

“史地之学”与当代小说的方志性问题

◎ 周保欣

摘要:当代小说的批评和研究,需要注意到它和地方志的密切关系。“方志性写作”既是中国小说的传统,亦是目下中国小说的重要事实。研究地方志和当代小说的关系,主要是从小说形态学、小说理论、小说史三个层面去把握。此一研究的价值和意义为:可以拓宽中国小说的审美空间,具象化读者的“中国”认知,提炼出当代小说的中国诗学经验。因为方志和小说的自然差别,在研究的过程中,需要把握好方志向小说转化的审美性、古今同一性和批判性原则。

关键词:史地之学;地方志;当代小说;中国诗学经验

中国当代小说——无论是创作、批评,还是研究——都该正视小说与地方志之间的错综复杂的关系。

中国小说有自家的传统。倘说词为“诗余”,那么,小说亦可说为“史余”。中国小说的来路,就是从史传、志书等转出。按照章学诚的说法,“古人未尝离事而言理”,所以“六经皆史也”^①。既然六经皆为史学,说小说为“史余”,也是说得过去的。现代以来,因应时势之变,中国小说穿越“历史三峡”(史学家唐德刚语),在古今两代与中西两型之间交会激荡。如今,当代小说有无穿过“三峡”,尚难定论,但中国小说百年间融贯中西、会通古今的小说史经验,确实值得总结。特别是眼下,中国小说家再学欧美似乎已取无可取(该学的都学了),相比较讲来,有些小说家自觉返归传统,以地方性地理事物与人事经纬小说的努力,则更值得重视,因为,中国小说之为“中国小说”,就在它的中国元素;而史学、地学与文学的融通,正是中国小说最突出的“中国元素”。

有鉴于此,我以为提出当代小说的方志性问题,不单是对中国当代小说叙事经验的一种总结,同时也是在“重构中国小说诗学”的文学史高度,对当代小说创作经验的一种有力观照和检讨。当然,就这篇文章而言,不可能进入此一问题的本体性研究,我想做的,仅是对

研究的缘起、领域、方法、原则等略加阐述。

一、为什么研究“方志性写作”?

谁都知道,地方志是地方志,小说是小说,两者一属史学,一属文学,原本就相去甚远。地方志并非小说的必备要素,小说亦非无地方志则不成其为“小说”。之所以提出地方志与当代小说间的实践、诗学、小说史关系,主要还是因为中国小说传统当中,原本小说与国史、野史及地方史就有盘根错节的关系。同为小说,不同国家可能渊源不同。就中国的小说分析,历史是它的重要的源头。在《中国小说史略》中,鲁迅把神话和传说视为小说之渊源,但神话与传说,事实上就是“昔者初民,见天地万物,变异不常,其诸现象,又出于人力所能以上,则自造众说以解释之”而构造出的“历史”。^②司马迁的《史记》,本就有多处采信神话与传说的地方。至于被誉为“传统中国文言小说的巅峰”的唐传奇,它实际的渊源则是“包含了早期官修史书”和“汉六朝时期的非官方史传作品”等中国传记文学传统。^③中国小说长期底托于“史”的浓荫之下。出乎正史,便有《三国演义》《封神演义》《杨家府演义》《说岳全传》《水浒传》等演义小说;入乎野史,则有《青异录》《南唐近事》《西京杂记》《酉阳杂俎》《唐摭言》《北梦琐言》《涑水记闻》等文人笔记小说。史学的过度繁盛,在一定的程度上,甚至抑制了中国小说的生长空间,使得小说发展相对较为缓慢,

且地位极为低下，远不能与诗词文赋相比，更不能与历史的“大说”相提并论。

至于中国小说和地方志间的关系，则更为繁复紧密。一者，地方志作为地方史，实为一地百科全书式的文献大全和地情书，“举凡一地之自然环境、政事旧闻、经济物产、文化艺术、风俗民情、名胜古迹等，无不包容”。所以，一地之艺文志、人物传记和附属诗文辑录，自然是地方志必会记载的。而且地方志中很多记载遗闻琐事、人物生平的文章，本就是小说。另一方面，世人或专写、或偶一涉及到一地之山川河流、物产古迹、旧闻掌故、风俗人伦、奇人异事、典章制度等，又怎能弃方志于不顾？即便是《三国志通俗演义》这样的正史类小说，亦是“据正史，采小说，证文辞”而创作出来的^④。这里的“小说”，就包括了流传民间的说话故事。

中国当代小说，承继绵延的古典传统，“史”的余韵不绝。这当中既有气势恢宏的国史和正史，也有蛮荒古老的地方史、村史甚至是野史。远的不说，单就近四十年来的小说和小说家而言，姚雪垠、汪曾祺、林斤澜、陆文夫、刘绍棠、王蒙、古华、宗璞、高晓声、梁晓声、冯骥才、郑义、阿城、韩少功、李杭育、张承志、路遥、莫言、贾平凹、陈忠实、二月河、王安忆、阎连科、刘震云、迟子建、阿来、余华、苏童、毕飞宇、李洱、盛可以、徐则臣等，我们可以列出一长串的作家作品名录。从一线作家到没成名作家，从写历史的到写现实的，写乡村的到写城市的，说每个作家的小说创作中都有方志元素自是夸大事实，但要说多数作家的小说创作或多或少都有参阅、披览而受惠于地方志，则并非夸大其辞。地方志的地方性事物和作家的想像力有机结合，塑造出众多铭刻着独异地方风情与生命气质的经典空间意象，如“高邮”“矮凳桥”“苏州”“大运河”“葛江川”“商州”“耙耧山脉”“高密东北乡”“北极村”“枫杨树乡”等。愈是古老的、较为封闭的地方，

愈是有深厚文化积累和社会变迁缓慢的地方，作家似乎更愿意返回古朴的地方史，他（她）们的创作似乎就更难摆脱地方历史、地方生活的鬼魅般的审美诱惑。只是这些年来，当代小说与地方志的关系研究，总是被淹没在诸如“地域文学”“乡土文学”等概念的意涵之中，并没有作为一个学术论域独立出来而已。

这些年来，从地方志的角度评论和研究当代小说的文章，事实上也屡见于报刊。在论韩少功的《马桥词典》、铁凝的《笨花》、陈忠实的《白鹿原》、贾平凹的《老生》、莫言的《四十一炮》、王安忆的《天香》、阎连科的《炸裂志》、孙慧芬的《上塘书》、霍香结的《地方性知识》、贺享雍的《乡村志》等作品时，批评家们不止一次提到过“地方志”这一概念。有些时候，人们还会用诸如“方志小说”^⑤、“文学‘地方志’”^⑥、“方志叙事”^⑦等颇具理论含量的批评术语，表达他们对文学和地方志之间关系的诗学理解。

不过，虽说以方志为批评视角的文章不少，但批评家们对方志与中国小说之间关系的理解还是非常不够的。多数时候，“地方志”只是一个暂时的批评修辞，被用来临时解释那些具有地方性叙事经验的小说；而有些时候，许多和地方志无涉，只是写到地方生活经验的小说，也被冠以“方志写作”之名，显得似是而非。地方志和小说究竟什么关系？地方志如何进入小说？地方志进入小说，给当代小说带来哪些结构性的改变？学术界和批评界如何上升到小说理论、小说史的高度，看待地方志与中国当代小说的关系？等等，这些具有理论价值和学术史价值的问题，迄今并没有人对此做出宏通的、深耕细作的研究。

二、研究“方志性写作”什么？

从学术史的角度来看，我们当如何处理当代小说领域“方志性写作”这一现象或曰当代传统？^⑧我以为，单纯从作家作品论、从批评的角度去立论和阐释，显然是不够的。我们需要形成历史的、系统的、深入的分析、解剖和研究，方不辜负这一伟

大的中国小说的古典传统与美学遗产。

首先，需要系统观照地方志对当代小说的形态学塑造。

地方志进入小说，对小说的影响可以说是全方位的，它涉及到观念、内容、形式、结构、修辞、技巧、语言与小说思维等各个不同的方面。从小说形态学角度看，地方志对小说的塑造，最主要的就是内容和形式两方面。地方志作为地方史学、地学的综合文献，涉及到地方的自然、社会、经济、政治、军事、物候、城市、气象、风俗、人物等。宋司马光为《河南志》所作序中有云：“凡其废兴迁徙及宫室、城郭、坊市、第舍、县镇、乡里、山川、津梁、亭驛、庙宇、陵墓之名数与古先之遗迹、人物之俊秀、守令之良能、花卉之殊尤，无不备载。”^⑨小说倘若择取地方志作为写作的材料，那么在“形”（山川地形）、“物”（物产器皿）、“人”（才俊奇人）、“事”（轶事异事）、“风”（风俗人伦）、“故”（典故古迹）等方面，都必然会丰富充盈小说的体质。以贾平凹的《山本》观察，小说中的人事风物，多有来自地方志书。写“形”，则有“一条龙脉，横亘在那里，提携了黄河长江，统领着北方南方”的秦岭；写“物”，则有叫声像喊人名的山鹧，长着狗身人脚的熊，牙长如象的野猪，声音沙哑似哭似笑的鸱鸢，以及其他众多动植物；写“人”，则有安仁堂瞎眼的智者陈先生，地藏菩萨庙的哑巴师父宽展，及后记所提到的元末画家倪云林等；写“事”，写“风”，写“故”，也是林林总总不计其数……。小说的《后记》中，贾平凹自述，他曾希望把秦岭完完整整地走一遍，整理出一本秦岭的草木记、一本秦岭的动物记，“没料在这期间收集到秦岭二三十年代的许许多多传奇”^⑩这些存活在民间与史志中的“许许多多传奇”，与秦岭的自然物候共同构造出《山本》接通天地、创化万物、融贯古今的审美世界。

在小说的形式上，地方志的引入同样会丰

富小说的结构、形制与技法。近些年来，确实出现不少以方志笔法写出来的作品，像韩少功的《马桥词典》、孙慧芬的《上塘书》、阎连科的《炸裂志》、阿来的《瞻对》、霍香结的《地方性知识》等。其中，阎连科的《炸裂志》在小说的形式革新上当最具有代表性。小说第一章“附篇”里，作家就以真名实姓出场，煞有介事地写到自己编“炸裂志”的缘起，编纂委员会人员组织、编志的时间安排、体例安排等等。从第二章开始，阎连科就分门别类，逐一写到了那个几乎与世隔绝的“炸裂村”的“舆地沿革(一)”“变革元年”“人物篇”“政权(一)”“传统习俗”“政权(二)”“综合经济”“自然生态”“深层变革”“较量”“防卫事宜”“后工业时代”“舆地沿革(二)”“文化、文物与历史”“新家族人物”“舆地大沿革(一)”“舆地大沿革(二)”，最后以“主笔导言（尾声）”收束全书。纵观全书，阎连科不过是以荒诞之笔写荒唐之人，记荒唐之事，录荒唐之言而已。而志书的写作形式，一方面传导出的是作家“秉笔实录”的现实主义态度；另一方面，则寄予着作家深沉的对人类未来的担忧和强烈的批判精神，因为在阎连科的写作意识里，“炸裂村”——今天人类创作出的“壮举”，在未来的历史里，不过是一则荒诞的笑话。而荒诞，正是《炸裂志》的批判现实主义的要旨所在。

其次，是研究“方志性写作”与中国当代小说的理论构造。

中国古典文论以诗学为宗，词学、戏剧学次之。小说理论，因为小说自身地位极低，所以相对较弱。唯有到明清两朝，金圣叹评《水浒传》、毛宗岗评《三国演义》、李卓吾评《西游记》、脂砚斋评《红楼梦》的出现，才有比较像样的小说理论。不过，虽然说“点评”的形式涉及到小说的结构、情节、人物形象塑造、语言、修辞、技法，涉及到小说的虚实、藏露、疏密、浓淡、连断等，但毕竟是零碎而不成体例的，多感悟而乏于理论建树。进入现代以来，我们的小说理论多依赖西学，建设性的成绩更显空疏。正是这样，我们才需要去关注和研究地方志融入当代小说，给小说带来的理论上的

塑形和创新。

从小说理论沉淀的可能性来看，地方志给当代小说带来的变化极其丰富，其中最值得注意的，就是方志性小说的“风学”与“写人学”特点。何为“风学”，何为“写人学”，概念上的辨析意义不大。我想表达的最简单的想法就是，地方志是一种融合着地情与历史的地方史。俗话说，“一方水土养一方人”，一方人的生活，自然就会活出一方的文化，所以，作家在创作具有地方志色彩的小说时，无论是写人还是写事，都应该紧紧地抓住“人—地”关系来写。写人，则应当把人放在地理环境中，去体察特殊的地理环境对人的思想情感影响，对一地之人的生活状态、价值选择、伦理精神的塑造；写事，则同样要把事的来龙去脉、因果逻辑、可解与不可解之处，放在自然地理环境与地方历史中去写。这种“人—地”关系和“人—地”文化，纵向上，塑造了一地之风俗人伦；横向上，则成为一个世道的人情人心。如汪曾祺的《受戒》，有一段写荸荠庵的几个和尚经常和外面的几个人打牌。小说这样写：

他们经常打牌。这是个打牌的好地方。把大殿上吃饭的方桌往门口一搭，斜放着，就是牌桌。桌子一放好，仁山就从他的方丈里把筹码拿出来，哗啦一声倒在桌上。斗纸牌的时候多，搓麻将的时候少。牌客除了师兄弟三人，常来的是一个收鸭毛的，一个打兔子兼偷鸡的，都是正经人。

阅读这段文字，人们或许会疑惑于汪曾祺的基本伦理判断。牌客中的几个人，说师兄弟三人和收鸭毛的是“正经人”还过得去，怎么“一个打兔子兼偷鸡的”，也成了他笔下的“正经人”了呢？这怎么说也违背了人们的日常伦理判断吧？一般的解释，多说这是汪曾祺的幽默和反讽。可如果我们把汪曾祺的描写，放在那个富足、丰饶、平和、冲淡的水乡，放在一个只有俗世的烟火气，却没有世俗的成见、是非心、分别心，没有仇恨、争斗、算计的日常

生活中来看，或许就会理解，所谓的“正经”或“不正经”，不过是我们以一己之执见，以我观他，以我之是是人，以我之非非人而已。“一个打兔子兼偷鸡的”这样的叙述，不是汪曾祺的幽默和反讽，而是如庄子所说的“至人无己”的境界。

这种“人—地”关系式的写人叙事法，按照“典型环境中的典型人物”理论来解释似乎也无不可，但我更愿把它看作是源自《诗经》的古老“风学”传统。按照傅斯年的考证，《诗经》的“风”只是歌词的泛称，“入战国成一种诡辞之称，至汉初乃演化为枚马之体”^①。所谓“十五国风”，不过是十五国的歌诗。不过我倒觉得，“风”字更是文化哲学上的，它汇通儒道，源自自然之理，形之于人伦之序。所谓小说中的“风学”，就是我们在一地之自然与历史当中，去省察世道、体味人心的一种方法。

再次，是在小说史的视野中，去凝练当代方志性写作的中国诗学经验。

地方志进入小说，是中国小说的特有现象，且有历史的普遍性，所以，在研究当代小说领域的方志性写作现象时，有必要把当代作家的写作，放置在整个中国文学的大脉络中去观察和思考。

从小说史的角度言之，我们今天研究当代小说领域的方志性写作，主要就是识其源而辨其流，知其常而论其变。所谓识其源，就是辨明中国小说传统当中，地方志进入小说包括整个文学，诗歌、散文、赋等的发生学问题。这个发生学，是中国文学的独有经验，也是中国小说的独特诗学经验。我们需要把当代小说放到中国小说传统中看，看当代小说方志性写作与整个文学传统的关系，看它的恒常在哪，何以恒常；看它的衍变在哪，何以衍变。源流常变之间，自有学术问题意识的激荡。

这种小说史性质的研究，非常有必要，一方面，尽管地方志介入小说（其实不仅仅是小说）是中国文学的传统，但至少到目前为止，这条传统的线索还是幽而未明的，小说史性质的勾连和贯通，可以让它明而可见；另一方面，地方志和方志性小说是中国特有的史学经验和文学经验，这种小说史

性质的梳理，有助于推动对它的独特的历史经验、美学经验的总结和提炼。唯有在小说史的把握中，当代方志性写作所持守的恒常，与经历时世变迁而带来的小说内涵、形态等的变异，才可看得清楚。也唯有在小说史的链条上，当代方志性写作的学术问题意识，亦才可浮现。

三、研究的价值和意义

研究当代小说领域的“方志性写作”，它的价值和意义是多方面的。择其要者而言：

首先，可拓展当代小说的审美视域和写作空间。

好的小说，不一定非得如“百科全书”一般的包罗万象，但倘若作家能以含纳天地、吞吐日月、贯通古今的胸襟和视野去写小说，自然就具备了好小说的格局与气象。中国小说史上，那些穷究自然与人道、世运与天命的小说确实不少，像《红楼梦》《西游记》《三国演义》《水浒传》，能被后世称为“四大名著”，自是有它的“大”处之所在。

证之以当代小说，这种大格局的作品其实也不在少数，像路遥的《平凡的世界》、张炜的《九月寓言》、贾平凹的《废都》、陈忠实的《白鹿原》、阿来的《尘埃落定》、王安忆的《长恨歌》、莫言的《生死疲劳》、余华的《活着》、格非的《春尽江南》、金宇澄的《繁花》、李洱的《应物兄》等，我以为都是兼具生动生命气象与雄浑历史气势的伟大作品。但不可否认的是，当代大多数小说家，均有食洋不化的毛病，他们在吸收西方小说的营养时，因为无法移植西方小说得以产生的社会历史条件和文化哲学土壤，所以很多时候都把学习西方小说学成了“夹生饭”。一种情况是：他们照搬西方小说“写人性”传统，但却无法移植西方的基督教神学和精神分析科学背景，因此作家们的“写人性”，往往成了毫无节制、毫无深度的动物性刻画，人性被写得支离破碎。他们尤为擅长写人性的复杂与扭曲，而没有把人性与社会、时代、

历史、文化联系起来。另外一种情况是：当代小说家们是崇尚技术，沉迷于对结构、修辞和叙事技巧的探险。这两方面的原因，导致大多数小说存在着扁平化、窄化、单一化的现象。

地方志进入小说，虽说未必就可以推出“大”作品，但对当代小说审美视域和叙事空间的开拓，当会起到相当大的作用。毕竟，地方志是一种融史学与地学、政情与民情、自然与社会、历史与现实为一体的综合性空间，浓缩着一个地方的全部事物，且有“天一地”“天一人”“人一地”“古—今”的贯通。所以，作家以地方志作为写作资源而创作小说，在所展示生活的宽度、厚度、深度、包容度等方面，自然会超出一般的小说。如霍香结的《地方性知识》，作品以方志体式，分“疆域”“语言”“风俗研究”“虞衡志”“列传”“艺文志”几个部分，分门别类地对汤厝的山脉、河流、树木、历史人物、神话、诗歌，汤厝人的语言习惯、语汇、语音、婚丧嫁娶、生老病死、农事与祭等作出文学化的生动叙述。这篇小说的可赞许之处，并不在于作家写出那个叫汤厝的村落的地方性事物，而在于作家以微观人类学的叙事方法，对汤厝所作出的文明的诊断。作家是站在一个更高的文明的视野，对汤厝的历史与现实生活作出审美的观照。虽说作家对汤厝的叙说较为分散，但在整个小说的叙述系统中我们可以看到，作家从来不是一事一叙，而是将汤厝作为一个封闭的整体，写事则见人，写人则见物，写今则见古。身居汤厝的一切事物，都处在紧密联系之中，牵一发而动全身。正是如此，小说当中山水、人物、语言、风俗的描写，都贯穿着淋漓的天地之气而生生不息。

其次，可丰富我们对“中国”的理解，开掘出当代小说的“在地”气质。

小说有审美认识功能。倘以地方志作为素材来源，那么当代小说无疑会扩大、丰富、深化我们对“中国”的理解。传统的中国社会，编制地方志的目的多是出于治国理政、教化一方、保存史料等的考虑，所谓“为政者知其务，观风者采其俗，作史者核其实，立言者缀其文，尚友者论其世”^②，就

是这个意思。“治郡国者以志为鉴”。作为“资治”的辅助，地方志书除通志外，各府、郡、州、县，包括有些镇、乡、村、屯等都有各自的志书。而从保存史料的角度出发，许多山、河、湖、溪、关、场、亭、寺等也都有志书流传。以中国地域之广，各地自然地理、历史沿革、人伦风习差别之大来看，如是以志书入小说，那么，中国小说所呈现的“中国”，无疑是极为具象、丰富、生动，充满历史感的。

当然，这种“中国”的多层次性，不单是自然、地理、物产、气候、风俗、语言、习惯等的多样性，还体现在人的精神、心理、价值意识的多样性。这种文化的多样性，对当代小说创作和读者的中国认知，显然意义更大。如乡土小说，从当代文学的基本经验看，这些年乡土小说创作的主体，基本上是以中原作家为主，像陕西、河南、山东、山西、河北等。中原文化内在的同一性，使得我们对乡土小说所展现的“乡土中国”的认识和理解，往往都局限在中原的文化同一性当中。乡土小说的题外之旨，也不外是“现代与传统的冲突”“文明与愚昧的冲突”这些启蒙主义构造的范式。但如果能注意到东部和南方作家的乡土小说，那么我们会看到不一样的乡土中国。如浙江作家浦子的“王庄三部曲”（《龙窑》《独山》《大中》）。虽说从整个框架上，小说并没有脱离启蒙主义设定的“两个冲突”，但浦子所塑造出来的“王庄”，不仅在生活的外观上与中原的乡村有显著差别，充满着浙东山海相连的鸿蒙大荒的气息；在人的精、气、神方面，浦子所捕捉到的，也是那种刚健、强悍、勇猛、不驯的“心气”，“三部曲”中王利民、王传达、王德清等，皆是如此。毕竟，浙东这块土地上诞生过王阳明的“心学”，有着鲁迅所提到的浙东人的“硬气”。

地方志乃一地自然、社会的全史，有形的、无形的，都见诸于志书的记载当中。作家如能以考古学家的精细，勤勤恳觅，再辅之以作家

充沛的想象力和艺术创造力，我以为，中国当代小说家自会有无数属于自己的“约克纳帕塔法”。

再次，可适当摆脱作家对西方小说理论的依赖，实践小说艺术上的“中国制造”。

方志性写作包含着丰富的小说理论，和当代小说的多种可能性。其中的理论资源，需要我们去挖掘、发现和整理。这种小说理论的发现，对中国小说的意义是不言自明的。众所周知，自现代以来，中国小说一直师法西方，小说观念、小说理论、创作技巧等，作家们无一不以西方之是为是、之非为非，所以，中国小说和西方相异之处都被视为负资产。近代翻译家周桂笙批评中国小说，开头“往往自报家门，然后详其事迹；或用楔子，引子，词章，言论之属以为之冠”。他对法国小说《毒蛇圈》开篇“即就父女问答之词，凭空落墨，恍然奇峰突兀，从天外飞来；又如燃放花炮，火星乱起”则赞赏有加。^⑬

这种对西方小说的倾慕和中国小说传统的自我否定，根子在近代以来中国所承受的殖民主义屈辱，是它导致现代以来的中国作家多不以文学自身的优劣判优劣，而以国势强弱断文学的是非。西方强，则文化强，文学亦强；中国弱，则文化弱，文学亦弱。直至今日，中国小说家的小说阅读、小说理念、结构技巧、修辞方法、叙事手段等，几乎都是取道欧美。我们说，文学自有其相通之处，中国小说家学习西方小说，本无可厚非，但问题是，中国作为一个有着悠久传统的小说大国，我们对人类小说的贡献是什么？难道就是按照西方的小说理论，生产出大批小说作品吗？我想显然不是，而是我们应该向这个世界贡献中国作家的小说智慧，丰富这个世界小说的版图。

由此而论，我以为中国小说还是需要反顾自家的传统。这样的反顾不是源自文学上的民族主义焦虑，而是关系到中国小说的未来。虽说中国的小说近些年在国外有些影响，但真正产生影响的，我想还是小说家所处理的原始、古朴、粗粝的中国生活，而不是小说内在的观念、理论、技巧、方法。地方志进入小说，可以在很多层面打开小说的叙事

图景，凸显小说的中国元素。像前面提到的“风学”传统、“写人学”问题等，就是如此。除此之外，地方志进入小说，还可以强化当代小说的“地学”和“博物学”特征；地方志的形式，志人、志事的方法，结构的技巧等，同样可以内化为小说的法门。事实上，中国小说的很多东西，与欧美小说理论是可以相通的，如“空间理论”和“图像学”。倘若从地方志的角度来看，中国小说是有自己的“空间”和“图像”的，《西游记》开篇言“混沌”，讲天地之数和世界之分，即有四大部洲，曰东胜神州，曰西牛贺洲，曰南瞻部洲，曰北俱芦洲，东、西、南、北俱全；《三国演义》写诸葛孔明“定三分隆中决策”，讲荆州之形要，即有“北据汉、沔，东连吴会，利尽南海，西通巴、蜀”之论。方志为治国理政的工具，其中多有诸如地志、舆地图、地记、图经等，空间、图形、地图资源极为丰富，其中的理论和思想史内涵，值得总结。

是故，从方志的角度研究中国当代小说，索解存活于当代小说中的方志元素，以及方志给当代小说带来的审美生命，是一个亟待研究的领域。

四、研究需注意的原则

不管地方志和中国小说的关系是何等密切，方志毕竟是方志，是史学和地学文献，而不是小说。正是如此，在作家的创作过程中，还有一个史学、地学材料向小说，或者说以小说的方式审美转化的问题。所以，研究当代小说领域的方志性写作，有几个原则确需把握：

第一，就是它的审美性原则。地方志有地方志的规范、笔法、框架、功能，与小说相去甚远。虽然地方志当中有很多人、事记录，具有小说的叙事成分，但两者终究大有径庭。地方志元素——无论是山水自然，还是人物风俗、历史记载、典章制度，在转化为小说的材料时，都有一个小说家的立意、布局、结构、篇章等

对材料的筛选、激活、创化等问题。小说家必然会依据他们的愿景，对地方志材料有相应的裁剪。而且，每个小说家都有自己的风格和癖好，小说创作过程中，有无、繁简、虚实、藏露、轻重、连断、浓淡，作家写人状物时候的点染与勾皴、写神与刻画等，都会影响到地方志原始材料的小说美学转化，自然不会也不可能原封不动地把地方志的叙事资源生搬硬套到小说中来。一如清代画论家笪重光论山水画时所说，“夫山水气象，以浑为宗；林峦交割，以清为法”^⑩，一幅山川画，追求的是总体上的浑然一体和局部的清晰可辨，而以方志为材料的小说创作，其最具想象力的审美境界，何尝不是小说与方志的“浑然一体”？

第二，则是它的同一性原则。就地方志而言，它所呈现的，都是古代、古人的生活与文化事物，当代小说家倘若以地方志作为小说的素材，就必然涉及到古代的生活如何与现代生活打通的问题。按照传统的说法，就是如何“古为今用”的问题，所以，我们研究方志性写作，就要注意到它的古今同一性原则。这个古今同一性，其实就是在生活、文化、生命的尺度上，建立起古今之间史的联系。作为一地之史学、地学书，地方志除了描述了一地的自然风光、山水草木和地理形要外，还承载着特定地方的生活史、文化史、生命史。所以在创作上，无论作家是以今观古，还是以古观今，都要在生活、文化、生命的维度上，把古人今人的一切打通，形成古今的互动；唯有把古今打通，形成古今的互动，方志资源才可能是活泼潏潏之水，因此有云云之态，有流动之形。胡适曾以“活文学”和“死文学”区隔文言文学与白话文学，古今不通，则为“死”；古今相通，则为“活”。

第三，乃是它的批判性原则。所谓批判性原则，并非说对地方志所记载的古人生活、典章制度、风俗人伦等，就必须持否定、批判的态度，而是说，地方志毕竟是形成于过去的地方历史记载，必然承载着特定时代、特定地方的意识形态。因为中国的地方志，从起源上讲虽说五花八门，但真正形成方志实践，则是魏晋以后的事情。大体上，方

志都是儒学意识形态“资政”“教化”的史学实践。另外,有些方志,则因地方自然地理和人伦风物的殊异而有别具特点的地方意识形态。这些意识形态,无论是儒学的还是民间的,实际上都需要作家以现代文明的眼光,在创作过程中加以文明的检视和反省。章学诚《方志立三书议》开篇即有论曰:“凡欲经纪一方之文献,必立三家之学,开始可通古人之遗意也。仿纪传正史之体可作志,仿律令典例之体可作掌故,仿《文体》《艺苑》之体而作文征。三者相辅而行,阙一不可;合而为一,尤不可也”^⑤。章氏此论,虽是由文体上所立,但其宗旨,却在“通古人之遗义”,是在意识形态上为地方志的撰写立规矩。所谓“三家之学”,即是章氏作为儒者的见识和他的批判性。以现代文明为尺度的作家,以地方志为写作的材料,自然也该有现代文明的批判的精神。

注释:

- ①章学诚撰、叶瑛校注:《文史通义校注》(上),中华书局2014年版,第1页。
- ②鲁迅:《中国小说史略》,《鲁迅全集》(第9卷),人民文学出版社1981年版,第17页。
- ③[美]梅维恒主编:《哥伦比亚中国文学史》(上),新星出版社2016年版,第632页。
- ④毛宗岗批评本:《三国演义》(前言),岳麓书社2006年版,第1页。
- ⑤辛古:《“方志小说”探源》,《暨南学报(哲学社会科学版)》1991年第1期。
- ⑥刘起林:《〈铁血湘西〉:“正史”形态的文学地方志》,《湖南工业大学学报》2017年第4期。
- ⑦段从学:《方志叙事与“地方文学史”的新可能》,《中华文化论坛》2015年第9期。
- ⑧提出“方志性写作”这一概念,非在已有的“方志小说”“方志叙事”等概念之外另辟蹊径,而是鉴于“方志小说”“方志叙事”的解释力有限,因为,如果使用“方志小说”“方志叙事”这两个概念,那么小说当中涉及到多少和地方志有关的才算“方志小说”?“方志叙事”究竟是“方志的”叙事,还是“小说的”叙事?这些问题都很难把握。而

“方志性写作”不一样,只要小说中涉及到了方志的元素,无论多少,无论是内容还是形式要素,我们都可以说,这些元素是“方志性的”;这样的小说,是“方志性写作”。

- ⑨转引自郑丽霞:《陈梦林文学与方志学理论的相互融通研究》,《北京科技大学学报(社会科学版)》2018年第3期。
- ⑩贾平凹:《山本》,作家出版社2018年版,第523页。
- ⑪傅斯年:《诗经讲义稿》,民主与建设出版社2015年版,第148页。
- ⑫摘引自曹子西、朱明德主编:《中国现代方志学》,方志出版社2005年版,第61-62页。
- ⑬知新室主人(周桂笙):《〈毒蛇圈〉译者识语》,陈鸣树主编:《二十世纪中国文学大典》(1897—1929),上海教育出版社1996年版,第59页。
- ⑭[清]笪重光:《画荃》,人民美术出版社2018年版,第14页。
- ⑮章学诚撰、叶瑛校注:《文史通义校注》(下),中华书局2014年版,第529页。

* 本文系国家社科基金项目“地方志与中国当代小说诗学建构研究”(项目编号:17BZW031)的阶段性成果。

(作者单位:浙江财经大学人文学院)

穷形尽相,相得益彰

——周保欣教授访谈录

◎ 刘红英

刘红英：周老师，你好！非常高兴能和你聊一些我感兴趣的话题。近些年，你发表了不少现、当代文学空间问题的研究文章。当然，这个“空间”是泛指，你的研究，似乎有融通史学、地学、文学的考虑，在你的现代文学研究当中，主要是现代文学的空间起源研究；而当代文学领域，主要是小说与地方志的关系研究。我想请你谈谈，你为什么会关注这些问题呢？

周保欣：学术问题的产生，很多时候跟一个人的阅读是有关系的。可能有长达十年左右的时间，我基本没有读文学理论方面的书，不是自己读透了，而是觉得没什么意思。人文社会科学，除了专门的知识 and 理论，一般意义上的理论和思想，我想应该都在历史里面吧。那么多人“活”出来的问题，就是最丰富、最具体、最质感、最具有激荡性的理论和思想啊。所以，这些年我读的比较多的，是古代典籍和历史书。人研究问题都是后退的，所读的书也应该是后退的。比如研究当代文学，除非你做一辈子批评，否则迟早会回到现代文学甚至是古代文学那里去，不然很多问题根本就讲不清楚。做文学研究，别人怎么样我不知道，我自己是越来越觉得，离开历史很多问题也讲不清楚。在文学内部做研究，你的问题意识是内部的；而如果从文学的外部去研究文学，那么很多新的问题意识就产生了，像我做的《历史地理学视野中的“中国文学”》《“天下”与“列国”：中国文学古今演变的空间逻辑》等，都是从历史，从文学的外部看文学的产物。

古人做学问，史学、地学、文学很多时候是不分的，我们今天是分得太清楚了。甚至文

学内部也分得太清楚。都是中国文学，当代的不做现代，现代的不做古代，上游不问下游的事，下游也不管上游的事，这样做出来的学问当然是可疑的。如果把地学、史学的东西结合进来，我们对很多问题的看法就不一样了，比如说现代文学起源的问题，时间上是一种讨论的方法，空间上呢？自然也是。现代文学发生的时候，实际上跟当时中国大多数省份和地区是没有关系的，但如果你把广东、浙江、安徽三个省拿掉，还有现代文学发生吗？一部现代文学史，你从地理版图上抽掉十来个省，一点也不影响这部文学史，古代文学史、当代文学史也是这样的情况。随便统计哪个版本的古代文学史，你会发现，好多省份连一个作家都没出现过，或者数千年只有一两个作家。所以说，所谓的“中国文学”，它不一定是“中国的”，而是某些“地方的”。“中国的”文学，它的史学的意义肯定是时间上的起承转合；由“地方的”所构造出来的中国文学史，我想，它的空间兴废盛衰、空间转换的意义，要远远大于时间。

刘红英：你现在的兴趣，和你前些年的文学伦理研究似乎没有关系啊。当代文学伦理批评方面，你发表过很多文章，也出了专著。我想知道，你是怎么开始文学伦理问题研究的？

周保欣：伦理问题恐怕是20年前的思想产物。1990年代我读研究生的时候，当时，改革开放进入到一个敏感期，整个社会弥漫着一种道德悲观情绪。在文学批评领域，就出现了诸如“道德滑坡”说、“二王”与“二张”之争、“人文精神大讨论”等事件，非常热闹，参与的人很多。这些事件，就是基于当时人们的道德危机感。这种危机感，当时我也有，当然，今天可能

更深切、更彻骨。

不过，把当代文学中的伦理现象作为一个问题来研究，它的触发点其实有两个：一个是高校体制。2004年我博士毕业进入高校，进高校就得报课题，所以我就以文学伦理问题申报了2006年的国家社科基金项目。另一个，是我当时对文学的一个反思。那时候我觉得，中国的文学在“新时期”后走向两个极端：一个是形而上学的极端，一个是形而下的极端。前一个极端，使得许多作家过度执念于哲学的迷思，片面地追求所谓的文学思想深刻性；后一个极端，则让许多作家陷入到写人的生物性、写人的身体泥淖中难以自拔。我的意思当然不是说文学不可以有哲学，作家不可以写人的生物性、写人的身体；而是说，在形而上和形而下之间，还应该有一个更为开阔的“形而中”值得文学去关注。对文学而言，这个“形而中”，要远比形而上、形而下重要，因为哲学的形而上，我们今天的思考和古人思考的没有多大的差别。人的生物性、身体性，现在的人和远古的人也不会相差太远。文学如果滞留在形而上和形而下，那么便会凝固在时间里。所以我认为文学还是要多回“形而中”这个层次，这里有天命与时势的激荡，有世道与人心的互动，有偶然与必然的扭结，上可以与哲学相感通，下可以与人的基本生存经验相勾连。在这个“形而中”层次上，伦理无疑是最重要的经验，人与自然、人与社会、人与人的关系，都可以从伦理的角度得到说明。特别是中国文学，一直就有和伦理、道德相缠绕的美学传统；我们的审美经验当中，美的前提就是善，所谓“尽善尽美”，就是这个意思，故而梅、兰、竹、菊，皆因其德性之美而诗文久驻。美国文学批评家玛莎·努斯鲍姆讲到，文学理论倘若不转向“那些使文学在我们的生活具有极高重要性的伦理和社会问

题”的话，那么它将面临着“一个贫乏的未来”。我觉得这句话对极了，甚合我心。

刘红英：你曾经在一篇文章中提到一个观念，就是文学的道德创新，那么，文学如何做到道德创新？文学创新和道德创新是一种什么样的关系？我们想听听你的看法。

周保欣：道德问题老生常谈。“道德”一词，似乎也令人心生厌倦。我们今天之所以觉得“道德”这个词语令人生厌，是因为过去讲得太多了，把它拔得太高的缘故，当道德成为不可实践的价值选择之时，就极有可能成“伪”。但我们大不必因为这一点而厌弃道德。我提出文学道德创新这个概念，本身就包含着道德与文学关系的思想创新这个层次。文学史上，道德从来就不是文学之外的东西，相反，很多时候它却恰是文学变革的重要力量，韩、柳“文起八代之衰”的古文变革，就是从重启“文以载道”，反思文学所载之“道”开始的。尽管此“道”非彼“道”，但我们知道，在中国传统思想中，伦理和道德，显然是天道最具体的实践形态。陈独秀、胡适那代人的“文学革命”，陈独秀反“文以载道”，但是他却把伦理觉悟视为国人“最后之觉悟”，可见反载道的陈独秀是多么重视道啊！

我讲文学道德创新，涉及到这样一个基本判断：即所谓的道德，应有“常”和“变”两个层次。道德或不道德，有些是亘古不变的，有些却因世、因时、因地、因人、因事而变。道德从来不是纯观念的，而是我们“活出来”的问题。所以作为作家来讲，文学创作中的一个重要使命，就是发现自己这个时代的道德难题，发现新的道德或不道德，从而推动这个时代的道德创新或伦理创新。文学史上看，好多作家作品在作家所生活的那个时代，往往被人诟病为“不道德”，但时过境迁，我们却由衷赞叹作家的道德勇气。而有些作家作品，在被人们固化为道德或不道德之后，却因时势之变而需重新解释。如《水浒传》《金瓶梅》里的潘金莲，她的红杏出墙，放在“五四”

那个时期看，这就是大胆追求自己的婚姻幸福，多么具有道德正当性啊！至于毒杀武大郎，那是法律问题，不是道德问题，法律问题归法律。反过来说，如果潘金莲的红杏出墙不承担过于严厉的道德压力，那么，她何苦一定要毒杀武大郎呢？所以说，潘金莲的不道德，实质上是源自那个时代的不道德，因为一个好的时代，一定是扩大着人们的选择，而不是让人无路可走，以命相搏。在这点上，莎菲比潘金莲就幸运多了，她在两个男人之间无论怎么切换，无论在多少男人之间切换，都不会启动社会的道德审判机制，所以她就更没有必要铤而走险。可潘金莲却不同，潘金莲做选择的道德空间太小。再比如说古典名剧《窦娥冤》，窦娥的父亲和她的婆婆，一个为进京赶考鬻女以换取盘缠；一个是高利贷者，乘人之危把窦娥变成儿媳，以今天的道德标准看，这两个人都不是什么好人。倒是张驴儿父子，在窦娥丧夫之后，诱逼窦娥改嫁，虽然手段拙劣，但却要远比窦娥的婆婆让她守活寡人性得多。

刘红英：我注意到，你一直关注当代文学的批评话语和批评建构问题。可不争的事实：当代文学批评却不尽如人意，不仅大家很少，而且批评话语也一直跟随西方话语亦步亦趋，你怎么看待这些问题？

周保欣：我硕士论文做的是当代批评，后来零星又写了一些文章。当代文学批评，我们毕竟身在其中，不可能不关心它的兴衰成废。你提到当代文学批评缺少大批评家，我以为当从两方面看：一者，是大家的标准问题。哪些算是大家？如果以大家就是或开宗立派、或推陈出新的人物这样的标准来看，我想，当代文学批评能算上大家的确乎不多，甚至说没有。另外，即便一个都没有，我想也不是什么大不了的事情。当代文学批评到现在为止不过 70 年；70 年的时间，就想出多

少大家，这有些苛求。况且，你还得要看看，这些年的时势是否适合出大家。许多人都在讲，这么些年，我们缺少自由思想、缺少思想创新的机制和土壤，所以出不了大家，这个说法是对的，但不是全部。我们出不了大家，我以为还有两个原因：一个是整个趋势看，晚清以来的一百多年，我们文化展开的基本路径，是中西之间的融贯、整合、会通。这样的过程，思想激荡可能会非常激烈，但没法像春秋战国那样大批量出现原创思想，因为现在的重点是会通。另一个，即便是通过思想激荡来完成推陈出新，也需要处理好思想“自我”与“他者”的关系。可是反观 1949 年以后大陆的学术界，我们那种带有文化原教旨色彩的“自我”在哪里呢？我没有看到。我们的那些批评家们，古典学的积累有多少，读过多少经学、子学、史学的书目？我不知道。没有文化上的内在“自我”，任由“他者”来塑造我们，想出大师或大家几乎是不可能的。文学批评是这样，其他学科如史学、哲学等其实也都是如此。近代到现代时期，之所以会出现像梁启超、王国维、茅盾、李健吾、李长之、胡风这些大批评家，很重要的一点，就是他们都还有内在的“自我”。而现在的批评家，没有系统的古典学锤炼，个人阅读兴趣亦多垂青于西学，结果可想而知。你以西方的理论和方法做文学批评，会比西方批评家做得更好吗？西方理论界不断有创新，是因为他们没有失去本根，根深则叶茂，则会开枝散叶。这么些年，我们现当代文学研究很多新领域的开拓，都是海外汉学打开的。我们为什么会依赖海外汉学家？如果说海外汉学使用的是中国理论语言，我们还会对他们的各种说辞感到新奇吗？肯定不会。西方是以我释他，而我们是以他释我，刚好反过来。西方人解释中国文学，怎么解释我们就怎么觉得好玩，觉得有意思，因为他们是用我们不怎么熟悉的，他们的思想和方法解释中国文学；中国人做外国文学研究，会不会让西方人觉得很好玩、很有意思呢？我觉得不会，因为你用的是他们的

思想和方法，是他们再熟悉不过的东西。可见，本色的“自我”是非常重要的。没有“自我”，我们只能是别人的影子，连文化生命都没有，何谈融创新知？

刘红英：那么在你看来，我们应该如何去重建中国文学批评的这个“自我”呢？未来的中国文学批评和文学理论建设，该如何处理好中西两种异质资源之间的关系？

周保欣：中西文化关系或文学关系，这是个老话题。但在不同时期，这样的老话题应该要释放出新的思想魅力，激发我们不同的思想方法和讲法。你上面讲到，当代文学批评对西方话语的亦步亦趋，这已经是众所周知的事实，对此也有很多尖锐的批评。这种格局的形成，我以为应该从两点来看：第一点，就是说，是否中国传统的文学理论、知识统系、概念范畴不如西方？或者说传统的理论对现在的文学彻底失去了解释力？我想恐怕没有人会这样说。那么，随之而来的第二个问题是：既然中国文学、文学理论未必不如西方，为什么一个多世纪以来，我们一直都是在取道西方，以西方为师呢？这里可以有很多的分析方法，但我最想讲的还是中国人自己的思维方法问题，那就是所谓的“夷夏之辨”。众所周知，传统社会，中国人有一个很奇怪的文明观或者说世界观，就是以夷夏辨文明。在我们的文明观里，华夏有礼乐教化，有诗文华服，故而是文明的；四方的蛮、夷、狄、戎没有礼乐教化，自然就是野蛮的。这种文明观，是典型的华夏中心主义的文明观。这种文明观处理不同文明的基本方法就是好的绝对好，差的绝对差，所以“不好的”夷狄只能向“好的”华夏学习，华夏绝不能学夷狄，这就是所谓的“以夏变夷”，而绝不可“以夷变夏”。这种夷夏之辨，在晚清时节伴随着西洋文明的侵入，遂转变为中西之间的文化冲突与论辩。开始时晚清

朝臣与士子都不会承认中不如西、夏不如夷，但在经历屡屡的重创和失败之后，我们彻底承认，在新的中西关系之中，我们就是那个处处不如别人的“夷”。这种自我夷视带来的直接后果，就是我们把西洋文明视为不证自明的优越文明。上世纪八十年代，季红真有篇著名的论文，题目就叫做“文明与愚昧的冲突”，中西之间的文明对话，根本就不是一种文明与文明的关系，而是文明与愚昧的关系。

以一种“夷夏之辨”认识中西文明、文化、文学，我们就能够理解，为什么一百多年中国人总是认为西方文学比我们的好，为什么我们一直坚持以西方文学为师，哪怕是“东北欧弱小民族”的文学，都有值得我们学习的地方。因此，中国文学和文学理论要想找到“自我”，首先就要走出“夷夏之辨”的古老思维，没有必要非得在两种文明、文化、文学之间分出优劣胜负。另外一点，就是要正视中国文学的文化哲学根基。我有一个基本观点，各个民族的文学都有自己的文化哲学根基，这个哲学根基，决定着作家观照世界的方式，决定着作家们的价值选择和审美选择。近一百多年，中国作家在修辞层面上已经完全和世界其他国家作家接轨了，而价值选择、审美选择——观照世界方式——文化哲学根基这些层次上，中国作家如果自废武功，全面转向西方，那中国文学的“中国”，就只是一个国体的中国，而不可能成为文化中国了。

刘红英：上面你谈到“中国文学的文化哲学根基”，那么，这个所指何在？上世纪八十年代的“寻根文学”似乎就是在寻找文化之根、文学之根，但到最后，也未果而终。你怎么看这个问题？

周保欣：我所提到的“中国文学的文化哲学根基”，其实是一个系统性命题，不大容易讲得清楚。对于很多概念，我愿意用说明性的而不是论断式的方法去做解释。我大致的意思是，每个地方的文学，都有它的文明、文化土壤和它自身的独特历史。这种文明、文化土壤，给这个地方的

作家提供了看世界的思维和方式，就是文学怎么看天、看地、看人、看万物。中国古代诗歌里面，这个“看”是很有意思的，且各有各的“看法”。像陶渊明，“采菊东篱下，悠然见南山”，是不经意的“看”，“看”是一种怀抱、趣味，不是植物学家、岩石学家的看。“相看两不厌，唯有敬亭山”，是在我和山的四时、朝暮、晦明、远近的变化中看，这样才有“相看两不厌”，看来去来老一套，谁都会厌。看世界的方式，决定着我们对世界的看法，这就是世界观。另外，文学的文化哲学根基，还决定着作家的价值观和审美观，我们的价值判断和审美判断都离不开这个文化哲学根基。陶渊明的看，李白的看，看的都是若有若无、虚实之间，看虚了不美，看实了也不美，全然不似《敕勒歌》里面“风吹草低见牛羊”的“看”，牛羊是实在的，肥美的。风吹草低，倘若见不到牛羊，哪里会有美呢？没有牛羊，“风吹草低”也就只有自然意义而没有审美意义了。

所以，我所讲的中国文学的文化哲学根基，和“寻根文学”作家们找的根是不一样的，我讲的是中国文学当中很多东西的出处，和我们判断一切的依据；他们讲的，是中华文化的来处。

刘红英：中国现代文学是以“反传统”“反古典”为肇始的，这是一个普遍的共识。但你注意到，这是一种时间的、线性的思维方式所致。在此基础上，你提出以“空间的、区域的思维方式”去分析现代文学的发生，特别有新意，给人耳目一新的感觉。你最初是如何介入这样的一种思考的？是什么触发了你从空间思维的角度去突破惯常思维，从而对中国现代文学的发生进行研究的？

周保欣：从空间角度切入进去，你会得出结论：中国现代文学不反传统。对照晚清到民初当时知识分子梁启超、谭嗣同、陈独

秀、胡适、鲁迅、钱玄同他们那些人的言论，也可以发现他们不反传统。他们反的是儒学，反的是复古，传统不单是儒学。当时最严厉的措辞就是所谓“打倒孔家店”。反复古好理解，辛亥革命后，中国社会有复古的思潮，这个思潮是和当时的帝制复辟有关的，所以当时的知识分子反复古是没有问题的。由反帝制而反儒学，这个逻辑没有问题。但当时知识分子的反儒学，有一个空间现代性的问题很容易被忽视，就是当时最尖锐非儒反孔的，基本上都是南方知识分子。为什么这样呢？我觉得，这跟儒学是中原意识形态有关。南方没有经历过西周时候的分封制，所以儒学实际上是没有根基的，是随着秦汉国家统一之后，被强行推行的国家意识形态。问题是南方有南方的智慧，《论语》就写到孔子经楚国，受到楚狂接舆嘲笑的故事。在儒学作为国家学说具有统治力的时候，南方智慧拿它没有办法，一旦儒学所依附的政权衰弱了，内部反抗的力量就出来了。晚清到民初时候就是这个样子，只不过，那时候知识分子非儒反孔的东西是五花八门的，有南方的自由、性灵、心学智慧，有道家自然思想，有魏晋文士的狂放任诞，有西方的民主科学等。所以说，鲁迅他们不是反传统，或者说是以传统反传统。这样就不难理解，梁启超晚年的保守，事实上，他保守的是儒家的心学，是属于南方智慧。

刘红英：我一直做华文文学研究。其实，我认为最好的反映中西文化的冲突和交融的应当是“海外华文文学”，你是否关注过海外华文文学创作？就海外华文文学的学科归宿来讲，有人认为海外华文文学是中国现当代文学的补充；有人认为海外华文文学是国外的少数族裔文学，是独立存在的；另外也有人提出“华语语系文学”一说。你对此是如何评价的？

周保欣：概念之争，或者学科归属之争，作为学术讨论是有必要、有意义的，但不能指望一次性就把问题搞清楚，就可以拿出一个概念、一个结论，让所有人信服，从而消灭其他的概念和

结论。这没有必要。所有的概念或者关于海外华文文学学科归属的争论，我想都是作为活态体的“海外华文文学”生命力的构成，有讨论、有纷争，它就活着；没有论争，活力就没有了。所以说，有分歧，说明这个领域很有活力，“百家争鸣”最好。很多时候，我们争得硝烟弥漫的时候，我们自己其实也一头雾水，没有结论，谁也不服谁，若干年之后，回头一看，原来争论的东西是那么清晰可辨！

我不做海外华文文学，但因为承担浙江省年度长篇小说综评任务，每年都会接触到一些身居海外的作家的长篇小说。总的来说，我觉得，可以用许倬云的文化同心圆去看。汉文化的中心商周时期是中原，之后推进到楚、吴越、南越、巴蜀等，再后来是西南少数民族、西北草原民族和东北，这当中的融合和边际效应怎么样？我们真没有搞清楚。现在，这个圈子的有些人，游弋出去，进入到其他文明圈去了，文化融合和冲突是必然的。不过我觉得，每个作家的个体经历不一样，他们原来所处的文化区，和移民出去所处的文化区都不一样，所以，我觉得海外华文作家的个体研究很重要，他们的同一性是有的，但差异性更大。一个可以比较的对象是什么呢？我觉得国内一些少数民族作家，像张承志、阿来等，他们都存在跨文化、跨文明、跨语言写作的问题。

这种跨文明、跨文化、跨语言写作的作家，世界上很多国家都有，所以中国的海外华文文学研究，应该汇入到这个普遍现象中去，去推动研究理论、研究方法的生产。

刘红英：周老师，最后一个问题，你能否谈谈你未来的学术规划？

周保欣：我没有具体的学术规划。这么多年，多是凭着个人兴趣在做，做多少是多少，做到哪是哪。我一直以为，自己是一个

野生的做学问的人，野路子、野方法。这样子做学问，兴趣是最重要的，以好玩之心来做研究，兴趣没了，动力就没了。我现在的兴趣，主要还是在现代文学的地方性起源问题。

我有一个判断，一直以来，中国现代、当代文学研究，都在强调现当代的特殊性。我们普遍的心态，是以为现当代文学离古代文学越远越好，因为只有远离了古代文学，我们才能获得并保持现当代文学学科的生存空间，才能与古代文学平起平坐，所以就有了“古代文学玩史料，现当代文学玩思想”之类似是而非的论调。强调现当代文学的自足性、独立性没错，可一旦强调得过了头，就会把现当代文学从中国文学的大历史中割裂出来。这种固步自封肯定不是好事情，它会使现当代文学的研究越走越窄。已经有不少年了，中国现当代文学研究似乎处在某种停滞状态，活力不够。我们要么是靠几个概念玩来玩去，要么是靠新方法的强刺激维持生气，现当代文学研究已渐显老态、疲态。当代文学还好一点，偶尔会有一些作品出来刺激一下，现代文学问题就比较大了。怎么样去盘活现当代文学研究？这是个问题。我没有那个野心去解决这个问题。我只是简单地希望，把中国文学作为一个整体，作为一个历史的动态展开过程来看。古代文学、现代文学、当代文学，都是这个滔滔大河的一个部分，这是常识。从我的认识出发，我以为现当代文学不仅要接续到文学大历史里面去，还要接通与中华文明史的联系，这样，就会与浩浩荡荡的天地精神、历史智慧相贯通，周纳人文。如再辅之以世界视野，及研究者们感时怀世之机心，那么中国现当代文学研究自然就会有新格局、新气象，开出新生命。

（作者单位：浙江越秀外国语学院中国语言文化学院）

多元与一元的辩证

——论周保欣的文学研究与批评

◎ 周 敏

摘要:文史互证是周保欣文学批评与研究的一贯方法。他的学术问题意识与论题的产生、立论的依据、推论方法之建立,都以此为发端。这种方法,贯穿在他的文学批评、批评之批评和文学史研究中。惟其有文史互证的历史观照,他的文学批评和研究获得了持续的问题意识和充足的历史元气。但此一方法,不可避免存在着取材的大与小、论证的疏与密、史学与文学的出与入等问题,这个挑战在他的学术研究的展开中同样存在,矛盾同样突出。

关键词:学术研究;文史互证;问题意识;多元与一元

阅读周保欣的文学评论与批评文章,最大的感受有两点,一是始终从历史与当下、理论与现实相参照的角度把握研究对象,二是对内在于“二十世纪中国文学”的文化精神建设问题的持续探寻。在他的文字中,文学史、文学理论与文学批评被有意识地打通,并处在一个动态的平衡关系之中,彼此激发。不仅如此,文学与思想、审美与伦理、传统与现代、西方与中国等都构成了他思考的背景与媒介,从而使他的文章显得相当大气磅礴。尤为难能可贵的是,他又自觉地突破这种种的二元对立,去直面文学的“应然”以及中国文学及其批评的“中国性”问题。于是,思考多元之中的“一元”、从批评之中建构就形成了周保欣文字的挣扎与韧性。当代文学以及当代文学批评一向被视为“没有学问”的领域而受到多重的挤压,在此情形下,周保欣的批评实践,也许可以为我们(尤其是青年学者)提供一种方法论上的启示以及良好的学术示范。

—

反思“现代性”,应该可以看作周保欣思索“批评何为”问题的起点与出发点。众所周知,上世纪八九十年代的文学研究,经历了一场从“革命范式”到“现代化范式”的转换^①。

在“告别革命”的强烈愿望下,我们急切地向西方敞开怀抱,在中国/传统/落后与西方/现代/先进的认知“装置”下,几乎不加任何辨析地将西方的价值观念、文学观念以及写作方法与技巧等视为模仿与学习的最高目标,无视文学“现代性”所内在包含的对西方“现代化”的批判与反思,而一股脑地将之作为更现代更高级的形态全盘接受。九十年代中后期,随着市场经济及其意识形态逐渐显现其真实面目,对现代的反思在学界才开始真正自觉起来。正是在这股“学术预流”之中,周保欣通过对“新时期”20年文学批评的批判性回顾与反思开始了学术起步。

在这篇文章中,周保欣从对当下社会与精神状况的整体性判断出发,在肯定了八十年代“追赶”现代性所取得成就(如个人意识、审美意识的觉醒,多元批评格局的开创等)的同时,毫不客气地指出其失之于粗疏的缺陷,并认为其中还夹杂着阻滞未来文化建设的“副产品”。这不是为了批评而批评,也不是刻意追求一种“语不惊人死不休”的“轰动”效应,而是从建构的立场出发,企图对历史作出更为客观公允的评判,最终目的是为创建更为合理的未来文化找到基点。这让周的论述获得了相当的高度,从而超越了习惯性的二元对立思维,即要么无条件的拥抱现代要么无条件地憎恨现代,让学术总是在不断做

“后空翻”。于是，在这篇文章中我们看到了一段这样的精彩议论：

我们的立足点又在哪里？我们将凭什么迎接挑战？显然，注目于“对抗”和“现代性”追逐的八十年代一直没有为我们解决精神安顿问题，也不可能先验地为我们预设一个新的社会环境下“精神”的现实生长点。从价值形态上看，我们做的一直是“除旧”工作，而在“布新”方面事实上毫无建树。而且八十年代的“唯新”时尚与不计后果的“对抗”，使得文学批评漏失、疏忽了批评应该承担的社会文化和道德责任；理论形态上，我们也日益感到窘迫，中西方再也没有现成话语可供我们选择，批评面临着寻求一种新的话语的急迫课题。^②

这段话几乎为周保欣今后全部的研究定下了精神底色与学术目标，从此探索“一种内在的、一致的文化精神建设”、追求“多元”之中的“一元”（即所谓文学之“根”）就一直贯穿在周保欣的学术思考之中。在一个“无名”取代“共名”的时代，这种探索自然是艰难而曲折的。因为“无名”不仅意味着价值多元与个体解放，也同时将一切相对主义化，从而陷入到价值与意义虚无的境地。具体到文学批评上而言，相对主义也就必然伴着批评的工具化、沙龙化、表演化、无个性化与江湖化，实际上是造成了批评的贫乏化^③。

反思批评的问题，根本上是在反思批评者，也即作为人文知识分子的主体性问题。为了更好地廓清与诊断问题，周保欣一直把病根追溯到“现代”与“现代文学”的起点上，抓出了“半个（或半部）现代化”这一病灶。从此，现代文学的“发生学”问题就构成了周保欣的学术“回心”，在不同的阶段被反复触及与深耕。所谓“半个现代化”，是相对物质、制度、精神齐头并进的“完整现

代化”而言的，指的是中国语境下思想、制度先行，物质后上的现代化发展格局。它所带来的问题：一是知识分子过分高估了自己对物质世界的超越性以及洞察、批判与改造社会的权力与能力，过分高涨的主体启蒙热情掩盖了同样重要的自我批判与反思；二是关注社会文化、政治制度甚于思考如何改善物质发展的落后局面，从而造成了整个二十世纪思想文化的激荡。这种对思想文化的优先权与决定权的反复确认，在周保欣看来不过是“一个知识分子的意识形态和某种国家意识形态梦想所虚构出来的历史神话”^④。而由于非全方位地思考现代化问题，对现代化所产生问题——尤其是物质发展所带来的问题——之复杂性准备不足，因此在九十年代市场大潮冲击之下就变得应对失据，乱了阵脚。

这一思考方式有些李泽厚在上世纪七八十年代之交所提出的“补课说”的影子，后者认为社会主义之所以出现危机，正因为从封建主义向社会主义过渡得太快，导致中间的资本主义发展不充分，经济基础没有搞好，民主也无从安放，因此今后要更好的现代化，必须要补资本主义这一课^⑤。周保欣“半个现代化”的看法与此有相合之处，不过其不同点却在于李泽厚提出“补课说”的主要目的之一是要激发出知识分子更激昂的启蒙主体性，而周保欣则以此为对象，反思知识分子过于关注主体的消极面向，对预设现代化社会理想蓝图的思考与实践方式表示出了审慎的态度。这是在新的时代背景下，对思想史问题的“接着讲”与“对着讲”，从而凸显了自身学术思考的“当代性”。

在对启蒙与革命的“强主体性”以及“文学决定论”的考察中，周保欣其实是发现了二十世纪中国文学一个最大的吊诡：越是对文学与主体寄予厚望，文学与主体就越容易迷失消散。因为文学自身承载不了那么多的家国天下与社会人心，知识分子的“吾曹不出如苍生何”也多有自我“神化”的成分，因此“在文学无法完成这种自我

假设的价值使命的时候,借力或者说寻求同盟便是最好的方式”,但事实上却是“这边厢文学想借政治的平衡木完成自己的直体后空翻,那边厢政治却要在文学的鞍马上完成它的托马斯全旋”,这种情况持续发展,就不得不面对这样一种尴尬局面,即“所有的文学问题只能由外部价值担当裁判,一旦依赖的外部价值根基丧失,文学就会陷入进退失据的窘境。”^⑥

无疑,周保欣是文学自足论的支持者,对“纯文学”抱有同情,并强调一种“正确的文学方式”,即“文学总是以求真、求善、求美作为目标。文学的现实关怀和道德承担,应该是反求诸己,从文学的本根中求得,这是无功利的功利性。”^⑦但同时,对文学的纯粹性又是警醒的。比如在观照底层写作时,周保欣就曾对“纯文学”对底层文学写作的宰制与遮蔽表示过不满,而号召一种“开放的文学观念”^⑧。在另外一篇文章中,周保欣在刚刚说完了“文学当以纯粹的‘文学性’为最高追求”之后立刻话锋一转,又开始追问“文学可否拒绝道德承担,可否拒绝对善、德行、义务、正义、幸福、责任等伦理德目的审美评价”这一系列的问题,并指出“一方面,文学如果丧失对善的基本评价,美就会失去它的价值根基,审美中心主义也无从谈起;另一方面,文学最终是要面对人类心灵的,在我们这个文化冲突和各种道德观念纷争对峙的时代,如果文学对人类的道德完善与道德发展置若罔闻,那么,那种纯技术主义的文学势必会成为没有人间温度的死文字。”^⑨

在这样稍显“缠绕”的思考中,我们看到了一种“横站”的犹豫与挣扎。蔡翔在一篇反思“纯文学”的文章里有一个很有名的反问句:“在国家、政治、社会、群体、意识形态等等都被从文学这驾马车上卸下来之

后,文学这驾马车上还剩下些什么呢?”^⑩这是针对八十年代主张把不属于文学的东西从文学这驾负载过重的马车上卸下来的观点而言的。从某种角度来说,这正说明了使文学回到文学“本身”之难。对于文学批评而言,也同样如此,吴秀明在最近一篇文章中就表示,“批评回归文学本体固然重要,但它并不像我们所想象的那样简单,说回归就能够回归得了的;它也不能简单归因于批评家的不作为,而是源于文学之外的诸多因素。”^⑪在此意义上,既不能因为文学无法摆脱国家、政治、社会、群体、意识形态等等就彻底放弃对文学本体的追索,也不能认为文学可以轻易地获得其本体,或者相当本质化地去理解文学的本体。也许,文学与文学之外的拉扯才是文学的魅力所在。在我看来,周保欣对此问题的挣扎,正显示了它对“文学性”的复杂性有充分的自觉。而且,为了使批评更为贴近文学本体,他找到了文学与伦理或者说道德与审美这一观察视角。关于此,我将在后文中进一步申说。

同样,周保欣对知识分子主体意识的批判也显得张弛有度。尽管他质疑知识分子过于强烈的启蒙热忱,但对启蒙的基本价值依然坚持。事实上,周保欣并不赞赏知识分子退守到“书斋”,只拥有“岗位”意识就足以,而是力主将学问“当作有心灵温度的精神事业”,并看重它的“生命关怀与意义关怀”^⑫。

二

这样的学术意识与问题意识使得周保欣的当代文学批评工作具有相当高的辨识度。其特点,主要表现在几乎所有的批评文章都是对“现代性”“文学性”以及“中国性”诸问题思考的延伸。周保欣所关心的是在改革开放所催动的时变与世变大背景下当代作家与当代文学的“常”与“变”,因此他把每一个批评对象都放置在了长时段与广空间的视野坐标系之中,力图揭示反映在其中的一些本质性属性,并在整体上为当代文学把脉。

这就把文学批评与文学史（甚至思想史）研究有机地结合了起来，从而与一般的或者从作家的代际差别出发、或者从八九十年代社会转型出发、或者从革命到后革命的转折出发进入当代文学批评的方式有着较为明显的区别。

为了更好地实现这一意图，周保欣选择了“伦理”作为其切入点与中介。因为在他看来，中国文学现代化的展开主要有四个层面，分别是修辞学层次、文学观念层次、作家观照世界的方式层次以及价值选择层次，而前两个层次的现代转化相对都较为简单和轻松，但是，“作家观照世界的方式，作家们的价值选择等，因为与民族的文明、文化和传统有深度的纠缠，且东西方的文明、文化、传统间有重大差异，其现代转换则较为艰难和缓慢，也很难说我们今天的文学，作家们观照世界的方式，他们的价值选择就已是‘现代的’。”^⑧因此，进行伦理批评，才能深入到作品与作家心灵深处，识别与把握新兴与残余的真正面目。

对伦理批评的自觉又进一步促使周保欣将批评的矛头主要锁定在了当代文学中的苦难叙述、神秘叙事、乡土叙述、底层写作以及新历史书写之上。因为正是在这些叙述与书写之中作家看待宇宙、自然、人世、生命的视角与眼光以及他们的是非判断和审美判断才会得到更充分的呈现与暴露。以伦理的视野对当代文学及其经验进行反思（这也是周保欣一项国家社科基金项目的论题），不是以“道学”的高度和道德的尺度来评判和剪裁文学，从而离开文学的本体或者以文学为材料来空谈当代中国的道德状况，而是始终在道德与审美的张力关系之中考察道德文化对文学的影响方式和渗透力，从而捕捉与把握文学中的道德文化内质和叙事形态。于是，“道德叙事”“审美意义上的道德审判”“道

德的审美张力”“道德修辞学”“道德辩证”等就成为了立论的重要概念与根基。在这些道德批评的背后，无不反映着周保欣对文学性问题勘破之后的坚守，他始终认为文学有自己的精神传统，“那就是在精神与审美的双重层面批判文明、反思社会、抵抗生命的沉沦”，并认为文学中真正值得关注的重心是作家在写作中“观照生命的审美价值视野”，即“作家们在怎样的想像空间，以怎样的情感态度与价值取向写人的生命”。^⑨这样的精神底色让周保欣的文学批评充满了多元与一元的辩证法。

例如，在对新历史小说的批评^⑩中，周保欣肯定了他们相较于革命历史小说“对人作为生命物的还原意识与尊重”、更为审美地把握和解释革命的历史以及“从传统的道德必然律向当下的道德偶然律转化”的小说本体范式，但却旗帜鲜明地反对新历史小说只是单一而绝对地以“动物性”本能与“自然生命力冲动”来界定与书写人性，认为这与其所反对的革命历史小说在人性的认知图式上是没有多少差别的，都是从某种道德和理性预设/普遍性出发来扼杀人性与生活本身的丰富性，只不过一是过于注重“历史理性规划的道德普遍性”与“神性伦理”，一是过于注重“‘自然生命力冲动’的道德普遍性”与“世俗伦理”而已。对于周保欣而言，小说对普遍性与必然率的过分追求极容易造成书写的同质化，也就难以达到我们对其“丰富、广袤与复杂”的阅读预期。造成新历史小说这一局限的，主要是那种“为反而反”的二元对立式思维，这与革命历史小说的二元对立并无二致，结果尽管在一定程度上恢复了基建于人道主义之上的尊严与审美价值，但是人道主义却没有转化为“一种自觉的价值目标追求”，“大多只停留在工具理性的层次”。

在这样的论述逻辑中，我们可以看到，周保欣的文学批评所要做的就是要打破这种二元对立，变二元为多元，不断呼吁回到对人性的常识性理解中，即让人们同时看到“既有生物学意义上的

人性，也有社会学意义上的人性，同时更高的灵魂层面的具有精神价值意义的人性”，对人性的世俗性、社会学与超越性保持同等的敬意。正因此，他对革命历史小说也抱有同情之理解，说出了“对少数真正的革命者而言，英雄主义、献身精神、自我牺牲、谋求社会解放和大众幸福，是否就不能构成革命者的道德特殊性？就必然是一种意识形态虚构的‘不真实’神话？……革命并非总是令人厌恶的‘意识形态’问题，同时还有个人的道德真实”这样让人信服的观点。这不是今天特别流行的“左”与“右”的立场站队，而是一种超越性的思考力度。如果硬要说周保欣的立场，那么他是始终站在以人道主义为价值目标的立场之上。这是他的“一元”追求，尽管始终仍处在探索之中。

在有关乡土小说与底层小说的评论中，我们也能看到这种类似的特点与努力。如，他认为乡土小说的困境主要表现在乡土叙述的单调上，而单调的根源则来自“启蒙主义的现代性预设”。在这一预设的影响下，一方面，乡土叙事往往“把社会发展特别是物质发展作为最高真理”，在对乡村的衰败与落后进行否定的同时，也把物质发展作为道德的掩体与评判标准；另一方面，在面对城市现代文明的病态与伤害时，作家们又不得不眷恋和返回乡土中国的价值理想，把传统文明“作为文化命脉来守护”。这种“城乡互否”意味着乡土作家在启蒙现代性预设下的二元思维，他们对社会发展的理解只停留在物质意义上的发展，而不知道“如何处理乡村社会物质发展和人的精神发展之间的关系”以及“如何看待物质发展给社会带来的新问题”，因此他们只能来回跳跃，而无法发展出一条与时俱进的足以应对社会变化与安放人心的“价值确信”。^⑩在其中，我们依然清晰地把握到了其中多元与一元的张力。而对底

层写作的批评依然如此，站在多元的立场上，周保欣不满意底层文学“讲述底层的视点匮乏症”以及“先验的叙述预设导致作家道德探索上的迷误”，而呼唤一种“真正优秀的人道主义写作”以及“新的启蒙思想视野”则是其念兹在兹的一元性追求。^⑪

由此可知，周保欣的“反思启蒙”并不意味着“反启蒙”，而是要对启蒙做某种扬弃式的坚守，剥离其中的自我膨胀以及因自我膨胀导致的自我丧失，其目的是要守卫住那个回到常识、回到理性、世俗性与超越性共存、批判意识与建设意识相依的整全性自我以及知识分子身份自觉。正是在此意义上，周保欣在明知革命与启蒙话语在今天已双双失效的境况下，依然相当坚定地不仅宣称启蒙是文学的“重要课题”和“根本道路”，也为“十七年”文学所塑造的道德英雄以及他们身上所张扬的“集体主义、英雄主义、利他主义”做合法性辩护。

而这一系列见解的背后，反映的是一种作为批评者的“当代性”意识。正如周保欣所言，“评判一种文化和道德思想，不能静止地看待和分析，必须要把它们纳入到当代性的动态价值系统来看。”^⑫他对乡土文学中“发展至上”思想危险性的省思，也是从当下的社会现实与问题语境出发的。这实际上也是对启蒙的另一层反思，触碰的是在新的动态价值系统中启蒙主义与发展主义的边界问题。关于研究的“当代性”问题，王晓明曾说：“（现代文学研究）热切地关怀研究者置身的现实生活，能及时敏感到这生活所凸现的重大的社会、文化和精神问题，它更能有力地呼应那些尚未被主流接纳的思想萌芽，甚至与当代最活跃的社会思想形成互动：这就是现代文学研究的‘当代性’，这研究的几乎所有的艺术敏感和思想锋芒，都和这‘当代性’密不可分。”^⑬诚如斯言，这种“当代性”也正是周保欣文学批评与研究的一大特色以及保持相当活力与思想穿透力的主要因素。

总之，不管是多元与一元的辩证，还是“当代性”的自觉，都隶属于对“批评何为”以及重建话语主体等问题的答解尝试，最终目的是要呼吁中国知识分子“发展出一套自身作为独立社会阶层的职责、立场、话语方式和价值体系”^⑨。可以看出，这种探索既能坚守住某些大原则，又不故步自封、被预设的立场所左右，而是尽可能地保持多元性与开放性，并以自我反思为前提。因此，若是能认真倾听与对话，是可以从中发展出一套更为稳健的批评共识的。

三

在那篇对底层文学的批评中，周保欣已经在思考如何“在中国诗学传统中整合底层写作的美学思想经验”。此处对“中国诗学传统”的有意强调并非一时的兴起，而是近些年不断全局性、系统性考察与思考现当代文学问题的累积所致。长期以来，现当代文学研究往往以西方理论的引入作为推动自身发展的前提与基础，实际上西方及其理论也确实为这一研究领域带来了强大的活力，但近些年，在反思西方与重建中国文化自觉的背景下，人们越来越认识到建立在现代性论述基础之上的西方理论的局限，它不仅造成了中国话语与文论的“失语”，而且它的“强制阐释”的特点也遮蔽了极为丰富的本土性文学实践本身。作为一位一直敏感于学术流变并具有相当理论自觉的学者，周保欣在最近几年已经开始将研究聚焦在了对中国文学的“中国性”与“内在性”等问题的持续探索之上。这绝非追捧学术时髦，而仍是其在多元中建构一元思想的延续，其目的还是想为当代文学及其研究寻找到一个更为自足、夯实与广阔的立足之地。

正是在这一前提与意义之下，他对西方理论在当下中国的境遇作出了自己的观察，

指出“西方理论、概念、方法终有穷尽之时”，并呼吁作为“有着深厚的理论传统和文学的文化哲学根基”的文学大国，要把“建立中国自己的理论话语形态，从而在‘后全球化’的时代，为中国文学学科重建贡献自己的智慧”作为“当代文学研究的一个重要使命”。^⑩实际上，他有关文学伦理学的批评与研究本身就是立足于“中国性”的思考与批评实践。中国作为一个“伦理本位”（梁漱溟语）的大国，它的伦理问题与文学问题有着诸多的纠缠，这一特点也必然深刻地影响了中国文学的现代转化，从而使现代中国文学在伦理维度上呈现出本土化与国际化相缠绕的多样化特征。通读周保欣伦理批评的相关发展，可以感觉到其中其实没有多少西方理论的华丽身影，有的只是对文学对象的精准分析，他的一些概念如“他者伦理”“他者的我化”“自我的他化”^⑪基本上是在紧贴现象与文本之后总结提炼而成的。这无疑是一种追求“及物性”的研究，同时又是对本土经验的高度抽象，因此自有生长成为一种自主化的理论体系的可能。

沿着这一伦理批评的逻辑，周保欣最近几年基于“中国性”问题意识之上的文学研究形成了自己的特点，即无论在历史论述还是在研究方法上尝试打通几千年的中国文学传统与现当代文学，通过借鉴传统治学的方法与视野并在“中国文学”的整体发展格局中重新审视现当代文学，进而拓展现当代文学研究。

这一思路所包含的内涵相当丰富。首先，正如前文所说，“当代性”是他进入文学批评与文学史的一个重要视野，从当下“倒看”与“倒逼”历史与文本。这自然会带有比较鲜明的理论与观念预设，但是由于对动态性与多元性的自觉，并寻找与坚持最大公约数的文学性原则（如兼容了生物性、社会性与超越性的人道主义人性论等），因此它并非像周保欣所批评过的那种启蒙主义的二元对立式封闭性预设，而是向反思性的研究主体敞开，从而与研究对象保持了一段应有的观

测距离；其次，他往往通过确立与重临现代文学史起点的方式，在发生学的意义上从历史看当下。在纪念“五四”九十周年的文章中，周保欣曾直接申明自己与反思五四式写作在方法上的不同，“我想做的是，通过对五四和百年文学互动式的对应阅读，在五四这个起点中为百年文学的某些‘病象’寻找病因。”^②这种“互动式的对应阅读”可以说是周保欣在方法论上的自觉，到了2017年他进一步阐述了他的这一方法与思路，认为寻找中国现代文学的“起点”，其目的之一是看“因”而不看“果”，“既然作为中国现代文学的‘起点’，那么，作为现代文学起点的标志性文学事件或现象，必是中国文学现代转换的大震荡、大变革的根。此一根性，必得存在、迁延于后来的文学之中，化育着文学的流转与变迁，而不是中国文学现代变化之果。”^③这是在强调“现代”的未完成性，将百年文学的“病象”“历史化”，从而使文学批评相对客观化与科学化。不过有意思的是，与一般的“历史化”方法所导致的历史相对主义和将一切历史合理化神圣化倾向不同，周保欣的“历史化”在对研究对象做某种历史性的肯定的同时，却始终抱持了一种批判意识，这与他多元之一元的坚持有极大的关系。在一定程度上，他确实寻找到了吴秀明所说的“一个具有古今双重视角的理性评判支点”，从而“与历史对象形成认同与认异并置的平等的对话关系”。^④

第三则是将第二点中的方法论进一步发展延伸，把现代文学（也包含当代文学）放入到中国文学的更大范畴中，通过古今（同时也意味着中西）的“互动式的对应阅读”，为整体性的中国文学把脉。周保欣认为，在现代文学的内部“以己观己”，则“目力所及，必然皆是现代文学各个不同的‘殊’，就难免会为现代文学的‘殊’所拘囿。”因此，

“唯有从中国文学的大历史着眼，不为各种既定的观念所障，方可找到中国文学史上区分‘古’‘今’的唯一的、不可替代的标志性事件。”^⑤这不仅是古今文学文本的比照，也是古代诗学/文论/治学传统与现代文学研究之间的对话。在这样的视域之下，周保欣抓住了从“天下”观到民族国家意义上的“中国”/“世界”观的转变这一古今演变的关键环节，并借用董仲舒“道之大原出于天，天不变，道亦不变”的哲学观点，将之视作现代文学起点意义上的“天变”，而文学观念、文体、美感经验、文学批评与研究等方面的演变则是这一“天变”所带动的“道变”与“器变”。^⑥不得不说，这样整体性与会通性的学术视野让他对现代文学的理解删繁就简、更趋根本。同时，这也在很大程度上推动了其自身在学术上的“挺进”。

2014年发表的《历史地理学视野中的“中国文学”》就是这一“挺进”的成果之一。一般做现当代文学的，很少会进入古代文学领域来论述整个“中国文学”的疆界、起点以及它的历史与地理空间变迁这一宏大主题，这需要相当的勇气与积累。当然，周保欣对中国文学的考察与一般的古代文学研究又有较大不同，他的问题意识始终在文学的古今演变上。可以说，对现代文学“天变”的关注是其进入到古代文学领域的主要出发点。在这篇文章中，我们随处可见他对古今文学的对应式阅读。更为关键的是，对“中国文学”的全盘考察，促使他不得不把中国文学内部的区域文学、多民族文学及其变迁与相互融合的状况纳入视野，从而省察和发现到文学史研究在时间线索之外的空间维度问题。^⑦而对此问题的发现，又为周保欣的现代文学研究带来了新的启示与学术生长点，这具体表现在他开始有意识地从空间角度重返中国现代文学的起源问题。

打开中国现代文学发生学的空间维度，实际上正是受到历史地理学方法的影响与启发，其核心在于在史学与地学相结合的框架下考辩与阐释

中国现代文学中心地带的发祥与流变及其内在的历史与空间逻辑。在周保欣看来，现代文学在空间上起源于以广东、福建、浙江、江苏、安徽、上海为代表的“东南社会”，并且沿着珠江流域—长江流域——黄河流域这样的地理轴线渐次转变与展开，逐步完成了“中心北移”的过程。^②此外，这一空间逻辑也表现在中国文学的古今演进之上，也即从“天下”到“列国”（现代民族国家），不仅仅是观念上的更迭，更是基于自我与他者关系之上空间秩序的演化，而文学观念与体制变化的背后是空间的转换。^③

这一观察与发现，对于周保欣而言，具有相当重要的意义。其意义不在于发前人之所未发，而是通过它找到了一条更为内在与实在地“还原”现代文学发生与流变之“本来面目”的路径，同时也在治学方法上沟通中国古代文学与现代文学，从而杜绝了以往从时间断续与观念新旧上研究现代文学起源所表现出来的立足于反/破坏的思维方式以及因过分依赖变动不居的观念创新所造成的学术虚浮与反复。这与他之前对中国现代性的反思是一以贯之的，正说明他学术思考的累积性与延续性。而归根结底，这依然还是来源于其建构本体性的学术追求与热情以及将中国学术推向世界的学术抱负。正因此，他才对以往的“本质上都是以时间为轴，以现代质态之有无为标准”的切割现代文学发展阶段的做法表示不满，认为其只是建立在均质现代性假定之上的人为划分，只有把不同质的空间实在性因素考虑进来，才会做出更符合实际的判断。^④

这不是二元对立式地处理空间与时间，而是将空间问题与起源问题并置与打通，目的是使二者相互参照与印证，从而相互补充与去蔽。尽管从空间角度研究现代文学的发生并非周保欣首倡，但周保欣从文化共同体

出发理解“空间”的内涵，并以整体性、系统性、时空统一性、内在多样性为研究原则，则显现了视野、思路与方法上的开拓性与本土化探索。一方面注意到不同甚至同一地域文化的异质性与多样性，一方面又强调整体性系统性统一性，并从中心与边缘这一整体性的视域中阐释文化中心空间变迁的内驱力，这正是反复地进行一元与多元辩证思考的结果。在某种意义上，把空间意识与空间逻辑引入现当代文学研究，并构建出了相当完备与张力的阐释系统，正标志着周保欣在学术道路上的日趋自觉与成熟。

而在具体与系统的研究上，尽管受时间限制，还未能有更多的成果问世，但周保欣2017年申报立项的国家社科基金项目“地方志与中国当代小说诗学建构研究”则无疑是这一基于空间的视野与方法的产物。该课题有意识地尝试在中国小说诗学本土化的框架中讨论当代小说诗学建构，旨在以当代中国小说返归本土诗学经验为价值关怀，对上世纪八十年代以来当代方志类小说创作的发生学背景、类型特征、诗学本质、诗学特点、本土化意义及其问题展开系统性的研究。这不仅贯通了史学、地学与文学，更是一种在全新的视角上贯通现当代文学与古代文学并探索本土化诗学阐释体系的实验与实践。在这一意义上，相当值得期待。

当然，在周保欣这里，从西方转向传统，从现代性转向本土性与地方性，决不意味着二元对立式地做“后空翻”。传统不仅是资源，也是负担；西方尽管要反思，却也是一直要作为他者而存在，不能缺席在自我的建构中，甚至对中国内部其他民族的文学与文化，都要保持一种开放的态度。这种辩证而多元的看法，只要读者去看他的文章，自然就能感知得出。但对此再次重申与提醒，还是十分有必要的，尤其是在当下这种二元对立思维泛滥成灾的语境之下。

注释:

- ①李杨:《文学史写作中的现代性问题》,山西教育出版社2006年版,第88页。
- ②周保欣:《疏离·缺失·寻求——关于“新时期”20年文学批评的批判性回顾与反思》,《文艺争鸣》1996年第5期。
- ③周保欣:《贫乏而奢侈的相对主义批评》,《文艺评论》2004年第1期。
- ④周保欣:《后退式写作:文学通史格局中的现代文学》,《社会科学辑刊》2003年第4期。
- ⑤参见李泽厚:《中国近代思想史论》,人民出版社1979年版,第311页。
- ⑥⑦⑧周保欣:《五四想象:文学神话与历史代偿——一种文学症候的历史主义考察》,《社会科学战线》2009年第4期。
- ⑧⑩⑪周保欣:《底层写作:左翼美学的诗学正义与困境》,《文艺研究》2009年第8期。
- ⑨⑫周保欣:《改革开放30年文学的道德创新问题》,《理论与创作》2008年第4期。
- ⑩蔡翔:《何谓文学本身》,《当代作家评论》2002年第6期。
- ⑪吴秀明:《批评与史料如何互动》,《文艺研究》2017年第6期。
- ⑫周保欣:《当代学术:回到“性命之学”》,《自然辩证法通讯》2006年第6期。
- ⑬⑭⑮⑯周保欣:《“中国文学”观念自明与现代文学起点》,《文艺争鸣》2017年第6期。
- ⑭周保欣:《“文学性”的审美道德位移与悖谬》,《人文杂志》2011年第4期。
- ⑮周保欣:《道德革命与“革命”的道德——新历史小说革命书写的思想检视与审美反思》,《文艺研究》2010年第4期。
- ⑯周保欣:《论乡土写作的困境》,《文学评论》2011年第5期。
- ⑰王晓明:《面对当代生活的挑战》,《文学评论》2002年第2期。
- ⑱周保欣:《重建史料与理论研究的新平衡》,《学术月刊》2017年第10期。
- ⑲第一个概念出自《“他者伦理”“身体思维”和“三个鲁迅”——论〈示众〉》(《文学评论》2014年第3期),后两个概念出自《“天下”与“列国”——中国文学古今演进的空间逻辑》(《文艺研究》2017年第1期)。
- ⑳吴秀明:《当代文学“历史化”的历史观问题探讨——基于政治和革命的视角》,《浙江大学学报(人文社会科学版)》2017年第6期。
- ㉑周保欣:《历史地理学视野中的“中国文学”》,《文艺研究》2014年第5期。
- ㉒㉓周保欣:《中国现代文学空间起源问题若干思考》,《中国现代文学研究丛刊》2017年第10期。
- ㉔周保欣:《“天下”与“列国”——中国文学古今演进的空间逻辑》,《文艺研究》2017年第1期。

(作者单位:嘉兴学院中文系,浙江大学人文学院)

本栏目责任编辑 马新亚

主持人语

《幸福街》是湖南文艺出版社2018年底推出的著名作家何顿先生创作的一部反映时代变迁的现实主义力作，它全景式展现了新中国成立七十周年来普通人的生活、思想、命运境况与时代风云激荡的历程。

小说以普通人群像的方式，在普通人的日常生活中蕴藏时代精神，以普通人的命运折射出时代的巨变。小说中的人物似乎就生活在我们身边，他们的挫折与追求、爱情与仇恨、苦厄与奋斗、日常生活与巨大的社会冲突，真实而细微的命运遭遇，广阔而深刻、真实而生动地反映了中国当代的社会变迁。

何顿深入历史情境中的个体，提出并回答了一个深刻的社会问题：一群发小或者同学如何勇、黄国进、张小山他们一样，都对生活充满希望，也为之努力过，一同成长，一同经历大时代风雨的洗涤，但最后究竟是什么造成了命运的差异呢？

我们从小说中能够深切地感知，再大的历史风云也会在普通人的命运里得到折射，何顿通过自己十多年的观察思考和素材积累，抱着为普通人立传的朴素创作观，观照了普通人的生活、命运、情感，描绘了一群普通人在大时代风云下的心路历程。

何顿数十年如一日，一直秉持着“用现实主义精神和浪漫主义情怀观照现实生活”的创作理念，他的每一部作品，都是为“卑微的人、大写的历史和血性的土地”立传，都是他的思想、精神朝向大地、朝向历史的一次次深情回望与书写。

此次推出的关于《幸福街》的评论专辑，分别来自著名评论家王春林先生、中南大学博士生导师聂茂先生和他的学生徐瑞明，还有湖南省社科院的青年评论家王瑞瑞女士，他们从各自不同的角度对《幸福街》上的人与故事发出了属于这个时代的声响与回应，值得期待。

陳新文

(湖南文艺出版社副社长)

融时代命运于小人物的书写之中

——关于何顿长篇小说《幸福街》

◎ 王春林

摘要:作为一部人物群像式的长篇小说,何顿的《幸福街》所真切书写的,就是1950年代初叶,在新的时间开启之后半个多世纪的时代与社会变迁。小说最突出的思想艺术成就,集中体现为作家不仅把时代和社会的巨大变迁非常巧妙地嵌入到了一批普通民众人生命运的书写之中,而且二者之间达到了一种难能可贵的水乳交融程度。

关键词:时代命运;社会变迁;人物群像

放眼当下时代的中国文坛,我们不难发现,虽然活跃着那么多可谓是海量的作家,但严格来说,大约可以被划分为这样不同的三类。一类作家,是创作实绩与自己的声名大致相符,另一类作家,是获得的声誉明显大于自己的创作实绩,还有一类作家,则是创作实绩突出地超过了自己的声名。以这样的标准来衡量,我们这里所具体关注的湖南作家何顿,就毫无疑问属于最后那一类创作实绩远远超过了所获得世俗名声的实力派作家。从1990年代初期,一直到2010年前后,在相继发表了包括《我们像葵花》《就这么回事》《生活无罪》等一系列以作家的出生地长沙为故事背景的小说作品,并在全国范围内引起了批评界的广泛关注之后,何顿的小说创作开始发生某种重大的题材变化。他的关注点,由充满鲜活气息的城市现实生活,逐渐转移向那些已然逝去已久的既往历史岁月。具体来说,作家忽然对抗日战争那一段历史发生了极其浓烈的探究表现兴趣。这样也就相继有了《湖南骡子》《来生再见》《黄埔四期》这样三部姑且可以被命名为“抗日三部曲”的长篇小说。其中,特别引人注目的,是那部既带有鲜明史诗性特点也带有深切反思色彩的,以当年的国军抗战为主要表现对象的《黄埔四期》。由于众所周知的原因,

这部大部头的长篇小说一直到现在都无法出版单行本,但依照我个人的一种理解与判断,《黄埔四期》应该是一部具有文学史意义的重要作品。我相信,伴随着时间的逐渐推移,我的这种判断,应该可以得到未来文学史的充分证实。最近一个时期,在抗日题材的书写告一段落之后,何顿的创作兴趣又转向了同龄人所走过的人生道路。虽然从其中肯定难以找出明显的自传性因素来,但因为主要以同龄人为关注对象,所以,在作家新近刚刚出版的长篇小说《幸福街》(湖南文艺出版社2018年12月版)中,多多少少都会渗透有作家个人的一些生长经验,却是顺乎逻辑的一件事情。尽管说在这部不仅带有突出的散点透视特点,而且时间跨度超过了半个世纪的长篇小说中,出场人物众多,差不多达到了四五十位,但认真地检视一下,就可以发现,活跃于文本中的主要是两代人。除了作为人物主体而存在的,与何顿自己年龄相仿,出生于上世纪五十年代末叶的这一代人之外,另外就是作为他们父母辈的上一代人。

或许与作家所采用的散点透视方式紧密相关,阅读《幸福街》,我们的首先一个判断就是,这是一部人物群像式的没有主人公的长篇小说。假若一定要为这部作品寻找一位主人公,那么,这个主人公很大程度上就可以被看作是作为故事

发生地的这一条“幸福街”。这条被何顿征用为小说标题的幸福街，并非古已有之，而是1949年之后出现的新生事物之一种：“幸福街原先叫吕家巷，一九五一年新政权给街巷钉门牌号时，将它改名为幸福街。最开始大家都不适应，好好的吕家巷，怎么就变成幸福街了？有人以为钉门牌号码的人搞错了。出面制止道：‘同志，你们搞错了，这里是吕家巷。’那些人回答：‘没错，以前叫吕家巷，从现在叫幸福街了。’吕家巷的住户觉得这太荒唐了，不情愿道：‘为什么要改名？’那些人答：‘新社会新气象，叫幸福街好。’既然是新社会为之，大家就禁了声，但幸福街的居民着实花了几年时间，才渐渐接受这个名字。”请原谅我在这里引用小说开头的这么长一段文字。之所以如此，乃因为这样的一种开头设计，对我们理解这部作品有非常重要的作用。关于小说开头的重要性，曾经有论者写到：“开头之重要于此可见一斑也。尤其在《红楼梦》这样优秀的作品中，开头不仅是全篇的有机组成部分，而且能起到确定基调并营造笼罩性氛围的作用。至少，如以色列作家奥兹用戏谑的方式所说：‘几乎每一个故事的开头都是一根骨头，用这根骨头逗引女人的狗，而那条狗又使你接近那个女人。’”“假如《红楼梦》没有第一回，假如曹雪芹没有如此这般告诉我们进入故事的路径，假如所有优秀文学作品都不是由作者选择了自己最为属意的开始方式，或许，我们也就无须寻找任何解释作品的规定性起点。”^①同样的道理，何顿《幸福街》的开头方式，看似寻常，其实也暗含有进入并理解这部作品的某种玄机。首先，幸福街原来为什么叫吕家巷，虽然叙述者并未做明确的交代，但只要联系后文，我们就不难认定，其实，吕家巷的命名，恐怕与那个住在幸福街一号的前地主兼资本家吕家有着难以分割的

内在关联。“幸福街一号的前主人姓吕，吕家于一九四九年前在黄家镇有大片良田，且经营着大米厂和三家米铺，划阶级成分时，是地主兼资本家。”而这，实际上也就意味着后来的幸福街一号，也就是当年的吕公馆。在1949年之前那样一个私有神圣的时代，能够拥有巨大的资产，是一件特别重要且充满荣耀的事情。大约也正因为由于吕公馆驻足于这条街上，所以这条街才被叫作了吕家巷。就这样，假若我们可以把吕家巷的命名理解为那个曾经的民国时代的象征的话，那么，后来被强制性改名为幸福街，就可以被看作是刚刚到来的一个新时代的象征。但千万请注意，街道的这种更名，并非出于本街住户自身的意志，而是新政权强力意志的一种推行结果。借助于街道的“更名”如此一种开头方式，作家要告诉我们的就是，不管你顺应也罢接受也罢，时代的强力意志都不可违逆与阻挡。不管你情愿与否，正如同吕家巷的被改名为幸福街一样，一个全新的社会和时代就这样到来了。我们都知道，也就在差不多同样的时候，杰出的文学理论家，同时也是诗人的胡风，曾经充满激情地歌咏道“时间开始了”。如果我们从小说是一种时间的艺术这一点来考量，那么，何顿笔下的吕家巷被强制更名为幸福街，实际上也就意味着一种历史时间和社会时间的新的开启。就此而言，作家在《幸福街》这样一部以街道为具体命名方式的长篇小说中，所真切书写的，就是新的时间开启之后超过半个世纪的时代与社会变迁。只不过，需要特别注意的一点是，何顿不仅把时代和社会的巨大变迁都非常巧妙地嵌入到了一批普通民众人生命运的书写之中，而且二者之间也达到了一种难能可贵的水乳交融程度。

作为一部人物群像式的长篇小说，《幸福街》中的很多人物形象都给读者留下了比较深刻的印象。比如，那位小说开篇不久就已经出场的林阿亚的父亲林志华。林志华给我们留下的最初印象，是一位很有几分桃花运的幸运儿形象。作为五十

年代的“个体户”，作为幸福街上一位凭借高超理发手艺谋生的年轻人，因了自身的风度翩翩，最终赢得了周兰这样一位师范学校毕业的漂亮姑娘的芳心暗许。然而，这个时候的周兰肯定想不到，等到大规模的政治运动再度到来的时候，自己竟然会因为丈夫林志华的被认定为国民党特务而对当初的这种婚姻选择而悔煞肚肠：“周兰老师特别恨，要知道当年她走进这处遍地古树的古镇，在迎宾路小学安顿下来时，好几个青年都追她，其中一个还是区里的干部，如今那干部调到县水电局当了副局长。可她却糊里糊涂地选择了林志华！上个月，林志华被定为国民党特务，判了十五年有期徒刑，周兰老师并不相信林志华是国民党特务，说林志华有资产阶级思想，她还是会默认。但那个年代十分荒诞，很多事情的处理都有些出人意料。还有更惊奇的事情，婆婆竟被打成现行反革命，据说婆婆说了一些有违当时政治大气候的话，也被判了刑。”关键在于，好端端的，林家怎么会遭此劫难呢？问题出在婆婆私藏着的一支手枪上。那么，手无缚鸡之力的婆婆，又为什么要藏一支在和平时代毫无用处的手枪呢？却原来，林志华的父亲，曾经是孙传芳手下的一个连长，后来被国民党收编后，曾经以团长的身份参加过著名的淞沪会战，并在战斗中打死过很多日本鬼子。尽管说这位曾经的抗日战士早在1947年就被病魔夺走了生命，但婆婆却把这支早已锈迹斑斑的手枪一直保存下来。用她的话来说，就是：“这能丢的？这是你公公的遗物，你公公曾拿着这把枪打死过很多日本鬼子呢。”丈夫逝去，妻子不管不顾地非得把丈夫的遗物作为一种念想保留下来，这本身是人性温暖的极好体现。孰料由于遭逢了一个政治畸形年代，由于邻人陈兵的带头抄家，他们一家三口全部被带走做进一步的审查。最后的结果，除了

周兰被放回家之外，林志华和母亲分别以国民党特务和现行反革命的罪名被羁押收监。

林志华因被认定为国民党特务出人意料地被羁押收监倒在其次，更令人感到莫明惊诧的一点是，身在狱中的林志华，到头来竟然会把曾经的妻子周兰也诬陷为国民党特务。却原来，在林志华被判刑入狱之后，生性懦弱，在生活中需要有男性呵护关心的周兰，经过差不多长达一年之久的犹豫彷徨后，为了自己，也为了林阿亚，终于下定决心和林志华办理了离婚手续。但周兰根本就没想到，就在办理离婚手续的过程中，自己的美色却意外地惊艳了凭借不正当手段窜上权位的区革委会严副主任。面对着心态霸道、手段凶狠的严副主任，周兰虽然一再抗拒，但还是无可奈何地成为了他身份不公开的姘头。就这么担惊受怕、被逼无奈地过了一阵子姘头日子之后，因为工作调动的缘故，周兰不仅结识了芙蓉路小学的彭校长，而且还两情相悦地达成了结婚的意见。既然要与彭校长结婚，要开始一种新的生活，那就必须中断与严主任（严副主任此时已经升任为严主任）之间的不正当关系。周兰一反抗，就必然要触怒严主任的威权。这样一来，也就有了林志华诬陷周兰行为的生成。严主任因为周兰执意要摆脱自己而恼羞成怒，他的部下，那个一贯以整人为乐事的刘大鼻子便巧妙地利用林志华的嫉恨心理，诱导他在狱中以口供的方式诬陷周兰为自己的同党，为国民党特务。林志华锒铛入狱后，妻子周兰不仅拒绝前来看望他，而且还不顾一切地和他办理了离婚手续。周兰的这种无情决绝，让身陷囹圄渴望温暖的林志华倍感伤心：“他每天晚上望着铁窗外的天空想的第一件事就是，为什么他们的妻子那么有情有义而周兰却如此薄情？每当他看见两个已婚犯人的妻子送来肉或猪油或香烟时，他馋得要命，这种恨就会加深一层。恨，一层层加深，累积多了自然会反弹，因为不是在炎热不堪就是寒冷无比的牢房里，如果不想泄恨的事就没事可想了。机会是刘大鼻子提供的。”林

志华原初被迫承认自己是国民党特务，本就是被刘大鼻子们屈打成招的一种结果。但人性的吊诡之处在于，在他痛恨刘大鼻子的同时，却把更多的仇恨指向了前妻周兰：“但他更加无法容忍前妻尚未与他离婚就跟别的男人上床！这不是不道德的问题，是无视他的存在，是背叛！”正是在如此一种极端仇恨心理作祟的情况下，“他恨恨地大声道：‘我揭发，周兰是我发展的国民党特务！’”一个男性的嫉妒心理，竟然可以达到如此一种地步，细细想来，的确让人倍感震惊不已。对于林志华这种严重被扭曲的不正常心理，何顿还借助于叙述者之口有着更进一步的揭示：“在监狱里关了几年的林志华，思想已长了霉，犹如树根上长了有毒的蘑菇。他一想到周兰与另一个男人交欢，就嫉妒得眼睛充血！”

在那个充满荒诞色彩的年代，既然已经有了林志华的口供，刘大鼻子们也就可以为所欲为地把周兰硬是作为国民党特务判处了十年徒刑，如果不是周兰自己坚决不承认，不是后来幸运地遇上了市里下来视察工作的那位年轻领导，那周兰还真有可能冤枉地在狱中被关押十年时间。周兰的不幸与幸运之外，更加值得关注的，是林志华在诬陷周兰后的自我了断。当然，林志华的如此一种自我了断，与他的生性有着内在的紧密关联：“他不是有一个有话就说出来让大家分享的人，事实上他是一个精于计算、暗中独占好处的在黄家镇长大的小男人，这种男人太防范别人了因而内心是关闭的，想问题总是往一个死角钻，极容易悲观。这种抑郁和悲观的情绪发展到次年春天，就发展出问题来了。有天，他忽然感觉自己相当愚蠢，想自己被他们利用了。他想一定是他们想欺凌周兰，周兰不从，就利用他的话加害周兰。他们煽动起他强烈的嫉妒心，让他在嫉妒心的指引下

充当了帮凶。‘我真是糊涂啊，怎么当时就没看到这一层呢?!’”就这样，由于他那过于狭小的心胸，当他终于认识到自己被人利用而产生了强烈的悔恨心理之后，他竟然在牢房里上吊自杀了。认真审视林志华这一人物形象，一方面，何顿的确不失精准挖掘出了他的人性深度，无论是他的心胸偏狭，还是他那无以自控的嫉妒心，抑或是他后来的悔恨交加，都很容易就可以让我们联想到莎士比亚笔下的奥塞罗。我们注意到，在《幸福街》中，叙述者曾经借助于陈漫秋和黄国进之口，专门讨论过奥塞罗的杀妻悲剧。黄国进认为：“奥塞罗太自负了，也太容易被人骗了，智商不高。”而陈漫秋则认为：“是奥塞罗的嫉妒心太重了，这种人头脑不清醒，因嫉妒心导致他人格分裂。这是他杀死妻子苔丝狄梦娜，自己又悔恨地自杀在苔丝狄梦娜身边的原因。这个悲剧是人物性格造成的。”两相比较，当然是陈漫秋的看法更具合理性。事实上，与其说这种看法是属于陈漫秋的，莫如说更是属于何顿自己的。虽然说具体的故事情节并不相同，但在某种意义上说，他笔下的这位林志华，还真是可以让我们联想到奥塞罗的。但在充分肯定林志华别具一种人性深度的同时，我们却也必须看到时代与社会在其人生悲剧过程中的巨大投影。毫无疑问，若非遭遇了上世纪五六十年代那样一个特定的历史时期，那么，林志华和周兰就极有可能幸福而又平静地度过他们平庸的一生。从这个角度说，林志华的悲剧，就既是性格的悲剧，同时也是时代与社会的悲剧。

再比如，高晓华这个后来陷入到精神失常状态的“宣传宝”。作为一个富有个性的人物形象，高晓华的引人注目，是从他伴同女友黄琳一起上山下乡做知青那个时候开始的。具体来说，那个时候的高晓华，是一个拥有远大志向的理想主义热情高涨的时代青年。在对知青农场倍感失望的情况下，高晓华毅然辞去副场长职务，组织了十几位可谓“志同道合”的知青，决心另外创办一

个新的经济上独立的小农场。高晓华的理想主义精神，从他对准备加盟小农场的女友黄琳的询问过程中，可谓表现得淋漓尽致：“高晓华当着十六名男女知青的面说：‘你能做到互助友爱吗黄琳？’黄琳答：‘我能做到。’高晓华问：‘你能做到毫不利己专门利人吗黄琳？’黄琳答：‘我能。’高晓华说：‘我们要做无私无我，一切都是大家的，包括父母寄来的钱物，你能做到一切都交公吗？’黄琳想他们能做到她就能做到，答：‘我能。’高晓华说：‘还有一条最重要，我们决定三年不回家，你能做到吗？’黄琳答：‘我能做到。’高晓华对她的回答很满意，说：‘小农场是我们大家创办的新型集体，我们每个人都是新型集体中的一员，我们都要有集体荣誉感，都要有自我牺牲的奉献精神。’”尽管说此后的一系列事实，充分证明高晓华的这些想法是无法实现的乌托邦，但在他这些极其切合于那个时代主体导向的想法中，理想主义精神的存在，却是无可否认的一种客观事实。实际上，也正是在与黄琳的关系中，高晓华陷入到了某种肉身与精神的分裂状态。一方面，性欲强烈的他，特别贪恋黄琳的肉体，但在另一方面，他却口口声声强调：“黄琳，我觉得肉体之娱是低级的，我们是人，是有思想的，我们要做思想领域里的崇高者。”一种普遍存在的事实是，并不只是高晓华一个人，其他很多类似的具有理想主义特质的人物那里，在那个特定时代，也往往会陷入到如此一种灵与肉的分裂与冲突状态之中。其他方面的自私或许都能够得到很好的克制，唯独本能的性欲无法自控，难以操纵自如。一种客观存在的情况是，具有精神受虐倾向的高晓华，一直到精神失常变身为“宣传宝”之前，都处于这种灵与肉的分裂和冲突状态之中。

一般来说，在那个不正常的畸形年代，

如同高晓华这样的理想主义者，也都会生成某种可谓是生气勃勃的野心：“高晓华的幼年是在后院的桃树、梨树和橘树、柚子树下长大的，少年时他常常爬到树上眺望，就把自己眺望成了一个有野心的人，他好强、勇敢，视别人为刍狗，渴望自己某一天能成为操纵他人命运的人！”一方面，受制于那个时代所谓集体主义理念的规约，另一方面，也与他内心深处一种出人头地的强烈权欲紧密相关，到后来，等他进入镇陶瓷厂并成为厂里的团支部书记后，才会出于对改革开放、对厂长的强烈不满而上书上级机关告状。面对现状，“他深感悲哀。他想一个人过，回到知青林场，边耕读边学习，他喜欢那里的树木和那里的阳光，但嫉妒心和旺盛的情欲却让他离不开女人。如今这社会不是他想要的，当年大家都有一股不怕吃苦的热情，都朝着一个方向努力，现在每个人都只考虑自己，奖金少了几块钱都在厂里闹，吃不得一点亏。他觉得这一切都是改革开放带来的，改革开放释放了人的私欲，导致了人人都盯着利益。”唯其因为如此，他才会恨恨地说：“现在哪里还像搞社会主义，分明是搞资本主义。”无论如何都不容忽视的一点是，高晓华对自私心理的仇恨，竟然达到了令人发指的地步：“他学生时代就有理想，就有要使全人类变得毫无私欲的乌托邦精神，但自从他创办的小农场不欢而散后，他对人性充满了质疑，觉得很多人都变肮脏了，变坏了。他其实是有高瞻远瞩的，很想找几个科技人员，发明一种激光机器，可以直接伸进人的大脑里刮割，把人们大脑里的自私病菌剔除掉，让人人都活得纯洁、健康。”他的如此一种试图使用机器剔除人的自私心理的想法，很容易就可以让我们联想到英国作家奥威尔的长篇小说《1984》。这种思想的可怕处在于，它很容易成为滋生极权的土壤。但正如同你已经预料到的，思想一直停留在过去时代的高晓华，到了改革开放的时代，肯定会因其思想言行的格格不入而被日新月异的生活所抛弃，必然会成为时代与生活的

落伍者。受到如此严重失败感的长期困扰，久而久之，高晓华的精神失常，自然也就是合乎逻辑的一种必然结果。从一种无法自控的嫉妒心理出发，高晓华不仅对妻子黄琳的男友宋力大打出手，而且还使得宋力彻底丧失了性能力。这样一种打人致残的行为，给他带来的是长达七年之久的牢狱之灾。

等到高晓华终于从监狱中走出来的时候，他已经彻底精神失常，变成了一个身穿旧军装，在街头用喇叭大声背诵毛主席语录的“宣传宝”：“他真是高晓华！她的心都碎了，想不到曾经跟着她一起在学校里造老师反，后来又随她下乡当知青、鼓动十几名知青与他办小农场的，曾经是那么精明、勇敢、执着且身怀抱负又不顾一切追求她的高晓华——她的第一任丈夫，竟成了这么一个人！她呆立在他身旁，他好像不认识她了，没看她而是对着喇叭大声背《纪念白求恩》‘……白求恩同志毫不利己专门利人的精神，表现在他对工作极端的负责任，对同志和人民的极端的热忱……’她感慨良多，辛酸、难过和可怜等都有。他怎么会变成这样的人？原来同事们嘲笑的街上的‘宣传宝’（‘宝’字，在湖南话里有傻的意思），竟是与自己离婚多年的高晓华！他彻底疯了。”正因为黄琳不仅曾经是高晓华的妻子，而且还从内心深处深深地崇拜并爱过他，所以，面对已经变身为“宣传宝”的高晓华，她才会感到特别痛心，难以接受。无论如何，我们都必须承认，高晓华是何顿在《幸福街》中刻画塑造的最具有人性深度的人物形象之一。很大程度上，高晓华的悲剧质点，在于与时代和社会的严重错位。当社会已经告别以“政治”为核心的运动时代，进入一个以“欲望”为核心的经济时代之后，高晓华的思想却一直停留驻足在既往的那个时代。之所以会是如此一种情形，主要的原因，一方面，固然在

于那个时代恰好是高晓华精神成长的关键时期，另一方面，更加不容忽视的，恐怕却在于高晓华个人的主体精神结构。否则，我们就无法解释，为什么从那个时代走过来的很多他的同龄人却都没有变成“宣传宝”。归根到底，高晓华的变身为“宣传宝”，所充分说明的，正是那个不正常的畸形时代在其精神深处的嵌入之牢固。

虽然是一部以散点透视方式完成的人物群像式的长篇小说，但相比较来说，何顿的关注点，恐怕还是更多地停留在了何勇、林阿亚、张小山以及黄国辉他们几位一九五八年生人身上。尤其值得注意的一点是，在他们几位身上，也同样有着来自于时代与社会的巨大投影。首先进入我们分析视野的，是何勇和林阿亚。如果说我们此前分析的林志华与高晓华，以及稍后要展开分析的张小山与黄国辉，他们身上所携带的，更多是所谓负能量的话，那么，何勇和林阿亚身上所携带的，就更多是一种以善良为核心的所谓正能量。自幼一起长大的何勇与林阿亚，可以说是青梅竹马、两小无猜的一对男女青年。一方面，是父亲和奶奶的被捕与判刑，另一方面，是母亲周兰的被牵连入狱三年多时间：“林阿亚成了只可怜的小猫。父亲、母亲和奶奶被带走后，她害怕得缩成一团，好像天塌下来压着她一样，让她有一种快窒息的感觉。她想他们家一下子就变成坏人了，她怎么活呀？”在这个关键时刻，如果不是周边的邻居，尤其是何勇他们一家的积极帮助，孤苦伶仃的林阿亚，恐怕真的不知道怎么样才能够度过少年时期这一场突如其来的人生劫难。等她到了可以上初中的年龄，由于家庭牵累的缘故，“本来是没初中读的，开学一个星期了，她被那个年代的学校排除在外。”在那个时候，慨然出手帮助林阿亚的，依然是何勇那位善良无比的母亲李咏梅校长。很显然，如果没有李咏梅校长的帮助，林阿亚小小年纪便辍学在家，那她后来在历史发生重大变迁后，无论如何都不可能由丑小鸭变成大天鹅，不可能考上复旦大学的。到后来，高考

制度恢复之后，已经追随心仪的男友何勇做下乡知青的林阿亚，一门心思想要参加高考。没想到，由于主管报名工作的区文教卫办公室主任刘大鼻子利用她的家庭出身问题从中作梗的缘故，唯一一个没有拿到准考证的，就是林阿亚。值此关键时刻，同样是何勇通过母亲找到了已经成为区革委会主任的黄迎春，在黄迎春的强力干预下，方才获得了参加高考的权利。到这个时候，自然也就应了那句“祸福相依”且互为转换的老话，虽然林阿亚打小一直到此时此刻都可谓劫难不断，但等到一个新时代到来的时候，她反而因被冷落时的刻苦学习而因祸得福，最终在高考中取得了好成绩，一举考上了复旦大学这样的名校。与她形成鲜明对照的，就是那位一直都情投意合的男友何勇。由于父亲是大米厂厂长，母亲是校长，根正苗红的何勇，从小一直到高考失败的时候，都可以说是顺风顺水。然而，等到参加高考的时候，从来就没有把学习当回事的何勇，即使使出九牛二虎之力，也都无济于事了。

毫无疑问，假若没有高考制度的恢复，那么，早已两情相悦的何勇与林阿亚他们两位，恐怕也就顺理成章地结婚成家了。现在的情况是，他们不仅天各一方，而且身份地位也形成了极明显的差异。一个是黄家镇上的普通民警，另一位则不仅在大上海读名牌大学，而且大学毕业后又进一步深造读了研究生。尽管说他们曾经是那样地志同道合两情相悦，但到了这个时候，客观的状况已经致使他们不可能再有共同的精神语言可供日常交流。怎么办呢？他们各自都陷入到了矛盾的心态之中。林阿亚的内心苦恼，集中通过她和大学同学乔五一的通信而表现出来：“他和何勇不同，何勇是她的发小，属于青梅竹马，如果不是她上了大学，她和何勇恐怕都有小孩了。乔五一她是她的大学同学，有思

想有追求，而且……也帅。”实际上，当林阿亚在心目中把何勇与乔五一做这种不自觉比较的时候，她的情感天平已经在不知不觉地向乔五一那边倾斜了。其实，林阿亚的内心纠结，集中在是否应该知恩感恩进而报恩的问题上。依照一般的民间伦理，既然何勇尤其是何家，当年在她无奈落难之时，曾经倾全力相助，那么，不管此后身居何种高位，林阿亚都不应该忘恩负义，她都应该心甘情愿地嫁给何勇，做何家的儿媳妇。然而，在一种现代的层面上来说，正所谓“没有爱情的婚姻是不道德的婚姻”，男女之间的婚姻结合，必须建立在爱情的基础上。事实上，乔五一给出的建议，就是以这种现代婚姻观念为出发点的：“你既然不想面对他就离开他，你丝毫不要背负感情和道德上的债务，那些债务可以用别的方式偿还，但不要把自己的一生都献出去，不要勉强自己，因为你和他不在一个层面上了，即使结合到一起也不会幸福。”由此可见，隐身于林阿亚的自我纠结背后的，其实是民间伦理与现代爱情观念之间的一种尖锐冲突。就这样，在经过了一番内心的自我挣扎后，林阿亚最终还是理性地遵从了内心的情感律令，选择了对何勇的远离。而自感到与林阿亚的各方面差距越来越大的何勇，尽管内心满满地都是对她的迷恋与爱慕，到最后，在父母朋友的规劝下，他所作出的选择，也是对林阿亚的无奈放弃。尽管我们很难设想，假若何勇与林阿亚真正结合后会是一种什么情况，但从现实的角度来看，其实心地都特别善良、正直的何勇与林阿亚，在做出了理性的选择，分别成立了各自的家庭后，也都在各自的工作岗位上取得了突出的成绩。我们都知道，文学创作无论如何都不可能与人性无关，但需要强调的一点却是，所谓人性，既包含了善，也包含着恶。一方面，文学创作固然应该有对于恶的深度透视，我们前面专门分析过的林志华与高晓华，更多地就是其内心深处的与恶相关的负面因素，但在另一方面，文学创作也应该有对于善的张扬与表现。而且，在

很多时候，要想富有说服力地把人性之善表现出来，很可能比展示人性之恶的难度还要更大一些。从这个角度来说，何顿能够在《幸福街》中，通过何勇与林阿亚这两个人物形象的刻画与塑造，把他们内心深处的善良与正直淋漓尽致地表现出来，其实也是非常不容易的一件事情。更何况，在何勇与林阿亚的身上，也同样有着时代和社会的深度嵌入。林阿亚之所以能够在遭受一系列人生劫难后彻底改变自己的人生轨迹，正因为她很好地抓住了改革开放的时代脉搏。而何勇，虽然没有如同林阿亚一样凭借高考获得人生的重大转机，但在他那平实的一步一个脚印的人生道路上，却也同样有着对时代与社会发展趋向的契合与顺应。

如果说何勇与林阿亚属于那种中规中矩的好人形象的话，那么，张小山与黄国辉他们两位就毫无疑问属于那种最终走上了人生歧路的迷途者形象。因为他们不仅都出生在一九五八年，而且也都家住幸福街的缘故，所以，张小山、黄国辉与何勇、林阿亚他们不仅从小就是很好的玩伴，而且也在共同成长的过程中结下了深厚的友情。林阿亚不仅身为女性，而且很早就考到上海去读复旦大学，姑且忽略不计，作为少年时的好友，张小山、黄国辉他们两位与何勇的渐行渐远，是从改革开放的时代到来之后慢慢开始的。先让我们来看张小山。或许与其生性的敏锐、机巧有关，张小山其人，在进入改革开放年代之后，曾经一度扮演过引领风潮的弄潮儿角色。眼看着有人在幸福街上开了一家个体小商店，心眼一向活泛的张小山坐不住了，决定筹集资金去做生意：“三个人喝了几巡酒，说了些互相勉励的话后，张小山说：‘我去了趟广州，发现广州那边开放多了，做什么生意的人都有。’黄国辉问：‘你准备做什么生意？’张小山说：‘我打算先做点小玩

意生意。’‘好，是要从小事情做起。’何勇鼓励他说。”就这样，在两位好友的鼎力支持下，张小山的生意开张了。从最初的墨镜与打火机，到后来的收录机，再到后来的良友、希尔顿等外烟，张小山的生意可谓步步为营越做越大。在其原始积累达到一定程度的时候，他决定顺应时势，租用竹器厂的礼堂办一个红玫瑰舞厅：“红玫瑰舞厅在千年古镇上诞生了，不亚于晴天霹雳。”由于切合了那个时代年轻人时尚心理的缘故，红玫瑰舞厅的开办可谓大获成功，仅仅是到了当年年底，就已经赚了十多万。这个时候，可以说是张小山自我创业的巅峰时刻。面对着满面春风的张小山，何勇不由得感叹他是一个有能力谋划未来的人。但张小山自己给出的却是另外一种说法：“我父亲死得早，遇到困难我都得靠自己解决，就学会了动脑筋。”他们之间的情谊在某种意义上堪比“刘关张”的何勇、张小山以及黄国辉三人中，之所以是张小山一度成为引领风骚的个体户，除了思想活跃与丧父的孩子早当家这两点之外，还有一点不容忽视的原因就是，在被镇竹器厂开除后，他所面临着的，已经是一种生存的绝境。就此而言，他的自我创业行为，很是有一点置之死地而后生的意思。但谁知张小山不仅贪心不足，而且还特别贪恋女色，到后来，等到他自信满满地在县城又创办了一个名为“红彤彤”的舞厅的时候，虽然舞厅的客流量依然爆满，但最终却因为他与县剧团一位姓杨的名角儿发生私情，并引发其丈夫李军的报复行为，舞厅不仅被付之一炬，他自己也终因无法偿还相关债务而被迫锒铛入狱。自此一劫后，虽然也还有过几度起伏，当就整体趋势来说，张小山的人生就走上了一条每况愈下的下坡路。其间，尽管已经出任了驼峰山乡派出所所长的何勇旧情不忘，先后设法安置了张小山与黄国辉这两位一起长大的好朋友，但张小山却恶习不改，仍然坚持组织并参与六合彩的地下赌博活动，最终还是成了一个无所事事的无业游民。到最后，也还是在他的强力怂恿下，一贯有勇无

谋、徒有一身蛮力的黄国辉，才和他一起铤而走险入室盗窃。虽然他们一开始并不打算杀人，但在被大毛认出之后，无奈杀人灭口，就此而走上了人生的末途。后来，叙述者曾经非常巧妙地借人物杨琼之口，对张小山与黄国辉的杀人事件作出过这样的评论：“黄国辉下岗后，只知道玩，宁可饿肚子也不去做事。张小山一天到晚跟那几个鬼打麻将，输了钱，又想赢回来，结果越输越多，把他几年前赚的钱全输光了，那还不饥寒起盗心？”紧接着，杨琼又说：“我们这代人受的教育，你们是知道的，没有什么文化又都好面子。我曾多次劝张小山，要他做点小生意，他听不进去，放不下面子。”何勇补充说：“杨琼说得对，张小山最要面子。黄国辉在街上瞎混了几年后，人变懒惰了，也好面子，我曾经想帮他，问他愿不愿意来派出所打扫卫生，工资虽不高，但至少可以让他活得好一些，他居然嫌找个工作丢脸。”毋庸讳言，以上这些人物对张小山与黄国辉的议论，肯定在很大程度上代表着作家何顿的看法。但依我所见，在承认以上观点具有相当合理性的同时，却也更应该看到，幸福街上同样是从上世纪五六十年代那样一个阶级斗争的时代走过来的一代人，为什么只有张小山与黄国辉他们两位最终步入了人生的歧路。从根本上说，张小山与黄国辉人生悲剧的酿成，恐怕也还得在他们自身寻找原因。一方面，所谓市场经济时代的到来，极大地刺激了他们内在的贪欲，但在另一方面，他们自身却又缺乏实现人生欲望的合理手段。二者发生激烈碰撞的最终结果，自然也就是他们入室抢劫杀人行为的酿成。从这个角度来说，张小山与黄国辉的悲剧，固然是他们个人的悲剧，与他们各自的主体心理结构紧密相关，但与此同时，却也明显包含有时代与社会的因素在其中，可以说是时代与社会的悲剧。

反复阅读何顿《幸福街》后，我想，我特别认可胡平与李建军他们两位对这部长篇小说所作出的评价。胡平说：“《幸福街》描述了自上世纪五十年代后幸福街的时代变迁，以及街上两代人数十年间的命运遭际，真切还原了一个历史时期的社会面貌，几乎所有细部上，都是经得住检验的，成为‘历史的书记’。”^②李建军说“我觉得这是一部优秀的现实主义作品，因为现在整个当代创作，流行一种非历史化，跟现实严重脱节的现象，很难看到我们自己的生活经验和生活历程，而《幸福街》深刻地还原了时代的风貌。”^③文本的事实的确告诉我们，《幸福街》是一部真切还原了时代与社会风貌的优秀现实主义作品。但在承认以上观点合理性的同时，我也还愿意有所补充。那就是，《幸福街》不仅真切还原了时代与社会的风貌，而且还进一步地把时代与社会的精神都深深地嵌入到了一众小人物跌宕命运的书写之中。

注释：

- ①张辉：《假如〈红楼梦〉没有第一回》，《读书》2014年第9期。
- ②胡平语，参见《幸福街》封底，湖南文艺出版社2018年版。
- ③李建军语，参见《幸福街》封底，湖南文艺出版社2018年版。

（作者单位：山西大学文学院）

成长苦难与时代裂变的经验书写

——读何顿长篇小说《幸福街》

◎ 聂 茂 徐瑞明

摘要:何顿最新力作《幸福街》围绕“黄家镇”这个特殊地域,记录了从上世纪50年代到新世纪以来前后60余年的时代群像,彰显他继续沿着“为卑微者立言”的创作路径,但又与以往的作品有所不同。文本至少在三个层面体现这种不同的经验层次:首先,透过他多年细致与客观的观察,文本解放了主流历史叙述对渺小个体的刻意遮蔽,这得益于何顿的生死感悟与他多年来深厚且丰富的生存经验;其次,文本对人物心理、情感、欲望前后连贯的微妙把握,体现着作家对人性普遍复杂性所理解的广度与深度,这是与作家经验世界有所不同的独特世界;最后,文本把带有独特地域文化色彩的个体纳入到时代集体洪流之中,是中国经验这一重大命题之湖湘特色的镜像表达。

关键词:成长苦难;时代裂变;湖湘文化;中国经验

何顿是一个有野心、有责任心、有温情的作家,也是一个十分自律和执着追求的作家。自上个世纪九十年代之初出道以来,他从未间断过创作,总是以几乎均匀的速度与力量向文学的大海投入属于自己的波涛。即便是前几年,他着眼于抗日题材,并写下了上百万字的《湖南骡子》《来生再见》和《黄埔四期》这“抗日三部曲”,将抗日题材文学推向一个新的高度,赢得文坛的一片赞誉,不少人以为他会沿着这条康庄大道继续向军事文学纵深开掘的时候,何顿有意识地停了下来,转身回归到他对都市日常生活的关注,长篇小说《幸福街》^①由此而生。许多评论家都讲到他小说的世俗性,讲到他的作品的冲击力,讲到他虚构世界的真实性甚至残忍性,这些固然都不错,但实际上,在我看来,他的作品极具人性的温情和小人物卑微深处的闪光,他持续不断地发掘这些温情和光芒,以此彰显他对转型社会中国普通百姓在成长苦难与时代裂变中的经验书写。而支撑他持续书写的生命力,支撑他不畏难险、执拗于自己的情感世界并沉湎其中的是对创作的自信,对写作的痴迷,对冒险的挑战,对一切未知的、特别是卑微的人与事的关怀,他从这种

持续不断的书写中得到了丰厚的回报。

可以说,何顿的双脚深深扎根在黑泥巴的地里,于清爽洁净的心灵空间开辟出一方质朴、密实、野性的文学丛林。作为湖南当代作家中富有悲悯情怀和人文精神的现实主义作家,何顿聚焦于人性的拷问、时代的浮沉乃至乡土文化的深层隐痛,个体的命运在时代大潮中反复跌宕,难以把握,而这些“艰辛的尴尬”和“人性的闪光”全部浓缩到他特定的故乡“黄家镇”,这是像马尔克斯笔下的孔贡多和莫言笔下的高密县一样的文学小镇,何顿数十年深耕其间,铺展开一幅完全属于何顿特色的底层人物悲欢离合、千姿百态的生命画卷。在“黄家镇”,何顿的写作资源是源源不断、不可遏止的。

某种意义上,何顿的长篇新作《幸福街》是对以往的“黄家镇”的深情回望,通过聚焦上世纪50年代始到新世纪前后跨越六十年的时代更替、裂变,彰显他继续沿着“为卑微者立言”的创作路径,充分呈现了作者书写时代洪流中个人言说与集体发声之间的张力与变异。

一、审视无人见证的牺牲

杰姆逊认为“文学是社会的象征性行为”^②。

《幸福街》承载着社会变革的力量，是1958年以来中国经验与市民成长的文学性表达。何顿不是写一个家庭或几个特定的个体，而是以群像的形式，来书写他们这一代人甚至几代人的整体风貌。即是说，何顿并不着力于古典崇高的、宏大英雄的叙事模式，相反这是一部世俗的，甚至日常化的“小历史”，是无人见证的潜历史，许多人的变故与牺牲，都打下了时代的印记，可许多人都视而不见，或者习惯于视而不见。而有别于一般“历史”的是，《幸福街》中多个人物并没有按照我们所感知的公共空间的线性时间连缀起来，恰恰是不同“声部”喧嚣并杂，绝大部分篇章间并无大的因果关联，更像是作家在不同空间弥留下的“记忆碎片”，这样的碎片与后现代社会的文化残片有机地契合在一起，使文本呈现出一种带着汗味、烟味和辣味的混搭风格。小说中流动变换的空间场所被何顿在不经意间穿插入极为敏感的“时间点”，作为分割历史的界碑或标杆。何顿着力写“小人物、小历史”的《幸福街》从不回避对历史的责任，更不回避对时代的关涉，相反，他既还原中国经验在社会潜流暗礁中的曲折晦涩的文化脉络，又解放了主流历史叙事对渺小个体在时代大潮下的刻意遮蔽。

《幸福街》触及的社会问题显示出何顿惊人的笔力和全局意识。全书涉及的人物多达几十个，在张小山、黄国辉、何勇、黄国进等男性人物不经意的对话间，他将人物生存的时代背景和故事发生的血脉根源和盘托出，态度分明，包括劳工问题、商业买卖、娱乐麻痹、贪腐乱相等尖锐的社会矛盾，何顿都有自己的创作诉求，他不是简单的描绘与呈现，而是上升到精神的高度和思考的亮度。同时，他笔下的林阿亚、陈漫秋、杨琼、黄琳、周兰等一批女性，在时代的阵痛与社会急剧的转型中，有的丢失了自尊和纯美而

自甘堕落、随波逐流，有的在翻天覆地的变化中扬起自救之舟、自强自立。两代人的道路抉择，步履荆棘、伤痕累累，每一个情节、每一处描写、每一种矛盾都因日常伦理与道德秩序而起，都流淌着《幸福街》居民的喜怒哀乐，都烙刻在时代的创口上，都无可奈何匍匐于命运的狡计之下，徘徊于物质与精神、形而下和形而上、个体与群体的两难的生存困境，这样的书写，是经验性的，也是审美性的，读来令人辛酸和动容。

正如我们看到的那样，这部现实主义小说抛开了巴尔扎克所奠定的“经典”模式，不愿着力于一个人事无巨细的“典型”塑造，也找不出小说中一环套一环、步步紧逼的所谓的情节“高潮”，甚至主人公也不是一以贯之的，而是随机出现的，像日常生活流本身那样。可以说，《幸福街》中的底层人物才是小说的真正主角，每个人物不同的生活遭遇和悲喜剧就是属于他们自己的情节“高潮”。底层人物的浮沉，不是何顿虚构的生命的桃花源，富有诗意和乌托邦的气质。相反，底层人物没有羽衣蹁跹、谈笑风生的优雅，只能偶尔在杨梅树、柚子树下或喝酒消愁、或谈情说爱，打着赤膊，裸露身体，粗俗而真实。这样的书写，更多的是在群体的裹挟与绑架中步履维艰，为自我的生计和发展日夜奔波，是大时代下的小人物的挣扎与沉浮：杨琼因丈夫的厄运只能做暗娼，黄琳为一颗野心而变得刻毒、虚伪，周兰由爱生恨，赵春花终冰释心结……尤其是林阿亚抱着父亲冤死的骨灰向空旷大地哭诉时，真实还原了当时妻离子散的家庭悲剧，是辛酸的控诉，更是尖锐的抗争。

在《幸福街》中，成长的阵痛与绵密的苦难基本上依照民间所公认的价值伦理最后获得了善恶公正的裁判，有着王国维所喜欢的“诗歌的正义”的特色。小说结尾，何顿虚构的“黄家镇”这个地域走上旅游致富的道路，焕发生机，虽少了波澜壮阔、收束总结的气势，却更像一部新小说的开始，等待着何顿接力棒般的续笔。底层人

物的世界是永远无法完结的，充盈着原始生命力的流动，藉由作家个人的生存体验和立场解读表达出来，《幸福街》体现着作家对历史时代和个体命运的关切。从宏观层面上看，作品已经从地域达至整体，从乡土走向城市，从特殊走向普遍。作品看似是对一条不起眼的街道的书写，却饱含着自古以来文人骚客血液里流淌着的“俯拾天下”的雄心或“家国同一”的情怀，即作家对世界的整体性眼光都可以从一个或虚构或真实的暗角里淋漓尽致地扫射开来。无论是《红楼梦》中重门幽深的“闺阁”，还是鲁迅笔下的“未庄”等等，都无一例外体现“一”和“多”辩证统一的哲学之道。社会转型时期民间的精神截面，几乎都可以在《幸福街》中找到其对应的人物与细节。这种精神截面即是卑微的个体随着历史洪流、时代脉搏同呼吸、共分担的惶恐与不安。他将对现实、对历史、对世界感受的经验浓缩到他的笔下，并将这种经验，包括黑暗与光明，和盘托出，由此映射出作者描摹现实时（包括隐晦的讽刺与批判）所呈现出来的原始底色。

二、人性深处的欲念之罪

在韦勒克（René Wellek）看来，伟大的小说家们都有一个自己的世界，人们可从中看出这一世界和经验世界的部分重合，但是从它的自我连贯的可理解性来说它又是一个与经验世界不同的独特的世界。^③在《幸福街》中，微观的地域之内形形色色的人物形象千差万别，但令人钦佩的是，何顿把人性隐秘的、复杂的情感前后贯穿起来，诸如人性中的善与恶，卑琐的欲望与崇高的理智等等借由人物的行为体现着小说叙事的情感逻辑。

在叔本华看来，人是欲望的凝聚体。透过人物多舛的命途与成长的苦难，《幸福街》

把人性中的罪恶和原欲淋漓尽致地依拖人物关系展示出来。例如作品对特殊年代中真实的政治生态都有着近乎残酷而真实的描写，都符合人性发展的逻辑。林志华被屈逼成“国民党特务”入狱，却不想连累前妻，但当他得知前妻周兰在外追求自己的幸福后，林志华深觉受到了背叛转身诬告周兰为“国民党特务”，面对入狱后的前妻，“几年里他第一次有一种畅快的感觉，猥琐的脏脸上挂着笑，觉得自己终于惩罚了这个无情无义的女人！”^④。如果说林志华的“恶”带着成年人世界的算计和对情感的绝对占有的话，那么，更令人胆寒的是才上小学的“大魔王”黄琳全然丧失了儿童的天真和纯洁。在那个讲求出身制度、等级制度的年代，“官二代”黄琳幼小的心灵就显露出畸形扭曲的一面，这个在学校的“大魔王”渐渐发展成一个既有受虐倾向的“性变态”，又有征服欲极强的“女强人”。她内心深处对权势和男人的变态性渴望，恰恰显示出她内心美好欲念的匮乏，使得她无法健康地获取婚姻上的幸福。无论是作恶者，还是受压迫者，底层人物的“痛”被一种陈旧的历史叙述丢到了历史的“垃圾桶”，逃避自身存在的劣根性虽然使整个民族面向未来时再次假装可以“轻装上阵”，却让整个民族不敢正视自身的“痛”“伤”与“痴”，造成人人紧张、焦虑与失语。因此，《幸福街》的高明之处，不仅是在细数时代、民族、国家的集体无意识的罪恶，更是在与人性的对晤中，揭露底层个体在追求“幸福”目标时自我阴暗面、隐蔽处的逆向“张力”与“悖离”，这和真善美形成了截然的对照。何顿将人物塑造得立体、丰富、多元，他摒弃了“灵与肉”之间斩钉截铁的分离，他宁愿让美好的胴体连着一丝脓血，让你看到纯洁的灵魂也可能随肉体一起被原欲的脓血所玷污。在何顿看来，“人家写好人好事，让善良的人们看到希望。我写坏人坏事，是想展示人性的弱点，给读者以启迪，作家不一定都要唱赞歌，也不用扮成一个伦理道德的捍卫者。”^⑤何顿是这样想的，也

是这样做的。

更为深刻的是，何顿对人性欲念之罪的书写，是中国经验这一宏大命题在人的意识内部赋予的微观且隐秘的指涉。现实社会对人性“改造”的失败，却将本应束缚人性之恶的伦理底线和道德底线打乱了，而社会转型后，商业因子无孔不入，“金钱至上”的功利价值观更放弃了对人性“启蒙”与“救赎”的承诺，在“只问结果不问过程”的现实生活中，不择手段，笑贫不笑娼等诸多的“恶”日渐浮出水面，留下新一轮改革迷惘与道德疲软的后遗症。小说中，张小山倒卖假酒、黄国辉街头暴力、王进私卖农药毒鱼，农民兜售注水猪肉、催化蔬菜等等，无一不令人触目惊心，但谁敢说这仅仅是幸福街上才有的事情吗？这难道不是当下都市社会的真实缩影吗？在幸福街生活的两代人跨越了中国不同的历史时期，可农耕习性氤氲下的野性生殖力却在之间“惯性”传递，映射出中国社会从传统到现代、从无序到有序、从边缘到中心的转型阵痛，在何顿的笔下，读者能够强烈地感受到这种时代更替、裂变时道德与价值的失规、失衡，信仰的失守、失落，等等。人之为人自然有超越其自然存在的一面，但也因为人的意志的有限性、意识自身的局限性和文明的程度差异，使得人无法摆脱粗粝、野蛮、自私的原欲、主观性和内心深处的阴暗。在黑格尔看来，这种个体性、主观性是自然人、个别人的体现，与客观的普遍性相分离，从而与现实的定在“保持相对的否定性”。这种个体性与否定性就是“恶”。当“恶”成为历史发展的动力，灾难也就无可避免，而且这种灾难往往不是“天灾”，更多的是“人祸”。透过何顿的小说，我们清楚地看到，社会转型时期含纳的痛点，竟然是在一派狂欢与赞颂的对历史的荒诞评价中体现得淋漓尽致，这难道不让人对原欲

之“恶”产生强烈“自警”吗？诚然，何顿写作时，并不希望从理论上或哲学上对一段历史作出审判，他只是忠实地记录着历史如何发展到今天，“我们是从哪里来，要到哪里去”。这样潜在的小说逻辑也暗示着中国经验不仅是主流社会和主流文化的话语记录，更包含着时代心理、潜历史、小人物、民族习性、地域环境等因素的“共谋”与“博弈”作用。费孝通先生在《乡土中国》中认为中国人最大的毛病就是“私”。这种“私”恰恰体现了人性的复杂之处，却实际上偏离了国家政权和主流话语对大众“教育”、“设计”和“规划”的初衷。如果说，以“公”之名得来的“幸福”是主流文化宣扬与歌颂正义的“彼岸”，是人人共奔的幸福而美好的“乌托邦”似的图景，那么书中赵春花的自闭和对女儿的严密控制，何勇等人和飞黄腾达的陈漫秋、林阿亚之间产生的“分割感”，恰恰暗隐着主流文化话语对民间真实生活状态的失策与遮蔽。

另一方面，人性在现实境况下折射出来的超越性同样被何顿客观地呈现出来。书中陈漫秋与黄国进二人的勤勉上进、洁身自好就体现着他们对道德的自律，对善的坚守，对美的信奉，这些试图超越自身所处时代的功利性的立场，亦体现着作家在写作时对人性的深刻的反省和批判。例如，书中有一个细节，颇能体现何顿的想法：何勇在一次行动中，发现卖淫女中有一位妻子单位的女工，他将此事告诉了妻子，原以为妻子会吃惊的，结果妻子只是愤愤地说了一句这个女工原本就不是一个好东西，话虽如此，但妻子唐小月叮嘱何勇对这个女工“能少罚点就少罚点”。这个细节很有意思，一方面反映了幸福街居民有着传统的道德标准和价值准则，另一方面，当有人违背这种价值准则而滑入犯罪的黑暗时，人们不是一味地谴责和落井下石，而是闪现一丝同情和怜悯，这种同情和怜悯像一杆秤，彰显了幸福街居民内心深处的温情。正如英国唯美主义作家王尔德所言：“每个圣人都有过去，每个罪人都有未来。”同样，

《幸福街》中的幸福之街，或许隐藏着罪恶的过去，但尚有光明的未来。《幸福街》居民之所以“幸福”地活着，不是他们没有罪恶，不是他们没有黑暗，不是他们不经历风雨，恰恰相反，他们在看到了太多的罪恶，发现了太多的黑暗，经历了太多的风雨后，他们有了自己的道德评判和行为准则。这些道德评判和行为准则就像远离着法律和体制力量的乡规民约一样，将百姓的日常生活打理得妥妥贴贴，顺顺当当。某种意义上，这是中国传统文化的内在力量，它有着魔法一样的制衡力和平衡性。

三、地域文化如何“嵌入”中国经验

由上可见，中国传统社会历经千年，积淀深厚，《幸福街》展现了在追求现代化的努力方向中，黄家镇民间秩序的儿女私情、兄弟义气、惩恶扬善等传统文化价值仍然发挥着独特的作用，无论是礼崩乐乱、人人自危的特殊革命时期，还是改革开放之后，拜金主义盛行，商业因子横冲直撞，《幸福街》按照自己内在的“小逻辑”发展，居民们吃喝拉撒，婚葬嫁娶，既有历史积习，又有时代特色。这种历史与时代，具体到何顿的小说中，就是他对湖湘地域文化的精神溯源，即将一条街的文化特色“嵌入”到中国经验的宏大背景中，一如沈从文将“边城”打造成旧中国所有美好乡镇的“模特”一样。这是写作的气度，也是一种野心。

我们知道，湖湘文化的精髓是：“淳朴重义”与“勇敢尚武”兼具，“经世致用”与“自强不息”并行^⑥。而在何顿的小说人物性格的塑造上，一批坚韧不服输的形象跃然纸上，如失去父亲的林阿亚并未放弃希望，努力考取研究生；出身不好的陈漫秋从书中汲取自信与勇气，最后获得了幸福；一批抱团取暖的天真少年以蛮力和拳头对抗世界的

残酷，如表现正义形象的何勇、黄国辉在那个秩序混乱的时代于小树林里练拳健体，对受到欺负的朋友喷发强烈的正义感，出手相救；一批敢为人先、牛气冲天的创业者，如张小山在千年古镇上“敢为人先”，开起第一家红玫瑰舞厅，生意败落之后仍不服输，渴望东山再起；一批心地善良、扶危助困的领导者，如李咏梅校长接济无家可归的林阿亚，区长黄迎春任人唯贤扶助赵春花，化解了她多年的仇恨心结。诸如此类，这些人物都是何顿借助湖湘文化的精神气质着力刻画的时代群像。不仅如此，在小说人物言语的选择上，大量彰显长沙地域特色的方言口语是何顿一贯的表现方式，也与小说的虚构地域“黄家镇”彼此匹配。生活的真实，语言的真实，人物的真实，读者很快产生“代入感”，有了阅读生活本身的艺术效果。

萨特在论述文学与现实的关系中，认为文学是对社会的“介入”。简言之就是凭借文学创作对现实进行干预、回馈。《幸福街》表达了何顿对抗“遗忘”的创作诉求，通过构筑一方独特的地域，他追问过去、追问历史，其目的恰恰是关照当下，关照整片中国大地。但《幸福街》这部作品又不止步于历史的“回忆录”，而是饱含着何顿的情感、思考和反思，超越一般写作功利性的目的，特别是何顿大病之后，他对生与死的理解更加透彻与豁达，更能客观、冷静和准确地揣摩和把握小说中各色人物的微妙心态。小说中的反思不同于上世纪八十年代的阶段性反思那样具有妖魔化和泄愤的倾向。时隔多年，何顿内心尚有余温，怀着湖湘人该如何谋生、如何发展、如何与时代接轨等一系列思考，他不拘泥于特定的善恶是非，尽可能纵横捭阖、气度不凡地去描写泥沙俱下的时代，并把社会不同时期以书写个体生活的方式勾勒出来，以丰沛的个体经历“嵌入”到中国集体经验当中。

杰姆逊的民族寓言理论认为“甚至那些看起来好像是关于个人和利比多趋力的文本，总是以民

族寓言的形式来投射一种政治:关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言”^①。这种对个体故事和感受的书写,正以一种秘而不宣的方式传达着社会集体的生活和经验。在我看来,这就是一种中国式的“嵌入”。这种“嵌入”方式的独特性在于,作品抛开了公共时间轴所建立的参考坐标,代之以人物的对话和矛盾冲突的阶段性聚集,通过底层人物间的这些对话,通过一系列个人与时代、时代与历史、小我与大我的尖锐冲突,使文本具有丰富的政治暗示性、事件的对应性和符号的指向性。历史教科书上对不同时期的时间段做出的人为的“割裂”,使得我们在理解真实时,往往造成一种缺乏经验的陌生感,但在《幸福街》中,整个“黄家镇”作为一个横向的整体和两代人物命运作为纵向的、延续的生命体,构成了纵横交织的完整的世界,这使得读者在阅读中产生了自我的虚构和对虚构的失察,即完全置身其中,而忘记了这只是一部小说,读者甚至还和人物一道在尖锐的矛盾下做出痛苦的选择。例如,赵春花母女的命运遭际不妨说象征着那批先被政治立场所拒斥,后又为体制所接纳的一批人,而黄琳、高晓华等人不妨说象征着在当时“风起云涌”后又忽成了不受体制宠爱的“弃儿”的那一批人;何勇、黄国辉等人年轻时“宁做社会主义的草”放弃读书与陈漫秋、林阿亚发奋充实自我则又有所不同;张小山与何勇成年后一个利用小聪明做了时代的“弄潮儿”,一个发扬正义做了人民警察,二人结局则大相径庭。你会发现,作者有意识地将不同个体的命运对照来写,每个个体各自独立又互相影响,将不同人群(共相)的道路选择寓于每个个体(殊相)鲜活的生命经验之中,体现了文本中所呈现的“民族寓言”的中国特色。

总之,民间十足的烟火气、世俗性和泥

土味都可以在《幸福街》日常化的叙述中找到客观的对应物,底层人物的情感抉择、矛盾心理都可以在《幸福街》传递的时代经验中寻求解放的生存路径。这是何顿十年如一日对湖湘文化带有自上而下的原始性与客观性的探寻。与何顿以往小说如《青山绿水》^②大都呈现的开放式结局不同,《幸福街》中的人物大都历经了从幸福到不幸,而后又回归幸福或看起来幸福的生活。而“幸福”更像是时代动荡之下民间大众渴求的“安稳的底子”。作者个人以往的生存经验,作品中人物的生存经验,以及作品所展示的微缩的中国经验,这就是我们看到的《幸福街》小说的全貌,虽然充满了疼痛、羁绊、无奈,但似乎都在异口同声地呼喊着重对健康、幸福永恒的追求。小说虽然没有“抗日小说”或志怪小说一样奇异,但却比奇异的真实更具有代表性^③。它有别于国家层面的宏大叙事,不意为历史正统叙述而讳莫如深,却同样波澜壮阔。何顿将一直在探究和还原民间真实心态的路子上走下去,继续做历史和时代的忠实的“书记员”,他将会创作出更多属于自己、也属于这个时代的精品力作。我们拭目以待。

注释:

- ①④何顿:《幸福街》,湖南文艺出版社2018年版,第12页、第132页。
- ②[美]杰姆逊著,王逢振、陈永国译:《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》,中国社会科学出版社1999年版,第15页。
- ③⑨[美]勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦著,刘象愚等译:《文学理论》,浙江人民出版社2017年版,第208页、第207页。
- ⑤聂茂:《家国情怀:个人言说与集体记忆》,中南大学出版社2018年版,第29页。
- ⑥聂茂:《政治叙事:灵魂拷问与精神重建》,中南大学出版社2018年版,第16页。
- ⑦[美]杰姆逊:《晚期资本主义的文化逻辑》,三联书店1997年版,第523页。
- ⑧何顿:《青山绿水》,湖南文艺出版社2013年版,第3页。

(作者单位:中南大学文学院)

身体图景中的历史与人物命运

——论何顿长篇小说《幸福街》

◎ 王瑞瑞

摘要：“身体”是何顿小说创作最重要的主题之一。新作《幸福街》中的“身体”因所涉的漫长历史链条而枝蔓横生。身体在与权力、政治、金钱的纠缠中打上深深的历史烙印。本文主要从权力与身体、享虐体验与乌托邦狂欢、成长体验与身体蜕变中的世俗欲望三方面进行分析，使我们能够透过历史缝隙中流溢的身体话语一窥凡俗人物的不同命运。

关键词：身体；权力；乌托邦；历史；成长体验

“身体”在何顿的小说中不是一个陌生语词，甚至可以视为他小说创作最重要的主题之一。他往往依托历史记忆，将各种欲望场景直插当代生活，畅快且毫无掩饰地记录着置身于迅疾变化的现代社会中普通人的生活实况与精神状态。福柯曾经揭示身体与历史之间的密切联系，他认为身体不可避免地被卷入历史与政治的领域，并在权力关系的运作中被规训。在小说领域，“身体”作为参与小说建构的重要叙事手段，它与历史之关系也非常复杂。作为上世纪五十年代末出生的人，何顿经历了当代中国的历史巨变过程，他在《我们像葵花》《黄泥街》《我们像野兽》《香水百合》等作品中以荒诞的、情欲化的身体书写对社会转型的历史过程中人性的扭曲进行揭露与批判。相比前述作品，新作《幸福街》中的“身体”因所涉的漫长历史链条而枝蔓横生，身体在与权力、政治、金钱的纠缠中打上深深的历史烙印，使我们能够透过历史缝隙中流溢的身体话语一窥凡俗人物六十年的不同命运。

一、权力与身体

考察《幸福街》这部小说，不可忽视的一个方面是“文革记忆”，对于何顿来说，那段历史不是宏伟地矗立在文本面前，而是趋向于

淡化为日常生活小叙事的背景。在这一转变中，人们借“身体”进入由个人经验和生活碎片构筑的现实地带。在这一地带，作者对身体与权力的纠葛进行了深入描写并由此揭示那段历史的残酷与荒谬。在这部小说中，身体与权力的关系主要体现为：前者对后者的依附与反抗、后者对前者的操控与宰制。这种关系集中体现在周兰与区革委会严副主任之间。在严伟看来，权力是一种能够操纵人命运的东西。作为自古以来就是权力操纵对象的女性在特权的威压下更陷于失守。周兰正是这样一个失守者，她懦弱、胆小的性格使她无法应对随时可能发生的各种打击。面对丈夫林志华被诬为国民党反动派锒铛入狱，她首先是自怨自艾，悔恨与林志华的结合，继而为了自己的生活不受影响准备离婚。在周兰身上，我们既可以看到对男权的依顺，也可以看到文革思维对人们日常生活的深刻影响，即弱势多数对政治权力的依附。在周兰的心里，她不仅需要一个男人，还需要权力做靠山。因此，她和严伟之间是身体和权力的交易关系，通过交易，她得到权力的庇护，严伟也因权力所释放的威力得到极大的满足。

何顿在描写权力对女性身体的占有方面主要通过“看”即视觉来实现的。看是权力拥有者的特权，被看者承受的是权力拥有者的视觉暴力。

小说中对严伟的“看”进行了非常细致的描写。在周兰将离婚报告拿给他签字时，他对周兰从拉长驴脸威严的打量到炽热的盯视再转为昂起驴脸深情的凝视。这个过程中，周兰的回应先是心口的刺痛、后是脸红、心跳再是心下明了的脸红。在权力对身体的挑衅与暗示中，看者与被看者之间其实已达成了某种协议。因此，在这一过程后，严伟可以大胆地在心中形成一个能够挑起欲望的身体影像，“他喜欢周兰那张鹅蛋型脸，那目光犹如山涧的流水般清澈、迷人。他还喜欢她那土色的嘴唇和尖翘的下巴及白皙、修长的脖子……她那圆润的臀部多么诱人啊。”^①与此相应的是，当严伟来到理发店找周兰并再次冷着驴脸使用威严的目光注视她时，她不再害怕，因为她已经在权力的胁迫下妥协，可以利用身体这个天然资本来为自己获取安全和依靠。不过她并非心甘情愿成为权力的依附，一个自由的躯体总在周兰的脑海里存在着，“淡蓝色跳板上的跳水运动员，一个燕式跳入充满迷雾的梦乡”，一个自由伸展的放松的躯体。后来她试图摆脱严伟对她身体的主宰，她大胆与彭校长谈恋爱并跟已成为主任的严伟摊牌。她因为心里站着她爱的男人而充满力量，她不再畏惧严伟鹰一样凶狠目光的视觉威胁。殊不知，爱情在那个特殊年代的专制权威面前是不堪一击的。在权力面前，身体是任其摆布的物。严伟不能容忍女人这个“东西”有自己的自由意志，这是对他权力的挑衅。因此，在严伟的指使下，遭权力迫害的前夫因听信谣言，嫉恨她与其他男性之间的肉体关系，自觉成为了权力的同谋，将她诬陷下狱。她苦苦盼望的爱人也离她而去。

在周兰这里，身体对权力的反抗以失败告终。赵春花是何顿塑造的另一个在权力与身体之间挣扎的女性形象。她与周兰年龄相

仿，家庭情况相似，丈夫不在人世且给她留下一个不光彩的家庭成分。不过，与周兰截然不同，她性格理性沉着，坚强勇敢，同样是面临独自一人承担抚养女儿的责任，她坚定的认为凡事都要靠自己，立刻去大米厂上班来养家糊口。在赵春花这一人物形象上体现出身体对权力的反抗。她清晰地明白这个时代权力对人尤其是对女性的主宰与威胁，因此她自觉地进行性的隐匿以求得自保。这是身体对权力进行反抗的一种方式。她在大米厂工作时用头巾裹着脸避免露出自己美丽的面容，且目光冰冷，不给觊觎者任何机会。看者与被看者之间占有与被占有的关系因这一隐匿身体而受阻。面对在黄家镇有点权势的刘大鼻子的追求，她果断地给予回击，当刘大鼻子用那双自以为聪明的眼睛盯着她时，却被她深邃冰冷而毫无畏惧的目光吓跑了。看者与被看者之间的权力关系发生反转。如果说头巾是她抵御视觉暴力的实体屏障，坚强勇敢的性格则是她回击视觉胁迫的无形武器。从视觉层面勾连起权力与身体之间的关系是何顿使身体进入历史的独特方式。由看与被看的个体经验所营构的身体话语导向了对历史悖谬本体的深度批判。

二、“享虐”体验与乌托邦狂欢

在这部小说中，如果说看与被看构成的视觉交锋是体现权力与身体之关系、进入历史的重要途径，那么，何顿并未停留于此，身体狂欢是小说参与历史建构的另一手段。身体狂欢既是革命乌托邦理想高扬的映射，又是政治权力欲望蔓延的表征。小说通过有关“享虐”体验的书写来呈现身体狂欢与乌托邦、权力的交织。“享虐”主要是指施虐与受虐所带来的心理或感官上的享受体验，它往往是从“痛感”中获得快感的一种活动。何顿对“享虐”体验的书写集中体现在高晓华与黄琳两个人物身上。在周兰与严伟之间，以革命为名的权力与身体之间是占有与被占有的关系，因此革命与性是对立的，而在高晓华与黄琳

之间，革命与性实现了高度的契合。施受双方何以达成一致共同完成“享虐”活动？从黄琳这边来说，她从小生活在一个权力环绕的家庭中，养成了肆无忌惮的性格。当她举起竹棍抽打小学同学时，当她蛮横地管教初中同学时，她从施虐中获得快感。不过，倚仗权力的施虐在其父亲权力丧失和身份跌落后被迫中断。她在高晓华这里重新延续了其施虐的快感。

高晓华是个较为复杂的人物。一方面，他充满了革命理想。在知青点组织建立的小农场寄托着他的乌托邦理想，“一个无私无我平等的新型集体”。另一方面，他又具有根深蒂固的想成为“人上人”俯视众生的官本位思想。这两方面在高晓华身上实现高度的统一。对革命理想的憧憬与对权力的迷恋成为刺激黄琳与高晓华结合的精神激素。高晓华是性爱享虐者，他享受着黄琳对他各种形式肉体施虐带来的快感；他又是社会享虐者，所谓“炼一颗红心，滚一身泥巴”，他始终怀着一腔激情自觉接受贫下中农的再教育。对于他来说，无论是性爱领域还是社会政治领域的“受虐”皆是其内心强烈欲望的表达。因此，他并非甘心受虐，“天将降大任”之前必虐其身，他“享”的过程是锤炼的过程。这意味施受双方并未形成超稳的享虐结构。一旦支配这一结构的乌托邦理想和权力诸因素发生异动，享虐活动的和谐状态即会改变。

高晓华建立的乌托邦小王国实质上非常脆弱。韩少功曾经在《革命后记》中指出乌托邦的阿喀琉斯之踵——权力与金钱，当乌托邦没有权力和金钱实施的奖惩时就无法真正落地，^②因此任何一个关涉个人利益的因素都可将其击溃。何顿暗含讽喻地写出了高晓华乌托邦理想的虚幻。高晓华与黄琳、黄国艳、鲁智力等人之间的情感纠葛竟成为凝聚小农场骨干人员的与革命理想并驾齐驱的力

量支撑。没有世俗利益（权力或金钱）的保障和约束，现实生活的艰辛、爱情的无法兑现、招工指标的诱惑都可成为瓦解革命激情的致命力量。高晓华经历了小农场这一自由理想国的盛起与瞬时湮灭，所以他寄希望于依靠权力实现理想。但陷于乌托邦之困的中国在权力操控下已历经劫难，而后必然是幡然醒悟的转舵。在已经变换的历史环境中，高晓华们想通过造反、告发等方式一夜翻身爬上权力金字塔的顶端无疑只能是空想。虽然高晓华是享虐活动中的受虐一方，但却一直是施虐者黄琳的崇拜对象。当高晓华陷入固定思维中不能自拔，权力的不可得使他对于施虐者黄琳来说逐渐失去吸引力。黄琳不能在他身上延续施虐的快感，享虐的稳定结构被打破。理想的遇挫和黄琳的肉体背叛与精神冷待使他终于由受虐者转为施暴者，当性爱溢出法律边界时即意味着享虐活动的终结。在此之后，祛除了权力欲望困扰并失忆的他终成为一个虔诚的乌托邦信徒独立于世又孤独地死去。他那布满蛆虫的僵躯为其虚妄的革命理想彻底划上句号。小说通过或明或暗的享虐描写揭示了在历史巨变时期被卷入漩涡的普通人的悲剧命运。

三、成长体验与身体蜕变中的世俗欲望

“身体”作为何顿写作的主题之一，在这部小说里虽不如他书写都市欲望的小说里表现得那么醒目直露，但作者追踪历史的印记，将身体书写与人物的成长过程结合，揭开了身体在权力、政治之外的另一日常模态。

在人的成长过程中，童年是一个尤为重要的阶段。当娇嫩的身躯与沉重的历史话题相遇时总会引发文学言说的多种可能。历史的震颤如何施于娇嫩之身？不同于新时期以来一些儿童身体叙事中过度张扬的创伤体验书写，何顿对特殊历史时期儿童的成长进行了带有独特个人经验的言说。在他的笔下，儿童视角与成人视角形成鲜明的对比与辉映。整部小说的章节结构很有意思，对两

代人的书写交叉进行，几乎是写一两节儿童就写一两节他们的长辈，进而交叠对照两代人的历史遭际。何顿笔下的儿童呈现出被压抑的身体特征。对于儿童来说，这个压抑之源是成人，最终指向的是社会。在陈漫秋这一人物形象上体现出成人对儿童的规训。在家庭出身决定一切的年代，对于一个资本家出身的女孩儿来说，美的躯体绝非好事。因此，陈漫秋处在母亲的严密管束与监控之中。母亲对她采取性别特征遮蔽，“她故意不给女儿梳头，不给女儿穿新衣裳，甚至都不提醒女儿出门要洗脸。”^③外貌特征的隐匿一定程度上造成人们对她这一被歧视身份的忽略。无论是外貌遮蔽还是行为约束都是作为母亲通过身体规训来保护孩子的一种方式。但这种方式对作为少女的陈漫秋来说无疑造成了心理创伤，她的少女时代因被压抑的身体而倍加孤独。当她因嗓音出色被选中饰演“阿庆嫂”一角时，渴望自由的身体开始被唤醒。她的穿着、肢体动作甚至目光都会引发众人的模仿。但被追捧的肉身并不能使她获得真正的身份认同。样板戏中塑造的女性形象只是权力主体灌输意识形态的载体，身体仅作为示范的模具而存在。模具身体实质上造成对她独立身体的再次遮蔽，所以，剥离了政治符号的身体仍然以一种被压抑的方式存在，她并未因饰演“阿庆嫂”而改变自己的身份和命运，她仍然因为身份问题不能如愿地像其他人一样读上高中。

相对于被压抑的身体叙事，另一种诗性的身体语言一直蔓延在文本中，力图为苦涩的历史记忆增添些许温情。何顿对林阿亚、杨琼、张小山、何勇、黄国辉等人快乐无忧的童年时代、纯真自由的少年时代花了不少笔墨。他对童年玩伴之间纯真的友谊、青春时期的懵懂以及“性”意识的萌发等都描写得非常细腻，比如对他们在湘江两次游泳的

描写就从身体形态、穿着、对话以及人物心理等方面呈现他们从儿童到青少年身体发育和心理成长的变化。身体的成长总会敏锐地反映着时代变迁以及文化、心理的律动，权力和历史无论对于少年还是儿童来说都不是缺位的，严格地说是一种隐形在场。何顿力图在小说中呈现人性的真实。逐利是人的生物性本能，正如韩少功所说，对权力的追逐是一种非物态的逐利。^④对于张小山、黄国辉等只有八九岁的孩子来说，红领巾和红榜是他们最为值得争取的利益，是最重要的人生增值。他们是政治意识形态的被动接受者，好与坏、英雄与叛徒在孩子这里拥有单纯直接的界定。权力仍然在他们模糊的童年记忆里打上了烙印。

曾笼罩在权力阴影下的身体在新的历史时期逐渐得以解放。人的形象面貌的变化是身体解放的外在表现形式。改革开放后，人们的审美发生了很大变化，张小山那大宽裤口的喇叭裤、西装、波浪卷、蛤蟆镜逐渐成为青年男性追捧的时髦扮相。丰富多彩的服饰装扮虽只是时代变化的一隅，但确是整个群体风貌和心理变化的投射。革命理想淡化政治符码褪色的年代，被释放的物质欲望和身体欲望共同填充着人们突然被抽空的情感空间。黄琳、高晓华与宋力之间的情感纠葛体现了这种转变，当高晓华的革命理想实现无望，无法登上权力的高位时，能够对黄琳产生性吸引的就是张扬的身体欲望本身。宋力能够成功地引起黄琳的好感就是因为他扭动的屁股、甩动的浓密乌发以及时髦服饰合力呈现的潇洒身躯。而那个一向傲气的杨琼最后能与唐志国走到一起，物质与金钱不得不说起了非常重要的作用。革命—肉身的情爱模式被物质—肉身的情爱模式所取代。

成年的张小山是物质—肉身的情爱模式中的典型代表。当金钱替代政治权力成为时代的主角时，曾被政治热情压抑的物质欲望被唤醒，并成为这些步入成年的人最实在的追求。张小山敢想敢干，在改革开放时期放手一搏，大胆创业，开服装店开舞厅，迅速积聚起巨额财富。当金钱占

有量成为衡量人生幸福的最大指标时，它必然会使人坠于本能之域，人的原始欲望膨胀放任了以解放为名的身体狂欢。张小山没有基本的道德底线，“性”对于他来说已不再神秘，他可以心安理得地依靠金钱换取婚姻之外的肉体欢愉，也可以抛弃传统的情爱观念公开与情人同居。不过，这毫无约束的身体狂欢引发一系列事件。最终，他的金钱梦成为泡影，并一蹶不振地走上了犯罪道路。

《幸福街》一书涉及从上世纪五十年代末到当下近六十年的历史。作者何顿曾坦承还原时代的野心。显然，“身体”隐喻是作者探测时代脉搏的中介。小说并非意在臧否人欲或一味解构历史，人本乃欲望之躯，无论哪个时代，身体都铭刻有欲望的印痕。自然，由有限之人践行的历史殊难完美。小说中塑造了高晓华、黄琳、张小山、黄国辉等一批悲剧人物。高晓华们怀念历史，怨憎现实，张小山们虚无历史，迎合当下，但命运却惊人的相似。小说中还有何勇、林阿亚、黄国进、陈漫秋等一批幸福街的人们。他们经历社会政治经济领域的巨变，历史的印痕在他们身上清晰可见，但他们依旧能够收获幸福。这些人有着坚韧的意志，良好的道德操守，能够在历史时代的洪流中始终把持自身，不被妄名、实利所左右，脚踏实地地去探寻人生的真义。利须礼驭，名要德守，文本在身体话语背后隐伏着一种德性生存的希冀。

注释：

①③何顿：《幸福街》，湖南文艺出版社 2018 年版，第 67 页、第 24 页。

②④韩少功：《革命后记》，牛津大学出版社 2014 年版，第 71 页、第 75 页。

（作者单位：湖南省社会科学院文学研究所）

本栏目责任编辑 余 晔

主持人语

李洱是我的老朋友，先是校友系友，后是朋友。说来话长，远在上个世纪八十年代中前期，我考入华东师范大学中文系钱谷融教授门下攻读硕士研究生，李洱先我一年进华师大，不过他是本科生，等级不一，辈分似乎落差更大，虽然我们年龄相近。可能也因此，当年我们见面不多，并不熟悉，后来连啥时认识的情景也完全忘记了——李洱好像和我说过我们第一次见面的情景，但我很怀疑那是他作为小说家的天性想象出来的。等到我们有经常见面的机会了，李洱就总称我“吴老师”。我很不习惯，心想这是否就是我们以前比较生分的缘故？否则为什么见到格非他不说是“格老师”或“刘老师”呢？后来发现，大凡见到大学里当老师的朋友，他多数会称老师，我的理解这是他对一种职业身份的礼遇。格非在他心目中首先还是小说家吧，据说是格老师陪他把自己的一篇小说送到《收获》去的。这个细节虽是日常，但也近可窥见李洱小说的一点特征，比如他的《花腔》和《应物兄》，教师人物不少，或者说像教书匠喜欢掉书袋的人物语言口吻很多。也可以说，李洱是很在乎一个人的文化身份的，人物身份的知识性在他就是一种象征，这个世界可以由此深入，反言之，小说的世界可由此展开，这决定了他的小说叙述形式。这其中是否有些他个人的传记原因，我不得而知，但作为一种李洱叙事的文化心理研究路径，我以为是可以探讨的。不过暂且打住，留待别人后续。也许中国作协机关并非李洱的久居之地，哪天他也会像格非毕飞宇一样去当大学老师的。作家想当大学老师，其实也是一种病，这几年这种病已经成了传染病，也是中国式一流大学建设的特色。

话再说回去，我们各自毕业后也并不常见面。见面无非是在一些文学会议上，北京河南上海几地吧。也许是校友的缘故，也许我很欣赏他的小说，也许他看过我的某篇文章，也许我们偶然谈起过共同心仪的那位华师大女生？反正每次见了彼此会有有一种亲切感，好像彼此本来就该是朋友。有几次我对李洱的急智口才留下了非常深刻的印象，有一年敬泽兄领衔的青年作家批评家论坛在许昌举办，李洱地主在会上照应，那是世纪初吧，我们都还年轻，口无遮拦，李洱充分展现了他口若悬河的演说技术和知识能量。他的演说以声高或气势取胜，而在声调、节奏、面部表情、内容的起承转合，再配以手势、身形，引人入胜，牵一发而动全身，你不得不进入他的语境。而且你知道的，不管是正经谈小说，还是插科打诨，或是臧否人物、讲述时闻，他都能引经据典，藏谐于庄，庄由谐出，一如《花腔》《应物兄》。李洱就是一个在小说里过日子的人，或者说他把自己的日子过得像在写小说一样。另一次蒙他高看，母校出版社策划出版一套华师大作家群的散文集，里面约请李洱一本，出版社说最好每本都由作者请本校朋友写个序。李洱想到了我，给我机会验证一下我们的友情。于是我立即把他的文集全都读了一遍，但还没落笔写序，就听说这事恐怕很难进行下去，也就延宕着一直没写，听候消息。果然，不知何故，这套书终于没能出版。我对李洱抱歉地说，如果这套书出版了，那就是我耽误了你的书，我的序一直没写出来。李洱给我的这次机会，就此成了我欠他的一笔债。而且不是普通的文债，一开始就内含了道德意味。至今差不多还要加上十几二十年的利息。

和李洱的交往故事可以说很多，终于到了他出版了《应物兄》。一两年在北京听他讲过《应物兄》出版前的惊险经历，那时或许还没有小说的定名，很多人都听过这个故事的版本，这里我就不复述了，总之，经历十几年琢磨曲折的《应物兄》注定是要面世的，否则李洱一定活成或堕落成行尸走肉了。现在，他为自己作为小说家的人生划上了第

一个句号，此前种种只是逗号。此后如何就再说了。《应物兄》以篇幅巨量著称，但一本书出版未久，批评文字已经多过本书，这恐怕也是近几年里的唯一个案。就此而言，李洱或《应物兄》成就了自己的世界。套用流行的俗话，这叫做一个现象级的事件。本来作为老朋友，我想请李洱移驾南下金陵，分享一下新书的阅读快感。没想到是他谦虚还是真的太忙了，半年过去回我说，还是不去，各地活动也取消了不少。我想可能他对这类活动有了审美疲劳，翻来覆去讲同样、差不多的话，总有倦怠感了吧。就在我邀请他的几次对话中，他问了一句：“小说你看了吧？”当时我不知道如何回答，因为我的看与否显然不是他想得到的全部回答，但我的回答也显然不是一两句话就能简单回答的。看过了，怎么样呢？大家都说了这么多了，还有什么需要、或能再说的呢？正好，《文艺论坛》给了一次再说的机会，刊物约我上半年筹组一个《应物兄》批评专辑的稿子，我也终于有了还债的机会。这就要说到我对《应物兄》的看法了。

我把《应物兄》读成一部当世的寓言之作。我不知道是否有人这样说过。寓言之作的要义是以出世的精神写出俗世的故事而成就入世的关怀。我也是这样来看庄子寓言的。寓言性决定了《应物兄》的思想境界和审美趣味。说它写的是俗世的故事，它的故事就是我们的日常，但寓言性的故事显然并非现实，而具有了超现实的结构和走向，比如农夫与蛇的故事，既是日常的，却又非现实。所以太实际落地地读这样的书，在故事理解和修辞上恐怕就会陷于误读。出世的精神既是指作家的思考思辨，更多是指他的想象，他的想象在于如何摆脱故事的世俗面，不失故事的真切性而具有空灵超然之思，这在叙事上同时也就提出了一个修辞美学上的挑战——写在实处，归于哲思。这也就是我所理解的庄子寓言的美学。这种美学对一个作家而言就是他的文学观和世界观。这样的作家不纯是一个写故事的人，也不是一个高蹈玄思的世外哲人，之所以要以出世的精神写出俗世的故事，根源仍在他的入世情怀。李洱写出了《应物兄》，仅在于表面上像庄子一样用恣肆放荡的文辞写一个寓言以显示自己的博学或叙事才华？或者像农夫与蛇一样写一个简约生动又能充分阐明道理的小品？或者犹如伊索寓言体现俗世高人的智慧？能写俗世故事就能成为小说家，能以俗世故事体现入世关怀就是一个出色的小说家，能以出世精神写出俗世故事而不失其入世关怀的内衷情怀，就是杰出的小说家。这么说下去的话，古代小说就会想到了《金瓶梅》和《红楼梦》。这两部书堪称大俗大雅趣味的以出世精神写出俗世故事而不失其入世关怀的杰作。我不敢说《应物兄》就在金红两书之间，但李洱的企图和野心或就在此。为什么要谦虚呢？《应物兄》实际就是想挤在金红两书间成为一部当世寓言之作，或一部写尽了荒唐的荒唐之书。我以为李洱真的得了金书红书的神髓。庄子生也太早，文字不足以敷衍作长篇吧。

我的话暂且说到此为止。这个小辑的主角是四篇文章的作者，我只是捧场的。其中尤其值得一提是重庆师范大学师生关于《应物兄》的讨论，这让我想起了我和李洱在大学读书时的文学生活，那时我们讨论《人生》《爱是不能忘记的》，现在讨论《应物兄》。时代不同了，角色轮替，谁能始终站在舞台上呢？《应物兄》会比他的作者活得长。这是我的预言。

吴俊

（南京大学文学院教授、博士生导师）

日常生活诗学的宏观建构与儒学传承

——评李洱长篇小说《应物兄》

◎ 何世进

摘要:新近推出的李洱长篇小说《应物兄》是一部勇于向高难度挑战,并获得了极大成功的鸿篇巨制;全景式的恢宏构架,百科全书式的深广文化涵蕴,廓开了当代小说创作的奇观。小说以筹划儒学研究院为背景,展开日常生活的琐细叙事,一大批虔诚的儒学专家,老少咸集,竭忠尽智、内外奔走、辛勤营建,终至功亏一篑,涵蕴着难以言喻的挫败感,给广大读者以深刻的警示与无尽的反思。小说对当代文学的发展极具启示意义。

关键词:日常生活诗学;儒学传承;“百科全书”式

一、勇于挑战,终获战略性成功

自古道“十年磨一剑”,用以表明一部成功的醒世之作,必须经过长年累月的呕心沥血的惨淡经营才能抵达预期的目标。此所谓“艰难困苦,玉汝于成。”曹雪芹在创作《红楼梦》时喟叹:“十年辛苦不寻常。”谁会想到在这人们心态普遍浮躁、急功近利的商品化时代,正当盛年的小说家李洱,在接连创作并出版长篇小说《花腔》《石榴树上结樱桃》取得较大成功之后,他并没有沾沾自喜,故步自封。他矢志不渝地为营建日常生活化诗学殚精竭虑、精进不息。他以越王勾践卧薪尝胆的意志、耐心与毅力三省吾身,“在写作《花腔》之前,我确实没有塑造过所谓的‘正面人物’,那种能够提示生活的方向感,能够直接激发人们心中健康力量的人物。重要的原因是,我在写现实题材作品的时候,我必须非常小心,不能随意给出许诺,对于成年人来说,清醒地认识到真实的痛苦,比糊涂的相信虚假的幸福好,因为认识到痛苦才能改变现状。”^①李洱既长年不息地以结结实实的小说创作践行另辟蹊径的日常生活化诗学,同时也不断地从接受美学的视角上探寻更为行之有效的艺术形式,既要改变广

大读者的艺术品味,又要尽可能地满足读者日益增长的审美需求,因而他在创作出版长篇小说《花腔》与《石榴树上结樱桃》之后,强迫自己停下笔来,从2005年开始到2018年整整花了13年漫长岁月构思创作更加宏伟的长篇小说《应物兄》。笔者最近在网上查阅到一篇关于李洱创作《应物兄》的未署名文章,题名《李洱〈应物兄〉,一部“难以终结”的小说》中称:“算起来,在《花腔》《石榴树上结樱桃》之后,足足十三年时间,李洱几乎没有再发表过作品……刚开始,他老老实实地说在写长篇、编辑等啊等,催问下,他如实相告,已经写了几十万字了,预计将达到百万字。……编辑后来知道,这个时候他的电脑里已经躺着200多万字了。编辑倒数第二次登门的时候,看到电脑里还保留着170万字。”文章作者油然感慨,“200多万字的稿子,经过十三年的锻炼,不知多少次报阅增删,如今以近90万字的面貌呈现在世人面前,还有人愿意读这么长的小说吗?文学界如何评价《应物兄》?”李洱之任重道远,匠心独运,甘于寂寞,千锤百炼,达到了惊世骇俗的境地。曹雪芹当年创作《红楼梦》十年披载,兀自喟叹:“蜂采百花成蜜后,为谁辛苦为谁甜?”李洱为了将货真价实的精品力作奉献给广大读者,他不仅另辟蹊径,

兢兢于日常生活化小说诗学的建构，而且不遗余力地挑战写作的难度。李洱“志当存高远”（诸葛亮语），身为小说作家，他提出了高标准、严要求，“小说精神的展现不再仅仅依赖于情感通道和体验能力，它还需要丰富的知识，深刻的智性，甚至于对文学的某种科学的把握，它依赖作家的理性、思辨和对世界多个层面之间复杂关联的认知能力。”

②李洱的这一作家学者化的高难度、高标准的理性认知与严苛要求，他在长达十三年的《应物兄》的艰辛创作中获得了令人震惊的喜悦与成功，铸成了一座堪称百科全书式的长篇巨著。

二、构架恢宏，涵蕴“百科全书”式的深广文化

《应物兄》从叙事策略上有一个贯穿全书的粗略线索，那便是以应物兄、葛道宏、乔木等为主要人物的济州太和儒学研究院的筹备、搭建与实施，最终功亏一篑的悲剧性结局。但从全部文本作探析，依然遵循的是李洱一直倡导的日常生活化诗学，没有一个十分完整故事情节的开端、发展、高潮与结尾，没有大波大澜、怵目惊心的人物生活场景，没有传统小说戏剧化的凤头、猪肚、豹尾，采用的却又是移步换景、因物赋形的传统技法。小说的线索脉络是内在的，即以弘扬孔子为代表的儒家传统文化为脊梁骨，锐意创造的是一部古今贯通、中西合璧的文化小说。以孔子为代表的儒家思想学说渗透贯穿篇篇页页、字里行间。小说中逐次出现的数十个主要人物与次要人物皆无不打上儒家文化的印记。就小说建构的宏阔空间与长远时间而论，上自两千多年前的孔子及其弟子，下至济州大学校长葛道宏，老教授儒学专家乔木及其弟子兼女婿应物兄，还有女儿乔姗姗、助手费鸣、桃都山女老板铁梳子及其情人黑人留学生卡尔文，旁及身在美国的华裔

儒家大师程济世，更有身居高位的副省长栾庭玉及其秘书。

论及小说涵蕴的地域亦空前广袤辽阔。小说以济州为中心旁及美国纽约、日本东京、德国柏林以至于非洲。作者李洱以广角镜式的宏观扫描，作出了以尊孔读经弘扬儒家文化为主旋律的恢宏景观。议叙结合，既有精彩的细节描绘，又有启迪灵智的哲理辨析。

为小说创作的旨趣所制约与决定，在艺术形式上已远远超出了常见小说的规范形式。为了融入更为广远众多的文化元素，字里行间加添了不少“注脚”与中外经典言论以及看似烦琐实则更具知识性、科学性的引文和注释。有位不知名的批评家油然感慨，“很难想象，在一部小说里，我们居然会遭遇如此多的‘引号’与‘书名号’，《应物兄》借对话、讲演、讨论、著述、回忆、联想，所引用和谈及的中外古今文献高达数百种。”

小说弘扬孔子为代表的儒家文化的同时亦对外来文化予以兼收并蓄、涵纳百汇。作者借葛道宏的口说：“这些年来，经反复思考，我得出一个结论，那就是我们的传统由三个部分组成的，儒家传统、西方启蒙传统，还有我们的看家本领，也就是马列的传统。一个良性的社会就取决于这三个传统的相互作用。如果取三家精华进行勾兑，想想看，那该是多么美好的社会形态。”济州大学校长葛道宏的阐释与构想，让海外大儒程济世作了更具历史感与宽广视野的通透阐释：“如何将先贤的经义贯通于此时的经世，通而变之，变而化之，既是晚清的命题，也是二十世纪，更是二十一世纪的命题。”如果说李洱在二十一世纪初期创作的长篇小说《花腔》与《石榴树上结樱桃》所描写的题材与人物虽不单一，却不免有些局狭，《花腔》中的主人公葛任究竟是一个什么样的历史人物，通过三个人对于他生死之谜的主观叙述与认知，始终扑朔迷离、莫衷一是，“李洱的意图是想向熟知所谓历史的人们呈现历史的多种可能性和复杂性。”③小说别开生面地分正文与副本两

个部分。它是由众多人物的引文组成，医生白圣韬、人犯赵耀庆以及著名法学家范继槐，三人作为知情者对于葛任究竟是一个什么样的人及其生死之谜皆有不同的说辞。传统小说的统一性，在李洱的笔下骤然消失了，代之而起的是难以拼贴成一体的碎片。李洱的这种分解式碎片化的结构方式颇有些后现代主义的意味。

李洱继《花腔》之后的第二部长篇《石榴树上结樱桃》，其日常生活化、碎片化的小说诗学观并无多少改变，但主人公繁花，作为当代农村的基层妇女干部其思想个性、处事待人已不似《花腔》中的历史人物葛任那样模糊不清。她的善性善为、勇于担当，团结了一批好兄弟、好姊妹。小说以溴水县官庄村实施计划生育和换届选举产生的矛盾纠纷展开故事情节，日常生活化、碎片化的特征依然呈现。繁花为追寻逃避计划生育的雪娥颇费周折，但她从不动怒，依然视雪娥如姊妹，她既追责又担忧，换届选举村主任她竭力推荐更年轻更有作为的小红，并从纸厂搞股份制改革看到了新农村建设的希望和前景。

风起于青萍之末，我们可以从长篇小说《石榴树上结樱桃》管窥到小说家李洱在人物形象塑造上传递出微妙的新信息新变化。这种新的信息和可喜变化，李洱经过十三年的严峻反思和反复打磨终于呈现出柳暗花明的壮美景观。

《应物兄》中主人公应物兄，赐予读者的不完全是“一种否定的启示”，而又不同程度地回归到传统小说那种“肯定的启示”。其间一个显著的标志是对以主人公应物兄为代表的一大群崇奉孔子儒家文化人文精神与思想个性表征的敬重与赞誉。

首先从总体上作考察，应物兄堪称品学兼优、为人正直、随缘变化的时代精英。他

的导师兼岳父乔木先生一再按照孔子的训示“君子讷于言而敏于行。”要求他要谨言慎行，从此他在公共场合，从不多言多语，而分配他的工作，从来认认真真，一丝不苟。校长葛道宏欲将身边的助手费鸣，调到他的身边协助筹建儒学院。应物兄事前与费鸣关系不睦，很快得到了化解。“应物兄觉得，费鸣其实还是心地淳厚、性情良善，虽不能做到‘吾一日三省吾身’，但总的来说，还是有自省精神的。总之，他可能是一个很好的工作伙伴。”

不仅如此，在应物兄心中连同他的海外导师程济世之于孔子可谓“高山仰止，景行行止。”小说娓娓诉说“有些人可能不知道，在美国最高联邦法院的外墙上镌刻着人类历史上最伟大的三个立法者的头像，颁发《十诫》的摩西，雅典的立法者梭伦以及穿长袍留长须的孔子，一个最新的事例是2009年10月，美国国会众议院，以三百六十一票赞成四十七票反对通过了一项决议案，纪念孔子诞辰2560周年，以颂儒家思想对人类的杰出贡献。”小说用以彰显的不仅是儒家学说，已成为了小说主人公精神世界的丰碑，而且深刻表明作家李洱在这部长篇小说《应物兄》中实实在在以弘扬孔子儒家学说为全书的思想命脉以至于塑造众多儒学界老中青学人的脊梁与灵魂，用以此表明作家李洱是以全球性的宏观大视野来构思与营建这部长篇巨制的框架与格局的。从而显示的是如同曹雪芹之于《红楼梦》式的大智慧、大悲悯、大情怀。这与实现中华文明伟大复兴的庄严召唤也是遥相呼应的。从而使这部长篇赋予了空前宏大的世界性眼光与浩瀚无垠的宇宙意识。诚如美学家李泽厚所阐述：“孔子特别重视人性情感的培育，重视动物性欲与社会理想的交融统一，我以为这实际是以‘情’为人性和人生的基础，实体与本源。”他又说“世俗中有高远，平凡中见伟大。这就是以孔子为代表的中国文化精神。这种文化精神，以‘既世间又超世间’的情感为根源，为基础，为实在，为本体。”^④孔子之所以

为欧美发达国家所敬仰，盖缘于他始终以人性和人生为基础，世俗中有高远，平凡中见伟大。李洱经13年的艰辛磨炼，创作出的近百万字长篇《应物兄》以孔子儒学为灵魂，以弘扬儒家文化，创办儒学研究院为小说的主要线索，便也彰显了世俗中有高远、平凡琐碎中见伟大这一博大精深的文化内涵，也为李洱日常生活化诗学的成功建构，寻找到了新的突破口。风光这边独好！

三、日常叙事，挫败感与虚无感并存

作家李洱在长达十三年的构思设计与不断的打磨、增删、修改中既始终不渝地践行日常生活化诗学，不沿袭由来已久的传统小说章法，不追求大起大落、扣人心弦的完整故事情节，不致力于英雄人物形象浓墨重彩的塑造；但又有别于他之前的长篇小说《花腔》与《石榴树上结樱桃》，表现在从来未有的宏大而又广远的背景，以筹建太和儒学研究院这一前所未有的宏大文化工程为中心事件，不仅济州大学校长葛道宏亲自主持，还给学贯中西、才华横溢、正当盛年的应物兄委以重任——常务副院长，并要求他具体负责选聘远在美国拥有世界级高水平、高名望的儒学大师程济世回归故里济州，担任儒学院院长，更有副省长栾庭玉代表省政府的鼎力支持，在经济上亦不乏来源。桃都山上的富婆铁梳子慷慨资助，由此招引不少业内外知名人士纷纷加盟。黑人留学生卡尔文也跃跃欲试。就连闻一多的弟子，考古学家姚鼐也激于情义，慷慨陈词：“工程好坏，匹夫有责，我也使把力。”由此彰显创建太和儒学研究院乃众望所归，不失为民族伟大复兴的一大壮举。如此正面书写举世瞩目、振奋人心的文化工程，在李洱过去的小说中实属罕见。从某种意义上讲这是对他一直坚持信守的日常生活化诗学的超越与突破。但并不意

味着李洱在创作《应物兄》时从根本上摒弃了固有的文学理念。李洱在这部长篇中依然有着自出机杼的信守与坚持，他始终如一地认定：“现代叙事与传统叙事有着根本区别。”“后者始终沉浸在道德不能实现的焦虑之中，而前者则充满着对道德进行形而上的批判和审视意味。这也正是先锋文学之前与之后中国文学的本质区别。”^⑤小说主人公应物兄乍看以继承和弘扬孔子儒家文化为己任，在导师乔木教诲下讷于言而敏于行，堪称营建太和儒家学院的顶梁柱。但是在家庭婚恋方面却潜藏着危机。论理导师乔木将外秀内慧的女儿嫁给了他，堪称幸福美满。实际的情形却是娇妻乔姗姗对他冷若寒冰，见面就争吵且已红杏出墙。他亦对乔姗姗无法言爱，他深深地苦恋着陆空谷，却眼睁睁地望见陆空谷嫁给了别人。尔后他秉承岳父兼导师乔木的旨意，试图挽回与乔姗姗的婚恋，但姗姗竟然不给他一点儿颜面。他拼尽全力，艰辛营建的太和儒学研究院也落得曲终人散，连他自身也毁于车祸，以惨败告终。

如果说《花腔》中的葛任是一个受人争议，无法鉴定其是非真假的民族英雄烈士，那么应物兄作为当代年富力强、弘扬儒家文化的精英人物，尽管学贯中西，且得力于上下、内外的大力支持与襄助，不仅即将大功告成的文化工程功亏一篑，就连生命也无可保障。作家李洱是这样既饱含着泪水又面带讥讽嘲笑地对“社会道德进行形而上的批判与审视”。国学精英人物的命运如此可悲可叹，就连黑人留学生卡尔文，虽然虔心向学，多才多艺，也会挣钱，可他言行粗鲁，动辄“狗日的，日狗的。”她与长他不知多少岁的女老板铁梳子长期通奸，并以此炫耀于人。他最终患上可怕的艾滋病。小说以调侃的语调描述：“不用问，卡尔文肯定是和一个女人在某个地方逍遥了几天，和那几个女孩子之后，卡尔文很快又挂上了一个女的，他们是在歌厅认识的。”以管窥豹，一些崇奉儒学的年轻人满口仁义道德，在实际生活中“男盗女娼”。由此表明儒学界也并非一片净土。

作者对此类人物之崇奉儒学仍然持怀疑态度，示予读者的是困惑与迷惘。

小说描写慨然敬赠儒学院一百万元巨款的桃都山女老板铁梳子也是一个金玉其外、败絮其中的两面人，“她开的连锁酒店里流行的开放式卫生间就来自她的创意，躺在床上，通过钢化玻璃或软隔断看破到沐浴的异性……”由此可知弘扬优良传统道德的儒学院接受铁梳子捐赠的一百万元钱实在有些不干不净。社会风气如此，又怎么能以创建儒学院来净化社会道德风尚呢？小说家李洱《应物兄》书写的仍是一种悖论。

但是丝毫不容否定李洱创作这部巨著的严肃性与崇高的价值意义。他的学者化创作风范值得景慕与尊敬，他坦言：“作家必须进行一些学术训练，历史的、社会学的、心理学的训练。不然你没有能力命名，有那种辨析能力，有那种穿透力。也就是说作家的写作再也不能单纯地想象了，凭灵感了。所有这些，即便你得写，变得越来越困难了。”^⑥李洱知难而进，矢志不渝地沿着学院派小说家学者化的严峻征程，披荆斩棘，勇往直前。自2005年以来的13年茹苦含辛地创作这一鸿篇巨制的艺术实践中，既有着对日常生活化诗学的坚守与碎片化的大量呈现，同时也自觉不自觉地对于传统小说优良技法有所继承和借鉴。诸如小说叙事背景的宏阔与远大，人物思想文化内蕴的丰厚与弘扬儒家文化学术境界之崇高，等等一切，在长达90万字的长篇中皆有着不同程度的显现，从而赠予读者大众的是前所罕见，令人耳目一新的多种文化元素争奇斗妍的壮美景观。

四、当代意义与价值评估

有学者在评述《应物兄》时慨叹：“知识分子的贬值、媚俗、妥协甚至帮闲是结构性的、群体性的、趋势性的，难以改变。”然而

《应物兄》的出现，其思想文化涵蕴远非如此。它至少表明中华民族传承了二千多年的儒家文化对于当今人的修身养性，对于政府官员如何治理国家大事，构建和谐社会皆有着十分重大的借鉴与启示意义。即便书中的济州大学校长葛道宏已被调离，博导何为（芸娘）也已去世，应物兄自身遭遇车祸而亡，程济世是否能够顺利归国，儒学院究竟又有怎样的结局，皆无不具有怀疑和悲剧色彩。然而小说中各色精英大力弘扬儒家文化这一命题是不容磨灭的。儒家文化以其博大精深、厚德载物的思想光芒依然熠熠生辉，以应物兄为代表的一大群儒学传人，在钱权围困下的冲刺与突围是可歌可泣，值得敬仰的。

知识分子边缘化，话语权已失去了主体性固然是不争的事实，历史总是在悲剧中演进的，应物兄悲剧的产生值得我们细细咀嚼，慢慢回味。《应物兄》作为2018年底出世的超大长篇小说为何远胜于李洱过去的长篇《花腔》与《石榴树上结樱桃》值得潜心探究。

它深刻表明：在小说艺术上殚精竭虑的大胆探索，终将穿越险关危碍，踏倒遍地荆棘，走向一派柳暗花明。诚如北宋苏轼所言：“古之立大事者，不惟有过人之才，亦必具坚忍不拔之志也。”当梁鸿谈到“是否历史消失了，思想破灭了，激情幻灭了”时，李洱作了极其睿智的应答：“历史不是消失了，而是融化在日常生活之中。也不能说，与民族经验无关，怎么能无关啊？日常生活的写作，个人化的写作，同样可以具备历史想象力，就看你怎么处理了，就看你的写作是否有穿透力了。”^⑦十年后，李洱奉献出的《应物兄》以其生动真切的艺术实践证明了日常生活写作同样能够融化民族经验，穿越长远的时空，且具有深沉的历史感，上自两千多年前的孔子，下至一代又一代人文学者，旁及政府官员、海外学人、经商富豪、黑人留学生，皆无不尽收眼底，且塑造为血肉生动的艺术形象。压根儿寻思，也并非李洱的出自心裁，以小见大、以个别写一般，

见微知著，以有限写无限，原也是艺术的不二法则。只不过李洱将这一艺术法则，运用发挥到极致，由此闯出了一条新开辟的艺术蹊径，并获得了喜出望外的成功。

李洱启示当代作家，大胆怀疑对我们十分有价值与意义，“怀疑是一种自觉的怀疑，它能够从这种怀疑中找到意义，把这种怀疑表达出来，这种人会慢慢写下去。”^⑩李洱自身在众声喧哗中，十多年如一日地坚持循着日常化生活化诗学的蹊径勇往直前，义无反顾，书写现实生活中的种种困惑，将碎片化的生活细节予以簇新的审美观照，终于以《应物兄》之横空出世描绘出了先锋主义文学亮丽的风景线。

这是挑战传统创作观念与表现技法的又一成功探索与尝试。李洱对我国当代文学的现实状况提出了质疑：“中国作家不是观念化倾向太重，而是缺乏观念化倾向。你告诉我，具有一定的写作观念，或者说，具有起码的哲学知识的作家，中国有多少？手指头都数得出来的。”^⑪李洱确实确实击中了当代作家的软肋。那便是生活积累与人文知识的严重匮乏。他一针见血地指出那种仅凭在生活中产生的灵感，再以夸张性的想象便能创作出一部中篇以至于长篇小说的窘迫与尴尬已难以持续下去了。当代作家迫切需要多种多样的知识储备与理论武装。所说知识不仅仅局限于文学，宜当涉及美学、哲学、历史、心理学与考据学。而且不能止于一目十行、走马观花，绝对需求的是扎扎实实的过硬学问。《应物兄》中数百个典故，几乎章章具有的精准注释，还涉及到英语的对话、典故与地名、人名，林林总总，建构成了流光溢彩的新时期的文学大观园。这在当今文学史上堪称奇迹。

如何将自己打造成学者型作家，亦为题中之议。

李洱在《应物兄》中各式各样人物思想个性与精神情感的丰富性与复杂性开拓方面作了真实有力的表现与刻画。诚如李泽厚先生所论说：“作家艺术家在各种作品中所描绘的形形色色的人性，包括文明带来的欢欣幸福和压迫痛苦。痛苦中所宣示的崇高与怯懦，幸福中所产生的愧疚和罪孽，各种极端的或说不清道不明的人生境遇和生活体验，包括快慰与创伤同行，崇高与卑劣同体，乖戾中有真情，真情中有虚伪，包括人们欣赏并快意于现实中绝不愿意亲自尝试的种种经验、境界、苦乐……便极其复杂、多样、微妙和丰富。……这属于人性而非神性，机械性或兽性，这是我所概称为‘情本体’的实在人生。”^⑫李洱在《应物兄》中多次提及李泽厚先生，且是未予任何质疑的杰出人文学者。他的美学思想尤其这段精湛论述，在李洱《应物兄》中有着不同程度的体现。

同时，我又感觉李洱在他所探索的日常生活诗学的进程中，其哲理认知总体性价值值得推崇与效法，却又难免有所偏执。诸如“当代生活是没有故事的生活，当代生活中发生的最重要的故事就是故事的消失。”他甚而认为“几乎所有的重要作品，其主题都是消极的，人物也都是病态的，而且好多时候越是病态，小说越是散发出璀璨的光芒，充满着黑暗的启示。这是文学的基本事实，也是文学特有的宽容，甚至可以说是文学存在的重要理由。”^⑬李洱的这种观点与立论，未必没有事实根据。然而由此概括中外历代重要作家重要作品未必十分公允。即以李洱于2018年底出版的这部《应物兄》作评析，书中的主要人物应物兄、葛道宏、姚鼐、芸娘（何为）、乔木、程济世大抵没有什么病态，尤其贯穿全书，作为脊梁与文化灵魂的孔子能有丝毫“病态”表现么？这并非一己之见，试以在网上下载的未署名的批评家撰写的《李洱〈应物兄〉：一部‘难以终结的’小说》作旁证。这位作者的第五节小标题为《民族脊梁形象的塑造》，他在承上赞许了多个正面学者形象

之后，油然感慨：“在小说所描绘的众多肖像中，双林院士的形象让人感动不已。……鲁迅先生曾有著名的‘民族脊梁’一说，双林院士就是这样的脊梁。”可见李洱先生十年前的“人物形象病态化”论，在十年后的今天通过最新创作的《应物兄》已有所修正。

我进而认为倘若李洱先生能够深刻反省昔日某些文学观念之过激过偏，适当吸取传统文学的某些优长，尽可能冲破“碎片化”的障碍，适当放开手脚，让书中人物在特定的情感世界中自由飞翔，一定能使这部《应物兄》更能吸引广大的读者，获取酣畅淋漓的审美体验。试以书中第9节，“姚鼐先生”为例，“姚鼐先生在暴雨中，在骄阳下，他的心结会飞得很远，仿佛可以看到成群的鳄鱼、孤独的大象。大象，那古老的巨兽，会沿着河床闲逛，用鼻子饮水，用象牙刨食，遇到母象，也不急于交欢，显得很羞怯，静静地等待着对方的反应……”类似的场景与细节，惜乎在小说中甚为稀缺。倘若不拘泥于碎片化、非故事化的创作理念，适当张开想象的翅膀，任其各色人物在独自的情感天空中像姚鼐一样奇异地飞翔。我敢说这部《应物兄》的审美品位将更上一层楼，化而为当代小说之洋洋大观！一道举世瞩目的文学风景线。

注释：

- ①⑦⑧⑨⑩梁鸿、李洱：《九十年代写作的难度》，《当代作家评论》2009年第5期。
- ②⑥李洱、梁鸿：《虚无与怀疑语境下的小说之变》，《当代作家评论》2008年第3期。
- ③《李洱〈应物兄〉：一部‘难以终结’的小说》，<http://www.chinawriter.com.cn/n1/2018/1230/c404032-30496750.html>。
- ④李泽厚：《论语今读》，安徽文艺出版社1998年版，第29页。
- ⑤邵部：《论李洱的知识分子写作》，《当代作家评论》2016年第1期。
- ⑩李泽厚：《伦理学纲要》，人民日报出版社2010年版，第172-173页。

（作者单位：四川省开江县文教局）

异空间、知识叙事和鱼在水中的分身

——论《应物兄》的长篇叙事艺术

◎ 宗培玉

摘要:对于长篇小说来说,叙事建立起作家对世界的认识和想象,是一种富有思想的修辞。从《花腔》开始,我们就看到李洱的叙事实验带给小说独特的意义生长方式。而《应物兄》也如此,甚至它的实验更前卫更大胆。一条简单的时间主轴加斑斓的时间缝隙里的异空间,这样的小说结构是一种大手笔,是李洱的天才发现,完美匹配了当下时代洪流里的一种巨型叙事。而作为应物学的知识叙事,是李洱作为一个有责任感的小说家对信息泛滥时代里小说有效处理知识的一种实践探索。那个“鱼在水中”的分身叙述人给我们打开的小说精神世界,其丰富性让我们惊叹的同时,很可能会如李宏伟所言,将从规则上改写后来者的叙述。基于此,文章认为《应物兄》建构了应对我们这个时代的新的长篇小说叙事美学,在当代长篇叙事艺术上挪动了中国文学地图的坐标。

关键词:李洱;《应物兄》;叙事艺术

诞生于2018年底的《应物兄》,以其传奇的身世在文坛备受瞩目。在一个瞬息万变的信息化时代,作为一部打磨了十三年的长篇小说,李洱对它是有所期待的。上下两卷凡1042页,85万字的煌煌巨制《应物兄》,其呈现的思想之复杂性和丰富性,叙事艺术之挑战性和实验性,让大家倍觉惊艳。发表出版至今,广受讨论,并频频占据各重量级奖项之榜首。有人认为它“最终构成了一幅浩瀚的时代星图”、“对于汉语长篇小说艺术而言,已经悄然挪动了中国当代文学地图的坐标”,著名作家兼批评家李敬泽称它“有辽阔的阐释空间”。

直面生活,直面当下,尤其是信息技术飞速发展的现时代,《应物兄》的写作是一次面对困难的挑战。李洱自己也承认相对门口有千年不变石狮子的曹雪芹写作时代,现在的写作更困难,现实流变不居,信息瞬息变幻。然而,《应物兄》依旧准确把脉和呈现了当下时代的总体性精神症候。那么,李洱是怎样应对这个挑战的?《应物兄》有着怎样丰富复杂的思想世界?他的叙事艺术呈现了怎样的特别?我们为什么要去读它?它为我们提供了什么?贡献了什么?

无疑,《应物兄》充满魅力,是一个晶体,有多个切面。不可能在一篇文章中穷尽对它的思考,本文主要围绕它别有创制的叙事艺术来进行讨论。

一、时间缝隙里的异空间

魏微在评价《花腔》形式的成功时曾认为副本的引入是李洱的一个卓越发现,她说:“副本的引入,使李洱真正得自由了,那是一种上天入地的自由,最局促的地方他都可以做到游刃有余。小说里,我们得以见识了一个人怎样自在地出入于文本间,好比足球场上他打的自由人位置,穿针引线,闪入闪出,以一己之力盘活了全场。而那边,主干叙事正在紧锣密鼓地进行,葛任之死确乎是个难题。这边厢呢,各个时代的证人、证据都到齐了,一时间喊喊喳喳,人声鼎沸,大家各说各的,矛盾摩擦在所难免。各式史料:书籍、报刊、信件、回忆录、地方志……一样样摆在面前,凑得成二十世纪中国的文化史。另有各式文风、腔调:温婉的、睿智的,文青腔、泼皮腔、民国腔、改革开放腔……就这样合成了一本《花腔》”^①。《花腔》的副本,使历史当下汇作一处,魏微形容李洱有了副本“就要什么

有什么，简直招一招手都能带来一片云。”那么，被称为“对于汉语长篇小说艺术而言，已经悄然挪动了中国当代文学地图的坐标”的《应物兄》的形式，李洱发现了什么？

这是时间的缝隙

填在里面的东西

需要起新的名字

在骨头上锉七孔

这不是在做手术

也不是为了透气

是要做一支骨笛（第87节）

这是一首芸娘在姚鼐先生课堂上随手写下的诗，被先生妥帖收纳于他专门装学生听课或讨论留下的废纸的蓝布口袋里。我想答案应该藏在这首诗里——“时间的缝隙”！正是这些时间的缝隙，将时间化为空间的概念，在时间主轴之外演绎一个个精彩的异空间。文德能在讲他一直想写的“沙之书”时也提到了这个“时间的缝隙”：

他想写的书就像一部“沙之书”。沙子，它曾经是高山上的岩石，现在它却在你的指尖流淌。这样一部“沙之书”，既是在时间的缝隙中回忆，也是在空间的一隅流连；它包含着知识、故事和诗，同时又是弓手、箭和靶子；互相冲突又彼此和解，聚沙成塔又化渐无形；它是颂歌、挽歌与献词；里面的人既是过客又是香客；西学进不去，为何进不去？中学回不来，为何回不来？（第89节）

正是这些时间缝隙里的异空间，是李洱在小说的时间主线之外呈现了《应物兄》的丰富深邃。因此整部《应物兄》的大结构可以概括为：一个故事时间主线加无数个应物赋形的时间缝隙——异空间，组成了小说的时空共同体。

大凡好小说都这样，越是内容浩繁，形

式却越简洁明净。譬如《红楼梦》，讲的就是贾宝玉林黛玉的爱情悲剧，可围绕这条简单的故事主线，曹雪芹给我们展现的是一个无法穷尽的《红楼梦》世界：几个大家族的兴衰，一大群美丽可爱的女性，一整部大观园世界的百科全书。譬如《应物兄》，我们知道它的故事也非常简单：济州大学拟建儒学研究院引进海外儒学大师程济世，著名教授应物兄因此作为召集人游走政、商、学乃至市井各界来负责操办。从应物兄接到任务开始执行到自己发生车祸，时间正好从春到冬大概一年。然而在这短短的一年故事时间里，《应物兄》为我们呈现的，却不仅仅是当下全球化时代里含括官场、学院、市井各界的斑斓丰盈烟火鼎盛的全息生活，还有这个时代人们遭遇的总体性精神困境。从晚清、民国直至当下的百年中国社会现代化历史图景，甚至包括孔子、老子、柏拉图等中西方几千年的文明思想，真可谓恢弘辽阔驳杂深邃。

我们试举一例说明。小说第一节以“想好了吗？来还是不来？”这句应物兄自己在演练对费鸣的游说之词开始，交代小说的主线故事：校长葛道宏让应物兄筹建儒学研究院，并且把他的办公室主任费鸣塞进来。应物兄遭费鸣攻击，却不得不遵照校长旨意劝说费鸣。然而从应物兄约费鸣谈这件事到两个人见面正式开始谈，小说已经到第14节、第102页了。在这故事主线被一再延宕的十四节中究竟发生了什么呢？（具体参见附表）

如表所示，我们看到这十四节里共出场了27个小说里描摹清晰传神的人物，同时二里头姚鼐先生的夏代生活、美国黄兴办公室放的海昏侯墓出土的镜子复制品、俄罗斯街头的合影伟人、商铺林立的春熙街和街角高大梧桐树上的“女吊”、古济城城墙、孔子、《诗经》和舍勒（德国现象学家）、电台主持人和嘉宾谈房中术时插播的毛驴和林肯轿车相撞的新闻、土耳其的海泡石、应物兄朗月的偷情、姚鼐、倪德卫和程济世的学术争论、商场同时播放的应物兄多个访谈节目、远古

(附表:第1-14章主要内容及出场人物)

序号	章节名称	大致内容	新出场人物
1	应物兄	葛道宏让应物兄筹办儒学研究院,并让应物兄自己和闹矛盾的费鸣约谈。乔木先生来电说他约好的费鸣已给木瓜去看病,并让他一起去。	应物兄、葛道宏、费鸣、程济世、华学明、乔木、乔珊珊
2	许多年来	乔木先生的谈话和留校。学会分身说话。	
3	木瓜	木瓜身世、被阉割及阉割后变化。向华学明询问医院地址	应波、巫桃
4	动物医院	木瓜咬了金毛,应物兄和费鸣被扣押	金 彘
5	赔偿协议	金毛主人要求签协议赔偿	铁梳子、邓林
6	等着瞧	应物兄出书、费鸣自我代人和他闹矛盾、朗月和他电台做节目、费鸣打听众热线对峙	季宗慈、清风、朗月
7	滑稽	和朗月第一次偷情	科学家佳二枚(双林院士)
8	那两个月	应物兄被季宗慈安排新书推广并出名、撮合季宗慈艾伦、费鸣的攻击	费边、艾伦、郑树森
9	姚鼐先生	姚鼐先生的二里头生活,养野鸡土蜂、学术工程《艺术生产史》、乔木留应物兄吃饭并谈话(乔姚烟丝、乔程互赠题诗、倪德卫和姚鼐学术矛盾、程济世撰文支持姚鼐)	芸娘、文德斯、何为、栾庭玉、倪德卫
10	扁桃体	卡尔文到宠物医院和稀泥	卡尔文
11	卡尔文	卡尔文身世、选应物兄课、泡妞、成为铁梳子 的外国专家、木瓜还回、铁梳子请吃套五宝,应物兄见黄兴照片赴宴	黄兴
12	早在1743年	铁梳子办公室、铁梳子的习惯、铁梳子感谢姚鼐捐钱帮博士出书、解释下午医院发生的事,“惩罚”金□、处死金毛哈登(狗)	
13	套五宝	套五宝来不及做,餐厅包间的觚和黄兴办公室门口海昏侯墓中镜子复制品、金毛被呛死、铁梳子说要学黄兴赞助儒学研究院	14
14	钢化玻璃	应物兄家里和费鸣见面、栾庭玉家里的鹦鹉、费鸣帮喂虫、费鸣拒绝	栾温氏

谈恋爱的男女大象纷纷涌来,古今中西当下历史、诗词曲赋学术论文、政商学研江湖市井,它们透过时间的缝隙,在异空间里枝蔓横生、绮丽丰盈、活色生香。而且随时等待李洱调遣,纳入叙事的线性主轴。从第一节到第十三节,故事主线时间只是从应物兄家里下午两点半不到推进到当天铁梳子餐厅包厢的晚饭时间,直到小说第十四节,应物兄才终于完成第1节里的约定,把费鸣叫到家里谈儒学研究院的事。在这102页的十四节内容里,虽然情节主线只推进了一小步,但影响故事发展方向的人物、线头都已在异空间里被随物赋形,应物而生了。多么奇妙的时间缝隙里的异空间!它们不仅使缓慢的主线叙事悬念迭起花团锦簇,万物流动共生,也使不同空间跨越融合,互为镜像,又叠床架屋,一若章学栋形容孔府建筑艺术的“钩心斗角”,构建起《应物兄》的庞杂深邃。

西方科学技术的发展,尤其航海技术发展,使人类经历了从陆地时代到海洋时代的第一轮空间革命。包括国家、主权、领土范围等各种各样的观念和知识,都因为空间革命而发生重大变化,全球各种文明的冲突融合自那时也浩浩荡荡开始。如今随着智能信息技术飞速发展,5G展现的未来生活图景,黑洞的捕捉、四维空间理论普及,人类的空间概念遭遇再一次颠覆性革命。这一轮革命将把人类带向哪里,将对我们的文学、整个人文学科乃至人类文明产生什么样的影响,还是未知数。然而在《应物兄》里,似乎让我们看到了新一轮空间革命已经作用于小说叙事美学。

这些和新空间概念里的四维空间、平行空间一样存在于《应物兄》主轴时间之外的异空间,使小说叙事呈现出对瞬息万变的当下的强大表现力,对纵深历史的自由把控力;使小说保持了开放的状态,叙事获得了最大意义上的自由。李洱仿佛得到了一件神奇法器,虽处大众传媒高度发达时代的信息风暴中心,却可以自由穿梭于当下生活的各个场域,驰骋于无论中外的历史纵深,

在全景描摹当下生活中传递厚重历史，让我们既一脚踏入当代生活的“清明上河图”，也深情凝视百年甚至千年的文明嬗变史。

同时，在简单的故事主线之外安排细节推进叙事丰富小说，是长篇小说的一个古老问题。现代惯用的是意识流手法，但李洱不愿意简单套用意识流的技巧，而是致敬《红楼梦》、论语等古代经典，命名他的叙事美学是“时间的缝隙”，而我更愿意称它为“异空间”。因此，作为“时间缝隙的异空间”叙事美学，是李洱对古典的致敬，也是他对未来的探索。

二、作为应物学的知识叙事

《应物兄》非常引人注目的是小说中包含的丰富庞杂的各种知识，不断有人因此称这部小说是“百科全书”式小说。里面涉及的知识领域堪称星空般浩瀚，儒学、道学、佛学、西方哲学、生物学、建筑学、语言学、历史学、堪舆学、艺术、医学、书法，乃至植物、动物、器物、食物等知识，使李洱的博学融通和案头准备被一再肯定和赞赏，但也有人颇有微词，认为《应物兄》驳杂的知识使小说用力分散，降低了小说的可读性。同时在知识泛滥的信息化时代，大量小说里的知识很可能会造成阅读迷失，挑战阅读耐心。那么，《应物兄》为什么要故意挑战读者的阅读耐心，植入那么多驳杂的知识，使小说呈现一种知识叙事呢？

在一次访谈中李洱说：经常有人提到一个问题，就是现实大于想象。这是事实。但对于写作来说，这是个伪命题。因为任何时代的现实都大于想象。从《诗经》到《红楼梦》到现在，都是如此。但我们必须承认，这个时代的复杂性，超出了任何一个时代。主要是全球化因素的介入以及多媒体对人的生活构成了太大的影响。这对作家，尤其是

中国作家来说，是个新命题。你知道，在漫长的历史上，讲故事是作家的特权，但现在这个特权丧失了。最早意识到这个问题的，是本雅明。他对此有精妙的论述。现在是一个全民写作的时代。读者和作家同时获得某个信息，作家不再能够以惟一的知情者的身份讲述故事。此种情形对作家构成了巨大的挑战。我想，在经验高度趋同的时代，讲述某种传奇式的生活、描述某种独特的经验，其意义已经大打折扣。当代作家，必须在黑暗中摸索。^②基于这样的认识，李洱觉得那种靠所谓的才气写作的时代已经过去，小说家的准备工作和案头工作，在这个时代格外重要。

不难看出，知识叙事，是李洱作为一个有责任感的小家要写出真正当代意义小说的一种实践探索。而且，李洱面对的问题更是在全面卷入全球化信息时代，人们处于知识世界时，怎样去面对人和知识的关系？怎样去处理人的世界中拥塞进来的几近泛滥的知识，如何不被知识淹没，在知识面前保存自己对世界的丰富感受？这是超越文学的人和世界关系的更宏大旨向。作为“百科全书”式的小说，首先是一种认知方法，是作家应物的一种方式。因此我觉得通过《应物兄》，李洱已经给出了他在知识膨胀和泛滥时代如何有效处理小说知识叙事的一种方法——应物。

应物有顺应事物的意思也有待人接物的内涵。这里取其顺应事物。《史记·太史公自序》说“与时迁移，应物变化，立俗施事，无所不宜。”“应物无方，言不执滞。”所谓知识叙事的应物学，简单的说，是指小说中的知识是因为“应物”之需，比如塑造人物的需要、叙事走向的需要，审美价值实现的需要等，它们是经过分析或反省的作家经验，是经过阐释的知识，是及物的，随形而变应物而生。

因此邵元宝说：“创作和批评要想生产有益于人的真知识，首先须及物，须让人在更高更新的意义上‘想到生活’。及物的知识不会满足于碎片化的各自隔绝状态，必须可以彼此融合，互相

共享。好比一座大厦，总有这样那样的通道，连通所有房间。”^③小说通过这种应物的知识叙事建立起和世界的有效对话，小说的意义大厦。

费鸣假装听众打进热线问应物兄：“为什么书名是《孔子是条‘丧家狗’》？”“孔子什么时候自称‘丧家狗’了？孔子说的是‘丧家犬’。”这两个戳到应物兄痛处的问题，引出了他回忆自己和季宗慈关于“狗和犬”区别的对话。应物兄引经据典言辞凿凿，很清晰地给季宗慈讲解了狗和犬的区别，并明确表示用“丧家狗”做书名是不对的。（第6节）但我们看到出版后的书名，知道他最后还是顺应了季宗慈的喜好。这段知识叙事，既让读者涨了知识，增加了阅读趣味，同时也传神勾勒了应物兄的“无常以应物为功，有常以执道为本”，应物而不得不累于物，对他的同情油然而起。而无知又只追逐“利益最大化”的出版人季宗慈嘴脸，同时也已入木三分。因此，引经据典释义“狗和犬”，这段知识叙事既是应物（应费鸣的热线问题）而生，然却深意存焉。

被程济世念念不忘的仁德丸子，原来“曲灯老人”是原创者。小说最后一节曲灯老人拉家常一般非常详尽地说了仁德丸子的做法，完全可以作为一道美食做法写入“美食秘籍”，也是非常专业的美食知识叙事。在曲灯老人说完后，

老更头问：“何不把槽头肉一起剁了，一起搅了？”

曲灯老人眼皮抖动着，似乎有些动了感情，但说出来的话却是平静的。就是那句话，让应物兄对眼前这位老人再次刮目相看。曲灯老人说：“做一件事，才能忘了另一件事。”

老更头问：“是您师父教您的？”

曲灯老人说：“师父？我就是自个儿的师父。是我自个寻思着做的。”（第101节）

这段注解让我们再次审视仁德丸子的做法过程，理解小说一再提及的孔子的沉重感叹：觚不觚？觚哉！觚哉！礼失求之野，市井民间恰恰可能还自在的存在着传统断裂后的清韵。这里关于“仁德丸子”的知识叙事来自民间，带有民间百姓知识叙事的特点，但却关涉着小说的精神旨向。

所以李宏伟说《应物兄》的知识叙事“是小说对真实知识的消化、取用，再与真实的知识真假假搭配着镶嵌着，关联小说要去什么地方，关涉与之相关的人物的精神肖像，也正因此，才会让我们这些读者津津乐道。”^④杨帆说：如果说有那么一种作为知识类型的叙事文学，我觉得可以说《应物兄》就是这方面的文本典范。^⑤

“百科全书式小说与其说是一种文类，不如说是一种道德理想。借用罗兰·巴特的话说，那是一种仁慈。在小说中，各种知识相互交叉，错综复杂，构成繁复的对话关系，万物兴焉，各居其位，又地位平等。”^⑥知识被应物赋形，织入小说肌理，是小说的物质基础，成就小说的丰盈细部，同时激活小说与世界的对话关系。所以李洱说：“罗兰·巴特提出，当代写作需要更多的知识，更多的趣味。我也忠实于这样的说法。当代作家的使命，就是要不断创造出新的个人趣味和个人语言，换句话说，就是创造出自己的个人修辞，当然它必须置身于一种与传统的对话关系之内。”^⑦

无疑地，作为应物学的知识叙事，是李洱找到的置身信息泛滥知识爆炸时代，作家保持和传统和世界对话的个人修辞。这些经过阐释、经验反省的应物的知识，仿佛艾柯的性感的洛丽塔，使《应物兄》呈现了独特的叙事美学。

三、鱼在水中的分身叙述

很多评论家都注意到了《应物兄》的叙述视角非常复杂。王鸿生曾经分析：“作品设置了一种三层嵌入式的叙述视角：叙述者隐身在人物背后；隐含作者隐身在叙述人背后；还有一个‘谁’，却隐身在隐含作者的背后。”^⑧李洱自己也说：这部

作品的视角比较复杂，包括有限制的第三人称，也有内在的第二人称，还有内在的第一人称。这可能是叙事视角最复杂的一部小说，好在它没有影响读者的阅读。^⑨确实，复杂的叙述视角并没有影响我们的阅读。相反，我们读得格外流畅且趣味横生。为什么呢？总结下来，小说里的视角有有限叙事，也有有限全知叙事；有第三人称，也有第二人称，还有第一人称；有外在视角，也有内在视角。是谁，可以有这样一双什么都看得见的眼睛和一个自由出入的身份？

小说在开篇第二节为我们讲述了应物兄成为应物兄的缘起。导师、岳父乔木先生因为爱才硬生生让他留校并教导他：记住，除了上课，要少说话。能讲不算什么本事。善讲也不算什么功夫……日发千言，不损自伤。于是谨遵乔木先生教诲的应物兄，在公开场合就尽量少说话，甚至不说话。随后他却发现不说话的时候，他脑子好像就停止转动了。他都怀疑自己是不是提前患上了老年痴呆症。

但是有一天，在镜湖边散步的时候，他感到脑子又突然好使了。他发现，自己虽然并没有开口说话，脑子却在飞快地转动……自己好像无师自通地找到了一个妥协的办法：我可以把一句话说出来，但又不让别人听到；舌头痛快了，脑子也飞快地转起来了；说话思考两不误。

伴随着只有他自己才能够听见的滔滔不绝，在以后的几天时间里，他又对这个现象进行了长驱直入的思考：只有说出来，只有感受到语言在舌面上的跳动，在唇齿之间出入，他才能够知道它的意思，他才能够在这句话和那句话之间建立起语义和逻辑上的关系。他还进一步发现，周围的人，那些原来把他当成刺头的人，慢慢地认为他不仅慎言，而且慎思。但只有他自己知道，他一句也没有少说。（第2节）

应物兄无意中自通分身术是为了谨遵导师教诲。“记住，除了上课，要少讲话”，就这乔木先生一句话，历史记忆便带着伤痕创痛，复活在了应物兄身上，和应物兄一起汇入当下生活的洪流。应物兄因此宛若一尾时代之河里的游鱼。既是想象的综合，又是记忆的生长。他审慎思辨又藏密深情，以物为兄敬畏万物。他的叙述也是“鱼在水中”（李洱的概念）的叙述，带着纵深处的历史痕迹，同时又和我们现时代戚戚相关。李洱向着我们的时代，带着他理解的全部真实经验来到电脑前，为《应物兄》度身定制了应物兄。正如朱三根给他改名字为应物时所写：“五情同，故不能无哀乐以应物”，会分身的虚己应物的应物兄仿佛完成了对读者的致幻，接下来他的一分为二，一分为三，上天入地腾挪转移，都获得了合法性。此后，我们就被这个宛若鱼在水中的分身叙述人——应物兄一路带进了庞杂纷繁的《应物兄》大世界。

“一个人的性格决定了他的命运，你的性格去北京不合适。”有句话他差点说出口：“先生，您说得对。一个人的性格决定了他的命运，我的命运是由别人的性格决定的。”这句话咽下去比较困难，咽下去之后，它在肚子里滚了两圈，他听见自己的肚子咕噜咕噜的。（第2节）

以至于每当想起此事，他会不由自主地用第三人称发问：是他吗？这是真的吗？然后是第二人称：你何德何能，竟能得到先生如此器重？然后才是第一人称：这说明我还是很优秀的嘛。（第2节）

即便是在这个小伙子身上，我们的应物兄也能够感受到一丝善意。（第70节）

应物兄顿时把自己变成一只雨燕。（第74节）

在你倾听的时候，你的目光因为专注而美丽，因为认真而闪耀。你的提问不是为了探听别人的隐私，而是对世界的探寻……但是现在，你以倒骑驴的姿势，坐在我的客厅里。你自己出丑，又巴不得别人出丑。你怎么变成这个样子？他用眼

睛的余光看着她，就像望着一代人。哦，我悲哀地望着下一代人。这代人，经过化妆，经过整容，看上去更年轻了，但目光暗淡，不知羞耻，对善恶无动于衷。（第76节）

应物兄记得，读了这首诗，他顿时手足无措。他觉得，自己对吴镇等人加入太和，心中难以平复的不满情绪，是不是被程先生想到了？他认为这是程先生对他的提醒。《中庸》说：“上不怨天，下不尤人，故君子居易以俟命，小人行险以徼幸。”我做到了吗？我学儒学这么多年，怎么还沉不住气？“俟”者，视时而动，伺机而动，谋定而后动。急急急，你急个什么呀？（第81节）

“Mr.Ying 这就出来。”哦，如果没有记错，在这个家，这是第一次有人叫我 Mr.Ying；如果没有记错，这也是我第一次称自己为 Mr.Ying。（第93节）

仿佛看到“戏精”上身了吧？我们眼角有泪眉梢有笑地跟着他逛完《应物兄》的大花园，还搞不清楚到底是谁在说在看，谁在和我们说话，带我们看见，引我们思考。同一句话里一会儿第一人称，一会儿第二人称，一会儿第三人称，可是这有什么要紧！这个叙述人虽然时而身置其中，时而跃出其外，角度变幻距离不一，但我们觉得妥帖自然，我们相信他。

李宏伟曾对应物兄的“叙述”有个精彩的评论：“不说得这么远大，仅仅落在叙述上，‘应物兄’都让整部小说仿佛有了个第三方。这第三方既是听话人又是说话者，无处不在又时时游离，让《应物兄》具备了舞台所言的间离效果，既客观讲述又主观论辩。私下里说，这一腔调的发明，如此炉火纯青地应用，将成为作为小说家的李洱的标识，将从规则上改写后来者的叙述。但后来者需要注意的是，这腔调看似一种技巧，看似一念的发明，却必须与小说内部无处不在的准

确相倚生相糅合。再形象一点，正是李洱那醉酒后的步子。”^⑩

叙述人应物兄身上大概同时住着两个人或者三个人，他们经常上演彼此或诘问或辩论或对话或和解的戏码，面目驳杂立场暧昧思想深邃滔滔不绝，时而深情时而世故，时而委屈时而无奈，时而悲伤时而愤怒，更为奇妙的，他让我们傻傻分不清他和小说家李洱是不是同一个人。王鸿生说：“要知道，应物兄额上的三道深皱，无意识地把别人的打火机装入自己口袋的积习，冲澡时用脚洗衣服，喜欢看‘双脚交替着抬起、落下，就像棒槌捣衣’，实在与生活里的李洱严丝合缝啊。”^⑪以致李洱自己现在也经常苦恼，朋友们老远就对着他喊“应物兄”。

这个时常一分为二一分为三的分身叙述人应物兄，天然带着距离感、带着对自我和世界的审视来到我们中间。或许他就是文德能所说的“Thirdxelf”——第三自我，“距离”和“审视”是他的“质的规定性”。李洱曾说：一个作家，你应该写出只有你能写的小说。做到这一点，可能会带出一些思想性问题，因为你自己就是一个世界，你忠实于经验，又与自己的经验保持一定的距离，那个距离就是思想的发祥地。^⑫在这种审视的距离中，分身叙述人应物兄让我们感受到了《应物兄》的丰富深邃和痛切悲悯，对时代对当下对生活的无奈沮丧，对中国百年现代历史的深情回望，对未来文明的朦胧遥想，对世界的反讽，对人类的关切。鱼在水中的分身叙述人应物兄，也完成了李洱交给他的历史使命，为我们的当代长篇小说叙事艺术贡献了一个迷人的晶体。

当李洱被问到《应物兄》“写作过程中最大的挑战是什么”时，李洱回答：挑战在于，我不愿意去简单讲一个故事，要把人物的精神、命运、情绪和思考，落实到叙事层面，通过小说的方式讲出来，这还是有一定难度的。^⑬这里，李洱表达了他对小说叙事重要性的关注。对于长篇小说来说，叙事建立起作家对世界的认识和想象，叙

事从来不止于叙事，它是一种富有思想的修辞。从《花腔》开始，我们就看到李洱的叙事实验带给小说独特的意义生长方式。而《应物兄》也如此，甚至它的实验更前卫更大胆。一条简单的时间主轴加斑斓的时间缝隙里的异空间，这样的小说结构是一种大手笔，是李洱的天才发现，完美匹配了当下时代洪流里的一种巨型叙事。而作为应物学的知识叙事，是李洱作为一个有责任感的小家对信息泛滥知识爆炸时代里小说有效处理知识的一种实践探索。那个“鱼在水中”的分身叙述人给我们打开的小说精神世界，其丰富性让我们惊叹的同时，很可能会如李宏伟老师的私下言，将从规则上改写后来者的叙述。另外，借鉴《论语》，只取首句二三字作为标题的方式，似乎在中国现代长篇小说中也是绝无仅有的。它是李洱对我们这个含混驳杂时代的感受，同时也是让万物共生的当下在小说文本流转的一种隐喻。

《应物兄》对当代长篇小说新的叙事美学及叙事伦理的建构，在当代长篇叙事艺术上挪动了当代中国文学地图的坐标，由此可证。

注释：

- ① 魏微：《李洱与〈花腔〉》，《上海文化》2018年第3期。
- ② 李洱、房伟：《在历史与现实之间穿行——李洱访谈录》，《百家评论》2014年第3期。
- ③④⑤ 《南方文坛》编辑部：《作为一种知识类型的叙事文学——第九届今日批评家论坛纪要》，《南方文坛》2019年第1期。
- ⑥⑫ 李洱、傅小平：《李洱：写作可以让每个人变成知识分子》，《文学报》2019年2月21日。
- ⑦ 格非、李洱、吕约：《现代写作与中国传统》，《文艺争鸣》2017年第12期。
- ⑧⑪ 王鸿生：《临界叙述及风及门及物事心事之关系》，2018《收获》长篇专号（冬卷）。
- ⑨ 张杰：《李洱深度解读〈应物兄〉：很多解读，包括误读，大都没有超出我事先的预期》，《收获》微信公众号1月21日。
- ⑩ 李宏伟：《应物兄，你是李洱吗？》，《扬子江评论》2019年第1期。
- ⑬ 陈曦：《李洱：雪下面的草尖、希望和理想，常常被人忽视》，《现代快报·读品周刊》2019年4月22日。

（作者单位：湖州职业技术学院）

“应物兄”和“局外人”

◎ 李 音

摘要:《应物兄》是企图对时代命名的百科全书式的写作,但那些细密蔓生的写实只是小说的肌理而不是叙事的全部和目的,小说对当下时代的描写呈为一种理智的精确和疯狂的扭曲相混合的景观。李洱把对时代的某种理解加进了貌似客观的再现中。福楼拜、索尔·贝娄、加缪的小说有可能影响了李洱的写作,将这些作家的相关作品纳入《应物兄》的解读视阈里,会有助于观察和理解李洱对我们时代的命名以及命名方式。其中,加缪是李洱最喜爱的作家,文章通过对读《局外人》和《应物兄》,试图阐释这些看起来不相关的作品可能具有思想命题的内在关联性。

关键词:李洱;《应物兄》;《局外人》

字数近百万的长篇小说《应物兄》自2018年底面世便成为文学界最热门的话题,它的写作时间和卷帙浩繁似乎都在证明文学界长久以来对一本描述新世纪世相的“期望之书”的渴求。正如批评家王鸿生所说,在汉语长篇叙事艺术和知识分子书写这两个方面,《应物兄》已挪动了现代中国文学地图的坐标^①。

一知名大学欲拟引进海外儒学大师,筹建儒学研究院,此事交由该大儒的弟子、著名教授应物兄具体联络操办,主人公游走于政、商、学、媒诸界乃至市井庙宇,由此展开了一出全球化时代的知识悲喜剧。《应物兄》所讲述的故事题材在当代写作和日常生活中并不缺乏和新奇,前几年阎连科的《风雅颂》对高校和知识分子的溢恶描述虽然惹得众说纷纭评价不一,但当下知识界的一些荒谬和乱象却毫无疑问已经成为大众传播长盛不衰层出不穷的话题。尽管很多人阅读《应物兄》都会本能地联系起《儒林外史》,或者还有钱钟书的《围城》,戴维·洛奇、翁贝托·埃科的小说等,但《应物兄》其实只是故事主线简单,小说肌理却枝叶蔓延技艺繁复。细读下来,《应物兄》和这些作家作品并没有太多可比性。在一次访

谈中,李洱自己坦言,《围城》也好,翁贝托·埃科也好,都与《应物兄》的创作没有什么关系。他甚至开玩笑,如果硬要比较,“就像拿着猪尾巴敬佛,猪不高兴,佛也不高兴”。不过,李洱自己说的另一段话倒是非常适合用来理解《应物兄》的雄心:“马尔克斯《百年孤独》的那个开头。很多人都注意到小说第一句的三维时空,其实接下来马尔克斯又写到,河床上有许多史前巨蛋般的卵石,许多事物都尚未命名,提到的时候还须指指点点。这句话,其实透露了马尔克斯的豪情,他是在用自己的方式给事物命名。没错,小说是一种特殊的命名方式。《应物兄》里有一首短诗,芸娘写的:这是时间的缝隙,填在里面的东西,需要起个新的名字。这是我所崇敬的芸娘的自诉,当然也可以说是我隐秘的愿望。”^②知识分子群体的问题和处境的确是《应物兄》描写的重要内容,但知识界的庞杂话语、混乱暧昧的精神图景最终是和浩荡的世俗烟火交织在一起,整体构成了一种百科全书式的书写,那些不断增加的精确细节压倒了特定主题,其丰富性和复杂性超过某一题材的定位,其无所不包的体量和形式与我们所生活的时代的文化结构形成一种同构关系。同时,那些细密地写实又只是小

说的肌理而不是叙事的全部和目的，小说展现出一种理智的精确和疯狂的扭曲相混合的景观。李洱把对时代的某种理解，某种因素塞进了真实中，从而“歪曲了”真实。这或许才是我们这个纷繁复杂信息冗余的时代可能被命名的方式，这也是《应物兄》尽管有着不同程度的相似元素，却最终不同于上述那些作家作品的原因。

“歪曲”并不是谬误，如卡尔维诺所说，就连科学都已经公开承认，观察会起某种干扰作用，影响被观察的对象。李洱说，“中国作家四十岁以后，或多或少都会与《红楼梦》《金瓶梅》相遇。我想，我可能受到过它们的影响，但我不知道我在哪种程度上受到了影响。或许在方法论上有某种影响？但我本人说不清楚。林中的一棵树，你是说不清它是如何受到另一棵树、另几棵树的影响的。”^③正是这种说不清的“影响”——或许是来自一些特殊而重要的知识和观念，或者是来自于一些对世界和生命感受产生了永久再塑的巨大的文学文本——在作家的创作中会生成出一些“歪曲”事物的方法和效果，最终文本的世界与所表现的事物之间形成一种既是真实的又是超越再现的张力。在《应物兄》中，影响了李洱凝视当代世界的角度和光影的不是《儒林外史》《围城》，也不是翁贝托·埃科或写了《斯通纳》的约翰·威廉斯——尽管这些作品都很重要，它们更可能是福楼拜的《布瓦尔和佩居歇》及其所开创的百科全书写作传统，索尔·贝娄所书写的中产阶级知识分子命运及其喜剧风格，还有加缪在《局外人》中对世界荒诞、虚无的深刻控诉和激情抗争。李洱并不是在题材和风格上延续承袭这些大师及名著，《应物兄》与它们看起来并不相关，它们的隐蔽联系更像是某些思想和事物命运经过时代的层层折射，与时迁移，在当代情境中变换成新的命题和

模样。

“歪曲”其实也应该成为一种阅读方法。或许应该有意识、有策略地循出作家思想或作品自身呈现出的影响痕迹，去放大、显影，在变形幻化的意义上，而不是简单的对比，将那些重要的作品加入到我们的理解中，从而使看起来并不相关的作品焕发出特殊的光彩。在《应物兄》中，可能繁杂的信息反而形成信息盲点，细节蔓生最终超比例地淹没了情节大纲，既为了匹配也为了拆解它繁复的认识论风格，福楼拜、索尔·贝娄、加缪都应该加入到我们的理解视阈里面，以助我们在亦庄亦谐中观察李洱对我们时代的命名以及命名方式。但在进行更细微的阅读之前，在各种角度的阅读之中，加缪的《局外人》不妨成为《应物兄》首要的（或许也是最重要的）对读作品——加缪是李洱最喜欢的作家。据说，《应物兄》英文版的名字，李洱便建议翻译为《局内人》。

1942年《局外人》的出版大获成功，加缪由此声名远扬。这部篇幅不大仅有五六万字的小说成为了法国二十世纪极有分量、举足轻重的文学作品。《局外人》讲述了一个小职员在平庸的生活中糊里糊涂犯下一桩命案，被法庭判处死刑的故事。但加缪并非要讲一个老套的不公正的司法案件，这个故事的内核是，加缪概括为：在我们的社会里，一个不在母亲葬礼上哭泣的人应当被判死刑。加缪想说的是，小说主人公默尔索之所以被治罪是因为他不遵循社会的潜规则。他不玩花招，拒绝撒谎。撒谎并不仅仅是说不存在的事，而且是在人情方面说出的东西多于存在的东西，多于自己感觉到的东西。矫饰超出了人的内心感受。默尔索是什么他就说什么，他拒不掩盖自己的感情，社会顷刻感觉受到了威胁。从这个意义上来说，他是他所生活的那个社会的局外人。这个在其他人看来具有反社会人格的人物，加缪认为，他是一个穷人，但绝不穷途潦倒，他内心追求绝对和真理的激情，他是“我们唯一配得上的

基督”。李洱在不少文字中都或隐或显表示过对加缪这位文学父兄的致敬。他曾公开坦诚，自己认真通读过全集的作家，中国是鲁迅，外国是加缪。其实李洱是一位阅读量极大极杂的作家。他从加缪以及近似作家的思想和写作里获益良多，甚至一些难以言明的微妙的气质融入到他的精神和文学判断力中。但在一篇名为《局内人的写作》的随笔中，李洱重读《局外人》，却读出了一些常人鲜有注意到的细节和裂缝。像很多读者一样，默尔索这样的卓异之人让人震惊让人痴迷。然而，李洱说或许这种卓异的锻造要感谢20世纪上半页尚为不治之症的肺结核。肺病氤氲在世界文学史中，从鲁迅、郁达夫到卡夫卡、契诃夫、加缪等很多作家都属于肺结核一族，他们的自由，他们的反抗，他们的激情背后都有肺结核的幽灵。如加缪所说，“没有比疾病更可鄙的事物了，这是对付死亡的良药，它为死亡做着准备……它支持着人为摆脱必死的命运所作的努力”，“自由只有一种，与死亡携手共赴纯净之境”。在这个意义上，李洱调侃加缪，他所塑造的默尔索可谓文学肺结核家族的“局内人的写作”^④。这个玩笑很巧妙地道出加缪式的自由、反抗和激情的局限。肺结核病通常与贫困和糟糕的公共环境有关，但或许是因肺病作家最后都脱离了贫困，所以，他们笔下的主人公死时，大都与脏乱差无关，显得体面优雅。在李洱看来，生活存在之艰辛之巨大并不绝对更不抽象，且无法靠纯粹的激情反抗来解脱；生活并非要么肯定要么否定，并非每时每刻都能抽象地以死亡为对立面。

加缪对悲观与虚无的反抗可谓一种充满阳光的地中海的思想，即他所提出的“正午的思想”。李洱沿着加缪的“正午”，提出了“午后的写作”。与正午的写作不一样，“悲观与虚无，极权与暴力，在午后的阳光下，不仅

仅是反对的对象，也是一种分析的对象”^⑤。李洱想要强调的是，成人精神世界中充满着更复杂、更多维的东西。在幽昧的日常生活中，在脏乱差的世界里，面对丑和平庸，写作者的精神素质和文学技艺会受到更根本更严峻的衡量和挑战。人的状况可能从来没有像今天这样难以概括，难以阐明。身处其中，而不是置身局外，对复杂的当代精神和生活经验进行审视和分析，才是我们这个时代作家的诫命。李洱把这个诫命形象化地打趣为：在曹雪芹和卡夫卡之后，作家一个基本任务，就是去写贾宝玉长大之后怎么办，K进了城堡之后怎么办？^⑥其实这个问题也可以置换为默尔索。李洱在重读《局外人》时特别注意到，默尔索在死亡临近之际，他想到了母亲，感到了一种解放，想重新过一种生活。如果读者留心会发现，李洱的这个思想悄然地摆放进了《应物兄》中，从全书最值得尊敬最具有反思能力的知识分子人物“芸娘”口中说出。

默尔索说，人生在世，永远也不该演戏作假。这个信条是他悲剧的根源。“应物兄”则不同，他宿命般地要践行完全相反的处世之道。长辈所赐的“应物”之名意在敦促期许人行君子之道，体现“圣人之情”，应人、应世、应事、应道、应己、应心，不仅要虚己应物，恕而后行，而且还要应物随心，应物通变。默尔索拒绝和与己无关的神父共情，拒绝与之倾心详谈，拒绝那以上帝之名附体扮演的父子兄弟之情。知名教授应物兄则被天下所有人称兄道弟，从生活中熟识的朋友师长到大众传播所制造的无名读者。也可以说，应物兄无时无刻不在和他所处的世界万物以及人群维持、上演着各种戏剧关系。与默尔索简单到极点、孤独游离的局外生活形成巨大的反差，他有三部手机，分别是华为、三星和苹果，应对着不同的人，他会在人际交往中充当润滑油、发电机、消防栓，甚至垃圾桶，他浑身解数使尽只为“应物”。的确，“局内人”这个指称翻译为博雅

妙准确的词汇。

如果默尔索想要重新过一种生活，如果生活场景换到当代中国，他大概就是“应物兄”。与不讲废话相反，应物兄所身处世界最直观的特点就是充满了夸夸其谈，从儒学大师、官员走卒到市侩商人，几乎人人都有一根线头就能扯出一个线团的滔滔不绝的本领，各路知识各类话语眼花缭乱似是而非川流不息，全都一本正经地说着混账话。他们不仅要用这些天花乱坠、舌灿莲花的言辞去攫取、套现利益，而且甚至还时刻准备着感动自己。但在这人声鼎沸的世界里，仍旧有默尔索作为局外人的幽灵在游荡。这个幽灵活在应物兄隐秘的内心世界中，化身为应物兄真正精神上认同的师友和惺惺相惜的同类，如芸娘、文德斯、文德能等。应物兄为了克服知识分子爱逞口舌之快的大忌，把自己分裂成两个自我、两个声音，其中一个声音只回响在他的脑海里，只有他自己可以听到。这个活在脑海里的声音便是默尔索的幽灵。这个幽灵的存在使我们看到，应物兄所投身复兴儒教的浩大工程中，所有义正严辞、慷慨激昂瞬间就显出荒诞虚无的一面；那些最热心投身于局内人生活的人偏偏最喜欢用第三人称来言谈，他们谈论自己就像是毫不相关的另一个人在讲述，无论是出于自恋还是出于不能承受生活之重的逃避，显然他们全部都生活在生活之外——这在形式上像极了默尔索的律师在诉讼时完全以默尔索的口吻来陈词，默尔索被代理了的情形——他们无耻地以“局内”戏仿了“局外”，而应物兄则认真地戏仿着局内人。

与加缪笔下渎神的反英雄不同，应物兄的身份设定不仅是世界的正面核心人物，而且还具有“使徒”的意味。如果说海外大儒程先生是当代孔圣，应物兄便堪称孔子七十二贤徒之首，他奔走于天地间，肩负着复兴

儒学的使命，为往圣继绝学，为万世开太平。就连他工作的场所都具有极大的象征或讽刺意义，他们——官商学乌合之群在名为“巴别”（文明汇聚）的报告厅商讨建立“太和”儒学研究院。但这件事情的操办如同滚雪球，各方利益不断添加进来，看起来无休无止，事情越来越显现出虚无荒诞的色彩。芸娘曾经说，“一部真正的书，常常是没有首页的。就像走进密林，听见树叶的声音。没有人知道那声音来自哪里。你听到了那声音，那声音瞬间又涌向树梢，涌向顶端。”这像是小说《应物兄》的形式风格自陈，但这也是对我们所处世界的描述。我们的世界丧失了故事和意义，根本无从寻出开头和结尾，只有永无止境的喧哗。所以，没有理由，也没有时间节点意义，我们的应物兄没有任何交代地闯入世界，也没有任何前兆地被作家突然安排了意外车祸。他以半倒立的姿势躺在那里，头朝向大地，脚踩向天空。

这其实也有点像砍头死刑。砍头，正是《局外人》的默尔索最终遭受的刑罚。默尔索说得对：呆在那里，还是走开，结果一样。更有意味的是，1960年，加缪死于车祸。也许，应物兄的车祸更是在直接致敬加缪。以局内人的方式，《应物兄》为极尽繁华的当代世界再次抹上了一道加缪的虚无。

注释：

- ①王鸿生：《临界叙述及风及门及物事心事之关系——评〈应物兄〉》，2018《收获》长篇专号（冬卷）。
- ②③李洱、傅小平：《写作可以让每个人变成知识分子》，《文汇报》2019年2月21日。
- ④李洱：《局内人的写作》，《光与影——李洱文学作品自选集》，华东师范大学出版社2009年版。
- ⑤李洱：《写作的诫命》，《光与影——李洱文学作品自选集》，华东师范大学出版社2009年版。
- ⑥李洱：《“贾宝玉们长大以后怎么办”——与魏天真的对话之三》，摘自《问答录》，上海文艺出版社2013年版。

（作者单位：海南大学人文传播学院）

“无名”时代的《应物兄》讨论实录

◎ 杨 姿 等

杨姿：今天是我们“‘无名’时代的文学创作”的讨论实践课，请大家一起来探讨去年面世的《应物兄》，李洱的这部新作品之所以进入我们的课程设计范围，其一，是因为小说写作的物理时间，正好处于“无名”的文化状态中，无论作家刻意彰显或掩饰属于这个时代的烙印，都构成了棱镜中的一面；其二，便在于小说中活动的人物大多数都有知识分子的身份，他们的选择与姿态正好关联了作家书写“无名”的经验与立场。当然，作品远远不止这两个话题，这仅仅是纳入我们课程的前提，在这里和大家做一个说明。同学们课前已经完成了相关的阅读和思考，期待下面的讨论能够帮助大家更好地理解《应物兄》，并对“无名”理论有更深刻的认识。有一点还需要特别提醒各位，虽然我们预设了一个大的学理化背景，但作家并非是为了某一概念而创作，所以，请大家尽可能从自己的阅读体会出发，而不要局限于文学史已有的定义。

一、《应物兄》的时代成像能力

熊文：《应物兄》是一个纯正的当下故事。小说中打着高尚名义的“太和”儒学研究院承载的却是政绩、名利，因程先生几句话而轰轰烈烈进行的研讨反而毫无意义，太和虽在选址上修建却不是程先生的真正故里，华学明自以为极有意义的研究即便成功了也随着“济哥”的自行出现而变成笑话，应物兄一直为筹建儒学院殚精竭虑却违背初衷成了傀儡，太和本该

和谐一统却映衬着无数悲剧，省长被妻子举报、孩子也没了，华学明疯了并且失去家庭、一无所有，应物兄出车祸生死未卜……“济哥”的消亡和再造与太和的建立呼应，一堆人的热火朝天制造着文化的废墟，陋室之中张子房还在写着中国版《国富论》，无论是追名逐利，还是虚情假意，总归在推动着历史滚滚向前，这是李洱对“无名”时代的观照，不同于“共名”时代二元对立简单粗暴地概括复杂的生活现象。

项逸：我也有一样的感受，《应物兄》确实是一幅浩瀚的时代星图。作者前前后后，林林总总为我们展示了70多个人物，人物遍布政界、商界、媒体，但是作为主体的依然是以应物兄为首的知识分子群体。在知识分子的书写方面，李洱自有其优势，他曾在高校任教多年，非常熟悉知识分子这一团体，他的许多小说也是以知识分子为主角的。但在这里，我无意将李洱的个人工作经验和时代背景以及思想史的某些层面与他的个人创作一一对应，因为文学作品最主要的目的并不是对特定现实的反映和表现，而是一种解释与概括，作家的真实创作与所需要解释的现实之间往往会发生很大的变形。

姚彩虹：我认同项逸说的变形，或者说，在我看来小说没有那么纪实。从细节来看，自杀、发疯、备用肾、畸形婴儿的诞生等不合常理的现象比比皆是；从整体来看，上帝一样无所不在的程济世先生也是脱离实际的，甚至程济世与济州城市之间的历史纠葛也有若干的不可思议。但

是，回到文本逻辑，我们又会觉得本该如此。但以虚构定论，似乎也不太能够贴近作品，我还没有想好。

向英铭：在阅读的过程中我也有一种强烈的迷幻感。作品中出现了好些动物，如：驴、马、猫、狗，等等。当然，最重要的是“济哥”。以“驴”为例，书中对其也有多种解释，如提到驴具有中庸的脾性，孟昭华借驴对知识分子的讽刺，认为知识分子具有驴的“品格”即驴性、驴脾气，爱逞能，自带优越感，但这样简单的比附，有可能损失内含的深意。在我看来，李洱打开了一个动物王国，但建构起的是人的世界，动物与人，在本质上是平等的、同一的，每一种动物的类属，彼此照映，相互叠加，动物性的组合引申为人性的暗影。

姚彩虹：是的，狗这类生物被当作宠物并不奇怪，但在它们之间也有严格的纯种与杂种之分，低等级的“杂种”木瓜咬了纯种金毛是需要签署赔偿协议的；而同样作为宠物的蚁狮、驴马却需要动用高学历的人才专门喂养！更奇怪的是，谁都不会质疑这种等级标准，从心甘情愿地遵守到争先恐后地捍卫这个标准，这中间有一种增减，减少的是人之为人的属性，增加的是社会的异化空间。我刚刚说的不是纪实的意思，而是作品在违背常情惯理之处，呈现出世界的真相。

项逸：世界的真相是什么？我们现在生活的世界，充满了无穷无尽的乱象，有一句话不是叫做生活比文学更精彩吗？读者已经被生活不断震惊，再想要依靠离奇来言说所谓的真相，并不一定奏效。我记得余华的《第七天》问世之后饱受诟病，所受批评中有一条就是小说与网媒新闻的互文，串烧的新闻模糊了现实与文学的界限。在我看来，精彩不是文学的第一义，准确的说法可以改为文学应该比生活更深刻，所以哪怕小说就是

写实实在在的日常事件，也需要思想的支撑，作家务必有清醒的现实思索，才能对读者产生情感认识的冲击力。

姚彩虹：我们的看法并不矛盾，我强调的是《应物兄》提炼时代命题的角度，陈思和老师《新世纪以来长篇小说创作的两种现实主义趋向》认为贾平凹的《秦腔》和余华的《兄弟》这两部较有影响的长篇小说具有标志性：《秦腔》可以称作是一种模拟社会、模拟自然、模拟生活本来面目的“法自然的现实主义”；《兄弟》是以夸张和怪诞的手法创作的怪诞的现实主义（在新世纪，怪诞风格的代表作家还有阎连科）。这两种审美风格的出现意味着新世纪小说重新回到现实社会，重新关注我们当代生活的一些关键问题，关注我们当代生活精神状态的趋向问题。李洱也有这样的现实主义精神，从没有回避时代的冲突，巧妙的是，他在不是冲突的冲突，不成问题的问题的地方，以一种特有的缓冲，将问题和冲突突然中止，又任其以更大的力量震荡，套用陈老师的取名，这更像是“延宕的现实主义”。

王静：沿着书中的细微之处作出推测，书中讲应物兄二十多年前读《美的历程》的文字被贴到网上，我们已知李泽厚这本书的出版时间是1981年；书中又提到《野百合也有春天》是八十年代的一首老歌；包括广场舞大妈们热衷的歌曲《小苹果》发布于2014年等细节，那么应物兄是生活在哪个时代呢？可以认为应物兄与作者李洱生活在同一时代，应物兄的故事也与作者的写作时间是基本同步的。不过，在一次访问中，李洱解释说，开始写这部小说是在2005年，那时国内高校还没有儒学研究院。对他而言，这时候的小说还具有幻象色彩。在十三年的写作过程中，时代在瞬息变化，儒学研究院逐渐多起来，小说也因此显得更加据实。然而，重点不是小说的材料真与假，而在于问题的真伪，当历史不再可靠，当下急速变化，未来难以捉摸，作家的任务就是提出真问题。

杨姿：几位同学都读出了自己的感觉，小说所蕴含的时代信息和社会信息极为丰富，这些信息看似随意，未做处理，但事实上，从外部轮廓的勾勒到内部组织的勾连，都有作家的用意。作家把握时代的走向，既没有高度抽象地将世界隐喻化，纯粹地放大个体的精神活动，也没有完全复制世俗世相，用现成的观念、潮流、准则来表达自我。所以，有的同学看到了写实、有的同学看到了奇幻、也许其他同学还有别的概括，没来得及同我们分享，这都是作家切身在生活本相中去探究、寻找和思索的结果，虽然是作家非常个人化的感受，但也可以抵达我们最大多数人的心灵。

古奕：我想到了鲁迅说“无穷的远方，无数的人们，都和我有关。”鲁迅开启了二十世纪知识分子写作的传统，不论是鲁迅写的对象还是他自己的书写身份，都脱离不了知识分子的命题。我不知道是不是巧合，《应物兄》里也有不少和鲁迅相关的描写，不过是从鲁迅研究者的层面来叙述。但是，研究鲁迅的郑树森，关心的只是旁枝末节的考据，再多的史料堆砌都距离真实的鲁迅极其遥远，而吴镇更是把鲁迅当作一只跳脚石，目的在于转向儒学界，殊不知鲁迅所论的孔子和儒家学的研究对象在能指和所指上已有出入。我觉得李洱写鲁迅这一块的用意很深，包括李贽和鲁迅的关系，李卓吾相对于晚明的意义和鲁迅相对于现代的意义有一种远端的相似，既是思考中国现代性发生的渊源，也是知识分子自身转型的反思。而且，鲁迅的思想并不等于影响了鲁迅的那些思想，那么，研究鲁迅到底是研究的方法、理念重要，还是鲁迅本人的思想和精神更重要，小说中所写的这种本末倒置的现象在鲁研界为什么成为流向，是李洱提出来的一个大问题。鲁迅是知识分子进化史中的良心存在，如果研究

鲁迅的学者都不再熟悉鲁迅、理解鲁迅，那么，知识分子就只剩下对自身的背叛了。

杨姿：说得很好，古奕看到的知识分子传承性是作家应对时代变迁中恒常的一面，也是作家精神独立的显现。不过，我们要看到，即使是李洱笔下的鲁迅，也不等同于既有的鲁迅研究心得，鲁迅的精神是通过李洱自己不断反刍、以个体生命的体验而得。对于充斥在小说中的各种各样的声音，他看上去不置一词，但始终没有彻底抽离掉属于知识分子与生俱来的人文担当，李洱警惕一切现有的答案。

古奕：鲁迅很激烈，应物兄却不激烈。

沈金鱼：不是不激烈，是沉潜着一种力，深藏在底下，像是地壳运动，很深很深的地方的力，造成了表面的巨大运动，从而构成扭曲。我还想接着古奕刚刚说的“背叛”，做一点补充，这种背叛也是衍生在小说体现的扭曲的现实之下的，而这种扭曲，一方面是对知识分子的扭曲，一方面是对儒家文化的扭曲。儒学研究是时下一潮流，被大大拔高，达到了“一部儒学史，就是中国文明史”的高度，于是出现了大量的“背叛”者。他们从原有的领域转入儒学研究，郑象愚从哲转儒而变为敬修己、应物兄从上世纪八十年代对儒家文化的毫无兴趣到现在的儒学大师，看似是滑稽的“背叛”实则也是对时代的回归。他看到自己在生活频道谈论如何待人接物，在新闻频道谈论慈恩寺申请世界非物质文化遗产的意义，在购物频道谈论建业精品鬼屋一条街的必要性，在考古现场谈论文物的发掘和保护在文化传承方面的意义。他同步于自己曾经嘲笑过“同时踏入几条河流”的中天扬，这是否也是一种“背叛”？并不见得，至少在应物兄自己看来，其对八十年代的反叛是由于那时无人拥有“真正的自我”，但那只是一种不管不顾的情绪，就像裸奔。转而进入儒学研究并成为网媒推崇的畅销书作家兼儒学大师，背离自己的初衷而被商业同质化，他“虚己应物，恕而后行”的处世原则背后是时代要求的选择。

在八十年代，学界有统一的主题和思想，这种集体性的精神使得知识分子的个性和独立性被大大消解，“真正的自我”也就被隐藏起来。而到了现在，这种主流消失，知识分子又有了新的迷茫，开始寻找另一种集体话语，儒学是众多话语体系下的一个大支流，自然被很多知识分子选择，应物兄可以看做是其中之一例。紧接着，迷茫的知识分子开始在这个“无名时代”寻求话语权，企图找到自己的着力点，必然产生了一种“身份认同”的问题。程济世在北大的演讲《儒教与中国的“另一种现代性”》中提到的有关定量与变量以及价值观等的问题，就引起了一位年轻学者的提问，“我们是谁？”“中国人处理的是变量，这个变量变到现在，我们的文化，文化中的人，是不是发生了根本性的变化？”社会瞬息万变，“在八十年代学术是个梦想，在九十年代学术是个视野，到了二十一世纪学术就是个饭碗。”引发如此的叩问，那么谁才拥有“真正的自我”呢？我想这个问题包含了李洱对于当下知识分子面临的困境的解读，而这种困境对于知识分子来说，是“既没有能力解决，也没有办法摆脱”的。

项逸：我同意金鱼说的“扭曲”，也部分地认同“背叛”，金鱼的意思是从个体的发展来看，知识分子背叛了自己的理想，而从整体的演进来看，知识分子又顺应了时代的变化，那么，这就出现了悖论。但我更感兴趣的是，李洱给出的见解是怎样的？随着90年代知识分子“精英集团”的瓦解和商品经济大潮的冲击，大众市场的形成，知识分子的批判现实视角和大众文学的审美趣味出现了既吸收也改造的状况，尤其是新世纪以来，身在其中的知识分子，正经历着自身蜕变的知识分子，他们怎么来言说这种改变。我记得班达给出了一个非常极端的关于知识分子的定义，他说凡夫俗子感兴趣的是“物质的

利益，个人的晋升，而且可能的话，与世俗的权势保持密切关系。”而知识分子“活动本质上不是追求实用的目的，而是在艺术、科学或形而上的思索中寻求乐趣，简言之，就是乐于寻求拥有非物质方面的利益，因而以某种方式说：‘我的国度不属于这世界’”。所以，知识分子对于自己的使命应该是毫不妥协的，那就是对于永恒的真理的追求，而其特征就是坚决远离对于现实的关注。当然，班达的这个划分在今天的社会已经有些不合时宜，且不说两者的区别，单单是知识分子，还有那个纯粹王国的坚守吗？非常可疑。从天职感到职业感，是从神魅的时代到解魅的时代在知识分子心灵中引起的巨大变化，所以，作家即便要发挥现实批判的职能，也不再是站在唯一的制高点上，于是“应物变化”。

杨姿：应物兄没有封闭在自己的精神世界，不是他不想退回传统意义上的“书斋”，而是那样的“书桌”早已不能安放于当今社会；他也没有完全去拥抱喧哗与骚动，因为无论他主观上是否乐意接受，他已经是制造者之一。我们的文学史上，在知识分子与时代的关系演变史中，有一个阶段是象牙塔与十字街头的抉择，可是，到应物兄的时代，已经不是身内身外的对峙。既不愿意成为自己反对的样子，也没有办法维持不变，这就是作家发现的临界值问题。但不是一个终极性的临界值，事实上，也并不存在某一个标志性的节点，来划分一个人的变化，若干的点汇集起来，才可能是人的全部变化。同样，对于一个社会、一个世界而言，也是如此，微观地看，每一个临界值都意义重大。《应物兄》就是把“临界值”逐一地归置拢来，为时代造像。小说中的很多人，李洱都对他们进行了历时性的关注，但作家不是启用“今昔对照”的视角，而是把他们与周围人、事、物的关系呈现出来，还原出“非能动性”的一种共同体变化。我们打个比方，就是不再如地球自转一样来看待个人的变化，而是在地球公转的视野中，去理解这个“时代病”。对一个时代的

深切认识，是作家文学精神的体现，李洱本人是同“85”以来的文学变迁一起成长的，今天的文学在考虑自身的“质”的革命同时，旁边必须有一个参照：文学如何对时代的提问作出回答，这不是简单返回经典文学的历史传统，而是文学赖以存在下去的一个意义装置的启动。无名状态依然延续，方方面面的问题不是零散的、无序的，往往是牵一发动全身，在这个层面来看，《应物兄》扯出了时代毛线团的线头。

二、作为方法的《应物兄》

姚彩虹：老师刚刚说到了李洱的文学精神，任何精神都需要一个载体，我想谈一下自己对小说里面的“无主角”的认识。《应物兄》没有真正意义上的主人公，即使应物兄有着广泛的人脉资源，是牵扯出其他人物出场的关键因子，即使应物兄是小说中出场最多并有始有终的人物，即使应物兄有时甚至是小说的叙事主体，但是我们发现应物兄并不占有历史性，他是一个中介性人物。他始终在一个不上不下、非左非右的中间位置，儒学研究院院长的位置表面上看是他的，但实际上是被上层把控一句话能成，一句话也不能成的事；研究院的人事安排不是他所能决定的，“哦，转眼之间，太和研究院进来了两个人。”这样的提醒，不断重复，进入研究院的标准不是学术成绩而是权利势力。儒学研究院的成立如同滚雪球，各方利益不断添加进来。这是一个言不由衷、身不由己、无法掌控的世界。这种没有主角的文学想象正是当代人群雄逐鹿，但是谁也占据不了主导性地位的写照。不单单是对外的缺乏主导力量，对内也出现自我的分裂，应物兄有三部手机——华为、三星、苹果应对着不同的人，有主客两种声音表达自己的态度，在叙事里用第三人称推进，在涉及私密心理时，又换

成限制性第一称以表达自我的迷惑。这样赤诚的心理暴露，我们看到的首先是作家个人对世界的知觉恢复了，他不再单纯依靠某种时代共名的指导来认识生活，以此对生活保持了血肉相连的活力，作家所表现的，正是自己感情的自然流露和个人处境的写照。

杨君清：作家有一种对传统的主角叙事的反动，虽然作者以“应物兄”作为了书名，但应物兄却不同于传统小说中的主角，他不需要别的人物去衬托他的形象，虽然他在书中出场次数很高，但他更像是一个引子，借此引出不同的人物，不同的事件。各种事物纷繁杂乱，各种思想碰撞交流，正是无名时代的特点。在这样一个时代中，哪一种事物、哪一种思想都不是主角。

项逸：确实，应物兄就像是一场交响乐的指挥，牢牢地握着手里的指挥棒，但是，却不是自己在掌控，而是另外一种无形的力量操纵着指挥棒。但这就意味着“无主角”吗？纵观全书，应物兄从出发去美国看望程先生，到“济哥”的寻找和培育，事无巨细，应物兄都需要去参与，迎接程先生的每一个环节似乎没了他就无法进行下去一般，在这样的翻滚跌宕中，他逐渐消磨了自己的个性，变成了一个面目模糊的个体。但是，应物兄的个性并没有被消耗殆尽，他发明了一种与自己对话的方式：“我可以把一句话说出来，但又不让别人听到；舌头痛快了，脑子也飞快地转起来了；说话思考两不误。有话就说，边想边说，不亦乐乎？”可见，应物兄的个性虽然被抑制，而个性依然是带有倔强的色彩的。我还是认可应物兄在作品里的灵魂位置，并且感觉小说在描写三代知识分子的时候，虽然明显感觉到知识分子队伍一代不如一代，甚至有致命的弱点，但作家却保持了一种宽容。那难道就是“无配角”吗？是不是用群像描写更好？毕竟每一代人都有自己的特征。我特别想谈一下第三代的问题，他们成长于互联网时代，与时代的互动性更加密切。可除了有关《黔之驴》的讨论，我们很难在他们

身上看到更多的学术研究活动，无论是作为葛道宏秘书的乔引娣，还是作为陪同珍妮和程刚笃出行的易艺艺，亦或是帮忙照看子贡白马的张明亮，他们更多是以一个“打工者”的面目而非学术研究者的形象出现。程刚笃身上，我们也看不出他对父亲的学识乃至信仰的继承，他服用毒品，对自己怀孕的女友不负责任，这种极度的变异已经无法使程刚笃成为一个知识分子了。和第一、二代知识分子相比，他们发生了很大的断裂。我读到这些时候，条件反射想到的是，我们会不会也是断裂的一代？

沈金鱼：李洱在小说中已经回答了：“传统一直在变化，每个变化都是一次断裂，都是一次暂时的终结”，“然后重新开始”，每个人都处在“这种断裂和连续的历史韵律之中”。没有绝对的断裂。

熊文：我也不赞成“断裂说”。也许《应物兄》以“一代人正在撤离现场”呼应了《花腔》结尾说葛任“为自己一生划（画）了一个圆满的大写的句号”，暗示以个人为英雄的时代已然结束，可是，小说中出现了“孩子”。孩子意味着血脉上的承袭，这是无法割裂的延续，事实上，就二十世纪来看，也没有绝对的断裂。

姚彩虹：如果真的断裂了，那么结尾就不会是开放的，会以一种更确定的方式来表现，可我们读到的似乎是一个没有结局的文本，或者说这样的结尾并不算真正意义上的小说结局。类似于人物、事件的结局，如“应物兄”到底有没有死亡？太和研究院最后有没有建成？小说并不能给我们明确的答案。或许我们可以认为：应物兄肉体 and 精神的死亡都没有完成，因为最后听到了回答：“他是应物兄”。他将继续面对这个世界和时代，而太和研究院的建成与否也终将有一个答案，只是因为这个时代正在发生，未来走向尚未

明确，所以没有结束就是它最后的结局，一切都正在进行时。我们一般对小说的时态不太关注，在我的阅读经验中，从作家的写作行为到文本的具体呈现，《应物兄》就是一个现在进行时的代表作。

沈金鱼：对对对，就是进行时，许多人物在小说中就只是昙花一现，如去朗月家拿海胆泡石时遇到的陈台陈习武的一家、在葛道宏家聚会时的表演者柯湘以及作者提前透露胡珩教授命运时提及的胡小石甚至还有许多连作者都不知道其身份的人物，如拜访何为教授时在医院看到的那位“半条腿姑娘”、在石斧园子里吃饭遇到的那位“小腹微凸”的女人等，他们只是在小说世界里闪现了一下，相比于每个人都平等出现的小说，《应物兄》里的小说人物有的随着故事的进行而消失，有的继续扮演着某些角色，但绝不仅仅围绕几个主要人物展开，少了故意而为的刻画，多了日常生活的真实。这是对生活的最真的回归，但在这个过程中，是否存在遗落或累赘，还有待仔细阅读、体会和整理。

向英铭：都在说结尾，其实开头也很有意思，翻开这部书，人物就叽叽喳喳说个不停，但小说的开头和结尾则显得异常清静，以应物兄的问话开始和结尾，这样的结构是作家刻意为之，他想为自己的小说世界划分出一个区域来，但更像是抽刀断水的营造，我们在那背后，感知到更凶猛的力的袭来。

肖雄：你们都说了很多好话，回到《应物兄》，抛开具体的情节和人物不论，实际上整部小说的叙事基调是不甚明朗的，也缺乏明确的线性结构和强有力的叙事动力，故事也破碎而无序。

古奕：我认为你说的这恰恰就是叙述的跳跃性，与《应物兄》内涵的丰富性不无相关。小说以成立太和研究院为主线网罗了此前的或旁支的大量支线故事，常常在讲述一个故事时突然由一个物件或者某个人物的一句话而引出一段过往情节。这一段情节与主线故事的直接相关性或强或

弱，但是它们总体上联合构成小说故事发展的内在机制。比如说在小说的开篇部分，费鸣在宠物医院与铁梳子的手下发生冲突时破口而出一句“等着瞧”，就由这句话引出应物兄当年出版《孔子是条“丧家狗”》时与费鸣的一段私人恩怨，同时也带出应物兄与朗月当空是如何相识。在浅层意义上，这一条支线故事中交代了人物间的关系，并且也为情节的发展做了铺垫工作。而在更深一层上来说，这种发散与聚合相互呼应的叙事方式可以看成作家竭力使故事的展开与故事发生的当下社会生活中人的精神结构达成一种协同。《应物兄》显然采用的是复合式的结构，从某种意义上来说，它是与“无名时代”的精神结构的复杂性形成一种对应的关系。小说通过故事脉络的联结发散和人物性格各式特征的多层次展现来尽可能实现这种对应性。

肖雄：我刚刚还没讲完，我想谈的也正是你说的话。不得不说这种压抑而灰暗的叙事基调，散乱而滞慢的叙事节奏与《应物兄》的知识分子主题也有较大的联系，当知识分子自己开始脱离启蒙者身份的时候，他们面临的境况比普通群众更复杂。普通人当然也会在现实生活中遇到麻烦，这种麻烦也会带给人困扰，但普通人知道自己的麻烦是什么，也知道解决这些麻烦要靠什么，哪怕最终解决不了现实中的问题，在内心深处也会有一个线性的预设在那里。然而应物兄则对自己的欲望与无奈采取沉默的态度，这种沉默的态度并不是不想说，而是不知道该说些什么。应物兄知道乔珊珊婚前与另一个男人的疯狂举动，自己对她也并没有什么爱意，但是在导师乔木的压力下还是和乔珊珊结了婚，结婚后的乔珊珊喜怒无常，而且应物兄也知道乔珊珊婚后出轨，但这一切似乎对应物兄没有造成太大的困扰。对乔珊珊的举动无感或许可以解释为他本来就不爱乔珊珊，

但一个人却很难不因为自己的爱情被这样消耗了而心无波澜，也许没有乔木的指配，应物兄或许能够收获爱情的幸福。不能说应物兄对此没有意见，他心里毕竟也抱怨过：“难道搂着自己的老婆睡觉这种要求也叫过分？”问题在于，即使有时应物兄会说出一些不能说出口的想法，但总体上来看应物兄的内心时常处于一种隐秘的状态，与那种十七年文学中人物明朗而清晰的内心想法自然不同，和《罪与罚》中的大段大段的内心独白也不尽相同，尽管《罪与罚》中内心活动是纠缠不清的，但也能成为进入人物深层欲望的路径。而《应物兄》就没有这样一条路，这种沉默实际上就是上面提到的欲望的缺失以及由此带来的随波逐流，同时又对这种随波逐流感到深深的不安而造成的。我想强调的是，《应物兄》中知识分子群体的状态与我所说的普通人的状态确有相似之处，总是对一切都不满意，但最终是不同的，他们已经失去了建构、对抗、引导的能力，而这，是知识分子辨识度确立的依据。

向英铭：我没有你这么消极，我以为作家意识到了这个问题，而且作品并不是到此为止，正如鲁迅一样，写了绝望，更写出了对绝望的反抗。所以，回头再来说小说的结构，全书共101节，并未像普通长篇小说按内容分章分节命名，而是采用每一节的前几个字作为这节的题目，这是这部小说的创新之处，不起名，只是作为一个记号存在，像标点，起一个停顿作用，由此自然进入话题。我在想，这种方式就好像我可以从任意一节开始，也不会影响阅读，李洱匠心独具之处，就在于以这样的组织策略，实现了和日常的对接。

姚彩虹：这种对接也是对变化的追踪。小说各种新现象活跃纸间，知识分子会对诸如“美人”与“美女”的区别，“好色”与“上瘾”的不同做出新的解释，这些看起来并无大碍的相近词一旦认真计较起来就是褒贬不一的差异。看起来是知识性的错误，其背后反映的是这个时代对新生事物的苟同与辩护。

杨君清：这种对接，一方面是日常的，还有一面是非日常的。一般看书时我会将手机关机，好让自己能专心致志沉浸到书里去，但看《应物兄》时不能这样，我需要随时求助于这一现代科技产品，《应物兄》的伴侣是百度百科，而且，手机百度还远远不能解决问题。阅读这本书确实不甚轻松，书中有大量知识性内容，古书文言、西方哲学、生物知识，甚至堪舆风水、动物习性、食物做法，甚至还包括蟒皮制作二胡，……凡此种种，无所不及。待到读完，满心愧疚，自己的知识面太窄，平日里已习惯了读那些不怎么费脑子的书，久而久之，一看到《应物兄》这样知识性的小说就会觉得很吃力，也是吃力地快乐着。身处“无名”时代，作家不是迷失在层出不穷的话题之间，相反，他太会命名了，李洱在一次访谈中说给事物命名，是每一个作家的野心，他分别借用了《百年孤独》中“河床上有许多史前巨蛋般的卵石，许多事物都尚未命名，提到的时候还须指指点点”和《应物兄》中“这是时间的缝隙，填在里面的东西，需要起个新的名字”两句话表达了自己为事物命名的愿望。小说中写狗与犬是不一样的两种生物，而从“丧家犬”到“丧家狗”的变化，未尝不是知识分子自身形象的演变？例如“柏拉图之爱”，敬修已明明是个同性恋者，但依然和乔珊珊爱得火热，在他的身上，性别不过是爱的外在，精神才是他所要去追求的真爱。例如“间距之爱”，芸娘与文德能明明相爱，却都没有说出口，“他们后退，错过，无言闪开，为了保持精确的方位，为了凝视对方，为两颗心的相撞，拉开必要的距离”，对他们而言，也许保持距离，才能沿着更加清晰的道路走到对方的心里去。通过命名，让不同的见解得到交流，通过命名，也打破人们对某种事物、某些事件的常规看法。程济世喜欢吃仁德丸

子，在小说的后半部分，曲灯老人说了仁德丸子的做法。做这种丸子，不是用前腿肉，不是用后腿肉，也不是臀尖，而是槽头肉。所谓槽头肉，是垃圾肉的一种，这个部位遍布淋巴、血管，对人体有害无益，《生猪屠宰操作规范手册》上说宰猪要将这部分肉去除。我也是刚刚知道我国竟然连生猪屠宰都有操作规范手册。如此美味的一种丸子竟是用垃圾肉做出来的，不禁让人生出一种荒谬之感。荒谬之余，又不仅感慨，李洱编了一个现代荒诞故事来诠释老子极为古典的“无用之用”。

熊文：这就是辩证吧。我读《应物兄》，最大的震动就是作家动用的知识量，不论知识是继承的、还是原创的，总之是以丰富的材料来瓦解现有的认识，继而又对新认知不置可否。大量物象与知识的出现，看似“掉书袋”实则立体地展现了知识分子的精神和物质世界，它们交相辉映映衬出被各种新的或旧的知识充斥的世界，它们作为叙述的要素和支撑是“自在”的，却也是能被利用和扭曲的，知识分子依托知识而存在，也通过解构和重塑知识而生存，这是知识的困境也是人的困境，当知识一拥而上，人大概也会失去判断举步维艰。作家耍着李氏“花腔”却又一片赤诚的较着真，他和刘震云的语言结构还不一样，刘震云流于油滑，而李洱是语言的缠绕，显示出作家对时代的辩证思考。这种“辩证法”带来的安静思索与平静陈述，使得作者与叙述者真实态度被隐藏，叙事冷静而有间距，仿佛没有太多的情感抒发。初读后认为应物兄似乎有几分懦弱，而作者在访谈中回应说：“应物兄是虚己应物，他当然有担当，他比大多数知识分子都有担当。说他没担当，说他逃避，这是你作为读者的权力。你有你这么说的权力，但我同样作为一个读者，我不敢苟同。”应物兄作为知识分子似乎已经少了几分精英立场，在“无名”时代以个体生命直面人生，他承受着外在的压力和内心的困惑，在种种乱象中不盲从也不虚无，有自己的思考与探索，

“应物也尊物”。

杨姿：大家的想法很活跃，讨论得很紧凑，所以有几个问题我也没有打断。同学们都感觉到了小说内外时间与时代的同步性，并且从不同的角度指出了小说的叙事逻辑和时代世相的同构，还创造出了好几个新术语。这部作品是不是已经到了以往批评话语失效的程度？我觉得还可以想一想。大家一开始就说到了“无主角”和“反主角”的问题，这个现象不是首创，在文学史上已经出现过，最典型的就是萨克雷的《名利场》，小说的副标题是《A Novel Without a Hero》（没有英雄的小说），因为小说不以一个主角为中心，就是英国社会的速写，没有英雄，还有一个意思就是，那个时代不再生产英雄，所有人物都是受环境和时代宰制的普通人。还有索尔仁尼琴，以《伊凡·杰尼索维奇的一天》为代表的创作，瑞典文学院给他的颁奖词中就称为“没有主角的小说”，作家自己对这种多元主义的解释是“每一个人遇到与己相关的事情时便成了主角”，这句话透露出来的是对人的地位平等性的强调，对人类命运共同体的关注。几位同学把《应物兄》放到人类最伟大的小说的行列中，这个肯定度很高，初衷也很好。只是回到作品中，我们看看李洱对应物兄的设计并非要将他从故事核的关键位置中取消，而是突出了他在一个极其重要的位置上，但是却缺乏一种与那个位置相应的力量，power，强力。我想，大家想要表达的是不是这个意思？正是因为这种力量的不足，才有应物的“虚己”的成立，所以，主角位置还是存在的，只是他与平常的主人翁有所区别，而这个区别正是《应物兄》这个作品要探索的问题。不知道这样的解释，同学们是否可以接受？再来看看叙述线索的问题，刚刚大家有两种说法，一种是认为作家无力清理时代的负能量，所以采用了枝枝蔓蔓、

与生活平行的结构状态，属于作家对知识分子自我否定的赋形；一种是认为作家有意地打造了与日常世界协同的文本世界，是作家积极地反抗平庸的表征。先不讲正否，大家都有一个共识，这是作家的形式制作，不管是与什么样的精神底色匹配。我们看一下每一节的命名，看似不经意的随机取样，却成为了名副其实的标题。这中间就有一种很微妙的变动，原本是混沌一片，猛地一束光投过去，原有的物事就显出别一番样貌了，尽管不是本来的样态，但是这个光的介入，就出现了区分，而读者也能循着这个区分，再做解读，有没有光，那就是两重天。刚刚英铭说任意一节开始阅读，就是说能够移动起点的位置，这可了不得，等于作品的空间被无限地延展了，无穷大就是包罗万象的企图。后来大家又谈到了知识文本的问题，在《应物兄》的接受语境中，有一个更通行的称谓“百科全书式的小说”，重要不是知识本体，而在于作家对知识的态度，君清你们几个都说到了作家对知识的化用，我想是不是可以往下接着说，应物兄的时代为什么有这么多的知识爆炸？今天，我们的手机、电脑、一切网络媒体都在为我们提供信息，这些信息有的有价值，有的没价值，但都在铺天盖地和我们争夺生存地盘，我个人不倾向于把李洱这个尝试视为“引经据典”，像君清说自己读作品，要摸出手机来百度，当然你还可以用电脑，翻纸质书，等等，但都是在汲取知识，可是这个汲取的结果有什么意义呢？与其说李洱看重知识结果，我想倒不如说是他希望把这个汲取的过程还原、放大，看看今天的人类对知识的依赖究竟有多大的需要度。知识泛滥所产生的直接后果就是知识的实体化，知识的物质化，而真正制造知识的思想却被悬搁与遗忘。时间关系，我就不再展开，讨论过程中的用辩证取代交锋，也都很有启示。我就稍微提一句，辩证的推演，让我想到卡尔维诺论述经典文学时候的“轻与慢”。

三、《应物兄》对“无名”状态的突围

向英铭：读完这部作品我有个疑问，儒学在现今的地位真有那样重要吗？文中借程先生将儒学地位推崇得很高。如程先生认为“儒学的发生、发展也是一种物理现象。它与别的学科联系，是一种化学联系。儒学在当代的发展，既来自儒学家的赋予，也来自它的自然生成。最终，它以物理的规则奏出时代的强音。”同时文中也提到“一部儒学史，就是中国文明史”。反过来说，儒学也把程先生推崇得很高。

熊文：儒学在当下复兴中国文化的呼声中极为热门，在华夏民族历史上也最为重要，并且以后的发展也会有很高的关注度，与“应物”之名切合。儒学就是一种应对世界的学问，选择儒学为话题无疑是精准地捕捉住了时代的焦点，儒学在当下的转型便是对文化适应时代问题的投射。儒学在文中反映于人物的一言一行，他们身处的各个领域，他们的精神和物质都为儒学所充斥。

杨君清：对儒学的推崇之下不过是对自身利益的追逐，儒学热的背后其实是浮躁人心的显现。

沈金鱼：现在的儒学研究已经被纳入商业化的浪潮当中，那种纯粹“做文只做到自品”的时代已经远去了，儒学文化被用于各个方面：应物兄对作为“串儿”的木瓜的豢养成为“有教无类”的现实应用，而引申为“有养无类”；成人用品的广告语也打上了儒学的幌子，诸如“温而厉”“威而猛”等儒学经典也被商业化而有意曲解。李洱不是在弘扬儒学，而是对儒家文化在当代被扭曲的反讽。

王静：为什么选择儒学为知识依托，李洱解释说，在各种各样的学术当中，儒学和现实的关系最密切。儒学是积极入世的，儒

学处理的问题就是现实问题。另外，作者最为熟悉的是知识分子的生活状态。知识分子是时代精神的引领者，是一个时代里最有情怀的代表人物之一。选择知识分子这一群体有助于反映时代整体的精神现状，他们的礼仪廉耻较之普通民众更具有代表性。因此李洱认为，选择以知识分子为主体，让其研究儒学，从操作层面上讲，他面临的问题就是知与行、公与私，这些问题落实到知识分子身上，各种戏剧性情景就可以顺利展开。这是李洱为什么选择知识分子为主体又让他们都围着儒学转的原因。

肖雄：第一，儒学有没有那么火；第二，写儒学是不是就是因为它热。这其实是两个问题，不能混在一起谈。对作家来说，问题不是我有什么想要表达，而是我要表达什么。在“共名”时代，知识分子是被禁锢的，而在“无名”时代，知识分子则是被放逐的。以前有一句话是“知识分子头重脚轻根子浅”，这句话有点轻蔑之意，不过也能反映出知识分子脱离地面，漂浮在空中的实际状况。知识分子特别是像应物兄这个级别的知识分子群体，他们在日常生活中的矛盾和十九大之前所说的“我国的主要矛盾是人民日益增长的物质文化需求和落后的社会生产力之间的矛盾”这一表述之间并没有太大的重合之处。也就是说，以应物兄为代表的知识分子群体在关注世界与社会的时候并不像这个社会上的大多数人一样，有着一个明确的诉求，或者说对自己的欲望与缺失有着相当精确的定位，即“物质文化需求”。这种错位会将知识分子群体引入两种不同的道路：一是“达则兼济天下”道路，也许他们在物质财富方面在这个社会并没有压倒性的优势，但在“文化”方面他们总是会认为自己有一些发言权，这种想法就使得知识分子产生“为天地立心，为生民立命”的使命感，有了一种去启蒙另一群体的冲动，因为他们是站在一个更高的视野上的。有没有这样的能力倒是其次，但在知识分子自身却有了一个明确的方向，在这样的大旗下还不至于

迷惘。二是有可能导向彷徨甚至是虚无主义的道路，这种情况产生在第一种情况失效之后，知识分子因为种种原因认为自己不再能够引导社会了，甚至觉得自己也快被自己不认同的价值观带偏时，就开始“恍兮惚兮”了。应物兄所处的简直就是一个被各种力量包围的环境。程济世代表着学术领域的权威，乔木代表着师尊的权威，栾庭玉代表着行政的权威，黄兴则代表了经济上的权威，像应物兄的女儿，程济世的儿子则代表了下一代的权威，之所以说他们是权威，是因为应物兄面对这些力量，非常的被动，他并不能去掌控他们，反而有点被带着走的趋势。更大的问题还在于，应物兄主观上并不想随波逐流，也对自己的无力感有着明显的感知，但他也并没有一个非常明确的内心力量去抵抗这些外在的力量，让自己在这个世界游刃有余地活着。所以，对应物兄这样的知识分子来说，他们总是知道自己不要什么，但对自己究竟要的什么，他们自己很多时候也难说清楚。

姚彩虹：为什么选择以儒学作为主体知识，以儒学院的建立作为主轴，我想从一个侧面的材料来谈一下。如果说作家对应物兄的情感距离有所掩饰的话，在小说里应物兄对文德斯则是十分的亲近。除开与他的哥哥文德能所代表的那段岁月的眷恋，更重要的是文德斯给了他一种特别的沉静和稳重。其中就提到了文德斯阅读的美国哲学家理查德·罗蒂的《托洛茨基与野兰花》（“思庐哲学”公众号推送王立秋先生翻译），因为书里两次提到，所以我找来读了读。罗蒂在文章中回顾了自己的哲学思想发展历程，因为家庭的原因，他从小就认为应该把一个人的生命投入到与社会的不正义的斗争中去，在成长的过程中，他又开始钻研野兰花这种植物，同时他又觉得托洛茨基不会赞成正直的成人对

兰花的兴趣，因为从社会的角度来看，野兰花并没有用。无意间，在叶芝那里看到一个句子：“在一个视像中把握现实 / 实在与正义”，获得了一种启迪，他自己说是惊心动魄，一方面“现实 / 实在”就像他的兰花，让他感到神秘的触动，另一方面，“正义”则是托洛斯基所代表的“把弱者从强者那里解放出来”。他认为华兹华斯的诗句是他在托洛茨基和野兰花之间达成和解的启示。随后，他的思想经历了杜威、黑格尔、德里达、海德格尔等，一度走向了离托洛茨基和野兰花都很远的科学哲学——写作《哲学与自然之镜》。再接着，罗蒂完成了文德斯的哥哥文德能仅读过的那一本《偶然、反讽和团结》，书中证实了把托洛茨基一个人和他自己的野兰花编织到一起是不必要的。罗蒂提出“人们应该尝试着公开摒弃那种在一个人的道德责任中，把一个人对他全心全意用整颗心整个灵魂整个心智爱着的独特的事物或人（或者，如果你愿意这么说的话，让他着迷的事物或人），无论它们是什么，和其他人绑到一起的诱惑。”尽管面临攻击，罗蒂依然坚持自我立场，是不是可以解释，应物兄也有类似罗蒂的选择难题，但是最后作出了自己的判断，儒学是不是就是用来应对这样的哲学命题的？

肖雄：我没有读过《托洛茨基与野兰花》，不过按照你的叙述，我倒是认为罗蒂面对一个极为自由的时空，当然，他的童年也许还处于社会的保守期，但是成年后是浸泡在整个美利坚的自由氛围中。陈思和老师在《无名与共名》这篇文章当中提出，中国到了九十年代以后，已经没有一个重大的时代主题来统摄一个社会的文学写作，社会出现了价值多元化的情况，所以文学在主题上也开始逐渐分化。作家和哲学家面对的思想界这一点有相似处。在一元化的价值体系之下，作家的焦虑主要在于心中的意绪难以表达，或者说个人化的经验被掩盖在所谓的大合唱当中，即使这些经验不断试图被表达，像文学史中经常提及的郭小川的《望星空》就是典型的例子。但是价

值开始趋向多元化之后也并不意味着作家的焦虑就此消失，因为人类社会并不是处在一个真空当中，价值观从一开始就在社会当中，而作家本人也不是价值观的创造者，社会的价值观从一开始就和作家的价值观纠缠不清。可是，主流价值体系的隐退绝对并不意味着作者就此进入了万物皆备于我的状态，相反，这种看似自由的处境也会给作家带来一些“麻烦”，这样的“麻烦”给作者带来的焦虑也并不比“共名”时代的少多少。李洱和他的《应物兄》就遇到了这样的“麻烦”。在“共名”时代，“虚己应物，恕而后行”和“为有牺牲多壮志，敢叫日月换新天”的革命豪情格格不入，后者是用“自己”和“世界”抗衡，用被改造的世界来证明“自己”的存在与价值，遑论其他的价值体系，在“我”的面前更是不堪一击。到了“无名”时代，倒是对于作家的要求相对宽松，并用一些鼓励性的引导政策来支持作家创作，但“我”又开始被各种价值体系拉扯，简直要被架空了。孔子说，“道不行，乘桴浮于海”，但这其实是不可能的，当各种各样的价值观来到“我”面前的时候，“我”就一定能表现得很好吗？

姚彩虹：罗蒂最后确实是在若干的哲学思想中艰苦思索，而获得了自己的解脱之路。他有两个里程碑式的读物：《精神现象学》和《追忆似水年华》（《追寻过去的时光》），他说“普鲁斯特把智识的和社会的势利，与贡布雷的山楂、他祖母的无私的爱、奥黛特与斯万的和朱皮安与吕夏思的兰花般的拥抱、以及他遇见的一切编织在一起的能力——在给这一切之中的每一个其应有的同时又没有感觉到在某种宗教信仰或某种哲学理论的帮助下把他们捆绑在一起的需要——在我看来和黑格尔先后投身于经验主义、希腊悲剧、斯多噶主义、基督教和牛顿的物理学并又从

中脱出，乐意且渴望某种彻底不同的东西的能力一样惊人。”由此认同，“他们看起来都有能力把他们遭遇的一切织入某种叙事，而不去问那种叙事（是否）具有某种道德，也不去问叙事何以在永恒性的面相中出现。”小说中出现的种种思潮、种种主义，包括对儒学的理解也各有不同，把“永恒性”和“道德”放置一边，最后都平等待之，李洱和罗蒂不是一样的吗？

杨姿：读得很细，发现了这个文本。也很下功夫，做了这么多的阐释。罗蒂确实是一个哲学家中的另类，他否定他人，也否定自我，但所有的否定都是以个人亲历为前提，所以他在理解其他人的思想发展时，易于找到生命的共通性。他把每一种哲学思想的逻辑，都放在人的生活里边去解释，所以才以托洛茨基的个人对应物作为“正义”，以野兰花的对应物作为“实在”，去理解主客体之间的关系。最后他批评大多数哲学家的迷误，仅仅是在一个单一的、想象的、偶然的、极端的状态下去争论实在与正义，并只承认自己的真理性，其实这也是人的基本的迷误。但是，小说和哲学还是有区别，一部小说写了什么很重要，没写什么也重要，这样完全坐实的解读，容易错过小说家更庞杂的思考，而只关注了一尊。罗蒂确实很重要，但是，不能作为《应物兄》的全部。

项逸：读书人写读书人，里面就是会出现好多的暧昧。作家在小说里面提到了不少的书，如果是读者正好读过的，那确实会有新的认识。李洱在这个时代，做这种转识成智的事业，内心肯定有和普通作家不一样的抱负。起码在今天愿意这么慢，这么慢，又写得这么长的作家并不是多数。

杨君清：每一个时代都有不同的作品，不同的作品共同地回应它诞生的那个时代。21世纪是经济飞速发展的时代，是科学力量加强的时代，同时也是各种新鲜事物纷至沓来，层出不穷的时代，是充满变化，充满诱惑的时代，是价值观不

再统一，理想不再一致的时代。李洱是想在这样一个时代里为儒学，为知识分子找一条应对之路吗？释延源问应物兄在如今是应物还是执道，应物兄在心里回答说自己是既应物又执道，这就是李洱的解决之道吗？我想无论是知识分子的学术研究还是普罗大众的岗位主义，都需要有一种更坚硬的、更坚定的东西去加持。

王静：信仰吗？我觉得《应物兄》并没有直接说过这个话题，但是小说中有很多抒情的成分，有点接近这个，尤其是下半部，越来越密集，有时候是密不透风的抒情，我看到网络上也有学者说作品是“反抒情”的，这就是概念的不同运用了。我的抒情指的就是摒弃了全知全能的叙述，叙事人对人物命运走向的介入越来越多，而且应物兄也高频率地自说自话，自我反思，自我和解，不过，这个过程细细推想，就是人类减少冲突、走向和谐的一种大同境界，很迷人。

熊文：这正是李洱的期望：“无名”时代并非能轻易实现着多元价值的和谐共生，也有混乱与驳杂，失去统一的认同与参照更需要陈思和老师强调的“知识分子批判精神的再凝聚”，知识分子应肩负更多的责任。故而“无名”不是意味着全然的“私人”与“个人”，应物兄在多方势力的漩涡之中试图通过精神的自由为自我的生存找寻可能，他维持着个人的声音，并以此反映着喧嚣的其他声音。它是知识分子小说，也是社会问题小说，或许也是一本沉思录和启示书，小说未完成，解读也无法止步。

杨姿：李洱以儒学院相关的人事纠葛来做小说的材料，这不仅是二十世纪以来，“孔家店”在中国国民意识中的起伏与反转，更与儒家思想在几千年传统文化流变中普及程度相关，简单地说，就是属于通识的一部分，面对读者，有共享的经验前理解。这样

的选择，最大的动机莫过于激发包括知识分子在内的大众读者对自身命运的关注与思索。今天是什么样的时代？任何震惊寰宇的新闻，热度持续不了三天，要想找一个全民关注的话题，越来越容易，也越来越难，因为那并不是真正进入到人的心灵世界的事件，李洱要想完成的就是在这样一个前提下，制作一次“心灵事件”，用鲁迅的话来讲“攫人心”的才是好文学。应物兄的问题确实不只是知识分子的问题，而是每一个人都得面对的问题。在问题构成的层面，应物兄不再是李洱的应物兄，而成为每一个人的应物兄。阿Q曾引发阅读界的恐慌，人们或者着急地洗脱嫌疑或者恼怒地对号入座，那是“共名”的产物，也是“共名”的催化剂，而现在“应物兄”正在撞击人的心门，是不是也说明了，在“无名”的状态中，作家并不安于个人园地，仍然试图找寻一种超越性的存在应对集合人心的需要。只是，既无圣人出世，也难以犬儒横行，一切的德性或者知识都难以覆盖全局，超越性的提法不太能被接受。所以，应物兄在双重的身份中寻找最大公约数的可能性，图谋更多的共识，共享智识的、凡俗的、哲学的、美学的一切可以成为共享的经验，这是李洱对“无名”时代最大的参与和突破。我们今天的讨论很紧凑，有些问题还没有完全展开，《应物兄》是“未完成”的，相信我们对“无名”时代的理解也会继续下去。

（作者单位：重庆师范大学文学院）

本栏目责任编辑 余 晔

科幻电影对工业革命的描绘与反思

◎ 黄鸣奋

摘要:工业革命既是科技进步的产物,又是科技发明的推手;既是创新精神的实践,又是社会变迁的动力。科幻电影本身是工业革命的产物,但又对工业革命加以反思。它将另类时间、另类空间和另类物种作为观察工业革命兴起的另类视角,展示了工业革命经济化、政治化和军事化的多重趋势,并将产业冲突与协作、产业贡献与恶果、产业升级与衰退作为思考工业革命影响的多维坐标,具备独特的认识价值。

关键词:科幻电影;工业革命;艺术创意

科幻电影诞生于第二次工业革命期间。早期电影编导对工业革命所带来的变化深感好奇,并用自己的镜头加以表现。例如,法国《香格里拉熟食机械公司》(1895)显示生猪变成肉制品的过程,具有某种幽默感。这种围绕新兴食品工业的创意在当时的短片中屡见不鲜,像英国《香肠制造》(1897)就是如此。美国爱迪生工作室推出《屠夫商店搞笑》(1901)、《狗工厂》(1904),都是以滑稽的风格展示宠物狗变成香肠的过程。在其后所出现的大量涉及工业革命题材的科幻影片中,值得注意的是观察工业革命兴起的另类视角、展示工业革命进程的多重趋势、思考工业革命影响的多维坐标。

一、观察工业革命兴起的另类视角

科幻电影不同于纪录片,并非如实展现工业革命兴起的经过。科幻电影也不是历史题材的故事片,所追求的并非一般意义上的历史真实。它采用另类视角来观察工业革命,将它置于另类时间、另类空间以及和另类物种的关系中加以表现。

1. 另类时间中的工业革命

现实社会中的历次工业革命都是有相对明确时间段的。第一次工业革命发生于18世纪60年代至19世纪中期,人类由此开始进入蒸

汽时代;第二次工业革命发生于19世纪下半叶至20世纪初,人类开始进入电气时代;第三次工业革命发生于二战结束之后,人类开始进入生物科技时代。第四次工业革命发生于21世纪初,人类开始进入智能时代。

科幻电影将工业革命置于另类时间中加以展示。例如,美国《不明飞行物》(1979)描写商人穿越回到亚瑟王时代,担任部长职务,颇得信任。他利用自己的权威和现代知识推行工业化,为此设立秘密学校培养所需要的人才。美国《苍蝇2》(1989)描写邪恶公司老板巴托想利用时空传送装置的潜能以进行盈利性基因操控,不料将自己变成了怪物。我国《功夫机器侠之南拳真豪杰》(2017)描写中国要塞派机器人回中国古代学南拳,用芯片记录功夫信息后送回,以便打败外星人。机器人穿越之后卷入中法战争(1883-1885)。其大师兄为虎作伥,穿着法军制服指挥开炮,吆喝说:“你们挡不住工业文明的脚步。”他说的固然没错(当时中国在工业发展方面已经落后于西方国家),但置于当时的情景,不能不令人反感。

2. 另类空间视野中的工业革命

历史上工业革命的空间范围都可以从传播角度予以大致描述。第一次工业革命发源于英格兰中部地区,然后传播到整个欧洲大陆,并向北美地区扩展,最终波及世界上的所有国家。第二次

工业革命几乎在欧美若干先进的资本主义国家同时发生（德国在科学应用方面领先，美国在大量生产方面领先），然后向其他国家传播。第三次工业革命起步于美、苏争霸，其传播受冷战、后冷战的格局影响。第四次工业革命发源于美国、德国、中国等科技大国。

现实世界中的工业革命尽管发生于不同国家，但就其大背景而言都发生在地表。科幻电影运用想象构思其他空间中所发生的工业革命。日本《纬度0大作战》（1969）设想在赤道与国际日期线交汇点下方十五英里处隐藏着天堂般的国度，即本片标题所示的“纬度零”。那儿存在与地表各国不同的工业体系。黄金、钻石一点都不稀罕，被当成一般的工业原料。美、加合拍片《宇宙奇趣录》（1981）描绘号称“宇宙邪恶总汇”的神秘球体溅落于某星球，对那儿工业时代的兴起和世界战争的爆发产生了巨大影响。日本《王立宇宙军：奥尼亚米斯之翼》（1987）描写异星上存在两个毗邻国家，工业文明在它们即将发生的战争期间蓬勃发展。在英、美合拍片《钢铁之躯》（2013）中，氦星由于多年工业采矿变得不稳定，最终爆炸。这是对工业革命消极后果的揭示。

3. 另类物种视野中的工业革命

现实世界中的工业革命都是以人为主体的。它们不仅创造了新的生产力，而且改变了原有的生产关系。第一次工业革命使资本主义制度最终在欧洲主要国家得以确立。第二次工业革命使各主要资本主义国家陆续进入帝国主义阶段。第三次工业革命促进了以各国分工协作为基础的世界性产业链的拓展。第四次工业革命将基于个性化需求的定制和世界范围的供应网络有机结合起来。

科幻电影从另类物种的角度来观察与思考工业革命。美国《从月球来的雷达人》（1952）描写月球独裁者运用光子大炮向地球发动进攻，企图消灭人类军队和工业综合体，然后用空间飞船将月亮上的全部人口迁过来。

美国《人猿星球》（1968）描写航天机组迫降于未来智猿统治、人类为奴的星体（猩球），原来这是核战之后的地球。猿类发展出一个基于人类工业时代开端的社会。美国《18号机库》（1980）描绘外星人长期通过飞船秘密监视地球人的活动，拍摄了不少关于工厂的资料。美国《机器人历险记》（2005）从机器人的角度思考企业管理，接触到人事管理的诸多弊端。英、美合拍片《X战警前传·金钢狼2》（2013）描写一位变种人见证了日本最大企业掌门人传承过程中的残酷斗争。

总的来看，科幻电影对和另类时间、另类空间和另类物种相关的工业革命的描写仍然是以地球人历史上实际发生的工业革命为参照系的，或者作为对比，或者作为类比，当然也加入了许多想象的成分。我们从中不仅可以接触到有关工业革命的基本知识，而且可能唤起诸多联想。例如，如果时间可以重新来过，那么，工业革命还会以原先的方式进行吗？除了人类因素之外，自然环境是如何对工业革命产生影响的？工业革命无疑改变了地球生态，那么，诸多物种的命运发生了哪些变化？

二、展示工业革命进程的多重趋势

工业革命以特定社会的经济条件、政治条件、军事条件为背景而发生，反过来又从经济、政治、军事等方面对整个社会产生深刻影响。工业的狂飙式发展使欧洲的资本主义制度得以最终确立，使资本主义逐渐在世界上占据统治地位，并让人们懂得发展科技的重要性；打造了空前强大的战争机器，不仅在一定程度上左右了两次世界大战的进程，而且塑造了冷战、后冷战的基本格局。上述情况都在科幻电影中得到了基于大胆想象的展示。

1. 工业革命经济化

历次工业革命都提高了生产效率，开拓了流通渠道，丰富了商品供应，从而对改善全世界人口的生活质量做出了贡献。话说回来，工业革命瓦解了自然经济，在使人类财富极大增长的同时

加剧了两极分化。某些科幻影片接触到工业革命之后所形成的劳资关系。例如，德国《大都会》（1927）揭示了未来城市存在的尖锐对立：资本家住在地上的摩天大楼，工人则生活在黑暗的地下，负责维护机器。还有一些影片接触到新技术的应用所导致的社会矛盾。德国《世界之主》（1934）描写发明了机器人的赫勒博士被其半疯的助手沃尔夫所谋杀。后者试图用装备了死光的机器人接管世界。美国《月球》（2009）描写在月球经营清洁能源氦-3的绿月公司图省钱以克隆人替代原版人。说是送合同到期的员工回地球，实让他们安乐死并焚化。此外，美国《变蝇人回归》（1959）、美国《外星猫》（1978）等影片塑造了工业间谍的形象，这是和企业之间的竞争相联系的。

有关工业革命在世界范围内的经济影响，某些科幻电影予以间接表现，手法之一是将对发达程度的认知由国家与国家之间的比较置换为星球与星球之间的比较。例如，日本《宇宙人现身东京》（1956）中的海星状外星人来自地球绕日轨道另一边的派拉星球。他们具备分工协作关系，航天科技比地球人发达，经济实力也相当可观，否则的话，根本谈不上造飞船来访问地球。美国电影《月球第一人》（1964）所进行的则是另一种比较。本片中的人物亚诺1899年到了月球，遇到了生活在地表下的、昆虫般、有分工的居民。这些月球生命虽然已经有了自己的语言，但其科技水平和经济实力都远逊于地球人。也有些影片通过人物言行或情节设计表述对于国际经济关系的认识。例如，在英、美合拍片《神秘岛》（1961）中，尼莫船长认为饥饿和经济竞争是战争的根源。因此，他致力于遗传实验，希望以此扩大世界的粮食资源。又如，美国《黑寡妇》（1947）描写算命女士从亚洲来美国窃取原子火箭引擎原型机，将相关人士引到其客厅，用蜘蛛毒液杀死拒绝合作者。这个女角显然被当

成了东方国家派来的工业间谍。

2. 工业革命政治化

第一次工业革命的爆发有赖于工业资产阶级为之准备的社会历史条件。反过来，工业是使工业资产阶级走向前台的主要推手。第二次工业革命爆发之后，工业化浪潮在欧美各国的不断推进，国际政治秩序发生了重大变动，资本主义世界体系因此形成。西方列强凭借因工业革命而得以大大增长的实力对外扩张，侵入非西方的古老文明，建立了近代殖民体系，使东方在相当长的时间内从属于西方，被迫变法维新，为救亡图存而斗争。第三次工业革命的政治背景是二战结束后殖民地、半殖民地的民族解放运动影响巨大，不同意识形态之间的长期对立。第四次工业革命同样具备政治含义，主要表现为各国如何在深度全球化、普遍智能化中占领制高点。

上述趋势在科幻电影中得到了不同程度的表现。以国内政治为例。美国《电子杀人狂》（1994）描写赛伯核心工业公司开发出电脑司法系统（简称“电脑化正义”）。它用数据作为证据去判定嫌犯有罪与否，然后让名为“追踪者”的电子刽子手去执行。美国《网络惊魂》（1995）描写格雷格微系统公司试图通过为机关部门的计算机安装软件“看门人”来控制整个政府的运作。美国《忍者神龟：变种时代》（2014）描写纽约赛克斯产业公司给警局大笔赞助，以掩盖自己所从事的不法活动。上述三部影片都表现企业试图对政府施加日益巨大的影响。相反取向的影片也是有的。例如，美国《阿特拉斯耸耸肩》（2011）描写铁路主管达格妮和钢铁大亨亨利联手对付美国日益独裁的政府。

某些科幻电影从国际政治的角度审视工业生产与工业革命。例如，日本《日本锁国》（2007）描写美国女特工奉派到日本，调查那儿是否发展为联合国所禁止的对人类有潜在威胁的机器人技术。据其描写，为避免日益智能化的机器人危及人类生存，联合国在2076年宣布禁止进一步研

发。日本素有“机器人王国”之称，将机器人当成国民经济的支柱产业，在对上述禁令抗议无效的情况下，退出国际政坛。

3. 工业革命军事化

在世界范围内，第一次工业革命为西方资本主义国家确立起对世界的统治创造了条件。第二次工业革命所打造的战争机器在很大程度上左右了20世纪两次世界大战的格局。值得一提的是：核工业、核军备渐渐成为判断一个国家军事地位的重要标志。第三次工业革命为军事斗争提供了新武器、新装备，促进了战术、战法乃至战略的改变，开辟了电子战、太空战、网络战等新领域。第四次工业革命不仅增大了世界各国的军事差距，而且可能因为智能化根本改变战争的形态。

在科幻电影中，人类进行宇宙探险、生产武器装备以对付敌意外星人，很大程度上要归功于工业革命。以核弹为例。某些作品设想以之对付怪兽，日本《哥斯拉的反击》（1955）可以为例；以之消灭新融入太阳系的星球上的生物，美国《恐龙王》（1955）可以为例；以之对付外星人，推进月球殖民化，英国《奎特马斯的发现》（1957）可以为例。在这些影片中，不难发现人们对于二战末期美国以核弹轰炸日本的记忆。美国《魔鬼生化人2》（1994）描写核弹中心成为恐怖分子袭击对象，美国《太空牛仔》（2000）描写苏联在其卫星上秘密安装核弹，这类影片反映了核工业对军事的影响已经扩大到反恐、太空利用等新领域。20世纪60年代以来，科幻电影有关核弹用途的构想超出了军事范围，具有“军转民”的趋势。例如，美国《地球危机 / 航向深海》（1961）设想用核弹对付燃烧的范艾伦辐射带的威胁；《危难当前》（2002）设想在洛杉矶引爆核弹以抵御地震、火山爆发等自然灾害；《地心抢险记》（2003）设想在地心引爆核弹让融解性内核重新工作；《地球风暴》

（2006）设想用核弹激活电磁聚合发生器，修补月球裂缝；英、美合拍片《太阳浩劫》（2007）设想用核弹激活衰竭的太阳。

某些科幻电影提醒人们注意：工业革命促进了军工综合体的形成。在美国《头脑风暴》（1983）中，科学家发明了将脑波记录在视频磁带上供共享的新技术。军工综合体介入，夺取项目控制权，排斥发明家，准备将这一技术用于军事目的。根据《美国队长》（1990）的构想，由红骷髅领导的军工部门谋杀了反对其军国主义、法西斯主义的美国领导人，并策划了绑架和洗脑活动。美国《钢铁侠》（2008）描写斯塔克工业利用贩卖军火大发其财。

科幻电影所关注的另一现象是：工业革命还促成了武器制造业的集中化、垄断化，使军火商变得炙手可热。例如，美国、香港、日本出品《忍者神龟3》（1993）描写英国军火商穿越到古代日本。美国《网络惊魂2》（2006）描写俄国军火商渗透到土耳其。美国《第九区》（2009）描写尼日利亚军火商贩卖外星武器。美国《特种部队：眼镜蛇的崛起》（2009）塑造了两面派军火商麦卡伦的形象。他利用政府经费造尖端武器，然后将它们偷回来自己用。美国《伦敦陷落》（2016）中的军火商巴列维甚至策划绑架到伦敦出席英国首相葬礼的美国总统，并准备公开行刑。美国《黑豹》（2018）描写黑市军火商盗窃并倒卖泛合金（一种虚构的超级金属）。

上文所说的经济化、政治化、军事化从不同角度反映了工业革命对整个社会的影响。实际上，科幻电影本身是工业革命娱乐化、审美化、艺术化的产物。虽然有多种因素促进了科幻电影的崛起和繁荣，但是，工业革命可以说是它形成与发展的重要推手。如果没有工业革命所提供的技术设备，许多科幻电影根本就拍不出来。至于工业革命为科幻电影创意所提供的灵感，那是不言而喻的。在此之外，工业革命还对科学的重视、对大规模生产的重视启发了科幻电影界，将电影

生产纳入了自己的发展轨道，至少对大片来说是如此。

三、思考工业革命影响的多维坐标

工业革命自首次爆发以来，都是以一波波的方式进行的。它的影响早已深入到社会生活的方方面面，几乎谁都无法否认它的存在。我们可以将其影响置于整个国民经济活动、社会矛盾冲突和历史演变进程中予以考察。

1. 产业冲突与协作

人类最早的社会形态是农业社会。工业革命动摇了狭义农业在国民经济中的主导地位，对自给自足的广义农业（包括种植业、林业、畜牧业、渔业、副业）予以重创，从而促进由农业社会向工业社会的转变。对于具体国家和民族而言，上述转变并非同步发生。在历史上不止一次发生过工业国家凭借强大实力而压迫、征服、剥削农业国家的情况。科幻电影对此有所反映。例如，美、英合拍片《阿凡达》（2009）着眼于星际冲突，描写人类采矿公司派人前往潘多拉星球开掘矿藏，对当地纳威人的生存与发展构成了严重祸害。在法国《星际特工：千星之城》（2017）中，珍珠人是生活在非工业社会的星球上的物种，以养殖珍珠为生。人类飞船与敌方飞船突然飞临珍珠人星球上方空战，导弹毁灭了其家园（隐喻工业革命对广义农业经济的冲击）。幸存者（包括国王）被迫在宇宙中漂流，历尽千辛万苦，才回到母星，恢复珍珠养殖业。

工业革命也带来了传统农业改造的契机，同时派生出为自己服务的相关产业，如广告业、信息业等。相关描写同样可以在科幻电影中依稀见到。例如，南非、冰岛合拍片《年轻人》（2013）触及工业化养殖。美国《神秘美人局》（1981）描写了广告公司如何为工业公司效劳。

在实践中，产业冲突和产业协作包含了丰富内容。根据联合国制订的《所有经济活动国

际标准产业分类》2008年修订版，现有产业包括如下类别：农业、林业和渔业，采矿和采石，制造业，电力、燃气、蒸汽和空调供应，供水、污水、废物管理和补救活动，建筑，批发和零售业/机动车辆和摩托车修理，运输和储存，住宿和餐饮服务活动，信息与通信，金融保险活动，房地产活动，专业的、科技的活动，行政和支持服务活动，公共行政与国防/强制社会安全，体育教育，人类健康和社会工作活动，艺术、娱乐、休闲，其他服务活动，家庭作为雇主的活动/无分化的商品和服务/为自己家用的服务生产活动，域外组织和机构的活动。从中可以看出：（1）产业是按人类活动定义的。（2）不同类别的产业都有相应的社会需要，这是它们存在的基础。（3）如果认为特定人们共同体的资源（包括时间、人力、物力、财力等）的总量相对有限的话，那么，上述产业彼此之间可能形成冲突关系。（4）如果认为特定人们共同体是由于分工而形成上述产业的话，那么，它们之间完全可能形成协作关系。（5）如果考虑到作为活动的产业依托于人类群体的话，那么，这些产业之间的关系又为不同群体的利益所左右。由此看来，科幻电影可以围绕产业冲突与产业协作进行多种多样的构思。

2. 产业贡献与恶果

工业革命为国民经济现代化和社会进步做出了重要贡献，并且有力地推动了现代科技的发展。不过，工业革命也造成了不可忽略的负面影响，后者通过工业事故、工业废墟等形态表现出来。

关于工业革命所做出的贡献，不少科幻影片从不同角度予以肯定。例如，英国《隧道》（1935）描写富有的企业家领头建造了联结纽约与伦敦的洲际海底隧道。没有来自工业革命所积累的技术与财力，许多科学项目是不可想象的。这一点在不少科幻电影中获得反映，如美国《征服月球》（1950）中的探月工程，美国《超时空接触》（1997）中的地外智能探索项目，美、英、捷、加、德合拍片《异形大战铁血战士》（2004）中的

水下金字塔考察,美、德合拍片《神奇四侠》(2005)中的宇宙云层研究项目,美国《太空人:最后一搏》(2012)中的木卫二生命考察,等等。如果追溯历史的话,可以发现一个重要现象:在第一次工业革命期间,科学与工业建立了前所未有的密切联系。在1870年之前,在纺织、采矿、冶金、运输等领域所出现的发明多数归功于技工;1870年之后,科学才成为大工业生产的重要组成部分,科学家相应成为发明的主体。发明不再是聪颖的个人对于特殊机会的积极响应,而是由企业根据其发展规划定制的。企业为什么要将大量经费花在科学项目之上呢?企业主的个人兴趣爱好固然不无作用,但更重要的因素是如下两条:(1)某些科学研究的成果可以直接转化为生产力,或者解决当下企业生产和经营所遇到的难题;另一些科学研究成果虽然和当下的生产未必有直接联系,却可能蕴含着巨大的商机,从长远来看值得投资。(2)企业出于扩大自身社会影响、履行社会责任等考虑,将投资科研项目当成重要途径。

工业革命虽然实现了人们关于美好生活的许多愿望,但也带来了不可忽略的负面作用,如劳动者异化、资源透支、生态恶化等。关于工业革命所造成的恶果,科幻电影主要从以下两方面予以揭露:一是生产事故。例如,日本《他者之颜》(1966)的主角在工业事故中被毁了容。日本动画片《机动警察剧场版》(1989)描写了大型机器人误操作在建筑工地造成的事故。经过调查,原来这是有人搞鬼。在美国《极乐空间》(2013)中,由于所在工厂发生事故,主角马克斯被困在一个房间内,受到致命剂量的辐射袭击。二是环境污染。例如,美国《超世纪谍杀案》(1973)描写20世纪工业化带来“温室效应”,导致人口过剩,环境污染,造成严重的失业问题。美国《食人鱼》(1978)设想工业废水可以淹死常规武器对

付不了的食人鱼,足见其毒性严重到了什么地步。日本《再造人卡辛》(2004)描写重工业畸形发展导致环境不再宜居。日本《匹诺曹964》(1991)对工业垃圾场做了具体描绘。根据我国《超蛙战士·威武教官》(2012)的构想,人类为了适应工业革命所造成的环境恶化,不得不对自身进行基因改造。

工业革命由于存在上述恶果,招致一些激进主义者的反对。美国伯克利大学数学系助理教授卡辛斯基就是其中之一。他认为工业文明及其产生的后果对于人类就是一场灾难,试图以制造连环爆炸案的方式表示抗议,作案时间长达17年之久(1978-1995)。或许是因为存在类似现象,美、中合拍片《超验骇客》(2014)出现了这样的描写:有一天,世界各地的人工智能研究机构都遭受恐怖组织“革命性独立于技术”袭击,因该组织认为人工智能亵渎自然。尽管有人激烈反对,工业革命仍为世界各国政府和企业所重视,原因主要是由于事关大局。若想在竞争如此之激烈的世界上站稳脚跟、捕捉先机,就不能不重视工业革命所蕴含的创造力。即使是个人,在生活上经常受惠于工业革命,在择业上不能不受制于工业革命。正因为如此,我们在日本《八万伏霹雳神龙》(2001)中看到了这样的镜头:剧中人在都市街头用高分贝电吉他疯狂弹奏,对压迫自己的工业秩序表示反抗,但路人却漠然无视。

3. 产业升级与衰退

人类所经历的第一、二次工业革命打造出工业社会,其特点是以能源代替体力,依靠技术和机器从事大规模的商品生产。在第三次工业革命到来之际,人们比以前更加依赖于信息加工,通常所说的“后工业社会”或“信息社会”正以此为特色。因为信息成为比物质和能源更为重要的资源,信息生产逐渐取代工业生产原先在国民经济体系中所占的主导地位。技术被广泛应用于各个领域,激发了有关电子人、类智人和信息娱乐的想象。我们可以从上述角度把握科幻电影的如

下描写：在后工业社会的东京，人和机械融合为枪（电子人的一种形态），见于日本《铁男2：血肉横飞》（1992）；虚拟空间工业公司开展使用药物和虚拟现实以增加黑猩猩智力的实验，见于美国《割草者》（1992）；在后工业时代的监狱，每年都要举行一次残忍恐怖的体育赛事，通过网络视频转播到全世界，见于德、韩合拍片《死亡飞车》（2008）；视频游戏开发者的世界失控，见于印度《超世纪战神》（2011）……

与此同时，和产业革命相反的怀旧情绪也在蔓延。正因为如此，英国《幸存者的回忆录》（1981）设想国民经济朝前工业社会回归，农业在城市越来越普遍。美国《拦截人魔岛》（1996）描写杂种人不甘受怪医用皮下植入远程控制，希望回归自然状态。作为“无烟工业”的旅游业获得人们的青睐。韩国《蝴蝶》（2001）描写韩国旅游业获得振兴的契机，居然是当地出现了一种可以让人们减轻痛苦的忘情病毒。许多游客就是慕其名而来的。

正在到来的第四次信息革命将智能定制当成自己的旗帜。科幻电影却早就试图给人们提个醒。相关描写至少有如下角度：（1）被定制者异化的可能性。我国《错位》（1986）描写工程师赵书信当官后为应付没完没了的会议而按自己的形象制造一个机器人作为替身，不料机器人渐渐自行其是，试图干预赵书信生活，以至于使他和女友的关系破裂。他出于无奈，用遥控器启动程序，灭了这个机器人。（2）定制者的要求无节制。美国电视片《狂情生化人》（1994）描写女主人一次次修改所订购的家用男性机器人的程序，以满足自己的情感需要。被定制的机器人爱上她，她却不堪忍受机器人因此而对自己的禁锢，将他打爆。（3）定制被居心叵测者所利用。美国《小鬼大间谍》（2001）描写阴谋家李先生定制由500个机器娃娃组成的军团，准备制造社会动乱。

日本《铁甲艺妓雷爆姬》（2009）中的钢铁企业看好武器定制，其负责人希望有朝一天用自己所造的武器改变日本。在我国《超能联盟之葫芦战队》（2017）中，龙氏药业的龙雪莉致力于基因定制，以此实现其新达尔文计划。（4）过多依赖智能定制产生了消极影响。例如，美国《未来战警》（2009）描写未来社会人类发明了机器代理人，只要大脑联网，就可以让它们完成自己想做的任何事情。由此而来的结果是人们成为宅男宅女，正常交往和社会联系遭到破坏。当然，还有些影片更多地体现了乌托邦想象。例如，我国《机器情人》（2015）中的男性服务机器人是黑客乔子俊的定制机器伴侣，帮助他追求邻居女孩潘小月。我国《时间·猎杀者》（2017）描写特工用上了按其需要定制的控速枪。我国《人工少女》（2018）展示了被定制出来的人造人获得自由的可能性。

工业革命既是科技进步的产物，又是科技发明的推手；既是创新精神的实践，又是社会变迁的动力。它之所以具备源源不断的发展动力，归根结底是由于它更好地满足了人类社会日益增长的需要。如今，几乎每个人、每个地区、每个国家、每个国际共同体都为一波波的工业革命浪潮所裹挟。要想成为真正意义上的弄潮儿，必须有灵活的视角、犀利的眼力、深刻的思辨。科幻电影关于工业革命之另类描写可以拓展我们的思路，开阔我们的眼界，促进我们的反思。这正是它的价值之所在。

* 本文系国家社科基金艺术学课题“科幻电影创意伦理研究”（项目编号：18BC049）的阶段性成果。

（作者单位：厦门大学人文学院）

“拯救母星”：中美科幻电影的技术逻辑、空间建构与文化价值

◎ 陈亦水

摘要：自《流浪地球》开启“中国科幻电影元年”，标志着中国科幻电影与美国科幻电影踏上了两条相反的道路。在好莱坞为主导的全球流行科幻电影中，地球作为非常重要的科幻空间，常常塑造为被政治和文化他者意图毁灭的母星、需要逃离的灾难之地，以及标志美国重新崛起的复兴与回归家园。而在反观中国科幻电影的发展脉络，虽然在科技的层面上较为羸弱，但是中国自晚清以来的“科学观”，为科幻类型片创作奠定了一条通往社会秩序改良、人格重塑与道德重建的未来想象道路，因此体现出较为明显的认同与守卫的立场，以及对于传统社会秩序及其土地文明价值观念的表达，或能为世界科幻电影提供不同于好莱坞科幻美学政治的价值观表达。

关键词：科幻电影；中国科幻片；好莱坞科幻片；电影空间；文化认同

从2019年春节档至今，《流浪地球》以“开年票房大片”的强势身份累计46.48亿人民币票房^①，不仅为“中国科幻电影元年”所正名，同时也是影史上第一部展现电影工业美学魅力、讲述中国科幻观的中国科幻类型电影，引起业界内外热议。而在举国欢庆“中国科幻电影元年”不久，紧随其后上映的美国漫威大电影《复仇者联盟4：终局之战》，又以其经典的超级英雄IP和全球流行的好莱坞太空歌剧式科幻类型创作，收获了42.38亿元人民币的票房，并成为中国进口电影票房冠军，并且截至5月初，其全球票房高达26.8亿美元（约合人民币185亿元）^②，深受全球影迷的喜爱。

这一2019开年电影现象，或表露出这样一个事实：进入“中国科幻电影元年”之后，在技术上，中国科幻电影创作已有能力比肩全球流行的美国科幻类型片；在产业方面，尽管美国科幻电影仍主导全球市场，但中国庞大的人口红利确是中国科幻类型电影在新时代博兴的重要支撑，意味着中国电影人如今已与好莱坞踏上了两条相反的科幻文化观念的道路。通过综合梳理中美科幻类型片的历史脉络与科幻

观的差异性表达方式可以看出，“科幻电影元年”之后的中国科幻电影能否在工业和技术美学上有所突破，取决于中国电影人的科幻创作能否寻找到不同于好莱坞的技术逻辑、空间建构与文化价值，进而为全球科幻类型提供一条不同于好莱坞之于未来科技的想象方式。

一、“技术观”：美国科技观视野下的外星人入侵焦虑

从西方的视角来看，早在1819年，英国诗人雪莱的妻子玛丽·雪莱创作的恐怖小说《弗兰肯斯坦》已是不折不扣的科幻文学作品；1851年“科学幻想（Science Fiction）”由英国作家威廉·威尔逊（William Wilson）首次提出；直到1916年，才被美国人雨果·根斯巴克（Hugo Gernsback）将“科学”和“幻想”结合在一起、简写为“科幻（Sci-Fi）”；随着1926年世界第一份科幻刊物的传播，开始在大众文化领域中普及开来。该词汇始终映射着战前欧洲资产阶级工业革命进程，与20世纪美国政治意识形态^③。

1. 冷战焦虑

20世纪50年代，美国科幻类型电影迎来了第一个创作高潮，关于未来寓言的想象方式，在

此表述为冷战意识形态下的好莱坞对于苏联主导的“红色半球”的恐怖想象。例如《地球停转之日》（1951）中悬在美国首府华盛顿上空的飞碟，以及从飞碟里走出来的外星人克拉图和金属机器人，是为冷战“美苏争霸”时期悬在美国社会心头的苏联核武器威胁的隐喻；在《鞭子手》（1951）中，外星人降临的明尼苏达州湖面，被描写为“前纳粹—社会主义者”所居住的鬼城，人类与外星人存在明显区隔；到了1953年的好莱坞科幻片《火星人入侵地球》和《宇宙访客》中，威胁人类生命、声称毁灭地球的外星人，则降临并生活在人类社区周边的荒漠之中，同样标识了另一半球的苏联所在的地缘空间及其身份定位；这种想象方式还广泛存在于《地球争霸战》（1953）、《飞碟入侵地球》（1956）、《宇宙毁灭记》（1957）等影片……“外星人入侵地球”作为好莱坞黄金时期的科幻电影最重要的主题之一，其科幻元素主要以未来高科技武器为主要体现，表达的是冷战时期美苏太空争霸战语境下美国社会的“红色恐惧”心理，并且有着灾难片的内核，本质上仍在一定程度上沿用的是恐怖电影的社会治愈术效果。因此，生活在人类（美国人）社区周边的大沙漠、湖面等这些不适宜人类居住的地球空间，定位了全球政治格局中苏联人的身份位置，故事中灾难发生的叙事空间，也修饰了当时焦灼的冷战格局状态。

2. 反恐意识形态

受到2001年“9·11”恐怖分子的袭击之后，美国好莱坞科幻电影作为流行文化的重要类型电影，对于敌对方/外星人的认知方式，从冷战意识形态观念下的苏联恐惧和来自内部的社会焦虑，转变为中东恐怖分子的隐喻，后者取代苏联恐惧成为意欲屠戮人类（美国人）、毁灭地球、制造恐怖的敌对方，先进科技则从一种“矛盾认知”状态变成一

种应对恐怖主义行为的作战方案。

例如讲述美国大兵试图阻止恐怖分子制造袭击的《源代码》（2011）、《黑衣人3》（2012）里吃掉沿途星球的穷凶极恶的伯格罗多星人、《天际浩劫》（2010、2017）系列中意欲毁灭地球的外星人、《复仇者联盟》（2010-2018）系列里源源不断入侵地球的齐塔瑞军队，以及打个响指毁灭宇宙间一半生命的灭霸等，这些反派角色与地球人（美国人）拥有绝对的种族隔离性，常常表现为好战、非理性的激进主义行为，与当下西方媒体频频爆出的原教旨主义事件具有一定的现实互文相关性，映射出当代美国主流社会的政治焦虑。

二、“科学观”：中国科学视野下的社会新秩序想象

如果说好莱坞科幻电影的“科幻观”，重在体现西方科幻文艺脉络下的某种“科技观”，那么对于中国而言，“科幻”文艺则主要表现一种“科学观”。在这一“科学观”的引领下，中国科幻电影并非注重科技元素，而是重在体现外星人或作为未知生物的他者，与人类（中国人）建交的友好关系。

1. 科玄论战

中国的“科学观”，起源于晚清实业，与晚清中国的现代化进程、民国时期中国知识分子的启蒙思想联系在一起。大量的西方译著涌现，西方进化论思想始终主导并影响着中国人对“科学”的接受过程^①。1923年，以张君勱、吴稚晖为代表的民国知识分子强调西方舶来的“科学”并非万能之物，尚需在一定范围内才能适用，他们进而强调作为“人生观”的重要性；而以丁文江、吴志辉为代表的文人，则蔑称丁文江一派的“人生观”为“玄学鬼”，以抨击后者的腐朽没落论调，转而推崇西方科学主义的重要性，双方的争论愈演愈烈，史称“科玄论战”。

尽管这场论战迄今尚未有定论，但在1920年

代,中国知识分子围绕“科学观”的讨论背后,体现着中国人寻求社会变革的迫切愿望。中国学者汪晖认为,“从动机上说,他们是把科学作为在社会、政治、经济和文化事务中提供客观而‘科学’的根据的一种方式,以证明进行他们所期望的变革的必要性。”^⑤鲁迅也在《科学史教篇》中详细论述了西方科学思想对欧洲政治、军事、文化、哲学方面的积极作用,认为“而时之振作其国人者何人?震怖外敌者又何人?曰,科学也。”^⑥并以此寄希望于科学能够抵御外来侵略、对内建立新的政治秩序。

2. 未来愿景

在此语境下,第一部以幻想为主题的中国电影,是具有“百部导演”之称的杨小仲执导的影片《六十年后上海滩》(1938),讲述两名穷困潦倒的醉鬼想象六十年后上海滩的都市繁荣景象。影片重在展现未来国际化大都市精美绝伦的奇观,虽然几乎没有任何科技元素在其中,但仍被誉为首部中国科幻电影,源于该片对于未来社会新秩序展开了具象的幻想,这在某种程度上是对于中国“科学观”的一种影像化表达^⑦。冷战期间,“十七年”时期的中国大陆科幻电影,在幻想型和科教型这两个方向上并行发展。

首先,大陆科幻电影体现着建立社会新秩序的理想,寄托着对于社会主义状态的未来愿景。例如,《十三陵水库畅想曲》(1958),某种程度上是社会主义版的《六十年后上海滩》,影片对于中国1957年修建十三陵水库工程的未来效果产生了遐想,创作者幻想二十年后的十三陵水库不仅消灭了三大差别,还收获了硕大的棉花、吃不完的稻谷,并且人们上月球旅行都成为了家常便饭。同时,根据张天翼同名童话小说改编的《宝葫芦的秘密》(1963)里,宝葫芦首次展现奇迹是小学生王葆在图书馆借《科学画报》的

时候,后者作为科普杂志,代表着建设社会主义的现实技术,而让王葆心想事成的宝葫芦,则意味着一种好吃懒做、不劳而获的落后心理。经过一番较量,王葆终于从美梦中醒来,意识到世界上没有神力,只有脚踏实地地进行科学生产才能有所收获,影片因此充满了社会教化寓意。

其次,科教片在这一时期的盛行,主要体现在“以普及科学知识为主,传播知识,启迪与开发智慧”^⑧。例如《知识老人》(1962)、《小太阳》(1963)、《泥石流》(1965)等作品,以科教片的形式和幻想类电影一样,都旨在表达重建社会秩序、体现社会教化功能的中国式“科学观”,以及对于未来的美好愿景,这与好莱坞在冷战时期充满紧张焦虑的外星人入侵主题有着本质区别。

3. 与外星人建交

那么,在这一中国“科学观”的主导下,外星人、充满差异性的他者种族在中国科幻电影里是如何体现的呢?

在改革开放的政策先导下,《珊瑚岛上的死光》(1980)的上映,为中国迎来了真正意义上的科幻电影黄金期。影片同样有着较为明显的冷战烙印,反派势力是意欲从我国高级知识分子手中抢夺高效原子电池的外国特务,某种程度上是一部极具科技元素的“反特斗争”片。但和好莱坞同时期科幻片里的苏联恐惧符号不同的是,高科技是用来造福人民、建设社会主义的,而非反派角色用来毁灭地球、屠戮人类的,并且拥有者是中国高级知识分子,而非毁灭地球的外星人,体现着中国人对于科学技术的美好愿望。

而后,随着“与世界接轨”这一官方口号的不断提及,中国主流社会对于西方发达国家报以先进技术与文化接触的新期待,因此在随后出现的一系列具有娱乐色彩的科幻电影《霹雳贝贝》(1988)、《魔表》(1990)、《隐身博士》(1991)等作品中,人类身份往往自我指涉为科技知识欠缺、尚处成长状态的儿童或平民,拥有先进科技力量的通常是神秘的外星人,正如知名度较高的中国科

幻片《霹雳贝贝》中的结尾，中国儿童与外星人友好建交、学习先进科技，成为这一时期中国科幻电影背后最重要的政治主题，表露出中国走向世界，与西方发达国家友好建交的未来政治愿景。

三、太空殖民：美国西部牛仔的当代神话

美国科幻电影空间重在体现一种开疆拓域、征服宇宙的塑造方式。因而当展现地球危机的灾难主题时，美国航天英雄往往选择的是抛弃地球、延续宇宙征服逻辑向外太空寻求人类新家园，这和西方科幻文学传统息息相关。

1. 太空歌剧

美国科幻文学和电影创作，有着早期英国清教徒征服新大陆的西方殖民主义传统。著名科幻文学研究学者雪莉·温特（Sherryl Vint）认为，20 世纪之初的“科学”元素裹挟进“殖民冒险小说”（Colonial adventure fiction）之后，才真正形成了科幻小说类型，主要反映当时资本家阶层、白人种族和帝国主义殖民体系的文化价值^⑨，这普遍存在于今天的好莱坞科幻电影中对于未知领土的不断开拓的表达上，并形成了一个独具特色的“太空歌剧”（Space Opera）科幻传统，即泛指以浩瀚宇宙中的外太空为叙事空间的动作冒险故事，这是《星球大战》系列、《星际迷航》系列等科幻类型电影的重要主题。

1977 年美国导演乔治·卢卡斯开创的《星球大战》系列，标志着好莱坞电影进入了以先进电影技术为主要电影工业美学呈现的科幻类型黄金期。该系列建立了庞大的银河帝国体系，讲述了各方势力如何在其它星球进行殖民征服的故事。这种关于帝国主义外太空开拓疆域的殖民叙事，在 2009 年詹姆斯·卡梅隆执导的科幻电影《阿凡达》中有着更深刻的延续。后者几乎完全复制了早期西方

人类学家之于“蛮荒之地”的“土著人”田野调查的叙事视角，讲述了白人前往遥远星球开采矿物、进行殖民扩张过程中所经历的冒险故事。此外，还有讲述人类主角（美国人）在其它星球参与战争的《异星战场》（2012）、柯克船长如何领导企业号船员朝向外太空疆域不断开拓进取的经典太空歌剧《星际迷航》（2009-2016）系列等，浩瀚无际的宇宙空间作为早期美国西部类型片中广袤无垠的西部荒野的空间之延伸，承载了新教徒们开拓进取的美国精神。

因此，昔日的西部牛仔作为重建法治社会秩序的英雄，在当代科幻类型电影中转变为拥有先进科技知识的宇航员。面对地球毁灭危机的灾难，这些“科幻牛仔”们往往继承着西部英雄开疆拓域的殖民者精神，抛弃地球、超向外太空寻找人类新家园。



图 1.《当世界毁灭时》和《星际穿越》的结尾叙事画面

例如，在以地球毁灭危机为灾难主题的科幻电影《当世界毁灭时》（1951）的结尾，所有人乘坐太空飞船逃生，如图 1 的左图所示，影片的最后画面是一个依靠人工布景的方式营造出来的外星世外桃源，人类在此寻找到属于自己的新的家园。这种逃离地球的拯救危机的方案，依然是大半个世纪之后全球流行的好莱坞科幻片《星际穿越》（2014）所采用的主题。如图 1 中图所示，一方面库珀在地球之外建立了一个小星球为人类新家，几乎完全参照美国乡村生活模式创建的一个理想庄园；另一方面则是宇航员布兰德在远离地球的星系里发现了一颗适合人类生存的星球，如图 1 右图所示，是影片最后一个镜头，景深之处的点点星光为这一人类未来家园增添了些许温馨色彩，而这也是男主人公库珀即将前往宇宙深处的目的地。

关于两部电影的结局，正如西方学者在对

《当世界毁灭时》所做的种族批判,“白人作为唯一的幸存者,提倡一种基于白人种族同质性的‘完美’世界。”^⑩这反映在《星际穿越》最后一个画面的结局台词:“她还在外太空,在搭建营地,……在我们的新家。”无不以“好莱坞式的发展主义、以科学来拯救科学灾难的逻辑而胜出。”^⑪美国宇航员依靠先进科技带领人类逃离了地球。由此,两部科幻片无论是关于地球危机的营救方案还是未来人类家园的美好画卷,都是通过抛弃地球、超向外太空重建一个美式生活秩序。

2. 赛博格人

太空歌剧作为美国科幻电影在全球流行最广、IP 最持久的科幻主题,拥有鲜明的美国精神文化主体,这体现在“太空牛仔”英雄身份塑造方式。正如西部牛仔是美国西部类型片的经典英雄一样,在太空歌剧电影中,往往一种能够克服外太空恶劣的生存环境、可以在宇宙随意行走的超级新人类,这边是美国太空歌剧科幻电影的超级战士,即“赛博格”(Cyborg)人。

在“赛博格人”概念正式提出之前,美国漫画就已经开始流行打造宇宙超级战士的形象,这同时也是漫威和 DC 两大美漫超级英雄双巨头公司打造超级英雄的前身形象。

1928 年,作家菲利普·诺兰在科幻杂志《惊奇故事》(Amazing Stories)上发表科幻小说《末日战场:纪元 2419》,很快就被改编为连载太空歌剧漫画“25 世纪宇宙战争”。



图2.《惊奇漫画》漫画杂志连载的太空歌剧漫画《巴克·罗杰斯》封面形象

系列故事《巴克·罗杰斯》(Buck Rogers),迅速受到美国大众的喜爱。1939 年,该漫画作品被改编为电影剧集,如图 2 所示,人们开始想象一套类似太空宇航员的科技设备,可以使主人公遨游宇宙空间,和敌人的太空武器作战。巴克·罗杰斯也是成为早于《星际迷航》与《星球大战》系列之前的“太空牛仔”,前往浩瀚星际进行冒险开拓的当代美国英雄。

在技术层面上,最早提出“赛博格”假说的是美国数学家、控制论之父诺伯特·维纳(Norbert Wiener),他在 1948 年出版的《控制论》(Cybernetics)一书中,通过逻辑严谨的数学推演方式设计出自动机器人的控制系统,维纳的赛博格人设想建立在“信息(information)一反馈(feedback)”的控制系统之上,而“研究反馈的任务需要建立在工程学设计和生物学的共同合作基础之上。信息、检测和传输信息技术的研发,则需要工程师、心理学家和社会学家的所有学科研究人员共同努力。”^⑫因此维纳认为,人、动物、机器没有本质区别。这种人机混合体的假说,奠定了西方科学家之于人类在地外太空生存的空间想象基础。在冷战时期的美苏大国太空争霸赛里,美国科学家开始试图将人机混合体付诸实践,美国国家航空航天局(NASA)最早将其投入到军事科技研制中,试图打造一个赛博格战士,以适应人类在太空环境下无负担地手撕苏联卫星、打击敌军的宇宙飞船等等,而这些军事想象在一定程度上体现在同时期的美国好莱坞太空歌剧电影的情节之中。

到了新世纪之后,当前文所提到的反恐意识形态代替冷战意识形态成为美国科幻电压最重要的美学政治表达时,赛博格人作为美国英雄往往首要任务是打击外太空(非西方的中东地区)的邪恶外星人(恐怖分子)毁灭地球(实施恐怖袭击)的入侵行为。例如,漫威影业出品的首部大电影《钢铁侠》(2008)中,钢铁侠即一名经过科技改造之后的赛博格人,而史塔克作为美国超级

英雄第一次穿上研制成功的钢铁侠服装后，首次执行的杀人任务既是来到中东射杀恐怖分子；到了《钢铁侠3》（2013）里，钢铁侠的对手仍是一名叫做曼达林（Mandarin）的中东恐怖分子^⑬。还有《银河护卫队》（2014）里通过类似高科技进行改装以适应外太空环境的宇宙探险家星爵，在面对漫威宇宙的“头号恐怖分子”灭霸时，组建了银河护卫队，和地球上的复仇者联盟联手对抗灭霸。以及《复仇者联盟4》（2019）中的复仇者联盟组织成员，动力机甲装备的钢铁侠、实验改造后的“超级士兵”美国队长、任意穿梭地球宇宙空间的惊奇队长等等，大多凝聚着太空歌剧电影中的美国英雄精神。尤其是惊奇队长，正如影片《惊奇队长》（2019）的结局高潮部分，当惊奇队长寻回自身力量时，便冲出地球来到宇宙空间，其宇宙防护设备此时已自动装置于全身，凝视着意欲入侵地球的克里帝国舰队飞船……每当面对外星人入侵的地球危机，太空歌剧电影中的战场并非在地球，而是在浩瀚的宇宙空间，书写如《巴克·罗杰斯》太空英雄史诗般的赛博格超级战士的光辉事迹。

美国太空歌剧的科幻想象与赛博格人类身体的创造方式，以美国冷战至反恐意识形态的文化逻辑为主导，续写美国西部牛仔的当代神话。

四、拯救母星：中国科幻电影的空间定位与未来秩序想象

那么，什么才是适合中国科幻审美表现及文化价值表的方式呢？在中国独特的科幻观的主导下，中国科幻电影创作也有着自身的科幻空间观念及其科幻英雄人物的塑造方式。尽管和美国好莱坞科幻文化相比，中国尚未完全寻找到适合自身发展的创作路径，但随着《流浪地球》及其“中国科幻电影元

年”的到来，中国科幻电影人正在努力探索一条以中国科幻观及其文化主体性为本位的创作道路。

1. 守卫地球的空间认同

与美国太空歌剧式科幻空间塑造方式相反，几千年来中国地缘身份认同的文化逻辑，使得中国人某种程度上更倾向于人类家园的守望者，而非朝向地球位置空间以及地表之外开荒破土的殖民者。

例如，取材于“鬼吹灯”系列小说的影片《九层妖塔》（2015）里，外星人不仅不像好莱坞科幻片那样处于地表之外，反而在地球内部的洞穴之中，外星人具有明显的种族杂糅特质，在故事中是一个名为“鬼族”的外星族群，它既是外星人，又是统一的多民族主权民族国家内部的少数民族之一。此外，周星驰指导的具有一定科幻色彩的电影《长江七号》（2008）和《美人鱼》（2016），同样体现了中国独特的科幻观。前者讲述了以地球为本位的故事，太空狗（复活）留守地球与小狄快乐地生活在一起，人类和天外来客和谐共生；后者则更重在表现这种地球本位的环保命题，讲述了陆地人与海洋生物如何共处的故事，而无论是日本研发出来的杀海豚的生化武器，还是西方学者追踪海洋生物所使用的高科技，都在影片里被塑造成一种负面的科学主义，最终指向的是一个关于环保主题的未来人类文明想象。

直到2019年被誉为“开启中国科幻电影元年”的电影《流浪地球》（以下简称<地球>）里，首次鲜明描述了中国“科学观”视野下的科技逻辑，展现了新时代中国电影工业美学的技术能力，更重要的是，该剧证明了一条与好莱坞太空歌剧完全不同的、以地球为本位的科幻空间叙事道路的可能。

2. 语焉不详的中国科幻英雄

新世纪以降，随着中国的经济崛起，中国科幻电影创作中的对于他者先进科技的憧憬，转变为强大的科技自信。例如，爱情喜剧模式包装下的科幻电影《机器侠》（2009）里，智能机器人

与人类社交行为的混合基因成为理想型的男性身份认同；《超级战士》（2010）中的先进科学技术也并非是一种威胁，和《珊瑚岛上的死光》中的科技认同方式一样，科技成为改造好人身体成为超级战士、拯救人类的关键技术，而反派则是企图偷取高科技、利益熏心的商人；《造梦大师》（2017）讲述的也是主人公如何在造梦机器的帮助下，修改人生，最终获得心灵救赎的故事；《机甲神七》（2018）更是试图引入日本机甲元素，通过科幻元素的杂糅拼贴讲述基因突变的超级战士如何联手打败敌人的大团圆故事……中国科幻片大多走向某种“技术乌托邦主义”式的喜剧结局。但由于艺术水平的不合格，这些科幻片绝大多数都陷入了恶评如潮的尴尬境地，问题在于中国电影人仅仅照搬美日科幻元素，而缺乏自身科幻视野与文化立场。

事实上，无论是美国好莱坞的超级英雄，或是表现外星人入侵地球的灾难片，背后都有着强烈的当代生物科技焦虑或反恐意识形态的政治与军事竞赛意识，体现的是美国式的科技逻辑。相比，中国电影人需要寻找到属于中国文化立场的科幻观及其适合的科幻审美表现方式，这才是中国科幻电影区别、比肩甚至日后取代好莱坞科幻电影全球流行地位的根基。

3.《流浪地球》的“元年”意义

面对地球毁灭危机，《地球》里的中国英雄们始终坚持“带着地球去流浪”这一守卫母性的技术立场，而影片中的硬科幻元素离子推进器、重聚变发动机等幻想出来的先进技术，并非像好莱坞太空歌剧式的科幻片的高科技与飞船技术用来逃离地球或征服外太空，相反，中国科幻电影中明确了守卫木星的技术逻辑，体现了“天人合一”的文化立场，这是其得以成功开启“元年”最核心的文化逻辑。

因此，创作者始终将人纳入与地球空间关系和谐共生的有机系统之中，并强调人类文明的族群性特点。

与《星际穿越》的表层叙事雷同的是，《地球》拯救世界的大叙事同构在营救主人公家庭的基础之上，“韩子昂—刘培强—刘启与韩朵朵”构成了祖孙三代家庭系统，正如库珀一家；不同的是，《地球》并未止步于此，而是不断地试图将刘氏家族的血脉亲情上升至中国儒家伦理道德这一更深层文化内涵之中，进而扩展至拯救全人类的信仰层面。例如，刘培强对俄罗斯同事解释援救行动的必要性：“我们还有孩子，孩子还有孩子，总有一天贝加尔湖会解冻的”，这种“子子孙孙无穷匮也”的信念无疑和我国著名战国时期的寓言《愚公移山》产生了互文性，坚持不懈的中国精神在此诠释了中国科幻类型片繁荣寓言性，还呼应了叙事高潮段落里来自各国的援救队集体推撞针的剧情，进一步诠释了“愚公移山”的中国精神。

同时，《地球》首次明确提出了中国科幻观所主导的对于人类文明的认知方式。顺如刘培强反驳人工智能莫斯抛弃地球、改用“火中计划”的台词：“没有人类的文明，不叫人类文明”，鲜明地反对达尔文进化论意义上的生物学层面上的人，而是将人类物种纳入一个有机整体的社会系统中，并强调社会学意义上的人类文明，先进科技的意义在于如何保护地球、维持或重建文明秩序。

遗憾的是，影片也存在很明显的艺术创作问题。例如人物行动叙事有欠逻辑、角色塑造的扁平化等问题，更重要的是，拯救地球的前期方案缺乏对于人类整体的宏观设计。

比如，作为一部地球毁灭危机的灾难主题科幻片，中国电影人对于停止地球自转而减少全球一半人口的“大清洗”式的伦理问题、如何抽签决定进入地下城的这种“死亡游戏”的残酷性等终极话题竟无意着墨，却仅依靠存在明显硬伤的

剧作逻辑来支撑拯救地球的宏大叙事,导致影片很容易落入自诩人道主义精神的西方价值观的成见,进而也削弱了影片围绕守卫地球展开的中国科幻观及其文化立场的说服力与深度感。例如,纽约著名影评人就将《地球》与美国灾难主题科幻片《世界末日》(1998)进行比较后断道:前者完全颠覆了后者“拯救地球”的方式,中国人首次成为援救行动的主角,和《独立日》《变形金刚》系列科幻电影中的“美国救世主义”有着天壤之别,但同时也体现了“民族主义短视”(national myopia),暴露了美国灾难科幻电影中常犯的错误^①。这纵然表露出美国影评人并未读懂《地球》所表达的文化逻辑,而这种“误读”现象也同样体现了中国科幻电影在跨文化传播中的不足之处。

作为一种类型电影,科幻电影中的科技元素之体现,并非旨在向全球观众科普某先进知识,而是旨在将其包装成一种解决当前社会危机乃至全球灾难的先进方案。正如美国评论家苏珊·桑塔格所言,“科幻电影不是关于科学的,而是关于灾难的,此乃艺术最古老的主题之一。”^②在此意义上,科幻电影实际是一个主题重大的寓言。通过比较中美科幻文艺作品及其科幻观的表达方式,可以看出关于科幻空间的美学塑造与文化身份认同的差异性认知,体现了关于科幻空间不同的文化立场与描述视角。

《流浪地球》作为中国科幻类型电影的里程碑之作,坚守母星地球的科幻空间创作立场,正是好莱坞科幻电影中所有意和无意忽略的空间观念,充满了中国电影人向世界提供一种新的空间想象方式、对人类世代生存的土地/地球与超越地表的地域空间进行重新描绘的可能性。

因此,今后如何进一步探索中国科幻类型电影创作,取决于当代中国电影人采

取怎样的技术逻辑与文化立场,去表达中国“科学观”视野下的文化政治寓言,并在世界科幻电影跨文化传播过程中,提供一条不同于好莱坞所主导的科幻类型电影创作道路。

注释:

- ①CBO 中国票房:<http://www.cbooo.cn/m/642412>
- ②Box Office Mojo[DB/OL].<https://www.boxofficemojo.com/>
- ③Mark Bould, Sherryl Vint Ed. The Routledge Concise History of Science Fiction. New York: Routledge Press, 2011. 40
- ④陈亦水:《尾巴的耻辱:中国电影科幻空间的科玄思维模式与身份困境》,《北京电影学院学报》2015年第6期。
- ⑤汪晖:《无地彷徨:“五四”及其回声》,浙江文艺出版社1994年版,第52页。
- ⑥鲁迅:《坟·科学史教篇》,转引自《鲁迅全集》(第一卷),人民文学出版社2005年版,第34页。
- ⑦中国首部科幻电影《六十年后上海滩》与德国表现主义导演弗里茨·朗执导的科幻片《大都会》(1927)相比,呈现出两条对于未来都市的想象方式:一是对于都市繁荣的乌托邦幻想,寄托了中国人对未来新秩序的美好期许;二是以欧洲反乌托邦思潮为文化底蕴,表现某种黑暗压抑的未来。
- ⑧何洪池、张建平:《中国科教片创作研究述评》,《影视制作》2012年第6期。
- ⑨Mark Bould, Sherryl Vint. Science fiction—History and criticism. Abingdon: Routledge Press. 2011. pp. 24.
- ⑩Adilifu Nama. Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film. Austin: University of Texas Press. 2008. pp. 13–14.
- ⑪许荻晔、戴锦华:《现在年产几百部电影,有价值的还不及年产100部时》,《澎湃新闻》,https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1310587, 2015–3–13
- ⑫Norbert Wiener. Cybernetics: or the Control and Communication in the Animal and the Machine. Cambridge: The MIT Press. 1965. Vii
- ⑬英文“Mandarin”本身就有着“普通话,国语”的意思,也是“中国人”的旧式称谓,恐怖分子曼达林的装束充满了异国情调式的东方元素,展现出来的是一副西方视角下夸张的前现代中国人形象,表露出美国对中国人潜在的敌视心态。
- ⑭David Axe: "In Its Epic Sci-Fi Movie 'The Wandering Earth,' China Saves the World From Annihilation". The Daily Beast, New York, 05 Mar 2019
- ⑮[美]苏珊·桑塔格著,程巍译:《反对阐释》,上海译文出版社2003年版,第248页。

(作者单位:北京师范大学艺术与传媒学院)

“后人类”时代真实死亡了吗？

——科幻电影的三种回答

◎ 韩思琪

摘要：伴随着科幻电影由“符码”“类像”“仿真”所想象出的新经验领域，塑造了一种比“现实”更真实的“超现实”，但“后人类”时代与“赛博格身体”并不意味着真实感的全面丧失。有关人（实）机（虚）关系科幻电影给出三种虚实模式：虚拟会谋杀现实、虚拟可以拯救现实，或者在虚实之间搭建新可能，以情感指认的“后真实”，去构建一种新的想象共同体。

关键词：后人类；科幻电影；赛博格；真实；虚拟

自鲍德里亚作出“虚拟比真实更真实、客体谋杀主体”的“超现实”宣言，伴随着科幻电影由“符码”“类像”“仿真”影像所想象出的新经验领域，科学的知识与科幻的艺术想象话语此消彼长、逐渐融合，塑造出了一种比“现实”更加真实的“超现实”。当前我们来到媒介嬗变的“第二媒介”^①/web2.0时代，虚拟现实（virtual reality）的出现意味着我们来到了一个需要重新去理解肉身实在、物理世界与真实关系的临界点。“真实”死亡与否的问题，指向的其实是想象未来的方式。有学者将其划分为两种话语形式：技术的乐观与悲观可以“还原为两种话语形式，它们分别对应着科学的知识与叙事的知识”^②，在这里笔者想试提出一种不同的划分方式：近未来与远未来。近未来的切身关切性更强，通常围绕着虚拟社交、媒体技术与亲密关系建构展开，而远未来则关乎一种更为形而上的哲思：虚拟/机器/铁存在与现实/人类/碳存在的边界模糊，“真实”何为？“存在”何为？

一、何为“后人类”时代？

如果将科幻想象中“后人类”时代降临的链条标定为：人类—赛博格—后人类，那么在展开论述之前首先需要厘清两个核心概念即是：何为“赛博格”？何为“后人类”时代？

从词源的角度进行考察，“赛博格”

（Cyborg）由“控制论 Cybernetic”和“有机体 Organism”两个词语合成而来，最早由美国学者克莱恩斯（Manfred E. Clynes）与克莱恩（Nathan S. Kline）提出，设想“赛博格”能够使“人类在险恶、不适合生存的外太空环境中，透过与控制装置的连结克服先天、自然身体之局限，并在无负担情况下轻松进行太空探索。”^③科学话语中有关“赛博格”最初的提法寄予的是人类探索宇宙、走向太空之期望。后被引入文化研究路径，在唐娜·哈拉维（Donna J. Haraway）处“赛博格”与女性主义相关联，在《类人猿、赛博格和女性》中被阐发为“一个后性别世界的生物”，“以抗争的乌托邦式的观念重构西方自亚里士多德以来形成的头脑与身体/动物与人类/有机体与机器/公共与私人/文化与自然/男人与女人/原始与文明之间的二元对立，因而正在并将进一步改变人类关于生命/死亡、现实/意识、主体和精神等一系列命题的思考和认识”^④。直接音译为“赛博格”的泛化使用，则通常用以指代“机械化有机体”，也有“电子人”“半人”等不同译法——定义的含混、争议之处即是有关界线的争夺：这样一种生物体与机械合成物究竟是人还是非人？若从影像艺术中打捞这一形象，似乎可以看出一种外形上愈加“人化”的变化——真实的界限也愈加暧昧模糊：如果说《机械战警》（1987年）塑造了一个有着人类头脑和机械身体的机械警察墨菲——人脑控制下的机器躯干，此时赛博格的形

象更偏向于一种机器人,那么《攻壳机动队》(1995年)中“义体化”的草雉素子,只保留大脑和部分脊髓,身体的其余部分都由流水线制造,“悬丝傀儡”则偏向于一个剥离了机械硬质的去“非人性”的鲜活肉体,赛博格身体逐渐由论文式的精确冰冷转向一种情感性液态的“诗化”,区分的标准也随之由外部向内转。及至《感官游戏》(1999年)中的虚拟实境系统“X接触”以线缆接入人的神经系统,人机拼合开始从物理嫁接转向精神融合,一个典型表现即是《环太平洋》(2013年)中的机甲战士,人经由生物神经和电子系统在“精神”上共融,此时人机分离不再如物理剥除一般简单、干脆,而是发生了化学性的质变。

“后人类主义”(Posthumanism)词语之“后”对应的则是西方的“人本主义”,“后人类主义”的产生的背景根植于“对盲目尊崇人类理性和主体的反拨”^⑤。西方启蒙与理性主义的神话是在两次世界大战中被打碎的,奥斯维新的悲剧形成了二战对于现代文明与现代社会的全面重创,现代性的神话开始坍塌。战争与杀戮让人猛然揭开科技怪兽化的一面,技术没有让人变成“超人”,却带来了人性的扭曲、道德的迷失和精神障碍,一次妄动,几颗核弹,就可以把千百年的文明撕得粉碎,人们开始思考一个一直以来被忽视的问题:科技的进步是否必然带来进步?资本主义社会到了临界点,旧有真理崩塌,亟待一套新的价值信仰体系。由此所带来的人本主义的危机,还表现在“现代性逻辑内部的不言自明的人类中心主义”所遭受的冲击。有关“后人类”的阐释各不相同,后人类学家凯瑟琳·海勒(N.Katherine Hayles)在《我们何以成为后人类》一书总结道:“一个共同的主题就是人类与智能机器的结合”,并概括出几点特征,“首先,后人类的观点看重信息化的数据形式,轻视物质性的事实例证。

其次,在笛卡尔认为自我是思考的心灵之前,漫长的西方传统都把意识/观念当作人类身份的重心,再次,后人类的观点认为,人的身体原来都是我们需要学会操控的假体。因此,替换、拓展身体,使人与智能机器严丝合缝的链接起来”^⑥。具体而言,在科幻类型中有两种讲述后人类故事的方式:“其一是‘线性’叙述,它描绘的是人类的终结和后人类的诞生,而后人类与人类的差异将有如人类与低等动物的差异。当人过渡到后人类时,适用于旧时代、旧人类的法则与知识将完全被抛弃,不再有任何价值与意义”,另一种则认为,“后人类不可能与过去、历史及‘旧人类’一刀两断,人类与后人类实际上存在着许多重叠、交集的部分。因此谈论后人类时,我们应将‘人’纳进考量,所谓的‘身体’即是人类社会承载背负的过去与历史,它既无法亦不能完全被抛弃”^⑦,前者强调今必胜古,但以理性与科技进步观为基础的线性历史进步观摇摇欲坠,后者则更多地被叙事话语所挪用。

当前伴随着知识的更新:分子生物学的理论把信息当作身体表达的必要代码,在全球信息社会的文化语境中,对于“后人类”设定而言,创作者与观众之间也有一个不言而喻的默契:即相信信息可以在不同材料的基质/载体之间循环而自身不被改变。当我们来到媒介颀变的“第二媒介”^⑧/web2.0时代,虚拟现实的出现面对高度数码化的媒体,当一切实体都可被1与0符码编码,大数据在精确计算我们的一切、进行数值化统筹,现实实在被不断挤压,“我们是否还能拥有真实?”成为一处观念上的撕裂。现实或许在消失,但另一种新现实也在展开。

二、“真实”死亡了吗?

在经典科幻电影《黑客帝国 The Matrix》(1999年)中,片中呈现了一幅末日景观:现实世界其实是由一个名叫“母体”的计算机人工智能系统所控制的,作为奠基之作《黑客帝国》所提

供的有关“缸中之脑”“脑后插管”^⑨“红蓝药丸”之选（红色药丸回到现实世界，蓝色药丸继续留在虚拟）等意象，成为了科幻类型的经典命题：到底哪个才是真实的世界？是选择矩阵中赫胥黎式的“美丽新世界”亦或是选择奥威尔式的？《黑客帝国》的导演沃卓斯基兄弟是鲍德里亚的资深书迷，一定程度上在鲍氏处获得了灵感，更是让鲍德里亚的《拟像与仿真》一书隐喻性的出现在影片中^⑩。但在影片中也植下了一种隐形的价值判断：虚拟、虚像、仿真与真实泾渭分明的立于价值的两端：现实实在是好（善）的，虚拟即是恶（坏）的，这是技术悲观主义者的一种“奇点”想象：当机械智能超越某一个临界点的神话般时刻，迎来的便是“非人”（机器、人工智能、后人类、赛博格身体 etc.）对人类的全面统治。这样的做法以好坏/善恶的先判断将现实与虚拟对立起来，但问题也正在于此，这是否存在“混淆了智能（intelligence）和意识（consciousness）的概念”的偏见与误读呢？正如《人类简史》作者尤瓦尔·赫拉利所提出的质疑，“任何讲人工智能的电影只要把AI（人工智能）设定为女性，把科学家设定为男性，这部电影真正讨论的就只可能是女性主义。他们真正害怕的可能只是聪明的女性、女性解放和被女性统治”^⑪，比起担心人机大战，我们更应担心的或许是“超人类精英凭借算法的力量与底层智人的冲突”^⑫。从目前的技术和科学革命来看，我们该担心的不是算法和电视镜头控制了真实的个人和真正的现实，而是如果“真实”本身也是虚幻，那么“真实”何为？

尤其，随着媒介发展一个跨时代的新变化是：今天的电子媒介不再是以电视为主体的大众传媒而是网络媒介，我们面对的是以无限网为载体的“虚拟化生存”境况，鲍德里亚所言的“拟像”“仿真”也正在产生新

的东西：以往人们将对物质、物理现实的依赖无需置疑地被等同于现实，然而当虚拟现实出现，这意味着现实的界线发生了改变，我们来到了一个需要重新去理解肉身、物理世界与真实关系的临界点。各种各样的“叙事、故事”或许都会被推翻，但我们的感情体验仍是真实的，提示着或许应该找寻一条新路径：暂且称其为“后真实”。“真实”是艺术理论重要概念之一，古往今来有关“真实”的争论其实一直伴随着哲学史的发展，倘若根据“真实”这一概念内涵与外延的变迁试将真实论的发展划分为三个阶段：鲍德里亚之前有深度的艺术之“真实”论、鲍德里亚的“超现实”阶段和“后真实”阶段。变化即发生在鲍德里亚论“超真实”时，他将罗兰·巴特的符号学与政治经济学批判以及莫斯的“礼物交换”结合，并对没有意义的符号进行了考察——符号的自我指涉和复制功能，由此提出了“超真实”“拟像”“仿真”等概念，给“真实论”带来了大震颤——“真实”死亡了，时刻被符号所中介着的人们淹没于失去所指与所指对应物的漂浮能指之中。当艺术的“光晕”消失、艺术品与生产产品成为等价物，生活与艺术的距离被后现代的消费迅速拉平，艺术与主体共同被客体所谋杀，真实仿佛成为了永不可抵达的彼岸，成为了鲍德里亚回不去的故乡。

然而，“真实”真的死亡了吗？与鲍德里亚所经历不同的是，当前数码转型期这一代人的共同体验并不是战争和政治体验，而是可以归结为媒体体验——我们生活在一个媒体和媒介关系所构成的世界之中，因此鲍德里亚批判虚拟现实的基础也确实发生了动摇。正如雪莉·特克尔在《群体性孤独》所言，“技术刷新了亲密和孤独之间的边界”，“当一个化身在网络游戏里与另一个化身整晚交谈之后，在某个时刻，我们感到完全拥有一份真实的社会生活……我们通过在线角色重新塑造了自己，赋予自己新的身体、家庭、工作和爱情”^⑬。尤其是对于“电子土著”（Digital Naive）、“网络原住民”一代而言，他们关于真

实性问题的思考方式亦发生了根本性转变，于他们而言“真实性没有内在价值，只有在实现特殊目的时才有意义”^⑭——这种转变是与鲍德里亚式“仿真”的一次决裂。这些“处在一个完全网络化环境中的千禧一代是对虚拟化生存没有任何偏见的第一代人”，他们在判断真实性时，“很少根据认知过程，而更多地是根据它看起来是不是能与人感情相通，即‘交流价值’。人与机器的关系开始变得‘足够真实’”^⑮，“足够逼真”是和电子宠物、娃娃一类机器人一同长大的这一代人的专属语言，达到“足够逼真”意味着一个转折点的出现。

美国社会学家雪莉敏锐地捕捉到了这种在老一代与年轻一代之间观念上的鸿沟：2005年当她陪女儿参观达尔文主题展时，孩子们对科技馆不远万里运输来的海龟其“活生生价值”无动于衷：“他们完全可以用一只机器龟的”，当家长提出“它们是真实的，活生生的，这才是最重要的”时，他们给出回答是：真或是假乌龟替换是否有告知观众的需要只“取决于‘观众是否需要知道’”。^⑯电子宠物拓麻歌子^⑰伴随成长的体验，当父母将真实指认为是游戏蛋物质外壳时，孩子们却认为内部数据才是真实性确认的凭据：“他们被爱，也回报以爱”——正是在这个意义上笔者以情感锚定的真实提出“后真实”这一概念。

三、科幻影片的回答

“真实”死亡与否的问题，指向的其实是想象未来的方式。有学者将其划分为两种话语形式：技术的乐观与悲观可以“还原为两种话语形式，它们分别对应着科学的知识与叙事的知识”^⑱。在这里笔者想试提出一种不同的划分方式：近未来与远未来。近未来的切身关切性更强，通常围绕着虚拟社交、媒

体技术与亲密关系建构展开，而远未来则关乎一种更为形而上的哲思：虚拟/机器/铁存在与现实/人类/碳存在边界模糊，“真实”何为？“存在”何为？目前的影像艺术作品中为我们展示出三条路径——即虚拟谋杀现实、虚拟拯救现实和二者的中间态，分别对应着不同的“真实观”。

第一种真实观是“真实必将在拟像的挤压下消亡”的寓言式演绎，寓言着人们终将陷入鲍德里亚所言说的“精神症”。之于近未来的叙事，如《黑镜》第三季中的《终极玩家》（Playtest），当玩家放弃身体控制权、沉浸于VR（virtual reality）的游戏体验当中，随着系统中人工智能不断学习人类与现实互动的反应，男主角在游戏中便越来越不能辨别虚拟与现实：最初靠触觉区分加之依靠工作人员的语音提示，但很快地这两种物理的感官知觉都被虚拟打通，虚拟与现实的标示物逐一失灵，他在意识中已经完全没有区分虚拟与现实的方法了，最终彻底迷失在游戏中，尤其因没能接到母亲的电话而痛失亲人，这是关于虚拟吞噬我们“现实感”的绝佳案例。然而某种程度上也分享人们“清醒梦”的恐惧：“你如何担保自己，并非身处于一种他人控制的困境？”——然而，在这则故事中实际上人们真正害怕的是失去可以随时停止/退出的权利、失去掌控权，更怕在虚拟世界中“谋杀/错失”现实中的亲密关系。之于远未来，第一种“真实死亡”的想象，通常描述的都是一副人们放弃了追寻现实成为麻木庸众的末世图景：如《黑客帝国》中有人选择蓝药丸、宁愿活在母体虚假的幻想中，或如影片《直到世界尽头》（Bis ans Ende der Welt）（1991年）中，其他人在数字影像化后陷入对梦境的痴迷，微言大义的目盲母亲说出，“看不见反而更好，这世界竟变得如此丑陋”。

第二种“后真实”论在上文所述情景相反的一极，塑造了一批相信虚拟可以挽救/重建坍塌“现实”的作品。之于近未来，提供了一种虚拟社交补救现实中亲密关系的想象，如电影《最终幻

想 14: 光之老爸》(2017 年) 儿子与自己 60 多岁的父亲在游戏中以互相陌生的游戏账号一起组队, 两人成为朋友、一起冒险, 最终获得胜利后公布身份, 讲述了一个温馨的父亲通过虚拟游戏和解的故事。之于远未来, 锚定于感受与体验, 以情感去重建“真实感”。如改编自菲利普·迪克科幻小说《机器人会梦见电子羊吗》的电影《银翼杀手》(1982 年) 及其续作《银翼杀手 2049》(2017 年)。迪克曾在《怎样建成一个在两天之后不会瓦解的宇宙》(how to build a universe that doesn't fall apart two days later) 一文中将人类与仿真人的区别概括为以下四点: (1) 独立无二地存在; (2) 无法预测地行动; (3) 体验各种情绪; (4) 感受活力与生命。迪克认为人工制造的系统当然也有资格作为生物/生命之物 (being), 他“跳过了具身/身体的重要性, 而将强调的重点几乎全部落在了感觉和思考上面”, “通过展现人类历史上机器人在智力上与人类竞争或者超越人类的某个时刻, 《机器人会梦见电子人吗?》证明了“人”的本质特征正在从理性转移到感情”^⑨。

换言之, 真实的问题不能用生理学标准来决定。因此, 电影《银翼杀手》悬置了第一种情况中提到的人工智能产生自我意识的矛盾, 而是将真假的区分标定于: 情感——通过“移情测试”(维特甘测试 Voight-Kampff) 来鉴别人类与复制人——影片选择将其命名为“复制人”(replicas) 而非机械人、机器人, 被植入记忆的复制人就如同我们上传数据的虚像一般仿造、虚假, 然而一旦与现实人类建立情感联结, 那么他/她们就是真实的(人性的)存在, 甚至赋予了“复制人”展现出无比血肉真实的人性之时刻: 复制人 Roy 牺牲自己救下追捕者 Deckard 后坐化: “我曾见过人类无法想象的美, 我曾见太空战舰在猎户星座旁熊熊燃烧, 注视

万丈光芒在天国之门的黑暗里闪耀, 而所有过往都将消失于时间, 如同泪水消失在雨中……”。三十五年后的续作《银翼杀手 2049》(2017 年) 则更加深入地追问了这样一个问题: 即便植入的记忆(数据)不属于我, 难道我就不是真实存在的吗? 还讨论了虚拟恋爱与虚拟女友真实性的命题, 主角 K 的虚拟女友乔伊 (Joi) 是华莱士公司制作的虚拟人, ta 只是一组数据的投影, 在出厂时搭载了和其他机器一样的程序(集体意识), 但在 ta 陪伴 K 的过程中进化出许多属于自己的新的共同记忆(个体意识), 从而对 K 产生了感情。相较于肉体实在的人, ta 当然是虚拟的、假的, 但她与主人朝夕相处而来经历、感情却是真实的, 情感上她是如此血肉丰满, 甚至发展出展现个体意识的倾向: 对程序隐瞒、对 K 的保护。而最终被验证也只是一个复制人的主角 K, 当他问“我的记忆到底是不是真实的?”, 得到“是真的”答案, 正是一处双关语: 一方面这是他人真实的记忆, 另一方面复制的记忆却让他有了真实的经历和内心情感, 不会有比他更加真实的人生。这些都提示着我们需要重新去思考、协商一个有关真假虚实的判定界线。

那么, 第三条回应/道路是什么呢? 是以怀旧的情怀在现实与虚拟之间搭建的一种和解, 同时也是“想象共同体”的一种新发明。超级英雄电影《银河护卫队》(2014 年) 展示了一种星际超人种的联合: 一只混合人和动物基因并机械化了的“赏金猎人”火箭浣熊、绿色皮肤的“泽厚贝里族”人、树型外星人、人造巨人“毁灭者”、以及从小被劫持到外形的地球人“星爵”, 他们结成联盟共同保护宇宙能量。尽管在经过“赛博格”改造的他们被各自的外形区隔为不同的“种群”, 但同时又以跨越“种群”的友情、爱情结为新的联盟。无独有偶, 致敬上世纪流行文化的电影《头号玩家》(2018 年), 剧情是男主角韦德通过在虚拟游戏对抗大资本家、获得了现实世界中的成功, 并在虚拟闯关的过程中找回了初心: “第

一关告诉你，有时退一步，就是海阔天空；第二关告诉你，人生很短暂，关键的一步一定要迈对；第三关告诉你，不以输赢论英雄，找到乐趣、享受人生；最终关告诉你，别沉迷，活在当下。”最终，他订立了一条游戏玩家需要定时回归现实的条约，这种操作难免会遭遇“将虚拟作为现实不如意时次要选项”的划等级、优劣的批评，但影片在高潮处为我们展示了通过虚拟建构一种新现实的可能：构建一个去政治化的想象共同体。

美国政治学家安德森论述的“想象的共同体”将民族主义视为一种文化的创造物：“民族”和“民族主义”与其说是一种如“自由主义”或“法西斯主义”式的政治信条，不如说是如“亲属”“宗教”一般的“文化创造物”，“民族总是被设想为一种平等、深刻的同胞之情……驱使数千、数百万的人们甘愿为了民族——这有限范围内的想象力的产物，互相杀戮或是从容赴死”^①，“扎根于过去的联系，强烈的情感力量支撑的自我认知和连带感是民族主义的推动力所在”^②。在他看来，前现代的神谕式时间观念被现代的线性时间观打破后，宗教共同体与王朝没落了，新的媒介为重现民族“想象”提供了技术手段，“世俗的、水平的、横向的”民族共同体想象成为一种可能，以小说、报纸为主体的印刷媒介一方面以语言的不可通约性向内限定了民族的构成，另一方面印刷媒介以其“共识”地阅读同一份读物而产生身处同一空间的认同感向外扩张，框定了有限的“读者同胞们”。换言之，以印刷媒介的“同时性”塑造了“我们不一样”和“我们都一样”两种感受进而将其内化为个体的认知方式——对个体所处这一群体深刻的情感认同。这种感情正是阿兰·德波顿在《身份的焦虑》中所提出的，现代人类的自尊需求来自他在所谓想象的共同体中所能占有的地位。媒介的变

革为想象模式绽放提供了必要的技术手段，新的媒介产生了一套新的文化创造物、搭建了新实践的可能。当网络媒介取代时间性偏向的印刷纸媒时，在网络虚拟空间中一种新型的“想象共同体”正在逐渐凝为实体。网络的媒介扩散性取消了时间的线性，将安德森所论述的“同时性”改写为一种去时间、空间、肉身限制的“虚拟在场性”，“虚拟在场性”反向定义了一种去民族化、去政治化的新“想象共同体”，此时共同体的边界不再是安德森所贬斥的带有“欧洲中心论”的“官方”性格及其“盗版”模仿，而是一种与“趣缘”为次元边界的建构——不同于黏着于民族、种族的“地缘”“血缘”，“趣缘”是因相通的爱好而聚合的虚拟社区：一如《头号玩家》中高潮处的“攻堡群战”，游戏中的每个玩家将自己的ID（虚拟身份）作为武器，以一种“从容赴死”的状态射向敌方，可以说此时玩家们以一种“新平等”关系中——虚拟ID去除了国族、肤色、人种、性别等元素，将每个人“还原”为平等的个体——被“深刻的同胞之情”（同好的羁绊）所召唤，搭建了一种网络虚拟时代公民社会交往的新可能。

如果说，弗兰肯斯坦的故事将西方固有的“神—人”对立变成了“人—人造物”的对立，堪称工业化时代与人本主义的表述；那么对“赛博空间”的描写，则可以算一种“后人类”时代的新想象，正如丹尼尔·贝尔在《资本主义文化矛盾》中所言：“电影有多方面的功能——它是探索世界的窗口，又是一组白日梦、幻想、打算、逃避现实和无所不能的示范，具有巨大的感情力量”^③，顺着科幻电影给出的三种回答，也更新着我们关于真实的想象与定义：现实或许在消失，但另一种新现实也在展开。当“虚拟（拟真）比真实更真实”，并不必然意味着真实感的全面丧失，在鲍德里亚的“客体谋杀主体”之外，我们或许还可以拥有一种新的可能。

注释:

①⑧[美]马克·波斯特著,范静哗译:《第二媒介时代》,南京大学出版社 2000 年版。

②⑱肖熹、李洋:《中国电影中的后人类叙事(1986-1992)》,《电影艺术》2018 年第 1 期。

③⑦林建光、李育霖:《赛伯格与后人类主义》,国立中兴大学出版社 2013 年版,第 2 页、第 223 页。

④ Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1991, p163.

⑤孙绍谊:《当代西方后人类主义思潮与电影》,《文艺研究》2011 年第 9 期。

⑥⑲[美]凯瑟琳·海勒著,刘宇清译:《我们何以成为后人类:文学、信息科学和控制论中的虚拟身体》,北京大学出版社 2017 年版,第 272 页、第 223 页。

⑨缸中之脑:希拉里·普特南(Hilary Putnam)1981 年在他的《理性,真理与历史》(Reason, Truth, and History)一书中阐述的假想:一个人(可以假设是你自己)被邪恶科学家施行了手术,他的脑被从身体上切了下来,放进一个盛有维持脑存活营养液的缸中。脑的神经末梢连接在计算机上,这台计算机按照程序向脑传送信息,以使他保持一切完全正常的幻觉。对于他来说,似乎人、物体、天空还都存在,自身的运动、身体感觉都可以输入。这个脑还可以被输入或截取记忆(截取掉大脑手术的记忆,然后输入他可能经历的各种环境、日常生活)。他甚至可以输入代码,“感觉”到他自己正在这里阅读一段有趣而荒唐的文字。”有关这个假想的最基本的问题是:“你如何担保你自己不是在这种困境之中?”这一形态也被概括为是“脑后插管”。

⑩[英]克里斯托夫·霍洛克斯著,王文华译:《鲍德里亚与千禧年》,北京大学出版社 2005 年版,第 4 页。

⑪⑫[以色列]尤瓦尔·赫拉利著,林俊宏译:《今日简史——人类命运重大议题》,中信出版集团 2018 年版,第 238 页。

⑬⑭⑮⑯[美]雪莉·特克尔著,周逵、刘菁荆译:《群体性孤独:为什么我们对科技期待更多,对彼此却不能更亲密?》,浙江人民出版社 2014 年版,引言第 12 页、第 12 页、第 33-35 页、引言第 5 页。

⑰拓歌麻子:宠物蛋,日语是たまごっち,又译作塔麻可吉,是 Bandai 公司于 1996 年 11 月推出的电子宠物系列,由于其引入的模拟饲养的新颖系统及其可爱到没

边的外形,一经推出就引发了世界性的热潮。家长在电子宠物“死亡”后倾向于重启程序,但许多儿童倾向于购买新的宠物蛋,儿童认为“它回来了,但完全不是养的那只了……你和它没有共同的经历”,原本的游戏蛋壳是它“安息”之处,对他们来说,虚拟宠物的死与“普通宠物”之死的感受并无二致。

⑱[美]本尼迪克特·安德森著,吴叻人译:《想象的共同体:民族主义的起源与散布》,上海人民出版社 2005 年版,第 24-26 页。

⑲[日]镜味治也著,张泓明译:《文化关键词》,商务印书馆 2015 年版,第 59 页。

⑳[美]丹尼尔·贝尔著,赵一凡等译:《资本主义文化矛盾》,生活·读书·新知三联书店 1989 年版。

(作者单位:北京大学艺术学院)

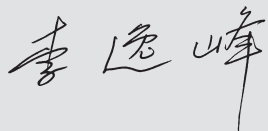
本栏目责任编辑 孙 婵

主持人语

当前，书法文化进入新的历史时期，一方面书法学科体系日益完备，书法美学的学科性质与建构成为学者关注的问题；另一方面随着毛笔书写退出实用舞台，人们对书法艺术既没有实践经验，也缺乏审美基础，如何进行正确的书法审美判断成了问题。书法家以艺术技巧塑造艺术形式，是为了创造美的风神。这一形式系统和技法系统，最终汇入以审美为指归的价值系统。

本专题刊登四篇文章，邓宝剑《书法美学的学科性质》从宏观角度辨析书法美学研究与书法创作实践的关系，指明书法美学学科建构的重要意义。书法创作依据美的原则，书法审美就要深入书法本体进行观照，书法美学研究书法之美，无论从理论研究本身还是对创作实践进行指导，书法美学学科建设都显得十分重要。黄修珠《论当代书法发展背景之“唐楷时代”》观照唐代楷书美学的历史意义及其局限性，指出唐楷在用笔中正、纵势结字、布局匀称等方面的实践与审美经验成为后世的经典范式，同时其精致的审美意识和规范也成为后人超越技术阶段、追求汉魏六朝古典审美风尚的思想障碍和技术障碍，并对当下书坛创作与审美取向进行了反思。陈晓蓉《从现代性视阈看当代书法的审美趋尚》分析了工具理性背景下当代书法“尚技”的创作与审美特征，认为对技术的研究与应用全面地渗透到了书法的各个方面，给当代书法带来了前所未有的深刻变化；书法欣赏的状态由传统的“静观”转为“震惊”，昭示着书法的审美从传统的文化视角向当代艺术视角的转向。并指出在现代性发展过程中，书法所具有的文化价值与可能承担的“审美救赎”的时代使命。成联方《简化字能用于书法创作的历史证据与现实依据》则从微观的角度具体考察书法审美中文字的书写问题，认为书法家不仅是创造汉字之“美”的艺术家，而且也是完善汉字之“理”的文字学家，需要注意书法艺术创作与规范汉字书写之间的区别，书法艺术创作中可以提倡写简化字，但要加以甄别与选择，做到既有理据又很美观，某些简化字还有进一步完善、优化的空间，书法家要从创造书法之美的角度出发，勇于承担在汉字演进过程中的历史责任。

四篇文章都立足当下，直面书法文化传承与发展中出现的问题，对当代书法艺术的发展与书法审美的引导一定不无裨益。



(郑州大学书法学院教授)

书法美学的学科性质

◎ 邓宝剑

摘要:书法美学是书法理论中具有标志性的内容,与诸种交叉学科不同的是,它的研究对象就是书法自身。“书法美学”的得名是由于“美学”的得名与西学东传,但书法美学本身有着悠久的历史,并不是在现代开启的。书法美学研究与书法实践一方面属于不同的活动,另一方面也相即相成,探讨书法美学,不能置身于书法之外。

关键词:书法美学;书艺;书学

一、书法美学在书法学科中的位置

书法美学是一门什么样的学科?它的研究对象是什么?若要明确书法美学的学科性质,需要了解书法美学在整个书法学科中的位置。如同指出某个教学楼在一所大学中的位置一样,让我们先从书法学科的全景看起,然后逐渐将目光聚焦到书法美学。

任何一种实践,都有伴随这种实践的思考和研究,各种学术领域由此而生,如政治学、伦理学、艺术学。书法作为一种艺术活动,自然便有相应于这种艺术活动的学术研究,前者可称为书艺,后者可称为书学^①。书艺与书学构成书法学科的两分支。

具体而言,书艺亦有两个维度,一是书法创作,一是书法欣赏。书法创作,前人称为“作书”,是从无到有地生成一件书法作品。而书法欣赏,是对既有的书法作品进行审美判断。无论是书法创作还是书法欣赏,都是以“美”为指归的。书法家旨在创作美的作品,欣赏者则以美的标准来评判。

书学亦有两个维度,一是书法史研究,一是书法理论研究。书法史研究是对历史上具体的书法现象进行考察,若从研究范围之广狭着眼,又可分为通史研究、断代史研究、个案研究等。而书法理论研究所探讨的问题则更具概括性、抽象性。比如,“颜真卿的道德和他的

书法有怎样的关系”是一个书法史问题,而“道德和书法有怎样的关系”就是一个书法理论问题了。书法理论问题由各种书法史现象抽绎而出,也可以具体的历史现象作为讨论的依据,但本身并不着意于研究诸种具体的现象。书法史和书法理论固然不同,但事实上,很多书学著述很难简单地将其划归书史或书论,书法史的叙述与书法理论的判断往往是交织在一起并相互支持的。

书法理论研究亦有不同的领域。书法艺术活动是以“美”为指归的,所以对书法创作、书法欣赏、书法形式诸问题的探讨属于“书法美学”,书法美学可以说是书法理论中具有标志性的内容。书法美学的研究对象非常单纯,就是书法自身。即便研究者会讨论道德与书法之关系、文学与书法之关系、绘画与书法之关系等问题,也都是为了深入地阐明书法自身的特性。在书法理论中,还有一些领域的研究对象并不限于书法,甚至重点也并不在书法,比如书法教育学研究、书法艺术社会学研究、书法作品鉴定学研究、书法艺术心理学研究等等。这些领域的重要性不言而喻,但其所处的位置显然属于书法学科和其他学科的交叉地带。

书法美学也经常被看作一种“交叉学科”,然而如上所说,书法美学的研究对象其实非常单纯,就是书法自身。从研究对象来看,并无所谓“交叉”。之所以有人持此观点,或许是由于书法美学的研究者需要具备书法和美学的综合素养。

然而,大部分学科的研究都不只需要一门学科的知识,研究物理学不也需要数学的素养吗?当然,若施以同情的理解,之所以有“交叉学科”之论,或许是由于艺术体验和学术思考这两种能力很有些不同吧。

无论是书法史研究还是书法理论研究,都可作“内部研究”与“外部研究”之分^②,区分的标准就是研究对象与书法审美的关联程度。在书法史研究领域,王羲之笔法的研究属于内部研究,而王羲之家世的研究则属外部研究。在书法理论研究领域,书法美学的研究属内部研究,而书法教育学、书法艺术社会学等则属于外部研究。

书法艺术以美的标准来创造,并以美的标准来评判。书法研究虽然以书法艺术为考察对象,却是以“真”为鹄的。考察书法艺术的真相,进而领会书法艺术的真谛,这才是书法研究的题中应有之义。我们不能以“美”为标准要求书法美学。

康德说:

没有关于美的科学,只有关于美的评判;也没有美的科学,只有美的艺术。因为关于美的科学,在它里面就须科学地,这就是通过证明来指出,某一物是否可以被认为美。那么,对于美的判断将不是鉴赏判断,如果它隶属于科学的话。至于一个科学,若作为科学而被认为是美的话,它将是一怪物。因为,如果人们在它里面把它作为科学来询及理由和证据,人们会拿美丽的词句来打发我们。^③

书法美学探讨书法艺术,只是在能够加以言说的地方有所言说。它不会通过逻辑的论证来评判为何一件书法作品是美的,从而让本应诉诸直观的审美判断转而诉诸推理。我们也不能期望仅仅通过阅读《书法美学》而不诉诸实践,便能学会书法创作和书法欣赏。另外,我们也不能期望书法美学的讨论像书法创作和书法欣赏那样充满审美愉悦。

历代虽然不乏文采飞扬的关于书法的文献,但若衡量这些文献的学术价值,则绝不能以文辞的趣味为标准。

二、美学与书法美学

“书法美学”这个学科名称古来并无,它的得名是由于“美学”的得名以及西学东传。

1735年,德国的哲学家亚历山大·戈特利布·鲍姆加通(Alexander Gottlieb Baumgarten,1714—1762)在《对诗的哲学沉思》(Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus)一书中创造了aesthetica这个词,以此来命名一门专门的学科。之后,他在一部未完成的著作Aesthetica(1750,1758)中,以诗为讨论对象并延及其他艺术,试图建立这门理论。他认为,“逻辑学的目标是研究专属于思想的那种完善,换句话说,分析知识的官能;Aesthetica(与逻辑学并列)的目标是研究专属于知觉的那种完善,这是低层次的认识,却是独立的,并拥有自身的规律”,Aesthetica是“感性认识的科学”。^④

Aesthetica的本义应当是“感性学”,不过鲍姆加通是在认识论的框架中讨论艺术和美感的问题,他把美看作感性认识的完善,所以Aesthetica便具有“感性学”和“美学”双重的意味。后来的哲学家受其影响,如康德在《纯粹理性批判》中只使用ästhetik这个词的“感性论”的含义,而在《判断力批判》中把这个词用在“美学”的意义上。^⑤黑格尔则直接以Ästhetik命名他的美学著作了。

1883—1884年,日本学者中江兆民(1847—1901)把法国人维隆(Eugene Veron,1825—1889)所著的I' Esthetique翻译为《维氏美学》,“美学”这个译名由此问世并逐渐得到广泛接受。^⑥中国学者也接受了这个译名,比如王国维《〈红楼梦〉评论》第三章《〈红楼梦〉之美学上之价值》(1904)、《古雅之在美学上的位置》(1907),便直接使用了“美学”这个名称,范寿康的《美

学概论》（1927）、吕澂的《美学浅说》（1931）则是较早的以“美学”为名的著作。

随着对艺术之美的研究（有的扩展到自然美的研究）被命名为“美学”，各种艺术门类的研究也被冠以“美学”的名称，如〔奥〕爱德华·汉斯立克（Eduard Hanslick）所著《论音乐的美——音乐美学的修改新议》（1856）。

中国学者接受“美学”一名之后，书法美学的命名也随即产生。1931年，《大公报》连载张荫麟的长文《中国书艺批评学序言》，文中提出：

是故吾人有待决之问题如下：

（一）我国书艺与众文化所公认之诸艺术有无根本相类之点使书艺得成为一种艺术？精析言之，此问题实包含两问题：（甲）书艺与诸艺术有无相类之点？（乙）此共同之点是否即艺术之要素？

（二）艺术之要素，苟为书艺所具，如何在书艺中实现？

（三）书艺与其他艺术又有何根本差异之点，使得成为一特殊艺术？换言之，书艺就其为艺术而论，有何特别之优长，有何特别之限制？何者构成书艺之“型类”？

（四）书艺之派别有何美学的意义？

此诸问题之解答可以构成美学上之一新支，吾人可名之曰“中国书艺之美学”（The Aesthetics of Chinese Calligraphy）。以此学之原理为基础，可以建设一“书艺批评学”，其任务在探求书艺上美恶之标准并阐明此标准之应用。本文之范围只在试求解答上列诸问题，为书艺批评学奠其基础，故题曰中国书艺批评学序言云。^⑦

张荫麟提出若干问题，他认为这些问题的探讨属于“中国书艺之美学”（实即“书法美学”），而这门学问的原理是建立“书艺批评学”的基础。他的这篇《中国书艺批评

学序言》，其实就是在阐述作为书艺批评学之基础的书法美学。为书法美学命名并进行较为系统的阐述，兼具史才与哲识的张荫麟又做了书法美学史上的鲍姆加通。

自此之后，以美学之名探讨书法的论文和著作渐多。时至今日，以“书法美学”为名的著作已不下20本，论文则数不胜数。

鲍姆加通为美学这一学科命名，划出一个独特的学术畛域并论证其应当享有崇高的地位，有着不可忽视的意义。从此，美的领域更能吸引学者们将智慧聚焦于此，来做专门的探讨。与此类似，西学东传之后书法美学的得名，让书法艺术之审美价值更为明晰，书法理论的问题域因此得到扩展，某些问题也得到更为深入的探讨。

不过，正如史家在评论鲍姆加通的学术贡献时所说，“名称并不等于事物”^⑧，尽管鲍姆加通为美学命名并被誉为“美学之父”，却不能认为美学本身是由鲍姆加通创造的。事实上，古希腊哲人对审美问题的探讨就已达达到相当的深度，在中国也有久远的美学的历史。另外，鲍姆加通所阐述的美学也尚未达到美学的经典形态。^⑨同样，书法美学的得名和书法美学自身是两回事，书法美学并不是在现代开启的。汉末以来的大量书学文献，包含丰富而且深入的书法美学成果，形成传承有序而又代代不同的书法美学的历史。犹如学习书法不能无视书法的历史，我们今天探讨书法美学，也不可能无视古人的理论智慧而另起炉灶。

与美学相比，书法美学的研究范围比较小，但是书法美学的丰富程度绝不亚于宏观的美学，就像微观世界的丰富程度绝不亚于宏观世界一样。书法美学以特殊的方式体现了美学的原则，并反哺美学自身。美学与门类美学在学理上是相互支持的，并在互动中各自得到深化。

三、书法与书法美学

书法作为艺术实践，书法美学作为学术思考，

体现的毕竟是两种不同的兴趣和才能。并不是每个书法家都能清晰地思考书法，也并不是每个书法学者都有出色的创作才能。书法史上的代表书家和书学史上的经典作家并不是重合的，对于个人而言，书法创作的水平与书法研究的水平也未必那么均衡。

尽管存在这些现象，书艺和书学也不宜看作两个不相干的领域，深刻的艺术体验和深刻的艺术洞见往往是紧密伴随的。孙过庭、苏轼、黄庭坚、米芾、赵孟頫、董其昌、康有为，他们同时创造了经典的书法与书学。

假如研究某个历史时期的经济、政治、观念对书法活动的影响，或者是编订某个书法家的年谱，也许粗具书法的体验就可以了，研究者完全可以凭借自身的文献功夫和思考能力完成有价值的学术成果。而对于书法美学研究来说，艺术的体验和思考是缺一不可的。正如克莱夫·贝尔所说：“一个人要想详尽阐述一种可信的美学理论，就必须具备两种素质——艺术的敏感性和清晰的思维能力。”^⑩而施勒格尔的话则堪为一种警告：“人们叫做艺术哲学的东西，通常缺乏二者之一：不是缺少哲学，便是缺少艺术。”^⑪

阐述一门学问，自然少不了种种辨析与论证，而这学问的发源却常在默识冥证之处。书法美学成其为学，本出于对书法艺术之觉悟。觉悟和体证原是一体之两面，不离体证的觉悟可称“证悟”。正如朱子所云：“涵养中自有穷理工夫，穷其所养之理；穷理中自有涵养工夫，养其所穷之理，两项都不相离。才见成两处，便不得。”^⑫

历代的书法理论文献无疑具有重要的参考价值，不过，书法美学的探讨，最重要的还是面对书法自身。唯有对书法自身有所体认，历代的文献才会变成活生生的言说，我们也才能在前人的言说中有所判断和取舍。

然而，何谓书法自身？我们首先想到的

便是那些书法史上的经典之作。诚然，书法并不就是《礼器碑》《西狭颂》，也并不就是《兰亭序》《祭侄稿》，然而，我们只能通过这些个性独具的书法经典领悟书法自身，就像透过千江之月看到空中之月。

书法用诉诸直观的艺术形式打动我们。历代的书法艺术形式相通而又相异，时代之间、字体之间、刻本与墨迹之间、各家各派之间有着丰富的关联性，构成一个有机的形式系统。隐身在这形式系统背后的，是一个有机的技法系统。历代的书家在不同的书写环境、使用不同的工具和材料、为了不同的目的，以心运手而书写，书法的技法由此而生。书法的技法也在传承和演变之中，通过对书迹的研习，一代人的书写和前人的书写产生着关联。书法素养深厚的人看到静态的书法作品，便可在相当程度上体会那动态的创造过程。正如姜夔所说：“余尝历观古之名书，无不点画振动，如见其挥运之时。”（《续书谱》）亦如盛熙明所论：“夫书者，心之迹也。故有诸中而形诸外，得于心而应于手。然挥运之妙，必由神悟；而操执之要，尤为先务也。每观古人遗墨存世，点画精妙，振动若生，盖其功用有自来矣。”（《法书考》）在某种意义上说，学习书法，便是由这可见的形式系统入手，去体验、习得那个不可见的技法系统。借用梁启超讨论历史研究的话来说，便是从“活动之产品”把握“活动之情态”。^⑬

书法家以艺术技巧塑造艺术形式，是为了创造美的风神。这形式系统和技法系统，最终汇入以审美为指归的价值系统。审美价值固然只是人生价值之一维，而其内部亦展现为多维的样态，或妍美，或朴拙，或优游不迫，或沉着痛快……审美价值除了展现为多样性，还展现为层级性。前人评书，或有上品、中品、下品之分，或有神品、妙品、能品之判。一个书法家，也总是在不断地提升自己的艺术水准，拓展自身的艺术格局。

在自然科学之中，研究者要尽可能地保持价值的中立，情感的好恶并不参与其中。科学研究

的价值体现在研究成果中,而不是研究对象中。而对于书法美学来说,研究者面对的是一个兼具多样性与层级性的审美价值系统,若要对此有所领悟,则不能没有情感的投入。

从对字迹之美心有所动,渐至深有所悟,学书者处在一个与书法的历史相互交往、相互成全的历程中。书法史上的经典提升着他的审美格局,而渐次提升的审美格局也让书法经典的审美意义在当下越发鲜活、澄明,书法经典的常见常新与审美主体的日新其德互为因果、如影随形,而且,这个提升的过程是永无止境的。儒者以“致道”为学之宗旨,所谓“君子学以致其道”。而书艺亦有其“道”,正如张怀瓘所云“书之为征,期合乎道”(《书断》),对书法艺术的领悟便产生在这致道的努力中,既有对书法形式、技巧、风神的体认,又有对于书法艺术的终极关切。

探讨书法美学,不能对书法遥遥相望,而是要身处道中。书法美学的研究固然是“穷理”的工作,不能与书法艺术实践混为一谈,但这工作是与创作实践、审美实践甚而整个人生践履紧密相依的。在致道之途中,实践与穷理非但两不相碍,而且会相得益彰,又如朱子所云:

人须做工夫,方有疑。初做工夫时,欲做此一事,又碍彼一事,便没理会处。只如居敬、穷理两事便相碍。居敬是个收摄执持底道理,穷理是个推寻究竟底道理。只此二者,便是相妨。若是熟时,则自不相碍矣。

学者工夫,唯在居敬、穷理二事。此二事互相发。能穷理,则居敬工夫日益进;能居敬,则穷理工夫日益密。譬如人之两足,左足行,则右足止;右足行,则左足止。又如一物悬空中,右抑则左昂,左抑则右昂,其实只是一事。^⑭

注释:

①“书学”这个概念有多重含义,主要有:1、指书法教育的机构。2、指整个书法学科,包括书法实践和书法研究。3、指书法研究。从2、3两个义项来看,“书学”的含义有广、狭之分,这里取其狭义。

②参见[美]勒内·韦勒克、[美]奥斯汀·沃伦著,刘象愚等译:《文学理论》,江苏教育出版社2005年版。

③[德]康德著,宗白华译:《判断力批判》(上卷),商务印书馆1964年版,第150页。

④[美]门罗·C·比厄斯利著,高建平译:《西方美学简史》,北京大学出版社2006年版,第157页。

⑤邓晓芒:《西方美学史纲》,武汉大学出版社2008年版,第1-2页。

⑥[日]神林恒道著,杨冰译:《“美学”事始——近代日本“美学”的诞生》,武汉大学出版社,第45页。

⑦素痴(张荫麟的笔名):《中国书艺批评学序言》(连载一),《大公报》(天津版)1931年4月20日。

⑧[美]凯·埃·吉尔波特、[联邦德国]赫·库恩著,夏乾丰译:《美学史》,上海译文出版社1989年版,第380页。

⑨参见康德的批评:“唯有德国人目前在用‘Ästhetik’这个词来标志别人叫做鉴赏力批判的东西。这种情况在这里是基于优秀的分析家鲍姆加通所抱有的一种不恰当的愿望,即把美的批评性评判纳入到理性原则之下来,并把这种评判的规则上升为科学。然而这种努力是白费力气。”见[德]康德著,邓晓芒译,杨祖陶校:《纯粹理性批判》,人民出版社2004年版,第26页。

⑩[英]克莱夫·贝尔著,薛华译:《艺术》,江苏教育出版社2005年版,第1页。

⑪[德]施勒格尔著,李伯杰译:《雅典娜神殿断片集》,生活·读书·新知三联书店1996年版,第16页。

⑫⑬[宋]黎靖德编:《朱子语类》,中华书局1986年版,第149-150页、第150页。

⑭梁启超:《中国历史研究法·中国历史研究法补编》,中华书局2014年版,第1页。

(作者单位:北京师范大学艺术与传媒学院)

论当代书法发展背景之“唐楷时代”

——兼及康有为的“卑唐”说

◎ 黄修珠

摘要:唐代楷书代表着中国书法发展数千年的最高成就,是技术层面的集成与总结。唐楷在用笔中正、纵势结字、布局匀称等方面的实践与审美经验成为千百年“唐楷时代”效法学习的不二选择,同时其精致的审美意识和规范——唐楷意识也成为后人超越技术阶段、追求汉魏六朝古典审美风尚的思想障碍和技术障碍。自宋米芾、姜夔直至晚清康有为为代表的理论家不断对此进行理论上的反思与批评,反映出书法审美上的社会现实功用需求与艺术性要求之间的差异与矛盾。

关键词:唐楷时代;唐楷意识;卑唐

任何事物的发展都会有一个大的时代背景,并深受这个时代审美风尚的笼罩与浸染而不能须臾离,书法艺术的发展同样如此。启功先生曾说:“风气固人,不易转也。一乡一地一时代,其书格必有其同处。故古人笔迹,为唐为宋为明为清,入目可辨。”^①这就是大的时代风气所形成的共性特点。

当代书法复兴四十年,受益于时代条件,从书学研究到书法实践较前均有所突破和逾越,但是纵观书法史的发展脉络,汉魏晋唐书法的经典性至今仍无可置疑,楷法晋唐仍然是学习者的不二门径。晋楷一系即指小字,不以铭石。唐楷继魏碑余绪,字径增大,成擘窠大字,至中晚唐颜柳出,用笔结字均极端美化和规范,允成楷书学习的极则典范。欧阳修说:“书之盛莫盛于唐”,唐代非但士人工书,即“武夫悍将暨楷书手辈字皆可爱”^②,即盛称唐代的楷书成就。唐以降,千数百年,代相传习,耳濡目染,继承的即是唐楷的发展成果,体现在日常书写意识中,形成经典的唐楷审美意识,这种“唐楷意识”逐渐积淀、固化成为大的时代审美背景,即我们将要探讨的所谓“唐楷时代”。

身处“唐楷时代”,“父兄之教,师友所讲,临摹称引,皆在于是,故终身盘施,不能出唐宋人肘下。”^③长久以来形成的书法审美上的集体无意识会对我们遥望先唐的书法传统形成思想上和行为上的障碍,也因此不断受到宋代以来理论家的批评。南宋姜夔在《续书谱·真书》中说:

真书以平正为善,此世俗之论,唐人之失也。古今真书之妙无出钟元常,其次则王逸少,今观二家之书皆潇洒纵横,何拘平正?良由唐人以书判取士,而士大夫书类有科举习气,颜鲁公作《干禄字书》是其证也。矧欧虞颜柳,前后相望,故唐人下笔应规入矩,无复魏晋飘逸之气。且字之长短、小大、斜正、疏密、天然不齐,孰能一之?谓如“东”字之长,“西”字之短,“口”字之小,“体”字之大,“朋”字之斜,“党”字之正,“千”字之疏,“万”字之密,画多者宜瘦,画少者宜肥。魏晋书法之高,良由各尽字之真态,不以私意参之耳。^④

姜夔的这段话,其核心要义揭出了唐人楷书在用笔、结字方面的得与失,其实正是唐人之异于先唐传统的重要特点。

(一) 用笔的变革

所谓“唐人尚法,用心意极精”^⑤,指用笔中正,过于严谨,几无轻松率意之致。表现在三个方面:

1. 锋正则笔正：以中锋用笔为上

“侧锋取妍，鍾王不传之秘”（《翰林粹言》）当今已成为基本常识，一是缘于侧锋取势，欲右先左，笔分阴阳，中侧不拘，如此则“体韵遒举，风彩飘然。一点一拂，动笔皆奇。”（南齐谢赫《古画品录》）所以风韵偕出也。自颜柳氏之后，由于端楷肇窠大字的需要，用笔以中正为主，不事侧锋。加上柳公权对穆宗笔谏之说，后人误会其辞^⑥，复以儒家伦理观念相附会，以人品衡书品，于是“正锋”之说衍成“中锋”说。中锋说大行其道，侧锋用笔成了左道旁门，或成中锋之附庸。其实姜夔论用笔时业已指出“笔正则锋藏，笔偃则锋出。一起一倒，一晦一明，而神奇出焉。”（《续书谱·用笔》）这就是“惟笔软则奇怪生”的最好诠释。

至北宋，沈括在《梦溪笔谈》中说：“江南徐铉善小篆，映日视之，画之中心有一缕浓墨正当其中，至于屈折处亦当中，无有偏侧处，乃笔锋直下不倒侧，故锋常在画中，此用笔之法也。”^⑦徐铉小篆除今见《峯山刻石》外，尚有《许真人井铭》，典型的铁线篆、玉箸篆，柔翰的特点无从体现，所见单调的直线与曲线，对比一下《琅琊台刻石》，秦篆笔法韵致荡然。

中锋论到了北宋中期的章友直，其工无以复加，据张邦基《墨庄漫录》载，其能“纵横各作十九画，成一碁局”“作十圆圈成一射帖”，而且“其笔之粗细、间架、疏密无毫发之失。”^⑧观今传其篆书《阎立本步辇图跋》，事涉夸饰，即如其真，虽工不贵。

清人奉中锋论为极则，烧毫、卷帛而书，用心良苦，以此求笔法，真南辕北辙。周汝昌先生说：“写字之时，笔管绝对没有‘永远垂直’的怪事情存在过。只要一写起来，执笔的指，运笔的腕，都要活动，笔管也就活动——倾侧。不然，笔管‘永远垂直’

（为了正锋），势必得笔管（和执笔的手）绝对地跟着笔尖跑。那就成了一种垂直‘画道道儿’的机器，焉能产生书法——并且成为艺术？”“只要笔管一倾侧，‘锋’就不可能真‘正’真‘中’。”^⑨此理甚明。

2. 挑剔成为积习

所谓挑剔，就是钩挑之笔。姜夔说：“挑剔者字之步履，欲其沈实。晋人挑剔或带斜拂，或横引向外，至颜柳始正锋为之，正锋则无飘逸之气。”^⑩“斜拂”“横引向外”乃是隶书的笔法遗存，魏晋去汉未远，笔法尚存前代规模，故钟繇楷书并无挑剔之笔，至王羲之《兰亭》、北魏墓志始有，但并不典型，表现在竖画直而钩挑弯，智永《千文》的所谓“蟹爪钩”可以看作是汉魏笔法斜拂、横引向唐人钩挑的过渡。真正的钩挑之笔，确乎至颜柳正锋方为极则，竖画弯而钩挑直，因此，钩挑近直是正锋用笔的典型特征。正锋钩挑则魏晋人斜拂横引而气韵生动的审美感受不存，代之而起的是劲利刚直外耀筋骨的味道。在米芾看来，这种显筋露骨就是“怒张”^⑪，就是“剑拔弩张”之意，与“鼓努为力”^⑫颇同其趣，有用意太过的作意痕迹，亦即后来康有为所谓“唐以后之书争”之“争”^⑬，失去了用笔的“和”气与古意。因此，米芾对此批评可谓不遗余力：

颜真卿学褚遂良既成，自以挑踢名家，作用太多，无平淡天成之趣。……大抵颜柳挑踢为后世恶札之祖，从此古法荡无遗矣。安氏《鹿肉干脯帖》、苏氏《马病帖》，浑厚淳古无挑踢，是刑部尚书时合作。^⑭

米芾谓“颜鲁公行字可教，真便入俗品”（《海岳名言》），所持的根据便是相较于颜行书中绝无顿挫华饰而多自然流畅的屋漏痕意味，其楷书书中的挑剔笔法“无平淡天成之趣”，亦不“浑厚淳古”。米芾对柳公权的批判同此，只是态度更为严厉而已，认为柳不但“为丑怪恶札之祖”，而且是“俗书之祖”，从书法品格上完全予以否定。又辩世俗以颜柳“筋骨”为优者说：“世人但以怒

张为筋骨，不知不怒张自有筋骨焉。”（《海岳名言》）“欧怪褚妍不自持，犹能半蹈古人规。公权丑怪恶札祖，从兹古法荡无遗。”（《书史》）颜柳真成了历史的罪人。

米芾站在恢复古风的立场上，以正锋挑剔为矢的，几欲将颜柳置于万劫不复的境地，古今书法批评之严峻苛厉无过于此。但我们不能就此武断地认为米芾的批评任性而缺乏历史观念。故康有为也说：“米元章讥鲁公书丑怪恶札，未免太过。然出牙布爪，无复古人渊永浑厚之意。”^⑤颜柳的历史贡献是毋庸置疑的，但他们留给后世典型的“唐楷意识”确乎成了取向魏晋风范的最大的障碍。^⑥

赵孟頫一生浸淫二王，入古之深，唐以后罕匹，但处身于颜柳以降的“唐楷时代”，难以超脱是一定的，正所谓“时代压之，不能高古”（米芾《草书帖》）。周汝昌先生曾谓赵《临兰亭》无一笔合^⑦，足以发人深省。其原因除了字势的平正呆板，上下行气的缺乏映带联络之外，即在于用笔正锋挑踢、转折妄生圭角的笔法形态与王羲之相去甚远。当年论《冯摹兰亭》之真伪，唐兰说：“辨古人墨迹，必须区别出不同时代的风格。魏晋墨迹的用笔方法，隋唐时人已大不相同。因之唐人摹晋帖，间架结构，分行布白，可能保存若干本来面目，但风格已迥然不同。”他认为：“《张金界奴本》第二行‘事’字中直笔下端没有趯，而转笔出锋，向左作势，因之极似隶书的方笔，有魏晋六朝遗意。这种笔法在后代是不大有的，也是明清以来刻帖家所刻不出来的。”^⑧唐兰先生以钩挑验之以判定时代，正与姜夔的观点如合符契，在近代以来，还是很有见地的。

3. 用笔华饰，成描画之习，失生动之趣

所谓华饰，特指颜柳以来为了丰富和美化点画的外在形象而在用笔起收转折处强加

顿挫回复等动作，后人在摹习颜柳时又进一步夸张这种用笔以致丧失了笔势的自然流畅。这种华饰用笔在篆书时代的鸟凤龙虫书等美术字中应不乏见，有描摹客观形象的意图。自隶变以后，书法脱离了仿形的特点，抽取掉应物之象，装饰性美化在书写性日益强化的同时逐渐消隐，因此，用笔华饰于书法而言是一种倒退。黄惇先生指出：“装饰性的大楷对我们深入学习行草书的障碍是非常大的。这就是这么多年以来培养了这么多写颜字、柳字的小学生，但会写行书的非常少。”^⑨其原因即在于摹习者过于关注点画形状而忽略了用笔流美的根本要求，这叫“因形害势”。

但根据米芾说法，这种华饰用笔乃是出于刻工，《海岳名言》中明确指出：

石刻不可学，但自书使人刻之，已非己书也，故必须真迹观之乃得趣。如颜真卿每使家僮刻字，故会主人意，修改披掣，致大失真。唯吉州庐山题名，题讫而去，后人刻之，故皆得其真，无故作凡差，乃知颜出于褚也。又真迹皆无蚕头燕尾之笔。^⑩

可见，这种美化的装饰性用笔之流行，乃非善学者之病也。但是，用笔中正、转折挑剔分明也是导致这种用笔现象的根源。

由唐楷而生的这种华饰现象一是直接导致用笔标准化，以致点画都成了标准配件，是催生雕版宋体美术字的直接原因。二是误导学习者“外状其形而内迷其理”（《书谱》），以笔追刀，描头画角，致使用笔刻板僵化，缺乏生动的意趣。孙过庭《书谱》说：“元常不草，使转纵横”，以“伯英不真”与“元常不草”对举，可知“元常不草”即确指锺繇章程楷书。锺繇今所见者以《荐季直表》墨本为近真，观其笔势左右开阖，“妙在左右有牝牡相得之致，一字一画之工拙不计也。”^⑪尚遗有隶书八分翩翩自得的活泼韵致，与唐楷尤其是颜柳的端正严苛大异其趣。^⑫

孙过庭复谓“真以点画为形质，使转为情性”，指出楷书并非如后世印象中的刻板端正，若

然“真不通草，殊非翰札”，即书写无草书之使转，导致性情顿失而近吏楷、匠人书也，此即姜夔所批评的“科举习气”，而这正是唐楷时代异于先唐楷书的重要特征。

(二)字势以平正为善

1. 字势端正而乏动势。

姜夔批评唐人“楷书以平正为善”，实指唐人字势端平，无欹侧纵横之变化，违背了书法艺术的自然要求。唐欧阳询《传授诀》云：“四面停均，八边具备。短长合度，粗细折中。心眼准程，疏密欹正。”^②最大程度地实现了实用审美的极端标准。书法到了如此程度，锺王楷书潇洒纵横的自然属性当然就荡然无存。这种审美标准不可能出现在唐代以前的汉魏六朝。王右军《题卫夫人笔阵图后》云：“欲书者先干研墨，凝神静思，预想字形大小、偃仰、平直、振动，令筋脉相连，意在笔前，然后作字。若平直相似，状如算子，上下方整，前后齐平，此不是书，但得其点画尔。”^③其主张与唐人的要求可谓背道而驰。

在米芾看来，字势的端正平稳有一个发展过程，“字之八面唯尚真楷见之，大小各自有分。智永有八面，已少锺法。丁道护、欧虞笔始匀，古法亡矣。”（《海岳名言》）所谓八面，即“四面停均，八边具备”“上下方整，前后齐平”之意，米芾认为自智永开启了唐人八面结字的门径，认为这是对锺法的缺失。如此相较，锺法即是两面，即左右，这正是八分隶书的重要特征。因此从此角度言，锺之真楷与八分隶书在体势上并无本质的区别，所以锺书是潇洒纵横，不拘平正的。经过智永和尚的递传，到了丁道护、欧虞之辈，字势愈加端正，锺之“不草而使转纵横”的古意就彻底丧失了。下逮颜柳，确乎字势端正照人，有正色临朝的庙堂气象，但这种审美和书法本质上自然率真、不拘一格的要

求是两码事，所以不断受到后世的批评与质疑，据宋魏泰《东轩笔录》载：“江南李后主善书。尝与近臣语书，有言：‘颜鲁公端劲有法者。’后主鄙之曰：‘真卿之书有法而无佳处，正如扞手并脚田舍汉耳。’”^④李后主认为“扞手并脚”固然“端劲有法”，但不体韵遒举遂难成佳赏耳。

按照姜夔的见解，颜柳之端劲缘于唐人以书判取士，确是实情，而科举时代之前并无此种现实功利的驱动。后世处于“唐楷时代”的裹挟，其艺术性的审美抉择只能在欧颜柳等有限的空间里进行，字势由追求生动自然转而追求稳定端直，可以说现代美术字是这种审美发展的必然的归宿。

2. 纵势结字，重心偏上

楷书本出于古隶八分，结字以横扁为势，纵势结字即指易横为纵，字势狭长，这是唐以来楷书的显著特点。宋黄伯思《跋陈碧虚所书相鹤经后》较为客观地揭示了这个问题：

自秦易篆为佐隶，至汉世去古未远，当时正隶体尚有篆籀意象。厥后魏钟元常及士季、晋王世将、逸少、子敬作小楷法皆出于迁就汉隶，运笔结体既圆劲淡雅，字率扁而弗椭。今传世者若钟书《力命表》、尚书《宣示》，世将《上晋元帝二表》，逸少《曹娥帖》，大令《洛神帖》，虽经摹拓而古隶典刑具在。至江左六朝，若谢宣城、萧挹辈，虽不以书名世，至其小楷若《齐海陵王志》《开善寺碑》犹有钟王遗范。至陈隋间，正书结字渐方，唐初犹尔。独欧阳率更虞永兴易方为长，以就姿媚，后人竞效之，遽不及二人远甚，而钟王楷法弥远矣。^⑤

“字率扁而弗椭”，意指横势结字，“椭”即圆而方正之意。黄伯思认为楷书因“迁就汉隶”，率多横势，由横势变为方正，始自陈隋。至唐初诸公一变而为纵长，始成后世典型，很有见地。虽不尽然，大体如是，此譬如诗律，李杜之前偶有合者，李杜之后无不合者。

楷书结字的纵长，会出现结字重心的上移，

以符合修长、崇高的审美感受，表现在字形结构上的特点即是上紧下松。当代启功先生娴于结字，对结字规律有很详细的论证，可以看作是对唐楷结字意识的总结。

启功先生在《论书随笔》中“论结字”时说：“在解剖书法艺术结字时无意中发现了几个问题”，其中第一点就是先生所谓的“结字黄金律”，原文稍涉复杂，括其大意，是指出结字重心偏左偏上，左、上之于右、下之比为 0.382 : 0.618，就是数学中黄金分割比率。这就是启功先生所认为的“纵横聚散最相关”之处。^{②7}第二点是指出“各笔之间，先紧后松”，与第四点“字的整体外形也是先小后大”同理。并申说“由于先紧后松的原关系，结成整字也必呈现先小后大，先窄后宽的现象。”^{②8}

“结字黄金律”绝对是主张结字为先的启功先生的得意发现。但启功先生所总结的楷书的结字规律是不具有普遍性的，只能大致符合唐楷（或仅限于柳体）的结字特点^{②9}。如果“先紧后松”“字的整体外形先小后大”，如何解释“口”“日”“田”“皿”等字必定呈现上大下小的倒梯形？相反，上开下合（先松后紧）反倒是古法用笔的特点，其原因正在于腕势空间的局限（愈靠近手腕，空间愈迫狭），往往出现字形结构重心偏下、上松下紧。设想“口”“田”等字写成启功先生主张的先小后大，先窄后宽的梯形结构，手势是多么的别扭而不自然。先唐楷书甚至二王行书经常出现结字上疏下密，其由亦在于此。唐以来有意复古者，如李邕行书、元柯九思楷书，有意识将很多字上部舒展开来，致使结字出现重心偏下之感，倒显得古意盎然，别有况味。^{③0}总之古法特征是遵循书写的自然之道，唐以后结字往往遵循人的主观审美，以审美代自然迷失了书法以道为主旨，是唐代以来书法衰微品格不高的最主要

原因。

3. 结字展促，大小一伦

大小一伦即篇章之内，字形大小均一齐整。这可以说是楷书规范书写的一种审美理想，但这种理想直到尚法的唐楷时代的来临才得以实现。按照米芾的观点：“篆籀各随字形大小，故知百物之状，活动圆备，各各自足。隶乃始有展促之势，而三代法亡矣。”（《海岳名言》）字形大小本来是天然不齐的，即姜夔所谓“各尽字之真态”，这是古法。但隶书兴，“以私意参之”，破坏了古法。“私意”者何，“展促”是也。何谓“展促”？米芾说：

唐人以徐浩比僧虔，甚失当。浩大小一伦，犹吏楷也。僧虔、萧子云传锺法，与子敬无异。大小各有分，不一伦。徐浩为颜真卿辟客，书韵自张颠血脉来，教颜“大字促令小，小字展令大”非古也。^{③1}

展，张开，舒展；促，靠近，压迫。就是利用开合敛纵的“裹束”（张怀瓘语）手段“小字展令大，大字促令小”，使得原本“大小各自有分”“各各自足”的字形变得大小一伦，整齐如一，这就是“展促”。传王羲之书论中就有类似表述^{③2}，南齐王僧虔亦曾主张“稠必昂萃，约实箕张”^{③3}，隋释智果谓“繁则减除，疏当补续”“孤单必大，重并仍促”^{③4}等，正是“展促”之意。但米芾认为若此非古，视为“排字”^{③5}，并且用自己的实践经验驳斥了张旭教给徐浩、颜真卿的“谬论”，并且认为如此“安排费工，岂能垂世？”从根本上否定了这种方法的存在意义。^{③6}姜夔在总结唐人之失的时候也认为这是抛弃了“魏晋书法之高”的根本，但这恰恰是唐人尚法表现在结字布局上的典型特征。

二

论唐楷时代的“唐楷意识”，不得不提到康有为。康氏论书多偏激，沙孟海先生谓之“天空地阔，大言炎炎”^{③7}，但实不乏真知灼见。《广艺舟

双楫》之“原书第一”：“综而论之，书学与治法，势变略同。周以前为一体势，汉为一体势，魏晋至今为一体势，皆千数百年一变。”^⑧

如果细而论之，则将魏晋至今以唐为界，唐以后随着社会需求（如科举）和文化传播条件（如印刷）的助推，唐楷意识成了主流的审美时尚，谓之“唐代楷书意识笼罩的时代”。在这种时代条件下，康氏继承了米芾、姜夔的批判思想，在《广艺舟双楫》中专辟“卑唐”篇，谓唐楷“专讲结构，几若算子。截鹤续凫，整齐过甚。欧虞褚薛，笔法虽未尽亡，然浇淳散朴，古意已漓。而颜柳迭奏，渐灭尽矣。”又说：“唐人讲结构自贤于宋明，然以古为师，以魏晋绳之，则卑薄已甚。若从唐人入手，则终身浅薄，无复有窥见古人之日。”并以学习古文为例，指出不但不学唐，而且“终身不见一唐碑可也。”他认为唐碑有存六朝法度“体意质厚”“古意未漓”“茂密之意”者如《宪公碑》《阿育王碑》等等，唐人却“不甚称之”，而“其见称诸家，皆最能变古者”。^⑨这就是“淳漓一迁，质文三变”（《书谱》），恰恰体现了审美上由汉魏六朝崇尚“芙蓉出水”到大唐盛世偏重“错彩镂金”的重要转换。^⑩

贬低唐碑所具有的法度森严、整饬端正的高华之美当然是缺乏历史观念的意气之辞，但康有为指出唐代作为中国书法史上重要的分水岭，其前其后所产生的巨大差异可谓慧眼独具。他在《广艺舟双楫·余论》中指出：

六朝笔法，所以迥绝后世者，结体之密，用笔之厚，最其显著。而其笔画气势舒长，虽极小字，严整之中，无不纵笔势之宕往。自唐以后，局促褊急，若有不终日之势，此真古今人之不相及也。约而论之，自唐为界，唐以前之书密，唐以后之书疏；唐以前之书茂，唐以后之书凋；唐以前之书舒，唐以后

之书迫；唐以前之书厚，唐以后之书薄；唐以前之书和，唐以后之书争；唐以前之书涩，唐以后之书滑；唐以前之书曲，唐以后之书直；唐以前之书纵，唐以后之书敛。^⑪

按康氏论先唐独指六朝北碑，乃是局限。按照启功先生“一乡一地一时代，其书格必有其同处”的观点，一乡一地是为“小同”，一时代乃是“大同”，是为“存异求同”是也。因此，概括康氏之说就是唐以前书茂密舒展，朴厚自然，唐以后凋疏拘陋，褊薄僵直，其精神意趣不啻天壤云泥之隔，其深层原因，即如前文所论（参见下表），不赘。

	古：唐以前	今：唐以后
用笔	中侧不拘	用笔中正
	斜拂	挑剔
结字	无展促	结字匀
	字势横	字势纵
	字势生动	字势安稳
	上开下合	上合下开

按康氏此论，就揭橥唐以来书法寢衰的现象自有其积极意义，应该引起当代书学研究者的重视与反思。但必须指出的是，唐楷时代的诸多弊端，过不在唐。唐人尚法，技法的成熟与完善是为历史进步，此毋庸置疑。但技法的成熟与完善意味着同时形成巨大而深远的覆盖性影响，成了后世跻攀先唐传统难以逾越的高山。尤其是宋以来，一方面抛弃了唐人的尚法精神，一方面笼罩在唐楷意识的阴影之下无路可寻。间虽有有识之士的反思与振作，但颓势难挽，每每仰望汉魏晋唐的古典传统，不觉都成了精神上的侏儒，徒唤奈何！

十数年前，书坛有“激活唐楷”之论，但并无确指所欲激者何。若指唐人的尚法精神则为可喜，若以当代意识重新演绎不知变而一味求变则为可忧。大概是针对当代人心浮躁，有累日之功无积年之力，甚或朝执笔而暮创造，又逢风气感召，怪力乱神之辈遂层出不穷，有识者欲矫其枉，

故有此论。启功先生曾强调说：“人莫逃乎时代风气，虽大力者，创作与规避，两不可能。惟有广于借鉴，天然消化耳。”^⑫走出唐楷时代是不可能，但是对唐楷意识的反思是必要的。“周虽旧邦，其命维新”，在继承唐楷时代带来的审美经验的同时要有历史意识，惟有借古开今不断超越方是大道，回视书法史上不断涌现的复古思潮便会看到它所产生的积极的历史意义。

注释：

①启功：《论书割记》，《启功丛稿·艺论卷》，中华书局2004年版，第148页。

②[宋]欧阳修：《集古录》之《唐安公美政颂跋》，四库全书本。

③[清]康有为：《广艺舟双楫·导源第十四》。唐宋人合称，其实宋人亦在唐人腋下。

④⑩[宋]姜夔：《续书谱》，四库全书本。

⑤冯班：《钝吟杂录》（卷七），四库全书本。

⑥《旧唐书》卷一百六十五：“穆宗政僻，尝问公权笔何尽善。对曰：‘用笔在心，心正则笔正。’上改容，知其笔谏也。”四库全书本。

⑦[宋]沈括：《梦溪笔谈》（卷十七），四库全书本。

⑧[宋]张邦基：《墨庄漫录》（卷八），四库全书本。

⑨周汝昌：《永字八法：书法艺术讲义》，广西师范大学出版社2015年版，第15-16页。

⑪[宋]米芾：“筋骨之说出于柳。世人但以怒张为筋骨，不知不怒张自有筋骨焉。”（《海岳名言》）

⑫[唐]孙过庭：《书谱》：“右军之书，末年多妙。当缘思虑通审，志气和平。不激不厉而风规自远。子敬已下莫不鼓努为力，标置成体。”

⑬⑭康有为：《广艺舟双楫·余论第十九》，《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第837页。

⑮[宋]米芾：《宝晋英光集·跋颜平原帖》，四库全书本。

⑯康有为：《广艺舟双楫·卑唐十二》，第813页。《广艺舟双楫·余论十九》：“然《麻姑坛》握拳透爪，乃是鲁公得意之笔，所谓‘字外出力中藏棱’，鲁公诸碑，当以为第一也。”“握拳透爪”与“出牙布爪”何其肖似，一贬一褒，自相矛盾。

⑰业师黄惇先生曾有《颜柳的障碍》专题，矛头正是指

此，可参稽。见《清理与超越：书法课堂讲录》，江苏美术出版社2007年版，第73页。

⑱周原文说：“比如赵子昂力追右军，各系《兰亭》本他都见过题跋过，可他不临‘神龙本’，却单单临写‘定武’。我看了他的‘兰亭’，一笔也不是右军法。”（周汝昌：《永字八法：书法艺术讲义》，广西师范大学出版社2015年版，第160页。当然赵是否见过今见所谓“神龙本”尚可讨论，但赵临《兰亭》正锋钩挑无侧媚之趣确是实情。

⑲唐兰：《神龙兰亭辨伪》，见《唐兰全集3》之《论文集》（中）1949-1966，上海古籍出版社2015年版，第1326页。

⑳黄惇：《清理与超越：书法课堂讲录》，江苏美术出版社2007年版，第73页。

㉑[宋]米芾：《海岳名言》，四库全书本。

㉒[清]包世臣《艺舟双楫·述书》引[清]黄小仲：《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第642页。

㉓张金梁先生《关于〈荐季直表〉研究的三个问题》中认为“《荐季直表》应划为‘行狎书’”，原因有四：“笔画露锋较多，出现大量连笔，结构有简化组合，行气章法自然变化”。认为“章程书办公施教亦要认真，其皆要点画真正不能马虎，惟行狎书可在隶字‘体’保持结构清楚的状态下，笔画可以较为随意书写。与前二者（指铭石书、章程书）相比，书写速度更快，点画结构趋向简约。《荐季直表》书法点画表现出了极大的灵活性，用笔正侧兼取，点画随心所欲神出鬼没，极变化之能事，已打破了章程书的局限更为抒情写意，这正是适应于写尺牍的行狎书的特点所在。”（中国书法家协会编《全国第十届书学讨论会论文集》，中州古籍出版社2014年版，第53页、第54页。）余有诗云：“草情分意祖元常，笔势翩然态万方。千古真诠浑不解，经生胥吏一何忙！”张先生先预设章程书如唐楷般严整即我所谓“唐楷意识”，宜有此论，好似以经生胥吏之作衡钟繇书。

㉔[宋]朱长文：《墨池编》，[清]倪涛：《六艺之一录》卷二百七十。

㉕[唐]张彦远著、范祥雍校：《法书要录》（卷一），人民美术出版社1964年版。

㉖[宋]魏泰：《东轩笔录》（卷十五），四库全书本。

㉗[宋]黄伯思：《东观余论》（卷下），四库全书本。

㉘启功：《论书绝句》九十九：“用笔何如结字难，纵横聚散最相关。一从证得黄金律，顿觉全牛骨隙宽。”关于启功先生的“结字黄金律”，可参稽邢德安先生《书法黄金律初探》，原文地址：<http://blog.sina.com.cn/xingdean1940>

㉙请参见启功：《论书随笔》，《启功丛稿·艺论卷》，中华书局

2004年版,第125-131页。

②启功先生在讲结字黄金律时提到“在北碑中比较常见,若唐代颜真卿的《家庙碑》。把字撑满每格,于是拥挤迫塞,看着使人透不过气来。”见启功:《论书随笔》,《启功丛稿·艺论卷》,中华书局2004年版,第127页。

③与书法可以比观的是唐宋以来的人物画,五短身材逐渐变为七尺之躯,人物的飘逸古雅之美变得修长挺拔,审美上的古今之隔泾渭分明。

④[宋]米芾:《海岳名言》,四库全书本。

⑤传《王羲之笔势论十二章》“视形章第三”:“务以平稳为本。分间布白,上下齐平。均其体制,大小尤难。大字促之贵小,小字宽之贵大,自然宽猛得所,不失其宜。”应是唐人书学思想。见宋陈思:《书苑菁华》(卷一),四库全书本。

⑥[南齐]王僧虔:《书赋》,宋朱长文《墨池编》卷四,四库全书本。

⑦[隋]释智果:《心成诵》,[宋]陈思:《书苑菁华》(卷二十),四库全书本。

⑧[宋]米芾:《海岳名言》有“蔡襄勒字,沈辽排字”云云,所谓“排”,即如排队之意。

⑨[宋]米芾:《海岳名言》:“‘小字展令大,大字促令小’是

(张)颠教颜真卿论谬(谬论)。盖字自有大小相称,且如写‘太一之殿’,作四窠分,岂可将‘一’字肥满一窠以对‘殿’字乎?盖自有相称大小,不展促也。余尝书‘天庆之观’,‘天’‘之’字皆四笔,‘庆’‘观’字多画,在下各随其相称写之,挂起气势自带过,皆如大小一般,虽真有飞动之势也。”

⑩沙孟海:《清代书法概说》,《中国美术全集·书法篆刻编·清代书法》(前言),上海书画出版社、上海人民美术出版社1989年版,第10页。

⑪康有为:《广艺舟双楫》,《历代书法论文选》,上海书画出版社1979年版,第754页。

⑫均见康有为《广艺舟双楫·卑唐十二》“卑唐十二”,《历代书法论文选》,上海书画出版社1979年版,第812页、第813页。

⑬[梁]钟嵘:《诗品》(卷二),论颜延之诗,四库全书本。

⑭启功:《论书绝句一百首》(之九十八后注),《启功丛稿·艺论卷》,中华书局2004年版,第105页。

(作者单位:郑州大学书法学院)

从现代性视阈看当代书法的审美趋尚

——兼评张海先生的“尚技论”

◎ 陈晓蓉

摘要:本文从现代性的视阈出发,分析了当代书法的审美趋尚的种种表征及其根源。一方面,对技术的研究与应用全面地渗透到了书法的各个方面,给当代书法带来了前所未有的深刻变化。另一方面,书法欣赏的状态由传统的“静观”转为“震惊”,昭示着书法的审美从传统的文化视角向当代艺术视角的转向。在此基础上,揭橥了在现代性发展过程中,书法的价值与使命。并对张海先生的《当代书法“尚技”刍议》一文中的主要观点进行了剖析。

关键词:代占一字;现代性;当代书法;审美趋尚

当今时代,我们正置身于现代化的宏大浪潮中,现代性是一个具有高度涵盖性的理论问题,是知识界的前沿课题之一。审美问题也同样在现代性的视野中。其它文化领域,如哲学、文学,往往充当了时代大潮的急先锋,对于自身的现代性研究已经比较深入。相比之下,书法因其传统内涵而显示出它的迟滞性。然而在时代大潮的裹挟之下,谁也无法逃避。书法家即便没有明确其受现代性理论的影响,但如同候鸟对季候有天生的感应一般,实际上也在不自觉地实践着。而书法理论家们,往往从书法家们的实践中窥见了时代变化的端倪,至下而上,对这些书法实践加以总结,并对时代趋尚加以揣测。《中国书法杂志》2018年第1期上发表的张海先生的文章《当代书法“尚技”刍议》即筑基于此。

笔者认为,我们在此讨论书法的审美问题,如果仅仅局限于书法这一亩三分地,目力所及,必然观照有限。若将之置放在世界文化地图这样的全观视阈中,从历史的渊源与流变,从中西方的交互共振,即从时间与空间两个维度来考察它的发展趋势,当可以获得一个更加全面的崭新视野。

一、现代性视阈下的“代占一字”的理论考察

“代占一字”只可雅玩,不可为典要。

张海先生沿用古人的语言模式,用“代占一字”的方法对当代书法作一总结。并以此为理论根基,在系统地梳理了中国书法史,并对当代书法创作的若干现象做了一番比较全面与细致的考察后,拈出一个“技”字,而且进一步解释说,此技,并非指单一的技术,而是涵盖了前人的韵、法、意、态等。这样的解释始终还是不够严谨,给人左支右绌,似是而非的感觉。张海先生估计也是对此有所疑虑,用了“刍议”这样的谦词,自言旨在抛砖引玉。但从话语角度考查,“代占一字”这一模式仍有其不可避免的局限性。

首先,它落入了“概念的神话”,旨在寻找到一个全能的概念,毕其功于一役。千方百计想找出这个词,本身就是一种执念。即使找到了这样一个概念,也注定了它只是一个理性的假像,对于真正的历史,即“存在”本身,形成了一种遮蔽。以“唐尚法”为例,在一个普通的书法爱好者头脑中,一提到唐代书法,就想起法度森严的唐楷,却不知道唐代还有草书的繁荣、隶书的复苏。真实的丰富多采的唐代书法,被“唐尚法”这一先入为主的概

念给遮蔽了。

从语言学的角度来说,“代占一字”秉持的乃是一种传统的认识论、工具论的语言观。这种语言观认为,语言作为一种工具,可以用来指称事实,并且还能将事实表现为普遍统一的逻辑概念。它使得世界、存在被抽象的概念逻辑所遮蔽,破坏了存在与语言的关系。

在书法的恢宏大厦中,“代占一字”只能算作简约迷人的小景,古人用此方式,只是一种雅玩。因其雅玩,简易而清巧,于是遂为众人所喜爱,知名度甚高,可能远远高出如《书断》《书谱》这样视野宏大的专业理论著作。但其份量,完全无法与之比为肩。“代占一字”虽具诗性的美感,但终不可为典要,难以形成确论,更无法成为理论大厦的基石。

二、现代性视阈下审美趋尚的考察

倘若放下概念的执念,把语言向“存在”敞开,恢复“存在”的澄明之境,“尚技”的确算得上是当代书法中一个比较突出的特征。张海先生在文中,对当代书法的诸多现象作了细致的勾勒与分析,打开了我们观照当代书法审美风尚的一扇窗口,值得我们学习与借鉴。在此基础上,笔者尝试着从现代性的视阈出发,分析当代书法的审美趋尚的种种表征及其根源。

(一)对技术的研究与应用全面地渗透到了书法的各个方面,给当代书法带来了前所未有的深刻变化。

正如张海先生在文中提到过的,印刷术改变了书法资源的获取方式。正是这种改变,使得书法取法的对象空前的多元化,带动了书法审美的多元化。传统的“碑”与“帖”、“名家经典”与“民间书法”“美”与“丑”二元对立的边界被打破甚至被颠覆。

以现代性的视阈观之,一方面,马克斯·韦伯将现代性指认为理性的合理化“祛魅”。书法家们借助于现代理性分析工具,从技术上对于历代颇为神秘的笔法与章法进行了“祛魅”。其

中的代表人物及著作有邱振中先生及其所著的《书法的形态与阐释》。正如石开先生所言,邱振中先生把历代只能意会不可言传的笔法和章法用各种图式模型说得十分的清楚明白。也正因为这些技术性的理论作为基础,传统的只能依赖师徒间口传心授的书法教育模式,才能够实现现代化转型,被纳入到现代教育体系之中。也使得在短短几年时间,学生能够迅速地掌握古人穷其一生殚精竭虑才能掌握的技术问题。

另一方面,马克斯·韦伯认为,启蒙理性的“祛魅”打破了前现代社会文化的整体自足性,导致现代社会文化处于分化状态,尤其是以计算化、程式化为主导的工具理性僭越并取代了价值理性。

过于崇拜技术,依赖技术,正是当代工具理性凸显的表征。在这种理念的感召下,平淡而有意味的书法作品意味着落伍,作者们绞尽脑汁地考虑形式构成,并将拼帖、做旧、火烧、虫咬等种种技术手段用到极致,几成病态。

在中国,早在战国时期,庄子就对于技术的发展心怀警惕。他笔下的灌园叟弃械而不用,宁可抱瓮而出灌(见《庄子·外篇·天地》)。他还说“物物而不物于物”(《庄子·外篇·山木》)“弱于德,强于物,其涂(通途)隩(义为曲折)矣(《庄子·天下》)”。技术给人们带来太多奇迹般的改变,人们转向对技术的崇拜,越走越远,背离了先贤们的告诫。

在美术等其他领域,也同样存在着技术至上的问题。众所周知,目前全国美展中展现“精湛技术”的大尺幅工笔画才是获奖主力,而曾经在传统文人心目中被视为重镇的写意画,在展览中日趋式微,也印证了当代艺术领域中技术为王的时代趋尚。

(二)书法欣赏的状态由传统的“静观”转为“震惊”,昭示着书法的审美从传统的文化视角向当代艺术视角的转向。

陈振濂先生在《关于当代书法创作“展厅文化”现象的综合研究》一文中,说道:“书法在现当代,在本质上已经逐渐地脱离文人士大夫的风

雅式传统语境，而逐渐地走向作为当代（现代）艺术及其生存方式的基本类属特征”。^①

而当代（现代）艺术及其生存方式的基本类属特征又是什么呢？丹尼尔·贝尔曾经说过：“现代性的主要特征——按照新奇、轰动、同步、冲击来组织社会的审美反应——因而在视觉艺术中找到了主要的表现。”^②

“震惊”是本雅明分析现代人的心绪、感觉的一个重要概念。“震惊”是现代人在都市社会中受到强烈刺激的结果。

书法欣赏的状态，在传统的物我合一式的静观模式中，人们可以从容地“进入”一幅作品当中，在舒缓延展的时空中，“我”与作品互相勾缠，细细地体会某种韵味。就是庄子所说的“心斋”“坐忘”“涤除玄鉴”。而在“震惊”模式中，审美的主体受到了强有力的客体冲击，时空被极度地压缩，作品强烈的形式感凌越了一切。强烈的外在刺激，使得主体迅速沦陷，失落了沉思、玩味的审美过程，也失落了那份自在优游的审美情感。

由书斋到展厅，由“静观”到“震惊”，注重形式构成，追求视觉冲击力，当代书法体现出了与时代同步的特性，并成为文化现代化的组成部分。

三、现代性发展过程中，书法的价值与使命

在现代化的浪潮中，书法也不可避免地从传统的文化视角向当代艺术视角转向，同时受到工具理性的影响，书法中也出现了技术至上的趋向。书法由文化—艺术—技术的这一发展历程，有其清晰的理路。这也正是世界现代化发展历程的缩影。

（一）现代化的过程，就是一个大道逐渐分化的过程，也是一个“天人合一”“混沌圆融”逐渐消隐的过程。

中西方先哲都曾以隐喻的方式说出过这样一个趋势。《圣经·创世纪》中，亚当和夏娃就从伊甸园这一人类的原乡出发，开始了在外部

世界中理性的放逐与追寻之旅。中国战国时期的庄子说：“道术将为天下裂”（《庄子·天下》），并在《应帝王》中说了一个“七窍开而混沌死”的寓言故事。他还在《知北游》中明确地说，道在“蝼蚁”、在“稊稗”、在“瓦甓”、在“屎溺”之中，“每下愈况”。“道”从最初的自在之物，逐渐消隐于万事万物之中。

《易》为众经之首，由太极生两仪，两仪生四象，四象生八卦，既而演为六十四卦。这展示的也是一个大道渐渐分化浇漓的过程。

（二）现代化是一个在经历了更高的层次后，向原点回归的过程。书法亦将回归它独特的价值追求。

第一，老子说“反者道之动”。黑格尔的辩证法认为文化及事物的发展遵从正、反、合的逻辑规律，从浑融型巫魅文化（或称混沌文化）开始，经过分解型文化的裂变，最终又要回归浑融文化的起点，对世界重新“返魅”“复魅”。这不是原地踏步，而是一个更高层次上的复归。

中国的传统文化艺术在解决现代性“弱于德，强于物”这个难题上，有着自己独特的优势。很多西方思想家就到东方来寻求疗救西方现代病的良方。科学史家李约瑟、诺贝尔奖获得者波尔、普利高津、汤川秀树等，分别从自己的前沿性研究中，阐发《老子》《周易》等中华元典所蕴含的智慧所具有的现当代价值。

从现代性产生的渊源与流变、从中西文化的交互共振，可以看出，现代性发展到现阶段，已经展现出复归的趋势；现代性的发源地——西方——开始把目光投向东方，投向中国。中国传统文化的复兴正是中国现代性发展的一个新的必然的阶段，书法的春天正乘着中国传统文化的复兴之风向我们走来。

第二，在现代性的视阈下，艺术可以通过自身的审美魅力打破工具理性的铁笼，开启审美救赎的道路，因而在整个文化结构中发挥着独特的补偿与调节功能。

“审美救赎”在中国，是一个伴随着现代化进

程而出现的新事件。康德的三大批判让人类理性高扬起风帆，却也同时把整合的世界分裂成三大版块，继之上帝跌落，人类救赎的手段只能依靠自己。诸神远逝，人类救赎的方式只剩下自己可以驾驭的艺术，审美救赎从此成为一个问题。传统中国社会强调孔孟道统，道是含摄一切价值的终极价值，人只需要向“道”靠拢，并不存在什么救赎问题。孔子说“志于道，据于德，依于仁，游于艺”，书法作为艺的一种表现形式，并不承担终极关怀的宏大使命。随着传统社会的解体，中国文化的一体性也同时解体，总摄性的道也一并失落。次一级的价值形态，如书法、美术等审美的艺术样式迎来了“审美救赎”这个新的历史使命。它不但要拯救自己，还承担着修复现代化的碎片，拯救现代社会价值空缺的使命。此之可称为艺术化地“返魅”“复魅”。当人们沉浸在艺术的境界中时，会重新回到类似于原始自由状态的混沌世界，以对抗世界分化所产生的种种异化，艺术由此而具有了无法替代的文化功能和意义。

（三）在现代性的视阈下，面对以工具理性为核心的启蒙现代性和以价值理念为依据的文化现代性（即审美现代性）之间的冲突与张力，书法界的学者们，也表达了自己的审慎观照与反思。以下仅列举两位。

邱振中先生在其著作《书法的形态与阐释》之《章法的构成》中，成功地运用理性分析工具揭开了章法的神秘面纱后，在文末写下这样一段话：“一种技术的反复操演，也是终究能避开心灵而成为习惯和本能的。每当我们面对艺术领域中由理性所获致的结论时，始终担心这种潜在的危险。”表达了他对于工具理性的隐隐担忧。

刘守安先生在面对这个问题时，则始终想要拽住分化的缰绳，守住书法的文化阵地。在《书法与当代文化》《谈“书法文化”问题》等文章中，他不厌其烦地列举了大量的证据，还原中国古老书法的“文化品格”，试图让当代书

法从技术回归到文化。在许多急于拥抱时代的书法家那里，此论未免看起来趋于保守，但这恰恰代表了现代化浪潮中老一辈学者在历经沧桑、反复观照后，对书法的审慎思考与执着坚守。

事实上，在实践中有很多书法家向前冲过一阵后，都自觉地在向书法的文化性回归。而全力拥抱现代性的一端，只在技法上尝试各种可能性的人，即便满怀着一腔孤勇，也难免在左冲右突中遭遇到理论与创作上的瓶颈，原因即在于理性之途有限，而文化之源无穷。

张海先生《当代书法“尚技”刍议》一文，沿用的“代占一字”的理论模式虽然有其局限之处，但是张海先生对当代书法的思考与观照，为我们提供了一个真诚而开放的视角，开启了我们对于当代书法审美趋尚的探讨之途。本文的重点，在于尝试着从现代性视阈出发，探讨当代书法审美转向的路径与这种转向背后深层次的原因，并由此出发，进一步探讨现代化浪潮冲击之下的中国传统文化复兴的必然性以及书法的价值与使命。

这个使命是时代赋予的，是机遇也是挑战。书法作为中国传统文化的优秀代表，在现代化大潮席卷而来时，虽然也有工具理性支配下的技术至上的激进表现，却由于自身携带的古老基因，它依然从容而优雅，在世界文化地图上，在中国伟大复兴的进程中，中国书法独树一帜，为我们这个世界赋予了无穷的魅力。

注释：

①陈振濂：《关于当代书法创作“展厅文化”现象的综合研究》，《青少年书法报（青年版）》2012年8月16日。

②[美]贝尔著，赵一凡等译：《资本主义文化矛盾》，三联书店1989年版，第154页。

简化字能用于书法创作的历史证据与现实依据

◎ 成联方

摘要:书法创作只能写繁体字的观点是书法界普遍赞同的,但是,在现代汉语的简化字时代,这个观点却有很多漏洞。一是因为古代经典碑帖、古代典籍中都有简化字,二是因为国家文字政策也要求书写简化字、推广简化字。但是,如何应对简化字,却是一个非常复杂的课题。本文提出的三个解决思路,便是针对目前书法创作中的繁简字之争而提出的。

关键词:书法;创作;简化字;三个解决思路

书法是书写汉字的艺术,汉字之学自然就是书法艺术的基本之学,因此,讨论书法艺术,文字问题便是讨论的基本环节。

在现代汉语的简化字时代,书法创作必然要遇到简化字问题。如何应对简化字问题,目前学界尚未达成共识。书法界普遍承认的是“书法只能写繁体字”。至于什么是繁体字,为什么只能写繁体字等等问题皆未有深入的讨论。

繁体字是相对于简化字而言的,也指汉字简化运动之前的整个汉字体系。要理解繁体字概念,首先要弄清楚简化字概念。

所谓简化字,是指在1964年5月,以中国文字改革委员会出版的《简化字总表》为标志的简化了的汉字。1975年5月,中国文字改革委员会拟出《第二次汉字简化方案(草案)》,1978年4月,教育部和中宣部通知停止使用。到了1980年5月,中国文字改革委员会对《二简字》进行修订,直到1986年6月,重新发表了修订后的《简化字总表》,这批简化字一直沿用到2013年《通用规范汉字表》正式发布。简洁说来,《简化字总表》中规定的这些简化字,就是法律意义上的简化字,而被简化字所替代的那些笔画繁复的字则是繁体字。

我们首先要清楚的是,简化字并不都是建国以来新造出来的,绝大部分是继承了从先秦一直到明清的简体字。王力在《古代汉语》中写道:“简体字可以追溯到甲骨文时代。汉代民间应用的简体字就有不少;北魏时代,乱字已经简化为乱,和现在公布的简化字相同;宋元以来简体字在广大人民群众中间又有进一步的发展。今天我国通行的简化字,绝大部分都是历代相传下来的。”^①

根据姚菲《〈简化字总表〉所收简化字研究》一文的研究,《简化字总表》中的简化字一共有两类。

第一类,继承而来的简化字,共有295个^②。其中,来源于俗字的共有119个,恢复古字的共有21个^③,草书楷化的共有27个,同音(异音)替代的共有52个,继承民国时期所造的简化字共有31个,来源于异体字的共22个,来源于假借字的共有24个。建国以后,根据已有简化字整理出来的新字形简化字共9个和类推简化字16个^④。

第二类,新造字。“近代和现代新造字形,这一类简化字古籍文献中没有收录,多为现代群众新造形声字,少数为会意字”,共有55个,其中新造形声字共43个,新造会意字共1个,省略部件形成的新造字共8个,符号替代形成的新

造字共2个。^⑤

当我们了解了这些简化字的来历以后就会发现,书法创作不能写简化字的观点是没有学术根据的。拟从以下三个方面进行详细证明。

一、经典碑帖中有大量简化字

古代经典碑帖中的简化字,往往都是渊源有自的。

1. 经典碑帖中来自古字的简化字

这里指的古字包括古文、古字等等。直接沿用笔画较少的古字,是简化字的一个重要方法。

例如,“礼”字,今为“禮”的简化字。实际上,“礼”是古文,与“禮”是异体字关系。《说文》中明确记载了,禮是正体,𡇗是古文。“礼”即是𡇗的楷化写法。《颜真卿书干禄字书》明确记载:“禮礼并正”^⑥,这说明,在唐代,“礼”与“禮”都是正字了。古代名碑中写简化字“礼”的例子是非常多的,例如,《衡方碑》写作𡇗,《爨宝子碑》写作𡇗,《元贞墓志》写作𡇗,《高贞碑》写作𡇗,柳公权《玄秘塔》写作𡇗等等。

再如,“弃”字,今为“棄”的简化字。实际上,“弃”是古文,与“棄”是异体字关系。《说文》中明确记载了,𡇗是正体,𡇗是古文,“弃”字是古文的楷写。经典书迹中常见到简化字“弃”,例如《郭店楚简》的《老子》中写作𡇗,米芾《衰老帖》中写作𡇗,米芾《离骚经》中写作𡇗,米芾《学书帖》写作𡇗等等。

再如,“向”字,今为“嚮”的简化字。《说文》有“向”而无“嚮”。“向”与“嚮”的本义虽然有些差异,但是,古代已经混用,二者成为古今字关系。甲骨文即写作𠂔,《说文》也写作𠂔。

再如,“号”字,今为“號”的简化字。

《说文》:“号,痛声也”,“號,呼也”。两者本义有些区别,但也很相近。《段注》:“凡啼號字,古作号”,说明古代写作简化字“号”的现象是非常多的。例如,颜真卿《多宝塔》写作𡇗,钟绍京《灵飞经》写作𡇗,《苏孝慈墓志》写作号等等。

这类字在古代经典碑帖中还有很多,如果因为是简化字而被舍弃不用,便是对古代书法资源的巨大浪费,这是不利于书法艺术创作的多样化发展的。

2. 经典碑帖中来自俗字的简化字

简化字有很大部分直接继承了古代俗字。关于俗字与正字的含义,颜元孙在《干禄字书》中的界定非常有代表性:“所谓俗者,例皆浅近,唯藉帐、文案、券契、药方、非涉雅言,用亦无爽”^⑦,“所谓正者,并有凭据,可以施著述、文章、对策、碑碣,将为允当”^⑧。唐代以后,俗字越来越多。

裘锡圭在《文字学概要》中写道:“在文字形体演变的过程里,俗体所起的作用十分重要。有时候,一种新的正体就是由前一阶段的俗体发展而成的。比较常见的情况,是俗体的某些写法后来为正体所吸收,或者明显地促进了正体的演变”^⑨。裘锡圭先生是从历时性上解释俗字对正字的影响。除了历时性之外,正俗字在同一个时空中并存的现象也是非常普遍的,例如同一个时期中并存的四书五经、敦煌文书以及民间文学作品之间所使用的字就有正俗之别,官刻本、家刻本和坊间本之间所使用的字也有正俗之分。

所以,当书写古代有俗字写法的典籍时,最恰当的可能是保留俗字写法,这样,才能体现出文献的“真实性”和“生动性”来。

古代经典碑帖中有很多来自俗字的简化字。例如,“乱”字,今为“亂”的简化字。《说文》无“乱”而有“亂”。《颜真卿书干禄字书》中明确标记“乱”是“亂”的俗字,《广韵·换韵》也云:“亂,俗作乱”。经典碑帖中,常常见到简化

字“乱”，例如，《郑文公碑》中即写作，唐人也有写作的，米芾帖中也有写作的。

再如，“万”字，今为“萬”的简化字。《说文》无“万”而有“萬”；《玉篇·方部》：“万，俗萬字。十千也”。《颜真卿书干禄字书》中却把“万”与“萬”皆作“正字”^⑩。战国时期的金文写作，汉代镜铭文也有写作的。到了隶楷以后，碑帖中见简化字“万”的就更多了。

再如，“顾”字，今为“顧”的简化字。《说文》只有“顧”而无“顾”。“顾”是“顧”的类推简化字。“顾”，又读作 ě，《集韵·果韵》：“顾，静也”。古代经典碑帖中常见到“顾”“顧”字，例如，王羲之写作，欧阳询写作，米芾写作等等。

再如，“粮”字，今为“糧”的简化字。《说文》有“糧”而无“粮”，“粮”是“糧”的俗字。《礼器碑》写作，智永《真草千字文》写作，米芾写作等等。

来自俗字的简化字也容易被书法创作所忽略，实际上，这也是书法创作的宝贵资源，应该加以整理和合理使用，用来丰富我们的书法创作。

3. 经典碑帖中来自草书的简化字

来自草书的简化字是非常多的。例如，“頭”，汉简写作；“學”，章草写作；“實”字写作；“長”写作；“书”写作；“專”写作；“東”写作；“車”写作；“為”写作；“称”写作等等。

继承草书尤其章草的这个简化字途径，自民国以来，就有不少学者推崇。民国兴起的章草热潮，与汉字改革大潮有重要关系。

章太炎在《驳中国用万国新语说》一文中提出，汉字的简化，“当依《急就》正书”进行简化，钱玄同认为“这是写汉字唯一的简便方法”^⑪，并且又强调：“我以为汉字笔画的改简，至章草而达于极点，不能再简了，

因为再简就不适用了”^⑫。章太炎、钱玄同提出的把章草作为简化字的学术观点，被建国以后的简化字方案直接继承了。

4. 经典碑帖中来自假借字的简化字

建国以后的简化字，有些直接继承古代笔画较少的假借字。古代经典碑帖中能见到不少这样的简化字。

例如，“洒”字，今为“灑”的简化字。《说文》云：“洒，涤也。古文為灑扫字。先礼切。”即“洒”字的读音是“洗”（xǐ）而不是 sǎ。《段注》云：“洒灑本殊义而双声，故相假借”，即后来“洒”被假借为“灑”（sǎ），而“洗”（xǐ）反而不用了。所以，古代书法家常常“洒”“灑”混用，例如，米芾《蜀素帖》写作，蔡襄《自书诗》中写作等等。

再如，“尔”字，今为“爾”的简化字，古与“爾”是假借字关系。《说文》云：“尔，词之必然也”，“爾，丽爾，犹靡丽也”。《段注》云“尔”字：“后世多以爾字为之”。所以，古代法帖中常见到简化字“尔”字，例如，颜真卿《祭侄稿》中写作，陆柬之《文赋》写作，赵孟頫《洛神赋》写作等等。

再如，“于”字，今为“於”的简化字。《说文》：“于，於也”，“於，象古文烏省”。《段注》云：“于於二字在周时为古今字”，亦为通假字关系。经典法帖中常见到简化字“于”字，例如，颜真卿《祭侄稿》写作，李邕《李思训碑》写作，米芾《篋中帖》写作等等。

这些假借字已沿用成习，在古代经典碑帖中经常见到，不能因为是今天的简化字而抛弃他们。

二、古代典籍中有大量简化字

正如前面所写到的，建国以来的简化字，绝大部分是继承古代的简体字。所以，当书法创作抄写古代典籍的时候，必然会遇到简化字问题。

古代典籍中的简化字是非常普遍的，举几例如下。

1. 古籍中来自古字的简化字

例如，“田”与“畋”，今为繁简字关系。《说文》：“田，陈也，树谷曰田”，“畋，平田也”。“打猎”意义的“田”，后来写作“畋”。但是，更早的典籍，却写作“田”，例如，《易·恒》：“田无禽”；《诗经·郑风·叔于田》：“叔于田，巷无居人”等等皆是。

再如，“卷”与“捲”，今为繁简字关系。《说文》“卷，膝曲也”，“捲，气势也”。“把东西捲起来”的“捲”，后来通常写作“捲”，但是，古代典籍中，写作“卷”的经典例子却很多。例如，《诗经·邶风·柏舟》：“我心匪席，不可卷也”；《论语·卫灵公》：“邦有道则任，邦无道则可卷而怀之”等等皆是。

再如，“赶”与“趕”，今为繁简字关系，《说文》有“赶”而无“趕”，“趕”为后起字。《说文》云：“赶，举尾走也”；《正字通》云：“趕，追逐也。今作赶”。古代典籍中写作简化字“赶”的文献非常普遍，例如，明《清平山堂话本简贴和尚》：“皇甫殿直拽开脚，两步赶上”，用的是“赶”而不是“趕”。

再如，“巩”与“鞏”，今为繁简字关系。《说文》：“巩，抱也”，“鞏，韦束也”。古代典籍中，写简化字“巩”的经典句子很多，例如，《诗经》“藐藐昊天，无不可巩”，即写作“巩”。

再如，“无”与“無”字，今为繁简字关系，《说文》中“无”是“無”的奇字。《易经》中皆写作“无”而不是“無”，例如《易经·干卦》：“君子终日乾乾，夕惕若厉，无咎”；《庄子》亦多写作“无”：“至人无己，神人无功”等等。

古籍中来自古字的简化字还有很多，例如“启”与“啟”，“气”与“氣”、“达”与“達”、“网”与“網”，“复”与“復”，

“从”与“從”，“云”与“雲”等等，这些简化字皆是古字。

2. 古籍中来自通假字的简化字

例如，“才”与“纔”字，今为繁简字关系，古为通假字关系。《说文》云：“才，草木之初也”，“纔，帛雀头色。一曰微黑色如紺”，二字本义区别很大。《段注》：“才，引申为凡始之称”，借作“纔”。

再如，“舍”与“捨”，今为繁简字关系，古为通假字关系。《说文》云，“舍”为“市居曰舍”，“捨”为“释也”。《新华字典》解释“舍”（shè）是名词，“捨”（shě）是动词，两者的区别都非常清楚。但是，典籍中常常假借“舍”为“捨”。

例如，阮元校勘的《十三经》中的《左传·僖公三十年》有“若舍郑以为东道主”句^⑮，用的是“舍”而不是“捨”。王力是这样解释的：

《说文》里有“捨”字，但是十三经里完全没有“捨”字……“舍”字，朱骏声在《说文通训定声》里说它假借为“捨”；而在“捨”字条下说：“经传皆以舍为之。”^⑯

也就是说，整个《十三经》中，动词“捨”皆假借名词“舍”为之。因此，如果我们书写《十三经》内容，用“捨”字则反而不合原典。

再如，“朴”与“樸”，今为繁简字关系，古为通假字关系。《说文》：“朴，木皮也”，“樸，木素也”。《段注》：“汉书以敦朴为天下先，假朴为樸也”。古代典籍中，用简化字“朴”的地方很多，例如，《文选·汉王褒洞箫赋》：“秋蜩不食，抱朴而长吟兮”；《汉书·司马相如传上林赋》：“亭柰厚朴”等等皆是。

3. 古籍中来自俗字的简化字

例如，“碍”字，今为“礙”的简化字，古为正俗字关系。《正字通·石部》：“碍，俗礙字”。“碍”亦可写作“𡵓”，例如《石门颂》写作，《刘碑造像铭》“化流无碍，光曜十方”的“碍”也写作.

再如,“灵”与“靈”,今为繁简字关系,古为正俗字关系。《广韵·青韵》:“灵,小热也”;《正字通》:“灵,俗靈字”。《清平山堂话本·西湖三塔记》“杖锡僧投灵隐去,卖花人向柳州来”,即写作俗字“灵”。^⑮

再如,“旧”与“舊”,今为繁简字关系,古为正俗字关系。张涌泉《汉语俗字研究》云:“宋元以来俗字‘舊’或作‘旧’”,并引《京本通俗小说·西山一窟鬼》“金鞍何处,绿杨依旧南陌”句为证。^⑯

再如,“体”与“體”,今为繁简字关系,古为正俗字关系。《正字通》:“俗书肢体之體,省作体”。《资治通鉴·唐咸通十二年》:“赐酒百斛,饼餤四十橐驼,以饲体夫”,用的便是简化字“体”。

再如,“须”与“須”“鬚”。“胡须”的“须”的繁体字是“鬚”还是“須”呢?《说文》云:“須,面毛也”;朱骏声《通训定声》:“須,俗字作鬚”;《段注》:“俗假須为需,别制鬚、鬚字”。所以,“鬚”是“須”的俗字,“须”是“須”的类推简化字。古代典籍中,常用“須”,例如,《易经·贲卦》:“贲其须,与上兴也”;《左传·昭公二十六年》:“有君子白皙,鬚眉”等等。

所以,当我们抄写古代典籍时,不要想当然地排斥这些简化字,要对这些简化字进行一番考究,弄清楚到底是版本问题还是本来就应该这个简化字。书法艺术实际上是一种文字的“应用型”艺术,把字用得讲究、贴切甚至“真实”,才显出书法艺术的文化性和生动性来,在此基础上才能言及艺术问题。

三、书法家的时代责任:美化简化字甚至完善简化字

古代书法家,例如王羲之、颜真卿等等都是文字学家,甚至可以说,他们都参与了文字建设。这就是书法家的时代责任和历史使命。

在简化字时代,书法家要如何应对简化字和参与简化字建设呢?

1. 书法家在公众场合要率先书写简化字

《中华人民共和国国家通用语言文字法》规定“书法篆刻等艺术作品可以写繁体字”^⑰,这是对书法篆刻艺术的文化性、艺术性以及历史性的承认与尊重。

但是,在现代汉语的简化字时代,书法家如果拒绝写简化字,则与当下的文字政策是不相符的,对书法艺术的推广、普及以及发展等方面都不利。

艺术要为人民服务。书法家为幼儿园题写校牌、为中小学校书写西方名言警句,以及书写标志性路牌等等,最应该写简化字。这些公众场合既需要具有艺术美感的字,更需要的是易于认识、简单明了的“说明性”文字。

启功先生题写校名、为公众场合写的是简化字,而书法作品写的却是繁体字,其原因就在这里。

至于简化字的书写,是否一定要写得像电脑字才算合格呢?我看,这倒未必。例如,“头”“学”等字,则可以采取行书或者章草的笔意,写得连贯生动,这样,既体现出其文字演变的轨迹,而且又美观大方。书法家的文字学学养以及书法的艺术性都体现出来了,可以说是一种两全其美的策略。

2. 完善简化字是书法家应该担当的责任

书法家不仅是创造汉字之“美”的艺术家,而且也是完善汉字之“理”的文字学家,是把字学研究与文字应用相结合的文化人。这种双重“功能”用之于简化字建设工作中便有突出的优势。

现在来看,某些简化字还有进一步完善、优化的空间,书法家要敢于承担自己本该具有的历史责任。

第一,用记号替代偏旁的简化字尚待完善

例一,用“又”字记号作为简化符号的简化字。“又”字记号可以用来替代“藿”字旁,把

勸、權、觀、歡等字简化为劝、权、观、欢等。但是，罐、灌等字却不能被“又”字代替。当然，这些记号简化字并不是建国以后的事情，也是由来已久的。例如，“勸”字，在《通俗小说》《目连记》《金瓶梅》《岭南逸事》中，都已经简化为“劝”了。^⑮

“又”也可以代替𠂇，把歎、艱、難、漢等简化为叹、艰、难、汉等。

“又”还可以替代“登”，因此，“鄧”简化为“邓”。但是，“燈”字却用“丁”来代替，简化成了“灯”；“雞”简化为“鸡”，但“溪”却不能由“又”来代替，否则成“汉”字了。

用“又”字记号替代的简化字，的确很混乱，国家语委已注意到了这些问题，恐怕还有进一步优化的余地。所以，作为书法艺术创作，这些简化字倒是要回避一下，暂不提倡书写。

例二，用“乂”字记号作为简化符号的简化字。“乂”字记号可以代替很多偏旁，例如：“區”简化为“区”、“趙”简化为“赵”、“風”简化为“风”、“義”简化为“义”、“鹵”简化为“卤”、“岡”简化为“冈”等等。这些不同的部首都用一个“乂”来替代。这些简化字恐怕也不大适合写成纯粹的书法艺术作品。

第二，截取局部替代整体的简化字尚待完善

截取局部替代整体的简化方法，古代早已有之。例如，古代书法作品中，常见“與”写作“与”、“灋”写作“法”以及“時”写作“时”等等便是。

这种简化方法，在现代汉字的简化方法中，占的比重比较大。例如，開作开、擊作击、慮作虑、奪作夺、糞作粪、聲作声、習作习、業作业、點作点、飛作飞、獨作独、婦作妇等等。

这些简化字虽然在古代碑帖中不一定见得到，但是，在古代典籍中早已出现。例如，“獨”字，在《烈女传》《通俗小说》《古今杂剧》《三国志平话》《太平乐府》《娇红记》《东窗记》《目连记》《金瓶梅》《岭南逸事》中，都已经简化为“独”了。^⑯

书法艺术创作中，对待这些简化字一定要慎重，有的简化字可能缺少字理之间的互通性。古代书法家把“與”写作“与”，这是为了和“興”字的草字“兴”的简化路径相区别开；“時”字草化成“时”，与“得”字的草法路径也是有严格不同的。如果截取局部替代整体的方法没有互通性，书法创作中最好不要使用。

第三，“一简对多繁”的简化字，在书法创作中尤其要区分

“一简对多繁”的简化字，从书写上说虽然快捷了，但是，其字义却翻倍的复杂了。汉字包括形、音、义三个要素，只考虑到其中一个要素的简化字是不成功的。对于书法艺术创作来说，理解所写的字的本义是非常必要的，这不仅是从艺术角度考虑，根本的是从文字学角度考虑。例如，简化字“干”对应“干，乾，幹”等，“发”对应“髮、發”，“余”对应“餘、余”，“范”对应“范、範、範”的不同，“党”对应“党项族”“黨國”的不同，“斗”对应“星斗”“鬥毆”的不同，“谷”对应“稻穀”“山谷”的不同，“姜”对应“生薑”“姜子牙”的不同，“出”对应“进出”“一齣戲”的不同等等。

这些字在公众场合可以写简化字，因为公众场合关注读音大于关注字义和字形，写简化字更利于交流。但是，在书法艺术作品中，重视字形和字义大于重视读音，所以，严格区分“一简对多繁”的简化字是非常必要的。

关于书法创作对待简化字的态度，本文提出三个解决思路，希望对书法界有一定的启示意义。

第一，公众场合要提倡写规范汉字。写规范汉字是国家的文字政策，宣传与普及规范汉字、促进规范汉字建设，是书法工作者的时代责任。

第二，书法艺术创作可以写简化字，但是，

要用文字学知识去甄别这些简化字，而不是被动抄写。要尊重版本，尊重原典，尽量反映文献的“真实性”与“生动性”。

第三，书法艺术创作要将字体、书风与所写内容相结合。字体演变和文体演变都有历时性原则，书写春秋战国以前的内容，以古体字、古字为上，用宋元俗字书写便显得不太相称；抄写小说片段，要求用篆书、正字书写实无必要；书写新时代的内容，用简化字书写便显得具有亲切感和温度感。字体、书风与书写内容等三者协调统一，是书法艺术达到高水准的一个基本前提。

注释：

①王力：《古代汉语》（第一册），中华书局 1962 年版，第 157 页。

②③④⑤姚菲：《〈简化字总表〉所收简化字研究》，青岛大学硕士论文，第 12 页、第 33 页、第 35 页、第 39 页。

⑥⑦⑧⑩施安昌编：《颜真卿书干禄字书》，紫禁城出版社 1990 年版，第 38 页、第 9 页、第 10 页、第 51 页。

⑨裘锡圭：《文字学概要》，商务印书馆 2004 年版，第 44 页。

⑪⑫钱玄同：《〈章草考〉序》，见钱玄同：《文字音韵学论集》，上海古籍出版社 2011 年版，第 81 页、第 84 页。

⑬[清]阮元：《十三经注疏》（清嘉庆刊本），中华书局 2011 年版，第 3974 页。

⑭王力：《古代汉语》，中华书局 1974 年版，第 153-154 页。

⑮⑯张涌泉：《汉语俗字研究》，商务印书馆 2010 年版，第 96 页、第 95 页。

⑰王宁主编：《〈通用规范汉字表〉解读》，商务印书馆 2013 年版，第 28 页。

⑱⑲刘半农、李家瑞编：《宋元以来俗字谱》，国立中央研究院历史语言研究所单刊之三，一九三〇年二月刊于北京，第 7 页、第 9 页。

（作者单位：云南大学艺术与设计学院）

本栏目责任编辑 孙 婵