

“80后”批评家文丛

周明全 策划

陈思和 主编

隐藏的锋芒



周明全 / 著

云南出版集团公司

云南人民出版社

“80后” 云南人民出版社
隆重推出
批评家文丛

隐藏的锋芒

“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

周明全 / 著

云南出版集团公司



图书在版编目 (C I P) 数据

隐藏的锋芒 / 周明全著. -- 昆明 : 云南人民出版社, 2013. 11
ISBN 978-7-222-11237-7

I. ①隐… II. ①周… 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 233729 号

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

隐藏的锋芒

周明全◎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 // 18.25印张 // 270千字 // 2013年11月第1版第1次印刷
书号: ISBN 978-7-222-11237-7 // 定价: 35.00元



总 序

陈思和 // 1

接地气和艺术味 (代序)

王 干 // 5

第一辑 深耕文本

批判·宽容·忏悔

——从莫言的《蛙》反观中国当代文学的创作境界 // 003

颠 覆

——莫言《丰乳肥臀》对革命历史叙述与母亲形象的颠覆及其意义 // 014

可以无视, 但不会淹没

——试论老村及其代表作《骚土》 // 029

以荒诞击穿荒诞

——评余华新作《第七天》 // 050

目录 // contents

- 抚慰在世者的忧伤
——评张怡微的《试验》 // 059
- 反叛者的没落
——重读王朔及其《我的千岁寒》 // 066
- 残酷下的温情
——重读余华《活着》 // 072
- 残酷的真实与诗意
——阿乙小说论 // 079
- 瓷质时代的关系
——评李铁《我们的关系》 // 087
- 心尖上的边地风情
——读王毅小说集《南瓦河水静静流》 // 091
- 值得深究的追问
——评杨仕芳新作《谁遗忘了我们》 // 098
- 力透纸背大滇情 // 100
- “以我为主”的生命书写
——冬读何红霞散文集《岁月向西》 // 104

第二辑 批评建构

- 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 // 109
- 什么是好的中国小说?
——以老村的经验为例 // 132

目录 // contents

- 同情之理解
——浅析张燕玲的批评理念及其批评实践 // 146
- 张莉：反教条主义的批评家 // 160
- 金理：同代人的批评家 // 175
- 文学批评需要“向下”的视角
——兼论冉隆中的《底层文学真相报告》 // 186
- 《包身工》：底层文学的鼻祖 // 196
- 以文学批评介入当下社会 // 201

第三辑 艺术人生

- 文人中的大丈夫吴洪森 // 205
- 文学顽童姚霏的蜕变之路 // 222
- 边地守望与“藏边体”书写 // 242
- 写作是心灵回归的一种方式 // 250
- 郁达夫散文的情怀 // 256
- 至情至性的家书
——深读《傅雷家书》 // 263

- 代后记：多余的话 // 276

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要追求的目标来说，可能还任重而道远。

2013年6月23日于海上鱼焦了斋

接地气和艺术味（代序）

王 干

周明全是地道的云南人，这些年我和云南的文学界、出版界有些交集。1994年《大家》创刊的时候，我是策划，且挨家挨户地帮《大家》找主持人，王蒙、汪曾祺、谢冕、刘恒、苏童，一家一家地跑。刘恒曾开玩笑地问：王干得了什么大好处啊。我说：免费，为文学服务。为文学服务是我的理想，也是我的信念，至今也没放弃。

因为周明全是云南人民出版社的，所以朋友说他想见面，我们就相识了。陆陆续续地聊过几次，发现这是一位有想法、有激情、有才华的“80后”。“80后”一度被人们视作锋芒毕露、敢说敢为的闯将，但不久有人感叹说“80后”怎么衰老得那么快。联系到周明全的书名“隐藏的锋芒”，难道真是隐藏了？当然，隐藏的锋芒依然是锋芒，没有锋芒再抖擞也无剑出鞘。

翻看周明全的全书，一看就是一个有锋芒的人，但有锋芒的人往往易天马行空、不接地气。但周明全好像不是那种不接地气的批评家，你能感到他的鲜活，带着地气。在他的论著中关于莫言、老村等富有土地气息作家的分析和研究，体现了他对扎根中国土壤作家的某种偏爱。而在我看来，他的《顽强而生的“80后”批评家》一文是能够代表他近阶段评论水准的文字。这是我见到的几乎唯一的关于“80后”批评家的文字。

第一，“80后”批评家作为一个尚未彻底浮出水面的文学群体，周明全能够敏感地觉察到这一潜在的，但又具有发展力的文学力量，说明他文学批评的感受力超出了一般的研究者。文学批评的一项功能就是要发现那些潜在的尚未成型又具有前途的文学现象。第二，这篇文章说明了周明全在文学批评方面具有较强的穿透力和概括力，王蒙先生说过类似的话，文学批评都是一种概

括，当然是有选择的概括。一般来说，那些已经成型的作家、作品、文学思潮、文学现象容易概括分析，而处于动态、发展、游移的，正在进行时的文学现象难以把握、概括。一般来说对这种动态的研究需要批评者自身具有较强的主体性和独特的预见性。我在《批评对我来说，是条鱼》一文中曾经把批评家比作鱼，和文学潮动共呼吸、同跃动，那么周明全就具有这条“鱼”的特性。第三，周明全在作品中体现了某种超越能力，“入乎其内，出入其外”，是一个优秀批评家必备的能力，潜入到文本之中找到文脉气韵，同时又能遨游在文本之上俯瞰、指点，保持足够的客观和冷静，从而得出较为接近本体的结论。《顽强而生的“80后”批评家》说的是“80后”一代人，而周明全本身也是“80后”，一方面为他的观察、描绘、分析提供了方便，有来自第一手的感受和体验，但作为批评家要作为局外人来对这一现象进行客观的评价，也要超越自身的局限来看待这一现象。在这一点上，周明全显现出他这个年龄少有的冷静客观，显示了一个批评家的超越、腾空的素质。

融入当代生活，沉浸到当代文学创作的河流之中，周明全作为一个评论新人，可以说找到了一个好的立足点，这就是接上了当代文学创作的接地气。他的文字常常充满了激情，有时还带着诗意，这和他与当代现实拥抱的姿势有关。另一方面，与周明全的前知识背景有关，这就是他原先是学艺术出身的，这让他的文学评论不可避免地带着艺术气息。将艺术批评、艺术分析、艺术鉴赏的元素转化到文学批评当中，也是他的文字显得鲜活的一个重要原因。其实当代文学批评缺少的就是艺术气息，而这在中国古代文论那里，艺文是相通的。苏东坡是大文学家，他的“胸有成竹”的著名理论，正是从绘画出发的。刘熙载的《艺概》是非常优秀的文艺理论经典，他的很多落脚点恰恰是艺术本体。在周明全的评论中，可以直接或间接地看到他艺术化的尝试。

作为一个非学院派的批评家，周明全批评涉及的领域很广、很宽，也很杂，不像一般的博士论文在一个问题上深入挖掘、旁征博引。这自然会影响到他思想的深度和阐释的严谨，但如果我们用教条的锁链将他的翅膀捆绑起来，他的锋芒恐怕就不是隐藏的问题了，而是平庸、俗套和无力。所以，我们是希望看到一只四处飞翔的雄鹰？还是看到一只低头啄米的小鸡呢？

据周明全说，他把我20年前在云南人民出版社出版的《南方的文体》看

了好几遍，还圈圈点点（现在这本书他送给了我，我能感到书上留有他的体温）。如果果真如此的话，看来他文论的一些不足，还与我有关。相信他今后会有能力消弭那些不足，这是一个年长的评论人的祝福。

2013年6月22日于润民居

第一辑 深耕文本

批判·宽容·忏悔

——从莫言的《蛙》反观中国当代文学的创作境界

《蛙》¹是莫言酝酿十余年、笔耕四载、三易其稿、潜心打造的一部触及国人灵魂之痛的长篇力作。小说由剧作家蝌蚪写给日本作家杉谷义人的四封长信和一部话剧构成，以姑姑从事“计生”工作五十多年的人生经历为主轴，还原了新中国近六十年波澜起伏的农村生育史。

小说对计生工作执行中非人性的做法进行了尖锐的批判，而在反思这段影响成千上万家家庭的计划生育政策时，又选择了宽容——宽容了在特定历史条件下的执行者，对历史也做了宽容。同时，在宽容情怀下，《蛙》中的各色人物，又对自己曾经犯下的错，进行了深刻的忏悔。由此，使批判、宽容、忏悔这三个原本不相干，甚至有着尖锐对抗的词，被巧妙地装在了《蛙》里，让《蛙》散发出了独特的味道。

一、批判：直指计划生育实施中的非人性

计划生育是中国的一项基本国策。批判计划生育，在目前的意识形态下，就等于批判，甚至否定国家政策，这一项罪，足以摧毁一个作家。因而，面对计划生育，几乎所有作家都选择了沉默，致使计划生育推行数十年来，一直没有相应的文学作品诞生，使其成了文学创作的禁区。莫言做了“第一个吃螃蟹的人”，历数了在推行计划生育过程中非人性甚至是残暴的行径，尖锐地表达了他的批判立场。

1 文中所参照文本为云南人民出版社2012年12月出版的《莫言文集》（精装全本），文中所引内容皆为此版本。

在目前的政治语境下，一直有着“政治正确即手段合理”的片面认识。然而，再无懈可击的“政治正确”，如果手段非法，也将消解“政治正确”。虽然计划生育一直是西方社会批评、攻击中国政府的口实和把柄，但践行的结果足以说明一切。在《蛙》中，蝌蚪给杉谷义人的信，就对计划生育这项国策给予了肯定。但是，问题在于中国几千年传统的生殖观念在农村根深蒂固，与国家的基本国策形成了尖锐对立，使计划生育的推行阻力重重，因而采取了种种不人道的手段，又失去了其合法性。在《蛙》中，既对计划生育这项国策进行了肯定，又对执行中种种不人道的手段进行了尖锐的批判，从而使《蛙》具备了必要的警示作用。这在当下推行的城市化浪潮中，一浪赛过一浪的拆迁运动，无疑具有重要的现实意义。

《蛙》中所铺排的计划生育在实施中的非人性，可谓惊心动魄，三个追捕画面的白描式书写，将计划生育过程中的冷血和残酷传达得淋漓尽致，也让在制度合法性的掩盖下，执行者可怕的“杀人”嘴脸暴露无遗。而现实和《蛙》传达的言外之意是在具体执行中让“政治正确”受到了消解。

第一个追捕场景：一尸两命，天理不容

手段：姑姑带领工作人员冒着大雨，驾船赴东风村动员张拳老婆耿香莲去卫生院做人流手术的路上，公社党委书记秦山就打电话给东风村的支部书记张全牙，下达死命令，让他动员一切力量，把耿香莲弄到公社流产。一心想“留后”的张拳让三个女儿跪求无果后，人最本能的反抗被激怒出来，用棍子将姑姑的头打伤。在姑姑的威胁下，耿秀莲现身。在上船准备押送到卫生院做人流手术途中，耿秀莲跳河欲逃走，在随后的追捕中，姑姑明知五个月身孕的孕妇落水很危险，却一再让秦河“慢慢地开”，在逼近孕妇时，姑姑“从裤兜里摸出一盒挤得瘪瘪的烟，剥开，抽出一支，叼在嘴上，又摸出一个打火机，扳动齿轮，咔嚓咔嚓地打火，终于打着。姑姑眯缝着眼睛，啧啧吐着烟雾”。

后果：“那女人的身体已在渐渐下沉，而且，空气中似乎散发着一股血腥的味儿。”——死了——一尸两命。

姑姑的形象：直接形象——婊子、母狗、杀人魔王（张拳咒骂）。间接形象——姑姑挣扎着，但那三个孩子像水蛭一样附在她的身上。姑姑感到了膝盖一阵刺痛，知道被那女孩咬了（连孩子都主动出击，从侧面反衬出姑姑在乡

间的形象之糟）。

判断：“死命令”“动员一切力量”“弄”，这些生硬的“文革”时代的词汇，用在一个怀孕的妇女身上，足见执行者的冷酷无情与对生命的践踏和藐视。姑姑在船头从容、冷静地以一个胜利者的姿态抽烟的形象，将一个女人的冷血，推向了极致。

第二个追捕场景：株连四邻，手段恶劣

手段：姑姑带领着阵容庞大的计划生育特别工作队开进村，无所不用其极地逼自己的侄媳妇就范。

姑姑先命令人武部副部长指挥民兵，采取了一些野蛮的行径后，逼迫乡邻对当事者施暴，对着扩音喇叭高喊：王金山家的左邻右舍听着，根据公社计划生育委员会的特殊规定，王金山藏匿非法怀孕女儿，顽抗政府，辱骂工作人员，现决定先推倒他家四邻的房屋，你们的损失，都由王金山家承担。如果你们不想房屋被毁，就要立即劝说王金山，让他把女儿交出来。

结果：“左邻右舍们一窝蜂地拥到王金山家大门前，拳打脚踢那门，扔破烂砖瓦到院里，有一个还拖来几捆玉米秸子，准备点火烧房子。”危急时刻，王仁美现身，最后死在了手术台上，又一个一尸两命。

姑姑的形象：“妖魔”“骚货”“黑了心肝”“没了人味的魔鬼”“双手沾满了鲜血”“死后要被阎王千刀万剐”（岳母的咒骂）。

判断：打着合法旗号，却干着株连四邻的非法勾当，使本怀同情之心的乡邻也被逼无奈，极端地与施害者站在一条线对王家下手来反观执行者，不难看出执行者作为乡邻离间者的可耻形象，他们是破坏乡村社会和谐的罪魁祸首。

第三个追捕场景：发动群众，血腥熏人

手段：追捕王胆，姑姑们不仅再次使用发动群众运动的伎俩，而且非法拘禁陈鼻和陈耳，更是无视法律对私有财产的保护，擅自将王胆辛苦赚来的钱拿来寻找王胆的工钱。

在发动群众时，姑姑一方面撮合爱徒小狮子与“我”结婚，施放烟雾弹，迷惑对手，另一方面又布下天罗地网，欲将王胆“捉捕归案”。在姑姑的围堵下，王胆走投无路。

结果：王胆的血流光了，脸色像金纸一样……孩子陈眉保住了，而她却没享受到一天做妈妈的快乐，含恨而终。

姑姑的形象：直接形象——“对她从事的事业的忠诚，已经到达了疯狂的程度。”间接形象——女人不生孩子，心就变硬了。

判断：表面的足智多谋，掩盖不了如姑姑这类计划生育执行者的冷血和残忍。

随着社会的发展，计划生育也出现了更为复杂的情况，没钱的偷着生，有钱的罚着生，当官的让二胎生，富豪找人代孕，等等。

从计划生育实施者在乡村社会的三个追捕场景再到“代孕公司”，《蛙》都有着深刻的批判立场。可以说，《蛙》达到了中国当代文学史的一个新高度，有着强烈的批判现实主义精神。

二、宽容：众人都哭时，应该允许有的人不哭

莫言在京都大学会馆以“小说与社会生活”为题的演讲中说：“真正的文学，应该是超越了党派和阶级的狭隘利益，超越了国家和地区的封闭状态，应该是站在全人类的高度，用一种哲学的、宗教的超脱和宽容，居高临下地概括社会生活的本质，对人类精神进行分析和批判。”¹

莫言这番话，不仅将文学与“政治”做了归位，更为重要的是他透露出了一种宽容的精神，文学的宽容精神。

在《宽容》一书中，房龙引用了《不列颠百科全书》对“宽容”的解释：“宽容：容许别人有行动和判断的自由，对不同于自己或传统观点的见解的耐心公正的容忍。”以房龙对宽容的解释可知，在《蛙》中，宽容无所不在。

中国文学界一直批判诺奖评选有政治原因，是按西方的价值取向评判作品。但从莫言和《蛙》获奖来看，这种指责毫无根据，指责也更加暴露了中国现当代文学对宽容精神的缺失。

《蛙》是一部尖锐的对现实批判的力作，然而，在批判的背后，莫言更

多地是向读者展示了人的宽容精神，我想，这才是《蛙》能获奖的根本。

就拿计划生育来说，莫言是在批判，但他批判的是执行中的暴行，而非计划生育本身。对计划生育，莫言在文本中，借姑姑之口已做了肯定：“计划生育不搞不行，如果放开了生，一年就是三千万，十年就是十个亿，再过五十年，地球都要被中国人给压扁啦。所以，必须不惜一切代价把出生率降低，这也是中国人为全人类作贡献。”在给杉谷义人的信中，“我”也肯定了计划生育的功劳，“过去的二十多年里，中国人用一种极端的方式控制住了人口暴增的局面。实事求是地说，这不仅仅是为了中国自身的发展，也是为全人类作出了贡献”。这些，都体现了作者的客观、公正、宽容之度。

从与姑姑有着是非恩怨的卫生院院长在姑姑自杀未遂时来看望姑姑，饱受摧残迫害却尽职尽责的医生黄秋雅等人物和故事的描述来看，传达的也恰是人的宽容。

面对“文革”中这些丧失人性的事，莫言一改批判的立场，而是选择了宽容。“谁有罪？一个最响亮的论调是：我们都是那时代共同的狂人，我们都有罪。从现象上看，也的确如此。政治运动波诡云谲，告密者反被人告，整人的又变成了被整的，似乎没有哪一个人是真正消停的。如果要找一个罪魁祸首，那就是时代错了。大家都是时代的忠实臣子，将错就错而已。著名政治哲学家阿伦特认为，与责任不同，罪过总是有针对性的，真正的罪责应该由‘个人’来承担，‘哪里所有人都有罪，哪里就没有人有罪’。在荒蛮历史的携裹下，在一个非人化运转的官僚系统里，个人有何罪？”¹

在《蛙》中，姑姑是王仁美之死的祸首，但作为王仁美丈夫的“我”，却“不抱怨姑姑，我觉得她没有做错，尽管她老人家近年来经常忏悔，说自己手上沾着鲜血。但那是历史，历史是只看结果而忽略手段的，就像人们只看到中国的万里长城，埃及的金字塔等许多伟大的建筑，而看不到这些建筑下面的累累白骨”。

这就是宽容，对历史的宽容，对历史中曾经的罪人的宽容。莫言针对读者读过《蛙》后感到很沉重这一问题的回答是，“这就是我们的生活，是我们

1 莫言：《小说与社会生活》，见《用耳朵阅读》，云南人民出版社2012年版，第161页。

1 朵渔：《忏悔是一件“思”的事情》，载《名作欣赏》2011年第10期（上旬），第140页。

亲身经历过的历史。我想沉重肯定是很沉重的，计划生育影响了几代人，牵涉到千家万户，我们作为那个年代走过来的人，也是计划生育的亲历者。我们那代人都做出了自己的牺牲。但这也是历史的必然，我们众人的痛苦，也是国家的无奈之举。国家也不愿意看到这么多孕妇被流产，实在是万般无奈之举。¹于是，在《蛙》中，扼杀2800条生命的姑姑，最终得到了“我”的宽容，“我”愿意接受让姑姑通过一次未遂的自杀“重生”，开始正常的生活，这就是宽容。同样，在抨击计生工作乱象的同时，正视中国计生制度“为全人类作出了贡献”，这也是宽容。

批判的意义，一直来说的是“惩前毖后”，而对于当今的中国，恐怕批判更应落到“毖后”上才有价值，批判不应当是“拉清单”似的清算。

事实上，中国社会当下的诚信割裂，很主要的一个原因就在于宽容的缺失，“不是东风压倒西风，就是西风压倒东风”般的斗争哲学贯穿于每个人的意识形态之中，就《蛙》中所反映的计生工作而言，揭露计生工作者的残暴、非人性，显然更易于得到喝彩声，因为它质疑的是政府，是强权。但事实上，民间一些畸形的生育观——比如重男轻女等等导致的“超生”，难道不该在反思之列？爱而能言其弊，恨而能道其利，这才是客观而有价值的批判和反思。

莫言说：文学可以告诉人们的很多，我想通过我的文学告诉读者的是：当众人都哭时，应该允许有的人不哭。²而我认为，这句话后还应该有一句话，当不哭成为主流时，应当原谅那些当时哭的人，这才是真宽容。

《蛙》中，在蝌蚪给杉谷义人的第一封信里，有这样几句话：正月二十五那天，我家院里那株树形奇特而被您喻为“才华横溢”的老梅，绽放了红色的花朵。好多人都到我家去赏梅，我姑姑也去了。我父亲说那天天下着毛茸茸的大雪，梅花的香气弥漫在雪花中，嗅之令人头脑清醒。我想，这就是宽容的力量，是莫言创作带来的震撼，亦是《蛙》的魅力所在。

三、忏悔：他人有罪，我也有罪

“文革”后，一大批被整的作家复出，形成了集体叙事的“伤痕文学”，对“文革”做了彻底的否定，对相关现实问题进行了揭露和批判，当然也有人开始反思，反思历史，也反思自己，比较具有代表性的是巴金的《随想录》，其“从自身经历出发来反省‘文革’，并由此展示出整个现代知识分子的主体精神在50年代以后历次运动中被屡屡摧残直到消失的遭遇，书中更为深刻的地方还表现在巴金通过真诚的忏悔，暴露了‘五四’传统被毁后知识分子丧失了自主性而成为‘精神奴隶’，甚至堕落成‘权利体制的帮凶’的悲剧命运。”¹但是，“巴金的忏悔，还是停留在仍然是一种‘忏悔的人’的忏悔，并未达到现代层次上的‘人的忏悔’”。²

从20世纪80年代开始，尤其到了90年代以后，“忏悔”实际上变成了我们知识分子口边特别热的、特别俗的，最后要泛滥成灾的一个词儿。每个人都在要求别人忏悔，甚至逼着别人忏悔，很少有人对自己进行忏悔。我觉得从这些方面来讲，我们现在已到了不要去指责别人，不要逼着别人忏悔的时期，到了应该从里看，进行自我忏悔的时期。“我这本书给台湾版写了个序，最后一句话就是‘他人有罪，我也有罪’。”³莫言的“他人有罪，我也有罪”继承了鲁迅“人人吃人，我也吃人”的反思角度，是对整个人性的反思。

莫言的《蛙》中，有五种忏悔意识——姑姑在计划生育中强制推行人流，尤其是由此导致“一尸两命”而产生的“负罪”忏悔意识；杉谷义人对父辈侵华所犯下的罪行的忏悔；以陈眉为代表的“地下代者孕”而产生的“负罪”与“救赎”感；以蝌蚪自己因王仁美之死产生的负罪感，这里也包含了作者自己的忏悔。

（一）姑姑的忏悔：亡羊补牢晚了吗？

姑姑出身好，自小有胆有谋。七岁时连家人被日本鬼子绑到平度城做

1 莫言、楼乘震：《〈蛙〉写出莫言心中的痛》，载《深圳商报》2009年12月16日。

2 莫言：《当众人都哭时，应该允许有的人不哭》，见《用耳朵阅读》，云南人民出版社2012年版，第35页。

1 陈思和主编：《中国当代文学史教程》（第二版），复旦大学出版社2005年版，第191页。

2 陈思和：《笔走龙蛇》，山东友谊出版社1997年版，第175页。

3 《〈蛙〉就是一个孤独的山峰》，载《东方早报》2009年12月28日。

人质，面对日军司令的发难，她勇敢地回驳道：“我父亲是八路，你是日本人，八路打日本，你不怕我父亲打你吗？”做了医生后，十七岁的姑姑第一次接生，就敢对六十多岁的“老娘婆”（注：乡间的接生婆）田桂花大打出手，强力张扬现代接生技术。可以说，姑姑是高密东北乡“圣母”级的人物。但是姑姑在男友王小倜出逃台湾后，“切开了左腕上的动脉，用右手食指蘸着血，写下了血书：我恨王小倜！我生是党的人，死是党的鬼！”以此与王小倜划清界限，表明了自己的阶级立场。从此，为了证明自己的血誓，姑姑以一种近似变态的方式践行着自己的诺言。除上文提到的三次血腥追捕外，经姑姑之手，扼杀的生命达2800多条……在执行中，姑姑“一颗红心，永不变色”，“党指向哪里，我就冲向哪里！”冷血、人性最阴暗的一面暴露无遗。直到退休的那天晚上，千万只青蛙的出现，对姑姑发起突然袭击，让她感到“那天晚上的青蛙叫声里，有一种怨恨、一种委屈，仿佛是无数受了伤害的婴儿的精灵在发出控诉”。

显然，“蛙”通“娃”，是莫言艺术性的表述，让姑姑深感震惊，从此走上了救赎之旅。

谁有罪：姑姑，还有如姑姑这样成千上万的计划生育的执行者，只是在执行国家政策，执行者有罪吗？“大家都是时代的忠实臣子”，臣履主命，何罪之有？

向谁忏悔：向经自己手流产的2800个未来到这个世界的婴儿忏悔。

赎罪方式：姑姑捏泥娃娃，并虔诚地供奉和祭祀泥娃娃，以此来忏悔并对自身进行赎罪。

赎罪意义：从科学的角度讲，生命是一次性的，姑姑近似迷信的方式，不可能真正赎罪。然而，虽然看似荒谬，但忏悔也是必需的。亡羊补牢，虽晚矣，但“补牢”对现实有着极其深刻的现实意义。

（二）杉谷义人的忏悔：正视历史的态度、敢于承担

在侵略中国期间（1931—1945年），日本帝国主义侵略者在中国侵占大片国土，导致伤亡人数达3500多万，直接和间接财产损失共达620多亿美元，冻死、饿死者不计其数，被抓到日本的华工1000多万，从1874年到1945年日本侵华时期，中国非正常死亡累积人数至少达2.8亿，经济损失50万亿美元。日

本人对中国人民犯下了累累罪行。

谁有罪：日本当年的侵华战争，给中国人民、世界人民带来了难以抚平的创伤。时至今日，日本右翼势力仍不知悔改，还时常做伤害中国人民的事。正如信中所说，战争双方都是受害者，只有认识到这一点，战争双方才具有宽容意识。能宽容别人，才能真正认清自己有罪，才会忏悔。

向谁忏悔：在蝌蚪与杉谷义人的通信中，借蝌蚪之声做了悔过。信中说：让我感慨万千的是，我在信中提到的那位日本侵华战争期间在平度城驻守的日军指挥官杉谷，竟是您的父亲。为此您代表已经过世的父亲向我的姑姑、我的家族以及我故乡的人民谢罪，您正视历史的态度，敢于承担的精神，使我们深深地受到了感动。

赎罪方式：代表已经过世的父亲，向我的姑姑、我的家族以及我故乡的人民谢罪。（谢罪的方式被作者隐藏在文本的背后，无法揣测。从目前日本国内对侵华的认罪态度来看，像杉谷义人这样的忏悔者毕竟是少数，难道作者是在传达这一位的忏悔并不代表日本民族？）

赎罪意义：您勇敢地把自己的罪恶扛在自己的肩上，并愿意以自己的努力来赎父辈的罪，您的这种担当精神虽然让我们感到心疼，但我们知道这种精神非常可贵，当今这个世界最欠缺的就是这种精神，如果人人都能清醒地反省历史、反省自我，人类就可以避免许许多多的愚蠢行为。

这段时间，随着野田佳彦以及前首相安倍晋三梅开二度，日本右翼势力再次抬头，作为侵华日军后代的杉谷义人的忏悔，极有现实意义。如果整个日本民族都能如杉谷义人一样，对曾经的罪行做出忏悔，那么，整个亚洲，整个世界的和平，又多了一份和谐的因子。

（三）蝌蚪的忏悔：无力的自我救赎

在陈眉怀上蝌蚪的孩子之前，蝌蚪是站在道德制高点谴责代孕制度的，而且当得知是自己同学的女儿陈眉怀上自己的孩子时，一度不安，千方百计地想办法阻止。但当被追赶、殴打后，“站在那镶嵌着数百张婴儿照片的广告牌前”，灵魂深受震撼，“他认识到人类世界最庄严的感情，就是对生命的热爱”，在他“张开双臂，迎接这个上天赐给他的赤子”时，他深深地为前妻的死感到内疚。

谁有罪：《蛙》中，蝌蚪为保自己在部队的官职，为了有一个好的前程，不再重回农村，不顾身怀六甲的妻子王仁美流产的危险，做了鼓动妻子流产而最终死在手术台上的帮凶。帮凶在中国特定的语境下，比元凶还罪加一等。

向谁忏悔：向死去的妻子王仁美忏悔。

赎罪方式：写剧本。

赎罪意义：正如蝌蚪在给杉谷义人的信中坦言：“我原本以为，写作可以成为一种赎罪方式，但剧本完成后，心中的罪感非但没有减弱，反而变得更加沉重。王仁美和她腹中的孩子——当然也是我的孩子——之死，尽管我可以用种种理由为自己开脱，尽管我可以把责任推给姑姑、推给部队、推给袁腮，甚至推给王仁美自己——几十年来我也一直是这样做的——但现在，我却比任何时候都明白地意识到，我是唯一的罪魁祸首，是我为了那所谓的‘前途’，把王仁美娘儿俩送进了地狱。”从蝌蚪给杉谷义人的信中可知，这些赎罪都是无力的。

（四）代孕者的忏悔：无力的忏悔

陈眉原本是高密东北乡的美女，在南方打工时，不甘堕落，依靠自己的劳动自力更生。却不幸在一场大火中毁容，在萌生自杀念头时，父亲出了车祸，为了给父亲支付高昂的医疗费，被迫走上了代孕之路。当她把孩子生下来时，发现自己活得更水灵了。陈眉用孕育新的生命完成了自己对生命的救赎。

谁有罪：罪恶的地下代孕。

向谁忏悔：向自己残破的身体忏悔。

赎罪方式：陈眉用孕育生命完成了对自己生命的救赎。是自己的孩子让她确认了生命的价值，找到了活下去的勇气。

赎罪意义：在现实社会，金钱冲淡了一切，陈眉的忏悔有意义吗？

（五）作者自我的忏悔：写出那个“裹在皮袍里的小我”

莫言在接受采访时说：《蛙》也是写我的，学习鲁迅，写出那个“裹在皮袍里的小我”。几十年来，我一直在写他人，写外部世界，这一次是写自己，写内心，是吸纳批评，排出毒素，是一次“将自己当罪人写”的实践。揭露社会的阴暗面容易，揭露自己的内心阴暗困难。批判他人笔如刀锋，批判自

己笔下留情。这是人之常情。作家写作，必须洞察人之常情，但又必须与人之常情对抗，因为人之常情经常会遮蔽罪恶。¹由此可见，莫言在写作《蛙》时，究竟应该怎样面对计划生育中存在的诸多问题曾做过长时间激烈的思想斗争，虽然揭露社会的阴暗面容易，但是当揭露的内容与自己对立甚至有矛盾冲突时，选择回避亦是人之常情。但莫言最后却选择了直面现实，勇于突破计划生育作为我国的一项基本国策这一无人敢碰触的雷区，正是对人之常情的剧烈抗拒，也是他对以往写作的一种审视和反思甚至是忏悔之后的又一次大的思想上的超越。而且，在《蛙》中，主人公蝌蚪正是一个勇于忏悔的剧作者，从这种身份的暗合上，可见莫言用心的良苦和真诚。

谁有罪：剧作者蝌蚪。

向谁忏悔：向自己懦弱的灵魂。

赎罪方式：勇敢地面对自己的灵魂与身体。

赎罪意义：蝌蚪这个人物为了个人的所谓前途，而把自己的妻子推上了手术台，结果让妻子和腹中的胎儿无一幸免，全部死亡。他这样做有冠冕堂皇的理由，为了国家，为了集体的荣誉，用冠冕堂皇的理由遮掩内心深处的私欲，这其实不仅仅是触及了“我一个人”的内心之痛，也触及了我们这一代人、许许多多人的内心深处的痛苦。²

人类任何一种形式的自我救赎，都同自我审视联系在一起。写作者和思考者只有正视自我之丑和人类之恶，才能刻画出人类不可克服的弱点和病态人格所导致的悲剧，也才能拥有真正的悲悯情怀。³

2012年12月24日晚于昆明家中

1 莫言：《〈蛙〉在写自己内心》，载《人民日报》2011年9月16日。

2 张英、莫言：《莫言：姑姑的故事现在可以写了》，载《南方周末》2010年2月22日。

3 梁振华：《〈蛙〉：时代吊诡与“混沌”美学》，载《南方文坛》2010年第3期。

颠 覆

——莫言《丰乳肥臀》对革命历史叙述与母亲形象的颠覆及其意义

《丰乳肥臀》1995年问世，首发于云南人民出版社主办的《大家》杂志1995年第5、6期，1997年荣获中国有史以来最高奖金额的“首届大家·红河文学奖”，被誉为新文学诞生以来最伟大的汉语小说之一。

《丰乳肥臀》以“母亲”一生95年的生命传奇为主线，以她9个子女的生命历程为星座，搭建起了民间与政治相交织的历史空间，展现铺排了一部充满血泪和诗意的波澜壮阔的20世纪中国近现代史。¹莫言也直言《丰乳肥臀》“超越了‘高密东北乡’”，“小说中的‘高密东北乡’，应该是中国的一个缩影。我在写的时候，是有这样的野心的”。²可以说，《丰乳肥臀》是文学化的中国近现代史。但作为“史”，莫言却没有按传统的官定叙述模式来书写，而是用“感情的方式写小说，把历史感情化、个性化。有了这样的指导思想，《丰乳肥臀》里描写的好人与坏人、八路军的游击队与国民党甚至是伪军的一些人物，和过去的革命历史小说是很不一样的”³。不单阶级立场模糊，且书中对“母亲”的描写也与之之前所有小说的塑造方式相悖，这位母亲，既没有革命年代那种对敌憎恶之情，亦没有对革命高度支持的热情，且用传统的乡土观念和传统的道德观评判，她还给人留下淫荡的外感。故《丰乳肥臀》出来后，受到了各方强烈的批评，“自禁”多年，莫言亦多次为之检讨。

在与日本汉学家吉田富夫教授的对话时，莫言说，在我二十年的创作过

1 张清华：《叙述的极限——论莫言》，载《当代作家评论》2003年第2期，第57~72页。

2 莫言：《莫言对话录》，文化艺术出版社2010年版，第282页。

3 莫言：《我为什么写作——在绍兴文理学院的讲稿》，载《传记文学》2012年第11期，第17页。

程中，写下了将近四百万字的作品，《丰乳肥臀》集中地表达了我对历史、乡土、生命等古老问题的看法。……毫无疑问，《丰乳肥臀》是我文学殿堂里的一块最沉重的基石，一旦抽掉这块基石，整座殿堂就会倒塌。莫言也多次强调说，“我更加明确地意识到，《丰乳肥臀》是我的最为沉重的作品，还是那句老话，你可以不看我所所有的作品，但你如果要了解我，应该看《丰乳肥臀》。”

一、对“二元对立”的战争文化的颠覆

阶级性和政治倾向性是套在中国作家头上的“紧箍咒”，政治权力对中国文学历来就有着强大的控制力，尤其是涉及党史和抗战的题材，“紧箍咒”从未松动片刻。长期受“战争文化”的影响，作家们在涉及此类题材时，都无一例外地主动接受“二元对立”艺术创作模式的钳制，“养成了‘两军对阵’的思维模式，因为战争往往使复杂的现象变得简单，整个世界被看作是一个黑白分明、正邪对立的两极分化体；活着或者死去；我军或者敌军；战斗或者投降；前进或者后退；胜利或者失败；立功或者受罚；烈士或者俘虏，等等，两者必须选一，不允许兼而得之。”¹在书写规范上，“好人一切都好”，形象“高、大、全”，英勇善战、不怕牺牲，甚至没有情欲、没有私念……“坏人一切都坏”，形象猥琐，贪婪邪恶，阴险残忍，最终一定失败。两大语境不允许有任何逾越，甚至是中间地带存在。如早期的战争小说《保卫延安》《我们的力量是无穷的》《红日》《林海雪原》等，都是在“敌军”与“我军”这两大规范下创作的。

《丰乳肥臀》写于1995年，其时，中国大地早已在经历种种“运动”后，步入发展正轨，小平同志的南方讲话也已过了三年，且各种文学思潮也早已次第袭来，政治权力对文学的控制力不再似先前那样严苛。作家们抛弃依靠塑造典型来图解政治意图，以表达自己“政治正确”的时机虽未成熟，但亦没有了之前的钳制。

1 陈思和主编：《中国当代文学史教程》（第二版），复旦大学出版社2005年版，第57页。

新历史小说在处理历史题材时，有意地拒绝政治权力观念对历史的图解，尽可能地凸显出民间历史的本来面目。¹作为新历史小说的《丰乳肥臀》，不仅拒绝政治权力观念对历史的单向度阐述，而且站在民间历史的混杂语境上，对“正史”进行了颠覆。在《丰乳肥臀》中，历史是泥沙俱下、五味杂陈的。早期“二元对立”的“敌军”与“我军”的话语体系被打破，在《丰乳肥臀》中，“坏人”不一定都坏，如司马库，“好人”不一定都好，如“鲁立人”。“好”与“坏”混杂其间，无法用简单的道德标尺去度量。莫言毫不避讳自己的创作受到被称作“红色经典”的“革命历史小说”的影响，承认自己的现代历史题材小说与张炜的《古船》、陈忠实的《白鹿原》以及刘震云的《故乡天下黄花》等，都是“对占据了主流话语地位的‘红色经典’的一种反叛”。²

这个世界，本来就并非黑即白的世界，尤其在抗战、“土改”、“文革”等复杂的历史语境下，历史和个人的忽左忽右，时好时坏，本有其合理性，也唯如此，才能真正“凸显出民间历史的本来面目”。

在对“二元对立”的战争文化的颠覆上，《丰乳肥臀》不是早起的鸟儿，比之更早的《血红雪白》，就曾对东北抗联抗日期间的历史做过含血带泪式的书写，并一度颠覆了正史对东北抗日队伍的颂扬式书写。只是，《血红雪白》最早是在香港出版，未在大陆产生过影响而被遗忘。《丰乳肥臀》对“我军”不“友好”的书写，不仅产生了巨大的影响，而且，几乎葬送了《丰乳肥臀》的生命，被诬为反动小说。包括著名军旅作家彭荆风、柯原、寒风，开国少将、原军事博物馆馆长贾若瑜，中国驻挪威原大使徐中夫，国务院原煤炭部副部长李奎生，以及著名作家、中国作家协会副主席、《中国作家》主编、文化部原副部长陈荒煤，《文艺理论与批评》主编程代熙等在内的作家、评论家对《丰乳肥臀》都提出了尖锐的批评。孰是孰非，现在来评说，已然失去意义。

1 陈思和主编：《中国当代文学史教程》（第二版），复旦大学出版社2005年版，第307页。

2 莫言、王尧：《从〈红高粱〉到〈檀香刑〉》，载《当代作家评论》2002年第1期，第10~22页。

（一）对我军和国军抗战形象的颠覆

早期的抗日题材小说，如《红色娘子军》《红岩》《红旗谱》《小兵张嘎》《阿庆嫂》《红灯记》《敌后武工队》等，描写的都是我党的抗日武装英勇抗击日军侵略，很少涉及国民党军队抗日，正面描写国民党抗日的小说，从2005年中国纪念抗日战争胜利60周年，国家层面开始承认国民党军队的正面抗战后，才逐渐多起来。莫言本人的小说《红高粱》系列，就已经涉及国军、共产党的军队，甚至土匪抗日。在《丰乳肥臀》中直接写到的两次抗日战斗，都直接与国民党方的司马库有关：一是司马库火烧村头石桥，辅于沙月亮伏击日军；一是司马库破坏日军铁路桥梁。共产党方的蒋（鲁）立人部队打的两仗，则都不直接涉及日本人：一次是消灭已做了伪军的沙月亮旅，一次是消灭司马库的队伍。这种看似喧宾夺主的写法，在以往的抗战题材小说中，甚是少见。

第一次抗日写的是司马库火烧村头石桥。司马库本是福生堂二掌柜，当日本人准备侵略自己家乡大栏镇时，他率领家丁，用马车拉谷草和酒铺在蛟龙桥上，“点火烧这些狗日的日本人”，“小日本，操你姐姐，你过得了卢沟桥，过不了我的火龙桥”。火烧日军，不仅凸显了司马库的英雄本色，还表现了他的有勇有谋。

第二次抗日写的是司马库破坏日军铁路桥梁。司马库在寒风中率领部下，切割铁路桥钢梁，当日军火车经过时，引发大桥坍塌，引爆了满载烈性炸药、炮弹、子弹的日军火车。为了报复司马库，日本人残酷地杀害了司马库家族19口人，血染司马家族。司马库为国家、为民族尽忠尽义，堪称大英雄、真豪杰。

蒋立人部队消灭沙旅的战斗。蒋立人为促使沙月亮反正，扣押了其女沙枣花，大姐上官来弟就说，“娘，这是他们的阴谋，他们给沙月亮送信，逼他投降，如不投降，就要扣留我们的女儿”，“不是东西”，“拿个小孩子做文章，不是大丈夫的行为”。蒋立人用沙枣花做诱饵，最后靠地雷阵歼灭了沙月亮的队伍。母亲说，“平心而论，姓沙的不是孬种，就凭着他给我挂那一树野兔子，我也得认这个女婿。但他成不了大气候，就凭着那一树野兔子，我就知道他成不了大气候。你们俩加起来，也斗不过姓蒋的，姓蒋的是棉花里藏针，肚子里有牙”。从母亲对“姓沙的”和“姓蒋的”的评价上，便可窥探出蒋立

人近似阴险的嘴脸，在母亲眼中，他连汉奸沙月亮都不如。

鲁立人（即蒋立人）部队消灭司马库队伍的战斗。日本投降了，司马库带着美式装备的别动大队进村包围了鲁立人的爆炸大队，将其赶出大栏镇，只因大栏镇是他的家乡。当时，司马库命令部队只是放空枪，“施行恐吓战术，没打死爆炸大队一个人”。可几年后，已改编成纵十六团的原爆炸大队，却趁司马库给他的队伍和老百姓放电影之夜，包围了电影场，把手榴弹不停地抛向人群。司马库的人顽强抵抗着，司马库大叫：“投降吧，弟兄们。”这场战斗，将司马库的宽厚和鲁立人杀人魔鬼的形象做了对比，更加突出了司马库高大的形象，也让鲁立人在革命的名义下，为了胜利不择手段的一面暴露无遗。

（二）对我军和国军道德形象的颠覆

司马库出身地主阶层，是国民党军官，但却是《丰乳肥臀》倾力塑造的一个堂堂正正、有血有肉的男子汉，是作者最喜欢的人物。莫言说：“《丰乳肥臀》这部小说里面，我最喜欢的还是司马库这个人，他是一个还乡团，是一个敌人，从阶级斗争的意义上说，喜欢他就和敌人站到了一边了，但从文学意义上说，我确实喜欢他，喜欢他敢作敢为的性格。”¹

还乡团杀回大栏镇滥杀无辜时，司马库却劝阻部下不要滥杀，郭马氏在揭发还乡团暴行时说，“说一千道一万，司马库还是个讲理的人，要不是司马库，我就被小狮子那个杂种给活埋了。”做了鲁立人的俘虏在押送途中逃跑后，当听说岳母一家几口因为受他的牵连而被吊起来毒打之时，司马库毫不犹豫地选择了从容自首，“司马库大声说‘一人做事一人当！’”对待女人上，司马库的女人对他真心相爱，死心塌地。崔凤仙在司马库四处逃避追捕，走投无路时，依旧给他送吃送喝，并说，“我知道，跟了你的女人，都不会有好下场，可我就是管不住自己，你在前头一摇尾巴，我就像母狗一样，跟着你就跑……你说，死鬼，你用了什么邪法，让女人不顾一切地跟着你跑，明明知道是火坑，还睁着大眼往下跳？”“我愿意跟着你走，走烂了脚底板也不后悔。”

小说中对司马库被枪毙场面的描写，将司马库的英雄气概推向了高潮。

在行刑前，司马库“倔强地转回身，用让监刑的县公安局司法科长和杀人不眨眼的职业枪手吃了一惊的尖嗓子叫：‘我不能让你们从我身后开枪！’”枪手们举起枪来，等待着那个字。司马库直视着那些黑洞洞的枪口，脸上浮起冰一样的微笑。这种临刑场面，以往一般是用于描写共产党的烈士面对敌人残酷杀害的，用在一个被新政权处决的国民党军官身上，其震撼可见一斑。

母亲多次赞扬司马库，“我要的是像司马库一样，像鸟儿韩一样能给我闯出祸来的儿子，我要一个真正站着撒尿的男人！”“是混蛋，也是条好汉，这样的人在从前的岁月里十年八年出一个，今后怕是要绝种了。”

我军或我党的干部在《丰乳肥臀》中，和国民党一比较，就显得不那么“高大正直”，相反，还多了些丑陋。马童爷爷大骂：“抗日抗日，抗成一片花天酒地。”在百姓将要饿死的时候，蒋立人的队伍却在吃白面馒头、野鸡野兔，起码是萝卜熬咸鱼和“巨大的窝窝头”。所以上官鲁氏说“早不死的大葱，饿不死的大兵”。鲁立人转业当了解放区高东县县长，在大栏镇搞土改，竟在上面派来指导土改的“大人物”张京的逼使下，下令将司马库仅几岁的双胞胎女儿司马凤、司马凰枪毙了。“土改专家”张京下乡指导土改时的派头，和封建官吏并无二致。“一乘双人小轿，抬来了一个大人物，十八个长短枪的士兵护卫着他。”“大人物的保镖们簇拥着大人物，呼呼隆隆地走了。”在支前时，征用农民小车，就更像是在“剥夺穷人”。为了抓捕司马库，公安人员却殃及他的亲人，任意打骂。“杨公安员对着窗外大叫：‘用刑，给我狠狠地打！’民兵抓起皮鞭，大声吆喝着，皮鞭有节制地拍打着我们。”相对于司马库能为了自己的亲人从容自首，作为共产党一方的五姐就显得很冷血。为了“进步”放弃自己的姓氏，已经做了“响当当的第一夫人”的马瑞莲，当自己的亲弟弟到农场时，她不但没有尽一个姐姐照顾弟弟的义务，却让自己的弟弟在公开场合不要和自己相认，当弟弟生气地说：你既然连姓名都改了，就和我们上官家没有任何关系了。我根本不认识你，所以，求您也不要给我什么“暗地里的帮助”时，居然叫道：“太好了。”在对待女人或爱情上，就更显得卑鄙不堪。有抗日队伍的班长孙不言强奸民女——“在我家地道的尽头，那个陈年草垛下边，哑巴奸污了三姐上官领弟。”更有在大饥荒年代，仓库管理员张麻子“以食物为诱饵，几乎把全场的女右派诱奸了一遍”的无耻勾当。

1 莫言：《与王尧长谈》，见《碎语文学》，云南人民出版社2012年版，第180~181页。

《丰乳肥臀》将敌人“美化”，将自己人“丑化”，被不少评论家指责为“反动小说”。但莫言在《我为什么写作——在绍兴文理学院的讲稿》中，却道出了其为什么这样写：“我在农村那么多年，村子里有些人是当过八路的，有的是当过国民党的。有两个当过八路的恰好都是满脸麻子，两个当过国民党兵的是五官端正、浓眉大眼，跟小说里、电影里的恰好相反。也就是说坏人并不是像我们过去作品描写的那样。而且一个人在那个时候到底是参加八路、当解放军还是参加国民党的军队，有时候不是以个人的意志为转移的。很多家里贫穷得无立锥之地的孩子被国民党抓了壮丁或是替别人去的。家里没钱，但是有钱人家该出壮丁了，不想去，就给穷人家点钱，穷孩子替人家去当兵。这些贫苦出身的人，到国民党部队里面去，也是没有办法，后来也算是历史反革命。而一些家里非常有钱的人，由于接受了新思想的熏陶，反而去参加了共产党的军队。这种例子也是很多的。”¹

二、对母亲形象的颠覆

在中国传统文化中，母亲的形象一直都是正直善良、知书达理、品行端正、忍辱负重、家庭观念浓厚、责任心强，反正，母亲是一切美好道德的化身。但20世纪50年代肇始，在革命历史叙述中，母亲的形象开始变得简单化、单一化、模式化，“母亲”几乎变成了革命的工具。这一时期的母亲，极富奉献精神 and 牺牲精神，却唯独缺少人性、母性。《野火春风斗古城》中的杨母以自己的跳楼自杀来坚定儿子的共产主义信仰，《苦菜花》中的母亲则为了保住兵工厂藏匿地点牺牲了自己的女儿……《丰乳肥臀》中的母亲，却是对革命历史叙述中“母亲”形象的一个彻底颠覆。这个“母亲”和以往小说中的母亲和传统文化中的母亲形象，完全不是一回事。

莫言曾说：“人世间的称谓没有比‘母亲’更神圣的了。人世间的感情没有比母爱更无私的了。人世间的文学作品没有比为母亲歌唱更动人的了。”²

1 莫言：《我为什么写作——在绍兴文理学院的讲稿》，载《传记文学》2012年第11期，第17页。

2 莫言：《〈丰乳肥臀〉解》，载《光明日报》1995年11月2日。

莫言也曾宣称他写《丰乳肥臀》的目的是为了“塑造任劳任怨，仁慈善良，胸襟博大，而又饱经苦难的母亲形象”。

（一）非圣母形象的母亲

母亲的一生是苦难、悲壮的一生。她生于1900年，其时德国人正入侵她的家乡，她的父亲奋起反抗，被德国人杀害，她的母亲被迫上吊自杀，她的姑父于大巴掌闻讯赶来，把她抱回家抚养。母亲自童年起就受尽了封建礼教对妇女的迫害——为了让她长大后能够嫁得好，姑姑坚决给她裹脚，硬生生地把脚裹成三寸金莲。当她初长成至十六岁时，已进入民国，“放足”成了大事，小脚女人已不再吃香，不得已下嫁给铁匠的儿子上官寿喜。

鲁璇儿和上官寿喜结婚三年，肚子里还没有怀上孩子。“一个女人在一个中国传统家庭里如果不能生育，她就不是一个女人，她连丫鬟的地位都不如。如果能生育，但是不能生儿子，那么地位也不高，母凭子贵，只有你能生男孩，生儿子，为这个家庭传宗接代，你才能在这个家庭中赢得一席之地，将来子贵、母荣，儿子如果将来有出息，母亲也变得光荣，甚至成为诰命夫人。”¹婚后三年没有生养一男半女的母亲，被婆家打骂虐待自然成了家常便饭，姑父带她去医院检查，检查出来的结果是她没有问题，问题出在丈夫身上。在确认丈夫丧失生殖能力后，母亲为了传宗接代，分别向自己的姑父、赊小鸭的、江湖郎中、杀狗人、和尚以及瑞典传教士“借种”，生下一群分属不同身份、不同国籍的儿女。

在“人活一世就是这么回事，我要做贞节烈妇，就要挨打，受骂，被休回家；我要偷人借种，反倒成了正人君子”和“肥水不流外人田”的思想指导下，母亲与姑父于大巴掌乱伦生下了大姐来弟和二姐招弟。连续生了两个女孩后，“母亲认识到一个残酷的真理：女人不出嫁不行，出嫁不生孩子不行，光生女孩也不行。要想在家庭中取得地位，必须生儿子”。当遇到身材高大的赊小鸭子的外乡人，她顺从地接受了这个高大男人，并祈盼这个男人播下的是一个男孩，但老三仍然是个女儿。当母亲遇到身材瘦削、鹰嘴鹞眼的青年郎中时，对他的魔魔道道充满好感，溜进了他住的东厢房。在生下四姐上官想弟

1 [美]刘琛：《把“高密东北乡”安放在世界文学的版图上》，载《传记文学》2012年第11期，第29页。

后，“上官家的天空一直是阴云密布，婆婆的脸板得像一把刚从淬火桶里提出来的镰刀，随时像要飞起来砍人似的”。对母亲的虐待变本加厉。母亲怀着满腔仇恨，把自己的肉体交给沙口子村打狗卖肉为生的光棍汉高大膘子，让他糟蹋了三天，但来年生下的依旧是女孩。看来粗野的汉子也不能播下好种子，那么烧香拜佛、广积善缘的和尚应该会种下男丁，但随着五姐盼弟出生，母亲几乎心灰意冷，再也没有想着去借种。在1939年秋天，母亲被四个拖着大枪的败兵轮奸了，生下来第七个女儿。对母亲这次怀孕寄予了巨大希望的上官吕氏，绝望到了极点。上官寿喜这个气疯的小男人，“恨恨地跑出去，从铁炉里夹出来一块暗红的铁，烙在了妻子双腿之间”。濒临死亡的母亲在教堂钟声的召唤下，来到教堂并遇到了牧师马洛亚，两人相互爱慕结合生下来双胞胎玉女和金童，母亲终于完成了自己生儿子的夙愿。

对这位母亲来说，这是一种苦难，而不是淫荡。（王尧语）所以莫言说，“我小说中这个母亲形象，首先是被逼无奈，要活下去，就必须走这条路，在家庭里面取得地位也必须走这样的路。是这样一种落后的、野蛮的观念在逼迫这位母亲在不停地‘借种’生育，因为她的丈夫是没有生育能力的。所以这不是对母亲形象的亵渎，而是对中国封建制度下对‘女性’迫害的一种理解、一种声援、一种呼吁、一种巨大的同情，另外也说明这个母亲的决断。一般的女性即使知道自己的丈夫没有生育能力，她也不敢。但是这个母亲是有决断的——你们既然这样迫害我，那么我还是要自己为自己想办法”¹。

作为一个母亲，最人性，最体现一个母亲伟大的，也是最让人难以忘切的，是母亲在鸟儿韩和来弟做爱时的表现及鼓励儿子与独乳老金做爱两件事上。

对饱受哑巴折磨的来弟的同情与内疚，对饱受苦难的鸟儿韩的同情以及对十五年前那些肉味鲜美的鸟儿的感激，母亲自觉地充当了鸟儿韩和来弟做爱的保护人。“在他们一阵接一阵的狂叫声中，母亲仓皇地关上了大门，并在院子里敲打着一只破得不能再破的铁锅，借以掩盖他们的叫声。”

为了让走投无路的儿子重新振作起来，她鼓励自己的儿子去与独乳老金做爱。“母亲用挑战的、发狂的声调说：‘你给我出息点，你要是我的儿子，

1 [美]刘琛：《把“高密东北乡”安放在世界文学的版图上》，载《传记文学》2012年第11期，第29页。

就去找她，我已经不需要一个永远长不大的儿子，我要的是像司马库一样、像鸟儿韩一样能给我闯出祸来的儿子，我要一个真正站着撒尿的男人！’”

在《与王尧长谈》中，莫言讲到一个意大利老人看了《丰乳肥臀》的感受：“他对小说中母亲这个人物评价很高，认为是一个很好的母亲形象，充分表现了人的尊严，充分表现了女人在中国封建社会里所忍受的难以想象的苦难，她在这个苦难当中不是颓废，而是坚强地活着，排除万难地活下去。他理解到中国民族之所以能延续千百年，就在于有母亲这种伟大的力量。”¹

“莫言不知不觉绕过了别的作家难以逾越的屏障，把道德视域内的那些看起来非常‘危险’的东西，轻易变成了‘合法’甚至崇高的生命意识。”²

（二）超越阶级的博大的母爱

莫言说这部作品是“写一个母亲并希望她能代替天下的母亲，是歌颂一个母亲并企望能借此歌颂天下的母亲”，并说，“毫无疑问，我母亲的一生经历，在书中得到了一定程度的反映……母亲去世后，我万念俱灰了很久。渐渐复原后，很想写点文章纪念……决定不写那种零打碎敲的文章分散和稀释我的感情，我决定写一篇大文章献给母亲，写一部长篇小说告慰母亲在天之灵”。

白烨认为，《丰乳肥臀》深刻地反映了时代特征。当记者问及《丰乳肥臀》最让白烨感动的地方是什么时，白烨毫不犹豫地说是书中展现的博大的母爱，“它展现的母爱可谓全书的终极核心，对每个孩子的爱是均等的，没有阶级区别，没有理由，没有区分，都在书中表现得非常充分、突出。读完之后让人倍感温暖”。

来弟与沙月亮生的女儿，司马库与招弟生的双胞胎女儿，甚至司马库与第三个老婆生的司马粮，盼弟与鲁立人生的女儿鲁胜利，她都在极其艰苦的环境下将他们抚养成成人。母亲在给生产队里拉磨时，趁着监工不注意，在下工前将粮食囫圇着吞到胃里，这样就逃过了下工时的搜身检查。回到家后，她跪在

1 莫言：《与王尧长谈》，见《碎语文学》，云南人民出版社2012年版，第180~181页，第219页。

2 张文颖：《来自边缘的声音——莫言与大江健三郎的文学》，中国传媒大学出版社2007年版，第91~100页。

一个盛满清水的瓦盆前，用筷子探自己的喉咙催吐，把胃里还没有消化的粮食吐出来，然后洗净，捣碎，喂养自己的婆婆和孩子。后来，形成了条件反射，只要一跪在瓦盆前，不用探喉，就可以把胃里的粮食吐出来。

虽然时常要面对国民党女婿司马库与共产党女婿鲁立人的阶级冲突，可是她从未产生阶级对垒的思想，她只从伦理亲情，从人性的角度来面对。当鲁立人决定押送司马库等国民党要犯过河到军区时，她以岳母的身份请求鲁立人让她为司马库、巴比特送行，祈祷他们平安过河。面对针锋相对的双方，她没有评判谁是谁非，谁好谁坏，她只能叹息道：“他姐夫，你们这样折腾过来，折腾过去，啥时候是个头呢？”在她心里，没有党派之分，只有人情、亲情。

在《丰乳肥臀》里，莫言通过母亲博大的爱，彻底融化了那种“一分为二”的世界观，无论是土匪沙月亮、国军司马库、共产党鲁立人，也无论他们高喊着什么样的口号，他们打得死去活来，上官鲁氏对他们留下来的孩子都一视同仁。阶级之分、敌我之分、善恶之分，在这里全都融化了。¹叶开（即廖增湖）说：“上官鲁氏颠沛流离，历经苦难，顽强而博爱的一生是高密东北乡王国苦难历程的标志，是自由的女神，是前路的明灯，在高密东北乡钟楼广场的最高处，上官鲁氏的母亲光辉形象照耀众生。”²

正如莫言在再版自序中所言，我知道这样写更会被某些人耻笑甚至是辱骂，那就请吧。书中的母亲，因为封建道德的压迫做了很多违背封建道德的事，政治上也不正确，但她的爱犹如澎湃的大海与广阔的大地。尽管这样一个母亲与以往小说中的母亲形象差别甚大，但我认为，这样的母亲依然是伟大的，甚至，是更具代表性的、超越了某些畛域的伟大母亲。

三、颠覆对文学创作、出版及阅读的意义

莫言在《丰乳肥臀》中对“二元对立”的战争文化及母亲的形象做了彻底的颠覆，虽然，莫言的颠覆，给自己带来很多写作之外的麻烦，甚至人身攻击，但2012年的诺贝尔文学奖花落莫言，却无意间回应了先前各种对《丰乳肥

臀》和莫言本人的中伤。

莫言的获奖，告诉我们一个简单的道理，无论评论家、主管意识形态的官员，还是普通的读者，面对一部作品时，应该以更加多维的角度做判断，不贴简单的标签。社会本身充满复杂性，就应该允许作家的作品复杂性的存在，这个世界本不是非白即黑的世界，作家在作品中将光明的、阴暗的、灰色的一一呈现出来，我们要以更加包容的心态来看待，而不是见到和自己意见不符的就排斥。作为出版人，在坚持正确的政治导向时，更应该坚持文化价值导向，不为一时之利而出版劣质图书，亦不一味以政治正确为唯一标准，拒绝优秀但一时有争议的作品，唯有如此，文化兴国，提升中华文化的软实力，才不至于是空谈。

（一）颠覆对文学创作的意义

战争题材的文学创作，在20世纪50年代曾经火极一时。周扬在第一次文代会上，直截了当地呼吁作家：“假如说，在全国战争正在激烈进行的时候，有资格记录这个伟大战争场面的作者，今天也许还在火线上战斗，他还顾不上写，那末，现在正是时候了，全中国人民迫切地希望看到描写这个战争的第一、第二部以至于许多部伟大的作品！它们将要不但写出指战员的勇敢，而且还要写出他们的智慧、他们的战术思想，要写出毛主席的军事思想如何在人民军队中贯彻，这将成为中国人民解放战斗历史的最有价值的艺术记载。”¹

但翻阅中国现当代文学史，在这个思想指导下创作的小说，时至今日，还有多少现实意义，真的很难说。这也一再告诉我们，以阶级对立的方式进行创作，其作品的生命力是有限的。比如，碧野的《我们的力量是无穷的》、峻青的《黎明的河心》、肖平的《三月雪》等等，数十年过去了，随着阶级斗争退出历史舞台，随着以经济建设为中心作为国家发展的主要战略后，它们还有多少现实意义？

史是一个民族的记忆，忘却历史就是背叛；史也是一个民族继往开来的基石，但一个成天沉浸在历史中的民族，一定不会是一个有希望、有美好未来的民族。我们可以看看，美国人、日本人在干什么。它们努力开拓的方向是高端生物、科技技术等领域，可以说，弹丸小国日本能傲视全球，凭借的就是其

1 廖增湖：《莫言传》，载《传记文学》2012年第11期，第100页。

2 叶开：《莫言评传》，河南文艺出版社2008年版，第5页。

1 周扬：《周扬文集》第1卷，人民文学出版社1984年版，第529页。

科技的创新，而不是沉迷在历史中故步自封。

作为文学创作，书写自己民族的历史，并无不可。但在书写时，笔触应该关注历史中的人，而不是历史大事件和大背景，历史是由人创造的，历史书写不写活生生的人，而是按周扬老先生那套，把人概念化、典型化，以图解和宣教为主要目的，那么，这样的历史书写，也是没有意义的书写。

《丰乳肥臀》按历史的本来面目写历史，但给人的感觉确是在“颠覆历史”，我们完全可以这样理解，《丰乳肥臀》颠覆的，是周扬先生的历史写书法则，而不是对历史本身的颠覆。莫言说，“我认为小说家笔下的历史是来自民间的传奇化了的历史，这是象征的历史而不是真实的历史，这是打上了我的个性烙印的历史而不是教科书中的历史。但我认为这样的历史才更加逼近历史的真实。因为我站在了超越阶级的高度，用同情和悲悯的眼光来关注历史进程中的人和人的命运”¹。我想，这才是一个作家正确面对历史的担当和责任，也唯有如此，创作才会在文学史上留下痕迹，被后人热读、热议。把历史中的人写出来，这也是小说应该追求的最高、最理想的标准。叶祝弟便直言，“他的为他赢得巨大文学声誉的作品，恰恰都是与现实、政治和主流保持一定距离的作品”。

莫言说，时至21世纪，一个有良心有抱负的作家，他应该站得更高一些，看得更远一些。他应该站在人类的立场上进行他的写作，他应该为人类的前途焦虑或是担忧，他苦苦思索的应该是人类的命运，他应该把自己的创作提升到哲学的高度，只有这样的写作才是有价值的。一个作家，如果把自己的注意力放在研究政治的和经济的历史上，那势必会使自己的小说误入歧途，作家应该关注的，始终都是人的命运和遭际，以及在动荡的社会中人类感情的变异和人类理性的迷失。²

我想，《丰乳肥臀》以及莫言获诺奖，可以给文学创作指明一条道路：文学要有社会责任，作家要有担当，但创作中，却不是图解政治，做帮闲或帮忙文人，而要有多元的价值观，要关注人的命运。

（二）出版及阅读的意义

距《丰乳肥臀》首发在《大家》杂志1995年5、6期至今，已过去17年，

17年后的今天，当诺贝尔文学奖第一次颁发给一位中国作家莫言后，几乎所有曾向莫言和《丰乳肥臀》愤起“扔砖头”的人，以及一直对莫言和《丰乳肥臀》持肯定、褒扬的人，都因获奖，而一窝蜂地大肆赞扬莫言及他的作品。在赞扬声中，几乎所有人都忘记了作品的发表和出版环节，没有发表和出版，作品就只是一堆发黄的稿纸和蝇头文字的组合，没有意义。孰知，《大家》杂志17年前的首发和随后将首届“大家·红河文学奖”颁发给莫言的《丰乳肥臀》，作为出版人而遭受的责难。

云南人民出版社2012年12月推出了《莫言文集》（精装全本），该社社长刘大伟在接受媒体采访时直言，推出《莫言文集》（精装全本），不仅是继续弘扬云南人民出版社的出版价值，而且是云南人民出版社出版价值的梦想成真。云南人民出版社及其主办的《大家》杂志，因莫言的获奖，稀释了17年前的被责难之痛。然而，更深的问题却隐隐地躲在诺贝尔文学奖的背后，那就是出版人的文化价值追求到底是什么？

出版作为意识形态的重要组成部分，多年来一直将政治导向作为金科玉律，不敢有一丝逾越。然而，在“政治正确”下，往往忽略了文化的价值导向，认为只要政治正确，出版亦正确。这在当下的中国，并不错，但却不完全是对的。在价值取向已然多元，在中国经济已经可以傲视全球，在文化兴国的口号响彻云霄之际，还生硬地以政治正确来规制文化出版事业，无疑显得可笑。

17年前，《大家》杂志敢于冒天下之大不韪首发《丰乳肥臀》，本身就是坚持文化价值导向的结果。历史也雄辩地证明，《丰乳肥臀》不是“洪水猛兽”，时间也证明了，《大家》杂志当时的选择是对的，这也告诉我们，作为出版人，要有慧眼，要有以文化价值取稿的勇气和担当。

毛泽东早就指出：“百花齐放，百家争鸣的方针，是促进艺术发展和科学进步的方针，是促进我国的社会主义文化繁荣的方针。”¹我想，毛泽东的“百花齐放，百家争鸣”更应包括出版，没有出版的传承和传播，创作或科研无疑将失去更加多维的意义。

在文学艺术的发展上，出版和阅读是中介和末端，但却能反过来影响创

12 莫言：《莫言讲演新篇》，文化艺术出版社2010年版。

1 毛泽东：《毛泽东著作选读》（下册），人民出版社1986年版，第783页。

作。这也对读者提出了要求，“文学鉴赏需要更健全和更多元的胃口，什么都能欣赏，而不是只关注与自己个人经验有关的东西”¹。莫言的书，的确不好读，它一度挑战一个人的阅读极限，但只有接受不同的作品风格，个人的阅读素养才能得到全面提高。

只有出版人坚持以文化价值为导向做出版，读书人以更加多元、健全的胃口阅读作品，才能形成良性互动，才能更好地反作用于作者的创作。三方都良性互动了，再谈文化兴国，再谈中华文化的影响力、软实力，再谈中国文学的复兴，才有附着物，才有价值。

2012年12月10日深夜于昆明家中

可以无视，但不会淹没 ——试论老村及其代表作《骚土》

在中国文坛上，似乎还没哪个作家敢这样评判自己的作品：“假如二十世纪有几本小说被未来的历史所看重、所流传的话，《骚土》将是其中一本。它对于‘文革’时期农村贫苦生活的描绘，无疑还原到了历史的本质，可以敲打在记录历史的荣辱柱上。”¹

2011年，《骚土》又一次再版，作者将之称为最终版。在“《骚土》档案”里，作者又王婆卖瓜似地自称自道，鼓吹该书，俨然是“过去世纪里最为精致的中国小说”。²何谓最终版？老村自己说，“不再修改，做完它了”。嚯，看样子，作者对自己这本小说特别看重，也超自信。

这些话，都说得太重，说得太狠，几乎等于是厚颜无耻，自吹自擂。这个人，笔名为老村。作为一个文人，谦谦君子，似乎不应该这样说话。这样说话会招致什么样的后果，作者自己应该知道。文人相轻，自古皆然。瞭望云云总总的中国作家，如果按当下的文学名望来个排序，前三百人也似乎很难找到他的名字。他居然说出这样有失风度的话，招人忌恨，甚而轻蔑，以至于故意忽略他，无视他的存在，也就顺理成章了。

老村不是作协会员，也不是正规名义上的作家。只是独自在自己家里写写画画，也没个正式单位，仅靠卖文维持生活，活得寒酸而清高。在五音杂陈的文坛上，偶尔会听见他冒出几句极不和谐的奇谈怪论，虽不那么响亮，不听见便罢了，听见却十分刺耳。可以说是个典型的文坛异类。尽管异类做事说话无须遵守常规，思想意识也和我们常人有所区别，但总还是会让人认为，这老

1 张柠：《莫言的意义和研究的歧路》，载《中国图书评论》2012年第11期，第17页。

1 老村：《吾命如此》，中国工人出版社2005年版，第176页。

2 老村：《骚土》，贵州人民出版社2011年版，第251页。

村太张狂，太不知道天高地厚了。唯有少许接近老村、了解老村的几人，于一旁一面喜欢他，欣赏他，一面又为他时下的尴尬处境，感叹唏嘘。

不过，在中国这样的国度里，不乏这样的先例。大画家黄宾虹，生前，他的画被人视为敝帚。宾虹老人临终感慨发言，预言他的画，五十年后才会被世人认知。老村会不会也像宾虹老人那样，也只能等假以时日，作品才会闻名遐迩，举世称道呢？

所以，要弄清这个问题，关键是要看看，他挂在嘴边，吹吹嘘嘘的《骚土》是怎样的一本书？是不是真的就像他说的那样，是一部旷世杰作呢？

老村，原名蔡通海，陕西渭北澄城人。20世纪90年代初期，老村以创作乡土小说而步入文坛，他的代表作《骚土》，印量达数十万册，如果加上铺天盖地的盗版，横竖不下百万册。但遗憾的是，虽然伴随1993年的“陕军东征”的雷声和鼓点，并于次年和《白鹿原》《废都》并列，成为当年发行量较大的三部长篇小说之一，却由于在1993年出版时受书商的删节和涂抹，“以很不成形的样子出版”，成了一本“极其糟糕的书”。删节者自然有删节的理由，诸如政治、政策等等诸般借口。面目全非的《骚土》，已不再是作者自己乐意承认的版本。这样一来，老村不仅没有享受到出版的喜悦，相反背上“国内制造黄书的代表作家”的骂名，也被一些评论家不客气地称之为“地摊小说作家”。回到家乡，被乡人戏称他是“写黄书的人回来了”。朋友邀他到云南参加一个作家笔会，笔会上，一位军旅老作家当众斥责他。老村百口莫辩，最后几乎等于逃离了云南一般。一连串蒙受羞辱的情形，持续了很长时期。老村自己也感到“在人前抬不起头来”。

现实的遭际，老村隐忍了，自觉远离人群。虽然人在京城里，自己却很闭塞。外面各种文学聚会热热闹闹，但这些似乎都与他无关，他退回到自己的书斋里。此后，尽管时不时亦有新作问世，但是不炒作不声张的老村，也就和时下的靠媒体忽悠，圈子评奖，老板襄助，组织点名的文学弄潮儿们，更重要的是为数众多的读者们，渐行渐远。了解他的，只是几个身边的朋友，和一些有特殊阅读癖好的读者。

果不其然，2004年春，全新版的《骚土》（包括之后的姊妹篇《嫫人》，共计58万字）由山西书海出版社出版发行。至此，历经十年之久的蹉跎

和缠磨，一个面目比较完整的《骚土》，才终于公之于世。

从1983年的中篇小说《饥饿王国的子孙》的写作开始，饥饿和虐待，专制和反抗，作为老村的一贯主题，至2011年的最终版——《骚土》的出版，老村用了28年，几乎等于一个写作者大半生的时间，成就了这本当代中国文学史上的极品。

2011年4月，有幸见到老村本人，看到他的“土”，他的憨厚朴拙，了解了他的秀内慧中，他的落寞无奈，又会约略感知，其中必另有隐情，一切并不像有些人说的那么简单。

一、《骚土》：最为精致的中国小说

和宾虹老人一样，宾老认为，中国画就是中国画，中国画有自己独特的面貌，中国画亦会走向艺术的极致，成为全人类的艺术。老村似乎也是，从他写作起始，就坚持这样的观念，中国小说就是中国小说，中国小说有它独特的面貌、独特的叙述技术和方法，同样是世界上伟大而高级的文学。

中国小说不是一个简单的概念。许多中国作家写了一辈子小说，但他不知道中国小说是什么。连中国小说的边也没沾上。

这就引出一个核心问题——什么是中国小说？

中国小说始自《山海经》的神话。而比较合乎现代“小说”面貌的，应从唐宋以来出现的用文言或白话写成的传奇、话本算起。在六朝志怪小说的基础上，“传奇”体的短篇小说兴盛之后，到了盛唐，传奇小说由“鬼事”而转入“人事”，作者开始关注当下社会。宋元时期，为适应市民阶层的需要，产生了“话本小说”。话本小说继承了唐传奇的传统，立足于社会底层及芸芸众生，着重反映市民阶层的生活。宋元话本在小说发展史上具有重大影响，一是话本使用浅近的民间语言，开创白话文学先河；二是话本的体裁形式，直接导致白话长篇章回体小说的产生。白话小说则在宋元话本的基础上，发展成为小说主流，出现了白话小说创作的繁荣局面。从《金瓶梅》到《红楼梦》，中国小说终于完成了从市井到殿堂的过渡，成为全人类的骄傲。

整体而言，中国古典小说有一条完整的脉络可循。这脉络自上而下，渐

渐完成了神隐退到人后的“人本进程”。但晚清，尤其是五四新文化运动，倡导向西方学习，并在文化领域着重反传统。“反传统最初的用意是超越传统，超越传统是为了寻找更高级更本真的传统。但由于反传统者的低能，却将其真正的目标，拽到了低俗社会学的泥潭。”¹在“洋为中用”的汹涌澎湃的声浪下，很多民族的优秀文化传统和积淀，被当作“四旧”或落后的东西革除遗弃。尤其是小说的叙述方式和语言特点，本应更彻底和精细的民间和个人化，但由于特殊时代的原因，以及新文化思潮的影响和左右，这条道路并没有被后来的中国小说叙述者——特别是长篇小说的叙述者，坚持下来。²

但是老村，“通过十多年点灯熬油地刻苦写作和思考，阅读了所能找到的中国古典小说以及文人笔记，并最终发现其中一个秘密——在优秀的中国古典小说，特别是伟大的文学高山《红楼梦》面前，似乎给写小说的后人，还留有一条可以穿越的狭窄山道”³。老村站在巨人的肩膀上，避开暗礁，从这狭窄的山间甬道，看到了自己的出路——将自己的艺术触角和讲述内容，彻底地赋予生养我们凡人的大地。“我生命的根在中国乡土。这决定了我只能站在自己的乡土上说话，即我的叙述模式，必须是东方式的。”⁴

所以，老村从《骚土》写作起始，就立足于传统，借鉴明清市井小说，诸如《金瓶梅》《儒林外史》《三言》《两拍》，特别是《红楼梦》的故事叙述传统，以貌似松散式的叙述结构，类似于中国画中的多点透视，每个人都是主角，都成焦点，但是拉开距离纵观全篇，又浑厚茫然，一派天机，灿烂辉煌。《骚土》不但自觉地实践着中国小说这种优秀的艺术传统，而且还做得更加绵密，不露痕迹，甚至更为出入自由。

老村说，“和西方单线或复线式的叙述不同，中国小说是立体的，全景式的”。他总结出中国小说的重要特征，内部是一个浑然的太极结构，回旋式运动。

所以，《骚土》的精巧绵密，深奥博大，茫茫中国，几人知之，又遑论

1 老村：《闲人野士》，人民日报出版社2008年版，第149页。

2 老村：《吾命如此》，中国工人出版社2005年版，第156页。

3 老村：《闲人野士》，人民日报出版社2008年版，第145页。

4 老村：《老村：追随中国小说的背影》，载《文学界》2006年5月27日。

域外人乎？

二、深厚的传统根基，坚实的民间立场

老村的写作，有一个清晰的指向——

《金瓶梅》开市井之先河，但失之思想的粗疏；《红楼梦》演绎了一段锦衣鼎食的皇族史，却似乎又过于贵族化，不食人间烟火。老村对自己的写作有一个标准，那就是让自己的小说，“给备受劳苦的大众带去娱乐，带去对历史沉沉的正视”¹。事实也是，中国几部古典名著，起先大都是从说书人的话本唱词里整理加工来的。这种方法，有一个共同点，即认为写作不仅是作家自己的事。作家面对的，是时刻要从你的字里行间找到乐子，找到感悟的读者和听众。追溯老村的写作之路，便可清晰地找到老村“指向”的源头。

老村出生在犹若神遣天惩一般的渭北黄土瘠地。少时，无其他玩场的老村，便时常沉浸在“村子里的老秀才和能说会道的村民”的摆场子讲古经里。“这里包含着文学创作的原始成分，他们也是我写作最早的——也是最好的——老师。”²每年冬闲时，操着山东腔的说书人，携家带口到镇上说书。老村乐此不疲地跟随着，竟日消磨。这些，对老村后来的写作风格，却是最直接的刺激。“在晃动的灯光人影里，一说就是许多天，整部头，弄得大家伙儿心里沉重多日。比如说书人讲到关云长败走麦城，乡亲们会为之默默洒泪。中间夹带些插科打诨的小段子，逗得大家伙哈哈大笑。这种时候，让人由衷地感到一种崇高，一种真正的舒心畅肺，因为我所听到和看到的，是我这些苦难的父老们生动的表情——他们的喜、他们的怒、他们的哀与他们的乐。这在往日一张张麻木的脸上，是多么难得一见。”³老村从这里，感受到“久远历史和底层民众的心灵颤音，这颤音里，有着朴素的大美”。

所以老村后来总结自己的写作，“小说家的第一可贵之处，是应有一种职业的诚实。他呈现给读者的，首先应是故事，一个接一个的故事。读者从他

1 老村：《吾命如此》，中国工人出版社2005年版，第158页。

2 老村：《吾命如此》，中国工人出版社2005年版，第160~161页。

3 老村：《吾命如此》，中国工人出版社2005年版，第158页。

那里得到的，是不懈的阅读快感和刺激。中国小说尤其有这一传统。”¹老村写作《骚土》，就是循着这一传统。将自己看作是一个旧时代游走江湖卖艺为生的艺人，为了谋生与谋生的技巧，忠实地为读者、为诸位“看官”们说唱。这是老村内心的“大美”，亦是《骚土》叙述的“大美”。

“天地无言而大美”的“大美”，浑然的太极运动结构，是中国先贤对世界美学的巨大贡献，也是人类审美的终极理想目标。老村将对这种“大美”的追求，视作小说叙述和审美的灵魂。要理解老村所追求的这种审美，得首先明白庄子对“大美”的定义。在庄子看来，美在于自然的整体，而在任何有限的现象，那些难于言喻、未可规范、有如鬼斧神工一般，正是艺术创作和欣赏的审美规律。可以说，庄子强调的是“天人合一”“以天合天”“自然而然”的审美境界，而想达到这样的境界，在艺术创作上要注意“技”与“道”的关系，做到“以神遇不以目视”，“在技术之中见道”的非意识状态……正如“庖丁解牛”一样。他解牛，乃在“莫不中音，合于桑林之舞，乃中经首之会”。这不是技术自身需要的效用，而是由技术所成就的艺术性的效用，他由解牛所得到的享受，乃是“把刀而立，为之四顾，为之踌躇满志”，这是他的技术自身所得到的精神上的享受，是艺术性的享受。²

在“技”上，老村十二三岁接触老子的《道德经》，十五六岁迷上古典文学，以至于写作《骚土》之前，阅读了他自己能找到的所有明清时期的文人笔记，之后又经历了十多年的习作演练。老村说自己也曾长久地沉迷于外国文学里，啃了多年外国名著。这些阅读，都使老村眼界大开，为他突破原有旧式的写作方法提供了新的思路，诸如西方文学里社会人生的批判方式，以及开放的审美态度。特别在人物塑造上，他已不再像古典小说那样，大多是单向度、脸谱化的拟真描摹，而是从多个层面入手，让人物既忠于真实，又超越真实，把人物写“圆”，写典型，写出人物的意象美来。

特别是意象一境，老村对此感触尤深。

比如《骚土》中的邓连山。原本“虎虎势势的一条大汉，虽说是地主，

但为人却敦厚，极讲诚信，接济穷困也不图他人回报。”青年时，“那年月黄龙山里的刀客经常下来骚扰村民。抢粮米，奸妻女，无恶不作。那邓连山掂着一杆丈二铁枪，一马当先，像条大雄狗，守护着村子的安宁，留下了许多美丽动人的传说”。更传奇的是，曾经单枪匹马独闯山寨，夺回被刀客掠去的“一十八岁的黄花闺女”，“刀客二三十人，虽说是疯狂乱扑，但竟也近他不得分寸。边打边退，极其英武”。为了传宗接代，他跟儿媳乱伦生下一子，这些都符合他“无孝有三，无后为大”的传统文化的浸染。出人意料的是，在莲花寺监狱里，“里头的人都说，邓连山有‘三勤’：一是汇报思想勤；二是请示工作勤；三是学习《毛选》勤”。更让人匪夷所思的是，出狱之后，邓连山判若两人，背离了先前的善良、正义的人之本分，张口闭口都是“语录”。在当街背诵《毛选》，击败了风头一时的贺根斗之后，老汉没有得到向往的荣耀，反而受到大队民兵的一顿暴打。“千难万险都躲过去了，心里犹嫌吕连长等人下手不狠”。打出血后，问他打得冤不冤，他倒说，“不冤不冤。毛主席说过：‘世上绝没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨……’你们叫我来，这说明我对人民犯有罪行。你们越恨我，越打我，这越是对我的改造和帮助。不冤不冤。”郭大害带领村民偷集留粮之事，被他看在眼里。他认为这是一个立功的好机会，连夜赶到县城，向季工作组告黑状，最终致使郭大害被毙。邓连山坐牢前和出来后的陡然转变，给小说带来一种更加强烈的悲剧穿透力。在郭大害被公判枪决之后，良心的觉醒，最终自缢在村东高崖的柿树上。在清晨红色天幕的陪衬下，像一幅剪纸画。这一意象，作为那个时代的悲剧典型，可以说当代中国小说中无人能及。对邓连山的塑造，老村完成了对古典的超越，对所处时代文学描写中典型形象的超越。当然，这也正是老村的雄心，甚至是野心所在。即在“技”上，做到炉火纯青，登峰造极。

但是判断一个作家优劣的，往往不是他的“技”，而是“道”。“道”高“技”方有可施展之处，不至于走火入魔；有“技”而无“道”，剩下的就只是匠气，徒有虚表而已。老村的“道”，来自于生养他的黄土地。

老村意识到，他生命的根源，在中国乡土。老村在他的自传体随笔《吾命如此》里这样说，“是土地教会了我怎样写作。教会了我怎样爱和怎样恨。教会我如何拥有并怎样超越。我的感觉，许多年来，在我们的文学意识上，土

1 老村：《生命的影子》，文化艺术出版社1999年版，第230页。

2 刘甜：《天地无言而大美——论中国传统艺术审美精神》，载《艺术与设计·理论》2008年第9期。

地的意识和生活的信念越来越淡薄，许多作家已忘记好的语言或者说优秀的文学出产在哪里。作家们大都靠一些空洞的现代理念支撑，而没有脚踏实地地从生活的大地上去寻找属于自己的文学之源。而我的观点是，无论到什么时候，唯有苦难挣扎的生命和粘血带泪的生活，才是发生文学的第一源头。因为文学最终的目的，是教会人们怎样找到尊严，以及怎样去爱。传统不是老农身上的棉袄，而是维系社会人群的田埂与马路。没有传统就没有秩序。没有秩序，人类所有的社会判断都将失范。……我们人的尊严，在文学里首先受到了严重的亵渎”¹。

所以，尊重传统就是尊重人，尊重我们共同的历史。深深地注重传统，才会接通与土地的联系，与血肉生活的深层联系，以及隐藏在复杂多变的社会表面之下的，那种深沉博大的历史感。这历史感，便是老村的“道”，也是他认为的——小说叙述和审美的灵魂。土地的历史感，文学的历史感，《骚土》从它的开篇，就弥荡开了这个真魂。

贫瘠，遥远，生他养他的黄土地，一直在他心底里召唤着他。他的声音来自备受屈辱的黄土高原。思念家乡，感受土地的嘱托。真实地揭示出黄土地的生存状态，用一种属于自己的声音表达，将个人经历的历史原貌和真情实景还原给历史，将自己屈辱的人生融入对多难民族的文学记述里。这就是他的使命，也是他的追求。

质朴而原始的力量，超然物外的，穿透历史的大美，是老村的文学之“根”，深植于民族传统文化的土壤里。老村一直在践行，在追求。故老村的“东方式叙述”，才显得那样精致而典雅，那样浑厚且秀美。

三、虔敬与批判，是《骚土》的精神指向

老村在早期的阅读中，就发现了一个秘密——在中国的文学史里，在它封锁严密的文化背景中，几乎所有伟大的作品，不管是《金瓶梅》还是《红楼梦》，背后其实都隐藏着作者的一个巨大阴谋。他们的写作，无不发端于作者对黑暗专制的巨大仇恨。他们将作品当作浸渍了毒汁的利剑，像是修炼了多年

的刺客，藏在心舍里，一直小心翼翼地打造它、调养它，抛头露面时，都无一例外地要瞄准当时社会的最大罪恶魔头。

有人说，中国小说缺乏宗教似的温暖。这话有一定道理。但是，说这话的人，也只是看到问题的表面。他不是没经历过，便是没深刻体味到，曾经的中国社会，黑暗是多么深重，世道人情有多么严酷。在那种处境下，反抗和描述反抗，几乎是所有有血性和良知的中国作家从事文学创作的第一主题，甚至是唯一主题。老村，20世纪50年代生人，亲身感受了那个时代强加给底层民众的巨大压迫，无可回避地首先是以一个反抗者的面貌出现。近年来，有关鲁迅先生的争论，似乎也是在围绕这一问题展开。持批评意见者说，鲁迅先生只知道批判，太冷漠了。持相反意见者认为，鲁迅先生的温暖，其实就深藏在他的批判里。孰是孰非，至今未明。其实也无须分那么明白。眼前的事实是，在近现代文学里，鲁迅先生，似乎也只有鲁迅先生，温暖了一代又一代反抗和批判者的身心，无人能出其右者。

鲁迅用杂文进行一场生动鲜活的对皇权专制的批判和反抗。

老村用小说延续了这种反抗，而且是处境更加严酷的反抗。

从老村的自传体随笔《生命的影子》里，亦不难看到在老村幼小的心灵里，这种社会批判的种子得以深埋。孩童时的老村，看到村里一些原本很老实的农民被民兵揪着游街示众，一些聪明儒雅的人戴着镣铐被押上审判的高台……残酷的现实，无情地拷问着老村童真的心。生活里的乱象，给了他很强烈的触动。中国民众的苦难，数千年来，一直是皇权专制和官吏政治所造成的，无一例外。年幼的老村对那个动乱社会的敌视程度，与他的实际年龄极不相称。在写作《骚土》时，首要的记忆，就来自他童年时的一次感受。那一次是枪毙人，被枪毙的是个因饥饿而打劫集体粮库的农民。老村对心目中这位反抗的“英雄”，给予极大的同情。他赞扬他，欣赏他，与他共洒一掬“英雄泪”。

这也是老村写作《骚土》的最初诱因。老村写《骚土》的直接冲动，是20世纪90年代那场运动。在偏远的小城，正在小公园下棋的老村，看到大桥上游行的队伍，情绪冲动地走过。老村感到了激昂，但激昂之后，却陷入了很深的悲哀中。他在反思无休无止的运动给中华民族带来的灾难。这个反思，触动了老村内心最脆弱的那根神经，也让老村想起了过去苦难家乡的“运动情

¹ 老村：《吾命如此》，中国工人出版社2005年版，第13页。

景”，想起了那些虽然无辜，但又不可能不被镇压的一个个冤魂。“运动”让我们的民族伤痕累累。历史的进步，更多地被看成是王权的更迭，而不是物质文明的积累与社会制度的进步。陕西是生养老村的黄土地，历史上每次大的农民起义几乎都发生于这个地界。没有陕西人参加的农民起义，不会有太大的声势。而黄土文明的实质是皇权文明。历史也一再证明，皇权文明在它的权力动荡中，从来都是以牺牲千百万民众的利益为代价的。黄土的历史，是一部人类的统治史，而不是一部文明的成长、成熟史。我们的祖先在皇帝更替的战乱中，一面艰难地喘息，一面慌不接点地繁衍着子孙。在皇权意识的诱导下，对暴力的崇尚，对侵害的漠视，不知不觉地渗透到我们的文化里。历史也一再明示，试图通过暴力改变、推动人类文明的方式，已被历史的车轮所证明不是最好的手段。暴力带不来文明，以暴抗暴同样不能。文明来自劳动和积累，来自人类的智慧，来自大的善与大的和。与其相反，与暴力结缘，无论以什么方式出现，都将给人类自身带来巨大灾难。当老村看透黄土文明的实质后，心里一面默默感念记载人的勇气，一面对过去看起来曾经是吸引和鼓动我们蓬勃向上的激情，产生一种无以名状的惭愧感，和羞于告人的荒谬感。老村自己也说，“我想，《骚土》揭示给人们的，就是这种从里到外的荒谬感”¹。

但是，建立在这种“荒谬感”之上的叙述，首先是对历代农民那种自觉的民主意识的虔敬，然后才是对中国大地那种根深蒂固的封建皇权思想的批判。

所以，《骚土》的温暖，是这样一种特殊的温暖：边流泪边反抗，边下跪边批判。

中国文学不是没有宗教精神，鲁迅先生亦不是没有温暖。老村知道，我们的文学所秉持的批判与反抗，应是一种更为通达人性，更为切实自知，更为周旋四顾，甚至是自持卑下的姿态和精神。这是“道”，是东方智慧，也是我们中国人所独特的“道”的内核。

也许有人视其为犬儒，非也！犬儒自顾，真儒兼顾，本质区别。

理解《骚土》，是要这样理解。首先从它的底层生活、细碎故事开始。

小说一开始，瘸腿的季工作组进村，面对他眼中的一群愚民群氓，他手

持语录，煞有介事地指手画脚，句句不离“阶级斗争”，俨然是一具不食人间烟火的政治机器。而那些整天围着这位“钦差”团团转的叶支书、吕民兵连长等等，个个奴颜婢膝，唯恐巴结不到奉陪不够。老村用一个个《阿Q正传》式的情节，让读者在漫画式的人物形象中，看到他们可笑而又卑微的灵魂。

始于陈胜吴广的“王侯将相宁有种乎”，到电视剧《水浒传》的“该出手时就出手，风风火火闯九州”，以至于到义和团的杀人越货和天朝制度，造反有理，一度成为我们民族所崇尚的金科玉律。《骚土》里老村亦写了造反，但他却将造反深埋于文本背后，描写手法几乎像一个个“小小的阴谋”一般，将造反者身上和思想里的诸般造反武器，一件件地给予解构分析，一条条地给予嘲弄取笑。最终定位于——只知一味造反的民族没有出路，也不可能有所出路。所以，老村笔下的造反，和过去历代的不同，和当代林林总总描写那个年代造反的作家们亦有着霄壤之别。他不但抛弃了程式化的简单的英雄摹写，更是抛弃了不问青红皂白式的一味颂扬，唯侠士奇人伟人的马首是瞻。老村一上手，便从灵魂深处看透了他们的狭隘和局限，一个个理直气壮的“革命”，私下里实则无一不是打着自己包藏祸心的小算盘。有评论家粗读《骚土》，便认为《骚土》手法老旧，实在是天大的误会。《骚土》所切中的，实则是我们时代最大的时弊。其手法和思想，何其新矣！

中国老百姓，被这些热衷于造反的“英雄”“伟人”们害得何其苦也！这一点，上海学者、文学批评家吴洪森先生慧眼早识。他在《骚土》的序言里这样评介，“《骚土》描写的只是黄土地上一个小小的鄢固村，却融汇了时代和历史的深刻背景；它讲述的只是鄢固村在‘文革’起初时的故事，表达的却是权力怎样损害着乡村这一恒久命题”。

温家宝总理在十一届全国人大五次会议举行的记者招待会上回答记者提问时讲，“现在改革到了攻坚阶段，没有政治体制改革的成功，经济体制改革不可能进行到底，已经取得的成果还有可能得而复失，社会上新产生的问题，也不能从根本上得到解决，文化大革命这样的历史悲剧还有可能重新发生。每个有责任的党员和领导干部都应该有紧迫感”。

总理的讲话，透露出关于“文革”的两个重要消息：一、“文革”是历史悲剧，不是什么“红色经典”；二、如果不坚持政治和经济体制改革，取得

¹ 老村：《生命的影子》，文化艺术出版社1999年版，第143页。

的成果可能得而复失，历史可能倒退，“文革”这样的历史悲剧还有可能重新发生。话外之音是，要防止“文革”悲剧重新上演，社会的进步、人民的安康，靠的是改革，是自上而下的逐步确立并努力实行一套完整的民主法治制度，而不是红旗飘飘似的聚众浩歌，漫天遍野似的吆喝造反。

在这样的关键时期，国家领导人能有这样卓越的历史智慧，能释放出这样的积极信号，实在是国之幸，民族之大幸！

四、朴拙而优雅，是《骚土》的语言特色

语言是文学的建筑材料。建筑材料的优劣，直接关系到建筑物的质量和美感。作家的语言质量，直接关系到他作品的分量和个人的文学成就。“在现代沈从文、朱自清就是因为语言上的贡献取得独特地位。有些单篇如《荷花淀》、《受戒》、《白色鸟》均是因语言的成功而确定为名篇。因为文本的综合因素和因为语言的现象是并存的。……我们以鲁迅、老舍、郁达夫为例，假定把他们小说语言换成一种模式的标准普通话，或者是混乱而毫无特色的语言系统，他们的小说也就不复存在了。”¹《骚土》文本的优美性的表现之一，就是因为语言的别致和原始韵味。而且老村用了中国文学传统里的诗词曲赋，包括地方戏曲、民间小调、快板书、民谣、谑谣、俚语等尽可能有的“建筑材料”，打造出了《骚土》。老村将这些“建筑材料”用得生动老辣，意境玄奥苍凉，其穿透和涵盖力，厚重与真实感，在当代的作家群里极其罕见。整本《骚土》就似一部各种语言形式各展其技的大舞台，美轮美奂。

老村认为，当代小说，特别是20世纪30年代提倡白话小说之后，那些当时的文坛精英们，小说使用的语言，欧化得太厉害了，和中国老百姓的日常生活语言，差距不是越来越近，而是越来越远。《骚土》的语言，来自陕西关中地方方言，即生养老村的那片厚重的黄土地，可以说是土生土长的语言。老村自己也说，《骚土》真正的作者，是他的乡土亲人，他自己只不过是一个记录员而已。所谓“记录”，是把听到的话或事写下来。老村以记录员的身份，无形中形成了《骚土》语言的乡土性、原生性，暗示了它具有黄土地一般的特有

质地，既是大俗，又是大雅。所谓雅者，《骚土》把传统文学里的说唱文学、话本故事、章回小说、诗词曲赋的长处非常自如、非常自然地融合在现代故事的讲述中。这也是老村追求“素”和“大美”，在语言上的精美体现。

如果说，这只是写作或语言上的技术问题，那么，老村比起其他作家更深厚的底蕴则是，他将他的写作的根子，植根在贫瘠如天怨的黄土地，缘起于自己对人生苦难的觉悟，对苦难无边的父老乡亲们无比悲悯的感情。他直截了当地说，是土地教会了我怎样写作，教会了怎样爱和怎样恨，教会了我如何拥有和怎样超越。

老村就是站在对黄土地的赤诚之心的写作立场，操演着纯粹的方言进行写作，实践着他自己“让来自天地的天籁之音，占据一方世界”¹的文学梦想。

（一）方言土语，是《骚土》甘甜的乳汁

老村在《吾命如此》等书中不止一次说过，没有形象、生动的陕西关中方言，他实现不了《骚土》的写作。“我从呱呱坠地，由母亲搀扶着学步起，每天就生活在这种鲜活而有趣的语言暖流之中。它是如此的简洁和美好，其韵味又是如此之强烈。……我的写作，特别是《骚土》的写作，就是在这苍老而真实的语言背景中，一句句地完成的。为还原真实的感觉，有时候我甚至用手敲打着桌沿，像唱歌一样抑扬顿挫地吟诵，以捕捉语言那特别的美感。我想对于好的写作者，地方方言应该是他文学的第二种乳汁。”²

“‘人习其方言，事肖其本色。’（作者注：臧晋叔《元曲选》序二）方言对表现小说人物的独特作用是不言而喻的。韩邦庆在《〈海上花列传〉例言》中说，有时不用方音字‘便不合当时神理’。胡适对以《海上花列传》为代表的方言小说给予了高度评价：‘方言的文学所以可贵，正因为方言最能表现人的神理。通俗的白话固然远胜于古文，但终不如方言能表现说话的人的神情口气。古文里的人物是死人；通俗官话里的人物是做作不自然的活人；方言土语里的人物是自然流露的活人。’”³

1 白桦：《老村之谜与〈骚土〉之诤》，载《小说评论》1996年第2期。

2 老村：《吾命如此》，中国工人出版社2005年版，第162页。

3 宋莉华：《方言与明清小说及其传播》，载《明清小说研究》1999年第4期。

1 刘恪：《现代小说技巧讲堂》，百花文艺出版社2006年版，第244页。

在《骚土》中，老村熟练地操演着他浓重的关中方言，将黄土地上的爱恨情仇，演绎得入木三分。

这人瘦高身架，披一件旧黄大氅，看相是残废军人，一颠一跛，走得十分气势。说来二臭也是眼观六路耳听八方之人，来人这种走首和排场，单是没有见过。待那人走近，二臭看仔细了，竟不怎么熟悉。且不说冬瓜般的头形，几绺萝卜缨子的头发下面，盖着的一张二指宽的脸面，生得也着实稀罕。

这是描写县农机站季站长刚到鄠嵎村时的形象。一个人物的形象，被这一百余字描摹得声貌毕现，读来如见其人，如闻其声。“普通话让不同地域的人免去了交流的障碍。但从特别深入的表现力上看，它又是不尽如人意的。因为这种普通化的过程也削弱了语言的深入刻画力、传神的表达力。”¹除了方言，一切书面语言都很难把人物的神情表现得如此生动传神。

栓娃妈手拿鞋底，指捏钢针，朝这厢（作者注：庞二臭）骂道：“你日谁氏——把你的毡眉眼不看看——你日谁谁叫你日——你毡上比人多了一把胡子怎的……——恁是疯了——你黑毡上擦粉——人家不知自己不知——光棍打不下去看咋弄哩——却说麦地里日人是咋哩嘛——真是屁绊得栽跤哩——你闲得没事——涝池洗炭去——撒泡尿照照你自家——看看你——啥人嘛……”

栓娃妈这通臭骂，看似脏话连篇，但却一点不觉恶心，相反还显得有趣生动，让人忍俊不禁，更有一种身临其境的现场感。所以说在民间，哪怕是骂人吵架这种乡间随处随时皆可见的事物，也是最有特色、最有风味的语言交锋。“方言是一方土地上生出来的东西，是生命在一块地方扎根出土时发出的一些声响。任何方言都一样，起初不是文字而是声音，所以它要一直连带着自己的声调，即便后来被记录下来形成了文字，那种声音气口一定还在。这种连

1 张炜：《方言是真正的语言》，载《南方都市报》2011年8月3日。

血带肉的泥土语言，往往是和文学贴得最紧的。”¹

两个人你来我往，兔狗亲热，酒色交盘，时候已到子夜。张先生探看一眼窗外弯月，假意要走，淑贞急了，说：“先生你缓，我还有话对你说呢。”张先生就等这句，屁股丝纹没动。淑贞这急急撤下盘盏，回头上炕，也没有说一句之乎者也，只是朝那张先生怀里一扑，将滚烫烫脸儿放在他嘴上头。两厢闪了几年的阴火阳电，这才得以称意合心。

这段杨进兴与淑贞的香艳描写，如果完全按普通话的话语方式进行描写，那么肯定无法尽兴，或者只能是按A片的镜头语言来描摹，那么，香艳的故事肯定会搞成艳而不香的色情描写。从描写性的角度看，可以区分出一个作家的优劣。好的作家，如老村，性在他的笔下，变得优美而富有情调；差的作家，如木子美等，剔除感官上的刺激之外，剩下的只是一汪淫水；即便当今的著名作家，如贾平凹，此处省略几百字，欲盖匿彰，寡淡无味。这也再次显示了方言的力量，也显示了老村的厉害。作家亦夫就曾说过，老村的作品使我对性，特别是夫妻间的性，有了新的理解。

《骚土》在叙事时大量地使用方言土语，如“碎娃”（小孩）、“谁氏”（谁）、“盘”（娶）、“这相”（这样子）、“下话”（求饶）、“洋活”（阔绰）、“太太”（很）、“这达”（这里）、“务治”（整治）、“对柳”（合拍、相合）、“头牯”（牲口）、“搭砣”（撒谎）、“弩”（站立）、“奘了”（生气）、“彻业”（齐备）、“球脓水”（没本事）等等，不一而足，读来生动活泼，乡风味扑面而来。方言写作最能与地方风情匹配，虽然有些关中特有的词汇，读者不看注解很难看明白，但从全书来细看，也能感觉到那种与乡土的契合。

在当代的作家群体中，路遥、贾平凹、陈忠实都是西部乡土小说的代表作家，他们的作品，也都程度不一地运用着方言土语。但诚如老村所说：“目

1 张炜：《方言是真正的语言》，载《南方都市报》2011年8月3日。

前还没有哪个作家，能像我这样，做得这么彻底。”¹以《骚土》文本切实比较，此言不虚。在小说叙述语言上，无论是它的典雅还是通俗，老村看样子是下过更多的工夫，因而更具特色。

运用方言土语进行叙事，实在是《骚土》的一大魅力，为“日渐稀薄的文坛添加了一些生活底气和泥土本色”，（白烨：《老村之谜与〈骚土〉之隐》）向读者提供了另一种视听和奇趣。

（二）诗词曲赋，是《骚土》华贵的外衣

我国古典小说传统风格之一，就是在小说中掺入诗词曲赋。比如《红楼梦》里的诗词曲赋，就是全书有机组成部分。它既是曹雪芹原书中的章法规律，也是他哲学和美学观念的有机呈现。

老村扎实的古文功底，也为《骚土》的写作，做了充足的语言准备。且在《骚土》里，老村开篇便将语言定位在了“信口开河，承的是红楼镜花之师传；东拉西凑，演的是街头巷尾之乱弹”²。有人评论说，艾略特融汇了西方现代诗歌中的所有意象，写作了《荒原》。老村所实践的，也是这样一种雄心，他要用中国文学里的诗词曲赋，包括地方戏曲、民间小调、快板书、谶谣、俚语等尽可能有地表达方式，来写作《骚土》。老村自己也说，诗词曲赋进入小说，其难度是，你使用了这些技术，但不能让读者感到你在卖弄，为技术而技术。

诗词曲赋在当代的小说里已基本绝迹了，而老村却让它们天衣无缝地镶嵌在《骚土》每一处需要它的地方。“自然得就像长在人脸上的鼻子一样”。它的每一句，都该是小说里的状态。这也是通过长久的胸中蕴暖，感知琢磨，最终就像灌饱了汁液的浆果，就那么生动诱人地悬挂在那里。

夫哇，你就这样狠心撇下妻儿们去了——

你舍得了你面前这二女一男，又女儿随寡妻苦熬饥冷；
你舍得了你面前这黄土高天，将犁杖与耒耜撂在埝边；
你舍得了你面前这庄廓一院，风扫树树扫风凄凄惨惨；

你舍得了你面前这油灯一盏，挨黑了妻与谁灯下绷闲；
你舍得了你面前这糊饭一碗，食盘边不见你喜眉笑颜；
牛哞羊咩驴儿嘶唤，乡亲们看着你眼雨涟涟；
儿哭爸女哭妈妻哭老汉，白没咋你怎就命归黄泉；
春天里妻随你奔走渠沿，采得那杨柳叶搓成菜团；
夏天里妻随你劳作不断，顶日头背月亮挣扎田间；
秋天里妻随你拾禾磨面，食一顿好吃货满心喜欢；
冬天里妻随你扶犁东岸，忍得饿忍得冻为得来年；
你随妻且算是一十六年，十六年你为妻忍辱求全；
不是妻不晓你心头作难，苦啊苦，苦日子叫苍天苍天无言；
天皇皇地皇皇何不睁眼，为何让我的夫如此落伶；
夫哇夫，我的好不惜惶可怜的夫哟。

这是一段结构十分完美的秦腔唱段。富堂老汉死了，他年轻的妻子针针拖着儿女，跪在他的尸首前哭泣。一段秦腔，字字血声声泪，将针针内心即悔恨又悲伤的复杂感情，很通透地表达了出来。

往日里你咋恁能调善逗，惹得那一朵朵花蕊儿乱凑；满世间情话
儿由你胡诌，让俺的心魂儿如梦似酥；羞也么哥哥，恼也么哥哥！

谁料想人世风狂雨骤，打得那小鸳鸯巢窠儿不就；何处是葬俺
的世外香丘，守着那雪月儿与你方休；哭也么哥哥，苦也么哥哥！

庞二臭死后，鬼魂夜访了生前的老相好栓娃妈。栓娃妈在贫病之中，奄奄一息，等待阎王派来的小鬼带走她。这时候她想起老情人，感慨万千。这段元曲，形象生动地表达了这种缠绵不舍、生死相依的情感。在雪一样的月光下面，与心爱的人，两个冥间的幽灵，厮守在一起。这是何等凄美而又让人落泪的场景啊，读起来的感觉口齿留香、韵味无穷。

七仙女下嫁牛郎也没得此等匆忙，西门庆偷香窃玉焉能有这番

1 梁知、老村：《追随中国小说的背影》，载《文学界》2006年5月27日。

2 老村：《骚土》，贵州人民出版社2011年版，第3页。

手快；且莫说，一个是缺达的不谙世事的风骚货，一个是欠搓的不知深浅的白面郎。

针针的妹子红霞，嫌弃自己的男人，说他是“人看着墙高的汉子马大的身架，弄那事便缩了，倒像怕我吃了他似的”。走亲戚到姐姐村里，喜欢上了“笑里藏刀袖里缩刃，不到事上则可，但到事上，极能使尖耍利，不是个东西的”贺振光。“匆忙”“手快”两个动词，将“风骚货”“白面郎”的急切心态，刻画得入木三分。

语录本儿军人装胸口别个大像章。走起路来挺胸膛，开口说话像打枪。爷娘老子立一旁，祖宗牌位全砸光。毛主席、共产党，万寿之后是无疆。

这是庞二臭投机钻营，鼓捣一批毛主席像章，把在村头变卖。一段快板，将那荒谬年代的无尽百态描写得甚是生动。如不是老村的功底，荒谬的年代发生的荒谬之事，是很难入书的。这也显示了民间的许多东西，实在是太奇太妙。在平实朴素里，实际才存在着跨越时空的不朽风韵。

（三）文白交融，是《骚土》的秀内慧中

汉语语言文学，从谣发展到诗，从诗发展到词，又发展到曲赋，最终是明清杂记和小说的兴盛。语言的存在和变化，具有自身的逻辑。“在一个常态的社会里，语言的发展体现出稳定的特点。”¹但是随着晚清的白话文运动及稍后的五四文学革命，这种稳定发展的态势被打破。曾在华夏文明中起着进步作用，民族文化的传承过程中担当着重要角色的文言文，几乎一度退出了历史舞台，直到目前，文言写作仍未得到有效、有价值的修复。

文言文是中国古代的书面语言，是现代汉语的源头。虽然当年提倡白话写作的梁启超，精辟地提出“决非以古语之文体而能工者也”，又清楚明白使用白话“文学进步之最大关键”，但是他却无法给后人提供一个像样的白话小

1 丁晓原：《“过渡语言”与晚清散文文体的变异》，载《文学评论》2011年第4期。

说的范例。他打算和普罗用白话翻译《十五小豪杰》，译了几回，颇感艰涩笨拙，于是“参用文言，劳半功倍”。……“无竞生”与吴士毅合译的《大彼得遗嘱》舍白话而用文言，理由就是“如演成通行白话，字数当增两倍，尚恐不能尽其意，且以通行白话译传，于曲折之处惧不能显，故用简洁之文言以传之”¹。

老村重拾文言写作，将文言有机地镶嵌在《骚土》中，可见其卓越的艺术才情和深厚的古文功底。

无意影射，岂敢针砭？且说是：信口开河，承的是红楼镜花之师传；东拉西凑，演的是街头巷尾之乱弹。涉公堂而无碍大雅，司隐乱而不损上方。话云儿雨儿之事，仿佛是村俗之谈；写碟儿碗儿之物，细看非俚间之语。雨田鹤步，迹何求也？落花看影，风何消也？舍其形而，缘得上学。轻轻松松，自在自在，岂不妙哉！

文言文的特征是以文字为基础来写作，注重典故、骈骊对仗、音律工整且不使用标点，包含策、诗、词、曲、八股、骈文、古文等多种文体。此段文字乃是文言写作的经典之笔，对仗工整，语言华丽，行文流畅，气势跌宕，行文错落有致。精练、典雅，乃是老村语言之活灵魂。

却说是临近解放的一年秋天，县长三姨太去姑姑庵拜佛求子，因大雨拦阻，借村里的一片瓦舍过夜。

却说拴娃妈在槐树底下，骂二臭虽骂得血头涨脸，经一旁几位婆娘极力相劝，气泄了自然歇口。

“却说”是小说的发语词，“却说”后面接续的大多是上文说过的事。一个“却说”，便将之前叙述简洁明了地给予概括，可谓是白话小说写作的神来之笔。老村将“却说”二字用得生动活泼，恰到好处，让你察觉不出有特意设置之感。

1 陈大康：《晚清小说与白话地位的提升》，载《文学评论》2011年第4期。

水花撇了针线，手足无措地说：“我也该咋？”张法师说：“你且上炕坐好，由我细看。”……张法师道：“你且睡下，松开裤带，我将细看。”

富堂老汉道：“谁说不是！”杨先生赞道：“大本事，大能力！”富堂老汉道：“且不是咋！”两个跟屁子又夸了半天季工作组，直到把话都说得没有意思了，方才歇下。

第一段两个“且”字是副词，是“暂且”之义；第二段的“且”字表示递进关系。“且”字虽在不同之处起到的作用和意思不同，但均简洁明了，却很有韵律感。

我国古代的重要典籍大多是用文言文写成的，其中许多不朽的作品，历来以简约和精练著称。旅美女作家严歌苓曾说：“中国传统的文言文其实存在很多文字上的鲜活用法，我们可以把名词用作动词，动词用作形容词，这会使语言显得非常鲜活生动，可惜我们后来的白话文丧失了这样的功能，而现代白话文丧失了古文言的灵活用法，让文字的活力不复存在。”

有评论说：“老村努力将俗的方言土语和雅的诗词曲赋融为一体，显示出自觉而积极的文体追求，获得了独具一格的修辞效果。老村写出了我们曾经的历史，那个让所有人都失去了尊严的历史。同时，老村用自己的实际行动在拯救日渐衰落的方言土语，在现代白话文本中有目的地疗救着已从小说叙述中失散的诗词曲赋，并将躲藏了将近一个世纪的文言文叙述，成功地带进现代小说里。”¹

《骚土》是一部了不起的伟大小说。

老村理所当然自知《骚土》的不同凡响之处。因此他自吹自擂也好，王婆卖瓜也好，他有太多的理由和资格这样说和这样做。

“我想，也许有一天，那些羞辱过我的人会拿起《骚土》，沉浸在它优美的叙述里。真的，不管他是不是知识分子，只要他识字，是一个认真阅读

者，只要他的那颗心，还能稍微感知到人世的况味和冷暖。”¹

“莫以‘骚’字鄙老村，此字原是屈子根。
同样洒泪三千日，不为金身为土身。”²

老村说的“土身”，我想，不仅指的是他自己作为底层文人所经受的苦难的命运，所秉持的民间立场，等等，更是指广袤土地和凡常百姓，这一切的一切，包括天地自在的运转，生生不息繁衍着的亿万民众。一个能够将自己的文学融化、寄托在这一切里的作家，我相信，历史会还他以公道的。

这，也许就在今天、明天，或者是后天。

2012年4月8日于昆明初稿

2012年4月25日修订

1 郭震海：《撩人的“骚”成就了老村》，载http://blog.sina.com.cn/s/blog_5a6db8ba0100ac2n.html。

1 老村：《吾命如此》，中国工人出版社2005年版，第181页。

2 老村：《痴人说梦》，文化艺术出版社2006年版，第101页。

以荒诞击穿荒诞

——评余华新作《第七天》

余华推出《兄弟》沉潜七年后，再次推出了长篇小说《第七天》，然而，《第七天》甫一面世，就毁誉参半。持肯定立场的人认为，《第七天》是一部批判现实主义的力作，是当代一部非常优秀的小说。而持批评立场的人却认为，《第七天》语言失败、细节失败、人物对白失败、叙事风格失败，甚至认为这是余华最烂的一部小说。责难者几乎都将《第七天》中涉及的热点新闻事件作为批评余华的口实，认为《第七天》就是一部当下社会新闻的大杂烩，是“新闻串串烧”、“基本停留在浮光掠影的记录上，没有深入到人性和社会阶层肌理的内部”¹。

《第七天》以死者杨飞阴阳互换的视角，讲述了杨飞死后七日的见闻。余华的真实意图，乃是借死者杨飞来再现当下中国社会的荒诞——以荒诞讲述荒诞，以荒诞击穿荒诞，这实乃是当下最大的荒诞。批评者所谓的“新闻串串烧”，只是余华将现实中真实发生的新闻事件集中汇聚在一起，更加突出地再现现实的荒诞不经，这也延续了余华一直以来对现实的怀疑态度，而非“余郎才尽”。《第七天》承袭了余华一以贯之的悲苦意识和对小人物命运的关注和深刻同情，也展现了余华对现实的尖锐批判立场。

从《第七天》以及所产生的争议来看，有几个问题值得认真思考：一是新闻事件能否作为素材直接植入小说文本？二是中国当下的故事该如何讲述？什么才是真实的中国当下社会？三是荒诞的叙事呈现出真实，还是“真实”暗含荒诞？厘清这三个问题，不仅《第七天》的争议能迎刃而解，对判断作家的

1 杨庆祥、于丽丽：《小处精彩，大处失败——评余华〈第七天〉》，载《新京报》2013年6月22日。

现实主义作品以及作家描写当下社会，或能提供些许参考。

一、新闻事件能否作为素材直接植入小说文本？

《第七天》描写的都是日常见怪不怪的新闻事件。譬如暴力拆迁、灾祸后有关方面瞒报死亡人数、医院将死婴做医疗垃圾处理、冤假错案、行刑逼供、男子假扮女人卖淫等等。故有人看完《第七天》后，评价说，余华除了给读者带来浅表的感伤外，并没有给读者提供比新闻报道更高明的说法。新闻事件能否直接植入小说文本，成了探讨《第七天》最首要的问题。

对新闻的定义，目前国内最常用的是1943年陆定一提出“新闻的定义，就是新近发生事实的报道”。范长江也对新闻下了一个定义，“新闻就是广大群众欲知应知而未知的重要事实”。张新颖所说：“什么是新闻？新闻就是那个不经常发生的、意外发生的东西才叫新闻。我们天天都在发生的，就在我们周围，就在我们身边，今天发生了明天还能发生，每个人对发生这样的事情都不会感到惊奇，那个东西已经不是新闻了。我不是要说余华写的东西不是新闻，从这一点来为他的作品辩护，而是说我们今天这个时代已经变成这么一个奇怪的时代，在这个时代里发生的再奇怪的事情都不是新闻了。或者你一定要把它说成是新闻的话，整个这个时代本身变成了一个新闻，而处在时代当中的我们每个人，处在这样一个巨大新闻当中的每个人，他身边发生的事情都不是新闻了，因为我们在一个巨大的新闻里面，而在新闻里面发生的暴力拆迁等等，只不过是这个巨大新闻里面的日常生活，所以处在这样的一个现实当中的人有一个怎么来理解今天这个时代的问题。我觉得余华把这些东西当成日常生活来写，其实触及了我们这个时代的一些我们远远没有讲清楚、不愿意讲的东西。”¹

张新颖的话特别有意思，它透析着两层意思：一是在当下该如何理解“新闻”，在青年批评家刘涛看来，“新闻乃时代之微妙处，由新闻而能见微

1 《余华是为后世写作的：〈第七天〉研讨会实录》，载凤凰网·读书，http://book.ifeng.com/shupingzhoukan/special/duyao103/wenzhang/detail_2013_07/05/27193721_1_shtml，2013年7月5日。

知著，防微杜渐者乃是高人”。很多人认为余华没有挖掘新闻背后所隐藏的人性和社会的本性，余华其实已经很严正地在传达着这些被外界所忽略的东西，他以如此之巨的激烈新闻事件为底板，已经起到了提醒人防微杜渐之效，颇有鲁迅“引起注意，以期疗救”的遗风。二是张新颖很肯定地认为，新闻是可以植入小说的。在他看来，植入小说的新闻事件，在当下中国已然成为了“日常生活”。日常生活，就是小说的现实素材，有何不可？

将新闻事件直接植入小说，并非余华首创，在文学史中的例子比比皆是。《第七天》的出版商北京新经典总经理陈明俊在接受媒体采访时透露：“余华在《兄弟》之前就已经开始写《第七天》，现在书中的很多内容也是多年前就写好了的，很多人说像新闻的内容，其实是余华七八年前写的，比如河里漂着死婴的细节，在黄浦江的事情出来之前，他就已经写了，后来的事实是巧合。”¹这话的可信度值得怀疑，但他对作家书写当下的困境的说法，却相当精彩。他说，“一个作家写我们的过去时，比较容易把自己抽离出来，但写自己生活的时代时，特别难保持真正的文学姿态。当下的细节，你写出来很容易让人感觉像新闻，写这样的题材确实是需要勇气的。《第七天》的文学细节处理得相当好，既没有刻意回避，也没掉进去。”“很多人批评《第七天》像新闻的部分，其实正是这部作品里特别重要的真实的文学细节，这些活生生的生活用文学的方式表达出来，它才能跨越时间、国界，没有这样的真实，《第七天》就失去色彩了。”²

细读《第七天》，不难发现，余华并没有生硬地照搬新闻事件，在余华这里，新闻事件只是小说的一个大的背景。《第七天》以零距离写当下现实，余华身处其中，可能是因为以太近的视角写现实，而又将最激烈的事件与死者杨飞串在一起，才给人以满篇都是新闻事实罗列的外感。其实，余华将这么多荒谬的新闻用一个亡灵串在一起，足见当下社会的荒谬。

有睿智的网友如是说：“在《第七天》里，余华把这些悬而未决的新闻

事件，用幽灵在阴间的经历，遇到死人后，一个个通过文学想象重新还原了，还原的不是新闻，而是文学的记忆。余华通过新闻串烧，进行余华式改写，又一次找到了审视现实的精神通道。”¹

新闻事件，最核心的一个词是“新”，“新”在这里可以等同于“近”，即与现实“零距离”。在《兄弟》出版后，余华就曾毫不避讳地说，新浪的社会新闻给予了他源源不断的灵感，他相信这种荒诞性给予了作家令人嫉妒的题材。新闻事件不是不能植入小说，它只是需要写作者有高超的叙述技巧和处理技巧。余华的《第七天》，在处理技巧上，以死者见闻为主线，将不同荒诞的新闻事件植入其中，足见其叙述技巧的巧妙和高超。

二、中国当下的故事该如何讲述？

中国怎么了？当前的处境如何？有什么问题？对此有不同的说法。有持崛起说，譬如带有民族主义情绪的作品《中国不高兴》《中国站起来了》；有持批判说，譬如《忐忑的中国人》，这些作品认为中国目前问题很多，尚不能大国崛起。余华的《第七天》讲述中国当下的故事，属后者，他直面了中国的现实，点出了中国的问题。

浙师大余华研究中心原主任王侃在接受采访时说，“三年前，余华说‘他想写出一个国家的疼痛’。我想《第七天》这部作品实现了他的诺言，他写出了这个国家的疼痛”²。什么是余华的中国的疼痛？余华早做过解释——“我们仿佛行走在这样的现实里，一边是灯红酒绿，一边是断壁残垣。或者说我们置身在一个奇怪的剧院里，同一个舞台上，半边正在演出喜剧，半边正在演出悲剧……”这就是疼痛的中国。余华也曾说过，“三十多年来杂草丛生般涌现的社会矛盾和社会问题，被经济高速发展带来的乐观情绪所掩饰。我此刻的工作就是反其道而行之，从今天看上去辉煌的结果出发，去寻找那些可能是

1 欧阳春艳：《出版商否认〈第七天〉是“余华最差小说”余华看球赛懒得睬》，载《长江日报》2013年6月20日。

2 师文静：《余华新作〈第七天〉引吐槽：貌似“新闻串烧”》，载《齐鲁晚报》2013年6月20日。

1 大智若：《余华〈第七天〉：来自阴间的新闻串烧》，载http://blog.sina.com.cn/s/blog_44fc12630101dm6h.html。

2 刘科：《余华自称要为“政治”写作：写出一个国家的疼痛》，载《时代周报》2013年6月28日。

令人不安的原因”。余华的理解是，写下中国的疼痛之时，也写下了自己的疼痛。因为中国的疼痛，也是他个人的疼痛。

余华在接受采访时说，作家如何叙述现实没有方程式，不同的作家写出来的现实也不同，即使是同一个作家，在不同时期写下的现实也不一样。但是必须要有距离，在《第七天》里，我从一个死者的角度来描写现实世界，这是我的叙述距离。《第七天》是我距离现实最近的一次写作。¹近，才能更真切地理解现实、抵达现实。这是余华书写“疼痛”的距离。

余华写出了小人物的疼痛。从杨飞、鼠妹等一千人物身上，不难看出，余华点中的，就是这个时代处于最底层的小人物的命运，也通过这些悲苦的小人物，将经济高速发展、正在崛起中的中国社会的疼痛写得透彻入骨。

从《第七天》中的两个人物刘梅和男友伍超身上，可以看到小人物的落魄，底层人生活的艰辛。作为鼠族的刘梅，几次因为被人调戏而害得和男友双双失业，直至上街乞讨。在见到自己的小姐妹坐台日进斗金、过上奢华的生活后，欲去坐台。结果被男友暴打了一顿后，才打消念头。鼠妹刘梅最大的愿望是拥有一台iphone，男友为满足她，给她买了一台山寨版iphone，在网友的嘲讽下，刘梅不堪，跳楼自杀身亡。男友伍超为给她买块墓地，无奈走上了到黑窝点卖肾之路，因此丢掉了卿卿性命。

近年，伴随城市化的浪潮以及各种原因，千百年来依靠土地生活的农民，一波又一波地涌入这个物欲横流的城市，然而，城市并不是他们的家——城市没有接纳他们，他们也无法融入城市。一台iphone，对城里人来说，就是一个想要即刻就能到手的玩具而已，而对鼠妹刘梅来说，却是奢望。这能说明刘梅对物质的过度追求、虚荣，还是这个社会没有给像刘梅这样的鼠族以公平实现自己卑微愿望的机会？我想，刘梅从乡土走入燥热但没有温度的城市，是为了改变自己的命运，但现实容许她了吗？从《第七天》中，我看到，现实并没有容许她依靠自己努力改变命运，相反，还因长得好看，总是被骚扰，而害得自己和男友两度失业。当然，我也知道，将一切恶斗推给现实、揉给社会，那就是极端者，甚至是无能者的做法，但现实中的刘梅、伍超何其多也，这让

1 夏琦：《余华谈新书〈第七天〉：我会关注批评，但不是现在》，载《新民晚报》2013年7月1日。

我自己都语塞。

还有暴力拆迁、有关方面隐瞒火灾死亡人数、行刑逼供，等等，这些匪夷所思的事，就像雾霾一样，明火执仗地蔓延，我们连阻止的力量都显得如此渺小，我们该拿什么相信现实？

“余华的作品中人物有一种无力感，而在今天一个比较平常的、持有日常的观念、日常的生活方式的人，基本上都是‘没有力量’的人。余华是艺术地、形象地把这样一个正常人在当代社会里的那种无力感写出来，他把主人公写成了一个死人，表达出来的绝望是很深刻的东西。”¹

那些曾风动一时的所谓报告文学，能给这个时代留下什么，能给人以什么样的温暖？相反，那些直面现实、直指现实的作品，虽然鲜血淋漓，甚至有时让人不忍卒读，但多年后再读，却依旧泛着勃勃生机，依旧让人震撼，让人温暖。十年、二十年后，再回过头来看《第七天》，它将是当下社会的一个见证者、记录者，它将充满生机，让读到它的人热泪盈眶。

三、荒诞的叙事呈现出真实，还是“真实”中暗含荒诞？

这个时代最大的荒诞就是颠覆常识、忽略常识。在这个时代，“真”太少，而以假乱真太多，最终弄成了假作真时真亦假，真假难辨。

余华在《第七天》封腰上说：“与现实的荒诞相比，小说的荒诞真是小巫见大巫。”因为现实荒诞，小说描写的荒诞就有其合理的依据，或者更进一步说，荒诞的叙述背后，恰恰是真实现实的纸上再现。

余华早在1989年就写下《虚伪的作品》这一奠定自己对“真实”与“荒诞”理解的重要作品。他说，“现在我似乎比以往任何时候都要明白自己为何写作，我的所有努力是为了更加接近真实”。²而要怎么接近真实呢？余华在接受采访时曾透露写《活着》的感受。他说，《活着》刚开始，他采用的是之前惯用的叙述模式，但结果他发现怎么写都不舒服，怎么写都感觉是隔了一

1 刘婷：《研讨余华〈第七天〉：作家击不穿中国现实》，载《北京晨报》2013年7月4日。

2 余华：《虚伪的作品》，载《上海文论》1989年第5期。

层。后来，他调整了叙述方式，改用第一人称，让人物自己出来发言，这样，他发现自己的叙述充满了亲切感。¹

在《第七天》中，余华采用的还是第一人称的叙述方式。他说，我在修改时已删除很多“我”，剩下的“我”都是不能删的，仍然不少。这是叙述的需要，《第七天》的叙述有点像圆规，“我”的经历是圆心，所见所闻是一条条圆周线，叙述的圆规一圈圈往外画圆。²

当然，这只是叙述的真实，是技巧层面的问题。余华《第七天》最核心的，是以荒诞的叙述、以荒诞的故事来接近他所理解的真实。《第七天》的开篇，余华就用了很荒诞的笔调来写：

浓雾弥漫之时，我走出了出租屋，在空虚混沌的城市里孑孓而行。我要去的地方名叫殡仪馆，这是它现在的名字，它过去的名字叫火葬场。我得到一个通知，让我早晨九点之前赶到殡仪馆，我的火化时间预约在九点半。

这是《第七天》的开篇文字，也是整个小说荒诞的起点和基点，透着肃杀的气息。一个人在死后还能自己去殡仪馆火化，并且开始回顾自己的一生，这本身就十分荒诞。主人公杨飞的经历随处可见中国当下生活中的各种怪现象，折射出残酷又荒诞的现实。

出版人、评论家止庵说，“小说这么开头，就像郑板桥说的‘未画以前，不立一格，既画以后，不留一格’，别人没法模仿。”《第七天》的编辑林妮娜认为，《第七天》的开篇，是一个震撼的开始，却异常独特，不可复制。³

墓地与殡仪馆火化等级分明，权贵坐的是沙发，有专区，能享受VIP待

1 参见余华与作家杨绍斌的谈话《我只要写作，就是回家》，载《当代作家评论》1999年第1期。

2 夏琦：《余华谈新书〈第七天〉：我会关注批评，但不是现在》，载《新民晚报》2013年7月1日。

3 张卫军、顾军：《余华新作〈第七天〉开篇曝光，读者称震撼》，载《文汇报》2013年6月8日。

遇，而贫困者却只能坐椅子，要拿号排队，市长来了却大摇大摆地去国外进口的炉子火化，死后贫富之间依然有着明确的界线；强制拆迁，导致悲剧不断；孩子坐在自己已经变成废墟的家园上写作业，而自己的父母却被暴力拆迁者残暴地埋在了自己的家中。家，变成了坟墓，这可能是人世最悲凉的事情了；商场大火，死亡38人，为了逃避责任，有关方面在死亡人数上大做手脚，并拿纳税人的钱去摆平那些已死却在官方口中还活着的人的家属；医院将27个死婴做医疗垃圾处理，扔到了河里，生命竟然如此被轻薄，是死者为大，还是死者变垃圾？一个杀人犯在警察的行刑逼供下被迫招认自己杀人，而被枪毙，好笑的是“被杀者”却忽然回家，如此荒唐的冤假错案听得人耳朵都生了茧；一假扮“女人身”的男子卖淫被抓，审讯中被暴躁的年轻警察踢坏下体，多年上访无果后，怒而杀警察泄愤；打工者为给女友买墓地，甘愿在黑市卖肾换钱，自己亦伤重死去等等。

如此多的荒唐事，完全是现实版的“目睹中国之当下怪现象记”，本应是不足以令人信服，但这些，却是现实中几乎每天都在上演的悲剧。“当基本的理性缺失之后，当基本的公正无法维持的时候，当弱者永远无法把握自己的命运的时候，我们已很难用逻辑来建构现实”。¹余华以死者的视角来讲述，来串联起这些悲剧，让这些悲剧获得了叙述的自由与合理性，也再现了余华“更加接近真实的”写作意图。从文学创作上讲，余华也再次告诉世人，荒诞的叙述，怪异的讲述，才是接近真实的不二法门。

余华表示，实际上，他认为他在书中引用的新闻素材内容并不多，但读者在观感上可能有所夸大。他希望用不长的篇幅，较为集中地表现中国当下社会的荒诞感。难以想象的现实都在发生，最后大家都慢慢习惯了。并且选取的是一些较有代表性的事件。可能怪诞小说相比现实小说的“大路”，更像一条通向现实的“近路”。怪诞小说是抄近路的，怪诞小说也好，荒诞小说也好，是为了更快地抵达现实，而不是慢慢地抵达现实，否则没有必要用荒诞的方式。²

另外，可以反衬当下社会荒谬的还有两个被余华隐藏的点。一是《第七

1 刘科：《“你能说这个社会正常？”》，载《时代周报》2013年6月28日。

2 刘婷：《研讨余华〈第七天〉：作家击不穿中国现实》，载《北京晨报》2013年7月4日。

天》，取名于《旧约·创世记》，“到第七日，神造物的工已完毕，就在第七日歇息他一切的工，安息了”。《旧约·创世记》本是抚慰人心的书，但《第七天》却是让人绝望的书。两相对比，让人悲凉不少。神造物的工已完毕，就安息了，但现实中的小人物，却“死无葬身之地”。另一个是主人公杨飞的名字。此名或有寓意，但在《第七天》中，杨飞不仅“飞”不起来，反而折断了翅膀，连死都死得莫名其妙。

四、结 语

杭师大人文学院院长、《余华评传》作者洪治纲在接受《时代周报》采访时说，对于一些实力派作家来说，直接书写当下现实，确实是一个难题。像苏童的长篇只有《蛇为什么会飞》书写当下现实，莫言的长篇也只有《天堂蒜薹之歌》直接展示当下现实，结果似乎都不讨读者的喜欢。包括《第七天》，这三位作家在书写当下现实时，都努力采用了一种变形或荒诞的手法，试图摆脱写实叙述的某些局限，从一个独特的角度来审视现实。为什么他们不采用池莉等作家那种单纯的写实策略？我想，这恰恰体现了他们在写作上的某种自律性的要求，一种自我突破和超越的诉求。¹

我完全赞同洪治纲的说法。还是那句话，现实太荒诞，我们每一个人每一天都生活这样的荒诞之中，习以为常，见怪不怪后，才觉得余华的《第七天》是一种乾坤大挪移，是新闻事件串成的仓促之作。但十年、二十年后，社会转型完成，社会更加和谐，人人都能均等地享受改革之利，人人都能通过自己的努力实现自己的梦想，续而实现“中国梦”时，再翻开《第七日》，它必将给后人了解这段历史提供可靠的素材，因为它记录下了中国曾经的疼痛，而这份疼痛——中国人的疼痛，能给后世在前行的路途上提供一些规避再次犯错、或者说犯罪的参考。如果果真这样，那将是我们所有人期待着的社会的最大的幸事。

2013年7月11日凌晨于昆明家中

¹ 刘科：《“你能说这个社会正常？”》，载《时代周报》2013年6月28日。

抚慰在世者的忧伤

——评张怡微的《试验》

大梦谁先觉，平生我自知。草堂春睡足，窗外日迟迟。¹

这是身居草堂的孔明先生，状态上看很像怠惰懒散的闲人，睡到很晚了起床，可是从他不同寻常的口气来看却绝非等闲之辈——一个俊杰之士就这样闪亮登场，一上来就带着不同寻常的气场。而小说《试验》中的主人公侯心萍，只是大上海一个普通的老年人，连晨间做梦都是很平常地催促父亲早起上班的事。醒来后，听到的依然是惯常的嘈杂喧闹的市声，或者说这市声也是她生活的背景，就连动一下，也是一个老年人如影随形的常见病，梦里梦外，尽是一些细杂琐碎的事。一个普通的小人物就这样出场，开始了她一天的生活，由此奠定了小说的基调，或者也可以看出小说叙述的基本内容无外乎是指涉广大的普通民众平凡而简单的生活。

—

读完整篇小说，发现它的确也是——始终如一地贯串了这样的内容的。

小说的主人公侯心萍是一个普通的上海小市民，对于一个七十岁的老年人而言，生活再普通，其实还是有一些故事可讲的，比如，幼年丧母，父亲续娶，继母又是如何待她，偏生继母生了儿子又早夭，最后父亲又得了痲病，她靠人资助上学，最后在无奈中嫁给了他，又受婆婆的闲气，更和弟媳不睦几十年，继母和

¹ 这是《三国志通俗演义》卷八《定三分亮出茅庐》中，刘备三顾茅庐，前两次造访，没有见到，第三次正好诸葛亮在午睡，几个时辰以后，睡足了的诸葛亮醒来便吟出该诗。

自己儿子女朋友父亲的插曲，儿子不娶，侄女又早逝，这些故事不算惊天动地，却也足够曲折。但小说却没有着意要讲述这些充满戏剧性的故事，道出一个人的苦乐辛酸供人们津津乐道拿来消遣的同时博得一点同情，而是小说在描述中淡化了这些故事的情节，以主人公侯心萍在天亮时梦见自己惦记着早起催促父亲上班这样简单平常的事情入手，在晨起后，接着这个梦继续叙述，回忆了她漫长的一生，但在细节的描摹上多侧重于一些家长里短鸡毛蒜皮的事情，用了大量的笔墨来描述日常生活中一些诸如买菜买衣，夫妻闲话逗乐，或者吃吃喝喝，人情往来这类平常琐屑细碎的事情，都是每一个普通人的生活。

我们知道伟大和磅礴不是生活的底色，平淡真实才是生活本身。但是往往作为小说，要真正能够写得生活的平淡和真实却又最难，盖因这样的生活缺乏戏剧性，波澜不惊，难以出彩，如果不是高手写作，同样会使文字流于平淡，难以调动阅读的兴趣。而张怡微的小说《试验》偏偏犯了这样的忌讳，反其道行之，究竟这样做的目的是什么？

如果这篇小说根据现有的素材，如上所述，着重刻画故事的情节和刻意淡化故事的情节，最终表达的内容和结果都是截然不同的。但通过破题的结果来看，作者之所以这样写，是因为她的目的很明确，就是要通过这些琐屑的事情来表现老年人的生活样貌，展现老年人的心态，传达他们的思想感情，当然，这样写的目的更在于提出问题。

小说用五分之二笔墨来说心萍的身世，父亲，童年，继母，戒指，说来说去，铺垫了很多，但重点还是在说给继母“养老送终”这一件事。就是继母这样一个“促狭”的人，没有什么亲人，只有一个不爱她的继女，终归还是有人给她养老送终。养儿为防老，积谷防饥，这是中国人的传统观念，尤其对于出生在20世纪40年代、经历过旧时代的侯心萍来说，这种思想感情就更为强烈，她自己不用担心，自己还有儿子——她担心的是儿子循齐，他五十岁了，没有成家，没有儿女，将来他依靠谁？

心萍始终没有自己说出这件事情，但是从小说的题目和刻意安排的这场饭局看，一个对生活别无指望和希冀的老年人确实有着这样一种深深的隐忧。

当嗣聪说出要让侄儿循齐将来也为他们老两口养老送终时，心萍觉得他们夫妇简直就是有备而来的，甚至这一天打的几桌麻将不过是铺垫，再甚至很

多年来大家坐在一起打麻将都是为着这一件事。善良宽厚的心萍对这件事情的反应显然是过激的，原因就在于这句话触及了她内心的隐忧，尤其是嗣聪劝侄儿循齐要找一个女朋友，好歹要成个家这件事，这原本是一个长辈对晚辈的关心，是人之常情，再正常不过的事情，但心萍的反应更加激烈，觉得这是最伤人的话，“彻底地感觉膝盖、背脊一阵椎刺的冷冽”。从表面上看，是儿子多年来不愿意让别人提及自己的婚事，不然就不肯回家吃饭，对于一个当妈的来说，老了没有什么指望，就是希望儿子能回家来，但其实她内心最大的隐忧在于不成家没有子嗣的循齐将来靠谁来养老，这才是她不愿意说出的更大的伤和最大的痛，所以才会把别人好心的劝慰当成是揭伤疤，让她难以忍受。

这一点，再从她和雪雁交往越来越亲密可以得到印证。本质上，她更指望将来雪雁能待循齐像亲弟弟一样，在他年老的时候，能照顾拉扯他，让他有个依靠，甚至说白了能有人为他养老送终。“在雪雁认了她做过房姆妈，星星叫了她声外婆之后，循齐就是雪雁的弟弟了。心萍牵记的是这件事情，所以也是从新妮过世那一年，她开始将给星星的红包越包越重”——因为对于循齐这样的独生子女来说，除了新妮，纵然新妮也只是堂妹，但除了她，在平辈之中却再没有任何血缘关系的亲人，更没有后辈——所以，心萍只能把心思和钱财花在一个毫无血缘关系但却和她家有着亲密关系的外人身上。就连嗣林起初都不以为意，到老了才发现“心萍那么依赖雪雁，倒也希望她们感情越来越好，多少是个依靠”。嗣林八十多岁了，到过了今天就不知道明天的年岁，希望心萍将来能依靠着雪雁，而心萍又指望儿子循齐将来能依靠着雪雁，都是为老有所依，刻意地要好，用心地相处，因此和雪雁家的关系越来越好，越来越亲密。当雪雁说“只要我在，就会帮循齐的，你放心”，而“心萍和嗣林要的就是这句话了”。

同样，小说还用大量笔墨描写了嗣林一家与嗣聪夫妇之间的恩恩怨怨，两家在几十年间相互都不走动，甚至上坟都要刻意避开。但是当嗣聪在女儿早逝后，为着百年之后的事情，他们放下了架子，冰释前嫌，与兄长一家的关系越来越和睦越来越亲近起来。

可以说，小说《试验》拉拉杂杂地写了很多，其实说到底都是在说如何“养老送终”的事情，这不仅仅是心萍碰不得的心事，也是嗣聪夫妇的难题，更是当前越来越普遍的社会问题。

中国实施计划生育，每个家庭都是独生子女，而最早的独生子女到了现在也已经进入了人生的暮年，而这样的家庭也如小说中所描述的一样出现了这样那样的变故后，比如像心萍和嗣林的儿子不娶，嗣聪和贞依的女儿早逝，又比如雪雁和前夫离婚后，他们也只有一个女儿，而这一个女儿又要外出求学，等等。诸如此类的家庭怎么办？这些人将来的养老送终怎么办？当然，投资养老基金、退休保险等社会保障体系越来越健全，但是很多老年人在这样的时代缺少的也许并不是钱，恰如嗣聪和贞依一样，他们多的是钱，从循齐的状况来看，他也不可能缺钱，而且将来还有很多可继承的财产，但同时，作为人，他们更需要一种情感上的依附，一种亲情式的温暖，除了进养老院，是不是还有其他更人性化更家庭化私人化的更具温情的模式可供借鉴？

答案当然是肯定的，张怡微的小说《试验》在关注这样的社会现实，毫不避讳地提出了这样的问题的同时，最终还给出了一个可供借鉴的答案或者说可供参考的模式。

从小说来看，多年前心萍对雪雁出手相助，是出于同情，当然更多的也是她善良宽厚的本性使然，是自然而然的事情。但是在后来，考虑到儿子循齐的将来，她就显得用心和着意起来，又因为雪雁与前夫知恩图报，还因为雪雁现任丈夫更想维系好他们夫妇与子女之间的感情而不得不迁就着雪雁，于是让三个家庭在礼尚往来中显得越来越亲密，越来越温暖，不是亲人，却胜似亲人。

为了更好地促进这种关系，也证实自己的心愿，侯心萍刻意策划安排一场饭局。

多年来回到家里沉默寡言的循齐因为星星的到来，作为一个有着热情率性的新时代的青年，她的毫无顾忌的言谈，反而让循齐一反往常变得开心起来，“不仅心萍，其实嗣林也有点感动。他甚至有些泪眼模糊，强忍着一股鼻酸。嗣林忽然觉得，心萍这个家族试验，也不是不可行”，就连一向都有些自私自利有些做作的贞依，虽然有些不自然，“暂时也没有想好怎样处理自己一家和星星一家的关系，但她也看出苗头，这个女孩子恐怕以后会成为这个家里最重要的一脉温情之力”，结局不言而喻。三个家庭三代人，亲的远的，有血缘关系和没血缘关系的人，最后坐到了一张桌子上，团团圆圆地，处在了一起，组成了有老中青的家族，看上去这才是正常的有指望的没有后顾之忧的家

族，也符合了中国人心目中完美团圆的大结局。

因此，小说的名字叫“试验”，作者在存心试验这样一种特殊的家族模式，相互之间依靠的不再是单一的血缘关系，而是相互的牵绊、相互的关爱、相互的付出、相互之间的真情和爱组成的这种新型的特殊的家族。在很大程度上，它将对现有的社会养老的一种补充，并与其构成了多元化的养老模式，使未来很多家庭有了可供参考和选择的余地。

显然，小说中的试验是成功的。但是对于现实中人与人之间的感情日渐疏离和淡漠，是不是也是作者的一种隐忧？她在试图通过这样一个小说，透过它的故事或者表层叙述，更多地传达出了礼尚往来、与人为善、诚恳待人、知恩图报等等这些千百年来提倡和弘扬的传统美德是不可随手丢弃和遗忘的，在任何时候它都有着凝聚和教化人心的作用，使人与人之间充满了温暖和爱的力量。

二

小说《试验》刻意回避复杂曲折的故事，刻画平常人的人生，讲述点点滴滴的简单生活，用散淡随意的语言，娓娓道来，不仅不让人觉得隔膜，反而有一种亲切感，让人看到了淳朴简单的生活里蕴藏着人生的大道理，由此产生了丝丝共鸣，也使小说显得朴实厚重，富有生活的底蕴。

有人说，一个没有生活阅历的人是很难写出小说的。

而我个人一直认为写小说的不外乎两种人，一种是对生活本身没有什么阅历，但是可以通过书本来获取足够多的知识，对生活的认识可以是来自别人的体验，这种人聪慧而有灵性，再结合现实生活，看到一些人人共知、司空见惯、习以为常的事物，到了他这里，就能生出许多的人生感悟来，有着一种奇异的智慧，照样可以写出优秀的小说。还有一类人，生活阅历丰富，甚至离奇坎坷，见多识广，本身就对生活有足够的体验和认识，他们往往能写出优秀的小说。而张怡微和她的小说毫不留情地推翻了没有生活阅历的人写不出好小说甚至写不了小说这样的论调，从而印证了这种“二元论”存在的可能性。

而且，对于“80后”的青春作家们来说，多写一些小情小爱，而张怡微

显然不同，就《试验》来说，她的视角似乎更为广阔，触及了普通大众的生活，关注的是一种更为广泛的社会现象，这一点对于海派作家们来说，尤其难得。

20世纪40年代的张爱玲自小就曾熟读诗书和古典文学，由于家庭背景特殊，像《海上花列传》《肉蒲团》《三言二拍》这些别人难以看到的禁书她自小就都读过，更遑论其他文学巨著。尤其，她深受《红楼梦》的影响，十几岁就续写过《红楼梦》，晚年还写过《红楼梦魇》，可见她深受传统文学影响，在当时海派文学两派争吵喧闹最热烈，尤其当时的新派文学纷纷效仿西方文学的时候，她“自觉在传统民间文学里寻找自己的发展可能”，对繁华加糜烂的文学模式既不迷醉也不批判，而是“用市民精神超越并消解了两种海派的传统，独创了以都市民间文化为主体的海派小说的美学”¹。

如今，半个世纪已经过去，曾经的移民城市有了自己被固化的文化传统，闹嚷嚷的左翼右翼两派之争已没有多少意义。但是，能够真正代言这个时代的作家和作品却十分鲜见。关于上海，在旧时为人所知的是张恨水的《春明外史》《金粉世家》《啼笑因缘》，这些曾经描写当时大户人家里遗老阔少两代人的矛盾冲突与既纯又真的爱情，被当时的人津津乐道，蜚声演绎了几十年，如今依然充斥荧幕。再不然就是穿着黑风衣、戴着墨镜的大大小的流氓在银幕上打打杀杀，似乎一个久负盛名的世界级的大都会，在文化方面，除了这些破碎不全的记忆之外，一直处在迷惘中找不到新的方向。

五十年前的罗兹·墨菲先生曾说过海派文化是打开和了解都市文化“中国版”的一把钥匙，然而这把早已经生锈的文化钥匙却无法打开新上海人文定位的困顿之锁。²

这句话放到过去合适，放到今天更合适。

大上海是一个极具开放性和包容性的城市，是中国面向世界，也是世界了解中国的一个窗口。用张爱玲的话来说，“传统的中国人加上现代高压生活的磨炼，新旧文化种种畸形产物的交流，结果也许是不甚健康的，但是这里有

一种奇异智慧”¹。可见，这座始终走在时尚和潮流最前端的城市在对于新文化和新思想方面的接受上也有着一种特别的消化能力，但是在文学作品的表现上却不尽如人意，被鲁迅斥之为“流氓加才子”的靡靡之风，到了如今发展成了更为病态的妖艳，再没了张恨水“鸳鸯蝴蝶派”的纯情和痴心，变成了更为直接的宣泄，贴上了更为赤裸裸的“性文学”标签，代表着空虚疲惫的消极姿态的“宝贝们”，即使曾经被大肆渲染，也同样如激情的肉欲一样来得快去得更快。

说到底，上海滩十里洋场上旧时的遗老阔少毕竟只是个别，乱世中的政客和流氓，也只能说明非常时期曾有过的不正常的疯狂，还有新时代的“宝贝们”，不过是代表着颓废状态的极端个案，而真正能够代言一座城市文化的始终应该是普通而广大的民众。我们幸从《试验》中可以看到青年作家张怡微开始把目光真正投放到了广大普通市民的身上，开始关注他们的生活，提出他们的问题，由此可以看出她已经具有了这样的一种自主自觉性。尤其，从小说《试验》来看，她在对人生和生活方面的认识总是有着极为深刻而又独到和精准的认识，并能通过她的语言尽兴表达，在这一点上堪比张爱玲，也由此使她成了将张爱玲独创的“都市民间文化为主体的海派小说的美学派”继承得最好的一个。特别是她这种慢条斯理的叙述，确有吴越文化风情中的那种典雅和细腻，缭绕着一种小市民对不如意生活的淡淡哀怨的悠悠情韵，显然又给新时期乱纷纷的海派文化吹来了一股清新之风。

2013年3月26日于办公室

1 陈思和：《论海派文学的传统》，《杭州师范学院学报》（人文社会科学版）2002年第1期。

2 罗兹·墨菲：《上海——现代中国的钥匙》，上海人民出版社1986年版。

1 张爱玲：《到底是上海人》，见《张爱玲文集》（第4卷），安徽文艺出版社1992年版，第19~20页。

反叛者的没落

——重读王朔及其《我的千岁寒》

王朔自1978年开始创作，先后发表了《空中小姐》《玩的就是心跳》《看上去很美》《一半是海水，一半是火焰》等中、长篇小说。王朔的小说因切合当时的社会氛围而备受追捧，之后又参与电影、电视剧的创作与编辑，介入其时最为流行的媒介，这使得王朔红遍了大江南北。

王朔是20世纪90年代非常重要的作家，他的作品对青年一代作家也有极大的影响，很多青年作家是在王朔作品的影响和哺育之下成长起来的。譬如石一枫曾谈他看《阳光灿烂的日子》之时的感受，他说：“1996年前后，我们这些穿着红校服的高中生排着队，到复兴路对面的国防大学礼堂集体欣赏了姜文的《阳光灿烂的日子》。看的时候，大家自然特兴奋，尤其好多外景，不少人惊呼：这不就是谁谁谁他们家么。电影的气氛给我们带来的感觉，是既熟悉又陌生的。对于任何一个人，甭管他是哪儿的，看到几十年前故乡的旧照片，恐怕都是熟悉而陌生的。因为熟悉，你会毫无理由地断定它是‘真’的——尽管那时候你也没出生没资格判定真假。因为陌生，你会审视自己的生活，重新给自己做一个‘角色定位’。也就是这部电影，让我的朋友们越来越多地以‘大院子弟’自居。当时我们都觉得电影里的人太‘顽’了、太‘有范儿’了，太像自己了，严格地说，应该是希望自己像他们。我们几乎所有人都将《阳光灿烂的日子》列为自己最爱的电影，姜文成了大家公认的偶像。我们以此为武器，和那些热衷于港台明星的同龄人划清界限。”¹

王朔早期的小说以自己在部队“大杂院”的成长经历为素材，自《顽主》开始，王朔的小说逐渐定型——对白通俗化又充满活力，叙述语言则戏

谑、反讽为主，对权威话语和知识分子的精英立场持嘲讽之态。在“革命”时期，文学作品几乎无一例外地是在塑造典型人物，为政治宣教服务。故王朔“离经叛道”的小说甫一问世，就迅猛地颠覆了读者的阅读趣味。在尝到甜头后，王朔的文学创作商业化越来越凸显，并促使他最终放弃小说，转向纯粹的商业影视创作，他策划编辑的《渴望》《爱你没商量》等电视剧，成为开拓中国当代商业影视创作的先锋。2007年，王朔以500万元的版税收入，荣登“2007第二届中国作家富豪榜”第6位，更是让不少囊中羞涩的作家自叹不如。

然而，一直深受大众喜爱的王朔，自2007年，隐退5年再次出山时，推出《我的千岁寒》。王朔一改亲大众的一贯做法，从大俗飞步跨越到大雅。他声称，这部作品全是文字的精华，要说美文这叫美文，这可是给高级知识分子看的。在我看来，《我的千岁寒》晦涩难懂，完全放弃了其原来的特色，但又没真正雅起来。这似乎也让人意识到，一个反叛者在归顺的路上的没落。抑或是，王朔的时代已经结束，在“后王朔”时代，王朔的落幕亦是必然。

—

王朔曾说过，我写小说就是写自己，所以我觉得不能超过自己去添加点什么。意义这东西像刀子的光芒，刀子在它就在，不能说刀子不在硬造出光芒，不能为意义而意义。或者说我不追求这个。我就坐下来把这把刀子做好就完了，自己满意就完了，对自己诚实点。

王朔这话很有意思，写作当然可以是私人化的独语，但王朔的聪明在于，他将自己的独语很好地切合在了时代这个大帷幕下。王朔的成功和他那个时代任何成功的人一样，都是在大时代大背景下应运而生的。

20世纪80年代，随着经济的发展和意识形态的松绑，读者力量开始崛起，而先前为政治服务的文学开始逐渐受到冷落，几十年如一日地塑造“高大全式”的人物，已然失去了读者。这一时期，大陆读者受港台及国外通俗文学的影响，开始产生了新的阅读快感。王朔的小说能够及时敏感地把握到转型期的社会候症，触及现实历史中的实际问题，而这些问题也构成了人们日常生活

1 石一枫：《我眼中的“大院文化”》，载《艺术评论》2010年第12期。

中的敏感神经。所以，王朔小说一问世，就立即引起了强烈的反应。

“文革”之前的“工农兵”文学作品因过于强调人物形象的“高大全”而失真，“文革”后一段时期内兴起的“伤痕文学”同样因其过于“悲苦”，过于“典型化”而使得人物形象显得夸张。王朔作品能够因为“真”而迅速获得那个时候大众的喜爱。我们甚至可以这样来理解——那些高大全的人物，那些伤痕累累的人物和故事，我们曾经听说过；但王朔作品中“痞”而不失善良、身陷家庭琐事情感纠纷中的那些人物形象，却是我们亲眼见过的，他或者她，甚至就在我们身边，甚至就是我们自己。

比起那些贯穿一个时代，反映百年变迁的“大作品”而言，王朔的小说显得“格局不大”，缺乏“诗歌合为时而作”的主动性。虽然在他的作品中，各个人物举手投足间都带着鲜明的时代特色，但这更像是在迎合潮流，而非思考潮流，也正因如此，王朔的小说“其兴也忽焉，其亡也忽焉”，终不免让人有昙花一现之感。

但即便如此，王朔小说的现实意义也必须得到正视。王朔的作品触及了底层的普通生活，他用记录的方式来反映普通“小市民”的生活。王朔对他们缠身柴米油盐感情纠葛的生活状态，对他们耍点小聪明、说点痞子话占点小便宜或者做点好事的生活方式，既不求全责备也不有意拔高。把“有资格上书本”的人物原原本本地还原到生活中来，这对于多年来文学创作“政治挂帅”的状态，无疑是一种“温柔的挑战”。显然，这种挑战获得了大众的认可，近年来还原英雄人物的书籍和影视作品不断，且几乎都能受到热捧。窃以为，这背后未必没有以王朔作品为代表的通俗文学的推动。

祝东力曾对“后红卫兵”一代的精神做过一个概括：“1971年，林彪跑了，这是当代中国的一个历史拐点。此后，‘文化大革命’的意识形态仍然在叫嚣，其内容却迅速空洞化；维系人心的革命逻辑已经疲惫，但革命机器依旧强大。这是一个内容与形式迅速脱节的时代。五六十年代出生的‘后红卫兵’一代，正处在自我意识和社会意识的萌芽期、成长期，正值人格形成的少年，面临这样的政治大变局，于是形成了一种讽刺、调侃、解构的人生态度和语言风格。‘后红卫兵’一代的这种情形，在北京这样的政治文化中心，尤其显著。其实，说到底，这仍旧是‘文革’造反精神在扭曲中的延续、变异，其最

终目标所指，同几年前的造反运动一样，也仍旧是国家体制、官僚主义，只不过采用的手段从大字报、大辩论的说言高论，萎缩、异化成了私人小圈子里的插科打诨，特点是阴、损、坏，形式是揶揄、挖苦、嘲讽，即，变身成为一种特殊的‘语言艺术’。”¹祝东力这段话，用在评价王朔上，极为妥帖。它基本将王朔塑了型，将王朔的小说做了准确定位。然而，王朔只适合他那个年代，属于他的时代一结束，王朔的气数自然也完了。

二

王朔乘势、乘时而兴，但此风一过，此时一变，王朔也就过去了。

《我的千岁寒》是王朔沉寂五年后推出的“重要作品”，是六部作品的合集，其中包括《我的千岁寒》、北京话版《金刚经》、《唯物论史纲》、《宫里的日子》以及剧本《梦想照进现实》的小说版、调侃性的影视评论《与孙甘露对话》。

王朔在《我的千岁寒》的序《我是谁》中，强调“这部作品让汉语有了时态”。《我的千岁寒》取材于《六祖坛经》，写的是主人公慧能悟道的传奇故事，慧能从一个不识字的樵夫，成为享誉青史的一代宗师，被西方人称作“东方耶稣”，对这个独特的历史现象，小说融入了作者自己的哲学思考和人生观。王朔自信地说，这部作品“全是文字的精华，要说美文这叫美文，这可是给高级知识分子看的。买书是一个愿打愿挨的事儿，我建议所有的读者，你最好先看一看内容再去买，我不信你一遍能看懂”。

很多读过《我的千岁寒》的读者，都声称根本无法读下去，都在喊冤，都说读不懂。据说，有研究哲学的教授给了其这样的评语：“王朔完全是‘化简为繁’了，他试图解释哲学，但他显然又力不从心。”可以说，《我的千岁寒》是王朔从一个读者喜欢的作家，从一个反叛者的角色，蜕变成一个想向所谓的精英文化靠拢的“归顺者”。然而，刻意改变自己，迎合“精英”，只会给人画虎不成反类犬的感觉，最终失去自己，也失去读者。

早期，王朔的语言很有特色，但在《我的千岁寒》中，先前“王朔式”

1 祝东力：《当代社会结构中的“小沈阳”》，载《天涯》2011年第5期。

的调侃已经失去踪影。如，“腊八凌晨4点，我起来喝水，忽然哗的一声，手机进来一条短信：身安则道隆。北京东山寺邓隐峰丙戌腊八。我想这是谁呀？想了半天不得要领，回了条：哪位大德？谢了。对方回：阿弥陀佛。不会吧？我回：再谢。对方：善哉。莫非是被金庸误了的那位老兄？我只认得这么一位遁入空门的人。我回：还在行神通么？半天，对方：要看因缘。果然是了。我回：弃了吧。对方：腊八乃佛陀成道日。我回：以宇宙之大，一切偶然都是必然。对方不语。我又饶舌，宇宙法则之二：你所知道的不是一切……”这样的话在《我的千岁寒》满篇皆是，让人不知所云。有评论家如是说：《我的千岁寒》透过“废话”的缝隙，我们看不到想象的美妙，也看不到独特的经验，更看不到有深度的主题。

王朔似早就预料到《我的千岁寒》出版后会受到冷落，所以故意在序里说：“这可是给高级知识分子看的。”王朔说了一句让人一辈子都忘不了的话，他是在愚弄和嘲笑读者的智慧。但可笑的是，据出版方路金波所言，这本书的内容就是王朔自己有些地方也看不懂。若如此，那么王朔真是有装之嫌疑了。

《我的千岁寒》中，人物面目不清，所有人物都是衣服架子，没有语言、没有血肉，且结构也显得很混乱。《宫里的日子》，王朔在这篇作品中似乎追求文字的速度感和画面感，但情节平平，没有出人意料、引人入胜的地方。《梦想照进现实》，整篇都是一对男女对话，显得莫名其妙，读起来索然无味。《我的千岁寒》，时空跳跃太大，让人读着读着就找不到北了……

评论家白烨却说：《我的千岁寒》是王朔转型之作，王朔之前的作品介于雅和俗之间，这次他勇敢地向前跨了一大步，将作品向着纯文学的方向靠了一大步。他指出，由于《我的千岁寒》是王朔转型期“化合”的产物，因此读者读不懂自在情理之中。由此可见，他转型的代价是沉重的。白烨作为文学界、评论界的元老级人物，此话恐怕未必确切。此话也容易理解为纯文学就是要让读者读不懂。那曹雪芹、张爱玲、巴金、老舍等知名作家的作品让读者读懂了，深深影响了几代人，那他们的作品就不叫纯文学了，那又该叫什么呢？我想再怎么贬低，也不该称其为俗文学吧！

对新书的风格与以往作品的不同，王朔解释说：我刻意把过去自己熟悉

的东西全部砸碎，如此才绝处逢生。王朔的这点勇气还是应该肯定的，一个作家不断地重复自己，或者说抄袭自己也是可耻的。但创新应该基于读者能看懂，书写出来是给读者看的，不是自娱自乐。如果是自娱自乐，你想咋玩就咋玩，没人说你。王朔写点北京胡同里的情情爱爱、小市民的柴米油盐还行，而且还挺深刻。但要去“用充满科学味的”，“用北京话通俗地‘科学’地重写《金刚经》”这样充满玄机与智慧的文本，恐怕就是力不从心、难以胜任了。

王朔的《我的千岁寒》叫嚷了三个月，在4月1日愚人节首发，本身就是一个愚人与自愚的“神话”事故。无论在自序《我是谁》，还是在取材于《六祖坛经》的《我的千岁寒》，取材于《资治通鉴·唐记》的《宫里的日子》，还是给老徐写的剧本《梦想照进现实》等六个篇章，其情节和话语表达方式都是破碎的、片断式的，要想从中看出什么故事来恐怕很难，要想寻找到什么精神需求，阅读快感更难。书中尽是前言不搭后语，晦涩难懂。

《我的千岁寒》让不少读者和评论家发出了悲伤的感叹——“王朔过气了，我们已经过了这具尸体”，“王朔基本完蛋了，用一堆垃圾把自己埋葬了”。王朔自己也说：我这本书，就是唬人的！

王朔的出名，是特殊年月的产物，加之王朔本人的聪明，不成名都难。王朔的不可爱之处，就是已不在创作的巅峰，却拿一副“巅峰”的姿态去吆喝。虽然自2007年后，王朔还推出几部作品，但反响平平，之后，彻底地从公众眼中消失。这是王朔的悲剧，或者也是很大一部分写作者的悲剧。

2012年11月1日于昆明丰宁小区家中

残酷下的温情

——重读余华《活着》

余华出生于1960年，在20世纪80年代通过创作先锋文学即名满天下，之后一直保持着旺盛的创作力，连续推出较有影响力的长篇，一直到今天还屹立于文坛，可谓新时期重量级的作家了。余华没有在先锋文学的路上走到黑，而是恰逢其机地从先锋文学转向了所谓现实主义文学，《活着》即是他转变后的代表作。可以说，先锋文学可谓余华的“敲门砖”，他以此获得了文学界和评论界的好评；转变之后的余华，则将目光投向了普通读者，于是余华在整个社会中影响力也与日俱增。《活着》1993年由长江文艺出版社出版之后，最初影响较小，发行量也较少；1994年张艺谋将《活着》拍成了电影，电影遭禁，但更“逆增上缘”，使得小说《活着》的影响更为巨大；1998年5月由南海出版公司重新出版以来，影响日益增大，据编辑称当时此书须每月加印一万册方能满足市场需求；2004年3月余华也因为《活着》而荣获法兰西文学和艺术骑士勋章。《活着》获得了极多的光环：曾获台湾《中国时报》十本好书奖、香港《博益》十五本好书奖、意大利格林扎纳·卡佛文学奖。

余华的作品充斥着暴力、死亡、鲜血，其色调是灰暗的，余华的笔触总是无情触及人活着的许多疼痛，他带给世人的是一个破碎的世界。早年一直沉浸在余华的暴力世界里，在心惊肉跳中享受阅读快感，近来，重读余华，却体味到他小说世界里灰暗的天空下，残酷命运下的人间温情。而笼罩在死亡阴影下的《活着》，其实温情俯拾皆是，尽管小说中人一个一个死去，但却能从中读出生生不息的景象。妻子家珍死于贫困和软骨病，女儿凤霞死于难产，儿子有庆因为抢救县长的太太而被医院抽血过多而死，女婿二喜死在工伤中，最后一个相依为命的小外甥苦根饥饿贪吃蚕豆被胀死……死亡在福贵的一生中

如影随形，但人性的美好却跨越死亡的无奈和悲痛，在苦难岁月里闪耀，显得格外的耀眼。家珍的善良，凤霞的贤淑，有庆的勤劳，二喜的质朴，苦根的乖巧，哪一样纯真的情感不洋溢着温情。

因此，重读《活着》，我读到的不是死亡，而是生生不已；感受到的不是黑暗，而是光亮。

—

你是谁？你从哪里来？你要到哪里去？这是哲学三个最终极问题，熬枯了多少哲学家的灯油和青春。余华给哲学家们当头一棒。他在《活着》的序言中写道：“人是为活着本身而活着，而不是为活着之外的任何事物所活着。”而叔本华却将活着的本质定义为“是落在痛苦的手心里”——“欲求和挣扎是人的全部本质，完全可以和不能解脱的口渴相比拟。但是一切欲求的目的却是需要，缺陷，也就是痛苦；所以，人从来就是痛苦的，由于他的本质是落在痛苦的手心里的。”虽然在作家余华这里，“人是为活着本身而活着”，只是哲学家叔本华将“活着”剥了皮，看到了“活着”里面的肉质——“从来就是痛苦的”。其实，穷究根本，在人的本质认同上，余华和叔本华远隔万里，相隔千年，但对活着的理解却不谋而合。在《活着》中，余华借福贵的嘴巴，用一种很平静，甚至很缓慢的方式向“我”讲述一生无穷尽的苦难，讲述了“人是为活着本身而活着”，更讲述了“人从来就是痛苦的”。在福贵的一生中，我们看不到幸福或者不幸，生命只是活着，静静地活着，带有无可奈何的意味。

有好事的评论家将余华对人生苦难的理解和书写看成是“与作家童年经历中温情缺失有关”，并费尽心计地在余华随笔《最初现实》中找确凿证据。在《最初现实》中，余华回忆其母亲常将童年的他和他哥哥关在了锁着的阁楼里，他很少得到正常的父母关爱，由此从小落下温情的缺失的伤痕。

“对于人间的苦难，余华不是不动感情，而是动了更具有本原性的感情。或者说，余华的目的，不是要把自然生发的情感张扬出来，付于消耗的无谓呼叫，而是要把人的感情内敛和聚敛到‘在之中’的本原性生存，使之化为不事张扬的无声呐喊。这种无声的呐喊，是真情实感非表达的表，不在场的在场和无

语的言说。”¹

虽然余华声称“我的作品都是源出于和现实的那一层紧张关系”，但在《活着》中，余华却超然于“那一层紧张关系”，他只是一位倾听者、记录者，所以《活着》不是以一种控诉的方式写，而是以一种非常温暖的方式写。余华说，“我寻找的是我的叙述方式”，在叙述过程中“尽可能回避直接的叙述，让阴沉的天空来展示阳光”。《活着》就是借主人公福贵的口，讲述亲人一个接一个地死去，只是，福贵“眼睛里流溢出了奇妙的神色，分不清是悲伤还是欣慰”的平静，更让读者伤心。“以哭的方式笑，在死亡的伴随下活着”的福贵，还在与“那本来是一头正要被宰杀的濒死的老牛”相依为命，还继续演绎着生命个体的“活着”。

“像福贵这样的人，我认为不是一个形象，我很难认为文学作品有原型。我觉得福贵是成百上千的人汇拢而来的印象。”²但就是这样一个模糊的形象，却又带着不容置疑的真实性。他讲述的故事自始至终都是灰暗的，让人痛心的，但读来却让人倍感真实。只是，在这里，余华对真实有着自己的定义——“我觉得我所有的创作，都是在努力更加接近真实。我的这个真实，不是生活里的那种真实。我觉得生活实际上是不真实的。我觉得真实是对个人而言的。……在我的创作中，也许更接近个人精神的真实。我觉得对个人精神来说，存在都是真实的，只存在真实。”³

二

《活着》虽然名叫“活着”，实则是一部生命消亡之书。余华是想“让阴沉的天空来展示阳光”。《活着》中，福贵的七位主要亲人一个接一个离他而去，只有福贵一个人活着，且“全身的骨头越来越硬”，对将生死早已看破的福贵，连付给替他收尸的十块钱都压在枕头底下准备好了。父亲因为儿子败光家产气死，母亲在翘盼儿子归家中因病丧命，儿子有庆因抽血过多顷刻停止

心跳，凤霞难产而撒手人寰，妻子家珍因劳累贫困而落下软骨病丢命，女婿二喜遭遇飞来横祸被水泥板砸成肉酱，外甥苦根因饥饿贪吃蚕豆被活撑死……

在死亡的阴影下，福贵讲述自己的亲人一个接一个地死去，没有血泪控诉，没有撕心裂肺的尖叫，甚至没有愤怒，福贵完全是像在讲述和自己无关的死亡。死亡原本就是人类最大的恐惧，是人类无可逃避的悲剧，当生命消失，同时消失的也是人存在的意义。当亲人一个接一个地死去，对福贵来说已并不可怕，只是死亡却迟迟不愿意降临在他头上，让他活受这份哀伤。

对死亡的态度，就是一个生命个体对待生命本身的态度。在《活着》中，我们不难发现，其实福贵的七位亲人，面对死亡都是坦然的。每一个个体来到人世上的方式都是一样的——哭，但面对死亡，却千差万别，于是有了宗教，有了逃避。道教力图用“长生”与“不死”来逃避对死亡的恐惧；埃及人不甘心接受人终有一死，于是他们既相信奥西里斯的阴间，又迷醉于死后5000年的复活；庄周梦蝶，看到的是人生如梦，生死无别，生是死的继续，死是生的开始，生既是死，死既是生……但死终究将来临。

福贵他爹是笑着死的。当福贵他爹从村口粪缸上摔下来被佃户王喜扶起来，“随后我爹问他：‘你先前看到过我掉下来没有？’‘没有，老爷。’我爹像是有些高兴，又问‘第一次掉下来？’王喜说：‘是的老爷。’我爹嘿嘿笑了几下，笑完后闭上眼睛，脖子一歪，脑袋顺着粪缸滑到了地上。”——虽然是被“孽子”败家致死，死不得其所，但死得亦无怨恨，可以做一个“笑死鬼”。

“家珍死得很好，死得平平安安，干干净净，死后一点是非都没留下，不像村里有些女人，死了还有人说闲话。”家珍死得干净亦死得安详。“家珍像是睡着一样，脸看上去安安静静的，一点都看不出难受来。谁知没一会，家珍捏住我的手凉了，我去摸她的手臂，她的手臂是一截一截的凉下去，那时候她的两条腿也凉了，她全身都凉了，只有胸口还有一块地方暖着，我贴在家珍胸口上，胸口的热气像是从我手指缝里一点一点漏出来。她捏住我的手后来一松，就瘫在了我的胳膊里。”——死后有三种不同的归属，一种是遗臭万年；一种是流芳万年；一种是默默无闻但却安详，却能使活着的不丢人。家珍在自己的男人的怀里慢慢变冷，也算死得有依有靠。

1 郗元宝：《余华创作中的苦难意识》，载《文艺评论》1994年第3期。

2 张英：《文学的力量》，民族出版社2001年版。

3 余华：《我的真实》，载《人民文学》1989年第3期。

二喜带着对儿子的无限牵挂死了。在生命最后一刻，二喜喊着苦根的名字。“他们看到二喜时，我的偏头女婿已经死了，身体贴在那一排水泥板上，除了脚和脑袋，身上全部挤扁了，连一根完整的骨头都找不到，血肉跟糨糊似的粘在水泥板上。他们说二喜死的时候脖子忽然伸直了，嘴巴张得很大，那是在喊他的儿子。”——二喜带着对人对世无限的留恋走了，留在人世最后的两个字是——苦根。看似死不瞑目，却也是带着爱闭上眼睛的，不做“怨恨鬼”也是福。

《活着》中，虽然福贵的亲人都没到“该死”的终点就早早地死了，但他们的死，虽然让人痛心，但痛而不哀，却也让人看到那些含泪的温情。我不认为《活着》是充满悲伤的书，相反，我认为，《活着》是本让人坚强，让人在无奈命运下学会善待生命的书。

三

在《活着》前言中，余华说：“作家的使命不是发泄、不是控诉或者揭露，他应该向人们展示高尚，这里所说的高尚不是那种单纯的美好，而是对一切事物理解之后的超然、对真善美要一视同仁，用同情的眼光看待世界。正是在这样的心态下，我听了一首美国民歌《老黑奴》，歌中那位老黑奴经历了一生的苦难，家人都先他而去，而他依然友好地对待世界，没有一句抱怨的话。这首歌打动了，我决定写下一篇这样的小说，就是这篇《活着》，写人对苦难的承受能力，对世界的乐观态度。”余华就是在这样的心境中写下了《活着》。

活着，就是在场，就是见证。福贵见证了亲人一个接一个地死去。当然，福贵也见证了人间的温情。这些温情来自夫妻间的爱，来自父辈对子辈的关爱，来自最日常、最普通的日子，更是来自人内心最质朴的善良本性。

福贵的妻子家珍，本是城里米行陈老板的千金，念过书，却被命运安排，嫁给了吃喝嫖赌的乡下财主家的“败家子”“孽子”福贵。当“我”在城里去“我常去的那家妓院”找那个胖胖的，“走路时两片大屁股就像挂在楼前的两只灯笼，晃来晃去”的妓女，并“经常让她背着我去逛街”，且每次都在

经过“我的丈人，米行陈老板”的店面前，我“都要揪住妓女的头发，让她停下来，脱帽向老丈人致礼：‘近来无恙？’”把老丈人的脸搞得像松花蛋一样，并几次“都让我气病了”。面对如此德性的丈夫，妻子家珍虽然“心里有团乱麻，乱糟糟的不能安分”，但却没有暴跳如雷，跳河上吊。而是“笑盈盈地端出四样菜，摆在我面前，又给我斟满了酒，自己在我身旁坐下来伺候我吃喝”。“那四样菜都是蔬菜，家珍做得各不相同，可吃到下面都是一块差不多大小的猪肉。起先我没怎么在意，吃到最后一碗菜，底下又是一块猪肉。我一愣，随后我就嘿嘿笑起来。我明白家珍的意思，她是在开导我：女人看上去各不相同，到下面都是一样的。”家珍对自己男人的苦心 and 爱，不知该羞煞多少现代女性，这种生活中的小睿智，让“活着”的沉重多了些快乐的段子，也多了些温暖人心的东西。

“我最后一次赌博时，家珍来了”，那时候天快黑了，并且“我儿子有庆在她娘肚子里长到七八个月了”。“家珍找到我，一声不吭地跪在我面前”，但“我年轻那时真是只乌龟王八蛋”，对家珍“又打又踢……打到最后连我自己都觉得没趣了”。但“后来我问她，她那时是不是恨死我了，她摇摇头说：‘没有’”。家珍的忍耐在黑夜中大放异彩。

“我”败光家产后，家珍的父亲强行将家珍接回了城里，但孩子半岁后，又带着孩子回到“我”身边。但我觉得，《活着》中，最能表现家珍性格特征的是，“文革”中，县长春生被折磨得“那手像是煮熟了一样，烫得吓人”，无法忍受准备自寻短见时，几次因儿子有庆的死而无法释怀的家珍却喊道，“春生，你要活着”。“你还欠我们一条命，你就拿自己的命来还吧。”当“我”把春生上吊死了的消息告诉家珍时，她说，“其实有庆的死不能怪春生”。这种中国底层女性最朴素的宽容让人看了流泪。

夫妻间的互相敬爱也给《活着》的冷酷加了把火。“凤霞有了孩子，二喜就更疼爱她。到了夏天，屋子里蚊子多，又没有蚊帐，天一黑二喜便躺在床上喂蚊子，让凤霞在外面坐着乘凉，等把蚊子喂饱，不再咬人，才让凤霞进去睡。”土改时，福贵因为在青楼中将一百亩地输给龙二沦为佃农而躲过一劫。惊魂未定的家珍对福贵说：“我也不想要什么福分，只求每年都能给你做一双新鞋子。”福贵说：“你说得对，只要一家人天天在一起，也就不在乎什

么福分。”对一个曾经伤害自己这么深的“乌龟王八蛋”，家珍却不离不弃，爱的力量跨越了死亡的恐惧，大放光彩。当家珍病人膏肓交代后事的第二天清晨，家珍轻声说：“福贵，我不想死，我想每天看到你们。”

人性最闪光的一面，在福贵父亲那里也得到了张扬。当我败光家产，龙二催着要钱时。“爹轻声说：‘福贵啊，赌债也是债，自古以来没有不还债的道理。我把一百多亩地，还有这房子都抵押出去了，明天他们就会送铜钱来。我老了，挑不动担子了，你就自己挑着去还债吧。’”

《活着》是灰色的，但在灰色的海洋中泛起的人世间最本真的情感且又是温暖的。在家珍、凤霞、二喜、有庆等等苦难的小人物身上，我看到面对命运无情摧残下的人与人之间的爱，温暖。再读《活着》，忽然觉得，这并非一部沉重的作品，相反，我觉得这是一部向上的作品，这是一部非常重要的作品。

2012年3月28日于昆明丰宁小区家中

残酷的真实与诗意

——阿乙小说论

2008年是阿乙的幸运年。“牛博网”创办人罗永浩是阿乙的第一个伯乐。在看了阿乙的小说后，罗永浩激愤地说，和许多不幸的天才一样，阿乙被他所处的傻X时代严重低估了。衷心希望他继续写下去，再给这个瞎了狗眼的时代一两次机会。在互联网上渐被人知的阿乙，在罗永浩的力荐下出版首部小说集《灰故事》。32岁的老年青作家在文坛横空出世。

2010年，阿乙的小说集《鸟，看见我了》出版时，受到了北岛的力顶，“就我阅读范围所及，阿乙是近年来最优秀的汉语小说家之一。他对写作有着对生命同样的忠实与热情，就这一点而言，大多数成名作家应感到脸红”。北岛的这句赞誉之辞，让苦苦挣扎中的阿乙暴得大名。之后，阿乙又陆续出版了随笔集《寡人》（2011年）、中篇《模范青年》（2012年）、长篇《下面，我该干些什么》（2012年）、小说集《春天在哪里》（2013年）。五年间，阿乙奠定了自己在文坛中的地位，声名鹊起，并飞来横福地享受了不少荣誉。曾获人民文学中篇小说奖、第九届华语文学传媒大奖“最具潜力新人奖”提名、蒲松龄短篇小说奖、林斤澜小说奖、第十届华语文学传媒大奖最佳新人奖，并当选“中国未来大家TOP20”。

阅读阿乙，给我的整体感觉是，自《灰故事》一路到最近出版的《春天在哪里》，阿乙的小说整体呈现出一股灰色的调子，这和阿乙最喜欢的汉语小说家余华有几分相似。只是，阿乙的小说“灰”得不沉闷，虽然死亡是阿乙小说的最后归宿，但在各种光怪陆离的离奇和不可思议的死亡背后，阿乙的小说还隐隐地透射着对人存在的深刻思考，比如《杨村的一则咒语》，就是对人在特定环境下存在的思考。并且，在灰色的叙述中，还明晰地凸显着诗意。死亡

和诗意原本是不搭界的两个词，但阿乙却将之完美地融会在同一个故事中，这让阿乙的小说，表现出罕见的力量。

阿乙的首部小说集《灰故事》，基本奠定了阿乙整个创作的基调和色彩——“灰”。“灰”在色调中是相对光鲜而言的；在汉语释意中，“灰”可理解为志气消沉、失望。在阿乙的小说中，“灰”可做如下理解：既包含他所关注的题材的“灰”，也包括他笑说叙述上的姿态、语调和色彩。当然，似乎也蕴含着阿乙自己早年生活的灰暗与挣扎。在《灰故事》“再版序”的短文中，阿乙也宣扬道：“我奠定了可能是一生的写作母题，包括对‘上帝不要的人’的深刻同情、对‘得不到’的宿命般的求证以及对人世的悲凉体验。”¹

不记得哪位小说家曾经说过，每一故事背后，都隐藏着作者自己的影子，每一部小说，都可理解为是作者自己的自传。无意追究此话的逻辑以及真实性，但综观阿乙的小说，却可以从中找到注脚。阿乙的小说多取材于他五年的从警经历，以侦探小说为底色，杀人、爆炸、失踪为路径，以闭塞沉闷的小镇为发生地，期间穿插着年轻人苦寻出路终不得的纠结和彷徨，标本式地展现着逼仄的灰暗和人生无处不在的无奈和逆来顺受。

著名作家格非就评论说：他写警察，写底层，写小人物之间的关系，我看他一定有非常扎实的生活经验，否则怎么可能这么有力量？书评人比目鱼也说：这种有灵魂的小说有力量的小说，能够写出这种小说，大概需要作者具有足够的沉积、足够的情怀、足够的诚实甚至足够的寂寞。

阿乙26岁之前的人生，和他的小说一样，充满着灰暗的色调。彼时，他还延续着父亲的安排和亲情的挟裹，是一位名叫艾国柱的乡派出所小警察，绝望而困惑地鏖战在麻将中，打发无数个无以聊度的日日夜夜。无处遁循的空虚以及八年抗战般悲从心生的刻骨暗恋，是艾国柱自己灰暗人生的写照。彼时的艾国柱，尚处于绝望之中，但这段刻骨的经历，却成为日后叫作阿乙的小说家取之不尽的写作资源。

著名评论家李云雷对阿乙这种状态有精辟的分析。李云雷认为，阿乙的小说与他的生活、经历、职业有着很密切的关系。读者可以从中看到阿乙之前的生活世界，以及他对世界的观察与感受。但李云雷认为，与很多人不同的

是，阿乙的作品赋予了生活某种意义或色调，或者说，阿乙对生活有自己的独特视角或“独特的发现”。“在我看来，这种独特发现在于你写出了残酷的真实与诗意，这与你长期从事基层警察的职业有关，也与你的人生态度与写作态度有关。我觉得，你经历了一个漫长的无聊或绝望的时期，这样的经历让你将世界与文学都‘看透’了，所以你才会有直面现实与冲决罗网的勇气。而正因如此，‘写作’才具有了非同寻常的意义。”¹

李云雷进一步指出，阿乙小说中的“残酷”与“真实”，是来自阿乙的生命体验与生活感受。“在这个意义上来说，‘残酷’之于你的意义不在于叙述或修辞层面，而是世界给你的基本感受。”²

《极端岁月》是阿乙收在《灰故事》里的唯一一个中篇。《极端岁月》不按常理出牌，不仅叙述犬齿交错，故事内容也似漫无头绪，然而，这个中篇小说却预示着阿乙“现象”的到来。在此后的小说中，阿乙以一系列“灰色”的故事引导着我们进入他的暗黑但不沉闷的小说世界。这个世界里，是一个灰暗的、挣扎的，却最终又殊途同归地死于失败的灰色天地。

要进入阿乙的灰色世界，《极端岁月》也许是门径之一，从中亦是观察阿乙的一个断切面。这也可以理解，为何阿乙日后要将《极端岁月》的主体情节重写成《情人节爆炸案》。

《极端岁月》几乎囊括了阿乙小说的基本主题。小说的主人公是一个小警察，或许就是阿乙自己的人生写照。小说以日记体的叙述形式，以武汉公交车爆炸案为蓝本，通过“我”讲述了何大智和吴军庸常无意的人生以及为了反抗这种屈辱的生活，选择在情人节制造了一场致死多人的爆炸案，走向自我毁灭之路。小说中，验尸的老警察张老死了，殉情的何大智和吴军死了，无辜的乘客们死了，而背叛者媛媛活着，招摇骗世的小市侩周三可活着。文末，阿乙写道：“做人啊，关键是要活下来，活下来，财源滚滚来。”活着的意义就是无意义，这和余华的《活着》对生命的意义追问有异曲同工之妙。

阿乙的习作生涯中，先后迷恋过卡夫卡和加缪。阿乙自己也毫不讳言地表示，要以卡夫卡和加缪为标杆，希望自己的作品被刷进文学史。这两位作者

1 李云雷、阿乙：《另类的灰》，载《北京青年报》2012年3月20日。

2 李云雷、阿乙：《另类的灰》，载《北京青年报》2012年3月20日。

1 阿乙：《再版序》，见《灰故事》，重庆大学出版社2013年版，第2页。

对中国年轻作家都产生过影响。加缪是存在主义文学领军人物，“荒诞哲学”的代表，他的美学，很大一部分是建立在人生不堪却挣扎无力的彷徨中；而卡夫卡以丑怪的想象直指他置身的社会的庸俗无聊。加缪和卡夫卡有相似之处，他能让人具备审视自己处境的能力，想来，两位大师对阿乙的影响深远。阿乙曾表示，加缪的好处是将你的脑子还给你自己，将你的眼睛还给你自己。加缪的小说在辨别真相和寻找自我两方面体现得都很好。真相是什么，我为什么活着，我经历了什么，我因什么而存在，我该怎么抵抗这种荒谬。

到底什么是阿乙所谓的“真实”？阿乙说：“某种程度上，我自感像加缪笔下的暴君卡里古拉，在向人们传递一些悲惨的真相，这真相里最大的是死亡，我时刻不忘记提醒人会死这一现实。有时候我觉得自己是邪恶的、残暴的，而不少人也以失望的口吻对我说，你太缺少阳光了，你弄得大家不舒服。但是后来我越来越觉得自己并不是迷恋残忍，我仅仅是一个不讨好的报信者。人们善待了讨好的喜鹊，却驱赶带来凶讯的乌鸦。可是乌鸦走了，不幸还是会照样降临。而且，我恰恰觉得，人们只有对自己的内心坦诚，去认清那些本就存在的结局、宿命，才会在绝望中清醒，才能走上自我找寻的道路。在这点上，我是加缪的信徒。”¹

阿乙这话，可做这样的理解——现实是按照它固有的真实存在着，并不因为任何人的理解和认同而改变它本来的面目，因此，与其无视或者掩盖，都不如直面来得更好。由是观之，《极端岁月》恰是忠于内心和现实，因而建立在最荒谬、最真实之上的叙述形式之一种。

沿着《极端岁月》，阿乙写了一系列极具荒谬与灰暗的小说。如《意外杀人事件》《鸟，看见我了》《自杀之旅》等。

阿乙总是怀疑常情。他的理解是“绝大多数犯罪都是意外”。“犯罪事件是戏剧冲突的天然舞台。你看戏剧里的大悲剧，都有杀人、背叛、疯癫等等，都有尸体，都有命。而一走出剧场，你会发现这并不是生活的常态，也许这正是你要去剧场的原因。犯罪故事就像是一个化学实验室，能将人性里的东西，最尖锐的东西，最不可溶解的东西和最容易蒸发的东西，都清晰地淬炼出来。”²

《意外杀人事件》可谓是体现阿乙人生观的大成之作。《意外杀人事件》讲述了红乌镇一晚十点，六个被生活击溃的本地人与一个万念俱灰的外地人狭路相逢的杀戮故事。外乡人李继锡丢失了打工数年的全部血汗钱，流落红乌镇，绝望之中杀死了六个和自己毫不相干的当地人。在小说中，阿乙的杀戮似乎只是一个背景，阿乙不像他最喜欢的汉语小说家余华那样，善于将血腥的场面大肆渲染。比如，余华在《现实一种》中，将一场兄弟间的惨杀描述得惨不忍睹。阿乙同样写了杀戮，但残酷的不是杀戮场面的不忍卒睹，而是残杀背后的人性之随意。小超市老板赵法、妓女金琴花、黑社会老大狼狗、妄想挣脱无聊生活的艾国柱、困在爱情里的于学毅、害怕失去“友谊”的小瞿六人，都是些半死不活、被生活抛弃的“多余人”，他们的被杀，看似偶然，但“死亡”之于他们，却是必然。这才是《意外杀人事件》最残忍的地方，它让我们看到世界的荒谬与无意义。

阿乙在一次接受采访时说：我在县城活了很久。我想挣脱它。我已经挣脱它，但我觉得自己还是没有挣脱。那篇小说里的六个死者都是我自己，是我将自己拆开为六个人，他们的性格是我的性格。我懦弱、现实、虚荣、单纯、理想主义、简单，有时候怕死。我将他们都杀死了，祭奠我在县城里像井蛙一样的时光。¹这不仅再次验证了阿乙所说——“太阳只有在寒冬尽头才会散发出巨大的暖意”，生命的终极是虚无、毁灭，死亡才是终止人存在之荒谬的唯一途径，这是阿乙死亡美学、暴力叙述的核心。也再次明证了县城生活对阿乙创作的深刻影响。

《下面，我该干些什么》，将阿乙的暴力美学推向了极致，也更广泛地展现了人存在的荒谬本质。它被称为“一个无理由的杀人犯的自白”。小说讲述了一个19岁的男孩，高考前夕，故意把一个花季少女杀了。问其缘由，答案是生活无聊，为了充实才这么干的。19岁的杀戮者这样说：“我们追逐食物、抢夺领地、算计资源、受原始的性欲左右，我们在干这些事，但为着羞耻，我们发明了意义，就像发明内裤一样。而这些意义在我们参透之后，并无意义，

1 《访谈阿乙：他将曾经的自己一一杀死在小说里》，载凤凰网·读书频道，http://book.ifeng.com/shupingzhoukan/special/duyao33/shuping/detail_2011_02/14/4663665_0.shtml。

1 洪鹄、吴桂霞：《杀手阿乙》，载《南都周刊》2011年第6期。

2 《阿乙：不必穷凶极恶地挖掘光明与温暖》，载《东亚周刊》2013年6月16日。

就连意义这个词本身也无意义。”

阿乙一直在追随加缪于《西西弗的神话》中提出的命题。《下面，我该干什么》把对这个命题的思考推到极致。这部作品既有加缪《局外人》的冷漠，又有陀思妥耶夫斯基《罪与罚》的紧张，它尝试对作家的道德感进行节制，而只忠于写作本身。当西西弗开始认清并正视自己的命运时，这同时意味着一种得救。我们也应该这样来理解阿乙小说中的残酷，正如阿乙所言：“人们只有对自己的内心坦诚……才会在绝望中清醒，才能走上自我找寻的道路。”¹

《春天在哪里》，是阿乙刚出版的一个小说集。相对之前的杀戮，这组文章虽然也写死亡，但似乎克制了不少。阿乙在前言中写道：“这些小说写于2009年至2012年，都有点志异的色彩。小说带给我的磨难与难堪越来越多。因为到今天我还没有征服它，没有扭住它的角，让它双膝着地。但是总是在这注定失败的事业中，我感觉自己是英雄。”

《杨村的一则咒语》，应是阿乙创作多年以来重要的记录。这些年来，阿乙以侦察故事为依托、以死亡为最终归宿，展现人存在的无意义与荒谬本质，这已然成了阿乙小说的标签。《杨村的一则咒语》不能免俗，面对的依然是挣扎和死亡。故事开始于乡村的一个很普通的场景，两个妇女因为一只走失的鸡争吵。“要是你偷了，今年你的儿子死；要是没偷，今年我的儿子死”这句话竟成了可怕的谶语。钟永连的儿子死了，但这却不是宿命，而是她的儿子的死与“含铅量、周工作负荷量、防护措施”有关。阿乙直指现实，这和之前将一切定论为宿命有本质上的区别。之前阿乙的小说充满太多的“意外”，但《杨村的一则咒语》却将这种“意外”扩充成“日常”，它所表达的，不是说咒语最终的应验是偶尔的，而是坚硬地表达着，在特定的历史和环境，偶然已经变成了普遍和必然。

这是意味着阿乙成熟了，还是更加保守了？从这个点上理解，阿乙未来的创作动向，尤其值得注意。阿乙的小说创作，当下还值得注意的一点是，在残酷的描写下，透露出来的诗意。

我曾针对阿乙最喜欢的汉语小说家余华的《活着》为例，写下《残酷下

的温情》一文，分析余华残酷描写下闪烁的温情。而阿乙的小说，在残酷的掩埋下，却坚硬地闪现着诗意。也许阿乙想以此消解灰暗人生的不快，抑或这是阿乙理解的另一种人生更大的荒谬。

阿乙与很多作家不同，敢于直面人生中那些不愉快的事，并且拒绝给它们一个光明的结尾。阿乙说，死亡是大家的统一结局。谁也逃不过。失败也是最终的一种结论。这是基本事实。我想，直面这些没有什么坏处，人的伟大之处在于抵抗这些悲哀的现实，是从泥泞地里站起来，是清醒的认识，而不是抱着泥团做春梦。

敢于直面惨淡的人生，笑对荒谬的生活，既知无能为力而据力（而非非理，面对荒谬的人生，本身就不存在理）力争，本身就是一种力量，力量带来的美。“阿乙的小说看似灰暗，却如阳光，照射出弥漫的灰尘。知道有了灰尘，人们才有可能正视它，清理它。”¹

《鸟，看见我了》，这本身就是一个赋以诗意的小说。单德兴在油菜花遍野的荒野强奸掐死火香时，周遭一片死寂，没有人看到，只有树死一般地立在那，只有风悠悠地掠过，他以为连神仙也不知道的事，却被一只鸟看见了。火香在毙命前说：你看，鸟儿看着你呢鸟儿会说出去的。树上果真只有只大鸟，睁大眼睛看着他行凶。从此，单德兴与鸟结下了梁子，恨不得杀尽世上所有鸟，在恐惧下，行凶者逃遁到山里，隐姓埋名，以捕鸟为生。高纪元是清盆乡一个傻乎乎的小伙计，替李老爹看店，等待一个前来送鸟的人。高纪元留送鸟人吃饭，却发现送鸟人很紧张。几杯酒下肚，单德兴恐惧中自曝了埋藏在心中的秘密——有仇，仇，跟鸟儿有仇。因为，因为鸟儿看到我了，看到我了。至此，案件得以了结。这个残忍的故事，以“鸟，看见我了”为切入口讲述，部分消解了故事本身的残酷，诗意十足。

李振在《小说世界中的野心家——阿乙论》中，详细地分析了阿乙小说“作为审美手段的凶器与杀戮”，李振从阿乙小说中使用各种凶器和阿乙在描述中精准的动词着手，将阿乙暴力美学下的诗意做了完美的解读。李振说：在我阅读阿乙小说的时候，头脑中不停地跳出沈浩波一本诗集的名字——《心藏

¹ 胡少卿：《阿乙：反刍与探索》，载《人民日报》2013年5月28日。

¹ 瘦猪：《破茧——摆脱束缚的阿乙》，载凤凰网·读书频道，http://book.ifeng.com/shuping/detail_2013_06/17/26478609_0.shtml。

大恶》，也许只有心藏大恶之人才能真正体味阿乙经由凶器和杀戮打造的独特审美世界，读出其中的自由、飘逸、令人欲罢不能的微妙质感，而不是血腥和绝望。¹

这是阿乙在思想上的诗意。作为一个小说家，他营造的意境和语言，同样诗意荡然。比如，在《极端岁月》的末尾，阿乙写道：做人啊，关键是要活着，活下来，财源滚滚来。这是将活着作为唯一目的的活着的诗意表达。

灰暗、滞后的小镇环境与鲜活、渴望自我实现的年轻人；呆板、无聊的日子与无处发泄的雄性荷尔蒙；憧憬之后的失落与没有着力点的拼搏，构成了阿乙小说的文学张力。²而暴力背后的诗意叙述或小说本身所呈现出来的诗意，却是阿乙小说的独特魅力所在。

2013年6月24日晚于昆明家中

瓷质时代的关系

——评李铁《我们的关系》

《我们的关系》以张平凡和老婆刘桂芳的性生活不和谐为开端，让张平凡有了找个情人的念想。围绕张平凡和同事李丹的情感“三变”，再现了当下人唯利是图、趋炎附势的庸俗的人际关系和俗不可耐的处世哲学。

小说以张平凡和老婆刘桂芳“在一张床上睡两个被窝，而且互不侵犯”为引子，引出了张平凡作为一个正常男人，内心萌动了找个情人的冲动。这让早先对同事李丹并没有什么张平凡再见李丹时，感觉有些不同寻常起来。

当张平凡做着春梦时，作者用了很长的篇幅讲述了整个单位的人进王大可的庄园的顺序，在此埋下伏笔，暗示张平凡在单位里的重要性——在二十几人的单位里，张平凡走在第七的位置。这也是张平凡为何差一点就和李丹撞出情感火花的位置。像李丹这样的女人，她也许更想得到单位一把手赵克昌的垂青，但小说却隐而不露地说了单位第三把手钱丽丽和赵克昌早有一腿，钱丽丽时刻盯着赵克昌，让赵克昌对李丹无从下手，也因此使李丹自然而然地退而求其次，才使张平凡有机可乘。

《我们的关系》可谓“变形记”。张平凡身份的每一次变化，处境都有霄壤之别，完全可理解为是当下中国的“情感变色记”和“官场生态变色记”。

第一变，因情生根，埋下了仇恨的种子。

张平凡在单位排名第七，虽上一次一个正科级实职落在了老周手里，但当时钱丽丽承诺“过不了半年，就会有一个副县调的指标，我敢保证，这个指标肯定是你的”。小说也暗示了张平凡在单位是业务能手，是举足轻重的人物。这是张平凡想与李丹发展为情人关系的基础。

1 李振：《小说世界中的野心家——阿乙论》，载《南方文坛》2012年第6期。

2 瘦猪：《破茧——摆脱束缚的阿乙》，载凤凰网·读书频道，http://book.ifeng.com/shuping/detail_2013_06/17/26478609_0.shtml。

张平凡赴李丹家中为其做饭，就在两人情投意合、两情相悦，即将发生身体接触的最关键时刻（可以预见，只要突破这一丁点，李丹就会水到渠成地成为张平凡的女人），偏偏造化弄人，单位一把手赵克昌一个电话就把李丹召走。

由此，因情生恨，完全颠覆了张平凡在单位的一切。

第二变，晋升败落，爱慕之人远离。

张平凡在单位“论业绩，他是全机关最好的；论名望，他也是业界的佼佼者；论出勤率，他也是机关里最高的。他一直认为在这个机关里，他是没有竞争对手的”。然而，人算不如天算，最没有竞争实力的王大可半路杀出，将张平凡杀得落花流水。已得到领导钱丽丽承诺的张平凡“觉得自己的头轰的一声炸了”。在此时，李丹还是支持张平凡的——李丹说，我当然支持你了，跟王大可比，你的优势太明显了，如果升职的真是王大可而不是你，我真的会怀疑这世界还有没有公理存在。

然而上级来调查时，李丹意外地站在了赵克昌一边。上级郑处长来单位调查填表，白纸很快被收回，郑处长唱票。唱票的结果是，二十几张白纸，只有一张写着“无”字，其余均写着“有”字。张平凡想哭，却忍不住笑了，一瞬间他想起了秦朝的赵高，和那个著名的指鹿为马的故事。

结局已定的张平凡，情场注定失败。当再次提出“今晚我还去给你做菜怎么样”时，李丹的答复干脆而坚定——不用了，我有饭局。

李丹早先愿意和张平凡交往，还差点发生关系，在扳本失败后，在表面上依旧支持张平凡，但实际上聪明者如李丹，早已看到了张平凡的结局，拒绝张平凡的邀请也就在意料之中。

不单单李丹，看到已经与一把手针锋相对，结为冤家的张平凡，就连同事们见了唯恐避之不及。

这重要的一变，使张平凡忽而天上，忽而地狱。人世的炎凉展现无余。

第三变，重得信任，却已失去爱意。

张平凡在报复赵克昌无果后，竟然很龌龊地报复赵克昌的老婆王梅，多次向王梅的车上吐口水，由此引起了另一个戏剧性的变化，又摇身一变，和王梅成了朋友，开始帮她打理园子，种植薰衣草。在张平凡努力赢得王梅的信任

和好感后，处心积虑地告诉了王梅，赵克昌其实在外边有女人，想以此破坏他们的夫妻关系，不料王梅盛怒，在返回途中因情绪不好而遭遇了车祸，意外身亡。

深知王梅死因的张平凡在向遗体告别时，内心痛苦，良心不安，忍不住大哭。此举让不知内情的赵克昌又误以为关键时刻方见人心，全机关里只有张平凡才是真正同情自己，也是真心对自己好的人。顺着这个思路下去，当然从此会将其引为知己。那么，张平凡在单位的尴尬处境由此一百八十度大转弯自在不言中。

由此，张平凡又从地狱直入天堂。

嗅觉灵敏的李丹又窥见了张平凡此后将会有着不平凡的机关生涯，原本一直躲着张平凡的她又一反常态，竟主动约张平凡到她家为她做饭，以成全张平凡和她的好事。这一细节将她见风使舵、随机应变、趋炎附势的丑陋心态暴露无遗。

在整个机关里，李丹只是一个典型的人物代表。不用说，其他同事对张平凡的态度也是随着张平凡与一把手赵克昌关系一波三折的变化而变化，折射出了当下人们逢迎拍马、唯利是图，毫无原则和立场，甚至指鹿为马、颠倒黑白，如同墙头草一样的不健康的处世心态和为人哲学。

小说最富有戏剧性的是结尾，当张平凡经受不了内心的煎熬，向赵克昌坦白打电话的人正是自己时，竟然有同事作证王梅出事时张平凡是和自己在一起打扫卫生，说得有鼻子有眼，再加上更多同事的旁证，让张平凡百口莫辩。当然，也出其不意地让张平凡的处境又一次来了一个大逆转。这个结局实在是太戏剧化，太出人意料了。它不仅展现了作家高超的写作技巧，也用这种荒诞不经的故事将生活原本庄重严肃的一面解构并戏谑化，使作品更富有艺术性和感染力的同时，也用这种略带幽默感的手法对现实生活中的这种现象予以了无情的嘲讽。

《我们的关系》所描述的机关中庸俗的人际关系和低俗的处世哲学，在日常生活中比比皆是。在中国古代自给自足的农业社会，人与人之间的联系和交往功利性弱，相互协助多，社会总体融洽。而逢迎拍马、趋炎附势多表现在官场中，历来饱受诟病，为人们所不齿。但在如今的商业社会，重的是利，在

利字面前，一切处世哲学都围绕利字展开，人际关系也无法摆脱一个利字，使人与人之间的关系变得不再纯粹，而这一现象越来越普遍、泛化，直至渗透进了男女感情领域。这也折射出当下社会，就是一个瓷质时代——情感易碎，友谊易碎，任何东西都经不起敲打和考验，见利就碎。

从社会层面看，由于改革开放，中国经历了三十多年的稳定发展，社会结构，财富分布，都进行了一次大的洗牌与重组，尤其人的思想观念也发生了相当大的转变。由于一部分人先富起来，而一部分人却相对处于社会的底层。故当下“拼爹”“拼娘”甚多，而底层却“恨爸不李刚，怨爹非双江”。底层依靠自己的奋斗向上攀爬的路径并不通畅，由此助长了庸俗的人际关系学的蔓延。这从当下各种饭局、酒局、处世学书籍的热销中可见端倪。在《我们的关系》中，王大可就是一个很好的注脚，他会处世，世故圆滑，有钱能使鬼推磨，即使长年不上班，但单位里有好事照样都能轮到他，甚至在升迁的道路上畅通无阻。中国社会是一个人情社会，人们在人情关系网中寻找自己的位置、利益和尊严。王大可依靠人情找到了位置，而与其相反的是张平凡，虽然工作能力强，业务水平高，却是死脑筋，有好事轮不到他，晋迁挨不着他，次次与好事擦肩而过。在失意的人情关系中，灰头土脸，颜面尊严尽失。

从《我们的关系》中所反映出的男女关系来看，也把这种唯利是图的人情关系和处世心态表现得淋漓尽致。李丹觉得张平凡能力超群，可能有晋升的机会，才让张平凡到家中给自己做饭，差一点点就发展成情人关系。但在一把手赵克昌的召唤下，她连考虑一下都没有，就晾下张平凡，挥之即去。当张平凡最后得到赵克昌的信任时，李丹又主动向张平凡投怀送抱。人的情感应该是最纯粹的、最美好的，人超越动物性的一个主要特征也是因为人是有情感的。然而，在庸俗的社会中，人的感情往往被动物性、被欲望所替代，可悲至极。

《我们的关系》，在我看来，是个断句，它隐藏着无限可能。而要让这种无限可能变得单纯美好，我想，在“我们”前，还需要外加一个定语。但愿十八大八项规定这个大的时代定语，能让我们的关系变得美好起来。

2013年5月29日中午于昆明丰宁小区家中

心尖上的边地风情

——读王毅小说集《南瓦河水静静流》

故事、人物、结构、语言，是小说的四个基本要素。

这四个基本要素中，只要一个站得住脚，小说就有看头了。如果四者皆备，毫无疑问，就是优秀的小说。（这原是吴洪森评价《骚土》的几个标准，因高度认同，故以此标准来评判《南瓦河水静静流》）

王毅的小说集《南瓦河水静静流》，在故事选取，人物刻画，结构运用，语言把握上，皆备。可谓优秀之作。

王毅极富边地风情的小说，近年在各种文学杂志上读过不少，甚是喜欢。而今，王毅将散落在杂志上的一颗颗珍珠串在一起，并嘱我做责编，这样一部优秀的小说集，由我编辑，是我莫大的荣幸。在我看来，《南瓦河水静静流》是一部不可错过的优秀小说集，是一部值得认真阅读的富有边地风情的好书。我除了敬重小说的作者王毅外，更重要的是，《南瓦河水静静流》这部小说集，从内容到形式，竟然符合我对优秀小说的几个最基本的批判标准。

极富边地野味的土语与诗的精练的有韵味语言的交替使用，使《南瓦河水静静流》外在的美得到很好的凸显。

之所以强调小说的语言，是因为在我看来，语言之于小说，如容颜之于女人。当一个男人对一个女人说，我爱你，而不在乎你的容颜，是因为他面对的是一个让他垂帘的女子。而一个有才情的女子，如果芳颜尽失，又有哪个男子愿意走近她的芳心呢？女人的容颜是吸引男人的第一特征，语言是吸引读者阅读的第一要素。

小说如果在语言这关做不通透，其思想性、艺术性等隐藏在文本背后的，更深的价值，或将被埋没。而文学史上，从来不缺这样的例子，一部小

说，因其在语言上的成功，而流传后世。许多作家，也因为语言上的独特贡献，而具有重要的地位。《南瓦河水静静流》文本的优美性的外在表现，就是因为语言的边地风味和对语言的诗化追求。

王毅生于边地，长于边地，生活在边地，工作在边地，边地是他终生无法跳出去的精神家园。他的小说取材于边地，如果说语言是建构小说这一大厦的砖石，那么，《南瓦河水静静流》的“砖石”烧制于边地，带着边地的泥土气息和原始质朴的生活气息，而这种连血带肉的泥土语言，和文学贴得最近，也最紧。

“风猴，你知道吗？能治癫痫病，你能不能弄一只来？”她对小扎腊说。

“我晓得，随风飘的那种猴子我还不知道咯，你要？”

“好吧，下个星期我送来。”小扎腊摸摸腰上的长刀，然后笑眯眯地说，“再过半个月，你和小耿去做我的客嘎。”

“你？”

“嘿嘿嘿，我要……讨婆娘了。”小扎腊有点羞涩地抹抹头上的那顶拉祜小帽。（《他和小扎腊》）

“现在我们国家是哪当毛主席？什么……哦，哦……过去毛主席领导我们得解放，今天你领着我姑娘进城过好日子，这下子好了，好了！”（《二分之一的故事》）

像这样别有韵味的对话，在《南瓦河水静静流》中，俯首皆是，语言也凸显了边地的质朴。这是王毅随手就抓来的，这是他生活最常见的语言。古人说，“言之无文，行而不远”，这应该是做文学的第一问题。

王毅早年写诗，他给人的第一个“象”是诗人。诗人对语言有着天生的领悟力，对语言的追求也近乎苛刻。我一直认为，诗人写小说，会更精彩。诗人惜字如金，能字字见情，见性。

南瓦河的水，静静地流着，流向远方，要到异国的萨尔温江去。河水还是那么清澈、透亮，只是仿佛一个丰满的姑娘消瘦了，河床裸露出来，昔日的滔滔流水，如今几乎变成了涓涓小溪了。（《南瓦河水静静流》）

这样的语言，清澈，像刚出浴的少女，通透鲜亮。《南瓦河水静静流》中的十八个中短篇，篇篇都在语言上有着极高的造诣。在叙述故事时，枝蔓紧紧围绕主干生长，紧凑，干净，给人明快之感。这是诗人写小说的一大长处。

在越是民族的就越是世界的蛊惑下，不少作家在写小说时，总是将方言俚语生硬地镶嵌在小说中，但没有生活的体验，没能寻找到最能代表我们民族的质朴优美的语感，这种镶嵌，哪怕技术再娴熟，也只能是装饰，于小说，于表达无益。

王毅的语言来自生养他的故土，来自如诗如画的边地，他对边地语言的运用，如饭之于人，草之于牛，是天然的，无刻意雕琢之感。这使得极富边地野味的土语与诗的精练的有韵味语言，将王毅小说的容颜修饰得格外的美。

属于民族或地域的生动故事和人生场景，是《南瓦河水静静流》的生命和灵魂。

小说起源于故事，故事是小说的胚胎。没有故事，便没有小说。“为小说取得巨大荣誉的，也只有故事。一名小说家的成功之道就在于如何讲好一个故事，舍此别无他途。因为‘正如画家用画笔来思维和作画一样，小说家是用故事来思维的’。”¹

但想让自己的故事更别致，让故事为自己的小说争取更大的体面，故事的选取就格外的考量。作为一直生活在边地的王毅，他将自己小说的故事直接取材于充满边地风味与民族特色的人与事——这让王毅笔下的故事有了某些特质，即与主流文化的故事讲述方式和故事的取材有了区别，又和生活在边地，却放弃了自己在作品中的民族身份、地域特色，盲目追逐潮流，最终迷失自己的方向的作家有了区别，也由此与失去民族性和地域性，变得毫无特色，寡淡无味的作品有了区别。

1 徐岱：《小说形态学》，杭州大学出版社1992年版，第372页。

云南评论界近年一直提及“边地小说”这一概念，我想，如果这个概念成立，那么，王毅的小说自然应该划归在这一范畴下，加以细读和研究。而“边地”，是理应属于民族和地域的“边地”。

王毅笔下的故事，几乎都是发生在边地南国边境地区的。《李猛出国》发生在举世闻名的金三角边，“那里有佤族、傣族、拉祜族等居民居住，还有少量的汉族也生活在那边，与中国这边的好几个民族属于同一民族而跨境居住”的地方。《三人行》故事是在清水河这个省级边境贸易口岸展开的，该地“与缅甸的金三角某特区仅有一河之隔，离金三角某特区政府所在地只有约15公里的距离”。《很远的地方》，“叫多敢，是毗邻中国和缅甸国家的一个小镇。小镇位于麻栗坡坝子的西边，麻栗坡坝子的东边与中国云南的孟汀坝子只有一河之隔”。

这些故事，都是极富地域色彩的。而在云南这片神奇的土地上，世居着25个少数民族，在云南谈地域性，其实，几乎可以等同于谈民族性。在王毅描绘的那片土地上，本来就居住“佤族、傣族、拉祜族等居民”。他们无论富有还是贫困，都是快乐的，大块吃肉，大碗喝酒。民风淳朴剽悍，满是与汉族不同的生活趣味。

“越是民族的就越是世界的”，被不少作家奉为金科玉律，肆意发挥，但“越是民族的就越是世界的”至多只是一种可能，它绝不是走向世界文学的唯一道路。而且，总是执迷在这个框架中，会越走越窄，甚至走入死胡同。

宋家宏认为，“边地小说对作家的要求就是仅仅是熟悉地域的问题，熟悉生活的细枝末节的问题，作家从事创作不能抱着冷淡的职业的心境去客观地再现边地生活的内容。作家必须对主流文化有深刻的体会和把握，甚至化为自己的血液灵魂，成为一种不自觉的无意识，以这样的主体心灵拥入边地，走进主体文化波及薄弱的地方，在强烈的反差中激起自己强烈的爱与恨，激起自己灵魂的震颤，才能真正发现地域的特征，写出真正意义上的边地文学”¹。

而王毅之所以独具魅力，除了具有地域性和民族性的根本外，还具有强势文化所提倡的普世价值、共通的价值——这是人类普遍接受的价值。

1 宋家宏：《阐释与建构——云南当代文学专论》，云南人民出版社2011年版，第8页。

在《很远的地方》中，当受害者李小梅历经十年的艰辛，终于找到了强奸自己的仇人百雄后，却放弃了报仇，而是出乎意料地救了落难的百雄。复仇是一个被无数作家演绎了无数次的老版故事，但却每每出奇制胜，王毅《很远的地方》中，将复仇一反常态地转化为救仇人，而这正是以一种最主流的文化心态，在强烈的反差中激起读者灵魂的震颤。这样的故事，让《南瓦河水静静流》的生命和灵魂得到了绽放。

人物刻画惟妙惟肖，有血有肉，是《南瓦河水静静流》最精致的艺术雕刻，引人深思。

真正的小说永远需要生动鲜活的人物形象来支撑。没有人物就没有小说。彝族作家纳张元对人物在小说中的地位和作用，有过精辟的论断——无论情节的设置、矛盾的安排，还是环境的描写，都是为塑造人物服务的。如果把一篇小说比作一件衣裳，那么人物就是这件“衣裳”的衣领。穿衣服要抓衣领，读小说必须抓人物。¹同样，作家在写小说时，更需抓人物。因为，小说中再高明的见解，最后都归结在“人物”上，通过他们体现出来。

作为长篇小说，如果仅仅贡献出三五个有血有肉的形象还不能算一部优秀之作，但在几千字的中篇中，能有两三个鲜活的人物，绝对可以和优秀攀上亲戚。《南瓦河水静静流》这部小说集中，王毅几乎在每一个篇章中，都为读者贡献了两三个有血有肉的人物。从人物这个角度着手，《南瓦河水静静流》就是一部很有意思的小说集。

人物形象需要真实细腻的细节才能活起来。在《二号教授》中，王毅就是通过细节的描写，将“二号教授”的“吝啬”和可爱展现得淋漓尽致。

在外人眼中，“二号教授”是吝啬的，而王毅没有直接写“二号教授”是如何吝啬，而是通过他生活的细节来再现他的吝啬——他烟瘾极大，别人传烟他都接下，可是自己从来不向别人传烟；买了牛排猪腿什么的，他必定要拿到实验室里去炖，而舍不得用自家的电费；家里的洗手间他一般只在其间解小便，如果不是出现拉肚子这类的紧急情况，那么大便他是要到公厕的，因为这样可以节约自家的水费；平时洗衣服浇花什么的，他都要到楼下公共水池处提水……学校里组织的捐款助困活动，公布捐款的名单好像从来没有他。

1 纳张元：《民族性与地域性》，云南人民出版社2011年版，第267页。

（《二号教授》）这些是生活中最让人不放在心上的事，但王毅却将其抖落在地，这些细节，也将“二号教授”的吝啬，刻画到了骨髓里。

“二号教授”也是很可爱的人，值得尊敬的老教授，这同样通过细节得到了很好的展现——学校里的人谁也没有想到，教授退休前用来打发时光的方式之一，是认真细致地研究一番彩经之后，每个星期去买几注彩票，然后过几天打开电脑查看中奖结果。刚开始去买彩票的时候，他还有些顾虑，生怕碰见熟人受到讥笑，后来转念想谁也没有规定教授不准买彩票，我怕什么怕呀。这样一想就心安理得、大摇大摆地去买了。只不过花了不少钱，却从来没有中过一个像样的奖，让他心疼得有几个晚上睡不好觉。买彩票的细节，将“二号教授”急于想找更多的钱帮助山区孩子以及又放不下教授的尊严去买彩票的心理刻画得惟妙惟肖。

小说所有的真实都隐藏在细节中。王毅对细节的刻画上下大工夫。这让他的小说魅力倍增。

在《南瓦河水静静流》中，王毅为我们贡献了不少鲜活的人物形象。在《他和小扎腊》中，王毅通过马小燕的男友耿云，托马小燕让小扎腊帮忙找风猴，在小扎腊为了完成自己答应马小燕的托付上山寻找风猴而最终受伤住院的故事，将耿云一心只为巴结领导而视别人为无物的自私，和小扎腊重承诺、守信用的形象以及马小燕的爱憎分明完美地表现了出来。在《岩弥勒》中，王毅塑造了岩弥勒这个少数民族干部的诚实与乐观；在《李猛出国》中，王毅通过对李猛和自己的姐夫赵三木嘎“斗鸡”来决定胜负，将李猛的机智和赵三木嘎的好强、爱面子展现出来。

其实写作中学到的十八般兵器，最后总是将其中的大部分收到了“人物”身上：一切都为塑造“人物”服务。如果只有曲折的引人入胜的故事，有好的语言，最后没有一个“人物”使人记住，没有一个“人物”打动读者，让其历久难忘，那么这部小说可能还不是成功的。¹王毅的《南瓦河水静静流》中，打动读者的，让读者难以忘怀的人物很多，比如，李小梅、张晓强、岩弥勒、“二号教授”等形象也都呼之欲出，可圈可点。

艺术结构在小说中得心应手的运用，为《南瓦河水静静流》在表现塑造

人物形象、昭示人物思想上提供了无限可能。

小说实在离不开结构，就像一栋房子没有结构就不能存在一样，小说没有结构便谈不上是小说。小说结构总的要求是，谨严缜密。散乱拖沓的结构，带来的必定是失败的小说；谨严缜密的结构，才使小说成为一件艺术品，让人从形式上感受到它的美。

在结构上，王毅《南瓦河水静静流》十余个中短篇其结构都迥然不同，显示了王毅小说创作的才情。纳张元在《南瓦河水静静流》的序言中，对王毅小说的结构做了较全面的分析和总结。比如，《二号教授》是抽底式结构，《三人行》是板块式结构，《南瓦河水静静流》是拆信封式结构等等，这些结构技巧呈现出作者极强的讲故事能力，并表现为一种形式美，使得作品更有艺术魅力。

在王毅笔下，各种文本，各种技法，各种语言恰似麻辣火锅，风味十足。

这些，是王毅《南瓦河水静静流》的优秀特质。但王毅的小说创作才情在《南瓦河水静静流》中，并没有得到最全面、最完美的释放。王毅对边地的描写很独特，但作为一直从基层成长起来的领导，王毅虽对官场生态有批判，但批判得不彻底。比如，在《一盆莲花瓣花》中，王毅对“说得好”比“干得好”做了冷静的批判，但是对什么原因造成这种不良官场生态，没有做更深入的挖掘和思考，稍显遗憾。我觉得王毅小说另外一个遗憾是，对当年“知青”因为各种原因奔赴异国，投身革命的深入挖掘也略显不足，这是一段特殊时期所发生的特殊事，因为种种原因，被历史淹没，王毅注意到了这一现象，并对这些人的命运进行了高度关注，但在小说中的再现不充分。如果王毅在《岁月如歌》中，能将这段历史重新做解读，还原它，思考它，那么，这必将是一件有意义的事。那么，《岁月如歌》这个中篇也将在文学史上，留下它该有的位置。所幸，王毅已经准备着手，重新对这段历史进行思考和书写，准备将《岁月如歌》打造成展现那个历史阶段的历史性故事。

没有一点瑕疵的小说，是绝对没有的，过分的完美，也代表艺术的终结。王毅的小说，虽有一点小瑕疵，但总体上讲，王毅的《南瓦河水静静流》是一部值得认真关注，认真阅读的优秀之作。

2012年8月23日于昆明家中

¹ 张炜：《小说坊八讲》，生活·读书·新知三联书店2011年版，第76页。

值得深究的追问

——评杨仕芳新作《谁遗忘了我们》

杨仕芳是近年窜出的一位优秀少数民族作家（侗族），20世纪90年代开始进行文学创作，以小说和散文为主，近年主要以小说创作为主。自2007年开始写作以来，收获颇丰。2007年《明天，我年满十六岁》获第五届广西青年文学奖，2008年《阳光穿过我们村庄》获第六届广西青年文学奖，2009年《最后的夜晚》获广西文学“最具潜力新人奖”，2011年获广西少数民族创作“花山奖”。作品入选《华语新实力作家作品十年选》等多种文学选本，已出版小说集《阳光穿过我们的村庄》。

杨仕芳的新作《谁遗忘了我们》，总体上是一篇佳作，这篇小说有三个方面值得注意：一是题材的独特；二是荒诞感及背后对现实的诘问与批评；三是哲学意蕴的对人性的追问。

《谁遗忘了我们》讲了一个民办教师的故事，这是被遗忘的群体，杨仕芳以小说塑造了一个民办教师的典型，写了他艰辛的生活状况、苍白的情感和苍凉的内心。民办教师“是中国特定历史条件下形成的中小学教师队伍重要组成部分，是农村普及九年制义务教育的一支重要力量”。这群“不列入国家教员编制的教学人员”为国家脱盲做出了独特贡献。然而，民办教师是被“遗忘”的群体，因此直到民办教师退出历史舞台数载后的今天，关注民办教师的作品依旧稀缺。从杨仕芳的经历得知，他做过教师，了解民办教师处境之不易。作为曾经和民办教师共同患难的作家，杨仕芳记录下那些为国家、为教育事业默默付出的群体。

《谁遗忘了我们》可谓“变形记”，“我”凡有三变：“民办教师”“救火英雄”“副县长情敌”。每一变，处境都有霄壤之别，似由地狱而

天堂，由天堂而地狱。因此这篇小说的戏剧性极强，也充满了荒诞感。“我”被正经历“失恋十三回”且被三花酒灌醉的好友李煜调侃，说患了肺癌，而且已是晚期。死一下子如影随形，伴“我”左右。这让六岁就失去双亲，寄篱叔父门下，胆小如鼠的“我”，一下子气壮山河，看淡了世间名利。“我”将宅基地无偿给了“连逢年过节都不再相互串门”的叔父，又向自己曾经告发过的同事李强道歉。更为荒诞的是，原本想纵火死得轰轰烈烈的“我”，却阴差阳错救下两个醉酒学生，于是被奉为英雄，因被记者黄素素采访又得到黄素素的爱慕，后又与分管教育的副县长成为情敌，致使无端被殴，转正也化为泡影，最终在夜色中逃离，成为真正被遗忘的人。《谁遗忘了我们》一出比一出荒诞，一出比一出离奇，冲突迭起，悬念丛生。在荒诞场景的背后，隐藏着杨仕芳对现实社会冷峻的批判和尖锐的诘问，其中有对官场的批评，有对世态炎凉的批判，等等。

“谁遗忘了我们”，本身就是一种诘问，而“我”得知自己的绝症只是好友的调侃后的追问，将盘问式的对具体指向的追问，上升到具有哲学意蕴的对人性的追问。小说写道：“我止住了哭泣，回想起这段日子来，心里不停地打战。要是知道自己身体健康，我还会毫不犹豫地宅基地送给叔父吗？我会想都不想就冲进火堆救人吗？我会面对持刀歹徒而面无惧色吗？我会把最后一点财产卖掉然后充当好人吗？”面对死亡的态度，可将人分出三六九等。一路人，将死之际，疯狂报复社会；一路人“人之将死，其言也善”，可是杨仕芳接着追问——若人不将死，如何呢？会否为善？如果不是明知死亡的迫近，“我”会……吗？这个追问值得每个人思考。

但是，《谁遗忘了我们》亦有一个缺点：巧合太多。推动整部小说前进的动力基本都是巧合，因此小说大起大落，戏剧性极强，若能平实一些，按照故事逻辑慢慢推进可能会更好。

2013年2月7日晚于昆明家中

力透纸背大滇情

有些作品是读不出作家“影像”的，而有的文本一旦读起来，就感到作者强烈的个人气息，文字把一种个性活生生地在你面前“矗立”。阿闻于我的阅读经历属于后者。

在《云箫叙事》之前，我不认识阿闻。认识这个人，全是源于这本红色“叙事”，对我来说，他的叙述比任何作家的小说都具有“个人气息”。“你的文字，就该像你的母亲创生出你一样，独然是你，活灵活现。”在这个“当代知识分子的思想，处在一个不断地简单克隆和相互复制的过程中，接着便流产，没有谁闹出点与众不同的气象来”的当代“写字”界，阿闻用《云箫叙事》摆弄着他对小小说的原始情愫，这像一种引力，让我贴近他那些质朴的“大滇”故事。

阿闻一直“写字”，但他不接受“作家”的称呼，觉得自己若算作家，那也只能算边缘作家。我想，这个“边缘”，不是指阿闻作为一个写字人的边缘，他不把自己融于当今作家的“名声”之中，是因为他对文字的信仰和热爱。“游逛大滇的时日，听到的传说和看到的现实都一直在挑动我的神经，挑得我甚至感觉得到疼痛”；“忍不住一遍遍安静地重读它们（大滇的故事），高原的斑斓就又一次次浮现……”阿闻是有话要说，所以说得纯粹，说得像诗、说得如行云流水般畅快——这是很多作家“作”不到的。

我一直觉得，把文学追求归结为“目的”，比方把它当成职业或作为攀附某种地位的台阶，那这文学就是危险的，最起码它很难纯粹。多年来，在我们的文学意识上，土地意识和生活的信念越来越淡薄，许多作家已经忘记好的文字和优秀的文学出产在哪里。作家们大多吃喝在文学的河流中，在文学里派生文学，在作家中衍生作家，然后自命为这个派那个派，大都靠一些空洞的

现代理念支撑着小圈子的孤芳自赏。而无论到什么时候，唯有土地，才能真正教会一个作家怎么去写。

《云箫叙事》中有三个故事，《拨云》《滚腰》《天刀》，都来自土地，来自写作者热爱的大滇高原。阿闻在书的后记中写道：“几年前，我在少数民族村寨里和朋友喝小锅酒吃竹筒饭时，大滇的族人对我说，来写写我们吧，我们的故事比都市里的故事更纯粹。”于是，他写了。这好像对大滇族人的承诺，让他不可能去走马观花、道听途说。他的故事很纯粹，就像当初邀约他写土著故事的那些大滇族人。

读得出，阿闻在写云南时，怀着的唯一情感是对这片土地的挚爱。很多以地域概念命名的作家，都成天把自己关在家里，用“民族的就是世界的”来安慰自己，一边安慰，一边闭门造车，以为坐在家里就可以“造”出“世界的”，被所有人接受。但事实是，云南的本土作家至今也没几位被世界的话语权接受。以我的看法，民族的要成为世界的，那就必须按照世界的话语方式来行事，而全世界的话语方式都有同一个根基，那就是来自土地的感情。就《云箫叙事》来说，阿闻对大滇的情感，他把红土高原的故事根植于被世界话语方式接受的情感体系中，这正是把民族的东西推向了世界。

空洞的文学概念也许能养活一些文人和评论人，但却养不活真正的文学。在“脚踏实地”的文学面前，一切空洞的评论都会显得毫无生气。阿闻的文字一直“脚踏实地”，把自己的情感紧紧贴着深爱的土地，把这份情感表述得干干净净。这种干净不仅包括叙事语言上的干净，阅读出的意象也被演绎成一片清澈。干净，最能体现一个作家的素养和人格魅力。如今图书包装绚烂，封面几乎蜕变成了作家自恋的“镜面”，《云箫叙事》却干净得仅“剩”一片红色；语言的干净是体现作家驾驭文字的能力和对文学的领悟力，这能让读者在阅读一本小说时，读出驾驭故事的人。阅读有各种各样的目的，有时并不是为了“故事”——有人格魅力和素养的作家的文字往往能力透纸背，让文本超越文本。

好小说是细节上的功夫，我一直是按这个标准去衡量一本小说的优劣。在读了《滚腰》之后，我开始怀疑自己的评判标准了，原来完全抛弃细节的小说也可以这样精彩。

《滚腰》让我感受到了过去不曾见过的“诗意写作”风格，可以把它当作小说来读，亦可将其作为诗章来念，还可以当作探索大滇内核的史料来研究。这部作品没有长段落，也没有长句。放声读来，完全是像在咏诵一首爱情抒情诗。

我们什么时候说的头句话？伊皎问岳三阳。

那天夜里我吹《花雨》之后天亮的时候，你来找我说了第一句话。岳三阳说。

伊皎你那一夜没睡觉。四妹说。

我只是想不到一个古筝的曲子能用箫给吹出来。伊皎说。

我只是想给你们解解闷，你们苦的厉害，我怕女人的苦声。岳三阳说。

你那吹箫已经完全没有古筝的韵味了。伊皎说。

比古筝快了。四妹说。把间奏部分也变化成主曲了。伊皎说。

是啊，那已经不再是《花雨》了。岳三阳说。

……

其实我们那时已经相爱了。岳三阳对伊皎说。

其实，那时我不敢爱你。伊皎对岳三阳说。

其实，你们根本没有城里人大胆。四妹笑着对岳三阳和伊皎说。

……

小说技巧，已经被文学界咀嚼了百十年，然而，理论和实践的辩证关系并没被拿出来当成基础课。阿闻在用作品实践小说技巧。这在《拨云》中可见一斑。《拨云》中出现的一群感情复杂的人，叶正然的忧郁让他失去了自己爱的许芳苑，在孤独抑或只是想找个人来填补爱情空白的时候，他不远千里跑到北京，向一直爱自己的女人廖玉求婚。在逃避婚姻时，又遇到只有十七岁的、处于爱的迷局中的司耘……这样的故事中，“松散”地穿插着一部“完整”的评书，评书中叶青和段彩等人的情感故事，依然有条不紊。虽然文本中出现了

一千人的情感纠缠，但真正的主人，也是故事唯一的主宰，却只有阿闻自己。他驾驭着整个故事，不带任何匠气地安排着每个人的走向，而且这么多有个性的人，都很“听话”。这就是技巧，小说的大技巧。

说说题外话吧。2004年某一日，阿闻家被盗，警察无法找回他的笔记本电脑，他竟然坐在沙发上哭了——那电脑里有他的新“孩子”——《滚腰》……他说，他对大滇的爱，对自己“孩子”的爱，足够让他流泪。

作为读者，我期待阿闻写出更多的大滇故事，作为云南人，我也希望他的作品能展现更多的、更丰富的大滇。我想，如果云南有更多这样的作家，让越来越多的读者读到红土高原的故事，当他们为了那些魂牵梦绕的故事跑到云南来看个究竟时，真正的“文化”魅力，才真正显现。

无论这一天来得早还是迟，我们都有理由记住阿闻，记住这个纯粹的鬼才。

2008年9月26日于昆明丰宁小区家中

2012年6月15日修订于昆明家中

“以我为主”的生命书写

——冬读何红霞散文集《岁月向西》

随着年岁的增长，越来越喜欢那些清淡的文字。作为一个读者，我想在阅读中寻找、体验生命个体零碎但却真实的情感。个体情感汇聚而成的整体，才真正具有血肉。20世纪90年代以后的文学，就是一个碎片化的世界，书写者摆脱了“共名”，转向“无名”状态，其中，有一类书写者，转向了极端化的个人世界，勾画形色各异的个体生活。——这一度遭受责难，曾经我也与责难者为伍。

近年调出版社工作后，因工作之故，参与了各种各样史的编辑工作，在整齐划一的历史叙述中，无论是编者，还是读者，都无法感知历史中作为人，尤其是普通人命运的荣辱。难道历史就只是由历史事件本身和王者构建？一个以人为本的社会，就应该充分尊重生命个体，让生命个体成长中的欢乐、痛苦、无奈、失落等等得到再现。一个包容的社会，更应该允许、鼓励作为生命个体的书写者记录自己私人化的生活点滴，而不是以各种理由去指责。“好散文必须‘以我为主’，其个性和心灵是赤裸的，是自我心灵生命和人格魅力的艺术外现。”从这个意义上说，我觉得何红霞的《岁月向西》是我今冬阅读到的一本好散文，一本渗透着何红霞生命个体真实情感的、黏血带肉的好书。

何红霞在《岁月向西》中坦言：我知道，我从来就不是文字里创意的公主，我是活在当下的女子，世俗，庸碌，是尘埃里普通的一粒灰，弥漫烟熏火燎的味道。读《岁月向西》，我读到的亦是何红霞有血有肉的生活的味道。尽管这样的文字有如生活中再普通不过的物件，稀疏平常，甚至平常到让人熟视无睹，然而，这就是生活本身的味道，一如何红霞的文字。

在自序中，何红霞说，《岁月向西》中所有零碎的篇章，铺展开来就是出现了完整的“我”和“我”眼中的生活与世界。掩卷后，我觉得，何红霞这

里的“我”是一个细腻的人间女子，而“我”眼中的生活与世界，亦是轮廓清晰的人间世界。“人间”这个定语，可能让人觉得好笑，其实不然，如今的很多文字，看似写有烟火味的人间，实则写的是天上人间或地下人间，而非人的人间。这些文字空灵到了没有骨头，近妖，似怪。以我看，散文应该比小说或者其他冠以各种各样的文体的文字更加真实，也唯有真实，散文才会有“心”，才能让读者在阅读中受到感染。

《轻描淡写》这组短篇中，何红霞通过对姑妈、表姐、一个因病被遗弃的婴儿以及爱情的书写，“对平凡的生活和苦难的命运心怀热爱和祝福”。姑妈这样的乡间女子，在当下的中国社会，遍地皆是，在衰老和孤独的冲压下，姑妈“苍老、佝偻”，这让我“仿佛抚摸到了一种普遍的苦难，它骨骼强大，精神固执，肌肉坚韧，巨兽一样，无视我的情绪，蔑视我的卑微和软弱”。但幸运的是，姑妈日渐萎缩的生活在皈依基督教后得到了救赎和复活，重新焕发出了生机泛出了光彩。何红霞的“轻描淡写”在揭示乡村社会的一个转变。从我个人的观察视角来看，何红霞笔下的姑妈，对基督教的皈依绝不是个案。有宗教作为皈依的港湾，绝然是件好事。然而，如果在苦难中、孤独中，都如姑妈一般皈依宗教，那么乡村社会中现实的苦难又由谁去面对，去积极消解呢？何红霞没给答案，她也给不了。但她的“轻描淡写”，应该引起重视，而不是轻描淡写，而应该重描浓写。当然，这似乎是题外话。

在轻描淡写爱情时，何红霞以一个女性特有的细腻，抓住了当下物质化浓于爱的感情的病根，当一个女人为自己爱的男人折断了翅膀，付出一切后，如果这个男人只能“没了翅膀咋可以请你坐飞机回你的天堂娘家”，那么，何红霞不再轻描淡写，而是很决绝地说：必须转身的时候，就要果断抽身而出。所谓的痛不欲生，那其实只是一种艺术的形容。有时候后头，你会发现，一切都没那么严重，都不过如烟如雾，不留痕迹，如一杯不断稀释的茶。我一直固执地认为，能将感情看明白的女子，是有大智慧的女子，我想何红霞是这样的女子，这构成了我喜欢她文字的一个很重要的理由。

《岁月向西，河水向东》这本身就是一个极富哲学意味的命题，《生命的裙裾》是何红霞坦率、诚实，“托起生命的裙裾行走”并记录下来的文字……

何红霞这些看似散淡的文字，是见心见性的。同时，这些文字又是有意义的文字。越是私密化的书写，越具有更加广阔的意义，这是有先例的。“文革”中丰子恺在牛棚中偷偷写下的《缘缘堂续笔》，对后人了解“文革”，了解“文革”中知识分子的人格都具有十分重要的史学价值。傅雷给儿子的家书，也将“反右”“文革”早期意识形态对知识分子的迫害做了淋漓尽致地展现。它们具有正史无法比拟的价值。

何红霞记录下的“与我发生血肉联系的故土”，现在看似单薄，但在城市化所向披靡的当下，有关乡土、有关童年、有关泥土的记忆将日渐散失，或许将来有一天，当我们的孩子追问起我们祖辈曾生生不息的土地和我们的童年时，我们将变得闪烁其词，无法向我们的孩子还原一个鲜活的乡村版图。有关泥土的记忆，也许有一天将消散在日渐膨胀的高楼中。我们不能等到那一天真的到来，才挖空脑袋去拼接历史，那样是徒劳的。那样拼接的历史也将误导我们的孩子，让他们以为，泥土的历史就是落后、野蛮、愚昧的历史，其实，泥土的历史原本不是如此的。

“张场老街”在何红霞的记忆中是活的历史，是和我“贫瘠的胃口”，“小姨们初开的情窦”有关的人的历史。在何红霞童年的记忆中，乡村小河的水是清澈的，里面有小鱼，有泥鳅……在这样的泥土记忆中，漳河变得像一个高大魁梧的男子，让何红霞怦然心动，这也让何红霞愿意“在漳河安放自己”，并乐意“在漳河，寻找并追问”，只因“漳河是天堂里跌落的喜悦”……

何红霞无意中做了故土历史的书写者。当有一天何红霞的故土无可奈何地卷进了城市化的浪潮，她的孩子们、子孙们可以在她的文字中，找到已经消失了的故乡。这就是何红霞《岁月向西》的意义所在。

在这个昆明五年来最寒冷的一个冬日里，阅读着何红霞散淡的文字，揣度着她文字背后的意义，是一件温暖的事。阅读《岁月向西》，让我抵御住了窗外的寒冷。

2012年12月31日深夜于昆明家中

第二辑 批评建构

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

自2012年以来，关于“80后”批评家难“冒头”的话题，经媒体放大后，引起了广泛的关注。在深究根源时，有论者直指教育体制和学术评价机制，也有慧眼者看出了当下浮躁的社会，对学术研究的回报大不如从前，年轻人在生活重压下，对文学批评了无兴趣。这些诊断无疑是从根本上切入了当下“80后”批评家难“冒头”的根本病灶。然而，“80后”批评家难“冒头”，非一因一果那么简单，它由多方面的因素所致，这包括外界环境和自身问题。

“一个时代应有一个时代的批评家”，当“80后”作家被媒体、书商炮制、包装，闪亮登场已多年后，作为同龄的“80后”批评家，至今却依旧寥寥，无论从数量上，还是从社会影响力上衡量，都无法和同辈作家相比。然而，“80后”批评家也并不像悲观者所言，完全了无声息，绝迹于当下火热的文坛。相反，他们正积极发声，顽强而生。他们中的金理、杨庆祥、黄平、刘涛、何同彬、傅逸尘、徐刚、李德南、岳雯等等，正以自己的批评实践，改写着当下文学批评的版图。

因本人所供职的云南人民出版社日前正在策划组织一套《“80后”评论家文丛》，作为策划和统筹者，且同为从事文学批评的“80后”，这让我对“80后”评论家的生存状态有了更深的体悟。

本文试图从“80后”批评家的整体处境、知识结构，以及对较活跃的几位“80后”批评家目前所研究的方向和成就做简要介绍，并对这批卓有才识的批评家的未来做一些预测，以便文坛、社会能更全面地了解“80后”批评家，并给予他们更多的关注和扶植。

一、批评的流变与“80后”批评家的处境

单纯地讨论“80后”批评家为何难“冒头”，有点重标轻本，要认清“80后”批评家当下的处境，厘清当代文学批评经历的几次较大的流变，甚是必要，这样，能从根本上理解“80后”批评家们在当下的处境。

（一）当代文学评论的流变

毛泽东1942年5月在延安文艺座谈会上的讲话，明确提出“文艺界的主要斗争方法之一，是文艺批评”。1949年在北平召开的第一次文代会上，周扬在《新的人民的文艺》报告中，也明确地提出了“批评是实行对文艺工作思想领导的重要方法”。20世纪50年代至80年代这段漫长的时间内，文艺批评充当了“思想斗争”，甚至阶级斗争的工具。“在50年代到70年代的大部分时间，批评的那种个性化或‘科学化’的作品解读和鉴赏活动，不是最主要的职能；它主要成为体现政党意志的，对作家作品、文学主张和活动进行政治‘裁决’的手段。它承担了规范确立、实施的保证。一方面，它用来支持、赞扬那些符合规范的作家作品，另一方面，则不同程度地对具有偏离、悖逆倾向的作家作品加以警示。”¹这个时期内，主管宣传的官员、作协里的官员、刊物主编等等“文化官员”都成了拥有绝对权力的批评家。比如，周扬、冯雪峰、茅盾等，一直到后来的李希凡、姚文元等人。他们按照最高当局对文学创作的指示精神，以及按意识形态去管理、指导文学创作，享用至高无上的权力，决定着创作，甚至是作家的命运。“一旦优越性转化为政治权威，批评对文学更觉高人一等，最后出现拉大旗做虎皮包了自己攻击别人甚至动辄置人死地的棍子批评。”²比如，当时对电影《武训传》的批判，对俞平伯《红楼梦研究》的批判等等，都是按照意识形态，进行简单、粗暴批判的实例。

“20世纪70年代末到80年代初，文学批评仍然在当代文学制度中发挥着特殊的作用。在由‘文革’到‘新时期’过渡中，文学批评一方面参与‘拨乱反正’，另一方面又引领新的文艺思潮、推动创作主潮的形成。虽然文学批评

作为‘思想斗争’的武器，在近三十年来也有所使用（近三十年文学批评的历史也因此具有某些复杂性），但由于重新处理了文学与政治的关系，批评更主要的是回到了文学本位。”¹粉碎了“四人帮”，改革开放已开启，文学亦迎来了高潮期，虽然意识形态对文学批评仍然保持着特定的要求，但文学批评选择的自由性和多样性也随之增强。此一时期，批评家大都是从高校里受过系统学术训练出来的，像吴亮那样，出身工人阶层但才情颇高的批评家并不多见。他们中的很多人随后留在学校从事教书育人的工作。作为批评家，他们指导文学创作的功能逐渐减弱。金理与陈思和的对话《做同代人的批评家》中，陈思和说：“我觉得20世纪80年代后期批评家开始分化了，这其实是一个好的现象，看上去批评家的功能是减弱了，但是其实是走对的，因为减弱了以后，批评家自己对于生活的理解就凸出来了，他有创作作为依据，本来模糊的、理念化的东西就变得实践化了。”²

20世纪90年代，文学界的分化或者说多元化趋势更趋明显，文学制度也处于相对稳定的状态。无论文学创作，还是文学批评，都摆脱了“思想斗争”陈旧观念的束缚，进入相当活跃的时期。这一时期，“批评缺席”“批评失语”的论调也不断浮现，但著名评论家陈思和教授认为：“我一直认为20世纪90年代文学取得的成就高于80年代。所谓‘批评缺席’其实是伪问题，大统一的批评家没有了，批评的权力中心没有了。但是从多元性、自由性、个性来说，使90年代以后的批评更有力量。”³此一时期，文学批评原先附加的政治权威功能已基本丧失，但文学批评在引领创作风潮、对作品进行解读鉴赏等方面，依旧发挥着重要作用，虽然批评家备受指责，但其地位依旧很高。

文学批评经历的第四次流变是在21世纪，这个时期，网络开始盛行，发表没有门槛设置，人人皆作家，管你批评不批评，该写的依旧在热火朝天地写，批评家指导创作，已然成了明日黄花。而评论家也更加分化，一个是传媒批评圈，一个是学院批评圈。传媒批评被冠以“酷评”，大有跟风之嫌，但其

1 洪子诚：《中国当代文学史》，北京大学出版社2010年版，第26页。

2 郜元宝：《论“中国批评”》，见《岂敢折断你想象力的翅膀》，上海文艺出版社2011年版，第265页。

1 王尧、林建法：《中国当代文学批评的生成、发展与转型——〈中国当代文学批评大系（1949—2009）〉导言》，载《文艺理论研究》2010年第5期。

2 金理、陈思和：《做同代人的批评家》，载《当代作家评论》2012年第3期，第95页。

3 金理、陈思和：《做同代人的批评家》，载《当代作家评论》2012年第3期，第95页。

威力不容小觑。而学院批评，深奥难懂，批评家常年避居学院的深墙大院，与当下社会和文学创作隔膜越来越深，批评也变成了自说自话，无人理睬。

“80后”批评家就是成长在这样的批评环境中，其境况自然好不到哪去。批评不被关注，批评家指导创作更是变得滑稽而可笑。这不是“80后”批评家自身不作为，而是大的时代环境所致。

虽然“80后”批评家身处的环境发生了深刻变化，批评的处境也相对困难，但是不是当下就不需要文学批评了呢？显然不是。虽然文学批评在指导和规范创作上的意义在当前已经显得可有可无，但这并不意味着批评毫无意义。对于批评家而言，一方面，文学批评对文学作品剖析、解读、阐释，在发掘文本背后更为广泛深刻的人性、人生，乃至社会意义的同时，也在表现和传达着批评家本身对这一切的态度和立场。同时，文学批评也并非是对作品简单的描摹，而是一个再创作的过程。可以说，文学批评和文学创作既是相互的，也是独立的，相互之间具有不可替代性。从这个意义上讲，文学批评本身就具有它自身存在的价值，由此可以引申出作家与批评家对社会都具有同等的重要性。另一方面，我们知道文学本身就是对社会生活的艺术升华，当批评家进行文学批评时，也是对社会生活的一种独特的介入方式。除此，从文学批评的流变来看，文学批评本身也形成了它自身的发展历史。而对这一历史的研究，可以使我们更方便容易地把握文学发展史的脉络以及各个时期文学与时代之间相互的关联性。其次，每一个批评家形成和建立起来的批评理念和批评观本身就是一种独到的思想体系，批评家的这些思想体系和各自的思想架构，对于文学批评这一学术思想的建设以及丰富和壮大都具有非凡的意义。

（二）“80后”批评家“浮出”的阻力重重

从目前评论界的整体情况看，当下的评论界，老而弥坚的“50后”“60后”批评家依旧是中坚力量（批评家的成长和作家有些区别，作家可能凭才情能较早成名，但也容易早衰，批评家不一样，批评家的成长需要时间的淬炼，一旦成名，状态基本能保持，而且会越来越越好，生命力总体比作家旺盛）。而“80后”评论家，不仅从数量上难以和老一辈评论家相抗衡，而且，在社会关注度上，甚至是圈子内，也时常被遮蔽，显得黯然落寂。当“80后”作家被媒体炮制、包装闪亮登场时，同样贴着“80后”标签的评论家，却被晾在了边上

坐冷板凳——成了名副其实的一群孤独的坚守者。

在全民阅读那一个让人温暖的年代，写作成了不少作家的专利，一举成名后，作家们不仅能享受到来自社会的认可，甚至官方的肯定，因写作而加官晋爵的作家，不在少数。而彼时，作为文学创作最有力的指导、最有价值的创作分析和对文学现象进行归纳总结的评论家，自然能享受到同样的待遇，同时，批评家还能享受到来自作家的膜拜和追捧。而在当下，随着网络技术的迅猛发展，人人皆作家，发表权也不再掌握在极少的纸媒编辑手里，不仅仅人人皆作家，而且人人都是编辑家，可随时随地能发表自己的“作品”。

20世纪80年代成长起来的一代人，出生时正值改革开放之初，成长时期又是物质相对丰富的时期，是享受了改革之利的一代人。然而，以经济为中心的社会，其价值衡量体系也相应地发生了变化，钱、权、利、名成了当下量化一个人成功与否的标尺。最近，连《人民日报》都刊文，感慨似乎在一夜之间，“80后”一代集体变“老”了。然而更可怕的是，“80后”精神的早衰——如果说“叹老”只是情绪的释放和吐槽，那么精神上的“早衰”就值得警惕了。“早衰”的年轻人，有时会显得和“成熟”很像，举手投足都无比正确，接人待物都恰如其分，说话谈吐都深思熟虑。但总让人觉得少了点什么。¹而在教育上，“80后基本上是在一个充斥着失败主义的情绪中接受文学教育的，知识分子边缘化、文学‘失去轰动效应’、遭炮轰……”²都使得他们无心恋战在文学或者文学批评这一人类最后的精神家园，而这一切，都造就了他们存在于自身或者主观上的问题。

另外，“80后”评论家难以像鸡枞一般拱破厚且坚的土冒出来，也跟老一辈评论家目前仍然是各主要评论刊物的重要作者有关。另外，目前批评刊物的主编，也不太愿意刊发尚未成熟的“80后”批评家的文章。当然，像《南方文坛》《创作与评论》《百家评论》《西湖》这样，力推“80后”批评家的刊物也有，但毕竟还是少数。刊物是新人获得社会认识、认可的一个主要平台，但这一平台上，目前自身存在不少问题。在生存的压力下，目前不少理论刊物走上“以刊养刊”的路子，大多增设增刊，主要以收费刊登文章为主。出版自

1 白龙：《莫让青春染暮气》，载《人民日报》2013年5月14日。

2 金莹：《“80后”青年评论家为何难“冒头”？》，载《文学报》2012年4月6日。

己的学术专著，也是“80后”批评家“浮出”的一个重要渠道。但目前，国内出版社除保留四家事业编制有部分经费支持外，其余500多家出版社，均被革了命，处于自找活路的艰难境地，将眼光放在“80后”批评家身上的气魄，早被“五斗米”折了高贵的腰。

金理与陈思和的对话《做同代人的批评家》中，金理说：“我觉得‘先锋’的出现，是要‘人力’和‘天时’相配合的。它是在常态的文学上加上一鞭，这首先来自主观的能动，同时也要获得客观社会形势的支持。我记得章太炎、胡适都表达过这种意思，近代中国之所以‘你方唱罢我登场’，原因之一是‘中间主干之位’（‘社会重心’）的不稳固、一直处于寻求过程中。胡适多次提及‘历史上的一个公式’：在‘变态’的社会国家里，政府腐败，干涉政治的责任，一定落在少年的身上；相反，等到国家安定了，学生与社会的特殊关系就不明显了。也就是说，当变态的社会，学生运动、青年力量在社会生活，以及少年情怀、青春意象在文学中，均能大显身手、鼓动人心。像您提到的‘中年作家’，他们的出道，正逢一个大转折过后百废待兴、重心重建的过程，这是历史提供的客观际遇，他们是这个过程的推动者、参与者，今天看来也是受益者。五四与八十年代都恰逢这种客观际遇。但是如您所说，从‘文革’后到今天，中国社会结束持续动荡、骚动的‘青春期’，逐步进入了告别理想、崇尚实际的‘中年期’。这样的局面中是不利于青年人脱颖而出的。”¹

在相对固态的“中间主干之位”之下，加之社会的世俗化，年轻人依靠自身奋斗上位的路径并不通畅的主体现实下，再加上目前文学批评界的自甘堕落、自我轻视、自我放逐，“80后”选择从事文学创作的已经不多，而自甘“将冷板凳坐到底”的“80后”评论家就更是寥若晨星。

当然，如今是一个多元到让人眼花缭乱的时代，靠一两篇文学批评一夜成名的时代已成了历史，而文学批评，又是需要靠知识的积累和深厚的文化修养为支撑的，从这个意义上讲，“80后”难以成为文学批评中的一支劲旅，自身也的确存在一些问题。

1 金理、陈思和：《做同代人的批评家》，载《当代作家评论》2012年第3期，第99页。

正是在这样艰难的“外患内忧”中，仍有那么一些有志的青年热爱着文学批评，艰难地在这个行当中勇敢地突围。正如金理所言：“不管时代怎么转换，文学怎么被排挤到边缘，对于真正热爱的人来说，文学的意义、文学批评的意义从来就不是问题。”¹

二、“80后”批评家的知识结构及其成果

“80后”批评家的成长路径和同龄作家相比，有着霄壤之别。“80后”作家除张悦然、张怡微等少数几位是在传统教育下，从小学一直念到大学外，几乎是清一色辍学的“问题少年”，比如，以反叛著称的“80后”作家韩寒、郭敬明，更有如恭小兵、春树等完全来自底层的“草根作家”。“80后”批评家却截然不同，他们基本都是名牌大学，如北京大学、复旦大学、中国人民大学、华东师范大学、南京大学等毕业的硕士、博士，甚至博士后。有着充足的知识储备和完好的学术训练。当《萌芽》在1998年推出“新概念作文大赛”，重点关注“80后”作家，以及2004年，中央电视台等主流媒体和出版社集中宣传“80后”作家时，“80后”评论家还正在学校接受教育。

从毕业学校来看，目前较活跃的“80后”批评家，几乎清一色地毕业于名校，且导师都是国内一流的批评家。金理、刘涛博士毕业于复旦大学，师从著名文学批评家陈思和教授。杨庆祥、黄平乃同门师兄弟，博士毕业于中国人民大学，师从著名文学批评家程光炜教授。何同彬博士毕业于南京大学，导师是丁帆教授。傅逸尘硕士毕业于解放军艺术学院，导师是著名军旅文学批评家朱向前教授。徐刚博士毕业于北京大学，师从张颐武教授。李德南目前正跟随著名“70后”批评家谢有顺就读于中山大学，攻读博士学位。

从目前的学术成果看，上述几位“80后”批评家都在很有影响的评论刊物上发表过较有深度和影响的文章，且多人的文章被《新华文摘》，“人大复印资料”全文转载。从出版专著上看，目前，金理出版了专著《从兰社到〈现代〉：以施蛰存、戴望舒、杜衡与刘呐鸥为核心的社团研究》；刘涛出版评论

1 朱自奋：《“80后批评家”正在发言——访复旦大学中文系青年讲师金理》，载《文汇报读书周报》2012年7月6日。

集《当下消息》；杨庆祥出版有学术专著《“重写”的限度——重写文学史的想象与实践》（北京大学出版社2011年版）、《文学史的多重面孔》（北京大学出版社2009年版，多人合著），主编有《文学史的潜力——人大课堂与八十年代文学》（文化艺术出版社2011年版）。傅逸尘著有文学评论集《重建英雄叙事》，徐刚出版了《想象城市的方法》。云南人民出版社推出的《“80后”批评家文丛》包括，金理的《一眼集》、杨庆祥的《现场的角力》、刘涛的《“通三统”——一种文学史实验》、何同彬的《浮游的守夜人》、周明全的《隐藏的锋芒》、黄平的《贾平凹小说论稿》、傅逸尘的《叙事的嬗变——新世纪军旅小说的写作伦理》、徐刚的《后革命时代的焦虑》共8部。

三、“80后”批评家群像

“80后”批评家们，虽然出生、生活在同一个时代，接受相似的教育，而且目前也几乎是在高校或科研机构工作，但他们的批评之路却不甚相同，扫描他们每一个人的批评之路，或可以更清晰地理解当下“80后”批评家的状态和志向，有此为据，“80后”批评家的未来之路，或可知一二。

（一）金理：布乎四体，形乎动静

金理，1981年1月生于上海。1999年考入复旦大学中文系，现当代文学专业硕士、博士，历史学博士后，2011年留校任教于中文系。研究方向为20世纪中国文学史、当代文学批评。在当代文学中摸爬了十余年，目前又从事现当代文学的教育和研究工作，专业素养极为深厚。

在“80后”批评家中，金理算是成名最早的一位。上大三时，在著名评论家张新颖的推荐下，他的第一篇评论文章《繁复的表意空间》刊登在《上海文学》2002年第12期。自此，金理的文学梦被点燃，先后在重要学术刊物上发表论文三十余篇，部分被“人大复印报刊资料”、《中国社会科学文摘》等转载，产生不小的影响。2006年6月，出版学术专著《从兰社到〈现代〉：以施蛰存、戴望舒、杜衡与刘呐鸥为核心的社团研究》。获“第一届全国青年作家、批评家主题峰会”推选“2012年度青年批评家”（《人民文学》与《南方文坛》主办），获“第六届华语文学传媒大奖·2007年度最具潜力新人”提

名，获《当代作家评论》《南方文坛》年度优秀论文奖。2012年被聘为中国现代文学馆客座研究员。2008年《南方文坛》第6期“今日批评家”栏目以专辑形式对金理进行了推介，当时，他还是一位在读博士，但他的新生代批评家的实力与潜力，已为批评界所瞩目。

看一个批评家的实力和水准，可从其硕士或博士的研究方向为断切面探视，金理的硕士论文是做社团研究，对施蛰存、戴望舒、杜衡、刘呐鸥、鲁迅等早期文学家做系统研究，金理从根本上把握和理解了现代文学的发展脉络，从源头上打通了当代和现代文学的发展脉络。批评界一直有研究古代的看不起研究现代的，研究现代的看不起研究当代的，而金理则打通了现代和当代，足见其功底。从金理的批评文章中，可感知其学术素养深厚，文风扎实稳健，视野开阔，富有激情和锐气。

最近几年，金理的批评实践发生了转变，从“名教批判”转而关注同时代人。在金理看来，“不管是创作还是批评，其实都是对生活发言。说到底，探讨同时代人的创作，既是追踪文学可能出现的‘新变’因素，也是理解我们这代人的生命经验”¹。金理说，文学批评是我个人的生命和文学发生关系的一种方式。它关涉着“生命的具体性”。所谓“生命的具体性”，在我的理解，是不将“个人”凝固成一个自外于现实世界、一尘不染的封闭“自我”，而是置身于纷繁复杂的现实（哪怕它们是平庸、烦琐的）中，通过“完成切近的具体事业”来沟通、担负个人在现实世界中的责任，而文学批评正是这样一种“具体事业”。这个时候，批评（好的文学同然）应该化成批评者的血肉存在，甚至是一种生命机能，“布乎四体，形乎动静”，见证其在岁月流转中的生命履历，表达批评者浑然的存在体验，以及个人对现实社会和宇宙全体的直面与担当。²

另外，金理一直强调，批评的意义并不寄生于创作，更非“食腐肉”，它与创作并肩。这种批评的主题意识在“80后”批评家中很普遍，可见这一代批评人主题意识的崛起。而金理不仅是倡导者，更是身体力行者，先后在《南

1 金理：《文学批评的“同时代性”》，载中国作家网，<http://www.chinawriter.com.cn>，2013年5月16日。

2 金理：《批评与创作并肩》，载《文艺报》2012年11月12日。

方文坛》开始“三人谈”和在《名作欣赏》开设“80后·新青年”专栏，专题推介同代作家。

（二）杨庆祥：心怀敬畏之心

杨庆祥，1980年生于安徽安庆。硕士、博士就读于中国人民大学文学院，毕业后留校任教于文学院，已晋升为副教授。主要从事当代文学研究和文化批评。2011年受聘为中国现代文学馆客座研究员，是“80后”批评家中第一个享有此殊荣的青年批评家。在“80后”评论家中，杨庆祥的学术成就最大。

杨庆祥在文学批评上崭露头角得益于近年兴起的“80年代文学研究”热。在这股热潮中，不少著名学者都参与其中，以“知识考古”的细微着手，通过严密的实证分析，从作家、作品、期刊、思潮、事件等多方面“重返80年代”。杨庆祥不仅参与，而且还写下了不少有分量的文章。比如，《路遥的自我意识和写作姿态——兼及1985年前后“文学场”的历史分析》《八十年代：“历史化”视野中的文学史问题》等文章。出版《“重写”的限度——“重写文学史”的想象与实践》《文学史的多重面孔》（合著，第一作者），主编《文学史的潜力——人大课堂与八十年代文学》等。其中，《路遥的自我意识和写作姿态——兼及1985年前后“文学场”的历史分析》，获得了《南方文坛》“2007年度优秀论文奖”。据说，在评奖时，杨庆祥此文和上海一著名批评家的文章得了相同的票数，在僵持中，著名批评家李敬泽说：庆祥此文深得我心。最终，杨庆祥成为该奖项历年来最年轻的获奖者，此奖也让庆祥有了第一次坐飞机的机会（杨庆祥的导师程光伟在一次酒桌上的戏言）。

此外，杨庆祥在《文艺研究》《当代作家评论》《当代文坛》等重要刊物就“重写文学史”“先锋文学”“主体论”等问题发表了系列论文，提出了自己独到的见解，备受学界关注。

面对当下评论的困境，杨庆祥却不这样认为，在他看来，批评的困境更大程度上缘于批评家自身的匮乏、软弱和不负责任，而非评论本身——真可谓一针见血。

杨庆祥说，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。¹

杨庆祥的导师程光伟和《南方文坛》主编张燕玲都提到，庆祥为人低调、平实、谦虚，在与庆祥的交往中，我亦有同感。虽早享盛名，但庆祥却一再地说，在做批评家和读书人之间，他更愿意选择做一个稍微专业点的读书人。我想，庆祥能成为目前“80后”批评家中成就最高的批评家，也许跟他面对批评的心态有关。不为名累，对三十多岁的年轻人来说何其难得啊。

（三）刘涛：执古之道，以御今之有

刘涛，1982年出生于山东胶州。2000年，从胶州农村考入南昌大学，之后辗转上海、波士顿求学。2010年7月，从复旦中文系毕业后北上，就职于中国艺术研究院。

近年来，刘涛的文学批评涉足当代文学、影视，以及进入文学现场，和海外汉学家面对面聊文学变迁，出版专著《当下消息》。刘涛或评或论，或独语或对话，但标的皆在于理解时代的状况和时代所面临的问题。刘涛这些年往古代寻求思想资源——近年逐渐对中西方古典作品产生了浓厚的兴趣，平常的阅读也以此为主。但不是流入书袋，他所试图走的路是“执古之道，以御今之有”。

刘涛逐渐选择以当代文学批评为自己的志业。他的理解是，古即是今，今亦是古，理解古代可以理解今天，理解今天也能理解古代。“通过文学批评这项工作，我主要目的有两个：一是为了认识自己，二是为了认识时代。”²从《当下消息》一书观之，刘涛所走的路就是以文学批评介入当下社会，他似乎没有近代文学、现代文学或当代文学的学科意识，他研究文学是为了介入当下社会。将出版的《“通三统”——一种文学史实验》，亦是从晚清一路掠来，通过各个时期的代表作家和作品，其目的，亦是为了解当下提供一种视

1 杨庆祥：《批评如何面对时代的要求》，载《人民日报》2011年11月23日。

2 刘涛：《认识自己与时代》，载《文艺报》2012年11月12日。

角。刘涛说，我所谓“三统”异于甘阳，乃指清代、“民国”和当下，“通三统”则是希望能通此三种传统，因为今天的诸多问题或发端于清末，而若能明白前面两种传统的得与失，或于当下有所裨益。《通三统——一种文学史实验》大致代表了刘涛的研究范围、关注重心和志向。2009年在《西湖》杂志开设“海外观点”专栏和自2011年开始，在《西湖》杂志开设“70后”作家评论专栏，亦是刘涛介入当下的路径。

刘涛陈义颇高，他说：认识了自己，懂得了时代的消与息，才能确定自己在时代中所应处的位置，或出、或处、或进、或退，一切皆以时为准。如能如此，选择文学批评只是“方便说法”而已，并无所谓学科意识。……文学批评如果只成为职业，批评家志气上就弱了，气象上就小了。欲破此局面，须在认识自己和认识时代这两方面用功。¹有如此之眼光，相信刘涛的文学批评之路，一定会气象万千。

（四）黄平：以文学分析阐释“中国故事”

黄平，1981年生于辽宁桓仁。2006年跟随中国人民大学程光炜教授攻读博士以来，开始写作大量文学批评，在当代文学领域聚焦于贾平凹等作家的创作，对于《废都》的重读（《“人”与“鬼”的纠葛——〈废都〉与八十年代“人的文学”》，载《当代作家评论》2008年第2期）等文章有一定影响，获得该年的年度优秀论文奖。黄平比较推崇“形式主义”的批评观念，批评文风洗练华丽，善于从文本的细部讲起，以绵密精致的“细读”展开问题。2009年到上海工作后，黄平的“细读”融合着以上海为代表的中国现代性的激烈展开，慢慢变得更具历史性，侧重考察当代文学从路遥到郭敬明的青年书写，他以“个体与共同体”为聚焦的中心，在2011年就不乏前瞻地提出过“‘80后’写作”与“中国梦”的关系。这一时段的代表作有《从“劳动”到“奋斗”——“励志型”读法、改革文学与〈平凡的世界〉》（载《文艺争鸣》2010年第5期）、《“大时代”与“小时代”——韩寒、郭敬明与“80后”写作》（载《南方文坛》2011年第3期）等，后者再获年度优秀论文奖。目前黄平正在推进这方面的研究，讨论王朔、王小波、韩寒这一脉的“反讽”写作所象征的个体与共同体的关系。

1 刘涛：《认识自己与时代》，载《文艺报》2012年11月12日。

黄平认为，最值得“细读”的巨作，是以后现代式的想象力酷烈展开的当代中国。由此，黄平将自己现在乃至未来的研究工作，概括为“改革”时代的文学研究，一切文学——从路遥到郭敬明——都是“改革文学”，真正有效的批评，是以文学分析的方式真切阐释“中国故事”。在这个意义上，黄平的研究工作，可以说是“新批评”+“福柯”。黄平说，以我热爱的“细读”为基础，重新理解当代中国“主体”的治理技术，这套“主体”与“权力”的复杂纠缠，必然在这样或那样的叙述中显影。文学批评的意义感或正基于此，通过“形式分析”抵达“历史分析”，重新建立“文学”与“历史”的关联。在“小时代”的裂痕与罅隙中，总有可能窥见“大时代”深渊般的暗影。¹

（五）何同彬：以文学批评抵御世故

何同彬，1981年生于河北沧州。南京大学文学博士，师从著名批评家丁帆教授，目前为南京大学中国新文学研究中心讲师，兼任《扬子江》评论编辑部主任。研究方向为中国当代文化文学思潮、当代诗歌。

何同彬不是窝在书斋自顾自怜做批评，他在搞批评的同时，参与了不少社会活动，拓展了他的批评视野。参与编辑《扬子江》评论、责编南京诗歌民刊《南京评论》（诗年刊）；2007年起先后被聘请担任南京“文汇·天廷文学奖”初审评委、“柔刚诗歌奖”评委及秘书长；2011年起主持《青春》杂志“青春热评”，2012年起参与北京师范大学、网易读书频道、《南方日报》共同举办的“中国文学现场”活动。2012年获聘北京中国现代文学馆客座研究员，2011、2012年先后两次获得“长江杯”江苏文学评论奖三等奖，2012年获第二届江苏省文艺评论奖优秀奖。

何同彬曾说，对于一个青年批评者而言，或者更进一步，对于一个活在这种复杂的大时代的个体而言，最让我痛苦的就是那无处不在、无始无终的世故习性的蔓延。²何同彬感受到“世故”中，自然包含了文学批评，而且，何同彬眼中的文学批评，其世故性已然触目惊心——一方面是政治性世故，另一方面是知识性世故。结合何同彬最近的言谈《重建“青年性”——我的批评

1 黄平：《大时代与小时代》，载《文艺报》2012年11月12日。

2 何同彬：《以鲜明的“敌意”抵御世故——我的批评观》，载《文艺报》2012年11月12日。

观》，再做些拓展理解，其实，何同彬理解的世故的文学批评中，还应该包括社会强加给人，尤其是年轻的世故——中国文化历来是老年性的文化，从古至今所有权力都控制在老年人或未老先衰的人手里。年轻人要想成为权力的合法的、合理的接班人，就必须接受这种权力等级的现状，必须小心翼翼地复制自己的父辈和祖辈的老路。在任何时候都是如此，即权力的让渡需要顺从者，而不是掘墓人。¹

而作为青年批评家，何同彬不想自己如此早“世故”，而且，他还以自己的方式，来反抗这股无处不在的世故之风——我甘愿冒着泛政治化的风险，以尽量多的“指名道姓”“明火执仗”的批评的敌意来抵御无所不在的世故。这当然很难，读了鲁迅先生的《世故三昧》就更觉得难，也许最难之处就是首先剔除自身及相应的批评实践的世故习性。²

当下，诗歌创作重新焕发出勃勃生机，然而，对诗歌的研究却相对薄弱，“80后”批评家，目前也只有杨庆祥（本身就是诗人，且出版两部诗集，博士论文研究的也是诗歌）和何同彬两人对诗歌有过系统研究。不仅在“80后”批评家中，即便放眼当下青年评论家，既关注诗歌创作，又在业余时间从事诗歌刊物编辑的，除何同彬外，也少有他人。

何同彬也是继杨庆祥、金理、黄平之后，第四位成为《南方文坛》“今日批评家”栏目推介的“80后”批评家。

（六）傅逸尘：重构文学批评“单纯”能力

傅逸尘，本名傅强，1983年生于辽宁鞍山，毕业于解放军艺术学院文学系，文学硕士，中国现代文学馆客座研究员。现为解放军报社文化部编辑、记者。

大二那年，他评论长篇小说《楚河汉界》和散文集《大河遗梦》的两篇练笔之作发表在《文艺报》上，用他自己的话说“其鼓舞是怎样的巨大可想而知”。傅逸尘就这样不经意间敲开了文学批评的殿堂之门。随后，在报刊发表文学理论批评文章八十余篇，近五十万字，多篇文章被《新华文摘》、

“人大复印报刊资料”转载。2008年，25岁的傅逸尘还在解放军艺术学院文学系读研，就以一本《重建英雄叙事》的评论集入选《21世纪文学之星丛书》，平了该丛书最年轻入选者纪录。也就无怪乎著名批评家雷达和朱向前对他的出现的惊喜之情溢于言表。雷达说：“这是一位很值得重视的评论新人，真诚，坦率，视野开阔，其中对新时期以来军旅文学的研究、对话；对现实主义的阐发；对‘英雄话语’的思考，均有探索意义。”¹山东大学张丽军教授称赞傅逸尘的批评“蕴含了与上个世纪军旅文学批评完全不同的新质，一种崭新的面貌，更具现代性的开放意味”²。

傅逸尘是继朱向前之后目前活跃在军旅文学前沿最具活力的新锐军旅文学批评家，他让批评的“现场感”与“有效性”进入军旅文学的创作场域，在近十年的军旅文学批评实践中，几近孤独地坚守着军旅文学的“建构”与“解构”的“有难度”的批评，不仅描绘出新世纪军旅文学“裂变”与“生长”的整体景观，而且在中国文学的大背景下，对新世纪军旅文学的文化语境、发展态势、叙事伦理、审美旨趣、艺术成就、创作局限等进行了深入的阐释和细致的论析，及时填补了21世纪军旅文学研究的空白，为沉寂已久的军旅文学理论批评注入了清新的活力，并带来了一片炫目的曙色霞光。一位稚气未脱的翩翩少年脱颖而出，独领风骚，成为当下军旅文学批评家中的标志性人物，受到军内外文学界与批评界的普遍关注。

在傅逸尘看来，“真正的文学批评从来都不应该成为作家作品的附庸，真正的文学批评从来都不应该伴随着文学的堕落而沉沦，真正的文学批评应该引领着文学的发展、预示着未来的方向，真正的文学批评应该秉承着对文学的热爱和对人类的关怀，超越功利，探索艺术的真谛，阐发文学的价值，建构一个属于文学与批评自身的温暖、自由、高贵、和谐的公共场域和精神家园。”³

（七）徐刚：将文学史研究“批评化”

徐刚，1981年生于湖北，2007年毕业于华中师范大学文学院，同年考入

1 何同彬：《重建“青年性”——我的批评观》，载中国作家网，<http://www.chinawriter.com.cn>，2013年5月16日。

2 何同彬：《以鲜明的“敌意”抵御世故——我的批评观》，载《文艺报》2012年11月12日。

1 朱向前：《“重整山河”待后生》，载中国作家网，<http://www.chinawriter.com.cn>。

2 张丽军：《建构军旅文学批评的现实主义伦理》，载《南方文坛》2012年第4期。

3 傅逸尘：《重构文学批评“单纯”能力》，载《文艺报》2012年11月12日。

北京大学中文系，师从张颐武教授攻读当代文学，2011年毕业进入中国艺术研究院工作，现任助理研究员，主要从事中国当代文学与电影的批评研究工作。近年来在《文艺理论研究》《文艺争鸣》《南方文坛》《当代作家评论》《文艺理论与批评》《当代电影》等刊物上发表学术论文及评论文章数十篇，其中多篇文章被“人大复印资料”和《新华文摘》全文转载，有学术专著《想象城市的方法》出版。

徐刚与批评最初的缘分始于十年前与《火凤凰批评文丛》的遭遇，尽管此后他一路求学，从县城出发，途经省城，再到首都，随着眼界的打开，更为厚重的文学史研究吸引了他更多的目光，但批评带给他最初的激情依然让他念念不忘。求学的过程中，他曾一度受制于专业研究的偏见，长期迷恋于更为厚重的文学史研究和理论研习，而对于轻率的文学批评多少有些不屑一顾，这样的情况直到近年来才有所改观。从博士期间（2008年左右），徐刚开始真正意义上的批评工作，最初是电影与文化，进而是作家与作品，直到如今将文学史研究也逐渐“批评化”。这种“以论带史”的形式，其本意并非是将冷静客观的文学史研究叙述成观点偏颇的批评性文字，而是要在枯燥而烦冗的“历史研究”之外，展现具有“现实意义”的问题视域，在“历史”的“重读”之中，寻找一种“有思想的学术”，进而成全一种“有学术的思想”。不断寻找这二者之间相互支援的合理路径，是徐刚一直以来的批评目标。

总而言之，无论是指向历史的学术研究，还是贴近当下的文学（文化）批评，无论是厚重严实的文学史现象、小说文本，还是让人眼花缭乱的文化风潮、影像制成品，于他而言都没什么不同，一切都是“细读”“剖析”的批评对象。然而，“严谨求实”的学者好找，“荒腔走板”的批评家难寻，问题也在于，如何在平实而诚恳的论述中，深入文本的内在肌理，同时力避“学院派”惯有的迂腐与呆滞，则是徐刚努力追求的批评风格。

（八）周明全：以写作充实自己内心

周明全，1980年生于云南曲靖。绘画专业，文字职业。早前主要是以散文、随笔为主，2012年4月起，开始涉足文学批评，写下第一篇长篇文学批评《可以无视，但不会淹没》，刊发在《名作欣赏》后，受到著名评论家李建军

的赞许与鼓励，并嘱我多写。一年来，写下二十余万字的文学批评，刊登于《南方文坛》《当代文坛》《名作欣赏》《创作与评论》《百家评论》《文学自由谈》《边疆文学·文艺评论》《小说选刊》《西湖》《大家》《文艺报》等刊物。

很多文学评论者，都在言说自己的批评理念（一个优秀的批评家，必须有自己所秉持的批评理念）。而本人虽从事文学批评，但所学乃绘画专业，从事的是编辑出版，搞文学评论实属半路出家和业余爱好，暂无专业理论可资借用，又因批评尚处在起步阶段，对专业知识的积累和库存极为短缺，故亦无什么批评理念可言。

从关注点上，我所关注的，主要是那些地处边缘的书写者，他们不受自身环境条件的限制，积极探索、发声、表达，以一种近乎顽强的姿态和旺盛的生命力，参与到了当下的社会生活中去，最大限度地丰富了当下的文学创作。毋庸置疑，他们亦给当下文坛注入了许多活力，但却是因为种种原因未被文坛认真关注过的优秀作家和优秀作品。

何同彬提及的世故，我的感受或比之更深刻，何同彬在相对安静的高校，而我自大学毕业后，一直处于生活或社会的最前端。在世故面前，无外乎三种选择，一种是逃避，但结果是无处可逃，最终也是自寻烦恼；一种是加入到世故中，众人皆醉亦是一种快慰之事；另一种是抗争。何同彬以文学批评去抗争，而我，究竟如何面对，竟然冷暖无法自知——抗争无力，逃避无果，加入又觉不甘——我做批评，主要是鼓励自己在喧闹中，能多读点书，并且学会思考，写作，是我理解的最好的思考。

四、展望“80后”批评家

从“80后”批评家目前成长的外部环境和自身的情况分析，其实不难看出这批人今后的成长方向，甚至是在批评上的造诣。我理解的外部环境，包括期刊出版以及各级主管机构，如宣传部、作协的扶持；而内部环境，可以理解为“80后”批评家的批评志向、关注趣味，以及自身在提高修养上的努力。

（一）苦练内功方有出路

必须经历漫长的学术训练，才能成长为一个批评家。写作是要靠天赋的，而批评除了天赋，更需要勤奋。

作为一个批评家，首先要有大量的阅读，对当下文学创作、走向有清晰的把握，同时，必须接轨传统，打通经典。著名评论家李敬泽就一直强调，“丰富的理论修养，起码的思辨能力，系统的社会科学知识，对于文学史的完整概念，这些作为文学史家、理论家的必备素质对于批评家不仅需要，而且必须具备”¹。这样，在做批评时，才不至于大惊小怪，见什么都是“最”“首创”等。除了阅读，批评家“不参与到当下生活的激流中去，对当下复杂的生活现象没有大是大非的观念，没有大爱大憎的感情，那这个批评家也做不好，不管从哪里搬来多少理论，都是没有用的，如果批评家对生活采取冷漠的态度，根本就不了解这个生活的话，那么，这个批评家也是成不了气候的”²。

“80后”批评家中，黄平、杨庆祥已经是副教授，金理、何同彬亦在高校从事教育和科研工作，阅读既是他们的工作，亦是他们生活中不可或缺的元素。刘涛、徐刚在科研单位，虽不像以上四位，能常年泡在书中，但阅读量同样大得惊人，尤其是刘涛，不仅有在美国访学的经历，而且近年开始关注晚清以来的文化、思想和社会生态，对拓展其视野意义巨大。傅逸尘、周明全在报社和出版社工作，接触面相对广一些，这也利于他们在从事批评时，视野的拓展。

在目前“80后”批评家中，刘涛对提升自身修养有深刻认识，我们聊天中，刘涛常规劝我，要少写多读，最好是做一个专业读书人，而不是批评者。刘涛在最近刚写的一篇文章《现在的工作》中说，我读中国现代文学专业的初衷是希望看懂“三千年未有之大变局”，为了理解时代和理解自己，写文学批评大致也奔此志向，所以我没有学科意识，亦不希望作一个文学史专家或评论家。文学可谓国风，文学批评相当于观风的工作，观风或能了解时代、知得

1 李星：《关于当前文学批评现状的观察与思考》，载《文艺报》2012年7月30日。

2 陈思和：《批评与创作的同构关系——兼谈新世纪文学的危机与挑战》，见《思和文存》（第3卷），黄山出版社2013年版，第208页。

失，那么自己或也能知道进退出处，应隐或应显，知道自己所应该承担的责任。看懂一个作家，或看懂一种文学现象，比较简单，看懂一个时代则较难。如何看懂？或有两路：读书与历练。由于每个人机缘不同，会各有不同的经历，不可强求。读书则应求精求深，以当代文学批评为业者易浅，原因即或读书不精不深，因为功夫在诗外。所以从事当代文学批评者成名可较早，但难免后劲不足，每况愈下，应深戒之。

金理也多次提到，“80后”批评家一定要加强自身的理论学习，要不，“80后”批评家最后只会变成一个空洞的概念。

在2013年5月13日中国作协举办的“80后批评家”研讨会上，著名评论家吴义勤说，他发现“80后”批评家对理论的热情远远高于阅读的兴趣，他认为，要做一个优秀的批评家，一定要做好文本细读工作，“两条腿走路”。

（二）期刊、出版要关照年轻人成长

期刊、出版和文学发展之间的关联，被不少论者关注和论述过。“一个作品从作家构思、创作到摆在读者面前，要经过很多环节，每一个环节都可能成为影响作品创作、传播及读者接受的重要因素。从这个意义上讲，‘当代文学’并不仅仅意味着作家和作品，还有很多生产机制、传播机制等等文学期刊处于在作品走向公众的传输带的中间环节，它通过对一个时代文学风气的塑造在无形中参与了这个时代的文学创作。”¹批评的发展和期刊、出版的关联，甚至高于其他文学题材。

“60后”那代批评家的横空出世，离不开20世纪90年代两套批评丛书《火凤凰批评文丛》和《逼近世纪末批评文丛》的出版。很多年轻的批评家，都是凭借着这两套丛书走上文学批评之路，为外界所认识的，有的就成为他们的第一本书。以集子出版时间来计算，当时张新颖27岁、郜元宝28岁、罗岗31岁、薛毅31岁、张业松31岁、严锋33岁、王彬彬34岁……

自2009年，文化体制改革后，国内500多家出版社，除4家仍然保留为事业单位外，其他全部转企改制。可以说，生存的压力是压在出版社头上的一座

1 周立民：《文学期刊：在困境和困循中挣扎》，见《精神探索与文学叙述》，广西师范大学出版社2008年版，第95页。

大山，出版社无法像之前一般，花费巨资去打造、培养文学新人。陈晓明早就感慨道：“文学批评在出版社那里遭到的冷遇跟沿街乞讨不会有太大的区别，没听说哪个出版社愿意陪着本出批评文集，除非作者有权有势。……如果哪位搞批评的要出本书，如果还提到稿费的事，那出版社肯定会认为这人是个‘疯子’。”¹陈晓明这话虽有点偏执，但不无根据。只是亦有例外，比如云南人民出版社就愿意花费巨资，主动出击，打造《“80后”批评家文丛》。2013年起，云南人民出版社每年将拿出800万元作为重点项目扶持资金，其中，关注年轻一代作家、批评家的成长，出版将是扶持中的重中之重。

云南人民出版社虽为地方出版社，但其胸怀和视野却是站在全球视野谋划出版，尤其是2010年新任社长刘大伟上任后，对文化做了全新的阐释，出版社在其带领下更具有人文情怀。早年云南人民出版社出版的《拉美文学丛书》《文体学丛书》曾深深影响了一代人。这三年在刘大伟推动下，陆续出版了《爱尔兰文学丛书》《莫言文集》（精装全本），正着力打造《印度文学丛书》（50~100种），可以说，对当代文学和译介外国文学，云南人民出版社是做出了自己突出贡献的。正在实施的《“80后”批评家文丛》，亦是云南人民出版社扶植、培养文学新人的一个重大举措。

目前，网络以其特有的便捷和优势，对传统出版形成了巨大的冲击力，传统读者群已经分化。在此大背景下，期刊普遍采取“以刊养刊”的路，依靠收取版面费维系生存。不少批评刊物一个刊名两张皮，一本刊物依旧艰难地保持原先定位，另一本收费发稿，或改头换面另做他用，目的是赚钱养主刊。不久前，和一所大学的文学院院长一起吃饭，听他讲，目前大学学报都是以收费发文为主。哪怕刊登本校副教授以下职称的文章，也要收费，而且收费颇高，一般的学生是难以承受的。

当然，也有例外。比如广西的《南方文坛》，自1998年始，开设“今日批评家”，被赞誉“催生了90年代青年批评家的成熟”。“集结起中国一支有生气的批评力量”（《人民日报》2000年6月17日），该栏目旨在推介新锐的青年批评家，一年六期，一期一名，15年来已有近90名青年批评家在此亮相，其中不乏“80后”，比如金理、杨庆祥、何同彬，据《南方文坛》主编、

著名批评家张燕玲介绍，2013年底至明年，已确定将继续推出“80后”批评家傅逸尘、刘涛等。另外，从2011年开始，《南方文坛》和中国现代文学馆、上海作协每年做一次“今日批评家”论坛，邀请的是“70”以后的批评家，囊括了不少“80后”。这个群体无一例外地都已成为当下文学批评的中流砥柱。

近年，在培养“80后”批评家上，做得最好的除了《南方文坛》外，其他如《批评与创作》《当代作家评论》《百家评论》《西湖》《名作欣赏》《滇池》也在极力推荐“80后”批评家。

（三）“80”后需抱团取暖也需得到社会帮持

从目前“80后”评论家的成长路径来看，他们几乎清一色地跟随导师和追踪当下文学热点而逐渐成名。比如，杨庆祥、黄平，他们的成名是加入“重写文学史”中，傅逸尘是研究军旅作家起家的，很少有一上路就关注同辈作家的。这当然有外部环境制约，比如，评论同辈作家，发稿困难，或者容易下错判断，引起不必要的麻烦。

关注同辈作家，不仅是对“一个时代有一个时代的批评家”的有效回应，也是“80后”批评自身成长的需要。著名批评家张柠说：“‘80后’应该有自己的批评家，不要等到30岁才搞批评，更不要试图通过阐释几个经典作家而成为批评家，要直接对自己的同时代人说话，应该自己对自己进行阐释和总结。文学批评和理论研究不一样，文艺批评必须和写作同步。”¹

金理一再呼吁：“批评家一定要和同龄人中的作家群体多通声息、多合作。”²他举例，文学史上批评家与作家互相砥砺、互为激发，甚至长时间共同成长的例子比比皆是，从近的说，比如胡风和路翎、杜衡和戴望舒、王佐良和穆旦、吴亮和马原、陈思和和王安忆……

来自同龄人的评论，无疑会更容易获得“80后”作家们的信任。作家郑小驴说，“80后”批评家与我们有着共同的生活经验、文学经验，对很多事情的看法比较一致，这让他们更容易进入我们的写作，对作品进行较为准确的解读。而且很多“80后”批评家自己也进行文学创作，比如杨庆祥从初中以来就持续在写诗，李德南写有长篇小说《遍地伤花》，这使得批评家对作家们的写

1 张柠：《80后写作，偶像与实力之争》，载《南风窗》2004年6月上。

2 金莹：《“80后”青年评论家为何难“冒头”？》，载《文学报》2012年4月6日。

1 陈晓明：《后现代的间隙》，云南人民出版社2001年版，第58~59页。

作更容易心领神会。¹

自2012年以来，“80后”批评家更多地涌入文学现场，并努力跟进同辈人的创作节奏。杨庆祥、金理、黄平三位“80后”批评家2012年在《南方文坛》开设了“三人谈”的专栏，从选择以文学为“志业”的自我经验谈起，追溯不同历史时期文学的发展和审美的嬗变，辩驳文学在各色语境中的纠葛和挣扎。杨庆祥和金理从2013年起在《名作欣赏》主持“80后评80后”栏目，每一期重点推出一位“80后”作家，同时邀请一位“80后”批评家写该作家的专论，力图在年轻作家和年轻批评家之间搭建起一个沟通交流的平台。湖南的《创作与评论》从2013年起开办“80后文学大展”栏目，每期推出一位“80后”作家小辑，由著名评论家谢有顺及弟子李德南主持，目前，金理、刘涛、杨荣昌、周明全等“80后”批评家都积极撰文支持。《西湖》杂志2013年开设了“80后观察”，由徐刚、徐勇两师兄弟主持，每期集中讨论一个“80后”作家。《滇池》杂志自2012年开始，不定期推介青年评论家，“80”后批评家杨庆祥、傅逸尘等人已被专题推介过，影响不错。新创刊的《百家评论》，设立了“青春实力派”栏目，主推青年作家和评论家，目前，徐刚、刘涛、周明全等都已为该栏目撰文。在新锐杂志的全力支持下，“80后”评论家通过对“80后”作家的评述，一定会引起广泛的关注，更有利于彼此的成长。

“‘80后’批评家要引起人们关注，甚至说以他们的力量推动文学事业的繁荣，那么靠散兵游勇小打小闹是成不了气候的，必须要集体亮相。文学尽管是个人的事业，但要说到引起社会关注、介入公共世界，确实得集体亮相。所以，如果说最希望在哪些方面得到关注和帮助，我想首先是希望那些手握资源的前辈们多给年轻人提供舞台，各级宣传和文化部门多对年轻人落实制度上的扶持、资金上的投入，同时尽量保护年轻人的个性和锋芒，而且将关注的目光投向一个整体。”²

2013年5月13日，中国作协创作研究部、理论批评委员会和中国现代文学馆联合举办“青年创作系列研讨·‘80后’批评家研讨会”，是首次高级别的针对“80后”批评家的研讨会，相信有了这个开始，“80后”批评家今后将得

到更高层面的关注。另外，自2011年开始现代文学研究馆举办的客座研究员，对“80后”批评家也多有扶持，目前，杨庆祥、金理、黄平、刘涛、何同彬、傅逸尘都是其麾下研究员。

五、结束语

在“80后批评家”研讨会上，《文艺报》主编、著名评论家阎晶明说，文学批评是一项寂寞的事业，是一项需要坚守的事业。今天的时代和文学众声喧哗，批评不再像20世纪中后期那样受到重视，但这也不见得就是坏事。“有时候土壤太过滋润可能不利于批评家成长，比如西瓜，土壤太肥沃，可能长得大，水多，但不甜。一直处于呵护下的批评无法获得持久旺盛的生命力。批评家除了关注作家作品外，还应当多做‘脑体操’，关注个人批评观的建构。”

“80后”批评家毕竟是一个崭新的概念，自2012年以来，已经受到媒体的广泛关注，这对“80后”批评家来说，亦是一次机遇。俗话说，暴得大名不祥。“80后”批评家也就30多岁，不要为名而太焦躁，沉下心来，安静地做好自己的研究，多读书，多关注当下社会，一定能闯荡出一片属于自己的天空。

2013年5月9日初稿于云南人民出版社办公室

2013年6月2日修订于昆明丰宁小区家中

1 黄尚恩：《“80后”批评家应关注同代作家》，载《文艺报》2012年10月26日。

2 金莹：《“80后”青年评论家为何难“冒头”？》，载《文学报》2012年4月6日。

什么是好的中国小说?

——以老村的经验为例

什么是好的中国小说? 无论对于作家还是读者, 都是不容回避的问题。

当然无论对于中国文学还是世界文学, 同样是一个不容回避的问题。

对于作家, 不知道什么是好的中国小说, 则缺乏写作的理想和目标。

对于读者, 不知道什么是好的中国小说, 则不晓得小说欣赏的标准。

记得2012年的春天, 在京郊, 作家老村先生书斋里, 与他聊到中国小说, 老村说, 事实上, 我们中国文学在一百年前就攀登到了人类叙事技术的最高顶峰了, 那就是我们的《红楼梦》。这一点, 西方人时至今日, 仍未能真正承认, 不过, 迟早他们会承认的。老村说, 这种认识不是我的发现, 前辈文人中一些优秀的大文人、大学者都有过这认识。譬如陈寅恪、钱钟书等, 尽管只有片言只语, 但意思都是明确的。老村说, 近当代中国, 在近百年的文学写作里, 在林林总总的作家中, 知道或了解中国小说是什么的, 不足百分之十, 能掌握或者使用中国小说高超独特的叙述技术写作的, 不到万分之一。这便是一个世纪以来我们的文学现状。在这样的情形下, 我们就不要奢谈什么高度和成就了。老村说, 这些作家不了解、不使用的原因, 不是这种叙述技术落后了, 赶不上时代需要了, 而是, 首先从最基础的方面——作为最为纯正的中国小说, 除了写作者自己超凡的胸襟和深广的阅历之外, 还需要一些很坚实的硬件, 诸如关于中国人自己的清晰的历史观, 文学史知识、文字和文化的修养以及对民俗文化的体验了解, 等等。而这些最基础的硬件, 在过去的世纪里, 绝大多数恰恰被我们视为“四旧”, 是残渣余孽, 不好的东西。当然更重要的, 也是时代的原因, 譬如数百年西学东渐的影响, 即所谓大势所趋, 导致我们对自己的文化以至于文学, 发生了错误的判断, 使得我们在很长的时期里, 背

离、动摇、怀疑, 以至于不再自信它们依然是人类最为高级的文化和文学, 依然是世界文化和文学中的主流。我们的文化从没被边缘过, 边缘只是目光短浅的我们, 面对世界文化大势怯懦时的一种假想。

带着老村先生的问题, 回到云南, 开始思考这么几个问题: 其一, 我倒要追问, 老村先生所说的“中国小说”, 到底存不存在? ——这是一个真实的概念还是一个虚设的想法? 其二, 如果有, 那么什么是中国小说? 它是面对文学史的判断还是基于现实写作的考虑? 在此期间, 我再次阅读《骚土》(自20世纪90年代中期第一次阅读《骚土》删节本, 到2005年细读《骚土》全本, 再到2011年研读“一个确定的版本”《骚土》, 数十年来, 我研读《骚土》不下数十遍, 这在我的阅读生涯中极为少见)。随着对《骚土》阅读的深入, 渐渐地, 我发现自己逐渐地形成了一些比较坚实和清晰的理论想法和认识模型。是的, 我们中国人在地球的东半页, 以我们自己的践行, 发展和成长起来我们自己的文字和文化。每一个普通的中国人, 一生下来都是通过这些文字和文化, 来认识和践行自己所生存的世界的。我们有独有的表达方式、描述方式、纪录方式、思考方式……而在文学特别是小说写作上, 更是具有独特的风格和气质, 其审美面貌, 与世界其他民族迥然不同, 例如眼前的这本《骚土》, 就是一本真正意义上的中国小说。

那么, 接着的问题是, 什么是好的中国小说呢? 目前, 打着各种旗号的小说年度选本层出不穷, 各种小说评奖也名目繁多, 但似乎没有一个既定的标准, 除了圈子内的争吵和打口水仗外, 圈外又表现得很淡定, 似乎这永远和自己无关一般。什么是好的中国小说呢? 这么多年来, 虽然也有不少似是而非或者较为接近的论述, 但似乎从未引起作家、批评家们的关注热情。虽然也有少许的作家和研究者通过自己的摸索, 发出过积极的声音, 但显得孤独而冷清。他们孤兀的身影和微弱的声音无法引起喧闹的外界, 特别是评论界的注意。以我之浅见, 之所以是这样的情形, 不是因为别的, 而是几近百年, 我们不再有好中国小说, 是我们和其陌生已久的缘故。所幸有老村小说《骚土》的出现, 使我们终于能够直面、探讨和研究这一问题了。

对什么是好的小说, 著名文学评论家陈思和在《“何谓好小说”的几个标准》一文中, 提出了三个标准, “标准之一: 看小说作品在表达当下人们向

世纪末行走过程中的精神向度上是否提供新的因素。标准之二：是看作家对小说艺术构建当代人心灵世界有没有新的探索。标准之三：是看文学艺术在抗衡日益庸俗肉麻，并缺乏想象力的现实环境的努力中体现出新的批判力度。”¹这三条标准虽然是在世纪末的1998年，为《逼近世纪末小说选》卷五，1997年所作的序，但陈思和这三条标准，具有普遍性。当然，标准也绝非这三条，在文末，陈思和自己也坦承：其实标准远不止三条，譬如关于小说文体的探索，关于短篇小说的形式追求，等等。²

陈歆耕引用旅美华裔作家哈金在《期待“伟大的中国小说”出现》一文中，借鉴美国学者对“伟大的美国小说”的定义，“提出了‘伟大的中国小说’的定义：‘一部关于中国人经验的长篇小说，其中对人物和生活的描述如此深刻、丰富、真切并富有同情心，使得每一个有感情、有文化的中国人都能在故事中找到认同感’”³。这些论述，似乎已接近了我与老村先生聊天中关于中国小说的思考，但遗憾的是，它仍未能真正将其放置于中国历史，特别是中国文学史这样的特殊环境中来进行考量。我本人完全赞同陈思和与陈歆耕对好小说或经典小说的定义，但这些标准，似乎又是放之四海而皆准的标准。这个标准，几乎可以定义任何一个国度的好小说，当然也包括中国的小说。但，对贴上“中国”标签的小说，我觉得这些标准尚且不完全足够，它还应该包含地道的中国小说里的“中国”的元素。

我的感觉是，好的中国小说，必须基本具备三个最基本的品质或者说是面貌：一是中国精神、中国气派；二是中国故事、中国意境；三是中国风格、中国语言。简而言之，一部好的中国小说，必须以中国文化的基本元素去构建，以中国文学的标准和体系去衡量。

这是我的一家之言，当不得真。但我想，在文化自觉、文化自信以及文化自强意识正如笼中之火一般熊熊燃烧的当下中国，我的一家之言，但愿不是空谷足音。

1 陈思和：《“何谓好小说”的几个标准——逼近世纪末小说选（卷五，1997）序二》，见《不可一世论文学》，人民文学出版社2003年版，第246~260页。

2 陈思和：《“何谓好小说”的几个标准——逼近世纪末小说选（卷五，1997）序二》，见《不可一世论文学》，人民文学出版社2003年版，第260页。

3 陈歆耕：《什么是“伟大的中国小说”》，载《中华读书报》2011年9月26日。

一、中国小说——问题的缘起

曹文轩在《小说门》开篇，就直言不讳地说：“对于小说这样一种人类的精神形式，我们过于夸张西方小说的影响与作用了。我们已心悦诚服地接受了一个全球性的结论：小说的近代形式特别是现代形式，来自于或得力于西方的小说创作——各国小说之所以能够进入近代状态与现代形态，是受西方小说之启发，甚至是对西方小说进行直接模仿的一个结果。日本的、中国的乃至拉美的小家们自己似乎也是这样认为的。他们在谈论自己的创作时，总要找到他们的西方鼻祖：迪福、菲尔丁、塞万提斯、福楼拜……”¹曹文轩认为，其实，“每个民族实际上都有自己的小说史”²。

1840年以后，中国历史面临“三千年从未有过之大变局”，中国自此开始沦为半殖民半封建地社会。曾经不可一世的天朝大国，变得积贫积弱，任西方列强宰割。不甘挨打的中国知识分子和仁人志士，在西方的坚船利炮下猛然觉醒，他们认为，中国落后挨打，乃是自己“百事不如人”（胡适语），在这样的时代大背景下，中国的仁人志士开始睁眼看世界，向西方学习，广泛引进西学，逐渐形成了“西学东渐”的浪潮。尤其是1895年中日甲午战争惨败之后，被引进的西学从自然科学逐渐扩散到各个领域。西方小说的大量翻译引进，最终形成了所谓的新文化运动“小说界革命”。新小说的出现，改变了中国传统文学以诗歌为中心的格局，并顺势将西方小说的样式作为自己写作的模板。

1902年，梁启超发表了《论小说与群治的关系》一文，梁启超将小说划分为“理想派”和“写实派”，认为“小说为文学之最上乘也”，主张“故今日欲改良群治，必自小说界革命起；欲新一国之民，不可不先新一国小说”。³自此，“新一国小说”的做法是将小说看成是开启民智的工具。“百

1 曹文轩：《小说门》，作家出版社2002年版，第17~18页。

2 曹文轩：《小说门》，作家出版社2002年版，第18页。

3 梁启超：《小说与群治的关系》，见舒芜等选编《近代文论选》（上），人民文学出版社1999年版。

事不如人”理所当然地包含了“文学不如人”，不如人就学人，所以，中国现代小说，一开始就建立在模仿、学习西方小说的基础之上。

正如曹文轩所批评的那样：“西方中心主义的确立，使得经济、军事、政治以及与这一切相关的社会文明程度处于落后地位的国家，将西方作为论述一切问题的前提，将西方作为衡量一切价值体系的尺度，将西方作为我们进行一切话语活动的中轴，使这些国家各门学科的学者们都养成了一个背对自己的历史而眺望远方的姿态。一个背对自己的历史而眺望西方的姿态。在这种情形之下，有些本国实际上已经有的——甚至是早已经有的东西，也不再被看到——看到的只是西方的、比本国所具有的并不怎么高明的东西。”¹其实，只要我们耐心地对中国传统小说做些梳理，就不难发现，中国的传统小说并非糟粕，相反，它的精华，或许还是西方现代小说无法比拟的。

“小说”一词，最早见于《庄子·外物》：“饰小说以干县令，其于大达亦远矣。”这里所说的“小说”，是指那些琐屑的言谈、无关经邦治国的小说道理。与后来所谓的小说，相去甚远，但“小说”一词则被人们沿用至今。

中国最早的小说起源，是上古时代的神话传说，始祖就是神话集《山海经》。而比较合乎现代“小说”面貌的，应从唐宋以来出现的用文言或白话写成的传奇、话本算起。在六朝志怪小说的基础上，“传奇”体的短篇小说兴盛之后，到了盛唐，传奇小说由“鬼事”而转入“人事”，作者开始关注当下社会。宋元时期，为适应市民阶层阅读的需要，产生了话本小说。话本小说继承了唐传奇的传统，立足于社会底层及芸芸众生，着重反映市民阶层的生活。宋元话本在小说发展史上具有重大影响，一是话本使用浅近的民间语言，开创白话文学的先河，二是话本的体裁形式，直接导致白话长篇章回体小说的产生。白话小说则在宋元话本的基础上，发展成为小说主流，出现了白话小说创作的繁荣局面。从《金瓶梅》到《红楼梦》，中国小说终于完成了从市井到殿堂的过渡，成为全人类的骄傲。

然而遗憾的是，中国近现代以来的小说，并没有继承中国古典小说的传统，而是一直跟随在西方文学的身后，唯西方文学马首是瞻。“在20世纪初年，急于谋求民族振兴、国家富强的文化精英和政治精英对中国文化已经忍无

1 曹文轩：《小说门》，作家出版社2002年版，第18页。

可忍，完全没有耐心从中国古代小说传统中寻找文学的生机。他们按照自己理解的西方小说模式，大声呼吁一种能够帮助国人启蒙祛昧、济世救国的类似文体，以求一扫古老中国的沉痾。梁启超、陈独秀、鲁迅、周作人、胡适等人不但是积极的呼吁者、提倡者，有的还是身体力行的实践者。周氏兄弟早在留学日本期间就已经认真研习和翻译西方小说，企图借小说讽喻世事，激发国人觉醒与自救。”¹

老村先生在他的散文集《闲人野士》里，同样也表达过这样的意思。他认为，反传统最初的用意是超越传统，超越传统最初的目的是为了寻找更高级更本真的传统。但由于反传统者的低能，却将其真正的目标，拽到了庸俗的社会学的泥潭。在“洋为中用”汹涌澎湃的声浪下，很多民族的优秀的文化传统和积淀被当作“四旧”或落后的东西革除遗弃。尤其是中国小说的叙述方式和语言特点，本应更彻底和精细的民间和个人化，但是由于特殊时代的原因以及新文化思潮的携裹，这条道路，并没有被后来的中国小说叙述者——特别是长篇小说的叙述者，坚持下来。

也正如李敬泽面对当代文学现状感慨系之一番表述，“20世纪是中国现代小说的世纪，我们学会了在全球背景思想、体验和叙述，我们欢乐或痛苦地付出了代价：斩断我们的根，废弃我们的传统，让千百年回荡不息的声音归于沉默”²。

所以，一个世纪前的“小说界革命”，使中国小说陷入灭顶之灾的局面，到今天似乎也该止歇了。今天我们郑重提出“中国小说”这一概念，不仅是文学的需要，同时也是民族文化的需要，更是中华民族面对世界，在未来时代的一种精神姿态。

二、什么是好的中国小说？

李敬泽先生的感慨不是没有道理。作为当下文坛一位重要的文学评论

1 摩罗：《中国现代小说的基因缺陷与当下困境》，载《探索与争鸣》2007年第4期。

2 李敬泽：《莫言与中国精神》，载《小说评论》2003年第1期，转引自王尧、林建法主编《中国当代文学批评大系（1949—2009）》卷6，苏州大学出版社2012年版，第142页。

家,以他的文学眼光,看到20世纪以来中国现代小说,缺乏宏大构思,没有经典面貌等缺陷,发生或呈现在以中国作协为核心的体制内的文学人的作品里,确乎是不争的事实。当然他这番感慨的目的,是为了介绍作家莫言。莫言尽管近期获得诺奖,但他的小说从精神面貌和语言品质上,与纯正的好的中国小说的标准,尚有不小的距离。在我看来,比较贴合的,是一直处于体制之外的老村的《骚土》。

《骚土》的写作,是在遥远的青海西宁小城,可以说和当下所发生的文学事件和潮流,没有一丝的瓜葛和联系。作为一个边缘得不能再边缘的写作者,老村本人当时大概还不会知道,对他,这其实是莫大的幸运。因为,也正是偏居一隅的处境,这本犹如天外来客一样的小说,始能降临到他的头上。所以,我不大相信老村所说的是因为自己有了什么感悟或者得到什么支持,他该感激的,还是青海祁连山中的那间小土屋,那种一年又一年寒冬般的孤独和寂寞,是这种几乎等同于被囚闭的处境,使得他有关经典的想象,特别是他的思想,在面向民族化的深度开掘上,没有受到纷乱时代的干扰或者说裹挟。众所周知,其时的中国,在改革开放的大门洞开之后,域外诸如魔幻、意识流、先锋等等文学思潮,是如何风生水起地影响着中国文学的面貌。我想,如果将那时的老村迁移到北京,情况也许将会两变,即尽管有可能会多出一个如余华、格非、刘震云那样名闻遐迩的作家,但是《骚土》这本书,一定会失去今天这样的超然物外、于世独立的面貌。

讨论什么是好的中国小说,犹如男人们之间谈论什么是好妻子好女人一样,是一个看似简单实际上非常复杂的问题。说它简单,是因为我们几乎可以以《红楼梦》为标杆,直接以它为标准,来比较、衡量就是了;说它复杂,是因为文学是发展和变化的生命体,各个不同时期的文学,除了它一成不变的DNA之外又呈现着各自不同的面貌。譬如《骚土》,便是目下最为清晰的一个例证。以下,我将以《骚土》为例,研究探讨它们共同的DNA,即它们所呈现的共性,或者说它们所呈现的规律的特征。

(一) 中国精神, 中国气派

中国精神,是指生发于中华文明传统、积蕴于现代中华民族复兴历程中,特别是在近些年中国的快速崛起后所迸发出来的具有很强的国族集聚、

动员与感召效应表现出来的精神及其气象,是中国文化软实力的重要显示。文学尤能代表一个民族、一个国家的精神风貌和品质,也最能彰显一个民族的精神。所谓中国气派,则是其深刻和内在的精神内涵。表现在文学上,是作家作品在精神层面上的综合特征,是一种源于中国人内心的文化大气或者说是精神表征。所谓中国气派的文学作品,就建立在这样的基础之上。作为中国作家,只有根植于中国文化和精神生活的土壤里,才会产生出具有中国气派的作品。

没有一种真正的艺术可以脱离开自己生活的土地,没有一个民族的文化可以失却自己赖以立足的精神高地。关于这个,坦率说,过去一个世纪的作家们也不是没有思考。老作家马识途在《文学回忆与思考》中说,一个时期他也曾试图追求中国作风、中国气概的写作。他也曾试想以民间无名作家作为良师益友,将古典小说和传奇故事看成是主要的学习榜样。他将自己的想法做了如下具体的归纳:“白描淡写、流利晓畅的语言,委婉有致、引人入胜的情节,鲜明突出、跃然纸上的形象,乐观开朗、朝气蓬勃的性格,曲折而不隐晦,神奇而不古怪,幽默而不庸俗,讽刺而不谩骂,通俗而不鄙陋。”与之同时的老作家欧阳山在他的《文学生活五十五年》中也这样忏悔自己:“我自己的文学风格,仍然也按照自己的爱好,保持着那种欧化的语言、欧化的结构、欧化的描写手法。对于民族的风格和群众的语言都吸收得很少,使我的文学作品和广大的人民群众长期处在脱离的状态之中。”两位作家的经验感受不同,却都表明了他们曾经有过的走中国小说写作正路的文学梦想。¹但是时代的使然,特别是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》,把文学确定为为时代政治和工农兵服务的工具之后,文学特别是小说的写作,不可逆转地走上了失去个性的粗鄙化的歧途。在这个问题上,最具代表性的是赵树理的写作。这种错误倾向一直延续到20世纪80年代初期,是改革开放,才使得这种恶劣的文学倾向有所收敛和纠正。老作家马识途和欧阳山正是那个时代的文学受害群体里的典型个人。

老村的写作始自20世纪80年代,正好避开了前一时代的风潮的干扰,当然

1 戴恩允:《试论文艺的中国作风和中国气派》,载《延安大学学报》(社会科学版)1982年第1期。

也包括后来对西方文学的简单模仿的干扰。事实上,这些模仿无论是名利还是所谓的“成就”都使其时的文学宠儿们一时间获“益”良多。坦率地说,老村当时不可避免地也受到了些影响,譬如他早年的小说《父亲》《狼崽》等作品,可以看到这种影响的痕迹。不过他很快就掉头了,回到了传统里。这一过程在他很短暂。老村在自传体随笔《生命的影子》里有过交代。他之所以能够很快掉头,除了他文学观念的纯正之外,我想,更多的还是他与体制的距离,明说了是名利之外的缘故。摩罗就曾说过,看老村的作品,特别是《狼崽》,写得特有灵气。光凭这一篇就可以站到中国一流作家的阵营里。但是,他没有能够。是体制将他边缘化了。老村所幸如此,我们应感激这个。如不是这样,我是不大相信凭老村其时尚且稚嫩的心地,能使他回归到今天看来是比较正确的坚守上。人就是人,是人就有他天生的弱点和局限。正是这种回归与坚守,他写作出文笔老道的小说《夜窥》(即《寻找烟锅》)这个中篇,今天看仍是一个十分超前的作品,也标志着他面对当代中国小说的写作训练已基本成熟。老村自己说他终于——“挣脱了个人感觉的樊篱而步入了更广阔的黄土地,进入了现代人人生窘迫的内在实质”,语言表达也到了成熟自然、周旋四顾的境界。

老村说:“我注意着世界文学的走向,并努力接受它们最先进的东西。不过这仍是技术层面上的问题,我以为,它们能使你的作品精美而富有穿透力,但却不是你的根,你的根在黄土地。”“是土地教会了我怎样写作。教会了我怎样爱和怎样恨。教会我如何拥有并怎样超越。我的感觉,许多年来,在我们的文学意识上,土地的生活和信念越来越淡薄。许多作家已忘记好的语言或者说优秀的文学出产在哪里。作家们大都靠一些空洞的现代理念支撑,而没有脚踏实地地从生活的大地上去寻找属于自己的文学之源。而我的观点是,无论到什么时候,唯有苦难挣扎的生命和黏血带泪的生活,才是发生文学的第一源头。因为文学最终的目的,是教会人们怎样找到尊严,以及怎样去爱。传统不是老农身上的棉袄,而是维系社会人群的田埂与马路。没有传统就没有秩序。没有秩序,人类所有的社会判断都将失范……”¹

老村的《骚土》,正是这样一本立足于传统,在传统中吸取养分,借鉴明清笔记,特别是《金瓶梅》《红楼梦》的叙述技术,从而写作成功的中国小

1 老村:《吾命如此》,中国工人出版社2005年版,第13页。

说。它最显著的特点,是以貌似松散式的叙述结构,类似于中国画的多点透视,即每个人都是主角,都会生成焦点,但是拉开距离纵观全篇,又浑厚茫然,一派天机,灿烂辉煌。

写成《骚土》的老村,在续篇《嫖人》自序中似乎更是张扬自信。他这样说,“世纪之初,在列强的枪炮下,我们曾经迷茫。世纪之末,我们有了枪炮,不再迷茫。尽管我们仍然需吸取西方艺术与科学的精华,但我们不能忘记坚守自己严正而飘逸的风骨。有人比喻我们的文明,犹如我们吃饭用的筷子,是人类心脑和手的简洁而美妙的结合”¹。严正而飘逸,简洁而美妙,多么漂亮的一组总结!这才是中国精神,这才是中国气派!一个作家,假若长期在这种传统的熏染下,何愁创造不出辉煌且具中国味道的文学?可以说,无论从哪个层面讲,回归传统仍是当下文学,甚至其他艺术所必须面对的大课题。我想,老村以及他的小说,之所以长期以来未被这个时代认真关注过,我的感觉,还是他太超前的缘故。在别的作家以西方的某某流派自称,或以自己能成为西方某某的影子而得意忘形时,老村却一个人以单打独斗的姿态,坚守着传统,畅游在中国小说写作的海洋里,故而成为当代文学的一个另类,一个使我们甚感欣慰的文学奇迹。

(二) 中国故事, 中国意境

应该说,中国小说特别是几部古典名著,故事个个都是非常精彩的。生动的人物和好的故事,几乎是中国小说最重要的特征。如《红楼梦》《水浒传》《西游记》《聊斋》等,它们其中的故事和人物不仅养育了我们的戏曲、评书、民族通俗文化,还潜移默化地影响着我们每一个人的个人气质乃至于精神生活。改革开放以后,争先恐后地追赶潮流的中国作家们一时间学习西方、模仿西方,把西方文学技巧几乎全部演练了一遍。什么无故事无主人公,甚至无主题写作,也成为一时的时尚。“……瞧不起故事和人物,现在文学要回归,写故事能力太差了。小说写不好故事是很大缺陷,作家应把精力的70%下到故事里。小说不可以丢失故事,没有好故事是失去读者的一个原因。”²无

1 老村:《嫖人》,作家出版社1998年版,第2页。

2 郑丽虹、蒋子龙:《小说没有好故事是失去读者的原因》,载《深圳特区报》2008年10月12日。

独有偶，同样的意思，香港作家金庸说的似乎就更明白了。他直截了当地说：

“中国近代新文学的小说，其实是和中国的文学传统相当脱节的，很难说是中国小说，无论是巴、茅或鲁迅，其实都是用中文写的外国小说。”“……那传统意义的中国小说是什么样的呢？我觉得首先应该是好的故事，细致入微，曲折动人，一章一回，环环相扣。作者要先踏踏实实把故事讲好，别急着抒情、议论，更别先想着什么‘文字的张力’、‘意象的感人’之类，就是所谓的以辞害意。”¹

意境是我国传统美学和艺术理论的概念，主要用于诗论和画论中。在中国文学史上，第一个提出“意境”说的是盛唐诗人王昌龄。他认为诗有三境：一是山水田园诗中所表现的“物境”，二是抒情诗中所表现的“情境”，三是将“物境”与“情境”融为一体的“意境”。到明代，境界、意境作为内涵基本相同的术语，其意义已和现代大体一致。近代学者王国维借鉴西方文艺理论，对传统观念加以阐发，提出了许多独到的见解，被认为是意境理论的集大成者。他在《人间词话》开篇就提出“词以境界为上。有境界则自成高格，自有名句”。他把“境界”即意境，看作创作的审美的最高标准。他说：“何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”指出了意境所应具备的鲜明生动性和艺术感染力。他还从创作原则、情感色彩等方面论及意境的分类等问题，形成了比较完整的体系。²

作家曹文轩这样总结说，作为文学之一种的小说，就是这样一种特殊的精神形式，它的特色就是采用隐蔽的方式去呈现现实，而它的魅力也正在于它的隐蔽——就是因为使用了隐蔽的手法，才生成了一种叫“小说”的精神形式。……只要是一种被称为“小说”的精神形式，就肯定要使用这一手法——这一手法是它的必备手法——它甚至就不是一种手法，而就是小说本身。³

在《骚土》中，遍布着这种意境。从我的阅读经历看，老村可能是当代作家中第一个通过意境的构造和写作，将“文革”那个浑噩时代，个人崇拜登峰造极，整个社会的病态，生动而深刻地表现出来的作家。白烨先生曾经谈

到，对农村“文革”故事的描写上，《骚土》似乎是一本无可取代的作品。譬如，作品结尾主人公大害之死。“大害面朝着黄土老梁，面朝着生他养他的鄠郇村的方向，软软地倒下去。”一声清脆枪响，结束的不单是郭大害的性命，而是一个荒谬的时代。老村自己所言，“郭大害是我们古老的中国农业社会遗留下来的最后一条值得我们缅怀的好汉”，但这“一声清脆枪响”，在结束了一条性命的同时，或许结束的还有古老的农业文明——它自己的使命。

（三）中国风格，中国语言

每个作家都有自己的风格。余华对暴力的痴迷，可以贴上余华标签的小说风格。莫言的魔幻现实主义就是他一贯的风格展现。王朔的风格则是对现实、对权威的调侃与无情嘲弄……然而，风格又是和语言有着密切关系的。可以说，一个作家风格的最终定型，和语言使用与表述，有着最直接的关系。“语言是文学的第一要素，它往往比题材等更能显示作家的个性，从而也最能显示风格的特征。”¹

语言是文学的建筑材料。建筑材料的优劣，直接关系到建筑物的质量和美感。作家的语言品质，直接关系到他作品的分量和个人的文学成就。“在现代，沈从文、朱自清就是因为语言上的贡献取得独特地位。有些单篇如《荷花淀》、《受戒》、《白色鸟》均是因语言的成功而确定为名篇。因为文本的综合因素和因为语言的现象是并存的。……我们以鲁迅、老舍、郁达夫为例，假定把他们小说语言换成一种模式的标准普通话，或者是混乱而毫无特色的语言系统，他们的小说也就不复存在了。”²

我以为，《骚土》风格优美的特征之一，除了它的语言古拙别致，还有它无处不在的自然、原始生活的韵味，还包括他熟练而巧妙地使用了中国文学传统里的诗词曲赋、地方戏曲、民间小调、快板书、民谣、谶谣、俚语等尽可能有的“建筑材料”的缘故。整本《骚土》，似乎就是一部民族叙述技术形式各展其技的大舞台，可以说是集中国文学之所有密码，构成它生动老辣、玄奥苍凉的艺术气象。老村《骚土》的写作，正可谓是站在黄土地上，最为本真的一次写作。当代作家群体中，路遥、贾平凹、陈忠实都是西部乡土小说的代

1 金庸、徐德亮：《写小说先得会讲好故事》，载《法制晚报》2007年5月2日。

2 胡有清：《文艺学纲论》，南京大学出版社1992年版，第95~96页。

3 曹文轩：《小说门》，作家出版社2002年版，第204~205页。

1 童庆炳：《文体与文体的创造》，云南人民出版社1994年版，第162页。

2 刘恪：《现代小说技巧讲堂》，百花文艺出版社2006年版，第244页。

表作家，他们的作品也都程度不一地运用着方言土语。但诚如老村所说：“目前还没有哪个作家，能像我这样，做得这么彻底。”¹以《骚土》文本仔细比较，此言不虚。在小说叙述语言上，无论是它的典雅还是通俗，老村看样子都下过更多工夫，因而更具特色。运用方言土语进行叙事，正如评论家白烨称赞的那样，实是《骚土》的一大魅力。

在小说中掺入诗词曲赋，是我国古典小说传统的叙述风格之一。比如《红楼梦》里的诗词曲赋，就是全书的有机组成部分。它既是曹雪芹原书中的章法规律，也是他哲学和美学观念的有机呈现。而这些，在当代的小说里已基本绝迹。老村以他扎实的古文功底，让这种看似古老的文学形式再度出现在现代的小说里。老村说，他要让它们天衣无缝地镶嵌在《骚土》每一处需要它的地方。“自然的就像长在人脸上的鼻子一样”“它的每一句，都该是小说里的状态。这也是通过长久的胸中蕴暖，感知琢磨，最终就像灌饱了汁液的浆果，就那么生动诱人地悬挂在那里”。这里可以《骚土》里的一处元曲为例：

往日里你咋恁能调善逗，惹得那一朵朵花蕊儿乱凑；满世间情话儿由你胡诌，让俺的心魂儿如梦似酥；羞也么哥哥，恼也么哥哥！

谁料想人世风狂雨骤，打得那小鸳鸯巢窠儿不就；何处是葬俺的世外香丘，守着那雪月儿与你方休；哭也么哥哥，苦也么哥哥！

这是一段类似于元曲的写作，形象生动地表达了这种缠绵不舍、生死相依的情感。在雪一样的月光下面，与心爱的人，两个冥间的幽灵，厮守一起。这是何等凄美而又让人落泪的场景啊，读起来的感觉口齿留香、韵味无穷。

我国古代的重要典籍，大多是用文言文写成的。其中许多不朽的作品，历来以简约和精练著称。旅美女作家严歌苓曾说，“中国传统的文言文其实存在很多文字上的鲜活用法，我们可以把名词用作动词，动词用作形容词，这会使得语言显得非常鲜活生动，可惜我们后来的白话文丧失了这样的功能，而现代白话文丧失了文言文的灵活用法，让文字的活力不复存在。”有评论说：“老

¹ 梁知、老村：《追随中国小说的背影》，载《文学界》2006年5月27日。

村努力将俗的方言土语和雅的诗词曲赋融为一体，显示出自觉而积极的文体追求，获得了独具一格的修辞效果。老村写出了我们曾经的历史，那个让所有人都失去了尊严的历史。同时，老村用自己的实际行动在拯救日渐衰落的方言土语，在现代白话文本中有目的地疗救着已从小说叙述中失散的诗词曲赋，并将躲藏了将近一个世纪的文言文叙述，成功地带进现代小说里。”¹

三、结 语

这里要强调的是，我无意诋毁其他样式的写作，尽管它们同样有可能是好的写作，甚至是极其优秀的写作。但正如我对评论家李建军的批评立场一贯欣赏，不是他对当下的文学过于苛刻，而是他对文学始终坚守着一个更高、更好的评价指标。而中国小说，不仅基于它是一个现实的存在，而是确实确实有它极其独特的大面貌，它的大构成、大模型和无所不包的叙述方法。依我当下的理解，中国精神、中国气派、中国故事、中国意境、中国风格、中国语言，只有在这上面下足了工夫，中国小说才能独树一帜于世界小说之林，真正找到自己的衡量标准和精神坐标。中国小说，它已不再是一个简单的文学概念。好的中国小说，来源于我们中国人自己的生活，是我们精神生活的有机组成部分，因而也是描述我们自己精神与现实生活的一种极其高级的写作范式。一个有勇气、才情兼具的中国作家，难道不应该向往甚或是使用这种更高、更好的写作标准来要求自己的作品吗？

简而言之，一百年前由小说引起的革命，今天由我们接续。但我们接续的是那一代人真正想要的文化复兴的梦想，即由中国小说的再次出发而发生的文学崛起。

2013年1月29日深夜于丰宁小区家中

¹ 郭震海：《撩人的“骚”成就了老村》，载http://blog.sina.com.cn/s/blog_5a6db8ba0100ac2n.html。

同情之理解

——浅析张燕玲的批评理念及其批评实践

张燕玲有两支笔——文学批评和散文创作。在创作之外，张燕玲还是一位职业编辑，但从她的文学批评理念看，她主持近17年的《南方文坛》，或可理解为是她文学批评的外延和批评理念的践行。

张燕玲1963年生于广西贺州，1984年毕业于广西师范大学中文系。大学期间，她创办了诗刊《芦笛》，并创建了广西师大诗社和文学社，与广西师大的老师以及全国部分高校诗社、桂林市的作家有了广泛的联系，锻炼了她的组织、协调能力。毕业后，张燕玲曾在广西一所高校任教多年，系统讲授中国现当代文学，1987年至1996年担任《广西文学》《南方文坛》兼职编辑，1996年调入《南方文坛》任主编，同时还担任广西文艺理论家协会副主席。著有文艺评论《大草原——玛拉沁夫论》（民族出版社1994年版）、《感觉与立论》（接力出版社1996年版）、《批评的本色》（广西师大出版社2009年版）、《广西当代作家丛书·张燕玲卷》（漓江出版社2002年版）；散文集《静默世界》（河北教育出版社2002年版）、《此岸 彼岸》（河南文艺出版社2004年版）；主编《南方批评书系》（三辑九种）、《南方论丛》一套八种、《鸢尾花图文书丛》等。张燕玲主编的《南方文坛》在国内文艺评论类期刊中率先改版，作为“中国文坛的批评重镇”，《南方文坛》改版以来一直站在文学批评的前沿，“团结和吸引了全国一批实力派批评家，成为我国文学评论界的权威性阵地”。¹

张燕玲在散文和文学批评创作中，成就最大的当属文学评论以及文学批评实践——她主持《南方文坛》17年，使一个地处边缘的文艺评论类刊物跻身

于全国最优秀的期刊阵营。在主编《南方文坛》数十年间的选稿标准、引导方向，对青年评论家的扶植，对当下文学热点的关注和介入，尤其是在全国最优秀的评论家中穿梭所练就的“全国性”眼光，再加上散文创作对其语言的锻造，她的文学批评呈现出了两个方面的价值。一是犀利的理性思辨力和充沛的情感色彩。比如在《批评的本色》一书中，“有些词使用频率颇高：人类、人性、良知、生命、个体等，这显示了张燕玲作为当代文学职业解读者的道德取向与价值取向：以感叹生命的方式去感悟文学，对广西精神故乡、‘南方文坛’倾心守望”¹。二是散文创作练就她灵动从容、轻松活泼的文体意识和别有韵味的语言风格。张燕玲的评论文章集感性与灵性为一体，阅读她的评论文章，仿佛是在一旁倾听她与作者亲密交流，没有隔膜和坚硬之感。张燕玲觉得“文学批评与社会现实之间是一种更加‘间接’的关系，长期陷于符号与知识的生产，与社会现实隔膜度更深”²，她批评所要做的，正是让文学批评与现实社会之间变得更加直接，消除隔膜。

张燕玲文学批评的意义在于，她记录了二十多年来不断成长起来的文学新人，尤其是对广西文学新人的发现和整体推介；她批评实践的主要场所《南方文坛》，亦是近二十年来中国文坛一些重要活动的策划者、参与者和见证者。张燕玲的批评文字，因其亲历性，成了考察记录当代中国文学历史进程的一份可靠资料。

在《批评的本色》一书“后记”中，张燕玲写道：《南方文坛》开了十年的“今日批评家”栏目，推介近60名其时正在崛起的文学批评家，媒体称之为“催生了中国新生代批评家的成长与成熟”，其实，成长是个人的事，杂志和别的人是锦上添花，是外因。真正受益的其实是杂志，因为这些批评新锐撑起了《南方文坛》的前沿批评的理念、率真雅实的本色批评，尤其还催生了我个人的精神成长，我为此心怀感激。正是这些批评新锐，既有对转型社会与生活的洞察，又有放眼望洋的蹈厉，更有书斋里的沉潜，以及深得文理、剖情析采的文章，他们令我穿越了喧哗浮躁甚至是“恶搞”的文化泡沫，触摸到富于批评精神与专业立场、心性才情与率真雅实的文学批评，这种本色的批评，便成

1 张德明：《文学的邀约与重构》，载《中国图书评论》2011年第10期。

2 张燕玲：《寻找文学的立足点》，载《光明日报》2010年12月9日。

1 陈建功：《勇敢的推广，谦虚的请教》，载《文艺报》2006年6月15日。

了杂志与我个人追求的批评文风。¹

一、文学批评：以“同情之理解”观照文学、观照人生

张燕玲在《有担当的文学批评才是真的批评》中说，当“媒体批评”津津乐道地夸耀发行量、票房、收视率和文学家在富豪榜上的排名之际，批评家仍然要有勇气谈论“美学风格”，或者谈论这部作品为当代文学贡献了什么？谈论这部作品给时代给历史带来了什么？谈论这部作品是否有所缺失？而这样的谈论必须建立在“言为心声”的专业操守之上。考察文学批评是否称职，就在于是否“言为心声”。由于种种功利、误解或屈从语境，不少批评家不再忠于自己的艺术观感。讲真话，成为了今天有难度的文学批评，成为批评家是否有艺术良知与担当精神的一个标识。²作为一位批评家，我想张燕玲这话既是对当下评论的期许，亦是对自己的勉励。

（一）倡导、推崇有难度的文艺创作

“有难度”的写作是张燕玲多年来一直倡导、推崇的写作原则，她不仅将“有难度”的写作被消解做了深刻的解析，并身体力行，以自己的创作践行“有难度”写作的原则。

“有难度”将当下流于形式、精神缺乏的文学创作流弊作了总揽式的概括。张燕玲在《当下文学创作的难度》一文中，以散文和小说为例，对当下文学无难度写作进行了深入分析。客观原因之一是网络普及后，发表的无门槛或低门槛，使得人人皆作家，“媒体期刊发达，互联网的迅速普及在本质上改变了纸质媒体时代表达的方式，历史的个人的公众表达不再困难，任何人都可以借助这个平台对公众发表自己的观点。”³网络来势汹涌，使今天的文学正在面对前所未有的挑战，20世纪80年代，“全国同读一本书”的空前盛况一去不复返，传统文学尤其是严肃文学的读者被网络瓜分所剩无几。不少作家，本是

不可多得的中短篇创作高手，但在版税、在名望、在利益的诱导下，一窝蜂地扑向长篇，而大多数长篇小说的作家又缺乏有难度写作的能力，一个意念冒头就哗哗开写，信笔由缰，写到哪儿是哪儿，流水现象，半部作品颇为多见。更为严峻的是，在不少作家那里，写作变成了技术活——码字，创作变成了有标准模板的流水式作业，只要能吸引眼球，哪怕庸俗、低俗、媚俗，也不遗余力地炒作、蛊惑。为了写作而写作，使有意义的写作变成了一个没有血肉的空壳。写作没有难度，阅读却难度大增。张燕玲对当下“失难”写作的分析，对“引起注意，以期治疗”有极强的现实意义。

作为批评家，张燕玲诊断到了当下文学的病根，这样的把脉，不是她的独技，但对于一个从事职业批评的评论家而言，知其根，方不会开错单——张燕玲是一位清醒的评论家。

“检巡当下的文学，有太多对消费时代的妥协，有太多对当下现实的忽略，忽略作者与人心现实的对接”，而和文学创作有着“车之两轮，鸟之两翼”的文学批评更为突出。多年的阅读实践经验，使张燕玲由衷地感叹道，“真正属于语言和心灵的文学几成难度，而进行有难度的文艺创作更是罕见”，正是基于对文学现状的这种深刻敏锐的认识，使其文学批评显得更加真诚，乃随性之作。因此，她认为进行有难度的批评很难，“今天中国的批评家与作家关系大多很近，我也常常体会到在友情和文本之间行文的尴尬和疲惫”。但她又时刻提醒自己，“我愈来愈强烈地希望自己的每一篇评论都能说出自己真实的想法，并经得起读者的质疑。只有把自己深切的艺术感觉放在批评的首位，我们就能犹如水流的方向一样执着，从而尽可能摆脱身上的俗念，避开非文学因素，如水行山谷，绕过弯道，直奔大川，做到真正的无为而无不为。这才是有生命的批评，也是一种与自我对话的难度”¹。

从张燕玲的批评文章看，她做到了知行合一。正是有了这样的坚守，她才能坦诚地指出火爆一时，对几乎成为这个时代文化图腾的《狼图腾》做出“文作粗简”的评判，因为她深知：无论我们生活在如何激烈竞争的社会，我

1 张燕玲：《批评的本色》，广西师范大学出版社2009年版，后记第303页。

2 张燕玲：《有担当的文学批评才是真的批评》，载《文学报》2012年10月29日。

3 张燕玲：《当下文学创作的难度》，见《批评的本色》，广西师范大学出版社2009年版，第2页。

1 张燕玲：《批评的难度》，见《批评的本色》，广西师范大学出版社2009年版，第15页。

们的主导价值也应该是人性和人道的，而不是狼性的，更不是丛林准则，¹在阅读青年批评家梁鸿的《中国在梁庄》时，她有了“令人感动又沉痛，梁鸿展现在我们面前的是一幅当前乡村的场景，那些人物、故事与命运是如此真实痛彻，又如此触目惊心，残酷得让人们不得不正视，我们感受到作者内心的疼痛与煎熬，她的目光，她的自信与忧思，她的文学立足点”²。

张燕玲身体力行，敢于直面，正视自己的阅读感受，并且坚持“言为心声”的专业操守，讲真话，践行有难度的文学批评，使其艺术良知和担当精神大放光芒。

（二）批评之心与文本之心的对话

张燕玲认为，文学批评就是对于“文学”的“批评”，文学最基本的元素就是作家、作品，没有对于作家、作品的关注，没有以“同情之理解”与批评对象对话，批评也就无从谈起，这也是“文学”之所以为“文学”的价值根基。³

张燕玲的批评理念，似乎和目前所力倡的文学批评应该有批评家自己的审美判断相悖。目前，不少批评文章，只见术语，唯独没有自己的阅读感受，没有自己对作品的好坏判断，有学识，却无立场。当然，还有另外一种，就是动不动就挥舞大棒，像法官宣读判决书一样，强硬地乱下判断，批评家本人高高在上，亲和性、包容性尽失。

而作为女性评论家，张燕玲走了柔性路线，她既有自己的阅读判断，却了无法官式的坚硬。张燕玲说，批评有很多，我个人给自己的定位是希望能看出我们这个时代想象和写作中的才华和创造，张扬和保存那些扩展了我们精神空间和表达空间的珍贵因素。比如说我们读这个作品，批评家会以同情的理解之心尽可能发现作品的才华，肯定他的长处，当然也是希望让更多的人了解这个作品。批评家本身也是应该尽量发现美的东西，作品里好的东西包括缺点，介绍给我们的读者。所以，我觉得作为批评家，他首先要有自己的文学观、自

己的批评观。我期待自己以“同情之理解”不断发现评论对象的好包括不好，当然，这好与不好的背后支撑的是专业精神，或说文学的良知，这样才可能用心与之对话，并发出自己的真实的声音，尽可能用自己的笔和自己的声音，包括杂志阵地，让它尽可能传播出去，褒扬下去，阐释到位，这也是我一直要求自己所做的一切。¹

张燕玲将批评看成是一种对话，是批评之心和文本之心的对话交流。在这样对等的交流中，批评家和文本、批评家和作家的距离才能拉近，有心，才有温度，才能设身处地地站在写作者的角度看待问题。在张燕玲看来，做文章和做人是一回事，不可能无对错之分，评论家的职责是发现美，善意地指出不足，以期为写作者提供尽可能的帮助和指导。独断是批评的大忌，只有以“同情之理解”不断发现所面对的作品和作家，用心与之交流，自我的界限才能扩大，才能最大限度地理解批评对象。批评家体贴写作者，这样的评论才和谐。张燕玲的批评正如她自己所言，“往往带上自我色彩”，是一种“自我加入式”与“推己及人”的评论。

张燕玲以同情之理解观照文学、观照人生，对人生的意义、文学的终极追求在《公元1999——怀念张钧》和《一棵精神之树》中，得到了完美的阐释。

在得知评论家张钧身患绝症的噩耗时，张燕玲变得“语无伦次”，“实在没有勇气正视他，生怕管不住自己的泪水，我一再找各种理由让他第二天别来会场”。张燕玲对文学殉道者张钧的同情让人感同身受。“张钧的文学生涯起点是诗歌，后来多为文学批评，而他一生流浪不断一理想不断，显示了他的诗人天性。我突然明白里尔克为什么会说诗人都是些没有故乡的人了。便想，张钧早已把他朴素而艰苦的文学追求播种到了中国的大江南北了，何处不故乡。”²同样的无情在评论家程文超身上再次上演，2004年夏，弥留之际的文学评论家程文超先生，将《欲望的重新叙述——20世纪中国文学叙事与文艺

1 张燕玲：《失范与倒退》，广西师范大学出版社2009年版，第17页。

2 张燕玲：《寻找文学的立足点》，载《光明日报》2010年12月9日。

3 张燕玲：《批评的难度》，见《批评的本色》，广西师范大学出版社2009年版，第14页。

1 张燕玲：《文学桂军与当下中国文学——在“八桂讲坛”的讲座》，见《批评的本色》，广西师范大学出版社2009年版，第79页。

2 张燕玲：《公元1999——怀念张钧》，见《批评的本色》，广西师范大学出版社2009年版，第38页。

精神》书稿托付给张燕玲，希望成为《南方批评书系》之一。张燕玲认为，他以生命探寻一种融叙事学分析与诗学体验于一体的有效路径，直接清理欲望叙述与当下文化的难题。2004年秋，49岁的文超离去，这部遗著也成为一种生命的见证，见证他的学术精神，见证他的师者精神，见证中国文学评论家的精神。¹感伤的故事，道出了张燕玲与两位批评家的精神交流，对两位文学殉道者的追忆，体现了张燕玲对生命的同情与理解，对文学终极追求的同情与理解。这已然超越文学批评本身，升华成对人的悲悯情怀。比如，在批判海力洪的《小破事》时，张燕玲写道：小说“捕捉并表现了一个在欲望中干了畜生一样错事的青年人，如何在困惑与痛苦中找到精神出路的故事，他挖掘了一个鲜为人知的异类群体（双性人）的愿望和梦想，他没有回避人类今天生存的诸多焦灼与困惑。在痛苦惶惑中，主人公在镜子里发现自己是一个美丽的女人，就把这份美丽悄悄留下了，于是他买来了蕾丝内裤、胸衣、裙子……读到这里，我不禁怦然心动，这何尝不是人类最隐蔽的心灵，谁不想把自己的美丽留下呢？这是心灵的幸福，而物质的形而下的，哪怕被‘飞碟劫持’都不过是‘小破事’，而唯有安顿好自己的灵魂，才是心的觉悟，是‘赐福’”²。这样的分析阐释已然达到了对阅读对象的宽容，深蕴其中的是对人的深切同情。

张燕玲是一位“感觉型”的女子，她是在感觉中立论。在《读〈农妇随笔选〉》中，她很强调自己阅读农妇的心情及环境：“我选择每天临睡前的几十分钟，靠在床上，连同乡下的春夜：更深气凉、风声不断、斜雨入门、青翠含窗，一同走进农妇耕耘的心田里。这方寸之地虽遍及世界各地，而且都是极欧化的环境，但却在农妇对农村生活的真切向往中，散发出浓郁的中华泥土的气息：朴拙、清新、灵动、空旷。于是，一种很清纯的感觉使我心胸如洗、积垢尽除，清清爽爽地就跟着农妇去种瓜种豆、去看景看人了，直至深深睡去——那是我从未有过的好觉。”³这就是张燕玲所推崇的“自我加入式”的

1 张燕玲：《一棵精神之树》，见《批评的本色》，广西师范大学出版社2009年版，第40页。

2 张燕玲：《这方水土——广西签约作家作品札记》，见《批评的本色》，广西师范大学出版社2009年版，第130页。

3 张燕玲：《读〈农妇随笔选〉》，见《感觉与立论》，接力出版社1996年版，第5页。

批评风格，她不仅写出了自己的心情，也在这种感觉中完成了自己的立论。

张燕玲属于那种用心灵阅读的评论家。这如她自己格外喜欢的迈克尔·福柯一样。福柯说：我忍不住梦想一种批评，这种批评不会努力去评判，而是给一部作品、一本书、一个句子、一种思想带来生命；它把火点燃，观察青草的生长，聆听风的声音，在微风中接住海面的泡沫，再把它揉碎。它增加存在的符号，而不是去批评；它召唤这些存在的符号，把它们从沉睡中唤醒。也许有时候它也把他们创造出来——那样会更好。下判决的那种批评令我昏昏欲睡。我喜欢批评能迸发出想象的火花。它不应该是穿着红袍的君主。它应该挟着风暴和闪电。张燕玲着迷于这样生长着的有生命力的批评，认为这才是批评的本色。批评就是要从真实的生活面貌出发凭借敏感的艺术判断力，去发现、理解作家作品的内在奥秘，写作出有力量、给人以愉悦、以美感的批评文字。

张燕玲倡导并践行着的有难度的文学批评，以及“同情之理解”的批评理念，成为了这轻浮的时代“能给予人温暖与慰藉的真实的批评”。

二、批评实践：立足广西，面向全国

一份刊物能否赢得读者和作者的青睐，和主编有莫大的关系。有什么样的主编，就会有怎样的刊物，主编即刊物。《南方文坛》在当代文学批评界的“声名显赫”，和主编张燕玲关系甚大。如果说，倡导有难度的评论，践行“同情之理解”，敢于质疑，勇于追问，说真话，倾心扶植青年评论家是作为批评家的张燕玲的本色，那么，她执掌的《南方文坛》，就是她彰显自己批评理念的延伸，或者说是她的批评实践。

1996年改版以来，《南方文坛》的文章转载率和印刷量一直居于全国同类期刊前列，尤其文章转载率一直位于中国语言文字、文学艺术类期刊的前十名，1998年排在第三名。2011年底，被国家新闻出版总署评为“中国期刊方阵双效期刊”、2002年被评为“广西十佳社科期刊”、2004年被评为“全国中文核心期刊”。国内外有30多家著名媒体对《南方文坛》有高度的评价，并在海外产生了一定的影响。据2008年中国知网报告，《南方文坛》读者已分布30多

个国家和地区。

《南方文坛》崛起于文坛，也许有许多必然的因素，但我觉得最为主要的因素是和张燕玲的努力分不开的。张燕玲是《南方文坛》的灵魂人物，是《南方文坛》的旗帜。

（一）向死而生，两度涅槃终成凤凰

1987年，广西壮族自治区文联筹备创刊《南方文坛》，张燕玲受邀加盟。作为国内外公开发行的文艺理论和批评刊物，1987年创刊时的《南方文坛》，为16开64页双月刊，铅印，由广西文联和广西人民出版社合办，1989年起由广西文联单独主办，2001年开始与广西师范大学出版社合办。1996年编辑部重组，张燕玲结束了近十年的兼职编辑生涯，正式调入《南方文坛》。

办刊物难，在文化边缘的南方一隅办刊物更难。作为一个地处边远的文学刊物，《南方文坛》在改版前，走的是一条自闭式的办刊路子，主要以刊发广西评论家、批评广西作家作品的评论文章为主，影响力微弱。作为一个地方刊物，观照本地文学是其应该的，但这是一个问题的两面，过于强调本地，会失去本地之外的关注，限制刊物影响力的扩大。《南方文坛》创刊时，正值文学期刊的火爆之时，虽影响力无法冲出广西，但生存不是问题。至20世纪90年代，文学期刊的火爆之势大跌，连名震江湖的《收获》都两度提出难以为继。此后，多家文学期刊纷纷提出告急。《漓江》《昆仑》《小说》等都相继停刊。文学期刊的生存面临了严峻的考验。

1996年，在期刊界一片哀鸣声中，张燕玲临危受命，正式调入《南方文坛》做主编。文化转型导致了文学边缘化，而评论类刊物更是边缘中的边缘。张燕玲认为，“中国文艺界对优秀理论刊物的渴求比任何时候都强烈”，于是，张燕玲和她的团队向死而生，她提出“从内容到形式，我们希望有个更好的精神布局，既为文艺批评呐喊，也树立文人坚守自己阵地的信念，更为《南方文坛》闯出一条自己的路子。我们意识到我们的阵地不仅仅在广西，我们必须具备开放品格，打破地域界限和园地意识，立足广西，面向全国；提出摒弃‘论文集’化，融学术性、信息性、地域性、可读性于一炉，并在一定程度上实现这一宗旨”¹。《南方文坛》在同类期刊中率先改版，从期刊内容到期刊

形态都进行了彻底革新，走上了“品牌立刊”的发展路子。

业内都习惯把刊物称为阵地。以为有刊物就有阵地，结果阵地变成了圈子，越来越窄，最后失去读者。张燕玲认为，“阵地是建立在接受我们刊物的读者之中，只有刊物深入人心，才可能有阵地，否则形同虚设。这不仅是阵地意识，更是品牌意识”¹。《南方文坛》在文学期刊最艰难的1996年能通过改版顺利渡过难关，并树立了自己的文化品牌，和张燕玲自己的办刊意识有莫大的关联。

改版后的《南方文坛》以高品位、大视野，以关注文艺新活力，以前沿批评迅速在中国文坛崛起，成长为“中国文坛的批评重镇”，创出了自己的品牌，走出了一条“以刊养刊”的道路。

世纪之交，《南方文坛》又面临市场化大潮的第二轮冲击，而以出版精良的人文学科书籍闻名全国的广西师大出版社，又以他们高远的学术眼光和人文情怀选择了《南方文坛》的品牌资源，并于2000年签约合作办刊。《南方文坛》与广西师大出版社合作，创立了一个更新更高更开放的人文学术平台。合作之后，《南方文坛》通过组织更强大的作者阵容，更新品牌栏目，增版扩容，评选杂志年度优秀论文，编辑出版具有双效的“南方批评书系”等手段来实践新的“前沿理念、精品意识、批评精神、学术形象”的编辑思想和全面提升刊物的质量。这条“以刊养刊、以书养刊”的道路，使《南方文坛》在两个空间（区文联和出版社）中获得了更多发展的可能性，在前沿批评的高位上获得持续平稳的发展，并为中国文论期刊开创了优势互补、品牌共享、资源兼用、无形资产与有形资产相济的社刊双赢的合作之路。两强联合，“使论文发表和著述发表一体化了，也立体化了”²。

1996年改版，《南方文坛》“以刊养刊”创立了自己的品牌，而2000年与广西师范大学出版社的联姻，“以业养刊、以书养刊”使《南方文坛》的品牌在高位上获得了全新的发展。

（二）有容乃大，开阔的办刊胸怀

纵观当下办得好的刊物，其中必不会少的一个因素就是办刊者的胸怀。

1 张燕玲：《期刊话题》，见《静默世界》，河北教育出版社2002年版，第163页。

2 邵燕君：《印象张燕玲：南方有佳木》，载《羊城晚报》2008年1月18日。

1 张燕玲：《期刊话题》，见《静默世界》，河北教育出版社2002年版，第163~164页。

自1996年改版至今,《南方文坛》具有一种开放的胸怀,使其能立足广西,又能放眼全国。它把各个层面、各个年龄阶段的评论家“一网打尽”。老一代批评家谢冕、洪子诚、顾骧等成为刊物重要的撰稿人,中年一代批评家陈思和、丁帆、钱理群、李陀、贺绍俊为刊物造就了承前启后的格局框架,当然,更值得推崇的是刊物集结了一个充满活力和可持续发展能力的“今日批评家”群体,陈晓明、南帆、张新颖、孟繁华、洪治纲、郜元宝、李敬泽、李洁非、吴俊、谢有顺、王彬彬、旷新年、王干、张柠、吴义勤等,从而赢得“催生了新生代批评家的成长与成熟”的赞誉。

改版以来,《南方文坛》一直致力于充满活力的高品位的学术形象和批评形象的建设,设置具有前沿性的话题批评。从几年前的“本期焦点”(“本期特稿”)、“品牌论坛”到近年的“批评论坛”“个人锋芒”“现象解读”“对话笔记”“打捞历史”“文坛评述”等栏目,体现了自觉的“问题意识”和批评精神,获得广泛的关注;“理论新见”“同题异论”“新潮学界”“中国前沿”“重读经典”“当代文学关键词”“绿色批评”“当代艺术视角”则体现了杂志的学术品质;旨在向批评前辈致敬的“评论家素描”,则以随笔方式为读者留存下评论大家的风骨风范风格和风情。从栏目设置到装帧设计始终实践“人文理想,前沿批评”的编辑理念,不断提升杂志的品质,使之汇入中国文学的建设中。

张燕玲眼中的文学批评,“是那种批评的有效性和尖锐性共存、个性与思想性共生的文章。它既有科学的成分,也有主观化的因素。绝对的公正、客观、准确,只是对批评的一厢情愿,因为这是永远无法真正企及的终极理想。但是,无论主观走出多远,它终有科学性规范着,我以为这便是逻辑紧密的学理”¹。在这一批评原则的指引下,张燕玲对年青评论家的关注变成一种理性的自觉,毫不夸张地说,目前绝大多数已成名的评论家,当年都得益于张燕玲和她主持的《南方文坛》。

从1998年起,《南方文坛》开设了“今日批评家”栏目,推介了一大批青年评论家。通过不同个性的评论家对自己批评观的言说及其他评论家对他的

1 张燕玲:《选择的自觉性》,见《广西当代作家丛书·张燕玲卷》,漓江出版社2002年版,第221页。

再批评,20世纪90年代文坛的批评家不仅有了展示自己的机会,同时,通过再批评,形成批评家相互之间文学观念的交流、文化精神的对话,真正体现了文学批评的精神。更可贵的是《南方文坛》形成了一种富有生气才情,兼容学理学问,表达真知灼见的批评文风;对老话题它能翻出新意,对接现实;对新话题,它赋予其历史感和理论深度。关于“今日批评家”栏目,我觉得,一个最重要的贡献,是对青年评论家的扶植。近来,在“80后”评论家为何难冒头的讨论中,有些观点就指向了评论刊物。目前,很多较有影响的评论刊物,发的稿子几乎清一色是著名评论家的文章,少有“80后”,而《南方文坛》却不一样,它对年轻评论家格外关照。比如,目前已有些影响的“80后”评论家杨庆祥、金理、黄平等,都得益于《南方文坛》的推介。

《南方文坛》所创设的一些栏目,如“当代文学关键词”“绿色批评”“打捞历史”等,都极大地吸引了文学读者的注意。它一以贯之地关注作家作品,以睿智、犀利、敏锐的分析阐述丰富和深化了我们对当下最杰出作家和最优秀作品认识,正因如此,它刊发的文章获得了极高的转载率,作为一个高校教师,我知道《南方文坛》是文学专业学生最喜爱、阅读量最大的文艺评论刊物之一。¹

三、文学活动:中国当代文学的参与者、见证者

创立了品牌,还需要呵护,《南方文坛》自1996年改版创立品牌后,除了加大刊物自身的建设外,还通过举办活动,提升刊物的影响力,使之在20多年来,一直保持着青春活力,这在当下刊物中,亦是少见。

1998和1999两年在《文艺报》头版协办《先擒王——我看头条小说》,组织评论家对全国文学期刊的头条小说进行批评论说;1998年和1999年,张燕玲还联合《广州文艺》,将“南方百家”栏目更名为“南方百家·两张帆”,同期声式地由《广州文艺》刊发青年作家的新作,《南方文坛》同步发评论。这个创举,密切关注20世纪90年代的文学创作,影响巨大,一时传为文坛佳

1 转引自《南方文坛》创刊百期座谈会纪要,广西师范大学中文系教授、评论家黄伟林的发言。

话，媒体争相报道，大部分评论文章被“人大复印报刊资料”转载。1998年起，开设“中国当代文学研究会专栏·文艺评述”栏目，点击当下文坛的动态和最新研究，其信息深受读者欢迎；2001年设立的“《南方文坛》年度优秀论文奖”已被专家认为“是中国文学批评的一项重要奖项”（陈思和语）；2001年张燕玲与《中华文学选刊》、中国当代文学研究会、《南方都市报》、新浪网等五家机构负责人联合策划组织评选的“年度中华文学人物”，持续3年，引起国内文坛的瞩目。张燕玲与李敬泽策划组织的《南方文坛》与《人民文学》杂志联合举办的“中国青年作家批评家论坛”，被认为是一年一度的“华山论剑”……

张燕玲在大学期间练就的文学组织和活动能力，为其推介《南方文坛》和广西文学埋下了伏笔。1997年夏天，张燕玲与白烨、王干、李敬泽、马相武、陈晓明等人策划整体推出东西、鬼子、李冯三位小说家，以团队形式扩大广西文学在中国文坛的影响，并最终形成了“广西三剑客”这一品牌概念。同年底，经各方支持终于由《南方文坛》与中国作协创研部等单位联合举办了“广西三剑客”研讨会。从此，“广西三剑客”成为世纪之交最具影响力的文坛概念之一。

20世纪90年代以来，女性文学研究逐渐成为显学，但关于女性文学研究却出现了众说纷纭的情况。作为女性，张燕玲认为“需要真实地面对问题，表达真实立场，才能使文学批评刊物拥有自己真实的声音，并有助于文学批评空间的开创和拓展，也才有可能对当下的文学创作乃至文学思潮起到推动作用”。¹1998年第2期《南方文坛》上，张燕玲组织、发表了一批关于当代女性文学写作实践的文章，积极从源头介入，正本清源。在知青“上山下乡”运动三十周年及“知青文学”诞生二十周年时，张燕玲分别邀请资深“知青代”评论家和“知青后”评论家对“知青情结”进行深度分析，以便对历史有更深层次的理解和宽容。

近年来，张燕玲更是通过她在全国文坛的影响力，不遗余力地推出广西新生代作家群特别是广西新生代女性作家群，如2001年3月为中国唯一的大型

女性文学杂志《百花洲》主持“作家版图——广西”；2003年为新锐文学刊物《红豆》策划的“广西名家”“桂西北新锐”“广西女作家”专辑；2004年6月为《上海文学》组织“广西青年作家专号”，并为此一一撰写评论。此外，还与冯艺合作主编《这方水土：广西签约作家小说精选》（漓江出版社2003年版），为许多年轻作家推荐新作发表。可以说，张燕玲以女性批评家的慧眼、评论文章和影响力，成为当下广西青年作家群体最积极的发现者和推荐人。2000年至2003年，张燕玲还兼任广西文艺理论家协会常务副主席，她以《南方文坛》为依托，创立了广西文艺评论奖，创办了《广西文艺理论家》会员报，策划和组织了系列文艺评介和研讨活动，为推介广西文艺家、扶持广西文艺新人新作做了大量切实有效的工作，同时利用其影响力，2003—2004两年帮助南宁市提升和打造了文化品牌《红豆》杂志，为推动广西文艺理论和批评的发展、把广西文艺整体推向全国做出了自己的努力和贡献。

著名学者陈晓明说：广西文学，不得不提到《南方文坛》。这份刊物已经成为当今中国文坛最有活力的批评和理论构建的重要阵地，不管是在文坛，还是在高校的文学教育中，它都扮演着举足轻重的角色。其面向当代文学前沿的那种鲜活的气派，时刻点燃着当代创作和批评前进的欲望。¹

在主编《南方文坛》的同时，张燕玲还主编出版了《南方批评书系》《南方批评话语》等深具影响的文艺著作。其中，陈晓明的《无边的挑战》还获得最新一届“鲁迅文学奖·优秀文学理论批评奖”。“《南方文坛》年度优秀论文奖”也被专家认为“是中国文学批评的一项重要奖项”。

2013年4月18日深夜于昆明家中

1 张燕玲：《生长的状态——90年代的〈南方文坛〉》，见《此岸 彼岸》，河南文艺出版社2004年版，第269页。

1 陈晓明：《有一种性格和精神的广西文学》，载《文艺报》2006年6月15日。

张莉：反教条主义的批评家

2008年，张莉像一朵奇异的花，突然绽放在当代文学批评界这个略显暗淡的花园中，灿烂夺目。这一年，张莉极有见地的批评文章在《新京报》《大家》《读书》等报刊遍地开花。让圈内圈外皆为之喝彩的是，这一年4月起，张莉在《信息时报》开设了“当代文学观察”专栏，以一个青年评论家初生牛犊的锐气对莫言、余华、毕飞宇、贾平凹、迟子建、严歌苓、徐则臣、鲁敏、乔叶、葛水平等作家作品与文学期刊进行了全方位的思考与追踪，展示了作为评论家的张莉对文学深刻的感受力和强劲的判断力。

毕飞宇说：2008年，张莉突兀地、清晰地出现在了大家的面前……她的身姿太迅捷了，给人以异峰突起印象。其实，所谓的异峰突起，实在是一个假象。张莉早就在那个高度上了，是我们在事先没有看见罢了。¹

虽然张莉在2008年“突然而至”，但在毕飞宇看来，张莉并非那种为做批评家而做了“有意义的学术准备”的批评家。张莉是“另一类”的批评家——他们一直在读，已然具备了极好的学养，却并没有“做作家”或“做批评家”的打算，他们并没有把“做作家”或“做批评家”当成自己的“工作”或“人生大计”，他们天生了一颗文学的心，但是，在本质上，他们在意的是些朋友、些问题、些交流，而不是文学。他们具有洒脱的天性，认准了文学是辅助人生的，他们为了使自己的人生有一个合理的宽度、深度和光洁度，他们便选择了文学这么一个“方法论”。他们可以一头栽进去，也可以随时放下来。无所谓的。²毕飞宇火眼金睛的判定我极认同。或许，作为“女学生与文学女青年”，文学批评只是张莉介入当下生活的“方法论”。

1 毕飞宇：《2008，突然而至的张莉》，载《南方文坛》2009年第2期。

2 毕飞宇：《2008，突然而至的张莉》，载《南方文坛》2009年第2期。

只是，作为评论家的张莉，注定了要与女性文学研究结下善缘。在清华大学中文系读研究生时，张莉在旷新年、解志熙教授的指导下，开始对“女学生”这一群体产生研究兴趣，在北京师范大学跟随著名的现代文学研究专家王富仁先生学习，之后到南开大学文学院做博士后，与一直关注性别研究的乔以钢教授合作。多年师从现代文学研究专家，以现代女性文学研究作为学术起步亦是必然。

从张莉五年来的文学批评实践看，张莉的文学批评之路，分为两大块，即女性文学研究和对当下文学的关注。但无论在哪一个场域，都显示了张莉作为一个批评家的才情。她一直强调的是对作品的体悟力和感受力。她说，“我不反对文学领域的学术研究，也不反对研究者对理论的学习与化用。但是，我反对教条主义，我反对文学批评里充溢大量的僵化的理论词汇，这会使阐释文学作品的工作变成阐释‘社会材料’的工作，进而这种隐蔽的教条主义形成了可怕的只从社会意义出发阐发作品的阅读批评习惯——一部作品是否具有可讨论的‘文学性’、是否具有艺术价值、是否真的被打动则完全被人忽略”¹。

张莉的表态，本应是文学批评者所应遵循的常识，但遗憾的是，自20世纪90年代后，不少文学批评者，仅仅依靠西方文学理论来生硬解读中国作家和作品，完全忽略差异性，“教条主义”“本本主义”盛行。从我对张莉的阅读看，张莉不是为了拔高自己而刻意高扬自己的文学批评理念，而是一直将之作为自己的批评信条。无论从专著《浮出历史地表之前》，还是对当代文学的批评，张莉一直坚持从文本出发，以自己的阅读感受来面对作家作品，所以我个人的感觉是，张莉正如她自己所言，是一个反对教条主义，充满活力的批评家。

一、现代女性写作者的身份生成史

阅读完张莉的《浮出历史地表之前》一书，我感觉到，抛开女权主义冷冷的诘问，冷静地将女性文学从现代文学史中剔出来，尤其是“浮在历史地表之前”这段“既丰富又模糊、既隐秘又诱人的空白页”刨出来，无论对整个文学史的完善，还是对第一代女性写作者的价值和意义的重新评估，都有积极

1 张莉：《以人的声音说话》，载《文艺报》2011年9月19日。

意义。

孟悦和戴锦华的《浮出历史地表——现代妇女文学研究》，将中国近现代第一批女性作家“浮出”来之后的经历、创作等作了全面系统的概述，颇有见地，但这批女性作家是如何在晚清到民国这段风起云涌的岁月中“浮出”的，却依旧浮在历史地表之下。张莉在《浮出历史地表之前》中，将孟悦和戴锦华留下的缺口补上了。张莉将冰心、庐隐、凌叔华、丁玲、张爱玲等一大批女作家是如何“浮出”的做了翔实的勘测，通过对第一代女作家如何从家庭走入学校，进而成为社会人的生活史、教育史、写作史着手，逐渐将“浮出”前的萌芽、生成、成长做了详尽的描述。但稍感遗憾的是，张莉描述的“浮出”都是左翼女作家，是政治的结果。其实，从此可以看出，她的研究有点不全面，在此期间，还有好几位女作家，但是因为没有革命性，被排除了。张爱玲就是个典型个案，张爱玲在当时红极一时，但她在中国文化史上并无地位。只是作品实在好，前些年才又被翻出来的，而且她始终在国外的名气较大。另外，还有郁达夫的前妻王映霞的文章也很不错，还有林徽因、林海音等等，这些都是名媛，不算进步青年，所以没有“浮出来”，所以“浮”和“不浮”，都是政治因素。当然。进步的里面还有萧红，我觉得她当时也很红，作品很特别，而且也有一定的社会性，只可惜早夭，但是研究那一时期的女作家，不应忽视她。

《浮出历史地表之前》一书，不应仅仅将其看成是对女性文学生成发展的线性描述，它是在发生学的意义上，以一种回到历史现场的“还原式”的历史研究方式，深挖先前女性文学研究所遮蔽的问题，通过对晚清至五四以来大量史料的辨析，还原了中国现代女性文学发生的历史现场。这样的研究试图让历史本身开口，不仅真实可信，更能让被遮蔽的历史重白于天下。“这是中国现代语境下妇女写作者出现的一种可信的历史考察。”¹

在《浮出历史地表之前》的“后记”中，张莉提到了导师王富仁对她的教导：“他提醒我做研究要尊重历史语境和自我感受而不是从理论出发，他提醒我文学史上对于作家的认识有可能形成一种新的遮蔽。他强调研究者的感受力与理解力，希望我用我自己的方式思索和写作、不能盲从和偏信。”《浮出历

史地表之前》的确没有被固有的研究和理论成见所遮蔽，而“进入到中国现代女性文学的身份生成与发展历史性的描述中”。¹

自五四兴起女性文学研究至今，已经形成了三波女性文学研究热潮，但中国的女性文学研究是舶来品，主要是以西方的女权主义文学理论来观照中国女性作家和她们的作品的。然而，中国的现实国情和西方是有霄壤之别的，完全依靠西方的女权主义或女性文学理论来阐述中国的女性文学问题，是行不通的。正如王富仁所说，中国的女性文学研究是不能仅仅依靠西方女权主义文学理论的本质主义的规定，而必须回到中国的社会现实和文化现实的基础上感受和理解中国女性的解放之路，必须在中国社会现实和文化现实的基础上感受、理解和阐释中国的女性文学作品。²

对一部有理论深度，甚至是开创性的女性文学研究专著，阐释的角度、阅读的切入口可谓多种，但我认为，从时间和历史背景，女性写作的推力，女学生文学的有创建性的定位以及对女学生写作风格的初探上，是直接进入张莉论著的一条很好的通道。在这条通道中，张莉潜入历史，与那个时代的女学生进行了深入对话，探索、规整了她们的创作，她抛弃了传统的女性文学借助西方理论阐释中国女性的一贯做派，这本专著，也再次将张莉反教条主义的批评理念张扬到位。

（一）“浮出”的历史推力和时间圈定

《浮出历史地表之前》在“浮出”的时间节点圈定上，就表现了张莉作为一个青年批评家的专业素养。她没有按既往现代文学史的断代划分，将关注点放在现代文学史上的“第一个十年”——1917—1927年，而是选择了“1898年”这个有资料可查的中国人自办的第一所女学堂为起始点，以1925年终，第一代女性书走出校园，真正步入社会为终止点。在探寻中国第一代女性作家“浮出”上，张莉首先在时间节点上抓住了要害，这让她在论述第一代女性写作者的“浮出”和将之定义为“女学生写作”圈定了一个重要的时空范围。

1 王富仁：《代序：从本质主义的走向发生学的——女性文学研究之我见》，见张莉《浮出历史地表之前》，南开大学出版社2010年版，第4页。

2 王富仁：《代序：从本质主义的走向发生学的——女性文学研究之我见》，见张莉《浮出历史地表之前》，南开大学出版社2010年版，第7页。

1 王保生：《张莉〈浮出历史地表之前〉评审意见》。

正如张莉自己所言：就整个现代女性写作而言，1898—1925年的时段选择更贴近女性写作发生的课题。

1840年第一次鸦片战争至1895年中日甲午海战，半个多世纪以来，曾经不可一世的天朝大国屡战屡败，颜面尽失。当时的知识分子真正感到了“亡国亡种”的危险，他们开始以民族国家之眼审视中国妇女问题，将妇女和中国的富强绑定在一起，女性成为问题，被加以关注讨论。既然成了问题，那就需要解决之道。放足，进学堂接受教育自然成了晚清知识分子眼中最佳的选择。但张莉进一步发现，将妇女从家中“解放”出来接受新式教育，并不代表能产生真正的现代女性。通过对史料的挖掘、对比分析，张莉发现新文化运动虽然一个表面特征也是倡导妇女走出家门，但它却较之前纯粹将妇女作为健康国民的“身体解放”更进一步，新文化运动是将女性作为有独立自由意志的人的解放，这是一次翻天覆地的“思想解放”。自此，女性们人的意识和女性意识逐渐苏醒，她们开始用“我”说话，敢于发表对时政的看法见解，成为与男青年携手并进在时代前沿的女青年——女性书写成为了可能。

1926年，经过近三十年的成长，当初青涩的女学生已经长大成人，进入社会或者留学西洋。她们以更加宽广的视角观察社会——庐隐质疑这个男权为主的社会；丁玲书写着女人而不是更具“女性性”，一代成熟的女性书写者就此“浮出历史地表”。

（二）“浮出”的关键推力——教育

张莉在第一代女性写作者“浮出”这一动态过程中，抓住了最本质的问题——教育。张莉“以‘女子教育’为主线，那些发生在女性身上的纷繁复杂的变化在‘学校’这样一个空间中得以具体呈现。从家庭到学校、从日常生活到知识讲授，——‘晚清’到‘五四’时期的女性隐秘的生活经验和身份建构在《浮出历史地表之前》渐次呈现出来”¹。

1898年中国人自办了第一所女学堂，从家里被解放出来的女性，得以进入学堂接受教育。1907年3月，清政府颁布了中国第一个女学堂章程——《学部奏定女子小学堂章程》26条和《学部奏定女子师范学堂章程》39条，正式承

1 吴雪丽：《女性文学研究的新路径》，载《海南师范大学学报》（社会科学版），2011年第6期。

认女子学堂合法化。张莉说：“进学校，意味着女孩子们不再仅仅是父亲的女儿，也成为社会的一员，这也意味着她们不再仅仅被视作官太太、少奶奶的候选人，意味着她们将从一个家庭女性变成一个有独立意志的社会女性。这样的身份转换，对于20世纪20年代的女孩子而言，其意义何等重大！没有这一步，自由、解放、独立，以及成为国民、人、女人都无从谈起，更遑论成为现代女作家了。”“从技术革新到维新变法、从富国强种到开启民智，女子教育和‘女学生’作为‘问题’浮出了历史地表。”¹

进入学校，女性的命运发生了翻天覆地的变化，她们终于有机会了解西方的自然科学、天文地理知识，她们与同龄女性交流、和男性同学交往，她们参加体育锻炼、游泳、跑步、跳交谊舞、外出旅行，甚至走上街头参与游行……在学校，她们终于摆脱家庭的束缚，不再被要求刺绣、做家务，而是获得了阅读大量报刊的机会，这些报刊为她们提供了林译小说和各种书籍、杂志以及各种新鲜的资讯，她们常常被要求写作，作文内容通常包括如何看待国民身份、探讨新女性形象、女性的责任与义务、对旅行和家事的理解等等，她们的文字也常常以“女学生某某”或“某某女校学生”的署名被报刊编辑重视和发表，以显示女学教育的实绩……在学校教育中，教科书中对女性从“孝悌、慈爱、端敬、贞淑、信实、勤俭诸美德”的实践躬行，上升到“渐进而使知对于国家之责任”的呼唤，从对女子自立、自重、自强的要求跳跃到对女子“人民权利之义务”的宣讲……女性作为现代意义上的人的意识逐渐觉醒。——这一切的变化，都是因为教育起到了关键的作用。张莉抓住了教育这个切入点，“浮出”就变得清醒且有迹可寻。

“在学校里，女学生们逐渐有了用白话文阅读与写作的自由，开始意识到主体的存在，开始主动选择自己的爱人与婚姻——这一切，新式学校的普及、新文化运动的到来，传统习俗与规则上的松动，对妇女的写作当然是有益处的。另一方面，在学校里生活的女学生们，其作品的发表、出版、评论，都被纳入了当时主流文学界的视域，得到了鼓励。正是在这样的条件之下，中国

1 吴雪丽：《女性文学研究的新路径》，载《海南师范大学学报》（社会科学版），2011年第6期。

现代文学史上的第一批女作家们，得以浮出历史地表。”¹

（三）有创建性的定位——“女学生文学”

张莉通过对史料的梳理，得出了中国近现代女性写作首先是在女学生中间发生的——这一时期的女性写作，其性别色彩尚未清晰，她们还没有独立深刻地意识到自我的女性身份；就个人生活而言，这一时代的她们都还处于情感空白期或热恋期，尚未进入婚姻；就社会环境而言，中国接受高等教育的女性尚没有大批进入公共交往空间。因此，这一时期的女作家作品，从严格意义上讲，并不是真正的女性写作，而是女学生写作。“女学生性”的发现和界定，对于女性文学研究来说，不仅具有发生学上的意义，也意味着一种新的思维方式：不是透过性别压迫/反抗的先验镜片去看待问题，而是直接以“裸眼”逼视现象本身。²

从女学生的写作看，张莉看到了早期的女性写作者在塑造“女学生”的形象亦是对自我形象的构建，都是去情欲化的“女学生”形象，他们追求爱情/自由，她们是现实世界的叛逆者……这从冰心、冯沅君早期的创作中，可见端倪。

比如在《“破坏与建设时代”的女学生》中，青年女学生冰心是在学校、家庭以及社会的帮助之下，完成其对女学生形象的想象，而到了《斯人独憔悴》，女学生冰心开始讲述学生的世界。在《秋风秋雨愁煞人》中，女学生英云的不幸在于父母为受过新式教育的她选择了一个旧式的婆家。《庄鸿的姊妹》中，庄鸿姊妹的不幸在于被剥夺了上学的权利且因此去世。从冰心的“女学生”想象中，张莉敏锐地看到，“证明对女学生社会身份的体认，是被‘教育’的结果……在学校、家庭以及自己的阅读书籍的帮助之下，她把社会的期待内化为自我注视与自我期望”，因此她笔下的“女学生”是“去性欲化的”，是“女儿、姊妹和同学”，“不是以‘被看’的‘尤物’姿态出现，而是以有思想、有爱心、有责任感的女主角形象出现”。她的自我认同是“知识

妇女群体中的一员”。对于女学生社会身份的体认，使冰心在小说创作中对女学生的处境有了关切之心，但也束缚了冰心的小说创作。

冯沅君《隔绝》下的女性想象，“迥异于中国文坛上的一位‘新’女主角”。这位女性给人的强烈冲击力在于她对“爱情”的态度。冯沅君开始从去情欲化形象中慢慢苏醒——这身体以甜蜜的、悸动的、略带害羞又颇为热烈的形象出现。这身体的拥有者享受爱情带来的一切，并深深着迷。

女学生写作和女性写作，这是一个本质的区别，冰心依靠想象构建自己心目中女性的形象，冯沅君虽然更进一步，“从去情欲化形象中慢慢苏醒”，但此时的她们，乐于把爱情中的“我”与“他”说成“他们”，进而想象成为坚不可摧的情感堡垒。所以，张莉判定，她们是一群女学生作家。这一创建性的“发现”，让早期女性写作得到了阐释的合理依据，在这样的视角下，这一时期女性文本也显得更加丰满复杂，别有风味。

（四）“女学生写作”风格初探

在接受了学校教育后，成为有知识的女青年，在叙述上一个最大的突破是开始使用“我”。这是一个重大的、非同寻常的变化。因为“对于中国女性而言，确立‘我’与‘自己’的关系，意味着重新确立女性的身体与女性的意志的关系，重新确立女性物质精神存在与女性符号称谓的关系，重新确立女性的存在与男性的关系、女性的称谓与男性的关系等等一系列重大问题”。

“我”被认为是新女性个人意志的萌醒。使用“我”作为讲述者，在现代女性文学发生史上，具有重要的意义。张莉认为，“我”，在这里就变得意味丰富。它不只是一个称谓，还意味着对“自我”的一种认识：“我”，拥有对“自己”的权利。

但张莉敏锐地发现，虽然“我”被作为叙述主体普遍地存在于第一代女性写作者的文本中，但，这个“我”又是遮遮掩掩的，张莉认为，叙事上的自我清洁化，是一种自我保护，是处于艰难环境中女作家不得不采取的叙事策略。张莉以冰心为例，比如《秋雨秋风愁煞人》中，“我”既在故事之中，也处于故事之外。三位女主角各有自己的不同：淑平死了，英云虽生犹死（嫁到一个旧家庭），而“我”呢，则会乐观地生活下去。“我”在小说中没有行动力。虽然第一人称在冰心小说中较早出现，进而确立了冰心小说的真实性，但

1 张莉：《从“女学生”到“女作家”——第一代女作家教育背景考述》，载《中国现代文学研究丛刊》2007年第2期。

2 刘莹：《作为研究方法的“浮出之前”》，载《中国现代文学研究丛刊》2011年第5期。

是，第一人称的主观性叙述在冰心小说中并没有得到充分发挥。她克制地讲述着“我”，并有意地把自己疏离出来。

论及庐隐，张莉指出，“书信体更适合庐隐表达内心世界，同时隐形女性读者的预设使她逃脱了可能的‘责备’”。“庐隐在小说中‘撇清’第一人称’与‘叙述人’之间关系的做法，与冰心把‘我’隔离于事件发生之外的做法如出一辙。”冯沅君的小说产量不能和冰心、庐隐相比，但却以鲜明的情感及个性令人难以忘怀。在某种程度上，她为现代妇女写作的发生史填补空白——既是关于青年女性的新鲜形象，也是一种新的女性叙述范式的建立。

正是通过对女性文本的这种多重解读，此书使发生学意义上的“社会性别”分析从“内”“外”两个方面得以逻辑展开，在外部视野上，从“女学生”到“女作家”的身份转换在晚清到五四的复杂历史场域中渐次呈现，而在内部视野上，第一代女作家在写作中的自我身份建构和为同为“姐妹们”的女性生命经验的书写，使“中国现代女性写作的发生”不仅显示出历史脉络的清晰，而且更是以深入文本机理的分析使历史厚重而丰满。¹

二、“在场者”的感受力和体悟力

现在大多数文学批评家，张口闭口西方，他们对西方的文学理论了如指掌，在面对中国作家和作品时，却不加分析，生搬硬套西方的文学批评方法和理论来批评中国作家和他们的作品。必要的理论准备是作为一个批评家必备的“武器”，但理论是为批评家批评文本提供一种好的方法论和切入口，而不是解读作品的“拐杖”。张莉虽然强调“理论修养对批评家来讲至为重要”，但她对当下文学的批评，主要是建立在大量的阅读之上，依靠自己对文学的感受力作出的客观判断。

（一）以人的声音说话

《以人的声音说话》（载《文艺报》2011年9月11日）一文并不长，但无疑是一篇重要的文章。就针对性而言，可视作是张莉对自己批评理念的一个

1 吴雪丽：《女性文学研究的新路径》，载《海南师范大学学报》（社会科学版），2011年第6期。

阐释。张莉说，批评家是人，不是理论的机器，他的存在不是为理论做“背书”，他须有个人的判断力和审美力，他须表达他对作品的体悟力和感受力。张莉认为，既有精神洞见，又有文学审美能力的文学批评才是好的文学批评。自20世纪90年代以来，文学批评主要是以西方的文学理论作为批评资源，由此导致了各种大大小小的评论怪象和乱象。“批评家是人，不是理论的机器”——张莉重提这个文学批评的常识问题，我想她主要的目的，是对当下文学批评乱象和怪象的一个反驳。文学批评的真相被掩藏得太深，以致到了不得不返回到批评最原初的本位上来。

张莉和毕飞宇的对话《批评家和作家可以照亮对方》（载《文艺报》2012年9月3日），是迄今为止张莉最完整最透彻地系统表达自己批评观的文章。张莉在文中说，我习惯站在人的立场上想问题。对我来说，理解文学、历史、现实的复杂性就是理解人的复杂性、人心的复杂性、人性的复杂性。……对于一位批评家而言，感性和理性兼得应该是最理想的境界。

首先，她映射的是批评家的主体性问题。目前，文学批评最大的一个缺失就是批评主体的“不在场”。张莉反复强调“人的立场”，一个最显著的批评特色就是批评主体的“在场”。如果不使用“人的声音”，何以谈“人的文学”？批评家宋家宏说：“具有主体性的批评家是一位负责任的批评家，一个负责任的批评家首先是对自己写作意义的负责任，真实地写出自己的艺术感受，这是一个批评家的首要任务，不为别人的批评所左右，不被作家的自我感觉所驱使，也拒绝浪潮对自己的推动……主体性建立在自信之上，而自信来自于系统的学术训练和对艺术的敏锐感觉以及丰厚的知识储备。”¹

只有具有批评的主体性，面对作家或作品时，才能坦率地表达自己的阅读和判断见解。作为阎连科多年的读者，在面对《风雅颂》时，张莉觉得它“差强人意”，并很坦率指出小说的缺憾。“小说以‘风雅颂’为题别具深意……我的意思是，小说家借用的小说人物的身份的不可信，成为了读者阅读小说的最大障碍。”²在与作家陈希我的对话中，张莉非常尖锐地批评了陈希

1 宋家宏：《文学批评主体性的陷落》，见《阐释与建构——云南当代文学专论》，云南人民出版社2011年版，第248~249页。

2 张莉：《〈风雅颂〉：向死而生的冒险》，载《信息时报》2008年6月29日。

我小说存在的缺陷，指出陈希我的“非常态书写”在当下文学写作意义的同时，她认为，对于女性身体，陈希我“小说中频繁地过度使用‘脏死了’、‘臭’、‘脏东西’来指代。这种观看你可以理解为某种反色情和反欲望化书写，但另一方面，它在客观上却呈现出对女性身体价值的极大贬抑——我认为这是以语言暴力的方式对女性身体进行的虐待，它甚至让人怀疑叙述人内心深处的某种厌女/憎女情结”¹。

应该说，张莉这种主体性在场的批评勇气，直击的是当下批评模棱两可的没有批评主见，或者是虽有主见，却是“抚摩式”的无聊批评。

其次，她要表达的是批评家的勇气问题。文学批评可能是当下最受攻击和责难的文学创作之一。评论家和作家，本应保持一点距离，但目前的情况正好相反，批评家和作家成了朋友，这本没有什么不妥之处，但人情、面子却导致批评家面对的是朋友的作品时，只能用显微镜去观察文本，尽量发现“优点”，而忽视，甚至是无视文本的缺陷。不少有职业良知的评论家，有说真话的勇气，但代价却自此失去了朋友，甚至被人身攻击。我的理解是，这其实包含两方面的问题，一是评论家本身的修养，一是外部环境的制约。

从内在修养讲，张莉认为“识见”是成为一位优秀评论家最重要的素养。有识见，批评家的看法才会敏锐、锋利、有启发性。当然，“识见”不是年轻、有才情就可以办到的，它得有理论素养支撑，得有一定的阅读经验和创作经验，还要有生活经验和社会经验。从张莉的经历看，她有小说创作的实践，这利于她更深刻地把握当下创作的走向；从研究看，她的专业是女性文学研究，熟知现代文学，近年又开始研究当代文学，可以说，她打通了现代、当代，知识体系丰厚，且视野开阔。比如，在评价毕飞宇的《家事》时，张莉敏锐地将时间放逐在1934年至1949年间民国推出的公民教育“新生活运动”下，这使《家事》获得了阐释的历史空间，使小说具有了对中国生活史的阐释与隐喻意味。张莉说，“《家事》实际为读者提供了一个新鲜的认识校园、认识孩子的角度。在热热闹闹的新生活运动里，读者看到了一个有关冷清和寂寞的故事，在这些酷酷的新人类身上，读者触摸到了在日常生活中所未能捕捉到的孩

1 张莉、陈希我：《“写作同时也审视写作者自己”——张莉VS陈希我对话录》，载《南方文坛》2010年第2期。

子世界的隐秘、脆弱以及渴望”¹。

正如张莉所说，现代意义上的批评家们，工作环境发生了重大变化，需要面对的问题越来越多，当代批评家的生存环境更为复杂。但从外部环境来说，张莉亦是一个勇敢的批评家。毕飞宇在《2008，突然而至的张莉》中讲了一个小故事。说张莉很喜欢陈希我的小说，且和陈希我是朋友，但在关于陈希我的评价中，张莉却十分尖锐地批评了陈希我的小说创作，指出其文本中的叙述人“内心深处有某种厌女/憎女情结”。这让毕飞宇感慨，就中国的现状而言，一个批评家如何去“喜爱”一个作家，大致的情形我想我知道。——谁又不知道呢？我想，毕飞宇感慨的是张莉的勇气，一个批评家的勇气。

张莉的“崛起”，正是她自己看清了文学评论的困境，而勇敢地面对了挑战。从批评勇气来说，我觉得她很坦诚地一再表达自己的批评观点，正如对阎连科和陈希我的批评那样。而在理论学养上，张莉的基本功扎实，为她的批评提供了最佳的切入点。

（二）文学批评的感受力和判断力

2012年11月3日在广西师范大学举行的题为“批评的感受力与判断力”的第三届“今日批评家”论坛上，《南方文坛》主编、评论家张燕玲开宗明义表示，今天文艺批评面临这样的一个问题，我在看稿子也经常遇到的，就是从概念到概念，从作品到作品的批评文本内循环的现象，评论远离作品，陷于符号之中。尤其是当下很多年轻作者的文章浮于表面，未能深入作品也难以切入作品。“这说明批评家的感受力是有问题的。同时，你会看到一些作者能把文章写得美轮美奂，其批评的作品却很烂。这也说明，批评家的判断力出现了很大的偏差。”²

中国现代文学馆、《南方文坛》、广西师范大学文学院之所以组织国内著名评论家召开“批评的感受力与判断力”的专题研讨会，从一个侧面反映出了当下文学评论在“感受力”与“判断力”上出了问题。正如张莉在研讨会上说的，有的评论看起来很有学问，理论铺天盖地，批评概念五花八门，特别唬

1 张莉：《当校园“新生活”风生水起：毕飞宇新作〈家事〉的当代联想》，载《中国教育报》2008年2月29日。

2 张燕玲在“批评的感受力与判断力——第三届‘今日批评家’论坛”上的发言。

人，但作为读者，我们是不愿意花费时间去读这样的文章的。有的批评文章，写得行云流水，锐利、深刻，别有洞天，这样的文章，无论是圈内圈外的读者，都会拍案叫绝。因为缺少对整体文学价值的判断标准，之前被批评家大肆鼓吹叫好的作家和作品，几年后，就难寻踪迹。在这个千把字的发言中，张莉用了很大的篇幅谈了孙犁，张莉认为孙犁阅读广泛，有创作经验，读了大量的文学作品，对文学有整体的判断标准。当年他推介的铁凝、贾平凹、莫言等作家，如今都是国内最一流的大家，尤其是莫言，更是没有辱没孙犁当初对他的《民间音乐》“不同一般”的评价。孙犁晚年的确不错，从张莉对孙犁的推崇可见其视野不一般。

张莉自己的理解是，批评的判断力是建立在批评的感受力的基础上的，如果没有后者，前者就无从谈起。张莉认为，批评家不能为了夸奖而夸奖，不能因为夸奖而无视作品本该有的整体性，不应该无视作品的鲜活情感和生命力。所以一个批评家得有整体的美感，有整体的艺术感受力。“对文学的敏感力和审美力可能成为张莉将来的最大优长，对文学的热爱、广泛的阅读和敏锐的感受能力，再加上贯穿整个现当代文学的历史视野会给她的当代文学研究提供独特的通道。”¹从张莉的批评实践看，她一直做着这样的努力。

正是有了这样敏锐的感受能力，张莉才能很深刻地指出陈希我的《大势》中，“我觉得王女娲这个形象有些隔膜，我理解不了她。她显然是个缺少主体性的女性，而且，我觉得你小说中的女性其实大多数都是缺少主体性的”。张莉的批评原则是，“不仅要告诉读者写得好或不好，还要说明何以好，何以不好”。因此，她进一步指出，“我对王女娲的不满意，是她在小说中的行为，当然，这是我作为女性读者的感受，她虽然生动活泼，但我觉得她缺少某种精神性。……现在很多小说是作家跟着感觉走，跟着生活走，但是，作家是人，不是木头，他有义务写出他理解的世界，他应该有自己对世界的理解力”²。

在《属于苏童的南方》中，张莉感受到，与破坏相比，一个小说家的建

造工作更令人尊敬，苏童的贡献即在于此——他使中国文学“纸上的江南”天地大变：他使“孱弱的男人”“剽悍的女人”“堕落的南方”成为“美”，于是，我们当代文学中便有了颓废、堕落、强悍而阴柔的“南方”和“南方的人们”。并对苏童的小说做了一个特别温暖的评价：好小说，可以改变你身体的温度和你身在的季节，这是真的。¹

张莉曾说，文学批评依赖人的智慧和创造的光芒，它有它应有的高度，例如巴赫金。作为批评家，巴赫金并未远离文学，但是，他的工作却照亮了文学以外的世界，甚至改变了我们感受世界的方法。思想体系源出于文学，但又照亮文学，这是伟大批评家的境界。我想，张莉的批评，就是有智慧和创造性的，它有高度，它是温暖的。

（三）“在现场”的介入式批评

批评家只有保持“在现场”的敏锐感，才能把握住当下文学的热点问题，进而为文学创作问诊把脉。从张莉对当下作家的创作看，张莉一直站在最前沿，对当下的热点问题跟踪观察，在现场的姿态，也让她的观察视角变得更清晰，批评切入点也就显得很妥帖。

德国汉学家顾彬在接受德国人的采访时，认为中国当代文学某些部分是垃圾，消息传到中国，引起了轩然大波。在对“垃圾说”和《二十世纪中国文学史》进行跟踪阅读时，张莉发现，《二十世纪中国文学史》“并不像顾先生的谈话那样缺少学术精神，它有德国人一向以来的严谨态度……有着个人倾向性和异质声音，那是完全与中国本土视角不同的理解与认知，它值得阅读和讨论”。但张莉进一步指出了顾彬观察中国现当代文学时存在的核心问题——“强烈的德国身份意识也出现在这部著作中，顾把这样的立场理所当然地看作是世界文学的立场——这实在有大日耳曼民族和泛欧洲主义的嫌疑。”²

一直“在现场”，让张莉深深感受到，《南方文坛》在中国文学批评中所扮演的重要角色。而张莉不仅认识到《南方文坛》的分量与意义，她还发现，让《南方文坛》崛起的背后，有着主编张燕玲的心血。“正如现代以来的中国文学史上，每一个著名杂志之所以吸纳优秀作者和读者的重要原因都在于

1 梁鸿：《有体温的文学批评》，载《南方文坛》2009年第2期。

2 张莉、陈希我：《“写作同时也审视写作者自己”——张莉VS陈希我对话录》，载《南方文坛》2010年第2期。

1 张莉：《属于苏童的南方》，载《信息时报》2008年5月4日。

2 张莉：《读顾彬“德国身份”的洞见与盲视》，载《新京报》2008年10月25日。

其背后总会有一位有着敏锐文学感受力和卓越组织才能的著名编辑一样，《南方文坛》在当代文学批评界的“声名显赫”也与它的主编张燕玲有关。”¹在阅读的最前沿，让张莉开始对《钟山》杂志的“河汉观星”栏目及“将心比心”栏目的文学批评理念进行了比较思索，发现了其各自的特色。“无论是‘河汉观星’还是‘将心比心’都应该是一种‘将心比心’的批评，其目的是为了多角度地探讨问题、扬长避短，更好地促进汉语文学的进步和发展。”²

三、结 语

在讨论当代文学批评家李敬泽的批评风格时，张莉表达了对阅读体验式批评的推崇：“李敬泽文学批评的意义在于他天然的文学感受力和文学感悟力。这种出于个人阅读体验的文学评论在当代中国的文学批评中是如此稀缺——它远离了受机械理论控制的批评，而与一种性灵的、个人经验的、敏锐的文学评论风格相接。”³张莉如此推崇李敬泽，但从我对她的阅读体验来看，张莉自己走的亦是一条和李敬泽相仿的批评之路，这亦是她批评的立场。

作为一位深居学院的批评家，张莉如果能始终不被“学院化”，坚持反对教条主义的批评之路，在乎自己真实的阅读感受，保持自己对文学的感受力和判断力，不被世俗挤压，那么，张莉将前程远大。

2013年3月18日夜于丰宁小区家中

金理：同代人的批评家

2012年4月，“唐弢青年文学研究奖”重启，引发各方对当下青年文学批评家生存状态的关注。有关“‘80后’批评家为何难冒头”的话题经媒体放大后，迅速引起社会关注。随着媒体的持久追踪，金理、杨庆祥、黄平、刘涛、何同彬、傅逸尘等青年批评家，影响逐渐从圈内扩展到圈外。在这场有关“80后”批评家的讨论中，金理每每被聚焦。《文汇报》《文汇报》《文汇报》等媒体都集中报道过金理，2013年7月，《当代作家评论》第4期推出“金理批评专辑”，以“批评专辑”形式登上在文学评论界享有权威的《当代作家评论》，金理可能是同龄人中的首位。

金理，1981年1月生于上海。1999年考入复旦大学中文系，之后跟随著名学者、文学批评家陈思和教授攻读现当代文学硕士、博士学位，此后又到历史学博士后流动站深造了两年，2011年留校任教于中文系。

在“80后”批评家中，金理算是成名最早的，他在读本科三年级时发表了第一篇学术论文，刊登在《上海文学》“理论版”上，引起圈内注视。迄今为止，金理已在《文学评论》《中国现代文学研究丛刊》《文艺争鸣》《文艺理论研究》《当代作家评论》《南方文坛》等刊物上发表论文若干，部分被“人大复印资料”、《中国社会科学文摘》转载。出版学术专著《从兰社到〈现代〉：以施蛰存、戴望舒、杜衡与刘呐鸥为核心的社团研究》（东方出版中心2006年版）、《历史中诞生：1980年代以来中国当代小说中的青年构形》（复旦大学出版社2013年版）、《一眼集》（云南人民出版社2013年版）。2003年至2006年主笔《文汇报》中短篇小说评议专栏“期刊连线”，2007年至2008年为《小说评论》开设批评专栏“小说的面影”；2012年与杨庆祥、黄平在《南方文坛》开设专栏“‘80后’学人三人谈”，同年被中国现代文学馆聘为客座

1 张莉：《〈南方文坛〉：参与、见证中国当代文学》，载《信息时报》2008年8月24日。

2 张莉：《河汉灿烂，如何观星？》，载《扬子江评论》2008年第5期。

3 张莉：《一本文学杂志和它推重的小说》，载《信息时报》2008年9月14日。

研究员；2013年起，与杨庆祥在《名作欣赏》主持“‘80后’·新青年”专栏。

2008年3月，金理获得“第六届华语文学传媒大奖·2007年度最具潜力新人”提名，当年《南方文坛》第6期“今日批评家”栏目以专辑形式对他进行了推介，此时的金理还是一位在读博士生，但其表现出来的文学批评实力，已为批评界所瞩目。2009年，论文《〈平原〉的虚和实》荣获《当代作家评论》年度优秀论文奖；2010年，《反躬自省的“医生”与拒绝被动的“病人”——从这个角度讨论文学中的医疗与卫生话语》荣获《南方文坛》年度优秀论文奖。2012年被“第一届全国青年作家、批评家主题峰会”推选为“2012年度青年批评家”（《人民文学》杂志社、《南方文坛》杂志社主办）。

纵观金理的文学批评之碑，最为重要的两块乃是20世纪中国文学史和当代文学批评。金理的学术研究，表现出了强烈的文学史意识，而文学批评，正如文学评论家、《小说评论》主编李国平如是说：“金理的批评文字，建立在较深厚的文学背景和对文学史实的考察之中，因而视域总是有宏阔感。他的批评表述，读来突出感觉，‘会通’感很强，而他的批评文章总是贯穿着理论感和现实感的统一，显示了扎实的学术素养和批评热情。”¹

一、强烈的文学史意识

“或许受导师陈思和教授的影响吧，陈门弟子的批评文字中都有着很强的文学史意识，会不自觉地把一部作品放在一个历史背景下去比较、分析，金理也不例外，有这种文学史的坐标，他不会轻下判断的。”²从金理攻读硕士和博士期间的研究方向，便可清晰地看出他强烈的文学史意识——金理在攻读硕士和博士期间的研究方向集中在20世纪中国文学史，具体体现在对中国现代文学社团的研究和“现代文学视野中的‘名教’问题研究”。

（一）社团研究：奠定学术素养

金理在《从兰社到〈现代〉：以施蛰存、戴望舒、杜衡与刘呐鸥为核心的社

团研究》的“后记”中说，“我能够对20世纪中国文学产生兴趣，完全归功于陈老师。本科一年级下学期，陈老师给我们上文学史课，一下子让我入迷。当陈老师讲到20世纪中国文学史可以理解为现代知识分子的心灵史时，当我理解了20世纪中国社会曲折发展的历史进程，其实蕴含了中国知识分子最大的寄托与失落、欢愉与激愤时，探讨这一群体的复杂心态就成为了我最初的学习动力。”

这不仅是金理做现代文学社团研究的牵引力，或许在研究方法上，金理也受陈思和影响较深，陈思和主持的文学史编撰，突出的是作家、作品在时代变局中的意义，而非生涩的历史本身。作为陈门得意弟子，金理在其社团研究中反复强调的也是人——社团文人。

2006年6月，金理在硕士论文基础上，修订出版了学术专著《从兰社到〈现代〉：以施蛰存、戴望舒、杜衡与刘呐鸥为核心的社团研究》。该书采取社团与人事互为参证的方式，研究20世纪30年代以施蛰存为核心的社团的演变过程。由施蛰存主持、创刊于1932年5月的《现代》杂志，堪称中国现代主义的主要聚啸地和30年代的文学重圩。围绕这一杂志，形成了以施蛰存、戴望舒、杜衡及刘呐鸥为核心的文人社团，他们对新感觉派的创作和现代诗派的兴起产生了重要的铺垫作用。金理采取社团与人事互为参证的方式，研究从“兰社”至《现代》杂志的演变，探讨这一社团的聚结、发展、离散过程，并细致梳理了该社团与20世纪30年代其他重要文学社团、文人群体，以及文学思潮、文学运动的关系。与以往的研究成果不同，金理将《现代》杂志纳入“兰社”——“瓔珞社”——“文学工场”——“水沫社”——《现代》这一动态过程，并从文学社团而非创作流派的角度探讨施蛰存周围的文人群体。“从社团成员的外在社会环境、鲜明的集团意识，以及现代文人寻求精神栖息之所的角度进行了深层次的研究。”¹

看一个批评家的实力和水准，可从其硕士或博士的研究方向为断切面探视，金理的硕士论文是做社团研究，细致梳理20世纪30年代的文学机制与肌理，从根本上把握和理解现代文学的发展脉络。批评界一直有研究古代的看不起研究现代的、研究现代的看不起研究当代的倾向，而金理则力争获得现代和当代贯穿的整体性视野，由此立言，其发声堪谓“瀑布天落，其喷也珠，其泻也练，其响也琴”。

如今的文学批评界，良莠不齐，舍己为人者寡，因人利己者众，貌似园圃

1 《“华语传媒文学·年度最具潜力新人”提名》，载《南方都市报》2008年3月16日。

2 周立民：《观文者披文以入情——关于金理及当代文学批评的一些杂感》，载《南方文坛》2008年第6期。

1 郭静：《逼近原生态的“社团”与“个人”》，载《文学报》2006年8月24日。

繁荣，实则大话文章满天飞，媚俗为骨，金钱为胆，瞒心为目，昧己为舌，自谓神仙济度，实则邪祟出来。逞一时残牙之利，却难脱一世劣根。究其背后原因，林林总总。小丈夫立言成风，算不算时代的悲哀？古人早有说过，“立言亦何容易，必有包天、包地、包千古、包来今之识，必有惊天、惊地、惊千古、惊来今之才，必有破天、破地、破千古、破来今之胆”（陈继儒《小窗幽记》）。

现在，不少人指责批评文章空洞，其实，这和书写者的知识积累有很大关联。金理的研究起步于现代文学史，近年又开始对当代、当下文学进行扎扎实实的研究、追踪，观其作足见其不避世，不忘世，眼里有筋，自行胸怀之精神。斯人明理，推一“真”字于世人胸中，堪谓冷眼热肠的批评者。我以为，大地众生，无不匆匆行走红尘白浪间，或上天，或落地。有仙骨者，月亦能飞；无真气者，形终如槁（陈继儒《小窗幽记》）。

（二）“现代名教批判”：展现青年学者的质疑精神

张新颖说，“我内心很高兴金理是这样一个能生长的人，到他读博士和在历史系做博士后研究阶段，几年来一直在做的‘现代名教批判’，就显示出他对重要问题的敏锐、基本判断和持续用力来了。我想，一个人要在学术研究上做出一点贡献，是要抓住重要问题的，是要有基本判断的，还要有坚持不懈的努力，换句话说，得能长期吃重”¹。的确，作为一个文学批评家，其中很重要的一个素养就是要有对已然成定论的结论的质疑精神以及抓住本质的问题意识。

入手“现代文学视野中的‘名教’问题研究”，机缘之一是金理看张新颖讨论鲁迅的论文，尤其是对“伪士当去，迷信可存”的分析，逐渐想到要去考察近代以来名教风行的原因。研究的直接动机则来自金理个人的困惑：中国现代是大规模输入西潮的时代，也是一个名词爆炸的时代，各种口号、学说、思潮、主义多如过江之鲫，但真正进入中国人主体世界内部并且对中国社会与思想文化发展产生积极影响、作用的只是极少数。在今天的思想文化建设中，空洞的名词堆砌与冷漠的符号操作屡见不鲜，那种丧失“实感”而将自己打扮成“一大堆抽象名词化身”的傀儡者一再粉墨登场，且掌声不断。其惯用伎俩无非是用一个概念伴着另一个概念，企图让人晕菜。明眼人可以看出，一堆透明、半透明和不透明

的思维结果跌跌撞撞地纠缠在一起，从思想的深井里像浓烟般不断往外冒，一阵白，一阵黑，有时候干脆不分彼此地抱成一团向天空猛冲。以至于到最终连傀儡者自己都不知道之前的自己究竟在说些什么屁话，气也变得续不上来，喘如负重爬坡的蒸汽老爷机车。纵然如此，其时时表现出来的强迫性特征丝毫不亚于西方蒙昧时代的红衣主教……金理认为，面对“向西方学习”这样自近代以来持续而重要的课题时，那种立“名”为教、唯“名”是举的思维定式与运作依然大行其道。“伪士”当道、“名教”膨胀是一大原因。

“名教”本来特指以正名定分为主的封建礼教，其实是围绕正名定分并以之为教化来建立长幼有序、尊卑有别的秩序。而近现代以降谭嗣同、章太炎、冯友兰、胡适等人在具体论述中，逐渐将“名教”重构为类似“名词崇拜”“名词拜物教”的意思。“‘名词拜物教’，关心的不是具体语境具体问题而只是空洞的符号；其次它指向一种消极的思维方式，本质上是现代迷信，‘对于抽象名词的迷信’往往演变为对于‘绝对真理’与终极教条的迷信，而拒绝在历史与社会的行进中向实践开放。”¹

金理之所以在现代文学的视野中来考察上述貌似思想史的课题，是因为他想重点讨论文学为“名教批判”提供的可能性。所谓“立名为教”，往往是抹擦掉立“名”过程中的造作、构制，而化为自然、“天性”。“名教”压抑性的生成，往往是启动一种内在化的机制，将对“名教”的臣服嵌入人的感性世界。所以针锋相对，“名教批判”离不开与感性机能、个人感觉紧密相连的文学，尤其是文学的“实感”，这是反抗“名教”的重要资源。比如，鲁迅把握世界的方式是一种文学的方式，具体到其思想形态与知识生产方式，更是与文学具有同一性。鲁迅之所以能够避免众多同代人因理念操作的失度而身陷“名教”世界的命运，根本上源于文学的成全。有效的知识生产必须渗透着实感，与生活息息相关，与主体的存在往复沟通，以置身于我们自己的具体问题和生存困境为契机，才是有效的知识生产。这成为一种根本性的“文学的态度”（竹内好），由此才能避免空洞的名词堆砌与冷漠的符号操作。²

金理“名教批判”要不懈追问的是：当遭遇那些黏附着科学、进步价值的新

1 张新颖：《见证一个人的成长——金理〈同时代的见证〉序》，载《当代作家评论》2013年第4期。

1 金理：《“名教”的现代重构、讨论方法及其批判意义》，载《东吴学术》2010年创刊号。

2 金理：《文学“实感”论》，载《南方文坛》2008年第6期。

名词之后，主体是否有健康的精神态度、坚实的根基去接受，并且“把它变成我自己的”，而非不自觉地身陷名教迷梦中。¹古语云，“但知为饿夫以采南山之薇，不必为枯鱼以需西江之水”（陈继儒《小窗幽记》）。向西方学习也好，引进新名词、新概念也罢，其目的是学以致用，而非将之作为炫耀“己非鹿豕”的道具。

在复旦大学历史学博士后流动站的两年内，金理以鲁迅与胡适为个案，继续研讨这两位中国现代优秀知识分子的代表人物在“名教”的批判以及批判路向上的差异。复旦大学历史系教授、博导姜义华（金理博士后期间的导师）认为，该课题颇具难度与新意，金理尝试通过胡适与鲁迅等个案研究来深入探讨现代“名教”的源流、危害及胡、鲁的批判、抗击所具备的意义，其中有丰富的启示。课题以此思路来创造性地重新理解中国现代思想与文学的实践与宝贵遗产，另辟研究新空间，有充分的现实依据和学术意义，对于今天的思想文化建设也有相当大的现实意义。

二、做同代人的护航者

金理在《多重视野中的“80后”文学》一文中说，“‘80后’这个名号延续了快十年了，但这一代人在文学上是否已经站稳脚跟，依然悬而未决。作为研究者，我只能扪心自问：为什么不能将同代人的创作转化为充分的美学经验，似乎缺乏有效的阐释方法”。金理举例说，“在当时被称为‘晚生代’（或‘新生代’）的韩东、朱文、鲁羊、邱华栋、刁斗、林白、陈染……伴随着1990年代文学成长，麇集在他们周围的‘个人化写作’、‘日常生活’、‘边缘’等关键词既恰切地解释着这拨作家的创作，现在也已成为有效的文学史概念。但是今天的年轻一代还缺乏独特的标识，也许是创作者提供的文本还不够丰富，也许是评论者的阐释功夫还不到家，总之，尽管在市场上一度风生水起，也不乏代表人物横空出世，但因为美学经验的模糊，使得‘80后’这个概念尽管诞生近十年了却依然不够有说服力，我们任重道远。”²

1 金理：《“名教”的现代重构、讨论方法及其批判意义》，载《东吴学术》2010年创刊号。

2 金理：《多重视野中的“80后”文学》，载《中国图书评论》2013年第7期。

在关于“80后”批评家为何难冒头的讨论中，有论者提出了，关注同代作家有太多风险，同代作家都是些刚出茅庐的新人，其创作还处于变动不居之中，“需要在没有坐标体系的情况下提出自己的想法”，而评论刊物，又觉得刊发有关“80后”作家的研究显得浅薄，故“80后”批评家起步都是跟着导师研究那些被研究得熟透了的“红色经典”或当代如莫言、苏童、余华等已经经典化了的作家和作品。

关注同代人的创作，或许也得益于导师陈思和的教导，陈思和作为当今文学理论界、批评界的元老人物，对年轻一代的创作甚是关注和提携。2012年《当代作家评论》刊登了金理与陈思和的对话《做同代人的批评家》。这或可理解为是金理的志向和今后研究的主攻方向。

在对话中，陈思和认为，创作和批评是同构的关系，而这种同构关系正在消失，“我觉得这里很重要的一点就是‘80后’没有遇到自己的批评家，只有粉丝没有批评家。……韩寒的经验应该是和现在‘80后’，或者说是更年轻的一代有关。他们能够理解韩寒，为什么当时《三重门》出来那么受欢迎，就是因为说出了许多这一代人心里的想法、欲望。可是没有一个批评家把他们这一代的想法用理论化的形态阐述出来”¹。“80后”作家没有遇到一个好的批评的环境，或者说，没有得到批评的支持、批评的响应。

当然，关注同辈作家的创作，还源自金理的“不甘心”。金理说：“当郭敬明式的文学充斥在我们四周的时候，我是不甘心的。我们年轻人对生活、生命的理解就被他和他所代表的那些东西给确定了？当这种文学以及他背后的支撑力量畅通无阻的时候，我们有没有勇气站在他的反面，我们有没有能力创制出一种从‘幻城中让小时代的孩子们醒来的文学’？”²

毋庸置疑，金理有这样的勇气，他企望“80后”倔强而生。立意如“峰峦窈窕，一拳便是名山”。但在稚儿们集体顶礼膜拜各种怪兽的小时代，只有一个孤独的普罗米修斯大概还不够。

（一）文学批评的“同时代性”

《文学批评的“同时代性”》，是理解金理为何关注同代人创作的切入

1 参见金理、陈思和《做同代人的批评家》，载《当代作家评论》2012年第3期。

2 金理：《历史中诞生》，复旦大学出版社2013年版，第14页。

口：“近年来我自己在从事文学批评写作时，关注的对象大多是我的同时代人。因了共同承受的历史事件、社会变革，同时代人会形成此一代所特有的社会心理、文化品格、精神结构乃至群体意识；但无疑，即便共同于一段时空而存在于世界上，人与人之间也不可避免形形色色的差异。所谓的‘同在’、‘同时代’，并非假设同质、合流、无差别，而是预期在众数、多元、异质、个体、对等的基础上展开对话、参与、‘不齐而齐’。”¹

金理心意的“同时代性”，是将自己比做置身于文学的河流中的石头，感同身受水流的实感。这种研究姿态表明了认识主体在具体、实际而流动的状况中进行选择、判断的高度紧张感，这一紧张感暗示着批评者内在于时代，就好像置身于长流里的石头，切身感受着河水的流动、砥砺、温度，它奔腾时的冲击力，或涓涓细流时亲密的爱抚，并且将自身的生命信息与能量传递给河流，以生命信息和精神能量的传递、集结与聚合来回应时代……²

金理认为，在方法上，“同时代”的批评不同于文学史研究或处理历史人物，在后者的场合下，不妨对研究对象的整体思考逻辑、历史贡献以及所处时代状况作全面的洞察与把握。然而，“同时代人”的立场，决定了其虽然作为一个评论者，但并不能占据后来者的优势，因了然文学史的脉络与人物的结局而自命“客观”，信心十足地褒扬贡献、指点欠缺。而更应该预测创作去向的丰富，“计划更好的途程”，也期待这种未来的丰富性能够摇曳多姿，也惊喜于“预测的落空”。

金理认为，19世纪的俄罗斯之所以是文学的黄金时代，在于杰出作家和批评家比肩而立。其实，从当下的文学创作亦可看出，凡是一地之文学创作风生水起，批评家和作家一定是相互鼓励、共同进步的。

不管是创作还是批评，其实都是对生活发言。说到底，探讨同时代人的创作，既是追踪文学可能出现的“新变”因素，也是理解我们这代人的生命经验。金理认为，文学尽管是“个人的事业”，但要说到推动文学繁荣、引起社会关注、介入公共世界，则需要集体亮相，散兵游勇小打小闹成不了气候，在

1 金理：《文学批评的“同时代性”》，载中国作家网，<http://www.chinawriter.com.cn>，2013年5月16日。

2 金理：《郑小驴论——兼及一种“青春文学”的再生》，载《当代作家评论》2013年第4期。

外部环境改善比较缓慢的情况下，年轻人更应该集结一起，抱团取暖。

2012年，金理和杨庆祥、黄平在《南方文坛》上一起开设“‘80后’学人三人谈”的专栏，就是这方面的实践和尝试。

（二）批评要与创作共同生长

金理曾提及一则让他感悟良多的经历，有一次参加很小规模的新书推介会，会上颜歌、周嘉宁问他，为什么你们同龄人的批评家不写我们呢？我们“80后”为什么没有自己的批评家？“一时代有一时代之文学”，健康的文学生态和文学的生机在于一代代作家的生命接力与繁衍，而不是一枝独秀而群芳失色。青年批评家由于和青年作家有较为相似的生活经历，较为相似的知识背景，所以可以互相鼓励，彼此呐喊。青年批评与青年创作犹如车之两轮，鸟之两翼，可以共同促进，一起成长。

2013年金理和杨庆祥在《名作欣赏》主持的专栏“‘80后’·新青年”就是这方面实践的尝试。该专栏入选讨论的作家和参与写作的评论者均为“80后”，并不是说只有同龄人才能理解同龄人的文学，但金理觉得创作者和研究者应该共同成长，彼此呼应，真切地将这一代人的经验传递出来，并加以理论阐释。“80后”一度是热门话题，可此前人们往往是通过传媒话题、娱乐新闻、粉丝心态的方式去理解“80后”，偶尔有几篇文章谈及“80后”，也避谈其作品，而只关注作品背后的新媒体、文学生产之类，更多聚焦于“外部”。所以该专栏在方法上选择作家作品论的、文本细读的方式，希望能多去体贴作家个体的特殊性以及具体文本的文学形态和内部肌理。在这个基础上，将审美与社会、作家作品与历史语境等信息内外呼应、结合起来。¹

在关注同代人的创作上，金理近年费心不少。刚出版的《历史中诞生：1980年代以来中国当代小说中的青年构形》，可谓是金理关注同代人的集大成之作。该书是“20世纪中国文学史上青年形象的流变”这个课题的阶段性的成果。该研究正好能将文学史研究和文学批评两种方法结合起来。这一课题的未完成性在于，它需要在“过去”和“现在”之间持续进行“对话”：一方面，以置身现场的鲜活的批评感受和问题意识来导源、激活学术研究；另一方面，将捕捉到的文学“新变”的可能性回置到文学史脉络中，进行潜心、细致、

1 参见金理、杨庆祥《“80后·新青年”专栏开栏语》，载《名作欣赏》2013年第2期。

“历史性”地检讨与反思。另外，金理一直关注同代作家的创作，其中，对葛亮（《有风自南——葛亮论》）、郑小驴（《历史中诞生、鬼魅叙事与同时代感——郑小驴论》）等“80后”作家的研究，获得了评论界的一致好评。

三、新鲜的第一眼

金理在读硕士的时候曾经给《文汇报》“文艺百家”版做过一个中短篇小说评议专栏“期刊连线”，要求是以一千至一千五百字的精简篇幅，评议当月的三个中短篇。金理说，当时发现最大的挑战是，在课堂上习得的是已有基本定评的文学史作品、理论，在面对“即时”出现的作品，很多作者还是第一次见到名字，需要在没有评价坐标体系的情况下提出自己的想法。这件事情启发金理如果要成为批评家的话应该培养哪方面的素质。文学批评和学术研究（文学理论、文学史研究等）其实是两回事，文学批评需要广博的学识、深厚的学理，但更需要的是一种初生牛犊的勇气、对新鲜的感受力和问题意识。批评，特别是文学批评本该与先锋、新锐、犀利这样的词汇相关联。

金理喜欢用这样的词语来表达对文学批评的理解——“新鲜的第一眼”与“生命的具体性”。“新鲜的第一眼”是说，“我们至少可以尽量拒绝陈词滥调和僵化的文学教养灌输的符号，从文学的‘名教’中逃离，重新置身于‘陌生’的文学作品中，置身于新鲜的具体事物中。文学批评应该是创造的、个体的、直接的，在时间中开放、流动，目击本源，‘语语都在目前’”¹。金理强调“新鲜的第一眼”意思是强调艺术感受力，批评应以文本本身为主，而不是依靠现成的理论和陈词滥调。这恰恰是金理在批评中实践“名教批判”的具体表现。

所谓“生命的具体性”，是不将“个人”凝固成一个隔绝于现实世界、一尘不染的封闭“自我”，“而是置身于纷繁复杂的现实（哪怕它们是平庸、烦琐的）中，通过‘完成切近的具体事业’来沟通、担负个人在现实世界的责任，而文学批评正是这样一种‘具体事业’。这个时候，批评应该化成批评者的血肉存在，甚至是一种生命机能，‘布乎四体，形乎动静’，见证其在岁月流转中的生命履历，表达批评者浑然的存在体验，个人对现实社会和宇宙

1 金理：《“新鲜的第一眼”与“生命的具体性”》，载《南方文坛》2008年第6期。

全体的直面与担当”¹。

金理“新鲜的第一眼”“生命的具体性”云云也有着较强的现实针对性，因为当下的文学批评往往理论过剩，感受阙如，文本成了理论的附属。

在文学批评经历了四次较大的流变后，文学批评指导创作已然成了明日黄花，而绝大多数创作者亦认为，批评指导创作，犹如太监教皇帝如何生太子——自己都没那个功能，还谈何指导？目前，批评界也的确存在少部分的批评家，跟在作家身后，没有自我的主体意识。作为“80后”批评家，金理认为，批评的意义并不寄生于创作，更非“食腐肉”，它与创作并肩，共同面对生机勃勃的大千世界，“如共同追求一个理想的伴侣”，甚是难得。

四、期 盼

在2013年5月由中国作协创研部、理论批评委员会和现代文学馆联合举办的“青年创作系列研讨·80后批评家研讨会”上，金理发言说：“今天像个仪式，特别高兴，同代人在一面旗帜下集结；但是我更希望，几年以后，这面旗帜上的内容会更丰富，而不再只是‘80后’这个空洞的符号。”我理解他想表达的是：“80后”这个概念最早的出场和商业炒作、文学批评命名的无力、对于断裂的渴求等密切关联，我们今天依然受惠于它；这代人必须通过自身的努力，使得“80后”成为一个内涵和外延都更为丰富的概念。

著名文学评论家、《当代作家评论》主编林建法说，金理的出现让我们对“80后”批评家怀有期待。²我在与不少前辈批评家和同辈作家、批评家聊到金理时，他们都不约而同地说，金理人平和，做人也很好，前途无量。我则坚信，世界直横，妙在位置自如。并以为，“人生不得行胸怀，虽寿百岁，犹夭也。”

2013年8月6日初稿于昆明家中

2013年8月14日修订于办公室

1 金理：《“新鲜的第一眼”与“生命的具体性”》，载《南方文坛》2008年第6期。

2 林建法：《在新的转折点上——〈21世纪中国文学大系·2009年文学批评〉序》，载《当代作家评论》2010年第1期。

文学批评需要“向下”的视角 ——兼论冉隆中的《底层文学真相报告》

文学批评，可能是近年来最受冷落的一种文体。作家对评论“事不关己，高高挂起”，读者对评论更是不闻不问，漠不关心，好像评论成了只有评论家自己热衷的事情，与谁都不亲和。冰冻三尺非一日之寒，造成如此境况的原因自然很多。但我想，其根子还是出在评论家身上——作品理论术语太多，对于大多数读者而言，生硬僵化，缺乏趣味性和可读性。而对作家而言，大多数评论家又功利性太强，眼光唯上，只盯名家，一窝蜂地盯在某几位作家和某几部作品上——名家会写作，无须批评指导，名家有读者，原本就热闹着，再赚点吆喝，也意义不大。这就使得评论一方面失去了广大的读者基础，另一方面对作家又失去了发现、指导的作用，而那些真正需要关注的作家和作品又深埋在“底层”无人问津。

在文学批评该如何突围，该以什么方式重新得到认可的困境中，云南批评家冉隆中以《底层文学真相报告》的批评实践回答了这个问题。他的文学批评以底层、底层文学、底层作家、底层视野为根基，以批评实践坚定地回答了：文学批评目光向下是文学批评重获生机的不二法宝。中国作协副主席高洪波在《底层文学真相报告》的封底推荐语中说：文学创作者成长，有一个“向下生长”的特殊规律——将根须深埋地底，反而可能更早结出硕果，冉隆中以他的《底层文学真相报告》成功写作实践，证明此规律也同样适用于文学批评。向上，代表高度，站在巨人的肩膀上，会比别人看得更远。向下，代表胸怀，脚踏实地，关注弱小，不仅是道义更是担当。

一、文学批评“目光”朝上的病根分析

要充分认识冉隆中《底层文学真相调查》“向下”的价值和意义，我想，首先，得对当下文学批评唯上的惯常思维和做法有一个面的认识。

因利益考量与发稿问题，批评家们都热衷于争先恐后地追逐“热点”“前沿”话题，穿梭在各种新书发布会、研讨会、座谈会间，没时间，抑或根本不愿意细读作品，翻看“前言”“后记”，以现成的理论生硬地宰割生动的作品，表现出的同质化倾向也惊人地相似——他们所谈论的话题、操用的方法、得出的结论、表达的方式、切入的视角、技术化的语言等等如同是一个模版套印出来的，但却每每语出惊人，只为博得出彩的机会。不久前在北京，参加《乾隆的骨头》一书的新书发布会，一个国内非常著名的批评家，很严肃地说：看了亚当·威廉姆斯的《乾隆的骨头》，就不用再看其他西方小说了。此话一出，把亚当·威廉姆斯自己都吓得大张嘴巴。——拍马都拍不到位，这就是中国批评界的一大问题所在。

能用“热”和“前”定语，势必是名家，这使得评论家对名家和他们的作品的追逐远远大于新人，对那些标新立异的作家的关注也远远大于对底层写作者的关注。——这应该是当下评论界最为常见的陋习之一。随便翻开一本评论家的专著，便可看出，他们关注的热情，几乎清一色地是已成名成家的作家和大家耳熟能详的作品。单说莫言获诺贝尔文学奖后，几乎所有有品质的评论杂志和评论家，都一窝蜂地去解析莫言和他的魔幻现实主义，少有人提出质疑。在我的视线范围内，也只见李建军一直坚守自己的批评立场，提出了自己对莫言的质疑，显得孤独而冷清，甚至被怀疑别有用心。

海南师范大学文学院教授张浩文分析了这种只唯上的陋习的病因——这当然是有原因的，因为名家名作往往具有很高的关注度，有的甚至被冠之以“经典作家”或“经典作品”，对他们的分析评论，无论就学术价值还是博得名望的机遇，都远远超过无名作家。在学院派那里，如果你的批评对象非名家，你的文章根本无法获得“学术”准入；非学院派虽然没有学术压力，却有名望的考虑，他们的批评对象必须能够为他们的知名度加分，无论是“赞”还是“弹”，他们都会选择名家。王蒙对某些批评家专骂名人以博取名望的行为

有一个形象的比喻：“跳起来打脸。”¹

这样的结果导致了评论家一直都是高高在上的，一直都是把自己高高架起来，很多还是自说自话，自我沉醉，连拍马屁都拍歪。他们先是有了自己的理论，然后拿来套作家的作品，把作家的作品作为一个把手来炫耀自己的理论。

一个优秀的评论家应该见谁的作品都能有自己独到的看法，谁的作品都可以看，可以评，指出缺点也好，发现优点引导创作也罢。但现实是，很多评论家只会跟风，原因是他自己首先缺乏完备的知识体系，根本没有底气见什么作品都敢评，所以只会跟风，只会人云亦云。一句话，名家的有人评了，他才有启发，才敢评，受不了启发就评不了，有相当的一些评论家是这样的，尤其二流三流的评论家都是跟遛趟子。如果一个真正的评论家确实有功底，完全可以评一些新人的文章，可是这种情况历来稀少。我们的现状是反了，一部作品卖火了，在读者中产生了良好的反响，评论家才介入，是滞后式的总结式的批评，鲜有评论家发现好的作品来引导市场和读者。

“不必讳言，我们也有一些专门看风向、摸‘行情’的批评家，对于他们，我要提出一个小小的要求：希望他们能够以平等的态度对待作家，好的批评家是作家的朋友，并不是作家的上级。可是我们有些‘批评家’写文章，不管说好说坏，总是把自己放在居高临下的地位，不用道理说服人，单凭一时‘行情’或者个人好恶来论断，捧起来可以说得天上有地下无，骂起来什么帽子都给人戴上，好像离了捧和骂就写不成批评文章似的。我只知道真理越辩越明，却未听说真理越骂越显。漫骂绝不是批评，盛气凌人更解决不了问题。”²其实，“在文化创造上，作家们才拥有最大的权力，他们背靠生活之书进行创造。相比之下，批评家在生活面前显得苍白，所以，评论家并没有掌握什么创作的秘密，可以对作家颐指气使”³。

冉隆中的可贵之处是，他的批评视角始终是向下的，他所关注的是处于

1 张浩文：《文学批评的突围》，见冉隆中《底层文学真相调查》跋二，云南人民出版社2012年版，第250页。

2 巴金：《作家的勇气和责任心》，载《上海文学》1962年5月。

3 李敬泽：《文学批评之困难与偏见》，载《文艺新观察》2013年第1期。

底层的无名写作者，这些人生活在边远小县城，有的甚至居住在人烟罕至的小山村，他们无权无钱，甚至连起码的写作条件都不具备，如果不是冉隆中，他们的名字和作品，都将如山涧野草，绿了，枯了，死了都无人问津。

冉隆中在《我所关注的文学小问题》中写道：记得不久前，一个处于话语中心的评论家，当他风尘仆仆来到云南时，我们以云南省的私家温泉来款待他，为他接风洗尘。他在一丝细滑温润的泉水中，对我“坦诚相见”——你为什么总关心云南那些太地方性的文学话题呢？我当然知道他对我的善意。他是真心希望我投入精力，参与到那些“全国性”的文学话题中去，以引起注意和重视，从而参与到主流文坛中去。但是我的看法跟他有些不一样。我答：是的，云南！云南？或者说西部！西部？连续使用的惊叹号和问号在水中激起波纹和涟漪，让他瞪大了不解的眼睛。这不仅展现了冉隆中作为一个文学批评家所秉持的胸怀，更凸显了他作为一个批评家的良知和专业精神、专业水准。——他有能力面对一切作品。

二、底层文学需要“冉式批评”的呵护

自2004年底层文学成为一个新的文学现象被广泛热议后，近年，关于底层文学的讨论依旧高烧不退。著名青年评论家李云雷认为，对“底层文学”主要就是以底层为描写对象的这样一种文学。他对“底层文学”下了一个定义：在内容上，它主要描写底层生活中的人与事；在形式上，它以现实主义为主，但并不排斥艺术上的创新与探索；在写作态度上，它是一种严肃认真的艺术创造，对现实持一种反思、批判的态度，对底层有着同情与悲悯之心，但背后可以有不同的思想资源；在传统上，它主要继承了20世纪左翼文学与民主主义、自由主义文学的传统，它基本上在整个文学界还处于弱势地位，就是跟整个的底层在现实领域中所处的地位，大体差不多这样一种状态。¹

冉隆中的底层文学和李云雷眼中的底层文学是有区别的，或者两者既有叠加又有区别。冉隆中《底层文学真相报告》所说的底层文学，主要是指云南那些处于社会底层的作家和他们的作品。

1 李云雷：《如何讲述中国故事》，作家出版社2011年版，第91页。

冉隆中《底层文学调查真相》的意图，就是“尽我所能地去接近基层、底层那些被遮蔽和被掩埋的文学个案，关注那些比我还处境卑微的文学，‘小人物’，将他们的坚守，他们的挣扎和煎熬，他们对文学的追求和理解，执着和困惑，尽可能真实地聆听和记录下来，也尽我所能地作出解读和研判，并给以一点道义上的相助和呼喊，以求一种相互间的‘精神取暖’”（《我所关注的文学小问题》）。底层的书写者，虽卑微，但他们确实给“日益萎靡的文坛带来力量”。冉隆中以“底层”为突破口，希望大家能意识到这些问题，引起疗救的注意。“我的意思是，我现在就是只关心这些发生在具体时间、具体地方、具体人身上小问题！然而，这些地方性的文学小问题，难道不正是当下的、全国性的、值得更多人关注的文学大问题吗？”以小见大，以细微处见整体，冉隆中的视角确实不一般。

在《底层作家，你们还好吗？》一文中，冉隆中将底层作家的生活和写作状态白描式地呈现，“以救死扶伤的冲动，细腻犀利的刀法，解剖一只只滇产“麻雀”，呈现出的，当是整体文坛的病灶”¹。比如，他对宜良作家李华的介绍：

李华，男，大学文化，1969年生。云南省作家协会会员，昆明市作家协会会员，擅长诗和散文创作，有诗集、散文集、杂文集共四本，待出版。《少年报》《中学生报》编辑记者，下岗工人。先后在昆明市第二针织厂、阳宗海风景区管理局、《中学生报》和《少年报》教育周刊工作。而后面列举的报社工作，要靠他找人，找关系，写有偿服务文章，才会得到属于他的那份收入。“现在很难，而且是越来越难。靠文字谋生，徒有虚名啊，所以，我得去找更实际的一份工作。”说完这话，他上了去曲靖的长途客车。但我知道，他还是心有不甘。他其实是希望能到宜良县文联，找到一份家门口的更踏实更符合自己理想的工作。（《底层作家，你们还好吗？》）——但很显然，李华是在做白日梦。因为在宜良，自文联从20世纪80年代成立至2005年，文联虽然进行了有史以来的首次换届，但编制依旧只有一人。在文学梦和柴米油盐的现实生活面前，再有千百不甘，也只能为生活让步——这是底层作家李华无可奈何的选择，也是像李华一样处于底层的作家们艰难的抉择。

1 任美康：《鼻孔朝天的人》，见冉隆中《底层文学真相调查》序言，云南人民出版社2012年版，第3页。

然而，进了文联，在文学的“不景气指数”已经到了极点的小地方，又能怎样呢？冉隆中从作协和文联的特殊关系着手，将小地方文联的困境分析得淋漓尽致。

到了市县，连这问题也基本多余——作协统统都是“小”的了。无级别，无编制，当然也无经费。昆明市东川区文学协会会长（相当于作协主席）曹卫华，就是这样一个“三无”会长。……东川区文学协会自成立以来，政府没有一分钱投入，成立之初主要靠当选的九个理事凑份子以及微薄的会费维持。后期开展的一些活动靠私人关系找人买单，包括省市及邻县市作协作家到东川，都得曹会长私人掏钱接待。由于经费的严重不足，开展活动创作出来的作品找不到出路，许多加入了协会的会员渐渐灰心，不愿再参加活动，重组的队伍又渐渐涣散。部分有创作实力的作家因为差旅费无处报销，也不能参加省、市作协组织的活动。这种现状还直接导致东川文学协会九位理事中已有五位辞职，东川文学更是后继乏人——在这座城市，文学的“不景气指数”已经到了极点。说起这些，本来爱说爱笑的曹会长，脸变成了“苦瓜”。（《底层作家，你们还好吗？》）

为了生计奔波，做“三无”会长，处于底层艰难地在生活和写作间游走，虽有百般无奈，但毕竟还喘息着，还挣扎着，有梦想，有希望。让人无法言说的是，一些底层的写作者，他们却被疾病缠身而早早地做了文学的殉道者，或者，“不留余地”地以自杀的方式为自己年轻的生命做最后的谢幕。

在《以命相搏的写作者》中，冉隆中还还原了已离世多年，“心比天高，命比纸薄”的写作者孙世祥。

他叫孙世祥，云南滇东北昭通市巧家县药山镇发拉村一个普通的农家子弟。乌蒙群山之上的昭通，是云南的苦寒山区，曾经以出产贫穷、枭雄以及作家而著称。孙世祥从小既志存高远，怀揣当英雄抑或做文豪的两种梦想，刻苦研读，艰难行走，勤奋书写，孜孜以求。最终却贫困潦倒，空留悲切，耗尽生命，魂归故里。在其短暂的一生中，他心比天高，命比纸薄。为生存计，他先后做过教师、记者、流浪人，以及小公务员，于2001年辞世，时年未满32岁。《神史》在他辞世后第三年，经家人卖屋举债，终于得以自费出版。然而，这部凝聚了作者全部心血，以命相搏写出的小说，它的降生，却跟其作者的默默

离世一样，依然是悄无声息，乏人问津。又二年，《神史》经孙家几兄弟坚韧不拔的运筹努力，也因其确实具备的特异品质，而在京城引发一点小小波澜：先是获某民间机构组织颁发的年度“当代汉语贡献奖”，又有某名教授在刊物发表评价极高的评论文章，再得到某名校召开作品研讨会——当然，这一切都是以非主流的方式在民间范围展开的。《神史》的京城余波扩散到孙世祥故乡云南，已是风平浪静，水波不兴。云南同道中人，读过这部作品的已经很少，认同这部作品的人则更少。在孙世祥老家昭通，近些年存在着一个沸沸扬扬的、被主流社会认可和反复炒作的“作家群”，该“群体”也鲜有人接纳这个早已经化为云烟的乡党亡灵。（《以命相搏的写作者》）

孙世祥的悲剧并非个案，在小小的云南，他还有同病相怜的同道人王万云。这个怀揣着文学梦，但现实生活却“过着食难果腹的潦倒日子，却宁为文学‘玉碎’，绝不五斗米折腰”的底层作家，在贫困潦倒中，悄然离世。“死后，多年与他毫无关系的父亲，突然现身，领走了他的遗体，卖给了某医学院”。文学梦在父亲眼中，还不如一具尸体实在。

这样悲怆的故事、这样卑微的小人物，在云南大地还有许许多多。冉隆中将之挖掘、展现，“恰恰显现出眼下文坛难遇难求而又货真价实的大气象”¹。

一个批评家往往有自己关注的面和点，看一个批评家的水准，只需看他关注的问题是否具有普世价值，看他喜欢作家的哪些作品，这个批评家的形象大体上就能显示出来。由冉隆中的这个作家谱系，大体上也能见出其趣味、好恶、倾向和抱负。

三、另类的批评方法和批评文本

目前，文学批评或文化批评渐渐成为一种技术性、工具性的僵固模式。在这一理论套路的操练下，文学作品的文学性、审美性被遮蔽和湮没了。因此，有必要从作为文学史教学最基本的教学类型——细读文本出发，解读文学作品，提升艺术审美性，认识文学史的过程和意义，实现“细读文本”作为主

1 任美康：《鼻孔朝天的人》，见冉隆中《底层文学真相调查》序言，云南人民出版社2012年版，第3页。

体心灵审美体验的交融与碰撞，回到文学之所以为文学的文学性上来。¹陈思和进一步指出，“如果你学习现代文学史没有成百成千地阅读作品，没有对于现代文学史上的名著融会贯通、如数家珍，那么，所谓的文学史理论体系都是别人的，而与你无关，你将永远被关在这一专业的门槛以外，你不会产生真正的独立见解和自己的学术观点”²。

应该说，好的文学批评家，都是阅读成千上万作品的饱学之士。没有对于现代文学史上的名著融会贯通、如数家珍，理论底气很难充足。而冉隆中却走了一条另类的“文本细读”之路——田野调查式的评论。田野调查本是社会学、人类学者常用的方法，这样的调查不仅能获取第一手资料，而且调查者能深入一线，感同身受，有利于调查的深入和观点的出新，这样的方式也能让调查者带着问题入手，在亲临现场中解决问题。这在文学批评中，就是评论家常说的“在场”，而绝大多数评论家所谓的“在场”，也仅限于文本细读，而冉隆中的“在场”却是实实在在地亲临写作现场。

冉隆中自己也知道，作为一个文学批评写作者，做好书斋里的阅读和研究，其实就是本分了。在某些评论家放弃文本细读，忙于飞行集会的当下，能够坚持真正读作品之后再发言和写作，就成为了这个时代评论家堪称可贵的品质。但他却主动选择了另外的批评路径——坚持文学调查，先获取第一手资料，再作阅读分析，然后开始写作。这样的方式显然是不合时宜并且困难重重的：慢而且笨，成本高而收效微。“但我既然选择了田野调查式的写作方式，我就必须做一个身体和心灵同时抵达现场的批评写作者。因此对我来说，仅待在书斋做一个安静的阅读写作者就不够了。我必须‘走出彼得堡’。行走就成了我经常要做的另一种功课。”

冉隆中以云南为半径，脚步踏遍了云南的山山水水。有时候，为了跟一个被调查者现场对话，他要数度往返于几百公里的高速公路，也有跟被调查者同在不通公路也没有信息的山里，一待就是数天的经历。稍微慢一点，书稿或电子邮件就主动地跑到了冉隆中跟前。

“近年来，在我这里有一个比较有趣的现象，就是，我在不知不觉中就

1 陈思和：《文本细读在当代的意义及其方法》，载《河北学刊》2004年第2期。

2 陈思和：《文本细读在当代的意义及其方法》，载《河北学刊》2004年第2期。

介入到多部长篇小说的写作过程中去，自己的身份，就变得比较暧昧。因为评论家通常面对的应该是一个作品的成品，作品发表了，出版了，成为了公共社会的一个文化结果，这时候，会轮到评论者来发言，评头品足，说三道四。诗人于坚曾跟我打过一个比方，他说写作好比是母鸡下蛋，在没下（写）出来前，是不好给任何人看的。而我的体会是，不仅如此，如果有人在一旁看着下蛋，那蛋很可能也是下不出来的——至少是下得很不通畅的。但是近年来，在我这里，却出现了另一种情形，就是很多作者恨不得把你拉到他的写作现场，让你参与到他的写作过程中去。如果你没去或者去迟了，他就已经将电子文本传到了你的邮箱里，或者将打印稿送到了你的案头上。下蛋的母鸡（作家）主动跟准备品尝蛋的食客（评论家）一起讨论那个蛋怎样下的问题，这是近年来写作出现的一种新情况。”（《老板写作者》）

难能可贵的是，冉隆中的底层调查，是完全自觉自愿自主的，所选择的调查对象，多是文坛底层、民间、基本不出名的写作者。这就意味着，他必须为自己的调查全程买单。这样陡然增加了调查者自己的经济压力，但这样做的好处也显而易见——可以保持调查写作相对的独立性，而不必顾及包括被调查者在内的任何需求。

也因为这样，这就让冉隆中的“真相调查”具有特别的价值和意义——它能公正地面对作家和作品。即便是好朋友，他也不隐藏自己批评的刀锋。唐天马出资给冉隆中参与的《百家》杂志设立文学奖，且金额很高，“是云南目前奖金最高的文学评奖”，但即便这样，冉隆中仍旧毫不客气地批评了唐天马的长篇小说《洪荒世界》，认为“作品的思想指向我们姑且不论，单是书中浓墨重彩描绘的主人公牛超，这个如同一架所向披靡的性战车‘反腐英雄’，就令人生厌。作品基本就是喜形于色地描写牛超分别与数个不同民族、不同国籍当然也非同容貌的女性不停息不休地交配的过程。反腐故事也就成了一件可有可无的花哨外衣。性场面和性过程描绘辞藻的基本雷同，性场面与人性关系基本脱节，也说明该小说实在是不入流之作”。有好心的人劝他重新写一篇批评时，冉隆中不仅没有为办文学奖折腰，还认为自己对《洪荒世界》“远未批够”，“我怎么能放弃良知底线改弦易辙呢？”其作为一个批评家的良知由此可见一斑。

冉隆中关心底层，为底层作家呐喊，但他和倡导底层文学、关注底层的

批评家还不一样。冉隆中在关注中，在扶持中，依旧不忘指出底层作家身上存在的诸多问题。

比如“乡土上的写作者”彝族作家莫凯·奥依蒙（汉族名字李士学），他是冉隆中“目前看到的最艰难的底层写作者之一”，“他至今仍然是一个真正的农民写作者”，冉隆中极力推荐他的作品入选国家有关部门重点扶持的出版项目，当他因为私自砍伐责任林的珍惜林木被公安机关拘押时，冉隆中想尽办法“捞人”，但即便是面对这样一位需要帮助、同情的作家，冉隆中依旧对其作品进行了尖刻的批评。“他的作品，在对城市黑幕进行诅咒的细节描述中，揭示出乡村文明与都市文明的互相不兼容，进而发展到以乡村文明否定都市文明的方向。应该说这是一个偏激而危险的方向。他的一些作品成了时代的零碎挽歌，可能会得到人们的某种同情、共鸣甚至激赏，但是这样的作品却不能自觉和理性地承担起对历史进步走向的真正揭示。莫凯·奥依蒙作品中所表现出来的认为城乡二元社会根本不可调和的认识，也正是当下较多的愤世嫉俗的乡土作者容易滑入的某种创作倾向。”

四、结 语

冉隆中的《底层文学真相报告》，是一个另类的批评文本，据说，出版社就曾一度为书的归类颇费斟酌，认为不好归类，恰恰反证了其难能可贵的独创性。在当下学院派整齐划一的批评范式下，冉隆中的独创具有别样的意义。

冉隆中在2007年出版的《文本内外》的“后记”中说，将评论写得好看一点，有用一点，是笔者在近年来进行文学评论写作所诉求的目标。《文本内外》是一本很好看、不生涩的评论集子，而《底层文学真相报告》不仅好看，还有用。冉隆中以写作实践，在践行自己的批评理念。正如著名评论家、中国作协书记处书记李敬泽在《底层文学真相报告》封底上所言：评论家冉隆中，选择了“田野调查式评论写作”，他成为目前国内少见的一个身体和心灵同时抵达现场的批评写作者。他的《底层文学真相报告》，也成为独特而有效的一种批评文本。

2013年4月2日中午于办公室

《包身工》：底层文学的鼻祖

近年来，文学的责任遭遇了各种各样的背离。有些作家沉迷于写作技巧，在“怎么写”中踟躇不前，且私人化倾向越来越浓；有些作家只关注自己琐碎的日常生活，对重大问题、对发展变化着的社会生活失去了关注的兴趣和激情。文学应该在技巧上下功夫，也应该观照自己的内心，但文学的真正责任应该是“揭出病痛，以期引起疗救注意”，且“无穷的远方，无数的人们，都与我有关”。

自2004年以来，“底层文学”由微至显，开始受到广泛关注。虽然理论界对“底层文学”至今仍争论不休，但从“底层文学”近年的创作实践来看，不难看出两个最显眼的特征，即“底层文学”一般都是由处于社会底层的作家创作的，另外，“底层文学”的关注点是底层大众。这两点似乎都只是表象，在我看来，“底层文学”最可爱的、最有价值的，是它在践行文学的价值和张扬文学的责任。

关于“底层文学”的争论还将继续，但只要我们回过头来，从老一辈文学家那里，就不难发现，现在被热议的“底层文学”，早在数十年前，就被作家当成了战斗的武器。出生在底层的作家夏衍和他的《包身工》，无论从作家的出身，还是作品所关注的角度，均是底层。可以说，《包身工》就是“底层文学”，且是当之无愧的“底层文学”的鼻祖。

作为一个誉满当代文坛的大师，夏衍的创作涉猎剧本、小说、散文、文艺评论、报告文学，甚至翻译了包括《母亲》在内的诸多作品，但在他95岁高龄时，却说“我觉得我的作品中只有《包身工》可以留下来”。这当然是夏衍的自谦之词，但这无疑也反映出《包身工》对夏衍自己及对时代的重要意义。

夏衍生在乱世，整个少年时代的记忆都是苦涩的。他曾在《走过来的道

路》中写道：“从小吃过苦，亲身经历过农村破产的悲剧，也饱受过有钱人的欺辱和奚落，因此，对旧社会制度的不满和反抗，可以说在少年时代就在心里扎下了根子。”这里孕育着他把自己的一生与国家、民族命运紧紧相连，从而走上革命道路的契机。

高小毕业后，由学校以公费保送到日本“深造”。在日本6年多的学习中，对夏衍的改变是深刻的。这一时期，正是日本左翼运动的全盛时期，受左派影响，夏衍放弃了工业救国思想。这期间，尽管夏衍也读了如《共产党宣言》《社会主义从空想到科学的发展》等进步书籍，但当时支配他行动的依旧是“打倒列强除军阀”这样的革命纲领。

作家生活在底层，并不意味着就能写出真正的“底层文学”，就能去关注底层。生活在底层，固然有了创作的源头活水，但如果没有鲜明的阶级立场，没有真正理解和把握文学的价值和文学的意义，照样不能将根扎在大地，照样写不出反映底层疾苦的优秀作品。五四前后，武侠小说、官场小说、青楼小说、鸳鸯蝴蝶派等大行其道，但是有了强烈的阶级意识，左翼作家开始出现。

夏衍是左翼作家之中的优秀人物，他写出如此多革命的、进步的文学作品。早在第一次世界大战时，夏衍看到了“弱肉强食”的世界，油然而生了富国强兵的爱国主义理想。十月革命的炮声使夏衍“震动了一下”，五四后曾以“过激党”自居，还参加了浙江第一个马克思主义刊物《双十》和《浙江新潮》的编辑工作。可是那时，中国共产党还没有诞生，在知识界，无政府主义还有很大的影响，像夏衍这样的“过激党”，也只不过是基于爱国热情，不满旧社会的黑暗，莽莽撞撞地寻找革命的道路，对什么是社会主义、什么是共产主义，并没有清晰而明确的认识。但自1927年6月加入中国共产党后，夏衍深刻地感受到，“应该说，在以反帝反封建为主的民主革命时期，尽管我们的处境十分危险，我们的工作非常困难，可是在政治斗争的领域内，我们的斗志是昂扬而坚定的。因为在这个革命阶段，小资产阶级知识分子深受帝国主义、封建主义和买办资产阶级的剥削和迫害，所以对这三个敌人的憎恨和反感是强烈而深刻的”。

1927年加入中国共产党后，夏衍的组织关系转到上海闸北区第三街道支部，他的任务是在沪东一带纱厂的工人中做组织、宣传工作。这一时期，他利用基督教青年会办的工人夜校与工人发生了联系，后来又与进步工会组织的

负责人发生了联系。这为《包身工》的写作提供了素材和埋下了伏笔。这一时期，为了生计，夏衍“翻译了一些日本、俄国的文学作品”。1932年1月20日，夏衍翻译发表了日本报告文学研究者川口浩的《报告文学论》，这是我国现代最早系统地译介报告文学的专论，也为《包身工》的写作提供了理论支撑。

20世纪30年代的中国，正处于帝国主义、封建主义、官僚资本主义的压迫下，农民、工人都处于社会的最底层，饱受压迫和欺压。这时期也是共产党领导下最艰苦的革命斗争时期，在文学上需要富有战斗性的文学，激励人民的革命斗志。顺势而成立的“左联”，刚一成立，便竭力提倡报告文学这个文学形式。当时，所以提倡这个文学形式，是因为报告文学便于迅速地反映现实，可以不必借助于虚构，将现实境况“报告”出来。但更主要的是在于“左联”想使文学和政治结合起来，使作家和现实生活的斗争结合起来。可以说，报告文学是伴随着无产阶级登上历史舞台的，是适应近代社会经济生活的需要而产生的。

1930年8月4日，“左联”执委会通过决议，明确指出：我们号召“左联”全体联盟员到工厂到农村到战线到社会的下层中去。那边郁积着要爆发的感情，那边展开着迫切需要革命的非人的苦痛生活，那边横亘着火山的动脉，那边埋藏着要点的火药库。那么，我们怎样把这些感情，把这些生活汇合组织到最进步的阶级斗争中来，这就是我们应该坚决开始的工农兵通信运动工作。因这些不是单纯的通信工作而是组织工农兵提高他们文化水准政治教育，使他们起来为苏维埃政权而斗争的一种广大教化运动。从猛烈的阶级斗争当中，自兵战的罢工斗争当中，在如火如荼的乡村斗争当中，经过平民夜校，经过工厂小报、壁报，经过种种煽动宣传的工作创造我们的报告文学吧！这样，我们的文学才能够从少数特权者手中解放出来，真正成为大众所有的。

作为“左联”执委的夏衍，自然将“左联”的理念作为自己创作的圭臬。左翼作家大致关心社会底层、工人、农民和那些“被侮辱与被损害者”，写他们的生活、遭遇和命运。早在1927年，夏衍在上海闸北区第三街道做工会工作时，就认识了纱厂的一些朋友。1929年年底，住到了沪东塘山路业广里，因为这片是工人区，所以，有几位做工人运动的同志还经常到夏衍家。“包身工”制度和那些年轻女孩们的悲惨生活，就是这些工人朋友告诉他的。1930年，上海艺术剧院社被解散，为开展工人运动，夏衍他们组织了流动演剧队到

工厂区演出，为了找关系，夏衍又和过去认识、在基督教青年协会办的工人夜校担任教员的即《包身工》里面的冯先生接上了线，冯先生又告诉了夏衍很多包身工的事。“一·二八”后，沈西苓要写一个以上海女工为题材的电影剧本，夏衍就将包身工的情况告诉了沈西苓。

夏衍认为，这件事用电影的方式来揭露效果要比文章的方式好，更能引起观众“灵魂的震动”，后来明星电影公司把这个故事拍成一部叫《女性的呐喊》的电影。但该部电影因为当时的政治环境和国民党当局的删剪，并没让观众产生“灵魂的震动”，夏衍对这部电影也不满意，于是决定自己动手写篇小说，“非把这个人间地狱揭发出来不可”。但因为工作忙，就一直搁浅。1935年，上海党组织遭到了又一次很大的破坏，组织上让夏衍隐藏起来，夏衍利用这个机会，开始了关于包身工更详尽资料的搜集和写作。

在《回忆与感想》一文中，夏衍说，《包身工》是一篇“报告文学”，一点也没有虚构和夸张。“她们的劳动强度、她们的劳动和生活条件、当时的工资制度，我都是尽可能地作了实事求是的调查。”夏衍的《包身工》可谓“中国工人阶级状况调查报告”，只是这份调查报告不是干巴巴的数据、表格、理论等，而是通过故事讲述了工人阶级的真实状况。一是因为夏衍笔力雄健、生动，故有此效果；二是因为故事比理论、数据等更能打动人心，读者通过包身工的故事可以直观地了解到工人阶级状况，更能激发他们对工人阶级的同情，也能激发起工人本身的反抗。《包身工》发表之后，“包身工”一词在社会上非常流行，可见受众之广泛、影响之大。

1936年春天，为了看到包身工们早出晚归上班下班的情景，夏衍从4月到6月，做了足足两个多月的“夜工”，半夜3点多钟起身，走十几里路，到日本纱厂的门前去观察，同工人们谈话，搜集资料。他有个昔日的“甲工”同学在日本纱厂当职员，托了这关系，得以去包身工的车间看过几次。然而，他还是不满足，倔强地认为一定要近距离了解她们的生活情形，“亲自到包身工住宿的工房去调查”。后来，夏衍通过“沪东公社”同志的介绍，认识了一位在日本内外棉纱厂做工的青年团员杏弟。又通过杏弟帮忙，混进工厂几次，直接到了工厂内部进行观察。

夏衍观察了解到，在这里，“包身工”们被叫作“猪猡”。包身工住的

是“七尺阔、十二尺深的工房楼下”，“长方形的用红砖墙严密地封锁着的工房区域，被一条水门汀的小巷划成狭长的两块，像鸽笼一般……”这里面“充满了汗臭、粪臭和湿气”。上工时，“带工老板就好像赶鸡鸭一般把一大群没锁链的奴隶赶出来”。包身工工作在“音响、尘埃和湿气”三大威胁之中。在这里，包身工们“随意遭到毒骂和毒打”，而且，“打死不要紧”“人人得而欺之”。吃的是“所谓粥，是用乡下人用来喂猪的豆腐渣加上很少的碎米、锅巴等煮成的。粥菜？这是不可能有的。有几个‘慈祥’的老板到菜场去收集一些菜叶，用盐一浸，这就是她们难得的佳肴”。在这样的环境下，包身工们失去了做人最基本的羞辱感，“打呵欠，叹气，叫喊，找衣服，穿错了别人的鞋子，胡乱地踏在别人身上，在离开别人头部不到一尺的马桶上很响地小便。女性所有的那种害羞的感觉，在这些被叫做‘猪猡’的人们中间，似乎已经很迟钝了。她们会半裸体地起来开门，拎着裤子争夺马桶，将身体稍稍背转一下就公然在男人面前换衣服”。而更为可恨的是，“在这千万被压榨的包身工中间，没有光，没有热，没有温情，没有希望……没有人道。这儿有的是20世纪的技术、机械、体制和对这种体制忠实服役的16世纪封建制度下的奴隶！”触目惊心的惨象，让夏衍自己的灵魂先震惊了，他愤怒地警告某些人，“当心呻吟着的那些锭子上的冤魂”。

夏衍以他生动的笔，既写出了包身工的群像，也重点写了几个人物，譬如芦柴棒等人。夏衍巨细无遗地写了包身工们的日常生活起居、作息、工作、情感等方面，他们在各个方面均备受虐待，他们被关在一个封闭的空间之中，不能与外界接触、联络，几乎沦为奴隶。工人在20世纪30年代属于新兴群体，不为世人所知，夏衍通过报告文学这样的写实样式，展现了部分工人悲惨的生活和命运，让社会了解工人真实的生活状况，也可以激发工人起来反抗。

1936年6月，夏衍在《光明》创刊号发表了《包身工》。《包身工》以“铁一般的事实”再现了一幅血淋淋的地狱图景，产生出强烈的震撼力。《包身工》彻底地、无情地揭露了剥削阶级的残酷本质，成了最有力的抗议书，在1936年的上海以及全国的工人阶级中所激起的革命作用是尽人皆知的。

2012年9月16日于昆明丰宁小区家中

以文学批评介入当下社会

《当下消息》（云南人民出版社2012年版）是“80后”青年评论家刘涛的第一本书。《当下消息》典出《周易》“观当下之消息盈虚”，由此颇能见其志向。《当下消息》就是要通过看当前的文学、影视和学术作品，来理解时代的消息，并试图找到其在时代中的位置。

在《后记》中，刘涛坦承——“我读书颇杂，所写的文章也颇杂乱，这两年略为收束，逐渐归于中国近、现、当代思想史和文学史研究。”刘涛的博士论文研究晚清民初康有为、梁启超等人，但近几年也开始关注当代文学。《当下消息》收录其部分当代文学、影视等方面的评论文章，全书分为“当代文学一瞥”“言谈之乐”“品读”“绘声绘影”四辑。“当代文学一瞥”主要谈当前的文学作品，涉及莫言等著名作家，涉及鬼金等年轻作家；“言谈之乐”主要是与师友们之间的谈话，有与陈思和先生的访谈，有与杨庆祥、徐刚之间的对话；“品读”主要是当前学术著作的书评；“绘声绘影”则主要是当前影视和戏剧的评论。但《当下消息》却杂而不乱，因为其中有一以贯之的精神，刘涛或评或论，或独语或对话，但标的皆在于理解时代的状况和时代所面临的问题。刘涛这些年往古代寻求思想资源，但不是流入掉书袋，他所试图走的路是“执古之道，以御今之有”。从《当下消息》一书观之，刘涛所走的路就是以文学批评介入当下社会，他似乎没有近代文学、现代文学或当代文学的学科意识，他研究文学是为了介入当下的社会。

刘涛似乎陈义颇高，但其评论并没有因此流入空疏，他对当前的文学创作、文学作品、影视作品、学术著作等有清晰的价值判断，他一般都是斩钉截铁地说，这部作品或好或坏。譬如面对近年红得发紫的六六，刘涛看到了六六创作的实质所在——“只是重复劳动，都停留在一个水平线上，不是上下求

索。”他说：“对于时代的理解，有高有低，对于时代问题的把握，相应也就有高有低，有对有错，六六所把握的时代问题只是低端的问题。”譬如针对青年作家鬼金，刘涛客观分析了鬼金的意义和局限，并提出了他的意见：“‘鬼金’这个名字所代表的思想资源非常有限，这些资源的营养不会太高，‘鬼金’所暗示的成就也在意料之中。……鬼金若想在小说成就上有所突破，更上一层楼，目前他所应该做的恰恰不能只将自己定位于‘小说学徒’。”在《武侠的两种用法》中，刘涛将郭敬明的《爵迹》与赵本山的《大笑江湖》做了巧妙的嫁接，由此二文可以看出郭敬明与赵本山的投机。对于吴宇森的电影《赤壁》，刘涛开宗明义引用黑格尔的话“奴隶眼中无英雄”，对其进行定位。

刘涛的批评风格介于学院派批评和媒体批评之间，他比学院派批评活泼多姿，比媒体批评深厚。刘涛尽管硕士专业是西方美学，但其并不“板着脸孔”作汉学家状，满嘴“西方”理论术语，动辄“后现代”云云，而是因作者、作品的思想资源而说话，说出作家、作品的意义和问题。

2012年9月6日于昆明丰宁小区家中

第三辑 艺术人生

文人中的大丈夫吴洪森

几年前，看到老村的一篇文章——《时代的掩盖》，文章对一位叫吴洪森的作家大加赞扬，并专门介绍了吴洪森在香港出版的《洪森杂集》。老村认为，该书是“需要你去等待、去寻找，才能得到的好书”。老村是我佩服的作家，他对吴洪森的推崇，让我立刻对吴洪森产生了极大的阅读兴趣，遂在当当网上购买广西师范大学出版社2004年1月出版的吴洪森在国内唯一一本专著——《崩溃的脸皮——吴洪森随笔散文集》，之后，又通过老村联系上吴洪森，索得1992年2月香港里波出版社出版的《洪森杂集》。这是吴洪森唯一的两本专著，或者准确地说，《崩溃的脸皮》只不过是《洪森杂集》的简体中文版，只是将不适宜在大陆传播的部分文章拿掉罢了。

从2012年4月开始阅读吴洪森以来，整整4个月的时间，《崩溃的脸皮》一直装在我随身的包里，一有时间便拿出来看，这是我近年读到的最好的著作之一。借用老村的话来表达我的阅读感受——有的人的文章，你跟随读他读了一辈子，究底还是不了解他是个什么人。可是有的人的文章你一旦拿起来，就感到他个人的强烈气息，活生生地矗立在你的面前。吴洪森先生属于后者。¹

吴洪森经历丰富，也很坎坷，他是这个时代最富才情的文人，可惜，造化弄人，坎坷的人生使得他没有太多的作品问世。著名先锋作家格非认为，吴洪森人生道路太一波三折，导致他所写下的文字比他所能写下的要少得多……没法把自己的精力集中到文字上。但即便仅此一本，也足以证明他的才气和才情。只是，很可惜，吴洪森的文学思想，在当代文坛，却因为种种原因，未被文坛认真关注过，他的声音，一直被忽略，他的文章也没有引起足够的重视，实属文坛的一大憾事。

¹ 老村：《闲人野士》，人民日报出版社2008年版，第99页。

老村认为，在文学见解上，吴洪森的“感觉中正而直接，思想也惊人地超前。……而且，他的文学思想更应得到推崇。遗憾的是那时的文坛，忽视了他的声音。仅将他看作活动家，竟是委屈的结果。他的思想，没能在国内文学界得到反应。我感觉究其原因，可能是中国后半世纪的文学一直缺少旗帜性的人物，缺少正大的堂堂正正的声音的缘故。巴金太老了，老得已经不能对文学事情产生正常的反映了。也是在迫不得已的情况下，那时文坛抬出了一个大人物。但此人过于油滑讥诮的为人文风格，是不足以为文学大众听效的。事实上假如不计较政治的原因，在那个时期，长期的现象竟是，真正的文学声音一直缺席。有人赞美王朔，写了‘躲避崇高’，直言了他这位扶不起来的‘天才’退席的意思。而像吴洪森这样的俊杰之士，和那时大批年轻的学子一样，还没有足够的资力让自己的声音发表出来”¹。

一、吴洪森生平

吴洪森被这个死气沉沉的文坛埋没得太深太久，想更深、更多地了解他时，查阅了诸多文学书籍和网络，也无法得到一个更全面的吴洪森形象。但我想，迟早有一天，吴洪森会被文坛所重视和关注，他的文学思想将被深度挖掘。吴洪森在《性·死亡·创造》中写过这样几句话——当巴尔扎克为司汤达受时代的冷遇鸣不平，司汤达在给他的信中却说，百年之后有谁还会记得现在的部长首相们呢？他的《红与黑》人们是不会忘记的。借用这句话吴洪森就是，百年之后有谁还会记得现在文坛上叫嚣的小丑和他们的“大作”呢？但吴洪森的文学思想和文学实践，却将放射光芒。

吴洪森“苦斗于新旧两境，突围于东西两域，被放逐在时代与社会的巨大震荡之中，生活如万花筒里翻旋的碎片”。只有了解他的身世，才可能读懂他，读懂他那个时代。

1953年吴洪森出生于上海黄浦江边的贫民区，少年苦难经历中，饥饿感是伴随他左右的魔咒，在《酒酿饼》中，吴洪森回忆了母亲用土法给他们兄妹四人做小点心吃的经历，这是在那个饥饿充斥着肚皮的年代最为美味的点心。

1966年因“文革”爆发失学在家两年，1968年被分配到浦东一所初级中学读书。1970年4月，17岁的吴洪森被下放到江西九江修水县插队。当了两年知青后，在贵人张力才和他的爱人曾凡梅医生的帮助下，吴洪森被上调到九江钢厂当工人。1978年恢复高考，吴洪森考入九江师专中文系读书，1981年毕业后分配到九江第九中学任语文教师。

在九江师专上学时的吴洪森，开始了自己作为文学活动家和评论家的为文之路。创办了叮咚文学社，并编印了第一份文学刊物《叮咚》。1980年，吴洪森写下其成名作——《形象的爱情心理学——评〈红与黑〉》，随后在王元化的扶植和提携下，逐渐成长为一位文学批评家。由此，吴洪森与王元化结下长达26年的忘年交，成为经常登堂入室、领受王元化教诲的私塾弟子。吴洪森是王元化临终前唯一一位非亲属的在场者，亦是第一个发布王元化仙逝消息的人，在之后接受媒体采访时，吴洪森一度哽咽，足见其感情之深厚。

1984年，被放逐了十余年的吴洪森被借调到上海吴淞区（如今的宝山区）人大任秘书。1985年，一直想考一所好大学，并在师专时就苦学外语的吴洪森，终于圆梦，考上华东师大中文系文艺理论研究生，成为张德林的开门弟子。三年研究生读完，吴洪森递交的硕士论文《存在与想象》，奠定了吴洪森在文学批评界的领军地位。

1988年硕士毕业后，分配到上海社科院文学研究所。1991年，吴洪森放弃了上海，放弃了对国内文学的关注和自己的创作，随着1989年那场重大的政治事件之后所形成的出国潮而出国，移居美国。在《初到美国寻工记》中，吴洪森讲述了自己初到美国的艰辛，只是很遗憾，这一阶段，生活的不易以及无法承载他深邃思想的美国，使他放弃了文学创作。

1994年，吴洪森离开无法承载自己梦想的美国，转战香港报界工作，先后担任《大公报》要闻编辑、《联合报》神州论坛主笔兼编辑、《明报》中国新闻首席记者，以及香港《文汇报》编辑。1998年，在香港创办了《香港书评》，任主编。

2003年，当女儿考上香港中文大学全额奖学金，而不用他负担后，已经年届50的吴洪森放弃了在香港的工作，回上海创办思想文化网站——真名网。并以“宽容、平等、理性”作为网站宗旨来参与互联网思想文化讨论。开始从

¹ 老村：《闲人野士》，人民日报出版社2008年版，第100页。

文字上倡导创造精神转向实践，在吴洪森看来，“言论自由在更大意义上涉及一个国家和民族的创造力。扼杀了言论自由、思想自由，就扼杀了人的精神自由。人的精神自由被扼杀了，这个国家这个民族就必然丧失了独立思考的能力，丧失了想象的能力，独立思考能力被扼杀了，想象力被扼杀了，人的创造精神当然就没有了”。虽然真名网自创办以来被关停数次，但吴洪森始终坚持“知识分子的具体行为比言谈更重要，只有勇于实践，知识分子的思想言谈才有说服力”。

二、文学活动家吴洪森

20世纪80年代中后期，中国有两位著名的文学活动家，一位是北京的李陀，另一位就是上海的吴洪森。老村感慨，仅将吴洪森看作活动家，竟是委屈的结果。而吴洪森的同学摩罗却为他能得到这样的称呼而高兴，“谁都知道，八十年代是热爱文学的年代。在这样的年代做一个文学活动家，既要有过人的热情和才华，又要有出色的人格”¹。

吴洪森因何走上文学活动之路，无从知晓。但后来，他在文学活动之路上越走越从容，或许是受王元化先生的影响。作为王元化的关门弟子，吴洪森不可能不受影响。而王元化除了在思想文化上的造诣外，乐于助人，提携后生也是出了名的。

在上大学时，吴洪森的活动才能便冒了出来。摩罗在《一个高贵的生命》中写道：吴洪森天生是个领袖人物，总能让人感觉到某种魅力。在十来位小青年中，愿意在漫长的聊天中聆听他的高谈阔论的就有好几位。他不但广有见识，读书也比别人多，加上他具有内在的热情和创作力，所以总是能给人以指点和启迪。²在师专时，吴洪森就是一个组织家，他把班上爱好文学的同学组织起来，创办了叮咚文学社，并编印了第一份文学刊物《叮咚》。

目前在国内很有影响力的作家、思想家摩罗，就是吴洪森的师专同学，摩罗走上文学道路，也是拜吴洪森所赐，并且，摩罗将吴洪森视为自己的精神

导师。“文学就是命运所加给我的赏赐，而这份赏赐是通过吴洪森传送到我手上的。”¹摩罗的习作《少年阴魂》，就刊登在《叮咚》第一期上，成为最有争议也最有影响力的作品。《小凤的生日》刊于第二期。正是受吴洪森的影响和鼓励，在师专时，摩罗试图成为一个文学家的志向便确立起来。可以说，摩罗在文学上的造诣，跟吴洪森的影响和鼓励是分不开的。摩罗《深的山》系列作品，也是在吴洪森的帮助下，才得以在《上海文学》上连载。“文学应该创造伟大的情感、伟大的生活和伟大的精神自由”这一文学信念，是作家摩罗向思想家摩罗跃进的思想基础，而这一思想，也是摩罗在和吴洪森的探讨中得到的。

难怪，摩罗把吴洪森称之为“艺术保护神”。摩罗说：“在这个从神话时代直到现在一直没有出现过诗神形象的功利而又庸俗的民族，像吴洪森这样热衷直到痴迷程度的人，大约可以说就是世俗生活中的诗神形象。”²

吴洪森的另一位同学丁伯刚的第一篇小说，也是经吴洪森推荐在1989年《收获》发表。至今为止，丁伯刚已在《收获》等大型刊物发表了十多部小说，被《收获》誉为“当今写得最好的小说家”。当我和吴洪森联系时，吴洪森还一再让我去关注丁伯刚的小说。

在华东师范大学读研期间，吴洪森从组织家变成了著名的文学活动家。此时，先锋文学正在兴起，而吴洪森正是先锋文学主要的推动者和呐喊者之一，是上海“先锋沙龙”的主要参与者与推动者。

同作为先锋文学的推动者、后来和吴洪森反目的李劫，虽然对吴洪森有很多攻击，但在《先锋文学的如何先锋和如何丧失先锋》一文中，李劫也不得不承认：“当我写到1987年的那个先锋沙龙时，我首先想到的是吴洪森。我一想到吴洪森，脑子里出现的就是那样的人物。不管吴洪森是生对了地方，还是生错了时代。他就是那样一种叫作吴洪森的人。虽然此人其貌不扬，但绝对不可小看。”

吴洪森为先锋文学呐喊，是因他看到了，先锋文学让文学的价值回归到了文学本身上，对于热爱文学的他来说，此时不呐喊，此时不助威，更待何

1 吴洪森：《洪森杂集》，香港里波出版社1999年版，第9页。

2 摩罗：《大地上的悲悯》，上海三联书店2003年版，第286页。

1 摩罗：《大地上的悲悯》，上海三联书店2003年版，第288页。

2 摩罗：《大地上的悲悯》，上海三联书店2003年版，第292页。

时。“文学如果仅仅只能作为工具存在，不论为政治服务还是为经济服务，都会导致文学自身价值的丧失。文学应该有它自身独立的价值。……在西方现代派和拉美作家的影响下，先锋作家的创作开始使文学渐渐赎回自身，文学原本应有的尊严也逐步恢复。……在一个高度政治化的社会环境里，先锋文学闹文学独立，显然具有精神上和心理上的颠覆作用。”¹

国内很多先锋小说家，当年都受到过吴洪森的鼓励，他们的作品，很多也是吴洪森推荐给杂志才得以发表的。比如格非的成名作《迷舟》，李洱的习作都是吴洪森推荐给《收获》的。曾看到过格非的一篇回忆文章介绍说，《迷舟》写出来之后，在很长一段时期内也只是在几个朋友间传看而已，后来吴洪森看到此文之后，便将他推荐给了《上海文学》。但《上海文学》的周介人却认为《迷舟》是通俗小说，而《上海文学》是不发表通俗类作品的。吴洪森得知《上海文学》退稿的消息后大为震怒，甚至不惜与周先生公开绝交。之后在吴洪森的推介下，《收获》才刊发《迷舟》，让当时尚未成名的格非一下被文坛所关注。愿为一篇别人的文章和朋友反目，在今天看来，完全不可思议，这足见吴洪森对先锋文学的推崇，足见他作为一个文学活动家的人格魅力。

吴洪森在文坛乐于帮人是出了名的，这也是他作为文学活动家最为让人津津乐道的。当年华东师范大学著名的校园诗人王晓丹在自己的诗集后记里，讲了一则吴洪森的故事。王晓丹在大学读书时，每写一首诗都会将那乱糟糟的手稿送一份给吴洪森看看。待她毕业分到南京一家杂志工作后，吴洪森有一次出差南京，将一本书稿交给她，说你的诗集可以拿去出版了。王晓丹发现，那些乱糟糟的手稿，全都被吴洪森整理得工工整整，并且已经编辑好。

摩罗在《一个高贵的生命》中还讲了一个故事，吴洪森刚到香港一家报社上班，上班前回上海时，当他得知一位朋友的博士论文因为没钱出版时，已经负债累累的吴洪森当即表示愿意出资。下次到上海时，乐善好施的吴洪森钱花光了，回香港后又把钱打给朋友。摩罗被深深感动，“我深感到他真是一位以最高贵的情热热爱文学、热爱文化、热爱自由的人。”²

作为文学活动家的吴洪森，还有一双伯乐般的慧眼。1998年他主持《香

港书评》时，曾用一个专辑介绍当时才30岁出头且默默无闻的钱文忠。专辑的题目是《钱文忠：中国学界的希望》。有些朋友看了之后，质疑他是否太主观了。他回答说：走着瞧，我不会看走眼的。数十年过去了，钱文忠在中国学界的影响证明了吴洪森的眼光。

2003年，吴洪森回上海创办真名网。从帮助文学青年转向实践。吴洪森说，中国不缺少喜欢写文章的人。知识分子要避免空谈，要愿意做和敢于做实实在在能推动中国进步的事情。他认为：知识分子的具体行为比言谈更重要，只有勇于实践，知识分子的思想言谈才有说服力。

当今社会是一个知易行难的社会，而实践远比空喊口号更重要，而吴洪森却用自己的行动来践行自己的理念——一个合格的知识分子，必须是建设性和创造性的。这是吴洪森作为文学活动家最为真诚的一面，凭此，吴洪森就是一个值得我们尊重的人。

三、文学批评家吴洪森

文学批评家是吴洪森最为重要的一个身份。吴洪森的文字书写最早也是从文学批评开始的，当然，从我个人的理解看，吴洪森的文学批评也是他创作中最为精彩、最能代表他文学思想的。从1980年第一篇成名作《形象的爱情心理学——评〈红与黑〉》到目前为止，30余年来，除了做记者时写的新闻稿外，他的文学创作涉及最多的一块也是文学批评。

吴洪森是怪才。大凡怪才，对权威都有着天然的反叛，也因怪，想的自然比常人超前，吴洪森是集“怪”和“才”为一身的人，这从他文学批评中，便可窥见。

20世纪80年代，受“文革”遗风影响，文坛呈现出文风死板僵化之态，给人老气横秋之感，而文学批评界更是僵化刻板，死水一潭。当时，分析一部作品时，几乎都是围绕政治、阶级斗争做文章，仿佛文学是政治的小三，只能为政治服务，而忽略文学本身的存在价值。

当时正在九江师专上学的吴洪森，看不惯这样以政治为纲的文学批评习气，在吴洪森看来，欣赏文学作品，如果不深入挖掘文本中人的复杂性，不去

1 吴洪森：《崩溃的脸皮》，广西师范大学出版社2004年版，第283~284页。

2 摩罗：《大地上的悲悯》，上海三联书店2003年版，第297页。

审视文学本身应有的价值，仅归纳出几条政治结论的话，那么阅读文学作品的意义就丧失了。为此，吴洪森“想做个样子给文坛看看，真正的文学批评是什么样子的”。于是，吴洪森选择了法国著名作家司汤达的代表作《红与黑》，作为自己的文学批评对象，从人性的角度，从文本价值的角度着手，做了“灵魂的探索”，写下了《形象的爱情心理学——评〈红与黑〉》，其目的是为了“扫荡教条主义批评文风”。

《形象的爱情心理学——评〈红与黑〉》一文，吴洪森以心理分析的方法，从“脑袋里的爱”与“心坎里的爱”入手，分析了小说主人公于连对德·瑞那夫人的爱，是“脑袋里的爱”，而这种爱的根源是于连的英雄主义理想的使然。于连对德·瑞那夫人的爱，是为了将来能进入上流社会，所以，于连将对德·瑞那夫人的爱当作责任来完成，还带着负罪感。而德·瑞那夫人作为贵夫人，她生活中唯一缺少的就是爱，她对于连的爱是“心坎里的爱”。“脑袋里的爱”与“心坎里的爱”是不对称的爱，一个贵夫人，一个平民，现实的差异造成了他们心理上对爱的障碍。当于连在接到玛特儿的示爱时，首先想到的是“这是一个圈套吗？”这份怀疑，让于连照样不能爱得坦然。经历了两次爱后，于连终于明白什么是真正的爱，这使他完全倒向了德·瑞那夫人。爱是人最本真的情感流露，从爱入手，拨开于连、德·瑞那夫人及玛特儿小姐隐藏在爱下的人性，吴洪森用心理分析的崭新批评方式，开启了一代新的文学批评风尚。

“在那个时候，中国人还只知道把文学看作政治的传声筒，可吴洪森的这篇文章却致力于对人物、对文本做‘灵魂的探险’。在那个所谓拨乱反正的年代，他是最早将文学批评‘反正’到文学中来的文章之一，也是最早借鉴心理学的方法进行文学研究的尝试之一。”¹吴洪森最可贵的精神，是在那样的年代里，敢于去挑战沉闷的文坛。当然，挑战者背后常常暗藏着一把辛酸泪。文章写出后，当时却没有一家刊物愿意发这个极有分量的文学评论，或者说，是没有人能真正读懂吴洪森，看透吴洪森的野心。

年轻气盛的吴洪森给在上海社科院文学研究所的王元化写了一封“措辞激烈傲慢的信”——“寄上三投不中的稿子。此稿为扫荡教条主义评论文风

而作，望先生能拨冗指教。”王元化给吴洪森的回信，充分肯定了该文的价值——我觉得你的细致深入的分析能力是极可贵的，希望你多写点文章出来。并将该文推荐给《上海文学》，这使吴洪森一举成名，文学批评界也接受了吴洪森心理分析的评论方法。

之后，吴洪森延续着心理分析和精神分析的批评方式，先后写下了《你思谋得透吗？》《两性战争与融合的背后》等影响深远的文学批评。两篇文章都以性作为切入点，而且是写于20世纪80年代晚期，彼时，“性”还属于禁忌话题，小说在“性”的表现上也还羞羞答答，而吴洪森敏锐地觉察到小说创作的这一趋向，并做了深刻的文本探讨，这是一个文学批评家敏锐眼光的体现。

文学批评和文学创作是鸟之两翼，缺一不可。但一直以来，文学批评似乎都只是文学创作的伴娘，失去了主体性。而吴洪森的文学批评，始终把主动权握在自己手中，而且，他的文学批评，比小说本身更具魅力。比如在《读纳博科夫的三部作品》一文中，他将普宁这位俄罗斯流亡到美国的老教授的孤独分析得淋漓尽致，远比纳博科夫的小说精彩。

普宁是一个被祖国遗弃，被流亡团体遗弃，被妻子遗弃，孤身独居在美国的教授，他独处美国，承受着种种难以忍受的孤独。他到美国后，前妻写信来要钱，他明知这钱是拿去供养情人和别人的儿子的，但他照给不误。有一次前妻写信说准备来看他，他激动得不行，前妻来了，把孩子扔给他，带着情人去旅行，普宁却忍气吞声。吴洪森认为，人对孤独的恐惧远甚于被人欺骗，所谓孤独并不仅指一个人独处，更是指精神上与任何人都丧失了情感联系，和一切人都无关系。这样的分析直指内心，直指孤独的本质，读了不免让人震撼。

最能体现吴洪森在文学批评上的才情的还数他的硕士论文《存在与想象》。这是吴洪森最重要的作品，也是最能代表他文学批评水准的作品。吴洪森在《〈存在与想象〉后记》中曾说，1982年初，造访王元化先生，他嘱咐我对想象问题进行深入钻研。深受王元化教诲的吴洪森，花费6年时间，呕心沥血，终于写成《存在与想象》这一篇现在看来仍然不过时、仍然魅力十足且有价值的文章。

《存在与想象》受王元化鼓动而写，也深受王元化思想影响。吴洪森写

¹ 吴洪森：《洪森杂集》，香港里波出版社1992年版，第10页。

作的一个参考是黑格尔的《小逻辑》，而《小逻辑》亦是成就王老思想的一个基础范本之一。

《存在与想象》从人类存在的特性出发，从根本上探讨了想象的根源，比较全面地阐述了想象与人类文化和人类精神自由的关系。吴洪森根据想象与存在的不同关系，将想象分为实践想象、宗教想象和艺术想象三大类。吴洪森认为，实践想象起着引导实践理性，从而赋予大自然以人的形式，解决人类生存的作用。但实践想象受理性水平限制，当实践无法解决存在的问题时，宗教想象就产生了，宗教想象把人从未知世界产生的痛苦和茫然中解放出来，使人有了精神上的依靠。但在吴洪森看来，实践想象和宗教想象，都不是自由的想象，仅凭这两类想象，社会就会有停滞不前的危险，而艺术想象则是赋予人类心灵以形式，建立内在的感官世界，为人类提供形式的刺激和情感的动力，从而起到使社会向前发展的作用。

吴洪森认为人的一生都在黑暗的苦海中挣扎，人所能做的，无非是尽力将脑袋探出水面，喘上几口气而已。因此他主张生活的艺术就是在苦海里喘气的艺术。这似乎可以理解，为什么作者对于艺术和自由寄予那么高的热情，给予想象以那么崇高的地位。¹

目前，中国文创力衰竭，就主要体现在想象力的衰退上，《存在与想象》一文“视野广、识见博、论述清晰、逻辑性强，是一篇有较多启发性，也联系了当前创作、理论领域存在的问题，提出自己看法，看法中有不少深意、新意的论文”²。

吴洪森思想和学术视角总是太超前，以至于《存在与想象》出来后，都没找到一家杂志刊发全文，直到2000年，《当代作家评论》主编林建法看到，说没想到吴洪森12年之前就写出这样的论文来了，现在读起来就像刚写似的，于是全文发表，并授予2000年《当代作家评论》评论奖。

吴洪森在《批评的失落》中认为，一个好的文学评论家，需要有两方面的才能：一是对文学作品的欣赏能力，能够辨别好坏优劣；二是要有理论修养，能够将他所欣赏体会到的用清楚明白的理论语言表达出来，最好还能加以

举一反三的阐发。

吴洪森对作品的鉴赏能力是超群的，而且能用最为朴素的语言表达出自己的感受。比如，在《病态环境中的病态天才》中，吴洪森对张爱玲胞弟张静（季季）撰写的《我的姊姊张爱玲》一书做了充分的肯定，认为“这本书提供了张爱玲生长环境的大量第一手资料，阅后可使我们对张爱玲的成长过程有更为清晰的了解”。基于书中提供的张爱玲成长的家庭环境和经历，吴洪森认为，在父母离婚后，张爱玲与父亲的相处并不愉快，父亲在鸦片的烟雾中和姨太太们在一起消磨时光，从不差钱只缺温情到钱也差温情也缺，而奇怪的是父母都有着良好的文艺修养。吴洪森断定，张爱玲这一文学天才就是萌生在这块病态的土壤上——张爱玲是一个病态的天才。

吴洪森对文本的价值有清晰的判断，而且，在理论分析时，他却用极为浅白的语言论述。将简单的问题通过高深的理论加以分析，这是目前文学批评界绝大多数人的能耐，但要深奥的理论通过人人能读懂的语言写出来，这才需要本事，而吴洪森就具有这样的本事。吴洪森很多文学批评，都是随笔式的，相较于目前很多生涩难懂且拒读者于千里之外的学院派文学批评，吴洪森不仅在批评理论上容易让人理解，而且在语言上显示出随和之气，我常说，写书人懂得体贴读书人，就和谐了。

吴洪森的文学批评路子中正而有魅力，是我喜欢的风格。但吴洪森以人论文的批评方式，却是我不能接受的。《泯灭情义的写作生涯》，吴洪森以《萨特、波伏娃和我》这本由波伏娃的学生比安卡·郎布兰所写的传记为脚本，从萨特和波伏娃的婚姻和所谓的爱情着手，认为萨特与波伏娃长达50年超凡脱俗的爱情使全世界都啧啧称奇，他们当初约定只恋爱不结婚、不生儿育女，甚至也不同居在一起，还约定互相性开放不争风吃醋，看似是对自由的追求，但实质却是为掩盖自己去占有别的女性的幌子，或者说，是为了掩盖自己对女性没有爱的能力，并进一步指出萨特对安卡·郎布兰的爱只是玩弄和欺骗，他拒绝领诺贝尔文学奖，只是为赢得大众的佩服和害怕被大众蔑视和抛弃，他掩盖自己真实的爱情观和对女人的态度。吴洪森认为，萨特对女人没有爱的能力，而这样的哲学家，对世界是没有多少爱心和真实关怀的。吴洪森据此得出——萨特的写作是“泯灭情义的写作”。吴洪森认为：如果自以为自己

1 格非：《塞壬的歌声》，上海文艺出版社2001年版。

2 吴洪森：《崩溃的脸皮》，广西师范大学出版社2004年版，第286页。

的事业崇高就拥有了反基本人性的特权，那么这所谓的崇高事业必然是迷惑大众欺世盗名的，是虚假的。他们真正的目的是为了实现在不可告人的野心和满足自己卑劣的欲望。就此而言，无论以作家面貌出现的萨特、波伏瓦之流，还是以党卫军面貌出现的纳粹，在本质上没有什么不同，只是犯罪的程度和范围的大小差别而已。

作家作为人类心灵的导师，应该承担社会良心的角色，但作家也是活生生的人，有七情六欲，也有缺点和弱点，也会像常人一样犯错误，完全没有必要对作家做道德审判，把“道德完人”的帽子强扣在他们头上。中国一直有“文如其人”的说法，其实，在绝大多数情况下，人和文是彻底分离的。好人可能写出坏作品，坏人却可能写出好作品。以“私德”取代“公德”，因人废文是不对的。这正如钱钟书所言，“你吃了一个鸡蛋，觉得味道不错就行了，何必要去拜会那个生蛋的母鸡呢？”再说了，共产党的创始人，伟大的文学家、思想家陈独秀，他在做北大文科学长时，就长期在妓院包房纵乐，据说，《新青年》上很多脍炙人口的文章，都是陈独秀在妓院里写出来的。但即便这样，又有谁能抹杀他在中国历史上的功勋呢？

当然，吴洪森文学批评还有一个显著的特点，就是中正而客观，这体现在他对同学兼好友一直视其为精神导师的摩罗的批评上。当摩罗将“鲁迅之后中断的精神战士谱系续接上了”（钱理群），吴洪森首先很“感到光荣和骄傲”，但精神战士致力于启蒙大众和批判职责，往往忽视了文化的作用，而没有文化上的新创造，真正的新社会是不可能建立起来的。

面对读者对摩罗的文字发出的“思想者痛苦”的感叹，吴洪森却另有看法——我无法想象像摩罗这样的人，混迹在官场，见到上司就挤出谄媚笑脸，在下级面前，为了心理平衡就摆出粗暴下贱的威风，会有什么人生的乐趣。只有缺少做人基本尊严的人，才会迷恋腐败的官场。吴洪森对摩罗将精力花费在社会批判上做了有理有据的批评，建议摩罗——创造，要以创造去战胜黑暗。

这些年，文学批评似乎变成了文学创作的跟班，文学批评家失去了对文本价值的判断，捧场、鼓吹成风，而吴洪森的文学批评却秉承着一贯的客观作风，哪怕是对摩罗这样的好友，该批评的就批评，而没有因为友谊放弃价值判断，放弃理性的分析。

四、作家吴洪森

除了文学批评，吴洪森其他文章所涉及的面很广，内容涉及时事、政治、经济学、哲学沉思、考据、小说、散文、杂感等诸多方面。其题材、体裁的广泛和丰富足以让人目不暇接。他的目光似乎永远不能停留在某一个确定的事物上。“尽管文章之间的联系隐匿不彰，但读完全书之后，作者一以贯之的哲学、美学观念就会慢慢浮现出来，最终变得非常清晰。”¹

作为作家的吴洪森，在创作上，他一直秉承着“决不写只是一味地批判骂街的文字”，而是坚持“建设性和创造性”的写作风。吴洪森的文章和别人的不一样，特别朴素，语言也特别干净简洁，读着不累，且能在阅读中享受到他独特的思想和表达方式。摩罗评说吴洪森是“既读万卷书，又行万里路的人，所以他能够打通东西诸域，神游人鬼诸界，融会贯通，信手拈来，也常常可以从最基本的角度观察人类生活，用最朴素的方式对人类生活发言”。

“吴洪森的文章不是坐在书斋里做出来的，而是从社会显示和日常生活中成长起来的，所以书卷气很淡，生活气很浓，非常贴近我们在生活中遇到的问题，贴近我们在生活中形成的眼光和思维。”²

吴洪森总是在别人不经意间，发现生活中许多有趣的事，在《没有“屎”的字典》中，吴洪森回忆自己8岁那年因为骂人带“屎”字，被妈妈打，当自己9岁第一次买《新华字典》，首先想到的就是查这个字，字典居然有这字，让吴洪森感慨——“字典居然有这个字！字典不怕妈打！”而社会进步了，“屎”字却从《新华字典》中消失了。吴洪森通过一个字在《新华字典》中的变迁，将封建思想、男女不平等举重若轻地勾勒出来了。非怪才无以为之。

而《对人的尊重要落实在钱上》，标题本身就是一个通俗的大论断和大道理。吴洪森从美国一个老太太在麦当劳烫伤获赔180万美元，看到了美国“才是集体主义”，而我们却对保护消费者合法权益做得太不到位，违法成本

1 格非：《塞壬的歌声》，上海文艺出版社2001年版。

2 吴洪森：《崩溃的脸皮》，广西师范大学出版社2004年版，第352页。

低，获利诱惑大，只靠政府搞运动式的打击，是不可能治本的。要标本兼治，就得也像美国一样，要让违法者赔不起。

在《无形的围墙》中，吴洪森看到的是，美国住宅花园是敞开式的，是因为私有制的观点深入人心，擅闯别人私人领地是会被杀的，而中国的封闭式，是因为中国不但不能像美国公民一样能私人持有枪支，而法律对私有制的保护也和美国有很大差别。问题的本质，很清晰地就出来了，而不像通常所认为的美国是开放式的文明，而中国是封闭式的文明。

作为作家的吴洪森，其最大的创作特点就是想象力在文中的运用。在《生命的根本在腹部》中，吴洪森从“在中文里，表达最强烈情感的词汇，很多和腹部有关”而奇妙地联想到，生命的根本就在腹部。比如，“头疼”在他看来是最浅层次的痛苦，只是和遇到麻烦事有关，而“心疼”“心痛”就是产生在心中的疼痛，却是深度的疼痛，但人最深的痛苦却是来自腹部的——“肝胆欲裂”“腹如刀绞”“柔肠寸断”。从痛苦的层次来看，头疼不如心疼，而心疼比起腹疼又不算什么。而在评价一个人时，“心不好”，只是提醒自己提防和警惕这个人，但如果一个人“一肚子坏水”时，就要坚决与之断开联系，“心不好”比“腹不好”更让人恐怖。在吴洪森看来，当一个人的生命从根本上受到伤害时，生命就会以腹部的毛病向他发出警告。

当然，吴洪森更看重的是建设性、创造性，这在他的为文中，也得到了很好的体现。比如在《筑起我们新的长城》中，吴洪森从当前北京严重的沙尘暴中，从目前国家治理沙尘暴的投入分析认为，政府60亿元的投入远远不够，只会导致一边在治理沙化，另一边却出现新的沙化。他看到了政府目前治理沙尘暴无法从根本上解决问题的弊端，提出了极有建设性的建议——树葬陵园——就是挖一个坑，将遗体埋进去，然后在上植树植草种花。

吴洪森还从旅游上市公司的角度论证了树葬陵园的可操作性，并从死者家属的角度论证了开销问题，认为“比火葬还便宜”。而更为诱人的是——中国的沙化面积目前总共将近170万平方公里，占国土总面积达18%，形成了一条西起塔里木盆地，东至松嫩平原，东西长4500公里，南北宽600公里的风沙带。因此，建成了京外树葬陵园之后，就要开始兴建横贯东西的树葬陵园。可以先将沙化带1/10面积规划为全国性的树葬陵园，以每年17000千平方公里

的速度，10年完工。完工之后，再过20年来看吧：鲜花盛开、绿草如茵、乔木成林。

吴洪森有着巧妙的想象力和创造力，但想象和创新却没有冲淡他的理性和建设性。在《计划生育的另类思考》中，面对目前投入大、但效果欠佳的情况，吴洪森提出了依靠对女性的教育来改变这一状况——假如我们将平均每年上百亿元的计划生育经费，用在普及提高农村教育尤其是女性教育上，中国人口出生率照样会迅速下降，并且社会综合效果要比行政强制好得多。在《我的医改方案》中，面对历时三年综合十六部门、洋洋一万三千言，普遍反映看不懂，可操作具体措施太少的《医改方案征求意见稿》，吴洪森开出了通俗易懂且只有不到500字的良方：一、除了事关公共卫生健康的免疫、防疫以及精神病院，由国家主办国家全额支付之外，其余医疗机构国家一律不办，现有的医疗机构全部出售。国家每年将财政收入的15%（发达国家占16%以上）转化为全民的医疗保险费用，由公民自行选择保险公司投保。目前中国的财政收入为三万多亿元，15%将近5千亿元，平均摊到每个人头上将近400元，交付医疗保险费用足矣。让公民自行选择保险公司，势必促进保险公司之间的公平竞争，改善服务。公民凭保险公司发放的医疗卡到医院或诊所免费就诊。国家医疗保险费用来保障基本医疗，想获得更好医疗条件，自己另行增加保费。二、国家给各种资本兴办医院和药厂提供便利政策，免费提供办医院、办药厂的土地，各种医疗单位以及药厂一律免税。国家按照每万人100张病床的比例来规划医院设置，凡是建立医院、开办药房的地段必须设立两家以上以利竞争。三、任何医院、医生、任何医药必须投保，只有获得保险公司保险才能营业和销售。任何医院、医生、任何医药，只要获得保险公司认保，工商管理就必须发放执照或者销售许可。

上海先锋戏剧艺术家张献，在看了吴洪森近年来的文章后说，吴洪森回复到了原初社会个人立法者的状态，他把吴洪森的文章称为立法作品，曾经在概念艺术节的“立法剧场”推出“立法艺术家吴洪森”。他认为吴洪森的个人立法行为才是真正的行为艺术。

吴洪森又是情感真挚的人，这在他的散文《动身时刻》中表现得淋漓尽致。《动身时刻》写的是1970年，作者离开上海去九江插队前夕所发生的事。

整篇文章弥漫着压抑、伤感的气息，让人动容。

《动身时刻》中有三位主人公：我，外婆，梦林。三个人物的命运彼此独立，又都交汇在一次离别的具体场景中。自古以来，离愁别绪都是一个书写主题，被无数书写者作为表达自己情感的通道。但吴洪森的《动身时刻》，却是离别题材中最具有时代感和最感人的离别篇章。

故事围绕“我”行将赴江西山区插队展开，而外婆和梦林是“我”的送别者，或者，可以理解为，我亦是外婆和梦林的送别者——他们都相继地离开了人世。“外婆显然是家庭的代表，故乡的象征。尽管作者也附带写到父母、弟弟等另外几个角色，但外婆作为家庭劫难的承受者，她的命运构成了整个家庭命运的缩影。”¹外婆在送别“我”时，已患食道癌，这让外婆对“我”的送别显得更加悲切。“这时外婆对我说她要先走了。‘出门在外，你要当心自己。’外婆叮嘱道。她一字一字说得很慢说得很吃力。我知道外婆已经吃不消了，‘嗯’了一声后，眼睁睁看着她迈开脚，一步一步离去。两个月后，父亲在信中告诉我外婆已去世并已火葬。考虑到家中的经济和修水交通情况，外婆临终时就没打电报叫我赶回来。奇怪的是我接到信后还是没有哭。”“还是没有哭”将“我”的悲伤刻画得比“哭”更加悲伤。或许，在“我”看来，外婆的离去，是对多难命运的终结。而对悲情社会的无声控诉，在梦林的死上，体现得更深刻。“我”和梦林是最要好的朋友，下乡远行的木箱都是“小木匠”梦林送的，在送别时，梦林亦是最后一个离开者——“这时船离开码头已有一段距离了，码头上送行的人已减少，船舷边也不很拥挤了，我仰起脖子朝码头上看，没有看见我的弟弟妹妹，也没有看见我的同学朋友们，我放心了，也略略有点失望。就在此刻，我看见码头左侧的水泥围墙上站着一个人熟悉的身影，那身海军蓝军便服、个子矮小敦实的，不正是梦林吗！他果然是犟的。船正加快了离开的速度，我一急就爬上了栏杆，连连挥手。梦林看见我了，脱下军帽，向我挥动。”但遗憾的是，六年后，梦林却在安徽农场自杀了。他如能再多挨五个月就好了。再多挨五个月，毛泽东去世，那时谁都会知道天下要变了。但是人到挨不过去的时候，多挨一刻都是难的，更何况是五个月！“作者没有追问梦林的死因，相反却隐约多了一层对他的死亡的理解，言下之意，仿

佛梦林的死并不怎样让人吃惊。读到这里，我们只能一次次掩卷长叹。那个善良、纯洁，也许还有几分木讷与脆弱的小男孩的形象在我们眼前久久不去。作者似乎在说，与他背后所蛰伏着的强大黑暗相比，他那如此单薄的身影又岂是它们的对手？”¹

五、结 语

除了评论家、作家的身份外，吴洪森身上还蛰伏着记者、政论家的身份，但作为记者和政论家的吴洪森，其展示自己才华的主要场地在香港，他这方面的稿子很少收录在作品集中，在大陆亦很难找到、读到，故很难进行分析，实属憾事。另外，从吴洪森的博客上了解到，他目前似乎也没有什么大的创作和写作动向，博客上所载几乎都是微博内容的转载，属于小感言、小批判之类。

吴洪森在《面对摩罗的困惑》中给好友的忠告是：“放弃创作的追求和努力，就是放弃了一个真正知识分子的主要责任和贡献。”我想，这句话，更适合吴洪森自己。作为一名思想家、作家，吴洪森的晚年，应该多出好文，这是对时代的贡献，亦是对自己的交代。

2012年8月13日于昆明家中

¹ 格非：《塞壬的歌声》，上海文艺出版社2001年版。

¹ 格非：《塞壬的歌声》，上海文艺出版社2001年版。

文学顽童姚霏的蜕变之路

小个子的男人能折腾，比如姚霏。

这个1965年出生在云南楚雄的小个子男人，甫一降世，就注定了他的一生充满传奇。天才少年，15岁考入上海华东师范大学，历任校刊记者及文学社主编。16岁时拎瓶啤酒跑到阶梯教室，不足两小时写下处女作《赤足的故事》，发表在《萌芽》杂志，得稿费20多元。也就为那20多块的稿费能换40多瓶啤酒，姚霏从此欲罢不能地开始了自己“实在是一点儿也不崇高”的文学之途，先后在《上海文学》《福建文学》《人民文学》《北京文学》《中国》等刊物发表先锋文学作品，锋芒毕露。19岁毕业分配到云南师范大学教授“大学语文”和“大学写作”等课程，成为当时云南最年轻的高校教师。20世纪90年代，姚霏突然化名沧浪客，创作出大陆新武侠里程碑式的第一部武侠小说——《一剑平江湖》。此后失踪，隐身东南沿海，玩起了影视。直到21世纪初，姚霏放弃近十年的佛教文化专题片和电视连续剧创作，从深圳返回昆明，遍访文化名人，摇身一变，成了大牌“导演”。

从1984年起，姚霏在国内各大文学名刊上发表的《红宙二题》《学院六人图》《被同情的人》《惘寂》《老鼠和我的冷斋一梦》《哭孩》《烧炭老人》《城疫》系列等百余万字的中短篇先锋小说，独步于中国文坛，和马原、苏童、余华、洪峰、孙甘露、格非、残雪等被列为中国“先锋小说”代表作家之一。

在云南师范大学教书的几年，在文字里天马行空的姚霏总觉得太过压抑。假期，他便将自己的身体和灵魂关在大理或丽江。“大理的风花雪月和丽江的古城雪山，常常令我沉浸其中，古佛国菩提智慧的清凉与纳西古乐的深邃绵长，又常常让我开始反思我偷空写出来的那些所谓‘先锋小说’有何

意义。”

人一旦思考，上帝就发笑。天才姚霏的反思，上帝没发笑，却使自己陷入孤独中难以自拔。于是，1990年姚霏拒绝再做大学教师，放弃了当时让人羡慕的铁饭碗。以“沧浪客”为名转战武侠江湖。不到五年的时间，接二连三地创作出版长篇武侠小说约800万字。1995年因《一剑平江湖》与金庸、梁羽生、温瑞安、于东楼、独孤残红等八人同获“首届中华武侠文学创作大奖”。作为武侠小说家的沧浪客还没来得及细嚼这份获奖喜悦时，云南文坛已经认定了已然不是姚霏而成为“沧浪客”的那个家伙，是一个自甘堕落的痞子，竟然去搞“俗不可耐”的武侠小说，在“先锋小说家姚霏堕落成为写武侠的沧浪客了”的言论不绝于耳时，敏感的大侠英雄气短，选择离开云南，去了当时同样“俗不可耐”的深圳，而且一去就是十个春秋。

2002年，沉寂十年之久的姚霏放弃了在深圳的还算优越的生活和工作，回到老家云南，潜心经营报纸副刊。为《生活新报》创办“城市语文”副刊，任主编；后任《云南信息报》副刊部主任，创办“大滇”副刊；2007年10月至今任《春城晚报》文化主笔，遍访文化名人，由云南人民出版社结集出版的《说吧，云南》一书，便是其近年的访谈之作。

2009年姚霏获“首届高黎贡文学年度大奖”。颁奖词这样写道：“自八十年代以来，现代主义席卷中国，姚霏的写作堪称独步，以另类著称，显示出与其他作家完全不同的品质。姚霏固执地继承着近代中国经由沈从文、孙犁、汪曾祺这些大师开创的汉语文学的朴素传统，这使得他的作品独立于时代激流，具有一种石头般安静的品质。”

“姚霏是我们这个时代不可多得的一个文学顽童。悟性奇高，小说这一文体范式在他手里不过是一个顺手的装置，一忽儿先锋，一忽儿武侠，愉悦，已成为他书写的全部理由。”正因为姚霏的小说从来都不是一本正经，故直到现在，无论作为先锋小说家的姚霏，还是武侠小说家的沧浪客，抑或是回归后的文化主笔、“纯文学”作家的姚霏，其对叙述、语言探索的真正的价值仍未得到足够的认识。

姚霏的文学之旅可粗分为三个阶段——20世纪80年代，文学界眼中的姚霏是先锋小说家；90年代，读者沉浸在化名“沧浪客”的武侠江湖中；20世纪

末至21世纪初，以佛教文化和影视手段为依托与工具，展示中国传统文化的博大、涵容与尊贵；到21世纪，姚霏开始游走在昆明的媒体中，放下身段，做了一个真诚的倾听者，偶尔写点比先锋更先锋的小说，飘忽不定。

姚霏是片段式的，尤其是他对“沧浪客”的回避，这让读者、评论界更加全面地认识一个真实的姚霏带来了视障。但不可否认的是——“姚霏是我们这个时代不可多得的一个文学顽童。”

这些文字试图还原一个真实的姚霏，而非严格意义上的文学批评。在我看来，一个成功的作家丰富的成长、生活、创作经历就是一部有意思的大书、奇书，记录他成长的足迹，就是最好的文学评论。

一、先锋小说家姚霏

姚霏目睹了上海最具自然美的长风公园后面原本一望无际绿油油的田野，就在自己上学的短短四年间，便慢慢被同样看不到边际的钢筋水泥所吞噬。这让敏感的姚霏突发奇想：“城市这样蔓延，肯定是一种病，像癌细胞扩张什么的。”之后，爱文学，更爱美女的姚霏相约同班一位美女，从长风公园起步，用脚步丈量城市森林的边界，同时更想在行走中测试爱情的温度，前行四小时，依然无法突围金属混凝土的包围，来回八个小时的浪漫之旅，无法看到绿油油的田野，也没和美女产生点别样的情愫，这让心怀鬼胎的姚霏窝了一肚子气。晚上回到学校，怨气未消的姚霏独自到教室里，先是郁闷发呆，想，城市如此没完没了地扩张，终有一天，如果整个地球都连成了一片，成为一座城堡，那么人类与自然有关的爱情，不就没有着落了么？这个念头让姚霏后背发凉，于是他铺开稿纸，写下了《城疫》这篇在当时颇受争议的先锋小说。《城疫》发在《福建文学》1986年第1期，还同时配发了南帆、北村等六人的评论，《福建文学》并专门为《城疫》召开了作品讨论会。评论家对《城疫》的解读，将姚霏搞得“无所适从”，其中有个署名“昭见”的，毫不客气地把《城疫》批判了一把——“把城市发展，一股脑儿称作‘城疫’，那是混淆了城市发展与城市弊端的是非界限……想把城市当作疫病，加以遏制乃至消灭，可谓痴人说梦，无疑与那种把浴盆里的小孩与脏水一起泼掉的愚蠢做法，

同样荒唐可笑，同样危险有害。《城疫》不仅思想灰暗，内容零碎杂乱，艺术上也十分粗糙低劣。它学习现代派的象征、暗示手法，却拾到不少晦涩荒诞的破烂。”

天才一般都很脆弱，姚霏也不例外。“感觉快崩溃”的姚霏“索性罢笔不写小说”，改读马恩全集，当读到：“历史是这样创造的：最终的结果总是从许多单个的意志的互相冲突中产生出来的，而其中每一个意志，又是由于许多特殊的生活条件，才成为它所成为的那样。这样就有无数互相交错的力量，有无数个力的平行四边形，而由此就产生出一个总的结果，即历史事变，这个结果又可以看作一个作为整体的，不自觉地和不自主地起着作用的力量产物。因为任何一个人的原意都会受到任何另一个人的妨碍，而最后出现的结果就是谁都没有希望过的事物。”恩格斯的这段话让天才的姚霏灵感一下喷涌而出，写下了其在先锋文学史上及自己文学生涯中重要的小说——《红宙二题》，并将恩格斯的话直接植入了自己的小说中。《红宙二题》发表在《人民文学》1987年的一、二期合刊上。这一期的《人民文学》荟萃了不少前卫性的作品，有马原和莫言的小说、廖亦武的诗，还有一批在当时还是无名小卒的作品，例如，孙甘露的《我是少年酒坛子》、北村的《谐振》、叶曙明的《环食·空城》、乐陵的《扳网》、杨争光的《土声》等。这一期的《人民文学》合刊，预示着一次根本性的变化——先锋文学的高潮自此来临，同时，《红宙二题》也让姚霏和余华、北村、孙甘露等人一并被列为“中国十大先锋小说家”。

其实，1987年《人民文学》一、二期合刊刊登如此众多的前卫作品，并非偶然，其有着深刻的历史根源——“文革”后的中国文化界引进了数量相当多的现代主义与后现代主义的文学作品，西方荒诞派、黑色幽默、意识流、魔幻现实主义、新小说派以及理论界的形式主义、叙述学、结构主义以及存在主义等等成为人们所关注与争议的热点。在这种情况下，中国作家在20世纪80年代初便有意地自己的创作中移植西方文学中自现代主义以来的艺术手法与文学观念。事实上，20世纪80年代以来的主流意识形态与知识界的新启蒙主义思潮，都不能形成笼罩全局的“共鸣”状态，这给作家们在思想与艺术上的探索留下了一点空间——虽然这个空间一开始并不是很大，但却足以使得中国作

家接受西方现代文学观念并以此刺激自己的探索成为可能。¹各种西方思潮和文学流派次第袭来，惶然诧异乃至振奋之余，部分年轻的写作者们开始摈弃几十年如一日“高大全式”的“传真现实主义”，从自己的感知里探寻新的表达方式和生命体验，努力欲使作品回归人性和文学本身。但一下子“吃得太多”，而无法消化并吸收为自己的文学营养，致使年轻的写作者们无论技巧或思绪都相对紊乱，以至于他们的作品晦涩玄奥，粗粝而难以卒读。但姚霏还是认为，“作家如果对小说文本没有贡献，那就不能称之为伟大”²。

（一）文体能发挥小说艺术的张力

20世纪80年代中后期，一些作家在艺术形式、叙述方式上进行了大胆的探索 and 实验，冲破了多年沿袭的叙述模式，确实使人“耳目一新”，令人“刮目相看”。……这种探索的意义是不能抹杀的，对中国文学的发展毫无疑问地发生了某种“刺激”作用。³

小说文体实验的出现，也是源于作家强化艺术个性、丰富艺术风格的自觉追求。那些艺术个性鲜明生动的作家必须寻找合适的文体来作为载体表现他的生动、鲜明之处。……海明威为表现那些简洁而蕴藉深沉的“冰山风格”，便首创了极其凝练明快的“电报体”，使其艺术个性得到自由充分的伸张与发展。秘鲁作家略萨为了寻求那种失控共时性交叉重叠组合形成了独特的结构主义小说文体。他们都是杰出的文体家。⁴文体往往会膨胀小说的内涵与具象，使之发挥艺术的张力。没有探索，文学便不能进步。在文体的探索与实验上，姚霏发表于《清明》杂志的中篇小说《烧炭老人》，就做了文本上的积极探索和实验，《烧炭老人》回归了废名、沈从文、萧红以来一度失落的散文体小说的传统。

散文化小说，是指以小说体裁和散文体裁相互渗透而形成的散文化了的一种小说。介于散文和小说之间的一种文体，即用散文的形式创作的一种小说。散文化小说，尽管纪实的意味不那么明显，但在美学形态上则充分体现散

文的特点，以散文的格局与方式去结构，因而体现出非常浓郁的散文味。……散文化小说是小说文体实验的最早形态，尽管当时作家们在进行这种实验时并不是自觉的，他们主要想用散文灵活自由的特性来冲决原先小说的那种固有程式所构筑的樊篱。散文化小说一般不重视故事冲突的完整再现，不可以铸造典型人物，以散文那种情绪化的结构方式去组织小说、统帅小说，取代那种以故事冲突来结构小说的单一模式，以情节的淡化与结构的情绪化为其主要特征，老作家汪曾祺率先提出“小说散文美”的主张，并以其卓越的创作实绩实践这一主张。他的《受戒》《异秉》《大淖记事》等优秀短篇以其行云流水之美征服了不同层次的读者，为小说散文化形态克服了读者阅读心理上的障碍。¹

在《烧炭老人》中，作者很少去写情节，也没有更多的细节描写，打破了小说的某些桎梏，自由地发挥自己的思想。尤其在前几节，作者写老人看云，几乎抛开了小说文本的操作模式，完全按散文化的笔法来写——

但老人却分明感觉到他的眼睛和先前有些不大一样，先前这样躺在草地上，看天，天更蓝；看云，云更白；看新升上去的烟，也比现在的更浓。现在看上去，眼前像有一层雾，要用很大的劲，才分辨得出哪是烟，哪是云。躺在这个草地上看天很小：是个不规则的图形。常有一团一团的云从这个不规则的图形上飘过。有时淡，有时浓，有时快，有时慢；有时小，有时大；有时从西向东，有时从东向西……老人一辈子也没有看见过两团一模一样的云。长大了他也喜欢看天，但他知道那云一忽儿变一个形状，是风吹的。云的走动也是风吹的。它根本不能变出地上某一样东西的形状。²

《烧炭老人》打破了小说和散文的界限，简直近似随笔。在首届高黎贡文学奖的授奖词中，亦对姚霏这种打破文体限制，对文体做出贡献做了肯定——姚霏固执地继承着近代中国经由沈从文、孙犁、汪曾祺这些大师开创的汉语文学的朴素传统，这使得他的作品独立于时代激流，具有一种石头般安静

1 陈思和主编：《中国当代文学史教程》（第二版），复旦大学出版社2005年版，第294页。

2 朱霄华：《姚霏，一个把小说当作玩具的作家》，载《云南信息报》2009年12月27日。

3 张德祥：《文心独白》，陕西人民教育出版社1999年版，第65页。

4 王干：《南方的文体》，云南人民出版社1994年版，第210页。

1 王干：《南方的文体》，云南人民出版社1994年版，第212~213页。

2 姚霏：《烧炭老人》，载《清明》1985年第6期。

的品质。

姚霏坦言，在近30年的写作生涯中，历来认定“怎么写”才是最重要的。但经由20多年“全民作家”的喧嚣，他认同了“写什么”才最关键。真正的作家，“怎么写”自然会成为他最妥帖的表达方式，不用选择，也不用学习，是骨子里与生俱来的。之所以说“写什么”才最关键，是基于：当今的许多作家，为了“贴近现实”，为了“与时俱进”，在明了“时代”是一个异性的时候，不惜与其媾和，产下变态而短命的作品。

“怎样写”当然极其重要，它体现了作家对方法、方式的选择，但这是天生的，近乎本能，所以说“怎样写”无论如何都不可能超越“写什么”而单独构成文学“自身”。虽然在文学作品中，“怎样写”始终贯穿着、存在着、体现着，但这种贯穿、存在、体现又始终是和“写什么”融为一体，作品的价值，最终还得通过“写什么”体现出来。¹当姚霏顿悟后，在经历了20世纪80年代重形式的写作之后，在2009年写《第八个是虚像》时，结构被消解了，文体意识几乎为零。整篇小说从文体上讲显得非常自如，想怎么写就怎么写，好像什么事都可以写进小说一样。

《第八个是虚像》通篇三万来字，由二十个人物素描组成，除第八个是“我”之外，其他人物之间没有丝毫联系，另外那十九个人，其中十一个是真实存在的，还有八个是虚构。姚霏说，之所以这么写，是因为我发现我们自古以来小说，都把人物和故事安置到一个或虚或实的物理空间里去展开。这当然没错，问题是，除了物理空间，我们还有一个人文空间。我要写我的生活，我的故事，甚至我的心路历程，为什么不可以把我的朋友亲人们当作“空间”？如果我认定他们是我心理上的故乡，是我的背景，是我的生活，那么他们就肯定是！写他们就是写我的现状甚至一切。我把作品想要表现的东西从物理空间移植到人文空间里去，只是为了更直接、没有枝蔓地写“人”。在大结构的前提下消解了文体意识，但读者读着却很舒服。

（二）直接是一种力量

除了对文本的追求外，作为第三代作家的姚霏对语言也有着近似痴迷的追求。其实，不单姚霏如此，整个第三代作家对文体和语言语感的癖好几乎到

了病态的地步，他们对文体的把握也到了几乎自如的境地。“因为第三代小说家反对在小说中实施某种思想观念，以故事来重构小说的本体性，所以必须在语言形式进行革命性的实践和改革性的实验，他们必须视语言为内容为形式，甚至认为语言就是故事，就是小说。”¹

文学首先是语言的艺术，文学也是文字的学问。作为文学，你的文字不再是一般的书面语言或者是从哪个作家那里模仿来的。你的文字，就该像你的母亲创生你自己一样，独然是你，活灵活现。你的文字不是无源之水、无本之木，你还得携带着历史的基因。“姚霏的作品，完全是画栋雕梁的作品。中国当代作家在现代主义影响下，往西方潮流靠拢，而从姚霏的作品中，我看到了五六十年代中国作家的影子，他继承了沈从文、孙犁等这些前辈的传统，让我有一种跨越时空的感觉。”（于坚语）真正的作家，没有谁和谁的语言方式会是一样的。我们通常所说某某作家的独特风格，说的就是人家的语言风格。姚霏的文字简洁、干净，就像他本人，简简单单，很纯粹。

把先锋前卫外化为晦涩艰深，是先锋作家们当年的一个误区，那意思好像是，我就不让你明白我要表达什么，让你陪我绕弯吧。比如残雪的作品，每一篇都是一个语言迷宫，让读者去钻，去猜，甚至去悟，钻通了猜到了悟透了，你就获得快感了。文学即人学，向来直爽的姚霏不喜欢那种“间接快感”。他喜欢直接，觉得直接是一种力量。同是先锋小说家的余华也曾说：一个优秀的作家应该像地主压迫自己的长工一样，使语言发挥出最大的能量。鲁迅就是这样的作家，他的语言像核能一样，体积小，可是能量无穷。作家的语言千万不要成为一堆煤，即便堆得像山一样，能量依然有限。²

在《学院六人图》中的“才子”一节中，姚霏对主人公陆超的介绍，看着就似是在填表格，毫无一个多余的字——“陆超，男，1.84米。很帅。”短短几个字，将“才子”素描得很贴切，简直比八大山人的写意还简洁有力。“他穿牛仔褲、西装。牛仔褲很白，西装从不系領帶。會彈一手好吉它。不寫詩，却會畫畫。是中文系的才子。”在素描稿上再添几笔，一个活生生的“才子”就跳出了纸张，变成一个鲜活的、有血肉的人。文字少，惜墨如金，但

1 王干：《南方的文体》，云南人民出版社1994年版，第228页。

2 吴义勤主编：《余华研究资料》，山东文艺出版社2006年版，第35页。

1 张德祥：《文心独白》，陕西人民教育出版社1999年版，第66页。

姚霏的语言像核能，爆发出了无穷的能量。在“常飞”一节中，有这样的句子——“不狂就别搞文学，改行卖豆腐去。和气生财。”这种有点脸皮厚的“直接”，将常飞的“狂”张扬得淋漓尽致。当然，这种“狂”或许有点暗指作者姚霏本人的“狂”。这也是姚霏“直接”带来的视听快感。

当然，语言“所指”而不是“能指”的直接，“能指”如果直接的话，那作品就成白开水了。事实上，从“能指”的角度，姚霏2009年发表在《边疆文学》杂志上的《旧村札记》，其实比早年的所有“先锋小说”都还要“先锋”，它的故事的交叉式推进和重叠涂抹，只为了让读者被拖入迷宫却始终自信能够找到出路，从而愉快地被文字的乱麻缠绕——这种愉快，只能由简洁明快、朴素无华的语言传达，否则人家可以置之不理。朴素并不是浅薄，汉字背后的“能指”，弯弯绕多了去了，无穷无尽，用不着在表面上绕。

我觉得文学作品最起码的品质就是内敛，它不可以像法院判决书那么斩钉截铁，也不可以像红头文件那样指向单一，所以写作时，我只可以选择那些“不露声色、安然静卧”的文字。¹

从第一个中篇小说《烧炭老人》，到2009年发表在《大家》杂志第五期上的《滇北拳事》。两相对比，不难发现后者比前者的故事性更强，结构也更随意。“这其实也表明了我现在的‘小说态度’：给你一些朴素、直接而能产生快感的语言，给你一个愉悦亲切的故事，让你琢磨后面的意思去吧。我理想的小说，很简单，读时舒服抓狂，读后回味无穷。”姚霏如是说。²

（三）荒诞之上的幽默感

荒诞感和幽默感，是每一个作家都必须具备的天生素质。像曹雪芹那样的大作家，在《红楼梦》那样雅致的书中，还会搞一首薛蟠的女儿喜女儿悲女儿乐啥啥啥的呢，难道不荒诞不幽默？

“在理论上先锋作家显然直接或间接接受到过超现实主义流派的影响，在实践上他们对阿根廷的著名作家博尔赫斯推崇至极，甚至在偷偷地模仿或暗暗地移植。因此他们的小说笼罩着一层梦幻色彩，时间和空间也往往失去了自然的确切的界限与流向，完全是作家‘精神自动性’的一种‘下意

识书写’。”¹

20世纪60年代出生的作家，被著名评论家王干划分为第三代作家，这群人的生活经历带着苦难，艰辛，但也充满诗意。姚霏将之划分为“65前”和“65后”，前者，他们对“文革”有不清晰却真切的体验；后者，懂事时，“文革”已经结束，“我们的直接记忆是那场灾难的后果。虽然都被现实教育出了敏感而多疑的品质，但比如在面对社会转型生发思考时，‘65后’或许会更客观理性一些。在接受现代西方文学思潮时，‘65前’更倾向于荒诞派戏剧，而‘65后’比较喜欢黑色幽默小说——前者再现荒诞，后者对荒诞世界的态度则是调侃与解构。”²姚霏发表在《人民文学》1987年一、二期合刊上的《红宙二题》，第一题“十年”，就是借用“猩红热”的无限蔓延去调侃那场浩劫之“欲了难了”的。20世纪60年代出生的这一代作家，大多拥有一双冷眼，不大自然接受外部影响——比如他们绝不轻易改变自己对文学作品的价值判断。在早期的先锋小说《城疫》，姚霏这样写道：

瓦已经老苍苍的了。我想不起他的年纪。大概是在八百至七百之间吧。我想泥怎么竟能把我带到瓦这儿呢？而瓦怎么也住进了城里？“这儿就是我们的家呀，桥。”瓦语调平缓地说，“你看头顶上那颗星星不还是那个老样子吗？不是我住进了城里，是城市淹没了我们。在城市漫延到这儿的头一天晚上，村里人全都乘船逃走了，只有我一个人留下照看家畜，哪知第二天一觉醒来……”瓦泣不成声了。瓦一觉醒来，就见墙上的每一张世界地图都正在变成灰尘往下掉。

强制推行“城市化”，的确是一种人工制造而且相当可怕的病疫。像瑞士、新加坡等完全“城市化”了的国家，是因为地域、文化等诸多因素，在数百十年的发展进程中自然生成的，所以它们自然而美丽。在田野山冈，村民们随地大小便，那是肥沃土地浇灌林木之举，但把村民强行变成“城里人”之

1 朱霄华：《姚霏，一个把小说当作玩具的作家》，载《云南信息报》2009年12月27日。

2 朱霄华：《姚霏，一个把小说当作玩具的作家》，载《云南信息报》2009年12月27日。

1 王干：《南方的文体》，云南人民出版社1994年版，第173页。

2 朱彩梅：《野猪和家猪的话题或者碎片》，《云南文艺评论》。

后，他们随地大小便的“习俗”，就很“高碳”而恶劣……话说回来，在这个斑驳陆离时不我待的年月，你还能指望什么东西能够“自然生成”？就算“城市化”与“低碳生活”矛盾重重，但为了进入世界强国之列，我们还真的不得不付出一些尴尬的代价。姚霏通过这样荒诞的描写，表达了自己对强力推行而不是自然生成的“城市化”，而使我们失去了越来越多的精神家园的困惑与无奈。

《学院六人图》虽然叙述语言比《城疫》《红宙二题》轻松许多，但那种荒诞之上的幽默感却很味足。《学院六人图》是姚霏16岁大二时的作品，最早发表在华东师大文学社油印的社刊《散花》上，后来刊登于《奔流》，又被《小说月报》转载，篇中写的六个人，都能在姚霏的同学中找到原型，只不过被他夸张和虚构了。

比如，《学院六人图》中的预备党员郑一凡，随时写点儿入党申请。但“这个人，很严肃。就是说，他有三套衣服，全部都是中山装。老师很喜欢他，系里准备让他毕业后留校当辅导员”。三年级时，他被吸收为中共预备党员。那时他25岁。但因为被同寝室的李凡开了一个小玩笑，没想到郑一凡会当真。最后被开除了！

二、武侠小说家沧浪客

姚霏的聪明，是每每在关键时刻，抢占到了制高点，早年先锋文学火热时，他投身到先锋小说的创作中，成了国内有影响力的先锋小说家。在港台武侠潮水般涌入内地时，他化名沧浪客，开始抢占大陆武侠的头等彩。1995年因武侠小说《一剑平江湖》获首届中华武侠文学创作大奖铜剑奖第一名。1990年出版的《一剑平江湖》，即是沧浪客的第一部武侠小说，也是大陆新派武侠第一部具有里程碑意义的作品。虽然评论界认为，《一剑平江湖》的模仿痕迹非常明显，但在当年港台武侠小说霸占内地市场的情形下，沧浪客成为了第一个吃螃蟹的人，他的武侠小说打破大陆没有原创武侠的状况，很快赢得读者喜爱，获得了极大的市场成功。正是在沧浪客的努力下，带动了20世纪90年代大陆武侠创作的兴盛，出现了一大批大陆武侠小说家。

在20世纪80年代后期至90年代中期，在大陆武侠小说图书市场上，以高产、发行影响大及小说质量高而引人注目的新武侠文学作家，主要有熊沐、独孤残红、沧浪客、周郎、陈天下、马舸等人。20世纪90年代大陆武侠小说最引人注目事件是陈天下首先推出了第一个大陆武侠作品选集，随后熊沐、沧浪客、周郎都推出了个人已出版的作品全集，形成了大陆武侠四大作家这一说法。谈及20世纪90年代大陆武侠四大作家与代表性武侠作家，研究者叫法不一，有的认为是出有个人作品集的陈天下、熊沐、沧浪客、周郎四大作家，有的认为是陈天下、沧浪客、周郎、独孤残红四位作家。¹但无论怎么叫，怎么确定其代表作家，沧浪客都在其中，都是大陆武侠小说无法避开的“先锋”。

（一）20世纪80年代至90年代武侠小说盛行的历史因素

中国大陆当代武侠小说兴起于20世纪80年代初期。此时，正值“文革”结束，被禁锢多年的知识界得以呼吸自由、新鲜的空气。文艺上的禁锢更加激发了大众们对经典文艺的阅读，也正是在此时，十一届三中全会胜利召开，文艺领域的双百方针得以落实，最有力之处就是通俗文学迅速热起来，中国大陆对武侠小说随之始解禁，港台的新派武侠小说也被国内出版商竞相出版翻印，街谈巷议，贩夫走卒未能免，如饥似渴地传阅着金庸、古龙、梁羽生等大师们的武侠小说。武侠小说以洪水决堤之势，浩浩荡荡地横行于20世纪80年代至90年代末，横冲直闯下了通俗小说的流行奇迹。1985年，由金庸小说改编的电视剧《射雕英雄传》的热播，万人空巷，让不少电视剧汗颜。

1981年7月，作为《明报》社长的金庸在北京受到了邓小平的接见。会面之初，邓小平说：“你的小说我读过，我们已经是老朋友了。”当天晚上，中央电视台在《新闻联播》中播放了邓小平会见金庸的消息。北京大学中文系教授、博导严家炎在《金庸小说论稿》（增订版）中谈道：“邓小平先生可能是内地最早接触金庸作品的读者之一。据他夫人卓琳女士说，邓小平在上世纪70年代后期自江西返回北京，就托人从境外买到一套金庸小说，很喜欢读。”²

1 白衣陈天下：《九十年代中国武侠创作综述》，载http://blog.sina.com.cn/s/blog_6a2aeb3b0100nyq4.html。

2 苏娅：《金庸小说把俗文学大大提高了一个层次》，载《第一财经日报》2008年11月22日。

国家领导人接见一个写武侠小说的小说家，并表示“你的小说我读过”，这等于向世人宣布，金庸的小说并非“洪水猛兽”。自此，金庸的武侠小说逐渐在内地“解禁”。几乎在同时，《武林》杂志在广州创刊，创刊号开始连载金庸的《射雕英雄传》。这是有记载的内地第一次正式刊载金庸小说。

到1985年，短短的四年多时间里，已经有近十家出版社竞相出版金庸的武侠小说。金庸的武侠小说相继出版，加之1982年由李连杰主演的《少林寺》电影在全国热映，武侠热遍中国大地。

20世纪80年代初，中国处于“文革”结束后的“拨乱反正”时期，长期群体化政治活动方式的骤然崩溃使人们对个体的关注变得极为强烈，紧随而来的改革开放为人们带来了希望和机会，也带来了金庸的武侠，琼瑶的言情小说……

改革开放以后，批判了极“左”思潮，文艺政策进行了调整，放松了政治对文学的禁锢，最具代表性的是邓小平宣布把毛泽东“文艺为工农兵服务，文艺为政治服务”的方针改变为“文艺为人民服务，文艺为社会主义服务”，其后果之一是文艺的消遣娱乐功能得到承认或默许，从而为通俗文学的兴起创造了较为宽松的政治条件。¹俗文学得以在大陆传播，这让十余年以来被禁锢在“八大样板戏”里，对生活在“文化沙漠”中的中国人感到眼前一亮，迅速地投入“资产阶级”的怀抱。而武侠小说以其通俗的形式、独特的魅力被广大群众所钟爱。

兴起于20世纪80年代的武侠热，说白了就是中国传统的“俗文学热”。从《山海经》《搜神记》的神怪、志怪，到唐传奇，到宋话本，到明清说话，再到民国的还珠楼主、平江不肖生、王度庐、白羽等等，一直到20世纪的金、梁、古，中国的俗文学，一直没有彻底断绝过它的道通源流，这是民众必需的精神需求。

（二）沧浪客的江湖传奇

1990年，还是先锋小说家的姚霏似乎未卜先知地预测到先锋文学的衰落，随之辞去大学教职，大观路附近的一个小招待所成为丢了“铁饭碗”的姚

霏的安身之所。写先锋小说那点稿费，已经远远不足以支撑他的基本生活，生活窘迫的姚霏开始谋划自己的未来。

情急中，姚霏找到云南人民出版社的朋友张维，让她帮忙摆脱经济困境。经过近七八年的预热，时值20世纪90年代初，国内的武侠小说已然成为各出版物最赚钱的一块大蛋糕，当时，云南人民出版社也有意在武侠小说的出版上做些尝试。一个想挣生活费，一个想做武侠市场，瞌睡正好遇上枕头，张维便立即建议姚霏去写武侠。

学古典文学出身的姚霏对写武侠信心百倍。借了点生活费，便回招待所开始琢磨。迷恋金庸武侠的姚霏，想到《连城诀》里有一套“躺尸（唐诗）剑法”，觉得自己也可以编一套剑法出来，再设计一个庞大的故事体系。由独孤樵、童超、胡醉，以及反派东方圣、任空行、智桐、侯玉音等人物来演绎，各主要人物的性格、江湖人脉谱系，还有各自的绝招，他每想出一点就写在小纸片上，贴在墙上。到四壁全是纸片的时候，他就正式动笔了。

在招待所憋了整整一个月后，近40万字的《一剑平江湖》初出江湖。《一剑平江湖》1990年正式由云南人民出版社出版，首印30万套，而且备受追捧，连续加印了好几次。那是20世纪90年初，港台作家的武侠作品已经铺天盖地，但由大陆作家创作的武侠，这却是真正的第一部。因此，评论家认为，虽然作者“沧浪客”当初模仿金庸古龙的痕迹比较明显，但其“大陆武侠第一人”的地位无可争辩。

《一剑平江湖》的结构有点像《天龙八部》，“男一号”似乎是独孤樵，但江湖浪子童超和千杯不醉胡醉始终和独孤樵并行。他们是推进故事的三条平行线，只不过独孤樵的着墨稍多而已。独孤樵的性格其实是没性格，他自小与一无名老僧在山洞里长大，人世的一切对他而言都是白纸，他代表着人性的至善，信奉“人又不是兔子，万万不可杀的”。他懵懵懂懂踏入江湖，甚至都不知武功为何物，只要看到有人厮杀，他不问情由都要阻止。他没有任何武功招式，但只要一出手，任何招式也都会化于无形，不管你是天下第一还是第二，也不管你内功如何超强，对他丝毫没有作用。他身上具有灵性和神性，任何人也伤害他不得。他甚至像个皮球，你用多大的力道打他，就会有多大的反作用力回击到你身上。“小说以这样一位超凡脱俗的人

1 苏娅：《金庸、琼瑶小说的传播与大陆通俗文学》，载<http://www.cnhubei.com/200503/ca794369.htm>。

物为主人公，一方面刻画了他赤子衷肠的仙佛形象，另一方面则有增添了传奇的兴味”。¹江湖浪子童超则狂放不羁，他笑傲江湖的招牌是“哪管人鬼当道，我自浪荡江湖”。千杯不醉胡醉作为名满天下的一代大侠，却一开始就身负奇冤，虽狂放却无奈。

独孤樵表达作者对人性至善的美好愿望。江湖浪子童超不受世俗礼节约束，追求内心的安静和自由，狂傲而旷达，可能传达了作者的现实理想。而千杯不醉胡醉虽狂放却无奈，也透着作者对现实感觉到的无奈。江湖浪子童超和千杯不醉胡醉的性格，或许是作者个人性格的某种外化方式，或者说是作者所追求的某种生活态度和理想，但作者的内在，更多的还是像独孤樵，懵懂而敏感，善良而文弱，凭直觉行事，相信“至善无敌”。

《一剑平江湖》人物学金庸，语言学古龙，法乎上者得其中，所以得分应该高一些。可惜的是，《一剑平江湖》不仅受金庸、古龙这两位大师的影响，还受了其他人的影响，如书中的秘幻药、易容术，就像诸葛青云、陈青云的手法。这就守法其中，得其下了。另外，《一剑平江湖》结构上不够严谨，开始部分，写得很有用心，但越往后越感觉写得很仓促，似乎没了章法。但无论怎么说，这毕竟是大陆武侠的第一部，凡是第一，就没必要太苛求。

“沧浪客”第一把火了，第二把接着烧——很快，40多万字的《剪断江湖怨》又出版了；第三把火，直接搞了三部，《寒魂江湖泪》（上、中、下）；沧浪客感觉自己已经打通了“任督二脉”，“内力”从丹田源源不断地涌向指尖。这回出手，书商要求他给《笑傲江湖》写续集。他发现，该书中没有交代具体的时代、背景等，反复阅读后，推算出背景可能是在明朝中期。于是，他专门花1000多元钱，买回全套《二十五史》，将其中的《明史》挑出来，仔仔细细研究了整整三个月的时间。约两个月后，他又捧出了上中下三册的《红泪萧琴》。这部《笑傲江湖》的续集同样卖得很火爆，据说，还曾得到过金庸本人的首肯。

大约五年间，署名“沧浪客”的武侠小说，出版了达15部46册之多，盗名出书者更是不计其数。

（三）沧浪客退隐江湖

20世纪90年代初，冯其庸、宁中一、陈墨等著名学者教授发起成立了“中国武侠文学学会”，1995年，该会组织评选“首届中华武侠小说创作大奖”。当时，嗜酒如命的古龙已经早逝，组委会特设金剑奖两名，是专为表彰金庸和梁羽生而设立的终身成就奖，获银剑奖的有温瑞安、于东楼和周郎，而姚霏，是三名铜剑奖中的第一名。

被视为“华山论剑”的“中华武侠小说创作大奖”再也没评选过第二届。当首届的风云与硝烟渐渐散去，在20世纪90年代中后期，随着中国武侠文学的衰落，这一波的武侠热也开始渐渐降温了。

多年后，姚霏一直在回避三个字——“沧浪客”，他说，从先锋文学转向武侠，“那就是由于生活的惯性，没得选择的”。写武侠多年间，姚霏也一直将“沧浪客”隐藏得很深。在《一剑平江湖》走红脱销的过程中，除了该书的几个“幕后推手”，没有任何人把这个看上去有点古怪的名字，跟姚霏联系在一起。自己竟然写上了武侠小说，这事儿，姚霏决定谁也不告诉：“打死俺也不认。”骨子里，他依然觉得武侠是下里巴人，是会被传统文坛和作家耻笑的俗文学。他决定一个人偷着乐。沧浪客究竟是何方神圣，在读者中和武侠小说界依然是一个“谜”。直到《一剑平江湖》出版三年后，这个“秘密”才被昆明作家崔亚楠在《女声》杂志（即现在的《女性大世界》）上捅破。

俗文学热是有周期的，因此武侠小说从20世纪90年代中期开始，衰落是必然的。当然，我绝不敢低估传统的力量，就算五十年一个周期吧，我相信武侠小说还会出现高潮，这种高潮或许会以别样的表达方式出现，但肯定不会出现在我的有生之年。现在的中国根本就没有什么武侠创作，无论从自然法则、文化惯性，还是从人伦逻辑上看，都没有。既然再回去也凑不成热闹，都盆盆洗手那么多年，那我还自讨没趣再写武侠干什么！¹

的确，对武侠小说而言，“武”只是壳，“侠”才是核。在一个侠义精神绝迹的时代，武侠小说是荒诞的，如果说它还有，那就是一个笑话。

1 沧浪客：《一剑平江湖》，云南人民出版社1995年版，第527页。

1 朱彩梅：《野猪和家猪的话题或者碎片》，《云南文艺评论》。

三、影视人姚霏

虽然姚霏在深圳做了10来年的影视人，但他似乎一直可以处于隐身状态，并且至今也不愿意多说。我们只是知道，其间他拍摄了《走入佛门》《百年虚云》等数百部（集）以佛教文化为主题的专题片和连续剧。不过，在他为《生活新报》写的一篇专栏文章中，我们还是可以找到一些蛛丝马迹。该文中有这样一段话：

到深圳未久，我成了白天鹅影视制片公司的创作总监。该公司以拍摄佛教题材的影视片而在业内独树一帜，但佛教的那种慈悲济世利乐有情的博大情怀和对社会家国的人伦大爱，究竟对我的生命有多少渗透，现在还很难评说，只是在拍摄完十集电视专题片《走入佛门》之后，我在自己通讯录的扉页上，写下了这样一段话：

“出入名利而不为名利所累，沧桑荣辱而不羁于浮沉得失。身居万山之巅，俯瞰人生世事，情寄千秋逝水，任他河东河西。潮起潮落随它而去，云舒云卷一笑了之……是为真坦荡，真潇洒，真面目，真性情。”——虽然自知如此宁静致远的境界遥远难及，但自以为在广袤的心里播下了一颗淡然的种子，因此今天依旧孑然一身的我，在内心深处，依然有着那么一丝欣慰。

或许，透过这种表达，我们可以了然他后来何以会写出刊载于《大家》杂志2005年第3期上的中篇小说《世道》，以及《旧村札记》《浮屠》《滇北拳事》《第八个是虚像》等作品里的那些朴素而超然的文字。

四、倾听者姚霏

从先锋小说家姚霏到新武侠小说的代表作家沧浪客，再到现在云南新闻界响当当的资深记者和文化主笔，姚霏或者是沧浪客神秘的面纱逐步隐退，一个真实的姚霏亲切地站到了人前。也许，现在的姚霏，才是最可爱的那个

姚霏。

在做记者这些年中，姚霏成了一名虔诚的倾听者。面对一个个特殊的个体，姚霏用他极富个性和才气的思维，去审视他们，解读他们，进而融入他们的生活、创作和心灵，为我们展现了这座南方城市那些跃动的身影，于是，便有了《说吧，云南》这部人文学者访谈录。《说吧，云南》是从文学、绘画、音乐、评论等多个方面，对云南具有全国影响的代表性人物做的一次深度访谈，在轻松的交谈中，访谈双方都进入一个全新的世界，向这个世界展示出云南文人学者们置身在这片土地上的精神旅程。这时，姚霏变成一位能掌控全局，发出独立声音的导演，他浓缩的智慧和才华展现无遗。他在说：云南的人文学者和艺术家们，是该到发出自己声音的时候了！

回眸历史，一切文明总是从平原和水边开始生长。由于横断山的阻隔，形成了云南封闭半封闭的地理环境，也因此而形成了人文环境中的意识横断，超稳态的文化结构，多民族杂居带来的文化融合，“慢半拍”的生活节奏和观念意识，形成了云南独特的边地生活和边地意识。由于地理环境的封闭和云南本土文化的先天不足，在与中原文化的交流过程中，云南文学经常出现交流的困难和失语现象。¹因为远离文化中心，云南文学、云南的作家、诗人、艺术家、学者的声音似乎也变得微弱，所以，同样是边地作家的姚霏，希望通过自己的努力，让他们的声音变得响亮。

当然，这是上得了殿堂的说辞。《说吧，云南》还隐藏着姚霏小小的阴谋。

2006年，姚霏主持昆明一家报纸的文化副刊，先后做了两个比较大的文化专题，一个是“十位作家写昆明”，结果很多老作家都羞于动笔。另一个专题是“1985—2005云南二十年原创诗歌大展”，最后入选的诗人是于坚、雷平阳、海男、米思及、费嘉、贾薇、樊忠慰、邹昆凌、倪涛、艾泥、孙世祥、哥布和鲁若迪基。这一次虽然引起了某些诗人的不满，但问题还不算严重，严重的是2008年，姚霏策划了一个“历代昆明十大文学名篇”，排序依次是孙髯翁的《大观楼长联》、杨升庵的《滇海曲》、王昇的《滇池赋》、鹿桥的《未央

1 纳张元：《民族性与地域性——云南文学永远的信念坚守与梦想超越》，云南人民出版社2011年版，第53页。

歌》、李广田的《花潮》、于坚的《尚义街6号》、杨朔的《茶花赋》、汪曾祺的《昆明的雨》、埃德加·斯诺的《马帮旅行》和施蛰存的《跑警报》。这就出乱子了。其他的作家和作品倒没什么，就是于坚及其《尚义街6号》“高居第六”惹怒了不少老而弥坚的作家。

最后，面对某种并非来自官方的压力，报纸还是不得不以副刊部的名义在报上公开宣称：“那只是姚霏的一家之言。一个人的游戏而已。”自那之后，姚霏说他开始对自己格外不放心了，至少对昆明文化乃至云南文化，再也不敢多放“黄腔”。于是乎，涉及云南文化的话题，他就请那些大家、专家、方家来说。他们的话，无论大气磅礴、刁钻诡异，还是睿智锋利，一般也赖不到姚霏的身上。

《说吧，云南》分为五辑：“文人聆秘”“评者品弹”“画中有话”“音视艺谭”“学人达观”。“文人聆秘”一辑中，姚霏约谈了云南最有影响力的一批作家、诗人，他们中有声名远播的于坚、雷平阳、海男等，有一直坚守云南文坛的中青年作家钱映紫、艾泥等，他们的声音在姚霏这个传声筒的张扬下，开始变得格外响亮。“评者品弹”一辑中，姚霏和宋家宏畅谈“云南文学地图的构建与批判”，和云南三大文学杂志主编谈新时期文学杂志何去何从，和大学生们聊聊校园文学的状况……轻松幽默。“画中有话”一辑中，姚霏和画家们吹画布背后的山山水水，有模有样。“音视艺谭”一辑中，姚霏和他的访谈者给读者带来别样的视觉享受。“学人达观”一辑中，姚霏和云南的学者关注云南文化，展现一个个土生土长的云南形象……

这本书虽然贴着“云南”的标签，但其实，其空间维度已经延展到了云南之外，但又和云南有着某种内核关联的区域，比如——西藏。对范稳的访谈中，主要内容均是在谈范稳奠定其在中国长篇小说作家方阵地位的“藏地三部曲”。这里的“藏地”，指的是川、滇、藏三省（自治区）相邻相交的“文化三角地带”，多种民族、文化、宗教在这里共存，有冲突，更有融合。通过范稳的口述，我们看到了一位云南作家对于这种冲突和融合的理解与解构。¹

姚霏一直在唠叨，近期，他拉上先锋文学大家级人物余华，还原先锋文

学真相，他也关注网络写手的命运……作为作家、记者的姚霏，似乎还有说不完的话。

五、结 语

诗人于坚在一篇写姚霏的文章中说，天才就是天才，就算沉睡，那也还是天才的沉睡，一旦他醒来出手，那就是天才的出手，依然将使汗牛充栋的庸常无处隐身。的确，先天的东西是泯灭不了的。不久前，和姚霏一起喝酒，喝得头重脚轻时，他说，准备写一本彝族的《白鹿原》，并准备出版姚霏作品集。

我们有理由相信，已经醒来的姚霏，这个因为自己的传奇，而被世人低估了的作家，将给云南文学界乃至中国文学界，带来别样的惊喜。

2012年5月10日初稿于昆明家中

2012年5月21日修订于昆明家中

¹ 姚霏：《说吧，云南》，云南人民出版社2012年版，第290页。

边地守望与“藏边体”书写

与祖文兄结识于清华，时常聚谈，有时候竟至于谈到深夜，虽十周太短，却让我对祖文及他的“藏边体”喜爱有加。然十周毕竟短得可怜，而祖文的人生阅历和他的“藏边体”却丰富而魅力十足，只能带着遗憾回昆，在网络上搜寻祖文的文字拜读。后又向祖文索来长篇小说《拉萨别来无恙》《我在拉萨等你》，散文集《看着你开花》及刚由作家出版社出版的长篇小说《拉萨河畔》。从祖文优美的文字中淌了一趟后，我觉得，交祖文这个朋友乃人生之幸，读祖文的文字、听祖文的故事乃阅读之福。

一、别具一格的“藏边体”

张祖文出身于四川宜宾一个“最普通”的农民家庭。2000年从四川师范大学地理系毕业之后，自愿到昌都地区的洛隆县做了一名中学教师。2003年，在失恋的苦楚中，第一次拿起笔写作，写下了其处女作《情感认证》，并发表在《西藏文学》上，自此变成一个书写者。2005年，参加公务员招考，考入西藏自治区人大工作。自2003年开始创作以来，一部部文学作品在祖文笔下流淌，从小小说到散文再到长篇小说，祖文把对西藏的感情表达得淋漓尽致。近年创作了大量关于西藏的小说、散文，在国内外各类刊物发表文字逾100万字。曾以长篇小说《拉萨别来无恙》（在大陆及台湾分别推出简体字与繁体字版）、《我在拉萨等你》，中篇小说《像翅膀一样飞翔》《拉萨热度》《低原反应》，短篇小说《像玻璃一样》《空气很空》《撑在露珠上的伞影》《拉萨河的经幡》《远去的镜子》《洁白的哈达》等自成一体的“藏边体小说”引起读者广泛关注。除了小说之外，他创作的散文集《看着你花开》也表现了一个

外地人对西藏独特的热爱、理解和包容。最近由作家出版社出版发行的《拉萨河畔》，是祖文“藏边体小说”的真正代表作。至此，“藏边体小说”从理论到创作实践趋于成熟，祖文亦由一个青涩的少年成长为一位颇有影响的青年作家。

“藏边体小说”——一个新鲜的名词，一个由一名生活在西藏的年轻作家提出并一直以自己的创作践行的文学概念。文坛的各种命名，并非稀罕之事，但综观文学史，无论哪一种文学概念的提出，都有一群作家和一群评论家声嘶力竭呐喊助威，唯有祖文和他自己提出的“藏边体小说”孤寂地独处一隅。文学是孤独者的事业，远离家乡的祖文亦是孤独的生命个体，这份孤独造就了祖文，也让文学大花园里长出了一株叫“藏边体小说”的奇异的花朵。

进藏后，尤其是提笔创作后，祖文开始认真观察身边这条奔涌流淌的生活之河。祖文深感自己和之前进藏的人完全不是一类。“他所代表的，是追求个人梦想的一代人，需要坦白地、孤立无援地面对自己的欲望、梦想和现实的困难。”¹

作为将后半生植根在西藏的人，西藏在祖文们的生活中，已然从风景如画般的天堂蜕变为实实在在的烦琐生活中。生活在西藏，尤其是后来从内地移居到西藏，生活的色泽中，除了鲜艳的暖色调外，灰暗的冷色调亦横生在生活的每一个角落。作为作家的祖文，他敏感地观察到了这群人，“我觉得自己要有一种向世人描述这个群体生活万象的责任。……让别人通过自己的文字明白这些人背井离乡远赴高原的生活现状，从而展示这部分人生存的艰辛，以及他们对个人梦想的执着追求²。”于是，祖文将自己的描写对象选定为在西藏的汉族人生活，他将其命名为：藏边体小说。

祖文是这样给自己的“藏边体小说”下定义的——“藏”，是西藏，“边”，是边疆，“藏边体小说”即是有关边疆地区的西藏小说，就是站在内地在藏生活的人的角度来看西藏，是一种西藏边缘体验异度写作，主要反映内地进藏人员和受千年佛教熏染的藏族人民，在面对现代文明交融时他们的思想和生活状况。其内容主要以发生在当下的题材为主，也就是我们所提倡的现实

1 杜冬：《张祖文：视角锁定边地小人物》，载《西藏商报》2012年6月19日。

2 暗箭：《张祖文：我有写不完的“藏边体”》，载《西部时报》2012年4月10日。

主义。祖文对自己“藏边体小说”定位是——以西藏为描绘蓝本，以描写西藏人的人性为终极目标。他认为“生活的背后依然是生活”，不认同主要以风俗和景观描写来进行少数民族作品创作的趋向。

“藏边体小说”是祖文的“独生子”，但其内涵他与西藏知名作家、鲁迅文学奖得主次仁罗布先生讨论过，也和西藏社会科学院的蓝国华先生商榷过，并得到媒体的认可。最早在刊物上提出“藏边体”这一概念的，是《百花园》杂志的编辑田双伶老师。只是，到目前为止，“藏边体小说”这一株绚烂的花朵，唯有祖文在默默地浇灌着，孤独而冷清，祖文一再表示，不希望“藏边体小说”是他自己一个人的自留地，他希望更多的西藏作家都聚到“藏边体小说”下，形成合力，让西藏文学蓬勃发展。

二、《拉萨河畔》中的援藏生态

《拉萨河畔》是祖文继2009年《拉萨别来无恙》后出版的又一“藏边体”长篇小说，是一部以底层人物为主要对象的现实主义长篇小说。小说以“非典”特殊时期和青藏铁路即将修到某高原小城两件大事为背景，谱写了一曲汉藏之间民族团结的颂歌，表达了人们对幸福生活的热爱和对未来的美好憧憬。

小说中的三个主人公，一个是本地藏族姑娘卓玛，一个是内地援藏干部陈洛，一个是内地进藏务工人员巴尔干。故事主要以三个在藏区具有一定代表性的人物展开——美丽的卓玛与阿妈相依为命，在小城开了一家叫“康定情歌”的店，援藏干部陈洛带来了要把小城建设成旅游胜地的项目，内地进藏打工者巴尔干因病而与两人相识。三个经历完全不同的人在小城相遇，在拉萨河畔演绎了一曲催人泪下而又充满希望的高原之歌。当然，在主旋律的暖色调下，小说也揭示了当今社会转型期的一些深层社会问题，比如，内地进藏务工人员巴尔干在患了职业病——尘肺病后经历的索赔周折，再比如，“白眼狼”在工程承包上和当地官员之间的勾结，等等。

祖文自己对创作的宣言是——小说以好看为最大目的，不赞同所谓的“意义”追求。无可厚非的是，《拉萨河畔》是一部好看、耐看的好小说，但它同样是一部有深刻意义的好小说。

现今的作家们，开口闭口谈的都是小说的“意义”，认为自己比读者更高一筹，生怕读者读不出他的“意义”，把自己摆在了与读者不一样的水平面上，有了一点“教”人要做什么的架势，生拉硬扯地将自己和读者的距离拉开，使得读者在阅读这些充满“意义”的作品时，了无乐趣，像在接受训斥。在祖文看来，写作更多的是一个人对人生的体验，即使是作者，也不过是把这种体验扩大化而已。个人的东西，没必要非得让别人从你的文章里面“学”到什么。不同的读者看你的文章，就会有不同的感悟，他可以自己去读出其间的“意义”，如果读者自己觉得它是有“意义”的，那么它就具备了“意义”。这样的写作，在无“意义”的强暴下，反而充满了耐人寻味的意义，读者在阅读时，也与作者拉近了距离，有了亲近感，读着轻松且有味。《拉萨河畔》就是这样一部无强加的“意义”却自然流淌着意义的小说。作为读者，我觉得，《拉萨河畔》中对援藏干部、对内地进藏务工人员、对西藏本土藏族以及三者和谐共处几近原生态的描写，对了解援藏干部及内地进藏务工人员的情况有重要的标本价值。

中央对西藏的援助自1951年至今，经历了三次重大的转变。第一次是1951年至1978年，先后有10万余解放军进藏，担负起建设西藏的重任。第二次是1979年至1993年，先后有6000余人参与援藏，也是在这一时期，形成了“中央关心西藏，全国支援西藏”的热潮，中央对西藏的政策是加快西藏经济发展，帮助西藏地方建设。“援藏”一词正式出现，“援藏干部”“援藏项目”等名词应运而生。第三次是自1994年以后的定期轮换援藏，自1994年开始，先后有18个省市、9个中央国家机关、17家国有重要骨干企业开始对口援藏。人员3年一批轮换，先后有6批共近5000名干部进藏工作。¹

《拉萨河畔》中的主人公之一的陈洛，就是在这样的历史大背景下，走进了西藏，成为一名援藏干部。当然，陈洛决意去援藏，还与自己的家庭有关。陈洛一家三代人都和西藏有着不解的缘分，陈洛的爷爷陈健，是他们家族中第一位进藏的人，而陈洛的父亲，不仅生在西藏，而且将自己的青春贡献给了西藏，直到退休，才回到内地老家。甚至，连名字都取成“陈援藏”。作为一个内地单位的小领导，陈洛决意去援藏，虽有“已经好几年没有再擢升”的

1 李明三：《内地官员援藏生态》，载《凤凰周刊》2011年第34期，总第419期。

挫败感，还与自己和妻子欧可的关系“让自己感到了一丝烦躁”有关，但骨子里，陈洛对“对小时候曾经去过的那个地方，却一直都有一种挥之不去的印象”。

作为援藏干部，虽有雄心，但现实中，他们亦很艰难。这从陈洛调查处理群众举报“白眼狼”虐待工人，克扣工人伙食，旅游项目雍错宫的招标上可窥见一斑。在调查取证“白眼狼”虐待工人时，每次扎西总暗中给“白眼狼”通风报信，而最后在处理“白眼狼”时，本来局里“专门开过一个局务会，局里领导没有任何一个人表态说不深入追究”。但在局里最后开会处理“白眼狼”，并让“白眼狼”参加的局里的会议上，白拥副局长却对满口认错却死不悔改的“白眼狼”说：“白老板，你这种态度是很好的，希望你在整改中一定要注意，把以前的不足改了。现在我们局领导不想再深入追究，也就是给你一个机会，你要体谅领导的苦心。”为“白眼狼”“抱不平”后，白拥副局长还“微闭双眼睛，正惬意地啜着茶，就像根本没有发生什么事一样”。而尼玛局长竟然也一锤定音地宣布——“我看就到此为止吧。”这让辛辛苦苦做了调查，并且证据在手的陈洛的心情五味杂陈，“实在是有点想不通”，“忽然感觉好像有一堵墙横在了自己面前，压得他喘不过气来”。

在雍错宫的招标上，白拥副局长打着为陈洛接风的幌子，安排“白眼狼”参加宴请，并为“白眼狼”说情——“陈局长，这位是我们县里有名的企业家，在我们县做了很多项目，为我们这里的经济发展已经作出了很大的贡献。”并直截了当地为“白眼狼”拉项目——“我们单位不是马上有一个新的工程吗？听说陈局长负责，到时陈局长可就要看我的面子上给白老板多提携一下啊。”无奈的陈洛也只能偷偷地把钱付了，装酒醉提前离开，最后，项目还是落到了“白眼狼”手里，自己无力回天，只能空感慨。

这些细节的描写，无意间透射出了援藏干部在西藏工作、生活中的尴尬处境。想成就一番事业，但现实中，他们得面对当地的官场生态和生存哲学，时时处处像做贼似地防守着做人、为官的尊严，苦不堪言。

而作为内地进藏务工的巴尔干，他要独自面对的，却是生活实实在在的艰辛与不易。十多年来，尾随“白眼狼”从一个工地转战到另一个工地，患了尘肺病后，生活陷入了无助的境地，但要做职业病鉴定，必须要有自己原来单

位的证明，而巴尔干一直跟随“白眼狼”打工，却并没有签订劳动合同。没有一纸合同，“白眼狼”便要赖不给他开证明，没有证明，医院无法做鉴定，做不了鉴定，赔偿便是空谈。这让巴尔干在无可奈何的情况下，铤而走险，当再三询问普布医生“‘非典’是不是由国家免费治疗”，而在得到普布医生肯定的回答后，偷偷钻到已感染上非典的欧可的病房，好让自己感染上“非典”，这样医院便可以将自己的尘肺病一并免费治疗。

当时，非典被描绘成了牛鬼蛇神，甚至有人夸张地造谣，说是只要一感染上非典，就不可能治好，只能去见阎王爷，在那种恐怖的情形下，还主动去感染非典，这是一个生命个体到了叫天天不应，叫地地不灵的万般无奈之下的极端选择。如今，大量的农民工进城，为城市的建设、为经济的发展做出了卓越的贡献，但当他们的权益受到侵害时，只能采取让人匪夷所思的方式解决时，它反映的不仅仅是农民工法律意识的淡薄，更折射出我们制度上的缺陷。

《拉萨河畔》也反映了本土西藏人对援藏干部的态度。从接受单位来说，他们对援藏干部很重视——“这办公室本来是尼玛局长的办公室。你来之前，尼玛局长说，我们单位来援藏干部了，这是我们单位的荣幸，因为援藏干部是来帮助我们发展经济，让我们过好日子的，所以，我们一定要对援藏干部好，因此他就一定要把最好的办公室给你。”

普通人对援藏干部的态度——“不过说实话，听说对援藏干部来我们这里，都带来资金或者项目，你这次是带来资金还是项目啊？但不管是什么，肯定都会对我们这个地方有好处的。”

据统计，1994年到2010年，对口援藏省市、中央国家机关及中央企业分6批共4742名援藏干部，支援完成西藏经济社会建设项目4393个，总投资133亿元。这些数据，也客观地反映出内地对西藏经济社会所做的贡献，同时也反映出西藏本土无论哪一个层面，对援藏干部的感情都是发自肺腑的。就这三个主人公而言，陈洛和卓玛终于在经历漫长的思恋后走到了一起，巴尔干也在他们的帮助下康复了。美好的结局从一断切面印证了藏汉间亲如一家人，无论哪一个民族，无论处于什么样的生活境况，只要心地纯洁善良，都会有一个美好的结局。

三、《拉萨河畔》的几个重要特点

《拉萨河畔》主要的一个特点就是体现了人物灵魂深处闪耀的人性的光辉。小说不是为了讲故事而讲故事，而是以故事为外壳，揭示掩藏在故事深处的美好人性。比如普布医生，几十年来唯一做的事，就是帮人；比如卓玛，虽然自己一直都有病，但却以帮人为自己最大的快乐；比如腰子，一个看起来很不正经的小青年，但在他放荡不羁的外表下，却有一颗对他人热情的心，虽然自己打工也是入不敷出，但却一直默默地帮助着遇到困难巴尔干；比如多多，虽与巴尔干素不相识，却义无反顾地帮他打官司；比如燕子，虽然流落风尘，但不计回报地为巴尔干出谋划策，直至被打……

作为西藏题材的小说，浓郁的民族特色也是一大看点。比如，文中多“藏伏”“苯教”的介绍，比如，对噶玛堆巴节的介绍，这让读者在阅读小说时，也对西藏的本土文化、历史有了一定的了解。

另外，《拉萨河畔》散点式的叙述风格，使得小说几条主线能平头演进而无杂乱之感，这不仅是祖文一个很有意思的讨巧之法，也使读者在阅读时，不受叙述风格的影响，随手翻到任何一章，都可以当作一篇很有意思的小小说来看。叙述永远都只是技巧，它的核心是作家的灵魂和思想，这种散点式的叙述风格，也体现了祖文为人的随性、为文的率性。

《拉萨河畔》的结局很完美。铁路开通了，小城“一下子来了好多国内外客人”。多多和大达瓦结婚了，并盘下了卓玛的“康定情歌”开了虫草店，赚足了钱，买了房，买了车，过上了幸福安康的日子。白拥副局长坐了牢、“白眼狼”也坐了牢，官场游子扎西被开除了。巴尔干病治好了，长年被病痛折磨的妻子也奇迹般地好了。一直帮助巴尔干的腰子，好人终有好报，最终做了陈洛当年援建的旅游项目雍错宫的经理。陈洛也终于和卓玛相拥在一起，有情人终成眷属。我个人认为，这样的结局安排，是祖文《拉萨河畔》的一个瑕疵。祖文自己曾说，生活的背后依旧是生活，然而生活是不能拔高的。但《拉萨河畔》却有意将结局完美化，用祖文自己的话说，就是拔高了生活。

当然，这样讲有点站着说话不腰疼的无耻感。祖文是公务员，他只能给自己的故事一个完美的结局，而生活，何时有过如此完美的结局？另外，和祖

文相交后，我感觉他是一个理想主义者，而现实相较于他，却并不公平，从《拉萨河畔》中的小角色向文勇身上，我看到了身处机关大院而不得志的祖文的影子。他给《拉萨河畔》一个完美的结局，是不是在表达自己也期待着一个如此美丽的人生结局？

可以说，小说的故事讲述，与其说是一种技巧，不如说是信仰的展现。作品传递着作者内心的人文关怀与理想主义的追求。每一部优秀的作品，都有作家伟大的灵魂在光照作品。那就是作家的人文关怀，悲悯之心，关注底层，同情弱小，以平民的视角、平民的姿态平实地进入普通百姓的“柴米油盐酱醋茶”当中去。¹祖文的小说，有坚实的生活之“根”，亦有飘逸的艺术之“灵”。

相信祖文一定能将自己这株“藏边体小说”奇异而绚丽的花朵呵护好，使之越开越绚丽多彩。作为朋友，我希望祖文兄能创作出越来越优秀的“藏边体小说”；作为读者，我亦希望能拜读到祖文兄更多、更精彩的“藏边体小说”。

2012年7月10于昆明家中

1 纳张元：《边地守望与人生书写》，载《云南日报》2012年11月30日。

写作是心灵回归的一种方式

“流浪是人的一种命运，漂泊是最高形式的人生。生命始终在赶路，精神总是被自我或外部世界放逐，人的精神总是以生活在别处作为基本存在状态，家园意识成为了作家永远走不出的精神乐土。”对家园的思念是每一个现代作家难以割舍的情感。由新疆人民出版社出版的《跟羊儿分享的秘密》，是“嫁到天堂”二十多年的维吾尔族女作家帕蒂古丽回眸故乡、满含眷恋的心灵之作，是她写给家乡的地域情书。“好的散文，除了文字语境等等之外，更重要的还应该是人本第一。”《跟羊儿分享的秘密》不仅仅是“首次以一个维吾尔族作家的身份，撩开新疆一个多民族共居村庄的面纱”（刘亮程评价语），而更为本真的内核是这部非虚构类的散文集以描写新疆塔城地区沙湾县老沙湾镇的大梁坡村为叙事平台，展现了维吾尔族、哈萨克族、汉族、回族等民族，在同一片土地上繁衍生存，团结友爱，和谐相处。帕蒂古丽对家园的思念，最终的注脚是在诠释着新疆民族团结、中华民族大团结的宏大主题。

—

帕蒂古丽生于新疆沙湾县老沙湾镇大梁坡，贫困、苦难，也不缺快乐的童年、花季年华都留在了新疆的心脏中。那个时候，虽然穷得到新华书店买几本书，就窘迫到让爹爹哀叹“剩下的日子拿啥过”（《旧事情》）。但在贫困的日子里，“我们朝着村庄走，日头也跟着我们回大梁坡，日头肯定喜欢待在大梁坡”（《担着日头回家》）。在“羊儿替我交学费后”，帕蒂古丽成为83届农镇中学唯一考上大学的维吾尔族女孩，不幸的是，就在她从兰州商学院财会系毕业后，还没来得及卖掉那几麻袋棉花，“一生命途多舛的父亲，最终没

能‘衣锦还乡’。在63岁那一年的暮春，他被几层薄薄的白纱布裹着，躺进了大梁坡乍暖还寒的土地……”（《我的父亲伊布拉音》）工作后，“我把棉花袋装在拉石头的拖斗车里，然后跟母亲、弟弟和妹妹坐在棉花袋旁，任拖斗车把我们一家像搬运石头一样搬向一个陌生的城市”（《天堂的棉花》）。

帕蒂古丽对出生地大梁坡的追念，是在离开大梁坡到矗立在西北边陲的、离哈萨克斯坦边境只有八公里的红楼就埋下的。20世纪90年代初在新疆《塔城报》做记者时，就喜欢写诗的她，在《塔城报》发的第一首诗，就是写远在塔城思念大梁坡。大梁坡从那个时候起，就是帕蒂古丽的精神坐标上最重要的一个原点。此后在新疆生活的数年，她在《中国西部文学》《民族作家》《伊犁河》等刊物上发的不少诗和散文诗，写的都是有着大梁坡痕迹的思乡题材。

本以为一生嫁给了红楼的帕蒂古丽，却不知“我是红楼离散的花瓣，无奈中远走他乡”（《生命是一种散失》）。那些年，父亲在大梁坡去世，紧接着母亲从她身边走失，家散了，弟弟妹妹被命运拖着，朝各自的方向散去。那个时候，故乡给她的感觉不是聚，而是散，家人各奔东西，离多聚少，她守在原地，觉得那里变成了一个父母痛失、家人离散的伤心之地，这一切让她感觉到无法忍受那种生命的散失，无奈中“我出远门之前花了十元钱算了一命，那个老头拿走了我的午饭钱，只丢给我几句话，往有水的地方去”（《分裂》）。帕蒂古丽1993年离开新疆到内地闯荡，1996终于寻着“有水的地方”漂泊到了浙江宁波，在余姚一媒体工作至今，同时把家安在余姚。

“嫁到天堂”后，帕蒂古丽被余姚深厚的文化积淀吸引，沉迷于王阳明的《思归乡赋》《瘞旅文》，在破译河姆渡远古人类七千年密码中，获得莫大的精神享受，在源远流长的历史文化中，找到了暂时回归精神家园的感觉。但对故土大梁坡的情感，并没有因为“嫁到天堂”而淡漠，也没有因为暂时的回归而疏远，而是离得越久越浓，远离越久记忆越清晰。离开故土，让她真正感受到家乡的好。“因工作的缘故，她更多地接触到江南文化，并且学会了唱越剧，但这也勾起了她对新疆歌舞的思念，一有机会，她就将新疆歌舞展现在大家面前。生活中的点滴，都会让她想起家乡的烤馕、羊肉，以及大漠的风和赶着毛驴车穿行在沙漠里的情景。”

帕蒂古丽喜欢用写作的方式，来表达思乡情结，让笔在纸上亲吻缠绵；

喜欢让血液奔涌在手指尖，那种快感是电脑打字无法代替的，特别是写家乡的散文。写思乡的文字是她生活中很重要的组成部分。自2009年以来，便将自己写给家乡的“情书”陆续刊发在《天涯》《民族文学》《上海文学》《浙江作家》《文学港》《安徽文学》《西部》《黄河文学》《文学与人生》《广西文学》等全国各地有影响的文学杂志上，尤其是2010年10月开博以来，迅速引起了极大的关注。

个人经历的回望，让帕蒂古丽正视自己和过去一直不敢正视的东西，是文学给了她这份勇气，是写作让她拥有了本该拥有，却一直被遮蔽的一段人生经历，那个特殊地域和特殊时期，特殊环境下，很特别的人生体验形成的文字，都被收割回来，颗粒归仓，她觉得这样才对得起生她养她的大梁坡和长眠在那片大地上的亲人。

文字带领远离故土的帕蒂古丽回到记忆里，那些吃的喝的用的，乃至住的房，走的路，烧的柴，地上的庄稼和植物，土地的颜色，在她的感觉里，都不存在丝毫的异样，从她生下来的生活就是那样，她在外面的几十年，属于别的土地上的生活都剪掉了。她又把原来的生活，从她放下它的那时候开始的生活，重新接上了，所有的曾经又回来了，这是记忆的回归。

二

帕蒂古丽说江南是她托付终身的最后家园，但她却时时怀念“黄沙下深埋着她的胎衣”的大梁坡。《跟羊儿分享的秘密》这本散文集中的文字的创作开始于2008年夏天，在一次交谈中，帕蒂古丽在跟我谈及创作这组散文时说，动笔前最清晰的感觉是，大梁坡的那些活着的和死了的人，都在向她要一个位置，她想她应该给这个养育她的地方一个位置，村庄里的人很渺小，他们更需要别人了解他们的生活。这就是她当初写这个村庄的原因，也是她把自己的村庄搬到纸上的原因。还有就是那里彻骨的荒凉，可以把人膨胀的欲望降到最低。这就是帕蒂古丽身在江南美地，却每天愿意让心灵住进荒漠村庄的原因。

散文不是一种理论上的概念，也不简单的只是一种文体，而是一种生命表达的情感通道。帕蒂古丽正是通过散文这座桥梁，将自己对故土的一情一

景，一屋一树，一水一人的情感贯穿在《跟羊儿分享的秘密》这本散文集中。在她充满维吾尔族味道的独特文字里，地处北疆的大梁坡村有了一种特殊的气息。像马尔克斯有他的马孔多，沈从文有他的边城，鲁迅有他的鲁镇，纳张元有他的千里彝山一样，帕蒂古丽永远也走不出的是她那个“混血的村庄”的大梁坡村的精神领地。在她的精神领地有维吾尔族、哈萨克族、回族、汉族、柯尔克孜等民族，多民族在一起，在同一块土地上繁衍生存，共同播种、收割、放牧，和谐相处，和睦生活。感人的村庄生活中的点滴，都被帕蒂古丽用视角独特的文字记录下来。那里有缓缓流淌的老沙湾河、有沙枣花的芳香；那里的人们跳麦西莱甫，弹都塔尔和热瓦甫，唱《艾力甫与赛乃姆》；那里的人们信仰真主，给死了的人念《古兰经》，净身、换水、送埋……世代相传，他们把自己长成了庄稼，一茬接一茬地生长在大梁坡。

大梁坡村对于帕蒂古丽而言既是地理意义上的概念，又是一种纯自我的精神概念。虽然帕蒂古丽曾自豪地说，江南是她托付终身的最后家园，但《跟羊儿分享的秘密》还是泄露了她的秘密，在《分裂》中，她如此写道：“现在我是另一个土地上的那个我，我精通这里的语言，那是我的父亲认为世上最难懂的语言。我谙熟南方的任何习性，我除了尽最大努力遵循一个教民能遵循的规则以外，我按这里的生活方式生活，可我每天起来还是感觉脚踩在人家的土地上，在人家的土地上煞有介事地奔波、营居。”于是，帕蒂古丽发出了“我打算退休后回老家重修老屋，在老屋看大梁坡、写大梁坡”的感慨。帕蒂古丽说自己“嫁到天堂”，但江南这片天堂，对她来说，只是地理意义上的天堂，帕蒂古丽唯一的、真正的天堂依旧是那片含混着“洗不尽的血迹和尿迹”，见证着“我们来到这个世界上的生命痕迹”，并埋葬着自己父亲的那片贫瘠之地——大梁坡。

离开故土后，帕蒂古丽的散文就是写给故乡的情书。每每忆起家乡的点滴，她便用文字记下这些美好的回忆。她把家乡的村庄搬到纸上，是想让更多的人关注那片土地，希望让更多的人关注新疆这块土地上的角角落落，而她自己正是这片心灵净土的忠实守望者。

“寻找精神家园是作家乃至一切艺术家都爱做的一个白日梦，但真正的精神家园是子虚乌有的，每次寻找都只是心灵的净化，重要的不是结果，而是

寻找过程中精神朝圣的情感体验。”帕蒂古丽说：“我不知道，是记忆回来找我了，还是我在用文字追赶记忆。很多时候，是文字让记忆复活，让怀念的生活重新回来。让不可再现的，在原来的泥土上，借由文字再现一次。借着文字，记忆里的苦涩被置换成了甜蜜。”

三

新疆是个神秘的地方，不单单神奇的地理风貌、奇特的自然景观、浓郁的民族风情、令人费解的历史文化让人向往，仅那让人垂帘的“香妃”，让人想入非非的“楼兰美女”就足以勾起对新疆魂牵梦绕般的神往。

人类心底都有古老的家园意识，这些东西被尖锐的生存遮盖和模糊，现实的物欲消解着传统的力量，从现实中的营居，到营造精神家园，她的家园之路荒芜已久，多亏有记忆引领她深入，这样的她会从现在的生活中停下来回望，物质上的营居，无法弥补精神漂泊感带来的那种缺失。在《生命是一种散失》中，小时候和她一起“担着日头回家”的弟弟，卖了爹爹的大黑驴，卖了爹爹置的家当，自大梁坡出走后，混迹于迷乱的都市生活，成了提着皮箱无家可归的流浪汉，可以窥见离开农业时代的大梁坡，弟弟精神上的不安宁。帕蒂古丽试图重构一个精神家园。对于家园意识，写作者能做的，也许只是一种唤醒。

其实，在这里，帕蒂古丽要重构的不仅仅是“一个精神家园”，她更想重构的是世人对新疆的误解之后的本真还原。帕蒂古丽对大梁坡的爱，不仅在于她对大梁坡饱含了一种“生于斯，长于斯”的难以割舍的情愫，更是对民族和传统的归属感以及对各民族同是一家人的高度认同感。帕蒂古丽的父亲是新疆喀什的维吾尔族，母亲是甘肃天水的回族，而他们兄妹自然成了“二转子”（混血儿）。当帕蒂古丽向爹爹状告村里人取笑自己时，爹爹说：“一个村里四五个民族，来自四五个省份，有几个二转子、三转子一点也不稀奇，一只老母鸡身子底下孵的，还全不是自己的蛋呢。我跟你妈不是同一个民族，不是照样在一个锅里搅了一辈子勺子。”

《跟羊儿分享的秘密》这些散文有反映汉族与各少数民族和睦相处的

《孤坟》《早春的河》《古丽》《小石头家的桃花地》等；反映维吾尔族生活的《黑驴记》《天堂的棉花》《我的父亲伊布拉欣》《担着日头回家》《跟羊儿分享的秘密》《在稻谷上睡了一个冬天》《狐狸皮嫁衣》《乌拉英家的古丽》《羊儿替我交学费》《老房子》《石人司马义》《肥水西瓜》等；反映哈萨克族生活的《牧羊神鞭》《金狐》《牛粪是戈壁滩上的花》《骆驼》《玛丽亚的肚子》等；反映回族生活的《芦花》《五月的沙枣花》《黑盖头，白盖头》《殁了的人》《送埋》等，都有着各民族浓郁的生活气息、独特的地域特色和民族风情，更有各民族团结和谐的现实写照。

帕蒂古丽的家乡大梁坡就是个“混血的村庄”，“来自天南地北的人到了大梁坡，都喝一样的水，吃一块地里长的粮食，慢慢地连人身上的气味也变得差不多了”。在这里，“谁家宰羊就更不用说了，村里一大片民族人家的菜里，多少都沾上点荤腥，你切一片肉，他拿两块骨头，一只羊也够百家吃，哪天换了另一户人家若是宰了牛，也是一样的道理，绝不会落下村里的任何一户，哪怕请来喝碗汤”。最后，大梁坡成了“羊跟着羊混着放，狗跟狗混着耍，鸡跟鸡混着喂，牛跟牛混着养，驴跟驴混着配，人跟人混着活”，“谁离了谁都不行”。一位读者在看了《混血的村庄》评价道：不论你是汉族还是维吾尔族，或者是其他什么民族，如果你还心怀狭隘，我希望你能读到帕蒂古丽这篇《混血的村庄》，帕蒂古丽会用美丽的笑容、宽厚的心灵，融化掉你心里那些挥之不去的芥蒂。

帕蒂古丽《跟羊儿分享的秘密》一书纯粹却又厚重，朴实而不乏轻灵。它和其他乡土体裁作品最大的不同之处在于，帕蒂古丽“嫁到天堂”后，在追寻自己的精神家园时，并没有站在物质文明的对立面批驳被钢筋水泥异化了的都市森林，也没有喋喋不休地叙说自己的恋土情结和浅层次的家园意识，而是以更高的视野、更开阔的胸襟在倡导中华儿女本一家、中华民族应该携手向前，诠释着新疆民族团结、中华各民族大团结的宏大主题。在写作手法上，帕蒂古丽的写作注重关注和还原本身，她不发表意见，只还原生活，让人思考。

2012年11月9日于丰宁小区家中

郁达夫散文的情怀

在中国现代文学史上，让郁达夫一举成名的是他的小说——1921年10月出版的《沉沦》，是我国现代文学史上第一部短篇小说集，它奠定了郁达夫在新文学运动中不可撼动的重要地位。但令人遗憾的是在中国现代散文史上，郁达夫的散文创作才情往往被小说的盛名所掩盖。郁达夫的散文是“自叙传”式的自我表现，是真我、本我的再现，他把自己和自己的一切真诚地、毫无保留地暴露于世。因为真，所以，我觉得，郁达夫的散文比小说更有味道。对很多普通读者来说，也是通过中学课本上的散文《故都的秋》而认识、走近郁达夫，而非他的小说。

郁达夫是创造社最重要的散文家，也是中国现代散文史上一位个性鲜明、极富才情的散文家。他的散文风格独树一帜，行文坦率豪放，感情真挚质朴，不仅量多且质高，体裁多样，有游记、书信、小品、杂文、日记等，无所不包且运用自如。在散文上，他的“散文比他的小说更直接也更内心化地表现了历史转折时期，知识分子的典型心态、情绪、精神和个性”。他的文风，深深影响与带动了当时的文坛。在散文理论上，郁达夫不仅对散文这一文体概念做了精辟阐释，对“散文的心”更是从理论到实践上做了完美的诠释，其散文理论深深地影响着后世的散文创作。

个性是散文的生命。没有个性的散文，就像白开水，寡淡无味。而成长于五四前后的郁达夫，更是视个性为现代散文的生命。强烈地表现作家的个性，这是郁达夫散文创作的理论认识，也是他“散文的心”。在《中国新文学大系·散文二集》的序言中，郁达夫指出：“个性”是现代散文与古代散文的根本区别，“中国古代的国体组织，社会因袭，以及宗族思想等等，都是先我们之生而存在的一层固定的硬壳；……这一层硬壳上的三大厚柱，叫作

尊君、卫道，与孝亲；经书所教的是如此，社会所重的亦如此，我们不说话不行事则已，若欲说话行事，就不能离反这三种教条，做文章的时候，自然更加要严守着这些古圣昔贤的明训了；这些就是从秦汉以来中国散文的内容，就是我所说的从前‘散文的心’”。由古代将目光转入现代，他强调：“五四运动的最大成功，第一要算‘个人’的发见，从前的人，是为君而存在，为道而存在，为父母而存在的，现在的人才晓得为自我而存在了。我若无何有乎君，道之不适于我还算什么道，父母是我的父母；若没有我，则社会，国家，宗族等哪里会有，以这一种觉醒的思想为中心，更以打破了桎梏之后的文字为体用，现代的散文，就滋长起来了。”他认为，“现代的散文之最大的特征，是每一个作家的每一篇散文所表现个性，比从前的任何散文都来的强。……只消把现代作家的散文集一翻，则这个作家的世系，性格，嗜好，思想，信仰，以及生活习惯等等，无不活泼地显现在我们的眼前”。

综观郁达夫的散文创作，自始至终就是循着这一原则构建的。他不加掩饰地向世人展示自己美好的、不可告人的，甚至是相当阴暗的一面，所有的一切在他的文字中暴露无遗，从而形成了自己有别于任何人的“个性”。难怪在《郁达夫精选集》的前言中，桑逢康说，在郁达夫的散文中最活跃的人物就是郁达夫自己。郁达夫的散文，完全可以当成他的自传来看，如《悲剧的出生》《我的梦，我的青春》《水样的春愁》《远一程，再远一程》《孤独者》《海上》《大风圈外》等篇章，无不透露出自己彼时的生活状况、思想及行为，是其个性化记录自己的真实的文字，这些文字又比刻意为自己立传显得更率性而为，韵味十足。

郁达夫是真男人，他恣肆坦诚，从不回避自己的苦寂，对爱，甚至对性的渴望，对性的描写也几近露骨。在现代作家中，没有谁敢这样将自己最本真的一面暴露出来，尤其是在当时，封建思想依旧占据主导地位时，这样写，等于把自己往道德的反面推，让自己绝迹于主流之外。在《还乡记》《伤感的行旅》《归航》等篇章中，郁达夫写自己偷看女人，寻妓女，听娼妓与客人调情……毫无遮遮掩掩的习气，作者对自己的所作所为，有什么说什么，丝毫不考虑道德的约束和压力。

在《雪夜》中，郁达夫更是大胆记录自己第一次嫖妓的经历：

受了龟儿鸩母的一阵欢迎，选定了一个肥白高壮的花魁卖妇，这一晚坐到深更，于狂歌大饮之余，我竟把我的童贞破了。第二天中午醒来，在锦被里伸手触着了那一个温软的肉体，更模糊想起了前一晚的痴乱的狂态，我正如在大热的伏天，当头被泼上了一身冰水。那个无智的少女，还是袒露着全身，朝天酣睡在那里；窗外面的大雪晴了，阳光反射的结果，照得那一间八席大的房间，分外的晶明爽朗。我看看玻璃窗外的半角晴天，看看枕头边上那些散乱着的粉红樱纸，竟不由自主地流出来了两条眼泪。

不仅在当时，就是思想比较开放的当下，也没几个真正的作家敢如此这般揭自己的短，而且是揭自己羞于告人的事。当然，除了近年被炒得火热的木子美、上海宝贝、卫慧等靠身体写作，把神秘美好的性爱搞得像动物交配一般，有肉欲的快感而无美感的无聊之外。只是，郁达夫这种诚恳，不避讳道德的压力的写作，目的是为表现自己的真，强调自己的真。而木子美、上海宝贝、卫慧等大胆，甚至是无耻的暴露目的却是为吸引眼球。“作家以前人从未有过的彻底坦白，彻底裸露，彻底解放的姿态在散文中描写性爱，使得他的前期散文成为传统散文的一个叛逆……从而把传统散文的和谐优雅撕得粉碎，形成了对传统散文的强烈的冲击波。”郭沫若也曾经这样形容：“对于深藏在千百万年的背甲里面的士大夫的虚伪，完全是一种暴风雨的闪击，把一些假道学、假才子们震惊得至于狂怒了。”也正因为郁达夫的真，他也才显得比同时代的作家更加可爱、亲切，更加有血有肉。鲁迅太刚直，郭沫若和时局亦步亦趋，虽然他们的文章写得亦很精彩，但给人的感觉是太理性，甚至太硬，大道理淹没了大温情，有理却无味。

郁达夫这种敢为人先，敢为人所不敢为的特殊文风，主要是受日本“私小说”文风的影响。郁达夫早年随长兄郁华奔赴日本，由于此时日本与西方的接触较早，他在日本留学时有机会涉猎大量的俄、德、英、法等国及日本的文学作品，深受到欧洲文学家如鲁索、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基以及日本作家谷崎润一郎、佐藤春夫等人的影响。当然，对其影响最深的还是日本的“私小说”。

“私小说”是作者把自己直截了当地暴露出来，脱离时代背景和社会生活而孤立地描写个人身边琐事和心理活动，它偏重身临其境，如游记等的身边杂记式的题材。这也是郁达夫“文学作品都是作家的自叙传”这一论断的理论依据。郁达夫在《中国新文学大序·散文二集》的序言中说：这一句话，是千真万确的。客观的态度，客观的描写，无论你客观到怎样一个地步，若真的纯客观的态度，纯客观的描写是可能的话，那艺术家的才气可以不要，艺术家存在的理由，也就消灭了。……所以我说作家的个性，是无论如何，总须在他的作品里头保留着的。“个性”二字在郁达夫的散文创作中如影随形，也是他散文创作理论及衡量散文优劣的重要杠杆。可以说，在中国现代散文史上，郁达夫的散文是最有特色、最有个性的大丈夫散文。

为文有个性是大好事，但为文者太有个性，却并非是一件大好事。远的不说，就拿现在一些所谓时事评论家来说，他们“个性”得只剩下无聊的鸡蛋里挑骨头，所有政策出台，他们都持否定、批判的态度，但恰恰缺乏远见和建设性战略性的指导意见，他们板着一副为民请命的嘴脸，“坚强”地玩耍着自己的个性，而其文章却毫无个性可言，千篇一律，万人一腔。

郁达夫的文章有个性，其人也很有个性。他为人的个性化和骨子里挥之不去的颓废导致其文章也无可避免地沾染上了颓废，甚至消极的气味，他拼命地发泄着自己的人之本能、本性，竭力在病态的生活中满足沉沦的自我。“这种情感和行为显然具有消极性，这是郁达夫散文中不健康的内容，但却绝不是反动的内容，绝不是与时代思潮格格不入的情调。郁达夫主要是以这种病态来发泄一个从封建礼教羁绊中觉醒了而又找不到出路的青年的苦闷。这种不健康的色彩下面仍有着五四‘人的发现’所寄寓的积极的意味。”

看一个作家是否是进步的，是否与国家、民族是同呼吸共命运的，不应仅仅从道德层面考量，而应看其对国家、民族命运的思考、关注，以及对普罗大众的爱。

中国传统文化自古就有忧患意识，而五四以来，这种蛰伏在传统文化中的忧患意识显得更加强烈，“启蒙”与“救亡”这两个命题是五四时期被视为文化人最高的追求目标。而作为传统知识分子且深受西方文化思想影响的郁达夫，“启蒙”与“救亡”在他的文学创作中始终形影不离且达到了水乳交融的

境界。“从早期的‘零余者’之作到后期颇具文人意识的游记，个性与社会性的同一始终是郁式散文立意的一贯特色。郁达夫早期的散文虽有明显的日本‘私小说’印记，以自我表现为鲜明特色，但恰如日本著名批评家伊藤春夫为代表的日本‘私小说’作家所表现的‘自我’，是于政治之外所发现的‘自我’，是放弃了政治之外的‘自我’，他们的作品表达的是逃离了政治的‘世纪末的倦怠’；而以郁达夫作品中的‘自我’，则是社会性的‘自我’。祖国的现状与传统的儒家教育，使他的作品在表现个性的同时，也倾诉着时代重压下青年的苦闷和反抗。”因此，阅读郁氏早期散文我们才会感到：“他的苦闷、彷徨、自哀、自惭都来自这种对个性的关注和社会对‘自我’的弃绝，以及现实对理想的嘲弄。‘自我’，是他个性的充分展露，悲剧意识就是他在社会和自我、理想和现实不断冲突的两难中那决心自食的哀寞。这份悲苦表现了一个觉醒了的知识分子在黑暗的社会现实中的孤寂、苦闷、渴求和彷徨。”

当外敌当前、国事日非之际，郁达夫马上从沉沦中醒来，颓废与消极马上被满腔的爱国激情燃烧成灰，继而化为沉沉的爱国之情。1931年12月，郁达夫加入上海文化界反帝抗日大联盟；1932年2月与鲁迅、茅盾等联名发表《上海文化界告世界书》，强烈谴责日本帝国主义发动“一·二八”战争；1938年12月赴新加坡，开展海外宣传工作；1942年2月4日，与胡愈之、王任叔等一批进步文化界人士撤退到印尼苏门答腊岛，化名赵廉，经营酒厂为业。由于精通日语，被日本宪兵强征为“通译”。在此期间，郁达夫暗中保护了不少文化人和当地印尼抗日分子与普通群众。1945年8月15日，日本战败投降，日本宪兵知道了“赵廉”的真实身份，于8月29日深夜将郁达夫从家中诱骗出郊野秘密杀害。1952年，经中央人民政府批准，追认郁达夫为革命烈士。1985年，在北京纪念郁达夫殉难40周年座谈会上，胡愈之先生代表党和政府对郁达夫做了高度评价：“在中国现代文学史上将永远铭刻着郁达夫的名字，在中国人民反法西斯战争胜利的纪念碑上，也将永远铭刻着郁达夫烈士的名字。”

苏立军曾这样评价郁达夫：如果说鲁迅是拿着匕首投枪在前线冲锋陷阵的勇士，那么抗战时期的郁达夫则是以高瞻远瞩的眼光审时度势的战略家。日本侵华战争打响后，郁达夫不仅对日本的政治、经济、军事做出了精辟的分析，而且郁达夫还对敌人的文化侵略有深刻的认识。在《日本的议会政治》

《美倭之间》《敌军阀的讳言真象》《敌寇政治进攻的两大动向》等十余篇中，郁达夫以一个战略家的思维，提出了许多建设性的构想。在《敌人的文化侵略》中，郁达夫写道：

他们先要使我们记忆国族，所以就授以日文，改变小学教科书不同教要证明中日亲善的实际，所以就由我们这里劫掠去的金钱中拿出一小部分来，示义卖恩，颁赐小惠。或设奖学金，或选派优秀学生至敌国留学；或对于一二稍有声望，甘为奸人走狗的堕落文人与所谓学者，予以小小的荣誉。这么一来，沦陷区的读书种子，就尽入敌人的彀中。再过几十年后，便可将中文完全废止，使炎黄子孙，完全甘心情愿自称作日本的臣民了。

在《语言与文字》中，郁达夫提出了富有先见性的建议：

现在，全国正在拼死命，为民族国家的生死存亡争血路的这时候，我们所最须努力的，就是使言语统一起来，使文字和言语一致起来的两点。这两点倘能完全做到，则中国的统一，决不会破坏，中国的民族与国家，也就永远不会亡了。

五四时期的知识分子在致力于启蒙大众和救亡国家时，往往忽视了文化的作用，即使鲁迅，也未能幸免。“鲁迅的悲剧在于，他作为文化界的泰斗，对文化的作用缺少足够的认识。”而郁达夫且认识到了文化对“启蒙”和“救亡”这两大命题的重要性。如果“中文完全废止”，那么，文化的灭亡，必将带来国家、民族的灭亡。只有将“言语统一起来，使文字和言语一致起来”，中国的民族与国家，才永远不会灭亡。

对反法西斯，对中国的抗日战争，郁达夫亦有必胜的信心。在《“八一三”抗战两周年纪念会》《“八一三”沪淞抗战的意义》《“八一三”抗战纪念前夕》《抗战两年来的军事》《粤桂的胜利》《谈轰炸》等几十篇中，郁达夫将这种必胜的信心传达给了所有爱好和平的人。在抗

战艰苦的年代，他的这些文章，就似毛泽东当年的《星星之火，可以燎原》一般，给被战争消磨了意志、对胜利渐渐失去信心的人以鼓励和力量，坚定他们必胜的信心。

在《战争论》中，他警告日本人说：“我国士兵个个都以驱逐敌寇出境为天职，敌忾心的一致高涨，与夫保国家保民族的信念的例外坚强，是比抗战当初更增强了十倍。”在《敌我之间》，他写道：中国的民众，原是最爱好和平的；可是他们也能辨别真正的和平与虚伪的和平不同。和平是总有一天会在东半球出现的。在《估敌》中他坚定地说：“最后的胜利，当然是我们的，必成必胜的信念，我们绝不会动摇。”

郁达夫的这些文章篇篇、句句、字字透析着强烈的精神力量，包含了他的拳拳爱国之心。郁达夫的散文是真男人的散文，是豪气冲天的大丈夫的散文。郁达夫不仅是伟大的小说家、散文家、诗人，更是伟大的爱国主义战士。正如夏衍所言：“郁达夫是一个伟大的爱国主义者，爱国是他毕生的精神支柱。”

2012年5月28日于昆明丰宁小区家中

至情至性的家书

——深读《傅雷家书》

《傅雷家书》中选编家信二百通，父亲信一百六十一通，母亲信三十九通。书信主要是傅雷夫妇与长子傅聪1954—1966年间精神接触和思想交流的实录，以及对傅聪的牵挂及浓浓的爱。

傅雷在给傅聪的信里说：“长篇累牍的给你写信，不是空唠叨，不是莫名其妙gossip（说长道短），而是有好几种作用的。第一，我的确把你当作一个讨论艺术、讨论音乐的对手；第二，极想激出你一些青年人的感想，让我做父亲的得些新鲜养料，同时也可以间接传布给别的青年；第三，借通信训练你的——不但是文笔，而尤其是你的思想；第四，我想时时刻刻，随处给你做个警钟，做面‘忠实的镜子’，不论在做人方面，在生活细节方面，在艺术修养方面，甚至在演奏姿态方面等等。”这就是傅雷写信的主要目的。

可见，傅雷写给儿子的，不是絮絮叨叨的家书，而是引导儿子走上正确人生之路的箴言。著名作家楼适夷对《傅雷家书》做出非常贴切的评价：“这是一部最好的艺术学徒修养读物，这也是一部充满父爱的苦心孤诣、呕心沥血的教子篇。”

另外，从《傅雷家书》中，我们也不难看出傅雷作为知识分子的精神肖像，以及从傅雷的身世中，能窥探出当代中国知识分子的命运。

傅雷家教薪火相传

爱自己的孩子，是每个父亲的天性，对孩子严格要求，也是每个父亲所应该和必需的。自古就有严父慈母之说。但像傅雷那样既严格又细致，还那样

富有原则性、倾注了毕生心血教育子女的，却是世上不多见的。

在早期，单亲家庭成长起来的傅雷，继承了母亲对自己的严厉教育方式，对傅聪、傅敏兄弟俩管教甚严。用现在的话来，简直就是“狼爸”。“孩子在父亲的面前，总是小心翼翼，不敢有所任性，只有当父亲出门的时候，才敢大声笑闹，恣意玩乐。比方每天同桌进餐，他就注意孩子坐得是否端正，手肘靠在桌边的姿势，是否妨碍了同席的人，饭菜咀嚼，是否发出丧失礼貌的咀嚼声。”更为严厉和不近人情的是，因为傅聪不爱吃青菜，专拣肉吃，又不听警告，傅雷就罚傅聪只吃白饭，不许吃菜。

傅雷不仅在行为举止上对傅聪兄弟俩要求甚严，甚至在早期，还奉行“棍棒教育”，曾动手打过傅聪。傅聪的鼻梁上有道疤痕，就是父亲的“杰作”。傅聪回忆说：“那天我弹琴的时候走神了，爸爸手中有什么就向我扔过来了。那天正好扔了个盘子过来，所以脸上划破了，留下了这道疤痕。”然而，傅雷对孩子的教育，更多的是严而不厉，处处充满温情。

傅雷曾在给傅聪的信中说：我是你的舵工，责任最大。为儿子作园丁与警卫工作，这是我的责任，也是我的乐趣。作为“舵工”，傅雷亲手播下了傅聪心中音乐的种子。

从培养孩子来说，第一步是培养孩子的天性和挖掘孩子的禀赋。傅雷最初是让傅聪学绘画，但后来发现傅聪对音乐有着独特的领悟，遂让其学钢琴，最终，在傅雷的精心培养下，傅聪成为了世界级的音乐家。而次子傅敏本想学音乐，但傅雷却认为他更适合做教师，事实上，傅敏最后成为了特级英语教师。

为了让傅聪学钢琴，傅雷“把他从小学撤回”。英文、数学的代数、几何等等，另外请了私塾教授。而国文课由傅雷亲自从中国历代经典著述上选编，并工工整整地抄在本子上亲自教傅聪，其用意是把文艺知识、道德观念和情操熏陶融合在一起，让傅聪“先为人，次为艺术家，再为音乐家，终为钢琴家”。

傅聪在参加国际钢琴比赛时，评判员曾说他具有“热烈的、慷慨激昂的气质，悲壮的情感，异乎寻常的精致，微妙的色觉，最难得的细腻与高雅的意境……”这和傅雷自幼就让傅聪接受中国文化的熏陶是密不可分的。

从教子的角度来说，《傅雷家书》可以说是父母教育孩子的典范。大到道德行为，小到琐碎的生活细节以及如何理财等，傅雷无一不——教导儿子该如何去做。

在大的方面，他不断激励远方的傅聪保持自己的气节：能始终维持艺术的尊严，维护你严肃朴素的人生观，已经是你的大幸。……恬淡的胸怀，在西方世界中特别少见，希望你能树立一个榜样！傅雷也一再强调儿子，先做人，后成家，他说，“我始终认为弄学问也好，弄艺术也好，最要紧的是要把一个‘人’尽量发展，没成为艺术家之前，要先做人”。在傅雷从极高的道德层面约束下，傅聪虽历经磨难，却始终没改初衷，成长为优秀的音乐家。

在细微方面，比如，写信的时候字要多大，邮票贴哪里，写信时或在日常生活中，该如何选用比较多样化的形容词、名词及句法，在《傅雷家书》中都有记述。对客气的人，或是师长，或是老年人，说话时手要垂直。到了别人家做客，进屋时，要把围巾、外衣挂在衣帽间；吃西餐时刀和叉不能发出碰撞声等等的细节，傅雷都在信中一一叮嘱傅聪。可见平时在家傅雷对傅聪的教育不仅严格而且相当细腻。

在时间安排上，傅雷也一再劝傅聪要改掉随和的脾气，有时不妨直说，“我有事，或者我要写信”。并劝其多将时间用在练琴及学习上。“没有音乐会期间也该有个计划，哪几天招待朋友，哪几天听音乐会，哪几天照常练琴，哪几天读哪一本书。一朝有了安排，就不至于因为无目的无任务而感到空虚与烦躁了。”

在理财方面，傅雷也一再提醒儿子要注意节约，并讲述关于如何做到收支平衡问题的。“衣、食、住、行的固定开支，每月需要多少，零用要多少，以量入为出的原则全面做一个计划，然后严格执行。”并举例说明自己和妻子是如何理财的。

在学习上，傅雷不仅向傅聪传授学习方法，探讨学习技巧，比如在知道傅聪学俄文时，他说，“读俄文别太快，太快了记不牢，将来又要从头来过，犯不上。一开始必须从容不迫，位与格均要记忆，你应付考试般临时强记是没有用的”。傅雷还全心地为傅聪提供必要的学习帮助。因傅聪写信向父亲提及艺术方面的希腊精神，傅雷就“每天抄录一段，最后将近一个月方始抄完”丹

纳《艺术哲学》中第四编“希腊的雕塑”译稿六万余字，钉成一本，寄给儿子学习。

现在，很多父母都很感慨，和孩子的关系越来越疏远。也许，从《傅雷家书》中，可以找到如何与孩子融洽相处的“秘方”。傅雷对待儿子，是像处朋友一般去呵护的。他甚至还多次教儿子如何去爱，如何面对事业与爱情。做父母的，只要能像傅雷一样，处处为孩子着想，放弃居高临下的教育方式，将孩子当作朋友，那么，没有教育不好的孩子。

艺术学徒修养读物

傅雷是中国现代杰出的翻译家、文艺理论家和艺术鉴赏家，学贯中西，对古今中外的文学、音乐、绘画涉猎广泛，且颇有研究，均显示出独特的高超艺术鉴赏力。傅雷早年留学法国，学习艺术理论，阅读大量的美学、美术史和音乐理论方面的著作，在《傅雷家书》中，傅雷多次向傅聪谈及早年在法国留学时，到艺术馆观摩世界级艺术大师的作品，这大大提高了傅雷的艺术修养。

有评论认为，傅雷的翻译虽堪称顶级，但那毕竟是别人的思想，他只是“二传手”，而《傅雷家书》却浸透着傅雷深刻的思想和艺术见解。在《傅雷家书》中，父子俩探讨文学、宗教、哲学、艺术修养及对中西方文化的理解等，这些饱含傅雷深刻思想的精彩论断，对年轻一代理解艺术、提高自己的艺术修养，有着极其重要的作用。楼适夷在《傅雷家书》的序言中称其为“一部最好的艺术学徒修养读物”，实乃最精到的评论。

在传统文化熏染下成长起来的傅雷，将“立身”视为从事艺术的最高准则。虽然不少人主张“不因人废言”，但生性耿直的傅雷却不吃这套。他一直将“立身”看得比“立艺”更为重要，这从他向傅聪介绍中国古代词人中，便可窥见一斑。他说，“五代的冯延巳也极多佳句，但因人品关系，我不免对他有些成见”。

在艺术修养上，傅雷首先强调了“艺德”的重要性，他在给傅聪的家书上，一再强调，要“先为人，次为艺术家，再做音乐家，终为钢琴家”。在德与艺的关系，傅雷坚持以德为先，德艺双修。他说：“做艺术家先要学做人。

艺术家一定要比别人更真诚、更敏感、更虚心、更勇敢、更坚忍。”傅雷在艺和德上对傅聪的最终要求是，“你要做一个为人民所爱的艺术家，不要做给人唾弃的艺术家”。

傅雷教导傅聪，做艺术，比如弹钢琴，需要有严格的技术训练，但绝不是只有“手艺”就行，只有“手艺”，只能成为“匠人”，而成不了艺术家。他说：“我始终认为弄学问也好，弄艺术也好，顶要紧的是humain（法文‘人’的意思），要把一个‘人’尽量发展，没成为某某家以前，先要学做人，否则那种某某家无论如何高明也不会对人类有多大贡献。”

晚清至五四间，不少留学西方的知识分子，留学归国后，几乎都对中国传统文化持批评否定态度，认为只有学习西方先进文化，中国才会有出路。当年的鲁迅，不仅对中国的国民性批判得很厉害，他甚至提出要废除汉字，如此和传统割裂开，落后挨打的中国，才能振兴自强。

同样曾留学西方的傅雷，却显得很温和，傅雷坚持在“技”上，应该向西方学习，但中国艺术的根在中国，这似乎是他和那一代留学归来的知识分子的一大区别。从近一个世纪的发展来看，不能不说傅雷是具有先见之明的。

在美术学习上，傅雷认为，“中画家的技术根基应向西画家学习，如写生，写石膏等等”。但他同时深刻认识到，学西洋画的人第一步要训练技巧，要多看外国作品，其次要把外国作品忘得干干净净——这是一件艰苦的工作——同时再追求自己的民族精神与自己的个性。傅雷的观点直到今天，仍然具有积极的意义，任何艺术，如果只重视“技”而忽略技术背后的文化底蕴，那么是不会有生命力的。

艺术是相通的。傅雷虽未专门接受过音乐方面的训练和教育，但他对音乐，也有着极深的造诣。家书中，有相当多的篇幅是和傅聪谈论音乐作品、表现技巧和中西音乐比较的。可以说，傅聪能在国际上取得如此大的成就，和傅雷在音乐上对他的指导是分不开的。

另外，家书中还有很多内容是傅雷和傅聪谈论中国文学、雕塑、戏剧和诗歌的，在傅雷看来，只有汲取多方面的艺术营养，提高自己的艺术修养，才能成为真正的艺术家，成为人民喜爱的艺术家。

《傅雷家书》能一版再版，成为发行超百万的畅销书，其中一个很重要

的因素，就是因为在家书中探讨的艺术修养知识能丰富广大的青年读者朋友。作为青年读者朋友，更应该认识到，在一个人对个人素养要求越来越高的当下，提升自己的艺术修养，是必须的。

爱国教育的生动教材

傅雷为教育傅聪走上音乐之路用尽了心血，取得了很大的成功，但是，傅雷也没有忘记对孩子们进行政治观的教育。一个艺术家尽管可以不参与政治，但他必须懂得政治，必须能够理解政治形势，也应该有正确的政治观。在傅雷看来，艺术家的“修养是整个的，全面的；不仅在于音乐，特别在于做人——不是狭义的做人，而是包括对世界、对政局的看法和态度”。因此，傅雷在家书中有一部分就涉及对傅聪政治观的教育，有些信甚至用上千字的篇幅，用来谈政治方针、政治观点和进行爱国主义教育。

教育自己的孩子爱国，首先，自己得全心地爱国。在政治上，傅雷一直追求进步。从其早期来看，五四运动时，他作为进步青年，参加过街头的讲演游行，之后，还参加过“五卅”运动。后来，国民党日益腐败，政令也逐渐严厉，很多进步的知识分子都处于逮捕的威胁和恐吓之下，傅雷一度也被寡母强迫逃离乡下。抗日战争期间，傅雷积极参加各种抗日救亡活动。抗战胜利后，傅雷与马叙伦、陈叔通等发表宣言，筹备成立中国民主促进会，并当选为第一届理事。

1949年新中国成立之际，中国的知识分子大致有三种流向：一部分亲国民党，去了台湾，譬如张道藩等人；一部分去了香港或国外，因为他们对两边都心存顾虑，譬如张君勱等；一部分留在了大陆，他们反对国民党，拥护共产党。傅雷就是留下人员之一，从他的这次选择中就可以看出他的思想倾向和立场。

新中国建立后，国家也一度善待傅雷。作为著名翻译家，傅雷得到了国家的信任，担任上海市作家协会书记处书记、理事，被选为第一、二届全国文代会代表。而且，从内心来讲，傅雷也是坚决拥护共产党和新中国的，并且他对毛泽东本人也有极高的赞誉。即便最后傅雷含冤自杀前，他仍然相信自己热

爱着的国家，相信“伟大的毛主席”。他在遗书中写道，“我们也知道搜出的罪证虽然有口难辩，在英明的共产党和伟大的毛主席领导之下的中华人民共和国，决不至因之而判刑”。

生怕傅聪在国外生疏了祖国的语言和文字，傅雷不仅鼓励傅聪多用中文写信，还给大洋彼岸的傅聪寄上画册、字帖、拓片、古书，并备有详细注解，积极地传播中国文化精华，使傅聪能够受到中华文化的熏陶。不忘记自己祖国的文化，就是一种最实在的爱国行为。

当傅聪处于情绪低谷时，傅雷就提醒他，“你不是抱着一腔热情，想为祖国、为人民服务吗？”在傅雷看来，“关于你我之间的思想交流，精神默契未尝有丝毫间隔，也就象征你这个远方的游子永远和产生你的民族，抚养你的祖国，灌溉你的文化血肉相连，息息相通”。

傅聪也一再提醒儿子，“但愿你不忘祖国对你的培养，首长们的爱护，坚持你的独立斗争，为了民族自尊心，在外面更要出人头地的为国争光，不仅在艺术方面，并且在做人方面”。傅雷也时常教导儿子说，你如今每次登台都与国家面子有关，个人的荣辱得失事小，国家的荣辱得失事大！你既热爱祖国，这一点尤其不能忘了。

从《傅雷家书》也可以看出，整个1958年，傅雷与傅聪的通信只有三通。因为，在1958年4月30日，傅雷被打成了“右派分子”后，傅聪出走英国，父子间的通信在那段时间中断了好一阵子。后来在周恩来总理和陈毅市长的帮助之下，傅雷和傅聪终于通上了信。傅雷的信，使傅聪这个身处异国的断了线的风筝，又维系在祖国的大地上。虽然傅雷无端受冤，境遇凄冷，却怀着一颗赤诚的心，谆谆教诲儿子毋忘祖国，永远维护祖国的尊严。

在1959年10月1日给傅聪的信上，傅雷就深情地写道：孩子，十个月来我的心绪你该想象得到；我也不想千言万语多说，以免增加你的负担。你既然没有忘怀祖国，祖国也没有忘了你，始终给你留着余地，等你醒悟。我相信：祖国的大门永远向你开着的。

尽管傅聪国内家庭遭遇悲惨并蒙受了恶名，但他始终不受祖国敌对者多方的威胁利诱，在父亲自杀后，当面对有所图谋的外国媒体时，他没说一句有损祖国尊严的话，也没有背弃他的祖国。这些是与他父亲在数万里外给他殷切

的爱国主义教育分不开的。

傅雷的夫人朱梅馥在给儿子傅聪的信中也说：“从各方面看，你的立身处事都有原则性，可以说完全跟爸爸一模一样……你的民族傲气，爱祖国、爱事业的热忱，态度的严肃，也是你爸爸多少年来从头至尾感染你的。”

傅雷一再教导儿子，一切以国家利益为重。傅聪当时在英国给自己定了“三原则”：一是不入英国籍；二是不去台湾；三是不说不利于祖国的话，不做不利于祖国的事。傅聪能在英国的那种环境下，做出这“三原则”决定，没有对祖国深切的爱是很难做到的。在傅聪的艺术巡礼中，也始终一贯，对与祖国持敌对态度的国家的邀请，一律拒绝接受。他用自己卓越的艺术才华和高尚的人格魅力，为新中国争了口气。这些，完全是受了傅雷的影响和教导。

从家书看傅雷命运

“生年不满百，常怀千岁忧”，这是傅雷的座右铭。作为一个在传统文化浸染下成长起来的知识分子，修身、齐家、治国、平天下是傅雷的抱负和追求。

1949年，傅雷虽然留在大陆，并在一定程度上得到了党的信任，并委以重任，但除了继续做翻译工作外，他应该是“无所事事”的。如果他真正得到完全的信任，真正全身心地投入到社会主义建设事业上去，那么，他是不会有空写下如此之巨的书信给儿子的，而且很多信动辄就是数千言。

或者说，虽然傅雷选择留在大陆，但对新政权，他还持观望态度。1949年12月傅雷从香港经天津到北京，时任清华大学校务委员会副主任的吴晗，请钱钟书夫妇从中说情，欲请傅雷去教授法语，但被傅雷拒绝。其根本原因，除了傅雷深知自己性格耿介、不易流俗外，更重要的是他对新生的政权还存有疑虑。

从《傅雷家书》13年的跨度可以看出，傅雷对新政权先是观望，后来积极参与，但自1957年被批判后，逐渐对政治死心。在1954年、1955年间，傅雷是不问政治的，家书也主要以谈艺术为主。自1956年至1958年，谈论政治成了家书的主题。1958年被打成“右派”后，家书暂时中断，自1959年10月1日家

书继续后到1966年8月12日最后一通家书止，政治生活的内容又完全淡出。

1957年5月1日，《人民日报》刊载了中共中央在4月27日发出的《关于整风运动的指示》，号召党外人士“鸣放”，鼓励群众提出自己的想法、意见，也可以给共产党和政府提意见，帮助共产党整风。

蜗居书斋做翻译工作的傅雷，在党的号召下，自1957年下半年，开始频频“鸣放”，撰写关于知识分子问题、整风问题、文艺界问题、出版界问题等文章十二篇，发表于上海《文汇报》。这是自新中国成立后，傅雷作为知识分子参与政治最活跃的一个时期。

1957年3月2日，是傅雷人生道路的转折点。他接到中共上海市委通知，要他参加全国宣传工作会议。他受宠若惊，怀着极为兴奋的心情应邀赴会。1957年3月18日，在他给傅聪的信上，傅雷就高度赞扬了毛主席。“他的马克思主义是到了化境的，随手拈来，都成妙谛，出之极自然的态度，无形中渗透听众的心。讲话的逻辑都是隐而不露，真是艺术高手。”并告诫傅聪，“伟大的毛主席远远的发出万丈光芒，照着你的前路，你得不辜负他老人家的领导才好”。

傅雷妻子朱梅馥在5月25日给傅聪的家信中，曾写道：“爸爸开会回来，还要传达报告给我听，真兴奋。自上海市宣传会议整风开始，踊跃争鸣，久已搁笔的老作家，胸怀苦闷的专家学者，都纷纷响应，在座谈会上大胆谈矛盾谈缺点，大多数都是从热爱党的观点出发，希望大力改进改善。尤其是以前被整的，更是扬眉吐气，精神百倍。……这次争鸣，的确问题很多，从各方面揭发的事例，真气人也急人。领导的姑息党员，压制民主，评级评薪的不公平，作风专横，脱离群众等等相当严重，这都是与非党人士筑起高墙鸿沟的原因。现在要大家来拆墙填沟，因为不是一朝一夕来的，所以也只好慢慢来。”

这封信透露了傅雷夫妇当时对党的具体工作的一些不满和意见，也表达了他们对这次中共整风的殷殷期待和积极善意的态度。然而这封信也从侧面说明了傅雷作为一个知识分子的善良和天真。

岂料风云突变。6月12日，毛泽东将《事情正在起变化》印发党内同志阅读。6月14日，《人民日报》又发表另一篇社论《文汇报一个时期的资产阶级方向》，点名批评《文汇报》和《光明日报》，提出“让大家鸣放，有人说是

阴谋，我们说，这是阳谋。因为事先告诉了敌人：牛鬼蛇神只有让它们出笼，才好歼灭它们，毒草只有让它们出土，才便于锄掉”。

可悲的是，将毛主席视为“古今中外的哲理融会贯通”“马克思主义到了化境”的一心爱国的傅雷，却当成“牛鬼蛇神”“毒草”，势必要将其“歼灭”“锄掉”。自8月开始，上海《文汇报》《解放日报》接连刊载文章批判傅雷。半年间，他从新政权的“诤友”，变成了“亲美反苏”和“中间路线”的代表。批判会开了十多次，几次检查都没通过。

1957年12月23日，傅雷夫人在写给傅聪的信上说：“作协批判爸爸的会，一共开了十次，前后作了三次检查……人也瘦了许多，常常失眠，掉了七磅。工作停顿，这对他最是痛苦，因为心不定。……五个月来，爸爸痛苦，我也跟着不安，也瘦了四磅。……爸爸做人，一向心直口快，从来不知‘提防’二字，而且大小事情一律认真对付，不怕暴露思想，这次的教训可太大太深了。”

1958年的“反右补课”中，傅雷却再也无以幸免。在一次专门为他召开的批判大会结束后，被戴上了“右派分子”的帽子而沉重回家。见到夫人以后的第一句话就是：“如果不是阿敏还太小，还在念书，今天我就……”

1958年4月30日，傅雷被打成了“右派分子”后，傅聪出走英国，这让傅雷雪上加霜，承受了巨大的压力，背负上了“叛国者的家属”的罪名。不幸中的万幸是，因为傅雷的身份和名气，傅雷没像其他“右派”一样，送到劳改劳教农场改造，而是容许其在家反省及读书写作。自此，傅雷每天闭门谢客，几乎断绝了与外界的一切往来，除规定应写的“检查”“思想汇报”之外，就是潜心译著，聊以度日。

进入20世纪60年代，因“大跃进”造成的“天灾人祸”，国家处于经济调整期，国内政治气氛稍有缓和。国家决定对部分当年的“右派”，实行网开一面的政策，去掉其头上戴着的“右派”帽子。在此大背景下，在上海作协的第一批摘帽“右派”名单中，就有傅雷。

然而，没过几天舒心日子的傅雷，随着1966年“文革”的爆发，身上有着两重“恶名”的傅雷，自然成了红卫兵和“造反派”注目的对象。其实，早在4月23日，傅雷就预感到自己为时不多了。在写给儿子的信中，他说，

“我总感觉为日无多，别说聚首，便是和你沟通的乐趣，尤其是读你来信的快慰，也不知道能享受多久”。8月23日的信上，傅雷对人生，甚至对生命都失去了该有的信念，他说，“对于能否有一天亲眼见到他，拥抱他，把他搂在怀里，我可一点都不抱希望……妈妈相信有这种可能，我可不信”。

果然，8月30日深夜，一群来自上海音乐学院的红卫兵和“造反派”，强行进入了傅雷的家，翻箱倒柜，满屋搜索，声言要寻找他的“反党罪证”。这番抄家活动竟然持续了几天几夜，用尽各种凌辱手法折磨着傅雷夫妇。

1966年9月3日凌晨，58岁的傅雷因不堪忍受红卫兵的殴打、凌辱，坐在自己的躺椅上吞服了巨量毒药而亡。两小时后，他的夫人朱梅馥从被单上撕下两条长结，打圈，系在铁窗横框上，尾随夫君而去。

“义无再辱”唯赴死

1966年9月3日凌晨，58岁的傅雷坐在自己的躺椅上，含恨遗弃妻儿，吞服巨量毒药，绝望地离开了这个他不再眷恋的世界。傅雷以生命为筹码，捍卫了一个知识分子的人格尊严。

作家陈村在《死》中感慨万千地说：先生善良但远不弱小，那灿烂辉煌的死，使活着的人觉得生的黯淡。陈思和在《傅雷传》的序言中说：傅雷不仅以译作传世，他的魅力还来自于作为一个现代知识分子的传统精神：胸存忧患，认真入世，做人治学，一丝不苟，为人刚直不阿，没有丝毫的媚眼俗骨，治学上更是多艺兼通，以求博大精深。……他那沉郁的个性，那纯美的趣味以及为人处世等方面，都自然流露出中国知识分子固有的阳刚、淳朴、博大等传统特性，尤其是他生命最后时刻的悲壮一死，自我完善了当代知识分子可望而不可即的人格境界。

在传统中国，自古即有以死明志的灵魂圣洁之士，远的如屈原，他开创了中国人以死明志的先河；到了近代，首推王国维，他“义无再辱”，自沉于颐和园；稍近的当属傅雷，在那个世道险恶，人心不古，每个人都被矮化的年月里，傅雷唯有一死，才能斩断他与浑浊人世的牵连，唯有赴死，他高尚纯洁的人格才能得以保全。活着固然好，但卑微地活着，不是傅雷的追求。——

傅雷以死实现了文格与人格的统一。

也许，始自出生，便注定了傅雷一生终以悲剧收场。一位朋友说，悲剧是省略号，让人遐想无限，催人奋进。傅雷的一生是悲剧，他为时代留下了催人奋进的DNA，激荡一代代人为自由、理想而奋斗……

傅雷幼名“怒安”，出自《孟子》：文王一怒而安天下之民，按民间说法，大发雷霆谓之怒，固取名“雷”。这个“雷”字，不仅在傅雷的性格上得到体现，还贯穿他的为人、为文、处事的一生正直、坦诚。

在上海美专工作时，他不念俞剑华是校长兼好友刘海粟的座上宾，毫不客气地指出俞剑华的画作“没有创造性，才气少”，并指责俞的“讲稿只会抄书，没有本领”。傅雷狂妄无礼的背后，暗藏的却是他的坦诚。

因傅雷的性格，他一生几乎很少从事过社会职业，甚至从小学到中学直到大学，成绩优异的他，却因性格孤僻、倔强而未拿到毕业证。大部分时间都是躲在书斋以文为生、为伴。在1949年后，每个知识分子都有一个单位归属，靠领工资生活，而傅雷却不领国家分文，完全靠稿费度日。傅雷的内兄朱人秀在傅雷死后说：“傅雷的性格刚直，看不入眼的事，就要讲，看不惯的事，就学不来。后来，他选择为别人译书为职业，恐怕也是这个原因吧。然而，傅雷并非“两耳不闻窗外事”的山野村夫，而是有着一颗至诚的心的现代知识分子。

当年，在北平的黄宾虹因为拒绝日本人为他办画展，远在上海的傅雷为黄的骨气折服，在上海为黄举办了画展，并写下了《观画答客问》，让年近80的黄在美术界一下子火了起来。

文人自古天真，傅雷也不例外。在“大鸣大放”中，傅雷积极响应，撰写了关于知识分子问题、整风问题、出版界问题、文艺界问题等十二篇文章，发表于上海《文汇报》，结果，正如1957年12月23日，傅雷夫人写给傅聪的信上所说：“爸爸做人，一向心直口快，从来不知提防二字，而且大事小事，一律认真对待，不怕暴露思想，这次的教训可太大太深刻了。”

被划为“右派”后，有位好心的领导想维护他，暗示他把检查的调子提高一点，哪怕是说实质上无党反社会主义也行，以给人深刻的印象，傅雷却说：“没有廉价的检讨，人格比任何东西都可贵，我没有反党反社会主义，我

无法作那深刻检查。”

1961年，因“大跃进”的天灾人祸，国家忙于经济建设，暂缓了“对敌”斗争，傅雷面对大报小报宣布摘帽的消息，没有一丝轻松，说，“当初给我戴帽，本来就是错的”，对给他摘帽的人说，“摘帽子是他们的事，跟我一点关系也没有”，作为一个知识分子，傅雷丝毫不惧强权，其人格魅力何其伟大。

当红卫兵从他家搜出别人寄存在家的“变天”证据时，傅雷宁愿自己以生命作代价，也不愿出卖朋友，曾有人说，若当时傅雷低头妥协，或可不被牵连，或也可避死，但一切都是假设，而在傅雷那里，没有假设，只有正直坦诚。

钱钟书说过，中国现代文化史上，有两个人很重要，一个是“不宽恕”的鲁迅先生，一个是“大爱无声”的傅雷先生。在当下，有一股微弱的声音，在反思知识分子的人文精神，而从傅雷身上，我们看到，知识分子就应该大度、刚正、不惧强权。看一个社会是否有希望，我认为看这个社会的知识分子是否具有这种精神尤其重要。真正的知识分子，是不会被恶世折服的，如傅雷，可以赴死，却不肯折腰。

2012年9月—2013年3月

（注：本文原为《语文报》“名著圆桌”所作，收在集中，为便于阅读，将分散的文章归拢在一起，加了总标题“至情至性的家书”）

代后记：多余的话

2010年年底，受云南人民出版社社长刘大伟赏识，从报社调到云南人民出版社工作，恢复了朝九晚五的生活，如此，生活方才稳定下来。这一年6月，宝贝女儿周楚然呱呱坠地，二人世界的闲散被打破，为照顾她，搞得手忙脚乱，但生活却增添了许多乐趣。

为人父后，方知责任之重。开始从泡吧、瞎混中折身回归家庭。孩子玩累入睡后，自己却疲惫得无法入睡，于是，开始捡起被遗忘好久的书本，打发无数个无法安睡的夜晚。

至今年10月，我已年满三十三。三十多岁，是一个颇为尴尬的年龄，上不着天，下不着地的，总有悬空感。父母老矣，需要照顾；孩子尚幼，更需呵护；老婆在旁，马虎不得；工作繁忙，怠慢不起……

总感觉疲惫，总想宣泄，但却没有出口。

于是乎，开始借阅读别人作品的感受，来稀释自己内心的不安，开始了文学批评的写作。自2012年4月起涉足文学批评以来，写下三十余万字的文学批评文字。别人夸我勤奋，其实不然。我虽做批评，却无什么理念，读书全凭心性、兴趣所致，写作亦然，凭借的是自己的感受和粗浅理解——我学的是绘画，从事的是编辑出版，搞文学评论实属半路出家，暂无专业理论资源可资借用。虽写了这么多，然至今再读，满意者寡，权当练笔，权当打发无聊的日子。这些浅薄的文字得以见诸报刊，深得陈思和老师、王干兄、张燕玲大姐、李建军兄、刘涛兄等的提携与鼓励，感激之情无以言谢。

今能将一年来的随意之作编辑成册，亦得深谢刘大伟社长对我的关怀与包容之情。在云南人民出版社工作三年来，每有任性、顽固之举，总得其包容与理解。在做人做事上亦给我不少意见和建议，使生硬、固执的我，免受许多不必要的麻烦。刘大伟胸怀宽广，待人做事极为诚恳、宽

厚，且属博学之士，在读书写作上，亦给了我不少指导，使得我心也随之宽厚不少。总编赵石定兄亦厚爱于我，此兄博览群书，对西方思想史和中国古代文人笔记有独到之理解，文字亦写得灵动飘逸，但他却将自己的全部心力用在为他人做嫁衣上，甚为可惜，但这却是他理解的大乐。人生有乐，何乐而不为之？更欣慰的是，每每有心烦意乱之时，三岁的宝贝女儿周楚然，总能给我无穷的快慰……

但为取一书名，却颇费考量。曾想过《批评与建构》《边地守望》等，但皆不符合我之状态与为文心态。后将集子取名《隐藏的锋芒》。目的有二：一是此名也算和我之性格和为文之态度相符。我做人做事感性占上风，缺少理性，为此，吃亏不少。然已过三十，且为人父，虽好胜，但多少还是有所收敛。二是三十已过，若还锋芒毕露，实乃浅薄之为，我言“隐藏”，并非刻意之举，乃是想激励自己以读书来修为内心，让浅表的锋芒自灭。这也算对自己的期许吧！

集子分为三辑，第一辑为“文本深耕”，收录了对莫言《蛙》《丰乳肥臀》，余华《第七天》等作品的解析。在我的理解，作为一个批评家，文本细读，是其重要的基本功。然我虽细，却无法真正理解文本，实乃愚钝之极。第二辑为“批评建构”，收录了我对小说和文学评论一些单薄的思考，如《什么是中国好小说？》等，这些观点不一定对，但却是我一年来思考的痕迹。第三辑为“文学人生”，收录了对老村、吴洪森、姚霏等几位文学造诣颇高，却因种种原因，未被文坛认真关注过的书写者的评介。这些文字，非严格意义上的文学批评，我之理解，作家和作品是一体的，只有理解了作家，才能理解其作品。

最后，还得深谢陈思和老师、王干兄对我的赞誉之辞。我乃刚出茅庐的小辈，能得两位大师的厚爱，于我，实乃万幸之事。

拉拉杂杂，三易其稿，终不知该说什么好。也许，这些都是多余的话吧。

今年昆明的初秋，寒冷彻骨，因读书、写作，我之内心却依然温暖如夏。感谢上苍为我开启这扇通透的“窗”。

2013年9月18日深夜微醉于丰宁小区家中