

浮游的守夜人

“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

何同彬 / 著

云南出版集团公司



图书在版编目 (CIP) 数据

浮游的守夜人 / 何同彬著. -- 昆明 : 云南人民出版社, 2013. 11

ISBN 978-7-222-11230-8

I. ①浮… II. ①何… III. ①中国文学—当代文学—文学评论—文集 IV. ①I206.7-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第233727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

浮游的守夜人

何同彬◎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 // 15.75印张 // 230千字 // 2013年11月第1版第1次印刷

书号: ISBN 978-7-222-11230-8 // 定价: 30.00元



总 序

陈思和 // 1

批评的敌意 (自序) // 5

—

永恒的谏言

——佩索阿与我们的宿命 // 002

有奥斯维辛, 世界仍然是美的

——有感于赛弗尔特的《世界美如斯》 // 006

亡灵的声音与晚期的界限

——欧阳江河浅议 // 012

忠实于我的时刻越来越“多”

——对小海近期创作倾向的考察 // 024

存在之痒与哀歌之殇

——黄梵和他的诗歌 // 038

思想者的诗学境遇: 轻翼与重轭

——李德武诗歌印象 // 043

目录 // contents

“大地”的囚徒	跨越时代的荒诞挽歌
——陈家坪诗歌论 // 050	——重温《安德烈的晚上》 // 106
激情的自传	知识者的倦怠之书
——浅谈张羊羊的散文创作 // 058	——我看《春尽江南》 // 109
生活的“温柔”与“暴虐”	乡村“鬼魂”能否万古长存？
——苏阳小说浅议 // 062	——关于《凿空》 // 113
小说家的私心与野心	中国式“成长”的残酷
——由修白的小说想到的 // 066	——《十八岁出门远行》简析 // 116
二	面对人性焦虑困境的叩问
疯癫的隐喻与梦魇	——读黄梵《第十一诫》 // 120
——略谈《狂人日记》 // 072	复苏了的、缓慢的诗情
我们应当如何爱国	——评陈启文中短篇小说集《洗脚》 // 127
——重读《我爱这土地》 // 079	批判现实主义者的当代命运
浮游的守夜人	——读安黎《时间的面孔》 // 134
——从北岛《午夜之门》谈起 // 084	物质的想象与现代主义的还魂记
文明与野性的畸态和解	——关于董启章的《天工开物·栩栩如真》 // 138
——关于《狼图腾》的文化症候 // 087	庸常之痛
溺水的童心	——记曹寇短篇集《屋顶长的一棵树》 // 143
——谈苏童新作《河岸》 // 096	赞美成为文坛的一种灾难
《蛙》：太快，太多，太喧嚣 // 099	——看《朱雀》 // 146
往昔的德性与我们的命运	革命者的可敬与可怜
——读何士光《今生——经受与寻找》有感 // 102	——谈周理农《被诅咒的诗人》 // 149
	关于《独唱团》的“二重奏” // 152
	“中国文学现场”六则 // 156

- “俗”的“解”与“结”
——鹤坪《民乐园》读札 // 165
一种密不透风的美学
——《钱规则》的“规则” // 170
梦境的沉重与轻逸
——关于《逆水年华》 // 173
勇敢的与怯懦的
——胡焕胜短篇两则读札 // 177
一幅混杂的抽象画
——《有光》有感 // 179
“病”的诗情与诗情的“病”
——关于何晴的长篇小说《有病的情诗》 // 182

三

- 回到尼采的质问
—— 20世纪90年代以来中国历史意识的症候 // 185
“历史是精神的蒙难”
——对当下文学史思维的思考 // 206
合法性质询的偏执与历史想象的呓语
——解读旷新年《“当代文学”的建构与崩溃》 // 216
中间代：最后一面旗帜 // 227
全球化与文学地域主义的“他者”困境
——以“西部文学”研究视野为例 // 232

后记 // 242

总序

陈思和

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

于是，我似乎也可以不必费时去另辟蹊径，写什么导论了。

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

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

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

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

批评的敌意（自序）

“一切障碍都在摧毁我”，伴随着年华的啃噬，我似乎总是比昨天更明白卡夫卡这句话的“重量”。

我越来越感觉自己是一个思想和文学的病患者，被眼前“浮动的盛宴”摧毁之后，就躺在了波德莱尔所说的“人生的医院”里，和所有病人一样，天天“渴望调换床位”。所以，我就常常跟那些问候我的人说：我很忙，我很忙……但为什么这么忙？忙什么？这样的问题最好不要思考，不然会有一股医院消毒水遮掩下的腐尸气味扑面而来。

德勒兹说：“文学似乎是一项健康事业：并不是因为作家一定健康强壮……相反，他的身体不可抗拒地柔弱，这种柔弱来自对他而言过于强大、令人窒息的事物中的所见、所闻，这些事物的发生带给他某些在强健、占优势的体魄中无法实现的变化，使他筋疲力尽。”我躺在“医院”里最主要的任务就是思考，思考如何面对那些“过于强大、令人窒息的事物”，但除了时光被冰冷地打发掉之外，我一无所获，“柔弱”“筋疲力尽”不过是一个可耻的标签，引发“强健的体魄”恶意的哂笑。失望乃至绝望让我变成一个虚无主义者，对那些自称极具疗效的“药丸”和医术高明的“大夫”越来越充满敌意。

敌意真的不错。本来在这么年轻的时候就沦落为一个和自己职业背道而驰的虚无主义者，简直就是一场灾难，但由此兑换的敌意让我觉得我还活着，或者说，我还不至于病死。敌意让我保留了适度的愤怒，以及由这种愤怒激发的反抗的意志；而懂得反抗让我勉强对得起“青年”二字，让我知道失败和哭泣未必是一桩丑闻。

我经常做勇士或煽动家的梦，在梦里我反复引用海德格尔评价尼采的

话：“虚无主义”眼下毋宁就意味着：一种摆脱以往价值的解放，即一种为了重估一切价值的解放。我站在广场的高台上振臂高呼，呼喊我的同龄人组建尼采召唤的“青年之国”：“如果世界被从这些成年和老年那里拯救出来，肯定是对世界更好的拯救！”开战！向一切老于世故的僵尸们开战！

然而，“梦是好的，否则，钱是要紧的”。当我满头大汗醒来的时候，往往面对的都是那张中老年医生和蔼的面孔：小朋友，乖，该吃药了。当我惊慌失措地把“批评”的矛奋力刺出时，发现对面空空如也……

“荷戟独彷徨”是不是有英雄般的悲壮呢？如今，假扮英雄的戏子们如过江之鲫，真的英雄罕见且无助，此时“不如多扔些破铜烂铁/爽性泼你的剩菜残羹”，悲壮固然没有了，但捣乱的趣致却总还会有些吧？

“说话说到有人厌恶，比起毫无动静来，还是一种幸福。天下不舒服的人们多着，而有些人却一心一意在造专给自己舒服的世界。这是不能如此便宜的，也给他们放一点可恶的东西在眼前，使他们有时小不舒服，知道原来自己的世界也不容易十分美满。苍蝇的飞鸣，是不知道人们在憎恶他的；我却明知道，然而只要能飞鸣就偏要飞鸣。”（鲁迅《坟·题记》）

我的理想就是以批评的“敌意”，做这样一只令人厌憎的“苍蝇”，这就好比病人插上了纸糊的翅膀，总是生造了几分逃出病房的幻觉或希望。

2013年4月

永恒的谶言

——佩索阿与我们的宿命

我总是试图在回忆中，把与佩索阿的邂逅当作一种神秘的启示和拯救。

莫名的宿命感在“纯真的悲哀”的引导下，撞击着平淡的往事和冗长的世态。梦中突然驻足道拉多雷斯大街——一条近在我心灵咫尺的、遥远的、偏僻的街道。焦虑和困惑如同寒气进入温煦的暖流，梦魇消匿遁形，枯叶在城市的忧郁中摇曳。智者佩索阿抚摩着我痛苦的面庞，如同来自天堂的一束阳光洒在我干涸的肌肤上，他对我说：“有时候，我认为我永远不会离开道拉多雷斯大街了。一旦写下这句话，它对我来说就如同永恒的谶言。”然后他转身踽踽独行，渺小的背影拖曳着整个世纪的沧桑，孱弱的躯体里似乎充溢着完满和自足、朴素的爱和内在的宁静。我被遗弃在梦中一个陌生的地方，却感到无与伦比的激动，为一种启示，更为一种信仰。

然而，我显然忽视了障碍的顽固，正如我越来越觉得真理和道德的强度是最可疑的。思考是一种罪过，探究是一种自虐。我越来越丧失对确定性的执着。

一个人会不可避免地长大，像逃避瘟疫一样害怕无知。《铁皮鼓》里的小奥斯卡拒绝了，可他仅仅保留了童年的躯体，那种生命与世界的完整性再也无法享受了，似乎参透纷繁表象的智慧反而成为一种窒息的重量。同样，一个进入现代世界的诗人，在彰显和呼吁宁静、自由、自然、生命的时候，怎么可能纯粹，怎么可能不浸透了被剥夺且无处觅求的痛感？被撕裂和抛弃的脆弱个体，除了沉溺，任何找寻救命稻草的努力似乎都是徒劳的。“永恒的谶言”？也许在我们某一个无所顾忌的脚步迈出的同时，咒语就被附着在足底了。可是我们麻木而绝望的心灵总是需要一种滋养，用虚妄的希望维

持生活的热情和信念，因此就无法忽视佩索阿的存在和吸引。一个伟大的隐者，一个伟大的殉道者。

“我渴望默默无闻，因默默 / 无闻而享有宁静，因宁静而成为 / 我自己——让这些填满我的日子， / 我的渴望不会比这更多。”（《我渴望》）带着这种被世俗人嘲笑的渴望，佩索阿几乎三十几年未曾离开里斯本。他的单调的小职员生活，成为他逃遁喧闹和直面生命的屏障。“聪明人把他的生活变得单调，以便使最小的事故都富有伟大的意义。……哪里有新奇，哪里就有见多不怪的厌倦，而后者总是毁灭了前者。”“真正的聪明人，都能够从他自己的躺椅里欣赏整个世界的壮景，无须同任何人说话，无须了解任何阅读的方法，他仅仅需要知道如何运用自己的五种感官，还有一颗灵魂里纯真的悲哀。”（《单调产生的快乐》）现代人对探索和进取的崇拜，在古代人的精神世界里是一种恶，在佩索阿这里是一种障碍——接近生命和自然的障碍。“镇定，宁静， / 让孩子们 / 做我们的老师 / 让我们的双眼 / 被自然填满。”（《大师，宁静》）“因为阳光远比所有诗人的思想更有价值”，所以，“思考事物的内在奥义 / 是浪费精力，就像思考健康 / 或把一块玻璃投入泉水之中。”（《牧羊人》）排斥一切的虚无姿态，给了佩索阿一种摆脱俗世纠缠的超越姿态。他对“虚无”的信仰，像是接受一种洗礼——祛除任何面具和污垢。“我是虚幻。 / 永远不会成为任何事物。 / 也不情愿成为任何事物。 / 靠这种距离，我已将世上所有的梦想聚在我身上。”（《烟草店》）一种对宁静的巨大渴望，让佩索阿愿意抛弃任何形式的束缚——即便它们是难以割舍的诱惑。知识、智慧、思想、爱情，甚至生命。“在这宽广的宁静中 / 我可以忘记一切—— / 甚至我难以取消的生命 / 在我承认的事物里也无法容身。”（《风很静》）只有动荡不安的心灵，才会对“宁静”有着如此的依恋。充斥着纷争、喧嚣、狂欢的现代世界，宁静永远是一种奢侈品，其奢侈在于可以轻易地获取，但不能长久，人们在盲目的惯性中无福消受，弃如敝屣。佩索阿敏锐地洞察到这种无可奈何的境遇，只能在一种单调的自闭中，与这个丰富的世界尽量地隔离。这种选择的决绝有着让人崇敬的勇气和亲切的价值感召，他所营造的宁静的精神殿堂，怎么可能不吸引那些被焦灼纠缠的人性诉求呢？

在《现代社会是牺牲品》之中，佩索阿发出一种试图惊醒世人的控诉。

“我们属于的这一代，生于一个任何人拥有的智识和心性都缺乏确定性的世界。上一代人的消解性工作意味着，在我们出生的时候，世界已经不能使我们把宗教视为安全的提供，把道德视为支撑，把政治视为稳定。”“在现代生活中，世界属于愚蠢、麻木以及纷扰。在今天，正确的生活和成功，是争得一个人进入疯人院所需要的同等资格：不道德、轻度狂躁以及思考的无能。”在佩索阿的时代，这种控诉没能成为阻止“前进”的有效的理性和智慧；在我们的时代，这种控诉又失去了新鲜感和刺激性，因为人们恐怕已经失去了反思的热情和耐心。它唯一有效的功用，似乎仅仅局限在对佩索阿个体灵魂的揭示和暴露上：他无法真正获得单纯的“宁静”。一颗细腻、深沉的伟大心灵，不可能把虚无的状态完全溶化在自己的思考和实践之中，不可能放弃自己的感官和理智对生活的观察和判断，不可能无视时代症候对人性的摧残和异化。“……我的眼里充盈着泪水。我觉得我爱这一切，也许这是因为我没有什么别的东西可爱，或者，即使世界上没有什么东西真的值得任何心灵所爱，而多愁善感的我却必须爱有所及。我可以滥情于一个区区墨水瓶之微，就像滥情于星空中巨大无边的冷漠。”（《被上帝剥削》）虚无的姿态丝毫没有影响爱的随时发生，人性难以挽回的堕落不可能让一个关爱人类的智者置之度外。他无法停止自己的思索和探究、忧虑和绝望，尽管他更渴望“宁静”。虚无没能阻止任何形式的蛊惑，因为纯粹的虚无泯灭一切，它会损害人性可贵的情感和直觉。“当虚无不能向人们授予崇高，正如不能向人们授予低贱，而且不容许这种比较的时候，我能得到什么样的尊敬？”（《既不崇高也不低贱》）“虚无？我不知道…… / 一种虚无，它伤害着……”（《对面的房间》）

看来，睿智的佩索阿也无法摆脱尴尬的现代境遇。“而当事物变成存在的 / 碎片，被驱散， / 我把灵魂劈成碎片， / 让它们变成形形色色的人。”（《我把有边界的灵魂给》）在一个碎片的世界，破碎的人性所渴求的完满和自足、宁静和从容，已经一去不复返了。“佩索阿”在葡萄牙文中是“个人”和“面具”的意思，他一生的写作一直潜藏在各种面具之下。坎波斯、雷耶斯和卡埃罗，三个观念和信仰冲突又融合的“异名者”，实际上源于一个饱受摧残的破碎灵魂。佩索阿是矛盾的，矛盾到让人痛心和迷惑。忽而虚无，忽而实在；忽而平静，忽而激烈；忽而冷漠，忽而热情如火……他的深入意义的细腻

感受、自我拆解的犀利智慧、追求灵魂自由的强烈直觉，全部熔铸成一把双刃剑。指向世界，如同指向坚不可摧的城堡和巨大无边的虚空；指向自身，就像切割柔嫩的躯体和脆弱的心灵。追求“宁静”的超越姿态，最终落实在无边无际的悲哀之上。“我悲哀，但是没有一种有限的，甚至也没有一种无限的悲哀。我的悲哀超出这一切，遍布在大街上的垃圾箱里。”（《另一种生活》）“最小的事情都可以轻易地折磨我，知道了这一点，我总是小心翼翼地避免碰到这种情况。一片流云飘过太阳，也足以给我伤害之感，那么我生活中无边无际的满天暗云人何以堪？”（《自闭》）“给每一种情绪赋予个性，给一种思维状态赋予灵魂”（《个性与灵魂》），难道仅仅是一种启示，而不是一种误导？攀附在每一根神经上的敏锐的感知，在表达对世界和生活的自由想象和真挚希望的同时，也在伤害着人性淳朴、自然的和谐和完整。“我知道，唯有我知道， / 这颗没有信仰，没有 / 定律，没有音乐又没有思想 / 的心，受到了多少伤害。”（《我知道，唯有我知道》）我们时代理性和智慧的最大悲哀，并不完全在于面对一种堕落的境遇，而在于那些爱着我们的、力图扭转境遇的智者，既无法享受俗世的幸福，也难以获得超越的宁静，他们必须撕裂自身，与世界同构。一种无可奈何的选择，因其纯粹的形式和破碎的心灵，而使得现代人对宁静和从容的追慕，总是带有悲壮的宿命论色彩。

1935年11月30日，佩索阿死于长期酗酒引发的肝硬化。

无法排解的悲哀和幽思，全部寄托在疲惫的酒酿之中。他无法拯救自己，更谈不上拯救那些离宁静更远的灵魂。我们更多的是在新奇地发现中，感受或者“消费”一个伟大的现代殉道者的悲哀。当我们独自面对孤寂和黑暗时，他的启示引领我们拜谒牺牲自我的祭坛，然后为自己的醒悟幸福地颤抖；当我们无奈地回到强大的现实境遇里，一切心灵的自觉救赎都被埋葬。

永恒的谏言！

2004年8月

有奥斯维辛，世界仍然是美的 ——有感于赛弗尔特的《世界美如斯》

“在奥斯维辛之后写诗是野蛮的，这就是为什么在今天写诗已经成为不可能的事情……”一直以来让我关注并迷惑的是，当阿多诺在说这句话的时候，是什么在充塞他的内心？诗的缪斯远游了，而什么样的幽灵浮现了呢？伤痕累累的心灵在沉默又剧痛的历史面前战栗着，集中营里的尸体啜嚼着末世的梦魇，它们拒绝被掩埋、被遗忘。于是，关于证明世界冷漠、现实让人发抖的一切真理开始让我们兴奋、眩晕。现代历史之所以是一场灾难，也许并非仅仅是那地狱场景不断的俗世再现，而更可能在于那遗存的漫无边际的阴影，在不断僭越着真理、控制着言说、遮蔽着寻求安宁和幸福的眼睛。

多年以后，阿多诺收回了这句话，他认为“长期受苦的人们有权表达，就像被折磨者要呼喊”。很可惜，一种平凡而乐观的诗学反省并没有发生，真理带着它的伤疤继续寻求着倾诉者，于是格拉斯宣扬，在奥斯维辛之后的写作为防止悲剧历史的重演，必须把揭开的伤口始终暴露在那里。凯尔蒂斯也认为，在奥斯维辛之后，就只能写奥斯维辛，此后发生的一切，均与这一人间地狱有或隐或显的联系。

在阅读赛弗尔特晚年的回忆录《世界美如斯》的过程中，我不得不做着这陈旧而滞涩的历史诗学的思考。似乎只有重新还原这部平淡而真诚的回忆录所隐去的历史的沉痛与记忆的深重，我才有信心在一种朴实的美感——声色之乐与世界之美——面前坦然接受历史合法性的质问。对于我而言，关于“创伤”记忆的态度，明显地与我的诗学思索发生了冲突——并非如很多人所坚持的那样统一。

在诺贝尔文学奖的颁奖辞里，赛弗尔特被命名为“民族诗人”，而捷克

这个民族在米兰·昆德拉“欧洲小民族”的观念里是如此尴尬：“在他们历史的这一或那一时刻，他们全都等候过死神的召见；他们总是碰撞在大民族傲慢的无知之墙上，他们时时看到自身的生存遭到威胁与质疑；他们的生存确实是个问题。”所以他在《笑忘录》里沉痛地说道：一个民族毁灭于当他们的记忆最初丧失时。捷克民族所要铭记的是一种什么样的历史？为什么哈维尔对米兰·昆德拉拒绝做一个“战士”耿耿于怀呢？

对于整个捷克的现代史而言，几乎每一场欧洲战争和专制主义灾难都深刻地危害到它和它无辜的国民，铭记历史对每一个捷克知识分子而言是一种无法推卸的责任，即便这种历史主义和民族主义的强制性会干涉个人的自由，就像米兰·昆德拉在《生命中不能承受之轻》中所讽刺的那种政治“媚俗”。这种记忆的自觉性是根深蒂固的。克里玛说：“如果我们失去记忆，我们将失去我们自己。遗忘是死亡的症状之一。没有记忆我们将不再是人类成员。”这就和奥斯维辛之后的诗学困境一样，灾难之后就只能记忆灾难了，失去这种记忆似乎就失去了安身立命的根本，或者，同时失去了对历史受难者的责任。但是，以此为指归和向度的文学必然变得沉重，甚至带着历史话语僵硬的臃肿感，文学岂不成了历史的附庸和傀儡？

赛弗尔特在一个访谈中说：“诗既不应该是思想性的，也不应该是艺术性的，它首先应该是诗。就是说诗应该具有某种直觉的成分，能触及人类情感最深奥的部位和他们生活中最微妙之处。”这一纯粹艺术本位的思索经常被捍卫这一原则的人所引用，但这并不证明赛弗尔特是“为艺术而艺术”的，或者，他也不是一个有勇气去超越民族和历史的狭隘限制的诗人。因为他同时认为：诗人是民族的良知。这句话尽管听起来似乎振聋发聩，让那些民族主义者血脉贲张，但它的大而无当在很多时候对文学是有害的。可是在历史面前人的意志是脆弱的，人的诗学幻想是赤裸裸地贴近现实的——无论它是多么纷乱和迅疾，赛弗尔特的大部分诗歌都在实践着诗人强烈的时代性和民族性，即所谓的“与自己的祖国和人民融为一体”。即便在《世界美如斯》里他仍然讲：“我是赞同诗歌介入的，当然作家要有充分的自由。任何一个诗人都不能对人民和全民族的事业漠不关心。特别对我们这样一个经常受威胁的小民族的诗人来说更是如此。介入当然不等于随声附和。诗是关于真理的对话，应该是炽热

的、感染人心的。”（《与弗朗基谢克·赫鲁宾的谈话》）这里的诗的自由显然要在“小民族”历史所揭示的触目的真理面前停滞不前，这种矛盾性在捷克的作家中是一个无奈的普遍现象，而且也一直纠缠着现代以来很多国家的文学思索。

“即使在被极端地剥夺了自由的情境中，K仍可看到一个等着水罐里慢慢流满水的面容憔悴的姑娘。我说过，这些时刻就像朝远离着审判的景象打开一会儿工夫的窗户。朝向什么样的景象？我将把隐喻明确化：卡夫卡小说中打开的窗户朝向托尔斯泰的景象；朝向人物始终把持着——纵然是在最危急的时刻——自由的决定权的世界，正是自由的决定权给了生命以幸运的不可估量性，后者恰是诗意的源泉。”米兰·昆德拉嘲讽了政治流亡者矫情的“四十年可怕记忆”，那种把历史和诗意“奥威尔化”的做法虚妄又浅薄，他认为坚硬的观念世界需要不时打开诗意的“窗户”，诗学自由在某些时刻比一切都重要。但是，虽然他离开了捷克，表面上摆脱了庸俗而虚伪的历史奴役，实际上却在更深的层面上承担着“真理”无情的煎熬，他比任何一个捷克作家都更加难以忘怀历史，以及它的情境所折射的复杂而零乱的镜像。米兰·昆德拉之所以在他的《小说的艺术》里贬低柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫和雨果的浪漫主义，推崇雅纳切克，实际上是源于历史思索对诗意世界的狭隘化——他已经不能鉴赏浪漫主义的单纯和“稚嫩”了。他对“历史”的倾心思索已经不可遏制地控制了他的生命和情感，难道这只是提供了某种分裂的深刻，而不是绵延着更为广袤的审美悲哀吗？

克里玛亦是如此，他说：“我所达到的认识和我试图表达的是：在这个世纪我们作为个人和作为团体成员所经历的非同寻常的经验，可能使得我们迷失得更远。因为想要从我们受苦经历中得出结论，我们会被导向致命的错误，不是把我们引向我们想得到的自由和正义的境地，而是把我们引向相反的方向。对这些人本身来说，极端的经历并不打开通向智慧的道路。我们若是和自身的经验保持一定距离，我们才能得到我们想要的东西。”这一睿智的历史思索非常独到，可惜他和“自身的经验”之间保持的距离还不够宽阔。他的《我快乐的早晨》与赫拉巴尔的《底层的珍珠》等，形成了某种一致性的悖谬，小人物或所谓的“巴比代尔”（PABITEL），除了使得现实生活的悲惨显得荒诞

而幽默之外，并没有真正实现超越历史记忆的诗学自由——辛酸与苦痛反而更加剧烈。当然，即便如此，捷克的作家仍然依赖于一种不断延续的精神品质，维持着他们面对残酷而苦难的民族境遇时的那种伟大的“幽默感”。这种“幽默感”依存于他们民族性的根深蒂固的“退缩”，这是一种更为重视现实感受的朴素的人文精神，尽管它会经常受到莽撞的英雄主义的嘲笑。所谓的“布拉格精神”，正如布拉格的建筑所呈现的那种微型化的比例感所传达的，一种有克制的激情在培育着关于“忍耐”及“不屈不挠”的智慧。这种智慧在现代历史中并不稀缺，或者说它在世俗的人朴质的生活中是永恒的，但知识所构建的关于现代真理，以及这种真理所驱使的历史记忆把它们忽略了，关于人的丰富的生活所传达的另一种历史被抽象的话语系统吞噬了。所以，从这个意义上讲，奥斯维辛之后的一个更加重要的任务就是：忘掉奥斯维辛！也正是从这个意义上讲，赛弗尔特的《世界美如斯》才具备了不平凡的启发性。

我有一种强烈的感觉，赛弗尔特这部晚年的回忆录比他任何一首诗歌都更加“诚实”。也许散文的笔触容纳了更多舒缓而闲适的怀想，容纳了更多鲜活的人物在跌宕的历史舞台上的生死翕张，容纳了每一个细微的事物观照自身的恬淡和忧伤。在一段充斥着现代性灾难的历史之后，在一个小民族无语的苦难面前，赛弗尔特却坦然地赞美这个世界——“世界美如斯”。奥斯维辛之后不仅要写赞美世界的诗篇，而且在奥斯维辛发生着的时候，世界的美丽仍然在坚强地传递着希望的火种。

在赛弗尔特这部回忆录里，坚硬观念历史退场了，生活以无限丰满和细致的面孔呈现。“生活往往就是这样。匆匆忙忙，匆忙中失去了许多，为的只是不停地向前，不停地自我延续。为了不断求新，许多事情在遗忘。然而许多事情却会重新闪光，使事物的一致性和连贯性以及人类思维的轨迹历历可见。瞬息的雨水冲走路面上的白色标记，但天上的标记华光四射，蜡烛的小火苗在熄灭，但烈火将升起，将重新熊熊燃烧。”（《证词》）是的，某些事情很残酷，我们有足够的理由铭记，但在那苦难的岁月里并不缺乏爱，世界之美从来就没有停歇过。“生活中毕竟有一些我们所爱的事物是能够用我们的双手和心灵把它们保存下来。因而爱也是有可能始终不渝的。”（《厄俄斯，朝霞女神》）正如他在晚年的一首诗里所写的：“我将告别那/窗前鸟儿的歌声，

／花儿甜美的芳香，／还有那双心爱的眼睛，／它们伴我终生直到今天，／如同天上的星星。”“我若回顾自己的一生，／似觉得，／这几乎是我值得为之活着的／一切。”在《世界美如斯》里，那些历史湮没了的鲜活而渺小的人物、亲切而缓慢的生活细节、忧伤又恬美的爱情记忆、静穆又随意的诗学思索，如清晰而流畅的溪水在干涸的历史表层唤醒着希望。历史本身在它幽深而丰富的内心里发现了一张别样的面影。展示伤疤、铭记地狱里的火光，并不能拯救人性的恐惧，尽管忘记历史的残酷有可能导致悲剧的重演，但背负着历史的沉重不等于是在不断地“鉴赏”噩梦吗？记住历史之恶和真理的严肃性，但同时不能丧失对爱、对生命、对生活的诗意的敏感，这实际上很难，尤其对知识者而言。

赛弗尔特在《世界美如斯》里所实现的这种境界，其实是一个蜕变和醒悟的过程，有时候你不得不认为这与年龄有关。在《暗杀克拉玛什博士》里有一个细节很有意味。在政局动荡的年代，有一天，当赛弗尔特向他的一位朋友兴奋地讲述完刚刚发生的暗杀事件以后，那位朋友“出乎意料地没头没脑问道：‘你看到过花园里玫瑰厅旁边的那棵银杏树了吗？’”塞弗尔特不得不摇了摇头。可见，年轻时的赛弗尔特也曾经被纷繁而虚幻的现实所迷惑，而忘却了生活中展示着的美和生机的细节，或者是米兰·昆德拉所谓的诗意的“窗口”。这让我想起塞林格的《麦田里的守望者》里的一个类似的情节，逃学中的霍尔顿问出租车司机：到了冬天的时候，公园里的野鸭子到哪里去了呢？而出租车司机却为这不着边际的问题感到不耐烦。所以，对于《世界美如斯》而言，更让我难以忘怀的也许是那个溜冰场边拿着紫罗兰装饰手袋的女人、慷慨的帕利维茨、科尔曼先生的匈牙利熏肠、那只厨房的时钟和妈妈的歌声、巴尔纳什少画了十几个天使……这一切并不是用以替代历史的苦难记忆的，也不是用来麻醉理性的意志的，它们是在抚慰那些饱受煎熬的人性，强化这样一种认知：人是诗意的安居。而正如海德格尔所言：有诗人，才有本真的安居。赛弗尔特以晚境的返璞归真，以拥抱尘世的巨大热情，以讴歌女人、春天和美的“固执”，“在暴政与疏离的现实里，他召唤出另一个世界——一个存在于此时此地的世界，一个存在于我们的梦境、意志和艺术当中的世界。”这个世界的和谐、美丽的韵致才是人性最终的栖息之地。

但是，赛弗尔特所召唤的那个世界并非如“世界美如斯”那般吸引人，人们，尤其是那些迷恋着揭示世界之恶的真理的人们，耽于一种被碰撞、震惊、刺痛快感之中。看吧，世界并不是那么美好的，它只不过是恶与恶之间的追逐，看看奥斯维辛的屠戮吧……现代以来的哲学和思想史始终纠缠着这种病态的致思模式，多少伟大的心灵耗尽心血所揭示的真理，要么是荒诞的，要么是分裂的，要么带着末世的挽歌情调。理性的繁殖所产生的智慧和真理，是用来伤害人性、把人性驱逐到恐惧之中的吗？这是一种宿命的圈套，还是诸神对西西弗斯的惩罚的再现？

“当对大地的想象过于着重于回忆，当对幸福的憧憬过于急切，那痛苦就在人的心灵深处升起：这就是巨石的胜利，这就是巨石本身。”诸神对西西弗斯的惩罚也许并非仅仅是那无休无止、无效无望的劳动，而更可能在于那痛苦、那屈从、那反叛、那胜利、那幸福都宿命般与巨石相联系——那臃肿的体积和坚实的重量无处不在。加缪给予了西西弗斯的荒谬以英雄的称号，一种现代英雄主义对命运的斗争，被冠以存在主义荒诞的“幸福”感受。但西西弗斯是幸福的吗？如果加缪认为，“在他下山时，他想到的正是这悲惨的境地”，那西西弗斯在什么时候去体验幸福呢？难道我们真的要背负着巨石、怀揣着破裂去享受幸福吗？用以克服荒谬的理性却以一种荒谬的形式重建着人们的幸福观，似乎这又是知识者自娱自乐的话语想象——而真正的幸福是鲜活而切实的。我想，西西弗斯下山的时候不需要去想巨石，他可以回忆往昔美好的生活，他可以去留意一朵新绽放的花朵。我甚至还想到：西西弗斯推巨石上山的时候，也有那么一刻忘掉了它。而赛弗尔特也许就是这样——一个被诗学唤醒的西西弗斯，而《世界美如斯》就是那朵被忽略的奇葩。

2006年5月

亡灵的声音与晚期的界限

——欧阳江河浅议

与欧阳江河本人及其各种书写的“相遇”和“交谈”，让我产生莫名的恐慌和敬畏，起因则在于他言谈和书写当中高度复杂的智力结构和不断逾越边界的诘问与辩驳。一种不太确切的直觉告诉我：这个人的内心塞满了坚硬的石块。这让我想起策兰所说的：心脏藏在黑暗中，硬如智者之石。那些形如心脏的坚硬石块交错纵横，在挤压中发出刺耳、锐利的声音，这些声音不在任何一处停留、沉思，而是呈放射状朝着不同的方向穿越而行，带着种种强烈的分离的“愿望”。这些声音的雄辩性、“煽动性”，使得欧阳江河时时表现得如同一个不合时宜的“革命者”，也让我产生如张清华一样的疑问：谁是那狂想和辞藻的主人？

在欧阳江河的《交谈》一诗中，他有一个形象的说法：一个小时的交谈，散发出银质的寒冷。在我与他的六七个小时的交谈中，我常常在那些寒冷的锋利时刻驻足，当他像一个迷狂的演说家一样阐释着自己新作中那些智力和语言的轨迹时，我深深体会到了曼德里施塔姆所说的那个“不可拂逆的逻辑”：“将我们推进交谈者怀抱的唯一的東西，就是一种愿望，一种想用自己的语言让人吃惊、想用那预言的新颖和意外让人倾倒的愿望。”^a这是一种强烈的“交谈”的愿望，更是一种对诗歌、对生命和灵魂律动强烈关注的表现。诚如斯蒂文森所言：“诗人必须将同等强烈的专注投入诗中，一如漫游者的专

注要投进冒险。”^a这的确是冒险的，最明显的误解就是欧阳江河时时散发的那种“自鸣得意的唯我独尊”，但在布鲁姆看来，这种气息恰恰是“诗歌的力量”的来源之一，不是吗？在诗人的专注那里，“自鸣得意”“自我陶醉”恰是灵魂在场的标志，而灵魂在场于欧阳江河及其诗歌而言，就是他一再言及的“用亡灵的声音发言”，或许，亡灵就是“那狂想和辞藻的主人”吧？然而，冒险又怎么会如此简单呢。

一、晚 期

亡灵，活在生前的阴影中，周身缠绕着死亡给予的“邪恶”和“暴力”，但在这里，也即欧阳江河所讲的那些“词语造成的亡灵”那里，暴力只能施加于自身、施加于诗歌，变成斯蒂文森意义上的那些抵御外在暴力的“内在的暴力”，变成活力、反抗、分离、中断、衰败，乃至死亡本身。正是在亡灵的声音对死亡的迷恋那里，欧阳江河最终寻找到了自身对晚期风格的认同。尽管只是近期欧阳江河才开始专注于对萨义德的《论晚期风格——反本质的音乐与文学》的理解和阐释，但是一旦我们对他20世纪80年代至今的创作做一个简单的梳理，就能清晰地辨识：他一生都在等候晚期风格的更触目的显现，或者说，他的诗歌创作从最初就具备明确的晚期风格的指向。

从《悬棺》到《手枪》《玻璃工厂》《最后的幻象》（组诗），再到《快餐馆》《傍晚穿过广场》《哈姆雷特》《去雅典的鞋子》《感恩节》，乃至一直延续到最近的《在VERMONT过53岁生日》《泰姬陵之泪》，欧阳江河几乎全部作品都游走在死亡的阴影和烛照中，到处都是词语的亡灵与现实、与历史、与心灵的对峙、和解和相互穿越。在《1989年后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》这样的代表作中言及“死者”“死亡”“反复死去”，提出“中年写作”“词语造成的亡灵”“先行到死亡中去”等诗学命题，包括在我与他的谈话中提出“诗歌就是死亡”“没有死亡冲动就不要碰诗”等极端的宣言，他始终以浓厚且深邃的死亡意识为核心来阐释自己的诗学

a [俄]奥·曼德里施塔姆：《论交谈者》，见《时代的喧嚣》，刘文飞译，云南人民出版社1998年版，第161页。

a [美]华莱士·斯蒂文森：《最高虚构笔记——斯蒂文森诗文集》，陈东飏、张枣译，华东师范大学出版社2009年版，第252页。

理想，进而引导自己的诗歌创作。而死亡也正是晚期风格的开端和结局，正如阿多诺在谈及贝多芬的晚期风格时所说的：“这种法则正是在对死亡的思索中被揭示出来的。”^a死亡进入作家晚期作品之后，常常会实现一种“非尘世的宁静”，充满着深刻的冲突和一种难以理解的复杂性，经常与当时流行的东西形成直接的反差，最终的“圆满”却只是留下不妥协、艰难和无法解决的矛盾。萨义德是这样描述他的晚期风格体验的：“它包含了一种不和谐的、不安宁的张力，最重要的是，它包含了一种蓄意的、非创造性的、反对性的创造性。”^b晚期的实现都是灾难性和悲剧性的，它没有明确的动机，躲避一切形式的整体性。我们在欧阳江河的那些代表作中，尤其是晚近那些作品中发现这些诗学特征是不难的。

然而，死亡只是起点，词语的亡灵要经由知识和声音才能嵌入晚期风格的深层结构中，欧阳江河对知识的精确把握、对声音（包括语言和音乐）的敏感和迷恋，保证他的晚期风格最后到达那种“非尘世的宁静”、非创造性的创造性，或者如他自己所描述的“逍遥游”、反现代性的“空的状态”。但是，没有比关于死亡的言说更可疑的了，知识和声音都有明确的边界，而逾越这些边界又是那样的容易，这就使得晚期风格的界限变得既重要又模糊，有时候甚至是漫无边际的，也使得很多晚期风格的作品与对立面那种兴致勃勃却又空洞的刺激难以区分开来。或者正如阿多诺对晚期的指认：晚期相当于衰退……

二、死 亡

“来到死者的命令和步伐之中”（《阅览室》），对于欧阳江河而言，成为一名死者，或者说是亡灵，不仅仅是宿命，更是律令，对于生者的律令。“反复死去是有可能的：这是没有死者的死亡，它把我们每一个人都变成了亡

灵。”^a反复死亡是否还是死亡？“死者是第二次死去”（《晚餐》）。死亡不再是一种终极体验，它的反复和拖延成了建构生命与时时笼罩自身的毁灭性之间关系的语言结构，有着一种强烈的虚构性。在勒维纳斯看来，“被语言命名为死亡的东西——那被当作某人之终结的东西——也会是一种能转移到自己身上的或然性。这转移不是一种机械的转移，它隶属于自我本身的错综或混杂，它来隔断我自身之持续的连线，或者在这连线上打一个结，就仿佛自我所持续着的时间拖延得很长很长”^b。因此，欧阳江河的死亡意识也不过是当他面对时代及自身的错综复杂性的时候，悄悄地打的一个个结，这些结不代表自身面对混杂性的清醒、勇敢；而相反，是一种怯懦的表现，是对一种反复到来的衰退、衰败等死亡趋向的经验。

在欧阳江河早期的诗歌作品中，死亡的深刻感悟已经异常触目，尽管仍旧缠绕着一些可疑，甚至敌对的力量——来自尚未坍塌的政治整体性，但那些卓异的力量和针对现实的分离性倾向，仍旧让他的诗歌透露着时代罕见的成熟和深邃。萨义德在谈到晚期风格的代表人物时所列举的品质，比如“不合时宜”，“容易受到责难的成熟”，“可以选择和不受约束的主观性方式的平台”，“一种在技巧上进行努力和准备的一生”^c等，在欧阳江河那里都有着非常鲜明的体现。“人们告诉我玻璃的父亲是一些混乱的石头。/在石头的空虚里，死亡并非终结，/而是一种可改变的原始的事实。/石头粉碎，玻璃诞生。”（《玻璃工厂》）死亡早已挣脱了时代遗留的政治创痛提供的绝望提示，进入“透明”“寒冷”“易碎”的超验性和语言的自觉层面，天鹅之死“是一段水的渴望”，“是不见舞者的舞蹈”，“或仅是一种自忘在众物之外/一个影子摇晃一座围城/使六面来风受困于空谷/使开过两次的情窦披露隔夜之冷”（《天鹅之死》）。死亡在这里成了一段“公开的独白”，一段空无

a 欧阳江河：《1989年后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》，见《站在虚构这边》，生活·读书·新知三联书店2001年版，第63页。

b [法]艾玛纽埃尔·勒维纳斯：《上帝·死亡和时间》，余中先译，生活·读书·新知三联书店2003年版，第16页。

c [美]爱德华·W·萨义德：《论晚期风格——反本质的音乐与文学》，阎嘉译，生活·读书·新知三联书店2009年版，第114页。

a [美]爱德华·W·萨义德：《论晚期风格——反本质的音乐与文学》，阎嘉译，生活·读书·新知三联书店2009年版，第7页。

b [美]爱德华·W·萨义德：《论晚期风格——反本质的音乐与文学》，阎嘉译，生活·读书·新知三联书店2009年版，第5页。

一人的“独舞”，一个主观性虚构的事件，“我真正的葬身之地是在书卷，/在那儿，你们的名字如同多余的字母，/被轻轻抹去。”（《公开的独白——悼庞德》）作为词语的亡灵，死亡已经开始在语言的虚构性那里获取更多的“时间”。

《最后的幻象》被欧阳江河看作一组“告别青春的抒情诗”，实质上在那之前的某些时刻，他早已远离青春的狂躁、兴奋和强烈的抒情冲动了。在这组欧阳江河少有的抒情诗中，他用死亡最终解构和诀别了抒情的可能性及意义。“花瓶”“月亮”“落日”“黑鸦”“蝴蝶”“彗星”“秋天”“老人”，所有的意象都是死亡的前兆，到处弥漫着衰退、衰落、衰亡、衰败的气息，“谁能听到我无限怜悯的哀歌？”“先是一片疼痛，然后是冷却、消亡，/ 是比冷却和消亡更黑的终极之爱”，这是他“反抒情的抒情”时代到来之前最后的告白，为了极端的抒情，他把自己肆无忌惮地扔回了青春的核心地带，最像死亡的死亡还可信吗？“我看见毁容之美的最后闪耀。”这是可能的吗？欧阳江河很快给出了回答。

“我们被告知肉体的死亡是预先的。/ 一个每天都在死去的人，还剩下什么/ 能够真正去死？死从来是一种高傲/ 正如我们无力抵达的老年。”（《快餐馆》）老人是无力抵达的背影，那看见“毁容之美的最后闪耀”无疑就是虚构的了。“每天都在死去”，死亡不意味着终结，而是一个反复性的事件，“真正可怕的是：一个人死了还在成长”（《纸币、硬币》）。“晚期风格并不承认死亡的最终步调；相反，死亡以一种折射的方式显现出来，像是反讽。”^a还有比死亡的反复性、死亡中的成长更有反讽意味的吗？进入了20世纪90年代，欧阳江河终于把早期死亡意识中那些天才的自发性成分观念化了，这个时候他提出了“中年写作”“词语造成的亡灵”这样让人震撼的命名。“对中年写作来说，死作为时间终点被消解了，死变成了现在发生的事情。”^b“中年写作”意味着重复、差异、消解整体、事物的短暂性和一个不

a [美] 爱德华·W·萨义德：《论晚期风格——反本质的音乐与文学》，阎嘉译，生活·读书·新知三联书店2009年版，第22页。

b 欧阳江河：《1989年后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》，见《站在虚构这边》，生活·读书·新知三联书店2001年版，第63页。

断缩减的过程，这正是晚期风格的范畴。在这种成熟的晚期风格的导引下，一种更广阔、更生动，既复杂又清晰的死亡意识缓缓上升，虽有斧凿和经营的痕迹，但却把诗学的探究带向了一个更加难以揣度的无主之地。“关于死亡，人们只能试着像在早晨一样生活（如果花朵能够试着像雪崩一样开放）”。（《哈姆雷特》）如此，亡灵才成为尼采所说的“一切来客中最不可测度的来客”，这才是以“亡灵的声音发言”，而不是描述死亡，或者做一个亡灵的他者，我们就是那词语的亡灵。但亡灵真的是一个集体现象吗？亡灵真的能发出声音吗？到了声音的最远方，也许只有声音而没有亡灵，或者只有亡灵，声音安在？

三、声音

希尼说：“诗歌可以被看作神奇的咒语，基本上是声音的一种物态以及声音的威力——它把我们心智和身体的忧惧束成声学的复合体。”^a因此，诗人必须要有敏锐的听觉，一首诗歌发出的声音不仅仅关联于语言的韵律、节奏这些外在的形式因素，它是“神奇的咒语”，它有一种特殊的内在形象几乎不受控制地发出声响。“一首诗靠内在的形象存活，而一首诗却已在鸣响了。这是内在的形象在鸣响，这是诗人的听觉在把它抚摸。”^b没有倾听的直觉和丰富的感受经验的话，就很难为作品塑造那些内在的形象，声音是跨越任何界限和障碍的锐利“武器”，包括政治、道德等社会的律令，甚至包括时间。

欧阳江河是一个聆听的痴迷者，这里的聆听既包括语言，更包括他一生的挚爱——音乐。

在《倾听保尔·霍夫曼》一文中，他说：“我认为，在词语世界中，人只能听到他早已听到过的声音，那个声音是不加限定语的，但却具有相当迷人的陌生性质，仿佛你在听到它时也显得像是没有在听。”“那个声音带来的

a [爱尔兰] 希尼：《测听奥登》，见《希尼诗文集》，吴德安等译，作家出版社2001年版，第341页。

b [俄] 奥·曼德里施塔姆：《词与文化》，见《时代的喧嚣》，云南人民出版社1998年版，第153页。

震动，甚至不能称之为感情反应，因为它的起点若能在经验世界中找到，其加速度就肯定会受到时间推移的某种削弱，而实际情况是，时间在这里似乎不起作用。我每一次倾听‘那个声音’时所感受到的震动与初次倾听时并无区别。”^a就像死亡的反复一样，词语的亡灵发出的声音将时间取消，或者将时间无限期地推延。然而，欧阳江河显然并不满足反复倾听那些“早已听到过的声音”，即便他们有着某种陌生的快感，他希望得到的是声音最本质上的可能性，或者是纯粹的声音。

欧阳江河与音乐的相遇是一次奇特的听觉体验，这似乎影响了他的一生，这种影响是一把双刃剑。童年，在那个特殊的政治年代，一切都被压制，包括声音，在朋友的家中，大家用棉被蒙上窗户和门，战战兢兢地偷听老式留声机里传出的贝多芬《第九交响曲》。那样一个密闭的空间，那样一个听觉的官能被伟大的艺术咒语充分激发的时刻，为欧阳江河培育了一种特殊的听觉意识，细微、清晰、异端，而且对音乐、声音中的中止、中断、沉默，乃至彼此的张力有着特有的敏锐感应。他与贝多芬、舒伯特的相遇与此有关，他与古尔德、米凯兰杰利、富特文格勒、切利比达克、萨巴塔的有关，他与萨义德和晚期风格的契合同样脱胎于此。

晚年的尼采，音乐是其一切的一切，日常现实让他恐惧，一切现实都如魔鬼，他曾写道：“没有音乐，生活就是一个谬误。音乐赋予正确感觉的瞬间。”^b对于欧阳江河来说，同样如此，他同样极端地说过：“没有德国古典音乐，我就活不下去。”而且曾经在与我的谈话中如此清晰地描述了自己迷狂的音乐体验：“有时半夜一个人听的时候……听着听着就呆立在那，有时候热泪盈眶，连哭都不知道，浑然不觉，有时候完全感受到一种死亡状态的存在。”尽管欧阳江河说，亡灵是词语造就的，但在我看来，亡灵的灵性和魔性来自他的音乐体验，亡灵的声音某种程度上更是音乐的声音，死亡是一个听觉问题。

a 欧阳江河：《倾听保尔·霍夫曼》，见《站在虚构这边》，生活·读书·新知三联书店2001年版，第236~238页。

b [德]萨弗兰斯基：《尼采思想传记》，卫茂平译，华东师范大学出版社2007年版，第4页。

欧阳江河的诗歌自20世纪80年代到现在，到处鲜明地彰显着他的听觉体验，《肖斯塔科维奇：等待枪杀》《一夜肖邦》《秋天听已故大提琴家DUPRE演奏》《聆听》《歌剧》《舒伯特》等诗歌，《蝴蝶 钢琴 书写 时间》《我听米凯兰杰利》《格伦·古尔德：最低限度的巴赫》等散文作品。当然，这些作品都是在名称这样最浅表的层上传达着他聆听音乐的历史轨迹，真正深入的聆听则在于诗行中俯拾皆是与万事万物的声响的深度照会中。“它是声音，但从不经过寂静”（《玻璃工厂》），“节奏单一如连续的枪/一片响声之后，汉字变得简单”（《汉英之间》，“站在冬天的橡树下我停止了歌唱/橡树遮蔽的天空像一夜大雪骤然落下。”（《寂静》）“男孩为否定那耳朵而偷听了别的耳朵/他实际上不在听/却意外听到了一种完全不同的听法——/那男孩发明了自己身上的聋”（《谁去谁留——给Maria》）……聋也是听觉之一种，正如死亡之为成长之一种。欧阳江河的诗歌整体上就是一场听觉的盛宴，也是听觉的灾变和灾难。

他的近作《在VERMONT过53岁生日》是一首靠声音结构起来的“晦涩”的杰作，他曾经在一个疾驰的汽车上像一个煽动家一样给我描绘了诗中声音的奥秘，婴儿的尖叫、马克思的尖叫、钻头的尖叫、电话铃声、庄子的脚步、洪荒般的寂静……在这里，欧阳江河最为接近他亲近的艺术的晚期风格，碎裂、漫无边际，但在一种隐性的规则中；远离现实，却又内在于现实，挑衅现实，从而安置一个令人迷惑的、不合时宜的未来。而恰在同样一个时刻，一个容纳了太多话语的阐释性空间中，声音、亡灵乃至晚期的界定都开始变得危险而可疑。

于坚在一篇引起争论的文章中认为：“对于诗人，最大的诱惑来自声音的诱惑，诗歌的沉默是被动的，它只是在这，如此而已。但声音是主动的，声音可以通过技术来无所不在的侵入世界。诗歌没有任何技术，但它一旦依附声音，它就可以获得技术的支持。”^a当然，于坚并非否定诗歌的声音，只是在他看来，现代诗歌的声音应当是隐匿的，在这一点上，他与欧阳江河对声音的依赖并无本质的区别。但声音一旦扩大成声音的狂欢，它里面肯定裹挟着一些异质性的，甚至是不言自明的敌对事物。比如说，技术，它在本质上与知识相关。

a 于坚：《朗诵》，载《作家》2006年10月号。

音乐一如诗歌当中的语言，有着明确的隐喻的向度，它不过是知识的声音形式之一。正如萨义德所说的：“音乐是一种理性的、被建构起来的系统；它是人为的，因为它是根据人的经验和知识建构起来的，而不是天然的……”^a对音乐、声音的迷恋、迷狂当中并非都是非理性的成分，在一种强大的控制性力量后面潜藏着知识的“险境”。

知识会让亡灵丢失声音，也会让声音失去亡灵的反抗、颠覆、自由乃至“邪恶”的秉性，变得虽然繁茂、庞大、乖戾，但却干瘪、平庸、温顺。

四、知 识

“作为90年代‘知识分子’诗歌的倡导者之一，我坚持认为当代诗歌是一门关于词的状况和心灵状况的特殊知识。”^b事实上，谁都无法回避诗歌写作对知识的一种常识性需求，没有知识的诗歌是无法想象的。知识有可能陷入一种语言性的自我愉悦、自我沉溺和自我麻痹，但并不必然导致人与现实之间的诗学阻隔。在欧阳江河那里，“诗歌对于‘关于痕迹的知识’的倾听，并不阻碍它对现实世界和世俗生活的倾听”^c。现实感的获得不仅是“策略问题”，更是“智力问题”。

但在中国的现实语境和诗学语境中，知识分子的概念要比知识的概念复杂得多，前者关联着更多的政治、道德、责任等权力结构。但知识分子写作只能用知识分子命名，而不可能提出“知识写作”这样的概念。因为，在中国对于一个写作者而言，他面对一个拥有强力效能的政治残缺的境遇，在这个境遇中，所有的压力迫使你向知识分子的向度行走，但你又不可能成为知识分子。尽管欧阳江河在提出知识分子诗人的时候，极力强调它的边缘化、怀疑特征，

以及偏离权力、消解中心、个人化写作的立场，但对于他们这一代人而言，似乎谁也逃不脱王家新的界定：在“自由”与“关怀”之间，“纵使他执意于成为一个纯诗的修炼者，现实世界也会不时地闯入到他的语言世界中来，并带来它的全部威力”^a。对于欧阳江河的诗歌创作而言，或者对于他的晚期风格的追求而言，他一直在竭力避免这种无意义的关怀，而不顾及因此产生的责难。最终，他放弃了知识分子写作的概念，改用“文人写作”的命名，这不是一种进步，只是一个特殊的策略。

《傍晚穿过广场》是一个分水岭，也是一场告别仪式。这首诗影响很大，给欧阳江河带来了巨大的赞誉：“我们看到了一个当代知识分子的良心。”^b但恰恰是所谓的批判性、公共性和知识分子性，让这首诗在欧阳江河的写作范畴中成为一部“失败之作”，或者称之为“悼亡之作”。而在此之后的作品，包括诸如《阅览室》《快餐馆》《纸币、硬币》《去雅典的鞋子》《一分钟天人老矣》《舒伯特》等，也包括近期的《在VERMONT过53岁生日》《泰姬陵之泪》，构成了一个萨义德在论述晚期施特劳斯时所说的“明确的组群”：“它们在主题方面是逃避现实的，在音调方面是沉思性的和自由的，最重要的是用一种精练、纯净的技巧上的控制写成的，那种控制，相当令人惊异。”^c尽管欧阳江河强调《在VERMONT过53岁生日》等近作是“放弃控制的产物”，但他又强调“写作本身并未放弃走向性和规定性，这是我写作的特点”。显然，这种规定性仍然是一种明确的控制，而且这种控制无论是显得多么具有“天命的自在性”“不可控制的状态”，它都仍在知识的范畴之中，只是拥有了新的知识形式。

“驻足于隔世的月光，我等待你的足音，/等待一个刹那溢出终极性。”“空，落地，我俯身拾起无限多的空。/每一片具体的碎片里，都有一个抽象。/词和肉体，已逝和重现，拼凑/并粘连起来，形成一个透彻。/

a [美]爱德华·W·萨义德：《论晚期风格——反本质的音乐与文学》，阎嘉译，生活·读书·新知三联书店2009年版，第123页。

b 欧阳江河：《共识语境与词的用法》，见《站在虚构这边》，生活·读书·新知三联书店2001年版，第271页。

c 欧阳江河：《〈谁去谁留〉自序》，见《站在虚构这边》，生活·读书·新知三联书店2001年版，第284页。

a 王家新：《当代诗歌：在“自由”与“关怀”之间》，见《为凤凰找寻居所——现代诗歌论集》，北京大学出版社2008年版，第19页。

b 刘春：《一个人的诗歌史》，广西师范大学出版社2010年版，第173页。

c [美]爱德华·W·萨义德：《论晚期风格——反本质的音乐与文学》，阎嘉译，生活·读书·新知三联书店2009年版，第43页。

世界回复最初的脆弱 / 和圆满，今夜深梦无痕。”（《在VERMONT过53岁生日》）“诗歌并无自己的身份，它的彻悟和洞见 / 是复调的，始于二的，是其他事物施加的。 / 神与亡灵的对视”，“是否人在神身上反复老去，死去， / 而神 / 是个新生儿？”“或许，你在你不在的地方，而我不是 / 我是的人。我有两个旧我，其中一个 / 刚刚新生：一个53岁的 / 吾丧我。”“我被自己丢失了吗？”（《泰姬陵之泪》）再联系《舒伯特》一诗中出现的“佛”“孔子”，我们不觉得似曾相识吗？

中国诗人习惯于在创作的晚期找寻到宗教，宗教在这里仍旧是一种知识的形式，因为我们没有笃定的信仰。我们看到，在欧阳江河的新的死亡意识和亡灵的声音中，晚期风格中所谓“非尘世的宁静”似乎实现了，这使在美学上努力的一生达到了“圆满”，诗歌成为“神与亡灵的对视”，在这种对视之中已经不可能再有仇恨和决裂，红孩儿成了观音旁边的“善财童子”，齐天大圣成了如来旁边的“斗战胜佛”。因此，从某种意义上说，在欧阳江河的晚期那里，亡灵的声音已经喑哑了，或者即便是响亮的，也失去了主体。亡灵，已不再是“那狂想和辞藻的主人”了，或许，它也从未是过。尽管他仍旧在强调：“诗歌就是死亡”，但这里的死亡已经成为一种知识。“关于死亡的知识是钥匙，用它才能打开午夜之门”^a，正如我们清楚地看到的，北岛拿着死亡知识的钥匙，显然是无法打开午夜之门的。那这种悖谬的境遇是否属于晚期那“不妥协、艰难和无法解决之矛盾”呢？如果是的话，那艺术的晚期风格便无所不包，它的界限何在？

五、结语：晚期的界限

在迈克尔·伍德为萨义德的《论晚期风格——反本质的音乐与文学》所写的导论中，关于萨义德本人是否有“晚期风格”，他认为，“他肯定具有他与晚期风格相联系的政治和道德，一种对于不和解之关系的真理的热爱”^b。

但就“本质的晚期”而言，他显然还没有到达。把政治、道德和真理与晚期相联系，正如萨义德把那些具备晚期风格的艺术家的命名为“作为知识分子的艺术名家”一样，本身是极其矛盾的，与晚期的那种分离的、拒绝整体性的界定是相违背的。我们如果认真梳理那些被命名为晚期风格特征的各种界定时，就会发现那些极具蛊惑性但又极其模糊的说辞本身就深陷各种矛盾之中。用萨义德自己的话讲，晚期风格的地带不过是一个不稳定的放逐领域，领会到的只能是“不可领会的艰难”。

我们看到，在萨义德的分析那里，文学的现代主义本身也被他纳入了晚期风格的现象之中，仅仅这一个“纳入”就不知把晚期风格的界限扩展了多远。事实上，晚期风格里混杂着很多现代主义的、后现代主义的特征，无论是欧阳江河自身找寻到的对晚期风格的认同，还是我从晚期的角度对他创作的解析，都在极大程度上仍旧在一个或几个相互缠绕的诗学范畴中绕圈。晚期，不过是一个混杂着各种只能相互解释、相互印证，但却缺乏明确逻辑指向的知识网络。但却不能因此证明欧阳江河努力和探索的无意义，因为这是一个颇有意味的症候，在拒绝妥协、摆脱流行和世俗的创新冲动中——借用晚期风格的命名——感受艺术的衰退性和灾难性。这一路径印证着中国知识型写作艰难而又凶险的未来和没有故土的归路，无论他们如何努力，仍旧难以摆脱那些曾经发生和曾经遭遇的严厉的诟病。中国的诗人，也许仍旧是亡灵，是那些词语的神秘亡灵，只怕他们再也发不出任何不祥又动人心魄的声音。

2010年6月

a 北岛：《午夜之门》，江苏文艺出版社2009年版，第75页。

b [美]爱德华·W·萨义德：《论晚期风格——反本质的音乐与文学》，阎嘉译，生活·读书·新知三联书店2009年版，第10页。

忠实于我的时刻越来越“多”

——对小海近期创作倾向的考察

当诗歌想到它自己的自娱必须被看成是对一个充斥着不完美、痛苦和灾难的世界的某种蔑视，那么抒情诗那种活力和逍遥，它对于自己的创造力的品尝，它那快乐的张力等等，都将受到威胁。

——西默斯·希尼^a

一、分担诗人的痛苦

为一个成名已久的诗人写“新”的评论是艰难的，因为关于他们的研究和论述已经呈现出一种过度饱和的状态，弥漫着水果因为过分成熟而散发的某种甜腻又腐败的气息。所以如何接近一个诗人及其作品，对于如今的批评语境和批评者而言，将不得不采取或创造一种回避了虚与委蛇的更为尖锐、锋利的切入方式。既然布鲁姆认为每一种阅读总是一种误读，那我们就尽力去做一个“高明有力的读者”^b，这种高明有力不是体现在某些“过度阐释”的文本细读或哲学联想那里，而是体现在布鲁姆所说的读者与作者之间如何确定“自己同真理的原始关系”、如何揭示和展露彼此的“痛苦”这样共有的困境之中。

在阅读小海近期诗歌作品的时候，我一直激励自己去做这样一个“有

a [爱尔兰]西默斯·希尼：《希尼诗文集》，吴德安等译，作家出版社2001年版，第241页。

b [美]哈罗德·布鲁姆：《误读图示》，朱立元、陈克明译，天津人民出版社2008年版，第1页。

力”而未必“高明”的读者，尽管批评在哈特曼看来是“一种次要的流言蜚语”，但我仍旧希望我的莽撞但诚恳的流言蜚语能实现“读者是作者的幽灵”（巴什拉）这样一个“有力”的结果。在我梳理小海的相关资料的时候，我发现早就有一位“高明有力的读者”如幽灵般地缠绕着他、逼视着他。从韩东1989年的《第二次背叛》^a一文和2005年他与杨黎、小海的对话^b中，我能清晰地感觉到什么是文学上的“朋友”，什么样的批评方式才是“有力”的，那种“有力”不在于某些评价和判断的卓越的洞察力，而是“交谈”的过程中所表现出来的那种愈来愈可贵的坦诚和“粗暴”。尤其在那篇“关于小海”的谈话中，韩东的咄咄逼人的提问和质疑，迫使一个温和的、游移的抒情诗人说出一些与他的抒情天分和诗性特质相悖的“追求”，一个天生的抒情者的脆弱在那一刻暴露无遗。也许如小海所说的，韩东是“他们”的“灵魂”人物，“这么一些年，我感到韩东对我的一种压力”，但小海无疑是“他们”中的异类，与其他人，尤其是韩东，在诗学旨趣上还是有明显的差异的，虽然韩东在《第二次背叛》中所忧虑的小海的“保守态度”和“现代思维环境中所处的不利位置”，在小海后来的创作中的确“应验”了，可应验的方式却不像韩东对小海20世纪90年代诗歌“混乱”局面的尖刻评价那么简单。一个丢失家园的抒情诗人如何寻找家园，如何在失去返乡之路后构筑诗学的“家宅”，又如何在这个虚拟家宅的羸弱那里暴露自我的脆弱，这样一个过程实际上折射出的是所有当代诗人，甚至当代人的共同的抒情困境。

写作的途中充满了秘密，这些秘密都是“黑色”的，在特朗斯特罗姆的《途中的秘密》里：天空好像突然被暴雨涂黑 / 我站在一间容纳所有瞬息的屋里—— / 一座蝴蝶博物馆，在小海的《屈从》中：一只鸽子落进黑土地 / 它也由此变成黑色，黑色的 / 尾羽，我见到无数的鸽子 / 不断落下 / 像刮起黑色的风暴。这黑色的“屈从”、这黑色的风暴是小海20世纪90年代之后苦苦挣扎和探索的“足迹”，所有的黑色足迹形成一个抒情的旋涡，“像遭到串肠河遗弃的漩涡 / 一个寒冷的漩涡，消失 / 一条狗，打扮一下，爬上岸”。这又与特朗斯特罗姆的诗歌形成一种有趣的“互文”：如同深入梦境 / 返回房间时 / 无法

a 韩东：《第二次背叛》，载《百家》1990第1期。

b 《小海·韩东·杨黎：关于小海》，载《中国诗人》2005年12月6日。

记得曾经到过的地方 / 如同病危之际 / 往事化作几点光闪, 视线内 / 一小片冰冷的漩涡 (《足迹》)。小海20世纪90年代的诗歌探索绵延至今, 与他的近期创作一同结构为宏大的“黑色”背景下的“冰冷的漩涡”, 或者“世界微缩成茅屋里的一豆灯光” (《题庞德晚年像》), 从小海当下诗歌中比比皆是的衰败和死亡的气息中, 我们可以看到一个抒情诗人为了寻求灵魂在场的片刻宁静所付出的代价。想象力的“蝴蝶博物馆”可以营造语言的狂欢、抒情的自娱, 却不能安顿抒情主体的焦虑和绝望。此时, 越来越尖锐的提示频频发生: 对于诗人而言, 辨析并扬弃“自我”似乎是比品尝创造力更严峻、更紧迫, 也更无希望的时刻, 虚构一种形式化或风格化的诗歌精神永远无法替代一个主体精神的建构需求。此时无论小海如何表达他的“自信”, 如何通过他所谓的“反叛”“自我怀疑”“自我焦虑”来建构“国家”“民族”“古典”等“冠冕堂皇”的诗学想象, 都掩饰不住他在诗歌中无法控制的绝望, 一个抒情诗人苦苦求索却又无处逃遁的绝望。韩东说小海20世纪90年代的诗歌“混乱”, 事实上21世纪以至当下才是小海诗歌创作最具多面性, 也最混乱的时期, 而晚近的《大秦帝国》和《影子之歌》是一次勇敢却“徒劳”的冲刺, 一种结构的“企图”显现的却是一个解构了的世界的“荒芜”。也许一切如小海所说的, 我们“在人间陷得如此之深”, 那个在《村庄组诗》的开篇埋怨“忠实于我的时刻越来越少”的歌者, 最终在顽固的日常生活面前不得不用诗歌“坦陈”: 忠实于我的时刻越来越多!

以下的一种考察也许并不符合小海对批评的期待, 或者恰恰带有小海所反对的那种“庸俗社会学批评”^a的痕迹, 但我不得已采取这种方式的原因, 一方面, 在于小海认可的那种从文本入手的批评已经很多了, 其中很多杰出的批评家对于小海诗歌的艺术面貌已经做了很精到的研究, 我实在没有狗尾续貂的必要和能力; 另一方面, 在这样一个严峻的时代面前, 我既不信任诗歌, 也不信任诗人, 我更关心一个主体如何在冷酷又平庸的现实之中确认“自我”,

喜欢发现并“分担诗人自己的痛苦”^a, 即便那也许仅仅是我延迟的误读的想象性“痛苦”。

二、抒情者的“疼痛”

小海因为对“村庄”和“田园”的书写, 很早就被定义为一个抒情诗人, 但人们在分析他的抒情诗的时候往往关注的都是那些围绕着乡村世界展开的作品, 而小海在20世纪90年代后期至21世纪, 大量的诗歌作品是和他始终无法割舍的乡土记忆没有本质关系的, 这一方面是小海生活环境和体认世界方式的客观变化, 另一方面也是一个诗人在成长和探索的过程中创造和尝试更多的抒情可能的一种不得不做的选择, 有时候不是“好坏”“成败”可以概括的。也许正如本雅明在分析波德莱尔的抒情诗的时候所说的, 无论是抒情诗人还是“积极接受抒情诗”的那些读者, 因为自身“经验结构的改变”, 都在抒情需求那里谋求新的答案或新的途径, 以面对陌生的环境。^b虽然小海对自己20世纪90年代之后的诗歌非常自信, 但从他不断尝试和改变诗风的“自我焦虑”“自我怀疑”来看, 他并没有找到一个合适的、新的抒情途径, 仅仅是建构了很多用韩东的话说是“冠冕堂皇”的“场面话”, 譬如“国家的代表性诗人”, “诗歌民族化”, “承继着我国古往今来悲天悯人、天人合一、独抒性灵的优秀抒情传统”, “中国的诗神”^c等等, 这些诗歌远景的规划和小海的具体诗歌创作无法构成有效的对应, 似乎仅仅是他用来“辩护”的一些“说辞”, 他事实上是比较绝望的, “我已经找不到你们 / 就像我找不到诗歌中抒情的力量 / 感悟的不能上升 / 飘忽的又如此颓废” (《错误》)。

a “我希望, 通过促进一种更加对立的批评, 即诗人同诗人相对立的批评, 来告诫读者: 他也必须分担诗人自己的痛苦, 如同读者同样可以从他自己的迟到中找到力量, 而不是苦恼。”〔美〕布鲁姆:《误读图示》, 朱立元、陈兑明译, 天津人民出版社2007年版, 第80页。

b 〔德〕本雅明:《启迪: 本雅明文选》, 阿伦特编, 张旭东、王斑译, 生活·读书·新知三联书店2008年版, 第168页。

c 小海:《面孔与方式——关于诗歌民族化问题的思考》, 载《人民日报》1999年11月6日第7版。

a 小海:《回答沈方关于诗歌的二十七个问题》, 见《必须弯腰拔草到午后》, 河北教育出版社2003年版。

也许小海不应该有那么多的焦虑，他也不需要为自己设置那么多诗歌的“远景”，被“村庄和田园”抛弃了的小海的抒情质地仍旧如一只温柔的大手，一直在抚慰着他、“引诱”着他，只是这抚慰往往被小海误解为一种“新”的抒情需要，并试图为它找一个同样“新”的抒情形式。这只温柔而有力的手也许就是叶橹先生所说的：“它以对日常生活的叙述和回顾表现出一种智慧，在最平淡的事物中寄寓着内心的疼痛。”^a这种生命的“始终如一”的疼痛感和小海敏感的天性、平和的心态有着密切的关联，当他面对北凌河、面对村庄和田园的时候，那种抒情结构的形成是自然而然的、无须雕饰的。小海对北凌河的回忆一如普鲁斯特对贡布雷镇的童年时光的回忆，这种形式的回忆被普鲁斯特称之为“非意愿记忆”^b或者“智性的记忆”。普鲁斯特进一步指出，“非意愿记忆”是一种特殊的过去，“在某个理智所不能企及的地方”，“我们能否在有生之年遇上它们全仗一种机会”。对于小海和北凌河而言，他的抒情诗人的天才性赋予了他这种机会，当然，这种机会也不是永远驻存的。尽管小海认为自己的诗歌是一以贯之的，没有什么“重要的分水岭”，但我却执拗地认为1996年的一首《北凌河》似乎在提示我们某种重要变化的发生：从“非意愿记忆”到“意愿记忆”，从“回忆”到“记忆”^c。在这首诗里诗歌情感的张力弱化了，一种缓慢而忧伤的抒情叙事凸显出来。更为剧烈的变化来自那股中年式的感喟后面不断扩大的裂缝——横亘在小海和他的“故乡”之间。小海开始了正式的“返乡”，因为他离那里越来越远。他开始区别于北凌河里的鱼、海安上空的鸟和那些互掷桃核的情人们，他不再是他们中的一员，《北凌河》一诗不正是把自己从一个当局者变成了旁观者了吗？当小海清楚地知道自己的“根”在村庄和田园、在海安、在那些日渐消淡的童年的时候，他就已经蜕变成了这一切的局外人了。在今后的生活和诗歌创作中，小海的那种

a 叶橹：《心灵关注的朴实与诡异——论小海的诗歌品质》，载《中外诗歌研究》2000年第2期。

b 〔德〕本雅明：《启迪：本雅明文选》，阿伦特编，张旭东、王斑译，生活·读书·新知三联书店2008年版，第170页。

c “雷克写道：‘回忆功能是印象的保护者，记忆却会使它瓦解。回忆本质上是保存性的，而记忆是消解性的。’”〔德〕本雅明：《启迪：本雅明文选》，阿伦特编，张旭东、王斑译，生活·读书·新知三联书店2008年版，第172页。

揣摩和观察世相的“对立”姿态已经非常明显，在新的生活和新的抒情需要那里，保存性的“回忆”没有了，而那些消解性的“记忆”纷至沓来，诗人只能被迫“反抗”，尽管最终只是反抗的内容、反抗的形式乃至反抗本身的瓦解。

“诗人倾尽一生的努力和心血，要用语言触及所有虚妄和现实的世界，去消除‘在语言和诗由以产生的情感之间总会有的紧张和对立’，建立起语言和命名对象天然的亲和力，获得词与物之间言辞意义上的和谐对应关系，这是我作为一个中国诗人的理想。比如我本人创作的《村庄》、《田园》、《北凌河》等系列组诗，就是在这方面的一些具体尝试。”^a在2009年的一次访谈中，小海自己认可的那种“天然的亲和力”“和谐对应关系”的诗歌仍旧只能是那些“非意愿记忆”时代的作品，而那样的一个“机会”已经一去不复返了，新的抒情经验的结构以及小海自身确立的与现实的那种暧昧的、“保守的”关系，决定了他晚近的作品的那种形式化、风格化的多元尝试的“混乱”局面。“就像看着镜子中的自己（温热的泪水）/慢慢习惯，与残酷现实的联系/永别了，画境南方/再见吧，烟水江南/故乡，是雨水棺材上的最后一枚铁钉”（《雨水是棺材上的最后一枚钉子》）。故乡已经远去，在一种新的“混乱”的抒情格局中，它把主体推入绝望的“棺材”，“残酷现实”制造的疼痛把抒情诗人逼到死亡的绝境。那这一切是否是可以避免的呢？对于小海这样的抒情诗人来说恐怕很难，这事实上恰恰取决于他“与残酷现实的联系”，而并不在于他采取何种形式，以及试图建构何种风格。

小海晚近的诗歌尝试了很多形式和风格，长的、短的，宗教的、历史的、民族的、格言的、叙事的、怀古的、游历的、赠答的……也发表了很多关于诗歌的观点和看法，这体现了一个抒情诗人持之以恒地寻找更“准确”的抒情方式的决绝，创造的狂喜或忧伤，会让自由更自由，也是诗人面对“残酷现实”所必需的“净化”方式。弗里德里希在评价波德莱尔的《恶之花》时，这样评价“形式”的意义：“形式力量的意义远远超过修饰，远远超出适度的维护。它们是拯救的手段，是诗人在极度不安的精神状态下极力寻找的。诗人们历来就明白，忧愁只有在歌吟中才会冰释。这便是通过将痛苦转化为高度形式

a 《关于当代诗歌语言问题的访谈》，载《广西文学》2009年第1~5期。

化的语言而使痛苦净化（Katharsis）的识见。”^a但是形式与内容的有机统一往往是非常艰难的，不会像小海表述的那么简单，^b要么形式压倒内容，要么内容压倒形式，在小海近期的创作中这种倾向越来越明显，它带来的主要问题是表面的风格化背后的过度混乱，以及苏珊·桑塔格在谈论“风格化”的时候所指出的，因风格化和题材之间的“距离”调整的不恰当而引发的艺术作品的“狭窄和重复”“散了架”“脱了节”^c等后果，这在近期的《大秦帝国》和《影子之歌》里尤其明显。韩东在二十多年前的《第二次背叛》中的提示似乎有着某种穿透历史的特殊洞察力，“小海仅凭个人天生的才能就把已有的形式发挥到极致”，因此“不需要创造属于个人的排他性极强的形式，不需要任何特殊的主题”。尽管小海有足够的理由采取新的形式，也有足够的生活的依据提供着必需的、新的题材，但这其中的“度”他控制得并不好，似乎过于“随心所欲”了。虽然抒情的疼痛在新的形式、新的题材中得到了延续，但这疼痛被一种铺张的“混乱”稀释了、耗散了，归根结蒂并不是新的探索的问题，而是小海与现实或历史的关系因为其性格和缺少戒备的态度，最终影响了抒情的“强度”“力度”和疼痛的凝聚。

三、历史即现实

如今一种如此高密度的生活，对诗人而言实在是一场灾难，平庸的恶、赤裸裸的丑陋无处不在，一个诗人及其诗歌的力量被死死地压制着，此时一种悖谬的、无法化解的两难处境日益形成：坚决地抗争和彻底的逃匿都是毁灭，难道我们只能中庸，甚至犬儒吗？不过，诗人或艺术家总是有一个永恒的为自

己辩护的理由，那就是对纯粹的诗和自由的追求。正如希尼所说的：“诗歌无论多么负责，总是有着一种自由无碍的因素。在灵感的内部总是存在着一定的欢欣与逃避责任的东西。那种解放与丰富的感觉是与任何限制与丧失相关的。为了这个原因，抒情诗人从心理上感到在一个明显是限制与丧失的世界上需要为自己的存在辩护。”^a但这种“辩护”必须要一个模糊却坚决的界限，人对现实感的过分逃离或过分沉溺对诗歌的威胁都是毁灭性的。对于中国当代诗歌而言，艺术的理由一直在被滥用，结果是诗歌表征的繁荣与本质的腐败并存，但诗人往往缺乏足够的勇气，与这个浑浊的现实操控的浑浊的诗坛划清界限、表达对立，甚至采取冲突。这最终导致日常生活的暴政的肆虐，诗人没有未来感，只有一些空泛又密集的现实感，一些充满想象力却又贫弱的历史感。现实即历史，每一分钟的现实都在一分钟后成为空洞的历史。诗人对现实的屈从即是对历史的屈从，对历史的反叛却相反，成为对现实的逃离。

小海是一个温和而宽厚的人，他忠诚于写作，因此他对现实不满，但他对现实的要求不高，只需要更多的写作时间，需要一种“生活的稳定感”，所以他为了老婆、孩子、家庭不会辞职，他唯一的反叛是“写作”。^b也许对于小海而言，并不十分需要一个外在的社会性的自由，他只要通过诗歌构筑一个巴什拉所谓的“圆形的内在空间”，一个抽象的家宅，“家宅庇佑着梦想，家宅保护着梦想者，家宅让我们能够在安详中做梦。并非只有思想和经验才能证明人的价值。有些代表人的内心深处的价值是属于梦想的。梦想甚至有一种自我增值的特权。它直接享受着它的存在”^c。但这种家宅会时时受到现实的“黑色风暴”的侵袭，维持一种强度极高的孤独是非常艰难的，如果一个诗歌的抒情主体不能采取一种尖锐而锋利的方式面对强大的现实，那这个家宅的封闭性就是脆弱的，它庇佑的梦想也越来越缺乏有力量的情感和想象。小海晚近的诗歌有很多的“小疼痛”，都是与现实碰撞后留下的淡淡的伤痕，这些

a [德]胡戈·弗里德里希：《现代诗歌的结构——19世纪中期至20世纪中期的抒情诗》，李双志译，译林出版社2010年版，第26页。

b “我希望达到的效果也是随心所欲而又不越轨。或者更直接地说，我不希望我的诗中形式大于内容，我要求两者的有机统一。有的时候我也在想，应当在诗中看不到我的才能才好呢。因为才能常常会遮蔽掉许多东西。”《诗歌寂寞的力量——苏野专访诗人小海》，载《华东旅游报》2006年1月5日。

c [美]苏珊·桑塔格：《反对阐释》，程巍译，上海译文出版社2003年版，第23页。

a [爱尔兰]西默斯·希尼：《希尼诗文集》，吴德安等译，作家出版社2001年版，第229页。

b 《小海·韩东·杨黎：关于小海》，载《中国诗人》2005年12月6日。

c [法]加斯东·巴什拉：《空间的诗学》，张逸婧译，上海译文出版社2009年版，第4~5页。

诗歌最晦涩的地方也即小海最孤独的地方，最孤独的地方也即他最疼痛的地方，但即便是最疼痛也是一些小小的疼痛：彷徨、游荡、忧伤、惆怅、无奈、绝望……这些诗歌是潮湿的，是梦想被过度饱和的水分浸泡后的软弱无力，它们尽管有足够感染和感动我们的力量，但却会让我们郁积更多的挫败感，会把小海和他的读者带向衰老和死亡。“窗外的葬礼 / 似乎将我压扁了 / 放倒在床上”（《窗》）。“从沙漠里的一具尸体，我认出了自己”（《从一开始》）。小海近期的诗歌越来越弥漫着这种苍老的氛围，他似乎没有勇气把那些小疼痛聚集成一种大疼痛，那样的大疼痛会逼迫他与这个黑色的现实“决裂”。但他也不甘于死在这种小疼痛之中，希望用一种诗歌形式的聚集来结构一个更大的家宅，以便更自由一些、更“稳定”一些，就像那些急于买一个大的房子解决拥挤问题的人，他们并没有意识到在一个拥挤的世界、拥挤的心灵里“宅第”的大小并不关键。

《大秦帝国》和《影子之歌》是小海选择的疼痛的聚集方式，一种不恰当的现实态度与历史意识的合谋、狂欢，最终疼痛不会聚集，而是裂变、分散，以至于消隐。至于小海采取的是“诗剧”“史诗”还是“长诗”的形式，在我看来都不重要，用小海的话说，这不过是“游戏”。对于《大秦帝国》，我不太认同德武“英雄史诗”的评价，^a这倒不仅仅是文体界限的问题，^b关键是《大秦帝国》的那种强烈的后现代特征使得它更像是一部解构“史诗”的颠覆之作。正如江弱水在评价柏桦的《水绘仙侣》的时候所说的：“这正是后现代主义发散式的‘稗史’（Les Petites histories）写作。其体制本身就是一个隐喻，暗含了作者对理性整合的现代秩序的反叛，而与后现代主义声气相通……中心被消解了，连续性和统一性被打破了，整体被解构为无数片断。柏桦用这样的抗拒一体化的尝试，把他反宏大叙事的‘养小’型思维发挥到

极致。”^a小海的《大秦帝国》同《水绘仙侣》一样，在大的宏大叙事的框架下，实际上是一些“养小”的思维，但这种“小”不会像江弱水认为的那样产生“思想的黄金”，与当下诗歌创作中越来越多的历史题材写作一样，只是思想贫弱的一种表现。无论是后现代的外壳，还是虚假的英雄浪漫主义外壳都有“无病呻吟”和语言狂欢的一面，都往往不过是无力量面对现实之外的一种历史逃逸，或者就是尼采所说的人类的“第二本性”，那种映衬时代弊端、缺陷和残疾的“历史学热病”^b。

《影子之歌》同样有着明显的“历史”外观，而且与《大秦帝国》一样，对小海来说最重要的是“长度”和“跨度”，用长度和历史感培育一种新的“自信”，一个更大的家宅。但无论是史诗还是长诗，对当下的读者来说都是一种折磨，因为那种游戏、“养小”的思维无力维持一部宏阔的作品始终如一的吸引力，从而暴露它们拼贴、拼凑和堆砌的一面。爱伦·坡作为一个“高明有力”的作者和读者坚持认为：“一首诗必须刺激，才配称为一首诗，而刺激的程度，在任何长篇的制作里，是难以持久的。至多经过半小时，刺激的程度就会松弛——衰竭——相反的现象跟着出现——于是这首诗，在效果和事实上，都不再是诗了。”或者仅仅是“一系列无题的小诗”，伴随着“刺激和消沉的不断交替”。而对于史诗，他的评价就更加尖刻了：“纵然是天下最好的史诗，其最后的、全部的、或绝对的效果，也只是等于零。而这恰恰是事实。”“荒谬”的“史诗狂”“认为诗之所以为诗，冗长是不可缺少的因素”^c。如今你还会重读海子、杨炼、昌耀、周伦佑那些庞大的长诗或史诗吗？很短时间之后，人们就会忘掉《大秦帝国》和《影子之歌》，小海也许又要寻找新的方式和主题了。我们的生活太冗长，冗长得没有尽头，最终导致我们对于长度、对于诗性往往缺乏真正的耐心，

a 李德武：《一部真正的英雄史诗——读小海的诗剧〈大秦帝国〉》，载《作家》2010年第7期。

b 我们对“史诗”的使用早就泛化了，中国当代文学中无论诗歌还是小说，“史诗”太多了，多到我们都无法确定一部达到一定长度和容量的作品“如何才不是史诗”。

a 江弱水：《文字的银器，思想的黄金周——读柏桦的〈水绘仙侣〉》，载《读书》2008年第3期。

b [德]尼采：《不合时宜的沉思》，李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第167、136页。

c [美]爱伦·坡：《诗的原理》，见潞潞主编《准则与尺度——外国著名诗人文论》，北京出版社2003年版，第16页。

这对于读者和作者来讲是一样的。

韩东所忧虑的“保守态度”和“现代思维环境中所处的不利位置”，对于小海来说是命定的，与其早期的抒情诗人的确立相关，也与其近期创作的复杂、混乱相关。小海在工作上做了一个勇敢的决定，这样他就有更多的时间写诗了，但他因此更孤独了吗？大量的书写、大量的展示只会损伤孤独，真正的孤独是有其“凄厉”、“邪恶”的一面的。小海是一个公认的“好人”，这对一个抒情诗人而言是可怕的障碍。他小心翼翼地保护着自己，还想保护好亲人，维护与朋友们的关系……那么多的写给亲人、朋友的诗，那么多急切的短章，那么多庸碌的生活流，那么多塞满日常生活的短暂疼痛的吟哦，复活的是面目一致、整齐划一的“兵马俑”而不是“末日刺客”：“无畏，是因为丧失痛感 / 岁月不再眷顾 / 无法感知疼痛的一个孩子，一个士兵 / 贴着封条，出土 / 成功预言你的出生：——末日刺客。”（《人物志：兵马俑复活》）这个刺客只有勇气指向自身，兵马俑倒地，引发的是一个多米诺骨牌效应，什么朋友啊、亲人啊、生计啊、聚会啊、聊天啊、吃饭啊、发表啊、研讨啊、奖项啊，全都是残酷生活带着温情脉脉的面具对诗人们的诱杀！^a最终延迟或扼杀了布鲁姆所说的那种“庄重地为孤独的‘自我’说话”的“强劲的”抒情诗人的产生。“白白浪费十年 / 被废话活埋 / 搬运风景的侄子 / 被敌人搜查到的文字 / ——最后的家”（《十年》）。“我老了，不再是一个人 / 曾经折磨过的人性 / 像随波漂荡的柳叶儿 / 在人间陷得如此之深”（《宇宙的律动——悼念陈敬容先生》）。

四、自我戏剧化

当小海谈论“国家”“民族”“传统”的时候，韩东说他“反动”，“以老诗人自居”，表现的是“老了的心态”^b。在年初的一次聚会中，顾前

a 即韩东所说的“文学关系”，小海逃离了“他们”进入的不是一个“个人”，而是一个更庞大的“我们”，不过这已经是中国文学最顽固的生态，韩东自己也深陷其中。《小海·韩东·杨黎：关于小海》，载《中国诗人》2005年12月6日。

b 《小海·韩东·杨黎：关于小海》，载《中国诗人》2005年12月6日。

说：我不愤怒了，不生气了，老韩（韩东）也一样，我们现在心态都很好！显然，韩东也老了，不复再是断裂时那个愤怒的人了，第三代诗人与他们的前辈一样，集体走向衰老。欧阳江河这样为“中年写作”辩解：“整体，这个象征权力的时代神话在我们的中年写作中被消解了，可以把这看作一代人告别一个虚构出来的世界的最后仪式”^a。但他们真的告别了吗？没有，他们与这个艳俗的尘世缠绕得更紧密了，告别只是一个仪式，一个不断开场、花样翻新的“戏剧”。在关于“中年写作”的论述的结尾，欧阳江河引用了孙文波的《散步》：“老人和孩子是这个世界的两极，我们走在中间。 / 就像桥承受着来自两岸的压力； / 双重侍奉的角色。从影子到影子， / 在时间的周期表上，谁能说这是戏剧？”可这的确是不断上演的中年人恐惧于步入老年的“自我戏剧化”。

艾略特在研究莎士比亚的时候，“指出了莎剧某些主人公的一个为人忽略的共同特点：在悲剧性的紧要关头，为鼓起自己的劲头来，逃避现实，于是出于‘人性的动机’，采取一种‘自我表演’的手法‘把自己戏剧化地衬托在他的语境里，这样就成功地把自己转变为一个令人感动的悲剧人物’”^b。这在当代中国很多诗人的生活和写作中成为一种普遍现象，他们的诗歌与他们的生活不一致，前者存在强烈的“自我戏剧化”；他们关于诗歌的谈论、参与的诗歌行为与他们的诗歌又不一致，前者比后者的“戏剧化”更为严重。即便如此，他们仍然无法回避自己在一个提前到来的艺术的晚期所遭遇的绝望、无助、衰败、死亡，这在小海近期的作品中俯拾即是：“被击瘪的脑袋”“灭顶之灾”“和跳离的死亡不期而遇”“漫天飞翔的 / 尸体上的白幔”“枯萎的老妇”“寿衣依然挂在风中”“雨水棺材”“你死后，夜降临”“没有铁轨，把你放在我 / 枕头般的灰烬上”……随手打开一本刚刚收到的、“新鲜出炉”的诗歌刊物，诗行中同样是漫溢着“衰老”的诗人们的徒劳感喟，“这就是我每天的生活 / 惭愧，徒然，忧心忡忡”（宋琳《给臧棣的赠答诗》），“每个

a 欧阳江河：《1989年后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》，见《站在虚构这边》，生活·读书·新知三联书店2001年版，第59页。

b 《莎士比亚与西奈卡的苦修主义》，转引自江弱水《抽丝织锦——诗学观念与文体论集》，北京大学出版社2010年版，第3页。

人都困在自己的处境里……/捕获同样的猎物/网住唯一的自己”（韩东《蜘蛛人》），“性感的时间又一次朝我逼近/而那些孤魂野鬼/还在继续寻找着爱”（芒克《一年只有六十天》），还有唐晓渡的《哀歌》、梁晓明的《死亡》、朵渔的《唯有死亡不容错过》……可在诗人与尘世的拥抱中，这些“死亡”都是表演，这些“绝望”都是虚构，这一切都是梦境。如《圣经》中所说：你们中的年轻人将见到天国，而你们中的老人则只能做梦。

小海说：“悲哀、绝望也能带来‘行动的力量’，这种力量对创作者是消解也可能是抗争。”^a可对于一个读者而言，我看到的只有消解，没有任何的行动，一个诗人仅仅需要“忠于自己的诗歌”吗？恐怕没那么“形而上学”。事实上，小海在离开“北凌河”之后，一直在寻找一个完满的、替代性的“自我”，以确立自己写作的目的和意义，只是这种探寻永远在一个夭折的轮回中。在《自我的现身》里，找到的最佳方式就是“禁闭自我”，“随后而来的，蚕食铁锹的雨水/而形成自我独自留在外面/无人问津”，“我为我所见的事物/现身”。在《秘密的通道里》，“许多人就这样销声匿迹/从睡梦中抹去/就像依然在草丛中游动的灯光/回复空寂的深处/——那通向自我的路上”。也许如小海所认为的，“诗人的自我定位解决不了诗人面临的根本问题，个人才能无论怎样发挥到极致也只是诗的一部分问题，因为真正的诗歌一直在那里。我对诗歌心存敬畏，我指望我在写作中消失，包括所谓的才能”^b。但这种自我辩护的说法仍旧是一种回避，一种特殊的“自我戏剧化”。诗人一如诗歌，对于世界而言只是影子，而一个主体的自我问题事实上关系着诗人面临的“根本问题”。诗人绝无充分的理由进行一种威胁环伺的“抒情自娱”，而我们一直这样做的原因是过多地忠实于一种片面的、消极的“自我”。

克里希纳穆提认为，自我是邪恶的，“因为自我分裂性——自我是自我封闭——的活动，不管有多高贵，都是分离性和隔离性的”。“对此你一定曾经扪心自问过——‘我看到‘我’始终在活动，并且总是带来忧虑、恐惧、挫折、失望和痛苦。不仅对我来说是这样，而且对我周围的人来说也同样如

此。有可能令自我完全地而不是部分的消融吗？’我们能够触及它的根部然后摧毁它吗？”^a克里希纳穆提指出的方式是“整体性地有智慧”，是爱，或者统一起来讲就是一种“整体性的爱”。中国当代诗人往往因为怯懦，因为某种程度上的世故，在“自我戏剧化”的表演中把诗歌的功能封闭化、抽象化，这实质是对自我的溺爱，根除它的方式虽然简单，却很危险。希尼引用赫伯特的话说，诗人现在的任务是“从历史的灾祸中至少拯救出两个词，没有了这两个词，所有的诗歌都将是意义与外观的空洞游戏，这两个词就是：正义与真理”，写作“弃绝抒情品质的抒情诗”，“享受诗歌吧，只要你不是用它来逃避现实”^b。在中国当下，诗人们在生活中失去的，绝不会在诗歌中实现，除非我们的诗人继续耽溺于“自我戏剧化”。

每一个人都是一个潜在的抒情诗人，这就是我可以与小海分担痛苦的原因，这种分担的片面（刻意回避了对小海那些抒情杰作的赞美）最终把诗歌的问题又扩张为一个关于“正义”与“真理”的问题，这种削足适履式的“误读”也许会让小海感到“厌恶”，但这的确是我“向心致敬”的粗鲁却诚实的方式：“这信仰的玻璃山/还有瑕疵/就无法漂浮起来/我害怕对镜/意味着要过/严厉而羞怯的一生/依然归于昏朦/我说过话/摆脱的爱/变成了呼喊/和忍辱、死亡一样/活着是对诚实的测试。”（《向心致敬》）

2011年8月

a [印度]克里希纳穆提：《最初和最终的自由》，于自强等译，华东师范大学出版社2005年版，第66~70页。

b [爱尔兰]西默斯·希尼：《希尼诗文集》，吴德安等译，作家出版社2001年版，第229页。

a 《诗歌寂寞的力量——苏野专访诗人小海》，载《华东旅游报》2006年1月5日。

b 《诗歌寂寞的力量——苏野专访诗人小海》，载《华东旅游报》2006年1月5日。

存在之痒与哀歌之殇

——黄梵和他的诗歌

“文坛失去了轰动效应。对现时的作家而言，不啻是一大庆幸，这意味着，公众不再把自己的想象力强加于他们，作家可以拥有一个更无所顾忌的时刻，可以撩开时代精神的红幕，让个人精神的特质显露出来。这个现象的直接而伟大的后果，将是作家必须更痛苦地作出选择：一是继续在自己孤独的田地上守望；二是回到公众趣味、热情所缔造的帝国中。”（《文学的选择》）

时间是1988年。新启蒙的尾声。

话语的触觉似乎没有时间那么久远。

那时候，神话和寓言没有得到有效的区分，格言和谏语还在知识的帷幕下混淆着生命的体验和观感。黄梵，作为一个诗人，以一种隐秘的形式“抛弃”了自己的青春，时间诱惑着精神和艺术的向度，如同弦上之箭，箭上之矢，刺向晦暗不明的未来。结果，那是一个虚妄之境。“文坛”“公众”“个人精神”和“选择”，这些激情维持着的热烈的话语，在某种永恒的基石上仍然闪烁着刺眼的光芒，但历史常常是一种狡黠的时空反思，提供给我们更多的往往是智慧上的冷漠、情绪上的伤感。

《南京五人诗选》里的黄梵（黄凡），诗歌迷恋着某种青春期的强度，意象在一个松散的空间里保持着密集的张力，叩问着时代虚掩的门和个体焦躁的躯体。诗歌所实现的美学特征带着迷人的修辞热情，世界和时代被拆解成多个宏大叙事的主体，词语在虚假目的的蛊惑下疲倦地奔跑……

“砍下上午，砍下我不朽的心境 / 帽子和空杯也几经功绩 / 几经撤退”。（《1988年春天的风声》）

革命，在天文学意义上是回到起点。枪响了，童话的血渍再次发出腥臭

的气味，关于存在的思考却反而变得更加急切，也更加深沉。

“个人声音存在的唯一精确标志是对共同行动的怀疑。”20世纪90年代初的黄梵和当时的知识者一样，把自己的动机生生地咽下了。诗歌从意识形态和青春期中被“驱逐”出来，注意，不是“挣脱”。在形式的简洁和语言的清晰那里，新的寓言准备开花结果。但存在之痒是福祉，也是痼疾；是牢笼，也是翅膀。对每一个诗人而言，这都是一种永恒的纠缠。纠缠的结果就是，我们对一切新的诗学探索表示怀疑——它将结出什么样的果实？于是，有了《南京哀歌》。

《南京哀歌》在某种意义上成为当代诗歌的一个尺度，也成为黄梵诗歌探求的某种临界点。哀歌，不是哀痛、哀叹、哀伤，后者像走过街市的惶恐，像被陌生人触摸的惊悸；而哀歌融化了存在与心灵的决绝的对峙，逼问仍然存在，但被某种分寸感所限制。分寸感，可能会引起误解，它并不意味着克制，甚至在某种程度上它意味着更为激烈的表意，它与青春期写作唯一的不同是：超越了为赋新词强说愁，达到了一种豁达又执拗的真实。

哀歌，如冰，在这个城市中融化、渗透，既然逃脱也要背负它的诅咒和呵护，那我们该如何选择？

“你的未来就藏在这些书里 / 你不断丢失自己的无知”（《书》）。诗人阿长曾经做如此判断：“我愿意把《南京哀歌》看成智力熄灭之后的作品……”但《南京哀歌》真的熄灭了“愚蠢”的智力了吗？在我看来恰恰相反，这是某种智力达到顶点以后的一次激越的迸发，这里有重构世界的企图、有指斥荒诞的锋芒、有书写及想象力的欲望与自然和时空的紧张关系，正是种种智力指使的话语在作祟，由此形成的自身的阴影缠绵在无辜的物体之上，享受着想象的富足与伤痛。最终，人与诗合而为一，一个永恒的谏言再次浮现——爱世人的人不能享受俗世的幸福，却只能撕裂自身与肮脏的世界同构。于是，“南京哀歌”不会成为《耶利米哀歌》，它势必越过和谐和虚无，延续存在之痒与诗性关怀的对峙，只是镜像更为迷乱，离箭之矢有力道，却丧失了真正的方向感。

“我的隐痛已像春天腾起 / 今夜它是跃不过的”（《黄昏即景》）。对于一个诗人而言，丢失了方向感无疑会引起恐慌。这种恐慌是一种内在的质

问，此时，《南京哀歌》作为一种临界点的作用开始浮现，真正的智力熄灭才刚刚开始，不是开始于哀歌之始，而是萌生于哀歌之殇。

“要是像黑夜一样没有眼睛 / 他的心该多么容易圆满 / 连杜鹃也懒得高飞了，幸福得 / 像一条缠住自己翅膀的锁链。”（《夜行记》）某种莫可名状的热望原来已经在“哀歌”里冉冉升起，智慧的迸发在瞬间的快感后面是一种失落和厌倦感，或许是无奈的，也或许是自觉的，然而这种区别已经不再重要。

通过掌握深不可测的智慧，魔法般的技巧，微尘似的语言敏感，玄学和修饰变化的奥妙，新诗获得了它的历史，如果不只为了满足虚荣，不难发现，迂回的、修饰的、隐晦的花朵，已经过多挤占了心灵，从而构成一个新诗的“六朝期”。相反的，对修饰兴趣的阻挠，原本可能爆发意境的新发现，但实际看到的却是轻靡和粗俗。上述两种倾向实际构成了这个新诗“六朝期”典型的陈规俗套。

我相信，直接的、意境的、巧妙的、形象的、简朴或清丽的、严肃的表达，比迂回的、修饰的、隐晦的、玄学议论的、绚丽的、轻佻的表达，日后会获得更强的说服力。在去掉修饰的龙蛇虬曲后，一种简单而深刻的崇高风格，既合乎我们民族固有的本性，也合乎民族对趣味选择的规律，不被一时的理论所迷惑。师法古人不是为了新的教条，而是寻求天籁般的声音。

这段发表于《南京评论》诗年刊2005年卷上的文字，沟壑纵横，矛盾重重，其中蕴含的丰富的美学镜像耐人寻味。与黄梵20世纪80年代末90年代初的文学思考形成鲜明的对比，话语不再纠缠价值、意义，历史、民族，文学本质、个体的精神选择。诗学思考累积的经验所组合成这种复杂而微妙的话语阐释，是果断又决绝的，但也是含混而臃肿的。或者说，体现在他的诗歌写作上的“趣味”，与他的话语陈述并不是统一的。因为这几乎无法统一，大量的修饰语构成的一种新的诗歌理念的陈述更像是某种宣言，它的目的是改变、

改变、改变，既定诗歌美学的反叛，民族趣味的审美选择无非是在放大一种姿态，这种姿态的产生来源于对自身诗歌形式的颠覆，而不是某种确定性和合法性的建立或重构。

黄梵曾经说：我的诗如《郊游》《感遇》《踏青》《三月》《中年》等，让我越来越觉得在接近一种中国的诗，有摆脱西方影响的倾向，近几年我的诗会向中国趣味、诗句敏捷发展。

这让我想起诗人阿长在评论《南京哀歌》时的一个“误读”：他把《南京哀歌》确认为中年写作的典范……”（《宣叙与咏叹》）这显然属于某种错位，“中年写作”的结论更适合“哀歌”之后的某种幻灭与疲惫——这在他的话语表述里被隐藏了，不一致的裂缝开始在他的创作和诗学表述的底层冲撞着。

“枫叶灼人，它们像灯光 / 照着一个人的失眠 / 再大的心愿，
这时也更单薄 / 更虚弱了……”（《郊游》）

“中年写作……是一个不断减少的过程：这是一个与诗的长度无关的写作过程。”（欧阳江河）对于黄梵而言，存在之痒在《南京哀歌》那里达到了某种形态的极致，质变也就在那一刻发生了。哀歌之殇把一种新的美学思考依托于想象性的本土认同和民族认同，这里面的可行性是值得深入思考的，因为这涉及某种境遇和文化处境的不可还原、不可复制，也关涉到现代新诗固有范畴的界定，及其美学特征的新的异质性的可行性。所谓的“减少”也是在另外一个层面上的“增加”，中年心态的“怀旧”特征固然摒弃了青春期写作的鲁莽和乌托邦幻想，但也同时失去了某种对抗性的悲剧力量，增加了一些个体性维持着的逼仄的“趣味”空间。“寻求天籁般的声音”，个体沉思的性质明显大于一种诗学思考的学理性、结构性，从而使得未来的路充满了复杂的多重阐释性。

“青春是被仇恨啃过的，布满牙印的骨头 / 是向荒唐退去的，
一团热烈的蒸汽 / 现在，我的面容多么和善 / 走过的城市，也可以在心里统统夷平了”。（《中年》）

哀歌之殇的诗学探索对黄梵而言不啻是一种考验，诗歌的新的维度肯定不会如话语合法性那样无须充分的论证，新的诗歌美学的选择实际上带有某种冒险的性质，既属于黄梵本人，也属于新诗的当下性美学突围。它的危险，即：陈陈相因式的“回归”和失去骨气的中年呓语。它的光明之地，即：一种超越了知识、话语，甚至于智慧本身的和谐，也将有可能超越西方和本土的二元对立，达到诗学自由的极致。

又是一把双刃剑，不知将割破谁的肌肤……

2006年6月

思想者的诗学境遇：轻翼与重轭

——李德武诗歌印象

对于一个诗人而言，什么是最可怕的呢？甚至还裹挟着阴霾一般的荒诞和耻辱？我想，那应该是“阐释”（interpretation）吧，它最可怕之处也许在于最大程度上利用了语言的弱点——意指和道德上的模糊性。语言利用理论和知识繁衍的阐释功能，正在如蝗虫一般侵蚀着诗歌的肌体，由此生成的审美和话语的合法性愈来愈寡廉鲜耻。

批评是阐释的一种主要功能的显现。里尔克说：“艺术品都是源于无穷的寂寞，没有比批评更难望其边际的了。”批评源于一种漫无边际的欲望，如果诗歌尚能以“创造”遮掩它的粗陋的话，那批评从它诞生的本源起就授人以柄了。然而，诗人们对评论家的厌恶和工具主义的媾和并存，双方往往可悲地在与诗歌无关的地方实现了心照不宣的默契，最终的受害者只有诗歌。也许，诗人们不能妥协，他们应该像捍卫生命一样捍卫诗歌的界限，而不是任由诗歌成为一个滥情的、粗鄙的、伪理性化的话语容器，成为一个制造谋生者、谋杀者和饕餮之徒的“盛宴”。

即便是献祭，我想它也应该始终是悲壮和庄严的。

在评论李德武的诗歌之前，我不得不进行一种自我解剖，从而为自己的阐释留一条后路，即便我很清楚这有着班门弄斧的危险。李德武是一位理性化诗歌写作的典型代表，在此我觉得有必要和知识分子写作区别开来，后者对知识和理性的过分依赖经常让自己显得毫无诗情，伪装的深度所制造的审美空间逼仄又拥挤，只剩下话语羸弱的尸骸在无力地支撑着诗歌的形式感。而理性化写作建立在对诗歌创作中合理使用理性的深刻认知上，它保证诗人能在真理和审美之间实现某种和谐，从而避免平面化写作的粗疏和苍白，维持诗歌与世界

交流的可贵的强度。同时，李德武也清醒地认识到，诗歌最终还要回到审美的自在空间。他认为：“诗并不具有引导人们认知外部世界的职能，诗只是不断地引导人们认知自己的心灵（一种感觉和感悟的过程）。这个认识和事实不免让那些把真理性作为诗歌写作目的的人失望。所以，诗永远不会让人变得更加聪明，而只能让人的内心不断地丰富。这表明试图通过占有知识，并借助知识实现对外部世界的解密在诗歌中是行不通的。认知终归是一种求真的途径，它无法将我们带入美的天地。”（《沙之墙》）这种清醒和睿智在当下的诗人群体中并不多见。当我浏览李德武充满激情和理智的诗歌评论以后，不得不折服于他的理论准备的充沛和诗歌观点的强烈的个性化特征，他对诗歌群体的命名、后现代诗歌的危机、诗歌和语言的关系、诗人的使命感和个体化处境等方面的深刻剖析，表现了他诗歌创作者和思想者的双重身份。然而，这一双重身份毋庸置疑也不可避免地会成为一把维护权杖的双刃剑，它要为任何形式的僭越与窥探制造血光。

还是回到“阐释”。李德武作为一个思想者，他的阐释面对的是“作为文本的世界”；而作为一个诗人，他将面对“作为世界的文本”。这两者之间的调和并不容易。李德武20世纪90年代中前期很多诗作是以“物”的形态命名的：《隧道》《公共汽车》《芦苇》《椅子》《蔬菜或生命》《哑剧演员》《大理石台阶》《博物馆》《教堂》《庭院》等（这一特征也延续到他最近名为《北方·南方》《堂里村》的两组诗歌），而且诗歌里面大量充斥着凡·高、陶渊明、但丁、德彪西、斯特拉文斯基、肖邦、米兰·昆德拉、波德莱尔、阿赫玛托娃、塞尚等，带有明显“意义”指向的词语。这说明作为思想者的李德武拥有一种特殊的观物的耐性，但这种耐性由于是以知识和理性为基础，以至于会在寻找诗歌与世界、语言与“物”的对应关系中，过分倚重于“意义”的指称功能。所以，这个时期的诗歌往往意象密集，叙事铺张，智慧的漫溢驱驰着词语和物的不安，呈现出一种动态的危险。诸如死亡、黎明、黄昏、秋天、音乐、圣地、亡灵、魔法、劫数、使命等词语，也暴露了作者试图以宏大的主题构想和深刻的精神属性建立文本的“意义”、世界的“企图”，然而最终所实现的仅仅是结构的繁复和松散，虚妄的“意义”以词语的形式过多介入文本的空间，使得诗歌自由的“意义”呈现失去了与世界自然融合的和

谐韵致。作为思想者的李德武，在面对世界的时候充当了阐释者的角色，在这一阐释行为中所获得的物与诗、词语与“意义”之间的对应性，被人为地带入他的诗歌创作中，从而使得一个创造的过程成为了阐释的演习。对“意义”本身的过分依赖显然会限制诗人的想象力，同时也限制词语对世界的无限敞开所形成的诗意，但李德武对观物和“意义”的执着，也保证了他在诗歌表现中实现一种尖锐的敏感性，从而把“物”背后的隐秘世界与人心灵的巨大空间打通……

我有些不安，指针已过零点

我向空中留恋地挥一挥手 本意是告别

不料，黎明满载着纸灰向我驶来……

——《送一个情人坐零点班车》

这本是1994年的一首诗歌，但经过了2006年的修改，恰是把“灯光”“凋谢”“玫瑰”等词语的庸赘给简化了，形成了具有强烈的现代意味的明晰和透彻，从而把对“意义”本身的依赖放逐了，还原了抒情与表意的自在性。

另外，静观者与投入者的一个区别就是，你不会在他的诗歌中燃烧起来，你也不会被某种愤怒或激情所感染，理性显然把写作中主体与世界之间的神秘关系淡化了，把诗歌的节奏和抒情感受放慢到水流一般的耐性，叙事性开始凸显它的不可替代的作用。李德武在《九十年代诗歌写作特征》中谈论过诗歌叙事性的作用，他总结为：叙事性旨在把诗由“说”变为“行为”或“行动”，直接切入生活。叙事中的事件片断性反映了主体的瓦解这一现实：生活的存在本身是碎片的堆积；叙事性旨在削平深度，使诗歌作品在平易、朴素的基调上呈现瞬间的存在。李德武对叙事功能本身的思考，与他观物的耐心达到心灵上的契合，所以他在他的诗歌创作中经常会把叙事对生活常态的呈现功能淋漓尽致地表现出来，但结果所实现的诗学镜像却比他的理论陈述要复杂得多。

对《给麦可的信》《你有六条生命》《为母亲最后的日子守护》《午后的就餐者》《六顺街121号》《10月19日的某些回忆》《介质》等诗歌的阅

读，无疑是对某些读者阅读经验的巨大挑战，尽管对于当代新诗而言，这种形式使用并不是新鲜的。但是叙事的使用有一个巨大的弊病，它不仅使得诗歌节奏缓慢下来，也容易造成结构的松弛，往往会显得冗长而乏味。毕竟从本质上讲，叙事并非诗歌独一无二的功能，它的拖沓会影响诗歌审美表现的直接性和锐利的切入感。李德武作为一个沉默的思想者，其诗学幻想显然被某种神秘的力量所牵制，以至于他在表现世界的时候显得犹豫不决，似乎总是担忧那些诗意的瞬间会被忽略，那些生活中的平实的美感会被历史湮没。因此，他的诗歌似乎在覆盖他流淌的心灵对时空缝隙的渗透，它们闪亮的形迹把世界的裂痕交织成一个诗学的网，但如果密度过甚，网就会板结成龟裂的河谷。所以，我们既能从《给麦可的信》《为母亲最后的日子守护》等篇什中发现叙事性带给我们的平淡又真诚的情感震颤：

春天和不祥的消息一同来临
癌细胞在骨髓里开花
花萼的挤压阻断了下肢的知觉
母亲平静地躺着
耳边不时传来院子里木匠赶做棺材的声音
生活用劳动为一位劳动妇女作结

也会疑惑于其中不断闪现的犹疑的诗学延宕。意象显现、自然叙事如何与思想者所力图揭示的当下的诗学“此在”完美地结合在一起呢？

针线串连起凌乱的
羽毛 她老想
把一片麦田缝成翅膀
这是第五次感到
不如意
缝好的水渠被剪断
这意味着一片麦田

又可以重新播种一回
虽然还是老一套手艺
这回
麦田飞过了屋顶

这首《布鸽》希望能成为答案。“只有囚禁者才会有一种观察蚂蚁的勃勃兴趣，才会对一道移开的阳光如此注意。”（佩索阿）阅读李德武近期的诗作（组诗《鸣泉的草鞋》《北方·南方》《堂里村》等），你也许会感觉到一股浓厚的“故土”感受扑面而来，我想，他也许就是把自己囚禁在了土地之中，才会使得他的诗歌在沉郁与笃定之中带有流连忘返地蹒跚。我在这里所使用的“故土”不是狭义上与城市对立的“故土”，它是超越了粗陋此在的精神彼岸，是诗歌的圣徒在返乡的过程中不断张望的精神故园。

“为什么缓慢的乐趣消失了呢？以前那些闲逛的人们到哪里去了？那些民谣小曲中所歌咏的漂泊的英雄，那些游荡于磨坊、风车之间，酣睡在星座之下的流浪者，他们到哪里去了？他们随着乡间小路、随着草原和林中隙地、随着大自然消失了吗？捷克的一句谚语，将他们温柔的闲暇以一个定义来比喻：悠闲的人是在凝视上帝的窗口。凝视上帝窗口的人不无聊，他很幸福。”米兰·昆德拉在《缓慢》中所感慨的心灵流失，在李德武晚近的诗歌中得到了回应。作为一个诗人，同时又是一个思想者，我们总是看到他的诗歌在承担着那把双刃剑无情的切割。对世界和诗学的睿智的省察与思考，有时帮助他在诗歌的美学空间里得到自由飞翔的轻翼，有时又导致他在飞翔的时候被真理的重轭所束缚，不得不向土地的深处降落……但我很欣慰地发现，无论这种降落多么地让人惋惜，我都会被这一姿态所感动，因为拥有“故土”的心灵也同时永远拥有飞翔的热望。

我心因一片瓦当而明澈
随滴水轻歌
似乎已经串入水的珠帘
成为一架任意拨弄的竖琴

此刻，我在青山绿水中间
暗淡的叶子被雨水照亮
还要什么更大的光荣
我必有所归，闪亮如滴水
流与止皆顺从江山的指引

李德武曾经说过：“创作的目的是——是献出自己。”

2006年8月

我越来越觉得诗歌写作是一种不可期待的事情。你走得越深，眼前就越空旷、荒凉和恐怖。但这是一种没有归途的行进，甚至不能滞留在原地回顾一下自己。每一次都是被孤独的意志引领着走出喧嚣的人群，在无人立足的地方散步或徘徊，借着创造擦亮的词语之光照亮四周的黑暗。那一刻，最大的美是我听到了自己的呼吸和心跳，所以，当我看到围绕我的是寂静、寒冷的星光时，我没有抱怨，而从内心觉得是一种需要。在诗歌的天地里，我除了准备将自己投入更黑的夜晚，感受星光的闪烁以外，不敢期待头顶上出现任何的光环。诗歌带给我的最大荣誉就是20年来，我一直按我自己的意愿活着，包括我以自己高兴的方式感受生命的消逝。

这是一颗把诗歌作为信仰的心灵，借此李德武无疑将自己区别于当代很多诗人的精神迷失。他们往往沉溺在自以为是的虚无主义泥淖中，诗行里漫溢着浅薄的洞悉、庸俗的呻吟、虚伪的形式、恶意的诅咒、肆虐的狂欢，而真诚的诗意则在焦灼的火焰里蒸发，点缀于巨大无边的空洞和沉默之中。诗人丧失了诗性的“故土”，面对日益自明的边缘化处境，诗人在焦虑激发的欲望的驱驰下，要么颓废在狭窄阴郁的自我空间里，要么沦为装饰世俗化进程的“诗壳”，或者靠戕害虐杀诗歌、制造争论和事件来掩盖诗歌的委顿及彰显自己的存在。诗放弃了表达真诚的爱和沉重的依恋，就会在通往宁静天国的路途上困顿不堪。

“呵，万能的苍穹！ / 还有你们，大地与光明！ / 你们三位一体，永恒

无极， / 宰割万物，施与慈爱。 / 那把我紧系于你们的丝带永不断裂。 / 我自你们溢出， / 追随你们而浪迹他乡， / 现在，我已饱阅人生， / 又与你们，与欢乐的神明同返故园。”（荷尔德林）李德武势必还要在他的返乡之旅中经受轻翼和重轭的煎熬，然而这仅仅是一个美学完善的问题，只要心中永怀赤诚又坦荡的诗学信仰，那实现真正的诗学自由也就仅仅是一个时间的问题了……

“大地”的囚徒

——陈家坪诗歌论

灵魂之漫游迄今尚未能通达的那个地方，恰恰就是大地。灵魂首先寻找大地，并没有躲避大地。在漫游之际寻找大地，以便他能够在地球上诗意地筑造和栖居，并且因而才得以拯救大地之为大地——这就是灵魂本质的实现。

——海德格尔

诗歌没有让任何事情发生。

——奥登

在古希腊圣哲泰勒斯那里，“大地”漂浮在水上，而后世重新认证了“大地”，它结束了漂泊的无依无靠，成为一个值得依赖的根底，是海德格尔寻找的诗意的栖居之地。事实上，一个抽象的“大地”仍然为“事件”缠绕着，“事物”遁入幽冥，“无蔽”永远是一种梦想。当珀尔塞福涅（Persephone）为采摘水仙花而兴奋时，大地向它敞开了另一个真谛，四匹黑色的骏马拉着冥王的战车把她劫掠至黑暗的死亡之国。农神得墨忒耳对女儿的寻找是无益的，她的忧伤让大地陷入荒芜，宙斯说服冥王哈德斯归还了珀尔塞福涅，但她还是成为了冥后，每年有六个月的时间回到大地的深处，那时世界仍旧陷入“荒芜”，仍旧期待她重回大地时的繁茂。诗人与大地，就如同珀尔塞福涅与冥界，大地是水仙花，也是黑暗的死亡之国；她接近大地的绝对深度时，世界却陷入荒芜，只有在大地无常的表层，世界才会重新焕发生机；她游荡在大地与冥界之中，却没有因自己的苦痛产生怜悯，她让俄而甫斯失去了欧

律狄克、让蜜斯变成了薄荷……在珀尔塞福涅的命运里，“大地”是交织着福祉与绝望的囚禁之地，诗人，何尝不是如此，正如在科学的意义上人可以飞入广袤的星空，但却很难进入大地的核心，生命不能承受之“重”比不能承受之“轻”要更明确、更实在。

在阅读陈家坪的诗歌时，我总是想到神话里的珀尔塞福涅，想到20世纪90年代之后游荡在中国现实里的“大地”的囚徒们，他们往返于“诗意”的彼岸与“贫困”的当下，他们纠缠在语言的主仆关系的混乱中，就像曼德里施塔姆的谏语：“词围绕着物自由地徘徊，就像灵魂围绕着一具被抛弃的、却未被遗忘的躯体。”^a诗人在躯体旁边是猎人还是渴望腐尸的秃鹫呢？甚或，他也仅仅是那具被抛弃而未被遗忘的躯体？大地上的异乡者们，灵魂之异仍旧为肉体所拖累。“在词的生活中出现了一个英雄的时代。词就是肉体 and 面包。词分享着面包和肉体的命运：苦难。人是饥饿的，国家更饥饿。但还有一种更越发饥饿的东西：时间，时间想吞食国家。”^b时间是否能吞食国家？我们也许只能置身于一种善意的等待，等待珀尔塞福涅无须往返于明亮与黑暗之后的确定和完整，但时间的饥饿在没有吞食国家之前先吞食了我们，只吐出苦难。一个英雄的时代只能是一个福科命名的“反讽”的“英雄化”，在与现实的对峙之中试图建构英雄时代的诗人们成为了冥界的俘虏，水仙花变成了冥王的黑色马匹：“这些游手之徒、白痴、浪游的旁观者满足于睁着眼睛，用心于建筑一个记忆的贮藏室。”^c在这个贮藏室里取消了进步，取消了人们对时间的确切的期待，记忆酿造的“回忆”“怀旧”只能是麻醉剂，甚或是毒品。诗人们在麻醉与清醒之间，在大地的温柔怀抱和黑暗的绝望之中，形成了珀尔塞福涅式的多重身份、多重境遇，既是仙女，又是冥后；既是希望与纯洁的代名词，又是嫉妒与惩罚的施虐者……20世纪90年代之后的诗人们从一个单纯的抒

a [俄]让·曼德里施塔姆：《时代的喧嚣——曼德里施塔姆文集》，刘文飞译，云南人民出版社1998版，第153页。

b [俄]让·曼德里施塔姆：《时代的喧嚣——曼德里施塔姆文集》，刘文飞译，云南人民出版社1998版，第152页。

c [法]福科：《什么是启蒙？》，见汪晖、陈燕谷主编《文化与公共性》，生活·读书·新知三联书店1998年版，第431页。

情时代里“醒悟”了，当他们重新认识现实的时候，现代以来的顽固的政治性困扰仍旧是一个制约诗人飞离的羁绊，一个被人群主导的新的旋涡、新的牢笼形成了，这就是大地敞开时潜伏的幽秘。

把一个国家关起来，在它旁边
拴上一条狗，把狗拴起来
在它旁边，放上一个国家

一个国家和一条狗
相守成人的游戏里

被关起来的国家，尸体烂掉
被拴起来的狗，只剩下一根绳索

孩子长大了，慢慢变老
变老的孩子，什么也不知道

——《一点想象》

陈家坪把国家拴在了狗的旁边，或者把狗拴在了国家的旁边，国家比狗还要饥饿，狗比国家还要忠诚，这只狗是那只我踢开的“含满怨恨”的狗（《小狗》），还是我的“野性疯狂”之后的背向着主人的“狗的吼叫”（《兽》），不得而知，总之在陈家坪的诗歌里，主体总是像被一个庞大的集体语境囚禁的“困兽”，这个集体语境也许是国家，也许是时代，也许是故乡、村庄、乡民，也许是父亲、妈妈、祖祖、么爷，也许是光棍、贫穷者、捡煤人、剃头匠、拾垃圾者……或者干脆是那么“一群人”：“他们正和世界彼此遗忘”（《一群人》）。但是，陈家坪显然无法遗忘这群人，他被这群人劫掠了，被大地上的“水仙花”劫掠了。20世纪90年代之后，诗人与现实的对峙更为明确，也更加“无的放矢”，放弃对大地、家园的寻找与承担会让诗歌失去方向、重量与道德感，但一切责任感的培育却最终遭受失重的悖谬。国家、

人民、政府，被寄希望于成为大地上的“水仙花”，我们总是梦想在这些政治化的共同体中寻找温暖和“善意的手”（齐格蒙特·鲍曼），但它们却经常扮演“黑色的马队”。陈家坪无疑带有传统知识者的敏感与理想，但无疑，在20世纪90年代后的公共语境中饱受挫折与“羞辱”，所以他像是一个愤懑的“困兽”，试图拯救什么，却又总是把自己放到需要拯救的位置；诗歌漫溢着希冀、关怀、失望、愤怒乃至咒骂的混合物（如《愤怒》《告诫》《伸缩》《控诉》等），抒情遭遇的极端化倾向经常把诗歌导向一种现实的“深渊”，在这个“深渊”里唯有黑暗、死亡和恐惧，没有海德格尔的“敞开”与“澄明”。而且更为微妙的是，这种倾向越接近当下就越紧迫，2003年以来的诗歌尤为明显（如《农民——献给秦晖教授》《耕地的不是农民》《我的政治身份掉落地上》《火》《鬼》等），严格对应着新世纪以来的日益严峻的群体性生存境遇。与这个现实的“深渊”构成某种张力的是故乡，是亲人，是那些值得关爱的“人群”，但故乡是破败的，而“人群”则是沉重的、哀伤的、无能为力的：

把碗摔碎，米粒阳光一样奔向田野
把一首田园诗倒着吟韵
翻过来的一面写着破败前
一片土地的辉煌
从远至近，从是到否

——《涂掉》

你不能给予我们更多，如同我们
不能给予你更多的回报，我们一无所有
贫穷的给予是一种负罪

只能叫你父亲
只能，叫你父亲

——《致父亲》

这里没有怀乡病，只有“乡病”，没有归途，只有怀旧的哀痛和流连于“彼”“此”的彷徨与焦虑，犹如珀尔塞福涅从冥界回到大地，一切都不同：“这不是我生活的村庄，请相信我 / 居无定所的焦灼，抬腿就踏上一天 / 我满脸起着天空的云斑，我是你的未来 / 退避到现在，一块凸起的泥土”（《命运》）故乡仅仅留下“一块凸起的泥土”。一个空洞的符号，正如父亲，“只能叫你父亲”，仅此而已，因为当大地因沦落而布满冥界的光影之时，亲人也只是沉默而哀伤的大多数：“不可预知的分量 / 惊讶中加入了 / 集体性的哀伤 / 整个世界保持静默”（《杂记一则》）。任何集体，任何共同体，任何人群，在任何情况下都对诗人构成敌意，但如果有“家园”，有大地的温柔怀抱的话，必定与这些敌意深刻关联、无法剥离，这是一种悖谬，大地永远无法成为规避“他者”的绝对的实存，拯救大地之为大地的仍旧是人、是灵魂。但企图拯救者的命运都是可悲的，都是大地的异乡者的灵魂如何扭曲的展示，陈家坪的诗歌有力地传达了这种主体的荒谬的境遇，这是20世纪以来所有幻想启蒙的知识者的集体的“怨恨”。“众多的人聚集在一起，往往会发展出一种几乎无可抗拒的专制主义倾向，不管这是一个人的专制还是多数人统治的专制。”^a就此，汉娜·阿伦特坚定地认为，一个被人群单纯的生存性冲动主导的社会领域或私人领域无法产生“卓异”的品质，而诗歌与现实的纠结，诗人在时代里的“困兽犹斗”便显得如同自投罗网，而由此生发于诗歌中的批判、反思与揭示也损害了诗意的“澄明”，诗人培育的不是勇气，而是愤怒，或者用尼采的话来说是“怨恨”（Ressentiment），即无能之辈对不能采取直接行动的敌对之物的隐忍的、卑躬屈膝的复仇冲动，舍勒据此认为“怨恨”是一种绝对的否定性价值：“怨恨是一种有明确的前因后果的心灵自我毒害……形成确定样式的价值错觉和与此错觉相应的价值判断。”^b而“怨恨”是20世纪90年代之后中国公共知识界的情绪常态，是公共领域扭曲与异化的正常后果，陈家坪的诗歌无非只是这种普遍性境遇的自然反映，也是中国当代诗人无法跨越的大地的

“囚禁”：向往大地的异乡者们共同的障碍，虽然不是积极有效的，但却保留着诗人们基本的道德感，尤其在陈家坪的诗歌里传达着这样一种信念：知其不可为而为之地走向自我的分裂：

这绝不是我，因为他即将在人群中消失
但又近似于我，独自朝向荒野
一辆自行车开来，他必须真实地躲过
他靠近路旁，路显得宽绰
夕阳照在脸上，地捧起了他的身影
在我的眼里，他只是在行走的一部分
天要黑了，也不在意
我看出来了，他是在边走边等我

他离我有多远？他不知道
他只感应着我的自由，踏实地向前

——《另一个我》

欧阳江河认为北岛的诗歌有三种读法，而对陈家坪的诗歌而言，唯有一种读法是现实的：政治的读法。因为他的诗歌始终表达了一个具备公共思维能力和责任心的诗人的现实创痛，虽然常常显得沉溺与消极，但却比20世纪90年代以后日益流行的语言性沉溺更为积极，语言已经构成了我们经由诗意通往大地的最大的道德障碍和诗学障碍。德里达说：“对‘语言’一词的贬低本身以及我们对它的信任，暴露出词汇的龌龊、暴露出毫不费力地进行引诱的邪念、暴露出对时尚的被动屈从、暴露出前卫意识，也即无知，所有这些都是明证。‘语言’这一符号的膨胀乃是符号本身的膨胀，是绝对的膨胀，是膨胀本身。然而，它通过它的外观或影子仍然充当着符号：这场危机也是一种症候。它似乎不由自主地表明，一个历史——形而上学时代必须最终将整个尚不确定的领域确定为语言。它之所以这样做，不仅是因为欲望试图从语言游戏中夺取的东西又被这场游戏所夺回，而且是因为语言本身的生命同样受到了威

a [德]汉娜·阿伦特：《公共领域和私人领域》，见汪晖、陈燕谷主编《文化与公共性》，生活·读书·新知三联书店1998年版，第75页。

b [德]马克思·舍勒：《价值的颠覆》，生活·读书·新知三联书店1997年版，第7页。

胁，它茫然无措，在无穷无尽的恐惧中随风飘荡，它在自身的限制似乎消失之时，在不再心安、不再被看来超越它的无限所指（le signifié infini）包容和环绕（bordé）之时，被抛回到自己的有限性。”^a陈家坪显然不是一个热衷于语言游戏的人，他并不专注于语言的形式塑造，不是一个修辞与隐喻过度敏感的“冷酷的知识精灵”（尼采），但他也并不缺乏超越性思维的能力，只是他选择将这些思维缠绕在触目的现实之上，而不是堂皇地隐匿在语言抽象而丑陋的迷宫内；他也不是一个缺乏诗体创新意识的诗歌史上的溺水者，只是他不乐于制造标记，或者在经典中“缪托知己”，引诱智者的围观。例如，陈家坪的诗歌有一种迷恋叙事长诗的倾向，当然这种尝试只是他试图更全面、更细密地展示现实困境的修辞选择，目前看来并不成功（如《过节》《做贼》《证据》《诞生》《戏谑》《未完稿》等），但其中蕴含的坚毅的抒情基调和悲天悯人的“大地”情怀却是真挚而热诚的，这让他的诗歌永远保持着歌唱的姿态，尽管我们不能回避这种歌唱是一种万马齐喑的吟哦。

当然，20世纪90年代之后的诗坛和诗歌并不缺乏抒情，因为对中国文学而言，贫乏永远是一种过量的贫乏。后抒情时代的伪善者不敢拒绝抒情，但他们已经不会抒情了，他们是表演抒情的奇技淫巧者，是勾连知识网络以彰显深度的蜘蛛侠——一个表演英雄的戏子。“在贫困时代里诗人何为？”为祛蔽、为寻找灵魂的本质、为拯救大地之为大地而努力，海德格尔的答案是正确的，但对我们而言，过于形而上学了。我们不回避形而上学，那是智慧的基础，但如果我们拒绝在现有的语境里做一个怯懦的知识隐形人，那我们的“贫困”离形而上学还很遥远，或者说，如果我们追寻大地的话，则需要首先被它“囚禁”，珀尔塞福涅采摘鲜花的时候应当首先适应“马蹄”声。当奥登宣布诗歌没有让任何事情发生的时候，他是失望的，他选择回到“政治”的平民姿态在中国诗人这里几乎不构成障碍，也不是稀有的，但结果还是：诗歌没有让任何事情发生。但诗人还要歌唱。

“但是歌唱依然。歌唱命名着大地。歌唱本身是什么呢？终有一死的人

如何能够歌唱？歌唱从何而来？歌唱在何种程度上达乎深渊？”^a

就是在找到自己以后，
我也不膜拜脚下的大地；
我拿起权杖，四下打量，
埋头向家的方向奔跑。

——《答曼德尔施塔姆》

歌唱者为歌唱而歌唱，为一个永远的“大地”的“囚徒”而歌唱。游子没有被现实认领，更无法被历史——回归家园的梦想认领，陈家坪和他的诗歌只能被绝对的时间认领。大地的存在不是为了对人的本性的囚禁，而是一种抵达深渊前的实在，但当诗意的居住不断遭受贫困的飓风无情地摧残时，我们无法指望脆弱的个体像群山那样镇定，大地既无法重新抵达，又无法在诗人的善良本性中绝对地消隐，那大地就被无奈地主体化为一个牢笼，培育渴望与挫败，激动与愤怒……埋头奔跑吧！奔向水仙花，也奔向冥界；奔向大地，也奔向囚笼！

2008年11月

a [法] 雅克·德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社1999年版，第7页。

a [德] 马丁·海德格尔：《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社2008年版，第248页。

激情的自传

——浅谈张羊羊的散文创作

按照布罗茨基的说法，诗人原则上是“高于”散文作家的，他认为诗人从散文写作那里所获寥寥，而散文将从诗歌那里学会如何慎重地对待每一个词语，如何舍弃那些不言自明的事物和疲倦的线形结构，如何赋予每一个细节以生命，如何看待高涨的情绪里面隐藏着的危险。更重要的是，诗歌将促进散文对形而上的渴望，借此散文将区别于单纯的美文而上升为一部“艺术作品”。我想，张羊羊的散文之所以如此稠密、如此沉静、如此地饱含着对大地和自然的膜拜、如此平等地“与万物荣辱与共”，正是因为他始终是一个沉醉而忧郁、激愤又笃定的诗人，当他决绝地暂时舍弃在诗歌创作上的求索，而“义无反顾”地投身到散文这个饱受世俗蹂躏和诗学误解的领地之时，就注定了他的宿命：诗人散文家，一个尴尬却充满了无穷诗学空间的命名。张羊羊的散文创作是其诗歌情怀的一种折射，而我们时代的散文因此又一次打开了自己隐秘的心脏，打开了一扇通向宁静、恬淡却又徘徊着忧思与伤痛的“无主之地”的大门。

在文学森严的等级制中，散文似乎始终是一种“权宜之计”，一种与天才缺失和岁月之殇伴随着的懒惰的选择，原因并非是散文无力容纳那些天才们的诗学抱负，而是时代如此粗鄙、如此迅疾、如此贪恋着时光的每一秒的空洞却绚烂的经验，它总是选择散文这个看似随意、简单的文学体裁作为遮羞布，报纸、杂志、网络……到处是散文沿街卖笑的媚俗神态，或者是那些点缀着些许生活智慧的老气横秋的文学掮客们的游戏，一个散文的时代却让散文因此失去了尊严。只有诗人们的散文，我指的是类似于张羊羊这样的倾注着抵制俗世、向往自然、谛听生命的热情的诗人们的散文，将成为一种标识，标志着文学在这样一个功利和边缘化的时代将承担起什么样的使命。

在我模糊的视线里突然出现了一条彩色的绸带，具体是几种颜色，我能肯定我的肉眼无法给予准确的判断，那是颜色之间的过渡并黏合在一起。它就随着我的视线不断地移动、延伸着。更确切地说，它对于我是静止的，它的力量把我的渺小凸现了出来。这该是我认识的最早、最真实的一个早晨：2005年3月24日凌晨5点35分（秒数未有记录），华北平原的一角。这条彩色的绸带经过二十分钟左右的时间，把颜色的布局一一明朗起来。它是一条线，如同抿合的嘴唇，上半是天，下半是地。（《鸟巢》）

这是张羊羊散文的一个瞬间的切面，与众不同的地方很鲜明，诗歌的优势被恰当地运用于其中，而不显生硬。此时，散文的骨骼变得十分具有立体感，温厚而静穆，观物的耐性在瞬间凝固了时间之流的匆忙与嘈杂，个体与自然呈现出了一种互相静观与谛听、互相参照与融合的韵致，人与自然的隔膜被参透神秘的好奇心牵引着，匍匐潜行，轨道时而平行、时而交叉。通过词语的特殊强度与情感的适当流溢，散文摆脱了简单的生活流再现的慵懒之态，也从知识堆砌的虚妄智慧中抽身而出，片断、偶然、被忽视的事物、卑微的生命都将成为张羊羊的诉说之物，这一切都是从他的诗歌之中提炼而来的，在散文这里获得了如苏珊·桑塔格所说的“特殊的味道、密度、速度、肌理”，被时代精神遗弃的物象变得鲜活、生动，有着强劲的启示与警醒的色彩，同时也交织着叩问、自省与寻觅返乡之路的内在冲突。譬如童年、村庄、爷爷、母亲，还有闹钟、卑微的麻雀、温煦的羊群、谦卑而友善的驴、一棵树、一只狗、一头猪……他（它）们是默默无闻的存在，是迅疾而焦虑的生活的殉葬品，而对于张羊羊来说，这一切是他虔诚致敬的“散发着生命活力的具体事物”。在这种致敬之中，我们可以触摸到张羊羊心灵里缓慢上升的一种信仰，这一信仰催生了他作为一个诗人，或者说作为一个诗人散文家的使命感。

它的力量在我面前微不足道，但我现在相信，在它身体僵硬前，它蓬乱的羽毛显示出对我的无比仇恨。这是刻骨铭心的一幕……（《麻雀》）

在它即将死去的那个瞬间，它在想些什么？是情窦初开时给它温情一吻的恋人，还是令它饱受分娩之痛的孩子？是真心照顾过它的奶奶，还是像我这样从小玩到大的老伙计？它是否很想再见到我们一面，想想在这人世间走过一遭的冷暖，它闭上眼时是否淌下了两颗浑浊的热泪？（《关于另一条狗》）

母亲的闹钟依然准时响着，响的时候，她又开始了反复的劳作。母亲的闹钟响的时候，我就得结束这一天的写作，开始我的睡眠。我不会让她看见我，我怕她心疼，我睡着的时候她也不寂寞，她说有燕子会在屋檐下唱歌，它们好像是从老家赶来看她的。（《屋里屋外》）

我们总是把“使命”曲解，认为这是一种重压，总是指向一种普世的拯救。事实上，没有那么严重，有的时候“使命”甚至是自私的，是一种躲避自身的私语。在张羊羊的散文里，使命感实际上就是对生命的、爱的召唤，从他挽歌式的回忆与体验之中，各种生命成为我们身边的聚拢之物，让我们在僵硬而冰冷的现实之外找到温柔的栖息地，就像是冬天里的炉火，张羊羊是一个不倦的砍柴人，他要让自己的文字成为维持燃烧的薪火，这是他的宿命，也是他的“使命”。

“诗人的散文，主要是关于做一个诗人。而写这样一种自传，写如何成为一个诗人，就需要一种关于自我的神话。被描述的自我是诗人的自我，日常的自我（和其他自我）常常因此被无情地牺牲。诗人的自我是那个真正的自我，另一个自我则是承载者；而当诗人的自我死了，这个人也就死了。”苏珊·桑塔格的这一判定，似乎无损于一个散文家的独创性，也不是对散文这一文体的轻蔑，而是把散文与一种永恒的诗性打通了。张羊羊的散文也正是这样一种自传，一种激情的自传，“一种普罗米修斯式的诗学”，尽管他是沉潜的、温存的，但却也是对现实的一种尖锐的质问，一种对随时逼近的险恶的强有力的抗拒，激情被隐藏在缓慢的回忆与追悼之中，缠绕在他的单纯、善良、充满正义感的自我之上。但这种通过散文的自我显现无疑是一把双刃剑，自然成为庇护之所，往事成为隐遁之地，生命成为死亡的参照之境并不能真正地解救自我，

面对现实的脆弱与无奈，因此反而会更加严重，这种严重的后果可以是颓败，可以是浅薄的激愤，可以是更沉寂地躲避到自然之中，也可以更强烈地燃烧……

我想，张羊羊应该是后者。

2007年12月

生活的“温柔”与“暴虐”

——苏阳小说浅议

任何一个小说家都必须严肃地对待自己与日常生活（或者说存在）的关系，这是一种先于小说意识而存在的“法则”，带有某种必然性和强制性。绝对地摆脱日常生活的各种艺术尝试，都是一种试图恢复想象力和人对神秘世界的虔诚敬意的努力，尽管它们已经在小说实验的场域内消隐了，但却不是这些试图击垮现实暴力的行为真的溃败了，而是生活的必然性和存在的本质性悖谬的显现，也是小说必须实现与现实的合理“应和”的某种诗学宿命。小说不是历史和哲学的附庸，它必须在生活的绵延中充当叛逆者和游离者，必须首先呈现为存在的光影，然后再用自己独特的力量摧毁这种光影的虚假，而不是先验地构建一个抽象的阐释网络和自足体系。只有这样，小说家才能以最低限度的介入形态来敞开生活固有的丰富诗意，才能真诚呈现生活的“温柔”面相。但是，只要是介入的都是危险的，因为生活对于小说来说有着“与生俱来”的压迫和伤害的欲念，它时刻准备吞噬小说及其主体的观看与触摸，使之成为自己庞大而僵硬的躯体的傀儡。因此，一个小说家面对生活的时候所能够采取的“立场”和能够保持的合适距离就显得尤为重要，在叙事的丛林里一旦迷路，生活的“暴虐”就会如鬼魅般显现，消解和榨干小说的任何诗性与智慧，使之成为如今拙劣地模仿和扭曲生活的文学生产的一部分。在我看来，苏阳的小说恰恰生长在生活的“温柔”与“暴虐”的中间地带，有着一种独异的，但却又犹疑的品性，她在一个非常合理的位置上开始了，但却不会在这一位置上“安全”地离开，她必须从犹疑的那种看似安全却饱含敌意的状态中解脱出来，才能最终与生活的“暴虐”彻底绝缘。

苏阳的小说美学呈现了某种多重并置的模态，她轻盈地穿梭在多种小说传

统的边界，但是却又不会轻易成为任何一个传统的“重复”，而是撷取了它们最为敏捷和透明的叙事策略，从而使得小说并没有因为这种多重性而显得繁复和臃肿。因此，初读苏阳的小说，你会被一种随性而冷静的气质深深吸引，你很难从一个“女”小说家的性别樊篱内框套苏阳小说的美学品质，也难以用任何“主义”来涵盖她的小说的艺术面貌，但你又清楚地知道，她是那么地“熟悉”，肯定是小说的、历史的某种“再现”，她不是一个小说艺术的革命者，不是一个靠哗众取宠、标新立异来取悦“权威”的小说的投机主义者。在如今这样一个焦虑又急躁的文学时代，这种选择委实是有些“不合时宜”、不够“聪明”的，但正是这种超脱的小说意识决定了她的小说纯真又忠诚的品性，决定了她成为一个生活的“温柔”诗性的“简单的”诉说者。

在苏阳那里，成为很多小说家终生障碍的“故事”被她轻易跨越，像一切成熟的小说家一样，她消解了小说对“故事”的依赖，拒绝了任何的潜在读者对环环相扣、跌宕起伏的情节的诉求，也不愿迎合那些“别有用心”的批评者等待拆解“故事”的捕猎者心态。小说叙述从一种虚妄的严谨和完整中解放了时间，“怀旧”再也不是一个刻意营造的、虚假的情绪化过程，而是成了一条潇洒、自然、静谧、随意流动的小溪。在《我们的村庄》《童花头》和《我的师傅金大力》这三篇小说中，我们没有看到什么让人拍案惊奇、荡气回肠的故事，每一个小人物都不是生活在一个开端、高潮、结局的“圈套”里，“故事”并非消失了，它们无处不在，但却不是一种突兀的、生硬的“在场”，而是闪烁在叙事的脉络之中，若隐若现。这也就是苏阳小说的叙事技巧的精妙之处。“故事”平淡了，而“故事”所依附的生活却更加逼真和亲切起来，叙事的脉络如一张波光粼粼的水网，没有一个奔流的方向，而是充盈而后退，把生活的真实面貌以一种更为流畅、自然的形态展现出来，更易触摸和亲近。“故事”被消解的结果却又是“故事”的精神架构的重建。

与“故事”一同解放的自然是“人物”，苏阳小说中的人物让人“失望”，他们尽管以一种叙事牵引的角色出现在苏阳的小说中，但却仅仅是她叙事策略的一个迷局。当我们认为金大力、老周、闵桅子将揭开一场“戏剧”的帷幕时，却发现他们总是在走向“传奇”的街角停下来，重新回到生活的“平庸”之中。最终，读者多半都会感到被愚弄，同时又被这一愚弄的过程所吸

引，因为人物并没有因“戏剧性”的消失而变得平庸，反而更加生动和亲切起来，毕竟生活不是一个个传奇的拼接，人物也不应成为小说愚蠢地玩弄生活的工具，他们就在我们的身边，是我们不经意间忽略的细节与偶然。

生活的“温柔”面相，就是在苏阳这种不动声色的叙事之中不断显现的，她力图恢复生活和生命互相缠绕、互相渗透，但却又缺乏激烈碰撞、总是在莫名中聚散的原貌。她总是把叙事的主体——“我”，隐匿在小说的文本背后，冷静而神秘地窥探着生活的流动和生命的翕张，然后像是一个奇妙的工匠，在一个意想不到的时刻，戛然而止。生活和生命的偶然性、自在性却不是完全摒弃了苏阳的“介入”，她实际上是这一切的操纵者，她看似冷静和超脱，却在文本的间隙中散发着温情脉脉的情绪和会心微笑的神态。生活的“温柔”在苏阳小说散文化的特征中得到了彰显，她也并没有成为一个绝对的旁观者，但却因为其所处位置的相对“客观”，而放纵了生活的“欲望”，使得它的“暴虐”因此有了可乘之机，并且在苏阳的小说中铺张成为一种顽固而空洞的表象。

从某种层面上讲，苏阳的小说在小说传统的边界上徘徊，她拒绝对号入座，却没能实现自己的目的，她的向生活的“妥协”拖累了她的叙事进程，使之成为展示生活面貌的某种介质。尽管她试图显现一种不同于生活粗糙面相的“温柔”，但这一“温柔”却又仅仅是放弃省察和决裂的不等价的“报偿”。正如罗伯-格里耶对新小说的要求：追求一种彻底的主观性，这一革命性宣言看似绝对，实际上乃是切中了小说家们面对生活时的寡断和犹疑、充满不信任却又时时依赖的弊病。新小说或者说现代小说应该把鲜明的主观性放到第一位，因为单纯再现生活的媒介和方式的不断更新，已经剥夺了小说的这一功能，迫使它与生活对立起来，迫使它成为一个更能容纳想象力和虚构形式的艺术载体。小说家必须“介入”，要更加“介入”。这里的“介入”不是鲁莽地认同什么时代精神传声筒这样幼稚的历史性责任，而是强调一种更需力量与智慧的“介入”方式，要在小说中首先看到“我”，然后再看到生活，要让“我”永远毫不留情地压制生活，使之永远无法“暴虐”起来。如今，一个小说家更需要勇敢。在小说的世界中，我们不希望世界尚未敞开就已经闭合，或者说在一种罅隙的光影中苟存，不希望生活总是伺机凌驾于主体之上，把小说

打扮得光鲜却又疲惫。

总而言之，苏阳的小说拥有自己独特的审美品质，但我希望她能够超越目前的“安全”地带，把自己置入一个“危机四伏”的诗学境地，那里，生活更显示着自己本真上无法受到威胁的“温柔”，更能抵御那些裹挟着平庸面相的、欲望化的“暴虐”。

2008年7月

小说家的私心与野心

——由修白的小说想到的

当今的小说家必须要有一颗顽固的“私心”，私是私人、私语，有时甚至是私欲、自私。因为“私”代表个人性、个体性，从本质上契合现代写作的真正归属，它培植小说家与整个世界的“敌对关系”，经由挫败、伤痛，酝酿时刻不能缺失的孤独感。

孤独，属于小说家，属于小说，读者被隔绝在“私”的冷漠那里，作品始终意味着一种不可交流性。人不在场，时间不在场，甚至世界也不在场。因此，孤独、私，冒着取消小说形式，乃至小说存在的危险，因此，敢于拥有一颗“私心”的小说家并不多。多数当代小说家的心更像“野心”，但又不是恰当的“野心”。

小说在起源那里显然不是“私”的，但那种街谈巷语的民间性尚且维持一种难得的自由、活泼，一种局部的“私”。当小说参与“革命”了，嵌入历史进程的宏大虚构了，那启蒙、教化、训谕等功能就把小说家的“野心”放置在一个很危险的境地了。实现这一野心的工具就是“写实”，是无所不在的现实主义，这是小说的源起，也是它的原罪。写实的野心让作家面对现实的时候，习惯性地扮演聪明的观察者、清醒的冷眼旁观者，甚至是洞悉一切的智者。

小说家并非不可以有野心，但野心必须建立在私心之上，是私心统摄下呈现的野心，也即小说家在“私”所构筑的个人空间中重构了人与世界的关系，这种重构不是比改造社会、宣传普世价值更具超越性的野心吗？

我们可以在普鲁斯特、乔伊斯、卡夫卡、卡尔维诺等诸多现代作家那里看到私心和野心的辩证，当然，这一特性在女性写作那里同样适用，甚至更

明显。

女性写作必须有性别意识，有一颗女性特有的私心，但这一意识、这一私心很简单，就是——“我”是女性，仅此而已，过度强化或变成针对社会结构改造的野心，就会很危险。比如女性主义、女权主义，性别意识一旦主义化、进入权力的层面，就会成为战争，徒劳无益的战争。

当然，这并不是要求女性写作的主体“逆来顺受”，她们有自己恰当的野心。

伍尔夫要求女性应该有“一间自己的屋子”，“在厨房，或者在半掩的房门背后用吸墨纸盖住未完的手稿，仿佛在风雨飘摇的小舟上歌唱”，这间屋子即便简陋，那也是私人的、私有的，任何其他他人不得进入，女性可以在那里歌唱、哭泣、沉思、写作……她们是自由的，同时更感孤独，孤独并不激发回到秩序的冲动，而是构成封闭。

对于女性，对于女性写作者，由私心引发的空间封闭是多么危险，因为它几乎不存在恰当的、适可而止的限度，它几乎总是需要“奋不顾身”。如伍尔夫那严重的忧郁症、杜拉斯的吸毒、张爱玲的与世隔绝、三毛的流浪……当然这种危险是我们乐于看到的，尽管这的确非常“残忍”。而另外一种危险则会损害小说的质地。

封闭的危险还在于私心的过度沉溺，沉溺与野心的过度相反，它往往体现为抒情的不可遏制，一种稍显浅白的浪漫主义、自然主义、弗洛伊德主义……自我的封闭与社会的封闭类似，妇女解放主义者弗里丹把那些困守家庭的女性特征命名为“女性的奥秘”（Feminine Mystique），那私心过重，或仅仅被私心封闭之后发出的生理的喃喃自语、矫揉造作，不也是另一种待杀的“家庭天使”吗？所以，私心之下的女性写作仍旧需要野心，挣脱空间束缚、避免过分地自我依恋。

对于女性写作者而言，是否只是需要“一间自己的屋子”呢？当然，她们需要走进“一间自己的屋子”，那总比快乐地生活在男权的穹顶下要更具个体性、私人性，但走进那间屋子的“私心”之后，就需要走出屋子了，或者说，那间屋子已经不再重要，甚至不再存在。私心必须培养自己的，更为广袤的空间意识，在关于性别的“小叙述”（petits recits）中建构内在的新的宇宙

白的新作《缓慢的激情》那里，身体已经开始接近觉醒，而且也已足够肆无忌惮、奋不顾身。

从“散漫”到“缓慢”，对话大量减少，心理描写增多，内心的战争此起彼伏；世俗的场面让位于唯美的内心，自我倾诉、自我倾听的决绝几近不可遏制……如果仅仅把这一切看成是突兀的、冒失的浪漫主义余孽，那可就低估和误解了它的出现对于修白的意义。一个女性作者的私心前所未有的勇敢和坚决。

但一切只是开始。《缓慢的激情》是一部成功的突围之作，而成功仅仅限于突破写实的野心到达抒情的私心，私心虽已经浓烈，但还没有稳定——封闭且理性的稳定。正如前文所述，私心的过度沉溺以抒情的不可遏制为表象，抒情的剧烈可以是突围的手段，但万万不能成为写作的习性，那将会刚从现实的牢笼中走出，就迈进情感的牢笼。中国诸多女性作者的私语写作，过分的自恋、自怨自艾、自言自语都是这种病症的显现。修白应该有所警惕，切莫让私心重新变成另外一种畸形的野心。

此刻，属于修白小说写作的关键时刻。她的一只脚已经踏进“一间自己的屋子”，另一只脚是继续踏进，还是仓皇退出，我不得而知。当然，我希望她变得越来越“厌世”，急切地躲入那间静谧但孤寂的房间。未来，她也许能够从那颗可贵的私心中走出，离开房间并非重入俗世生活，而是不再需要房间就能守护自己的孤独、不再依赖生活就能避免对存在的遗忘……

2011年11月



疯癫的隐喻与梦魇

——略谈《狂人日记》

我们这个时代，是一个有意识地追求健康、却又只相信疾病包含的真实性的时代。

——苏珊·桑塔格

鲁迅仍旧生活在一个话语和权力织就的“隐喻”之网中，这种对死者的大不敬使得我们不得不继续承担一个“吃人”的罪名，而且乐此不疲。《狂人日记》关于国民性乃至人性的症候式“寓言”仍在不停地蔓延，这种蔓延的结局不仅是印证了隐喻的现实指向，更是把“吃人”的普泛性质询扩大化，扩大到宗教裁判所的候审席上，然后，“仪式”被消解为话语的拥挤与狂欢，严肃和愤懑沦落为赤裸裸的口舌之欲——仍然带着严肃和愤懑的面具。对于《狂人日记》的一切解读，包括权力压迫集团的政治修辞学——意识形态解读、其反面的乌托邦解读或文化症候式解读，都是对鲁迅的无情阉割，都是对一个个“人”的历史性抽象，文学空间被完全僭越为历史空间的注脚。在每一个新的“吃人”的普遍性中，留下的仍然是繁殖“狂人”的语境和观赏狂人的“宣泄”与“净化”，启蒙的解放不仅迎来了“疯癫”的理性化，也迎来了“理性”的疯癫化，而结果是证明了启蒙的“神话”本质。福柯曾经在《疯癫与文明》中讲道：“似乎矛盾的是，这种解放恰恰来自意义的自我繁衍。这种繁衍编织出数量繁多、错综复杂、丰富多彩的关系，以致除非用奥秘的知识便无法理解它们。事物本身背负起越来越多的属性、标志和隐喻，以致最终丧失了自身的形式。意义不再能被直觉所解读，形象不再表明自身。在赋予形象以生命

的知识与形象所转而采用的形式之间，裂痕变宽了。”^a而我们并没有清晰地理解“疯癫”所制造的这种“裂痕”。

1918年8月20日，鲁迅在致许寿裳的信中谈道：“后以偶阅《通鉴》，乃悟中国人尚是食人民族，因成此篇。此种发现，关系亦甚大，而知者尚寥寥也。”^b鲁迅的“此种发现”的确关系甚大，它从一种病理学的角度开启了中国知识群体的“病体”的民族国家想象。《资治通鉴》里的“吃人”多是一种极端境遇中因饥饿所引发的人伦悲剧，例如黄巢的起义军、守沧州的吕兗等，这与《狂人日记》里所渲染的生命的本体性境遇式的“吃人”完全不可相提并论，但这种深刻的现代性深处的省察却被误植入一个古老的病体中，成为一种讨伐传统伦理道德和国民“劣根性”的利刃！詹明信说：“鲁迅指出，中国在大清帝国末期和民国之初被分割肢解、停滞不前，而鲁迅的同胞们‘确实’是在吃人：他们受到中国文化最传统的形式和程序的影响和庇护，在绝望之中必须无情地相互吞噬才能生存下去。这种吃人的现象发生在等级社会的各个层次，从无业游民和农民直到最有特权的中国官僚贵族阶层。值得强调的是，吃人是一个社会和历史的梦魇，是历史本身掌握的对生活的恐惧，这种恐惧的后果远远超出了较为局部的西方现实主义或自然主义对残酷无情的资本家和市场竞争的描写，在达尔文自然选择的梦魇式或神话式的类似作品中，找不到这种政治共振。”^c政治共振需要这种地狱场景的渲染，以唤醒铁屋子里的人，这种超过“资本家”的恐惧必须成为中国启蒙者一个“耻辱”的印记，从而自觉肩负起某种使命感。“所谓的中国的文明者，其实不过是安排给阔人享用的人肉的筵宴。所谓中国者，其实不过是安排这人肉的筵宴的厨房。不知道而赞颂者是可恕的，否则，此辈当得永远的诅咒！”^d关于文化疾病的这种隐喻带有强烈的革命色彩，甚至有着令人惊悚的文化“仇恨”，为了驱除病魔，我们需

a [法] 米歇尔·福柯：《疯癫与文明》，刘北成、杨远婴译，生活·读书·新知三联书店1999年版，第15页。

b 鲁迅：《书信·180820致许寿裳》。

c [美] 詹明信：《晚期资本主义的文化逻辑》，陈清侨等译，生活·读书·新知三联书店1997年版，第525~526页。

d 鲁迅：《坟·灯下漫笔》。

要荡涤一切的破坏。“这人肉的筵宴现在还排着，有许多人还想一直排下去。扫荡这些食人者，掀掉这筵席，毁坏这厨房，则是现在的青年的使命！”^a正如苏珊·桑塔格所言：“在现代，政治修辞中对疾病意象的运用，包含着另外一些假定，这些假定可就不那么温和了。”她举了法国大革命的例子，她也举了共产主义运动、纳粹的例子，我们的“惩前毖后，治病救人”似乎也应在此列，残酷的例证更是举不胜举了。“革命暴力的正当性被置于这一基础上，即社会患上了某种恶性的、可怕疾病。在现代政治话语中，疾病隐喻的夸张透露出一种惩罚性的观念：这并不是说疾病是一种惩罚，而是疾病被当作了邪恶的标志，某种被惩罚的东西的标志。”^b而对于《狂人日记》来说更为荒诞的是，“狂人”首先就是一个“病人”，然后由他来指出另外一个“他者”的病态，“狂人”最终回到了世俗文化的“常态”反而进一步加剧了后者“病态”的严重。两种疾病的隐喻相遇了，“疯癫”靠革命夺取了“合理性”，然后依赖它去完成一个理性化的乌托邦蓝图，从而陷入一种更疯狂的“疯癫”。这不是鲁迅的初衷，但是他无从控制。

“不管在什么地方，都是疯狂（Wahnsinn）为新思想开辟道路，打破古老习惯和迷信的成规。你知道为什么只有疯狂才有此能力吗？如果某种东西像风云变幻的天空和波涛汹涌的大海一样可怖、狰狞并发出阵阵吼声，它是否因此应该享有同样敬畏和同样值得服从？癡痲者的抽搐和谵沫如此不容怀疑地表明他的完全不由自主，使他看上去就像是某位神灵的面具和传声筒？似乎有什么东西在新观念创造者的心中唤起一种自我敬畏和自我恐惧，让他的羞耻之心失去作用，驱使他变成其观念的发布者和牺牲者？——在我们今天的时代，人们总是反复告诉我们，需要赋予天才更多一点疯狂而不是更多一点理智，而所有古人却更相信，只有疯狂中才有天才和智慧，才有——如他们所窃窃私语的——‘神圣’。”^c尼采对“疯狂”的推崇是自我放逐之后的洞彻，他把人们对“疯狂”的信赖的心理或宗教般的情绪揭示得淋漓尽致。我想，鲁迅也

是在那一刹那间沉湎在了这种“自我敬畏”和“自我恐惧”的神圣感之中了。

“新思想”和“新精神”以“疯狂”的面目呈现自己的智慧和神圣，那“疯狂”的目的是什么呢？最终人类不会选择“疯狂”作为自己的生命形态的，这既是社会性的，也是人性的。尼采以自身实践“疯癫”，他迸发了人性所能索求的更多的智慧和诗性，但他在任何时代都是被认为是“疯癫”的，都是被本质上拒绝接受的——无论有多少人在褒扬他的伟大。鲁迅则不同。“狂人”设置了一个怪异的“圈套”，我们一直以来把它当作一盏灯，或一只善意的手。詹明信的解读是一种话语的政治修辞，他所渲染的第三世界国家的“病态”处于一种被观赏的“全景式的监狱”之中，是一种看似透彻的隔膜。而鲁迅是清醒的，“狂人”并不清醒，他是鲁迅的一种冒险；鲁迅是“人道”的，而跟随在鲁迅之后的解读与政治实践却不是“人道”的。

“个性张，沙聚之邦，由是转为人国。人国既建，乃始雄厉无前，屹然独见于天下，更何有于肤浅凡庸之事物哉。”^a“立人”是要立个性之人，个性之人改“沙聚之邦”为“人国”。鲁迅这几句乐观主义的启蒙表达，既体现了五四时代积极的人性解放的强烈呼唤，也从一种规避现实的理想主义特征中渗透了种种矛盾和危机。个性之人何以改“沙聚之邦”为“人国”？殊不知，所谓个性之人倘若真的有“个性”，岂不是又要形成一个别样的“沙聚之邦”。“人”与“国”的结合，有着显见的民族主义和国家主义的思想背景，恐怕当“人国”真的建立时，便只有“国”而没有“人”了。什么是“肤浅凡庸之事物”呢？谁将掌握审判和处决的权力呢？当然，鲁迅的思想并没有停滞不前，当他写《狂人日记》的时候，他的“人国”构想和启蒙热忱恐怕就已经发生了内在的松动了。从某种意义上讲，把《狂人日记》当作一部简单的人道主义之作是不合理的。人们所津津乐道的“救救孩子”的呼唤，其实从一个完整的文本表述上讲是一种断裂，它明显与文本的前半部分构成一种不和谐的张力；或者从某种意义上讲，这里的“救救孩子”并不是人道主义的呼唤，更像是现代主义的呼唤。《狂人日记》所渲染的人性的复杂深刻的现代境遇，已经自觉地、内在地解构了文本表象上的启蒙理念和人道主义呼唤。“吃人”的主体已经由所谓的封建势力蔓延到了所有的人，在对“未来”的空洞设想面前，

a 鲁迅：《坟·文化偏至论》。

a 鲁迅：《坟·灯下漫笔》。

b [美]苏珊·桑塔格：《疾病的隐喻》，程魏译，上海译文出版社2003年版，第71、72页。

c [德]尼采：《朝霞》，华东师范大学出版社2007年版，第52~53页。

是一个鲁迅的现代视野放大的集体性症候。在给许广平的信里有一段话，颇能勾画鲁迅从五四到20世纪20年代中期的精神状态。“我所说的话，常与所想的不同，至于何以如此，则我已在《呐喊》序上说过：不愿将自己的思想传染给别人。何以不愿，则因为我的思想太黑暗，而自己终于不能确知是否正确之故。至于‘还要反抗’，倒是真的，但我知道这‘所以反抗之故’，与小鬼截然不同。你的反抗，是为了希望光明的到来罢？我想，一定是如此的。但我的反抗，却不过是与黑暗捣乱。……其实，我的意见原也一时不容易了解，因为其中本含有许多矛盾，叫我自己说，或者是人道主义与个人主义这两种思想的消长起伏罢。所以我忽而爱人，忽而憎人；做事的时候，有时确为别人，有时却为自己玩玩，有时则竟为希望生命从速消磨，所以故意拼命地去做。此外或者还有什么道理，自己也不甚了然。但我对人说话时，却总拣那些光明些的说出，然而偶不留意，就露出阎王并不反对，‘小鬼’反不乐闻的话来。总而言之，我为自己和为别人的设想，是两样的。所以者何？就因为我的思想太黑暗，但究竟是否正确，又不得而知，所以只能在自身实验，不敢邀请别人。”^a一切本已十分明了，然而却难阻止成为他人的旗帜！弃医从文，不知道被多少人津津乐道，不知道被多少人效仿和“戏仿”，人们在一种早已被鲁迅自己解构的虚假的“使命”中忽而鼓吹“治病”、鼓吹不要“吃人”，忽而又在别样地“吃人”。“疯癫”的隐喻成为一个连绵不绝的梦魇……

“但是，万不可做将来的梦。阿尔志跋绥夫曾经借了他所做的小说，质问过梦想将来的黄金世界的理想家，因为要造那世界，先唤起许多人们来受苦。他说，‘你们将黄金世界预约给他们的子孙了，可是有什么给他们自己呢？’有是有的，就是将来的希望。但代价也太大了，为了这希望，要使人练敏了感觉来更深刻地感到自己的苦痛，叫起灵魂来目睹他自己的腐烂的尸骸。唯有说谎和做梦，这些时候便见得伟大。所以我想，假使寻不出路，我们所要的就是梦；但不要将来的梦，只要目前的梦。”^b鲁迅的伟大之处，又何尝不是他的可怜之处。他是现代性和现代主义在中国的最为深刻的体验者和承担者，他的个体思考和个体境遇在最为深邃的层次上，瓦解了人的解放、人

道主义等五四启蒙的现代性的人学想象。“我真爱这一篇好的故事，趁碎影还在，我要追回他、完成他、留下他。我抛了书，欠身伸手去取笔，——何尝有一丝碎影，只见昏暗的灯光，我不在小船里了。”^c我们在惊讶于鲁迅在《野草》里体现的丰富、复杂、深刻的现代体验和反思的同时，也不能忽视他在这篇《好的故事》里抒发的，那种试图回到神秘与宁静的童年和自然的梦想和忧伤。“碎影”成为了最为形象的人性写照，而鲁迅的个体遭遇也深刻地揭示了“同情于人”“爱人”的思想者，在现代性的境遇里不能依靠启蒙的人道主义呼吁建构起理想的“人国”，反而使得自己裹挟进不可避免的、更为内在的人性分裂之中，感受人道主义的异化对人的伤害、对文学的伤害。“狂人”是一个双重受害者，而不应该成为“启蒙者”和“解放者”，宗教和形而上学维持的传统世界被他妖魔化为一个鬼域，但“疯癫”除了摧毁过去还能给我们带来什么？五四以来的文学的历史书写和道德叙事，没能成为阻止历史断裂对人性的恶意引导的情感力量，而是更多地带着激进的表意姿态和革命抽象去强化这种历史和人性的断裂。“疯子是乌托邦的发明家，未来社会的制造者”，“跟着疯子走——走向光明去”，^b傅斯年虽然这样说，却没有追随“疯子”，但这种颂扬“疯癫”的观念却引诱很多的人的梦想堕入更具毁灭性的“疯癫”。

“疯癫在各个方面都使人们迷恋。它所产生的怪异图像不是那种转瞬即逝的事物表面的现象。那种从最奇特的谵妄状态所产生的东西，就像一个秘密、一个无法接近的真理，早已隐藏在地表下面。这是一个奇特的悖论。当人放纵其疯癫的专横时，他就与世界的隐秘的必然性面对面了；出没于他的噩梦之中的，困扰着他的孤独之夜的动物就是他自己的本质，它将揭示出地狱的无情真理；那些关于盲目愚蠢的虚浮意象就是这个世界的‘伟大科学’（Magna Scientia）；这种无序、这个疯癫的宇宙早已预示了残忍的结局。”^c“结局”无论如何“残忍”，都无法阻止“疯癫”继续吸引人们的关注和思考，它与常态世界的对立使得他们具备了英雄般的悲剧性。而“疯癫”在艺术史中的不

a 鲁迅：《野草·好的故事》。

b 孟真（傅斯年）：《一段疯话》，载《新潮》第1卷第4号。

c [法]米歇尔·福柯：《疯癫与文明》，刘北成、杨远婴译，生活·读书·新知三联书店1999年版，第19页。

a 鲁迅：《两地书·二十四》。

b 鲁迅：《坟·娜拉走后怎样》。

断出现，更让人们厌倦了庸俗世态的艺术堕落，转而把“疯癫”的狂言和呓语作为新的艺术的真谛。“艺术家都在装疯卖傻，真正的艺术家在精神病院。”（韩东）我们真的希望我们以后的艺术都在精神病院里产生出来吗？知识、话语和艺术想象的繁殖和“贫乏”，不应以认同“疯癫”为指归。我们已不是尼采的时代，也不是鲁迅的时代，原因并不在于时代是否进步了，而是我们比那个时代更缺乏省察自身与真诚献祭的勇气。“疯癫”沦为无谓的牺牲和围观之物。

“疯癫”的呓语仍然不时萦绕在我们耳边，它们的“愤恨”于警醒世人愈来愈无益处，仅是把人性的脆弱以“善良”或“正义”的名义暴露出来。人性的幸福和完满无法从启蒙的许诺中获取，也无法从破败的现状所滋生的病态的仇恨中得到，更无法从死者的阴影虚晃的大纛下实现。当然，“狂人”的日记与时下佯狂的“疯语”并不相同，但相同的是结局：关于“疯癫”的误解和颂扬仍然还要延续很久，在这个梦魇中人性无法得到自己所需要的。遗憾的是，鲁迅的《狂人日记》本应成为一个难得的“病灶”，却经常被当作解药服用。

2007年5月

我们应当如何爱国 ——重读《我爱这土地》

今天的诗应该是民主精神的大胆的迈进。

——艾青

王国潜伏着巨大的奴役力量，人类历史中最强烈的诱惑
莫过于王国。多年来，人一直行走在它的旗帜下，迷不知返。

——别尔嘉耶夫

艾青这首耳熟能详的代表作已经作为重要的“爱国主义”诗歌，经由各种制度的、意识形态的途径无限“经典化”了，在各类教材和研究的传播和阐释中、在不同历史时期的公共诵读中，“为什么我的眼里常含泪水 / 因为我对这土地爱得深沉”，这样的诗句不知道激发了多少代人单纯而热烈的“爱国主义”情感。在钓鱼岛事件愈演愈烈、香港国民教育问题僵持不下的今天，“爱国主义”仍然是缠绕着中国的民族认同和现代化求索的关键话语，此时重读《我爱这土地》一诗，就不能再简单地冠之以“爱国主义”并给予一种狭义的肯定了，或者说，爱国再也不应该是简单和“愚蠢”的了。正如艾青在20世纪30年代的《诗论》中所说的：“一首诗不仅使人从那里感触了它所包含的，同时还可以由它而想起一些更深更远的东西。”那什么是关于这首诗的“更深更远的东西”呢？同样在《诗论》里，艾青还如是说：“诗的前途和民主政治的前途结合在一起。诗的繁荣基础在民主政治的巩固上，民主政治的溃败就是诗的无望与溃败。”可惜这“更深更远的东西”艾青自己都没能真正领会，正如他宣称“对这土地爱得深沉”，却在未来的诗歌实践和人格实践方面显示出触

目的“对这土地爱得简单”。

《我爱这土地》创作于抗战期间的1938年，在这个混乱而残酷的大时代，“救亡图存”的时代共鸣超越一切，诗歌以及诗人也必须成为这一时代共鸣的责无旁贷的响应者，而民族主义、爱国主义等宏大主题也是无法回避的。朱自清说：“抗战诗的总主题不外是忠于一朝、歌咏那勇敢杀敌的将士、对异族的同仇和预言最后的胜利。”事实上，《我爱这土地》就是这样一种鼓舞民众爱国情绪的“抗战诗”，只是它还没有像艾青后来诸如《反侵略——给日本的士兵》《忏悔吧，周作人》《这是我们的——给空军战士们》《人皮》《纵火》等诗作那么口号化、浅白化。《我爱这土地》也许正是“两个艾青”“互相不能谅解”（杜衡）的过渡阶段——从“耽美的艺术家”到“暴乱的革命者”。而抗战这样的时代，“民族”“国家”更需要“暴乱的革命者”，或者穆旦评价艾青的时候所说的“新生的中国里”的“一员健壮的歌手”，“鼓舞你更欢快地朝着工作，朝着斗争，朝着光明”。因此，诸如徐志摩的“向瘦小里耗”，陈梦家所说的“诚实表现自己渺小的一掬情感，不做夸大的梦”等观念，以及现代派诗人“纯诗”“贵族化的诗”“华美而有法度”等诗歌实践，在那样的战争语境中就显得极其不合时宜了。战争美学必须是雄壮的、粗犷的、激烈的，胡风在评价艾青的《大堰河》诗集时，认为他是一个“吹芦笛的诗人”，在“魔火似地热烈，怒马似地奔放”方面还略有“失色”，那《我爱这土地》前后，诸如《雪落在中国的大地上》《黎明》《向太阳》《复活的土地》《他死在第二次》等诗篇之中，艾青在“热烈”和“奔放”方面就很突出了，或者说“吹芦笛的诗人”已经蜕变成为“吹号角的战士”了。尽管端木蕻良认为艾青当时的诗歌有一种超越旁人的“特权”，即一方面“获得了艺术”，另一方面“到达了战斗的目的”，但如果撇开一定的时代性来欣赏这些诗歌，包括《我爱这土地》，就会发现它们在艺术上的粗糙和简单，而留给我们的就剩下所谓的“一种刻骨铭心、至死不渝的最伟大、最深沉的爱国主义感情”（《中国现代文学三十年》）。但这首短诗真的能传达和容纳这样的情感吗？或者，七十多年过去了，我们对这首诗歌饱含的那种浓郁的爱国主义情感还只是简单地肯定，而不进行必要的清理和反省吗？抗日战争以一种特殊的偶然性急剧地改变了中国现代化的命运，在这样一个严峻的时代培育出的那些诸

如国家、民族、党、人民、大众、革命、战争等或集体主义的或宏大性的话语，无不有着复杂而残酷的时代内涵和历史本相。因此，对于那些传达这些话语的文学作品，我们早已不应该因循原有的那种过于简单、过于“蒙昧”、过于情绪化的方式了。对于《我爱这土地》而言，爱国主义情感在那之后制造的也许并不是一种健康的、合理的民族国家认同，而是一个扭曲和压抑了个体自由和价值选择的蒙昧的集体性认同，其所造成的历史灾难是沉重而剧烈的，恶果绵延至今。也许，恰是浓郁的、热烈的、“深沉”的爱国主义情感让我们至今仍未学会如何爱国。

“土地”是这首诗一个关键性的意象，也是艾青诗歌创作的核心意象之一，如《大堰河——我的保姆》《雪落在中国的大地上》《死地——为川灾而作》《复活的土地》等20世纪30年代的诗歌，无不在通过各种方式表达对“土地”所承受的历史灾难的悲愤，以及由此生发的战斗的意志、热烈的爱和希望。“这被暴风雨所打击着的土地”不过是一个战时的象征、一个集体性的隐喻，其背后是民族、祖国（国家）、人民、人类的宏大镜像。李泽厚所谓的“救亡压倒启蒙”说，指出的就是救亡图存的民族、国家的集体主义意愿，取代了民主、自由、科学的价值建构，也同时压抑，甚至僭越了一切个人主义的价值索取。尤其是艾青这样的左翼文人或左翼知识分子，其对土地及其背后的民族、国家的理解，本身就受到中共的革命观念的影响，他在20世纪30年代后期的很多诗歌中都有着鲜明的“阶级论”色彩；因此到了延安时期，经过整风运动的“洗礼”，他才会“轻易”地把对土地及其代表的民族、国家的认同，转换为“牢不可破”的阶级认同、政党认同。此时，艾青作为一只嘶哑着喉咙歌唱的鸟，的确如他所说的，死了，“连羽毛也腐烂在土地里面”。当然这种死亡，对艾青来说是精神，对他后来“反戈一击”的王实味来说，则是肉体。当他在批判王实味“够不上人”（《现实不容许扭曲》）的时候，他是如何界定“人”的呢？他的心中是否只剩下那个代表土地、祖国、民族、人民的党，而已经放不下一个“人”了？他是否还记得自己在几年前是这样论诗和诗人的：“诗人当然也渴求着一种宪法：即国家能在保障人民的面包与幸福之外，能保障艺术不受摧残”；“宪法对于诗人比其他的人意义更为重要，因为只有保障了发言的权利，才能传达出人群的意欲与愿望；一切的进步才会可能”；

“压制人民的言论，是一些暴力中最残酷的暴力”……“啊，大地／祖国的大地，／你的苦难，可有尽期？／在无声的夜里，／我听见你沉重的叹息。／你为什么这样衰弱，／为什么这样缺乏生机？／为什么你血泪成河？／为什么你常遭乱离？／难道说一个真实美好的黎明／竟永远不能在你上面升起？”当几十年之后，林昭在监狱中写下如此悲愤的诗篇时，艾青所期待的“林间无比温柔的黎明”已经被他所说的“最残酷的暴力”蹂躏为了泡影，而那只宣称嘶哑着喉咙歌唱的鸟也已被大时代的合唱湮没。

“我对这土地爱得深沉”，如果在艾青的《我爱这土地》和林昭的《悲愤诗》之中做一个选择——何者爱得更“深沉”、何者更应该是“爱国主义”诗篇，我会毫不犹豫地选择后者，但倘若从影响和传播的角度作为一个爱国主义集体“病相”来看，《我爱这土地》无疑更值得我们去“重读”。对于曾经生活在和仍旧生活在这片土地上的人而言，爱国或者国家远比我们的“抒情诗”中的表达要复杂得多，我们从不缺乏浓郁的爱国主义情感，缺乏的恰是与情感相对应的理智、理性。别尔嘉耶夫在他的《人的奴役与自由》之中，对于国家和人之间的关系，有着非常深刻的体察，不妨赘述如下：“人似乎无法抗拒强权的催眠术。其实，国家最终也是人自身状态的外化和客体化的投射。国家政权的巨大诱惑之所以不可战胜，是由于人的特定状态和人的生存的某种特性。准确地说，这是人的堕落状态。是人自身心甘情愿地把自己的创造本能投放在国家的建设中，人不仅企望受国家羽翼的庇护，还要担心不能为它竭尽忠诚。人的主要的恶和人受奴役的孽根也正在这里。当然，不可否认，国家在公众生活里具有一定的功能。尽管每个时代国家的角色有所不同，但国家都主要具有两重意象：可以解救人，也可以奴役人。”但如鲁迅所判断的，我们做“可哀”“不幸”的“合群的爱国的自大”的国民，做得时间太久也太麻木了，以至于常常忘了行使国家“解救”的功能，而只是自觉不自觉地耽溺于深沉的“爱国主义情感”。

我们应当如何爱国？这个问题也许可以和陈独秀在1919年发表的那篇《我们究竟应当不应当爱国》对应起来看，对于一个现代公民而言，既有爱国的自由，也有不爱国的自由；既有先前爱国后来不爱国的自由，也有先前不爱国后来爱国的自由。关键是“国”或“土地”值不值得爱。就像陈独秀说的：

“我们爱的是人民拿出爱国心抵抗被人压迫的国家，不是政府利用人民爱国心压迫别人的国家。我们爱的是国家为人民谋幸福的国家，不是人民为国家做牺牲的国家。”

假如艾青足够长寿，他也许可以和他那位后来蜚声海内外的“逆子”一起重读和反思这首《我爱这土地》，一起探讨“爱国主义”问题……

2012年9月

浮游的守夜人

——从北岛《午夜之门》谈起

不知道被北岛引为知己的苏珊·桑塔格如何评价北岛的散文。她曾这样描述诗人们的散文：“诗人的散文，主要是关于做一个诗人。而写这样一种自传，写如何成为一个诗人，就需要一种关于自我的神话。被描述的自我是诗人的自我，日常的自我（和其他自我）常常因此被无情地牺牲。诗人的自我是那个真正的自我，另一个自我则是承载者；而当诗人的自我死了，这个人也就死了。”

关于自我的神话？从《午夜之门》（也包括《时间的玫瑰》《失败之书》《青灯》和《蓝房子》等），我看到的是一个诗人自我的消散，消散在世俗生活里、历史里和各种各样的国际版图的文学事件里。琐碎的、絮叨的“见闻杂记”罗列出一个漂泊的诗人绝对的漂泊生活，一个本应在流浪中被抛掷的“日常自我”并没有在北岛的散文中消隐，而是经常显得极其庞大。无论是苏珊·桑塔格所认可的诗人散文的“使命感”“激情”还是“特别的味道、密度、速度、肌理”，在北岛散文的整体风格里都并不显著，它们作为某种可贵的品格会在某些篇什中闪现，但仅是吉光片羽，这里面有“挽歌”，有“回顾”，但却既不悲壮也不坚硬，甚至连忧伤也显得那么无力、犹疑。

北岛对布罗茨基“自以为是的劲头”（《蓝房子》）颇为反感，也许，当布罗茨基阅读了北岛的散文之后，他的自以为是就更加鲜明了。布罗茨基认为，诗人转向散文写作，永远是一种衰退，散文是一个相当懒惰的学生，他甚至在《诗人与散文》中认为诗人将会在自己的散文写作中一无所获。北岛不会一无所获，他会获得赞誉，获得激赏，获得他坦诚表露的“养家糊口”，还有那种避免疯狂的放松。但他同时也获得了衰退与懒惰的表征，他的散文是老人

的散文，弥漫着苍老的暮气和冗长乏味的时光之流。似乎，后革命时代，精神与肉体的双重放逐让一切当有和不当有的柱石都烟消云散了，让一个曾经怀揣匕首的人茫然无措。空间的闪躲挪移仅仅留下一些散乱的足迹，而空间的诗学意义已经被“丰富”的生活缝补得严丝合缝。

我不知道孟悦是如何找到这些文本标识的，她认为北岛“和许多以其他方式介入当代生活痛痒的创作一道，成为走到后现代人狭小的心灵之外，寻找家园、寻找亲友、寻找生命和自由的先行者”。而我找到的则是一个失魂落魄的诗人，在拼命填充自己的“孤独”，漂泊异乡，孤独感被分化和混淆，为了弥合孤独的裂痕，北岛走得无疑愈来愈远，他在不停地奔波交际中损害着自己宝贵的、属于诗人的孤独感，而属于中产阶级的生命逻辑却日益地明显，这种逻辑在欧洲或美国有可能成为一种积极力量，但在中国无疑显得无足轻重。可这并不影响北岛散文在中国知识界的风靡，这也许要归功于某种身份。

我们有很多这样的读者，他们是迟钝又懒惰的猎犬，有能力经由想象生产出骨头，他们可以经由身份的关联放大一个个符号，以获取文本本身无法传达的快感。北岛留有某种历史的印记，他残存的身份标识成为读者认领或冒领的辨别障碍，可是这与北岛无关，身份背后的语言迷宫由“聪明”的读者自掘坟墓，而北岛只是得到一种不断被重复的或悲或喜、亦悲亦喜的“追认”。也许布罗茨基是有道理的：如果有人要将流亡作家的生活划入某一体裁，那么，这便将是悲喜剧。

当然，北岛的散文无疑是素朴的，易亲近，易辨识，但我们不缺乏素朴的行吟，反而它们的过量变成了某种危险。我不知道，在这样模糊而混杂的现实生活之内、在肉体附累变得愈来愈“亲切”的时代，庄重、严肃的思想该如何呈现，尖锐、奇崛的精神向度该怎样支撑呢？真的为午夜守门的人在哪里呢？

“关于死亡的知识是钥匙，用它才能打开午夜之门。”（《午夜之门·题记》）北岛，一个曾经的守夜人，把希望寄托于关于死亡的知识，而在苏格拉底那里，当肉体存在的时候，人的灵魂和知识无法充分地接触，便得不到纯粹的知识，必须走向死亡，在灵魂对前世的回忆中寻找对事物的真实认知。北岛散文传达的真实自我的死亡趋势，是一种消极的堕入死亡的危险，而

不是勇敢赴死的决绝。因此，把死亡知识化的北岛恐怕找不到那把打开午夜之门的钥匙，甚至于作为一个守夜人，他都已经离开了自己的位置，既非流浪，也非漂泊，而是在浮游，而这里的“浮游”不是那个共工的臣子，那个反叛失败后自杀的怨灵，这里的浮游没有任何不祥的征兆……

2009年2月

文明与野性的畸态和解 ——关于《狼图腾》的文化症候

随着《狼图腾》畅销趋势的市场化转向，关于它的争论也逐渐趋于平淡。一部小说与商业逻辑、民族国家话语及当代消费主义冲动之间的合谋，以最“合理”也最完美的形式缓缓拉上了帷幕。在成功的文学策划和商业炒作之后，畅销实现了最大的经济效益和文化效应，其间引起的诸多文化争论和文学批评，无非把后现代的文学事件最大化，无论是褒扬还是批判都有意无意地充当了商品运作的赤裸裸的工具。腐朽的文学热情和冠冕堂皇的文学投机，点缀着文学的虚假繁荣和文化思索的“伪深度”模式。《狼图腾》文学叙事与历史叙事在当代语境下激发的褊狭的人类意识、沉重的道德伦理危机、粗鄙的文学价值观和麻木冲动的消费热情等文化症候，要么被忽视，要么堕入虚妄的话语言说之中，逐渐被新的文化事件所代替。嗜血的“狼图腾”假虚伪的生态意识和文化人类学之名，借尸还魂，凸显了当代都市文化郁积的狭隘苍白的生命关怀。社会达尔文主义和丛林哲学的暴力崇拜沉渣泛起，人类的自然性与人文性的双重交错因此失去了合理的参照，“兽性”的隐喻功能被粗野地拆解和圣化。消费功能的原始主义倾向促成了文明与野性的畸态和解，而结果是生命重新认同野蛮的力量：文明以文明的名义野蛮，野蛮将更加野蛮。小说对存在的表达前所未有地成为文化堕落的帮凶，人对物的依赖性形成的势不可挡的消费时代重新阉割了小说的历史，它的精神停滞和板结再次宣告了小说的衰退和死亡，而这种死亡与小说生产的繁荣相映照，从而说明“这是一种隐蔽的死亡，不被人察觉，不让任何人震惊”（米兰·昆德拉《小说的艺术》）。中国当代小说的生命叙事和人文关怀在消费时代的转型，竟是如此的粗陋不堪，《狼图腾》引起的赏识性共鸣告诫我们，在新的世纪，中国文化的价值认同和中国

文学的生命诗学的探索之路仍然不会平坦。企鹅出版集团以10万美元预付金签下了《狼图腾》的英文版权，然后通过一个专业的全球性运作，又签下16个国家、十几个语种的翻译版权，订金总额近百万美元，这对于中国当代文学而言真不知道是幸还是不幸。亟待我们思索和忧虑的是，这种借助迎合消费热情而形成的畅销和文化传播，将一个怎样野蛮的中国当代文学的审美追求和精神向度展现给世界读者呢？在全球化引起的文明冲突和融合之中，《狼图腾》所传播的幼稚而鲁莽的文化话语的扩张性和侵略性，会不会引发更多的曲解、蔑视甚至恐慌呢？

以上的评价对于一部小说来说似乎过于武断和苛刻了，艺术对于“过度阐释”的拒斥似乎不允许这种“文本‘后面’的挖掘”。苏珊·桑塔格说：“现今所有艺术评论的目标，是应该使艺术作品——以及，依此类推，我们自身的体验——对我们来说更真实，而不是更不真实。批评的功能应该是显示它如何是这样，甚至是它本来就是这样，而不是显示它意味着什么。”（《反对阐释》）很显然，这一原则并非适用于所有的艺术作品，或者尤其不适用于庸俗的当下作品。因为对于当前大部分的艺术生产来讲，一方面不得不面临一个话语拥挤、阐释泛滥的语境，另一方面则是这些艺术作品本身就是对“艺术体验”和“历史体验”的“过度阐释”。作者姜戎在接受某报记者采访时说：“写完《狼图腾》之后，我的心情始终是沉重的。一下子从书稿的‘原始草原’回到这个喧嚣的社会，暂时会有一种情感上的疏离和排斥。《狼图腾》终于出版了，面对公众和媒体，我担心会有人问我‘狼’的那些有趣的故事——我很怕掉到‘有趣’的氛围里。”显然，作者历史性文学叙事的表意野心是相当强烈的，他对小说“趣味性”审美功能的拒斥，符合了时代对工具理性和消费功利的崇尚。我并不怀疑作者对生态和人性思考和关怀的热忱，但恰是这种热忱会把小说本体引向对自身的背叛和解构。所以，《狼图腾》有一个松散、草率的小说结构和蛮横、任性的叙事谋略就不足为怪了。对一部小说而言，《狼图腾》经过了过多的商业包装和“改造”，使得它更像是一部引起公众注意的话语机器，或是向所谓几千年文明痼疾（与公众浅薄的经验主义和狭隘的民族主义认知相契合）挑战的檄文。诸如“旷世奇书”“精神盛宴”“有关狼的真理的终结者”“我们究竟是龙的传人还是狼的传人？”其中显而易见的炒

作意图和不加艺术修饰的表意冲动，大大挫伤了批评者在文学本位角度上关于小说艺术性的辩解热情。因此，某批评家对《狼图腾》做出以下的评价，无论如何都是难以理解的：“《狼图腾》在中国文学的整体格局中，是一个灿烂而奇异的存在：如果将他作为小说来读，它充满了历史和传说；如果将它当作一部文化人类学著作来读，它又充满了虚构和想象。作者将他的学识和文学能力奇妙地结合在一起，具体描述和人类学知识相互渗透得如此出人意料、不可思议。显然这是一部情理交织、力透纸背的大书。”批评语言的“滥情”和文学价值的“溢美之词”，实在是鲜活地揭示了当下文学批评中广泛存在的审美魔障和潜隐的功利主义倾向。批评话语的随意性在审美多元主义的保护下，严重地损害了作家和读者对批评立场的信任。

回到《狼图腾》这部小说。首先引起我们注意的是“图腾”这一带有原始冲动的符号系统，它的当代语境的还原虽然仍带有原始情感遗留的魅惑人心的非理性力量，但丧失了信仰基础和神秘属性的原始符码，也同时失去了“禁忌”的调控与约束，成为助长当代欲望书写的本性依据，沦为了现代工具理性和当代消费主义的赏玩物。从中透露的当代文化对原始本性的扭曲和过度开采，深刻地揭示出后现代人人性迷失后的慌不择路和歇斯底里。

弗雷泽说：“图腾崇拜是半社会半迷信的一种制度，它在古代和现代的野蛮人中最普遍……这种对图腾的尊敬往往被解释为是一种信仰，按照这种信仰，每一个氏族成员都是图腾的亲属，甚至是后代，这就是图腾制度的信仰方面。”英国民族学家里弗斯在图腾制度的三个基本特点中也强调了半宗教的信仰特质。所以说，“图腾”是一种显而易见的“原始思维”，或者如荣格所说，是人类原始心理的遗存，而且有着根深蒂固的原始信仰的属性。但是“当代思维”借助神话、传说和历史进行的原型解读，必然不能还原“原始思维”的“原逻辑”特征，而是遵从现代理性形成的科学的逻辑思维，对原始思维的产物进行篡改和文化上的“巧取豪夺”。这里的“原逻辑”不是反逻辑，也不是非逻辑的，而是指出原始人的思维遵从自己的逻辑。列维-布留尔在《原始思维》中说：“可以把原始人的思维叫作原逻辑的思维，这与叫它神秘的思维有同等的权利。”这一特质形成了列维-布留尔对“原始思维”特征的总结：神秘性——尊崇神灵而对客体与存在物的区别不感兴趣，空间性——以取代连

续性、时间性的因果关系，情感性——唤起对神秘力量的惊恐、敬畏甚至崇拜。以上三点特征使得这种“没有文字”的原始思维“不受利益关系的影响”（列维-斯特劳斯），构成了与现代理性思维的重大区别。这一区别使得任何试图还原“图腾”的原始本性的努力落空，并暴露出现代理性驱使的欲望对原始情感的扭曲和僭越。为什么这么说呢？

以《狼图腾》为例，狭隘的历史理性和人类学反思主导的“狼图腾”祭拜，有着显而易见的逻辑性和目的性，尤其是作者借助小说的形式所力图实现的文化革新的历史表意，必然使得“图腾”的当代再现带有强烈的现实指向。为什么选择的是“狼”图腾？在中国原始文化的图腾谱系中并不缺乏其他更有代表性的图腾崇拜，但它们没有被纳入这一所谓的生态意识和人文话语之中。作者在这部以蒙古草原狼为“真理的终结者”的小说中讲道：“蒙古民族是世界上最虔诚信奉狼图腾的游牧民族，把狼作为蒙古民族的图腾、兽祖、战神、宗师、楷模，以及草原和草原民族的保护神。”然而在蒙古民族中另有别的图腾崇拜同样重要，作者却并没有叙及。“成吉思汗的根源是奉上天之命而生的苍色狼和他的妻房惨白色鹿，渡过腾汲思水，来到斡难河源头的不喇山前住下，产生了巴塔赤罕。”（额尔登泰、乌云达赉《蒙古秘史》）在蒙古、图瓦和外贝加尔地区现在仍然能够看到很多象征原始图腾崇拜的“鹿石”，说明在蒙古民族的原初精神世界中作为生殖和母性的“鹿”，同样是非常重要的。但《狼图腾》这部小说回避了这一图腾现象，因为“鹿”和“羊”是同样羸弱的，是被屠戮和捕食的对象。这种图腾的取舍实际上暴露了作者所谓的“生态意识”和“人文话语”的虚假本质，生命的等级划分使得关于生命的思考变得相当褊狭。在作者的批判视野里，“中国病就是‘羊病’，属于‘家畜病’的范畴”。因此他推崇所谓的“大游牧精神”，实际上就是对暴力、野性的宣扬。“只有抽掉中华龙图腾中的封建帝王专制精神，而重新‘注入’狼图腾自由强悍的进取精神，那么，未来的中国巨龙才有可能真正腾飞，飞向全球，飞向太空，去为中华民族和整个人类开拓更广阔的生存发展空间。”其中蕴含的庸俗的民族主义和国家主义倾向，显然迎合了公众认知中对于“强大”“强盛”“征服”的迷恋。蒙古民族以“狼”为图腾自然和其恶劣的、弱肉强食的生存环境有关，是一种神秘的自然属性，和澳大利亚小岛上以“鸸鹋”为图腾

的本质是相通的。而《狼图腾》重新挖掘所谓蒙古民族的“狼”性崇拜，无非是顺应和强化了当下生存境况的社会达尔文主义、丛林哲学的欲望宣泄，从这部小说引起的社会反响中能清晰地观察到这一文化症候潜在的社会性基础，也折射了中国当代文化令人忧虑的人文危机。人的自然性和人文性的双重交错是不容回避的，当代生态危机也同样要求我们自觉思考人性与兽性、文明与野性的和解与共处，但我们应当实现一个什么样的和解呢？

卡西尔在《人论》中讲道：“原始人并不以一个希望对事物分类以便满足理智好奇心的自然主义者的目光来看待自然。他也不是以单纯实用的或技术的兴趣去接近自然。自然对他来说既不是一种单纯的知识对象，也不是他的直接实践需要的领域……原始人绝不缺乏把握事物的经验区别的能力，但是在他关于自然与生命的概念中，所有这些区别都被一种更强烈的情感湮没了：他深深地相信，有一种基本的不可磨灭的生命一体化（solidarity of life）沟通了多种多样、形形色色的个别生命形式。原始人并不认为自己处在自然等级中一个独一无二的特权地位上。”然而，这一切对于当代人已经是不可想象的了。当人依靠启蒙理性从蒙昧中挣脱以后，命运和悲剧的神秘属性就被拆解了，自然力和神力对人的欲望的控制逐渐失效。人的主体觉醒使得人性凌驾于其他生命之上，也使得“万物的灵长”从此失去了“生命一体化”的自然状态，人已经不可能按照自然的原则来处理他们与其他生命的关系了。当然，对理性的过分信任造成了严重的恶果，当人类文明开始反思人本中心的偏颇时，就不得不考虑生态危机以后的生命观了。但“生命一体化”的丧失使得还原不可能绝对地实现新的和谐与平等，这就造成了现代性的生态意识的可笑悖论！所谓的重视与其他生命的共存，仍然是也必然是以“人”的存在为基本的价值核心。生态仍然不断地恶化，生命之间的不平等仍然保证我们在猎杀和啃噬动物时不受羞耻和内疚的困扰。当政府动用直升机去救一只熊猫的时候，并不说明我们意识到生命的可贵，因为在他们管辖的别的地方，有很多“人”的生命和动物的生命正遭受忽视和屠戮。所以我们应该认识到这种不可还原的境遇，认识到生态意识本质上仍然是一种人文意识，而不是幻想恢复某种想象性的原始野性，以替代当代文化对理性和文明的依赖。《狼图腾》似乎也要完成生态学使命和人文话语的融合，但它把“狼”的野蛮作为解药则是背道而驰了。这部小说的确

充满了感性的、诚挚的生态思考，但这种思考明显地受困于作者乃至时代粗鄙的生命观念和生存意识。在小说中，35章的语录以及一篇对话体论文，可以说是作者生命和生态思考的落脚点。对这一部分的阅读可谓是“触目惊心”，对历史本事的断章取义竟也是那样“言之成理”，历史和理性的累积帮助一切言说拥有了话语包裹的合法性和说服力。看看这部小说“骇人听闻”的历史解读在小说家、批评家、体育明星、商业成功者那里引起的共鸣，看看步这部小说后尘而兴起的“狼”文化读物的畅销，中华文化的反思实现的竟是这样一个消解文明和人文关怀的伪革命性成果，而我们竟也堂而皇之地用它来迎接全球化时代的共同体思考。《狼图腾》所体现的文化认同就是一种“强势的”“强大的”“霸权的”文化乌托邦，“狼图腾”实际上等同于“权力图腾”，是尼采“强力意志”的粗鄙化和世俗化体现。文明的成长如同一个人对童年的依恋，生命与世界、人与自然的完整性，即所谓的“生命一体化”，一去不复返。当我们在幽深的理性之路中碰壁时，想到人性始终不能脱尽的原始生命的本质，并渴望从中获取摆脱人性困扰的力量，这是合理的，也是必需的。但文明与野性的和解不能是仅仅恢复原始情感对力量和野蛮的崇尚，在原始“禁忌”不可能恢复的情况下，我们必须同时认同文明发展积累下来的道德伦理约束。我们应当思考的是怎样才能实现生命自由与这种文化约束的共处，而不是彻底地否弃原有文化形成的共同体认同，把人性驱逐到互相争斗、啃噬的荒野。波德里亚在《消费社会》中讲道：“无须把当今游荡在城市丛林里的类人猿的狩猎冠以原始状态（为什么不呢？），人们就能够在这里看出消费社会的寓言……这是一种决定消费的神奇的思想，是一种决定日常生活的奇迹心态，是一种原始人的心态。”所以，文明与野性的畸态和解就是一种消费主义的和解，人的消费冲动鲜活地再现了人类原始性的非理性状态。“狼图腾”成为一种显而易见的消费图腾，与“明星图腾”“美女图腾”“财富图腾”“权力图腾”等没有本质性区别，除了具备简单的符号学意义，并充斥着当代欲望漫溢的肆无忌惮之外，并不具备形而上学的信仰和价值功能。所谓的“生态意识”和“人文话语”虽然有其可贵的价值思考和体认，但是在迎合消费冲动的努力中被异化为一种文化消费品，只是助长了理性和历史思考的畸形认知，以及映衬出当代中国紧迫的生存境遇对生命意识和文化思索的扭曲。这一畸态扭曲的最可悲之处

在于，如此明显的、可怕的集体主义和消费主义的宏大叙事，实际代表着意识形态功能指引的人文倒退，竟能引起那么多的赞扬和激赏。难道我们看不出这种文化乌托邦的重建，将把我们引向对人性、对个体、对善的误解，甚至践踏上吗？一场消费主义主导的话语狂欢难道真的能制造这么多的昏聩和无知吗？文学“场”所形成的潜隐的功利主义目的、知识和理性生产的多元阐释，将把人们对生命诗学的思考引往何处？

在文学的生命诗学角度有论者认为，“如果把目光扩大到整个20世纪中国新文学，而不是囿于90年代以来狭小的文学空间的话，我们很容易就会发现，《狼图腾》是20世纪中国文学生命叙事在新世纪的一种延续。”（王学谦《〈狼图腾〉与新世纪文学生命叙事》）在这个延续的脉络上有《铸剑》《狂人日记》《北京人》《原野》《红高粱家族》《心灵史》等。“为了生命意志的飞扬以及反叛的力度，生命叙事所采取的叙事谋略是回归野性，其思维方式是大规模后撤，从现实中退回到历史、文明的零度状态，将主体置于非社会、非文化的自然状态，以克服既定文化/文明对生命意志牵制，以鲜明的自然状态与社会状态的二元对立凸现生命意志。”文章作者显然是肯定了《狼图腾》的生命叙事是合理的、及时的，并且是对中国文学现代以来生命叙事的赓续和发扬。但是这样的判断明显忽视了两个问题。首先，他所列举的鲁迅、沈从文、曹禺、张承志等人的生命叙事本质上与《狼图腾》截然不同，他们对传统文化束缚和压制的反抗、对生命主体的意志和自由的呼吁，都有着显而易见的审美无功利性。作家主体并没有强烈的表意焦虑和历史叙事的野心，即便在生命思考上有着与《狼图腾》共同的意识，也表现出更好的叙事耐性和艺术思考，而不是像《狼图腾》那样直白与粗陋。小说前半部分作为一部艺术作品，具备了相当多的灵活丰富的审美元素，神话、传说与人类当下性的穿插和融合，确实引人入胜。但当后半部分开始不加节制地表达粗浅和哗众取宠的历史表意时，神话、传说便失去了应有的审美魅力和艺术空间，沦落为一场话语宣泄的美学填充物。其次，文章作者在生命自由和意志的思考上，显然犯了与《狼图腾》同样的错误，把文明与野性、自然与社会、现实与历史的对立和还原简单化了。正如本文前文所述，从现有的文化状态退回到所谓的“历史的、文明的状态”是文化的乌托邦，它的代价将是摧毁人类千年智慧累积的文明对

人性的合理约束，瓦解人文主义观念对人类主体性的合理坚守。“‘丛林法则’固然是对合理性的一种威胁和颠覆，但是，同时也是社会运行最活跃的因素和最基层的动力。”（王学谦《〈狼图腾〉与新世纪文学的生命叙事》）由此可见，在一种偏激的历史理性和生命观念后面是人类欲望的无理性冲撞在作祟，合理的生命意志和力量的思索，在动机、目的和表现方式的扭曲中被自身解构。

巴赫金认为：“狂欢化也一直帮助人们摧毁不同体系之间、多种不同风格之间存在的一切壁垒。狂欢化消除了任何的封闭性，消除了相互间的轻蔑，把遥远的东西拉近，使分离的东西聚合。这就是狂欢化在文学史上巨大的功用之所在。”更进一步讲，“狂欢式——这是几千年来全体民众的一种伟大的世界感受。这种世界感受使人解除了恐惧，使世界接近了人，也使人接近了人（一切全卷入自由而亲昵的交往）；它为更替演变而欢呼，为一切变得相对而愉快，并以此反对那种片面的、严厉的、循规蹈矩的官腔……”（巴赫金《诗学与访谈》）显然巴赫金叙述的是一种“诗学”问题，它表现在文本空间中是合理的，但如果用来指导文明和社会的选择则会成为《狼图腾》表意狂欢的论据，那就不免庸俗化了。但我们面临的文化症候恰恰就是这种“诗学”狂欢式的庸俗化、“非理性化”、无节制的欲望化。因此，这种当代性的欲望狂欢显然从浅表的层面上还原了某种原始仪式（可与《狼图腾》的原始挖掘相对照），形同狄奥尼索斯的“酒神”精神——摒弃了“审慎”或“深谋远虑”（罗素）之后的野蛮人的快乐哲学。而仪式本身已经不仅仅是用来“净化”和宣泄了，更可能会成为一种不断制造欲望和野蛮、傲慢和偏见的祭坛。围绕着《狼图腾》所产生的文化思索及其症候式显现，把当代消费主义文化的巨大胃口和强大功能具像化了，后现代继承的现代性的理性繁殖和知识生产把话语狂欢和行为狂欢纠缠在一起，你中有我，我中有你。你所支持和反对的都是你自身，而这一切无损于不断下滑的人的冷漠和物的热情。因此，我们将无奈地苦笑，“狂欢节上的笑，同样是针对崇高事物的，即指向权力和真理的交替，世界上不同秩序的交替。笑涉及了交替的双方，笑针对交替的过程，针对危机本身。在狂欢节的笑声里，有死亡与再生的结合，否定（讥笑）与肯定（欢呼之笑）的结合”（《诗学与访谈》）。正如哈桑把巴赫金的“小说与狂欢”定义

为“反系统”，指后现代本身，以此为后现代的不确定性和相对性张目，而狂欢在一个不该由它主导的真理的领域确实实现了这一意图，后果却不是全部值得欣喜的。当一切行为都不可能回避狂欢时，沉重与崇高、善与真就被化解为映衬狂欢的虚妄之物了。后现代的小说没有在一个美学回归的过程中实现精神的飞跃，却在一个卑鄙的层面上“实现”了“轻逸”（卡尔维诺）与“游戏”（米兰·昆德拉）。《狼图腾》必将被遗忘，这包括它雄心勃勃的历史表意，包括它显现的文化症候，包括一切褒奖与批判，同样也包括本文对此所做的思索和揭示。“消费”之后什么都不会留下，正如当下一切文化显现都被一股脑纳入“文化研究”，一场知识和理性主导的话语狂欢把消费主义的病态引入了一个更为深层的文化症候之中，这也许才是类似于“狼图腾”的原始复活的最可怕之处。

2006年2月

溺水的童心

——谈苏童新作《河岸》

这是一部让人失望的平庸作品。如果说《碧奴》尚有想象力，做最后的、徒劳的挣扎，那这部《河岸》就只能是苏童为摆脱挣扎的困境、回到臆想的“新生”而仓促垒筑的浮华废墟。我不知道是一种什么样的时代精神摧毁了那个熟悉的苏童，那个在南方幽秘、阴柔、瑰丽的氤氲里睁着“恶狠狠”的童稚的眼睛，用幽香、潮湿却又险恶、锋利的文字四处驱赶我们的身体和魂魄的苏童呢？在我们眼前，那片隐藏着永恒的精神秘闻、散发着历史漫漶古旧而灵动的气息的云雾，慢慢散去了，散得让人心痛莫名。

我习惯于苏童以前作品给予的那些让我留恋的“不适”之感，而《河岸》传达的不适是一种纯粹的生理上的不适，让我感到厌恶、疲倦。一部盖着苏童戳记的作品游荡着莫言、余华、铁凝、刘震云、格非、阎连科等人的影子，这种独立品格丢失后的混杂的、不规则的晶体，生硬而空洞，我实在无法理解这种失魂落魄后的游移，竟然能够像有的评论家说的那样：宣告先锋文学终结、成为超越《妻妾成群》《红粉》和《米》的扛鼎之作，让苏童在世界文坛的影响更为深远……这种评价比《河岸》这部小说更考验人的想象力。

也许苏童真的想通过《河岸》完成一次溯源的回归式漫游，“河流”与“岸边”的意象构想本应该成为某种返璞归真后的素朴、庄重的冥想和幽思，但已经在精神上失忆的苏童没能在这个庞大、诡谲的时代阴影中找到返乡的路径，一次回到历史深处感受“尘土拂面”的写作变成了一个显而易见的错误，就是尼采所说的那种“用我们的历史感培植的错误”。面对这种错误，我们会疑惑，疑惑苏童这种历史书写的目的到底是什么？这种毫无新意、令人生厌的重复书写，对于人性、历史、触目惊心的现实阻碍意味着什么呢？在一种

弥漫着想象、虚构和本真的历史容器里，主人公们仓促出场，无目的漫游、渗透、扩张、变形，叙事急促，人物拥挤，文本枝蔓丛生，铺张得让人目不暇接、不知所措，到处充斥着青春、政治、身体、革命、性、爱情的写作符号和似曾相识的陈词滥调，各种根本无法融合、凝结的修辞盘根错节地纠缠在一起。在《河岸》里，我们看到所有的人物都处在一种互相追逐的癫狂状态，似乎他们一旦停下来就会在作品中消失，或者变成一尊似曾相识的呆滞人像，以至于苏童这个被盛赞为“当代小说家中最有魅力的说故事者”，竟没能在《河岸》里讲述一个完整的、清晰的故事，也没能塑造一个卓异、丰满的人物。最终，在作者书写的强行“逼迫”下，可怜的库文轩背着石碑跳进河流里、库东亮被宣布永远不能上岸……即便到了这个时候，我仍然没能看到那个奇迹般清晰起来的“河”与“岸”，文本的冗长乏味形成的深呼吸在结尾仍然找不到一个合适的出口，用来缓解阅读带来的压抑和急迫，那个貌似玄妙的“家园”构想在一个缺乏耐性的叙事中消失得无影无踪。

《河岸》耗费了苏童三年的时间，曾经有10万字被作者决绝地推倒重来，也许真像他所说的，《河岸》是他的又一个“开始”，他要在其中体验“新生”的感觉，但是这样一种开始、一种新生是我所无法认同和理解的。苏童关于《河岸》的谈论很多，他对这部小说的解释和构想比小说本身要好得多。然而在我看来，这种带有某种宣传性质的自我阐释有着误导读者和引导评论者的嫌疑。当你发现在阅读《河岸》之后感到迷惘或一无所获的时候，也许这些作者的创作谈会对你有所“帮助”，而那些总是能够“化腐朽为神奇”的评论家们，也一定能从这些线索中生发出文本无法贡献的“超越性价值”。对于名家新作，我们时代的文学研究者常常表现出无原则的溺爱和不知所云的深文周纳，像“重述神话系列”里的《后羿》《人间》这样拙劣的书写不也得到了很多盛赞吗？对于《河岸》的命运，苏童说：“小说不是原子弹，它不必及时爆炸，可以躺在纸上慢慢地等，或者被发现，或者被遗忘。任何事物，最终都会适得其所，小说也一样。”豁达、洒脱的写作态度仍然无法掩饰苏童对《河岸》的执拗的信心，事实上我们很清楚，《河岸》无疑不需要太多的等待，这个时代的文学生产让作者、读者、编者、学者在某种功利作祟的氛围里变得居心叵测，在一场场共谋的文字游戏里，任何一部作品的认领都是那么的

轻易，无论是褒奖还是批判都是那么的廉价，因此，一部小说最终是被遗忘还是被发现，甚或是爆炸，都不再重要了，重要的是相关人等是否获利。

我始终认为苏童是有一颗童心的，这颗童心在绮丽、忧郁、倾颓的文本氛围中仍然有着让人感动的真诚、质朴和怅惘，但是自《河岸》这条“湍急”的河道中挣扎而出的童心，已经陷入了溺水的恐慌和躁动不安了，究其缘由，也许还要在这个大时代晦暗的内心中寻找吧！

而与苏童一起溺水的又何止他一位作家呢，多少作家标榜为转型的“佳作”不带着溺水的险象呢？大时代如一条吞噬一切、裹胁一切的大河，我们曾希望文学成为我们摆脱溺水危险的一叶扁舟，即便最后仍旧是倾覆，那文学至少为我们留下了伤感但可贵的斗争的轨迹，而我们最不愿意看到的就是这种童心自己选择的溺水，虽然不幸却没有任何反抗的勇气与可能。

2009年5月

《蛙》：太快，太多，太喧嚣

看中国知名作家的新作如看中国知名导演的新片一样，事先要锤炼好一双警惕的眼睛、一颗“宽容”的心，警惕的是那些如明星面孔一样的宣传辞令和自我阐释，宽容的是不断等候，又不断失望的阅读期待：也就如此了，还想怎样呢？

《檀香刑》之后宣称少写长篇的莫言、被西方人认为颇有希望获得诺贝尔文学奖的莫言，又有长篇《蛙》问世了，媒体和读者残存的对“长篇”小说的文学期待、对20世纪80年代记忆遗留的名家新作的期待，又将有另一轮的满足或失望了，而至于到底是满足还是失望，就如同那些针锋相对的影评和喧嚣复又平静的文坛事件一样，无所谓，也许某种“成功”才是关键所在。问题是，面对一个庞大而盲目的消费群体，电影或张艺谋玩得起挥霍受众“尊崇”的伎俩，而文学如何玩得起呢？毕竟，一般读者（不包括那些据此牟利的编辑、出版社和研究群体）对严肃文学的耐心已经所剩无几了。

在阅读《蛙》之前，我早已被信息的网络和阐释的灾难搅昏了头脑，也许是为了配合出版社的宣传，莫言早已忘了“桃李不言，下自成蹊”和“酒香不怕巷子深”的古训，关于他的作品，他谈论得着实太多了。近到计划生育、人物原型、悲剧、喜剧、话剧、书信体，远到忏悔、记忆、灵魂、历史、人性、罪恶、小说命运和文学本质，似乎一部长篇小说就是一部百科全书，但事实上围绕着这部长篇的诸多“事件”勾连起来却更像一部浮世绘。莫言说《蛙》触及了他灵魂深处最痛的地方，这未免让我心生忌惮，想必这就是某批评家言及的“灵魂写作”吧，倘若我既读不出“灵魂”，也读不出“痛”，是否证明我的灵魂已经遮掩太深，抑或它已堕落得不能与伟大的灵魂产生共鸣呢？

正如莫言的引导性读解所呈现的那样，《蛙》是一部十分“充实”的小

说，具备多解性、多义性，尽管莫言一再声称他要从语言的狂欢那里回归“朴素”，但我们看到的《蛙》并不“朴素”，也没有经由回归的维度构成与他的其他作品显著的区别，简单地说，这是一部典型的莫言小说，几乎没有任何逾越的痕迹。我们知道，顾彬诟病莫言之处就在于他的写作之快，诟病整个中国作家群体的问题是“只会讲故事”，尽管莫言在他的博客里以一种豁达、嬉笑的态度面对顾彬的质疑，并建议他去《蛙》和后面的新作中寻觅批评的良好回应。然而，正如我们在《蛙》中能够看到的，莫言并未真正领会顾彬的批评，他仍旧痴迷于“故事”，他仍旧写得“飞快”。

《蛙》2002年开始写，期间推翻了15万字，这样的写作辞令在我们的文坛上屡见不鲜，但这并不能证明这部小说就写得认真、严肃、考究。相反，也许这种延宕恰是证明了作家创作心态的浮躁、焦虑和丧失方向感后的困顿。之所以说《蛙》是一部“充实”的作品，就是因为它仍旧努力呈现一个“故事性”的、炫耀新奇的、想象力泛滥的、极度书写的“民间”，整部小说从头至尾丝毫不回避“讲故事”的热情，因此小说的叙事密度很大，如狂风暴雨；人物仍旧繁多，带着亦新亦旧的面孔，层出不穷；节奏紧张，急促地穿越模糊又混沌的所谓历史、现实；形式杂沓，书信体和话剧是一种纯粹的负累，可有可无……这是属于莫言能够驾轻就熟的惯性写作，我想他实际的创作时间不会太长，因为这种书写与《食草家族》《天堂蒜薹之歌》《丰乳肥臀》《酒国》《四十一炮》《生死疲劳》的书写一脉相承，《蛙》仍旧是一个封闭性的文本，与苏珊·桑塔格提倡的“静默”相反，这是一部“喧嚣”的小说典范，其渴望言说一切的背后是语言的堕落，其模糊、混杂和“深刻”是大时代的心理延伸。西方人说中国小说不敢直面社会敏感问题，莫言很委屈地说：“我一直不能接受这样的批评，我的作品中一向有对社会现实的关注。”《蛙》，也许就是明证。然而事实上，中国作家从来不缺乏批判现实的作品，他们已经批判得够多了，多得让人生厌，多得让他们不知道如何“写小说”，多得让那些“批判”和“现实”一起继续堕落。就《蛙》所针对的“计划生育”问题而言，我们说莫言作为一位有着卓越洞察力和历史感受力的作家，目光是敏锐的，选材是精准的，但他没能控制住自己“讲故事”的热情，用莫言自己的话说：“用轻松和幽默的笔调，写沉重、痛苦的人生。”为此他赋予了“计划生

育”这样一个文化、文明和现实政治的创痛以过多的传奇性、喜剧色彩，生殖想象的人类学思考也隔断了延展中的历史纵深，消解了“计划生育”本身的那种民族的、人性的悲剧内涵。莫言在他最有能力写好的地方戛然而止，相反却把更多的热情倾注在一些枝蔓性的人物、故事和小说形式那里，结构的松散和叙事的游移使得人性之“痛”的传达，被解构为某种脱离历史内心的现实再现和人物塑造。姑姑的形象尽管鲜活，但却不深刻，人物过多拘囿在莫言精心设置的戏剧性“事件”中，既回避了历史的复杂和危险，也放弃了更深层次的人性挖掘。究其缘由，还要回到顾彬的诟病那里：写得太快了，同时从本质上讲，莫言还是由于政治顾虑放弃了对“计划生育”的直面，我想他还有一肚子的“故事”没敢讲出来。当然，如果那些“故事”仍旧以《蛙》目前这种呈现方式出现的话，无非只会增加长篇的体积，而无助于培育一种泱泱肌髓的历史、现实和人性的艰难穿越。

《蛙》十有八九会获奖，授奖辞就从莫言以前获奖的授奖辞中择其一二即可，如自由不羁的想象、汪洋恣肆的语言、奇异新颖的感受、旺盛的创造精神、叙事艺术探索的持久热情、沉重的思想、苦难的戏谑等等，不一而足。莫言说伟大的长篇小说“应该是鲸鱼，孤独地遨游着，响亮而沉重地呼吸”，但不幸的是那些关注他的人、随时给予掌声和荣誉的人太多，不给他“孤独”遨游的机会，或者他们都摩拳擦掌准备与莫言一起“响亮而沉重地呼吸”。殊不知，这将延误多少“伟大长篇”的诞生。

每读一部小说新作，失望之余总是信誓旦旦地讲：再也不看中国小说了，但总是控制不住自己的阅读欲望，总是有一种莫名的期待在作祟。庆幸的是，大多数的人现在已经不怎么关注文学了，他们也就不经意间少了些无谓的失望和遗憾。总有一天，我们的小说书写的复制性、模式化、扁平化（韩少功语）及其游戏式的、合谋性的自我欺骗，将会终结它的读者，也将终结中国小说艺术的进步，看看《蛙》和其他的名家新作，就知道这不是危言耸听，这是现实。

2010年1月13日

往昔的德性与我们的命运

——读何士光《今生——经受与寻找》有感

言语道断，心行处灭。

——《楞珞经》

人生是一所医院，每个病人都渴望调换床位。

——波德莱尔

从《如是我闻》《烦恼与菩提》到如今的半自传长篇散文《今生》，何士光一直在笃定地追寻着“佛法”，而他曾经孜孜以求的文学事业，已经被他“扬弃”了。在《今生》中，文学之路与佛学之路互相缠绕，但无一不在佛缘的牵引之下。无论是作者艰辛的文学成长轨迹，还是那个小巷女孩的苍凉一生，无一不被佛法化解为一种因缘。这也许是何士光对自己一生心迹乃至整个当代文化发展轨迹的一个形而上的总结，尽管还不完整，但从他浓淡相宜的抒情方式和娓娓道来的宗教宣讲中，每一个读者无不感受到一种尘土拂面般的悲悯和温暖，同时也势必会给这个信仰危机、文化危机的时代带来一些有益的启示，激发更深的困惑及更独特的思考。正如他自己所坦陈的：“我要以这样一部作品，为自己的写作生涯做一个节点，来给自己一个回答，也想给人们留下点什么。《今生》毫无疑问是我最如意的作品。”

我不懂佛法，也没有试图亲近佛法的冲动，也许如《今生》中所言，“一个人与佛法之间的因缘，不是由知识决定的，不是由现实生活之中的高低尊卑来衡量的，而是由一个人的根器来决定的”。显然，我的“根器”未到，

而我也并不渴望，也许我对生命、生活的谛听还没有到达某种境界，也许“我执”仍旧过于强大。因此我总是感觉自己站在《今生》的对面在遥望它，以一种不可名状的狐疑姿态。如今的文学界，无论是小说、诗歌、散文等文体书写，还是各种空间中的言谈，步入中年、老年的作家们说佛、谈禅、论道已经成为一种风尚。在这样一个混杂而衰微的时代，必要的宗教渴求、宗教抚慰是需要的，但我们渴求的宗教形态及其限度、效能仍旧没有一个明确的方向。从我一个青年人的角度观之，如今的佛教情绪中似乎总是弥漫着尼采所言的那种“消极虚无主义”的魅影，总让我想起王夫之在《内传》中的那句话：“德未充，义未精，而欲遏制人欲，必且激而成乎妄，佛、老是也。”当然，这也难免有些偏执，毕竟对于自己并不熟悉的佛学下这样的断言是不恰当的，而且对于当前文化中宗教的某种程度的回归我也始终是持一种乐观态度的。

早在《破恶声论》中鲁迅就曾疾呼“伪士当去，迷信可存，今日之急也”，并强调“定宗教以强中国人之信奉”，极力推崇佛教对于拯济“民德堕落”的重要作用：“夫佛教崇高，凡有识者所同可，何怨于震旦，而汲汲灭其法。若谓无功于民，则当先自省民德之堕落；欲与挽救，方昌大之不暇，胡毁裂也。”《今生》虽然更多的是何士光的一己之体验，或者说是“自了汉”的自救，但从他对当代文化的忧虑，以及从小乘到大乘的修习心得，不难看出他试图通过弘扬佛法引导文化“历尽劫波、回归正道”的热望。在这样一个由世俗的工具理性主导的狂热的、纷扰的时代，人们执迷于欲望，对于回归宗教的神圣体验并没有热情，他们更相信科学，或者科学带来的商品的“幻境”。意大利学者阿夸维瓦所说的“工业社会中神圣者之隐退”，似乎已经是一个不可逆转的潮流，但“回归神圣”或“再神圣化”的潮流却总是绵延不绝。恰如费拉罗迪所坚信的：“我们并没有像某些人草率地声称的那样，看到神圣的完全隐退，正相反，我们看到了一种回归神圣者的趋势，它被体验为一种对非理性的回归、对作为满意之源泉的纯粹情感的回归以及对令人迷茫而同时不乏建设性的荒诞之重要性的回归……此外，所需的是，重新创建一种后传统主义的合理性：它不再是以理性—非理性之两难为基础的二分法，相反，它能够容纳反理性和初始理性的各种冲力，这些冲力是人类经验的一部分，甚至是进入人类经验的一些决定性因素。”因此对于何士光在《今生》中因回归神圣的努力而

表现出的带有“神迹”色彩的宗教体验（譬如对起气归丹田、灌顶等佛教修习的渲染，对于生活细节中印证因果的描述等），我虽然充满疑虑和不安，但却并不想简单地用“封建迷信”或“走火入魔”这样武断的理性判断否定它，也许“再神圣化”的必要阶段必然伴随着一个“再巫术化”的过程，权当作后传统社会创造的体验神圣的新形式吧！

但是世俗化的主体存在形态往往成为回归神圣的一个无法逾越的障碍，世俗生活的“引诱”及其对神圣体验的伤害无处不在，毕竟我们在现实生活中陷得太深，而与宗教教义的本质要求相去甚远。如同在《今生》中何士光所自我构建的这样一个宗教人格，其存在形态与真正的佛教徒还有很大不同，虽然与那些香火旺盛的庙宇中祈求平安、财富、官爵的善男信女有所区别，但也不可避免地与他们一样带着世俗化的印记。《今生》中的何士光也许与《惟心》中的梁启超、《花坞》中的郁达夫、《无常之劫》中的丰子恺、《独语》中的俞平伯、《沾泥残絮》中的冯至一样，塑造的仍旧是一个与世俗生活若即若离的文学主体的宗教想象，其宗教体验往往表现为一种知识教养、文人趣味和生活方式的混杂，虽然有着形而上的“表”，但总是无法掩盖那每一个笔触中流溢出的形而下的“里”。印度著名哲学家克里希纳穆提曾经这样不无忧虑地指出“被信仰所扰乱的大脑”：“宗教并不是逃避事实；宗教是对日常人际关系中的你的了解，宗教就是你演说的方式、你谈话的方式。只要你不了解你与邻居、社会、你的妻子和孩子的关系，就一定会产生混乱。混乱的大脑无论做什么都将制造更多的混乱、更多的问题和冲突；一个逃避现实、逃避人际关系的事实的大脑，永远不会找到上帝；只要头脑被信仰所扰乱，它将不会知道真实。”何士光在《今生》中一直在努力避免这种形式的混乱，但也许由于所谓的“我执”或“自我”太强，以及他对佛法的宣讲过于急切，使得问题和冲突不可避免，也使得宗教体验的日常性、世俗性异常触目。譬如他说：“可做可不做的事情，那就是因果还没有成熟，因缘还没有具足，不妨再等一等。如果事情迫在眉睫了，非做不可了，则无论事情大小，便都是你的责任，都属于你的因果，即便是火坑，你也就得去了却。那么比如说，每天每天地，到了吃中饭的时候，我就得去把家里的小男孩从学校里接回来，这也就是我须得去完成的日常的因果。”这因果的智慧似乎过于“日常”了，而“火坑”也就没有了鲁迅所希冀的“为民请命”“舍身求法”的

凶险了。“一切该发生的都发生了，一切不该发生的都没发生；凡是不属于你的你都不会获得，凡是属于你的你也都不会失去；好比种瓜得瓜，种豆得豆，表面看起来，结果似乎不平等，但从因果看起来，从诸法空相看起来，又哪里有什么不平等？这便是生活的本来面目，不会有什么好商量，也不会有什么疑问。”这种“平等智”几乎已经接近了老子的“绝弃”之说：“绝圣弃智，民利百倍；绝仁弃义，民复孝慈；绝巧弃利，盗贼无有。”恐怕这种佛法在中国当下的现实境遇中不得不面对“逃避”的责难，无论是为自己念佛，还是为他人念佛，都很难轻松地“度一切苦厄”。

五四的时候，蔡元培就提出了“美育代宗教”之说，当时就引起了很多的争论，可“艺术”与“宗教”何者更能应对时代性的精神危机，似乎永远没有答案。何士光通过《今生》似乎努力呈现出一种“宗教代美育”的超越性，但结果却陷入了一种日常的、世俗化的生活所主导的“混乱”。梁漱溟在其《东西文化及其哲学》中引用法国学者莫勒的观点，认为“宗教是一个勉强的用力，拿来解释那些不可解释的事物和满足那些不可满足的热望”。可见宗教的现实功能是非常有限的，往往止步于一种消极的自我调适，满足于一种虚妄的抚慰。按照许寿裳的说法，章太炎和鲁迅佛法认识的区别在于：“先生和鲁迅师弟二人，对于佛教的思想，归结是不同的：先生主张以佛法救中国，鲁迅则以战斗精神的新文艺救中国。”可历史似乎证明佛法无法救中国，战斗的新文艺也好不到哪儿去，两种选择如同波德莱尔所说的医院里的床位，也许无论如何调换都逃不脱人生这所大医院。

“就仿佛在我们陷入了令人绝望的危机时，往昔的德性又接管了我们的命运。”（阿伦特）何士光在《今生》中所召唤的“佛法”无疑就是一种伟大的“往昔的德性”，但在是否能够“接管我们的命运”方面，我与他意见不同。这篇杂感恰如一个年轻人与一个长者的对话，前者的“激愤”与后者的“睿智”“平静”相映成趣，我无法避免对《今生》的误读乃至“曲解”，何士光也无法避免他的炽热的宗教情怀中的矛盾，但我们在同一种情怀那里汇合：对“我们的命运”的热切关注。

跨越时代的荒诞挽歌

——重温《安德烈的晚上》

无论在什么转折路口，荒谬的感情都可能从正面震撼任何人。荒谬的感情是赤裸裸的，令人伤感，它发出光亮，却不见光迹，所以它是难以捉摸的。而这个困难就值得我们去思考。

——加缪

“新写实主义”以接近自然主义的残酷方式留下了一个贫乏、平庸的日常生活图景，20世纪90年代的“现实主义冲击波”虽未有力地回应现实的问题和矛盾，但它毕竟透露了政治经济变革时代人们的集体性疼痛。铁凝的《安德烈的晚上》诞生于20世纪90年代后期，她以独特的叙事方式呼应了“新写实”和“现实主义冲击波”的两种美学诉求和现实挣扎，安德烈形象的悲剧性固然很强，但铁凝所采取的方式却避免了尖锐的对立或虚与委蛇的逃避，她以一种冷静而不冷漠的平淡风格，呈现了一个大变革时代的俗世男女那荒诞而又真实的挽歌。这挽歌的忧伤穿越了时代的特殊背景，一种荒诞的符号意义折射了人们自由与情欲的永恒困境，安德烈犹如加缪笔下的西西弗，他们都撞上了一堵“荒谬的墙”，却都又带着伤痛穿墙而过……

《安德烈的晚上》写给某个特殊的时代，如同那些日渐消失的大型工厂，人们经由特定的制度所塑造的特殊情感也慢慢消散了，这使得当时的时代如何残酷都没有被亲历者简化为粗暴的控诉，一方面是由于人性的丰富而复杂的内涵，另一方面则基于人们在回忆往事时那“趋利避害”的懦弱本性。但历史曾经的冷酷是不容回避的，正如安德烈、姚秀芬的性格及命运，就是一个庞

大的时代空前绝后的压制塑造的，它通过“工厂”及其相关的制度和身份认同机制，牢牢地控制了几代人的身体和精神。在王兵漫长的纪录片《铁西区》中，密集的工厂、工人意象背后是一种影响了几代人命运的刻板乃至严酷的日常生活。铁凝从开篇交代一个城市与棉花的关系，以及在叙事中解释安德烈名字的由来、描述他们生活的环境和细节，看似旁逸斜出的碎笔，实则用一种平静的方式构筑了一个时代性的“封闭空间”。

福柯在其《规训与惩罚》中认为“纪律有时需要封闭的空间，规定出一个与众不同的自我封闭的场所”，“随着工厂的发展，也形成了大面积的单纯而明确的工业空间”，“工厂明显地类似于修道院、要塞和城堡”。安德烈及其同时代的城市工人就在一种革命纪律的要求下，生活在一个几乎密不透风的“大工厂”里，每个人的工作、情感、生活乃至生老病死都要经历这个大工厂的“规训”。那些无所不在的规训控制着人们的精神、活动，其中重要的方式就是那茫无边际的、周而复始的“时间表”的制定。“时间表是一项古老的遗产”，“规定节奏、安排活动、调解重复周期”（福柯），人性在这样一个时间表中与“时间”发生着最真实、最冷酷却又最无声息的斗争，但这斗争终究是以人性的妥协为最终的结果。也许如加缪所认为的，在这机械麻木的生活中人性会产生“厌倦”，厌倦“唤醒意识并且激发起随后的活动”，“随后的活动就是无意识地重新套上枷锁，或者就是最后的觉醒”（《西西弗的神话》）。但觉醒谈何容易呢？安德烈的觉醒也许始于与秀芬的情感萌动，在那个晚上到来之前安德烈是一个“驯顺的肉体”，但“安德烈的晚上”到来之后，他的驯顺就更加触目惊心。诚如加缪的论断：“这种肉体的反抗，就是荒谬。”因为在福柯的分析中，时间表之后的规训是完成“肉体与姿势的关联”，或者“肉体—对象联结”，“纪律规定了肉体与其操纵的对象之间的每一种关系。它勾画了两者之间一种细致的啮合”。安德烈在那个夜晚选择破坏这种联结，准备颤颤巍巍地背离这种让人厌倦和绝望的“啮合”，但是他失败了，他如何才能成功呢？如果“安德烈的夜晚”是一个偷情成功的纵欲之夜，那是否意味着安德烈逃脱了“时间表”及其规训呢？

安德烈从罐头厂到了广播电台，即便他与姚秀芬共同完成了那一晚的身体的“反抗”，也无法改变安德烈的生活轨迹，或者即便安德烈的生活轨迹被

改变，譬如他离婚了，那安德烈仍旧要“工作”——从一个“工厂”到另一个“工厂”，在那一个工厂安德烈将承受看似不同、实则一致的新的“规训”。然后当他厌倦的时候，他又要反抗，也许还是荒谬的肉体的反抗，就像西西弗把巨大的石头滚上山，又看着它轰隆隆地滚下去。这就是人的境况，至今每个人不还是在经历着这样荒谬的轮回吗？又有谁的每日的工作不仍旧在一个看似自由、实则冷酷的“全景敞视监狱”中呢？我们所置身的这个马尔库塞所说的“新顺从主义时代”，与安德烈的“工厂”相比，无非是少了一些“原始的不合理性”，譬如严酷的禁欲，但无疑仍旧是一个规训和惩罚交替的新的牢笼。

我们在凝视“安德烈的夜晚”，同时也是凝视我们自身的夜晚；我们在悼念一个过往的时代，同时也在提前悼念未来将被我们经历的时代。安德烈穿越了“荒谬的墙”正向我们走来，而我们也真的张开怀抱迎接他……铁凝对日常生活的残酷本相的呈现是温馨而节制的，没有怨恨、没有讽喻，只有淡淡的忧伤，就像荒凉的工厂日暮时分传出的敲击声，孤独、清冷，却又回荡着一股股往日的温情和依恋。罗兰·巴尔特在解释“日常”（Quotidienne）时说：“为何某些人，包括我在内，于一些历史、传奇及传记之类的作品中，喜欣赏一时代、一人物之‘日常生活’的再现呢？为何对细枝末节：时间表，习性，饮食，住所，衣衫之类有这般好奇心呢？这是‘真实体’（就是那‘一度存在过的’物体）的幻觉之味吗？这不是幻想本身吗？它呼出‘细节’，唤来微末幽隐的景象，我于彼处可顺当入港。”（《文之悦》）铁凝在《安德烈的晚上》中实现的就是这样一种细腻而丰润的“日常”，而恰是这“日常”唤来的那些日渐“微末幽隐的景象”才成就了这曲跨越时代的荒诞挽歌。正如安德烈最后要守着那只旧饭盒，生怕被这个城市抛弃，我们也愿意守着《安德烈的晚上》这样的作品，生怕自己把自己遗忘，生怕自己被这样一个时代遗忘，而这就是更荒谬的悲剧了。也许，在日常生活的叙事之中，温情不是最佳的选择，起码不是最勇敢的，但却是我们最愿意面对的，这显现了小说创作中作者和读者共同的“惰性”。

2011年9月

知识者的倦怠之书

——我看《春尽江南》

出于对“实力派作家”格非的某种信任，在阅读《春尽江南》的时候我始终在寻觅布鲁姆在谈论阅读时所说的“有难度的乐趣”，但无奈这部小说根本就没有挑战读者的野心，也没有培育“读者的崇高”的热情，它只不过是一个暮年的知识者站在某一代际立场上的无力的自我辩护，没有难度，也没有乐趣，到处都是拖沓的经验旋涡里的无力和倦怠。这让我想起格非在其《小说叙事研究》中评价“新写实小说”时所讲的一段话：

但是从整体上来看，这一类小说由于过分沉醉于琐屑的日常生活经验的陈列，从而丧失了个人对存在本身独特的沉思。他们所描绘的烦恼虽然带有某种普遍性，但只是早已为大众所熟知的概念化的烦恼。这是一种沿袭和借用，而并非源于作家自身的生命体验，更谈不上灵魂对于存在终极价值的反思。从某种意义上说，作家一旦放弃了对自身人格的塑造，放弃了对自身行为方式的自信与执着，不仅对于现实的深切把握无从谈起，就连想象力本身也必然受到有力的扼制。

这段话用来说明《春尽江南》的问题似乎再贴切不过了。譬如“过分沉醉于日常生活经验的陈列”在这部长篇小说中已经到了让人匪夷所思的地步了，几乎呈现了一种宣泄经验的偏执。格非在谈到这部小说的创作时曾经讲到“经验对我不是问题，甚至是太丰富了”，这种过度丰富在作品中表现的最明显的是带有“广告”性质的物品罗列，几乎每一个物品出现都是要带着“商

标”的。当然有一些是交代小说背景所必需的，但同时有大量的物品信息根本就没有必要交代得那么清楚：馄饨要是湾仔的、盖笔筒的是《都柏林人》、化妆品是兰蔻古奇香奈儿CD、超市是家乐福、汽车是奇瑞的、咖啡是星巴克的、超市是Seven-eleven、翻毛皮靴是UGG……就连谭端午的儿子睡觉时压的那本书都要告诉我们是曹文轩的《青铜葵花》，真的有这个必要吗？即便读者需要了解谭端午是一个喜好古典音乐的文人，那也似乎不需要到处塞满相关的音乐、文学信息：胆管、古尔德、鲍罗丁、唱片版本信息、《荒原》、荷尔德林……这种叙事之中毫不克制的经验陈列不就是所谓的“过分沉醉于琐屑的日常生活”吗？为了罗列的便利，格非甚至屡屡把大段大段的QQ聊天记录、对话，以及环保、食品安全、法制事件等社会问题连篇累牍地塞进小说，这种“投机取巧”除了证明作者在叙事技巧上的懒惰和贫乏之外，也许还可用来对应小说封底的一句“广告语”：这部小说，信息量大。在一个信息过量、媒介发达的消费主义时代，这恐怕算不得是一个优点吧？

在人物塑造上格非也没有摆脱“经验陈列”、信息传递的窠臼，端午、冯延鹤、陈守仁、王元庆、庞家玉、绿珠……几乎每一个人物都要“承担”作者对时代精神的不同“透视”，因此在叙事中他们都拖着太多或文化、或历史、或现实、或哲理的说教，就连诗会上那两个偶尔出现的“首都师范大学的教授和社科院社会学所的研究员”都要连篇累牍地谈上十几个社会话题。这些信息无论算作毛尖在评价《山河入梦》的时候所说的“警世钟”，还是“芙蓉沫”，都未免太符号化、太直白了吧，以至于其中的很多人物都经常显得过分戏剧化、脸谱化。通过《春尽江南》我们知道格非对于“时代精神疼痛的症结”的确做了一些思考，但其“切中”的方式也太简单了，就像104页出现的那个单独被特殊强调的黑体字：钱——太像标语口号了，与苏童的《河岸》中那些同样被强调的“文革”标语有“异曲同工之妙”。这是否就是格非所说的：《春尽江南》是我站在地上写的，树都被砍掉了没有遮挡，我要挣扎着直面这些现实问题……但这些直面根本看不出“挣扎”，所描绘的烦恼虽然带有某种普遍性，但只是早已为大众所熟知的概念化的烦恼，几乎谈不上什么独特性可言，唯一可以称得上独特的也许就是端午这样一个诗人形象所折射的20世纪80年代知识分子颓废的、没落的、酸腐的集体怀旧。

格非说：“我觉得端午实际上是一个很有勇气的人，他实际上是在做反抗，他有勇气抛弃掉那些世俗的东西，然后在一个正在腐烂的办公室，拿2000元钱的工资坚持写诗，我觉得很不容易。在妻子眼里，他是一个无能的人，但他其实有丰富的内心世界，只是他不说。他知道80年代已经过去，不会再回来，他很清醒地认识到了这一点。我现在还有朋友会像端午那样，虽然境遇不是太好，但永远是高兴的。他有他的原则，他保留着80年代的精神。我非常尊敬这种人。”这段话意味深长，格非对端午的肯定即是他们这一代人的绵延不绝的、隐秘的自我辩护、自我安慰，前提是建立在对“勇气”“反抗”这两种立场的有意曲解之上。21世纪以来，思想文化界对20世纪80年代的怀旧情结日甚一日，一代人的衰老势不可挡、触目惊心，斗志全无的他们也许已经到了需要为自己树碑立传的时候了。虽然他们深切地体会到自身在俗世生活中的那种奢靡、颓废、无助、堕落，但又不愿意泯灭肌髓地反省和否定自己，反而通过一些文学书写、思想史的价值虚构来彰显一些疲惫不堪的、死气沉沉的知识性睿智和文化性趣味。这在端午的身上体现得尤为明显，也无不渗透于《春尽江南》的文本肌理之中。一个稍具常识的人都清楚，这个时代，文化趣味、文学情趣习惯性地维系着与权力和财富的密切关系，他们所谓的勇气和反抗无非仍旧周旋在体制性利益的边缘地带，若即若离，端午不就是这样的吗？还有那些现实中诸多的文人情怀、文化趣味、文学交际不也只是凸显了知识者的怯懦和虚荣吗？如果端午都值得尊重的话，那这个时代值得尊重的知识者就太多了。

因此，《春尽江南》就有了一层让人哀伤的悼亡色彩，当然这和格非试图表达的那种哀伤非常不同，这是属于读者的哀伤：从某种意义上说，作家一旦放弃了对自身人格的塑造，放弃了对自身行为方式的自信与执着，不仅对于现实的深切把握无从谈起，就连想象力本身也必然受到有力的扼制。格非在写《春尽江南》的时候真该好好看看他自己的《小说叙事研究》，该更深入、更无情地反思下一代人如何“放弃了对自身人格的塑造”，是什么在扼制着他们在小说书写中应该具备的想象力。

对于《春尽江南》而言，“江南”只是一个文化凭吊中无处安顿的象征，一个古典主义的憔悴身影，格非的惋惜和哀叹是不难体会的，但真正应该哀叹的又怎么会是“江南”这样一种封闭的地理文化记忆、文化符号呢？历史

上，江南不仅意味着富庶和文化繁荣，同时江南文化在精巧、优雅之外也往往是堕落的、颓废的（参见孔飞力《叫魂：1768年中国妖术大恐慌》），而格非所哀叹、惋惜的当代江南文化不也纠缠着诸多知识者和文人的堕落和颓废吗？诗人柏桦在其论述“诗歌风水在江南”的观点时，曾经以杨键的这样一句诗证明“吴声之美”、证明江南诗人的敏锐的想象力和“神来之笔”：“一阵风吹过肛门上的毫毛，/风好干净。”这样一个纠缠着过度的文化趣味的狭隘的江南情怀又有什么价值呢？“春尽江南”并不怕，怕的是“冬尽江南”，我们更需要面对一种凛冽的严酷。

米兰·昆德拉在其《生命中不能承受之轻》中说道：“我们常常痛感生活的艰辛与沉重，无数次目睹生命在各种重压下的扭曲与变形，平凡一时间成为了人间最真切的渴望。但是我们却不经意间遗漏了另外一种恐惧——没有期待、无需付出的平静，其实是在消耗生命的活力与精神。”《春尽江南》不过是一个当代知识者的极尽倦怠的书写，一个一流小说家盛名下的三流作品，如今却得到了那么多的称赞，这一现象似乎才真正切中了“时代精神疼痛的症结”：我们集体性地有意遗漏了另外一种恐惧。

2011年9月

乡村“鬼魂”能否万古长存？

——关于《凿空》

叶芝认为，村庄是这样一个小地方，在那里你必然能领略整个世界，每个人自己就是一个阶级，每个时辰都有新的挑战。对于渔夫和耕地者的村子而言，由于它们和我们的世界如此截然不同，我们也只有一句话可写：此乃鬼魂出没之地。（《乡村鬼魂》）一切关于乡村的文学书写，在我看来，无疑就是关于“鬼魂”的书写，无论它们是写实的、浪漫的，还是现代的、魔幻的，都始终被一些或明或暗、时隐时现的“鬼魂”们缠绕着。乡村幽冥的内心既真实又神秘，那些成长于村人的内心、闪烁在山林草木间的“鬼魂”是敏感而脆弱的，它们感应着时代的轨迹。就像我们能够体察的，现代乡村的“鬼魂”们已经褪去了古典“鬼魂”那些可爱、温存、执着和单纯的品质，家园渐失之中，它们早已失魂落魄、“鬼”而无“魂”，除了神秘，又多了几分空虚、绝望和狰狞。

对于刘亮程的《凿空》，我所等待的那些时代性的乡村“鬼魂”们出现了，但却并非如我想象的那么锋利。小说的封面有这样一句描述：“这是一部打开新疆真实生活的书——迷人而令人疑惑。”以刘亮程对新疆乡土世界的感知和了解，它的小说打开新疆的“真实生活”并不困难，但《凿空》给我们呈现的真实看似集中、深入，但事实上是适度的、节制的，就像他关于乡土的散文书写中的抒情一样，看似浓郁，却缺乏强硬，甚至乖戾的精神支撑，那些被盛赞为乡村哲学的冥思，事实上仍旧停留在浪漫抒情的浅表层面。《凿空》显然回避了一些地域乡土瓦解和崩塌的重要因素，抽空了族性特征的矛盾冲突及其政治困境的地域描述，与那些关于其他地区的乡土文化遭际的书写没有任何本质区别，仅仅通过一些诸如“坎土曼”“龟兹语”“驴”等文明、文化的符

码是无法召唤那些痛苦挣扎的乡村“鬼魂”们的。因此,《凿空》并不“迷人”,但的确令人“疑惑”。

背负着乡村哲学家、“20世纪中国的最后一位散文家”等盛赞的刘亮程,并不想写一部平庸的、寻常的乡土小说,因此他的乡土书写的构想是风格化的,有着显而易见的创新冲动。比如对故事连贯性的忽略、对细节的迷恋、叙事节奏的跌宕、叙事时间和视角的交错等等,以及对诸如器具(如坎土曼)、声音(如驴叫)、空间(如洞)等的文化探究和地域乡土魂魄的追索,既有方志、文化人类学的考古意义,又具备丰富的社会内容和广阔的精神空间。但这一切在《凿空》的具体书写那里,仅仅留下一个构想的轮廓和暗示性的轨迹,而没有构建出一股裹挟着文化嬗变、乡土阵痛的“鬼魂”的力量。张旺才、玉素甫、张金、艾布、驴、狗、坎土曼、地洞……这些新疆乡土精神的“鬼魂”们,在《凿空》之中被“凿空”了,他们空洞、绝望,但却并不狰狞,因为刘亮程并没有深刻勾画它们的精神起源和文化皈依,它们是一群无来由、无去处、漂泊无依的幽灵,看似神秘,实则如无根的浮萍、短促的哀鸣。

空,在刘亮程那里既指生态、地理的空,更指文化的空、乡土精神的空、欲望控制的主体内心的空,与那些系列乡土散文书写所试图构筑的后工业时代的乡村哲学一样,刘亮程在《凿空》这里仍然有着明确的哲学构想。但这恰是文本灾变性失控的起因。为了构建他的乡土哲学,刘亮程舍不得放弃任何可以表征乡土文化、地域文化的细节,叙事稠密,枝蔓丛生,各种地域信息(包括习俗、风物、历史、文化等)交错罗列,印证的不是小说的特殊力量,而是布勒东在《超现实主义宣言》中对小说的“诋毁”:下等体裁、纯粹信息的风格、目录般形象的重叠、无谓的个别化……

诚然,这种书写形式并非没有成功的典范,但刘亮程在《凿空》那里缺乏一种控制性的力量,既无法保证关于细节的叙事不会空泛、铺张,又不能让那些散乱细节纠结、渗透在同一种文化哲学的构想那里。相反,《凿空》的各种力量醒目而突兀,彼此交错、断裂,使得小说整体风格混杂而零乱,隐喻、象征式书写与写实性书写互相干扰,社会批判、现实讽喻和魔幻式解构互相缠绕,也许,刘亮程深知各种书写方式在小说那里呈现出的不同的面貌,因此他要笼络所有书写形式的力量,而结果适得其反,他精心营造的哲学冥思被

诸多看似亲和,实则异己的力量消解了,带向一个个书写的迷途。结尾,刘亮程只能让“张金”自己出来澄清观念,收束业已失控的文本。事实上,哪怕是最为简单的现实主义书写都要比《凿空》当前的状态更有力量,但是书写怎样的“现实”,对于新疆而言却并不首先是一个艺术问题。

新疆无疑是一片神秘的土地,一个巨大、宏阔的古老村庄,在剧烈而复杂的历史变故中,它不知孕育了多少丰富、震撼的“鬼魂”,但从闻捷、王蒙,到周涛、董立勃、赵光鸣、红柯、沈苇、刘亮程……诸多的新疆书写实现的更多的是文学作为抒情容器、文化指南的功能,那些被标识为突破地域、民族限制的超越性关怀实质上是一种躲避和怯懦。在政治的樊篱那里,“真实”尚且是一个难以实现的梦想,面对被政治“凿空”的地域与族性,那些神秘的“鬼魂”们就只能空洞、无望地等待。

“时光凋零陨落, / 仿佛蜡炬成灰 / 山川和树林 / 正当时,正当时。 / 拥有烈火生出的情感的 / 善良古老的族群呵, / 你们将万古长存。”(叶芝)面对被“凿空”的时代,面对时代的诸多“凿空”式书写,我不知道那些“烈火生出的情感”、“那些善良的古老族群”、那些乡村的“鬼魂”们是否真的能万古长存?

2010年7月

中国式“成长”的残酷 ——《十八岁出门远行》简析

《十八岁出门远行》是一部典型的成长小说，既是“成长”这样一种残酷的青春体验在文学之中的奇异迸发，也是关于小说家余华成长轨迹的一个预言或寓言的开端。无论从这两个层面的哪一个层面看，“成长”在这里都并不复杂，它不过是“现实一种”——让人绝望的中国式“成长”。

莫言说《十八岁出门远行》是一部“条理清楚的仿梦小说”，但这部小说真的和梦有关吗？关于梦境、关于荒诞、关于悖谬、关于暴力……关于所谓先锋书写的一切攀附式的描述，在我看来都不确切，这些虚构的热情掩映下的“迷障”，阻碍了人们去真正认识这部作品的“残酷”之处。如海子的《面朝大海，春暖花开》，它们之被选入高中语文相关教材就是着了这些迷障的道了。在这些迷障之下，关于现实的残酷被遮掩了、被那些修辞的灰尘粉饰了，只留下单纯到愚蠢的抒情、描摹。

成长小说又被称之为“启蒙小说”（novel of initiation），这一诞生于德国的小说类型习惯于完成一个成长的圆满：那些懵懂的、年幼无知的少年人孤身远行，在旅途中识得世道之艰难、人心之险恶，醍醐灌顶、大彻大悟，由此走向成熟、长大成人。在巴赫金对成长小说的分析那里，这显然属于前四种的范畴：纯粹的循环型小说、与年龄保持着联系（虽不太紧密）的循环型成长小说、传记（以及自传）型小说、训谕教育小说。诸如《汤姆·琼斯》《威廉·迈斯特的漫游时代》，乃至《铁皮鼓》《麦田里的守望者》等皆在此列，只是走向圆满的路径有别。而我们更为熟悉的《青春之歌》《欧阳海之歌》《闪闪的红星》，甚至《动物凶猛》，包括今天论述的《十八岁出门远行》同样在一个“循环型的逻辑”之中。当然循环的轨迹类似，逻辑有时却有着本质

的区别。

“我现在需要旅店，旅店没有就需要汽车”，18岁出门远行的“我”并非流浪、漂泊，显然他是有备而来，他并没有一颗流浪的心和敢于漂泊的勇气，整个小说由“旅店”贯穿始终，因此小说更宜叫作“十八岁出门旅游”或“十八岁出门找旅店”。在路上，行走尚在中途，有无限的可能性，有充分自由的空间，这时任何一种对目的地的幻想都是“危险”的，它会轻易瓦解“在路上”的意义。“去干吗？”“干吗？我们也说不准，这不用操心！”（《在路上》）在凯鲁亚克那里，路上的那群人没有目标，上路之前他们就“垮掉了”，他们一路纵酒狂欢、吸大麻、玩女人、谈禅宗，累了就挡道拦车、夜宿村落，从纽约一路游荡到旧金山，最后作鸟兽散……对于他们而言，路上没有任何事情是值得惊奇的，因为他们就是惊奇本身，这就是一个没有约束、没有归途的旅程中最有价值的部分。而“我”却总是带着找寻“旅店”的强烈愿望，走在一条事实上的康庄大道之上，那些山和云只让“我”想起熟悉的人，事实上对于“我”而言，熟悉的、有目标的生活才是让“我”心安的。所以，汽车可以代替旅店，而苹果也不过是旅店折射的影像，因为果实意味着占有，占有让胆怯的人感到安全。所以，“我”为苹果而战就是为“旅店”而战，为一个明确的未来而战。当苹果被抢夺、自己被殴打、司机又掠走了背包之后，“我”就不再是那位昂首阔步的行旅者了，现在只剩下一些纯粹的生理感受：饥饿、冰凉、寒冷、恐惧、悲伤……“父亲”适时地出现，为一次虚假的成长冒险揭开了谜底。

鲁迅所描述的过客似乎就是他自己，映射着在这个荒诞的世界上人们的黑暗心理——极其倔强、极其坚韧的绝望感和虚无感。然而绝望和虚无才是最需要勇气的，这意味着道路对于那些偶然来到世上的过路人而言，充分显示了自身的意义。对于过客而言：“那前面的声音叫我走！”对于“我”而言，从“父亲”那里来，还要回到“父亲”那里去，“我”的出走之所以是兴高采烈的，那是因为“我”知道“父亲”就是“我”最后的旅馆、最后的归宿，他能给我温暖和安全。余华说，“卡夫卡在川端的屠刀下拯救了我”（《川端康成与卡夫卡》，载《外国文学评论》1990年第2期），然而，卡夫卡并没有真的拯救他，而是引诱了他，正如博尔赫斯引诱了苏童一样，苏童没有成为博尔赫

斯，余华也成不了卡夫卡。父亲在卡夫卡那里是永恒的敌人，文学就是逃离父亲的工具，卡夫卡永远不会用抒情和伦理的说辞改变这种尖锐的局面，所以他让那个蛮横的父亲诅咒自己的儿子，让儿子去死（《判决》）；他让那个失去耐心、被生之恐慌迷乱了心智的父亲，用苹果投掷自己变成甲虫的儿子（《变形记》）。卡夫卡不给自己留余地，目的是削夺父亲那虚构的权威，所以儿子真的就去自杀，真的就领受了那致命的一击。而在《十八岁出门远行》中，父亲与儿子则是那个“晴朗而温和的下午”，儿子是父亲手中的风筝，父亲是儿子心中的归属。

“父亲”对于成长而言是一个经典的隐喻，真正的成长必须要从父权的威吓和温存那里实现自我救赎。巴赫金所推崇的成长小说中，主人公必须是“前所未有的新型的人”，“他与世界一同成长，他自身反映着世界本身的历史成长。他已不在一个时代的内部，而处在两个时代的交叉处，处在一个时代向另一个时代的转折点上”。从政治的视角上来看，巴赫金永远无法得到这样一个“成长”的主人公，他只能回避对成长的果实的现实描述，以想象着世界和人的那种经常无法存活的历史性成长。《十八岁出门远行》显然没有那种成为真正成长小说的野心，余华只想生动再现中国式“成长”的残酷真相。小说发表在1987年，在所谓改革开放的宏伟进程中，似乎正描绘着时代与时代的交叉和转折，但“新型的人”万难出现。那时，你可以想象自己在独自流浪，也可以虚构狂欢的宏大场面，但你更要清楚，“父亲”早就圈定了你的回路，随之而来的现实暴力用血腥的图景印证着这一逻辑的强大——必须要听“父亲”的话。而与“父亲”和解的后果是权力被合法让渡，迫害变成一种赠予，而成长变成一个彻头彻尾的谎言：“穷人的孩子，蓬头垢面在街上转，阔人的孩子，妖形妖势，娇声娇气的在家里转，转大了，都昏天黑地的在社会转，同他们的父亲一样，或者还不如。”“现在的青年……大半还是弯腰曲背，低眉顺眼，表示着老派的老成的子弟，驯良的百姓……”（鲁迅）这就是“父亲”的伟大魔力，也就是中国式“成长”的寓言式悲剧。而对于余华的文学轨迹而言，《十八岁出门远行》也是一种冥冥中的预言。

《十八岁出门远行》有一种意外获得的纯净，这属于艺术在模仿期时特有的真诚、青涩，事实上这都反映着余华内心面对世界和文学时的可贵

的羞赧，只是这份羞赧维持得不够长久。自那以后，余华的想象力被激发，《十八岁出门远行》的那些重要的视角被继承和扩展：童年（如《四月三日事件》《呼喊与细雨》）、暴力（《西北风呼啸的中午》《河边的错误》、《一九八六年》《现实一种》《难逃劫数》）、在路上（如《鲜血梅花》中的剑客、《活着》中的福贵、《许三观卖血记》中的许三观）……在这一让人欣喜的、飞速成长的过程中，《十八岁出门远行》的那份怯懦与羞赧慢慢消失了，余华变得自信、成熟，但同样摆脱不了走向“父亲”的轨迹。与几乎所有的中国作家、艺术家一样，成长的欣喜总是伴生着某些让人厌倦，并最终毁灭作家的惰性。就好像小说中的“我”，作家们上路的时候都在想着旅店，他们的未来是汽车、苹果、旅店，“在路上”并不重要，因为它包藏着各种各样无法预测的灾祸。只有想到未来，关于旅店的未来，他们才会踏实，于是作家的成长就是拒绝书写那种奋不顾身的“在路上”的小说，他们的小说如今是旅店的小小说，是为争抢苹果、维护苹果而一团乱麻的小小说，路只有一种方向，那就是不断更换不同的（也许是越来越高级的）“旅店”，不断更换那些不同的需要争抢和维护的果实。

西方人喜欢余华讲关于中国的那些奇特的故事，他们笑得合不拢嘴，为了不误导听者，余华也会适时地“赞美”一下当下的中国，那时，西方人就显得不那么活泼了。四十几岁的余华就曾感慨：“我感到这是两个截然不同的时代，社会的迅猛发展，让我感到自己是个世纪老人。”那个18岁出门远行的“我”俨然已是一名长者、一名“父亲”了。劳伦斯说：“置身于这大片成堆的毁灭和分崩离析中，我们必须为生活和成长说话。”可我们说了些什么？又能说些什么呢？“成长”真的如此残酷、难以启齿、欲说还休？

2010年9月

面对人性焦虑困境的叩问

——读黄梵《第十一诫》

这是一篇让人产生莫名的反思本质、回归母题的冲动的作品，并非是具备多么卓越的洞悉力和表现力——似乎这也不是作者的目的，而是作品本身在敏锐细腻深沉的心灵体验基础上对赤裸裸的生存图景的展示。当我们试图像对其他作品那样，在所谓转型期、后现代、大众文化等语境内，在学院知识分子与知识、权力、道德、情欲错综纠缠的纬度上，在自由、责任、良知、反抗、背叛等范畴内，以一种学理的抽象和“清醒”来诠释和解读这部作品时，我们会自觉不自觉地丧失对作品感性体认所获得的那种带有惊悸感的触动、那种真诚浓厚的超越性的悲悯情怀，文学作品丰腴的躯体会在表达意义的焦虑中被风干。如果这是目前文学创作和批评所关涉的文学生存的焦虑的话，那么这部作品则是在一种更为普泛、更为生动、更为世俗，也更加接近人性的生存意义上描述焦虑的。当我们在从迷惘到绝望的体验下，向这由焦虑主导的堕落图景的纵深处走去的时候，我们也许会被彻底背弃了神性的欲望狂欢所吓倒，然后不得不思忖一种解脱之道。然而正如加尔文所说，人的心灵不仅在不断制造偶像，也在不断制造恐惧——首先是为了逃避上帝，其次是为了逃避焦虑。“偶像”只会使得我们的焦虑更显荒谬，“恐惧”也只能用确定的对象掩盖焦虑的“虚无”状态的威胁，逃避能够抚平那炽热的焦虑吗？我们既没有宗教的传统，又生在一个抛弃上帝多时的时代，“第十一诫”是对《圣经》中“十诫”的解构，它除了表达摆脱上帝后的惶恐无助之外，不再表达任何宗教警世的意义。焦虑是永恒的，在作品之中，它在欲望的蛊惑下在黑暗中挣扎，神性的光辉永远无法惠及，姜夏只能选择了最原始、最缺乏勇气的解脱之路——一种典型的逃避。《第十一诫》有一种直面的勇气，它

力图揭示那些企图逃避，但却越陷越深的堕落挣扎的心灵，用震颤灵魂的观照完成一种叩问：我们能否解脱？

一、焦虑：薇甘菊与红舞鞋

你无法想象薇甘菊那柔情的白色小花和舒展的枝条，有如此强烈的占有欲和疯狂的扩张速度，被它覆盖蔓延的乔木和灌木，会慢慢窒息而死，或被它分泌的异株克生物质遏制住盎然的生机。当整片的岛屿、植物带、风景区被一种单一的、贪婪的、无边际的色彩和姿态侵吞的时候，那是一幅多么让人恐惧的场景。而如今一个不争的事实是，生存焦虑的“薇甘菊”正在人们脆弱的心灵里无节制地蔓延。膨胀的生存话语用它繁多细密的枝条缠绕着人们的躯体，把这个时代的精神异化所产生的堕落和挣扎的根茎攀附在人们每一根敏锐的神经上。“当前的社会学分析已经指出了焦虑作为一个群体现象的重要性。文学艺术无论在内容还是在风格上，都把焦虑作为其创作中的一个主题。这一切的后果至少已经唤醒了知识阶层对于他们自己的焦虑的注意，并且通过有关焦虑的观念和象征渗透到公众的意识之中。今天，把我们的时代称作‘焦虑的时代’，已经差不多是一条自明之理了。”^a《第十一诫》就是这个“焦虑的时代”的作家，用自己的观察和体验表现时代焦虑特征对人性扭曲的残酷现实的作品。

姜夏虽然是生活在大学校园里，但他以及他所接触的群体的焦虑是与整个社会的焦虑联系在一起的。作者并没有刻意把主人公的生存场景——所谓高雅和神圣的校园——特殊化，因为焦虑在四处蔓延的时候，哪里都不可能避免。姜夏绝望的灵魂之旅的丰富和广漠，早已溢出了“校园”的框架，而与整个社会各阶层、每个个体的焦虑纠缠缠绕在一起。同样，对于姜夏的社会身份，我们也很难框定在“知识分子”的范畴内。当知识的专业化和文化的商品化成为不可避免的趋势时，“知识分子”本身便早已处于模糊和悬置、争论和媾和的尴尬境地了。况且，姜夏早已成为生存焦虑的羸弱而无奈的俘虏，那些所谓对学术的忠诚、对自由和尊严的珍惜、对道德情操的坚守、对权力核心和主流意识形态的自觉拒斥等知识分子品格，在他的行动和思想世界里都鲜有体

a [德] P.蒂利希：《存在的勇气》，唐蓓译，贵州人民出版社1998年版，第28页。

现。至于齐教授、慎教授、马厉等学院体制的寄生虫，就更谈不上知识分子了，他们早已在欲望的旋涡里麻木了，“知识”仅仅是一种求生的工具。所以，用“校园”和“知识分子”，以及相应的学术、知识、权力来诠释姜夏等人的精神困境，虽然有助于说明一些问题，但这种简约化的形式主义嫌疑会削弱作品强烈的感性体验所产生的心灵触动。

姜夏像是一个荒原的漫游者，空虚和无意义的焦虑使他成为荒原的一部分，他的焦虑有太多的对象，结果反而没有一个确定的对象。他的事业、爱情、亲情等曾经拥有的精神中心、最终意义，早已异化为生活无意义深渊的碎片。他对社会的怀疑丧失了诘问和反省，成为一种有意无意的认同和参与。在他焦虑的眼神里，心灵的“薇甘菊”成了生存唯一的色彩，齐教授、师母、他的同学和同事、汤苓、慎教授、家人、医院的医生乃至一个无名的门卫，都穿上了欲望的“红舞鞋”，社会、学术、爱情、亲情、友情等的正义、自由、真诚的内在理念，被欲望主导的权力、金钱、情欲销蚀为诡谲阴森的舞台，他们跳啊，跳啊！在一场集体的狂欢中停不下来，他们没有一个人在作品中有一段内心无比宁静的时刻。焦虑把人驱逐到无意义的深渊，人们不是思考如何承担它而不放弃自己的信念，却在欲望的蛊惑下自弃。安徒生童话里那个穿上“红舞鞋”的小姑娘，为了停下来，被割除了双脚，她的脚停下来了，但她的心还在欲望的波澜中浮沉。所以，有了木脚的姑娘不会选择天使对天堂的指引，而是选择继续跳舞。齐教授失势、摔断腿也无法放弃对权力和性的欲望，直至死亡也未摆脱焦虑的纠缠；师母旺盛的情欲，像贪婪的吸血虫，在同样贪婪的男人中周旋，苍老和道德审判也阻挡不了她对权势和金钱的迷恋，同样也是死亡象征性地结束了她的欲望之旅；姜夏在炮场的死亡威胁下、在齐教授猝死后的幻想破灭中、在师母朝三暮四的背叛后，也不能发现自己面对生存焦虑的荒诞处境，却用绝望又罪恶的挣扎方式把这荒诞推向死亡的极端形态。难道“死亡”成了把人们解救出焦虑的唯一途径吗？

二、诗意：发生在“窗口”的“仪式”

“即使在被极端地剥夺了自由的情境中，K仍可看到一个等着水罐里慢慢

流淌水的面容憔悴的姑娘。我说过，这些时刻就像朝远离着审判的景象打开一会儿工夫的窗户。朝向什么样的景象？我将把隐喻明确化：卡夫卡小说中打开的窗户朝向托尔斯泰的景象；朝向人物始终把持着——纵然是在最危急的时刻——自由的决定权的世界，正是自由的决定权给了生命以幸运的不可估量性，后者恰是诗意的源泉。”^a同样，薇甘菊蔓延的范围再广，总有遮挡不住的缝隙，总有一息尚存的其他植物。小说创作的确应当避免米兰·昆德拉所说的“奥威尔化”，不要沦为表意焦虑的模本、意义灌输的传声筒。不妨开几扇诗意的窗户，在窗口我们可以短暂地呼吸新鲜的空气，瞥一眼不同的风景。我们说《第十一诫》充满了焦虑和欲望，人物的心灵被扭曲得委琐困顿。但人性毕竟是丰富、多元的，不是单一僵硬的观念所能限定的。作者在作品中用敏锐细腻的笔触勾勒了几个闪着诗意星光的窗口，表现了人物本能性的朝向诗意存在的显现和对“非存在”的消极的反抗。这不仅使得小说意蕴深远，同时也是作者试图表现人性阻挡焦虑蔓延折磨的脆弱的努力，或者隐约地指出几种可能的解脱之路，尽管这一切都沦为一种有着虚伪本质和孱弱个性的枯槁的“仪式”。

齐教授那晚想到了死去的父亲，“铁石心肠”的他感到了内疚，破天荒地没同女摄影师做爱。但是，“翌日清晨，他脸上自责的神情消失了，面对众人的阿谀奉承，自己与众不同的地位，他很快摆脱了愧疚的情绪”。相比之下，姜夏对亲情似乎更为执着，他对奶奶怀着深切的爱，但在亲属们为了利益互相欺骗、推诿的无奈应对中，丧失了意义和属性。面对失去了任何意义的葬礼的“仪式”，最悲痛的姜夏没有一滴眼泪。亲人们投入麻木的表演，让他对亲情充满了困惑和茫然。

姜夏对帮助过他的女医生，永远怀有朦胧的爱意，他曾经试图找到她，也是为了回忆一种爱的感觉。所以，姜夏是知道真诚的爱的，尽管同汤苓、小杨、深圳姑娘以及师母之间的爱始终被利益和欲望把持着，但那若隐若现的爱仍让我们感到些许温暖。但爱也无法阻止焦虑和欲望的肆虐，在与他们的纠缠撕扯中，爱已面目全非。落泪与电线套上脖颈合演了一场让人悲痛和绝望的

a [法]米兰·昆德拉：《被背叛的遗嘱》，余中先译，上海译文出版社2003年版，第236页。

“仪式”，死亡是主持人，爱是“牺牲”。

姜夏帮助专心于学术的清贫的杨教授推了一程车，“他看着杨教授孤零零地推着板车远去，不禁感到一阵脸红”。但当检查组的领导们在宾馆的卡拉OK厅里，操练权利、金钱、情欲群魔乱舞的“仪式”时，他还会记得自己曾经脸红吗？他懂得规则，他知道如何选择才是“生存之道”。

还有一个“窗口”，也许是作者精心设计的。姜夏是一个文学爱好者，可文学在他父亲眼里是“可敬又可怕的恶魔”，因为在生存焦虑的视域里，文学的作用是卑微的、浮华的。所以，姜夏轻松地接受自己并非像诗句那般美妙的文学前景，就是可以理解的了。作者安排主人公与文学的这样一次尴尬的邂逅，有意无意地暗示了文学在现代社会的凄怆的境遇，也显现了作者真挚又无奈的文学情怀。文学成了一种宿命的蛊惑，尽管它已经沦为文学心灵的祭坛，但我们仍然有一种殷殷的奢望。当汤苓准备向姜夏“示威”的时候，小说暗示姜夏每周都去书店淘书，而且他在公共汽车上还拿着准备邮寄的自印诗集。“文学”这一次渗透，突兀而尴尬，已经成为一个痛苦又毫无意义的“仪式”，就像文本的心灵废墟中伸出的干枯僵硬的手臂——仅仅是一种挣扎。

当“诗意”以一种短暂寒碜的“仪式”，败退到无休止的痛楚之中的时候，我们怀疑那扇曾经“朝向人物始终把持着——纵然是在最危急的时刻——自由的决定权的世界”的“窗口”，是否曾经存在过，或者说它是容纳了一方星光，还是盘踞着如磐的阴霾。因为在那扇窗口的视野，更多的时候是人们那像眼泪一样熟悉的焦虑的面孔，和被欲望控制了了的浑浊的目光。“诗意”的存在是生命、是绵延、是创造，不是僵死抽象的同一，而是自身的不断追求，是克服“非存在”的永恒斗争。可这种斗争要么是微弱无力的，要么只带来了绝望，解脱之路在何方？

三、解脱：绝望与勇气

姜夏之精神崩溃，来源于一种空虚与无意义的“绝望”。“绝望”对于齐教授、师母等人而言，仅仅是一种虚置的广阔的背景，空虚与无意义属于“他者”，他们忠诚于焦虑驱使的欲望，并在其中获得意义和存在的“勇

气”。这一“勇气”只有在他们“作为部分而存在”的时候才有作用，也就是说他们是丧失了自我，认同于权利、金钱、情欲等被很多人制定和遵从的机械规则，才有“勇气”活着。抽空本质的“意义”得救了，但自我却牺牲了。而姜夏尽管是诗意存在的“窗口”的匆匆过客，但他还保存着“作为自我而存在”的一丝愿望。正是这一丝愿望让他在被动参与欲望之旅的同时，偶尔考虑到生活的意义，那显而易见的荒诞性必然把他抛向空虚和无意义的深渊，“绝望”便是不可避免的了。但正如他只是一个“匆匆过客”，他没有强大的主体性来勇敢地承担这种“绝望”，也就是说他的那种微末的“作为自我而存在”的勇气是不纯粹的，无力支撑他坍塌的精神世界。所以，他选择了“死亡”——一种同归于尽的形式。但正如我们所看到的，这只能使他的“死亡”被玷污，成为自我和世界焦虑的“生动”的注脚，他何曾解脱？那么是不是说，如果我们拥有纯粹的“作为自我而存在”的勇气，就能够发现意义、摆脱焦虑呢？

存在主义的神学家蒂利希把“作为自我而存在的”的勇气分为现代个人主义、浪漫主义和现实主义，以及存在主义诸形式，其中存在主义是前两者的延伸，是最激进的形式。正如萨特说存在主义是一种人道主义，它的确代表了人性的自我揭示、自我反省、自我回应、自我拯救。20世纪的人已失去了有意义的世界，失去了生活在出自精神中心的自我，人已牺牲给自己的造物。所以，存在主义在努力重塑自我，尽管这在一定程度上帮助人们远离异化的处境，力图“为作为自我而存在”的勇气指明道路，但由于过分地、盲目地把自我推向极端，人便忽视或牺牲了对于外部世界的参与。“自我一旦脱离了对其世界的参与，就只是一具空壳，只是一种可能性。自我因为有生命故必须进行，但它必须重新完成每一种行动，因为行动本身有把行动者卷入到承受他的行动的东西中去了。自我给予内容，因而它限制了他自己变成他想成为者的自由。”^a一个悖论，世界消失在自我之中，人还是避免不了焦虑。蒂利希最后开了一个作为“绝对信仰”而存在的勇气的处方，它是“超越上帝的上帝”，然而这仅仅代表一种理论意图，我们有理由厌倦——当我们目睹那仍然在焦虑中挣扎的人性。

a [德] P.蒂利希：《存在的勇气》，唐菂译，贵州人民出版社1998年版，第118页。

解脱似乎无望，《第十一诫》没有告诉我们，因为它是焦虑的一部分；理论也不能达到，因为它也是焦虑的延伸。我们的感觉只是绝望，绝望成为唯一的起点。在这个起点上，首先具备绝望的勇气，用这种勇气面对人性的被焦虑纠缠的永恒处境。当然我们还需要指引。“上帝已死”，他的“十诫”失去意义，“十一诫”在“十诫”之外，并不意味着人性摆脱羁绊的自由，而是意味着无路可去的孤独和痛苦。所以，即便没有上帝，我们似乎也应当亲近由某些价值指引的“神性”，它是宁静的栖息之地，在它的光晕里我们可能会获得短暂的“无焦虑”。这不是答案，这仍是起点，答案和起点之间是选择。有多少选择能摆脱焦虑呢？

叩问，全部是叩问。文学就是制造叩问，不要相信它给予的答案。我们说《第十一诫》没有告诉我们解脱之路，因为这并非它的目的，也非它必须或能够承担的。阅读它，是一种跋涉和穿越，作者以悲悯和超越的对人性的关怀，来“揭示”一种困境，逼迫我们去直观地面对焦虑对人性的扭曲，这需要一种感悟力，更需要一种勇气。小说成为一种土壤，能够反思和思想的土壤。但正如我们把它称作“揭示”——一种很纯粹的目的性和欲念，所以《第十一诫》在揭示焦虑的时候，本身也充满了焦虑，这使它成为一个巨大的动态的结构，充斥着断裂和错位，隐约地表达一种控诉和逼问，这种急迫表意的向度一定程度上影响了小说的稳定和超越性。但这是整个当代小说面临的焦虑困境，是一种集体的征候，是与作家暧昧的存在形态和急促的创作心态相联系的。表达和揭示焦虑的文学，也成为了焦虑的一部分，文学能否摆脱这种困境呢？

2003年11月

复苏了的、缓慢的诗情

——评陈启文中短篇小说集《洗脚》

在小说的审美失去了尺度之后，当代的小说美学并没有被一种解放了的兴奋和冲动所主导，秩序被打破以后，被寄予厚望的美学突围羸弱而又短暂，在新的秩序形成以后，解放的意义就被彻底堕落于欲望的放纵。生活被各种各样的、迅疾的速度所操纵，被不断繁衍的粗陋又野蛮的真实感所充斥。小说的历史中断于它的“机械化”和“制度化”，这种机械和制度超越了简单的抽象和具体的二元对立，进入了被臃肿的生活俘虏的文学惰性之中。一切小说形式的喧嚣和内容的更新，都遮掩不住一张张陈腐的面孔，尽管它们在批评话语的包裹下“婀娜多姿”。即便把小说纳入某种进化的轨道是幼稚和武断的，那我们也没有理由停滞在时代审美的观感效应内裹足不前。时至今日，在小说的形式实验走向尽头之后，在当下的小说美学之中，那些被摒弃了的、被遗忘了的审美形式的复苏才又重新具有了“解放”的意义。陈启文《洗脚》一书及其同时期的小说美学无疑将纳入这个范畴。陈启文是近些年非常活跃的一位优秀作家，有着旺盛的创作欲望和显而易见的创新性，“新”不是简单的创作主体的年龄层次的问题，也不是虚妄的小说美学的“新”的突破，更不是迎合堕落的时代“新”貌，“新”是要使小说重新严肃、庄重、深刻、简捷起来，要使小说创作的主体心态和审美历史摆脱时代本身的焦虑。因此，“新”对陈启文来说更为重要的是一种审美的回归。

在一个短评里，我曾经这样描述陈启文的小说创作：“……他的创作个性的突出远远逊于其艺术手法上的珠圆玉润，他不以个体与存在的巨大冲突和反抗为视角。陈启文的中短篇小说已经达到了形式感和小说意识的高度统一，这是作者长期文学体验和文学锤炼的结果。无论是呈现当代都市生活和

知识群体的微妙的心理镜像，还是还原历史境遇中人性突兀而宿命的命运遭际，他都能以触觉敏锐、描摹细腻、叙事张弛有度的小说语言，以或心酸、或感伤、或嘲讽、或沉郁的多维的情感形态，表现出一个美学上纤细而绵密、自然而萧散、明晰又朦胧的艺术世界。放弃了与世界的尖锐对立、放弃了剖析与鞭笞现实的自信以后，一种重视智慧和静穆、舒缓又节制的中年写作开始浮现。中年写作在诗歌创作方面已经遭到了广泛的诟病，而在陈启文的小说创作方面我们也有一种担心：耽于趣味，趋于平面化，忘记了存在苦难的沉痛。”

我想对我以上的评论做一点小小的修正。出于对小说的现代品性的推崇和倚重，我经常痴迷于某种碎裂感的寻找，某种繁复的思索路径所织就的“深刻”的探询。生活，在这种审美的压迫之下，被置入一种被动而逼仄的解析语境，或者被还原为某种原始的竞技场。所以，那种没有冲突面孔的中年写作，在这种美学判断中，不免就显得有些迂腐和麻木了。然而，通过对生活内心的神秘的河流的进一步理解，我想我忽视了审美的传统性，更对美的节奏和秩序感存在误解。对盲目的速度的迷恋，会把美的内在的品质打破，小说所实现的美学修养也不再具有水流一般的耐性。而陈启文的小说却一直致力于放慢速度，培养小说再现生活的耐性。他的耐心和闲适，实际上限制了他在题材上的自由选择，经常会制约他对文本所暴露的问题意识的深入，有时会给轻盈的人物带上不属于他的沉重的枷锁（如《自由心证》）。但陈启文的着力之处并不在此，他参透了生活的表象之后，把小说的美学表现的范畴放在对一种陈旧的“新感受力”的开掘上。按照苏珊·桑塔格的解释，“新感受力的首要特征，是其典范之作不是文学作品，尤其不是小说”。然而其他一些被当代艺术倚重的媒介的滥用，明显已经使得当今的“新感受力”变得廉价，也使得审美没有了应当的规范。而陈启文的小说所呈现的“新感受力”实际上带有某种美学回归的象征性，带有某种古典的情趣，但又具备着现代感受的伤痛和现代空间感的稠密。在中短篇集《洗脚》里面，忧伤的世态呈现和生命观感，精致得如同是古旧而浑然无损的瓷器，它正不断面临着莫名的、不可抗拒的震荡，或是一把本应被一位伤感的闺中女子日日抚摸的桃木梳子，突然被某种记忆所唤醒。一种观察生活的智慧在慢慢撕裂世界的完整感，细腻变得狰狞起来，舒缓也呈

现了某种逼人的气势。许多被遗失的感觉——不但是遗失在过去，更是遗失在当下的感受之中，在陈启文的小说那里复苏了，小说艺术自身的流动的悲剧感裸露了出来……

一、速度

“为什么缓慢的乐趣消失了呢？以前那些闲逛的人们到哪里去了？那些民谣小曲中所歌咏的漂泊的英雄，那些游荡于磨坊、风车之间，酣睡在星座之下的流浪者，他们到哪里去了？他们随着乡间小路、随着草原和林中隙地、随着大自然消失了吗？捷克的一句谚语，将他们温柔的闲暇以一个定义来比喻：悠闲的人是在凝视上帝的窗口。凝视上帝窗口的人不无聊，他很幸福。在我们的世界里，悠闲却被扭曲为无所事事，其实两者完全不同：无所事事的人心情郁闷、觉得无聊，并且不断寻找他所缺少的动力。”米兰·昆德拉在他的小说《缓慢》之中对速度充满疑惑，对一种可倚赖的美感的丧失感到忧伤。“当人被机器赋予了速度的快感之后，一切便改变了：自此之后，他的身体处在游戏之外，他投身于一种无关肉体的、非物质的速度之中，纯粹的速度、速度本身，以及令人兴奋的速度感之中。”至此，正如保罗·维利里奥在《解放的速度》中慨叹的：人的真实感丧失了！现代对速度的内在的追求，把它与古典时代的悠然情怀和田园情趣区别开来，但新的美感的产生并不能代替人们对美的静态的依赖、对时光的空间性的浪漫玩味。或者说，对于美而言，对于小说所再现的生活而言，速度的过度迅疾并不是一种优势，而是一种无法摆脱的蛊惑和附累。

在陈启文的一部小说《大堡柳船坞》里有一句话：“我走了，走得很远了，到了大堡脚下，还听到那叮当叮当的声音。日子便显得格外漫长。”很显然，时光的速度被种种记忆所延缓，一切都消逝了，包括被生活湮没的种种细节、生命的种种丰富的美感，而记忆在试图放大它们，可爱又可怕的记忆在切割时光的绵延和生命的历史，被心灵所遗忘的种种感受苏醒了，命运的悲剧感如约而至……《洗脚》这部集子延续了这种美学品质。《闪逝》和《村上春树，茶道与匕首》把人的命运与人的心理时间扭结在一起，外在的历史时空的

迅疾在人物内心一瞬间的固执面前显得空前的无力，真正主导人物命运的不是时间本身的延伸——这只是成为一个舞台，当心理时间的反复和停止还原了心灵的伤痛之后，一切都昭然了，一切冲突早已掩埋在了沉淀和灰尘之中了。《洗脚》《你从哪里来？我的朋友》和《鱼缸中的一个少年》，从叙事的线索上似乎更着眼于眼前的变化，但同样被延缓下来的时间所操纵。当人们静下心来感受生活的启示时才发现，心灵无时不在经受着个体历史的煎熬。如果陈启文在美学上不是选择了这种耐心的静穆，那他的小说的肌理也就会仅限于一种粗鲁和莽撞的还原，而这并不是小说独一无二的功能。遗憾的是，当前的很多小说就是偏执地迷恋着速度，以及速度所能胁迫的丰富的生活内容，这使得小说失去了它所应当拥有的“轻逸”和“确切”（卡尔维诺）。当然，卡尔维诺在他的《未来千年文学备忘录》中也提到了“迅速”，但在他那里的速度建立在时间的相对性上，体现为一种“价值”。这种价值实际上就是表达上的“确切”和“易见”，以最快的速度实现，而不是纠缠在小说的本质以外。所以，从这个角度来说，陈启文也同样是迅速的，他迅速地拉住了脱了缰的时间感。或者这类似于普鲁斯特所说的“失而复得的时间”。

二、乡 情

在哪里速度是缓慢的，而且人们在欣赏和享受这种缓慢呢？

不可否认，陈启文和沈从文有某些相似的地方，这不仅因为他们都是湖南人，也不是因为他们所描述的风土人情有什么重合。他们的相似在一种精神品质上。沈从文自称是一个“对政治无信仰对生命极关心的乡下人”，自觉拒斥都市文明对人性的扭曲，力图在对原始初民式的道德美感的推崇、对化外情调和民间趣味的幽灵的释放、对自然和生命力真诚而极致的表现之中，营造一个浪漫的、超越的“精神乡土”，以区别于鲁迅等乡土小说作家对乡土和乡土的人的阐释。这种区别在时间的品质上，无非就是体现了沈从文游离了现代的线性历史观之外，从时代的焦虑中回到了相对静止的乡土美感之中。

然而，不同于沈从文的是，陈启文没有理由排斥现代了——现代境遇、现代的人性。我们可以原谅沈从文在表达城市题材方面的不成熟，在描摹

都市人性方面的模式化，但陈启文不但不可抗拒，而且必须把现代性的认同缺失与人性内在的乡土情结“现实”地结合在一起，他再躲在乡土封闭的小庙里已经没有意义了。所以说，陈启文的“乡情”才是一种内在的“乡情”，这并不是说他超越了沈从文的局限，而是时代已经更为迅疾地瓦解了乡土共同体的属性，“乡情”越来越无所依傍，只能在一种面临瓦解的无奈中抒发自己的感伤之情。因此，尽管在《洗脚》这部集子里并没有真正意义上的乡土题材作品，但里面的人物显然都痴迷于民间与世态的悲伤的反复嗟叹和吟咏，尽管这一切已经无法成为一种自在自足的自然呈现，而且也显而易见地被时代的现代品质所抛弃。《洗脚》《你从哪里来？我的朋友》和《闪逝》中的人物，诸如罗列夫、英、何先生、我和李渔，都是被一种变动不居却又永远亲切的“乡情”所牵引，宿命般地被掌控着，甚至被无情地玩弄着……现代境遇的悲剧感受不是明确的对立和分裂了，而是纠缠，是背离又返乡的纠缠。《村上春树，茶道与匕首》则更为纯粹地表现出“乡情”如何瓦解顽固的历史，如何把焦躁的心灵平息在一种缓慢的思索和观望之中。

海德格尔说，人是诗意的栖居。这种诗意必须放弃对速度的狭隘理解，必须回到自己的内心，回到一个返乡的旅程之中。在一种内在的“乡情”那里，人才是平静的，美丽和生命的易碎才会催生温暖的伤感。在这种伤感里，现代和古典的区分才会显得不再重要，而古典的美感也才更具有独特的现代魅力……

三、女 人

加缪在《放逐海伦》里慨叹道：我们放逐了美，而希腊人为美而斗争！虽然如叶芝所说：“尘土蒙住了海伦的眼睛。”但在古典时代，在海伦面前，特洛伊的长老们看到的只是美丽。就像是在弗里内的裸体面前的法官和民众，当雄辩家希佩里德斯扯下弗里内的长袍以后，他们的眼里已经没有了最高法院控诉的渎神的妓女，只有那丰腴的肉身所散发的摄人的美感。所以，在庄严的法庭里，在不可抗拒的神面前，他们可以因为美丽而宣布弗里内无罪。

这就是一去不复返的古典时代，但是关于美的向往却在人性之中扎根，

甚至由女性来代表这种美的审美惯性也一直延续下来。与沈从文一样，陈启文的女性形象也是突出而鲜明的，要么娴静如水，代表着男性情愫里美的极致和神一般的不可侵犯性，要么是活生生地展示着美是如何被现实所揉搓的、女性如何用自身的美的属性扼杀自己。前者包括《洗脚》里面的英、《村上春树，茶道与匕首》里面的美纯，或许也可以包括石榴（《你从哪里来？我的朋友》），甚至是那个最初的游泳的女人（《闪逝》）。而后者却要复杂得多，对于赵俊（《洗脚》）、石榴妈（《你从哪里来？我的朋友》）、谢晴（《鱼缸中的一个少年》）、两个罗宁（《闪逝》）、易思甜，甚至是周莉（《自由心证》），我们都不能否认她们的美丽，她们的聪慧，以及她们带有悲剧感的命运——带着美被毁坏的刺痛。这又成为陈启文不同于沈从文的地方，而这仍然也是女性的不可避免的现代遭际，所谓的古典美感的现代的独特魅力，实际上就是这种被损毁的残缺性。正如今天再谈论海伦时我们要强调她的背叛，谈到弗里内的时候我们要顾忌她出卖肉体的事实，而美要么是次要的，要么是经受着堕落的……

男人与女人，一个永恒的美学母题在古典与现代的交错中，成为陈启文小说的一个不变的叙事线索。速度缓慢了下来，在返乡的归途中与男人成为伴侣和敌人的是女人，他们穿行在幽深而静谧的历史之中，重叠在复杂纠缠的叙事网络之内，把一种缓慢的诗情的复苏营造成一个没有成败和血迹的厮杀，到处都是闪烁着古典眼睛的现代碎片……

中短篇集《洗脚》，对于陈启文而言，并不能完整地体现他的小说美学的全部内容，这一切构成的只是一种小说成长和变异的动态。我仍然要强调它在美学上的一个最为鲜明和直观的印象：成熟和圆润。古典审美情怀的现代复苏，带着不可避免的现代特征，而且势必也要把对现代境遇的古典式深入进行下去，与不确定性和悲剧性的纠缠仍然是陈启文小说不能摒弃的。此时，成熟和圆润就要警惕一种单纯而逼仄的趣味性的局限，千万不要耽于虚幻的、僵化固守的古典之内不能自拔。“新感受力”必须在一种动态的更新中成长。“我们梦见这个坚不可摧、玄妙深奥和清晰可见的世界，它无所不在，无所不有。然而我们为了知道它是有限的，就在其建筑结构中空出了一些狭窄而永恒的虚无缥缈的缝隙。”（博尔赫斯尔）我想，陈启文已经行走在这这些缝隙之中，这

些缝隙贯通了过去和未来，而且这些缝隙也在陈启文的小说中不断地旁逸斜出，不断地截取时间的流逝和心灵的相互观照。

2005年8月

批判现实主义者的当代命运

——读安黎《时间的面孔》

“时间是什么呢？如果别人没问过我这个问题的话，我是知道答案的。不过如果有人问我时间是什么的话，这时我就知道了。”圣·奥古斯丁的这句模棱两可、略显拗口的话却道出了“时间”潜藏的奥秘。当我们真正面对“时间”的时候，人性最危险、最脆弱的一面暴露无遗，此时来自断裂、消散、晕眩的恐慌让我们陷入失语的沉默之中，倘若主体是一个柏拉图所认可的超拔的“永恒者”，能够在失语的时候保持着永恒性、认同人性永不消逝的完善本性，那失语是睿智的通透与达观，否则，失语很可能是“恶”的缠绕往复造成的不可抗拒的压迫性，是无法治愈的创痛，是接近于尼采的“永恒轮回”的某种死亡的表现。而这一切由谁来传达呢？我们习惯于经由“现实”，这一深度无法度量的人性的容器，来展示永恒创痛的当下性，但“现实”也同时成为我们直面永恒时间的难以逾越的障碍，成为卡尔维诺所讲的制约小说飞入另一种空间的“沉重的奴役”。“现实”成为小说的死敌，也成为了埋葬“时间”的凶手，但对于我们，对于残酷现实像受辱者脸上的眼泪一样清晰的年代，小说家拥抱“时间”更重要，还是沉溺于“现实”更重要呢？或者说，是艺术更重要，还是责任更重要呢？也许这一疑问由安黎解答更为合适，但我很清楚，当他面对这一问题的时候还尚未从失语的恐慌与绝望中挣脱出来。

《时间的面孔》更像是“现实的面孔”，安黎用急风暴雨般的“现实”毁灭了我们对“过去”的留恋、对“未来”的期许，一个乡村改革者的浪漫主义乌托邦的命运，就是一个生命被悬挂的命运，那片风中摇曳的“枯叶”倾诉着无数悬挂者无法驱散的噩梦。立本，这个无比熟悉的人物，带有强烈的寓言性，人的原始欲望的现代显现、中国乡土伦理境遇的崩溃、国民精神蒙

昧的文化想象形成的种种神秘的、冲突的张力，经由几十个人物的互相背叛和互相伤害的狂欢图景，把人性对“现实”的绝望和对罪恶永恒轮回的可怕境遇的想象推向了极致。徘徊在中国乡土社会的百年梦想或梦魇里，包括五四以来的启蒙理念和国民性批判、包括晏阳初和梁漱溟等人的乡村教育实验、包括现代化的代价、包括乡土精神的沦落和生态的恶化，安黎皆以无比迅疾的节奏和密集的叙事铺张尽情展现，无所顾忌、几无保留地给我们呈现了尽量多的“现实”——多到过量。一个蛰伏了许久的笃定的写作者显然并未被艺术的玄想隔绝，西北，一个土地的色彩比天空还要醒目的地方，总是在赅续着某种顽固的写作传统，安黎似乎比这一传统更为热切、更为急迫、更为愤怒，一部从30万字删减为15万字的长篇小说，仍然是这么密不透风，似如磐的阴霾和庞大的幽灵，召唤着绝望和虚无、关爱与战斗！但安黎的命运和立本并无二致，后者被“现实”吞噬，前者被“现实”的影子吞噬，他梦想小说变成刺向“时间”的利刃，让“现实”向预想的美妙世界敞开，但事与愿违，过量的“现实”既毁灭了“时间”的原始性，也摧毁了小说的脆弱的自主性。

斯蒂文森认为：“说小说是一部艺术作品，多数是由于它与生活之间无法估量的差别，而较少是因为它与生活有着必然的相似。”这就是为什么一部命名为《时间的面孔》的小说最终更像“现实的面孔”，因为安黎回避了通过超越生活以实现直面“时间”的危险时刻。对于小说而言，没有什么比直面“时间”并试图描述乃至重构时间更危险的了，但这种临界的“凶险”也是成就现代小说经典的必由之路。现代小说开始于现代性中传统“时间”感的消散，“现代性经常被刻画为一种时间的不连续的意识：一种与传统的断裂，一种全新的感觉，一种面对正在飞逝的此刻的晕眩的感觉”（福柯语），无论是普鲁斯特、卡夫卡、乔伊斯、博尔赫斯，还是晚近的“新小说”，都把人们对惯常的时间感的沉溺驱逐到一个无所依傍的不安和慌乱之中。安黎没有承接现代小说的这种传统，他仍然秉承着传统批判现实主义的固有观念，最大限度地揭露和批判丑陋的现实和丑陋的人性，为此他甘愿牺牲掉现代小说的各种艺术探索开启的想象空间，让“现实”像急促的暴雨一样击打着我们麻木、冰冷的头脑，几十个人物、无数的故事、全知全能的叙事视角，文本粗粝得如同黄土高坡赤裸的土地和悲凉的面孔，让小说的触角尽可能地扎入“现实”的绝对深

度之中，正如他这样描述自己的写作：“我写文章，则是希望通过自己的笔，唤醒该唤醒的，净化该净化的，提升该提升的，让人间像个保温房，弥漫善良、挚爱与关怀。”他的这种传统知识分子与生俱来的“现实”关怀是他的小说不断浮现又消隐的旗帜，那些针对现实问题的教化、表白与激愤成为盘踞在文本中的一股奇异的势力，它们让小说的步履散乱，叙事铺张得像是一个试图吞并一切的暴君。安黎牺牲了小说美学的卓异所兑换的“现实”是否是朝着一个净化与提升的坦途呢？他把小说命名为“时间的面孔”就证明他不是如他的言辞那般的进化论者，或曰乐观主义者，这种矛盾是现实主义写作不能避免的。

“类似于悲剧，现实主义在读者心中也实现了一种情感的仪式化涤荡，尤其是当读者对书中人物满怀同情（怜悯）和为再现的故事唏嘘不已（恐惧）之时。当然，现实主义所带来的这些美学享受，大部分依赖于对这些情感的唤起和宣泄。但在该模式的接受中，此种经验的功效是什么呢？卢梭大概是第一个对艺术的悲剧力量大发牢骚的人，他认为它的功能在于维护现状，带来的是‘有限的震撼且不能动摇既定的道德’。如同牺牲的行为，对混乱缓解以及社会秩序重建的仪式化排演，只能强化那种秩序，并且宽恕暴力的产生。与此不同的是那种更为辩证的叙事形式，它结尾于一种道德的困境，驱使一个人彻底改变他的行动，进而改变整个世界，而现实主义的结果似乎只是私人经验与顽固现实间的和解。”安敏成对现实主义者的分析也许是片面或偏执的，但我们应该知道如何判断“私人经验与顽固现实”是否实现了和解？如果一个批判现实主义的主体并不是一个绝对价值的实践主体，那最终的和解是必然的，而这种必然性在当代几乎是毋庸置疑的。一个小说家如何通过自己的作品为时代、为人性负责，这是一个复杂而多元的问题，但就目前“现实”显现的方式与现状来看，仍然通过小说的“现实”再现来劝诫、改良和促使时代的进步，似乎并不是最合理的，或者说是很不“现实”的。但我们是否因此就绝对地否定安黎的这种“陈旧”的书写形式呢？这种书写形式在现代的不断失败又不断地再现是一个后现代民族国家永恒的寓言，这不是一个关乎小说或小说家的问题，在此之前，它关乎于人及其境遇，或者更确切地说，关乎于每一个沉思的中国人与“现实”的绝对密切的关联，任何诚恳的舞蹈都是带着枷锁的。“在

一个变得非人的世界中，我们必须保持多大的现实性，以使得人性不被简化为一个空洞的词语或幻影？换一种方式说：我们在多大程度上仍然需要对世界负责，即使在我们被它排斥或从它之中撤离时？”（阿伦特语）我想，安黎在认同一个小说家之前，更为认同一个怀有热情和良知的“人”，他恐惧自己被简化为一个抽象的知识者、小说家，小说甘愿被“现实”绑架的目的仍然是一个避免了自私自利的人的自我救赎。作为一个读者，我只能说这种理想的批判必将溃败，但作为一个感同身受的“现实”的俘获者，我只能在这一“伪装”的原教旨主义自杀式“袭击”里，与一切自我救赎者的“勇敢”和“怯懦”握手言和。

我们如何逃离“现实”，同时不丧失自己的现实性？小说如何拥抱“现实”，同时不丧失自己自由地飞翔？安黎的《时间的面孔》是一种症状，不会给我们描绘答案，也不会把我们放在尼采颂扬的“永恒的门槛”上，阅读的后果是再次感受“现实”的深度与顽固，呈现永恒“时间”的努力被“现实”悖谬地扭曲为一种无助的失语，这就是中国批判现实主义者的当代命运。我们是梦想逃离的人，我们又是不忍逃离的人，我们用战斗避免逃离，而战斗最后也变成了逃离，也许这才是黑暗时代的衰微呈现的最逼真、最绝望的“时间的面孔”。让“现实”埋葬我们吧！让“时间”拯救我们吧！

2008年12月

物质的想象与现代主义的还魂记

——关于董启章的《天工开物·栩栩如真》

时而沉溺、时而失神、时而错愕、时而厌倦，这就是《天工开物·栩栩如真》带给我的阅读感受，这个过程漫长而艰难。记得作者董启章曾经说：“我觉得需要建筑一个不同的经验世界，如果这是一个很自然的跟你现实生活一样的世界，那当然读起来很快。所以我希望读者读我的书的时候能进入一个不一样的世界，慢慢进入、慢慢感受，有的感受是只有慢下来才能够抓住的，太快就过去了，所以要尽量让读者慢下来，不要太快。一本书要陪伴读者尽量多的时间。”可这是一个速度被无节制地解放的时代，“慢”虽然有真理和诗学的合法性，却愈来愈缺乏认同者，一本书（也包括一切其他“物”）陪伴一个人的时间越来越短，甚至人们已经慢慢习惯不需要书。书，因此成为董启章在小说的结尾重新物化的对象，以避免它与收音机、电报机、车床及那些随时消逝的生命一样，沉入不再被召唤的深度记忆中。可这样一个“物质的想象”过程重构的经验世界和美学世界意味着什么呢？或者说，能给我们带来什么呢？

董启章体察“物”的方式也许与他作为一个作家的存在形态和美学选择有关，他也许是当代中国小说家中为数不多的、所剩无几的现代主义守夜者之一。这个最无视读者也最尊重读者的小说家专注于构筑艰涩、混杂、漫长的经验世界，顽固地赓续着现代主义形而上学在海德格尔那里清晰起来的“存在”观：关心的不是个体的存在，而是一切存在的绝对奥秘。董启章在他的文字工厂中致力于用特殊的想象模式去“重整过去、现在、将来的真实生活面貌”，通过“天工开物”重新赋予“世界的物性”（阿伦特语）以丰富的可能性，通过“栩栩如真”再次击碎真实与想象的边界。这个一度躲避在香港一隅的小说

的“极端主义”分子，也许曾经比任何一个中国小说家都明白“孤独”的含义，比任何一个所谓的先锋作家都更敝帚自珍似地维护着现代主义形式实验的畛域，写作于他而言一度只是“一个人的游戏”，一个凝视着物品、对自己徒劳地做着访问的幻想家。正如佩索阿在《写作是对自己的正式访问》中所描述的：“写作如同对自己进行一场正式的访问。我有特殊的空间，靠别的什么在想象的间隙中回忆，我在那里欣悦于自己的分析，分析那些自己做过然而不曾感受过的东西，那些不曾被我窥视过的东西，它们像一张悬在黑暗中的画。”这种“黑暗中的画”的意象把董启章的“物质的想象”与其他类似的小说明确区分开来。譬如李锐的《太平风物》，16篇小说与16个农具形成的“超文本拼贴”试图构筑的却是一个宏大叙事的“物质想象”，那些农具的图片被深深嵌入共有的历史之中，在最明亮的地方闪着微光，容易触摸但却失去了丰富的想象维度。

巴什拉曾经把想象分为两种：形式想象和物质想象，而且他特别强调了物质想象所提供的“物质的直接形象”的重要作用：“目光为它们命名，但双手熟悉它们。一种充满朝气的喜悦在触摸，揉捏并抚慰着它们。物质的这些形象，我们实实在在地、亲切地想象着它们，同时排除着形式，会消亡的形式，虚浮的形象，即表层的变幻。这些形象具有分量，它们是一颗心。”而董启章在《天工开物·栩栩如真》中所极尽描绘的“黑暗中的画”就非常重视物质想象的空间开掘，“物质的直接形象”被多层面、多维度地唤醒之后，便勾连起它们与人、词语、历史、城市的充满想象力的、奇特的、生机勃勃的网状形态；事物的秩序被肆无忌惮地打乱并重构，在重构的过程中，人们因过快的速度而丢失的“物质想象”又开始闪烁起奇异的光芒。正如巴什拉“对美学哲学中的物质因的欠缺感到震惊”，我们也早已对当前汉语小说写作中有意无意地对物质因的忽视而感到遗憾。“物质在两种意义上使自己有价值：在深化的意义上和在飞跃的意义上。从深化的意义上讲，物质似是不可测的，似是一种奥秘。从飞跃的意义上讲，它似是一种取之不竭的力量，一种奇观。在这两种情况中，对某种物质的思考培育着一种敞开的想象。”董启章在“大都市”的庞大、空虚的物质化牢笼中构筑的那个自弹自唱、自生自灭、自由自在的“小宇宙”，恰恰深化了他独特而专注的物质思考，世界的物性从阿伦特的社会学

思考中被拉回亚里士多德时代的神话“诗性”：“每个工具都按照命令自动工作……有如代达罗斯（Daedalus）的塑像或赫菲斯托斯（Herphaestus）的三角宝座，诗人咏叹道：它们自行加入了诸神集会。”这种古老传统的神话逻辑曾经是现代主义怀旧的不二法门，如叶芝、乔伊斯、劳伦斯和托马斯·曼，因此在《天工开物·栩栩如真》中出现的那些神奇的工业时代的魔幻场景，恰恰开启了深入物质奥秘、存在奥秘的进程，只是这一过程并不像想象的那么顺利，而这恰恰又与现代主义“不可忽视的丑陋特点”以及“一个丑陋的时代施加的压力”（迈克尔·莱文森语）密切相关。

苏珊·桑塔格在谈到“新感受力”的时候曾经这样谈论当代的艺术：“艺术如今是一种新的工具，一种用来改造意识、形成新的感受力模式的工具。”董启章的《天工开物·栩栩如真》及其整个“自然史三部曲”也是有着这样一个塑造新的艺术意识和感受力的“野心”的，他对一个仅仅技术西化的香港文化不满足，要通过小说的虚构“拼命吸收”西方文化、艺术、哲学，“填充这个文化的空心层”。当然，这恐怕只能是一个文化幻想、文化野心。比如在苏珊·桑塔格所说的艺术实践对取自“非艺术领域”的新材料和新方法的占有和利用方面，小说是不可能与其他一些艺术门类相竞争的。因此她才会毫不留情地说：“新感受力的首要特征，是其典范之作不是文学作品，尤其不是小说。”我们反观《天工开物·栩栩如真》，其“物质的想象”纵然敞开了足够的空间，但这个空间无法实现巴什拉所描摹的那种“形式因”与“物质因”的融合、统一，最终还是回到“物质因欠缺”的老路。所以巴什拉也明确讲到“物质的想象”方式主要还是针对“诗歌创作的完整的哲学研究”，同样与小说无关。所以，从本质上讲，《天工开物·栩栩如真》无法真正提供“新感受力”，包括后面的《时间繁史·哑瓷之光（上、下）》《物种源始·贝贝重生》，因为这对当代小说来讲是一个不可能完成的任务。就这部小说而言，他所有的“形式因”都不是没有来路的，无论“后设”、魔幻，还是多声部的复调，都没有溢出现代主义小说美学的边界。而这种“组合式长篇”的书写方式无法避免拼凑的痕迹，那些董启章所反对的再现性小说美学的质素也不可避免地充塞其中，不然他根本无法呈现家族史、香港史的片影。因此也就导致他的“物质的想象”最终还是要折翼于现代主义的边界，而这个边界很

早以前就划定了。“物质的想象”因此沦为一种在狭小空间中的没有节制的膨胀，也即董启章以“独裁者”的身份所做的自我解构：“这本书稍为显出新意的，在于它把创作者的自我置放于多重的‘可能’的中心，造成自我膨胀，也同时难免于自我分裂。”

本来“一个人的游戏”根本谈不上“自我膨胀”“自我分裂”，绝对的“孤独性”足以维持一个自我的“富足”，可任何小说都无法成为“一个人的游戏”——只要它拥有读者。所以当董启章“说出”这部小说仅仅是文字工厂中一个人的游戏时，它就不可避免地变成了“一群人的游戏”。而这同样是“世界的物性”，且是最真实、最顽固的物性。“人类事务的整个事实世界要获得它的真实性和持续存在，首先要依靠他人的在场，他们的看、听和记忆，其次依靠无形之物向有形之物的转换。”阿伦特在谈论“世界的物性”时从来不会迷恋一个充满想象力却短暂的“艺术的物性”，而是要“残酷”地揭示出劳动生产中消费品获得“物性”的过程：“依靠他人的在场”、从无形到有形，“物质化是它们为了在这个世界上留存而不得不付出的代价”。《天工开物·栩栩如真》因此就不仅仅是一个现代主义的实验文本，它是一个物品、产品、消费品，一旦它被阅读、被推荐、被阐释、被授奖，文本苦心经营的“物质的想象”就从根底处溃散了，或者停留在原处，无法得到真正的认领，那些滔滔不绝的“自我”和“他人”的叙述，不过是在把想象世界的物质拖到真实世界中来。于是，“《天工开物·栩栩如真》是一本自我的书”就不得不直面一种复杂的悖谬，“自我”在哪里？它是“一个人的自我”还是“一群人的自我”？董启章及其小说被认可和关注的过程，也即他们不断“物化”的过程，在这样一个混杂的、周而复始的展示性过程中，过多“他人的在场”已经消解了那个“文字工厂的想象模式”的形而上学性。《天工开物·栩栩如真》因此便与任何其他小说没有区别了，一样被阐释（各种哲学理论和美学思考的簇拥和围观）、一样被赞扬或质疑，而董启章也和大多数的成名作家一样“忙碌”了，穿梭在各种形式的发布会、研讨会、颁奖会上，滔滔不绝地阐释着自己的文学观念，把那些自我的秘密屡屡展示在他人那好奇而慵懒的围观中——“物质的想象”模式得以从文字的禁锢状态中挣脱，来到了一个波德里亚所说的“现代新野人”的围困中。这也许就是董启章在以“独裁者”的身份反省时所

意识到的“自我膨胀”后的“自我分裂”“自我的崩解”。但这种膨胀、分裂和崩解为什么会得到认可呢？

20世纪90年代之后，中国内地的现代主义艺术实践在多重围剿和自我放逐中失去了动力和热情，但它在80年代构筑的以现代主义形式外观为重要表征的“纯文学”幻境却没有消散，而且随着文学边缘化和后现代解构的加剧，文学场域中对现代主义塑造的“艺术崇拜”和神圣化想象的热情非但没有摒弃，反而成为部分文学主体维持脆弱的文学认同和自我认同的“救命稻草”。港台由于接受西方哲学观念和文艺思想的顺畅，以及政治土壤的适当，现代主义虽然经历过波折、转向，但仍然有着顽强的生命力和持续性的艺术实践，董启章、骆以军、张大春等人的那种庞大的现代主义书写在中国大陆是难以想象的，但在港台的文化政治语境中就能存在、成长，并得到较大程度的认可。大陆首届施耐庵文学奖授予董启章的《天工开物·栩栩如真》，固然是对现代主义书写的某种认同，但这种认同也不过是一种姿态，是那些现代主义的“真”“伪”守夜者与复杂而臃肿的文学场的一次游戏式的合谋，是一场带有明显的表演痕迹的“现代主义的还魂记”，现代主义是其表，“现实主义”是其里。在目前这种衰微的时代症候中，小说的任何形式的丰富、繁荣，都不过印证着人们内心的某种贫乏。《天工开物·栩栩如真》这种借尸还魂的现代主义展示，虽然有着不容置疑的真诚和勇敢，但却事实上不会给我们带来什么。它的真正的读者恐怕也寥寥无几，它所重构的经验世界于读者而言也许不过是一个语言游戏的废墟、一个“纯文学”幻境的复现。既无法满足读者消费主义的娱乐渴求，也无法替代那些直面世界的哲学性省察。

2011年12月

庸常之痛

——记曹寇短篇集《屋顶长的一棵树》

《屋顶长的一棵树》是曹寇四年间的第四本小说集，速度之快让人咋舌，当我看到他在京城现代文学馆的新书发布会“群贤毕至、少长咸集”的隆重场面时，不由得想起这两年他“孜孜以求”的梦想来：到北京去！那个成长于南京八卦洲的城乡漫游者、都市浪荡子如今似乎真的要脱胎换骨了。《操》的时候，他是“了不起的坏蛋”；《喜欢死了》的时候，他是“作协会员”；《越来越》的时候，他是“小说大师的年轻时代”；如今，他是“直立写作”的“中间代”，要背负着四个“性”（国际性、可能性、个性、喷发性）去“突围”。

“中间代”？如果与身体相对应，“中间代”意味着什么？呵呵，当然这只是一个曹寇式的玩笑，让我想起他的第一本小说集。一个前些年被诗歌界炒作之后“烟消云散”的代际概念，现在又被用在一批卓有才华的青年小说家身上，我担心“最为尴尬的一代”也许因此会更尴尬。似乎不站队就等于不存在，不“拉帮结派”就会势单力薄，但对艺术而言，任何形式的“集团作战”都会显得荒诞。这样的前车之鉴在文坛上有很多，但不如此何以亮相？何以成名？何以“彪炳史册”？或者，这也是文学的商业化时代为了适应市场法则所不得不采取的策略。

我妄自揣测，曹寇必定厌恶、痛恨这一切与之本性、与之书写相悖的“命名”，但他必须要面对和领受它们，因为这也是他的本性之一。在这本最新的小说集的序言部分，曹寇保持着他在小说观念上始终如一的“谦逊”、清醒和无奈，他深知写作的局限：“你不仅无法通过写作获得自由，写作本身恰恰会构成障碍，围困你，压制你，让你沦陷，让你呼吸困难，让你感到自己因

徒般的命运。”“囚徒”，既真实、生动，又带着几分艺术想象的夸饰，不过却能局部概括曹寇的个性和小说美学的特质：生活中“囚徒”般难以挣脱的庸常之痛。

阅读《越来越》的时候就准备为曹寇的小说写一篇观感，题目草拟为“草寇曹寇的草性、操行和操性”，如今仍然适用于这本新的小说集。

《屋顶长的一棵树》延续了曹寇小说在故事和人物上的平庸的、日常的、琐碎的“草性”，那些“野火烧不尽，春风吹又生”的杂碎的、卑贱的人物身上的欲望、梦想、呓语乃至毁灭，都在曹寇徐缓有致、絮絮叨叨的日常化叙事之下，呈现出琐屑与宏阔的奇特张力；人性在孩童时代观看、赏玩事物的不厌其烦的耐性，被曹寇顽固的青春记忆无限推延，然后经由他粗鲁、俏皮、反叛却又无比真实的语言风格，结构成一幅幅看似了无生趣，实际趣味丛生、机锋不断的生动画面。曹寇写作的“草性”或者“庸常性”，严格区别于那些自然主义的“新写实”和矫揉造作的“批判现实主义”，更不屑于与那些伪造的“民间”“底层”“草根”等名目繁多的阶层性书写为伍，他只是一个小声说话、絮叨些无聊的事的人，他的那些偶然性的写作既不想供人娱乐，也不想启蒙、教化。那些边缘的、平凡的、失败的小人物身上的顽固的、无聊的庸常性及其苦痛，映射的并不是某一个阶层、某一类人的病症，而是包括他在内的每一个人的、每时每刻都无法脱离的困境。由此，曹寇写作的这种顽强的“草性”也就成就出他在当代青年写作和当代小说美学上不可多得独特“操行”。

实际上，真实、真诚、真相三个“真”就足以完成曹寇小说的“操行评语”。他以真实得让人厌倦和绝望的现实，与真诚得荒诞不经乃至让人啼笑皆非的生存态度，逼迫出日常生活每一个缝隙中或赤裸裸或妙不可言的真相。这种特征在《屋顶长的一棵树》中尤其明显，证明他已经基本上从他的南京前辈的“影响的焦虑”中走出来了，那种为了表现反叛姿态而生的“为真实而真实”的日常化、粗鄙化、欲望化叙事，也已逐步被一种从容、萧散、机敏的叙事方式取代了。曹寇不为潮流写作，不为批评家写作，甚至也不是为读者写作，他的这些小说“习作”不过是一个平庸、卑微的人的自我慰藉，或者就像叶兆言所说的，曹寇不过是南京那些“玩小说”的人之一，只是他玩得很好。

这种创作态度在当下的中国小说家中还是比较少见的。如今，文坛上充斥着太多大而无当、虚与委蛇、“假模三道”的小说劣作，真实而有趣小说成了一味“药”，来暂时性地解一解那些虚伪的陈词滥调的“毒”。不过，也就仅此而已，曹寇及其小说不会给我们带来那么多如今被屡屡标榜的“附加值”，庸常就是庸常，不要指望生出高贵的、理想的蛋来；他的身上痛苦地反映出当代那些心怀义愤却又做不到义无反顾的文艺青年共同的“操性”：真实又虚弱地反抗。

狗子说：“如其名，曹寇在做的事是，清点文学的残兵败将，集中最后的散兵游勇，与这个世界做最后一战，在流窜中被全歼，我觉得这是这个时代唯一真实有力的文学。”这一描述形象、生动，曹寇及其同道在做的无非就是一群草寇、流寇的局部性“起义”，除了在流窜中被全歼、被“诱奸”、被招安之外，几乎难有其他的出路了。所以，没有“最后一战”，因为战场是虚拟的，而敌人无处不在，最致命的是，敌阵中站着个虚弱而平庸的自己。于我而言，这才是所有的“庸常之痛”中最“痛”的，因为我也不过是草寇之一。

2012年3月

赞美成为文坛的一种灾难

——看《朱雀》

腰封，似乎愈来愈是某种图书时尚，只是它那太过招摇、媚俗的广告面孔往往让人厌憎。阅读《朱雀》便从它那臃肿的“腰身”开始，文坛名家、强势媒体的“联袂力荐”势大力沉，“雄浑大气”“史诗”“名动海内外”“惊艳”“兼有人文地理和灵魂拷问的新型小说”……且作者葛亮年少成名、屡获大奖，《朱雀》刚一面世，各方就不吝溢美之词，让人感觉若不关注真将成为一种遗憾。不过让我约略有些担心的是，倘若这部小说真的那么优秀和杰出，面对如此名目繁多的称颂，我将用什么样的语言和辞令赞美它才不显多余呢？

还好，读过《朱雀》我长舒一口气，终于再次验证了广告的“虚构性”，文坛的“浮夸风”终究是愈演愈烈了。这部长篇新作根本谈不上什么“新型”，更谈不上什么“难得一见的长篇小说精品”，它只不过是一些似曾相识的散乱符号和书写方式的堆砌物，是一个年轻人的不恰当的野心“硬写”的庞然大物。

以《朱雀》这样一种面貌和深度的书写，来对应“重构古都民国一千禧丰饶人文版图”“古都南京迎来新的书写者”“要认识南京何不从《朱雀》开始”等等赞誉，显而易见地构成了对南京这座城市的误解，甚至轻慢；而那些虚浮的赞美则进一步构成了对那些更诚恳、更深入的南京书写者（如韩东、赵刚、叶兆言、朱文、黄梵、顾前、曹寇等）的极端的不尊重，除了证明某一地域褊狭的文学视野，以及文学场内出于世俗利益而滋生的言不由衷之外，别无他物。

葛亮还不知道如何用长篇小说的形式触摸南京，触摸它的历史和生民，不知道如何描述他们、爱抚他们、厌恶他们。他的《朱雀》显得坚硬、笨拙，

似乎纯粹是为了某种长度、跨度而生的。在中国这样一个长篇小说越来越变成“唯一文体”的语境中，以中短篇小说起步、成名的葛亮急于证明自己，这是众多中国写作者共同的焦虑，也是中国文学荒诞的评鉴视野作祟的结果。

在《朱雀》中，那些与南京有关的历史、风物、遗迹，被生硬地置入那些纠缠着异国、传奇、错位、肉欲的爱情故事之中，去掉或者更换它们，《朱雀》完全可以是关于另一个城市的“史诗”。南京，在这里只是一个庞大却羸弱的背景，它的那些过于醒目的历史、文化标记是填充那些重复性的陈词滥调的有效容器，而葛亮较为擅长的那些细腻的、都市化的情欲书写则与这一座古都根本无法融合，唐突而蹩脚，致使整部小说的整体结构和叙事节奏极为混乱、极不平衡，忽松忽紧、忽快忽慢、忽旧忽新。

在序言中王德威说，“看得出香港和台湾经验给予他的启发”，并习惯性地在台港文学视野中评价这部小说。事实上，台港经验在《朱雀》的文化想象、都市想象乃至书写形式中如影随形。葛亮不是在为南京书写一个南京，而是在为台港硬写一个旧都，他不是个称职的、真实的、真诚的南京书写者。在葛亮的同辈的南京书写者中，为什么人们不去关注曹寇，他笔下的南京才是真诚的，摆脱了虚与委蛇和陈规陋习的，因为他知道如何厌恶和怨恨这座城市，如何在那种强烈的分离、反叛的欲望中爱抚它。

王德威把《朱雀》放在巨大的南京书写传统中观照，更甚者在“城市小说”的传承中，把它与老舍的《骆驼祥子》、张爱玲的《倾城之恋》、贾平凹的《废都》、王安忆的《长恨歌》“比肩而立”。这委实是对南京、对时代的城市困境的极大误解。葛亮早已忘却了南京，这座历史中的古城、现实中的都市并没有在他的内心真的生根，《朱雀》只是沉溺于古南京的文化幻境和相应的陈旧书写之中，为此他有意无意地忽略、误解了一座城市无法逃避的真实性和残酷性。

新的南京文化已经与残存的历史遗迹没有本质的关联，这一切不过是戏台的背景，吟唱的、喝彩的都已面目全非。“代替一个真实的、土生土长的民族的，是一种新型的、动荡不定地黏附于流动人群中的游牧民族，即寄生的城市居民。他们没有传统，绝对务实，没有宗教语。”（斯宾格勒语）或者就如爱伦·坡所认为的：城市是死神为自己竖起的宝座。此时如何书写一座城市、

如何书写南京将变得非常艰难，而《朱雀》这种披着历史面纱、带着文化面具的简单书写无疑是矫情的、重复的。

《朱雀》一如当代诸多小说，虽较为平庸却频得盛赞，使我不得不对自己的判断力和职业批评者的前程感到“担忧”，但我也并不想为此做更多的改变，以显示自己也达到了那种几乎洞若观火、点石成金的异能。荣耀对一个年轻的写作者而言可能是一种鼓励，但一个年轻人如何担待得了这么多盛大的赞誉呢？过多的奖掖难道真是一种动力而不催生某些邪恶的欲望吗？或者这些奖掖本身就是“邪恶”的一部分，是功利的文学场一种消极的笼络行为，避免反抗，以阻碍新的可能性的发生。最终，奖掖成为一种纵容，纵容他人正是为了纵容自己。赞美，在如今的文坛就这样成为了一种灾难。

2010年11月

革命者的可敬与可怜 ——谈周理农《被诅咒的诗人》

当文学被各种明目张胆的势力圈养之后，孤独而诚恳的写作者就会变成游走在边缘的孤魂野鬼。倘若我们对文学还有所期待，那必定只能寄希望于文学生产的繁荣图景所不能映照的黑暗缝隙，那里远离权力和荣耀，那里总在寂寞的暗夜上演招魂与驱鬼的仪式——一种虚妄的革命性。

20世纪90年代末，当“民间”的硝烟在南京如火如荼地发生时，文学的那些值得期许的“缝隙”突然张开，大纛林立下，黑暗被驱走，光明却并未到来。在正午的黑暗那里，“民间”并没有真的留存，它变成了一个可耻的印记。当那些被命名为“民间”写作的革命家们，在兜售自己的立场时，没人知道一个传说中曾靠贩卖“保健用品”生存的写作者，正冷冷地观察着文学的炎凉世态。此人就是自称社会理论工作者和诗歌批评实践者的周理农。

批评者周理农、诗人路东和小说家赵刚，作为一种奇特的聚集形式，始终徘徊在南京文学圈的边缘地带，属于那种“愚蠢”的特立独行者，他们被绅士般地尊重，但基本上属于可有可无的“可怜人”。可怜人维持文学尊严的最有效的方式是孤立，永远地孤立，是寂寞，像黑夜一样难以抗拒的寂寞，因此，他们发出的任何声响都是无意义的，都是某种程度的自取其辱。

《被诅咒的诗人》之出现是合理的，之出版却无疑是一种浓烈的反讽，一个“自取其辱”的展示，是周理农靠博取最后的一点点虚荣心以自娱的顽童心态。一个奇异的理想主义者操持着一个更奇异的文本，这一文本充斥着清醒而睿智的断言，它们在真诚而深刻的艺术思索的雄伟逻辑里张牙舞爪、旁逸斜出。这一书写形式无法被时代认领和认可，它是一个畸形的产品，既不属于诗人，又不属于学者，在极成熟和极不成熟之间摇摆。它只是披着诗歌和艺术的

外衣，是各种涉及真理的知识范畴挤压后所能达到的最好的方式之一，是这个时代真正合法的书写方式之一。这一方式的精神核心是革命，它的寒光指向的是令人生厌和绝望的现实。

在周理农的言说动机和言说边界那里，革命的冲动使得言说方式变得无从选择，是命定的、唯一的。在他对艺术省察的洞明那里，忠实地、信誓旦旦地投身于一种艺术门类的创作之中是徒劳的、可笑的（也许除了掌握一件适合的乐器）。

“但在今天，从现实中斩除那些根基的努力已经失败，除了保持清醒，思想和艺术很难再有所作为。”他本质上是一个革命者，而且是一个瞻前顾后、“首鼠两端”的、矛盾的革命者，因为他过于清醒，而无法得到革命者那鲁莽但却激烈的力量。表面上他在为波德莱尔、洛特雷阿蒙、兰波、马拉美等超现实主义招魂，但事实上他的目标与超现实主义艺术没有本质的关联，超现实指向针对的却是最现实的问题，是对现实世界的抵抗，是针对真理世界的一次驱鬼仪式。

“超现实主义为黑夜对之吝啬的人们打开一扇扇梦幻的大门，超现实主义是诸多魅力的交汇点……它击碎了桎梏枷锁……革命……革命……现实主义，是修剪树木；超现实主义，则是修剪生活。”（《超现实主义革命》第1期）近百年前的那群超现实主义者是一群才华横溢的艺术家，这就注定了他们根本上并不真的理解生活的重量。他们的伟大幻想修剪了怎样的生活？严酷的历史和现实昭示的是他们如何被生活所修剪。正如布勒东、艾吕雅、阿拉贡、查拉和达利等人纠结始终的政治斗争一样，超现实主义革命的艺术层面是单薄的、阶段性的，艺术永远只是政治的“笑柄”，它更多的时候只是负责点燃革命的火炬。

周理农认为：“革命是可以改变现实的唯一真实的力量，它一下子抹去了所有在生活思考时的阴霾。在一个无能为力的人那里，革命当然是神话，但在今天，当革命甚至作为一个念头都是不可能的时候，在艺术中出现的就是更加孤独的声音，就是更多地与神秘结盟的东西，就是把艺术手段当作一场残局，使自己在它旁边枯坐一生的寂寞的事业；在这时，艺术的逃离并不更加凄厉，它甚至纹丝不动，只是在不断地变换背景，直至语言耗损殆尽，就像一台故障百出的机器，而在它上面长出了坟头的青草，在这里，人和自然终于和解了，但不是与历史和解。”显然，周理农企盼革命，但同时也知晓革命从根本上无法改变艺术需要继续逃离的噩运。

革命，最后的渴望，而不是最后的希望，当你觉得无能为力，却又幻想有所作为的时候，耐心就不堪一击了，对未来的信任简直就是对智力的愚弄，此时，革命是唯一的可能性，即便它在历史上被证明为可怕、无效。无论对于政治而言，还是对于艺术而言，声言禁绝革命的人们倘能制造出一个可以说服清醒者的预言，那革命可以滚蛋了。但更多的情况是，禁绝革命的人们已经不可避免地成为了需要被革命的对象，他们无论以何种托词反对革命，都无法掩饰他们对现实的本质的满足和那个事实上又无法满足的胃。但又能如何呢？这场靠思想唤醒的革命意识不过是一场招魂和驱鬼的仪式，结果是既招不来魂，也驱不走鬼，因为他们自身就是被弃如敝屣的鬼魂。如今，艺术只是最卑微的权贵们的最无耻的勾当，连最本质的恶它们都无法染指。

这就是周理农和一切革命者的永恒悲剧，也是他们的合理性。诗人们大可不必担忧诅咒的噩运，因为他们早已被遗忘。周理农又何尝不知道呢，他的清醒是那些声名显赫的艺术家和学院研究者们所无法企及的，但清醒阻碍了革命的发生——哪怕只是一个人内心的革命，这使得革命没有成功，魂灵出窍的可能却被禁止了。他是一个清醒地质疑堂吉珂德的人，但他质疑的方式有时就是大战风车，既可爱，又可怜。

“依旧是那样的生活！——罚入地狱莫不是永生永世！——人欲自毁自伤，必下地狱，是不是？我信我已落下地狱，所以，我就在地狱。”（兰波）既然在地狱里，招魂和驱鬼还有什么意义？加缪在评价兰波的时候说：“他同时说出了反叛的胜利和焦虑，说出了相离于世界的生活与不可逃脱的世界，向着不可能发出的疾呼和应该扼住的现实。在这个时刻，他自身既包含着醒悟又包含着地狱，既侮辱又颂扬着美，把不可消除的矛盾变成双重的和交错的歌。”（《超现实主义和革命》）周理农似乎也身处这种不可消除的矛盾之中。《被诅咒的诗人》是周理农的睿智但过于优雅的“檄文”，他有权利、才智和道德上的优势，指责由愚蠢、伪善和胆怯一手制造的绝望的艺术现状，但在“活在这样一个时代”的基本事实面前，他又必然哑口无言，或者就是一个街头贩夫走卒式的平庸人物，因为没有比真诚、洞明更可笑、更廉价的了。革命，权且当作是一个不断返场的仪式吧！

2010年7月

关于《独唱团》的“二重奏”

“被”高估的宿命

《独唱团》夭折了，有人说死得好，有人说死得痛心。这本曾经被寄予厚望的杂志的消失，与那些同样短命的刊物不同，它也许更多地折射了这个时代人们的期望与失望、爱与恨、勇敢与怯懦。因此，《独唱团》从一开始就“超载”了，它“被”高估了，高估似乎就是它摆脱不掉的宿命。

1. 被高估的韩寒：一个成功的“青年意见领袖”、赛车手，未必就是一个成功的商人，这也许就是他和郭敬明的重要差异。或者“韩寒”这个符号本身被商业化就是错误的，韩寒“卖身办杂志”肯定不是为了他代表的那些万众瞩目的“价值”，而是为了钱。这一点他很清醒，但作为商人他根本不够格：既不尊重他的商品，也不尊重他的读者。《独唱团》如此轻易地猝死，也看出他的性格不够坚韧，担当什么“领袖”“推动中国进步”“影响中国”的责任，恐怕还有些夸大其词。

2. 被高估的反抗：韩寒的盛名来自他网络空间中的清醒的反抗意识，但人们对韩寒持续提出反抗意见的期待，错误地被《独唱团》这样的纸质媒介所承载。媒介不同，空间就不同，它们遭受的敌意也就不同。尽管《独唱团》定位文艺杂志，但也在有意植入反抗性的话语和叙事，但那些文字和图片的政治讽喻显然是被“缩减”过的，既满足不了群众的等待，也把整个刊物弄得风格混乱，更像是一群青春叛逆者肤浅的吟哦和浅薄的洞见。只要是“韩寒”的刊物，这一反抗的矛盾性就不可避免。

3. 被高估的文艺：认为《独唱团》的诞生是一场文艺复兴，无疑是人们一种谵妄的胡言乱语。由一群知名的文艺青年组成的作者队伍，几乎就没有提

供任何优质的文艺样本，煞有介事的网络征稿，不知道忽视了多少明显高过他们的作者和作品。连他们的领袖韩寒所提交的《我想和这个世界谈谈》，也仍旧停留在《三重门》的水平，把韩寒称为“作家”似乎还不宜包括他的小说。

4. 被高估的“团”：无论是“独唱团”还是“合唱团”，以韩寒为首的这个团队都是一个糟糕的团、缺乏责任心和韧劲的团。这本杂志组稿之混乱、排版设计之业余，既证明他们的能力不够，也反映出他们的工作作风不够严谨务实。这么快解散就更证明“独唱团”是“为了一个共同的目的”临时搭建的草台班子，而不是韩寒信誓旦旦的“最强的编辑团体”。他们在编辑出版过程中的各种问题，有时候是在用被高估的“阻力”做遮羞布，以掩盖他们某种程度上的无能 and 散漫。

5. 被高估的“高估”：韩寒从一开始就试图“降低大家对《独唱团》的期望”，当然为了商业的目的，他也做了一些“提高”期望的举措；或者对于韩寒而言，他做什么都是在提高人们的期待，因为他的位置过高了，高到连狗仔队、美国人都关注他的一举一动。韩寒既知道高处不胜寒，生怕摔得过惨，而不愿意被高估，但高估也是这本刊物成败与否的关键，因此他又必须有意无意地依赖这种高估的商业效应。被高估是《独唱团》的宿命，因为他是属于韩寒的，明天韩寒办一个乐队、搞一个网站，百分之百还是“被”高估。

我们有什么理由“高估”这本文艺杂志呢？我们有什么理由认定韩寒就一定应该办好一个文艺刊物呢？或者，在中国当下，韩寒把《独唱团》办成什么样才算是一个成功的文艺刊物？《新青年》？《纽约客》？《收获》？《读书》？《最小小说》？估计没有人能说得清楚。如果你喜欢韩寒，喜欢他的某种话语方式，就应该清楚在中国有很多更需要关注、期待、参与或高估的公共空间，而不是这样一本怎么办都办不好、谁来办都办不好的文艺读物。

大家伙都省省吧！干吗揪住一个时髦青年不放。

二、从“独唱”到“合唱”

《独唱团》的夭折，也许真如某些居心叵测的人断言的：这是一个“阴谋”，一个与韩寒相关的大阴谋。只不过这一阴谋并非始于《独唱团》，而是

始于鲁迅慨叹的“古国的青年的迟暮之感”，挣脱“三千年陈的桎梏”谈何容易。

韩寒“独唱”多年，以至声名显赫，围绕着他尖锐、锋利和机智的言辞所繁殖的赞颂和诋毁一样多、一样可怕，越多就越可怕。众声喧哗的围观，过早地把一个青年的“独唱”变成了合唱。这和看杀头也没什么两样，围的人多了，连阿Q都知道喊一声“过了二十年又是一个……”更何况韩寒这种天生有“反骨”的冒险者。只不过变成合唱之后，那被杀的人是真革命党还是假革命党已经不重要了，重要的是围观本身、是人群喜悦或愤怒的表情，以及围观结束之后那些作鸟兽散的“人”的去向。

韩寒总让我想起《皇帝的新装》里那个说真话的小男孩，只是童话毕竟是童话，没有满足我们更多的好奇心，而韩寒终于填补了这一空白，他让我们看到长大了的小男孩在围观的人群中成为了“英雄”，此时皇帝虽然略有慌张，但依旧淡定。

韩寒声称不是英雄，不是什么“公共知识分子”，拒绝这些“高贵”“高尚”的身份标签，并非简单意味着他的清醒。倘若他足够清醒，应该知道是什么在支撑他相对富裕的生活，知道他的这种热闹而幸福的世俗生活与他那些睿智的断言之间无法弥补的裂痕。韩寒摆脱不掉的存在方式，使得他与其仇视的敌人本质上貌离神合，这与一切庸众的命门雷同：逃不脱的怯懦、虚荣与世故。

“像韩寒，一个属于体制之外的人。他又能写小说，又能赛车，又能办杂志，还能写那种文章。”中国竟然会有人在“体制之外”可以干这么多事？竟然据说可以通过赛车解决生存问题，从事自由写作？这如果不是奇迹就没有什么是奇迹了。我至今仍然没有发现，对于活在这个语境中的人而言，身处何地才可算作“体制外”？要多么“聪明”才能置身“体制外”的同时活得这么有声有色。

这里的确是“奇迹”发生的地方，有诸多见证“奇迹”的时刻。但奇迹不宜多，那样奇迹就不是奇迹了，或者奇迹返回常识和本能，被更多的人识破，那就很“危险”了。所以，韩寒只允许有一个，不可复制并非他不可超越，他的锋利被刻意保留，别的人未必就有这么好的运气了。因为一个韩寒并

不可怕，一万个韩寒就不同了。为了让一万个韩寒也不可怕，就要把他塑造为万人瞩目的英雄或“傻逼呵呵”的笨蛋，就这样，在无聊之徒的围观及喧嚣中，韩寒和张三、李四保留了面目上的差异，而在本质上或政治功能上变得日益雷同。

“独唱团”变成“合唱团”，而“独唱团”就是“合唱团”。

此时，千万不要哂笑，《独唱团》的夭折是“韩寒”的再次夭折、是青年们的夭折的轮回。在此之前是否有《独唱团》，在此之后《独唱团》是否会复活，都无法改变我们始终如一身处“合唱团”的残酷现实。

2011年3月

“中国文学现场”六则^a

一、风俗、流言与女性的“禁锢”

作品：阿袁《米红》，中篇小说

刊物：《十月》2012年第2期

阿袁的《米红》似乎可以套用阿兰·布鲁姆在评价《包法利夫人》时所说的：讲述的是最简单的故事，关于一个小镇里发生的通奸；或者用时下更流行、更平和的方式表达：美女、富二代和婚外情。故事的背景是20世纪八九十年代的南方小镇，米红是自称书香门第的米家的长女，相貌出众，但一事无成、爱慕虚荣，只能通过婚姻过上小巷的流言中早就为她描绘好了的幸福人生。只是当她如愿以偿的时候发现了命运的残酷，没能为一个富贵而传统的家庭生下一儿半女，无论多么漂亮都没有用，最终米红因耐不住寂寞与医生通奸被捉而离婚。

故事是简单的，在当前婚恋的颠扑不破的物质法则下，也是我们习以为常的女性遭际了。那些每天充斥在娱乐新闻中的女明星嫁入豪门的各种流言蜚语，演绎的也不过是“米红”式的轨迹；美女、富豪、家产、爱情、婚姻、怀孕、孩子、婚外情、离婚……这些时代关键词像是一个个光灿灿的镣铐，铐住的既是那些追慕男权法则的女性，当然也不会让那些享乐或施虐的男性们逃脱。米红的形象背后是一群深陷风俗和流言中的女性群像，这些人在女性主义

a 2012年在曾念长兄的邀请下，有幸参与张柠教授主持的，由《南方日报》、北京师范大学文学院、北京师范大学中国文学海外传播研究中心、网易联合推出的“中国文学现场研究与评价工程”，共参与六期，写评论六则。

的视野中是蒙昧的，在男权中心的话语中印证着托马斯·阿奎那的古老谶语：女性是不完美的人。但谁又是完美的呢？

“女人并非天生的，而是变出来的。”（西蒙·波伏娃语）是什么让她们变得“蒙昧”呢？是什么禁锢了她们的可贵天性呢？是小巷里外的那些男人们，他们看起来更猥琐、更势力，也许就像鲁迅在思考“娜拉走后怎样”的时候所判断的：“倘使关得已经麻痹了翅子，忘却了飞翔，也诚然是无路可以走”——男人们塑造了他们期望的女人，却让女人无路可走。所有从《米红》中生发出的那些关于性别、权力的母题都是陈旧的、古老的，人们一直在探求解脱之路，却发现“禁锢”日甚一日得牢靠，牢靠到我们都开始怀疑那些自由、独立的梦是否太过虚幻了，而对于那些丰饶多姿的女性而言，说教是否过于苛刻了，或者，过于“不合时宜了”？对于这个时代而言，倘若那个如阴霾般的最大的“风俗”和“流言”不能改变，那笼罩其下的所有梦想都不过如此：“梦是好的，否则，钱是要紧的。”（鲁迅语）

当然，小说《米红》并没有这样一个显而易见的“性政治”的权力视角，阿袁在描述这些女性的时候并没有道德情绪，她所营造的氛围仍旧是我们颇为熟悉的市井风俗小说的氛围，而那些世俗化的女人，也不过是阿袁着力描写的亲切的、温暖的市井生活的一部分。小说在呈现民俗生活及市民心理方面，做得细腻而生动，叙事散淡而自然，似乎在这样一幅浓郁的市井风俗画面中一切都是理所当然、约定俗成的，也包括一个女性命运中所有的选择。而这无疑又平添了一种无望的悲剧感，没有那些“禁锢”女性的风俗和流言，就没有这市井生活的美丽和灵动，也就没有那些让我们爱恋唏嘘的女人们，这一文化和传统的悖论正越来越突出地成为中国女性摆脱“禁锢”时要面临的艰难困境。

二、“香巴拉”与中国现代主义书写的“泥石流”

作品：苏羊《香巴拉的秘密通道》，短篇小说

刊物：《青春》2012年第5期

《香巴拉的秘密通道》从某种程度上讲“深陷”现代主义小说书写的历

史之中，它的所有的形式痕迹和现实隐喻都被无数次地“演练”过，譬如小说中的“屠夫”和“医生”让我想起罗伯·格里耶《在迷宫中》那个游荡在小镇上的士兵，或者是艾什诺兹《我走了》里面那个离开妻子跑到北极的费里斯·费雷，包括那个被泥石流毁灭了的“香巴拉”都不难让人联想到马原的《虚构》中同样被泥石流掩埋了的“玛曲村”。

现代主义对“现实”充满了格林伯格定义现代艺术时所说的那种时代性的“恶意”，必然在小说中重复性地制造着逃离者或流浪者的“梦境”，并眼睁睁地看着这个“梦境”的毁灭。苏羊作为一个年轻的小说家，试图经由西方现代主义及中国先锋派小说书写遗留的形式主义策略，向当下这样一个庞大、混杂的时代制造的世俗逻辑发出质问，也即她在名为《魂招不来归故乡》的创作谈中所说的“一个丢失故乡的人”的“招魂仪式”——带有浓厚的生态悲观主义色彩。而这一质问不幸落入罗伯·格里耶所极力批判的由社会、政治、经济、文化等内容构成的“谎言”，或者是“意义的暴政”。这是中国当下所有现代主义书写面临的一个永恒的悖论，他们遭遇的无处不在的现实创痛总是在阻碍着他们真正实现卡尔维诺所说的“轻逸”，以及米兰·昆德拉的“梦的召唤”：通过梦与现实的交融，小说摆脱看上去无法摆脱的真实性的枷锁。

当然，《香巴拉的秘密通道》面临的这种模棱两可的、游移的现代主义书写困境，与那些老练而世故的小说家操练出的纯粹的形式主义拼贴完全不同，前者显现的是年轻小说家在一个史无前例的特殊时代的艰难的艺术实践——虽然略有稚嫩和模糊，而后者则赤裸裸地印证了纳博科夫无情嘲弄的现代主义小说最典型的“庸俗”（poshlust）：“装模作样的垃圾，俗不可耐的老生常谈，各个阶段的非利士主义，模仿的模仿，大尾巴狼式的深沉，粗俗、弱智、不诚实的假文学。”

诚然，《香巴拉的秘密通道》还未达到马原、余华、格非等在20世纪80年代先锋书写时的成熟，但在一个更多的年轻人和“老人”们选择顺从功利的、褊狭的“现实主义”的时候，苏羊仍旧执拗地把自己抛入现代主义幻境中，反抗这个陈旧的文学体制及其驯化的读者，这一姿态本身就是难能可贵的。但是，正如“香巴拉”最终毁于泥石流，中国的现代主义实践因为与生俱来的局限性及现实的残酷性，将始终面临来自内部和外部的各种形式的

“泥石流”，而这也是那些年轻的现代主义小说实践者们曾经面临和将会遭遇的艰苦考验。

三、“生命深处那共同的沮丧”

作品：泉子《泉子诗歌》（12首）诗歌

刊物：《诗建设》（总第四期），作家出版社2012年版

泉子在他的《诗与思》中说：“诗歌揭示的正是一条这样的道路 / 一条不断后撤的道路 / 一条失败之路……”从泉子发表在《诗建设》的这12首诗歌，我们不难看出，令人厌倦的中年式衰老降临之前，一个曾经的青年抒情者那无可奈何又不甘就范的抗拒、逃避与病痛。对于这个衰微的大时代而言，这组诗歌并不代表泉子个人以及“70后”诗歌创作的最高成就，但却以一种有意无意的混杂、矛盾而又丰富、精确的方式，呈现了一个“70后”诗人在后撤和失败中抒发的大时代“生命深处那共同的沮丧”。

德国诗人贝恩认为“抒情诗是一种隐士艺术”，但中国的抒情诗人的“隐士”特征往往是被迫形成的，譬如泉子部分诗歌的这种以追求宗教、艺术和哲学的超越为表征的“隐逸”性，实际上带有时代黑暗核心地带的创伤痕迹。“无边无际的空无”纵然是“佛陀曾经用无言说出的喜悦”（《喜悦》），那对于“我”而言，这“喜悦”难道不只是一种宗教意义上强迫的、消极的自我疗救吗？一个诗人如果从“晨光里的一棵小树、一茎衰草、一颗晶莹的露珠中见证 / 那生命的壮美与奇迹”（《生命之壮美》），就能得到“与万物相融，合二为一的一日”（《沉浸的一日》）吗？谁又能证明这种感叹和融合不是“一次尘世欢娱的残余”？（《为什么》）

泉子必定深知自己的这种回到旧的价值标准中的隐逸，不过是一种后撤、一种失败的显现，所以他的一部分诗歌，有意以一种简单而又情感充沛的抒情形式表达一种远离时代的孤绝姿态，以掩盖他内心的本质上的“虚弱”和病痛；另外，则通过《凝望》《它真的会成为一种友谊的见证吗》等相对复杂的自我驳诘，“直斥”着这种隐逸的本相：“那是尘世必然的局限性通过我们

各自的生命在说话。”或者在与女儿的对谈中“一次次凸现着生命深处那共同的沮丧”，“并附赠这尘世如此坚固的虚无”（《为什么》）。

在瓦雷里看来，现代抒情诗必须实现“语言的感性力量和知识力量之间神奇而格外脆弱的平衡”，而泉子的这组诗歌无疑达到了这种平衡，而其“脆弱”也同样醒目。但这种“平衡”仍旧有着一种来自抒情主体的分离性的、反省性的张力，可随着衰老或可憎的“中年写作”的到来，这种张力很可能被那种过分知识化、历史化的“隐逸”梦想促成的平衡彻底消解掉。而泉子的这组诗歌恰恰处于这样一个矛盾的、可疑的、“危险”的过渡地带。当“后撤”跨过这一地带之后，“失败”的局面往往是：“生命深处那共同的沮丧”伪造为“生命深处那共同的完满。”

四、“死于心碎”，“死于该死的温柔”

作品：王彦山《咏怀八首》组诗

刊物：《钟山》2012年第4期

读“80后”诗人王彦山的《咏怀八首》之前，刚刚读过“70后”诗人梦亦非写于2010年的《咏怀诗》，最近又恰巧读到“90后”诗人炎石的新作《咏怀》（2首）。咏怀，在中国悠久的古典主义诗歌传统中一直是诗人们言志、抒情的重要形式，而在现代、当代这样一个严格区别于古典时期的日益混杂和衰微的大时代，这一形式和其他以古典主义诗学幻境为表征的诗歌书写，又以一种映衬着时代复杂性和诗人主体的衰弱意志的方式一再出现。不只是“70后”“80后”“90后”的诗人们，在此之前的“50后”“60后”很多代表性诗人，已经在他们绝望的“古旧”书写中屡屡为“古典”、传统、宗教、古老的时代和伟大的诗人们招魂了；或者在更早的时候，闻一多、戴望舒、卞之琳和台湾的洛夫、痖弦、余光中等，也以“中西艺术结婚”“化古”“回归东方”“新古典主义”等旗帜，做过很多类似的诗学实践。那么，王彦山这样的年轻人的古典主义诗歌尝试又与他的前辈们有什么不同呢？

早在20世纪30年代，戴望舒就曾为他的那些古意盎然的诗作做过说明：

“旧的古典的应用是无可反对的，在它给予我们一个新情绪的时候。”作为一个王彦山的同龄人，我之所以被他的《咏怀八首》打动，不是因为他在拟古方面多么精到、圆熟，而是在于那些感时而发的抒情诗流淌出的让我感同身受的“新情绪”。“一只落单的大雁低低地/掠过城市灰白的屋顶/内心的荒芜更甚”（《咏怀》），“我们在杯中洗心革面/重新做人，瞥见自己/衰老的模样”（《夜饮》），“……小诗人在灯下/相对发愁，大点的诗人/一夜白了头，更多的人/死于该死的温柔/悲歌可以当泣吗？/远望可以当归吗？”（《悲风》）……这些哀伤、颓废、绝望的情绪源出于这样一个“酒越喝越有，革命一拖再拖”的特殊时代，它们既是“新”的，也是“旧”的，是时代从进步的臆想中跌落的“新”的注脚；梦亦非的《咏怀诗》看似更超脱，实则更绝望，而更年轻的炎石干脆把自己想象为“从唐代飘来，从杜甫的诗里飘来”的一个彻底格格不入的抒情形象。古典主义的梦境，即现实主义的逃逸，年轻一代的抒情者们过早地构筑了一个虚幻的古典家宅，或者言志，或者抒情，或者梦呓，这里不产生布鲁姆所说的“强劲有力的诗人”，诗人作为一个强有力的人物（史蒂文斯）也越来越难以成立。因此，王彦山与他的前辈们并无本质的不同。

“一个虚无主义者独面/东山，东山即平地/一群人相忘于江湖/更多的人死于心碎/这是多事之秋……”（《雨后》）心碎，而又无力抗拒，就躲到那“该死的温柔”里吧！但“死于心碎”、“死于该死的温柔”之外，我们是否还有其他的道路？也许有，但可能与诗人无关。

五、女性与“嗜痂之癖”的困境

作品：张怡微《嗜痂记》，短篇小说

刊物：《天南》，2012年第8期

《天南》第8期的“特别策划”是“致命的女人”，并这样解释其“致命性”：她们以自身魅力诱使目标沉溺。显然，这仍旧属于男性生产的本质主义的性别观，或者说是伍尔夫所要极力逃脱的那个“与女性性或男性性对抗”

的二元模式。因为，任何对于女性的概括性的描述和定义都很难是确切的，比如，女性真正的致命性往往不是诱使他人沉溺，而是“诱使”自己沉溺，且这一沉溺难以抗拒。

张怡微的《嗜痂记》就是以少女的视角折射着女性在俗常生活中的“沉溺”，蒲月的“凝视”不是《城南旧事》里那个颇具男性化的小英子——一个充满爱心又胆大妄为的“小英雄”，也不是《赎罪》中那个承担人性心灵救赎功能的布里奥妮·泰丽思。蒲月是一个深陷世俗生活中而不自知的普通少女，她的孤独、敏感、忧伤和心痛是一个少女成长中必经的“蜕变”，虽然她对“冷水祖”的母亲、金姐、寡妇玉芬等小镇女人的生活充满疑惑，但却并不真正的反感，也不会想到女性主义者诉求的反抗。就像她偷偷穿母亲的鞋，潜意识中希望快快长大，而如何成为女人，成为什么样的女人，这样宏大的疑问对蒲月来说是没有意义的。小说结尾的时候，蒲月哭了，而眼泪多半还是因为阿峰所导致的与母亲的“争宠”和醋意，也就在这样的泪水中，蒲月慢慢长大，长成与男权要求一致的具有“女人气”（womenliness）或“女性性”（femininity）的人。

《嗜痂记》仍旧属于较为传统的世情女性小说的范畴，以“地方志”书写和女性视角两种“小叙述”的结合，描绘着当代中国女性在男权法则中无可奈何、难以抗拒的“嗜痂之癖”。痂，疮口结的硬壳，中国女性成长史中这样的疮口不断愈合、不断结痂，然后又有新的疮口、新的愈合、新的痂，以满足社会心理各种复杂的“嗜食”创伤的癖好。多年前，苏青把“饮食男女，人之大欲存焉”改为“饮食男，女人之大欲存焉”；多年后，这种改动仍旧是“正确的”，而且比以前更“正确”。女性，就像是一个永远舔舐创痛甚至“嗜痂”的困兽，一方面满足着自身成长中各种复杂的认同机制的心理需求，另一方面还要迎合那些男性“他者”们围观女性时滋生的“嗜痂”话语。

蒲月在小说中想到：人生中有些十分没意义的事情，竟然永生永世都忘不了，还随时都能拧出点寒意。大多数世俗生活中的女性记忆以及相关的女性书写，无不钟情于这种“寒意”——这一似乎永远难以真正愈合的疮口的“痂”。包括《嗜痂记》所采取的这一少女凝视的视角，在女性写作中也比比皆是，远有凌叔华（如《一件喜事》《小英》《八月节》等），近有王安忆

（如“雯雯”系列、《纪实与虚构》、《忧伤的年代》等）。因此，尽管这篇小说的书写是细腻、精致、老到的，但它一方面具有太多的“相似性”，而无法真正形成自己的风格；另一方面又呈现了太多的女性的“沉溺”，而无法传达关于女性“嗜痂”的更深邃的认知。

六、中国人的“生死疲劳”

作品：修白《夜坐时停了针线》，短篇小说

刊物：《山花》2012年第8期

死亡，在当代中国越来越具有强烈而复杂的仪式性。对于死者来说，这一最后的仪式没有意义，无论如何隆重都毫无荣耀可言，甚至往往成为一种缠绕着荒诞感的屈辱；但对于生者而言，这将是一个无比真切、无比生动的舞台，死亡的唯一性和永恒性，“迫使”那些相关的生者从焦虑和庸碌的现实逻辑里“失神”片刻，然后得到的不是彻悟和洞明，而是情不自禁地展示着更为触目惊心的“焦虑”和“庸碌”。正如莫言的小说《生死疲劳》揭示的是乡土中国的农民们半个世纪生死轮回、缠绕往复的“疲劳”，修白的《夜坐时停了针线》从世俗生命的偶然性和细节中努力揭示着当代生活让人绝望的病相：生时疲劳，死时亦疲劳，而生与死都不会因为生者的“专注”而改变其真实而残酷的本质。这一切的根源在哪里呢？

正如佛经所言：“觉知多欲为苦。生死疲劳，从贪欲起；少欲无为，身心自在。”修白的小说围绕着一个临终者所展开的丰富的、纷杂的世俗图景，并没有把相关的生者和读者带到一个关怀或敬畏的氛围中，“死亡”反而在极其焦虑的时代精神里扭曲、畸变成一个庞大的旋涡，裹挟的恰是所有的人面对生命和死亡时候的“贪婪”。“母亲”临死前要交代所有应该交代的，带走所有想带走的，甚至要一只小狗陪葬，当然最终陪葬的又何止一只狗。“陪葬”未必指的就是小说结尾那场突如其来的车祸，而是对于所有这些生者而言，他们那种贪婪地活着的方式，无非是以“生”的形式表达着一种让人绝望的“死”。恰如佩索阿所说的：“我们在自己碌碌生活中视为重要的一切，都在

参与着死亡，都是死亡。”围绕着“母亲”的死所勾连起来的家庭、事业、爱情、亲情等的诸种面相，无不带有强烈的仪式性和表演性，他们所有的疲劳的忙碌不过是世俗生活因贪欲而起的惯性，并不表示他们真的在凝视死者、凝视死亡。最后，直观的“死亡”真的到来了，而由此可能引发的那些悲悼和祭奠无非又是新一轮的“生死疲劳”。一言以蔽之，“未知生，焉知死”。

我曾经说过：“修白在世俗生活面前目光犀利，但这种犀利会培育诠释生活的过度的热情，这在修白多数小说之中非常明显。”而《夜坐时停了针线》仍旧延续着这种惊喜和遗憾。她以难得的敏锐和清醒捕捉了生活的秘密，却由于“练达”的人情而使小说陷入了一个过分留恋现实生活的“困境”，导致语言和叙事略微显得有些粗疏，而不能像一把利剑那样直刺生活“秘密的心脏”。

“俗”的“解”与“结”

——鹤坪《民乐园》读札

小说的起源是“俗”的，但小说的成长却是一个改造和压制“俗”的过程。这个过程很复杂，文体衍变、“雅”“俗”对立恐怕都难以全面解释，似乎更是一个文化心理和文化结构断裂、嬗变的宏大问题。

在《庄子》杂篇《外物》中，有“饰小说以干县令，其于大达亦远矣”一说，所谓“小说”不过是无关政教、难抵“大达”的琐屑言谈而已；而《汉书·艺文志》也说：“小说家者流，盖出于稗官。街谈巷语，道听途说者之所造也。”无论是唐传奇、宋话本、明清小说，还是西方早期的流浪汉小说等，都无非是对当时世俗生活的一种浅俗再现，难登大雅之堂。而真正为小说“正名”的是“资产阶级革命”。

虽然像卢卡契那样把小说作为资产阶级兴起的产物，有点绝对，但它与当时的欧陆哲学、文化和宗教的巨大进程之间的关系却是不容回避的。新的哲学带动新的小说叙述形式，那个在18世纪末期完全确认的小说（novel）概念，已经在“现实主义”的宏伟逻辑中区别于“散文虚构故事”（fiction），而“俗”在这个过程中稀释了粗野、浅俗等本质，被现实、世俗、民间等置换，以让小说承担更“高尚”的功能。中国现代小说的兴起同样是如此逻辑。

梁启超“欲新一国之民、之道德、之宗教、之风俗、之人心、之人格……必新小说”，何其堂皇，小说由此承担了教化思想、宣传政治等改良群治的目的，因此首先向黑幕、鸳蝴一礼拜六小说等俗文学宣战，由此雅俗分流，通俗小说自成格局，也自甘于“俗”。然而“俗”又无法被新文学真正忽略，尤其在提倡白话文和底层革命的历史语境中，因此在“平民文学”的口号下，蔡元培、李大钊、周作人、鲁迅、胡适、刘半农、沈尹默、顾颉刚等人关

注俗文学、俗文化、民俗学，但这里的“俗”需要有更高的追求，“俗”得有品位、有限度，但这样的“俗”还是真正的“俗”吗？这种矛盾在解放区文学、十七年文学和“文革”文学的通俗形式，乃至新时期的乡土小说、市井小说、寻根小说那里都无法化解，也仍旧存在于20世纪80年代至今仍然活跃的“民间”话语之中。中国小说无法弃“俗”，又不敢太“俗”，在返回小说起源的路途上，精英文化、知识分子立场总是要把小说推向一个崇高、神圣的位置，无论文学史如何证明这种妄想的荒诞，都无法遏制我们要写出更伟大、更深刻、更触及灵魂的作品永恒目标。而大众文化的日昌则会轻松瓦解这一目标的虚构性，就像是那个指出皇帝未穿衣服的小孩。

大众文化崇尚娱乐性、通俗性、日常性，它滋生的消费情绪，与所谓现代性弊病昭昭之后人们那难以掩饰的怀旧情绪构成了新的合谋关系。传统、民俗、民间等曾经被遮蔽、悬置的内容，被现代性那粗鲁而武断的逻辑毁坏的“根”，重新成为能够给我们带来愉悦的内容，甚至成为重塑文化认同的救命稻草，以防止更剧烈的断裂、更深重的平庸。生活在吉登斯所命名的“后传统社会”的我们，传统并没有消亡，而是被赋予新的地位，以随时替代全球化、都市化的知识、价值观和道德。此时，小说完全可以恢复其“俗”的本质，而且这种恢复绝不是赵树理、老舍的俗，不是邓友梅、陆文夫的俗，甚至不是汪曾祺的俗，却接近冯梦龙、兰陵笑笑生的俗，接近张恨水、周瘦娟、王小逸、予且的俗。这种“俗”要俗得彻底、俗得“奋不顾身”，在这样一个毁灭和分崩离析无处不在的时代，它又要有一种文化野心，以及这一文化野心不可能实现之后的“伤心”。为了恢复人们对文化的认同，以保证在一个剧变、虚浮、焦躁的时代能够活得踏实、平静和朴质，一个作家完全可以放弃“小说家”的身份，成为一个考古学家、文化史家、风俗学家、说书艺人等，甚至也可以是一个电视导演、电影导演和娱乐节目导演，以实现理查德·罗蒂“抛弃理论，转向叙述（小说、民俗学、电影等叙述形式）”的文化实用主义目的。

在我看来，鹤坪及其《民乐园》就有这样一种重塑文化凝聚结构的实用主义目的。

尽管鹤坪有《大窑门》《牛马家事》《老西安故事》及《民乐园》等小说面世，但我更看重那个书写《中华拴马桩艺术》《中华炕头狮子艺术》《中

华门墩石艺术》的鹤坪，那个收藏碑帖和老报、在“大树画馆”挥毫泼墨的鹤坪。或者更明确地说，鹤坪的文化价值和文化意义，远远大于其文学价值和小说意义。表面上他把“老西安”作为“心灵和文学的根据地”，以体认西安、研究西安、表现西安为中心，事实上真正让他梦魂萦绕的是一种正在消逝的古老文化，城市和人在鹤坪那里是老的、过去的，而不会是新的、当下的，他在用小说及其他更有效的叙述形式作一个文化凭吊和文化挽留的“壮举”。而这一壮举靠的不是意识形态、不是新颖深奥的文化理论、不是特殊的艺术形式，靠的是复古，靠的是还“俗”。

《民乐园》这部被鹤坪称之为“耗费终生精力所写的巨著”、必将源远流长的“传品”，只能在文化层面上来认可。如果从现代小说艺术的角度来衡量，这部小说从根本上不存在创新，也没有明确的现代意识，或者它根本上在米兰·昆德拉所构筑的“小说的历史”之外，甚至在中国当代建构起来的小说意识中，《民乐园》也不属于“时代的”作品、“深刻的”作品，在“主义”的话语丛林里它属于“文化保守主义”和“文化复古主义”，在小说的范畴之中它仅仅属于等而下之的“俗文学”或通俗文学，尤其其他很可能被改编为影视，就更为那些崇尚严肃写作的小说家、批评家所不屑。但显然，鹤坪并不打算把自己放置在乔伊斯、普鲁斯特、卡夫卡、福克纳、博尔赫斯的序列中，不奢望达到鲁迅、老舍、茅盾、沈从文、汪曾祺那样的“高度”，也不想与莫言、张炜、余华、阿来、贾平凹等比肩，他的背后虽然有现实主义传统的阴影，却不并握有批判的利刃，而是怀揣着借尸还魂的文化“野心”。这一野心首先就是不回避自己的“俗”。

“叹唱恶百年焰上烹狗，再现辛酸事水底生烟；搜索老西安俗浮浪事，钩沉风月蛇媚狐行。”《民乐园》一上来就为小说“解负”，不承担教化、训谕、启蒙等任何的政治功能，以几句“俗文学”典型的楔子，道出作者“骚扰旧中国故去的老人”以为老西安文化还魂的“古道热肠”。《民乐园》始于“民”，不仅与民俗的文化象征相关，也与民间的藏污纳垢相关，这里的“俗”是彻头彻尾的“俗”，是不加回避的“俗”。《民乐园》在现实主义经典传统之中成长，如写小说就是要写出“许多历史学家忘记了的那部历史，就是说风俗史”（巴尔扎克），如小说是“小说家的诗”，是“基于历史事件

写成的风俗画面”，因此《民乐园》就是老西安活生生的风俗史、风俗画面，方言、俗语、风物、风土、风俗习惯等的描摹、再现，细致而烦琐，活脱脱就是一部人类学意义上的栩栩如生的“地方志”“城市史”。而且鹤坪所谓“俗浮浪事”、所谓“蛇媚狐行”，就是要消解一切与历史相关的宏伟逻辑、宏大叙事，诸如革命、启蒙、现代化、现代性，历史只是《民乐园》若隐若现、无关紧要的背景，着重表现的哈喜儿、簸箕虫、小金豆、粉莲等的爱欲纠葛的传奇性，早就瓦解了什么立宪、同盟、革命的严肃性。叙事浅白、流畅，如说书艺人，不紧不慢，根本不在乎繁复技巧的运用，也不回避那貌似拉家常似的絮絮叨叨。一切都在民间、民俗的自由结构中，一切都在“炒葱花”的朴素自然中，一切的爱恨情仇与政教、伦理无关，与意识形态无关，只与那些早已消逝的古旧生活、古朴魂灵相关。

但鹤坪的《民乐园》是否真得“俗”到奋不顾身呢？也不尽然。无论鹤坪有着什么样的文化构想，《民乐园》的“俗”都会遭遇还不够“俗”和已经太“俗”两种矛盾的评价。在意识形态的环伺之下，《民乐园》那些“俗浮浪事”“蛇媚狐行”又怎么可能极尽风致？当这部未完成的鸿篇巨制的叙述与“党史”“国史”交叉时，鹤坪的还“俗”又怎么敢暴露更严酷的真实呢？毕竟，鹤坪不想堕入郭德纲被“三俗”的窘境，因此他本质上还不够“俗”、不敢真“俗”。而在一个消费主义文化的视野中，一切只是象征、符号，消费者的胃不知餍足，《民乐园》只是一件为了满足消费者那根本无法满足的胃而生的消费品，不要说文化的心灵意义，即便它的知识价值，都只是一瞬间的愉悦，从满足消费的媚俗层面上来说（比如要被拍成影视剧），《民乐园》也许已经“太俗”了。

在鹤坪《民乐园》的镜像中，文化意识的“复兴”与小说艺术的衰落并存。无论鹤坪如何热爱那古老的传统文化，如何用自己特有的叙事方式为它和承载它的那些古旧魂灵“招魂”，都无法阻挡传统文化、那些曾经鲜活的古老文明的逐渐沉寂，他的文化意识的“复兴”、他的文化实用主义目的，都只能是短暂的慰藉，就像《百家讲坛》、历史剧、历史小说……而小说艺术的衰落不仅体现在《民乐园》那不得已的艺术选择上，同样渗透在如今任何形式的小说书写和小说生产之中，在一个影像、网络的时代，小说已经属于需要“招

魂”的古旧魂灵了。

小说始终在“俗”的“解”与“结”中徘徊。“俗”如幽灵，如鬼魅，它可以解构、消解历史、意识形态，为小说的功能“解负”，但它最终仍旧是一种无法忘记的文化“情结”的一部分，在新的更加堕落的现实语境中为“结构”一种新的意识形态服务。在小说乃至生活之中，过去的“俗”终会过去，而现在的“俗”又不断滋生，“新俗”与“旧俗”的区别是前者比后者更没文化，而两者的共同点是永远在“解”与“结”之间徘徊、循环。小说无论是回到“俗”，还是抛弃“俗”都无法逃脱被遗弃的现实命运。

2010年11月

一种密不透风的美学 ——《钱规则》的“规则”

金钱成了现代社会的语法形式。

——西美尔

西美尔认为，“现代社会中，金钱的地位取代了上帝的地位”。而对于从未有上帝扎根过的中国，金钱的地位可能正符合西晋鲁褒的“钱神”之说：“钱之为体，有乾坤之象……钱之为言泉也，无远不往，无幽不至。”如今，这仍是常识——几乎妇孺皆知，仍是鲁迅所言的“现在和过去的铁铸一般的事实”。

鲁迅在思考“娜拉走后怎样”时，曾不无揶揄地说：“梦是好的，否则钱是要紧的……自由固不是钱所能买，但能够为钱而卖掉。人类有一个大缺点，就是常常要饥饿。”是要自由，还是要钱，先饿上一天再下结论。但现在看来恐怕也不尽然，因为为钱而卖掉自由恐怕常常不是因为简单的“饥饿”，这毕竟还属于兽性的范畴，而人之爱钱恐怕已“超越”了兽性的底线。譬如，就陈新生先生的这部《钱规则》而言，哪一个是因为饥饿才贪财婪货的呢？左右峰这样的富商不是，边妮娜这样的美女不是，上官巫云这样的高官更不是。温饱问题早就不是当下人贪婪的原因了。现代社会物质的逐渐富足，不但不能填满欲壑，反而成为贪欲的庞大机器的强大助推力。在这一机器中生产和改造的个体，个个面目狰狞而单一。单一性、同一性，成为金钱唯一可能的美学。

金钱是无辜的，无论让多少人心腐化，从本质上讲它都是“纯净的、透明的，像蒸馏水一样”（西美尔语）。但这种纯净是可怕的，靠抹平、过滤其他一切非货币价值实现的，天然具备一种冷酷无情的暴力。一切都可货币化、都可以被交换，一切都围绕着钱的轴心，那无论你是何种身份、何种地位、何

种职业、何种性别……都长着同样一张面孔，“人与人的关系再现为物与物的关系”（马克思语）。这一点在《钱规则》中的体现非常明显，围绕着收购高河八建而发生在官场、职场、情场，乃至人性深处的战争，把不同形态的人推向了金钱统摄的唯一性那里，所有人都着了魔一样地变成了“同一个人”。这就是“钱规则”，它让一切变得单一而坚硬，这一规则在《钱规则》这部小说中的呈现方式也是其展示效能的机会，或者说“钱规则”的规则，连《钱规则》都不可能幸免。

既然金钱成为了社会唯一的“语法形式”，那你如何写一部关于金钱法则的小说，就必然受到这一语法形式的“规训”。这一规训再次彰显了“语言作为财富的普遍游戏”（孔德）的社会学界定，使得无论作为象征资本的小说文本，还是作为经济资本的小说生产都最终完美地实现了现实主义的“和解”，体现出了“钱规则”的“规则”。毕竟，所有的象征资本最后都兑现为经济资本，这和围棋之于左右峰、书法之于上官巫云是同样的道理。

《钱规则》的命名让人想起流行的“潜规则”，这使得原名为“青衣巷口”的小说从更名开始就主动进入“规则”；“一位上市公司董秘的文学独白、一篇职场、官场、情场的交互对话”的宣传，也是从开始就“引诱”读者那早已形成的关于官场小说、职场小说、情场小说的审美期待。陈新生先生首先是一位成功的职场人士，其次才是一位小说家，他的职场经历、职业敏感要完全凌驾在他的小说家身份、小说意识之上。这种小说家呈现经验的方式与萨特曾经希望的相似却又不同：“文学始终以某种方式与亲历打交道，在文学上，我说的任何东西都没有被我说的话完全表达出来。同一个现实可以用实际上无穷无尽的方式来表达。”陈新生先生书写亲历的冲动和目的很简单，就是生动而真实地呈现他的“经验”，因此他对现实进行了密度极大的压缩，强迫自己成为一个被简化了的巴尔扎克或狄更斯；展示现实的“无穷无尽”的方式，在单一受众的单一审美需求那里、在“钱规则”的规则那里被缩减为唯一：唯一合法，也唯一合理。在这种情况下，如果你以标准的“现代小说”的尺度衡量《钱规则》这部小说的美学，无疑将会失望。譬如米兰·昆德拉所推崇的：“它（小说）的形式具有一种无人能够限定的自由性，其演变将是一种永恒的惊奇。”但这种“自由性”和所谓的“永恒的惊奇”不可能在《钱规

则》中呈现，因为这与“钱规则”的规则相背离，这一规则不允许自由，这一规则让所有的惊奇变得习以为常，这是呈现“钱规则”的残酷真相的唯一“真实”的方式。

《钱规则》的美学是时代性的、命定的，是密不透风的，只有这样，金钱笼罩下生活、生命的苍白、平庸和沉闷才会那么浓烈。它的情节环环相扣、紧锣密鼓，在叙事、抒情的方式和节奏上面，作者从不做任何“危险”的尝试或多元的调整，像一个忠实的泥瓦匠一样砌起一堵巍峨又阴森的大墙，匍匐乃至僵死在大墙之下的是一个姿态各异的群像，但他们在金钱面前的丑陋又那么的一致、那么的单调。尽管作者留了一个“反讽”的窗口，如“为富尚仁颁奖会”，如那些有所隐喻的小说主人公的姓名，如小说那个戏剧性的结尾，但这一切都不可能让小说变得轻松。

金钱统摄下的现实如石头一样坚硬，这一规则规训下的小说美学也像石头一样密不透风，让人压抑、窒息。“在某些时刻，我觉得整个世界都正在变成石头；这是一种石化，随着人和地点不同而程度有别，然而绝不放过生活的任何一个方面。”（卡尔维诺语）虽然卡尔维诺希望小说能够像英雄柏修斯那样，穿了有翅膀的鞋而躲开美杜萨那让一切石化的目光，但这种所谓的轻逸从另外的角度来看又何尝不是一种逃逸？也许现实主义，尤其是《钱规则》这种密不透风、不留余地、偏执的现实主义，是这个时代的作家永远无法割舍的再现生活的“规则”，这里永远上演着现实主义的“伟大胜利”或现实主义的“伟大溃败”。

这时，我们仍然有必要重温西美尔的精辟论断：“（现代社会）最终让货币价值作为唯一有效的价值出现，人们越来越迅速地同那些经济上无法表达的特别意义擦肩而过。对此的报应似乎就是产生了那些沉闷的、十分现代的感受：生活的核心和意义总是一再的从我们手中滑落；我们越来越少获得确定无疑的满足，所有的操劳最终毫无价值可言。”

2011年6月

梦境的沉重与轻逸

——关于《逆水年华》

即使灯光一一熄灭，
舞蹈化为凶狂踢踏，
你也要把它的灰烬珍藏在宝盒之中。

——蒙塔雷

我一向致力于减少沉重感：人的沉重感，天体的沉重感，城市的沉重感；首先，我一向致力于减少故事结构和语言的沉重感。

——卡尔维诺

如果智慧擦亮你的眼睛，仅仅是想用它虚妄又锐利的锋芒刺伤它，那你还会有勇气演绎种种明眸善睐、顾盼生姿的从容和丰饶吗？你还会有胆量去注视日渐破碎的心灵，在每一个裂缝里的挣扎和逃逸吗？我常常惧怕去触摸一部新生的作品，因为有太多的诱惑，让它们乐于包裹着世俗生活腐败的尸首四处游走，装点着虚假的文学繁荣、培育廉价的诗意交媾。一种思考和承担，我指的是那些回到单纯和静穆、自由又踌躇的起点的思考和承担，正在慢慢被无声地埋葬。我对城市的怨恨，不是它制造的物欲让人性远离了文学的关怀，而是它催生的腐朽的文学热情和文学投机，从文学的内部戏谑和嘲讽了文学“虚伪”的本质和“孱弱”的力量。在一个碎片化的现代世界无情地瓦解人性的完满和自足的境遇里，为了保存敝帚自珍的“灰烬”，而敢于质疑和挣扎、撕裂和重构的任何意图，我们都不能从结果的悲凉上无情地否定，因为这本身就是一种难得的清醒和执着、朴实和勇敢。当复仇的利刃注定无损于世界的冷

漠，而必将指向自身的脆弱时，并不是每个人都有勇气把活泼的心献给命运的祭坛。

当我从《逆水年华》寓言式的时间扭曲中捕捉到种种“暴力”倾向时，便开始为“血腥”场面的出现而感到“兴奋”了。作者“狩猎似的耐心和得手之际的暴力”，将会无可奈何、无可逆转地在“请君入瓮”的舞台布景中纠缠。我似乎在提前吊唁一场注定失败的厮杀，并为一种决绝又自信的勇气伤感。

时间之逆，本质上仅仅是一种试图还原“过去”的回忆，当对“现在”的信任丧失殆尽时，便唯有一种敌视在守护着空洞的“过去”和“未来”的蛊惑。时间之维陷入中空，却具备了前所未有的质感——沉重，只有对“童年”的依恋才真正表达了一种朴素心灵的悲凉怀想，从而提供难得的些许静谧。“我只有昨日的快乐，而今天的昨日，已经被今天的履带碾得凌乱。”“不预测未来就无法操纵现在，预测未来你会连昨天也丢掉了。”“我仿佛看见了自己不可拯救的未来——我知道命中注定要爱上一个女孩；同时也知道，终有一日会给彼此带来万劫不复的伤害。在那里我将遗弃我的童年。”我常常感动于作者这种细腻的诗意的笔触，语言的沉重感和关于事物、躯体和感受的具体入微的表现，让人对心灵的敏感和思索的执着充满感同身受的忧郁和惆怅。在智慧肆无忌惮地“逆行”之中，舒缓的节奏开始具备了似乎急风暴雨般的动态和张力，使得每一个“梦境”都失去了迷幻朦胧的倦态，一种似乎过于自信的知性叙事在扰乱时间之维的“秩序”和“控制”。

然而，写作注定只是一种静止下来的虚构，一种类似于肇事者驾车逃逸的心态在滋生。虽然，在文本的虚无和犹疑之中，现实成了隐去了质料和动感的行进——我们可以想象为不可逆转的车轮、泥石流、一场风暴，或狂欢节里的游行，也可能是高唱“哈利路亚”的皈依上帝的坚定的脚步。但是，那种席卷一切的力量和笼络众生的鼓动，总是不断制造着焦虑和烦躁。我们既难以获得摆脱重负的快乐，更难以捕捉四处隐遁的奢侈的痛感，只能在一种自以为是的洞悉之中，继续接受揭去神秘面纱的命运的自在性和残酷性。“我对未来的期待过于急切，以至于常常提前在潜意识里千百遍地将其演练掉了，而现实来临时却不知所措。”因此，固守了心灵的现实纠缠，使得关于“梦境”的叙

述，似乎始终拖曳着现实奴役的影像和观念。“梦境”像是失去了双翼的鸟，开始带着自由和想象的“沉重”，无奈地投向温存的大地。

所以，如果一切触摸和思考的目的不是指向心灵的宁静和现实的拯救，那么保持感动的适当的节制和警惕就应当成为一种必备的品质。作者的诗性“智慧”，沉溺在对于时空的分解和重构、生命的叩问和逼视、生活的自在的把握和阐发之中，在文本的初期形成了一股股纠结缠绕的叙述的“力”，它的汪洋恣肆在挥霍作者对世界的用心良苦的感知的同时，也陷入了因过度阐释所造成的对艺术的“透明”——“体验事物自身的那种明晰，或体验事物之本来面目的那种明晰”（苏珊·桑塔格）——的忽视。

卡尔维诺在《未来千年文学备忘录》中说：“只要人性受到沉重造成的奴役，我想我就应该像柏修斯那样飞入另外一种空间里去。我指的不是逃进梦境或者非理性中去。我指的是我必须改变我的方法，从一个不同的角度看待世界，用一种不同的逻辑，用一种面目一新的认知和检验方式。我所寻求的轻逸的形象，不应该被现在与未来的现实景象消融，不应该像梦一样消失……”如果说古典世界强调“均衡”及“和谐”，那么在新千年里，文学的确应当把“轻逸”作为一种首要的品质。因为我们观察世界的视角往往太沉重。虽然我们并不奢望文学能从本质上缓解这种沉重，那我们至少可以不去激化。《逆水年华》美学品质上最缺乏的恰恰就是“轻逸”，尤其是它宣言式的观念彰显和美学架构，纠缠了太多的“繁复”和“沉重”。“诗意”和“想象”是作者值得称许的文学努力，但当这些“诗意”和“想象”变成文本无处不在的障碍时，便丧失了解释世界的力度和质感。在一个被分割和过分透视的世界，“碎片”的现实境况并不缺乏制造“诗意”和“想象”的动力。相反，它缺乏的是粘贴“碎片”的笃定和虔诚。有强烈“控制欲”的作者，实际逐渐丧失了独立开辟世界的勇气和本能，他总是被“围观”，而且每一个围观者都是他请来的客人。在面对世界和命运时所应当怀有的“谦卑”，现在全部赠予了那些受世界和命运奴役的旁观者。旁观者说……旁观者是……只能使得问题更为复杂、更为虚无，而一种澄澈又从容的洞明则渐行渐远。《逆水年华》后半程清晰又随意的现实叙述，显然无法弥补文本表象的美学断裂和内在的精神断裂，“现实”与“梦境”没能实现一种你中有我、我中有你的融合，既不泾渭分明，也

未水乳交融。小说的结构，被小说观念上的双刃剑切割得拥挤又凌乱。

“1. 一种彻底的简洁的新艺术（可以包容现代世界中存在的复杂性，而不失去结构上的明晰性）；2. 一种小说对位法的新艺术（可以将哲学、叙述和梦幻联成同一种音乐）；3. 一种小说特有的随笔艺术（也就是说并不企图带来一种必然的天条，而仍然是假设性的、游戏式的，或者是讽刺式的）。”米兰·昆德拉的新艺术蓝图，相当契合《逆水年华》的艺术感受的优势和困境。作者在观念上的某种努力，正是一种新艺术式的尝试和自觉追求，而他暂时在艺术上的缺憾，也正是新艺术在结构上的目标。所以，我们有理由期待作者在艺术探索上的不断努力，将会带给我们更大的惊喜，他在《生存是一门手艺》的后记中表现了惊人的艺术感悟力和强烈的自省意识。但也正是这种感悟和自省，有成为他进步的障碍的隐忧，作者自信又略显傲慢的智慧漫溢，在痴迷于解析、跳跃、想象、自由的同时，往往会忽视节制、秩序、平衡和谦卑。我想，这可能是每一个相对成熟的艺术家都必须突破的一个“魔障”——知识和智慧成为艺术的附累。

2006年1月

勇敢的与怯懦的

——胡焕胜短篇两则读札

面对小说的末路，我信任米兰·昆德拉提出的四种召唤：游戏的召唤、梦的召唤、思想的召唤、时间的召唤。胡焕胜的《罗宾先生的割礼》《淮南子》两部短篇显然在努力响应这些召唤，在普遍性的小说堕落的集体困境中，他的这种响应无疑是勇敢的，但因为中国现代主义小说或新小说实践的先天的、难以避免的缺失，使得他的这种勇敢纠缠着太多的“怯懦”，甚至在不经意间向它的天敌——媚俗——倾斜。

《罗宾先生的割礼》是一个结构简单的、恶作剧式的成长小说，最终它只是为了完成一个闭合的、循环型成长的叙事游戏，而且仅仅是一个游戏，因此它总是激发读者的怀疑，甚至质疑。如果我们遵从柯勒律治“延迟怀疑”的阅读建议，假装相信胡焕胜设置的那个“艳俗”的身体的巧合，以及一个有着强大隐喻空间的割礼仪式，那最后我们会有一种被捉弄了的失望。如果这真的不只是一个游戏的话，那这篇小说就显得过于简单了，罗宾先生完成了他的环切手术，也完结了读者对小说的阅读期待；如果相反，这仅仅就是一个叙事丛林中临时起意的恶作剧，那它有的时候又过于复杂了，譬如它简单结构中充塞的那些枝蔓性的叙事就明显不够确切，甚至是多余的。因为结构的简单，所以这篇小说的叙事时间也是封闭性的，不能在一种模糊的、不确定的氛围中唤起梦境和想象力。而在这些方面《淮南子》一篇要成功得多、从容得多。

让·保尔·古认为：“小说是一门时间的艺术，它所关注的是人类在时间性面前产生的疑惑与不安。散布和碎片是人类的存在经验，而与此相对立，小说赋予人们的，则是对时间进行重组和连接的经验。”这契合了普鲁斯特所主张的那种由回忆、梦境、现实糅合、编织成的“魅力与温柔的苦痛相交织

的混合体”。《淮南子》自如地穿梭在历史和现实、知识与虚构之间，较为成功地重组和连接了经验，结构出一个纠缠着纷繁的时空意识的梦境。在由对位、复调、多叙述者、互文本性、跨文本性交织的这样一部小说的梦境中，各种叙事的繁复、流动并没有拖累小说本身的轻逸、迅速，由此召唤出的叙事的游戏性在随笔式的书写那里实现了传统小说所不具备的多义和灵动。当然《淮南子》这种勇敢的、冒险的叙事尝试也有着明显的问题，就像在阅读《罗宾先生的割礼》时莫名其妙地出现“我”与罗媚的声情并茂的激情场面一样，我们阅读《淮南子》时会遭遇地域性的偏执和知识考古式的铺张。这篇小说对刘安及其背后拖曳的那些确定的、臃肿的或历史、或神话的知识的依赖太明显，以至于我们无法想象离开和刘安相关的这些知识，这篇小说还是否有存在的可能性。或者说，这篇小说的成功是否过多地依赖了刘安这个历史形象的复杂性了。

从对胡焕胜的两篇小说的阅读中我们可以捕捉到游戏的召唤、梦的召唤、时间的召唤，唯独缺少思想的召唤，这也许就是他小说创作尚存在很多问题和障碍的重要原因。而思想召唤的缺失并不是胡焕胜一个小说家的问题，在其他小说家类似的尝试和小说实践那里，让小说成为“最高的智慧综合”始终是一个无法实现的梦想，他们往往太耽溺于实现“最基本的形式综合”的初级目标，而在回应时代逼问的思想困境那里怯懦了、怠惰了。

米兰·昆德拉曾经无奈地慨叹：“我越来越被一些在形式上追求现代主义的作品中出现的媚俗精神惹恼。”从《罗宾先生的割礼》《淮南子》两篇小说，不难看出胡焕胜避免媚俗的现代主义或新小说的小说意识，但他与那些为数不多的、落落寡合的文学边缘人士同为西方现代主义艺术的中国“余孽”，或者是昙花一现的中国先锋小说的“遗腹子”。在这个越来越媚俗的大时代的围剿之下，他们抗拒媚俗的努力往往被局限在形式的浅表层面，而在挑衅时代精神的时候则往往有意无意被“媚俗”的洪流裹挟而入，而这又不仅仅是靠提升小说意识可以轻易解决的。

2011年9月

一幅混杂的抽象画

——《有光》有感

最初阅读《有光》的时候，我很直观地想到了布尔加科夫的《大师与玛格丽特》，后者在西方和俄罗斯被誉为“讽刺文学、幻想文学和严谨的现实主义文学的高峰”，或者被称作魔幻现实主义的代表作。李小山在写《有光》的时候显然有着这样一个魔幻现实的风格化构想，或者有着一种经由夸张的、荒诞的想象直指现实黑暗核心地带的叙事野心，因此他对绝望的呼唤和对人性迷乱的现实刻画是浓墨重彩、巫术式、寓言式的，这是中国当下文学书写中呈现现实的一个惯用的“伎俩”，譬如莫言就经常使用这种“汪洋恣肆的历史想象力”，只是李小山作为一个文学场域的边缘人士，做得更彻底、更勇敢、更不讲“规矩”，因此也就显得更“混杂”，如同小说结尾的桑眼中的城市：这一切很快便如一幅抽象画那样混杂起来了。这种混杂让人疑惑，甚至恼怒，而恰是这种混杂印证了格林伯格的艺术定义：艺术在我们这个时代充满恶意。

《有光》充满了恶意，这种恶意的肆虐在《大师与玛格丽特》中需要魔鬼和撒旦的代表、黑暗之子、罪恶的精灵与阴暗统治者沃兰德来唤醒，但李小山的书写根本没有这个耐心，小说的人物一出场就把我们带入了一个现实黑暗的狂欢地带，目睹了那些被鲁迅称之为“死相”的人民、群氓。魔王沃兰德在莫斯科营造的魔幻场景，在李小山的书写中被抽去了幽默的、谐趣的一面，变得如同时代的黑暗症候一样让人厌憎，甚至让人恐惧。李小山把对时代的尖锐批判和讥讽，肆无忌惮地赋予每一个人物，以至于我们不可能在《有光》中看到“光”，看到“大师”和“玛格丽特”，看到的只是上帝和魔鬼都缺席之后的人性的堕落、狂欢。“神说：要有光，就有了光。神看光是美好的。他把光、暗分开；称光为昼，称暗为夜。”可我们在《有光》中却无法看

到“美好的光”，看到的只是无边际的“暗夜”，以及那随时可能引发灾难的“火光”。而这“火光”显然区别于《撒母耳记下》中那“使我的黑暗变成光明”的“亮光”，而是《便西拉智训》中那让主愤怒的淫欲之火，以及由此引发的神的“怒火”：“看，从最远之处也能看到神。他怒火焚烧，浓烟上腾，嘴唇充满愤恨，舌头像火焰。他呼吸如洪涛，漫到人的脖颈……拖他们进入死亡。”（《旧约·以赛亚书》）这就是李小山在《有光》中极尽渲染的地狱场景，一个极尽“恶意”的现实预言或寓言，他甚至连一丝希望都不愿留下，因为他在结尾“突兀”地把孩子们也彻底妖魔化了，使得鲁迅在《狂人日记》中发出的“救救孩子”的启蒙式呼唤变得毫无必要。

《有光》的结尾让人不由得想起戈尔丁的《蝇王》，只不过《蝇王》中还有一个理性、勇敢的拉尔夫作为孩子们未来的希望，或者说是人性、理性的希望，而且当海岛燃起熊熊大火的时候，伟大的英国军舰拯救了他，而在《有光》的结尾，那屠戮、残杀成性的孩子把桑逼上了绝路，而桑也仅仅是被一种超现实的飞翔的幻想拯救，这不但不能给人以希望，反而会让人更绝望。加缪在谈到“艺术与反抗”的时候，引用过一句天主教批评家的话：“艺术不论抱有何种目的，总是在与上帝进行着罪恶的斗争。”李小山在《有光》中没有让“上帝”出场，甚至“撒旦”都不在场，每一个人都闪现着魔鬼的熟悉的面影，那“有光”恰如宗教的末日预言，宣告的是一种万劫不复、永恒轮回的罪恶炼狱，是一个挨着一个的关于“火灾”的噩梦。于是“有光”即“无光”，于是《有光》也成了李小山以宗教的名义完成的艺术对上帝的“罪恶的斗争”。如今的中国，自称基督徒、动辄上帝的人越来越多，中产阶级尤其盛行，文学书写中也比比皆是，可上帝在哪儿呢？当娱乐明星与饕餮之徒都宣告自己是基督徒的时候，关于宗教与上帝的言说便没有了严肃与游戏的边界了。不知道李小山的《有光》是一个无意识的效仿，还是一个有意识的戏仿，总之都对上帝构成了一种显而易见的“冒犯”。

《有光》延续了李小山另一部长篇《作业》的荒诞风格，再次使得自己置身于当代艺术与当代文学的夹缝地带，持续性地、“顽固地”表达着他那源于“八五新潮”时期的冲动和反叛，而且一次比一次更决绝。《有光》是珂勒惠支版画的批判现实主义冷峻与方力钧油画的写实主义玩世的奇妙混杂，带有

喧闹的当代艺术图解现实和展示伤疤的程式化遗痕，以及当代“自命不凡”的知识者那带有“警世箴言”性质的寓言企图，是一次不完满而且无法完满的精神“突围”，一场没有战场却又似乎硝烟弥漫的“斗争”。这一切不过是来源于再具象不过的现实创痛，但什么让具象变得如此抽象，是什么让荒诞看起来既惊人得熟悉又莫名得怪异呢？也许原因只能从我们这个时代的幽暗内心中探究了，而《有光》这样一幅混杂的抽象画也许能给我们一些意味深长的提示。

2012年10月

“病”的诗情与诗情的“病”

——关于何晴的长篇小说《有病的情诗》

在阅读这本“奇异”的小说之前，我有必要提醒那些单纯而好奇的读者，这是一张充满阴谋和隐喻的罗网。一起莫名其妙、模棱两可的强奸案，尖头门、吴天心、李素云、贾云、曾雄、米粒、H、陈二、华生……这些至关重要却又毫无意义的名字或符码织就了一个交错着都市欲望和人性隐秘的网。一个个谜团，把读者带进一次次毫无结果的探究之中，你如果把它当作一部悬念迭生、水落石出的侦探悬疑小说，或是一部掺杂着各种爱欲纠葛的情感小说来读的话，就将和一次次善意又忧伤的邂逅擦肩而过，但当你真与它们正面相遇的时候，你也许会堕入一个万劫不复的深渊。希望读者不要被何晴无意的“诡计”伤害……

在都市里有这样一些人，他们懂得思索和探究生命带给他们的愉悦，他们在熙熙攘攘的人流中竭力劈开一条狭窄的缝隙。光，带着犹豫的神情普照在都市的肉体上，摩天大厦变成一个摇摇晃晃的柱子，歪歪斜斜地抄录着德尔斐神庙的“诅咒”：我是谁？笔迹之潦草、迅疾，把都市内心的焦虑不安暴露无遗。

于是，内心鼓荡起某种探究自身与他者神秘的热望，焦虑释放出迷人的智慧魅力，让人误以为抓住一条绳索就能寻觅到神秘的渊薮；敌视与被敌视、怀疑与被怀疑、窥探与被窥探，感知他人以确定自身的种种焦虑，把人性驱逐到某种猎奇式的自虐之中，总是快速转动，无法停歇，直到疲倦得绝望为止。只有漂浮在都市夜空中平静的神秘才通晓我们的心灵，它知道我们的煎熬，它

知道我们无路逃遁，它不愿意说出的宿名镌刻在我们麻木的庸碌背后，熠熠闪光，那是什么呢？这种疑问就是这部小说的“陷阱”。

小说是以心理疾病的咨询和医治为线索的，这是一个带有原罪型的隐喻。心理医生是一种最可怕的职业，是弗洛伊德对上帝背叛的某种可怕的延续，他试图通过解析人们宽广而拥挤的内心，然后让一切非常规的行为有一个合理的解释。这是多么无聊又可怕，因为他首先就对神秘的内心缺乏最起码的尊重和谦卑。结果，心理医生往往有最严重的心理疾病，或者他们苟活在一个自己经营的虚妄的理性系统内，无知而自大。从某种意义上说，我们每一个人都是患有心理疾病的自大的心理医生。

但是，在疾病的渲染之下，我们在都市里处心积虑、煞费苦心创造的情诗，或诗情，却更加让我们感动，古典时代人们会误以为末日来到了，而对我们来说，已经没有末日可言。“情”仍然与爱有关，甚至更加密切，密切到像是被重力挤压到一起不能分离的固体，它们如同上帝恍惚间的雕塑作品，散落在生命的群像中，若隐若现。此时我们才惊讶地发现，因为病，我们才在当下寻觅到诗情；因为诗情，我们才那么喜欢这种病痛的折磨。也就是说，为获取种种浓烈到燃烧自身的诗情，我们必须让自己患上重病；只有飞蛾扑火、自投罗网的灵魂的病态，才能让我们体味当下那种神秘的诗情。

这是一个多么让人绝望的悖论，可我们就是乐于在其中沉溺，不能自拔。何晴写给每一个都市人一封“情书”，它是有病的，病得美丽而落寞，病得迅疾而稠密，让人无法呼吸，却又急于呼吸。

这部小说在城市坚硬的地面上生长，顽强地旁逸斜出那些妖娆的枝条，如一张漫无边际的大网，把自身与这个城市牢牢地捆绑在一起，在最后的噩梦里，我们所乐于发现的同归于尽的宏大场景并没有发生，我们看着那些枝叶耗尽自己的最后一滴热情，枯萎，消失……这就是每天发生在都市里的生机和梦魇。

2005年7月

回到尼采的质问

—— 20世纪90年代以来中国历史意识的症候



一、历史·历史意识·行动

“此外，凡是仅仅教诲给我、不增进或者直接振奋我的行动的东西，都让我感到厌恶。”^a

这是歌德给席勒的信中所写的一句话，在《历史学对于生活的利与弊》一文的开始，尼采通过引用它来开始自己的“历史学有无价值”的思考。对于那些习惯于在概念的界定中思考问题的人们而言，这种含混的开始显然不符合历史哲学的基本要求。但尼采认为这句话已经足够了，一切过去的经验，包括知识、观念乃至各种形式的记忆，都成为尼采的“历史”所笼统涵盖的内容，它不确定，但它的无从把握的庞大却又比任何确定的概念更能表达尼采的“痛恨”。因为，在尼采的观念之中，过去或历史是如何定义的并不重要，如果它是“仅仅教诲给我、不增进或者直接振奋我的行动的东西”，那我们以知识和理性的形式包裹它又有何种意义呢？他对过去的经验的要求很简单——“增进或直接振奋我的行动”，但这也是最艰难的。

在尼采作品P ü tz版的注释中，编者这样解释“历史学”：“历史学（historie），希腊语；在13世纪德语化：对种种事件的研究和阐述。原初的意义是：经验；黑格尔曾经在这个意义上使用它。与此意义相似的有‘历史学的’（historisch）和‘经验性的’（empirisch）。”^b那黑格尔是如何解释“历

a [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第133页。

b [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第133页。

史”的呢？“历史这一名词联合了客观的和主观的两方面，而且意思是指拉丁文所谓‘发生的事情’本身，又指那‘发生的事情的历史’。同时，这一名词固然包括发生的事情，也没有不包括历史的叙述。”^a综合以上两方面，我们所得出的“历史”的“定义”仍然是模糊的、宽泛的，但这恰恰就是尼采所指的“历史”——过去的经验，或发生的事情。如果选择一种更具学术性的表达的话，我们可以借鉴约恩·吕森的解释：“在人类文化的人类学共性的层面上，历史可以理解为人类为了理解其现在、预见其未来而用以诠释过去的那些文化实践的方式、内容和功能的整体。简而言之：历史是时间经验的意义形成。”^b这一解释一方面进一步强调了“历史”衔接“现在”和“未来”的时间意识，另一方面也突出了其文化实践的意义。此外，我们需要摒弃的是关于历史的“客观化”的偏执而空洞的要求，无须跟随“新历史主义”的解释，其实在尼采那里关于历史的“客观化”就被他形象地描述为“冷酷的知识精灵”的“幻觉”与“神话”（坏的神话），现代人无权因为自己对“客观性”的追求而自认为“强大”和“公正”，因为这种“客观性”或“客观化”所指向的“真理”往往是无关紧要的，那些自称“为真理效力”的人实质上缺乏正义的德性、缺乏高贵的真理冲动。总而言之，客观性与真理毫不相干。^c摒弃“客观化”的目的并不是否定历史的客观的预设性价值，而是要把这种价值从知识的虚假权威中解救出来，强调历史的主体性和“意义”，强调那种捍卫正义、实践真理的“行动”，也就是本文标题中的“历史意识”的问题。

仍旧回到尼采思考历史有无价值的起点，他（或歌德）为什么厌恶那些不增进或直接振奋人的行动的东西？这些东西在历史经验中占有多大的比例？指导甚至占有我们所有历史性思维的那些经验，有多少是振奋我们的行动的？如果不能向好的方向影响我们的行动，不能真正关涉到我们的生活、我们的心灵，那这些历史经验是否有意义、有价值？对这些问题的思考就是“历史意

识”的活动，“历史意识是将时间经验转化为生活实践导向的精神（包括情感和认知的、审美的、道德的、无意识的和有意识的）活动的总和”^a。如果经验转化为生活实践的结果是情感和认知的麻木、审美的衰退、道德的堕落，那我们有没有理由对这种历史意识产生厌恶的情绪呢？或者说，如果这些时间经验只是“客观化”的堆积，而对我们的生活实践毫无积极意义，那这种历史意识不是应该舍弃的吗？我们应当坦诚面对的是：思想与行动在脱节，同时导致“历史”或经验的不断累积失去意义，仅仅是一些知识和时间琐屑的尸骸，但我们的历史意识熟视无睹，或者进而依赖于、寄生于这种经验的废墟。“历史是从知识的化学中演化出来的最危险产品……历史就将证实一切。它的确不教导什么，因为它包含一切，为一切提供例子……上一次战争造成的最大毁灭莫过于预言的矫饰。但这不是由于历史知识的缺乏吧？”^b瓦雷里的质问同样触及了现代历史意识衰败的实质，战争、暴力、死灭……一切“恶”的发生都有足够的历史反思在前，有足够的历史知识提醒人们什么是“恶”，如何避免“恶”，但“恶”还是循环发生着，与此相应的是不断的历史内容的填充，不断的历史反思的开始，经验没能解决问题，反而繁衍了自己的体积。这是一种怎样的病症呢？

二、历史学热病

“尼采一生的基本思想在《不合时宜的看法》之二，题为《论历史对生活的利弊》的论文中已然完整无缺地超前形成了，尽管还披着一件特殊的批判外袍。这篇值得赞赏的论文其实只是‘论断的本来面目之上涂了一层惨淡的思想的病容’这一哈姆雷特名言的一种伟大的变奏而已。此文的标题不尽贴切，因为，几乎谈不上什么历史的利，更谈不上什么历史对生活、忠诚、神圣、因

a [德]黑格尔：《历史哲学》，王造时译，上海书店出版社2006年版，第56页。

b [德]约恩·吕森：《历史思考的新途径》，蔡甲福、来炯译，上海人民出版社2005年版，第11页。

c [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第184~190页。

a [德]约恩·吕森：《历史思考的新途径》，蔡甲福、来炯译，上海人民出版社2005年版，第63页。

b [德]海登·怀特：《后现代历史叙事学》，陈永国、张万娟译，中国社会科学文献出版社2003年版，第45页。

审美而具有存在之合理性的生活的弊。”^a托马斯·曼的这一观点在福柯和哈贝马斯那里得到了共鸣，后者把尼采作为现代向后现代转折的标志，“尼采选择了后者——他放弃对理性概念再作修正，并且告别了启蒙辩证法。特别是现代意识的历史变形（Verformung），亦即无聊内容泛滥成灾，一切本质都变得空洞无物，使得尼采怀疑现代性是否还有能力独立自主地创造其自身的准则，‘因为我们对现代性已无可奈何’。虽然尼采又一次把启蒙辩证法的思维框架运用于历史启蒙，但他的目的是为了打破现代性自身的理性外壳”^b。而福柯则走得更为深远，他既是尼采思想的坚定的继承者和卓越的阐发者，同时也是一个特殊的“背叛者”。所谓“知识考古学”和“谱系学”的对“知识”深层的挖掘、对起源的考察，尽管揭示了世界那饱受欺瞒的隐秘结构，但也同样陷入了别样的一种“历史学热病”——历史在这种“解构”性拆解中变得更为臃肿、庞大和可怖；权力、语言、欲望等新的概念笼络的新的历史的总体性依然无法促使“正义”的行动，反而让思想继续向“自我”的惰性中沉溺。如福柯认为：“它（谱系学）紧盯着、伴随着每个开端的细枝末节和偶发事件；它将一丝不苟地注意它们的小奸小恶；它将等待着它们的出现——有朝一日露出真正面目——以他者的面目出现。无论它们在哪儿，都是无所顾忌地通过‘挖掘下面’……他必须能够认出历史的诸多事件，它的跌宕、它的意外、它并不牢靠的胜利和难以承受的失败，说明开端、返祖和遗传。”^c显然，福柯把“历史”从整体性瓦解为偶然和断裂之后，重又陷入了“历史”不断吞噬思考的巨大漩涡，从这一结果来看，他与那些乐观主义的、唯恐历史不够庞大的历史学家们并无二致，这一点实际上福柯比我们更清楚。

反对尼采的狄尔泰是这样解释历史的：“有关每一种历史现象、每一个人、每一种社会状况的有限状态，以及有关任何一种忠诚的相对性的历史意

识，走向人类解放的最后一个步骤。通过这个步骤，人类就可以获得充分享受所有各种经验、不受任何牵挂地沉溺于经验之中的绝对的主动权——就好像任何一种约束他的哲学体系或者忠诚都不存在了那样。生命通过各种概念而摆脱了知识；精神变成了处理教条思想所具有的各种陈腐和混乱状态的最高主宰。所有各种美的东西、所有各种神圣的东西、所有各种牺牲，都重新焕发出活力，并且得到了人们的解释——它们打开了各种视角，而这些视角则把实在的某个部分揭示出来。而且，我们也同样把邪恶的东西、令人毛骨悚然的东西、丑恶的东西，当作这个世界上具有存在的合理性的东西，当作包含着某种实在——就这个由各种事物组成的系统而言，这种实在必定是具有充分的存在理由的——的东西、当作无法通过魔法加以驱除的东西，来接受。此外，与相对性形成对照的是，各种创造性力量所具有的连续性，是作为具有关键性意义的历史事实而发挥作用的。”^a狄尔泰的巨大胃口让人感到恐怖，如此宏大的历史似乎是万能的，主体置身其中不是一种重压与负担，而是只需等候意义的显现，可见他对知识和经验的信仰一样到了丧失“理性”的地步。相对于历史本身，关于历史的叙事方式和阐释工具在某些历史学家那里也是永无止境、无法满足的。“我确实认为，如同人类史一样，文明史正徘徊在十字路口。不论它愿意与否，它必须吸收新旧各门社会科学在无穷无尽的人生中实现的所有新发现。这是一项困难而又刻不容缓的任务，因为只有坚定地沿着这条路走下去，历史才能站在各门社会科学的前列，推动对当今世界的认识。”^b布罗代尔不仅要“吸收新旧各门社会科学”的“新发现”，还要“邀请其他各门人文科学的所有专家，一起检验文明的范围；最后提出确切的任务和作出必要的结论”^c。历史学家自身对于历史内容、历史知识和历史功能的狂热，对于时间遗留的各种经验的越来越不加选择地痴迷，使得历史学的发展、历史意识的进步始终无法摆脱“历史学热病”的困扰，因此，尼采之后的历史学思考和历史

a [德] 托马斯·曼：《从我们的体验看尼采哲学》，见刘小枫主编《人类困境中的审美精神——哲人、诗人论美文选》，东方出版中心1994年版，第322页。

b [德] 于尔根·哈贝马斯：《现代性的哲学话语》，曹卫东等译，译林出版社2004年版，第99页。

c 刘小枫、倪为国编选：《尼采在西方——解读尼采》，上海三联书店2002年版，第284、285页。

a [德] 威廉·狄尔泰：《历史中的意义》，艾彦、逸飞译，中国城市出版社2002年版，第149、150页。

b [法] 布罗代尔：《资本主义论丛》，顾良、张慧君译，中央编译出版社，第150页。

c [法] 布罗代尔：《资本主义论丛》，顾良、张慧君译，中央编译出版社，第151页。

意识从根本上并没有真正回答尼采的质问，而是沿着尼采一再申斥、否定的方向前进。尼采的可贵之处可以参考福柯的评价：“同学院的哲学话语比起来，尼采代表了外层的界限。当然，在尼采身上能找到整个西方哲学的全部线索。柏拉图、斯宾诺莎、18世纪哲学家、黑格尔……这一切都交织在尼采身上。但是，在与哲学的关系中，尼采最具有局外人、一个山地农民式的粗粝和质朴，这使得他能够耸耸肩，响亮地说出我们无法忽视的话来：‘好啦，所有这些都是胡说八道……’”“要让自己摆脱哲学，就必须摆脱顺从的态度。如果待在哲学里面，努力进行阐释和界定，不停地围着它转，那是摆脱不了哲学的。不，那是不行的。要用一种令人震惊的欢快的愚鲁，爆发一种令人不可思议的大笑，这样才能达到最终的理解，或者说，破坏。是的……它破坏，而不是理解。”^a这种方式虽然直接、有效，但却总是不合时宜的，因为他将触怒那些躲避在历史和哲学的虚假话语之中的多数人，他将使那些多数人苦心经营的复杂、空洞的话语网络暴露在生活的阳光下。

“这一沉思之所以是不合时宜的，乃是因为我把这个时代有理由为之骄傲的某种东西，即它的历史学教育，试图在这里理解为这个时代的弊端、缺陷和残疾，因为我甚至认为，我们所有的人都患上了一种折磨人的历史学热病，而且至少应当认识到我们患有这种病。”

“我期望能够说服我的读者们，像我一样认识到‘认出’这种历史学教育是这个世纪的一种危险的‘最危险的’疾病……而且我想证明的一切就是：我们用我们的‘历史感’培育了我们的错误。”^b

尼采在《历史学对于生活的利与弊》之中还把这种“历史学热病”简称为“历史病”，这种病症来自“历史学的过量”或“历史教养”的过量，它既是“知识”崇拜、知识生产的结果，又是它们得以繁衍的原因。而对于现代社会来说，一个最为显著的镜像就是这一知识图景的不断延伸，裹挟着知识主体“求知欲”的巨大热情，滚滚而来，与知识的洪流一同到来的是那些无法或来

不及赋予其知识形式的各种经验，它们互相依附、互为支撑。而历史知识的过量似乎危害更大，因为它监管了解释和塑造文化的权力。

三、知识庸人还是人吗？

“不加选择的知识冲动，正如不分对象的性冲动——都是下流的标志。”^a

事实上，虽然知识冲动的蔓延的确从本质上表现了人性的那些不敢示人的下流的意愿，但是他们却拥有和享受着不应属于他们的“赞誉”，或者说一个滥用知识的人绝少遭受一个滥情者、嫖客所遭受的那种道德逼问和声讨，因此，我们说“不加选择的”“自私的”知识冲动因其虚伪更加让人厌恶。“在这一沉思中应当阐释，为什么缺乏振奋的教诲、为什么使行动疲软的知识、为什么作为昂贵的知识过剩和奢侈的历史学，必定让我们真正地用歌德的话感动厌恶——之所以如此，乃是因为我们还缺少最必要的东西，而且是因为多余的东西是必要的东西的敌人。毫无疑问，我们需要历史学，但我们需要它，却不同于知识的花园里那爱挑剔的闲逛人之需要它，尽管后者也会骄傲地俯视我们粗鄙的、平淡无奇的需求和急迫。这就是说，我们是为了生活和行动、不是为了舒适地离开生活和行动、或者根本不是为了美化自私的生活与怯懦和糟糕的行动而需要它。”^b但是“知识庸人”恰恰就是为了美化自私的生活与怯懦和糟糕的行动而贪恋着历史，历史对于“知识庸人”的存在而言仅仅是一个躲避质询的避难所，而且他们会为此而骄傲、会因为自己是理性的而充满自信，尽管他们实际上什么有意义的事情都没有做、什么有效的行动都没有完成。他们相信知识、相信历史甚于相信自己的本性和“常识”。正如别尔嘉耶夫所认为的：“施予人的最大的诱惑与奴役，关联于历史。对历史过程中所显示的历史的沉重和巨大，人最容易肃然起敬。其实，正是历史的这种沉重和巨大挤压历

a [法]福柯：《权力的眼睛——福柯访谈录》，严锋译，上海人民出版社1997年版，第91页。

b [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第136页。

a [德]尼采：《哲学与真理——1872—1876年笔记选》，田立年译，上海社会科学院出版社1993年版，第9页。

b [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第133~134页。

史，把历史的功绩铸成工具，使历史服务于理性的狡计（即黑格尔说的（List der Vernunft）。”^a那么这种理性的狡计尚未被我们察觉吗？显然不是，那屈从于这种诱惑与奴役的知识庸人们作为一个个体，他所深爱的自由、所标识区别的独立的个体人格都逃逸到何处去了呢？他们在历史之中所试图实现的各种“意义”是否得到了回报？或者他们的回报能否说服他们的内心呢？“知识虽然极力地抖动翅膀，却不能挣扎出来，自由飞翔，一种深刻的绝望感留了下来，接受了那种历史学涂色，现在一切较高的教育和教养都被这色彩阴沉沉地笼罩住了。”^b沉溺于历史知识对人的最大伤害就是“自由”感和“自由”热望的丢失，“‘历史’（Geschichte）是个单数名词，但它表示集体。”^c“集体”（国家、传统、意识形态、体制等）给予个体以隐匿的场所，安全、舒适，它使得个体在尖锐的对抗中得以幸免，知识和理性是这一集体温床的支柱，它们提供合理性和躲避神圣拷问的话语形式，以塞满自由逃遁后的心灵。在这一过程之中，人有了新的习惯和新的本能，即尼采所说的“第二本性”，它反抗人天生的“第一本性”，或者永远准备僭越后者。

历史知识总是从永不枯竭的源泉中重新涌出来又注进去，陌生的和毫无关联的东西蜂拥而至，记忆力敞开其所有的大门，但毕竟敞得还不够宽，本性尽最大的努力款待这些外来的客人，安排他们，尊敬他们，但这些客人自己却彼此争斗，于是就显得有必要制服和战胜他们，以便自己不因他们的争斗而沦亡。习惯于这样一种混乱的、狂暴的和战斗的家政，逐渐成为一种第二本性，尽管与第一本性相比，这个第二本性毫无疑问孱弱得多，不安分得多，而且彻头彻尾地不健全得多。现代人最终随身拖曳着一大堆无法消化

的知识石块，它们一有机会就也在体内拼命嘎嘎作响，就像童话中所说的那样。通过这种嘎嘎作响，暴露出这个现代人的最独特的特性：一种没有外表与之相应的内心、一种没有内心与之相应的外表

的奇特对立，一种古代各民族尚不知道的对立。^a

本性倒置的现代人如此奇特，难怪尼采要赤裸裸地发问：这还是人吗？“对于每一个别的人来说，他们都是别的东西，不是人，不是神，不是动物，而是历史学的教养产物，完全是教养、图片，没有可证明的内容和形式，可惜只是坏形式，而且还是千篇一律的形式。这样就可以理解和考虑我的话了：历史只被强大的人格承受，它把孱弱的人格完全消灭。原因在于，在情感和感觉没有足够的力量去按照自己度量过去时，历史就搅乱了情感和感觉。不敢再信任自己，而是不由自主地为了自己的感觉而求教于历史……这种人将逐渐由胆怯而变成戏子，扮演着一个角色，多数情况下甚至扮演着多个角色，因而每一个都扮演得拙劣平庸。”^b在这里，历史学热病催生的知识庸人又把时代推向了一个末世的死亡场景，即尼采所谓的“末人”时代，或者说是我们前文引述的福山的“最后之人”的时代——以兽性互相搏斗的“最初之人”。只是我们对于历史的终结一说将会产生疑问，是历史终结了才产生“最后之人”，还是历史的过量产生“最后之人”？福山的“历史”与尼采的“历史”有无本质区别呢？实际上，在尼采看来，在那些强大的人格那里历史是不会终结的，他们有能力面对历史；而对于那些知识庸人或末人的孱弱人格而言，历史随时在终结之中——它终结了人性自由的本性和行动的能力。所以，福山的历史的终结是成立的，也是不成立的，成立在于人性的确愈来愈失去合理处理自己与历史之间关系的能力，历史应有的作用在消失；不成立则在于，作为时间的必然形式它持续地成为人性的“福祉”和“梦魇”，持续地让人性不断上演“末人”的沉沦。那么我们如何才能逃脱呢？

a [俄]尼古拉·别尔嘉耶夫：《人的奴役与自由》，陈维政、冯川译，贵州人民出版社2007年版，第190页。

b [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第206页。

c [德]于尔根·哈贝马斯：《现代性的哲学话语》，曹卫东等译，译林出版社2004年版，第6页。

a [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第167页。

b [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，同上，第180页。

四、非历史

“兴高采烈、善的良知、欢快的行动、对未来者的信赖——这一切，无论是在个人那里还是在民族那里，都取决于有把一目了然的、明朗的东西与无法弄清的、隐晦的东西分离开来的一条线，取决于人们知道及时地遗忘，就像及时地回忆一样，取决于人们以强有力的本能感觉出，什么时候有必要历史地感觉，什么时候有必要非历史地感觉。这恰恰是读者被邀请来沉思的命题：非历史的东西和历史的東西，对于一个人、一个民族、一个文化的健康来说，是同等必要的。”^a

尼采羡慕那些吃草的羊群，它们幸福地缄默着，也许是在最高境界上实现着维特根斯坦的要求：对于不能谈论的事情应当保持沉默。“‘我在回忆’，并且嫉妒动物，它立刻遗忘，看着每一个瞬间真正地死去，落回到浓雾和黑夜里，并且永远消失。这样，动物就是非历史地生活的。”^b还有那些孩子，他们无忧无虑地玩耍，尽管迟早有一天他们会被从“遗忘”中生硬地唤醒。当然，每一个人都是在不断的“遗忘”中活着，但对于尼采而言，我们记住的还是太多了，关键是那些由记忆繁衍的历史内容成为有害于人性的阻碍，或者说，“过去的东西成为了当下东西的掘墓人”。这让我们想起“奥卡姆的剃刀”，一种思维的经济原则：“如无必要，勿增实体。”简单来说，非历史即是那些永恒之物、持存之物，包括艺术和宗教等。^c它们通过已知不断遗忘无用之物、重复之物，通过未知唤醒发现与创造的活力，而不是被过多的历史压垮。“我们将必须把在一定程度上非历史地感受的能力视为更为重要的和更

原初的能力，这是就在它里面有能够让某种正当的、健康的和伟大的东西，某种真正人性的东西在上面生长的基础而言的。非历史的东西类似于一个裹在外面的大气层，生命唯有在它上面才能诞生，随着这大气层的毁灭而又消失。”^a然而，事实上对于现代的生命而言，不是“非历史”而是“历史”才是这一大气层，生命往往诞生于斯、生长于斯、毁灭于斯。对于他们而言，只有历史地活着才是安全的，只有历史地存在才是理性的，只有积极地进入历史，才能隐藏那卑微、无创造力的个体人格。“积极地进入历史，称作历史的个体人格。实际上，历史本身不能发现个体人格，不能发现个体人格的不可重复性、独特性和不可置换性。历史即使朝向个别的事物，也仅对‘普遍的’事物感兴趣。历史为中档次人和大众谱写。对于历史，他们仅是抽象的单位，而不是具体的生存。为了中档次的人类，每一个中档次的人都被转换成工具。人即使在历史中发挥作用，历史也并不实现人的目的，而是匍匐在‘普遍的’统治规律下面，以共相的事物凌驾个别和部分的事物。于是，人被迫承担历史的全部重荷。人不可能脱出历史，而是在历史中实现自己的命运。”^b而非历史就是要通过遗忘摆脱这一困境，遗忘的方式就是不再依赖于毫无生机的废墟，不再浪费生命纠缠那些没有价值的历史经验，不再费尽心机思考那些无用的确定性。非历史不是否定历史，而是要超越历史，或者说对于那些高于“中档次人和大众”的优秀而高贵的人而言，历史的价值和意义才会显现。

“历史学在三个方面属于生者。它属于作为行动者和追求者的人，属于作为保存者和敬仰者的人，属于作为忍受者和渴求解放者的人。”^c在这三个方面里，尼采把“行动者”与“追求者”放在第一位。对于知识庸人和普通大众而言，历史无疑也是有效的，甚至有时也是有益的，但他们的存在不会促使时代进步，他们的裹足不前只是把历史的沉思当作口舌之欲和牟利工具，他们

a [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第142—143页。

b [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第138页。

c “我们用‘非历史’这个词来表示能够遗忘并把自己封闭在一个有限的视阈里面的艺术和力量；我称之为‘超历史的’，乃是把目光从生成移开，转向永恒和意义相同的品格赋予存在的東西，转向艺术和宗教的强势。”[德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第236页。

a [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第143页。

b [俄]尼古拉·别尔嘉耶夫：《人的奴役与自由》，陈维政、冯川译，贵州人民出版社2007年版，第190页。

c [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第150页。

庞大的基数是历史的“行动者”和“追求者”永远的敌人，他们的存在本身成为了“渴求解放者”的隐形的囚笼。“唯有从当代最高的力量出发，你们才可以去解释过去：唯有在你们最高贵的品性的最强烈的紧张中，你们才将猜出，在过去的东西中什么是值得知道和值得保存的，是伟大的。同类相知！否则，你们将使过去的东西低就你们。如果一种历史著述不是从最罕见的英才的头脑中涌现出来的，你们就不要相信它；但你们将永远觉察到，如果它不得不说出某种普遍的东西，或者把某种尽人皆知的东西再说一遍，它的精神将是什么品质：真正的历史学家必须有力量把尽人皆知的东西铸成闻所未闻的东西，把普遍的东西如此简单而又深刻地宣告出来，以至于人们在深刻之上忽视简单，在简单之上忽视深刻。”^a尼采的要求显然“过高”了，将会毫不留情地把寄生在历史之中的专家们驱逐出境，将会摧毁懦弱的专家、学者和蒙昧的大众赖以逃遁的历史网络。然而，是否真的存在这样的“行动者”“追求者”和拥有最高力量的伟大的人：他们彻底摆脱历史的困扰，他们超越并战胜了历史，他们取其精华、去其糟粕？如果存在，为什么他们不带领我们走出历史的围攻、站在精神最高处来俯视它呢？“现在在精神上笼罩着层层云；直到最后，疯狂来说教：‘一切都在消逝，因此，一切都应该消逝！’‘时间必须吞吃自己的孩子，时间的这条规律，本身就是正当的。’疯狂这样说教。‘任何行动都无法取消：怎能由惩罚使行动停止！生存必然是行动和负罪的永远反复，这，这就是生存之惩罚的永恒性！除非意志到后来拯救自己，意欲变成无意欲——’：可是，我的弟兄们，你们知道这乃是疯狂者的虚构之歌。”^b被尼采寄予厚望的“意志”最终连他自己都没能“拯救”，而艺术被他当作是重要的非历史力量，但它是帮助我们超越了历史还是同样患上顽固的历史病呢？

五、中国“大历史”

无眠、反刍、历史感都有一个度，一到这个度，生存者就受到伤害，并最终走向毁灭，无论它是一个人，还是一个民族，还是一种文化。^a

而现在，快来看一看我们的时代吧！我们惊愕，我们逃回来，生活与历史学的任何关系的所有清晰、自然和纯洁都到哪里去了，现在，这个问题多么混乱、多么过分、多么不安地涌向我们眼前！这罪过是在于我们这些沉思者吗？或者，确实是生活和历史学的星位被改变了，乃是因为一颗有强烈敌意的星辰走进了它们之间吗？即使其他人指出我们看错了，我们还是想说出我们认为看到的东西。当然，是有这样一颗星辰，一颗明亮的、美丽的星辰走进了它们之间，星位确实被改变了——由于科学，由于历史学应当是科学的要求。现在，再也不仅仅是生活在统治，并约束着对过去的知识：而是一切界桩都被推倒了，一切曾经存在过的东西都向人袭来。它再现一种生成达到多远，一切远景也就被移到多远，以至于无穷。还没有一个世代观看过像如今关于普遍生成的科学、亦即历史学所展示的这样一出无法概览的戏剧；但当然，历史学是以其格言的危险胆量来展示的：fiat veritas, pereat vita（要有真理，哪怕生活沦亡）。^b

尼采即便是一个“恶”的预言者，他仍旧无法预知这个世界的末世图景会把“历史病”演绎得多么丑陋。“还没有一个世代观看过”的戏剧正在20世纪90年代以后的中国愈演愈烈，或者说，自中国进入现代以来，这场戏剧就开

a [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第193页。

b [德]尼采：《查拉图斯特拉如是说》，钱春绮译，生活·读书·新知三联书店2007年版，第161页。

a [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第141页。

b [德]尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》（第二篇），李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第166页。

演了。尼采在《历史学对于生活的利与弊》中对历史有无价值的思索与批判，在中国现代以来的历史语境中得到了印证，甚至超出了尼采的想象，进入一个让人更加绝望的“历史网络”（整个世界亦是如此，只是中国的语境有着更为触目的惰性）。

20世纪90年代以后，历史从宏大场景中失重，我们没能从所谓后现代的解构之中摆脱历史的奴役，反而割断了历史与生活、与心灵的那种碰撞——即便它是莽撞的，从而彻底沉溺于历史经验和历史知识的虚假权威之下。“一切界桩都被推倒了，一切曾经存在过的东西都向人袭来”，随着科技的发展，它对速度的崇尚把媒介革新与信息传播推向了一个拥挤而迅疾的轨道，语言、文字、图片、影像、网络……人们比以往任何时候都更加看清历史，比以往任何时代都知道更多的历史内容，比以往任何时代都更有所谓的“历史修养”，也比以往任何时候都患有更加严重的“历史学热病”。知识庸人掌握了整个时代的历史话语权，他们的主要作用就是编织网络。“启蒙”“现代性”“现代化”“现代”“后现代”“后殖民”“全球化”“民族”“国家”“民族主义”“自由主义”“新左派”“市民社会”“人文主义”“激进”“保守”“五四”……这些不断被创造、不断被阐释、不断被批判的各种话语拥有一个自我繁衍、自我确定的“场”，它们通过语言的不透明状态制造虚妄的知识图景和“历史”图景，它们大都只有“能指”没有“所指”，最终指向一种虚弱、虚伪的生命体并伤及主体的“良心”。

海德格尔在其《关于人道主义的书信》中曾经如此慨叹：“语言到处迅速地被荒疏，这就在一切语言应用中损害了美学的与道德的责任。不仅如此，语言之愈来愈厉害地被荒疏还是由于人的本质之被戕害。只注意保养语言的应用，还不证明我们已免除这种本质的危险。只注意保养语言的应用，在今天也许不能说明我们还完全看不见而且不能看见这危险，因为我们从来没有注意过这危险。近来常被论及而已为时过晚地被论及的语言的堕落，却不是一件事情之出现的缘由，而是这件事情之出现的后果，这件事情是：语言在新时代的主观性的形而上学的统治之下几乎是无可遏止地脱出它的基本成分了。语言还拒不向我们承认它的本质：它是存在的真理之家。语言倒委身于我们的意愿与驱

策，任我们作为对存在者进行统治的工具使用。”^a对于这一切，20世纪90年代以来的中国知识群体不可能没有感知，但却只是顺从着充当这一统治并“解救”自身的工具。于是，由知识生产构成的各种历史话语，以及借此形成的潜隐的、宽泛的、无孔不入的“历史意识”逐渐蔓延成为一种障碍，这一障碍使得“历史”与“主体”之间涉及行动和价值实践的各种交流开始变得艰难，也正是这一艰难的表象，罗织成一个怪异的网络，在这个庞大而丑陋的网络之内，最基本的生存形态是蠕动。主体成为网络的一个点，它的任何行为都由知识和历史的各种形式来传达，以达到隐藏自己然后自私自利的目的。这种不知疲倦的缠绕往复只是主体妥协退让、失语式自我辩护的一块华丽而颓败的遮羞布，只是些虚假的“教诲”，“不增进或者直接振奋我们的行动”（歌德语）。

“摧毁了充满惯例、又缺乏反思的无可争辩的世界，在这个‘原罪’之后出现的所有的确定性，必定是一个矫揉造作、粗制滥造的确定性，是一个肆无忌惮、公然‘捏造’的确定性，是一个承负着人为决定的所有天生脆弱性的确定性。确实，正如德勒兹（Giles Deleuze）和加塔利（Felix Guattari）坚持认为的：像古老雕塑的碎片一样，我们只是在等待最后一个碎片被找到，以便我们可以把所有的碎片黏合在一起，创造一个与最初的整体完全相同的整体，我们不再相信这个碎片存在的神话。我们也不再相信曾经存在一个最早的整体，或者最后会有一个整体在未来的某一天正等着我们。被分割的东西是不能黏合到一起的。放弃对整体的所有希望，未来就像过去一样，你就进入了这个流动的、现代性的世界。”^b这个碎片化的现代世界愈来愈纷繁，愈来愈让人感到恐慌，我们无法从历史中得到自己所需要的那一块碎片，但我们拒绝放弃寻找。人们对流动性、非连续性，或断裂性的恐惧是合理的，它源于一种对“根”的丧失的恐慌，连续性在时间上体现为历史、传统等所提供个体的确定性的庇护，在这种庇护人们感到满足、安全，他们才不会顾及这种确定性是否是虚假

a [德]海德格尔：《关于人道主义的书信》，见《海德格尔选集》，孙周兴译，上海三联书店1996年版，第363页。

b [英]齐格蒙特·鲍曼：《流动的现代性》，欧阳景根译，上海三联书店2002年版，第32页。

的，不会理会这种“历史”的挖掘和阐释是否是有意义的。难道我们就不能从随时变为历史的当下直接汲取智慧和选择行动吗？事实上，我们越来越缺乏直面世界、直面生活和直面自身局限性的勇气。

“文革”是中国现代化进程寻找整体性、重建乌托邦实验的顶峰，它无情戏谑了这一进程的反历史、反理性的本质，把在此之前的所有的历史经验归为零，人们不是去思考为什么我们已有的历史经验和历史智慧，已经接受的所有的历史修养和历史教育，没能阻止我们的人性堕落到那样互相残害的地步。“托古改制”“重估一切价值”仍旧是对历史的粗暴肢解，启蒙大旗阴影下的各种历史资源仍然是一些削足适履的知识的堆砌，自由、民主的口号绚丽又空洞，支撑着人们“走向未来”的信心。这也就是《河殇》诞生的背景。在《河殇》中，知识分子在暂时摆脱了政治专制灾难后的知识输入和理性觉醒中，重新获得了主宰历史走向的动力和热情。如苏晓康的“历史选择了中国，中国却不能选择历史”的说法，金观涛冲决历史循环论的豪言壮语。《河殇》本身就是意识形态默许和利用下的，政治浪漫主义与简单化的知识文明思索的混合体。它让知识分子误以为重新获得了五四时代的历史主动性，粗制滥造了中国知识分子最后一份公开的意识形态宣言书。《河殇》一方面并没有独立于当时的政治结构；另一方面作者群的知识结构也存在致命的缺陷，使得文化思索的鼓动性大于建设性。自由、民主的呼吁只是成为文明焦虑症宣泄的知识符号载体，而不是成为个体认同基础上的价值选择和制度思维。《河殇》的价值指向仍然是知识者作为启蒙主体的高高在上的专断，仍然是用文化文明的宏大叙事促使个体认同、个人主义向群体认同、集体主义屈服。因为在《河殇》所谓的文明衰弱症分析后面是想象的共同体——民族主义寻求强大的欲望，与当时改革开放的政治主宰者不谋而合，如此才能借助当时的媒体形成一股强烈的文化冲击。正如本雅明在《历史哲学论纲》中所描摹的历史“进步”的风暴：

他凝视着前方，他的嘴微张，他的翅膀张开了。人们就是这样描绘历史天使的。他的脸朝着过去。在我们认为是一连串事件的地方，他看到的是一场单一的灾难。这场灾难堆积着尸骸，将它们抛弃在他的面前。天使想停下来唤醒死者，把破碎的世界修补完整。

可是从天堂吹来了一阵风暴，它猛烈地吹击着天使的翅膀，以至他再也无法把它们收拢。这风暴无可抗拒地把天使刮向他背对着的未来，而他面前的残垣断壁却越堆越高直逼天际。这场风暴就是我们所称的进步。^a

而我们自认为的进步就是退回书斋，退到历史知识的最深处，被弹压之后的知识分子又开始反思了，刚刚成为“历史”的新启蒙被认为“趋新骛奇，泛言空谈”，知识分子应当改变学风的“浮躁”和“空疏”，^b退出公共知识界或公共空间，回到书斋，甘于边缘。一个思想家淡出，学问家凸显的时代被呼唤而至。如果我们当时还勉强可以把这一选择称为“带有理性反思色彩的战略性退却”^c，那如今回头再来“反思”这一退却，我们难道不感到退得有些太“深”了吗？从“尊德性”到“道学问”不就是从“道德实践”转入“知识主义”吗？不就是以历史考据取代义理吗？被迫退场造成了历史与生活的脱节，它使得20世纪90年代成为一个充满现实悖论与知识合理性的怪异的时代，“退回学术”、从“宏大”历史现场的虚妄中抽身而出是建立在这样一种假设之上：新的选择代表着新的使命，它能让我们生活得更好！以此说服自己沉默着投身于种种狂热、麻木的历史的考古式开掘，说服自己认同学术的成熟与规范、历史的反思与重述可以拯救我们！当现实提醒我们这一切落空了，甚至说更糟了的时候，我们宁愿选择“不许调头”，忍受着“如沐春风”般的屈辱前行！忍受着“那种由来已久的为使进步成为可能而以历史来奴役人的符咒！”（列维—斯特劳斯）因为我们没有勇气从这一苦心经营的历史之帷中走出，走出即是行动，走出就需要进一步的行动，虽然像尼采那样认为“行动者是没有知识的”过于偏激了，但我们有理由相信“行动”比“延宕”和“沉溺”拥有

a [德]本雅明：《启迪：本雅明文选》，[美]汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译，生活·读书·新知三联书店2008年版，第270页。

b 陈平原：《学术史研究随想》，《学人》（第1辑），江苏文艺出版社1991年版，第3页。

c 许纪霖：《公共性与公共知识分子》，见《知识分子论丛》（第1辑），江苏人民出版社2003年版，第34页。

更少的知识。

“历史学热病”在知识分子和大众那里有着不同的体现，最终他们还是走向了合谋。学院知识分子的各类学术生产在教育体制划定的逻辑内疲倦地奔跑，他们曾经把自己预想为体制的、意识形态的逆子，却最终还是成了言听计从（偶有怨言）的孝子贤孙。那些皓首穷经、寻章摘句的知识考古和历史考古拥有自己的“意义”生产机制，这一机制显而易见的越来越与“历史”无关、与“行动”无关、与心灵无关，与之有关的一切都是自由的敌人和欲望的战利品。在故纸堆里、在那些陈旧和重复使用的知识里面淘洗出来的“历史”真的让我们对正义、对善、对艺术有了新的认识和提高了吗？如果没有，那我们有什么理由再在这种工作上面浪费时间和生命。由连篇累牍的文章、书籍和滔滔不绝的言谈构成了20世纪90年代以来日益繁茂、庞大的“历史”网络，出版业的逐步发达、传播媒介的多样化让这一图景更显其“欣欣向荣”的表象。我们这里所使用的“历史”并非是狭隘的历史学的概念，仍然是前文一再说明的尼采意义上的历史一经验，这一定义将使主体真正面对所有“发生的事情”和“发生的事情的历史”，各类历史叙事把不断生成和延伸的历史撕裂、重构，再撕裂、再重构提供给我们“使用”，所有的东西都向我们袭来。

这里不得不提到的是20世纪80年代延续下来的、对当代历史创痛的反思，主要是那些距离我们较近的“反右”“文革”等事件的痛定思痛，尤其是90年代后期以来，包括回忆录、传记、日记、历史随笔、研究性著作等就层出不穷。无论《往事如烟》（梅志）还是《往事并不如烟》（章诒和），我们回顾那些沉痛的历史的目的无非是避免历史重演这样通俗而简单的目的，“前世之事，后世之师”，为了避免后世遗忘，我们通过文字的方式把历史留存下来警示后人，与建立所谓“文革博物馆”的方式一样，我们希望通过历史谋求进步。

其实，已知的，甚至一个世纪以前“已知的”就能让我们满足我们真实的历史需求，而此后繁衍的所有的、没有意义的历史内容的填充、阐释和挖掘无非就是为了满足我们这一点“眼前的”简单需求。我们所知道的“历史”已经足够多了，可是我们仍然狂热地不停开掘着历史的角角落落，生怕落下什么“真理”的美味以供知识的饕餮之徒们享用。我们无法像尼采那样去要求每

一个面对历史的人都能是“最罕见的英才”“真正的历史学家”“行动者和追求者”以及“渴求解放者”，但我们似乎也不应该为了单纯的名利欲望，去迎合消费社会的大众日渐迷失的历史索求吧？即便知识分子的动机和初衷未必是恶意的，但他们是否想到过量的历史知识和被媒体滥用的历史传播于人性意味着什么吗？20世纪90年代后期开始，很多知识分子从书斋中走出，他们没有走向“广场”，他们也没有走向“庙堂”，他们委身于“学校”，现身于“公共媒介”，这种选择的策略性又该如何考量呢？是不是又一个“带有理性色彩的战略性的”由守转攻呢？当下易中天、于丹、阎崇年等学院知识分子以专家的身份，通过电视、网络、书籍等媒介所掀起的一波高于一波的“历史热潮”，与那些现身同样媒介的讲股票、讲政治、讲法律、讲道德伦理、讲两性情感等等的专家们，还有那些娱民和愚民的历史题材影视剧没有本质性区别。从一个广泛的场域来讲，他们都是在贩卖经过删改、扭曲、拼贴的“大历史”，一个历史或各种经验需要减肥的时代迎来的却是不知餍足的胡吃海塞。他们信誓旦旦的所谓“还原历史真实”“让历史通俗化”的结果是什么呢？让大众更接近知识分子的过量的“历史修养”吗？事实上，即便这样我们并不期待的目的都不会在这个瞬间即逝的、野蛮的消费社会中实现。20世纪90年代以来随着经济的迅猛发展，历史——容纳了所有已逝时光中的所有事物、观念及彼此盘根错节的关联——为一个崇尚丰盛的消费社会准备了诱人的筵席，历史空前地被符号化，比以往任何时候都丰富且空洞。最终，历史的即是现实的，历史的狂欢也就成了“现在”的狂欢，历史不断吞噬“现在”，使之成为自己空洞的一部分，而未来是缺席的，当乌托邦和浪漫主义被逐渐放逐之后，我们缺乏对未来的想象；当如磐的历史与现实重重压在当代人的心灵之上时，我们缺乏超越它们的智慧与勇气。顺从着前进吧，“不许调头！”这就是20世纪90年代以来愈来愈严重的我们的历史意识的病症，“历史意识是将时间经验转化为生活实践导向的精神（包括情感和认知的、审美的、道德的、无意识的和有意识的）活动的总和”（约恩·吕森语），而我们转化所得的竟是一个历史学热病控制的“最后之人”的狂欢时代。

真理之柱也是政治秩序之柱，而且世界（与居住其中和在其中

自由活动的人们相比)需要这样一些柱石来保证其连续和持存性,没有它们,世界就无法向终有一死的人们提供他们所需要的相对安全和持久的家园。毫无疑问,人类的人性可以丧失其活力到这样的程度,亦即放弃思考,将他的自信押在古老或时髦的真理之上,然后把这些真理像硬币一样抛来抛去,以此衡量所有的经验。但是,如果对人类来说可以这样的话,对世界来说却不能这样。当世界被粗暴地卷入一种在其中不再有任何持存性的运动之中时,对人或终有一死者的需要而言,世界就变得非人性化和不宜居住了。^a

可事实上,我们不但居住着,而且抱着自己简单的幻想和欢喜快乐地活着。持存性,也许可以看作尼采所寄予希望的“非历史”或超历史,我们是否可以通过“转向艺术和宗教的强势”来拯救这个“丧失活力”“放弃思考”的非人性化的世界呢?“历史主义把世界布置得如同展览一般,并且把贪图享乐的当代人统统变成自命不凡的旁观者;相反,只有现实中受尽折磨的艺术的超历史力量才能把‘现代人从真正的苦难和内心的贫困’中拯救出来。”^b尼采说过:“我们现在用艺术来反对知识:回到生命!控制知识冲动!加强道德和美学本能!”^c他早在《悲剧的诞生》里就已经赋予了艺术以超越一切抽象智力之上的能量,尽管他清楚时代的顽固,但他充满信心,“我们的时代仇恨艺术,正如它之仇恨宗教。它不想和解,不管这种和解是通向彼岸,还是通向艺术的美化世界。它把这一切当作毫无用处的‘诗情’和消遣。我们的‘诗人’倒是证明它看得没错。但是艺术何其严肃!新形而上学何其严肃!我们要用形象重新安排世界,而你将在它面前发抖。你就等着瞧吧!即使你掩上耳朵,

你的眼睛也会看到我们的神话,我们的诅咒将降临于你”^d。对于中国的语境而言,宗教性诉求是不可行的,而20世纪90年代以来的艺术能否担当起这种战胜历史、超越历史的作用呢?显然并不乐观。以中国文学的具体面貌而言,在我看来,20世纪90年代以来的文学不但未能成为一种“非历史”或超历史的精神“强势”,它与转型剧变时代的纠缠同构反而把它拖进了历史的罗网之内。“诅咒”降临了,耳朵和眼睛也早已安全地掩上了……

2008年1月

a [美]汉娜·阿伦特:《黑暗时代的人们》,王凌云译,江苏教育出版社2006年版,第8、9页。

b [德]于尔根·哈贝马斯:《现代性的哲学话语》,曹卫东等译,译林出版社2004年版,第101页。

c [德]尼采:《哲学与真理——1872—1876年笔记选》,田立年译,上海社会科学院出版社1993年版,第22页。

a [德]尼采:《哲学与真理——1872—1876年笔记选》,田立年译,上海社会科学院出版社1993年版,第32页。

“历史是精神的蒙难”

——对当下文学史思维的思考

在我们这个时代，所有的智性、艺术或道德活动都为历史化这一意识掠夺性地占有……一百多年来，历史化观点一直占据着我们理解一切事物的中心。也许它一度不过是意识的边缘抽搐，现在却变成一种巨大而无从控制的姿态——一种让人类得以不断保护自己的姿态。

——苏珊·桑塔格^a

“假如没有文学史……”陈平原先生做出这一假设的目的是为了“认真思考‘文学史’的生存处境和发展前景”，进而“直面如何进行有效的‘文学教育’这一难题”^b。但这一目的是否可以实现呢？正如他苦心孤诣地追怀古往今来的“文学课堂”^c也不可能为文学找到恰当的教育方式一样，“假如没有文学史”的假设也绝不可能让我们真正反思我们的文学史思维的弊端和困境，因为这样的假设以及由此展开的学术路径仍旧在“历史化”的巨大阴影中。对于一个文学研究者而言，甚至对于所有和文学相关的主体而言，“假如没有文学史”是一个根本无法直面的根源性问题，这一假设的后果绝不会仅仅

是陈平原先生归纳总结的“知识破碎”“误入歧途”“固执己见”等浅表性的困境，而是很可能从根基处摧毁这个看起来庞大、合理的文学学术体系及其建构的各种形式的认同机制。毋庸讳言，假如没有文学史，我们很可能就一无所有了，因为我们已经习惯了在历史有选择的庇护下发言，离开这种庇护我们就会失语，或者我们根本不具备离开这种庇护的勇气……

自20世纪80年代“重写文学史”、90年代文学研究的文学史转向以来，关于文学史书写的问题就一直是现当代文学研究界一个聚讼不已、争论不休的焦点，整个过程纷乱、迅疾和嘈杂，各种文学史著述和文学史理论模式层出不穷，但争论的结果却不是一个清晰又多元的文学史共识的形成，也缺乏真正典范性的文学史书写模式的确立，暴露的更多的是权力、意识形态、制度和话语的种种动机的交错和纷争。当然，百舸争流的多元化趋向的确激活了文学史想象的空间，也激发了更多的创造活力对文学史的梳理和阐释，但众声喧哗、动情互喊的背后却是日益严重的文学史想象与文学认同的危机，而且这一危机又是以陈陈相因、机械重复的文学史写作、文学学院化和学术化生产的虚假繁荣为表象。究其缘由，似乎是“颠覆”“重写”“重建”“重构”“重返”等文学史思维还没有实现它反复阐释和标榜的目标，似乎已有的文学史观、文学史理论、文学研究的范式及其相应的“成果”还远没有穷尽文学“历史化”的可能性。而实际上在笔者看来，迄今为止的文学史思维仍然严重地受制于单一的、干瘪的、抽象的“历史意识”才是造成目前混乱局面的最大原因；或者更明确地说，文学史作为一种试图兼顾“历史”和“文学”的书写形态和思维方式，其臃肿的“历史”（包含各个领域、学科的多种历史话语，它们仍旧处于不断的膨胀和扩大中）早已构成了对“文学”的绝对性的压制、不可逆的伤害。文学史的历史动机对艺术本能的压抑已经形成了一种不可遏制的宏大态势，而且确立了牢不可破的合法性和话语权力，结果所造就的“文学的人”多是一些塞满了客观化知识、对艺术缺乏必要的感应能力而对各种虚假的确定性越来越狂热的“知识庸人”。20世纪90年代以后，随着知识生产的膨胀和历史再现功能的强大与多元，它们对文学的缠绕形成了主体表达观点和立场的合法性障碍，更“谨慎”、更“规范”、更有“学理性”、更符合“历史事实”等历史化束缚，表面上是一种学术建构的合理性渴求，实际上完全可以归结为主

a [美]苏珊·桑塔格：《“自省”：反思齐奥兰》，见《激进意志的样式》，何宁等译，上海译文出版社2007年版，第293页。

b 陈平原：《假如没有“文学史”……》，生活·读书·新知三联书店2011年版，第44、45页。

c 陈平原：《“文学”如何“教育”——关于“文学课堂”的追怀、重构与阐释》，见《作为学科的文学史》，北京大学出版社2011年版，第151页。

体在“行动”和言说上的怯懦与延宕。

文学史从最初民族国家想象的继承物，到知识分子价值选择的隐匿形态，再到学科知识整合的虚妄的建构模式，它所形成的文学史思维越来越成为文学的异己化、敌对化力量，越来越显现成为人的“行动”和文学创新的政治障碍；之所以是一种政治障碍，乃是它作为一种障碍根本上来源于一种政治性限制，作为特殊的权力形态，它根本上也是政治权力的世俗模式的复制与延续。^a因为文学史早已不仅仅是一种文学研究的范式，它所激发的文学史思维作为尼采或桑塔格所说的人的“第二本性”的显现，已经固化为整个文学创作、文学传播和文学研究的精神基础；它与历史的过度关联已经把主体从文学的虚假在场那里更逼真，也更隐晦地凸显出来了，新的主体密切关联着赤裸裸的现实“政治”；文学史不仅仅是某一学科或学院文学的话语繁衍的场域，同时兼顾着世俗利益再生产的巨大功能，那些不断累积、重复的文学史思维催生的所谓学术成果，经过诸如“文学史价值”“学术价值”或“文学价值”等的虚妄认证之后，成为学术群体在世俗法则面前心照不宣地甘于堕落、甘于日益“愚蠢”化的集体“游戏”的遮羞布。文学史思维的蔓延在文学的自由追求的层面上导致了一场场灾难，但在另外的更多的层面上也成为庸碌和麻木的栖居之地、成为多少人追求现实利益的“福祉”。正如尼采的“咒骂”一般：“我受不了那些研究历史的充满欲望的阉人，禁欲理想的娼妓；我受不了那些编造生活的苍白的坟墓；我再也受不了那些萎靡不振的疲惫东西，他们卖弄聪明，带着一种客观的眼光。”^b

文学史写作产生于现代大学制度的建立过程中文学课程的知识需求，在其诞生之初就深深地植根于现代性的民族国家想象和启蒙的宏大诉求之上，其

a 对历史权力的屈从与对政治、经济等世俗权力的屈从是一脉相承的，在尼采看来，“谁先学会了在‘历史的权力’面前点头哈腰，卑躬屈膝，谁最后就像中国木偶一样对任何权力点头说‘是’，不管这权力是一个政府，还是一种舆论，还是一个数量上的多数，并且准确地按照某个‘权力’用线牵动的节拍运动自己的肢体。”〔德〕尼采：《历史学对于生活的利与弊》，见《不合时宜的沉思》，李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第211页。

b 刘小枫、倪为国编选：《尼采在西方——解读尼采》，上海三联书店2002年版，第298页。

建构基础往往是一种明确的历史观和历史态度，而这就导致它不可避免地受制于这一历史观背后的意识形态，也不可避免地使之成为一种权力话语。在新文学之初，其历史还较为短暂，虽然五四建构了明确的历史态度和进化论的历史观，但它没有提供足够多的“历史”为新文学史的书写提供材料、建立基础，只能以类似为白话文寻找历史源流等方式来建构自己的文学史想象空间。所以，虽然表面上看新文学是自由的、开放的，但却不能忽视它的文学想象与生俱来的坚定的历史视角和建构历史权力的动机。胡适当时有一段话现在看来意味深长：“中国新文学运动的历史，我们至今还不能有一种整体的叙述。为什么呢？第一，因为时间太逼近了，我们的记载与论断都免不了带着一点主观情感的成分，不容易得着客观的，严格的史的记录。第二，在这短短20年里，这个文学运动的各个方面的发展是不很平均的，有些方面发展得很快，有些方面发展得稍迟……所以在今日新文学的各方面都还不会有大量的作品可以供史家评价的时候，这部历史是写不成的。”^a从这段话里我们不难看出胡适非常明显地对文学史的表意焦虑，因此他要以绝对“历史”的态度处理文学史写作的基础问题，也即避免“主观情感的成分”，作为“客观的、严格的史的记录”，这与后来的文学史写作力求还原历史、再现历史真实的冲动一样，在文学史写作的原初动机上置“历史”于“文学”之上，而“大量的作品”只是任史家宰割的鱼肉。所以说，洪子诚先生在书写当代文学史时的疑问并不构成一个真问题：“当代文学史研究，我们一开始就会遇到几个相互关联的问题，一个是对‘历史’的理解。文学史是历史的一种分支，首先要面对的是对‘历史’的理解。第二是文学史究竟是文学还是‘历史’？这个问题是文学史研究难以回避的。”^b事实上，文学与历史的关联在文学史的内在结构中根本不是回避不回避的问题，文学史严格地受制于历史，而且最终实现的效果往往既不是“文学的”也不是“历史的”，既无法成为绝对的“非历史”的审美对象，又无法成为一部纯粹的历史。或者就如阿瑟·丹托所断定的：“艺术史就是压

a 胡适：《中国新文学大系·建设理论集·导言》，上海良友图书印刷公司1935年版，上海文艺出版社2003年影印本。

b 洪子诚：《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》，生活·读书·新知三联书店2002年版，第16页。

制艺术的历史。”^a如果说胡适在新文学之初还因20年的历史太短而无法建构一种文学的历史体系的话，那20世纪80年代中后期至90年代以来，文学史书写和文学研究所面临的“文学的历史”则可以提供足够多的“历史”和“文学”了。当然，把它们结构成为一种新的文学史思维的冲动也仍然首先是知识者的历史冲动，也即新时代知识分子价值立场的新的历史性定位，只是他们摆脱原有的文学依附于政治意识形态的旧的“宏大叙事”之后要建构起来的新的叙事还要更宏大、更顽固。

“所谓‘20世纪中国文学’，就是由20世纪初开始的至今仍在延续的一个文学进程，一个由古代中国文学向现代中国文学转变、过渡并最终完成的进程，一个中国文学走向并汇入‘世界文学’总体格局的进程，一个在东西方文化的大撞击、大交流中从文学方面（与政治、道德等诸多方面一道）形成现代民族意识（包括审美意识）的进程，一个通过语言的艺术来折射并表现古老的中华民族及其灵魂在新旧嬗替的大时代中获得新生并崛起的过程。”^b显而易见，“20世纪中国文学”的文学史观与“新文学整体观”相同，都有一个宏大的历史观念作为支撑，都试图整合一切过去被遮蔽的历史内容，以此来建立一种新的文学史想象和新的文学史权力机制。其所期待的文学的历史关联可谓包罗万象，不可避免地构成一个庞大的历史表象，它们对文学的本质上的压抑是不言而喻的，由此重新建立起来的文学的新的阐释语境将同时获得新的选择、删改、评判等权力功能。如果说中国文学自现代以来面临着一个严峻的“过度历史化”的语境，导致束缚在政治之上的文学的自主性遭到了沉重的打击和伤害，那么新时期之后的文学史想象则承续了一个“追加历史化”的功能，把原来的单一意识形态的历史压制变成了多重意识形态和历史内容的压制，它在恢复某些文学判断的自主性的同时追加了更多的对自主性的束缚。“研究者精神世界的无限丰富性，必然导致文学史研究的多元化态势。文学史的重写就像其他历史一样，是一种必然的过程。这个过程的无限性，不仅表现

了‘史’的当代性，也使‘史’的面貌最终越来越接近历史的真实。”^a“重写文学史”和很多新的文学史思维都强调一个共同的“历史”目的，也就是恢复所谓“历史的真实”，这几乎成为一切文学史研究的神学式前提，他们从未把单纯地恢复文学的艺术性真实或艺术自由作为想象的最终结果，而总是有着更多的、更突出的文化目的和复杂的文化重构的意图。但所谓“研究者精神世界的丰富性”“研究的多元化态势”“过程的无限性”并不能如他们承诺的那样“越来越接近历史的真实”，因为历史的真实本身也是一种知识的叙事。用新历史主义的观点来说，历史叙事带有文学性质，那文学的历史叙事也就是双重的文学叙事，根本上无法，也没有必要去承担再现历史真实的历史任务。

“20世纪中国文学”“新文学整体观”和“重写文学史”都建立在宏大的历史叙事之上，一方面，它们试图以“现代性”的整合价值笼统地打通近代、现代和当代的文学史分期结构，而“现代性”本身作为一种历史叙事和知识结构就是不稳定的，用一个抽象的概念来整合复杂的文学状况注定是削足适履的，尽管它能一定程度上释放原有的被压抑的想象机制和空间；但另一方面，在新的概念构筑的二元对立的模式下，又会有另外的文学史空间被压制、被放逐。不过，我们的文学史思维已经形成了对“一个无生命的、但却极为活跃的概念和词语工厂”的依赖，“用概念就像用龙齿一般播种，产生出一些概念龙”，文学研究者们往往“对于自己任何没有盖上语词之戳的感觉都没有信赖”^b。“民间”“潜在写作”“底层”“打工文学”“新世纪文学”“重返80年代”“非虚构”等都是这一“概念和词语工厂”的产品，它们固然能够发掘新的历史阐释和文学阐释的空间，但本质上仍然是一种历史性的空间结构，本身是动态的、莫衷一是的。对这些概念的解读、阐释，以及由此滋生的学术生产和学术论争，都不可能是一个知识的清晰和简化的过程，而最终是文学的历史关联和知识关联无限膨胀的过程，也即历史性经验越来越庞大，而文学的自主性也就越来越被一个巨大的网络束缚住，日益

a [美]阿瑟·丹托：《艺术的终结》，欧阳英译，江苏人民出版社2001年版，第4页。

b 黄子平、陈平原、钱理群：《论“二十世纪中国文学”》，载《文学评论》1985年第5期。

a 陈思和、王晓明：《关于“重写文学史”专栏的对话》，载《上海文论》1989年第6期。

b [德]尼采：《不合时宜的沉思》，李秋零译，华东师范大学出版社2007版，第234页。

陷入阐释的知识化缠绕之中。

20世纪90年代以后，随着文学史书写形态的进一步多元化，文学建立历史性关联的机会和可能在无限增大，历史空间被文学史叙事进一步地分隔、抢占，诸如期刊、报纸、社团、作家、作品等等的文学“开矿”行为，或者说是“历史补缺主义”盛行，触及的历史之广、之深已经逐渐到了匪夷所思的境地，通过各种抽象的理论建立起来的文学的网络生态也几乎穷尽了文学与世界发生关联的一切可能性。文学处于历史的夹缝之中，用“历史事实自身说话”的结果多半是尼采所谓的“扎实的平庸”，根本无法对文学的自由属性构成什么建设性的力量，反而是遮掩了它。因为，“真正的文学研究所关心的并不是死板的事实，而是价值和质量”^a，但“价值”和“质量”在文学史叙事中也往往被粗俗地历史化为一种客观的、知识性的虚假言说了。比如，有的论者提出“恢复真正的文学‘原生态’”：“所谓的‘原生态’并不是那种‘凡是存在的都是合理的’逻辑的延伸，而是尽可能地贴近文学的本来面目。用‘文学的’定语来限定‘原生态’的内涵，即指文学史不是用来叙述非文学因素强加于文学之上的一种‘暴力’的生态，而是文学自身的自由生长的生态系统。虽然在特定的环境下，这种‘自由状态’通常也是要打引号的，毋宁说是文学为争取自由生长的状态更确切些，只有在争取自由的状态下，文学才显示其本来的意义和应有的魅力。这种‘叙述’讲述的是文学发展(包含了文学为了发展自身而必要的抗争非文学暴力)的故事——在这个意义上文学才呈现出一种‘原生态’。”^b“文学的”的“原生态”就和文学的“本来面目”“本来意义”“应有的魅力”一样是模糊不清、众说纷纭的，最终的结果往往仍旧是“叙述”的叠加及历史经验的扩张，或者就如引文所说的，再次成为“强加于文学之上的一种‘暴力’”。在这种暴力的“引诱”和威慑下，文学的自由生长不过是一个叙事的“梦境”。文学的即历史的，这就是20世纪90年代以来文学史书写的最终结果，尽管它们仍然处于一个“创新”语境的不断更新之中，

a [美] R.韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓等译，四川文艺出版社1988年版，第274页。

b 陈思和：《恢复文学史的原生态》，载《南开学报》(哲学社会科学版)，2005年第4期。

但其最终的效果仍然只是关联域的进一步扩大和文学本体的进一步迷失。虽然也有学者试图为文学史写作找寻出路和“新”的可能性，但往往都是重复性的、含混的，缺乏有效性和建设性，最终也不过仍旧深陷历史化的知识性缠绕之中。“事实上，文学史写作只是一种研究的类型，它是综合审美研究和历史知识以后达到的一种新的理论高度和学术境界，它可以为教学服务，但其功能与价值指向远远超于教学……它是在一个更为宏观的意义上引导文学研究工作者来把握个人、文学与时代之间的关系，以探求文学的社会使命与发展规律。所以我想，应该有各种各样的文学史进入大学的讲堂，应该有一种激情，引导我们探索文学发展规律，探索我们今天的文学究竟能表达些什么？应该怎样来表达？”^a这样的一种文学史想象与陈平原先生在“文学如何教育”的范畴中所做的思考一致，都设想了一种理想化的文学史和文学教育的图景，但这一期许何时能够实现呢？或者说有无实现的可能呢？在目前这样一个庞大的历史化的文学境遇里，真正源于自由渴求的“激情”或“精神境界”（陈平原）还有容身之处吗？

“历史学家与诗人的差别不在于一用散文，一用‘韵文’；希罗多德的著作可以改写为‘韵文’，但仍是一种历史，有没有韵律都是一样；两者的差别在于一叙述已发生的事，一描述可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃地对待。”^b亚里士多德已经无法想象我们当前的文学态度了，如今，没有“历史”视野我们恐怕已经很难来判断文学的价值了，知识结构而成的“历史”经验的丰富程度已经把文学湮没了。我们对历史的“热爱”远远超过了对“诗”的热爱，这无疑是一种文学观念的巨大倒退。这也许就是尼采所说的，我们在用我们的历史感培植“错误”。“历史感如果不受约束地起支配作用，并且得出它的一切结果，就会把未来连根拔掉，因为它破坏幻想，夺去现存事物的氛围，而这些事物只能存活在这氛围中。历史学的正义，即便它真正地并且在纯粹的意向中得到实施，也是一种可怕的德性，因为它总是销蚀活生生的东西并使之衰亡：它的裁判永远都是毁灭。如果在历

a 陈思和：《漫谈文学史理论的探索和创新》，载《文艺争鸣》2007年第9期。

b [古希腊]亚里士多德、贺拉斯：《诗学诗艺》，罗念生等译，人民文学出版社1997年版，第28、29页。

史学的冲动背后没有建设的冲动在起作用，如果破坏和清除不是为了一个已经活在希望之中的未来在腾出的地基上建造起它的房屋，如果只是正义在起支配作用，那么，创作的本能就会失去力量和勇气。”^a20世纪90年代以后不可遏制的文学史思维的历史冲动就是这样一股历史学热病的愈演愈烈，它们很难真正促进人们对文学的自由属性的本质认同，甚至不会促使人性向审美世界的主动的亲近，更多的是把他们引导向一种拥有知识的傲慢和生产知识的无尽的欲望。此一病相关涉到文学研究主体的诸多“非文学”欲望对文学的主动压制，而且这种压制的合法化过程也就是主体从对时代精神和社会生活所负有的责任中逃离的过程，文学史书写则成为这一逃离的隐匿之地。为什么许多中国文学学者的最后志愿是写一部满意的“中国文学史”？或者把写作可以作为教材的文学史当作“毕生的追求”？陈思和先生是这样判断的：“文学史写作正是因为触及现代知识分子价值取向转换以后的潜在欲望与动机，才能对研究者来说成为一件让人魂牵梦萦的‘壮举’。”^b什么是那些“潜在的欲望与动机”呢？显然比陈思和先生想象的还要复杂和隐晦，它们无疑深深地关联于学院学术生产的体制化背景和20世纪90年代退回学术之后的主体性怯懦，这一切已经逐渐演化为一种福柯所说的“沉重的政治障碍”。当然，打破这一政治障碍的基础并不能单纯地依赖文学，而是关联于整个社会的“政治环境”，但文学史书写和文学史思维的自我反省却可以通过减少文学的历史关联、恢复文学的自由和创造的本能，来为主体建构“非历史”和“历史”的自由空间减少障碍。

总而言之，20世纪90年代以后的文学史思维及其相应的历史化路径已经走到了极限，在主体无法实现本质自由的前提下，它只能是历史、知识及其阐释化后果的重复累积，作为当前文学学院化和学术化的基础，它甚至已经到了思考有无必要继续“创新”、继续存在下去的地步了。这并不是否定文学史写作以及文学研究的必要性，也不是否认历史和历史化的合法性，而是要强调它们必须给予主体和文学的自由存在以积极的支撑，而不是消极的抑制和束缚。20世纪90年代以来，“思想家淡出、学问家凸显”的结果就是制造出无数靠钻

进故纸堆寻章摘句以谋生的“冷酷的知识精灵”，而“整个学者和研究者团队都变成这样的精灵”将会导致我们的时代“苦于缺乏严格而伟大的正义”，“缺乏所谓真理冲动的最高贵的核心”^a。毕竟，按照尼采的分析，“历史学在三个方面属于生者。它属于作为行动者和追求者的人，属于作为保存者和敬仰者的人，属于作为忍受者和渴求解放者的人”^b。所以，我们必须在文学史思维中确立这样的目标，即让我们的研究指向“严格而伟大的正义”，围绕着“真理冲动的最高贵的核心”努力成为行动者、追求者和渴求解放者，而不是洋洋自得地满足于成为一个靠历史和知识的腐尸谋生的“知识庸人”。也许我们应该牢记别尔嘉耶夫在论述“历史的诱惑与奴役”时的警告：历史是精神的蒙难，上帝王国不出现在历史中。^c

2013年5月

a [德]尼采：《不合时宜的沉思》，李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第195页。

b 陈思和：《漫谈文学史理论的探索和创新》，载《文艺争鸣》2007年第9期。

a [德]尼采：《不合时宜的沉思》，李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第186页。

b [德]尼采：《不合时宜的沉思》，李秋零译，华东师范大学出版社2007年版，第150页。

c [俄]尼古拉·别尔嘉耶夫：《人的奴役与自由》，徐黎明译，贵州人民出版社2007年版，第196页。

合法性质询的偏执与历史想象的呓语

——解读旷新年《“当代文学”的建构与崩溃》^a

“历史的终结”对于文学史而言实现的是这样一个既“兴奋”又尴尬的结果：历史对文学的奴役一劳永逸。文学史叙事对历史方法的信任固然无可厚非，但不断反复的历史还原企图、不断膨胀的历史知识话语，在操纵着人们解读历史时的空间想象与价值评定——往往受制于一种虚妄的反叛或推陈出新的兴奋。对历史的重新叙事，对研究视角、学科话语和描述方式的重新建构，似乎成为驱驰中国现当代文学研究发展的唯一动力。然而，重写、重建所实现的往往是知识和话语的重复，缠绕往复的解读仅仅是疲倦的自娱自乐，貌似繁荣的书写论争也更像是一些针对假想敌的自说自话。海登·怀特在《元史学》中否认历史学的科学性质，强调“叙事”的重要性，认为历史编撰是诗化性质的，它不是科学而是艺术创作。那文学史因此就具备了双重的文学身份，似乎它对“客观性”和“真理”的科学标准进行武断的颠覆就有了理论依据了。

“当代文学”^b的当代语境拥有更多的理论资源和话语基础，凭借后学背景和新历史主义，它的历史解读和文学史叙事所面临的这种症候便更为明显。

关于是否存在一种“新左派”的文艺批评方式和文学史观尚有争论^c，但它们在叙事方式和思想致思模式上的“异质性”却不能不认真对待。旷新年在《“当代文学”的建构与崩溃》中所阐释的一种合法性的质询与论证，虽然

只是他们的旧有观念的一个粗糙的简单总结，但他的更为激越的历史想象使得他的文学史叙事显得更加偏执和“危险”。原因正如他在一篇文章中所讲的，“90年代以来，文学越来越成为了一种职业，越来越成为全球化体制和国际分工无意识的被动受体。‘文学的困境’的突破首先在于对我们处境的历史认识。写作的调整和解放从根本上来说有待于思想资源的调整和思想的不断解放。然而，思想的调整并不是简单的个人智力问题，而是一个民族和时代价值选择的问题”^a。所以，这已经不是一个单纯的文学性问题，旷新年对“新启蒙”和“现代化”的文学叙事合法性的质询，对“当代文学”起源语境中的社会主义文化霸权和话语合法性的正名，也就势必以彰显他们的文化政治的颠覆性为目的。在旷新年那里，“纯文学”或“文学性”只是一个重写之后的新的文学史秩序和制度，“文学是一个不断变化的概念，文学史写作不是要简单地捍卫一个绝对的永恒不变的文学观念和文学秩序，而是将文学放回到历史之中去，从历史发展的过程中来理解文学。同时，我们不是简单地捍卫文学的‘文学性’，而是充分认识到文学与政治、经济、社会、历史、文化、哲学、宗教等广泛的、密不可分的联系”^b。这种联系的目的是使一种文学史叙事的合法性的重建自然“成为一个民族和时代价值选择的问题”，进而又成为他们所谓崭新的社会主义文化价值体系的文化想象与政治认同的基础。回到历史中去，关键是回到一个什么样的历史之中。旷新年和其他一些“新左派”的文学史思索的政治动机再明显不过，借反对二元对立的简单化模式，取消了价值评定的原则性和客观性，放逐了历史真理，为自己在历史判断上的“黑白颠倒”寻求合法性。而新的廉价的话语合法性背后是当下新修正主义式的武断反复。

一、合法性

“我这里使用的‘当代文学’概念不是一个空洞纯粹的时间概念，而是具有特殊的质的规定性，即‘当代文学’是社会主义性质的文学，是‘工农兵

a 原载《读书》2006年第5期。以下没有加注的关于旷新年的引文均出自此文。

b 这里指“十七年文学”和“‘文革’文学”或“50至70年代文学”。

c 见郑闻琦《中国现代思想传统中的〈北方的河〉》，熊元义《当前文艺批评界存在“新左派”吗？》，韩毓海、旷新年等《80年代：历史选择与可能性——反思“80年代”的一次座谈》。

a 旷新年：《写在“伤痕文学”边上》，载《文艺理论与批评》2005年第1期。

b 旷新年：《“重写文学史”的终结与中国现代文学转型》，载《南方文坛》2003年第1期。

文学’或者‘人民文学’。这一时期文学实践的根本特征是建立社会主义文化霸权和社会主义文化合法性。”在旷新年看来，这种合法性在20世纪80年代“重写文学史”的过程中被否定和颠覆了，在“新启蒙主义”和“现代化”的观念里，“中国新文学整体观”和“20世纪中国文学”等新的话语方式“在重申‘现代文学’和‘人的文学’的合法性同时，一开始就自觉或不自觉地压抑了‘当代文学’和‘人民文学’的合法性和合理性”，从而造成了“当代文学”的历史建构和话语霸权发生危机和崩溃。而旷新年重申“当代文学”的合法性的目的显然是要为其正名，他反复强调毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》以后，“‘当代文学’被视为是‘现代文学’的更高发展阶段和对于‘现代文学’局限性的克服与超越”。这并不是一个简单的历史语境的还原和再现，而在更深刻的层面上表达了旷新年对这一观念的当下性认同。他对“新启蒙主义”和“现代化”的质疑也就显而易见地彰显了自己的“反启蒙”和“反现代”的立场，而这在他以往的理论阐释里已经非常明显。

早在20世纪90年代中期，张颐武在《当代中国文学研究：在转型中》一文里，就质疑了“现代文学”对“当代文学”的巨大的学科优势，以及这一等级制造成的对“当代文学”的狭隘理解。旷新年在《犹豫不决的文学史》里曾分析这一现象的本质，“自80年代以来，在我们对于‘文学性’的呼吁中，建立了一个‘文学’史的秩序。存在一个‘文学性’的文学史秩序，同时也意味着存在一个‘文学性’的文学史制度。它在凸现‘纯文学’的文学的时候，必然要排斥‘非文学’的文学。当一种新的文学史秩序生成以后，它也同样变成了排斥性的制度”^a。对于“制度”“秩序”等权力结构的敏感，带有显著的意识形态特征。他曾经这样阐释“重写文学史”的偏颇，“‘重写文学史’的‘洞见’最终变成了文学史的‘盲视’。更有甚者，‘重写文学史’以批判‘文艺黑线专政论’开始，却以认同‘文艺黑线专政论’终。不仅将‘文革’文学，而且甚至将‘十七年文学’视为文学史的空白。1949年至1978年间的‘中国当代文学’被视为从根本上失去了文学史的合法性，甚至于

形成了文学研究的禁区”^a。无独有偶，也许是一种默契，李杨也认为，“80年代的当代文学史教学不提或少提‘十七年文学’和‘文革文学’，常常为其贴上几张诸如‘公式化’和‘概念化’的标签，即将其关在‘历史’——‘文学史’的大门之外。这种简单和粗暴的方式，其实非常近似于‘文革’时期臭名昭著的‘文艺黑线专政论’。‘文革’主流文艺思想正是以这样激烈的方式，宣告了一段历史的死亡。而80年代文学史叙述中或明或暗的‘断裂论’，即所谓从‘五四文学’到‘新时期文学’之间的文学空白论，总是让不善于健忘的人想到一个似曾相识的句子：‘从《国际歌》到革命样板戏，这中间一百多年是一个空白。’”^b这种批评方式本身所裹挟的颠覆性意图带有强烈的针对性，价值判断上的政治延伸，把“文艺黑线专政”这样极端年代的意识形态的粗暴模式“以其人之道还治其人之身”，使得合法性的质询在方法上就显得很有锋芒，但也因此失之于偏执。所谓的“空白”和“关在‘历史’——‘文学史’”之外的说法，本身就是一种话语的故意夸大，新时期的文学史叙述虽然反思了“当代文学”一体化的恶果，但并没有完全从文学史的角度否定它的历史合法性，即便是否定它的文学成就或文学性，批判它的“非理性”或“蒙昧主义”，也在起码的历史思考上把它作为了一个重要的“病灶”。旷新年的历史逻辑是，“当我们今天谈论‘文学’的时候，我们一定要充分反省到，我们是在谈论哪一种文学，我们是依据哪一种文学法律和文学制度。‘文学’作为一种制度和任何法律和制度性的东西一样，它也充满了党同伐异、排除异己的机制，甚至充满了杀戮和血腥，充满了野蛮的暴力和篡夺。正如俗语所说的，‘若要官，杀人放火受招安’。中国现代文学史也同样是一部革命、造反和最终沦为执政党的历史。从根本上来说，历史化的文学，我们应该重新使它充分历史化。只要充分历史化，任何一种文学制度的神话就会自我动摇和不攻自破。正像马克思那充满了辩证的智慧所宣布的那样，历史不崇拜任何东西，在历史中建立起来的东西，最终也会在历史中灭亡。也只有这样来看文学，才

a 旷新年：《“重写文学史”的终结与中国现代文学转型》，载《南方文坛》2003年第1期。

b 李杨：《文学史意识与五十至七十年代中国文学》，载《江汉论坛》2002年第3期。

a 旷新年：《现代文学的观念与叙述》，载《文学评论》1999年第1期。

会使权力化、僵硬化、观念化和空洞化的文学变得充满了丰富性、批判性和自由精神。文学不是先验的、永恒的法和秩序，文学是一系列的法律和制度的替换，是一历史之链。从根本上来说，文学是一个不断变化的概念，是无休止的一串变化和永远不会终止于一点的运动。”^a这种文学史的革命、革革命、革革命的逻辑非常明显，被置换为“丰富性、批判性和自由精神的”，无非是重建新的文学法律和制度的“党同伐异、排除异己”。

《写在“伤痕文学”边上》一文，旷新年就曾写道：“‘当代文学’的‘反西方’的过程是一个构造现代民族国家内部的同一性和一个抵抗‘他性’建构‘新中国’的‘自我同一性’的过程，也就是寻找和确立现代民族国家的主体性的过程。”^b产生这种观念的基础是，他认为，“现代化过程是西方资本主义使世界上其他民族被迫丧失自我的过程”。现代化本身不应该成为中国发展的目的，跟在英美自由主义后面只是一种“二奶性”。“但是，这个世界上却没有中国这样一个大国做二奶的位置。现实将逼使中国走‘自力更生’的道路，中国将被迫寻找自己的发展道路，历史将迫使中国发展出一种大国思维。”所谓的“大国思维”并非什么新的乌托邦幻想，而只是激进“左派”的借尸还魂而已。“新中国”的“自我同一性”，也就是旷新年在《“当代文学”的建构与崩溃》里所质询的合法性的政治基础，无非就是指所谓的区别于资本主义政治或“日常生活”的无产阶级的社会主义文化价值体系。为了这个目的，原来的“启蒙现代化”的批判意识所针对的“十七年”和“文革”的专制和蒙昧主义，在这种“左派”逻辑里便有了新的解释。李杨很早就提出了不同于主流的对“文化大革命”描述和阐释的看法，他认为毛泽东在“文革”时期的思路“与西方马克思主义呈现出惊人的近似性。‘文化革命’所要达到的目标，不是一种新的民主制度和经济结构，而是一种‘新人’的出现，……‘文化革命’旨在唤醒人的自主意识，恢复人的主体性，从而造就一代新人以彻底废除异化的社会结构”^c。这在旷新年那里则更为明确和极端，也更有意

a 旷新年：《制度化的文学与文学化的制度》，载《天涯》2003年第3期。

b 旷新年：《写在“伤痕文学”边上》，载《文艺理论与批评》2005年第1期。

c 李杨：《抗争宿命之路》，转引自洪子诚《问题与方法：中国当代文学史研究讲稿》，生活·读书·新知三联书店2002年版，第25页。

识形态的政治自觉性。他认为《青春之歌》《红旗谱》《创业史》《红灯记》等社会主义文学经典创造出了新的文学、新的人性、新的伦理、新的文化和新的认同，他们的成长和新的民族国家的创造的历史构成了一种完整的、高度统一的叙事。然后他得出一个宏大的、满怀抱负和现实指向性的结论：“社会主义事业成功与否的关键，并不仅仅在于社会主义经济基础和政治、法律等上层建筑的成功，而且也在于社会主义文化合法性的建立，在于社会主义意识形态的胜利。毛泽东深刻地认识到社会主义文化建设即文化合法性的重要性，政治的合法性最终依赖于文化的合法性。前苏联正是在政治、经济、军事最强大的时候突然崩溃的。前苏联文化合法性建设的失败，导致了资本主义‘不战而胜’。我们今天意识到了在‘硬道理’之外，还有不可或缺的‘软实力’。”合法性质询几乎陷入了一种偏执式的迷狂状态，已经不再顾及基本的历史事实（前苏联崩溃的国际国内环境）。

不难看出，旷新年在《“当代文学”的建构与崩溃》中关于合法性的讨论是一个言在此而意在彼的叙事圈套，“当代文学”的合法性背后是一个被历史摒弃了的、反现代的、反启蒙的意识形态合法化的重建。他们反对“新时期文学”或者“伤痕文学”把“十七年文学”和“‘文革’文学”建构成一个高度本质化、完整化、统一化的叙事，认为这种完整的“他者”并不存在，^d但他们的目的并非是从学理上反对这种方法论的武断，而是要重建一个符合他们意识形态的高度统一的叙事，可是为什么这种完整的“他者”就是存在的呢？旷新年在《“当代文学”的建构与崩溃》里是通过“当代文学”经典中塑造的社会主义新人的成长来论证的。

二、成 长

“50年代《青春之歌》、《红旗谱》和《创业史》等小说经典被称为‘成长小说’。这些小说主人公的成长和新的民族国家的创造的历史构成了一种完整的高度统一的叙事。”在旷新年那里，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》是“当代文学”的起源语境，它所提出的以工农兵为主体的“人民文

a 李杨：《文学史意识与五十至七十年代中国文学》，载《江汉论坛》2002年第3期。

学”的概念创造了一个前所未有的人民大众当权的文学时代，而劳动人民也获得了真正的“觉醒”和变化、真正的主体性和主动性。在赵树理与鲁迅的比较中，旷新年显然倾向于肯定前者超越启蒙叙事的“民间”传统，一种与现代民族国家的新的想象关系。这种观念明显不同于新时期“重写文学史”以后的主流文学史叙事，毛泽东、周扬等被反思和批判的文学判断重新具备了解释文学现象的合法性和合理性。早在《赵树理的文学史意义》里，旷新年就借鼓吹赵树理不断鼓吹“文艺大众化”的合法性，之所以要高度评价解放区文艺回到大众领域，赞赏梁生宝、朱老忠、林道静等“社会主义新人”和“社会主义英雄人物”，无非是把他们作为了全新的历史想象和文化政治认同的虚假的载体。无论是激进“左派”还是后来的“新左派”，都把能为“人民”“农民”“大众”“群众”等争取利益作为标榜的资本，前者用粗陋的、扭曲的阶级观念，后者用西方马克思主义的舶来品，不断制造着关于他们的话语，虚构这样一个“沉默的大多数”的历史遭际，通过为他们代言从而建立自己的知识想象的话语合法性。蔡翔认为，“关注这个‘沉默的大多数’，实际上是让我们更深地切入现实，寻找问题所在，以及一种新的乌托邦可能，而不仅仅是简单地持一种道义的立场。任何一种对底层人民的同情甚或怜悯，不过是旧式人道主义的翻版，在今天，毫无新意可言。因此，如何使‘被压迫者’的知识成为可能，并且进入文学的叙述范畴，就成为一个相当重要的问题。”^a这个带有明显的民粹主义倾向的“问题”，在当代始终盘旋在思想界的致思路径里阴魂不散。旷新年通过论证《青春之歌》《红旗谱》《创业史》《红灯记》等的高度的“艺术成就”，把所谓“被压迫者”的知识以一种全新的方式带入文学的叙述范畴。他把启蒙的资产阶级叙事定义为“欲望机器”的“欲望叙事”，把全新的无产阶级人性和阶级友谊定义为对理想人性的追求，而理由就是所谓的巴赫金的“成长小说”的观念移植。

在对巴赫金“成长小说”理论的运用上，我们更能发现旷新年论证逻辑的混乱和观念借取的随意性。巴赫金在《教育小说及其在现实主义历史中的意义》中提到了“成长小说”的概念，他的文章主要是想探讨长篇小说中的时空和人物形象。但鉴于这一任务本身过于宽泛，要做历史方面的限制，于是得出

一个具体而专门的主题——“小说中成长着的人物形象”^a。而“成长小说”则是区别于那些占统治地位的、主人公没有变动和成长的小说类型的新型小说。巴赫金在论述这一理论范畴的时候，反复强调了历史的真实性问题。“我们的准则是考察小说如何把握真实的历史时间和历史的人。”“然而，人的成长过程可能是截然不同的。一切取决于对真实的历史时间把握的程度”。“人在历史中成长这种成分几乎存在于一切伟大的现实主义小说中；因而，凡是出色地把握了真实的历史时间的地方，都存在着这种成分”^b。可见，没有一个真实的历史时间和历史空间，人物的成长也只能是虚假的、幻想的。巴赫金所强调的一个时代向另一个时代转型的历史交叉，以及相应的“新型的人”，都建立在“未来”的现实的基础上。他在文章中论述的中世纪、文艺复兴、新古典主义、现实主义、现代主义的脉络，都是历史证明了的、明确的历史沿革，相应作品的分析也是建立在这些真实的历史空间基础上的。“世界的基石”的确在发生变化，但这里的生硬的、残忍的、暴力的“现实性”“可能性”“自由和必然”“首创精神”等，到达了那个“十分广阔的历史存在的领域”了吗？没有，到达的只是一个类似于人间地狱的逼仄的历史存在领域，而巴赫金论述中的历史存在和人的成长，某种程度上已经实现了。譬如他所推崇的歌德，就被他定位为德国启蒙传统的典型形象，在《歌德作品中的时间与空间》中进行了专章的阐释，从而挖掘人物如何在启蒙时代“成长”，如何在这一广阔的历史存在领域自由地创造。而旷新年的立场本质上是“反现代”、“反启蒙”叙事的，用“启蒙”的成长来论述“反启蒙”的成长岂不是荒诞得很吗？其运用他山之石的削足适履可见一斑。

巴赫金在论述“成长小说”的时候，提到过主人公的变化：“这里主人公的形象，不是静态的统一体，而是动态的统一体。主人公本身、他的性格，在这一小说的公式中成了变数。”^c然而这里的变数是一种文本内部稳定的变化，而不是迫于外在压力和话语霸权的被动涂改。在旷新年那里被定义的“成长”的“社会主义新人”在创造一个怎样虚假的、没有立场的社会主义文化价

a [俄]巴赫金：《小说理论》，河北教育出版社1998年版，第227页。

b [俄]巴赫金：《小说理论》，河北教育出版社1998年版，第227、230、233页。

c [俄]巴赫金：《小说理论》，河北教育出版社1998年版，第232页。

a 蔡翔：《何谓文学本身》，载《当代作家评论》2002年第6期。

值体系呢？“未来”是一个任意修改的未来，“成长”也是变动不居、不知去向的“成长”，所谓的崭新的异质的政治文化所提供的“日常生活”是那样不断剥离人性的丰富程度、不断篡改人物的命运、不断制造虚假榜样的生活形态，那“高度的艺术成就”岂不是空穴来风吗？因此，把它们被定义为“概念化”“虚假化”和缺乏“真实性”，并不是武断和没有道理的。而旷新年试图用所谓“当代文学”和“人民文学”经典文本塑造的新人的虚假“成长”来为他的意识形态合法性正名，显然是牵强附会的。“‘当代文学’创造了一种新的文学、新的人性、新的伦理、新的文化和新的认同。正如《红灯记》中创造的‘革命家庭’和‘革命伦理’：‘都说骨肉的情义重，依我看，阶级的情义重于泰山’。”似乎凡是异质的都是合理的，凡是对立和差异的都是反抗霸权的合法斗争，凡是新的都是成长中的未来，和“文革”时期的“造反有理”一个逻辑。旷新年认为，“陌生的”“不自然的”，则是因为它还没有上升为一种普遍的“日常生活”。经历和感受过那段历史磨难的人，有谁会谵狂到希望那种生活再次普遍化呢？恢复“当代文学”的合法化，利用它的叙事将“陌生的”和“不自然的”“自然化”“现实化”，显然是抽空历史本质、忽略历史灾难、把历史抽象主义的粗暴的话语试验，其动机和目的需要不断地质疑和批判，才不至于使历史再次回到蒙昧主义、虚无主义和专制主义的泥淖。

旷新年利用巴赫金的“成长小说”理论的一个最终的结果是，有效地论证了“当代小说”叙事的“非成长”的本质。毕竟在巴赫金那里，“成长小说”的对立面——主流的小说类型才追求一种统一性的小说叙事，保持着某种常数。而旷新年所说的“这些小说主人公的成长和新的民族国家创造的历史构成了一种完整的高度统一的叙事”，与“成长”本身就是极端矛盾的，只是一种历史想象的虚构和呓语。他试图重建的“当代文学”叙事的高度统一和意识形态化的完整的“他者”，仍然只是话语包裹的廉价的合法性试验，目的无非是通过颠覆“启蒙的”“现代化的”文学叙事，重申“新左派”痛斥资本主义、排斥自由主义、反启蒙和现代化、为社会主义辩护的意识形态立场。

任剑涛在《解读“新左派”》一文中批评他们，常常“不得不诉诸感性直观的总体把握，以拙劣的煽情来处理本应严肃、细致地加以分析、研究的

问题”，经常出现“逻辑思维的缺席”，无原则地违背“常识问题”。^a旷新年《“当代文学”的建构与崩溃》一文无疑有着鲜活的体现。他的文学史叙事的“野心”，把文学置入政治经济等的总体文化的背景中，利用“新左派”的理论资源进行貌似合理的攀附，天马行空于各种芜杂的话语范畴中“苦心经营”，合法性、权力、制度、民族国家、资本主义、社会主义等，云蒸霞蔚，蔚为大观。所谓的新的历史空间的阐释和历史合法性的质询，无非是依赖激进话语的蛊惑性，重新开采历史的废墟，重新搭建意识形态的乌托邦。这深刻地反映了当下历史思考和阐释的方法论中存在的问题。

伊格尔斯在与海登·怀特的论争中批评道：“在我看来，怀特的错误在于他认为所有的历史记述包含虚构因素，所以它们基本上是虚构的，可以不受真理的控制。对他而言，不仅事件的任何层面有许多不同的可能解释，文献的不同部分也有许多可能的解释，而且它们有相同的真理价值。”^b然而，虚构是有限度的，如果历史完全陷于虚构的主观性之中，那什么是“真实的”就不重要了，重要的是“叙事”的合法性，历史的本质和意义势必荡然无存。约恩·吕森则一再强调历史编撰的科学性，“必须指出的是，历史的意义是从本来就具有经验性的人类主观性的源泉中提取出来的，所以，‘意义’必然具有预设性特征，具有‘客观性’特征，这种客观性剥夺了具有创造力的主观能动性在主观意义形成上的随意性活动空间，甚至似乎将这种主观性本身确定为‘尘世的’（weltlich），将其从创造的自主性之首置于现实的基础之上。只有这样才能使人相信，除了重构的主观性之外，意义还有其预设性，这种预设性与重构的主观性相互调和，以使主观性的意义源泉同时也成为历史经验的入口”^c。历史并不反对新的思考途径，也无法排除必要的主观性，但类似于旷新年这样想象性拆解历史、重建叙事的做法，明显违背了历史应有的预设性，陷入了一种历史思考的呓语状态，话语合法性背后的空洞、随意比

a 任剑涛：《解读“新左派”》，载《天涯》1999年第1期。

b [美]伊格尔斯：《学术与诗歌之间的历史编撰：对海登·怀特历史不编撰方法的反思》，见《书写历史》，上海三联书店2002年版，第12页。

c [德]约恩·吕森：《历史思考的新途径》，蔡甲福、来炯译，上海人民出版社2005年版，第42页。

比皆是。这种历史思考方式在中国的思想界非常普遍，“解构”历史、反对霸权的目的是重构历史、重建霸权的新的欲望化叙事，而历史本身的严肃性被无原则地搁置了。

“重写文学史”以来建立的文学史阐释模式的确有自己的局限性，“启蒙”叙事和“现代化”尺度也不是放之四海而皆准的，新的话语空间和学理路径是需要不断地探索和追求的，但前提却不应该是任意地颠倒历史和文学史的客观性。在文学思考中必要的现实关怀是值得提倡的，毕竟“纯文学”的纯粹只能是一种幻想，中国历史语境多元的复杂渗透是不能回避的，但文学史应当有自己的阐释范畴的界限，而不应当成为一个“水性杨花”的话语容器，把自己激进的政治意识形态隐藏在话语包裹的文学合法性背后。

2006年9月

中间代：最后一面旗帜

关于“中间代”的命名始终是存在争议的，而文学论争的实质意义向来是无从“论证”的。“中间代”作为一个代际诗人群体的集体性称谓，一旦进入了当下文学的话语场，一旦成为一个聚讼不已的文学事件，它的知识生产、话语消费和构筑诗学壁垒的功能就逐渐浮出水面了。像任何集体隐喻一样，围绕着汉语新诗周围的一切诗学“欲望”，开始繁殖自己的话语想象，关于权力的一切或隐或显的形式也开始活跃起来。当下诗歌的最为可憎的世态就是：声音成为一种生理现象，纷争和聒噪的最终结果是集体性的诗学良知的麻木与缺席。诗歌借助知识普及所带来的虚假繁荣，与诗歌的边缘处境之间的缝隙却容纳着一个大而无当的“诗江湖”——诗歌从贵族和政客手里解放之后的衍生物。在这个江湖（包括所谓的“学院”和“民间”）里面流传着关于诗歌的黑话、交际、交换和“道义”，当这一切的一切在卑微的个体信仰的羸弱身影里，在集体狂欢的杂乱步履中离诗歌本身愈来愈远的时候，关于诗歌的一切旗帜都将堕落为一块放错位置的遮羞布。那些摇旗呐喊者们都将以各自的姿态走上祭坛，这些真诚又可疑的理想主义者是否能安顿诗歌？是否能安顿自身？都将是一个“清楚”的未解之谜。

我把“中间代”的命名作为最后的旗帜，无疑仅仅限于一种期待，我希望从此以后“诗江湖”土崩瓦解，从此以后各怀心事、埋头苦干！

我习惯于首先表明立场，以便在进入一个带有自戕性质的语境中能够有一些或真或假的尊严，尽管我知道这一切往往都是徒劳的。

《诗歌与人：中国大陆中间代诗人诗选》，这本诞生于2001年10月的诗歌民刊里开篇即是安琪名为《中间代：是时候了！》的宣言书，这一向未来无限敞开的诗学构想让我想起了两首诗：

主呵，是时候了。夏天盛极一时。
把你的阴影置于日晷上，
让风吹过牧场。

让枝头最后的果实饱满；
再给两天南方的好天气，
催它们成熟，把
最后的甘甜压进浓酒。

谁此时没有房子，就不必建造，
谁此时孤独，就永远孤独，
就醒来，读书，写长长的信，
在林荫路上不停地
徘徊，落叶纷飞。

除了里尔克这首《秋日》，另外一首也许会让人很意外，它是胡风创作于1949年底到1951年初的长篇政治抒情诗《时间开始了》。显而易见，这是完全不同的两个诗学路径，而令人矛盾的是，这在安琪的文章里均能揣摩得到。

“诗歌，作为呈现披露或征服生活的一种样式，有赖于诗人们团结起来，摒弃狭隘、腐朽、自杀性的围追堵截，实现诗人与诗人的天下大同，有如麦克利什描写的：‘像一只浑圆的果实’，‘像群鸟飞翔’。”同样是安琪，她也曾说过：“从更长远角度来看，整个诗歌史留下的只会是个体，而非某某代。”（《异质混成的诗歌写作——谈谈五个中间代诗人》）安琪作为一个诗人，同时又是一个对诗歌发展充满责任感的理想主义者，她的诗学内核显然地承受着被布鲁姆称为“影响的焦虑”的困扰。可悲之处也许在于，安琪以及同时代的诗人的“影响的焦虑”，并非来自一个伟大的诗歌传统和一个伟大的诗歌主体，而更像是来自当代诗歌某种迅疾又热烈的话语纷争。

“诗人自己热衷于诗歌史的叙述与重构，是80年代以来的一个小‘传统’，在这个过程中，‘遮蔽’、‘抹杀’、‘压抑’、‘真相’、‘埋葬’

等词语，是一组具有高度尖锐性质、使用程度很高的语词。这反映了在大众消费文化居主导地位的今日，诗歌（诗人）生存空间狭窄的困窘，也与挥之不去的‘诗歌崇拜’，与诗人文化英雄的自我想象有关。但从积极的方面理解，在把‘当代’（‘进行时’）作为‘历史’叙述对象的情况下，提供多种叙述加以比照，总应是‘利大于弊’。而对依凭强大体制的‘话语霸权’保持警惕、质疑，无疑也值得重视。”在洪子诚、刘登翰所著的《中国当代新诗史》中的这段话还是颇为精到的，同时也可以用来反观“中间代”命名自身的症候。自朦胧诗以后，国家意识形态的松动和文学体制的局部瓦解，把当代新诗的发展推向一个隐含着各种权力交错的“城头变幻大王旗”的时代，以各种诗歌潮流和诗歌团体为旗帜的狂欢日甚一日。诸多名目，在此就不一一赘述了。值得关注和思考的仍然是那场激烈到丑陋的所谓“知识分子”与“民间”的争论，这场争论造成的分野和问题突出而鲜明，更为突出和鲜明的是：目前为止他们一件都没有被解决！当然，这种对立在某种程度上得到了缓解，但是这仅仅是彼此妥协退让、彼此心照不宣的权力融合和相互利用的结果。借用谢有顺的话，“谁在伤害真正的诗歌？”诸多争论所涉及的诗学话语繁复又臃肿，几乎每一个词语都是可疑的，而几乎每一个词语都可以被知识和理性包裹成振振有词的“合法性”。那么多人乐此不疲地参与的诗歌的“掩耳盗铃”难道不是可耻的吗？“盘峰会议”之后的“龙脉诗会”所提出的“第三条道路”的选择也只能当作一种姿态看待，无非从“假想敌”到了“假融合”，倒不是初衷有误，而是可行性和诗歌的整体境遇根本无法开辟“第三条道路”。随之而来的“70后”和“下半身”诗歌运动甚至离诗歌本身更遥远，消费主义的无理性的原始心态以诗歌之名驱驰着个体或群体的欲望，四处漫溢，新的诗歌继承者的面目是模糊而仓促的。因此，关于“中间代”命名的出现是有一定的历史契机的，尽管它的动机和走向并非一致。

《中国当代新诗史》（北京大学出版社）是一部有着显而易见的学院背景和体制背景的文学史著作，它能够彰显的话语权力是潜隐又不可抗拒的。尽管洪子诚先生本人是一个自省又谦逊的长者，但他无法让他的诗歌史著作变得“谦逊”，无法遮掩这本薄薄的著作后面拖曳的长长的阴影。这部诗歌史给了“中间代”一个“不错”的篇幅，它这样评价“中间代”命名的意义：“提

供了一个机会，‘让一代诗人对自身诗歌写作’做‘现身说法’与‘自我证明’，并以‘运动’的方式表达对新诗永无休止的‘运动’的厌倦，力图让一些未被卷入‘运动’而‘被屏蔽’在人们视野之外的优秀诗人的创造得以彰显。诗人们之所以焦躁不安，是意识到这个时代留给诗歌的空间已经不多，也不再那么相信‘时间’的公正。他们这样做也是迫不得已。他们从‘历史’中收取的经验是，诗人可能会有许多偏执，但以‘公正’面目出现的诗歌史，偏见也不可避免，甚至更多。”这一评价相对来说是客观的，但也矛盾重重。

“中间代”以运动的形式反“运动”，谁能保证它不会堕入运动的惯性呢？被屏蔽的诗人既然能创造出优秀的诗歌，那解除所谓的屏蔽是否更有益于诗人和诗歌呢？屏蔽指什么？如果仅仅针对某种话语权力的压迫的话，那么争夺这种话语权的解除屏蔽，不就仅仅是“改朝换代”吗？既然诗歌的历史是可疑的，那么命名以进入历史和时间的努力不是自掘坟墓吗？一部诗歌史都在陈说着诗歌史的偏见，那“中间代”进入了诗歌史不是与自己的诗学初衷背道而驰吗？

《中间代：一个策划的诗歌伪命名》中对“中间代”命名本身局限的批判是基本合理的，但它也有自己的问题，“新世纪刚刚拉开帷幕的时候，我们尤其应该警惕那些急功近利的、‘人造’文学史、诗歌史的书写与重现，因为它掩盖的恰好就是文学或者诗歌的历史发展、演变真实内核与本质存在面目”。哪一部文学史和诗歌史不是人造的呢？“历史发展、演变”有所谓的“真实内核与本质存在面目”吗？它们如何界定呢？说到底诗歌和诗人本质上是不宜用来深入讨论的。“历史”本身与“诗学”是存在矛盾的，但诗歌的现状却是以进入“历史”，或者建立自身的“历史”为一种指归，其中的荒谬和悲哀我们品尝和目睹得还不够多吗？唐欣说：“于诗而言，中间代这种情形，未尝不是一个歪打正着的契机，因为诗天然地与对自我的寻找和认同有关，与对周遭环境的追问和考察有关，与内心的痛楚有关。”（《略论中间代及中间代诗人》）诗人黄梵也在《为沉默的诗人作些脚注》中说道：“我想这里的每一个诗人在面对‘中间代’这种描述时，不会有找不到方向的感觉。相反，精神和言行的彻底自由，是使‘中间代’这种描述变得可靠的基础。‘中间代’的提出，与‘第三代’、‘七十年代’的提出有一个显著的区别，它更不是一种平衡其他诗歌势力的抗衡力，因为它有个显见的低调的人格基础：即诗歌政

治的动机，在这些诗人身上烙印不深，更可能他们厌恶主义……‘中间代’因为远非恰逢其时，所以并无上述显见的利益。相反，它努力表现出弥合的风范，试图通过提示普遍的诗歌境遇，来抗衡诗坛中复杂的人性。”“中间代”的命名确面临着某种契机，在这个时刻诗歌努力从牢笼和樊篱中挣扎而出，诗人的诗学自由，每一个主体的自由而独立的创造应该是诗歌的主要内容。

“中间代”命名的模糊性和松散性正是诗歌从潮流、派系制造的历史中解脱的体现，它需要不断强调和诉说的主要理由不是建立新的话语实践、参与新的权力分割，而是阐扬一种多元的、个体的、自由的、无“组织”、无“纪律”的诗学境界。

过去的日子是人民的，也是我的

是野花的，也是制服的

是码头的、处女的

也是河流的、毒妇的

下午醒来，我说不清自己是盾牌还是利剑？

——黄梵《二胡手》

面对过去的日子和不知自己是矛是盾的未来，诗歌应该离那些不断被阐释的“真理”越远越好，让沉默者继续沉默，让幻想者继续幻想，让诗歌继续在心灵里发芽，而不是在那如今它赖以存在的贫瘠的土壤里。我希望“中间代”是最后一面旗帜，一面最不像旗帜的旗帜，它标志着旗帜内和旗帜外的人都是自由的，或者都是诗歌自由的鼓吹者和坚守者。

2006年10月

全球化与文学地域主义的“他者”困境

——以“西部文学”研究视野为例

一、“西部文学”：文学地域主义与全球化进程中的“差异”

“西部文学”是近几年文学研究中比较有活力的一个研究视野，但与其他新兴研究视野一样，随着研究的不断深入，它也在存在着一个边界逐步扩大、不断泛化的趋势。比如“西部文学”这一概念的界定，原来那种主要以地理区域、民族身份、民俗文化等为依据的简单方式，已经在研究过程中被拓展了，比如赵学勇老师提出的“建构一种广义上的‘西部文学’概念”，就摆脱了这一视域狭义化和封闭化的局限，试图引导西部文学创作实现能够与世界文学对话的“大目光”和“大境界”。但这种开放性的、多元性的“大”在具体的文学研究实践中很可能被“大”而化之，以至于“西部文学”作为一个研究对象和研究范畴日益膨胀，即便以丁帆老师在《中国西部现代文学史》中提出的强调审美逻辑和文化精神的“文化西部”这样的概念来约束，那“西部文学”仍旧是一个越来越复杂和含混的概念，其内部产生的诸如什么是“西部文学”，什么作家的作品属于“西部文学”仍旧是一些无法解决的问题。当然，现在很多前沿的文学学术话题也都存在着这样一个概念界定的模糊问题，比如什么是“底层文学”“打工文学”“女性文学”“80后文学”等等。这种边界的扩大和泛化实际上从某种意义上在动摇“西部文学”这一概念的合法性和有效性，我个人认为需要调整思维，我在文后会进一步说明。再比如，对于“西部文学”的研究，在视角和理论上呈现的面相也已经足够深入，历史的、文化的、地理的、民俗学的等等，很多前沿理论也都已经运用到了“西部文学”的研究中，包括今天我所使用的这个所谓的“全球化”的理论视野，很多年以来

在“西部文学”研究中就频频出现（宁夏大学的郎伟教授早在十年前就提出了“全球化时代的西部文学”的概念），譬如今年6月份在石河子大学举行的“全球化语境中的区域文化与文学国际研讨会”，以及同期在北京举行的“第五届中国南京·现代汉诗论坛——全球化时代少数民族裔的诗歌写作”等，都在强调这个似乎越来越大而无当、无所不包的“全球化”，它和“现代性”“现代化”“现代主义”“后现代主义”等一些概念一样，本身已经成为一个面相复杂的学问，似乎永远说不清、道不明。而我今天继续使用“全球化”这一视野的主要原因，在于我后面所要强调的那个由资本主义生产方式和现代化引发的全球性的“差异”的凸显和消失，以及在这种“差异”的矛盾处境中“西部”及“西部文学”的“他者”困境，不得不因就便地暂时使用这个能够描述和涵盖这一趋势的“全球化”的概念。

我们的“西部文学”概念和西方在19世纪全球化过程中产生的“文学地域主义”（literary regionalism）或“地域文学”（regional literature）类似，是多样性与同一性、现代性与传统性、地域性与全球化的矛盾统一体。而这些矛盾就是由全球化推动的“差异”凸显造成的。伊丽莎白·艾门斯（Elizabeth Ammons）在《美国地方色彩作品：1880—1910》中指出，19世纪末的美国文学地域主义既象征了美国民族主义的理想，也反映了地区、种族、性别等差异引起的矛盾。^a从本质上讲，我们的“西部文学”就是在民族国家内部因现代化发生的“差异”矛盾形成的，因为地域、历史、文学等复杂的原因，“西部”形成了与中、东部的巨大差异，这是形成“西部文学”这一特殊的文学诉求的真正动力。

全球化拥有两种看似矛盾、实则一致的面相：凸显差异、消灭差异。全球化正如吉登斯的定义：世界范围内社会关系的强化。^b它“是人类在工业化基础上，超越民族、地区和国家空间和制度限制，在全球范围内实现相互联系、相互影响的普遍交往过程”。这种普遍交往和相互依赖的强化势必在不同形式的共同体的内部和外部制造更多的“差异性”，甚至是“差序性”；或者

a 刘英：《全球化时代的美国文学地域主义研究》，载《国外文学》2012年第2期。

b [英]安东尼·吉登斯：《现代性的后果》，田禾译，译林出版社2000年版，第56页。

进一步讲，全球化就是在普遍联系中凸显“差异”或“差序”，从而区分出越来越多的“少数”和“多数”，“进步”和“落后”、“强势”和“弱势”，以至于全球化时代的所有问题都不可避免地涉及前者与后者的交流、融合、对峙、摩擦，甚至斗争，这在现代性的开端就发生了，一直延续并扩大化。但最终全球化的结局是蚕食并消灭差异，这两种面相是相辅相成的，即在全球化的过程中，各种差异自然而然地显现（既在民族国家之间，也在民族国家内部，同时也包括阶层、性别等集体性话语），但全球化与生俱来的同一性进程也导致吉登斯所谓的“地方自治与地区文化认同性的压力日益增强”，试图以“差异”合法性的确立对抗“同一性”和“同质化”。全球化的这种“差异”特征制造了太多复杂的矛盾格局，比如东方与西方（东方主义、后殖民和第三世界批评）、男人与女人（女性主义）、阶级或阶层之间（资本主义文学、社会主义文学、底层文学、打工文学）、城市与乡村（都市文学、乡土文学）、民族或种族之间（少数民族裔写作、汉族中心主义等），我们所说的“西部文学”不过是这些差异的一种综合体现。正如最终在全球化中，“差异”要让位于“同一性”，所谓“落后”认同于所谓“进步”、女性仍然深陷男权中心主义，纵观全球化，几乎所有“少数”向“多数”的抗议在本质的层面上都失效了。因此尽管“西部文学”努力彰显“西部”在文化、历史、宗教、民族等方面复杂而深厚的文化多元性和差异性，但它仍旧不得不目睹着这种“差异”被忽视、被冷落、被消弭。就像雪漠的《大漠祭》，无论对凉州文化原生态的呈现多么震撼、对西北农民的痛苦蜕变揭示得多么深刻，都无法回避这样一个文化生态的悲观主义情绪：对大漠的祭奠、对古老文化的招魂；或者像最近李城的长篇小说《最后的伏藏》和阿寅的《土司和他的子孙们》，那个民国十八年（1929年）的民族乌托邦和藏汉交融地区原生态的民族生活风貌显现的藏族牧人和藏族文化的独特性已经一去不复返了。还有杨显惠的《甘南纪事》和陕西作家王海的《城市门》反映的工业化、城市化进程对草原文化原生态及“秦砖汉瓦”的冲击引发的文化裂变，也弥漫着一种无可奈何的感伤意味。归根结底，在于全球化的“差异”格局中“少数”或者“弱势”永远都是“多数”“强势”话语中的一个不平等的“他者”，而“西部文学”面临的“他者”困境是多重的，至少可以呈现为两种突出的对立和矛盾。

二、西部文学：民族国家和全球化的双重的“他者”

（一）作为民族国家的他者

“西部”对于中国这样一个民族国家的想象的共同体而言，充满了太多的异质性，这种异质性既有以多样性、丰富性为表征的文化异质、历史异质，也有以冲突性、对抗性为表征的民族的、宗教的、政治的异质，尤其是后者，既突出又敏感。但面对这样一个强大的民族国家，“西部”从交流、融合，再到对峙、反抗的过程中，虽然经常表现出坚毅、强悍的面相，但最终还是不断被压制的“他者”。酒井直树在分析民族国家的时候认为：“一个民族国家可以用异质性来反抗西方，但在该国民中，同质性必须占优势地位。如果不建立黑格尔所说的‘普遍同质领域’（universal homogenous sphere），就成不了国民。所以无论我们喜欢还是不喜欢，现代国民的现代化过程应该排除国民内部的异质性。”^a 齐格蒙特·鲍曼也说：“民族国家的成功应该归功于对自主性共同体的压制，它会竭尽全力地反对‘地方主义’、地方风俗和地方方言，以种族的传统为代价，来促进一个统一的语言和共同的历史记忆；国家发起、国家监督的文化斗争（Kulturkämpfe）越是坚决，民族国家在创造一个‘自然的共同体’的成功上，就越是完美充分。此外，民族国家（与今天的期待中的共同体不同）并没有赤手空拳地去着手这一任务，并且不会想到单是依靠灌输的力量。它们的努力，得到了官方语言、学校课程和统一的法律制度合法的强制实施的强有力的支持……”^b

记得2010年阅读了刘亮程的《凿空》，当时非常失望，并在《南方都市报》发表了一篇批评性的书评，认为这部长篇小说回避了一些地域乡土瓦解和崩塌的重要因素，抽空了族性特征的矛盾冲突及其政治困境，没有召唤出那些乡土文化和历史中的“鬼魂”。后来我也对自己的这一批评方式做过一些反省，因为不生活在西部、不了解西部就永远无法体察那些西部书写者的困境，

a [日] 酒井直树：《现代性与其批判——普遍主义与特殊主义的问题》，见张京媛主编《后殖民主义与文化批评》，北京大学出版社1999年版，第408~409页。

b [英] 齐格蒙特·鲍曼：《流动的现代性》，欧阳景根译，译林出版社2002年版，第270页。

而仅仅依据某些理论就武断地认为“西部文学”应该怎样写是不合理的，这仍旧是把“西部”作为一个俯视的他者进行一个极其理念化的历史想象。最近看到《天南》的主编欧宁因为12月份要做“新疆专题”，对李娟做了一个采访。采访中的对话双方呈现出了一种潜隐的、复杂的“对立”关系：

欧宁：你觉得新疆最令你沉迷的地方是什么？最令你不喜欢的又是什么？

李娟：我觉得新疆最让我喜欢的地方就是我的家在这里，哈哈！我不太喜欢出远门，到处去玩儿呀什么的。这可能与人的生长经历有关系吧，我从小不停搬家，搬得够够的，一个地方是我的家，我就在这儿待着，我不用天天交房租费，也不用东搬西搬的，稳稳当当，所有东西都放在那个地方，不用害怕丢失呀什么的，我因为这个而喜欢新疆、喜欢阿勒泰。我到哪里生活都很好，我在杭州啊什么都生活过，如果有机会、有条件能够继续生活下去，我想我一定会喜欢那个地方的，巨蟹座嘛哈哈，爱家的星座。

欧宁：那新疆有没有让你不喜欢的地方？

李娟：有吧，任何地方都有让人不喜欢的地方。我想想看，到哪儿都一样，不喜欢的地方，唔——也不是百分之一百，不喜欢的地方也还是有的，但是，并不是新疆的错，我觉得，可能是因为我个人的原因，比方说不习惯，才会不喜欢它。我觉得我会喜欢任何地方的，内地也好，我在四川也待过11年嘛，我会喜欢任何一个地方的，因为没有什么最好的地方，也没有什么最坏的地方。

欧宁：你在为谁写作？

李娟：归根结底为自己吧，希望有人能看到，希望自己一边写一边状态更好，心情更舒服，然后希望得到别人的回应，反正就是为自己吧。

欧宁：你平时关心政治吗？

李娟：也关心吧，以我的方式。

欧宁：什么样的方式？

李娟：了解就行了，了解真相就可以了。要不然我有什么办法呢？

欧宁：你可以讲讲你跟体制的故事，你曾经在政府部门工作过，也参加了这个地区的作协。

李娟：我觉得这对我来说就是一个简单的人情问题，这个工作性质本身我可能不认同，可能女性不太一样吧，我觉得领导对我挺好，在我最困难的时候帮助了我。我的确是依靠这个单位度过最艰难的时期。^a

欧宁试图通过提问的方式引导李娟说出她想象中的“西部”作家的创作心理和存在形态，而李娟却有意无意地回避和抗拒了。当然，也许李娟的写作和她的文学观念，及其与现实的关系的确存在着这样那样的问题，但欧宁的这种提问方式本身也是值得深思的。即，一个“西部”的局外人该怎样想象西部书写者？在民族国家的围困之中，也包括后面提到的全球化的影响之下，西部、西部文学、西部作家比我们原有的异质化想象要复杂得多。无论是像刘亮程、李娟那种温情的、游移的书写，还是沈苇的《安魂曲》那种直接切入时代心脏的书写，或者是雪漠近作中那种带有原始主义、宗教本位主义的鼓与呼，事实上都无法改变西部、西部文学的他者地位，他们往往处于一种艰难的、尴尬的自我倾诉、自我认同和动情互喊却乏人“关怀”的特殊语境中。制度、意识形态似乎从未停止对“西部”“西部文学”的支持，但必须要在它所容忍和允许的范畴内存在，这实际上不是改变西部的他者性，而是在强化它，或者压制它的异质性。也包括广义上的西部文学研究，也有一个自我建构的无奈过程：“新世纪之后，随着国家西部大开发战略举措的全面实施，借助于政策的扶持和科研资金的引诱，西部一些高校和研究机构与时俱进或投时代所好，改变观念，整合资源，通过国家、省部级西部项目、课题的积极申报和实施，将西部文学的自我建构意愿从民间和社会层面引领到学校和学术区域，以极为强势的话语表述将西部文学人为推介到了人们对于中国当代文学的关

a 《李娟专访：没有最好的地方，也没有最坏的地方》，载 <http://www.alternativearchive.com/ouning/article.asp?id=871>。

注视线之中。”^a

（二）作为全球化的他者

对于“西部”“西部文学”而言，全球化是比民族国家要强大得多的力量。“东部”与“西部”的差异、矛盾不过是全球化趋势在民族国家内部的一种显现，而全球化首先要同一化或者取消的就是“民族国家”。按照沃勒斯坦的观点，“从一开始，资本主义就是一种世界性经济而非民族国家的内部经济……资本绝不会让民族国家的边界来限定自己的扩张欲望”^b。所以，随着资本力量的渗透和扩大，民族国家的边界首先被打破，然后就出现赖特所说的局面：“民族国家似乎正在被侵蚀，或者也许在消失。那侵蚀力是跨越国界的。”^c最终的结果就是黑格尔所预言的，现代世界受到“错误的同一性”“欠缺的同一性”的折磨，这个过程的一体化充满了暴力，一方将另一方强行纳入自己的控制之下。中国的现代化过程形象地体现了全球化的这一特征。与西方不同的是，我们的现代化过程中形成的这个民族国家与全球化达成了一种无意识的合谋，或者我们民族国家的意识形态强化和推动了全球化最野蛮、最专横的一面，导致这个共同体内部在推动全球化的时候更加的粗暴、更具功利性和强制性。而这一特征某种程度上是不分什么“东部”和“西部”的，或者说前者早一点、后者晚一点，目前“西部”所承受的全球化之痛，“东部”也在承受，只是后者因为开始得早，以及历史、文化、民族、宗教的异质性不突出，所以始终很难有那种特别激烈的、决绝的抗争。而“西部”作为全球化和民族国家的双重的他者，正在承担越来越多的经济发展的恶果。今年第19期的《财经》的一篇文章再一次突出这样一个自然生态、环境污染的地理问题：《中西部不能承受之重》。正如西方向东方、发达国家向欠发

达国家转移经济发展的生态成本，东部也在向西部转移这种成本，而借口和许诺的现实幻境就是经济发展、物质进步，而相应的文化多样性的衰减和生态主义灾难则被忽视或掩盖。因此，“西部文学”一直以来就具有浓厚的、自觉的文化生态意识和自然生态意识，或者说目前中国绝大部分的“生态文学”都属于广义上的“西部文学”，如姜戎的《狼图腾》，郭雪波的《沙狼》，《青旗嘎达梅林》，“西藏主题”作家杨志军的系列作品等等，例证举不胜举。甚至现实层面最具震撼性和对抗性的民间生态保护运动，也是发轫于西部的（什邡）。

但全球化终究是难以抗拒的，全球化的不可抗性就在于它许诺和实现的物质进步瓦解了“西部”及其内部诸如民族、地域、文化等诸多共同体认同的有效性和坚固性。当作家、知识分子等社会精英群体在为维护生态和文化多样性声嘶力竭地呼喊时，政府官员在想什么？商人在想什么？普通百姓和下层群体在想什么？从某种程度上讲，西部是一个贫穷的西部，而贫穷又和文化、历史、宗教、民族的异质性相互联系，与贫穷一起消失的也必将是这种异质性，或者文化多样性。但又有多少人能拒绝物质富有的诱惑呢？或者，我们凭什么以宗教、文化的名义剥夺别人追求富有的权利呢？现代化或全球化已经改变了人们的幸福观，或者像马克思宣告的：“一切坚固的东西都烟消云散了，一切神圣的东西都被褻读了，人们终于不得不冷静地直面他们生活的真实状况和他们的相互关系。”就所谓的文化精英群体而言，也包括西部的作家、学者，无论他们多么热爱“西部”的文明、文化，都无法掩饰自己在日常生活中对一体化的认同和屈从，对追求商品和消费的难以遏制的冲动。

青海诗人吉狄加马对于全球化与西部文学有这样一种判断：“我们处在一个不是你愿不愿意走向世界，而是世界正势不可当地向你走来的时代。我们说中国西部文学体现了一种个性化写作的风格，具有民族的、地域的鲜明烙印。但是，这种个性又建立在对时代文化气息的把握、对国内外社会环境认知的基础上。今天的中国西部同样处在全球化的语境中，数字化、信息化进入我们的日常生活，现实的压力、观念的振荡与日俱增。从自然环境的表层到深度的文化领域再浮现于人们的生活与思维方式，一切都在剧烈变化。如何既坚持独立的写作立场、探索地域文化的价值，又适应世界的发展，这是一个时代的

a 王小风、王元中：《西部文学的历史建构及其所面临的问题》，载《天水师范学院学报》2011年第1期。

b [英] 安东尼·吉登斯：《现代性的后果》，田禾译，译林出版社2000年版，第60页。

c [英] 齐格蒙特·鲍曼：《全球化》，郭国良、徐建华译，商务印书馆2001年版，第54页。

考验。”^a但这一考验对“西部文学”而言是极其艰难的。哈萨克族作家叶尔克西·胡尔曼别克在谈到民族文化时说：“游牧方式的式微是历史的必然，谁都没法阻止，但作为一种文化和精神传承来说，必须要人为地去保护它，哪怕是用一种表演的形式也要把它传承下来。”就怕那种既有地域性、独特性，又有所谓时代性、世界性的“西部文学”或“西部文化”的设想，最终被时代性、世界性的一体化掏空本质，就像游牧方式变成文化符号、旅游资源变成“表演”。

三、“西部文学”的边界

美国的“文学地域主义”创作及詹姆逊所提出的“文学地域主义”批评，是随着全球化对地域文化的消解而成长起来的，虽然这同样无助于阻止全球化的一元化危机。在这个过程中“文学地域主义”的边界和中国的“西部文学”类似，也存在着一个边界扩大的危险，如鲍威尔就认为文学批评地域主义是一种新的文化研究模式，将地域文学文本置于更广阔的文化、政治、历史和地理中去考察。但结果只能导致越来越多的作品属于“文学地域主义”，但真正的地域性往往得不到真正的体现和维护。所以，我认为对“西部文学”而言，首先要缩小这一概念的边界。

（一）守住西部的“西部性”

只有那些真正具有“西部性”的作品才是“西部文学”，所谓的“西部性”包括两点：a在内容上要有鲜明的、明确的文化、历史、民族、宗教等地域性特征；b对于民族国家和全球化要有明确的反思，甚至反抗的意识，那些过度浪漫化、田园化、意识形态化的“伪饰”西部的媚俗性书写，缺乏必需的“冲突”，我认为不是真正的“西部文学”。我个人认为西部文学首先是一个文化问题，然后才是一个文学问题。因为对于“西部”乃至整个中国而言，文化问题比文学问题要重要得多，有的时候为了守住西部的多元文化特

征，策略性地牺牲文学性、艺术性都是必要的。比如西安作家鹤坪的长篇小说《民乐园》，在小说艺术上显然并不成功，较为陈旧，但对于老西安文化而言，他小说中的“地方性知识”起到了难能可贵的文化凭吊、文化挽留的功能。从某种意义上讲，守住西部，就是守住中国文化的异质性、多样性，就是守住东部文化根源的最后的“堡垒”，从这个角度上讲，很多优秀的西部作家作品被冠之以“西部文学”并不会降低作品的价值。当然，能够把地方性、地域性与文学性、艺术性、普遍性、世界性有效地贯通和融合的作品似乎境界更高，但后者某种程度上总会限制或削弱前者，所以我宁可支持那些在艺术性上有所欠缺，而在“西部性”的彰显上异常触目的作品。

（二）在“西部文学”之外

李国平认为：“对于西部作家乃至整个西部文学来说，人们淡化或者忘记其西部身份其实未尝不是一件好事，淡化或忘记本身即表明西部文学已然融入了中国文学的整体，西部作家的创作已经走出了西部，走向了全国，因此西部文学的研究者事实上相应地也应该淡化或忘记其西部身份。”^a对于这一观点我只能认同一半，即我前面所讲的那一类作家不但不能淡化“西部性”，反而应该强化“西部性”，而另外有一些西部作家的优秀作品完全有理由、有实力放在全国的范围内考量，尤其他们的文本并不以彰显、突出“地方性”、“西部性”为目的，比如我们甘肃小说八骏中的很多作家的作品都属于这种情况，像弋舟的《走失于葵花之间》、叶舟的《欢乐送》、严英秀的《被风吹过的夏天》等等。

2012年6月

a 王小风、王元中：《西部文学的历史建构及其所面临的问题》，载《天水师范学院学报》2011年第1期。

a 王小风、王元中：《西部文学的历史建构及其所面临的问题》，载《天水师范学院学报》2011年第1期。

后 记

收到这套书的策划明全兄短信的前一刻，我正在校车上疲惫地淘洗一个上午授课后浓重的黯然。作为一个所谓“传道、授业、解惑”的人，我不知道从什么时候开始，越来越被一种无能和无力的感受缠绕着，以至于总是被不期而至的倦怠折磨得神情恍惚。每每站在讲台上，就觉得自己的声音像幽暗中悲哀的虫鸣，突然在教室的上空像焰火一样盛开，瞬间化为遁词、谎言、诅咒和哑语，滚落一地，不知所终。此时，我的可爱的学生们，有的在看风景，有的在做着永远做不完的功课和“中国梦”，有的在消耗着永远消耗不完的手机流量，有的睁着忽而纯净、忽而混浊的眼睛呆呆地注视着我，以至于快要榨干我最后的一点羞耻……

手机短信的震动让我从这种渗入骨髓的黯然中逃离出来，而又有可能出版一本批评集的消息则如同一针迷幻剂，让我莫名地兴奋起来，让我那些卑微而又现实的欲望重又学会了笨拙的舞蹈。去年曾经受林贤治先生所邀，有幸为花城出版社编过一本批评集《招魂与驱鬼的仪式》，但因为种种原由无奈搁置下来了，所以就顺手发给了明全兄。可就在他同意出版的前一天，林贤治先生也来信告知，该批评集很快就可能在花城出版社付梓，因此就写信告知明全兄，并问是否可以另编一本给他，在他的慨然允诺下，就有了这本《浮游的守夜人》。

与《招魂与驱鬼的仪式》中传达的“张牙舞爪”的批判热情不同，这本新的集子充满了矛盾性、混杂性和游移性，里面收录了我从2003—2013年十年间不同时期、不同风格的批评文字（有很多现在看来是多么幼稚、生涩），更全面地呈现了我的批评理念和批评方式的成长轨迹，以及这一模糊的轨迹中隐藏的复杂的动机和细密的裂痕。为批评集命名的时候，我曾经在《永恒的谶言》和《浮游的守夜人》两个书名之间犹豫过，最终鬼使神差地选择了后者。“浮游的守夜人”一文是我批评北岛散文的时候对

他的一个不礼貌的评价，当时的理直气壮现在看起来不免有些唐突，毕竟标榜为时代“守夜”的绝大多数人都是“浮游的”：作为一个守夜人，他都已经离开了自己的位置，既非流浪，也非漂泊，而是在浮游，而这里的“浮游”不是那个共工的臣子，那个反叛失败后自杀的怨灵，这里的浮游没有任何不祥的征兆……如今，这种让人厌恶的“浮游”状态早已无情地指向时代、指向文坛、指向所谓的“80后”批评家——包括我自己，包括我那些与日俱增的“渗入骨髓的黯然”。

一篇被称为“后记”的文字该如何结束呢？在编前一本集子的时候我就思考过，翻看了很多人的“后记”，均是以各种各样的感谢告终。可我不愿重蹈这样的方式，并非自己“忘恩负义”，而是对这世俗的“恩义”中包藏的“祸心”始终耿耿于怀，于是曾经写下一段这样的话：

需要感谢的人很多，和需要仇恨的人一样多，正如我没有勇气对那些可恨的人表达应有的恨意，那些可有可无的谢意也就省去吧！

是为记。

2013年6月18日 夜