

“80后”批评家文丛

周明全 策划

陈思和 主编

## 现场的角力



杨庆祥 / 著

云南出版集团公司

云南人民出版社

“80后”批评家文丛

云南人民出版社

隆重推出

# 现场的角力

## “80后”批评家文丛编委会

主任：刘大伟

副主任：赵石定

主编：陈思和

编委：（以姓氏汉语拼音为序）

程光炜 丁帆 李洱 林建法

刘涛 施战军 宋家宏 吴义勤

王干 朱向前 张燕玲 张颐武

张新颖 周明全

“80后”批评家文丛

杨庆祥 / 著

云南出版集团公司



最亲爱的，你名字中的长元音代表着希望……有时已逝的梦想在空中沉寂，有时时间凝滞不动，如同一具死尸，而我和它一起躺在床上。我睡在那里，等待体面的事情自动到来。我会恪守我的人性，尽管我没有兑现我的承诺。在我血液中涌动的爱，没有人能夺走。

——录苏珊·阿布哈瓦语献给特丽莎

图书在版编目 ( C I P ) 数据

现场的角力 / 杨庆祥著. — 昆明 : 云南人民出版社, 2013. 11  
ISBN 978-7-222-11234-6

I. ①现… II. ①杨… III. ①中国文学—当代文学—文学研究 IV. ① I206.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 233728 号

策 划: 周明全  
责任编辑: 文艺蓓 苏映华  
装帧设计: 马 滨  
责任校对: 刘 焰  
责任印制: 洪中丽

现场的角力

杨庆祥◎著

云南出版集团公司 云南人民出版社 出版、发行 // 昆明卓林包装印刷有限公司 印刷  
云南人民出版社地址: 昆明市环城西路609号 // 邮编: 650034 // http://ynpress.yunshow.com  
E-mail rmszbs@public.km.yn.cn

787×1092毫米16开 // 11.5印张 // 180千字 // 2013年11月第1版第1次印刷  
书号: ISBN 978-7-222-11234-6 // 定价: 25.00元



总 序  
陈思和 // 1

辑 一

建立根本的评价标准 // 002  
批评的黄金时代来临了吗? // 005  
批评的“无效”与“有效” // 007  
批评的“写什么”与“怎么写” // 009  
什么是好的批评 // 012  
分裂的想象和建构的可能  
——当下中国的文化主体和文化症候 // 014

辑 二

阅读路遥: 经验和差异 // 022  
读《小团圆》 // 027

目录 // contents

重返小说写作的“历史现场” // 029  
    为了一种更有效的写作  
    ——2011年短篇小说概述 // 036  
    历史意识、当下感与长篇叙事  
    ——2011年四部长篇读后感 // 045  
    “碎写”历史，一片虚无  
    ——读贾平凹的《古炉》 // 049  
    男人们，请不要再打扰女人  
    ——细读蒋一谈的《栖》 // 052  
    写作是最好的礼物  
    ——读徐小斌的短篇小说 // 062  
    现实主义的“变”与“不变”  
    ——读劳马的《哎嗨哟》 // 066  
    红尘一去千万里  
    ——读《女同志》 // 070  
    从小资产阶级梦中惊醒  
    ——从张悦然的《家》谈起 // 077  
    “孤独”的社会学和病理学  
    ——张悦然的《好事近》及“80后”的美学取向 // 091  
    抵抗的假面  
    ——关于韩寒的一点思考 // 104  
    郭敬明的成功与失败 // 110  
    日常书写的直接性  
    ——读马小淘的小说 // 113

目录 // contents

读《六人晚餐》和《段逸兴的一家》 // 119  
    听！写作生长的声音  
    ——“80后小辑”编者按 // 123  
    杂志书：新希望、新挑战 // 126

辑 三

新世纪诗歌写作的几个问题 // 129  
    回到现场的精神角力  
    ——新世纪“80后”诗歌的美学倾向 // 134  
    “在天空中凝结成一个全体”  
    ——《凤凰》的风景发现和历史辩证法 // 138  
    在自然和肉身之间  
    ——关于李少君的诗歌 // 153  
    虚构的肉体、词语和抒情  
    ——关于陈陟云的《新十四行：前世今生》（第一至五章） // 161  
    松树下，红尘中  
    ——读周瑟瑟的《松树下》 // 169  
    欲望之实和注解之空  
    ——关于安琪的《新十四节》 // 172  
    我喜欢的十位诗人 // 174

## 总序

陈思和

我先声明一下，这套丛书的策划者不是我，而是几位年轻朋友。今年5月我去北京师范大学开会，周明全和刘涛来访，说起云南人民出版社正在编辑一套“‘80后’批评家文丛”，书稿已经齐全，想请我当一个现成主编。这样的情况我很少遇到，以前凡是我挂名做主编的丛书，质量姑且不论，一般都是我自己组稿或者策划的，很少有这样现成的主编挂名于封面之上，我会感到不安。但是这套书的情况比较特殊，其一是青年人的书，尤其是“80后”的文学批评家，目前大多数都在高校里艰难地挣扎奋斗，文学批评也不是什么畅销书，我有机会支持，一定会尽些绵薄之力，这符合我在工作中一贯的追求；其二，这里所选的八位青年批评家，至少有四位是我熟悉的青年朋友，其他几位的文章也常见于报刊，对我来说并不陌生。所以，我犹豫一下也就答应下来。原来想，虽然不是我主动策划编辑的丛书，但我可以通过阅读文稿，为丛书写篇导论，尽些主编的义务。不过这个念头很快也被打消。当我读周明全的论文集《隐藏的锋芒》电子文档时，读到了其中一篇《顽强而生的“80后”批评家——兼论当代文学批评的流变及“80后”批评家个案分析》，写得很全面又到位，深得我心。我觉得就是为策划这套丛书而写的，里面论及的几位青年批评家的作品，也都收入了本丛书。因此，我以为明全这篇论文才是本丛书绝佳的序文。我建议他不妨拿出来印在丛书的前面，给读者一个完整的导论。

于是，我似乎也可以不必费时去另辟蹊径，写什么导论了。

不过既然答应了担任主编，总还是要说几句话，这些话也是现成的。前几天中国现代文学馆所聘的第二批客座研究员，在复旦大学举办一个

“新世纪文学教育”的研讨会，我被邀在第一场做了主题发言。起先并没有做专门的准备，可是听了前几位发言者话题中屡屡讲到“学院派批评”，我有感而发，谈了一些自己平时所感所思的问题。因为没有草稿，现在回想也记不清楚当时的具体论述，只能把大致的意思在这里再说一遍：

“80后”的批评家，大多数都来自学院，受过专业教育，具有高等学历，也有很多批评家毕业后依然服务于学院。那么，是不是他们的批评，都是学院派批评了呢？

文学批评对文学创作的意义，与以前相比，现在已经有了很大的变化。20世纪50年代以来的权力意识形态对文学创作的领导，主要是通过文学批评来体现的。所以，那个时候的批评阵地主要是作家协会以及相关政府部门，当时的批评家，主要也是思想文化部门的领导者和管理者，他们肩负着舆论导向的责任。他们的批评体现了权力的声音，批判和赞扬，都决定了作品、甚至作家的具体命运。这种权力意识形态的文学批评，从20世纪90年代逐渐改为奖励机制的舆论导向策略，批评本身渐渐式微，不再有多大的威慑力量。现在经常会在各种场合听到所谓“批评缺席”“批评被边缘化”之类的抱怨，其实这何尝不是好事？20世纪90年代以来当代批评从来就没有缺席过，只要看我们的批评梯队已经从50年代生人到80年代生人一代一代地成长，就是一个证明。我们在文学创作领域不一定讲得清楚每一年代生人的代表作家和代表作，但是在当代批评领域则是清清楚楚的，高校学院的研究生培养制度就是一个生生不息的人才源泉，当代文学的教学、研究、阐释，以致近年来国际汉学的重心也朝着现当代文学和文化现象倾斜，文学批评的专业刊物运作、围绕文学作品的学术研讨，都在正常地进行发展，为什么就“缺席”了呢？事实上，我以为“缺”的，不是批评本身，而是长期以来把批评与权力意识形态挂钩而形成的批评家的“权威”、批评背后的话语“权力”以及对作家指手画脚，并掌生杀大权的“领导”身份。“批评家”的特殊身份已经丧失，批评家只能回到具体的民间工作岗位上，做一份属于自己的工作，我认为这是中国文艺走向正常和自觉的前提条件。

随着20世纪90年代市场经济发展和大学学位教育制度的完善，文学批评逐渐向两大模块转移，形成了媒体批评和学院批评的模式。在“文革”以前，媒体只是权力的喉舌，学院是被改造的对象，基本是不存在纯粹意义的媒体批评和学院批评的。但20世纪80年代以后情况不同，媒体背后不仅有权力的背景还有商业的背景、利润的背景，媒体的声音就变得复杂诡谲了。媒体批评当然不能排除权力意识形态的导向，只是其作用更为隐蔽，表面上呈现的往往是商业利益作为推手。媒体批评呼风唤雨，左右了社会的一般舆论导向。而学院批评又呈现出另外一种面貌。严格地说，学院派是不介入一般媒体层面的，学院批评的主要场域在大学讲堂、学术刊物和高端会议论坛，言说的对象是学生、同行和专业人士。很多人批评学院派讲究论文规格、专著等级、刊物品质以及玩弄概念游戏，这些表面上为人诟病的症状，恰恰是学院派企图保持专业独立性和拒绝来自社会媒体（包括隐藏其后的权力）诱惑的努力，学院派以艰涩繁复的行规来维护知识的纯洁性，与媒体批评划清了界限。学院派不是不关心当代文学的现实意义，而是通过理论解读和文本阐释，在文学的社会功利性、大众性、现实性以外，另外建立一个批评的行业标准体系。学院批评仍然是建设性而非自娱性的，不过它追求的是在更为抽象层面上与作家以及同行们的精神交流，它是利用作家作品的材料来表达对于当代社会、文化的看法，它以不随波逐流、清者自清的态度形成了冷寂、沉稳、独立而博学的各种学派，它与活跃在社会大众领域的媒体批评正好形成了两种互为照应的批评声音。

媒体批评与学院批评的区别，不是以批评者的身份来决定的。不是说，有了一张高学历的文凭就戴上了“学院派”的桂冠，也不是说，一个从学院出来的批评家发表的意见都是学院派的声音。所谓学院批评还是媒体批评，主要是看其批评的环境。学院的批评家自然是应该在媒体上开讲座，写书评，在各种新书发布会或作品讨论会上发表看法，但这个时候他并不代表学院批评，更不能以学院派自居，他仍然是以一个媒体人的身份在对大众说话，依然是属于媒体批评。我从不反对学者利用媒体向大众传播文化科学知识，努力把自己的学院背景彰显出来，尽其可能抵制商业社

会中权力与利润对媒体声音的双重制约。尽管这种努力可能收效甚微，但仍然不失为自己的声音。其实我对这样的声音也是迷恋的，并且一直在实践中尝试这种声音在现实社会中发展的限度与可能性。我也不反对学院批评利用媒体对当代文学发出尖锐批评，但既然是带了学院的背景从事批评，那就要使批评尽可能具有独立的学院立场和说服力。——说到学院立场，我还想扯开去说几句，由于人文科学的特殊性，如果学院批评家要做一个自觉的人文知识分子，走出学院，走进社会也是必然的实践，但他所面对的环境就变得极为复杂，要在权力与商业双重制约下的媒体发出第三种独立的声音，要在介乎学院与媒体之间的第三种途径进行探索实践，并不是充满鲜花的途径。年轻的批评家们怀里装着高学历的证书，满腹经纶、满志踌躇，企图走上社会舞台，拨动媒体风云的时候，我建议先要做好这样的心理准备——你是有可能利用媒体发出自己的独立的声音；也有另一种可能，你被媒体利用和改造，你的貌似独立的自己的声音，已经在不知不觉中成为权力与利润共谋的工具。而后一种结果，在今天的浑浊暧昧的媒体文化中，绝不是杞人忧天。

关于学院批评的种种特点，包括学院派批评自身存在的问题，在这篇短短的序文里是说不清楚的，不说也罢。我说这些话，放在一本青年人的书的前面，似乎有些煞风景。但这是我今天面对社会文化的现状，真正想说的话。对于“80后”批评家的前景，似乎已经不用操什么心，很快会引起各方的关注和热捧，名利对于他们来说，不过是一步之遥；但是从一个人文知识分子真正所追求的目标来说，可能还任重而道远。

2013年6月23日于海上鱼焦了斋

辑 —

## 建立根本的评价标准

近两年，关于“当代文学”的评价问题成为文学界一个热门的话题。其中又以顾彬“当代文学不如现代文学”“现代文学是五粮液，当代文学是二锅头”“当代小说成就不如当代诗歌”等一系列观点引发媒体的追捧和热议，与此针锋相对则有陈晓明等人的“当代文学的成就已经超越了现代文学”“当代文学代表了中国文学的一个高峰”等观点。于是乎，所谓的“唱盛派”和“唱衰派”在各种正式与非正式场合发生着学术与非学术的争论。在我看来，姑且不论各派观点正确与否，这一现象已经说明了一个很重要的问题，那就是，中国当代文学已经成长为一股不能忽视的历史的存在，这种存在要求学术界、批评界对此做出相应的历史判断，而不是像以前一样以“当代不能写史”“当代人无法对当代史作出客观评价”等种种理由而被搁置。毫无疑问，这种评价当代文学的迫切要求建立在一个更大的历史背景之下，那就是中国作为一个社会主义大国的成功崛起。

大国崛起要求有一个完全不同于此前的标准来理解中国的政治、经济以及作为上层建筑的文学艺术。也就是说，今天的中国已经不能再以某种西方的现代标准来衡量，今天中国所发生的和实践的，是被证明与西方现代标准相异的一条道路，这一点，目前几乎已经成为西方学术界的一个共识，比如最近杜赞奇就在一次讲演中提到中国的发展道路只能从中国自身去寻找，而不能随便以某种西方的标准来生搬硬套。我正是在这个大的历史语境中来理解目前中国当代文学评价标准的论争。从表面上看，顾彬的标准有两个，一个是西方的标准，这一标准在20世纪80年代非常流行，在今天的中国文学界依然有其市场，这一标准奉西方大师（如卡夫卡、海明威等）为经典，以“个人写作”为其圭臬，以形式创新为其准则；另外一个则是古代的标准，如《红楼梦》、唐诗宋

词等，而被人忽略的是，顾彬（也包括一批西方的汉学家）对中国古代文学的理解其实也是一种带有西方标准的再解读。所以上述两个标准其实可以合二为一，那就是在中国的历史已经脱离了所谓的“世界历史”的轨道的时刻，顾彬以及一些顾彬的忠实信徒则还在顽强地坚持着其西方文化的“普世标准”（本质上是资本主义的文化标准），并企图以此来规训、引导中国当代文学和文化的发展。顾彬最鱼目混珠的一种逻辑就是，以中国当下文坛的一些陋习来指责整个当代文学的失败，比如指责中国作家非常商业化，很浮躁，有大量低劣的泡沫作品。这是一个很混乱的逻辑，试问哪一个时期没有文学泡沫？文学的商业化和文学经典就是天然对立的吗？明朝是非常商业化的一个时期，《三言二拍》里面的很多小说都是无名氏（也就是文学写手）的创作，但这无损于这些作品的文学价值，而《金瓶梅》等作品也是在众多不那么经典的作品的基础上发展创造出来的。西方的19世纪更是一个商业化的时期，布迪厄认为恰好是在这种高度商业化的环境中，才有文学对政治和商业的双重拒绝，从而赢得自我的独立性。在我看来，目前中国文学的这种商业化倾向，这种看似鱼龙混杂的乱象恰好是有创造力的象征，里面潜藏着无限的生机和活力。

回到当代文学评价这个问题上来。我觉得顾彬的“责难”本身并没有多少值得探讨的东西，一个研究者秉持某种历史的美学的立场对一段文学做出自己的价值判断是很正常的事情。关键问题是，为什么顾彬的这些其实并不怎么站得住脚的观点会在国内引起这么大的动静？这里面当然有媒体借机炒作、批评界寻找话题等原因在内。但我觉得这都是表面的问题，把这些表面因素剥离后就能凸显出一个更重要的命题，那就是，我们中国的学术界、批评界在理解、阐释和评价中国当代文学上的无能为力。我觉得这才是问题的核心，是重中之重，正是因为没有自己的立场、理论和逻辑，所以才会对别人的观点如此敏感而又难以进行学理上的辩驳。在中国一些“挺顾派”眼里，顾彬代表的不是顾彬个人，而是西方的评价体系，因此，“挺顾”就是与西方接轨，就是顺利进入第一世界，用顾彬的“药方”，中国就会成为文学大国、强国。而在“反顾派”那里，他们已经意识到了顾彬逻辑上的问题和症结，但非常吊诡的是，这些人同样是喝着“洋墨水”，学习“洋理论”长大成人的，西方已经被内在化了，所以他们就总是陷入双重矛盾中，既不愿承认中国当代文学失败的



说法，但似乎又找不到经典作家作品来证明自己的观点，于是乎“现代有大作家没大作品，当代有大作品没大作家”之类含糊其辞、模棱两可的说法就出现了。在我看来，这些说法和辩词都是软弱无力的，都是缺乏理论建构和文化自信的一种表征。中国当代文学有好的作品，也有不好的作品，这些不好的作品丝毫无损于中国当代文学的伟大成就，就像19世纪诸多的以包法利夫人为题材的小说丝毫无损于福楼拜的《包法利夫人》的经典一样。

中国当代文学，无论是“十七年文学”还是新时期文学，这些时期的作家作品是否有价值，是否能在文学史上立得住脚，不在于这些作品是否描写了伟大的“个人”，不变的“人性”，而在于这些作品是否真实地与中国其时其地的历史发生了真实的搏斗和较量，是否真实地反映和书写了其实其地的“个人”和“人性”，这才是评价中国当代文学应该秉持的根本标准。正是在这个意义上，赵树理的作品是经典的，因为他把个人的解放置于社会解放的背景之下，并努力寻求一种统一性，正如竹内好所判断的，他甚至为现代文学开辟了新的方向；柳青的作品是经典的，因为他真实地书写了一代农民在新的生产关系中所进行的痛苦的挣扎和追求；路遥的作品是经典的，因为他的《高加林》在历史转折时期不断地追寻自我的实现和个人的完成，并不惜为这种完成付出毁灭性的代价……这样的作家作品我们还可以不断罗列下去。在我看来，只有建立了根本的、内在于中国的历史、社会和文学的评价标准，我们才可以理直气壮地为中国当代文学正名，同时合乎历史的、美学的文学史研究和文学史书写才能得以展开。

2010年3月7日于人大

## 批评的黄金时代来临了吗？

近两年，我和20世纪80年代成名的一些前辈批评家接触较多，他们在反思80年代文学批评的得失功过之后，几乎都对当下的文学批评表达了殷切期望，认为批评的黄金时代可能属于当下，因为20年来言论空间的开放、知识的储备、视野的扩展都有了长足的进步。我非常理解他们的判断和期待，这让我想起鲁迅在1927年的一段著名的话：“中国现在是一个进向大时代的时代。但这所谓大，并不一定指可以由此得生，而也可以由此得死。”（《〈尘影〉题词》）毫无疑问，20世纪90年代以来的中国正是处于这样一个将生将死，急剧变化的大时代。但是否就会因此而出现批评的黄金时代呢？从目前批评界的情况来看，我看要打一个大大的问号。

毫无疑问，今天我们处在一个“批评”和“意见”盛行的时代，互联网提供的开放式的空间使得人人都有可能发表其言论，成为一个“批评家”。但这并不就意味着批评真的“繁荣”起来了。实际上，严肃意义上的文学批评面临着两难之境，一方面它必须保持开放的姿态，接受各种新兴媒体，尤其是网络传媒对它的挑战，它必须不断放弃既有的规范，投身到媒体所制造出来的话语空间中，并力争在这个空间中占有一席之地；而另一方面，它又必须保持某种与众不同的态度，去刺破那些虚假的“批评泡沫”，为自己在知识、道德、信用和效果等方面做全盘的辩护。这种情况与当前我们面临的复杂文化语境有关，一方面，随着资本开始大规模地进入文化领域，文化越来越具有圈子化的趋向。另一方面，一部分文学又以市场的名义诱导文学趣味向娱乐化、幼稚化甚至低级化的方向发展。帕斯说：一个时代的腐败首先表现为语言的腐败。在我看来，语言腐败的背后，是一个时代想象力、创造力的衰退和精神生活的萎缩。遗憾的是，对现有文化机制的认可和对资本的依附让我们的一部分批评在

面对这些现象时缺乏判断的敏锐和批评的勇气，批评“过分退让，含糊，要求低，满足于那些十分渺小的作品，赞美那些勉强还算得过去的作品”<sup>①</sup>。大部分批评满足于理论话语的“好看”和“热闹”，满足于对文学作品的印象式的复述和点评，热衷于树立文学史的标杆和偶像，或者粗暴地宣布某种文学潮流（趣味）的“开始”或“终结”。最严重的是，在某些时候，批评成了资本与权力之间的互相确认、互相赞美，甚至互相吹捧和交易。批评成为作品的影子，成为作家的影子，批评甚至成为批评自身的影子。这样的批评是让人失望的。

布迪厄认为只有在对政治和商业的双重拒绝中，才可能获得文学场的真正自主。我们的批评必须有足够的勇气拒绝各种强加于其上的干扰因素，保持其批判性的原则，关注我们这个时代最重要的精神现象和精神产品，并用恰当的方法和理论去解剖它、分析它、解释它。不是通过批评家的姿态，而是通过理性的思考、严密的逻辑、经得住推敲的知识和概念来加入当代写作。批评应该始终保持其独有的、纯正的审美原则和深刻的历史理解力，以“历史的同情”的态度去厘清作家作品与我们的时代、社会之间的复杂纠缠，做出恰当的判断、选择和裁决，重建我们时代精神生活的复杂性和丰富性。

大时代呼唤真正有力的文学和真正有力的批评，虽然“黄金时代”的到来总是显得遥遥无期，但有了众多痛苦心灵的执着努力，或许会离它稍微近那么一点。而这一点，或许就会让我们的时代“得生”，而不是“得死”。

## 批评的“无效”与“有效”

严肃意义上的批评今天面临着两难之境，一方面它必须保持开放的姿态，接纳各种技术和不断增长的知识对它的挑战，它必须不断放弃既有的规范，投身到媒体所制造出来的“话语泡沫”中去，并力争在这个“泡沫”中占有一席之地；另一方面，它又必须保持或者先锋或者“保守”的姿态（总是与众不同的态度），去刺破那些虚假的“批评泡沫”，为自己在知识、道德、信用和效果等方面做全盘的辩护。但是让今天的批评困惑的是，在很多时候，它已经不能辨清哪一种状态才是真实的自己，批评成为作品的影子，成为作家的影子，批评甚至成为批评自身的影子。媒体制造了一个巨大的柏拉图式的话语洞穴，在唾液横飞的“言论”轰炸中，某些可以称之为“价值”的东西缺席了。

似乎没有办法来应对当下的这种局面。当我们意识到人人都可以成为“批评家”，都可以“发表”其言论的时候，批评还会有效吗？但需要注意的是，批评没有因此变得坏起来，当然，也没有因此变得好起来。批评总是要说不好听的话，但关键问题是，指出一个时代的坏往往是容易的，批评没有必要总是和自己的时代过不去；但也同样没有理由要求批评一味赞美，赝品总是需要装饰才能流通，但不一定非要批评为它们提供合适的包装。我的意思是说，不要寄希望于我们这个时代的批评（批评家）站在某种道德或者伦理的高度给予我们什么有效的建议，批评家和作家一样不可信，这是现代以来就已经确信不移的事实。（想想福斯特，他为了友情可以任意夸大一部作品的意义，也可以毫无道理的贬低《尤利西斯》的价值。）我们必须意识到批评的限度，任何一种写作（作品）自有其来处，亦自有其去处，批评在其中发挥的作用是非常有限的。了解这一点可以稍微医治一下当代批评家们的虚妄症，让他们（当然

<sup>①</sup> [俄]车尔尼雪夫斯基：《车尔尼雪夫斯基论文学》，梁真译，人民文学出版社1965年版。

也包括我自己)在对当代说三道四的时候保持必要的谦恭之心。

那么,我们究竟可以在何种程度上来谈批评在当代的有效性?我觉得恰好是在批评的“无效”中,其“有效”才有可能被建构起来。正是因为批评从道德、说教、经典裁决者的角色中解放出来,从对“批评对象”的亦步亦趋的惯性模式中挣脱出来,批评才有更多的时间反躬自省,花更多的力气来检讨自己的方法、理论和目的。批评在今天唯一有可能做到的,就是在这样一种言论的狂欢前保持克制和冷静,“正是由于处在互联网上‘意见’泛滥的时代,我们才必须让‘故事’更有力量”(村上春树语),我们同样可以说,既然全媒体时代的言论和意见是如此廉价,既然主体的道德姿态已经不可信任,那么,批评才更需要力量。批评的力量在于维持其排斥性原则,把自己牢牢固定在一些本质性的事物之前,并用恰当的方法和理论去解剖它,分析它,解释它,在穷尽对象的各种可能性后再转向另外一个目标。不是通过批评家的姿态,而是通过理性的思考、严密的逻辑、经得住推敲的知识和概念来加入当代写作。批评在媒体的海洋中应该拒绝成为随波逐流的漂流瓶,而是需要成为一个个坚不可摧的航标,顺着它,我们不仅可以发现当代写作的脉络,也可以逃出“影子”的束缚,借此丰富批评自身并赢得其独立。

2010年10月31日于北京

## 批评的“写什么”与“怎么写”

蒙《文艺报》编辑的厚爱,让我谈谈批评的文风问题,说实话,这是给我出了一个难题。虽然自己也偶尔写写批评文章,但是却很少思考这样一种“本体”性的问题。经常的状态是懵懵懂懂地写,却很少思考为什么写,或者怎样把文章写得更好。我想这种状态可能是年轻的批评从业者的一种常态,读博士的时候是导师出题,工作了以后要么是刊物出题,要么是会议出题,总之都是比较被动地写文章,抱着的目的大概也就一个,那就是早早写完了事,或者隐约意识到这篇文章是写给谁看的,或者某某人可能会看到,不知不觉中就有了顾虑,这自然也是常有的情况。

我想这大概也是目前批评界面临的问题之一,批评,尤其是当代批评,面对的都是自己同时代的人,说重了不好,说轻了也不好,所以“说什么”就成了当下批评怎么也难以解决的难题。英国批评家福斯特对此倒是很坦然,他经常赞美一些并不出色的作家作品,他的理由是:“友情比什么都重要。”博尔赫斯对此好像也很看得开,他曾经说:“被人爱上可能和作品无关,而是因为某种亲密的东西。”相对于西方批评家对人性的这种宽容,我倒觉得中国的批评界有点小题大做,比如经常有文章抨击所谓的“红包批评”,我就觉得有点不知所以,批评家的文风和“红包”有必然的联系吗?所谓“红包批评”,无非就是批评家参与了一部作品的生产流通过程。且不说这点“红包”在整个流通过程中几乎可以忽略不计,既然作家出一部作品要搞宣传、做推销、拿版税等等,那么批评家花时间去阅读作品、写批评文章,然后获得相关报酬,这不是正常的劳动所得吗?为什么非要将“红包”和批评文风联系起来呢?如果说有的批评家因为拿了“红包”而胡说乱说,这只能是这个批评家个人的道德人格问题,而并非批评本身的问题。所以在这个问题上,我觉得要切忌将个人

的道德问题普遍化，因为批评家并非是道德的楷模，他有权选择说什么和不说什么，他也活在非常现实的人际关系和生存环境中。我觉得应该理解批评家，甚至理解他们的那些不怎么靠得住的文章，就像应该理解作家们写出的不好的作品一样，我一直很欣赏波德莱尔的一句话：“指出一个时代的缺点是容易的，更难得的是怎么找出一个时代的优点。”对于当代批评，在我们指责它的同时，是不是应该也保持稍微的克制和宽容？

但话说回来，如果硬要说当代批评很好，我想大多数人可能也不太同意。存在的问题是有目共睹的，在我看来，关键的问题不是道德问题，不是信用问题，而是一个能力问题和意识问题。也就是说，不管在什么情况下，我们都可以把文章写得更好，写得更出色。我们一般都强调作家要懂技巧，把故事讲好，但却很少对批评家提出这样的要求。我们的很多批评家满足于在一篇文章中把问题讲清楚、把观点摆出来，然后就觉得万事大吉，我觉得这种写作是一种无意识的写作，几乎停留在“研究生”写课堂论文的态度。缺少文体意识，缺少创新和形式感，这是中国当代批评文风最重要的症结。我有一次写一篇关于路遥的批评文章，找来一本《路遥评论集》翻看，该文集一共收录了20多年近30篇关于路遥的批评文章，但让我失望的是，这些文章虽然提供了一些相关的资料、观点，但却都不“好看”，都是那种平铺直叙、四平八稳的文章。这不能不说是一个让人遗憾的事实：20年我们的批评都没有建立起相关的文体意识，我们都没有把批评当成“文章”来写。相反，我们如果去读读西方的批评文章，就发现完全不是这样，你可能不会同意作者的观点，不会认可他所批评的作品，但是“文章”本身就是一件作品，就能带来阅读的快乐。比如波德莱尔的《对我同时代人的思考》，文章中评论了十个他同时代的诗人，我们发现其中除了雨果，其他的诗人几乎都令名不传。但是，这篇文章今天读来依然有趣、有力，文辞灵动，我想，波德莱尔是把它当作一首诗来写的吧。再举一例，罗伯-格里耶的《嫉妒》是法国新小说的代表作，以晦涩冗繁著称，我个人不是很喜欢这部作品，但是法国批评家雅克·里纳尔关于这部作品的批评《小说的政治阅读——阿兰·罗伯-格里耶的嫉妒》我却很喜欢，其原因在于这部著作采用了让人耳目一新的形式对《嫉妒》进行了分析，比如开篇“神话插曲”，他引用的是一本航空杂志上的一段游记，他说：“严格地说，我们

即将读到的这一部分与本书并没关系。从表面上看，它同《嫉妒》之间毫无关联。然而，随着研究的进展，我们将会发现，对于这部分文本或其他与之相似的内容的认识是不可或缺的。它如同一种原始的磨具，由此可以写就千百种文本，写作因此才能成为可能。”在我看来，不管他后面的分析如何，这种批评的巧妙构思已经足够吸引人了，实际上也正是这种构思吸引我把这样一部长篇批评意兴盎然地读完。

反观我们当下的一些批评文章，一看开头就知道结尾，乏味如白开水，如果再加上半生不熟的理论名词，就更是忍卒读了。现代批评史上有所谓的“美文”批评，如周作人、李健吾等，今天我们读他们的文章，可能会觉得学理不够、论证不力，趣味主义的倾向似乎也比较严重，但不可否认的是，这些文章都是好文章，读了会让人觉得舒服。帕斯有言：一个时代的腐败首先是语言的腐败。如果一个时代的批评家都没有能力或者没有意识去创造文体、雕琢语言，而仅仅满足于大白话、八股文，摆事实、讲道理之类的学生作业水准，请问批评如何进步、文风如何彰显？批评当然需要强调“写什么”，这是批评最基本的要求，所谓言之有物，文章不说半句空话。但批评不能止步于此，批评更要强调创造意识，要把每一篇批评文章都当作作品来写，写出别样的文体、语言和构思，这样批评才能赢得尊敬和荣耀。

2011年1月3日第一稿于北京

2011年3月6日第二稿

## 什么是好的批评

就批评谈批评，太空洞。从我最近做的两件工作谈起吧。

第一件工作是程光炜教授近几年主持编撰了一部比较大型的当代文学史资料丛书，我和黄平负责其中的“中国当代文学期刊目录汇编”部分。因为条件和人力所限，我们仅仅遴选了比较重要的40余种期刊，时间跨度是1949—1989年。我们用了近两年的时间组织一批研究生进行资料的查找、复印和校勘工作。最近北京大学出版社将这批目录资料进行了录入排版，结果让我吃了一惊，居然多达450万字，远远超出了我们的想象。等这一部分目录出版后，我们还想继续编撰1989年以后的期刊目录，可以想象，这个规模将会更加惊人。由此我想到的不仅仅是当代文学作为一个学科的建设发展问题，这当然是编辑此等期刊目录的重要目标之一。我由此想到更多的倒是一个批评的问题，面对当代如此海量的文学作品，当代批评所肩负的重任可想而知。如果没有一代代批评家的工作，我们很难想象我们的文学史该怎么去书写，我们的经典该怎么去确立。从某种意义上说，文学史就是批评史，当代文学尤其如此。

第二件工作是近两年我和香港大学的宋耕教授有一个合作项目，把一批青年作家的作品，主要是“80后”作家的短篇小说翻译成英语结集出版。这个项目得到的热烈反应超出了我们的想象，首先是有数家出版社对此表示了很大的兴趣，其中包括香港的一些出版社和海外的几个出版机构；其次是宋耕教授将这个信息发布在相关媒体上后，收到了很多海外翻译家的回应，其中不乏比较著名的翻译家和汉学家，他们对翻译中国当代文学表现出了很大的热情。结果我们遴选的16篇短篇小说很快就找齐了译者，并计划在2014年8月份前出版汉英双语版。在这个项目的合作过程中，宋耕教授坦言他们对当代文学的翻译很感兴趣，但因为当代文学的作家作品对他们来说简直就是天文数字，所以他

们必须依靠值得信任的中国批评家为他们提供帮助。

这两件事情大概是一个批评者所做的最日常的工作了。但是由小及大，却也能道出些微言大义。在一个批评家被边缘化、批评日益得不到尊重和信任的大众文化语境中，说实话，这两件工作让我对批评有了更多的信心。今天的青年批评家当然不可能有20世纪80年代的那种激情和自豪感，但似乎也不必过于妄自菲薄以至于一种职业的虚无主义。我在《南方文坛》的“三人谈”中提出以“文学为志业”大概就是这个意思。不管对当代批评浅薄的理解和排斥如何甚嚣尘上，作为批评者的我们应该有一份敬业之心，真正有效的批评从来就不会缺席于时代精神的建构，关键问题是我們是否值得信任。

至于什么样的批评才是好的批评、才是值得信任的批评，这是个见仁见智的问题。我没有肯定的答案。但是上述两件工作其实也大概可以代表我的一种批评理念。整理期刊目录属于一种历史研究的工作，而翻译出版青年作家的作品大概是一种当下批评的工作。我觉得真正有效的批评应该同时在这几个向度展开。好的批评应该有一种历史感，应该有“向后看”的意识，没有这种“向后看”，批评就容易沦为“时评”，当下就容易被“膨胀”，批评从本质上讲就是一种遴选，而遴选，如果缺乏历史的标准，就很难沙里淘金。同时，好的批评也应该“向前看”，不仅在历史坐标中将位置找好，而且应该通过种种的比较、衡量、区隔，指出新的美学原则和新的写作的可能性。在这个意义上，好的批评应该内涵三维空间：过去的、现在的和未来的，这是一种批评的“共时性”原则，没有这个原则，批评就会变得浅薄、轻飘，批评就无法完成其遴选和建构的使命。这大概就是我坚持的一种批评观念，并一直努力将其付诸我的工作实践。

2013年5月9日于香港大学

## 分裂的想象和建构的可能

——当下中国的文化主体和文化症候

### 一

2008年8月正值北京奥运会举行之际，其时整个中国都沉浸在一种巨大的大国亢奋之中，这种自我想象一方面强化了“崛起”和“腾飞”的现实，另一方面也强化了被“阉割”和被“去势”的中国历史形象，这种种复杂的感情通过全球化的通信传媒被迅速和无克制地复制、传播和放大。我还记得4月份在李陀家中，他兴奋地问我对于留学生保护“圣火”传递事件的看法，在他以及其他的一些知识分子看来，这一事件的意义可以与五四媲美，似乎一个新的中国主体在20年的改革意识形态中破茧而出。我毫不掩饰我作为一个中国公民在这些事件中的立场甚至是褊狭的民族主义情绪，我还记得8月8日奥运会开幕式晚上，我挤在人潮汹涌的咖啡厅里和一帮青年人高唱国歌，在隆隆的礼炮声中看完张艺谋那冗长而单调的“国粹”表演。后半夜，一个朋友无比兴奋地给我打电话，问我们是不是都在鸟巢附近？请注意他的提问，“我们”在这里是指所有此刻身在北京的人，他以为这一刻所有身在北京的人都处于历史的现场。当他听说我仅仅是孤身一人待在宿舍，连烟花的颜色都望不到的时候，觉得非常失望。事实是，我们——至少我——此刻并非处于历史之中心，但是如果那一刻我稍微虚荣，我可能就在我朋友的想象和我言辞的合谋中假想了一个中心的存在。是的，当全世界都认为你处在中心的时刻，你很难有抗拒的能力，在奥运会的那个晚上，中国处于世界之中心吗？这是一种假想还是一种幻觉？还是一种修辞？

我无法回答这个问题。但可以肯定的一点是，如果说奥运会开幕式意味着一个巨大的象征文本，那么，它的修辞毫无疑问是：以对历史的赞美诗般的

遗忘来压抑某种分裂性的身份意识，并通过这种遗忘和压抑机制把中国解释为一个连续性的历史主体，进入世界并完成帝国的使命。让我大惑不解的是，这种连续性的主体何以可能？孔夫子的“和”能够易万世不变而为道统吗？王道之理想在一个现代的语境中能够被顺利转喻为新国家的政统吗？而张艺谋的带有某种色盲的“中国红”在后殖民的文化视野中能够代表我们的文统吗？凡是对历史怀有敬畏之心的人可能都觉得奇怪：在长达5个小时的中国历史文化演绎中，现代中国去了哪里？或者说，作为一个历史性范畴的“中国现代史”去了哪里？奥运结束后不久，有一次我和韩国学者朴兰英教授交流，她说作为一个外国人，她对奥运会开幕式最大的期待就是想看看怎么表现中国现代革命史，完全出乎她意料的是，这一段历史被“取消”了。这让我想起1986年轰动全国的改革小说《新星》，在这一部描写农村改革的作品中，开篇就描写主人公李向南去参观一座年久失修的古塔，这座古塔同时也是一个历史博物馆，包括史前人类时代、旧石器时代、新石器时代、商周青铜器时代、汉唐元明清时代，但偏偏没有“现代”，它结束于中国的最后一个朝代清，而后就一跃而到了李向南所处的“当下”。毫无疑问，作者这么写是为了给20世纪80年代的“改革叙事”一个唯一的起源神话，20年后的张艺谋采用了惊人相似的修辞策略：不断地制造历史从“当下”开始的神话，不断制造断裂后的新的起点。从制造断裂、叙述起源和创始神话这一点看来，无论是1949年、1979年还是2008年，无论是社会主义、改革开放还是全球化，他们都无法逃脱“现代”的发展逻辑。这似乎是一种宿命。

### 二

在2008年之前，我们似乎有充分的理由相信随着奥运会的召开，一个“后奥运时代”即将来临，这不仅仅是一个时间性的概念，更是一个关涉中国进一步向现代转型，融入“全球化”资本体系和价值体系的一种标志。无论如何，汉城奥运会和东京奥运会的成功为这种期待提供了有力的支持。但完全出乎意料的是，中国的“后奥运时代”首要的居然是一场席卷全球的金融危机，而这次金融危机的罪魁祸首，似乎又是那个我们一再希望进入的“资本体

系”。美国次贷危机引发的金融海啸并因此可能导致的大萧条如果说不是完全击垮了我们廉价的乐观主义，至少也深刻暴露了西方“普世主义”的虚妄和其反历史性，没有任何一种秩序、制度、文化能够放之四海而皆准，当这样一个常识性的话题再度摆在我们面前的时候，我们如何思考和定位我们的特殊性？

相关的政府官员在2009年中国发展高层论坛上振振有词地说银监会早在两三年前就预测到了这次金融危机（<http://news.qq.com/a/20090322/000642.htm>），我完全鄙夷这种“事后诸葛亮”的说法。在我看来，任何一个头脑清晰的人都能看出当下中国经济发展中所隐藏的巨大的问题。2006年7月，我在广东东莞市长安镇（中国三大富镇之一）生活了近两个月，我的两个高中同学，一个经营大宗电脑维修，一个与香港商人合资开了一家工艺品生产公司，后者的生产流水线上有近600名工人。那一段时间，我每天出入于长安镇的街头巷尾，从一个个工厂旁边经过，也一次次进入这些工厂的“第一线”，与那些工人共同生活并试图对之进行一系列的问卷调查。虽然由于种种原因，这些调查并没有得出什么有意义的结果。但是却给了我一个非常直观的认识：至少我所看到的这些工厂的生产方式和经营模式都是非常脆弱的，还属于家庭似的或者扩大了的家庭式的企业类型，它所创造的利润更多的是来自地租、高强度且廉价的人力资源的消耗。在这个意义上，我怀疑这种财富的积累：我住在一个出租房里面，房东是一个不识字的老太太，仅仅在20年前，她还要每天去田地里耕作才能获得温饱。而现在，她完全依靠土地出租和土地转让而拥有数百万元的收入，而且这种收入还在不断地增加。这种财富，是一种转移性的而不是创造性的，也就是说，这种财富是积累在一定程度上的，建立在其他地区和公民贫弱和输出的基础之上的。

无论如何，这些财富刺激了该地区极大的繁荣发展，长安镇、虎门镇这些昔日的荒野之地如今的繁华程度甚至超过了一个内陆的省会城市。我没有去收集相关的统计数据来证明这一点，但我在此体验到了一种在合肥、南京、郑州甚至是北京等城市没有的那种震惊、不安、焦虑以及亢奋。那是一个力比多勃发的城市，成群结队的青年男女在大街、网吧、游戏厅、溜冰场、广场、商场、洗浴中心游荡，他们有用不完的精力和体力，一言不合就拔刀相向。这种体验让我想起两个经典描述，一个是本雅明关于18世纪初巴黎的：“1798年，一位巴黎秘密警察写道‘在一个人口稠密而又彼此不相识，因而不会在他人

面前惭颜的地方，要想保持良好的行为机会是不可能的’”，“每个属于浪荡游民的人，从文学家到职业密谋家，都可以在拾垃圾者身上看到一些自己的影子：他们或多或少地处在一种反抗社会的躁动中，并或多或少过着朝不保夕的生活”。<sup>①</sup>另外一个恩格斯在《英国工人阶级的现状》中描述的：“这种大规模的集结，250万人口聚集在一个地方，使这250万人的力量增加了100倍，但是，为此付出的代价，人们是以后才能看清楚。所有这些人越是聚集在一个小小的空间里，每个人在追逐个人利益时的那种可怕的冷漠，那种不关心他人的独来独往就愈让人难受，愈使人受到伤害。”但需要注意的是，本雅明在这里发现了诗意的主体（以波德莱尔为代表），而恩格斯发现了阶级的主体，从某种意义上，这两种都是一种“反抗”的主体，只有在这种主体的反抗中，世界历史才不至于在轮回中而无所进步（如果有所谓进步的话），但是，我们在东莞的“工人”中发现了这种主体吗？也许有，也许在很多年后确实有些不同的主体会在这种搏斗中生成，但是目前我并没有看到这种可能性到底有多大。在我的经验中，这些几乎全部来自农村的“工人”们的主体意识正越来越模糊和含混，他们即使不是完全，也是部分放弃了对自我历史和生活进行正当化的要求，而听命于他们的工厂主和有限接触到的少得可怜的文化娱乐资讯，并在一种自我满足的想象中把个体无限地普遍化为一个受益的群体。这才是问题的可怕之处，这些人（包括我的同学在内）不仅是在我的眼中被“对象化”，更重要的是他们把自我“对象化”，这种“对象化”意味着，他们完全着意于同一化的物质存在，而拒绝了自我以及精神生活所可能带来的“历史性的自我”。在这个意义上，他们确实代表了“民意”，在发展权不可剥夺的普世话语之下，即使我们意识到全球化和资本化是一个无底深渊（更何况是一个小小的金融危机），我们也必须勇敢地跳下去，并以全体人民的名义。

### 三

2009年春节前后，我非常巧合地同时观看了电影《刘三姐》和《本杰明

<sup>①</sup> [德]本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，生活·读书·新知三联书店2007年版，第14、37页。

巴顿奇事》（又名《返老还童》），前者是中国拍摄于20世纪60年代初的革命歌舞片，后者是2008年好莱坞商业大片，从某种意义上说，这是两部风格、意识形态完全迥异的文化读本。但奇怪的是，他们同时深深地触动了我，我毫不惊讶《本杰明巴顿奇事》会给我带来感动，因为我的朋友、相关的资讯以及我个人的遭遇已经事先“规定”了这种审美上的共鸣，当我看到本杰明与伊丽莎白于旅途中邂逅，每晚穿着纯棉睡衣相会在壁炉边，在咖啡、伏特加和鱼子酱的伴随中交换暧昧眼神的时候，当我看到那句“晚安，本杰明；晚安，黛西”在电影中反复出现的时候，我觉得大卫·芬奇确实是一个高明的导演，他抓住了我们这个时代的审美症候，因为个人在近乎童话般的爱情幻想中，悄然完成了一种温顺的中产阶级趣味的消费，这种消费不具有任何悲剧的净化作用和意识形态上的尖锐性，人与世界的关系是宿命的，是不可改变的时间性：“有些人在河边出生长大，有些人被闪电击中，有些人对音乐有非凡天赋，有些人是艺术家，有些人游泳，有些人懂得纽扣，有些人懂得莎士比亚，有些人是母亲，有些人能够跳舞。”人成为一种功能而丧失了其“整体性”，或者说，因为无法对外在世界进行实质性的干预，他们不得不转入对自我经验的陶醉甚至是崇拜之中，而这又反过来加深了自我和世界之间的疏离。也是在这个意义上，我一直认为以卡夫卡为代表的西方现代派文学加快了资本文化秩序的建立和完成，因为在卡夫卡的小说中，即使个体的经验和历史已经被异化到“非人”的地步（如《变形记》），但是他依然陶醉在某种寻找审判（如《城堡》）和饥饿的表演中（如《饥饿艺术家》），并最终为了维护秩序的完整性和神圣性而不惜把个体送上绞刑架（《在流放地》）。如果说在卡夫卡的小说中还依稀能读到某种反讽的东西，那么在《本杰明巴顿奇事》中，一切都已经变得温情脉脉，对现代时间的人为逆转不过是造成了一个畸形儿，而这个畸形儿则在环游世界的过程中（资本主义全球化的一种隐喻？）变成了一个穿着LEVIS高级牛仔裤的美男子，最后，他丧失一切记忆（个人的历史性），死在一个代表好莱坞梦的女人怀中。

我在这里面看到了某种软弱和绝望的东西，这种情绪非常模糊但又十分强烈，个人与世界的疏离固然强化了个人孤独英雄的自我想象，但同时也强化了对自我和世界的厌倦和憎恶，在某种有教养的（齐泽克语）、温情的、私密

的趣味中，我们进一步强化自我作为一种生命体的孤独感，在拒绝更新自我的同时也无法更新历史。我正是在这种互文意义上理解观看《刘三姐》时候的激动和兴奋，我发现，在《刘三姐》中，个体（刘三姐）的命运始终与一个群体密切相关（艺术形式上以规模不一的群众合唱队为代表），刘三姐在每一次演唱中都以无数的群众作为背景，并随时隐入这些群众中去，或许正是这种统一性（不是同一性）使得刘三姐具有了改造这个世界的信心：“莫讲穷，山歌能把海填平，上天能赶乌云走，下地能催五谷生。”另外一个让我深深感动的场面是采茶欢歌，在漫山遍野的茶树中，一群姑娘一边唱歌、一边采茶，我在此看到了某种未被资本化的劳动美学，人在这种自由的劳动中成为了劳动的主体而不是客体，人与劳动之间是一种审美的关系，而不是一种利益的关系，并且，为了保持这种关系，刘三姐们选择了坚决地反抗和斗争，如果用现代的审美标准来看，《刘三姐》毫无疑问是粗糙的、没有教养的、带有暴力倾向的美学文本，但是，这难道不正是—一个拥有生命力的主体的表征吗？或者说，恰好是这种粗糙的、不精致的美学在同质的文化秩序中撕开了一道口子，让我们意识到历史和美学其实还有另外一种选择？

但让我犹疑的是，这也许仅仅是一种文化上的可能罢了。实际上我对《刘三姐》的肯定恰好说明了它在我们当下历史中的缺席，也许我对《刘三姐》的肯定带有某种夸大的成分，在我个人趣味被严重“布尔乔亚化”的情况下，我试图找到一种“奇观”来补充我的文化想象，但是因为缺乏实践上的支持，这种补充或许只是进一步强化了我对当下文化的认同。这正是我感到困惑的地方，如果对于文化的可能性的选择最终都无法摆脱资本主义普世化的趋势，如果果真如竹内好所断言的，我的这种抵抗不过是被“预先”设定的，我越是抵抗，却不过越是强化资本主义的文化秩序，“东洋越抵抗就越将欧洲化的宿命。东洋的抵抗不过是使世界史更加完整的要素而已……”<sup>①</sup>那么，我们如何选择我们的文化立场和批评立场？更进一步，在这样一个被指认为“大时代”的转折时期，我们如何保持自我的经验和历史不被这个巨大而喧嚣的现实所吞噬？我们如何通过讲述自我的故事而把个体开放为一个容器，在此我们和

① [日]竹内好：《何谓近代——以日本和中国为例》，见《近代的超克》，孙歌译，生活·读书·新知三联书店2005年版，第184页。



所有其他的人命运相连？我们如何把个体的焦虑、暴力和反抗升华为一种具体的“意识形态”，进入历史并在历史中撕开缺口看到更广阔的世界？我想，这些问题都是当下中国思想文化界亟须解决的难题。

2009年9月2日于人大

**辑 二**

## 阅读路遥：经验和差异

2011年6月在北京举行的“路遥与80年代文学的展开”国际学术会议上，我和几位参会的学者都提到了在大学课堂上对路遥的讲解问题，以及当下中国青年学生对路遥作品的阅读和接受。日本学者加藤教授对这个问题非常感兴趣，希望我能以我个人以及我所任教的中国人民大学中文系的青年学生为对象谈谈这个问题，以和日本的中国当代文学研究同行交流。

我不太清楚日本读者对路遥其人其作的阅读情况。但是在中国，毫无疑问，路遥是严肃文学里面拥有读者最多的作家之一。就在我们举办“路遥与80年代文学的展开”的会务现场，一位与会议毫无关系的中年人非常激动地告诉我们，他是路遥最忠实的读者，并认为我们应该花更多的力气去研究路遥。据我了解，这位中年人是中国农业科学院的一位职员，他的工作与文学毫无关系，很显然，路遥更多的是以其作品的感染力吸引了他。也许这位中年人在路遥的读者里面具有某种代表性，他们大概都是路遥的同时代人，对于路遥作品中所描写的历史和生活感同身受。作为一个农业大国，中国在20世纪80年代的社会转型中造就了大量“高加林”和“孙少平”式的人物，他们在读者中引起共鸣，是因为真实的历史和真实的人生经验，而这种阅读，带有强烈的自我投射的色彩，这一点，不仅是路遥，也是他们那一代作家所普遍具有的优势。

但是路遥的特别之处在于他的读者似乎突破了“年代”的限制。一些学者所做的调查报告指出，20世纪80、90年代出生的读者依然对路遥的作品持有很大的热情，《平凡的世界》是中国大学图书馆里面出借率最高的图书之一，路遥也因此被称为“畅销书”作家，与市场经济时代的“畅销书”作家形成一种对比。不过需要注意的是，对于这种巨大的读者群的研究往往是非常含糊的，这些读者没有办法进行分类，也很难进行细化的分析，他们是如何阅读路

遥的？他们对于路遥的阅读和接受相对于他们父辈而言有何变化？回答这些问题，也许从具体一点的个案和群体出发更有说服力。

先从我个人谈起吧。我出生于1980年，属于上文提到的“80后”读者。我于1999年进入大学中文系攻读本科学位，然后又一直在中文系攻读当代文学的硕士和博士学位。在整个本科阶段，路遥并没有进入我的阅读视野。虽然当时也有老师在课堂上谈到路遥，但是我从心理上对他有种排斥感，认为他是一个很“土”的作家，其时我认为余华、莫言等“先锋作家”更“洋气”，更能证明我作为一个中文系学生的优越感，至今我还记得阅读“先锋作品”的那种快感：一种情绪和语言都获得极度解放的感觉。现在想来，这种阅读感觉是有些矫情的，但也很正常，其时我刚刚从生活了20年的农村中出来，进入城市开始新的学习和生活，从某种程度上完成了从“农村人”向“城市人”的身份转变。（中国从20世纪50年代开始的户籍制度把全国人口划分为城市户口和农村户口两大类，考上大学是农村户口转化为城市户口的最有效，也是最体面的方式。）我自身的那种“解放感”在“非社会化”“去历史化”的“先锋文学”中找到了某种对应。

2006年，我开始在人民大学攻读中国当代文学的博士学位，中国文科博士生的课业并不是很重，我那个时候除了一周不多的几节专业课外，主要任务就是跟随导师程光炜教授研究中国20世纪80年代的文学，但刚开始路遥并没有列入我们的研究计划。这是中国当代文学史中非常有意思的“路遥现象”的具体反应，即，路遥虽然在普通读者群中影响巨大，但在大学中文系的教授眼里却并非一个“经典作家”。其中的原因与20世纪80年代以来中国当代文学场域的变化密切相关，在我的第一篇关于路遥的研究论文《路遥的自我意识和写作姿态》里面已经做了相关论述，这里不再赘言。我想说的是，当时一个偶然的我看到了1984年根据路遥的《人生》改编的同名电影，导演吴天明，他是张艺谋的老师，主演周里京，他是中国20世纪80年代最走红的男演员。这部电影让我着迷，高加林和刘巧珍的爱情和命运引起了强烈的共鸣。随后我找来《人生》的单行本，我在小说里读到了与“先锋文学”完全不同的小说美学：朴素、温暖、平实。这是一次审美上的返乡之旅，“去历史”“去社会”的审美经验被更贴切我个体生命的历史和经验所覆盖，这对于我个人来说，具有某种“重生”般的体验。我记得当

我把路遥作为研究选题向程光炜教授汇报时，他非常赞同，并说了一句让我印象深刻的话：“高加林可是我们那个时代的偶像啊。”

当我从个人的情绪里抽身出来，以更理性的眼光来审视我对路遥的阅读，我意识到我的经验也许只是一种社会症候的反映。20世纪80年代出生的中国青年，进入大学时大概都是在2000年前后，这是中国市场经济高速发展、快速融入全球化的时期，这一时期，我们对于世界和文学的想象，实际上是带有某种小资产阶级倾向的。但是这种想象一旦和严肃的现实生活碰撞在一起，其脆弱性和幻灭感可想而知。2006年我对路遥的阅读与某种“世界史的逆转”隐秘地联系到了一起，以西方为主导的现代化的普遍历史展示了其本身的“非普遍性”，与这一历史进程密切相关的所谓现代文学在中国的当代语境中已经不能承担全部的美学功能。审美的转移或者暗示了一个时代的来临：在这个时代，我们以更加历史化的态度来面对自己的民族和文学，去重新厘定本土美学的意义和价值。

2009年我博士毕业留在人民大学中文系任教，给本科生主讲“中国当代文学史”。中国人民大学中文系的本科生由两部分组成，一是所谓的“国防班”，有30多人，全部是男性，是中国武警总队委托高校培养的武警后备干部，在读期间，除了完成普通本科生的全部课程外，还要参加强度比较高的准军事训练。因为这种特殊性，这部分学生中来自农村或者城市贫困家庭的学生比例要稍微高一些。另外一部分是普通本科生班，一般为60人，女性占80%，其中来自农村和贫困家庭的人数相对比较少（根据一项最近的调查报告显示，农村或者城市贫困家庭考入中国一流大学的比例还在继续降低）。在授课中，我发现他们对于路遥的阅读和理解呈现出非常不同的情况。给这两个班讲解路遥的大致程序是，首先用一个课时的时间放映电影《人生》，然后用一个课时的时间让学生自由发言讨论，讨论时我几乎不做任何评判，最后我再用一个课时的时间进行文本解读。和学生们一起观看电影并讨论是一件很有意思的事情，这些学生大概都出生于1988—1990年，在此之前几乎没有读过路遥的任何作品（不仅如此，他们对整个“十七年”和“文革”时期的作品也鲜有了解）。他们是带有自己的“有色眼镜”来看路遥的，因此阅读路遥对于他们来说首先有一种新奇感，觉得是一种比较新鲜的审美体验；其次，对于这些青年

学生来说，他们并没有意识到高加林完成自我的痛苦性，而是将更多的注意力集中在高加林和刘巧珍的爱情故事上，对于他们来说，谈恋爱是一件单纯、浪漫的事情，更能激起他们的丰富想象。还有，他们对于路遥式的说教（尤其表现在小说文本中）表现得非常不习惯，他们天然地继承了20世纪80年代以来关于“纯文学”的想象，认为文学就应该是审美的，与社会政治应该保持一定的距离。

我和他们之间的差异当然是巨大的，比如我就非常认可“路遥式的说教”，我甚至认为正是这些“说教”所透露出来的“观念性”使得路遥成为20世纪80年代最重要的作家，并以此区别于同时代的那些对“观念”避之不及的新潮小说写作。但更有意思的显然不是我和这些“90后”学生们之间的差异，而是他们作为一个非严格定义的群体本身所表现出来的差异性。这些差异性首先表现在出身上，在农村或者贫困家庭出生占多数的国防班上，学生们对路遥的认可程度明显要高于普通的本科生班，实际上在课程结束后，国防生班有几位学生选择了路遥作为他们的学年论文，而普通本科生班则没有学生选择。其次是性别上的，男生对于路遥的认可程度要高于女生。我想其原因大概是男性的审美习惯相对来说会更粗犷一些，更重要的是，路遥的小说实际上有一个“男性视角”在里面，自然也更容易引起男性的共鸣，在课堂讨论中，有两位男同学都觉得刘巧珍是理想的爱情婚姻伴侣。女生则对此持绝对相反的态度，她们几乎全部认为高加林和刘巧珍之间并不存在真正的爱情，并对刘巧珍在爱情中的“主动性”表示不能理解。也许在她们看来，高加林和刘巧珍之间的爱情有太多的“非爱情”因素的东西，不符合她们对于爱情的近乎偏执的“纯洁”想象。我曾就这个问题和学生们进行深入交流，我发现这其中的一个悖论是，与对爱情的近乎意识形态般的“纯洁”想象扭结在一起的是对于婚姻的完全功利化、契约化的考虑，爱情和婚姻在中国当下已经被严重割裂为两个完全不同的过程、概念和实体，爱情被高度神圣化，而婚姻则被高度实利化。在这样的情况下，《人生》中的爱情大概也属于另一个世界吧。

通过两年多的教学，和不同的青年学生接触，阅读包括路遥在内的中国当代文学作品，发现我和我的青年学生们之间分歧甚大，而实际上我比他们仅仅年长8~10岁，随着我任教时间的增加以及与学生之间年龄差距的扩大，我

想这种分歧只会越来越突出。这么说并非就意味着我们之间没有任何的一致之处，比如有一个中国传媒大学的女学生，她每周坐一个小时的地铁来旁听我的课，其主要的动力就因为她觉得我对于路遥的理解和阅读和她非常接近，她出生城市、家境优越，但是却对路遥这一类书写土地、个人奋斗的文学作品甚感兴趣。这当然是一个特例，我心平气和地看待这些同与不同。有时候我甚至刻意鼓励并刺激学生加深与我的分歧，因为我觉得这是文学作品魅力的所在。任何一次阅读，都与个体的经验、时代的风俗和道德紧密结合在一起，在这个意义上，阅读充满了政治色彩。

在今天的中国语境中如何阅读路遥？或者说，在今天的历史语境中如何阅读那些被我们时代的审美遗忘了的文学？这是一个需要严肃对待的问题。我记得日本著名评论家竹内好在20世纪50年代曾经向日本的青年学生热切地推荐中国的社会主义作家作品，如赵树理等。但是日本的青年学生现在还会记得这些作家吗？我也不清楚日本是否还有读者去阅读像小林多喜二这样的作家作品。中国青年读者现在大概是不会去读小林多喜二的，他们对于日本现代文学的了解大概就是川端康成、村上春树吧。无论怎么说，这都是让人觉得遗憾的事情，我在给中国的本科生以及研究生讲解《刘三姐》《创业史》等作品时，常发现他们发出善意的笑声，这笑声代表了一种遗忘。我愿意把这种遗忘也理解为是一种善意，个人往往无法抗拒时代的审美风潮和道德规训，这个时候，如果回过头去阅读那些“过时”了的文学，或者会有意想不到的收获吧？这是我一直坚持在课堂上花时间和精力去解读路遥的原因。在今日的中国，对于他们的阅读，会有一种潜在的审美解放的希望，竹内好曾称赞他的学生——九州大学的冈本庸子——对于赵树理的阅读摆脱了一种小资产阶级的习性。我也经常对我的青年学生们说，我希望你们能够稍微摆脱一点当下的惯性，理解历史和美学——最终是个人生命存在——的多种形式和可能。虽然得到的回应寥寥，但是作为一个大学的文学教师，我想，这是我必须坚持的权利和义务。

2011年8月30日第一稿于北京

2011年8月31日第二稿

2012年6月16日第三稿

## 读《小团圆》

毫无疑问，《小团圆》和张爱玲以往的作品在气质上并无二致，这一气质最恰当的形容就是“恶”——以无比犀利、刻薄、阴毒的眼光来观察这个世界和人生，看透男男女女那华美袍子下面的虱子。不仅如此，张爱玲还要把这些小虱子养活、放大，然后一个一个地把它们用刀劈开，用针刺进去，无论流血还是流泪，那都是张爱玲自己的痛楚和孤独。张爱玲是“恶”的，无论是亲情、友情还是爱情，在她的眼中都是计谋的一种，都满布疑云、不可信任，因为无处可逃，她只好借助文字的堡垒把自己保护起来，永远不忘记自己受过的伤害，永远记得并不宽恕，在这一点上，她和鲁迅有惊人的相似。不过，张爱玲“恶”而不剽悍，她不会用投枪、匕首宣布直接与这个世界决斗，她选择的是另外一种形式——小说。在小说里面，她伪装成一个个鲜活动物的人物，戴着面具，行使刺杀和暗算的伎俩。一分谎言，一分嫉妒，一分虚荣，一分憎恨，这就是张爱玲小说的全部。在《小团圆》里，她添加了一分真实，所以，一个更逼近原生态的，也更歇斯底里的张爱玲呼之而出。张爱玲用小说的方式升华了她的“恶”，就好像一个巨大的瘤，满含脓血，她的小说就是她的手术刀，一刀划开，虽然疼痛但却是刮骨疗毒，不过围在周围的人，却可能因无所防备而沾上一滴滴毒血而不自知。张爱玲用小说的虚伪的形式超越了她自己的阴毒，对于张爱玲来说，小说就是她治愈自己的方式；而同时，她也借此保存自己的历史，在文学中把一个鹤发鸡皮的老女人变身为一个旗袍素装的淡雅女子，永远年轻、蛊惑。

但是对于今天的读者来说，阅读《小团圆》似乎并非是为了阅读一种文学并获得审美的感受，他们更愿意做的是把对《小团圆》的阅读变成一次激动的偷窥之旅，多么刺激和惊人的发现：堕胎，三角恋，性病，乱交，仇母……

一切现代的“八卦”和“爆料”全部具备。因此，对这些读者而言，阅读《小团圆》就等于阅读一条娱乐新闻，不是一条，而是一篇综述性的娱乐报道。虽然事件发生的时间是在遥远的民国，但这有什么关系，娱乐无国界，娱乐超越历史和时间，它最终，把一切历史转化为一种“当下”的谈资和笑料。所以我们应该毫不奇怪，即使像许子东和查建英这样的学者专家，在谈到《小团圆》的时候也津津乐道于“用马桶冲掉十寸的婴儿”以及“像警棍一样的男性器具”。因为今天文学的趣味已经不再文学，文学已经被人格化，就像一个人一样，它在今天的唯一意义是否能制造足够激动人心的隐私，能够在多大程度上满足读者的猎奇心理和偷窥欲望。文学变成了奇观，这一奇观不针对作品本身，就像读者不会对《小团圆》的叙事结构感兴趣一样，读者感兴趣的是，作者真实地做了这些出格的事情吗？文学变成了一场行动，在今天对《小团圆》的阅读中，美学意义上的“恶而不俗”的张爱玲在阅读中变成了“又恶又俗”的隐私贩卖商。我由此看出了我们这个时代的精神症候：真正的阅读已经消失（如果你要体验一下真正的阅读，请先看看卡尔维诺的《如果在冬夜，一个旅人》吧），阅读已经成为一场在场或不在场的意淫和狂欢。

2009年3月25日于北京

## 重返小说写作的“历史现场”

我想从最近读的一本著作——阿兰·布鲁姆的《莎士比亚的政治》<sup>①</sup>——谈起，在这本书里，布鲁姆没有去分析莎士比亚的语言和修辞，他讨论的是莎士比亚戏剧与当时社会历史之间的互动以及由此呈现出来的政治性，其中有一篇文章是《〈奥赛罗〉：四海为家与政治共同体》，在布鲁姆看来，奥赛罗的悲剧并非仅仅是所谓的“命运悲剧”，更是其时城邦制和君主制这些政治力量博弈和角逐导致的后果，也就是说，奥赛罗的“命运悲剧”建基于“社会悲剧”之中。我在这里并不是为了简单地介绍布鲁姆的研究成果，而是想指出，布鲁姆的这种研究视角给我们提供了一个理解文学的“有效性”的思路。莎士比亚的戏剧为什么在千百年后还能赢得读者？还能经得起这么有张力的历史阅读？我想其中一个最重要的原因在于他的作品本身是高度社会化和历史化的，与当时的历史、社会、政治保持了紧密的互动，因此就具有了无限的开放性和阐释性。<sup>②</sup>

我还注意到一个现象，最近一段时期，中国当代文学研究界对“十七年文学”的肯定性评价越来越多，其中又以对赵树理和柳青两人的评价为高。上

① [美]阿兰·布鲁姆：《莎士比亚的政治》，潘望译，江苏人民出版社2009年版。最近还有一本研究莎士比亚的书展示了同样的倾向。这本书是罗峰编译的《丹麦王子与马基雅维利》，华夏出版社2011年版。

② 刘晓枫在《丹麦王子与马基雅维利》的推荐语中说：“与柏拉图的戏剧作品一样，作为政治哲人的莎士比亚没有学说，他的政治哲学思考无不隐舍在其笔下的戏剧人物和戏剧谋篇之中。”见《丹麦王子与马基雅维利》封底。

海大学2010年10月召开了一个专题研讨会“重读赵树理：问题与方法”，从这次研讨会提交的十来篇论文来看，赵树理作品与20世纪50年代的政治实践和历史重述之间的复杂型构关系得到了重点关注。<sup>①</sup>这与20世纪80年代对“十七年文学”非常急切的否定态度形成鲜明的对比。当然，重新肯定赵树理、柳青等人为代表的“十七年文学”，其背后有着各种复杂的话语诉求，但有一点可以肯定，我们对于文学的理解更加多元化了，更加尊重文学本身的复杂性，而不是简单地带着意识形态的有色眼镜去进行评判。更重要的是，我们在赵树理和柳青的作品中捕捉到了我们当下需要的东西。如果简单地说这是一种美学的怀旧或者对“重返现实主义”的呼吁可能有些表面化。在我看来，主要原因在于赵树理和柳青的写作内涵了一种历史和美学的复杂性，早在20世纪50年代，竹内好就认识到了这一点，他曾经说，阅读赵树理不仅是政治的需要，同时也是内心的需要。<sup>②</sup>无论是政治的需要，还是内心的需要，有一点是很明确的，那就是，20世纪80年代以来所确立的“纯文学”“文本中心主义”等概念需要重新厘定，赵树理和柳青的“幽灵”不散再次说明，文学的丰富性和可读性在于它与历史和社会互动的剧烈程度。赵树理和柳青之所以能够被一次次激活，就因为它给我们提供的不仅仅是文学修辞学意义上的“审美”，还有伦理的、道德的、政治的等方方面面的内容。

也就是说，写作的有效性建基于对身处时代的巨大的关切和深入洞察。但非常遗憾的是，中国当下的文学写作现状恰好不是这样。中国当下的文学写作——尤其是小说写作——不关心当下的生活，受到热捧的大部分是一些侦探小说、悬疑小说、历史小说，“当下”在写作中要么被取消或者搁置，要么被无限地空洞化。我们知道，每个人都不可能直面全部的社会生活、全部的历史和他人，那么我们怎么去了解他者的生活，理解宏大的历史和社会呢？小说作为一种“共同的文体”和“普遍的体裁”，实际上承担了个体与个体、个体与

历史社会进行沟通、对话的功能，因此，小说是一个非常具有开放性的文体。实际上，中国当代小说有强大的历史书写传统和现实对话能力，从某种意义上说，中国当代小说都是一种“强历史写作”，作家通过小说这一形式参与社会和历史的变革，记录当代中国人在大变革、大动荡中的命运。但是在20世纪80年代中期，出于对僵化的文学观念的反拨和文学革新的冲动，小说写作的“去历史化”“去社会化”的倾向非常严重，要么嘲弄历史，以一种不严肃的态度面对历史和社会，要么干脆放弃一切，转入纯粹的私人世界，小说越来越像一个“作品”，但是离“文学”却越来越远。从某种意义上甚至可以说小说被当下的作家写“小”了，一谈小说就是虚构性、想象力、故事性等等，我觉得这些都是可以谈的，但前提是必须保持小说的历史在场感。如果过了很多年我们回过头来看今天的这一段文学史，结果只能读到像《风声》《大秦帝国》《爵迹》《小时代》之类的小说，那么，后来者怎么了解这一段历史和生活？难道这些就是生活在21世纪的中国人真实的精神生活吗？这就是21世纪中国人真实的想象力吗？

也许有人会问，什么是当下生活？回答这个问题需要做一个历史性的考察，在中国当代文学的谱系中，“生活”是一个具有严格的意识形态界定的概念，它指的是能够反映出历史发展规律的人类活动。因此，“生活”被严格区分为“有意义的生活”和“无意义的生活”，“有意义的生活”能够反映出社会的矛盾，揭示历史发展的方向；而“无意义的生活”则指庸俗、堕落、无法被象征化和美学化的生活。在中国当代文学的书写中，如何将“无意义的生活”组织、升华为“有意义的生活”成为写作上的一个政治焦虑，其中最著名的例子就是话剧《千万不要忘记》，将全部的生活英雄化和浪漫化是中国当代文学对于“生活”的一个极端的想象。20世纪80年代以来，出于对这种极端美学想象的规避，书写“无意义的生活”变成一时的写作潮流，吃喝拉撒、柴米油盐，日常生活中最平庸琐碎的一部分成为写作重要的资源。

对“生活”观念的解放并没有带来想象中的多元状态。相反，我觉得20世纪80年代以后形成了某种极端庸俗的“生活论”。这一庸俗的生活论强调个人的生活高于一切，历史、社会、他人都被排除在这一生活想象之外。它的理论基础来自20世纪80年代中后期非常流行的浅薄的人道主义，对历史的阉割和

① 可参见《“重读赵树理：问题与方法”学术研讨会论文集》（未出版），其中比较有代表性的有罗岗的《劳动生产的变迁与农业社会主义问题》、贺桂梅的《〈三里湾〉的空间叙事及其现代性想象》、董丽敏的《妇女、劳动与革命—社会主义》等等。

② [日]竹内好：《新颖的赵树理文学》，见《新文学》第7辑，大象出版社2007年版。

对责任的逃避是这一庸俗的人道主义最主要的特征，它与20世纪80、90年代渐渐流行起来的小市民审美意识密切结合在一起，完全改写了我们对于“生活”的想象和建构。

在我看来，在目前的小小说书写中，有几类倾向值得警惕。第一，是生活被高度地传奇化和符号化。这尤其表现在近年来对于所谓底层生活的书写中，在这类写作中，“底层”被贴上标签予以展示，诸如苦难、挣扎、绝望构成了这些生活的全部内容。而在另外一类所谓青春文学中，则是孤独、暧昧、喋喋不休地谈情说爱。第二，与第一点相关的是生活被高度类型化。写农村就一定是进城务工，然后男盗女娼；写城市就是下岗失业，拆迁自焚；写大学生就是北漂蜗居，写女人就是做小三、嫁豪门；写科幻就是全球污染、世界末日。这是对当代生活一种非常狭窄的类型化想象，这里面透露的是对当代生活的不信任，因为不信任生活的丰富和广阔，所以就把对生活的想象建立在一些具有“传奇”和“符号”的类型上面。与此同时，在对当下生活的这种不信任中，产生了一种把“过去”魔幻化的冲动，比如最近出现的一些长篇小说，都把目光投向遥远的“历史”，希望通过对过去生活的重置来阐释当下，我想说这是一种缺乏面对当下生活勇气的表示，对“过去”的设置无论如何事无巨细、穷形尽相，它都无法和当下的生活进行无缝对接，写作和当下生活的鸿沟会越来越深，最后甚至会掩埋掉整个写作本身，对于目前占据文坛主流地位的作家来说，尤其需要警惕不能堕入这种怀旧式的写作中。最后，在这样的写作和阅读语境中，当下生活被“消费化”了。“消费化”既指读者对于小说的阅读接受不再有美学上的震撼和冲突，而是完全“认同式”地接受小说描写的一切，读者在小说中不想也无法升华自我，小说与读者保持了一种少见的含情脉脉的关系。与此同时，在这种“读者的幻觉”中，写作者不是去引导、塑造读者的趣味，而是拼命迎合读者的想象。于是，一种互相宽慰的、自欺欺人式的“当代生活”就在作者与读者的合谋中被“批发生产”出来了。

我想说这些都可能构成当下生活的一部分，但并非当下生活的全部，或者说这些可能只是当下生活最表面的一部分，同时也可能是最虚假和矫情的生活。如果作家服膺于对生活的这种表层的想象，在写作中不去刺破这些表象生活的泡沫，就不可能创造出另外一种“生活世界”，而这一点，恰好是严肃小

说必须秉持的最重要的品质。

## 二

重新回到历史的现场和生活的现场，才有可能在两个方面获得突破，既突破20世纪80年代形成的“新潮美学”的束缚，又要突破目前流行的庸俗的生活化小说写作模式，然后为小说写作找到新的可能性。具体到写作的层面，在我看来，目前存在如下的问题需要引起作家和批评家的重视。

首先，应该从当下生活中寻找故事。故事是小说的基本元素之一，但是现在很多的小说创作，包括一些非常严肃的小说创作都有严重的“经典”依赖症，主要表现在从经典中寻找故事，从旧纸堆里去寻找故事，而不是自己去发现和创造故事。诚然，经典可以成为一种写作的源泉，但关键问题是要以当下的生活去重新激活经典，鲁迅《故事新编》的创造性就在于他没有止步于“经典”，而是创造了“经典”，所以我们在其中读到的更多的是蓬勃的当代生活。

目前很多的小说写作实际上是一种文学史或者教材式的写作，是“文学史文学”和“教材文学”。比如有一个“70后”的作家，一些评论家说她写的像沈从文，给予了很高的评价。我觉得这是有问题的，文学是讲究独创性的，像谁就说明她的写作是面向经典的封闭性的写作，封闭性的写作不利于小说可能性的展开。实际上我个人阅读这位作家的作品的时候，总是觉得缺少一种“生气”，语言和结构上的“端庄”并不能掩饰创造上的“贫血”。在这个问题上批评要负一部分责任，目前的批评过于学院化，学院派的批评当然很重要，但它习惯于从文学史和经典作品角度阐释当下的作品，具有保守的一面。这是有问题的，当代批评的一个主要的特点就是它没有绝对的标准，它不能在“过去”寻找标准，也无法在“未来”寻找标准，它唯一可能的只是在“当下”寻找标准，这个标准就是作品是否呈现了我们当下生活中最复杂的层面，是否碰触了我们精神生活的隐痛。在我看来，应该培养和鼓励非学院化的、“在野的”批评家发言，他们可能会提出更有生气的见解。

其次，当下小说写作必须寻找具有当下性的形式。小说一定要有形式

感，形式感和形式主义不一样。我个人感觉中国作家还是普遍缺乏形式感的群体，对形式感不敏感，不知道怎样用好的方式讲故事。目前很多书写当下生活的小说，比如一些所谓的“官场小说”“商场小说”“职场小说”等等，过于“新闻化”和“平面化”，并没有找到合适的书写形式把当下生活的丰富性展现出来，所以这些作品的生命力往往非常短暂。

当下性的形式，从某种意义上讲就是一种独特的，能够揭示我们当下生活的内在困境和精神挣扎的叙述方式。最近我在看美国短篇小说作家卡佛的作品，其中有一篇写一群男人野外露营，突然发现河边有一具女性尸体，他们于是把尸体绑在树上防止漂走，然后继续在旁边喝酒吃饭，到第二天回到城里才给警察局打电话报案，然后就觉得事情结束了。其中一个男人回家以后才发现这个事情并没有结束，因为他妻子不理他了，他妻子为什么不理他，他妻子在电视上看到这个新闻以后知道她丈夫在现场，而且非常平静地在尸体旁边喝酒吃饭，而没有及时去报案。她觉得你怎么可以这么心安理得地在犯罪现场享受自己的人生，她不能接受这样一个男性，她就跟他分居，并且去参加死者的葬礼以告慰她在天之灵。这是完全美国式的故事，只有一个美国的作家才会从这个角度去写这个故事，你一读就能感觉到那种强烈的美国气息。但是很多中国作家的作品好像是发生在任何地方、任何时间的故事，没有独特性。独特性必须通过形式感凸显出来，在一个资讯发达的社会里面，故事是很普遍的，但讲述故事的形式可以千变万化，这就是形式感，通过这种形式才能把具体性展现出来。

再次，当下写作要寻找更多的读者。不仅要面对批评家写作，面对文坛写作，更重要的是要面对广大读者写作。不仅要面对中国的读者来写作，还要面对西方的读者来写作，要对西方的读者讲述中国的故事。在一些学者看来，中国故事的对立面似乎就是美国故事，中国故事就一定是要和美国故事进行对抗。我认为对抗大可不必，但中国故事一定要获得自己更多的讲述的权力，一定要让西方的读者知道当下的中国人是怎样生活、怎样思考、怎样书写我们历史的。现在这方面我们做得很不够，充斥我们文化市场的都是“好莱坞”故事。中国的故事到哪里去了？中国作家写的中国故事到底出路在何方？最近我读到一篇短篇小说——蒋一谈的《China Story》——以非常反讽的形式揭示了

中国故事讲述的困难，本来是一个普通的中国父亲和儿子之间发生的日常故事，但是这个故事却只有通过一本英文杂志才获得“讲述”，这不仅是关于中国的“故事悲剧”，同时也是关于“讲述中国故事”的悲剧。

总之，回到历史的现场，从我们当下的生活出发，寻找确切的形式来讲述具有中国意义的故事，最后创造出别具风格和意味的小说，这才是当下小说写作应该努力的方向。

2011年12月14日改定



## 为了一种更有效的写作

——2011年短篇小说概述

—

在对2011年短篇小说发表数量做统计的时候，因为条件和技术手段的限制，我仅仅对40种公开发行的主要文学期刊（不包括港澳台的文学期刊）做了统计，约合1261篇。除此之外，主题杂志书《鲤》《文艺风赏》《天南》等发表的短篇小说50余篇。这个统计数目不包括各种地方期刊，也不包括庞杂的网络写作。如果把这些全部统计进来，我想这将会是一个庞大得惊人的数字。之所以要做这样一个并不全面的统计，主要基于两点原因，第一是我在查阅2008、2009、2010年关于短篇小说（包括中篇小说）的年度综述的时候，发现没有相关数量的统计，我认为这种统计学的缺失不利于对整个文学创作的情况做全面的了解。更重要的是第二点，任何时代文学创作首先是从数量开始的，如果没有大批量的创作，好作品就无从说起，批评家往往以高蹈的姿态强调杰出作品，但却没有意识到一个问题，对于当下正在行进着的文学写作而言，作品的数量即使不能说明全部问题，却至少能凸显一个时代文学生活的一些重要走向。也正是基于这一点，我根据题材对所统计的1300多篇小说进行了细分，其中城市题材810篇左右，占总篇目的62%强。农村题材、历史题材以及其他体裁490篇左右，占总篇目的38%强。从这个比例可以非常直观地看出，书写当下中国城市生活的短篇小说占了绝大部分。

除了期刊发表以外，短篇小说集的出版也是2011年短篇小说创作的重要组成部分。蒋一谈的《赫本啊赫本》收入7个短篇，其中的《赫本啊赫本》以越战为背景，以父女通信的形式书写当代中国人在社会转型期的苦闷、困惑和

出路，被认为是关于“越战题材的一朵奇葩”。<sup>①</sup>《芭比娃娃》则描写农民在大都市的遭遇，书写中国人在现代城市化进程中的道德困境。整部小说既有突出的故事创意又有文体意识，是近年来难得的具有探索性的作品集。李洱《白色的乌鸦》收入了作者近年来创作的20余部短篇，大部分内容以都市男女的生活困境为出发点，李洱非常善于通过某一个细微的触点引爆生活的火药桶，在冷静的叙述中夹杂有复杂的视角，整体水平极高。劳马以非职业身份贡献了本年度很有特色的短篇小说集《潜台词》，这部小说集以一种类似于美术速写的方式刻画了当代生活中一些不易察觉的瞬间，而在这些瞬间的背后，呈现的是精神生活的无尽深渊，作家阎连科认为它是“小说背后的小说。让我们看到了一片跳荡着欢乐浪花的湖泊下面涌动着的沉寂的力量和那力量是如何转化为浪花之笑的湖纹水波”<sup>②</sup>。邱华栋在本年度出版了两本颇有分量的短篇小说集《可供消费的人生》和《来自生活的威胁》，共收入新旧作60篇，这些作品“给我们描绘了中国新兴的中产阶层、社区人的感情和精神困境，进一步强化了这个时代性的困境。邱华栋是想通过重聚那些欢乐、希望和信心的碎片，来抵抗生存的寒冷、孤独和溃败对人物内心的侵蚀，以期把人物从沉重、飘散的生活状态中解放出来”<sup>③</sup>。黄惊涛的《花与舌头》被认为是小说中的“野孩子”，在这些“野孩子”的背后呈现出某种寓言式的结构，但同时，正如李敬泽所言：“作为一种寓言——反寓言的小说就生成了。它内在地包含着概念和观念，包含着某些思想前提，但更包含着思想在广袤的人类生活中的延伸、扭曲、纠结、反讽。”<sup>④</sup>盛可以的《可以书》收入了15个短篇，以其一贯的冷酷犀利风格“将这个世界貌似深刻的表层刀刀割开，让生活本身露出自己的肌肉、血管、神经、溃烂的器官以及种种肮脏甚或卑微的真相”<sup>⑤</sup>。瓦当的《多

① 杨庆祥、刘涛、徐刚：《21世纪的先锋派——蒋一谈小说三人谈》，载《当代作家评论》2011年第1期。

② 阎连科：《“幽锐体”的短圣追求——读劳马小说〈潜台词〉》，见劳马《潜台词》，天津人民出版社2011年版，第1页。

③ 解忧顺：《经历着都市中的一切现实》，载《新京报》2011年7月23日。

④ 李敬泽：《从饶舌说起》，见黄惊涛《花与舌头》，生活·读书·新知三联书店2011年版。

⑤ 张楚：《序：那些散发地母般庞大气息的人物》，见盛可以《可以书》，吉林出版集团有限公司2011年版，第3页。

情犯》关注青春期的幻想和冲动，并以略带戏仿的叙述语调制造了一种有效的距离，充满了不俗的创造力。

无论是数量庞大的单篇作品，还是结集出版的作品集，关注当下中国社会日新月异的变化，并以小说的形式把这些变化予以书写、定型，寓言化，解释当下中国人的遭遇和困境，是这些小说最主要的面向。因此，与以往小说关注时间性的叙述不同，2011年中国短篇小说具有突出的“空间性”特征，这不仅是指小说的背景绝大部分是发生在城市或者与城市密切相关的地域（比如城乡结合部或者城乡交叉地带），更重要的是，这些写作试图在不同的空间中寻找一种更为有效的位置来放置人的情感和尊严。这一现象印证了我的一个大概的判断，在当下的中国，城市正日益成为我们想象这个世界的基本视域，也正是在这一点上，城市成为“故事”（也可以说是小说）更重要的发生之所。这并不是说在城市之外就无法产生故事或者小说，而是说，如果没有“城市”这一空间的参照，就无法理解目前正在行进着和变化着的中国社会，这是“现代”这一魔咒般的历史给予中国和中国文学的宿命，同时也是一种机会和挑战。为了强调这一点的重要性，我的这个年度选本将非常苛刻，同时也可能有些片面的选取以城市为背景或者与此相关题材的作品，那些优秀的但是并不符合我的编选标准的作品我只好忍痛割爱，并希望能够其他的年度选本中得到体现。

## 二

因为篇幅的限制，本选本仅仅收入22个短篇作品，这些作品是基于我对近2000篇短篇小说阅读后做出的一个基本的判断和选择，不可避免地带有我个人的经验和趣味，但我力求做到有理有据。

李洱《白色的乌鸦》通过丈夫和妻子的双重视角，揭示出当代家庭生活的平庸无聊。这种无聊源自可能性的消失，只有在醉酒的短暂麻痹中，主人公才似乎“听到了陌生人的敲门声……被抑制了许久的快乐，在每一次可能性中，都得到了尽情的释放”。这个短篇在表面的平静中暗藏戏剧性，以一种幽微的语调叙述了当代都市生活的分裂，以及男男女女为抵制这种困扰而刻

意制造的暧昧。铁凝的《海姆立克急救》写的是婚外恋，通过层层推进的叙事方式，把人物内心的焦虑形式化为一种外在的自虐式的身体操练，蕴含了某种“罪与罚的救赎的可能”<sup>①</sup>。王手的《西洋景》以片段的形式叙述发生在地下车库的“偷情”与“偷窥”，都市生活的私密性为种种不轨提供的只是表面的便利，所有的“西洋景”其实都在“看”与“被看”中被放大和变形；晓航的《碎窗》写的同样是婚外情，但展现出一派明快亮丽的风格，商人赵晓川与美术系毕业的女孩林清在邂逅中相遇，然后不冷不热地保持着一种暧昧的关系，有意思的是，晓航这部作品里面没有同类作品常有的某种急不可耐的道德说教姿态，相反，他以一种很轻盈的带有智性的情节转移了小说的主题：感情出轨的故事变成了智力博弈的游戏，最后，所有人都在其中收获到了自己想要的东西。以家庭生活、男女情感为内容的作品往往占据了城市书写的大部分，在这些书写的背后，透露出了重要的信息，在中国的城市化进城中，传统道德秩序的解体要求重绘一种新的伦理秩序来安置这些紧张而精力充沛的灵魂，正如萨义德所追问的“男人和女人还有什么别的方法能够创造出相互的社会关系，以替代那些把同一家族成员跨越代际连接起来的纽带呢？”<sup>②</sup>

在另外一个向度上，因为重绘的过程是如此艰难，对城市 and 现代生活的不信任也成为作家书写的一个重要主题。在这个主题里面，包含了一系列现代以来文学的原型：堕落、异化、挣扎以及由此产生的无以名状的乡愁。城市首先被视为一种危险的场所，甫跃辉的《骤风》以一幅风景画的客观描摹方式呈现了在突如其来的骤风中一个老人和一个小孩的挣扎，在飓风中他们无能为力，正如他们在庞然大物的城市中无能为力一样，城市因此呈现出它的非人性、残忍的象征意义。姬中宪的《四人舞》通过对“老太、老头、男人、女人”四个高度符号化的人物一个晚上的日常活动刻画了城市生活的隔膜、孤独和无序，一种神经质般的情绪弥漫在作品的人物中，并通过“四重奏”的叙述方式予以释放，渴望的交流最终不可得——“天光大亮，各自东西”。城市生活虚拟了一种想象性的身份和秩序，这种身份在大都市更是成为一种虚假的文

<sup>①</sup> 洪治纲：《2011年短篇小说综述》，载《文艺报》2011年12月23日。

<sup>②</sup> [美]爱德华·W.萨义德：《世界·文本·批评家》，李自修译，生活·读书·新知三联书店2009年版，第27页。

化象征，一旦这种虚假的身份遭到嘲笑和攻击，立即显露出它的脆弱性。在贺芒的《不速之客》里，昔日的小镇同学来到了身居大上海的肖如的家里，女人之间的竞争最后变成了一种身份的区隔：“别瞧不起我们偏远小镇来的人，别忘了，你也是从那里出来的……告诉你，想变成真正的上海人，你还早着呢？”为了变成真正的城市人，多少灵魂被丢失，在手指的《寻找建新》里，“进城”重复了老舍《骆驼祥子》的故事原型，昔日健康、向上的同学建新已经在灯红酒绿的城市生活中失去了他的本真和朴实。也许把自己投身于滚滚的物质生活是一种即时性的解脱，于是，在李萧萧的《迷失动物园》里，叙述以一种癫狂的方式展开，泥沙俱下的物象、呓语一般的独白、紧张的辩驳构成了一个独特的小说文本，商品拜物教试图填充都市人空虚的内心，但却让其更加失重，作者最后在北京著名的小商品批发市场动物园并没有找到自己的所得，她追问：“我在这里穿梭着，我的廉价的快乐还能找回来吗？”《迷失动物园》从这个意义上回应了波德莱尔关于现代性困境的叙述，在“拱廊街”琳琅满目的商品面前，需要一个“游荡者”的灵魂才有可能重构主体。但是一旦这种“游荡者”的自我意识遭到阉割，则可能成为一个精神官能症患者，劳马的《非常采访》即是一个精神官能症患者的典型自白，通过戏仿现代媒体与人的心灵的对话，劳马叙述了人的自我是如何在各种权威、制度和规则中被扭曲、被压抑、最后被自我消解。于是“自我”成了“自我”的敌人，这是这部形式独特的作品背后隐藏的普遍哲学。

任何一种主题都要产生它的“反主题”，任何一种寻找、失落背后都藏有拯救的希望。博格斯有言：“一代代的人总是重复讲述两个故事：其一为迷失的船在地中海寻找美丽的岛屿，另一个则是一位神祇在骷髅地被钉上十字架。”<sup>①</sup>中国当下城市生活的危险性并不能湮灭人性的温暖和互帮互助的努力。在邓一光的《宝贝，我们去北大》中，汽车修理工王川和妻子傅小丽陷入了“不育”的恐慌，与个人身体的孱弱形成鲜明对比，小说花了很多篇幅极力描述机器（汽车）的性感和力量。这是工业社会“人一物”倒置的一种审美原则，但小说的可贵之处在于没有停留在这种“异化”的层面，而是强调人

类之“爱”能够成为洞穿机械时代的一种光亮。在这个意义上，小说回应了布罗茨基极其著名的判断“在现代社会，爱情是一种形而上学的东西”。邓一光在本年度还发表了《乘和谐号找牙》、《在龙华跳舞的两个原则》、《深圳在北纬22° 27' ~22° 52' 》、《罗湖游戏》等围绕深圳这座中国现代城市展开叙述的小说，这些作品以敏锐的视角触及到了中国城市化进程中的物质剧变和精神浮沉。在我看来，因为深圳在中国改革开放历史脉络中的独特地位，对于它的文学叙述必然会关涉中国当代史的方方面面，因此，我认为邓一光的这种尝试极其重要并对此抱有高度期待。徐则臣《轮子是圆的》有其独有的风格，小人物借助原始的发自生命内部的力量与世界进行搏斗，由此呈现出一种蓬勃旺盛、意气风发的美感。邱华栋的《内河旅行》和王祥夫的《A型血》提供了交流和沟通的可能性，《内河旅行》中的母亲得知15岁的女儿怀孕，母女间由此而卷入到对已然生活的怀疑和不信任中。整篇小说完全依靠对话来推动故事发展，在表面的平静下潜藏有冲突的可能，但是对话——一种优雅的言说行为——克制了粗鲁的爆发，母女在内河航行中逐渐清理了彼此的历史，于是，和解变得顺理成章。《A型血》中的女护士对无臂残疾人的生活充满了好奇，这种好奇随着深入地了解变成了一种更纯洁的情感：通过模拟无臂残疾人的生活，女护士感觉到了生活本身的庄严。凌可新的《星期天的鱼》似乎也可以放在这个谱系中，之所以选择这篇小说，更主要的原因是在于虽然它有一个目前流行的“官场小说”的外形，但是因为作者对于细节的打磨，而脱去了某种庸俗之气。

瓦当的《去动物园漫步才是正经事》和颜歌的《悲剧剧场》充满了形式感。《去动物园漫步才是正经事》以奇特的想象力书写了不可能实现的爱情在“变形”的情况下获得了实现，男孩女孩变成了动物并在众人的注视和围观中沉入大海最深部，卡夫卡式的荒诞中带有一丝青春年少的温柔。《悲剧剧场》以元小说的形式讲述了小说家刘蓉蓉的故事，作品一再中断正在进行中的叙述，不断回溯过往，在“互文性”的叙述中呈现扑朔迷离的作为现实生活映射之一的小说世界。

城市空间是一个可以无限延展的延长线，在这条延长线上，国族和文化的幽灵一直纠缠其中，尤其当故事以跨越国界的背景出现之时。蒋一谈的《中

<sup>①</sup> [加]弗莱：《世俗的经典——传奇故事结构研究》，孟祥春译，上海人民出版社2010年版，第16页。

国鲤》是这方面的杰作。《中国鲤》以“非虚构”的新闻报道为背景，讲述美国人捕杀中国鲤的故事，这是一部极具隐喻性的作品，暗示了当下中国在全球语境中的尴尬和不确定性。故事的结尾读来有些仓促，但是作家已经自圆其说，<sup>①</sup>有破绽的故事也许更加吸引读者。张悦然的《湖》有浓得化不开的情绪，但故事的轮廓依然清晰明朗，旅居异国的女导游与来自祖国的作家发生了一夜情，这不是简单的肉体的偷欢，实际上，对于女导游来说，肉体接触的快感并没有那么强烈，更重要的是她潜意识中对身份不确定性的焦虑得到释放，对于漫游于世界各地的华人来说，这也许是一个悖论式的难题。笛安的《白票》讲述发生在法国大学里的一次投票故事，我将这一散文化的叙述视为小说，是因为作品以寥寥数语即能立体式地刻画出一个人物，并能揭示出普遍的人性弱点，其中的细微如烛照，是见功底的写作。

葛亮的《浣熊》和汪彦中的《警车杀人事件》带有陌生的气息。在《浣熊》中，这种气息体现为葛亮娴熟地使用悬疑、侦探甚至是情色文学的因素把一个下层奋斗的故事改写为好莱坞式的香港传奇。稍微带有压抑感的叙述正如那缓缓逼近的台风“浣熊”，在故事的结尾凸显出酣畅的快感。老弗莱曾有言：现实主义在本质上是另外一种传奇。葛亮关于香港的书写和想象似乎证实了这一点。汪彦中的《警车伤人事件》叙述高智商、高科技警车04001号试图逃脱人类对他的有效控制，并对公共生活构成了威胁，最后解决的办法让人啼笑皆非：这些“警车”迷上了电子游戏“神兽世界”，为了能够获得打游戏的权利，它们主动缴械投降。这是一篇发表在《科幻世界》上的“科幻小说”，但是在我看来，这一幻想基于对现实世界的讽喻，现实世界和幻想世界在此结构为一个叙述（小说）世界。

### 三

本来应该就此打住，把发言权留给读者。但出于职业的习惯，我还要再饶舌几句。如果从这几年中国当代文学的创作走向来看，我觉得一个比较明显

的趋势是，长篇给人的感觉越来越疲软，很多长篇都是铆足了劲硬拼出来的，态度固然可取，结果却不容乐观。与之形成对比的是短篇创作的兴盛，很多作家，尤其是一些年轻的作家把更多的精力投入到短篇的写作中，这是一个非常良性的写作生态，经营短篇意味着回到一种更纯粹的写作学，对于初学者来说，这是一种训练；对于以短篇小说为写作理想的作家来说，则可自成风格流派。这种“写作学”意义上的自觉将可能是中国当代文学的一次深度调整，文学的含义当然无比广阔，但是在最基本的意义上，它要求作家有熟练工人一样的处理文字和素材的能力，在这一点上，没有比短篇小说和诗歌更能代表一个时代文学的综合水平了。

写作学上的自觉会催生文体意识的自觉。中国的短篇小说长期停留在“横截面”的文体规范和“短平快”反映生活的功能论之中，短篇写作常常是千人一面。这几年的变化是，作家开始有意识地背离这种陈旧的文体规范，借鉴不同的写作资源，开辟新的文体形式。比如在叙述视角上，20世纪50年代出生的作家往往采用全知视角，叙述者控制文本的欲望特别强烈。但是在蒋一谈、李洱、邱华栋的作品里面，几乎采用的都是限制视角。比如邱华栋作品里面始终有一个“倾听者”，这个倾听者可以称之为“听故事的人”，而他作品中的人物，正是在这种倾听中呈现出丰满的性格。再比如故事结构，蒋一谈小说的一个显著特点就是几乎每篇都有一个自成一体的结构，同时在叙述中特别强调故事的“间离”、陌生化效果，通过这种方式，他恢复了故事的新颖和陌生。

我一直坚持的一个观点是，小说，尤其是短篇小说，应该花更多的精力书写当下生活，正如李敬泽先生所言，写2011年的生活比写1911年的生活更有难度，更有建设性。通观2011年的短篇小说，在书写当下，为当下立言这一方面是值得肯定的。但同时需要警惕的是，书写当下绝不是直接把生活复制过来。现在有一种比较流行的观点，就是认为生活比小说要精彩、要复杂，所以小说只需要直接描摹生活即可。实际上，这一论点的最大问题在于没有意识到所谓的“生活”同样是叙述出来的，要么是媒体的叙述，要么是他人的叙述，之所以精彩，恰好是因为这些叙述采用了一定的文学修辞方式。今天的媒体从业者大多数接受过基本的写作学训练，而其职业的直接性和快捷性更占有优

<sup>①</sup> 蒋一谈在访谈中解释这是故意留下的“破绽”。参见蒋一谈、王雪瑛《中国需要这样的作家——蒋一谈访谈录》，载《上海文学》2011年第9期。

势。因此，如果我们的作家只是止步于描摹生活，就无法把新闻和小说进行有效地区隔，甚至有被新闻甩在后面的危险。从另一个角度看，全媒体时代新闻的强势会刺激作家更新讲故事的方式，不仅要讲故事，还要创造故事。创造故事就是创造一种生活的可能，这是文学对作家更高的要求。

创造一种什么样的生活，这关涉到作家与这个世界的关系，这是我最后要谈的一点。长期以来，中国当代文学停留在一种简单的“对抗式”的写作中，以一种“假想敌”去定位自我和这个世界的关系，结果是大量的“憎恨”文学的出现，相伴随的是极端美学风格的盛行。而在这几年的短篇小说中，我看到了一种“对话式”的写作，文学不应该与世界为敌，或者说，文学与世界为敌只能是文学的一部分，而不应该是全部，无论如何，文学应该创造的是一种“善”，是在对话和沟通中达成的一种理解和尊重。

我以为，这才是真正有效的写作。

2012年1月8日第一稿于北京

2012年1月19日第二稿于望湖城

2012年1月29日第三稿

## 历史意识、当下感与长篇叙事

——2011年四部长篇读后感

我想就最近阅读的四部长篇小说谈谈我的阅读感受。这四部长篇小说分别是《古炉》《天香》《南京安魂曲》和《春尽江南》。

先谈《古炉》，这部作品是读得最早的，也是读得最费劲的。说实话，我对这部作品的观感并不好，几个原因，第一点，无论是情节、人物还是细节，都太碎，显得非常啰唆。贾平凹为什么要这么写，我没太想明白，我以前读他的《废都》，虽然也有啰唆的地方，但整体格局和结构都是很有条理的，尤其是有那么一种小说的气势在那里。我觉得《古炉》把《废都》里面不好的一面发挥到了极致，而好的一面却没有很好地继承下来。第二点，我很难忍受贾平凹那种近乎病态地对于一些肮脏细节的描写，这可能与我个人的“阅读洁癖”有一定的关系，作品所呈现的一定是作家心灵的结构，我不认为《古炉》的审美是健康的。那些在这种作品中获得阅读快感的人，其心理状态同样会让我觉得惊讶。当然作为一个批评家，我们可以援引很多的理论来为这种写作辩护或者唱赞歌，但是我坚持认为这种理论上的解释必须建立在个体的阅读体验上，就我的阅读体验来说，《古炉》是一部不能带给我任何阅读快感的作品。

与《古炉》相比，阅读《天香》要愉快得多。我是利用每天晚上睡前的一会儿时间把《天香》断断续续阅读完的。这种“断断续续”的阅读经历和《天香》这部作品的结构有某种奇怪的一致。我觉得《天香》可以随便翻开，任意从某一页、某一段开始阅读，都能找到一些阅读的快乐，这种快乐不来自情节、人物和冲突，而是来自通过“美文”一样的文字营造出来的一种气氛。从这个角度来看，《天香》更像是一部散文作品，或者说是一部散文化了的小

说。作为小说，我觉得《天香》的前面几章写得比较好，文字的经营与人物的性格命运的变化融合得比较贴切，但是从第二部“绣画”开始，我觉得就有些凌乱，对细节的刻意的描绘冲淡了对人物的描写。

我注意到一个问题，在贾平凹和王安忆的小说中，细节描写成为讨论的一个焦点，一些评论家认为这是小说技巧娴熟，基本功扎实的标志，以之比附于中国的传统小说如《金瓶梅》《红楼梦》等，并认为这是对于西方以人物为中心的小说模式的一种矫正，是对中国传统小说美学的回归。这些说法不无道理，实际上，我们发现贾平凹和王安忆的小说相对来说可能是最“不可译”的，他们运用的语言微妙而蕴藉，与传统汉语一脉相通。小说的人物化、故事化和戏剧化是五四以来小说的主导写作范式，贾平凹和王安忆的写作在反驳这种范式、承继中国传统小说美学方面可以说是有一定自觉意识的。但是我想指出的是，即使在中国的传统小说里，人物命运的迁延和日常生活场景的展开也是小说最主要的诉求，这种诉求要求把细节的描写限定在一定的范围内，不过中国传统的写作往往是发散型的，细节有时候会冲破小说的限制，成为一种文人式的自我展示。从这个角度来看，我对贾平凹和王安忆小说中的细节描写持保留的态度。因为一方面这些细节很多时候并没有限定在对人物命运和社会场景的展开这个方面，另一方面，这些细节的意味又不足以支撑其作为自我意识展示的功能。也就是说，在“现代小说”这个范式、概念已经内在化的前提下，“中国化”可能是一个“伪概念”，我们没有办法割弃现代小说对我们——作者、评论者和读者——的内在化的规定。在我看来，“中国化”并非“返祖”，而是在融合现代的基础上化传统、化当下，它更应该是一种“综合化”。

《古炉》《天香》《南京安魂曲》都可以归入广义上的“历史写作”这一范畴。我最近和金理、黄平在《南方文坛》上专门做了一个21世纪以来历史写作的三人谈。在我看来，近几年历史写作的勃兴至少有几个诱因，从写作传统来说，中国作家其实一直有很强烈的历史意识，这与中国“重史轻文”的文史传统有关，作家往往认为只有通过书写历史才能为写作找到更大的意义背景；另外，我个人感觉到，这里有作家自我意识的一个调整过程，20世纪90年代曾兴起过“新历史主义”的写作，试图以“个人”的视角去拆解历史，其背

后有强烈的写作政治学的策略，但是在这两年出版的一些小说中，这种强烈对抗的东西有所削弱。最明显的就是刘震云的变化，在《温故1942》《故乡天下黄花》之类的小说中，语言狂欢后面的意识形态诉求是非常明显的，这从一定程度上损害了小说本身的质地。但是在《一句顶一万句》里面，虽然对于表达的口腔欲望依然构成小说的一个看点，但是这种欲望的表达更多地和人物的命运联系在一起，是在推动着人物的发展和丰富，而不是直接指涉简单的政治美学。这种自我意识的调整实际上意味着作家在重新理解中国的历史和现实，并以此来重新调整自己的叙述姿态。我觉得这一点非常重要，我个人的阅读感觉，20世纪80年代以来文学叙述一个最大的问题就是所谓的“自我”太膨胀了，叙述者总是把自己置于道德的制高点，并以这种道德的优势来臧否历史，这直接导致了20世纪80年代以来的文学书写的简单粗暴。但是在《古炉》《天香》《一句顶一万句》这些作品中，我们看到了一个姿态很低的叙述者，一个善于把自己隐藏起来的叙述者，在这种有意识的叙述语态中，历史在一定程度上恢复了其丰富的可感性。

在这些作品中，《南京安魂曲》相对来说比较特别。一是其作者的身份，美籍华裔；二是其题材，南京大屠杀，这是一个对中国人来说非常敏感的题材，它触及了中国在现代史中最难以面对的历史之惨重和黑暗。《南京安魂曲》的开篇几章可以说是杰作，哈金通过本顺之口以非常朴实的语言描述了大屠杀的恐怖，这种质朴的叙述形式与大屠杀所携带的恐怖、沉重的历史内容形成强大的张力，我几乎是在一瞬间就被这种力量击中。我记得当时我是在列车上看这本书，正好车过蚌埠一带，离南京很近，想到眼前这片土地曾经生灵涂炭，我有强烈的疼痛感，同时也升起一种道德的热情，觉得自己应该热爱这片土地和生活其中的人民。说实话，我有很多年没有这种说起来很矫情的阅读感受了。从这种阅读经验来说，我觉得《南京安魂曲》至少前面的几章是非常成功的。不过感到遗憾的是，小说的后半部分越来越疲软，叙述没有什么张力，人物也显得比较单薄，结尾也显得有些无力。如果非常善意地去理解这种情况，我想，文学叙述是不是存在某种限度？在一些巨大的悲剧和黑暗前面，文学叙述暴露了其自身的无力。在这个意义上，我倒是觉得可以理解张艺谋《金陵十三钗》的一些处理：因为历史一旦进入书写，就不得不被景观化。

最后我想谈谈格非的《春尽江南》，这是我最近读到的整体水平极高的一部小说，它符合我对优秀长篇小说的几个想象：第一，书写当下生活；第二，可读性强，能带来阅读快感，这种阅读快感建立在文字和故事的互相呈现；第三，简洁有力的结构，在这个结构中能够安置展开人物的命运。

《春尽江南》的所叙时间是当下，也就是此刻我们每个人都身处的历史时刻，毫无疑问这种直接面对当下的叙事对作家来说是一个极大的挑战。目前小说写作有一种两极分化的现象，一部分严肃作家逃逸到历史中去，通过历史来模糊自己和当下生活的距离；还有一部分作家则毫无顾忌地书写当下生活，以极其粗俗、浅薄的方式把当下转化为文学即时消费的对象，这一点在一些所谓的“写手”那里表现得尤其明显。因此，格非的选择实际上带有双重的拒绝：第一，拒绝假借历史来掩饰作家对当下生活认识力的虚弱；第二，拒绝对当下生活即时性的消费想象和消费书写。这意味着“当下”在格非那里不仅仅是一个所叙时间或者所叙题材的问题，而是他基于目前文学局势的一种非常自觉的选择，这里面包含了格非的小说美学：近距离地观察身处其中的历史和生活，并以叙述的方式将其转换为一种精神图景（不管这幅精神图景是堕落还是升华，是高尚还是猥琐）。还需要注意的是，在《春尽江南》中，“当下”是具有延展性的，它被追溯到20世纪80年代，我觉得格非在这里遭遇到了自我的意识形态，80年代在中国的文化语境中是被高度赋魅的一个时代。与此相关的还有“诗人”这个身份，因此，选择一个诗人作为小说的主角并书写其在两个时代中的遭遇，格非以一种很隐忍的反讽拆解了20世纪80年代的“神话”，既然从一开始就是荒谬的，起源即是不干净的，那么，当下的庸俗和猥琐是不是就变得更加容易忍受一些？但格非显然不愿意止步于此，徐端午作为一个边缘人，作为一个在我们当下时空中遭到冷落和嘲笑的过时的人，却在一定程度上保存了自己，他保存自己的方式是甘于做一个无用的人，甘于被世界抛弃，这是否是格非的哲学？我不太清楚。但是我在这里看到了徐端午（同时也可能是格非）非常含混的世界观和认识论：与世界一起堕落可能是无罪的。因此，小说在最后以诗歌作为结束，并不代表某种救赎，而是一种自我辩解和自我原谅。

## “碎写”历史，一片虚无

——读贾平凹的《古炉》

21世纪以来历史写作面临着两难之境，一批比较重要的作家都意识到，一方面，必须写历史才能出大作品，而另一方面，怎么去写历史，怎么去处理当代那些重大的历史事件和历史记忆又是非常困难之事。包括莫言、王安忆、贾平凹、阎连科等作家这几年的创作实际上都在这种两难之境中挣扎。最近贾平凹的长篇小说《古炉》的出版可能也是对此的一种回应。这部新作以“文革”为背景，通过一个畸形人狗尿苔的视角，书写了一个叫古炉的小村庄在历史变革中的应对，以及狗尿苔、霸槽等普通人的命运。

这部作品首先给我的阅读感觉是很“碎”，除了“文革”这个大的背景外，没有一条故事主线贯穿始终，呈现在我们面前的是各种鸡零狗碎的日常生活细节。这种“碎”对于读者来说可能是一种挑战，需要花很多的耐心去发现故事角角落落的东西。在我看来，这种“碎”不是现代主义的“碎片化”，而更接近于《金瓶梅》《红楼梦》等传统小说的写作笔法。我们知道，现代意义上的“小说”实际上是一个很西方化的概念，一般会有主导性的情节和叙事者，往往都是一个人为主，其他人物作陪衬。如司汤达的《红与黑》、罗曼·罗兰的《约翰·克里斯朵夫》等。这种小说观念长期以来占据了中国长篇小说的主流，贾平凹显然是有意在偏离这种写作观念，试图从中国古典的传统中寻找出路。于是我们发现，《古炉》更像是一系列故事的拼接，主导性的情节被一连串的故事碎片打断、挤压、膨胀，每一个人物身上都会发生一连串小故事，故事和故事之间没有太多关系。这种绵密的小故事就像一张大网上的一个个小结，只有把这一个个结打好了，最后才能织成一张大网。中国的古典长篇小说，像《红楼梦》《金瓶梅》《三国演义》等等，几百个人物很难用一条

主线写下去，往往采用这种网状结构，哪怕是一个很次要的人物，也会在这个网络里面获得鲜活的魅力，有血有肉，有他的生命特征。《古炉》里面的那些平凡的日常琐事正是通过这一个个碎片化的故事“结”而被编织进庞杂的历史叙述中。

与这种碎片化故事结构对应的是人物性格的类型化，《古炉》中的人物性格在一开场就是被设定好的，狗尿苔从一开始就是那么猥琐，霸槽一直就是流氓无产者的性格。这和贾平凹的反现代的叙事是一致的，现代小说的一个特点就是“成长小说”或者“类成长小说”，人物性格随着故事来成长，并最终完成自己的命运。比如同为陕西作家的柳青、路遥等，他们作品中的梁生宝、高加林，都是不断在历史中变化成长的主体，人物的发展一直指向一个目的论的东西。而贾平凹却没有这种目的论，他的写作是一种循环式的，《古炉》甚至采用了“春夏秋冬”四季轮回的章节设置来暗示这一点。读《古炉》的时候我有一个强烈的感受，就是觉得贾平凹是一个现代意义上的古典写作者，古典是指他的写作技巧、手法很多是与汉文学传统联系在一起的，现代则是指他的写作一直与当代生活保持着高度的互动和摩擦，我觉得这是贾平凹最有意义，也最耐人寻味的地方。

在《废都》之后，贾平凹的写作慢慢地开始固守在一个地方。《浮躁》里面，主人公金狗是要走出去的，要进城去开始新的生活。但是这种20世纪80年代的“进城”叙事被《废都》终止了。在《古炉》里，所有的人物都没有走出去，走出去的人要不就死了，要不就像霸槽一样走出去一圈后又回来，而且贾平凹根本没有描写他们走出去的生活。贾平凹试图从“历史的深处”挖掘出历史的黑暗与残暴，不再寄希望于历史的进化和拯救。这或许与贾平凹个人的经历和对历史的思考有关系，在我看来，贾平凹的历史意识中有过于黑暗和阴森的东西，这些东西在《废都》里面以文人的堕落表现出来，还带有某种失败的美感。但是当把这种东西移植到任何地方的时候，我觉得是有问题的。在我看来，涉及历史的写作必须有广度和深度，我发现《古炉》中村庄里面的人事写得很好，但却没有更开阔的视野。毕竟这个村庄是一个大历史背景中的村庄，“文革”也是一个需要放到很大的坐标系中去思考的东西，在这些方面，我觉得包括贾平凹在内的中国作家在理解力和见识上都是有所欠缺的。

《古炉》里流露得更多的是历史虚无主义的意识，历史虚无主义并不可怕，因为在虚无中才有承担，鲁迅是现代中国最具虚无感的作家，但是他在《狂人日记》的最后呐喊“救救孩子”，接着还说要“掙住黑暗的闸门”，绝望并反抗绝望，这是鲁迅留给现代文学史的传统。但是我们发现，鲁迅那种反抗式的东西在贾平凹这里没有了。在贾平凹这里，除了绝望，还是绝望，这种绝望不仅是对中国历史的绝望，也是对自身能否把握这个历史的绝望。历史可以被书写吗？或者通过书写能够拯救自我并拯救历史吗？《废都》中的庄之蝶最后离家出走，想寻找新生却倒在了火车站，因中风而成为了“废人”。而《古炉》中最后活下来的全部是历史的“恶”：猥琐、卑鄙、无能、长不大的侏儒狗尿苔，无恶不作的霸槽虽然被处死，但是他却留下了一个儿子。历史的“恶”还要继续延续吗？《古炉》的结尾再次出现了“人血馒头”的细节隐喻，虽然贾平凹说这是真实的历史场景，但我还是愿意把它与鲁迅的《药》放在一起思考。为什么我们的历史和书写不断出现这样一个鲜血淋漓的残忍场景？也许是因为我们的历史在不断地重复，被人吃，也去吃人，在这样的历史循环中，我们怎么不绝望，怎么不虚无啊？

2011年3月12日第一稿

2011年3月13日第二稿



## 男人们，请不要再打扰女人

——细读蒋一谈的《栖》

作为一部城市女性主题短篇小说集，蒋一谈的新作《栖》至少从两个方面激起了我的想象，首先是女人，其次是男作家写女人。这会让人联想起鲁迅的经典讽喻：中国人看京剧，不仅是看女人，更重要的是看男人扮演女人。但我是在完全正面的意义上来理解蒋一谈的这种写作意图，女人写女人固然有心理的契合和身份的认同，但是如果离开了男人的想象和书写，女人如何能够意识到作为女人的特质和别具一格，或者说，女人因何而成为？任何事物都必须有一种关系中存在，在现代社会，最基本同时又最迷人的关系也许产生于男人与女人之间。这一关系构成了整个现代写作的发生学，在波德莱尔最著名的诗篇《给匆匆一瞥的女人》中，男人与（陌生）女人的相遇成为一个典型的现代事件，这一事件揭示了现代写作内部的张力。在卡尔维诺《看不见的城市》中，他以启示性的故事告诉我们，因为追逐一个梦中的女人，男人们建造了梦中之城，虽然男人们最后并没有追逐到女性，但是因为这种追逐，他们寻找到了彼此。但是正如一些敏感的女性主义者所意识到的，在现代这些经典的关于女性的书写中，却总有一种不自觉地、潜意识地对女性的情色凝视和男性中心主义——卓贝地这座城是建立在对女性的梦想之上的。它必须不断地重建，才能让女人驯服……她既是表现欲望的源泉，又是其最终的、不可企及的目标。这样，为体现男子梦想而建立的城，最终只书写了女人的缺席。建立卓贝地城的故事……说的是把女人创造为文本的故事（劳蕾提丝《艾丽丝没有做》）。

这里的辩证法是：书写或者创造女人的故事是一个男性写作者卓越创造力的象征，或者说，不能写出一个富有魅力的女人的故事，就很难算得上是一个现代作家。但危险性同时是巨大的，男性写作者必须克服自己天然的生理

性，在最大限度上把自我“去性别化”，才有可能写出女人在场的女性故事。此时重要的是，不是男人化装成女人来讲述，而是男人通过讲故事的方式把自己“去性化”，通过故事的装置呈现“平等”（如果有这个词的话）的视角。在这个意义上，蒋一谈选择讲八个关于女人的故事，这一选择本身已是一种极具现代感的“视域”——或者我可以说得稍微极端一点——这一“视域”在中国当下女性书写中是一种稀缺的品质。但是让我更有阐释冲动的，其实并不是上述的这些理论的八股，而是我一直相信，一个好的小说家，总是处于一种无休止的纠缠之中，“把女人创造为文本”是危险的，这种“危险”或许并不来自女性在当下社会所具有的“魔性”，更来自叙述本身，因为叙述（故事）总是非常不服从地走自己的窄路。蒋一谈或许可以以他的雄辩术来阐释其写作发生学（这是作家的特权）的合理性，但我显然是一个爱看热闹的读者，叙述的底细，人物的暧昧，故事的反对，结构的互文，如此等等是我兴趣的重点，一言以蔽之，我爱复杂性。

### 《茶馆夜谈》

《茶馆夜谈》是《栖》的第一篇。这是一篇简单的小说：一个男人和一个女人相约在茶馆谈话，谈话的内容关涉到爱与距离。这个短篇让我想起电影《这个男人来自地球》，长生不死的男人在火炉边向他的朋友讲述其不死人生所经历的种种故事。我的意思是，《茶馆夜谈》虽然讲述的是非常当下的内容——一个母亲因为无法忍受丈夫对日益长大的女儿的性骚扰，而选择离婚独居，并同时对所有的男人保持警惕——但从结构上看却是在重复所有伟大故事的框架，男性讲述者在一个非常固定的场所向一个年轻的女性讲述其母亲的故事，通过这种讲述，女人的故事得以呈现。这也许可以视为某种情境式的小说，在卡夫卡的一个短篇中，父与子也是在一个局促的环境中对话，然后展开戏剧性的冲突。但是在《茶馆夜谈》里面，“茶馆”作为一种情境并没有带来极端的戏剧冲突，或者说，可能有的戏剧冲突被讲述者缓慢而沉着的语调稀释掉了。这个男性讲述者用了太多力量来控制可能出现的、突破其理性的情绪，从而使得整个小说好像一块被压缩过的面包——固然紧凑，但缺乏弹性。这种

处理方式对于耐心一点的读者来说可以咀嚼出更多的味道，但是对于一个匆忙的读者来说，可能就会觉得索然无趣。很显然，这个男性讲述者不够放松，他过于一本正经或者自以为是，他或许对于自己的讲述有过于自满的得意，他规划着他的故事——同时也是那个可怜的母亲的故事，他并没有意识到，他的这种讲述行为可能是很残忍的，虽然这种残忍是以爱的名义而展开。同时让我们怀疑的是，如果没有那个有那么一点点好奇心的女倾听者，这个故事是否还能讲得下去？顺便说一句，因为这个女倾听者是如此地富有丰富的内心和纯洁的心理，所以，她看到“雪花里的霓虹灯光像妓女疲惫的眼神”之类的比喻句是非常不恰当的。

《茶馆夜谈》从结构和人物设置来看有点像一个“元小说”，它隐喻了一种普遍的关于现时代讲故事行为本身的危机和困境。《茶馆夜谈》最能让我称赞之处在于通篇都以“对话”来呈现，通过“对话”，故事本身变得不重要了，因为故事已经被彻底变成了一个讲述行为，这个讲述行为比故事本身更有力量。

### 《另一个世界》

《另一个世界》开篇以全知的视角交代犹太人辛格的祖母在二战时期来中国避难，并因此与中国结下的不解之缘。接下来视角转换，女记者夏墨出场，她来耶路撒冷旅行，并与辛格邂逅，在简短的交流中得知辛格祖母的故事，她出于记者的职业敏感，觉得这是一个重要的话题，于是提出对辛格的祖母进行采访。采访虽然进行了，但是却因为祖母年事已高，并没有达到夏墨想要的效果，倒是在采访的过程中出现的插曲——辛格和父亲之间的吵架——占据了小说较多的篇幅。最后，以夏墨颇具哲思的内心独白结束。

《另一个世界》是一篇让人难以捉摸的作品。无论是从主题还是从叙述方式上看，它都显得不够清晰。犹太人在上海的历史构成这部小说的背景，这是蒋一谈经常使用的一种创作手法，即，以非虚构的历史事实构成作品的叙述框架，在这个框架中装置虚构的故事。“非虚构”犹如画面的基色，而虚构则构成了画面的主色调。从题材的角度看，这一类作品（包括《赫本啊赫本》《中国鲤》）充满了高度的敏感性，它扩充了短篇小说的叙事容量，并同时将

故事的意义延伸到历史的深处。不过危险的是，这种装置有时候会显得过于生硬而破坏故事本身的自然性和叙述的流畅感。在《另一个世界》中，我一个比较明显的阅读感受是，夏墨对于生活的思考固然精彩，辛格的祖母的故事也引人入胜，但是把这两者联系起来的因素过于偶然，也就是说，在夏墨和辛格的祖母之间有一段距离，而小说的叙述并没有提供一座足以跨越这段距离的桥。

即使如此，《另一个世界》在隐喻层面上依然饶有意味。另一个世界意味着什么？作为一部女性主题小说集中的一部，辛格的祖母和夏墨这两个女性是否为对方显示了另外一个世界？至少对夏墨来说是这样的，辛格的祖母展示的世界是一个充满了信仰、感恩和忏悔的世界，这个世界活在回忆之中。这个世界与夏墨的世界如此不同，因为夏墨像所有的中国女人一样，不过是活在日常生活的惯性之中。试图对辛格的祖母的世界的“进入”，正是试图突破自我生活惯性的一种努力，在这个意义上，一个女人构成了另外一个女人的拯救。

### 《林荫大道》

从艺术的角度来说，《林荫大道》是《栖》中最成熟的一篇。故事紧凑，叙述充满弹性，心理描摹细腻深入。故事从历史学博士夏慧的一个梦境开始，她梦见大海，更为怪异的是，海水中有股老男人的味道。这个梦境毫无疑问是精神分析式的，它一方面暗示的是夏慧直接的生存压力，她虽然博士毕业，但是却难以在北京这座国际化大都市里面落足，她没有办法找到一个适合自己专业的工作，不得不屈尊去当一名中学历史教师；而另一方面，也暗示了这个知识女性潜在的欲望和可能出现的故事的漩涡。这一故事漩涡的中心是夏慧的母亲服务的一座豪华别墅，它坐落在北京的郊区，在故事的高潮中，主角们汇聚于此：母亲作为保姆为远游的主人照顾两条爱犬；夏慧去看望母亲；出于某种善意，母亲邀请夏慧的男友苏明——同样出身于底层且接受过博士后的高等教育——来别墅过一个愉快的周末。一切似乎都很融洽，但是这种空间的选择本身已经暗示了一定会有某种特殊的事情发生。果然，温情的气氛在酒精的刺激下发生了变化，苏明在别墅充满压迫感的空间中意识到了自身的虚弱和无力，他意识到了一种无法改变的“距离”，在这个距离中，他看到了自己惨

淡的失败。这种失败感包裹了这两个可怜的年轻人，出于愧疚和善意，夏慧试图通过身体的接触来安慰苏明，但残忍的是，他们的身体甚至也无法抵抗这种巨大的现实的失败感。小说的结尾非常富有意味：“她在想，此时此刻，如果苏明把她推下阳台，她一点也不生气。”

这篇小说自始至终有一种压抑的气氛。这种压抑的气氛来源于某种阉割的现实。本来充满精神性力量的年轻生命在严峻的日常生活面前变成了一种虚无的存在，他们表现得软弱、无望甚至可怜。在这个意义上，物质变成了一种褻渎我们生命的东西。但是现在我们面对的现实是，这种褻渎无处不在。《林荫大道》通过空间的转移——代表了社会底层的夏慧和苏明进入到了代表社会顶层的别墅的空间——揭示了一种隐藏在含情脉脉的日常生活底下尖锐的社会矛盾。知识和生命在物质面前的崩溃提示了某种非等价交换的原则，而不管是等价交换还是非等价交换，都是资本逻辑在中国以一种粗鄙的、强盗式的方式存在的后果之一。

读这篇小说让我心有戚戚，这不仅是在苏明和夏慧身上看到了我自己的影子，更重要的是，这篇小说在道德上的暧昧性。这一道德的暧昧尤其通过母亲微妙的变化显示出来，作为乡村道德最具有象征意义的代表，母亲似乎显示了与传统乡土文明的某种背离。小说写出了这一事实：母亲不仅在都市物质的充裕中获得了快乐，更重要的是，她开始排斥乡村，她并不愿意立刻离开那座豪华的大别墅回到乡村去照看自己生病的丈夫。这种事实可能是让夏慧更加沮丧的原因：因为资本逻辑已经强大到席卷一切，所有坚固的东西确实烟消云散了。夏慧的中学历史老师曾经给她留言：学好历史能帮助我们读懂无情的含义。这种含义现在确实显现了。

## 《夏天》

“成为蓝种人，或许会经历蓝色的命运。”这是《夏天》开篇一句意味深长的自我表白。女主角甚至“在一瞬间，她倒希望身体上挂着一对蓝色的乳房，还有蓝色的脸颊，蓝色的手臂，蓝色的小腹……”关键问题是，这位单身妈妈希望自己的儿子“长出蓝色的肌肉，在运动场上洒下蓝色的汗水……像一

头蓝色的野兽”。这种童话式的幻想稍纵即逝，单身妈妈需要面对的是非常现实的问题：儿子性格软弱，像个女孩子。她要做的工作是如何把儿子锻炼成一个男子汉。这大概是一个非常普遍的问题，今天在中国的城市中，越来越多的离异女性都或多或少地为此类问题所困扰。在这个意义上，这篇小说带有问题小说的雏形。而蒋一谈对这个问题的处理也颇具匠心。在小说的开始，单身妈妈让儿子参加了一个“独立训练营”，但效果似乎非常有限。这个时候故事开始呈现戏剧性，单身妈妈遇到了一个年轻的单身爸爸，而单身爸爸正为照顾自己三个月大的女儿而手足无措。顺理成章，单身爸爸和单身妈妈交换了任务，男孩交给男人，女孩交给女人。也就是从这里开始，问题小说开始与成长小说纠缠在一起，感性软弱的小男孩一步步变得坚强粗糙起来，而同时，新的问题开始出现：单身爸爸与单身妈妈之间产生了暧昧的情愫。小说再一次呈现出戏剧性，如何处理这一看起来似乎顺理成章的爱情？

我们发现女主角的选择非常有意思，她选择了离开，在故事结尾她带上儿子不辞而别，把这段感情搁置了起来。我们由此突然明白了故事的开篇为什么一再强调“蓝色的命运”，这是女主角对自己一再的心理暗示，她看到了自己的懦弱和无力，不敢去面对过于热烈的情感生活，甚至不愿意去面对自己真实的内心需要。也就是说，对这个女性来说，按照自己内心去生活还停留在自我暗示的阶段。因此，小男孩的成长实际上也是女主角的成长，不过，这两者的结果完全不同。我在阅读的时候注意到，小男孩始终处于女主角的“注视”之中，这种“注视”的目光无处不在，不能仅仅在表面上将此理解为一种母性之爱，同时它也可能是一种精神焦虑的体现，或者在女主角这里，将自我内心的欲望通过对儿子的注视而予以转移，是最安全的生活方式。

## 《驯狗师的爱情》

仅仅从题目来看，《驯狗师的爱情》和《疗伤课》最具有陌生化的效果。即使在北京这座大都市里，驯狗师也不是一个非常常见的职业。驯狗师是怎么生活的？她的爱情与众不同吗？相信这是所有读者看到这个题目后都会产生的疑问。细读这篇小说以后，读者或许有点失望，因为作者并没有花太多篇

幅去渲染驯狗师这个职业的独特性，而是继续了他对女性的关怀——女驯狗师苏庭与画家周枫之间因为一条狗而发生的小故事。

故事的高潮在于周枫给苏庭出的难题：“去流浪就得把手机扔了。”“流浪就是无牵无挂。”苏庭在这种极端的情境中似乎意识到了自己的“不成熟”，她突然明白自己“不想失去熟悉的人，失去熟悉的城市和天空”。于是，她放弃了“流浪”的幻想，决定认真面对“现实生活”。

《驯狗师的爱情》的潜在背景是大都市人的孤独和隔绝感。人与人之间的关系不再被信任，人与狗（或者其他的动物）的关系则被高度魔幻化。在“人与人”与“人与狗”之间的情感位移暗示了我们当下普遍的伦理困境，难道现代文明竟然已经发展到这个程度：我们从一只狗身上得到的安慰远远超过从一个人身上所得。《驯狗师的爱情》以貌似小资产阶级的叙述划开了这种伦理关系表面的美好，驯狗师与狗之间其实并不存在“平等”的关系，正是因为“驯化”在狗身上更容易实现，因此，与狗相处似乎是一件更容易的事情。而这一点，正是今天人性软弱之处，我们不愿意承担任何交流和沟通的风险，而更愿意过一种没有任何利害关系的温情脉脉的“驯化”式的生活。因此，苏庭决定和周枫去“流浪”，似乎是对这种生活秩序的一种挑战，而周枫以一种极端的选择题对苏庭做出了一种考验，非常遗憾的是，苏庭并没有通过这个考验。苏庭毫无疑问属于城市小资产阶级，她的生活习性中有更多享乐的成分，她对周枫的爱情从某种意义上讲是小资产阶级对“异”的一种想象，正如她对“流浪”的想象充满了三毛式的浪漫主义。非常有意思的是，当蒋一谈以非常严肃的语调来叙述这一故事时，居然呈现出了一种反讽的效果，反讽在这里的意思是，伪装自己没有的激情是一件严肃得让人可笑的事情。

### 《温暖的南极》

可能是因为对爱尔兰作家吉根的极度喜爱，蒋一谈以《温暖的南极》向她致敬。这篇小说以女编辑阅读吉根著名的短篇小说《南极》开始，“每次这个婚姻幸福的女人离开家时总会想，如果和另一个男人上床，感觉会怎么样。那个周末她决定试一试”。阅读这篇小说给女主角平静乏味的生活以强烈的蛊

惑，“她从小说里面那个渴望一夜情的女人身上读到了自己”。于是她也决定试一试。接下来的描述不再着力于故事的起承转合，而是像一个慢慢横拍过去的长镜头，女主角的心理活动与吉根的叙述（而不是叙述者的叙述）频繁地互动起来，并在小说的结尾达到一种虚伪的高潮，女主角在心中狂野地呼喊南极和男人，但实际上她并不知道下一步该怎么进行。

我想指出的是，《温暖的南极》的精彩之处正好在于这种无法行动的悲剧的存在。当女主角借助阅读恢复了感性以后，当她明白自己的欲望不过是一种“普遍的人性”的结构时——注意——她依然无法完成这种普遍性。我想这是蒋一谈的高明之处，通过对吉根《南极》的征用和对话，他凸显的是另外一种现实的结构，在这个现实的结构中，个人视域不断被社会视域挤压、阻隔和改造。女主角固然是以中产阶级的身份出现，但是她所遭遇到的现实却并非是一种中产阶级式的。小说特别描写了两个细节，第一个是女主角遭遇到了一个开吉普车的丑陋男人，这个男人因为要超车而对她进行了恶毒的咒骂；第二个是她在天桥上遇到了一个乞讨的女人，这个女人以夸饰她的苦难（昏迷的植物人丈夫和已有身孕的事实）来获得同情。这两个细节像两根锋利的钉子钉在了这个短小精悍的小说中，它们好像某种耻辱的标志，提醒着女主角和所有的读者，这里不是吉根小说叙述的爱尔兰，在那里，一夜情是一种浪漫，似乎没有这种经历，就对不起那块土地的美丽和神秘，即使这种行为最后获得“罪”的惩罚。而这里是中国，粗鄙的社会视域已经把一切诗意消解殆尽，在这种情况下，我们的女主角面临着更大的内心分裂，她只能是在阅读和想象中完成《南极》一样的行为，她作为普遍的女性却遭遇到了一个并不具有普遍性的社会结构。在这个意义上，《温暖的南极》改写了《南极》的主题，并非是普遍的情欲的原罪问题，而是普遍的人性与非人性的社会结构之间的矛盾冲突问题，因此，《温暖的南极》只可能属于“第三世界”国家的文学。

### 《夏末秋初》

《夏末秋初》写的是女性之间理解和互助的故事。姐姐周文患上不治之症，只有三个月的生命，丈夫远在南极考察，妹妹周轩承担起照顾姐姐以及侄

女小蕊的重担。这种故事的模本可能经常在新闻中出现，并经常被处理成非常意识形态化的“与病魔搏斗”的煽情叙事。而蒋一谈的小说与此类新闻的区别在于，他非常残忍地揭开了这样一种现实：病其实是不可战胜的，在不可战胜的病面前，人还有什么可以自恃的？《夏末秋初》的总体叙述带有一种压抑感，这种压抑感正是来自这种绝望式的清醒，残酷的疾病在此构成一个隐喻，它暗示了现代个体的脆弱性和不堪一击。与这种脆弱相伴随的是另外一种都市病——人的孤独和无可交流。在小说中，周轩和周文自小就因为和父母缺乏交流而对家庭婚姻充满恐惧感，小说中的另外一个女性——小提琴教师欧阳老师的妻子白宁同样陷入一种孤独的境地，并不得求助于周轩的母亲，而周轩的母亲——一个从来就不善于表达自己的爱的女性，即使在女儿病危之时，也依然被自己的沉默所拘囿。

在这一群沉默的女性中，小蕊显然是个例外，她像所有小孩一样，无拘无束地表达着自己对于这个世界的爱恨，而周轩，正是在和小蕊的相处和交流中感觉到了爱意和责任感。毫无疑问，小蕊和周轩是这篇小说的中心人物，表面上看周轩在照顾小蕊，而实际上，小蕊也在同时帮助周轩，虽然她是完全无意识的。这种互助的关系可能是极其隐秘的，但却是所有关系中最重要，正是通过这种互助关系，其他人之间的理解和原谅才得以进行，而这，可能是我们唯一可以自恃之处。

不过这篇小说同时也暗示了某种含糊不清的态度，在小说的篇末，有这么一句：“然后，在这个夏末秋初的季节，她们四个人在一起等待家里那唯一的男人从南极归来……”这种表述让人觉得是男人给了这些女人莫大的信念和力量，而我想说的是，可能更大的希望在于女人与女人之间的情谊，而不在于那些总是一再缺席的男人。

### 《疗伤课》

真相在最后被揭穿。

女精神分析师司南放弃了美国的一切，只身回国，她的内心藏着不被人理解的痛苦秘密：“得不到男人的爱，那就爱自己。”她在这种自我暗示中度

过了平静的几个月，但是，一个精神病患者——桑雪——的出现打破了这种表面的平静。故事于是在两个女人之间展开，她们都是受害者，同时又都渴望得到疗愈。既然是受害者，信任别人就成为了一个基本的难题，在这里，我们读懂了萨特那句恶狠狠的断语：他人即地狱。非常有意思的是，萨特的这句话如果放到《疗伤课》的语境中，“他”天然指向男性主体。对于桑雪来说，男人作为一种地狱般的存在是事实，而司南，可能是那个引领她上升的女性。

这是一个奇怪的文本。萨德式的邪恶和但丁式的神圣同时并存，交织成一幅现代女性的自我救赎之图景。故事的高潮在于游船上的独白——桑雪选择说出，不仅是对司南，同时也是对所有的男人和女人，她大声地说——同时也是一种控诉：她如何遭到男人的羞辱和压迫，她的痛苦和挣扎。这是这个故事最精彩的部分，是名副其实的惊心动魄的一幕，我想每一个读者都能在这种莎士比亚式的戏剧独白中感受到刺穿内心的力量。作为一个男性读者，我在此独白前感到了一种强烈的羞愧感，在这个意义上，作为叙述者的蒋一谈是成功的，他戴上桑雪的面具释放出了女性反抗的力量。

这最后一篇同时也是对第一篇的解构。在《茶馆夜谈》里，以父亲形象出现的男人对女主人公谆谆教导，他全知全能地规划着两个女人的未来。而最后我们发现，以父亲形象出现的男人不过是一个冷酷的刽子手、一个被色欲控制的变态狂，他讲述的并非温情脉脉地关于爱的故事，或者说，在表面的爱的谎言的掩饰下，不过是一个千百年来不断重复的男人对女人的压迫、控制和剥削的故事。

这是最后的真相。还好，获救的希望一如既往地延续。小说的最后一句是：“我们的期待全在彼此的眼神里。”疗伤课至此结束，两个伤痕累累的女人“手拉手，面对面，在水里说不出话来”。故事停止，叙述已然多余，请自高自大的男人们闭嘴吧（包括叙述者蒋一谈），让我们谨记茨维塔耶娃的忠告：“让男人们不要再打扰女人。”

2012年7月5日第一稿

2012年9月25日第二稿

2012年10月5日第三稿

## 写作是最好的礼物

——读徐小斌的短篇小说

年轻的男孩卷入了一场不愉快的三角恋：他爱上的美丽纯洁的女孩丽冬居然是自己姐夫的情人。而更让他伤心的真相是，丽冬不过是一个在夜店酒吧寻欢作乐的风尘女子。这是徐小斌短篇小说《蜂后》讲述的故事，仅仅是上述情节对于一个短篇来说已经足够复杂，但有意思的是，这一切才只是个引子，真正的故事，要等到男孩在郊区碰到一个长相怪异的女人才开始，这个女人是一个养蜂者，“猛一看像一个非洲土著”，更奇怪的是她的头发像一个蜂巢，里面居然养着一只可以通灵的奇大无比的蜜蜂……

《蜂后》是我近几年读到的最为诡异的短篇小说之一，如果非要做一个类比的话，似乎只有安吉拉·卡特的《烟火》系列才可与之媲美，但安吉拉·卡特以英国人的视角描写日本的经验，同时又融入土著者的神话，对于一个中国的读者来说其诡异情有可原。但是徐小斌以本土作家身份书写当下中国故事，居然也能营造出这种阅读的效果，让我觉得非常诧异。我不太清楚徐小斌的写作资源，但是至少在《蜂后》这篇短篇小说里，一种非常复杂的主题和类型被恰当地融合在了一起。对于那个男主角来说，这是一个成长型的故事，他在目睹纯洁背后所潜藏的污秽猥琐后获得了一种心理性的成长；如果从故事情节的曲折离奇来看——那个养蜂女居然是丽冬的养母，并在抚养丽冬的过程中对其造成了某种弗洛伊德式的童年阴影，最后，她又帮助丽冬来处理感情和生活中的危机——这是一个典型的好莱坞式的世俗传奇，而这种传奇，又寄生在中国当下非常现实的日常生活中，因此，传奇与现实构成了一种似是而非的现实感。但徐小斌显然不是一个世俗小说的热衷者，与中国大部分作家处理此类题材时候的局促逼仄相比，徐小斌的作品始终有一个超越的层面，这不仅表现在作品中的人物是奇怪的巫——

妖——人的结合体，更表现在她的小说总是在最接近日常生活之时又突然腾空而起，高蹈虚步，进入另外一个境界。在《蜂后》中，随着养蜂女人的出现，小说明显指向一种类似于“哥特小说”的场景，阴郁的气氛和压抑的叙述烘托出一种只有在中世纪城堡中才出现的气息，而在小说的结尾，复仇以一种中国聊斋式的神秘方式得以实现，即使这种复仇遵循的并非是现实的逻辑而是故事的逻辑——更严格来说，遵循的只是徐小斌个人智力的逻辑。从这个意义上说，读徐小斌的作品有一种智力和想象力得以释放的快感。

这种智力的操练最典型地表现在《图书馆》这篇小说中，这篇小说故事极其简单：一个老教授在图书馆看一本希伯来文的《死亡之书》，然后猝死，然后连同书籍一起火化。这个故事简单得几乎可以说没有故事，但毫无疑问，这并非重点，重点是徐小斌试图通过这种“去故事化”的方式为短篇小说局促的篇幅腾出叙述空间，利用这些空间在小说中填入一些看来不是那么“小说”的东西。在《图书馆》中，这些东西由以下一些片断组成：铅字、字母、数字、乐谱、子宫、魔咒等等。这些片断并不构成情节、冲突和结构，它们仅仅是一些零散的灵感突现，比如“1是站着的女人，2是跪着的女人，3是舞蹈着的女人，4是一条腿跷起来的女人，5是飞翔的女人”比如“子宫是地狱的通道”等等。这种碎片化的叙述构成了一篇散文化十足的短篇小说，在这样的小说中寻找一切现代的主题是徒劳的，现实、历史和主体在这里都被思维的跳跃性所解构，这里呈现的仅仅是游戏式的表达，为了表达而表达，为了一种不受任何束缚的自由心灵的表达。我在阅读徐小斌晚近的一些作品的时候，总是不自觉地想起卡尔维诺，卡尔维诺有意识地摒弃现代写作的范式，把“轻”作为“未来写作”的首要命题，在卡尔维诺的很多作品中，故事和主题都让位于作者的奇思妙想，这些奇思妙想构成了小说一副轻巧的面具，在这一点上，不管是自觉还是不自觉，徐小斌的作品也隐隐吐露出这种趋向。非常有意思的是，在徐小斌的很多作品中，其人物似乎都带有一种神秘性，或以奇怪的装束示人，或藏身于某与世隔离的处所，即使不得不进入世俗生活，也总是带有一种幽灵的气息。在这种设置中，人物的精神层面代替了人物的世俗层面，或者说，人物的行动更多地服膺于自我心灵的准则而非世俗生活的原则。在我看来，这正是“轻”的重要含义——即以精神性来超越物质性，以审美来超越世

俗。在这一点上，徐小斌有些艺术家的气质。

如此并不是说徐小斌就放弃了对于历史和现实关怀，恰好相反，无论是早期的《羽蛇》，还是后期的《敦煌遗梦》，历史和现实的幽灵就一直在徐小斌的作品中游荡，并构成一种背景式的存在。这一存在通过两个切近的主题反复出现：宗教的堕落和女性的自救。在短篇小说《蓝毗尼城》中，女人梦幻般地来到了传说中的蓝毗尼城，才发现这里已经被一群干瘪的木乃伊控制，他们违背宗教的信条，放纵罪恶的欲望，女人面临的抉择是，想活下去，就不能反抗这种罪恶，如果要坚持人性的良知和宗教的戒律，说出这些罪恶，则要面临不知名的恐怖刑罚。这个女人选择了不妥协，她最后是否受到了惩罚并不重要，重要的是，这篇小说把上述的两个主题结合到了一起，圣城的堕落暗示了一种后宗教时代的普遍现实，在《敦煌遗梦》中，这种堕落以更复杂的悬疑故事展示出来，面对这种现实，女性为了实现自身“清洁”的愿望，不得不做出自我的牺牲。

徐小斌对现代女性面临的这种生存困境有着极其深刻的认识，她没有化妆为某一类女权主义者做一些表演化的抵抗，而是直面这种困境。由此可以说，徐小斌的写作既是一种女性主义的同时又是一种非女性主义的，女性主义是指她始终尊重自己的女性身份这一基本的物质事实，并将其转化为一种书写的视角，非女性主义则是指她没有拘囿女性主义在现代语境中的庸俗政治指向，她意识到了并试图呈现一种复杂性。在《蓝毗尼城》中，那个陌生的拯救者（同时也是受害者）以一种折中的方式来化解这种困境：她从那些行尸走肉那里获得食物，同时在另一个荒凉之地洗净自己的身体，以此保持心灵的高洁，灵与肉此以一种扭曲的方式结合在一起，这是一种多么温婉而又尖锐的妥协和牺牲，但事实是，正如徐小斌借文中女人之口所言——她如此生活了三千年！在《敦煌遗梦》中，女性的命运与更遥远神秘的历史勾连到了一起，在围绕佛像所展开的争夺和权谋之中，女性自身的丑陋和局限也被和盘托出。我想说徐小斌在某种意义上是一个残忍的书写者，她没有含情脉脉地去以简单的善恶来区分男性和女性，二元对立的思维在她的作品中很难看到。她忠实于自己深切的体验和感受，《敦煌遗梦》其实有一个更现实的背景，那就是所谓的知青经历。作为这一运动的亲历者，徐小斌没有陷入滥情的苦难叙述，实际上从20世纪80年代的写作开始，徐小斌就回避了那种简单的叙述，那种将自我经验不经艺术转化的“日记式的文学”。徐小斌

的着眼点并不在于具体的历史，而是在具体的历史背后所呈现的普遍的历史意识和道德规范。对于真正的文学来说，具体的苦难都是浅薄而容易过去的，对象过于明确的反抗和讽刺也是不长久的，徐小斌也许意识到了这一点，也许并没有意识到。但不管如何，她感受到了普遍性。在短篇《古典悲剧》中，徐小斌将这种普遍性编织到一段宫廷斗争中，与《羽蛇》描写血缘关系密切的女性群体相比，《古典悲剧》中的女性基本上都没有血缘关系，她们经由某种偶然的命运而落入黑暗的陷阱，而这种偶然的命运，却正是这些女性普遍的、必然的、无法逃避的宿命。但是在这一宿命，却有不屈服者的隐忍的反抗——顺儿——这一并非主角的女性为了拯救另外一位女性选择了死亡，通过这种自我牺牲，她完成了某种抵抗仪式：“她像原谅母亲那样原谅世人的堕落，她独自走向通向死亡的回廊，用只有十九岁的年轻身体去填补深渊中那个阴暗的缺口。”这是一则还没来得及展开的寓言，它的寓意是，面对无边又无望的阴暗，面对英雄（男性）的缺席，女性唯有通过自我牺牲来获得自我拯救。这种拯救的维度是多方面的，一个女性对另一个女性的拯救，一个女性对一段黑暗历史的拯救，一个女性对书写和讲述的无畏坚持。

即使在众多的小说中徐小斌都暗藏批判的锋芒，但让人惊讶的是，她始终有一种发自本性的隔绝能力，让她和那些过于残酷的历史存在保持必要的距离而不至于降格为一种悲情的叙述。事实是，即使在她最阴郁的小说里，也会出现大量如巴洛克风景画式的明丽色彩，这些色彩构成了她小说中最耀眼的一部分，带有绘画的质感和通灵性；在她那些巫妖一体的女性人物身上，往往又有一种少女式的天真和童贞，善与恶，美与丑，忠与不忠，奇怪地扭结在一起。徐小斌将这种天性发挥到了极致，并在其作品中构建了双重的维度，一种形式、叙述、修辞的轻和一种历史、现实和宗教的重，这两者并置而生，互为视域，在这个视域中，一种与众不同的写作被呈现出来。由此我们或许可以反驳徐小斌的警句：女人写到最后并非一无所有，因为当写作成为一种天性和命运，它本身已经是最好的礼物。

2013年1月20日第一稿于北京

2013年1月21日第二稿

2013年3月4日第三稿

## 现实主义的“变”与“不变”

——读劳马的《哎嗨哟》

第一次读到劳马的《哎嗨哟》时很奇怪这个名字，于是翻看起来，开篇就吸引了我，“三十多年前，吴超然满怀激情地挥舞着红缨长鞭，精神抖擞地颠着青春的屁股，在坑洼崎岖的山路上吆喝着三驾马车，汗毛孔里都透着骄傲……如今的吴超然正飘飘忽忽地在司机的搀扶下钻进豪华款的宝马车里”。这是我近来读过的比较有味道的长篇小说的开头之一，我有一个不算很学术的观点，一篇小说的成功与否，开头非常重要，这不仅仅是为了如戴维·洛奇所说的“把读者拽进故事里面”（戴维·洛奇《小说的艺术》），吸引读者读下去，更是为小说提供一个“气场”：一方面为小说的故事和人物提供足够开阔的时空，另一方面也为读者和批评者的阅读和阐释提供足够丰富的维度。比如《红楼梦》中的“天地鸿蒙”、《三国演义》中的“滚滚长江东逝水”等等，都从不同的维度（伦理的维度、历史的维度）为小说提供了超越其故事以外的意义结构。我觉得《哎嗨哟》的这个开头具有同样的功效，在不到两百字的篇幅里面，劳马通过“三十年前”和“如今”两个时间词语把两段隔离的时间“对接”上了，在这两段时间里面，分明有两个不同的人物形象，一个是清贫的、一无所有的但又是青春的、骄傲的、年轻而自信的“吴前方”，而另外一个则是富足的但同时也是疲倦的、衰老的、烦恼缠身的吴超然，在这种并置的叙述中，这两个人物又合二为一，成为一个穿越历史和现在、沟通过去和将来的主人公形象。吴超然不仅仅是吴超然，他身份多变，既是历史上的葫芦镇歪脖子树村的吴三、吴扯淡，也是赶大车的吴前方，同时也是如今的政协委员、成功商人、超然集团的老总吴超然，他穿梭于过去和当下，活跃于民间和庙堂，现在，吴超然如一只在梦境中飞翔的蝴蝶，恍兮惚兮，一场“好戏”就这样在劳马精心设计的叙述中开锣了。

为了在最大限度上完成“吴超然”的自我故事，劳马一反过去的朴素的全知全能型的叙述手法，不断地用插叙的方式强行进入、中断、割裂正常的线性叙事，让活在现在和当下的吴超然不得不一次次回到过去，一次次去面对以前的贫穷、屈辱和苦难，与宝马豪车别墅同时进入读者视野中的是马车劣酒茅屋。一方面是美人投怀送抱，另一方面是高粱地里偷情；一方面是大腹便便山珍海味，另一方面是面黄肌瘦野菜馒头，这种并置的叙述就像一个个电影的分镜头，它在建构起吴超然的完整的“成长史”的同时，也拆解了当下生活的合法性。在这样对比分明的历史面前，我们面对的一切以及生活的当下是真实的、合理的吗？与目前一般的“官场小说”“商场小说”不同，劳马在小说中回避了对“官场”“商场”钩心斗角、尔虞我诈的正面描写，或者说，这一切虽然在《哎嗨哟》里面也有所涉及，比如吴超然为伊万到北京去跑官，比如学校的豆腐渣工程，但这些却是作为一个背景远远地退在后面，劳马更感兴趣的是活在这种背景中的个人，以及个人对这一切的行动和反思。正是在这样的叙述和发展中，历史和生活的荒谬性立即被揭露出来了，或者说，在对吴超然、英子以及伊百、伊万的人生透视中，一种荒谬性的东西就自然涌现出来了。请看小说中对吴超然人生轨迹的趣味描写：因为送了两斤猪肉而得到了赶大车的差事（天知道究竟是不是因为这两斤猪肉的作用），因为赶大车而看到了村长和寡妇的疯狂偷情，又以此为要挟去报考了大学，在一无所知的情况下刚好考了100分，正好够录取，在大学里不学无术天天赌博，因为赌博遭到处分但又因为赌博逃避了被学校开除的命运（赌赢了副校长）。在这合乎逻辑的叙事中，却分明是一连串的偶然事件在起着作用，吴超然知道自己命运究竟掌握在谁的手中吗？历史因为其偶然性而显得荒谬。在劳马的叙事哲学中一直有两条交叉的线索，一条是黑格尔式的历史发展观念，是不可改变的历史前进的方向，而另外一条则是生活不断的偶然性，这种偶然性不仅是补充了“大历史”的僵硬和无情，更是凸显了生活超越历史之处（吴超然的名字是不是也暗含有这种意思呢？）在劳马看来，或许这才是历史有趣的地方，至少在劳马的小说中，吴超然并不是一个讨人反感的家伙，他有很多的坏毛病，爱占小便宜，贪心，有时候不务正业，溜须拍马，搞“潜规则”；但另一方面，他有爱心，充满正义感，怀旧，重感情。他是一个如此复杂的活生生的人物，他好像就是我们身边的每一个人，那么普通的活在历史的洪流之中。劳马虽然在不断



地摸索新的叙述方式和新的塑造人物的手法，但是对于他笔下的人物，他的同情和宽容不但没有减少一分，反而是增加了不少。

吴超然的故事不仅是一个关于历史的必然性和偶然性的关系，这一关系因为置身于改革开放30年的巨大背景中而更加显得具有历史感和命运感，从这个意义上说，这部小说是一部生动的“改革小史”，他通过吴超然的成长史和奋斗史勾勒出了30年来中国在各种历史关头的抉择，吴超然充满偶然性的人生代表了大多数人在这个历史中的激动和兴奋，同时也有茫然和困惑，在这种情况下，他必须反躬自问，求助于更高的精神追求，他必须在巨大的变动中找到那些不变的东西，那些能够固守本源的东西，借助这些东西，吴超然才能处变不惊，才能在完成自我的同时不至于陷入人格上的分裂。由此，这部小说同时又是一部“向后看”的小说，它同时也是一个关于寻找和救赎、回忆和坚守的故事。从这个层面上来看，吴超然的故事一分为二，一个是英子的事，英子从一个善良的小姑娘变成一个玩弄手段、欺世盗名的骗子，最后落得锒铛入狱的下场，这其实是吴超然的另外一种可能性。在英子身上，我们看到了吴超然的影子，他本该如此，很多人也认为他就应该如此，就像田一禾在酒醉后的大骂一样：“吴超然如今可牛×了，他当年算个啥东西，算个球！我早就说过，他要是不能被枪毙，那就是这个社会法制不健全！”但是英子终究只是英子，她虽然外表礼佛却内心无佛，所以终堕地狱，而吴超然虽然血肉穿肠，却固守着一点为人的良知，所以他超越了英子，英子只是吴超然的一个影子，但她没有赶上吴超然，而是被吴超然压在了自己的良知之下。当然，从小说艺术的角度来看，可能劳马刻意要强调英子这个人物的戏剧性，她本身很多复杂的性格因素并没有完全展开，这是一个值得挖掘的人物，隐藏着不低于吴超然的毁灭力量。

另一个是哲学教授伊百的故事，作为一个两耳不闻窗外事、一心只读圣贤书的伊百来说，他代表了一种不变的东西，无论世界怎么变化，我只是自行其我、独善其身，这里体现了某种中国式的处世哲学。在小说中，伊百代表了一种平衡的力量，借助这个人物，劳马暗示了一种生活的可能性，这种生活可能是清贫的，被人嘲笑的，甚至是迂腐的，但却是天真而执着的，正因为如此，它能给人以力量。这就是为什么吴超然去北京总不忘去拜访伊百，而且对伊百总是那么尊敬，他并不是为了去拜访这个具体的人，他是去寻找一种抽象的力量，这个力

量让他得以返乡和归家，重回精神的起源地，在那里，虽然一切都已经物是人非（大张旗鼓的经济开发区改变了一切），但是历史的总是借助各种力量得以保存并继续下去，在小说的结尾，歌声响起：

哎嗨哟！

……

赶起那个大车出了庄，

哎嗨哟

劈开那个重重雾啊

那个重重雾啊

要问大车哪里去也

要问大车哪里去也

沿着社会主义大道奔前方哎！

沿着社会主义大道奔前方！

哎嗨哟

在这样热烈的唱词中，吴超然看到和想到了什么？这本来是一首“向前看”的颂歌，在这里却变成了一首“向后看”的插曲，作为尾声，它恰到好处，在对生活的赞美中透露出某种值得琢磨的讽刺和戏谑，吴超然肯定如在梦中，庄子的告诫如在耳边：不要从过去和未来画出现在，不要从无而有，不要生生死死，这样才能成就真正的自我。

2009年11月5日于北京

## 红尘一去千万里

——读《女同志》

### 一

一部小说究竟应该从哪里开始？戴维·洛奇在《小说的艺术》中指出了小说开始的多种可能性：风景、人物对话、自我介绍……甚至从句子的中间开始。这当然是对作者的写作而言的，对于一个读者来说，这个问题实际上可以被转换为一个同构的问题，一部小说究竟应该从哪里开始读起？有人愿意从第一句阅读到最后一句；有人愿意先看结尾，再看开头；有人也许仅仅找到一个主要人物的对话，阅读完后就随手丢在一边……无疑，这是一个没有确定答案的问题。但有一点可以确定的是，不同的阅读方式会产生不同的阅读效果，并最终影响对这部作品的阐释、评价和定位。也就是说，一部作品的“完成”和“建构”不仅仅在于作者怎么去写，同样也涉及读者怎么去读。

作为一个相对专业的读者，我在阅读范小青的《女同志》的时候，不是从正文的第一句开始阅读的，而是从“女同志”这个书名开始读起。在我看来，这个书名是理解这部小说的关键，甚至是解开这部小说的一把密钥。当然，任何一部小说的书名都是很重要的，书名是某种航标性的东西，指导着读者的阅读方向，提示着作品的主旨和问题。但是对于范小青的这部小说而言，书名的重要性已经超越了这些方面，比如“赤脚医生万泉河”这个名字只是一个主人公的身份和姓名，而“像鸟一样飞来飞去”这种比喻性的书名也仅仅是象征某种迁徙和漂白的状态。但是在《女同志》这部小说中，“女同志”这个书名不仅仅是指一群在机关单位工作的女性，也不仅仅象征着她们身份的暧昧和特殊，最主要的是，这一个书名为小说提供了一个阐释性的框架，也就是

说，“女同志”这个书名实际上具有一种统摄性的作用，它在结构上提供了一种可以产生历史意义的空间，在这个空间里面上演的故事（万丽的故事）就不仅仅是万丽在当下的故事，也是万丽在过去和未来的故事，同时也不仅仅是作为个体的万丽的故事，而是作为一个“历史人”的万丽的故事，因为这个“女同志”命名的“点金术”，万丽超越了万丽本身进入到一个更大的历史（文学史）谱系中去。

“女同志”首先提示了阐释该部小说的一种重要的历史角度，即书写女性在现代的遭遇。这一书写在不同的历史阶段呈现着不同的写作模式和历史内容，比如在“20年代”，这种书写以“革命+恋爱”的形式来展示女性在自我解放和民族国家解放之间的张力和分裂，按照刘剑梅在《革命与情爱》一书中的分析，这种写作模式实际上一直贯穿到整个现代以来的文学史，不过其中发生了不同的变化和差异，比如到了“十七年文学”时期，因为意识形态话语对文学的控制，“女性”的爱情和身体被“升华”为一种“崇高”美学从而形成某种压抑和反压抑的复杂叙述。毫无疑问，“女同志”这一带有“政治色彩”的称谓本来就是文学书写和政治规训等多重合力作用下的一种修辞性的指代，用它来命名一部长篇小说并称谓里面的主人公，意味着范小青有意识地把自己的写作纳入了对这一主题的续写和拓展之中。那么，这里的一个问题是，《女同志》作为一部完成于21世纪初的文本，她的独特性到底在什么地方？它与此前的书写构成了何种差异和对话？

我们还应该记得丁玲在20世纪40年代的名篇《在医院中》，年轻的大学毕业生陆萍来到了延安，并被分配到一家医院里面工作，很快她就发现以前对解放区的想象过于乐观了，医院中的脏乱差、人与人之间的钩心斗角让她大失所望，她试图去改变这种情况却发现自己无能为力，最终她在一系列的斗争（人事斗争和思想斗争）中完成了改造，认同了这种环境。也就是说，作为革命女同志的陆萍不是改造了她身边的环境，而是被自己身边的环境改造了。在《女同志》中，同样是年轻的大学毕业生万丽被调到了政府机关，同样面临着复杂而鄙陋与人类理想的道德标准相背离的工作和生活规则，她同样在不断的内心挣扎和搏斗中一点点认同她的环境，最终参与并成为这个环境的一分子。但是需要注意的是，陆萍是主动要求去解放区的，是抱有革命的目标去的，

她身上带有五四“女性解放”所建构起来的强烈的主体意识，并把这种主体意识投射到她周围的环境中去并试图改变这个环境，她最后的失败并非是她个人的失败，而是整个环境规训的一种妥协。也就是说，只要一旦碰到合适的机会，陆萍肯定会再一次对自己的环境发起改造。但是在万丽身上，我们无法看到这种“主体性”的东西，实际上万丽进入她的环境完全是被动的，在小说中是康季平安排了这一切，而万丽只是一直在很被动地接受康季平的安排。万丽身上的妥协性远胜于陆萍，实际上她与周围环境的不和谐不是源自她高度自主的自我意识，而是个体本身的一种软弱性。可以这么说，万丽对于她的环境并不是那么厌恶，甚至带有某种向往和依恋，她从来没有想过要改造这个环境，只是想通过对环境的顺从来达到在环境中的“优先地位”。当初的革命女同志已经变成了今天的官场女同志，当年的革命女青年已经变成今天的单位女“强人”，这中间难道没有一种反讽和悲凉的情绪吗？我觉得是有的，从陆萍到万丽的转化，这中间当然经历了各种女性的挣扎和奋斗，但万丽最终所有的努力不过是为了完成一个权力场内的角逐，并未曾指向任何的崇高目标，这难道不是一种遗憾吗？

不仅如此，作为一个女性主体，我觉得万丽似乎也缺少其丰富的“个性”和“内面”的世界，这是另外一个我想要讨论的问题。实际上，陆萍身上带有强烈的“文学青年”气质，这种文学青年气质使其保持了内心世界的“自足性”，并能与其面对的环境形成某种疏离感。这样，在“疏离”和“内面”中，一种精神性的主体就被建构起来了，即使有强大的意识形态的党话语来压抑这种内面性，但也会因为这种纠缠而显示出主体与他者、主体与环境之间的多层关系。非常有意思的是，万丽也曾经是一个文学青年，她毕业于大学中文系，是能写一手漂亮文章的“才女”，但是我们发现，在《女同志》长达39万字的叙述中，却几乎没有对万丽作为“文学女青年”特质的描述，或者说，万丽的“文学气质”已经被转化了，她不再是热情、敏感、内在的象征，而是一种已经被完全“工具化”的能力，在小说中，万丽最有才华的表现就是能写出非常漂亮的调研报告和公文。作为文学青年的陆萍一度在文学中消失（被党治愈了），然后在20世纪80年代的文学中大量涌现，而到了90年代，她们再一次被由“市场”和“官场”组成的日常生活所治愈。因为这种文学气质的消

失，我们发现万丽其实变成了一个“单面人”，虽然范小青也会描述她的内心活动和冲突，但却始终在一个非常日常化的层面上展开，其剧烈程度和深入程度与书中对日常琐事的描述相比显得微不足道，即使在女性最基本的“身体”层面上，她也显得机械而“力比多”缺乏，范小青花了大量的笔墨来描述万丽的衣着而不是身体，也就是说，万丽的身体同样被抽空了，她紧紧剩下空虚的包装。万丽的这种单面性暗示了一种可怕的维度，即精神性的“被抽空”，身体、情感和“内面”这一系列关系女性成长和解放的东西在当下中国的可怕缺席，范小青对这种缺席的叙述克制而有力，在温情的背后隐藏着某种无可奈何的残忍，我觉得这是《女同志》在续写现代女性故事中的一个贡献。

## 二

无论万丽的故事有多么琐碎残忍，范小青必须耐心地完成对万丽故事的叙述，她采用了长篇小说这一形式，在这一形式中，她采用了某种线性的结构方式。万丽的故事基本上按照“遇到困难—产生动摇—康季平介入—解决困难—新的困难出现……”这样一个叙事模式展开，从这个意义上，有人把《女同志》读解为女性成长小说也是很有道理的，我记得潘向黎在谈及这一故事时提供了一个很独特的视角，她觉得女性的成长更多的时候应该是从进入职场开始，这种成长的复杂和困难远甚于青春期的成长。但我更关心的是另外一个问题，即作为长篇小说结构形式的一种，这种叙事结构本身为小说提供了何种意义？有一种观点认为，《女同志》的这种叙事结构本身是有问题的，它使得文本显得臃肿、冗长，无法给阅读者提供不断的因为结构转换而带来的阅读上的“陌生感”。毫无疑问，如果按照巴尔扎克式的现实主义的结构标准来看，《女同志》缺乏复杂的多线索、多点面，显得比较单一和贫乏，而从更现代一点的标准来看（如果我们读过类似于卡尔维诺《如果在冬夜，一个旅人》这样的结构极端先锋的文本），更会觉得《女同志》的结构过于“陈旧”，它缺乏变化和惊奇。一些批评家，如范培松甚至善意地建议范小青多写一点短篇小说，少写长篇小说，可能也是从这个角度出发的。这些看法在一定程度上都有其合理性，实际上就我个人的阅读感受而言，我读到《女同志》250页左右

的时候已经很疲倦了，这与“超稳定的”、缺乏变化感的结构有莫大的关系，这种结构直接影响到了整部小说的叙述速度和叙述节奏，就像是一个电报机，几乎是在用一个波段在给读者的大脑传递信息，自然容易产生阅读的困乏。但是，就这一叙事结构本身而言，我想提供另外一种读法，这种读法一方面来自我的文学史经验，另一方面也来自我对于范小青的一种同情式的阅读阐释。就前者而言，我愿意把这种结构与中国古典小说如《西游记》的结构联系起来，我们知道，在《西游记》中，也存在着一个“遇到困难—产生动摇—另一种力量介入（比如观音或者如来）—解决困难—遇到新的困难”这样一个模式，通过这个叙事模式，主人公不断得以锻炼自身并向预定的目标挺进。在《女同志》里面，万丽和康季平实际上形成了这一叙述结构的两极，万丽不过是我们这个时代被“阉割了”的孙悟空，她被康季平这个代表更高力量的人“预选”为“命定者”，去完成一个“入世”的使命。我们看到在小说中每当万丽发生动摇、试图放弃奋斗，回到以前的生活中去的时候，康季平就会“念经”一样对她说：“不可以的，因为你与众不同，你必须完成这些，达到更高的境界。”这种对话在文本中反复出现，一步步强化了万丽“被选者”的身份和意识，万丽是一个颠倒是非、混淆黑白，价值观发生急剧变化的时代的试验品和牺牲者，她全部的努力不过是完成了一个男人所赋予她的使命和目的，而这个使命和目的，虽然在文本中被隐约表达为“自由”，但在最后却不过是落到了它的反面，万丽的成长不过是完成了那些觊觎她的男性们的一个色情梦：她终于可以完全放弃自己的女性身份和女性意识，赤裸裸地去与这个世界调情和交易。

万丽和康季平所代表的“阴阳”两级本来构成了文本稳定的结构，但是因为这种内容的发展，这一结构实际上是被打破了，康季平似乎变成了一个不男不女的人，他永远躲在帷幕背后搞一些“阴谋诡计”。而万丽，也渐渐失去了她的女性特征（像聂小丽一样）变成了一个工具进行机械地生活。但是诡异的是，他们并没有意识到这种转变，而是陶醉并认同了这种转变，所以即使在康季平死后，这种“阴阳”的二元结构被彻底颠覆，万丽却依然可以有条不紊地继续她的故事。我想强调的是，《女同志》的这种看来简单乏味的结构其实与它的内容形成了某种一致性，这是我试图理解范小青的地方，这种结构与万

丽同样缺少精神性的自我完成的故事形成了同构，万丽在不断地“重复”那些康季平预设给她的困难，然后向一个并不崇高的目标挺进，而范小青通过这种不断“重复”的叙事结构告诉我们，万丽的“重复”和“挣扎”其实是没有意义的，她其实拥有的不过是一个被不断“异化”的人生，她并没有完成自己许诺给自己的自由。《女同志》的叙事结构因此与它的故事本身紧密结合在一起，正如布斯在《小说修辞学》中所言：“如果我们按照这些故事本身的方式来阅读它们，我们很快就会发现一种潜藏在效果单一性之下的绝妙而复杂的技巧。”

### 三

在我看来，虽然有上面几种读法为《女同志》作为当代优秀长篇小说的合法性作为证明，但我仍然觉得这部小说具有某种“未完成性”，这种“未完成”主要表现在几个方面，第一是在主题上面，万丽与周围环境的冲突展示得还不是很够，尤其是这种外在的冲突是如何转化为内心的冲突，并最终形塑、规训了个体的身体和精神，这个过程在小说中一直都写得不够充分。第二是文中几个人物实际上可以进行更丰富地书写，比如万丽的爱人孙国海就是一个非常有意思的人，范小青其实是对这个人物寄予希望的，她试图通过这个人物的存在来展示一种不同于康季平和万丽的存在，但是很可惜后来这个人物被脸谱化了。还有一个是另一个女同志伊豆豆，这个人物身上可以看到茅盾笔下的孙舞阳等人的影子，带有极大的因强烈的爱欲而导致的毁灭性和歇斯底里。但是范小青因为过于谨慎而回避了对这个人物可能性的开掘。在这里指出这些问题并不是我求全责备，在我看来，恰好是这些“未完成性”使得《女同志》成为了一个可以被充分历史化和充分社会化的小说文本。我的意思是，《女同志》在表面的日常生活叙事中隐藏着一些关系到我们这个时代的文学写作本身的问题，这一问题就是，写作如何突破个人叙事的限度，与更广大范围内的历史、社会联系在一起？范小青在这方面是有一定的自觉意识的，她没有醉心于万丽作为一个女性的极端的私密性的个体经验和身体经验，而是把她置于一个比较复杂的生活的网络中去予以展示和定位，这是一个很好的倾向。范小青近

年来的一系列作品都显示了他的这种努力，无论是《女同志》《赤脚医生万泉河》都试图在一个变动和多面的历史社会时空中去重新书写个人、解释历史、回答问题。但是让我困惑的是，就文学写作而言，如果这些历史的、社会的问题最终还是要落实到一个人的精神和灵魂上来，而这些精神和灵魂，又必须通过特定的语言和形式得以创制、表达和书写，那么，在这种情况下，文学是不是应该更“文学”、更“艺术”一些，是不是应该有更新鲜的语言、情感、形式来创造属于我们这个时代的新的文学“个体”和文学经验？

2009年12月13日第一稿

2010年1月9日第二稿

## 从小资产阶级梦中惊醒

——从张悦然的《家》谈起

张悦然的短篇小说《家》<sup>①</sup>主要讲述了一个小资产阶级青年女性的故事，让人感到陌生的地方是，张悦然没有止步于此，而是同时穿插进了一个小保姆的故事，后一点和她的生活经验似乎格格不入。熟悉张悦然的读者可能会有疑问，她是否在投机取巧，试图借助一个所谓的“底层故事”来改写她“青春文学”的形象？但这种阅读的惯性显然无法理解一个具有强烈自我意识和写作意识的作家，也就是说，我们不能用已经形成的阅读习惯来面对一部新作品。在以往的作品中，我们总是能很容易地读出张悦然的那种气息（瑰丽的语言、压抑的叙述和有些刻意为之的故事），并能够非常顺利地把自我放置到故事和情绪中，找到一种轻易地阅读的“放纵”。但是这部作品展现了不一样的东西，它并非一次简单的故事陈述，从某种意义上说，它是一篇携带有较多历史信息的症候性文本，它完全可以与现代文学的一些经典进行呼应和互写，如巴金的《家》、鲁迅的《伤逝》、张爱玲的《倾城之恋》等。事实一再证明，任何一次可能毫无目的的叙述行为，只要它真实地表达了主体的欲望和困惑，就能在不同的社会空间里面得到互动和回应。张悦然碰到了难以克服的困境和难题，通过《家》里面叠加的双重故事，她企图向她的同时代人提出这个问题，并寻求解决的路径。本文的目的，正是希望通过对《家》的解读，加入到这一思考中去，我们究竟碰到了什么难题？我们是否有解决的出路？

<sup>①</sup> 张悦然：《家》，见张悦然主编《鲤·逃避》，江苏文艺出版社2009年版。

## 一、“家”的意识形态

裘洛、井宇和一只猫组成了张悦然作品中的“家”。这个家充满了小资产阶级的情调：

她在床上躺了很久。知道时间差不多了，才套上睡裙，到客厅里打开音乐，走到窗边，按下按钮，电动窗帘一点点收拢，她眯起眼睛……然后洗澡，用风筒吹干头发，煮咖啡，烤面包。

10点钟，她来到超级市场。黑色垃圾袋，男士控油清爽沐浴露，去屑洗发水，艾草香皂，衣领清洁剂，替换袋洗手液，三盒装抽取式纸巾，男士复合维生素，60瓦节能灯泡，A4打印纸，榛子曲奇饼干。结算前，又拿起四板五号电池丢进购物车。

12点，干洗店，取回他的一件西装，三件衬衫。

12点半，独自吃完一碗软猪骨拉面，赶去宠物店，5公斤装挑嘴猫粮，妙鲜包10袋。

下午1点来到咖啡馆。喝完一杯浓缩咖啡，还是觉得困，伏在桌上睡着了。

裘洛和井宇的“家”具有某种现代的品质，这不仅指这个家庭的日程表、消费程序具有典型的现代大都市的特征，也指这个“家”与传统家庭结构之间的区别。首先，这个“家”是没有婚姻来予以保障的，小说中交代裘洛和井宇在一起生活了六年，但是并没有结婚。也许结婚与否都不重要，重要的是提供了这样一种信息，即裘洛和井宇的“家”更接近于同居生活而非婚姻生活，他们只是组建了一个简单的共同体并保持有各自的个体性。其次，这个家没有孩子。一个事实是，在中国人的传统观念中，“家”必然与生育相关，也就是说必须有父母子女才构成一个完整意义上的家，但我们发现，在裘洛的“家”里，是没有子嗣的，猫代替了子女的角色。有意思的是，裘洛本来是有可能完成一个合法家庭的，小

说中提到了裘洛的好友袁媛，她曾经是一个和裘洛趣味相投的女性（比如她们都喜欢伍尔芙），现在拥有了稳定的家庭生活。但是在裘洛的想象中，这种生活值得怀疑：“袁媛大概正在陪女儿搭积木，或者是在训斥新来的第四任保姆，又或者是继续与婆婆争论上私立幼儿园还是公立幼儿园。所以就算下午见面的时候记得这件事，伍尔芙也不会成为她们的话题。永远不会了。”在裘洛决定离家出走前，她约见了袁媛，也就是说，她在犹豫是否可以通过学习袁媛的生活方式来摆脱目前的困境，但是她立即发现此路不通，当裘洛看到袁媛抚慰女儿的时候，她想到的是：“这个小女孩知道她妈妈的双眼皮是割的吗？当然不知道……这个世界从一开始就在说谎了，连母亲，也是谎言的携带者……”

不想成为母亲，同时也就是不想成为一个合格的妻子。也就是说，裘洛主动选择了具有现代性质的“家”来安置自己的生活。作为一个热爱伍尔芙、渴求内心精神生活的人，她试图通过这种生活来保存其自我。但是让她觉得不安的是，她越来越意识到自己所处的不过是另外一种“虚假的生活”，这种生活由于其所具有的“物化”特征而产生了一种异常的疏离感。从上面大段的引文中我们可以看到，女主角从早九点到晚九点的生活都被安排在刻板的日程表上，与“物”打交道构成了个人生活的全部，人由此也变成了一个“物”，生活仿佛不过是冷冰冰的机械操作。特别需要注意的是张悦然在叙述这种生活时候的语调：机械、冰冷，没有任何热度，与女主角的内心情绪形成同构。

需要强调的是，裘洛的这种生活具有某种典型性。在中国的大都市中，这种小资产阶级的“家”比比皆是。它们构成了中国现代生活最重要的一部分，并在一定程度上呼应着全球资本主义时代的普遍性生活模式。萨义德曾指出这种现代生活方式的蔓延所提出的重要挑战：“无子嗣夫妇、孤儿、堕胎，以及不继续繁育的独身男女，以不同寻常的坚忍聚集在这个高度现代主义的世界上，所有这一切都说明了嫡属性的困难。然而，在我看来，同样重要的还是随着这模式的第一方面而直接产生的第二方面，即产生不同的构想人类关系的新方式的压力……那么，男人和女人还有什么别的方法能够创造出相互的社会关系，以替代那些把同一家族成员跨越代际连接起来的纽带呢？”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> [美] 爱德华·W. 萨义德：《世界·文本·批评家》，李自修译，生活·读书·新知三联书店2009年版，第27页。

对于《家》中的女主角来说，她在其潜意识里面其实有这种重构的焦虑。企图通过对自我所处的“虚假生活”进行反思，来获得真实的存在感。这是裘洛在小说的开篇就计划“离家出走”的主要目的。而在这个目的之后，她其实是在重新对自己的生活进行定位，这里面就必然包括了萨义德所提到的重构人类关系的新方式。也就是说，裘洛对于自己和井宇的这种关系，对于自己和袁媛的这种关系，甚至对于自己和保姆小菊的这种关系都是不满意的，离家出走，也就意味着把自己从这些关系里面解放出来，重新塑造主体，并构建一种更新型、真实、有效的关系。通过“出走”或者“逃离”来获得新的内在和外，在这一点上，张悦然的写作与西方现代主义的主题<sup>①</sup>联系在了一起，加拿大作家艾丽丝·门罗有一篇非常著名的短篇小说即名《逃离》，<sup>②</sup>故事讲述一位年青的已婚女性因为不堪忍受平庸的日常生活而离家出走，却半途而废，重回家庭。门罗的写作是否构成了张悦然的经验，这是另外需要探讨的话题，这里需要指出的是，现代家庭已经构成了一种普遍的情境，这一情境成为了另外一套压迫和束缚的机制，对于它的反抗，因此也呈现出了同构性。

但更让人感兴趣的不仅是这种空间轴上的主题互文，而是该主题在中国现代文学时间轴上的延续和变异。重构社会和主体之间的联系，是中国现代文学的重要主题之一，巴金的《家》从旧式传统家庭里面“逃离”，是为了构造一个具有启蒙意义的现代个人主体，而鲁迅的《伤逝》则证明了这种现代主体重构的困难重重。也许我们可以把鲁迅的《伤逝》作为张悦然的《家》的一个前文本来进行比较阅读，我们发现，张悦然的“家”的构成其实很像鲁迅的《伤逝》，子君、涓生和一条狗（唯一多出来的是充满了反讽感的4只油鸡）构成了20世纪初“五四式”的“家”，而裘洛、井宇和猫构成的是一个21世纪的“家”。很显然，这两个家位于不同的历史坐标。在《伤逝》中，“家”的建立依托于启蒙话语，在“我谁都不是，我只属于我自己”的个性解放和个人奋斗的召唤结构中，子君和涓生通过“家”宣示了自我的主体地位，并与

社会形成对立的关系。但鲁迅以难得一见的伤感叙述反讽了这种“个人奋斗”的虚幻性，即使这种虚幻性促成了一个更具内面和自省意识的现代自我的生成。也就是说，在鲁迅的那个历史时刻，如何通过社会结构的解放来真正解放个人，并建立一个自足的、个人有所依附的“家”是目的，是社会解放的一种指向性的诉求。《伤逝》虽然以“家”的失去为结局，却包含了对这种“家”的重建的渴求和愿想。而在张悦然的历史坐标中，个人解放和个人自由已经成为一种内在化的社会话语，并在社会结构中成为一种自动的历史程序。因此，这个“家”恰好是这种话语无限膨胀和无限自动化的结果之一，好像对于生活在21世纪第一个十年的我们来说，选择这种“家”来安置自己的生活是一种宿命。也就是说，这种小资产阶级的“家”可能是鲁迅那个历史时刻的终点，却是我们这个时刻的起点。但历史的吊诡之处在于，无论是起点还是终点，那个我们一再诉求的真实的个人解放却一再从我们的身上被阉割，因此，从鲁迅的“家”到张悦然的“家”，虽有不同的问题应对，却不得不分享共同的幻灭之感。这似乎是历史的一个恶作剧。

对个人解放的期待曾促使鲁迅提出了“娜拉走后怎么办？”这样的疑问。鲁迅的回答是，可能还是要回来吧。事实是，娜拉确实回来了，但是回到的不再是那个古老的巴金式的“家”，因为这种家的社会基础已经不复存在，她能够回到的，可能也就是像裘洛这样的一个小资产阶级的家庭吧。在这样的“家”里，历史的负担和现代化权力结构被交叠在一起，虚无和乏力因此也是双倍的。女主角裘洛不得不再次选择“逃离”——这一次后革命时代的出走很显然没有那么多的戏剧性的冲突——“提起行李箱”就可以消失在人海之中。但是，一个小资产阶级主体要逃离自己的历史位置和历史结构，同样不是一件容易的事情。

## 二、“空间”的并置

在裘洛准备离家出走的前一天，井宇正好升职了。对于裘洛和井宇而言，“升职”都是一个很关键的节点，在这个节点上，裘洛毫无疑问强化了对当下生活的不信任，而井宇，正如小说所叙述的，“或许因为经过了那么久的

① 陈晓明通过对西方现代文学写作的逻辑演变进行观察，认为“逃离”是“西方文学的一个内在经验”。见陈晓明《汉语文学的“逃离”与自觉》，载《当代作家评论》2012年第2期。

② [加]艾丽丝·门罗：《逃离》，李文俊译，十月文艺出版社2009年版。

努力终于如愿以偿，整个人忽然松弛下来”。他其实也在这一“升职”中看到了生活的虚伪。这究竟是一种什么样的生活，让裘洛和井宇都受到了如此强烈的刺激。小说通过一次场面为我们揭开了谜底。这个场面发生在井宇的上司老霍的别墅里面，这是一个充满了虚荣和伪饰的空间：

欧式洋房，有那么大的私人花园，夜晚安静得让人不觉是在人间。一屋子的古董家具，各有各的身世。比祖母还老的暗花地毯，让双脚落地都不敢用力。所有的器皿都闪闪发光，果盘里的水果美得必须被画进维米尔的油画，再被罗浮宫收藏，她端着酒杯的时候心想，还从来没有喝过那么晶莹的葡萄酒。女主人用空运来的龙虾和有灵性的牛制成的牛排盛情款待，饭后又拿出收藏的玉器给大家欣赏。

这段描写和其描写的对象一样空虚并隐藏了某种嫉妒的成分，因过分的嫉妒同时又产生了反讽。这恰当地体现了裘洛的矛盾心理，一方面，她和所有羡慕虚荣的小资产阶级一样，对这样奢华的生活充满了向往和渴求；而另一方面，她同时也意识到“她在憎恶一种她渴望接近和抵达的生活”。这种渴望和抵达，不仅是她的，同时也是井宇的，“为了维系辛苦的工作，他必须全神贯注并且充满欲望地看着这个目标”。

这里饶有意味的是两个空间——裘洛的家和老霍的家——的并置。这意味着什么？在小说的情节安排中，很显然，这样一个空间的出现加速了故事的推进，因此它是故事逻辑中必不可少的一个环节。但更重要的意义显然不在于此，而在于这种空间设置的背后所呈现的社会结构。法国社会学家亨利·勒菲弗曾指出社会空间与资本主义生产关系之间的紧密关联，在他看来，现代资本主义不但在进行物质产品的再生产，更重要的是，在物质生产的同时还同时进行社会生产关系的再生产。空间是社会生产关系再生产的最重要场所。资本主义正是通过对空间的规划和安排、分割和等级化，赋予不同的空间不同的功能和权力，正是在这个意义上，空间是一种是有差别的、政治性的社会产品。<sup>①</sup>从

<sup>①</sup> 参见〔法〕亨利·勒菲弗《资产阶级与空间》，见《空间与政治》，李春译，上海人民出版社2008年版。

这个角度来看，裘洛的家和老霍的家处于社会关系不同的等级之中。裘洛进入老霍的别墅里，其实是从一个低等级进入了一个更高的等级，在这样一个更高等级的空间里，正如上文分析的，裘洛和井宇遭遇到了心理上的挫折。这种挫折表现在各种方面，一方面是物质的，是出于小资产阶级对于物质的欲求不满；另一方面是精神的，这种精神在一些层面上表现为一种自我保护，而在另一些层面表现为对物质的超越。而最重要的是，裘洛和井宇以一种发自内心的敏感意识到了这种资本等级制度作为一种压迫体系的可怕。在近几年的小说创作中，至少在两部作品中出现过类似的场景，一部是蒋一谈的《林荫大道》，贫寒的博士夫妻偶然进入一座豪宅中，他们的心理被巨大的物质损伤；另外一部是马小淘的《毛坯夫妻》，同样是年轻的男女主角被邀请到一座别墅中参加同学聚会，对物质的渴求和对这种渴求的抵抗同时成为主要的心理活动。这可能是发生在当下中国最惊心动魄的一幕，在资本作为不朽的债权人<sup>①</sup>的运转逻辑中，使个人得以成为个人的一切话语和想象都变得脆弱和无力，最终，变得虚幻起来：

他们第一次从老霍家出来，她问了井宇，是不是将来做到老霍的职位，也能住上这样的房子……井宇说，是吧。他迟疑的，不是自己的前途，而是这栋房子的不真实。

这是一段矛盾又纠结的叙述，或者说，裘洛和井宇这一对小资产阶级青年在一个巨大的物质资本的时代意识到了一个充满悖论的现实：个人奋斗被认为是实现个人价值的最有效和最合法的途径，但是，因为目标已经被无限的欲望化和无限地膨胀，个人奋斗变成了一个西西弗斯式的被悬置了的空洞所指。目标强化了过程的神圣感，但是当目标变成了一个不真实的存在的时候，过程也就开始失去其意义。裘洛和井宇一度的理想是，通过个人奋斗过上像老霍一样的生活。这是一个从小资产阶级向中产阶级或者是比中产更高的一个阶层（暂时我们似乎还找不到合适的词语来对这一阶层进行定义，或者可以借用

<sup>①</sup> 此句引自欧阳江河的长诗《凤凰》，见《今天·飘风特辑》，香港中文大学出版社2012年春季号。



《格调》<sup>①</sup>中的划分，属于中上阶层）进行转化的过程。但是现在裘洛意识到了双重的虚妄，目标的虚妄和这样一种目标所代表的生活不可信任：

这位女主人，和那些旧式生活家具一样闷骚，仿佛是为这幢房子度身打造的。落地灯的光线像条狗那样懂得讨好主人，把她照得生出圣母的慈光。后来在咖啡馆撞见过她，裘洛才觉得心安，原来她的粉底涂得并不是那么均匀，也无法彻底盖住在时间里熬出的褐斑。

空间的并置在揭示社会结构的同时也产生了戏剧性的效果。这一戏剧性是撬开日常生活秩序的重要工具，“资产阶级提供了成千上万种让你摆脱资产阶级世界的手段，而实际上没有人能够从中逃脱。我们从来没有走出或者摆脱现实，只有一种脱俗的反映。它具有一种更巧妙地让我们安心呆在此处此地的功能”<sup>②</sup>。通过对这种戏剧性场景的描写，男女主角在当下的困境被呈现出来，而这种呈现建基于对内心的逼视。裘洛迷恋又憎恨的复杂情感是当下中国小资产阶级男女对于资本典型的心理写照。不过在这种矛盾交织的心理结构中，唯一让人觉得宽慰的是精神性的自我却一直固执地存在，虽然有时略显刻薄（比如嘲笑女主人无法遮掩的褐斑）。这是主体逃离的心理基础。

### 三、“主体”的置换

故事的发展出现了意外。第一意外是，井宇也遭遇到了裘洛同样的困境，并在互相不知情的情况下同样选择了逃离。这个时候，故事的视角突然发生了变化，从小资产阶级女性裘洛转移到了农村小保姆小菊身上。小菊的故事初看有些突兀，在一个充满小资情调的叙述中突然冒出来一个“底层人物”，怎么看都有点不协调。但这正是这个短篇小说的张力之所在，在第一部分故事里，裘洛作为一个叙述者与作者的声音其实并无二致，她们似乎就是同一个

人，但是在小菊这里，叙述者与作者完全分开了，这么做提供了一个更理性的、更有抽离感的视角，只有在这样的叙述视角里面，裘洛的“离家出走”才不致于变成一个感伤的青春故事。从叙事学的角度来看，小菊的故事撑开了一个充满惊讶感的叙事空间。

在裘洛的眼中，小菊毫无疑问是缺乏教养的另一类人：“小菊初来的时候，她简直有些受不了。是一种草的味道，是干硬的粮食的味道，是因为吃得不好，缺乏油水儿散发出的穷困的味道。”虽然，小菊后来在城里待久了，这些味道没有了，甚至在裘洛这里“学会做匹萨，芝士蛋糕和曲奇饼干，也懂得如何烧咖啡，开红酒”。但这些并不能改变她的身份属性，“裘洛不知道，这些花哨的技能，是否有一天，小菊真的能够派上用场”。在裘洛眼中，小菊始终不过是一个爱占小便宜、做事偷懒的乡下姑娘而已。裘洛不可能有变成小菊这种主体的欲望。但吊诡的是，在裘洛离家出走之后，却正是这个她看不起的小菊代替了她成为空房间的主人。小菊成为了裘洛的替代者。她不仅帮助裘洛打扫房间，喂养小猫，更重要的是，她成了井宇倾诉的对象，井宇的每一封信现在都必须通过小菊的阅读而获得意义，意义通过一个替代的“主体”得到了释放。在这样的情况下，小菊难道不就在慢慢变成裘洛吗？更重要的是，在裘洛的叙述让位给小菊的叙述之后，小菊的形象明显变得丰富和开阔起来，她生机勃勃，周旋在丈夫和中介人之间，在不同的空间之中挪移，并在阅读井宇的来信中开始思考婚姻、自由、爱情等小资产阶级才可能纠缠的问题。通过小菊，裘洛获得了“在场感”，她离开不过是为了让另外一个主体粉墨登场，主体的置换在这里似乎获得了可能，小菊最后几乎忘记了这个房间的主人是裘洛而不是她：

她快活地迷失了，觉得自己好像不是在一个陌生的房间里等自己的男人，而是在自己的家里期待着一个陌生的男人敲响门铃。

作为小资产阶级的裘洛发现了生活的虚无之后，她面临两种选择，一是依靠个人奋斗成为一个更中产、更虚荣的主体；另一个是离家出走，让另外一个主体来代替她，以此获得“新”的生活。她放弃了前者而选择了后者，但这

① 参见〔美〕保罗·福塞尔：《格调》，梁丽真等译，中国社会科学出版社1998年版。

② 刘怀玉：《现代性的平庸与神奇》，中央编译出版社2006年版，第56、57页。

种置换是否就是一种完美的出路呢？而且谁能够预料到，当小菊成为那个空房间的女人后，她不会面临裘洛同样的困境呢？离开这样一个小小的“家”（暂且不管小菊是否已经成为另外一个裘洛），是否就能够挣脱资本主义的生产链条，完成个人真正彻底的自由解放呢？

这里面的“进”/“出”值得探究。对于裘洛来说，她“出去”意味着她离开小资产阶级的情境，对于小菊来说，她“进去”意味着她有可能从一个农民的身份意识慢慢转化为小资产阶级的身份意识。如果将这种“进/出”理解为一种交换的隐喻，我们是不是会得出一个非常悲哀的结论：资本主义正是通过这种不停地交换来获得其社会生产关系的复制和增殖。在这个意义上，小菊是无比庞大的小资产阶级后备军中的一员。资本主义设置了一个情境——这个情境就是裘洛的家和老霍的家这样的社会空间——所有的人都不得不生活在这个情境以及作为这个情境的配置情境中。小菊进入裘洛的家也许不仅仅是充当一个“替换者”的角色，同时她也是一个“象征”的角色，也就是说，一旦某个主体因为各种原因离开这个情境，小菊作为一个象征物就被召唤进来行使其功能。

#### 四、回到历史的现场

无论多么牵强，张悦然还是安排了裘洛和井宇的双重出走。这是非常有深意的，如果是裘洛一个人的出走，这个故事可能会停留在女性解放的书写传统中，但《家》要解决的显然不仅仅是女性解放的问题，而更是中国当代青年的选择和出路问题。同为20世纪80年代出生的一代人，我们和裘洛、井宇面临的共同问题是，我们用何种方式来处理个人与日益“规定化”生活情境之间的关系？选择逃离——而不是更具有冲突感的反抗、抗争——实际上意味着我们不过是以一种更温和、更无害的方式来有限度地调整个人与社会之间的关系，这种方式的选择，大概也就是体现了小资产阶级的“妥协”和“软弱”吧。

这种妥协性非常突出地表现在小说为这两个人设计的出路上，那就是，他们出走后正好发生了汶川大地震，通过井宇的来信我们知道：“听到地震的消息，就觉得可以到四川去。前几天去了一个受灾最严重的镇上帮忙。”而小

菊也在电视里播出的志愿者医疗救护队中看到了一个和裘洛长得很像的人，虽然她不敢肯定，但她越来越相信，那个人就是裘洛。也就是说，井宇和裘洛在“离家出走”之后都选择去了四川地震现场做一名志愿者。这是一个非常有意思的情节设置，或许这里有张悦然“世故”的一面，毕竟，去地震灾难现场比去任何别的地方更有历史意义。但也正是在这一世故的细节设置中，我们发现了“个体解放”的一种可能和限度。在张爱玲的《倾城之恋》中，一个城市（香港）的沦陷成全了一场爱情，宏大的历史与渺小的个体就这样以一种扭曲的形式纠缠在一起，而在张悦然的《家》中，我们是否也可以说，一场历史的灾难成全了无数个体解放的渴望。井宇在信中说：

每天听到最多的词，就是“生命迹象”。这个词总是能够让我兴奋，仿佛抓住了生活的意义。说起来真好笑，其实也帮不上什么忙，可是在这里，每天到处奔忙，随时处于一种要帮忙的状态里，就觉得浑身都有力气。

分析这一段话很有意思，“生命迹象”对应的是“物化生活”，“生活的意义”对应的是“生活的虚空”，“要帮忙”和“浑身都有力气”对应的是以前的刻板的“小资产阶级的生活”。也就是说，地震提供了这样的一个历史现场，在这个现场里面，个体突然意识到自己的主体性和真实的存在感，他们不再是躲在空房间里面的可以被随时替代的虚假的主体，他们也不是被日程表和物质符号所控制的“单向度的人”，现在，他突然有了“强烈的倾诉欲”，并关心起以前忽视的“他者”。在井宇的信的最后，他说：“对了，忽然想起，在咱们家干活的小菊，就是四川人。不知道她的家人都平安吗？代我问候她。”这个结尾包含有某种“大和解”的意味，通过一个灾难性的事件，所有的人开始握手言和。但与一般的和解不同的是，个体在和解中一直处于强烈的反思和不安中：

我说到乡村做教师，来这里当志愿者，你大概会取笑我。我们都不是那种一腔热血的人，也没有泛滥的同情心……这里的志愿者像

蝗虫那么多，我不知道他们是否也和我一样，是抱着自救的目的而来的。

井宇的这番坦率自白表明了“回到历史现场”式的拯救的限度，个体的解放现在不可能再附着于各种宏大的叙事了，那些宏大的叙事已经在鲁迅、巴金甚至张爱玲那里耗尽了其历史建构的功效，对处于21世纪初的青年人来说，个体的解放只能是通过一个偶尔的历史事件来进行一种自我疗救和自我治愈。对于裘洛和井宇来说，地震是一个偶发的历史事件，他们把自救的希望寄托在这样一个偶发的事件上，是否也过于单纯和天真呢？在汶川大地震发生后，中国确实有无数的像裘洛、井宇这样的青年人在第一时间赶赴历史的现场，并承担一个青年的责任，但是，地震结束后呢？一场地震固然可以改变一些个体的价值观和生活观，但是对于一个群体而言，他们还是要回到这个结构森严的社会中，重新过上没有自由和解放感的生活，那么，在这样的情况下，地震对于我们来说不过是再一次证明了主体重建的难度罢了。张悦然由此触及了我们这个时代最有症候性的命题，那就是，在社会结构没有发生根本性改变之时，任何个体的解放都可能是有限度的，它不得不借助于历史的偶然性。这正是今天小资产阶级面对的历史困境，板结化的社会结构似乎已经成为不可改变的事实，我们只好借助一种浅薄的存在主义和虚无主义来予以“抵抗”，这种抵抗的假面，在我看来不过是一种托辞和借口，以此逃避对于自我更新和再造社会的责任和义务。也正是因为真正的抵抗和反思的缺席，使得中国当下小资产阶级仅仅成为一种“符号化”的象征，而缺乏19世纪那些典型的小资产阶级所具有的精神深度和使命意识，因此，逃避似乎成为一种普遍的想象历史和主体的方式。

在格非最近出版的中篇小说《隐身衣》中，男主人公在一连串的现实生活的失败后逃到了荒郊野外，和一个来历不明的女性结婚生子，他最后用这样一句话来安慰自己：“事若求全何所乐。”也就是说，他并不再在乎是否能够重建他的主体性。格非以一种非常隐蔽的方式表明了对这种“不在乎”的批评——直到小说的最后，这个男主人公都没有获得命名。在前文提到的马小淘的《毛坯夫妻》中，女主角温小暖过着一种典型的“得过且过”的生活：“她

不睡觉，她不起床，她不工作，她不学习，她不懂善解人意，她看不出眉眼高低，她压根不是成年人。”这是一个完全拒绝成长的“主体”，小说在高潮部分试图通过物质的巨大悬殊来逼迫其完成“成人仪式”，但这一“成人礼”又被一种更戏谑的方式消解了：

我又不认识她，我跟她厉害啥！再说你看她装腔作势的，在屋里披个破披肩，这什么季节啊，这么暖和，又不是篝火晚会。这种显然不是正常人啊，要么就是太强大了，强大得都疯了，我可没事找事跑去招惹她；要么就是太虚弱了，我不向弱者开火，我有同情心！再说，我干吗跟你前女友掐，前人种树，后人乘凉，她不走，我能来吗？我属于接班人，不能太欺负人，是吧！

金理由此分析出当代文学中由“进取的自我”（以孙少平、高加林为代表）到“不思进取的自我”的变化轨迹。<sup>①</sup>在这一变化轨迹的背后，则是小资产阶级青年对于现存秩序的无可奈何的认领，并通过“去成人化”来获得一种精神上的平衡。

无论是格非《隐身衣》中犬儒主义式的生活哲学，还是马小淘作品中的“不思进取”的个人，其实都指向当下文学写作一个非常严重的问题，即，美学想象无法超越社会现实，或者说，社会现实是如此严峻并富有戏剧性（比如地震），以至于写作只能在社会现实所提供的意识框架中来展开想象，在这个意义上，小说的社会面向抑制了小说的美学面向。这种“退守”、缺乏进取性的主体反复重现暗示了当下写作“泛小资产阶级化”前景。这是危险的，这一“泛小资产阶级”写作其实是一种“去历史化”的写作，历史和主体在这种写作范式中被风格化和修辞化，并以一种“日常生活高于一切”的保守主义姿态来消弭历史与主体之间的紧张关系。因此，对于中国当下写作来说，如何突破社会意识的规训，在小说中创造出新意识的主体，并扭转这种泛小资产阶级式的写作方式，是一件非常重要且艰巨的任务。在这一点上，我们可以重返本文

<sup>①</sup> 黄平、杨庆祥、金理：《当下写作的多样可能——80后学者三人谈之六》，载《南方文坛》2012年第6期。

开头的疑惑：为什么张悦然在《家》里要写保姆小菊的故事。可以确定的是，小菊这个人物的出现凸显了想象的裂隙，从资本的逻辑上看她固然承担了“代替”和“交换”的功能，但是从另一个意义上，她的出身、阶级属性，她与城市之间的不协调则暗示了中国当代文学中的另一个传统——“进城”的传统，通过进城来改写历史位置和社会结构：她固然可能会是小资产阶级的后备军，但也有可能会冲破这种软弱、妥协的属性，成为具有新的反抗意识和历史意识的“新人”。但是遗憾的是，这种可能张悦然并没有清醒地意识到，只是在小说的结尾有一种含混地表达：

新洗好的床单上，有洗衣粉留下的柠檬味清香，小菊将它展开、铺平，像面对一种崭新生活那样虔诚。

一种“崭新生活”是什么样的生活？这种生活可以与我们身处的摇摇欲坠的历史与社会关联起来吗？由此我们可以开辟新的历史现场和想象空间吗？这是小说中沉默的部分，这种沉默需要更多的写作来予以激活。

2010年11月15日初稿于北京

2013年1月11日终稿

## “孤独”的社会学和病理学

——张悦然的《好事近》及“80后”的美学取向

张悦然把她的小说《好事近》<sup>①</sup>收入系列主题书《鲤·孤独》之中，她实际上在为读者阅读和接受这篇小说设置了一个主题词，读者很容易由这个主题词出发去理解这篇作品的情绪和意义，这其实是一种带有暗示性的阅读提示，甚至是诱惑。但是，话又说回来，如果这篇小说不是收入这部主题书中，是否就无法阅读出这种孤独的主题呢？我觉得不是这样的，就我个人的阅读感受而言，无论从任何一个角度来看，孤独都是理解这部小说最关键的入口，而且，正因为张悦然试图在孤独的主题下与她的读者取得一种互动，她实际上拓展了孤独对于这部作品的意义，孤独被传播、扩散、复制，对于张悦然的读者来说，购买一本《鲤·孤独》，在一些晦暗的时刻阅读其中的文字，然后问一句：“我孤独吗？”孤独就这样成为一种区别性的代码和符号，在张悦然、匿名的读者以及作品之间弥漫开来，孤独，似乎成为一种证词。可是对于我来说，这种孤独的感受固然是常有的，在阅读《好事近》的时候也确实感觉到这种“孤独感”带来的强烈怜悯和心痛。但是却对孤独的“根部”保持某种顽强的理智，我始终想抽身而出，观照《好事近》以及张悦然的孤独所关联着的更广大范围的问题：“我们”的孤独（而不仅仅是张悦然的），以及对这一孤独的印象、书写和“疗愈”。

### 一、“孤独”何以可能？

别人都说你冷漠，我却一看到你，就觉得亲切。你身上有一种特别的

<sup>①</sup> 张悦然：《好事近》，见张悦然主编《鲤·孤独》，江苏文艺出版社2008年版。

气味。我确信，我们是同类。那些不能和别人说的事，也许可以和对方说。（《好事近》）

这是中学生蒋澄对中学生“我”，也就是《好事近》中的女主人公袁琪说的一段话。这一番表白对于一个中学生来说可能过于深刻，甚至有些过于“文学腔”，不过没有关系，在《好事近》中，几乎每一个人都是早熟的并且满是文学气质。对于蒋澄和袁琪来说，关键问题是，他们的青春期带有某种偏执的人格倾向，总是企图把自己与别人区别开来，从一个群体里面凸显出某种个人性的特征。对于蒋澄来说，这就是他发现自己的性取向有异于常人，而对于袁琪来说，虽然谈不上性取向有问题，但是她也很乐意别人对她的误解，并以此与人群保持一定的距离。所以她说：“我情愿自己是石女，可以省去很多麻烦。”“什么麻烦？”“和别人相处的麻烦。”或许从这句话里面可以揣测出来，袁琪和蒋澄确认自己的“特别”并非是为了某种青春期的个性张扬或者是刻意的叛逆，在典型的成长小说中，叛逆是一个基本的主题，但是叛逆实际上已经预设了某种回归，回归到社会认可的主流价值中去。但是对于袁琪和蒋澄来说，他们并没有预设或者期待一种回归似的东西，而是带有某种沉迷的情绪，在这种偏执型的人格中享受一种快感，他们并没有想到要回到人群中去，甚至不想在这个方面有任何努力。很明显，与一般的成长小说不同，《好事近》中孤独的长度和密度超越了青春期的心理骚动的层次，而进入了更复杂的社会学意义上的层面。

在一些时候，张悦然自己会试图解释她小说中某些情绪产生的原因，她很喜欢强调的一个事实是，她小说中的主人公大概都是出生在20世纪80年代的年轻人，从这个意义上讲，她小说中的人物都带有她自己的某些影子，只是有的深、有的浅，而在中国的图书市场，张悦然的作品也一直被目为“青春小说”而书写着80年代出生的一代人的“成长史”。在《鲤·孤独》的开篇，几篇文章都表达了对村上春树作品中的孤独感的强烈认同，并以为“在日本的村上，却和中国的80后颇有些相通处——他是独生子，在那个时代的日本，这是很少见的”。<sup>①</sup>这种少见的情况对于中国的“80后”而言却是常态，自从20

世纪70年代末中国政府实施计划生育的基本国策以来，一对年轻的夫妇和他们的“独生子女”成为中国社会最基本的家庭单元。毫无疑问，与此前中国式的大家庭甚至是大家族相比较，这些独生子女在享受更多资源的同时也丧失了很多乐趣，其中最主要的一点就是兄弟姐妹众多所带来的集体欢愉感。这种情况下的孤独是有道理的。但是如果把这种孤独感完全归因于“独生”的情况，是否也过于简单？一个最基本的事实是，无论哪一个独生子女都不会是在隔绝的环境中成长，学校、社会依然提供了无限广阔的交流的可能。在我看来，独生子女的孤独感是确实存在的，但是这种孤独感却并非一定会成为一个普遍的问题，它之所以会成为一个问题，却是与20世纪80年代以来中国社会的结构变化密切相关。仅仅是某一个个体依然会在与另外的个体的交往沟通中找到情谊并消除孤独感，但是，如果整整一代人都陷入这种孤独感呢，那就是无法回避的社会事实，并立即会转化为一种心理现实。

我们知道，与20世纪80年代出生的个体成长相伴随的是中国迅速的资本化（现代化）过程。中国的城市改革虽然最早开始于1983年，但实际上大规模的城市化和资本化是在1992年邓小平“南方讲话”之后。如果说1983年到1992年的城市改革还始终纠缠在社会主义和资本主义的意识形态的辩驳中，那么，1992年以后的城市化则以“发展”为其主义，从意识形态的纠缠中剥离出来，直接以资本市场和世界接轨为目的。我想并不需要提供确切的社会学数据就能感受到这一变化带来的巨大后果，城市化、商品繁荣、消费主义是这一后果的关键词。从某种意义上说，这是构成张悦然写作的一个巨大背景，虽然因为各种原因在张悦然的小说中并不能明显地看到这些背景的痕迹，但可能情况是，这一背景已经变成了一种心理的事实，对于张悦然的小说来说，背景是心理的而不是现实的。对出生于20世纪50、60年代的中国当代作家而言，他们可以非常容易地找到“另外一种现实”来观照当下的现实，并进而做出审美和道德上的裁决，也就是说在他们身上，时间是断裂的，写作同样依托于这种时间性的断裂而获得某种合法性。但是对于张悦然而言，她从一开始就被胁裹于这一资本化进程之中，当下的现实就是他们唯一的“认识装置”，时间对于他们来说几乎是静止的，他们无法在一种对比或者断裂的情况下写作，因此，她的写作可能更倾向于空间性，并在这种奔突中穷尽个体的略显单薄的想象力。

<sup>①</sup> 黎戈：《唯有死者永远十七岁》，见张悦然主编《鲤·孤独》，江苏文艺出版社2008年版。

还是回到“孤独”这个话题来吧。我的意思是，因为与城市化以及城市空间生活的这种密切共生的关系，孤独感是容易得到强化的，“一个人并不必然需要一座城”，但是，身处于一座城中，或许会有想象不到的孤独吧。本雅明在讨论波德莱尔的诗歌的时候曾经说过：“害怕、恐怖和不合心意是大都市人流在那些最早观察它的人心中引起的感觉。”<sup>①</sup>他同时又引用瓦雷里的话说：“住在大城市中心的居民又退化到野蛮状态中去了，也就是说，又退化到了各自为营之中。那种由实际需求不断激活的、生活离不开他人的感觉逐渐被社会机制的有效运行磨平了。这种机制的每一步完善都使特定的行为方式和特定的情感活动……走向消失。”<sup>②</sup>这种所谓“特定的行为方式”和“特定的情感活动”指的是一种与生活发生摩擦的，并指向合理性的人类生活目标的生活态度，它们的消失带来的是无力感和倦怠感，这正是西美尔所指出的：“都会性格的心理基础包含在强烈刺激的紧张中，这种紧张产生于内部和外部刺激快速而持续的变化”，“厌世态度首先产生于迅速变化以及反差强烈的神经刺激”，“无限地追求快乐使人变得厌世，因为它激起神经长时间地处于最强烈的反应中，以至于到最后对什么都没有了反应”。<sup>③</sup>在《好事近》中，这种“对什么都没有反应”的状态，恰好是袁琪所追求的目标，只是袁琪可能并没有意识到，这一状态并非她通过某种手段（比如小说中的性别的“中性化”）而达到的，而是它本就是她存在的状态之一种，通过这种状态她与人群、他人“隔绝”起来，并获得了彻底的孤独体验。

## 二、“孤独”可以被“疗愈”<sup>①</sup>吗？

从表面上看，《好事近》里面主要有两个故事，“我”（袁琪）和杨皎皎的故事，蒋澄和中年男作家的故事，这两个故事以倒叙的方式通过“我”（袁琪）之口被讲述：我和杨皎皎是多年的姐妹伴侣，互相挚爱，但是有一天杨皎皎突然消失，我断定她背叛了我们之间的情谊去寻找一个男人去了。这个时候，蒋澄出现，在回忆和现实的交叉叙述中蒋澄和一个中年男作家的故事也被展现出来。慢慢地，我惊讶地发现，原来杨皎皎去找的那个男人正是和蒋澄关系非比寻常的中年男作家，在故事的结尾，中年男作家被杀于宾馆，而“我”，也冲着被捆绑的杨皎皎举起了刀……这个故事框架虽然借助了近年来比较流行的“同性恋”题材，也因为表达了某种阴暗的情绪而带有黑色幽默似的残忍，但是，如果仅仅把这部小说理解为同性恋小说却是一种简单的理解，在这个“同性恋”题材的故事的下面，实际上潜藏着一个“异性恋”的故事，不理解这一点，就无法解开这部小说的密码。这是怎么可能的呢？

“她就是我的影子”，这句话对于理解这个问题很关键，这句话是“我”发现和杨皎皎同时来了“好事”（例假）时候说的，实际上可以认为是“我”的独白，这一独白暴露了小说人物设置上的一个秘密，那就是，杨皎皎和“我”其实是同一个人：

她很美，前额饱满，若是在热带户外的天气里，还会附上一层薄薄的汗水，更觉得光亮；眼仁颜色很淡，淡得遥远而无辜；嘴唇很厚，像肥嫩的花瓣，溢着慵懒的气息。唯一鼻子，在这样一圈阔亮的五官中间，显得不够高挺，却因此削减了几分恃傲的凌厉，反倒让轮廓透出柔美。（《好事近》）

① [德]瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，王才勇译，江苏人民出版社2005年版，第134页。

② [法]瓦雷里：《1910年方案B》，第88、89页转引自瓦尔特·本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》，王才勇译，江苏人民出版社2005年版，第134页。

③ [法]齐奥尔格·西美尔：《大都会与精神生活》，见《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社2001年版，第186、190页。

① 这个词语出自日本批评家小森阳一的《村上春树论》一书，在该书的中文版序中，他是这么解释“疗愈”的：“所谓‘疗愈’，即healing，是指对大多属于精神创伤（trauma）的心理疾患的疗治。”参见[日]小森阳一《村上春树论》，秦刚译，新星出版社2007年版，第3页。

这样细腻的具象描写在张悦然以往的作品中是不多见的，聪明的读者肯定能读出这里面有某种伤感的自恋情绪。张悦然故意打乱了性别的区分，把自我全部投射到杨皎皎的身上，而“我”，反而显得面目有些模糊不清。但是没有关系，杨皎皎就是另外一个“我”，她的追求和欲望就是“我”的追求和欲望，她的孤独和黑暗也是“我”的孤独和黑暗。那么，这里的问题是，杨皎皎在追寻什么？她在追寻同性之间的情谊或者性爱吗？不是的，杨皎皎说：

每次看到它们，我就知道自己没有办法爱你。——难道你不觉得拥抱的时候两对乳房撞在一起，是一件很尴尬的事情吗？  
（《好事近》）

是的，对于杨皎皎来说，同性之间的情爱实际上是尴尬的，这一点对于“我”来说其实也是一样的，“我”对于另外一个女性——小早——的冷漠和拒绝其实已经暗示了“我”同样是不能享受这种同性之爱的快乐的。在这一点上，杨皎皎抛下“我”去追求另外一个男人正是“我”的内心欲望的一种对象化，对于“我”和杨皎皎而言，获得男性的爱依然是生命中一个重要的向度。可以说，同性之爱是在对异性之爱不确定的、没有信心的前提下出现的一种“补偿品”，“她们跌在世界的枯缝里，无事可做，唯有相爱”。这种对进入世界（男性是这个世界的重要标志）的极致渴望导致了一种严重的病理症状——厌男症或者厌女症——在“我”的身上，这两者是统一的，“性”被指认为“罪”的根源。有一天，“我”突然发现“好事”（例假）没有来临，而是突然中断了，她觉得“世界豁然大亮”，她为自己已经成功的去“性别化”而欣喜，虽然伴随着的同样是孤独感。可是，正如这篇小说的题目所提示的，“好事”还是会来临（近），“无性化”的企图最终还是落空，在这种情况下，杨皎皎对中年男作家的追求是否可以视为一种“疗愈”的努力？就我个人的阅读感受而言，杨皎皎是一个主动型性格的人，她始终想要控制事情的发展方向，虽然小说中没有交代是否是她主动靠近中年男作家，但是却也依稀暗示了这一点，这是对“我”的被动、犹豫和外强内弱的一种补充？最后，当我读到“我”（袁琪）突然化被动为主动，要求蒋澄过来杀死杨皎皎并自己举

起水果刀的时候，我进一步确定，“我”就是杨皎皎，她要杀死自己或者自己的影子从而获得最后的拯救。但关键的一点是，她成功了吗？

小说显然没有给出明确的答案，张悦然在这里狡猾地利用了大都市悬念小说的元素，成功地打开了小说理解的空间。但是有一个答案是确定的，对于杨皎皎而言，她并没有进入中年男作家的世界，她实际上是失败了，但是，没有获得中年男作家的爱是否就是一种失败呢？我觉得并不是这样的。在《好事近》里面，中年男作家是一个没有外貌、没有性格、没有姓名的符号，而正是这个面目模糊的人物形象，构成了一个无处不在的巨大存在，《好事近》所有的叙事动力都来自这位中年男作家，他像一个旋涡把所有的人物都吸附到他的周围。张悦然虚构这样一个人物或者是出于她的无意识，也或许是刻意而为之，但是不管怎么样，一个问题，这位中年男作家的魅力何在？他如何能同时吸引蒋澄和杨皎皎（实际也就是另一个“我”）。男人+中年+作家，这一人物符号的重心应该落在何处？请注意文本中的两个细节，第一是中年男作家喜欢在喝酒后“对蒋澄说许多伤感的话，把他揽在怀里，给他朗诵自己的小说”。第二是杨皎皎和“我”都非常迷恋这个作家的作品。也就是说，这个中年男作家是通过“文字”来打通别人的肉体 and 心灵之门，而杨皎皎、蒋澄和“我”都是在“阅读”之中爱上这个中年男作家，“作家”的意义在此被凸显和建构出来，“写作”和“阅读”成为一种“疗愈”的方式，通过“写作”，这个中年男作家发泄了“被压抑太深的欲望”，“把忧郁传染给别人”，而通过“阅读”，杨皎皎，蒋澄还有“我”被卷入一场畸恋之中，她们以为这会帮助她们找到通向世界的“入口”，抵抗孤独并完成自由。

我们可以认为中年男作家、杨皎皎（“我”）和蒋澄之间构成了一个“三角形”的关系，维系这一关系的核心是“书写”和“阅读”，其实中年男作家之所以能够得以进入杨皎皎和“我”的视野，恰好是通过蒋澄的信。在蒋澄写给“我”的一系列的“信”中，中年男作家和蒋澄被共同“阅读”，蒋澄的生活不过是中年男作家的另外一种“生活”，在这里，“阅读”“写作”和生活之间的界限被抹平，这是一个极其具有隐喻色彩的故事结构，按照鲍德里亚的“类像理论”，“超过了某一个确定的时刻，历史就不再是真实的了，全人类已将真实抛在脑后。从那个时刻起，发生的一切事情都不再是真实的

了……”杨皎皎就是我的影子，中年男作家其实也是蒋澄未来的影子，在相互的“镜像”中，彼此都变成了一种非真实的存在。如果不是真实的，那么会是什么？“我”给蒋澄的信是这么说的：“只是凡事不要那么用力，爱也不要那么用力，恨也不要那么用力。”而蒋澄用行动回答了：“只要始终保持着游戏的态度，就可以很自如。”自如地穿行在语言、阅读和性爱之中，在不断的“书写”和“阅读”中，作为个体的独特性和私密性不是得到加强了，反而是更加被公开化，所以在小说中，“我”非常轻易地就通过中年男作家的最新小说洞悉了一切的隐私和背叛，“写”和“读”同时也是一种自我暴露和自我安慰。只是，正如昆德拉所怀疑的：“如果K即便在做爱的床上也总是有城堡的两个男职员在他旁边，隐私和公共之间的区别在哪里？在这种情况下，孤独又是什么呢？”<sup>①</sup>正如我在上文所提到的，蒋澄和“我”因为某种“同类”的气息而联系在一起，而杨皎皎、中年男作家同样也可以算入这样一个“同类”的小圈子吧，“在小圈子里，人们互相了解彼此的个性，因而形成一种温情脉脉的气氛，人与人之间的行为不只是服务和回报之间的权衡”<sup>②</sup>。可是，在“我”、蒋澄和杨皎皎以及中年男作家的这个圈子里面，一切都充满了误读，蒋澄误读我为“石女”，杨皎皎误读中年男作家是值得爱恋的对象，而“我”也误读杨皎皎的忠贞，也就是说，他们并不了解彼此的个性，一切都是一种错失的阅读，在这种情况下，所渴望的温情不但没有获得，反而是促成了极端的自私自利，每个人只求索取而无视责任和付出，由此，“孤独”变成了“一个负担，一种不安，一个厄运”<sup>③</sup>。

通过写作和阅读可以疗愈孤独吗？张悦然也许对此满怀信心：“于是我终于明白，一个群体的重要。我需要你们，和我一起披着青春上路，茁壮地呼吸，用力博取时间。”<sup>④</sup>这种信心来自对“共同”书写和阅读的期待，我毫

① [捷]米兰·昆德拉：《小说的艺术》，孟湄译，生活·读书·新知三联书店1992年版，第11、12页。

② [法]齐奥尔格·西美尔：《大都会与精神生活》，见《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社2001年版，第188页。

③ [捷]米兰·昆德拉：《小说的艺术》，孟湄译，生活·读书·新知三联书店1992年版，第12页。

④ 张悦然：《鲤·卷首语》，江苏文艺出版社2008年版。

不怀疑张悦然的真诚，但是，《好事近》的书写和阅读证明了这种“疗愈”的难度。田村卡夫卡在《海边的卡夫卡》中满怀信心地上路时，也不会想到会是一个俄狄浦斯式的悲剧在等待他吧，因此，村上春树借大岛之口说：“不是你选择命运，而是命运选择你……于是这里边产生了无法回避的IRONY”<sup>①</sup>企图借助“写作”和“阅读”这种在现代极其孤独感的方式来消除现代的孤独感，这难道不是另外一种反讽吗？小森阳一在批判《海边的卡夫卡》时指出：“精神创伤决不能用消除记忆的方式去疗治，而是必须对过去的事实与历史的全貌进行充分的语言化，并对这种语言化的记忆展开深入反思，明确其原因所在。”<sup>②</sup>作为一个评论家的小森或许是对的，但是，正如《好事近》所隐喻的，如果语言本身也已经被“去历史化”和“虚拟化”了，被卷入无尽的“游戏”之中，“疗愈”如何可能？作为一个小说家的张悦然或许更愿意尊重故事本身的逻辑，因此，《好事近》的“疗愈”方式最终不是“语言”，而是摧毁性的毁灭一切，在这个意义上，张悦然印证了布洛赫关于小说的可能性的言论：发现只有小说才能发现的。<sup>③</sup>而“疗愈”，虽然重要，还是把它留给其他的人吧。

### 三、“抵抗”东亚的“孤独”

在《鲤·孤独》中，还收入了日本青年女作家青山七惠的《一个人的巴黎》以及台湾籍女作家胡淑雯的《浮血猫》，对于张悦然来说，这么做的目的方面固然是因为这两位作家的小说确实有可圈可点之处，另一方面也可能是为了显示团队的力量，以此获得市场的优势。不管怎么样，或许对于一些读者来说，能够集中阅读到这些作品就已经足够让人愉快的了。但是在我看来，这三篇小说的并置出现，并被同时纳入一个叫着“孤独”的容器中的时候，一种隐秘的关系实际上已经发生。这一关系不仅仅是关乎“孤独”这一情绪，也不

① [日]村上春树：《海边的卡夫卡》，林少华译，上海译文出版社2003年版，第231页。

② [日]小森阳一：《村上春树论》，秦刚译，新星出版社2007年版，第11页。

③ [捷]米兰·昆德拉：《小说的艺术》，孟湄译，生活·读书·新知三联书店1992年版，第4页。



仅仅是日本的“80后”作家（青山七惠）、中国的“80后”作家（张悦然）和“70后”作家（胡淑雯）借助文字表达某种相互的心灵契合（这一“契合”是中国的青山七惠的读者所津津乐道而毫不掩饰的，《鲤·孤独》中有很多盛赞的文字），而恰好是这种“契合”显示的一种文化（文学）态度以及它所暗示的危机。

在《好事近》《一个人的巴黎》《浮血猫》中都有一种抵抗孤独，疗愈孤独的主题，对于袁琪来说：“把他们都除掉，我们就自由了。”对于村崎来说：“难过的时候，我会想巴黎的街道……总之，我会想，在离自己非常非常远的地方，有很多美丽的景色，它们无论我伤心与否都这么美丽地存在。”对于殊殊来说：“她一再重回五岁的那个夜晚，试图翻写自己的故事……那一段夭折的清纯的冒险，一直在等待一场平反。”虽然每个人“疗愈”孤独的方式不同，却是一直有这种努力。非常有意思的是，把这三篇小说连贯起来看，恰好是一个女性的成长史（疗愈史）：童年的殊殊，青年的杨皎皎和“我”，中年的村崎，与这一女性的成长史相伴随的是空间的独特性：中国内地、中国台湾和日本最后都可以统一于“东亚”这一特殊的历史地理范畴之内。

由此我们是否可以说，这几篇小说流露出了某种可以称之为“东亚的孤独”之类的东西呢？我想作为小说家的张悦然、青山七惠和胡淑雯或者对这种说法不以为然吧，因为她们可能更愿意坚持某种个人性的东西，而拒绝一种普遍性的东西。但是文学之所以为文学，并能得到阅读和传播。恰好也是因为它的个人性之中寄寓着某种普遍性，在这个意义上，我觉得“东亚的孤独”这种说法也还是可以拿来讨论吧。之所以在“孤独”前面加上一个“东亚”的定语，无非也是为了把这种普遍的“孤独”进一步“历史化”，因为作为文学作品中的孤独，实在是一种再普遍不过的情绪。从现代小说的诞生开始，孤独就一直伴随着小说的进程，但是，鲁滨逊的孤独和包法利夫人的孤独还是有很大区别的吧？同样，我们也不大可能把K的孤独和鲁迅笔下的“过客”之间画上等号。那么，所谓“东亚的孤独”，到底具有一种什么样的特质呢？如果说我在第一节中主要借助的是中国现代化的视野来定义张悦然及其代表的孤独，那么在这里，我更愿意把这一切置于世界范围内的现代化进程中来予以定位。在这种视野中，所谓“东亚的孤独”可以从两个方面予以定义，第一，从时间的

角度来看，它是东亚在应对并企图进入全球资本现代化进程中所产生的焦虑感、无助感和虚幻感。这一时间应该是在20世纪90年代末才开始成为“东亚”的整个情绪，因为社会主义中国的资本化意味着“历史”的终结，历史开始完全以资本的逻辑进行。第二，从空间上看，时间的“同质性”导致了空间的“同质化”，“东亚”被认定为是欧洲（英国、德国、法国）在空间上的另一种拓展和复制。在这种情况下，东亚的身份开始变得可疑起来，在日本，这种焦虑导致了“何谓日本？”这样的追问，虽然在中国缺少这种“何谓中国？”的犀利追问，但是不管如何，东亚身份的暧昧却是不争的事实。在《一个人的巴黎》中，“我”和村崎有这么一段对话颇值得琢磨：

“这样心情就能恢复吗？”

“也不能说好就好，不过倒是解解闷。顺便还可以想象一下，自己是一个出生在巴黎的法国人。”

“法国人……”

“因为我觉得法国人是不会为了这点小事就难过的。没有什么特别的理由，我就是这么认为的。我也不知道为什么。”

身在日本而想着巴黎，身为日本人而想象成为法国人。村崎的无意识是：作为空间的巴黎和作为个体的法国人是可以疗愈孤独的。虽然袁琪和殊殊都没有这么直接的表白，但是，毫无疑问，成为一个区别于现在的“我”的另外一个人，都被认为是获得拯救的一种方式。但这种厌弃当下的“历史”的主体，而试图成为另外一个“主体”，恰好是“主体”意识溃散的象征。这种象征体现在小说中，就是三篇小说都无法建构出一个真正意义上的“主体”形象，在无限限制的互相指认、互为影像（影子）之中变成一个空洞的符号。这是东亚的孤独最具象的比喻，在现代化（在某种意义上就是欧洲化）的过程中，因为对自我文化主体的无法把握，从而陷入深深的文化上的孤独感之中。在竹内好看来，这似乎是一种宿命：“欧洲对东洋的入侵，使东洋产生了抵抗，这种抵抗自然又折射到欧洲自身去……它们预想到了抵抗，并洞察到东洋越抵抗就越将欧洲化的宿命。东洋的抵抗不过是使世界史更加完整的要素而

已……”<sup>①</sup>在竹内好看来，“现代文学”正是这种“抵抗”的产物并把这种“抵抗”上升为一种文化和哲学的高度，从而塑造出新的“主体”。但诡异的是，现代文学的这种“抵抗”却终究会在持续的现代化过程中被削弱，柄谷行人在一次访谈中曾说，在20世纪70年代末，随着村上春树和村上龙的出现，日本现代文学终结了。<sup>②</sup>青山七惠对成为一个巴黎人的欲想是否是对这一“抵抗”的嘲弄呢？或许我们还会想到吴浊流《亚细亚的孤儿》中的勇敢青年胡太明，但是在胡淑雯的《浮血猫》中，胡太明是否就是那个向小女孩索要安慰的孤独而猥琐的老人呢？张悦然笔下的袁琪在享受与过去（历史）一刀两断的快感的同时是否意识到这可能也是一种万劫不复？这种文本上的相互参照会让我们意识到一个事实：所谓的东亚的孤独感在很大的程度上在于那种历史抵抗式的主体的缺失。因为“历史并非空虚的时间形式，如果没有无数为了自我确立而进行的殊死搏斗的瞬间，不仅会失掉自我，而且也将失掉历史”<sup>③</sup>。在这个意义上，我更喜欢《好事近》和《浮血猫》，因为相对于《一个人的巴黎》中那种机械的、死气沉沉的、毫无活力和摩擦感的孤独相比，《好事近》和《浮血猫》中的孤独至少还保持着抵抗的血性和活气。因此对于她们来说，通过对孤独的印象和书写，疗愈孤独并建构起新的想象中的主体及其形式，是有可能的。我觉得这一点正是张悦然和她的《好事近》透露给我们的最宝贵的一种气息，对于张悦然来说，青山七惠只是她的一种疾病，她应该由此看到如果一任自我情绪的赏玩，文学就会变成一种死的东西，这是不对的，因为文学更应该叫人活，而不是死。毕竟，每一代人都必须找到自己历史和生活的最佳书写

者，而要成为候选者和代言人，她就必须把自己的生活和更多人的生活联系在一起，“孤独原来是如此辽阔，如此恒久……在某个深夜，我曾看到过你。彼时我在和我的孤独作战，而你也正和你的孤独对峙。我们忽然被打通了”<sup>①</sup>。或许，正如“孤独”一般，这部小说也会是张悦然通向命定的代言者的鹊桥之一。

2008年12月9日第一稿于北京

2009年7月10日第二稿

① [日]竹内好：《何谓近代——以日本和中国为例》，见《近代的超克》，孙歌译，生活·读书·新知三联书店2005年版，第184页。

② [日]关井光男：《柄谷行人访谈：向着批判哲学的转变——〈日本现代文学的起源〉》，柄谷行人的原话是这样的：“‘起源’这个东西，一定与某一‘终结’相伴。如果没有某种‘终结’的实感的话，就不会有‘起源’这个想法了。实际上，这本书写于70年代的后半期，正是村上龙和村上春树出现的时候……因此，我常思考的是，那个时期在某种意义上，是日本现代文学终结的开始。”见陈飞、张宁主编《新文学》第5辑，大象出版社2006年版。

③ [日]竹内好：《何谓近代——以日本和中国为例》，见《近代的超克》，孙歌译，生活·读书·新知三联书店2005年版，第184页。

① 张悦然：《鲤·卷首语》，江苏文艺出版社2008年版。

## 抵抗的假面

### ——关于韩寒的一点思考

竹内好在谈及日本20世纪50年代青年人面临的困惑时说：“青年的主要要求，如果离开直接的生存问题来说的话，就是自我完成吧。这是难以抑制的生的欲望，作为其本身来讲，是应该被尊重的。然而，当今的多数青年，通过自己的切身经历，已深感走西欧的道路是不可能到达自我完成的境界的……如果不用某种方法来调和与整体的关系的话，就很难完成自我。这一问题确实是存在的。由此，一方面产生了虚无主义和存在主义的倾向。的确，安于这种现状的人不少。但是另一方面，也有不满这种现状的人，而且在不断增加。虚无主义和存在主义是西欧个性解放过程中的产物，所以，在以表面是现代化还未成熟的个体为条件建立起来的日本社会里，想要诚实地生存下去，诚实地思考的人，是不能长期停留在虚无主义和存在主义之上的，这是不言而喻的。因此，他们想到别的地方去寻求解决问题的方法，乃至发现问题。”通过我个人的经验和观察，我以为今天大多数的中国青年大概都面临着如竹内好所言的问题和困惑，在他们还没有面对严峻的生活现实的时候，他们大概还能耽溺于存在主义和虚无主义之中自我安慰，但是一旦面临生活的真实的境况——正如我在30岁时才强烈感觉到的失败感——他们立即就会明白，除非成为一个自我放逐者，否则，虚无主义和存在主义是脆弱而无效的。大多数人不会自我放逐，也不甘心被社会放逐。他们必须寻找新的偶像，寻找新的思考问题的方式和表达自我的方式。现在，郭敬明的“小时代”已经被转移到了更年轻的人的手里，而自认为长大成人的“80后”们会问：“今天你读‘韩寒’了吗？”

最早知道“韩寒”这个名字大概是在2002年，有一天我在图书馆的旧书

处理摊点翻书，一个朋友指着《三重门》对我说：这就是那个几门成绩挂红灯的高中生写的小说。我拿起来翻看了几页就放下了，几乎没有任何印象。2007年以后似乎有了戏剧性的变化，记得有一次张悦然在飞机上对我说：“韩寒现在是公共知识分子了。”这让我觉得很惊讶，因为在我的理解中，公共知识分子是一个非常崇高、非常神圣的名词，它和一连串的经典人物联系在一起：萨特、福柯、萨义德、鲁迅等等。一个和我年纪一样的“80后”青年怎么就成为了公共知识分子呢？他是怎么公共？又是如何知识分子呢？但无论如何，“韩寒”正日益成为我们生活的一部分，这是我无法选择的事实。在北京的地铁站里，韩寒为“凡客”代言的巨幅广告矗立在每一个过客的眼前，打开电脑，各大门户网站经常性地跳出“韩寒发表××”等内容，用一句网络流行词来说，我被“韩寒”了。不可否认的是，无论“韩寒”多么特立独行，他的特立独行都成了一个被刻意放大和赋魅的“事件”。《北京青年报》文化版的一个记者曾对我说：“韩寒是文学圈内唯一有新闻效应的人，而且效应很大。”她说的是事实，但是这个事实同时也给我们提供了解释“韩寒”现象的一个切入口。“韩寒”是文学的，同时又是新闻的，“韩寒”是“独立”的，但同时又是合谋的，或许正是这种多重身份，使得他能够获得一致的认可。中国某教授就曾经夸大其词地说：全中国的教授加在一起，影响也大不过“韩寒”。在《上海文化》2010年的一篇文章中，韩寒被认为是鲁迅的接班人。徐贲在《美国人看不懂韩寒》中也认为：“在韩寒博客中，可以看到一种‘思索’比‘思想’更重要的写作方式，它没有一定的形式，有话则长，无话则短。但总是在绕着弯子，尽量安全地把真话说出来。他的博文零零碎碎，但思考者与思考对象始终交融在一起，整体性则是来自这种交融。那是一种因韩寒这个‘我’才有的整体性，喜欢他的博客文字，就会喜欢他那个人，反之亦然，这样或那样，都成了他的粉丝。”作为一个作家的韩寒和作为一个公众人物的韩寒或许都有其值得赞誉和信任的地方，在很多人看来，韩寒的魅力来自他的抵抗的姿态和抵抗的方式。抵抗的姿态是指，一方面，他总是能够及时地对社会公共事件做出反应，并像《皇帝的新衣》中的那个小孩子一样，说出真话：“韩寒的话语玩的是一种不按常理出牌的真实话语游戏。韩寒的许多听众从韩寒那里寻找的正是这样

一种刺激感，而未必是什么振聋发聩、闻所未闻的全新见解。”另一方面，就抵抗的方式来说，“韩寒又很‘会说’，更加增加了他说话的刺激感”。于是，韩寒的4.5亿的博客点击率就成为了一种“抵抗”的标志。

我对此是持保留意见的。实际上，一个事件的发生，然后有人对此发言，有些人发言会好一些，有些人发言会平常一些，这都是很平常的事情，但是像这样把韩寒的一些博文提高到“意见领袖”的地步，这或许也只有在中国的当下才会发生吧。韩寒或许说的都是真话，但是我相信说这样真话的人在中国很多，而这些人因为缺少表达的平台，也缺乏相应的传播条件，所以就被遮蔽了，而在遮蔽这些发言的同时也就无限夸大了韩寒言论的正当性。如果说韩寒确实在实施一种抵抗，那么在我看来，在本质上这是一种“媒体的抵抗”，“媒体的抵抗”的特点是它的指涉是单一的，它抵抗的对象是确定的，它抵抗的内容是公共话题中最讨巧的一些东西。在韩寒博文中最常见的是对于政府腐败的嘲讽和调侃，这一方面固然是因为腐败确实是需要抵抗的东西，另一方面也是因为这一话题最能吸引大众的眼球。最让我担心的是，韩寒的这种看来很“新鲜”和“幽默”的表达方式可能潜藏着致命的问题，那就是，很多重要的问题被表达的形式所掩盖了。如果说得刻薄一点，在韩寒的很多博文中，有一种巧言令色的成分，他既没有从根本上去廓清一个问题，也没有在表达上给现代语言提供新颖的东西。

在我看来，如果说韩寒的抵抗是成立的，这种抵抗仅仅是在一个非常简单的层面上成立，那就是利用媒体的作用，借助舆论的力量，来满足一种即时性的发泄欲望。这些东西，无法对道德和人性的重构起到有效的作用，也难以推动社会和文化的进步。从这个意义上说，韩寒的这种抵抗是非常消极的，从表面上看他是在反对体制和不公，实际上他只是在和体制“调情”，他在“不能说”和“能说”之间找到了一条非常安全的道路，我以为这是韩寒最不真诚的地方。但是对于“80后”的年轻人来说，这恰好是他们欣赏韩寒之处，他们知道，真实的抵抗是要付出昂贵的代价的，而这种抵抗的“假面”，则是共赢而无害的。我的一个朋友在她的博文里面一针见血地指出了这里面的某种利益关系：“在有些人眼里，从公众人物到公共知识分子，韩寒完成了新世纪的华丽转身。也许有人会说时代变了，公共知识分子的内涵也变了，是的，时代变

了，网络推进了中国的民主化进程，如今的公共知识分子用不着冒着失去生命和自由的危险发表宣言、起草联名信、上街游行了，他们只要在职业之余，上一上网，人肉些必要‘信息’，再在博文里留下几句损政府、嘲弄世道人情的绝话以充当‘檄文’，然后就会在顷刻间传遍整个网络，成为网友们泄愤的暗语。别小看这些绝话，那还真属韩寒的绝活，作家的言辞技巧，到这个时候发挥了最大魅力。”

不过我不得不承认，即使韩寒有这么多值得怀疑的地方，他依然代表了某种勇气。我想每一个对这个世界的不公保持必要的正义之心的人，可能都希望自己能够像他那样去发言。而这种勇气，并不是每一个人都具有的，我还记得2006年我刚刚博士入学的时候，学校的宿舍管理科突然颁布了一个非常荒唐的规定：禁止异性进入每一个学生公寓楼。这条规定立即在学生中引起轩然大波，很明显，这是一个管理者为了推脱管理的责任而无视学生人权的做法。因为找不到实际解决问题的渠道，大家就在学校BBS上发表抗议的言论，当时我一连发表了两个帖子，表达对学校这种管理制度的不满，因为语言“过激”，很快学校的管理部门就找我谈话，我记得当时一个管理人员对我说：“你说的革命是什么意思？”然后很严肃地警告我不许再发表相关言论。这一个小小的经历让我意识到任何一种真实的表达可能都是要冒风险的，不管这风险是大还是小。所以我对韩寒的质疑实际上已经把他置于一个更高的高度，这个高度对于我个人来说，是难以企及和做到的。我对他的求全责备与其说是出自一个批评家吹毛求疵的职业习惯，倒不如说我是在他的身上看到不可能的可能性：我对韩寒抱有更多的希望，我希望他的抵抗更有深度、更有力量，更能代表一个时代的思考品质——而在我看来，文学比短小的博文更能达到这个目标。也就是说，我希望韩寒能从一个真正的作家的角度来完成抵抗——我将之命名为“文学的抵抗”——也就是他通过文学化的方式来表达一代人对于这个时代的思考和体验。但关键问题是，韩寒因为过于受制于他的“媒体抵抗式”的写作和思考方式，严重损害了他文学式抵抗的品质。

在2010年推出的重要小说《1988：我想和这个世界谈谈》中，韩寒似乎企图通过小说这种形式来更全面地表达他的思考。我是满怀希望地在第一时间内读完这部小说的，但结果非常失望，无论从任何一个角度来看，这都是一

部很蹩脚的小说，即使连韩寒的“粉丝”们也不得不对这部小说持保留的态度，我在豆瓣网上看到了很多有意思的评论：比如曾小小认为：“韩寒的东西看多了也就那样了，没什么意思，也启迪不了我，也帮助不到我……只能解气”；coldyuye认为：“他的小说是他的杂文的延伸，小说并非他最擅长的，他有些随意了，其实他也许该多花些时间和工夫在小说上，正如你说的‘社会现实给了韩寒太多的素材，可韩寒并没有完美地使用它们’”；echocheng说：“我只看过《三重门》，还是读高中那会儿。高一那会儿，twocold同学很火啊，于是我就颠颠地看了他参加萌芽的复赛作文，以后就没看过。博客里充斥着什么都看透、什么都嘲讽、什么都无谓的调调，不太喜欢”；Wense说：“平时韩寒的博客我也是不看的，就像你朋友说的那样，没什么意思，何必浪费时间在对自己没用的东西上呢？这是一个时势造英雄的产物，有多少人是‘被韩寒’了，这显然很符合人们从众的心理。博客来造势，杂志来煽情，再搞本小说来圈钱——看完这本书，没留下什么印象”。

这些豆瓣网友的评论大概代表了某种很真实的声音，分析也非常到位。（同时这也说明了另一个问题，所谓的“读者”或者“点击率”是需要进行分层讨论的，仅仅凭借数目字并不能说明韩寒的重要性。）在《1988：我想和这个世界谈谈》这本小说中，媒体式的写作代替了文学的写作，媒体式的嘲讽取代了文学式的戏谑。韩寒甚至都不会讲一个有意思的故事，为此他不得不一次次中断，通过回忆来把故事推动下去。一方面是简单的“80后式”的怀旧，另一方面是简单的对于政府和体制的解构，这就是《1988：我想和这个世界谈谈》的全部内容。与奥威尔的《1984》相比，韩寒的写作显得矫情而缺乏格局。在《途中的镜子》中，莫里斯·迪克斯坦认为《1984》不仅是一部政治寓言小说，更是一部带有实验色彩的典型文学作品，正是因为通过这一有效的文学形式，《1984》作为政治寓言的抵抗力量才凸显出来并成为历史的坐标。但是在《1988：我想和这个世界谈谈》里面，粗糙的形式和芜杂的材料被强硬地拼贴在一起，韩寒在此甚至很难说是一个有意识的作者，而完全像一个中学生在写一份命题作文。他缺乏现代作者最基本的一个向度，那就是他缺乏真正的自我意识——在我看来，韩寒的“自我”是一个表面化的自我，因为他高度地执着于这种表面化的自我，他就从来没有深

入自己内心的深处，他怀疑和嘲讽一切，但是却从来不怀疑和嘲讽自己——因为这种真正现代自我意识的缺乏，韩寒的抵抗，无论是媒体式的抵抗还是文学式的抵抗都缺乏真正洞察的眼光和震撼灵魂的力量，这种抵抗的“假面”背后，是历史虚无主义的阴影如影随形、阴魂不散，韩寒和郭敬明不过是“80后”的一体两面而已。

## 郭敬明的成功与失败

毫无疑问，郭敬明已经成为当下文学圈最引人注目的话题和现象之一，其动静之大，在于其一举手一投足都能引发上自“意见领袖”，下至“普罗大众”的侧目关注。从这个意义上说，郭敬明已经成为一个象征性的符号，一种巨大的无法绕过的社会存在，无论这种存在是以写手、书商、文学掮客还是以著名作家的面目出现，他都在以一种玩世不恭，同时又是咄咄逼人的姿态要求“认领”，不仅要求出版界、图书市场承认他的巨大贡献，同时也以某种反讽的姿态召唤“文学精英”向其标准靠拢。他在一定程度上改写了游戏的规则，他以发达得让人惊讶的商人头脑和独具一格的企业策划能力颠覆了经典的文学准入原则，过去的原则是，作品必须在题材、主题、技巧等一个或者数个元素上具有重要的开拓或推进意义。而现在，对于郭敬明和郭敬明的“拥护者们”而言，作品不再是重要的，或者说，作品是否优秀，是否稍微符合一些基本的语法、技巧和逻辑都是不重要的，重要的是这一符号所携带的丰富的附加值：小读者们看到了精雕细琢、顾盼生姿，一笑倾人城、再笑倾人国的一代美男作家郭小四；书商们则看到一本万利销售码洋节节攀升粉红色的（郭敬明最喜欢用来形容钞票的形容词）百元钞票铺天盖地；媒体则找到了绯闻内幕小道消息最能吸引眼球的口水大战热闹非凡；“精英们”早就寂寞得太久了，正好借机一哄而上、上纲上线、痛心疾首、群殴无罪……

在我看来，要分析这让人眼花缭乱的“郭敬明现象”，首先必须回答一个关键问题，是什么成就了郭敬明？如果使用马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》中所提供的分析思路，这个问题则可以用一种更贴切、具体的方式提出，即是什么让郭敬明那些稍显稚嫩的作品变成了我们这个时代的“阅读经典”，以至于《人民文学》《收获》这样一些一贯标榜文学精英标准的权威杂

志也不得不“摧眉折腰事‘畅销’？”我想，这才是“郭敬明现象”的真正症结之所在，症结不在于郭敬明的作品有多么的不成熟和不厚实，关于这一点，任何有过一定的文学阅读经验的人大概都可以看出（至于那帮无辜的初中生则另当别论），因此，郜元宝教授点评《爵迹》的文章读来固然让人觉得妙趣横生、忍俊不禁，但是却如隔靴搔痒，并不能点到郭敬明的要害。而《人民文学》《收获》两家杂志那种倡导“多元文学”的宽容和大度也显得多少有点难以自圆其说、犹犹豫豫，因为一个基本的事实是，文学的多元并不一定要通过文学标准的降低来达成。在我看来，造成这种困境的原因在于大家都忽略了一个问题，那就是，“郭敬明现象”不仅仅是一个文学问题，实际上更是一个社会学意义上的典型案例。如果仅仅秉持某种单一的文学分析和文学批评标准，将丝毫不能理解“郭敬明现象”背后所隐藏的复杂的政治经济学。

从某种意义上说，郭敬明是我们时代造就的一个“神话”，这个“神话”最核心的组成要素就是“消费”。而消费首要的前提就是让一切成为商品，在郭敬明这里，作品首先不是作品，而是商品，既然是商品则会遵循某种统一的生产标准，如果说郭敬明的小说是一种“类型小说”，我想大概也是最通俗和最容易生产的一种。也正是在这个意义上，在郭敬明的“流水线上”（包括小说、漫画、博客、自拍等等），“复制”的程度甚于“创造”，“生产”的意义大于“创作”。这些构成了郭敬明（文学）现象的关键词，郭敬明完全不需要遵循经典的创作模式，在那里，严肃的创作被严格限制在文学史的谱系中，只有那些超越了传统并包容了传统的作家才有可能得到认可。而在郭敬明这里，共时性代替了历时性，他仅仅需要对他的读者（活着的，有一定购买力的读者）负责，而他负责的唯一依据是，可以在多大程度上把他的商品打磨得更“好看”一些，从而能更好地提高销售份额。在郭敬明《小时代·折纸时代》里有一幅插图，一群俊男靓女聚集在一个摄影棚里，占据图画中心的是一个摩登女郎，她身边围着数个男性化妆师给她化妆，她通过各种外在的商品把自己包装成一个“完美的实体”，结果却在这种包装中失去了“生命”本身的美感，而变成了一个虚伪空洞的符号。在我看来，这幅图画非常讽刺地透露出了郭敬明文学的特征，他的作品就仿佛这个摩登女郎，她好看、无害，无须投入更多的热情和思考，她在让我们赏心悦目的同时而无须承担更多的政治

反思、道德自省和实践冲动，她正好是我们这个暧昧时代需要的“无公害产品”。因此，在这个意义上，郭敬明的“成功”是一种必然的历史逻辑，在历史发生剧烈变动的时刻，在中国由社会主义社会昂首阔步加入全球资本体系的时刻，如果没有郭敬明，同样会有刘敬明、安妮敬明等等一系列“敬明”，如果没有《小时代》，同样会有《小小小时代》甚至《小小小时代》。

郭敬明成功了！但郭敬明或许没有意识到一点，他恰好因为太过成功而掩盖了他深藏不露的失败，他以为他能“大小通吃”，但事实是，无论在何种糟糕的情况下，人类都不会放弃对复杂和深度的渴望，文学永远都会保持它的历史、道德、政治和精神探求的纵深面向。“上帝的归上帝，恺撒的归恺撒”，郭敬明仅仅是郭敬明，他只是我们纷繁复杂的社会生活和文学生活的一小分子。而他的成功和失败不过是见证着我们这个喧嚣时代的堕落和更新。

2010年7月7日

## 日常书写的直接性

——读马小淘的小说

如果你年届三十，大学或者研究生毕业在中国一线城市如伟大的帝都北京飘荡良久，如果你运气还不是那么差，恰好抢在房价一路飙升之前穷尽家庭所有在六环边买了一套小房子，然后你每天早九晚五，像一只疲惫的油鸡穿梭在公交地铁上去挣一口廉价的吃食，我建议你读读马小淘；还有另外一种情况，如果你已属大龄女青年，心比天高却又命如纸薄，在各种矜持、纠结、矛盾、臆想中投身于爱情、婚姻的炼金术，最后却不无荒诞地发现原来那些轰轰烈烈、地久天长的感情故事不过是自欺欺人的把戏，正剧不过是喜剧的前奏，归根结底也不过饮食男女人之大欲，那我也建议你读读马小淘。

在马小淘最精湛的中篇小说《毛坯夫妻》里，一种几乎原生态的生活被呈现出来：雷烈和温小暖在北京东五环外15公里的地方买了房子，因为没有足够的钱进行装修，他们干脆就住在“毛坯房”里。这对“毛坯小夫妻”有迥然不同的人生态度，雷烈在公司上班，一心一意挣钱养家糊口，甚至说的梦话也是“我要赚钱”。而温小暖则浑浑噩噩，安于做一个生活窘迫的家庭主妇，把全部的热情都消耗在食谱的研习和淘宝的廉价商品上。马小淘或许仅仅是将自己的经验毫不避讳地讲述出来，在我们的身边，不知道生活着多少个雷烈和温小暖。这篇作品由此变得可信，并以同构的方式展示了一代人的生存之困。但作为小说家的马小淘显然不满足于此，她以小说的方式强化、集中这种困境的强度和深度。《毛坯夫妻》中的雷烈和温小暖代表了不同的两极，雷烈具有“进取型”的人格，他在困境中努力挣扎，并以极大的诚意去克服困境，并试图将自己惨淡的人生变成哪怕稍微有点“励志”的故事。而温小暖则代表了另外一极，她以一种“拒斥”的态度抗拒着自我的“社会化”——“老子不干

了”——这是她辞职时的豪言壮语。不能简单地说温小暖是那种毫无上进心的女性，恰好相反，她有一种发自动能的对生活的热情和执着，对一顿早餐的煞费苦心的安排已经暗示了这一点。温小暖的“非进取”的对象是“社会”，她无意在社会结构中获得其位置或者说“成功”，她“进取”的对象是家庭和自我。她是一个高度审美化的人物，这种审美化，不仅是指她作为马小淘笔下的一个小说人物形象所具有的美学特征，更指的是她作为一种社会存在所具有的“别具一格”的意义。

温小暖作为马小淘创造的最有魅力的人物之一，显然不能被轻易放过。在作品中，马小淘精心安排了一场对手戏：温小暖和雷烈参加同学的周末聚会，而聚会的地点安排在雷烈的前女友、如今已嫁作商人妇的沙雪婷的别墅里。这是富有戏剧感的经典场景，在《了不起的盖茨比》中，男主角盖茨比以奢华的周末舞会来展示自己的成功以及对于所谓“爱情”的坚贞不渝，这是典型的欧式中产阶级的爱情哲学——企图以物质的充裕来救赎爱情的失败，结果不过反证了爱的不可重复性。在沙雪婷的客厅里，这种中产阶级式的情爱想象不过如吉光片羽一掠而过，它迅速被置换为一种中国式的物质盛宴，沙雪婷的别墅、家装、衣服、食品以及她本人的精神气质证明中国的当下不过是一场暴发户的赞歌以及笑贫不笑娼的道德二人转。按照惯例，这种场景的书写会导致两种结果，一是主角在这种强烈的物质对比中体验到彻底的失败感并放弃自己的道德准则，加入这种并不道德的行为方式中去；二是主角调整自己的生活角色，变成一个进取型的有为女青年，以合乎社会规范的所谓“奋斗”的方式去改写自己的人生。但是马小淘颠覆了这两种可能，温小暖不想成为沙雪婷，也没有任何的迹象表明她从明天起要做一个“积极”的人，上班，挣钱，融入世界。恰恰相反的是，她觉得她现在就是一个“幸福”的人，她无比陶醉于此时此刻的生活，沙雪婷的世界和她无关，那种奢华的物质铺张甚至没有引起她太多的不快，即使有点小小的嫉妒一度涌上心头，但是她几乎是在一瞬间就将其抛弃到了脑后：“我又不认识她，我跟她厉害啥！再说你看她装腔作势的，在屋里披个破披肩，这什么季节啊，这么暖和，又不是篝火晚会。这种显然不是正常人啊，要么就是太强大了，强大得都疯了，我可不没事找事跑去招惹她；要么就是太虚弱了，我不向弱者开火，我有同情心！再说，我干吗跟你前女友

掐，前人种树，后人乘凉，她不走，我能来吗？我属于接班人，不能太欺负人，是吧！”

《毛坯夫妻》在对社会现实严格摹写的同时指向一种自我认知和自我确认。温小暖以一种颠倒的方式解构了沙雪婷所代表的“欲望”的合法性，这种“欲望”被指认为是一种自我的孱弱或者人性的降格，与此同时，将自我的行为（同时也是一种欲望）无限正当化。温小暖由此更清晰地确认自己的目标是做一个“现在的人”，一个生活在“毛坯房”里的此时此刻的个体。里尔克通过《杜伊诺哀歌》向我们暗示，现代人因为缺乏动物准确无误的本能和完整的意识，往往摇摆在做着的和可能做的之间，是“没有填满的面具”，只是半心半意地扮演我们被分配的角色，因此，我们缺乏足够的生活力量。可是温小暖似乎没有多少摇摆和犹豫，她有一种发自动物性的对于自我的热爱和守护，她似乎一直在全心全意地扮演自己的角色。因此，温小暖不会分裂。在马小淘所有的人物中，都有一种有别于现代文学传统的人物性格，他们活在日常生活的表面，没有太多的现代式的内面性，以一种简单明了的方式来完成自我。那么，我们是否可以说温小暖就是一种力量的象征呢？似乎又不能这么说。无论是在雷烈还是在温小暖身上，他们都分享了一种共同的背景，那就是社会性想象的普遍崩溃。温小暖坚守“毛坯房”是对这种崩溃最积极的回应，她由此再造了一个主体，并在这个封闭的空间里面完成一种非社会化的自我，而雷烈，虽然他不得不继续奔波劳碌，实际上他已经认同温小暖的方式，并以尽其所能来呵护这种看似软弱实则坚韧的存在。

或许我不应该小题大做，将马小淘笔下的人物都赋予如此复杂的意义指涉，毕竟，他们在更多的层面不过是世俗的男女，流连于日常，醉心于琐碎。长篇小说《慢慢爱》处理的正是这样一个日常琐碎的题材，女主角冷然以婚姻的名义周旋在数个男性之间，一方面是热情的投入，另一方面是冷眼的旁观。即使在最表面的意义上，我们也能看出冷然所具有的症候性——爱情与婚姻的分裂已经成为当下中国的普遍事实——对爱情近乎病态的寻求不过是婚姻功利主义的镜像，它们互为意识形态，像紧箍咒一样束缚着当下女性自我的生长，最后冷然不无悲哀地发现，她孜孜寻求某种理想的爱情和婚



姻，却不过回到了最初的起点，生活好像一个圆圈，她并不能找到出口。严格意义上说，《慢慢爱》并不具备一个长篇小说所必须的故事、结构和多重世界隐喻，它更像一个短篇的组合或者一个中篇的拉长版。但即使如此，当我们被冷然的命运所牵动，走进一场“大城小爱”的多幕戏，某种世俗的热情依然会打动我们，在这个意义上，《慢慢爱》有些世情小说的味道，只可惜这世情的背景还没来得及完全展开。在生活的广阔性和丰富性方面，很显然，马小淘还需要长久的修炼。

无论是温小暖式的“消极”，还是冷然式的“世故”，都有一种小资产阶级式的东西笼罩在马小淘的作品中。马小淘深谙这个群体的心理和行为，他们的痛苦和快乐，马小淘对他们有一种潜在的认同感，并在某种程度上将自我投射到他们身上，她不忍心伤害他们小小的虚荣心，所以给他们安排没有风险的世界。只是在偶然的时候，她有恶作剧之心，也会设置一点惊险和误会。在短篇小说《迷失东京》中，女主角谢点点像大部分普通女青年一样，在朋友的撮合之下认识了朱洋，于是踏上了非常程式化的婚恋之路。但这篇小说的出彩之处在于安排了一个小小的“迷失”，谢点点和朱洋去日本做婚前旅行，但就在返程的前一个晚上，朱洋居然离奇般地消失了！无论如何，在一个平淡的婚恋故事中安排这样一个稍显诡异的传奇情节，怎么看都有点不太协调。但是，谁又能担保日常生活的背后不就是一连串的传奇故事呢？或许在马小淘的初衷中，她不过是为了让故事更好看一些。但在我看来，这次有点牵强的“迷失”却蕴含着别样的可能。这是马小淘封闭的故事结构中的一个意外，它意味着小资产阶级也许可以逃脱“日常生活”的常规“功能圈”，去开创一种新生活的可能。读过村上春树的人对这种情节肯定不会陌生，在村上春树的作品中，人物突然从一个世界经由某种入口进入到另外一个世界，于是，复杂性被洞开了。我的意思是，《迷失东京》中的“迷失”完全可以更戏剧性、更神秘化、更不可思议。在这种“迷失”中，蕴含着新的写作原则。但马小淘让“迷失”者又主动返回，同时给迷失一个看起来十分充足的理由，她以非常日常的原则将这种非日常的灵光修正了。这或许就是我们当下时代情爱想象的限度，仅仅只是在异乡有一次那么稍微出格、稍微痛苦一点的出轨，然后，一切恢复俨然的秩序，日常生活永垂不朽！在这种“不朽”中，“迷失”并不能像《倾城之

恋》中那样成全爱情，它仅仅成全秩序。

既然在故事的冒险性上不愿进行太多出格的处理，那么，马小淘如何将写作区别于他者？在这一点上，马小淘式的语言发挥了重要的作用。在我看来，至少在目前阶段，马小淘是一个语言风格极其鲜明的作家，这种语言风格表现为一种口语式的狂欢，一种完全不经书面转化的口语在作品中被大量铺陈，它们最后甚至不仅仅是塑造了人物，而是直接构成一种审美性。有时候我甚至想，即使没有故事和情节，仅仅是读一读马小淘式的语言，也是很愉快的一件事，仅举一例：

别扯这些没用的，别跟我整什么昨是今非物是人非的陈词滥调。你知道我这一年是怎么过来的？我想掐死你也没用，你已经消失了。所以我一次次在心里掐死你，你不是自己跑掉的，你是被我掐死的！我从来就平凡，根本不想经历什么跟别人不一样的事情。我没体会过在风口浪尖的滋味，我也没兴趣。从小学我上课就不举手发言，虽然老师点我我也能答上。我没当过班干部，老师觉得我成绩还行，让我当我也不当。谈恋爱也是这样，我是想过要嫁给王子，但那只是一闪而过的念头。我从没预备跟谁殉情，不化蝶，不喝药，我要的就是家长里短的日子，一地鸡毛。再说我要是想谈一次惊天地泣鬼神的也没必要跟你，你开始伪装得多好，一副老实巴交居家男的模样。我是为了脚踏实地才跟你好的，谁知道你还真是过山车，我都没反应过来就被甩到天上转晕了。下边还全是看客。

这是《迷失东京》中谢点点的一段话，这段话类似于戏剧的独白，它展示的不仅是人物的心理和行为，同时也是对这种心理和行为的瓦解。在马小淘的作品中，类似的语言比比皆是。在发挥得最得心应手的时候，典型的马小淘式的语言指向一种重叠的解构：它解构了“文艺腔”以及“文艺腔”背后高度自恋的个体形象，这类个体往往不过是作者私我的一种放大；它解构了现代写作惯有的语言深度模式，这种深度模式在大多数时候已经成为陈腐的惯例。马

小淘几乎是以一种天性和本能塑造了一种“直接性”——故事、人物、语言与现实的无缝对接——由此形成其独特的反讽式的日常书写风格：不仅反讽我们当下生活的现实，同时也反讽我们可怜的自恋和虚荣。

2013年4月3日第一稿于望湖城

2013年4月5日第二稿

## 读《六人晚餐》和《段逸兴的一家》

鲁敏以前的一些中篇写作，以乡土为背景，因为文字的细腻和结构的精致，得到了很多肯定，但我一直对这种写作持警惕的态度，因为过分依赖于文学史的资源，这一类写作精致有余但生气不足。《六人晚餐》改变了我对鲁敏的看法，我觉得《六人晚餐》不仅是鲁敏个人写作的一种重要突破，也是2012年长篇的一个重要收获。

这一突破首先表现在环境描写上，在《六人晚餐》中出现了大量的对于自然环境精确细致的描写，比如开篇有关厂区空气的描写多达六百余字。这种描写让我想起巴尔扎克在《高老头》的开篇对于伏盖公寓的经典描写。在一般的小说修辞学中，环境描写往往被处理为一种功能化的附属装置，往往被理解为人物出场的先声。但是在《六人晚餐》中这种环境描写因为体量庞大而获得了其独立性，我想说的是，正是通过这种环境描写，《六人晚餐》获得了一种非同一般的现实感。实际上，在20世纪90年代以来的小说写作中，因为信奉某种历史的虚无主义，环境描写被视为某种自然主义或者伪现实主义的东西而遭到作家的摒弃，其导致的后果是在小说中我们很难读到有质量的环境描写，这是90年代以来小说现实感匮乏的一个重要表征。这种“环境的缺席”强化了写作的“内面化”倾向，小说写作陷入一个怪圈——以为只需要人物的行动和心理就可以结构现实世界——其结果是人物因为不能从现实的环境和关系出发去行动和感受，人物也就变成了无源之水，变得不真实和虚幻起来。这一点，在“70后”“80后”的作家中表现得尤其明显。

对于环境描写的重视和用力，表现了鲁敏写作上的一种视域的转换。也就是，将个人理解作为一种历史和社会的结构和结果，在《六人晚餐》的开篇引子里有这么一句：“30岁的晓蓝走在厂区的空气里，像在往14年前走去。这条

已经面目全非的十字街，如同锈迹斑斑的时间轴。”很显然，这是一个颇有意味的开头，晓蓝实际上走在两条路上，一条是她的个人的成长之路，这条路呈现为一种回忆的叙述；另一条路是她所生活的环境——大工厂的衰败之路，这条路不仅构成回忆的背景，而是直接构成了现实，是无论作者、小说主人公以及读者都需要面对的现实结构。由此，个人叙述（通过家庭关系）的视角获得其历史和社会的认识论框架，在这个意义上，正如李敬泽所言，《六人晚餐》有一种福楼拜式的力量。

人与环境的对抗并在这种对抗中获得自我的认知，是《六人晚餐》的重要主题。作品中的主人公，在历经各种生活之惨痛和失败之经验之后，似乎都有某种“破茧成蝶”的意志。这种意志异常突出地表现在晓蓝和黑皮这两个人身上，他们拥有某种过人的意志能力，将内心的欲望转化为具体而热烈的现实行为，但是，这些行为带来的不过是更悲剧的后果，就像《包法利夫人》中的爱玛一样。晓蓝说：“你看看，我这样竭尽所能地事事努力，积极争取所有的机会，结果呢，也只是达到了跟所有人差不多的平庸。可笑！”所以，在《六人晚餐》里，让我们感动的不仅是那些无法行动者的悲剧，更是那些行动者“飞蛾扑火”般的勇气和力量，这种力量，固然有人性本能的冲动，更多却是一种理性的判断和选择。因此，在我看来，作品中对晓白这类人物精神分析式的描写稍显简单，无论如何，这些人物具有明确的历史辨识度，他们是一群生活在20世纪90年代中国社会大转型、大分裂时期的世俗男女，普遍性的人性只有置于具体的社会历史中才能得以展示其丰富性。

《六人晚餐》最精彩的一章我以为是《玻璃屋》。在这一章里展示了鲁敏试图将人物命运哲学化的努力。以“玻璃”这一颇具哲学意味的道具展开对终极问题的追问：“玻璃是什么？”“玻璃为什么这么重要？”丁成功说：“我觉得，人与人之间关系的最高境界，就是像玻璃一样。”“被隔开了，永远碰不到，可一切能看得清清楚楚。”想象一下这个场景吧，六人围坐在一张餐桌上开始进行晚餐，每个人之间的距离都很近，但就好像是隔了一层玻璃，每个人都不愿意去接触、去追问、去了解另外一个人，每个人都将自己的温暖和热情以一种更扭曲、暴虐的方式呈现出来，这就是中国式的晚餐和中国式的悲剧。

迄今为止，颜歌的三部长篇小说都让我印象深刻。第一部是《五月女王》，第二部是《声音乐团》，还有就是2012年在《收获》上发表的《段逸兴的一家》。《五月女王》写的是青春的成长经历，以故事奇谲见长；《声音乐团》采用悬疑小说的形式，但更让人注意的是极其复杂的复调叙述方式，这种叙述方式带来了一定的负面效果，就算是专业读者也很容易被这种叙述弄得晕头转向而不知所云。好在颜歌是一个具有异常禀赋的小说家，她立即察觉到了过分的故事化和形式化都会有损小说的世俗品质，小说——尤其是长篇小说——归根结底还是要书写我们所熟悉的生活和世界。

《段逸兴的一家》有几点值得我们注意，第一是在叙述视角方面，虽然颜歌已经放弃了对于复调叙述的追求，但是出于某种智力上的优越感，她依然选择了一个很特别的视角——一个不在场的生病的孩子的视角，从某种意义上讲，这不过是全知视角的一个变种，但是孩子的视角带来了一种天然的亲切感，我觉得这种“亲切感”正好是《段逸兴的一家》的一个非常重要的特色。与此相关的第二点是，这种“亲切感”不仅与视角有关，同时也与对日常生活的“去道德化”认同有关，我以为在《段逸兴的一家》中有一种“神圣的日常生活”，这种日常生活因为其“风俗画”般的存在而获得了独特的文化意义，在一定程度上，由方言、小吃所组成的日常生活颜歌的小说中构成了一种宗教教化的存在。

自《五月女王》以来，颜歌就一直在致力于书写、构建一个以“平乐镇”为中心的文学世界。在这个文学世界里，勾连起了不同的经验：一方面，平乐镇代表了一种失去了的童年记忆，它是文学起源的秘密之一，这在《五月女王》中表现得尤为明显。另一方面，像中国目前大部分小城镇一样，平乐镇不可避免地被裹挟进20世纪90年代以来中国的资本化和工业化的过程中，在这一过程中，人性变得有些叵测起来，它让人产生了强烈的不安感，在《声音乐团》里，不断从郊外传来的轰鸣声让不安变得具体，并转变为一种带有伤害性的力量。但平乐镇最重要的意义显然并不在于此，更重要的是，它一直试图以某种日常生活的坚韧性来抵抗这种来自机器时代的粗鄙和物化。我觉得这是《段逸兴的一家》的重要主题之一。在这部小说中，任何一个人物都缺乏现代小说人物所具有的那种强烈的欲望意志，那种孜孜以求的对于自我和世界的认

知，相反，这部小说中的所有人物都吊儿郎当、浑浑噩噩，他们完全按照生活的惯性去理解世界和他者，奇怪的是，这种惯性反而使得他们拥有巨大的容纳能力，扭曲和变态在这里不复存在，在对“日常生活”无以复加的热爱中，他们治愈了自身可能出现的精神分裂。

需要特别指出的是，颜歌对于“平乐镇”的书写带有某种症候性的意义。对于“80后”这一代写作者而言，他们刚开始登上文坛，大多借助的是商业的力量，而在这商业力量的背后，强调的是一种资本的意识形态，也就是按照某种规定的趣味，制造出符合读者要求的故事和小说，以此达到消费的最大值。在这一生产过程中，一种被高度意识形态化了的“青春经验”和“想象力”构成重要的写作资源和修辞手段，在这种写作中历史被抽空，个人的经验被无限制地“普遍化”，最后生产出来的不过是一堆没用历史痛感的“日记文学”。因此，对于“80后”来说，如何重返自己的历史经验，重建文学写作的历史和社会面向，是首要的难题。颜歌的“平乐镇”系列可以视作为这种重建的努力之一。如果说《段逸兴的一家》呈现出了某种全新的“现实感”，这种现实感恰恰就建立在对自我身处的生活世界忠实记录的基础之上。在这一点上，颜歌显示出了非同一般的老成。

## 听！写作生长的声音

——“80后小辑”编者按

这次“80后小辑”的三篇小说是甫跃辉的《惊雷》、王威廉的《听盐生长的声音》、马小淘的《迷失东京》。

《惊雷》的开篇即描写了一个“清晰又虚假”的雷雨景象，这个景象类似于舞台的布景，与此同时，人物被召集到了需要他们现场表演的舞台——桥洞。这些人物包括：中学生、小青年、中年人以及叙述者。仿佛是一声令下，人物开始其告白，由此我们知道了中年人原来是一个杀人犯，他杀死了为生存所迫做妓女的妻子；青年人是一个小偷，他通过“偷”的方式反抗公司对他的无人性的盘剥；中学生则一脸无辜，他仅仅是来寻找他在雷雨中走失的狗——而这一切的听众，则是那个非常有耐心的叙述者，他几乎是不动声色、不做任何评判地去倾听、观察雷雨夜的这一幕小话剧。在一个相对封闭的空间里，却通过不同的叙述展示广阔的社会视域，这是这篇小说的可取之处。它悬置了道德的判断和同情心的廉价泛滥，至少在这篇小说中，甫跃辉保持了一种可贵的小说家的克制和冷静，他所描写的只能是他能看到和能听到的，他甚至完全没有对人物进行任何心理的刻画，仅仅是通过对话和动作来展示他们的性格和命运。这些描写在一些地方显得过于夸张，却也恰好符合这种舞台剧的背景，也许只有在这种雷电交加，人与社会暂时失去联系的时刻，我们才有可能暂时挣脱社会性的束缚，通过回溯个人的历史来揭示现实世界的冷酷荒谬。这篇小说隐约触及了我们当下遭遇到的现实困境，当我们变为资本的一分子，我们立即踏上了人性扭曲变异的不归之路。但明显的是，简单的拒绝和反抗只能导致更恶劣的后果（成为杀人犯或者小偷），而叙述者的态度是，“他没有太难过，拉上包的拉链，背在身后，默默地从桥下走出，慢慢地从河坡爬上公路”。

王威廉的《听盐生长的声音》以第一人称展开叙述，这使得整篇小说带有一种内省式的忧郁气质。小说中的“我”是一个大型制盐企业的员工，他平凡琐屑的日常生活与他所生活的那片无边无际的“白花花”的盐矿形成某种同构关系，但是小说开篇的第一句——“我从厂房里走出来，看着白花花的盐碱地一直铺展到天边，我就想哭”——就已经暗示了“我”与这个生活环境之间的潜在冲突。这一冲突因为高中同学小汀及其女友金静的来访而被明晰化。在这篇小说中，环境与人的冲突被置于复杂的叙述之中，小汀曾在煤矿工作，但由此他发展了他原本孱弱的绘画能力，而“我”，面对这死海一般沉寂的矿区，却通过金静的视野展示了其辽阔壮丽的一面，金静最后甚至幻想以死亡的方式与盐湖融为一体。这是人与环境的纠缠互动：我们改造环境的同时也被环境所塑造。这印证了维柯的精彩断言：人类不是什么先决条件，而是制度建立过程的结果、效果、产物。《听盐生长的声音》始终有一种音乐的语调若隐若现，它以极其当下的内容激活了现代文学早期浪漫主义的气息，这种气息尤其体现在叙述者“我”的“善感性”上，但是，这种“善感”又被一种“80后”所特有的冷幽默所解构，这是这篇作品的特色之所在。

马小淘的《迷失东京》借用了流行小说所喜欢的婚恋题材，实际上，这也是马小淘最得心应手的内容。从中篇《毛坯夫妻》到长篇《慢慢爱》，都市青年男女的情爱纠葛是马小淘观察这个世界的入口。与一般流行作品不同的是，马小淘在她的作品中采用了一种非常直接的叙述方式——我——指的是她用一种几乎不加任何修饰的口语来结构和完成她的故事。这种方式不仅使得她完全没用那种令人讨厌的女文艺腔，更重要的是，她通过这种直接性瓦解了流行的“爱情意识形态”——一种标准的小资产阶级的爱情想象和婚姻模式。当下青年生存之困厄由此得以呈现。阅读马小淘的小说，故事和情节往往并不是最重要的，重要的是那种语言的淋漓尽致，风花雪月、你依我依在口语的狂欢中坍塌得稀里哗啦。但也是这种毫无节制可能会带来一定的负面性，重要的思考被遮蔽，甚至被平面化，最后不得不求助“日常生活永垂不朽”之类的另一种意识形态。这同样值得警惕。

这三个短篇存在诸多毛病，从技术角度看也不是那么成熟，但他们都从各自的角度发掘了现实生活的不同侧面。他们所叙的内容都具有强烈的当下

性，因为这种当下性是如此强烈，不管他们是自觉还是不自觉，都使其作品充满了一种紧张感，这种紧张感一方面来自作品人物与所处环境之间的冲突和磨合，另一方面可能也来自作者试图把握现实，同时又力不从心的焦虑。这一力不从心的典型表现是三篇作品中的人物都是比较含糊的，他们的历史被叙述所悬置，但即使如此，人物在社会结构中的位置却也隐约地有所表现——比如《惊雷》中的中年人和青年人大概属于城市中的小职员，即雇佣阶层；《听盐生长的声音》中的“我”则明显属于产业工人阶级；《迷失东京》中的女主角则是典型的城市小资产阶级。这些人物盲目地服从于这些阶级和身份的桎梏，又懵懂地意识到了不安，这种不安恰好是写作的发生学和内驱力。在这个意义上，这些作品有了一些“惊醒”的感觉——我——指的是，“80后”写作者必须矫正自己的历史位置和身份认同，不能仅仅满足于做一个存在主义式的小资产阶级的白日梦，而应该“于无声处听惊雷”，通过不停地思考和写作来楔入我们时代的黑暗之心，剜心剔骨，然后——我们会听到真正的“写作”生长的声音，它比盐更细碎。但是，谁敢断言它就不会变得波澜壮阔起来呢？

2012年10月23日第一稿于北京寓所

2012年10月24日第二稿

## 杂志书：新希望、新挑战

我是在2008年开始接触杂志书的，记得当时在凤凰开“青年作家批评家论坛”，张悦然送给我一本她主编的《鲤·孤独》，我几乎一口气把它读完，我的第一感觉是，非常好看，非常个性。其时杂志书还是个新鲜事，带有实验的性质。但在短短的几年时间，随着《文艺风赏》《大方》等一系列杂志书的创刊发行，杂志书俨然已经成为当下文学生态最重要的组成部分。

杂志书为当下的文学创作、传播、阅读提供了新的形式和经验。有一次我和几个“80后”的文学博士聊天，才发现一个很尴尬的问题，作为专业读者，我们已经很少花时间去阅读传统的文学期刊。这里面诚然有各种因素，但传统文学期刊自身缺乏足够的吸引力恐怕也是一个重要的原因，刻板的样式、程序化的分类、过于严肃的内容让人望而止步。无论如何，阅读首先必须是很有趣、很快乐的事情，而像《鲤》这样的杂志书内容活泼、形式多样，传统文学期刊无法包容的如影像、漫画、沙龙等被涵括在内，我想这是它们拥有大量读者的原因之一。除此之外，更重要的是，杂志书还团结了一批更年轻的作者，这些作者可能在传统的文学期刊里面并不能获得发表的机会，而通过杂志书他们可以发出声音并互为声气。这是一种有别于作协培养机制的作家培养方式，它的成效，也许要很多年后才能看到。

但话又说回来，杂志书也不是一个特别新鲜的事情，西方文学史上早就出现过这种“主题书”，20世纪80、90年代中国的一些民刊（如《今天》《非非》《他们》）其实都带有杂志书的特色，不过情况不同的是，那些杂志书是小圈子作者、小圈子阅读、小圈子传播，完全是“小众文学”。而今天的这些杂志书，其主编大部分为市场影响力较大的青年作家，出版公司也往往有强烈的商业触角，所以虽然是小圈子作者队伍，传播和阅读的对象却是大众读者。

因此，这里凸显的一个很关键的问题是，如何平衡作者（主编）的文学审美趣味和大众读者的阅读需求？可能是因为出身学院的原因，我总是希望在这些好看的杂志里面读出更有历史感、更能经得起仔细推敲的东西。作为一个善意的提醒，我想说的是，大众的读者其实是一个数字概念，他们无法固定且处于流变之中。因此，一个杂志要想具有更持久的生命力，还得需要有自己独具的文学趣味和审美观念，要有不断的具有创造力的作者和作品加入进来，不断寻找新的表达形式（不仅指写作的形式，也指阅读和传播的形式）。这样才能沉淀为一种有意义和有影响的历史存在，而不仅仅是流于一时的“畅销”和“人气”。

杂志书充满了希望，在传统的文学生产传播机制发生变化的时刻，杂志书及时地提供了新的可能性，与此同时，它也构成了一种新的挑战，这一挑战不是简单地它们“夺走”了传统期刊的读者，而是它们提供了完全新颖的文学经验，对于这些文学经验，我们的理解和批评显然很滞后。目前的情况是要么根本无视这种存在（一种掩耳盗铃式的自欺欺人？），要么对其无保留地高唱赞歌（一种谄媚的犬儒主义？）。我觉得这都不是历史辩证的态度，也许最好的方式是，阅读它们，接触它们，分析它们，不仅仅将它们理解为一种现象，一个群体行为，而是从这些现象、群体行为中看到个体的文学写作是如何参与、改变并重构我们当下的精神生活和文学想象。

2011年4月24日

## 新世纪诗歌写作的几个问题

### 辑 三

十年对于个人历史来说很长，对于文学史来说却很短。北岛曾经很严肃地说过一句话：一百年才出一个好诗人，一千年才出一个伟大的诗人。这种说法是有道理的，对于历史的理性认识往往要等到这一段历史过去之后，曹操在他的时代从来没有被认为是一个杰出的诗人，而陶渊明，也只是以隐士之名活在他的时代。从这个意义上说，要在“十年”之中寻找中国当代诗歌的写作轨迹以及发展变化，几乎是一件难以完成的工作。尤其遗憾的是，因为个性和条件的限制，我并没有参与或者说介入“新世纪诗歌十年”这一众声喧哗的诗歌话语运动中去，我个人虽然一直没有间断诗歌写作，但这种写作在本质上只是我疗愈个体孤独和创伤的一种方式，它仅仅对我个人才有效；作为20世纪80年代出生的人，我没有加入各种纷繁的“力比多”勃发的青年写作圈子，我也仅仅是和很有限的几个诗人有不多的交往，并偶然通过不多的渠道阅读和了解当下诗歌的一些状况（在很多时候，我对这些状况其实并不热情和关心）。毫无疑问，这些都会影响到我对这十年诗歌状况判断的准确性。但是就每一个个体活在“当下”这一事实而言，对当下做出自己的判断和理解又是一种责任和义务，对当下发言，并把这种发言理解为一种参与历史的实践过程，它要求我们在短促的时间内，以并不健全的理智和知识来认识客体和主体，并能达成一种理解的功效，我只能从这一点来为我的发言进行辩解，并鼓足全部勇气和智商来对新世纪十年的几个诗歌现象和问题进行讨论。

第一是“底层诗歌写作”问题。“底层诗歌”（以及更大范围内的“底层文学”）是新世纪以来负担了各种想象和规划的一种文学话语，它是“后革命时代”混合了政治欲望、道德原则和美学观念的一种暧昧表达。“底层诗歌写作”要求在不触及当代政治禁忌的情况下对被分解和压抑的一部

分阶级（阶层）予以道德化的文学关注，并企图在这种关注中重新调整20世纪80年代以来形成的实际上由知识分子所主导的“纯文学”的观念。在这个意义上，我首先把“底层文学”理解为一个“话语权”争夺的“高地”，它是一个在深具苦难历史和左翼传统，曾经许诺并大规模实践过人民当家做主、有效行使其政治经济文化领导权的社会发生急剧，甚至完全相反的变化时的一种实践行为，这一实践行为试图以对“底层”苦难的书写来重新激活批判的力量，在其极端者那里，甚至重新要求从阶级的立场对历史和现实进行有效的介入，这一点，在叙事文学作品里面表现得尤为突出。但是我想指出的是，恰好是在这一点上，底层诗歌写作是非常含混不清的，在目前所看到的底层诗歌写作群体中，大部分写作者的动力来自对现实生活的不公、苦难和贫穷的一种发自人类本能的反感和厌恶，并以某种简单的人道主义来对之进行道德上的臧否，这导致了对“底层”的“历史性”的漠视，实际上也抽空了“底层诗歌写作”最尖锐的力量，那就是它的意识形态性。“底层诗歌写作”或者说广义上的“底层文学”只有在这种意识形态性中才能凸显它之于新世纪十年的意义，或者说是“社会主义初级阶段”的意义。

具体来说，底层诗歌写作必须在双重视野中确立自己的写作立场，第一是在全球资本化和中产阶级化的情况下，底层如何保持自己的审美经验和讲故事的权力；第二是在中国由社会主义向一个暧昧不明的“中国特色社会主义”转型的过程中，“底层”如何借助“革命中国”的资源，确立自己的主体意识和诗学语言。目前，一些以写“底层诗歌”而著称的青年诗人从某种意义上说属于前一种情况，即他们可能找到了一种可以贴切表述其个人生活史的对象，但这一个人生活背后所隐藏的商品拜物教和资本逻辑该用何种方式表达还有待实践。总而言之，我希望“底层写作”不要重复《诗经》或者白居易《卖炭翁》的传统，也不是回到“文革样板戏”的传统，而是能提供一些新的东西。这些新的东西，既内在于我们个人，也内在于当下的历史。

第二个是由陈先发和杨键这两位安徽诗人在近几年的写作以及由此引发的评价而产生的问题。（对这两位诗人的写作，批评界有较多的命名，影响较大的有“草根写作”、新古典主义、新传统主义、新乡土写作等，这里暂且不讨论。）把陈先发和杨键放在一起，这两位可能不太乐意，陈先发估计是不喜欢杨

键满口的恢复先王礼仪之类的话，而杨键，可能也觉得陈先发有些故弄玄虚。但是我在这里把他们放在一起讨论，是基于一个基本的事实，那就是，两位差异非常大的诗人都有一种共同的写作倾向，或者说，我从他们的诗歌中嗅到了某种一致的气息，这就是试图从五四以来的现代诗歌话语中剥离出去，通过对中国古代典籍的重读和改造，来重新激活现代汉语的创造力。毫无疑问这是一个深谋远虑、雄心勃勃的试验，尤其在新世纪“东方文化热”“中国文化热”“国学热”的语境中更是显得意义重大，这使得这两位诗人还没有来得及完全展开的工作立即获得了铺天盖地的好评，这些评价有些是中肯到位的，但也有一些显得过于夸大其词。但是不管怎么说，以“回归古典诗歌，回归古典中国”为目标的写作潮流在这十年中暗潮汹涌，我在西川、李少君、孙文波等风格各异的诗人的一些作品中都能读到这种东西。就诗歌作为一种个人的创造性工作而言，我觉得这些诗人的探索和尝试都是值得肯定的，在陈先发对“物象”进行秩序化的重组和描摹，在杨键对于日常生活禅宗式的顿悟中，我确乎领略到了现代汉语可以具有的感染力和穿透力。但是当这种诗歌写作成为一种“无意识”，转化为一种当下的文化态度和价值取向的时候，我则同时看到了某种值得反思的美学。陈先发和杨键的诗歌仿佛是一个隔离空间的容器，在醉心于语言智慧的同时与当下生活不发生直接的摩擦，我在他们的诗歌里面感觉不到我们何以是当下的“主体”而不是秦汉盛唐的“主体”。我的意思是，一种有创造力的语言形式完全可以和有生机的当代生活联系在一起，从而产生现代的审美效果，但是，陈先发和杨键在借鉴和挪用古典汉语的同时，却把自己“埋葬”在一种想象性的“古典生活”和“古典形象”中并且乐此不疲，他们都缺少一个远观和反思的距离，所以在阅读的时候，我常常有一种外在于我们时代生活的感觉。也许可以说，他们真正领会到了中国古典文学的精髓，这就是“物我交融”“意象一体”，但是，我想再次强调一点，我们是生活在一个经过近百年现代转型的当下中国，我们只能站在此时此地去想象和重构“古典中国”，而不能本末倒置，让一个想象性的语言传统成为了吞噬当下生活的招魂术。

想一想“文必秦汉，诗必盛唐”的有明一代诗文写作的失败，我们是不是应该对这十年来的“回归”倾向做一些反思，以免它僵化为一种“复古主义”的小爬虫？我在陈先发最近的一些诗作中感觉他开始矫正自己的这种倾向，试图用转



喻的形式把当下生活具象化并获得一种足够与“文人自恋”相抗衡的形式感和情感力量，我觉得这是一个好的变化。最近一段时间，诗人李少君以一种即兴式的短诗（如《朝圣》《东湖边》《夜深时》）试图表达在一个急剧变动的历史中日常生活的永恒性，并借助“中国画”式的语言形式将其固定；诗人陈涉云的长诗《前世今生》以抒情的咏叹调重塑诗人的精神历史，并试图以古典式的爱情幻想超越庸俗的现实生活；诗人肖水的“绝句体”在精致、隐晦的语词中企图打通汉语的历史气场并以个人的书写指向现实的批判；诗人李成恩的《汴河系列》通过对原居地的怀念和书写来安慰大都市的疲惫心灵，都可以视作是在这样一个大的语境中的积极尝试和突破。

第三个问题是“口语写作”问题。在中国新诗中，“口语写作”往往和诗歌的“先锋性”联系在一起。实际上，推动中国现代文学发生的一大利器就是新诗的口语写作，比如胡适的那首广为人知的《蝴蝶》就是一首典型的“口语诗”。口语写作一直与诗歌的激进形象和变革传统联系在一起，“口语写作”被认为是与当下生活直接对应的、同步的一种写作方式，并因此获得其现场感和历史意识。但是就目前来说，口语写作有一种被泛化和庸俗化的趋势，“口语”被简单等同于方言、俚语、俗语甚至是粗口，我觉得这都是对“口语”的一种误解。在我看来，“口语”首先是一个流动的历史概念，它对应的是“书面语”，而不是“高雅”“优美”“精致”的语言，口语里面同样有高雅、优美、精致生动之语言，而“书面语”里同样有很恶俗、低级的语言，每个时代有不同的书面语，每个时代亦有不同的口语。其次口语是一个语义学上的概念，它指的是不需要借助转喻而直接指向对象本身的语言，按照索绪尔对语言“能指”和“所指”的划分，可以说“口语”是“能指性”压倒“所指性”的语言。最后需要强调的是，“口语”随时都在发生变化，口语可以成为“书面语”，甚至是某一部分阶层的专有语言，“口语”的所指性和能指性也会在书写和使用中发生不断的位移。

我之所以对“口语”做出这么一些很“八股”的界定，主要是针对新世纪以来对“口语”理解的泛庸俗化倾向，在一些所谓的“口语诗人”的写作中，粗鄙、肮脏、低级下流的词语被捧为“口语”的标志，并以此传递出某种“先锋”的姿态。这种“伪口语”和“伪先锋”的姿态借助新兴网络媒体的无

限传播，从某种意义上损害了诗学探索的严肃性。更重要的是，与这种“伪口语”和“伪先锋”并生的是一种虚假的个人意识，这种个人意识之所以说是虚假的，就在于它完全将“个体”理解为一种动物性的简单生存，并不能从这种动物性中叙述出一种普遍的精神性来。在这一点上，“当下”的真实历史内容被抽空，成为一种发泄式的词语意淫。我想说的是，如果摆脱不了这种庸俗和肤浅的口语观，“口语写作”就不会进步，而更需要说明的一点是，在中国新诗乃至整个中国现代文学中，如何使用一种健康的口语实际上关涉到整个文学史的发展，周蕾的卓有成效的研究已经指出：口语提供了一种直接的、透明的、可视化的语言效果，以此文学与电影、摄像等现代传媒所负载的艺术形式进行有效的沟通互补，并在一定程度上文学获得它的现代社会的大众读者。在一个视觉艺术逐渐占据统治地位的时代，“口语写作”关涉的不仅是一个语言实验、形式革新的文学内部问题，更重要的是在外部如何重构一个有效的诗歌（文学）场域，而不致于沦落为“死亡的艺术”的问题。

以上几个问题，是我在有限的阅读和有限的个人知识的指引下所做出的一些描述和判断，这些情况如果说是针对整个当下中国文学也在一定程度上成立，因为诗歌的问题归根结底不能脱离“整体文学”而得以解决，不过因为诗歌与资本拜物教和资本逻辑更不相容，所以一些问题显得更为尖锐一些。无论如何，新世纪十年的中国变化之巨大，不仅让世界为之侧目，即使是身在中国，有过近一百年的变革经验，依然会有本雅明式的震惊时时袭击过来。正如费正清所言，因为历史因袭越长久，所以变化也就越发沉重惨痛，越发以更加光怪陆离的形式呈现出来。如果我将上面分析的各种情况解释为面对这样一个巨大变化时代的一种文化焦虑和文化应对，想必也是可以的，我们每个人都只是被卷入和抛掷进此时此地的一个孤独个体，但我们的一言一行，我们的尝试和努力，却不得不置于这样一个“总体文化”中才得以彰显其意义，我唯一确定的是，十年一期，很多变化正在悄然发生。

2009年7月19日第一稿于人大人文楼

2009年8月23日第二稿

2009年10月22日第三稿

## 回到现场的精神角力

### ——新世纪“80后”诗歌的美学倾向

我在很多时候对“80后”诗歌写作持犹豫的态度，这一方面缘于身为这一诗歌世代中的一分子，我难以用客观的态度对之进行评判，对同代人唱赞歌或挽歌都是一件吃力不讨好的事情，我缺乏像波德莱尔议论他的同代人时的勇气和睿智。而更深层次的原因（我现在越来越清醒地意识到了这一点）是对这一代人写作的不自信。任何真正有效的文学——以那些伟大的经典标准来看——都内蕴了丰富的历史和自我。但“80后”的历史和自我何在？是那些无病呻吟的青春躁动吗？还是为赋新词强说愁的矫揉造作？尤其是，当这些“文学”在市场营销的资本模式下越来越成为搔首弄姿的“主流文学”时，我们还能不能提供真正的文学来建构我们的历史和自我？

我以为这是新世纪以来所有“80后”写作，无论是边缘化的诗歌还是稍微大众化一些的小说，都必须面对的历史语境。对这一历史语境的态度和意识，将会决定着这一代人写作的成就和位置。据我观察，在“80后”最流行的那些小说中，严重的历史虚无主义和本质化的意识形态对抗已经影响了小说作为一种严肃文体的可能性。但同时期的诗歌，却在不动声色地肩负起重构历史和自我的任务。在我看来，新世纪以来的“80后”诗歌写作至少有以下几种美学倾向暗示了这一点。

第一是“现场美学”。建构历史就是建构一种“在场感”，20世纪80年代诗人海子曾在长诗中追问：“谁在？”他的追问是一个时代终结的标志。自以为是的知识分子们（散发着如此陈腐气息的称谓）从宏大叙事的广场上撤退，却转身去拥抱市场意识形态。“谁在”的空缺使得20世纪90年代的诗歌写作只能是匍匐在一些大师的面前摇尾乞怜。最真实的存在就是“我在”，这就

是郑小琼诗歌所要回答的问题。“我在”在郑小琼的诗歌中（如《黄麻岭》《钉》《铁》等）表现为一种尖锐的声音，她几乎是用肉体之躯去撕开市场意识形态的血腥逻辑，这是“80后”个体在诗歌中的一次苏醒，肉体的疼痛带来了精神的疼痛。郑小琼关于中国南部非典型工人生活的写作构成了一种陈述，这一陈述既回应了她自我的一种成长，也回应了一个时代的成长。这种成长所具有的性征并不明显，它是一个特殊历史时刻的回声，是风暴的前沿，是现场在历史中的一种残酷的自我呈现。每一个“80后”都要面对这个历史时刻，因为我们同时在遭受剥削和欺凌，在这个意义上，郑小琼的写作是一种“原始的”“生命主义式”的写作。

回到现场也以另外一种方式表现出来，在李成恩的诗歌中（如《汴河》系列、《高楼镇》系列），“现场”总是与“过去”联系在一起，“现场”在空间上叠加为多种历史时刻的交织，李成恩抓住的是那些时刻：新的“现场”尚在形成之中，而历史的幽灵已经迫不及待地要收编它们。因此，在李成恩关于“故地”的书写中，却是对无法把握的“现场”最有力的捕捉。她诗歌中的传说、神话和民间故事远在天边又近在眼前，李成恩提供的是一个今昔参照的现场，文明的断裂在这个现场里触目惊心。有必要把李成恩和另外一类写作区分开，在这些写作中，以一个女性的视角构造一个想象中的“桃源胜地”是主要的修辞方式，这种想象陈旧如女人的小脚，毫无撕裂的痛感，过度夸饰女性的身份意识而陷入一种低级的意淫之中。

第二是“智性写作”，我以此来指称“80后”诗歌写作中强调修辞、形式和内省的美学倾向。在上面提到的两位诗人中，其整个精神的思考方式是趋于“外向型”的，充满了一种与她们的女性身份形成鲜明对比的扩展性的力量。但是在肖水的诗歌中（如《绝句》系列），力量是以一种“内敛”的形式凸显出来的，就好像一个物体不停地浓缩自我，原来是为了凝聚全部的精华。肖水的“绝句体”很容易让人想起中国古典诗歌的典范形式，实际上肖水本人也确实受到甘阳所谓的“通三统”理论的影响。但我个人认为，肖水诗歌的魅力所在恰好不是这种似乎道貌岸然的呼应传统，而是一种现代的、现场的、完全个人化的思维的方式。“绝句体”是思维的节点、是“精致的诗歌之瓮”的一次裂开，诗歌借助这一节点和缝隙得以呈现其内部的广阔深度。在这个意义

上，肖水的诗歌是“非文人式”的，他在绝句中刻意制造了一种身份（性别）的迷乱，形式的清晰与内容的含混构成了诗歌的张力。相对于此的另一种“智性写作”可以说是“仿文人式”的，如茱萸的诗歌（如《花草市场》），“物象”——尤其是通过花鸟虫鱼的大量暗喻使得他的诗歌具有一种“文化展示”的意味。他企图利用这些带有文化能指的符号来谴责当下粗鄙的现实吗？还是完全在寄托一种刻意为之的个人趣味？无论如何，智性写作的背后总藏有“知识”的幽灵，王东东和徐钺的诗歌（如《冬夜》《隐喻》等）在不断推进的情绪中力图廓清某些形而上的思考，徐萧在诗歌中揉进历史的细节，胡桑将异质化的文本引入自己的诗歌（如《皱褶书》），造成一种冷静的审美上的“离间”。这些写作因为对修辞的过分依赖而导致有些内倾式的封闭，但是却有某种可以被召唤出来的生机。对于普遍具有学院背景的“80后”诗人来说，“智性写作”也许仅仅是一个起点。

回到现场，捡拾自我的历史，不管是“外倾式”的还是“内倾式”的书写，最后的问题依然是——谁在？所以最重要的、最根本的——也是现代以来一切文学的宿命——依然是“个体”的建构。正如一些关注“80后”诗歌写作的评论家所关心的，“80后”能够挣脱集体主义的桎梏而获得一个独具一格的自我吗？我在那些最有创造力的同代人身上看到了某种危险的信号，各种形式的集团以各种方式在引导着和规训着我们的思考和写作，当“打工诗歌”或者“底层诗歌”被炮制出来的时候，那个在诗歌中左右冲突的鲜血淋漓的自我也许就被“招安”了；当我们陶醉于趣味、智力和修辞的时候，也许回到历史的现场就是一场自我欺骗的语词之旅，那些堪称典范的诗歌、那些被仰视的大师之作恰恰都是无法被普遍化的历史存在。也许我们应该学习鲁迅式的清醒和决绝，一个都不相信，雅各的角力归根结底是自我和历史的角力，是意识到了一切终究无所依靠，唯一依靠的只是残存的身体和个人。只有在这个意义上，我们才能理解“80后”诗歌写作中那种与一切疏离的、完全醉心于一己经验的强烈情绪。在杨庆祥的诗歌中（如组诗《好事尽》等），这种个体经验以一种“爱欲”的形式展示出来，旅馆和床是他诗歌中被反复提到的空间，这种空间是公共性和私密性的奇妙结合体，它暗示了一种带有冒险色彩的纵欲本能。而在唐不遇的诗歌中（如《情诗》《硬币》），个体经验就是青春和死亡的狂

欢，就像硬币的两面，互为依存。最好的在场不是思想的在场，也不是概念的在场，而是身体（肉体 and 灵魂的统一体）的在场，只有身体的在场，才能体会到现代的风暴在当下中国最残酷的肆虐，才能以诗歌的容器来装置已经被击打得支离破碎的精神世界。

“80后”垂垂老矣！三十而立，四十不惑。在新世纪第一个十年已经远离的时刻，来点视包括我自己在内的“80后”的诗歌写作，我既不立也不惑，也许我最应该做的，是要彻底解构掉这个概念——“80后”——早就该进垃圾桶了！一个真正的诗歌时代必须通过那些孤独的个体来铭刻（比如陶渊明和李白的时代，比如维吉尔和但丁的时代）。“80后”只不过是历史大幕中的一个背景，它必将黯淡无光，失败得无地自容，但真正的诗歌——再强调一遍——内蕴了丰富的历史和自我的诗歌，会得永生！

2011年9月13日第一稿于北京

2011年9月15日第二稿

## “在空中凝结成一个全体”

——《凤凰》的风景发现和历史辩证法

欧阳江河的长诗《凤凰》发表于《今天》2012年春季号“飘风特辑”，后由牛津大学出版社于2012年底出版单行本。整部长诗共19节，338行。在单行本的“序言”中，李陀对该长诗做出了高度的评价：“长诗《凤凰》的问世对当代诗歌写作具有特殊重要的意义，这个意义不只限于诗歌，还应该放在当代文化环境正在发生的重大变化中去评价和理解。”<sup>①</sup>长诗从徐冰的大型装置艺术雕塑“凤凰”中获得灵感，以凤凰为核心象征体，重塑现代主义诗歌的叙事视域，结构出“凤凰一般”的社会现实，进而勾勒资本逻辑、词语逻辑和历史逻辑在社会结构中的重叠互置，在反讽、驳诘、词语狂欢和欧阳江河式的历史辩证法中全景式地呈现了当下中国“如古瓮般的思想废墟”。长诗气度恢宏同时又泥沙聚下，思辨深刻但又若无所依，结构精致同时又“漏洞百出”。长诗是一个真正的综合性文本，它以诗歌的形式重塑现实，但又非常现实性地——同时也是无可奈何地——将诗歌的“猛兽”<sup>②</sup>驯化为一个观念中的“全体”。与此同时，又不断地对这一“全体”进行拆解<sup>③</sup>：从雕塑始，以反雕塑终，从时间始，以反时间终，从诗歌始，以反诗歌而终——对一个读者来说，

① 李陀：《凤凰·序言》，牛津大学出版社2012年版。

② 里尔克有名诗《豹》，威廉·布莱克有名诗《虎》，都可视作以诗歌喻猛兽的佐证。

③ 吴晓东指出：“《凤凰》虽然在诗艺结构上具备了一种堪称完美的完整性——一种由核心意象‘凤凰’所凝聚的完整性，但从诗歌的意识形态远景以及史诗内在的视景的双重意义上看，《凤凰》也同样是一首无法完结的诗作。”吴晓东：《“搭建一个古瓮般的思想废墟”——评欧阳江河的〈凤凰〉》，载《今天》2012年夏季号总集97期。

也许不得不遵循这种正反的隐秘秩序，从解读始，以反解读而终。

### 一、“因为大我已经被小我丢失”

5

得给消费时代的CBD景观  
 搭建一个古瓮般的思想废墟，  
 因为神迹近在身边，但又遥不可及。  
 得给与神的相遇，搭建一个  
 人之境，得把人的目力所及  
 放到凤凰的眼瞳里去，  
 因为整个天空都是泪水。  
 得给“我是谁”  
 搭建一个问询处，因为大我  
 已经被小我丢失了。  
 得给天问，搭建鹰的独语，  
 得将意义的血肉之躯  
 搭建在大理石的永恒之上，  
 因为心之脆弱有如纹瓷，  
 而心动，不为物象所动。

这是欧阳江河长诗《凤凰》中的第5节，之所以挑出这一节来开始这篇解读之文，是因为其中至关重要的一句——“因为大我已经被小我丢失了”。这是这首长诗首先值得注意的地方，如果我们已经用足够的耐心——当然也许是足够的激动——阅读完了这首机械复制时代的“飞翔”之作，我们就会发现一个有悖于现代主义诗歌传统的事实，在整个诗篇中，没有出现第一人称主语“我”。我相信这是欧阳江河的刻意为之，实际上，如果在某些诗句的前面加上“我”这一主语，这首诗也许读起来会更亲切一些。但是欧阳江河刻意地将“我”删除了，这让阅读这一行为本身变成了一个“悬空”的动作，现代诗歌

阅读的基础建立在“我”与读者互为主体的原则之下，也就是说，读者通过阅读假想自己为诗歌的主体从而获得情感上的认同。但是在欧阳江河这里，因为“我”的缺席，读者将不得不寻找另外的想象的替代物。欧阳江河以这种方式来逼迫读者跟随他的诗歌一起“飞翔”，飞离原有的创作惯性、阅读惯性和想象惯性。

第一人称主语消失意味着某一类个人的退场，现在，出现在诗歌中的场景不再是孤零零的一个人走过傍晚的广场，在那个广场里，主体的内省和自恋是主要表达的主题。现在恰好相反，广场被纷繁嘈杂的现代性的景观所“填充”：

3

身轻如雪的心之重负啊，  
将大面积的资本化解于无形。  
时间的白色，片片飞起，  
并且，在金钱中慢慢积蓄自己，  
慢慢花光自己。而急迫的年轻人  
慢慢从叛逆者变成顺民。  
慢慢地，把穷途像梯子一样竖起，  
慢慢地，登上老年人的日落和天听。  
中间途经大片大片的拆迁，  
夜空般的工地上，闪烁着一些眼睛。

4

那些夜里归来的民工，  
倒在单据和车票上，沉沉睡去。  
造房者和居住者，彼此没有看见。  
地产商站在星空深处，把星星  
像烟头一样掐灭。他们用吸星大法  
把地火点燃的烟花盛世  
吸进肺腑，然后，优雅地吐出印花税。

金融的面孔像雪一样落下，  
雪踩上去就像人脸在阳光中  
渐渐融化，渐渐形成鸟迹。  
建筑师以鸟爪蹑足而行，  
因为偷楼的小偷  
留下基建，却偷走了它的设计。  
资本的天体，器皿般易碎，  
有人却为易碎性造了一个工程，  
给它砌青砖，浇筑混凝土，  
夯实内部的层叠，嵌入钢筋，  
支起一个雪崩般的镂空。

这些景观包括：拆迁的工地、急迫的年轻人、夜里归来的民工、站在星空深处的地产商、蹑足而行的建筑师、偷楼的小偷、钢筋混凝土的楼体等等。这些景观在两个层面被处理，第一个层面是在严格意义上的“写实”层面，具体的身份、场景被展示。第二个层面是在“隐喻”的层面，每一种现实的具体性都被转喻进一种隐晦的“意识形态”的批判系统，地产商由此对接上“印花税”，而金融如雪，形成“鸟迹”。资本贪婪和狡猾的本性得以暗示。从这个角度看，这些景观是“景观”与“奇观”的综合体，欧阳江河以其惯有的悖论性的语言将这两者锻造为社会性的“现实”。这种现实既不同于马克思、斯大林主义的“现实”，也不同于20世纪90年代以来盛行的“日常事实”，这是一种综合的现实。它本身建立在高度象征化的“日常事实”中，或者说，“日常事实”在高度景观化的当下已经不存在了，因此，对于“日常事实”的书写应该首先破除象征化，但是这种破除又并非简单地还原，而是通过另外的象征体系予以对话、辩驳和拆解，我觉得这正是《凤凰》本质性的修辞原则。在这个修辞原则之下，一种“新现实”被呈现出来，它不仅仅是视觉意义上的，也不仅仅对应于现实中的徐冰的“凤凰”雕塑，而是重新发现了诗歌、修辞和现实的对接术，并在这个意义上改写了现代主义的原则——具体来说，就是将现代主义日益内倾化的个人视域转化为一种综合性的社会视域。

视域的转化意味着“大我”和“小我”之间关系的调整。在中国的历史语境中，“大我”与“小我”有着明确的政治内涵，“大我”指的是那种大公无私、拥有“正确的”价值观和人生观（往往是非常意识形态化的集体主义和浪漫主义）的个体，而“小我”则与“大我”相对，指的是仅仅关注自我发展和自我完成，带有存在主义色彩的小资产阶级个人。欧阳江河很明显地在此借用了这两个词语的意识形态背景并获得了一种张力。但他同时又抽空了这两个词过于明显的意识形态含义，而对之进行了抽象化的处理。“大我”在这里被普遍化为一种“思想”“神”“心”，而“小我”则是“人”“人之境”，“大我”与“小我”之间的政治张力转化为一种哲学（神学）张力，这种哲学，既有一点柏拉图的意味，又有一点老子的气息，这种拼接与作为雕塑的“凤凰”形成奇特的同构。“大我”与“小我”之间的关系由此变成了“道”与“人”、“神”与“人”、“天”与“人”之间的关系。因此，当“大我已经被小我丢失”变成一种既成的前提和事实，那么，找回“大我”的方式就是“得把人的目力所及放到凤凰的眼瞳里去”，也就是将“我之眼”放到“凤凰之眼”，然后获得一个更高、更阔大、更全面的视域，“小我”由此通过凤凰找回了“大我”，在这种“凤凰的眼瞳”的观照中，“小我”获得新生。因此，“我”的缺席又是一种“我”的回归，这里面有着双重的寻找：在小我中找大我，在大我中找小我，并在一种“重瞳”（我之眼和凤凰之眼）中焕发出逼人的观察力和想象力。<sup>①</sup>

## 二、“人变成一种叫凤凰的现实”

借着“大我”“小我”重叠的观察和透视，《凤凰》中可以说有一种“风景的发现”。这种发现同样是多重的，第一重发现在于徐冰的大型雕塑“凤凰”对于中国现实的高度象征化再现，在这个庞大的雕塑中，废弃的工业

<sup>①</sup> 师力斌在《飞得起来落不下——读欧阳江河的〈凤凰〉》一文中征用李陀和苏炜《新的可能性：想象力、浪漫主义、游戏性》一文的观点，认为想象力实际上不是形象创新和思维开放的问题，而是思想力和观察力自由的问题。从而得出“作家的想象力与其思想力和自由度成正比”的观点。将“凤凰”的飞翔与诗人的自由做了非常有意思的类比。

原材料被锻造组装为金碧辉煌的凤凰塑像，这是工业社会“有用”与“无用”的直接美学化；而当这只凤凰在各种博览会上被展览、观看之时，它本身就构成了资本的矛盾性隐喻，它必须借助资本才能流通，但同时却在倾诉资本的暴力性和侵略性。第二重发现在于欧阳江河在观看、接触这样一个庞大的雕塑时所产生的震惊感，他可能意识到了这是一种巨大的发现，<sup>①</sup>并在这一发现之中产生了另外一种发现的冲动，他试图在这个雕塑身上发现词语叙述的可能，具体来说，是艺术行为（诗歌行为）与现实之间的关系。“从这个角度看《凤凰》，徐冰创作的角度与涉及的领域远远超出了美术创作，我们应该从人类文明的角度去看。这个角度不光包括我们的审美、思想的阐释、对世界的理解，同时也包括了应该怎么从行为的角度去介入和改变这个世界。”<sup>②</sup>由此产生了第三重发现，在这一重发现里面，作为雕塑的凤凰消失了，而作为诗歌（词语）的凤凰起飞了，更重要的是，在发现词语的凤凰的同时，现实洞开，词语发现了新现实，也就是长诗第2节所言的——“人变成一种叫凤凰的现实”：

### 2

人类并非鸟类，但怎能制止  
高高飞起的激动？想飞，就用蜡  
封住听觉，用水泥涂抹视觉，

<sup>①</sup> 欧阳江河在《“凤凰”的意义重叠》一文说：“在我看来，徐冰考虑了三方面因素：作为一个图纸上或二维平面的概念；凤凰是由工业废料品搭起来的作品，徐冰考虑更多的是工业体量感，而不是雕塑本身的空间占有和暗示性。其次是考虑作品的构成材料，这些材料全都保持生活的原尺寸大小，比如搅拌机、钢筋骨架、水泥、安全帽以及各种工具。这些被触摸过的劳动工具还保留了劳动的真实性，也包含着对劳动的一种尊重，或者是礼赞，以及种种批判性的思考：劳动和财富的关系，现代和古代的关系，艺术和资本的关系。”“这些生活中原尺寸的物体，与工业的体量感合并后，触及了我想指出的第三方面的因素，将艺术品本身作一个夸大——以纪念碑般的史诗尺寸，构成反讽的、相互抵触的、过度的比例关系。这三种因素构成了凤凰的重量以及它的体量感。所以我们不能只是从雕塑的角度考虑。这与其说是雕塑，不如说是反雕塑。”

<sup>②</sup> 欧阳江河：《“凤凰”的意义重叠》，载《艺术时代》2010年第3期。

用钢钎往心的疼痛上扎。  
 耳朵聋掉，眼睛瞎掉，心跳停止。  
 劳动被词的力量举起，又放下。  
 一种叫作凤凰的现实，  
 飞，或不飞，两者都是手工的，  
 它的真身越是真的，越像一个造假。  
 凤凰飞起来，茫然不知，此身何身，  
 这人鸟同体，这天外客，这平仄的装甲。  
 这颗飞翔的寸心啊，  
 被牺牲献出，被麦粒洒下，  
 被纪念碑的尺度所放大。  
 然而，生活保持原大。  
 为词（梦）造一座银行吧，  
 并且，批准事物的梦幻性透支，  
 直到飞翔本身  
 成为天空的抵押。

什么是凤凰一样的现实？耳聋、眼瞎、心跳停止，“它的真身越是真的，就越像一个造假”，这是一个感官遭到废弃，无法辨别真假的现实，在这样一个现实中，感官所经验到的世界未必是“真”的，因为“飞与不飞”都是“人工”。这里或许会让我们想到本雅明经典的关于机械复制时代的论述，因为“光晕”的消失，伟大的作品将变得不再有神圣的价值。而在后工业社会，因为高度发达的技术，甚至连“感觉”本身也已经真伪难辨。也就是说，“真”作为一种概念或者范畴已经完全不存在了。因为“真”的消失，所以“假”其实也就不存在了。这不仅仅是某种哲学上的诡辩术，同时也意味着欧阳江河所一贯赖以写作诗歌的修辞术遭遇到了现实性的危机，因为在以往的诗歌中，欧阳江河修辞上的反讽、悖谬几乎都建立在一种二元对立的现实结构和哲学对位中，但是，如果“真”与“假”已经完全合二为一，就像“人鸟同体”一样，那么，这种修辞术还有没有继续下去的可能性？欧阳江河没有直接

回答这个问题。但我以为他已经意识到了这个危机。在词语的危机和匮乏之中他不得不借助资本的逻辑——“为词造一座银行吧”。非常有意思的是一处小小的改动，在《凤凰》的第四次修改稿中，这一句是“为梦造一座银行吧”，但是在《今天》“飘风特辑”以及《凤凰》的单行本中，这个“梦”被“词”所替换。梦是一种更感性的表达，仅仅通过“梦”并不能完成对整个资本现实的表述，虽然资本主义一直以“好莱坞梦工场”的形式向全世界批发其“黄粱美梦”，但是，“梦”最终也不得不诉诸“词”（修辞和表达），因此，“词”具有了“硬货币”的功能，现在，它可以在“银行”里被无限地复制和生产，并用来交换一切。

“为词造一座银行吧”暗示了“凤凰一般的现实”与资本的发展密切相关，与其说是人造就了凤凰一般的现实，不如说是资本的逻辑造就了这种现实。在这个意义上，“凤凰”可以被理解为一种社会性的结构。对这一社会性结构的肌理、组织进行全景式地分析叙述构成了诗歌最重要的篇幅，接下来的第3、4、5节从两个方面叙述了这一社会结构的两个支撑性的逻辑，一是资本本身的逻辑，这一逻辑的主体是我在上文中提及的社会化视域中的“个体”，这些个体由剥削者和被剥削者组成，他们的关系错综复杂、互相纠缠，“在金钱中慢慢积蓄自己”的“年轻人”，“慢慢从叛逆者变成顺民”，然后又“以穷途”为天梯，登上“老年人的日落和天听”；而民工则“倒在单据和车票上，沉沉睡去”，地产商则用“吸星大法”将“烟花盛世”变为自己身体的一部分。很明显，这一资本的逻辑由利润、税收、剥削、剩余价值等现世的规则构成，在这一规则中，似乎很难做出善恶的道德价值判断，欧阳江河在此保留了一种“客观化”的暧昧。但第4节的最末一句又留下了空间，“资本的天体，器皿般易碎，有人却为易碎性造了一个工程”。这里的疑问是，谁为这个“易碎性”造了一个工程？如果天体如此易碎，又如何能将其整合起来？这正好是第二个支撑性的逻辑，即词的逻辑。词在这里是“古瓮般的思想废墟”，是“鹰的话语”。“人”通过“词”将资本的逻辑与词的逻辑结合起来，也就是说，通过“词”的象征性叙述，资本的逻辑才能找到意义，“得将意义的血肉之躯 搭建在大理石的永恒之上”。资本主义正是通过“词”的象征性的叙述系统，尤其是诗歌、小说和电影等一系列艺术形式，来构建其历史的正当性

和合法性。因此，“词”比“梦”更重要，也更有其功能性的作用，“词”可以移形换位，可以颠倒黑白，可以指鹿为马，在这个意义上，资本主义当然需要一座“词的银行”。通过“词”的炼金术，资本主义洗白自己，隐去罪恶，“凤凰”优美地重生：

为什么凤凰如此优美地重生，  
以回文体，拖曳一部流水韵？  
转世之善，像衬衣一样可以水洗，  
它穿在身上就像沥青做的外套，  
而原罪则是隐身的  
或变身的：变整体为部分，  
变贫穷为暴富。词，被迫成为物。

### 三、“有人在太平洋深处安装了一个地漏”

借助社会性视域的观察，呈现了多重的风景，而这种风景中最突出的是层级分明的社会现实结构，在这种结构中，因为资本和词的逻辑互为作用，它简直就成了一个“永恒的大理石般”的存在，在这样的社会存在中，即使“小我”找回了“大我”，似乎也无法击毁“词”的银行，反而是深陷资本的内部运作逻辑之中，并参与其“易碎性工程”的涂脂抹粉。这似乎是《凤凰》第1~7节给我们的阅读感受。在这种情况下，欧阳江河完全“客观化”的诗歌叙述仿佛是这座“银行”的一名出纳员，以其娴熟而冷酷的工作方式来印证资本主义亘古不变的神话。但是，这并非欧阳江河的目的之所在，虽然这个开头显得稍微有些冗长，而转机似乎也姗姗来迟，但是，转机毕竟来了，在第8节中，我们读到了重要的信息：

8

升降梯，从腰部以下的现实  
往头脑里升，一直上升到积雪和内心

之峰顶，工作室与海  
彼此交换了面积和插孔。  
一些我们称之为风花雪月的东西  
开始漏水，漏电，  
人头税也一点点往下漏，  
漏出些手脚，又漏出鱼尾  
和屋漏痕，它们在鸟眼睛里，一点点  
聚集起来，形成山河，鸟瞰。  
如果你从柏拉图头脑里的洞穴  
看到地中海正在被漏掉，  
请将孔夫子塞进去，试试看  
能堵住些什么。天空，锈迹斑斑：  
这偷工减料的工地。有人  
在太平洋深处安装了一个地漏。

这一节的关键词是“漏”，8个“漏”字构成了一幅“漏洞百出”的视觉图景。“漏”是从具体到抽象的，漏水，漏电，也漏人头税，还漏柏拉图和孔夫子的思想。漏的对象越来越阔大，从一滴水开始，到地中海和太平洋。“漏”同时剧烈而势不可挡，即使将伟大的孔夫子塞进去，也无法“堵住些什么”。这是一次绝妙的讽刺，含有深刻的政治隐喻，如果说柏拉图指的是西方的什么东西，毫无疑问孔子指的是东方的什么东西，如果说当下的中国现实是朝资本主义的方向一路狂奔，因为漏洞百出而将孔子抬出来做一种意识形态上的修补，那么，“能堵住些什么”就是一个辛辣的嘲讽和讥笑，因为没有什么是完美的世界，柏拉图的西方不是，孔夫子的东方也不是。更主要的是，无论被词语叙述得多么光鲜动人的人物、思想、世界，其实都有绕不过去的漏洞，在这个“漏洞”里面，暗含着另外的历史和另外的可能性。

于是顺乎自然地，从长诗的第10节开始，一种历史性的叙述开始。凤凰从“资本主义的逻辑”中“漏”出来了，并开始其漫长的“寻根问祖”之



旅。从古人的“凤凰台”开始，历庄子、李贺、李白、韩愈，这是古典中国的凤凰图腾，带有传奇和梦幻的色彩，并与古典中国的神秘保持着一致性，这是一种古典的凤凰试图在现代飞翔的可能。然后凤凰一跃而到现代，在郭沫若的“凤凰涅槃”中终结晚清，“凤凰党人”则以“武器的批判撕碎地契”，这是革命的凤凰。“去丈量东方革命，必须跳出时间之外”，如果跳出了时间之外，东方的革命是否会呈现出另外的模样？列宁和托派都没有见过凤凰（如果凤凰是一种历史的话，也就是说列宁和托派都不了解东方的历史），那么，马克思见过凤凰没有？答案应该是否定的。因为，更多的人只是“坐在星空读《资本论》”。东方的革命如果跳出了时间之外——毫无疑问，这个时间指的是由黑格尔所奠定的西方时间观——也许革命的凤凰会有新的“涅槃重生”的机会吧？那么毛泽东时代呢？北京被想象为世界的中心，凤凰被想象为所有的鸟儿，但实际情况是，“10年前，凤凰不过是一台电视。40年前，它是两个轮子”，是“26寸的圆：毛泽东的圆”。虽然它一直在试图开辟另外的时间和空间，并不惜为此进行文化上的大革新，但时间的强大惯性还是将它留在了历史原地：“但一辆自行车能让时间骑多远，能把凤凰骑到天上去吗？”

在整个长诗里面，这是我最喜爱的几节。20世纪90年代以来的中国当代诗歌写作要么陶醉于修辞的锤炼，欧阳江河也一度是其中的代表；要么沦为一种过于简单的文化表演，这种表演或者以口语的粗俗来对抗虚构的“知识分子姿态”，或者在这种虚构的“知识分子”镜像中自恋自大，刻意塑造受害者的形象并以殖民主义的媚态去迎合西方对于中国的政治想象。这种种写作，都在写作行为中抽离了真实的自我和真实的历史，因为自我的视域仅仅指向自我本身，现实和历史也就对其关上了洞察的大门。欧阳江河在《凤凰》中则重启了这一大门<sup>①</sup>，长诗的第10~14节以“凤凰”为主导性的符号，几乎将整个中国历史浓缩其中。历史被凤凰激活，历史的每一次可能性都是凤凰的一次“飞翔”，这种“飞翔”越是现代，就越是艰难。凤凰的飞翔可以说是一次次的历

<sup>①</sup> 吴晓东认为：“《凤凰》在这个意义上也构成了对20世纪90年代诗歌的某种超越。”吴晓东：《“搭建一个古瓮般的思想废墟”——评欧阳江河的〈凤凰〉》，载《今天》2012年夏季号总第97期。

史势能，是一次次的历史冲动，在这种势能和冲动中，历史得以辩证地完成自身。欧阳江河在这一部分展示了非同一般的历史视野，他以辩证的而非形而上学的态度去面对中国历史——尤其是中国的现代史，在这个意义上，这首长诗是一首兼具历史意识和当下性的现代史诗。正如吴晓东所指出的：“在欧阳江河的《凤凰》中，‘现象学’的阐释结构与史诗品质的追求之间具有一种同构性。而当代史诗的尝试，不仅追慕了以庞德、艾略特为代表的现代主义诗人所贡献的现代史诗的高度，而且在复杂幻变的新世纪探索了一种开放性的史诗理念。”<sup>①</sup>

#### 四、“在空中凝结成一个全体”

如果剔除出于智力优越感的炫技和对词语象征化的迷恋，《凤凰》对于历史的辩证法的书写可以说构成了另外一种逻辑，即历史的逻辑。这一逻辑区别于资本的逻辑，它以交换为原则；也区别于词的逻辑，它以修辞为原则；历史逻辑则遵循可能性的原则。以诗歌的形式来展示历史逻辑的可能性原则，这里暗示了某种“诗歌”与“历史”的天然契约关系。诗歌——尤其是长诗——必须在历史的逻辑中才有可能重新找到自己的修辞方式、表意系统和象征体系。在这个意义上，《凤凰》具有了独特的症候性，它指向一种“大诗歌”的远景，这种“大”，并非简单意义上的体量庞大，而是指通过重新疏通诗歌、历史、哲学之间的通道——这些通道一度畅通无阻，却被现代这一装置幽闭——展示具体现实的生存图景。

历史逻辑因为暗合诗歌的可能性原则（正如亚里士多德所断言的），因此隐约具有了某种反抗的冲动，这种反抗既指向历史，同时又直指当下，但这种反抗似乎被卷入一种宿命式的失败之中，或者说，借助这种不断的反抗，历史反而建立起了更稳固的秩序，更空虚但是却更“辉煌”的世界景观——在第14节，我们不无悲哀地发现，那只一再想“一飞冲天”的“凤凰”最终还是变成了徐冰重量级的钢铁怪物：

<sup>①</sup> 吴晓东：《“搭建一个古瓮般的思想废墟”——评欧阳江河的〈凤凰〉》，载《今天》2012年夏季号总第97期。

空，本就是空的，被他掏空了  
 反而凭空掏出一些真东西。  
 比如，掏出生活的水电，  
 但又在美学的这一边，把插头拔掉。  
 掏出一个小本，把史诗的大部头  
 写成笔记体：词的仓库，搬运一空。  
 ……  
 凤凰彻悟飞的真谛，却不飞了。

“凤凰”在茫茫虚空中神游一番后，再次一头扎进现实的世界，对于这种情况，拥有上天下地之力、拥有“人之眼”和“凤凰之眼”的大叙述者似乎也无能为力，他只是发出了一种意味深长的感叹：“这白夜的菊花灯笼啊，这万古愁。”这一声感叹似乎颇具古意，但有经验的读者立即发现，欧阳江河在此非常巧妙地挪用了两个重要的意象，一个是白夜，它是女诗人翟永明经营的一家酒吧的名字；而菊花灯笼则来自翟永明作于1999年的一首诗《菊花灯笼漂过来》，它们构成了一种现时性的对话，当古典的意境遭遇冰冷的现实雕塑之后，当菊花灯笼漂到CBD的铁流中，会是什么样的后果呢？除了“万古愁”，还有没有其他的可能？

如果将整部长诗视作一个整体，我觉得它的结构可以概括为“正一反一合”，第1~7节为“正”，以完全客观化的视角去描写现实，第8节以“漏”为核心，可视作是一个过渡段落，第9~14则为“反”，以辩证法的方式勾勒历史的逻辑，并在这一过程中展示可能的维度。第15节则又可以视作一个过渡，这一过渡段首先承接上文的历史叙述，“李兆基之后，轮到了林百里”，这是已经软下来的“铁的事实”，这一事实由地产商（李兆基）和电脑商（林

百里）所构成，“鹤”变成了“凤凰”，历史的可能再次回归为不可能。<sup>①</sup>唯一存在于当下的只是“不朽”，其原因在于“没有人知道不朽的债权人是谁”，因为“不朽”没有主体，没有所属，所以它才能得以逃出时间和资本的控制。我觉得欧阳江河在这里遭遇到了深刻的历史观的分裂，非常明显他并不愿意停留在古典的“哀愁”传统中，所以只是以揶揄的方式发出轻微的喟叹。他愿意在当下为当下寻找出口。所以这一节虽然是过渡，却有复杂的纠缠在里面。一方面时间被命名为“不朽”，却又心不甘情不愿，害怕失去时间“与不朽者论价，会失去时间”，于是他采用了一种看起来很奇特的方式——“对表的正确方式是反时间”。在美国作家菲茨杰拉德的小说《返老还童》的开篇，钟表匠制作了一个逆方向行走的大钟，于是时间成为了“反时间”，这是对资本主义现代时间的一种诅咒和嘲弄。在《凤凰》中，历史的秩序已然无法通过“飞翔”来予以颠倒重置，那就只有通过“反时间”的方式固守在当下，并对当下给予一种“英雄般的赞美”。这就是第16~19节“合”的内容，这是一种波德莱尔式的赞美<sup>②</sup>，赞美的对象包罗一切，有当下性，有众人 and 个别人，有凤凰和鸟群，有火树银花，有天空和星星，总之——是“全体”：

① 根据欧阳江河的描述：“徐冰最初的方案做的是‘鹤’，这源于他一次漫步中在近距离看到的鹤，在离开地面起飞的那一瞬间的姿态对他造成的内心感动和视觉冲击。他其实是想把这一瞬间在他心理上造成的视觉和灵魂上的深深感动，转化为具体的作品……但是后来为什么放弃了呢？因为这个作品最初的订购者是李兆基，作品本身是他为北京的财富中心这一特定建筑物的‘订货’。而鹤这个对象，在语义、象征和符号层面，与买家八十多岁年龄有着相冲突的暗示——‘驾鹤西去’含有关于死亡和归天的暗示，最后迫使徐冰放弃这一创作计划。凤凰一开始并不是他的创作构想，但这个作品与资本的关系一开始就被固定了。这个现象本身非常有意思：最后迫使艺术家改变作品创作构想的，不是艺术品的形状以及视觉的语义设计等因素，而是由于象征层面的因素造成的——所谓事先规定好的神学假定：‘驾鹤西去’。”见欧阳江河《“凤凰”的重叠意义》，载《艺术时代》2010年第3期。

② 在我收到的《凤凰》第四次修改版中，第13节有一句：“这奥义的大鸟，这云中君。”这很容易让人联想起波德莱尔著名的《信天翁》。正是波德莱尔在《1846年的沙龙》中提出了“现代生活的英雄”。但是在《今天》的版本中，“云中君”被换成了“云计算”。这是一个非常有意思的改动。

一堆废弃物，竟如此活色生香。  
破坏与建设，焊接在一起，  
工地绽出喷泉般的天象——  
水滴，焰火，上百万颗钻石，  
以及成千吨的自由落体，  
以及垃圾的天女散花，  
将落未落时，突然被什么给镇住了，  
在天空中  
凝结成一个全体。

这“全体”是什么？

它可能是黑格尔的以资本主义精神为主导的历史景观。

它可能是被马克思所讨论过的不断重复的悲喜剧结构。

它也有可能是柄谷行人所谓的“资本—民族—国家”三位一体的资本体系。

它更有可能是一个杂糅的后现代事实：中国和世界同尘，资本与革命盟约，凤凰与人类合体，真实与虚假同一，可能与不可能反复轮回……

2013年3月25日初稿

2013年3月26日改定

## 在自然和肉身之间

——关于李少君的诗歌

李少君的《草根集》<sup>①</sup>中有一首诗《夜深时》：

肥大的叶子落在地上，触目惊心  
洁白的玉兰落在地上，耀眼眩目  
这些夜晚遗失的物件  
每个人走过，都熟视无睹

这是谁遗失的珍藏？  
这些自然的珍稀之物，就这样遗失在路上  
竟然无人认领，清风明月不来认领  
大地天空也不来认领

这首诗让我想起唐朝大诗人王维的《辛夷坞》：

木末芙蓉花，山中发红萼。  
涧户寂无人，纷纷开且落。

如果说王维的“芙蓉花”是一朵远离尘世喧嚣，躲在深山高谷中自我陶醉、自我欣赏的审美主体，那么，李少君的“玉兰花”则是一株生长凋谢于滚

<sup>①</sup> 李少君：《草根集》，上海人民出版社2010年版。本文中所引诗歌，没有特别标明的，均出自这个选本。

滚红尘中的世俗生命，它就在“路上”被众人“熟视无睹”，唯有诗人“触目惊心”，并感叹无人“认领”的困惑。同样都写“落花”之美，王维的诗沉静寂然，如一幅静默的纸上风景，而注视这幅风景的人却隐而不现，主客体浑然不分。但是李少君的诗歌在安静的观看中却潜藏着一种勃发的生命冲动，同样是注视“落花”之美的风景，《夜深时》因为这种内在的生命冲动而化“静观”为“追问”：“这是谁遗失的珍藏？”“竟无人来认领！”这是李少君独特的观看方式，试图以主客体的合一为眼前的风景做古典的描摹，但却在无意中把自我从“风景”中分离出来了，这大概就是生（身）在现代的宿命吧。

柄谷行人在讨论日本现代文学起源的时候，特别强调“风景”发现之功能，他以为传统的风景大都是中国“文人画”式的，“风景”并非是一种真实自然风光的呈现，而是一种概念（诗人人格）的外化，而所谓“风景”的发现则是抛弃这些概念，去观看真实的风景并获得新鲜的感受。<sup>①</sup>在这个意义上，李少君的诗歌呈现出一种“熟悉的陌生化”。这种“陌生化”，来自“看”的方式的转化和“看”的内容的复杂。在王维的《辛夷坞》中，“看”是一种自动程式，“看”是为了“不看”，“看”的内容似花也非花，“看”的指向是“无”。而在李少君的诗歌中，“看”的前提是“每个人”都“不看”，“不看”的原因在于对“风景”的一种自动化的接受。也就是说，王维的“看”是李少君的“看”的一个内在前提，他必须首先要“看”王维，然后才能看到“自己”，因此李少君的“看”是双重的，第一重是古典式地看，在这里他发现了传统、概念、文脉；第二重是现代式地看，在此他看到了日常、当下和自我。

《草根集》中还有一首诗《二十四桥明月夜》：

一个人站在一座桥上发短信  
另一座桥上也有一个人在发短信  
一座桥可以看见另一座桥

夜色中伫立桥上发短信的人儿啊  
显得如此娇嫩、柔弱  
仿佛不禁春风的轻轻一吹

这会让人很自然地想起晚唐诗人杜牧的名篇《寄扬州韩绰判官》中的意境：

青山隐隐水迢迢，  
秋尽江南草未凋。  
二十四桥明月夜，  
玉人何处教吹箫。

还有现代诗人卞之琳的名篇《断章》：

你在桥上看风景  
看风景的人在楼上看你

明月装饰了你的窗子  
你装饰了别人的梦。

以古典诗歌的意境——二十四桥，明月夜——为背景，以现代诗歌的意识——主体的互相注视——为手法和修辞，李少君的这首《二十四桥明月夜》以非常后现代的方式呈现出他的诗歌美学：二十四桥明月夜是古典的，是象征性的风景，而手拿手机站在桥上发短信的人却不再是“玉人”，也不是游荡江湖的浪子，而是具有现代意识的在某一瞬间存在于此时此地的人。李少君不动声色地把杜牧的诗歌和卞之琳的诗歌内化为其诗歌的一种隐性结构，在这个隐性结构中，古典和现代的张力撑开了一个更具诗性的空间，正是因为有这样一个空间的存在，“发短信”这样一个极其日常的“场景”才呈现出了非同一般的诗意。我们或许可以想起海德格尔论述凡·高的名画《鞋》：“这器具浸透

<sup>①</sup> [日] 柄谷行人：《日本现代文学的起源》第一章“风景的发现”，赵京华译，生活·读书·新知三联书店2003年版。

着对面包的稳靠性的无怨无艾的焦虑，以及那战胜了贫困的无言的喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦，死亡逼近时的战栗。这器具属于大地，它在农妇的世界里得到保存。正是由于这种保存的归属关系，器具本身才得以出现而自持，保持着原样。”海德格尔的意思是在“鞋”这个物象背后，呈现的是整个的生活世界，正是有这种器物与生活世界之间的关系，才发现了大地之可以诗意栖居的可能。“鞋”在海德格尔的论述里是“世界得以显现的一种方式，也是真理敞开的一种方式”<sup>①</sup>。在我看来，“发短信”这样一个极具生活实感和物质实感的场景正是李少君向我们展现生活世界丰富性的一种方式，同样更是诗意（而非真理）的一种敞开方式，也许，在李少君这里，诗意远远高于真理。

因为对诗意而非真理的追求使得李少君的诗歌有一种近乎透明的质地。他一方面将古典的“文人画”意境摄入其诗歌，另一方面又以现代的构图法呈现出其日常的实在。“中国画讲究留白，以‘虚’代‘实’，空泛里是无限的大。西洋画讲透视，讲究的是由此及彼的立体感。如是观，《春》的意境便是中西结合。”<sup>②</sup>如果从“诗”与“画”的角度讨论李少君的诗歌，或许我们可以把李少君理解为一位现代的“自然诗人”。但在我看来，这是不够的，“诗画互现”并不能全部解释李少君诗歌的力量所在——这是我要提醒读者注意的地方——李少君的诗歌虽然形制小巧却有别具一格的气蕴。从这个角度去仔细观察李少君的“构图”，会发现最终呈现在我们面前的，绝不仅仅是一幅人物山水风景画，而是在画里画外发出那一声感叹的人——“夜色中伫立桥上发短信的人儿啊”——此人才是李少君诗歌的力量气度之谜。

此人首先是个“旅行者”和“异乡人”：“山岩边的青苔/高原的黄土/还有海滩上的泥沙……这些，都是他旅游鞋上的内容//但从他脸上已看不出什么来了/人到中年，他放低身段，独来独往/经常会将车随便停在路边一棵树下/全然不顾他人的眼光，摊开餐布/饮茶、喝粥，或抿一口酒，然后一走了之”（《旅行者》）。这个旅行者在山岩、高原和海滩获得内心的自由和自足，但是在上海都市的一角，他陡然感到了某种莫名的惆怅、孤独和寂寞，在《异乡人》中他这么写：

上海深冬的旅馆外  
街头零星响起的鞭炮声  
窗外沾着薄雪的瘦树枝  
窗里来回踱步的异乡人

越夜的都市越显得寂寥  
这不知来自何处的异乡人啊  
他在窄小的屋子里的徘徊  
有着怎样的一波三折  
直到他痛下决心，迈出迟疑的一步

小酒馆里昏黄的灯火  
足以安慰一个异乡人的孤独  
小酒馆里喧哗的猜拳酒令  
也足以填补一个异乡人的寂寞

这个滞留于大都市最隐秘角落的人犹如波德莱尔笔下的“拾垃圾者”，在进行一种精神上的漫游，稍有不同的是，波德莱尔在都市的幻象中产生了弗洛伊德式的精神焦虑，并将这种精神焦虑压抑到潜意识领域，这是发达资本主义时代无路可逃的诗人不得已的抒情之路途。但是在李少君这里，内心潜意识的斗争被一个表象化的“细节”所置换——“小酒馆里喧哗的猜拳酒令”——并用来抵抗可能发生的精神分裂。因为不知道我来自何处去向何方，没有起源和没有未来的人是有可能堕入精神性的困境的。“异乡人”因此必须借助“旅行者”的方式去探究自己的身份，这是李少君诗歌中反复出现的结构——自我通过“旅行”的方式去发现风景、发现他者，从而发现诗意诞生的可能，在一定意义上，这是李少君诗歌发生学之一种。

于是“旅行者”借助步履的足迹构建了风景的版图学。在这幅版图里面，“我沿公路走到山中”，发现“山中少妇如一枝三角梅笑吟吟”（《山

① [德]海德格尔：《诗·语言·思》，彭富春译，文化艺术出版社1991年版。

② 葛亮：《路过尘世——李少君的“诗情画意”》，载《读书》2009年第4期。

中》)；“我放低身段，独来独往”于莽莽红尘(《旅行者》)；“我去过很多的边地：西部的喀什小城，满洲里的小镇，湘西的苗寨，还有陕北的靖边，云南的昭通”(《边地》)；“我小如一只蚂蚁”，“今夜滞留在呼伦贝尔大草原中央的一个无名小站”(《神降临的小站》)；“我”在恩河之夜看到“拉手风琴的俄罗斯老人眼中深藏的忧郁”(《恩河之夜》)。这幅版图阔大无垠，上面布满了星星点点的人情世态。这是诗歌的版图与诗人心灵的版图的双重扩张，李少君由此在空间的维度展开其诗歌美学的分身术，他行走越是广阔，就越是感觉到诗歌、自然与人生之间的神秘关系，在《自白》这首诗歌中，他用“殖民地”来反喻个人在自然中的位置：

我自愿成为一位殖民地的居民  
定居在青草的殖民地  
山与水的殖民地  
花与芬芳的殖民地  
甚至，在月光的殖民地  
在笛声和风的殖民地……

但是，我会日复一日自我修炼  
最终做一个内心的国王  
一个灵魂的自治者

这里的“分身”在“殖民地”和“国王”之间挪移，既然自我已然是生活世界的“客体”(殖民地)，又如何能成为其主体(国王)呢？李少君是否有时候也感到一种撕裂的焦虑，一种分身后的匮乏无力？他不得不以另外一种形式来救赎这种困境，在《深情集》中有一首《四行诗》：

西方的教堂能拯救中国人的灵魂吗？  
我宁愿把心安放在山水之间

不过，我的心可以安放在青山绿水之间  
我的身体，还得安置在一间有女人的房子里

这首诗让人莞尔一笑，李少君的天真和童心在此表露无遗，他以朴素的类比法去化解我们这个时代最重大的精神焦虑，即使山水在概念的层面上依然留有汉唐的遗色，但是在现代资本日益管控侵蚀一切的当下，自然山水还有多少美感可供我们去想象和书写？如果“心”和“身”也已经成为一个二元对立的结构体系，我们时代的审美和哲学是否还能够通过一种想象的方式达到自然天地的合一？也许这是李少君以某种反讽的形式向我们展示的一个不可解决的悖论。在这个意义上，李少君的诗歌在反对他的诗歌，他的美学在反对他的美学。虽然他一再借用或挪用中国古典诗歌的意境和修辞来达成一种诗歌美感的现代生成，他自己可能也经常被这种美感所陶醉，但是需要指出的是，这不过是李少君一件华美的隐身衣，在他最优秀的那些诗歌中，他几乎毫无意识地被现代的招魂术召唤到了他身处的当下，最终，当下意识、现代修辞与古典文脉在诗歌中并置涌现，并呈现出某种惊人的协调一致。这是李少君与同时代的那些醉心于古典诗歌美学的诗人们最大的不同之处，在李少君身上，旧式文人的热忱被一再裹挟进滚烫的现实生活中，对于大地自然的向往与对于现代人内在精神尺度的探究共为一体。平衡这些对立面之间的关系既是他诗歌最引人入胜之处，也是他诗歌写作的难度之所在。在另外一首诗中，他表达了这种探究的难度：

我被包围在莺莺燕燕的鸟语世界里  
感到茫然失措，我完全听不懂他们在说些什么  
也不明白他们心里到底在想些什么  
我无法理解他们兴高采烈如获至宝的表情

但奇怪地，我有一种异想天开  
我感到：如果不断地一直听下去  
说不准哪一天，我会突然把这一切全部听懂并彻底明白

当然，我也知道：实际上那永无可能

这首诗题为《在纽约》，身处最喧嚣的国际大都市，处于现代性的震中，李少君却试图在其中找到自然的秩序和美感，他试图恢复身体的各种功能，把肉体的感觉转化为诗歌的感觉，像在另外一首诗里面写的那样：“只有细心的人才会聆听，只有孤独的人才会对此冥思苦想。”虽然一再努力，李少君其实明白唐诗宋词的世界已经在现代的语境中成为桃源旧梦，即使在语词的虚构中，这种旧梦也分裂为甚至截然不同的美感，如《春色》所写：

所谓春色，只是在夜总会包厢  
灯蓝酒绿的衣香鬓影里，端坐着  
一位红衫少女

所谓江南春色，只是我正在恍惚之间  
突然听到一声娇滴滴软绵绵的  
苏州口音

李少君的过人之处就在于他热爱这个旧梦，但又对梦境保持清晰的判断力，他是梦者中的醒者，入世甚深而又出世甚远，他不仅把自己隐藏在人迹罕至之处，高蹈独步，同时也满怀热情地置身于现代性的各种奇观、物质性和癫狂之中。一如美国现代著名诗人史蒂文斯（Wallace Stevens），他在繁华的都市生活嵌入自然的想象，在与资本的亲密接触中形塑了诗歌的秩序和形式。从这个意义上说，李少君的全部努力不过是为诗歌寻找其在现代的“肉身”，也许只有从这种“生活在当下”的肉身感出发，才会有李少君诗歌中的“自然”和“草根”，诗歌才能找到它在过去的“根”和现在的“根”，并把两者合而为一种包含了传统并超越了传统的现代诗歌美学。

2012年7月27日二稿

## 虚构的肉体、词语和抒情

——关于陈陟云的《新十四行：前世今生》（第一至五章）

—

陈陟云必须找到一个对象，这一对象构成一个容器，在此，陈陟云可以倾诉、抒情、实验、建筑，他甚至可以撒娇，说出一个（多情）男人甜蜜的小梦话。这个对象既存在于陈陟云的渴望和梦想中，也存在于日常生活产生的强烈疏离感中，这是经由陈陟云强劲想象力而产生的一种现实。因为言说的欲望是如此强烈，以至于他可能以其暴虐的词语能力毁灭它的对象，因此，这一对象必须是柔弱的、坚韧的，必须在词语的风暴中保持倾听的姿态同时又在风暴的中心对抗词语本身生成的暴力和毁灭。它必须是一种植物，于是它在长诗中被称为——“薇”，这是早在《诗经》中就被命名的一种与诗歌相关的生灵，它纤弱的体态在“小雅”的乐声中渐渐膨胀，生成种种复杂的抒情姿态，尔后，她又几度化身为现世的肉体，并在李煜的后宫红袖添香，一次次激起那位孤独皇帝的激情和想象。她一次次现身，又一次次消逝在词语的隧道里。现在，陈陟云找到了她，他在古老的中国诗歌传统里找到了自己的影像，“春花秋月何时了，往事知多少”，开篇对李煜诗句的挪用暗示了陈陟云抒情的源头，他试图从一个古老的词语河流里找到自己精神生活的发源地，他试图找到镜子，打量那个多情的男人和多情的女人究竟是谁？他试图打开词语的重重帷幕，抒发一次深情的哲学焦虑：谁在前世，谁在今生？陈陟云因此成功地开篇点题，这说明他的长诗必然在不同的时间和空间里面展开，前世是词语的前世，是抒情的前世，今生是肉体的今生，是爱欲和妄想的今生，这两者被重叠、交错、浓缩、让人恍惚、难以辨认，“倾听我们曾经的一生/过程莫不是/

剧中之剧。剧情早定/后妃易演，帝王难当”。当我们以为陈陟云似乎陶醉在美酒佳人的暧昧悲剧之时刻，突然，陈陟云酒杯掷地，他从这些淫靡、暖色调中抽身而出：“我只醉心于词阙、音乐和爱情。”这一句是第一章的诗眼，陈陟云通过这一句表明，前面的南唐后主式的浅吟低唱只是一种幻象，那是不真实的，他说出它是为了反对它，他制造它是为了毁灭它，他最终的目的不是权力、享受和孤独的纵欲，那是古典中国在旧式文人心中所能激起的最大奢望。万幸至极，陈陟云在词语的陷阱中为自己设立了现代的界碑，他放弃了对李煜的复制和歌颂，而同时，具有现代品格的诗意开始在诗歌中缓缓升起。第一章自此以后陡然开阔，首先是“纯银般的音乐”，然后是“声律之美/植入肉体”，这些“音乐”借助词语而得以赋形，因此，音乐的前面是词语，是表述的限度和难度：

言辞如不堪重负的瓶子  
顷刻破碎，谁触摸，谁就会双手滴血  
反复构筑的景色，让蝴蝶成为标本  
让抒情不幸而荒凉

——《前世今生》第一章第四节

陈陟云深刻地意识到了，词语在开启抒情的闸门的同时，也是一次灾难式的洪水滔天，他必须承受词语洪水带来的压力和紧张感。按照一般的诗歌写作逻辑，陈陟云在此应该继续描述其与词语搏斗的过程，但陈陟云没有这么做，他非常狡猾地转移了我们的注意力。在接下来的一节中，“酒”突然倾泻而出，“酒是金色的光环，以水的形态/穿越身体的河流，以不可企及的忧伤”，“酒”在这里被指认为是“精华”，不是让人迷醉而是让人更加清醒地意识到自己所处的情境，这一情境就是，必须借助如金子般的酒，词语才能超越自我，流向它应该奔流之处，词语通过酒为自己找到了航道，并为抒情树立了航标。陈陟云通过对“酒”的一次“插播”，暂时中断了奔涌的抒情的河流，却是为了一次更具有杀伤力的爆发，词语现在以加速度的力量向前奔腾，它的目的是“肉体”，是为了把肉体纳入叙述和抒情的尺度，“生命如杯盏，

过程即酒液”，既然生命不过是杯中之酒，那我们的欢乐痛苦到底是为了哪般？如果肉体不过是虚构的“词语”之造物，我们生存的意义到底何在？陈陟云以某种决绝式的残忍写下了这样的句子：

我们总陷于词语的围困  
汉字的棱角，犹如剑戟，刺破肌肤  
与血肉交融。深藏我们已久的镜子  
以玻璃的滑度，拥抱堕向深渊的语言  
表达是一种绝望的残忍

——《前世今生》第一章第八节

阅读的光泽是流向天堂的血液  
生死搁浅在言辞的陷阱，意义全无

——《前世今生》第一章第九节

这种否定的残忍让读者也不禁陷入了某种虚无的境地而不可自处，陈陟云把刚刚建立的精美的词语陶器又全部砸碎，他通过这种方式表达了对“抒情”“叙述”等等修辞性写作的极端怀疑，这种怀疑，不仅是对词语是否能够表达自我的怀疑，同时也是对自我是否能够在语言中生存的怀疑，更是对不可确定的、无法名状的现实生活的巨大焦虑和绝望，因为对这种绝望本身都开始绝望了（竹内好说，对绝望本身都绝望了的人，只能做文学家），陈陟云不得不继续写作，这也许是他找到出口的唯一的方式。

## 二

长诗在第一章的末尾情绪从高涨开始缓和下来，“薇，我们引身而退，以渺不可及的姿影/在一阙词或一首诗的韵脚里栖息”陈陟云似乎感到了某种分裂的危险，为了维持写作的持续性，他不能把热情在第一章里面就全部耗尽，他必须借助更迂回的方式，来全面建构他的诗歌宫殿。在第二章里面，一



个中心词出现了——“时间”。与第一章几乎完全借助激情来推动诗歌的发展不一样，这一章相对冷静而显得更“知识化”一些，陈陟云意识到了仅仅凭借激情并不能展示精神生活的全部丰富性，因此，对海德格尔式的“时间”的诗学阐释成为这一章的重中之重。这一章夹杂了许多观念性的概念：“以太”“基因”“本质”“宇宙”“阴阳”“存在”，同时还有一些元素式的词语：“光芒”“黑暗”“月亮”“太阳”“火焰”，借助这些元素和大词，陈陟云试图解释而不是抒发对“此在”生命的认识哲学。这一章与第五章实际上可以说是并置的结构，形成一种内部的互文性，我们发现在这一章的中间有一个关键句：“太阳是肉体的杰作/我们目睹其生老病死的过程”，陈陟云用了—个反向的比喻，肉体本来是太阳的杰作，因为光与水，肉体得以发育成长。但是在这里被颠倒过来，太阳成了肉体的杰作，这并不是从物质意义上说的，而是一种精神性的隐喻，因为只有肉体之存在，太阳才得以存在，正如尼采所说的“永恒的太阳啊，如果离开了你所照耀的人类，你的作用是什么呢？”肉体是太阳得以显示的介质，这是陈陟云的肉体哲学所能达到的最高境界，时间创造了太阳和世间的万物，但肉体显现敞开了这一切，使一切变得具有存在的意义。因此，要解释时间，就必须解释肉体，并在这种解释中发掘肉体对于词语和抒情的意义。

正是在这样的结构逻辑中，第五章才显得重要且顺理成章。如果说在第二章中陈陟云只是模糊地用一些“大词”来理解自身所处的时间和空间，在第五章中，他已经清晰地把它具体化了，借助佛教的“生”“色”“受”“想”“行”“识”“老”“病”等关键词，他把现世的肉体存在纳入一种意义结构中，这种结构，不仅是佛教的教义，更是通过词语的关联透视肉体生命在此岸和彼岸的哲学体验。这是诗歌写作上“观念性”和“修辞性”的一种艰难结合，这种结合暗示了陈陟云在诗歌写作学上的开拓和实验，他努力把一种修辞性的“轻”的写作变得“重”起来（卡尔维诺在《千年文学备忘录》里告诫说，未来的写作关键是如何把“重”变成“轻”。陈陟云在此反其道而行之）。这种“重”，并不仅仅是观念的抽象指涉，同样也来自词语与词语之间的重构和组合。因此，在长诗中，词语的秩序在变化的组合中折射出让人震惊的美感：

前世的光泽，隐入一杯酒的湿度  
红罗锦簇，六宫粉黛，如风过无痕  
霓裳羽衣，琴瑟天籁，犹水滴匿名  
今生的茫然，以一只槌的清脆  
构筑远方的景致。

——《前世今生》第五章第二节

百感交集的月光，始终白如宣纸  
照耀故国与现世的轮回  
仅有的页面，幽闭着蝴蝶标本。

——《前世今生》第五章第三节

现在，这一月光下的蝴蝶，飞过庄周的故园，该落脚于何处？

### 三

陈陟云是入世甚深的人，正是因为对现世浸淫太深，他才会想着大步撤退，退到心灵和词语的深处，通过词语的隔离容器保持自我精神的同一性。但是陈陟云同样深刻地意识到了一点，这浸淫深久的“今生”其实是一切发生的根基，无论它是多么烦琐庸俗、污浊鄙陋，却是一切精神性生长的土壤，如果脱离了这一切，精神就只能是一个幻境，而词语，也是无源之水、无本之木。如何在这样的“今生”升华出某种高洁的东西？如何在修辞性的诗歌中嵌入真实的红尘生活？陈陟云在此遭遇到了波德莱尔一样的现代困境，这一困境是，美必须在恶中才能开花，或者说，如果要想让“抒情”变得更加“崇高”，个人就必须成为尘世中的英雄，这是波德莱尔以来所有现代写作面临的伦理困境。陈陟云直面了这一难题，他没有躲进词语的宫殿里意淫，而是把词语推倒，赤裸地面对他在21世纪的中国遭遇到的如19世纪的巴黎一样的境况。正是在这个意义上，我把长诗的第三章视作一个极具现代性的诗歌文本，内涵了个体在巨

大的时代变动中所遭遇的失落、痛苦和焦虑，以及由此产生的恐惧和欲望。

“清晨醒来，眼睛/是现世的创口，张开，满目疮痍/起床漱洗，拧开水喉，庸常生活流动”。仅仅从修辞的角度来看，这是一句很妙的句子，比喻生动而贴切：眼睛是创口，身体如水管。但更重要的是这里面所暗示的一种情绪，心灵之窗户看到的不过是“满目疮痍”，而灵魂得以安置的肉体，不过是装满了“庸常”的生活之水。这是一种多么颓败的图景！让人不禁想起艾略特在《荒原》中的经典描述。可以说，陈陟云一开始就把肉体逼到了一个末日式的绝境，与《荒原》不同的是，这种绝境并不存在某种“最后的审判”，而是就那么平面化地呈现在每一个个体的面前。我们发现诗歌中因此出现了一些具有文化意义的地标：“广场内的迷你影院，正上演着新版《画皮》”；“星巴克一杯咖啡的泡沫，以果味的阐释/推动喉咙的哽咽，体温起伏”；“走在王府井大街的人们，像淹死的幽魂/寻找身体的出路”；“深夜的街头，光影从植物根须暴长/催生纸醉金迷的梦幻。电子屏幕的画面/以悲欢离合的色彩/拥抱每一幢建筑的隐秘”。这是一幅漫游者的地图，在漫游者的面前，精神困境以空间的形式得以全面铺开，广场、星巴克、王府井大街、深夜的街头，无论是实在的地点还是抽象的地理，它们呈现在漫游者面前的都是一幅被抽空了意义的平面图像，这种“真实感”导致了极大的“不真实”，似乎从某一点开始，空间被同质化了。

与空间的“同质化”同时进行的是时间的“碎片化”，“日子成为粉末，馅饼并非来自上天”，这种时间是被突然搁置和悬空的，对于陈陟云所处的时代而言，时间不再清晰地指向一个确定的未来新世界，因为天地神人中的诸神缺席，只有一个孤独的个人在此苦苦挣扎“薇，独自走在岁月的皱纹”。这种“独上高楼”的孤独情绪再一次在诗歌中弥漫开来，但更吊诡的事实是，即使是这种“碎片化”的时间也不能转化为一种审美上的离愁别绪（这是在古典诗歌中所常见的），因为在现代的语境中，“碎片化”的时间已经通过日常生活的秩序直接“规训”个人的生活。因此，在第四章接下来的几节里面，陈陟云分别通过一幅幅具体的场景白描来揭示这种“规训”的所带来的矛盾和困惑：周日是“寂寥”和“蓦然”的，周一是“自由的悖论”，周二是工作的“孤独内核”，周三是“体内的阴暗”。时间一次次作用于个人的身体和灵

魂，并把个体紧紧束缚在这有限的时空里面。于是，作为漫游者的陈陟云体验到的只是彻底的孤独和绝望。而这一切，又似乎在嘲笑他作为一个精神主体的独特性，出于一种抵抗的冲动，他决定重返故地——燕园——在此成为一个防御性的想象共同体，他以为在此可以重寻旧梦、再造主体，但却发现：“一尾干腌的鱼游动，水陌生/而不再清澈。树是挂满迷茫的珊瑚/众多面孔漂动，像水泡，像一盏盏冰冷的路灯”。一切坚固的东西都烟消云散了，这就是现代的宿命，陈陟云在冰冷的现实中意识到了这种宿命，并把这种宿命感以物质化的词语描述出来：

薇，从一座城市到另一座城市  
仿佛从一口井到另一口井。飞机垂下  
如打水的竹篮，向无法抵达的低处  
点击痛楚之内的阴影，和倾听之外的隐秘

——《前世今生》第三章第七节

但即使如此，他依然在绝望中坚持：

只有肉体的磁场，暗合情爱的法则  
以月光飘落的轻盈，召唤温暖

——《前世今生》第三章第七节

薇，见证的光晕，在一枚遗落的发夹中隐现  
一起筑造的场景，与虚构无关  
饱含深情的目光，一闪再闪，带来体内的温暖

——《前世今生》第三章第八节

“温暖”在这一章中重复出现，“温暖”的背面其实是“寒冷”，因为觉察到了巨大而无法克服的“寒冷”，“温暖”才显得如此重要吧？因为现实的温暖并不可得，才会在一株植物（薇）之中寄托所有的温暖想象吧？谁是

“薇”，谁是陈陟云？谁是那一双如化石般的蝴蝶标本？这一切是虚构还是真实，是拟像还是镜花水月？陈陟云声声慢、碎碎念，最终达成了诗歌意义上的三位一体——“薇”、陈陟云与词语。肉体和抒情在无限的指涉、隐喻、缠绕中构成了一个长诗的范本，这一范本对于我们当下的意义是，在我们的精神陷入万劫不复之时，唯有诗歌能提供救赎和超越的可能。

2009年12月2日第一稿于北京

2009年12月5日第二稿

2009年12月6日第三稿

## 松下，红尘中

——读周瑟瑟的《松下》

松下，肉身衰老  
散发山中老虎逃脱世事的味道  
野兽沉默如我的亲人，我生气的父亲  
进了深山

冬天多事，心中的怨气平静  
进了深山。我的头颅在鸟声中清洗了三遍  
在松下裸体，做爱的念头早就没有了  
做人的念头也淡了

清风的教诲，松树的恩情  
我不可能全部领悟，但我发现我的须发全白  
痛楚全没了。只有爱，只有爱的浮云  
在山谷呜呜奔跑  
好像我是个负心郎，人世的不孝之子

2007.1.2

——周瑟瑟《松下》

这是诗人周瑟瑟写于2007年年初的一首诗歌。在此之前我已经读过周瑟瑟的一些作品，但却没有一首像这首一样打动我。我记得有一次我曾经对周瑟瑟说他的诗歌中充满了一种紧张感，这种紧张感可能和肉体在现世的遭遇相

关。他一直记得这句话，我也一直记得，但我一直没有找到一个很典型的文本来解释这种东西。直到在一次诗歌活动中，我漫不经心地坐在台下，看到周瑟瑟摇头晃脑地用一口湖南普通话朗诵出这首诗的时候，我心中一紧，我直觉感到这样的典型文本诞生了。

我以为这是周瑟瑟诗歌中的一道闪电，它照亮了周瑟瑟以往诗歌写作中那些沉重的东西、暧昧的东西、欲望而模糊的东西。那时候的周瑟瑟，是中关村的乌鸦在酒吧和洗手间呕吐，在别人的床上做着回家的梦，可是那故乡之遥远啊让周瑟瑟可梦而不可即。有时候他勃然大怒，他以大醉之姿态化身水浒之李逵，以暴戾的词语和修辞企图扫荡一切现世的障碍，以便找到那个遗失已久的入口。这是周瑟瑟诗歌中一贯的冲动和热情，因为这冲动和热情没有找到合理的秩序，它使得周瑟瑟的诗歌显得粗犷，具有强烈的动感，节奏鲜明但张力不够、松弛失度。周瑟瑟应该明白这一点，词语本身是没有力量的，只有通过词语重组内心的精神法则，词语才会产生力量，这种力量不是“重”的，不是张牙舞爪挥动着两把板斧的，而是“轻的”，是沉思，是冥想，是忏悔和抒情，是在对日常生活的细微洞察中所感受到的巨大悲伤和绝望。周瑟瑟意识到了这一点，他于是从红尘中大步退出，来到了松树下，这是一棵松树还是漫山遍野的松树？是孔夫子的松树还是嵇康的松树？这并不重要，重要的是周瑟瑟找到了一个具有隐喻意义的栖息之地，有多少先贤圣哲在松树下焚香、抚琴，最后羽化成仙、凌空而去。但是周瑟瑟却没有这么潇洒，他首先想到的是“肉身衰老”，这是一个令人悲哀的物质事实，肉身衰老并“散发山中老虎逃脱世事的味道”。什么是老虎？老虎是一个象征，意指生机勃勃的、充满欲望和力量的年轻肉体，这具肉体灯红酒绿，散发着“力比多”的逼人气息，在红尘中占山为王，呼朋引伴，笑傲江湖。可是它老了，老了的肉体散发的只是衰老的味道，因为衰老，它没有精力去过问世间之事，只能在松树下听松涛阵阵，听任鸟声清洗自己心中的怨气。

诗歌的第二节是几个仪式的组合：首先是清洗头颅，不是洗手，不是洗脸，而是洗头颅，头颅是一个容器状的物体，这里面装了太多的红尘琐事，所以必须要清洗，只有清洗了头颅，身体才能变得干净起来，不是洗一遍两遍，也不是四遍五遍，而是三遍，三生万物，这是一种对于新生的渴望和隐

喻，它对应着红尘中的疲倦和烦恼，污浊和鄙陋。然后是赤身裸体，裸体是一种坦然，同时也隐喻着个人在天地自然间的渺小之姿。周瑟瑟在完成这些仪式后，似乎松了一口气：“做爱的念头早就没有了/做人的念头也淡了”。这是一句诙谐机智的警句，不想做爱，可能是因为肉体的衰老和疲惫，不想做人是因为什么呢？仅仅是因为红尘的愁苦还是死亡的纷扰？周瑟瑟到此戛然而止，像一个急刹车，在诗歌中留下了一段空白。他一笔荡开，转入对自然万物的赞美——“清风的教诲，松树的恩情”，这一句与第一节中的“生气的父亲”构成某种呼应，生气的父亲其实是沉默的父亲，而清风的教诲，松树的恩情也是父亲和亲人的教诲和恩情，但这一切诗人并不能全部领悟，什么时候才能全部领悟呢？什么时候才能理解到红尘万物不过是尘埃一片，最后是白茫茫大地干净呢？在没有全部领悟之时，我们已经垂垂老矣，这是多么残忍的人生的悖论！连“爱”都只是浮云，那还有什么坚不可摧的呢？连“我”都是一个“负心郎，一个不孝子”，那还有谁是值得信任的呢？

周瑟瑟坐在松树下的顿悟开合自然、余音袅袅。但是，这却并不是诗歌的终结，在我看来，周瑟瑟的这首诗表面上的冲淡内含着强烈的张力，越是悲伤强烈，越是表现得极其平静，越是绝望深刻，越是充满自嘲和戏谑。周瑟瑟在这样的结构性的张力中把诗歌写作学上的难题转化为对当下的精神困境的揭露和质询。“松树下”其实就是红尘中，“松树下”其实就在红尘中。因为对红尘的热爱如此深切，才会在象征大地自然的松树下游心四极、反躬自问。《松树下》作为一个诗歌文本的意义正好建立在周瑟瑟其他一切诗歌文本的基础之上，他精神困境的解脱，自然也不得不建立在词语的修辞与现实的互动之中。

2009年12月1日第一稿于北京

2009年12月6日第二稿

## 欲望之实和注解之空

——关于安琪的《新十四节》

安琪在一个巨大的橱窗面前停留下来，她刚刚走过长安街，并在灯红酒绿的幻觉中感到一种疼痛，这个橱窗里面空无一物，仅仅是一大串模糊但是似乎又散发不可思议的色彩的语词。在此，安琪遭遇到了波德莱尔笔下的漫游者所遭遇到的相似的历史情境，她要么拒绝这些词语，转身消失在城市的黑暗中，但是她停下来了，她发现这些词语是一串串欲望的礼物，伸手在即，转瞬即逝，她必须写作，在心底涌起诗句，不管这个时刻她离神多么遥远，是的，她必须写作，甚至返回到诗歌的根部，重新溯源其个人的生命史和写作史——顾北“献给”安琪以诗歌，而安琪遭遇到了顾北的词语欲望，于是，更有意义的诗歌写作学就这么发生了。

安琪在辩解、在申诉。在自我建构和自我解构。为此她在两条战线上作战，一方面，她要将诗歌的写作史纳入其个人的生命史。安琪从源头梳理她和诗歌的血缘关系，借助女性生理的特征和独有的气质，她把诗歌无限地宿命化了，对于安琪来说，她企图让自己相信，她生而为诗歌，就像所有的那些在诗歌的魅惑中献身的诗歌偶像一样。至于死，暂时还不知道，那就不去管它。另一方面，安琪竭力让自己恢复对形式的敏感，以一种有爆发力的、阴郁的，同时喋喋不休的声音和节奏来解放语言可能拥有的张力，这是一种带有战栗效果的复调大协奏，大珠小珠，嘈嘈切切。安琪或许在一刹那回到庞德的错觉，但是她似乎缺乏控制的勇气，或者她根本就不想控制体内的洪水，为此，她濒临一种痉挛似的歇斯底里。

安琪或许从来就没有安静过，试图在安琪的写作中找到井然有序是徒劳的，甚至某种后浪漫主义的抒情也总是被峻急地自审所切断。这是安琪作为20

世纪70年代出生诗人不同于她的前辈的地方（比如舒婷、翟永明），但是，当这种“不平静”成为一种“分裂”的时候，当这种“分裂”以不可阻挡地速度迫进安琪的精神生活的时候，这意味着作为一个大都市诗人安琪的重生。安琪不再是在外省想象一种抽象的精神困境的女性诗歌写作者，现在，她就处于这种精神困境的现场和风暴的中心。她被无数的男人和女人所包围，她被无数的色情、欲望、意淫、窥视所包围，严格地说，她被一群语词所包围，这些语词既包括《像杜拉斯一样生活》，也包括来自酒席和床第之间的窃窃私语。

安琪说“不！”这些欲望的礼物太过于晦暗和阴险，它们试图改造和规训安琪，企图湮灭她的精神生活，把她抛入无穷的由地铁、小车、霓虹灯、高跟鞋、浓妆艳抹和鸡尾酒会交织起来的叫作“现代”的幻境，它让人着迷、疯狂同时又自卑。它最终是要命名一个普通的女人，即使在最诗意的时刻，也不过是成为男人或者（男）诗人的谈资和粗口。安琪在竭力寻找一个出口，在对顾北《新十四节》的疯狂的注解和反复的申诉之中，她要建立她新的诗歌形象和主体形象，即使这种形象是以病态的、自我展示的、歇斯底里的后现代精神官能症患者的形式表现出来。安琪再也不能回到杜拉斯，也无法回到庞德，她只能回到欲望自身，在一种刻骨铭心的空虚、虚弱和亢奋中苦苦挣扎。为此，安琪，还包括我在内的大都市漫游者们可能得死，而这首诗以及更多的诗歌或许能得生。

2008年8月22日于北京

## 我喜欢的十位诗人

1. 李煜：我喜欢李煜面对繁华消逝和死亡迫近而无可奈何的幽怨，这是在强大的外力作用下生命的一种本真反应。因为无力改变，所以就在颓死的情绪中再造一个往昔的词语宫苑，这是古典中国最有美学意味的隐喻之一。在这个谱系里面的诗人还有陈后主李煜、隋炀帝，前者的《玉树后庭花》是我最喜欢的诗歌之一。

2. 李商隐：我在写下这个名字的时候才突然意识到，“李商隐”这个名字似乎就是一种绝美的修辞。从小学开始我就背诵他的《锦瑟》，虽然我至今不知道这些诗歌在说些什么，但是他使我意识到，仅仅凭借词语的外形和音节就可以锻造出伟大的诗歌。

3. 里尔克：在里尔克这里，诗歌可以获得与宗教相媲美的力量，或者说，诗歌本身就是另一种宗教。上帝创造了尘世以及尘世中的欢乐痛苦，而诗歌则固定了这一切，让我们有足够的时间挽留永恒。

4. 博尔赫斯：博尔赫斯拓展了我对诗歌这一文体的认识：诗在某种程度上可以成为小说、散文、戏剧以及一切无法归类的作品。诗歌所到之处一切皆诗，比如《沙之书》，比如《曲径分岔的花园》。

5. 策兰：策兰的短诗像一把机关枪猝然发射出的致命子弹，寒冷而锋利，而在它的底层，是对黑暗无尽的渴望和抵抗。

6. 北岛：我一直把北岛当作一位已经死亡的诗人，虽然他好好地活在尘世，并不断写出新的作品。他是一个诗歌背景，充满了历史感和命运感。

7. 海子：因为海子，我开始对中国当代诗歌充满敬意，并理解到写作、爱情与死亡的神秘关联。那本黑色封面的《海子诗全编》是我的第一份爱情礼物，至今它依然是我书柜中的珍藏。

8. 昌耀：大概是2001年我读到昌耀的诗歌，立即被他的阔大苍劲所吸引，大音希声，大巧若拙，这是昌耀其人、其诗的遗产。

9. 痖弦：因为一首《秋歌》，我记住了痖弦，并在一段时间以“暖暖”为自己的笔名，“秋天，秋天什么也没留下//只留下一个暖暖//只留下一个暖暖//一切便都留下了”。

10. 张枣：诡异、自恋、潮湿、温暖，这些词语似乎都可以用来形容张枣的诗歌，但似乎都不够确切。也许是他那种暧昧的南唐气息再一次激起了我的故国之思：“危险的事固然美丽//不如看她骑马归来//面颊温暖//羞惭。低下头，回答着皇帝”。

2009年11月1日于北京