

在中国现代文学馆恒温恒湿的手稿库里，保存着一份冯雪峰的珍贵手稿——寓言《蛇和音乐》。这份手稿由人民文学出版社捐赠给文学馆，上面有编辑用红笔写下的发排提示，并有对文字写法、分段和标点进行修改的痕迹。

对照《雪峰文集》中收录的冯雪峰手稿笔迹，笔者认为此篇手稿为冯雪峰亲笔书写。1952年人民文学出版社出版了《雪峰寓言》，本篇《蛇和音乐》即为卷一中的第三篇。手稿应该是冯雪峰为这次出版提供的原稿之一。

尤为幸运的是，《蛇和音乐》除了1952年人民文学出版社的版本外，在之前和之后还有出版物中收录，它们分别是：1949年6月出版的《雪峰寓言三百篇》上卷第26篇；1956年2月作家出版社《寓言》首篇；1981年人民文学出版社《雪峰文集》第一卷。这样，除了手稿外，我们有了另外四个版本，共五篇。这些文本涵盖了冯雪峰较为广阔的人生阶段：1949年的版本写于解放前的国统区；1952年的版本写于新中国成立后作者担任重要领导职务期间；1956年的版本出版于作者被打为“右派”的前夜；1981年版则于作者被平反之后出版。在民间文学领域，“异文”用来指民间文学创作与传播过程中，以某一个作品为主体变化而成的大同小异的作品。本文中笔者借用这个概念来指称冯雪峰寓言《蛇和音乐》在传播总出现的不同版本，这些异文为我们解读此篇短文与冯雪峰的创作提供了较为丰富的材料。

### 异同比较

这五篇异文按照内容变化的大小可以分为两个体系，即1949年的A体系和以1952年手稿为代表的B体系。B体系又可按照遣词造句和印刷排版的区别分为B和B1两类。具体如下表所示：

	A 1949(繁体竖排无插图)	B 1952手稿(繁体竖排)	B1 1952(繁体竖排无插图)	1956(繁体横排黄永玉插图)	1981年(简体横排无插图)
第一段	蛇从洞里伸出头去，见丈夫遭了横死，异常的愤恨，更异常的悲伤，因此日夜哀啼追悼，凄切的叫声使春天的树林都罩上了一层悲哀的幕布一样沉默不欢呢。	蛇从洞里伸出头来，见丈夫遭了横死，异常的(“地”)愤恨，更异常的(“地”)悲伤，因此日夜哀啼追悼，凄切的叫声使春天的树	来，见丈夫遭了横死，异常地愤恨，更异常地悲伤，因此日夜哀啼痛哭，怨恨的叫声使春天的树	见丈夫被蛇凶杀，异常地悲痛，更异常地仇恨，因此日夜哀啼痛哭，怨恨的叫声使春天的树	来，见丈夫被蛇凶杀，异常地悲痛，更异常地仇恨，因此日夜哀啼痛哭，怨恨的叫声使春天的树
第二段	也大大地感动了这到底，送出来悲绝的凄怨和复仇的愤怒，清冷的早晨，甚至蛇听了也受感化，它赞叹地说：“真是好音乐！在它的郁结和悠扬的声音里，我完全走进超乎善恶的境界。哦，等到我做生的那一天，决定礼聘他来演奏这一支曲子罢。”	也大大地感动了这到底，送出来悲绝的怨恨和复仇的愤怒，清冷的早晨，于是人们都出去找蛇，见到蛇就打，不管它(他)咬死过鹤鸽没有。	也大大地感动了这到底，送出来沉痛的怨恨和复仇的要求，清冷的早晨，于是人们都出去找蛇，见到蛇就打，不管它咬死过鹤鸽没有。	也大大地感动了这苦痛，送出来沉痛的叫喊和复仇的愤怒，清冷的早晨，于是人们都出去找蛇，见到蛇就打，不管它咬死过鹤鸽没有。	也大大地感动了这苦痛，送出来沉痛的叫喊和复仇的要求，清冷的早晨，于是人们都出去找蛇，见到蛇就打，不管它咬死过鹤鸽没有。
空段	无	无(有)	有	有	有
第四段	艺术描写现实，同时向所谓普遍的惩恶高升，却也往往失去了直接惩恶的效能，如尖锐的政论之所能做到的；因此，怙恶不悛的元凶也会以伪善的面目来混充知音，这是常见的现象。	艺术是为正义的，它鼓动人们去惩罚所有一切的恶。	艺术是正义的，它应该鼓动人们去惩罚所有一切的恶。	艺术是正义的，它应该鼓动人们去歼灭一切的恶。	艺术是正义的，它应该鼓动人们去歼灭一切的恶。

上表我们以段落为单元对五篇异文的具体区别做了详细的介绍。整体来看，以上A体系和B体系的内容按照民间文学的情节单元方法可以改写为：

(A)1949年6月出版的《雪峰寓言三百篇上卷》  
1.蛇咬死鹤鸽，鹤鸽妻子哀鸣。  
2.音乐家听到哀鸣，谱出乐曲，令人感动。  
3.蛇听到乐曲赞叹，打算做生时演奏这首曲子。

4.作者总结寓意：艺术是现实的抽象，也可与创作者初衷相反，为恶所利用。

(B)1952年手稿  
1.蛇咬死鹤鸽，鹤鸽妻子哀鸣。  
2.音乐家听到哀鸣，谱出乐曲，令人感动。  
3.人们听到乐曲后都出去打蛇。

4.作者总结寓意：艺术是为正义的，应鼓动人们惩罚恶。

### 内容的变化与叙事模式的存续

通过以上比较，我们可以看到，在篇幅和内容方面，A系统向B系统的过渡过程中出现了如下变化：

1.篇幅缩减，整篇立意完全改变。诗性衰减。  
2.主人公由蛇变成了人，由恶变成善。  
3.做生的民俗消失。生活属性进一步减弱。  
4.A既出现了音乐家的话也出现了蛇的对话，B则只有音乐家的引语。多元的交流变成了元的独白。

我们该如何认识上述变化呢？笔者尝试从以下几个方面进行分析：

首先，我们通常从两个角度考察文本的价值，一是文学的，一是社会的。文本是社会进程的产物，在不同的社会生活中生产与再生产。异文系统的区别正体现了两种不同的社会进程。

从叙事指向的事件(被叙述事件)上看，在1949年繁体竖排版中，冯雪峰针对的是国民党，意在揭示他们的复杂伪善面目，起到帮助读者识别真伪善恶的目的。而到了B和B1阶段，他所信仰的意识形态，他身心归属的组织——共产党已经取得了革命的胜利，要做的是教育民众对“坏人”乘胜追击，彻底荡平。

从叙述事件上看，A系统中，冯雪峰身处国统区，言论极端不自由，他用寓言代替杂文，一方面是赚取一点稿费生存，一方面是宣泄自己的悲愤，评论政治事件。文章中蛇的话语立体生动，做生民俗的引用接地气，增添了通俗性和趣味性，更容易满足读者的趣味，获得更多的受众。这样他的文章才更好卖出去，自己的意图也能为更广泛的人接收到。到了B系统，作者仍然选择寓言，在某种程度上可以说是一种忠于鲁迅的姿态。鲁迅自己有过寓言创作的实例，收在《野草》中的《聪明人和傻子和奴才》《立论》《狗的驳诘》都是优秀的寓言作品。1914年鲁迅刻印了印度寓言故事集《百喻经》，1948年冯雪峰改编了这部故事集出版《百喻经故事》(作家书屋1949年2月初版)，这些与鲁迅的渊源令寓言成为一种

找蛇，见到蛇就打，不管它(这里，手稿中写的“它”在其后的印刷版本中都变成了“他”，如果说冯雪峰还想就蛇论蛇，编辑们则直接坐实蛇的人性，明确指出蛇就是敌人)咬死过鹤鸽没有。”这句话令人震惊。权威的一元独白不容置疑，没咬死过鹤鸽的蛇也要打死，因为他们是蛇！对敌人的判断不在于他们有什么恶行，而是对于敌人的定性。这与之前充满哲理的判断方式完全不同。

新中国成立后，冯雪峰推脱了华东文化部长的任命，投入鲁迅先生著译的编辑出版工作，职务为人民文学出版社的社长兼总编辑，1952年2月起又兼任了《文艺报》的主编，后来当选为中国作家协会的副主席，党组成员(参见陈早春、万家骥著《冯雪峰评传》，重庆出版社1993年10月，第454—461页)。曹禺曾因担任领导后创作才华的衰减而感到苦闷(王雪《“自是精魂先魄去”——读曹禺手稿(三十年前的稿纸)》，载《文艺报》2011年12月16日《经典作家》专刊)，冯雪峰面对着新生活和众多事务性的工作，是否有过一些无法表达的焦虑和不满呢？这些我们无法猜测，但从他“见到蛇就打”所传达出的诡异的狠毒来看，不能排除他反讽一些当时现象的可能性。借助文本，作者表达自己的态度或者委婉宣泄自己的情绪。异文的变化给了我们一窥这些异样与转变的窗口。

最后作者以“艺术是为正义的，它鼓动人们去惩罚所有一切的恶”作结，一番自我讨论后，他回到文艺的领域，对文学艺术的功能做出了与主流意识形态相一致的附和。同时“惩罚一切的恶”气势如虹，有一种书生的意气，这句话中的“惩罚”在其后的再版中，也就是B1系统内改为了“歼灭”，火药味骤然增加，文艺批评的色彩淡了，政治批判的阴影浓烈起来。1956年2月作家出版社出版的“歼灭”版本墨香未散，第二年的8月6日，作协组扩大会议第12次会议将斗争的矛头指向了冯雪峰，拉开了冯雪峰人生最后一个阶段——被批判——的序幕。与自己的反复交流沟通亦未能解开愁闷，逃出命运的漩涡。

第三，叙事的模式体现了作者的思维方式，一般来说，一个人的思维方式是模式化的，但也有可能产生巨大变迁。那么冯雪峰在经历了巨大社会变革和身份转换之际，其叙事模式和思维方式有没有发生改变呢？

在新中国成立以后和政治风暴到来之前，冯雪峰依然选择同样的体裁和一些同样的文章继续出版。在本文涉及的异文中，A系统与B系统在内容和寓意上有重大改变，每一篇也都和别的版本有区别，但它们叙事的模式完全相同：遵守寓言体裁的规定，先故事后道理；同样将道理限定在艺术领域等，因此我们只能称它们为异文，而不能说它们是完全不同的文章。

虽然冯雪峰很想调整自己(对作品的内容甚至主旨和立意都做了修改)，但他依然无法改变自己的思维方式，他的清高。可以为这个结论作注脚的是，1975年冯雪峰癌细胞扩散，生命的最后时光中说话失声，周扬来访后，他写下了50多年文艺生涯的绝笔之作——寓言《锦鸡与麻雀》(徐庆全《周扬与冯雪峰》，湖北人民出版社2005年版，第210页)。

有一只锦鸡到另一只锦鸡那儿作客。当他们分别的时候，两只锦鸡都从自己身上拔下一根最美丽的羽毛赠给对方，以作纪念。这情景当时给一群麻雀看见了，他们加以讥笑说：“这不是完全全的相互标榜么？”

“不，麻雀们，”我不禁要说，“你们全错了。他们无论怎样总是锦鸡，总是漂亮的鸟类，他们的羽毛确实是绚烂的，而你们是什么呢，灰溜溜的麻雀？”

冯雪峰与周扬在读者的心目中是对头，他们积怨既深，冲突亦多。冯雪峰最后近20年的命运跟周扬也有很大关系，站在生命的尽头，冯雪峰依然保持着高傲，为自己和对头喝彩。可见坚持自我、以才能为判断人的高下标准，冯雪峰一以贯之。

### 形式技巧的延续

上文解释了异文系统中重大变化出现的原因，也从思维模式的角度入手，讨论了异文作为整体上从属于同一个作品。下面我们再来观察异文之间形式技巧的保存。

首先，句法平行与主题平行被保留：

A\B：异常地愤恨，更异常地悲伤——B1异常地悲痛，更异常地仇恨；

A\B：日夜哀啼追悼，凄切的叫声，罩上悲哀的幕布，沉默不欢——B1日夜哀啼痛苦，怨恨的叫声，罩上黑丝的薄纱，沉默不欢；

A\B\B1：无论在清冷的早晨，寂寞的深夜或快乐的白天；

A\B\B1：血液都沸腾，心胸都震荡。

在研究口头表演的叙事技巧时，鲍曼认为，平行关系“涉及有系统性差异的重复，比如语音的重复、语法的重复、语义的重复，或者韵律结构的重复，是一段话语的建构中不变的和变化的因素的结合。”(【美】理查德·鲍曼著，杨利慧、安德明译《作为表演的口头艺术》，广西师范大学出版社2008年版，第20页)平行关系是表演的重要标定手段。

如果将作家的创作在其中程度上视为在读者面前进行的表演，那么这些平行关系则揭示了这种表演具有的文艺的本质。再怎么沟通自我，再怎么表达自己的观点，反映社会环境的变化，指向不同的社会事实，但它依然采用了文学的形式，是文学作品。这种本质的规定性正是由这些平行结构所标示出来的。冯雪峰依然固守着作家的底线，他针砭时弊、参与社会话题讨论的冲

口王 雪

动没有跃出这个底线。

其次，元叙事的形式被保留。

根据利奥塔的解释，元叙事是指“具有合法化功能的叙事”，在表演理论中，元叙事指“那些对叙述本身或叙事的组成部分、行为进行索引或评论的手段和技巧”(Richard Bauman, STORY, PERFORMANCE, AND EVENT, Cambridge university press, 1993.P98)，即关于叙事的叙事。

为了强调元叙事，B\B1特意空出一段作为标识。

虽俭省，但依然保存了元叙事的功能，即跳出故事，向假想的读者对讲述的事件进行评价。它出现在结尾，带有明显的社会互动色彩。同时起到了提示体裁的作用。寓意的出现强烈标明了这是寓言，指引读者细细思考故事中的哲理。

元叙事的出现在某种程度上可以认为是寓言体裁来源于口语讲述的遗留。这可以解释为何大多数作家不采用寓言体写作，因为这是口语时代的体裁，在文本的序列里靠前，是有点“落后”的，而冯雪峰则因为战斗的品格，胸中有一团火无处释放，自己在故事后跳出来向读者直抒胸臆。作者评论故事，评论现实，也在评论自己，不吐不快。

作者重视与读者的接近、沟通，要倾诉自己的情绪。作为口语文化的遗留，元叙事在一些古老的体裁如寓言和笑话里得到保存，非常有利于随时“再语境化”。

相对于内容上的巨大转变，在形式技巧上异文之间则是继承关系。这是体裁框架发挥了巨大力量。体裁作为一种稳定的能量，要求讲述故事的部分反复铺陈，要求结尾的元叙事必须出现。

### 结 论

本文以冯雪峰的寓言《蛇和音乐》为讨论对象，整体考察了叙述文本、叙述事件和被叙述事件之间的关系，在交流和表演的视角下分析了异文之间的变化与存续。

在文末笔者想根据以上分析探讨一下冯雪峰的寓言何以具有生命力。

首先，去语境化与再语境化的策略在冯雪峰寓言《蛇和音乐》的传播过程中发挥了作用。寓言可以看成是冯雪峰与读者、社会交流的一种资源，去语境化的素材提取，也就是蛇、音乐构成了寓言的基本样态；再语境化则创造了不同的新形式。在本文中，冯雪峰将寓言两次再语境化，一次是创作，一次是改编(文章的编辑也进行了小规模的再语境化)。

去语境化的过程是作者从生活和寓言传统中提炼出蛇、鹤鸽夫妻和音乐家的形象，这三组形象既传统又现代，组合在一起既符合人们日常认知的基础又有一定的新奇和创作，令人兴趣盎然。

而多元的形式与意义则于再语境化中产生，这是由作者的个性、际遇与寓言体裁的创造性决定的。同样的故事情节可以产生不同的比喻寄托(陈蒲清在《中国古代寓言史》中认为“寓言必须具备两条基本要素：第一是有故事情节；第二是有比喻寄托，言在此而意在彼”。根据这两条标准便可以给寓言划出一个比较明确的范畴)。见陈蒲清《中国古代寓言史》，湖南教育出版社1983年版。第2—3页)，这是1949年的作品在1952年得以重新出版的重要原因。再语境化的实现令这篇文章灵活适应社会现实的巨大变化，可以回应不同的现实关切。这样的结果又造成一定程度的马太效应，令这些具有不同版本的文章得以引起研究者和读者的兴趣，进一步延伸作

品的生命。

其次，寓言《蛇和音乐》拥有的对话特征令其更易于传播。创作总是以某人或某些人为假想对象而发生，创造便始终处于作者与读者二元共处的语境中，由此产生的双方的理解与交流便是对话。只不过，有的文章更适合对话，有的则倾向于自我陈述与独白。

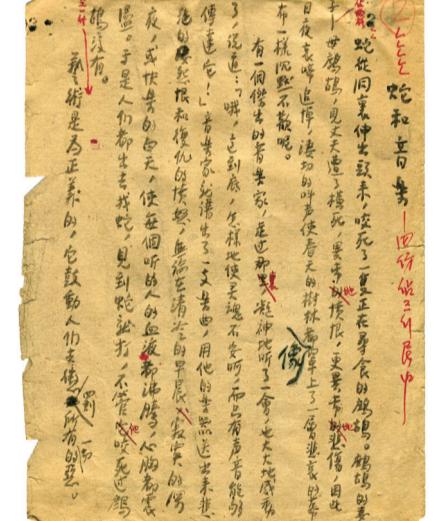
作品中更多对话特质意味着什么呢？

意味着作者愿意承担对读者的责任，把读者放在和自己同等的位置上。这样作者就不会采取灌输而是采取说理的方式，在描述故事的过程中尽可能生动。A系统中，咬死了鹤鸽的蛇听到悲伤的音乐后说道：“哦，等到我做生的那一天，决定礼聘他来演奏这一支曲子罢。”这只大佬蛇丝毫没有意识到自己咬死鹤鸽对鹤鸽的家属造成多么大的苦痛，反而陶醉在艺术的享受中，显得很有修养，品位高高在上，而且振振有词，那“海纳百川”的胸襟、做生的亲民姿态在这短短的话语里刻画得入木三分。作者仿佛一个讲故事的人，尽情卖力地展示自己的才能，这是对读者的尊重，甚至将读者放在比自己更高的位置上，期待着他们的品评。而这些生动的描述在B系统里转变成了冷酷的叙述：“于是人们都出去找蛇，见到蛇就打，不管他咬死过鹤鸽没有。”虽然仍有平行的句法和主题被保留，保持其文学作品的基本属性，但已经失去了很多对话的特质。

在表演理论看来，表演是小群体的艺术交流，表演达成的前提是作者承担表演的责任，而观众可以自由品评(【美】理查德·鲍曼著，杨利慧、安德明译《作为表演的口头艺术》，广西师范大学出版社2008年版，第6—16页)。通过比较《蛇和音乐》的异文系统，笔者认为，A是表演的达成，作者尊重读者，期望与读者建立平等和良好的关系，愿意与读者在情感上发生关联；B是表演的半达成，作者失去了细细说理的耐心，只给出一个生硬的不容置疑的结论。凭借印刷媒介的资源垄断优势，发表的文字即成为权威和经典，读者应该去领会。领会到什么程度，作者置之不理。

文学作品的感人魅力究竟来源于哪里？《文心雕龙》将之归于风骨，而表演理论则告诉我们，那就是一个充分的交流，完好的交流，是一个交互性的相互尊重，自我和他者的良好的关系。

但同时，通过前文的分析，基于冯雪峰一以贯之的思维模式，我们也不能排除在B系统中，冯雪峰是采用反讽的方式同样地反抗权力话语，而不是表面上看到的制造权力话语，这涉及到更为复杂的过程，留待我们进一步思考。



丛刊2017年第8目录(总第217期)

#### 文学史研究

“右”与“左”的辩证：再谈打开“延安文艺”的正确方式 李杨

“我们”向何处去——由话剧《WM(我们)》和《我们走在大路上》而来的一份时代精神 吕永林

中国文学史研究的“合作运动”——“中国文学史研究会”的发起与终止 王波

#### 科幻文学研究

中国转向外在：论刘慈欣科幻小说的文学史意义 李广益

“晚清科幻