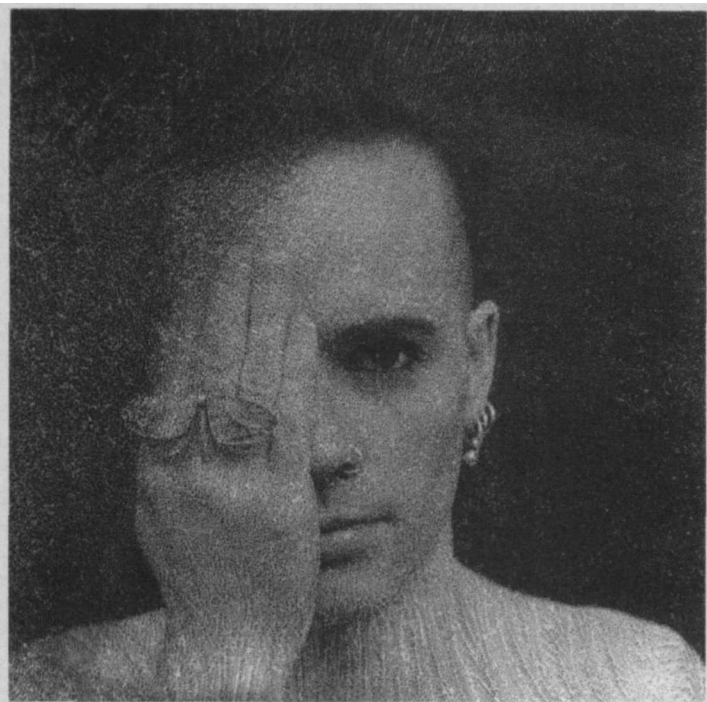


乡土眼光里的 都市景观

□ 吴晓东



吴福辉先生在《都市激流中的海派小说》一书中指出，三十年代开始的“京派”与“海派”的论争已经涵盖了有关“南与北、海与陆、中与西、现代与传统”这样一些二十世纪中国文化面临的基本命题，体现出“巨大的包孕性和深广的涵义”。

四十年代费孝通先生在《乡土中国》一书中揭示了中国社会的乡土性。尽管作者谨慎地把乡土性限制在“中国社会的基层”，但这种乡土特征却显然具有一种地域和文化上的广延性，甚至也覆盖了都市文化。许多内陆城市堪称是乡土的延伸，当上海已成为“东方巴黎”，成为“冒险家的乐园”的同时，北京仍是传统农业文明的“故乡”，按李欧梵的话说，北京是“最高贵的乡土城”，吴福辉则称之为“一座扩大了乡土的城”。小说家师陀在四十年代曾说：“中国的一切城市，不管因它本身所处的地位关系，方在繁盛或业已衰落，你总能将它们归入两类：一种是它居民的老家；另外一种——一个大旅馆。”（《马兰》小引）在师陀眼里，上海就是这样一个“大旅馆”，尤其是针对那些栖身于亭子间，以稿费为生的都市职业写作者而言；而北京，则是“居民的老家”，是心灵的故园，是温馨的乡土。三十年代的老舍，在游历了欧洲几大“历史的都城”之后写过一篇有名的散文《想北平》：

就伦敦、巴黎、罗马来说，巴黎更近似北平，不过，假使让我“家住巴黎”，我

一定会和没有家一样的感到寂苦。巴黎，据我看，还太热闹。自然，那里也有空旷静寂的地方，可是又未免太旷；不像北平那样既复杂而又有个边际，使我能摸着——那长着红酸枣的老城墙！面向着积水潭，背后是城墙，坐在石上看水中的小蝌蚪或苇叶上的嫩蜻蜓，我可以快乐的坐一天，心中完全安适，无所求也无可怕，像小儿安睡在摇篮里。

是的，北平是个都城，而能有好多自己产生的花、菜、水果，这就使人更接近了自然。从它里面说，它没有像伦敦的那些成天冒烟的工厂；从外面说，它紧连着园林、菜圃与农村。采菊东篱下，在这里，确是可以悠然见南山的。

老舍道出的正是北京的乡土特征：一是静寂安闲，有“小儿睡在摇篮里”般家的感受，不像上海这类大都市有高速的节奏，而可以一整天坐在石上背靠城墙看风景，生活相对轻松。二是接近自

然、田园与农村，有“采菊东篱下”的隐居情境，其中含着田园牧歌般的文化价值底蕴。这些都昭示了在二十世纪工业文明日渐进逼的过程中，北京的乡土背景依然可以构成人们的心灵支撑与价值依托的基础。

李欧梵先生曾对照过资本主义原始积累时期城市化过程中的英国文学与中国现代新文学的区别，认为前者描写的重心明显从乡村向城

市倾斜，城市最终构成了作家们生活和心理的归宿地。在这一历程中，华兹华斯时代的田园诗式的价值系统破裂，“羊吃人”的惨剧和“圈地运动”都标志着资本主义对乡土田园牧歌时代的摧毁，由此城市成为西方文化的支点，文学也演化为城市心态式的文学。而现代中国的城市化过程却不大一样。大部分的作家在情感与观念上都同情乡土，畸型发展的，作为大都市代表的上海被视为“罪恶之源”。三十年代上海滩上的左翼作家群尽管身在都市，但采取的姿态却是从城市遥望乡土，或者如吴福辉指出的那样，以乡村中国的腹地为背景，“远远地望工业文明的高大城廓，仅仅是叹息、怨怒不止”。即使力图展示现代大都市雄伟画卷的子夜，开头写的也是吴荪甫的老爹从农村逃到上海的情景。最初上海是通过吴老太爷的视角来呈现的。吴老太爷的视角很像《红楼梦》开头“一进大观园”的刘姥姥的视角，代表的正是乡土的眼

光，而在本质上则反映着作者观照都市的乡土视域。直到前两年张艺谋的电影《摇啊摇，摇到外婆桥》借助一个从乡下来的小学徒的眼睛来看上海，仍一如既往地延续着这一视域。

到了三四十年代的流亡时期，师陀、萧红、骆宾基、端木蕻良等作家把乡土热恋引向了高涨。师陀试图在《果园城记》里把他一度客居的小城“写成中国一切小城的代表，它在我心目中有生命，有性格，有思想，有见解，有情感，有寿命，像一个活的人”。身居香港的萧红则始终在心理深处保持着与现代大都市的隔膜，魂牵梦绕的一直是她那飘满风雪的故乡东北呼兰小城。一直到了新时期文学也依旧存在着这种作家与都市的隔膜，尤其是知青一代。寻根文学的兴起正是一代知青作家在城市中找不到归宿才把目光重新投向乡土的结果。八十年代梁晓声曾代表知青作家喊过一句“豪言壮语”：“城市，我要征服你！”这一口号本身已昭示出对都市的异己感与疏离感。也许直到今天梁晓声、张承志、史铁生们仍很难说已经“征服”了城市，他们恰像本雅明笔下的巴黎世界的张望者，徘徊在乡土与都市两种文明景观和价值体系之间，最终仍是“悬浮着的一代”，印证着京海冲突在二十世纪的中国构成了首尾贯穿的完整线索，也印证着乡土文明的广延性与普覆性。

吴福辉对海派小说的研究，显然无法忽略这种乡土背景的普遍性。他把海派小说文化风貌理解为“老中国土地上的现代‘神话’”，老中国的土地，提供的正是都市现代“神话”的参照视域。而换一种思路来说，恰恰有着“老中国土地”作为广袤的乡土参照背景，才更能映衬出海派文明的特异性。这正是吴福辉把海派小说置于中国大陆文学的京海冲突构造的总体格局之中的主导意图。有了乡土参照背景，所谓“海派文学”，在吴福辉看来就应突显它以下的特质：其一，它应当最多地“转运”新的外来的文化，特别是上一世纪末与本世纪初的世界文学，从而依海派文学具有前卫的先锋性质；其二，迎合读书市场，是现代商业文化的产物；其三，不同于乡土立场，它是站在现代都市工业文明的立场上来看待中国的现实生活与文化的；其四，所以，

它是新文学，而非充满遗老遗少气味的旧文学。“这四个方面合在一起，就是海派的现代质。”而“符合这样品格的海派，只能在二十年代末期以后发生。那就是叶灵凤、刘呐欧、穆时英、张爱玲、苏青、予且诸人”。

上面的几个作家的创作称得上是风格各异的，但以海派属性加以透视，则具有共同特征：“在五光十色的上海生活方式的耳濡目染内外调理之下，他们成为彻头彻尾的现代都市的儿女！有现代都市的性格、习惯，文学生命也紧紧地依附在这个现代都市身上。”

在诸多的符号和意象中，李欧梵把“舞厅”看作都市的核心化意象。而乡土模式中“舞厅”相对应的中心符码则是“茶馆”，譬如老舍的《茶馆》。这出话剧只能是北京文化的产物。无论是《茶馆》还是鲁迅小说《在酒楼上》中的“酒楼”，抑或《孔乙己》中的“酒店”，对于了解老中国的社会生活都至为重要，正像理解十九世纪末、二十世纪初法国巴黎艺术家的生活，理解波德莱尔、魏文化、马拉美、毕加索、马蒂斯、海明威、乔伊斯……就必须了解巴黎“艺术家的沙龙”和咖啡馆一样。酒店和茶馆构成了乡土中国的一个缩影，它既是一个相对固定和单一的生活场景，又是乡土环境中最具开放性的空间，各个阶层的各色人等在茶馆里汇聚，又从茶馆为中心向乡土社会四面八方辐射，茶客们既相对稳定，又具有一定的流动性，可以说是具有社会学文化分析价值的典型乡土空间形式。李欧梵指出茶馆作为一种象征化的文化空间可以使上茶客既保持个人人格，同时又与他者相互沟通，互为认同，对于共同塑造与维系乡土价值形态有重要的作用。而“舞厅”则趋于消泯每个人的个性人格，造成一种本雅明意义上的发达资本主义的时代的人性的异化。

“舞厅”意象之重要还在于它不仅是在都市景观的一个核心要素，同时它还制约了海派小说中内在的叙事方式和叙事视角。传统小说中历时性的直线型故事讲述方式在新感觉派小说家笔下被一种“回旋型”的场景叙事取代了。它造成一种空间化而非时间性的叙事效果。也只有这种非线性时间的回旋型叙事模式才能把以共时性为特征的舞厅场景逼

真地传达出来。在这种叙事模式中很难再生成有头有尾的完整故事。舞场上邂逅的男女大都是逢场作戏，跳跳舞，听听爵士乐，最多喝上点白兰地就“拜拜”了。这种短暂的邂逅时间自然无法涵容绵延几载甚至终生不渝的爱情故事。完整的故事性隐退了，叙事成为空间化结构。这使得小说难以以复杂离奇的故事性情节取胜，只能侧重于挖掘心理、潜意识、瞬间体验和感觉世界。小说人物普遍存在着的一种置身于人群中的孤独感使心理描写成为小说的主导元素之一。

回旋型的场景叙事，空间化的结构技巧，狐步舞式的小说节奏……这些文本形式与都市生活形态之间显然具有一种对称性。然而，作者对都市的体验总的说来尚多停留在感性直观层面，而其在文本中的传达，有一种零碎化、浮面化、瞬间化的特征。小说家们在沉溺于都市感官刺激，震惊于光怪陆离的意象世界的晕眩体验之余，尚未寻找到“对于工业文明的产物现代都市形象的感性整合方式”（钱理群语），他们固然立足于“现代都市文明的立场”，但又囿于这一立场本身而未能与现代都市之间拉开足够的观照距离。而本雅明是这样说的：“大城市并不在那些由它造就的人群中的人身上得到表现，相反，却是在那些穿过城市，迷失在自己的思绪中的人那里被揭示出来”。

吴福辉认为，海派文学到了四十年代的张爱玲与徐订那里获得了某种对都市的陌生感。在张爱玲笔下，“城市对于人们既是熟悉的，又是陌生的，主要是陌生的”，只有借助于这种陌生感，小说叙事才能“升华到现代都市哲理层面”，才能生成徐订所领悟到的关于都市既非天堂，亦非地狱，而是“从赌窟到教堂的旅程”的象征概括。这种陌生化中的距离以及象征性的升华是否意味着中国都市小说家已经开始获得了对现代都市“抽象地进行文化思索的能力”，并意味着与相对自足的乡土价值形态相对等的都市文化哲学和生命哲学最终生成的某种可能性？在二十世纪走到尾声的今天，这恐怕仍是一个很难确证的命题。

（作者单位：北京大学）