紛繁「現象」包括樹、石頭等物象以呈現多元真實。於是接下來我們看到作者將馬橋的兩棵大楓樹作為寫作重點，考據這兩棵樹經歷的歷史，它們曾是日本人侵華時的導航標誌，使本義書記的大房伯伯及雄獅意外喪命。

如果沒有這兩棵樹，日本飛機會臨空嗎？會丟下炸彈嗎？...我不會想到，正是它們，潛藏在日子深處的它們，隱含著無可占測的可能，葉子和枝幹都在蓄聚著危險，將在預定的時刻轟隆爆發，判決了某一個人或某一些人的命運。⁴⁸

這一段情節頗有九〇年代初新歷史小說的寫作特點，把明確的歷史脈絡打散為偶然、不可預期的多元因果線，在這種猶疑不定中，「真實」也同樣被分化為多種可能。而以兩棵樹作為敘事對象，也展現了生活中本來容易被忽略的、人物以外的「真實」

除此之外，《馬橋詞典》中對習俗、儀式、自然風物等的描繪，基本上都是在以瑣細、片段、日常的真實，打破過去長篇小說主線專制範限下強調主角人物及其發展的真實，因此許多名不見經傳人物的「寫意、神似、個人性特色」描繪，以及，許多瑣碎之物的不厭其煩描摹，都成了小說中打破主線因果、打破意識形態規定之真實的努力。而「詞典」型態、「筆記」手法，便成了相應於繁瑣內容的方便載體。

〈△豺猛子〉裡專只描寫一種體型碩大、常潛伏不動的魚類：

豺猛子就是豺魚，也叫豺犂子。馬橋人說，這種魚吃魚，不吃草，

⁴⁷ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁68、69。

⁴⁸ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁71、72。

性子最凶，有時候也最憨實，讓人踩了個把月動也不動。⁴⁹

〈△雙獅滾繡球〉重點在狀寫岩匠志煌的打鑼鼓絕技：

若斷若接，徐疾相救，在絕境起死回生，在巔峰急轉直下。如果有一種東西可以使你每一根骨頭都鬆散，使你的每一塊肌肉都錯位，使你的視覺跑向鼻子而味覺跑向耳朵腦子裡的零件全部稀里嘩啦，那麼這種東西不會是別的，就是志煌的「雙獅滾繡球」。⁵⁰

對這些看來並非重大事物的描繪，皆有別於過去長篇小說的宏大主題，尤其是以往革命歷史小說的富有政治意識形態的主題，可以看出，其意欲凸破過去小說「『題材』決非一客觀自然存在的創作材料或素材，而是業已經由當代文化—權力結構劃定、構建的具有等級差別的言說範圍」。⁵¹

針對何謂「真實」提出異議，其實也連帶地引發了如何「寫實」的問題。在文藝長期受政治意識形態主導下，強調寫實的「現實主義」一直是備受爭議的批評話語。從四十年代起周揚對「社會主義現實主義」理論的探討推廣，到胡風強調現實主義的主觀戰鬥精神、作家用個體生命擁抱社會現實而受左翼陣營批判，中國的現實主義漸漸走向了「建構以政治為本位的現實主義意識形態」，⁵²六十年代毛澤東「兩結合」提出以後，導致「把人物『神化』和『鬼化』，任意拔高英雄人物，搞『超人』主義，任意醜化反面人物，搞臉譜主義」，以及「『公式化』、『概念化』傾向」，⁵³「寫實」、「現實主義」長久以來是一塊政治箝制嚴密、不時引發爭端的禁區。但是「反叛」也往往由此開始，從八〇年代中開始模仿西方現代主義技巧而有許多作家書寫扭曲變形的心理真實；八〇年代末新寫實小說狀寫平凡人「原生態」的尋常生活真實；九〇年代初在新寫實小說影響下又有「新歷史」小說的出現，⁵⁴強調偶然而非必然的歷史真實；再到1995、1996年前後「現實主義小

⁴⁹ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁193。

⁵⁰ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁71、72。

⁵¹ 黃子平：《革命·歷史·小說》（牛津大學出版社，1996年），頁8。

⁵² 陳曉明：《中國當代文學主潮》（北京：北京大學出版社，2009年），頁73-92。

⁵³ 白燁：《文學論爭20年》（武漢：華中師範大學出版社，1998年），頁21。

⁵⁴ 白燁等：〈九十年代的小說潮流〉，《上海文學》（1994年第1期），頁65。

說回流」而有許多「描寫出了大中型國有企業或基層農村在改革的艱難進程中的窘迫與生機」的社會寫實小說，⁵⁵對於如何「寫實」、寫哪些「真實」的探索不曾間歇，所以韓少功寫地方殊俗、常民文化之真實，並用這些平凡瑣碎之物來質疑歷史、抗衡政治霸權，比如前述〈楓鬼▲〉寫二棵樹、〈△豺猛子〉關注一種真實存在的魚類、還有前一節中提到的許多風俗儀典，以及更重要的，那些富含個人風神、但往往游離於政治之外的許多鄉土人物（以馬鳴為最極端代表），皆可視為一種「另類真實」。

另外，還可加入探討的是，在〈一九四八（續）〉提到體育老師光復和他的兒子對於一九四八年的不同感知，從而指出了使作者質疑的、純屬光復個人感知出來的個人主觀「真實」：

問題在於，人的感知各各不同，就是一個人的感知，也會隨著情境的變化而不斷改變。在一大堆感知的破碎鏡片裡，我們還有時間可靠的恆定守一的形象嗎？...光復給我談的一九四八年，在多大程度上是未經蝕變真實可信的呢？⁵⁶

個人心理感知不同使得「真實」存在著無限的可能性、不確定性，而《馬橋詞典》通篇以敘事者「我」的說明、思辨、觀感穿插其中，更是主觀真實的最大顯現。

再者，在〈△梔子花，茉莉花〉中，以馬仲琪之死為例，論及馬橋人不習慣非此即彼的規則，常常更覺得含糊其辭就是他們的準確，就是他們認為更為真實的表達。

事情就這麼簡單。簡單的事情不能被馬橋人說得清清楚楚，在一種梔子花茉莉花的方式中變得越來越曖昧，只能證明馬橋人不能接受這個事實，或者說不願接受這樣簡單的事實。也許，他們覺得在事實的每一個環節之外，還有更多說不清道不明的事實，他們的很多話都被那些隱形的事實攪亂、破壞和分解，只能變得牛頭不合馬嘴。⁵⁷

⁵⁵ 朱向前：〈文學：在平靜中回旋——‘96 中國文壇回眸〉，《中國青年報》（1997 年 1 月 5 日）。

⁵⁶ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996 年），頁 363。

⁵⁷ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996 年），頁 363。

在馬橋人的認知裡，真實不是不須旁顧就能抵達的終點，而是隱藏著太多可能，他們的認知或更接近真實的原貌。

最明顯批判「真實」受政治意識形態左右的，是〈△暈街〉中對於（政治）語言能夠造出「第二級事實」的警示。暈街是馬橋人特有的、與暈船症狀相仿的病，只有在馬橋人由山鄉進入街市時才會發生，但作者懷疑這只是馬橋人因心理暗示而產生的生理真實：

我離開馬橋之後，讀了些雜書，更加懷疑暈街不過是某種特殊的心理暗示，就像催眠術。只要你有了接受的心理趨勢，聽到說睡覺，就可能真睡了；聽到說鬼魅，就可能真見鬼了。同樣的道理，一個長期接受階級鬥爭敵情觀念教育的人，確實可能在生活中處處發現敵人——...這一類例子揭示了另一類事實，或者說再生性事實。...就像「暈街」一詞的發明者，一個我不知道的人，竟造就了馬橋一代代人特殊的生理，造就了他們對城市長久的遠避。⁵⁸

本義書記即是以此為理由，遮蓋了他實際上對城市兩性關係、生活起居方式的不習慣，辭去了專署政府的職務。「暈街」似乎就真成了一個他經歷的事實，影響著他最終無法留在城市中步步高升的命運。韓少功在此更延伸論述長期接受階級鬥爭敵情觀念教育的人，當然更不能避免受政治意識形態形塑的「真實」。

針對政治掌控下的真實，以及主觀真實、多線因果真實、生活繁雜瑣細真實的理解，他盡可能地給予各種描寫對象均等的「出場機會」，包括二棵樹、一場雨、一種魚等等，以及，許多的風俗儀式、民間人物呈現，以此表現多元的真實，在李少君的訪談〈詞語與世界——關於《馬橋詞典》的談話及其它〉中早提到：

我想在小說中對所有人物都給予一種平等地位，沒有中心，沒有什麼主要人物，沒有中心事件，這接近生活的真實。⁵⁹

此種著重凡常存在、民俗文化點滴的真實、不同人感知的真實，

⁵⁸ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁165、166。

⁵⁹ 韓少功、李少君：〈詞語與世界——關於《馬橋詞典》的談話及其它〉，《小說選刊》（1996年第7期），頁120。

作為一種顛覆「寫實」的敘事策略，是新時期以來「寫實觀」的又一次嘗試突破，即使有汪曾祺等人的前趨引導，但在引入長篇小說的創作範式上，其努力是值得肯定的，誠如唐翼明教授所言，它「標誌真正與中共革命現實主義完全不同的一種新的寫實主義的成熟」。⁶⁰

二、「語言」中的複雜文化層次

如同對「真實」的多元思考，《馬橋詞典》對「語言」中的文化亦有多層次呈現。一方面，此書表層為「方言詞典」形態，將重點擺在「現代方言」及其遠離政治中心的民間文化，這點不難理解，因為早在八〇年代中，韓少功的尋根宣言〈文學的根〉裡便已揭示對方言的文化意義的重視：

文學有「根」，文學之「根」應深植於民族傳說文化的土壤裡，根不深，則葉難茂。...這大概不是出於一種廉價的戀舊情緒和地方觀念，不是對方言歇後語之類淺薄地愛好；而是一種對民族的重新認識、一種審美意識中潛在歷史因素的蘇醒，一種追求和把握人世無限感和永恆感的對象化表現。⁶¹

故在此「現代方言」作為民族文化的積澱之處，成為主要的敘述對象。但另一方面，也是這裡想深入探討的是，其用於解釋「方言」或敘述人物對話的語言，更多的是使用典雅淺易的文言以及現代普通白話，它們並列時可謂呈顯多重文化現象。

茲舉文本中幾個明顯的例子探析，比如〈神仙府（以及爛桿子）▲〉裡具有道家仙人特質的馬鳴對「漢字」、「飲食」有著大異於常態、政治主流的看法，他的言語表達幾乎全是典雅淺易的半文半白漢語。

他再次微笑，說這簡筆字好沒道理。漢字六書，形聲法最為通適。繁體的時字，意符為「日」，音符為「寺」，意日而音寺，好端端的改什麼？改成一個「寸」旁，讀之無所依循，視之不堪入目，完全亂了

⁶⁰ 參見唐翼明教授：〈略論《馬橋詞典》的特色及其在大陸當代文學中的地位〉，收入《兩岸文學發展研討會》（2000年9月），頁9。

⁶¹ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁2、4。

漢字的肌理，實為逆亂之舉。⁶²

他看出我的疑惑，乾乾地笑了，「天地之大，還怕沒什麼可吃？你看看，蝴蝶有美色，蟬蛾有清聲，螳螂有飛牆之功，螞蝗有分身之法，凡此百蟲，採天地精華，集古今靈氣，是最為難得的佳餚。佳餚，嘖嘖...」⁶³

這裡對人物思想的表達於白話中夾雜淺易文言，並且流露出對古漢語的傾心，一來可看出接近道家的民間思想流露，二來表達了對漢字簡體化的批判，其實也是對政治強力加諸於語言的批判。韓少功在清大的演講〈現代漢語再認識〉（2004.3）從日、韓、越、英、中國的語言演變概況，推論「漢語正由弱到強，…作為一次盲目的文化自卑和自虐，…漢語不但有利於共同體的統一，還有利於文化的歷史傳承。」他認為現代漢語必須跳脫「學生腔」（指的是照搬極左或極右的洋教條，如毛文體之類的话语）、也必須跳脫過度的「口語入文」（大眾語），還必須跳脫一味西化歐化的迷思，才能創建解析力強、形容能力強的現代漢語。⁶⁴在上引小說文字中，典雅文言、普通白話的自然融合，以之表現富有生命力的民間人物，不時再加上富有生動表達的獨特方言，或可看見這種語言突破的嘗試。

再如〈九袋〉也很明顯，在鹽商拒絕九袋乞丐戴世清向他討飯時，戴世清振振有辭地辯解自己乞討的正當性：

天有不測之風雲，人有旦夕之禍福。流年不利，國難當前，北旱南澇，朝野同憂。我戴世清雖一介匹夫，也懂得忠孝為立身之本，先國而後家，先家而後己。我戴某向政府伸手行不行？不行。向父母兄弟三親六戚伸手行不行？也不行！我一雙赤腳走四方，天行建君子自強不息，不搶不偷，不騙不詐，自重自尊，自救自助，豈容你這樣的勢利奸小來狗眼看人低！有了兩個臭錢就為富不仁的傢伙我見得多了...⁶⁵

⁶² 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁34。

⁶³ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁35。

⁶⁴ 韓少功：《大題小作》（北京：人民文學出版社，2008年），頁36、38、40、43。

⁶⁵ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁98。

此處亦是用雅潔文言加上現代普通白話表達戴世清這個民間人物的口氣、內在精神，但看得出在這野性的民間人物思維中已浸染了儒家文化的影響。

<三毛▲>裡描述岩匠志煌如何駕御「三毛」這隻性烈而拗、如同岩石的牛耕田，亦使用了流暢優雅的半文半白文字：

他犁過的田裡，翻卷的黑泥就如一頁頁的書，光滑發亮，細膩柔潤，均勻整齊，溫氣蒸騰，給人一氣呵成行云流水收放自如神形兼備的感覺，不忍觸動不忍破壞的感覺。如果細看，可發現他的犁路幾乎沒有敗筆，...簡直是一位丹青高手惜墨如金。⁶⁶

於是我們常可察覺在韓少功《馬橋詞典》對現代民間方言的呈現中，往往也夾雜著古漢語、普通白話的融通使用，以此共同展現當代地方文化受傳統楚文化、羅國文化、中原文化濡染（如詞條〈△道學〉中的儒家道統）的多重作用力。

此外，以下將提到的主流政治話語，也一同形構了這種複雜文化面貌。如果暫不管人物的聲口是否皆適合以此表現，這種語言策略是有其深刻意義的。風俗小說能手汪曾祺曾在〈小說的散文化〉一文中說：「除了語言，小說就不存在」，⁶⁷意指對於生活的態度應自語言中自然流瀉，將語言置於小說創作考量的第一位。而「如果真的把漢語作為漢語文學的『第一要素』對待，那就意味著違反源自『蘇聯模式』而在中國盛行已久的『內容決定形式』或『思想標準第一語言標準第二』信條。」而且，「現代文學中的漢語形象的美學成就或價值如何，應是關係到中國文化對自身在現代世界上的價值、地位或角色的認同的，即關涉中國文化現代性的身份認同」，⁶⁸因此韓少功從古漢語、民間方言、普通白話去進行更深刻的文學常規、政治意識形態反叛，仍帶有從根本上走出過度西化或主流政治的意圖。

文本中有不少對政治語言的戲擬，來表現主流政治文化加入作用

⁶⁶ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁206。

⁶⁷ 汪曾祺：《塔上隨筆》（湖南：群眾出版社，1993年），頁158。

⁶⁸ 王一川：〈漢語形象與文化現代性問題〉，《中國當代文論選》（上海：上海教育出版社，2010年），頁132、134。

下的語言複雜性，比方說，〈△你老人家（以及其它）〉在老村長羅伯的追悼會上，作者嘲諷了政治語言的虛假空洞：

中國人有言無事的本領也很高強。長期以來，馬橋語言中類如「革命群眾」／「全國形勢大好，越來越好」／「在上級的英明領導和親自關懷下」／「講出了我們的心裡話」／「進一步大大提高了思想境界」／「不獲全勝不收兵」等等，也是不可認真對待的。老村長羅伯死了。...本義在追悼大會上代表黨支部沉痛地說：「金猴奮起千鈞棒，玉宇澄清萬里埃。四海翻騰雲水怒，五洲震蕩風雷激。在全縣人民大學毛澤東哲學思想的熱潮中，在全國革命生產一片大好形勢下，在上級黨組織的英明領導和親切關懷下，在我們大隊全面落實公社黨代會一系列戰略部署的熱潮中，我們的羅玉興同志被瘋狗咬了...」縣裡民政局來的一個青年幹部皺了皺眉頭，捅了捅本義，「什麼話？這同上級的英明領導有什麼關係？」⁶⁹

這種制式的政治歌誦語言，「把一定的革命話語與特定的『大眾化』的『語體』相結合」⁷⁰只是一種革命的政治意識形態強加，脫離人們的真實生活情境，韓少功明顯地批判其荒謬性，戲擬這種語言以見出它對事實描述的格格不入。

總之，融會古漢語、方言、普通白話並以之傳遞民族文化的美感，把它做為一種策略來跳脫專制政治語言、歐化傾向語言，當然，也間接以之跳脫政治規約話語與西方強國發展論述，在《馬橋詞典》中還有不少，比如〈津巴佬〉裡馬橋人用津巴佬一詞來形容精明、小氣的人物兆青：

「津」與「岩」相對，「岩」指呆笨或者憨厚，是山性的東西；津指狡滑和精明，是水性的東西，倒也同古人「仁者愛山智者愛水」一說暗合。⁷¹

這裡顯然用富含儒家文化精神的語言來刻劃人物，在現代民間方

⁶⁹ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁261。

⁷⁰ 李陀：〈汪曾祺與現代漢語寫作—兼談毛文體〉，《花城》（1998年第5期），頁130。

⁷¹ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁309。

言中看到中原傳統儒家文化的影響。再如〈憐相〉裡，兆青只要見到漂亮美好的現代化事物便會哇哇大哭地驚嘆「好憐相的」，敘事者「我」認為這經典地體現了文化傳統裡具有的「憐（哀、悲）、美一體」審美觀，這裡亦是刻意用富含文化積澱的語言來形塑人物：

馬橋沒有「美麗」這個詞，只有「標致」、「乖致」、「乖」一類可作替代，最為常用和流行的卻是「憐相」。在漢語裡，美與憐早有不解之緣，不算特別的奇怪。美使人疼，故有「疼愛」；使人憐，故有「憐愛」。一切美好的東西都在中文裡透出哀婉的情愫。...古人說「悲角」、「悲商」、「悲絲」、「悲管」、「悲歌」、「悲響」等等，其中的「悲」字差不多都可以用「美」替換。...中國的美總是在「哀」、「悲」、「憐」的方塊字裡流淌，於是，兆青的淚水總是在現代化的美景前拋灑。⁷²

人物方言中有古代儒家文化、古漢語審美觀的遺跡，於是在這些人物身上，令人看見了鮮明的傳統文化影子，這和政治與歐化模式小說中的人物自是截然不同，且明顯地對源自西方的「現代化」充滿質疑。

還有〈狠〉，馬橋人稱呼能幹、技藝高超的人為「狠」，但也稱呼殘暴、歹毒的人為「狠」，韓少功於是考據四川話、湘語、北方話、漢語普通話、古漢語裡對於「本領高強」的人的類似用詞，從而歸納出：

由此看來，在很多中國人的語言裡，知識和技能總是與惡事（狠、凶、邪、害等等）互為表裡。兩千多年前的莊子，甚至早就對一切知識和技能表示過憂慮和仇恨。...莊子的憤懣，在技術日益進步的現代，成為了一個遙遠的絕響，一注天際之外微弱的星光，不會被大多數人認真對待了。但是在語言的遺產裡，至少在我上面提到的南方很多方言裡，仍然悄悄地與人們不時相遇。⁷³

對知識和技術進步的警覺，在韓少功的思考脈絡中一向是連結社會發展的西化、現代化去思考的，也一直是韓少功深有質疑的，對現代化弊端的反省，不斷地在九〇年代的思想界浮現，並成為韓少功散

⁷² 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁318。

⁷³ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁352。

文中一再反思的對象，而此處的反思更是從「語言」這個更為隱微卻深刻的角度切入，從語言中發現道家思想裡早有過的警覺以及今日人們仍未能解決的這道難題。於是，借由方言、古漢語裡的「狠」，對西方強國模式的現代化、政策力推的現代化，保持著一種微妙抗衡。

雖然韓少功在《馬橋詞典·編撰者序》中說：「為了減少讀者閱讀中的障礙，筆者在釋文中盡量少用方言。」⁷⁴為詞典的釋文不以方言進行提供合理理由，但是我們若參照〈△白話〉這一詞條中對於「普通白話」和小說創作的關係說明，以及，〈神仙府（以及爛桿子）▲〉裡馬鳴對「漢字」（傳統書面漢語）的思考，便可以看到韓少功的語言運用中隱含的深義。〈△白話〉裡，韓少功解釋「白話」一方面指「現代漢語，與文言文相對的一種口語化語言。」又指「閑談」以及「說神怪故事和罪案故事」。

馬橋人的白話，如同四川人的擺龍門陣。這種活動多在夜晚或兩天進行，是消閑的一種方式，使我不得不懷疑，中國的白話文一開始就是在這種陰沉的茅檐下萌生，根植於一些奇聞異錄尋常取樂的話題，甚至是一些恐怖話題。...白話幾乎只是一種日常消費品，一種市井語。它在近代以來受到西方語言的改造，獲得自身成熟而完整的形態以後，並沒有改變很多人對它的價值歧視—...不幸的是，我的小說嘗試，我青年時代最重要的語言記憶，就是從他們白話的哺育下開始，來自他們夜晚或兩天裡，三五成群的人蜷縮著身子，樂滋滋地交流一些胡說八道。⁷⁵

所以普通白話（西化影響下的現代普通白話）仍是他小說創作的基石，但是他不採用徐志摩或朱自清式的過於歐化的白話，而是採用融入了特色方言、古漢語的白話。其次，白話的「日常消閑」、道聽塗說性質，更是小說瑣碎題材的來源。

將此處所言使用普通白話的意義，對照前述〈神仙府（以及爛桿子）▲〉裡馬鳴對「漢字」（傳統文言，也可說代表傳統文化）的思考，再對照韓少功在清大演講中對漢語曾陷入過的迷思的反省，可以發覺在語言的使用中，他以古漢語、特色方言、普通白話裡所包含的傳統

⁷⁴ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁2。

⁷⁵ 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年），頁392。

儒道文化、民間地方文化等為思考對象，思欲以之跳脫偏激政治話語、過度西化論述，以建構更合理現代文化的意圖。

小結

由以上種種分析可以看出韓少功藉小說展現對「語言」的思考，其實早在八〇年代初，〈學生腔〉（1980.7）裡就探討過「洋腔」、「古腔」、「工農口語」、「官腔」等語言運用上的偏頗缺失，感嘆：

由於對古代語、外來語、和方言俗語的吸收、消化並非一日之功，因此形成一種發達的、現代的、民族的小說語言，還有一個漫長過程。

76

此一思考飽含如何對待民族語言文化、外來語言文化的反省態度，反映在他《馬橋詞典》的文本實踐中，可見對語言的思考未曾間斷。〈世界〉（1994.8）裡也說：「語言是精神之相」，並從語言看到一個民族的精神存在：

民族感已經在大量失去它的形象性，它的美學依據。

根繫昨天的，唯有語言。是一種有泥土氣息的倔頭倔腦的火辣辣的方言，...當一切都行將被汹涌的主流文明無情地整容，當一切地貌、器具、習俗、制度、觀念對現代化的抗拒都力不從心的時候，唯有語言可以從歷史的深處延伸而來，成為民族最後的指紋，最後的遺產。...作為先民的遺贈，語言守護著人類文化多樣性的可能，也擔當著人類文化共同性的可能，使人們得以在差異中融合，在交匯中殊行。⁷⁷

因此融入本土、多元文化思考的語言建構，是超越九〇年代「民族主義」熱門議題的一個更深刻的民族思考。此外，〈母語紀事〉（1999.6）談到中文地位的逐漸攀升，又使對語言的探討納入「富國、圖強」的思路。於是我們不難看到《馬橋詞典》的語言運用特色裡，

⁷⁶ 韓少功：《東岳文庫 文學的根》（濟南：山東文藝出版社，2001年），頁8。

⁷⁷ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁153、156。

對民族文化的檢視更新，以及對外來文化的吸納融會意圖，並以之作為有中國特色的現代化構設的一部分，以此上接五四的思考傳統。而從這樣的思路，顯現一向流貫在他創作裡的重要動機，即對於「中國往何處去」的語言層面的探究思索。此外，「以強調語言的本體意味來擺脫語言的工具主義，以對語境和用法的重視來否定本質主義的意義論，以對語言及文化差異性的堅持來反省現代性的普遍主義傾向」，⁷⁸亦使他的語言探索具有反撥專斷政治文化、尋求人的解放的豐富意義。



⁷⁸ 陳樂：《現代性的文學敘事》（杭州：浙江大學出版社，2008年），頁182。

第五章 文化碎片：《暗示》的象符析解

《暗示》是韓少功繼《馬橋詞典》之後，又一長篇鉅作，若說《馬橋詞典》是以「詞條（語言）」展開敘事，呈現民間文化及儒道傳統文化，來抗衡主流政治文化的話；《暗示》則是以「象符（具象）」展開敘事，揭破表象背後的意識形態，同樣達到了抗衡主流文化的效果，這裡的主流文化既包含文革時的專制極左政治，也包含文革後改革開放以來商業、資本、官僚、傳媒共同交互作用下更為隱形操控的主流文化。

這兩個文本含括探討了人類所使用的大部分傳達方式，前者的焦點「語言」是最大的符號體系，而後者涉及的「非語言傳達包括『身體性的』，如姿勢、表情、距離、位置、觸摸、氣味，以及言語中非語言所能包括的『副語言』部份（感嘆、插嘴、沉默等）；『信號性』的，例如密碼、旗語、聾啞語、交通信號等；圖象性的，例如圖例、表格、紋章、旗幟、照片等等。」¹《馬橋詞典》、《暗示》正是從語言、非語言的不同角度，檢視人們習以為常卻深受其影響的種種意識形態。尤其是從語言、非語言角度對「文革」反思的多層次性，並以此作為九十年代以後種種政治社會發展的潛在對話對象，更可見出從歷史發展尋覓未來社會發展道路借鏡的苦心孤詣，以及，從種種意識形態扭曲中尋找真實人性、人情的不懈追求。

但《暗示》出版後引發最多討論的是它的文體界定，有評論者認為：「將《暗示》命名為一部『長篇筆記小說』可能最為恰當。」²「在表現方式上，這種小說有著『筆記』的特點，即較多地採用夾敘夾議，甚至在個別詞條下完全採用議論手法，如同一篇篇理論短文。但在總體或局部上，這種小說仍有較強的敘事特徵」²有評論者從韓少功自己對文體屬性的猶豫表述出發，指出「語言及其方式有成為生活真相的叛離或異化形式的危險——他對習慣中的小說文體的棄置或懸置，根本

¹ 趙毅衡：《文學符號學》（北京：中國文聯出版公司，1990年），頁81。

² 侯桂新、王暢：〈《馬橋詞典》與《暗示》文體論〉，《理論與創作》（2009年第1期），頁84-85。

上也與此相關。」³另有評論者提到：「《暗示》是一種跨文體寫作。它也不再嚴格區分真實和虛構。拆開來看，《暗示》是一百多篇各自獨立成篇的小品。它們一方面可以獨立成篇，但是另一方面作為一個文本又改變了原來隨筆的性質。…傳統的筆記體在這裡獲得了新的意義。」⁴這些評論大多圍繞「文體」形式討論，也觸及了文體背後更重要的意識形態批判。只是似乎仍說不清此一文本鮮明的學術理論性、現實問題探討性如何衝擊了傳統文類成規，也未條理而脈絡分明地析論它內在貫穿的意識形態批判，至於看來似乎是最集中的文體探討，也多為例證簡略的、片面的點到為止。

在本章中，筆者首先欲以文本中最重要的文革象符、大眾傳媒象符兩類象符為主，分析其背後的主流文化、權力運作，以及最重要的，作者揭示出它們時表現出的抵抗意識、人文關懷，且從中發覺韓少功那一代知識份子特有的現實關注、對底層的責任感。

其次，「片段體」的結構形式本身所具有的特殊象徵。前此的《馬橋詞典》採「片段體」明顯具有古代「筆記」特點，既便於展現「語言」，也意在凸顯駁雜的民間生活現象。而《暗示》採「片段體」則深具九〇年代在大陸成為顯學的「文化研究」特色，即擷取習見而零碎的生活具象（象符），挖掘一個又一個隱藏於其中的意識形態痕跡，以達成對政治、文化主宰力量的揭蔽，文體本身就極具批判意味。然而，大量的現實批判、理論對話，使得文本出現了究屬文學作品？非文學作品？的爭議。但文本中不少的虛構人物、情節又使得此一作品不能單純的歸類成一部理論或現實問題研討之作，以上種種棘手處，正是筆者在本章中想要釐清的重點。

³ 吳俊：〈《暗示》的文體意識形態〉，《當代作家評論》（2003年第3期），頁5、8。

⁴ 曠新年：〈小說的精神—讀韓少功的《暗示》〉，《文學評論》（2003年第4期），頁28-29。

第一節 文革、傳媒象符再解讀

《暗示》在四個大標題（隱密的信息、具象在人生中、具象在社會中、言與象的互在）下統整了一百多個由小標題構成的片段，這些小標題是富含歷史、記憶、理論分析、個人經驗的生動「具象」，這些具象往往被詮釋出人意表的文化意義，文本中分析詮釋了大量這樣富含意義的「象符」。其實選擇「象符」而非語言文字作為揭蔽對象，本身就別有深意，因為相較於語言文字，尤其是韓少功他們從文革時期空洞浮誇語言文字成長起來的一代，「象符」可以是一個強烈的對比，成為「真實」更多存在之處。而九〇年代以來，強勢媒體、資本、政治採取隱微曲折的方式作用於大眾，分析「象符」更能有超越於文字的深刻發現。〈言、象、意之辯〉這篇裡，韓少功清楚地認知到 Iconology 近來被翻譯為意象形態，箇中深意在於「**當代的意識形態不僅表現為言，同時也表現為象。**」⁵所以福柯、阿爾都塞、拉康都注重發現非言談和言談之外的事物，尤其是福柯「**把言外之物視為『制度』與『權力』的禁言之物，是人為壓抑和人為遮蔽的意識盲區**」，循著這樣的途徑，韓少功也在挖掘文革以至當下中國具有壓迫性的意識形態。

〈色〉一則中韓少功作了一個基本的定義，「**具象包括生活的原象，也包括文化的媒象，...『象』區別於『文』或『言』，是語言文字之外一切具體可感的物態示現，是認識中的另一種符號，較為接近佛教中的『色』**」⁶從這種克羅齊所說的「關於直覺認識的科學」出發，韓少功找到一條迥異於八〇年代以來科學主義主流、現代化論述主流的思考視角，從物態示現中（亦即形象中）發覺潛藏於政治、歷史、社會現狀中的意識形態。以下筆者擬從「生活的原象」尤其是文革中常見的典型具象，以及，九〇年代後廣泛出現的「文化的媒象」兩大部份作探討，析論走過文革前後兩個迥異而又密不可分時期的韓少功這一代人，特有的政治歷史反思觀點。

⁵ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁344。

⁶ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁8。

一、生活原象：經典文革象符再解讀

韓少功這一代出生於五〇年代，經歷了六、七〇年代的青少年時期，而今在政治、經濟、文藝等領域發揮重要影響力的一代人，是深受文革影響的一代，因而他們的思考總是從文革出發而前瞻，《暗示》裡許多對九〇年代以至新世紀中國社會文化現狀的思考，都是從文革出發的歷史延伸，故而對文革象符的思考、再檢視，佔了《暗示》中很大的篇幅。但在文革具有代表性象符的分析之外，韓少功還在多處以不少筆墨析論與「象符」對比的「文字」，以之作為象符的重要對照，於其中透出濃厚的政治批判性，所以筆者擬先分析其對「語言文字」中統治權力的批判，再分析對比之下，對於「文革典型象符」的解讀。

（一）前提：對文革「語言文字」暴力的思索

〈證據〉中借由人物高君父親在文革時的「交代材料」，體現出文革這場文字檢疫運動對事實的歪曲。

文字是可怕的东西，是一種能夠久遠保存因此更為可怕的东西，能夠以證據確鑿的方式來揭示歷史或歪曲歷史。⁷

文革多少專制暴力假借官樣文字進行，並形成許多虛假的歷史敘述。〈黨八股〉中對此時文字的「虛造過程」說得更清楚，敘事者「我」曾被派遣去寫作種種「黨八股」頌揚文字：

文章總是從黨中央最近一次重要會議的「精神照耀」下開始。小標題則是一些對偶排比句，比如「狠抓一個學字」、「落實一個幹字」、「講求一個細字」等等。文章最後則必有「貧下中農深有體會地說」一類假造民意，或者是「紅旗飄飄戰鼓擂」、「一路歡歌一路笑」一類假造民謠，以示作者自鳴得意的豹尾之功。這種下流文章言中無「實」，常常表現為言中無「象」，即語言的公式化和概念化。⁸

⁷ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁20。此一文本最初發表於《鍾山》（2002年第5期）。

⁸ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁194。

政治八股風氣自抗日戰爭末期已逐漸興盛，至文革時更泛濫成風，故而對語言文字的質疑更將韓少功引入對「具象（象符）」的解讀。

韓少功從「文字」角度切入政治反思，不僅是以文革時車載斗量的官樣文章作為反思對象，更溯及中國文化傳統中，文字如何一步步成為統治的主要運作形式。比如〈儀式〉先回溯古代的「禮治」和「禮教」，在文字尚未普遍使用時代，「就是借助這些浩繁得實在讓人驚訝的有形儀式，實現政治管制和倫理教化。」⁹於是在這樣的時代發明了「影響」一詞，「在這個器服（物象）和儀典（事象）備受關切的國家，人們發明了一個重要的詞：『影響』。『影』為目睹之象，『響』為耳聞之象，共同構成了非語言的偉大感化力量。」¹⁰此時的文字尚未成為政治主導形式。〈文以載道〉接著陳述直到漢代發明蔡侯紙、宋代畢昇又發明了活字印刷，文字普及後，統治才完成從象符主導到字符主導，尤其是到了宋朝，宋代理學家們面對宋代繁華的聲色社會，只好更借重文字來加強統治，「以文字清洗人體內各種危險的感覺勃動，製造出人欲的空白和禁鎖。...他們挾萬卷經綸投入偉大而艱難的『文治』，成為一群中國式的文字中心主義者，中國式的『邏各斯中心主義（Logocentrism）』者」¹¹文字統治邏輯對人性、人欲、人情的忽視、活生生打壓，亦正是後來文革時最普遍的暴力方式。

所以〈殘忍〉提到文革時批鬥階級敵人大會，貧農們似乎並沒有革命的一股狠勁，反倒是沒有親歷剝削的某些人，下手最狠，他們的殘忍來自於語言文字、階級理論對所謂階級敵人的抽象形塑。

更重要的是，關於階級的解釋，關於階級的極端化解釋，源於一系列語言符號的複雜操作和反覆灌輸，恰好是一些知識菁英所為。反思如果真正深入下去，我們就無法迴避理論的血跡，語言的血跡：殺人者是如何在一種語言制幻術下麻木了正常情感，割一人頭竟像刪一符號全然若無其事。這是所謂「獸性發作」嗎？當然不是。動物之間永遠不會有這種大屠殺，...恰恰相反，只有知書明理的一些文明人，

⁹ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁71。

¹⁰ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁72。

¹¹ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁183。

才有了一種全新的能耐，用宗教的、民族的、階級的、文明的種種理論生產，把一群群同類變成非生命的概念靶標，...¹²

正因殺人如同刪除一個階級敵人符號（文字），使大量的殺人不構成對人性人情的衝擊，大量殺人因之成為可能，韓少功這裡從語言文字所代表的理性邏輯來反省文革，指出理性邏輯偏激可能引發的政治狂熱與人類災難。

〈語言〉中提到任何具象都是被感覺的具象，而感覺受到理智的控制，理智則往往免不了由語言運作，從而指出語言、言說論述的危險性：

社會生活就像一個巨大的多聲道混錄帶，原本雜亂如麻，我們只感受到「民族」或者「階級」，一如從沒有感受到「民族」或者「階級」，往往都是因為我們的感覺已經在執行排除功能，已經被某種語言牢牢地操控，...¹³

那麼如何跳脫這種操控，保持警覺，將是不再重蹈血腥覆轍的關鍵。

（二）對文革典型象符中革命意識形態的潛在消解

在對語言文字深入反思的前提下，韓少功接著進行對「象符」的解讀。

〈鐵姑娘〉剖析六〇年代的女性美隱含的激進革命意識形態：

到後來革命的高潮時代，女性美更多地定型為這樣一種形象：短髮，圓臉，寬肩，粗腰，黑皮膚，大嗓門，常常生氣勃勃地扛著步槍或者鐵鍬，比如出現在眾多媒體上的突擊隊「鐵姑娘」。...這種美可以註解那個時代的諸多重大事件：紅旗渠，大寨田，南京大橋，大慶油田，衛星上天，核彈試爆，數百個中小型化肥項目—¹⁴

¹² 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁357、358。

¹³ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁301。

¹⁴ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁30。

但反抗也正是在這種極端中產生，對人體美感忽視導致的感官飢渴，已埋下日後反抗的種子。

〈軍裝〉裡由軍裝展現出文革時第一代紅衛兵大多共有的革命幹部家庭背景；而沒有資格穿上軍裝，甚至因穿著軍裝而被毆打，則構成了人物老木在文革時的創傷記憶，「軍裝」裡的階級暴力便清晰顯現。

〈忠字舞〉當然是領袖崇拜的產物。但舞蹈比語言文字有更大的空間，可以允許政治限制以外的事物偷偷滲入，比如感官釋放的快感、文藝的感染：

忠字舞還悄悄推動了各種異端文藝的捲土重來。...他們帶來的芭蕾、秧歌以及各民族舞蹈的知識技能大受歡迎，並在革命的名義下一一得到汲收和推廣。...所謂政治限制，還有對付這種政治限制，僅僅是文字性的區區小事，與忠字舞的感官愉悅沒有太大關係。¹⁵

在表面歌頌領袖的舞蹈中釋放感官積壓的能量，是政治限制無法規限之處。

〈鄉戲〉分析了文革時老百姓們往往只是把看革命樣板戲當藉口，目的在緩解自己對聲色感覺的饑渴，大家鬧哄哄來看戲卻醉翁之意不在戲：

革命樣板戲當然是含有意識型態的，但那些意識型態同這樣的觀眾有什麼關係嗎？¹⁶

以上諸例可以看出，韓少功強調聲色等具象乃在於它對文革時期的禁欲主義是一種反撥，〈墨子〉中指出這種禁欲立場、反對聲色傾向，幾乎是歷來革命、革命者的典型形象，當然也包括了毛澤東這樣的革命者：

墨子只算經濟賑，似乎不知道周代禮樂並非完全無謂的奢侈，多是凝結和輻射著文明的重要符號，是當時無言的政治、法律與倫理。

¹⁵ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁54、55。

¹⁶ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁63。

墨子失敗於統治卻沒有失敗於反抗，因此數千年裏所有革命者都一再不同程度上復活著墨子的幽靈，復活著他對禮樂的疑慮和憎惡，包括燒宮殿毀廟宇一類運動幾乎成了中國的定期震盪，「破舊立新」的造反總是指向上流社會的華美奢豪，一再成為社會大手術時對各種貴族符號的清洗和消毒。革命者們甚至一再復活著他兩腿無毛加上一根繩子束布衣的樸素形象，乃至「赤腳書記」、「赤腳醫生」、「赤腳教師」在現代中國也一度是革命道德的造型，...¹⁷

這些統治者們不懂以聲色之「象」明示統治之「意」的玄機，故而阻絕一切人性化的聲色欲望。尤其是文革中對大量文物的破壞，亦是此類思維的重演。

除了許多篇幅闡述文革中對聲色感官欲望的壓抑導致日後更強烈的反撲外，《暗示》裡還提到了文革中許多被忽略的，但隱隱流動未絕的人性、人情、人基本生存的日常細節。比如〈場景〉裡提到大隊書記家裡「由火光、油燈、女人、薑茶、鄰居、柴煙等等組成的家居氣氛」¹⁸如何使書記暫忘政治警戒，而使敘事者「我」的回城申請在溫馨氣氛中輕易地獲得了批准，人情之美無形中流露。又如〈勞動〉中農民協助知青架屋時，嫻熟而流暢的勞動過程，以及互助而不計較的美德，「一切都表現出內在的絲絲入扣，珠聯璧合，水到渠成，勢如破竹，完全是一篇一氣呵成有聲有色的精彩美文。... 他們喝完茶，拍拍手就回家去了。」良善的互助人情由此體現，雖然「勞動」是韓少功一代人最熟悉的毛澤東教誨，但從中展現的人性溫暖，仍使人感受得到冰冷政治之外的素樸人情。〈野言〉中分析鄉下村民們日常口語帶有的具象化、細節化等特色，「下層貧民為『野』，都是文治薄弱之地，... 語言中留下了具象的豐富遺跡，或者說保留了人們對語言具象化的依賴與追求」，¹⁹對比政治的虛矯，自是多了一份人情的原真和生動自然。

凡此種種由人的聲色感官需求而至對日常生活的展示、生活細節的書寫，其實皆是對主流政治高音的迴避，是消極的反抗，「實際形成

¹⁷ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁75。

¹⁸ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁4。

¹⁹ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁188。

對革命至上、集體至上、精神至上、鬥爭至上的文革主流意識形態的一個抵制與消解。」²⁰

然而最深刻的反思應是對紅衛兵角色、心態的解剖了。

〈懺悔〉以頗長篇幅論及九〇年代一片要紅衛兵「懺悔」的主流呼聲中，但「我」卻不悔地訴說當年的紅衛兵經歷。僅寫過的兩張大字報是基於對「不公不義」的討伐，從這個具有正當性的行為動機出發，「我」不懺悔。這裡並不是否認紅衛兵曾有的暴行，只是否認以之作為事實的全部，否認從官方文件、主流報刊、流行小說直到教學內容中的專斷文革論述。因為在不同個體的經驗記憶「具象」中，還有更多複雜的事實，比如「真實的社會矛盾、不公和歧視」。

誰要提到當時無謂的折騰之外還有真實的社會矛盾，誰要提到當時不公和歧視所引起的造反是造反的一部分，誰要提到激進行為動機中還有合理與不合理的相對區別，就是為紅衛兵辯護，就是為罪惡的歷史辯護，就是可恥的「不懺悔」。…這樣，記憶中就有些實象合法而有些實象不合法了，就有些故事可說而有些故事不可說了。對於有些人來說，以文字清洗實象成了一種至高無上的道德責任，在「文化革命」中標舉著，在對「文化革命」的批判中也標舉著。一個歷史事件的複雜性和豐富性，包括一種激進甚至荒謬的思潮如何獲得社會基礎和大眾參與的深層原因，一種社會結構和文化譜系綜合性的隱疾所在，都在這種單向度的清洗中消失。文化革命僅僅被理解成一段壞人鬥好人的歷史，一齣偶然的道德悲劇。²¹

同樣是紅衛兵，不同個體有不同作為、動機，不同個體記憶中有不同的「實象」，韓少功以個人經歷拒絕接受主流聲音必須懺悔的宣判，如同也具有那一代人代表性的蔡翔所言：「我始終沒有使用過『懺悔』這個詞，而這個詞目前是那樣地流行。…如果讓我選擇，我願意使用『責任』這個詞，我覺得這更為重要」。²²而是強調在時代的洪流、

²⁰ 參見錢理群：《毛澤東時代和後毛澤東時代（1949-2009）—另一種歷史書寫（下）》（台北：聯經出版社，2012年），頁86。錢理群先生認為在1967年夏季造反派紅衛兵分裂後，出現了規模越來越大的武鬥，因而就出現了越來越多的『逍遙派』，亦即轉而關心自己日常生活、物質利益、個人發展空間的疏離份子，且把韓少功也歸入這一類人之列。因韓少功在此一時期轉向大量吸收知識的『逍遙讀書』時期。

²¹ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁100、101。

²² 蔡翔：《神聖回憶—蔡翔選集》（台北：人間出版社，2012年），頁22。

無法避免的苦難壓迫之後，明確了自己對於底層、弱勢、社會公正的「責任」。

（三）重溫殘破青春—知青象符的自我剖析

文革對韓少功這一輩人影響最深的莫過於1968年12月起毛澤東號召的知識青年上山下鄉運動，此一經歷在這一代人日後的人生中不斷被喚醒並成為思考現實人生的經驗背景。

〈記憶〉提到下鄉時種種記憶碎片（記憶具象），包括籌辦農民識字夜校、到其他省份串聯、模仿政治英雄言行：

生活常常出自一種模仿，模仿記憶中某些事物。對於青年人來說，這些記憶可能來自電影、小說、音樂、圖畫、雕像以及博物館，來自某些英雄的文化媒象。²³

革命化記憶除了出自政治號召、革命教育，也出自革命文化媒象，一起形塑了一代青年的崇高行為、理想精神，形成了他們面對世界的視角。

在鄉村中，知青們「接受貧下中農的再教育」，學抽菸是「表現出向貧下中農學習的政治姿態，知青們便爭相向尼古丁和菸焦油靠攏。這正像美國六十年代的反叛青年以吸大麻為時尚，...只是一種光榮地成為窮人的精神加冕。」（〈抽菸〉）²⁴而〈俄國歌曲〉中知青們合唱俄國歌曲則表現出一種熱血沸騰的集體意識，「俄國歌曲就是知青們在風雪中的歌曲，甚至成了一代人永遠的聽覺標誌。」²⁵〈朋友〉裡一雙上海製造的「回力牌球鞋」在那時是知青間重要的群體認同標記，甚至可在危難時成為救援的關鍵。知青們的公有制及無私精神盛行，大概只有在遭遇「愛情」這種考驗時才難逃崩解命運，比如易眼鏡與小青戀愛後決定單獨開伙做飯，導致「性別聯盟瓦解了不算，整個知青戶也不可阻擋地禮崩樂壞。」²⁶種種知青記憶在《暗示》中以具象碎片的方式一再出現，可見它們如何沉潛於記憶深層而揮之不去。

²³ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁87。

²⁴ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁39。

²⁵ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁56。

²⁶ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁92。

頗能看出韓少功個人經歷影子的是〈書〉中提到人物大頭的「偷書」情節。韓少功在具有口述歷史意義的《七十年代》一書中提到自己和同學在下鄉前、文革結束後的「偷書經歷」，和〈書〉中人物大頭的經歷如出一轍，反映了那個時代知青們普遍的精神飢渴，「一個沒有考試、沒有課程規限、沒有任何費用成本的閱讀自由不期而至，以至當時每個學生寢室裡都有成堆禁書。你從這些書的館藏印章不難辨出，他們越幹越猖狂，越幹越熟練，竊書的目標漸漸明晰，竊書的範圍正逐步擴展」、「讀書如果不是改變現實的唯一曙光，至少也是很多人最好的逃避，最好的取暖處，最好的精神夢鄉。」²⁷而正如學者錢理群所言，「這直接影響了八十年代『文藝復興』的精神、文化的傳遞、承襲，正潛移默化於其中。」²⁸這也是為什麼，文革結束後，一些知青能帶著自學的種種知識，迅速登上時代舞台。

文本中尚述及，多少年後，知青老木成為大資本家仍酷愛文革系列歌碟〈《紅太陽》〉，並不是因左傾思想懷念毛澤東，而是因為「那些歌曲能夠讓他重溫自己的青春，雖然殘破卻是不能再更改的青春—...他需要這些歌，就像需要一些情感的遺物」²⁹〈懷舊〉再深一層刻畫知青們青春過後、以當下潦倒處境回首當年的複雜情感：

懷舊常常是對尊嚴的追認，...知青們眼下的社會地位已經很脆弱，下崗的下崗，傳銷的傳銷，對紅衛兵的可恥經歷只能閃爍其辭，...懷舊不失為一種自我價值確認的需要，...懷舊還可以是一次精神化妝舞會，無論如何虛飾和短暫，也是讓懷舊者客串一下高尚的角色，...³⁰

九〇年代後文革歌曲再度流行，成為特殊文化現象，還有大量關於知青的回憶錄出現、以及知青返鄉熱等，有少數的當年知青表現出「以一種強烈的情感而非理性的姿態固執著一份遭重創、但不自悔的英雄主義、理想主義激情」，³¹但更多的是如韓少功筆下人物老木表現出的既沉痛又無法改變，命運已由政治之手寫定的悲愴。不是自己能

²⁷ 北陀、李陀主編：《七十年代》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009年），頁566、584。

²⁸ 錢理群：《毛澤東時代和後毛澤東時代（1949-2009）—另一種歷史書寫（下）》（台北：聯經出版社，2012年），頁95。

²⁹ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁59。

³⁰ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁171。

³¹ 戴錦華：《鏡城地形圖》（台北：聯合文學出版社，1999年），頁67。

決定卻又已成為自己無法更改的人生歷史，感慨自傷盡在重唱文革歌曲中流露；而知青角色的矛盾心態、百感交集，也在「紅太陽」歌碟裡微妙地呈現。

有了這些背景，在文革結束後的新時期，這一代自然有他們獨特的歷史、文化思考。

二、文化媒象：傳媒對日常生活、現代化想像的形構

文革中對聲色、感官加以抑制的禁欲主義，導致了文革結束後對物質欲望、聲色感官享受更大的渴求，是反撲偏激後更大的偏激。而文革對「集體」的過度強調亦導致文革後朝「個人、利己」的另一極端發展。尤其在八〇年代由『黨內改革派』和知識界主導的思想和政治改革迭遭挫折，公眾的注意力就很自然朝改革社會經濟甚至僅僅是改善個人物質生活的方向偏斜。³²1989年的六四事件、1992年鄧小平南巡講話後，以「經濟」作為指標的現代化列車更是飛快前進，西方「進步國家」發展模式及其生活作為現代化目標，持續席捲中國。同時，廣泛出現且成熟運作的傳媒，更以無孔不入的方式，為現代化願景、消費享受範式、感官刺激提供易於模仿接受的「具象」（鏡頭），一再形塑著民眾對「進步」、「消費」的觀念。自然地，操控傳媒的政治權力、商業資本也得以將其意識形態以潛移默化的方式深入人心。諸如此類九〇年代後的社會現狀，是《暗示》中除了反思文革外，最多著墨之處，此間蘊含的思路是，這些媒象的盛行，這種社會文化思潮的興盛，是前承文革歷史而緊密關聯的，許多是由對文革的反動而來。韓少功透過分析種種「媒象」以檢視人們受媒象左右的生活，挖掘政治權力、商業資本在媒象中的痕跡，藉由新的社會發展再一次回顧、省思文革的意義，是這一部份象符重要的敘事動機。

（一）傳媒對日常生活的操控

³² 王曉明：〈瀕臨『大時代』的中國：文化研究宣言〉，收入王超華編：《歧路中國》（台北：聯經出版社，2004年），頁268。

改革開放以來，尤其是九〇年代，在生活上，人們從對勞動階級的推崇，轉向對有錢有閒階級的欣羨，〈骨感美人〉裡提到電視時裝秀裡那些骨瘦如柴、冷漠無情的超級名模，她們反映了上流有閒階層的審美品味而受大眾追隨，「瘦削甚至是中、上等人士有條件（有運動的閒暇）和有知識（懂得營養學）瘦削下來的階級標誌。」³³〈時裝〉也觀察到了鄉下農民模仿上流有閒階級的西裝革履現象，「外形向下層貧民看齊，是那個時候的潮流（筆者註：指文革時期），卻是歷史上的反常。」、「眼下滿世界似乎都是有閒階級。…鄉村首先在服裝上現代化了，在服裝、建築等一切目光可及的地方現代化了，而不是化在避眼的抽屜裏、蚊帳後以及偏房後屋中。他們在那些地方仍然很窮」³⁴媒體裡的現代化觀念所引導的生活方式，和文革時的生活美學大異其趣。這裏不只一次地提到「階級」觀念，尤其是有錢有閒階級，相對於文革時被絕對強調的無產階級，彰顯著不同社會型態的特徵，〈觀念〉裡借人物小川有更深入思考，小川是保姆的兒子，但卻總是模仿與他來自不同社會階層的大川的「觀念」，小川認同大川諸如門第意識、貧富分化等觀念，敘事者「我」因此而檢視馬克思關於「階級」的說法：

馬克思主義關於「社會存在決定社會意識」的原則，相信屁股指揮大腦，利益決定觀念。「什麼藤上結什麼瓜，什麼階級說什麼話」，就是這一原則的中國化解釋。這樣說並沒有說錯。只是這樣說需要一個理想條件，一個預設的假定：觀念產生於理性思維過程，而每個人都是「利益理性人」，…但小川的各種觀念與理性無關，與利益無關，或者說模仿強者就是他全部的理性和利益所在—哪怕他現在和將來都可能當不了強者。³⁵

弱者基於向上願望努力複製強者觀念、複製社會主流立場，進行自我洗腦，而傳媒更加速加強了這一複製，「讓自己更像一個電視、報紙、廣告一類傳媒中的上流人物不是更好」，傳媒、強勢階層正以這種方式無形地鞏固文革後形成的「新階級」利益，而弱者自身卻難以意識到自己的利益錯位，韓少功明白地道破了這一點。

³³ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁34。

³⁴ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁45、46。

³⁵ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁160、161。

在消費上，影視引領著人們對金錢、美色的重視，〈卡拉 OK〉裡革命歌曲搭配泳裝女子畫面，使「革命」、「人民」、「理想」等概念無形中被消解，於是「當螢幕上大量充塞著金錢與美色之時，當社會等級金字塔頂端成了鏡頭唯一聚焦之點，諸多革命的歌詞是否已經空洞？」³⁶人們甚至可以金錢消費買得良好人格形象，〈廣告〉裡談到人物老木就是透過影視洗刷自己情場浪子、商場騙子的惡名，使「我」感嘆「廣告代表著金錢的力量，以出神入化的形象製造，悄悄進擊人們重要的感覺區位並且在那裏攻城掠地，力圖最終操縱和改造我們。」

37

在娛樂上，電子傳媒帶動著一種意不在聽而在「感官放縱發洩」的聽眾時尚。〈搖滾〉中分析「一整套『聽』的姿態（流淚等）、動作（擺手等）、器具（螢光棒等）、言語（叫喊著『酷斃啦』或『哇塞』等）已經構成聽眾們的儀規，構成了音樂會實際上的主體。觀眾是花錢進場的演員，是花錢鬧騰的主角。全世界正在大批產生著這樣的主角，正在通過電子傳媒培訓著這一批批彼此無異的主角。」³⁸這是相較於文革時大眾聽覺裡僅充滿單調勞動號子的另一種機械化。使人不禁質疑九〇年代後所謂多元發展時代的來臨究竟助長了人的個體獨特性還是製造了人更多的機械性。

在政治上，媒體運作邏輯也影響著政治人物著意於螢幕前的良好形象表演，卻不費心於施政，「在一個電子媒體發達的時代，政治就是電視節目的一部分，可視的比可說的重要，可說的比可想的重要，一個人即便滿腹經綸宏圖大略，如果不能為電視提供『料』和提供『秀（show）』，不能有效地把內在素質呈現為一種具體的外部形象，而且是投合民眾欣賞習俗的形象，就很可能一敗塗地。」（〈電視政治〉）³⁹可見媒體受控於市場、資本，當然為政治投資者造象，以乎成為現代政治難以迴避的法則，而民意自然也受此左右。

媒體包裝的範圍還及於外交，人物大頭的朋友史迪溫深諳鏡頭煽情和造勢之道，不斷建議中國應借著美國導彈攻擊中國駐南斯拉夫使館事件，以鏡頭包裝出有利的國際形象。然而敘事者「我」對於電子

³⁶ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁202。

³⁷ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁206。

³⁸ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁114。

³⁹ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁227。

傳媒的運作邏輯是深有批判的，〈包裝〉裡語重心長地說：

美是一種感動，是一種有內涵的外形，特別是在社會領域裏，美永遠與非權謀、非利欲、非技術的正義和同情相連，不可能是買賣的籌碼，不可能被政治宣傳和商業宣傳隨意地劫持。…歷史中一切有沉沉份量的美，從來離不開受壓迫和受剝削的人民，從來離不開從來無法在耀眼位置上嘩眾的多數。⁴⁰

強調正義、對受剝削人民的同情，反對媒體的利益至上造象原則，是韓少功這一代深具社會主義同情底層、強調社會公正者的信念，在他對電子傳媒及市場機制的批判中，可以見出那一代人不易抹去的道德印記。而在傳媒信息時代對人的真情實感的訴求，也是他的散文中屢屢提及的

（二）傳媒引導的現代化想像

在政治上，〈鏡頭〉中提到對七〇年代衝擊最大的不是林彪出逃事件，而是「電視」的出現，關於西方國家的聲色畫面使一些政治防堵慢慢失效，民眾們在畫面中看到了繁榮的日本或西方國家景象因而產生了羨慕，畫面下方打出的充滿政治意識形態的字幕，並不能阻止這種羨慕。

中國人對西方發達國家技術優勢和經濟強勢的認識，多是從這樣的黑白小螢幕開始，從文字禁網中洩漏出來的諸多零散物象開始。…官方媒體一直在反擊西方化和自由化，批判了幾篇文章和文藝作品，仍然是從文字著眼，似乎不明白聲色並茂的高倉健們和真由美們其實是更大的難題，其爆炸性和摧毀力遠非文字可比。⁴¹

人物小雁更是因此而最終去了美國，完成了她在廣播電視中形成的美國夢。

對西方的現代化想像在九〇年代更是激進而廣泛，西方文明生活

⁴⁰ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁231。

⁴¹ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁199、200。

的媒象，比殖民時代的槍炮更有效而廣泛地征服了落後、發展中國家，
< 進步主義 > 裡有許多的例子和分析：

電子視聽所實施的文明示範和消費示範，造成了大眾性心理高壓，造成了對西方產品的普遍性渴求。掌握著權力的很多官僚尤其難守清苦，總是在推進這種交換時搶先一步，成為很多窮國的買辦性新貴集團。獲得了知識的很多菁英份子也難耐荒廢，於是大批流向西方以求個人發展空間，從而進一步拉大了西方與母國的技術差距，構成了這種不平衡交換的重要部分。…傳媒殖民主義取代了炮艦殖民主義，霸業轉型再次確保了西方在全世界市場經濟活動中牢不可破的控制力 —⁴²

文化霸權取代了殖民霸權，而文革所象徵的社會主義的失敗，導致了西方式的資本主義在更多人心中「正確」的認定，美國、西歐的文化霸權更有條件借資本滲入。但在此要特別一提的是，上述論及的中國人對西方化、自由化的追求，從韓少功單篇散文以至長篇文本，都有一貫的警覺和反思，而很重要的一點在於，他認為中國畢竟是一個有著「革命」背景的社會主義國家，在思考「中國向何處去」時，不可一味地西方化、資本主義化，一味照抄西方的民主、經濟制度，這在< 國際歌 > 裏表現得很明顯，< 國際歌 > 比較了六〇年代美國的新左派運動分子及八〇年代中國的新右派，指出他們的訴求大相逕庭，卻都在一集會時不由自主、不分立場地大唱左派歌曲「國際歌」，因而反省：

美國體制是眼下很多青年的燦爛燈塔，他們一心要在中國實行最為徹底的現代化和西方化，…從理論邏輯上來說，他們是主張個人至上的，就是拒絕群體的；是利益至上的，就是遠離崇高的。但他們眼下偏偏是在一個習慣於群體和崇高的國度，投入一種偏偏是群體的而且崇高的民主偉業，於是對革命的美學遺產常常既拒又迎。⁴³

一方面提到中國國情才是改革時最重要的參照，另一方面在韓少功

⁴² 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁239、240。

⁴³ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁216、217。

的潛意識中對「革命」曾有的理想和激情其實是無法完全否定的，對社會主義的大我奉獻、講求公正等思想遺產也是深懷感情的。韓少功只是反省革命方式的偏激，〈甘地〉裡就盛讚甘地身著傳統服裝，採紡紗、晒鹽等溫和「革命方式」的成效：

甘地身處一個積弱、積貧甚深的宗教國家，一個習慣齋戒、施捨和不習慣戰爭的國家。他找到了最符合國情的鬥爭方式，找到了在利益和義理上、更在感情美學上打敗強大殖民當局的方式。…甘地創造了革命的美。…有了這種美，革命就有了詩情和想像，有了神來之筆，…⁴⁴

考慮「國情」，檢討「革命方式」而不是徹底否定革命，是韓少功那一輩親歷革命者的複雜心境。

此外，《暗示》裡還提到真正實現了現代化「美國夢」知識份子的夢想落差，知青小雁可視為中國流向西方的知識菁英代表，〈菁英〉裏嘲諷了這樣的美國人文界菁英，也嘲諷了中國人為融入西方的矯揉作態，比如小雁學著美國知識菁英不斷道歉（強調）自己不會做菜，這顯然是一種矯飾，以表現自己的菁英身份，「她快快活活地愧疚著，好像她一旦會做菜而且家裏食品儲備頗豐就成了個假教授而且是個中國老媽子」。⁴⁵接著爭相讚美一道難吃的阿根廷菜，也基於對知識菁英姿態的模仿，韓少功對此刻畫得維妙維肖：

那麼他們的讚頌必定不是來自腸胃而是來自大腦，不是來自欲望而是來自知識。知識份子麼，吃也得知識起來，就像鑽戒也得戴出政治來。阿根廷菜是少見之物，符合「物以稀為貴」的價值原則，符合「越少越喜歡」的上流社會審美品味，…⁴⁶

但小雁畢竟體驗了真實的美國與傳媒鏡頭中美國的落差，〈商業媒體〉中對於這一落差有不少刻畫：

⁴⁴ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁224。

⁴⁵ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁112。

⁴⁶ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁112、113。

小雁不理解的是，中國觀眾怎麼就很難看到一個大汗淋漓的美國？好萊塢怎麼就不讓我們看到一個氣喘吁吁和筋疲力盡的西方？傳媒的鏡頭指向是怎樣被扭轉然後紛紛落入了只有燈紅酒綠的例外和偶然？也許，流汗過於普通和乏味，沒有愉悅性，沒有刺激力，也就沒有商業傳媒的利潤。鏡頭不是上帝之眼，而是由人掌握的，在現代社會更是由投資者掌握的。⁴⁷

正因為透視傳媒鏡頭普遍的操控性，韓少功從「媒象」出發的現代化省思才更有堅實的立足點，這對於急切西方資本主義化的知識份子、政治改革，都是一種警惕。

（三）走出媒象

如何走出媒象幻設的種種觀念迷思，韓少功指出了回歸人基本的生存所需，以素樸的感官知覺檢視。〈觸覺〉裏以傳媒中的「觸覺」缺位導致人的感受迥異為例，說明：

可見媒象與實象完全不是一回事；可見媒象與實象之間的鴻溝，迄今為止難以逾越的鴻溝，主要在於身體的在場與否，尤在於觸覺的有無。⁴⁸

在〈文明〉裏也提到「如果考慮到生命體最重要的物質條件是空氣、陽光和水，同時也考慮到自己對技術進步的嚮往，比較而言，我該選擇哪裏停下來？」、「文明，剛好需要對文明的反省」⁴⁹意謂著從人最基本的生存所需，也就是基本生理感官需求，檢視媒象中示範的高度現代化、工業化、技術化生活，是否真為人生所必要擁有，以免迷失在這些媒體製造出的「需求感」而非真正的「需求」中，不知回返。

三、「具象」對言說理性的反撥

⁴⁷ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁251。

⁴⁸ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁245。

⁴⁹ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁280。

以上分成兩個部分討論了生活原象如何潛在抵抗文革專制、文化媒介如何潛在表現商業、政治霸權，前者析述感官經驗如何傳達專制意識形態外的人性真實，後者從感官經驗發覺媒介的虛妄，「感官經驗」是對「觀念（言說）理性」的反撥。針對這一點筆者還欲深入說明，言說理性的極端發展形成的弊害。〈虛詞〉裡提到「虛詞」是人的「言說抽象能力」的高度發展形態，為動物所無，但是過度相信抽象思維必然導致人的災難，如同前引〈殘忍〉提到的將人僅作為階級敵人的抽象符號而非有血肉感情的具象，才得以大量屠殺。

動物無法像人一樣，憑藉著虛詞體系在邏輯思維的長途上越走越遠，遠征科學、哲學、政治、倫理，一直到現代文明各個最為奧秘莫測的各種知識前沿。…這種知識的非日常化，使人類思維開始告別原始狀態和兒童狀態，理性主義者們有理由把邏輯而不是感覺，當作認識的高級形態，當作新的精神上帝。理性高於感性的現代通則就是這樣建立起來的。福柯根據他對法國的觀察，認為十六世紀是這一過程的開始，是現代人告別古代人的臨界點。⁵⁰

因此，語言文字及其衍生的種種理論、主義，如果成了新的上帝，這種言說理性主義必然導致遠離人感官經驗的偏激。這是對十六世紀以來「現代性」中過度強調理性的反省，也通向對激進社會、政治的反省，文革時借馬克思理論劃定階級敵人的邏輯，亦是此種極端言說理性的表現。早在二十世紀初，「嚴復就以驚人的準確，預見了法國大革命式的、以抽象的『主義』為特徵的政治思潮，不可避免地會在中國產生狂飆似的衝擊性影響。」因自此時以來，「中國知識分子政治心態已經出現一種以抽象原則為基礎的激進化傾向。人們往往崇尚某種抽象的『主義』，並以這種『主義』符號與理念作為一勞永逸地、整體地解決中國問題的基本處方，並以某種高原則或終極原理來推演解決具體問題的途徑。」⁵¹所以韓少功在這裡強調「具象」，強調由人的感官出發的經驗主義，亦在對治此種走向激進的言說理性主義。〈詞義〉裡提到每一言詞都有背後寓含的親歷性隱象，受制於不同人生經

⁵⁰ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁351。

⁵¹ 蕭功秦：《歷史拒絕浪漫：新保守主義與中國現代化》（台北：致良出版社，1998年），頁119、111。

驗的千變萬化，同一個詞在不同人、不同社會的詞義都千差萬別，所以「民族」、「全球主義」的詞義在弱國、大國是截然不同的，所以具象代表的經驗主義是一個互補的視角，讓人們警覺：

對於有些聰明的強者來說，有什麼道理不可以接受？任何意識形態的時髦口號都可以接過來，成為他們左右逢源並且大獲暴利的機會。同樣，對於有些純樸的弱者來說，有什麼道理可以接受？如果沒有人治的明君賢吏，沒有法治的善制良規，任何意識形態的時髦口號都可以使他們活得左右為難，都可以成為新一輪剝奪的藉口，把他們送入新的一輪生計滑落。⁵²

由此，對言說理性的反省，富有深度地展現了韓少功深刻的弱勢關懷與意識形態警覺。

以上討論了文革經典象符、傳媒象符背後的意識形態，也從中見出韓少功跨越文革前後對階級、革命、現代化、媒體及其影響等思考，但最後仍以對弱勢的關懷、對人的解放為目標，從中體現一個批判知識份子高度的社會參感。

⁵² 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁306、307。

第二節 「文化研究」結構策略

如同第一節所述，《暗示》以「具象符號」串起文革前、後兩個時期種種政治、社會反思，韓少功擷取了一個個看似平常但別有深意的具象進行析解，這是《暗示》中一貫的寫作策略，而這種揭示本身即達到了批判的效果，以個個擊破的方式，一一顛覆著人們對它們的常態理解，使具象不再是簡單的生活表象。文革象符裡政治專制、個體反抗並存；而改革開放後眾多「媒象」裏現代化願景與迷思同在，都成為韓少功拆解的意義密碼。但也因此，文本雖整體上呈現為長篇，卻以眾多瑣碎「片段」組成，這些片段包含著為數可觀的議論、學術理據，卻也富含小說的虛構人物、情節，據作者自己說如此的文體構成是由於「在我看來，知識危機是基礎性的危機之一，戰爭、貧困、冷漠、仇恨、極權等等都只是這個危機外顯的症狀。…還是在我看來，克服危機將也許需要偶爾打破某種文體習慣—比方總是將具象感覺當作文藝的素材，把它們做成圖畫、音樂、小說、詩歌以及電視連續劇，做成某種爽口的娛樂飲品順溜溜地喝入口腹。這也許正是意識形態危險馴化的一部分。」⁵³強調把習以為常的平凡具象從文體習慣裡的配角升格為主角，探討平凡事物中潛藏的意識形態痕跡，看它們如何影響人類生活，造成了危機。

這種尋找種種文化具象（符號），而後闡述其背後所隱含的政治或商業運作、被形塑的大眾情感的寫作策略，不難使我們想到九 0 年代蓬勃發展於大陸的大眾流行文化研究，而解析象符後達到對被形塑的「真實」話語的動搖，則是文本中貫穿首尾的追求。

因此，本節擬從九 0 年代流行的「文化研究」策略、韓少功對文類要素主從的思考等等面向，探討《暗示》文體構成脈絡，以及，此種文體對於多元「真實」的追求、對於文類成規的移異、對於種種主流意識形態的揭破。

⁵³ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁2。

一、「文化研究」策略對文本結構形式的影響

作為專門術語的「文化研究」，特指產生於二十世紀 50 年代英國的研究策略，其先驅人物是霍加特（R. Hoggart）與威廉姆斯（R. Williams）。文化研究的旨趣涉及：大眾文化問題、身份政治學、美學政治學、文化機構、後現代時期的全球文化等。文化研究沒有固定的、與眾不同的方法，但這恰好意味著它對於方法的選擇是實踐性、策略性的，更是自我反思與語境取向的。它一直集中關注文化與其他社會活動領域之間的聯繫。文化研究的倫理取向與價值立場堅決地站在最少擁有此類資源的、被壓迫的邊緣群體一邊。源自西方的文化研究理論主要在 80 年代末至 90 年代被陸續介紹到中國，成為 90 年代文化批判的主要話語資源之一（尤其是在大眾文化研究與後殖民主義批評中）。⁵⁴

九 0 年代，文化研究在中國迅速興起，「研究的範圍常常側重大眾文化或日常生活的文化，舉凡廣告、服飾、髮型、流行讀物、通俗電視劇等等無不可以是它的研究對象。」⁵⁵而這種研究的興起很重要的原因是我們在第二章已提及的：90 年代大眾文化與消費主義的興盛、此種社會風氣下知識分子的社會責任意識與參與意識的重新凸顯等。⁵⁶文化研究擷取文化象符進行剖析的方法途徑，明顯地體現在《暗示》對其所挑選出的種種瑣碎「具象」的解構策略中。韓少功曾明言自己對文化研究的看法，並批評某些文化研究者僅是操弄理論而缺乏知識份子於其中必須具有的現實責任感，指責他們把文化研究領域變成了「符號遊樂場」：

有人說文化研究是「符號游擊戰」，這些人卻把文化研究做成了「符號遊樂場」，就事論事，沒心沒肺，虛無主義，…文化研究是社會人文科學轉向日常微觀領域的一種努力，但這並不是說社會人文科學從此就只是一堆華麗的碎片，可以被任何一個學術花花公子玩了就扔。放

⁵⁴ 參見陶東風：〈文化研究：西方話語與中國語境〉，收入陳思和編：《中國當代文論選》（上海：上海教育出版社，2010 年），頁 178。

⁵⁵ 陶東風：〈試論文化批評與文學批評的關係〉，《文藝理論研究》（2004 年第 6 期），頁 18。

⁵⁶ 陶東風：〈論當代中國的文化批評〉，《學術月刊》（2007 年第 7 期），頁 96。

棄宏大敘事，只是放棄普遍主義和絕對主義的思想方法，並不是意味著人們不再想大事，不再關注世道人心這樣的大問題。這就是「游擊戰」和「游樂場」的區別。⁵⁷

他十分推崇李陀、戴錦華、王曉明等學者「符號解讀中有了更多現實批判的鋒芒」且蘊含深厚的人文關懷。而在韓少功自身，正是在《暗示》這一文本從形式到內容雙重借鑒了文化研究理論的微觀敘事與解構策略，我們也可以從這個角度理解為什麼韓少功在《暗示·前言》中說：「眼下是一本關於具象的書，需要提取這些具象的意義成分，建構這些具象的讀解框架，寫著寫著就有點像理論了——雖然我無意於理論，只是要編錄一些體會的碎片。」⁵⁸所謂「提取這些具象的意義成分」，就是典型的文化研究策略。

而如何提取呢？以「象符」展開敘事，有時先議論而後以虛構人物、情節作為語境闡釋，比如〈證據〉、〈雞血酒〉、〈朋友〉、〈無厘頭〉、〈歲月〉、〈粗痞話〉、〈卡拉 OK〉、〈包裝〉等等。有時全篇幾乎皆為從象符生發的議論，比如〈顏色〉、〈儀式〉、〈身分〉、〈性格〉、〈空間〉、〈時間〉、〈近事〉、〈文以載道〉、〈國際歌〉、〈電視政治〉等等。有時先講述人物故事再引申出議論，比如〈軍裝〉、〈觀念〉、〈書〉等等。但無論為何種，幾乎皆有大量的時事、學術理論、科學數據、人物情節作為例子穿插其中，借此提取出象符的象外之意包括「道德」、「禁欲」、「階級」、「知青文化」、「現代化」等等。

簡單的象符分析如〈雞血酒〉從農民武妹子與知青的結拜儀式分析出「喝血酒對於剛果人（筆者案：指武妹子）來說不是一件可有可無的小事，是涉及到道德信譽和政治品質的一件大事」⁵⁹複雜些的如〈M 城〉從小雁的故事引發對美國、現代人文知識界的隱喻分析，M 城是許多意在交際的學者「慢性理論炎」急性發作的地方，也是一個生產著智慧的外形而非內涵的地方：

他們是一些什麼都能談的知識留聲機，使一切文化都受到了寵愛

⁵⁷ 韓少功、王堯：〈文化的游擊戰或者游樂場〉，《天涯》（2003 年第 5 期），頁 36-45。

⁵⁸ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002 年），頁 2。

⁵⁹ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002 年），頁 67。

也變得輕飄飄的失重。他們最內在的激情其實只是交際。…正像 M 城創造了輝煌的文明，但也用捐贈仿造和替代著慈善，用政黨仿造和替代著政治，用流派仿造和替代著藝術，一句話，用外形仿造和替代著內涵。

小雁曾經想起她老師傑姆遜先生說過的一句話：M 城是一大堆能指，一大堆到處滑動的隱喻。⁶⁰

被 M 城的這種交際文化所感染，不只是學術界，生活於其中的人們也變得矯飾起來。這裡用符號學的概念來指出外形（能指）、內涵（所指）的空洞對應，更為切中「文化研究」的符號分析方法，文化研究的重要源流之一本就是符號學。南帆對於韓少功在符號上的敏銳有長時間的觀察：「目前，只有韓少功的《暗示》對於自己手裡的語言—更大範圍內，包括各種符號體系—產生了深刻的懷疑。韓少功的《暗示》流露了一種恐懼：他擔心陷入語言以及種種符號體系如同陷入某種迷魂陣，人們徘徊在一系列語詞和虛擬的影像之間，再也回不到土地、陽光、潺潺流水和風花雪月的真實世界。另人憂慮的是，符號的世界時常被有意設計為一個不平等的世界。再現什麼，遮蔽什麼，誇張什麼，塗抹什麼，《暗示》犀利地察覺到一系列符號運作隱藏的政治企圖。」⁶¹南帆看出韓少功意在揭破符號世界的不平等及符號背後那雙有意設計的手（強權、商業資本等等），這確是貫穿《暗示》最重要的精神。〈真實〉即是指出這種揭破過後，將會看到的「不自然的真實」：

每一項「真實」，都源於歷史上某些非常複雜也非常激烈的文化鬥爭。經過一系列成功的符號運作，我們才能在日常生活中毫不猶豫地判定什麼是真實，…我相信現實生活中的很多「真實」，不過是符號配置的後果，比如別墅、轎車、時裝、珠寶所帶來的痛苦感或幸福感，不過是來自權力、組織及其各種相關的意識形態，不過是服從一整套有關尊嚴體面的流行文化體制，與其說痛苦或幸福得很真實，毋寧說是消費分子們的自欺欺人— …文化符號的多重介入使很多「真實」變得混亂不堪，甚至渺不可尋。…文化分析對「真實」的消解，完全是一個小康社會的現象，一個現代文明社會的現象，…如果我們需要對「真實」抱有同情的理解，甚至需要對某些普遍主義和絕對主義的思想遺產抱有同情的理解，正是為了小心的自我設限，防止自己借一件

⁶⁰ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁255、256。

⁶¹ 南帆等著：《符號的角逐》（南京：江蘇文藝出版社，2008），頁5。

文化勘測的外衣，變成一種新的普遍主義和絕對主義。在我看來，這是當前諸多後現代主義符號學家那裏一個越來越大的誤區：符號學成了虛無化的符號遊戲。⁶²

但韓少功同時也預先警惕自己採用這種策略可能導致的盲點，那就是變成否定一切的虛無。

其實被視為文化研究先趨的羅蘭·巴特（Roland Barthes）在其著名的《神話－大眾文化詮釋（Mythologies）》早已使用了「將宏大的主題和瑣細的情節有機融合在一起，在兩者之間形成一種奇妙的張力」⁶³的寫作策略，巴特在此書的序中這樣說：

在每一件「想當然爾」的情節之中，鎖定意識形態的濫用，…神話的概念對我而言，似乎就是要解釋這些冒牌事實（fausses evidences）的幾件事例。⁶⁴

他從摔跤、清潔劑廣告等流行文化中，解讀出道德信念、大眾心理，且每一個「符號解讀」自成一個小小的章節，僅一個總體的內在目標進行聯繫，這個目標就是「去神話（demythification）」，亦即對語言和種種媒介的再現，進行「再政治化」（repolitisation）。韓少功《暗示》中結構的片段化，以及，使看似自然的具象再政治化，可以說從這種以「文化符號」作為焦點的研究方法得到很大啟示。

誠如著名文化研究學者 Graeme Turner 對文化研究對象、知識譜系的分析：「一旦我們將焦點放在流行文化，我們的研究問題很快便轉換為，瞭解我們的生活如何『遭到建構』、以及文化如何形塑其主體。…符號學促使我們檢視再現的文化特性、以及瞭解再現的意義。」⁶⁵韓少功正是藉由種種看似自然的文化符號，解讀它所處的表意系統，考察它的意義如何被生產，檢視主流文化及其意識型態、利益取向如何以難以察覺的方式再現於其中，而從這種洞悉中體現的批判意識，正展現著人在文化制約中不可抹殺的主動性，以及，一個批判知識份子

⁶² 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁286、287、288、289。

⁶³ 張艷寧：〈顛覆·守望·追尋--《暗示》的敘事技巧與寫作理想〉，《海南師範學院學報（社會科學版）》（2004年第1期），頁87。

⁶⁴ Roland Barthes 著、許薈薈、許綺玲譯：《Mythologies 神話－大眾文化詮釋 初版序》（上海：上海人民出版社，1999年）

⁶⁵ Graeme Turner 著、唐維敏譯：《英國文化研究導論》（台北：亞太圖書，1998年），頁3-20。

的人文關懷。

文化研究的目的是在〈文明〉中有清楚的宣示。〈文明〉裡對於人類致力改善不文明的「表象」，卻未致力改善貧困、疾病、生產事故、環境破壞、失業等造成人類痛苦的真正不文明「實質」，表示了強烈的質疑，正是這種人文關懷的真誠流露，展現了韓少功進行「文化研究」的動機：

作為一次全球性的化妝，文明有效地摘除著視、聽、嗅、味、觸等方面的惡象，進而消除著文字中的惡語，這誠然減輕了人類的一些痛感，卻並不能從根本上取消任何一道道德難題和政治難題。相反，文明使這些難題變得更為隱形化和無象化，逃離我們的日常感覺，從這一角度來說，倒是有可能使問題變得更難解決，甚至更難瞭解。…使我最終明白了文明是什麼：既不在古代也不在當代，既不在都市也不在鄉村，只是在每一個人的心裏。⁶⁶

人類真實的難題常被「文明地」抹去，這些難題尤其指向社會弱勢者的難題，是韓少功在文化研究中努力尋求解決的，他尤其反對只是掩飾難題的存在，比如「取消死刑」只是表面看來文明地取消了在公眾面前殺人，但貧困、疾病、失業這些常發生在弱者身上的無形殺人卻沒有得到解決，這正是韓少功在文化研究中最為關心、希求解決的目標。

「問題意識」是文化研究的一個重要特徵。深受九〇年代現實問題激發、因而認為必須進行文化研究的王曉明在其〈瀕臨「大時代的中國」：文化研究宣言〉中即認為，由於「權力—資本」勢力、「全球化」壓力、經濟「開放」、「現代化」轉型等同時作用於今天的中國，「正是在這個挑戰面前，我看到了展開當代文化研究的迫切意義。」⁶⁷頗多關注文化研究的蔡翔也說，「我接受或部分的接受所謂的『文化研究』，並不僅僅只是一種知識的需要，更多的，仍是現實使然。是我在一個批判知識份子的確立過程之中，渴望找到的某種理論資源或者寫作範

⁶⁶ 韓少功：《暗示》（台北：聯合文學出版社，2003年），頁281、283。

⁶⁷ 王曉明：〈瀕臨『大時代』的中國：文化研究宣言〉，收入《歧路中國》（台北：聯經出版社，2004年），頁274。

式。」⁶⁸亦皆從當下中國甚至世界現實的「問題意識」中，採用文化研究策略作為批判重建的重要資源。這是韓少功採用這個文體形式背後最重要的意識形態動力。

二、置換文類要素的嘗試

除了「文化研究」的啟發外，對文類主從要素的思考嘗試也導致了文體樣貌的改變。

（一）成為文類第一要素的「瑣屑具象」

如同《暗示·前言》所宣示的要避免僅僅「將具象感覺當作文藝的素材」，當作文藝的配角，於是在此文本中它成了論述的主體、焦點，這有別於長篇小說慣常以人物作為主體。〈性格〉中分析了昆德拉小說的一個細節，以之說明「性格常常表現為一種身體語言」，不同政治觀念的人（自由派、左派），可能表現出同樣的性格特徵（專制的體態暴力），所以文學家們總是在細節，也就是瑣屑具象中發現性格的秘密。

文學總是喜歡注意小節，注意生活中瑣屑的具象，就像一個虛擬的在場者，注意現場中一切可看、可聽、可嗅、可嘗、可觸的事物，因此與其說文學在關切著人們在「做什麼」，不如說更關切人們在「怎麼做」，即「做什麼」之下隱秘地還在「做什麼」。…優秀的文學總是以其生活的豐富性，在歷史中尋找人而不僅僅是人的觀念，使歷史跳動著活魂而不是徒具死骸——⁶⁹

這裡說明了以「具象」作為主角的文學意圖，仍是意在對「人」進行另類角度的、更深刻的發現和了解。

〈默契〉中將人物高君的故事突然中斷，接著有了一段關於小說模式化的批判：

我以前也常常這樣把生活「小說化」。問題在於，這些匆匆情節在起承轉合之處是否遺漏和流失了什麼？幾乎模式化的情節流程、人物

⁶⁸ 蔡翔：《神聖回憶—蔡翔選集》（台北：人間出版社，2012年），頁25。

⁶⁹ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁152、153。

配方、主題選項是否正在掩蔽人生中更為豐富的縱深？當紛亂如麻的生活總是被篩選、編織、模壓成經緯分明的小說種種，這些習以為常和順理成章的敘事可有唯一的合法性？⁷⁰

此處認為模式化的小說文體（情節流程、人物配方）導致了對豐富生活的遮蔽，而改變的具體作法是以「瑣屑具象」作為敘事主角，取代以往作為主角的情節、人物，以呈現生活豐富性。文中羅列了許多看重「瑣屑細節」的實例，比如體現男女朋友親密程度的細節，以及十八、十九世紀文學藝術的大量環境細節描寫等等。

從以上兩則具象分析中，可以看到韓少功將過去往往作為「背景」的瑣屑具象拉到幕前，而將情節、人物置於次要的幕後，嘗試打破「小說」這一文類的支配性要素，明顯見到他的「有意而為」。

（二）居於次要地位的人物、情節

《暗示》雖以大量零散的「瑣屑具象」組成，內含敘事者無所不在的說明、議論，表面看來頗具散文隨筆的面貌，但是關於幾個知青人物的情節敘述、心理鋪陳，又使《暗示》深具小說的人物、情節要素，只是使之成為次要的，韓少功在《暗示 附錄一 人物說明》中刻意說：

這本讀物中若隱若現地出現了一些人物，是因為敘事舉證的需要，也是因為作者一時擺脫不了舊的寫作習慣，寫著寫著就跑了野馬。當然，出現人物也許有一定的好處，比如能夠標記作者思考的具體對象和具體情境，為思考自我設限。…需要說明的是，這些人物都出於虛構和假托，如果說有其原型的話，原型其實只有一個，即作者自己。

71

人物的出現源於以往創作小說「舊的寫作習慣」，主要作用在於「標記作者思考的具體對象和具體情境」，是居於次要的「敘事舉證」位置，使敘事不至於成為概念邏輯的推演或空洞的言說，最大的目的還是呈

⁷⁰ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁22。

⁷¹ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁393。

現「思想」，他們「在小說中的地位如同『具象』，是作品體悟人生、歷史、社會與文化的一些感覺碎片」，⁷²但人物這一原本處於傳統小說中支配性要素的次要化，不可避免地使人對於這部作品是否能稱為「小說」產生猶豫，有研究者說得更極端：「作者並不善待這些人物，只是把他們當作同事象一樣的展開論證和所必需的支援性因素。作者強迫人物為自己的『觀點』賣苦力」。⁷³

其次，人物的出現方式和《馬橋詞典》頗為相似。《馬橋詞典》中人物出現作為詮釋詞條的具體語境；《暗示》中人物出現作為解析具象的具體情境。《馬橋詞典》由幾個詞條可以看出一個人物的獨特形象，以此勾勒出了數個人物的獨特樣貌；而《暗示》中由幾個具象也可以看出一個人物的性格特徵，以此刻畫了幾個主要出場人物，若我們略作整理，可以歸納出和不同人物相關的具象群：

四滿書記	< 場景 >、< 家鄉 >、
老木	< 眼睛 >、< 軍裝 >、< 裸體 >、< 《紅太陽》 >、 < 雞血酒 >、< 生命 >、< 獨眼 >、< 卡拉 OK >、 < 廣告 >、< 文明 >、
高君	< 訕笑 >、< 證據 >、< 默契 >、< 角色 >、
小雁	< 聲調 >、< 抽菸 >、< 女人 >、< 菁英 >、< 考 字 >、< 黨八股 >、< 商業媒體 >、< M 城 >、< 教堂 >、
武妹子	< 雞血酒 >、< 蓋房 >、
易眼鏡	< 愛情 >、< 情緒化 >、
魯平(魯少爺)	< 懺悔 >、< 城市 >、< 假冒產品 >、< 郊區 >
加加	< 郊區 >、< 擁抱 >、< 天國 >、< 兒童 >
多多	< 母親 >、< 無厘頭 >、
大頭	< 鐵姑娘 >、< 傳說 >、< 歲月 >、< 包裝 >、< 行為藝術 >、< 書 >、

⁷² 楊志芳：〈小說 讀物 詞典——《暗示》對昆德拉小說寫作方式的借鑒〉，《時代文學》（2009 年第 1 期），頁 147。

⁷³ 李建軍：〈自由的邊界〉，收入廖述務編：《韓少功研究資料》（天津：天津人民出版社，2008 年），頁 629。

大川	<聰明>、<觀念>、<學潮>、<領袖>、<消失>、
加加	<擁抱>、<天國>、<兒童>、

另有一些雖只偶然出現但對其心理、性格描寫亦十分精彩的人物如綽號「呼保義」的傳奇人物江畢成（<朋友>）、為苦難地區人民奔走不遺餘力的大學教授阿梅（<歲月>）、將粗痞話罵成絕活的鄉民贛三爹（<粗痞話>）、賦予地主另類形象的喬爹（<地主>）、因饑餓感而成為政治告密者的知青「良種河馬」（<饑餓>），都使我們看到了在小說中往往才有的精彩人物、情節描寫，可以發現人物刻畫雖然已非《暗示》中的敘事焦點，但作者在人物上仍有不容小覷的經營。

第三，《附錄二 索引》特別強調本書來自「作者對這個世界真實的體會」並羅列了韓少功本人一生的幾個重要經歷，比如文革時成為紅衛兵、參與人文精神論爭等等，以此來說明：

正如科技知識需要大量第一手的實驗作為依據，人文知識也許更需要作者的切身經驗，確保言說的原生性和有效信息含量，確保這本書是作者對這個世界真實的體會，而不是來自其他人的大腦，來自其他人大腦中其他人的大腦。作者的體會可以正確，也可以不正確，這不要緊，但至少不能是紙上的學舌。⁷⁴

對照《附錄一 人物說明》裏對於人物乃出自虛構但原型是作者自己的說法，可見韓少功對寫作過程中切身經驗、真實體會的強調（經驗主義色彩），誠如李陀所言，這「恰恰是對當代理論認識活動追求純粹性傾向的質疑，並由此對當代知識的這種狀況提出尖銳的批判」，於是將人物「當作實現把『理論寫成文學』的文學成分溶於敘事和議論之中，…敘述人『我』以及書中的具有一定小說性的人物不僅保持了寫作的文學性，更重要的，是他們的講述、回憶、抒發、分析、說理雖然也要依賴語言和文字，卻源自活生生的生活實踐」，⁷⁵源於實際情

⁷⁴ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁395。

⁷⁵ 李陀：〈《暗示》：令人不能不思考的書〉，《暗示》（台北：聯合文學出版社，2003年），頁12、13、14。

境的體驗式思考，是韓少功最為看重的，認為如此才能對當下問題進行深刻有效的思索，而不只是理論的賣弄，故而帶有作者影子的人物構設，使問題的思考具有生動的語境。但由此亦可證明，人物、情節不再是敘事的焦點，而成為議論的背景，無論人物或情節都「被融於情緒、感受和記憶的碎片之中」。⁷⁶

不同人物在不同單元的出現與消失，頗有《儒林外史》事來俱來，事去俱訖的意味，他們服從於「生活瑣屑具象」闡釋的必要，具象一反在傳統現實主義中僅用來妝點人物性格或強化環境真實感的地位，凌駕於情節、人物之上。這種文類支配要素主從的顛倒，自然使文類面貌產生模糊。

韓少功對情節、人物在小說中的作用自有其看法：

人物與情節一直是小說的要件，今後恐怕還將是小說的要件，將繼續承擔作家們對生活的感受和表現。但敘事的對象不會一成不變。…隨著人的認知和感受範圍的擴展，敘事單元其實可以大於「人物」，比方說敘人群之事：王安憶在《長恨歌》的前幾章寫到「王琦瑤們」，…敘事單元也可以小於「人物」，比方說敘瑣屑細節之事：我在《暗示》中講過一個動作或者一頂帽子的故事。⁷⁷

既承認情節、人物仍是小說文類的重要構成要素，但又隨著「感知方式」不同，重新考慮他們在小說中的比重，認為以此能形成小說變化紛繁的文體形式。

三、敘事者「我」的議論分析與《暗示》的散文化特點

《暗示》一方面明顯化用「文化研究」的符號分析策略，另一方面，它實質上仍以一個敘事者「我」（當年下放知青之一）的回憶、議論貫穿全書，「我」的敘事聲音出現在整個文本中，在某個角度來說可視為文本的表層結構，這和《馬橋詞典》中知青「我」的功能是極其

⁷⁶ 曠新年：〈小說的精神—讀韓少功的《暗示》〉，《文學評論》（2003年第4期），頁29。

⁷⁷ 韓少功、王堯：〈文學：文體開放的遠望與近觀—韓少功、王堯對話錄（之三）〉，《當代》（2004年第1期），頁197。

相似的。可以說「《暗示》中的大量隨筆式感懷，零散的具象碎片，都是『我』的現實思考和知青記憶的貌似未經整理的拼接」，⁷⁸深具作家韓少功影子的「我」也一直是他小說文本中的慣用敘事者。正因這個作為當事人之一的「我」的大量分析、議論，使得《暗示》深具「散文化」特色。這一特點與上述「將人物、情節置於次要地位」共同形成了《暗示》文體的模糊面貌。

在王堯的訪談中，韓少功回應了關於《暗示》的文體爭議：

《暗示》在中國內地出版時，被出版社定性為「小說」；在台灣出版時，被出版社定性為「筆記體小說」。我沒有表示反對。有人指出這樣的文體根本算不上小說，我同樣沒有表示反對。因為小說的概念本來就不曾統一。如果說歐洲傳統小說是「後戲劇」的，那麼中國傳統小說是「後散文」的，兩者來路不一，概念也不一。…從這種散文中脫胎出來，小說一開始叫筆記，叫話本，後來叫章回小說，是一個把散文故事化、口語化、大眾傳播化的走向。⁷⁹

這裡試圖解釋散文在小說中出現的合理地位，理由是「中國傳統小說是『後散文』的」，小說的敘事功能由中國成熟的散文傳統發展而來，兩者不可截然分開。但這樣說仍然無法迴避不同文類「定體則無，大體則有」的問題。嚴格來說散文是一切敘述的基礎，但若要依各文學文類仍有偏重要素不同而硬做區分的話，敘述人物、情節多者一般視為小說，敘述情感、議論多者一般視為散文，是長期實踐積累的文類成規，不同文類當然自有相應的不同文體樣貌。

再者，這裡對於《暗示》文類屬性似乎採取都可接受的態度，但在《暗示》裡卻多次拿它與傳統小說文類規範進行對話，比如〈默契〉對於小說模式化的批評、《附錄一 人物說明》對於出現人物這種小說寫作習慣的說明，加之此處的創作談亦以「小說的概念本來就不曾統一」作為論述的出發點，可見《暗示》仍以傳統小說文類作為對話、突破的對象，將《暗示》作為小說文類突變的一員，而其採用的方法便是引入大量散文議論來移動文類的邊界，但保留人物、情節等

⁷⁸ 羅關德：〈韓少功《暗示》的隱秘信息〉，《江淮論壇》（2004年第4期），頁149。

⁷⁹ 韓少功、王堯：〈文學：文體開放的遠望與近觀－韓少功、王堯對話錄（之三）〉，《當代》（2004年第1期），頁192。

傳統小說要素，只是讓它們居於次要。

在上引同一篇文章中，韓少功以「恢復當代對自然、弱者、尊嚴、自由的感覺」為由，詮釋為何在小說中置入思想隨筆：

我曾經以為，感覺是接近文學的，思想是接近理論的。一個作家應該以感覺為本，…但是 90 年代的精神文化生態使我對這個問題有所懷疑。…如果說我在寫作中運用了思想，更多的時候只是為了給感覺清障、打假、防事故，是以感覺和感動為落腳點的。我並沒有當思想家或理論家的野心。⁸⁰

但從道德層面需要「恢復當代對自然、弱者、尊嚴、自由的感覺」，解釋文體層面的置入「散文」（思想議論），其實是架接了兩個不同層次的概念。也難怪有研究者指出「《馬橋詞典》至《暗示》以散文化來救小說敘事疲弊，…然而直言之體能對治的問題究竟為何，有何表意上的侷限，韓少功顯然未曾檢證」。⁸¹

我們不難看出來，「恢復當代對自然、弱者、尊嚴、自由的感覺」正是《暗示》中解讀種種意識形態霸權的目的，而散文這種「直言之體」直接、自由的表達方式，比起詩歌或小說的隱晦間接，更能達到目的，但其對於小說文體的更新似乎不構成具文學性的理由。

另在《暗示》出版後隔年，韓少功在〈文體與精神分裂主義〉中，從現代社會的專業化分工，論及這種專業分工對文體的影響：「理論與文學開始分家了，甚至小說與散文也開始分家了」，韓少功對此不無擔心，認為：

問題在於，文體是心智的外化形式，形式是可以反過來制約內容的。當文體不僅僅是一種表達的方便，而是在一種體制化的利益強制之下，構成了對意識方式乃至生活方式的逆向規定，…在這種情況下，智性／感性的有機互動關係被割裂。⁸²

若說某一文類（如小說）的主要文體形式制約了想要表達的內容，

⁸⁰ 韓少功、王堯：〈文學：文體開放的遠望與近觀－韓少功、王堯對話錄（之三）〉，《當代》（2004 年第 1 期），頁 196。

⁸¹ 翁燕玲：〈敘述模式與作者意向的分裂－韓少功《馬橋詞典》與《暗示》的語言轉向及其失落〉，《東華中國文學研究》（2010 年 6 月），頁 116。

⁸² 韓少功：〈文體與精神分裂主義〉，《天涯》（2003 年第 3 期），頁 5。

那麼似也可以換用其他文類（如散文）來解決，以《暗示》的敘事者經歷十分接近韓少功且直接抒感的方式來看，將之視為散文亦無不可，但從前面的一些討論看來韓少功其實仍有想將他視為小說的言下之意。文類邊界確實不是固定的，但相應於某一文類的文體仍有較為大眾所認同的主要形象，《暗示》事實上具有著更大程度的散文面貌，因為它的議論、舉例已大大多於人物、情節。

再次，他所說的智性、感性的分別也不能直接等同於散文、小說的分野，「如何」表達智性、感性的手法差異才是不同文類展現的差異所在，不一定要在小說中放入大量議論才是合適地表現了智性、感性的有機互動。筆者認為，他的文體嘗試由於要遷就他迫切的文化社會批判，顯得不夠有說服力。

小結

無論如何，從《暗示》這一文本對文革時代、後文革時代中國社會文化象符的觀察反省，以及採用文化研究這種極具社會批判、關注底層的書寫策略，都可以看到從文革中成長起來的這一代人深重的國家社會憂患意識、社會主義理想在他們身上根深柢固的存在，「文革」經歷的一切影響他們的意識方式、對當下社會的思考，甚至影響他們運用富有意識形態批判性的文學形式來表達這些思考（文化研究的意識形態揭露），《暗示》正是反映他們思路的「具象」，提供那一代人精神內涵的文學考察。此外，採「文化」的視角也更能對八〇年代以來的改革有著穿透式的反省，誠如〈反思八十年代〉（1999.12）中韓少功表述的：「搞經濟的都知道有一個『看不見的手』是指市場，我就說有一個『更加看不見的手』，就是文化。因為市場就是文化塑造出來的。…這就需要我們研究文化，你只有把文化研究出來，你才會知道我們市場的需求是怎樣變化的。」⁸³歷時而多面地揭示這隻更加看不見的手，成為推動文本敘述分析的主要力量，也讓人看見知識份子如何在時代的陣痛中不斷調整，重新跨出啟蒙的步伐。

⁸³ 韓少功：《東岳文庫 在小說的後台》（濟南：山東文藝出版社，2001年），頁189、190。

第六章 《山南水北》的鄉土敘事

發表於 2006 年的《山南水北》，是韓少功遷居湖南八溪峒八年間，鄉居生活的日常筆記，誠如作者自言：「這本書記錄了我對鄉村新生活的觀察、傾聽、感受、思考以及玄想幻覺，算是時隔三十年後對鄉村的一次重新補課，或者是以現代都市人的身份與土地的一次重新對話。…喧囂的都市文化正在沒收我們的視野，而我們已經習慣於這種沒收，習慣於把這種沒收當作進步與幸福」¹回想 1971 年自己與同伴決心逃離農村的衝動、神往成為「知識份子」而對農村勞動失望的情緒，韓少功在新時代潮流中重新反省他們那代人如何厭棄逃離曾有的理想，毛澤東所號召的到農村鄉土「接受貧下中農再教育」、追求社會公正等革命理想是否只是一個錯誤；離開了鄉土、進入都市成為「知識份子」，以知識謀取利益，是否就是一個正確的價值選擇，都是這本書背後默默潛藏的「大哉問」，〈回到從前〉裡對於這個心理歷程與疑問有著清楚表述：

朋友們早已從一部想像的激情政治電影中回到了平庸的現實生活。…市場化潮流只是把知識迅速轉換成利益，轉換成好收入、大房子、日本汽車、美國綠卡，還有大家相忘於江湖後的日漸疏遠，…「革命」在哪裡？「消滅法西斯」和「自由屬於人民」是否從來只是一句戲言？…更多的工人在失業，更多的農民在失地，更多的垃圾村和賣血村在高樓的影子裡繁殖，這也是成功人士圈子以外的事情，…我感到心跳急促，突然有一種再次逃離的衝動—雖然這一次不再有人相約。我也許該走遠一點，重新走到上一次逃離的起點，去看看我以前匆忙告別的地方，看看記憶中一個亮著燈光的窗口，或是烈日下挑擔歇腳時一片樹蔭—是不是事情從那裏開始錯起？²

¹ 參見韓少功：《山南水北·香港版序》（香港：牛津大學出版社，2008 年）。香港版和最初的作家出版社版本大致相同，僅少數字句略有增補，且在正文前有序。

² 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006 年），頁 9、10、11。此書的部分篇章（前四十五則），最初以〈山居心情〉為標題，發表於《天涯》（2006 年第 1 期），頁 4-42。

帶著這個質疑的心緒，他回歸「鄉土」，以之作為對革命理想、現代化潮流的另類思考；同時，在對農事、土地的親近中，重新檢視、思索此種鄉土中滋生出來的傳統文化意涵，尤其是對儒家傳統文化背後的鄉土影響因素，有了很多的觀照，這和他過去偏重關注湘楚文化、道家文化是有所不同的（但這並不是說他在此忽略了湘楚民間文化的探求，而是指他開始更多的注意儒家文化精神）。

其次，實際躬耕的生活，賦予《山南水北》一種作者親聞親歷、在場寫作的親切感，加之文體上由零碎章節形成的散點結構，題材上由人物軼聞、地理山水、鄉俗儀典、創作漫談、歷史掌故共同呈現出的駁雜紛繁，使此一文本明顯具有古代「筆記」的特點，顯見承《馬橋詞典》而來的文體特色。且其中不少篇什，富有筆記中「筆記小說」搜神志異的特徵，這使作者一向刻意強調的散文、小說難以截然二分的狀態，在此「擬筆記」形式中再一次得到了實踐，只是它較《馬橋詞典》更增添了以散文敘事抒感的比例、在貼近作者這一點上也更靠近散文通常有的文體特點，可稱之為一種富含小說元素的「長篇筆記散文」了。

但不同於《馬橋詞典》表面以「詞典」結構小說、也不同於《暗示》表面以「象典」結構小說，使文本乍看仍保有一個具整體感的表層結構，《山南水北》以更隨興、更隨意組合的片段來敘事抒感，篇章與篇章間的連綴更隨機、更少關聯，呈現著古代「筆記」散淡駁雜的文體特色，以其「形散」更加靠近傳統筆記散文。（《馬橋詞典》、《暗示》在仔細分析下仍可見以相連或不相連的幾則片段共同敘寫同一人物的狀況，也可見以詞典、象典整體性地結構長篇小說的意圖。）

再者，《山南水北》中狀寫人情世態，情節或誇誕、或詼諧、或體現鄉里人物性情者，亦頗具古代軼事類筆記小說那種「里巷閒談詞章細故」、「資談助」、帶詼諧的風韻。³一般而言，古代「筆記」而稱小說者，通常具有真實或虛構的人物及情節，而其中的軼事類筆記小說雖比不上搜神、博物等志怪類小說的光怪陸離，但在「道聽塗說」中累積的誇大情節，錯雜著真實與虛構難分的成分，深具為人物性格畫龍點睛或提煉事件哲理的作用。《山南水北》中大部分的人物故事來自鄉田野民口耳相傳的異人傳聞、異事評點，明顯帶有軼事類筆記小說的

³ 參見陳文新：《中國筆記小說史》（台北縣：志一出版社，1995年），頁294-299。

意趣，它刻畫了鄉野中頗具獨特性、草根性的人物，但又沒有任何一個「主要人物」，只是隨作者思緒帶出各個地方人物軼事，且往往在這些人物的特異性中反思現代化社會裡人們盲目的趨同潮流，從中體現對「現代性」的反思。

其實早有不少評論者觀察到《山南水北》承《馬橋詞典》發展而來的創新筆記文體現象，或說它類如西方的哲學筆記，並試著從不同角度提出闡述，有的說它「我們可以說這是一部散文集，但其中分明又有許多小說和詩歌的因素；此外還可以將它看作哲學家的思辨筆記」⁴有的視它「是鄉村七年隱居生活中他對山野自然和民間底層的深入體察的筆記小說」⁵有論者認為它：「廣泛吸收《世說新語》、《太平廣記》、《聊齋志異》等古代筆記和筆記體小說的精華，揉和韓氏特有的夾敘夾議、敘議自由切換的寫作風格」⁶更有論者提到：「它零碎不堪，如同本雅明、羅蘭·巴特睿智而又放縱的筆記，但虛構的幻象如幽靈飄忽不定，又透露了小說敘事的絲絲氣息。這是脫離規範的寫作衝動，任性地將種種文類的邊界悉數破壞後所造就的異端產品。」⁷這些評論不約而同地感到了文本具有「筆記」、「筆記小說」兼融不同文體元素的況味，雖然較多地停留在模糊的印象式評論，但都強調了文體形式的豐富性。

由以上分析可知，《山南水北》無論在文體的創新傳統上，或是在內涵意旨的反思現代文明、回眸鄉土與革命理想、重新檢視儒道傳統文化上，都有充滿實踐性的深思闡述，因此筆者擬從這幾個面向探索開掘文本意義。

⁴ 陳劍暉：〈思想的方式和質感－讀韓少功的《山南水北》〉，《南方文壇》（2007年第4期），頁88。

⁵ 白德高：〈韓少功鄉土小說的『根』味〉，《文學教育（下）》（2008年第12期），頁27。

⁶ 龔政文：〈從《山南水北》看韓少功的人生取向與藝術追求〉，《中國文學研究》（2008年第2期），頁95-99。

⁷ 廖述務：〈鄉村『寫意』：韻味的延留及殘損——《山南水北》閱讀筆記〉，《理論與創作》（2009年第1期），頁77。

第一節 「筆記」實錄與湘楚之風

一、實錄歷史掌故、山川地理、鄉俗儀典、創作瑣談、動植物要略

《山南水北》文體形式明顯類同於《馬橋詞典》的筆記雜錄而更為寫實，但人物的比重減少了，作者自我抒感體悟及風土習俗的實錄則增加了。瑣碎平淡更貼近尋常生活的形態。傳統的筆記內容往往以其龐雜直接影響了形式上的斷片零散、難以統合，《山南水北》的文體即反映此一筆記題材特色。

記山川地理的，有〈撲進畫框〉中對大壩地理景觀及沿革的記述，並穿插自己的隱居心境：「這使我想起了古典小說裏的場面：好漢們窮途末路來到水邊，幸有酒保前來接頭，一支響箭向湖中，蘆葦泊裏便有造反者的快船閃出…這支從古代射來的響箭，射穿了宋代元代明代清代民國新中國，疾風嗖嗖又餘音裊裊—我今天也在這裏落草？…它建於上個世紀70年代中期，是我離開了這裏之後。據說它與另外兩個大水庫相鄰和相接，構成梯級的品字形，是紅色時代留下的一大批水利工程之一」⁸〈地圖上的微點〉標示新居在地圖上的經緯度、概述附近山脈，同時引發對浩闊地貌的感慨：「那些平時看起來巨大無比的幸福或痛苦，記憶或者忘卻，功業或者遺憾，一旦進入經度與緯度的坐標，一旦置於高空俯瞰的目光之下，就會在寂靜的山河之間毫無踪迹—似乎從來沒有發生過，也永遠不會發生。浩闊的地貌總是使人平靜」從一個高山上但也是心境上的制高點來回首人生，如同無數前人般在大自然裡獲得超越。〈空山〉中對於千石峒之上的高山梯田有生動狀寫及聯想：「在離螞蟻溝不遠的地方，我們才得以走出雲海，看見了雲上的一大片梯田。看來是受制於山的坡度，這些田塊都很小，遠遠看去如密密排列的貝殼或鱗片。…很多梯田已經廢棄了，聽任滿田升起瘋狂的茅草，還有白茫茫一片如雪蓋地的茅絮。我知道秋茅無情，吞沒過很多小徑，很多足跡，很多風化了的王國與故事。」

⁹在這艱難造作而成的梯田前感喟前人耗費的心血和生命，只為了生存

⁸ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁1。

⁹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁207。

的恆久母題。

其次，記歷史故實的，有〈殘碑〉中對八溪鄉一塊青石殘碑由來的探詢，事關二十世紀前期共黨領導的農民革命與一位帶有傳奇色彩的紅軍領袖：「連一個十三歲的小篾匠，轉眼就掛上紅袖章，成了一個什麼連長（國華爹說的）。他膽子天大，出手最狠，但個頭太矮小，殺人的時候，要站到板凳上，要雙腳往上跳，刀片才夠得著對方的腦袋。在一些人的喝彩之下，他抱著剛剛倒下的屍體，嘴巴對準無頭的頸口，呼呼呼大飲其血（吳煥明說的）。」¹⁰傳說裡的歷史在敘述中模糊而誇大，黨史也因而披上了支離破碎、真假難分的色彩。

再次，記動植物的，如〈智蛙〉中能精準辨識出捕蛙人的智蛙：「它們居然從腳步聲中辨出了宿敵的所在，居然迅速互通信息然後作出了緊急反應，各自潛伏一聲不吭」¹¹並以智蛙對比人為、科學智慧的侷限。〈治蟲要點〉在對治蟲方法樸實簡要的說明中，狀寫姿態各異的鄉間昆蟲：「鄉下的蟲子千差萬別，是種類最為豐富但又最為隱蔽的活物，如同山林的絨毛，野地的氤氳，自然界裏有嘴有牙的塵埃。這些傢伙一旦對人表示出興趣，也可能送上一份熱烈的問候，一份稍覺粗野的親近」¹²這些昆蟲正是鄉下生活的確證，有別於城市以現代化化學知識將之撲殺殆盡。〈蠹樹〉、〈再說草木〉裡對各類樹木「性情」有逗趣勾勒，例如性子嬌的葡萄：「我家的葡萄就是小姐身子丫環命，脾氣大得很，心眼小得很。有一天，一枝葡萄突然葉子全部脫落，只剩下光光的枝桿，在葡萄群體中一枝獨裸和一枝獨瘋。我想了好一會兒，才記起來前一天給它修剪過三四片葉子，意在清除一些帶蟲眼的破葉，讓它更為靚麗。肯定是我那一剪子惹惱了它，讓它怒從心頭起，惡向膽邊生，來了個英勇地以死抗爭。」¹³再如個性淳厚但不知變通的梓樹：「這種樹稍稍有點蠢，有點弱智，比如初秋之際，寒暖不定，它們似乎是被氣候信號搞糊塗了，不知眼下是什麼季節，便又落葉又發芽的，如同連哭帶笑，又加棉襖又搖扇，有點丟人現眼。」¹⁴其他如缺德的陽轉藤、忽來忽去的小野花、以及因為作者讚美其他油類就氣得空心率大增的油菜籽，都是心性不一、萬物有情的展現。

¹⁰ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁12、13。

¹¹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁23。

¹² 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁40、41。

¹³ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁51。

¹⁴ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁52。

〈養鷄〉講述了一隻俊美非凡、主動保衛異性、富有利他傾向的大公雞，使作者覺得其善性遠過於具有惡意的人類：「『衣冠禽獸』一類惡語，在這隻公鷄面前變得十分可疑。把自利行為當作人性全部的流行哲學，在這隻公鷄面前也不堪一擊。…這樣想下來，禽獸如果有語言的話，說不定經常會以人喻惡。諸如『獸面人心』，『狗模人樣』，『人性大發』，『壞得跟人一樣』……它們暗地裏完全可能這樣切切私語。」¹⁵以動物性反諷人性的弱點在韓少功短篇小說〈老狼阿毛〉裡已有先例，雖以動物為主角，但探討的重點仍在於對治人性之惡。〈晴晨聽鳥〉譬況各種鳥聲、形容各種鳥的特徵，以及城裏人難以體會的「鳥多之愁」，「有一種鳥叫像冷笑。有一種鳥叫像淒唳。還有一種鳥叫像小女子鬥嘴」¹⁶〈憶飛飛〉則揣測被遺棄的雛鳥飛飛的死因，並由這推測中進一步揣度大自然難解的運行規則及奧秘，「動物有時也會遺棄甚至吞食自己的孩子—如果它們覺得這是淘汰弱小的必要，是保證種群強旺生命力的需要。」¹⁷〈山中異犬〉中對於賢爹家的、有福家的、茶盤硯的各地的狗（俗稱「呵子」）有人性化描繪。賢爹家的狗逮住了一隻兔子，居然叼至從沒去過的、兩座大山外的地方給幼犬吃；有福家的狗更有靈性，竟然「以死『擋煞』，拿自己的命換主人的命。」¹⁸茶盤硯的狗更奇，見到來客時嘴裏一致橫叼著一截樹枝，避免驚擾來客，「世上還有這等善解人意的狗？居然像古代的軍隊銜枚夜行，還懂得以枝封嘴安撫客人？」¹⁹這些狗的和平主義也暗諷著人類的好鬥惡習。

很多評論都提到韓少功對於大自然的一切採取「萬物有靈論」的觀點，「將自然萬物看作與人的生存同樣重要、同樣平等、同樣智慧的生命主體，並在此基礎上全面深入地探討和表現自然與人的關係以及如何重建人與自然的和諧等等。」²⁰其實由文本中看來韓少功更常以為自然萬物的重情重義、和諧共處、獨特紛陳勝於人間的功利互鬥、虛假雷同。在動植物身上體會到的動人品格、豐富個性，往往令他驚喜。

此外，記錄鄉俗儀典的有〈拍眼珠及其他〉：「『拍眼珠』，是以前

¹⁵ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁67。

¹⁶ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁73。

¹⁷ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁78。

¹⁸ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁125。

¹⁹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁126。

²⁰ 陳涵平：〈韓少功創作的生態意識——以跨文體長篇作品《山南水北》為例〉，《蘭州學刊》（2008年第5期），頁207。

的私刑。一位法國史學家曾談到地中海周邊山區，說稅收和法律無法延伸到高山，山民們總是生活在歷史之外。但中國的山民們以前疏於國法，卻不乏家法。直到上一個世紀，官權管制網絡覆蓋到最底層，國法興而家法亡，現代國家體制才逐漸成形。」²¹文中對於「官權管制網絡覆蓋到最底層」卻反而世風日下、人心不古有著疑義，從中反省著現代國家體制的利弊。〈藏身入山〉提到基於對大自然的敬畏而衍生的「藏身」之俗：「對於鄉下人來說，既然科學不能管理一切，他們當然就需要科學以外更多的什麼。…如果是上山打獵者，要在山上動刀動槍，傷生見血，屬於更嚴重的冒犯，那麼他們上山三天以前就必須開始『藏身』。…其目的無非是暫時人間蒸發，逃過山神的耳目，有點像特種兵潛入伏擊區的味道。」²²從習俗裡顯現的民間視角，跳脫以科學理性判斷一切的侷限，是韓少功在鄉土間得到的不同啟示，也展現他一向反對「科學主義」的態度。〈帶著丈夫出嫁〉是二十世紀八十年代後山峒中一個特殊風俗，起因於越來越少女子願意嫁入窮困山中，於是一些更窮困的江西女人來到這裡，與這裡的男人「似婚非婚，似姘非姘，似友非友，身份十分含糊」，²³特殊的生存境況造成特殊的風俗，由敘述語感的理解同情可以看出一種關懷生命處境的胸懷。

另外，如同許多古代筆記中常見的，文本中亦記有創作漫談，例如〈窗前一軸山水〉，韓少功從朋友在捷克旅遊的經歷、從作家阿城對巫楚文化的闡釋，以及，從自家窗前山水景致，省思何謂「寫實主義」，並由此而主張文學概念不能被固定僵化地界定，而必須通過它形成的具體背景來理解：

我在大學裏背記過一大堆文藝學概念，得知現實主義的特點是「寫實白描」，而誇張、變形、奇幻、詭異一定屬於其他什麼主義，必是文藝家們異想天開的虛構之物。我現在相信，這些概念的制定者們一定不了解捷克警察，不了解古代巫師，同樣也沒有見識過我家的窗口——推開這扇窗子，一方清潤的山水撲面而來，剎那間把觀望者嗆得有點發暈，灌得有點半醉，定有五腑六臟融化之感。清墨是最遠的山，淡墨是次遠的山，重墨是較近的山，濃墨和焦墨則是更近的山。它們

²¹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁20。

²² 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁96、99。

²³ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁227。

構成了層次重疊和妖嬈曲綫，在即將下雨的這一刻，暈化在陰冷煙波裏。天地難分，有無莫辨，濃雲薄霧的洶湧和流走，形成了水墨相破之勢和藏露相濟之態。一行白鷺在山腰橫切而過，沒有留下任何聲音。再往下看，一列陡岩應是畫筆下的提按和頓挫。一葉扁舟，一位靜靜的釣翁，不知是何人輕筆點染。…站在這裡，哪怕是一個最大的笨蛋，也該知道中國山水寫意的來處。²⁴

從實際經驗出發，檢視文學或藝術理論的形成、僵化過程，蔑視各種虛矯的主義，認為「最大的主義其實是誠實的主義」，經驗原點則是不變的認知起點，這和他在散文中對「真情實感」的重視是一致的。對於各種主義、理論駕輕就熟的他，以最真誠的態度以及最真實的體會，跳脫主義、理論的網綁而進行最真樸的創作。〈疑似腳印〉以後設手法探討自己寫過的短篇小說〈土地〉，指出小說人物經過改造、變形、加工的過程，也指出創作時所受的中國文學傳統影響：「以上是我短篇小說《土地》裏的一個片斷，大體上言之有據。不過主人公原型不姓李，而是姓吳。…這篇小說是應法國一個文化項目的要求而寫，《土地》也是項目主持者的命題。大概出於中國文學傳統對土地的一往情深，我一下筆還捲入田園詩和山水散文的浪漫光流，強調了主人公對故園的牽掛和糾纏。其實，吳某對土地既有情也無情，比方說對土地轉讓並無遺憾，甚至有點興高采烈。」²⁵說破小說創作歷程而使小說情節在虛、實之間擺盪，是韓少功對「真實」一貫抱持的謹慎、不斷建構解構的立場，但更重要的是他基於對鄉土小人物的關懷而進行寫作的態度，他擔心作為小說原型的此一農民轉到城市挖煤後是否遭遇礦難、期待家門前夜間留下的腳印是那人來過的足跡，都反映了此一態度。

除了上列風俗、動植物、地理景觀外，更有別出心裁的〈紅頭文件〉，表列 2004~2005 年春夏兩季作者農作所得，可視為表格式的應用文，但卻能以具體的務農收穫象徵作者踏實生活後的精神富足；〈很多人〉節錄族譜的一部分，讓客觀的族譜反映人們如何代代繁衍，同屬別有深意的應用文體。〈待宰的馬衝著我流淚〉則只有標題而無內容，留下無限的情感想像空間供讀者尋思，這些都含融於筆記無不可

²⁴ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁139、140。

²⁵ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁202。

記的文體彈性中，並且帶來別出心裁的象徵效果。

在以上這些面向廣泛、有著古代筆記駁雜特點的書寫中，雖然許多為客觀事實的陳述，偏向記事「實錄」；但作者的感受、想像不時穿插其間，賦予這些景象、事物以詮釋與意義，敘事間自有作者知性理解與感性體悟溢然言表，流露作者的個性與價值判斷。而中國古代筆記那種知性的記敘掌故、蒐羅異聞風格，以及感性的隨興抒發形式，都鮮明地表現於其間。再者，雖然此種內容特點在《馬橋詞典》已發揮得很多，但在《山南水北》則以作者親身體驗的臨場感使其更為生活化、細節化。

二、博采鄉野人物軼聞與湘楚之風

(一)鄉野人物軼事

《山南水北》中另有不少深具傳統「筆記小說」特色的篇章，這些斷片對於鄉土人物有著局部、傳神的刻劃，捕捉最能顯現其性格的言語或動作細節，傳達富有野性的丰神，且往往充滿諧趣。這些有的來自目睹、有的來自道聽塗說的人物事蹟，雖常常不免「口耳相傳」的誇大或傳奇化，但正如古代軼事類筆記小說一樣，正以其加油添醋、強化特徵的情節，增添了小說凸顯人物性格、奇異故事的文體性質。

〈笑臉〉是十分具有代表性的一則，可讓我們看出韓少功敘寫鄉里人物的整體動機。在此一篇文章中作者提及由於都市裏人們的笑容已經平均化了，具有趨同性，因為大眾流行文化收編了人的獨特性；相形之下，鄉下人的「笑臉」正展現著異質、本真的人的豐富性：

下鄉的一大收穫，是看到很多特別的笑臉，天然而且多樣。每一朵笑幾乎都是爆出來的，爆在小店裏，村路上，渡船上，以及馬幫裏。描述這些笑較為困難。我在常用詞彙裏找不出合適的詞，只能想像一隻老虎的笑，一隻青蛙的笑，一隻山羊的笑，一隻鱧魚的笑，一頭驢子的笑…對了，很多山民的笑就是這樣亂相迭出，乍看讓人有點驚愕，但一種野生的恣意妄為，一種原生的桀驁不馴，很快就讓我由衷地歡喜。²⁶

²⁶ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁24。

此處的擔憂和他在散文創作中對文化工業的批判是一致的。

鄉下本真而富有特色的人物在韓少功筆下信手皆是，比如〈開會〉裡善於引導鄉民輿論的賀鄉長，利用鄉民開會時一句不滿的粗話「罵娘」，出奇制勝地以此喝阻混亂、控制會場局面，震懾得鄉民乖乖服從政令，「賀麻子不滿足於禁碼，繼續保持著孝子的雄壯聲威，橫斜著眼，鈞縮著鼻，怒衝衝，氣呼呼，把筆記本重重地拍來甩去，一鼓作氣乘勝追擊，從禁碼說到封山育林，再說到計劃生育和宅基地收費，把所有可能引起爭議的話題統統掃蕩。他現在不用擔心台下的反對了。他的娘已經使大家心服口服，不給他鼓掌是不可能的。」²⁷此一鄉間的政治奇才令人不禁噴飯叫絕。

〈塌鼻子〉則敘寫地方神醫前所未見的治病方式，比如將高燒發狂的病人反覆拖入水塘、讓吞鐵釘入腹的孩子飲下炭皮煮粥、讓骨折的馬喝下淬煉過的銅錢，竟然一一治癒。神醫異聞不只於此，他還能聽到別人背後的私語，知道婦女在草叢中偷藏的雞蛋，也知道官太太因為候診不耐對他的非議。關於他的傳聞越說越奇，說他僅靠鴨鏟便能指揮鴨群，又能預知自己的死期，他自言：「他貓肉吃得太多，食德太差，活不長了。…他甚至還預言，在他死後三個月之內，不是上海就是北京，必有一個狀如老貓的高人要來聘他出山，只是那高人與他有緣無分，相見時分隔在陰陽兩界呵。」（〈神醫續傳〉）²⁸

〈老地主〉裏長著闍鷄腦殼的吳姓地主，個性厚道又機智靈敏，文革時因為胸前、背後掛著寫有牛鬼蛇神的牌子，就大喊「我前面是牛鬼，我後面是蛇神」來揶揄前後方押送他的民兵。跪著接受批鬥竟能跪上了癮，「同其他反動份子一起跪著挨鬥的時候，他跪功最好，跪上兩三個鐘頭，挺胸昂首，腰身筆直，紋絲不動，讓台下所有的人都嘖嘖稱奇。…他後來不跪還不行。人家坐著鋤豬草，他就要跪著鋤。人家蹲著栽菜秧，他就要跪著栽。動不動就給人一個罪大惡極的姿態，讓人惶惶不安。」²⁹在這一諷諧的人物面前，慘酷的政治也被揶揄為一個下跪動作的滑稽。

〈衛星佬〉狀寫一個平日殺豬但兼職裝置衛星天綫的鄉下青年，

²⁷ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁91。

²⁸ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁103。

²⁹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁105、106。

他和助手的形象完全令人難以想像是懷有絕技的好手，當他們出門裝置衛星天綫時，「一個人抱著大鍋反坐在車尾，另一個掛著兩個工具袋向前開車，一正一反珠聯璧合，就像一棵歪著頭的大蘑菇上了路，更像一隻支著鍋形天綫的預警飛機嗡嗡進了山」，³⁰工作時動作粗野如同殺豬，裝置的衛生鍋更如同湍水鍋，卻神乎其技立馬完成，令作者驚嘆不已。這樣的鄉村科技好手，還有〈認識了華子〉中的開山炮手華子，他僅小學畢業、看似平庸實則功力非凡：「每次打炮眼，他事先圍著目標走一走，掘塊石頭捏一捏，撒泡尿，撓撓腦袋，就能定出最刁的打眼角度，打出恰到好處的深度」，³¹簡直是由技入道。再次，〈也認識了老應〉中的挖土機司機老應，能夠只靠挖土機一邊履帶著地就過崖過橋；更特別的是能以腸胃感應危機，靠的是：「他從不吃鹿肉、兔肉、野豬肉、野鷄肉，反正山裏（動物的）的肉一律不吃，所以這個胃與別人的不一樣。你說它是個報警器，它還真能知凶吉。」³²看得出來，平凡的鄉間在作者眼中其實是臥虎藏龍，鄉野人物之奇，遠在文明人的科學、體制規範之外。

令人最為忍俊不禁的是〈意見領袖〉中好談國事的緒非爹，總是用形象化的比喻來談論時事：「『中國就是一個人，一個男人呵。』他憤憤地痛陳國是，『台灣就是中國膀裏的一粒彈子。這粒彈子如今捏在美國手裏呵。他不時捏你一下，不時又捏你一下，痛得你沒辦法。你看惱不惱火？原來還有一粒彈子捏在英國手裏，兩邊夾著你捏。英國那個婆娘居然還想得出，上一回還要出錢來買彈子。』『真是要感謝鄧小平，（說我們賣點茶葉給你可以，賣點豬肉給你可以，）但我們的彈子怎麼能賣給你呢？就一舉把香港收回來了。現在我們膀裏要痛，也只痛一粒了。』」³³粗野的比喻、魯莽的議論，皆前所未聞，但反映了民間立場與視角。

再如〈笑大爺〉敘寫被火烙上笑紋般疤痕的精神病患「笑花子」，總把動物當祖宗祭拜，又能揮舞雨傘預報降雨，甚至預報火災等不可思議之事。其父杜雨秋據說為杜甫之後代，亦有令人匪夷所思之人格，〈垃圾戶〉中說到身為村裡最窮者的他，常以各種名義四處訴苦求取

³⁰ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁108。

³¹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁249。

³² 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁254。

³³ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁112、114。括弧內為香港版才補入的敘述。

扶貧補助款，但求得後不思溫飽、不思修葺破屋，僅以錢款償還賭債，不欠賭債一分一毫，體現另類「誠信」風格，作者不無無奈地說：「既無恥奸滑又可歌可泣」。³⁴杜甫早已是傳統文化的重要象徵符碼，其後代的瘋狂、凋零，正暗示著曾是輝煌的文學傳統命運。

〈最後的戰士〉描述抗戰時湘東北山區的散兵游勇，其中較幸運的成為採藥佬，較不幸者則「住在山洞裏，衣不遮體，形如野獸，頭髮全白了，差不多是個『白毛男』」。³⁵〈老逃同志〉裡就有這麼一個連自己姓名都說不清楚、被炮彈炸瘋了的逃兵，綽號「老逃」，在晚年癱瘓後由村長老楊安排全村人輪流照顧，臨終前非要見到老楊才肯閉眼：「他最後的神情不像個老人，倒像個孩子，似乎對即將開始的遠行有點害怕，得抓住父母的手，才有幾分心安。」³⁶

富有剃頭絕藝的何爹，更是韓少功筆下傳神寫意的人物，〈青龍偃月刀〉裡敘述他一把剃刀如同關帝爺的青龍偃月刀，可以使出「關公拖刀」、「張飛打鼓」、「雙龍出水」、「月中偷桃」、「哪叱探海」等剃髮絕活：「何師傅操一桿青龍偃月，閱人間頭顱無數，開刀，合刀，清刀，彈刀，均由手腕與兩三指頭相配合，玩出了一朵令人眼花繚亂的花。一把刀可以旋出任何一個角度，可以對付任何複雜的部位，上下左右無敵不克，橫豎內外無堅不摧，有時甚至可以閉著眼睛上陣，無需眼角餘光的照看。」³⁷老友三明爹久病在床，最後是在這一手絕活的安慰中溘然長逝：「三明爹半躺著，舒服得長長吁出一口氣：『賊娘養的好過呀。兄弟，我這一輩子抓泥捧土，腳吃了虧，手吃了虧，肚子也吃了虧呵。搭伴你，就是腦殼沒有吃虧。我這個腦殼，來世…還是你的。』」³⁸但韓少功在此絕藝中仍有「傳統」逝去的感嘆，與時下的流行髮藝相比，何爹堅持傳統手藝只能無可避免地走向沒落，「但他還是決不焗油和染髮，寧可敗走麥城也決不背漢降魏。」³⁹在這個人物身上，寄予了對傳統文化的晚景淒涼之意。

另有〈蛇販子黑皮〉敘寫名為端妹子的蛇販，能用定身咒將蛇定住，也能把蛇攔腰斬斷再重新接上，但因違反販蛇人的最大禁忌—為

³⁴ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁160。

³⁵ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁165。

³⁶ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁168。

³⁷ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁190。

³⁸ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁192。

³⁹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁191、192。

他人醫治蛇傷，而遭致大批蛇群攻擊：「人們後來發現他身上留有幾十種不同齒痕的蛇傷，發現他全身黑紫，臉腫如盆，七孔流血，手裏掐著斷蛇，腳底踩著死蛇，口裏咬著兩個蛇頭，耳朵眼和鼻孔裏還分別懸出半截小蛇尾…一場人蛇大戰，可見何等慘烈。」⁴⁰此一故事似實卻頗為誇誕，顯然加入了鄉民們的誇張、想像；但在故事敘寫的禁忌中呈現了民間的思考邏輯，比如「販蛇的不能治蛇，治蛇的不能販蛇，天下人各有生路，你不能賺夾份錢，這是一大基本原則。」⁴¹是一種素樸的思維模式。

讓人難以置信的，還有高山煙雲飄渺處，藏著一段〈天上的愛情〉，多年前遷來的一對私奔男女，本為叔叔和侄媳，因亂倫而躲藏在這裡，艱困地養育著幾個孩子。此外，山頂還有一破廟，住著一個子孫死絕的老婆婆，竟能在遇虎後化險為夷，甚至以繩制住不小心被夾在標條縫裏的老虎，她「找來一根棕繩，上去纏住那條毛茸茸的虎腿，在繩子的另一頭又栓上一扇石磨，使那隻虎動彈不得。」⁴²虎口餘生本應使人欣喜，但老婆婆卻加倍地哀嘆：「罪過呵，罪過。連老蟲都剋死了，還能不剋人麼？」⁴³（〈廟婆婆〉）感慨自己為何老而不死，絕後獨活。

（二）神鬼報應、傳說錄異

鄉野軼聞中另有一些涉及神鬼報應、奇詭現象者，則更充滿神秘、超現實、驚悚的民間傳奇色彩，例如〈村口瘋樹〉、〈當年的鏡子〉、〈尋找主人的船〉等篇章。

〈村口瘋樹〉對於梅峒、蕉沖之間兩棵楓樹，有著使人感到駭異的描寫：「聽老人們說過，以前每逢村子裡誰家有喪事，這兩棵樹就枝葉搖動，搖出水滴，有如下雨，村民們謂之『樹哭』。有人懷疑這兩棵樹已經成精為怪，要動手把它砍伐。但它們拿著斧鋸一旦逼近，老樹就突然訇訇雷吼，震得枯葉飄落地面發抖，嚇得人們不敢動手。後來人們把這種發作叫作『樹吼』。」⁴⁴似已成為精怪的老樹，在村民言之鑿鑿的指證中不斷衍生故事。即使在鄉政府決定砍伐的時候，也發生了

⁴⁰ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁257。

⁴¹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁256。

⁴² 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁213。

⁴³ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁213。

⁴⁴ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁42。

不可思議的現象，「但這傢伙倒下之前四處冒煙，樹體內發吱吱嘎嘎巨響，放鞭炮一般，足足炸了個把時辰，把眾人都驚呆了。到最後，樹梢尖子嘩啦一顫，龐然樹幹一顫，一扭，一旋，一跳，人們還沒看清是怎麼回事，嘩啦啦的一陣黑風就朝慶長子這邊撲將過來。」⁴⁵在動植物精怪的小說中往往蘊含原始的萬物有靈思維，體現科學知識普及前對大自然的想像與理解，韓少功幾乎是不加評論的記下這些傳說，保留這種原始思維的原汁原味。

〈當年的鏡子〉中，提到民國初年有一成姓女教師從安徽來到此地，被地痞誣告私藏鏡子為日軍打信號，女教師被殺害後，「女子的家人從安徽前來尋屍，掘開女子的墳墓，發現棺木和屍骨都已化成腐泥，只有一顆心臟完整如初，甚至鮮活血色猶存，山裡人傳說：那女子太冤了，所以一顆心怎麼也不死。」⁴⁶至於陷害她的地痞不久後就患下大病，請來師爺抄寫佛經消災，所用之筆卻一再無端斷裂甚至流出鮮血。民間普遍的因果報應思想便在故事的結局裡表露。

〈尋找主人的船〉中，主人已過世的小船，不知為何老是脫錨，尋找有柴捆的湖岸：「幾天之後，奇怪的事情再一次出現。我在游泳時又發現了它，一隻無人的小船不知為何又脫了錨，再一次向我漂來。那一刻它完全像個活物，在呼吸，在眨眼，在躡手躡腳，不時擺動隱在水裏的尾巴。」⁴⁷一艘船因對主人的情感而有了無法解釋的靈性，韓少功進一步聯想，「這條船其實是有生命的一它一直在水波中低語，在紛紛兩滴中喘息，在月光和閃爍的螢蟲下入夢，但只要一有機會就會掙脫錨鏈而去，用鼻子使勁搜尋著打柴人的氣息。」⁴⁸他傾向於相信一個人類以外的有情世界，也相信科學理性可以說明的另一個神秘未知世界。

〈野人〉乃描述「全身的長毛有黑有黃也有綠，面目似人又似熊，言語嗷嗷不可懂」⁴⁹、狀如妖精的野人，能挾著人飛跑，還擄走婦女生下孩子，「小孩不但手上腳上多毛，連臉上也掛著長毛，活脫脫是個小毛公。」（〈野人另一說〉）⁵⁰在鄉親的口中，此類無法查證的故事

⁴⁵ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁45。

⁴⁶ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁145。

⁴⁷ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁172。

⁴⁸ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁172。

⁴⁹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁214。

⁵⁰ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁216。

總以親見親聞的真實事件形式不斷地傳播著，猶如魏晉時期錄下志怪小說的人們以其為真的心態，韓少功則興味盎然地把它記錄下來，以保存民間想像的形式與風貌。

〈十八扯〉記錄多則火塘邊閒談聽來的奇聞異事，特別能反映傳說形成的情境與條件，比如皺紋裏夾著眼睛的嬰孩、服毒而亡轉世為牛的姑娘、塗抹狗血破除神兵的營長、有著紅毛狗影子的人，作者由此推想：「口傳者一坐到火塘邊，面對著漫長的閑冬，喝上一口穀酒，大概不能不強化一點刺激。對於取樂者來說，說得是否有據不那麼重要，說得是否有趣倒很重要，…這樣，他們說近事大體上求真務實，不至於太信口開河，但一說到十年以外或百里以外的事，大概就難免東扯西拉和添油加醋，不嚼出點神呀鬼的，口舌就沒有滋味。」⁵¹消閒、取樂是傳說形成的最初動力，而「東扯西拉和添油加醋」則一再地豐富著傳說的情節，滿足人的好奇心，傳說故事亦處於不斷的增減與改寫中。

從這些記錄中我們可以看到形態各異、姿態紛陳的鄉野人物以及他們口中荒誕不經的神鬼故事，韓少功為鄉野人物甚至殊方神怪作傳，以呈現富有野性、文化活力的地域色彩，其實亦是他八十年代中以來創作思路中的一個重要面向——從民間文化，尤其是未受規範的民間傳統文化深耕文學創作的根苗，正如他在〈各種抗稅理由〉中提到的，八溪峒民風：

民性刁滑而且蠻橫，不是吃銃藥長大的，就是肚子裏長三個鬻心，做事總是「不服周」。「不服周」需要解釋一下：這是流行於湖南、湖北一帶的俗語，意思是不服強，不服官，不服權威。「周」指周天子，當年戰國列強當中，唯有楚國未得周天子賜封，也不要周天子賜封，屬於自立旗號鬧革命的那種，是之謂「不服周」。⁵²

這種獨特、強悍、富有生命力的民族性、民間文化，正表現在眾多人物的速寫中。這些鄉野傳說「顯示了鄉土的特異面貌和生生不息的原始生命力，是鄉民道德觀念、倫理觀念的外化物；同時也融會成

⁵¹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁282。

⁵² 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁273。

一種神秘，這種神秘正是自然本真的一種間接體現。」⁵³在鄉民往往信其為真、記錄者不存理性批判的情況下，散發著楚文化神秘、天人交感、訴諸直覺想像的魅力。由超現實、奇詭、虛實難辨的傳說情節、以及身懷絕藝或不守常軌的人物之上，感受到潛藏不絕的湘楚文化暗流。

再者，在這些人物性格鮮明、情節迭宕起伏的篇什中，可以看出「韓少功對於真真假假的鄉野傳奇，奇特的本地習俗或奇異的自然物象，都有著一種近乎本能的好奇和關心。於是，本來被認為是散文的《山南水北》又具有了作為小說文體的敘事特徵」⁵⁴在記敘風俗儀典、物產地理、歷史掌故、生活感悟之外，這些精彩的鄉野傳奇如同一則則采輯軼事、蒐羅神怪的筆記小說，以不可小覷的分量穿插於整個文本中，使《山南水北》在文體上透露著小說的特質，而致不少評論皆以「跨文體」視之（陳劍暉、陳涵平、廖述務等），它延續著《馬橋詞典》、《暗示》以來藉筆記完成文體雜交的文體嘗試，不忽略小說要素但更凸顯散文成分；也延續著八十年代以來立足於本土、傳統，對現代工業、商業文化及西方文化文學的思考，更延續著對民間、底層不變的關懷，將之表現在富含作家性情的文體上，既以散文之筆傳達對民間文化的觀照關懷，又以小說之筆呈現民間文化的原色。

⁵³ 陳家洋：〈返歸山野自然 彰顯鄉村意義〉，《當代文壇》（2007年第4期），頁110。

⁵⁴ 史劍紅：〈鄉村文明的守望者—讀韓少功的《山南水北》〉，《名作欣賞》（2007年第15期），頁72。

第二節 現代文明、鄉土傳統、自然生命的對話

在上一節中，分析了《山南水北》由大量散碎片段組成的類筆記文本結構，以及由之反映出的鄉土日常「實錄」，體現著古代筆記「記敘為重」的特質以及鄉土中生動豐富的生活百態；而在本節中，將析述穿插其間的、作者主觀感受議論較豐富而相對的客觀記錄人事物較少的篇章，如〈撲進畫框〉、〈回到從前〉、〈耳醒之地〉、〈準制服〉、〈懷舊的成本〉、〈開荒第一天〉、〈CULTURE〉、〈雷擊〉、〈藏身入山〉、〈面子〉、〈感激〉、〈窗前一軸山水〉、〈隱者之城〉、〈月下狂歡〉、〈非法法也〉、〈氣死屈原〉、〈雨讀〉、〈時間〉、〈另一片太空〉、〈遍地應答〉等，它們具有傳統筆記散文往往有之的、即時即事直抒胸臆的特色，不難使我們聯想到類如《東坡志林》中對人情世故、山水意趣的體悟雜感，從這些較明顯流露創作者主體意識的篇幅中，可發現韓少功對都市化、市場化等「現代文明」一貫的批判；發現他從鄉居生活型態中重新體悟的中國傳統文化價值，也發現他重新思考大自然對於人的意義，領會天人間的契合奧秘，並由這些領悟回答離開農村後、面對時代環境一再改變心境上的巨大迷惘與扣問：鄉土社會中曾有過的那場轟轟烈烈的政治實踐是否僅存一片錯誤的廢墟？由鄉土社會衍生的種種傳統中國文化價值是否僅是愚昧？回到農村這個「逃離的起點」，反思當年「激情政治電影」過後的一切否定，最終心懷感激的發現，對土地油然而生的踏實情感是面對商業化市場化潮流時得以不隨波逐流的後盾；以現代意識重新鍍亮中國傳統文化價值則是在當下價值虛無時代中重新找到的立身之處；對自然、人的親近關懷更使他回到理想的初衷，亦即對社會公正、對作為中國多數存在的農民及其鄉土的關注。

韓少功以樸實的筆觸、真實的生活經驗表達這些思考，如同某些敏銳的研究者所注意到的：「散文中一向以冷峻、犀利、批判著稱的韓少功在《山南水北》開始溫和起來。全球化、階級、民族、性別、真理……這些韓少功以往津津樂道的散文主題開始隱退，弗洛伊德、德

里達、福柯、巴特…這些以前開啟前沿思想的名字慢慢淡出。分析變成了描述，批判的鋒芒收斂（比較集中的批判面對城市，但更多是建立在對農村好感的參照上）」⁵⁵在樸實的經驗描述中自然流溢的批判與情感，篤誠地流露一個知識份子的獨立判斷與關懷，且正因他的視角是離開鄉土後的重新融入，才更見他對鄉土批判與讚嘆交織、糟粕與菁華並存的豐富層次，如同丁帆所言：「中國的絕大多數鄉土小說作家，甚至說是百分之百的成功鄉土作家都是地域性鄉土的逃離者，只有當他們在進入城市文化圈後，才能更深刻地感受到鄉村文化的真實狀態；也只有當他們重返『精神故鄉』時，才能在兩種文明的反差和落差中找到其描寫的視點。」⁵⁶他更以這種思考回應在中國乃至世界正劇烈發生的現代化現象，思考鄉土中國如何不盲從西方地具有現代品格，從中挖掘適於現代生存的價值信念。

一、對都市化、市場化等「現代文明」的批判

「城鄉對比」是文本中許多深刻感觸的重要原因，藉由對現代都市、市場化潮流中利益至上的批判，對比出鄉土中人的踏實生存、精神富庶。〈撲進畫框〉裏他表明對都市的厭倦與驚詫：「我一直不願被城市的高樓所擠壓，不願被城市的噪聲所燒灼，不願被城市的電梯和沙發一次次拘押。大街上汽車交織如梭的鋼鐵鼠流，還有樓牆上佈滿空調機盒子的鋼鐵肉斑，如同現代的鼠疫和麻瘋，更讓我一次次驚悚，差點以為古代災疫又一次入城。侏羅紀也出現了，水泥的巨蜥和水泥的恐龍已經以立交橋的名義，張牙舞爪撲向了我的窗口。」⁵⁷而城市中的男女在五光十色的生活中永遠追問不出生活的意義。〈耳醒之地〉裡作者發現在廣闊的山水之間，「寂靜使任何聲音都突然膨脹了好多倍。…很多蟲聲和草聲也都從寂靜中升浮出來。一雙從城市喧囂中抽出來的耳朵，是一雙蘇醒的耳朵，再生的耳朵，失而復得的耳朵，突然發現了耳穴裏的巨大空洞與遼闊，還有各種天籟之聲的纖細、脆弱、

⁵⁵ 蔡福軍：〈鄉村的邏輯與現代性衝動——評韓少功《山南水北》〉，《理論與創作》（2008年第1期），頁66。

⁵⁶ 丁帆：〈鄉土—尋找與逃離〉，《文藝評論》（1992年第3期）。

⁵⁷ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁4。

精微以及豐富。」⁵⁸鄉間使人們的感官在寧靜中蘇醒並獲得重生，亦屬一種對「人」的重新發現與解放。

〈月夜〉裡韓少功細緻地摹寫鄉下能見到的遍地月光和以之產生的無窮聯想；相比之下，城裏人則是沒有月光的人：「城裏人能夠看到什麼月亮？即使偶爾看到遠遠天空上一丸灰白，但暗淡於無數路燈之中，磨損於各種噪音之中，稍縱即逝在叢林般的水泥高樓之間，不過像死魚眼睛一隻，丟棄在五光十色垃圾裏。」⁵⁹於是城市的單調乏味由此顯現出來，城市的缺乏生命力也由此體現。〈月下狂歡〉進一步批判了都市白領工作者的機械化：「一般標準下的白領，通常是在電子眼的監控之下，像裝配板上的一個個固定插件，一插上去就緊急啟動，為公司的利潤奔騰不息。」⁶⁰他們是科技工業同一化的另一種顯現。但鄉下的勞動和娛樂卻常混在一起，更有勞動後青年男子們在月下納涼的狂歡。

〈雷擊〉從鄉下人一聽到雷聲就開始檢視自己是否孝順，對照都市人在高樓大廈蔽蔭下對於雷電的漠然無感：「對於很多都市人來說，雷聲不再意味著殺傷，充其量只是一種虛張聲勢的恫嚇，甚至只是一種都市劇的舞台效果，比方說是一種娛人的高分貝打擊樂……很不幸，孝道也許就是這樣衰落的，更廣義的敬畏感和神聖感也可能是這樣衰落的。我們很多妄佞之心，都可能在科學的掩體之下暗暗滋生。」⁶¹城市人在所謂科學的發達下失去了倫理、孝道的自然基礎，以科學為主要特徵的現代文明的某種偏執，便由此呈顯。

〈隱者之城〉中體會著「都市生活最大的誘人之處，是人們互為隱者的一份輕鬆。我們有同事但可能從不知道同事家裏發生過什麼，有鄰居但可能從不知道鄰居房門後是何景象。」⁶²所以作者不禁要問，「世界上為什麼會有城市？人們為什麼進入城市？到底是為了渴求鄰居還是為了擺脫鄰居？是為了進入群體還是為了逃避群體？」⁶³雖不諱言城市中具有隱私的方便，卻更點出了城市人際的冷漠，而「人情」、對人的關懷這些人的感性領域，是否也在此中一流失，這種對「文

⁵⁸ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁16-17。

⁵⁹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁46。

⁶⁰ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁175。

⁶¹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁81、82。

⁶² 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁148。

⁶³ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁149。

明進步」代價的斟酌扣問，始終表現在韓少功的鄉土書寫中。

都市化也逐漸改變著農村的面容，〈豪華倉庫〉中不無批評地調侃了鄉村的新式民居為「豪華倉庫」，「看得出，這是一種城鎮樓宅的設計，被鄉下人模仿，雖然不太適用，但能預支一份榮耀。…很多經濟學家常說：人都是經濟理性人，無不追求利益最大化。我一走進這樣的形象工程，強烈的感覺恰恰是人有時候更在乎尊嚴最大化，面子最大化，花拳綉腿最大化，豪無理性可言—否則何必蓋出這樣沒用的豪華倉庫？」⁶⁴表面看來文明理性的居處選擇，實際包含愚昧不理性的盲從思維。〈準制服〉更說破了農民們對西裝純屬虛榮的模仿，這點在《暗示》中亦有提及，「西裝成衣眼下太便宜了，已經普及到絕大多數青壯年男人，成了一種鄉村準制服。…如果頻頻用袖口來擦汗，用衣角來擦拭菸筒，再在西裝下加一束腰的圍兜，或者在西裝上加一遮陽的斗笠，事情就更加有點無厘頭式了。好在這是一個怎樣都行的年頭。既然城裏人可以把京劇唱成搖滾，可以把死嬰和馬桶搬進畫展，山裏人為什麼不能讓西裝兼容圍兜和斗笠？難道只准小資放火，不准農夫點燈？」⁶⁵穿西裝這不切實際的需求乃是和真實的需求明顯衝突的，它是「文明進步」意識型態下產生的需求，這種著重在「物質」層面的偽進步迷思，在韓少功散文對文化工業的批判中亦信手可見；而與「物質」的過度需求相對的是，城市中人怎樣都行的「精神」價值真空狀態。

在對所謂進步文明的省思上，除了對「都市」(進步文明薈萃之處)的批判與警覺，韓少功亦從獨特角度去思索不可抗拒的「市場化」、「商業化」、「利益至上」等現代社會運作邏輯，比如〈回到從前〉中，自離別多年後再次聚首那變了味的知青聚會，他深深地感受到：「時代已經大變，市場化潮流只是把知識速轉換成利益，轉換成好收入、大房子、日本汽車、美國綠卡，還有大家相忘於江湖後的日漸疏遠，包括見面時的言不及義。」⁶⁶偶有過去的理想浮上心頭，也不過流於「及時的道德表情有利於心理護膚，但不會給世界增加或減少一點什麼」⁶⁷，

⁶⁴ 韓少功：《山南水北》(北京：作家出版社，2006年)，頁229-230。

⁶⁵ 韓少功：《山南水北》(北京：作家出版社，2006年)，頁26-27。

⁶⁶ 韓少功：《山南水北》(北京：作家出版社，2006年)，頁9。

⁶⁷ 韓少功：《山南水北》(北京：作家出版社，2006年)，頁10。

利益使過去的理想成了變調的輓歌，使他驚覺人在利益中的改變，在革命的社會公正理想中成長起來的這一代已然變質，韓少功感到深切的不安與釐清混亂的必要，於是來到當年下鄉之地，過起山居生活，重覓一份初衷、重建商業社會邏輯中迷失的主體。

另一個鮮明的例子是，〈懷舊的成本〉裡他眼見體現人們文化懷舊之情的青磚當前高昂的價格，驚覺：「我曾經在一個座談會上說過：所謂人性，既包含情感也包含欲望。情感多與過去的事物相聯，欲望多與未來的事物相聯，因此情感大多是守舊，欲望大多是求新。……這個時代變化太快，無法減速和剎車的經濟狂潮正鏟除一切舊物，包括舊的禮儀，舊的風氣，舊的衣著，舊的飲食以及舊的表情。從某種意義上來說，這使我們慾望太多而情感太少，嚮往太多而記憶太少，一個個都成了失去母親的文化孤兒。」⁶⁸「然而，人終究是人。人的情感總是要頑強復活，不知什麼時候就會有冬眠的情感種籽破土生長。也許，眼下都市人的某種文化懷舊之風，不過是商家敏感到了情感的商業價值，迅速接管了情感，迅速開發著情感，推動了情感的慾望化、商品化、消費化。」⁶⁹因此青磚以及其他各種舊物，經過了商業化包裝，含帶著超越其自身價格的情感價值，被商人們一一販售，這裡商業對人的情感的控管及沒收，是特別值得警惕注意的，商業邏輯製造出的無限「欲望」對人的「情感」的取代擠壓，亦是韓少功認為不可忽視的現代社會運作代價。

商場重利之風也漸漸浸染農村，原本「村民們在瓜菜方面的私權觀念薄弱，…農婦之間的事務主要是瓜菜外交。一絲微笑，兩句稱讚，還有日後路上的一聲招呼，都相當於超級信用卡，足以償付大堆瓜菜的饋贈。」⁷⁰（〈瓜菜〉）然而隨著菜販子進山收菜，商品交易增多，山裏人也大多會精打細算了。因此在作者偶然遇到〈一塊錢一搖〉這種不計較、有人情味的採摘板栗方式時，便感到驚喜莫名。另外，商業的利潤考量亦使鄉下原本的草藥傳統逐漸改變，在醫生追求利潤的推動下，捨賤求貴地大用西藥甚至濫用西藥，使得「一個幾乎全民皆醫的好傳統，在一兩代人的時間之內，倒可能文明來文明去地失傳。」⁷⁰（〈每步見藥〉）

⁶⁸ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁32-33。

⁶⁹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁194。

⁷⁰ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁95。

由以上諸多例子可以看到，對城市、商業大潮及其所代表的現代文明的省思，是《山南水北》中批判性流露得最清晰之處，這部份「承續了他以往散文隨筆創作的特點，即『以其智者的思辨，以一種近乎局外人的姿態冷靜地注視著身邊發生的一切，而後以犀利明快、幽默調侃的筆調予以臧否』」⁷¹如果我們回顧韓少功在八〇年代尋根文學時期的創作趨向，試圖在傳統文化中尋求文學創作有別於所謂進步西方的參照系，以及，他在九〇年代散文中一再反省的向西方看齊的改革開放、經濟至上的「進步主義」，便很容易發現一個一脈相承的思考路向，即無論是他的尋根「小說」或是對現代文明批判的「散文」，「都跟『現代化』和『改革開放』的政治話語拉開了極大的距離。其實，『文化』是虛晃一槍，只是為了確立一個價值中立的話語方式。這是一個敘事策略，也是價值選擇。」⁷²也就是說，他並不簡單順從已成主流論述的「現代化」、「改革開放」等潮流，不順服這種一切向西方經濟強國看齊的進步模式，也不順服主流政治對它的推進，而是保持著一種警醒的態度，檢視此一西方中心的現代化、進步論點。另一方面，對被忽略或貶抑的鄉土或傳統文化，則持一種重新觀照的視角，他渴望在匆匆前進的腳步中，思索物質文明進步時（主要是以西方經濟進步強國為參考的所謂進步文明）精神的空虛，也思索「進步」的主流論述下，不可一味抹殺的傳統文化價值。

二、鄉居生活型態中飽含的傳統價值信念

相較於《暗示》借各種理論對現代文明的批判，《山南水北》以素樸的生活見聞，省思現代文明弊端，文字的情感含量較之理論的邏輯分析增加了，回到他自《馬橋詞典》時所強調的「感受式的議論」；而對比城市中種種所謂「進步」的現代社會現象及價值觀，鄉土、勞動、農作與從中產生的傳統信念則更顯其可貴價值，成了抒感的重點。

〈開荒第一天〉明白宣示：

⁷¹ 陳劍暉：〈思想的方式和質感—讀韓少功的《山南水北》〉，《南方文壇》（2007年第4期），頁86-88。

⁷² 李慶西：〈尋根文學再思考〉，《上海文化》（2009年第5期），頁19。

當知青時代的強制與絕望逐漸消解，當我身邊的幸福正在追蹤腐敗，對不起，勞動就成了一個火熱的詞，重新放射出的光芒，喚醒我沉睡的肌肉。…我在《暗示》一書裏還提到過「體會」、「體驗」、「體察」、「體認」等中國詞語。它們都意指認知，但無一不強調「體」的重要，無一不暗示四「體」之勞在求知過程中的核心地位——這幾乎是一套勞動者的詞彙。然而古往今來的流行理論，總是把勞力者權當失敗者和卑賤者的別號，一再翻版著勞心者們的一類自誇。⁷³

於是韓少功身體力行地回到八溪峒，過起親近土地的生活，從鄉土生活型態中產生出來的重視勞動的文化，既表現在中國語言傳統對「體」這個字的重視上，也表現在中國民族務實的「求知」歷程上，此外，毛澤東對勞動者的社會地位重新建構，也是韓少功這一代人曾熟諳於心的論述，只是在新時期以來致力現代化實踐中，這個階級價值重又被貶抑了，「手掌皮膚撕裂的那一刻，過去的一切都在裂痛中轟的一下閃回。我想起了三十多年前的懸荒」⁷⁴，他以實際勞動質疑對抽象知識的過度張揚，並認為勞動及其生產出的糧食仍是人追求發展時不可動搖的基礎，人畢竟還是需要從勞動中生產出的糧食維持基本生存。而對於他人的驚詫不解，他果斷地回應：「融入山水的生活，經常流汗勞動的生活，難道不是一種最自由和最清潔的生活？接近土地和五穀的生活，難道不是一種最可靠和最本真的生活？」（〈撲進畫框〉）⁷⁵這樣的生活更接近他所追求的「真實」、「真誠」的生活，也是他反省「現代性」的另類實踐，從鄉土生活型態中感悟的傳統生存哲學，帶給他思考知識、現代文明的堅實立足點。

走入鄉間、親近大自然後的思維，顛覆了許多人為的、後天的偏頗價值觀，例如〈太陽神〉從植物向陽、爭奪陽光的觀察，發現農業其實是最原始和最龐大的太陽能產業，是人不可或缺的無價之寶，而「世界上任何一樣東西原來都很昂貴，哪怕像陽光這種取之不盡和世人皆有的東西。反過來說，所謂昂貴，通常是人為的結果，是一些特定情境中的短暫現象，甚至只是一種價值迷陣裏的心理幻影。」⁷⁶所以，

⁷³ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁36。

⁷⁴ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁34。

⁷⁵ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁3。

⁷⁶ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁50。

古人在假定太陽、山、海、火、風皆有相應的神祇並予以同等的尊重時，其實隱含著「對貴賤的終極性理解」，至於現代人對種種物質享受的不斷提升與重視，也是一種後天形塑的價值迷思，而古代文化中對萬物更為尊重甚至敬畏的態度，也許比現代人更有智慧。

< CULTURE > 再一次從人的基本生存本質性地理解人與土地的關係：

什麼是生命呢？什麼是人呢？人不能吃鋼鐵和水泥，更不能吃鈔票，而只能通過植物和動物構成的食品，只能通過土地上的種植與養殖，與大自然進行能量的交流和置換。這就是最基本的生存，就是農業的意義，是人們在任何時候都只能以土地為母的原因。英文中 culture 指文化與文明，也指種植和養殖，顯示出農業在往日的至尊身份和核心地位。那時候的人其實比我們洞明。

總有一天，在工業化和商品化的大潮激蕩之處，人們終究會猛醒過來，終究會明白綠遍天涯的大地仍是我們的生命之源，比任何東西都重要得多。⁷⁷

對農業的重視間接地反撥了現今對商業、虛擬經濟的過度倚賴，農業是中國文明發展之母，而今在中國，農村卻成為人口外流、經濟貧困的廣大地區，文明成為失根的文明。而在親自種植蔬果的過程中，韓少功對這些農作物更充滿了感性的想像：「你想像根繫在黑暗的土地下滋滋地伸長，真正側耳去聽，它們就屏住呼吸一聲不響了。你想像枝葉在悄悄地伸腰踢腿擠眉弄眼，猛回頭看，它們便各就各位一本正經若無其事了。你從不敢手指瓜果，怕它們真像鄰居農婦說的那樣一指就謝，怕它們害羞和膽怯。總之，它們是有表情的，有語言的，是你生活的一部分」，⁷⁸在這種想像中對自然界萬物的感情油然而生。所以在<感激>裡由衷地感謝田園生活中所蓄所養的豬、牛、鴨以及各種生物，並因此而感到死亡乃是人類對這個不斷給予自己營養的生物世界最終的報答：「大自然是公正的，最終賜給我們以死亡，讓我們能够完全終止索取和侵奪，能够把心中的無限感激多少變成一些回報

⁷⁷ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁62。

⁷⁸ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁60。

世界的實際行動。這樣，我們將會變成腐泥，肥沃我們廣袤的大地。」⁷⁹這一切都跳脫了只把萬物、自然做為人享受時可任意犧牲之物的現代文明演進法則。

此外，農耕作息與生存情境中衍生的傳統道德與處世哲學，在〈中國式禮拜〉、〈面子〉、〈雨讀〉裏悄然領會。〈中國式禮拜〉提到鄉村的道德監控主要不是來自現代法制，而是來自家中的牌位、路口的墳墓、不時傳閱和續寫的族譜，這些事物象徵著祖先們世代相守的道德約束，無形中提醒人們不可為非作歹，「**中國人傳統的道德監控，更多來自祖先和歷史—…各種鄉間的祭祀儀規，在我看來不過是一些中國式的教堂禮拜，一種本土化的道德功課。**」、「**也許，一旦祭祖的鞭炮聲不再響起，那種寂靜會透出更多的不祥。**」⁸⁰道德的建立與實踐，就依靠這些象徵事物自然而然地潛移默化，鄉土中因農耕定居代代相承的道德制約模式，在韓少功眼中自有其不可抹滅的穩定社會功能，這有別於都市的人際冷漠與一切訴諸法律。

〈面子〉析述了鄉間圓融的處世原則，對古時的「鄉愿」之說有新的解釋，孔子、孟子對鄉愿都表示了極大的厭惡，視其為專會討好人的道德敗壞之徒，但韓少功卻從農耕定居環境者的血緣、親近關係來重新予以詮釋：「**在這一種定居的農耕的生活裏，幾乎所有鄉親都是利益關係人，豈能說翻臉就翻臉？豈能只顧前途就不管後路（慶爹語）？**」⁸¹故而「鄉愿」便是面對眾多親族時必然養成的處世哲學，誠如社會學家費孝通所言「地域上的靠近可以說是血緣上親疏的一種反映，區位是社會化了的空間。」⁸²這和西方歐美社會的重視個體、對事求真（而不因人情掩飾）的傳統自是不同。而在對中國社會的治理上，這種鄉愿哲學總使在上的為政者難以了解真實的民情，增加了政治的難度，但韓少功也只能感嘆「**我能痛恨他們的懦弱嗎？我是個局外人，沒有進入他們恆久的利益網絡，可能有點站著說話不腰痛。**」⁸³

〈非法法也〉則領會了鄉間更依賴法律之外的衡量事情標準，文章從一場意外的工地事故說起，鄉內眾人不顧法律公正而一同掩蓋真相，只為求得更高的金額補償，這使韓少功發現「**在全面推行法制建**

⁷⁹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁136。

⁸⁰ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁88。

⁸¹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁116。

⁸² 費孝通：《鄉土中國 生育制度》（北京：北京大學出版社，1998年）

⁸³ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁117。

設的今天，這一結果大可奇怪。…我以前只知道法度的重要，但眼下不得不承認，法外有法，非法法也。山民心目中自有一套更為重要的潛規則。這種規則在後果與動機之間更關切動機，比如考慮到肇事者並無惡意，因此須從輕發落；在死者生者之間更關切生者，比如考慮到兩家遺孤都要活人，那麼補償就比查案更重要」，⁸⁴傳統社會更考慮人情的處世準則，反映了中國這個「超級人情大國」的特點，在全面推動現代法制建制之外、韓少功思考從經驗現實出發更貼近中國國情的治世方案。

〈雨讀〉以詩意之筆勾勒傳統知識份子在農村生活裡發展出的安身立命之道：

我想像古代書生們身居農耕社會，恐怕也多是蜚居鄉里，多是晴耕而雨讀的。後人如果豎起雙耳，也許能摸出紙上的潮潤和清涼。很多學者說過，較之西洋文化總體上的外趨性，中國傳統文化有總體上的內趨性，比如崇「安」，重「定」，好「靜」，尚「止」。這安、定、靜、止四個字，難道不正是對雨中鄉野的恰切寫照？不正是古人們憑窗聽雨時的情態？⁸⁵

生活的具體情境是一種文化型態或安身哲學產生的根源，借由實際體會，韓少功由其產生情境中豁然理解，中國人有著特定環境中產生出來的文化自我。而雨天裡，農民也可成為詩人，「農民不一定有夜閑，但大多有雨閑；不一定有夜思，但大多有雨思」，⁸⁶雨天才有空閒前來拜訪的農民賢爹，口中總有無數對聯、詩句，都是反映民生、民間情緒的生動之作。

由以上諸例可見，韓少功筆下的鄉土是傳統文化得以再被現代視角重新觀照之地，對於韓少功反覆書寫鄉土傳統文化之深層寓意，我們可以用他在九〇年代對「尋根」的再一次定義得到更清楚的理解：「它是全球化壓強大增時的產物，體現了一種不同文明之間的對話，構成了全球性與本土性之間的充分緊張，通常以焦灼、沉重、錯雜、誇張、

⁸⁴ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁197。

⁸⁵ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁258。

⁸⁶ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁259。

文化敏感、永恆關切等為精神氣質特徵」，⁸⁷相較於全球化下文明漸趨同一性、功利性、商業化，鄉土提供的正是另一種非主流的視角，鄉土中的傳統道德、處世哲學、生活型態也是另一種非主流的展示，以之與強大的全球化文化主潮對話，目的在於避免盲從西方中心的「進步」文明論述帶來的迷思，從鄉土中提煉的傳統文化思維，是一種強調民族自我特異性的抵抗，如同汪曾祺對他的老師沈從文作品主題畫龍點睛的歸納，「他作品的貫串性主題是『民族品格』的發現和重建」，⁸⁸韓少功亦明顯意圖發覺鄉土中獨特而適應時代的民族品格及文化，並承續尋根時期的理念，要以現代意識鍍亮它們。

此外，強調由實際鄉居生活親身體驗傳統文化信念形成的背景，正是韓少功一向強調的：「我看重文化，更重文化後面的靈魂。…這就是看到文化後面的生態、生活以及靈魂」，⁸⁹傳統文化的生命力也由此顯現。

如果，「文學鄉土在本質上是個體認同的構造」，⁹⁰那麼，韓少功在此便開拓出一反西方話語的精神認同空間。

三、大自然中的生命之歌—自我生命歷程、人類生命本質的體察

在鄉居生活的廣泛接觸大自然中，除了產生對現代文明演進的省思、對鄉土中傳統價值的詮釋外，大自然素樸卻又豐富的洗禮，又帶給韓少功對生命本質、人類生之歷程的體會，比如〈時間〉是一段精緻而深刻的隨筆，是雨天裡面對凋零枯葉的生命哲思：

瓜藤上既有黑色的枯葉，也有黃色的花蕾。老黑色與嫩黃色在時間的兩端拉鋸，把整個秋天拉扯得驚亂而淒惶。更多的梓樹葉還是枯萎了，飄落了，胡亂留給路面，如疊下了一些深深淺淺的腳印。也許，

⁸⁷ 韓少功：〈尋根群體的條件〉，《上海文化》（2009年第5期），頁14。

⁸⁸ 汪曾祺：《晚翠文談新編》（北京：三聯書店，2002年），頁41。

⁸⁹ 芳菲、韓少功：〈次優主義的生活—對話韓少功〉，《山南水北》（香港：牛津大學出版社，2008年）。

⁹⁰ 李丹夢：「文學『鄉土』的地方精神——以『中原突破』為例」，《2013兩岸青年文學會議論文集》（2013年10月26日），頁105。

是時間這隻大獸在深秋逃跑，是日子這群大獸在深夜逃跑，給現場留下了足跡。

什麼也沒有發生。

什麼也沒有發生的時候，似有透明的時間流逝。時間是我們的生命，卻是一些看不見的生長和死亡，看不見的敞開和關閉，看不見的擦肩而過和驀然回首，除了在現場留下一些黑乎乎的枯葉，不會留下任何痕迹。⁹¹

只有在秋雨使天地靜寂僅僅剩下雨聲的淅瀝時，才能讓人意識到生命的本質——「時間」，看見雨中秋葉的凋落彷彿才能察覺人生亦有如此由盛而衰的歷程，也才感受得到時間流逝。此外，大自然的遼闊「空間」亦使韓少功思考古往今來在這個廣袤天地裡，其實有過代代先人的足跡：

想想看，這裡無處不隱含著一代代逝者的殘質，也無處不隱含著一代代來者的原質——物物相生的造化循環從不中斷，人不過是這個過程中的短暫一環。對於人這一物種來說，大自然是過去的驛站，是未來的驛站，差不多是人們隱形時寧靜的偽裝體。西方有人說：接近自然就是接近上帝。請問上帝是什麼？不就是不在場者的在場麼？不就是太多太多太多的陌生人麼？就因為這一點，我在無人之地從不孤單。我大叫一聲，分明還聽到了回聲，聽到了來自水波、草木、山林、破船以及石堰的遍地應答。⁹²（〈遍地應答〉）

感念大自然造化以及感悟前人生存痕跡的空間意識，使韓少功看到生生不息的生命奧妙，而將自己的生存放入開闊的古今時空中去觀照。

由此，他進一步理解，若不識大自然的豐富，生命便有白走一遭之感，比如在對蒼穹的仔細端詳中，他發現「天並不是『空』，從來也

⁹¹ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁262。

⁹² 此段文字和後來的牛津大學出版社版本不同，修改為「大自然是人的來處和去處，是萬千隔世者在眼下這一刻的隱形偽裝之所。西方有人說：接近自然就是接近上帝。那麼上帝是什麼？不就是不在場者的在場麼？不就是太多空無的實在麼？不就是一個獨行人無端的惦念、想往以及感動麼？就因為這一點，我在無人之地從不孤單。我大叫一聲，分明還聽到了回聲，聽到了來自水波、草木、山林、破船以及石堰的遍地應答。」

不『空』。」而人在死亡之前記憶中若從不曾發現天空的豐富，實在是很大的匱乏：「記憶就是生命的本質，是每一個人最後的貼身之物了。…想一想：如果一個即將關閉和黑屏的大腦裏沒有一片浩瀚無際變化多端的深遠天空，是不是顯得過於貧乏與空無？」⁹³（〈在天空〉）大自然拓展了他對生命的理解視野，置入古今「大我」的一環中。

其次，重回大自然的生活還使韓少功省視自己的人生經歷中最輝煌、影響最深卻也最痛苦的一段日子，即文革發生直至在此下鄉「接受貧下中農再教育」，對於曾經的理想、過往造就及幫助過自己的人，有一份情緒激昂的感念，〈秋夜夢醒〉裡回想父親在文革中被迫害後、他與母親最孤苦無依的那個夏天，曾對母子倆慷慨伸出援手的人，包括一位不知名的軍人、小學同學陸、高中生朱，他們使韓少功在多年後的今天重新領悟到即便在最炎涼的人世，上天其實從不曾忘卻對他的眷顧，「陰暗的歲月也是燦爛的歲月」：

上帝已經改頭換面，已經失蹤。但你知道上帝曾經到場，把你接入這樣而不是那樣的命運，通過眾多不期而遇而又不期而失的面孔，向你投遞了一個充滿蟬鳴和綠蔭的夏天—如同一封難解的密旨。你應該明白，你之所以在三十年後要回到家鄉，之所以要在這樣一個山村的深夜裏失眠，最重要的理由，也許就是要重逢那一個夏天。⁹⁴

「重逢那一個夏天」，正是重逢、重新回首檢視那段在現今眾口一詞下已全然否定的日子，但對韓少功這一輩人而言，卻是飽含複雜的況味，是最陰暗、也最燦爛的遺產。

這一段歷程中，魂縈夢牽的還有知青時既艱困卻熠熠閃光的青春與理想，〈老公路〉中一次刻意的捨高速路而就老公路，讓他重尋下鄉時期的足跡：

我眼下就走在他（案：知青時同伴趙學亮）追過汽車但最終沒有追上的路面上，一步步丈量著他當時的一路忠誠和一路狂喜，還有最後凝固在塵浪中的絕望。我還悄悄丈量著我們當年在路上共同有過的烈日，共同有過的星光，共同有過的漫天大雪，以及共同有過的朝霞

⁹³ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁310-311。

⁹⁴ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁305。

潑撒和放聲高唱。

橫斷山，路難行。天如火，水似銀。親人送水來解渴，軍民魚水一家人……老公路上眼下沒有這樣的歌聲。⁹⁵

上山下鄉的經歷從此留在人生反覆的夢境，是潛意識裡迴盪不去的重複旋律，是那一代人被共同賦予的時代烙印，因之有了無法取代的特殊意義，「我哪怕走遍全世界所有的天涯海角，也只會一次次在夢中回到一個老地方，一排沒有人影的小土房，一片如真似幻的靜謐和清潔，而且莫名其妙地為之感動——一顆眼淚不知不覺滾落枕邊」、「我猜想，那就是你們給我指定的天堂。」⁹⁶（〈老地方〉）下鄉之處成了那一代人記憶的共同歸宿。在韓少功出版《山南水北》的2006年，與文革相距已近四十年，韓少功的這些筆記片段，是對那個時代的再一次書寫，他本不曾或忘文革，八〇年代小說或九〇年代散文中多有理性的批判或成因反省，比如小說〈爸爸爸〉對文革形成原因中國民性的探究、〈鞋癖〉對文革傷害的控訴，散文〈文革為何結束〉、〈妖化與美化之外的歷史〉對文革成因複雜性的思量，至於《山南水北》中的這一些筆記則是苦難過後的溫情回顧，尤其是對那不可抹滅的青春理想，對那無法重來的青春歲月，記憶的遺產已然成了最寶貴的文學遺產，在創作中有著各種形式與面向的表達，鄉土在此則成了召喚記憶的特殊語境。

小結

總之，由種種看似簡單的生活細節作為觸發點，韓少功將思考延伸至時間、空間，以及自己與人類的過去與現在等眾多面向，「他找到了很好的感性經驗和生活細節來解析自己的所思所想」⁹⁷而片段、零散的文體形式又為這種發散式思考提供不受拘束的表達可能，誠如某些論者已注意到的，這種復歸古代筆記的散文形式，其實和《馬橋詞典》、《暗示》的詞典、象典形式有著一樣的自由文體優勢，「它可以不顧及人物、事件、場景、物象之間的因果邏輯關係，可以不顧及思想的統

⁹⁵ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁292。

⁹⁶ 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年），頁295。

⁹⁷ 謝有順：〈對現實和人心的解析——以新世紀散文寫作作為中心〉，《文藝爭鳴》（2007年第6期），頁9。

一性，…另一方面，優秀的隨筆和筆記作品還具有詞典所不具備的文學性因素，這就是作者的真性情和真面目。」⁹⁸他以真誠的態度撥開生存於其中的「現代文明」種種迷思，也重新詮解中國人浸漬其中但而今多加遺忘丟棄的傳統文化，並敢於重述已為主流政治、社會評價全面攻擊的「文革」記憶，為其中的理想奮鬥面發言。從傳統文化、文革歷史等「過去」找到支撐信念以面對「現在、未來」的價值迷惘，應可說是貫串寫作的內在動力，構成其文體、題材的獨特偏向，並在「鄉土」這個新文學以來作家進行重要反思的經典場域，找到建構精神認同的文化空間。



⁹⁸ 趙志軍：〈淺談韓少功中長篇隨筆體小說〉，《文藝爭鳴》（2008年第12期），頁150。

結論：貼近現實與回溯傳統

一、各章重要研究成果綜述：

從前面幾個章節的探討看來，韓少功「後新時期」的創作大致有以下幾個方面的重要表現。

首先，散文創作在九〇年代後大量增加，因關注中國現實問題而有明顯的針對性。從九〇年代初針砭現代化過程中人文精神流失的「道德」層面問題，到九〇年代中末深入思索現代化演變中經濟、政治等「制度」層面問題，並在思考制度問題的同時不斷回顧古老中國有過的政治經濟制度、反思「文革」時有過的社會公正理想，以作為向前發展的歷史借鑑。從中我們時而可見他不自覺流露的受毛澤東政治思想影響的痕跡，也多處見他反對無限制市場競爭、講求由國家機構調節經濟運作及利益分配、關注農工底層，凡此種種使人們容易對他產生「新左派」的印象，雖然，在他自身的散文論述中，曾明白宣示自己是超脫於左、右的教條主義之外，而意在依據中國國情、考量過去社會主義的政治傳統，找到一條最適合中國發展的道路。由以上散文內容概述皆可論證，他的散文是不折不扣的現實問題散文，充滿對中國未來去向的繁複思考，此部分在一般文評家析論中零散而簡略，筆者則作了詳細梳理。

其次，小說方面，韓少功「後新時期」的中、短篇小說創作大為減少，主題有不少是沿襲先前作品，但出之以不同的表達形式，有不同的表現重心。比如在對文革傷痕、革命化意識形態的呈現上，著重在勾勒創傷的歷時性、日常性心理異變，這是暗合文革書寫在九〇年代的發展趨勢的。又如，他仍持續關注文學的「文化之根」，嘗試借民歌、傳說作為展現文化意識的載體。另外，較新的探討主題是，對知識份子啟蒙導師角色在新崛起大眾文化中失落的揭示，這一方面著重知識份子矛盾自省心態的剖析。延伸此一主題，對知識份子組成的人文學術界「崇洋」或傾軋之風的批判，也有生動描繪。

再次，九〇年代開始長篇小說的嘗試。《馬橋詞典》借方言展現包

羅萬象的民間生活，以此對照日趨同一性的現代文明，採用「筆記」形式則意在借用這種中國古老文體的彈性靈活，展現主流文藝政策單一「寫實」標準外更多元的「真實」，打破過去長篇小說聚焦主線人物情節對「寫實」的局限。韓少功八〇年代已有擬「筆記」的單篇之作，至《馬橋詞典》更形成系列而構成「風俗畫」，以此遙相呼應八〇年代汪曾祺等人的「新筆記小說」，透顯疏離政治而又彰顯民族凡常生活的另類「寫實」思維。對「小說語言」的思考亦與汪曾祺等人一脈相通，以對「小說語言」重要性的強調取代對小說思想標準的強調，文本中融古漢語、方言、歐化普通白話、大眾化政治話語於一爐以進行思考，借此思考漢語如何現代化、並達到抵抗文藝思想標準的意圖，可說是他漢語文學觀、建構文學主體觀的創作實踐。

接著，發表鉅製《暗示》，雖然不以「長篇小說」之名明確定義其文體屬性，但在文本中處處拿它和小說文類成規對話，由此可見韓少功視之為「長篇小說」以及移動文類邊界規範的潛在意向。在文本中無論是批判傳統小說「模式化」，或是置換了傳統小說以「人物情節」為敘事焦點的成規，都可見他拓寬文類邊界的嘗試心態。而在內容上，最特別的是以「具象」為主要文類要素來進行敘述，選擇「具象」為敘事焦點本身就具有對抗政治上長期以來由「語言文字」主導的「政治論述」的意味，同時也拿拆解具象來對抗新時代以來許多「媒象」背後的商業資本霸權，而拆解「具象」後展示的更多屬於弱者、底層的真實生存，為韓少功分析具象的目的所在。仔細梳理下具象大抵可分兩大類，「實象」多為文革中常見事物，而「媒象」多為文革後常見事物，以之構成文革時代、後文革時代的對照，並見到兩個年代密不可分的關聯，包括禁欲、縱欲；調節經濟、自由競爭等等。從更大範圍來看，分析具象而對全球文化工業、進步主義等現代性缺失全面檢點，可見他不只關注國事，也注意天下大事的遼闊視野。他和著名文評家王曉明、蔡翔、戴錦華等人採用析解象符這種「文化研究」策略，皆帶有「即時回應現實」意圖，「文化研究」本屬於一種「微觀政治」的研究方式，但在韓少功及這些評論家手裡，它的目的卻是很遠大的。韓少功更「把理論寫成文學」，於象符析解中結合人物情節的經營，呈現一種前所未有的文體。然而筆者仍要說，雖然其中流露的知識份子

責任意識十分令人動容，但在文本中過多的直接批評現實話語，卻也不禁使人懷疑以「道德」層面的說法合理化「文體」層面的小說形式問題能否具有說服力，畢竟不同文類有其長期累積的文類成規。

《山南水北》再度借用「筆記」形式書寫韓少功實際躬耕湖南八溪峒之後的生活，因敘事者即為韓少功本人、所述也幾乎是生活的真實面貌而少虛構，故而筆者界定它為一「長篇散文」。文本中對現代化衍生的都市文明一再批判；對鄉土生活型態中產生的傳統文化觀念重新思考；對大自然中的天人和諧關係也細加體會，由於事隔多年後「返鄉」而對鄉土中勞動生活、文化型態有了不同以往的複雜眼光。在他書寫出的「文學鄉土」裡，帶著文化印記的鄉土人物活動於其間，文化觀念形成背後的生態水土也生動地被描摹，抽象的文化意識在此有著具體鮮明的文學表達。此外，在這重新回歸中，對於當年「上山下鄉」那場影響一代人的政治運動，有著不同於主流政治論調的看法；同時，在回歸親近大自然中，對工業科技導向的現代文明也產生了深刻的警惕，使我們看到了當代文學中探討人與大自然關係的可貴維度。

二、創作趨勢的形成：

由以上概述，可見韓少功以不少有別於八〇年代的寫作題材、表現形式，標示著自身進入不同寫作階段的「後新時期」，雖然他在眾多文本中表現的對中國未來社會文化發展走向的關懷一如八〇年代，但努力採取更多元的視角與表現手法。八〇年代初的韓少功主要投入當時傷痕、反思文學潮流而創作揭露現實、反思社會主義理想的作品；八〇年代中的韓少功主要藉由象徵、寓言、超現實手法探討國民性、民族文化，並藉關注文化來疏離政治；但在「後新時期」，在中國社會朝市場化改革的劇烈變遷下，他開始對西方先進國家的進步主義迷思、對全球化下的文化趨同、對中國走西方模式的現代化，充滿了懷疑思辨，從這時期種種創作的趨向看來，一方面他以愈趨「直言」的創作表現回應「現實」問題，最明顯的就是他的「問題散文」以及小說中「敘事者的大量議論」；另一方面他不斷回溯「傳統」，想要從中找到面對現實的思想資源，這從他散文中總是從傳統思想尋找制度創新資源以及小說文體上有意復歸古代「筆記」、小說內容上刻意寫地方

民俗風土最可明顯看出，這兩方面的趨勢，可視為理解他「後新時期」創作的最重要概念，下面就這兩點再深入分析：

（一）貼近現實

在「貼近現實」這一點，為了回應當下中國現代化過程中權力與資本掛勾的種種問題，他以大量散文參與現實論爭，在小說中也更多「散文式分析」的滲入，在他主編的《天涯》雜誌中，對這種直言分析、大量放入理論的方式有他自己立論的依據，他認為這樣寫作的「作家」角色是為了恢復「雜文學」傳統，目的是為了進行新一輪的再啟蒙：

《作家立場》的欄目也是這樣產生的。這個欄目按照英文 writer 的含義來定義「作家」，即把一切動筆寫作人都納入「作家」的範圍，當然就使很多學者都有了參與《天涯》或者說與文學會師《天涯》的機會，…相對於九十年代文學創作的疲憊和空洞，這一次輪到理論這隻腳邁到前面來了，於是再啟蒙首先是在思想界發動，理論而不是文學成為了這個時候更為重要的文化生長點。…《天涯》參與或發動了這一系列問題的討論，是這一再啟蒙的推動者，也是這一再啟蒙的受益者。一批作家化的學者和一批學者型的作家在我們的預期中走上了文化前台，釋放了挑戰感覺和思維定規的巨大能量。作為這一過程的另一面，這些寫作也在一定程度上再生了中國古代文、史、哲三位一體的「雜文學」大傳統，大大拓展了漢語寫作的文體空間。¹

《天涯》雜誌在韓少功手中改版，並成為思想發表的重要園地，是九〇年代學術界一件重要的事，而他因認為文壇環境低迷、社會問題有待討論而提出的在寫作中恢復「雜文學傳統」說法，清晰的反映在他題材上「文史哲不分」、形式上「散文、小說」不分的寫作中，這其實是以社會功能取向來決定文學文體走向的一種思路。

「雜文學傳統」是他合理化在文學創作中放入社會現實內容的依據，其實從九〇年代中開始，就陸續有探討「大文學觀」（即雜文學傳統）的論點出現（魏家川、楊義、陳伯海等），比如魏家川認為大文學

¹ 韓少功：《東岳文庫 在小說的後台》（濟南：山東文藝出版社，2001年），頁205、206。

理論的提出乃是由於「被邊緣化的知識分子們為爭奪話語權、話語中心而製造的話語策略。」²這個原本在文學史寫作中較突出的問題在韓少功的思考裡主要是以批判現實為理論動力的，反映在小說文體樣貌上則是散文式分析的大量介入，它的目的幾乎可說是完全非文學性的。

「散文式分析」在小說出現本非韓少功獨有的現象，比如王安憶小說中「大量的獨白式散文化的語言平鋪直述」，³以凸顯人物主觀心境、特定環境氛圍。又比如自先鋒小說蛻變發展來的新歷史小說常以獨白式的議論聲音凸顯歷史情節的主觀推斷特質，像是葉兆言的一系列作品。運用得更極致些的是史鐵生「思想的涵量增加，故事則漸漸不象形現實」⁴如《務虛筆記》這樣的作品，重點在呈現「並不緊湊的種種經歷、心緒和種種盼念與猜想」，⁵也就是主觀心靈的真實，但它們與韓少功小說「直言體」的最大差別則在於那仍然鮮明的「虛構」特質，韓少功畢竟漸漸地太直接以小說回答當代中國社會現實的前沿問題了，小說中敘事者的身份常和韓少功本人十分接近，「虛構」成分日漸稀薄，《暗示》類如「文化研究」那種評論當下文化風潮的理論作品，《山南水北》則明顯地可視為作者真實、細節亦真實的「筆記散文」，探討的也很多是當下中國鄉村社會遭遇的現實問題，都大大遠離了小說的「虛構」特質，於是他愈益走向散文，即便小說中還殘存有虛構人物經營，都顯得無法平衡其與現實對話的議論比重。

即連在文類屬性上較能直接抒感的「散文創作」也有過於直言的問題，顯得文學性漸淡而社會性漸濃，將社會發展現實數據（如 GDP）、社會問題或思想論爭焦點在散文中直接陳述並回應，即便不乏文采和妙喻（精彩的比喻是他文學家功底不難信手拈來的），仍有偏離文學形象性呈現而以推理載道抽象性取代的危機，不免令人產生他是社會學或政治學「作家」而非文學「作家」的疑慮，這個傾向尤其表現在他九〇年代末探討各種制度的那些散文。雖然，他關懷現實的迫切與真誠能讓人對他的表現手法有感動的理解，但仍無法僅以「再生了雜文學傳統」說服關切「文學性」的讀者及評論者。姑不論他的「救世方案」是否合於世用（文學家的眼光畢竟並非學者的專研，不免有過於

² 參見潘愛娟：《《天涯》十年對大文學傳統的復興想像—以「作家立場」為例》（華東師範大學碩士論文，2010年），頁15-17。

³ 黃淑祺：《王安憶的小說及其敘事美學》（台北：秀威資訊科技，2005年），頁306。

⁴ 王安憶：《務虛筆記·推薦序》（台北縣：木馬文化，2004年），頁8。

⁵ 史鐵生：《務虛筆記·自序》（台北縣：木馬文化，2004年），頁14。

簡單看待問題之弊，或如許多人批評「新左派」的，僅是理論的紙上談兵），僅作品的「文學性」方面，就一再引起文評家的褒貶。

（二）回溯傳統

其次，在「回溯傳統」這一點上，自八〇年代以來小說文體的演化大致就有改造傳統文學形式、融會外來文學形式兩大方向，與之相應的小說結構形式便陸續有心理結構、意象結構、板塊結構、散點透視式結構等變化。⁶韓少功走的是改造傳統路數，他翻新「筆記」形式，容納他刻意呈現的瑣碎生活現象，以及包羅繁複、尚未被現代文明完全同化的鄉土民間，使其長篇小說呈現散點透視的多線因果結構，以此表達對現代文明同一化的反省、或對主流文藝政策單一標準的抵抗。在八〇年代和他一樣對「民族傳統文化」有過思索與創作實踐、同被稱為尋根作家的莫言、賈平凹等人，在九〇年代加劇的「現代化」刺激下，也幾乎都有類似的「回溯傳統」的文學創作，或可將這些相似的思考與表現視為「尋根餘緒」。

比如韓少功曾特別盛讚的莫言，他發表於 2000 年的長篇小說《檀香刑》中，刻意提到了他的小說文體對傳統民間文學的借鑒，和韓少功一樣走的是反思傳統的創作方向：「1996 年秋天，我開始寫《檀香刑》。…我有意地大量使用了韻文，有意地使用了戲劇化的敘事手段，製造出了流暢、淺顯、誇張、華麗的敘事效果。民間說唱藝術，曾經是小說的基礎。在小說這種原本是民間的俗藝漸漸地成為廟堂裡的雅言的今天，在對西方文學的借鑒壓倒了對民間文學的繼承的今天，《檀香刑》大概是一本不合時尚的書。《檀香刑》是我的創作過程中的一次有意識地大踏步撤退，可惜我撤退得還不夠到位。」⁷所謂的「『撤退』」，其實就是向民間回歸。所謂「『撤退的還不夠』」就是說小說中的語言還是有很多洋派的東西，沒有像趙樹理的小說語言那樣純粹。在今後的寫作中，我也許再往後退幾步，使用一種真正土得掉渣、但很有生命的語言」⁸莫言指的即是從西方文學的進步主義想像中撤退，反向地從傳統文學、民間文化中汲取養分，這種思路和韓少功是十分接近的。

⁶ 參見白樺：〈小說文體問題〉，《文學論爭 20 年》（武漢：華中師範大學出版社，1998 年），頁 184-195。

⁷ 莫言：《檀香刑》（北京：作家出版社，2001 年），頁 566。

⁸ 莫言、張慧敏：〈是什麼支撐著《檀香刑》——答張慧敏〉《莫言研究資料》（天津：天津人民出版社，2005 年），頁 72。

當年亦被歸類為尋根作家的賈平凹，也在不斷探索傳統文學如何創新的問題，他一向將傳統小說白描技巧運用得爐火純青、擅以傳統戲曲興衰來推演情節，比如他的《白夜》(1995)便是從古老的目蓮戲得到靈感，至《秦腔》(2005)更明顯以陝西「秦腔」戲曲的興衰來構思人物遭際、鄉土變遷，他繁雜瑣細的敘述風格、以傳統文化興衰作為重要探索的思路，誠如王德威所言在九〇年代初已開其端倪：「早在寫作《廢都》(1993)階段，賈平凹已經自覺經營他所謂的『團塊』敘事結構。這一結構基本來自傳統說部的白描手法，但在敘事的線索上更為夾纏反覆。…秦腔既是他的主題，也是他的形式」，⁹可看出傳統亦成了賈平凹竭力挖掘的寫作資源，從中可體察他和韓少功有著類似的「回溯傳統文化」的思考。

看來，無論是莫言、賈平凹或是韓少功，都很重視從傳統文學土壤繁衍出新的文學根苗，努力於中國民族文化特性的展現，以此衝擊盲從西方文學風氣、主流文藝話語，表達一種間接的文學反思與民族自信，可見八〇年代以來探索「文學之根」的思路不絕如縷且愈益清晰。

(三) 創作趨勢的形成背景：文革經歷

承前對韓少功創作趨勢的討論，此處要進一步論析，如此趨勢的形成背景，最重要的應是文革時的下放鄉土經歷。

文革題材反覆出現在他的作品中，作為一個重要探討對象或是作品背後不曾或離的影子，這在他散文或小說文本分析中清楚可見。這使我們思考，文革經歷一方面使他因親歷而特別洞悉專制政治，保有懷疑精神；另一方面文革時的強調社會集體大我、照顧底層勞動者，造就他現今面對現實時一個不變的精神視角，那就是堅持對底層勞動弱勢者的社會公正理想，以及對國家社會大我那種不曾或忘的關懷。親歷文革的複雜性使他不以全然否定的簡單態度看待種種「革命傳統遺產」，培養了那代人面對當今現實的獨特眼光，使他們雖貼近現實卻不再盲從，並對底層有深重的責任意識。

此外，文革時的知青下鄉政策還使他有機會親近土地，並把對土

⁹ 王德威：〈廢都裏的秦腔－賈平凹的小說〉《秦腔》(台北：麥田，2006年)，頁16。

地的情感從此深植於潛意識中，「他是從這裡走進文化，走出神話的，土地是他的第二故鄉。」¹⁰鄉土使他看見非規範、絢麗的湘楚文化，因此而對現代文明保持警覺。從八〇年代小說〈歸去來〉中知青黃治先不自覺地要返回下鄉故地，到九〇年代《馬橋詞典》中知青「我」多年後重返馬橋，一直到新世紀《暗示》不斷回顧文革下鄉記憶，再到《山南水北》真正遷居當年下放的湖南八溪峒一尋舊夢，不難令人想到現代鄉土小說傳統裡的「返鄉」模式，以及其中對於古中國文化、現代中國想像的複雜情結。不只是韓少功，其他如莫言、賈平凹、閻連科等人筆下，也往往可見鄉土不斷召喚精神回返，並體現獨特的文化批判或認同思維。韓少功在〈回望〉（1995.5）一文中說：

我們無須誇張故鄉的意義，無須對文化的地域性積累過分地固守。我們在不可逆的時間裡遠行，正在捲入越來越範圍廣闊的文化融會，但我們無論走出多麼遠，故鄉也在我們血液裡悄悄潛流，直到有一天突然湧上我們的心頭，使我們忍不住回頭眺望。

回望故鄉，是每一個人自我辨認的需要，也是遠行的證明。¹¹

在現代化浪潮下，鄉土的面貌已漸漸趨同和模糊，但一次次深情回望，仍是韓少功等作家們自我確認的必要，猶記得莫言也說：「這時我強烈地感覺到，二十年農村生活中，所有的黑暗和苦難，從文學的意義上說，都是上帝對我的恩賜。雖然我身在異鄉，但我的精神已回到故鄉」¹²於是故鄉（大部份是農村鄉土）的人物、文化，成了一次次發現自我、以及想像中國的探索之地。

時間往前追溯，五四以後，魯迅及其影響下的鄉土作家「試圖在充滿理性精神的鄉土敘事中，透析中國文化的深層結構，尋找出潛隱的文化病根」，¹³韓少功承此思路，除了八〇年代《爸爸爸》、《女女女》這樣的揭病之作外，「後新時期」有了更多從鄉土中尋覓傳統文化遺存、挖掘民族思維優勢之作，乍看「文化尋根」之說何其闊邈無際，但實際的鄉土經驗讓他看見了文化的具體存在，不只使他了解一方水

¹⁰ 何言宏、楊霞：《堅持與抵抗：韓少功》（上海：上海人民出版社，2005年），頁19。

¹¹ 韓少功：《東岳文庫 在小說的後台》（濟南：山東文藝出版社，2001年），頁76。

¹² 莫言：〈我的故鄉與我的小說〉，收入《莫言研究資料》（天津：天津人民出版社，2005年），頁31。

¹³ 丁帆等著：《中國鄉土小說史》（北京：北京大學出版社，2007年），頁63、64。

土如何形構湘楚文化，也使他看見農耕文明如何成為儒道文化的沃土，因此在《馬橋詞典》、《山南水北》等作中得見他不厭其煩地鋪陳風俗百態，以示文化的無所不在及形成脈絡；而回復古筆記文體，也正為對應如此繁雜瑣細的文化生活描寫。於此，得以察覺其鄉土敘事如何反映自五四至當代的鄉土寫作傳承，以及中國作家在面對西方強勢文明及文學時，確立「屬於中國自己的」寫作意圖。

三、文學觀點的逐步實踐：

除了以上探討的韓少功的創作趨勢與形成背景外，這裡還要補充析述的是，他不時發表的創作談中展露的文學觀點，在筆者論文中多次以之為文本分析的部分輔助材料，此處作一簡要歸整。

韓少功早期的創作談大抵在駁斥文藝政策下僵化的文學創作現象例如被限定、扭曲的「寫實」概念。如〈學生腔〉（1980.7）一文反對創作時過多使用虛詞、修飾語等浮泛語言，也反對刻意使用洋腔、古腔、官腔（來自樣板文學）等矯揉不實語言，指出必須追求一種形象化、更接近大眾口語的小說語言。¹⁴〈本質淺議〉（1980.10）明白揭示「不存在一成不變的『絕對本質』」、「不存在脫離現象的『純粹本質』」等反對固有文藝政策寫實觀的論點。¹⁵〈人：複雜與豐富〉（1982.6）則強調人物形象的複雜豐富性，對抗的是四人幫時期鼓吹的「高大全」人物形象。¹⁶〈從創作論到思想方法〉（1983.2）主張「用具體分析的眼光，整體聯繫的眼光，不斷發展的眼光—即用辯證法的觀點，來思考和討論文學創作。」¹⁷由此而在創作中領悟不同層次、不同側重點考察出的真理以及真理的侷限性。

而自八〇年代中以後，對文學的思考轉向疏離文藝政策熱點的「文化」層面，於是〈文學的「根」〉（1985.1）開始思考本土文學應立足於傳統文化，尤其是未受主流文化影響的地方「非規範文化」；¹⁸也開始重視傳統文化的思維和審美優勢，比如〈東方的尋找和重造〉

¹⁴ 參見韓少功：《東岳文庫 文學的根》（濟南：山東文藝出版社，2001年），頁1-11。

¹⁵ 參見韓少功：《東岳文庫 文學的根》（濟南：山東文藝出版社，2001年），頁12、14。

¹⁶ 韓少功：《東岳文庫 文學的根》（濟南：山東文藝出版社，2001年），頁38。

¹⁷ 韓少功：《東岳文庫 文學的根》（濟南：山東文藝出版社，2001年），頁65。

¹⁸ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁5。

(1986.4) 就提到東方式的「相對」、「直覺」方法，¹⁹韓少功回應林偉平的訪談中也再論「**感知方式和審美方面要真正成為東方式的**」。但這並不是一種閉關鎖國式的文學思考，而是在外國文學大量引進背景下激發的，〈米蘭·昆德拉之輕〉(1987.1) 透露了他對昆德拉或羅蘭·巴爾特等外國作家的深入理解。這時立足傳統文化提出的文學觀也在後來一再被他表述，成為他最重要的文學觀點。

「後新時期」之後，他意識到冷戰結束對社會、文學環境的影響，中國社會捲入以資本主義市場化為主要導向的改革中，以及以世俗化為主要特徵的大眾文化潮流中，這些都益加激發他對中國社會該走怎樣道路、中國文化該如何發展的思考，反映在文學上，便是思考中國文學如何於世界文學中「自立」的問題，他的反省不只是從中國有自己獨特的「民族文化」切入，更從「語言」這個更根本的層面，所以在〈世界〉(1994.8) 中說「**當一切地貌、器具、習俗、制度、觀念對現代化的抗拒都力不從心的時候，唯有語言可以從歷史的深處延伸而來，成為民族最後的指紋，最後的遺產。**」²⁰在清大演講〈現代漢語再認識〉(2004.3) 時也強調要「**創造更適合漢語的語法理論。...尤其要打倒既有的洋語法霸權。**」²¹無論是對民族文化或是語言的堅持，其實都透露著「反對一味歐化(西化)」的思維，張均對他的訪談〈用語言挑戰語言－韓少功訪談錄〉裡他就充分展現這種思考邏輯：「**我的《馬橋詞典》是力圖走一個相反的方向，努力尋找不那麼歐化、或者說比較接近中國傳統的方式。**」²²雖然這是對《馬橋詞典》的一篇事後創作談，不見得完全反映創作當下的心態，但是確實表達了韓少功在「後新時期」以後日益清晰的文學觀點，那就是中國文學必須從語言、文化上卓然自立，成為屬於自己的獨特文學。〈批評者的「本土」〉(1996.12) 也說：「**作家一旦進入現實的體驗，一旦運用現實的體驗作為寫作的材料，就無法擺脫本土文化對自己骨血的滲透。**」²³也正因這種滲透使創作成為具有文化自我的。〈文學傳統的現代再生〉(2000.2) 亦在強調創造性的汲收傳統文學資源，²⁴以立足於世界文學中。

¹⁹ 韓少功：《進步的回退》(瀋陽：春風文藝出版社，2002年)，頁110。

²⁰ 韓少功：《完美的假定》(北京：作家出版社，1996年)，頁153、156。

²¹ 韓少功：《大題小作》(北京：人民文學出版社，2008年)，頁46。

²² 張均、韓少功：〈用語言挑戰語言－韓少功訪談錄〉，《小說評論》(2004年第6期)，頁18-19。

²³ 韓少功：《進步的回退》(瀋陽：春風文藝出版社，2002年)，頁76。

²⁴ 韓少功：《進步的回退》(瀋陽：春風文藝出版社，2002年)，頁27。

其次，「後新時期」散文的大量創作特別能反映他認為文學形式與內容乃密不可分、文學深具「社會功能」的文學觀點。〈我為什麼還要寫作〉（1992.10）中說「**選擇文學實際上就是選擇一種精神方向**」，²⁵整篇文章飽含以散文駁斥社會亂象而堅守道德精神的觀點，這是很明顯的文學功能論；〈在小說的後台〉（1994.7）進一步提出重視「文與人一」的作家道德操守問題。〈聽舒伯特的歌〉（1995.4）這一篇散文中說：「**想得清楚的事就寫成隨筆，想不清楚的事就寫成小說。**」²⁶這裡說把想得清楚的事寫成隨筆，依實際創作來看就是對社會現實發聲，仍是一種文學履行社會功能的思考，此外，這一段文字也表達了不同思想內容應採不同形式表現的觀點。另外，前述《天涯》雜誌的辦刊理念雖以「恢復雜文學傳統」為說詞，更重要的仍在強調作家、作品參與現實（再啟蒙）的社會功能。

再次，「形式」的意識形態是韓少功在「後新時期」逐漸意識到的，無論是《暗示·前言》說「文體」是意識形態危險馴化的一部分，²⁷或是〈道的無名與專名〉（1998.12）清楚指出的「**任何形式和載體可以與特定的人文價值有一時的相接，卻沒有什麼牢固不變的定擇關係。...一切新的小說形式也會成為政治。**」²⁸都可見韓少功對文學形式的敏銳把握、賦予意義。

將以上韓少功文學觀點的流變描述出來，對照其創作歷程各次轉向，可以發現他基於對中國的政治文化現狀思考，來思索文學創作相應的轉變，他的文學觀點深含對現實政治文化的考量在其中，創作實踐也依此而變。八〇年代初他的創作如同當時文學主潮的控訴傷痕、反思知青理想，這本質上是合乎那時政治意識形態要求的。八〇年代中開始思索政治動蕩的遠因，探討文化、國民性，以此疏離當下政治又深思當下政治。「後新時期」仍多有呈現民族語言、文化、文學的作品，並增加了許多探討現實問題之作，以此回應西化之風與當下劇變現狀，他對文學社會功能的重視也益加清晰。凡此，皆可見他一再將對政治文化的思考化入文學創作實踐的努力，可謂為一個不斷貼近現

²⁵ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁86。

²⁶ 韓少功：《完美的假定》（北京：作家出版社，1996年），頁89-90。

²⁷ 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年），頁2。

²⁸ 韓少功：《進步的回退》（瀋陽：春風文藝出版社，2002年），頁51。

實政治文化，並以這種貼近作為文學觀念形成、付諸創作背後最大動力的作家。

以上概述了本論文研究韓少功的重要發現，對其創作趨勢也作了概括，並統整其流變中的文學觀點，以及種種觀點化入創作實踐的過程，這些成果使我們看見了以強烈感性和理性貼近當下中國現實的韓少功，也使我們看到了不斷回溯傳統、以求文學能在民族傳統文化獨特性中卓然自立的韓少功，更看到了文革背景如何形塑屬於他們那代人的面對現實的獨特思維方式，挖掘在文學研究中常被簡化的「韓少功創作」的複雜面貌。



參考書目

一、文本資料

- 韓少功：《聖戰與遊戲》（香港：牛津大學出版社，1994年）。
- 韓少功：《夜行者夢語》（上海：上海知識出版社，1994年）。
- 韓少功：《海念》（海口：海南出版社，1994年）。
- 韓少功：《鞋癖》（武漢：長江文藝出版社，1994年）。
- 韓少功：《中國當代作家選集叢書 韓少功》（北京：人民文學出版社，1994年7月）。
- 韓少功：《北門口預言》（海南：南海出版公司，1995年）。
- 韓少功：《真要出事》（北京：中共中央黨校出版，1995年）。
- 韓少功：《韓少功小說精選》（西安：太白文藝出版社，1996年）。
- 韓少功：《鞋癖》（武漢：長江文藝出版社，1996年）。
- 韓少功：《韓少功自選集 散文集 完美的假定》（北京：作家出版社，1996年6月）。
- 韓少功：《心想》（北京：天津人民出版社，1996年）。
- 韓少功：《世界》（長沙：湖南文藝出版社，1996年）。
- 韓少功：《靈魂的聲音》（長春：吉林人民出版社，1996年）。
- 韓少功：《夜行者夢語》（上海：東方出版中心，1996年）。
- 韓少功：《無價之人》（深圳：海天出版社，1996年）。
- 韓少功：《馬橋詞典》（北京：作家出版社，1996年）。
- 韓少功：《馬橋詞典》（台北：時報文化，1997年）。
- 韓少功：《餘燼》（濟南：山東友誼出版社，1997年）。
- 韓少功：《韓少功作品自選集》（桂林：漓江出版社，1997年）。
- 韓少功：《佛魔一念間》（太原：北岳文藝，1997年）。
- 韓少功：《韓少功散文》（北京：中國廣播電視出版，1998年）。
- 韓少功：《精神的白天與夜晚》（濟南：泰山出版社，1998年）。
- 韓少功：《韓少功散文》（海口：海南出版社，1998年）。
- 韓少功：《東岳文庫 馬橋詞典》（濟南：山東文藝出版社，2001年）。
- 韓少功：《東岳文庫 西望茅草地》（濟南：山東文藝出版社，2001年）。
- 韓少功：《東岳文庫 夢案》（濟南：山東文藝出版社，2001年）。

- 韓少功：《東岳文庫 歸去來》（濟南：山東文藝出版社，2001年）。
- 韓少功：《東岳文庫 爸爸》（濟南：山東文藝出版社，2001年）。
- 韓少功：《東岳文庫 文學的根》（濟南：山東文藝出版社，2001年）。
- 韓少功：《東岳文庫 在小說的後台》（濟南：山東文藝出版社，2001年）。
- 韓少功：《東岳文庫 然後》（濟南：山東文藝出版社，2001年）。
- 韓少功：《東岳文庫 性而上的迷失》（濟南：山東文藝出版社，2001年）。
- 韓少功：《進步的回退》（瀋陽：春風文藝出版社，2002年）
- 韓少功：《暗示》（北京：人民文學出版社，2002年）
- 韓少功：《暗示》（台北：聯合文學出版社，2003年）
- 韓少功、王堯：《韓少功王堯對話錄》（江蘇：蘇州大學出版社，2003年）
- 韓少功：《閱讀的年輪：〈米蘭昆德拉之輕〉及其它》（北京：九州出版社，2004年）。
- 韓少功：《報告政府》（北京：作家出版社，2005年）
- 韓少功：《馬橋詞典》（瀋陽：春風文藝出版社，2006年）。
- 韓少功：《山南水北》（北京：作家出版社，2006年）
- 韓少功：《大題小作》（北京：人民文學出版社，2008年）
- 韓少功：《在後台的後台》（北京：人民文學出版社，2008年）
- 韓少功：《人在江湖》（北京：人民文學出版社，2008年）
- 韓少功：《山南水北》（香港：牛津大學出版社，2008年）
- 韓少功：《山川入夢》（北京：中國青年出版社，2009年）

二、韓少功研究資料

（一）專著

- 何言宏、楊霞：《堅持與抵抗》（上海：上海人民出版社，2005年）
- 陳樂：《現代性的文學敘事》（杭州：浙江大學出版社，2008年）
- 廖述務編：《韓少功研究資料》（天津：天津人民出版社，2008年）。
- 劉復生、張碩果等：《另類視野與文學實踐：韓少功文學創作研究》（北

京：北京大學出版社，2012年）。

（二）期刊文獻

李念：〈尋找：弱者的不屈與抗爭：讀韓少功《鞋癖》〉，《上海文學》（1993年第9期）。

孟繁華：〈庸常時代的思想風暴〉，《文藝爭鳴》（1994年第5期）。

蔣子丹：〈《韓少功印象》及其延時的注解〉，《當代作家評論》（1994年第6期）。

魯樞元：〈《馬橋詞典》的語言世界〉，《當代作家評論》（1996年第5期）。

朱珩青：〈『懷疑論』者的收獲—讀《馬橋詞典》〉，《中國現代、當代文學研究》（1996年第11期）。

陳青、張頤武等：〈《馬橋詞典》爭議雙方正面交鋒（附編者按）〉，《中國現代、當代文學研究》（1997年第2期）。原載《羊城晚報》（1997年1月13日）。

宋丹：〈《馬》、《哈》文本與尋根文學及昆德拉：兼同張頤武先生商榷〉，《文藝報》（1997年3月18日）。

彭放：〈『詞典』之爭話『模仿』〉，《文藝報》（1997年3月18日）。

郜元寶：〈超越修辭學—我看《馬橋詞典》〉，《小說評論》（1997年第1期）。

王蒙：〈道是詞典還小說〉，《讀書》（1997年第1期）。

陳思和：〈《馬橋詞典》：中國當代文學的世界性因素之一例〉，《中國現代、當代文學研究》（1997年第5期）。原載《當代作家評論》（1997年第2期）。

何滿子：〈從《馬橋詞典》之爭談創新與模仿〉，《文學自由談》（1997年第2期）。

楊春時：〈語言的命運與人的命運—《馬橋詞典》釋讀〉，《文藝評論》（1997年第3期）。

朱衍青：〈民間社會及《馬橋詞典》〉，《小說評論》（1997年第6期）。

葉舒憲：〈文學與人類學相遇—後現代文化研究與《馬橋詞典》的認知價值〉，《文藝研究》（1997年第5期）。

王建剛：〈不確性：對韓少功文化心態的追蹤〉，《中國現代、當代文學

研究》(1998年第6期)。

宋如珊：〈論韓少功的小說創作〉，《中國現代文學理論》(1999年9月)。

陳潤蘭：〈湖湘文化精神與韓少功的文學姿態〉，《船山學刊》(2002年第4期)。

南帆：〈詩意之源—以韓少功二十世紀九十年代的散文為中心〉，《當代作家評論》(2002年第5期)。

唐翼明先生：〈略論《馬橋詞典》的特色及其在大陸當代文學中的地位〉，《兩岸文學發展研討會》(2000年9月)。此文後來收入《中華學苑》(2002年第6期)。

黃忠順：〈筆記小說的發揚與小說觀念的歸根—論《馬橋詞典》的文體〉，《荊州師範學院學報》(社會科學版)(2003年第4期)。

吳俊：〈《暗示》的文體意識型態〉，《當代作家評論》(2003年第3期)。

蔡翔：〈日常生活：退守還是重新出發——有關韓少功《暗示》的閱讀筆記〉，《文學評論》(2003年第4期)。

曠新年：〈小說的精神——讀韓少功的《暗示》〉，《文學評論》(2003年第4期)。

曉華、汪政：〈『大文』無體——韓少功《暗示》略說〉，《名作欣賞》(2003年第11期)。

張艷寧：〈顛覆·守望·追尋--《暗示》的敘事技巧與寫作理想〉《海南師範學院學報(社會科學版)》(2004年第1期)。

匡小紅：〈心靈在時間之外延伸——評韓少功的《暗示》〉，《經濟與社會發展》(2004年第3期)。

羅關德：〈韓少功《暗示》的隱秘信息〉《江淮論壇》(2004年第4期)。

周立民：〈在探求『可能性』的路途中—讀韓少功《801室故事》、《是嗎？》〉，《上海文學》(2004年第9期)。

鄧菡彬：〈對抗重複：2004年期刊中的韓少功小說〉，《文藝理論與批評》(2005年第3期)。

宋如珊：〈走向暗示的文學道路—論韓少功的小說創作(1979-1996)〉，《人文雜誌》(2006年第1期)。

王舒：〈《馬橋詞典》和《暗示》的文體變革與小說新範式〉，《揚州大學學報(人文社會科學版)》(2006年第2期)。

- 李莉：〈論小說敘事結構與作家思維方式－以《岡底斯的誘惑》、《馬橋詞典》、《檀香刑》為例〉，《河海大學學報》（2006年9月）。
- 高山：〈虛構與還原：《馬橋詞典》的文體動機與敘事策略〉，《當代評論》（2006年第22期）。
- 彭明偉：〈從頭看鄉土中國－略論魯迅、沈從文與韓少功鄉土小說〉，《淡江中文學報》（第15期 2006年12月）。
- 徐志偉：〈《報告政府》：對小說可能性的再次探尋〉，《上海文學》（2006年第1期）。
- 陳家洋：〈返歸山野自然 彰顯鄉村意義－評韓少功的《山南水北》〉，《當代文壇》（2007年第4期）。
- 陳劍暉：〈思想的方式和質感－讀韓少功的《山南水北》〉，《南方文壇》（2007年第4期）。
- 謝有順：〈對現實和人心的解析－以新世紀散文寫作為中心〉，《文藝爭鳴》（2007年第6期）。
- 辛穎：〈昆德拉和當代中國的『詞典』體小說敘事－兼論小說的可能性〉，《平頂山學院學報》（2007年6月）。
- 史劍紅：〈鄉村文明的守望者－讀韓少功的《山南水北》〉，《名作欣賞》（2007年第15期）。
- 蔡福軍：〈鄉村的邏輯與現代性衝動——評韓少功《山南水北》〉，《理論與創作》（2008年第1期）。
- 龔政文：〈從《山南水北》看韓少功的人生取向與藝術追求〉，《中國文學研究》（2008年第2期）。
- 陳涵平：〈韓少功創作的生態意識——以跨文體長篇作品《山南水北》為例〉，《蘭州學刊》（2008年第5期）。
- 潘進聽：〈承擔苦難的沉默力量——韓少功中篇小說《兄弟》賞析〉，《現代語文（文學研究版）》（2008年第8期）。
- 白德高：〈韓少功鄉土小說的『根』味〉，《文學教育（下）》（2008年第12期）。
- 廖述務：〈鄉村『寫意』：韻味的延留及殘損——《山南水北》閱讀筆記〉，《理論與創作》（2009年第1期）。
- 尹曉慧、孫登高：〈論韓少功的還鄉文學——以《山南水北》為例〉，《集寧師專學報》（2009年第1期）。

- 龔敏律：〈《馬橋詞典》與昆德拉式的反諷精神〉，《現代中國文化與文學》（2009年第1期）。
- 單正平：〈公民寫作與敘事倫理－由韓少功的一個主張說起〉，《揚子江評論》（2009年第1期）。
- 劉復生：〈想像一個新世界－韓少功隨筆中的政治智慧〉，《南京師範大學文學院學報》（2009年第1期）。
- 吳文蓮：〈理解韓少功：從小說到非小說或散文〉，《青年文學家》（2009年第18期）。
- 翟永明：〈『意守世間的精神難點』－韓少功新世紀中短篇小說簡論〉，《南京師範大學文學院學報》（2009年第1期）。
- 侯佳新、王暢：〈《馬橋詞典》與《暗示》文體論〉，《理論與創作》（2009年第1期）。
- 楊志芳：〈小說「讀物」詞典——《暗示》對昆德拉小說寫作方式的借鑒〉，《時代文學》（2009年第1期）。
- 羅益民：〈當代中國自我形象的未完成與碎片化——評韓少功的《暗示》〉，《漳州師範學院學報（哲學社會科學版）》（2009年第1期）。
- 焦會生：〈對美好人性的深切呼喚－評韓少功的短篇小說《第四十三頁》〉，《當代文學》（2009年第21期）。
- 翁燕玲：〈敘述模式與作者意向的分裂－韓少功《馬橋詞典》與《暗示》的語言轉向及其失落〉，《東華中國文學研究》（2010年第6期）。

（三）博碩士論文

- 彭明偉：《韓少功小說研究》（新竹：國立清華大學碩士論文，2001年）。
- 姜洪偉：《《馬橋詞典》文體實驗》（江蘇：蘇州大學碩士論文，2001年）。
- 蘇怡如：《韓少功小說創作論》（台北：國立政治大學碩士論文，2002年）。
- 劉源：《論西方現代文論轉向對韓少功創作理論的影響》（廣州：暨南大學碩士論文，2008年）。
- 陳東海：《韓少功小說的創作漸變》（江蘇：蘇州大學碩士論文，2008年）。

- 廖述務：《韓少功創作敘論》（海口：海南師範大學碩士論文，2009年）。
- 龔政文：《從《馬橋詞典》到《山南水北》－90年代以來韓少功的文學世界》（湖南：湖南師範大學博士論文，2010年）。
- 潘愛娟：《《天涯》十年對大文學傳統的復興想像－以「作家立場」為例》（上海：華東師範大學碩士論文，2010年）。

三、社會思潮、文學背景資料

（一）專著

- 毛澤東：《毛澤東集》（東京：蒼蒼社，1983年）。
- 陳必祥：《古代散文文體概論》（台北：文史哲出版社，1987年）。
- M.H.艾布拉姆斯著、朱金鵬、朱荔譯：《歐美文學術語辭典》（北京：北京大學出版社，1990年）。
- 馬克斯·霍克海默、特奧多·威·阿多爾諾：《啟蒙辯證法》（四川：重慶出版社，1990年）。
- 趙毅衡：《文學符號學》（北京：中國文聯出版公司，1990年）。
- 華萊士·馬丁(Wallace Martin)著 伍曉明譯：《當代敘事學》（北京：北京大學出版社，1990年）。
- 王岳川 尚水編：《後現代主義文化與美學》（北京：北京大學出版社，1992年）。
- 鍾本康選評：《新筆記小說選》（浙江：浙江文藝出版社，1993年）。
- 汪曾祺：《塔上隨筆》（湖南：群眾出版社，1993年）。
- 吳禮權：《中國筆記小說史》（台北：臺灣商務，1993年）。
- 陳文新：《中國筆記小說史》（台北縣：志一出版社，1995年）。
- 謝冕、張頤武：《大轉型－後新時期文化研究》（哈爾濱：黑龍江教育出版社，1995年）。
- 唐翼明：《大陸「新寫實小說」》（台北：東大圖書，1996年）。
- 王曉明編：《人文精神尋思錄》（上海：文匯出版社，1996年）。
- 黃子平：《革命·歷史·小說》（香港：牛津大學出版社，1996年）。
- 陳思和：《還原民間－文學的省思》（台北：東大圖書股份有限公司，1997年）。

- 《外國文學研究資料叢書 現代主義》(上海：上海外語教育出版社，1997年)。
- Fredric Jameson 著、唐小兵譯：《後現代主義與文化理論》(北京：北京大學出版社，1997年)
- 白燁：《文學論爭 20年》(武漢：華中師範大學出版社，1998年)。
- 蕭功秦：《歷史拒絕浪漫：新保守主義與中國現代化》(台北：致良出版社，1998年)。
- 苗壯：《筆記小說史》(杭州：浙江古籍出版社，1998年)。
- 費孝通：《鄉土中國 生育制度》(北京：北京大學出版社，1998年)
- Graeme Turner 著、唐維敏譯：《英國文化研究導論》(台北：亞太圖書，1998年)。
- 戴錦華：《鏡城地形圖》(台北：聯合文學出版社，1999年)。
- Roland Barthes 著、許薔薔、許綺玲譯：《Mythologies 神話—大眾文化詮釋》(上海：上海人民出版社，1999年)。
- 徐友漁：《形形色色的造反 紅衛兵精神素質的形成及演變》(香港：中文大學出版社，1999年)。
- 陳思和：《中國當代文學史教程》(上海：復旦大學出版社，1999年)。
- 陶東風：《文體演變及其文化意味》(昆明：雲南人民出版社，1999年)。
- 童慶炳：《文體與文體的創造》(昆明：雲南人民出版社，1999年)。
- 何鎮邦：《九十年代文壇掃描》(昆明：雲南人民出版社，2000年)。
- 陳曉明：《在新意識形態的籠罩下 90年代的文化和文學分析》(南京：江蘇人民出版社，2000年)。
- 沈義貞：《中國當代散文藝術演變史》(杭州：浙江大學出版社，2000)。
- 張學軍：《中國當代小說流派史》(濟南：山東大學出版社，2000年)。
- 陳曉明：《後現代的間隙》(昆雲：雲南人民出版社，2000年)。
- 汪曾祺：《晚翠文談新編》(北京：三聯書店，2002年)
- 韓小蕙編：《二十世紀九十年代散文選》(上海：上海文藝出版社，2001年)。
- 南帆：《理論的緊張》(上海：三聯書店，2003年)。
- 梅榮政、張曉紅：《新自由主義思潮》(北京：高等教育出版社，2004年)。
- 王超華編：《歧路中國》(台北：聯經出版社，2004年)。

- 陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（北京：北京大學出版社，2004年）。
- 陳平原：《中國散文小說史》（台北：二魚文化事業有限公司，2005年）。
- 南帆：《後革命的轉移》（北京：北京大學出版社，2005年）。
- 羅綱、許紀霖：《啟蒙的自我瓦解：1990年代以來中國思想文化界重大論爭研究》（長春：吉林出版集團，2007年）。
- 陶東風、和磊等：《中國哲學社會科學30年叢書 中國新時期文學30年（1978-2008）》（北京：中國社會科學出版社，2008年）。
- 汪暉：《去政治化的政治：短20世紀的終結與90年代》（北京：三聯書店，2008年）。
- 李爽學：《台灣觀點：書話中國與世界小說》（台北：九歌出版社，2008年）。
- 南帆等著：《符號的角逐》（南京：江蘇文藝出版社，2008年）。
- 陳曉明：《中國當代文學主潮》（北京：北京大學出版社，2009年）。
- 北陀、李陀主編：《七十年代》（北京：三聯書店，2009年）。
- 陳思和編：《中國當代文論選》（上海：上海教育出版社，2010年）。
- 劉再復：《劉再復文論精選集》（台北：新地文化藝術，2010年）。
- 李怡：《中國文學的現代性：批判的批判》（台北：秀威出版社，2010年）。
- 蔡翔：《神聖回憶－蔡翔選集》（台北：人間出版社，2012年）。
- 錢理群：《毛澤東時代和後毛澤東時代（1949-2009）－另一種歷史書寫（下）》（台北：聯經出版社，2012年）。

（二）期刊文獻

- 李慶西：〈新筆記小說：尋根派，也是先鋒派〉，《上海文學》（1987年第1期）。
- 李慶西：〈尋根：回到事物本身〉，《文學評論》（1988年第4期）。
- 王曉明等：〈曠野上的廢墟－文學和人文精神的危機〉，《上海文學》（1993年第6期）。
- 張汝倫等：〈人文精神尋思錄之一－人文精神，是否可能和如何可能〉，《讀書》（1994年第3期）。

- 許紀霖、陳思和、蔡翔、郜元寶：〈道統、學統與政統〉，《讀書》（1994年第5期）。
- 吳炫、王干、費振鐘、王彬彬：〈人文精神尋思錄之三－我們需要怎樣的人文精神〉，《讀書》（1994年第6期）。
- 張汝倫、季桂保、郜元寶、陳引馳：〈文化世界：解構還是建構〉，《讀書》（1994年第7期）。
- 崔之元：〈制度創新與第二次思想解放〉，《二十一世紀》（1994年8月）。
- 雷達等：〈九十年代的小說潮流〉，《上海文學》（1994年第1期）。
- 陳墨：〈90年代長篇小說概觀〉，《百花洲》（1996年第2期）。
- 白燁、雷達、陳美蘭等：〈現時態的長篇小說：多元與失範〉，《上海文學》（1996年第3期）。
- 雷達、李潔非、孫小宇：〈九十年代文學散點透視——一位記者與兩位批評家的對話〉，《大家》（1996年第6期）。
- 朱向前：〈文學：在平靜中回旋——96中國文壇回眸〉，《中國青年報》（1997年1月5日）。
- 汪暉：〈當代中國的思想狀況與現代性問題〉，《天涯》（1997年第5期）。
- 李陀：〈汪曾祺與現代漢語寫作——兼談毛文體〉，《花城》（1998年第5期）。
- 林賢治：〈五十年：散文與自由的一種觀察〉，《書屋》（2000年第3期）。
- 王光明、袁永麟等：〈公共空間的散文寫作——關於90年代中國散文的對話〉，《文藝評論》（2000年第5期）。
- 黃忠順：〈思索的小說——昆德拉的小說學與史鐵生的《務虛筆記》〉，《荊州師範學院學報（社科版）》（2000年第3期）。
- 袁勇麟：〈散文天空中的思想星光——世紀末中國散文流向一瞥〉，《中國現代、當代文學研究》（2001年第7期）。
- 李揚：〈論90年代的知識分子立場寫作〉，《文藝理論研究》（2002年第3期）。
- 黃科安：〈「隨筆」文類內涵的多樣性和豐富性〉，《文藝理論研究》（2003年第6期）。

- 陳曉明：〈人文精神討論十年祭〉，《上海交通大學學報（哲學社會科學版）》（2004年第1期）。
- 陶東風：〈試論文化批評與文學批評的關係〉，《文藝理論研究》（2004年第6期）。
- 陳劍暉：〈論散文的詩性智慧〉，《文藝評論》（2006年第2期）。
- 徐友漁：〈當代中國社會思想：自由主義和新左派〉，《社會科學論壇（學術評論卷）》（2006年第6期）。
- 陶東風：〈論當代中國的文化批評〉，《學術月刊》（2007年第7期）。
- 陳劍暉：〈散文天空中的絢麗星光－關於90年代思想散文的考察〉，《文藝爭鳴》（2008年第4期）。
- 祝一勇：〈論『新筆記小說』的人物寫意〉，《湖北職業技術學院學報》（第11卷2008年第3期）。
- 孫紹振：〈世紀視野中的當代散文〉，《當代作家評論》（2009年第1期）。

（三）博碩士論文

- 彭亞英：《論1990年代以來的文革小說》（江蘇：揚州大學碩士論文，2007年）。
- 沈杏培：《小說中的『文革』：當代小說對『文革』的敘事流變史（1977-2009）》（江蘇：南京師範大學博士論文，2011年）。

（四）其他作家相關創作現象資料

1. 文本

- 莫言：《檀香刑》（北京：作家出版社，2001年）。
- 史鐵生：《務虛筆記》（台北縣：木馬文化，2004年）。
- 史鐵生：《我之舞：史鐵生作品精選集》（台北：正史書局，2004年）。
- 賈平凹：《秦腔》（台北：麥田，2006年）。

2. 評論

- 黃淑祺：《王安憶的小說及其敘事美學》（台北：秀威資訊科技，2005年）。
- 楊揚：《莫言研究資料》（天津：天津人民出版社，2005年）。