

编者按：2013年11月3日，习近平总书记在湖南省湘西自治州花垣县十八洞村首次提出了“精准扶贫”的重要论断。三湘儿女为响应党中央号召，落实党中央指示，凝心聚力，作出了艰苦卓绝的努力。2020年9月27日，由中共湖南省委宣传部主办的以十八洞村为原型的，旨在展示湖南“精准扶贫”的非凡历程，书写广大扶贫干部的感人事迹，传递三湘儿女在脱贫攻坚中的获得感、幸福感和对党的感恩之情的大型史诗歌舞剧《大地颂歌》成功在湖南长沙梅溪湖大剧院举行首演。9月28日，湖南省文联组织召开了《大地颂歌》研讨会，40余位专家学者参加会议。本刊特刊发部分专家学者的研究成果，以飨读者。

简议《大地颂歌》的艺术追求

◎ 邹世毅

摘要：大型史诗歌舞剧《大地颂歌》以习近平总书记“精准扶贫”重要思想为主旨，制作精良，气势恢宏，体现出大局观与艺术智慧，有着深邃的主旨追求、灵动的艺术追求以及新颖的美学追求，具有较强的研究价值。

关键词：《大地颂歌》；“精准扶贫”；艺术追求

大型史诗歌舞剧《大地颂歌》以习近平总书记“精准扶贫”重要思想为全剧的主旨、主线，湖南湘西花垣县十八洞村脱贫致富历程为全剧表现基点，全中国扶贫脱贫的现实盛况在全剧得到推演漫延，扶贫脱贫中涌现的公仆、平民英雄在剧中得到崇高的形象刻画和人情呈现，构筑出一场史诗般波澜壮阔的艺术演出，主旨深邃，艺术精良，制作精致，气势恢宏，美轮美奂，确确实实让观众感受到舞台艺术主导者、组织者和创作者的大局观念、政治敏锐及艺术智慧。深邃的主旨追求、灵动的艺术追求和新颖的美学追求，融汇成《大地颂歌》铸成艺术精品、收获辉煌成就的深蕴潜力和巨大动能。

一、深邃的主旨追求

新中国在新时期开展的扶贫工作，肇基于20世纪80年代中期。1986年5月，国务院贫

困地区经济开发领导小组成立，1993年12月改名为国务院扶贫开发领导小组。国务院扶贫开发领导小组办公室是其日常工作部门，属国务院副部级的议事协调机构。其机构职能主要是研究、拟定、组织实施扶贫开发工作的政策、规划，协调社会各界的扶贫工作，拟定扶贫标准，确定或撤销扶贫重点县，动态监测贫困和扶贫情况，分配和监督扶贫资金等。到2013年，全国各省、市依贫困情况的分布也相应地建立了扶贫办公室，全面开展扶贫帮困脱贫致富工作。近30年的不懈努力，取得了举世公认的辉煌成就。但是，长期来贫困居民底数不清、情况不明、扶贫资金和项目指向不准的问题较为突出；各省乃至全国都没有建立统一的扶贫信息系统，对具体贫困居民、贫困农户的帮扶工作存在许多盲点，扶贫中的低质、低效问题普遍存在；扶贫制度存在缺陷，不少扶贫项目粗放“漫灌”，针对性不强，呈现的总体局面是粗放、表面；解决了贫困人口和贫困地区现时的贫穷，未能实现永久脱

贫，经济上脱了贫，思想上未能脱贫，很有点“授人以鱼”而非“授人以渔”的味道。

针对上述种种粗放、表面的扶贫现象，习近平总书记提出了“精准扶贫”重要论断。2013年11月，习近平总书记到湖南湘西考察花垣苗族自治县排碧镇十八洞村时首次作出了“实事求是、因地制宜、分类指导、精准扶贫”的重要指示。2014年1月，中共中央办公厅详细规制了“精准扶贫”工作模式的顶层设计，推动了“精准扶贫”思想落地。2014年3月，习近平总书记参加“两会”代表团审议时强调，要实施精准扶贫，瞄准扶贫对象，进行重点施策，进一步阐释了“精准扶贫”理念。2015年1月，习近平总书记新年首个调研了云南，强调坚决打好扶贫开发攻坚战，加快民族地区经济社会发展。5个月后，他又到贵州省考察，指出扶贫开发工作已进入“啃硬骨头、攻坚拔寨”的冲刺期，各级党委和政府必须增强紧迫感和主动性，在扶贫攻坚上进一步理清思路、强化责任，采取力度更大、针对性更强、作用更直接、效果更可持续的措施，特别要在精准扶贫、精准脱贫上下更大功夫；要科学谋划好“十三五”时期扶贫开发工作，确保贫困人口到2020年如期脱贫；提出扶贫开发“贵在精准，重在精准，成败之举在于精准”，要做到“四个切实”（切实落实领导责任，切实做到精准扶贫，切实强化社会合力，切实加强基层组织），注重“六个精准”（对象要精准、项目安排要精准、资金使用要精准、措施到位要精准、因村派人要精准、脱贫成效要精准）。“精准扶贫”于是成为各界热议的关键词。2015年10月16日，习近平总书记在“2015减贫与发展高层论坛”讲话强调，中国扶贫攻坚工作实施“精准扶贫”方略，增加扶贫投入，出台优惠政策措施，坚持中国制度优势，坚持分类施策（因人因地施策，因贫困原因施策，因贫困类型施策），实行“五个一批”（通过扶持生产和就业发展一批，通过易地搬迁安置一批，通过生态保护脱贫一批，

通过教育扶贫脱贫一批，通过低保政策兜底一批），广泛动员全社会力量参与扶贫。在2020年底，要确保7000多万人全部如期脱贫。

湖南，是习近平总书记“精准扶贫”重要论断的首倡地。他的“精准扶贫”系列讲话和指示，从理论方略到规划措施，从宏观把握到微观实施，既高瞻远瞩，又内涵丰富；既高屋建瓴，又实践操作性强；既阐明了“精准扶贫”的要义（针对不同贫困区域环境、不同贫困农户状况，运用科学有效程序对扶贫对象实施精确识别、精确帮扶、精确管理、谁贫困就扶持谁的治贫方式），又深化和扩展了扶贫开发工作的内涵（从解决突出问题入手，建立有内生动力、有活力，能够让贫困人口自己劳动致富的长效机制）；既提出了精准扶贫的重大现实意义（帮助贫困地区人民早日实现伟大的“中国梦”，是全面建成小康社会、实现中华民族伟大复兴“中国梦”的重要保障），又昭示出精准扶贫划时代的国际影响和意义（为中国解决绝对贫困问题树立起国际形象，为国际消除绝对贫困树立起中国式“样板”和范式）。

“精准扶贫”重要思想在十八洞村出发、落实、践行，数年间，延展到湖南的石门、溆浦、炎陵等数十个县，随后扩大到云南、贵州、湖北、重庆、四川、陕西、山西、青海、甘肃、新疆、西藏等全国存有绝对贫困的省市自治区，形成了精准扶贫、脱贫的全国性声势浩大、波澜壮阔的开发建设大潮，战果辉煌，成就巨大，影响世界，熔铸成一部具有里程碑意义和厚重历史价值、现实价值的英雄史诗。运用合适的舞台艺术形式，生动真实形象地呈现这部“精准扶贫”的英雄史诗，向党中央、习总书记汇报，是湖南党政领导必须担当的政治责任，也是湖南省广大文艺工作者责无旁贷的创作任务。因此，就有了大型史诗歌舞剧《大地颂歌》的策划和艺术构思。艺术策划和艺术构思要解决主题思想、人物性格、生活背景、矛盾冲突、事件选择、情节安排等一系列问题；而提炼主题则是艺术构思的中心环节，是中枢神经，是从内部联系各方面的纽带。《大地颂歌》的组织者和创作者十分明了：“只要

抓住主题思想这一环,其他许多方面,就会依着它的要求,合乎生活逻辑地被提起来,明确起来;主题思想的每一次深化、变动,其他那些方面,也必然会跟着变动和深化起来。”^①“精准扶贫”,从十八洞村出发,漫卷湖南,走向全国,到2020年底,中国消除绝对贫困的攻坚战就将取得全面胜利,中国的贫困人口全部脱贫,举世瞩目,在中国具有划时代的意义,在国际上也有典型意义。中国是全球最大的发展中国家,贫困人口较多,通过社会主义制度,通过中国共产党的领导,通过全社会的动员合力,在全世界能够率先成功地消除绝对贫困,中国脱贫的经验必将成为国际社会期盼了解的热点内容,自然也成为其他国家引以为用的典范。将《大地颂歌》的主题建立在上述认识的基础上,主旨的追求深邃宏阔无可置疑。

二、灵动的艺术追求

我们可以看到,《大地颂歌》在艺术构思中,除了着意追求深邃的艺术主旨外,另一煞费苦心寻求的点是全剧的艺术结构、艺术形式和艺术方法。《大地颂歌》呈现的全部内容是以十八洞村为艺术表现的基点,表现其在“精准扶贫”重要思想指引下,怎样扶贫、脱贫、发展、致富的历程,并通过这个基点的形象艺貌映照湖南省乃至全中国的扶贫、脱贫概貌,通过十八洞村地理、物情、人道的巨大变化映衬社会主义先进文化和精神文明的浸染和积淀。因此,《大地颂歌》在艺术构思对现实生活作艺术概括的过程中,“为高度的思想内容寻找尽量完美的艺术形式,把高度的思想性和尽可能高的艺术性结合起来,把政治倾向性和强大的艺术感染力结合起来”^②等方面,遭遇到一系列的难题:任何单一的艺术结构、任何一种舞台艺术样式或艺术表现方法都不可能满足或完成这种思想内容的表达或呈现,必须在结构、形式、手法上作创造性转化,实现创新性发展。

首先,表现在艺术结构上,《大地颂歌》选

择了点、线、面、体全方位综合运用、递进织网的结构方式。其优点在于:既可全面提纲挈领地表达拟定的思想内容,又可为灵活选用适合表达内容的任何舞台表演文艺样式,还可为艺术表演和真实呈现互相引带,互藏其宅,互发其华,相得益彰。全剧8个部分,作艺术表现和表演的部分或以此为主要的部分就有6个,其中个别部分穿插有真实呈现的LED画面和电视晚会节目式的片段,2个部分以电视节目、主持人讲话和宣介推广场面为主,个中以歌曲、舞蹈串联,力争各部分在样式、风格上融为一体。例如,从全剧的场景安排上看,十八洞村是“点”,村民们出山打工、扶贫村支部书记龙书记和村主任劝阻是“线”(动作线,事物发展的脉络),修路、修水渠、通水通电的实体场景,LED屏的转换和组合,就是“面”和由诸种“面”组合成的“体”;从地理位置看,十八洞村是“点”,十八洞村的各种变化是“线”,石门、炎陵、溆浦等县的扶贫情况呈现是“面”,这些面的舞台呈现组合成“体”;从艺术人物形象的刻画和真实人物形象展示观察,龙书记是扶贫英雄的“点”,他的一切扶贫行动是“线”,而真实的扶贫英雄石门的义务扶贫村主任王新法、炎陵的县委书记黄诗燕、溆浦的县委书记蒙汉等则是“面”,上述艺术形象和真实人物等群体呈现出来的共产党员初心和扶贫精神便是“体”,是光辉璀璨的精神实体;还可以从选用的诸种艺术样式及其艺术方法中得到印证;等等。总体串联、组合的手法就是运用艺术创造彰显基点,延点为线,点线成面,诸面组体,是典型的见微知著,管窥全豹,由表及里,昭彰神理,实现艺术创作的真谛。

其次,是辩证选择适合表达全剧思想内容的舞台艺术形式。马克思主义辩证法认为:任何事物都是内容与形式的辩证统一。内容是事物存在的基础,同一内容在不同条件下可以采取不同的形式,同一形式在不同条件下可以表现不同的内容。内容决定形式的性质、变化,形式能动地反作用于内容。当形式适合内容时,促进内容的发展,反之,则阻碍内容的发展。内容是活跃的、易变的,形式

对内容是相对稳定的。基于对内容和形式的辩证关系的认识,《大地颂歌》为表达广博富宏却又分散零乱的扶贫、脱贫内容,选择了话剧、音乐剧、歌曲、舞蹈、电影、电视晚会节目等多种舞台艺术表演样式,进行艺术跨界融合,做到了只要于表达内容有益,就拿来我用,表面混搭,实质神会,在表现艺术、再现艺术之间架设起天衣无缝的津梁,显示出形式选择上丰富的灵活机动。例如,音乐剧、歌唱的表演主要是表现艺术,动作上是点线组合;舞蹈本是再现艺术,但舞蹈有动作程式和形体规范,这又与戏曲表演类的表现艺术十分近似,成为半体现半表现艺术,动作属于点、线、面组合;话剧是典型的再现艺术,团块式结构,动作是面、体组合;电影艺术最初是从话剧表演艺术脱胎而来,也是再现艺术;而新出现的电视节目,则是剧、声、光、影、道、化、荧屏等面、体的组合。将这么多不同性质、不同类型的舞台表演艺术样式组合在一起,靠的是运用得体的艺术方法,寻找到能使表现艺术和再现艺术在恰切表达思想内容上相互转化的契合点,并在创新手法上得到发展。

再次,是创新艺术形式串联、转化的手法。主要表现在:以戏剧对话引出歌、舞,让再现转化成表现;让歌、舞蓄积戏情,使表现转化为再现,推动剧情发展;运用“蒙太奇”进行视听对接,将表现艺术、再现艺术转化为电视节目形式,或反之。例如,当剧情进行到龙书记带来的猕猴桃种子发芽了,生长了,村民们欢欣鼓舞,舞台上迅速呈现《我们共产党人好比种子》的音乐和载歌载舞,以戏引带歌、舞,歌舞动作仍在戏中,无缝对接的艺术形式转换,恰切地传达出中国共产党“全心全意为人民服务”初衷的剧目主旨。又如,当舞台上响起《苗岭连北京》的山歌时,载歌载舞的场面引出全中国扶贫脱贫辉煌业绩的播放宣传,由此串联展示扶贫成果的电视节目。电影能由摄影技术进化为电影艺术,主要靠的是镜头组接技术

的巧妙运用,如:将一双静止的脚的照片接在一双行走的脚的照片上,就变成了一双正行走的脚;一把没有子弹的枪对准一个倒地的人,组接起来的镜头就是开枪把一个人打倒了。组接前是单个的镜头,彼此没有关联,当单个镜头被有机地组接起来,就产生了动作,构成了故事,被赋予戏剧性时,就形成了电影艺术。同样,对于不同类型、不同方式、不同样式的艺术表演,当找到它们能够互相转化的契合点时,它们就能像镜头组接那样,产生不可意料、出神入化的艺术表达和戏剧性。《大地颂歌》的第6部分,就将舞台上作戏剧表演的黄诗燕妻子、王新法女儿同黄桃树、村长桥以及LED屏上的黄诗燕、王新法、村民代表等真人影像作了蒙太奇式的视听镜头组接。熨帖得体的电视节目式舞台呈现,贴骨巴肉的视听冲击,怎不让现场观听的人感动肺腑、摇动心旌而热泪千行呢!

三、新颖的美学追求

美学追求是一切舞台表演艺术的最高追求。例如,中国戏曲艺术的美学追求主要是形式的优美、情感上的壮美和秀美,而话剧艺术、歌剧艺术则追求美学意义上的崇高,侧重于内容上的感动和情感的升华,电影、电视节目与话剧艺术差同。大型史诗歌舞剧《大地颂歌》让观众得到的美感享受既有崇高,又有壮美、秀美和优美,而且呈现出的总体美学追求是秀美、优美和壮美的结合,并以秀美、优美为基,托出的壮美居于峰巅。在该剧中,居于峰巅的壮美表现出中国传统美学的特点。它虽然重视形式美的规律,但又具备西方“崇高”的一般特点。《大地颂歌》在美学追求中传承了中国传统美学思想,将“崇高”与“壮美”结合在一起,只是“壮美”比“崇高”来得缓和些,是美与崇高之间的过渡形式。“崇高是感动人,美则使人品味,欣赏。”因此,《大地颂歌》浓墨重彩,大笔如椽,将扶贫、脱贫的艺术英雄龙书记,真实英雄黄诗燕、蒙汉、王新法捧上了“壮美”和“崇高”的艺术高台,将中国共产党人“全心全意为人民服务”的初心和行动打上了“壮美”和“崇高”的标志,将中国制度、党的领导、全民合力进行的波澜壮阔、成

就辉煌的“精准扶贫”重要思想、“精准扶贫”工作演绎成壮美和崇高的英雄史诗，将全剧打造成气势恢宏、“壮美”“崇高”兼有的艺术佳构。

秀美，在抒写人们理想、信念、心灵的时候集中显示。《夜空中最亮的星》，演唱出儿童期望美好未来的一种心理，即儿童的理想追求、对幸福的憧憬、对前程的展望、对成就的自信，这属于秀美。以十八洞村民为代表的贫困民众，希望走出大山，靠自己的双手摆脱贫困，又渴望回归大山，爱恋故土，面对青山绿水，建设金山银山，构筑幸福祥和，这种追求也是秀美。受益于“精准扶贫”，且已脱贫致富的广大民众，对习近平总书记“精准扶贫”重要思想、对党的正确领导、对社会主义制度的优越性所作的感恩歌颂，对扶贫英雄龙书记、对奉献一生于扶贫事业的英雄黄诗燕、蒙汉、王新法等共产党员的深切思念和追忆，更显秀美。

优美，主要呈现在载歌载舞场面及舞台布

置、电影式视听镜头组接和电视节目设置之中。村民送龙书记参加国庆观礼、合唱《思情鬼歌》庆新婚、欢天喜地迁新居、欢歌乐舞《苗岭连北京》等歌舞翩翩的场面和画面，优美满满；声、光、电、道、妆和LED屏影像频移变换、综合组合，把舞台装帧成五光十色、内容丰满、变幻多姿的艺术世界，优美如溢。它与秀美相映生辉，以此为全剧美感基调，将壮美和崇高烘托得如当顶铜钲，温暖、滋润着观众的心脾灵肉。

注释：

①②王汶石：《漫谈构思》，《延河》1961年第1期。

③秋文：《中国戏曲艺术的美学问题》，选自《戏剧美学论集》，上海文艺出版社1983年版，第42页。

（作者单位：湖南省艺术研究院）

鲜明的主题 创新的艺术

——论歌舞剧《大地颂歌》的“四颂四有”

◎ 谭伟平

摘要:大型史诗歌舞剧《大地颂歌》以小见大,运用多种舞台艺术形式,多角度、高站位、全景式展现了2013年以来中国“精准扶贫”的实践与成果,是党中央扶贫攻坚战略决策的艺术总结。其主题与艺术分别可概括为“四颂”和“四有”。“四颂”,即颂精准扶贫的战略定位、颂扶贫攻坚的历史意义、颂扶贫干部的牺牲精神、颂共产党人的伟大情怀;“四有”,即舞蹈有力度、音乐有亮度、故事有温度、形式创新有难度。

关键词:《大地颂歌》;扶贫攻坚;“四颂四有”

近几年,记录中国扶贫攻坚这一壮举的文学艺术作品如雨后春笋般涌出,但大型史诗歌舞剧《大地颂歌》一问世,就给人惊喜。它以小见大,运用舞台艺术的形式,多角度、高站位、全景式展现了2013年以来发生在中国大地上的一场史无前例的大变革,可以视为党中央扶贫攻坚战略决策的艺术总结。

《大地颂歌》在2个小时的舞台演出中,以湖南湘西自治州花垣县十八洞村为切入点,呈现了习近平总书记提出“精准扶贫”重要论断后,扶贫攻坚战役从开始到完成的全过程,体现了鲜明的主题、创新的艺术表现形式,笔者将其概括为“四颂四有”。

一、主题思想上的“四颂”

名曰《大地颂歌》,歌舞剧首先向人们展示的是21世纪发生在中国大地上值得大书特书的扶贫攻坚历史画卷,以舞台艺术表现形式,歌颂了精准扶贫战略决策的重大意义,并由此将会产生出的历史影响,突出表现在四个方面。

第一,颂精准扶贫的战略定位。“精准扶贫”,是习近平总书记于2013年11月3日在十八洞村考察时提出来的新论断,自此,“实事求是、因地制宜、分类指导、精准扶贫”的16字

方针,成为全党全国人民打赢脱贫攻坚战的指导方针。

首倡之地必有首倡之为,三湘儿女在此基础上展开了波澜壮阔的精准扶贫时代画卷。《大地颂歌》即通过湖南湘西自治州花垣县十八洞村在精准扶贫方针指导下,由昔日贫困山村变成今日誉满天下的幸福山村,歌颂了党中央、习近平总书记精准扶贫战略定位既高瞻远瞩,又切合实际,从第一幕《风起十八洞》,经过第二幕《奋斗》,第三幕《夜空中最亮的星》,第四幕《一步千年》,到第五幕《幸福山歌》,通过十八洞村这个“窗口”,艺术地展现了“精准扶贫”的全过程。其中,既有扶贫攻坚历史过程中矛盾冲突的铺陈,如田二毛等人在扶贫工作队面前念的顺口溜“十八洞,狗都嫌!扶贫队,不发钱!说大话,吹破天!扶贫款,看不见”,又有扶贫工作队解决一个个现实问题的细节描写,如猕猴桃种苗需要浇水,因缺钱,滴灌系统的电控压力泵不能按时到位,大家一筹莫展时,扶贫工作队长、村第一书记龙书记将自己的购房款先垫付上。这些剧情都具有很强的艺术感召力,充分表现了精准扶贫战略定位的必要性、重要性。

第二,颂扶贫攻坚的历史意义。中国共产党从她创立以来,就将为人民谋幸福的初心大写在自己的旗帜上。而扶贫攻坚,就是中国共产党在领导中

国人民全面奔小康的路上“一个也不能少”的使命与担当，也是中国共产党人对世界的庄严承诺！《大地颂歌》以歌舞剧的形式，突出地表现了这一历史使命。在尾声中，村民聚集在一起，观看龙书记参加建国 70 周年大典现场直播：“六年时间，8000 多万人脱贫，这是中国减贫史上的壮举，这是人类社会难以想象的奇迹，2020 年坚决打赢脱贫攻坚战，中华民族千百年来存在的绝对贫困问题，将在我们这一代人手里彻底解决！”激动人心的声音与现场感，让决战扶贫攻坚的铿锵声音，久久回荡在剧场上空。

第三，颂扶贫干部的牺牲精神。以龙书记为代表的扶贫工作队员，是千千万万扶贫工作队员及各后盾单位的缩影。7 年扶贫攻坚工作，也是新时代愚公移山精神的现实写照。第二幕《奋斗》，谱写的就是奋斗与牺牲精神。《大地颂歌》的整个剧情，就是由龙书记的“扶贫日记”前后呼应连缀起来的——对扶贫工作队员龙书记的颂扬，以及第六场对牺牲在扶贫战场上的各级干部，包括对湖南炎陵县委书记黄诗燕同志事迹的呈现，对不远千里从河北来石门县薛家村义务扶贫并承诺薛家村“一天不脱贫、一日不离开”的退伍老兵王新法感人肺腑事迹的颂扬……2017 年 2 月 26 日，王新法来不及和家人道别，就累倒在了扶贫路上，一腔碧血洒湘土，让人在观看时泪流满面！正如剧中歌曲所唱的：

等到山花烂漫
我会看到你
待到燕子归来
我会看到你
此生不渝
你身影在我梦里
在父母怀中
在儿女心里
等到冬去春来
我会看到你

等到繁花似锦
我会看到你
此生不渝
你的生命与我一体
在思念歌中
在神州大地

深沉的歌声更加凸显了人们对牺牲在扶贫攻坚第一线干部的深切悼念与刻骨怀念。

据统计：截至 2019 年底，全国有 770 多名扶贫干部牺牲在没有战争硝烟的脱贫攻坚战场上，他们的事迹同样感天动地！

第六幕《大地赤子》，从扶贫干部家属的视角，深情讲述了王新法、黄诗燕、蒙汉等扶贫英雄的感人故事，深深打动了现场观众。

在消除绝对贫困的战场上，无数扶贫人以自己的青春、热血乃至生命兑现誓言，铸就新时代的精神丰碑。正是因为这种艰苦卓绝的努力，湖南脱贫攻坚取得重大决定性成就。从 2012 年到 2019 年，全省 747 万贫困人口脱贫、6920 个贫困村全部退出、51 个贫困县全部摘帽，贫困发生率从 13.43% 下降到 0.36%，谱写了一曲又一曲气壮山河的历史凯歌！

第四，颂共产党人的伟大情怀。《大地颂歌》是通过这场扶贫战役，来重现共产党的种子作用。正如《我们共产党人好比种子》唱的那样，我们共产党就像种子一样扎根大地之上，扎根群众之中，在人民中间生根、开花、结果。在剧中，黄诗燕说：“我是农民的儿子，我懂农民的贫苦。让这片红土地变成幸福地，是我这个县委书记的责任和使命！”溆浦县委书记蒙汉同志也说过：“香樟树常青不老，是因为大地的养分。我们共产党人只有心系百姓，才能永远扎根在人民心间。”而王新法在回答许多关注他的朋友之问：为什么来湖南？为什么在薛家村？你们这么干，图的是什么？“因为我们是信仰的共产党人！因为我们是忠诚于自己的国家和人民的军人！”他们的言行，无一不在证明着共产党人“一切为了人民的利益”的伟大情怀！《大地颂歌》

要颂扬的，就是这种“为有牺牲多壮志，敢教日月换新天”的大无畏英雄主义气概，所以才有使观众潸然泪下的艺术效果！

二、艺术特色上的“四有”

作为一部感染力极强的史诗歌舞剧，《大地颂歌》不仅在主题思想上弹奏出了时代最强音符，而且在艺术上也出彩出新、可圈可点。《大地颂歌》共分六幕，加上序幕与尾声，有四个方面的突出特色。

第一，舞蹈精美，是有力度的美。在整个《大地颂歌》的演出中，舞美突出了两个方面的美，一个是劳动之美，一个是幸福之美。从舞蹈的场面可以看出，编舞对剧情内容的把握非常到位。如第二幕《奋斗》，用集体群舞的方式，体现劳动之美与奋斗之美，铿锵有力的动作，展示了人们向贫穷开战的决心与意志，体现了人们对美好生活的追求与憧憬；第五幕《幸福山歌》，又用集体群舞的方式，结合音乐《苗岭连北京》，很好表达脱贫之后，人们苦尽甘来的欣喜心情！导演运用了很优雅、很柔美的女子群舞方式，淋漓尽致地体现了幸福之美。

总观《大地颂歌》的舞美设计，给观众的强烈印象是：不管是群舞还是独舞，也无论是男子舞还是女子舞，都非常有力度，很好表达了《大地颂歌》所要呈现的主题内容——劳动与创造才有美好幸福的未来生活！

第二，音乐出彩，是有亮度的歌。《大地颂歌》里面的音乐，既有湖南地域特色的民歌，如桑植民歌《马桑树儿搭灯台》，又有红色经典的老歌，如《我们共产党人好比种子》；既有脍炙人口的经典歌曲，如《苗岭连北京》，又有为剧本创作的原创新歌，如《大地赤子》。经典老歌与原创新歌融合为一，相互联系，相互衬托，相互呼应，很好地突出了“歌”的特色，为全剧增色不少。

作为精准扶贫的首倡之地，《大地颂歌》在引用与创作富有湖南，尤其是湘西地域特色的

歌曲上，树立了一个标杆。比如在序幕中以《又唱浏阳河》引入，暗示在这块革命先辈抛头颅洒热血的土地上，有着引以为傲的光辉红色历史。第五幕《马桑树儿搭灯台》，将歌颂当年“扩红”的桑植民歌植入进来，丝毫没有违和感，相反，通过歌词内容的调整与对接，很好地表现了共产党为人民群众求解放谋幸福的初心与使命是始终如一的。还有脱单的对歌，也写得非常好，富有湘西地域性特点，与剧情场景有机融合。原创的《根在土地》《承诺》《怎么办》《使命》《一步千年》等等，都是充满了奋斗力量的有亮度的歌，这些歌接地气，有生气，树正气，扬志气，紧贴扶贫攻坚的场景与时代背景。创作推出这些歌，是《大地颂歌》对时代音乐的贡献，也走出了一条中国歌舞剧音乐创作的新路。总而言之，音乐出彩主要表现在融合并创作了一批有亮度的歌。

第三，故事感人，是有温度的爱。这台节目中呈现出来的故事，不管是战斗在扶贫工作最前线的龙书记，还是在扶贫战役中牺牲的炎陵县委黄书记、薛家村名誉村长王新法同志，等等，他们对群众、对事业的热爱都在剧中集中体现出来。还有我所熟知的溆浦县委书记蒙汉同志，前不久以身殉职在扶贫攻坚工作岗位上，剧中用电视画面的形式，展示了他的音容笑貌。《大地颂歌》第六幕，采用生者与逝者对白咏叹的方式，将扶贫攻坚工作的艰巨与奋斗牺牲，艺术地展现在观众面前，有很强烈的现场感，其情之浓，其意之深，其爱之挚，其义之广，由此可见一斑！在一般艺术作品中，比较难表现这种特定场合特定人群特定内容的故事，《大地颂歌》在此做了大胆的艺术尝试，这种尝试是有益的，也是成功的，效果明显，拓展了舞台艺术的表现力与表现形式。

第四，形式创新，是有难度的超越。《大地颂歌》被定位为大型史诗性歌舞剧，前有经典《东方红》，在形式上如何超越，是摆在创作者面前一道难关。很显然，《大地颂歌》与《东方红》等这种大型史诗性的歌舞剧不同，不同在哪里？它是以小见大，利用现代科技手段，在歌舞剧的基础上“升级

扩容”，既保有了歌舞剧的基本元素，又增加了声光电的科技元素，推陈出新，给观众呈现了一台艺术创新的盛宴。它不仅充分调动了多种艺术表现形式，而且将其他门类的艺术表现手法拿来为我所用，大胆创新，如一些电视艺术的表现手法，都融入进来，增强了舞台艺术表现的广度与空间。甚至非艺术形式也进入到了舞台里面，比如说将观众观看电视场面纳入进来，以地方方言广播通知消息，等等，这是以前从来不会出现的非艺术表现形式，因为融合得不好，将会极大削弱舞台艺术表现力，造成反差大的违和感。这种大胆探索，虽然还有待于观众的拷问与时间的检验，但其艺术创新的勇气与精神，是值得赞许的。

另外，以龙书记的扶贫日记来进行串场，连缀各场次，在结构上也显得比较独特与新颖，使剧情一气呵成。观众在观看的过程中，随着剧情的推进，感情起伏跌宕：表现思想深处的

矛盾与斗争时，让人感到似歌似诗，如泣如诉；表现党的领导、人们群众的心愿时，让人觉得铿锵有力，钢意铁志。在艺术表现形式上的创新，比如舞蹈创新，较典型的是救小雅的那个独舞场面，非常抓心。编导将舞蹈之美与故事之悲很好地融合在一起，产生了意想不到的效果，这就是一种耳目一新的创新。独舞常常用于表现优美的舞姿，让人欣赏陶醉，而用在此处，与揪心救人的故事结合在一起，对观众的心灵震撼无比强大，创新的舞美设计达到了很好的艺术效果。

鲜明的主题，创新的艺术，使《大地颂歌》一公演，就产生巨大的社会反响，引起了强烈的情感共鸣！《大地颂歌》是近年来出现的主题思想与艺术表现结合得好、社会效果与艺术成就相得益彰的优秀剧目。走进剧场去观看，身临其境，你的期待不会被辜负！

（作者单位：怀化学院）

真实·真情·真切

——评《大地颂歌》高潮戏《大地赤子》

◎ 胡安娜

摘要:湖南,是“精准扶贫”的首倡之地;《大地颂歌》,是首倡之地舞台文艺的首创之为,实现了扶贫题材“求新、求异、求变”的诗性艺术表达,实现了民族性、地域性与时代性的高度融合,具有极强的艺术感染力。特别是第六幕《大地赤子》,因其真实、真情、真切,更打动人心。

关键词:“精准扶贫”;《大地颂歌》;融合创新;形式创造

大型史诗歌舞剧《大地颂歌》的确很震撼、很壮观、很迷人!是那音乐与歌舞的魅力?是那场面宏大、声情并茂的精彩演出?还是那现代舞美综合运用的魔法?都是又都不是。笔者认为,是“精准扶贫首倡之地的舞台文艺首创之为”的真实与真情演绎,才产生了这种强烈的艺术感染力与视觉冲击力。

这部歌舞剧切入题材的角度选择得很巧妙,从七年前习近平总书记视察过的湘西十八洞村入手,以扶贫干部龙书记及十八洞村的村民们为主线而展开“奋斗”“脱贫”“帮教”“搬迁”“脱单”等故事,最后“以湘西故事讲全省,以湖南故事讲全国”,深情讴歌扶贫干部龙书记和十八洞村人及全省、全国的扶贫英烈们,在七年扶贫攻坚壮丽征程中经历的人生种种磨难和考验,谱写了一部聚集湖湘大地扶贫、脱贫变化的英雄史诗,唱响了一曲既是艺术表现更是真实重现的大地颂歌!

在我看来,该剧有两点很突出:一是实现了扶贫题材诗性艺术的表达,具有“求新、求异、求变”的艺术表现手段;二是实现了鲜明的民族性、地域性和时代感的高度融合,从小角度切入大背景,小故事彰显大情怀,小人物表现大英雄。总之,“融合创新”四个字,是这部歌舞剧最大的亮点!

我尤为喜欢第六幕《大地赤子》。应该说,

全剧写得最精彩、最震撼人心的是这场高潮戏。人常说,写戏,开头难,可要写绝高潮与结尾更难!当一出戏在临近尾声时能突然地峰回路转,出现另一番情景,预示出另一种情思,仿佛还有新的故事可讲述、可想象、可回味,然而又确实实地快结束了,这是高手的绝招!我看《大地赤子》这幕高潮戏时,就出现这种强烈的感觉。这是全剧的神来之笔,没有这一笔,全剧的故事是不完整的,是单薄的;没有这一笔,全剧的主题也不会走向深刻。

全剧的高潮是这样的:牺牲的扶贫干部、株洲炎陵县委原书记黄诗燕的妻子和义务扶贫人、石门县薛家村“名誉村长”王新法的女儿同时出现在舞台上,她们在彻骨的思念中前来探访亲人生前的扶贫点。丈夫走了,但生前种植的黄桃熟了;爸爸走了,但建造的小桥在给群众提供便利。两人通过动人唱段联结,打破时空壁垒的情感外化,再加上她们大段的深情独白,特别抓人。尤其当饰演黄诗燕妻子的张凯丽声嘶力竭的哭声响起的那一瞬,当饰演王新法女儿的万茜撕心裂肺呼喊“爸爸”的那一刹,三个大屏幕突然出现村民的悲痛追忆、含泪称赞王新法和黄诗燕的采访视频。继而在黄诗燕妻子理解了逝去的亲人,王新法女儿接过父亲的承诺,这些真实的、艺术化的场景再现时,大屏幕又出现令人震撼的送葬场面以及群众满脸悲痛的新闻视频。最后,在《大地赤子》的合唱中,屏幕上特意打出全国倒在脱贫攻坚战场上 770 多位同志这组数

字，还滚动推出了这个英雄群体 100 多名扶贫干部的生前照片。

看到这儿，我的心被强烈地震撼了，泪水夺眶而出！我擦着缓缓流下来的泪水，突然想起了傅雷先生在 1932 年翻译《巨人传》序中写过这样一段话：“唯有看到克服苦难的壮丽的悲剧，才能帮助我们承受残酷的命运；唯有抱着我不入地狱，谁入地狱的精神，才能挽救一个萎靡而自私的民族。”我看第六幕《大地赤子》这场高潮戏时，强烈感受到的正是那种“我不入地狱，谁入地狱”的献身精神——一种崇高而壮烈的悲剧精神！因为，悲剧精神的伟大之处，正在于它歌颂人对命运的抗争精神。英雄虽死，精神永存。可以说，这场高潮戏的悲剧力量，也正在这里。

因此，笔者认为，这场高潮戏之所以能像漩涡一样把人的心魂卷搅入戏，首先是编导在主题的开拓上找到了新的突破口。因该剧前五幕一直是写龙书记与十八洞村人如何扶贫攻坚的故事，但写完第五幕《幸福山歌》后，全剧的高潮是难以形成的，主题也是难以升华的，现在第六幕则将主题开掘到了全省扶贫人家属与扶贫英烈事迹的层面上。该剧的艺术构造，达到这个程度，非同一般，它已触摸到了时代最强音的根脉——贫穷是一个世界性的磨难，扶贫则代表了人类的大爱。在中国共产党领导下的七年“战贫史”，是人类与中国的首创，是值得讴歌的；那些为脱贫攻坚默默付出，甚至献出宝贵生命的人，是永远不会被历史遗忘的！因此，第六幕这一高潮戏中所深沉地激荡着的，恰是我们这个时代的真实回声。可以说，两位扶贫人家属的出现及大屏幕追忆扶贫英烈新闻视频的出现，实际上反映的是七年来全国 290 多万个扶贫干部及 770 多位扶贫英烈，是“精准扶贫”的时代缩影！

全剧的主题开掘到这个层面，就使高潮部分具有了很强的艺术感染力，由此也把戏推向了高潮的极巅！难能可贵的是，它的题旨不是

靠人为的说教表现出来，而是由引人入胜的动人场景和艺术形式体现出来的。表面上看这场戏没有冲突，没有戏剧性，但恰恰是这种静水流深式的写法，把最激烈的情感冲突写进人物自己的内心，写进人物的灵魂深处，因而也最能触动观众内心的柔软之处，让他们得到一次触及灵魂的精神洗礼。

分析至此，我们不能不提到与第六幕同步进行的现代舞美的创新。在两位扶贫家属出现的深情演绎中，舞台上全方位融入了最新的科技手段，大量运用了大屏幕的新闻视频，呈现出老百姓怀念、追忆扶贫英烈的真实场景，由此感染观众几度落泪、掌声几次响起。真实的新闻视频配合两位演员的真实表演一下子把高潮戏引向了深入，产生了强烈的时代感、真实感，甚至能让观众联想到故事之外的很多东西。

是的，我很欣赏高潮戏中大屏幕多媒体镜头的巧妙运用。它的三次滚动推出，十分肃穆地在舞台画面上默默展开，完全是一种象征，象征着七年来中国扶贫事业的壮丽征程，它甚至超越了舞美本身，预示着一种悲剧精神。它还创造了“场”的信息。这样，舞台上的景便成了情的形象化身，涂上了剧中人物的感情色彩，人物的表演又从传神的舞台布景中捕捉到了动人的感情内涵，丰富了真实的表演。总之，它与演员的表演水乳交融，成为渲染剧情和外化人物情感的载体，为观众带来极强的视觉冲击。试想，若没有新闻视频的滚动出现，台下的观众会止不住地泪流满面吗？观众的心能被强烈地叩击吗？它无疑像一股静静的晚潮，在无声无息中抬高了水位，并紧扣剧情把第六幕的主题演绎得淋漓尽致而成了主题深化的点睛之笔。由于它的形式创造与意蕴开掘是同步的，是真正用自己独创的形式赋予自己深刻的发现，这就使高潮部分具有了较强的艺术魅力。

曾有人建议：第六幕高潮戏与前五幕十八洞村的故事脱节了，另起炉灶了，不如取消它，集中笔墨只写十八洞村的故事。但我认为，第六幕绝不是画蛇添足之笔，它是水到渠成的结果。因为它的出现与现实生活是高度吻合的，若没有习总书记七年

前视察十八洞村并提出“精准扶贫”的十六字方针，就不会有紧接而来的全国扶贫向精准扶贫战略奋进。如果该剧仅仅局限于十八洞村，那就大材小用了。为此，我很钦佩编导独具慧眼，钦佩他们开拓宏大题材的勇气。他们选定第六幕高潮戏折射到全省、全国，其实，这是在换“形”的同时，提了“神”。这个“神”是什么？它就是全剧之魂。该剧的融合创新，新就新在突破表现样式的同时更注重了写“魂”，写出了大写的中华民族之“魂”，树立起了一座中华民族魂的无形的丰碑！这就好比中国写意画，笔随兴至，画到神飘，虽无真象，却有真魂。

总之，《大地颂歌》的成功经验启示我们：

现实题材舞台剧的创作，一定要有跟当下社会现实对话的力量，有跟现实生活中人的思想情感对话的力量，以及有跟人与时代的关系对话的力量。而《大地颂歌》尤其是第六幕高潮戏就表现了这三种“对话”。有了这种“对话”，才会有真情实感的真实故事，才会使真实成为最强大的说服力，使真情成为最贴近的感染力，这正是《大地赤子》乃至《大地颂歌》打动人心的根本原因。

我相信，大型史诗歌舞剧《大地颂歌》是湖南的，也是中国的，是过去的，也是现在的，是当下的，更是永恒的。它将在湖湘大地乃至神州大地上历久弥香、传颂不息！

（作者单位：湖南省艺术研究院）

史诗性、创新性、地域性、整合性统一的艺术盛宴

——观《大地颂歌》有感

◎ 龚旭东

摘要：大型舞台艺术作品《大地颂歌》题材具有史诗性，立意高远，结构、表达方式独特，是一场史诗性、创新性、地域性与整合性统一的艺术盛宴。

关键词：《大地颂歌》；史诗性；创新性；整合性

一、从《东方红》到《大地颂歌》：精准扶贫题材具有史诗性

看大型舞台艺术作品《大地颂歌》，它的创作立意、格局、气派等，都让我想起《东方红》。《东方红》表现的是中国新民主主义革命的史诗性历程，《大地颂歌》表现的则是新时期中国特色社会主义建设精准扶贫的成就。从《东方红》到《大地颂歌》，在创作上、立意上、史诗气质上是有某种共通之处的。他们的共同点就在于表现共产党在不同历史时期应该做什么和怎么去做，在于着力表现党和人民的血肉关联，也就是我们党的“初心”。几千年来，中国农民的理想，老百姓的理想，就是脱离贫困，过上富裕的生活，但始终没有做到，现在我们实行精准扶贫消除全民绝对贫困，做这件事、做成这件事，是历史上空前伟大的壮举。精准扶贫的历史意义和世界意义正在这里。因此，这个题材本身就具有史诗性。

《大地颂歌》全景式地表现了共产党人在全面脱贫过程中如何履行自己的使命、担当、承诺。在剧中，对承诺的表现是一个亮点，如扶贫第一书记摁手印这个细节，让人想起许多共产党人在革命时期摁手印以示承诺的场景，这种承诺方式特别具有历史感，剧里面这样的细节很多。

二、高迈的立意、独特的结构和表达方式：《大地颂歌》的首创之为

《大地颂歌》不是想以简单的纪实方式表现十八洞村的扶贫成绩，否则可以选择各种成熟的、特征鲜明的艺术形式和表现方式，而这个作品恰恰选择了一种无法进行简单艺术类型归类的表现方式。为什么？因为，单一的艺术表现形式已经不够用了。前所未有的立意和内容，需要有一种前所未有的艺术形式和表现方式，才能够舒展和表达。它不是为了简单地再现十八洞村扶贫的过程，而是要通过十八洞村的精准扶贫经验，以点显面，拓展时空，让观众感受和体会精准扶贫的历史含义和意义。为了达到这一目的，为了这一空前的史诗性内容及表现需求，需要寻找新的艺术表现路径、各种艺术表现手段，从而构成新的艺术表现形式。

《大地颂歌》最终选择了几个关键而典型的“点”，用串珠的方式将其要表达的“意”构成了一种独特的结构，表达和表现方式上则有歌、舞、剧、晚会、朗诵、说唱、摄影、录像，有陈述、叙述、描述、抒发、议论、评论，新歌同老歌共唱，写实与写意并行——各种艺术手段尽为我用。

湖南的精准扶贫是“首倡之地，首创之为”，在文艺创作上，《大地颂歌》也是一种首创之为，构成了一种独特的艺术面貌，以点显面地作全局性的展示，一层一层地升华，让观众意识到，不仅仅是

十八洞村，也不仅仅是一个两个乡村，而是整个中国农村发生了空前的、历史性的、史诗般的大变化。这才是《大地颂歌》真正的艺术目的，并用一种首创的艺术方式进行了艺术表现。

三、《大地颂歌》：一场充满惊喜的艺术盛宴

《大地颂歌》有很多独具特色的艺术亮点，是一场充满艺术惊喜的艺术盛宴。如通过第一书记的扶贫日记和内心独白，将场与场串起来，在纪实的表现空间（如出山打工、脱贫承诺、教育和医疗扶贫、易地搬迁、脱单和农业产业化等）、浪漫的想象空间（如《夜空中最闪亮的星》）、升华的抒情空间（如对扶贫牺牲者的缅怀）等之外，加上了一个内在的心理空间，对于提升作品的独特构架，起了很好的支撑作用。

在艺术表现上，《大地颂歌》让我感受特别深刻、让我感动和喜欢的，是音乐。它的原创的音乐作品，包括很多咏叹调、很多合唱非常出色，既有湖南地域色彩，又超越了湖南地域色彩；有时代感，但又不是空洞的呐喊式的抒发。这种原创音乐的表现和处理十分成功和精彩。它还用了很多老歌，这些老歌用得非常恰当、非常精彩，如：开场的《又唱浏阳河》；表现承诺那一场的《我们共产党人好比种子》用得特别好，旋律一起来，立马把共产党对人民的承诺、党与人民的关系很鲜明地标示出来了；将《马桑树儿搭灯台》包括男女对歌用在贫困农民“脱单”这一场，加上现代意味的舞蹈，赋予老民歌新的当代性，用得很巧妙，它已不是原生态的老民歌，而是对精准扶贫中的“脱单”进行了提升，“脱单”表现的，不仅是农民的物质生活得到了提升和改变，更是他们的情感和精神世界也得到了改变，《马桑树儿搭灯台》的巧妙运用，让“脱单”有了新的意味和新的境界；《苗寨连北京》则把党和政府的精准扶贫与老百姓的关系点得很透彻；最后以《在灿烂阳光下》结束。这些老歌的应用在整个作品结构上起到了凝聚和升华的作用。“脱单”一场，

对歌的地域色彩浓郁，接下来带着女友逛十八洞村，很巧妙地引出精准扶贫后十八洞村在产业上的变化，茶叶、苗绣、猕猴桃、电子商务等情景的展示、转换和表现，真正做到了自然而然。

《夜空中最亮的星》更是一个艺术表现的惊喜。表面上看这一场有点突兀，似乎是为了何炅一个人量身打造的一个场景，但对这一场我感兴趣的不是何炅，而是孩子们，是那美妙的童声。那些童声歌唱以及这个场景，是一个想象的空间，有一种时空转换感，充满浪漫精神，给我带来的审美感受非常强烈，在艺术表现上具有创新性，包括把戏里的原型少年歌队拉上台演唱，很令人感动。当然，怎么处理孩子歌队与小演员童声歌队的关系，还可以斟酌，但这一场的构思对精准扶贫主题的表现有其特别浪漫与超越、升华之处。

《大地颂歌》中，这样的亮点和巧妙的艺术构思与艺术处理很多。

在这一台舞台艺术剧里，电视艺术和舞台艺术的创新交融也是一个突出之处。当然，这种交融是不是做到了无缝对接还可以研讨和改进，但其中有很多创新思路与和思维是值得关注的，这也给今后的舞台艺术表现，包括资源整合如何创新，提供了一些新的路径。通过电视海选，从1000多个孩子中海选出的小雅，也给我们带来了强烈的艺术惊喜。这些孩子们在舞台上极为放松的状态，都能看到湖南电视的影子。单纯的舞台导演来做这些，可能这些亮点就没有或减弱了。

总之，《大地颂歌》体现了湖湘文化艺术的精神和特质，有地域性色彩，但不是地域化的作品，是多种艺术形式和艺术表现方式的聚合，是一场史诗性、创新性、地域性、整合性相统一的艺术盛宴。

（作者单位：湖南日报社）

本栏目责任编辑 刘 瑶

台湾现代诗坛的两桩公案

◎ 古远清

摘要:洛夫去台后,不改湖南人的骡子脾气,常与人争论,因而引发了台湾现代诗坛的两桩著名公案。一是洛夫读了余光中的长诗《天狼星》后,认为此诗是失败之作。那时洛夫以激进的现代派著称,在观念上比余光中前卫。二是颜元叔用新批评的方法,指出洛夫虽有狂野的才气,但判断力尚待修炼,认为《手术台上的男子》最大的缺陷是结构欠完整甚至“结构崩溃”。这两位湖南籍作家的交锋,显然不是去台的湖南籍作家的内讧,而是两种不同世界观、文学观所导致的碰撞。

关键词:洛夫;余光中;颜元叔;台湾现代诗坛

在中国诗歌史上,诗仙有李白,诗圣有杜甫,诗豪有刘禹锡,诗魔有白居易,诗鬼有李贺,诗佛有王维,诗狂有贺知章。这些比方对个别人并不确切,如白居易的诗老妪能解,其创作方法是写实,语言又很明朗,只不过他在《醉吟二首》中有这样的句子,“酒狂又引诗魔发,日午悲吟到日西”,因而被称为诗魔。而作为早期诗作受存在主义与超现实主义影响的台湾现代诗重镇、湖南衡阳人洛夫却不同,他先后出版过《魔歌》《诗魔之歌》等节奏明快、语言奇诡的作品,再加上他表现手法魔幻,如“我一挥手,群山奔走;我一歌唱,一株果树在风中受孕”的“魔法”运用,因而人们戏称其为“诗魔”,倒也名副其实。尤其是他去台后,不改湖南人的骡子脾气,常与人争论,因而引发了台湾现代诗坛的两桩著名公案。

一、余光中向洛夫高喊“再见”

在1970年代,由青溪新文艺学会发起举办的“第一届中韩作家会议”上,周锦提供了一篇引起争议的《近三十年来的中国现代文学》论文。文中说:“现代诗的首领纪弦,蓝星的领导人覃子豪,不仅有过笔战,而且形成群架,贬敌扬己的结果,乱了诗坛,也乱了文坛。”这

话带有夸张成分,但现代诗坛爱“吵架”是不可否认的事实。连洛夫在反驳周锦的文章时也承认:“当年现代诗人正处于创造的高峰,而诗的观念尚不够成熟,两派不同观念的人寻求新的表现方法而相互间质疑,本是一种正常现象。法国许多新文学思潮,就是作家在咖啡店内吵出来的。”^①

在此之前有过纪弦与覃子豪的论战、覃子豪与苏雪林的论战、余光中等人与言曦的论战,下面再补充为世人关注的另一桩“吵架”公案。

众所周知,洛夫与余光中在台湾诗坛都是赫赫有名的人物,其创作成就各有千秋,但由于两人哲学观、文学观存在着巨大的差异,因而常常发生碰撞。

余光中的长诗《天狼星》^②,通过自我将海峡两岸和中国几千年的历史糅合,作了视野宽广的抒情描写。这是当代一位重要诗人庞大彻底的自省展现,其所代表的意义不仅是余光中创作生涯的转折,还足以印证现代文学的困境与突破。不过,余光中只认为自己“所表现的是我1961年春天的精神状态”。那时的余光中刚与言曦《新诗闲话》论战划上句号,但不等于余光中就认同现代主义。此诗在一定程度上涉及到与自己过从甚密的诗人以及现代诗运动的评价。在接受陈芳明的访谈时,余光中说:“在现代文学的运动中,我选择了天狼星,也带有一点自嘲的意味,好像现代诗人、现代画家

在当时的社会都被认为是一群叛徒。”

洛夫读了《天狼星》后，发表了长达万余言的《天狼星论》^③：

《天狼星》是中国现代诗历年来创作中一座巨型的文学建筑，是诗人们历年来对现代艺术实验与修正的过程中一项大胆的假设，也是目前中国新诗诸多问题、诸多困惑的一次大暴露。

这是一篇严肃的学术论文，分析极为翔实。洛夫认为，这首长诗是属于描写现代诗人奋斗精神的史诗。接着，洛夫依次分析和阐明什么叫史诗，并讨论现代诗体创作史诗的可能性，末尾仔细分析作品的优劣处。洛夫用先抑后扬的手法，肯定余光中“这种旺盛的企图心，这种追求博大的倾向以及惊人的创造力，都将为中国新诗开辟一个新的路向”，但开辟时有偏差，洛夫认为此诗缺少一种“属于自己，赖以作为创作基础的哲学思想”即存在主义，这便注定《天狼星》失败的命运。另一失败的原因，是意象与意象之间，有比例，有发展，没有做到“不合逻辑，不求读者了解”的地步。再加以《天狼星》是事先拟好提纲写作，而不是“广泛的酝酿，之后始有中心观念之涌出，再后始有此一观念之发展以及作品之完成”，这种传统的写法，便决定了它是一首早熟之作。表现在用重复的词语来强化音乐效果，并不承认“如《万圣节》中的‘此刻此刻擦擦，此刻此刻擦擦，擦擦！擦擦！’在表现上实无必要。这类例子在‘天’诗中亦屡见不鲜。如《圆通寺》第六节之‘Adagio，而且 Adagio，而且 Adagio’（即缓徐之意，使用原文想系取其催眠之声音），又《海军上尉》第五节：‘古吉啊，古吉，我的古吉’，以模仿‘猫在日式屋顶’，‘厉呼弗洛伊德的鬼魂’之呼叫。《太武山》第十节隔行使用‘敲，弥衡的鼓声，敲，弥衡！’共三次，以及该诗数次出现之莲花落调‘咿呀呵嗨——呀呵

嗨’之协奏，其用意均在制造音乐效果”。至于“天狼星的户籍”，洛夫有不同的看法：“我们推测‘天狼星的户籍’之出现，其用意可能有三，一是一种现代主义表现趣味的装饰。有许多作者为了达到某种强烈的艺术效果时，往往玩弄一些‘有意晦涩’的小魔术……二是表弟们（现代诗人群）的象征。以一连串吓人的天文名词、光度、热度来隐喻现代诗人艺术成就的辉煌……三如仅系天文知识之炫耀，则没啥意思。”洛夫认为余光中原来想标新立异，但弄巧成拙，实在没有必要。

洛夫写《天狼星论》正值他研读和实践超现实主义时期，难免以自己的嗜好要求他人。“蓝星”诗社评论家张健便认为，洛夫的推理纯粹是“观念中毒”的表现。此外，洛夫在措辞上对余光中的社会地位及其尊严有所损害。这里说的“社会地位及其尊严”，关乎“阶级”差别。洛夫是军旅诗人，余光中是学院派诗人，彼此生活在完全不同的环境中。戎马生涯的洛夫，毁学弃家，不免对社会产生怨恨，这与全家从香港再迁往台湾，父亲又在国民党中任要职，余光中则身在学府，这种留美归来的心境，自然与洛夫有天壤之别。于是余光中激动地写了《再见，虚无！》^④，指责洛夫代表了“恶魔派”，在哲学上则体现了虚无思想。这种评价说明留洋诗人对“阿兵哥”的身世缺乏同情和“痛感”，对于非理性诗学的意义理解不够，“而洛夫对于《天狼星》组诗，对于学院派的思维，也有过于苛刻的论断”^⑤。关于余光中本人对洛夫“苛刻的论断”的反弹，见诸于下列文字：

洛夫先生似乎是一个“主义至上者”，或者“主义主义者”。他是一个玩弄主义的魔术师。在他看来，任何作家都可以很方便地纳入某种主义。事实上，艾略特是属于什么主义呢？毕卡索又是什么主义呢？莎士比亚又是什么主义呢？洛夫先生认为某些现代诗人“缺乏一种属于自己的，赖以作为创作基础的哲学思想”，无可置疑的，洛夫先生的哲学思想应该是存在主义，而美学原理应该是来自达达主义与超现实

主义了。

正因为洛夫过于迷信自己的理论，故忽略了更重要的写作实际。余光中又说：

事实上，这些虚无崇拜者大可不必写诗，因为这样适足表示他们未能免于积极，未能忘情于文化。如果诗既不反映生活，也不表现自我，则诗究竟要表现什么？如果诗要反映生活且表现自我，则生活是没有意义的，自我是不可认识的，这样做岂非徒劳？洛夫先生的理论是很矛盾的。一方面他说明人是“空虚的，无意义的，模糊不可辨别的”，在另一方面又指责《天狼星》的作者“忽略了周梦蝶人格的与艺术思想的发掘”。既然人毫无意义，则我们何必斤斤计较“人格”与“思想”？……如果说，必须承认人是空虚而无意义才能写现代诗，只有破碎的意象才是现代诗的意象，则我乐于向这种“现代诗”说再见。

这里说的“再见”，字面上是指虚无，其实也包含洛夫本人在内。正是向“虚无”告别的时候，余光中与洛夫两人从此“分道扬镳，在诗坛分庭抗礼，互别苗头”^⑥。

关于《天狼星》是否属于描写现代诗人诗运的史诗问题，陈芳明认为《天狼星》的结构，有一半的篇幅是余光中的自我写照，如果有组诗的形式也看不出有明确的叙事企图。针对洛夫的观点，陈芳明断言：“无论如何，把《天狼星》当作一首长叙事诗，或是一首史诗，都是错误的。它仅仅是一首组诗，尝试从各个不同的角度，向内省察自己的思想，并向外观文化的前途。”^⑦这位以余光中研究专家著称的评论家，这回说得不对。余光中在与陈芳明的访谈中，这样谈自己的创作初衷：“这里有自传，也有为朋友作传。不过在自传与他传之间，可以说是所有现代主义者、所有的叛徒的一个总

传。我当时的野心是如此，里面也写到痖弦、周梦蝶等人。”^⑧就为所有现代诗人树碑立传这点来说，余光中的创作动机的确与洛夫“史诗”的论断不谋而合。至于“史诗”有无大过强调叙事，背后有无隐藏着理性的内涵，洛夫认为存在主义是现代主义诗人所共同信仰的哲学思想，只不过存在主义的思想与史诗的准则不相吻合。这就是《天狼星》这首史诗不够含蓄、不够抽象的原因所在。

余光中与洛夫均是重量级诗人，这场争论可谓棋逢对手。那时洛夫以激进的现代派著称，在观念上比余光中前卫。由于洛夫觉得虚无问题过于玄妙和复杂，双方开战之日也就成了终战之时。两人后来还作了不同程度的自我批评。洛夫在论覃子豪的文章《从〈金色面具〉到〈瓶之存在〉》中说：“数年前笔者曾秉承着艺术良心写过一篇万余字的《天狼星论》的诗评，由于在措辞上对作者的由社会地位所养成的‘尊严’有所损及，致使作者大为震怒，为此我一直深感歉疚与愚昧。”在《洛夫诗论选集·自序》^⑨中也说：“其中某些看法浮泛而零碎，至今读来，自己都难免为之笑。”余光中在出版《天狼星》诗集所写的后记亦说：“《天狼星》旧稿在命题、结构、意象、节奏、语言各方面都有重大毛病。”后来余光中对《天狼星》作了程度不同的修改。

在《天狼星论》出现之前，还未有人写过这种严肃而规模宏大的现代诗评论。洛夫有偏颇的批评带动了后来者对现代诗严肃而认真的研究，倒是这场论争的意外收获。

二、两位湖南籍作家的交锋

以真诚坦率著称的湖南茶陵人颜元叔，其批评文字常常锋芒毕露。不管对方名气有多大，他均毫不留情地举起自己的手术刀进行解剖，提出建设性的批评。《文学类型的观念》系首次评及洛夫的作品，后来又写了《细读洛夫的两首诗》^⑩。他对洛夫的作品没有低估，认为“二十年来的自由中国现代诗坛上，洛夫是最有成就的诗人之一。洛夫的诗有才气，有魅力；语言的运筹显得大胆，刻意创

新”。他这样分析洛夫《太阳手札》写得好的原因：“美国新批评家布鲁克斯曾说，诗是矛盾语言。洛夫在这里使用的矛盾语极多。如上引之‘树都要雕塑成灰’、‘铁器都骇然于挥斧人的缄默’、‘唯灰烬才是开始’等。矛盾语绝非晦涩语，亦非互相抵消之语言。布鲁克斯认为矛盾语把握了诗的真精神，甚至生命之奥义。”对洛夫另一首诗《手术台上的男子》，颜元叔则评价不高。他用新批评的方法，指出洛夫虽有狂野的才气，但判断力尚待修炼，认为该诗最大的缺陷是结构欠完整甚至“结构崩溃”。所谓“结构”，颜元叔的解释是“指字与字的关系，词组与词组的关系，意象语与意象语的关系，行与行的关系，段节与段节的关系，更包括语言与对象的关系”。他用这一结构定义，另批评罗门和叶维廉的作品。至于《手术台上的男子》，颜元叔认为另一失败原因是意象关联性很低，无法让人理解意象之间的关系。如诗中有这样的句子：“手掌推向下午三点的位置。”颜氏批评说：“有没有任何必要的理由，说‘下午三点’就是暗示死亡？下午四点、五点又如何？如果缺乏必然性，也就是说，这个意象语与对象本身（那个伤者），缺乏必然的联系。”

尽管颜元叔是以严肃的学术态度探讨洛夫诗作的得失，但洛夫的朋友和粉丝很不满意颜元叔的批评。1974年7月，《创世纪》第37期“诗论专号”出版前，在报纸上刊登预约广告称：“……针对诗坛现况详加检讨，特别揭穿有些不事创作的学院派人士之诡计，使他们自惭形秽。”按洛夫的说法，这里的“学院派”，是指唐文标、高準、陈芳明等人，他们“正是一小撮的代表人物”；至于“诡计”，是指“唯物论与社会主义”“普罗文学思想的毒粉”，再加上“赤色先锋”“共产党的应声虫与打手”，这些帽子使这场论战不再是诗学观之争，而成了意识形态的前哨战。洛夫在他的文中引用蒋介石为“国军新文艺运动”新颁布的“十二条几乎涵盖了世界性的文学准则”，点名批判唐文标及其辩

护者高準、陈芳明，又讥讽了颜元叔、余光中和高信疆（高上秦），这就是霸气十足的诗坛重镇洛夫对现代诗论战的“总检讨”。

“学院派”本是中性名词，但洛夫主持的《创世纪》所讲的“学院派”，却是贬义词。如阮德章就认为颜元叔：“以学院派眼光及方法来批评现代诗是否允当？用美国之新批评方法，逐字逐句解释诗，势必把一首诗割得支离破碎，面目全非。洛夫之诗本有结构，颜先生这么一抽筋剥皮，不破碎也破碎了。希望颜先生少写批评。”这简直要颜元叔封嘴封笔。颜氏读后感到十分“愤慨与睥睨”，盛怒之下发表了用“坦荡胸襟以迎抗之”、充满情绪语的《台风季》^⑩：“反对我的人应以诗篇为始终，以文评为极限，何至于笔尖蘸着情感，用‘爱之深责之切’这类乡愿套语把文学评论纳入社交活动！最令人哭笑不得，莫过于某某君压我‘学院派’的高帽子。何谓‘学院派’？我实在不甚了了。假如说‘学院派’意味着一种严肃清明的分析与求知，则我宁愿留于学院之内，而不愿掉落在学院之外浑沌无知的泥沼中。”这里暗讽《创世纪》的诗人“浑沌无知”，故洛夫读了后颇为不快，写了《与颜元叔谈诗的结构与批评》，认为颜元叔经常用假设作为根据：“由于‘细’文中使用很多假设，致看出批评者稍嫌主观与武断。例如他说我请人把‘手’诗译成英文，就假定我自认为杰作之一。”对诗的艺术规律，颜元叔也不够了解，竟然用小说的结构要求现代诗。颜元叔批评洛夫“结构崩溃”是受了超现实主义影响，洛夫却认为自己对超现实主义有充分的了解。最后，洛夫也以细致解读的方法反弹颜元叔——误解来自于颜元叔以“不合常理、无法想象及技巧低劣这三者来批评”。为此，洛夫分别以“用抽象语表示普遍状况，以夸张语强调艺术效果以及当时创作的心理状态”来回应颜氏说的“缺陷”。例如颜元叔批评《手术台上的男子》的结尾“十九级上升的梯子……十九个窟窿”道：“第一句大概表示他是十九岁，每一阶梯算一岁；阶梯互有连贯，形容连贯的十九岁生命，也许还说得通。‘十九只奋飞的翅膀’呢？‘十九岁怒目’呢？难道

说他每一岁的生命，可视为一只愤怒的‘眼睛’，那么一只愤怒的‘脚板’或‘耳朵’又如何？‘奋飞的翅膀’，也是一样。‘十九个窟窿’完全是凑合上去的。他果真身上有十九个伤口？恰巧配合他十九个生日不成？我觉得这是不诚恳的命意措词。”颜元叔这种批评法，与吹毛求疵相差不远。在洛夫看来，从事文学评论工作的人都缺乏诗人应有的想象力：“前四个‘十九’以及最后的‘十九个窟窿’都不能根据我们的实际经验去了解，我只能视为一连串的暗示，这些‘十九’的数日本与他的年龄无直接的关系，乃强调他生前强盛的生命力和愤慨的情感，‘十九个窟窿’也只不过在强调其伤势之重，必死无疑。全部使用‘十九’，旨在求得气势的一贯，决不是可以乱‘凑合的’。诗，但求想象之真不重视实际的真，是否有‘十九个窟窿’又何妨？李白《蜀道难》有句‘尔来四万八千岁’……而颜先生是不是也要说李白这些诗句都是‘不诚恳的命意措词’？”对颜元叔的批评态度，洛夫更不以为然：颜氏的文章“剑光闪烁，语威逼人”，不是与人为善，而类似判官诘难他人^⑩。萧萧则认为颜元叔缺乏谅解和同情心，对洛夫的诗作未曾仔细研究率而执笔，“忽略中国诗情，迷信西洋学理，有以致之”。颜元叔读了后，写了反驳文章《陋巷杂谈》，洛夫便接过他文章的标题，用刮台风的方式送给对方“陋巷中的批评家”的“雅号”^⑪，并以此作为文章的题目大肆反驳、挖苦他，比对手的文章更充满了情绪语。

这显然不是去台的湖南籍作家的内讧。它不存在着籍贯问题，而是两种不同世界观、文学观所导致的一场论战或曰一场混战。支持颜元叔的人认为，要改变读后感式的批评，必须倡导颜元叔那种有理论性、学术水平高的评论方式，如温任平、戴成义就持这种看法，尤其是戴成义认为：“元叔兄的批评文章和路向，值得大力推荐。这是一个推陈出新的时代，继承传统，不若放眼后代，因为前者往往成了‘懒

虫’的借口。”^⑫还有一些人赞成颜元叔的同时，对其批评的细节有所保留，如刘菲认为颜元叔“爱之深责之切”，但无法接受颜氏对洛夫逐字逐句的解剖和批评^⑬，诗人吴晟也持这种看法。和这种看法相反，郭枫对现代诗的批评异常激烈，还带有人身攻击的成分：“诗坛作伪成风，令人气结！如碧果之流，应有大笔以挾伐之。”郭枫还认为杨牧的《十二星象练习曲》，让人像丈二和尚摸不着头脑，这种读不懂的诗就不是好诗^⑭。大荒认为郭枫用粗野的语言攻击诗人，这才“令人气结”。郭枫、李扬、大荒在《中外文学》所开设的“中外信箱”还互相投书批评对方，形成混战局面，这又引来管管^⑮、吴晟^⑯等人的严重不满，他们觉得这种“投书”不是学术批评，而是发泄私愤，不应该再登下去。鉴于讨论已经失去学术意义，《中外文学》只好发表“编者按”：“1.擂台能够不摆就不摆。2.除非强调我们的信念，‘编后’不忍心多占篇幅。”这是委婉地劝告论战双方不要再来稿了，“台风季”论争也由此打上句号。

不仅“中外信箱”发表的文章离学术之旨太远，而且洛夫这次所作的反批评《陋巷杂谈》，在一定程度上也带有“报复”情绪在内。其实，颜元叔批评洛夫虽然有不周全的地方，但也不是句句在讲外行话。当然，人是有自尊心的，何况诗人最容易冲动，洛夫的“秉性就不是一个深具城府，很有修养的人”，因而当萧萧《现代诗批评小史》^⑰引发颜元叔的反批评后，洛夫也很不冷静地卷入了这场论争。

在《细读洛夫的两首诗》引起轩然大波后，颜元叔不但没有收敛自己的锋芒，反而乘势追击发表了《罗门的死亡诗》，用新批评的方法毫不留情地批评罗门自以为是的作品。而好战的罗门立即写了《一个作者自我世界的开放——与颜元叔教授谈我的三首死亡诗》回应。对出自同门即台湾大学外语系毕业的叶维廉，颜元叔则一反“剑光闪烁，语威逼人”作风，大力称颂叶氏“定向迭景”的特色。萧萧却认为：“可惜题目定为《定向迭景》，却不曾指出叶维廉的‘向’定在哪方？‘景’如何迭成……前述

几篇评论的失败，则是因为(颜元叔)缺乏谅解的同情心，未曾仔细深究，率而执笔。”^⑩

萧萧的评论，可谓直言不讳，表现了向权威挑战的勇气。颜元叔读了后，在1977年6、7月间的《中国时报》副刊所开设的“陋巷杂说”专栏中，连续发表了三篇杂文进行反批评。他除坚持原来的观点(如批评现代诗人语法怪异，不使用日常语，诗写得让人读不懂)外，还对一些现代诗人进行冷嘲热讽。当然，其中也有不少善意的忠告：“你们应该看到一个事实，那就是你们与读者间的鸿沟，十几年来不仅没有缩小，而且越来越大。广大的读者群，包括你们原先寄予希望的年轻学生，把你们全忘了。”这番话刺痛了那些反对大众化而主张化大众的诗人。

多年来，台湾诗坛由于缺乏一位有说服力的批评者来做诤谏工作，致使现代诗坛“吵架”风气日盛。颜元叔从“陋巷”中走出，正好给现代诗坛带来了制衡力量。客观地说，颜元叔对现代诗的许多弊端比洛夫这类诗坛内部的人看得清楚，以他的学识和不讲情面的勇气，应该可以为现代诗的发展尽更大的力量，可金无足赤，人无完人。颜元叔求新过切，过分迷信新批评的作用，再加上他批评态度时有武断之处，有时还摆出一副权威架势唬人，有个性有自尊的洛夫自然不会“俯首就擒”，以致他错把颜元叔和唐文标、关杰明并称为现代诗的“三大杀手”。其实，颜元叔并非“杀手”，而是现代诗的诤友，有时他还充当现代诗保护神的角色。

台湾现代诗坛的公案自然不止洛夫与余光中、颜元叔之争，但从上面举的论争事件已可看出：诗坛多“战事”的好处是空气活跃，真

理愈辩愈明；坏处是影响团结，不利于诗歌理论的发展，尤其是泛政治化的批评、人身攻击式的批评，最不可取。

注释：

- ①洛夫：《诗的边缘·评中韩作家会议我方的论文》，汉光文化事业股份有限公司1986年版，第180页。
- ②③余光中：《天狼星》，《现代文学》1961年第8期、第9期。
- ④余光中：《再见，虚无》，《蓝星诗页》1961年第37期。
- ⑤唐捐：《天狼仍在光年外嗥叫》，《文讯》2018年5月，第55页。
- ⑥向阳：《一代诗魔洛夫》，《文讯》2018年4月，第70页。
- ⑦陈芳明：《回望〈天狼星〉》，《书评书目》1977年5月，总第49期。
- ⑧陈芳明：《诗与现实》，洪范书店1983年版。
- ⑨洛夫：《洛夫诗论选集·自序》，金川出版社1978年版。
- ⑩颜元叔：《细读洛夫的两首诗》，《中外文学》1972年第1卷第1期。
- ⑪颜元叔：《台风季》，《中外文学》1972年第1卷第2期。
- ⑫⑬洛夫：《与颜元叔谈诗的结构与批评——并自释〈手术台上的男子〉》，《洛夫诗论选》，金川出版社1978年版，第262页。
- ⑭戴成义：《台风季》，《中外文学》1972年第1卷第7期。
- ⑮刘菲：《台风季》，《中外文学》1972年第1卷第7期。
- ⑯郭枫：《台风季》，《中外文学》1972年第1卷第4期。
- ⑰管管：《台风季》，《中外文学》1972年第1卷第4期。
- ⑱吴晟：《台风季》，《中外文学》1972年第1卷第2期。
- ⑲⑳萧萧：《现代诗批评小史》，《中华文艺》1972年版。

* 本文系2017年度教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“百年新诗学案”(项目编号：17JJD750002)的阶段性成果。

(作者单位：陕西师范大学人文社会科学高等研究院)

文化自信与当代文论史研究

——古远清教授访谈录

◎ 曹竹青

曹竹青（下文简称“曹”）：古教授，您好！在您海内外出版的50多种著作中，作为开山之作的《中国大陆当代文学理论批评史》，是影响较大的一部。关于这本著作，台湾权威的《文讯》杂志曾发表过台湾作家写的专题评论，在大陆不少高校都作为重要的教学参考书使用，如湖南有一所高校当选修课教材，又如童庆炳、王一川主编的新世纪高等学校教材《文学批评新编》（北京师范大学出版社2011年），在《文学批评的历史·经典文本阅读》后面所附的必读书目中，古代部分有朱东润的《中国文学批评史大纲》，现代部分有温儒敏的《中国现代文学批评史》，当代部分有您的《中国当代文学理论批评史（1949—1989大陆部分）》。

古远清（下文简称“古”）：《中国当代文学理论批评史（1949—1989大陆部分）》是我撰写的当代文论史三部曲的第一部，其余两部为《台湾当代文学理论批评史》（武汉出版社1994年）、《香港当代文学批评史》（湖北教育出版社1997年）。我研究文论史尤其是大陆部分，由于论述时不采用被人视为时髦的“纯文学”观点，在不少地方用政治文艺形态学去解读当代文学理论批评现象，还由于书上写的人不少都健在，未盖棺先定论，这是一种吃力不讨好的做法，故1989年杀青时出版几经波折，先是投湖南人民出版社，那位责任编辑对这个选题很感兴趣，马上作了编辑加工，该社领导却觉得书稿太长，要我作大量的删削，我舍不得，因而只好另找新的婆家广东教育出版社。快签合同了，又遇到阻力，决定不出版，广东教育出版社便给了我2000多元退稿费，最后只好求助境外“文史

哲出版社”。他们一字不改，分上、下册推出，书名是《中国大陆当代文学理论批评史》。当时内地很少人用“大陆”二字命名文学史，境外出版社没有这些条条框框。话又说回来，并非全是一字不改，而是改了三个字。他们要求我不用“国民党反动派”的说法，明确地说要去掉后面三个字，我也就同意了。

曹：您将这本书加上“大陆”两个字是出自什么考虑？

古：山东出版的这部当代文学理论批评史，之所以再次使用“大陆”二字，是为了说明此书不含共和国以外的文学理论批评。我总觉得，大陆流行的众多《中国当代文学史》，不写境外文学，有点名不副实。不写境外文学是因为史料不易掌握，就是有史料也不好处理境外文学与大陆文学的关系，比如北京大学洪子诚先生就很谦虚地说自己没有能力把握。像这种境外文学严重缺席的文学史，窃以为还是叫《中国大陆当代文学史》或《共和国文学史》《新中国文学史》为佳。

《中国大陆当代文学理论批评史》曾获华东地区优秀图书二等奖，这是对拙著的肯定。另一本《台湾当代文学理论批评史》则获全国城市出版社优秀图书一等奖。《香港当代文学批评史》在香港回归前夕出版，《湖北日报》曾在头版大幅报道，中国社会科学院文学研究所一位著名学者说他经常翻阅此书，是他研究香港文学不可缺少的资料。

曹：南京大学吴俊教授2011年成功地申报了教育部的重大课题《中国当代文学批评史》，其课题名称与您的书名几乎一样。请问您的著作与他的课题有何不同？

古：“几乎一样”不等于一样。他的课题名称

没有“理论”二字。本来，一种题目可以做出多种文章。吴俊教授的课题据说已结项，但我还没有看到书的出版。即使这样，他结题前有多卷本《中国当代文学批评史料编年》问世，这说明他做学问扎实。记得香港中文大学卢玮銮教授（小思）说过：不要急于编写香港文学史，因为在香港既没有编年史也没有文学大系，连一本大事年表都没有。如仓促编写，文学史的大厦就会建立在沙滩上（大意）。吴俊注重编年史的编纂，不让自己构筑的文学史大厦建立在沙滩上。从他报刊上发表的课题阶段性成果看，他的视野开阔，开垦出不少文论处女地，堪称后来居上。

曹：我感到写当代文论史有两种焦虑：一是如何处理政治与文学的关系，二是如何摒弃人情因素的干扰。您能否就这方面谈谈？

古：政治与文学的关系是老话题。对中国大陆当代文学批评来说，从来都是与意识形态紧密相连，“纯文学”在这里行不通，故拙著设有《政治压顶与文学论争的异化》《政治的倾斜和评论家的二元理论》，还有《卫护文学“一体化”的主流评论家》《反叛文学“一体化”的非主流评论家》等章节。这是用“政治天线”接收文论频道，当然也有审美天线、语言天线，如《构筑小说美学殿堂的尝试》《艺术思维与现代诗学联姻的公木》《散文研究的新思维》。我写这些章节，注意将政治与艺术区分，即政治的归政治，艺术的归艺术。但两者有时很难区隔，我便采用两者混合在一起分别细说的写法。

我写过不少当代文学的“时评”，参加过数种当代文学史的撰写，还经常出席当代文学学术会议。我所描述评价的对象，除胡风、周扬、张光年等人无缘识荆外，其余像张炯、雷达、谢冕、洪子诚等人，都是朋友。但对这些“中央级”的评论家，我注意与他们保持距离，做朋友也是做诤友。我与他们私交本来就不多，且我又不是他们的学生，故写起来较少顾忌，想怎么写就怎么写。有的评论家写了一辈子，

就是希望上文学史，如南京一位资深评论家，听说我在写文论史，便把他的“全集”寄给我，可我还是没有给他单独设节。又有一位我尊敬的曾担任过省文联主席的前辈，看到我初稿目录中没有他的专节，便写长信向我“申诉”，但我还是无法满足他的要求。我觉得写文论史，应该有充分的自信，写谁不写谁，写谁时用多少篇幅，自己完全有权定夺。评论家的主体性，也许就表现在这里。我与评论对象本没有任何利益交换，哪怕书出来后被评对象看了后很不爽，这也是很正常的事。如果有反批评文章发表，我更高兴，因为“不批不知道，一批做广告”。

曹：您真能做到无私无畏、不怕得罪人吗？

古：我不敢说自己完全是秉公执笔，我毕竟有自己的偏爱，但我写时尽量做到一碗水端平。拙著给新时期涌现的诗评家单独设节的有两位，有人说能上你的文学史就很了不起了，可有些人上了文论史不满意，认为对他的评价没有做到全盘肯定，不该指出他的不足。另一位没有上文学史的诗论家，说我只注意实际批评而忽略了以理论探讨见长的学者，便不邀请我出席他的全集研讨会议。这没有关系，因为这类研讨会，充其量是“研好会”，不去也没有什么损失。

曹：《中国当代文学理论批评史》由谢冕作序，您对他是否另眼相看，不会指出他的局限吧？

古：我在《谢冕：新诗潮的歌手》这一节的结尾是这样写的：“作者的论述，呈运动感，给人一种清晰完整的印象，表现了作者的史识。但同时，缺乏深度的论述，文采胜于理性分析的缺憾也在此书中被放大。在他一些闪耀着创见的论述中，有时思路明敏而不够缜密；激动的思考中，带有某种片面性。比起孙玉石的论著来，谢冕的著作还不够厚重，虽然论视野他比孙氏辽远，论才气他比孙氏横溢，论知名度孙氏难以和他并肩。”

我还编过一本《谢冕评说三十年》（海天出版社2014年），除收入赞扬谢冕的文章外，还选入许多批评乃至否定他的文章，如酷评家韩石山《谢冕，叫人怎么敢信你》，连题目都带有很大的挑衅性。

此文在《文艺报》发表时删改了很多，这次出书时我特地找作者要了原稿，不加删节转载。谢冕是很有气量的人，只要是善意的批评，他都乐于接受。对言过其实的批评，尽管读了后心里不痛快，他也从不答辩，这便是他的学术自信。也正因为有这个自信，再严厉的批判乃至“审判”他都承受得起。在台湾，没有被李敖批判过的人就不算名人；在大陆，没有经过酷评家“修理”过的人，也算不了著名学者。无论来自哪方面的批评，都无法撼动谢冕在文论史上的地位。所以尽管《谢冕评说三十年》收了许多负面文章，但谢冕还是买了100本送朋友。

曹：您也有过被别人“修理”的经历吗？

古：我常成为两岸某些文人的火药目标，可参看《世界华文文学论坛》2019年第1期上的《台湾文坛对大陆“双古”批判述评》。这里说的“双古”，其一是指中国社会科学院研究员、也是我的珞珈山同窗古继堂。海外又称我们两位以研究台湾文学著称的学者为“南北二古”。古继堂是“北古”，我是“南古”。大陆对我的批判，最严厉的是某文化名人，他在自传中有一整章把我写成“衣着潦草”，称“古先生长期在一所非文科学校研究台港文学，所以我很清楚他的水平”。有人建议我回应他：“某文化名人长期在一所非创作单位戏剧学院从事散文创作，所以我很清楚他的写作水平。”

曹：河南出版的《名人传记》介绍您时，称您是“学术警察”，您怎么看？

古：“学术警察”一词来源于哈佛大学杨联升教授。他认为在这个拉帮结派的文坛，很需要有人站出来互相监督、互相批评而不是互相吹捧。钱理群、陈平原也把北京的樊骏视为敢于纠正不良学风的“学术警察”。要做到这一点，除自信外还要有学术勇气。现在高等学校分一流和双一流，文评刊物也分等级，这种做法是违反科学规律的。我前年在华南师范大学给研究生讲课时，就说一流学校有三流教授，

三流学校有一流教授；一流刊物有三流文章，三流刊物有一流文章。我近年就写有批评一“南”一“北”的所谓“一流刊物”所出现的诸如将中国台湾文学定位为海外华文文学这种常识性错误的文章，分别登在《中华读书报》《文艺报》上。当然，做“学术警察”不招人喜欢。你批评他，他就不再发表你的文章，也不赠刊了，开会同样不邀请你了。这对被称为“逢会必到古远清”（《人民政协报》一篇文章的题目）的我来说，难免会有失落感。这也就是陈平原说的作为“榜样”的“学术警察”，很容易被边缘化。

曹：您是一位有个性的批评家，去年年底在湖北召开的一次有关“鄂派批评”的会上，来自北京的王干就称赞您的批评颇有锋芒和风骨。您勇当“学术警察”，这是您刚性的一面，但我也发现您有别致的一面，比如《中国当代文学理论批评史》在标题的设计上就很别致，很吸引人，如《茅盾：在“代言体”与“自言体”之间矛盾》《李希凡：在“战士”与“院士”之间徘徊》。这与“兵团作战”即集体编写的文学史风格大相径庭。

古：我不反对集体编写文学史，但凡是能流传下来的文学史，均是“私家治史”的产物。像王瑶的《中国新文学史稿》，尽管现在看来许多地方过时了，但还是研究生必读的参考书。洪子诚的《中国当代文学史》以平实的笔触道出了文学发展的规律，乍看起来文笔不够亮丽，但它能力透纸背，这是不见技巧的技巧。不过文采还是需要的。谢冕最近出版的《百年中国新诗史略》，就是一部文采斐然同时又有许多洞见的著作。我也从中吸取了营养，很注意标题的润色。从这个意义上来说，我也是鲁迅讲的“标题党”。即是说，写文学史，不仅要有史识，还要有史笔。史识与史笔相结合，才是最完美的。

曹：您在耄耋之年，却还能著述不断，难能可贵！

古：我从来不觉得自己老，只是年龄比你大一点而已。我回家卖红苕后，出版的书比退休前还多。告别杏坛前，只主持过两个教育部课题，退休

后申报的两个国家社科基金均立项并结题出版。我经常外出开会、演讲，在家里则写文章和写书。我去年到台湾还买了近2万元新台币的书，这是我最好的“保健品”。

曹：您是学术界少有的“劳动模范”，仅在台湾就出了16本书，以至中国社科网报道西南大学所主办的新诗国际研讨会时，把您误认为台湾作家。现在出书难，出学术著作更难。你的书都是出版社约的稿吗？

古：除《余光中：诗书人生》（2019年再版时更名为《余光中传》）是长江文艺出版社主动约的外，其余书稿都是自己投。我这辈子连教学小组长都没有当过，没有行政资源去打通关节，全凭自己的本事也就是学术自信去投稿。也有一投就中的，如台北文津出版社出版的《台湾当代新诗史》。这本书出版社破例给我将近6万新台币稿酬。现在我被陕西师范大学人文社会科学高等研究院高薪聘为驻院研究员，出学术著作他们会资助，但以前没有这些条件。写完后联系出版社出书，这毕竟有点冒险，但我天生就喜欢冒险，不是“皇帝的女儿不愁嫁”，而是我有充分的自信，坚信自己写的书一定能够面世，只不过是时间问题而已。我晚年有两个“百万工程”，这不是课题，是我自己选的题目。现在以拿课题多少尤其是国家社科基金重大课题能否立项作为评二级教授或“长江学者”的标准，这不科学。你看有哪位学术大师是靠命题作文也就是做课题产生的？现在大官越来越多，大师越来越少。当下社会不断出学术明星而不出学术大师，这才是我们时代的真正悲哀！

我的两个“百万工程”，是指两部书稿均长达100万字，其中一本《台湾当代文学事典》，武汉出版社正在排校；另一本《战后台湾文学理论史》，曾给台湾一家出版社，马上要付印了，突然他们撕毁合同，说里面有“骂”台湾（其实是批评“文化台独”）的内容，编委会经过激烈争论最后决定放弃，我只好找北京的一

家出版社出版。他们对这个选题很感兴趣，正在申报中。不过，我有太多屡投屡败、屡败屡投的苦涩经验，故我早已做好了最终又出版不成的思想准备。可我坚信舒婷说的“不是一切大树都被暴风折断，不是一切种子都找不到生根的土壤，不是一切真情都流失在人心的沙漠里，不是一切梦想都甘愿被折掉翅膀”。

曹：现在写论文流行的是“学报体”，这种文章有如钱钟书所讲的“重视废话一吨，轻视微言一克”。您认为写学术论文都要规范化或曰规格化吗？

古：既然是学术论文，当然要讲究规范，要有注释，但也有例外，比如1993年我和严家炎、谢冕在香港岭南大学分别“客座”三个月，离校时要交一篇“毕业”论文，谢冕长达两万多字论香港新诗的文章，一个注解都没有，被打回票。对这种没有注解的论文，谢冕的同事曹文轩戏称为“谢冕体”。香港有些洋博士的论文注解比正文还要多，这是典型的卖弄学问。须知，真正的学问不完全是埋藏在注释里，而更多的是体现在字里行间的灼见和史识。我真佩服谢冕，他有一本时代文艺出版社出版的诗论著作《新世纪的太阳》，据说是在宾馆里写成的。在宾馆里写，当然不可能有注解，就是有注解也非常少。我就从不敢在宾馆里写书，因为记忆力再好，如没有书作伴，注解就难免有误差。

曹：陈平原说过，当今大学教授分四种，第一种是有学问又好玩，第二种是有学问不好玩，第三种是好玩而学问不怎么样，第四种是没有学问又不好玩。您属于哪一种呢？

古：我久居江城，武汉的白云黄鹤、龟山蛇山、琴台知音，还有热干面、豆皮、烧梅，都是我做学问不可或缺的一部分。对我来说，学既是玩，玩又是学。玩不是玩微信，相反，玩书才是我的最爱。正如余光中所述：玩书也是一种特殊的读书方法。读书是读书的内容，玩书则是玩书的外表。资深的书呆子通常有一种不可救药的毛病：他们爱坐在书桌前，并不一定要读哪一本书，或研究哪一个问题，只是喜欢这本摸摸，那本翻翻，相相封面，看看插图和目录，并且嗅嗅（尤其是新书）怪好闻

的纸香和油墨味。就这样，一个昂贵的下午就完了。

北京一位很有成就的学者私下里把我这位幽默有余、严肃不足，还在《文学报》开过“野味文坛”专栏的老顽童定位为“好玩学问却不怎么样”。对这种评价，我有自知之明，我的学问也许比不上他，但这位学者无论是讲课还是参加学术会议宣读论文，总是无精打采地念讲稿，听得人昏昏欲睡。他属可敬而不可亲的“有学问不好玩”的教授，而我的目标是做“有学问又好玩”的学者。现在不少研讨会沉闷乏味，玩手机的人多，专心听的人少。为了调节气氛，我有时把讲稿变成相声。我“发明”（诗评家陈仲义、也就是舒婷的先生在评讲我的“论文”时称）的“学术相声”，不止一次登在《名作欣赏》上。在中国社科院文学所举办的一次研讨会上，我在现场找了一位上海女博士与我对话——也就是共同“演出”题为《“蓝色文学史”的误区》的论文。她边念边笑，我告诉她相声的人本身不能笑。《文艺研究》主编方宁被学术研讨会从未出现过的相声还有笑声所吸引。听得津津有味的他，不仅向我索要原稿，而且还称我为“大师兄”哩。

曹：写文学批评史，也能做到“好玩”吗？

古：如果把“好玩”看作是可读性，我认为是可以的。文学史写的都是死人，不少学者现在把死人写得更死，有谁愿意读？我提倡写有故事甚至能使人“笑”的文学史，这里不妨以《中国现代小说史》作者夏志清为例，他那“身高不足五尺的矮小女人”遗孀王洞，以超人的勇气在2015年7月号《明报月刊》上著文《志清的情人——记在台一周》，称夏志清有三个情人，这情人都是像Lucy、Helen、丘彦明那样著名的作家或编辑家。这里所披露的夏志清隐私其实并不是什么新闻。夏志清在编注第三本关于“祖师奶奶”的书信集，即《张爱玲给我的信件》（长江文艺出版社2014年）时，已把编注看作是献给自己的祈祷书，是为了安放那

郁闷不堪的出口，是一次作自我精神调整与解脱的难得机会。在2009年误闯阎王殿后，他记忆和思维已倒退许多，连编注都要内人代劳，因而他要赶紧“交代后事”，横下一条心不再把心中的秘密带到天国去，这样也可省却文学史家在未来钩沉和考证的麻烦，便在编号44的信件按语里，大胆说出自己与Lucy和Helen的恋情：“卡洛（夏志清前妻）也是耶鲁大学的硕士……我们的感情很好，但我到哥伦比亚大学以后，找我的女孩子太多，使我动情的第一个女孩子便是陈若曦（名秀美，英文叫Lucy）。她似乎对我也有意，我便对卡洛说：‘我爱Lucy，我们离婚吧。’卡洛大哭一场……直至梨华搬来纽约，我又出轨，卡洛便交了一个男友，决定离婚。”

对当代文学批评的这种“最新动态”，不能看作全是八卦，里面暴露了当代生活尤其是“文学江湖”中很敏感的话题，其中还蕴含有能否用“笑声”消解大家以及用什么方式消解等一系列文学史的严肃命题。在某种意义上来说，还可视为对文学史家的挑战：能否以特异的思考向度与言说方式来重构文学史？于是，我把这件事写成一篇正儿八经的学术论文《王洞的“爆料”所涉及的夏志清评价问题》，先投北京一家权威刊物，主编说我们不登八卦文章。其实我不是谈八卦，而是从这件事提炼出几个学术问题：王洞的爆料是否有损夏志清的形象？夏志清是海外华文作家还是台湾作家？如何评价夏志清的文学研究成就？夏志清的“隐私”能否进入文学史？这里论述的是一种不占据主流的文学史书写方式，而与它相伴而生的更丰富、更生动、更复杂的文学史现象，在某种程度上被主流的文学史书写也就是“有学问不好玩”的著者遗漏了。

所谓文学史研究，本离不开“辨章学术，考镜源流”，通过作家定位，评判优劣，叙述师承，剖析流派，让年轻人了解作家或评论家的成就和缺陷，可减去许多盲人摸象的时间。从这个意义上来说，对王洞的文章不应过分强调其八卦的一面，而应透过表面现象看到本质，以特异的思考向度与言说方式来重构文学史。后来我将这篇“正儿八经的

学术论文”先后转投《南方文坛》和台北的《传记文学》，他们很快登出来了，两刊都把标题印在封面上，后者还作为“本刊特稿”隆重推出。现在的学术论文读来如嚼鸡肋，像我这种有温度有情趣当然也有一定深度即所谓“有学问又好玩”的文章，那些“识货”的“高级而有趣”的编辑会如获至宝地当作“特稿”立即付排，而那些只讲规范不思革新的“高级而无趣”的编辑，自然会将拙作误为八卦丢在纸篓里。

曹：您的文章经常在不同地区发表，您是怎么看待的？

古：内地不可以一稿多投，但在境外就当别论吧。李欧梵、王德威、龙应台等人的文章，就经常在不同地区亮相。我的不少学术著作，如《中国当代文学理论批评史》《海峡两岸文学关系史》《几度飘零——大陆文人赴台沉浮录》《世纪末台湾文学地图》《诗歌修辞学》《诗歌分类学》《余秋雨现象大盘点》，就有繁体字

和简体字两种版本。这样做的好处，在于加强两岸文学交流，与不同观点、不同派别的文评家对话，也就是取长补短，互惠互利。本来，一位具有现代精神的评论家，应该有大的历史观和文化观。今日在全球一体化笼罩下的中国作家、评论家，无论哪一个地区都在步入交流、融合、汇聚的境地，都应通过种种不同的交流方式，让中国文论从分流走向整合，这毕竟是一种不可阻挡的大趋势。正是在这种思想指导下，我的研究成果在不同地区发表和出版，这含有传播中华文化的企图，有助于打破两岸三地过去“老死不相往来”的坚冰局面所造成的尴尬和困扰。

曹：习总书记嘱托我们要坚持改革，要有文化自信，要锐意进取。与您交流，我感觉您充满了文化自信，您用您的脑力、笔力、眼力、脚力，去探讨当代文论写作和传播新思路、新写法，值得我们许多后学学习。

（作者单位：武汉铁路职业学院）

作为诗歌理论家的古远清

◎ 冯 军

摘 要:古远清不仅是台港文学史家,同时是一位有开拓和创新精神的诗歌理论家。在诗歌新学科的建立、境外诗史和诗歌批评的再批评等领域,古远清都建树颇丰。系统地观照古远清的诗歌研究,他有三个维度的贡献:一、对诗歌研究理论的探讨,有实验之功;二、对台湾和香港当代诗史的撰写,有开拓之功;三、对诗歌批评的批评,具有强烈的对话意识、真理意识和道德意识。古远清的这些学术成就,得益于其求真求新的研究态度和学术品德。

关键词:境外诗史;诗歌理论;诗歌批评;古远清

人们常说重返 1980 年代,当笔者重返这个年代时,发现古远清是一位活跃的诗论家,这从他多次在《光明日报》《诗刊》《星星》《诗探索》《诗歌报》《黄河诗报》《当代诗歌》及全国其他报刊发表诗歌评论,以及臧克家将其视为自己的“嫡系”评论家,以至给他 68 封信可看出这一点。1990 年代以后,古远清被花城出版社“拉下水”研究台港诗歌,使他除了有大陆新诗研究家这一头衔外,又多了一个台港新诗史研究专家的身份。

如果从 1963 年古远清大学时期在《奔流》上发表《呼唤政治抒情诗》算起,他在诗歌研究领域躬耕已达半个多世纪。他的诗歌研究成果,包括三个维度:诗歌理论著作有《诗歌修辞学》《诗歌分类学》《留得枯荷听雨声——诗词的魅力》,诗歌史著作有《台湾当代新诗史》《香港当代新诗史》以及和吴思敬等人合著的《中国诗歌通史·当代卷》,诗歌批评著作有《中国当代诗论五十家》《海峡两岸诗论新潮》和论文《中国当代三大诗论群体透视》《对〈中国新诗总系〉的三点质疑》《“北大新诗学派”的贡献与局限》等。古远清的这些诗歌研究成果,构成一个与谢冕、杨匡汉、吴思敬、吕进不同

的诗学体系。

一、诗歌理论的建树

1988 年,台港文学研究方兴未艾,花城出版社这一年约请古远清写《台港朦胧诗赏析》,出版后发行量竟达近 20 万册。一本诗歌著作成畅销书,这可以说是个奇迹,这也从侧面反映出作者诗歌鉴赏能力之高。这种鉴赏能力,充分体现在他的两本诗歌专著《诗歌分类学》《诗歌修辞学》中。学术研究的建构需要理性的介入,无“情”则难以入乎其内,无“理”则难以出乎其外。具体来说,做到情理结合的古远清的诗歌理论建树,表现在四个方面。

第一,从诗歌和诗人的本体出发研究诗歌,并借鉴中国传统诗论,融会西方诗论。古远清在大小杂志、外刊内刊中收集诗人的生平、诗作,从诗歌内部出发研究诗人的艺术成就。例如《海峡两岸朦胧诗品赏》《台港现代诗赏析》《中国当代名诗一百首(赏析)》这些倾向于诗歌文本解读的专著,其选辑、品鉴的重心都落在文本上。像古远清对纪弦、罗门等诗人诗歌语言张力的挖掘,对钟伟民、陈灭等诗人诗歌结构的探讨,对周梦蝶、马朗等诗人诗歌意象的发现,对郑愁予、蔡炎培等诗人诗歌音乐

性的阐释,都体现了他作为解诗家的艺术眼光。当下诗歌研究存在以西方诗论套本土诗歌的现象,古远清力图摆脱这一局限。王良和的景物诗和咏物哲理诗,分别对传统山水田园诗和咏物诗有所承袭,如《剑客》《柚灯》等。古远清对这些诗歌的解读,借用传统解诗方法的同时,并没忘记王诗的当代性意义。他认为《柚灯》呈现的是“物我存在的本质、宇宙事物的规律,以及人类对外界认知的可能与局限”^①,是当代城市人对自然、万物、宇宙的思考。

古远清对西方诗论的态度是“将彼俘来”,而不是“彼来俘我”。这从他对也斯的论述中可见一斑。古远清认为,“在香港诗坛,很难找到像也斯这样精通外国文艺理论的学者。他在美国几年,读了俄国形式主义和布拉格语言学派的书,也跟米高·大卫信等修过‘后现代主义’‘当代美国诗’‘诗与画’等课,这对他后来的创作产生了重要的影响”^②。因为也斯主动接受西方文论的影响,所以古远清才会从西方文论的角度论述,如对也斯《从现代美术博物馆出来》的分析。古远清诗论另一评论原则是:诗人决定诗论,人品决定诗品。他就这样脚踏实地地从诗人的具体情况出发,讨论文论与诗歌的互动关系。

第二,注重“文变染乎世情”,即时代与诗歌的互动关系。随着时代的变迁,诗歌常常反映时代之政治、经济、文化等的异变。古远清的诗歌研究充分关注“时代—诗歌”的互动关系。如他将台湾《创世纪》诗刊的发展史分成三个阶段,分别是“新民族诗型时期”“超现实主义时期”“回归东方时期”。三个时期的划定参考了《创世纪》诗刊诗歌内质的变化,同时也揭示了其变化的过程是由政治等外在因素推演。又如,古远清认为“葡萄园”诗社“健康、明朗、中国”的诗歌纲领,就有很大一部分来源于对抗时代政治背景。^③

第三,注重诗歌团体与诗人个体的互动关系。台湾当代新诗界有种现象,即一群志同道

合的诗人团聚在同一个诗歌社团内进行创作。古远清的《台湾当代新诗史》基本上根据这一思路展开,他认为整个台湾当代诗坛的总体特征是“结党营诗,论战不断”。他关注诗歌团体诞生、成长、消亡的历史流变的同时,还关注诗人个体对诗歌群体风格形成的贡献和诗歌团体对诗人个体的影响。如以“现代派”总论纪弦、郑愁予、方思、羊令野、李莎、梅新、林冷等人的诗歌创作,并分论其个人特色。

第四,注重诗歌理论的提炼和升华以及新学科的建立。关于诗歌修辞方面的研究,并不大为学者所注意,常常依附在研究诗人的思想和艺术的边缘,缺乏独立的地位,而古远清和孙光萱合著的《诗歌修辞学》^④,改变了这一局面。该书分为绪论、诗歌词句修辞、诗歌篇章修辞、诗歌词格举隅、诗歌风格探幽五个部分,立体而系统地阐述了诗歌字、词、句、篇、章、风格等内容,甚至将新诗标点符号也纳入论述的范围。古远清和孙光萱的这部著作首次系统性地整理诗歌修辞,为诗歌修辞的理论研究提供了丰富的可借鉴的意义。甚至可以说,它内容翔实、丰富、新颖,可以成为诗歌修辞研究备案的工具书,以至于直至今日尚且无著作能出其右。曾任新加坡南洋大学教授、著有《中国修辞学》的郑子瑜,就曾这样称赞和期望古远清:“你不愧为中國大陸研究诗歌修辞学之先导。倘能进而研究诗歌修辞学史,则其贡献尤大。”

古远清的诗歌理论建树,还表现在《诗歌分类学》^⑤。诗歌分类是一项吃力不讨好的研究工作,但古远清制定分类标准,选择典型诗歌,考订各类诗歌的特征和流变等,提供了一定的范式意义。具体来说,《诗歌分类学》立足于中外各种诗歌文体的历史渊源、发展变化,立足于各种诗歌文体写作与鉴赏规律,尤其是立足于五四以来新诗创作的总体情态,立足于建设《诗歌分类学》这门新学科的现实性与迫切性,对研究诗歌分类的意义,对诗歌分类的原则,即诗歌分类的历史性、诗歌分类的相对性以及各类诗歌的文体特征,还有历代文人对诗歌分类的论述,均作了系统的思考和深刻的阐述。在

阐述过程中，著者十分重视新的研究视角和方法取向。因此，古远清对各类诗歌文体的创作与欣赏规律的论述，均给人以新意。比如对中西田园诗差异的探讨，对咏物诗和讽刺诗写作技巧的归纳，对剧诗和诗剧的区分，对十四行诗在中国实践情况的检视，对小诗创作经验的总结，对旧诗打而不倒的原因分析，对散文诗走向独立的预测，对台湾乡土诗和都市诗特点的把握，对海峡两岸蓬勃发展的校园诗问题的关注，都是两岸同类诗论著作中较少论及的。正如台湾中山大学龚显宗教授在台版《序》中说：“《诗歌分类学》不仅揭示了分类的原则，指陈了各类诗的特征，而且对诗歌的流变有明确的叙述和详尽的考察。”“作者不仅对旧诗有深入的研究，对新文学运动以来新体诗的种类也作了理论的概括，举例尤详新略旧，肯定了现代诗的价值和地位，这种史识超越了一般研究文类和诗体的学者。”

《诗歌分类学》有两个版本，其中台湾版与原大陆版的不同之处，一是在书后附录了三位大陆学者对此书的评价和古远清的学术年表，使读者增加了对著者的了解和该书学术价值的认识，二是为了方便台湾读者阅读，著者在举例时补充了台湾著名诗人的典范作品，并增设了台湾新兴诗歌文体的专节。这不仅有助于两岸读者了解这些诗体的发展状况及其艺术特征，而且有利于确定这些新兴诗体在中国当代诗史上的地位和作用。

值得称道的是，著者在论述台湾现代诗人写的图像诗时，一面指出这类诗歌形式有利于增强诗的视觉性，有利于诗的品种多样化，一面又不赞成形式主义的倾向，在排列法上争奇斗异，像这种看法是很辩证的。又如对录影诗，著者肯定罗青的大胆探索精神，同时又指出诗人不能只满足于“特写”“淡入”技巧的套用，否则，录影诗就很难成为一种独立的诗体。所有这些看法，均体现了一个严肃的诗论家清醒而冷静的评论品格。

二、境外诗史的开拓

古远清的境外诗歌史研究，和他写《中国大陆当代文学理论批评史》一样，依然秉承其“私家治史”的传统做法。仅在2008年，他就为两岸三地诗坛奉献出个人独立撰写的《台湾当代新诗史》《香港当代新诗史》。这两部对大陆乃至整个华语文学研究圈具有重要意义的诗歌史，其历史价值得到学界的肯定，如有人认为这两部著作“不但可以填补台湾、香港两地诗歌研究的诸多空白点，而且，还有助于消除一般读者对于两地‘隔岸观火’的印象”^⑥。的确，这种具有开拓之功的专著，改写了中国新文学及其诗歌的版图，使这版图更具有真实性、客观性和完整性。

古远清一向认为，中国新诗应该是疆域辽阔的肥沃之土，它应整合分流出去的台港澳新诗。为此，古远清细致入微地挖掘出台港新诗内部的众多因素和资源，然后将其纳入中国现当代新诗史的系统。例如，《台湾当代新诗史》第十二章第四节认为余光中“最终目的是中国化的现代诗”，这是将台湾诗人余光中放置在中国现代新诗的场域，然后给予其历史定位。

古远清这两部新诗史，为中国当代诗学研究带来崭新的视野。古远清发现，台湾新诗不仅与五四以来的大陆的新诗有千丝万缕的关系，而且与香港新诗也有交叉，例如，《台湾当代新诗史》第二章第六节“港台新诗的交叠与冲突”、第八章第三节“余光中的‘香港经验’”、第九章第一节“从主张写实到猛刮‘台风’”等章节。古远清认为台湾文学和香港文学其母体是大陆文学，三地文学互相联结，彼此影响，两地新诗更具有“亲缘”关系。

古远清的珞珈山同窗古继堂，在1980年代末出版过反响重大的《台湾新诗发展史》。十年后，古远清也在台湾出版了《台湾当代新诗史》。海外学术界将其并称为“南北二古”。还原了台湾新诗现场的《台湾当代新诗史》，堪称有后来居上之势。这不仅是指该书在时间跨度上比古继堂多写十年，而且在内容的丰富和框架的处理上，都有所超越。

对此，旅居加拿大的著名诗人洛夫给古远清的信中写道：“《台湾当代新诗史》不论就史料的蒐集与运用、历史的钩沉与分析都能见到你的卓识，且敢于触及一些敏感的政治层面，实属不易，可以说不论大陆或台湾的诗歌学者、评论家，写台湾新诗史写得如此全面、深入精辟者，你当是第一人。”^⑦洛夫这个评价，深刻地肯定了古远清坚持“一个中国”的原则这种实事求是的史识。其中所说的“一些敏感的政治层面”，是指书中旗帜鲜明地批判“宁爱台湾草笠，不戴中国皇冠”的分离主义诗潮。古远清不惧怕对方的反弹，坚定地主张台湾地区文学和中国大陆文学不是英、美文学的关系，而是一体两面。这些体现了大陆学者主体性的论述，得到岛内主张“大中国诗观”的《创世纪》同仁的赞同，同时也得到詹澈、施善继等本土诗人的首肯。

古远清这种史识，来源于丰富的史料。也就是说他研究境外诗歌，不是用大陆的框框去套他们，更不是以论带史，而是论从史出。众所周知，古远清是一位收集史料的高手。他提及史料收集时不无自豪地说：“自20世纪80年代末起，我往来于大陆与海外近三十次，搜集了大量珍贵图书和各类研究资料，每每经历各种惊险状况，方才得以坐拥书城。”^⑧这种夫子自道的言说在古远清的老友凌鼎年那里得到进一步证实：“我还佩服他搜集资料的劲头，他手里，关于港澳台、东南亚，以及世界各地的华文学集子、刊物、资料，就个人研究者而言，占有量不是第一位，也是前几位的。”^⑨学者曹惠民猜测古远清可能是当下大陆学者中唯一拥有全套台湾《文讯》杂志和《台湾文学年鉴》的人，足见其收集资料的良苦用心及由此带来的丰厚成果。

有人说古远清的学术研究是吃“史料饭”，言下之意处理史料不能算学问。其实，处理史料，也必须具备高超的创新能力和真实意识。古远清的境外诗歌史著作体例抉择，有独特的

逻辑标准。如果我们把不成逻辑的碎片化史料比作泥沙，那么史家对现象的组合就是将泥沙烧成砖块。然而，这依然不够，还需要混凝土将砖块粘合在一起才能成为高耸入云的大厦。所谓的“粘合剂”，指的是史家的体例抉择。正如存在主义哲学家雅斯贝尔斯所认为，“没有一个独此一家的历史总概括仍能使我们满意。我们得到的不是最终的、而只是在当前可能获得的历史整体之外壳，他可能再次破碎”^⑩。就目前学界能看到的中国新诗史而言，其体例大体上都是“线一块型”结构，即按线性时间为脉络，以诗歌思潮为组块，将不同时间段的诗人组合成体。当下最为知名的洪子诚、刘登翰合著的《中国当代新诗史》，就是典型例子。古著台港新诗史，在借鉴常见新诗史写作体例的基础上有所突破：在线性逻辑的大框架下，以现象牵动史的发展。古远清的文学史叙述，不以分析名篇为核心，他“花了相当篇幅从动态考察诗歌现象、诗歌论争以及诗歌理论批评发展”^⑪。在台湾当代新诗史的研究过程中，古远清不仅将台湾新诗史处理成创作史，还将其写成一部诗歌论争史和思潮史。他以重要作家为引子，用春秋笔法品评其人其诗。对于重要作家设置专章专节论述，对名家的文学史地位有中肯的美学评断，他常常字里行间暗喻褒贬。在《台湾当代新诗史》第五章第三节“余光中：中国现代诗坛祭酒”中，古远清以“回头的浪子”评断余光中的诗歌追求，认为他既渴望打破传统又反对全面向西方取经。此外，古远清在处理艺术性和思想性较为复杂、创作时间较长的诗人时，采用“互见法”的形式论述，从而多角度呈现诗人创作的真实情况，例如饱受争议的纪弦，分别出现在第三、四、十二章等处。

古远清的境外新诗史叙述范式有自己的取舍原则，有异于他人尤其是境外学者之处，因而常常引发争议，如台湾诗人谢辉煌《诗人·诗事·诗史——古远清〈台湾当代新诗史〉读后》，质疑古远清的《台湾当代新诗史》所用的“当代”一词，认为“用‘当代’来定名‘台湾的新诗史’”，应该“推前到‘五四’运动时的新诗启蒙期”而非“掐头斩

腰”定在1950年起^⑫。对于“当代”概念的辨正，古远清在《〈台湾当代新诗史〉的历史叙述及陌生化问题》中有所回应。显然，这一争论反映出两岸学者对台湾文学诠释权的“争夺”，也反映出古远清对“当代”这一范式“时间性指称转换为意义性指称”^⑬的过程。他认为“鉴于台湾文学的特殊性，它不能按大陆的标准的1949年7月为界，而必须以日本投降后的1945年8月作为分水岭”^⑭。可见，古远清的范式选择取决于地域文学内在逻辑的整体性和还原诗歌现场的真实性的追求。

三、诗歌批评的创新

古远清的诗歌研究，有一类成果可以称之为新诗批评的再批评。如果把古远清的诗歌史当作是其诗歌研究著作中最为厚重的部分，那么诗歌批评的批评，则是具有创新性外加趣味性的部分。这种趣味性，来源于古远清学术道德的求异性和真实性的追求。

下面，我们梳理古远清诗歌批评的内容。

首先，对他人诗歌研究的批评。《中国现代诗论50家》是古远清这一块研究的集大成之作，其梳理了劳辛、亦门、冯至、臧克家、公木、谢冕、杨匡汉等五十位中国现代的论诗大家、名家。作者通过该书论述诗论家们的生平、成就和不足，避免了众多诗论家的研究成果被淹没在历史的尘埃中。《中国现代诗论50家》在论述诗论家的时候，也讨论了诗论何为、如何论诗等重要话题。例如，“诗评家必须和诗人交朋友。只有与诗人交朋友，才能了解诗人的创作意图，弥补出于没亲躬于诗苑耕耘而不了解创作甘苦的不足”^⑮。

学界有股风气：每每出书，其好友、学生，出于人情都会写文评之、赞之。古远清的书评不属此类。他不唯亲，不唯友，而唯学术。例如古远清并不认识的许霆出版了《中国新诗自由体音律论》，古远清凭借其对中国新诗领域的认识，判断出这一著作是“一部散发着艺术气

息和问题意识的著作，著者以掷地有声的话语探讨了自由体诗的艺术魅力问题”^⑯，充分肯定了其新诗韵律及其自由体新诗音律的研究成果，并认为许霆发现的“中国新诗自由体音律体系”对“新诗经典生命力”是一种贡献。对他人哪怕是权威或朋友的学术著作，古远清没有吹捧，常常能直面各种诗歌著作的缺点。例如，谢冕主编的十卷本《中国新诗总系》，古远清在肯定这一志业基础上，提出了自己的质疑之声，认为谢著在选取诗人时考虑并不全面，遗忘了个别外籍创作中国新诗者，从而提出“中国新诗是否一定要中国人写”“中国新诗是否一定要用中文写”和“中国新诗用中文书写是否一律要用北京话”等三种发人深省的疑问^⑰，还批评“总系”低估了台港澳的新诗成就，存在“中国新诗以大陆为中心，台港澳新诗只是边缘”的“大中原心态”。这种批评，可谓一语中的。

其次，学术商榷和论争。微型小说家凌鼎年说古远清“论战一级水平”，这是针对他就学术层面与其他学者的商榷文和论争文而言。例如古远清的《台湾当代新诗史》出版以来，受到不少批评，刘正伟、谢辉煌等都是贬多于褒的学者。面对重重质疑，古远清反思自己著作确实存在问题的同时，对那些有意误读的观点，则不遗余力地反驳。这方面的文章有《关于〈台湾当代新诗史〉撰写及余光中评价问题——回应高準的批评》《为台湾当代新诗发展提供“证词”——对〈台湾当代新诗史〉种种批评的回应》《关于〈台湾当代新诗史〉的通信》《〈台湾当代新诗史〉的历史叙述及陌生化问题》等。这些论争文章破中有立，在反驳别人的同时阐述了自己的诗歌观和文学史观，既捍卫了自己著作的尊严，更捍卫了台湾地区新诗和中国新诗的艺术尊严。

再次，新诗批评现象的再批评。如《迎接“北大新诗学派”的诞生——兼给〈谢冕编年文集〉挑错》一文中，提出“北大新诗学派”这一概念。随后，有人撰文《“北大新诗学派”在何方？》，质疑这一概念的合法性，而古远清时隔三年半，给这一质疑做出系统的回应，即《“北大新诗学派”的形

成和贡献》。该文认为“北大新诗学派”是“客观存在”，作为“地域性学派、师承性学派和问题性学派”，共历经“奠基、成熟、丰收三个发展阶段”，并指出这一学派重要的学术贡献，也直言其存在着“大陆本位主义的局限”。再如，《台湾新诗研究在大陆的进程及其特殊经验》^⑧一文，古远清梳理了改革开放以来大陆的台湾新诗研究，认为大体上分为三个阶段。1979—1989年的奠基期，代表人物有流沙河、李元洛等人。古远清总结这一时期的大陆、台湾新诗研究，主要集中在对台湾新诗的鉴赏。作为奠基期，其中问题不少，例如“阐明台湾新诗是中国新诗的组成部分时，存在着直线化、简单化的倾向，忽略了台湾新诗还受日本文学影响的一面”。第二个阶段是1990—1999年的转型期，这一时期对台湾诗歌的研究，主要集中在台湾现代诗史及诗人论等方面，“无论是量还是质”都有所提高，“从注重政治功能到注重美学价值的转换外，另一走向是从微观透视到宏观把握的拓展”，其集大成者为古继堂的《台湾新诗发展史》。这一时期的缺陷在于“从友情出发评论多，尖锐批评对方的文章少”。第三阶段是2000—2008年的深化期，这一时期“台湾诗人诗作不论是西化/中化、外省/本省均进一步做出了全面深入研究；诗歌社团、流派及诗论研究在不断加强；两岸新诗比较研究和两岸诗人、诗评家对话与争议仍继续进行；诗人评传的撰写成为热门，新诗史研究又添新景”；大陆也举办了多场有意义的台湾诗歌研讨会。在古远清看来，这一时期的台湾新诗研究百花齐放，成绩斐然。而缺点也存在，例如“研讨会只集中在‘创世纪’‘蓝星’等少数著名诗人身上，面还不够宽；资料错误仍较为突出”。最后，古远清说：“大陆的台湾新诗研究最基本的经验是坚持台湾新诗史是中国新诗的一个特殊分支，两岸的诗学交流不是国与国之间的交流，而是国内不同地区的交流，以及整合两岸诗歌应坚持和而不同、合而不并的原则。”

最后，校勘他人学术著作错讹。这体现了古远清敢于挑战权威的风格。为了学术的尊严，古远清常常为各种文学史纠正错讹，如《陈芳明的〈台湾新文学史〉工程及其十种史料差错》^⑨，罗列了包括诗歌“社团名称及创办人和时间上的差错”“著作权的错误”“作家生平的不准确之处”等在内的十项错误类型。

文学批评的再批评难免臧否他人学术的优劣，是件很得罪人的活儿，再批评者的道德显得弥足珍贵。古远清追求学术的真实性，是这样鲜明而独特。古远清的再批评，虽平等对话但据理力争。他生于1941年，已近耄耋之年。一般情况下，随着年纪的增长，学术思维的敏感性会有所减弱，但古远清却摆脱这一生物学现象，至今思维活跃，成果不断。古远清的再批评不会因对方地位之高、名声之大而有所忌惮、有多偏袒，所进行的都是双方平等的对话和商讨。合理指正他人，古远清能从善如流；对于那些主观误读，古远清则据理而争。再批评的目的，用古远清自己的话来说，是要“维护学术的尊严”^⑩。在他看来，学术之尊来源于学人对学术的身份认同和自觉维护；而学术之严，来源于研究成果之史料丰富和结论之正确。

古远清的诗歌批评的再批评，精准对话而不惧思想交锋。学界的商榷文，常常各自站定一个立场，自说自话，给人的印象是他们所讨论的核心问题存在着严重的错位。台湾诗歌研究，原本涉及到众多话题，常常成为交锋的中心。古远清的商榷文章，对准核心问题所在，必要时坚持己见。对文学评论者而言，这是一种约束的力量。无论双方的正确与否，都应建立在真理和证据上，而不是人品的攻讦。学术商榷和论争，并非是针对谁而发，其旨在使学术研究形成百家争鸣的局面，正如古远清所言：“只有通过争论，才能为学术的发展注入一股活力，就好比铁锤打碎石，在撞击时有时会迸发出真理的火花。”^⑪

古远清的诗歌研究体系，褒者甚众，贬者也有。客观地看待古远清诗歌研究的贡献，起码存在有三点不可忽视的功绩。一、对诗歌基础理论的探

讨,有实验之功。在古远清和其他学者共同努力下,诗歌修辞学、诗歌分类学这两块领域从课题式的研究,逐渐在向一门新学科的建立转化。二、对台湾和香港当代诗史领域的垦荒,有开拓之功。三、对诗歌批评的批评,具有强烈的对话意识、真理意识和道德意识。而古远清的这些学术成就,使他成为一位名副其实的新诗理论研究者。

注释:

①②古远清:《香港当代新诗史》,香港人民出版社2008年,第169页、第146页。

③古远清:《台湾当代新诗史》,文津出版社2008年版,第200页。

④古远清、孙光萱:《诗歌修辞学》,湖北教育出版社1995年版、台湾五南图书公司1997年版。

⑤古远清:《诗歌分类学》,中国地质大学出版社1989年版、台湾复文图书出版公司1991年版。

⑥张立群:《整合、延伸与拓展——评古远清的〈台湾当代新诗史〉〈香港当代新诗史〉》,《诗探索》2013年第1期。

⑦转引自孙绍振:《古远清的勇气和学术》,《名作欣赏》2019年第9期。

⑧古远清:《假如我有九条命》(上),《名作欣赏》2015年第4期。

⑨凌鼎年:《论战一级水平,呼噜也一级水平——记古远清》,《世界华文文学论坛》2011年第2期。

⑩[德]卡尔·雅斯贝尔斯著,魏楚雄、俞新天译:《历史的

起源与目标》,华夏出版社1989年版,第307页。

⑪谢辉煌:《诗人·诗事·诗史》,《葡萄园》2008年夏季号。

⑫古远清:《台湾当代新诗史·自序》,文津出版社2008年版,第4页。

⑬李怡:《中国现代文学史的叙述范式》,《中国社会科学》2012年第2期。

⑭古远清:《〈台湾当代新诗史〉的历史叙述及陌生化问题》,《华文文学》2008年第5期。

⑮古远清:《中国当代诗论50家》,重庆出版社1986年版,第201页。

⑯古远清:《敏锐的学术目光与扎实的学术功底——读许霆〈中国新诗自由体音律论〉》,《诗探索》2017年第3期。

⑰古远清:《对〈中国新诗总系〉的三点质疑》,《学术界》2011年第8期。

⑱古远清:《〈台湾当代新诗史〉的历史叙述及陌生化问题——对台北三位诗人批评拙著的回应》,《华文文学》2008年第5期。

⑲古远清:《陈芳明的〈台湾新文学史〉工程及其十种史料差错》,《南方文坛》2012年第4期。

⑳古远清:《维护学术尊严——〈台湾新文学史〉史料差错纠谬》,《世界华文文学论坛》2012年第4期。

㉑古远清:《〈古远清文艺争鸣集〉自序(外一篇)》,《世界华文文学论坛》2009年第2期。

(作者单位:深圳市新洲中学)

本栏目责任编辑 余 晔

贾想的掐头拽尾

看了本期贾想的两篇文章,第一印象是他干净利落地对现当代文学史做了一个近似掐头拽尾的动作。生活中如何做父亲,本来也有个约定俗成,中国人伦文化在理论和实践上都很发达,想越轨也没什么可能成功。启蒙后的情况就变了,原来的一切人设都坍塌了,“父亲”变得可疑起来。从此,新文学以来表现出的如何写父亲,成为一个百余年来纠结的大主题,看来现在还未必完结。贾想就用1990年代的文学父亲形象研究在推进这一个过程,这是掐头。某种意义上,这也是贾想的来路。

拽尾就是他另一篇谈的网络男频小说,这是近年的新潮现象,想必“父亲”们是不会太懂的,却是文学史流变中的新宠。按说太阳底下无新事,但文学类型的形态和内涵毕竟不同,已有观点认为网络文学当以类型化文体为主流和标志,那就是说贾想拽住的是豹尾。豹尾同样有力,拽住同样不易。

我不认识贾想,但看过他的文章,这次是由他的导师张柠教授推荐的。从这两篇文章看,论当代文学而能呼应历史,谈网络文学能兼顾文学生态,说明贾想的学术训练和研究意识不仅全面充分,而且具有强大的宏观把握能力,善于将具体论题置于大背景中探讨,文章的分析 and 阐释既显才华,也深谙学理。借用时髦概念,不愧是后浪中的佼佼者。

按我的了解和想象,作为张柠教授的高足,贾想的不同凡响也在情理之中。环顾整个中国大学的中文系,能有张柠教授这般身为大学学者又擅长多栖写作而能出类拔萃者,所知也就个位数吧。就近说也许他的同事张清华教授算上一个——这位张教授是可以称作诗人的,与张柠教授写小说成名正好能成一对。我和张柠教授的关系要更久远一些,曾在上海同校博士研究生楼里同居过一段时间,那时他比较文学和世界文学专业的。从学历可知他的学问之广而深。我这样追溯故事是想说明,为张柠教授所青睐的贾想,不愧同样是一个才情充分、批评和学术俱长的出色人物。

前面说到贾想文章的掐头拽尾,换种说法也是指他对论题研究的统观视野。文章立论的高下,有时并不在一个具体观点,而在一种视野和路径的凸显。如何能在多层次上观照并阐明论题研究的价值,需要有理论逻辑的引导,或者说是看问题的方式。换位思考很重要,也可说是如何站位看待我们面前的世界和历史。批评家、学者之间的不同,乃至高下之别,看的首先就是各自的站位。站位决定了对于世界和历史会有怎样的理解与阐释。贾想的文章,都是当代的论题,但都具有了历史的纵深度、理论的宽广度。虽说仅凭两篇文章不足以论定全貌,但贾想的行文笔调给了我很大的信心,我相信直觉,他的从容和自如是拘谨小器者装不出来的。这需要经验、性格和天赋的支撑。有限的文章体量中彰显出的大气,是一个优秀写作者气质的流露和明证。从这一点,我又看到了他的导师的影子。

很遗憾,我没有更早认识贾想。他的才华令我羡慕。如果见面,也许吧,我会和他谈谈对他文章的一点批评意见,毕竟文无第一么。在这里就免了。



(南京大学文学院教授)

论九十年代小说中的“父亲”形象

◎ 贾想

摘要:文章以九十年代小说当中的父亲形象作为分析对象,总结出天父地位的下降和地父地位的艰难确立两个相反相成的趋势。通过父亲这个权威形象的兴衰,讨论九十年代的时代主题如何从启蒙走向世俗、从广场走向市场、从思想解放走向欲望解放、从知识分子主体走向大众主体。在父亲这一文学形象中,讨论现代父亲强撑做天父、转型做地父、放弃做父亲三种迥异的命运。

关键词:九十年代小说;“父亲”形象;天父;地父

一、“人文精神大讨论”与九十年代文学的踟蹰

九十年代是一个文学与文化换季的时代。“新时期”作家纷纷到了成熟收获的季节,然而成熟的季节,也是“脱春温而入于秋肃”的时节。市场作为新崛起的无所不侵的意识形态,眨眼间赶走了广场上朗诵的诗人,驱散了三五成群的“流派小说家”,浪漫主义的、潮流四起的文学“黄金时代”,看了一眼空空荡荡的观众席,一声不响地退下了历史舞台。

与八十年代文学的开拓进取不同,九十年代文学的走向是踟蹰不安的,布满了刺耳的讨论、争鸣与冲突。人们感到两种古老的力量在缠斗、撕扯,非得一分高下才罢休。洪子诚这样描述:“有两种对立的力量存在着,一种是努力使文学更多摆脱同其他实践活动的原初联系,摆脱其对其他活动的依附地位,另一种力量则要更加强这种联系,并试图在新的历史条件下建立新的联系、依附方式。从实际情况看,前者的力量是微弱的,始终处于被压抑、挤迫的位置上。”^①这是“为艺术而艺术”的力量与“为非艺术而艺术”的力量之间的较量。整个八十年代,前一种生来孱弱的力量,依靠文艺政策的红利期,暂时战胜了后一种生来强壮的力量,激发了文学界的过分乐观主义。九十年代,伴随政治的收紧与市场经济的放开,“为非艺术

而艺术”的力量重新夺权,“为艺术而艺术”的力量再次被历史性地压制下去了,进入了一个新的“贬抑期”。八十年代那个好不容易建立起来的“文学乌托邦”雕塑,矗立在人流散去的广场上,此时显得落寞而且多余。

问题来了:是拆掉这个雕塑,为商品经济的摊位腾地方,还是守卫在它身边,直到下一大波守卫者到来呢?以上海高校师生为首的知识分子们,决定守卫在雕塑身边,怒斥同僚们的逃遁。这就是“人文精神大讨论”的开始。“人文精神大讨论”是理解九十年代文学哗变的一把钥匙。王晓明的开场白,点明了整个大讨论的核心问题:“文学的危机已经非常明显,文学杂志纷纷转向,新作品的质量普遍下降,有鉴赏力的读者日益减少,作家和批评家当中发现自己选错了行当,于是踊跃‘下海’的人,倒越来越多。我过去认为,文学在我们的生活中占有非常重要的地位,现在明白了,这是个错觉。……直到这一股极富中国特色的‘商品化’潮水几乎要将文学界连根拔起,才猛然发觉。这个社会的大多数人,早已经对文学失去兴趣了。”^②张闳在讨论中运用了一个非常贴切的比喻:“就好比父亲死了,解除了小孩子的管束。”^③整个八十年代的新启蒙思潮,正像一个精神父亲。但在九十年代,这位精神父亲奄奄一息了。“管束的父亲死了”,这正是九十年代文学的重要主题之一。

程光炜梳理了对待“人文精神大讨论”两种截

然不同的态度。一种是上海这个发源地的态度：以真理和美的捍卫者形象出现，宣布人文精神陷入危机。一种是北京方面的态度，承认商品经济的合法性，对于九十年代文学持乐观态度。王朔嘲讽：“有些人谈人文精神的失落，其实是自己不像过去为社会所关注，那是关注他们的视线的失落，崇拜他们的目光的失落，哪是什么人文精神的失落。”^④陈晓明则认为：“对感官快乐的寻求，对一种轻松的、没有多少厚重思想的消费文化的享用，压抑太久的中国民众，即使有些矫枉过正也没有什么值得大惊小怪。”^⑤程光炜在分析各家研究思路和论点之后，认为“没有在‘十七年’与‘90年代’之间建立一个关联性的逻辑结构，没有意识到90年代物质欲望的突然膨胀恰恰是‘十七年’的严重物质匮乏造成的这样一个中国问题，这就使这场讨论缺乏现实针对性和必要的历史感”。^⑥

学界对于“人文精神大讨论”的持续研究，显示了这一事件对于九十年代文学的重要意义。总之，以纯审美、精英文化、团体化、严肃性为主要特征的八十年代，不可避免地走向了泛审美、大众的、喜剧性的、杂语喧哗的九十年代。由于新启蒙的偃旗息鼓、人文精神的全面衰落，旧父亲的神话悉数破灭；同时，肉体的解放、城市生活的发育、市民阶层的兴起，尤其是当代中国家族形态的进一步分解和小市民家庭的全面涌现，催生了一系列新父亲的神话。父亲形象的新旧交替，折射出九十年代思想史的裂变。九十年代的小说，承担了拆除旧神话、构建新神话的任务。一群司空见惯的父亲消亡了，一群前所未有的父亲登场了。

二、父亲的概念与分类

父亲首先是一个生理学的概念。“与母亲不同，母亲以清楚、显见的方式为她的后代赋予生命并提供滋养；而男性，为了理解他在生殖行为当中的参与——因此而将自身转化为一个父亲——必须首先获得某种推理的能力。”^⑦在

产生儿女这个繁殖过程中，无论从时间成本还是身体能量耗损成本上来说，父亲的参与度相比于母亲都是非常之低的。女性获得母亲身份，是一个无需论证的自然事实，依靠直觉就可以判断，而男性获得父亲的身份，则是一个理性参与的、缜密推理的结果。父亲比母亲更加抽象，实质上是“一个建构”。^⑧父亲仅仅依靠自己的生理学根据，并不能得到儿女的承认。为保证其身份的存在，男性不得不去寻求社会、文化诸层面的形而上依据，将父亲打造为一种象征物。以文化优势超越母亲在生养儿女方面的生理优势，在“父—母”这个二元对立的斗争中取得胜利。这是人类文化频繁将父亲这个形象象征化、神话化的生理学原因。

社会学通常是通过“群”的视角去理解作为“个体”的父亲的。这里的“群”一方面指的是以两性性交方式为依据的婚姻制度，一方面指的是不断从低级阶段向高级阶段进化的家庭形式。在血缘家庭阶段，同一辈的所有男人和女人都互为夫妻。某个孩子的血缘父亲和血缘母亲混杂在父亲群与母亲群之中，难以辨认。所以，父亲仍是一个集体概念。之后在对偶家庭时期，巴霍芬发现，女性会通过贞操（初夜权）出卖给其他男人们，“把自己从古时存在过的共夫制之下赎出来，而获得只委身于一个男子的权利”^⑨。这是母权制朝父权制平稳过渡的开始。作为“个体”的父亲，开始从“群”的概念中凸显了出来。进入父权制后，父亲掌握家庭权柄，建立家长制家庭（族长制家庭）。一夫多妻的婚姻制度随之建立起来。这是“父权主义”与“男权主义”的巅峰阶段。进入一夫一妻的、个体婚制的现代家庭后，由于“一夫一妻制是不以自然条件为基础，而以经济条件为基础，即以私有制对原始的自然长成的公有制的胜利为基础的”^⑩，这时的男性与女性并非平等关系，丈夫/父亲仍可以通过对于私有财产的统治，完成对妻子和儿女的统治。

我们把生理学与社会学的视角结合起来可以发现，在人类社会的发展中，妇女愈来愈被剥夺了群婚的性自由，而男性的性自由几乎没有被剥夺。而

这种来自动物本能的性自由的存在，始终在威胁着男性的父亲身份。要成为父亲，男性必须压抑自己的性自由。因此，在社会学的视角当中，父亲是一个压抑的形象。本能不竭地骚动和对于本能的压抑，在父亲身上发生着亘古的冲突，这一点决定了父亲是一个极其不稳定的角色。

从神话原型的角度，父亲可以分为天父、地父等五种原型^⑩。其中，天父在世界思想和社会结构当中，一直占据着支配性的核心地位。这与家长制、父权制占据人类文明绝大部分时段有直接关系。天父位于天上，他与地是分开的，因此他摆脱了地父的事务：作为亲密的抚养者养育儿女。天父的特性是：“赐予、裁决、保护。”^⑪宙斯与耶和华是典型的天父形象，天父不可触碰，具有极强的形而上色彩，因此容易成为宗教信仰的偶像。中国传统社会的族长型父亲与“高模仿型父亲”，都是以天父为原型的。当国家产生之后，国家领导者成了最为强大的天父。可见，天父不需要实际性的家庭投入，直接是权力累积的结果。地父是以养育生命为最高使命的父亲，他们是土地、植物、河流的象征物。他们牺牲了做天父的机会，汲取了一定的母性经验。化身为自然万物滋养人类的夸父是最早的地父形象。由于人类父权的漫长历史至今尚未终结，天父型的父亲不出意外地占据了艺术形象史的绝大多数席位。

生理学与社会学框定了父亲的概念，神话学划定了父亲的类型。九十年代小说中的父亲形象，基本也可以分为天父型父亲与地父型父亲两大类。其中天父进一步可以细分为三种：封建主义的天父、启蒙主义的天父与社会主义的天父。天父这“三座大山”，是小说家们的拆毁对象。莫言拆毁的是封建主义的天父，朱文拆毁的是启蒙主义的天父，东西拆毁的是社会主义的天父。同样，九十年代小说中的地父也可以进一步细分为三种：民间地父、知识分子地父与市民地父。余华、王朔、刘恒的作品，

分别参与构建了这三种地父的神话。

三、天父神话的覆灭

封建主义的天父、启蒙主义的天父与社会主义的天父，其覆灭的原因是不同的：封建主义的天父被莫言叙述为因为绝种而覆灭；启蒙主义的天父，被朱文叙述为因为下半身战胜上半身的堕落而覆灭；社会主义的天父，被东西叙述为因为领袖这个巨型偶像的倒塌而覆灭。

九十年代的莫言与八十年代的莫言，在艺术道路上是一以贯之的。可以说，九十年代的莫言是八十年代的莫言发扬光大的结果。八十年代中期，在一边倒的对“国民劣根性”的批判思潮中，莫言和阿城等人，就已经开始开辟另一种思潮，着手寻觅“国民优根性”。在寻根的问题上，莫言与韩少功等人的想法相左。韩少功的观点承自鲁迅，认为当下民族的问题，就是过去民族的问题，他们坚持的是“劣根”的延续性。而莫言认为，当下民族的问题，是过去健康的民族文化衰变的结果，他坚持的是从“优根”到“劣根”的变异性。这种变异的历史，被莫言表述为“种的退化论”：“生存在这块土地上的我的父老乡亲们……他们杀人越货，精忠报国，他们演出过一幕幕英勇悲壮的舞剧，使我们这些活着的不肖子孙相形见绌，在进步的同时，我真切地感到种的退化。”^⑫这种退化，还可以按照民间语言，表述为从“英雄”到“狗熊”的退化，从“好汉”到“孬种”的退化。于是，莫言的笔下就出现了两种父亲：英雄父亲与孬种父亲。

与“种的退化论”相配套的，是莫言的另一种观念：种的杂交论。这个观念与农作物的“杂交”理念很相似：“杂种出好汉，十个九个都不善。”^⑬改造人种的学问和改造作物的学问一样，全在一个“杂”字。“杂种”往往存活率高、产量大；“纯种”往往存活率低、产量小，甚至会绝种。要想民族的种不退化，就要开放、多元地“杂交”，而不是固步自封。在莫言最重要、最具争议性的作品《丰乳肥臀》当中，这两种观念深度融合在了一起。

小说中，莫言同样设置了两类父亲：作为孬种

的上官父子，作为英雄的司马家男人。上官福禄和上官寿喜这两个孬种父亲，就是“人种试验田”中两棵奄奄一息的老苗。在他们身上，可以见出诸多前辈的影子：华老栓、孔乙己……不同之处在于，鲁迅还是一个“精神医生”，坚持着人类中心主义的立场，认为孬种也是人，因此想要“扶弱”，而莫言就比较狠了，他以“天地不仁”的立场，将人与万物置于平等地位来审察，优越的留下，孬种就淘汰，因此他展现的是“去弱”。鲁迅以来的启蒙作家，在艺术中释放的仍旧是“人”的积极力量，所谓“人道主义”；而莫言在他的艺术中释放的，是“天”的残酷力量，或可称为“天道主义”。莫言将我们遗忘了的原始生存法则，从现代文明法则当中打捞了出来。

《丰乳肥臀》是莫言开发的一片面积最大的“人种试验田”。“试验田”中种植的，是莫言播下的“杂交人种”：上官家的八个女儿和一个小儿。他们的母体（雌性）都是上官鲁氏。但授精的雄性则五花八门：土匪密探、江湖郎中、杀狗屠夫、外戚、和尚、败兵、瑞典传教士……八个女儿作为第二轮的母体（雌性），再次与新的雄性结合：土匪、哑巴、国民党人、共产党人、美国飞行员……作为封建主义的子嗣，孬种父亲上官寿喜没有留下哪怕一个孩子，便惨死在日本鬼子的刺刀之下。他绝种了，在寓言的意义上，这也是封建主义的绝种。

在九十年代活跃着两批作家，一批是八十年代甚至更早出道，秉持启蒙精神和人文主义立场的中坚作家，一批是九十年代市场经济兴起之后才告登场，浑身充满新时代气质的新生代作家。“人文精神大讨论”正是这两批作家之间的分水岭。后一批作家中，尤以朱文最为刺眼。他以真诚而写实的立场、赤裸而尖锐的追问，刺入了九十年代中后期的文学史。张柠称之为当时“衰老人群中的一位年轻作家”，认为“朱文是一个不懂得辩证法的人……无所顾忌，想到什么说什么，即实话实说”。^⑤在那个金钱

地位迅速升高的时代，朱文实话实话的写作，是时代精神前线的战报。

在《我爱美元》当中，朱文塑造了一对惊世骇俗的父子。世俗的父子，要遵守“父慈子孝”：父亲要有个父亲的样子，要庄严慈爱、恪守道德；儿子要有个儿子的样子，要孝敬长辈、光大家业。在这种关系中，父亲是儿子的楷模，儿子是父亲的翻版。在道德、礼仪、技能的层面，父子俩是“教与学”的上下级关系。朱文以粗俗的方式，颠覆了这个优雅的、等级化了的父子关系模型。他的方法，是绝口不提父亲在道德、礼仪、技能种种层面的优势，而是将父子同时放置在“性”的面前。在“性”的面前，苍老的父亲优势全无，年轻的儿子占据了上风，父子地位颠倒了过来。于是，父亲以及父亲所蕴含的人文价值与道德理想，转瞬间失去了权威。

小说中的儿子带父亲在各种欲望场所之间穿行。他用轻佻的下半身词汇撩拨着、突破着父亲的道德防线，引诱父亲“堕落”——朱文表述为解放压抑许久的性欲。父亲一开始是防备的，他有意将儿子眼中的玩物，类比为自己的年轻女儿，通过“父女”关系的心理暗示，自己为自己树立起伦理禁忌，摆脱对女人不道德的想象。但是，父亲最终防守失败。在半推半就之中，他跟随儿子走进了色情场所。这时，儿子与父亲的关系堕落为“皮条客与嫖客”的关系。担任“皮条客”的儿子，想把自己多余的“性资源”分享给父亲，这种“散财”行为，强化了他的“性贵族”地位。

朱文揭示了父子之间非常隐秘的一层关系：不是父慈子孝的尊卑关系，而是作为两个欲望动物、两个雄性而产生的平等的“兄弟”关系。九十年代的市场经济与欲望解放，使得“多年父子成兄弟”。父亲心中禁欲与纵欲的观念冲突，是市场经济的、大众的、娱乐的意识形态与计划经济的、精英的、严肃的意识形态在九十年代文化战场中搏斗的体现。最终谁输谁赢，朱文已经给出了他的答案。

九十年代的文学同时在两个方向上发力。一个方向是描述当下的生活。方方、刘震云、池莉、朱

文、卫慧、陈染等“新写实”作家、“新生代”作家和“私人写作”作家，对于九十年代的新生活、新景象、新风貌给予了热情关注，他们夸父逐日一般追逐着时代的步伐。这个方向的写作，既有巴尔扎克那种记录时代现场的“书记官”气质，同时又有一种时尚速写的市场经济气质。第二个方向，是背对现实进入历史的写作，由此形成一股“新历史主义”的写作潮流。莫言、苏童、余华、东西等人，或是扎入封建家族史，或是扎入现代革命史，或是扎入“前二十七年”，对历史正史进行戏仿、重构与颠覆，由此呈现历史的不确定性与多解性。其中，东西的《耳光响亮》比较独特，他选取的历史时段非常之近，是1976年之后的一小段历史。故事的起点是1976年9月9日，毛主席逝世之日。小说中的母亲何碧雪说：“好人都在这一年死了，1月8日死了周总理，7月6日死了朱德，现在毛泽东也死了。”^⑥9月9日这一天，是这一年寓言值的高峰点。在这个举国哀恸的日子里，牛家的父亲牛正国离家出走了。这一走，就再也没有回来。

牛正国为什么想要离开？因为他在自己的小家庭中的失败。回顾“前二十七年”，我们会明白，小家庭生活的失败，是计划经济时期的一个基本情况。这种情况从《三里湾》的社会主义农业改造时期便开始了，因为公社的公有制经济，打击了小家庭尤其是小家庭中父亲的生产积极性。《高老头》启示我们，父亲的生产力——经济实力和财富水平，实际上是维持父亲这个高大形象的根本因素，一旦父亲像高老头一样破产，儿女们便会立即作鸟兽散，结果就是“家将不家”。

父亲的生产力，无论在农业社会还是工业社会，在资本主义社会还是社会主义社会，都是他建立权威的根由。父亲这个身份并不像母亲那样自然而然，而是一种后天努力建构的结果。建构的努力包括两方面：一，为儿女提供物质基础和保护，付出力气；二，陪伴儿女，

付出爱。“力气”，其实就是父亲身上的生产力。因此，被公有制经济压制了生产力的父亲，已经失去了权威的经济基础。

另外，计划经济时代，毛主席这一个“集体父亲”，实际上取代了无数个牛正国这样的“个体父亲”。女儿牛红梅说：“我最爱毛泽东，他是中国最男子汉的男子汉。”^⑦毛主席削弱和收缴了所有小家庭父亲的权威。这是伴随着“经济国有化”的“伦理国有化”。1976年9月9日，毛主席去世了，按理说，这是小家庭的父亲重新恢复权威的时刻。然而，牛爱国偏偏反其道而行之，留下实际上是“遗言”的留言，离开了新时代。

我们只能将这种情节理解成作者在寓言层面的设计：牛正国的出走，其实就是去“陪葬”，去做毛时代的“陪葬品”去了。借助牛正国这个“陪葬品”父亲，东西揭示了毛时代对于当代中国人不可挽回的改造，以及社会主义“超级天父”与“小天父”之间的依存关系。

四、地父神话的建造

九十年代，在文学的意义上，天父的“三座大山”一一被捣毁了。废墟倾圮的墙体，掩埋了一个个旧父亲。与此同时，新父亲的雕像也投入了建设之中。但这是一项注定旷日持久的大工程。九十年代的社会根基、文化根基、思想根基，处于剧烈动荡之中。如果说1992年的“十四大”是一场大地震，那九十年代剩下的几年可以说一直处于频繁的余震之中。在这样一个不坚固的地面建立新父亲的雕像，难度可想而知。

再艰难的工作也必须要尽快展开。小到一个家庭，大到一个民族，都不能适应没有父亲的日子，无论这个父亲是一个文化神话还是一个政治神话。父亲意味着秩序、稳固、和谐、生产、确定的方向、延续性。而失去父亲或父亲失势，意味着混乱、动荡、争斗、耗散、无路可走乃至文明的停滞。何况，现代文学走到九十年代，对于传统天父的负面书写，实际上已经饱和。“抛掷石头有时，堆聚石头有时。”一种出自历史必然性、符合文化发

展内在逻辑的“建造”冲动，在作家内心中积攒起来。这种“建造”冲动，其实是对于整个现代文明“摧毁”冲动的反驳，是对于古典式的、肯定性的写作的回归。曾是先锋派的余华，一度是文化寻根派的刘恒，甚至一直站在精英文化对立面的文痞王朔，都在一定程度上开启了自我转型，加入了九十年代这支颇有生气的建筑师队伍。他们所建造的“父亲”，不再是传统的天父，而是一群吸收了母性经验、恢复了美善本能的民间父亲、知识分子父亲、市民父亲。总之，他们是一群地父。地父克制自己的性欲和暴力，生活在家庭的中心而不是边缘，与儿女之间拥有亲密的深厚关系。塑造地父型父亲的尝试，无论对于当代文学史还是当代伦理史，都是宝贵的经验。

福贵和许三观，这两个从民间经验中提炼出来的地父，成就了今天的余华。他们不仅为余华赢得了一代又一代忠诚的读者，还为他赢得了巨大的海内外声誉。这两位地父，让余华展示出了令人震惊的平和。曾经的余华，被现代艺术的攻击性戏剧效果所控制，擅写死亡、暴力、鲜血与冰。然而正如鲁迅的《死火》所写：“唉，朋友！你用了你的温热，将我惊醒了。”^⑩余华正是一个怀揣冰中之火的鲁迅式的作家。某种契机到来，他以温热惊醒了他的火。关于这个更迭的契机，他曾这样表述：“随着时间的推移，我内心的愤怒渐渐平息，我开始意识到一位真正的作家所寻找的是真理，是一种排斥道德判断的真理。作家的使命不是发泄，不是控诉或者揭露，他应该向人们展示高尚。”^⑪残酷融化了，高尚水落石出。于是，冷血的余华融化了，热血的余华水落石出。继而，冰的（抽象的）父亲融化了，火的（具体的）父亲水落石出。是时候让高尚的福贵和许三观上场了。

在八十年代的作品中，余华塑造的基本都是天父。他们威严、冷酷，没有自己的名字，只拥有抽象的“全称名词”。从《活着》的福贵开始，余华开始写“专有名词”的父亲和其他

人物了，天父开始被地父代替。地父身上融合了“土地”的意象：生长、养育、滋润、保护。在《活着》的结尾处，余华写道：“我看到广阔的土地袒露着结实的胸膛，那是召唤的姿态，就像女人召唤着她们的儿女，土地召唤着黑夜来临。”^⑫“袒露着结实的胸膛”的土地，是一个男性的土地，也就是父亲的意象。但这个父亲，是一个母亲一般的父亲，他像“女人召唤着她们的儿女”一样，召唤着自己的儿女。福贵不就如此吗？整个现当代文学史中，擅长塑造天父和地母的作家太多了（尤其以莫言为最）。我认为，余华之所以能在九十年代得到高度评价，就是因为他另辟蹊径，写出了真正意义上的地父。

父亲的权威或者“父性”有两个来源：一是力气，二是爱。福贵不是“有力气”的父亲，他无权无势、胆小怕事、弱不禁风。然而，他却是“有爱”的父亲，拥有强大的爱本能和忏悔（否定自己）的能力。这两种能力是天父所不具备的。拥有了这两种能力，就拥有了灵魂复活的可能性，就能够证明“绝望的不可能”。

许三观同样在证明爱的重要性与“绝望的不可能”。许三观为了让家人吃饱饭，为了儿子的生命和事业，一次又一次去卖血。“耗散”与“积累”的辩证法在许三观身上应验着：随着卖血经历的增加，许三观的血越来越少，然而他的爱却累积得越来越多。许三观身上，有巴尔扎克笔下的高老头的影子。高老头为了女儿变卖了自己的家当，与许三观为儿子卖血一样，都是在出卖自己的“所有物”。福贵确立自己地父形象的方式，是忏悔的同时付出爱，而许三观是付出力气同时也付出爱。如果说《活着》的主题是“忏悔”，那么《许三观卖血记》的主题就是“牺牲”。“忏悔”和“牺牲”，就是地父书写的两大主题。

八十年代中后期，王朔是万众瞩目的文化明星，同时也是众矢之的。他在严肃的文化语境当中骂脏话、翻跟头，把文坛搅了个天翻地覆。然而，八十年代惨淡收场之后，事情开始变化了。我们惊讶地发现，当众人被王朔戏弄得无地自容的时候，

王朔自己却正经了起来。如果不是熟悉的插科打诨的对白，很难辨认1991年问世的这部《我是你爸爸》是出自王朔之手。在这部非典型的王朔小说中，我认为王朔比绝大多数知识分子都更深刻地剖析了知识分子的心灵，更有深度地揭示了知识分子的精神困境。

小说中，父亲马林生是一个小书店的经营 者，一个爱文化爱知识的小知识分子。他有错必纠、一本正经，极重尊严与体面，心气高得很，但同时也常常心慈手软，渴望与儿子之间的亲密无间。他表面上是一个天父，然而，内里其实是一个不折不扣的地父。他在“软”和“硬”、“亲”与“疏”、“热”与“冷”、“天使”与“魔鬼”之间举棋不定，在天父与地父的身份中转换困难。

如何平衡好天父与地父这两种身份，是古往今来所有父亲的一个难题。给出最优解的父亲，最早当属古希腊史诗中的一个人物：赫克托耳。一方面，他是一个守城卫国的武士，身披铠甲，另一方面，他爱护妻儿，克制暴力。他爱国并且爱家，强大而又谦虚，勇猛同时温柔。他满足了我们对于完美父亲的想象：同时满足力量的伦理和爱的伦理。然而，完美的赫克托耳也有偶尔的失误。《伊利亚特》当中有一幕场景，即归家的赫克托耳拥抱儿子的时候忘记脱下头盔，结果吓到了孩子。于是我们发现，“一套盔甲是关于父性制度的复杂隐喻”。^①出门在外，父亲必须穿上盔甲，但回家见到儿女之前，父亲必须及时脱下盔甲。他必须非常迅捷而自如地在“穿”与“脱”之间切换，在力与爱之间切换。一旦出了差错——穿着盔甲回家或脱下盔甲出门——他将丧失一切。做父亲，是一门克制与谨慎的艺术。

马林生不懂克制与谨慎，他总是出差错——穿着盔甲面对儿子，脱下盔甲面对外人（通常是掌权者）；把力气撒在儿子身上，把同情给予陌生人。他几乎毁掉了赫克托耳示范的这门艺术。结果可想而知，天父他做不成，地

父他也做不成。马林生，是一个建到一半就垮塌了的地父。他的地父形象，被他内在的天父冲动给毁了。

马林生的困境，就是现代父亲的困境——想做父亲而不得。如果传统家族中的“大团圆”，依赖的是一个位居正中的“天父”，那么现代小家庭的“小团圆”，很大程度上取决于家庭中有没有一个地父。这是一门克制与谨慎的艺术，是力与爱之间的博弈，是本我与超我在掰手腕。

同王朔一样，九十年代的思想文化也影响了刘恒的创作观念。他从《伏羲伏羲》那种寻根派的民族寓言写法，转变为《贫嘴张大民的幸福生活》这样的新写实主义写法。与马林生不同，这部小说的主人公张大民是一个市民父亲。马林生的精神世界像知识分子一样复杂，充满冲突，而张大民的精神世界纯粹是小市民的，是简单的、融洽的。张大民是一个市民型地父。

张大民这个名字，是个典型的“专有名称”。相比于寻根派、先锋派，新写实主义对于小说人物的命名，已经完全通俗化、时代化和专有名称化了。通过张大民的故事，我们能一窥九十年代文学在中后期的整体变革：日常生活场景取代了超现实景观，观察代替了想象，写实代替了寓言，普通人的故事取代了传奇人物的故事。

什么是普通人？就是会受到确定时间和确定空间限制的人。张大民的所有苦恼都起源于时间、空间等物理事实的具体局限。他的苦恼是落地的、具体的、琐碎的、形而下的。比如，他要买一张大床结婚，但是屋子的空间太小，怎么办呢？“折叠桌直径九十公分，三民的床和妈的床隔着60公分，二民的床离门口只有30公分，摆在哪儿呢？告诉你们吧，我把它摆在三张床的结合部，离二民的床更近一些。你们不用看，我早就摆过108遍了。”^②除此之外，还有如何有一个属于夫妻自己的屋子，如何养家赚更多钱买好奶粉；和邻居吵架，和兄弟姐妹吵架，照顾老年痴呆的母亲，给四妹治病，拆迁时争取三居室，解决自己下岗的问题……总之，让张大民犯愁的都不是什么精神上的大困境，而是

物质生活上的小困境。

这些物质问题，如果放在知识分子身上，都会引起一系列难以解决的精神问题。而张大民似乎拥有一层精神世界的屏障，他让物质生活的问题停留在界限之内。没媳妇了，就找媳妇。没钱了，就想办法赚钱。没屋子了，就盖屋子。哪怕是生老病死，他也是以一个平常心看待，让生老病死保持住一种常识状态，不深究生的哲学和死的哲学，不陷入精英主义的沉思。这是一个满脑子小聪明的务实主义者，他有自己的一套过日子的小乘佛法。这套小乘佛法的精髓，就是“精打细算”。张大民知道市面上每一种商品的价钱，对哪怕两毛钱的差别都心知肚明。在张大民眼中，金钱可不是一个隐喻，一个“肮脏”的意象。金钱从一种精英主义的意义系统中解放了，从对于资本的批判语境中解放了，恢复了中性价值。这就是九十年代对于八十年代某种过激的精英主义思潮的“拨乱反正”。金钱被“正名”，意味着商品经济在意识形态上获得了合法性，意味着大众阶层在文化等级上不再被精英阶层压抑，物质需求和欲望需求全面合法化。

在言语特征上，天父是沉默寡言的，而地父往往贫嘴。福贵、许三观、马林生都是话多的父亲。张大民这个市民地父也贫嘴，天天喋喋不休。贫嘴，就是用嘴巴排泄废话，贫嘴成瘾的人，享受的是废话排泄带来的快感。因此，贫嘴的人是心里不装事儿的人。生活的新闻、生命的信息不会被沉默封锁，而是转化成词语垃圾及时得到了处理。这样一来就不会积压到心中堵塞七窍，造成抑郁与寡欢。心中不装事儿的人，活得就轻松，就更能制造“小团圆”。“沉默”导向“不幸”（爆发或者灭亡），“贫嘴”则导向“幸福”。

适当保持精神上的“迟钝”和物质上的“精明”，不要沉默寡言，将悲与欢都说出来，将有意义与无意义都说出来——这是成功实现“小团圆”的张大民，在“如何做一个地父”的

问题上，给予当代父亲的启示。

五、想做父亲而不得：现代父亲的命运三岔口

除开“前二十七年”，“五四”之后一直到九十年代，我们现当代文学塑造的父亲，基本都是“问题父亲”。即便是九十年代文学所塑造的给人希望的地父，也各个都有缺陷，如福贵高尚但孱弱不堪，张大民很会交流，但智力和生产力都非常一般。卢卡奇指出，现代小说书写的是“问题时代的问题人物”。中国百年小说史基本印证了这个判断。在前现代社会中，古典的看似没有问题的父亲，是一个高模仿型的天父。天父在古代世界的思想和社会结构中，一直占据着支配性的地位。这与家长制、父权制占据人类文明绝大部分时段有直接关系。因为宗教、政治、文化神话的加持，天父是强大的、稳固的、不容置疑的、没有疑问的。而现代父亲，在降生的那一刻就成了“问题父亲”，因为古代世界朝现代世界的转型，依靠的正是世界性的“弑父”，也就是对天父型父亲的否定。现代父亲一出现就被抽走了“龙筋”，剥夺了身份的合法性，因而只能以“不像父亲的方式做父亲”。这是现代父亲身上背负的“父亲悖论”。

从古代到现代，父亲的命运发生了天翻地覆的变化，这个变化借用鲁迅先生的表达，可以这样概括：从“暂时做稳了父亲的时代”，进入了“想做父亲而不得的时代”。

现当代文学一百年的历史，就是一个父亲们“想做父亲而不得”的历史。首先，“五四”之后的三十年，无论是以启蒙为纲还是以革命为纲，他们弃绝传统、为传统天父送终的立场是一致的。启蒙的文化与革命的文化，尽管颜色不同，但一样是青年文化、儿子文化，而不是中老年文化、父亲文化。这三十年间，老父亲们普遍活得战战兢兢。1949年之后，中国建立起社会主义共和国，作为社会基本单元的小家庭被组合为“公社”大家庭。一方面，小家庭中父亲的生产力被严重压抑，另一方面，领袖充当了全国人民的“超级天父”。因此近三十年间，小家庭的父亲实际上名存实亡。八十

年代到九十年代的二十年，随着家庭联产承包责任制以及社会主义市场经济的施行，家庭中的父亲终于得到了生产力的解放。然而，他们身上的文化权威却已经被清洗得一干二净。他们只能通过出卖自己的劳动力甚至卖血这样惨烈的后天努力，从儿女的口中换取父亲的称号。父子之间的伦理，异化为一桩买卖。而新世纪的二十年，一切对于“父亲”以及这个身份所包含的基本伦理的削弱，可以说变本加厉了。

被现代启蒙文化抨击，被社会主义历史（尤其是“文革”）摧毁，被资本异化——这就是中国现代父亲所遭受的三重打击。三重打击之后，必然是“想做父亲而不得”的境况了。关于现代父亲的命运与现代家庭伦理，早在1919年鲁迅就在《我们现在如何做父亲》当中认真讨论过。他认为理想父亲的出现将非常艰难：“总而言之，觉醒的父母，完全应该是义务的，利他的，牺牲的，很不易做；而在中国尤不易做。中国觉醒的人，为想随顺长者解放幼者，便须一面清结旧账，一面开辟新路。……这是一件极伟大的要紧的事，也是一件极困苦艰难的事。”^{②③}

“想做父亲而不得”的现代境况，引导中国文学当中的父亲走向了三种具体的命运。第一种，不肯服软做地父，死撑着天父的形象，打肿脸充胖子；第二种，既然做不成天父，那就既当爹又当妈，将母性注入父性之中，尝试去做地父；第三种，既然得不到那就莫强求，我不要“父亲”这个劳什子了。我要么跟儿子勾肩搭背做“兄弟”，要么抛妻弃子，彻底做一个自由的雄性。一是强撑着做天父，二是转型做地父，三是放弃做父亲，这就是现代父亲所处的命运三岔口。第二条路仍处于进行时，但第一条路和第三条路，大抵应该是死路。

注释：

①洪子诚：《人文精神与文学传统》，《文艺争鸣》1995年第5期。

②③王晓明、张闳、徐麟、张柠、崔宜明：《旷野上的废墟——文学与人文精神的危机》，《上海文化》1993年第6期。

④白烨、王朔、吴滨、杨争光：《选择的自由与文化态势》，《上海文学》1994年第4期。

⑤陈晓明：《人文关怀：一种知识与叙事》，《上海文化》1994年第5期。

⑥程光炜：《引文式研究：重寻“人文精神讨论”》，《文艺研究》2013年第2期。

⑦⑧②①[意]肇嘉著，张敏等译：《父性：历史、心理与文化的视野》，中国社会科学出版社2006年版，第16页、第124页。

⑨⑩[德]恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，选自《马克思恩格斯全集》（第21卷），人民出版社2003年版，第62页、第78页。

⑪⑫[美]阿瑟·科尔曼、莉比·科尔曼著，刘文成、王军等译：《父亲：神话与角色的变换》，东方出版社1998年版，第1—2页、第28页。

⑬⑭莫言：《红高粱家族》，当代世界出版社2003年版，第2页、第9页。

⑮张柠：《衰老人群中的一位年轻作家》，《山花》1999年第3期。

⑯⑰东西：《耳光响亮》，深圳报业集团2005年版，第6页、第32页。

⑱鲁迅：《鲁迅自编文集》之《野草》，天津人民出版社；香港炎黄国际出版社1999年版，第50页、第52页。

⑲⑳余华：《活着》，十月文艺出版社2017年版，第3页、第201页。

㉑刘恒：《贫嘴张大民的幸福生活》，华艺出版社1998年版，第26页。

㉒鲁迅：《鲁迅全集》（第一卷），人民文学出版社2005年版，第439页。

（作者单位：中国作协网络文学中心）

重复与上升:男频小说的结构

◎ 贾 想

摘 要:男频小说是类型化最彻底的一类网络小说。其类型化的成熟主要表现为小说叙事要素的固化,尤其是结构模式的固化。男频小说的结构呈现出两个典型特征:局部重复,总体上升。在局部情节上,输与赢、失与得、散与聚、无与有,以由匮乏到满足、由更高的匮乏到更高的满足的不可逆的顺序,反复出现。局部情节的阶梯式重复,最终形成了整体结构的上升趋势。通俗文学结构上的重复与上升,对应着精英文学结构上的冒险与下降。在结构上,两种美学的差异性显而易见。

关键词:男频小说;结构美学;类型化

一、频道划分与结构固化

网络小说很早就完成了“看人下菜碟”的任务,将小说这一中性的、雌雄同体的文学体裁,劈成两个频道,分成了男频小说和女频小说。严格来说,这种一刀切的分类学不是艺术规律支配的结果。艺术恰恰致力于弥合天与地的分裂,沟通黑夜与白天,混淆男性与女性。艺术家是不同事物乃至敌对事物之间的通灵者,借助想象力与审美感性,抵抗着世间万物分散的大势。

这种分类学遵循的是市场的规律。市场经济的大手伸入文学领域之后,第一件事就是将混沌的文学作品重新分类、整理、码放、贴上标签。分类的标准,并不是艺术价值的高下,而是作品所能满足的读者需求的不同,首先就是男性读者和女性读者需求的不同。由此,文学进入了“需求—供给”的消费逻辑。麦克卢汉曾分析美国电视工业时代的消费两极化:男人喜欢西部片,女人喜欢肥皂剧。男频小说与女频小说的分类,正是同理。

需求的细化带来商品的细化,商品的细化带来职业分工的细化,分工的细化带来工种、技术的固化。网络小说界也是如此,男频小说家不会轻易“换频道”写女频,女频小说家也不会同时涉足男频。这两拨人,一拨专注为男

性读者生产“文化蛋白粉”,一拨专注为女性读者生产“文化甜品”,井水不犯河水。分工的固定,久而久之,带来了叙事模式的固化。男频小说已经形成了一套非常稳固乃至僵化的结构学。研究者对此进行了一些零散的描述,譬如“濒死重生”“屌丝逆袭”“升级打怪”“一路开挂”,等等。总结起来,男频小说的结构呈现出两个典型特征:局部重复,总体上升。

二、重复与冒险

重复,是理解包含男频小说在内的通俗小说的钥匙。在具体的故事中,重复表现为某些“情节链”的反复出现。比如经典化了的通俗小说《西游记》中,“唐僧被抓—孙悟空搬救兵”的情节链,《鬼吹灯》系列中,“遇险—意外落入古墓—盗墓取宝—逃出生天”的情节链。更有《庆余年》《我真没想重生啊》这样的“重生文”,直接将“暴死—重生”这个巨型情节链,当作小说的基本结构。这些情节链经过进一步抽象,可以提炼为“输—赢”“失—得”“散—聚”这样的二元结构。一部通俗小说的结构,正是由一个或多个二元结构在局部反复摆列,最后连缀而成。

这二元结构在局部的重复,根本上看,都是“有”与“无”的重复。需注意的是,通俗小说中的重复,是有严格的顺序要求的:一定是按照由匮乏到满足、由更高的匮乏到更高的满足这样不可逆

的顺序。一定是从“无”到“有”的重复，而不是从“有”到“无”的重复。“无”是起点，“有”是终点。小说总是从一无所有的匮乏状态开始，到功成名就、终成眷属结束。所谓“始多乖违，终多如意”，因为，从“无”到“有”，这是“生”，而从“有”到“无”，这是“灭”。

“输—赢”“失—得”“散—聚”，无一例外都是在强调“生”的在场、“灭”的不在场，“生”的必然、“灭”的偶然，以此构造“不死”的幻觉。阅读通俗小说的时候，我们像被注射了吗啡，暂时遗忘了时间的流逝，现实的烦恼，以及人一定会死这个恐怖片一般的情节。内心得以镇定，“死亡焦虑”也被缓解了。而屡试不爽的重复，正是镇痛机制。

重复就是不死不灭。我们为什么热爱重复呢？首先，与我们“好生”的文化传统有关。传统儒家的教育，讲求“好生之德”，要“未知生焉知死”“敬鬼神而远之”。总之，过度重视“生”的教育，排斥“灭”的教育，导致我们的文化基因中，缺乏对于“灭”的免疫。今天，唯物主义教育和国学的复兴，更是将“灭”的恐怖性激发了出来，国民对重复的心理需求非常旺盛。其次，与心理层面的“安全需要”（马斯洛的需要层次理论）相关。我们的心里判定熟悉物是安全的，陌生物是不安全的。我们的本能要求我们将陌生物转换为熟悉物，而转换的方法，就是重复。当我们看到故事情节不断重复时，我们内心会渐渐放松警惕，产生愉悦感和安全感。重复首先通向的是安全感，然后才是厌倦感。网络小说结构的重复，徘徊在安全感（吸引力）和厌倦感之间。优秀的网文作家总在绞尽脑汁，想在重复的同时求新，以免故事过早滑向厌倦。

重复的反面，是冒险。重复的任务，是将遇见的每一个陌生经验熟悉化，成为可控、可靠、安全的经验。冒险的任务，是保持每一个陌生经验的“初体验”，保持经验的新奇性、神秘性、危险性。重复带来的是伦理学的安稳；冒险带来的是美学的刺激。在伦理学高于美学、

“美”“善”高于“真”的时代，西方的文学作品总在实践重复的艺术。18世纪，《小癞子》《鲁滨逊漂流记》诞生之后，故事的内容变成了一个普通人肉体与精神的“双重冒险”。从此之后，冒险代替重复，成为了“小说”（Novel）的使命。小说身上的美学潜能被释放了，此后逐步精英化、正典化，成为了文学史的主要文体。

在今天，重复和冒险，可作为划分通俗小说和精英小说的一个粗略标准。通俗小说，基本都是以重复为主旨的故事。精英小说，基本都是以冒险为主旨的故事。长篇故事，通常离不开重复；短篇故事，往往更适合冒险。然而，“危险的事固然美丽/不如看她骑马归来”。当文学一心潜入美学冒险当中，就会不可避免地失去读者。所以在具体的文学实践中，通俗小说和精英小说总会互相学习对方的长处。《西游记》《水浒传》这样的古典名著，《傲慢与偏见》《红与黑》这些西方名著，《冰与火之歌》《哈利·波特》这些当代故事，都是重复的艺术和冒险的艺术联姻后诞下的子嗣。

三、上升与下降

男频小说中，局部从“无”到“有”的重复，如攀爬阶梯，最终形成了整体结构的“上升”趋势。比如，财富或宝物的从“少”到“多”，武力的从“弱”到“强”，技能的从“低”到“高”。即便有财富的亏损、宝物的丢失、武力的削弱、技能的丧失，也一定是暂时性的，为之后的重振雄风做铺垫。总之，全部情节被一个设计精密的“升级机制”所统摄。

“升级机制”是男频小说的灵魂，包含三个基本原则：第一，不死（重生）原则，表现为主角绝处逢生甚至死而复生，主角一定要活到大结局，这是铁律；第二，进化原则，主角一定要从弱到强，从量变到质变，不断进化，最后成为某个领域的世界第一；第三，等级压制原则，主角遇到的对手，一定比自己等级更高，在宝物、武力、技能上压自己一头，以便激起主角超越的野心与进化的主观能动性。最受欢迎的男频小说，像《斗罗大陆》与《全球高武》这样的“修仙文”，一定具备最完善的

“升级机制”。男频小说的“爽”，正是依赖这个“升级机制”。

不止今人，古人也喜欢升级的人生。《枕中记》中卢生的“黄粱一梦”，《金瓶梅》中西门庆的前半生，就属于古代的男频故事。不同处在于，古人有“色空”的思想，有哲学和伦理学的顾虑。因此，写“梦中”之色相，也写“梦醒”之空相。让卢生睡着的时候享受，也让他醒来的时候难受；让西门庆登上欢愉的顶峰，又在欢愉的顶峰跌个粉身碎骨。从而，对人不断膨胀的欲望，起到中止、劝诫、消解的效果。网络小说可不会自找没趣，何况也没有哲学和伦理学的顾虑。所以，男频小说一定只写“梦中”，不写“梦醒”。古典文学一定要设置一个“梦醒时分”，意味着欲望无限膨胀，在古代文化中是不合法的。相反，今天的网络小说取消“梦醒时分”，说明欲望的满足在今天的文化语境中，得到了前所未有的肯定。在消费社会中，欲望是第一生产力。

局部重复与总体上升，制造了“积累的神话”。改革开放之后，我们不再制造“平等的神话”，而是要让“少数人先富起来”，开始制造“积累的神话”。“积累的神话”，是国力上升期家国叙事的要求，也是上升期国民的潜意识需求。网络小说积极地参与了这一叙事。

正如重复对应着冒险，上升则对应着下降。局部冒险、总体下降，往往是精英文学的结构。精英文学颠倒了通俗文学从“无”到“有”的基本情节单位，转而写从“有”到“无”，也即从“生”到“灭”，自“色”入“空”。《红楼梦》将这个道理，表述为从“好”到“了”的辩证法。财富一点点减少（家道中落），亲人一个个离散（妻离子散），容颜一天天衰老（美人迟暮），地位日渐下降（英雄气短），生命逐步熄灭（人生向晚）……这个不断下降的过程，是积累的反面，是一个“耗散的悲剧”。

通俗文学，否定“无”，否定“散”，否定“衰朽”。因为在成功学和伦理学看来，耗散是一种失败，是否定性的。这是一种“生”本能

驱使的文学观。精英文学不然。精英文学的世界观，是一种热力学的世界观：能量总在从高温向低温转移，分子总在从有序态向混乱态变化，世界的“熵”（耗散）总在增加。精英文学承认世界的“熵增定律”。

在承认“无”“散”“衰朽”是一种真理的同时，精英文学又通过美学的眼睛，发现了“无”“散”“衰朽”的意义，从而将耗散的否定性价值，逆转为肯定性价值。经典如《情人》的开头：“我已经老了，有一天在一处公共场所的大厅里，有一个男人向我走来，他主动介绍自己，他对我说：‘我认识你，我永远记得你，那时候你还很年轻，人人都说你美，现在我是特来告诉你，对我来说，我觉得现在你比年轻的时候更美，那时你是年轻女人，与你那时的面貌相比，我更爱你现在备受摧残的面容’。”通过一个男人美学的眼睛，“衰朽”被拯救了。再如余华的《活着》，家道中落、妻离子散、人生向晚，人生所有重大的耗散，都被福贵经历了。从成功学和伦理学看来，福贵如此不幸。但余华给予了福贵一种涉及爱、忍受、忏悔的姿态，这个姿态，让福贵超越了世俗的不幸，步入了一种高尚得类似宗教的幸福。

兰陵笑笑生和曹雪芹更是深谙此种真义。他们只是写到了“色即是空”就停下，不去写“空即是色”；只写到“食尽鸟投林”的停止与耗散，不去写“飞入寻常百姓家”的转换与积累。也许，这就是精英文学的边缘，不能跨过去——像通俗文学那样——超越熵增定律，享有新的轮回、新的累积、新的循环，那会立即迎来美的死期。

但是，从出现的那一刻起，小说承担世俗欲望的任务，就先于承担美的任务。在美的灰烬中，盛开的将是一个比现实更完美的白日梦世界。那里，有“千金散尽还复来”，有“春风得意马蹄疾”。那里，英雄不会失败，美人不会老去，亲人不会失散，恋人不会分离。在上升的空中阶梯上，满是攀登的人。过去如此，此时亦是如此。

（作者单位：中国作协网络文学中心）

批评写作的创造性

——关于贾想

◎ 张 柠

2016年冬天，一位高个儿男生突然出现在我办公室门口，说他获得了保研的资格，想跟我读研。跟他随便聊了几句，得知是山东人，胶东半岛渤海湾附近。我一琢磨：齐人。齐人近楚，似乎跟本人有些瓜葛。本人乃古九江郡泉阳人氏，祖居彭蠡大湖深处，文化上是吴头楚尾，风格和心思更亲楚。第二年秋天，男生成了我的学生，他就是贾想。

尽管是齐人，贾想并不是生活在蓬莱山或者方壶岛，而是从小在农村的泥土里长大，故乡是胶东半岛西北角丘陵地带的乡村。他的身上，同时继承了农耕文明和海洋文明的特点，既有丰富的想象力，又有踏实的耕作精神，骨子里还有浓郁的儒家文化传统，温柔敦厚思无邪，但也会经常暴露他那“蓬莱梦语，瀛洲海谈”的诡秘性。

贾想曾经写过一首诗，叫《农民的儿子第一次坐飞机》，发表在《星星》诗刊上。大致的意思是说，农民的儿子要坐飞机了，兴奋激动。过安检的时候，为了能顺利过关，农民的儿子打算卸下一切能够卸下的东西，卸下现代飞行器所不能容纳的一切累赘，卸下了胶东半岛、丘陵麦地、晨露秋霜、蛙叫虫鸣，甚至卸下了衣衫内裤，裸身去接受检查。但农民的儿子依然感到局促不安，恍惚听到安全警报器猝然响起。直到在半空云端飞行时，农民的儿子还在从里到外检点自己，包括内脏和思想。估计碰

响安全报警装置的东西，是那个无法卸去的古老农耕灵魂。那些卸不掉的东西，接着又变成飞翔的小鸟、史前的云朵，排着队列，跟飞机一起飞行，直奔目的地机场，去跟那些登机前卸下来的东西汇合。匆匆赶来的，还有那个半空中跳伞的“农民父亲”意象。在这里，飞机安检的“排异功能”，转变成文化或文明传承过程中的“排异功能”。我觉得，整首诗的思维够“诡秘”的，带有明显楚（齐）文化基因，跟鲁（周）文化有距离，但是结尾还是忍不住露出了鲁（周）文化的小尾巴。

我对贾想能将复杂的现代性问题转化为清晰的意象这一点很感兴趣。这种能力，不仅对文学创作有效，对文学批评同样有效。我不打算继续对贾想的文学创作多说什么。写诗和写小说只是他的副业。他的主业自然是中国当代文学和文化批评。

读研究生的时候，贾想就在知名报刊发表了不少的文学与文化评论文章。其中，有些是我安排他写的，有些是他自作主张写的，还有一些是我们俩“结合”的产物：“领导”出思想，作者出技术。记得2018年7月下旬，我应中国作家协会创作研究部之邀，到北戴河参加一个跟“现实题材”和“青年写作”相关的理论务虚会。我将在会上的即席发言要点，在微信上发了出来。《光明日报》文艺评论版主编王国平先生对话题感兴趣，希望我能将发言要点写成文章。但由于我一回到北京，就要去参加中国作家协会的封闭式评奖活动，写文章的任务就落到了贾想身上。贾想根据我微博上的百字简短提

纲，三天之内就写出了一篇六千字的文章《文学期待新的现实主义》，以我们两人的名义，发表在24号的《光明日报》文艺评论版。文章纵横开阖，语气老道，俨然老同志口气。这篇文章后来成了2019年湘赣十四校高考模拟试题的阅读材料和多项选择题。我对贾想理解能力、问题意识和写作速度表示吃惊。年纪轻轻，竟然能模仿老同志的口吻写理论文章，完全是为了照顾我的面子。

看看他单独写的文章，则是另一番风景。那篇发表在《文艺报》上的《“废柴”也有春天——男频小说的主人公》一文，是一篇关于网络小说人物形象的分析文章。贾想首先把“废柴”形象纳入网络文学的人物谱系之中，认为他是“男频主人公”的一个当下变种，让这个新的形象一下子就清晰起来了。传统网络小说的“男频主人公”是热血男儿型，属于古典英雄的现代翻版。而“废柴”则是“热血男儿”的蜕化版，或者用匈牙利理论家卢卡奇的话来说，可以称之为热血男儿的“衰变版”。他们“瘦削落寞、沉默寡言、与世无争”，是佛系文化的代言者，是“转了世、悟了空、破了执”的凉性男儿，浑身有着一一种“带发修行的素气”风范。从热血男儿到“废柴”，“意味着男频小说的主人公从怒的美学（崇高美）向笑的美学（反讽美）的退缩”。他们的发生学，是底层青年模仿贵族范儿，由此产生了一种“无产阶级多余人”形象的产物。文章生动活泼，把一个新鲜事说明白了，还跟古老的概念系统扯在一起，老少咸宜。

我读着比较轻松的，自然是他分析文学文本的文章，艺术感觉准确，问题意识清晰，鞭辟入里，但似乎在应酬。他更喜欢分析当下的新问题。发表在《媒介批评》辑刊上的《3D乌托邦：论CRPG游戏的“浸没体验”》一文，是一篇研究电子游戏的文章。贾想熟练运用麦克卢汉的“冷媒介”“热媒介”理论，分析“奇幻小说”转化为“电子游戏”的过程，以及这个

过程造成的阅读者和游戏者的不同体验，由此分析电子游戏中“浸没体验”产生的社会心理根源。贾想认为，其中的关键因素，就是荷兰先知型学者赫伊哈津所研究的传统游戏中的“隔离性”的消失。尽管贾想的这篇文章脑洞大开，但他依然注意新问题和新概念与古典知识之间的连续性，使得问题能够在历史层面得到梳理和理解。

贾想最引人瞩目的地方，就是能够迅速将一件新鲜的事情，一个陌生的事物，变成知识，变成人类知识链条中的一个环节。我觉得，这是文学批评最重要的才能，也是文学批评跟文学研究最重要的区别。贾想阅读量很大，中外文论基础好，但他并不喜欢掉书袋子，而是善于用理论解决当下的新问题，《为消费布道：解码短视频》《新媒体时代的文学》《作为技巧的自然》等文章都是这样。《从人物到人设：网络小说的人物观》一文指出，“人设”，就是一种马克思所批评的“席勒化”的人物观，也就是一种“脸谱化”的人物观，它提高了我们认识人物的速度，但降低了清晰度，这是一种资本的效率思维在文学中的反应。

我喜欢贾想的《论动作中的小说诗学》一文，视野开阔，有纵深感，且新见迭出。他从亚里士多德的“悲剧情节”理论出发，将情节和人的行动转化为“动作”概念。首先是将“动作”分为个体的“小动作”（比如日常生活）和群体的“大动作”（比如战争），进而寻找这两类动作跟文学形式史和人类精神史之间的关联性。其次是将“动作”分为“指向明晰单一”的古典动作和“指向含混多义”的现代动作，由此描述古典文学与现代文学的分野。最后发现，人类的“动作”越来越趋向于封闭性，“动作”成为一个“能指”，并且导致了“所指”的多样性。写小说和读小说，都成了猜谜语。也正是在这样一个基础之上，贾想论述了他的“新现实主义”观念。我们来看看他的一段文字：文学作为“动作”的艺术，也进入到了前所未有的“意义之末日”。“一战”后“迷惘的一代”出现了，“二战”后“垮掉的一代”出现了，《等待戈多》《局外人》等荒诞派文学出现了。在众神纷纷离去的人间荒野

上，在人类集体歇息等待戈多到来的街头，只有一个现代型的神——西西弗斯——还在推动巨石，保存着人类动作的尊严。以西方文学尤其是欧洲文学主导世界文学发展的局面，几乎结束了。20 世纪后半叶，欧洲大陆与其他大陆分别出现了几种为“动作”做心肺复苏的文学方案：利用民族神话中的动作来拯救（拉美魔幻现实主义）；利用童话的动作来拯救（卡尔维诺）；利用侦探小说的动作来拯救（博尔赫斯）；干脆放弃传统小说结构，把小说改造为一种音乐结构的艺术（昆德拉）；还有海明威和巴别尔的方案——放弃心理描写，重新强调动作描写，从形式上复活动作。这种对于“动作”的多元化的艺术处理，整体上反映出 20 世纪人类活动

四肢、走出颓废的思想倾向，同时也昭示着一个非欧洲中心的、全球化的、多中心的文学时代的来临。

贾想已经毕业，进入一家专业机构从事文学研究。作为长者，我自然要说几句语重心长的废话。他的文学研究和批评还刚刚起步，今后还有很长的路要走，我希望他谦虚谨慎、戒骄戒躁，更希望他把我的话忘掉，得鱼忘筌、得兔忘蹄、得意忘言，不要得意忘形。但贾想是属于那种人：所有的人得意忘形，他都不会得意忘形。

（作者单位：北京师范大学文学院）

本栏目责任编辑 余 晔

创意写作视域中的跨界写作观察

◎ 刘卫东 张永禄

摘要:创意写作研究视域中的创意作家,涵盖了当代文学生产机制中的多元主体,包括但不限于诗人、小说家、批评家、剧作家等各类创作主体的创作活动,可以被视为一种共同的创造性的文学生产,即创意实践,而创意写作领域的创意本位的研究,则是对创意作家身份潜在的同一性,以及对创意实践的跨产业链、跨媒介和内在统一性的揭示。创意写作研究中出现“创意作家”“创意实践”“创意本位”等方面的研究,可以为观察当代多元文化生产主体的跨界写作提供有效阐释。

关键词:跨界写作;创意写作;创意作家;审美经济;创意本位

新世纪以来,小说家和诗人转行做文学批评或影视编剧、批评家转向文学原创等跨界写作的现象不断涌现,成为当下文坛不可忽视的现象。该现象引起了学界对作者身份跨界问题的关注,也促进了对文本内部的文类跨界和媒介跨界等问题的进一步探究。跨界写作现象呈现出了作家身份的多元化、复杂化,也暗示了审美经济时代的作家与文化产业关系越来越亲密。同时,跨界写作活动的跨媒介、跨产业等鲜明表征,客观上有要求我们对既有“作家”与“写作”等核心概念的内涵进行重新定义的可能与必要。从创意写作的视域出发,或可为当前跨界写作现象的研究提供相应的阐释。

创意写作在140余年的发展过程中,始终保持着对当代文学创作、文学教育的高度关注,以及对各种跨学科、跨艺术媒介、跨生产领域的创作活动的长期研究。创意写作研究中提出的“创意作家”(creative writer)为把握跨界写作者的多元身份带来了新视角,“创意实践”(creative practice)的研究给出了归纳跨界写作行为的新方法,而“创意本位”的观点则可以为此提供透视跨界写作现象与本质的新论点。^①从创意写作的视域出发,可以为跨界写作现象的研究提供相应的阐释。

一、作为创意作家的跨界写作者

新世纪以来,随着居民生活水平的大幅提高,人们对文化精神生活要求的丰富性和多元化要求也越来越高,这在客观上吸引了越来越多的作家进入文化市场比较大的大中城市,从事文学生产工作的职业选择也变得更加多元。除了进入作协、文联等文化机关,还有一大批作家进入高等院校、出版、广播、影视、戏剧表演等领域,这就使得文学原创的主体身份自然呈现出了多元化。而随着主体身份不断增加,城市化和文学的产业化发展又为他们提供了文学实践的便利条件,拥有了参与多种文学对话、文学研究和文学创作的机会和平台,剧本创作、小说创作和基于报刊的批评等写作的跨界现象也随之增加,这是当代文学中跨界现象得以生成的重要前提。

跨界写作现象最常见的是,作家跨界进入文学批评、影视编辑领域,批评家跨界进行文学原创,其中以学者型作家与作家型学者最为典型。以当代作家为例,王安忆、阎连科、葛红兵、严歌苓、朱大可、王宏图、徐则臣、叶炜、张怡微等作家,在创作之余,或从事创意写作的教育与研究,或在文学批评方面也有长期的深入,在多方面都确立了自己专门的领域。城市化和文学的产业化使得他们职

业身份多元化,而文学生产活动参与途径和平台多元化,使得他们的创作和身份都具有了新的复杂性,对此,葛红兵等学者称之为作者的“身份跨界”。

创意写作研究领域提出的“创意作家”,主要包括了传统文学研究领域小说家、诗人等“作家”,以及新闻、影视创作、表演脚本等“作者”,涵盖了跨界写作的多元主体身份。^②显然,创意作家的概念较之传统的“作者”,其范畴有了非常大的扩展。^③虽然专注某一类型文学创作的作家依旧数量众多,但是对于许多在创作中跨越了文学批评、影视创作、创意文案、数字叙事的作者来说,如果仅仅把他们视为传统意义上的作家,显然已经有所不足,对其中潜在的意义难以有更为直观的阐释。从创意写作研究的视域出发,将这些多元的作者视为创意作家,有利于把跨界写作作为整体现象纳入研究范围。

跨界写作作为文学生产活动中的一种现象,成为当代文学中的一道独特风景,其来有自,可以说“文学跨界是当今文学创作的一种潮流,既有其历史的渊源,又有其当代的特征,进而形成了一种特殊的文学现象”^④。只是相对于既往壁垒分明的文学生产制度,当前这一现象显得尤为突出。其实它本身是文学生产制度不断演进、当代文学生产不断发展、文学市场不断扩大的产物。也正是在这个过程中,写作作为一种社会实践,随着作者对文化生产、城市文化活动的参与程度越来越高,“作家”的身份和创作跨界也更为频繁,如果从文学生产制度层面观察,在1990年代之前,文学生产的主体其职业和岗位都有严格的区隔,人员流动和生产活动都带有很强的计划性,管控举措较多。^⑤而在当代,随着文化产业的兴起以及“专业—业余”作家体制的解体,^⑥创作的主体有了更多的职业选择,跨界写作成为一种自然的选择,他们的创作和身份往往都跨越多个职业、产业。尤其是在数字人文研究的视域中,某些作家已

经难以纳入传统写作研究的“作家”范畴,他们身兼数职,介入文化生产链的多个节点,并不断来回切换身份。跨界写作主体的这些身份相当多元,包括了报告文学、新闻报道、品牌创意、影视编剧、新媒体作者等,他们既可以被称为文化工作者,也可以被视为创意写作研究中的“创意作家”。

翻译家、创意写作研究学者刁克利也指出,创意写作培养的作者,不仅包括了小说家、诗人,还包括了从事与文字相关职业的文案、广告创意人员等。^⑦因此,从创意写作研究的视域出发,我们可以将跨界写作的多元主体称之为“创意作家”或“创意作者”,它扩大了文学批评话语中的“作家”范畴。其中,文学构成了创意写作、创意产业的内核,^⑧当代文学批评家、创意写作研究学者葛红兵则把多元化的文学乃至文化产业的内容生产者统称为“创意人”,他们是文学创意的拥有者,也是文化产品的生产者,是知识产权(IP)的改编者。^⑨这些创意作家是现代文化生产活动中的突出的跨界写作群体,其工作都不再是单纯地限定在某种文学的类型。不过,将跨界写作的主体视为“创意作家”,并没有贬低文学创作中本身的存在价值,而是进一步明确了它在当代文学与文化生产活动中的核心价值,以及它与其他广义上的“作者”的内在统一性。

二、立足创意实践的跨界写作

20世纪中后期以来,随着文化产业、创意城市的发展,英语国家出现了“创意实践”这一专门的概念,主要是指包括各类写作文本、电影、图形设计、摄影、游戏设计和数字艺术等相关的艺术实践活动,它是为了便于研究纷繁复杂的各类文化创意活动而提出的,并在此基础上形成了相应的课程和学位。在创意写作研究中,无论是剧本作家还是传统的诗人、小说家和新媒体作者,这些创意作家的一系列活动都可以被视为一种创意实践。^⑩

创意实践显然是对当代各类复杂的文化艺术创作现象的跨界描述,力图从概念上把握这些看似异质性的现象。正如创意写作研究学者乔西·伯纳德

在《多模态作者：跨类型与媒介的创意写作》中所指出，这样的写作实践以其突出的跨媒介特征著称，它本身就是一种跨媒介、跨类型的创造性实践。^⑩在这个情况下，作为创意实践主体的作者，其作品也是多模态作品（The Multimodal writing），不再仅仅是印刷出版物。这些创意作家的作品可以视为创意作品（creative work），作者更像是创意工作者（creative worker）。

据此，我们可以进一步归纳文学、电影与表演、广播、新闻写作等文学活动在现代文化生产机制中的共性，这有助于我们理解这些生产劳动中的共通的劳动价值，一视同仁地对待不同生产者创造出来的生产价值。从创意实践的角度出发，可以帮助我们展开对跨界写作现象的进一步阐释，发掘这一现象背后潜在的丰富内涵。一方面这可以使得文学研究与广义上的文化产业研究相互映照，另一方面则可以在综合性的观察中，对文学与其他文化产业门类之间的关系进行梳理，反过来可以更好地理解文学的艺术性、商品性、社会性等属性之间的关系。在这个层面上，从创意写作研究中的“创意实践”这一维度观察跨界写作现象，对拓宽既有的文学批评话语是有益的。

显然，用“创意实践”这一概念来描述当代文学生产的主体活动，它内在已经考虑到了文学活动、创意活动和文学生产活动之间的交错与复杂性。由于文学研究话语系统与文化产业话语之间的区隔，当文学实践置于大都市的文化生产活动语境中，一方面，在批评话语层面“作家”难以与活跃在城市文化各行业的“创意人”兼容，另一方面，文学的价值受限于艺术性、商业性之间的矛盾，无法与广义上的文化生产活动产生融通。

将跨界写作的不同主体的生产活动视为“创意实践”，有助于我们进一步理解当代城市文化生产活动中多元主体身份的共性，这是当代文学生产发展到一定程度的要求，与各种新

的媒介技术、创作方式密切相关。钟丽茜曾指出：“在新观念、新媒体和新技术催动下，未来文学将涵纳多种艺术门类，促成审美‘新感性’的生成……”^⑪将跨界写作的多元主体视为创意实践者，把他们的创作视为创意活动，这是创意写作研究带给我们的新的视野，它使得我们可以在新媒介文艺的场景化生产的角度理解作者创造的潜在意义。^⑫

从“创意实践”的层面理解跨界写作现象，也并不是只为了阐释它的合理性，更为重要的是发掘这种意义，进一步认识到“作者”的复杂性，有助于揭示文学内部具有的公共性、艺术性、社会性等。例如，以美国爱荷华城、爱尔兰的都柏林等世界文学之都为例，文学原创者、翻译家、出版家、表演艺术家和诗人等群体的创作，都是围绕当地的文学遗产（literary heritage）、文学传播和翻译等活动展开的，本质上都是文学资源的再生产活动，是文学资源的转化活动。跨界写作作为一种创意实践，它无形中使得作者能够更广泛、灵活地参与到城市的文化生活中去。例如，创意写作的故事讲述，它本身就是创作经验、创作本身和理论观念的探索的结合，作家利用城市公共文化设施，这就是对一种文化生活、文化事业的积极参与，在这个过程中，作者的身份是来回切换的，创意实践是一种比文学活动更有涵盖性的称呼。

总体上，近年来，包括文学产业在内的文化产业不断发展，文学生态、产业链不断拓展，为作家们的多种身份切换提供了重要的社会基础。其背后是文学走出意识形态，作家们参与到更广阔的文学生产、文化事业中去，他们活跃在影视、出版、教育等产业，^⑬城市化过程中，随着户籍制度改进、事业单位改制、职业身份和人员流动的增加，其单一固定的职业身份已经改变，他们从文学实践可以跨向更为广阔的创意实践，介入更多文化生产领域。作家们在全产业链参与，网络文学的兴起、影视作品版权的交易、文学批评与知识付费等社会基础，使得作家们的文化身份和职业选择空前增加，这些使他们可以不再固守某种资源。学者单小曦等人指出：“传统时代的创作场景、传播场景越来越弱

化,不断向接受场景靠拢,最后统合出文艺交互生产场景。而原来那种在不同时空环境中创作者创作受者接受的分割而治的审美生产模式,也基本走向终结,一种以交互场景聚拢了各种审美意义生产环节和要素的‘场景化’生产已经生成。”^⑮从这个角度来说,作为创意实践的跨界写作正是新的文化生产活动中的重要形式。

三、从创意本位看跨界写作

创意写作研究近年来不断地推出新的研究观点,其根本并不在于和既有的文学批评抢占话语权,而是立足于具体的文学活动来观察、发现和阐释其中的现象,提出新的问题,找出潜在的新的规律。创意写作研究从本体论层面提出的“创意本位”,正是近年来创意写作研究领域提出的新的理论观点。^⑯

“创意本位”的理论观点提出源于创意写作研究中对文学活动的复杂性的重新审视,从本体论的层面,将文学创作、传播与价值转化和实现视为一种以创意为本体的创意实践活动。^⑰创意本位的文学观对文学艺术的跨媒介性、文学创意活动的多维性都有相应的考量,它是对当前文学各种功能与跨媒介、跨文类、跨产业链实践的新的综合。借用学者周宪的观点:“跨媒介性及其研究不但是对这一知识系统合法性的证明,同时也提供了一种把握艺术统一性及其共性规律的独特视角。”^⑱

“创意本位”某种程度上可以说是对包括艺术的跨媒介、跨文类、跨产业链等现象综合提炼而来的概念,是力图把握复杂的文学生产活动的一种尝试。跨界写作的这种跨媒介性密切相关,其创意一种是个体成就,一种是可以用于生产产品,这两种创意是并行不悖的。基于创意本体论层面提出的创意本位,为我们提供了进一步理解创意作家的各种跨界写作活动合法性的新视角。

“创意本位”的文学观指出,当代文学与广义的文化生产的多元主体都是一种新型的作

家,即创意作家。创意作家从事的文学活动、创意活动等都可以被视为以创意为核心的实践活动。审美经济时代文化生产机制中的创意作家,不再仅仅从文学领域吸收养分,而是借助新媒体、新方式不断地获取创作资源,生产出新的文本类型、新的文化产品,文学的公共性、艺术性、商业性等因素从新的高度被加以阐释,以此试图解决文学生产中艺术性和商业性之间的矛盾、个人性与社会性之间的问题、精英化与大众艺术之间的问题等。虽然,在城市化过程中,作家的身份开始更加复杂化,创意实践的形式也愈加多样,但是究其根本,他们都是人类的一种创造性生产劳动,是一种以“创意”为核心生产要素的活动,这就是创意本位视域中当代文学中跨界写作现象的内涵。

跨界写作现象得以存在,与文学本身的多模态属性密切相关。张昊臣认为,“从多模态维度审视文学,可以看到语言文字兼形、声、义三维,通过施演与多种媒介的结合,能够产生丰富的多模态经验”^⑲。可以说,跨界写作正是文学这种多模态属性借助现代技术、现代文化生产机制不断延伸的结果。从创意本位文学观出发审视跨界写作,可以将创作视为一种多模态的创意活动,这种多模态的创意转化“以文化、创意为核心,引用知识和技术,产生新的价值,使创意灵感在某个特定行业具有物化的表现”^⑳。从多模态维度理解跨界写作,可以帮助我们有效揭示其中的文学跨媒介性的特质,这其实是身份跨界和文类跨界得以实现的重要前提。例如澳大利亚阿德莱德大学的库切创意实践中心(J. M. Coetzee Centre for Creative Practice),它是“一个致力于理解创意和文化聚合的中心,一流的文学,音乐和多媒体学者与艺术家可以在这里相互学习和合作”^㉑。随着文学产业的不断发展,为了实现文学价值的不断衍生,创作者开始介入越来越多的环节。创作、研究创作、相关的批评活动、翻译活动、交流活动构成了一个高度社会化、交互性的创意空间。

跨界写作之所以能够得以实现,主要是因为“创意”作为一种生产要素,可以在不同文本、产

品之间转化和流通。就此而言,正是“创意”这一概念构成了我们理解跨界现象复杂性、文本类型越来越多元的基础。澳大利亚文化经济学家思罗斯比的同心圈层理论,可以帮助我们进一步理清跨界写作,确认“创意本位”提出的现实依据。在思罗斯比看来,文学处于文化创意产业的核心层,属于核心创意艺术,它构成了其他核心创意产业的基础内核。^②但是同时,文学本身也不再孤立,而是文学产业链、文化产业链上的一个组成部分,文艺门类互通互联。^③从同心圈层理论看跨界写作,实际上它正为我们把这些写作主体视为创意作家,把这些创作活动视为“创意实践”的创意本位观提供了支持。总体上,创意本位的观点为我们提供了综合观照当代文学与艺术形式的内在总体性的机会。

四、当前跨界写作现象的综合审视

创意写作研究视域中的创意作家、创意实践与创意本位的文学观为我们提供了观察和阐释跨界写作现象的基本方法和视角,虽然这并不能解释其中的全部问题,但仍可以为我们提供相应的启发。不过,对跨界写作与专门化创作的关系、跨界写作的复杂性以及数字技术影响下跨界写作的可能性等三个方面仍旧需要进一步考察。

第一,对跨界写作与专门化创作现象进行综合观察。就当代文学生产的现状而言,从事纯文学创作的人员,相对于网络文学等文化产业的“创意作家”群来说,其基数和比例都在降低。^④与此相对,跨界写作借助文化产业、新的媒介技术发展,呈现出较为活跃的景象。在文学的产业化、创作与传播媒介的数字化趋势下,跨界写作作为当前文学艺术创作中的普遍现象,它的合理性是不言而喻的。学者型作家与作家型学者^⑤、跨界新媒体写作等现象,都是当前的常态,这是文学艺术生产的活力与繁荣的体现。张昊臣也指出,“新媒介、新技术的持

续发展,不仅没有导致文学的‘终结’,反而激活了文学本有的多模态潜质,改变着文学的视听表现样式,推动着文学与其他艺术的跨界互动”^⑥。不过,这并不意味着传统意义上作家这个职业的消失,专注某一文学类型或领域的写作依旧是很常见的。尤其是对于学者型作家与作家型学者来说,最重要的是如何平衡二者的关系。如叶祝弟指出,“文学创作和理论写作是两种不同的知识生产方式”,“问题在于如何解决好知识生产逻辑和文学创作逻辑自洽的问题”。^⑦在这个情况下,如何理解专门化的文学类型生产与跨界写作之前的关系,处理好跨界写作与专门化创作的矛盾是需要注意的。

第二,审美经济使得跨界写作变得更加复杂。跨界写作虽然既往已经普遍存在,但是在当代文学艺术生产特有的文学高度产业化、文学市场高度发达的情况下,它本身作为文学市场、文学生产高度发达的产物,其存在意义较之以往更为复杂。跨界写作的复杂性在于,它不仅仅是作者个人的选择意向问题。评论家、诗人张定浩认为,“再说得极端一点,一个写作者或者一个艺术家在本质上就是一个跨界者”,“不管是诗歌还是绘画还是各个艺术领域,他对这个艺术领域曾经有过的成就,有过的文明都要有所了解,他要走到这个边缘地带。这个边缘地带就是一个荒漠,但是他依然有东西要写,有东西要做,他向前跨出了一步,那就是跨界”^⑧。但是,整体上目前对跨界写作现象的研究,仍旧处于探讨阶段。对“跨界的意义、跨界的原因、跨界的理由、跨界的前景”^⑨等方面的追问,对跨界写作的本质追问与更复杂层面的考量,也需要进一步展开。例如,有学者指出,“在审美现代性进程中,各艺术门类、媒介之间,同一门类内部不同文类、语体、风格之间,审美领域与生产生活领域之间的跨界也非常明显”^⑩。这些对跨界写作现象的指认,已经不再是简单的身份跨界与职业交叉等层面的问题,这就需要在身份跨界的研究之外,进行新的研究尝试,进一步揭示这一现象的内涵。

第三,数字技术赋予跨界写作更多可能性,“智能跨界”成为新的研究方向。如前所述,在新

的数字化的时代,跨界写作本身不再是主体选择的问题,它潜在的语境是新的文化生产机制的变化,在这个情况下,“新媒介文艺场景化生产即参与者与媒介互动,以整合了传统生产、传播、接受各环节的交互方式生产文艺信息”^③。这是仅从身份跨界角度无法阐明的,也不是文本内部的文类跨界那么简单,对研究者的跨学科视野也提出了挑战,需要我们从理论层面与审美现代性批判的高度对此加以观照,对这种跨界写作所蕴含的新的生产方式进行深度专门研究。我们需要看到,跨界写作背后“文学”定义和文学生产机制的变化和复杂性,跨界写作所关注的身份跨界不只是表象,还需要对背后的文学生产机制与数字化发展趋向下潜在的问题加以追问。特别是,在数字技术不断发展的情况下,新的数字化叙事技术和人工智能写作等成为不可忽视的话题。“智能文艺不知疲倦地、快速实验跨界打通的各种可能性,更易穷尽各种故事的题材和讲故事的叙事法……”^④这种情况已经越出主体创作身份跨界,而走向一种“智能的跨界”。随着技术的发展,这种影响越来越无法忽视。

随着城市化进程的不断推进,当代作家们的生活场域全面转向城市,在普遍接受高等教育的同时,也有了机会参与到文化生产、传播与消费的更多环节。一位作者可以拥有编辑、教师、导演等多元身份,拥有固定职业身份的作家也可以兼有小说家、诗人、批评家等跨界角色。与此同时,以跨媒介、跨产业和跨文本形态为特质的更为复杂的跨界写作行为也在不断涌现,远远超出了文学内部诗人、小说家与影视编剧、文学批评等跨界写作的范畴。特别是集体创作和改写等行为,复数的作者和基于自动化写作技术带来的对作者身份、跨界写作现象研究的挑战,这些现象的涌现,要求我们从新的理论高度不断对此进行研究,展开新的思考。

就目前来说,从创意写作研究视域出发,

将多元化的跨界写作者视为“创意作家”,将其各种跨媒介、跨产业链的创作活动视为“创意实践”,从“创意本位”的角度加以整体把握,构成了理解当前跨界写作现象的一个有效视角。但是,跨界写作作为一种普遍存在的现象,在当代又有其特殊表征。新媒介与新技术不断发展的情况下,跨界写作也日益变得复杂,除了身份层面的跨界,还关系到新的文学经验的呈现与数字化叙事带来的更多维度的跨界现象。在借助创意写作研究的视角对跨界写作加阐释的同时,如何从当代文化理论中寻求更多的思想资源,辩证地审视这一现象,则是跨界写作现象研究亟待展开的新课题。

注释:

- ①⑦葛红兵、王冰云:《创意写作学本体论论纲——基于个体的感性的身体本位的创意实践论写作学研究》,《湘潭大学学报(哲学社会科学版)》2020年第2期。
- ②Jane Piirto: *The Personalities of Creative Writers*, Scott Barry Kaufman, James C. Kaufman. *The Psychology of Creative Writing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009: 3-22.
- ③ David Morley, Philip Neilsen: Introduction, David Morley, Philip. *The Cambridge companion to creative writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012: 1.
- ④侯海龙、向欣:《文学跨界现象与诺贝尔文学奖的价值取向——以鲍勃·迪伦获奖引发的争议为例》,《学习与探索》2018年第10期。
- ⑤叶炜:《“本土资源”与“友邦经验”——中央文学研究所创办溯源》,《当代作家评论》2019年第3期。
- ⑥邵燕君:《传统文学生产机制的危机和新型机制的生成》,《文艺争鸣》2009年第12期。
- ⑦刁克利:《作者》,外语与教学研究出版社2019年版,第166—167页。
- ⑧葛红兵:《创意本位的文科及其可能性》,《探索与争鸣》2020年第1期。
- ⑨葛红兵、高翔:《“创意国家”背景下的中国当代文学转型——文学的“创意化”转型及其当代使命》,《当代文坛》2019年第1期。
- ⑩ Esthir Lemi, Ekaterina Midgette, Jessica Seymour: *Writing Spaces: Writing as Transformative, Scholarly and Creative Practice*, Brill Rodopi, 2019: iii.

⑪ Josie Barnard: *The Multimodal Writer: Creative Writing Across Genres and Media*, Red Globe Press, 2019: 3-8.

⑫ 钟丽茜:《新媒体时代文学的跨界异变及未来走势》,《文学评论》2016年第4期。

⑬⑭⑮ 单小曦、张玉青:《论新媒介文艺的场景化生产——以新媒介交互艺术为主要考察对象》,《中州学刊》2019年第10期。

⑯ 范钦林:《文学与文化产业关系研究——以当代文学创作形态转型为视角》,人民出版社2017年版,第63页。

⑰ 葛红兵、高尔雅、徐毅成:《从创意写作学角度重新定义文学的本质——文学的创意本质论及其产业化问题》,《当代文坛》2016年第4期。

⑱ 周宪:《艺术跨媒介性与艺术统一性——艺术理论学科知识建构的方法论》,《文艺研究》2019年第12期。

⑲⑳ 张昊臣:《多模态:文学意义研究的新维度》,《中南大学学报(社会科学版)》2019年第5期。

㉑ 褚劲风:《创意城市国际比较与路径选择》,北京大学出版社2014年版,第9页。

㉒ 阿德莱德大学:库切创意实践中心[2020-02-10]. <https://www.adelaide.edu.au/jmcoetzeeecentre/>.

㉓ David Throsby: *The concentric circles model of the cultural industries*[J], *Cultural Trends*, 2008(3): 147.

㉔ 花建:《移动互联背景下的文化产业融合创新》,《深圳大学学报(人文社会科学版)》2015年第6期。

㉕ 叶伟:《创意写作视域下的作家系统化培养——对鲁迅文学院文学新人培养的学科化路径思考》,《当代文坛》2018年第2期。

㉖ 房伟:《论“学者型作家”与“作家型学者”》,《福建师范大学学报(哲学社会科学版)》2019年第6期。

㉗ 叶祝弟:《新世纪文学生产机制批判——关于“作家学院化生存”的思考》,《社会科学》2012年第10期。

㉘ 张定浩、包慧怡:《跨界应成为写作者原生性的自我要求》,《文学报》2017年7月6日。

㉙ 凌逾、少君:《网络时代的跨界写作——少君访谈录》,《网络文学评论》2018年第3期。

㉚ 张昊臣:《艺术跨界:美学的危机或生机——以朗西埃对利奥塔的批判为中心》,《文艺理论研究》2017年第5期。

㉛ 凌逾:《“智能文学+跨界文艺”——论人工智能对文艺的影响》,《华南师范大学学报(社会科学版)》2019年第5期。

* 本文系国家社会科学基金“现代性视野下的小说类型学研究”(项目编号:15BZW019)的阶段性成果。

(作者单位:西南交通大学人文学院;上海大学中文系)

创作与批评的互动：多栖文人及其四重面相

——重审文学的多重构成兼及当下批评与创作的互渗

◎ 谢尚发

摘要：创作与批评的互动，古已有之。但当下，随着越来越多的批评家投身创作、作家因高校讲坛的获得而从事文学批评，这一融合趋势更加明显，从而造就了越来越多的“多栖文人”。这体现了文学的思想性、知识性、审美的二重性、综合性等特点，预示着一个文学新时代的到来。

关键词：批评家小说；作家文学批评；多栖文人；综合性；审美的二重性

如果要进行一定程度的追溯，可以看到，在文学诞生之初，因为文与论的未分，创作与评论兼具一体。古代的文学大家，无不是如此，即便不提唐宋八大家的韩愈、欧阳修等直接以散文做论文、以论文做散文，既阐发自己的文学观念，也把这种阐发本身当做是散文写作，单单是杜甫、元好问等人，以诗论诗探讨文学理论，也足以见出这种文与论的不分状态来。及至20世纪，文学尤其是现代文学史上的众多大作家，无不是文与论兼而有之：鲁迅的文学成就自不必说，他的《中国小说史略》《汉文学史纲要》以及论述魏晋文学的专文，也都成为此后研究者所倚重与经常征引的理论专著；茅盾一身兼具文学创作与文学批评的职责，不但创作了大量优秀的文学作品，在文学批评的写作上也可谓是不输专业文学评论者；哪怕是为文温婉、以乡下人身份自居的沈从文，以《沫沫集》为代表的批评文字实则是把批评写成了散文、把散文当做了批评的典范。其他如周作人、胡风等，无不是在文学创作与文学批评上都取得了实绩的文学大家。学者为文的也不在少数，最典型的莫过于钱钟书创作《围城》，成为1940年代文坛重要的收获。

情况为之一变是在新中国成立后，尤其是1980年代以来，文学创作与文学理论兼具者越来越少。经由1990年代“重回书斋”文化思潮的影响，此后为文者专事为文，为论者专事创论，

似乎成为学界的定规，稍微越界者都要冒着被晒的风险。这种倾向到21世纪初更为明显，大量新潮理论继续引进，文学批评炫技的成分越来越足，而文学创作则也埋头苦干，试图用作品证明自我。但这一情况也又随着时代的发展而逐渐松动，创作与批评之间开始模糊了界限，尤其是从2012年之后，越来越多的学者开始从事文学创作，而且声势颇为浩大，不是手痒一试的势头，反而愈发成为新的专业^①，作家也同样不甘于文学创作，更加上2009年之后“创意写作”的引入以及驻校作家成为常态，作家们纷纷开起了自己的理论铺子，借助对作品的解读来提倡自己的文学观点，更有甚者，开始以学者们专著的模式为自己的文学理论摇旗呐喊^②。作家们从一般的创作谈、随笔开始，进入到专业的文学批评领域，学者们从文学批评跨入到文学创作的领域，且形成不小的规模，这一新状态正在改变着当下文坛的格局，是我们不得不重视的文学现象。当然，重视之余也不必大惊小怪，毕竟，这样的事情，“古已有之”！

一、批评家的创作：学者们的“抱负”

引起人们重视的，并不在于作家们纷纷开始以专家学者的姿态加入到文学批评的行当中，而是众多从事文学批评的学者们开始纷纷拿起笔来从事文学创作，尤其是近几年（2016年往后更甚），他们不断推出长篇小说、小说集、诗集，引发了不小的

骚动。人们开始以额外的眼光来打量这些作品，重审理论与创作之间的关系——这些学者们拿起笔来写作的动力是什么？他们的作品与专业作家的有着何种区别？在追问这些的同时，仔细观察这些作品，似乎是当务之急，因为他们已经形成了不小的规模^③。进入到这些学者们的文学作品内部，我们才能够窥见到这种新现象背后所隐藏着的文坛的秘密讯息。为典型计，这里拟选择李陀和吴亮、张柠作为观察对象，主要是因为他们的影响大，作品所呈现出的特点也比较鲜明。

学者或批评家们的写作始终带着一种“理论内部的冲动”，这使得他们的作品基本上都带着坚硬的质地，主要来源于他们强大的理论能力和理论气场。这里所谓“理论内部的冲动”，指的是批评家们对文学创作的某种不满，理论不但未能从作家们的作品中挖掘到显要的思想质素，反而发现创作愈发平庸起来，连阐释的动力都几乎消耗殆尽。这种“理论内部的冲动”自然是来自于批评家们内在的追求：对于创作的庸俗化倾向与低水平重复的不满，也有对“理论剩余”的不满，即面对着当下的创作，理论的阐释显得多余而无所用途。李陀创作《无名指》缘起于“找不到好的小说”，他说：“如果做文学批评，我觉得找不到好的小说。也许这也是我做文学批评的缺点，我一定要这篇小说感动我，我才会去评价它，如果只是还不错，是无法引起我的激情写批评文章的。在这种情况下，我自己想了想，觉得该到写小说的时候了。”^④不啻此，吴亮的长篇小说创作也有同样的冲动，他自信“他的写作讲给当下文学界投下一缕‘曙光’，让在昏暗中仍坚持文学阅读的人带来明亮的盼望”^⑤。不满于当下文学创作，并且亲自动手小试牛刀，这几乎是批评家创作的初衷——他们并非是脑袋一热的冲动，也非是与作家一较高下的打擂台，而是“理论剩余”而产生的“理论内部的冲动”，驱动着他们去试图改变文坛的状况。在他们的文学批评阅历中，好的作家和好的作品是理论创生的基地，且不说巴赫金阅读陀思妥耶夫斯基的作品提

出了“复调小说”的理论，阅读拉伯雷等人的作品提出“狂欢化小说”以及“时空体”小说，即便是鲁迅的写作也让一干批评家找到了用武之地。但反观当下的创作，“理论的无用武之地”，或者说“理论强而作品弱”的局面，催生了批评家的创作。但这里却并非是要追溯批评家的文学创作冲动的缘由，而是因为“理论过剩”在作品中有着比较鲜明的表现。

讽刺性或讽喻体小说，是批评家进军文学创作后所带着的较为鲜明的影响。这其实一点都不奇怪，只需要阅读一下钱钟书的《围城》就可见一斑：入木三分的讽刺功底，隐藏在巧妙的叙事之下；处处呈现出诙谐来，却在诙谐中不是善意的一笑而过，而是怀着沉痛的心去反思、省悟。吴亮的《朝霞》围绕一个生活于“文革”后期的年轻人，勾连起生活于上海的一帮青年们的情感、读书、精神乃至家庭生活，就他们的身体欲望、道德、沉思、冥想等来展现之，但其间无不透着知识分子的讽刺、揶揄，甚至是挖苦。只是讽喻体的写作，并未让它滑向更远的地方，进而以不值一晒的价值判断来终结当下生活的不可理喻，而是在小说中把整全的生活打碎，进而在这种打碎的生活界面，去探索年轻人内在的精神世界的生长。但李陀的《无名指》则反其道而行之，深谙现代主义、后现代主义写作手法三昧的李陀，故意朝着现实主义的疆土进发，开掘现实社会生活中“中国当代知识分子的病态”，他们中“最自觉的一些，都不免卷入了一场内心里发生的精神战争，并且在其中苦苦挣扎，寻找出路，而另外为数更多的群体，则不好察觉，乐于病态之中，混名混利，实际与鲁迅先生所说的庸众并无区别”^⑥。因为是要对知识分子的精神状态进行剖析，李陀的“反向实验”就显得是一种匠心独运的“讽喻体”，使得“《无名指》以高度现实主义文学的面貌出现，最终成为典型的结构性反讽的文本”^⑦。这一“结构性反讽的文本”不仅在文本内部对知识分子进行讽刺，还以文本本身的存在构成了对当下文学创作的某种反讽。在它貌似温顺的现实主义书写的路径下，潜藏着对这一创作方法的解构，是典型的打着现实

主义的旗号对之进行拆解的游戏。这自然是极高明的手段，但也不得不说的是，李陀的挑战正是现实主义，即便是把自己的文学创作降低到与当下文坛流行的水平线上，他仍能游刃有余，写出高水平的作品。若说讽刺性文本，这一点意义甚至大于文本内部的讽刺性。张柠在其《三城记》中，针对高校知识分子的批评，可谓入木三分。尤其是那些名教授们的行径，包括把一个正常的博士硬是给判定为精神病患者，更显得荒唐，令人啼笑皆非，内里却是深深的悲凉。

知识分子式的聪明或机智，则是这一类作品的另外重要的特征。从事文学批评多年，这些学者回过头来进行文学创作，可谓是如鱼得水，谙熟于各种文学机制、文学技巧，尤其是在他们这里，很多文学创作的隐秘似乎早已经成为“文学常识”，几乎不需要额外习得，他们就可以左右逢源，俯首皆是了。且不说李陀的“反向实验”本身所带有的书写的炫技性，即便是吴亮的《朝霞》，也把他早年从事先锋文学批评的知识全部拿过来，作为创作的基底。“大量的议论性的段落，不停地穿插其间，肆意打断叙事。不仅如此，有时还干脆出现一些读书笔记的段落。……议论、随想、笔记嵌入到故事叙事当中，这也就意味着，生活并非如一般意义上的小说那样，有着叙事上的整全。”^⑧这种拆解文本的本事，并不意味着一般的作家都会采用，恰恰相反，随着先锋的式微而逐渐地被遗忘。吴亮以当年先锋小说批评家的身份重整当年的文学遗产，也就是他所谓的给“在昏暗中仍坚持文学阅读的人”带来的一缕“曙光”、一抹“朝霞”。言下之意，当下的文学写作可能并不是“文学”，而应该是吴亮意义上的文学。于是，在小说创作中，他的重拾当年先锋文学之道，还文学以文学的面貌，实际上所指乃是对“纯文学”的追求。不管是李陀执意使用“反向实验”还是吴亮采用“拆解故事”的方式，都呈现出谙熟文学技巧之后所带来的游刃有余，带着知识分子的机智与聪明。创作俨然已经成为一种手段，直指文学的问题本身，这显然

与作家们孜孜以求的讲故事比起来，更为深刻。另外还可以提及的是张柠的《三城记》，处处都闪烁着一种知识分子的聪明与机智，对人物所经历的城市有着独到的观察，对混迹于高等学府的教授们的批评也同样入木三分，但所有这一切都不是怒目金刚式的，而是融入在叙事之中不动声色的冷眼旁观中。

还可以指出的是，叙事态度更为从容——他们的小说中都有一种游刃有余的感觉，是才华横溢斜出的外化，也是不得不倾吐内心文学思想的结果；个性化尤为凸显——这些作品几乎可以看作是明显的个人标签的产物，不管是李陀对现实主义的“反向实验”，还是吴亮“拆解故事”，都是印刻在他们身上理论所彰显出的个人化质素，在1980年代至1990年代是被文学批评所承载；知识分子题材居多——这是他们最熟悉，也最能够写出东西的题材领域，因此文本中的讽喻、机智也就显得有所依傍，也显示出批评家的创作仍然在赓续着钱钟书的传统。单就某一个小说而言，还可以指出更多可以观察的侧面，但无论如何，批评家从事文学创作，其所开创的局面的确可以用耳目一新来形容。

二、作家的批评：理论功底与眼光

作家从事文学批评不是罕见的事情，尤其是近年来为了配合宣传与杂志栏目设置而来的“印象记”，既是随笔性质的写人散文，也是倾向于专业的文学批评的论文，尽管他们采用的是文学的笔法，不可否认的是，在对言述对象的文学创作进行剖析的时候，已经是带着批评家的眼光了。更由于创意写作学科的引入与作家驻校制度的普及，许多作家因为要“开坛设法”而不得不进行大量的理论性讲述，预备大显身手，把自己的创作理论化。也因为要拿出一些有分量的大部头，哪怕是讲稿，他们纷纷开始转向文学批评，解析、品评行内人的作品，也开始讲究专业性的眼光。这其中的代表是王安忆与阎连科，以及高校任教的格非，甚至是更年轻的李浩。前两者是创意写作筚路蓝缕的功臣，为了配合讲课的需要，大量写作文学批评的文字，对中外文学进行剖析，呈现出一种新颖的批评的品质。王安忆早在21世纪初，便开始以专业人的身份出现在

高校的讲坛，陆续出版了《小说家的十三堂课》《小说课堂》等比较专业的作品。阎连科稍有不同，最开始他的批评文字主要集中在为自己的文学主张辩护、摇旗呐喊，不遗余力地宣扬“神实主义”，后成为中国人民大学的驻校作家，一手操办了人大的创造性写作作家班，在任课的要求下逐渐转为较为内行的文学批评者。格非则情况更为特殊，作为华东师范大学毕业的高材生，长期任教于清华大学，甚至都很难辨认得出，他到底是一位作家然后从事文学批评的人，还是一个学者转而进行文学创作的人。理论的专业素养、学者的培养方向、理论传授的必然要求等，都让他的身份显得格外迷离。这也正彰显了当下批评与创作的融合趋势，二者已经是难分难解的状态了。

解读这些作家们的文学批评文字，其特点也格外地突出。首先，他们带着作家独有的敏锐，进入文本的角度与深度是没有写作经验的批评家们所无法企及的。王安忆在一篇分析莫言的小说世界的文章中开头就说：“莫言有一种能力，就是非常有效地将现实生活转化为非现实生活，没有比他的小说里的现实生活更不现实的了。”^⑨紧接着概述《三十年前的一次长跑比赛》，并且将之与刘庆邦的小说进行比较，从而凸显莫言小说世界中不可控制的力量等的元素导致了小说世界与现实生活世界的断裂。说实话，这种问题在专业的批评家看来，是一个不需要讨论的、已经是自明的问题，现实主义理论早就对之进行了十分精辟的分析。但在王安忆的笔下，却并没有给人拾人牙慧、老调重弹的感觉，反而很清晰、很轻盈。她在小说文本之间穿梭往来，用了作家独特的眼光去观照莫言创作的特质，指出了莫言小说世界与现实生活世界的断裂，其实已经概括性地剖析了莫言的文学作品。这种另辟蹊径的方式，靠的就是作家的直觉——能敏锐地把捉住文学文本中的独特构成，从而使论述别具一格。阎连科的《自然情景：决然不是人物与情节的舞台与幕布》，更体现了这样一种倾向。这篇文章可以说

是类似于创作谈的文字，然而理论性却十分鲜明，因此它被发表在十分专业的期刊上。如果抹去作者名称，已经很难分辨出作家的痕迹。文章从失败的自然情景呈现和风景描写入手，翻而一转，强调“在故事中，有才华的作家，高度地完成了客观存在的自然环境与文学人物的行为及内心的联系与统一”^⑩，接着罗列《老人与海》《白鲸》《鱼王》《瓦尔登湖》《猎人笔记》等作为例证，再转入对杰克·伦敦《热爱生命》的分析中来，一气呵成，围绕着核心论点层层推进，是一篇不可多得的作家作品论。它同样以作家的创作体验，敏锐地捕捉到作品中的独特讯息，从而提出环境描写这个看似陈旧却十分有必要进行分析的话题。再以李浩分析史铁生《我的遥远的清平湾》为例，“音乐性语言”“小人物及其平淡的社会关系”“散文化结构”^⑪等解读的角度与路径，已经呈现出十分专业的文学批评的理论素养，并且带着独具个人眼光的作家敏锐，分析得透彻、贴切，真是贴着文本前行的典范。其实不必过多列举例子，当作家从事文学批评的行当，他本人的创作经验定然会以某种方式化入文章之中，且提供了不同于专业批评家们所无法体察到的文本内在的隐秘。

多关注文本的“创作性问题”，是作家所提供的批评文本呈现的另一重要特征。即便所针对的是比较专业的文本，他们进入的角度或者关心的问题，始终围绕着“创作性问题”，即写作的技巧、文本的技术性问题来展开，但这些似乎往往是专业的文学批评所照顾不到的——他们更倾向于探寻文本中思想性、时代性等比较宏观的问题，对于“怎么写”所关注的确实较少，尽管人们也完全有理由可以宣称，剖析一个文本不管是哪方面，其实都在探讨这个文本是“如何生产的”。在课堂上需要精心备课的作家们，拿出压箱底的东西，往往是切身的创作体验，用了别人的文本来进行呈现。阎连科在解读了19世纪文学之后，转过头来于近年又开始剖析“20世纪文学写作”，并在专业文学批评杂志上开设了专栏，分别就“人类异经验”“地域守根”“第三空间”“反讽”“非故事”“精神经验”“迷宫”“心绪”“叙述与结构”“寓言”“元小说”等专题展开论述，所

涉猎的作品、所钩沉的写作问题，实在是一般文学批评者所无法触及的。在算是开讲词的文章中，他提出：“写什么，终归是人类——作家、读者、批评家共同面对的问题，而怎么写，却更多是作家个人必须独自面对的问题。”^⑫在这一主张中，不但直陈了批评与创作的差异，实际上也陈述了作家从事文学批评对“创作性问题”的格外关注，而非是文本的“思想性问题”。这里可以明显看出作家的批评与学者的批评之间的差异。再以格非解读穆齐尔的《没有个性的人》为例。在开篇介绍作者生平等的时候，乍看上去似乎他要沿着一般文学批评的路数前进了，但是接下来很快就过渡到对作品的“创作性问题”的剖析——“架构与肌质”探讨的是小说“织体的图案极为精致细密”（这里言及的“织体”就相当专业）、“平行行动”关注的是“小说的情节枢纽和叙事驱动力”^⑬……说实话，这些“创作性问题”也可以被看做是文学批评所经常关注到的，尤其是“知识与话语”“科学与道德”“关于个性”“情感问题”^⑭等，也足以表明实际上作家从事文学批评，的确在逐渐地消弭与专业学者之间的差距，也消弭了“创作谈”与“文学批评”之间的裂缝。李浩分析莫言的《枯河》^⑮、王安忆解读《包法利夫人》^⑯等也都体现着“作家的文学批评”的特质端倪。

文本细读的方法，是作家们从事文学批评最为常用的方法。当然，这一方法也是许多专业的文学批评者所采用的，但这其中却存在着这样那样的差异。作家们往往会贴着文本的故事朝前走，体察在文本各处所彰显的创作者的功底、神采，而批评家哪怕是用了细读文本的方式，也跟随着文本走，却是要挖掘文本所潜藏着的更为丰富的质素，并将之张扬出来；作家的“知人论世”是为了理解创作者所付出的那一份辛苦，揭示文本背后创作者的付出，而批评家的“知人论世”则更多是要厘清作者本人的经历如何影响着其创作的文本，如何从作家的个人经历中寻求破解文本秘密的钥匙……凡此种种，不一而足。王

安忆分析朱天心的小说，就十分具有代表性。在分析了朱天心的《威尼斯之死》《古都》等作品后，王安忆总结道：“朱天心小说就很像是一场较劲，看谁能较过谁，这场较劲终是会留下踪迹，这大约就是朱天心的新小说。”^⑰这是贴着作家创作的心路历程而来的对文本的解析，但整个文章的构成则是围绕着两个文本来组织的，尤其是对文本内容的概括，构成了比较重要的一环。几乎是同样的路数，阎连科在解读瑞典作家谢尔·埃斯普马克的《失忆》时，在小说的开头就颇有“夫子自道”意味地感叹说：“如果一九八七年写就的《失忆》是在二十世纪的八十年代末或九十年代初来到中国，那么它的作者埃斯普马克将会在中国暴得大名，如同当年的博尔赫斯、马尔克斯和之后的昆德拉等一样，因其叙述的别样，让中国的读者、作家、批评家对其敬若神明，宛若文学的旱田中突然流过一道汨汨不绝的润田甘水。”^⑱大有生不逢时的感慨与喟叹。这与他本人的创作及遭遇也是密不可分的。在他这里，所谓的“知人论世”更有了自己切肤的体验在其中。但整篇文章，却又都全部围绕着小说文本，进行一层又一层解读，指出其不受重视的原因的同时也挑明了其独创性。

在同一篇文章中，阎连科还说：“《失忆》命定在中国不会有热闹的广泛和群呼的读者，但它给东方（中国）写作带来的启示性意义，将会在日后渐显而明白，一如浩瀚的戈壁中那束遥远的光，终会被更多的人看见和发现。”^⑲引用这一句话是想说，作家从事文学批评的工作，所携带着的这种种特点，实际上都是密不可分的，其缘由便在于他们是作家——他们会带着作家独特的感受去体贴创作者的甘苦，去理解其中的奥妙。他们的敏锐，来自于长期写作所积累的经验；他们关注于“创作性问题”，是因为阅读对他们本身而言也是助力写作的一方面；他们选择文本细读，是要在这读的过程中，去发现写作者的隐秘，从而将之公诸于世，获得可观的评价。如此一来，他们所携带着的这种种，既让他们的批评文字区别于专业的批评家，也并未降低他们批评文本的专业性、理论性，反而具有了相得益彰

的效果。因此完全有理由相信，由作家们所引导的这一波“文学批评的浪潮”，正在逐渐改写着当下文坛的文学批评的构成面貌，且在未来将会有更大的影响，因为越来越多的作家开始投入其中，其规模不容小觑。

三、多栖文人的四重面相

当下，“斜杠青年”的称谓正逐渐成为许多从事文学志业的青年们的标签，这一特定称谓背后所揭示的，正是批评与创作的逐渐融合，以及多元化的发展现象。但与其说“斜杠青年”令人眼前一亮，不如说“多栖文人”才是最恰当的称呼，因为青年总会成长，而“多栖文人”也愈发成为不止是青年的一个独特群体，其逐渐庞大的团体构成也彰显了“斜杠青年”继续扩容的必然。“多栖文人”现下已经成为文坛一道亮丽的风景线，可谓是“文学新现象”之一，因此去整体把握这一现象也是势在必行的事情。回过头来，重新提及“创作与批评的互动”这一话题。严格来说，所谓的互动，实际上表征的是创作与批评之间的分裂，其间的裂缝已经巨大到难以弥合——批评家不满于当下文坛的平庸与疲乏而奋起创作，作家则为了宣传自己而进行批评，内里也彰显了批评对创作的无能。它并非是良性的，甚至是恶性的开端，但却不能就此判定这意味着一个更坏的结果在让作家和学者们自投罗网。恰恰相反，它们重新激活了文学的传统——不以知识、才情判定文学的时代即将开始，它呼吁重新回归文学，既包括文学的才情、天赋，也包括文学的知识、智性，不是使之各自彰显，而是融合为一。这可谓是“多栖文人”带给当代文学最为丰富的资产，也是其价值和意义所彰显的地方。

无论是批评家从事创作，还是作家们从事批评，都彰显了文学作为“思想的事业”业已成为一个不容忽视的事实。批评家们试图从作品中去挖掘可以形塑时代的思想，而作家们也努力要保持对社会的洞穿与烛照，把握时代的脉搏。但当他们互换角色之后，尽管标志着批评与创作之间裂痕的产生，却无意间仍旧体现出“文学乃思想

的事业”这一基本的判断。吴亮在《朝霞》中哪怕是从文本形式上进行先锋的重回，但内里也仍旧是关注着日常生活，从而在还原日常生活的同时去观照那些普通的人物及其命运，难怪有文章会指出：“《朝霞》中真正令我惊讶和赞叹的，倒不是他眼花缭乱的文体、汹涌句法和叙事时间的游戏，而恰恰是他生动还原日常生活场景的素朴能力。”^⑨这一能力的赞许，实际上是对批评家从事文学创作的肯定，也因为这一能力的获得，让吴亮在小说中一试身手，去挖掘时代的思想性，被认为是“通过个人对20世纪六七十年代的私人记忆，阐发作为时代洪流中的普通群体对历史、政治以及生活的哲思。”^⑩而在对李陀的《无名指》进行解读的时候，也有文章认为这“是一部深陷于时间的迷宫中难以重返现实或不能进入现实的失败者的精神备忘录”，在其中“历史、现实、失败者和精神救赎”成为解读这部小说的关键词^⑪。更有甚者，以李陀的个人经历，串联着先锋文学、人文精神大讨论等来解读这部小说，认为这些精神性要素促成了小说的诞生，并让其拥有“批评家小说”的质素^⑫。不唯此，阎连科在解读20世纪小说之时，虽然是着眼于写作技法、创作性问题，但其中同样包含着对小说的思想性的关注，比如他提到“地域性和守根性”，并认为“对于求根、守根的作家言，一切‘复古’的回归与求守，都是从他那最独特的一片母地开始的。没有这一片属于他的母地的存在，也就没有他的全部的写作，没有他文学的生命，没有他的被视为伟大的作品”^⑬。文中所提到的“母地性复古”，可谓是对这一创作潮流的精准概括。在分析周瑄璞的长篇《日近长安远》之时，李浩也是围绕着小说的女性主义思想，以及由此而呈现出来的“女性之命运”而做文章，指出命运与选择之间女性的困扰^⑭。不用再列举更多例子，“文学作为思想的事业”这一命题，无论在批评家那里，还是在作家那里，都是亘古永恒的命题，不管他们的操持着理论性的批评文字，还是文学性的审美文字。这一命题在当下尤为凸显，概因为批评与创作之间的互动，促成了这一命题的集约化。这也意味着，所谓的批评与创作的分裂，也只存在

于形式上的喧闹，批评家与作家之间的不满，也只停留于表面的层次，内里他们仍旧从属于文学的本质。

还必须看到的一点是，随着教育程度的普遍提高，文学越来越从天纵之才的独有属性转向一种知识的普遍状况，因此在批评与互动的过程中，呈现出的知识性倾向，也愈发地明显了。理论已经不再为少数的人所独有，尤其已经不再是批评家的专属，它愈发呈现一种普及的状态，越来越多的作家在创作之余对理论不但热衷，而且深谙其中。同样地，对于创作而言，许多写作的诀窍或秘诀，也逐渐褪去天才的神秘外衣，被规整为一系列的文学常识，从而呈现为知识性的可以习得的理论。这首先体现在作家们的文学批评上，他们越是关注文学创作的技巧性问题，用作家的敏锐性来贴着作品走，越是把看似属于作家所独有的写作秘诀公示于人，成为可以被归纳和总结的文学知识。阎连科总结 20 世纪文学问题的指向，其中之一便是作家能够从中学习到什么，以便能让他的类似于讲义的文学批评给讲台下面的学生们以启发与教益。在对叙述与结构进行剖析时，他首先以建筑来观看小说的结构，再来强调小说写作从故事、人物、情节转向叙述的趋势，并且强调“叙述与结构，是作家创造才华的跳跳板，每一个踏上去的作家，其跳姿和高度都一定不一样，落下时给观众带来的惊艳、讶异和庸常之态也是绝然不同的”^⑤，并进而就外结构、内结构两个方面进行论述，指出看得见的结构与看不见的结构支撑着文本的建立。李浩在分析邱华栋的小说之时，指出其作品中“大量知识性因素”等造就的“知识性和故事性相融合”，从而彰显了一种“百科全书式写作”^⑥的诞生。这是他分析邱华栋的创作，也同时彰显在他本人的写作与批评之中——作为知识的文学批评与文学创作，既是理论与实践的融合，也是从理论到实践、再从实践到理论的结合：批评家们的文学创作，是实践着他们所主张的文学理念，从而让理论走向实践，作为证明，也是作为另一种阐释的

方式；作家们的文学批评，则是让创作实践逐步知识化，从而让不可捉摸的创作变成是可以传授的技能，从而实现理论化。李陀和吴亮的创作，都带着独特的理论的目的前行，在写作中穿插的文论、议论、笔记、哲思，甚至是直接抄录相关的理论文字，实际上已经把创作的自由度极大地进行了扩张，而阎连科、王安忆、格非、李浩等作家们也并非仅仅是停留于对写作的一种归纳和概括，他们也操着女性主义、后现代主义、元小说等为批评家们所熟知的理论来进行文本阐释的工作^⑦。整体上来说，不管是理论从批评家向作家的让渡，还是文学知识不但是理论的尝试，也是文学创作的尝试，文学的知识性特征在批评与创作的互动中显得格外明显。

其实，如果还在惊奇与欢呼作为一种文学现象的“批评家小说”或“作家的文学批评”，也许是当下许多人对文学的陌生与幼稚。最为根本地来讲，即便文学批评与文学理论仿佛是不同的志业，在朝着不同的方向持续推进，然而批评朝着创作而去的努力从来都未停歇，只需要看看许多批评家的文章就可以看得出端倪，哪怕是李陀、吴亮等人，也都在批评文章中操着文学的腔调。与此同时，作家们的创作即使更强调诗意与灵性，但他们的观念与理论水平也并非止步不前，纯粹地靠着天赋与才情来延续文学生涯。因此我们针对这种现象，尤其是当下越发热烈的批评家小说与作家的文学批评，需要看到的是“审美的双重性”问题，或者“文学的审美二重性”质地，即理论与创作都统属于文学，它们可能是以不同的面貌出现，但却不是截然不同的存在，始终是你中有我、我中有你的格局。哪怕是在文学创作中，批评家们仍然保持着他们文学文本的理论性，《朝霞》中随处可见的笔记与哲学沉思^⑧，《无名指》中散落着的论文的片段，就是最好的证明；哪怕是在文学批评中，作家们也仍然秉持着创作的风貌，而非是枯燥乏味的理论文字的堆砌，相反在对小说进行概述的过程中，可以看出细腻的叙述功底与超凡的写作技能，比如王安忆对阿加莎·克里斯蒂小说的描述^⑨、对莫言小说故事的概括；阎连科在叙及美国“黑色幽默”这一文学现象时，既是

用“反讽”以概括之，也像是讲述一个多人参加的故事一样娓娓道来^①。之所以要重提“审美的双重性”或“文学的审美二重性”，并非是要旧调重弹，而是要在批评与创作的互动中，看出它们所彰显出的文学发展的趋势来。这对于“多栖文人”来说，已经是他们心中默认的事实，也许还是他们对自我的期许。

最能体现“多栖文人”及其文学特色的，应该是在批评与创作的互动中所展现出的综合性特质。借用李浩对邱华栋创作的指认，这种综合性实际上意味着一种“百科全书式的写作”。如果宣称这样的文学时代是一个“百科全书式的时代”还显得有所夸大的话，那在批评家的小说与作家的文学批评上，则完全可以如此宣称。不可否认的是，这是一个文学的综合性开始逐渐成为尝试的年代，如果作家仅仅是停留于纯粹天赋与才情的文学创作，虽然他们已经完成了作为作家的职责，却也缺少了许多可资讨论的话题。谙熟文学理论，精通文学创作，两者兼而有之，并且融合为一，文学创作因更多理论与观念的加入而越发显示出锐意革新的特征（先锋文学某种程度上在悄然流行就是一个明证），文学批评也越发显示出更多审美的气息来，而非是呆板的、枯燥乏味的文风（青年一代的批评家更是强调文学批评的文学审美性），都是批评与创作互动的前提下文坛所呈现出的新特质。批阅批评家的文学创作和作家的文学批评文本，可以很明显地发现，传统对于天赋、才情的强调，在继续发挥着影响，而对理论的熟悉、综合素质的提升，尤其是文学的知识性与思想性的存在，也已经被逐渐地凸显了出来。因此，阅读，不仅是对文学作品的阅读，也包括对理论的阅读，成为当下默认的行规，“多栖文人”的存在，恰好典型地体现了综合性的发展趋势。广涉文学领域的各个侧面，并且熟稔人文学科与社会科学的各门知识，已经越来越为“多栖文人”所重视，旁征博引、奇思妙想，这对于推动文学的发展，确实大有裨益。这也是“多栖文人”存在理由。

仍然需要再一次重复，当我们谈及创作与批评的互动之时，实际上正在触碰一个古老的文学问题，它是被重新恢复，而非是新时代赋予它全新面貌。“百科全书式的时代”是否已经来临，还处于晦暗不明的状态，但在文学的内部，逐步恢复其起始阶段的融合为一状态，已经是必然的趋势。“多栖文人”带着他们的四重面相，即知识性、思想性、审美的双重性、综合性，正在改写着近代科学兴起以来对文学造成的人为的分门别类的划分情况，以新现象的方式恢复文学的古老传统，正预示着一个新的文学时代的来临。有理由期待，未来会有更多的批评家从事文学创作，也会有更多的作家加入到文学批评的行当中来。

注释：

①较为典型的代表包括吴亮和李陀，他们推出了《朝霞》《无名指》这样的长篇，更重要的是，吴亮还在继续着他的文学书写，最近又出版了《不存在的信札》。按照当前的架势，这一写作趋势应会继续下去。青年作家中，这一类的代表有杨庆祥、李云雷、房伟等人。我本人也在努力尝试着在做文学史研究、文学批评之余，进行文学创作。这并非是在抢地盘，或者要彰显自己的才能，而是试图以此来让批评与创作进行互相的印证，使得文学批评能有文学创作来进行一定程度的印证，也让文学创作能够文学批评的理论视角与思想深度。

②其中比较典型的有阎连科与格非二人。阎连科为了鼓吹自己开创的“文学主义”，后被命名为“神实主义”而不断出版专著，比如《我的现实，我的主义》《发现小说》《写作最难是糊涂》等，包括他一系列的文学讲稿类的文字，比如《阎连科的文学讲堂》，包括“十九世纪卷”和“二十世纪卷”，以及最近发表了一系列论文。格非这方面的主要作品是剖析《金瓶梅》的《雪隐鹭鹭》，解读博尔赫斯的《博尔赫斯的面孔》、解读卡夫卡的《卡夫卡的钟摆》，更在博士论文基础上出版了《小说叙事研究》这样的专著。

③以吴亮和李陀为例，他们的长篇小说出版之后，获得的待遇与作家是等同的，甚至因为他们一直处身于文学批评的行当，引来的各种评论有时会比作家多，因此也显得更加“热闹”，从而某种程度上也好像是抢作家的“饭碗”。只需要看看《无名指》《朝霞》出版后所获得的各种批评资源的青睐与眷顾，就可以明白这种情况。孟繁华、徐勇、黄平、黄子平、

程德培等,都撰文对这些作品进行解读,甚至作家李洱也都开始参与其中了。

④李陀:《20世纪文学成就不如19世纪》,《新京报》2012年6月11日。

⑤⑧张阎:《吴亮长篇小说〈朝霞〉及当代小说的叙事问题》,《扬子江评论》2017年第5期。

⑥李陀:《我在写作上的一次反向实验》,“收获”微信公众号,2017年7月29日。该“创作谈”以配合小说的发表、宣传的面貌出现,李陀也写得很“真诚”。

⑦黄平:《如何从现代主义中拯救“先锋文学”?——细读李陀〈无名指〉》,《中国现代文学研究丛刊》2017年第12期。

⑨王安忆:《喧哗与静默》,《当代作家评论》2011年第4期。

⑩阎连科:《自然情景:决然不是人物与清洁的舞台与幕布》,《扬子江评论》2016年第4期。此文系作者在香港科技大学所开设的写作课《19世纪写作12讲》的第八讲讲课稿,由此也彰显出作家从事文学批评的动机及其必然性。

⑪李浩:《作用于情感的“涡流”以及背景依赖——重读史铁生〈我的遥远的清平湾〉》,《中国当代文学研究》2019年第4期。

⑫阎连科:《20世纪文学写作:精神经验——20世纪文学的新源头》,《扬子江评论》2017年第1期。从这一篇文章也可以看出,这同样应该是阎连科的“文学讲稿”。

⑬上述引文参见格非:《另一个地方,另一种状态——罗伯特·穆齐尔〈没有个性的人〉(上)》,《扬子江评论》2019年第3期。

⑭这些论述,可参见格非:《另一个地方,另一种状态——罗伯特·穆齐尔〈没有个性的人〉(下)》,《扬子江评论》2019年第4期。

⑮李浩:《隐喻的丛林和现代性书写——重读莫言〈枯河〉》,《中国当代文学研究》2019年第5期。

⑯王安忆:《残酷的写实——重读〈包法利夫人〉》,《读书》1999年第11期。

⑰王安忆:《刻舟求剑人——朱天心小说印象》,《当代作家评论》2009年第4期。

⑱⑲阎连科:《“心绪”与“事绪”的西中叙述——读〈失忆〉所想》,《东吴学术》2013年第2期。

⑳张定浩:《那些来自寒冷的人——吴亮〈朝霞〉读记》,《南方文坛》2017年第1期。

㉑张福贵、王文静:《反阅读逻辑的“不均衡写作”——评吴亮的长篇小说〈朝霞〉》,《当代作家评论》2017年第4期。

㉒徐勇:《如何在时间的迷宫中重返现实?——关于李陀〈无名指〉的四个关键词》,《百家评论》2019年第3期。

㉓可参见何吉贤:《批评家小说:启示与问题——关于李陀长篇小说〈无名指〉的讨论》,《文艺理论与批评》2018年第2期。

㉔阎连科:《20世纪文学写作:地域守根——现代写作中的母地性复古》,《扬子江评论》2017年第6期。

㉕相关论述可参见李浩:《向女性发问,向生存现实发问》,《小说评论》2019年第6期。

㉖阎连科:《20世纪文学写作:叙述与结构——写作中的新皇帝(下)》,《扬子江评论》2017年第3期。

㉗李浩:《“百科全书式写作”与自我的实现——略谈邱华栋的小说创作》,《写作》2019年第4期。

㉘阎连科甚至在文章中做了批评家都不太做的工作——追溯其“元小说”概念的发展历史,并概括其诸多特征,以及它对20世纪文学的贡献。参见阎连科:《20世纪文学写作:元小说——还原了写作与阅读的写作与阅读》,《扬子江评论》2017年第3期。

㉙在吴亮的《朝霞》“0”节中的一段文字就特别鲜明:“不是拒绝历史难题,而是无力谈论历史难题,甚至不相信有可能为自由谈论历史铺平道路,反讽,戏仿,怀疑,申诉,揭露乃至不屈不挠地抗议与否定,都试过了无数次,哗啦啦哗啦啦,不讨论,装作看不见,拖延,模糊是非,够好的了,他最烦那些喋喋不休的理论,一个既定目标,一套清晰的计划,一组区分好坏善恶的标准,自上而下推动的运动,一个接一个的形式,名目繁多不一而足,似乎为了获得某种效果,使这个庞大机器运转正常,还不仅如此。”参见吴亮:《朝霞》,人民文学出版社2016年版。

㉚可参见王安忆:《华丽家族——阿加莎·克里斯蒂的世界》,《当代作家评论》2005年第5期。

㉛可参见阎连科:《20世纪文学写作:反讽——关于一种态度与立场的写作》,《扬子江评论》2017年第5期。

(作者单位:上海大学文学院)

在两盏街灯之间

◎ 樊晓哲

摘要:吴亮的《朝霞》是一个内涵极其丰富的小说文本,甫一发表就引发了广泛的评论。文章试图从《朝霞》的实际写作时间与文本时间之间互相跳转和解释的复杂关系中,探讨吴亮对于自己创作的人物以及读者之间的关系,从而理解小说中议论的结构性功能,以及文学时间与生活时间之间的更深层关系。

关键词:时间的空间化;议论的结构功能;小说叙事与电影剪辑

一、时间

或许,一切都源自那一块怀表。

2015年秋初,“一个时光凝固的下午”,写作的欲望捕获吴亮:“把无法重现的昨天——这个昨天包括一切刚刚过去的那个瞬间——从记忆的混沌牢笼中解放出来,不依靠影像与图片,是一项不可能完成的任务吗?”早在2009年秋天,吴亮就曾经做过尝试,一组二十个篇目的回忆文章辑录于《我的罗陀斯》;六年以后,吴亮打算借用小说对这一段记忆做新的想象:这一次,上海的1970年代从“后窗”给了作家重大发现,“挥之不去迤邐意象,寻常、不引人注目、易被忽略、尚未受到惊扰”“惊觉四十年前遗韵犹在”,如梦一场。

于是,轻悄悄地,小说第一段文字现身,“醒来头一天,他就似乎感觉原有生活的痕迹统统被抹去了”。上海腹地密密麻麻的隐秘街巷,各式各样小作坊,一切陈旧破碎的物件,有待领会,有待治愈。小说《朝霞》32节:1974年岁末,在顺昌路的杂铺店,邦斯舅舅淘得一块浪琴怀表,原配的链子没有了,说是上了发条还能走。邦斯舅舅宁信有。吴亮也信有。像是一个钟表修理工,吴亮用文字打开了邦斯舅舅那一块怀表的后盖。齿轮运转,一段沉睡着的

时间跳动了。“推开窗户大千世界向你自动走来”,果然还能走。一部小说启动了。一个梦,一段萦绕不散的记忆,这就是2016年发表于《收获》的小说——《朝霞》。

长篇小说《朝霞》从-1节开始至99节结尾,共101节623段。单单从这个数字的选取设置上,吴亮就成功阻拦了懒惰的阅读经验:为什么不是从0到100呢?不,就是不!没有解释。如果一定要,那你得耐心,并且细心读到小说的第36节,“把生活并不存在的逻辑打乱,才能接近那万千生活之流”;小说的第63节,“生活为什么是这样子而不是那个样子,没有什么道理可讲”。是,吴亮想要在《朝霞》中召回的是一段生活,1970年代上海的生活。这段生活与我们此前此后看到的生活并无二致:少年人的永恒成长、成年人的永恒挣扎、时代喧嚣的强力携裹、日常生活的有效解构。但它又的确很异样,这不在于它包涵了什么,而在于它在这个世界运行时空中的坐标点。正因此,它例外地孤悬在那里,像是一个梦,有物理上相对的封闭时间;也还是像一个梦,它尊享人内心深处永远开放的灵魂时间。它是这个世界众多影子中的一个,已经隐身,但并没有离开,时常现身给那些认识并了解它的人,在那个“离你大概两盏街灯的距离”“隐藏在逆光的暗处”。太多次的遇见,那就不是偶然,而是那段生活还有话要讲,除却音乐家、画

家、建筑师等，小说家，是它在文字方面拣选的最佳代言人。从这个意义上，可以理解《朝霞》36节中的这句话，“一个宏伟的小说构思，不会是某个夜晚降临的偶然意念所能推动得了的”。一个好的小说家常常会觉得自己是一个被动的主动者，创作的艰辛，正在于内心是一个战场，这两种力永在角逐。

世界的自然状态就是混乱和动荡，为尽可能展现那一整段的生活，吴亮不介意向电影学习，把这101节当成镜头，整个创作的叙述启用了跳跃的剪辑风格，通过不断地打破时间来重新拼接时间。于是，在现实时间并没有改变的情况下，小说意外被加赠了很大的空间。这些空间里，回响着大量叙述人的议论，密植在人物行动以及事件蠢动的链条中，横冲直撞。不管不顾闯进来的还有：读书笔记，内心独白，对话、书信、写作提纲，诗篇，歌曲，以及祈祷。与其说吴亮是一个专横的导演，倒不如说他是一个诚实而又谦卑的作家，因为他知道“这个世界之中有无数的小世界，如同邦斯舅舅所讲的植物分类，目、属、科直至个体：最后的单元，所有的戏剧性，都浓缩在每一个瞬间即逝的有形无常的情节中”，而所有的渺小和凡庸，都值得肯定和赞赏，它们与那些宏大和传奇，一起构成着迷一般的生活。面对一段已经看不见的生活，“我只能谈论它们。我不能断言它们。命题只能说出一个事物如何是，而不能说出它是什么”。

因此，在《朝霞》中，你所看见的情节不是一个线性的平滑呈现，当然有线，也不是说完全不按时间序列走，而是从体量上来讲，小说展现的不是时间截面上的一根事件线条，而是很多根事件线条，而且它们时而平行、时而交叉，各自沿着各自的速度向前推进，共同在一个半径很大的块茎状的时间流中向外涌出，最终点亮的是这个时间的整体。在这些事件的序列中，读者很少能获得因果关系带来的那种熟悉的清晰美感，吴亮通过调度时间给出了那

个年代的氛围和地图，声音和颜色，以及更多曲线的情绪，更多姿态的情感。这些计有：知识，悬疑，动人的爱，原始的力，绝望的等待，疯狂的堕落、纯真的躲避，淡泊的自持。它们提供一种散漫的、沿途的、无法预设的阅读美感，富丽又丰饶。讨论一个作品的形式，其实就是在讨论它的内容。吴亮在成为小说家之前，是一个评论家。他知道太多关于小说创作的技术密码，当然也知道很多阅读的自然规律。现在，他要花点力气，规避它们。为了呈现一个崭新的旧时光，他只能冒险，创作一个新的叙事风格。在这个意义上，吴亮可谓一个体贴的作家。他尊重他小说的人物——他们；尊重阅读小说的读者——你们；尊重美，而美是难的。《朝霞》的这101节623段，并不是事先写好，事后剪辑，它们汨汨流出，一气呵成，真如一段生命。正如所愿，这是一个时间的活的泉眼。

二、他们

《朝霞》40节，“他才是古典的而不是现代的，他遵循叙述的古代观念，事物与人的肉身可以朽坏，以往的一切轰轰烈烈声色犬马也已化为尘埃，此时此刻它们虽然早不在场，因为有了叙述者招魂般的叙述，那些肉身才开始像鬼魂一样在午夜游荡，你们借此叙述得以窥见死去的亡灵与每一道消失的晚霞，它们全是绝对的在场者”。想必，这就是在两盏街灯之间，小说家吴亮所看见的，“火焰般的女人和金属般的男人”，还有那一群游荡的银色少年。大楼被洗劫一空，旧古董失了踪，花园破败，校园荒芜，他们统统被赶出来了。世界将他们遗弃，仿佛消失了，那么，“他们在过去的那个最为怪异最为枯索最为难以命名的时代，究竟还做过些什么惊天动地和不值一提的无意义的必须之事”？

他们返回书本，马立克、江楚天的读书笔记真是别有洞天；他们借着阅读而秘密交谈，林林、东东、牛皮筋都是阿诺交流的伙伴；他们返回音乐，张曼雨家里走失了那架德国钢琴，但唱片还能流淌古典音乐；他们返回宗教，李兆熹向洪稼犁牧师供出自己尘世的迷惑；他们返回身体，李致行爸爸、

沈灏妈妈瞬间点燃欲望，翁柏寒苍白的脸映照出翁史曼丽艳红的唇；他们丢失欲望的初夜忽然成熟，探寻爱情又复原了单纯；他们阳光灿烂地幻想和烦恼，他们在艾菲家的天井打牌，他们画地图、搭航模、看电影、逛商店，他们坐火车探险，他们集邮、养金鱼、练书法，讨论鲍勃迪伦。他们逃离这个城市的寒冷与萧瑟，又返身于它的温暖和安详。他们在多雪的冬天，等待那风中的答案。

黑塞在《荒原狼》中曾有撰文，分析过这样的“他们”。“他们”是市民阶层的一个特殊群体。在社会的特殊时期，软弱而胆怯的普通市民很容易被驯服和统治，“他们”自私又庸俗，远远不能自立自卫。但每一次社会危机过后，市民阶层依然存在，而且还不断发展强大，最关键的原因正在于“他们”。正是这些充满生命力和智慧的“他们”，在精神和肉体之间不断转场，在不幸和厄运中洗练和检验了自己的文化和教养。“他们”给了所有的市民阶层充满信心的安慰和耐心的勉励，为了挣得共同的未来。“他们”多是知识分子、艺术家，既反感市民阶层，想要挣脱，但又无奈地隶属于市民阶层，并服务于它。是“他们”在那些无用的知识、过时的道德里躲藏，又凛然在凌乱的真实中，发出无声的口号：“通向真正的未来（须知还有虚假的未来）的唯一正确之路也就是你为之心惊胆战的路。”（帕维奇《君士坦丁堡的最后之恋》）

现在明白了，他们是如此核心，但又绝不显要。吴亮安排给他们的出场，都是漫不经心，混迹在缭乱叙述的密林中，不做体貌描写，也没有彼此关系的介绍。他们每一个都单独上场，径直说话行动。读者要了解他们，请自己费点心，察看他们的行踪，倾听他们的交谈，阅读他们的书信和笔记，然后，忘掉自己的成见，体贴他们的软弱，再然后，他们就是你们在所有小说中要找的“人物”了。至此，吴亮成功把他们交托给了你们。在《朝霞》创作的五个

多月中，每天，吴亮出门，这些人物都穿戴整齐紧跟着他。随着小说创作的深入展开，这些人物的所有心事和秘密，彼此之间交集出的错综关系，都成了吴亮的行囊，先是越来越沉重，等到他们一个个自行其是，又越来越轻盈。最后，他们离开作家，来到了你们面前。所以，这些人的眉眼、着装、姿态，又有哪一样不历历在作家眼前，清晰可见？但是需要略去。吴亮说写作就是一个删减的过程，简洁就是效率。他生怕那些廉价的冗余的细节，掩盖了这些人物的精神温度。与内心所经历的波澜相比，他们究竟长什么样子，穿什么衣服，不那么重要了，他们看什么，谈什么，想什么，做什么，才至关重要。正是这些人物内心的生产，给了1970年代这一段贫瘠乏味的时间以能量，他们是这个城市暗自跳动的心，这一段的生命时光中，不管怎样压抑或者流放，总算有了重量。

创作结束时，吴亮发了一次高烧，他醒过来，小说中的阿诺睡着了。这场写作真像是一场带有招魂色彩的梦，这个梦，是那些人物给予作家的报答，还是创作给予那些曾经受伤的灵魂以报答？这个问题的答案，或许，该由阅读作品的你们来评测。

三、你们

《朝霞》82节：“它向过去开放，它等待过去的读书人，它无意诉诸今天的新一代人，它宁可未来三十年的年轻读者忽略它怠慢它，它或许会以出土文物的形式出现在一百年以后。”“它一直在那儿，它根本上排斥阅读，如生活本身一般无意义。”排斥阅读？怎么可能呢？请不要轻易相信小说家的话，他们都惯用虚构抵达真实，是狡猾的猎人。任何一部作品，都在静待它的读者，而且满怀深情。《朝霞》也一样，以至于因情深而起了闺怨，如“他们只是不读内行小说家而已，鬼晓得他们在读什么故事呢”，“各自制定各自的生活计划吧，不要梦想抓住所有人的目光，更不要梦想抓住所有人的心”。小说的创作，本来就如同造梦，所有的小说家都首先是一个为梦而苦想的人。读者当然不会所有人，而是要在文字里追梦的人，就是那些共鸣

的“有心”的读者——你们。所以，就把这些幽怨当成是一种诚挚的邀请吧。

你们用心就会发现：是在事后，牛皮筋与江楚天的闲聊中，交代了黑皮阿龙把阿诺领到了殷老师那里；除了邦斯舅舅，阿诺的二舅舅劳尼舅舅不仅熟悉上海，还熟悉广州、重庆的往昔；阿诺楼上失踪的邻居原来并没有死去，而是隐逃了；不辞而别的艾菲回来了（他全家搬去了香港），他给大家带回来太阳镜和电子表；东东的爸爸是成都 0978 工厂副总工程师林之遂，阿诺一家原来是姬姓，邦斯舅舅抗战时期重庆读了大学的，军训课掌握很多野外生存知识。像是一个密室逃脱的设计高手，吴亮在小说中密布了太多的线索，而又从不着急提示。他期待你们用心阅读，并获得货真价实的读后快感。

这本来是所有创作许诺的礼物，但实际上，阅读的这一高光时刻很难降临。帕维奇说：“发生危机的是我们阅读小说的方式，而非小说本身。处在危机中的是那种单行道式的小说。”“要改变阅读的方式，我就必须改变写作的方式。”吴亮显然也意识到了这个问题。《朝霞》54节：“小说写作据说已经停滞不前了，还有很多人前赴后继，他们不是不畏艰险但恰恰认为写小说是一件人皆可为之事。”所以，吴亮用碎片化的写作形式，试图改变读者阅读小说的方式。《朝霞》放弃了集中讲一个连贯的故事，“请不要急于听故事”“让叙事夹杂无关之物，保留应该大刀阔斧删除的冗余段落”（《朝霞》20节），为此，他引入了大量的知识和思辨，把小说的搭建期许给了读者。有心的读者的确是担负着一部分责任的，与作家一起面对一部作品。金宇澄曾多次警戒作家的创作：有很多读者无论在知识水平、阅读范围、鉴赏能力方面，都高于作者，读者是一个藏龙卧虎的群体，一定要重视和尊重小说的读者。耐心的读者捧读《朝霞》，一定会感受到来自作家的这份尊重。吴亮素来以雄辩著称，自然，在他创作《朝霞》时，

你们，就是他预设的对手。

在小说中宋箬老师说：“她一直渴望一个拥有华丽的头脑和专横的语言的人，来将她带走。”她真是道出了一个优秀读者的心声。帕维奇说：“有些艺术是可逆向复原的，是可以让受众从不同侧面接近的作品；甚至是可以围绕着它，通过变换观察视角，对其好好观赏的作品，而观赏者的观看方向取决于他个人的偏好，诸如建筑、雕塑或者绘画便是这样。”“我一直希望把文学——一门不可逆向复原的艺术——做成可逆向复原的艺术。正是因此，我的小说一般没有传统意义上的结尾。”这是不是就是吴亮说的，“各自制定各自的生活计划吧”？文学永远期待这样的力学分析，还有实践。

四、时间

吴亮给小说《朝霞》最初选取的名字叫“无处藏身”——“对过去的捕获充满狂热，历史即对缺席者的研究，让缺席者无处藏身，比当时的隐秘在场更加醒目，让他们再次存在”。《朝霞》81节：“以一种不知道其来源的神秘力量，紧紧攥住那些已经不存在，而曾经存在、就像我们每天尚能确证它确凿的存在，让它们复活，复活在此时此刻的写作中。”他们和它们，是一段灰色记忆中卑微的人和同样卑微的生活，在历史中出现的那一刻就隐隐约约，仿若不存在，只在喧闹消沉的深夜或者黎明时分，在两盏微弱的街灯之间，现出影影绰绰的影子，分明在，又看不分明。如果说“遗忘是一种神力”，那么写作就是另一种神力，它要让那在时间彼岸的，跨越遗忘，在此岸复活。

吴亮在《我的罗陀斯》中说，写作是一种指向未来时刻的行为，它向未来索取过去。因此，昨日重现，只是开始，重现昨日的晚霞是为了明天清晨有朝霞升起。《朝霞》95节：“朝霞满天，一个新世界在悲剧之泪中诞生。”正因此，小说在行将收尾时，忽然迸发一种舒展而又饱满的张力，似乎是要讲的故事刚刚开始，一切都在返回途中。艾菲从香港回到了上海，“离开一个地方，是为了最后回到这个地方”（《朝霞》96节）。林耀华对父亲说：“五年

了，爸爸妈妈才回来上海一次，就请一次假，也不行吗？林之遂说，好，我现在就去党委书记那里请假。”（《朝霞》99节）阿诺家里有了其乐融融的气氛，朱莉提议阿诺妈妈唱一唱周璇的《玫瑰玫瑰我爱你》，自己哼的是《何日君再来》。马馥伦和张曼雨在闲聊中甜蜜忆及两人的初次相见。那些之前弥漫在行文中的紧张、压抑、阴郁似乎一夜之间消散，那些在昏黄街灯下面目模糊的人，忽然有了生动的眼眸。“仿佛没有目标，只是一种不肯放弃的期待！”在这舒缓的笔调中，一切，渐渐明朗。在一种沉浸着的宁静中，钢琴的声音不再胆怯断续，渐渐化开，温柔笼住这个萧瑟中渐渐苏醒的城市。阿诺睡着了，小说悄悄结束了，生活开始了。

裘帕·拉希莉在小说《低地》中反复强调：在英语里，过去的是单边的，而在孟加拉语里，昨天对应的单词，“kal”也用于明天。在孟加拉语中，你需要一个形容词，或者依靠动词的时态，来区分已经发生和即将发生的事情。汉语是没有时态的，而吴亮更是在创作中明确指出，要少用形容词，谨慎定义，少下结论，这就难怪《朝霞》的读者也找不到通常的那个小说结尾。好的小说，并不会真的结束，它不过是把

那些往事变成潜流，在交与读者的时候，文学中的生活与现实生活彼此淹没、交汇，形成陆地，长出植物，结出果实，在这世界繁衍生息。

作家刘亮程曾说，文学是人类的往事，正是藉由文学的创作，往事并不会死亡，记忆也不会消失，这是世界赋予文学的权柄。凡那些来过的，发生过的，都散播在每日每夜在我们身边流淌的生活中，并适时现身，而且说法。小说中劳尼舅舅不知道该怎么坐新的公交车回旅馆，可这并没有关系，上海滩、跑马场就在他的记忆里，不要担心他会迷路，因为往事永刻在心，它们会给熟人指路。文学还是无用的消遣么，谁敢这样说？《朝霞》99节“果品杂货仓库现在是一派狼藉工地，脚手架围困了巍峨钟楼”，2017年2月，在小说的写作结束后，徐家汇教堂真的被脚手架团团围了起来。果品杂货店，正是徐家汇教堂。文学在现实中得到了时间的嘉奖。

（作者单位：人民文学出版社）

“微反常”与出了问题世界：有关张柠的小说

◎ 李 壮

摘 要：不稳定的世界里“成问题的个人”，是张柠小说持续关注 and 表现的对象。在《三城记》《幻想故事集》等小说作品中，张柠通过对人物动作、行为、话语、表情等方面“反常”状态的呈现，讨论了现代个体的精神成长与自我认同问题，并围绕现代都市文明语境带来的“不适”体验展开了深入思考。这些小说成功地结合了学者的深刻洞悉与作家的敏锐感知，显示出鲜明且极富现实针对性的问题意识，为我们当下的文学写作提供了宝贵的示范与启迪。

关键词：张柠小说；反常状态；自我认同；都市文明；问题意识

一

《文艺论坛》杂志向我约稿，希望我围绕当下中国文学界“跨界写作的双向流动”话题，谈一谈张柠先生的小说创作。其实，所谓“跨界”，指的是批评家与作家间的身份互换，跨的也还只是文学内部的“界”，至少尚未“出圈”。所谓“界”的存在，更多是源于社会分工的高度精细化以及学科建制的具体分割——“文学作品”与“文学评论”，各自对应于不同的生产流通体系及主体评价系统，纵然同属文字产品，多数时候却是大路朝天、各自安好。这样的“界限”既然是人为分类的结果，便注定很难如自然界的生殖隔离一般恒久而绝对，所谓“跨界”，其实是合理而正常的现象。往近里说，这些年文学界内部再次出现“文学批评作为写作”的呼声，便体现了对当下越来越多无个性、流水线化、“内循环”式封闭运作的文学评论研究的不满，背后当然潜藏有对文学领域分工固化、活力降低现象的反思；往远里说，“跨界”的传统也不乏先例，歌德、波德莱尔、萨特乃至我们自己的鲁迅，都很难在单一身份内被完全概括，包括我最近刚好在读的菲利普·索莱尔斯，名气没那么大，但也是一个小说/评论双栖的

例子。

具体到张柠先生，“跨界”发生在他身上，似乎是一件再正常不过的事情。在张柠那里，语言似乎一直是或者说原本便应当是某种活跃、躁动、不断冲击自身边界的存在，它理应站立在规训、妥协和形形色色“地心引力”的对立面。一个鲜活的例子是，2000年第1期《南方文坛》，张柠先生是“今日批评家”栏目的主角，而他所撰写的“我的批评观”，居然是以“格言语录”这样“不走寻常路”的形式完成的。^①显然，正如这篇“格言”里所调侃的那样，那种只能网住“三段论这条死鱼”的“学院式八股批评”的破网，不可能真正归束张柠的语言活力。而关于学科劳动分工，张柠先生当然也有自己的看法：“社会分工细致发达是一件好事，也是一件坏事。好处在于能够通过高度的专业化来提高劳动效率，降低社会成本；坏处是制度化的劳动分工使一个人的其他方面的才能受到抑制，进而导致‘劳动异化’。我对这种制度化的劳动分工有天然的敌意……我希望自己尽量地随心所欲。”这段话被放在其学术论文集《感伤时代的文学》的序言开头。所谓“随心所欲”，在文章的语境中主要指向学术研究领域内更加细分的“跨界”（比如转向“需要求助于文学理论之外的其他理论方法的文化研究”等），但张柠先生同时也不忘捎带一笔，

“（我）有时候还从事文学创作，而且我坚信文学写作对人文学科研究的积极意义”^②。

当然，仅以这样的表述，来推断张柠先生小说创作的出发点是“对人文学科研究的积极意义”，显然是不公正的。事实是，张柠先生最新中短篇小说集《幻想故事集》中的许多篇章，其初稿撰写于1990年代，只不过具体的改定、发表和结集出版，是2019年的事情。在《幻想故事集》的后记里，张柠甚至这样说：“写小说《竹笛》的时候，我刚离开工作了10年的野外地质队，在华东师大中文系，跟俄罗斯文学专家倪蕊琴读研究生。导师希望我成为学者，我心里想着写小说。”^③20多年过去，张柠先生还是成为了学者。20多年过去，张柠先生也还是写成了小说。

说这些的意思是，成为学者或成为小说家、写评论或写故事，在张柠先生这里，并不存在孰先孰后、谁为了谁的问题。与之真正相关的，大概只有语言对存在的表达，只有困囿于有限性中的个体生命对无限生活世界的不懈的探索叩问。由此言之，所谓的文学“跨界”，本身是再寻常不过的事情，值得一谈的，其实是二者之间的衔接贯通方式。就张柠先生而言，二者之间的对接或者说内部贯通之处，一方面自然是风格学意义上的。有鉴于此，张莉教授已经给出过颇为准确的分析：“某种程度上，张柠似乎成为了批评家最不可能成为的那类小说家，生猛自在，百无禁忌。不过，熟悉张柠批评风格的读者也自会明白，他写出这种风格的小说也是顺理成章。因为张柠的批评一直以来也是嬉笑怒骂，酣畅自由。——鲜活犀利的批评风格、在地与民间的文学立场为他成为生动泼辣的小说家早已预留了衔接口。”^④而另一方面，这种批评与创作间的“贯通”，也植根于作者基本的精神立场、问题视角、理解世界与生活的方式。个体精神世界与世俗物质世界的碰撞、思考与行动之间的关系、剧烈变动时代里“自我”（概念的以及实践的）的体认和安放问题

……这些，曾长期贯穿着张柠先生的评论研究与理论思考，如今，也正是其小说创作的问题出发点、甚至直接参与构筑了小说叙事的动力/阻力结构。如同卢卡奇所说，“小说内部形式被理解的那种过程是成问题的个人走向自身的历程，是从模糊地受单纯现存的、自身异质的、对个人无意义的现实之束缚到有明晰的自我认识的历程”^⑤。在我看来，对偶然而不确定的世界里“成问题的个人”的关注思考，正是张柠先生“跨界”所依凭的吊索缆桥。区别在于，面对这类问题，理论世界里所要求的更多是概念的剖析或逻辑的推演，而小说则要求作者扎进感性而具体的人物命运、情感喜悲，在可能的情况下，或许还要为读者（也包括读者）留下解决之道、安放之所——至少是某种暗示性的启迪。换言之，此中包含着的，是一个将问题意识从总体性理论视野下降到柴米油盐人情喜悲的过程。学者的敏锐观察和思考积蓄在此无疑是重要的，但具体到小说的呈现形式，它却已转入了另一套系统，由人的话语、表情、动作构成，与个体自我想象最细微最具体的崩塌及重建密切相关。

毫无疑问，在这些方面，张柠先生完成的乃是纯正小说家所应完成的事情（它们绝不仅仅是所谓的“批评家小说”）。至于“批评家”身份所投射进来的，除却宣传层面的“话题亮点”，更多其实是那种潜在而锐利的目光凝视。

二

现在，回到张柠先生的小说本身。迄今为止，张柠先生公开发表的小说成果，主要是长篇小说《三城记》和中短篇小说集《幻想故事集》。长篇小说《三城记》讲述的是一位“80后”青年的“社会历险记”，年轻生命的寻找和碰壁、挫折与成长构成了小说的故事主线。《幻想故事集》分为三辑，“罗镇轶事”多借助儿童视角，经由小小罗镇管窥广阔世界的人与事，借用作者自己的表述，它们“笔调和语调都带有一定的‘现实主义’色彩，看上去好像是见闻录”，但同时也是另一种“幻想”^⑥，这就如同“梦”，既是变形重组的追忆缅怀、也是不

动声色的预言象征；“幻想故事集”（与小说集同名）写都市生活，采用了更多现代主义文学的表现方式，主要写都市经验及其引发的（带有某种病态特征的）主体应激反应；“旷野集”则以女性为主人公，讲述“他者”（“她者”）的生活与命运。从内容、题材和手法上看，这一系列小说无疑显示出巨大的丰富性和差异性。但与此同时，就像我前文所说的那样，贯穿着这些小说的，又有着统一而内在的关切穴位与思考内核，那就是出了问题的世界与出了问题的人之间的关系。

在张柠笔下常常出现的一种情况是，人被抛掷入一个他（她）所不适应或不认同的世界。在这种状况下，个体的内心世界与外部世界的运行逻辑之间，出现了形形色色的“不匹配”，这导致人在动作、行为、话语、表情等方面出现了错乱。人以“反常”的状态出现在世界之中，或者也可以反过来讲，个体以其应激状态的外化表现、倒映出了外部世界的“反常”状态。

当然，必须指出的是，张柠的这些小说中，没有一部可以算作真正的“疯子故事”（彻底的疯癫叙事）。一切的反常状态，其实都被节制地控制在局部，也就是说，大都是一些“微反常”的故事。形形色色的“微反常”及其表现方式、形成机理、后果结局（反常出现在哪个局部、为何出现、导致了什么），构成了这些故事的主体内容，并为叙事提供了推动力。

最常见的一种“微反常”，是人物动作的反常。有鉴于此，最典型的莫过于《鸟语》里浓墨重彩书写过的“倒立”。在我看来，《鸟语》一篇其实可以看作“幻想故事集：八个城市梦幻”这一小辑的开篇提领之作（形式安排上的第一篇《身世》，因其高度的象征性、以及莫比乌斯环般似开放实闭合的轮回逻辑设置，更像是这一辑小说的“序言”或“封面”），它通过对“鸟语—人语（鬼话）”“倒立—直立”间极清晰的冲突对举，开门见山地呈现出个体在现代都

市逻辑中强烈的异化感、不适感、零余感。主人公安达（这也是本辑小说中持续出现的“系列主人公”）为了研究鸟语，养成了倒立生活的习惯，这种动作的反常慢慢内化，也改变了安达看待和理解世界的方式（“一项基本要求，就是将事物看成是倒过来的”）。当世界倒了过来，原本神经衰弱的安达忽然感到身心通泰（“头足倒立是保证灵魂重新归于平静的道路”），但身边的人却因此将他认作怪胎，他在现实生活中付出了相应的代价（学术“仕途”受阻）——他以反常的动作推开了世界，世界也反过来一把推开了他。《妇产科医生杨红》（这篇是“罗镇轶事：六个乡下故事”一辑里的小说）里，杨红——包括爱上了杨红的谭丽华——遮挡鼻子和反复洗手的动作，也是推开世界（他人体味）的一种方式，这个故事最后以团圆的结尾收场，两个同样特立独行、与罗镇环境格格不入的人最终走到了一起，但饶有深意的是，强迫症般的“洗手”习惯依然被保留了下来，“杨红已经改邪归正（鼻子）。而谭丽华却变得那么奇怪，整天在水龙头边洗手、洗衣……谭丽华的这个习惯一直保留到今天”。

相比杨红，《蓝眼睛》里的安达，结局就不那么“团圆”了。在这个故事里，安达经受着欲望的煎熬，试图以做瑜伽的方式来做出抵抗（通过瑜伽这种身体动作的平衡术来调整内心的平衡），可惜他那种怪异的、孤男寡女式的“私密瑜伽”无望地沦为了性爱的前戏，结局是被小姐传染了性病并在扫黄行动中被警察抓走。到了《故事》，安达似乎已经对动作（不管是正常的还是不正常的）失去了信心。积极地去动作又能怎样呢？多半还是乱跑乱撞、在时代与社会的迷宫中晕头转向地白白耽溺自我（这正是另一篇小说《骑楼下》讲述的事情）。于是，安达迷上了写信，这其实是用文字符号的运转代替了实际动作，是“不动作”（动作死亡）的进行时态。谁知，安达却被神秘的回信人直接戳中了软肋：“为什么要用干巴巴的几张纸，用一些干巴巴的文字，来代替自己活生生的口、眼、手、足的行为呢？……我必须提醒你，灵魂出窍的胡乱行动，跟龟缩起来的不行动，都是我们时代缺少故事的根

本原因。”

回信里提到了“行动”。“行动”，无疑是“动作”的进阶版本：一系列有统一目的性的动作组织起来，便构成了行动。某种意义上，长篇小说《三城记》就是一个与“行动”有关的故事。对“80后”一代人来说（至少是对其中衣食无忧的那部分人来说），过于活跃的思想和高度多元的价值选项，常常会抑制身体的动作，当自我辩诘和观念斗争日趋白热化，行动的激情不知何时已经挥发一空。随之而来的，往往是自我逃避式的厌倦和虚无。这是一种颇具典型性的“现代病”。《三城记》主人公顾明笛就是这样的人物：从文学形象史的角度看，他具有某些哈姆雷特式的色彩，花样迭出的内心独白背后是现实行动的不断延宕，最后变成了“思想的巨人、行动的矮子”。他是一个具有轻度“行动无能”症状的主人公。

以顾明笛的感情生活为例。小说里，第一个与顾明笛发生实质性情感关系的是老同学张薇祎。两人在一次文学沙龙讨论后共度一夜，可第二天早上，顾明笛自己缩在睡袋里呼呼大睡而放任女孩自己出门赶车回家。此后好不容易等到关系缓和，张薇祎满心欢喜地给顾明笛做了一桌晚餐，顾明笛却又一次当了逃兵：“他确实没有做好心理准备，去过那种卿卿我我、儿女情长的小日子。”一路逃到北京，跑去报社供职的顾明笛与同事彭姝之间似乎互有好感，可惜他每次说出来的话都不合时宜，那些喧嚣拥挤的观念和想法，非但没有拉近心与心之间的距离，反而把对方越推越远，也把顾明笛自己白白绕了进去。待到考入高校读博，顾明笛的症状非但没有减轻，反而越发严重起来：与童诗珺的火花擦碰似乎是很显出些行动力的，然而一瞬火花之后就几乎是单方面地放弃了下文，因为许多事情他还没有想清楚。跟学姐何鸢的段落更加气人，“激情相遇后，他竟然能够一周不露面，不是冷血动物就是没心没肺的傻子”，因此女方的反应也就变得顺理成章了：

“不论是动物还是傻子，都让他滚。”情感之事如此，工作事业亦如此——他宁愿被骂、被打、被辞退甚至被关进精神病院，也一定要刨根问底想个清楚；不仅要想要问，他还要写日记、写公开信，让读者和小说中的其他人物一起，从各个不同的切面上打起探照灯，照亮他深处的痛苦纠结。这种痛苦纠结的后果，便是行动一再地半途而废，原本想做的事情永远会在中途受到干扰因而无法完成。

就小说本身来说，人物过度发达的思辨癖好，导致了人物行动的“瘫痪”，这给叙事的推进造成了强大的阻力：每当故事发展到情节节点，错位乃至相悖的声音（观念）就会围绕此节点不断出现。这些声音有时来自顾明笛的头脑内部，有时则来自与之相关的其他人物，抑或干脆就来自裹挟环抱着他的复杂现实本身。这种时候，我们的主人公脑子里像是分裂出无数个自我和无数个他者在相互争吵，他们理直气壮而又互不相让，彼此都想把对方驳倒，最终让顾明笛左右为难、迈不出脚，整个脑子像打麻将一样不停地抓牌洗牌。《三城记》在此显示出某种近似陀思妥耶夫斯基小说的“复调”般的特质。而对于顾明笛来说，当观念只顾着洗牌，行动自然就会耽搁受阻，随之便是成长受阻、自我实现受阻。当然，与此相对应，对行动（以及成长）的不断重新唤起，也就继而成为了叙事克服阻力、向前推进的潜在动力。

三

在动作和行动之外，还有一些“反常”，是通过更加隐秘、抽象的方式表现出来的。例如话语和表情。

《幻想故事集》的第一篇是《农妇刘玉珍》，这篇小说向我们展示了一种近乎病态的话语方式及其突然崩溃。我在初读这篇小说的时候感受到了巨大的冲击，不仅仅是因为其中儿童视角的悠闲回忆与细微观察为“罗镇旧梦”的系列演绎打开了丰饶宽阔、基调奠定式的想象空间，更是由于那种潜藏在喧哗杂语背后的巨大沉默，深刻地关联着一种（不仅仅与罗镇相关的）人类生存处境。前来看病的刘

玉珍及其丈夫罗长生，从一开始就在家长里短东拉西扯地乱说不停。“乱说”，或者说以噪音（无意义）形态出现的话语，几乎构成了这个故事的“主材”。随着噪音一并展开的，是鲜活生动的乡村生活图景。而当噪音突然中止，这个由噪音填充的故事便如同失去了压舱物的海船，叙事瞬间“失重”，情节陡然反转，悲剧性的——某种意义上这种悲剧几乎是无可避免的——人物命运瞬间击穿了此前积压深厚的、由语言与经验碎屑堆积而成的臃肿脂肪。《农妇刘玉珍》与“乱说”有关，这里的“乱”，是风格层面的（东拉西扯）。《流动马戏团》里则写到了内容层面的“乱说”：唱黄色歌曲、喊带有政治性的人身攻击口号（“打倒程志鸿！”）……“乱说”的主体是小孩子，“乱说”的动机充满随机性（例如喊“打倒”口号一事完全是偶然发生、颇具荒诞色彩的），这一方面是因为童言无忌（这其实是理性缺陷的委婉说法），另一方面，也可以理解为本质论或历史化的象征——例如，政治口号的身影马上便在《嚎叫》一篇里重新出现，病态的嚎叫（扭曲的、失去形体的话语）披着施虐/受虐的形式外衣，承担起父子情感沟通的职责（多么怪异，但又意外地真实），然而，这种隐秘的快乐，最终被来自政治和历史的、更宏大的施虐/受虐关系彻底剥夺：小说结尾，回荡在空气里的，是批斗者殴打父亲时发出的叫喊声，“在别人的嚎叫声中，我的嚎叫时代结束了”。

嚎叫对话语的扭曲，是充满暴力和混乱色彩的。而另一种话语扭曲形式，则因其温和、可控（甚至要求很高的技巧），而充满了浪漫色彩——那就是唢呐。在《唢呐和平珍》里，唢呐构成了另一种语言系统，乡下少女平珍对乡村生活世界的拒斥同她对丁字街独有的唢呐声的向往，形成了鲜明的同构关系。罗镇丁字街，现代城市文化的微缩代表（尽管在真正的城市文化等级序列中它是相当边缘的），它的街巷里弥漫着那种与乡土文明截然不同的“悠闲劲儿

和颓废劲儿”——“它钻进了令人心惊肉跳的唢呐声，钻进了平珍的耳朵和心里”。像是得了病、入了魔，村姑平珍，就这样被唢呐声拐走了，她为此付出了自己的身体乃至道德的清白，不惜背负骂名远走他乡，终于如愿以偿地变成了另一个世界里的另一种人：丁字街风格的唢呐声、时髦女人跨坐摩托的动作，如今终于成为了平珍的日常，“那唢呐声是平珍着迷的。那坐摩托的姿势也是平珍着迷的。不同之处在于，如今这些动作，那么天衣无缝、不着痕迹、水到渠成……自然而然得跟没有发生过一样”。

就这样，进了城的平珍终于“正常”了。不是因为唢呐这种在乡土语境中被视作“反常”“另类”的表达方式消失了，而是因为，唢呐（包括坐摩托的姿态）在城市的语境中变成了“自然而然得跟没有发生过一样”的东西。随着对旧世界的彻底逃离，“反常”的东西变成了“日常”，困扰着平珍的问题和痛苦得到了解决。这个故事到这里就结束了。然而，如果我们把目光放得更远一些，我们又看到，即便那些在新世界（现代都市文明）秩序里如鱼得水的人，其内心也未必能够获得安放，其生命也不见得能与这个世界充分契合。《普仁农庄里的女人》里的李雨阳，无疑属于世俗意义上的成功者。但即便如此，在生离死别与情感背叛等一系列外力的打击之下，她还是轻易地崩溃了。李雨阳的人生经历和内心痛苦，透过剧烈、无常、意义不稳定的“哭”与“笑”爆发出来。经由表情的失控，我们看到了理智的失控、人的失控，李雨阳形象中隐藏着的力量已不止于“反常”而近乎于“毁坏”。事实上，发生在李雨阳身上的灾祸本是常见的（主要就是亲人离世和遇人不淑），正因如此，这个故事才更令人心惊，它让我们看到，用不着多么离奇浩大的灾难，一个人就可以被摧垮。当然，在这种“毁坏”之后，小说最终用后半部分让我们见证了人的“治愈”和“复活”。

相比李雨阳，《六祖寺边的树皮》里的年轻僧人济生，在表情上要暧昧得多。这种暧昧的、难以言明的“表情”（未必写在脸上，而是关乎某种“瞬间

的感觉”),让小说中的“我”隐约感到,这个爱喝冰可乐、心疼流浪狗的年轻僧人,“好像藏着什么心事,或者有某种他自己也不一定明白的牵挂”。果然,济生第二天便辞别了六祖寺以及寺脚下的人。他从世外的避风港回到了尘世的风雨之中。具体是什么未了的心结在促动着,或许并不重要。重要的是,人世的牵挂终究不会凭空消除;同样重要的是,许多事情恰恰就因为“自己也不一定明白”,才比其他一切的“明白”都更加难以应付——这是人的软弱之处,也是人的可爱之处。甚至我们还可以假想,济生此时的去处,正是李雨阳当初的来处;那些暧昧的平静与失控的哭笑,其实都是命运,也都是修行,无论在庙堂之高还是江湖之远,无论在六祖寺还是北京宋庄。

四

反常的动作、行为、话语、表情……它们在张柠的小说中扮演了极为重要的角色,但值得注意的是,这些“反常”其实只是棱镜(折射并分解光的媒介),而不是光源。因此,在种种“反常”表征的分析之后,我们不妨来谈一谈“反常”背后张柠试图触及的命题。在我看来,与诸种“反常”关联最密切的命题,一是精神成长与自我认同,二是现代文明带来的“不适”状态。

先说成长与认同问题。《幻想故事集》里有一篇小说是颇为特殊的,它似乎站在了“罗镇”与“广州”(结合“后记”,我们不妨就先认定那座令安达呼吸紊乱手足无措的现代大都市就是广州)的结合处上,一边接续了童年旧梦的尾巴(补结尾),一边掀弄着当下生活的伤口(讲预告)。这篇小说就是《遗产》,一个有关回乡给父亲送终的故事。“罗镇轶事”里那个顽劣好奇的乡下少年“我”,与“幻想故事集”中都市蜗居里神经衰弱思虑重重的“安达”,在这个故事里短暂地重合了。小说写到“我与父亲在两个世界的边缘上亲切地交谈起来”,这当然首先

是指生与死的两个世界,但同时,这次见面所牵涉到的还有其他的世界对立:乡土与都市的世界、缓慢与急促的世界、过往与未来的世界、少年人的世界与成年人的世界……父亲留给“我”的遗产中,有一块祖传的藤黄,奇毒无比。父亲说:“那些年代游街、挨斗、受辱时,几次想舔它一点。但我没有这样做。至于为什么,我也说不清。只有你自己今后年纪大了才会明白。”

这样一块藤黄,忽然让身前的两个世界都变得清晰,或者说,祛魅了。它指向生活中那些意想不到(但却十足必然)的苦难、那些残酷地违背了自我意愿却又不可抗拒的真相;它引出了父亲对往事的定性和对“我”未来的猜想,也暗示着那种卑微却强悍的求生力量——甚至更加重要的是,它还引出了父亲的这句话,“至于为什么,我也说不清”。父亲至死也“说不清”,现在藤黄给了“我”,因此便只能让“我”变成“父亲”,用余生去慢慢地体味、慢慢地尝试“说清”。藏在这块藤黄背后的东西,忽地将“我”(其实也就是“安达”)所一直在试图逃避的东西照亮了——仿佛有什么人在那里说着,“现在,是时候面对了”。

由此重新来看“幻想故事集”,“安达”一直在拒绝成长,他一时间无法适应和认同新的环境、新的身份、新的时代逻辑和新的社会气氛,因此就正如父亲所说的那样,他“一直在大城市急促呼吸,在与我缓慢呼吸的强烈反差中哮喘”。而在“罗镇轶事”的部分,许多令人印象深刻的故事,也都源自于一个人强烈地不认同那个被外部环境给定了的自己——他们执拗地想要变成另一个人或者拒绝变成另一个人。这种情况在《妇产科医生杨红》《唢呐和平珍》等故事里尤为典型。进而再看《三城记》,这部作品显然带有“成长小说”的影子,而“80后”青年顾明笛在成长中所遇到的迷惘、踌躇和不适应,其实依然没有完全溢出“安达”的问题谱系。正如青年批评家刘大先所说的那样,顾明笛所处的的是一个“后启蒙时代”,“‘一切坚固的东西都烟消云散了’,不会再有某种先验的价值作为导引,事实上这种思维模式已经被丢弃——这是一个存在

主义式的时代，相信存在先于本质，认识论取代了本体论”，进而，“顾明笛的经历体现出我们时代一个根本性症候：过于丰盛的经验 and 过于理性的个体难以与他人连接成真正意义上的命运共同体……他在纷繁复杂的身份变化中难以形成任何根深蒂固的忠诚认同”^⑦。在自我的成长、身份转换以及成长转换过后的自我认同过程中，存在着大量“不可解”的疑难与撕裂（即便剧毒的藤黄也只能造成“中止”而无法提供“解决”），它们在张柠的小说中成为了无处不在的扭曲性力量，在它们巨大的扭转力作用下，人物一再地呈现出“零余”“反常”的病态样貌。

身份认同的撕裂与精神成长的受阻，更多发生在一个人的生命内部。而在外部，同样为张柠小说所反复关注的，还有现代都市文明带来的创伤。张柠在小说中不止一次提到过的人物呼吸与都市节奏不合拍，甚至迷恋“婴儿姿态”等细节，其实都无形中对应着都市体验中那种剧烈而典型的摇晃感、追逐感及平衡点的模糊游移状态。^⑧现代都市文明带给人的始终是未完成、不确定、快节奏的感受，或许现代性给我们的启示，便是要“将社会和社会关系看作处在流动状态中，处在运转中，处在永恒的运动中”。^⑨而这种目的性（甚至功利性）鲜明的“积极行动”式生活，又因为总体性价值结构的缺席（不确定），而始终显得不足以信任：“神已隐没、消失，只有孤独的自我和相对的历史主义世界。”^⑩这样的现代大都市文化，意味着一种新的秩序，它地位重要、激情满满、不乏魅力，却始终充盈着“不适感”“不安全感”甚至“不稳定性”，这或许是小说人物和小说作者共同分享着的感受。在面对这样一种现代都市文明的时候，张柠小说里的人物和小说本身似乎都是热情思索而又不乏苦恼的，他们看起来面对着这样一种语境，“整个社会文化体系危象丛生”，因而“叙述世界也充满骚动不安”。^⑪当然有奇迹降临般的愉悦时刻，例如《幻想故事集》里的《赞美诗》一篇，大学毕业生刘舒拉与DJ“小豹子”的梦幻切换，无疑是惊喜而动人的。但在更多时候，我们看到的是携带着应激反应（甚至

创伤反应）出现的形形色色“微反常”人物：呼吸紊乱的安达、灰头土脸的顾明笛（尽管他从小便生长在大都市里）以及重新投向古典与自然寻求疗伤的李雨阳。我们从他们身上看到的，是一种普遍性的时代症候——尽管对现实中的很多人来说，这病症至今还处在潜伏期。

由此观之，张柠小说对现代都市文明的书写触碰，显然不仅是情节、环境甚至道具场景那么简单，我们能够从故事的背后感受到深刻的理论视野和尖锐的问题意识。正如评论家贺绍俊所认为的那样，在这样的时刻，学者张柠对城市文化和乡土经验的研究思考，被带入他的小说创作之中并给予了小说巨大的滋养。^⑫这种鲜明、系统、极富现实针对性的问题意识，某种意义上说，正是当下中国文学所缺少和呼唤的东西。应当承认，关注时代变迁语境下个体困境的文学作品，在当下并不稀缺。但我们也同样看到，大量类似的笔触在杂乱的堆砌甚至炫示之中，沦为了套路化、景观化、空心化的书写。相比于张柠先生那种自觉清晰的问题意识和登高望远式的思考框架，许多作者（尤其是青年作者）对时代和现实的书写则更像是撒网“盲捞”——他们从现实经验的汪洋大海中捞起什么便算是什么，捡到什么材料便临时做什么菜。

这种“盲捞”所导致的后果便是，我们在今天的文学作品看到了太多漂浮的、孤立的、原子化的书写，它们看起来似乎是具有某种现实关怀意识（尤其是很多书写底层、失败、苦难的小说），却常常因为总体视野和系统思考的缺失，而沦落入凌乱、琐屑的境地。“反常”，在这种情况下就很容易衰变成“姿态表演”甚至“惯性想象”，难以真正触及时代难题的内部。所谓“时代经验”和“现实质感”，也常常沦为材料的堆砌、语境的装饰：“海量的‘物’以及围绕物展开的动作，织构起特定的生活想象，仿佛人物（及其生活）本身便是这些材料的集合体……虚胖的材料铺排、千篇一律的意象冲

击、对经验表象的廉价物理性提取，这一切正在透支相关经验的美学刺激性及历史刺激性。它会使读者变得麻木，从而也无形中败坏了经验自身的美学效力、扼杀了文学自身的生长空间——它会使日常经验的大片领域，在诗学意义上变成了过度耕种后的盐碱地。”^⑬

真正有穿透力的文学，要求创作者对生活世界具有系统的理解与总体的把握。如果一位写作者始终无法为自己找到理解世界的视野角度、把握时代的认知框架，甚至连非系统性的“观念”和“看法”都是碎片化、游荡化、情绪化的，那么他笔下的作品，也就很容易显得浅表和轻飘。于是又回到了一开始的“跨界”话题。尽管“写作跨界”本身是一件相当个人化的事情，但张柠先生的小说创作——以及其他许多类似的“双向跨界”成功范例——无疑为我们当下的文学写作提供了具有普遍意义的示范和启迪。这一切再次提醒我们，文学不仅仅是纯粹技术的“手艺活儿”，相反，它始终与写作者理解世界的高度、深度、广度、系统度有关。透过张柠的小说我们看到，学者的深刻洞悉与作家的敏锐感知结合在了一起，随之，“出了问题的个人”与“出了问题的世界”，也在张柠先生的笔下化入了同一框架——尽管他并未、也无需给出某种特定的解决方案。

注释：

①张柠：《我的批评格言》，《南方文坛》2000年第1期。

②张柠：《序：文学研究的精神史维度》，《感伤时代的文学》，新星出版社2013年版，第1页。

③⑥张柠：《后记：幻想故事诞生记》，《幻想故事集》，中信出版社2019年版，第356页、第362页。

④张莉：《众声喧哗，杂树生花——评张柠的短篇小说》，《青年文学》2019年第1期。

⑤[匈]卢卡奇著，燕宏远、李怀涛译：《小说理论》，商务印书馆2012年版，第19页。

⑦刘大先：《过剩的经验与过于理性的个体——〈三城记〉与后启蒙时代的精神成长问题》，《南方文坛》2019年第4期。

⑧在《幻想故事集》的《后记：幻想故事诞生记》中，张柠多次提到“都市生活平衡术”等话题。

⑨[英]戴维·弗里斯比著，卢晖临、周怡、李林艳译：《现代性的碎片》，商务印书馆2013年版，第19页。

⑩朱立元：《前言》，[美]J·希利斯·米勒著，王宏图译：《小说与重复》，天津人民出版社2008年版，第3页。

⑪赵毅衡：《苦恼的叙述者》，四川文艺出版社2013年版，第2页。

⑫贺绍俊：《〈三城记〉的文学理论》，《南方文坛》2019年第4期。

⑬李壮：《“当下性焦虑”与“虚伪的材料本位主义”：有关青年创作的一种反思》，《上海文学》2019年第9期。

（作者单位：北京师范大学文学院、中国作家协会创作研究部）

从来没“跨界”，一直“在路上”

——谈谈我的“两幅笔墨”

◎ 叶 炜

摘 要：每一个作家都有自己最擅长或者说最喜欢的文字表达方式，“跨界”表面上看似是一种“越界”，其实也多源于表达的需要。真正的作家应该是各种文体兼善的，理想的写作是小说家、评论家、散文家甚至诗人的集合，是一种复合体。

关键词：跨界；表达；文体

一、一切都是为了自由表达

写作是什么？我们为什么要写作？这个问题的答案似乎很复杂，然而也简单：写作无非是一种表达。正如两汉时期重要的诗学文献《诗大序》所说：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”写作作为一种艺术表达，其作用也无非是传达自己的意志而已。

每一个作家都有自己最擅长或者说最喜欢的文字表达方式。大多数时候，这样的“擅长”和“喜欢”应该也是最“合适”的。如果这三个词语无法对应而产生了表达的错位，那么他的这种表达就会变得可疑，甚至是自相矛盾，当然是“行之不远”。对于一个成功的写作者来说，首要的任务就会为自己的写作寻找到最合适的表达方式。于是，在写作的文体世界里，有了小说家、诗人、评论家、散文家以及杂文家等等不同的“圣手”。有的作家习惯于某一种写作表达方式，从而造就了他的文体；另有一些作家，在习惯了一种表达方式的同时，突然产生了文体“突变”，“跨界”到了另一种表达文体，这表面上看似是一种“越界”，其实也多源于表达的需要。因此，小说家转而写评论

也好，评论家转而写小说也罢，在我看来，都是一件极其自然的事情。就像一条大河的改道、分支、合流，这些都是水到渠成顺其自然的事情，最终都会百川汇海。

中外文学史上有许多重要的作家，在创造了优秀作品的同时，也留下了许多丰富的文学理论批评文字。比如萨特的《存在主义与人道主义》、博尔赫斯的《博尔赫斯和我》、普鲁斯特的《复得的时间》等，都是著名的理论批评。现代文学史上的文学大家更是如此。新文学的奠基人鲁迅等人，都是出入于文学创作和文学批评领域的双栖型作家。茅盾、巴金、老舍、曹禺、沈从文等人也是如此。

于我而言，从想要表达的那一刻一开始，就习惯了多幅笔墨写人生，也从来没有“跨界”之感。

早在2000年，大学三年级时，我出版了第一本书，也是第一本作品集——《五月的爱情》。这本近300页的小书在当时的那所大学引起了小小的轰动。毕竟是在校大学生出版的作品，打破了那所大学建校50多年的记录。作品集是一位比较熟悉的出版商朋友所操作，我当年拿到书时很激动，捧着书本看了一遍又一遍。现在回过头来再看，作品集所收入的文章质量是参差不齐的。那本书中的小说作品占去了一半的篇幅，其次是评论，再次是散文和诗歌。颇感意外的是，我的写作从一开始就奠定

了延续至今的格局。至少就小说和评论而言，我一直都在坚持着，有评论说我的写作是“左手小说，右手评论，两幅笔墨写人生”，虽有夸大，定位却是准确的。小说和评论一直是我文学表达的一体两翼，也是相辅相成的，我颇为享受这种信手拈来随物赋形不问文体只管表达的状态。一个题目，适合小说就写小说，适合发发议论就写评论，一切都顺其自然水到渠成，多好。至于散文和诗歌的写作，相对来说是很少量的。尤其是诗歌，大学毕业之后，除了在美国访学一年偶有“发狂”，现在已经几乎不再涉猎了。

二、小说和评论的笔墨转换

从2000年开始算起，到今天已近20年。随心所欲一路走下来，竟然也有了不小的收获。当然，我所说的收获不是指获奖和其他附着在文学表面的东西，我强调的是文本本身，即摆在那里的一本本作品。

20年来，关于小说的写作，除去在文学期刊发表长、中、短篇小说之外，先后出版了四个三部曲和两部小说集。

第一个三部曲是“青春三部曲”——《大学.com.狼》《大学.com.羊》《大学.com.城》。这个三部曲并不是一起推出的，前两部由长江文艺出版社于2008年出版，而第三部的出版已经是10年之后了。这是三部写校园生活的长篇小说，第一部《狼》聚焦的是著名作家到大学任教的人生波折，主要反映的是知识分子的中年危机；第二部《羊》写的是女大学生身体的堕落和精神的飞升，沟通了大学校园和社会环境，写作初衷是聚焦社会巨变给大学生带来的物质和物质的双重冲击；第三部《城》其实是一部网络化风格很强的小说，一开始是以《同居时代》的名字在天涯社区“舞文弄墨”栏目上连载了一些时日，后来参加腾讯举办的一个小说大赛，主办方作了推广展示，在网络上有过一些反响。这个三部曲可以说是我写作长篇小说

最初的一个尝试，正是从这个三部曲开始，我的主要精力便转向了长篇小说的写作。

第二个三部曲是“乡土中国三部曲”——《富矿》《后土》《福地》。这个三部曲前后写作的时间比较长，写作的顺序和出版的顺序并不一致，而且前后延宕的时间也是漫长的。从《后土》的动笔到《福地》的出版，差不多跨了近十五年时间。最先动笔写作的是《后土》，时间大概是2002年的冬天，我在一台二手笔记本上敲下了第一稿。这个长篇小说曾经以《人斗》的名字发表在一家名为《中国文艺》的刊物上，然后就一直放在了那里。直到2010年，又拿出来进一步修改。前前后后修改了三年，2013年交给青岛出版社顺利出版了。这个小说写的是鲁南苏北农村改革开放以来的变迁，聚焦的是农村基层干部之间的斗争。《后土》改得辛苦，却也比较欣慰，小说的满意度也是很好的。修改《后土》的过程中，2016年我在南京师范大学攻读中国现当代文学的研究生学位，利用课余时间写了《富矿》。可能是准备充分，写作时间也比较充裕，《富矿》从动笔到完成进行得非常顺利，几乎是像水一样流淌出来的。这个长篇聚焦的是煤矿冲击、改变村庄的过程和人心在这种冲击下的巨变，故事和人物在现实中都有一点儿原型，写作时的精神是高度自由的，是一种敞开了的写作。

作为“乡土中国三部曲”的收官之作，《福地》的写作是对前两部的一个小小的超越。这一点可堪欣慰。相对于前两部，《福地》所要表达的更多。它的写作也经过了长达五年的积累。从一开始的写作念头的迸发，到资料的搜集，再到历史现场的回顾，最后落笔成文，这又是一番“寒彻骨”。小说初稿的写作持续了整整一年，然后再经过两三遍的修改，最后书稿完成时，我顿觉神清气爽。这部作品也得到了专业读者的认可，出版后被中国作家协会《长篇小说选刊》全文转载，这在我自然也是一个十分难得的鼓励。

“乡土中国三部曲”整体上保持了一个基调，自始至终没有降下来。这在120万字的规模来说，也是不容易的。因此，这个三部曲是我目前最为满

意的作品，也是我40岁之前的最为用力的写作，算是我作为青年写作的一个总结。

“乡土中国三部曲”写作之余，受到出版社的邀约，我见缝插针地完成了另一个长篇三部曲，即“裂变中国三部曲”——《糖果美不美》《山西煤老板：黑金帝国的陨落》《贵人》。这三部作品聚焦的是改革裂变时期的中国的几个特殊阶层，包括富二代、煤老板和职场白领。这个三部曲的风格和“乡土中国三部曲”大为不同，如果说后者更偏向于传统纯文学写作实验的话，那么前者更像是一种通俗作品的写作，是网络化时代的一种“投其所好”。于我而言，这个三部曲也是一种写作节奏的调节。写作乡土中国三部曲，神经绷得太紧了，几乎是不管不顾全力以赴盛装出行。但“裂变中国三部曲”却写得异常轻松，完全是在一种非常愉悦的心情之下的写作，甚至是带有一点玩笑的性质。

《糖果美不美》关注富二代的精神成长，小说涉及到了当代大学生的精神颓废和清洁追求。“糖果”是一种象征，象征着纷繁复杂时代的诱惑，在这种诱惑之下，有人能保持清洁和干净，也有人会不由自主地坠落。《山西煤老板：黑金帝国的陨落》是出版商的一个“定制作品”。《富矿》出版以后，一个从未谋面的北京出版商联系我，问我可否再写一部煤矿题材的作品，不过要把故事背景放在山西，聚焦的不再是煤矿和农村的对立以及融合，而是一个很特殊的群体——山西煤老板。当时手头上正好有一些《富矿》没有用掉的素材，就以玩笑的心态答应了下来。小说写得也很随意，用时不到三个月，便完成了这部15万字的作品，交给出版社出版了。至于《贵人》，也是在一家图书策划公司的催促之下完成的初稿，那时候还没有微信，网络社交还是QQ的天下。这家公司给我的命题是《QQ空间》，小说所要表现的正是社交媒介对职场规则的影响。不料小说初稿完成，发现QQ已经不再那么惹人注目了。这家公司也就搁置了小说的出版。随后，这部作品

与广东东莞文学院签约。这期间，我又对小说进行了较大的修改。此书最终被纳入“紫金文库”出版。

“裂变中国三部曲”总体上来说通俗作品，并没有多少传统文学所自带的文学性，估计也入不了文坛精英的法眼。就是我自己，也是能不提就不能提的。这是为普通大众读者所写作的一个系列。即便如此，我也没有放松作品的思想性的传达，小说对社会阴暗面的暴露和批判力度还是比较大胆的。戳破伤疤，捅破假象，言说被遮蔽的常识，这是我对这个三部曲的一点点期望。

2019年6月，第四个三部曲也就是“转型时代三部曲”——《裂变》《踟躅》《天择》——出版了。

这个三部曲中的《裂变》写作时间比较早，大概是2008年前后，在徐州办学的中国矿业大学发生了一件铊中毒事件，闹得沸沸扬扬。这引起了我的一些思考，由铊中毒联想到了大学科研体制的弊端。我长期在高校学习、工作，对大学管理体制有着切身的体会。于是我就从这个事件写起，一口气写成了14万字的长篇小说。小说一开始的名字叫《中毒》，发表在2009年年底的《小说月报》原创版长篇专号上。这次出版又经过最终的定稿。因为出版政策的变化，也不得不做了一些技术上的调整。

《踟躅》取材于一个朋友的切身经历。在南京师从何言宏教授读研究生的时候，我认识了一个经历复杂的朋友，他向我讲述了自己大学所经历的事情，一再建议我把这个故事写出来，了却他的一个心愿。沉淀了一段时间之后，结合我自己在南京读书的感悟，把这个故事处理成了乡村青年大学毕业之后进城工作的精神裂变和面对情感的两难选择。这部小说所揭示的内容差不多是“70后”一代人的共同困惑。我们与改革开放的步调一致，出生在新时代，长在红旗下，经历过农村生活的苦味，品尝过城市的滋味，有自己的精神追求，也忘不掉自己的原乡，带着敏感与卑微奔波于城市和农村之间，常常处于灵魂和精神的“中间态”。这一切，正如这部小说的题记所说：回不去，进不来。显而

易见，这是一种很大痛苦。

而《天择》是在美国爱荷华大学访学时的产物。2015年前后，我在文学之都美国爱荷华访学创意写作，闲来无事，便写了《天择》。加上此前完成的《裂变》和《踮脚》，正好完成了一个高校知识分子系列。在这部小说中，借主人公牛万象的梦境，我提出了对“精神清洁”和“乌托邦”的反思。这是“转型时代三部曲”要表达的重要主题之一。

《天择》整部小说都重在展现青年知识分子的精神苦闷与身体迷狂，通过这些来呼唤千百年来知识分子所共同追求的精神上的自由和洁净。这一看似简单的理想，在现实生活中却如履薄冰。这部小说一开始的名字定为《乌托邦》，其用意不言自明。2019年是五四新文化运动100周年，掀起新文化革命的，正是一代沐浴着欧风美雨的知识分子。他们有着现代思想和视野，勇敢地把衰败的老中国拖出泥潭，走向了新生。而他们，当年也是青年。青年知识分子，在这个转型时代，应该怀抱着舍我其谁的精神勇敢地站出来，成为匡正社会畸形的一股清流，清洁自己，也清洁众生。

我希望自己能够做到创作的“知行合一”，而不是理论的巨人和行动的矮子。在小说中我提到了教授罢课被《南方周末》报道的事情。这一点的确是在现实中发生过的事情。我曾经工作过的大学曾因为申博，三次败北，而引起了一些教授的强烈反弹，以罢课来表达对此事的愤慨。这一消息被当年的《南方周末》等媒体广泛报道。而我也算是身在其中，知晓整个事情的来龙去脉。当然，这个事件进入小说中以后，发生了很大的“变形”，或许读者能从中找到现实的一些影子，但那是我精心处理过的另一种文学呈现。

作家的写作，总是要有一点乌托邦精神的。

虽说是两幅笔墨写人生，但侧重点是放在了小说创作方面的。当然，另一幅笔墨也没有放松。

这些年，除了写小说外，我还写了一些文学评论以及诗歌和散文。在2006年的一篇记者访谈中，我曾经这样评说诗歌、小说、评论三种文学样式：“诗歌是天空中的星星，只有一部分人知道它，能理解它；小说是月亮，大家都能看到并欣赏；评论是地球，是我们都能直接理解的。”13年之后，我仍旧是这样的看法：创作需要一种文学力量来支撑，不仅要有理想还要有积累。诗歌不是想写就写的，必须有灵感。当诗歌不能表达自己厚重的思想时就转型写小说。而评论是更具思想性的东西，我希望在自己思考的同时，让别人看到自己的写作也能有一定启发。没有思想的文学是没有灵魂的。我始终笃信文学一定要具有思想性，我将带着自己的理想继续走下去，走向更强大的成长。

三、“杂货铺”会一直开下去

正如前文所提到的，无论是小说创作，还是学术评论的研究，都是发自内心顺其自然的。我的写作没有什么跨界之言。从拿起笔的那一刻开始，我就是两幅笔墨，适合处理成小说的就写小说，适合评论的就写评论。这样的写作是随心所欲的，好处是不受文体的拘束，当然坏处自然也是有的。我现在教授学生创意写作课程的时候，都会告诫他们要尽量地专攻一种文体，现在是“专卖店”的时代、“一招鲜”的时代，“单打一”比“多面手”要来得更好。更重要的是，一个人的时间和精力毕竟是有限的，在如此有限的时间内，做好一件事已经不容易了，哪还有这么多的精力分散到这么多的写作中去？

但对于我自己，“中毒”太深，可谓朽木不可雕也。既然已然如此，也就不去考虑什么“一招鲜”和“专卖店”了。我的写作既然从一开始就是一个“杂货铺”，那就一直“杂”下去好了。

我的写作之“杂”，不仅仅是因为多种文体都写。就是单单拿长篇小说的创作来说，我的写作也有些“芜杂”的。总起来看，我的小说创作整体上可以分为两类，一类是追求精致的也因此比较费神耗力的所谓传统文学创作，一类是作为副产品的

稍微轻松的偏故事性创作。从读者的角度来说，前一种有一点向小众读者致敬的意思，后一种则是为了服务大众。我的习惯是两种写作互相交叉，这样也算是有张有弛吧，也是写作的一种自我调节。比如，“裂变中国三部曲”实际上就是在创作“乡土中国三部曲”之余的一种轻松尝试。在完成了这两个三部曲之后，我又尝试了这两种创作类型的融合，这才有了“转型时代三部曲”（《裂变》《踟蹰》《天择》）。

在我 20 年的写作中，我自己比较满意的作品从来都是水到渠成的。我追求的最佳的写作境界就是“沉潜十年，从容不迫”，因此我基本上没有什么“硬写”的任务，这也是厕身于高校业余写作的一个好处吧。或许正是由于这个原因，我的写作虽然“芜杂”，却也都不急不躁。目前出版的四个三部曲基本上都是我 40 岁

之前的作品。但写作的从容并不意味着没有创作的焦虑。在写作“转型时代三部曲”之前是有过一段时期的创作焦虑的。焦虑来自于创作与工作环境的冲突，以及文学写作与学术研究的矛盾。但从“乡土中国三部曲”开始，我就慢慢理顺了心态，追求的是顺其自然地写作。

总而言之，我更向往的是中国传统文人的书写，随意挥洒，从不刻意专攻。我希望自己成为一个真正的文人作家。我一直不无偏见地认为，真正的作家应该是各种文体兼善的，理想的写作是小说家、评论家、散文家甚至诗人的集合，是一种复合体。对于此等境界，虽不能至，但心向往之！

（作者单位：浙江传媒学院创意写作中心）

本栏目责任编辑 马新亚

乡村诗意与乌托邦追寻

——格非近二十年文学思想轨迹刍议

◎ 龙慧萍 张 庆

摘 要：格非近 20 年的创作，所关注的核心问题乃是乌托邦，即探索知识分子如何面对乌托邦——历史的与现实的。在《人面桃花》及后续作品中，可以清晰地看到乌托邦主题的嬗变，是从制度反思与现实批判转向乌托邦内化，最后在《望春风》中升华为审美境界的营造。这种转变是他接触现实之后的成熟与蜕变，也是中国知识分子千年田园抒情传统的延续。

关键词：格非；乌托邦；乡村诗意

格非 2004 年携《人面桃花》复出，在世纪之交，为中国当代文坛贡献了一部回顾整个 20 世纪中国社会革命和建设历程的巨著，引起广泛关注。从此他不再是一个仅仅贴着先锋标签的 1980 年代作家，而成为当代作家中少数几个有能力“逼近经典”的佼佼者。相继出版的《山河入梦》与《春尽江南》将笔触一路延伸至当下，再现了中国知识分子长达一个世纪的乌托邦探索历程。

在《山河入梦》和《春尽江南》的弁言中，格非提到在 1994 年他就有了写三部曲的打算。因此，1995 年的《欲望的旗帜》，实际上是他尝试调整创作方向、对现实问题发声的开端。只不过他蓄力极久，2004 年才完成《人面桃花》，接下来他写了《不过是垃圾》(2006)、《山河入梦》(2007)、《蒙娜丽莎的微笑》(2007)、《春尽江南》(2011)、《隐身衣》(2012)、《望春风》(2016)，一共七部小说。毋庸置疑，格非这七个作品，所关注的核心问题乃是乌托邦。但容易被人忽略的是他关注乌托邦问题的知识分子视角。从 1995 年《欲望的旗帜》开始，格非作品的题材就都与知识分子相关（三部曲的乌托邦历程也是以知识分子为主体的），因此，格非下定决心与现实正面遭遇之后这 20 年的全部创作，共同关注的乃是同一个问题：知识分子如何面对乌

托邦——历史的或现实的。

在格非开始创作《人面桃花》的世纪之交，历史终结与乌托邦死亡的虚无主义思想正泛滥成灾。而乌托邦精神作为与人类相称的希望及其包括的全部内容，乃是趋向(尚未到来的)更好状态的意向(intention)。^①可以说，某一时代的作家在乌托邦问题上是否有足够的洞察力和前瞻性，决定了这个时代的人们还有没有能力去想象更美好的未来，因为乌托邦问题就是社会发展的总体性问题。在一个公众普遍对乌托邦持冷漠态度的时代，一位作家以再现和反思上一世纪知识分子的乌托邦之旅的方式来表达对社会发展总体性问题的看法，并探索后乌托邦时代的理想生活方式，无疑是非常难能可贵的。

一、知识分子与乌托邦

作为当代为数不多的、自觉思考乌托邦问题的作家之一，格非显然是有意识地将他对乌托邦问题的思考贯穿于创作之中的。这正如他在第三届华语传媒大奖（2004）获奖演说中谈到自己的作品《人面桃花》时所言：“我由此想到了中国历史传统中的一个梦……你可以将这种梦幻命名为老子的小国寡民、陶渊明的桃源仙境、康有为的大同、宗教的彼岸、现实的乌托邦等等。但我所关心的是，这些梦幻和我们习以为常的经验世界究竟构成了怎样的隐喻关系。”^②

要理解这个隐喻关系，需要追溯到晚清知识分子在国运衰微之际所产生的强烈的“翻转现实”的冲动。在被动卷入现代化进程的初期，晚清知识分子想象的理想社会往往是以西方强国为蓝本的。如张灏先生所言，他们普遍怀有历史理想主义心态“关心从沉沦的现实通向理想的未来应取何种途径”^③，急切盼望将《新中国未来记》《新纪元》等作品中的未来想象变为现实。而过于峻切的乌托邦心态恰恰容易使乌托邦走向自身的反面。即如林蕴晖在《乌托邦运动——从大跃进到大饥荒》里分析的那样，“愈是欠发达的国家，其内外压力愈大，大跃进的发生与此有关”^④。格非的乌托邦三部曲显然有意追溯这一源头，探究知识分子的救赎冲动如何推动社会变化。他作品对历史的追溯从晚清风雨飘摇中仁人志士救治乱世、翻转现实的革命活动开始，下接距离我们最近的1950、1960年代大跃进、乌托邦运动，一直写到1990年代后的物欲横流、金钱欲望“乌托邦”统治一切的当下，呈现出一个多世纪以来，中国知识分子在追寻理想社会过程中所留下的艰难跋涉的足迹。

在格非计划撰写三部曲的最初，“人面桃花”曾是三部长篇小说的总题（第一部作品曾被命名为“金蝉之谜”，最初在《作家》杂志发表时，编辑们认为“人面桃花”这个名字更好，就将其定为第一部的本名）。在这个意义上，三部作品实际上都统一在“人面”与“桃花”的隐喻格局之内，“用‘人面’‘桃花’这两个大的意象来控制千丝万缕的叙事线索”。^⑤在此，“桃花”这一意象的选择堪称精妙。一方面，它揭示了近代以来文人心中的乌托邦蓝图与桃花源之间的关系，可以从中窥见诱人彼岸的询唤。作品中的王观澄“自奉极俭，粗茶淡饭，破衣烂衫。虽说淡泊于名利，可他要赢得花家舍三百多号人尊崇，他要花家舍美名传播天下，在他死后仍然流芳千古，这是他的大执念”。实际上，这也是中国知识分子的千年大执念。为他人造命、

改天换地的执念，不仅蛊惑了陆秀米，还蛊惑了包括谭功达在内的千千万万的知识分子。另一方面，“桃花”也以灼灼艳色隐晦地暗示着文人的乌托邦冲动与爱欲之间亦有千丝万缕的关联——如小说所揭示的那样，张季元的革命动机与陆秀米对革命的懵懂憧憬，最初都来自于个体所固有的本能与激情。小说中，各类人物均在乌托邦询唤之下展开行动：革命、劫富济贫、大同世界、公共学堂……一场场旨在改造社会的“伟大”工程却均以失败告终。巨大的悲悯与对彼岸的深刻怀疑，也随着“人面”的纷纷消逝弥散开来。

不仅如此，《人面桃花》和《山河入梦》的最后都出现了更令人震惊的逆转：天堂变为牢笼。陆秀米与谭功达在某种程度上都是被自己所追寻的“乌托邦”的牢笼困住的，他们对乌托邦实验的信念，最终也都因为见到“天堂”的真相而崩毁。尤其是谭功达，他进入了自己一直渴望拥有的美梦——一个“社会主义天堂”，一个“组织化社会化的桃花源”。但是，“问题出来了，101组织无处不在的监视，人们都不快乐、没有个性”。格非说：“实际上这个花家舍表达了我个人对制度变化的思考，为什么变化，从一种制度到另一种制度，它发展的每一步都是有原因的。人类对制度的思考是有接续性的，我认为从陶渊明到马克思到孙中山毛泽东……他们都是可以对话的。”^⑥格非这里所说的“对话”，至少可以从两个方面来理解。

在三部曲长达一个世纪的大视野中，不仅形形色色的社会改造运动（包括革命、替天行道、普济学堂、大跃进等）之间有惊人的内在关联——存在着“对话”关系，当下的金钱欲望“乌托邦”，也都是晚清士人强烈的“翻转现实”冲动的实践延续。《山河入梦》的后半部，谭端午在花家舍人民公社的所见所闻很容易让人想起《1984》与《美丽新世界》等西方反乌托邦小说。一般都认为格非三部曲的第二部较弱，像是个过渡。但实际上，这个过渡很重要。它将晚清仁人志士的梦想，延续为后发展国家追求物质繁荣的“天堂”的疯狂实践，更暗示谭端午之后的时代此种对富足“天堂”的执念还

将延续下去。

其次，格非所指的乌托邦问题上的代际“对话”，还暗示了作为乌托邦话语的传播者与“乌托邦运动”的主要推动者的中国知识分子，一个世纪以来不断接受西方现代话语、追逐富强梦想、不遗余力地制造“乌托邦工程”，使得社会朝不可逆转的物质化方向发展，最终不得不接受自身被急速膨胀、物欲横流的社会抛出轨道、彻底边缘化的事实。某种程度上，这也算“求仁得仁”，又何怨哉？

然而，成为时代的“失败者”的命运，也给知识分子反思乌托邦提供了新的契机。在《春尽江南》里，乌托邦家族的第三代子孙谭端午被困在“恶性竞争令人灵魂出窍”的时代里，更进一步提醒读者，一个世纪以来，中国社会的发展未曾与被动现代化的魔咒稍离，现代性的后果，诸如“乌托邦运动”、拜物教等正在逐步展现。

因此，总的来说，对乌托邦问题的反思实质上也是一种现代性反思。中国社会在1980年代后期转型，城市化以及工业、环境、资本的深重危机逐渐显现，乡村凋敝，民间消亡，人与自然和谐相处的传统桃源面临灭顶之灾。这些在1990年代以来的农村题材小说中，都有不同程度的反映。张炜、贾平凹、迟子建、刘亮程等作家，在创作中都不同程度地表现出“向后看”、寻找灵魂归宿与精神居所的倾向，转向旧的乡村寻求心灵寄托。

格非小说对乡村与传统的回归，亦是中国作家群体的现代性焦虑的一种表现。只不过他的三部曲与前述作品的区别，是提供了更广阔的总体性批判视野，同时作为知识分子，反躬自省，不推卸在乌托邦运动中的责任，并痛定思痛，尝试在金钱欲望成为新一轮“乌托邦”神话的当下，探索知识分子自立于时代，“成为自己”的另一种可能。

二、乌托邦内化

《人面桃花》向古典回归的诗意、优雅与从容，在一定程度上是以历史叙事为前提的，一旦深入接触当代历史和当下现实，作家的痛心与无力感便纷至沓来。《山河入梦》中，笼罩在姚佩佩身上的那片“阴影”将永远不会移动，因为它镌刻在姚佩佩的心里了。格非在这个作品的《后记》中说：“别人的脸上阳光灿烂，我的内心一片黑暗。为什么呢？这是姚佩佩的问题，也是我的问题。”这一自述，可以看作是一代知识分子对当代乌托邦运动中人性异化的强烈厌憎与极端失望。

实际上，在《山河入梦》前后，《不过是垃圾》与《蒙娜丽莎的微笑》两部反映当代知识分子生活的作品，也都呈现了作家与现实正面遭遇之后的愤世情怀。《不过是垃圾》中，曾是一个时代象征的美好事物被人性中的邪恶力量摧毁，几乎预演了《山河入梦》中姚佩佩被黑暗吞噬的情节。《蒙娜丽莎的微笑》与《不过是垃圾》差不多是一面镜子的两个面——沉入欲望深渊的李家杰和无法与世俗生活相融的胡惟巧，是时代的两个极端。格非说，《不过是垃圾》本来打算命名为“废墟英雄传”。由此可见，将现代社会看作废墟，或者说垃圾，是贯穿格非20年创作的一个思考内核。在1995年《欲望的旗帜》的后记中，他就已经说过：“我想用它来测量一下废墟的规模，看看它溃败到了什么程度，或者说，我们为了与之对抗而建筑的种种壁垒，比如说爱情，是否能够进行有效的防御。”很显然，《不过是垃圾》里，防御无效，反而碎了一地鸡毛。而《山河入梦》中的主人公，在人性被全面异化的时代里，甚至没有表达爱情的机会。

到当下的《春尽江南》，书斋型作家被迫写出了“重口味”，直面时代的乱象：弃婴、无良父母、灭门惨案、高中生肢解班主任、欺诈、毒白菜、垃圾、污水、调情、出轨偷欢、雾霾、强拆、上访、精神病……如作品所述，“环境污染，金融风暴，经济危机，出轨偷欢，爱的消亡，是所有人一起将世界变成了这个样子，是全人类的欲望使然”。格非

曾自述,按他个人的性格,他愿意再含蓄一些,可是为了真实感,又不得不处理成这个样子,“当代的问题用一个字概括,就是乱,一个社会乱,首先乱在我们心里。所以小说要有乱的样子”^⑦。

格非对这个乱世的认识不可谓不深刻,他曾一针见血地指出,“欲望到了现代,又加上了一层文化的外衣,变得更加诱人,也更加有害”。因为,当今社会一个很大的问题就是对欲望的放纵导致的浮糜风气:“这个世界的贫瘠,正是通过过剩表现出来的。因此,丰盛就是贫瘠。”^⑧与享乐有关的一切畸形繁荣,成为人们竞逐财富、地位的热带丛林,在社会的丛林法则中,以占有财富和享乐为荣、以贫穷为耻的观念已深入人心。“大部分人总是把物质和感官快乐当成第一要务,仿佛生来就是要追求这些东西的。殊不知这种说法貌似天经地义,实际上是一个恶毒的阴谋”^⑨,是某种现代性“陷阱”。

然而,对现实丑陋阴暗面的深刻认识,在一定程度上对创作热情却是一种极大的耗损;一个时代里爱与美的消亡,也给作家深化作品精神内涵、营造审美境界的努力带来一定程度的困扰。格非在很多场合说过,三部曲中他最想写的其实是第三部,但写《春尽江南》的过程非常痛苦^⑩,尤其是回到老家,了解社会状况的时候。如果说西方文化由于有宗教传统的加持,能在文学、艺术领域提供更多的与现代性相抗衡的精神资源,中国作家在面对现实、陷入无法排遣的危机后,在寻找拯救性力量的道路上往往是顾此失彼,步履艰难。这不仅是格非的难题,也是很多作家共同的困境。

借用宗教文化资源或转向宗教是不少作家的选择,如北村、史铁生、张承志等。与格非一样非常关注乌托邦问题的阎连科,近年来的创作就在尝试引入宗教文化因素,实现对现实苦难的超越与救赎(阎连科最近在写“心经”)。格非在创作中也曾经谨慎地借用过宗教资源,来表达对现实的观照。

《蒙娜丽莎的微笑》的结尾,“我”做了一个梦,梦到胡惟巧没有死,而是化身为热振寺的喇嘛“旺堆”。旺堆脸上暧昧而古怪的笑容似乎“是一种矜持的嘲讽,也含着温暖的鼓励,鼓励我们在这个他既渴望又不屑的尘世中得过且过,苟安偷生”。西藏与藏传佛教,作为圣洁清净的文化符号,在当代小说中以理想归宿的面貌出现,已屡见不鲜。《春尽江南》中庞家玉得知自己身患绝症,也一心想去西藏。小说中写她一直都在渴望抵达西藏,但每一次都功败垂成。第四次,她死在了成都的普济医院——仍然没有到达西藏。如此结局,隐约可见格非不愿以宗教作为廉价终极救赎的一种谨慎态度。

在《春尽江南》这里,格非最终选择了人性温情作为人物最后的心灵慰藉。小说中谭功达与庞家玉互相之间最终达成了谅解,尽管这来之不易的相互理解要以死亡的介入为前提。在这个意义上,格非处理小说与现实关系的“平衡术”其实是脆弱的。这正如他自述的那样,“希望在某种程度上跟社会和解,又不能轻易和解,哪怕分离和死亡”。^⑪

很显然,与《山河入梦》相比,《春尽江南》更温暖、更多一些亮色。如果将此后的《隐身衣》与《望春风》放在一起,很容易看出,格非这20年一路写来,对作品中人物的悲悯之情越来越重,也表现出越来越明显的回归日常生活安置灵魂的倾向。从《人面桃花》到《春尽江南》是越来越日常化的,日常生活中的人性温暖的存在与被乌托邦扭曲、异化之后的人性复苏,乃是格非在令人厌憎的乱世中以文学的方式提供的超越。他说:“我以为文学和宗教一样,是人类企图超越现实的两大激情。”^⑫这在一定程度上是他不愿诉诸宗教救赎的原因——文学本身就是超越现实、建构自我的一种方式。道之不器,无需它者成全。

格非对历史上的乌托邦运动是深恶痛绝的,对于现代“金钱欲望”乌托邦的厌恶,使他对“乌托邦”这一概念都产生了反感,因为,“乌托邦”这个概念在今天已经成了消费文化的符号之一,《春尽江南》里的老板们都在谈“乌托邦”。但他坚持认为人应该有超越现实、想象另一种生活方式的能

力。这实际上就是将乌托邦内化,“在这一点上,我同意老托尔斯泰的观点。真正的乌托邦是在我们心里的”^③。正因为是这样,对实体化(成为政治运动)的、意识形态化的乌托邦的拒斥,才是保持批判精神,想象更美好未来的前提与基础。王中忱将格非的三部曲称为“反乌托邦的乌托邦”^④,看起来是一个互相缠绕的悖论,但实际上,从乌托邦内化的角度是很好理解的。前者指的是实体,是乌托邦的意识形态化;后者指的是精神,是永远不满足于现状的内在动力。

而就知识分子自身的立场与姿态而言,真正的乌托邦精神是在乌托邦运动烟消云散的时代,坚信文学作为艺术性思维中最重要的一种,作为批判现实与拯救人性的审美力量,一定程度上能起到替代政治革命与社会运动的作用。因为,在格非看来,“文学在任何时代,都不仅仅是一个记录器,同时也是一种自觉反省的力量”。他的《春尽江南》“以一个诗人为主角”,就是“希望能重新来召回文学或者诗歌的力量”,因为“诗歌既是对现实的回应方式,同时也是一种超越性的象征”^⑤。在格非的小说和生活中,除诗歌以外,音乐也是他超越现实的方式之一。在《春尽江南》之后的《隐身衣》,就有作家自身生活方式的投射——格非自己就是鉴赏古典音乐的行家。

《欲望的旗帜》中愤世的知识分子,在乌托邦幻灭之后,在《蒙娜丽莎的微笑》中转向了宗教,到《隐身衣》里隐匿于音乐之中,最后在《望春风》里,在田园乡土中安置了灵魂,从中可以看到格非这20年一路走来,终于在作品中与现实取得某种短暂的和解,以作品诠释出一种超越而不超离世间的智慧。这一定程度上是格非人生阅历的积累与年龄的增长,进入生命的“沉潜”状态的结果,也是创作之余,反观历史,研习古典小说,从《新五代史》《金瓶梅》等得到的启示。在格非看来,今天的社会风气与晚明非常相似,但中国文学传统在

面对这样的世界时,超越的方式是“内在”的,即使是面对晚明那个物欲横流的时代,书中亦自有“佛眼”,领悟之道不离日用常行,具有深厚的人间情怀。

《人面桃花》中,陆秀米从乌托邦幻象中走出,回到现实,每日的饮食起居与所见的花鸟菜蔬,生活的质感与温度使她僵化的内心有了新的感受,这是人性复苏的过程。《春尽江南》里谭功达所欣赏的女性绿珠,最终从颓废和空虚之中走出来,打算投身于社会实际工作,并认识到“一种踏实而朴素的生活”,“简单、朴素的心灵才是符合道德的”。这其实也寄托了作家对人性康复的期望。如果联系《人面桃花》后记中格非引用的拉丁文古老戒律“不要金钱,不要色娱,不要骄傲”,可以说,这就是格非所提倡的知识分子抵抗现代化的方式,也正是不离世间而超越的方式。

格非在《春尽江南》中,曾多次提到过《布法与白居榭》。最后一次,准备放弃云南的“乌托邦”而回鹤浦的街道幼儿园当老师的绿珠问:“如果布法与白居榭,厌倦了庄园的隐居生活,希望重返巴黎,去当一名抄写员,是否可行?”如果考虑到格非一直以来对福楼拜的推崇和对这部小说的重视(他在《现代文学的终结》中也分析了这个作品),联系绿珠的人生选择以及《望春风》中赵伯渝的人生选择,可以从中读出一种真正的勇敢者,在认清了生活的真实面貌后仍然热爱生活的决心。

三、作为审美乌托邦的乡村

严格地说,《望春风》并不是乡土题材作品,格非只是借用乡村生活方式,营造诗意,在“曲终人散之时”,让知识分子“重返归乡之路”(《望春风》卷首语),表达他对另一种生活方式的向往。如同当年废名与沈从文的作品,虽然以乡土为背景,但并不适合归入当年的乡土小说一类,因为他们的小说“无论是书写乡民达观自然的人性美,还是展示他们亲自然、乐人生的诗意人生,都不再是乡土现实的模拟或写实,而是以乡土为背景‘反刍’出来的一个‘梦’”^⑥。格非的毕业论文研究的是废名小

说，而废名创作的后期，愤世、悲观的情绪逐渐淡化、消失，“而认同了人的生命与大自然的同一性，并关注生命拥有的美”^⑦。格非的《望春风》，也尝试呈现浮华落尽之后，回归本源的朴素的美，有类似于当年废名的地方。只不过再次踏上返乡之路的知识分子在面对现实时内心更为复杂。

很显然，无论是上世纪30年代还是今天，作为诗意寄托的乡村的出现，恰恰发生在现代文明将现实中的乡村破坏殆尽之时。而由于生产力水平的提高与社会经济的飞速发展，中国社会转型20多年以来对乡村的破坏程度比废名、沈从文所见要严重得多。格非在访谈中就曾经感叹：“苏南的一些地方已经看不见像样的村庄了。”而“中国社会近百年来演变，乡村仍然是最重要的场所。它的变革尤其令人印象深刻。所谓‘现代性’转型，毛泽东时代的革命实践，改革开放后农村社会的巨变，无一不在乡村展开”^⑧。

这里需要强调的是，中国社会百余年的现代化进程中，知识分子自身的变化与社会思潮、运动的变化互相影响、呼应，或推波助澜，或被浪潮裹挟，呈现出非常复杂的因果关联。而在改变乡村命运这一方面，尤其如此。在乌托邦三部曲之后回头审视知识分子与乡村的关系，可以发现中国农村的凋敝，作为现代性产物之一，与各种乌托邦运动和改造脱不了关系。如果说王观澄、陆秀米等人的乌托邦试验尚未动摇乡村社会的根基，郭从年的“101”组织监控下的花家舍人民公社就已经是人性全面异化的“牢笼”。《春尽江南》中花家舍被改造为声色娱乐“天堂”，虽不是“落后—赶超”的典型故事模式，但却是城市化进程中乡村命运的缩影。在《望春风》中，儒里赵村从第二章“德正”开始逐渐衰亡。几次三番的政治大动荡最终耗尽了乡村的元气，土地与土地上的人们都无法自我修复，村庄最终失去了愈合与再生的能力。被开发商拆解得七零八落的赵村，与阎连科笔

下为致富而不择手段的“受活庄”（《受活》）和“丁庄”（《丁庄梦》）、贾平凹笔下的“樱镇”（《带灯》）、李佩甫笔下的“呼家堡”（《羊的门》）一样，最终都是因致富而被改造得面目全非。

而格非在《望春风》的最后，将乡村从改造的对象，变为了审美的对象。当乌托邦与革命的激情褪去，“曲终人散”，被边缘化的知识分子反躬自省，重新以平和的姿态返回乡土，这一方面是当代知识分子面对现实，将乌托邦激情内化，重新给自己定位的一种选择，另一方面也是中国知识分子千年田园抒情传统的延续。

大多数情况下，西方乌托邦的原型可概括为“比文明制度更甚”的社会，而中国传统乌托邦的原型往往是小国寡民、与世无争，是“比文明制度不足”的社会。^⑨在中国古代漫长的历史长河中，文人对理想生活方式的憧憬本来就是寄情于山水间，讲求天人合一，重身心和谐。以乡土为背景营造出的田园诗意，背后的文化精神乃是全天真之性命于自然山水之间，是一种超功利的审美精神，它“两千年来是中国文化人的宗教，是知识分子对抗黑暗现实的安身立命之所。随着近代以来，中国被迫拖进现代化，中国农村经济的破产，这一宗教情怀的经济基础已不复存在……”^⑩。因此，从近代社会中国被动卷入现代化进程开始，从废名到沈从文，再到汪曾祺、何立伟、贾平凹，都在小说中抒发着两千年的历史乡愁。

值得欣慰的是，今天的知识分子终于有了挑战西方现代性话语权威的勇气，摆脱了晚清以来狭隘局促的“落后—赶超”思维模式的束缚，在充分理解人的肉体局限性与现实境遇的基础上，坚持人性的不断完善应包含着个体的选择自由和塑造人类整体健康生命形态的追求。这是在全球化语境中重新界定生命的价值与意义、重新定义幸福，并积极探索社会发展的另一种可能性的努力。

就个体而言，以简单到极致的方式生活，就是对现代社会的畸形繁荣的反抗。在《春尽江南》中，极简生活仅仅是设想，而在《望春风》中，这种设想因知识分子返回乡村，获得临时栖居空间而

变成了现实。小说中的赵伯渝和谭端午一样，都是退守内心的人物，但他的身上，已经没有谭端午当年被急剧转型的现代社会抛出轨道的愤懑与不甘。作者写他和历尽沧桑的春琴在便通庵的临时居所中过着几乎原始的生活（种菜、取井水、用油灯）。小说中这短暂的诗意栖居脆弱而美好，却已经是格非殚精竭虑，在理想与现实间取得平衡，为现代社会中被抛出主流轨道、陷入精神困境的知识分子寻找到的新的安身立命的方式，是《春尽江南》中谭端午未实现的那个“成为自己”的遥远的梦。

《望春风》的最后，对便通庵中的生活状态的比喻是非常令人伤感的：

打个比方说，当你把一段花枝插于花瓶之中，只要有水，花的生命仍在延续。……不过，由于被剪断了根茎，无论如何，你不能说它是活的。但作为正在开放的花朵，它确实一息尚存，确乎未曾死去。

将死未死之间，是一个微不足道的停顿，是一片令人生疑的虚空和岑寂。

格非在作品中说：“故乡的死亡并不是突然发生的，故乡每天都在死去。”今天的乡村已不再是城市地理上的对应物，大规模城市化意味着乡村的终结。与乡村相连的简单、朴素、自然的生活方式也将成为现实之外的另一种“乌托邦”。对作家而言，正是因为面对的是这样的时代，才要在作品中彰显平凡、朴素生活的意义和价值，并努力呈现行将消逝的美，尝试接续传统、为中国知识分子自近代社会转型以来的百年乡愁注入新的诗意。毕竟，“优美、健康、自然，而又不悖乎人性的人生形式”应当是人类永恒的追求，也应是文学作品常写常新的主题。

注释：

① Bloch Ernst. The Principle of Hope [M], Cambridge,

Massachusetts: The MIT Press, 1986. P7.

② 格非：《重返故乡的想像性的旅途》，《南方都市报》2005年4月11日。

③ 张灏：《思想与时代》，上海文艺出版社2002年版，第132页。

④ 林蕴晖：《中华人民共和国史·第四卷》之《乌托邦运动——从大跃进到大饥荒》，香港中文大学当代文化研究中心2008年版，第12页。

⑤ 张学昕：《格非〈人面桃花〉的诗学》，《当代作家评论》2005年第2期。

⑥ ⑨格非、王小王：《用文学的方式记录人类的心灵史——与格非谈他的长篇新作〈山河入梦〉》，《作家》2007年第2期。

⑦⑪舒晋瑜：《创作幸福之中的格非》，《文学自由谈》2012年第1期。

⑧ 吴虹飞：《格非：内心足够节制 外物便不能惊扰》，《人物》2012年第1期。

⑩ 楼乘震：《格非：聚焦当下中国的精神现实》，《深圳商报》2011年8月29日。

⑫格非：《〈人面桃花〉自序》，作家出版社2009年版。

⑬⑮格非、木叶：《衰世之书——格非访谈》，《上海文学》2012年第1期。

⑭王中忱：《爱憎“花家舍”——初读格非的〈人面桃花〉》，《书摘》2005年第1期。

⑯哈迎飞：《“五四”作家与佛教文化》，上海三联书店2002年版，第163页。

⑰吴晓东：《现代“诗化小说”探索》，《文学评论》1997年第1期。

⑱余中华、格非：《我也是这样一个冥想者——格非访谈录》，《小说评论》2008年第6期。

⑲何冠骥：《中国文学中的乌托邦主题》，见《借镜与类比——中国文学研究的现代化》，东大图书股份有限公司1989年版，第94—96页。

⑳吴洪森：《面对摩罗的困惑》（摩罗：《〈不死的火焰〉序》），中国工人出版社2001年版。

* 本文系教育部规划基金项目“中国近百年乌托邦小说发展史论”（项目编号：17YJA751022）的阶段性成果。

（作者单位：湘潭大学文学与新闻学院）

走向明确的“悬置”：格非与知识分子的乌托邦困境

◎ 沈宏芬

摘要：格非的“江南三部曲”《人面桃花》《山河入梦》《春尽江南》，是新世纪格非转型的“现实主义”之具体表现形式，也是新的历史性叙事的尝试，是一种新的“悬置”。这体现了乌托邦书写和知识分子乌托邦话语的困境，正因为如此，他作品中的抒情作为一种美学救赎的有效性也值得怀疑。

关键词：格非；乌托邦；“江南三部曲”

格非的“江南三部曲”《人面桃花》(2004)、《山河入梦》(2007)、《春尽江南》(2011)及其获奖这一现象被看作是作者转型成功的重大标志。相对于作为先锋作家的格非，新时期的格非无疑表现出非常不同的气质，这就是被很多评论家和作家所指出的现实主义道路。本文回应评论界对格非转型的讨论，梳理格非的“现实主义”之具体的表现形式，但更为重要的是，试将他这一新的历史性叙事理解为一种新的“悬置”，并讨论格非的乌托邦书写和知识分子乌托邦话语的困境，最后审视抒情作为一种美学救赎的有效性。

一、似是而非的悬置

作为先锋文学的一员大将，格非上世纪的文学作品在形式与内容上都呈现出特有的形态，如解构性的历史观、形式对内容的规定、由语言建立起来的叙事迷宫等。那个时期的格非在怎么写这个问题上做出了高智能的探索。而在三部曲时期的格非，似乎变得更平实了，同时也变得厚重了，这种特征被很多人归纳为对现代主义进行批判的背景下对传统的一种回归，包括现实主义、抒情和其他传统资源。^①这些见解无疑很准确地把握了格非转型后所体现出来的新面貌。历史，过去那种非客观化的被抽空状态，还原为被具体时间化和具体空间化的存在形式，有效地归置了故事发生的时空背景。

情节以线性时间推进故事发展。人物保留着先锋时期的内在复杂性，但是也获得了新的更明晰的面目。格非的“现实主义”不是简单对过去我们所熟悉的现实主义的回归，而是进行了非常个性化的处理。

“父亲从楼上下来了。”^②传统士人陆侃开启了《人面桃花》的序幕，也让历史随之进入了主角陆秀米的生活和我们的视野。陆侃所代表的士人乌托邦理想，作为其中一个最为重要的线索，引导了陆秀米走向乌托邦、走向革命，也为“江南三部曲”定下了基调。历史，先后在三部小说中都以明确的时间性，提出相应时代最为核心的问题。人物的内心矛盾似乎正是对时代性问题的回应，如陆秀米和谭功达之于乌托邦，谭端午之于当前社会诗人的边缘状态。这些对历史的呼应和其现实主义形式的设定很容易让人忽略它的另一面。

在他的三部曲中，我们似乎总能看到主人公与其家族先辈千丝万缕的联系，而且好像前代的姿态规定了后辈将采取的姿势，如陆侃之于陆秀米、陆秀米之于谭功达。然而细致的分析将会剥除主人公与前辈和历史的联系，这不仅表现在格非对主人公与先辈的精神气质一脉相承这一点语焉不详，而且还体现在格非引用了欲望、无意识等维度来塑造人物、推进故事发展，从而虚化了历史的力量。固然文学书写历史时，采用理性和非理性等多种因素来呈现一种内在的真实，似乎更能鲜活生动地呈现历史，这也有助于破除历史简单一元论的误区，而让

位于由众多理性和非理性因素共同组成的多元形态。这与格非一贯以来的历史观也是相符的。但现在的问题是，这种混合叙事还是淡化了历史批判的强度，并在一定程度上消磨了理性反思的力度。这导致了历史在其三部曲中更像是作为擦边球而存在。早在对传统章回小说笔法的研究中，格非就已经熟稔了虚、实写法。其三部曲中，历史似乎是一个主要在场，甚至在格非写作《人面桃花》的早期规划中，历史将以一种知识考古学的形式规划出小说的整体结构^③，但最终人物的心灵史以压倒性的优势使得历史退居一边，正如作者所坦言的，小说的主要任务是要“还原一种个人性的体悟”。^④对于历史的真实和虚构所触及到的经验之外的世界，显然后者对作者的吸引力要远远大于前者。格非对历史的这种处理就带来了我们的第二个问题：主人公的身份问题。

格非三部曲中的主人公更像是孤儿。陆秀米的父亲从出场就离开了她的生活，虽然后者的影响以一种隐秘的方式存在，但并未对陆秀米的人生进行实际的指导，而她的母亲则以更模糊的姿态出现在她的生活中。而在谭功达和谭端午的故事中，他们的少年成长阶段被直接省略，他们作为陆秀米的后人，也更多是一种符号、一个代表，而非真实地与家庭历史产生联系。

对历史和作为历史的孩子的叙述，在苏童的笔下也出现过。同样作为先锋派转型后的代表作，苏童的《河岸》（2009）描述了一个类似《人面桃花》的故事。“一切都与我父亲有关。”^⑤《河岸》以父与子的场景开篇。这个故事讲述了在乌托邦背景中，儿子作为父亲的历史承担者，背负着历史的重担，在磕磕碰碰的成长过程中，走向不被主流社会接纳的边缘。我们看到格非和苏童两部小说的很多共同点：同样是采取了少年成长的视角、同样作为“父亲”的孩子入场、同样被乌托邦所限定、同样呈现出零余者形态。但是在叙述历史和父亲的影响时，苏童

设置了更为具体的情节——主人公在父母离异之后，与父亲一起生活在船上，因而主人公在社会上所遭遇的种种困境，都可以找到父亲/历史这个源头。而在格非的设置中，这种明晰性被无法确定表达的欲望、无意识等冲淡。相较于苏童的《河岸》，格非的主人公对父辈/历史的继承，更多倾向于概念化的，这在主人公身上就表现为父辈/母辈精神更多是作为某种说不清道不明的家族气质存在。从这个角度来看，格非的主人公们面对的与其说是历史的阴影，不如说是个人的迷宫。

早在对卡夫卡《城堡》的解读中，格非就倾心描述过个人迷宫的诱惑。K面临着无法进入又无法离开的城堡，格非写道：“可以自由进出的迷宫决不是一个真正的迷宫，而废墟的‘魅力’是不可抗拒的，它几乎剥夺了人的任何自主性，甚至包括‘退出游戏’的愿望。”^⑥对卡夫卡的《审判》中那道终其一生试图进入却又永远无法进入的门，格非也表示出了他深切的感触。格非在这些评论中，对空置的、处于粘着状态的、进退维谷的中间地带做出了最动人的描绘。

而这些迷人的因素也渗入到了他的新人身上。尽管已经进化成新的类型，但秀米这些新主人公们依旧保留着过去的种种神韵。我们的新人们，在时间上，仿佛敲了一扇门，在门尚无人应之际，站在将到而未到之时，在空间上，已跨脚进入了一个暧昧的中间地带。

而外部世界作为一片由一个个迷宫拼起来的巨大废墟，在看似明晰的时空中，像阵阵狂风似的卷来闪耀着迷人光晕的碎片直扑向主人公。

很多论者已经讨论过格非主人公的“多余人”“局外人”或是“零余者”气质，如“有‘局外人’或‘走错了房间’式的错位感”^⑦，作为“游离的局外人”与历史的“错位”^⑧。但也许相较于用“局外人”这类词汇，陆秀米和谭功达更像是处于中间地带的人，两者在面对革命、乌托邦时，都表现出一定的暴力特性。也就是说，相较于格非早期作品中游离的主人公们，三部曲的主人公更充满历史和时代性格，而他们又保留了一定的离心气质，

这将他们也与正统的革命者形象区分开来。这种矛盾辩证的中间地带也与格非自己的定义更为接近——“一方面将他们置于时代大潮的核心位置，一方面又将他们置于这个时代的边缘”^⑨。格非的人物气质设定，不仅仅涉及到写作技巧和形式问题，而且是对一些整体性问题的回应。这些个体的处境带我们进到思想史和历史深处，提出了我们到当前都无法回避的困境，而这一困境并非格非独有的。

二、乌托邦困境

1983年，陈映真发表了“三部曲”的第二部——《山路》。故事开始于年老的蔡千惠“毫无缘由”地开始垮掉。蔡千惠死后，她的家人李国木才从她遗留的信中知道她的死因和故事。因其哥哥的背叛，未婚夫黄贞柏及其好友李国坤或被捕被杀，蔡千惠带着赎罪的心理，在对比了两家家境之后，冒充是李国坤的妻子，走到了赤贫的李国坤家里，辛勤劳动撑起了李国坤的家庭，并将李国坤的弟弟李国木养育成人，培养成事业有成的律师。30多年风云变化，未死的黄贞柏终于被释放出狱。蔡千惠在报纸上读到黄出狱的消息，突然意识到她在最后的几年间，因为舒适的生活而将黄贞柏和李国坤忘记了。黄的出狱让她直面被资本主义“驯养”了的自己，并促使其选择了自绝。生命的消失、青春的遗迹、高蹈的革命理想、转瞬变换的时代……这些都在陈映真的笔下，闪烁出最深情悱恻的光辉。同样选择以女性的一生来说革命与乌托邦理想，同样是反思历史，同样是受男性的影响而被拉进革命的轨道，同样是以某种形式走向了自绝，格非的《人面桃花》和陈映真的《山路》提供了太多的可比性。以女性为入口，对历史的回顾和书写展示出另一番动人的情致。类似地，在这两部小说之后，两位作者也提供了各自“三部曲”的最后一部来反思在新时代革命后代的命运。陈映真的《赵南栋》（1987）讲述被关押了近30年的赵庆云出狱，

却发现外面的世界已经完全变化，而他寄养在外的儿子们，或被资本主义腐蚀，或在吸毒和性中颓废衰败。其亡妻的狱友宋大姐试图在赵死前带回他的小儿子——那个在牢狱中诞生的“小萝卜头”赵南栋，但在赵庆云弥留之际，好不容易赶回的赵南栋却在医院的走廊上毒瘾发作，未能见其最后一面。前辈所经受的历史的代价，无论是死亡还是半生的监禁，都已经无法与后辈言说。在格非的《春尽江南》中，主人公谭端午面对一个诗意不再的世界，则尽最大的努力将自己变成一个无用之人。革命志士的家国理想都在消费主义的犬儒中被消磨殆尽。《春尽江南》将残留着“铁马冰河入梦来”的气魄和关怀的《山河入梦》抛在了历史的后面。回顾革命的滚滚浪潮，《山河入梦》中的谭功达也像《铃铛花》（1983）中的革命者高老师一样，被抛进革命中死去。

格非和陈映真的三部曲都以一个巨大的时间跨度，对革命、历史和乌托邦等命题进行了深刻的反思，将革命的情致和余韵带进个体的生命经验中，以个体之眼呈现时代的滚滚洪流所蕴含的湍急和危险。格非的三部曲更是以浩瀚的篇幅将陈映真中篇所不能容纳的信息、细节、情致和感情都进行了更丰满的书写。一方面他采用现代资源，对乌托邦进行了批判，将花家舍等地的桃源实践处理为恶托邦式呈现。“在未来的社会中，每个人都是平等的，也是自由的。他想和谁成亲就和谁成亲。只要他愿意，他甚至可以和他的亲妹妹结婚”“这座长廊四通八达，像疏达的蛛网一样与家家户户的院落相连……家家户户的房舍都是一样的，一个小巧玲珑的院子，院子中一口水井，两畦菜地。窗户一律开向湖边，就连窗花的款式都一模一样”^⑩——类似的描述不难看到作者对西方现代思想和文学的借鉴。另一方面，格非又用肆意的才情和丰富的学养细致地呈现了主人公复杂而生动的内心活动，并以此感动了众多的评论家和读者。尤其是《春尽江南》中对知识分子的描述，很能引起大家的共鸣。面对历史中种种的诱惑和其最终带来的灾难，格非有着与陈映真类似的强烈情感反应，也以小说的形式将其

对历史的反思推向前台。但是诚如论者指出的，格非写的是“反乌托邦”的“乌托邦”，他给出的是挽歌似的叙事。这种设置无疑显示了格非在中西比较视域中，以中国诗学资源来弥合西方现代性所呈现的救赎困境。相较而言，陈映真的小说则呈现出更多的决裂。陈映真的三部曲追溯了台湾 20 世纪 50 年代到 80 年代的历史，用三个故事展现了革命和乌托邦之后的幻灭感和现实断裂感。他的主人公都是未被追封的失败者，他的笔下，革命先辈和后辈存在着巨大的交流鸿沟，语言变成了被迫的沉默。忧思着台湾前途和心怀人民的陈映真，未能找到革命之后个人可立足之处。《铃铛花》中的高老师只在儿童的记忆中留下散落的痕迹；《山路》中蔡千惠以一己之身终结了任何可追补的身份；《赵南栋》中的赵庆云在沉默中将革命的余晖带进了坟墓。蔡千惠的抒情成了革命者的绝唱。而格非的秀米，则在自主地禁言之后，在日常生活的救赎中找到了“深稳的安宁”^⑩。娓娓动人的日常生活成为“整体性失败”之后个人获得幸福和慰藉的“细小的路径”^⑪。陆秀米最终找到的日常生活，是由格非用个人情致、虚的美学建构起来的。格非曾就“虚”之于“实”“想象”之于历史真实、个人体悟之于“现实经验”进行对比，阐释了他所青睐的由前者系列所建造的乌托邦。而他的三部曲在解构历史和现实的乌托邦之后，又建立起新的乌托邦。通过对传统诗学的回顾和阐释，格非试图给无法安放的人以一个安抚似的安放，试图给难以解答的问题找到一个可以回答的路径，这些使他的抒情不仅仅是一种风格，而且具备了思想的质感。但是抒情真的可以提供某种还乡式的抚慰吗？

三、抒情的有效性

格非的文本为我们呈现了这样一个问题，即：美学可以作为其本身而存在吗？对抒情、情感的关注，从上世纪末开始又燃起了我们新

的热情。李泽厚在推出“革命”和“启蒙”之后，于上世纪 80、90 年代转向了“情本体”。^⑫他由早期对群体的关注转向对个体的关注、由对外在的关注转向对内在的探寻，并试图在传统儒学的资源中，建立起一种新的情感结构、新的感性，强调通过审美活动来进行个人塑性，并以此来实现理性和社会的飞跃，他甚至诉之“和谐高于正义”来讨论“情本体”的政治学内涵。李泽厚对“情本体”的讨论，是对海德格尔等西方理论进行回应，并最终落到活生生的日常生活中去。李泽厚的“情本体”有很多值得讨论的地方，而对比格非的努力来看，这种对抒情的回归，是否代表了一种集体性的倾向，而这一倾向到底意味着什么呢？在学术界，历经过王斑对崇高美学的解构，陈国球和王德威也回到了抒情和审美，对中国的现代性作新的阐释。把格非的三部曲放在这一大的背景中，我们发现抒情的有效性是一个非常重要同时也非常复杂的话题。

作为一个学者型尤其是知识分子作家，格非选择审美和日常生活来呈现主人公的最终命运形式，显然不仅仅是为了美学而美学，而有其思想的、历史的和社会的内涵。在其博士论文《废名的意义》中，格非坦诚回到抒情这个题目上，“与我自己创作上遇到的问题有关。我自己的写作一度受西方的小说，尤其是现代小说影响较大，随着写作的深入，重新审视中国的传统文学，寻找汉语叙事新的可能性的愿望也日益迫切”。^⑬格非本人曾对小说自身属性和近现代付诸社会功能的文学做出区分，并倾心于这个以“世情”“世事”“人情”为内容和对象的“内在超越”的传统。^⑭其三部曲的出山，正是他对抒情和审美做了种种理性思考后，做出的选择和呈现。正如论者所指出的，“格非的小说出现了在当代小说中罕见的‘诗意’”，“由生命经验来看取和理解历史，又将历史体验最终归结升华为生命与诗的体验，这是中国人特有的历史诗学与历史美学的精髓”，“从这个角度来看格非的《人面桃花》三部曲，我以为就不是一个一般和个案的叙事学问题，而是事关中国小说的叙事特性与美学属性的大问题”。^⑮

黄宗羲称“史亡而后诗作”^⑯，马拉美说“诗

歌是危机状态的语言”(Poetry is the language of a state of crisis)^⑮，这些都表明了抒情和美学在史之外的文字安处，其用意深远。格非在感叹诗人无用之际，又以抒情的无用之用来结尾，这种耐人寻味的设置，要求我们对抒情在更大的对比坐标中做出更为细致的分析。

返回到内在精神的向度而提供的“白茫茫大地真干净”式的超脱，是否会在一定程度上削弱诗学政治的批判力度？这一问题又可以导向几个新的问题。第一，怎样定位抒情作为审美本身独立存在的有效性？格非本人在追溯中国文学“两个传统”时，维护作为“向内超越”的抒情自足性。而从现代知识分子思想史来看，抒情的美学政治却对主体美感经验的独立性提出质疑。王斑谓之，“问题不再是在现代艺术与文学如何被用来服务于民族主义、革命……问题变成了文学艺术如何带有亲身体验的张力、激情、快乐和痛苦。这种体验既是政治的，又是审美的，既是公开的，也是隐秘的……”^⑯。这里我们就涉及到了公与私、整体性与个人性这两个层面的关系。而格非所寻求的个人情感的安慰，其本身就面临着困境，三部曲的主人公在个人感情中无一不是以失败和悲剧结尾。第二，如果从社会功能来要求诗学正义，抒情是否会在某种意义上，削弱美学政治的批判力度和现实关怀？陈映真在《乡村的教师》里借主人公之口说出一段意味深长的话：“他想象着过去和现代国内的动乱，又仿佛看见了民国初年那些穿着俄国军服的革命军官；那些穿戴着像是纸糊的军衣军帽的士兵们；那些烽火；那些颓圮；连这样的动乱便都成了中国之所以为中国的理由了。这是悲哀，虽其是朦胧而暧昧的‘中国式的’悲哀，然而始终是一个悲哀的；因为他的知识变成了一种艺术，他的思索变成了一种美学，他的社会主义变成了文学……”^⑰面临着现实与理想的冲突，用抒情形式把蔡千惠的一生进行象征式书写之后，陈映真三部曲的最后一部《赵南栋》落到了再无抒情的写实。

在面对历史与个人记忆的巨大背景时，老一代的革命者选择了沉默。他的情感，无论个人的、还是国家的，都已经无法与下一代沟通、交流。儿子赵南栋在他卧床之际，迟迟未能出现与他见一面，直到其死亡。这种见面的延迟不正是对两代人之间的无法沟通状态的一种最好的隐喻吗？陈映真的三部曲从抒情走向写实，从一个侧面说明了作者对抒情、文学和语言的质疑。而格非的三部曲，也从更为诗意的《人面桃花》和《山河入梦》走向了更为写实的《春尽江南》。这是否代表了格非在将抒情作为写作对象和超越对象的同时，遇到了困境？《春尽江南》以诗人之死开篇，而以情感、情绪、美学来写就最终章——

“我说，亲爱的，你在吗？/ 在或者不在 / 都像月关一样确凿无疑 / 这就足够了。仿佛 / 这天地仍如史前一般清新 / 事物尚未命名，横暴尚未染指 / 化石般的寂静 / 开放在秘密的水塘 / 呼吸的重量 / 与这个世界相等，不多也不少。”^⑱

——以个人释怀为皈依、用原初式的纯洁为归乡、用等量来衡量内心的宁静，格非动人的抒情诗为过去未解的世界和人生提供了与其说是答案，不如说是一种分裂的替换。

格非在其文论中对卡夫卡的小说人物感触颇深，其中写道：“最后，他的视力衰弱，日益苍老，生命即将完结。在临死之前，他招呼守门人过来，向守门人提出了最后一个问题：‘所有的人都正在努力达到法的跟前，可是，为什么这么多年来，除了我以外没有人要求进去呢？’守门人答道：‘这道门没有其他人能进得去，因为它是专为你而开的。我现在要去把它关上了。’”^⑲格非在三部曲中对历史和现实的文学呈现，表明了他弥合写实和“寓言”这个向度所做出的努力，其语言、文体、风格和思想质感都呈现出其独有的风貌。不同于陈映真，格非在感知“危机”的过程中，依旧对诗学、文学的“小道”精神保留着信仰——“文学虽为失败者的事

业,然物有所至,小道可观”^②。格非的“三部曲”最终呈现的丰富性,展现了作者在中西传统这一非常大的框架中试图为中国小说找到一个可行的尝试。从格非所开辟的路径,我们环顾中国现当代文学版图,就会发现他试图从文学角度对单一现代性进行超越的尝试,其代表的思考和转型也许还仅仅只是开始。

注释:

① 大量相关的论述可参考对格非“三部曲”展开的几场研讨会中莫言、陈晓明、张清华等人的发言。

②⑩⑪格非:《人面桃花》,春风文艺出版社2004年版,第1页、第36页、第121页、第233页。

③格非:《〈江南三部曲〉获奖感言》,《芳草》2015年第1期。

④格非、于若冰:《关于〈人面桃花〉的访谈》,《作家》2005年第8期。

⑤苏童:《河岸》,人民文学出版社2009年版,第3页。

⑥格非:《〈城堡〉的叙事分析》,选自《卡夫卡的钟摆》,华东师范大学出版社2004年版,第151页。

⑦⑩张清华:《春梦,革命,以及永恒的失败与虚无:从精神分析的方向论格非》,《当代作家评论》2012年第2期。

⑧南帆:《格非〈江南三部曲〉有可能成为一部伟大的小说:格非〈江南三部曲〉学术研讨会发言纪要》,《作家》2012年第19期。

⑨格非、张清华:《如何书写文化与精神上的当代:关于〈春尽江南〉的对话》,《南方文坛》2012年第2期。

⑫谢有顺:《革命、乌托邦与个人生活史:格非〈人面桃花〉的一种解读方式》,《当代作家评论》2005年第4

期。

⑬李泽厚的“情本体”主要见诸于他在1980年代所做的“主体性”系列提纲和1990年代以来发表的《哲学探寻录》《实用理性和乐感文化》《人类学历史本体论》等著作中。

⑭格非:《废名的意义》,上海文艺出版社2001年版,第235页。

⑮格非:《中国小说的两个传统:格非自述》,《小说评论》2008年第6期。

⑯黄宗羲:《万履安先生诗序》,《黄宗羲全集》(第10卷),浙江古籍出版社2005年版,第49页。

⑰Arthur Symons. The Symbolist Movement in Literature. New York: Dutton, 1919, p. 66.

⑱王斑:《历史的崇高形象:二十世纪中国的美学与政治》,上海三联书店2008年版,第15页。

⑲陈映真:《乡村的教师》,选自《陈映真作品集1》,人间出版社1988年版,第30页。

⑳格非:《春尽江南》,上海文艺出版社2011年版,第374页。

㉑格非:《看门人》,选自《卡夫卡的钟摆》,华东师范大学出版社2004年版,第125页。

㉒格非:《文学的邀约》,清华大学出版社2010年版,第1页。

* 本文系教育部人文社科青年基金项目(项目编号:18YJC751041)的阶段性成果。

(作者单位:汕头大学文学院)

虚实之间的性别隐喻

——评格非的《春尽江南》

◎ 李彦文

摘要:在《春尽江南》中,男主人公谭端午这个集本雅明与波德莱尔特征于一身的男性诗人是价值理性的代言人,女主人公庞家玉因追随工具理性而表现出诸多神经症症状,她是大众的隐喻,二人的婚姻与性构成价值理性与大众关系的性别隐喻。

关键词:《春尽江南》;价值理性;工具理性;性别隐喻

每个时代真正的知识分子,都会思考所处时代的一些大问题,格非就是这样一位知识分子。格非在《春尽江南》中思考着这样一些问题:人与自己的时代到底可以构成什么样的关系,换言之,人能否抗拒时代的主流价值观念、价值理性和工具理性的现身方式以及它们的影响力,人对最高价值的向往与物质欲求等等。这些问题是如此重要又如此众多,一个主人公显然难以胜任,格非明智地把这些问题分别放在主人公谭端午和庞家玉身上,让他们以男女/夫妻身份出现在小说中,这样一来,他们与时代的关系以及他们的两性关系就构成小说中颇具象征意味的隐喻。探究格非如何通过男女主人公讨论这些问题,以及他们负载的性别隐喻,是本文的兴趣之所在。毕竟,格非思考的这些问题困扰着这个时代的几乎每个人,而当他的思考通过虚虚实实的性别隐喻表现出来,就格外令人着迷。

一、价值理性与时代

小说的男主人公谭端午在1980年代大学毕业时已是著名诗人,他确实以诗人之名享受了那个时代大众的崇敬与膜拜。但1980年代的辉煌只是谭端午的前史,当下时代的谭端午与时代才是小说表现的重点。现时代的谭端午虽然依旧写诗,却已经被这个崇尚成功的时代抛

进失败者的行列。他在鹤浦地方志办公室上班,每个月的工资只够买烟。

谭端午在现时代出场时,正赖在家里的床上不肯起身。他周围的环境是这样的:“墙角的矮柜上,搁着一只养热带鱼的玻璃缸……自从妻子离开后,他就没给鱼喂过食。那尾庞家玉特别疼爱的、取名为‘黄色潜水艇’的美人鲨已死去多日。”物品的杂乱是已婚男人惯有的毛病,不过,杂乱也同时意味着随意。在刻意为之的整齐消失之后,谭端午更容易放松下来,做一些自己喜欢的事。在这个意义上,谭端午的家类似于本雅明的“室内”,那个相对于外部空间的内部空间。本雅明认为,在发达资本主义时代,由于“城市生活的整一化以及机械复制对人的感觉、记忆和下意识的侵占和控制,人为了保持住一点点自我的经验内容,不得不日益从‘公共’场所缩回到室内,把‘外部世界’还原为‘内在世界’”^①。谭端午躲在自己“室内”做的,是读书、思考、听音乐和写诗,它们是“无条件地要求满足的需要”,是他真实的精神需要,也是他确证自我存在的最佳方式。他在小说中一直在阅读的,是宋代欧阳修的《新五代史》,他喜欢听的,则是西方古典音乐,如海顿、莫扎特等。谭端午喜欢的都与现时代隔着一定的时间距离,做这些事情时的谭端午,犹如本雅明收藏和阅读图书一样,让“灵魂徜徉在过去的精神财富的丰富之中,并让这个过去成为自己生存的土壤”^②。不过谭端午并不

是怀旧的浪漫主义诗人，而是一位现代主义诗人。

当下时代的工作单位是大部分人疲于奔命的地方，但对谭端午而言，它是他的另一个“室内”。他的单位“位于市政府大院的西北角。房子年久失修，古旧而残破。不知何人所修，不知建于何年何月。灰泥斑驳，苔藓疯长，墙上爬满了藤蔓”。这是一个被时代遗忘的角落，弥漫着颓废的气息。这个空间为他隔开了日趋忙乱的时代，他可以在这里享受无所用心、无所事事的寂寞与自在。谭端午在自己的资料室里，“慢慢地就习惯了从堆积如山的书卷和纸张中散发出来的霉味”，这不能不使人联想起本雅明的图书馆。本雅明喜欢收藏图书，把它们随意摆放在图书馆里。他认为只有这样，才能使它们“从实用性的单调乏味的苦役中解放出来”，恢复其“原有的初始性、独特性”，让他“把这种新鲜直接带入思想的行文中”^③。而谭端午在自己的资料室里感受着“一种死水微澜的浮靡之美”，这种美对于诗人意义重大——“在一定程度上哺育并滋养着他的诗歌意境”。

如果说让谭端午躲进室内有利于保持他的真实自我的话，却也有切断他和时代联系的危险，更何况，格非还要让谭端午发挥文学知识分子的功能，只有这样，他的姿态和沉思才是这个时代的，因此他必须让谭端午走到室外。格非为此在谭端午身边聚合了文学知识分子、精神病人、教师、律师和市民等各种角色，他们分别是他的诗友、同母异父的哥哥、上司、儿子的老师、妻子和母亲。与这些人的日常相处，可以让他走向大街、城乡结合部、朋友的客厅、诗歌研讨会、花家舍等人群聚集的地方。这样处理的好处，在于可以尽量将观念之虚落实为细节之实。

外部空间中的诗人谭端午，就像现代派诗歌的鼻祖波德莱尔一样，是穿梭于都市中的浪荡子，是格非找到的观察这个时代的风景、人及其精神状况的最佳人选。

诗人往往对风景有着特殊的敏感。然而，谭端午在郊外见到的是一座挨一座新建的店铺和工厂，他厌恶地把它比喻成“疯狂分裂的不祥的细胞”；城市中曾经孕育了古典诗意的运河，在夜里散发出“恶之花”式的美感，“两岸红色、绿色和橙色的灯光倒映在水中，织成肮脏而虚幻的罗绮，倒有一种欲望所酝酿的末世之美”。小说中有一个谭端午和文学女青年绿珠一起在深夜寻找渔火的情节。“渔火”意象凝聚着“江枫渔火对愁眠”的古典诗意，然而二人探寻的结果，却是发现“渔火”的所在地是一个散发着恶臭的垃圾场，所谓的“渔火”，不过是运送垃圾的卡车的大灯。

格非还让谭端午一再进入各种人群聚集的地方——诗友陈守仁家的客厅、宴春园饭店和聚集着诗人的酒店。不过，谭端午并不像波德莱尔那样乐于享受人群中的孤独，而是在人群中随心所欲地走动或离开，他和人群的关系是疏离的。在陈守仁的客厅里，他听官员和商人们大谈水、牛奶不能吃，豆芽、鳝鱼有添加剂，癌症发病率等时代问题；在宴春园饭店，他听到房地产商陈守仁大谈读《资本论》的体会、黑社会老大感叹中国没有健全的法律、一向风流惯了的徐吉士呼吁重建社会道德，看到秃头老板趁着教琴占小史的便宜；在酒店，他目睹刚刚还在一本正经地讨论专业问题的诗人和评论家们，转眼就集体跟着徐吉士去找妓女。面对表里不一的人群，谭端午选择沉默。

在漫游中观察外部世界发生的一切的谭端午，更多的是这个时代的沉思者。譬如他在听了周围人对人的分类——“人”和“非人”、“活人”和“死人”、“旧人”和“新人”——之后，提出了自己的思考，“对人进行分类，实际上是试图对这个复杂世界加以抽象的把握或控制，既简单，又具有象征性。这不仅涉及到我们对世界加以抽象的认识，涉及到我们内心所渴望的认同，同时也暗示了各自的道德立场和价值准则，隐含着工于心计的政治权谋、本能的排他性和种种生存智慧”。谭端午的思考逻辑清楚，直达本质，像极了那把庖丁解牛的尖刀，直指现时代的病症：这个世界比布莱希特时代

更坏了一点，它不仅消除了产生“好人”的一切条件，而且“在不遗余力地鼓励坏人”。在此意义上，谭端午是这个时代价值理性的代言人，在边缘处对这个时代的社会性质和精神状况做出判断。

二、庞家玉与工具理性

小说的女主人公庞家玉毕业于理工科大学，她一再变换职业身份，最终选中了律师行业，与人合伙开了律师事务所，是一个符合时代标准的成功者/新富人。庞家玉尚未出场时，小说就从叙述者/谭端午视角对她进行了描述：“凡事力求完美。像一个上满了发条的机器，一刻不停地运转着，白天，她忙于律师事务所的日常事务……晚上，她把所有的精力都用来折腾自己的儿子……她时常暴怒。她的人生信条是：一步都不能落下。”这段为庞家玉定性的话蕴含了丰富的信息。

“一步都不能落下”作为庞家玉的人生信条，说明了她和当下时代之间的关系。她抱着不能落伍、争取领先的心态，紧紧追随时代的脚步。这样的庞家玉是居于时代中心的，也是无比忙碌的，犹如“上满了发条的机器，一刻不停地运转着”。“机器”“运转”这些语词的使用，表明叙述者把庞家玉视为一个被时代和自我役使的工具，一个被异化的人。

事实上，按时代标准看颇为正常的庞家玉，在叙述者/谭端午眼中是不正常的。荷妮给神经症下过一个简洁的定义，“神经症乃是正常人的偏离”。那么，何谓“正常”，荷妮认为，“我们关于正常的观念，就是通过认可在一特定团体之内的某种行为和情感标准而获得的……但是这些标准因文化、时代、阶级和性别不同而大异其趣”^④。荷妮抛弃了弗洛伊德的生物决定论，从决定人存在的文化、时代等结构性因素重构“正常”的标准，“正常”或“不正常”的人因此成为环境的造物。荷妮还敏锐地指出，很多看来非常适应现存生活模式的人可能具有

严重的神经症，而神经症的基本因素是焦虑和抗拒它们的防御机制^⑤。

庞家玉就是这样一个看起来适应现存生活模式却具有神经症的人，她身上表现出了种种焦虑症候。首先，她经常陷入一种心力交瘁的感觉，并因此表现出一种矛盾冲突的特征。譬如她在准备买第二套房子时曾一度亢奋，为了力求完美，费心费力地看房、比较，几个月后她身心俱疲。在这种虚弱状况下，她莫名其妙地被一个房子广告打动，闭着眼睛付了定金。如此草率地做出重要决定，与她的力求完美构成了鲜明的对照。而且，庞家玉对待儿子的态度也是自相矛盾的：她对于儿子在学校排名的直线下降既痛心又熟视无睹；她逼儿子背《尚书》和《礼记》，却对儿子身上已经很明显的自闭症兆头视而不见。“视而不见”与“熟视无睹”，可以有效地降低庞家玉的焦虑，可谓一种有效地防御机制。其次，庞家玉经常暴怒，暴怒是她焦虑的另一种表现形式，是非理性的。小说中庞家玉的暴怒往往发生在儿子若若身上。每当看到若若偷偷玩PSP，或给若若辅导功课时，她就会对着儿子责怪、怒骂、狂叫、拍桌子，陷入一种疯狂状态，完全忘记了自己的目的是让儿子好好学习，而不是无休止地打击他的自信，蹂躏他的自尊。庞家玉的暴怒表现出的是焦虑的侵略性，即“反对他人、攻击、损害和侵犯他人的行为或任何一种敌视的行为”^⑥。而且，庞家玉的暴怒越到后来越无法控制，其侵略性也不断增强。

那么，庞家玉为什么会患上神经症？在荷妮列出的文化、时代、阶级和性别等因素中，现时代的文化与性别是重要原因。现时代与庞家玉关系密切的文化是学校老师的教育观念。若若的老师都是极端功利主义者，他们看到了升学与将来社会竞争的残酷，把成绩作为衡量学生的唯一标准。鲍老师要求庞家玉每小时、每分钟都要督促孩子学习，姜老师要求她“对孩子一定要心狠一点，再狠一点”。现时代的文化与性别文化构成了冲突，功利主义文化要求她严厉地对待儿子，性别文化则要求她温柔地爱护儿子。当然，格非把温柔与爱视为女性的本

性，这恰恰说明这种性别文化的影响力之大已经让人忘记了它的起源。

按照格非的叙述，不仅顺从老师的要求不是出于庞家玉的本性，她追求的做新富人也同样是“为了特定的社会利益而从外部强加在个人身上的‘虚假需要’，‘虚假需要’具有社会的内容和功能”^⑦。《春尽江南》中虚假需要的社会内容，是鼓励所有人在激烈竞争的社会中追求成功，它无关人的自由发展和自我实现，它的功能则是有效的压抑性的社会管理。因此，庞家玉的神经症的起因，是虚假需要压抑了她的真实需要。她内心中有着对最高价值的向往，她渴望去西藏这个灵魂净化之所，却按照时代的要求追求世俗的成功。作为女性，她同情弱者，希望法律能够给社会带来公平，却发现“这套法律程序，似乎专门是为了保护无赖的权益而设定的”。作为女性，她被男性合伙人徐景阳视为情感过于纤弱（这当然又是一个本质化的女性特征）因而不适合做律师的人，只有徐景阳这个男性能够道出法律的实质——“法律并不真正关心公平……法律的着眼点，其实是社会管理的效果和相应的成本”，这个说法表明了现代法理社会的工具理性原则。

格非还令人惊讶地把工具理性的原则放在了灭门案罪犯吴宝强身上。吴宝强仅仅因为女友手机中的一条暧昧短信，就杀死了女友上司王茂新一家六口和保姆，连2岁的孩子也不放过。不少论者指责他没有人性，或者把他说成人性恶的代表，但必须注意到，吴宝强在杀死王茂新及其父母后没有丝毫恐慌，而为了杀死他的其他家人，耐心地躲在立柜里等了3个小时。在杀人时表现得如此贪婪而冷静，支持他这样做的观念是什么？吴宝强声言“杀人就好比赚钱，多赚一点是一点。多赚一个是一个”。表面上看，这个比喻显得荒诞不经，实际上，吴宝强在杀人时的贪婪与冷静算计，与资本主义精神如出一辙。韦伯曾敏锐地指出，资本主义精神和前资本主义精神之间的区别并不在赚

钱欲望的发展程度上，而在于它那“理性地而且系统地追求利润的态度”，人不是因为需要去追逐利益，而是“被赚钱动机所左右，把获利作为人生的最终目的”^⑧。在这个意义上，吴宝强体现的正是以工具理性为原则的资本主义精神。小说还别出心裁地从庞家玉作为律师的视角，让吴宝强看起来像“上帝”，又像“先知”，这无疑既突出了工具理性的冷酷无情，也表现了格非对工具理性的极端憎恶。

更重要的是，庞家玉的焦虑及其表现——矛盾冲突和非理性——都不是属于她个人的，而是这个时代的大多数人的。恰如荷妮所言，“同一文化中的大多数人都不得不面临同样的一些问题。这一事实表明了这样的结论，即这些问题是由这个文化中存在着的特定生活处境所造成的”^⑨。那么，格非何以要让这个时代大多数人面临的问题以隐喻的方式放在庞家玉身上？换言之，女性和大多数人是什么关系？如果把“大多数人”换成“群众”一词，则可以发现，那些著名的群体心理学家——勒庞和莫斯科维奇——都认为群体具有女性的特征，如此说来，格非和他们持有类似看法。

三、婚姻与性的隐喻

《春尽江南》开始于谭端午与庞家玉第一次性爱的场景。那时候，庞家玉名叫李秀蓉，是个稚气未脱的19岁大学生，她对诗歌未必真正理解却极为热爱，谭端午则是来自上海的著名诗人。谭端午是他们的性关系中的主宰者和发起攻击的一方：他突然紧紧地搂住她，“在悲哀和怜悯中，等待着她僵硬的身体慢慢变软……任由他摆布”，她的羞怯、挣扎以及最后的屈服都在他的意料之中。这是神对待凡人的态度。他怜悯她，如同神怜悯自己的牺牲品。他说出的“我爱你”是在欺骗她，李秀蓉回应他的“我也爱你”却怀着百分之百的纯真；他享受着性爱的愉悦，她没有快乐，但“不论他要求她做什么，不论他的要求是多么地过分和令人难堪，她都会说：随便你”。她被动地承受，慷慨地自我牺牲，只等待有机会仰望着他说出“我已经是你的

人了”。她“仰望”的姿态是凡人面对神的姿态，她说出的这句话不知已经流传了多少世纪，那是抱有传统性观念的女人在这种情境下必然要说的，它表达着女人放弃自我从属于男人的愿望和喜悦。然而，谭端午这位时代之神对李秀蓉的抛弃果断而冷酷。他不顾李秀蓉发着高烧，甚至在临走前把她口袋里的钱搜刮尽净，根本不考虑她怎么活下去。即便是戴着诗人的桂冠，谭端午所为也是彻头彻尾的流氓行径。这个性爱场景因此成为一次祭礼，谭端午“既是祭司，又是可以直接享用贡品的祖先和神祇”，而李秀蓉，则是那个纯洁无辜的牺牲者。这个性爱场景既是写实的，又充满隐喻意味。无论是李秀蓉对待谭端午的态度，还是谭端午对待李秀蓉的态度，都是1980年代价值理性与大众关系的隐喻：占据神位的价值理性粗暴而无耻，大众纯真而顺从；大众因为崇拜神而成为神控制下的木偶，进入被催眠师催眠的状态。莫斯科维奇曾论述大众易被催眠的特性，在催眠师的暗示下，大众“完全服从命令，做别人要求做的事，说别人要求说的话”^⑩。被抛弃的李秀蓉的伤心、痛楚与无路可走，则隐喻了1980年代末价值理性离场后大众的失落与迷惘。

从本性而言，诗人、神或价值理性并不愿降落世间，他们对婚姻这一人间秩序没有多大兴趣，然而，谭端午没能逃过命运/格非的安排，和改名为庞家玉的李秀蓉结婚，就此跌进了婚姻那可怕的现实感中。

现实感对谭端午而言是不可承受之重，他感到自己在面对现实时“像水母一样软弱无力”，这种无力感，在象征的层面隐喻着价值理性在现时代的无所作为，恰如本雅明所言，“在科学合理性之外，人们生活于一个价值世界中……价值可以有一种更高的地位（道德上和精神上的），但它们不是现实的，因而在实际生活事务中作用甚微，它在实际生活事务中作用越小，对现实就越是高高在上”^⑪。不过，谭端

午和他代表的价值理性确实作用甚微，不能因此站在高高在上的位置上，反而经常遭到被工具理性殖民化的庞家玉的反对和鄙视。

谭端午拒绝承担的婚姻之重，全部落在了妻子庞家玉身上。她负责赚钱养家，解决全家的衣食住行，在她多年的努力下，家里已经相当富裕；她也负责儿子谭良若的教育——给他转学转班、辅导各门功课和联络老师；她还负责所有的家务；甚至是谭端午的母亲，她那刁钻而市侩的婆婆要求和他们一起住，她也得为此去买第二套房，买房中的所有事务也都由她一手操办。庞家玉当然不是万能的，她在艰难时刻——他们想要回被占的房子——曾“用哀求的目光召唤丈夫，想让他一起去”，然而她得到的回应却是“谭端午也用哀求的目光回敬她，表示拒绝”，最终的结果是庞家玉独自前去。谭端午从来不想也不愿成为庞家玉在现实生活中的有力支撑。格非由此写出了扎根于现实生活的婚姻是多么令人失望。

作为价值理性代言人的谭端午与工具理性时代追随者的庞家玉，在婚姻之内很少合作，而是相互反对，“彼此之间的陌生感失去控制地加速繁殖、裂变”。庞家玉不满谭端午拒绝跟随时代一同前进，把他写的诗歌称作“没用”的东西，试图把他拉进现实和自己一块解决日常生活事务，谭端午因此感到妻子带给自己的只有“猜忌、冷漠、痛苦、横暴和日常伤害”。而谭端午作为丈夫，虽然深知自己的母亲市侩与专横，也经常目睹母亲折磨庞家玉，但他对庞家玉的遭遇没有丝毫同情；庞家玉患癌症后每晚熬中药，谭端午也从不问她哪里不舒服，“似乎这样的询问，让他感到别扭和做作”。对妻子如此漠不关心，说明谭端午从不曾爱过庞家玉。事实上，他在结婚第二天就想离婚，此后离婚的念头也从未消除。

饱受婚姻现实感压迫的两个人，都需要婚姻之外的补偿，于是，性再次出场，承担拯救功能。谭端午在婚外性问题上，是贾宝玉的当代传人。他欣赏同事小史的憨媚，喜欢时不和她当面或电话调情。如果说小史有点像史湘云的话，让他动心的则

是当代黛玉——陈守仁的外甥女绿珠，绿珠有一种落拓不羁的美，是个能从头到尾背诵艾略特的《荒原》、品味不俗、患有抑郁症的价值虚无主义者，她常常主动约会谭端午，和他谈论文学，似乎是这个世界为谭端午留下的唯一精神知己。但绿珠是聪慧的，她有能力看穿谭端午的内心：“可你还是想搞我，是不是？最好还是我自己扑上去，你不用担任何心事，甚至还可以半推半就，是不是？”在绿珠玩世不恭的质问中，谭端午的欲望、怯弱和不负责任无处遁逃。

作为女性/妻子的庞家玉，在性问题上从不曾有过谭端午的幸运。她一再在病中最无力的时候，遇到不怀好意的男性：唐燕升和黑车司机都曾趁人之危侵犯她；教育局侯局长当然不是她钟情的人，但她为了儿子不得不自我牺牲。不过，格非还是为庞家玉设计了一次拯救：她在北京开会期间遇到了年轻的小陶，二人之间的蓬勃情欲让她斩断了与现实的所有联系，获得了“偷着活了一次”的生命体验。

谭端午在与绿珠谈论诗歌时，曾说过结尾是最困难的。对格非来说，怎样结尾或许也是一个难题。他最终给出的结局，是庞家玉主动和谭端午离婚后孤独地死去。值得注意的是，格非让庞家玉在离婚前扮演了一次贤妻良母与好儿媳的角色，并让她在临死前说出唯一不曾后悔的是生下了儿子。看来格非在寻找用以对抗工具理性的价值时，只能诉诸于传统的性别观。而庞家玉之死，则凸显了她作为两种价值的牺牲品的性质：工具理性具有杀人本性，它让人疲于奔命，患绝症而死；价值理性软弱无力，如果不是谭端午把世俗生活的重担全推到庞家玉一个人身上，她完全不必活得那么辛苦而忙碌。庞家玉在临死前反叛了工具理性——她拒绝按姜老师的要求写检查，但是她自己的爱留给了价值理性，她在留给谭端午的最后一封信中对他说道“我爱你，一直”。由女性说出的始终如一的爱，是格非留给价值理性的希

望——庞家玉把把自己所有的钱转到了谭端午的银行卡上，让他这个价值理性的代言人活下去，与工具理性对峙。

格非抓住了现时代价值理性退居边缘、工具理性统治大众并使社会趋向“单向度”的特征，这种严肃的思考无疑是值得尊敬的。他让男女主人公在小说中分别扮演价值理性与大众并结为夫妻，表现他们之间的陌生感与彼此伤害，并让庞家玉之死构成对工具理性与价值理性的双重批判。如果考虑到从鲁迅的《伤逝》起，百年中国文学就开启了性别隐喻的书写传统，作家们总是让男性扮演自己最看重的价值，让女性充当某种价值的表象和牺牲者，则格非的《春尽江南》也构成了这一传统的一部分。

注释：

- ①②③[德]瓦尔特·本雅明著，张旭东译：《发达资本主义时代的抒情诗人：论波德莱尔》，三联书店1989年版，第12页、第11页、第13页。
- ④⑤⑥⑨[德]卡伦·荷妮：《我们时代的病态人格》，国际文化出版公司2001年版，第5页、第7—9页、第20页、第16页。
- ⑦⑪[美]赫伯特·马尔库塞著，刘继译：《单向度的人：发达工业社会意识形态研究》，上海译文出版社2008年版，第6页、第117—118页。
- ⑧[德]马克思·韦伯著，于晓、陈维刚译：《新教伦理与资本主义精神》，三联书店1987年版，第46页、第37页。
- ⑩[法]塞奇·莫斯科维奇著，许列民译：《群氓的时代》，江苏人民出版社2003年版，第109页。

* 本文系国家社科基金重大项目“世界性与本土性交汇：莫言文学道路与中国文学的变革研究”（项目编号：13&ZD122）的阶段性成果。

（作者单位：天津外国语大学国际传媒学院）

格非小说叙事的时间寓言与哲学

◎ 周显波

摘要:在格非的小说世界里,对时间问题的关注始终占据着重要位置。在先锋阶段,格非叙事常用核心时间空缺的方式来表现时间的质感,从而书写作家对偶然性和神秘性的特殊偏爱。1990年代中期以后,格非依然关注时间问题,他常用交叉的时间布局,力图对历史的本质有所揭示和思考。格非的小说赓续了知识分子写作传统,他在时间问题上的表达方式,并没有彻底超越既有的精英知识—话语框架。讨论时间之于格非叙事的意义,将有助于进一步思考当代作家在小说写作方面存在的问题。

关键词:格非小说;叙事;时间

从1986年发表《追忆乌攸先生》到近作《望春风》,格非创作了30余年,比较完整地经历了自1985年以来的当代文学进程。在这个过程中,他的写作也经历了一个从先锋实验到注重向写实和向传统学习的转向。在格非的叙事世界里,时间是始终占据着重要位置的。正如有研究者所分析的那样:“对于时间问题的思考,在格非的作品中已有明显的呈现,除了理论论述外,其作品也显现出了对这个问题的探索。可以说,时间问题之于格非已经形成了一个重要且成熟的主题,对此话题的研究有助于理解格非的创作思想。”^①可以说,通过思考格非小说叙事对时间的关注与使用,能够发现作家30余年创作在内容和形式方面的追求,另一方面,讨论时间之于格非叙事的意义,可以进一步地探索作家在创作主体方面的秘密,与此同时,也可以通过这个话题来思考当代作家在小说写作方面存在的问题。

一

时间之于格非叙事的意义,不亚于人物形象之于小说文体,可以这样说,在格非叙事里,时间正如同人物一般重要。格非叙事始终把时

间放置在叙事关注的中心,读者很容易地就能够从格非小说中解读出时间意识和时间思维。不同于大多数致力建构地域风格的当代小说家,格非始终具有着一种对时间的敏感度。他不是单纯怀旧式地书写,或者努力构筑有关未来的乌托邦故事,而是充分利用时间这一角色,质疑、反思甚至抵抗一成不变的认知和思想成规,以及和这一认知和成规伴随或固着在一起的人性问题。

格非的创作在1980年代登场时就被批评家雷达称为“格非迷宫”^②,这一称谓也成为先锋时期格非的标签之一。格非小说的“迷宫”性,在于他的叙事里“总是浸透着扑朔迷离、神秘莫测的东西,它在引人入胜的同时,也引人进入迷阵”^③。在格非的小说“迷宫”之中,“迷宫”的塑形当然在于关键情节的有意缺失以及作家始终拒绝对人物心理的揭示上。作家如同一个旁观者一般,并不一定比读者知道更多。但若从情节的推动作用和小说的时间线索角度来看,在格非叙事中起推动作用的不是人物,不是空间,而是时间。格非在小说的时间问题上,像一个手艺精湛的魔术师,在他自己的叙事逻辑里,抽掉了大多数作者关注的那个核心时间点,而这个时间点才是构成叙事线索完整链条的核心,正是因为缺失了这个时间点才形成了叙事的谜

团。显然在格非看来，核心时间点的空缺正是构筑他“迷宫”的关键所在。在《迷舟》里，旅长萧消失几天的“下落不明”是解开“迷舟”之“谜”的钥匙，但作者恰恰在这里和小说里的警卫员一样对萧的失踪真相一无所知。萧的失踪成为了整个叙事的盲区，“迷舟”的意义也因这个时间的缺席而直接导致了萧的被杀。《大年》中，豹子杀死丁伯高后，唐济尧将豹子按在水里呛死，豹子的罪行以布告的方式贴在墙上公之于众，而唐济尧和丁伯高的二姨太玫一起神秘地失踪。我们可以看到，叙事完整线索链条构成的重要时间节点“完整”地空缺了，这种空缺让小说叙事无法形成闭环，因而，传统叙事里明确的因果叙事意义缺位造成了《大年》故事意义的神秘感和无常感，小说的故事迷宫因此得以搭建成功。先锋时期的格非叙事的在时间关键节点处空缺，让他的小说形成了独特的迷宫风格，在这背后我们可以看到作家对偶然性和神秘感的特殊偏爱。进入1990年代的格非，时间仍然在他的叙事里扮演着重要的角色。1991年发表的长篇小说《敌人》讲述了一个大家族衰败的故事，这个故事并不是对五四时期逃离家庭主题的重复，而是一个难逃劫数式的宿命故事：赵家成员相继神秘地死亡，原因无从探明，在赵家长期生活的哑巴，神秘地来，神秘地离去，所有人都冷漠而缺乏交流，只是等待命运的降临。整部小说中人物的行为动机不再重要，叙事不再是被揭露真相的冲动所推进，因此，与其说《敌人》是在表现大家庭衰败的过程，不如更准确地说，小说是在表现一种先锋叙事智慧。《敌人》的故事一方面在内容上延续了1980年代先锋小说的主题，另一方面在这个貌似写实的小说里，依然在关键时间缺位的前提下呈现格非的世界观。《边缘》《欲望的旗帜》也都可作如是观，尽管格非在《欲望的旗帜》已经展露了对回到写实传统的兴趣，但小说情节围绕的中心——贾兰坡教授的神秘自杀场景和自杀原因——依然全部游离在叙述

视野之外。

在格非的笔下，叙事者的自信与优越感不再是天然的，而是首先要被怀疑的对象，所以在作家的笔下，始终缺席的时间就如同一个黑洞一般，成为了生成故事意义的重要来源，也是唯一来源，而这个黑洞自始至终都无法被叙述者，也无法被读者探测到全貌，探测到秘密的全部答案。在作家看来，小说中的世界正如现实存在本身一样，是神秘且布满偶然的。格非在《小说叙事研究》里这样写道：“作为再现现实传统的延伸，现代小说记述常人尚未来得及思考的真实，记述了尚未渗入人们意识的现实本质和现实关系。”^④那个作为事件核心的时间，是黑洞似的存在，正是它吸引着作家一次次用语言去试探并书写，而且在作家看来，这个黑洞“尚未渗入人们意识”，因此如同李商隐笔下的锦瑟一般只可意会不可言传。巧合的是，格非的一篇小说的名字就叫做“锦瑟”，这篇小说就是对诗歌《锦瑟》的小说化改写和格非式的演绎。

格非通过时间缺席的表达，以叙事的形式书写了时间的质感，时间在故事流程中的状态不再是像传统叙事里那种可以宏观把握与捕捉的对象，而变成了叙事意义的构成之一，甚至是意义生成的关键。可以这样说，时间成为了作家探索世界的工具，变成了小说自身表达的一部分。

二

苏童的枫杨树乡和香椿树街，马原笔下壮美且粗犷的西藏，洪峰的瀚海一般的东北……尽管先锋小说家们注重形式的创新，但通过以上几位小说家的创作可以发现，先锋小说家们依然有意无意中使用了地域风格元素，这些元素也成了识别他们书写个性的标志之一。与其他先锋作家有所不同，1980—1990年代的格非叙事里，地域/空间因素是非常弱化的，尽管他的小说里并不拒绝对地域的表现。格非小说能够让读者感受到南方特有的风景和文化，但与苏童、马原、洪峰等作家相比，格非小说里的地域风格是非常弱化的。正因为核心时间的空缺，空间连同着关键性情节一道隐身了，因此

可以这样说，格非的故事里，空间也被时间化了。正如叙事学研究告诉我们的那样，文学叙述过程本身是空间化的存在，作家本质上是在线性叙述空间的魔术里进行意义的传达、对客观时间的模仿、对主观世界的刻画，所以，在许多作家的作品中，时间不是思考的首要问题。格非则不同，他是想要在叙述里通过对时间的激进实验来达到对时间问题的思考，所以，时间成为了格非叙述第一主角，而空间、人物都成了配角，成了时间的玩偶。

格非对时间问题予以了充分热情的关注，因此在1980年代先锋小说退潮之后，格非的创作在1990年代后依然被视作先锋小说的代表之一。但格非又有了明显的变化，《人面桃花》《山河入梦》《春尽江南》为代表的“江南三部曲”成了格非创作转型的标志。在“江南三部曲”里，格非表现出对传统叙事学习的热情，他开始注重故事氛围的营造、故事性的表达和人物形象的塑造。就叙事追求方面来看，作家格非告别了先锋格非，如若从对时间问题的关注来看，格非显然并没有彻底放弃对时间问题的关注。

“江南三部曲”最初被命名为“乌托邦三部曲”，贯穿三部长篇小说的是格非对现代中国乌托邦想象与实践的思考，可以说，三部曲中每一部里作家都通过安排对不同乌托邦思想冲动的表现，来对之进行批判与反思。从陆秀米的乌托邦社会冲动，到谭功达的乌托邦狂想，再到谭端午以诗歌为乌托邦，乌托邦想象越来越与具体的现实割裂开来，越来越不再指向具体的实践空间，而指向人的思想意识深处，特别是人思想意识里对当下的思考与对世界的期待。恩斯特·布洛赫是较早早在哲学领域深入研究并拓宽乌托邦含义的。在他看来，乌托邦意味着希望和存在，“乌托邦的（utopian）通常与精神、意识和期盼连续使用。所谓的乌托邦意识，也能被叫做乌托邦期盼（anticipation）或乌托邦精神，还泛指其对更美好、更完美的将来的期

盼、预感、预显（pre-appearance）”^⑤。就“乌托邦”一词的原始意义来说，乌托邦本来就含有着时间性的意义，所以，与其说乌托邦指向着某一具体的空间，不如说它是对未来可能性的期待与想象，它向着的是时间的深处。从《人面桃花》到《山河入梦》再到《春尽江南》，在三个代表性的现代时间里，不论是传统的乌托邦、人民公社乌托邦，还是被商品大潮裹挟的诗歌乌托邦，最终全部破灭和失败。乌托邦的冲动伴随着对未来的冲动，而事实上每一个阶段的乌托邦实验或实践最终都以失败告终，它们实际已经构成了对当下的破坏，甚至这种破坏对未来都有所影响。格非通过表现现代乌托邦冲动的失败，同时藉由这一冲动的主体，检讨了现代知识分子精神的缺陷和不足。在格非看来，这种指向未来的乌托邦冲动的失败，必然和知识分子精神、性格及人性弱点密切相关。

从“江南三部曲”中可以看到，尽管格非的叙事逐渐走向了写实，降低或压抑了对世界偶然性揭示的冲动，但格非小说中的那种因时间问题而带来的悬疑效果依然存在，而另一个与前一阶段创作近似的特征是，格非始终关注着时间问题，只不过他对世界偶然性的关注更多让位给了对历史推动力的揭示和思考。1980年代的格非惯用的是“回忆—回溯”的方式展开叙事，即以人物为中心追溯某个时间点，由此展开叙述，因此格非的小说具有一种娓娓道来的叙述氛围，同时带有强烈的抒情性和主观性特征。小说《青黄》从煞有介事地寻找一个词语“青黄”的意义开始，继而涉及植物学、民俗学、历史等知识和内容，最终，“青黄”的意义并未被探明，所以，有关“青黄”的诞生时间及其意义来源始终处在建构和推翻之中。1980年代格非叙事中那个与故事起源、核心情节线索有关的时间一直处在正式叙事之外，但那个时间节点始终控制着正式叙事的进程和节奏，掌控着故事情节的走向。所以，时间给“格非迷宫”带来了留白，这种留白也带来了明显的悬疑效果。在《欲望的旗帜》之后，特别是在“江南三部曲”里，格非也并没有在叙事里排除掉“回忆—回溯”方式。在《隐身衣》

《望春风》等作品里，我们依然能够读到这样的书写方式所造成的留白效果。但与先锋时期的格非叙事稍有不同，新世纪后的格非不再刻意用缺席的时间来制造留白和悬疑效果。他在叙述上依然把时间问题作为角色之一来进行处理，这种处理比较多的是尝试使用交叉的叙述方式，也就是不同的时间点穿插在一起，以此来解放叙述的人为性，同时让小说拥有了一种有张有弛的叙述节奏。在《望春风》里，贯穿始终的是主人公赵伯渝母亲出走之谜、父亲自杀之谜以及父亲经历之谜等，这些谜团也是伴随着赵伯渝自少年至壮年成长始终的。一直到小说第二章的最后一节“告别”中，父亲自杀之谜才被彻底揭示，而母亲的秘密在小说中是慢慢揭示的，全部的秘密与“隐情”则要在最后一章，也就是第三章“余闻”里才被全部揭开。由此可以发现，格非叙事不再是刻意去通过隐藏有关故事的起源时间和核心时间来制造叙事的动力，以此获得悬疑效果，继而完成“格非迷宫”的制造。是的，如果作家仍然一再重复这样的方式，的确让小说显得太单调了。告别先锋的格非在1990年代中期之后通过不同故事时间的交叉，让叙述变得更加自然和平顺。时间中的谜依然是格非叙事的中心之一，但有关这个谜的时间不再是叙事空缺，而是以交叉的方式，徐徐地如同呼吸一般自然展开，而编织在时间中的事件显得更加丰满——这是先锋时期格非叙事所缺少的。

三

从先锋格非到告别形式迷宫的格非有一个显著的变化，表面来看是他的创作开始偏重写实性和故事性的经营，叙述上也不再追求形式上的实验性。的确，告别先锋后的格非有意识地注重对传统叙事的借鉴与学习，这一点不止在格非的小说中可以看到，在格非《雪隐鹭鹭：〈金瓶梅〉的声色与虚无》等几部文学研究论著里也可以发现。这里可以试举一例。格非多

次称赞《金瓶梅》的“草蛇灰线，千里伏脉”结构方法。“草蛇灰线，千里伏脉”，也被格非称为“草蛇灰线、千里埋伏的线索”，指的是叙事上的布局方法，作者通过故事线索的精心设计，达到对人物和事件完整度的把握，从而增强故事的有机性。“草蛇灰线，千里伏脉”是格非对传统叙事的学习和领悟，他把这种叙述方式应用到了自己的写作之中。“草蛇灰线，千里伏脉”，是格非告别先锋的重要表现，这一结构方法标志着他对小说中时间问题处理方法上探索的改变。这表现为从“江南三部曲”到《望春风》里关键时间空缺不再出现，核心时间的空缺也让位给了具体历史时间的表现，同时，作家时间的结构实验开始有意变为注重时间线索的整体布局。

叙事布局不只是一种方法，在方法选择的背后本质是世界的思想、立场对于主体的变化。正如华莱士·马丁所说的那样，“我们关于叙事和历史的观念依赖于一整套有关因果性、同一性、起源和终结的共享假定，他们是西方思想所特有的”^⑥。格非叙述方法的改变背后，是思想、立场的迁移和变化，尽管历史中的谜依然存在他的小说之中，从“江南三部曲”到《望春风》中都不难找到这方面的例子，但历史的随机性、命运的偶然性开始让位给了作家对更深历史动因的探索，欲望、人性、革命都成为格非意欲探究的对象。

《欲望的旗帜》和“江南三部曲”开始，时间之谜不再是缺席的，而是格非在小说里极力要探索的对象，这种解谜的过程成为了他小说叙述的内在结构。这种内在结构的背后不再是对世界之谜的叹为观止和对无常命运的无可奈何，而是叙述者拥有了对世界探究的动力和主体性。在这里我们可以通过比较贾平凹与格非的小说来尝试说明问题。在《高老庄》《古炉》《老生》《山本》等小说里，历史是纯粹无序的存在，道德伦理和文化规范不再重要，历史的变化只是人欲望的镜像，人在历史中无可作为。既然历史是无序且不可把握的，那么，在其中生存的人必然生成宿命感、虚无感与无力感。正因为有了这样的历史观和历史体验，贾平凹在叙

事中才要频繁使用到鬼神、通灵、卜卦、幻觉和梦境等元素，并把这些元素作为展现与思考历史的重要手段。这些元素一而再再而三地被作家重复使用。也正因为这样，贾平凹小说才被有的批评家称为“故弄玄虚”“为神秘而神秘地充满了‘人工气’”^⑦。与之相比，格非则不同。告别先锋的格非对历史始终具有探究的热情，尽管历史背后的动力不一定是作家所喜爱或认同的，但作家依然毅然决然地要去揭示。如果说先锋格非时期那种“格非迷宫”在他个别创作中也存在“装神弄鬼”的嫌疑，那么告别先锋形式之后的格非显然不再注重形式上的时间空缺实验，转而关注历史的构成之谜。对后期的格非来说，时间不是空缺的，而是有形状的，他的小说就是要书写来自历史深处的问题。“江南三部曲”书写了乌托邦冲动与知识分子精神；《隐身衣》探究了艺术在商品社会的逻辑和意义；《望春风》表达了乡村在现代性冲击之下不可避免地衰败，以及在这种衰败形势之下，乡土之子试图用情感与记忆反抗这一过程，当然，这种反抗是脆弱且注定失败的。

正如我们在前文分析的那样，格非没有停留在对生活表象的书写之上，而是关注生活之下“草蛇灰线”一般的内在规律。格非在与张清华对话时谈到，“我固执地认为，生活其实不仅存在于我们的日常空间之中，也存在于我们的意识飞升之中”，“敢于描述这种飞升，不是对生活的想当然，恰恰是对生活的尊重。其实，在现代小说诞生之前，这种飞升感一直是民间故事的专利。何况，生活，哪怕是最枯燥的生活，其实也是神秘的。我曾说过，每一扇夜幕中的窗户都有一个惊人的秘密”^⑧。阿甘本认为，“现代人的根本矛盾恰恰在于他仍然没有获得与历史观念相当的时间经验，因此被痛苦地分裂成两半，一半是作为难以捉摸的瞬间流动中的时间中的存在，另一半是作为人类起源的历史中的存在。迷失在时间中的人无法拥有自己的历史本性”^⑨。齐格蒙特·鲍曼干脆就将现

代性称之为时间的历史——“现代性就是时间的历史，现代性是时间开始具有历史的时间”^⑩。置身在流动不居的历史中的当代作家，试图把握和书写时间是一项特别有难度的挑战，稍有不慎，或者被当下的热潮裹挟，或者变成一个宿命论者。当格非的写作越来越回到故事性的同时，他也越来越关注小说与真实生活的联系。或许正是在这种观念主导下，格非小说才不再执着依靠用时间的空缺制造悬疑效果，转而探究时间之下历史的真正动力。正是这一点，格非的叙事才没有迷失“历史本性”。

通过对“历史本性”的思考，加之格非对小说文体和语言的自觉追求，格非的小说赓续了知识分子写作的传统。先锋阶段的格非受西方文学影响巨大，后期的格非对中西小说方法的兼容并蓄，依然有着明显的“方法派”痕迹可循，这些是格非作为知识分子写作的标识。在小说思想内容方面可以看到，格非写作受知识分子精英话语影响重大，这导致他的写作带着非常明显的知识化、理论化和方法化特征。因此可以这样认为，格非所追求的生活中的那种“飞升”，那种对时间穿透的追求并没有彻底超越既有的精英知识—话语的框架，也就是说，这种框架既是他认识—思想方法的基础，某种意义上也构成了一种限制。在《春尽江南》里格非书写了知识分子精神的颓靡和日常生活中诗意的挫败，《望春风》里作家把垂老的乡村之子安排返回残破的乡土上，以此来与现代化和城市化进程相抵抗。我们在这些小说中清晰地看到了作家的努力，看到了他力图通过揭示当代问题的复杂和困境，以此来召唤失去的诗意时间，哪怕作家自己也清醒地认识到这个时间一去不复返。但应该看到，“江南三部曲”也好，《隐身衣》《望春风》也好，这些小说所表现的作家的思想和知识，与主流知识界的视角、思想框架太过贴近，直接影响到了他对历史本质探究的深度与思考的个人化。需要注意的是，突破流行的思想框架，这不正是格非一个人要面对的问题，也是当代小说家需要共同解决的问题，因为当视角和思想框架难以拥有个性化和创造性的突破时，那些在叙事里的生活经验就往往会如同碎片一

般散落。

注释:

- ①王健:《论格非写作中的时间问题——以〈江南三部曲〉为例》,《中国现代文学研究丛刊》2017年第10期。
- ②雷达:《动荡的低谷》,《小说选刊》1989年第2期。
- ③钟本康:《“格非迷宫”与形式追求——〈迷舟〉的文体批评》,《当代作家评论》1989年第6期。
- ④格非:《小说叙事研究》,清华大学出版社2002年版,第11页。
- ⑤李丹:《乌托邦思想研究:理论探微·发展脉络·殊异甄析》,吉林大学博士论文2012年,第18页。
- ⑥[美]华莱士·马丁著,伍晓明译:《当代叙事学》,北京大学出版社1990年版,第89页。
- ⑦张志忠:《贾平凹创作中的几个矛盾》,《当代作家评论》1999年第5期。
- ⑧格非、张清华:《如何书写文化与精神上的当代——关于〈春尽江南〉的对话》,《南方文坛》2012年

第2期。

- ⑨[意]吉奥乔·阿甘本著,尹星译:《幼年与历史:经验的毁灭》,河南大学出版社2011年版,第94页。
- ⑩[英]齐格蒙特·鲍曼著,欧阳景根译:《流动的现代性》,上海三联书店2002年版,第174页。

* 本文系2018年岭南师范学院项目“日常生活的转向和介入:1990年代后的知识分子题材小说研究”(项目编号:ZW1813)和2016年度教育部人文社会科学研究青年基金项目“新时期回乡知青叙事研究”(项目编号:16YJC751042)的阶段性成果。

(作者单位:岭南师范学院文学与传媒学院)

本栏目责任编辑 余 晔

新世纪湖南网络小说的“娱”体特质

◎ 岳凯华 杨景交

摘要:网络文学诞生在一个解构崇高、藐视权威、挣脱桎梏的自由空间与世俗世界,这为网络文学穿上“娱”体外衣创造了一个绝佳的文化语境。文章通过对当下中国尤其湖南本土一些网络文学作品的阅读,挖掘这些网络小说在文本形态的图视化、人物形象的去典型化、写作语言的去留白化等维度上呈现出的明显的“娱”体特质,进而就此展开阐释和分析。

关键词:网络小说;“娱”体特质;图视化;去经典化;去留白化

新世纪初,随着互联网技术的迅猛发展,中国文学的形态发生了巨变。网络文学在这场文学变革中异军突起,并迅速在文学界抢占了一席之地。根据著名网络文学研究专家欧阳友权对其下的宽泛定义,即“所谓网络文学,是指由网民在电脑上创作,通过互联网发表,供网络用户欣赏或参与的新的文学形态”^①,可以见出,网络文学所依托的创作载体和创作模式,决定了它与传统文学精英化的创作机制之间有着无法跨越的鸿沟。一方面,网络文学与传统文学在文学功能上发生了质的转变,文学的价值功能“从‘载道经国’走向‘孤独的狂欢’”,在价值尺度上“由社会承担向自娱娱人转换”^②。另一方面,传统文学成功与否的标准主要由专业批评家认定,而网络文学鉴定优劣的评判体系,则是以文学网站显示的读者浏览量和点击率多少为依据。对于网络作家而言,“作品价值的优劣高低,不再由权威裁决而只由网民的‘点击率’彰显。这不仅意味着写作者必须心中永远装着读者,而且同时也意味着他们必须凭借自己的思想境界、精神深度、文本趣味和文字魅力来争得自己的存在空间”^③。读者对作品的肯定,要远远重于专业批评家对作品的认可。因此,网络作家在创作过程中,通常会将读者放在首位:读者即上帝。同时,受市场经济的

影响,社会个体的文化消费心理也在悄无声息地发生着变化。阅读网络文学成为社会大众快餐消费活动的一部分,读者不再将阅读文学作品作为获得精神熏陶的主要途径。对他们而言,阅读网络文学只是高压、繁忙生活后的一种娱乐与消遣方式。因此,无论是网络作家渴望在泥沙俱下的网络文学大浪里脱颖而出的成名心理,还是读者文学阅读的世俗化,这都令网络作家在从事文学创作的过程中自觉或不自觉地忽视文学自身的艺术性,转而将创作的重点放在揣测读者的阅读心理和阅读体验上。

中国网络小说题材各异,类型多样,囊括了仙侠、历史、穿越、修仙、悬疑、军事、言情等多个方面,其创作的空间和外延较大,但受到“读者中心论”的影响,在很多网络小说中存在一个普遍现象,即创作者对文本主题思想的预设与创作过程中对艺术形态的实际选择发生了背离。

一、对现实生活和个体生命的思考

近两年来,网络小说在主题和思想的设定上,熔铸了创作主体对现实生活和个体生命的思考,这显示了网络小说潜藏着一定的文学价值。

二目所著的穿越小说《放开那个女巫》展现了现代科技知识在推动社会文明化进程中发挥的重要作用。小说讲述了一个在现代社会受到高强度工作量压迫的普通职工(某公司的绘图员),穿越到欧

洲中世纪异域国度，成为灰堡王国四王子，并卷入王位争夺漩涡的故事。在男主当四王子期间，他使用自己的权力，拯救了一群在那个国度受到误解和歧视的女巫生命，并运用自己的现代文明知识，与那些拥有超能力的女巫们共同将一个野蛮、原始的土著国家变为一个有着现代化色彩的文明国度。

同为穿越题材的小说《贞观大闲人》（贼眉鼠眼著）与《药园医妃：掌家农女种田忙》（井井然著），讲述的也是现代人穿越到古代，运用现代社会的知识，解决身边人的生活难题，帮助他们度过生命中一个又一个难关的故事，这实际上隐约表达了创作者对纯朴和谐人情社会的向往。其中，小说《贞观大闲人》巧妙地糅合了历史的元素。作者在小说中对唐朝的一些历史文化知识进行特别的注解说明，增添了文本内在的历史文化底蕴。同时，小说还在现实与历史空间的交错叙述里，表现了个体生存中出现的普遍现实问题。现代人李素穿越到唐朝，在这个历史空间里他遇到了很多在原本时空也会遇到的普遍生存难题：爱情的抉择，人与人之间的勾心斗角，官官相护，人权利欲的取舍，等等。对中国传统文化的思考，也是一些网络作家考量小说主题思想的一隅。

蔡晋的网络小说《至尊医道》是对中国中医医术困境的思考，作者选取都市修真题材，在大家熟悉的都市空间（医院）展开故事的叙述，情节中融入悬疑因素，这很好地吸引了读者的阅读兴趣。与这篇小说有着相似主题的是洛小阳的网络小说《三尸语》。创作者抓住湘西赶尸、重庆扎纸、湖北剃头等民俗文化的神秘性，使整个文本始终笼罩在恐怖的鬼故事氛围里，让读者在悬疑和推理的世界里感悟中国传统手工艺的魅力和手工艺人的工匠精神，以此唤起读者对一些传统民间民俗文化日渐式微窘境的情感共鸣。

妖夜的网络小说《降龙觉醒》和磨剑少爷的《西游之决战花果山》的故事则直接取材于

中国传统民间文化故事，创作者致力于挖掘中国传统文化的时代价值和意义。小说《降龙觉醒》以前世的道济和尚为小说主要人物，始终围绕道济前往灵仙镇寻找金莲之人唤醒金身的主脉络展开，整个故事的节奏发展紧凑。小说《西游之决战花果山》的行文结构是对我国传统文化“西游”故事的再创造。文本以失去记忆、失去法力的孙悟空寻找“我是谁”为线索，引出天庭众神再战孙悟空、毁坏花果山的故事，由此延伸到对世间之“道”的哲学性思考。

在言情题材方面，抛却该类型小说俗套的玛丽苏剧情，网络作家通常选取女性视角，赋予这些大女主独立、自强的性格和品质，这亦是小说值得肯定的地方。如花未所著网络小说《我们终将刀枪不入》和温宠儿所著《天妃白若》的主题，就很好地切合了当下新女性要求自立自强、摆脱他物依附的普遍诉求。

二、简单、粗暴、无厘头网络化表达方式的追求

网络作家在近两年的创作过程中，又常常会自觉或不自觉地追求简单、粗暴、无厘头网络化艺术表达方式，这是网络小说追求“娱”乐化的重要表征之一。很多网络小说的语言普遍向通俗易懂、网络化方向倾斜，使得小说整体上给人一种幼稚和不够成熟之感。

如网络小说《降龙觉醒》和《西游之决战花果山》。作品在利用中国传统文化资源上显示了一定的优越性，但创作者并没有刻意去深入挖掘这些经典人物不为人知的一面，小说的故事基本上都是读者在阅读文本前就已熟知了。这在很大程度上消解了读者的阅读期待视野，导致小说达到的效果多停留在“娱乐”层面，而不是文本潜藏价值观对读者的文学陶冶。

而《我们终将刀枪不入》和《天妃白若》这两部小说，则在故事情节上趋于俗套，与同类型的网络小说存在雷同性。小说《天妃白若》就与《三生三世十里桃花》《三生三世枕上书》《华胥引》《香蜜沉沉烬如霜》等网络玄幻小说在故事情节和艺术风格

上有着很大的相似性，这些小说基本上都是在女主飞升上仙、下凡历劫的故事里穿插曲折、动人的爱情元素。读者在阅读小说的过程中，容易产生审美疲劳的阅读心理。

何许人、罗拉的网络小说《荣耀之路》不同于很多网络小说注重文本的虚构性和天马行空的想象，转而采用纪实的手法。小说的素材建立在对中建、中铁、国电等中国企业在海外发展现状的实地了解，在语言使用上也减少了网络小说的戏谑性，这透露出创作者努力向纯文学靠近的创作理念。但是，这部小说的语言过于简单直白，缺乏传统文学精致化语言的韵味，在情节设计和人物形象塑造上也稍显单一，文本基本上是在线性叙述下完结整个故事，给人平淡无奇之感。

流浪的军刀所著的小说《极限拯救》在故事新颖性和跌宕性上融入了一定思考。小说塑造了一群因生活所迫背井离乡，在非洲开餐馆谋生，有情有义的退役军人形象。他们毅然选择了舍小我、为大爱的极限拯救行动，最后帮助那些海外务工人员脱离险境、成功返回祖国。不过，这部小说不仅对主人公唐国铭形象的塑造也没有倾注太多的艺术考量，而且在人物形象的塑造上也过于分散，导致故事衔接度不够紧凑。

三、文本形态的图视化

网络小说讲究运用简短的段落、通俗明了的文字以及富有动作性的语式，使读者在阅读网络小说的过程中，仿佛是隔着手机屏幕观看一场又一场的小剧场电影。网络小说之所以具有如此强烈的图视感，与创作者对小说文本形态的构造有着很大的关系。其实，阅读文学作品产生图视化的感觉，并不仅仅是阅读网络小说时才会产生。在我国传统文学中也不乏文学的图视化现象，尤其是我国古代诗歌的创作，如诗人王维就非常崇尚“诗中有画”的诗歌美学。不过，我国这些传统诗人在诗歌中营造富

有画面感的意境，是创作主体为升华作品主题思想的一种艺术策略。而网络作家注重文本的画面感，他们往往不是站在小说艺术需要的角度，而是为了给读者制造身临其境的游戏化阅读体验，达到舒解身心疲劳的“娱”乐效果。

网络小说产生图视化的阅读效果，一是网络作家在创作过程中刻意将小说文段尽可能简短化，避免出现长篇大论式的文段。很多网络小说字数虽然高达百万、千万，但整部小说基本上是由一句、两句话的段落组成。如《霸道帝少惹不得》《全世界都不如你》《我们终将刀枪不入》《傲娇萌妻只宠你》《头条婚约》等网络小说，这些作品的字数高达几十万甚至几百万字，不过小说全篇基本上都是由一句话或者两到三句话堆筑而成。二是网络小说中的那些简短语句，与影视剧本的创作理念一样，多是表示人物动作的叙述性词语或句式，有表示人物对话的，有体现人物肢体动作的，也有人物自说自话的，等等。在网络小说中，纯粹叙述性的语言极少，作家们一般会频繁地使用动宾结构这样短促的短语句式，使小说的语言非常有力量和视觉冲击力，从而给读者营造一种图像化的阅读体验。同时，网络小说的语言也会尽量做到口语化。因此，网络小说以人物对话、有力量的口语句式结构全篇，读者在阅读小说的过程中自然就会产生清晰的画面感，脑海中随之浮现由小说文字传达出来的人物活动场面。如网络小说《头条婚约》共有 2 278 690 个字，整个小说文本几乎都是以人物对话的方式展开，由此保证读者在阅读过程中随时涌现的画面感可以冲刷掉因字数过多带来的视觉疲劳感。又如在网络小说《药园医妃：掌家农女种田忙》中，故事的女主人公盛奈第一次见到男主时的场面描写：

突然，肚子里面传来咕噜噜的声音，饿了。

男人看她这傻傻的模样，走了出去，没一会儿拿出一个还透着温热的白馒头递给她。

“谢、谢。”礼貌地接过馒头，然后斯

文地吃了起来。

吃完大半个馒头，她其实已经吃不下了，但护士小姐说过不能浪费，所以她依旧机械地吃着，直到手上的馒头被人拿掉，迷茫地看着男人，只见他将手中的馒头扔了出去，接着听到母鸡“咯咯”的声音。

“浪、费、不、好。”盛奈说话虽慢，但一个字一个字很清晰。

男人没有理她，轻松地扛起屋旁边的犁，赶着牛往外走。

傻呆了一会儿，也许是新来到一个地方，让她眼中多了一点点光彩，不自觉地想跟在男人后面。

可以看到，这段场面描写的句子结构特色：人物对话的粗浅化和口语化，在叙述性的短句中夹杂的均是一些日常生活中常见的动词，以及多用动词来叙述人物的行为和心理，等等。这使我们在阅读这段话的时候，眼前就会很轻易浮现出女主和男人相遇时的画面。虽然，《极限拯救》《天妃白若》等网络小说的类型各不相同，但其叙述方式与小说《药园医妃：掌家农女种田忙》非常地相似。

网络小说文本形态的图视化，与网络小说独特的语言结构方式分不开。具体表现为故事的线性叙述、多运用短句和使用动词等，这与影视剧本的创作艺术理念如出一辙。因此，在阅读网络小说时，容易产生影视创作里蒙太奇式的画面感。读者能够在一种轻松、舒适的阅读状态下快速阅读完这些“皇皇巨著”，从而达到从小说中寻求某种精神娱乐的文学阅读初衷。

四、人物形象的去经典化

创作主体在进行小说创作时，往往会将自己对外在客观世界的感受和感悟，主观化和艺术化为小说里的人物，尤其是小说的主要人物。小说家们喜欢把“为天地立心，为生民立命，

为往圣继绝学，为万世开太平”的文学创作理想，寄托在小说人物的一言一行里。因此，创作主体会特别注重对文本中主要人物形象的塑造，他们会花费大量的笔墨和精力对人物心理、外貌、生活环境等细节进行全方位的加工和打磨，以此确保典型人物形象的艺术性和社会价值，如在西方文学史上，莎士比亚笔下的吝啬鬼形象夏洛克、巴尔扎克《人间喜剧》里的高老头、托尔斯泰笔下的安娜·卡列尼娜等典型人物，在中国现代文学史上如鲁迅笔下的阿Q、祥林嫂，老舍小说里的祥子，沈从文《边城》里的翠翠等人物形象。在这些经典文学形象的背后，无不隐藏着这些作家对某种艺术理念、文化价值或生命精神的坚守。

而我们在网络小说的阅读过程中，却难以捕捉到小说中主要人物或者次要人物身上散发出的独特性和艺术价值。“在很多网络文学文本中，人们找不到任何对价值和意义的追求，只有各种‘无厘头’的糗事、荒诞事，所有的人物都处在疯狂的失色贪欲之中，个性无一例外地平庸、低俗乃至粗鄙。在现实生活中奔波挣扎的读者，显然可以从这样的文本中得到痛快淋漓的情绪宣泄和沁人心脾的心智抚慰”^④。网络作家在创作的过程中，一般不会对人物形象的设定上投注太多精力，小说是否为文学史留下经典而富含艺术价值的人物形象，这似乎不在他们的考虑范围之内。“如果说，传统文学体制之下的作家仍然是文化英雄的象征，那么，网络空间的写作者已经不承担文化英雄的责任”^⑤。在网络文学的世界里，创作主体不再是“文以载道”的救世主。反之，读者成了小说中的主要人物，他们在虚拟世界里完成“开天辟地”“拯救世界”的身体幻象。网络作家创作小说的责任，则主要落在思考小说故事情节如何更富趣味性或惊奇感，满足读者阅读小说时的感官享受和猎奇心理。正是由于网络作家重视小说故事的情节性和“娱人”性，拒绝在人物形象塑造上倾注太多的笔墨，所以很多网络小说里不管是主要人物形象还是次要人物都趋于平面化，缺乏艺术感染力。网络小说虽然有着足够大的篇幅，但给读者留下可供品味和产生情感共鸣的人

物形象却屈指可数。

因此，在阅读网络小说时，可以明显感受到在很多小说里，无论是主人公的性格，还是小说中其他人物的角色设定，都过于平面化。如网络穿越小说《贞观大闲人》，作品讲述了现代社会里意气风发的中年男子，意外穿越到盛唐贞观年间，与朝廷权贵斗智斗勇，最终获得皇帝李世民赏识的传奇故事。然而，关于主人公李素由一个只贪图享受的浪荡子变成朝廷重臣的复杂心理变化，尤其是他在对待东阳公主爱情时的现代人心理变化，作者并没有进行立体式的深入探究和挖掘，而只是四平八稳地叙述完这个故事。又如网络小说《荣耀之路》，作者的创作初衷应该是想在小说中为我们塑造一位有谋略、有胆识、有情义的工业改革者形象，但小说最后完成得并不是很理想。在阅读这部小说时，我们并没有被小说主人公克服艰难险阻最后获得事业成功的奋斗之路所感动和触动，感受更多的是，作者只是以一种流水线式的方式，用简单的语言，讲完了主人公路远如何一步一步打败竞争对手的过程。主人公路远只是创作者为流畅地讲好、讲完小说故事的辅助物，而不是文本的中心。同时，对于小说中本值得好好塑造的金灿灿这一女性形象，作者却没有突出她对待爱情时表现出的复杂性和矛盾性，这一人物的结局设计也略显匆忙，缺乏衔接性。

网络小说主要人物的去典型化、去经典化现象，是很多网络小说文本呈现出的共同特征。网络作家们不再把塑造富有艺术性的圆型人物形象，作为他们构思小说的中心。他们会根据故事情节的需要，不断地增添新的人物进小说，又不断地削减掉小说里已经出现的人物，以此确保小说故事的完整性。因此，读者在阅读小说的过程中，不需要深入、反复地重返文本去思考小说人物的复杂性，从而更好地享受小说故事本身带给自己的新鲜感。

五、语言艺术的去留白化

文学是语言的艺术，透过语言的表层特征，我们可以看到作品背后隐藏的文学形态和创作者的艺术审美取向。中国传统文人在创作的过程中，就特别注重发挥语言内在的艺术功效，对文本使用什么句式、运用什么修辞、选择什么词性都极为讲究。如诗人杜甫对诗歌用字与用词的偏执，提出“为人性僻耽佳句，语不惊人死不休”诗歌理念。又如中国现代作家鲁迅在文学创作的过程中，也是惜墨如金，在他的作品里几乎找不到一个多余的字，句子里的每一个字和词都有它独特的意义所指。可见，中国传统文人讲究语言的妙用和巧用，一字一词里都渗透着创作者反复推敲的汗水。然而，网络作家在语言使用上，则比较粗糙和随意。“网络空间的自由书写成为即时性消费，没有多少人像推敲经典那样精益求精。他们的作品如同杂草一样自由蔓延，也如同杂草一样为人遗忘。”^⑥

网络作家们在创作的过程中，不同于传统作家对遣词造句的偏执和癫狂，他们不再考究小说语言的诗性、句式章法的精妙和意境的饶有意味。“网络文学和传统文学最表层的区别是网络小说采用的是一套新的语言，网络语言一般以夸张、调侃、搞笑为能事，让人发笑，也包含着一定的俗理在其中。”^⑦这主要源于，网络文学作家不仅要考虑小说的消费性和可阅读性，还面临着日日更新或月月更新的创作压力，导致小说在语言使用上存在严重的“注水”现象。同时，网络小说作为读者和创作主体双向沟通的文学样式，通俗易懂的语言既可以使创作者与读者的双向交流变得更加容易，还可以为小说获得更多的读者。拒绝小说语言的留白效用，正好达到了网络作家们对作品好读、易读、快读的预期值。因此，他们往往力求以最简单、最接地气、最时新的语言讲好故事。然而，网络小说趋向于口语化、浅显化的语言表达方式，却大大削减了网络小说的艺术性和汉语背后蕴含的象征意味。如在网络小说《头条婚约》里，整篇小说基本上都是流水账式的叙述语段，谈不上有什么语言的艺术性。

江兮回过神来，小跑着上前。

“盛总。”

“还没吃饱吗？留恋不肯走。”盛嘉年半开玩笑道。

他那语气，实在令人听不出来玩笑的成分，所以江兮认真回答说：“不是，吃太撑了，走不动。”

小说《全世界都不如你》开头描写男女主人公逃婚的场面，也与《头条婚约》的叙述方式大同小异。

只是，很奇怪。

从刚才接亲到现在为止，她竟然都没有见过新郎。

传说那个新郎不仅克妻而且不举，甚至是个上了年纪的丑八怪。

这样的男人，也是投身在温家，才会有资格娶老婆吧？

可恶！

竟然还是用抢、用逼的招数！

也难怪姐姐会受不了地要逃婚啊！

这种暂且可以称之为“唠家常”的网络小说所特有的叙述方式，在小说《霸道帝少惹不得》《我们终将刀枪不入》等网络小说中也随处可见。

“网络创作作用界面操作解构书写语言的诗性，使文学作品的‘文学性’问题成为技术‘祛魅’的对象，导致传统审美方式及其价值基点开始淡出文学的思维视界。”^⑧网络小说追求通俗易懂和网络化的语言，导致小说语言缺少必要的文学韵味，致使我们在阅读这些没有艺术美感的网络语言时，也就无法体味到传统文学语言留白的意味。不过，简单明了的小说语言，应该是那些仅希望从网络小说中获取娱乐生活源泉的读者们最为理想的语言艺术常态。

总体来看，在网络文学的世界里，读者的审美趣味和阅读感官很大程度上决定了小说文本的基本形态。虽然网络作家们在创作之前，

一般会为自己的文本预设一个宏大而深刻的文学主题，但在具体创作过程中，创作者受到“读者中心论”的影响，作品的艺术构思与其原本设置的主题思想发生偏离，落入趋同性和类型化的网络文学创作窠臼，即小说故事的可读性、人物形象塑造的平面化、语言艺术的通俗与网络化。网络作家这种矛盾的创作心理，使得网络小说文本在艺术建构上往往呈现出如上所述的“娱”体化特征。

在大众娱乐文化的大市场影响下，网络作家往往背离自己的创作初衷，转而迎合读者的阅读兴趣，追求“娱乐”化的艺术理念。虽然，网络作家为作品获取更多阅读群体青睐的创作心理无可厚非，但是，小说作为文学艺术的一大类别，归根到底还是艺术的产品。而网络小说缺乏对艺术的精细考量，显示出“网络文学要从婴儿成长为巨人还有很长的一段路要走。在这个过程中它还要尽快克服自身的缺憾，迈向成熟和健康”^⑨。网络文学在今后的艺术改革路上，应当注意吸收传统文学中对艺术和文学底蕴精益求精的优质因素，并充分发挥网络文学在创作载体、传播方式、阅读方式等方面的优势，取长补短、去粗取精，从而创造出一种艺术性与可读性兼具的新兴文学。

注释：

①②欧阳友权：《网络文学概论》，北京大学出版社2008年版，第4页、第11页。

③④曾繁亨：《网络写手论》，中国社会科学出版社2011年版，第12页、第164页。

⑤⑥⑧⑨欧阳友权：《网络文学评论100》，中央编译出版社2014年版，第22页、第22页、第47页、第43页。

⑦周志雄：《网络空间的文学风景》，人民文学出版社2010年版，第121页。

* 本文系湖南省中国特色社会主义理论体系研究中心2019年一般委托项目“加强和改进理论阅评工作研究”（项目编号19WTC04）的阶段性成果。

（作者单位：湖南师范大学文学院；永州师范高等专科学校）

责任编辑 马新亚

1990 年以来中国青春电影中的跨国叙事与异域想象

◎ 董文畅

摘要:在 1990 年以降的中国青春电影中,跨国叙事和异域想象不断被构建出来,也不断发生着流变。它们不仅丰富着电影艺术的空间景观,促进着跨文化的沟通与交流,也反向映照出本土青年文化观念、身份定位与心理结构的变动不居。影片中,青年先是受“美国梦”的诱惑奔赴他乡,继而在“中国梦”的询唤下反思“淘金热”,在多元文化的冲突与交融中重构主体意识。近年来,欧洲、东南亚等国家成为电影中常见的异域景观,新一代青年在消费主义影响下将这些国家作为确认自己中产阶级审美趣味的场域。同时,泰国、尼泊尔等“第三世界”国家也被构建为中国青年“现代病”的疗愈所。

关键词:青春电影;跨国叙事;身份认同;“中国梦”;消费主义

上世纪 80、90 年代,随着世界冷战格局的打破和国内经济文化政策的松动,西方资本主义社会的理论思潮、流行文化与生活方式不断被引入国内。传统文化与现代文明激烈碰撞,精英意识与商业逻辑短兵相接。在全球性与本土性的博弈中,青年一代与处于全面转型期的社会一起,体验着时代裂变中的骚动与迷乱。青年阶段正是人生中构建主体性与文化认同的关键时期,可以说,一个时代中青年人的身份认同与人生选择,紧紧关涉着整个国家与民族的前途和命运。

彼时,为了追求先进的物质文明与优越的生存条件,不少青年背井离乡、远渡重洋,投身求学、淘金与移民的浪潮。1990 年前后,这股奔赴美国等西方发达国家的社会浪潮开始在文艺作品中得到集中映现。如王小帅的处女作《冬春的日子》(1990)敏锐地捕捉到精英知识分子在崇高艺术理想与困窘物质生活之间不断挣扎的精神状态,“去美国”就是他们改善物质生活的捷径和终极想象。此外,旅美女作家查建英创作的中篇小说《到美国去!到美国去!》(1991),郑晓龙、冯小刚执导的电视剧《北京人在纽约》(1994),张艾嘉执导的电影《少女小渔》(1995),以及曾赴加拿大留学的作家阎真创作的长篇小说《曾在天涯》(1996),都着眼于华人的海外奋斗史,细腻

描摹了中国青年在第一世界生存的情感挫折、心理困境与身份危机。

进入新世纪后,中国以令世界瞩目的速度实现了政治经济的全方位崛起,社会心理也呈现出与以往不同的表征与走向。现代化进程的丰硕成果使青年不必单纯为了物质利益走出国门。但同时,现代性本就有追逐世俗功利而淡化人类精神价值的一面,经济与文化发展的不平衡导致了一系列社会问题,疏离感、焦虑感、民族身份认同等现代性症候不断困扰着年轻人。这阶段,作为意识形态国家机器,《中国合伙人》(2013)等影片已经开始反思中国青年对“美国梦”的追求,尝试建立民族文化的主体意识。作为消费欲望的制造机,不少青春电影将欧洲、东南亚的异域景观当作商业卖点,青年在消费主义的驱使下把这些国家视为确认自己中产阶级审美趣味的场域。还值得一提的是,近 10 年来“第三世界”叙事跃上银幕,泰国、尼泊尔等国家被展现为医治中国青年“现代病”的疗愈所。

以 1990 年以降的青春电影为对象,我们可以理出一部有关异国想象的影像编年史。影片中不断被构建和生产出来的异域想象与跨国叙事,不但拓展着电影艺术的空间景观,促进着跨文化的沟通与交流,更反向映照出本土青年文化观念、身份定位与心理结构的变动不居,值得我们深入探究。

一、乌托邦想象中的异国天堂

上个世纪 80 年代是中国改革开放的伊始，也是中国步入全球化进程的最初岁月。在这个新旧更替的历史交叉口，计划经济日薄西山，市场经济又尚未正式起步，人民生活远未从短缺走向充裕；启蒙思潮引领时代，但突如其来的政治风波又浇熄了精英阶层的理想主义热情。

1990 年代初，精英知识分子还在政治动荡的余波中惊魂未定，就又受到商品社会生存法则的残酷挑战，身处应接不暇的被动地位。第六代导演王小帅以青年先锋派画家夫妇刘小东、喻红为原型，通过处女作《冬春的日子》展现了象牙塔中冷寂、清贫、凝滞的生存图景。当大批青年投身经济改革的洪流，冬、春夫妻二人依然孤守在校园中，筒子楼里集体宿舍的公共生活区和操场上整齐划一的晨间运动还带着浓重的集体主义色彩，仿佛时光倒流到十年之前。他们想要在喧嚣躁动的时代坚守着艺术理想，但微薄的收入使他们捉襟见肘，如旁白所说：“卖画是他们唯一的希望。”艺术，由安身立命的理想沦为谋生的工具。除了物质的匮乏与信仰的失落，夫妻二人还面临着情感的疏离、自我身份的迷失等困境。最终，妻子春不甘日复一日地荒废青春、虚度人生，决心离开冬奔赴物质极大丰富的美国，挽留无果的冬在歇斯底里之后精神分裂。

影片中，“美国”既不是故事发生的物理空间，也并非推动叙事的矛盾焦点，而是超越男女主人公现实生活层面、闪烁着乌托邦光芒的想象之域，给予了春实现个体价值、扭转个人命运的巨大期待。冬与春的二元人物设置与不同的人生选择正象征着 90 年代初精英知识分子的主体迷失、认同危机与精神分裂。电影中看似私人化的青春经验其实“是当时那个年龄的绝大部分艺术家、相当多中国人的共同感受”^①。

在港台地区的青春影像中，也有不少青年将美国等发达西方国家视为改善生活、改变命运的应许之地。张艾嘉执导的《少女小渔》讲述了大陆少女小渔追随男友到纽约生活的辛酸历程，获

得“绿卡”是她生活的唯一指望。陈可辛执导的《甜蜜蜜》(1996) 描绘了 1980、1990 年代香港新移民的青春岁月，两位主角分别从天津、广东漂泊到香港，最终又流离至美国。在跨国叙事层面上，美国已经不再是想象中的地域概念。一方面，“美国”落实为故事展开的具体空间与拍摄场地，华人在异国打拼的场景弥散着“独在异乡为异客”的缱绻乡愁。另一方面，“留在美国”的种种波折成为电影叙事的主要动力，当华人青年来到想象中遍地流金的“物质天堂”，体验到的却是移民身份的尴尬与移民生活的艰辛。

1990 年代中叶，路学长在对苏联经典革命叙事文本《钢铁是怎样炼成的》进行后现代戏仿的基础上，编写并执导了处女作《长大成人》(1995)，复刻了一代青年在多元意识形态并存的语境中寻求信仰的成长轨迹。与那些追求现在时的、重物质的“美国梦”的青年不同，片中主角周青追寻的是过去时的、重信仰的“苏联梦”。曾在德国学习吉他、回国后加入商业乐队的周青显然受到西方青年亚文化、大众文化的影响，但他内心深处憧憬的却是人人都像保尔·柯察金——其在片中的代言人为朱赫来——一样目标明确、干劲十足、热情友爱的时代。虽然苏联已经解体，依然有像周青一样的中国青年竭力追寻已经失落的集体主义价值与英雄主义精神，并将其作为信仰之源与精神支撑，以抗衡那个众声喧哗、话语驳杂的新时代。因此，就异国想象而言，“苏联梦”的想象并不指向苏联本身，而是指向受其意识形态影响的中国土壤，指向 1950、1960 年代乐观明朗的革命时代氛围，并最终指向尚未实现的共产主义乌托邦。

进入新世纪以来，在中国经济腾飞的大背景下，国人已经不再对西方资本主义国家的物质文明顶礼膜拜。与之相应，虽然一些青春电影在细节上表现出对美国先进教学条件和国际化事业平台的向往——如《致我们终将失去的青春》(2013) 中陈孝正为了赴美留学放弃与郑微的恋情——但整体上，青春电影已经不再把美国奉为“物质天堂”。在薛晓路执导的《北京遇上西雅图》(2013) 中，身为“拜金

女”“非职业小三”的文佳佳在国内车、房、奢侈品样样不缺，赴美只是为了产下因不伦之恋怀上的孩子。从文佳佳完成个人蜕变的历程看来，是美国包容的文化环境与平等的社会秩序医治了处于物质与精神失衡点的她。这种跨国叙事隐秘地达成了对美国文化的认同，赋予了对美国乌托邦想象的全新维度。但毫无疑问的是，以美国文化医治本国青年现代病的解决方案过于简单和疏率，亦无益于青年身份认同与文化归属感的建立。

二、“中国梦”对青年的主体询唤与价值传达

作为面向全体人民的大众文艺形式，电影除了能给观众带来审美享受与娱乐体验，也是一套实现着主体询唤与意识形态规训功能的话语机制。当青春电影中的异国叙事呈现出过重的后殖民主义色彩或全球化想象趋于虚浮时，青年的主体意识与身份认同就会变得模糊暧昧。这时，电影的意识形态功能开始或隐或现地传达着社会特定发展阶段的时代精神与核心价值，强化着整个民族的文化归属感与价值认同感，在全球化进程中重新定位着本土性与现代性。

改革开放近40年来，中国在以经济建设为中心的基本路线指引下迅速崛起，2010年首次成为全球第二大经济体。正所谓重要的不是发生故事的年代，而是讲述故事的年代。在国力日益强盛的当代，以电影为镜像回顾中国青年的“出国热”与“美国梦”是极具意义的。跨国叙事与年代叙事的经纬交织有助于我们在时空观的观照下反思“美国梦”，建设“中国梦”，进而构建起民族文化的主体意识。

2013年，陈可辛执导的《中国合伙人》以线性时间叙事讲述了三个年轻人自1980年代以来的青春成长与创业经历。影片的英文译名“American Dreams in China”已经浓缩了文本的核心议题，即探讨中国人的“美国梦”。影片前半段还原了当时的青年对美国一厢情愿的完美想象和为“美国梦”而付出的努力，融入美国的文化环境、留在美国成家立业就是他们实现自身价值

的唯一途径。因此，三位主角无不以“美国崇拜者”的姿态积极迎合西方的经济文化制度。孟晓俊坚信：“所谓的美国梦，就是在梦想面前人人机会均等，全世界只有美国能做到这一点。”深受西方文化影响的文艺青年王阳不仅满口英文，还结交了美国女友Lucy，农民出身的成冬青也在留学热潮的裹挟下苦背英文字典。

影片行至中段，三人在追逐“美国梦”的过程中都遭遇了事业瓶颈与情感挫折，作为叙事动力的“美国梦”开始失去势能。此时，镜头有意味地呈现了中国申办奥运会失败后人们将电视机扔下楼的画面。“三个主要人物的失败，与中国尝试走向世界的失败是相关联甚至相对应的。它们都象征着东方觉醒之初尝试寻找与西方对等地位的失败”^②。国人在焦虑与挫败中感受到自尊与自卑交织的刺痛，并以此为契机进行自我反思，纠正对西方的误读。“美国梦”的破碎反而成了实现“中国梦”的助推力，三人在国内创办的“新梦想”外语学校取得了巨大成功。

影片高潮处，面对盗用考试资料的起诉，三位合伙人赴美在谈判桌上慷慨陈词，主旋律化的剧情设置极大挽回了国人的民族尊严。“新梦想”在美国上市除了是合伙人们的扬眉吐气与绝地反击，也可以看作“中国梦”的阶段性的经济指标。结尾字幕中，柳传志、王石、李开复等中国知名企业家悉数亮相。这喻示着中国人不再苦心孤诣地顺应西方秩序，而是构建起自我身份与存在价值，不卑不亢地与美国竞艳于世界之林。不得不指出的是，本片虽然已经具备了传达主体意识、彰显文化自信的创作自觉，但在文本的无意识层面依然将美国作为假想敌，并极度渴求西方他者的文化认同。

2014年，郭帆执导的《同桌的你》同样留给观众省思“美国梦”的契机。电影一开篇就通过对比手法展现出青年赴美后的心理落差。在纽约繁华的都市景观中，男主角林一“来美国十年”、就职于“大公司”、有个“知书达理的未婚妻”的自述构建起事业有成、家庭美满、美国梦圆的幻象，然而这只是弗洛伊德所谓的缓解挫折感与焦虑感、具有自

欺性质的“心理防御机制”。实际上,赴美十年的他每天面对的是蛮横的老板、冷漠的同事、出轨的女友和凌乱的出租屋,此般真实处境无情地解构了青年对美国的乌托邦想象。

如果说《中国合伙人》是以“中国梦”的主流话语规训着青年,那么贾樟柯的《山河故人》则更侧重以民族的文化记忆和情感结构呼唤着青年。影片展现了沈涛一家三代人从1999年到2025年的悲欢离合。故乡汾阳一直是本片观看世界、理解世界、畅想世界的基准点,剧情在“世界”与“故乡”的冲撞与张力间展开。

影片前半段,小镇青年对西方发达国家的向往之情得到明显体现。开篇一幕中,涛、晋生、梁子等一众好友随着英文舞曲《GO WEST》欢快舞蹈。《GO WEST》有多个版本的歌词,在不同时代被注入了不同的文化意蕴。1990年代,它承担了号召东方青年去往西方资本主义国家的意识形态内涵。虽然当时中国的小镇青年大多数没有解读歌词内涵的文化水平,但歌曲本身已经作为一种流行文化产品成为青年们西方幻想的一部分,使他们对大众文化产业发达、娱乐生活丰富的美国充满憧憬。1999年,晋生与涛的儿子出生,晋生以“Dollar(美元)”的中文谐音“到乐”为儿子命名,不难看出其对美国物质财富的极端崇拜。

作为成长在新世纪的年轻人,到乐在父母离婚后,先迁往国际化都市上海,后在中央严打贪腐的大背景下,随晋生跑路至澳大利亚。到乐的“被出国”“被移民”并非源自个人的理想与追求,而是父辈当年所走弯路的副产品。^③因此,影片对澳大利亚的构建,也蒙上了“法外之地”的灰暗色彩。在异国,到乐虽然衣食无忧,但精神上却是空虚的、孤独的、疏离于故乡文化传统的。而世界的另一头,是冬封春融、奔腾不息的黄河水,是孤绝矗立、穿过光阴的文峰塔。在跨国叙事与年代叙事的纵横经纬中,“钥匙”这一极富意味的影像符号牵动着人物内心的乡愁,承载了代际间的血缘亲情与故乡的温情呼唤。2025年,

当对母亲的记忆已经模糊,到乐随身携带的钥匙成为他与母亲之间唯一的纽带,也成为他在身份焦虑中确认主体性的凭证。在晦暗、嘈杂的汾阳小城中,总有一扇门等待着他手中钥匙的开启,总有一片故土等待拥抱他漂泊的心。

在光阴流转、故人离散的总基调下,《山河故人》的跨国叙事不但省思了新世纪以来两代青年的价值追求与生活轨迹,还通过多种意象倾注了抹不去的民族记忆与剪不断的文化乡愁,在全球化的生存境遇中心向“想象中的共同体”。

三、消费主义与奇观化的异域想象

基于特殊的政治历史背景与社会文化心态,1980、1990年代屡次登上中国电影银幕的是“超级大国”美国。近十年来,不但法国、奥地利等欧洲国家与新加坡、日本等亚洲国家逐渐丰富着国人的异域想象,甚至连在国际政治经济秩序中被边缘化的“第三世界”国家也开始出现在中国电影的跨国叙事中。涉及异域叙事的青春电影以展现年轻人爱情、友情、时尚的“轻电影”为主,多由两岸三地的当红偶像明星出演。异域空间在“轻电影”中扮演的主要角色不再是“想象的乌托邦”,而是在消费主义逻辑的主导下承担起“奇观展示”“心灵疗愈”与“身份确认”的功能。

(一) 对发达国家的碎片化想象

在轻电影的异国想象中,麦克卢汉所寓言的“地球村”图景不断上演,不同国籍的公民在全球化语境中畅通无阻地自由流动。如章子怡的《非常幸运》(2013)、郭敬明的《小时代3:刺青时代》(2014)、徐静蕾的《有一个地方只有我们知道》(2015)、阮世生的《巴黎假期》(2015)和周迅监制的《陪安东尼度过漫长岁月》(2015)分别以新加坡、罗马、布拉格、巴黎、澳大利亚为主要叙事空间,男女主角邂逅相爱的故事或年轻人的成长故事在异国浪漫气氛的烘托下轻快展开。五段式青春爱情片《恋爱中的城市》(2015)更是一次全球化都市景观——佛罗伦萨、布拉格、巴黎、上海、北海道——的集中展现,电影直接打出了“人越来越多,世界却越来越小”的宣传语。甚至一些以本土叙事

为主的青春片都生硬地嵌入主角在异国标志性建筑旁的唯美画面，如《匆匆那年》(2014)中倪妮饰演的方茴一袭红色长裙，在法国塞纳河边含笑回眸。当电影工业与旅游产业合谋，跨国商业合作使浪漫的爱情故事得以在异国风光中展开，年轻观众心中的力比多与消费力比多一同被唤醒，从而带动了旅游消费的热潮。

上述电影将商业属性发挥到极致，在地理空间上开拓出美国之外的多个国家，特别是巴黎、布拉格、罗马等城市屡次登上中国银幕，迎合了国人对于欧洲大陆古典、文艺气质的想象。关于片中的主人公，这些青年在陌生的国度既没有经历文化冲击与身份焦虑，也没有生发出背井离乡的愁绪，而是将跨国出差、旅行视为工作、生活、休闲的常见模式，甚至可以在浪漫邂逅或进修结束后毫无阻碍地留在当地。在全球化的大背景下，中国青年的民族身份渐渐失语，看似一种崭新的“国际公民”身份被建立起来。但实际上，操控这种全球身份幻影的是跨国资本与消费主义的鬼魅，而不是必要的历史逻辑与文化价值。大多数嵌入异国元素的青春故事与所发生的空间没有必然联系，即将一个国家发生的故事搬演到另一国家依然成立，异域所提供的只是陌生化景观的杂乱拼贴，跨国叙事的逻辑全然没有深入到文化内涵的层面。以《有一个地方只有我们知道》为例，影片试图通过对欧洲历史的回忆建立起今、昔两段爱情故事的关联，但这种回溯中的历史文化意蕴也被刻奇的、商业化的怀旧欲望所消解，使所呈现的异域空间的本土性、历史性被抽空，成为空洞的景观符号。影片中，那些盲目追逐异域符号的青年，只能游荡无根地漂浮在全球化想象中。

(二)“第三世界”叙事

近十年来，呼应着国人赴东南亚、南亚的旅游热潮，马来西亚、泰国、尼泊尔等欠发达国家开始跃入中国电影的全球化视野。从影像表征来看，海天一色的岛屿风光、娇艳繁茂的热带植物、金碧辉煌的宫殿建筑和风情万种的民族歌舞

令观众目不暇接，较少受到现代文明沾染的地域风貌与文化风俗构成了国人对“第三世界”的奇观化想象。更值得探讨的是，“第三世界”国家在这些影片中普遍被构建为疗愈“现代病”和确认中产阶级身份的场域。

1.都市审美的反拨与现代病的疗愈

放眼人类历史，工业化与现代化的进程使人类文明走到了一个崭新的发展阶段。但在现代化的过程中，当“启蒙理性”逐渐演化为法兰克福学派所批判的“工具理性”，人的情感与价值也在追求利益最大化的过程中被忽视，导致了文化的凋敝与人的异化。随着全球化进程的加快，现代化与现代病同时以西方发达国家为圆心扩散至整个“地球村”。文化学者王宁指出：“文化传播依循了这样的规则：强势文化总是影响着弱势文化的发展。但有时也会出现逆向运动的现象。”^④近年来，中国青春电影对“第三世界”景观的偏好在一定程度上可以看作对全球化、同质化都市景观的审美反拨，他们试图在风景原始、民风淳朴的宗教国家缓解快节奏都市生活中的焦虑情绪，寻求医治现代病的药方与心灵的安栖之所。

《人在囧途之泰国》(2012)便是一部以“第三世界”之旅纾解中产阶级焦虑的典型之作。影片中，徐朗是外表光鲜、内心焦虑的商业精英，王宝宝是在葱油饼界事业有成的草根“杀马特”，插科打诨的喜剧情节暗藏着二人生活方式与价值观的碰撞与弥合。在对待事业的态度上，徐朗建议王宝宝以连锁经营的方式建立手抓饼品牌，争取上市将股份变现，而王宝宝坚持将小买卖当成富有人情味的手工业来经营，这无疑是对现代商业逻辑的嘲讽。在对待亲情的态度上，徐朗长期忙于工作而忽视了家庭，无暇顾及妻子和女儿，而王宝宝赴泰国的根本目的是为患病的母亲祈福，在亲情疏离的现代社会践行着“孝为先”的侍亲之道。就角色功能而言，王宝宝是“医治者”，用真挚淳朴的情感与单纯乐观的人生态度将徐朗感化。就空间寓意而言，佛教国家泰国是“疗愈所”，佛教“三毒”——贪、嗔、痴——将在这里得到祛除。最终，被治愈的徐朗选择放弃暂时

的商业利益，回归家庭。

《等风来》(2013)着力探讨是当代青年的身份危机与信仰失落。影片伊始，女主角程羽蒙在西餐厅中以一口流利地道的英语品评菜品，整个过程极为专业，但这只是出身普通家庭的她在人前捍卫自尊与骄傲的表演。凭借对外语和外国饮食文化的精通赢取尊重，恰恰反映了青年对自身文化地位的认同焦虑。身为专栏作者的程羽蒙属于都市白领阶层，她的纠结与痛苦源于一直随波逐流地追寻着地位、财富这些身份符号，在资本的秩序中迷失了自我。而王灿是典型的“富二代”形象，父辈抓住时代机遇完成财富积累，却将精神世界的构建抛诸脑后，缺席的家庭教育使王灿价值混乱、信仰真空。充满困惑的两个年轻人不约而同地前往尼泊尔寻找“人生的意义”，在禅师的开解下“等风来”吹散“心灵蒙上的灰尘”。本片将有钱却不幸福的国人置于经济发展落后但幸福指数高的尼泊尔，意在以当地的宗教文化氛围安抚都市人汲汲于功利的内心。

无论是泰国之旅还是尼泊尔之旅，都是在远离现代文明的自然风光与人文氛围中，对中国都市症候进行展示与疗愈。影片通过传达珍视亲友、勤劳踏实、真诚善良等普世价值，帮助主人公在旅途中实现了个人困境的突围与心灵的救赎，在想象中缓解了青年一代的现代性焦虑。这种异域叙事以放逐为起点、以回归为终点，立足于主流价值观对迷茫、焦虑的青年进行询唤。还值得注意的是，片中的人物设置不仅是一对一的伙伴关系，还具有整个社会阶层弥合的隐喻意味。中产精英徐朗与草根王宝宝、“富二代”王灿与城市平民子女程羽蒙的和解与互助象征着一种和谐稳定、多元共存的社会秩序。

2. 中产阶级审美话语的表征

“中产阶级”(middle class)的概念来源于西方，通常指二战后经济恢复期形成的，具有相近收入水平、消费标准和文化特征的新兴群体。中产阶级“具有文化和社会时空差异性的概念，因此它具有文化上的不可通约性和社会结构变迁上

的特异性”^⑤。当此概念被引入现代化发展较为滞后的中国，“中国到底有没有中产阶级”“如何界定中国的中产阶级”的讨论更是聚讼纷纭。尽管在社会学层面上，与中产阶级相关的诸多问题尚未形成定论，但在影视文化中，国人的中产阶级想象已经与西方的中产阶级经验相当接近。正如有学者所言：“中国中产阶级文化的构建更多的是以境外中产阶级文化为参照，是‘摸着石头过河’的文化堆积。”^⑥

除了用大篇幅展现“第三世界”之旅的《人在囧途之泰囧》和《等风来》，一些都市青春电影也小规模地引入了“第三世界”元素。如在《杜拉拉升职记》(2010)中杜拉拉和王伟共赴芭提雅度假，在《杜拉拉追婚记》(2015)中二人赴苏梅岛出差。就出国目的而言，都市青春片的主人公多因出差、度假而前往“第三世界”国家，这就与《等风来》中探寻人生意义的尼泊尔之旅有所不同，更与以永久居住为目标的美国想象、欧洲想象产生差别。“第三世界”不是他们的疗愈所或终点站，只是暂时的工作地点与休闲胜地。在这类影片中，镜头竭力展现东南亚自然风光之美，打造出极具诱惑力的旅游消费神话。很显然，这种消费超越了对实用性的追求，意义在于传达个人的品位与地位。

法国学者让·鲍德里亚指出：“如果消费这个字眼要有意义，那么它便是一种符号的系统化操控活动。”^⑦借助他的视角，我们可以将电影中消费符号的操控机制细化为以下三个环环相扣的关键步骤。第一，影片通过对具体消费符号的夸耀式呈现制造欲望，设定出标准化的欲望标杆，更加迅速、便捷地引领观众消费。^⑧第二，上一步达成的符号消费成为一种纽带，将无数个有着共同行为经验与审美趣味的个体连结在一起，个体通过与其他成员的对照完成了群体皈依与自我认同。^⑨第三，群体认同通过影像的传播不断扩张，既推动着特定的符号消费行为，又不断扩大着自身队伍，强化着群体认同，也强调着与其他群体之间的差异。正是经由这三个步骤，影片中青年主人公的中产阶级消费趣味逐渐渗透到影片外的现实生活层面，对青年群体的消费行为产生着不可小觑的影响，也使得青年群体的自我

认同与大众媒介中的消费符号产生了深刻关联。

然而,我们需要追问的是,影片中塑造的都市青年形象真的能代表中国新兴中产阶级青年吗?为了营造充满国际感、时尚感的叙事氛围,主创往往将主人公的职业设定为跨国企业的部门经理或白领职员,工作多与跨国金融、文化创意、时尚传媒等行业相关。实际上,“西方新式中产阶级主要是由受雇人员构成,而我国新产生的中产阶级的主体是大批非受雇阶层,如大批中小工商业阶层、独立经营阶层”^⑩。这些影片将中国新兴中产阶级的主体窄化,虽然更容易将观众带入西方式的中产幻觉,却离中国的社会现实越来越远。

作为带有中产阶级审美特征的消费时尚,“说走就走的旅行”看似是对全球化、现代化秩序的逃离,但当影片中的都市白领从异域回到本土,将会在钢筋水泥的丛林中更加卖力地工作。这其中暗含的价值观依然是对西方资本逻辑和企业文化的认同,也正应了霍克海默和阿多诺在《启蒙辩证法》中的断言——“晚期资本主义的娱乐是劳动的延伸”^⑪。质言之,“第一世界”只是身处“第三世界”秩序的中国青年的能量补给站。他们以赴新兴旅游胜地为消费手段,积极融入全球化的生活秩序,达成对西方式中产阶级身份想象中的确认。这种异域想象,起于“第三世界”,望向“第一世界”。

综上所述,在当代青春电影的异域想象中,自由流动的跨国资本与无孔不入的消费主义成为构建中产阶级审美趣味的主要力量。异域奇观的机械复制叠映出成功、富裕、闲适、体面的中产生活幻象,无时无刻不在诱惑着当代青年。值得警惕的是,影视文本与本土现实之间存在着裂痕,西方资本逻辑与中产符号的殖民式嵌入恰恰反映出本土青年文化的贫弱与匮乏。在全球化的大背景下,如何使电影更好地发挥意识形态国家机器的作用,构建出兼具主体意识、民族立场与文化深度的青春电影,仍是需要业界和学界攻克的难题。

注释:

- ①张献民:《看不见的影像》,上海三联书店 2005 年版,第 26 页。
- ②袁小令:《后殖民视域下的〈中国合伙人〉》,《四川戏剧》2014 年第 11 期。
- ③与《山河故人》中到乐这一角色有着相似“被出国”经历的,还有青春片《何以笙箫默》(2015)中的女主角赵默笙。她在大学毕业后赴美进修,是因为父亲挪用公款怕女儿受到牵连。对到乐和赵默笙而言,父辈的人生轨迹在很大程度上引发了他们对生活的迷茫和焦虑。从这些作品来看,“法外之地”成为近年来国人带有现实批判色彩的西方想象。
- ④王宁:《全球化语境下中国电影的文化批判》,选自孟建、李亦中编:《冲突·和谐:全球化与亚洲影视》,复旦大学出版社 2003 年版,第 30 页。
- ⑤王建平:《中产阶级:概念的界定及其边界》,《学术论坛》2005 年第 1 期。
- ⑥段运冬:《中产阶级的审美想象与中国主流电影的文化生态》,《当代电影》2007 年第 6 期。
- ⑦[法]让·鲍德里亚著,林志明译:《物体系》,上海人民出版社 2005 年版,第 223 页。
- ⑧参考杨柳:《中产阶级神话中的国产商业电影和明星》,《北京电影学院学报》2011 年第 2 期。
- ⑨参考王树良、湛椿:《自我认同与符号消费:网络自制节目中的符号建构研究——以〈奇葩说〉为例》,《国际新闻界》2016 年第 10 期。
- ⑩李春玲:《比较视野下的中产阶级形成》,社会科学文献出版社 2009 年版,第 616 页。
- ⑪[德]马克斯·霍克海默、西奥多·阿道尔诺著,渠敬东、曹卫东译:《启蒙辩证法》,上海人民出版社 2006 年版,第 123 页。

(作者单位:中国传媒大学新闻学院)

责任编辑 孙 婵

存在之路的抵达：朱文小说创作的意义生成机制

◎ 熊龙英

摘要：从存在的属性来看，日常行为属于生存性行为，而文学是对人的存在的勘探，在文学中，日常行为应当超越日常性而获得存在性的意义。在南京作家朱文的小说中，日常行为只为行为的原始物质性存在，排除了任何形而上的可能。朱文的小说是以作家自身对日常行为的沉沦完成了救赎的意义，这种获得存在的道路是内在的、拥抱式的，同时也是充满独特魅力的。

关键词：朱文小说；救赎；沉沦；日常行为；存在性

拯救与沉沦的悖论，是朱文的小说文本和作家创作主体之间的奇特的关系，这种关系的复杂与微妙构成了朱文小说独特的魅力和张力，也构成了朱文小说文本存在的独特意义。本雅明有一个著名的比喻：“理念之于对象正如星丛之于星星。”^①而在朱文这里，理念并没有像星丛一样耀眼，而像星星在发着孤独的光彩，虽然遥远，也不灿烂，但是这颗星星却因为其独特而从整个星丛中独立出来，这正是朱文用他自身的方式勾画出来的存在之路的意义，它是对“存在”的表达的一条新的途径，在天空中如同一颗孤独的星星一般发出淡淡的特有的光芒。

救赎：日常行为的存在性

文学是对人的存在的勘探。刘小枫说：“诗的语言翻转生存世界的语言，在对整体的世界意义的期待中重构生命。从日常的现世虚空进入歌唱的现时状态有如祈求意义的冒险，诗的活动随时可能丧失现世，成为一种意义的图式，在这个图式中，一切应该实现的都是真实的存在。”^②在这个意义上，所有的文学史都是各类富有活力的“存在的图”的历史。

人的存在与虚无的悖论关系是存在主义文学最大张力所在。作家所要画出的“存在的图”就是作家用文字描述的人的存在的精神轨迹，即存在与虚无的悖论之中，人如何携带自身来往穿梭，如何穿越虚无走向存在。朱文的小说是对“日常行为”的关注。文学既然被认为是对人的

存在的研究，就像萨特从康德的“自在之物”以及康德作品中得出的：作品首先存在着，然后作家才将其制造加工成作品，从而作品本身是作家存在本身对其真正存在的一种要求和执着的呼吁。^③所以，朱文小说中的“日常行为”必然分为两个层次：第一个层次是外在的表现式的，即小说人物外在的行为表现，以及小说人物生活的场景；第二个层次则是内在的存在式的，即外在表现所折射出来的存在的意义。第一个层次属于生存层面，是第二个层次构成的基础，而第二个层次是第一个层次的必然超越。小说即是通过第一层次“日常行为”的表现的研究，实现第二层次的存在性的超越。换句话说，小说的经验是突破日常经验而又离不开日常经验的超越经验，是对有可能实现的意义秩序的呼唤。

小说对存在的研究是通过对生存世界的“翻转”而实现，而这个实现的过程又是小说人物行为的结果。西西弗神话作为存在主义的中心神话的实现是通过无休无止推石头的动作，《等待戈多》的完成是徒劳无益的等待，日本作家安部公房的逃离是通过对没有尽头的沙穴的挖掘，存在的瞬间实现是对生存世界的不停反抗，如此才能走向生存的另一面——存在，从而完成存在主义所提倡的拯救。但在朱文这里，“行为”的路径被隐藏起来，“日常行为”以一种非“行为”的方式呈现，“行为”的模式无从概括，相对于“存在性行为”的“自为”地从虚无向存在攀升，“日常行为”被“行为”本身的物质性所遮蔽，显现的是“自在”的状态，形而上的意义不可寻找到。那么，拯救将如何实现呢？

日常行为属于生存性行为，而写作属于典型的存

在性行为。通过存在性行为对生存性行为进行展示，生存性行为将丧失本身的原初形态，即现象学的质朴表象，而被引向到意义的探讨之中，从某种角度来说，是写作的行为使得日常行为获得了存在性的意义。当被作家的存在之光照耀、穿透的时候，日常行为就脱离了生存的现世而实现了存在性的超越。但当我们用这样的思想审视朱文的小说的时候，意义仍然被日常行为的质朴性所阻碍，存在的路径依然无法觉察，存在的地图被生存的地图所遮蔽。如果说贝克特对生存世界的荒谬的不断重复是要表达他对生存的悲观与绝望，从而获得最荒谬的存在意义，那么，朱文的小说摒弃了一切外在的作家价值判断也放弃了内在的价值审视的时候，存在的意义该由什么来承担？

重复：荒诞与意义的建构

小说是对生命的拷问，是对个人的命运、心灵内在事件的探究，对隐秘而又说不清楚的情感的揭示，对历史禁锢的接触，对鲜为人知的日常生活角落的泥土的触摸，对无法捕捉的过去时刻和现在时刻缠绵于生活中的非理性状态的思考，这是小说存在的理由。当朱文对着日常生活的角落里的被大多数人忽略的细节而仔细琢磨的时候，这些细节的纹理被一层层铺平，铺成一幅属于朱文的地图，但是这又是一幅若隐若现的地图，因为，作为朱文小说里的人物的“小丁”并没有用他的行为来完成这幅地图，小丁的重复出现似乎只为出现而出现，出现的意义就像他在大街上游荡一样毫无方向，也毫无归宿。

如果硬要追寻朱文小说里的意义，那么这种意义也是荒诞，而重复是荒诞意义产生的开始。朱文小说中的重复性首先体现在他对小丁和关于小丁的没有多少意思的故事的反复书写，对无意义的重复本身既消解了意义也建构了一种新的意义，如《西西弗的神话》中所重申的就是西西弗受罚于“重复”的悲惨命运。人们每一天从梦中醒来，生活沉重的石头依然在山脚等待，于是“起床，电车，四小时办公室或工厂里的工作，吃饭，电车，四小时的工作，吃饭、睡觉，星期一二三四五六，总是一个节奏，大部分时间里都轻易地循着这条路走下去。”^④

在存在主义哲学或者文学里，生存重复性动作是荒诞的开端，因为对一种机械麻木的生活活动产生厌倦后，“它同时启发了意识的活动。”^⑤但对于小丁来说，他生活的中心就是无所事事，在日常生活中他过得稀里糊涂，精神上除了不断强调他在写作以及对自己的写作充满恶狠狠的信心外，他就像他的朋友反问他的那句：“你不是个闲人是个什么？”^⑥长篇小说《什么是垃圾，什么是爱》的开头和结尾重复这样一段话：“小丁坐在窄窄的满是烟头烫痕的木桌边，用左臂撑着脑袋，几次想张大嘴巴惊叫几声。当然最终没有声音，他只是重复着张大、张大、再张大的动作。”^⑦这是朱文的小说人物典型的动作方式——近乎无动作的动作，或者是无声的动作。没有声音的动作意味着动作的无意义，而对无意义的重复是重复的最荒诞的意义，就像贝克特从《莫菲》到《瓦特》再到《莫洛伊》，反复表现了人类所有重复的荒诞性一样，小说的意图是把重复推向极致，从而也推向意义。但是在朱文这里，早已消失了贝克特对自己对生命虚无的悲观体验的沉溺，也不再是加缪的对荒谬的反抗，而是赋予重复或者无意义本身合理性，重复因此并不是迈向荒诞而是追求其合理，或许这才是朱文对日常生活的无意义的重复所要真正达到的小说意图。

刘小枫认为解决生存的终极悖论的方式大致有两种典型：黑格尔、马克思的历史理性与胡塞尔的先验理性；另一种类型是齐克果的信仰跳跃或尼采的生命沉醉。而对于朱文来说，终极悖论的生存问题已经过于沉重与庞大，他关注的始终只是生存，终极悖论已经不是他所要解决或者反思的问题。在朱文的小说里人物只是在生活着，而没有人会追究为什么而生活，没有反思，也没有价值的判断，朱文所要揭示的只是在这个生活世界上有这样的人，过着这样的浑浑噩噩的生活，这样的生活、这样的人物与你的喜欢或者不喜欢没有关系。朱文把这些东西的出现归结为他“不容混淆的内心感受”，这种内心感受也就是他所说的“在这个世界上有一些人、有一些事物注定是与你有关关系的，而另一些注定是没有关系的。注定与你有关关系的迟早会与你有关关系，注定和你没有关系的就是与你有了关系也还是没有关系”^⑧。这或许是朱文的小说、朱文笔下的小丁生活的最好的注脚。

那么，混沌不堪是否就是小丁的全部，或者混沌

不堪就是朱文所要说的全部？朱文的小说只是让人知道有小丁这样一个灰色调的人物？对于这个在日常生活里冲冲撞撞又时常流下眼泪的小丁，这个觉得自己毫无希望又莫名其妙地对自己充满信心的小丁，这个满口否定爱情、否定亲情却又对肉体也时常产生厌恶的小丁，这样没有多少意义又充满矛盾的意义的的小丁，朱文所要跟我们说的到底是什么？隐藏在小丁背后的已经不断地闪烁出来，而隐藏在朱文背后的又是什么？

其实当小说只是叙述个体偶在的生活事件和交织在其中的终极悖论，这种叙述不需要消除、解决，也不一定需要反思。当小说可以不承担沉重的外形的时候，意义已经在零星的叙述中挥洒出来，就如同小丁无端涌出的泪水，没有人感动自己，也不用去感动别人，自己感动自己就已经足够，生活中的灰尘不需要消除、解决，甚至不需要反思，在一种对生活的直接叙述中意义如汗水一样开始挥洒出来，或许，这才是朱文小说真正的意义。

沉沦：存在之路的抵达

现实世界（日常生活）意义的拯救在朱文的小说里既然已经被取消，这就意味着在朱文小说文本里现实的地面与存在的天空之间形成了巨大的缺失，现实的生存行为无法被存在的光芒照耀而得到超越而飞升到存在性行为，这种缺失构成其小说存在主体（日常现实存在）—客体（日常现实存在）—小说世界（日常现实存在）的平面模式。然而日常生活既然被小说这样一种作为存在的方式所观照，那么必然有另外一条引领的路径在向着朱文的小说敞开。小说文本本身无法在作家渗透其中的主体关怀下抵达存在之路，存在之路因为主体与客体的诗学意义上的混淆而只能秘密地彰显，这种彰显的方式可以称之为沉沦的方式，即作家以非自传的形式把自身投入到小说中去。这也就是说朱文把自己作为连接文学世界所要达到的“存在性”观照与小说的“日常现实性”之间的桥梁和通道，而这条通道是把小说的表达带到了一个可能性的空间。如果作家渗入小说中的关怀意识可以称作拯救的方式的话，那么作家潜入式地游走于小说中就是沉沦的方式了，当大多数作家选择作为拯救的圣者而存在

的时候，朱文选择了沉沦于小说现实中，与他笔下的小丁一起呼吸着混杂着灰尘的空气。前者是向外的占有、扩张式的，而后者是向内的拥有、怀抱式的。“朱文的方式就是要不断地回到自己……他的写作是把自己当做了一条道路、一座桥梁或是一块铺路的石子，那流淌于天上地下的精神洪流将从此经过，伤及自身、流血流汗，甚至被完全碾碎也在所不惜。”^⑩“不断地回到自己”意味着朱文的创作方式是从自身出发的，是内在的。这也可以解释为什么朱文小说里的那个小丁充满了单调与复杂的悖论。在铺天盖地的没意思的小丁故事的叙述中，一个沉闷、混浊、游荡、莫名其妙的“小丁”无法形成一个有意识的“主体”，小丁和他背后的精神像碎片一样散落在空阔的虚无中，唯一给予“主体”“主体感”的是言语，话语像一种直接的分泌物一样将暧昧矛盾的主体涂抹出来。在小丁的故事中，“小丁”或“我”被叙述出来，就像“小丁”或“我”分泌出有色的汗珠，即使它是单调的白色，“我”也沉沦于现实的目光中，而目光散射出了“主体”，这个微薄的“主体”并不希冀获救，就如同朱文所说的：“‘小丁’的卑微不想感动任何人，甚至不想感动他自己。”^⑪

朱文的大多数作品其实是一部作品，都是模糊的“主体”由内向外分泌自己的现实，即使这种现实仍然是暧昧不清的。小说语言对现实进行验证，但语言本身并不能在现实与虚构之间划出界限，所以这种讲述的努力所给予的“主体”仍然是“主体”的幻象。言语创造出？“存在”的纤细核心又向外辐射出更为有力的“虚无”。这个“存在”交织在“现实虚无”与“幻象虚无”之间，“存在”既是存在的，又不存在的，它若隐若现，自相矛盾，在词汇的流动中发出微弱的阵颤，在句子的延展中留下模糊的身影。它虽然若隐若现，但在每一次显露之时都能挥发出诱人的光芒，虽然自相矛盾，却正是如此自我的悖论形成了存在动人的张力。如果正如韩东所述：“朱文曾这样对我说：真实的写作将与你的生活混为一谈，它们相互交织、互相感应，最后不分彼此。”^⑫那么就不难理解自我的悖论在朱文这里是如此明显又如此隐晦，一方面作者的意识在小说的言语中毫无觉察（《到大厂去到底有多远》《去赵国的邯郸》《三生修得同船渡》《五毛钱的旅程》等），或者用一种夸诞的语气覆盖作者的主体意识

(《我爱美元》《弟弟的演奏》等);而另一方面作家又并非作为一个旁观者(少数作品如《单眼皮,单眼皮》《大汗淋漓》等除外),而是以深入其中的姿态来参与他的写作。用朱文自己的话说就是:“我所强调的就是我的写作跟我这个人的关系,我所信赖的一种写作方式与我的作品之间有某种必然性和必要性。”^⑩

所以“沉沦”的方式并非堕落的方式,而是一种更深层次的理解,对于生活、对于写作的更内在的沟通与感悟,这也就是朱文在他寥寥几篇关于写作的散文随笔里不断地强调沟通的重要性的原因。朱文认为日常生活中的现实是卑微的存在,在这种卑微的背后并不需要去营造一种强加的意义,卑微本身完全可以活得稀里糊涂又理直气壮,承认卑微的品质要比在卑微之上营造一种虚无高蹈的光芒更重要。在小说里的那个“我”以一种夸诞的语言把金钱和性作为写作的外套穿起来,而狂妄气焰的欲望外套背后却是一种放低姿态的本质,道德上的低姿态意味着对生活本原状态更深刻的理解。在这样的狂欢而又节制的叙述中,欲望化的词语被朱文当成一种工具,这种工具就是要把自己的写作和其他的写作区分开来。所以在朱文看来,太多的作品由于作家的高蹈姿态无法与真实的生活很好沟通,所以“往往会使非本质的,貌似深刻的,貌似博大的因素渗入到你的写作中,左右你的写作,让你为自己无端地感动,却使作品品质堕落”^⑪。

所以,当朱文说出“作家毕生的努力也许就是这样一项工程:不懈地用词语的铁锹挖掘一条通向自己、通向自己的心灵的隧道,让心灵固有的光芒喷薄而出”^⑫这句话的时候,我们是否也可以理解成朱文是在用自己的方式深入到生活中,从而挖掘出一条通往存在光芒的道路?在朱文这里,挖掘的动作靠词语的“铁锹”来完成,这是一个向下挖的动作,而这个向下挖的动作正是靠朱文投身到小说中去完成。

所以,以沉沦的方式所抵达的存在之路在暧昧的表象背后只能若隐若现,从这个意义上看,朱文的存在是由内向外的,而不是相反;是体液

的分泌,而不是涂抹在身上的外套;是身体运动后汗液的挥发,而不是照耀在身上的温暖的阳光。探讨朱文的小说的存在是以存在的方式的独特而具有独特的意义魅力的,这种魅力在不断地产生各种表象化幻觉的同时也在不断地洒落意义。

注释:

①[德]瓦尔特·本雅明著,陈永国译:《德国悲剧的起源》,文化艺术出版社2001年版,第7页。

②在刘小枫这里,“诗”是在原初意义上来使用的,指通过语言的诗化活动建构意义世界的目的行为,包括诗歌、小说、戏剧等各种语言艺术形式。刘小枫:《拯救与逍遥》(修订本),上海三联书店2001年7月版,第52页。

③[法]萨特著,施康强等译:《萨特文学论文集·什么是文学》,安徽文艺出版社1998年4月版,第102页。原文为:康德认为艺术品首先在事实上存在,然后它被看到。其实不然,艺术品只是当人们看着它的时候才存在,它首先是纯粹的召唤,是纯粹的存在要求。

④⑤[法]加缪著,杜小真译:《西西弗的神话》,陕西师范大学出版社2003年10月版,第14页。

⑥⑦朱文:《什么是垃圾,什么是爱》,华夏出版社2004年1月版第164页、第265页。

⑧朱文:《人民到底需不需要桑拿·<一个介绍>(序)》,陕西师范大学出版社2000年10月版。

⑨⑫韩东:《弯腰吃草·序》,参看朱文:《弯腰吃草》,华艺出版社1996年3月版。

⑩林舟、朱文:《在期待之中期待——朱文访谈录》,《花城》1996年第4期。

⑪张钧、朱文:《写作是作家最好的自我教育方式——朱文访谈录》,参看张钧:《小说的立场》,广西师范大学出版社2002年2月版,第7页。

⑬⑭朱文:《关于沟通的三个片断》,《作家》1997年第7期。

(作者单位:湖南工程学院、湖南师范大学文学院)

责任编辑 马新亚