火凤凰 新批评文丛

陈思和◎主编

批评的准备

张定浩 著

山西出版传媒集团
北岳文艺出版社

火凤凰
新批评文丛

陈思和◎主编

批评的准备

张定浩/著

山西出版传媒集团
北岳文艺出版社
BEIYUE LITERATURE & ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目（CIP）数据

批评的准备 / 张定浩著. — 太原：北岳文艺出版社, 2015.1
（火凤凰新批评文丛 / 陈思和主编）
ISBN 978-7-5378-4301-0

Ⅰ. ①批… Ⅱ. ①张… Ⅲ. ①中国文学－当代文学－文学评论 Ⅳ. ①I206.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第277041号

书　　名：批评的准备
著　　者：张定浩
责任编辑：刘文飞
装帧设计：季乐蔚
责任印制：巩　璠

出版发行：山西出版传媒集团·北岳文艺出版社
地　　址：山西省太原市并州南路57号
邮　　编：030012
电　　话：0351-5628696（太原发行部）
　　010-57571328（北京发行部）
　　0351-5628688（总编办）
传　　真：0351-5628680
网　　址：http://www.bywy.com
E-mail：bywycbs@163.com
经 销 商：新华书店
印刷装订：山西人民印刷有限责任公司

开　　本：700mm×1000mm　1/16
字　　数：230千字
印　　张：16
版　　次：2015 年1月第1版
印　　次：2015 年1月山西第1次印刷
书　　号：ISBN 978-7-5378-4301-0
定　　价：35.00元

总序

为第二套《火凤凰新批评文丛》而作

去年，北岳文艺出版社社长、总编辑续小强先生来上海找我，希望我为出版社策划两套书，一套是贾植芳先生全集，另一套就是青年批评家文丛。对于前一套书我颇感兴奋，贾先生去世已经五年，再过两年就是他老人家的百年诞辰，北岳文艺出版社作为先生的家乡出版社，能够做此善举，是我极为高兴的事情。后一套书却让我多少有些感慨。小强先生希望我用“火凤凰新批评文丛”的名义来编这套书。“火凤凰”是我当年策划一系列人文批评丛书的品牌，但时过境迁，当初推出第一套“新批评文丛”已经是二十年以前的事情了。小强先生是“80后”的青年，他居然还能想到二十年前曾经在出版界发生过影响的一套丛书，希望能够接着这个出版道路走下去，激励今天的青年文学批评家。我觉得我没有理由谢绝他的这番好意。于是就有了这一套青年批评家的丛书。

我为此又特意翻阅了1994年出版的第一套“火凤凰新批评文丛”。前面除了有巴金先生的题词和任意先生设计的徽标以外，还有一篇徐俊西先生写的序言。序言里有这么一段话：据云，他们编辑《火凤凰新批评文丛》宗旨有二：一曰“在滔滔的商海之上”，建立一片文学批评的“绿洲”；一曰“文坛空气普遍沉闷的状况下”，弘扬当代知识分子的“人文精神”。徐俊西先生是我的老师，他这里所指的“他们”，就是我和王晓明两个策划者，这里所说的“宗旨”，肯定也是我们当时讨论的话题。但我现在一点也想不起来在哪篇文章

里写过这样的话。我原先记忆里似乎为这套文丛写过一个卷头语，但现在翻阅一遍也没有找到，也许是我曾经写了，后来没有用上，只是给徐老师写序时做了参考。所以，徐老师文章里打了引号的那些意思，可以定论为我们当时筹办火凤凰学术著作出版基金、策划多种出版物的基本宗旨。

现在已经二十年过去了，我们整个文化工作在经济上是阔气多了，高校系统拨了大量的经费资助学术著作出版，各种文化基金、出版基金也都接受学术著作的出版补贴。所以现在高校里的青年教师要出一本书并不困难，但真正的困难还是存在的，我觉得最大的问题是当前一本文艺批评的著作能否产生它应有的社会影响和学术影响。这个问题直接影响到青年批评家的专业思想以及价值观。

1980年代，文艺批评是显学，尤其是1985年以后，文艺批评承担了很重要的社会功能。当时整个文学艺术正处于一个逐渐摆脱政治体制制约，开始自觉、自主、自在的审美阶段。所谓自觉是指文学艺术审美价值的内在自觉，自主是指创作主体独立的精神追求，自在是指文学艺术作品在文化市场上接受检验、寻求合理生存的社会效应。这是中国当代文学艺术创作的重要转变，对后来的文学艺术发展产生了深远的影响。那时人们在主观上还没有充分意识到这一点，而转变中的文艺创作需要理论支撑才能显现出它的合法性。1985年的方法论热潮正是适应这样的文化形势的需要而蓬勃开展起来，一批年轻人懂外语、面向世界，如饥似渴地学习、引进西方各种理论思潮，消解原来一元化的“文艺为政治服务”的戒律，与文艺创作互相呼应，对实验性、探索性、先锋性的文艺创作给以及时的解读。记得我当时在《上海文学》杂志上发表过一篇《谈现代主义思潮在中国演变》的文章，从“五四”前后谈到当下西方现代主义与中国文化传统相融汇的可能性。那时我读书并不多，论述也有点勉强，学术性是谈不上的，但是在一批作家中间引起过激烈反响。有一个朋友说，那不是你的文章写得好，而是他们（指作家们）需要你这样的说法。我以为这个朋友说得对，文学批评理论就是要在时代、文化发生转变的时候，及时发现问题和提出问题，通过解读某些创作现象来阐释事物发展的规律。这

样的批评才会引起社会的关注，1980年代刘再复先生的一本《性格组合论》可以成为畅销书，在今天真是不可想象的。

这样一种文艺创作发展的需要，使文学批评的主体力量从作家协会系统逐渐转移到高校学院，一批研究现当代文学、文艺理论的大学教师逐渐取代了原来作协的文艺官员、核心报刊的主编。本来文艺批评应该有更大气象产生，但新的问题也随之而来，随着1990年代初的政治空气和经济大潮的冲击，学院里从事批评的青年教师们遭遇到双重压力。当时真正的压力还不在主观上，因为学院批评与政治权力保持相对距离，在主观探索方面仍然有一定的空间，但是客观上却遭遇了市场的挑战。出版业的萧条和倒退，迫使原先构建的批评家工作平台纷纷倒闭或者转向，出版人仿佛在惊涛骇浪里行舟，随时都有翻船的恐惧。不赚钱的学术著作，尤其是文艺批评论文集，自然无法找到出版的地方。学术研究成果既然不能转换为社会财富，必然会影响主体热情的高扬和自觉，导致对专业价值的怀疑。那时候高校考评体制还是传统学术型体制，青年教师如果不能顺利出版著述，其职称评定、福利待遇以及社会评价都受到影响。我在1993年策划《火凤凰新批评文丛》就是建立在这样的客观形势之上，所谓逆风行驶。我当时就想试试，到底是读者真的不欢迎文艺批评，还是出版社被市场经济大潮吓慌了手脚而不肯作为？我与一些受到人文精神鼓舞的出版社同道们一起分担了这个实验，实践下来的结果是好的，书虽然有了一些经费补贴，出版社不至于亏损，但是销售和宣传的结果，反而有所盈利，《文丛》最后几本的出版已经不需要资助了。我比较看重的是这套丛书里几位青年批评家的著作，如郜元宝、张新颖、王彬彬、罗岗、薛毅等几位青年才俊的论文集，如果说，这套丛书多少为作为全国批评重镇的上海批评队伍建设做过一点贡献，也就是不失时机地稳定了这批青年评论家的专业自信。后来几年里我又策划了《逼近世纪末批评文丛》（山东友谊出版社），继续做了这样的工作。

现在回过头来看，这套丛书的意义还是超出了我当时的期望，不仅仅是对几位青年朋友产生影响，也不仅仅是对上海地区的文学批评产生影响。续小强先生在二十年之后还想借重这个出版品牌来推动青

年批评家著作的出版，就是证明之一。不过如我前面所说，现在青年批评家面临的问题，与当年的问题并不相同，批评的处境也不同。现在，关于要加强文艺批评的主流声音一直不断，大媒体报刊也相应地设立批评专页的版面，稿费据说不菲，在高校、出版系统申请出版批评文集的经费也不特别困难。那么，今天的困难在哪里？我个人以为，恰恰是前面提到的编辑“火凤凰”的两个宗旨中的一个：批评家作为知识分子独立主体的缺失，看不到文艺创作与生活真实之间的深刻关系，一方面是局限于学院派知识结构的偏狭，一方面是学院熏陶的知识者的傲慢，学院批评无法突破知识与立场的局限而深入到真实生活深处，去把握生活变化的内在规律，而是把时间精力都耗费在轰轰烈烈的开大会、发文章、搞活动、做项目等等，尽是表面的锦团花簇而缺乏深入透彻地思考生活和理解生活。其实，批评家最重要的是需要有宽容温厚的心胸、敏感细腻的感觉，以及坚定不妥协的人文立场，才能发现尚处于萌芽状态的新生艺术力量，与他们患难与共地去推动发展文学艺术。在我看来，今天我们面临文化生活、审美观念、文学趋势之急剧变化，一点也不亚于1980年代中期的那场革命性的转型，但是现在，文艺探索与理论批评却是分裂的，探索不知为何探索，批评也不知为何批评，以其昏昏使人昭昭，文艺批评怎么能够产生真正的力量呢？所以我今天赞同续小强先生继续编辑出版《火凤凰新批评文丛》，但所希望的，不在多出几本批评文集，更不在乎多评几个职称，而是要培养一批敏感于生活、激荡于文字、充满活力而少混迹名利场的新锐批评家。

这是我的愿望。写出来与青年批评家们共勉。

陈思和

2014年3月3日于鱼焦了斋

代序

后来者居上

定浩、德海：

作为文学批评的同行，我对你们近两年来的出色表现由衷地感到惊喜与慰藉，同时还有某种意外——以前我并没有这样说过，因为我很清楚我必须激励你们投身写作。长期以来，文学批评的平庸状况一直遭人诟病，即便那些对文学批评心怀不满的行家们他们自己也差不多同样平庸。的确，今天似乎人人都可以插手文学批评，对文学说三道四，就像蒂博代说的，他们只要一枝羽毛笔和一只墨水瓶。事实当然不是这样——这里我将解释一下，为什么对你们感到意外，不然，人们将把我的“意外”误解为一种伪装过的吹捧。

我的意外，不是此前对你们任何意义上的“低估”所致。2008年夏天定浩开始与我共事，从定浩经历丰富的简历中我只看到了你当年的文学青年影子，你擅长写作各种体例的文字，好像还喜欢写诗译诗，就没从你公式化的简历中看出你有从事文学批评的潜能，我居然要到将近三年之后才发现你完全可以成为一个文学批评家！德海与我相识稍晚，后来定浩向我推荐了你。2010年2月6日下午我们三人遭遇祝融惊魂，此后颇费周章，终于德海成了上海文化编辑部新一员。德海与定浩你们是复旦同窗，你们有共同记忆也有共同志趣。自德海来到我们编辑部，你们平时涉猎范围驳杂的谈话就引起了我的注意，特别是你们之间事关文学、文史甚至道德的争论。定浩举止倜傥，德海文质彬彬，两位

默默无闻的复旦才子虽已过而立，在我眼里你们仍然是简单质朴的小孩子。时光流逝，我慢慢生出一个计划，怀着大胆尝试的好奇心，亦考虑到编辑部总是难以约到我所需要我所期待的文学批评，我促请你们俩为本刊写评论。一本评论杂志的编辑为他所服务的刊物撰写评论并非罕见，不过也要为之承担风险，权衡利弊，我准备在你们身上下注——开始我让你们匿名写作，第一步目标只希望你们的评论得以公开面世。很快，我发现你们的评论出手不凡，条件已经成熟必须趁热打铁，经过慎重思考我决定为你们联袂开一个专栏，即《上海文化》的“本刊观察”。

你们的系列批评写作缓解了我长期以来的焦虑，超出了我的预期。我越来越相信出类拔萃之辈很可能就像籍籍无名的流浪者那样在我们周围游荡，人们之所以没注意你们是你们没有找到机会，也因为大多数人都认为他们比别人更聪明，所以他们总是不满意，连他们发的牢骚也是一副腔调。你们都来自复旦，在我心目中，并不是复旦为你们赢得了莫须有的名声，相反是你们给复旦带去了隐秘的荣耀，这一不为人知的荣耀只有极少数人可以感受到。他们开始注意你们了，你们的复旦同窗与不会太多的老师，你们的同时代人中的注定还是为文学而生的年轻同道，还有你们的前辈，就像我，就像我的同代人和我的同代批评家，他们私下里开始谈论你们，“私下里”！对文学批评而言，没有什么比这样的圈内传播更显赫、更重要。

这零星片断就构成了我之所以感到意外的最初来源，因为我本人即是前面提到的自以为只有自己最聪明的大多数人中的其中之一；不了解自己妨碍了我们了解他人，我几乎不敢相信这样的人竟然也曾从事过许多年文学批评！据说文学的重要功能之一是有助于人与人的交流与相互理解，文学批评同样如此。不过，这个显而易见的、积极乐观的论断依然有待推敲，正如你们常常在编辑部争论不休的那些人性问题、真伪问题、是非问题，你们谁也说服不了谁，或许你们只需要说服自己就已足够。但是十分遗憾，定浩和德海，你们对同一个问题的不同答案各有偏好，这一点我已经发现了。定浩的行文偶有论战色彩，不依不饶，眼光严苛措辞尖锐，你的方法论基本建立在伟大而广

义的传统主义之上，将当下向悠久传统包括现代主义传统回溯；德海风格温婉，娓娓道来，逻辑缜密立论谨慎，方法论则更倾心于深邃的古典遗产乃至走向一种接近保守主义的内在犀利，你仿佛试图站在过去看今天——当然，这不过是我此刻匆匆勾勒的印象，但你们可以想象，我为什么对你们表示意外的另一个来源，即对你们精神知识触及面的惊奇。

我欣赏你们的“自我教化”，你们在认识我以前就酷爱读书，对各种精神知识的好奇到了某种上瘾的程度，你们当时从事的职业根本不需要那些艰深奢侈的学问。定浩并不在大学任教，德海更无意以写作为生，你们的自我教化来之于个人的精神满足。这就解释了为什么恰恰只有你们两人的批评写作能够在短短的两三年里脱颖而出，也解释了我交代你们的困难命题为什么你们总是完成得令我称赞不已。唯有从骨髓深处热爱精神事物，热衷永不厌倦地思考并辩论那些精神领域繁杂问题与日常生活中的简单问题的人，他们的阅读才会真正地长成为他们的心灵乃至肌肉骨骼，精神思考将成为生活习惯而不是背书者在教室里的职业授课，精神将变为他们体内的块茎，融化在血液里。

现在让我加入你们的讨论，我的问题其实是从你们那里而来，关于我们频繁遭遇的“失败的小说”——你们反对任何形式的“语言败坏”，是否你们已经认为当下的文学写作所产生的“新美学”（我借用了桑塔格的一个被我改动过的术语）充其量是某种强词夺理的无效辩词？我不想举例因为例子唾手可得，我也不想指名因为指名指不胜指。定浩认为“失败的小说”就是失败的小说，德海更愿意指出“失败的小说”为什么会失败的诸般原因，有时候你也会力排众议，反对定浩认定的“坏小说”是坏小说。我的问题则是：这样一部即便“失败的小说”有没有可能由于它的争议性之搁置和非终审裁决化，进而改写了文学批评的差异/认同模式，将导致最终取消传统文学批评，重新进入一个人人识字人人写作人人皆是批评家的后群氓时代，而这个时代的少数人又将如何重建批评准则？没有几个人能够博览群书，何况即使是那些博览群书者，他们的内部争吵将更加激烈和互相充满敌意。当然定浩或许会反驳说，文学批评不是为了说服那些无法说服的读者，而是为了说服那

些潜在地倾向于自己观点的读者，批评的意义在于表达差异。德海你呢？你可能对某些显赫一时的具体作品评价与定浩南辕北辙，你虽然熟读经典却不主张以过去的经典为衡量当下文学作品的标杆与准绳，但是你的批评照样引经据典自绝于那些通晓世界大势和当天新闻八卦的最大多数，或许你为某部备受恶评的作品进行辩护，那个被你辩护的人和他的众多拥护者却对你一无所知。你说是的，这就是作为一个批评家最应该接受的宿命，他不应该期望拥有大多数读者，批评家不过仅仅为一小撮人写作。可是奇怪呀，德海你刚才为之辩护的这位小说家，他属于大多数读者，正如日中天呢。

定浩、德海，你们不要较真，上面我只是和你们做个模仿游戏。

指认作品及其制造者的错误与草率必须毫不留情，指出他们的妄自尊大，指出他们的无知无畏，这是你们的天职。小说家可以写尽人性的丑陋因为这是他的特权，然而小说家却受不了批评家对他人性的揭发与对他才能局限的无情分析，他们常常漏洞百出，可惜小说家没有意识到批评家在对他做一件同样的事情。你们不能猜度小说家的小心眼、诡诈以及一切你我无不具有的人性弱点，可是你们可以大胆指出在他们作品背后隐藏的和运行的意图与无意识。我多次看到你们为发现某部文学作品字里行间的秘密而兴奋，各种批评理论对你们不再是为了满足复述之需，也不是一件无须检验的工具或论文补丁。你们能够将一个恰当的引语嵌入在你们评论的最恰当的位置，契合、适用、碰巧，你们不仅有良好的语感——语感是第一位的，其他各项可能更重要，别说我自相矛盾，写作者都懂——在你们的批评写作中，我读到了感受力、障碍、知性、克服、确定、含混性、发现与分析的喜悦以及你们的个人风貌。

赞美你们已太多，请原谅，这是第一次。

吴亮

2013年11月8日

苏格拉底认为，假想一个人具有一种他实际上并不具有的美德，这是接近疯狂的行为。这样一种假想显然比与之相反的对一项绝对恶行的疯狂迷恋还要危险。因为对绝对恶行的疯狂迷恋还有治愈办法，而前者则会让一个人或一个时代一天天变坏，也就一天天不公正。

——尼采《历史的用途与滥用》

目录

辑一 / 001

年老的迷惘一代 / 003
旁观者的道德 / 006
失败者格非 / 010
一个地狱的受害者 / 014
人性的彩膜 / 017
骆以军的大麻小说 / 020
拐了弯的诗人 / 023
胡诌诗与乱弹琴 / 029
坏诗的秘密 / 034

辑二 / 037

假想的煎熬
——对苏童《黄雀记》的一种解释 / 039
被打捞上岸的沉船
——张炜《你在高原》 / 048
徘徊在零公里处的幽灵
——马原《牛鬼蛇神》 / 060
皇帝的新衣
——阎连科《四书》 / 068
快感的形成与失去
——李师江《神奇的大妈》 / 074
职业的和业余的小说家
——兼论宁肯的《环形山》 / 081
《第七天》：匆匆忙忙地代表着中国 / 090

辑三 / 99

论经验 / 101
短篇小说与长篇小说
——以几位年轻小说家为例 / 109

辑四 / 123

文学的形状 / 125
读《剑桥中国文学史》上卷 / 129
雨声潺潺，像住在溪边 / 135
文学是写可珍重的东西 / 139
智性的柔弱 / 141
寻找试金石 / 145
语词的篝火
——论贾勤《现代派文学辞典》 / 151
文学与政治
——近距离看林达 / 164
小说家自己的命运
——读王安忆《天香》 / 177
拥抱在用言语所能照明的世界
——读金宇澄《繁花》 / 187

附录：从芦焚到师陀
——在一条文学道路的背后 / 193

后记 / 235

辑一

年老的迷惘一代

几个月前，我第一次读到施特劳斯的《论僭政》，没有完全读懂，但他在文章开始前抄录的一段英国历史学家麦考莱的话，却轻易地打动了我。

“反政府的写作习惯本身对人格有一种不利影响。因为，凡有这种习惯的人也就倾向于违法，违反的即便是一种不合理的法，也倾向于使人们变得完全无法。”

这段话让我立刻想到的，是一批颇负盛名的当代中国作家和艺术家（请原谅我不一一列举他们的名字，因为这不是一篇声讨和指责的檄文，对他们的谈论只是为了更好地认识我们自身），他们都在“文革”期间度过了自己的少年或青年时代，在那样一个需要违法和认同违法的动乱年代，作为一个青年的天然反叛热情和作为一个人的反抗不合理社会的勇气，在他们身上自然结合成激动人心的伤痕，借助文学的名义，这伤痕成为他们共同的图腾，闪耀在20世纪七八十年代。多年后，面对一个全新的时代与社会，他们再度归来，只是依旧愤怒、怀疑、批判、嘲讽，岁月和成功只让他们多了一丝傲慢与刻薄，和对过去的热切怀念，好像过去的一切都没有发生过。

也正是这些愤怒、怀疑、批判和嘲讽的声音，构成了在我们之前的当代文学史，作为我们的父辈，他们有足够的理由受到尊重，但在我们自身的成长年代，在我们于迷惘中急切盼望精神导师的年代，他们中没有一个人有资格站出来，教给我们一些关于爱、善良乃至幸福的真理，这是否正因为从年轻时期养成的“反政府的写作习惯”，影

响了他们的人格成长呢，以至于他们自己尚一直处于迷惘之中。他们是年老的迷惘一代，自顾不暇，以至于初涉海洋的我们必须从翻译文学中寻求各自的风帆和船舵。

“你们是迷惘的一代。”当迈入老年的格特鲁德·斯泰因说出这番话之后，年轻的海明威并不赞同，他在夜里走回家的途中，想到斯泰因老小姐的以自我为中心和思想上的懒散，以及自己这一代作家强烈的自我约束，他迷惑地想，是谁在说谁是迷惘的一代呢？或者，“所有的一代代人都让一些事情给搞得迷惘了，历来如此，今后也将永远如此”，他坐在丁香园内伊元帅的雕像下，喝了杯冰啤酒，“让什么迷惘的一代那一套跟所有那些肮脏的随便贴上的标签都见鬼去吧”，他起身回家。虽然很多年后，他开枪自杀，但那并不是迷惘的后遗症，那个有力量将“迷惘”与传道书并列的海明威，和那个写下《老人与海》的海明威，是一致的。他一定会同意他的同时代作家福克纳（虽然他们关系并不好）说过的一段话：“他必须使自己明白世间最可鄙的事情莫过于恐惧。他必须使自己永远忘却恐惧……诗人和作家的特殊光荣就是去鼓舞人的斗志，使人记住过去曾经有过的光荣——人类曾有过的勇气、荣誉、希望、自尊、同情、怜悯与牺牲精神——以达到不朽。诗人的声音不应只是人类的记录，而应是使人类永存并得到胜利的支柱和栋梁。”

能说出这番话的诗人和作家，能按照这样的肯定性精神去创作的诗人和作家，即便最终酗酒而死，用猎枪射穿自己脑袋而死，或精神疯狂而死，却要胜过那些终生只懂得怀疑、批判、揭露、嘲讽的清醒者百倍。也正是在这个意义上，我更热爱食指和顾城胜过他们的同时代诗人，因为这两位是那个贫困时代里真正曾诉诸爱、同情、希望等等人类光荣的情感来打动读者的人。在一个诗人赖以存在的文字而非现实生活中，他们小心掩藏好不幸和怨恨，忘却恐惧，呈现给我们一个值得生活的世界，虽然那世界还不够广大。

没有人能单纯通过怀疑和否定达到不朽，就像没有人能单纯通过暴力和性器官来达到不朽，从古至今，都是这样。那些古典作家深知

这一切，因此他们总是颂扬高贵、德行和智慧，并对人性的肮脏和邪恶保持沉默，这沉默不是懦弱的逃避，而是最高意义上的拒绝。从古希腊到先秦，从荷马的英雄礼赞到三百篇“温柔敦厚”的诗教，从苏格拉底谈论的“最高的善”到《春秋》《左传》里所谓的“立德、立功、立言”，都是这样。

没有一个完美的社会。但古典作家懂得，唯有通过颂扬和描述美好，才真有可能使一个不好的社会有所改善，而不是如我们所见到的一些中国作家，只知道通过反抗和批判丑恶的方式，以求速成，这之间的差距，不仅仅是时代使然，政治境遇使然。作为参照，20世纪上半叶的俄罗斯白银时代作家群会是一个很好的例子。同为五十年代生人的刘小枫，曾经写过一篇叫作《我们这一代人的怕和爱——重温〈金蔷薇〉》的名文，向那些在严酷的政治环境下饱受蹂躏却依旧能奉上同情、温柔和祝福的俄罗斯灵魂致敬，只是他过高地估计了《金蔷薇》对他们那一代人的影响，他们那一代的很多人，在“怕”之后接踵而至的，并不是“爱”。

（原刊于《鲤·因爱之名》，江苏文艺出版社2009年8月版，刊发时更名为《伤痕图腾》）

旁观者的道德

哈金的这本《南京安魂曲》，更适当的书名应该是《明妮·魏特林》，它无意中讲述了一个典型的美国故事，即天真的美国人如何在异乡的尘世邪恶面前一点点被毁掉，但和亨利·詹姆斯笔下的黛西·米勒不同，明妮·魏特林在进入我们视野之时，已经是一个老人。一个绝对天真的老人，如何在这份天真的鼓舞下奋勇斗争，成就巨大的业绩，又如何困扰于这份天真的失去，并选择最极端的方式来抗争，和黛西·米勒席卷我们的哀婉不同，明妮·魏特林的故事里面有一种极其辉煌的东西在吸引我们，偶尔有些瞬间，它让我们想起麦尔维尔笔下的亚哈船长。哈金原本有可能完成一部足以进入美国文学史的小说，明妮·魏特林原本有机会和黛西·米勒，和亚哈船长并肩站立，成为美国精神的一部分。

遗憾的是，哈金并没有这样的志向。他在接受国内媒体采访时说："有一回我做了个梦，我太太生了个小女孩，那个孩子的脸是明妮·魏特林的脸，所以我觉得那是个启示——这本书死活得写出来。这是民族经验，我写的是民族的苦难和耻辱。"这个梦的确可以作为小说的隐喻，在哈金这里，天真的美国人明妮·魏特林没有机会成为一个独立的不朽人物，她只是投胎在一个华裔家庭，作为一张脸，一个强烈的刺激，以及一个对于美国读者而言恰当的阅读视角。哈金试图要完成的，是对发生在遥远中国的一次重大历史事件的小说书写。

关于重大历史事件和小说的关系，乔治·斯坦纳在他那本《托尔斯泰或陀思妥耶夫斯基》中曾讲过一段相当精彩的话："小说家并不

希望篡夺记者和史家的地位。在19世纪小说中，革命和帝国在背景上扮演了重要角色，然而仅仅局限于背景而已。当革命和帝国所起的作用太靠近核心位置，例如，在狄更斯的《双城记》和法朗士的《诸神渴了》中出现的情形，小说本身在成熟性和独特性这两个方面都会出现缺陷。”

这段话包含了小说艺术的主要秘密。对于记者和史家，重要的是事实；但对于小说家，重要的则是个人。记者和史家的天职是挖掘和打捞生活的真相，尤其是重大事件的真相，人们也以此来判断他们的优劣；对于小说家，读者应当另有标准。如果说哈金是在写小说，如果说《南京安魂曲》是一部严肃的长篇小说，那么，我们必须也要用小说这门艺术应有的严肃来评论它。然而，为《南京安魂曲》写序的余华说：“《南京安魂曲》有着纪录片般的真实感，触目惊心的场景和苦难中的人生纷至沓来。哈金的叙述也像纪录片的镜头一样诚实可靠。”然而，将“伟大”毫不吝啬地赋予《南京安魂曲》的阎连科说：“‘还原’成为《南京安魂曲》中的文学要旨与艺术追求，乃至于当时南京街道上的树、小店中的菜和人物穿戴的衣物与鞋子，都带着文化历史的印迹在这部小说中从容地布排和展开。”

我不会奢求媒体记者来探讨小说艺术，这不是他们分内的工作，但我至少期待鼎鼎有名的小说家们对此能谈出点别的什么，然而没有。事实上，《南京安魂曲》在国内读书界引发的，几乎一边倒的是对南京大屠杀的再度关注，是在新闻纪实频道和历史探索频道范围内的普遍哀痛和赞扬。

从约翰·拉贝、东史郎，再到严歌苓、张纯如、哈金，我们若是细数一下历来有影响的涉及南京大屠杀的著作，会发现一个共同的特征，即这些叙事者都不属于这块土地，他们作为旁观者，或是海外华人，或径直就是外国人。即便在陆川的《南京，南京》里面，主要的叙事者依旧被设定为一个日本军官，据说这样可以呈现更为客观的人性。随之而来，一个司空见惯的责问，就是针对所谓中国式的健忘。在《南京安魂曲》中，哈金也借叙述者安玲之口，再次重申了这

样的责问："这种健忘是基于相信世上万物最终都没什么要紧，因为所有一切最终都会灰飞烟灭——就连记忆也是会逐渐消失的。这样一种见解也许很明智深刻，可人们也可以认为，中国人似乎用健忘作为逃避责任、逃避冲突的一种借口。"我们之所以在这里可以将叙述者安玲和哈金画上等号，是因为哈金在接受访谈时也直接表述过类似的意见："中华民族是健忘的民族。许多重大的历史事件都没在文学中得到相应的表述。中国有世界最大的作家队伍，而这方面做得十分不够。你看日本，挨了原子弹，就有《黑雨》之类的文学作品出现，使他们得到世界的同情。"

事实上，中国人并没有健忘，位于南京的江苏人民出版社这些年陆续编译出版的七八十卷《南京大屠杀史料》就是证明，哈金也从中吸取过很多材料，但哈金似乎得意地认为，唯有文学表述才代表着记忆，唯有成天哀号才代表着记忆。这，是典型的旁观者的道德。在这样的旁观者道德观审视下，一个丧失至亲的人，他最应该做的不是哀伤，而是赶紧运思写一篇悼文；因为，衡量他是否还记得逝去亲人、是否没有健忘的标准，不是他默默地珍藏好几件小小的遗物，不是他多少个深夜里辗转难眠，不是他多少次忽然间的神思恍惚，而是他能否在晚报副刊上发表一篇表达哀思的文学作品，最好是小说。这是多么的荒谬！然而，很多年以来我们就曾经一直默默忍受着、附和着这么荒谬的、来自旁观者的指责。

南京大屠杀是近百年来全体中国人最深的伤痛，我相信这样的伤痛还会持续很多世代。在这样史无前例的民族伤痛面前，每个生活在这块土地上的人，都不可能是旁观者，而是当事者，是失去亲人的人。但我不认为南京作家乃至内地作家，就有义务要写出一部关于南京大屠杀的小说。追悼会上，那漫天飞舞文采飞扬的挽联和悼文，永远都是旁观者送来的，这是他们自觉的义务，值得尊重，但不代表他们就能以此来指责那低头哭泣的未亡人为什么不和他们一样挥毫泼墨。文学的真实或历史的真实也许已经能令旁观者安心，却不足以让当事人安魂。如果说到纪录片般的真实，如果说到还原现

场，大概没有比佛山小悦悦被碾的那段视频更真实触目更能还原现场的了，但是，你能够说，小悦悦听说了那段真实的视频被传播，就能够安魂了吗？她的父母亲人成天目睹那段真实的视频被传播，就能够安魂了吗？

文学和生活，都有其自身的伦理和边界，不是所有的生活都有义务进入文学，或者说，那些没有进入文学边界的生活，不意味着就已被遗忘。文学的任务不是用来博取生活的同情，而那些进入了文学边界的生活，也没有理由用自身的重大和惨烈来左右文学自身的伦理。哈金在刻意地混淆这二者，我们的小说家们则有意无意地对此视而不见。

在我看来，关于哈金的小说艺术，最严肃的意见来自台湾的朱天文，在小说《巫言》中，她重现了一个年轻认真的华语小说家读到哈金小说中译本后的感想，哈金的英文著作可以译成不论哪一国文字，就是不好译成中文。因为只剩下题材，吸引旁观者和局外人的题材，“读您的书感觉上像是科普版。（他以为自己至少补饰以轻松幽默的语气了，显然没有。或其实他的意思可以是，科普书的贡献多大呀，深入浅出担当着桥梁角色，不容易的。）” 考虑到《南京安魂曲》的译者依旧是季思聪，我有理由认为，这段来自海峡对岸一二十年前的发言，对《南京安魂曲》中译本依旧适用。当然，这次哈金讲了一个内地小说家难以碰触的题材，不容易的。

（原刊于《上海文化》2012年第1期）

失败者格非

三部曲的写作，似乎一直是中国小说家的心结。在《春尽江南》出版之际，格非就说，“所谓三部曲，多年来像须臾不离的恋人一般地缠着我。现在我终于摆脱了她的温柔和暴力”。格非有一种解脱感，因为所谓三部曲的计划，其实只是多年前的想法，是一种在当时的文学环境中对连续和完整性的自然追求。然而到了新世纪，文学市场大变，《兄弟》没写完都可以先出一个上册，而《哈利·波特》可以慢慢悠悠出到第七部，更有小说家宛如投放集束炸弹般一下子砸出十卷本四百五十万字的巨著，在这样的乱局中，三部曲这个计划本身已经失去了往日的意义。但对作家来讲，一个画了三分之二的圆，自有它心理学上的温柔和暴力，要胁迫作家把它画完。

《春尽江南》似乎是写了一群失败者。在不同场合，格非都谈过他对失败的理解，“文学就是失败者的事业，失败是文学的前提。过去，我们会赋予失败者其他的价值，司马迁在《报任安书》里列举的失败者被赋予了很高的地位。今天失败者是彻底的失败，被看作是耻辱的标志。一个人勇于做一个失败者是很了不起的。这不是悲观，恰恰是勇气”。

我觉得，格非之所以崇尚失败，是因为他对失败的理解有些暧昧，甚至可以说混乱。《报任安书》里提到的人，其实没有一个是失败者，他们都是一些遇到了非常大的困难，然后努力克服困难的杰出者，是“倜傥非常之人”。司马迁列举的那些人，文王也好孔子也好，根本不是因为某一时刻的失败才被赋予了很高的地位，而恰恰

是因为他们之前之后的成功。暂时的失败和长久的失败，他人眼中的失败和自我意识到的失败，无关痛痒的失败和真正的失败，庸众懦夫的失败和勇士伟人的失败，这其中的千差万别格非都视而不见，也许，正是这种混淆才给了格非勇气，让他产生一种错觉，认为“一个人勇于做一个失败者是很了不起的”。因为，除了懦夫和自甘堕落者之外，没有一个真正的人，会甘心去做一个真正意义上的彻底的失败者，并且还自认为那是了不起的。

在小说中，作者借大谈庄子的冯延鹤老头的嘴讲出这么一段话：“你只有先成为一个无用的人，才能最终成为你自己。”这段话深得主人公谭端午同感，被他记在心里，增添了他“勇于做一个失败者”的决心。但问题在于，假如一个人真的能“成为你自己”，那就已经不失败了。老庄之学本身，有极其刚强奋发之处，绝非庸者、软弱者以及失败者的逃避之所，这一点，我相信冯延鹤和谭端午都没有什么体认。

《春尽江南》的主人公谭端午被设定成一个八十年代的著名诗人，九十年代初回到家乡鹤浦，在这里结婚，生子，在地方志办公室里消耗光阴，看着自己的妻子从一个崇拜诗人的无知少女蜕变成一个干练强悍的大律师，自己搞点不轻不重的婚外恋，偶尔还充满嫌厌感地参加点诗歌活动。格非并非纯粹地架空虚构，相反，他是把谭端午放在欧阳江河、海子、唐晓渡这些真实的诗人和诗评家之间，让他的情人吟诵翟永明的诗；让他的耳边回响朱朱的《清河县》；让他对粉丝说起同睡在一床喜欢打呼噜的海子；让他的妻子庞家玉感慨：“如果说二十年前，与一个诗人结婚还能多少满足一下自己的虚荣心，那么到了今天，诗歌和玩弄它们的人，一起变成了多余的东西。多余的洛尔加。多余的荷尔德林。多余的忧世伤生。多余的房事。多余的肌体分泌物。”

庞家玉所说的二十年前，是1989年，二十年后，自然是新世纪了。《春尽江南》这本小说要写的，是玩弄诗歌的谭端午在新世纪的失败之书，而由于作者的自信，它竟然期望成为诗人这个族群的失败

之书。

在某次受访时，格非曾说过，“我想描述中国近现代一百多年来的历史中的个人。我当然不是想去描述历史，这个我没有任何兴趣，而是在这样大的历史背景当中，这个个人是什么样的”。描述历史，是一件巨大而困难的事，格非自然可以表示没有兴趣；然而，格非所说的个人到底是什么意思呢？“这个个人”到底是哪个个人？难道有一些可以代表全体个人的个人？格非塑造了谭端午这个个人，迫不及待地将一切艺术才华和道德猥琐都塞到这个典型身上。通过这么个典型的视角，作者让我们看到，诗人这个族群就是这么个模样，他们被时代抛弃是注定的，成为失败者也是注定的，而失败是成功之母，失败的诗人最后会拿起笔，写一首告别过去的挽诗，然后开始写小说，就像谭端午最后一样。

在当代中国小说家的笔下，诗人一再地成为某种小丑的代名词，之前有阎连科完全缺乏文化常识的《风雅颂》，现在又有了《春尽江南》。我知道老百姓为了交流方便起见，惯常会将人分成各种类别，上海人北京人，中国人美国人，胖子瘦子，诗人商人，诸如此类；我知道漫画家都熟知一些通用和简洁的绘画线条，用以表示人的喜怒哀乐，表示人的高低贵贱；然而，我不知道小说家竟然也可以将人这么简单粗暴地符号化、类别化乃至漫画化。在那些好的小说家乃至艺术家心里，从来都没有某类人的概念，只有一个个具体而微的生命。个体生命的复杂远胜过集体，小说家关心的应该是千姿百态、复杂生动、不可穷尽的个体，而不是去捏造几个似乎能代表集体代表时代的个体。《春尽江南》里，谭端午可笑地从头至尾在阅读《新五代史》，却不曾有任何自己的见解，就像他对巴赫、莫扎特、海顿的音乐一样，而这些都成为一个个有用的符号，一个个象征躲避、忧伤乃至失败的符号印在谭端午额头，昭示着他是个多么才华横溢多么能代表诗人的诗人。

格非在清华长期讲小说写作，也出过几本文论，在探讨面向当下面向未来的小说写作时，格非一贯的策略是将一切难题归咎于时代、

社会乃至文学潮流，正如他将谭端午的失败归咎于诗人这个族群的失败一样。

在《文学的邀约》中，格非提到经验的同质化趋势，认为其已经弥漫于日常生活所有领域，“不仅使得主体性、独异性、个人化等一系列概念变得虚假，同时也在败坏我们的文化消费趣味”。然而，在我看来，小说家和一切艺术家的任务之一，恰恰是同这种经验的同质化趋势相抗衡，而不是就此怀疑个人经验本身的价值。可惜的是，这种怀疑，正弥漫在很多小说家身上，让他们在面对和描述当下社会时，更多的是依赖互联网上的社会新闻和段子，因为，据说那些比生活里的故事更有新意，比个人经验更不受干扰。他们似乎以为，让主人公复述一些网上流传的社会新闻和事件，就是在反映时代和个人了。

格非一直喜欢福楼拜的《布法和白居榭》。博尔赫斯曾扼要谈论过福楼拜这本书，“福楼拜创作或塑造出这两个傀儡来，并让他们阅读大量的书，目的是为了使他们搞不懂这些书。法盖指出了这种手法的幼稚和危险性。因为，福楼拜为了构思这两个白痴的反应，他自己看了一千五百种有关农业、教育学、医学、物理、形而上学等等方面的书，目的也是为了搞不懂它们。法盖评论说：‘如果一个人坚持从那种看了也不懂的观点出发来看书，那么在很短的时间内他就会做到什么都不懂，并由于他自己的原因而成为白痴。’”

博尔赫斯援引的法盖的评论，其实稍作改动，就可以移用到格非身上，即，如果一个作家坚持从失败者的观点来看待和描述时代，那么，在很短的时间内他就会让周围遍布失败者，并由于他自己的原因而成为一个失败的作家。

（原刊于《上海文化》2012年第1期）

一个地狱的受害者

韩松的影响，这两年正在迅速溢出科幻小说的类型圈。他的短篇小说，会相继刊发在《新世纪周刊》和《文艺风赏》这样截然不同的杂志上；而他最近出版的小说集《地铁》，虽多为旧作再改编，但包装上则完全洗去了科幻的痕迹。“电子囚笼中的卡夫卡”，类似这样贴在《地铁》封面上的标签，以及封底诸多大众名流和海外杂志的推荐语，让我想起宫部美幸为伊坂幸太郎《想象力的精确度》所写的赞词：“像他这样的作家将背负起日本文学今后的命运……他有独特的文风，是个天才。”请注意，是文学的命运，而不再是某个类型写作圈子的命运。

这无疑是令人期待的。然而，读完《地铁》，我对韩松却无比失望。如果用科幻迷喜爱的维度比喻，那么韩松的小说基本还是一种二维的类型写作，也许他在这二维中已做到极致（韩松被粉丝称作韩老大，这与刘慈欣被称作大刘，有着微妙的差异），但一旦进入真正文学的三维空间，他呈现出来的不过是一些苍白、扁平、单调的线和面，因为，他的小说中缺少文学三维空间最重要的一维，那就是“人”。

韩松从卡夫卡那里学会了隐喻写作，却不懂得，卡夫卡致力挖掘的是一个个具体而微的人性深渊，而非笼而统之的社会地狱，在那个怪诞奇崛的表面之下，卡夫卡本人有一个对日常生活充满热爱的狄更斯式的健全灵魂（参看卡夫卡1917年日记）。也正由此，一种卓越超拔的隐喻写作在韩松这里就沦为一种糟糕的观念写作。在《地铁》中，所有的细节都有其象征性，所有的描述都暗有所指，绵密的

寓意被置入精心安排的怪诞情节里，他将自己对生活、对社会的诸多愤怒、不满以及设想，用几乎是明喻的方式，埋藏在小说中。这种观念写作，会立刻吸引两种人的注意：一种是同样愤怒和不满的青年；另一种是善于找寻意义的评论家。张大春评论索尔·贝娄《雨王亨德森》，“亨德森从头到尾只是贝娄为了兜售显微镜而附赠的一具活检体，而小说在这里又死了一次”，而韩松小说中的所有故事情节和人物，都可以作如是观。小说在这里，同样又死了一次。

抛开一切理论的教条，我们从真正的文学中期望得到的，有两点大概永远都不会改变，那就是“美学乐趣”和“精神洞见”。韩松作品有新感觉派的影子，那是一种操持着形容词来写作的美学。“空气中冲来一股膻怪味儿，像乱葬坑中的尸体在腐烂，地面是蓝黑色的，潮湿而阴冷，周遭若有大雾弥漫，污浊腐朽，摇摇欲坠的围岩上，挂满结晶的、人血似的大颗水珠，在丛丛青苔下缓流慢溢。”《地铁》中充斥着这样的描述，我们从中看不到任何活生生的人和事，只有形容词，形容词，形容词。在“红色”形容词统治下长大成人的韩松，作为一个反抗者，端给我们的，却不过是另一群“黑色”的形容词。

地铁，无论它本身千差万别，但在韩松那里已成为一个最大的形容词，即对地狱的形容。然而，韩松对地狱的认识并不高明，不过停留在类似“植物大战僵尸”这样的网游和漫画层次，他是一个地狱的受害者，却不是一个合格的小说家。在序言中，他提到要表达“中国最深的痛，她心灵的巨大裂隙，以及她对抗荒谬的挣扎，乃至她苏醒过来并繁荣之后，仍然面临的未来的不确定性，以及她深处的危机”，这话说得蛮好，但是这话里却没有具体的个人，只有一个抽象的“中国”。这是可怕的，因为，假如只存在一个抽象的“中国”，那么她所有的痛苦、挣扎、不确定性乃至危机，正如她所谓的繁荣、和谐、发展一样，不过是一体两面，都是可能被预设和被控制的。

对小说家而言，没有一个抽象的群体，没有一个抽象的地狱天堂，只有个体，千姿百态栩栩如生的个体。退一万步说，即便我们如今的确已生活在地狱之中，每天的确已穿行在韩松所谓的地狱般的地

铁中，那么，我愿意用来作为慰藉和消磨时间的小说读物，也不是韩松式的，而是卡尔维诺式的。因为，在《看不见的城市》末尾，这位感受过法西斯暴政的意大利小说家曾给予我们一种非凡的精神洞见："在地狱中寻找非地狱的人和物，学会辨别他们，使他们存在下去，赋予他们空间。"

（原刊于《文汇读书周报》2011年6月3日）

人性的彩膜

“至少从某种意义上，”G.K.切斯特顿说，“读坏文学比读好文学有价值。好文学可以让我们了解一个人的思想，坏文学则可以让我们了解许多人的思想。一部好小说让我们如实地了解它的主角，一部坏小说则让我们如实地了解它的作者。”

十几万字的《武昌城》读完，我了解到两件事。第一件事，武昌以前是有城的。这在武汉人方方看来是石破天惊的发现，然而，经历了漫长冷兵器时代的中国大地，又何曾有过几座没有城池的城，那些断墙残垣触目皆是，历史健忘症患者固然值得同情，但碰触到一点真实砖瓦的人似乎也不必大惊小怪。从古至今，城墙上下、城里城外的杀戮从来没有停歇过，倘若一本小说以攻城和守城为题，那么作为读者最迫切想知道的，是这座城的特殊之处，想知道围绕武昌城的战斗，和那些发生在北京城、西安城、南京城乃至扬州城的战斗，区别在何处？进而言之，假若说作者有意让一座城成为人物群像背后的主角，那么，我们期待在小说结束的时候，能对这个主角有一个深刻的、可以默念在心的印象，就像我们读过了萧红的呼兰河小城，就绝对不会和沈从文的边城相混淆。

这样的期待在《武昌城》面前注定要落空。自始至终，我们读到的，是一座面目模糊只剩下几个城门名字的城和一场全无特色的城池攻防战。城外的兵，搭云梯攻城，失败，再搭，再败，遂不搭了，围城；城内的兵，死守，突围失败，粮绝，在城内抢劫，最后哗变开城。且不论千百年来那么多真实发生过的城池攻防战例，即便是战国

时墨子和公输般在纸上演练的城池攻防，大概也要比这精彩跌宕许多。当然，不能纯粹以军事爱好者的想象力来苛责女性小说家，战争只是《武昌城》的幌子，幌子下面，据说写的是人性。

《武昌城》分上下两部，上部《攻城篇》里的主要情节不是攻城，而是民国版的“拯救大兵瑞恩”。志愿参加北伐军敢死队的学生梁克思在攻城失败后被困城门洞内，他的同学罗以南和表哥莫正奇反复组织人员冒死相救，先后搭进三四个士兵和两个女护士的性命，也没能成功。梁克思本想自杀，但在护士张文秀“深邃而坚定”的目光鼓舞下，终于决定坚持到最后一口气。下部《守城篇》的主要情节也不是守城，而是民国版的“战地春梦”。守城的北洋军官马维甫喜欢表妹洪佩珠，富家女洪佩珠却喜欢穷学生陈明武，但陈明武不敢接受洪佩珠，即便向他表白的洪佩珠眼中瞬间“饱含了眼泪”，考虑到不想死在情敌马维甫手上，他还是冷静地决定放弃。终于，借着一个炸弹落在房顶的契机，被表妹拒绝的马维甫和军官遗孀喜云母亲紧紧地相拥到一起，一举解开了这种种感情的纠结。最终，马维甫在表妹被乱兵逼迫含愤自杀的刺激下，毅然打开了城门，结束了这场战役。

我读完《武昌城》后了解到的另一件事，是作者的人性观。在如今的小说家方方那里，世界由三种人组成：好人、坏人，以及好坏参半的人。好人知道自己是好人，坏人也知道自己是坏人，都无趣得很，所谓小说表现人性，重点就是表现第三种好坏参半的人。这种人很纠结，不知道什么时候应该完成向着好人的那一跃，所以就需要小说家设置一些极端情节，比如亲爱者的死亡，来逼迫他们做出选择，这种选择，被称作人性。

这种对人性的认识，虽然看似复杂辩证，但依旧不自觉地深深依附于旧有的革命战争文学的二元对立模式，战胜一方的权力机构通过这种二元对立模式先验地确立好和坏的标准，文学的作用只是为了将这种标准形象化地推行给民众。只是慢慢地，民众也许会产生一些怀疑，世界真的是这样二元对立、非黑即白吗？有没有更复杂真实的人性？我记得当年在黑白电视和彩色电视的交替时期，会有聪明的厂家

生产一种廉价的电视彩膜，蒙在电视屏幕上，产生一种红红绿绿的彩电效果，很是流行过一阵子。那第三种好坏参半的人，就好比廉价的彩膜，它看似通向彩色电视的世界，事实上依旧是黑白电视时代的附庸，用虚假僵化的彩色来产生一种自欺欺人的幻觉。只不过，倘若一直看不到真实的彩色，多数人似乎也的确会愿意，暂时选择这样的代用品。

正如只有在人的眼睛里，麻雀才时而是害鸟时而是益鸟，在好和坏的知识教养背后，隐藏的是权力的眼睛。这一点，从尼采到福柯，反复申诉，几乎已成为一个健全的多元社会中的常识。现代文学的能量、意识以及机智，其实都来自于对那经过权力的眼睛整理过的虚假生活的猛烈抨击，而小说家的天职，按照亨利·詹姆斯的说法，是去描绘那未经整理的生活，去想象和创造那缺失的真实世界。在那里，麻雀就是麻雀，土拨鼠就是土拨鼠，它们之间的碰撞不是善与恶、好和坏的碰撞，而是一个生灵与另一个生灵之间喜怒哀乐的碰撞。

曾有记者就《武昌城》问过方方一个有意思的问题："你所有的作品不管描写什么题材，都归结在人性上，有没有想过突破这点？"方方很有点恼火，回答道："我没有刻意去想突破。我没有把要出彩、要引起注意、要有所突破当成天大的事情。我只想写我心中想写的，我写作不是为了你们看突破不突破，突破也不是你们说突破就突破了的。而且我有信心这样写就很好，就会有很多读者喜欢。"

我猜测，那位记者也许真正要问的是："你作品表面蒙着的那层人性的彩膜，有没有想过什么时候撕去呢？"

（原刊于《南方都市报·阅读周刊》2011年12月11日）

骆以军的大麻小说

从里到外都顶着哀悼亡友邱妙津之名，并展开所谓“生死对话”的《遣悲怀》，当初在台湾出版后，激怒了一大批邱妙津的拥趸，认为小说是对邱妙津的意淫和亵渎，尤其在亡者无法开口的情况之下。然而，去年《遣悲怀》在内地出简体字版，这种愤怒令人惊讶地没有重演，仅仅被淡化成一种女同的情感创伤，抑或成为执掌虚构大权的小说家遭遇真实世界压力的又一个辛酸案例。可以说，《遣悲怀》在内地激发的，迄今为止，依旧是一边倒的对骆以军小说技艺的膜拜。

的确，在《遣悲怀》中，骆以军的小说技术呈现出一种几乎无懈可击的成熟与自由的姿态。他的叙事每每启动于平凡细微处的日常遭遇，甚至只是一个人静坐时的散乱思绪，却能经由其叨叨念念般的叙述，飞快地达至某个诡秘高度，随后，没有随后，像是置身一个构筑在悬崖之上的蜂窝状迷宫，他带领你鬼魅般穿越一个个房间，忽然他就消失不见，你推开面前唯一的一扇门，一脚跨出，是浩荡到令人眩晕的碧空。

倘若小说当真只是隶属于时间的技艺，那么《遣悲怀》确可以被视作一次技艺展示的典范，一座时间的迷宫：“那里头有许多‘处于不同时刻之当下’的人物、街道和房间，他们全都不是处于静止状态的静物画，而是处于一种时间的倾斜状态。它们的内部，都有一种画面无法支撑的、时间的歪斜。有的向未来倾斜，有的倾向过去。当我在描述它们时，它们被拘在这一个状态里，但是当我叙述停止或一转身，悬住它们的那一丝暂时状态便被切断，它们就会朝向那个倾斜

的姿势哗哗崩毁……”这段由《遣悲怀》的叙述者“我”讲给邱妙津听的，对想象中完美小说的描述，用以描述《遣悲怀》本身也无比贴切。某种程度上，这部小说并非源自死亡和追悼，而是源自作者与邱妙津的一次短暂邂逅，在那次邂逅中，他们描述各自的小说理想，日后《蒙马特遗书》和《遣悲怀》作者迥然不同的小说理想。

在我看来，邱妙津拥趸乃至邱妙津本人，与骆以军之间在小说认识上的冲突，几近于黑格尔在《精神现象学》中所谈到的，“诚实的灵魂”和“分裂的意识”之间的冲突。邱妙津的小说人物有着高度的生存意义，意味着自我的定义，意味着对生命的诚恳要求；而骆以军的小说人物则是分裂的旁观者，是丧失自我生活的人。黑格尔预言“诚实的灵魂”将被历史唾弃，而“分裂的意识”会节节获胜，我们身处的时代对此已做出了无数的印证。但随之而来的吊诡在于：那些在当下依旧顽强幸存的少数“诚实的灵魂”会生活得无比艰难，并在强大的时代压力下渐趋分裂；而那些如骆以军一般对“分裂的意识”保有内在认同感的当代人，因和时代精神相吻合，反倒弥散出一种基于诚实的安宁，我分裂，故我在，于是荒怪与美善一体，淫猥和纯真并进，生命转而成为一种单细胞分裂式的弥天弥地的华丽景观，思辨和观看代替了具体的生活，不再有集聚自身的生命，不再有朝着某个方向撞得头破血流的生命。

在邱妙津那里，写作是为了更好的生活，或者说，为了不能完成的更好的生活；而在骆以军这里，生活是为了更好的写作，他有如我们时代里任何一个普通平常的经验匮乏者，只是为了写作，他需要比常人更贪婪地捕食生活经验。邱妙津的不幸在于，作为一个充满生活激情的人，她和她的死，成为另一个充满写作激情者的捕食对象，被后者撕裂、观看、思索，又被献上祭台，而这一切又都统统顶着现实生活好友和文学虚构创作的神圣名义，被堂而皇之地呈现、洋洋自得地呈现，带着一切所谓后现代哲思面具的呈现。在这样一个写作的祭台上，生活变成景观。死亡也变成景观，写作者本身也成为一种景观，不再有真正严肃的生活和写作，也不再有真正严肃的敬畏与悲

伤，这才是这部《遣悲怀》真正令人不堪的事实。从某种程度上说，这是对生活和写作的双重亵渎。

维特根斯坦说，“幸福者的世界不同于不幸者的世界”，又说，“对于不可说的东西我们必须保持沉默”。骆以军根本不懂得这些，因此也就无法懂得写作最后的秘密，因此他的写作虽然惊艳，却不能安慰和打动我。他的写作范式，犹如《遣悲怀》中他自己提到的“大麻小说”，是假迷幻的名义肆意僭越伦理，以浅人的幸福妄图昌言不幸，是吸毒者内部交流的小说，是这个世界丧失严肃生活的能力之后的小说，是无比虚弱的小说。

（原刊于《深圳特区报·读与思周刊》2012年4月6日）

拐了弯的诗人

我长久以来有一个很天真的想法，觉得一个有能力写诗的人应该随便就写出好的文章，更确切地说，一个练习过诗歌这门技艺的人，他的文章至少不会难看。北宋时候流行两句谚语，“信速不及草书，家贫难为素食”，我的想法与之有些接近。据说草书大家张芝下笔必为楷则，所谓“匆匆不暇草书”；而艾略特年轻时候写出的文章至今都被当作典范，但按照他的说法那都是为了赚稿费才做的副业。

长久以来，我这样天真的想法在中国古典诗人和西方诗人那里得到了一次又一次的印证。唐宋八大家中，至少有五位同时也是以诗名世的，而即便是最讲究诗歌本体意识的永明诗人，沈约和谢朓，也都写得一手率性的好文章；至于西方诗人，除艾略特之外，仅仅就我的视野所及，柯勒律治、塞缪尔·约翰逊、德莱顿、瓦莱里、波德莱尔、奥登、博尔赫斯、希尼、米沃什、曼德尔施塔姆、布罗茨基……他们在写诗之余写下的或长或短的文论，即使通过翻译，也依然可以感受到各自光芒难掩的文体之悦。

甚至，在林徽因、卞之琳、袁可嘉等诸多民国诗人那里，他们留下的堪供流传的文章，也都不比他们的诗逊色。

因此，当我读到西川最新出版的文集《大河拐大弯：一种探求可能性的诗歌思想》之后，就会有一种很奇怪的感觉，像是无意中窥见了某种当代汉语诗歌的面目。

这本书很厚，里面收录的文章时间跨度长达二十年，有诗人文论、关于诗学观念的论争文章，诗学随笔、会议发言稿以及不少的访

谈稿，虽然体例不一，但都被一种口语化的论辩腔调所裹胁。西川在书中声称反对美文，但美文和文体是两个概念，西川在扔掉美文这盆脏水的同时，几乎也把文体给全然抛弃了。他的文章都不能当成文章来读，而只是“我手写我口”的谈话体，也许这也是一种文体，只不过，这种谈话体天生具有的诸如啰唆、重复、轻率、含混以及浅尝辄止等特质，在他的文章里也一个不缺。在序言里，西川提到“内心的混乱”“价值观的混乱”，提到头等重要的是“问题意识”，古人说“文以载道”，西川对文章的自我要求几乎就是这句古语的字面体现，但最可惜的是，这本书中的文章最终实际承载的，并不是“道”，而只是一些混乱的意识。

据说西川是诗人当中比较博学的一位，但读过各种各样的书是一回事，最终从什么样的书中获得见识，又是另一回事。

西川在书中的多篇文章及访谈中，都反复提到过自己一个独创性的观点，即“唐代没有出过一个像样的思想家”。这个观点让我很惊讶，我一边读一边在想，他是怎么得出这个观点的呢？我后来发现，这个观点并不是来自他对唐代四部文献的原典阅读，而是来自某些讲述中国思想史的二手参考书，尤其是冯友兰的《中国哲学史》。冯氏对东西方思想理解都不深，却硬要一锅煮，我们且不在这里重复冯氏此书种种已是学界常识的缺陷，因为更奇怪的是西川接下来的推论，“好像唐朝所有读书人都商量好了似的，唐朝人为了写好诗付出了一个代价，这个代价就是整个唐朝不出一个思想家，——我们不要思想家，我们就要诗人了”。作为一个也读过几天书的人，我不由得替唐代的读书人抱屈，他们可不是在要诗还是要思想之间左右徘徊的当代诗人。在唐代的大多数时候，思想界是三教并存，互相激发，唐代宗时有李鼎祚《周易集解》，“权舆三教，钤键九流”，可谓易学思想的高峰之作；武则天时期译出八十卷的《华严经》，对宋以后哲学思想有大影响，宣宗中兴之后，更是有禅宗一花五叶的大发展；至于道教，最重要的有关外丹转向内丹的系统性的完整变化，也发生在唐末。较之于日后宋明理学的一统天下，唐代思想界要复杂许多，而唐

代诗歌的活力，在很大程度上恰恰是来自于这种复杂。要了解唐诗，如西川所言，不能光看唐诗三百首，而要读《全唐诗》；同理，要认识和判断唐代乃至任何一个时代思想界的整体状况，却也不能光盯着集部和思想史文学史教材。

西川的另一个核心观点，是强调20世纪以来艺术家的特殊经验，即所谓“现代性黑暗”。这种强调本身有一定道理，但对西川来讲，这种“现代性黑暗”并不是他自己亲身感受到的产物，而只是一副舶来的象征时尚的墨镜，他以此做出的诸多针对古典诗歌和西方浪漫主义诗歌的鸟瞰式的观察，就必然显得模糊而武断。

书中有一篇《诗人观念与诗歌观念的历史性落差》，讨论不同时代的诗歌观念，西川说：“中国古代诗人的总体形象主要是由屈原、陶渊明、李白、苏轼这几个人建立起来的。”我不太明白，这一论断是怎么得出来的，这个总体形象究竟是谁眼中的总体形象？该文末尾交代是源自2007年在纽约大学东亚系的一次演讲，难道外国人就很好忽悠吗？即便是美国汉学家如宇文所安，相信也不会接受这么轻率的论断吧。直到我读到书中另一篇相关的文章，其中西川为了强调20世纪不同于19世纪的特殊性和现代性，强调中国古代诗歌和浪漫主义诗歌的落伍，就表达了一下自己对文学史的理解：“尽管在中国文学的历史中不无自我更新的努力，但其发展模式大致以所谓现实主义和浪漫主义两条主线为脉络：《诗经》和《楚辞》、杜甫和李白、鲁迅和郭沫若。这都是常识。”我看到这段如此熟悉的表述，就明白了，原来西川谈的都是常识，只不过，是古代文学教科书上的常识。由此，我们也不难明白，为什么西川要对20世纪的“现代性黑暗”念念不忘了，因为现代性的问题一直也是现当代文学和外国文学教科书中必然要涉及的老生常谈。

事实上，因为对传统和历史的无知，20世纪的特殊性被很多人无限度夸大了；所谓阿多诺“奥斯威辛以后写诗是野蛮之事”的说法被割裂上下文之后野蛮滥引了；事实上，大屠杀、集中营、魔鬼乃至极权暴政，都不是20世纪的发明，而是战争的发明和人的发明。所谓“现代性黑暗”，如果真有其事的话，那也是一个依附于浪漫主义而

生成的西方概念，是一条引我们走向西方历史与传统深处的线索，而不是一把用以抵挡历史和传统影响的盾牌。

西川还说，“真正的艺术，在现在，必须包括思辨、质疑和批判”，似乎，过往的文学和艺术都和思辨、质疑和批判无关；似乎，思辨、质疑和批判不是人类恒久的天性，而竟然成了20世纪艺术家申请到的专利。对此，我只能善意地揣测，这不是西川从过往浩如烟海的不朽杰作中自己得出的结论，而是受了某些二三流参考书人云亦云的蒙蔽。这种蒙蔽，让西川讥嘲20世纪之前的浪漫主义诗人没有触碰到“现代性黑暗”，就像一个瞎子嘲笑明眼人不明白黑暗是怎么回事一般。

但接下来，西川在一篇访谈中，无意中透露出一点自己这些认识背后的动因：

> 我现在就实话跟你说：头两天有一个芝加哥大学的学者到我们那儿交流，他讲到当代艺术和现代艺术的区别。据他的看法，当代和现代的区别首先在于：当代艺术具有历史指涉，也就是多多少少你得处理政治问题；现代文学和艺术才只处理文学艺术问题……你走遍全世界，所有好的作家、诗人都在谈这个东西，你可以说我不进入，那好，那你就别着急了，说怎么不带我玩儿啊？对不起，不带你，因为你不关心，不谈论这个。（西川《答徐钺问》）

全世界所有好的作家和诗人是不是都在谈这个东西，我不清楚，但我清楚地看到西川那种害怕不被世界主流带着玩的焦虑和被带了玩之后的得意扬扬。我由此也明白了，为什么很多当代中国诗歌都不太像文学，而是类似当代艺术，以观念尤其是政治观念为本体，因为那是世界主流，不谈这个，不玩这个，就要冒着不被人带着玩的风险。于是，诗人们开始一心一意在诗歌中鼓捣观念，鼓捣“民科”一般的伪哲学，当然按照西川的说法，“或许伪哲学更重要”。

西川这本书中，真正针对具体诗人的专论不多，《穆旦问题》算是一篇。西川认为，自1980年代末开始重估穆旦诗歌成就以来，穆

旦在中国现当代诗歌领域的地位就有一种被层层加码、无限拔高的趋势，他反感那种“本该只能出现在酒桌上的不负责任的大嘴”，希望能通过这篇文章给予穆旦一个妥帖的评价。这本身无可厚非，但遗憾的是，在针对穆旦诗歌的具体论述上，西川并没有带给我们多少缜密又新颖的分析，相反，只有种种似是而非的判断，其中隐约浮现的，似乎只是另一张不负责任的大嘴。

比如他谈及穆旦的价值观念：

> 在《甘地》和《甘地之死》这两首诗里，穆旦的语调都是基督教式的。尤其在《甘地之死》的末尾，穆旦直接使用了基督教祈语“阿门”。于是在这里，一种包含多重扭曲的个人政治景观浮现出来：一个中国人，写到印度领袖，口吻却是来自于西方基督教！这一点对我们理解穆旦的精神结构极为重要。在对穆旦的广泛讨论中，这一扭曲似乎不曾被人注意过，或者，它被有意忽略了，因为它暗合了一部分知识分子的内心秘密。

在这里，西川至少忽略了几个基本常识。首先，“阿门”一词并非基督教的专利，它也属于犹太教和伊斯兰教；其次，甘地虽然是印度领袖，但却不能望文生义地将他视为印度教领袖，事实上，甘地对自己的宗教体认一如对国民大会（国大党前身）每一成员的要求，“不论自己的宗教是什么，本人都要代表印度教徒、伊斯兰教徒、基督教徒、拜火教徒、犹太教徒等等，简单说就是代表每一个印度教徒和非印度教徒”；进而，金克木先生早在那本薄薄的《甘地论》中就曾指出，“最有资格了解印度的是中国人”，《甘地论》1943年在重庆出版，时间远远早于穆旦的这两首诗，从中可以略窥当时中国知识分子对于甘地的整体认识深度。而若是有了这三点常识，我们大概就不会对一个中国人从西方视角来写印度领袖感到过分惊讶，而西川所谓的穆旦“多重扭曲的个人政治景观”，就只能看作西川个人因为缺乏常识而产生的多重歪曲，这种歪曲，因为独独属于西川个人，当然“不曾被人注意过”。

西川对穆旦的另一个指责，是说穆旦在诗歌中“汲汲于抽象的大

词”。什么是抽象的大词呢？西川举出的例子有诸如战争、光荣、责任、自由、风暴、火焰、生命、爱情、畏惧、幸福、安宁、胜利、世界、欢乐、命运……我能够理解西川对这些大词的反感，因为它们曾经被一度滥用以至于失去了弹性，但是，当西川以这个思路来面对穆旦《诗八首》的第一首“你的眼睛看见这一场火灾”，却暴露出他自身一些对词语的陈腐且荒谬的认识逻辑：

这首诗处理的不是国家苦难，大词本应该收敛……在这段说不上高深的诗中，庄严的大词计有：火灾、点燃、燃烧、年代、自然、蜕变、程序、暂时、上帝、玩弄。这是在说一件私事吗？还是在为时代立言？还是把一场个人经验变成了《创世记》？还是穆旦只会这一种语言方式？

西川似乎认为，大词是要用在国家苦难这样的大事上面的；而写私事不能用大词。但事实上，每一个词，本身的大小，都不是一成不变的，词语的生命力，以及词语能够承载的丰富性和它自身的弹性，都依赖于诗人对它的使用，而不应该反过来，让诗人的生命力去依赖某些固定的大词抑或小词。真正的诗人，具有的基本能力就是让旧事物焕然一新的能力，他是一个隐喻创造者，在两样表面没有关系的旧事物之间找到新的联系，从而把新的生命力同时注入这两者之中。在《诗八首》中，通过用一些庄严的大词去处理私人情感，通过用一些抽象的大词来表现具体细微的情感，穆旦完成的，恰恰就是此种独独属于诗人的工作。他让这些似乎已失去弹性的大词焕然一新了，同时他让男女情爱的表达也焕然一新。

西川瞧不上徐志摩“不带走一片云彩”的浅薄，于是他自己写深刻的诗：“大狗叫，小狗也叫，/但小狗叫破了天依然是小狗”；西川指责穆旦在《诗八首》中滥用大词，于是他自己写满载小词的诗：“摸着石头过河可河水太深了”……对此，我还能说什么呢？大河拐大弯呀诗人也拐弯，然而，拐向思想拐向观念拐向世界潮流拐向无知无畏的诗人，我们还该如何去称呼他？

（原刊于《南方都市报·阅读周刊》2012年9月23日）

胡诌诗与乱弹琴

译事既不易，译诗良独难。因为诗歌是最不宽容的艺术，一个草率的句子，一处漫不经心的用词，都可能毁掉一首诗。译小说或随笔，仿佛大江大河，随手掬起一捧，总能剩一点在手心；而译诗却如拆装七宝楼台，一不小心，就徒留满地碎玻璃，伤人伤己。

爱德华·李尔的nonsense poems，吕叔湘翻译成“谐趣诗”，前几年有刘新民译本，译作“荒诞书”，而陆谷孙先生给出的译名，是“胡诌”。从《万象》上短期连载的“信口胡诌歌”到如今正装上市的《胡诌诗集》，“胡诌”二字，既然是陆先生对李尔这批鼎鼎大名的儿童诗一以贯之的认识，那么他因为这些译诗而遭受到的委屈，也自然要归咎于原作者的“胡诌”。在《胡诌诗集》的“译者絮语”中，陆先生就说：“若干年前，正在编辑《万象》杂志的陆灏老弟，约我翻译爱德华·李尔的《胡诌诗集》。诗不可译，方家之言（个别驯手自然不在此列）；信口胡诌之诗，似更无从着手，因为一看内容，诗人所记地点、人物和题材，如‘山花趁马蹄’般随性发散，兴之所至，无中生有，插科打诨，虚无诡谲，有时近乎独家放言狂欢，而读者则不知所云。果然，鄙译发表若干之后，即遭批评甚至詈骂，说是‘两个姓陆的吃饱了饭没事干似的’。另一方面，英国文学中向有童谣儿歌传统，这胡诌打油诗，初兴于十八世纪，越百年，到了李尔手中，势更大炽……”

陆先生的这段话，看似平平道来，但“另一方面”几个字，奥妙无穷，一下子就将其译诗遭受的批评归之于批评者对英诗传统的无

知，如果说陆先生的译诗令读者觉得不知所云，那不是译得不好，恰恰是译得正好，因为英诗传统中就有这么一路不知所云的诗。

事实真的如此吗？

在众多评断诗歌翻译的妙语中，我最服膺雪莱的原则，“译文在读者心中唤起的反应，应与原文唤起者相同”，这是一条最简洁也最易付诸实践检验的原则，它绝对尊重原作者，同时也给译者的创造留有足够的余地。只是，若以此原则来衡量陆先生翻译的《胡诌诗集》，虽然我对英诗传统也所知甚少，大概依旧要鼓起勇气，将之归入不合格的译诗之列。

因为，所谓nonsense的，只是针对常识或者说习俗领域，而在更为广阔的人性领域，李尔的诗，恰恰是能够调动起一个孩童全部的感官和理解力，教他们在迈入真实的成人世界之前，先认识这个由语言文字构成的宏大世界，认识其中单纯的疯狂、天真的残忍，以及丰饶的自由和辽阔的想象。而李尔的这批诗在英文读者心中真正唤起的这一切反应，又隐藏在扑面而来的、母语本身天籁般的诗性和音乐性中，隐藏在单词和单词的奏鸣中，隐藏在句子和句子的舞蹈里。而陆谷孙先生的译诗呢，从内容到形式，只是努力唤起了读者心中不断升腾的两个字——“胡诌”。

陆先生对此解释道：“一经翻译，特别是从一种分字连写成词的表音语言，译入另一种单字分写表意和/或意音语言，形式上的转移，已经使音步、格律、韵脚等诗的技术性元素对新的译入语受众失效，因而也才会受到部分读者对译出《胡诌诗集》必要性的质疑。”这段充满专业术语的话，其实只是要表达一个简单又蛮横的意思：“非吾无能，势不能也。”如果我们老实地听从这段话的意见，那么就真的没有翻译这门专业存在的必要了。但是，假如我们用雪莱的原则来检验一下，就远远没有那么悲观，因为，虽然源语言的技术性元素无法直接移植，但源语言的这些技术性元素在读者心中唤起的反应，译者却有可能也有责任，在目标语言中也找到相应的技术性元素，来予以唤起。

吕叔湘只翻译过李尔的三首诗，但好在还有这么几首现成的译诗，让我们得以在简单的比较中，认识到所谓“单字分写表意和/或意音语言”，简单说也就是汉语，是有足够的能力，来翻译所谓“分字连写成词的表音语言”，在这里也就是英语。

第10首

一棵树上有个老翁，
讨厌透了一只蜜蜂。
人家问：“它老在嗞嗞?”
他回答：“可不是!
真是个坏透了的蜜蜂！”（吕译）

树上寓野老
不堪蜂骚扰
别人问：“蜂儿是否嘤嘤？”
野老答：“果真!
十足一个丧门星！”（陆译）

第30首

一个年轻的挪威姑娘，
坐在门槛儿上乘凉；
门扇儿轧得她像张纸儿，
她倒说：“这不算一回事儿！”
好个勇敢的挪威姑娘。（吕译）

挪威地方一姑娘
门口闲坐懒洋洋
大门关处挤扁她
少妇大叫：“没有啥！”
挪威英雌还数她　（陆译）

吕译不仅基本保存了原诗3/3/2/2/3的音步和aabba的韵脚，更重要的，是还原了儿童诗那种天真悦耳的音调和气息；而陆译不仅在音步和韵脚上有所偏差，对平仄也不太照顾，更完全没有一丝儿童诗的味道，其中诸如“野老”“丧门星”“少妇”“英雌”之类的创造性译法，令人非但不觉得幽默，反倒是有些别扭。但陆先生却自有他的道理，“既然是‘胡诌诗’，译出内容时，干脆挣脱形式的紧身衣，放开手脚，允许有限度的‘胡诌’（包括变换句序，避免重复，参画改诗，打破单调等）。用心在于：从内容到形式用汉语尽量保存爱德华·李尔《胡诌诗集》的精华”。陆先生的用心当然是良苦的，但问题在于，李尔诗的精华，如前所述，其实根本不在于“胡诌”二字，陆先生对“胡诌”二字是彻底做到了，但却忘了还有一个“诗”字。

傅东华当年用荒腔走板的俚俗词曲来译弥尔顿风格高古的《失乐园》，被思果批评为“蓄意杀害弥尔顿”。陆先生倒不至于要蓄意杀害李尔，但至少，我觉得他是有点低估儿童诗了。李尔每首诗的第一句和末句的最后一个词组往往是重复的，各首诗的结构形式又基本相同，这在陆先生看来有些平淡寡味，他认为，假如就这么原样照搬着译，才真的是“吃饱了饭没事干了”。他没有意识到，这种重复，恰恰是最符合孩童心理的，也能帮助语词的记忆，并且，在孩童那里，重复本身也有着至高的趣味。小孩子喜欢重复听一个故事，重复讲一句话，重复做一个动作，在成人世界里无聊的重复，在小孩子那里其实意义丰富，因为其实并没有绝对的重复，总有一些变化的，就像人不可能两次踏进同一条河流，这个道理，小孩子明白，爱德华·李尔也明白。

吕叔湘对此也明白，因他那一代文人学者，对儿童都充满了尊重。丰子恺有言：天上的神明与星辰，地上的艺术和儿童。朱自清在20世纪二三十年代在清华开设“歌谣”的课程，里面有很重要的一部分内容，就是儿歌。他讲，“儿童学语，先音节后字意，此儿歌之所由发生……儿童初学语时，发音往往不能正确，非多加练习不可。

练习的方法，最好是将声音相类似的事物，聚在一处，使之时加辨别。但是这种方法，很容易流于枯燥无味，不能得儿童的欢迎。唯有儿歌里有许多很美妙的歌词，不仅对于练习发音，非常注意；并且富有文学意味，迎合儿童心理，实在是儿童文学里不可多得的一种好材料”。他随后引用了浙江杭县的一首儿歌，不妨抄在这里：“驼子挑了一担螺蛳，胡子骑了一匹骡子，驼子的螺蛳撞啦胡子的骡子，胡子的骡子踏啦驼子的螺蛳，驼子要胡子赔驼子的螺蛳，胡子又要驼子赔胡子的骡子。”可以说，这首儿歌和李尔的诗有异曲同工之处，它充满了重复和nonsense，却不仅仅只是胡诌。

吕叔湘对歌谣极熟，参与校对过朱自清日后出版的《中国歌谣》，因此他很容易在中国歌谣里找到对应的所谓“技术性元素”，在译诗中还原其风貌，而不会大惊小怪地用“英诗传统”这样的说法来吓唬人。

在我看来，李尔的这些nonsense的诗，可以比喻成音乐中的即兴曲，我们确实不必从中寻找太多的深意，那种动人是直截了当的。然而，音乐家的即兴演奏，即便到了这个不协和音大行其道的21世纪，和不懂音乐的人的乱弹琴，还是有区分的。

（原刊于《南方都市报·阅读周刊》2011年9月25日）

坏诗的秘密

钱穆晚年写过一篇很好的文章，叫作《谈诗》，是从《红楼梦》里的香菱学诗开始的。香菱喜欢陆游的两句诗：重帘不卷留香久，古砚微凹聚墨多。去问林黛玉，黛玉说："这种诗千万不能学。学作这样的诗，你就不会作诗了。"学诗，未必一开始就懂得好诗的境界，但至少要明白坏诗是什么样子的。至于香菱喜欢的这两句诗到底坏到什么程度，钱穆有言："放翁这两句诗，对得很工整，其实则只是字面上的堆砌，而背后没有人。若说它完全没有人，也不尽然，到底该有个人在里面。这个人，在书房里烧了一炉香，帘子不挂起来，香就出不去了。他在那里写字，或作诗，有很好的砚台，磨了墨，还没用。则是此诗背后原是有一人，但这人却叫什么人来当都可，因此人不见有意境，不见有情趣。无意境，无情趣，就算有此人，也只是个俗人。仅有人买一件古玩，烧一炉香，自己以为很高雅，其实还是俗。因为在这环境中，换另一个人来，不见有什么不同，这就算作俗。"

傅浩最近出了一本《秘密：我怎样作诗》，是他历年的诗歌和诗论合集。书末有一个跋，讲述其学诗历程，里面提到十四五岁时在墙上即兴写过两句题画诗："袅袅杨柳桃源地，飘飘葛衣荷锄人。"竟得他爱好风雅的祖父大赞，一时好不得意。而这种无知少年的得意，从这本书的内容来看，竟然笼罩了作者随后的成年时代。如果说陆游写过大量的坏诗不假，但至少他也写下了《临安春雨初霁》那样的杰作，而纵观《秘密》一书，从那个刚刚学诗的懵懂少年到如今功成名就的诗歌翻译家兼外文教授，傅浩大半生的所谓诗作，都不曾摆脱当

年十四五岁时题画诗的境界，而这境界尚不及陆游的坏诗于万一，竟然都能这么一直得意，竟然都能以行家的姿态，来谈论诗歌的秘密。

傅浩的诗，基本是郭沫若式的新台阁体和民间梨花体的混合，再裹上一层所谓英诗叙事体的奶油。比如他写于2011年初的《仿叶芝三章》，“现在我国正强大起来/绝不是为了称霸/而是让国民更好生活/不再受欺侮威吓”。这样的诗，不仅是对每个有正常判断力的中国读者的侮辱，更是对叶芝的侮辱。作者在书末感叹，“我的诗作在内地较难发表，原因之一可能就是一般编辑不能或不敢欣赏我的作品”，我在此要正式向拒绝傅浩诗作的编辑致敬，而这样的拒绝也印证了我长久以来的一个想法，即无论汉语新诗在今天的状况有多么不理想，放在中国当下整体的文艺范畴内，新诗，依旧是最得现代性精髓、最一骑绝尘的领域。

可以说，很长一段时间以来，新诗的发展是被诗歌翻译所推动的。从新月派到九叶派乃至新时期，最好的诗人都是一边写诗，一边翻译。新中国成立之后，文学大倒退，很多诗人的创作停顿，但诗歌翻译倒是迎来了一个黄金时期，其中以袁可嘉、穆旦和郑敏为著，可以说，这些诗人的译诗，哺育了日后的几代诗人。到了1980年代，最重要的诗歌译者是北岛，他的《索德格朗诗选》，薄薄一册，却给汉语新诗带来一种全新的语感，深深地影响了后面数十年的女性诗歌写作。然而，进入1990年代，诗歌翻译的工作慢慢从诗人圈子移向学院，成为外文系教师们的重要副业。这一转向的后果之一，就是很多在母语领域缺乏文学才能的人，依靠其外语的专业优势，借翻译西方大诗人的便利，以一种狐假虎威的方式，开始在现代诗领域获得话语权。

关于译诗的标准，有许多技术上的争论和纠缠，但在我看来，均可用剃刀法则减之又减，减至一条标准，即源语言中的好诗，译成目标语言后，依旧还得是一首好诗。李白的《静夜思》，任何一个中国小学生都可以将之翻译成通顺明白的四行白话诗，但这个小学生却不能大言不惭地说他那个白话译诗的境界等同于李白的境界，进而，这

个小学生也不可能荒唐地以当代李白自居。而这样的大言不惭和荒唐，在中国当代的诗歌翻译界却是屡见不鲜，傅浩，只是其中之一罢了。

叶芝有一首《当你老了》，在中国很有名，这完全得益于袁可嘉的译笔，“多少人爱你青春欢畅的时辰/爱慕你的美丽，假意或真心/只有一个人爱你那朝圣者的灵魂/爱你衰老了的脸上痛苦的皱纹。”而以叶芝专家自居的傅浩却以为不足，将之改译为：“多少人爱你风韵妩媚的时光/爱你的美丽出自假意或真情/而唯有一人爱你灵魂的至诚/爱你渐衰的脸上愁苦的风霜。”两相比较，很容易发现，傅浩译作的句式和节奏依旧来自袁可嘉，而他自以为得意的两处更改，“灵魂的至诚”不知所云，“愁苦的风霜”烂俗至极，这是典型的坏诗。典型的坏诗比非诗更为有害，就像黛玉大为反对的那两句诗，它有着格律，有着意境，却把旨在通过诗歌提升生命的个人，暗暗拖至最最庸俗的境地。

某种程度上，傅浩这本诗、论合集的出版可谓适逢其时，其书名也非常恰当，终于有一个诗歌翻译大家，敢于抛掉身后那些老虎般的西方大诗人，赤裸裸地站在我们面前，让我们一览他的秘密，如何写坏诗的秘密。这是一次最集中的祛魅，而未来的诗人们，犹如香菱一般，都会从中找到信心和力量。

（原刊于《南方都市报·阅读周刊》2011年9月4日）

辑二

假想的煎熬
——对苏童《黄雀记》的一种解释

1

在很多场合，苏童都谈及写作短篇小说时的享受和愉悦。一个稍纵即逝的场景，一次有头无尾的对话，以及季节的变换，乃至流水的氤氲，在他那里都不会被轻视，都是生命的形态，脆弱且有无从确定的未来。他沉浸其中，像一个在暗房里安静冲洗胶片的人，将时间、记忆以及想象用文字的显影液型塑成一帧帧泛黄的画面，挂满整个房间。与这样的享受和愉悦相对立，长篇小说写作给予苏童的感受，至少从他自己过去的表达来看，却往往是疲惫、痛苦和困难。

“写长篇对于一个生性懒怠的人是一种挑战和压迫，写长篇的那些日子你似乎有肩扛一座大山的体验和疲惫。我不明白为什么作家都要写长篇，为什么不像博尔赫斯、契诃夫那样对它敢于翻白眼。奇怪的是人们大多认为长篇小说是作家的得分或责任，而不是短篇或别的什么。”（《回答王雪瑛的十四个问题》，1998）

“在写长篇的时候，真是像在开一艘远洋巨轮的感觉……因为是汪洋中的一艘大船，所以航程一定是很累的，而且对人的压力也是很大的。写长篇的感受和写短篇的感受对我来说完全不同。写短篇是比较享受的，一个是由于我比较怕吃苦的想法，写一年的长篇真是有时让我累得吃不消，而我又不是一个喜欢受苦的人，所以在这意义上，平时喜欢写短篇。人也很怪，我其实不需要拿长篇来证明什么东西，但是过个两三年就会有那个欲望，要远航了，要到海洋当中去了。”

（《作家苏童谈写作》，2002）

“我对自己的短篇小说蛮自恋，我很享受。但是写短篇和长篇是两个人吗？我自己也不清楚。有时候随着文本的不同、要求和目的的不同，都能够引发我不同的创作情绪和状态。越写得轻松，一气呵成的短篇小说，肯定是我最为满意的作品。这种状态不可能长久贯穿于长篇小说的创作过程，所以写好的长篇小说一直是我的野心和梦想，也是煎熬我的非常大的痛苦。”（《童年·60年代人·历史记忆——苏童作品学术研讨会纪要》，2010）

这些言语之间有着十余年的时间跨度。虽然那个“不明白作家为什么都要写长篇”的苏童，已经变成了把写出好的长篇小说当作“野心和梦想”的苏童，但那种写作长篇时的痛苦似乎始终存在。从《蛇为什么会飞》《碧奴》《河岸》到最近的《黄雀记》，新世纪以来，苏童以每三四年一部长篇的均匀速度向着他的野心和梦想迈进。但相较于其诸多中短篇所收获的众口一词的赞誉，他的长篇小说引发的每每是困惑和疑问。某种程度上，苏童仿佛是把写作长篇时的痛苦传染给了阅读者和评论者，尤其在当下这个文学评论日益沦为表态站队的大环境里，于是，遮遮掩掩者有之，气急败坏者有之。而在十年前，苏童就曾对自己作品的问题有过一次自我陈述：“我深知自己作品的缺陷，别人一时可能还没发现，我自己先谈了就有家丑外扬之嫌。有时候我像研究别人作品那样研究自己的作品，常常是捶胸顿足。内容和艺术上的缺陷普遍存在于当代走红的作家作品中，要说大家都说，要不说大家都不说。”我怎么看这段自述，都有一种古怪的意味在里面，遂莫名地想起尼采所说的，“苏格拉底认为，假想一个人具有一种他实际上并不具有的美德，这是接近疯狂的行为。这样一种假想显然比与之相反的对一项绝对恶行的疯狂迷恋还要危险。因为对绝对恶行的疯狂迷恋还有治愈办法，而前者则会让一个人或一个时代一天天变坏，也就一天天不公正”。

对我而言，也许评论写作唯一的意义和动力，就要在尼采的这句话里找，并且努力说出那些因为种种原因“大家都不说”的东西。

2

苏童虽然时常提到创作长篇的痛苦，但他始终没有深谈究竟是什么构成了这种痛苦。好在，不少论者已经对此有所感受，比如程德培就曾指出，“重视意象和画面的人，处理短篇小说非常容易。把小说拉长变成中长篇的叙事，光靠画面和意象群，我觉得解决不了问题，肯定要借助其他手段”。这样的其他手段具体会是什么，程德培并未细说。倒是同样作为小说家的王安忆，觉察到苏童的某种习惯策略，“苏童的小说里面总是有‘道具’的……这个道具是他所熟悉的，能够给它隐喻的，同时隐喻也不是勉强的。所以去写《碧奴》的时候，我觉得他挺无所抓挠。他创造了‘眼泪’，有点像最初的‘白鹤’‘核桃树’，这一套又回来”。又比如郜元宝对苏童写作整体状态所做出的形象比喻，“他喜欢描写封闭独立的狭小世界，所以文学做得精致美好，一旦世界放大了，就像《河岸》的有些话语，好像外面世界吹进来的风，一下子又明显的不和谐……在美学上，苏童将现实经验拒之门外。苏童就好像奔跑在几个房间里进行写作”。

这些批评都是相当精确的，但遗憾的是，它们或许还过于轻微和友好，以至于还不能对小说作者构成新的刺痛，而在艺术领域，唯有将种种痛苦暴露于空气之中而不是遮掩，才有可能孕育出新的创造。从这个意义上来讲，《黄雀记》会是很好的样本，用以再次审视苏童的长篇写作，审视一位被公认为杰出的短篇小说作家，如何再次艰难地陷没于长篇小说的泥沼之中。

《黄雀记》的故事并不复杂，用苏童自己的话来讲，“这部小说在风格上是‘香椿树街系列’的一个延续，所谓的街区生活。讲述了1980年代发生的一个错综复杂的青少年强奸案，通过案子中三个不同的当事人的视角，组成三段体的结构，背后是这个时代的变迁，或者说是这三个受侮辱与损害的人的命运，写他们后来的成长，和不停地碰撞”。我兀自引用苏童接受访谈时的表述，倒并非偷懒，而是觉得这表述相当明白和简洁，当然，也许是过于明白和简洁了，仿佛被编辑加工过一样。

我们这几十年的长篇小说创作和阅读，在潜移默化中被培育出的美学习惯就是简明。这种简明首先来自于写作长篇的计划性，以及随之而生的读者对这种计划性的期待。我们的小说家对于长篇小说写作有各种比喻，建筑一个宏伟宫殿，驾驶一艘远洋巨轮，筑造一个心灵世界，等等，都离不开精密的计划。要表达一个什么，要针对一个什么，都有计划，以至于其中每个情节每段对话都预设好一个目的，这样的长篇小说，我不能说它是可怕的，但至少是不健全的。就像我们过去有很长一段时间的生活，也是不健全的，是为某种东西服务的，是随时需要为了某种更为崇高之物牺牲一切的生活。这种每个时刻都负荷意义的生活，是被计划统治的生活，也是可怕的受奴役的生活，长篇小说亦然。英国小说家威廉·特鲁弗曾比较过短篇小说和长篇小说的关系，他说，“生活，绝大多数时候是无意义的。长篇小说模仿生活”。我相信，好的长篇小说和好的生活一样，都应当有能力容纳承载一些无意义的时刻，这种对无意义时刻的接受和容纳，是对生活的诚实，也是对小说的诚实。

3

《黄雀记》分三章，“保润的春天”“柳生的秋天”和“白小姐的夏天”，三章的标题已经暗示了三个不同的叙事视角，每一章内亦分成诸多带标题的小节，如“照片”“去工人文化宫的路”“兔笼”“水塔与小拉”等等。采用有意味的小标题，一直是苏童长篇小说的习惯，它或许也表明了一位成功的短篇小说家在探索长篇写作时的态度，即通过分而治之的方式，把事情依旧调整到自己最为熟悉的轨道上来。

某种程度上，《黄雀记》由此也可以看成是诸多小短篇的集合，每个小短篇都是精致而优美的苏童风格，有南方的湿润和幽暗气息，可以令人耽溺其中像静立在临水的悠长小巷。然而，当这些小短篇企图最终形成一部长篇，好比很多意味丰富的照片硬要组合成一幅恢宏的壁画，问题就来了。在《黄雀记》中，整个故事情节的推进和展

开，于是就好像那些照片与照片之间胶水黏连的痕迹，横贯于整幅壁画之上，因为条理分明，更显得生硬触目。

《黄雀记》的故事其实就开始于“照片”。保润的祖父每年执意要去照相馆照一张相片，这种举措引起了儿媳妇栗宝珍的不满。在反复争执中祖父变成一个丢了魂的人，在邻居绍兴奶奶的建议下，执意要找出多年前埋藏的先人尸骨。它们被放在一个手电筒里面，埋在一个祖父已经忘记的地方，于是祖父把整个香椿街都挖了个遍，最后被视作疯子，送进了井亭精神病医院。在医院里祖父继续四处挖掘，以至于破坏绿化，保润的父亲不得已只好前去看护，又引发旧病，于是保润就被派往井亭医院，替代父亲去监护祖父的一举一动。

我复述这段开头情节的时候，有种在写电视剧梗概的感觉，因此也就明白了苏童作品被影视剧导演青睐不是偶然的。他的小说除了充满画面感，竟还兼具清晰可辨的情节线，而这个情节线的设置和中国影视剧的美学习惯是一致的，即逻辑清楚，简明有序。然而，在大量的中国影视剧情节里存在的清楚逻辑，并非源自生活本身，而只是闭门造车和迎合观众爆米花思维的产物，所以硬伤频频，非议不断。

比如说，以我浅薄的见识，就很难想象为什么诸如保润祖父每年照一张相片这样原本很简单美好的举措，会引发家庭内部你死我活的争执。2008年，一个叫作叶景吕的普通中国人震动了摄影界，这个出生于1881年的福州人，从1907年开始，每年都拍摄一张自己的肖像，直到他去世的1968年。保润祖父这个形象，苏童也许正是从叶景吕这里获得的灵感也未可知。小说中给出的解释是，祖父拍照是因为不放心儿辈对其后事的料理，儿媳生气也是因为这样的拍照行为会暗示儿孙的不孝。但按常理来讲，一个人后事料理得好坏，并不仅仅靠一张遗照的好坏就能评判，并且即便一个人每年都拍遗照，即便邻居们再爱搬弄是非，大概也不会单单凭这一件事就推断他的儿孙是不孝顺的。但在小说里，似乎每个人都陷入这种“祖父去拍照就是儿孙不孝顺”的偏执思维中不可自拔。当然，这样的强加于小说中每个人物身上的偏执思维，非常有助于让故事情节在刻意聚焦的矛盾中迅速推

进，保润祖父很快就被儿媳妇送进精神病院。而更为奇怪的是，既然儿媳栗宝珍是以维护整个家庭安宁的名义，以铁腕迫使保润父亲把祖父送进了井亭医院，她又怎么会不仅纵容保润父亲把半条命搭在医院里，又忍心让自己的儿子也把青春期的好时光挥霍在去医院看护祖父这件事上？

也许，真正要送保润祖父和保润去井亭医院的人，是操纵这一切的小说作者，他需要他们胡乱找个借口赶紧都奔赴医院，以便遇到故事里的女主角。

4

这部以香椿树街为名义开始的小说，其实一半的故事是在井亭医院，在这个作者开辟的另一个新场所里完成的。在井亭精神病院里，有一个叫作“仙女”的女孩。

不知道从什么时候开始，我们的小说家就产生了对精神病院的美好想象，也许是来自国外影视剧的潜移默化，也许是因为有些诗人住进了精神病院，总之，在当代很多小说中，精神病院几乎成为桃花源的代名词，成为可以放任一切诗意想象的乐园。

在井亭精神病医院中，有可以随便携带手枪的康司令，有可以召妓狂欢的郑老板，有可以按照自己意志闹事的病人们。看护祖父的保润在这里成为身怀捆人绝技的侠客，有很多躁狂病人的家属呼求保润上门捆绑病人。当然，这里还有像公园一般的绿化环境，在这样梦幻诗意的地方，还有一个老花匠和他那个被唤作“仙女”的小孙女。

不幸的是，我去过一些真正的精神病院，很多次，我见到的和听到的，似乎不同于此。在那里，不要说手枪，连一根针一把铁匙都不能带给病人，因为怕他们自残或伤人；在那里，病人们按照病情程度被放入不同病区，他们按时服药，病情严重的还需要接受电击，这些药物和电击足够让他们变得迟钝、驯顺，让他们可以按时吃饭和洗脚，按时上床睡觉；在那里，除了放风时间病人们不可能四处乱窜，不可能去院长办公室告状，也不可能向为所欲为的富商病人行使所谓

正义的魔力；在那里，每周有定点的家属探望时间，在其余时间，病人是被家属所遗弃的人。他们就是作为一个被遗弃的人和无力被照管的人才来到那里，不可能出现所谓“经常有病人家属慌慌张张跑来找保润，说某某床发病了，急需保润出马，去捆一下人”的状况。在那里，根本就没有成天伺候在病人身边的家属，院方也不可能听任某个病人家属去随意捆绑其他的病人，因为有效处理发病的病人本身就是这种医院的功能所在；那里大多数情况下更接近于人性化的现代监狱，而非度假式的疗养院。

但我们很多的小说家都会轻蔑地看待生活中类似这样的真相，他们会觉得用生活的琐碎真相去衡量小说太可笑了，长篇小说是探索心灵的秘密，是找寻绝望和希望的根源，是弘扬是树立是发明是到达彼岸。在这样重大宏伟的中心任务面前，在这般不可动摇的小说家意志面前，真相似乎是可以被轻易牺牲的，就像曾经很多人的生活都如此被牺牲过一样。

也许我还应该再谈一下“仙女”。她在少女时期被保润的朋友柳生强暴，并随即消失，并在第三章中以“白小姐”的姿态重新出现。在中国很多男性的逻辑里，一个被强暴者，似乎就是天然不洁的，她成为一个风尘女子也似乎是顺理成章的事情。我在这里暂且不必去评论这样的逻辑是否合理，至少苏童在这部小说中也是这般设置的。白小姐，少女时被强暴，留下阴影，长大后沦落风尘，陪庞姓台商去巴黎游玩，不小心怀孕，回国后企图报复台商，用生下孩子的方式向台商索取巨额赔偿。我能说这简直就是三流电视剧的狗血情节吗？

“她很懊丧。要么是富翁，要么是帅哥，要么服他，要么爱他，这是她选择男友的标准，为某个男人怀孕，则需要这些标准的总和。庞先生在标准之外。在她的眼里，庞先生只是一个普通的台商，矮，微胖……”

请允许我只引用这么简短的几句叙述，因为类似的叙述在小说中俯拾皆是，在这样的文字中，看不到任何真实而具体的男人和女人的存在，只有针对所谓风尘小姐和台湾富商的大众想象。苏童也许还自

觉是在为一位被侮辱和被损害的女子代言，其实，此刻他正是和大众一样，是这种侮辱和损害的实施者，因为他只需要一个风尘女子的符号，来帮助小说情节按照自己预设好的中心意志推进，全然没有感受到她作为一个活人的存在。

5

在一篇谈论欧洲小说修辞的文章里，巴赫金说，“小说所必需的一个前提，就是思想世界在语言和含义上的非集中化……小说表现出来的非集中化，即话语和思想世界不再归属于一个中心”。也正是在这个意义上，小说，被理查德·罗蒂乃至很多的当代思想家视为道德教化的新的承担者。这种道德教化并非要宣扬或传递某种神圣的真理或发现，而是重新描述和认识这个世界和自我的本来面目。通过这种小说书写，小说家明白没有一个人是他自以为的那个人，包括小说家自己，从而，他可以对一切外在的政治宣传、道德说教乃至个人的自以为是，报以满怀怜悯的嘲讽。小说家乐意接纳一切，不管那有没有必要，只要那是真实和诚实的。

“在写《跳房子》的那些年”，科塔萨尔，这个在长篇和短篇领域同样杰出的小说家，在一篇散文里写道，“饱和点实在太高了，唯一诚实的做法就是接受这些源源不断来自街上、书本、会话、每天发生的灾难中的信息，然后把它们转变成段落、片段、必要或非必要的章节。”

“必要或非必要的章节”，每个致力于长篇小说写作的人都应该反复咀嚼其中的深意，何为必要或非必要？或者，因何必要或非必要？这问题既面向小说，也面向生活。

至于想象力，在这个《黄雀记》的作者赖以自豪的项目上，我愿意引用爱弥尔·左拉，一个现在渐被轻视的小说家的话，“彻头彻尾捏造一个故事，把它推至逼真的极限，用莫名其妙的复杂情节吸引人，没有什么比这更容易、更能迎合大众口味的了。相反，撷取从自己周围观察到的真实事实，按逻辑顺序加以分类，以直觉填满空

缺，使人的材料具有生活气息——这是适合于某种环境的完整而固有的生活气息，以获得奇异的效果，这样，你才会在最高层次上运用你的想象力”。

螳螂捕蝉，黄雀在后，这暗喻了《黄雀记》中的主要情节——少年保润将仙女捆绑在水塔之上，但没想到最终对仙女实施强暴的却是他的朋友柳生；但另一方面，这自然也是对小说家自我的写照，在螳螂捕蝉般的生命争斗背后，永远有一个黄雀般冷静等待捕捉一切的小说家。“几年前的一个下午，我在一座火柴盒式的工房阳台上眺望横亘于视线中的一条小街，一条狭窄而破旧的小街……这是我最熟悉的南方的穷街陋巷，也是我无数小说作品中的香椿树街。”这是苏童自述的面对香椿树街的姿态，却是某种仅仅从房间里向外眺望的姿态。那只黄雀在几个房间里来回飞舞，翅膀被墙壁挡回的痛苦渐渐转化成心安理得的生活，它开始习惯眺望远处的螳螂和蝉，并一次次在假想中吞咽它们。

（原刊于《上海文化》2013年7月号）

被打捞上岸的沉船
——张炜《你在高原》

这些天里，我常常不由自主地整理起屋角里的背囊，用刷子清除上面的落尘。梅子看在眼里，终于忍不住问了一句："又要出去吗？"

我没吭声。因为我还没有拿定主意呢。她直盯盯地看着我，后来扯走了我手里的背囊，一下把它扔到了屋角。我真想告诉她：我快四十岁了，这个年纪的人就是要四下里走走，要到外面去，他的这份自由谁也不能剥夺；他要抓住自己所剩无几的一点点机会……我特别想说的是，我在遇到你之前就已经历经了艰辛，双脚满是血口——难道我连出差、到山里走一趟的权利都没有了吗？难道因为你是我妻子，你就有权任意摆布我，胡乱扔我用了十几年的背囊吗？要知道那里面可装满了一个中年人的辛酸……

她出门以后，我用了好长时间来平静自己。我把那个背囊拾起，折叠好，重新放好。（《你在高原5·忆阿雅》）

这段引文来自张炜系列长篇小说《你在高原》，具体出自其中第5部《忆阿雅》中的第1卷第1章。引文中出现的两个人物，"我"是整本小说的叙述者，梅子是他的妻子，他俩的活动基本串联起《你在高原》中除了《家族》之外的剩余九部书。事实上，以第三人称讲述"我"的上两代人故事的《家族》，也的确是一本相对独立并早在1990年代就出版过也被反复讨论过的小说，它被置于新作《你在高原》系列之中，有点像一个引子，我相信对作者具有重要意义。但在这里，为了叙述方便，也出于对作者二十年默默写作的

尊重，我们需要暂时将《家族》搁置，专注于剩余九部小说所构成的《你在高原》。

我们不能想当然地将“我”和梅子视为《你在高原》的男女主角，严格讲来，在这部长达四百多万字的系列小说中，只有一个主角，这个主角就是“我”。世界是暗夜里环绕着“我”而形成的那一小圈光亮，“我”走到哪里，哪里就亮起来，开始出现一个个人物、光影、声响，以及连绵不绝的抒情；“我”走过去，这些也随之隐没。而梅子，充其量只能算是伴随“我”的影子。听起来有点像《追忆似水年华》，但仅仅是有点。在弄清楚《你在高原》究竟是怎么回事之前，我们不妨将一切似是而非的比较都搁置。

对于文学评论，尤其是批评性的意见，被评论者的一个常态反应就是：你是否看完了我整部作品？进而，你是否能够从你的批评文本中证明你看完了我的整部作品？为了对此有所回应，很多的文学评论，在我看来，其最主要的精力，都用在竭力证明自己看完过整部作品上了。然而，对于像《你在高原》这样据说拥有史无前例长度的小说，评论者该用多少的文本篇幅才能证明自己看完过呢？思前想后，我决定放弃这种证明，改用一种张炜同样也可以接受的方式，那就是采样。在《你在高原》的自序里，张炜说：“这十部书，严格来讲，即是一个地质工作者的手记。”而对于地质工作者，采样大概是一种最谙熟和亲切的工作方式。

当然，具体文本的选取，既非盲人摸象式的，也非遵循某种特定的意图，它更多是来自阅读时的偶然所遇和一时兴致。我感兴趣的，不是充当《你在高原》的评审团成员，而是其中透露出的，当代中国小说家“在处理写实题材时的方式”（借用埃里希·奥尔巴赫的话）。这种隐隐约约被我感受到的方式，无论好坏，在当代中国小说中多少具有一定的普遍性。

《你在高原》的叙述者“我”，是1950年代生人，父亲在内战期间大概是做地下工作的，解放后被打成“反革命”，蒙受冤屈，在大山里劳动教养，“我”的童年乃至半生都因此蒙上阴影。“我”少年

时在大山里流浪，恢复高考后考上地质学院，和院长女儿有过一段恋情。毕业后分配在众人羡慕的03所，可一直不满所里的蝇营狗苟，但就在这段时间认识了在隔壁单位复印室工作的梅子。梅子的父亲退休前是小城显要，住在象征权力的橡树路。穷书生和大小姐的爱情照旧遭遇到一定的阻力，但最终还是走到了一起。婚后，“我”在岳父帮助下终于调离03所，如愿以偿来到一个杂志社工作。工作两年不到，还是不满意。大概就是1990年代中期，下海风潮刮遍中国，“我”也不甘寂寞，辞职去了东部平原，和当地人一起搞葡萄园种植。最终失败地返回小城，还是依靠岳父的关系，去了一个“营养协会”上班，苟且了一阵子。最后背起行囊再次回到东部平原，继续无边的游荡，同时热切地向往一个新的乌托邦，那就是高原。据说，“我”的那些奔赴遥远高原的朋友们，一个个身心健康，笑容爽朗。

张炜将《你在高原》视作一本“行走之书”。本文开头那段引文即和行走有关，所涉及的时间大约是“我”在杂志社工作期间。“我”借杂志社的工作之便，经常去各处行走，因此引起了妻子的不快，所以就有了引文中的一番心理波动。

初次遇到这个自述性质的文本，其流露出的焦躁、自怜、受迫害感乃至隐隐恨意，会给人一种诡异之感，仿佛一不小心再往前一步，就会踏进残雪的世界。然而，和残雪面对人性深渊时拥有的冷静观照的间离态度不同，在张炜这里，始终都没有“不可靠叙述者”的任何位置。《你在高原》中的叙述者和隐含作者似乎总是重合的，在价值观上全然一致，并且由于采取第一人称叙述，使得主要人物“我”、叙述者和隐含作者之间，没有任何距离。这种叙述格局，非常类似赵毅衡在谈论“鸳鸯蝴蝶派”小说时所拈出的“塌缩叙述”，即“叙述主体的各成分全部塌缩到一个点上，直接共分同一种感情和价值，大家‘共掬一泪’。如此紧密而绝对的可靠性，需要特殊的阅读方式才能取得预想效果，读者必须认同叙述各主体共享的价值观，才能与叙述文本的世界合一。如果一个读者难以进入这特殊地位，这种塌缩叙述格局对他来说不堪忍受，过分强加于人。这就是为什么我们今天很

难有耐心读‘鸳蝴派’作品”。

今天的读者在《你在高原》中，非常吊诡地重新遭遇了这种“塌缩叙述”，因此，首先考验他们的，是其价值观能否依旧与即将遭遇的叙述主体相一致。

“我在遇到你之前就已经历经了艰辛，双脚满是血口——难道我连出差、到山里去一趟的权利都没有了吗？”在这个问题中隐伏着一个值得深思的逻辑，即一个人过去遭受的苦难有理由成为他向未来索取回报的筹码。20世纪下半叶的中国，因为没有神和彼岸世界的存在，一切苦难都急吼吼地企求当世的回报，一个人受的苦越多，就似乎有理由在对待他人时可以表现得越残酷，因为他是一个受苦者。全世界受苦者联合在一起，对立面则是那些没有怎么受过苦的人。受苦累积到一定程度就可转换为正义，受苦者在面对未曾受苦者时拥有天然的正义，这是20世纪下半叶很长一段时间以来中国社会的日常伦理。作为1950年代生人，“我”一直目睹着这种伦理，也在不知不觉中应用着这种伦理。而这种盛极一时的伦理观，在改革开放尤其是1990年代以后，基本就土崩瓦解了，新的、等价交换的市场正义，替代了昔日受苦者的阶级正义。因此，今天的读者面对“我”冲着梅子发出的责问，会觉得有些匪夷所思。在“历经了艰辛，双脚满是血口”和“出差、到山里去一趟的权利”之间，有什么逻辑关系吗？这完全是两码事情。“我”的频繁出差让妻子觉得受到了冷落，梅子希望“我”能够顾及家庭，“我”却在委屈中想起了脚上的血口，忆起了光辉岁月。这种人与人之间的心理错位，以及不同时代之间的感受错位，其实是既具有非常严肃的悲剧深度，同时又饱含喜剧性的。然而，在作者这里，他对这里发生的悲、喜剧性均无感受，他只是和叙述者绝对重合，投入地抒情。

进一步而言，通观《你在高原》全书，我们会发现，叙述者“我”其实并不像他自己描述得那样苦难深重。相反，与同时代人相比，可谓是一个幸运儿，至少，他如愿以偿地考上了大学，在大学期间还获得大学校长柏老的女儿柏慧的爱情，毕业分配的工作单位也很

好，随后又获得小城退休高官女儿梅子的垂青。“我”对身处权力阶层的岳父一直看不惯，不愿和他们一起住在象征权力阶层的橡树路，“我”似乎在不断抗拒岳父的掌控，然而，在每一次关键时刻，又不由自主地要渴求岳父相助。

没人相信我为一次工作调动会耗去这么多的精力。后来才知道，这完全是因为失去了岳父的支持造成的。我甚至怀疑开始的时候他还会在暗中阻挠。整个经过复杂坎坷到了极点。但我一定要离开，哪怕弄到最后失业也在所不辞。

岳父对我调换工作的念头深恶痛绝。而我心里明白，他如果积极帮我，哪怕只稍稍帮一把，让我在地质部门内部调换一下单位是完全不成问题的。（《你在高原2·橡树路》）

一方面对岳父象征的权力阶层不屑一顾，追求独立；另一方面又将自己无力调换工作的怒火转嫁到有能力帮助自己调换工作的岳父身上，并期待这种自己鄙视的权力能够为己所用，然后，在妻子面前又以受难者自居。这种矫情和虚伪，大概也只有在今天，在理想主义浪潮退却之后的新世纪，能够被更为清楚地分辨。

《你在高原》虽然长，但认真看完的读者还是有的，在他们那里我见到一种善意的理解：即不管主人公宁伽（也就是“我”）有多少问题，张炜至少做到了如实地、近似自然主义地展现1950年代生人的一切，一切的理想主义和大男子主义，一切的局限，作者至少将他们和盘托出，因此其中的局限可以看作是那一代人的局限，而不应就此来指责作者。正如张炜在“自序”里提到的，“瞧瞧他们是怎样的一群，做过了什么！他们的个人英雄主义、理想和幻觉、自尊和自卑、表演的欲望和牺牲的勇气、自私自利和献身精神、精英主义和五分之一的无赖流氓气、自省力和综合力、文过饰非和突然的懊悔痛哭流涕、大言不惭和敢作敢为，甚至还要包括流动的血液、吃进的食物、统统都搅在了一块儿，成为伟大记忆的一部分……我们如今不需要美化他们一丝一毫，一点都不需要！因为他们已经走过来了，那些痕迹

不可改变也不能消失……”

在读者的善意理解和张炜本人的陈述中，有一种共同的，属于历史学和社会学思考问题时的态度，抑或可以说，属于地质工作者的态度。而将一种科学研究的思维方式运用在对文学的理解中，正是当代文学研究的一个耐人寻味的趋向。在这种态度面前，薛蟠的诗与林黛玉的诗同样有价值，因为他代表了一个相对更为大众的清朝纨绔子弟阶层；晚清一些半文不白的类小说文本也重新被人重视，因为据说其中可以看到一代人的乌托邦理想；更不要提十七年文学了，那简直就是一座金矿。文学文本的价值依赖于文本之外的价值，进而，文学研究被史学研究代替，而在历史面前，一切文本无论好坏都可成为值得重视的样本，其重要性取决于所代表的基数大小。这，恰恰暗合了G.K.切斯特顿深深讽刺过的文学图景：“至少从某种意义上，读坏文学比读好文学有价值。好文学可以让我们了解一个人的思想，坏文学则可以让我们了解许多人的思想。”

为什么说，坏文学让我们了解许多人的思想，而好文学只让我们了解一个人的思想？对这个问题的深思有助于我们重新回到文学领域来探讨关于文学的问题。难道曹雪芹和莎士比亚不是精确地展现了许多人的思想吗？没错，但不要忘了，我们是通过曹雪芹和莎士比亚的心灵来了解他们笔下的芸芸众生的。即便是在左拉这样严格遵循实证研究的小说家笔下，在他描摹的自然主义式的纷繁现实背后，我们依旧能感受到一个强有力的作者形象。相反，在大量畅销的通俗言情小说和网络小说背后，我们看不到什么清晰的作者面目，却的确能够看到一大群读者真实的梦幻和愿望。

《你在高原》的茅盾文学奖授奖辞中，有这样一句话，“为理想主义者绘制了气象万千的精神图谱”。我相信，在张炜心目中，他的挚友宁伽，也就是叙述者“我”，一定也是小说致力绘制的理想主义者之一。但通过前面的两段引文，我们大致也可以了解所谓理想主义者的气象万千是什么样的面目。

有一个关于阿城的故事。他现在一所大学讲课，收很低的课时费，

有人就问他为什么这样，他说，这是在播点种子。这人就有些惊讶，原来阿城还有理想主义。他立刻回答道："我有理想，没有主义。"

作为同样从那个时代过来的人，对理想主义的矫情和虚伪，阿城恐怕是清楚的。理想主义，其实不是对理想的崇拜，而是对"崇拜理想"的崇拜。理想主义者不能被定义成有理想的人，因为事实上每个人都有理想，理想主义者是把理想提高成为一种独一无二的价值观的人，为达到其理想可以放弃一切人之为人的尊严，并无视一切周围的牺牲。一个理想主义者，多半是个没什么幽默感的人。毫无幽默感的理想主义，毫无幽默感的革命，从罗伯斯庇尔到斯大林，浪漫主义时代之后的小说家们目睹毫无幽默感的革命和理想主义一次次转化成暴力专政，他们再次认识到，小说首先不是一种表达，而是一种足以有效抵抗单向思维的自由精神。一个矫情和虚伪者，或者说，一个理想主义者，能够成为很有意思的小说人物，但一个理想主义者能够写小说吗？堂·吉诃德能够写小说吗？不能。写小说的是塞万提斯，一个对骑士精神既同情又反讽的人，他把一种真诚的复杂态度倾注到主人公身上，这种复杂性带来了自由，并保证了《堂吉诃德》在骑士时代过去之后，依旧散发着无尽的魅力。

纵观《你在高原》全书，叙述者始终和作者是一体的，如果我们再多翻一点张炜的随笔或文论，和小说叙述者"我"的言论思想对照，也能进一步验证这一点。作者基本上毫无保留地在叙述者身上倾注了单一的情感，如爱、苦难和理想主义，这种浪漫主义的文体叙述方式，对作者本人的心智是极大的考验。雨果《九三年》里有句名言："世界上最广阔的东西是海洋，比海洋更广阔的是天空，比天空更广阔的是人的心灵。"张炜本人曾多次谈到雨果对自己的巨大影响，然而，在《你在高原》的叙述者宁伽身上体现出的浪漫精神，更多时候表现为一种文学青年式的浪漫，而非隶属于人类心灵至深至广处的不朽的浪漫。

真的，我至今都没有摆脱"心"的问题。我不信这种不得已而

为之的、勉为其难的生活会让一颗心从此安定下来。比如说眼下的状态，恍恍惚惚；再比如在岳母和梅子的声声催促下，我还是要涂涂抹抹。我知道停止了涂抹一切只会更糟。我的这个不良嗜好真是源远流长，以至于发展到今天已经无可疗救——我从那所地质学院，甚至从更早的时候起，就开始了这种不能停息的、像害了一场热病似的吟唱和叹息。也许就因为这个难以革除的共同的病根，我才有了长长的奔走、一次又一次的告别：告别地质学，告别杂志社，告别城市，最后又不得不告别那片平原，重新回到这座蜂巢一样拥挤和喧嚣的街巷。“我看见记忆街住梳子/一群麻雀的种子洒向泥土/那只琴在北风里冲洗/外祖母的白发啊，翩翩的鹭鸟啊/两眼迷蒙眺望/那沙原上飘飘的水汽/一片茁壮的青杨在舞蹈……”（《你在高原8·曙光与暮色》）

这段心灵独白发生在“我”从东部平原的葡萄园失败地逃回城市，并在岳父的关照下去一个所谓的“营养协会”上班期间，这时候“我”大概是四十多岁，时间是1990年代中期。

通过这段引文，我们了解到叙述者喜欢文学尤其是诗歌，并且还能读到他写下的诗。此外，在《你在高原3·海客谈瀛洲》里，还录有叙述者写的一本以秦始皇东巡为题材的历史小说。然而，他的诗和小说都是乏善可陈的，带有明显的1980年代早期的稚嫩印痕，可惜他又完全缺乏自知，一直以怀才不遇者自居。“像害了一场热病似的吟唱和叹息”，这是典型的文学青年症状。所谓的文学青年症状，和文学完全不是一回事。切斯特顿曾经就此区分道，“艺术质是一种疾病，使艺术爱好者深受折磨。它产生自这样一些人：他们没有充分的表现力将自身中的艺术因素表达出来从而摆脱它……具有巨大健康活力的艺术家很容易摆脱自身的艺术因素，正如他们可以自如地呼吸，很容易就出汗一样。但是，对于缺乏活力的艺术家，摆脱自身的艺术因素就成了一种压力，带来了明显的痛苦，这种痛苦被称为艺术质。因此，非常伟大的艺术家能够成为普通人，成为像莎士比亚或勃朗宁那样的人。艺术质带来很多真正的不幸——虚荣、暴力、恐惧，但艺

术质最大的不幸是它不能创造任何艺术。”

当然，我们也不能说张炜对叙述者毫无省察，他确实也审视过宁伽的问题，比如通过另一个人物小白的笔记：

> 宁伽对他们这一批五十年代出生的人、特别是对他自己，给予了无情的剖析。他对自己作为概念接受下来的英雄主义、表演的欲望、批判而不自省的性格，以及复杂阅历和经验所带来的巨大能力、伴随这种能力的各种有效尝试，曾有过一些令人信服的表述。那些交谈的长夜给我多少启迪，真是愉快啊，真是激动人心。（《你在高原9·荒原记事》）

如果说，这可以算作作者对小说人物的剖析，或者说，算作主人公的自我剖析，那么，这样的剖析也太流于形式了，它更多时候像是一种矫情夸饰之后的曲终奏雅。我们从中看到的，是一个沾沾自喜的反省者，他的省察并非为了纠正自己的生活，所谓“朝闻道夕死可矣”，他的省察本身就是一种故步自封，是抒情式的省察，它不指向任何改变自我的行动。相反，这种省察更加激化了对过往自我的坚持，因为据说伴随那巨大缺陷的是同样巨大的能力，还可以给他人以“愉快”和“激动人心”的启迪。

另一方面，从文体上，宁伽的自我剖析是通过小白的笔记来呈现的。这是张炜在《你在高原》一书中惯用的叙述手法，即通过概要转述的方式来呈现很多原本应当通过对话和行动自然呈现的复杂思想与人物行为，尤其在涉及行动层面，很多事件、人物在事件中的表现，或者说其中牵涉的种种复杂性，都是通过概要转述的方式传达给读者。可以说，在《你在高原》中，“人与世界的关系”，大多情况下是作为概念被转述的，而并非茅盾文学奖授奖辞所谓的“展现”。这种转述绝大多数情况下是来自叙述者“我”（宁伽），少数时候也通过另一些人的笔记和信件的方式。按照当代小说理论一般的看法，这种通过转述者呈现的图景往往是“不可靠的”。很多当代小说家正是利用这种“不可靠的转述者”大做文章，在小说隐含作者和不可靠

叙述者之间设置一种张力，从而把最终解释的自由空间交给读者。然而，我们在这里指认的“不可靠叙述者”，对张炜来说，却又是绝对可靠的，他期待读者对这些转述都能“作为概念接受下来”，就像软弱的宁伽接受英雄主义一般。这种期待，是否涉及胡里奥·科塔萨尔所谓的小说家的“虚荣”，即“想用故事本身以外的东西去干预一篇故事”呢？我们不得而知。

至少，这使得针对《你在高原》的阅读成为一件不愉快的事，因为读者时时刻刻都处在一个被灌输、被强制的台下听众状态（仿佛又回到了那峥嵘岁月），尤其在他又觉察到这个灌输者和强制者（宁伽）在道德、文章两方面都不可靠的时候，一种反讽的情绪就悄悄诞生了。遗憾的是，这种反讽情绪首先竟然诞生在读者，而非作者那里。

难道因为你是我妻子，你就有权任意摆布我，胡乱扔我用了十几年的背囊吗？要知道那里面可装满了一个中年人的辛酸……（《你在高原5·忆阿雅》）

让我们重新回到最初的采样，看看其中呈现出来的文学语言。张炜是一个对语言问题很重视的作家，在近期出版的《小说坊八讲：香港浸会大学授课录》中，他一开始就谈到了小说的语言问题，“小说的虚构从语言开始”，即便是人物对话也同样要求虚构，因为文学语言有其不同于口头语言的特殊之处。张炜说：“让语言方式走入虚构，形成作家个人的专属，是一个缓慢的学习过程，但只有完成了这个过程，才算是真正地走入了文学写作……小说写作不能亦步亦趋地移植和模仿大众和社会语言，而只能是作家个人的说话方式。”这一点没有问题，但接下来的问题在于，文学语言，作为一种后天学习而得的语言，和口头语言相比，又必将随着时间的流逝经受更为猛烈的老化。一个时代有一个时代的文学语言，那些最风行一时的文学语言会在下一时代迅速被废弃，这也就是罗兰·巴特所说的：“人们说，对于新一代，某些语词不再与他们相关：例如，什么样的年轻人我们听说过他们还有‘忧郁’之感呢？”进而，“文学，就是语言，一种

特定语言。因此，一个作家，如果稍加反省，就应合理地思考其永恒性或者至少其死后的生命，不是按照内容或美学（因为美学可能由于后世的流行而按照螺旋形方式被重复），而是按照语言……语言不仅不是永恒的，而且其演变，及其消亡，是不可逆转的。”罗兰·巴特随后谈到，拉辛的过时不是因为其思想感情，而是因为其语言；而在现代汉语的语境中，这个问题同样存在。同时，我们也可以再重温一下福楼拜致乔治·桑信中的话：“因为我写作，不是为了今日的读者，而是为了只要语言存活着就能够出现的一切读者而写作。”福楼拜不但为法语文学，更是为法语增加了一点新的质素，这才是他得以不朽的秘密。

可是，“背囊里装满了一个中年人的辛酸”，类似的迅速过时的文学语言几乎充斥在这厚厚的九部书中，今天什么样的年轻人，我们还能听到他们如是表述呢？如果说“虚构从语言开始”，那么类似“背囊里装满了一个中年人的辛酸”这样的虚构已经不再是创造，而是语言的陈腐因袭；如果说小说要展现“作家个人的说话方式”，那么类似“背囊里装满了一个中年人的辛酸”这样的抒情言说，在语言的层面，几乎没有给现代汉语增添任何新的质素。

一连多少天我都在研读这两册著作，渐渐入迷。因为我读到的不仅仅是一部地质学，我在感受着另一种激动。它的确是一部杰出的著作。如果说它从学术和专业的意义上看还显得粗陋的话，那么从另一个方面看，它又具有了无限的深奥曲折……我终于明白了这两册书的真正内容是什么，它们是极度饥饿的产物。我将珍藏它。当我感到迷惑的时候，我就会翻出来看一看。所有的浅薄、粗陋、卑俗，都一块儿组成了它难得的深邃，它的另一种渊博，它的巨大的智慧。这部书以及与这部书连在一起的故事本身，就是一个伟大的奇迹。我觉得让它与我的命运交织在一起，真是再好也没有的了。（《你在高原5·忆阿雅》）

小说中的这段引文，叙述的是宁伽研读他认识的一个地质学老教

授著作时的感受。同样作为读者，我始终无法明白，一部专业学术著作既然在专业和学术领域显得粗陋，如何又能摇身变成杰作？我同样无法明白，当所有的浅薄、粗陋、卑俗组织在一起，为何就会产生渊博而巨大的智慧？在涉及价值评估时，这段叙述所依赖的辩证法，隐隐会令我们想起昔日的领袖名言，所谓“高贵者最愚蠢，卑贱者最聪明”，这究竟是让每个热爱写作者欣慰的“修辞的权力”，抑或只是令每个普通人不寒而栗的“权力的修辞”？某种程度上，这段引文所表达的价值判断，大概也正是属于《你在高原》作者的，也正是他期待今天的读者依旧乐意拥有的。

张炜早年写过一本名叫《古船》的小说，某种程度上，阅读《你在高原》的感受，就有如目睹一艘几十年前的沉船，终于被打捞上岸，立在新世纪的海边，以它的体量和锈迹斑斑，以它在价值评估时必然引发的诡异又熟悉的辩证法，以它散发流溢的“中年人的辛酸”，一起挠动着我们。

（原刊于《上海文化》2012年第2期）

徘徊在零公里处的幽灵
——马原《牛鬼蛇神》

好些年前，马原曾写过一部中篇小说《零公里处》，写一个十三岁的男孩大元去北京参加大串联的事情，是一部个人的成长小说。他当时写完后很满意，认为是自己最好的小说，并寄给李潮看。李潮回信说，这部小说让他很失望，它就是一个现代的《哈克贝利·费恩历险记》，相比而言，他更喜欢马原其他一些更具探索性的小说。

彼时是1980年，外国文学已经被不分时代先后地大量译介，现代性的文艺种子正四处播撒。彼时马原二十七岁，还要再过两年，他才从大学毕业进藏；还要再过四年，《拉萨河女神》才会问世；还要再过七年，《收获》杂志才会制作“实验文学专号”，马原也才得以真正成为那个先锋文学的马原。

马原后来在同济大学的课堂上回忆说：“李潮这个评语，我自己在很多年里都引以为豪，因为马克·吐温的《哈克贝利·费恩历险记》一直是我心中最了不起的小说。”但事实上，当时的马原非常清楚李潮评语的真正指向。在那个锐意求新奔向现代化的时代，19世纪的马克·吐温并不意味着生生不息的文学源泉，而是象征着陈旧和过时，新时代的文学大神是卡夫卡、马尔克斯，当然还有博尔赫斯。事实上，当时的马原在实际写作中恰恰是遵从了李潮的建议，他把与《哈克贝利·费恩历险记》并肩的自豪锁在抽屉里，转身朝着另一个叙事荒野挺进。因为，当时的中国文坛就犹如18世纪

中叶的美利坚合众国，在那里，荒野和西部，就是生机和希望的代名词。

三十年后，这部在此起彼伏的文学浪潮中湮没的《零公里处》意外地重新复活，成为马原新长篇《牛鬼蛇神》的起点。《牛鬼蛇神》讲述了两个人的一生，东北人大元和海南人李德胜，他们在北京的大串联中相识，随后各奔东西，一个去了拉萨，成为先锋作家，著作频频；一个回到海南岛，做了纯朴山民，儿女成群。数十年之后，大元在不知情的状况下与李德胜的小女儿恋爱结婚，两条人生道路在海南再度相汇。《牛鬼蛇神》全书分四卷，卷0北京，卷1海南岛，卷2拉萨，卷3海南，从叙事风格上来讲，竟然卷卷不同。复出的马原视之为一生总结之书，似乎也是成心要提前考验一下不同时期的自己在时间之河中的抗击打能力。于是，其中的卷0北京，基本取材《零公里处》，走的是古典成长小说的叙事路线；卷2拉萨，则置入了多部马原赖以成名的西藏题材的小说，如《冈底斯的诱惑》《拉萨生活的三种时间》《叠纸鹞的三种方法》《西海无帆船》等等，仿佛是当年先锋小说的纪念会演；而卷1海南岛讲述李德胜的山野生活，虽然放弃了炫技式的先锋叙事形式，但在内容的可读性上，马原不得不依赖的，依旧是其在1986年之后小说中惯有的对命案这个故事情节核的娴熟应用；至于卷3海南，讲述大元在放弃写小说之后的二十年生活，几乎等同于一篇时下流行的、潦潦草草的名人回忆录。

因此，在《牛鬼蛇神》中，存在着三个相互关联又面目各异的马原：卷0代表那个热爱菲尔丁、马克·吐温、霍桑、海明威等西方古典主义小说大师的、尚未成名的青年写作者马原；卷1和卷2代表了那个聪明地顺应时代文学潮流的先锋弄潮儿马原；卷3则呈现给我们一个曾宣布小说已死，以至于最后真的不再知道该怎么写小说的名人马原。因此，读《牛鬼蛇神》的感觉，就好比参加一个同学会，无论是喜悦还是失落，一一看清楚的其实是自己：从别人的变化上看到自己的不变，从别人的不变中看到自己的变化。

对如今的我而言，能够依旧打动我的，是第一个马原，却也是如今最不为人知晓的那个马原。那个马原曾经讲过这样朴素诚挚的话："要当作家的人，心不能太急，特别是你如果要当一个好作家大作家就尤其不能心急。你读书必得循序渐进，必得真正从古典主义经典开始打下基础，那个过程相当漫长，但是它可以教会你辨别和判断，帮助你建立起正确的取舍原则。20世纪最出色的作家几乎个个都是古典大师的传人，以新古典主义著称的海明威和加缪，本人就是古典派大师的拉格洛孚，影响了整个世纪前半叶的法国和欧洲的纪德，直接从古希腊走过来的奥尼尔……"

当生过一场大病的马原重新拾起写小说的笔，企图回顾自己的一生，我猜测，首先在他心里浮现的，也会是那第一个马原。《牛鬼蛇神》差一点就成功了，因为马原已经找到了那个合适的起点，那个十三岁的男孩大元，带着对世界的天真想象，对未知的模糊感知和直觉面对，从幽暗中浮现，向他招手。

从严格意义上来讲，《牛鬼蛇神》卷0北京，并不是《零公里处》的原盘拷贝，两相对照一下就可发现，马原的确做了不少改动，这改动是极其细小的，但同时又是非常精心的。这样的改动的存在，可以令《牛鬼蛇神》远离"拼贴艺术"的指认，而同时，也恰恰是这样的改动的存在，封闭了男孩大元获得新生命的任何可能性。正如充满涂改痕迹的手稿可以最真实地展现作家秘不示人的文艺观，从《零公里处》到《牛鬼蛇神》北京卷的变化痕迹，似乎也可以最真实地呈现马原对于小说和自我的认识。比如，

他终于摆脱了妈妈，坐到这列直达列车的行李架上的时候，长长地吁出一口气。（《零公里处》）

→大元终于摆脱了妈妈，平躺到这列直达列车的行李架上的时候，长长地嘘出一口气。（《牛鬼蛇神》）

这里把"坐到"改成了"平躺"，似乎体现了身材高大的马原对于空间的敏感。又比如，

这是一列锦州到北京的直达列车，红卫兵专列。他年龄还小，充其量也还是个准红卫兵，但他有介绍信，学生证，还有十二斤辽宁粮票。（《零公里处》）

→这是一列直达北京的红卫兵专列。他年龄还小，充其量也还是个准红卫兵，但他有介绍信，学生证，还有十二斤地方粮票。（《牛鬼蛇神》）

后者略去了锦州和辽宁这样的具体指向，让叙述显得更具普遍性。

除此之外，《牛鬼蛇神》针对《零公里处》的细节改动，主要源自一个新人物“李德胜”的介入。然而，很奇怪地，至少在《牛鬼蛇神》北京卷中，这个新人物除了海南人这个新身份之外，没有携带任何新的故事前来，他所有的言行，都是从《零公里处》中现有的人物身上剥离过来的。这剥离主要取自大元的锦州老乡胡刚，在胡刚的故事不够用的情况下，大元也很慷慨地将自己的某些相对成熟的言行借给了李德胜。

胡刚说的不错。以后大元经常想起这句话——生活会教会你。随机应变信如神居然是个普遍适用的真理呢，这个发现大有益处，我们中间绝大多数人都在生活中学会这一点，它可以使生活来得容易，使人们不跟自己作难。（《零公里处》）

→李德胜说得没错。以后大元经常想起这句话——生活会教会你。随机应变信如神居然是个普遍适用的真理呢，这个发现大有益处，我们中间绝大多数人都在生活中学会这一点，它可以使生活来得容易，使人们不跟自己作难。（《牛鬼蛇神》）

大元重新回到广场，他用眼睛吊线，由天安门城楼上毛主席像正中至英雄碑的中心线，他心里用一条虚线联结起来，再用另一条想象的虚线联结了人民大会堂和历史博物馆的正门，两条虚线的交汇点就应是广场中心。（《零公里处》）

→李德胜重新回到广场，他用眼睛吊线，由天安门城楼上毛主席

像正中至英雄碑的中心线，他心里用一条虚线联结起来，再用另一条想象的虚线联结了人民大会堂和历史博物馆的正门，两条虚线的交汇点就应是广场中心。（《牛鬼蛇神》）

他突然想起时间。T镇到前门恐怕不止一小时，他下车也有一会儿了，怎么天还没亮？他估计最好有八点钟了，也许九点也说不定。四年后大元下乡了，在农村又是四年，那时候他属于无表阶级的一员。（《零公里处》）

→李德胜忽然又想起时间。通县到前门恐怕不止一小时，他们下车也有一会儿了，怎么天还没亮？他估计最好有八点钟了，也许九点也说不定。

李德胜说："我长大了一定给自己买块表。"

四年后大元下乡了，在农村又是四年，那时候他属于无表阶级的一员。（《牛鬼蛇神》）

从胡刚和大元那里剥离出来交给李德胜的叙述，并不是随意的，它通常遵循两条原则：一条是形象塑造的原则，李德胜是大元心中的偶像，所以担负展现才能的事，比如用眼睛吊线之类的，又比如神秘收藏的发现者，那都只好归李德胜了；另一条原则是叙述节奏上的，既然在《零公里处》中很多大元一个人经历的事，如去天安门广场接受毛主席检阅，在《牛鬼蛇神》中变成了两个人共同的经历，那么，单口相声自然也要在形式上转换成双口相声。

从《零公里处》到《牛鬼蛇神》，除了以上所提及的类似细节改动之外，另一种显而易见的改动是结构上的。《零公里处》开篇有一段话，"他真不知道从什么地方开始才好。他从十五年后的日记里接出一段话来，借以安排这部小说的开始：小说是反映人的精神活动的，是表现人们的生活的。然而生活是早就开始了的，无所谓始，也无所谓终。声明：日记不是记历史的"。这段话在《牛鬼蛇神》中被删去了，因为这段话原先所隶属的文本在《牛鬼蛇神》中并没有同样被作为开篇，而是被置入中间部分，于是这段铺陈交

代的开篇词也就失去了存在的意义。然而，这段被删除的话语中蕴藏的小说观，却并没有被日后的马原所抛弃。小说是反映精神活动和表现生活的，而生活是早就开始了，无所谓始，无所谓终，它一直在那，就像水一样，我们不能揪出其中任何一颗水滴说那就是开始或结束，或者说那就是最重要的一滴水，生活也是如此。冯至的十四行诗："从一片泛滥无形的水里，/ 取水人取来椭圆的一瓶，/ 这点水就得到一个定形"，水的形状取决于盛放它的容器。而在马原看来，生活的形状取决于我们的叙述方式，能够变化的是叙述方式，而不是生活本身。因此，《牛鬼蛇神》将原本就是片断闪回式叙述的《零公里处》进一步打散，把一个个模块重新组合，再冠以3、2、1的倒数设置，种种天花乱坠，不过只是盛水容器的更换，而那水，依旧只能还是三十年前的水。

我知道自己将来的去向吗？大元自问。（《零公里处》）

→"四十五年来大元反复自问：'我真的知道自己将来的去向吗？'"（《牛鬼蛇神》）

北京一行二十天，使一个十三岁的孩子一举成为大人，见识外部世界是把人们引入生活的最好的向导。

这几句话也是摘自大元十五年以后的某篇日记。（《零公里处》）

→北京一行二十天，使一个十七岁的孩子一举成为大人，见识外部世界是把人们引入生活的最好的向导。

这几句话也是摘自大元四十五年以后的某篇札记。（《牛鬼蛇神》）

"十三岁的孩子"改成"十七岁的孩子"，很好理解，是因为当事人不再是大元，而是李德胜了，他十七岁；然而，大元十五年以后对将来去向的自问，竟可以四十五年一成不变，甚至，大元"十五年以后"的日记竟然可以原封不动地移作"四十五年以后"之用，却让我哑然，让我只能惊叹那把平行线刻上美人额角的时间在面对马原时的无力。时间对马原而言，只是一个冰冷的，不会对生活产生任何影

响的数学概念。

其实，自我重复并不可怕，每个好的作家都不停地自我重复。在普鲁斯特的《女囚徒》中，马塞尔向阿蒂尔贝蒂阐释自己的见解：一个伟大的作家或艺术家诸如司汤达、陀思妥耶夫斯基、哈代，在一生中一再创造着同一部作品，他们在形形色色的环境中折射出了将他们带到世上来的那独一无二的美。普鲁斯特自己也是如此，本雅明就将普鲁斯特比作不停编织又拆散同一块布匹的珀涅罗珀，某种程度上，写作就是重新编织生活，但首先重要的是拆散，是真正彻底地一次次回到那些动人的、充满可能性的原点。

因此，真正好的作家，他们的重复并非故步自封，而是有能力向着未来的，他们不断地回到原点只是为了不断地重新开始，并不断地修正自己。就像海明威笔下的那个老渔民，他认为以前的成就都不算数，他必须一次又一次重新证明他的能力。这又像是张爱玲曾经打过的比方，她说文人就应该像园子里的一棵树，天生在固定的一个地方，开着永远重复又永远新鲜的花。

然而，遗憾的是，和张爱玲不同，马原式的重复始终又是不彻底的，某种程度上，《牛鬼蛇神》再次印证了当年一位批评家的判断，“马原自我相关的观念和自身循环的努力源出于他另一个牢固的对人类经验的基本理解，即经验时而是唯一性的，我们只可一次性地穿越和经临；时而是重复性的，我们可以不断地重现、重见和重度它们。自我相关和自身循环，都是既唯一又重复的，它们给了马原以深刻不移的影响，以至他在自己的小说叙述里，往往出现有趣的悖论，或说又是一种自我相关和自身循环——他在说经验是一次性的时候，他常常重复地说；他在说经验是重复性的时候，又恰恰是一次性的”。这种重复与唯一的悖论，形成著名的马原式的叙述圈套，在叫人炫目的同时，却也牢牢地限制住了马原。而那个十三岁的男孩大元，因此也就没有机会重新再长大一次，在《牛鬼

蛇神》中，他被呼唤出来，却只能始终徘徊在零公里处，成为一个悲伤的、见证潮流浮沉的幽灵。

（原刊于《上海文化》2012年第5期）

皇帝的新衣
——阎连科《四书》

迄今为止，阎连科有影响的小说都是题材性的，如“文革”（《坚硬如水》），如残障群体（《受活》），如艾滋病（《丁庄梦》），如高校教育（《风雅颂》）。如果单看这些小说的简介，我们定要赞叹这简直是一个堂吉诃德般的英勇作家，他不断用手里的长矛挑动那些在这个共同体中似乎属于最极端最难以撼动的题材；而我们更要赞叹的，是他事实上左右逢源的从容姿态，一方面他是一位引起巨大争议似乎被这个共同体排斥的禁书作者，另一方面却也是这个共同体中诸多文学奖的常客。

2011年，阎连科在麦田出版最新小说《四书》的繁体版，题材之激烈震撼据说较其以往写作更进一层，所谓正面书写“大跃进”。繁体版的封面上赫然印着：“只有他敢这样写小说！一本尚未在中国出版，便已消逝的传奇禁书。”小说虽在内地出版未果，但非常有意味的是，这种缺席反倒因此获得了某种引人注目的存在感，有核心期刊刊载了关于《四书》的长篇评论，学界同时期也为《四书》开了一次研讨会。此外，他两本谈论小说艺术的著作——文论集《发现小说》和谈话录《我的现实我的主义》——同年也在内地相继出版，两本著作的内在指向都是《四书》。

种种迹象表明，《四书》对于小说家阎连科似乎具有重要意义，无论是从题材、文体，抑或是自身创作出路的寻究上，它似乎可视为阎连科公开张扬的，对于小说写作认识的一次集大成，而因为在内地

没有出版，它更因此蒙上了一层神秘的受难光环。凡此种种，使得《四书》有可能成为一个对阎连科一无所知的局外人观察阎连科最简便的窗口。

批评界对阎连科乃至《四书》的诸多褒扬，大致可以集中在三个方面：选择题材的勇气、对所写题材的见解，以及文体的创造性。因此，我对《四书》的阅读兴趣，也就暂时集中在这三个方面。

《四书》讲述的是黄河边一个“右派”劳改农场里发生的故事，虽然小说本身据说高度抽象高度荒诞高度虚构，但最为作者本人乃至诸多褒扬者津津乐道的，首先依旧是其碰触历史真相、揭露隐秘现实的胆略。然而，全书涉及的诸如毁树毁物大炼钢铁、虚报田亩产量并将口粮当成公粮上缴的“浮夸风”，乃至随后大饥荒饿死人吃草皮吃人肉等等据说是重磅炸药般的历史书写，就我的阅读观感而言，充其量，还不如百度百科“大跃进”条目来得深入细致，更勿论和内地正式出版过的相关题材的诸多书籍相比了。仔细查考一下就会知道，“大跃进”在当下中国其实并非绝对禁区，即便一个小学毕业的读者，只要有心，他不用去看任何禁书，单从正规图书和被允许的网络渠道，就能够对这段历史有一个简单明了的认识。与之相比，《四书》提供给了我们什么样的新的无人敢于公布的历史发现了吗？它揭开了什么样的天大的不曾被人诉说的秘密真相了吗？阅读这本蒙着禁书神秘光环的小说，感觉就像一脚踩进了1980年代内地小县城里赫然写着“少儿不宜”的录像厅，在其光怪陆离烟雾缭绕的表象后面，是平庸无奇，是打着擦边球的循规蹈矩。

那些录像厅老板的目标消费群体，不是成年人，而是对性和暴力充满猎奇心理的未成年人；而阎连科的目标读者，也不完全是中国人，更包括对中国有猎奇心理的海外读者。唯有无知，才有猎奇；唯有猎奇者的存在，才滋生“挂羊头卖狗肉”的招摇者。完稿于2010年的《四书》以题材得意，但早在2000年，《上海文学》杂志就开始连载杨显惠的《夹边沟记事》。同样一段历史时间，同样的封闭式农场的地点，同样以一群“右派”改造知识分子作为描述对象，同样的

题材，《四书》比《夹边沟记事》可以说晚了十年。虽然一是小说一是纪实，但既然作为小说的《四书》以书写历史真相来标榜，那么它就不能再以虚构之名来回避与纪实的《夹边沟记事》之间的比照，而就题材所碰触的历史真相和人性深渊而言，《四书》远远不及《夹边沟记事》骇人。我不知道《四书》作者还有什么可以为题材得意的地方。我怀疑，《四书》无法在内地出版，最重要的原因根本不是什么题材禁区，而只是因为阎连科写得太没有新意和诚意。

那么接下来就看看《四书》到底写了点什么。

《四书》中的人物，没有具体名姓，主要人物都以其社会身份命名，比如“学者”原来就是一个著名学者；“音乐”原来就是一个女钢琴家，“宗教”就是一个基督教徒，“作家”原来就是一个享誉全国的作家，“实验”原来就是一个研究技术的实验员。他们都是农场里的改造对象，农场在小说里被叫作“育新区”，而育新区的管理者被叫作“孩子”。在这里，“学者”和“音乐”忙着偷情，“作家”孜孜不倦于告密揭发，“宗教”热衷和背叛信仰，“实验”则很有实践精神地上蹿下跳去捉奸，而“孩子”用纸剪的小红花来管理他们。

从这里可以看到阎连科的野心，他企图展开某种寓言写作，或者用他自己的术语来说，神实主义的写作。“如果说《四书》之前我对神实主义还是模糊、朦胧和犹豫不决，那么，在《四书》的写作过程中，有关神实主义的想法已经在我头脑里渐次清晰，逐步成形。”（《我的现实我的主义》）

在《四书》之后完成的《发现小说》一书，可以视作阎连科小说理论的一次系统表达，其重点就是推导出所谓的神实主义。他说：“神实主义，大约应该有个简单的说法。即在创作中摒弃固有真实生活的表面逻辑关系，去探求一种‘不存在’的真实，看不见的真实，被真实掩盖的真实。神实主义疏远于通行的现实主义。它与现实的联系不是生活的直接因果，而更多的是仰仗于人的灵魂、精神和创作者在现实基础上的特殊臆思。在日常生活与社会现实土壤上的想象、寓言、神话、传说、梦境、幻想、魔变、移植等，都是神实主义通往真

实和现实的手法与渠道。”

从如上表述中，可以看出阎连科一以贯之的目的论的腔调，正如他预设了“话题性”作为选择小说题材的目的。他也预设了某种“不存在的真实”作为小说创作的目的。以此为名，他可以用“特殊臆思”来粗暴地对待任何真实的生活，因为真实的生活是不重要的，重要的是“看不见的真实”，而为了达到这“看不见的真实”，可以牺牲一切。这是多么熟悉的逻辑，这不就是“老大哥”的逻辑吗？呐喊式的反抗者现出原形，他原来不过是专制者在镜子中的投影，这是一个多么巨大的讽刺。阎连科在很多场合都声称要做写作的皇帝，不要做笔墨的奴隶，但无论何种情况下，一旦有人有了做皇帝的梦，我们不免要对他有所提防，因为这意味着一定有人不免会沦为奴隶。具体到《四书》中，沦为奴隶的就是他笔下的人物们，就是所谓的“学者”“作家”“音乐”和“宗教”们。

真正的寓言写作和象征写作，需要对于复杂人性的某一面具备非常强大的概括力，并将之抽象成洞见，然后再具象化，而不是像阎连科这样，仅仅满足于脸谱化和标签化。就阎连科在《四书》中对“学者”“作家”“音乐”“宗教”等人物的描写来看，他对这些称谓背后的实质性指向一无所知。他不懂得何谓学术，也不懂得音乐与宗教何为；对于作家，他也许知道一点，但大概也局限于低劣的档次。因此，他所能概括和抽象的，仅仅是这些称谓中蕴含的最最粗浅低劣的成分，就好比一个自大傲慢的西方人满足于自己对“中国人”这个称谓的最最粗浅低劣的认识——哦，黄皮肤黑头发的鸦片鬼。而关于阎连科的对自己无知的无知和并不大胆的大胆，其实在之前的《风雅颂》中就已毕露无遗。《风雅颂》出版后，有诸多学院中人都曾撰文指出作者对高校生态的实质性无知，遑论作者对《诗经》的根本性无知了。阎连科没有能力画出一个真实的大学中文系教授的模样，只好将之画成一个鬼一样的精神病人了事，大概是因为“画鬼容易画人难”吧。但阎连科的荒谬在于，他企图用画鬼的方式来画真实的人，并美其名曰“神实主义”。

《四书》的另一个重要特征，据说是它的语言，即圣经体叙述和中国民间说唱叙述的杂糅。如它的开头模仿《创世记》的语调：

大地和脚，回来了。

秋天之后，旷得很，地野铺平，混荡着，人在地上渺小。一个黑点星渐着大。育新区的房子开天辟地。人就住了。事就这样成了。地托着脚，回来了。金落日。事就这样成了。光亮粗重，每一杆，八两七两；一杆一杆，林挤林密。孩子的脚，舞蹈落日。暖气硌脚，也硌前胸后背。人撞着暖气。暖气勒人。育新区的房子，老极的青砖青瓦，堆积着年月老极混沌的光，在旷野，开天辟地。人就住了。事就这样成了。光是好的，神把光暗分开。称光为昼，称暗为夜。有晚上，有早上。这样分开。暗来稍前，称为黄昏。黄昏是好的。鸡登架，羊归圈，牛卸了犁耙。人就收了他的工了。

又如写到民众狂欢时采用的说唱腔调：

人在天上撒红花，红花如落雨。

人都站在凳上抢那花。

各人一朵花。

这样的语言，初读起来确实新鲜，但通篇都是这样，动辄来一句“事就这样成了”，抑或隔三岔五来上一段莲花落般的唱词，却只能令我想到一个词：矫揉造作。因其矫揉，所以造作。阿兰·布鲁姆曾经嘲笑过那些动辄就声称站在巨人肩膀上的人，巨人的肩膀真是那么容易站上去的吗？同样，在这里，在《四书》中对圣经体和说唱体的戏仿中，我没有看到一个站在巨人肩膀上的文体创造者，而只看到了一个矫揉造作的表演者。

《四书》中有许多对“习惯文学”变节的笔墨，即便谈不上真正的背叛，也还是一种端倪的开始，权作为对今后写作的激励，也就这样写下去罢……我总是怀着一次“不为出版而胡写”的梦想。《四

书》就是这样一次不为出版而肆无忌惮的尝试……那样一个故事，我想怎样去讲，就可能怎样去讲，胡扯八道，信口雌黄，真正地、彻底地获得词语和叙述的自由与解放，从而建立一种新的叙述秩序。建立新的叙述秩序，是每个成熟作家的伟大梦想。我把《四书》的写作，当作写作之人生的一段美好假期。假期之间，一切都归我所有。而我——这时候是写作的皇帝，而非笔墨的奴隶。（《发现小说》）

我觉得阎连科至少搞错了一个问题，即便胡扯八道与信口雌黄可以导致词语和叙述的自由与解放，这种自由与解放也和写作能够达到的品质并无直接逻辑关系，严格来讲，每个非文盲都能做到想怎么写就怎么写，每个非文盲都能做到“不为出版而胡写”，但仅此而已，这种写作的自由并不能预支作品的伟大。就像一个皇帝，他有穿上任何新装的自由，但这件衣服的品质究竟如何，却很遗憾与这种自由无关。

（原刊于《上海文化》2012年第3期）

快感的形成与失去
——李师江《神奇的大妈》

李师江擅长的小说文体，是某种可以称之为“少年侃”的第一人称口语叙述体。使《逍遥游》妙趣横生的，是叙述风格本身，一种轻松愉快的幽默感裹挟着略显粗鄙的口语表达，让整个叙述生动有力地前行，而第一人称叙述的优长在于，它能够很自然地将这种本属于叙事者的生动有力移植成主人公的生动有力，从而保障了小说人物形象（至少是主人公）的丰满充沛。至于《福寿春》的明清白话文体，与其说是什么“70后”小说家迅速衰老的征兆，不如说是年轻小说家力图突破第一人称叙述的习惯套路，转向第三人称叙述的一场技术实验。这场实验未必是成功的，因为让一群当代中国东南农村的农民操持着一口不标准的明清官话来思维和讲话，未免太过穿越。《福寿春》写得虽然足够用心且细致，却终归只是一幅古典作品的摹本。之后的《中文系》，作者又重拾“少年侃”的当行本色，也可视为对《福寿春》临摹式写作的一种反思。

有一种惯常的偏见，认为每个人都有写好一本小说的能力，尤其是第一人称叙述体。或许是为了抵抗这种偏见引发的焦虑，李师江一直在尝试第三人称叙述体的写作，尝试与自我对抗，让作者退场，尝试写出一部理性、客观，看不到作者名字并且关注他人的小说，从《逍遥游》到《福寿春》再到《中文系》，我们可以清楚地看到小说家在叙述风格选择上的摇摆过程。从这个背景来看《神奇的大妈》，或许能有一种更为显豁的观察，即小说家似乎在驾轻就熟的“少年

侃”和努力为之的客观叙事之间隐约摸索到一条中道。

表面上看，《神奇的大妈》似乎又回到《福寿春》采用的古典第三人称全知式叙述，其特点在于，视角随叙述方便，在叙述者和各个人物之间自由切换。随便截取一段为例：

马燕想过去单位闹，甚至以此要挟过林建。林建不为所动，说你闹了也就那么回事，也就是让我在单位里出丑而已。说到底，马燕的性格不够暴烈，她无法付诸实践。但不管如何，林建显然收敛了很多，在可以不应酬的场合，也回来吃饭，带带孩子。这一点让马燕聊以自慰。

林爱凤感觉到马燕的心态，她觉得有必要宏观调控，她做了一次家访。

林建看见林爱凤来了，想是来兴师问罪的，也不知道她到底晓得几分，只好准备以攻为守。

若是习惯于西方现当代小说限制性视角的读者，看到类似这样的叙述，会稍觉不适，因为寥寥数段中即存在着多重视角的切换，叙述者自由且匆匆进入各个人物的内心，把探来的些微心思一一端出，并加以评述。在这一点上，《神奇的大妈》和《福寿春》的叙述策略是相似的，然而，从接下来的引文中我们就可以立刻感觉到《神奇的大妈》不同于《福寿春》之处：

席间，马燕共打了四次电话，每次林建都说马上就回，结果还是到将近十一点才到家，进门一气长呼，把一只蚊子喷得跌跌撞撞半身不遂。

与《福寿春》中隐忍克制的叙述者不同，这里面似乎存在一个显而易见的“戏剧化的叙述者”。叙述者，作为隐含作者，他和作者之间的疏离、差异、分裂，以及在叙述者、作者、人物和读者之间展开的含蓄对话，原本是现代小说作者要达到的最重要效果之一。然而，在李师江的这部小说里，叙述者的“戏剧化”并不是作者刻意为之的，因为我们在其中并不能看到任何不可靠叙述者的痕迹，而我们之所以仍能强烈地感受一种戏剧化的存在，只是因为这里的叙述者风格太接近于《逍遥游》和《中文系》中我们熟悉的那个叙述者。在那两

部第一人称小说里，叙述者与人物是合二为一的，因此我们会有一种错觉，觉得在《神奇的大妈》中的叙述者，虽然是第三人称，也是作者创造出的一个戏剧化的人物。这个“戏剧化的叙述者”身处故事之外，负责介绍一切，有点像博物馆里饶舌的导览员，抑或风格强烈的说书人，他并不像纯粹古典式全知叙述者那样安于隐没在故事背后，相反，他有意无意地通过种种调侃、反讽和轻松活泼的语调，令受众将注意力完全集中在他身上。于是吸引受众的，不再是博物馆内种种人性的展示，也非故事中跌宕起伏的命运，而是叙述者本人。是这个小说之外的叙述者，成为这部小说实质上的主角。

我们是在听一个作者创造出来的、与他本人非常接近的叙述者讲故事，而不是直接在观看故事，认清这一点，对于阅读这部小说是极其重要的。只是这一次，和以往不同，这个叙述者不是在讲他自己的故事，而是尝试用冷眼旁观者的姿态讲述他人的故事。

诸如权欲、家庭伦理以及退休老人生活状态之类的话题，是蒙在这本小说表面的糖纸，剥开它们，《神奇的大妈》讲述的其实是一个关于快感的故事，当一个人用尽招数几乎达至快感巅峰的同时，有另一些人则完全失去了快感。

快感不同于幸福。幸福是一个充满争议有待证明的伦理话题，一个被视为幸福的人也许自己毫无所感，至于一个自认为幸福的人，格雷厄姆·格林说过，“指给我看一个幸福的人，我就会指给你自私、邪恶——或者是懵然无知”；幸福甚至不属于此世，因为它涉及对人生整体的衡量，吕底亚的国王克洛伊索斯认为自己是幸福的，但梭伦警告他说，“直到盖棺论定，才能称之为幸福”。但快感与之相反，它既是不证自明的，又隶属于每个凡人此时此刻的肉身，像群山中无尽的泉眼。

孀居财务出纳林爱凤第一次发现某种独特的快感所在，是在五十五岁退休之后的不久。她揣了两千元回到单位，强行交给同事小刘，作为补偿之前替小刘炒股导致的亏损，小刘当时被迫收下，晚上下班后就找到林爱凤家，硬是把钱还给了她。这一切在林爱凤计划之

内，她一分钱没花，只是略施小计，既挽回了帮人炒股亏损的不利声誉，又大大改善了与旧日同事的感情，让小刘原本对自己的怨气顺利转化为感激。首战告捷，林爱凤尝到了利用计谋掌控他人的快感。这种掌控他人的快感类似于性快感，一旦被激发出来，引发欲望，欲望导致行为，行为又激发快感。这源自快感的无休止循环本来只是人性最粗浅的一部分，在这一点上，智者和常人的差别仅仅在于，是有能力面对各种快感而保持自由，还是为自己的快感所奴役。林爱凤显然属于后者。林爱凤老伴已去世有日，性快感对她而言已然陌生，抑或是已被压制住，如今又遭遇退休后生活失去重心的不适症，身负这双重匮乏的林爱凤对人生有些灰心，她企图寻死未果，只是轻度摔伤。躺在医院里，她记起了那种已被激发出来的新的快感，它成了一棵救命稻草，她需要享用这种新的快感，最好还能够源源不断，好填补她尚有活力的人生。

如同平面上的复杂多边形可以被分割成诸多的简单三角形，在最基本的理念模式中，这种掌控他人的快感并非自足的，而是依赖于某种由快感享用者A、控制对象B和享用竞争者C构成的三角关系，因此具体又可析分为两种快感，即A成功控制住B的快感，和A在与C竞争B的过程中获得胜利的快感。而这本小说中的人物关系，也几乎可以视作这种三角关系的叠加和演绎。林爱凤—儿子马丁—马丁的女友，林爱凤—女儿马燕—女婿林健，林爱凤—退休男教师老杜—舞场密友吴贵妃，这三个基本三角关系是小说开辟出的三大战场，其核心，都是A角林爱凤。她所向披靡，无坚不摧，在三大战役中都获得了胜利，但她摧毁的不仅是竞争者的快感，也摧毁了控制对象的快感，这使得她作为享用者的快感成为一种单方面主奴关系的快感。而这种主奴关系的快感能够维持多久，倘若崩盘之后又会如何，其实是一个值得深入探究的问题，但小说就在这样的疑问中结束了。

李师江成名于台湾，在《逍遥游》后记及随后的访谈中，他都提及台湾读者对其小说最大特点的定位，是快感，对这一定位，他似乎也未完全否认，他曾坦承最喜欢王朔和朱文的小说，而这两位小说家

的作品的确亦给人以快感。因此，某种程度上，《神奇的大妈》可以在有意无意间视作一本隐喻意义上的元小说，关于李师江式小说的小说，讲述小说自身蕴藏的某种快感是如何形成的，又是如何冒着失去它的危险。

林爱凤快感的形成，在于她掌控住了周围的每个人，让每个人都服服帖帖地由她摆布。其方式是认准控制对象的软肋，比如儿子马丁的懦弱、女儿马燕的孝顺，以及舞伴老杜的善良，然后不择手段不顾羞耻地胁迫对方，以亲情和爱的名义，让她的控制对象迅速朝着某种不堪的境遇坠落，比如马丁最后就变成了她的宠物狗，她给予控制对象的关爱，是主人赐予宠物的恩赏。而作为小说，《神奇的大妈》蕴藏的快感，主要来自叙述者，或者可以直接指认成与叙述者并没有明显区分的作者。在作者—人物—读者这个三角关系中，作者牢牢控制住了一切，因此能够以一种嘲讽的姿态使自己处于无懈可击的愉快地位，像一个智者，试图把一种洞彻人生的快感传递给听讲故事的读者。

小说中有一段林爱凤要舞伴老杜帮忙给儿子马丁介绍对象的对话，是这样的：

“第一，你要把马丁的事当成你自己儿子的事一样，切身感受，不滥竽充数。”

“那是一定的。”

“第二呢，你先往背景好的家庭里挑选，看看人家有没有尚未出售的，不，尚未出嫁的女儿，只要家庭背景好，其他都差不了，你说是吧。”

表面上，是林爱凤将“尚未出嫁”误说成“尚未出售”，但其实是作者有意为之的设计，用一句口误来彰显林爱凤唯利是图的用心。口误，这是喜剧常用的技法，只是这种词语上的精巧口误似乎并不是林爱凤这种大妈会犯的，它因此不属于人物喜剧特征的一部分，倒是很像叙述者本人的风格。事实上，在这里，对讽刺效果的追求已经大过了塑造人物的愿望，具备个人风格的叙述者用意志控制住了人物的口舌，并期待听到读者心领神会的笑声。

另一些时候，尤其在对话中（这本小说很有勇气地承载了大量直接引语的对话，并没有像很多当代小说那样，听任叙述者将这样的直接引语转换成他更能掌控的间接引语），人物说出来的话语，仿佛是经过了叙述者的过滤，仅仅只剩下叙述者期待传递给读者，期待让读者接受和明确的人物信息。比如马燕的丈夫林健和情人侯红在分手时有一段对话：

“你是让我最放松最舒服的女人，只能说能和你邂逅，是我的幸运。人间有很多冠冕堂皇的道理，会把美好的东西说成肮脏的，我们的交往说起来肮脏的，但一定是我最美的回忆。”

“既然如此，你为什么还要回到婚姻里去？”

“婚姻与家庭相当平淡，但无可否认是生活中基础的东西，说到底我还是比较传统的男人，我需要回归传统的生活，你将来也一样。”

又比如马丁和年长的情人兼领导陆心情刚刚发生关系不久后的一段对话：

“那么，你对我，是不是只有性的关系？”

“我喜欢性，因为我缺。但也不完全是，我说过我喜欢你，喜欢你的纯情，这是真的，没有建立在喜欢上的性，我也不会。我也知道你也喜欢我，因为我是有魅力的女人。虽然我知道这种喜欢是没有结果的，我只享受过程。”

在类似这样的许多对话中，并没有叙述人的直接介入，因此那种裹胁全书的嘲讽调调，在人物对话环节就忽然消失了，取而代之的，是一种逻辑清楚条理分明的类书面交代，同时也是一种自信、统一、光滑的单一语调，像文艺舞台剧本中的旁白。我们很难从话语的音调上来分辨角色，我们只能从其话语主旨上加以区分。这种结构对话的方式，回避了日常生活中语言特有的凌乱和芜杂，以及具体人物各自具有的特殊音色，但它至少带来一种流畅的快感，读者不用像面对真实对话一样，在诸多歧义、多义、言不及义中磕磕绊绊地寻找人物乃

至作者的隐藏想法。换句话说，读者不必移情于人物，不必像小说里的人物一样时时担忧日后的命运，他只需要跟从叙述者的指点，以一个旁观者的姿态，就可以轻松愉快地获得作者想要传递的种种想法和信息。

在小说的结尾，林爱凤即将达到“一统江湖”的快感巅峰，但同时，她的女儿马燕正试图摆脱她的统治，林爱凤的快感隐隐有失去的危险。事实上，任何纯粹的快感追逐，往往都是一次性的，快感无法保存、积累、生长乃至重复，得到即失去，形成即毁灭。林爱凤可以暂时控制住儿子、女儿乃至鳏夫老杜，但是假如生活仍要继续，她也许再也无法第二次彻底地控制住他们，因为她的技法他们已完全了解，她的用意他们也彻底清楚，她所依仗的亲情和爱意正慢慢转化成怨恨和猜疑。她表面上控制住了一切，却正一点点沦为一个孤独的人，一个不再被信任的人。

对快感的追求，是人性的一部分，也是小说这种艺术根深蒂固的内在要求。事实上，诉诸快感的小说家总是会大受欢迎，他们要面临的唯一危险，是他们作品中蕴藏的快感过于直接、顺畅，以至于被阅读者一次性地消费干净，以至于阅读者不再有重读的欲望，而唯有这样的重读欲望，或许才令作品从空间走向更久远的时间。

（原刊于《收获·长篇专号》2013年春夏卷）

职业的和业余的小说家
——兼论宁肯的《环形山》

服务于日常生活和服务于幻觉，语词的这两个功用与时装接近，一个词，或一款衣服，往往命运类似，从新鲜、流行再到被厌弃，并在灰尘中等待未来某天带着细微变化的回归，再进入新的轮回。词典可以告诉我们一个词的来源、构成以及历史上的训诂，但常常无法告诉我们这个词在此时此地的真实意义，因为这个意义，如维特根斯坦所言，是通过它此时此刻的使用者，抑或承担者，来显现的。

比如“和谐”这个词，因为使用者和承担者已经不同于旧日，今天我们听到它时的感受，其意义在传统词典上一定查不到；又比如“诗人”，我们看着它从一个多么骄傲的词摔碎成一个藏污纳垢的词。当许多满脸横肉的有产者开始自称曾经是诗人，抑或当民众用一种同情而非尊重的眼神去打量诗人，那些认真的写诗者随即就会纷纷拒绝被称作诗人，他们愿意用一些新的词，一些尚未被玷污的词，来标识自己。只不过，新的词，一旦投入使用，就像衣服，又会被迅速用旧。某种程度上，诗人的工作类似于时装设计师，他们不停发明新装，既企图引领潮流，又试图对抗潮流的侵蚀。这种左右手的互搏，令人疲惫。事实上，在语词和意义的无休止对抗之间，一直存在着另一种选择，即使用者不再徒劳地去寻找新词来表达恰当的意义，而就是通过现有的语词，通过自身的使用，令那些仿佛破落户般的词重新变得优雅迷人，所谓“折戟沉沙铁未销，自将磨洗认前朝”，这磨洗

的能力与责任，诗人并不推卸。子曰：“必也正名乎。名不正，则言不顺；言不顺，则事不成。”而孔子的正名，并不是颁布新典章和新标语，而只是通过具体的言行。这又好比作为国粹的旗袍虽有一段时间不幸被服务业选定为工作服，身价大跌，但当张曼玉在《花样年华》里面穿起来之后，它自然重新焕发出炫目的美。

“职业的”和“业余的”这两个词，在很多领域，有着不容混淆的坚定意义：“职业的”意味着精湛的技艺，一生悬命的事业；“业余的”则意味着外行的粗率和闲时为之的兴趣。每个业余爱好者若是遇到职业行家，大都会有一种发自心底的畏惧和敬重，这畏惧和敬重并非总针对眼前这个人，但无一例外会针对这个人所承载的那门深不可测的技艺，并且，就他喜爱的这门技艺而言，业余爱好者都渴盼自己的技艺能够达到职业行家的水平。但唯独在人文领域，尤其是文学领域，“职业的”和“业余的”这两个词的指向则充满了混乱，这混乱，归根结底，源于这两个词的具体使用者的混乱。如今，很多缺乏资质的写作者被唤作职业作家，而很多好的作者确实只是业余时间从事写作；更何况，在文学领域，人们总是赞许天才而非匠人，写作的极境似乎是妙手天成而不是殚精竭虑。这种种的结果，使得“职业的”这个词变成一个讨厌的敏感词，写作者避之唯恐不及；而“业余的”则变成一面奇妙的挡箭牌，多数写作者都愿意受它的荫蔽，因它既能挡住来自写作这门技艺（倘若它称得上是一门技艺）严峻的职业叩问，又不妨碍享受来自这门技艺的种种光照和掌声。

“现在的艺术乱七八糟。”毛姆说，“我们看到作曲家在讲故事，画家在探讨哲学，小说家则在宣道；我们也看到诗人无心钻研自己诗句的韵律，他们试图把散文的韵律硬加上去，而散文作家则试着在散文中嵌入诗句的节奏。现在急需一个人来对几种艺术形式的特征重加界定，向误入歧途的人指出，他们的实验只能导致自己的困惑。”

跨界虽然美妙，不过按照尼采的说法，在群山中最短的距离虽然是峰巅与峰巅之间，但这距离需要你有长腿才能跨过。毛姆因此期待一个权威批评家的出现，教我们在辨识杰作的精微差别之前，先厘清

和界定独独属于这门艺术的职业特质。

然而，我们目前并不能找到这样理想的批评家。不错，我们是有很多的批评家，但他们或者是古希腊神话里的强盗普罗克拉提斯的后裔，用自己的床去丈量别人，将长人锯短，将矮人拉长；或隶属于先射箭后画靶的神射手家族，因为不事先设置具体而微的目标，他们射出来的形容词和概念永远都是准确有力的。

因此我们唯有自己摸索，而任何技艺的门径都在于实践，以及实践中的否定性纠正，“操千曲而后晓声，观千剑而后识器”。聂卫平讲棋时，见到棋手下出非常糟糕的着法，喜欢说一句口头禅，“这不是围棋”。我很喜欢他这个说法，也许这个棋手已经是九段，也许这盘棋最终他会获胜，但这并不能改变他曾经有几步着法“不是围棋”的事实。“这不是围棋”，这句话里蕴藏着一门技艺超越胜负的职业尊严，同时也能令业余爱好者获益良多。“职业”中有荣耀，“业余”中有谦卑，我相信任何技艺皆是如此。知道何谓伟大小说固然重要，但对普通读者而言，更切身的是知道何谓“职业的”小说家，何谓“业余的”小说家，就像一般围棋爱好者，他与其把心思放在辨识职业九段和超一流棋手的不同上，不如先把职业棋手和业余棋手的差异搞搞清楚。

宁肯的《环形山》出版于2013年1月，是其2006年旧作《环形女人》的修订新版。此前，宁肯已经凭借《蒙面之城》和《天·藏》声名鹊起，两度获得老舍文学奖，据说“给强大的乡土文学占主导的文坛吹来一股智性的写作之风”，“其形式和内容可以反哺欧洲”。我不曾看过《蒙面之城》和《天·藏》，也无意先去阅读它们，因为它们已经获了奖，并且有不少我很尊敬的评论家都给予其很高的评价，我愿意相信那些都是真的。并且，我觉得，如果一个小说家拥有智性，就不该像一个人拥有钱包一样，可以随时宣布丢失；如果一个中国小说家能够反哺到现代小说的发源地，那么他一定并非时过境迁的焰火，而是恢宏浩瀚的洪流。因此，我选择首先阅读这本亦新亦旧的《环形山》。在本书后记里，作者提到这是一本“绝望之

书”，“某种彻骨的绝望情绪至今挥之不去”，是的，当我读完这本书，的确也有点绝望。

《环形山》的男主人公“我”是个私家侦探，受一位号称“中国的蕾切尔·卡逊”的环保名人简女士之邀，来到其生态庄园，为其撰写传记。庄园里同简女士做伴的还有一位叶子姑娘和一个马术男教练。“我”在此写作，除了发现简女士和马术教练关系暧昧之外，还发现叶子身世奇特，她的单身父亲曾经是简女士的职员，后来和简女士恋爱，在快要结婚的时候，为了能够出国定居，将尚在幼年的女儿叶子和简女士一起抛弃。“我”进一步发现，庄园的地下展馆里还藏着三个男人，他们被简女士设计弄成活死人，陈放在水晶棺里，依靠输液维持其生命，其中一个男人，就是叶子父亲。与此同时，“我”在庄园还巧遇曾爱恋过的少女苏未未，她此时和一个神农架野人张山住在一起。最终，“我”发现叶子父亲被谋杀，叶子也失踪了，“我”以寻找叶子之名离开庄园，并火速报案。

据说写侦探小说评论最重要的一项美德，就是不能透露故事的结局，《环形山》虽说只是弄了一个类似侦探小说的谋杀案架构，以及与《福尔摩斯探案集》接近的受限视角，出于职业道德，我还是不必破坏读者或许存在的阅读乐趣。在接下来的文字中，我仅仅要尝试给出自己对“职业的”小说家的一些描述，而不符合这些描述的，我倾向于认为他是一位“业余的”小说家。这种尝试似乎是轻狂的，因此我的描述需要《环形山》这样具体小说文本的存在，这会迫使我将自己的工作限制在及物的描述上，而把判断的任务留给读者诸君。

《环形山》的主人公“我”，大概受了华生的影响，从小有点轻微瘸腿，但文体全优，百米栏全校第一，跳高破校纪录；想低调点，埋头学习，“仍没办法不使自己脱颖而出”，考试总是名列前茅，尤以数学最好。考大学时成绩“让许多名牌大学咋舌”，但因为腿的残疾，没人敢要，最后靠残联出面、中学母校干预，才去了一家师范学院，攻读数学系。毕业后重返母校做中学数学教员，又毫不费力地大获成功，所教学生连续两届高考都是全市数学状元，结果在中学干了

五年，“我”又功成身退，辞职回家。

我在家闲置，玩俄罗斯方块，用直勾在大鱼缸里钓小金鱼儿，做化学试验，烧制各种颜色的水，研究高斯和阿基米德、弯曲空间和圆的度量、托勒密的公设与循环理论误区、祖率、肯特以及欧几里得和帕提米亚；谢绝一切学校或家长邀请。外出旅行，乘火车、飞机、轮船、长途大巴，进入人山人海或人迹罕至的旅游点。骑马、骑驴、骑骆驼、骑骡子，买各种纪念品和小玩意儿，吃棉花糖。还打电子靶，很快掌握了要领，回回都是靶心，无论走到哪儿都是靶心。做了手脚的电子枪我可以调好，照样命中靶心。我把一个业主打急了，然后到下一个，下一个业主也急了，再到下一个，常常整条街都被我打急了。我不能再打靶了，就玩套圈。套圈也一样，圈无虚发，套了一大堆日用品，烟、打火机、酒、剃须刀、小电视、小火车，甚至于人民币——到哪儿我都带来灾难性的后果。在神农架，打枪和套圈的小贩们最终联合起来对付我。我像过街老鼠两头挨堵，险些被小贩们扔进野人洞；我获得的奖品被哄抢，身上的钱财被洗劫一空，幸好那天遇到一支归途中的野人考察队才得以获救。

《环形山》中的主人公“我”，进而，小说中的每个主要人物，简女士，叶子，基本均是通过这种泡沫般一浪接一浪的泛泛概述，为我们所认识。作为小说读者，虽然我们在打开小说的那一刻，就和小说作者签订了一份协议书，默认在此处一切听他指挥，可以接受他的任何先验设定，但是，我们会不断地用接下来的情节发展来验证这些设定，看看“虚幻的花园”里是否有“真实的癞蛤蟆”，从而决定我们是继续信赖他还是对他越来越怀疑。通过《环形山》中对“我”的概述，作为读者，我们被反复灌输的其实只有一个绝无反讽意味的设定，即“我”是一个天才，至少是一个数学高才生。那么，我们读者自然会用衡量数学高才生的目光去看待“我”在整个故事中的作为，但很奇怪的，假设我们懂一点数学，就会发现，这位数学天才但凡谈论到数学的事情，除了几个洋名，基本都在小学数学知识范围里面。

大学四年，我沉溺在遥远的数学王国。我已走得很远，远到阿基米德、欧几里得、祖冲之和张衡。

我大学时也读过一点数学，所以很难想象，一个数学系专业的人，还会围着这几位老前辈转悠。数学不同于形而上学，它是一门以实证为基础的日新月异的现代学科，其各个子科目下数学分析的思想和方法的扎实掌握，以及在前沿未知领域的相应开拓，才是数学天才活跃的场所。而阿基米德、欧几里得、祖冲之和张衡，要是为了知道这几个人名的话，他不用上大学，读完小学就可以了。

至于主人公在离职之后“研究高斯和阿基米德、弯曲空间和圆的度量、托勒密的公设与循环理论误区、祖率、肯特以及欧几里得和帕提米亚”，我也觉得非常怪异，这里面除了琳琅满目的名称概念，一点也不提他在研究什么具体问题，因为这些名称概念对一个数学天才来讲，早该是常识，他研究个什么劲。除非只有一个解释，就是作者其实对高等数学的具体情况也一无所知，他像相声报菜名一样列出这些数学家人名和数学名词，是外行想糊弄外行，希望同样对数学一无所知的读者能相信“其主人公是数学系高才生”这个设定。

“我”被一个调查公司雇用做“线人”，负责暗中盯梢某位二奶的家，一旦发现目标家中亮灯，立刻汇报，就算完成任务。

调查公司开出的条件是每小时10元钱，晚上八点到早晨六点正好是十个小时100元钱，期限是一个星期，按小时计酬。如果正好是一个星期我就能得到700元钱，如一个星期仍未有发现计酬减半。我当然希望正好一个星期发现，那样我就可以挣700元钱，但如果正好第一个晚上灯就亮了，我就只能挣100元，以此类推……对我来说，结果不在于是否发现目标，而在于是否能拿到700元钱。

好吧，说了半天，这其实又是一道小学生逻辑推理题。

“我”后来开起了侦探事务所，专做婚姻调查，还招了一个女副手罗一。有段章节，是写他重读数学家高斯的名著。

《弯曲空间一般性研究》是一本让人百看不厌的书，任何时候只要我手握这本书（哪怕不看）就有一种清醒，甚至有一种与生俱来的严酷。没多少人知道“弯曲空间理论”的伟大意义（我的踮脚儿甚至也从中得到了解释）。在“弯曲空间理论”被提出之前，大数学家欧几里得的《几何学原理》统治了人类差不多达2000年，是200多年前高斯的“弯曲空间理论”动摇了欧几里得几何学原理，并使之分崩离析。正如从事计算机软件的专业人士所比喻的，“弯曲空间理论”相当于计算机软件第二版等了2000多年，就好像从DOS到WINDOWS等了2000年，高斯因这一飞跃性理论的创立而成为近代以来最伟大的数学家。关于这位法国人，我还记得小学算术老师讲过一个著名故事：……

嗯，我们的小说家在又一次端出一个金光闪闪的高等数学名词之后，话锋一转，重新回到了小学算术。至于“弯曲空间”究竟为何物，以及这个伟大理论对整个故事进展是否有某种推动，甚至高斯到底算法国人还是德国人，我真想听他再谈一谈，可惜再也不提了，它似乎已经完成小说家的规定任务，即帮助装点“数学天才”这个形象。

我应该停止这样令人厌倦的举例，来尝试给出我对“职业的”小说家的第一个描述。正如植物学家的职业领域是具体可感的植物而非笼而统之的花草树木，数学家的职业领域是具体的数学难题而非泛泛的人名术语，小说家的职业领域，是具体的人和由这些具体的人所构成的具体生活。一个“职业的”小说家，不会满足于对生活中诸事物和形象做一般概念上的模糊描述，他对于细节上的准确可信有天然的热情。进而，一个“职业的”小说家，是生活、万物乃至自己的永久的探索者，而非天桥上喧嚣一时的招摇撞骗者，他对自己的严格要求甚过读者对他的要求。因此，他也许会在小说中凭借智性“欺骗”读者，也许他会在具体的专业知识层面犯一些错误，但他不会耍一些不懂装懂的小聪明来“糊弄”读者，因为那等于在糊弄他自己。

至于《环形山》的作者，他缺乏对笔下人物具体生活状况的实感

体验，又不愿花大力气去了解和探索这些“现实生活的细枝末节”，因此，他基本上是靠一种意淫的方式在写小说，先意淫出一个数学天才，又意淫出一个无所不能的环保女斗士，还有一个内外兼修的叶子姑娘。有趣的是，《环形山》的作者不知为何似乎对“职业”这个词有一种病态的厌恶，所以《环形山》中的每个主要人物，基本都是业余自学成才，数学天才后来依靠教材自学成为专业大侦探，商人简女士无师自通成为农业和环境科学专家，小学毕业的叶子姑娘更是通过网校完成自我教育。限于行文，我无意一一戳穿这些意淫出来的泡沫，仅举一个小例子见微知著。为了展现小学毕业的叶子姑娘的博学，作者的办法很简单，就是让所有的教授学者都变成白痴来衬托。

比如有懂行的客人（常常是教授、学者、海归或儒商）会提出这样的问题：有机食品和绿色食品有什么不同，它们怎么区分，是怎么回事？因为问题经常被提出来，叶子也回答得很熟练。

我不由纳闷，既然是懂行的客人，如何会问出这样不懂行的问题？修辞立其诚。作者只记得修辞的技法，却忘记了修辞的前提和本质。

我也许还应该更充分地谈论一下《环形山》，并试着给出更多的关于“职业的”小说家的描述，比如说，人物对话应该符合各自不同的身份，是他们自己的确会说出来的话，并有助于刻画各自的性格，而不是成为作者自言自语的演讲台；又比如，故事情节的推进应当符合生活的逻辑，或者作者有能力为其虚构的世界建立一整套经得起推敲的小逻辑，即使它有时违背了读者某种习惯性认识，最终它仍可以自圆其说。然而，无论是对话还是情节，其前提都是人，是活生生的人的具体存在。如果一个小说家，对人的具体存在都不感兴趣，或总是敷衍了事，企图蒙混过关，我们如何还能对他有更多“职业的”企求？

宁肯曾经两获老舍文学奖，这是非常了不起的事情，因为在我看来，老舍是“职业的”小说家中相当杰出的一位，在他的小说中，

形形色色的人物每每呼之欲出。不过我无意将宁肯与老舍做什么比较，我只是在阅读《环形山》的过程中，无端想起了老舍在《老牛破车》中的几段话，抄在这篇拉杂芜长的文字最后，权作为一个不是结尾的结尾：

“美国的电影，即使是瞎胡闹一回，每个镜头总有些花样，有些特别的布置，绝不空空洞洞。写小说也是如此，得每个镜头都不空。精确的比拟是最有力的小花样，处处有这种小花样，故事便会不单调，不空洞。写一件事需要一千件事做底子，因为一个人的鼻子可以像一头蒜，林中的小果在叶儿一动光儿一闪之际可以像个猛兽的眼睛，作家得上自绸缎，下至葱蒜，都预备好呀！

“我们应记住，要描写一个人必须知道此人的一切，但不要作相面式的全写在一处；我们须随时的用动作表现出他来。每一个动作中清楚地有力地表现出他一点来，他便越来越活泼，越实在。我们虽然详知他所代表的职业与地方等特色，可是我们仿佛更注意到他是个活人，并不专为代表一点什么而存在。这样，人物的感诉力才能深厚广大。”

（原刊于《上海文化》2013年3月号）

《第七天》：匆匆忙忙地代表着中国

余华的新小说《第七天》并不长，十余万字，讲的是一个人死后七日的见闻，他的魂灵四处游荡，并见到一群和他一样死无葬身之地的亡魂，这其中有他的亲人，也有陌生人，他们都是在生活中遭遇种种不幸的非正常死亡者。通过叙述他们各自不同的死亡故事，小说家似乎是想以某种类似但丁《地狱篇》式的手法，对当下中国的现实有所影射（或者用余华自己全新的说法："把现实世界作为倒影来写。"）。然而，如果说《兄弟》简单粗糙的白描叙事还可以被视作一次冒险和尝试，由此证明一个先锋小说家不懈探索的勇气，那么，《第七天》在叙事语言上变本加厉的陈腐与平庸，似乎就不太容易再予以一种善意的解释；如果说，《兄弟》对社会新闻的采用，虽然生硬，但因为其间有数十年的时间跨度，至少还有一点点在遗忘的尘埃中翻检历史的努力，那么，《第七天》里对近两三年内社会新闻的大面积移植采用，已几乎等同于微博大V顺手为之的转播和改编。从文学观感而言，人们很难相信这是七年磨一剑的长篇小说，它更像三两个礼拜就码出来的网络快餐。

在《第七天》出版后不久，为了回应所谓在小说情节中大量挪用社会新闻的批评，余华在个人微博和公开采访中，都重新提到了马尔克斯，"马尔克斯的《百年孤独》里写了很多当时哥伦比亚报纸上津津乐道的事件和话题，他说他走到街上，就有读者对他说：你写得太真实了"。似乎，余华有一点点阿Q面对小尼姑光头时的委屈和不屑，为什么和尚摸得，我摸不得？为什么马尔克斯能把新闻事件写进

小说，旁人就不能？

在《番石榴飘香》这部余华那一代作家都非常熟悉的马尔克斯访谈录里，门多萨问马尔克斯："那就是说，你是从现实中撷取素材的了？"马尔克斯回答："不是直接从现实中取材，而是从中受到启迪，获得灵感。"紧接着，在谈到《一件事先张扬的谋杀案》时，马尔克斯说，这部小说耗费了他三十年的时间，"小说中描写的事情发生在1951年，当时，我觉得，还不能用来作为写长篇小说的素材，只能用来写篇新闻报道"。

事实上，余华一直不愿意真正面对和搞清楚的问题在于，人们对《第七天》的苛责，很大程度上不是因为从小说中看到了多少社会新闻，而是因为，他们目睹诸多的社会新闻竟然以这样一种无所顾忌的平庸方式植入小说情节之中。在那一瞬间，至少对我而言，很抱歉地无法想到马尔克斯，能够联想到的，充其量只有明清时事小说和清末民初风靡一时的社会小说。余华在微博上曾半真半假地预测《第七天》有一天会成为古典小说，也许，和类似《梼杌闲评》抑或《新华春梦记》这样的旧小说摆在同一格书架上，会是《第七天》一个不错的结局。

在《第七天》中，被植入的重大新闻事件至少有四起：杭州卖肾车间案、杨佳袭警案、济宁丢弃死婴事件、佘祥林杀妻冤案。这些事件本身无比暴力、血腥，过程跌宕起伏，在可以看见的新闻背后，是无数看不见的人性深渊，放在19世纪的现实主义小说家那里，大概从每个事件背后都可以挖掘出一个长篇的雏形，以及某种生活的全景；如果是遇到美国20世纪后半叶秉持"新新闻主义"理念的作家如诺曼·梅勒、汤姆·沃尔夫，他们大概会以记者加侦探的无畏精神，根据亲身经历写出"独此一家前所未有"的深度报道；即便到了新世纪，类似的现实惨案，在波拉尼奥那里，催生发酵出的，也是《2666》这样的恢宏诡谲……我罗列这些，并无意拿任何杰出的西方小说家来和余华比较，也不是想用某种既定的小说美学观来衡量和要求《第七天》，我只是想说，每一个合格的小说家，在利用社会新

闻构思小说的时候，都会有唯独属于他自己的不可模仿的方式和进路。而在余华的《第七天》里，他做了一件中国千百万网络写手坐在屋子里都可以轻易完成的事情，用他热衷的篮球运动来比方，可以谓之“三步上篮”，即百度搜索、复制粘贴和改头换面。面对《第七天》，人们最为气愤和不可思议的，是目睹一个名作家如此这般的懒惰和投机，他就像那些志得意满的中国当代艺术家，他们成天想的不再是如何画好一幅画，而是如何炮制出一个个能够产生话题效应的观念，他们甚至都不愿费力气亲自把观念形诸笔墨，而只需要在一件件他人代工的作品上面，用粗黑的记号笔（甚至连油画笔都懒得用）签下自己的大名。

在这些匆忙复制的重大新闻文本之外，《第七天》中尚有两个叙述得相对饱满的主要故事，它们大致应该可以体现如今的余华编织故事的水准。

第一个是主人公杨飞的爱情故事。

他是公司里一个不起眼的员工，她是明星，有着引人瞩目的美丽和聪明。公司总裁经常带着她出席洽谈生意的晚宴……公司里的姑娘嫉妒她，中午的时候她们常常三五成群聚在窗前吃着午餐，悄声议论她不断失败的恋爱。她的恋爱对象都是市里领导们的儿子……她心高气傲，事实是她拒绝了他们，不是他们蹬掉了她。她从来不向别人说明这些，因为她在公司里没有一个朋友，表面上她和公司里所有的人关系友好，可是心底里她始终独自一人。

就是这样一个“白富美”女孩李青，却主动地向公司里最不起眼的杨飞表白，因为觉得他“善良、忠诚、可靠”。在所有人的惊讶眼光下，他们结婚了。婚后，他们还待在原公司里，她依旧要被迫应酬，并不断升职，他在原地踏步。结婚三年后，有一天，李青在飞机上结识了一个留美已婚博士，两人情投意合，对方为她离婚；她也觉得杨飞太过平庸，不能一起开创事业。于是，他们离婚了。但她的新丈夫虽然官运亨通，但人并不好，先把性病传染给她，然后又携公款

逃跑。她在纪检部门上门调查之际，在浴室里怀着对杨飞的无限愧疚和思念，割腕自杀。

第二个是鼠妹和伍超的爱情故事。他们曾是同一个发廊里的洗头工，鼠妹“那么漂亮，很多人追求她，他们挣钱都比他多，可是她铁了心跟着他过穷日子，她有时候也会抱怨，抱怨自己跟错男人了，可她只是说说，说过以后她就忘记自己跟错男人了”。他们总是在同一个地方打工，发廊、餐馆……可是每次不是她吃他跟别的小姑娘的醋，就是他无法忍受客人占她的便宜，随后就是争执，以及辞职，以至于两人只好都不出去工作，靠乞讨度日。快饿死的时候，她嚷嚷着要和小姐妹一样，用上最新款的iphone4S手机，并起意去夜总会上班，被他毒打。随后，在她过生日的时候，他送了她一款山寨iphone，她发现是山寨货之后，两人发生争吵，他赌气出走，正好得知家中老父病重，匆忙赶回老家。她找不到他，就打算以跳楼自杀的方式来逼迫他露面，结果在一片混乱中真的从楼顶滑落摔死。他得知她的死讯，非常难过，遂起意卖肾换钱，来为她买一块墓地，但在地下庸医的摘肾手术之后，因伤口感染而死。

这两个故事的核心，都是泛滥于整个网络社会的所谓“屌丝男逆袭女神”的春梦。在这样的春梦般的叙述语言中，具体而独特的个人以及情感都消失了，只剩下一些躯壳和符号，用以迎合群氓的想象。在这样的群氓想象中，最漂亮、高高在上的女神都会慧眼识英雄般俯身爱上屌丝，待到她们被屌丝占有之后，却忽然又成为爱慕虚荣和贪恋金钱的庸俗笨女人，她们需要主动为爱情献身，也需要承担生活中一切的重负和罪责，而屌丝呢，永远无辜，“永远热泪盈眶”。《第七天》的作者也许一直以为自己是在为被侮辱和被损害者立言，但事实上，通过空洞无明的臆想，通过对群氓想象力的迎合，他只是把新的侮辱和损害施加给那些生活里的卑微者，像热爱慈善事业的阔太太，从来没有想过要敲开棚户区的破门走进去坐坐。从情节到字句，他一心一意要“感动中国”，但正如陈村所说，“一个小说家，念念不忘在自己作品中弄出要人感动的词句情

节，这是很丢脸的”。

小说中还有一条主线是关于杨飞身世的。他是从火车上掉下来的弃婴，被扳道工杨金彪抚养长大。里面有一节是关于杨飞长大后一度回到生父家庭的叙述：

我的这个新家庭经常吵架，哥哥和嫂子吵架，姐姐和姐夫吵架，我生母和生父吵架，有时候全家吵架……接下去哥哥和嫂子吵架了，姐姐和姐夫吵架了，两个女的都骂他们的丈夫没出息，说她们各自单位里的谁谁谁的丈夫多么能干，有房有车有钱；两个男的不甘示弱，说她们可以离婚，离婚后去找有房有车有钱的男人。我姐姐立刻跑进房间写下了离婚协议书，我嫂子也如法炮制，我哥哥和我姐夫立刻在协议上签字。然后又是哭闹又是跳楼，先是我嫂子跑到阳台上要跳楼，接着我姐姐也跑到阳台上，我哥哥和姐夫软了下来，两个男的在阳台上拉住两个女的，先是试图讲讲道理，接着就认错了，当着我的面，两个男的一个下跪，一个打起了自己的嘴巴。

闹剧式的叙述是余华的擅长，但在这样的闹剧中，能干是用“有房有车有钱”来体现的，情绪是用哭闹和跳楼来表现的，夫妻和好是用下跪和打自己嘴巴来实现的，小说家得是看了多少狗血电视剧和网络小说，才能有勇气忍受这样老掉牙的架空设计？无论《第七天》的叙述者是生者还是死者，这都不再是小说，这是丧失了一切想象力和对生活细节的记忆能力之后的，属于活人的平庸。

因为《第七天》中描述了飘舞的雪花，有人就诗意地联想到乔伊斯的《死者》；因为《第七天》有对权力腐败的表达，有人就敏感地攀附起奥威尔的《动物农庄》。这些人应该好好再去读读乔伊斯和奥威尔，去看看对现实生活的爱和恨是如何在那些杰出小说家笔下诚实地纠缠在一起，去听听那些自由灵魂的生动对话，去感受那真正的悲悯，还有满怀敬畏的同情。

当然，我也相信，作为一个阅读过大量小说的人，余华还没有愚蠢到对《第七天》中这些显而易见的缺陷都真的一无所知的地步，只

不过，也许在余华想来，这些所谓的缺陷可以不是缺陷，尤其当这部小说在不久的将来被译成西方语言之后。

2009年初，《纽约时报·书评周刊》发表署名文章，评述英文版《兄弟》，“《兄弟》实属20世纪末的一部社会小说，描写的是中国市场经济的崛起，仿佛报纸上习见的故事，和美国全天候的电视纪实节目一样直白、幼稚、色情、感伤。这些特点应该会让《兄弟》的出版在西方世界投下一枚重磅炸弹，就像它在中国的情况那样。”在有所保留的赞扬之后，英文版《兄弟》留给这位书评人的印象并不算好，他最终对《兄弟》在西方语境下能否成功表示了自己的怀疑，因为“余华只是在对中文读者讲述，压根不在意中国对于世界意味着什么”。

同年余华在美演讲期间，据说对此批评做过正面回应，他聪明地先把书评人和《纽约时报》撇清关系，然后再质疑这位书评人的水平，认为其资历不具备评述他小说的能力。这篇书评后来被译成中文在国内刊物发表过，余华回国后一定也重新读过，并且或许会暗暗感激这位叫作杰斯·罗的书评人，因为他碰巧讲出了两点所谓“世界文学”图景下的写作策略：一是内容上的，往往越是直白、幼稚乃至粗暴的叙事，越可以满足媒体时代人们对于陌生世界的猎奇和窥视欲，就像全天候的电视纪实节目一样，能超越语言和文化的限制；二是姿态上的，小说要写给谁看才能最终获得世界级影响，中文读者还是西方读者？杰斯·罗对《兄弟》的批评无论是否准确，至少从反面进一步刺激了余华对于目标读者的重新定位。

《兄弟》在内地文坛受到的口诛笔伐，以及相应的在西方世界的意外成功，提供给了余华足够的经验，于是，到了《第七天》，他绝对已经在有意识地面对西方读者来写作。小说家已经明白，中文读者之所以每每苛责社会新闻和网络段子在小说中的滥用，是因为这些读者甚至比小说家都更熟悉这些社会新闻和网络段子。他们在阅读《第七天》的时候，可以一眼看出此处是在抄袭某袭警事件，彼处是在照搬某死刑冤案，至于对食品安全、地产拆迁等等群体事件的牢骚，这

些中文读者比小说家知道得更多，更详尽。作为一个只知道利用社会新闻和段子写作的小说家，面对这些中文读者，毫无优势可言。但假如面对的是一个西方读者，这些在中文读者那里被百般挑剔的袭用，会重新变得新鲜有趣；这些在中文读者那里司空见惯的现实事件，会重新披上超现实的魔幻外衣。在中国当下这样一个日常生活比文学想象更为狂野的现实境遇中，又有什么比转述社会新闻更能轻松地令西方读者瞠目结舌并惊作天人的呢？另一方面，至于语言的陈腐粗糙，对话的僵硬空洞，挑剔的母语读者或许在语感上不堪忍受，但经过翻译，反而都可以得到遮掩甚至是改进，这一点，不唯《兄弟》，更有已获诺奖的莫言作品可以作为先例。

在所谓“世界文学”的图景中，如大卫·丹穆若什（David Damrosch）所指出的，一部作品会沿着“文学性”和“世界性”两个不同的坐标轴起伏不定，一部文学性的作品未必能成为世界性的，反之亦然，在作品从文学性坐标轴滑向世界性坐标轴的过程中，变异和误读几乎无处不在。“为了理解世界文学的运作方式，我们需要的不是艺术作品的本体论，而是现象学：一个文学作品在国外以不同于国内的方式展现自己。”（见氏著《什么是世界文学？》“导论”，宋明炜、陈婧祯译，下同）

大卫·丹穆若什是哈佛大学比较文学系的名教授，他的观察，我以为是相对公允和可信的：“直到今天，美国也鲜有外国当代文学的翻译，勿论广为发行，除非是相关的作品反映了美国关心的事物，并且吻合美国人心目中外国文化的形象”，他进一步援引蒂姆·布勒南的说法，“有几位年轻的作家开始写作一种第三世界都市小说，这一文类的成规，使他们的作品读起来不幸好像是用配方预先调制好的。与其说它们不真实，不如说太关心接受语境，它们在图书馆里通常被放到同一个橱窗里展示，置身于各色杂交主题的作品之列，它们参与制造出美国人心目中的多元文化”。

在《兄弟》之后，余华写过一本名为《十个词汇里的中国》的非虚构作品，它既是一次国际旅行的产物，也从一开始就立志迈入国际

橱窗。在这本作品中，余华向海外读者描述的中国形象，是由两部分构成的，一是他成为小说家之前的生活经验，二是他成为小说家之后搜集的社会新闻。这很有趣，仿佛一个人在成为小说家之后，生活就从此成为某种外在于他、被他描述和议论之物。除了描述之外，他议论的方式是这样的：

今日中国的社会生态可以说是光怪陆离，美好的和丑陋的、先进的和落后的、严肃的和放荡的，常常存在于同一个事物之中。山寨现象就是如此，既显示了社会的进步，也显示了社会的倒退。……作为中国社会片面发展的必然结果，山寨现象是一把双刃剑，在其积极意义的反面，是中国社会里消极意义的充分表达。可以说，今日中国的道德沦丧和是非混淆，在山寨现象里被淋漓尽致地表达了出来……

如果抹去作者名字，没有人能够看出这一定是余华所写。当一个迈入中年的先锋小说家企图面对变化中的现实发言之际，他不知不觉地选择的是一种根植于童年和少年记忆中的文字经验，一种以陈词滥调为己任的社论语言。

很大程度上，《十个词汇里的中国》可以视作《第七天》的先声，在这些虚构或非虚构的作品里，生活都消失了，取而代之的是案例和事件。余华像收藏家一样搜集案例和事件，但他没有明白，这些案例和事件其实只是大海表面的泡沫和漂浮物，它们的壮观、疯狂和奇异，是由宁静深沉的海洋作为底子的，一旦这些泡沫和漂浮物被单独打捞出来，放在堪供展览的瓶子里，虽可吸引观光客的注意，但假如他们就此谈论起大海，渔夫和水手是都会报之以轻笑的。

余华，以及很多和余华一样“鼠标点一点、尽知天下事”的中国小说家，大概也都会嗤笑杜鲁门·卡波特式的偏执。作为一位已经写出《草竖琴》和《蒂凡尼早餐》的名小说家，卡波特竟然把盛年最好的时光和精力，挥霍在对一起谋杀案的追索上。整整六年的时间，无数次和犯人之间的通信和面谈，几千页的案件调查笔记，最后成就

了一部厚厚的《冷血》，这时候，它是非虚构还是虚构，已经不重要了，重要的是，小说家把新闻事件背后的复杂生活，把泡沫之下的整个大海，和盘托举了出来。没有人，罪犯也好受害者也好，只是新闻记者和公众以为的那个样子；甚至没有人，是他自以为的那个样子，甚至小说家自己也不是。有志向的小说家从来无意成为社会的公知，自始至终，他们只是人类“认识自身”的典范。通过《冷血》的漫长写作，卡波特最终所完成的，其实是对自己内心深渊的毁灭性认识，他如此谈及那个杀人犯，“我和派瑞就像是同一所房子里长大的孩子，有一天他从后门出去了，而我走了前门”。

而当余华说，他“写下中国的疼痛之时，也写下了自己的疼痛。因为中国的疼痛，也是我个人的疼痛”，我想他说得太轻易了，因为他以为自己面对的只是异邦人天真好奇的眼睛，就像那些呼啸于世界各地的“到此一游”者，匆匆忙忙地代表着中国。

（原刊于《上海文化》2013年9月号）

辑三

论经验

素描，或一个寓言

无论西方文学批评的历史多么复杂，每一种新兴的文学批评潮流，即使偏颇，也都有当时的种种思想走向和文学趣味变化作为根基。

即便我们如此同情地理解，类似文学批评何为的话题，依旧不断引发大量争论。其解决方式，大抵类似于电影的分级制度，如蒂博代所言的三种文学批评：职业批评（学者批评）、记者批评（大众批评）和大师批评（作家批评），或者如萨义德指出的四种类型的文学批评：实用批评（图书评论）、学院文学史、文学鉴赏和阐释（大学课堂）、文学理论。这种智识分工的日益细密，又并不完全构成各自为政的铁笼，一个好学的年轻人可以在大学里跟随布鲁姆研读莎士比亚或中世纪文学史，亦可以为《纽约客》或《泰晤士报文学副刊》等大众媒体撰写书评或小专栏谋生，还可以追随纳博科夫和亨利·詹姆斯自顾自一边写小说一边谈论小说。如同置身一个食品和餐具都极度丰富并排列有序的自助餐厅，他面对的几乎是一个自由选择的问题。

回到当下中国，则是另一种情况。自清末以来几次大规模的西学引进浪潮，至少可以说，已将近代西方数百年多个语言系统下的文学思考，以一种非历时性的方式，一股脑儿地投放到不足百年历史的现代汉语写作的土地上，于是——假如同样拿餐厅作比——我们仿佛置身一个食物品种非常有限但餐具种类异常丰富和混乱无序的自助餐厅。在这样一个餐厅，出现了两种高级用餐指导者。

一种是餐具狂。对于他们，如何用一些新奇有趣的餐具处理食

物，会比品尝食物本身更有乐趣。他们有的用齐泽克来搅拌余华，有的用德勒兹来剖析孙甘露，有的用萨义德来盛放《小团圆》，还有人挥舞着没有完全掌握的德里达四处乱扎，另一群人围着波德里亚和拉康，在研究使用方法；至于海德格尔和黑格尔，已经落满了灰尘，无人问津，那是太老土的餐具……“纵向切起来很顺手”，或者，“过于光滑不易夹取”。这些挥舞刀叉的餐具狂做出的类似表述，看似在探讨食物，只是不知这样的探讨是否的确有益于我们对食物的了解。

不过，也许是餐具狂过于引人注目，作为反拨，就有了另一些餐具憎恶者，他们采取手抓食物的方式，并不断地做出如下具有煽动性的表述：“这个底层窝窝头深入灵魂”，“那个传统比萨击中心脏”，“这块都市牛排里闪烁着时代精神”……

这两种高级用餐指导者，让原本混乱的餐厅更加混乱。于是，其他大多数普通的用餐者，为了品尝到美好的食物，除了运气之外，他们唯一能信赖的，只有属己的经验。

经验，及普通读者

批评，这个词无论从词源学还是观念上，都指向判断。

一个即便完全不了解文学理论为何物的普通读者，只要他有过阅读文学作品的经验，他就有可能表达自己对一部新的类似作品的判断。总有一些作品，甚至某些断章残句，不管出于何种原因曾深深打动我们，这种被深深打动的阅读经验，会在我们心中沉淀，并成为我们判断其他作品时的试金石。与马修·阿诺德当作客观标准的“试金石”概念略微不同，普通读者对这种试金石的使用，其实是无意识的，且各自不同。

进而，一个普通读者，只要认真生活过，也应该相信他能够对那些在内容上和他生活体验有交集的作品，拥有自己的判断。比如我有一个不读书的朋友前不久和我谈起《杜拉拉升职记》，说这部小说还不错，原因是他和杜拉拉同样从事广告行业。他无须借助文学理论和同类作品，仅凭职场经验的印证，至少可以判断这本小说最基本的好

坏。同理，对一部官场题材的小说，在官场摸爬滚打过的官员应该有发言权；对留学题材的小说，我们应该参考海外学子的判断。

值得注意的是，尽管自康德以来，实用和审美的区分就成为评断艺术的基本前提，但实际存在的事实是，一个普通读者通过文学作品感知的，不仅有审美经验，还有种种对世界和人性观察和认识的实用经验，包括伦理经验。

用自己的经验——无论是阅读经验还是生活经验——与从文学作品中获得的诸种经验相印证，是大多数普通读者都会自然采取的批评方式。接下来的问题是，在考察某部具体作品时，这种经验式的批评，离一种无法交流的个人趣味有多远？如果我们鼓励普通读者仅仅从个人经验的角度去判断作品，那么批评是否会陷入一种巴别塔式的混乱呢？

对此，存在两个向度的进路。

一条路是向内的。

“这只代表我个人的意见。”在对作品的批评中，类似的表述并不鲜见，一旦有人坚持对一部作品采取这样的表述，批评的焦点就自然从作品转向其自身。那么，如果批评一定要继续，我们就会问：“你确定这种表述是你的意见吗？”或者，“你此时此刻的意见是你内心真实的想法吗？这种想法会随时间变化吗？”进而，“你真的认识自己吗？”

倘若一个普通读者坚持其个人经验式的批评，我们就必须请他对特定时空里的自我能先有清晰准确的认识。一个十四岁时一门心思认为琼瑶小说是天底下最好作品的女孩，过几年可能就会自行否认，那么，在对琼瑶小说的判断上，什么才是她的个人意见呢？于是，我们又遇到了蒙田的古老问题：“我知道什么？”

因此，对作品的经验式批评，对于有志向的普通读者，会首先被迫做出对自身的反省。

而对独特自身的深度探索，最终指向的却总是普遍的人性，因此，对自身认识非常深的人，不管其专业差异多大，往往彼此都是可

以交流的，比如爱因斯坦能够欣赏《卡拉马佐夫兄弟》，索尔·贝娄和阿兰·布鲁姆也能成为好朋友。但是，难道我们这些没有达到这种认识深度的普通读者，就没有办法交流了吗？显然不是。因为在向内的这条路之外，还存在着一条向外的路。

我们第一次和一个陌生人接触，如果想沟通，一定会寻找一些共通的话题，比如一本书、一张唱片，或是一个明星，通过对同一样外在东西的经验式批评，我们慢慢表达自己和熟悉对方。那么，进一步的问题是，当我们各自运用个人经验判断和交流同一部作品的时候，我们是在判断和交流这部作品的什么？它的艺术品质吗？那么，艺术是什么？

艺术即经验

在西方，对这个问题的回答，牵扯到一整部文学批评史。简而言之，过去的西方文艺批评理论首先可视为下列四种二元关系的辩证性递进，即世界—作品、作者—作品、文本—作品、读者—作品，与之相适应的批评理论，依次为模仿论（古典主义、社会学批评）、表现论（浪漫主义、传记式批评、心理分析）、客观论（现象学、俄国形式主义、英美新批评）和实用论（修辞学的复兴、接受美学）；其次，即是在这四种二元关系基础上的综合和反综合、向心和离心的斗争，如艾布拉姆斯的四要素论、韦勒克的文学外部研究和内部研究、弗莱的结构主义，以及罗兰·巴特的自由解读、耶鲁四人帮的解构、托多罗夫的对话理论，等等。

因此，对一部作品艺术品质的判断，竟一下子就分解为对无数问题的判断：作品和社会的关系、作者情感的好坏及表现、作品的语言风格和文体如何，甚至作品中人物的道德取向等等。

苏格拉底向美诺请教德行问题，美诺回答："有男人和女人的德行，有官员和公民的德行，有老人和小孩的德行。"苏格拉底大叫："这妙极了，我们以前只是追求德行，原来德行有一大堆。"

我想，每个希望对作品艺术品质有所判断却被文学批评家们搞

得晕头转向的普通读者，或许都会多少发出一点类似苏格拉底这样的喊叫。

在对作品艺术品质的判断上，是否存在一种完整的、简单的、可以交流的方式？

1934年，晚年杜威出版《艺术即经验》一书，对此提供了一种极具启发性的创见。在杜威看来，之前的西方哲学一直是在二元论的框架里兜圈圈，哲学家们总是用二分法来看待问题，先把世界不断二分，然后再想种种办法实现诸多分类之间的连接。哲学如此，文艺理论也如此。

杜威力图恢复这个世界的完整性，至少是艺术经验的完整性。和英国经验主义者所谓和“理性”对立的“经验”不同，在杜威这里，“经验”这个词意味着生物与环境之间动态交流的过程，既非主观也非客观，是人与环境的相遇，是第一性的。经验有完整和不完整之分，我们日常大多数经验是无序和不完整的，都向两个极端堕落：一是混乱，既无开始，也没完成什么，比如无数个被遗忘的日子；一是机械，心灵由于缺乏内在实现的目的而麻木，比如不喜欢的工作。

但人具有一种获得完整经验的内在需求，比如一盘棋的意思是一盘下完的棋，一场刻骨铭心的恋爱意味着有试探、疯狂和伤感的分手。杜威提出的“一次经验”的概念，就是指一次完整的、圆满的经验。“一次经验”，同时意味着真正反思的时刻。譬如一盘认真下完的棋，是可以复盘的；一次认真的恋爱，同样也是值得反复咀嚼的。这种反思会影响下一次类似的行动，每“一次经验”，都将反思和行动结合在一起，由此不断实现我们生活的意义和价值。这种“一次经验”在日常生活中其实难得遭遇，却恰恰是艺术作品的价值所在，也是艺术家致力创造的东西。

我们似乎又回到了蒙田。在其随笔集的末篇中，谈论日常生活经验的间歇，蒙田说：“我把这项任务交给了艺术家，不知道他们能否把这么复杂、零星、偶然的小东西理出个头绪来，由他们把这些变化无穷的面目归类，克服我们的无序不定，把它整理得有条有理。”

在杜威看来，艺术家的任务倒确实如此。艺术家的创造成果，表面看上去是一件艺术品，但实际上，是将复杂、零星、偶然的日常琐碎生活，整理成完整有序的“一次经验”，它不仅仅落实为一个对象，而本身就成为一次事件。

因此，我们可以回答前面提出的问题了，即当我们在运用个人经验判断某部作品的时候，我们是在判断这部作品的什么？

普通读者对一部文学作品的阅读，其实就是其个人经验和作家通过作品呈现出来的“一次经验”的遭遇。在这样的遭遇中，其实有两件事情相继发生，一是读者完全投身于作品所带来的“一次经验”中，这也就是柯勒律治所描述的“愿意中止怀疑”；二是读者重新找回个人经验，并不断地用个人无序和不完整的经验去怀疑、印证、表达、反思作品带来的“一次经验”，进而，再用从作品所感知到的“一次经验”反馈自身，进一步扩大自己的经验域。

这两件事情，大体就是我们对于一部作品的判断。

批评，即对经验的判断

如杜威所言，过去的文艺批评常犯的错误在于：一、把作为测量分析的手段和最终的价值判断相混淆，比如用社会学或心理学分析来代替价值判断。二、把文学作品中的某些要素如形式、主题等孤立、约简，如我们时常听到的关于“写什么”和“怎么写”的貌似辩证的综合；三、将艺术、宗教、科学、历史等价值混淆，如女性主义批评、殖民主义批评等。

同时，若从经验的角度入手，我们会发现，之前那么多复杂的西方文学批评理论，其实也并不吓人，至少从方法论的角度，它们都可以统摄在对“一次经验”的不同角度、不同层次的认识上。

比如说最常见的传记式批评、心理分析式批评和社会学批评，考察作者的生平、生活环境甚至阶级态度，这其实就是在引导读者感受作者当时的创作经验；再比如文本细读式批评，其实就是在重构作者对于语词、韵律和叙事等等的经验；至于原型批评，那是引导读者去

回想一个神话经验在历史长河中的演变历程；而印象主义批评，那更是直接在表达一种遭遇作品的感受经验，它与我们所说的经验遭遇式的批评最为接近，但由于印象主义批评重视第一印象甚于反思，它又是离我们理想的批评最远的一种。

而在认识“经验”之后，如果艺术作品确实表现为“一次经验”，那么批评，就只能是对这“一次经验”的判断。经验没有大小之分，但有好坏；没有真实虚构之分，但有真诚和虚伪的区别；没有多寡，但有丰富和单调的差异；不在乎粗糙和精致，但有完整和零碎的不同。对作者来说，重要的是如何将复杂松散的内心经验和世界经验，处理和呈现成完整有序的“一次经验”。同样，对普通读者，他如果希望判断一部作品的好坏，重要的不是仅仅知道作者的这些经验来自何方，重要的是首先拥有自己的经验，其次就是带着自己的经验去怀疑、印证、表达、反思这部作品力图呈现出来的那个完整“经验”。

这种对“经验”的怀疑、印证、表达、反思，最终呈现的，应该是一个整体式的判断。我经常看到一些批评家的文章，先指出诸多优点，又列出一些缺点，仿佛财务的收支盈亏表。对此，我的父亲，一个绝对的普通读者，曾有一次就一篇文论问我，“这个作者对这篇小说一会儿说好，一会儿说不好，他到底是什么态度？”老实说，我第一反应是企图纠正他这种非此即彼的外行思路，但仔细一想，发现他的疑问是有道理的。

批评，唯有对作品呈现出一个整体式的判断，这批评才是可以交流的，同时，批评也就不再是一件批评家们玩耍的智力游戏，而是有能力面对普通读者的。

而这整体性的判断，再重申一次，源自个人经验和艺术作品呈现的“一次经验”的遭遇。

最后一个问题，我们普通读者，能否真正遭遇到艺术品带给我们的“一次经验”呢？这里又回到了我们之前提到的两条进路，可以让我们不断地向上走。一条是向外的，“操千曲而后晓声，观千剑而后识器”，通过阅读和生活，不断地丰富我们的外在经验。钟嵘说：

“谢诗如芙蓉出水，颜诗如错彩镂金。”他说出这样的话，一定是已经了解水中荷花静静生长的美丽，也懂得金碧辉煌意味着什么。另一种是向内的，“如人饮水，冷暖自知”，在局限中努力认识自己的内在经验，同样地，通过阅读和生活。艾米莉·狄更生说：“如果我从肉体上感觉到仿佛自己的脑袋被搬走了，我知道这就是诗。”A.E.豪斯曼说：“一首好诗能从它沿着人们的脊椎造成的战栗去判定。”这种刺痛身体的感觉，他们真真切切地遭遇过。

（原刊于《上海文化》2010年第2期）

短篇小说与长篇小说
——以几位年轻小说家为例

引子

1993年的《读书》杂志刊发过王蒙的一篇文章，《长篇小说与短篇小说》，漫谈两种小说形式的不同：长篇小说（novel）和短篇小说（short—story）的差别不单在篇幅上，更在于本身不同的性质；长篇小说更依赖生活经验而短篇小说更考验写作技术；长篇如宏伟建筑而短篇如轻灵的歌；急切向前的生活和刊物都需要快速反应的短篇杰作而文学史似乎总在渴求严肃郑重的长篇经典，等等。即便在二十年后的今天看来，这篇从自身经验出发的文章所呈现出的在两种小说形式之间的诸多纠葛、矛盾乃至疑惑，依旧没有得到很好地解决。

几乎每隔一段时间，关于长篇小说和短篇小说的冲突，就会被一些作家当成话题摆上台面。有人拉开身段要捍卫长篇小说，因为据说这是一个快餐速食年代；有人则哭丧着脸哀叹短篇文体的不景气，因为据说要成为大腕就要长篇等身。说来说去，现实境遇的无端逼仄引发的只是抽象凿空的孱弱清谈。林中有两条道路，长篇抑或短篇，这究竟是一道势利的选择题，还是源于对自我生命的诚恳要求？这样的问题摆在每一个写小说的人面前。

将长篇小说和短篇小说的美学差异展现为类似英文里novel和short—story这样的体裁区分，并赋之以截然不同且能依样施行的特征，这是令人一目了然的，却也有将一个原本张力十足的复杂问题简单化约的嫌疑，从而消解了那种正是在矛盾中才不断滋生

的创造力。比如，仅仅从词义上，英文里的novel虽然和法文里的roman互译，但意思并不完全重合，后者本身还有“传奇故事”的意思，这就和story已经暗通声息。另外，我们习惯称之为中篇小说的东西，曾在法国和意大利最为盛行，法文里叫nouvelle，意大利文里叫novelette，在词根上可以看到和novel（长篇小说）的关系，但在汉语习惯里，中篇小说却时常是跟短篇小说归置在一起的。又比如，写作《汤姆·琼斯》的菲尔丁，并没有用英语里现成的novel或romance为自己的作品命名，而是代以一种新的称呼：prosai—comi—epic writing(散文的、喜剧的、史诗的写作)；而热爱小说的罗兰·巴特并不喜欢roman，他试图要写出的长篇小说是romanesque（小说式的断片）……

本文试图讨论中国当代同时致力于长、短篇写作的几位年轻小说家。他们的风格各异，但在他们的长篇小说与短篇小说之间，却似乎存在一种相似的断裂。这种断裂并非源自他们对这两种体裁差异的一无所知，而在于他们对这种差异过于简单的认识和追摹，以及随之而来的在某一时刻对自我的丢弃。

阿乙：写作带来的对生活的敌意

《下面，我该干些什么》是阿乙的第一部长篇，和《罪与罚》相仿，这部长篇的灵感来自一则同学杀人的简短社会新闻，但和《罪与罚》不同，它很长时间以来只是一个文学爱好者的练笔，并无可奈何地停留在大量资料收集和凌乱草稿中。之后，在向陀思妥耶夫斯基致敬的虚构道路上蒙受挫折的作者，转而改写短篇，写自己难以忘怀的警察经历和小镇生活，并获得了出人意料的成功。

在阿乙最好的一些短篇小说中，有一种极其严峻的诚实，这种诚实往往迫使作者变得生硬和斩截，无论是对待生活还是对待写作。然而，就是在这样的生硬斩截中，一些司空见惯的虚伪崩毁，一些对生活和写作同样有害的陈词滥调也奇迹般得以避免。比如《毕生之始》，它由从A至M的十三小节速写片断构成，讲述一个少年无聊的

一天。“无聊”，大概是现代小说开掘出的一个专利母题，进可以触及人生乃至文艺最惨烈的真相，退亦可以作为窥视社会思潮和时代病症的窗口。但通常情况下，在很多现代小说家的笔下，体验、背负乃至抵抗无聊的主体，是成年人，当他们把无聊发挥到极致之际，又转而会凸显某种存在主义式的英勇行为——因为取消了普遍的意义，他们反而将自己从对其他事物的依赖中解放出来，生活或许因此能够像对待少年哈克贝利·费恩那般再次焕发光彩。然而在阿乙这里，无聊的生活，其真相是一片不能划分结局或开端的混沌，所有的成年人和少年人都匍匐其中。

我在煤炭公司的木靠椅上坐了很久，我让风从西服宽大的袖口和领口钻进去。后来我还在这艰难的环境里，蜷缩着睡了很久。我十三岁，或者十四岁，还要活六十七年或者六十六年。这是比较乐观的估计。（《毕生之始·M》）

“艰难”这个词在这里乍一看有点突兀，不太像少年人的口吻，但或许也因此更为本真，它不再背负任何精神意义，就是指向此时此刻不会变化的木靠椅和大风，是一个还不太娴熟于词汇运用的早熟少年对自我处境敏感且诚挚的表达，他尝试在这样的环境中睡着，以此度过无聊的时间。“人生是艰难的”，抑或“生活是无意义的”，类似这样的话，出自一个成年人之口还是出自一个少年之口，以及出自什么样的说话时机，给人的感觉会完全不同。《毕生之始》中有阿乙对人世最痛彻心扉的洞见，即“生活的无意义”并不单是那些优秀的生命行至某一中途的意外发现，而就是大多数生命从一开始便走上的道路。

“生活，绝大多数时候是无意义的。长篇小说模仿生活，而短篇小说是骨感的，不能东拉西扯，它是浓缩的艺术。”英国小说家威廉·特雷弗说道。在阿乙这里，“生活的无意义”这个主题犹如刀锋，把他的短篇小说斩削得骨感四溢。但随之而来的一个悖论在于，“生活的无意义”并不就此等同于“生活”，当他希望像对待短

篇小说那样，把对“生活的无意义”的揭示作为一部长篇小说的全部意义，势必只能造就出一种骨瘦如柴的、虚假透顶的长篇小说，或者说，一种因为充斥了某种“无意义”的意义而变得骨瘦如柴和虚假透顶的生活。

在《下面，我该干些什么》的前言里，他谈及重新拾起这部被废弃长篇时的生活状态，“我想从头来过，而生活中别的事情也按照它的轨道运行过来，挤作一团。在祖母下葬的同时，我按照父亲的要求，购买新房，准备结婚。而因为写作所带来的对生活的敌意，我与女友的关系其实已走到尽头……”

令我惊讶的，不是一个写作者对生活的敌意，而是这种敌意被如此自然顺畅地表达，仿佛是理所应当的，仿佛是一个写作者无须反思的宿命。而事实上，对“生活的无意义”的认识，和对生活本身的敌意，其实有可能是两件彼此矛盾的事，前者或许能令人更为清楚地生活，而后者却只能迫人设想一种虚假的生活。《下面，我该干些什么》写的就是一个对生活充满敌意的人和他设想出来的一种虚假生活。按照作者自己的说法，“小说的主人公在被无聊完全侵蚀后，再也找不到自振的方法，因此杀人，试图赢得被追捕所带来的充实”；“在杀那个漂亮、善良、充满才艺的女孩时，他考虑的也是技术，因为杀掉一个完美的人，会激怒整个社会，进而使追捕力度增大”。作者认为，他因此“创造了一个纯粹的恶棍”，而这种创造本身，已超越了善恶，是一种“艺术的姿态”。

这是一套近乎完美的逻辑，它甚至可以视作阿乙小说美学的自白书。杀人者和写作者，他们的动机都出于要摆脱生活的无聊，他们的技术都在于如何找到整个社会的痛点，他们的成就都来自于一种前所未有的创造性。然而如何理解艺术中的“创造性”？仅仅是一种诸如设想第一次有人这么干的惊奇感吗？关于暴力和血污如何转化成震撼人心的艺术，哈罗德·布鲁姆曾经就科马克·麦卡锡的《血色子午线》说道，“它的暴力，没有一件是无缘故的或多余的”。但对阿乙来讲，谈论必要性似乎成为一件荒诞的事，因为“没有理由”已成为

最大的理由，逻辑的反转已代替了真实的生活，对生活的敌意也随之转化为对写作的刻意。倘若说这种刻意，在写作短篇小说时还有可能呈现为某种精巧，那么，在写作长篇小说时，势必造成一种捉襟见肘的尴尬以及伪善，这或许是力求诚实的短篇小说家阿乙没能想到的结果。

张怡微：压路机与小提琴

迄今为止，二十几岁的张怡微已经出版过六本小说集（三本长篇、三本中短篇）和一本散文集，并在沪港台三地的报刊上持续写评论和随笔，创作力之丰盛和多面，令人赞叹。

《你所不知道的夜晚》（以下简称《夜晚》）是她最近的长篇，在这本书的末尾，附有一篇散文《大自鸣钟之味》和一个短篇《呵，爱》。我喜欢那里面有一种相当坚定又自如的语调，与其说是什么“清新哀伤”，不如说是动人的凛冽；用词行文有英气，却不扎人，因为里面还有孩子般柔弱的根茎，像一个人在清白的月色下沉着又轻快地走路，对于那些正在一点点逝去的事物和美，满怀留恋，却绝不耽溺。短篇小说《呵，爱》写一段没头没尾的高中往事。郑小洁带同学艾达回家玩，这是她第一次带男生回家，发生了一些事情，在当时未必能算得上是爱，也许只是少年人对性的好奇天真，连初恋都算不得上，但隔了很多年的辛苦路回望，却比任何可以言说的爱都更难以忘却。小说最后写长大后的郑小洁回忆和男友分手前的一段对话，他们一起去看她去世的父亲，回家以后她对他讲起小时候父亲央求母亲不要离婚，她当时和母亲站在一边，不理睬父亲。

我问：“你觉得我爸可怜不？”

他说：“我也很可怜啊！我不想也那么可怜呀！”

其实我觉得他一点也不可怜，他顺手拿走了我全部的第一次，最后还同我分了手。很难说我没有难过吧，可难过又有什么用呢？

我们最后一次做爱是在一年以后的夏天，两罐冰镇的啤酒下肚，

地上全是化开的凉水。

“还有多久啊？”我小声问他。

“快了。”他喘息着回答。

那一瞬间我还是挺难过的。因为我想到了艾达……

我读到它们的时候，就想到作者在一篇写宫本辉的文章里面说过的话，“他把爱的狼狈与悲伤写的如冬寒一样具体，袭入感官的角角落落”，她这样称赞自己喜爱的别的小说家，其实她自己就已经如此。这是非常了不起的风格。

相对于附录里的短篇，《夜晚》这个长篇小说，感觉就稍嫌平淡。而这种平淡因其短篇的精彩衬托，就更显得意外。在《呵，爱》中，也许因为第一人称的关系，叙述人和主人公很自然地合为一体，坚定明确地存在着，我们是从郑小洁的视角慢慢了解一切，一切叙述也都是生长自郑小洁的感官和心灵；但在《夜晚》中的第三人称叙述中，不可避免地，主人公和叙述人是分开的。其实小说叙事学发展到今天，大概各种各样的叙事方式都被小说家穷尽过了，所以也不存在孰优孰劣，只有一个是否适合自己的问题。作者在序言里也说，“我的写法，似要消耗太多人情世故，而我的年纪，恐怕又实难消化厚重的生活容量”。我觉得她这句话说对了一半，《夜晚》选择的近似于古典半全知视角的第三人称叙事方式，的确是对作者是否具有人情世故方面洞见的考验；但另一方面，一部好的长篇小说，却不单单依赖于作者对生活容量单打独斗般的消化体悟，因为在一部好的长篇小说里我们期待看到的，并不单单是叙述者一个人的睿智，如果那样，小说如何和哲学抗衡。我们读长篇小说，是希望看到无数的和我们不同的人的真实生活，希望理解世界如何在这样不同的人的视野里以不同的方式相继展开，并以此更好地认识自己的生活。尤其是全知式的叙事视角，它企图要立于纸面的，就不单单是一个主人公的存在，而是一群人的存在。作者曾经撰文称赞英国小说家威廉·特鲁弗，能够“让那些人物尽自己的本分”，但在《夜晚》中，那些人物都没有机会尽自己的

本分。

《夜晚》中，有一些生动的细节，却淹没在叙述人过多的议论中，并使得人物自己活动的空间相对变得很小；它有一丝说故事人的腔调，但故事却大多支零破碎；似乎是成长小说，但刚刚见识到人世的惨烈就草草收尾；《夜晚》整体的感觉，就好比主人公茉莉挂在墙上的那把琴，作者站在墙前，努力向对这把琴好奇的听众们叙述这把琴应该呈现的种种音色，叙述其可以表现的音乐的丰富曲折，却不曾把这把琴从墙上取下来，随意地拨弹一番，让这把琴自己发声；《夜晚》中不曾有一个人物像郑小洁一样，随随便便地在那里不管不顾地自说自话，却让听到的人无比动容。

维克多·雨果曾经高度推崇过司各特的小说。他说，在司各特以前的小说家一般只会运用两种彼此相反却同样单调的创作法，一种是书信体，一种是叙述体。进而，他谈及叙述体的缺陷，“叙述体小说家不会给自然而然的对话、真实生动的情节留出一定的地位；他必然代之以某种单调的文体上的起承转合，这种起承转合好像是一个定型的模子，在那里面，各种最为相异的事件都只有同样的外表，在它下面，最高尚的创造、最深刻的意图都消失了，如像坎坷不平的场地在压路机下被碾平了一样”。他因此称赞司各特给小说带来了新的可能，即兼具戏剧性和史诗性的、情节概述和场景描写相结合的新形式。

整个19世纪小说的主流都没有彻底离开过雨果所阐述的小说美学，到了20世纪，尤其是加西亚·马尔克斯的《百年孤独》之后，一切似乎就又都改变了，叙述体卷土重来。但这并不意味着雨果的批评就失效了，因为在新一代擅长叙述体的小说家那里，其实并没有压路机的位置，替代它的，是轻盈、自由、富于幻想和怀疑精神的小提琴。

鲁敏：象征的危险

鲁敏是这几年颇受推崇的一位女作家。她的小说很好读，因为她是用苏北女孩过日子的态度在经营小说里的日常世界，处处仔细、实在、清爽。她曾说，如果反思“文革”，写上山下乡，写中国乡村，

她并没有把握可以写得好，她们这一代人拥有的只是八十年代以来的日常生活，自己为什么不能先把它们写出来，写得好一点，写得多一点呢？作为小说家，这样的认识素朴而明智。我比较不以为然的，是那些纷纷把“描写日常生活”这顶帽子送给鲁敏的评论家们，那意思，好像是说，还有不描写日常生活的小说。

小说家之间的区别，不在于是否描写日常生活，而在于如何面对和处理日常生活。我总觉得鲁敏在处理日常生活时，有点像一个化学分析师。在长篇小说《百恼汇》里，她曾企图把日常生活千百种烦恼提炼成标本，再放在一个大家庭的容器里，看看这些烦恼的混合与碰撞会产生出什么样的反应。而在最新出版的短篇小说集《九种忧伤》里，她似乎是要反其道而行之，她要做的实验不再是化合，而是提纯。

“给一本短篇小说集起名是一件很难的事，”毛姆在《木麻黄树》的序言里说道，“想避重就轻，就不妨拿第一个短篇作为书名，但那样会欺骗买书的人，以为手里拿着一本长篇小说；一个好的书名应该关涉到书中的所有篇什，哪怕是隐约的关系。”1962年理查德·耶茨《十一种孤独》出版后，被誉作纽约的《都柏林人》，这两部杰出的短篇集，连同毛姆的《木麻黄树》，其实从书名的精心选取上就可略见其相近之处，即试图通过散点透视的方式来观察某类人群，进而以集腋成裘的方式令一种统摄性的视域呈现。如今，鲁敏写下《九种忧伤》，或许也有加入这个序列的愿望。

《九种忧伤》里有八个短篇，每篇描绘的都是一两个偏执型的“病人”，比如《不食》中的秦邑，从对垃圾食品的厌恶直至对正常饮食男女的拒绝，最后以身饲虎；《谢伯茂之死》中，一个沉湎于给虚构友人写信的中年男人，遇到了一个执意要找到这个虚构收信人的临退休邮递员；《铁血信鸽》里沉迷于养生保健的主妇，和她那个在唯唯诺诺中期望像信鸽一样飞翔的丈夫；《字纸》写一个从小因为匮乏而敬畏字纸的乡下老汉，面对新时代出版物的丰富，从欣喜满足到无所适从；《在地图上》里那个跑火车的邮件押运员，迷恋于地图和

对地图的虚构……关于这部短篇小说集所指为何，鲁敏自己曾经在接受访谈时有过交代："这个集子里八个人物，似乎都是某种意义上的'病人'。在我们的生活里，总有房子、钱、车子、工作等有形的物质困境，但更多的是看不见、说不清的精神困境。这正是都市化生活的衍生物，跟灰色空间有关，跟紊乱的节奏有关，跟一波波的公共事件有关，跟社交的假面方式有关，跟道德和伦理危机有关……压抑下人性诉求与伸张，有时就会呈现出这种病态与暗疾。"

对于理解这些短篇合在一起所企图呈现的要义，这段作者的自我表达已足够清楚明白，甚至是过于清楚和明白了。我由此也得以验证一种阅读时迥异于我之前提到的那些短篇小说集的感觉，即《九种忧伤》中的这些小说是如此的相似，虽然人物各异故事各异，但它们所呈现出来的最终面目，竟像是经过同一道流水线工序修理整肃过的合格产品，它之所以合格，只是因为符合作者先验的设想。在《九种忧伤》中，作者的寓意，成为一种不断被展示、被析出的东西，它轻易就可以被辨认出来，而不是深植于小说内部不可分离。通过将故事置于刻意为之的极端化境遇之中，通过将人物的病态暗疾无限度地夸大，宛若化学提纯中常见的高温高压，一些事先期待的单纯物，在作者外力的催化下被析取出来，而这种单纯物，比如说"精神困境"，在作者心目中，随之就被视为当下人生的象征。

这种用小说来析取象征的方式，至少对短篇小说而言，是危险的，因为相较于长篇小说，短篇小说没有足够的时间和空间来遮掩、容纳、承受象征，短篇小说必然是突如其来的，因此象征也难免会非常显眼，以至于有理念先行的虚妄。而所谓"以小说之虚妄来抵抗生活之虚妄"，鲁敏这句被广泛引用的话，其实很容易变成一句自我逃避的托词，因为无论在小说中还是在生活中，对虚妄的认识程度，首先来自于对真实的认识，来自于对无法阐释无法析取的困难的认识。

黎紫书：当短跑选手立志去跑马拉松

2006年，久别文学评论界的程德培在《上海文学》杂志上露面，

和张新颖畅谈当代文学诸种问题，其中提到长篇小说和短篇小说的现实关联："这么多年来有一个无形的规矩，作家成长阶梯是从短篇小说入手。把短篇当作创作的初级阶段。短篇写好了，写中篇，最后要著作等身了，写长篇。几乎每一个作家的创作道路都是那么过来的。……这是一个很大的毛病。一种无形的压力和潜规则，不管是什么样的作家，你最后要著作等身你就要写长篇，这就造成了一些本来不适合马拉松的运动员去跑马拉松了，百米跑拿了冠军就去练长跑了。"

2010年，马来西亚华人女作家黎紫书的第一部长篇小说《告别的年代》在台湾出版，两年后内地简体本出版。在后记中，黎紫书给自己抛出一个问题，作为一名惯熟于短篇小说的写作者，何以立志要写一部长篇小说？"毕竟我心里明白，作为小说写手，以我浅薄的人生阅历和学养，以及我那缺乏自律与难以长期专注的个性，实在不适宜'长跑'……说来这像是我们这一代的小说写手潜意识里为自己设定好的一场马拉松。不啻因为写小说的日子长了累积的经验丰富了，身边便会有人提醒你该尝试写长篇，也是因为时候到了但凡严肃的写手总会对自己的写作产生疑虑，便会想到以'写长篇'来测验自己对文学的忠诚，也希望借此检定自己的能力，以确认自己是个成熟的创作者。"

内心的压力和外在的潜规则，无形的规矩乃至对文学的忠诚，对写作已有的自信以及进一步滋生的怀疑，都似乎在形成一种合力，将小说写作者往长篇小说的道路上驱赶。黎紫书的短篇写得并不坏，甚至可以说很有魅惑力，新近出版的《野菩萨》收录其多年来的十三部短篇，基本可视之为其小说风格最集中的呈现。同名短篇《野菩萨》，以一个中年妇女阿蛮的意识流回忆为主线，带出隐伏在平淡生活下的无限辛酸和倔强，华人社会与马来西亚政府曾经的对峙，其内部的无休止倾轧，混迹黑道的年轻人，湿黏无解的爱欲，更有阿蛮和自小双腿残疾且又早逝的胞妹之间恒久的情意，这一切，像是从回忆之海中随手捞出的藻类，在鲜腥芜杂中却有整个海洋的气息。小说集最后一篇《未完·待续》，以第二人称写小说和现实之间的纠葛，

有长篇《告别的年代》残存的影子，其中有一段写“你”在父亲去世后，读其留下的某女作家七本小说时的感觉，竟像是作者对自我小说风格的准确认知：

女人的文字质感浓稠，叙述的调子缓慢而黏腻，描写的文字远比叙事的文字超出太多，仿佛你看的不是书，而是许多张油漆未干的静物画。那样的文字让人读着呼吸困难，它们串联起来，水草似的蔓蔓而丛丛，每一行字宛若章鱼的腕足伸张，缠上你，抓攫你的意志和心神。

对于短篇小说，这样的风格自成一家，像印象派的油画，然而倘若以类似的风格去堆砌出一部长篇，就好比用印象派的画法去绘制西斯廷教堂里横贯天顶的壁画，难免会让观者厌倦，让绘制的人也吃力万分。《告别的年代》中有无数生动的描写细节，却没有一根强有力的叙事主干，作者对长篇小说所谓厚度和广度的追摹求索，对所谓后设、元小说、多线、多重视点等诸多小说技巧的纷繁运用，造就的却是一个类似俄罗斯套娃之类的玩具，打开一个缤纷绚丽的木娃，是另一个缤纷绚丽的木娃，直至最后，在一个个空心木娃的深处，藏着的是一个实心的却小之又小的核。

在《告别的年代》之前，黎紫书写的全是短篇，当她吃力地完成这第一部长篇并获得诸多意外的荣誉之后，她却卷土重来再写短篇。《野菩萨》中收录的小说涵盖了写作长篇前后的两批作品，显然后来这批作品更为成熟、自由，那里面似乎有一个终于熬过一场马拉松的短跑选手，重回百米赛道时的心情。

结语

契诃夫一直想写出一部长篇小说，他曾经在给友人的信中表示：“只有贵族才会写长篇小说。我们这班人（平民）写长篇小说已经不行了……为了建筑长篇小说就一定得熟悉使一大堆材料保持匀称和均

衡的法则。长篇小说就是一座大宫殿，作者得让读者在这宫殿里自由自在，而不要像到了博物馆里那样又惊奇又烦闷。”我们作为后来者，当然知道长篇小说在贵族时代过去之后并没有消失，它一直在以新的样貌出现。然而契诃夫的这番话依旧珍贵，它体现了一个小说写作者的诚实，他认识到时空与自身的限制，并忠诚于这种限制。我们并没有看到署有契诃夫名字的长篇小说。而对黎紫书来说，完成一部长篇小说的愿望胜过了能否写出一部完美长篇的疑问，像一个短跑选手对马拉松终点充满偏执狂似的渴望，最终，这位职业短跑选手如愿以偿地站在了业余马拉松的跑道上，和一群同样业余的爱好者拥挤在一起。

当初，那个“像傻鸟一样站在文学之外”（《灰故事》再版序）的阿乙，不经意间开辟出一块文学荒地，但他并不满意于自己的园地，他觊觎加缪和陀思妥耶夫斯基的庄园。类似的文学野心或者说欲望，还出现在文中未及专门讨论的另一位小说家阿丁身上。在长篇处女作《无尾狗》中，阿丁展现了其统驭纷繁经验的叙事能量，以及感受和捕捉各种芜杂且易飘逝的人类声音的能力，但在随后出版的短篇小说集《寻欢者不知所终》里面，他像是换了一个人，开始迷恋于种种现代短篇小说标签上印有的技巧实验，于是，一个热爱青年塞林格、对生活的粗糙和丰满具备足够感受力的长篇小说写作者，在着手短篇小说的时候，旋即就企图摇身成为博尔赫斯式的投身于幻景的智者。

曾经，带着一种成熟的美学观，傅雷盛赞张爱玲的中篇小说《金锁记》，也因为这种美学观，他严厉批评她的长篇小说《连环套》。这几乎影响了后面数十年对张爱玲小说的判断，即中短篇优于长篇。但张爱玲自己并不买账，曾作文反驳，并以晚年的三部长篇做出实际回应。早早成名的张怡微熟谙张派小说，写作短篇时也有着相仿的凛冽，只是，当她着手写作长篇《你所不知道的夜晚》时，似乎却不能像张爱玲那般坚定地拿出自己一以贯之的小说美学，她像一个好学生应付大考那般，屈从于现有的长篇美学习惯。

当福楼拜向屠格涅夫讲述《布瓦尔和佩库歇》的创作计划时，这位年老的大师建议他从简、从短处理这个题材，因为这个故事只有在很短的叙述形势下，才能保持喜剧效果，长度会使其变得单调、令人厌倦乃至荒谬。但福楼拜并没有听从，他解释道："假如我以简洁、轻盈的方式去处理，那就会是一个多少具有些精神性的奇异故事，但没有意义，没有逼真性，而假如我赋予它许多细节，加以发挥，我就会给人造成一种感觉，看上去相信这个故事，就可以做成一件严肃甚至可怕的东西。"昆德拉在《帷幕》中给我们讲述了福楼拜的这个故事，他同时提及的，是卡夫卡的《审判》。昆德拉说，卡夫卡在这里有和福楼拜一样的志向，他想要"深入到一个笑话的黑色深处"。唯有深入到未知的深处，才会有一些新的、真实的东西升起。与此相反，在鲁敏的《九种忧伤》中，那些精心设计的象征并没有继续生长、发挥，没有继续向严肃的、逼真的乃至于可怕的深处迈进。作者仅仅满足于使象征停留在某个简单可辨的效果上，她满足于用短篇小说惯熟的方式来处理据说是分配给短篇小说的题材，全然没有想到那其实是"没有意义"的。

历史不停在重复，但艺术永远只保留新鲜的创造。

我们需要看到，很多关于小说的文论著作，从卢卡契、E.M.福斯特到巴赫金乃至昆德拉，实质上都是来自对长篇小说的阅读和思考，但同时，诸如契诃夫、卡夫卡、博尔赫斯等短篇小说家，并不因为文体的差异就被排除在这些文论引发的美学认知以外。当亨利·詹姆斯在诸多长篇小说的序言里思考他那个时代的小说艺术之际，他同时还是一系列杰出的中短篇小说的作者。人们又该如何区分乔伊斯、卡尔维诺、波拉尼奥、科塔萨尔笔下那些缤纷肆意的长短篇？或许还是波拉尼奥的一句比喻相对准确，他说长篇小说和短篇小说是一对连体婴儿，就像生活与诗的关系。

"我相信任何短篇都可以改成长篇，任何长篇也都可以缩成短篇，或一首诗。" 乔伊斯·卡洛尔·奥茨说。在长篇和短篇之间，没有单一的差异，有的只是多重的差异，这差异，最终，与外在的流行

标签无关，与文学环境的压迫无关，只和写作者对小说乃至自我的诚实体认有关。小说是什么？这个问题在严肃的小说家那里，最终会转化成一个古老的追问，我是谁？而小说的版图，也永远只随着这样的小说家的存在而不断变动和扩展。

（原刊于《上海文学》2013年第10期）

辑四

文学的形状

文学史难写，中国文学史尤其难写。刘永济1928年在沈阳东北大学讲授中国文学史，日后编成《十四朝文学要略》。其叙论即云："今代学制，仿自泰西。文学一科，辄立专史，大都杂撮陈篇，补苴琐屑，其下焉者，且稗贩异国之作，绝无心得之言，求其视通万里，心契千载，网罗放失，董理旧闻，确然可信者，尚无其人。……是则文学史者，直轮扁所谓古人之糟粕已矣。"如今近百年过去，国内各种文学史著作据说已逾千种，能够不被刘氏言中者，少之又少。

文学史本是近世教育改制的产物，但和其他学术史相比，文学史的生命力似乎更为校园所囿，很多离开学校的人也许还会钻研罗素的《西方哲学史》，翻阅梁思成的《中国建筑史》，或者饶有兴味地捧读高居翰的中国晚期绘画史系列，但如果不是为了备考或论文写作，大概没有多少人还会把文学史当作阅读乐趣之一种。在我看来，这其中除了著作质量的关系，一定还有文学不同于其他学科的特殊之处，具体似可从两个方面来理解，一是文学和历史的古老冲突，二是中国文学和西方文学的根本差异。

如果说狭义的文学可以对应广义的诗，那么亚里士多德对于历史和诗的区分仍有借鉴意义：历史记述已经发生的事，而诗描述可能发生的事。一部文学史照理应当是对已经发生的文学的记述，但作为被记述的对象——文学，其本身却拒绝被限制在一个已经发生的历史世界中，它随时要向那个即将打开它的读者开放，向他所有感官拥有的诸种可能性开放。由此，文学可视为一种超越文本意义上历时性存在

的、精神意义上的共时性存在。所有过往的文学，如艾略特所言，同时存在于当下写作者和读者面前，其整体的秩序随时会因为一件新艺术作品的加入而发生调整。在这个意义上，既然所有的文学都汇聚在当下并处于生生不息的调整运动之中，我们该如何谈论文学的历史？事实上，我们能够描述的文学史，是作家作品的接受史，是文学批评和文学思潮的更替史，是版本和文体的流变史，这些都和文学有关，但即便精通了这些，也完全有可能对文学还是一无所知。文学并非和历史无关，但文学无数次拥抱、吸收并最终离弃了历史，文学就是目睹巨石滚下山坡的西西弗斯，那一刻他卸去了历史的重担，轻盈欲飞，但下一时刻，他又缓缓回身走向巨石。

在文学与历史的纠葛之外，尚有中西文学的同与异。如今在国内院校，治中国古典文学者和治西方文学者，几乎是井水不犯河水的两类人，他们之间偶尔产生的交流往往还是通过海外汉学家的中介，好比分居多年的夫妻要借朋友之口才相互知道近况。这样彼此淡漠的直接后果便是，治中国文学者近于迂而治西方文学者近于浮。

要了解中西文学最微妙处的相同相通，非钱锺书的《管锥编》莫属。在我的视野中，《管锥编》是没有完成的现代版《文心雕龙》，所谓“东海西海，心理攸同”，首先即是中西文心之间的拈花一笑。而若要知晓和感受中国文学在西方文学范囿之外的特殊性，乃至中国人最深沉独特的文学情操，所谓清明与知性、安定和飞扬、文学与非文学之际的混茫兴起，我以为胡兰成《中国文学史话》上卷最具启发性，这也是我在离开学校以后，唯一还会时常翻阅的准文学史著作。退而求其次，是钱穆《中国文学论丛》中的部分篇章，所谓“中国文学之成家，不仅在于文学技巧风格，而更要者，在于此作家个人之生活陶冶和心情感映。作家不因其作品而伟大，作品因于此作家而崇高也”，也颇得中国文学整体面貌之精髓。今日学者，若是离此数人来奢谈中国文学和中国文学史，我总觉得有些可疑。

近日闲翻台静农《中国文学史》，感慨良多。我并不想在此细究其作为一本中国文学通史著作的优劣，因为一方面，这本书只是台先

生的未竟著作，生前虽私下广为流传，但未允出版，可见台先生自己也并不满意；另一方面，如前所述，文学史著述本来就是一项前途未明的事业。陈平原写过一篇短文叫作《假如没有“文学史”》，构想出一个“文学史”彻底消灭之后的，注重阅读感受、个人体悟、不成体系但锐见纷迭的学术桃花源，但我很担心的是，陈平原这些年的努力，也许最终只是在文学史之外帮助增加了一门新的课程，即文学史学史。“没有文学史”永远只是假如，而假如一定要有文学史课程，我倒是宁愿选择台先生的这部书作为教材，虽然它是残缺不全的。

台静农《中国文学史》的好处，其实亦可概括在前引钱穆的那段话中。细析又分为两层，一是因为台先生人好，所以这部书才好；二是这部书最为关心和用力的，也在于通过大量史料从各个侧面凸显各杰出中国作家的“主体境界”，而非具体作品或文学流变。

西谚有云：要知道一个人的好坏，看他交的朋友。台先生早年与鲁迅、陈独秀，晚年与林文月、张大春，毋分长幼，皆成莫逆。好多时候，台先生醇雅宽厚、温润清拔的形象，正是由这些值得我们信赖的人所勾勒出来的。他年轻时颠沛流离，数次入狱，后辗转台湾，临危接过台大中文系主任一职，在海峡那端发心写中国文学史，早已超越学科规范和意识形态之束缚，钱锺书《谈艺录》序云，“虽赏析之作，而实忧患之书”，台先生此书也可作如是观。书中凡录例诗，往往不合选诗常规，如述曹操，单录《却东西门行》（冉冉老将至，何时返故乡）不录《短歌行》；述王安石，录《寄友人》（飘然羁旅尚无涯，一望西南百叹嗟。）不录《泊船瓜洲》，知者亦当识言外有哀江南在。

书中于唐宋文学部分最为可读，也因唐宋诗人史料较汉魏六朝均丰厚许多，从而可以从容玩味诗人之完整主体。如论孟浩然，“观其生平出处，确有些类乎渊明；比于王维之朝市山林，则大不同。可是他的诗，却受渊明的影响少，受谢灵运的影响多。杜甫说他的诗‘往往凌鲍谢’，正道破了他诗的渊源”；论杜牧，“其所以有此情调者，则是因为才高一代，而寂寞当时，其磊落抑郁之怀，皆不觉地

流露出来，寓呜咽于豪放，寄清峻于秾丽，往往令读者低徊感激，有不尽的言外之意”；论李商隐，“他尽可能地将诗的事实隐藏起来，而又尽可能地将诗的感情显示出来。这同写谜语不同，谜语是要人猜的，他的诗不劳人去猜，而是要人来感受。他将他的悲愤与感触，用文字故实、音调铸成一整体的意象，使读者不得不为之低徊激动，以此也就达到了他艺术的目的”；论黄庭坚，“以他那样讲求外形技巧，若非有一种时代痛苦精神激荡其间，则无以成其伟大”。凡此种种，均深得孟子“知人论世”“以意逆志”的要领，倒不单单显示了史料的拣择铺排。

鲁迅曾经非常推崇的丹麦史家勃兰兑斯，在他那部《十九世纪文学主流》的序言里曾说过一段感人至深的话：“文学史，就其最深刻的意义来说，是一种心理学，研究人的灵魂，是灵魂的历史。”这些过往的无数灵魂，汇聚成同一道大水，我们并不能将这水条分缕析，切割归纳，因为上游和下游、主流与支流的水已汇到一处，此刻每一颗水珠中都蕴藏着其他的水珠。文学，如水一般浩荡混沌，亦新亦旧，无有形状，是文学史每每想给予文学一个定形，这是冯至的诗吗？“从一片泛滥无形的水里 / 取水人取来椭圆的一瓶 / 这点水就得到一个定形”，但在最好的意义上，取水人最终也加入这水中，成为无限洪流的一分子。

（原刊于《南方都市报·阅读周刊》2012年12月30日）

读《剑桥中国文学史》上卷

最近三联书店出版了由北美汉学界联手完成的《剑桥中国文学史》的中译本，以明代洪武八年（即1375年）为界，分上下卷。我对古典文学一直有兴趣，所以就先读了由宇文所安主编的上卷。

在很多场合，作为《剑桥中国文学史》的两位主编之一，宇文所安都曾谈及他的文学史观，他说得异常复杂，但其核心理路，我觉得还是耶鲁教给他的解构主义的招数。一是暗用德里达的延异概念，来解构某个时代文学经典的固有存在。经典文本甫一出现时并不是经典，它的经典性是被后世慢慢描绘出来的，就像芝诺的飞箭，它在每一个瞬间都可以说是静止而不是运动的，它的运动，只是当这个现时瞬间作为过去与将来之关系的产物，才得以在差异和延宕中呈现，“在元素或系统中，断无单纯呈现或非呈现之物，唯处处是差异和踪迹的踪迹”（德里达《立场》）。顺着这个理路，宇文所安遂推演出中国文学的命运，“如果说得危言耸听一点，我们根本就不拥有东汉和魏朝的诗歌；我们拥有的只是被南朝后期和初唐塑造出来的东汉和魏朝的诗歌。从这个意义上讲，不存在什么固定的‘源头’——一个历史时期的画像是被后来的另外一个历史时期描绘出来的”（宇文所安《瓠落的文学史》）。倘若如此，我们不禁要问，那些假定是被南朝后期和初唐塑造出来的东汉和魏朝的诗歌，为什么就没有可能被后来的宋元明清乃至民国进一步颠覆和重塑？既然固定的源头不再存在，为什么宇文所安不把这种延异贯彻到底，却非要在暧昧不清中给我们竭力端出另一个“固定的源头”的源头？昔日治中国文学者的常

识，是“盖去古愈近，所览之文愈多，其所评论亦当愈可信也”。但按照宇文所安的理论，“现在我们看到的文学史是被一批具有很强的文化与政治动机的知识分子所过滤和左右过的”，于是传世通行文献便大都蒙上了一层阴谋论的可疑面纱，于是，我们便不能信任每一个“去古未远”的历史时期对过去的描绘，为避免就此陷入历史虚无主义，我们应该转身相信在文献更加“不足征”的今天由宇文所安们做出的管窥蠡测之谈，因为据说今天的文学史学者（尤其是北美汉学家）能拥有一种超脱性的公正。

宇文所安从解构主义那借来的第二种武器，是所谓的“惯例与倒置”，即赋予一贯被认为是边缘性的东西以足够骄傲的地位，从而颠倒了传统二元对立的等级结构，比如重要作家/次要作家、传世选集/佚失选集、经典文本/手抄本异文，等等。然而，解构主义用以颠倒传统等级结构的策略，始终有赖于其不亚于新批评的针对具体文本的精深细读功夫，解构主义擅长的是小中见大，庖丁解牛，从看似没有问题的地方切入，“在文本内部小心翼翼地抽绎出互不相容的指意取向”（巴巴拉·琼生语）；但一部简要文学史的写作，限于篇幅，要求的却是大刀阔斧，删繁就简，于纷乱中必须迅速做出有关系统探索的决断。这两者之间显而易见的矛盾，宇文所安并没有处理得很好，于是在其诸如《史中有史》和《瓠落的文学史》这样的理论文字中常常满足于以疑问句收场，而在其实用史述中则常常流于武断、虚构和臆测。

举几个《剑桥中国文学史》中的简单例子。

其中，宇文所安撰写的是《第四章：文化唐朝》，据说其特出之一，是揭示出“中国文学史上一个独特的、被低估的时期”，即武后执政期间宫廷女性对文学的影响。“武后统治时期出现了一系列的诗文选集、诗文要钞、典范对句集和类书。这些作品的失传使得我们很容易忽略它们的重要性。”我很想看看被我们忽略的“它们的重要性”到底是什么，但是没有下文了，下文迅速跳至关于元兢和玄奘的语焉不详的谈论。宇文所安的逻辑，似乎一直在说，由于我们忽

略了某些失传文献的重要性（并且这种重要性因为失传就变得无可否认），现有传世文献的文学价值就必须打上问号。宇文所安似乎忘记了一点，即任何文献失传的首要原因，是在时间的竞争序列中被淘汰，就像生物的进化过程一样，有些器官慢慢消失，是因为那个器官不再重要和必须，或者如德日进所言的“叶柄的消除”，脆弱的起始材料在完成使命之后被时间消灭。我们不必埋首古籍，只要想想20世纪五六十年代的诸多官方诗文选集，如今安在，就可以对“它们的重要性”有所预估了。因此，如果宇文所安要说服我们承认某个失传文献的重要性乃至文学价值，他或者有真正文献学意义上的充足证据，或者就必须像其解构主义宗师那样精研细琢才行，“作史者亦不得激于表微阐幽之一念，而轻重颠倒。”钱锺书多年前针对治文学史者所言的这句警示的重点，不在于“轻重颠倒”，在于“一念”。

更何况很多时候，宇文所安的论述方式并非解构，而是虚构。如果我们稍微接触点唐史，就会知道上官仪麟德元年（664）被诛之时，上官婉儿尚在襁褓，其母也幸存，一同按律归入负责管理籍没犯罪官吏妻女等人员的掖庭，十四岁时方得武后召见，并一直为武后所忌惮，直至中宗时期方得重用。但在宇文所安笔下，俨然就成了另一种场景，“武后随即下令处决上官仪及其全家，唯独放过他年幼的孙女，让她进宫侍奉自己。这个孙女就是上官婉儿。由于她才华出众，在696年被擢升为武后的私人秘书，并最终成为中宗的昭容。她后来成为八世纪前十年中最好的诗人之一，以及宫廷文学趣味的仲裁者”。这段经过裁剪的叙述很有魅惑力，让我们想见在一个由女性执政的社会中，一个女童如何凭借自己的才华幸运地从覆巢之下逃脱，一举扭转自身的命运。并且，当我们迫切想再了解一下这位“八世纪前十年最好的诗人”的诗歌品质和其具体的文学趣味，作者的叙述又轻飘飘地转向了初唐四杰。似乎，在宇文所安的文学史观里，文学史最主要的任务，始终只是引发读者“破四旧”般的揣测和悬想。

这种虚构也体现在由其亲密伙伴田晓菲撰写的《第三章：从东晋到初唐》中。田晓菲将“边塞诗”理解为南朝诗人对“北方”的文

化建构，“这种诗歌，体现了南方精英试图想象出一个‘他处’——在时空上来说都远不可及的地方，在南方身份的建构过程中扮演文化他者的角色。这一诗歌首先在从未涉足北方的南方诗人鲍照手中成形”；“这种诗歌经常对北方边塞寒冷严酷的气候进行夸张的描述，并将背景设置在遥远而富有传奇色彩的汉朝……”事实上，这种所谓的文化建构只是田晓菲个人的虚构而已，她忘记了“边塞”原本是一个军事术语，“边塞诗”的传统原本只是一个军事题材的诗歌传统，它始自先秦，滥觞于汉乐府中如《关山月》《战城南》《出塞》《入塞》之类的边塞乐府。鲍照只是继承了这一传统，他虽然没有去过大漠塞北，但他随同刘濬打过仗，当时京口、瓜步就已经是前沿阵地，所以他的边塞诗并非什么“扮演文化他者的企图”，而只是像一切好的诗作那样，是传统和个人经验的融合。比如他的《代苦热行》，描写的就并非北方，而是在南方瘴疠之地的征战，它同样也属于边塞诗。另外，将诗作背景设在汉朝，这种借古喻今的古典诗歌传统，也绝非边塞诗独有。

在虚构之外，宇文所安和田晓菲都习惯用的另一种叙述方式，是夸饰。他们为了重构固有的文学史序列，喜欢强调某些其实不存在的“第一次”。比如在《第三章：从东晋到初唐》中，陶渊明、谢灵运和谢朓都没有幸运来享受文本细读的礼遇，这样的礼遇给了萧纲的《秋晚》，“‘乱霞圆绿水，细叶影飞缸’，萧纲之前，几乎没有任何诗人曾把‘圆’作为一个动词用在五言诗句第三个字的位置，而且在这样奇特的意义上”。这样的表述就好像外交家演说，看似言之凿凿，实则信口开河，因为在鲍照《三日游南苑》诗里，就有“清潭圆翠会，花薄缘绮纹”的句子，词句用法与萧纲相似，当然了，按照某一种文学史观，或许鲍照这首诗的真假从此便值得重新考量。无独有偶，在《第四章：文化唐朝》末尾，宇文所安引了《梦溪笔谈》里一则轶事，“往岁士人多尚对偶为文，穆修、张景辈始为平文，当时谓之古文……适见有奔马践死一犬，二人各记其事，以较工拙……”有趣的是他接下来的评论，“在中国传统中，我们第一次看到这样一

个问题的提出：如何用文字来表述先于表述而存在的事物。沈括称之为‘平文’，暗示有一种基本的散体文字，可以完美地匹配发生的事件”。这句话我看了很久，我在想，什么是“后于表述而存在的事物”呢？是J.L.奥斯汀所谓的“述行语”，还是上帝说的“要有光，于是就有了光”？如果抛开这二者，就一般而言，事物存在不都是先于文字表述的吗？“如何用文字来表述先于表述而存在的事物”，不就等于在问如何用文字表述历史，这不应该是到了宋代才第一次问出来的问题吧。宇文所安是根据什么来断定这是第一次呢？莫不是受了“始为平文”的误导？天晓得，这里的“始”，可不是始皇帝的“始”。

宇文所安和田晓菲的另一个共同爱好，就是致力于将文学史上公认的大诗人庸俗化，比如说田晓菲论陶渊明，就是一个企图通过开荒的方式征服野蛮自然的牛仔农场主；宇文所安论李白，就是一个不断寻找新的资助者以便混吃混喝的职业诗人。凡此种种，因为他们各自都有相关专著在国内出版过，也遭遇过识者的批评，兹不赘述。

这部《剑桥中国文学史·上卷》真正令我眼前一亮的地方，恰恰是被认为最难写的、也是有些国内论者以为不合常规的第一章，即由柯马丁撰写的《早期中国文学：开端至西汉》。吴小如早在1954年就曾批评有些治中国文学史的权威，说他们“说起来是研究文学，其实却始终不曾接触到文学本身，他们的历史考据癖很深，至于作品本身的思想艺术如何，很少谈到。最近的一些文章，还是用材料代替研究，简直就是从胡适一流一脉相传下来的东西”。这个毛病，在宇文所安和田晓菲撰写的第三、四章中暴露无遗，但在柯马丁的第一章中，虽然他所面对的文献极其庞杂，但他始终从文学的视角去审视它们，以至于能在有限的篇章里给我们呈现出一幅早期中国文学新鲜有力的整体景观，相当难得。比如论及《易经》和出土卜辞对四言诗形式的选用，“以诗歌言说，等于以真实、权威言说”；谈到《毛诗》大序传递出的美学观，“人类作者不是亚里士多德意义上的创造者，而是既有特殊性又有普遍性的表达方式的制作者”；分析《左传》的

叙事策略，认为其“与缺乏权威声音有关……历史似乎不是由事件本身所推动的，而是由历史主人公的思考与选择所推动的，他们通常都会为自己的行为做出辩护和解释。在这种修辞框架中，冲突的结果本身远不如其所表明的道德选择重要”。此外，他引用出土文献，证明在秦廷焚书前后，经典学问的传承并无任何改变，“据此而言，秦廷的古典学者并不是受害者，甚至可以说他们是禁止私学的受惠者”，由此连通秦与西汉的思想脉络，令人豁然。

艾朗诺撰写的《第五章：北宋》也颇可观。顾彬曾抱怨这部《剑桥中国文学史》相当保守，只搜集作品，不分析作品，我想他一定是不耐烦读到第五章就把书扔在一边了。艾朗诺钻研过欧阳修和苏轼，还译过《管锥编》，所以他在这一章中对欧阳修、王安石、苏轼、黄庭坚等人文学思想的细致分析，很得“知人论世”之要领。

和而不同，各从己志，这倒也是这部《剑桥中国文学史》另一个可佩的地方，它也因此远远优于我们国内那些由几个导师带一群学生拼凑出来的文学通史，使得我们在挑剔之余，始终还要保有几分惭愧。

（原刊于《南方都市报·阅读周刊》2013年9月8日）

雨声潺潺，像住在溪边

译成中文的《雷峰塔》和《易经》共六十万字，加上之前十八万字的《小团圆》，虽不算庞大，也足以颠覆长久以来张爱玲美国时期创作留给人们的枯涩印象。只不过，江郎才尽的猜度虽可消矣，水土不服的议论却连绵不绝，因为三部作品都是遗作，压在箱底，改来改去，从未兑现为现世的成功。

《小团圆》的引爆点依旧是那场众人皆知的情爱官司，《雷峰塔》和《易经》的话题始终在“尴尬”一词上兜圈子，人们对过往名人的浓烈兴趣，不在于其如何成功，而在于其竟然也有失败的时刻，情爱的失败，以及事业的失败。作为一位严肃的、有尊严的小说家，美国时期的张爱玲，至今依旧没有被严肃地、有尊严地对待过。

这里单单先说《雷峰塔》，因为在所谓的三部曲中，它是最早动笔的一本，日后出土时分引发的一切动静语默，源头都在这里。

有人将《雷峰塔》套上风尚喜剧和惊悚小说的帽子，抑或将之视作又一部成长小说，凡此种种，以西方长篇小说的诸多成熟分类和视角，来观照张爱玲美国时期的文学创作，多半难得满足。而不满之后呢，为着安慰大众，至少也为安慰自己，就要横生出许多的解释，这些解释大多是善意的，但唯因为善意，更令人气紧，从何时开始，张爱玲竟然需要善良的人来解释了。

读过《私语》和《童言无忌》的人，对《雷峰塔》的情节应该并不陌生，陌生的，是写法。然而倘若人们对她的作品真熟悉，一字一句地认真热爱过，并且有力量承受，就会晓得，她的小说观始终不

曾变过，就会立刻从《雷峰塔》中听出那个“童言无忌”的声音——“生活的戏剧化是不健康的”。小说，如果仅仅也只满足于虚构一场戏剧化的生活，那自然也是不健康的。这在张爱玲，是一以贯之的常识。1976年，张爱玲在台湾发表两篇长文，《谈看书》和《谈看书后记》，迂回曲折，似晚年周作人般地抄书，其实却是她置身于中西传统大冲突中，对小说这种文体的一次重要表达。

“从前爱看社会小说，与现在看纪录体其实一样，都是看点真人实事，不是文艺，口胃简直从来没变过……这种地方深入浅出，是中国古典小说的好处。旧小说也是这样铺开来平面发展，人多，分散，只看见表面的言行，没有内心的描写，与西方小说的纵深成对比。纵深不一定深入……一连串半形成的思想是最飘忽的东西，跟不上，抓不住，要想模仿乔伊斯的神来之笔，往往套用些心理分析的皮毛。这并不是低估西方文艺，不过举出写内心容易犯的毛病……”

“含蓄最大的功能是让读者自己下结论，像密点印象派图画，整幅只用红蓝黄三原色密点，留给观者的眼睛去拌和，特别鲜亮有光彩。这一派有一幅法国名画题作《赛船》，画二男一女，世纪末装束，在花棚下午餐，背景中河上有人划小船竞渡，每次看见总觉得画上是昨天的事，其实也并没有类似的回忆。此外这一派无论画的房屋街道，都有‘当前’的感觉。我想除了因为颜色是现拌的，特别新鲜，还有我们自己眼睛刚做了这搅拌的工作，所以产生一种错觉，恍惚是刚发生的事。看书也是一样，自己体会出来的书中情事格外生动，没有古今中外的间隔……我是因为中国小说过去有含蓄的传统，想不到反而在西方“非文艺”的书上找到。我想那是因为这些独白都是天籁，而中国小说的技术接近自然。”

1976年，《雷峰塔》和《易经》都已完成，《小团圆》也初露模样，如今对照来看，《谈看书》里的这些文字几乎完全就是张爱玲对这几部长篇的夫子自道，可以击破如今一切期期艾艾的解释。她谙熟西方文艺，却从来不曾有半点迎合过他们；她最重技术，却一定要接近自然的技术；她看似一直在重复和回忆，其实却致力创造出一种永久的新

鲜，并且她懂得，这样的新鲜，是一代代读者与作者合作的产物。

《雷峰塔》里，没有黑白分明的人物，也没有环环相扣的戏剧性故事，叙事在受限视角和客观视角间自如切换，始终不曾有一个坚定的声音来做读者的向导。因为张爱玲早就明白，“现实生活里其实很少黑白分明，但也不一定是灰色，大都是椒盐式，好的文艺里，是非黑白不是没有，而是包含在整个的效果内，不可分的。读者的感受中就有判断。题材也有是很普通的事，而能道人所未道，看了使人想着：‘是这样的。’再不然是很少见的事，而使人看过之后会悄然说：‘是有这样的。’我觉得文艺沟通心灵的作用不外这两种。二者都是在人类经验的边疆上开发探索，边疆上有它自己的法律”（《谈看书》）。

通过阅读好的文艺，惊觉普通中有不普通，发现少见中有不少见，从而拓宽自我的经验，由此，好的文艺正是在不断拓宽人类经验的边疆，张爱玲看到的文艺沟通心灵的这两种作用，像极了哈罗德·布鲁姆对短篇小说的认识，“在重要短篇小说中，现实变得怪诞，而幻景则变成令人不安的平凡”。张爱玲早期的短篇小说，风动一时，正是此种文艺观的具体运用。然而，在评论家布鲁姆乃至大多数读者那里，长篇小说不同于短篇，它有着另一种美学准则，但在小说家张爱玲想来，长篇和短篇完全有力量拥有同一种美学观，因为它们的背后都是同样的生活，唯一的世界。她之所以一再改写前作，并非生活枯竭，对于她这样的小说家，正如同对于卡夫卡和普鲁斯特一样，无论身处何地，病床、办公室抑或异乡，都不存在枯竭的生活，只有自我选择和乐意投身的生活。她之所以一再将短篇改成长篇，并且一再执拗地运用相同的技巧来书写这两种文体，在我看来，正是一种要打破文体藩篱的英勇努力。

这样的努力，从一开始就不曾被认可。傅雷盛赞《金锁记》这样的短篇，唯一批评的，是长篇连载的《连环套》。从那时起到现在，仔细数来，张爱玲的长篇从来都是争议不断，饱受诟病。那些秉持某一种美学观的读者和评论家们，有没有想过，也许，张爱玲一直走在

我们的前面，在那种看似鸳鸯蝴蝶派的保守趣味中，其实却始终怀藏着最最特立独行的当代姿态。

在1948年，现代音乐的试验者约翰·凯奇写道："我们可以识别出或许能够称之为对于形式的一种新的当代意识：它是静止性的，不是进行性的。" 大约在二十年以后，另一个先锋音乐家拉·蒙特·扬强有力地予以应和："高潮和指示性，就是13 世纪以来的音乐当中最重要的指导因素，而在这以前的音乐里，从歌曲到复调音乐，却把静止用作结构要点，这颇近似于某些东方音乐体系所采取的方式。"

用静止性反拨长久以来占据绝对主流的进行性和发展式，用古典之古典作为前卫之前卫的资源，这种在现代音乐史上发生过的斗争，是对张爱玲长篇写作的绝好写照，也是一个绝好的安慰。关于音乐，张爱玲其实也正有相似的爱好，她喜欢巴赫，"那里面的世界是笨重的，却又得心应手"；也喜欢中国的锣鼓，"中国的锣鼓是不问情由，劈头劈脑打下来的，再吵些我也能够忍受，但是交响乐的攻势是慢慢来的，需要不少的时间把大喇叭小喇叭钢琴凡哑林一一安排布置，四下里埋伏起来，此起彼应，这样有计划的阴谋我害怕"。

人们熟悉的现代长篇小说模式，一如交响乐的有计划的阴谋，令大多数听众安心，却令小说家张爱玲觉得害怕，因为其中没有真实的生活，没有真实的、笨重的、劈头劈脑打下来的生活。

《小团圆》的开头，用倒叙手法写过一场雨，那是三十岁的九莉在笔记本上写下的话："雨声潺潺，像住在溪边。"我如今读《雷峰塔》，仿佛也听见那里头的雨声潺潺如在窗外，有静止的活跃，有黯淡的生气，溪水汇成海洋的决心，在雨中有一双孩子的眼睛，是那么认真鲜亮、可敬又可怖的眼睛，像末日审判的时候，天使的眼睛。

（原刊于《南方都市报·阅读周刊》2011年7月11日）

文学是写可珍重的东西

1978年8月，胡兰成为三三诸君撰写《文学的使命》一文，里面讲到朱天心，“再过几年，朱天心在北一女的那些同学都就职的就职，结婚的结婚了，又若干年后开起同学会来，见了面个个变得俗气与漠然，这时你对变得这样庸庸碌碌的昔年同学，你又将如何写法？这不是一句‘往事如梦’可以了得。以前你曾与她们是同生同死的，现在她们不同了，而你还是昔日的你，你今日拿旁观者的态度看她们吗？但她们虽变得漠然了，她们的身上亦还有着你自己。你是如同神，看着现实的她们，也看着你自己吗？……《方舟上的日子》与《击壤歌》是永生的，但今你已不能再像从前的与她们玩了。昔年的男孩子也是一样，他们也不能再与你玩了。以前是大家都年纪小，大家都与天同在，与神同在，所以你与那些女孩子男孩子如同一人，而今是离开了神，只有你与这些人们。以前你是不知不觉中都是写的神的示现，神的言语，而现在你是用的什么言语，写的什么现象呢？”

彼时的朱天心说她每读每心生恐惧，完全无能为力回答。三年之后，胡兰成逝世。

1996年12月，朱天心完成《古都》，以其一往无前淋漓充沛的第二人称叙述文体，震惊两岸，被评论界誉作20世纪台湾文学的重要经典，然其本意，其优长以及绵绵不绝的动人之处，不过都源自对昔日老师加持的念念不忘和一再呼应。

《古都》是经得起一再重读的书，也唯有在重读中，才能抛却初读时的不适，忘记自己在读一本小说，随之忘记关于小说的种种互相

矛盾互相掐架的美学标准，心平气和地听从作者安排，如同置身于一场言语文字的浩荡风中。“今人以为理论文不可是文学，这个观念先要改变。再则以为小说是无责任的写实，这个观念也要改变。文学是写可珍重的东西。”当年老师的话之于朱天心依旧如刀刃新发于硎。那些可珍重的东西，在现代小说诞生之前就已经存在，并被表达，在小说之后也同样如此，这种表达，我们称之为风，或者称之为文学，重读《古都》，就是感受这风从四面八方向自己吹来。

对于今天的中国，《古都》甚至是一本可以每年都重版一次的小说，因为它所愤懑所悲凉所痛斥所讥讽的，那种“不管以何为名（通常是繁荣进步偶或间以希望快乐）不打算保存人们生活痕迹”的发展韬略，那种仿佛“只打算暂时落脚随时走人似”的执政方针，不是依旧分分秒秒地发生在我们周围吗？梁林故居在龙年到来之际被拆，有人在网上发帖称“北京死了”，但这样的死亡其实早已遍布九百六十万平方公里的土地，没有尸骸，没有痕迹，甚至没有过往，“过往很像那些被移植或砍掉的茄冬和枫香”，它们被高速公路被高楼大厦被高尚宅邸替代，但我们的记忆和生命却一天天矮下去，会孕育出小矮人一般的下一代吗？

倘若《古都》仅仅是写了这样一个世界的没落，仅仅是发一些悲凉，它还不值得我们如此珍重。《古都》的好，更在于写出了作者心中的珍重之物，写出了“一个清平世界的秩序”，以及“文明的古老的记忆”，这秩序和记忆，借助朱天心的强悍，留在无法拆毁的文字中，是日后新时代的底样。是，古都。

（原刊于《文汇读书周报》2012年3月9日）

智性的柔弱

哈罗德·布鲁姆曾把短篇小说分成两大敌对传统，即契诃夫—海明威式和卡夫卡—博尔赫斯式，前者扎根于普通的现实存在，后者则投身于幻景。他进一步告诫道，在这两个模式间读者无须厚此薄彼，“我们以不同的理由需要它们：如果说第一个模式满足我们对现实之饥渴的话，第二个模式则说明我们对现实以外事物的饥渴始终不曾停歇”。

落实到中国近三十年的短篇小说写作，现实主义是绝对的主流，然而，现实主义不等同于现实，所谓“源于生活，高于生活”的设计和驯养，逐渐导致了一种荒谬的境况，即本土那些以现实主义为旨归的短篇小说，却往往在最大程度上背叛了契诃夫的传统。年轻一代的中国读者乐意通过青山七惠、雷蒙德·卡佛乃至巴尔扎克或契诃夫来了解凡俗的人生，其中虽经过了异国的转译，却依旧比本土的现实主义来得真实。现实主义的小说满足不了中国人对现实的饥渴，因此也不为大众所消费，本土消费的热情被迫投向现实以外的事物，这在长篇领域，就是穿越、盗墓、悬疑以及科幻；在短篇领域，过去是先锋小说，现在则有所谓的智性小说，而无论先锋、智性，都隶属于博尔赫斯幻想小说的传统，其不一样的命名只缘于对立面的不同。80年代之所以有先锋小说的称谓，是因为那个时代的文学整体尚还是一个紧密的方阵；新世纪以来之所以有智性小说的指认，只因为这个时代的文学普遍处于愚蠢之中。

朱岳迄今为止出版过两部短篇集，《蒙着眼睛的旅行者》和《睡

觉大师》，刨去其中重合的部分篇目，总计大概三四十个短篇，人们之所以很自然地将之归入智性小说的行列，是因为这些小说的确都难得的不愚蠢，无论从美学还是从精神上。

我很喜欢朱岳的文字，简练，轻快，且充满自信以及对读者的信赖，这些恰恰都是短篇小说弥足珍贵的品质。他的小说，每每始于一道突如其来的生活裂痕："本来这个案子轮不到我去处理，但是侦探所的其他人都去抓那个专偷金鱼的女贼了"（《诗人与侦探》）；"我有时状态好，有时状态不好，状态不好时，我就想讲几件自己的事儿"（《跑》）；"狗熊格里耶躺在草地上，感觉疲惫，它想听听远处是否有火车的声音，远处没有火车的声音"（《狗熊格里耶》）……或者，始于某种异想天开的先验设定："消失术这个词对于大众而言是陌生的。实际上它是一种很特别的民间技艺"（《"消失术"访谈录》）；"赫尔贝三十岁的时候，在一篇短小精悍的论文里阐述了内在艺术这一概念"（《内在艺术》）；"本文是一篇简要的人物名录，这些人物的禀赋和技艺构成了上个世纪睡眠技巧的经纬"（《睡觉大师》）……凡斯种种，犹如一个顽童躺在屋内不停地用竹竿捅着屋顶，每捅开一个小洞，就放进来一颗星星。更难得的是，接下来，顽童所做的只是观察，观察这颗星星会如何自行按照它的逻辑运转在我们的世界里。

人们常以为，小说家的才能，在于编造情节，但追随博尔赫斯传统的小说家其实从来不屑编造。他们只是设定出几个基本命题和某种规则，接下来的事情，交给想象和逻辑自行完成，犹如发明游戏，命题和规则越简单，游戏的过程就会越迷人而多变。想象和逻辑，既是游戏的两端，也是小说的两端，它们相辅相成，犹如跷跷板两头的杂技演员，一边的演员重重落下，另一边的演员便会腾空而上。最狂野的想象扎根于最严密的逻辑基础，最简单的逻辑中蕴藏着最丰富的想象，这一点，即便我们没有读过博尔赫斯、卡夫卡、刘易斯·卡罗尔乃至奥威尔，只要想想在幼儿园期间听过的童话，便能够明白。

现实会弄虚作假，但游戏不会，从某个基本命题和简单规则入

手，凭借想象力和逻辑推演能力，一定能推导出一个真实的结局。这个结局也许会是个悖论，但悖论并不会使我们去怀疑游戏的真假，只会提醒我们，我们可能并没有真正理解那些基本命题和规则，就在这样的重新理解中，曾被我们视作理所应当的一切，就一点点坍塌了。通过幻想一个超现实的世界，博尔赫斯式小说家传递给我们的，却是现实世界里最重要的教养，即逻辑推演力、想象力，以及对自身的理解力。在这个意义上，我认为朱岳是博尔赫斯诸多中国追随者里，相当出色的一位。然而，如此的认识，尚不足以揭示朱岳小说的核心。

朱岳迄今为止的全部小说，除了少部分过火的游戏之作外，都在讲述同一种人，即脆弱的天才，某方面极强而另一些方面极弱。他们是数学家、发明家、王子、艺术大师、剑术高手，同时，又是白痴、傻子、梦游者、自闭症小孩、疯癫的病人。“伟大的天才往往是疯子的近亲。”朱岳沉迷并耽溺于这种随现代性一起诞生的悖谬，这使得他的全部小说都带有一种柔弱的姿态。这种柔弱并非因为逻辑和想象的缺失，相反，恰恰是因为只剩下逻辑和想象。一个在课堂上常常走神的不起眼学生，一个大量阅读兴趣广泛的宅男，类似这种远离嘈杂现实的未成年人形象，是朱岳以第一人称展开的诸多小说中惯有的视角，他们对小范围的生活依旧充满热情和智慧，但对于身处的大时空和未来却毫无兴趣，某种程度上，他们是中国年轻一代智识分子的缩影。

这种智性的柔弱，在卡夫卡、博尔赫斯乃至卡尔维诺笔下，是看不到的。朱岳表面上追随的这些西方文学先辈，实质都是更为强悍的成年人。他们或许也会对现实不满，但这种不满却每每促使他们返身深入各自民族的历史中去寻觅生机，卡夫卡笔下的歌手约瑟芬，博尔赫斯小说中一个个彪悍的南美人，卡尔维诺致力书写的“我们的祖先”，都是如此。

朱岳受过严格的分析哲学的训练，并迷恋维特根斯坦，他的小说，与其说是博尔赫斯式的幻想小说，倒不如套用早年维特根斯坦作品的书名，更确切地称之为“逻辑小说”。但最终，维特根斯坦在朱

岳那里仅仅意味着“万能溶剂”：“我一度醉心于钻研维特根斯坦，把溶解一切当作自己的使命。我想发明一种万能溶剂，我确信这是可能的，但还是存在一个逻辑问题，万能溶剂不能溶解它自己。必须有两种万能溶剂，它们可以互相溶解，可是这个互补的溶解过程将在矛盾中无限延伸。有一段时间，我被这个问题所搅扰，寝食难安。到那后来我几乎完全解脱出来了。每当痛苦袭来，我就到街头寻找实用主义，然后在那些有着舒服的弗洛伊德主义的旅馆里，睡上一夜。”（《万能溶剂》）。

当逻辑的矛盾和痛苦袭来，朱岳的解脱之道，不是解决问题，而是示弱。这大概也是没有办法的办法。切斯特顿（一位博尔赫斯深爱的英国作家）早就指出，人们疯狂不是因为缺少理性，而是因为只剩下理性，“疯狂是逻辑完整和心灵萎缩的结合”。纯粹的逻辑推演最终无法解决问题，只会令人发疯，在智性没有找到适当出口、萎缩的心灵没有获得更丰富滋养之际，柔弱实际上成了一种对智性的保护，使之不至于掉入疯狂之井。

朱岳写过一篇《狗熊格里耶》，在星星砸毁世界之前，狗熊格里耶睡着了，并在梦里追上了一只马戏团里的皮球，“它跳上去，找准平衡，摆了一个很好看的姿势”。这个在大毁灭前的梦里摆出的很好看的姿势，是朱岳全部小说的象征。然而，问题在于，假如大毁灭一直不曾来临，这个很好看的姿势又能持续多久呢？

（原刊于《上海文化》2011第4期）

寻找试金石

马越波的组诗《天仙配》包括十八首八行诗，如果精确一点的话，还包括一组简单的注释，标明各首诗中引文的出处。这组诗的复杂性主要来自散落在诗中的引句，这些引句或长或短，来自古今中外的诗集，有的甚至只是一个看似平常的词语，比如“清晨”“无端”，也要加上引号，并在后面标明来自秦嘉或李商隐，而每首诗原本舒缓稳定的语调和意义，也因为这些频繁的引号而变得颠簸起来。这种颠簸，可以说是诗人故意为之的。

我们可以拿作者同时期所写的一首无引号诗来做个比较，这首诗叫作《致西方诗人》：

他将惊异于苕溪中的醉舟
司空见惯的沉默和微笑
被抹去，又重现的汉字

岁月并没有那么久远
大雪过后的河边站立稀疏的树木
几片稀疏的叶子映照着远山

即使是1938年来到中国的奥登
低身触及的，依然是春风
并且在返程的航行中丢失

这首诗里虽然也有用典，但整体并不复杂，它讲述的是一个找到

古典根脉后的中国诗人，再次面对那些曾对他有所滋养的西方诗人时的自信，那些西方诗人来了又去，带来一些变化和惊异，此处山河萧瑟，却自有一种恒久的伟力，在暗自涌动生机。《天仙配》的献词："献给所有我热爱和敬重的诗人"，从注释中我们可以找出这份诗人名单，基本涵盖古今中西，而《致西方诗人》可以看作是《天仙配》的简化版，甚至连其中的大多数诗句都曾直接出现在《天仙配》中。

然而，细读《天仙配》中相关的诗句，却不能得出类似对《致西方诗人》这样的明确印象，那些此起彼伏的引号，编织出一张细密的网，将一种独特的复杂音调包裹在其中，却不能承受任何解释，如同不能承受流水。在我看来，《天仙配》中引句和注释的运用，其效果和之前大大小小的诗人的类似用法都不同。之前的诗歌中若出现引用的诗句，无非两种情况，一是致敬式的用典，二是误读式的用典。

在通常情况下，引句象征着对过往传统的尊崇和致敬。《诗经》里就有"人亦有言"的说法，引录众人皆知的名言成语，是为了用最简省的方式来表明诗人力图达至的意境，同时也让自己的诗句更为生动有力。而在实际运用中，这种致敬往往和袭用纠缠在一起，这在没有使用引号和版权习惯的古典诗里尤为普遍。巴赫金就曾指出在中世纪诗歌中彼此抄袭的普遍和正常化，而在古典中国，最典型的例子有可能是晏几道的"落花人独立，微雨燕双飞"，一字不差大大方方地袭用前人的诗，却自成名句。至于误读，其用意是通过对抗前辈诗人来求得自我发展，其方式有多种多样，这在西方诗歌传统里尤为明显。用哈罗德·布鲁姆的话来讲，每一首诗都不是孤立的，都是对其他诗的反应。缪斯是记忆的女儿，诗性的记忆使得现在和过去的相认成为可能，而"文学的思想恰恰依赖于文学的记忆"。

无论是哪一种企图，引句的存在都象征着将个人置身于传统之河中，无论他是在其中啜饮还是搏击，都是在用典。对引句的记忆，对其他经典诗人的记忆，乃至对传统的记忆，构成一个诗人必备的学养，而写诗需要才学兼备，这一点，无论是中国古典诗歌，还是西方诗歌，都是共通的，因它们各自都存在一个绵延不绝的文本传统。

严羽《沧浪诗话》："诗有别才，非关书也。诗有别趣，非关理也。此得于先天者，才性也。读书破万卷，下笔如有神；贯穿百万众，出入由咫尺。此得力于后天者，学力也。非才无以广学，非学无以运才，两者均不可废。有才而无学，是绝代佳人唱《莲花落》也；有学而无才，是长安乞儿着宫锦袍也。"这段话即便放到西方诗歌理论中，也可以说是古今通行的常识。华莱士·史蒂文斯说，"诗歌是学者的艺术"，我相信这一点，因为人们从荷马和悲剧诗人那里获得的，与其说是神话传说，不如说是关于城邦政制和美好生活的教诲；同样，但丁之于意大利，普希金之于俄罗斯，爱默生之于美利坚，难道各自不是其现代民族教养的源泉吗？更遑论我们自己的也是在这里被马越波一再引用的《诗经》了。无论中西，诗致力探寻和言说的，都不是现代意义上的创造，而是性情的普遍性和世界的丰富性，唯有这样的探寻和言说，才慢慢形成了各民族语言中最深层的文本记忆。

但对用现代汉语写作的新诗来讲，尴尬的是，百年来的几次政治文化大断裂让它根本来不及建立自己的文本传统，遑论反传统。"有才而无学"，是汉语新诗的通病，所以即便有绝代佳人，也只能凭借青春逞一时的风华罢了，快速绽放快速凋谢，成为汉语新诗界最熟悉的风景。近十年，随着古典西学的大规模引入和国学热的复兴，这种情况有了较大的改善，但离真正拥有一个现代汉语诗歌的文本传统，似乎还有待时日。

一种诗歌传统的建立，来自于后来者对操持着同一种语言进行写作的前辈大诗人进行有意识地吸收和模仿，并且一代代传承、引用，从而形成共同的文学记忆。用马修·阿诺德的话来讲，"把大诗人的一些诗的字句，牢记在心，并用它们当作试金石应用到别人的诗上，是能够帮助我们发现什么是属于真正优秀一级的，因而对我们是最有好处的诗。"而这样堪称试金石的大诗人的诗句，在当代汉语诗歌文本中，除了本土的海子和北岛翻译的索德格朗，我一时不大能找出其他的样板。我们可以从中国古典诗人那学意境，从现代翻译诗中学技

巧，但在最本质的字句层面，当代诗人可以说还找不到太多丰富有力的文学记忆，所以，当代诗人在自己的诗作里对现有新诗文本进行引用和指涉的情况，可谓少之又少。

在这样的背景下，《天仙配》对同时代诗人诗句（包括译诗）的频繁引用，就显得非常突兀和大胆。因为这些诗句大多并没有进入我们共同的文学记忆，倘若说，为了理解《天仙配》中的十八首诗，我们必须先查阅大量资料以弄清楚那些引文的来源和用意，未免有些不近情理。而作者似乎也无意折磨读者，在诗的末尾，他模仿的是辨别源流的古典注疏家，而不是利用注释作互文游戏的后现代作家，他给出大多数引句的来源，而另外少数引句仿佛他自己也不知道出处似的，仅此而已。然而，悖谬之处在于，即便是这样老老实实不玩花样的注释，也并没有让我们对组诗本身有更好的理解，因为，让我们真正迷惑的正是这些引号和注释本身，而非引号内的诗句。

譬如说《天仙配·交锦》：

“东方未明”，只有低语
杨树花一片一片飘落
你娇弱着摇晃
欢愉于“粗大”，“坚硬”

这样的献媚，来自哪里
更多感情，“强迫的柔软”
它们的误解，退让
他说，“杂树映朱栏”，说完也不离去

“东方未明”，倘若不加引号，我们可以作很发散的理解，可以想到《诗经》里的同名诗作，但也可以就从字面去领会，本来毫无问题。而引号和注释让我们的思维强行拧向《诗经》一侧，然而，“东方未明，颠倒衣裳”，历来注家都说这是通过描摹上早朝官员的狼狈，来讽刺朝廷兴居无节，然而在《交锦》这首诗里，“东方未明”的指向却

明明是男女欢爱。那么，到底作者想借这个引文表达什么呢？是对《诗经》历代注疏的颠覆？似乎也不像，因为从整体看作者对引用的诗人诗作都是抱有一颗热爱之心的。那么，是否仅仅就是勾勒出一种歧义呢？

更多的阅读困惑发生在关于译诗的引句上。以《天仙配·上工》一诗为例，诸如“胜利”这样平凡的汉语词汇，引号和注释却逼迫我们面对黄灿然译的卡瓦菲斯和绿原译的里尔克。卡瓦菲斯《总督管辖区》：“糟透了，为了宏大而高贵的行动 /你竟惨败至此， /你不公平的命运 /从未给予你鼓励，却永远不让你胜利”；里尔克《安魂曲》：“有谁在谈胜利呢。忍耐就是一切。”回到原诗语境中，这两首诗对“胜利”一词的使用，似乎恰好相反，一个坚定，一个犹豫，而在《天仙配·上工》中，“银行职员，公务员，你自己也不相信/这些背后会涌出‘几乎胜利’”，这其中的“胜利”，又似乎与注释里提到的两种“胜利”有所不同。

当我愈发深入细读《天仙配》组诗，更多的迷惑就随之产生，因为在诗中不仅仅只有一个诗人的声音，而是很多个诗人在同时出声，这是巴赫金所谓的复调吗？抑或是后现代们谂熟的所谓互文？我并不想挥舞种种理论来解剖马越波的这组诗，在迷惑的时候，我宁愿相信莱昂内尔·特里林论及《荒原》时所说的话，“要了解《荒原》，一开始最好不要直面它所有显而易见的难点，而应该去认识这首诗欣赏起来毫不费力的一个因素，亦即它的音乐性……我们头一回接触《荒原》应该就是听觉上的体验，不管是聆听录音朗读还是自己高声诵读它，几乎不费任何特别的气力就能发现我们所闻中的确切深意”。这段话，其实可以适合任何好的诗歌，好的诗歌首先击中我们的就是音乐性。如同这组《天仙配》，阅读整组诗的感觉就如同听一组大提琴协奏曲，主体是一种沉郁又轻灵的调子，而那些引文就仿佛一些协和与不协和音，不断地涌入，它们象征着停顿、重音以及转换，我们在音乐中沉浸，却无法说出具体某个片段的意义。

在一次闲聊中，作者郑重地谈到过写作这组诗的三层指向，即天仙配传说本事、他同样视之为仙女的爱人和诗。这是一场爱的相会、

牛郎与织女相会、作者与他的爱人相会、诗人与诗相会，但这相会引发的核心情感却非冲动与狂喜，而是隐忍和节制，因为这写作的缘起不是相会本身，而是回忆、显露以及肯定：

它们焕发出炫目的甜蜜
“沿着沉沉的河水顺流而下”
被否定的，“长歌续短歌”
还有那些例外，来不及再度热爱的
——《天仙配·下凡》

唯有在回忆中，这“炫目的甜蜜”才和那些“被否定的”“那些例外，来不及再度热爱的”一起顺流而下，沿着沉沉的载满回忆的河水。某种程度上，这组诗中的那些引句，一如横亘在作者向着诗与爱的生命长河中的石头，引起颠簸，也激荡起浪花，令河水回旋又奔流，奔流又回旋……

他随之写出无数的喜鹊
以后的相会是确实发生过的
被阻止，被限制在这里
——《天仙配·责天》

进而，这又是一场寻找试金石的努力，作者召唤那些他喜欢的诗句，作为试金石，来检验自己的诗，同时也用自己的诗来检验这试金石本身，是否真能够担当这重任；这也是一场自我建构新诗文本小传统的努力，他勇敢地引用同时代诗人的文本，是在吸收别人，也是在砥砺别人。而倘若这样的吸收和砥砺有一天成为新诗的常态，那么，可以说，新诗的文本传统也就几乎成型了。

（《天仙配》首刊于《天涯》2011年第四期，无注释。
重刊于《诗江南》2011年第六期，有注释。
本文原刊于《星星·诗歌理论》2013年第4期）

语词的篝火
——论贾勤《现代派文学辞典》

贾勤的写作正体现一种努力为之的综合性，这种综合性的野心为这个时代一些最严肃的写作者所共有，他们以此来对抗分工与合作的强权。他们目睹最好的文化整体在一百年内被再三切割成贴满分类标签的尸体标本，并目睹那些在尸体最膏腴处安营扎寨的宵小就此成为“女娲的嫡派”，他们为此感到悲伤。

然而单纯的呐喊并不能行远，唯有最庄重的游戏和最沉默的劳作，能篝火般聚拢原本散乱的星辰，作者和读者，他们围坐在一起，开始倾听一首古老的歌，这歌声低沉，犹如鼓声。

我愿意把贾勤的《现代派文学辞典》看作是这样的一簇篝火，这篝火明灭，变幻，时而热烈，但也会摇摆不清，而我只是一个寒冬夜行人，就着火光思索，并尝试添上一些柴薪。

一　《现代派文学辞典》和辞典式写作的四个传统

克罗齐在他的《美学新论》里说道：“确定一本书是小说、寓言还是美学专著，这与告诉你这本书是黄色封面以及我们可在左边第三个书架找到它差不多是同一个意思。”他反对形式和内容的二分法。但博尔赫斯认为，文学体裁这种概括形式既然已经存在很久了，为什么硬要否认呢？他提出折中的方式，即“文学体裁与其说取决于作品本身，还不如说取决于阅读这些作品的人的看法”。

《现代派文学辞典》的作者却毅然走向另一个极端，他以一个

不容置喙的书名，宣告形式的选择先于写作，词语先于语法，对本体的思考先于对世界的描述。这样的宣告，以及整本书“从A到Z”的词条写作形式，当然并不具备原创性，而是诸多复杂传统的糅合，这种糅合也许是有意识的，但正如诗人所明了的，“最重要的东西是经他的嘴或者不由他自主而说出来的东西”。因此，任何满足于在“辞典”“写作”等抽象层面的玄虚思考和发挥，或者只是顺从作者自己的宣言而衍生出的阐释和赞美，都只能成为涂抹在这本书表层的厚厚脂粉。而每一本值得认真对待的书，都如同真正的生活，要进入其中，必备的罗盘只是诚实，哪怕接近于残酷。

在“后记”里，作者提到将《周易》和《说文解字》作为辞典写作的先驱和典范；而在另一个场合，作者将自己这本书与卡洛斯·富恩特斯的《我相信》、罗兰·巴特的《文之悦》、福楼拜的《庸见词典》并列；而在这本书的正文中，我们能找到的线索是《米沃什词典》，在“回忆录”这个词条下面……诸多各具特色的书，深浅不一，指向不一，原本无法混融，如今均被作者统摄在辞典式写作的夜空，作为文体跨越的一个个表率，像一束束程度不等的光源，从高空打在伏案写作者身上，由此形成的阴影，便构成了《现代派文学辞典》。这阴影必然是暧昧的，这暧昧与作者对“词典”和“辞典”这两个词的混杂使用相一致。

因此，在真正进入这暧昧的阴影之前，对其上空的诸多光源做一个适当的厘清，是必要的。而在我想来，所谓个人的辞典式写作，于贾勤指涉的最宽泛意义上，可以略分为四种传统。

首先，是作为完整世界象征的辞典。这种辞典试图创造性地囊括整个世界。贾勤认为《周易》是一部完美的辞典，我们确实可以从这个角度来看待它。六十四个字，涵盖一个三才并立的社会，“易为君子谋”，它可以称得上是一部道德辞典，倘若我们对道德的理解足够宽阔的话。《说文解字》则更质朴些，它回到造字法，象征着汉代人对自身文明原初的努力探寻。在“爱情”（A2）这个词条下，贾勤也提到了《说文解字》，“许氏的工作为中华文明开辟了属于自己的

宇宙秩序，定下了万物的法则，物象内蕴由此开发殆尽”。只是这样的决断，不免带有现代个人主义的浮躁，因为物象内蕴从未殆尽，而诸如制定万物法则云云也非许慎所愿，他不过是想探赜索隐，穷究万原，因为万物的法则绝无可能由某个具体的人来制定，它只能等待一代代人的无尽发现。

在《周易》《说文解字》各自构建的宏观世界以外，我们还可以发现一些在精神上类似的辞典，只是它们没有那么宏大的构想，甘愿专注于某个局部、某个小世界，他们相信这个小世界的秘密取决于一些关键词，比如伏尔泰的《哲学辞典》、M.H.艾布拉姆斯的《文学术语词典》、雷蒙·威廉斯的《关键词：文化和社会的词汇》。

其次，是作为一种思想形式的辞典。这种辞典的前身是格言体写作，如施勒格尔的《断片集》、拉罗什富科的《箴言集》。这种断片式的沉思是欧陆作家的偏好，我们甚至可以把帕斯卡和维特根斯坦也考虑在内。倘若重新用字母的顺序编排，用表面路标般的有序理性来反衬思想海洋的浩瀚无序，那便出现了罗兰·巴特的《文之悦》，以及福楼拜的《庸见词典》。

再者，是作为一种叙事策略的辞典。这种辞典叙事又可分为两个向度。一个向度关乎外在小世界的建构，这建构是属于小说家的，他们使用的材料是一个个词条。如《马桥词典》和《哈扎尔词典》。顺便说一句，我觉得《马桥词典》是为数不多的优秀汉语小说之一，关于它抄袭《哈扎尔词典》的非议，只要认真读过两本书的人，就会觉得那是个笑话。另一个向度，则关乎自身，有某种回忆录的总结姿态，但不信任过于连贯的描述，因为作者明白真正有价值的生活和诚实的记忆，都是由一个个碎片和细节构成。《米沃什词典》和卡洛斯·富恩特斯的《我相信》，都属于此种，它们都是作者晚年的产物。采取从A到Z的编排次序，是他们的骄傲，也是自嘲，他们相信自己的一生已然完整。同时，他们也懂得这完整的一生不过是沧海一粟。于是，他们在语词的大海中选择一些最亲切和最热爱的语词，栖息其中。

第四种辞典，倘若打破字母编排的机械要求，代之以时间或空间的次序，便可替换为中国写作传统中的读书笔记。这种笔记的写作方式是“随时札记，久而类次成书”，它努力涉及整个世界，但并不企图将之囊括，也不希求在其中建构某个小世界，因此是开放式的。此类著作曾经浩如烟海，如《日知录》和《容斋随笔》，都是其中的典范。而我无意间，在《现代派文学辞典》的“0距离”（L8）词条下，也看到了对《容斋三笔》的引用。

这种读书笔记式的写作，在我们习惯于论文式写作的现代人看来，似乎散乱无章法，但在过去读书人那里，内在其实都各成体系。在现代中国，这种读书笔记式的写作，其最高的成就，是《管锥编》。《管锥编》以十部经典为骨架，这十部书横贯经史子集，代表作者对中华文化最精彩部分的提炼（当然，《管锥编》尚未完成，初辑十部书之外仍有续辑十部，参张文江《营造巴比塔的智者——钱锺书传》）；以对每部书读书笔记式的考订和评论为血肉，背后暗藏作者对中西文化的整体认识。写作《管锥编》的钱锺书，和过去最优秀的读书笔记作者一样，他们都是以各自对中华文化的判教为经，以长短不同的阅读生命为纬，如此经纬交织，述作相连，是思想也是文学，是延续也是创造。

在和友人就自己作品的谈话里，《现代派文学辞典》的作者曾直接向《管锥编》致敬：“写作是与黑暗的单打独斗，阅读又何尝不是呐！这一读法实际不难领会，文本之体用向来并不平等，‘弱水三千，各取一瓢’，虽不登大雅，固无伤也，而文体之间却是封疆划界、藩篱重重，几欲筑长城而守。钱默存矢志通邮，功亏一篑，管锥一编，畅论破体，洵所谓识曲听真，却不料解人难获，后生来者，任重道远。”

在此，贾勤显然是将自己归入“后生来者”的行列。但他对《管锥编》的理解，似乎过于狭隘。在《管锥编》的作者看来，阅读绝非与黑暗的单打独斗，或者说，那在外人看似黑暗的地方，无论是以管所窥的星空还是以锥所指的大地，其实都暗藏无限光辉，阅读是被这

些光辉滋养，从而有所领悟和贯通。同样，在《管锥编》的作者看来，“畅论破体”只是最浮浅的第一层，更重要的不是“破”，而是“立”。近万种书籍的征引，儒、道、释、西四种文献结构的穿插，为的是在一个大毁灭的时代找到人类精神文化生生不息的源泉与洪流，这样宏伟的抱负，是一个“破”字可以了结的吗？

进而言之，以上四种辞典式写作传统，都是有破有立，在看似碎片般的词条背后，每个作者都有其内在整体性的志向，需要各自悉心剖判。而在贾勤这里，对“词语”乃至“写作”有一种本体式的迷恋，由此遮蔽了这些词语背后各自深浅不一的指向与分歧。这种迷恋，显然受益于近百年来所谓的语言学转向，然而，他引以为典范的诸多辞典，很多又是语言学转向之前的产物，也就是说，这里必将存在一个用某种现代思维重新认证诸种传统的决断，用贾勤自己的话来说，便是瓦解和重构。这当然是令人兴奋的，但接下来的问题就是，瓦解和重构的是哪个传统？每个传统都如一条漫长的河流，能够那么轻易地被瓦解和重构吗？抑或，那被瓦解和重构的，只是贾勤自己理解到的传统，也就是对自身的瓦解和重构？

我并不是一个固执的守旧者，我相信过去、现在和未来都属于同一条河流，同时性地流动着。我同样记得博尔赫斯的话，“卡夫卡创造了他的先驱”，或者艾略特更为明晰的剖析，所谓伟大诗人一直会参与对过去的重建，“当一件新的艺术品被创作出来时，一切早于它的艺术品都同时受到了某种影响……过去决定现在，现在也会修改过去”。

过去决定现在，这让人联想到哈罗德·布鲁姆所谓“影响的焦虑”，一首新的诗，其意义在于表明曾经有另一些诗的存在；而现在也会修改过去，这正是布鲁姆和理查德·罗蒂所谓“强力诗人”要做的工作。

现代意义上或者说现代西方意义上的写作者，有时会像一个漫游者，气喘吁吁，于无数传统的道路外砍伐出一条属于自己的路。但我很担心会出现一种诡异的场景，漫游者其实一步都没有迈动，而是闭

上眼睛，向空中挥舞利斧，他砍出一条存在于想象中的路，轻易地。这个想象，他称之为写作。

因此，我并非要将贾勤强行置入某个传统中，用某种手握真理者特有的独断论腔调来修正他，但却有必要理解到他的写作和诸种传统间存在一些偶然的联系。他或许更倾向于某种传统，但实际写作时又不自觉地转向和依赖另一些传统，而这些“河流的水”，都是他曾啜饮过的。

二　《现代派文学辞典》中的诗与哲学面向

无论我之前曾提到过多少本辞典式的作品，也无论它们之间有多少差异，从属什么样的传统，有一点却是一致的，即它们各自都拥有独特的、一以贯之的叙述语调。而我在贾勤的《现代派文学辞典》中，却意外地听到了三种完全不同的叙述语调，它们诡异地交织在一起，又似乎是散乱而无意识的。

在《现代派文学辞典》（以下有时简称《辞典》）的第一个词条“啊”（A1）里，贾勤提到一个人：“诗人宗霆峰写过这样的句子：‘你也与人类及其语言同时诞生，你与啊字同时诞生。’”随后，他在该词条里邀请来诸多的诗人，并端出文字与创造力的话题。而在《辞典》倒数第二个词条“宗霆锋”(Z9)中，他再次向诗人致敬：

> 差不多十年以前，我拜访了诗人宗霆峰，并且有幸读到他的一个句子，——“耶路撒冷的灯是傲慢的。你有那盏灯。”我意识到诗歌已经超越语言，这样一来，我感到我也有写的必要。语言之外的生活值得探求，那是一条荆棘路，到处都是信仰的遗迹。写作总是秘密进行着，直到被打断。身体的成长并不一定与精神的要求同步，精神总是显示出超越性，而语言助纣为虐，不幸成全了作者。这是一件悲欣交集的事情，客观的评价仍然需要时间。

诗人知道，即便最干巴巴的字，曾经都是一个充满想象力的隐喻。已有的语言之所以不值得信任，是因为那些曾唤醒山河的隐喻如

今已死寂成需要信仰维持的本义，但总会有新的诗歌出现，它总是在超越固有的语言，带我们走向固有语言之外的生活，从荆棘中开出鲜血的路。而最后，它注定还要被语言所俘虏，那些荆棘和鲜血混合过的沃土会再次寸草不生，于是，在未来的某处荒原，更新的诗歌也正在整装待发。

这种属诗的努力，既首尾呼应，又散落于全书，企图捐弃固有的语言范式，用新的语言重新描述真实的生活，并以此开启生活的道路，它构成了这本书中一些最迷人的词条。例如B6：“背叛”，

我想知道，你是在什么情况下使用这些词的？我想知道你误解与歪曲的程度？那些词远没有看上去那么温顺，它们一直在策划着背叛……此时，我于心不忍，看到这种悲剧的重演十分痛心。然而属于我的词的确已经很久没有露面了，我不该忘记它们。

找回“属于我的词”，这会是贾勤这本《辞典》的志向之一吧，这样的愿望，有时是得以实现的，例如在H4：“荷花”之中，

我根本就没有见过那些荷花。我迷了路，可能是这样的：那些荷花在过去的某个地点开放，也一样短暂，没有等到某人的到来。而恰好是一场梦，使我遭遇丰盛的荷花。其实我那天是去找一个人，熟悉的路忽然就令我迷惑，走了千万回的路欺骗了我。一条大河挡住我的去路，两岸铺开硕大的荷花，我甚至要怀疑那荷花是一种灾难，因为河水都被它遮住了。是的，它还在生长，漫过了平原，直到山脚。我想要找的人被我遗忘，我来不及回头看，就站在那荷花边上。眼睛被蒙蔽了，只剩下颜色，但不是荷花的绿。来时的路很快也忘却了，我走进梦的深处。但我想一定有人在荷花丛中，不可能是我第一个见到这些荷花。我注定要与他们相会，现在我就站在那里，仿佛知道了自身的归宿。我想象的美就是这样。站了很久很久，也没有结果。是没有声音传来的，又好像连风都停息了。只是荷花。我怎么才能与他们取得联系，或者说，怎么与荷花沟通。这使我欢喜我目前的境

遇。——一切都准备好了，仿佛就要有事情发生，这样的幸福使我嫉妒。

请原谅我完整地引用了“荷花”的词条，因为它几乎是不能被割裂的，你可以完全从字面上进入这些文字，也可以将它当作一个巨大的隐喻，它的能指和所指全然开放，“我想象的美就是这样”。为什么是荷花，这并不重要，重要的是，“荷花”这个词在被这样重新描述之后，焕然一新了。

这样的重新描述，令人狂喜，而“狂喜”的词条见于K5：

在熟悉的环境当中创造陌生，我简直狂喜。如同在生活中欣赏女人。在女人的身上发现陌生，我简直狂喜。如同在照片上想象童年的无知。在自己生命中追溯童年，我简直狂喜。如同在他人的故事中探索奇迹。在奇迹中回到现在，我简直狂喜。如同在女人中找到了母亲。

要注意最后的顿挫，那中间隐藏着最深的狂喜。而倘若整本《辞典》都能如是，那将会是一本诗人之书。

然而，这种俯身于大地的、于创造的狂喜中、于现代汉语的荆棘丛中匍匐前行的诗人形象，却似乎并不能令贾勤完全满意，虽然他的写作激情始于诗，也一直围绕于诗，但一个人总是期待成为另一个人，对贾勤而言，诗与哲学之争就发生在他自己身上。

因此，在诗人贾勤之外，我们便会在《辞典》中时不时地发现另一个学者贾勤，一种和俯身于大地相对应的居高临下，对世界的诗性叙述转而变成对世界的哲学论断，对固有语言的不信任转而变成对自己所使用的固有语言的超级信任，而这样态度上的转换，同时又迅速地体现为叙述语言上的转换，从流利圆熟的现代汉语跳跃至新儒家腔调的文白夹杂。

如B13：“冰炭”

音乐、现实，二者皆实皆幻，皆变与不变，势所然也。势如水

火，既济允诺，将吾人抛入二者，分离所感，应接两端。而吾人所处者，中也。中者，一虚位，竟无迹象，而吾人油然所感者，恒在其位，得左右顾盼之美，而不失判断之乐。厚此薄彼，稚子思维；处中三分，主体乃显。势者，使也，使之然而不必然，然后使穷于所使。

又如N2：“逆”

吾人于历史中常见到圣人之遭遇坎坷跌宕，恒能引发吾人一种敬意，因其奔波转徙纯不为己也。其所表白者常能代人立言，至于设身处地瞻望身后未来之事与人，在此延续之思维中其人已逝，而独其思维之延续与吾人存在相遇，波澜再起，遂有不朽之叹，实则此不朽正是当初种群同情之义。

这种语言，既不是现代汉语，也不是纯粹的文言，而是一种以现代白话文的思维方式来驱使文言的写作，犹如中式英语。这种叙述，不再是诗，但也不是纯粹的思，而只是一种以新儒家面目出现的心得体会。经历过之前那些迷人和娴熟词条的读者如我，突然置身于如此佶屈聱牙的议论语流中，那种纯粹发自身体上的不适感，打个不恰当的比方，就如同一个人刚刚沉浸于徐志摩《我所知道的康桥》，你却立刻丢给他一本陈寅恪《柳如是别传》。

我不知道，这样的不适，是否为贾勤所察觉？但我相信，诗人贾勤断断不会如此写作。但当另一个学者贾勤悄悄上台，就算是“非驴非马，不中不西，不古不今”，在陈寅恪的意义上，也能被一种汇通中西、包融百家的希望所裹挟，这就是语词的巫术。

这两种语调在《辞典》中碰撞，溅出火花，也相互消耗，使得并不算厚重的《辞典》变得复杂起来。在一些时候，这碰撞催生出一种新的语调。

如K1：“开放”

人物突然与造化同衍，使拜访者的野心受挫。或者此种开放的

形式我们一时还不适应，从此以后，谁都可以去拜访他，不再需要引荐，需要的只是更加坦诚的心灵。……徐志摩在欧洲札记中写道："此番前来，倒仿佛只是为了凭吊……"志摩对于"此种开放的形式"仿佛也不太适应。因为时空给人的错觉，使我们在刹那间既能得到又要失去。失则全失，得则未必。就这样"离散在世界的中心（歌德），从对方的控制中摆脱出来。——写作的意义仍然不明。可笑的是，我仍然在思考写作的意义。古典之后的人生，因此寂寞。

这是观察者和思考者的语调，对过去、现在和未来都选取平视的审慎眼光，如一个步行在路上的人，连语言也随之素朴起来。这样对外在时空的观察，又与对自身的观察呼应，如G4："观察"，

如何观察自己？如何替心灵的发现保守秘密？觉得自己十分好笑之时，其实那个好笑的人却十分严肃。观察到堕落的细节与过程，观察者陷入两难，——他不能思索，要随之堕落；他无法提醒，要继续观察。

你在桥上看风景，看风景的人在楼上看你。观察者也是看风景者，他既在桥上也在楼上，这种分裂又给予他一种平衡，使他既免于诗人的迷狂，也远离哲人的独断。这种平衡中的冲突，冲突里的平衡，构成写作的美学，并在词条"谜—密"（M7）中为作者所揭示：

美学的事业乃是一种冲突。这种冲突最终表现为"谜"和"密"，谜是人生，而密是历史。两者皆不可强解，内密外谜正是我们熟悉的"事业"。也是写作推进的形式。诗人的情感永远是一个秘密。

只不过，这平衡是稍纵即逝的，更多情况下，《辞典》呈现的是一种轻浮和不稳定的状态。我想说的是，这种平衡乃至不稳定状态，似乎带有诗与哲学之争的表象，但最根本的原因，恰恰都是因为作者逃离了真正的诗与哲学之争。

真正的诗在哪里？真正的哲学在哪里？创造者和发现者在何种层面展开了斗争？那一代代写作者，站在诗这边的，抑或站在哲学这边的，激励他们为之奋斗和献身的，是什么？而远远地，在另一维空间，他们为何又似乎并肩站立？作者并没有就此深入追索下去。而现代百年对语言本体的不断认识，似乎也正在弥合诗与哲学之争，作者对此显然有所依赖，并停留于此。但我却更愿意相信海德格尔的话（他也是一个迷恋和思考语言的人）：

在思与诗之间存在着隐蔽的亲缘关系，因为两者都致力于为语言服务并且竭尽全力地表现自己。然而，在这两者之间也存在着万丈深渊，因为它们“处在彼此截然分离的山顶之上”（海德格尔《什么是哲学》）

而若想真正地横跨深渊，并在山巅间跳跃，照尼采的说法，必须要有长腿才行。

三　作为小说的《现代派文学辞典》

似乎情况变得越来越复杂，庞大的志向，纷繁的传统，变换的语体，有意和无意间，《辞典》呈现出的矛盾，要比它实际所是更耐人寻味。

辞典式写作，就其最严肃的意义上，其实是一种老年写作，一种总结式的写作。from A to Z，在英文里这是一个习语，意思是“彻底地，从头至尾，详尽地”。就辞典本体而言，它可以是未完成的；但对辞典写作者来讲，他此时写下的词条乃至整本辞典，一定是他个人心力所能达至的完美。而对刚满三十岁的贾勤而言，他所期待的完成和他默许的开放之间，是有冲突的。或者说，如他后记所言，“从A到Z，必须有一个了断”。这个了断，其姿态的意义更甚于实质。

所以，我们可以看到，在《辞典》中，关于一些大词的词条，都是稍显轻率的，也缺乏力量。如N1：“尼采”，仅仅引用一下海德格尔；如L9：“六经”，不过以饶宗颐为典范；又如W2：“物理学”，仅仅提及杨振宁和黄昆在昆明茶馆讨论物理学时看到死刑犯走过的场景；如Y7：“音乐”，只是引用几首拥有音乐的古诗，并谈

及作为人生伴奏和附庸的音乐，而作为本体的音乐却被搁置；如S5："时间"，只是一番玄虚的空论，倒不如H8："黄庭坚"中潜藏的"时间"更令人印象深刻，在那个以一个具体诗人为名的词条里，作者描述自己梦中向年轻的还没写出《松风阁诗》的黄庭坚背诵《松风阁诗》，这个梦透露了小说写作的两个秘密，即游戏和时间。

在J10："拒绝"中，作者曾宣布："拒绝那些迎面而来的东西。拒绝词语，让它们回到辞典。"事实上，通过《辞典》的写作，作者也拒绝了"辞典"，那些词语从此无家可归，只能回到作者自身。

让我们稍做歇息，回忆一下开篇关于文学体裁的讨论。

实际上，虽然顶着"辞典"的名义，《现代派文学辞典》依旧是作为一本小说来出版的，它被纳入新世界出版社"小说前沿文库"，并获得作者的认可。而小说……我们再检点一下四种辞典式写作传统中和小说最相近的第三种传统，却会发现，无论是《马桥词典》《哈扎尔词典》还是《米沃什词典》《我相信》，似乎和《现代派文学辞典》都还是不太搭调。《现代派文学辞典》在骨子里，是沉思式的、札记式的，而并非叙事性和建构性的。

在《辞典》中，没有多少外在生活的踪迹，作者专注的是内心生活，纯粹现在时的天气和人事，都不是他关心的。这在J9："今天"这个词条中有充分的表露：

> 我的任务是，让今天结束。"云来气接巫峡长"，我甚至用不着写出这样的句子，我对今天没有信心。今天，我第一次注意到自己的文章中有多么频繁地使用"我"字。对于一个只有内心生活的人来说，我，几乎是唯一的借口。

博尔赫斯曾引用过英国作家罗伯特·路易斯·斯蒂文森的一句话，"一本书中的人物是由一连串言辞构成的"， 小说需要人物，哪怕是不行动只说话的人物，从这个角度来看，作为小说存在的《辞典》至少塑造了一个人物，那就是只有内心生活的"贾勤"。整本《辞典》，就是作者塑造的"贾勤"这个人物的絮语，他有他暂时摆

脱不了也无意隐藏的矛盾。

而一旦《辞典》成为一本絮语式的小说，我们又会从中发现一些隐秘的线索。比如J3“纪念”和J4“贾勤”两个词条的并列，在“纪念”中，第一次，也是唯一一次出现了另一个人——“她”，她在纪念中反省和苦痛，并对“我”倾诉，渴盼某种挽回，这是她的轮回，而“我”——“贾勤”，则在下一个词条里，“以令人难以接受的疲惫重新开始”新的一生。又如L5“恋爱”和L6“粮食”的并列，在“恋爱”这个词条中，“我”在拒绝“你”，即便“你”回来，“我”仍将第二次拒绝，

我如此卑鄙，利用你，打击你。仿佛急切地想让你看透我，然后否定我。可是男女间尤其没有公平，恋爱的发生真是千奇百怪。你使一个恶人甚至没有用他最坏的手段就得逞了。……今天看来，我们的确不是在恋爱，我们所要更多的东西……今天，我仍然怀念你。因为时空成就了一件更奇妙的事，而我也无法拒绝此种奇迹：恋爱的后果是：你中有我，我中有你。……现在我不管你身在何处，都万无一失。

这样纯粹私人化的低语，在下一个词条“粮食”里则转化为一种海子式的歌唱，“爱人被粮食埋葬……我要在生长粮食的村庄小路中追寻人类的童年”。

“密是历史……诗人的情感永远是一个秘密。（M7：谜—密）”通过把秘密缝入文本的方式，诗人永久性地保存了秘密。这秘密的重量，属于文学。

（原刊于《上海文化》2011年第3期）

文学与政治
——近距离看林达

“我自信，我在美国看到的超过美国自身持有的。”

——托克维尔

一

林达作品存在一种奇异的分裂特质。然而，这种分裂又并非源自那种我们在诸多大作家身上都能体察到的人本身的复杂性（这种复杂性将不断地在另一个执着思索的心灵中得到响应），相反，当考虑到林达原本就是一对夫妇的共同笔名，我们则必须从另一个角度来考虑这种分裂。它或许来自于双重的简单，就像被两匹骏马拉扯的马车，在某个特定的时刻，竟然保持住了优美的平衡。

正是这种分裂，以及随之而生的张力，使得林达作品能够在近十年的岁月里维系住惊人的稳定性和持久力，虽然在客观上，这种分裂竟又造成其作品在一个分裂时代中的无所归属（一个值得深思的悖论），以至于在摧枯拉朽般不断赢得读者赞誉的同时，却始终无法获得一个能和其作品严肃主题相对称的评论。

男人和女人，时评作家和讲故事的人，急切的表述和从容不迫的叙说，历史学家与诗人，简单与复杂，严肃与通俗，过去和当下，彼处与此处……这样的并列越延续下去，我们对林达作品的分裂特质就能有越清晰的感受，与此同时，我们又要小心地避免把这种分裂简单

地还原成诸种对峙关系，就像不能把一条河仅仅还原成两岸。

然而，即便我们纵身跃入林达作品所构筑的丰盈河水之中，却依然能感受到两股巨大而相反的力，一股洄向过去，一股冲往未来，这两股力量，其实有更古老的名字来指认它们，即文学与政治。

文学与政治的碰撞，是古老的，当我这么表述的时候，必须进而指出，这里谈论的“文学”，不是这个时代泛滥且虚弱的狭义文学；这里谈论的“政治”，也绝非教科书上的思想指南或者宫闱庙堂间的钩心斗角。文学与政治，当这两个词被表述出来的时候，当我们把玷污在它们身上的浮垢擦去，它们其实意味着两种人类与生俱有又相互冲突的激情——想象的和现实的，指向心灵的和通往人群的。一切伟大作家都懂得这两种激情，而唯有认识到这一点，一个人才刚刚能称得上是一位作家。

二

1997年至1999年，时值世纪之交，革命已经远去，理想早就搁浅，经济快车高速狂飙，未来却依然迷茫不清，彼时国内三联书店突然以一年一本的速度出版的林达“近距离看美国”系列，多年后回望，竟像是一封写给新世纪的长信。曾经有读者这样表达读完“近距离看美国”系列的感受：“那几本书看得我彻夜难眠，激动得在屋子里来回踱步。我相信每个人都有过这样的经历：忽然间，你看到了一束光……我无法忘记他就像唠家常一样给我启蒙的时刻，我无法忘记那年冬天我蜷缩在被窝里读书的时刻，我无法忘记望着黑漆漆的夜空忍不住想哭的时刻。”对于每个初次阅读林达的年轻读者，这是一种多么具有代表性的情感。是的，“启蒙”，这个在20世纪七八十年代的中国炽热到发烫的词，新一代的年轻人忽然间又遭遇到它，但这个词对于他们，却不再是一种外在的、精英主义的驱使，而是源自他们自己最真切的、对于政治的朴素感受。那一瞬间，他们长大了，不再是愤青。

十年过去。林达的作品一本接一本地继续出版，重印，再重印，

但整个中国学界对林达却保持一种长久的忽视，在我看来，这种忽视倒也是有足够理由的。总的来说，林达不是科班出身，不专业。“专业”这个词，在今天的地位有些类似“进步”这个词之于18世纪，几乎是一种自明的真理（连读者都被区分为专业读者和普通读者）。具体而言，林达一方面在叙说历史事例时有所选择，甚至故意遗漏，治美国、法国、西班牙史的人会觉得这样过于片面，因此其根据这些片面的历史事例所做出的论证，就显得不够严谨；另一方面，他最终得出的结论往往稍嫌简单，能激发普通读者，但却很难刺激在思想史和宪政领域摸爬滚打的专业学者。

我这么说，是在尝试理解某些在学科专业化时代中的事实，这种理解可以避免一些毫无意义的争论，并将林达从一个“专业学者”角色的是非之地中拖出来。

任何针对林达没有还原一个真实和全面的美国的质疑，以及认为其做出的诸多论证经不起更多事实纠错的质疑，在我看来，其实都是伪质疑。因为正如《波斯人信札》的作者真正关心的始终是法国一样，林达唯一要谈论的，始终是中国。这是林达与其他诸多谈论美国的中国学者之间最大的区别。唯有心心念念的是中国，所以他才会大刀阔斧地选择适合自己要求的材料。从美国的建国史和宪法修正案到法国大革命，再到佛朗哥的西班牙、希特勒的集中营，林达在一只脚踏进那些遥远而又古老的域外历史的同时，另一只脚始终停留在中国的土地上，他所致力去发现、论证甚至虚构的，都是他以为在中国这块土地上所缺失和需要的。“黑夜给了我黑色的眼睛，我却用它来寻找光明”，顾城的这句名诗，我认为可以作为林达全部作品的一个注脚。光明，而非纯粹的现象真实，是他写作的真正动力。

在谈到18世纪法国作家迈斯特的时候，以赛亚·柏林曾援引一位杰出哲学家的话：

> 为了真正理解一个原创性的思想家的核心学说，首先应该把握其思想核心的特殊宇宙观，而不是关注其论证的逻辑。

随后，柏林指出：

像柏拉图、贝克莱、黑格尔、马克思，他们的影响在好的和坏的两方面都远远超过了学术的樊篱。或许他们会用到论证，但是，他们的好与坏，或是应得的评价，依据的都不是这些论证（无论是否有效）。因为他们的关键目的，是要详细阐明一种笼罩一切的世界观，以及人在其中的位置和经验；他们所追求的，并不是说服那些他们对之发言的对象，而是要改变其信仰，转变其视域；因此，他们对待事实，用的是“一种新的眼光”，“从一个新的角度，按照一种新的模式，在此模式之下，过去被看作各种因素偶然聚合的东西现在呈现为一个系统的、相互关联的整体。

我当然明白，林达并非这样的原创性思想家，但深入思索柏林指出的这些原创性思想家的追求志向——不是说服对象，“而是改变其信仰，转变其视域”，以及他们对待事实的方法——“把过去被看作各种因素偶然聚合的东西现在呈现为一个系统的、相互关联的整体”，我不禁要指出，这样的志向和方法，不正是一位严肃作家也可能会孜孜以求的吗？

也是在这个层面上，我愿意把林达视作一位严肃的作家。

三

书信体是一种古老且奇妙的作品体裁。它根源于人与人之间相互交谈的原始欲望，是私密的，却反倒是易于面向所有人的；是琐屑和日常的，却往往暗自承载了非常严肃和重大的主题；是来自远方的，却意外地和此时此地的生活息息相关。孟德斯鸠的《波斯人信札》和卢梭《新爱洛漪丝》，是这种体裁经典的示范；而近在眼前的例子，则有冯象的《宽宽信箱与出埃及记》和龙应台的《亲爱的安德烈》，以及在冯象、龙应台之前，于20世纪末就自成规模的林达“近距离看美国”前三部。

“你为了求知，远离祖国。”这是《波斯人信札》里的句子，而

背井离乡的确迫使这些作者改变思考问题的中心点，并给思想打开了一条新的道路。

多年以后，在一封写给国内老友薛正强的信中，林达这样写道：

我们的新书，你一定能看出，这书名受了茨威格的触动，学《人类的群星闪耀时》，那是你向我推荐的书。你推荐给我的另一本书，我也一直用到现在，《美国的历史文献》。你还记得吗？我后来动笔写美国，是受了这本书的触动。如今，仍能清晰记得那个书店，记得你推荐这些书的神情模样。听说下起大雨来那里要浸水，不过进不了那个书店。天黑后马路对面的露天摊档，很令人怀念。

这本新书，即《如彗星划过夜空》，2006年出版，已经是林达“近距离看美国”系列的第四本，但和上一本“近距离看美国”（《总统是靠不住的》）之间，隔了七年的时间，这间隔略有些长。

在这七年的时间里，林达的写作并没有中断。他相继在云南人民出版社和湖南文艺出版社出版了两本随笔集，《在边缘看世界》（2001）和《一路走来一路读》（2004），在三联出版了《带一本书去巴黎》（2002），只不过，前两本随笔集反响平平，远不及“近距离看美国”系列，唯有《带一本书去巴黎》，再次引发疯狂追捧。

难道仅仅是因为三联的招牌使然吗？看来有必要比较一下这几本书和之前的三本“近距离看美国”之间的异与同。

从内容角度看，无论是题材、关注的问题还是个人观点，《在边缘看世界》和《一路走来一路读》这两本书，与“近距离看美国”系列其实是一脉相承，除了篇幅上的长短不同外，仅仅是在一个看似细小的方面，这两本书让熟悉“近距离看美国”的读者有些陌生，那就是对书信体的放弃，以及随之而来的从间接叙事转向第一人称直接叙事的变化。

书信体的微妙好处，只有在放弃书信体之后，才能够察觉得到。在上述两本书中，那种古老的套盒式的委婉结构（即向远方朋友转述一些从其他地方得知的故事和观点）烟消云散了，藏在一层层叙事框

架背后的作者被迫直接现身，直接面对所见所闻，直接发表意见。

在这样刺刀见红地考验一个作者见识的时刻，我们不得不遗憾地发现，林达的卑之无甚高论。他自始至终是18世纪法国启蒙主义作家最朴素的孩子，相信简单而基本的理性，相信存在区别于兽性的单纯人性，相信文明的线性进步。在另一本谈论西班牙的书里，他这样描述他所理解的启蒙：

可能只是地球这一块地方的文明积累到一定程度之后，率先离开蒙昧状态，发蒙了，要进入成长的一个新时期，就像小孩子进了学校，突然醒一醒。所以这一段时期才叫作启蒙时代。

博学与深邃，始终是林达的弱项。即便是在林达畅销不衰的“三联”系列里，我们每每也会在酣畅淋漓地跟随他经历完一个精彩故事后，却如兜头凉水般遭遇到一个简单化的结论或者抒情，更不用说这种纯粹的第一人称随笔文体，他驾驭起来，自然有些力不从心。相反，《带一本书去巴黎》虽然也并非书信体，也是以第一人称的角度来展开叙述，却暗暗地恢复了“近距离看美国”的手法，把“我”化作一位远方游客，让故事自己说话。他带着一本古老的小说去巴黎，而不是仅仅带着自己的眼光去巴黎，于是，小说中的巴黎，历史中的巴黎，自己看到的巴黎，这几方面交错而行，至少使得整个叙述变得丰厚起来。

但我们同时必须看到，林达对自身早已有了清醒的认识。《如彗星划过夜空》出版后不久，他如是表达自己的创作观：

我们是讲故事的人，不是思想家。有没有自己的东西，得看什么是自己的东西了。《辩论——美国制宪会议实录》，是一本好书。当初尹宣先生翻译此书，我们曾和尹先生讨论过什么是讲述这些故事的方式。尹先生受过美国学院里的历史学训练，讲究字字有出典。他推崇好的翻译。我在此推荐大家注意尹先生译著中的“译者注释”。麦迪逊的制宪会议笔记，是非常重要的历史文献，却不是现在最好的

向中国读者讲故事的方式。所以，我很赞赏易中天先生的写作叙事。出于同样的心思，我在尹宣先生的译作尚未成为铅字的时候，就同尹先生说，待尹先生精心研究翻译的麦迪逊经典出来，我们要用江湖说书人的方式，再讲一遍这个故事。前些天听到有朋友说，照这样讲故事，是可以之五之十地讲下去的。是的是的。我们没有很多精力来讲了，以后要年轻人来讲。我想，到目前为止，我们还不用太担心，这样的故事讲得太多了，也不用太担心，这样的故事里，其实没有多少讲故事人自己的“原创思想”。不就是讲个故事吗？

四

170 自本雅明的著作进入中国以来，“讲故事的人”似乎已成为小说评论界很流行的说法。不过林达未必会有兴趣阅读本雅明，这使得我们必须在一个更朴素的层面来对待林达所说的“讲故事的人”，而这样朴素的层面，恰恰可能更接近本雅明的原意。

在本雅明那里，讲故事并非一种写小说的方式，相反，讲故事的人，在本质上是和写小说的人区别开来的。

小说是一个人孤独又自由地面对自己时的产物。唯有孤独，才能深入到人性的深处；唯有自由，才能够在深入之后，还能够诚实地表达出来。举个很简单的例子，格雷厄姆·格林有胆量在《哈瓦那特派员》这部小说里，对自己曾供职的英国军情6处给予毫不留情的揭露、讽刺和挖苦，他并不用担心这样的自由表达，会影响到他的日常生活，而正是这样出自最真切观察和最诚挚内心感受的自由表达，才让《哈瓦那特派员》充满魅力。而在我们身处的这个场域，小说家必须具备的这种自由，其实是不存在的。因此，当我们的小说家只能用空洞想象和流行段子来写作的时候，来自文学批评家们的那些指责、焦虑、呐喊，在我看来，其实都是荒谬的，我们应该理解和谅解当代中国的小说家们，“你怎能责问一个戴着镣铐的囚犯为什么不去飞翔”？

虽然很多读者都看到林达作品中的叙事才华，但林达从一开始就

无意做一个小说家，因为他是要面向人群的，并且就是要在这种当下的不自由中给人以忠告。这种实用关怀自然让他选择讲故事的方式。“实用关怀是天才的讲故事人所特有的倾向”。并且，“故事是耗不尽的，即使在漫长时间之后还能够释放出来”。

故事的这种生命力，让林达可以安心地从古老历史的尘埃里翻检所需要的故事，只要这些故事被讲述的不是太多而是太少。此外，最最重要的还在于，“讲故事艺术有一半的秘诀就在于，当一个人复述故事时，无须解释”。

一个讲故事的人无须解释，他只是一个传达者。这是多么令人熟悉的表述，当古希腊人听到伊里亚特和奥德赛的故事的时候，盲诗人荷马也是这么说的，他把他的故事归于缪斯，诗人只是从缪斯那里听到并转述给人群而已。

正是在这个意义上，受惠于远方的讲故事的人和受惠于缪斯的诗人，发生了重叠。进而，谈到诗人，我们都还记得亚里士多德著名的判断：

历史学家和诗人的区别在于：一个叙述已发生的事情，一个则描写可能发生的事。

以及狄德罗进一步的说法：

严格摹仿自然的是历史学家，对它进行撰写、夸张、减弱、美化或随心所欲地加以支配的是诗人。

重新考察林达关于美国、巴黎乃至西班牙历史的著作，考察那些被绘声绘色讲述的历史故事，它们难道不正是被夸张、减弱、美化或随心所欲地加以支配的吗？难道，这些被林达小心地从域外历史中抽绎出的故事走向，不正是林达希望在中国明天的大地上可能发生的吗？

而正是这样积极的希望或者说志向，令一个讲故事的林达纵身跃入叙事诗人的行列，也正是在这个意义上，林达和他很赞赏的易中天之间有了不可逾越的鸿沟。

五

为什么一个好故事无须解释？是因为一个好故事本身就是天然自足的，如镜照人，深者得其深，浅者得其浅，这是天然就充满各种歧义和不明指向的“言辞”相对难以做到的。《史记·封禅书》里讲过一个故事，齐桓公想去泰山封禅，管仲觉得未受天命，不可封禅，先和他讲道理，但单纯的讲道理不能说服齐桓公，于是，管仲睹桓公不可穷以辞，因设之以事……于是桓公乃止。

“不可穷以辞，因设之以事”。对于管仲提出的道理，齐桓公还要辩论一番；但对于那些管仲列举的事例，齐桓公绝对不会去学究气地考证其真假。因为这些事例一旦被人传说，就具有了自足性，即便是假的，也代表了一种“可能性”。在这种可能性中，他直接看到了天意，随之便接受了忠告，这就是故事的力量。同样，当中国的左、中、右三派知识分子为祖国的未来争吵个不休并让人晕头转向时，无数普通的中国公民却是在听完林达讲的故事后，像齐桓公一样，才变得冷静下来。虽然这些普通的中国公民并没有齐桓公的权力，然而这些故事却因他们而落地，之后，自己会生长，会萌发新的枝叶，从而给未来保存了各种可能性。

进而，一个故事如何成为一个好故事呢？它的故事性通过何种手段体现？这个故事中存在诗性吗？从一个专业学者到严肃作家再到叙事诗人，我们在“如何看待林达”这个问题上完成了三级跳式的视角转换；随后，唯有再将上述这些问题落实到林达作品之上，并确切地描写其运用的诗学手段，对于林达的文学研究才可以算是真正开始。

在我看来，林达最擅长也是讲得最成功的故事，是司法案例。一件事情一旦被搬上法庭，成为案例，它就立刻天然地容纳了对立的两方力量，就像一棵阳光下的树自然拥有阴阳两面。这两方力量，在林达看来，虽不存在简单的敌我或者正邪之分，但却依旧是彼此冲突、碰撞的。而对于一个讲故事的人，这种自然存在的冲突和碰撞，正是一个故事能够生生不息的活力源泉。

随便举个例子，在《我也有一个梦想》（“近距离看美国”之

二）里，大段篇幅是在谈论美国的种族问题，我们会发现，当作者在单方面的夹叙夹议地讲述废奴历史过程之时，他是平淡无奇的，但一旦在某个环节处涉及一个具体的案例，比如“阿姆斯达”号黑奴暴动案例，一旦存在着案例中彼此斗争的两方力量，那么，整个叙述一下子就生动起来。此时的林达，就有如一个说书人在描述两军对垒时的从容，他会耐心地从一个小人物讲起，甚至从这个小人物的一些琐事讲起，他懂得铺陈、延宕、悬置，甚至花开两朵各表一枝；他懂得把一点点似乎不相干的细节慢慢攒成引信，将读者引向他预伏好的高潮。并且，每当林达遭遇到一个故事的时候，能够立刻自觉地将自己放进去。

在乡间的林中小屋给你写着华盛顿将军的故事，仿佛听着马车走在山林小路中寂寞的声响。我也尝试着追随体味两百多年前，在美国南方疏朗的乡村里，绅士政治家的状态和心情。

这种主动的移情，将自己融进那个要讲述的人物背后，从而忘我，这是一个讲故事的人必备的素质，这就使得林达最好的作品中时时都有一个叙事者的声音，这个叙事者，超越了真实的林达。

六

抛开以资料和画作选编为主的《像自由一样美丽》，出版于2007年的《西班牙旅行笔记》，会是林达呈现给我们最近的一本专著，而假如选择一本书来认识林达，我也会选这一本。因为，和之前片断的美国史以及巴黎故事不同，林达在这里要处理的是绵延千年、庞杂纷乱的西班牙历史。如何做到既不浮光掠影又能有条不紊地叙述，是一件颇见功力的事情，这可以说是迄今为止一个讲故事的林达所面临的最大挑战。也正是在这本书里，林达的强项与弱项都得到了淋漓尽致的体现。

进入西班牙的林达手持的罗盘，并不是简单的地图以及浩瀚的西班牙史著，而是当代中国几十年的历史过程。他曾经带着一本中文版的《九三年》去巴黎，这一次，他更是带着他的中国记忆前往西班

牙。因此，我们可以看到，他叙述千年西班牙历史的速度和节奏，是随着那历史和他的中国记忆有没有叠加而忽慢忽快的。比如谈到中世纪阿尔罕布拉宫发生过恐怖屠杀的狮子厅，他就会放慢速度：

这几乎是一个规律，凡是制造了血腥事件的人，总是想掩盖的。

而佛朗哥时期的西班牙，因其和现代中国有千丝万缕的联系，更是林达投注笔墨最多的地方，他甚至会忽然转换叙事的时空，闪回到当下：

在巴塞罗那，我们给家里打了个电话。年近九十的母亲，听到我们是在西班牙，在电话里唱起了年轻时唱的歌：

“举起手榴弹

投向杀人放火的佛朗哥

……

保卫马德里，保卫全世界的和平！”

在无比耐心地详述佛朗哥上台前后左右各派力量的斗争和其中存在的诸多复杂性之后，林达以一种非常诗性又节制的语调，讲出一些我们都能够懂得的话语：

西班牙街头开始流行一句话：没有不死的人。

这是老人政治最可悲的地方。佛朗哥的死讯传出的那一刻，全西班牙都松了一口气。

诸如这些地方，是林达作品最有魅力之处。也正是在这种地方，他有别于他在本书开始就以同行的心情提到的华盛顿·欧文。

华盛顿·欧文开创了一种独特的历史文学的写作……他的平铺直叙的“讲故事”方式，一时迷住了欧美的英语文学界……

欧文尽可能精确地考证史料，记录历史事件。又用自己探寻遗迹的经历，为史料补上失落的枝叶，笔下出现了文学性很强的历史游记。

林达吸收了欧文“讲故事”的方式，但无意也无力像欧文那样去“精确地考证史料”，他满足于一种影射，一种镜子效应。这是他的缺憾，但从另一个角度来看，或许林达其实根本就不想写西班牙历史游记，他要写的始终是，中国，而且就是眼前的中国。为了达到这个目的，他动用了他所拥有的全部文学手段。

七

在18世纪的法国，文学与政治这两者的冲突达至某种顶点，以至于它们竟然融合在一起，对此，托克维尔不得不用一个杜撰的合成词来描述这一现象——“文学政治”。

文人在法国从来没有展现像他们在18世纪中叶前后所展现的精神，从来没有占据他们在那时所取得的地位。

……他们每天都在深入探索，直至他们那时代政治体制的基础，他们严格考察其结构，批判其总设计……这种抽象的文学政治程度不等地散布在那个时代的所有著作中。

……法兰西民族对自身事务极为生疏，没有经验，对国家制度感觉头痛却又无力加以改善，与此同时，它在当时又是世界上最有文学修养、最钟爱聪明才智的民族。想到这些，人们就不难理解，作家如何成了法国的一种政治力量，而且最终成为首要力量。

托克维尔所谈论的法国作家是卢梭、伏尔泰、狄德罗、达朗贝尔等启蒙运动中呼风唤雨的先哲，和他们的英国同行诸如培根、埃德蒙·伯克兼具政府要职不同，“在英国，研究治国之道的作家与统治国家的人是混合在一起的”。这些法国作家从不具体参与实际的政治生活，相反，他们每每处于极度的游离甚至流亡状态之中。对此，托克维尔心情复杂地指出：“历史上，伟大人民的政治教育完全由作家来进行，这真是一件新鲜事。”

倘若仅仅聚焦在文学与政治的关系这个层面，学而优则仕的中国

古典作家似乎近于18世纪英国作家，而崇尚自由独立的中国现当代作家则更接近于托克维尔谈论的这批18世纪法国作家。于是，“由作家来进行政治教育”，这件托克维尔暗自怀疑的新鲜事，在从1980年代的中国一路走过来的林达看来，却正是一件至关重要的事。

就是这样一种“文学政治”暗自推动着林达的所有写作，令人激动也被人诟病。“他不是十全十美，但他可以使我们看到自身的不完善，这就是意义所在”，托克维尔论伟大作家的这句话，在某个特定的时刻，竟意外地，也同样适用于林达。

（原刊于《上海文化》2009年第6期）

小说家自己的命运
——读王安忆《天香》

大约十年前，在关于《长恨歌》的一次访谈里，王安忆就曾把写作比喻成刺绣："我觉得创作其实更像做手艺的人。我小时候很喜欢绣枕套，我觉得创作有时就像做绣花工作，今天一朵花明天一朵花的，但整个布局心里早就有谱了，虽然不是十分的明确。"这样的思考萦绕于心，加之早年间对顾绣的留意，积累到一个恰当的时机，便有了《天香》——造园，绣画，都是在隐喻写作这回事。写作本身成为小说的主题，是20世纪以来的一个趋向，这与所谓后设小说的技巧无关，而是关乎小说家对自身的思考。"在小说的最后时刻，活跃着那些小说家自己的命运。"我们可以试着把罗兰·巴特的这句话移到王安忆身上，在《天香》的最后时刻活跃着的，也正是小说家自己的命运。

工匠 / 小说家

创作小说是一门手艺，小说家是一个匠人，这在王安忆，又绝非一种浮泛的隐喻，而早已是自明的真理。它暗暗指向两个传统，一是诗学的传统，在古希腊，"技艺"（tekhne)一词，即用来表示按照固定的规则和原则从事生产，而亚里士多德则进一步将写诗也视作如做鞋一样的制作或生产过程；二是劳作的传统，只有通过有如匠人一般的艰辛劳作，并且是连续性的，才可能有好的写作，这几乎是19世纪以来伟大小说家的共识，巴尔扎克就曾抱怨，"当只有一两个小时的空闲，是绝不可能工作的"。也正借了对这两个传统的个人理解和

汲取，王安忆1990年代就提出小说创作的“四不”：不要特殊环境特殊人物；不要材料太多；不要语言风格化；不要独特性。在文学和理想被打压之后的时代，她致力要对抗的，不仅是残存的批判现实主义那套“典型”美学，还包括方兴未艾的种种先锋美学。这“四不”即便在今天，对于小说作者也嫌苛刻，但王安忆就要这般将自己逼得无路可进，好返身退回讲故事人的行列，在那里汲取生机。

王安忆愿意做个讲故事的人，“现在和将来我都决定走叙述的道路”，叙述的当然是故事，但在王安忆这里，这故事不再是民间的口口相传，也并非来自远方，而仅仅是小说家主体的精神投影。

所以就有了“心灵世界”的提法。有些青少年时期被洗过脑的评论家，即便跨进崭新的世纪，一见到“心灵世界”这个词，仍立刻联想起脱离现实、逃避现实，便开始责备。他们总是不停撺掇小说家当烈士，去反映现实，去做共和国的不乖女和忤逆子，而自己却躲在学院里做“乖批评家”。这也就罢了，只是你倘若真的问问他们，什么是现实？何种现实？谁之现实？多半还立刻就要支吾。

王安忆之“心灵世界”自有其特殊性，这特殊性却不在于脱离现实，不在于“心灵世界”这个名词上，而在于附加在其前面的动词和代词。这个动词是“制作”“构造”抑或“筑造”，在王安忆的词典中，它们毫无贬义，几乎都等同于“创造”；这个代词是“一个人的”，这小说，这心灵世界，是小说家一个人的世界。这两点都非常耐人寻味，可以看出来，在王安忆对小说家的理解中，处处都暗含着“一个工匠”的喻体。

更具体一点，在致力思考写作和刺绣这门手艺关系之前，王安忆喜欢的譬喻，是“建筑”。她在复旦大学的课堂上援引纳博科夫《文学讲稿》中的话：“我们这个世界上的材料当然是很真实的，但却根本不是一般所公认的整体，而是一摊杂乱无章的东西，作家对这摊杂乱无章的东西大喝一声‘开始’，霎时只见整个世界在开始发光、融化，又重新组合，不仅仅是外表，就连每一粒原子都经过了重新组合，作家是第一个为这个奇妙的天地绘制地图的人，其间的一草一木

都得由他定名。”随后她进一步予以解释：“就是说这个材料世界是一堆杂乱无章的东西，在我们眼睛里不是有序的、逻辑的，而是凌乱孤立的，是由作家自己去组合，再重新构造一个我所说的心灵世界。”

我感兴趣的，不是纳博科夫对小说的理解，而是王安忆对纳博科夫这段话的理解。仔细琢磨一下纳博科夫的原话和王安忆的解释，会发现之间暗自有一个极大的跨度。

在纳博科夫那里，作家只干了三件事：大喝一声‘开始’，绘制地图，为每一件事物定名，而材料的发光、融化并重新组合成奇妙新天地的过程，具体究竟如何运作，由谁运作，纳博科夫是沉默的，犹如神对造物七日的细节是沉默的。在这段明显模仿《圣经·创世记》的话中，暗藏着一个“小说家即造物主”的隐喻，造物主不仅创造出必然和确定性，也为无数的偶然和不确定留出了空间，比如夏娃会偷吃禁果，又比如该隐会杀死亚伯，都不在其预想之中，世界万物有其自行发展的力量，造物主只设置规则，并不干涉每一件事的发生，小说家亦然。 狂暴的必然伟力伴随极度的偶然惊奇，决定论和自由意志的互补共生，善恶美丑的平等相处，诸如这般的造物主品质，却不属于王安忆心目中的小说家。在王安忆这里，造物主从天上来到人间，转身成为一个精益求精的工匠，从草图到成品，他严格掌控每一道程序，每一个细节，每一声欢笑每一滴泪水，在一个丧失理想的现实世界外，他努力要建成一个按照理想蓝图设计的心灵世界。

一个美好的乌托邦。一个可怕的乌托邦。在各色各样的乌托邦里，有一点是相同的，那便是只允许有一种心灵的存在，无论其来自小说家，抑或哲人王。

造园 / 格物

要写顾绣，先要造一座园子，那园子唤作“天香”，来自上海古籍出版社赵昌平先生的提醒，南宋王沂孙的《天香·咏龙涎香》。那是首咏物词，而王安忆写小说也立意格物造物，这是相合之处；然而

王沂孙志不在物，他是满怀的生命疼痛需要找一个实物安放，王安忆却当真要格物造物，好来安放她心仪的旧时女子，此为相悖之处。

格物甚难，因先要弄明白物之理，而世间有万物，天香园虽是小世间，举凡园林、木石、器物、制墨、书画、美食、花草、节令……少则有百十种物事要去一一琢磨，但这又不算难，因为还是知识。王安忆是极认真和用功的人，在和杂志编辑就《天香》作品的对谈里老老实实交代："基本是写到哪查到哪。写到哪一节，临时抱佛脚，赶紧去查……其中那些杂七杂八的所谓'知识'，当然要查证一些，让里面的人可以说嘴，不至于太离谱，因生活经验限制，其实还是匮乏。"好在还有赵昌平先生鼎力，一一帮忙查缺补漏。种种这些"造园"时的局促、匮乏、尴尬，王安忆毫不讳言，这是她为人极好的地方。但另一方面，对于知识，她本就没有百科全书派小说家的热诚。况且对于百科全书式小说谈论的知识，我们一直有误解，对此张大春有一个极好的说法："百科全书式小说的书写传统，是发现或创造知识的可能性，而不是去依循主流知识、正统知识、正确知识、真实知识甚或知识所为人规范的脑容量疆域，而是想象以及认识那疆域之外的洪荒。"这一点，王安忆并没有多少体认，她只是很素朴地遇山开道，过河搭桥，不会就补，不懂就问，错了就改。在她心里，小说家所需要的知识，就是主流知识、正统知识、正确知识、真实知识，也正由此，她自然就会觉得，对小说家而言，知识并非见功夫的地方，小说家是要筑造一个自己的心灵世界，而这些知识，这些个物，不过都是材料，甚至不过只是黏合剂。

倘若物只是材料，格物只是明白材料的正确知识，那么在如今这个资讯丰富的时代，大概没有什么物是不能被迅速格出的。然而王阳明对着竹子格了七日，大病一场，却并非因为当时人对竹之物理无所知。这又是为何？

且不要上网搜索，因为搜索出来的，也还是知识。

胡兰成《中国的礼乐风景》："中国原来的教育方法是出自汉民族的智慧，即孔子说的仁知二字，仁是感、是格物，知则是致知，感

而知之，故无论学哪一行，皆是师少教，要你于无教处亦自己会得看风头颜色，感而知之。而且学无论哪一行，都是一个完全，如木匠陶匠的学徒要扫地捧茶敬师敬来客，虽一艺亦是成于世事的全面，所以学会了制器，制的一几一瓶皆有人世之思。因为中国文明是一统的，一器亦有人世之思，所以木匠陶匠二十岁出师，便有质朴而深广的人格。” 关于格物，我觉得他说得很好，本来想引个意思自己讲，但终究觉得还是先一字不动地照搬过来，更显得对得起人。格物并非只是知道些物的正确知识，而是对物有所感，“感而知之”。无论哪一行，哪一件物事学问，都是如此，是生命先对此有兴动，有感应，那些知识才能进入你的生命，化成你的人世之思，然后随你制作还是创造，是模仿还是虚构，都能得一个完全。

王安忆《天香》笔致极好，只是作者与天香园内外的不少人、物相知尚不够深。本来，假如不先把格物认作知识，也许写着写着，慢慢就和这些人、物有所感应，从而感而知之，那也说不准，因为“好文章是随着写作一路明白过来”（胡兰成语）。而最后明白过来的，是自己。瓦莱里讲：“如果每个人不能了解自己的生活以外的其他许多生活，他就不能了解自己的生活。”我们读小说，去了解另一些生活，原来是要据此了解自己的生活；写小说的人，其实也是如此。《天香》里，闵师傅问众姑娘，塑像最难的是什么？小绸说是眼睛，因为里面要有精气神；希昭却说是衣裥，因为要有风。闵师傅打圆场，说眼睛里的精气神是人为，衣裥里的风是天工。而写小说，造一座天香园，进而筑造一个心灵世界，却也要知晓有几分属于天工，那天工就是万物的风，呼呼地吹向自己。

但退一步讲，这天香园即便有百般的不真切，它依旧能建造完成，因为里面有两样还是真的：一样是刺绣；一样是闺阁。

绣画 / 制物

“天香园绣”，始作俑者是闵女儿，但到了第一卷第6节才露面，这是作者操控大场面的耐心。闵女儿来自扬州织工世家，父亲闵

师傅是花本师傅，掌管织工中最精密的一道工序，然而织工千万，单凭闵姑娘这点家底，似乎还没理由成为大匠。所以，还要安排一个人先在天香园里住下，那就是小绸。

小绸是申家长房柯海的媳妇，七宝徐家的女儿，徐家祖上南宋时就是王官，书香门第。小绸刚进天香园，妆奁中即有一箱书画，一箱纸墨，“不愧是世家，有文章的脉传”（语见《天香》第3节）。闵女儿有家传绣艺，小绸有世代诗心，只是这两个人就这么好好地搭在一起，要说能开创出什么新的绣艺，似乎还缺点什么。

因为大凡好的艺术，不单有世代家传，尚还要有此时此地这个人的心事。闵女儿是柯海胡闹时纳的妾，却令小绸大恨，再也不与他说话见面。柯海极爱小绸，对闵女儿原只是一时热情，如今闹得夫妻反目，又惭又恨，也就渐渐不理闵女儿，成天在外云游。于是闵女儿来到天香园，不但带来绣艺，也让这个园子增添了许多人世的寂寞伤心。

所以闵女儿开始捡起妆奁里的针线，支起绣花棚，绣自己的心事。小绸也伤心，在做她的璇玑图，只是比起闵女儿的绣活，这璇玑图显得做作，开不出什么大局面，小绸腹里有些诗书，但其实微薄，要化到绣里面，才算个好出路。小绸恼恨的是柯海，对闵女儿其实并没有现代女子的那般不容，但她心性强，一定还要有一个中间人于其中周转。

柯海有个弟弟叫镇海，这个中间人，就要镇海媳妇来担当。她一定要是个心细又耿直的人，心细，才能照应两边的心事；耿直，才能担得下斡旋的粗活。这一段镇海媳妇发心让小绸与闵女儿互通款曲，写得极好，那些人世儿女的细密委曲，王安忆明明白白。

闵女儿和小绸两人通了气，却依旧不贴心，人与人之间怎么贴心？得要有一件珍贵东西同搁在两人心里。镇海媳妇活着，是闵女儿和小绸的桥，但桥总归还有两边，两边的人真要贴心，还得再把桥拆掉。所以要安排镇海媳妇早早病逝，让闵女儿和小绸心里所有的怨彻底爆发一次，哭完笑完，就真成了割头不换的姐妹。

二人同心，其利断金。“天香园绣”就此成名，但好归好，终究还是前人遗技，小绸和闵女儿虽还年轻，但心已老，要开出一个新天地，还要寄望下一辈的女子。

这下一辈成就大事的女子，还不能和自己太亲，近亲繁殖，总成不得大器，最有出息的徒弟，往往不属嫡传。各门技艺，都是如此。所以要让闵女儿和小绸都命中无子，几个女儿迟早出嫁，不算天香园里的人，还得再找一个女子进天香园，落地生根。这便再引出希昭。

希昭是镇海儿子阿潜的儿媳，镇海媳妇过世后，镇海遁入空门，阿潜是跟着伯母小绸长大，所以希昭其实和小绸关系很近，却又没有名分上的亲，若即若离，这就给了希昭自由，这自由也是一切艺术的营养。她可以迟迟不学绣，先学画。她之于天香园绣，是“见过于师，方堪传授”，所以能“集前辈人之大成，青出于蓝胜于蓝，推天香园绣而至鼎盛”（语见《天香》第41节）。

这一层深一层，一环扣一环，非得逐个拈出，才见得王安忆之细密周到，且看她调经治纬，把对小说这门技艺的体会经营成天香园绣画兴盛的故事，一笔一画，宛若一针一线，有现实的底本，亦有内在的逻辑。

对写实的偏爱，对逻辑的强调，王安忆一贯的这种小说美学，恰恰和与绣画这件具体的手艺密合。刺绣都先有画本，针线也自有程序，增减不得，也想象不得。刺绣属于女红，《礼记·内则》中说：“女子十年不出，姆教婉娩听从，执麻枲，治丝茧，织纴，以供衣服。”“婉娩听从”四字，是古时的妇德，也是女红的根本，所以举凡纺织、缝纫、浆染、刺绣、编结、剪花，都是有样学样，不能逾矩生造。刺绣虽是衣裳宽裕之后的闲活，也还是如此。希昭绣画，以及后来的蕙兰绣字，都还得依仗现成被认可的书画，不能像男子那样，自由想象，无中生有。旧时的士大夫，在政治高压下常选择作咏物诗，而旧时的家常女子，则唯有制物以为诗。因她们永久性地生活在这样的高压下，那些才华灵气，是要在婉娩听从和家常器物中挣扎出一个向上的呼吸空间。

这制物的空间逼仄，条条框框无数，于万般不自由中，却仍留有两条自由之路，一是工夫，一是选择。闵女儿绣件棉袍，乐意费去二三个月的光景，因为存着要与小绸好的心意，这是工夫；希昭绣四开屏画，精心挑了“昭君出塞图”做样本，暗藏对阿潜远走的埋怨，这是选择。

理查德·罗蒂曾经断言：“一旦失去言论自由，创造能力势必枯竭。”然而，在古老的中国，习惯失去言论自由的人们，却每每能化相克为相生，他们老早就懂得迫害和写作艺术之间的关系。王沂孙晓得，天香园的绣史们晓得，而《天香》的作者呢，或许也晓得。

设幔 / 生意

《天香》选择闺阁中的女子作为主人公，却并不在爱情上落墨，因为旧式中国人于婚前男女情爱之外，更重婚后家庭人伦之爱。王安忆自己也曾有言：“爱情只是很小的故事，爱情背后有很多很丰富的故事。”正是她身为中国人的一个体认。

《天香》写了三代女人。第一代的小绸、镇海媳妇、闵女儿，是妯娌之间的相濡以沫、相依为命；第二代的希昭，自成一家，是从生活到艺术的飞跃；到了第三代，有蕙兰将绣艺带入寻常百姓家，并牵引出戥子、乖女，是设幔授徒的生意盎然，重新又回到凡俗的生活日用。这三代人，分占了小说的三卷，前两卷的人物多在天香园内，第三卷落笔在天香园外的小户人家。

“天香园绣可是以针线比笔墨，其实，与书画同为一理。一是笔锋，一是针尖，说到究竟，就是一个‘描’字。”（《天香》第24节）前两卷人物场景无数，若比作书画，可算描出了一幅“清明上河图”。但即便如此，其实还算不得最高的褒奖。因为一方面，“描”已非书画高境；另一方面，“清明上河图”也绝非绘画的最上品，其价值更多在画外。更何况文字和绘画本就不同，其中差异，莱辛《拉奥孔》早有明言。他赞扬荷马，“荷马描绘的是持续的动作，他只是用暗示的方式去描绘物体”；并批评哈勒，“我从每个字里只听到卖

气力的诗人，但是看不到那对象本身”。《天香》的前两卷，多少也有一点这样的问题。

在《清明上河图》里，那些买东西卖东西的，都不得已停滞在某一个固定姿势里，这是绘画的先天限制；然而，这种限制却被作为小说的《天香》所继承，《天香》就好比一幅缓缓展开的画幅，人事纷繁，细密生动，却大都定格在一个个特定空间里，没有各自在时间层面的持续性。在《红楼梦》里，每个主要人物都是慢慢老去的，而在时间跨度将近七十年的《天香》里，美女到老太婆的转变却每每令我们惊骇，因为其间缺乏精神层面的持续发展，仅仅只有逻辑和知识层面的年龄推算。《天香》里众多的角色，都定格在推动画幅按逻辑缓缓展开的瞬间，随后他们就“阅后即焚”，只残存在作者的人物年表中，被后来出场的人偶一提及。

但到了第三卷，小说面目却为之一变。天香园绣能不能放下身段，该不该让外人学去，又当怎么个学法，这是第三卷重点要讲的故事，其矛盾集中，人物少，发展性强，又有悬念，环境也从楼阁大观落到了市井小屋，凡此种种，与前两卷简直大相径庭。

王安忆也有这样的感觉：“我自己觉着第三卷最好看，写的时候几近左右逢源，说服申家绣阁里的人，同时也是说服我自己，极有挑战性，自己和自己对决，过了一重难关又遇一重难关，小说最原初又是最本质的属性出来了，就是讲故事，把故事讲得好听。”

依旧是《拉奥孔》里，莱辛解释荷马为何要用一百多行诗句来描述阿喀琉斯的盾牌：“荷马画这面盾，不是把它作为一件已完成的完整作品，而是把它作为正在完成过程中的作品……我们看到的不是盾，而是制造盾的那位神明的艺术大师在进行工作。”《天香》的第三卷也可作如是观，我们看到的终于不再是一件件眼花缭乱的物事，而是时间的纵深、行动的持续。随着这个过程，终于开始有了人之为人的精神发展，如将绣艺带到天香园外的蕙兰、执意要学绣的丫鬟戢子、最终欣然接受现实的希昭，她们都是在努力尝试突破自己固有的格局，不断地向上走。小说末尾，希昭登门与蕙兰论绣，见得绣幔内

几个常伦之外的孤苦女子，并未损“天香园绣”的声誉，反倒有刚强迸发的意蕴，她觉得欣慰，“希昭从花棚上起身，四下里亮晶晶的眼睛都含了笑意，几乎开出花来。光线更匀和温润，潜深流静，这间偏屋里渐渐充盈欣悦之情”。

这匀和温润、潜深流静的，是生命的光辉。无论前面有多少艰难曲折，在《天香》最后的时刻，生命的光辉终于如玉和白瓷一般，静静地从里面透出来了。只是，倘若这样的光辉不是被小说家费劲心力地描出来，而是听凭读者自行地体认出来，抑或是罢卷许久后，忽然会心一笑，那就当真完美了。而小说家唯有能做到这样的听凭，他才能真正步入强有力的创造者之列。

（原刊于《上海文化》2011年第4期）

拥抱在用言语所能照明的世界
——读金宇澄《繁花》

《繁花》不是一部方言地域小说，进而，它也不在当代小说现有的诸趣味之中。《繁花》是一个意外，在生活中，恰恰是那些意外时刻让习以为常的生活忽然变得虚假，迫使人们重新审视生活和自身，同样，《繁花》也让我们习以为常的当代小说和当代小说评论都变得面目可疑。阅读完《繁花》的感受像置身于某种美学习惯的边缘，会有某种晕眩、失焦、摇晃、轻微的恶心厌倦，在短暂的类似于恐高症式的不适之后，一个人会重新获得视觉和听觉的能力，他发现自己的视力和听力都增强了，无论是面对文本，还是面对生活。这从侧面也证明了吉尔·德勒兹的一句话，即“文学是一种健康状态”。

这天下午，沪生经过静安寺菜场，听见有人招呼，沪生一看，是陶陶，前女朋友梅瑞的邻居。沪生说，陶陶卖大闸蟹了。陶陶说，长远不见，进来吃杯茶。沪生说，我有事体。陶陶说，进来嘛，进来看风景。沪生勉强走进摊位。陶陶的老婆芳妹，低鬟一笑说，沪生坐，我出去一趟。两个人坐进躺椅，看芳妹的背影，婷婷离开。沪生说，身材越来越好了。陶陶不响。

这是《繁花》的开场。戴维·洛奇在他那本《小说的艺术》中常常选取小说开头的段落作为例证，据他开玩笑的说法，“这样就无须概述故事情节了”。事实上，“概述故事情节”始终是诸多当代小说评论文章摆脱不掉的核心构成。会讲故事的小说家业已衰落，故而热衷叙事的小说家随之兴起；愿意讲故事的评论者还不成气候，故而醉心于概述故

事的评论者一直健旺。这样的状况，并不能单纯地归咎于某一方，可以设想一下某个评论者费尽心机地企图概述一首诗并最终放弃。

《繁花》开场于一声招呼，一个坐在那里的人招呼匆匆而过的另一个人停下脚步，进来看风景，这可以视作这本小说作者的开场白，它暗示这本小说的读者，在他面前即将展开的，是风景，不是故事，是纷纷开且落的自在原野，不是一朵朵靠营养液维持的瓶插鲜花。

风景无法概述，只能呈现，风景不只存在于某个终点处的固定取景框内，而是处处流动随时变化。比如沪生被陶陶拉住要看买蟹女人的风景，扑面而来的却首先是陶陶老婆芳妹的风景，“低鬟一笑”，“婷婷离开”；随后又是一段男人之间关于女人的闲话，教人浮想，这样的闲话像风，一阵一阵，掀起重重帷幔，更多风景隐约可现，我们立在这样的言语之风中，看风景，另有楼上人，在看风。

《繁花》中偶尔也有插叙闪回进来的过去时，如接下来沪生一面被陶陶拉住说闲话，一面回忆和前女友梅瑞交往一段，但其主要篇幅，还都是如上述引文这样老老实实、着墨均匀的客观现在时，风景不在回忆里，都在眼前，不在事后编织好的叙述框架里，就在当下你一言我一语的对话中。埃里希·奥尔巴赫在《摹仿论》中仔细对比荷马诗篇和《圣经》叙事的文体特质，随后他说，“荷马史诗中，情节高潮的因素是微不足道的……他仅仅是按照事物的本来面貌给我们描述事物的平静状态和作用……在这种使我们沉迷其中的‘真实的自在世界’里，除了这真实的世界本身以外，其他什么都没有展现。荷马诗篇什么都不隐瞒，在这些诗篇中没有什么大道理，没有隐藏第二种含义”。这段描述，可以原封不动地移用到《繁花》身上。“没有隐藏第二种含义”，这对于当代文学几乎不可想象，当代读者，或者解释者，已经习惯了和作者一起玩在文本中藏宝寻宝的游戏，文本各有其秘密和目标，在文本缝隙里，在文本以外，在作者心里，假如不在他心里，那就在其潜意识，甚至是在这个民族的集体无意识中……虽然有时，我们不免沦为尼采所嘲笑的那类学者，他们费尽心机从文本中挖掘出来的，其实是他们事先自己埋下去的东西。但面对《繁花》，种种寻求“第二种含义”的企图都会落

空，甚至我们也不会生出要在其中寻找“第二种含义”的念头，就好比面对真实自在的风景，那一瞬间我们会失语，因为语言本身就是一重重习惯了的隐喻，而失语就意味着放弃用习惯的隐喻方式去理解世界，而这种放弃，是文学的开始。

沪生和阿宝约了见面，赶紧要走，但被陶陶死死拉住，要给他讲卖蛋男人和卖鱼女人的偷情故事，沪生心里焦急，一再催促，简单点，讲得再简单点，听到最后，听得投入了，心相竟然也就不疾不徐，反过来安抚陶陶慢些讲。

沪生预备陶陶拖堂，听慢《西厢》，小红娘下得楼来，走一级楼梯，可以讲半半陆拾日，大放噱，也要听。沪生讲，慢慢讲，卖蛋男人，又不是陶陶，紧张啥。陶陶说，太紧张了，我讲一遍，就紧张一遍。沪生说，弄别人老婆，火烛小心。陶陶说，是吧，沪生跟我仔细讲讲。沪生说，啥，我现在是听陶陶讲，脑子有吧。陶陶笑笑。

《繁花》上来就是一番说书人竭力要拉住人听书的场景，但到这里，听书人希望慢慢讲而不是快点讲了，这是说书人的胜利，就像好小说是要我们读到一半掩卷，不要那么快看到结尾，希望有所拖延，慢慢享受，才是小说的胜利。张大春在《小说稗类》中讲过另一个擅说《水浒》的说书人的拖延故事，他为了满足某听众要求，让“径奔到狮子桥下酒楼前”的武松，愣生生延宕了三日，才“一步抢进酒楼”。

对于张大春这样的现代小说家，拖堂乃至书场式的闲中着色、信马由缰，虽然有味道，也会尝试，却总觉得似乎是小说难以承受之重，“失去书场传统及其语境的小说家，倘若试图再造或重现一个由章回说部所建构出来的叙述，恐怕会有山高水远、道阻且长之叹，他的读者已经失去了观赏走马灯的兴致”（《小说稗类》）。但是，读够了二十年现代小说的《繁花》作者，却依旧执意要做回说书人，《水浒》拖三日闲话并不稀奇，因他有慢《西厢》一步楼梯半半六十日的经验。并且，与其说《繁花》是由说书人建构，不如说是由听书人在引导。以开场为例，陶陶说书的节奏受制于听书人沪生的兴

趣，当听书人彷徨四顾，说书人赶紧拣要紧处讲，当说书人开始进入角色，安坐享受，说书人随即才自由发挥，离题、打岔、延宕、抖包袱，此刻，按听书人沪生的说法，“好，多加浇头，不碍的”。文字上的说部难以再造和重现，但《繁花》也志不在此，《繁花》的志向，是还原无数个由听书人和说书人共同组成的、活色生香的书场。

巴赫金之后，复调的说法盛行，但很多时候，当代小说论者们津津乐道的复调，不过是双重的单调，抑或分裂的单调。古典小说的读者也许要忍受一个冗长乏味的故事；但现代小说的读者要同时忍受好几个散乱乏味的故事。复调的本质，原在于打破某些基本音和其他音之间习惯性上的主导/从属关系，它的功效仅仅是帮助艺术家从之前的束缚中解放出来，重新审视音和音之间乃至人与人之间的关系。但遗憾的是，随着复调小说理论的流行，复调的意义渐渐被缩微成字面上的“多声部”，它强调分裂，并鼓励平庸者通过某种分裂来产生艺术，犹如万花筒一般。事实上，我们从平均律中听到的是独一无二的巴赫而不是所谓复调，我们从《卡拉马佐夫兄弟》中感受到的是强力完整的陀思妥耶夫斯基而不是所谓复调。

在这个意义上，《繁花》不是一部复调小说，又是一部更为激进的复调小说（我不愿意使用“无调性”的说法，因为勋伯格曾强烈反对过这个容易引起误导的音乐措辞）。《繁花》是由很多的人声构成的小说，每个人都在言语中出场，在言语中谢幕，在言语中为我们所认识，每个人在他或她的声音场中，都是主导性的，他或她的说话不是为了烘托主人公，也不是为了交代情节。换句话说，这些说话不是为了帮助作者完成某段旋律，发展某个主题，抑或展开某种叙事，这些说话只为人与人真实交往的那些瞬间而存在，一些人说着说着，就“不响”了，接着另一些人开始说话。就这样，声音从一个瞬间到另一个瞬间，从一个平面到另一个平面，我们从中听到的，是声音本身，是声音的情调、音质、音色、速度，这些声音以它们自己的节奏和逻辑运动，某种程度上，这些声音是静止的，它们不走向任何地方，就停留在每个瞬间，每个平面。

要理解在这样的小说中蕴藏的激进精神，我们可以在现代音乐史上的类似斗争中找到参照。在1948年，现代音乐的试验者约翰·凯奇写道："我们可以识别出或许能够称之为对于形式的一种新的当代意识：它是静止性的，不是进行性的。"大约在二十年以后，另一个先锋音乐家拉·蒙特·扬强有力地予以应和："高潮和指示性，就是13世纪以来的音乐当中最重要的指导因素，而在这以前的音乐里，从歌曲到复调音乐，却把静止用作结构要点，这颇近似于某些东方音乐体系所采取的方式。"在某种程度上，《繁花》中蕴藏的激进精神，恰恰可以在极简主义的音乐美学那里找到强烈的共鸣。极简主义音乐家在东方音乐中找寻灵感，用静止性反拨长久以来占据绝对主流的进行性和发展式，用古典之古典作为先锋之先锋的资源，而《繁花》对于传统话本和古典小说的内在吸收，也正要从此角度来看，方显得刚健清新，并和现代中国另一位至为杰出的小说家相呼应。

从前爱看社会小说，与现在看纪录体其实一样，都是看点真人实事，不是文艺，口胃简直从来没变过……这种地方深入浅出，是中国古典小说的好处。旧小说也是这样铺开来平面发展，人多，分散，只看见表面的言行，没有内心的描写，与西方小说的纵深成对比。纵深不一定深入……一连串半形成的思想是最飘忽的东西，跟不上，抓不住，要想模仿乔伊斯的神来之笔，往往套用些心理分析的皮毛。这并不是低估西方文艺，不过举出写内心容易犯的毛病……（张爱玲《谈看书》）

维特根斯坦讲："我能知道别人在想什么，而不能知道我在想什么。"别人的想法，可以通过其言行来推断和验证；一个人对自我的认识却往往虚妄，最终必须借助众人的耳目来调整，在生活之流中完成。这是《哲学研究》第二部分致力推导出的核心结论，也可以关联到苏格拉底的自知其无知，然而，心理描写的自负恰恰在于，它认为一个人不经过学习就可以天然明了自己在想什么。又是维特根斯坦的话："我们谈话，我们讲出语词，只是到后来才获得一幅关于它们

的生命的图画。”这几乎可以作为《繁花》的写照，在《繁花》中，一切都在未成形的黑暗中，唯一牢固可以把握的，是说出来的言语。言语就像舞台顶部的追光灯，一个人的声音响起来的时候，那个人的世界就被照亮，一群人的声音响起来的时候，那一群人的世界就被照亮，旋即又接二连三隐入黑暗。

言语先于小说，正如同声音先于音乐，风景先于绘画，每当一种艺术碰到死胡同或者某种不可能性之时，艺术便天然地呼唤回归起源。在这个意义上，《繁花》可以说是重新发现了小说之前的言语，而这也促成了作家对于现代汉语语言结构的改造，通过分解和破坏，通过句法的创造，作家在语言中创造了一种新的语言，他自己的声音。

车厢空寂，四人坐定，聚会使人漂亮，有精神。宏庆与康总熟悉。汪小姐与梅瑞，善于交际，一讲就笑，四目有情。火车过嘉兴，继续慢行，窗外是似开未开油菜花，黄中见青，稻田生青，柳枝也是青青，曼语细说之间，风景永恒不动，春使人平静，也叫人如何平静。

这是提炼过的口语，它首先诉诸听觉，又体现为一种纯熟典雅的书面表达，略显陌生化，却有韧性和弹性，语言在此刻不再是被驾驭利用的表达工具，开始按照其内在节律自行表演，这里面有十几部诗集都难以表达的诗意。文学中的自由力量，此刻得到一种彻底的展现，“使人平静，也叫人如何平静”。沪生刚认识小毛不久，遇到小毛生日，他约了小毛去见姝华。大家相坐无话，片刻后准备告辞，小毛带了本从澳门路废品打包站淘到的旧书，用纸包好，走之前交给姝华，说姐姐要是喜欢就留下来。姝华拆开，见是闻一多编的《现代诗钞》，面孔一红，要大家再坐一歇，姝华翻到穆旦的诗，是繁体字：

静静地，我們擁抱在
用言語所能照明的世界裏，
而那未成形的黑暗是可怕的，
那可能和不可能的使我們沉迷。

（原刊于《上海文化》2013年1月号）

从芦焚到师陀
——在一条文学道路的背后

它们一条条地在面前
伸出去，同时在准备着
承受我们的脚步
——冯至

引 言

我们在总结中国现代文学成败得失的过程中，常常会遭遇到一个困惑，那就是，为什么那些我们公认为极具才力的作家们，会纷纷止步于某一个并不能算是终点的高度？在创作出那些使他们获得殊荣的作品之后，迈入成熟期的他们本应当更上一层楼，带着过往创作与生活的全部经验，经受痛苦的自我反省与艺术蜕变，创作出杰出和伟大的作品，从而触摸到作为个人所能达到的艺术极限。这也是一切伟大的文学家，从但丁、莎士比亚到托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基，所共同经受过的考验。如果说，中国新文学最初的二十年，因为其自身的年轻而不足以承担这种考验的话，那么，新文学的第三个十年乃至之后的几十年，我们分明已经产生了具备这种可能性的作家。沈从文、老舍、茅盾、巴金、曹禺、李劼人、钱锺书……这些作家在20世纪三四十年代纷纷写出了足以奠定他们文学史地位的作品，然

而，他们却也不约而同地止步于此，从而铸就了新文学史上一个个深深的遗憾。

这个中原因，如果简单地从时代条件和社会压力等外在角度去思索，从救亡和启蒙的关系入手，似乎很容易做出解释。而诸如此类社会冲击—文学反应式的解释，在令人信服的同时，不免又过于简单。因为它似乎更强调外因的作用，而忽视了对于内因的梳理和寻找。

内因的根源即在于人，在于人的思想。而如果我们承认一切文学都确当地表达了某种思想的话，那么文学史本身就是思想史的一个组成部分。因而，一个思想史的追本溯源，对于解决我们所面临的这个问题，大概是必不可少的。

194

在现代思想史的源头，我们首先遭遇到的就是一种叫作“科学”的概念。这个对于整个近代西方思想产生深远影响的概念，以一种被称为“唯科学主义”的变形形式，影响了中国现代三十年主流思想的发展。

自伽利略、牛顿以来，现代科学所取得的巨大而辉煌的成就，使得人们对自然宇宙的整个观念发生了改变，并认识到人类与其周围的世界一样服从相同的物理定律和过程。18世纪末，拉·美特利的《人是机器》和霍尔巴赫的《自然的体系》，便是当时流行的物质决定论与自然机械论最好的总结与表达。到了19世纪，以孔德的实证主义为代表，欧洲思想的一个重要倾向，即是把自然科学的种种思维习惯，比如观察、归纳与实验的科学方法以及对于事物客观性和普遍规律的追求，不加选择地运用于人类思想与行动的各个领域。

这种倾向被后来的史学家们称之为“唯科学主义”，其中最具影响力的表现形式，就是一种基于唯科学主义立场的历史观。

从黑格尔和孔德一直到施宾格勒，他们都受到这种历史观的影响，把历史所研究的复合体视为既定整体，相信对它们的观察可以揭示出这些整体的发展规律，并希望从对过去历史和文化的经验性认识中，推导出我们对无法预知和多变的未来发展的合理预测和控制。这本身是大可置疑的，因为作为具体存在过的历史其实是具有多个侧面

的复合体，因历史学家思考问题的角度不同而展现为各种样式，并非先天地就作为一个单一的整体存在和发展。然而，“在一个根据自然科学来确定衡量一切知识努力的标准的时代，这些历史理论关于能够预见未来发展的声明，便被当作它们有着突出科学性的明证”[1]。

对于理性极端自负的同时，这种历史观还有一种消极作用。它让人们产生一种可以称之为“历史相对主义”的感觉，即“任何社会理论必然都是历史的，是有时代局限的，只具有相对于一定历史阶段或制度的真实性”[2]。

值得注意的是，这种“唯科学主义”在西方并非一统天下，与此对应的对于“科学”的批判思潮一直引人注目地存在着。但是，当现代中国的第一批思想家把“科学”作为一种价值体系全盘接受之时，本应与之共存的批判思潮，却并未在中国获得同等的地位和影响。[3]

这使得中国的唯科学主义及其相应的历史观获得了比在其西方母体那里更为强大的生命力和破坏力。对此种思想的思考将是我们所讨论问题的一个基本背景。

为了使我们所讨论的问题不流于空泛，本文拟选取芦焚这位作家作为我们的研究个案。芦焚是1930年代后期涌现出来的一位颇具才气和潜力的独立作家，《果园城记》是他最杰出的成就。这位作家的写作风格在1940年代开始转型，逐步以另一副笔墨和师陀的笔名为人们

---

[1][2] 参看哈耶克《科学的反革命》冯克利译，译林出版社2003年版，第75页、76页。

[3] 其中原因，正如林毓生所言，中国传统的“天人合一”的一元论和唯智论思想，使得早期的现代知识分子倾向于一种观念，即“借思想文化以解决问题的途径”。它包含的基本信念是，文化改革是其他一切改革的基础，而实现文化改革的最好途径是改变人的思想，改变人对宇宙人生现实所持的整个观点，也即改变人的世界观。这种观念慢慢演变成一种整体观的思想模式，一方面，它把中国的传统社会和文化作为一个有机整体而予以全部拒绝；另一方面，在西方唯科学主义思潮影响下，它又把“科学”作为一种新的代替品而全盘接受。于是，这便导致了中国现代思想中更为严重的“唯科学主义”。参看林毓生《中国意识的危机》，贵州人民出版社1986年版；论文《民初“科学主义的兴起与含意》，见林毓生《中国传统的创造性转化》，三联书店1988年版；郭颖颐《中国现代思想中的唯科学主义》，江苏人民出版社1989年版。

所接受，并延续到新中国成立之后。选取他的原因在于，在新文学史上，他大概是唯一一位同时以两个笔名享誉文坛的作家，而在这不同时期的两个笔名背后，又是两副如此截然不同的笔墨——芦焚代表其创作才华的全部可能性，而师陀则代表一种终止和转向。从芦焚到师陀的文学道路，在本文作者看来，是一条逐渐失去自己的道路，也是一条失败的道路，而这种失败，正体现了某种为我们本文开始提到的新文学作家们所共同遭遇到的困境。

一　芦焚

1

196

1937年5月，“大公报文艺奖金”揭晓。这次起因于纪念新记公司接办《大公报》十周年的文艺奖金，实际上是对二十年来摸爬滚打的新文学进行的一次恰当其时的大检阅。可以说，这是除去左翼文学之外的1930年代文学最大的一次盛会。曹禺的《日出》、何其芳的《画梦录》、芦焚的《谷》，有幸躬逢其盛，成为现代文学史第一次正规而严肃的文学奖金的折桂之作。

“他和农村有着深厚的关系。用那管糅合了纤细和简约的笔，他生动的描出这时代的种种骚动。他的题材大都鲜明亲切，不发凡俗，的确创造了不少真挚确切的人型。”

对于这段《大公报》文艺奖评委们对于芦焚的授奖词，熟悉新文学史的人一定都还记得。这位作家在文学史上最初的声名，也大致是由此而奠定。

芦焚，原名王长简，生于1910年3月10日，出身于河南杞县化寨一个破落的地主家庭。关于他的家庭更具体的情况，我们所知不详，只知道他的家庭兴旺于他祖父一辈，父亲大致是个善良耿直之人，有着中原大地豪侠的古风，虽然也开过钱庄、煤炭店，却因数次轻信他人而破产，然而宁可借钱度日也始终不愿变卖上代传下来的两百多亩地，最终贫病而死。他母亲的娘家据说原也是地主，却因一场大火而

烧成了贫下中农。[1]这种在“从小康人家而陷于困顿”[2]之间的种种悲凉和落寞，必然给少年芦焚留下很深的印象，这一点，我们从他日后的众多散文和小说中，可以很明显地感受得到。

在二十二岁那年，他第一次使用芦焚作为笔名，在丁玲主编的《北斗》杂志上发表作品。之前，他在农村读过私塾，背过四书五经，爱读李贺的诗，课余时爱到城隍庙听说书。《水浒》《封神榜》《七侠五义》之类的评话，想必给他留下了至深的印象，以至于使他在多年以后回顾自己文学道路之时，总是把这段经历作为起点。1925年以后，他先后就读于开封河南省立第一商业学校初中班、河南省立第一高中文科班。1931年夏赴北平，本是打算报考大学，却因“九一八”事变而参加了爱国团体“反帝大同盟”，之后，把自己的时间一半用在“反帝大同盟”的宣传活动中，一半则消磨于文学之上。因为投稿的关系认识了丁玲，后者建议他加入“左联”，被他拒绝。1932年因父亲病故回河南老家。这时的芦焚，并没有完全确定日后的方向，那种对于实际生活中具体行动的爱好，在他心里仍占有相当大的比重。因此，他会在偶遇共产党友人赵伊坪之后，就与其前往山东谋求发展；但当时的济南市委可能也有困难，无法容留他们，于是又各自回家。1933年春天，他又跑到太行山区的辉县，去替想打游击的赵伊坪打头阵，后因为实际困难重重，才被迫放弃。于是，在1933年夏天，他再次回到北平，而“反帝大同盟”里的大多数熟人，此时却已经随吉鸿昌的抗日同盟联军去从事真正血与火的斗争了。无奈之际，他蜗居于大学夹道里的一家学生公寓，决心专门从事写作。从1933年至1937年，先后在《现代》《文学季刊》《水星》《文丛》《文学》《作家》和《大公报·文艺》等文艺刊物上发表小说散文作品，并结集为《谷》《里门拾记》《黄花苔》《落日光》。

[1] 以上据《师陀谈自己的生平与创作》，见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版。

[2] 鲁迅：《呐喊·自序》，人民文学出版社1973年版。

1936年8月，芦焚从北平移居上海。当时从京迁沪的文人不在少数，不过，芦焚之所以来到上海，可能和巴金的鼓励有关。他们两人早在《文学季刊》时期就已相识，而巴金自1935年8月从日本回上海以来，一直热火朝天地操持着文化生活出版社丛书的编辑工作，他打破了以往以社团、宗派为标准的出版丛书的原则，既出版了不少名家名作，又致力于年轻作家的发现和提携。芦焚走上文坛的第一部小说集《谷》，就是被巴金收入“文学丛刊”第二辑中得以面世。故在芦焚到了上海之后，二人很快就进一步熟识起来，并成为终生的朋友。芦焚日后坦言：“对我进入文坛帮助最大的人，是巴金，他不但出过我许多书，对我私人生活方面也很关心。”[1]

198

1937年11月，国民党军队西撤，上海沦为“孤岛”，大量作家和出版机关都纷纷离沪。这段时期，芦焚基本上一直蛰居于他的“饿夫墓”中，著书作文，陆续出版了散文集《江湖集》《看人集》《上海手札》，短篇小说集《野鸟集》《无名氏》，中篇小说《无望村的馆主》。1941年上海沦陷，文化出版业几近瘫痪，他依靠做苏联上海广播电台文学编辑来维持最起码的生活，并转向戏剧创作，把安特列夫的《一个挨耳光的人》改遍成剧本《大马戏团》，轰动一时。这段时期他还陆续写出了一系列相近主题的短篇，抗战胜利后，结集为《果园城记》问世。

2

芦焚身上最根本的气质，当是一种近似于颓废和倦怠的宁静温和。为了对此有个更确实的印象，我们可以拿他和沈从文相比较一下。他们同样都是从穷乡僻壤之处来到繁茂的京城寻找理想，他们都是通过自学来接近文学，并都常以一个“乡下人”自居。但我们可以看到，虽然沈从文也是一个宁静温和的人，但湘西奇异多姿的自然风貌，尤其是那条跌宕起伏的沅水，以及周围少数民族健旺以至于蛮野

[1] 参见刘增杰编《师陀研究资料》，北京出版社1984年版，第189页。

的生命力量，使得沈从文的宁静温和先天地带有一种朗朗向上的乐观意味。无论是那个力求搭建一个“希腊人性小庙”的沈从文，还是那个一边在干校劳动一边谈论“这里的荷花开得真好”的沈从文，这种宁静温和中的乐观向上，可谓是贯穿其一生。而芦焚则不然。他出生于类似中世纪的广袤与沉静的中原乡土，那些田庄村镇特有的“落寞的古老情调”影响了其终生。某种意义上，他是那个时代普通知识分子的典型。他们在早年受时代风潮的影响参与政治，对现实不满，希望社会有所改革，但终因缺乏从事政治的勇气和魄力，退而以写作为业，在纸上倾泻自己的牢骚和愤懑。他们软弱又富有正义感，但当正义感在现实面前受挫，那种宁静温和的性格又会反过来把他们拉向倦怠和沉默，虽然这种倦怠和沉默有时也是一种抗议。

这种近于倦怠的宁静温和，会使得作家往往对于复杂的人事持一种讥讽和排斥的态度，从而无力做更多的深究，更多时候是把目光转向与自己心绪相仿佛的自然风景。于是“牧歌诗人”的名号，便曾被敏感的巴人一语道出。

巴人曾戏称芦焚长着一只“沈从文先生的手臂”[1]，而芦焚对于大自然的迷恋和写意的情调，不由得不使人把他划入京派作家的范畴。

然而对此，芦焚本人却一直不以为然。《大公报》《水星》等京派文学阵地虽一直是擢拔芦焚之处所，可芦焚本人和大多京派作家在私谊上，始终保持一个相当的距离。他与沈从文、朱光潜等人，基本无有交往。和他关系最密切的京派作家，只有卞之琳和李健吾。前者于1934年与芦焚相识，之后有一段日子曾朝夕共处。两人虽一为诗人一为小说家，却也有相默契之处，卞之琳所译的阿索林的一些作品，对芦焚影响颇为深远。李健吾则是芦焚小说最初的评论者和发现者，他以刘西渭之名所写的《读〈里门拾记〉》，有些判断至今仍为不刊之论。日后抗战胜利，李健吾在上海办《文艺复兴》，芦焚（当时改

[1] 王任叔：《评〈谷〉及其他》，见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版，第231页。

名为师陀）也是积极支持者之一。芦焚曾自称不属于京派，而愿与冯至、吴组缃一类。1933年的“京派”“海派”论战，芦焚也是参与者之一，一篇《“京派”与“海派”》，大致取和鲁迅相似的态度，两头都不偏向。而我们仔细分析其作品也会发现，与废名、沈从文等人执着于表现“优美、健康、自然而又不悖乎人性的人生形式”不同，芦焚更多地继承了自鲁迅以来的国民性批判的传统。他眼里的乡土世界，并非一个充满美好人性的乡土，并非是一个可以与都市文明的丑恶相抗衡的乡土，而只是一个人与物都不断走向凋敝和衰败的乡土。在这一点上，芦焚无疑是清醒的。

3

他们那一时代最热烈和最具影响力的声音，是鲁迅的声音。这位把一生的精力用于对中国社会和文化的批判的斗士，以他对困扰新青年的社会与道德问题根源的烛微洞识和诚实严正的文风，成为青年们的天然领袖。这个家世寒微，终身为肺疾所苦的人，不单以其文章里谆谆不倦的言教，也以其坚毅不屈的生活本身，使得同时代有志青年纷纷为之神迷，一大批青年作家是经他提拔或感召而迈入文坛。鲁迅的形象，尤其在其去世之后，成为献身入世文人的具体象征。作家没有权利回避时代和生活的核心问题，“外面的进行着的夜，无穷的远方，无数的人们，都和我有关”[1]。这种巨大的感召在鲁迅逝世之时达到顶峰，并不断蔓延开去，直至今日。

在鲁迅生前，芦焚并未有幸与之晤面。1936年8月，芦焚自北平迁居至上海，同年10月，鲁迅去世，芦焚也忝列治丧委员会名单之中，他第一次见到鲁迅，即是最后一次。

然而，鲁迅对芦焚的影响是巨大的。这种影响在其早年的文本风格之中，表现为一种执着的带有怒气的批判讽刺精神。在早年以他家乡为题材的一系列作品里，我们可以看到一个在鲁迅影响下成长起

[1] 鲁迅：《这也是生活》，见《且介亭杂文末编》，人民文学出版社1973年单行本版。

来的青年，对于“文明过火之世间”的愤怒。《雾的晨》一篇（收入《里门拾记》）最具鲁迅神韵，其中借野狗之口，对于各色看客内在灵魂的揭露以及“人吃人”的议论，深受《狂人日记》之熏染。

但更多时候，芦焚笔下的乡土世界与鲁迅以及1920年代乡土小说家各具地方风味的乡土世界又有着根本的不同。

以《头》（收入《谷》）为例，它讲述的是一个协助强人打劫地主的中年管家，被砍头示众的前前后后。由于在“愚昧看客”主题上的相近，这是一篇可以同鲁彦的《柚子》对读的小说。在鲁彦那里，整个叙述是随着一个视角一气而下，简洁洗练并富有典型性；而在芦焚那里，作者的才气是消耗在对各种人物局部细节和形状的描述里，而整体上对于叙事的处理却是错杂散乱和混沌不清的。用来作书名的那篇《谷》同样如此，各种事件的凌乱、琐碎，人物面目的模糊和概念化，以及结局的慌乱，足使人窒息。而我们在《女巫》《百顺街》（收入《里门拾记》）中，看到的几乎也是同样的情景。

这种如同粗线条素描般的不成熟，来自于一个青年满腔的冲动和怒气。“他是一个青年，……心头似已压着忧患余生的沉重的担负。……他的理想敌不过冷酷无情的事实，于是他的同情转为忿恨与讽刺。”[1]像早先那些从各自的乡土流落到城市里的乡土小说家们一样，他对于那个旧世界同样是又爱又恨的。然而，这里面又有着区别。在彭家煌、王鲁彦、台静农们那里，对于各自笔下要批判的人物，无论他们如何讥嘲怒骂，却始终和鲁迅一样，有着一种独特的爱作为支撑，这种与恨混合的爱使得他们能看到人性的种种复杂面；而在芦焚那里，爱和恨看似共存，而施与对象却有着截然的区分——“他把情感给了景色，却把憎恨给了人物。”[2]——他念念不忘的是故乡“落日光”的美妙，而对于那些“文明过火”的世间人物，他一

[1] 朱光潜：《〈谷〉和〈落日光〉》，见刘增杰编：《师陀研究资料》。北京出版社1984年版，第233页。

[2] 刘西渭：《读〈里门拾记〉》，见刘增杰编：《师陀研究资料》北京出版社1984年版，第208页。

概是取诅咒和谩骂的态度。因而，在一般乡土小说家那里我们所能看到的对于人物描述所需要的冷静和洞察力，在芦焚那里是看不见的。每一个感觉细腻的人，都需要一点什么来抵挡世上的明枪暗箭，芦焚也不例外。他找到的盾牌是讽刺，只可惜他的讽刺一味是刻意和粗暴，一味要置敌于死地而后快。他从鲁迅那里懂得笔也可以作为投枪匕首，却只是以愤怒的牢骚和俗浅的比喻为锋刃，这结果，自然是缺少力量，落实到具体作品，就是叙事上的慌乱和局部人物描写上的肤浅。

故而以印象批评见长的刘西渭只好这样描述芦焚给他的最初印象："一个像我这样的城市人，觉得仿佛上了当，跌进一个大泥坑，没有法子举步。"[1]

4

然而，芦焚自有芦焚的长处。

《过岭记》（收入《谷》）是一篇受到同时代评论者交口称赞的小说。退伍的老兵、充满希望地唱着山歌的小茨儿，还有一介书生的"我"，大家手拉手共同翻过崎岖的山岭，这里面有着一种动人的意味和一种"永生的人类的同情"[2]。这是一篇和艾芜的《流浪者》（收入《南行记》）相仿佛的小说，它们都有着同一个"在路上"的主题，也都有着同一种质朴健康的人性气息。

但这似乎仅仅是一个特例，芦焚的心思并不停留在流浪的路上。那些离开家园的浪子一生所魂萦梦绕的，是一片"灵魂的安宁土"[3]，是宁静的老宅故土和儿时一同玩耍的姑娘[4]。路上永远是跌宕起伏，芦焚更心仪的是安宁。而这安宁，远方找不到，现在和未来也

[1][2] 刘西渭：《读〈里门拾记〉》，见刘增杰编：《师陀研究资料》北京出版社1984年版，第208页。

[3] 《一片土》，载1937年3月开明书店版《落日光》。

[4] 《落日光》，载1937年3月开明书店版《落日光》。

都没有，只在过去，在梦里存在。所以那潦倒的汉子幺宾[1]，只有在烂醉里寻觅好梦；而长工老抓[2]，则独自在“充满生命同情爱的回忆里”消磨余生；那卖香芋的无家可归的江湖客[3]，势必和那横街的小客店一起凄凉地老去。

关于这种类型的写作，以赛亚·伯林在论及屠格涅夫时曾说过一段动人之语：“他是挽歌诗人——专事眷恋日渐荒败的别墅，以及别墅中无能又令人不禁心仪的居主，而哀悼其残晖余魅。”[4]

这段话用在芦焚身上也同样恰当。他是一个挽歌诗人，他最好的作品都是挽歌，都是对荒园废墟的凭吊和对残晖余魅的迷恋。这种特征，虽然要到《果园城记》时才最为耀眼，但在他的早期作品里，已有相当的展示。芦焚说过，“我不喜欢我的家乡，可是怀念着那个广大的原野”。更具体地说来，他是不喜欢家乡的那些要么“文明过火”，要么“为鸡、猫、狗争打”的居民，他怀念的是原野上温柔而辽阔的宁静与丰饶。这种属于自然的宁静丰饶似乎可以永久不变，而实际上又在迅速地被侵蚀，令作家心痛而不能忍。故而，在他的笔下，故事的叙述不断地被对自然景致的抒情描写所打断，有时甚至是故意造成一种对立和不谐和。这当然不能简单说是什么缺点，因为正如朱光潜所说，“《谷》和《落日光》许根本就不应该只当作短篇小说看的”[5]。

我们简直会有一种感觉，作家并非是想用景物的描写来衬托人性的美好，而可能恰恰相反，那些对于人物事件的充满憎恶的叙述，怕是单为反衬所挚爱的、还没有被改变的自然美而存在的。“一边是凝固的梦中天堂，一边是发展着的现实中的混乱肮脏，并且将它们两者

[1] 《酒徒》，载1937年1月文化生活出版社版《里门拾记》。

[2] 《巨人传》，载1937年1月文化生活出版社版《里门拾记》。

[3] 《江湖客》，载1937年3月开明书店版《落日光》。

[4] [英]以赛亚·伯林：《俄国思想家》，彭淮栋译，译林出版社2003年版，第307页。

[5] 朱光潜：《〈谷〉和〈落日光〉》，见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版，第235页。

做出无情倔强的对比。”[1]以此，芦焚抒写着他独特的挽歌。

于是，他的作品里也有一些为他所心爱的人物，他们或是仍守护着废墟的忠实长工，如叉头[2]和山虬[3]；或是自身慢慢正变成废墟的落拓汉子，如“醉八仙”[4]和“吃闲饭的二爷”[5]。他们和那些废墟一起，都沐浴在落日的光辉里，为作者所怜惜，也为我们所不能忘却。

5

在经历了最初的模仿和自我探索之后，芦焚从鲁迅那里所真正继承到的一种更为本质之物，应当算是一种不为时俗所左右，坚持自己独立判断的精神立场。

早在“华威先生”所引起的关于“歌颂”还是“暴露”的争论之前，芦焚《无名氏》中对于抗战后方种种丑恶的认识，就俨然迥异于同时期的一大堆无批判的赞美和新闻报告式的作品。而不久的《上海手札》，更是一种特立独行的坚持了。

1937年6月，芦焚和卞之琳一起结伴去浙江南部雁荡山避暑，租住在灵峰寺内，每天游山玩水，夜间各自写各自的文章。不久得悉“七七事变”，两人第一反应是立刻赶回上海。因海路不通，二人不得不搭内陆小船溯灵江而上去台州，再绕道陆路，乘长途汽车经绍兴到杭州转往上海。[6]等到了上海，那里业已成为“孤岛”。《上海手札》就是作者对于沿途景物和“孤岛”上海的一个充满个人色彩的记录。

我们见过不少小说里对于战时人们逃难历程的记录，其中比较精彩的，早年的如叶绍钧《潘先生在难中》，抗战后有萧红的《马伯

[1] 许道明：《京派文学的世界》，复旦大学出版社1994年版，第246页。

[2] 《人下人》，载《谷》文化生活出版社版1936年版。

[3] 《落日光》，载《落日光》开明书店版1937年版。

[4] 《酒徒》，载《里门拾记》文化生活出版社版1937年版。

[5] 《落日光》，载《落日光》开明书店版1937年版。

[6] 参见卞之琳为芦焚作品选《果园城》所写的序，罗岗编选，珠海出版社1997年版。

乐》。那种人们争先恐后逃离战区的惶恐与骚乱，被他们描摹得淋漓尽致。而我们却很少见到像《上海手札》这样全然反其道而行之的作品。

这里说的“反其道”，不单是指作者于疯狂逃难的人群中逆流而上的“反”，虽然这本身就够奇怪的了，更多的是指笼罩全书的情调和气息的“反”，那种与整个大时代的动荡不安迥异的“反”。流荡在全书里的，是一种难得的清醒冷静，甚至是近于疏懒和倦怠。这总令人想起风暴眼的比喻，虽然外面是风卷云涌，可是在风暴的中央，总是奇特的宁静。我们看惯了很多抗战初期暴风骤雨的描述，可这里，作者向我们展示了这场大风暴中央的荒芜和沉闷。

其中，《最后的旗》一篇尤为触目。四行仓库的战斗仍在继续，那里的官兵坚守着整个上海最后的旗帜。我们见过不少对此可歌可泣的叙述。可是，对岸桥边的张懋勤先生所看到听到的，是一群看了报纸前来好奇观望的看客，是酒店里人们一些荒诞的谈论，是夕阳的光辉把仓库镀上了一层金，是夜晚归家后太太照例的责骂。那最后的旗，不过是张懋勤先生一天所得的一点谈资罢了。

这里没有多少美丽的东西。我们可以说这是一种冷静反讽的现实主义眼光，正如作者在“后记”里会想起契诃夫一样，读完这本小书，我们也会自然想起这位对同时代人充满揶揄的俄罗斯作家。同时，这种现实主义的叙述又仿佛被一层苏州河上的薄雾所笼罩，我们苦于只能透过薄雾略微看到人事的一点点轮廓。这层薄雾，既来自写作条件的限制（因为是在受控制的租界写作，很多话无法直说），却也正如我们前面一直提到的，是作者一贯的气质使然。“古人曾泣路歧，我倒象一个哲学家似的苦于我的庸弱，原来既然已经不是儿童而失去了天真，毕竟也没有长成‘大言炎炎’的英雄。”[1]仅仅是“哲学家似的”，这是芦焚的悲哀。他会往何处去？

[1] 《上海手札》，见《芦焚散文选集》，江苏人民出版社1981年版，第225页。

二　从芦焚到师陀

1

现代中国小说的一个重要特色是乡土小说的繁茂多姿。我们的北平与上海，似乎从来没有得到过如同伦敦与巴黎那样，被众多作家所垂青的礼遇。作家们虽也多云集于都市之中，可他们的目光和创作灵感，却更多地来自曾生于斯长于斯的乡土，不单单是二十年代的乡土小说家，后来三四十年代的小说家，也大都如此。

每个小说家都有着自己的园地。芦焚的园地，就是那片广袤丰饶却日益凋敝的中原大地。朱光潜曾把他和哈代联系到一起，并非贸然。芦焚与哈代之间，至少有这么几点相近之处：首先，他们都以熟悉的处于封建主义缓慢解体和资本主义不断侵蚀之中的农村为主要写作对象。其次，他们都具有一种景物描绘并以性格态度加以渲染的才能。这是一种善于捕捉事物某一独特方面的本质，用人类心情的某一方面同它关联起来，并且形诸语言文字，以便在读者心中激起那种所需要感情的才能——

206

晚霞静悄的停在天空。霞的光最先落在这里，照着瓦砾的碎片反光，将这废墟煊耀得如同瑰丽的广原一般。浮绿沫的池塘骤然臃肿了，反射出凝结了的脂肪似的光彩。[1]

同《还乡》通篇被埃格敦荒原不断变化的伟力与光彩所笼罩一样，《里门拾记》与《落日光》里的诸多人物也是被类似上面所引的这种精致描绘所笼罩。这种已具有象征意义的环境描写在他们的小说里都起到一个和小说人物并重的作用，成就了各自诗意的丰盈。

很多哈代评论家们的一个共同感觉是，哈代的小说使人时刻感到吃力。为了体现出他独特的形而上学思想，他的小说所表现出的累赘的结构、夸大的修饰、矫揉造作的情节，常常让已适应了福楼拜、屠格涅夫以来崇尚简洁自然准确的现代小说艺术的读者们感到不快。在

[1]　芦焚：《里门拾记》，文化生活出版社1937年版。

艺术追求上不愿与人为伍，为了恰如其分地表现自己的思想，不忌讳方言土语和拗笔的使用，常常致力于景色的拼凑、渲染，在这方面芦焚更是深得哈代之神韵。李健吾说，读芦焚少有自然天成、圆润周到之感，多的是坎坷。朱光潜更感叹道，“读芦焚颇近似读哈代，我们时时觉得在沉闷的气压中，有窒息之苦。”“芦焚的好处是要读者费一番挣扎才能察觉的”[1]。

这种对于思想性的追求具有很大的危险，它对小说家思想的深度和广度是一个巨大的考验。哈代的天才和韧性使之可以对抗同时代多数批评家的敌意，从而最终胜任这种追求，而芦焚则未必。于是，我们在芦焚的作品里更多发现的，是一种趣味和才能之间的深刻不一致——他被生活所吸引，又困惑于生活；他对事物表象的微妙之处有天生的感应力，却又不可救药地喜欢对人生做僵硬沉闷的议论和概括；他适合温婉哀伤的叙述情调，却追求超过其驾驭能力的宏伟架构。于是，在芦焚的世界里有一种本质的不协调，这种不协调使得他所讲述的一个个故事都处于崩溃的边缘，它们往往如同面目不清的炭笔速写，很少能被人记住。这种不协调感对于作家是痛苦的，为了克服而不是坚持它，芦焚选择了一条新的道路，即师陀的道路。然而，在芦焚转向师陀的那段过程里，在如同走钢丝般的左右摇摆中间，作家写出了他最好的一些小说，在这些统称为“果园城记”的小说里，那种崩溃的感觉依然存在，却又和他所要描述的那个世界的情调如此吻合。

2

《果园城记》的创作断断续续地贯穿了作家整个抗日战争时期，从1938年9月第一篇《果园城》到1946年1月的最后一篇《三个小人物》，历时八年，共计十八篇，1946年5月由上海出版公司出版。

[1] 朱光潜：《〈谷〉和〈落日光〉》，见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版，第235页。

这部小说集一直被视为作者的代表之作。它从两个方面完成了对作者本人创作追求的总结。

首先当然是文体上的。糅散文和小说故事而为一，单篇可以独立，各篇之间又有内在联系，聚之成塔，散之成珠。20世纪三四十年代有不少类似这种形式的写作，如沈从文的《湘行散记》、艾芜的《南行记》、萧红的《呼兰河传》。这些与我们现在所谈的《果园城记》，都是此中的杰作。

创作这种体裁的灵感来源于两处。一是古代小说的影响。宋以后的小说大多本于话本[1]，而话本主要是供艺人在书场一段段讲的，既要段段精彩，又要有个连续性，这与现代出版业兴盛之后出现的连载文章在精神上恰有极其相近之处。另一个也许更为直接的影响来源于当时被介绍入国内的一些西方小说。《猎人笔记》可算是一个著例。但落实到芦焚身上，与《果园城记》最具血缘关系的，是阿索林的《西班牙小景》。

阿索林对现代中国作家来说，该不是个陌生的名字。1898年，老大帝国西班牙被新兴的美利坚合众国所击败，国势一落千丈。在统治集团的腐败无能之下，气息奄奄的祖国该如何走向新生？阿索林所在的“九八年代”派知识分子迫切关怀的重大问题，恰恰也是现代中国知识分子的忧虑所在。而他独特的清新雅致并散发着淡淡悲哀的文风，也同样为依然深陷于“温柔敦厚”之传统中的20世纪二三十年代中国知识分子所心仪。于是，经卞之琳、戴望舒等人之手，阿索林顿为时人所激赏。而在创作上受他影响的中国作家，也颇有几个。汪曾祺在晚年时就曾坦言，“阿索林是我终生膜拜的作家”[2]。此外，《画梦录》时期的何其芳、早期的李广田也是著例。至于芦焚，早在1946年，曾卓就指出，“他的《看人集》《江湖集》中的某些作品，颇有一点阿左林的风味，而最近出版的《果园城记》，其中的《说书人》《邮差先生》《灯》等篇，与《塞万提斯的未婚妻》中的几篇描

[1] 参见鲁迅：《中国小说史略》，人民文学出版社1973年版，第289页。

[2] 汪曾祺：《阿索林是古怪的》，见《晚翠文谈新编》，三联书店2002年，第251页。

写人物的散文，在风格和气氛上，更是非常相近了。”[1]

曾卓提到的那本书，即阿索林的散文集《西班牙小景》，1929年由戴望舒和徐霞村共同翻译，后改以其中一篇《塞万提斯的未婚妻》作为书名，于次年出版。成年的阿索林回到童年时的小城，他的所闻所见，他的回忆，他的忧伤，铺衍成这本小书里的26篇各自独立的小文，却自然而然有一种统一的精神贯穿其中。这种统一的精神就是“还乡”的精神，不过，这不是哈代的试图改变故里的“还乡”，而是如同另一位中国诗人所吟唱过的“还乡”——那种“我不是归人，是个过客”式的“还乡”。

作者如同一个影子，一点点滑过那些曾无比熟悉的人与物，看着他们正无可挽回地走向衰颓，看着他们深陷于命定的沉沦气氛之中，那些青春和梦想都成为“瓶香”般的回忆，袅袅不绝。这样的情景是会让人绝望的，所幸阿索林并没有一味沉浸在里面，他的目光力图穿透这些表面的悲哀，捕捉到一些永恒之物，一些可以和塞万提斯、委拉斯开兹联系在一起的不朽之物。他确实也找到了，那找到之物，他命名为“西班牙的灵魂”。

《果园城记》简直就可以说是《西班牙小景》的中国版。无论是叙事结构（通过作者本人回到果园城的种种见闻来搭建全书的框架）还是叙述情调（宁静地、从容地、亲切地述说，淡淡的，不加渲染的语调，然而那气氛却是如此淳厚，几乎可以嗅到）都是如此地相似。唯一不同的是，虽然芦焚也为果园城里的那些日趋凋敝的人物悲哀着，但他并无意在其中找寻到什么可以让人安心的“中国的灵魂”，仅仅是出于同情，他才特地借来渔夫的儿子和水鬼阿嚏，试图为这黑暗里的果园城增加一点亮色，在《果园城记》的末篇，更是出现了一个新人的形象。正是在这一点上——是借助于新鲜的异质力量而不是从旧有的内在本质中寻觅力量，芦焚和阿索林之间隐约就有了不小的距离。

[1] 曾卓：《阿左林小集》，见《曾卓文集》第三卷，长江文艺出版社1994年，第359页。

值得进一步探讨的当是这部小说集的叙述风格。肖下在谈论《期待》（可能是《果园城记》中最为沉痛的一篇）时曾直称，“这一篇可以算是最‘芦焚的’”。而当“芦焚”竟可以变作一个形容词出现的时候，那肯定是有着某种相当独特又稳定的风格了。

对于感情冲动的人来说，那些与自己距离过近的人事，往往因为切身的原因，无法冷静地加以审视。于是，我们便不难理解，家道从小康而至困顿，少年时在乡村目睹到可想而知的冷遇和欺凌的芦焚，为何一直无法冷静看待笔下的那些乡村人物（在作者变形的目光下，那些人物往往充满了漫画感）。而另一方面，当作者把目光从农村投向城镇，无论是中学时期待过的河南杞县县城，还是后来那个作为“果园城”背景的山东小城，因为和自己有着距离的缘故，对于那其中生活的人们，他更多可以取一种同情和冷静的态度。

于是，把我们先前所谈论的芦焚作品的种种特征，合在一处，去除那些浮在表面的火气，把苦闷与悲凉节制成水面之下的冰山，把汹涌的眼泪全吞入心中，这就是“芦焚”了。虽然芦焚从不以“京派”自居，但是在《果园城记》里，却恰恰很好地体现了京派对于“距离适中”的追求。“诗起于沉静回味得来的情绪”，这句朱光潜一直赞赏的华兹华斯的名言，唐迪文径直把它和《果园城记》联系起来[1]，恐怕也不是偶然的。

其中，《说书人》一篇可谓点题之作。“但是如其有人让我填志愿书，即使现在，……我甘心将这些台衔让给别人，在我自己的大名下面，我毫不踌躇的写上——说书人。”历史的风云变幻、涛生云灭，最终都化为说书人手中的檀板声声。十八篇“果园城记”实在就是一部说书，说的是古老小城的白云苍狗。这种把现实生活视为有距离的历史，以一个旁观者的态度加以冷静审视的做法，后来在林斤澜那里则得到了更为集中的表现。

[1] 参看唐迪文：《果园城记》，见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版。

3

1939年，在写作《果园城记》和《马兰》的同时，芦焚完成了一个中篇《无望村的馆主》，当时曾连载于《正言报》，隔年由开明书店出版。

这是一篇小小的杰作，它整体上运笔纯熟老到，结构圆融整饬，无处不显露着芦焚小说艺术的成熟。它从一个旁观者的视角，展现给我们的是一个地主宝善堂三代人的兴衰史，以及那种“眼看它楼塌了”的悲凉意蕴。这个旁观者又是一个归家的游子，故而在对于宗法制农村的种种无情嘲讽里，又融会灌注着一种对于故乡农村的深切乡愁。作者不再是一个愤怒的青年人，不再期望一把火把那些宗法制农村的丑恶统统烧毁，因为他已经明白，自己也注定是这农村里的一员，单纯的恨无济于事，而只有爱可以有所拯救。所以，在小说里，从北京的大学毕业的“我”并没有就此抛弃故土乡村，相反，是执意地回来，爱上并娶了一位家乡的女子。而这位在家里等待他回去的妻子，竟是那位被宝善堂的末代主人所休弃的百合花。宝善堂的末代子孙将在梅毒和饥寒中死去，而百合花却重新绽放生机，这生机，来自于作者的爱。

这篇小说的情调很容易让我们想起同时代的另一部杰作，那就是巴金完成于1944年5月的《憩园》。同样是写旧家庭的没落，总的叙事视角也同样是重归故土的“我”之所见所闻，并且带给我们一种同样的哀伤沉静。但细细考究，这其中也有着显明的差别。因为巴金的哀伤沉静来自于和那些行将覆灭的人物之间的亲近感，以及随之而生的对于人性复杂一面的认识和同情；而芦焚的哀伤沉静则更多来自对于中原乡土整体的留恋，他对于那些终将扭曲堕落的人物，仍是取无情的嘲讽态度的。但不管怎样，这部作者迄今为止篇幅最长的小说可以说是一个成功的试验，这给了芦焚信心，他开始追求更大规模的小说架构。

三　师陀

1

1946年7月，因抗战期间屡次有人冒用“芦焚”之名写文章和行

骗，芦焚怒而改名，以改编《大马戏团》时使用过的笔名“师陀”行世。自1947年起，他出任上海文华电影制片公司特约编剧，写成电影剧本《历史无情》，后改写为同名长篇小说。解放后，任上海出版公司总编辑，中国作家协会上海分会专业作家。

《马兰》由文化生活出版社出版于1948年1月，但实际写作时间为1939年春至1941年冬。它的结构很独特，包括一个引子，接着是作为上半部的三卷正题故事，通过“我”即李伯唐的视角进行叙述，之后是下半部，包括马兰的日记和附记，叙述视角切换到马兰身上；最后末卷，仍以“我”的口吻作为收束。在许多年后回顾这篇小说的写作历程时，作者坦言，“我写的几部长篇小说，要算《马兰》花的时间最久、消耗精力最多了”。

然而，这篇小说给予评论界的观感却并不和作者所耗费的精力成正比。多数评论者在议论其艺术成就时，仅止于其形式上多视角叙述方式的独特。曾对《结婚》予以高度评价的夏志清，在谈到《马兰》时，竟认为“这部小说仍然是笨拙的讽刺作品，更坏的是到结尾时演变成荒唐的侠义浪漫故事”[1]。

马兰是一个乡下姑娘，由于民军司令郑大通蓄意霸占，就与老师乔式夫一起私奔到北京。乔是一个翻译马克思著作的革命者，生活信条是把人当作机器，马兰则不甘忍受，开始倾心于乔的朋友、大学教员李伯唐。后来李伯唐因故入狱，出狱后在郑大通的宴会上巧遇珠光宝气的马兰，误以为她已堕落，当场侮辱她。马兰愤而出逃，后上山落草，成为传闻里带领三万神兵的传奇女侠。这时，李再想与她重修旧好，业已不可能的了。

这就是《马兰》的主要故事情节，其中的素材大多取自作者北京时期所参与“反帝大同盟”的那段短暂生活。

与此相对应的是《结婚》。这部小说取材于作者上海时期的耳闻

[1] 夏志清：《中国现代小说史》，转引自刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版，第313页。

目睹，是作者以“师陀”之名出版的第一部长篇小说，大致写于1941年左右，1947年由上海晨光出版公司出版。

这部小说自出版后受到不少评论者的重视，他们的褒扬大体上集中在两个方面。第一个方面是对都市讽刺文学的拓展。《结婚》写的是“孤岛”时期，主人公历史教员胡去恶，急于建立自己的幸福家庭，便借了高利贷，打算在投机生意中筹措一笔结婚费用。但他在挤进冒险家的乐园之后，为不断膨胀的个人欲望所驱使，竟然抛弃了在乡下教书的未婚妻，去追逐一位富家小姐，在上海滩上一步步走向堕落。书中对于作为主要线索的股票交易所和投资公司的紧张描写，很容易让人联想起《子夜》；而对于围绕在交易所周围的诸色人等的极度讽刺性描绘，是可以和同时代的《围城》相对读的。

第二个方面是文体结构上的探索。《结婚》分上下两卷，上卷是第一人称的书信体，包括胡去恶给未婚妻林佩芳的六封长信；下卷在情节上延续上卷的发展，但改为第三人称的全知叙事。这种多视角的复合透视，易于把握人物的全貌，并且可以造成行文上的跌宕起伏，在《马兰》中作者就曾使用过。

这两部小说对于作者来说有着相当重要的意义，《马兰》是作者第一次在长篇小说上的尝试之作，而《结婚》是作者发表的第一个长篇，它们分别以作者生活过的两个大都市作为写作背景，在拓宽了写作题材的同时，也奠定了“师陀”最初的声名，并把“芦焚”从人们的记忆中一点点抹去。

2

评论界曾有一种态度，即认为芦焚改名“师陀”是表示一种转向。对此作家本人一直予以否认，并一再强调其改名是由于当时出现了假芦焚，才被迫改名。关于转向的说法，我也并不同意。因为，先不论对于转向何处的追问和回答会引起足够的争议，这种说法首先就意味着作者本人在自我风格变化上的绝对自觉性和主动性，而这一点，早已被作者本人所否定。但我们若简单地停留在作者本人的说法

上，一些更为本质的东西也将被遮蔽。

事实上，更为客观的做法或许应该是，把这样的问题暂且搁置，先就作者在芦焚和师陀时期所分别提供给我们的不同文本做一个比较。若假定对一个作家的谈论首先是对其作品的谈论的话，这种方法将引导我们逼近芦焚与师陀的真实差异。

他们之间一个最大的也最明显的差别是，芦焚是一位短篇小说和散文作家，而且这两种文体在他那里常常无太大区分；师陀却是一位长篇小说作家。这样的比较可能有点可笑，却是我们首先要面对的事实。

无论芦焚表示多么反对，他却一直被公认为京派作家的一员。而值得注意的是，几乎没有一位京派作家是以长篇小说名世的。卞之琳似乎有过这个念头，可最后也不了了之；沈从文的《长河》大概唯一可以算成长篇，可惜最终也未写完，只留下一些风景画般的断章；而李广田的《引力》恰恰是他基本褪去了京派衣裳之后的创作。这其中原因，已有论者做过周到的分析。“浪漫主义的主情特征非常自然地使大批京派作家对文体有显著的侧重倾向。诗与散文，是他们最为钟爱，也是操持得最为娴熟的品种。”“从总体看，他们不擅长说理，也缺乏铺排的野心，他们的长处大多表现在叙述的简洁和描写的玲珑上。”[1]这些话对芦焚同样适合。从《谷》《里门拾记》到《上海手札》和《果园城记》，无一例外。这里面没有巴尔扎克、托尔斯泰等长篇巨匠的恢宏气势，却有类似契诃夫、屠格涅夫、阿索林这样不注重结构，把短篇小说当散文抒写的神韵和风度。

在大多京派小说家那里，与这种文体的自觉追求相契合的，是他们对于“意境说”的推崇。中国传统文论和画论的潜在影响，加上来自近代西方浪漫主义文学和布洛“心理距离说”的启迪，使得他们的小说充满了对意境营造的兴趣。无论是凌叔华、废名，还是沈从文、芦焚乃至于后来的汪曾祺，在他们的小说里，人并不占有绝对的主角位置。正如中国南宗的水墨山水画一样，一叶扁舟或几骑行旅只是一

[1] 许道明：《京派文学的世界》，复旦大学出版社1994年版，第16页。

个前景，画家更关注的，是这样的“人”怎么样融入所要刻画的自然中去。因而，我们会记得废名的“竹林”、沈从文的“边城”，也会记得芦焚的“果园城”、汪曾祺的“大淖”，它们并不比生活在其中的人物逊色。

在这种创作观念的引导下，京派作家大都对于1930年代开始盛行的典型理论表示反感。“海明威说，不存在典型，典型是说谎。这话听起来也许有些刺耳，但是在解释得不准确的典型论的影响下，确实有些作家造出了一批鲜明、突出然而虚假的人物形象。要求一个人物像海绵一样吸进那样多的社会内容，是很困难的。通过一个人物看出一个时代，这只是评论家分析出来的，小说作者事先是没有想到的，事先想到，大概这篇小说也就写不出来了。”[1]1980年代中期的汪曾祺，在回忆沈从文、废名等人小说时所说的这一段话，可谓中肯和贴切。

表面看来，师陀似乎也并不赞成典型理论。在《马兰成书后录》里，他曾专门强调：“我并不着意写典型人物。”我们应当相信他的初衷，因为此时的师陀（1943年）正是写作《果园城记》期间的芦焚，还处于一种进退维谷的矛盾和混乱之中。

作者并不讳言《马兰》的写作得于莱蒙托夫的影响，这一点在结构和叙述视角上甚为明显，但我们不应只停留在此处。在第一次的长篇试验中，作者选择了一个诗性的、结构松散的小说样式作为借鉴，可以说是基于对自身优长和不足的一个清醒认识。然而，当毕巧林已经成为一个“多余人”的典型，并通过俄罗斯评论家权威性的演绎，已为当时的中国文坛所熟知时，这种人物塑造的成功，不可能不对作为模仿者的师陀产生重大影响。甚至可以说，师陀也产生了一种愿望，要把马兰塑造成中国“当代英雄”的典型。

这种愿望或许是不自觉的。然而，几十年后的师陀（即早就把芦焚的外衣给彻底抛弃了的师陀）却清楚地告诉我们，《马兰》里一

[1] 汪曾祺：《小说的散文化》，见汪曾祺：《晚翠文谈新编》，三联书店2002年版，第34页。

切人物的塑造都出于一种极端的自觉，他们每一个人，虽然都有其生活的原型，但都将被设计成为某一种类型的代表人物。[1]我们从中很容易看出一种相当熟悉的论调，即对于典型塑造中普遍性的强调。从恩格斯到高尔基再到周扬、胡风，现代中国对于典型的接受和理解已经出现了巨大的偏差，而师陀显然已经不知不觉地吸收了这种“中国化”后的典型思想。

于是，我们无可奈何地在《马兰》中看到，作者终于走上了从意境到典型的路径：小说里呈现那些僵硬的、故意突出人物性格的、做作而不合常理的对话和行动，那些如同骷髅，被作者主观思维所牵引的人物。此时的师陀，离我们一直所欣赏的芦焚，距离是多么的遥远。我们不免会又一次想到汪曾祺的那段话，这里面透露的，大概不仅仅是作为流派的京派文艺思想那么简单吧。

之前我们已提到，芦焚本质上是一个挽歌诗人。《果园城记》可以说是这种挽歌的一个集大成的总结，小城里力竭气衰的城主、薄命的少女、卑微的邮差、贫病交加的江湖艺人、凄凉的妇人……所有这些挣扎着的弱小生命，作者在他们身上看不到任何希望，也不愿增添太多虚假的亮色。然而，又唯有他们可以给作者以灵感和活力，可以激发他内心最深处的力量，他无法阻止他们一点点走向灭亡，但他可以把他们挽留在纸上。这，是一个诗人唯一可以自豪的事情。

但师陀俨然是另一副模样了，他自有别样的追求。在本质上，我们可以把他称为寓言作家。

关于寓言的本质，莱辛曾做过简洁明晰的归纳：“要是我们把一句普遍的道德格言引回到一件特殊的事件上，把真实性赋予这个特殊事件，用这个事件写一个故事，在这个故事里大家可以形象地认识出这个普遍的道德格言：那么，这个虚构的故事便是一则寓言。”[2]

---

[1] 参看师陀：《谈〈马兰〉的写成经过》，见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版。

[2] 莱辛：《论寓言的本质》，见《古典文艺理论译丛》（七），人民文学出版社1964年版，第153页。

从这段归纳里我们可以了解到寓言的一个重要特点，即作为主题先行的道德训诫。这是寓言的车站，它从这里出发，并回到这里。下面，我们想带着这样的观念，先来考察一下《结婚》。

胡去恶是一个自私伪善并且软弱的中学历史教员，仅仅为筹得一笔结婚的款子却被一步步引入了一个罪恶的新世界。这个世界里有这样的一些角色：田国宝——他的大学同学，一个胸无点墨却喜欢用学问装扮自己的大少爷、假冒的美术鉴赏家和胆小的投机商；田国秀——国宝的妹妹，一个花瓶式的轻薄少女、喜欢跳舞看电影；钱亨——田氏兄妹的表兄，田国秀的男友、一个近似流氓的上海小白脸，狡猾的投机商人；黄美洲博士——一个瞎了眼的梅毒患者，爱吹牛，生活在幻想里；张女士——黄美洲的情人，一个有着可怕模样的老处女。按照作者的意思，他们每一个都代表了上海滩的某一种腐败。在这样的腐败中，主人公胡去恶起初嫌恶，继而认可，以他们为好友，随即禁不住诱惑而投身于田国秀的裙下，然后是注定的被欺骗，最后是同归于尽式的复仇。

在一个如上海这样的骗子扎堆的社会里，作为个人的软弱知识分子，一不小心就会陷入肮脏的淤泥中不能自拔。这大概就是《结婚》的作者想告诉我们的。一切随之而来的情节设计，都是为了使我们信服这一点。在对《结婚》写作过程的回忆里，作者一再地告诉我们，田太太和老刘是作为北洋政府官僚家庭的成员而设计的，田国宝的老婆是作为上海的少奶奶而设计的，田国秀是作为上海小姐而设计的……这和寓言写作的情况相当类似，狼是作为残暴贪婪的性格而设计的，羊是作为被压迫的无辜者而设计的，狐狸则是作为一种狡猾和欺诈的角色而设计的。这些动物具有假定的亘古不变的性格，借用它们，寓言作家可以充分地表达自己想要陈述的道德格言。然而对于人，因其难以概述的复杂性，一个人外在的一切，种族、阶级、家世、身份等等，都无法简单地涵盖这个人。一只狐狸可以等同于另一只狐狸，但一个商人绝对不同于另一个商人。古代的寓言作家们都明了这一点，因此，他们小心翼翼地选择动物，而不是人，作为寓言的

主角。可是，在《结婚》里，我们似乎又看见了那些具有亘古不变性格的动物，只是在这里，它们摇身一变，成为田少爷黄博士之流了，这也正如唐湜所说的，是一些“浮浅的象征”[1]。

在这里，我们要把这些“浮浅的象征”和福斯特所谓的“扁平人物”区分开来。因为，正如福斯特所言，狄更斯的人物几乎都为扁平人物，但获得的效果绝不单调枯燥，他们反而都相当具有人性的深度。这种人性深度的获得，来自于狄更斯对于伦敦每条大街小巷的熟悉。[2]再来反观师陀，作为《结婚》中重要场景的股票交易所和跳舞场，从其传记材料中，我们惊讶地得知他只去过一两次而已，而且显然是作为看客匆匆而过的[3]。我们不用再联想别的，只要想起写作《子夜》时的茅盾，是曾经怎么样频繁出没于交易所和投机家的客厅，就会对《结婚》所能达到的人性深度，略知一二了。

其实，《马兰》同样有着一个事先存在的写作动机——“先前你放弃的，你将永远得不到”[4]；有一些模糊的人物轮廓；有一个批判性的主题训诫——“通过恋爱故事，非共产党员的知识分子是失败者，暗示他们在政治上也是失败者”[5]，剩下要做的，是设计一些细节和故事，以便达到自己想要表达的目的。然而，那段紧张刺激的组织生活虽然给作者留下很深的记忆，但具体到所接触的人物，也就是小说里几个主人公的原型，作者令人惊讶地承认，“对他们我只有印

[1] 唐湜：《师陀的〈结婚〉》，参见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版。

[2] 对此，他的传记作者莫洛亚曾深情地说道，“文学写作对于他来说，是同他夜间在大城市中无休止的漫游联系在一起的。”据莫洛亚：《狄更斯评传》，王人力译，上海译文出版社1986年版，第41页。

[3] 师陀《谈〈结婚〉》中云：“跳舞场我只跟一个捧舞女的人去过一次。”“交易所我始终没有进去过。”见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版，第181页。

[4] 师陀：《〈马兰〉成书后记》，见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版，第71页。

[5] 师陀：《谈〈马兰〉的写成经过》，见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版，第85页。

象，了解并不深”[1]。于是，没有了具体细致的观察和丰富的生活体验做基础，又没有强大的想象力做支撑，它也只好成为一个“笨拙”和“荒唐”（夏志清语）的寓言了。

因此，或许同样的情节可以被巴尔扎克和狄更斯写成不朽的杰作，而在师陀这里，它们充其量只能成为夏志清所说的“寓言性小说”[2]。自始至终，作者已经淡漠了早年对于挽歌情调的景从，踯躅在他的寓言车站，低头编织着一节节长长的车厢。

从一个重视意境的挽歌诗人，到一个以表达典型为己任的寓言作家，这其中的变化又是如何产生的？T.S.艾略特曾有言，“任何诗人，任何艺术家，都不能单独有他自己的完全的意义。他的意义，他的评价，就是对他与已故的诗人和艺术家的关系的评价”[3]。如果说，我们在前文中曾一再地把芦焚同影响他的诸多作家进行比较，正是在试图履践T.S.艾略特这番话，那么，当芦焚走向师陀之后，我们首先要追问的自然就是，我们应当把此时的师陀置入与何人的比较关系之中？而这个问题一旦产生，它也旋即有了答案。

四　师陀与高尔基

1

虽然早在1907年，高尔基的作品就被引进国内，但在早期对俄罗斯文学的绍介中，他的地位并不甚高，国人更多谈论的是屠格涅夫、契诃夫、托尔斯泰这样的作家。其中原因，鲁迅曾有精辟见解，“因为他是‘底层’的代表者，是无产阶级的作家。对于他的作品，

[1]　师陀：《谈〈马兰〉的写成经过》，见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版，第80页。

[2]　夏志清：《中国现代小说史》，参见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版，第316页。

[3]　[美]T.S.艾略特：《传统与个人才能》，引自《艾略特文学论文集》，李赋宁译，百花文艺出版社1994年版，第3页。

中国的旧的知识阶级不能共鸣，正是当然的事[1]”。但到了1920年代末，由于第一次大革命的失败，中国社会又处于一个新的重要关头，出于一种自觉的选择，中国的左翼作家开始大规模地、有系统地把十月革命前后在俄国出现的无产阶级文学引进国内。这就是1920末开始出现的“新俄文学”热。从这时候开始，高尔基的作品得到大规模的译介。20世纪三四十年代中国掀起了“高尔基热”，关于高尔基的传记、纪念文集、评论文章之多，是任何一个其他外国作家都无法比拟的。高尔基逐步成为中国“新时代的文学的导师”，正如郭沫若所言，“他的生活被赋予了神性，他的作品被视为《圣经》，尤其他的文学论，对于中国的影响，绝不亚于本国[2]”。

220

但奇怪的是，作为一名1930年代中后期踏上文坛的作家，我们从早年的师陀（也就是芦焚）的作品里，并不能看到多少高尔基的影响。对他影响更多的俄罗斯作家，应当是契诃夫、屠格涅夫和莱蒙托夫。作为一名有着独立精神取向的作家，我们可以看到，诸如“革命文学”“无产阶级文学”之类的口号，基本未对其产生任何影响，而任何时尚的文学运动、潮流、论争几乎都与他无特别的关联。即便到了1940年代，《结婚》和《马兰》里对于知识分子的软弱和道德沦丧的批判，表面似乎是应和着整个战争时代知识分子对于自身的反省浪潮，但细细探究，也有很大差别。无论是在路翎、丁玲、王西彦等人那里所表现的，作者本人与知识分子主人公同步的挣扎和失落，还是更主流的如在沙汀《闯关》那里所看到的，知识分子在工农群众面前真诚被启蒙的态度，在写作《马兰》和《结婚》的师陀那里，都是看不到的。师陀对于李伯唐、胡去病等人的灵魂拷问，其精神实质，还是和“五四”启蒙时期的作家们对于农民、小市民的精神拷问无甚差别，都是一种“向外”的拷问。作家是作为现代理性文化的负载者，对于社会和民族种种丑陋的精神病态进行自己的审视和思考。只不过

[1] 鲁迅：《译本高尔基〈一月九日〉小引》，参见《集外集拾遗》。

[2] 郭沫若：《中苏文化之交流》，上海三联书店1949年版。

在师陀这里，农村和小城镇的背景被换作了北京上海这样的大都市罢了。这种坚持知识分子独立立场的外在批判，依然是承继了“五四”以来由鲁迅开辟的启蒙文学的传统。而这种启蒙文学的思想，却是和高尔基所倡导的社会主义现实主义文学思想有所抵触的。

2

那么，为什么会把师陀与高尔基联系在一起呢？这大概有以下几个原因。

首先，高尔基发现了潜藏于俄罗斯底层世界的人们身上的美和力量，强调从人民大众那里吸取养料和精神生气。他的那些对于描写小人物的小说，一方面是对自果戈理以来俄罗斯文学传统的继承；另一方面，他选择了一个全新的角度，不以一个知识分子的旁观者面目出现，而以一个流浪汉、一个小人物中一员的身份出现。这是一个巨大的转变，并深刻地影响了现代中国的文艺大众化运动。师陀虽然与此有所抵触，但从《夜店》（改编自高尔基的剧本《底层》）开始，他显然对此种思想已有所接纳。他对于《夜店》里的那些小人物，不再像芦焚时期那样抱着憎恶或感伤的心，他开始懂得欣赏他们身上潜藏的光芒，并因此展现了一种真实的却又被遮蔽的生活，由此也赢得了众多的好评。日后他写作《历史无情》，肇端也即在此。

其次，高尔基一再地宣称，“艺术就是进行典型化的艺术”[1]。正如我们前面所谈到的，三四十年代国内对于典型理论的诠释，基本上摭拾了高尔基的有关思想。周扬和胡风关于典型问题的认识，包括典型与个性的争论，显然都是对高尔基典型思想的片面吸收。然而中国的理论家并没有觉察，在高尔基那里，对典型的认识已经是与恩格斯大相径庭了。

在谈到如何才能创造出典型的时候，高尔基说：“这种创造是依照着抽象化的法则，它抽象化了这一个或是另一个社会集团的本质

[1] [苏]高尔基：《论文学》，林焕平编，广西人民出版社1980年版，第13页。

的特征，再把这些特征具体化，和概括化到这一个集团的一个人物的身上去。一个艺术家要能严格地遵守这个法则，那么，这种遵守就能帮助他创造出‘典型’来。”[1]在恩格斯那里，典型人物是从“这个个人”（黑格尔语）中生长出来的，而在高尔基这里，很明显，典型人物俨然已是从一个事先明确的目标概念（要能够概括一个集团的本质）中演绎出来的了。

再回过头来看《马兰》和《结婚》，我们会发现，它们基本上就是按照高尔基的这段话演绎出来的。我们先前对这两部小说的分析，也因此有了一个确定的归宿。

此外，在高尔基那里，现实主义得到极大地扩展。“我们不仅要知道两种现实——过去的现实和现在的现实，还必须知道第三种现实——未来的现实。”[2]什么是未来的现实？我们或许会联想到未来主义、超现实主义等等，但与它们都不同的是，未来的现实，这两个彼此矛盾的词的组合，实际上暗示着一种历史主义的态度，即可以通过对过去现实和现在现实的历史归纳，对于未来的发展走向有一个清楚的如同现实般的认识。

那么，师陀有没有受此影响呢？换句话说，在师陀那里，是否也具有一个对于“（作为指导性的）未来的现实”的确切认识呢？这是一个至关重要的问题。在搞清楚这个问题之前，我们有必要重新回溯一下从芦焚到师陀的道路。

3

在为1946年版《果园城记》所写的序里，芦焚写道：“我写我了解的一部分。现在我还没有将能写的写完，我但愿能写完，即使终我的一生。”这是一种清醒而素朴的艺术观，作者本来似乎可以在这条道路上走得更远，就像他自己所预想的那样。然而，十二年后，当他

[1] [苏]高尔基：《我怎样学习写作》，引自高尔基：《论文学》，林焕平编，广西人民出版社1980年版，第40页。

[2] [苏]高尔基：《论文学》，林焕平编，广西人民出版社1980年版，第61页。

以师陀的名字去为新版《果园城记》再次写序之时，似乎已全然忘却了过去的心愿。在这篇被时代精神所紧紧包裹的新序里，师陀实际上要努力为之的，是对自己精神世界曾经发生的矛盾与冲突做一次重新讲述。“事实上远在写序之前，我就应该知道写不下去了。远在日本人投降之前，新的形势吸引着我，我满脑子不切实际的空想，没有法子勉强把自己按进旧的回忆里。”应当承认的是，这里说的的确是事实，然而，却是经过简单处理过的事实。

《果园城记》的写作断断续续地持续了八年的时间。1938年9月作者在孤岛上海写下了第一篇《果园城》，次年是创作上一个小小的爆发期，共写成《葛天民》《颜料盒》《城主》《刘爷列传》和《桃红》，1940年写成《傲骨》和《阿嚏》，1941年写成《塔》《贺文龙的文稿》和《期待》，1942年写成《说书人》《邮差先生》和《灯》，1943年写成《狩猎》《孟安卿的堂兄弟》，1944年只有一篇《一吻》，1945年至1946年初写作最后一篇《三个小人物》。

《果园城记》的写作恰好贯穿作家整个抗日战争时期的生活，而流荡在这十八篇小说里的总体情调，与整个抗战时期文艺界的主潮又是那么地不协调，以至于最初的几篇都只能辗转在香港的《星岛日报》和《大公报》发表。这里所体现的，首先就是作为一名独立作家应有的不随波逐流的精神。

然而，在写作《果园城记》的同时，作家居然又写出《马兰》与《结婚》这两部风格迥然不同的作品。回忆和现实，遥远的乡土和脚下的城市，挽歌的忧伤和清醒的现实主义态度，这些未必是彼此矛盾的事物，在那个时代，在作家那里却呈现出一种无法两全的状况。我们看到，芦焚痛苦地摇摆于其中。

这种状况并没有持续很长时间。我们曾经把芦焚和阿索林做过比较。我们说，面对眼前日益凋敝衰败的人物，阿索林企图在其中寻找一种本质的称之为“西班牙的灵魂”的力量，而芦焚则希望寻找一种新鲜的、外在的力量来摆脱这一切。这种寻找一开始是盲目的，作者只能在“阿嚏”这样的传说人物身上寻求寄托，但是在“果园城记”

系列的终结处，这种寻找开始明确。

《三个小人物》写于1946年初，是《果园城记》系列的最后一篇，并署名师陀。也正是从这年开始，作家正式使用“师陀”作为笔名，继而，包括《结婚》《马兰》两部长篇小说、剧本《夜店》《大马戏团》，一律署名“师陀”，并一直沿用。《三个小人物》的情调显然已与以往的篇什大相径庭，它似乎可以被视为芦焚与师陀的分水岭。它讲述的是布政家的大少爷胡凤梧、大小姐胡凤英、门房的儿子小张这三个人的成长史。胡凤梧少爷浪荡破产而死，沉迷于言情小说的胡凤英小姐则沦为妓女，鼻涕小张则成长为共产党的优秀一员。我们很容易看到这篇小说和高尔基早期的名作《三人》之间的联系。《三人》描写三个出身社会底层的青年的三种生活道路，否定了追逐私有财产和逃避斗争的道路，肯定了革命道路。不久，师陀又将这个短篇扩充为一部长篇《历史无情》，于1949年底发表。这两篇小说在写作手法、象征精神以及思想倾向上的相似，使我们很容易做出判断；对于此时的师陀来说，高尔基（或者说高尔基的中国版）的影响已举足轻重，而芦焚的面目，我们已经根本看不清楚了。

五　“历史无情”

1

在对自己最后一部长篇小说《历史无情》的回忆文字里，师陀曾把他几十年来的创作总结成一条经验：“那就是任何文章，在动笔之前你得想好结尾。写文章先得有结尾，其实并不是我的发明，也不是我从任何大作家的作品里学到的。……先有结尾好比射箭有了‘的’，射击有了‘靶’，至少它能帮助你控制文章的发展。”[1]

如果仅仅从单纯写作技巧的角度理解这条经验的话，我们就会同师陀最本质的思想擦身而过。

这段话写于1981年，此时的作者已经在师陀的道路上走了那么

[1] 师陀：《从〈三个小人物〉到〈历史无情〉》，见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年版，第115页。

远，以至于他回想起过去的创作道路时，本能地想到的，可能只是写作《马兰》《结婚》以及《历史无情》的那个师陀，而不再是写作《谷》《里门拾记》和《果园城记》的芦焚。因为我们很难想象，那个沐浴在落日光辉里的挽歌诗人，会把诸如“要想好结尾”这样的经验作为自己写作的精神总纲。我们在芦焚的作品中，所遭遇到的，从来都不是一个事先预定好的结尾，而是一种四处弥漫的情绪。芦焚邀我们一起穿过这样的情绪雾霭，并不允诺有一个明确的答案在终点处。

因此，我们要验证这条经验，只能先从《结婚》《马兰》入手了。先前，我们对《结婚》和《马兰》这两部小说中所体现的典型和寓言的观念已经做了一个详尽的阐释，可以看到，无论是典型还是寓言的创作思想，都是和那个“写文章先得有结尾”的创作经验相一致的。两部小说都各自具有一个明确的目的，一个设想好的结尾，《结婚》是表现上海那个人吃人的黑暗社会对于懦弱知识分子的腐化，《马兰》是表现老北平非共产党人知识分子的软弱和失败，并且，这个预想好的结尾一直很好地控制着整部小说的发展。我们处处都可以看到作者自己的努力，听到作者自己的声音，所有的发展都在作者先验观念的辐射之下。他企图表现这个大时代的生活，而我们从中却看不到真正的生活。尹雪曼指认它们是“为政治服务的一种文学作品”[1]未免过分，但它们却实在是一种为作者主观思想服务的文学，而这个主观思想是和一个预想好的主题和结尾联系在一起的。为什么会这样呢？

这让我们想到了威廉·范·俄康纳，这位《美国现代七大小说家》的编者在此书的序言中说道，“一个小说家不应当预先知道他的题材的意义。他必须等待故事开展，逐渐发现他的主题。如果这本书写完以后，主题极清晰地出现，那么作者大概是隐匿了一些证据，写

[1] 尹雪曼：《师陀和他的〈果园城记〉》，参见刘增杰编：《师陀研究资料》，北京出版社1984年，第262页。

出来的是一套教训或是宣传品”[1]。

于是，在师陀那段经验自述的背后，实际上隐藏着截然不同的两种小说精神之间的较量。一种是事先有一个明确的如同“靶”一般的结尾，而小说的任务就是如同弓箭一样，射准这个竖立在结尾处的“靶”；另一种是把小说本身当作一种寻找、一种逐步的发现，这也就是米兰·昆德拉所说的“小说的精神是复杂性的精神。每部小说都对读者说：‘事情比你想的要复杂。’这是小说的永恒的真理”[2]。这两种小说精神和小说技巧无关，它们体现的是两种全然不同的对于小说本质的认识。我们看到，芦焚走向师陀的过程，也正是后一种精神被前种精神所一步步替代的过程。

226 师陀承认，这经验“不是他的发明，也不是我从任何大作家的作品里学到的”。这是一句需要严肃对待的话。如昆德拉所言，大作家的作品体现的通常正是上述的后一种小说精神，它们恰恰是与这条经验相悖的。因而，师陀的确不可能从任何伟大作品中学到这条经验。那么，如果这经验不是他的发明，那发明和肇始者又是谁？这是一个至关重要的追问。

2

在著名的《致拉萨尔的信》中，马克思和恩格斯谈到了“席勒化”和“莎士比亚化”的关系。他们强调，“我们不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士比亚”[3]。在马克思和恩格斯那里，“席勒化”和“莎士比亚化”代表两种对文学的基本态度，是直接用理性指导作品，还是丰富而复杂的生活本身通过理性诉诸作品。我们可以看到，这实际上正暗合了我们前面所提到的两种小说精神。而我们在师陀所总结的那条创作经验中，所感受到的不

[1] 参见威廉·范·俄康纳编：《美国现代七大小说家》，林以亮等译，三联书店1988年版。

[2] [捷克]米兰·昆德拉：《小说的艺术》，三联书店1992年版，第17页。

[3] [德]恩格斯：《致拉萨尔的信》（1989年5月18日），转引自《马克思恩格斯论文学和艺术（一）》，人民文学出版社1982年版，第180页。

正是一种“席勒化”吗？不正是一种强烈的、把小说的目的作为指导创作的理性精神吗？

虽然现代小说观念在进入中国的时候便带有强烈的目的论色彩，“欲新民，必自小说始”的思想为一时之潮流，但是到了1920年代，虽然存在过“为人生”和“为艺术”的争论，但具体涉及文学的目的，不少作家还是秉持一种相当平实的态度。哈密尔顿（C.Hamilton）的“小说的目的，在使人生的真理具体化于想象的事实的系列之中”的看法，为众多“五四”作家所认可。郁达夫曾有专著《小说论》，其中“小说的目的”一章，即援引哈密尔顿这段话，反对任何“目的小说”或“宣传小说”，因为它们要为顾及目的而有损事实的真实性。瞿世英《小说的研究》以为，“艺术的目的是真，是美”。叶圣陶则更是抛开“为人生”或“为艺术”的框框，直陈文艺所追求的即是达到与表现对象的“物我一致”[1]。陈钧则更表达了对小说中劝惩的反感，“盖此类小说，作者于作书之先，未尝有一番观察，特先有目的而后制成小说，以图发挥成见耳”[2]。

大革命时期，激荡的国内形势使得文学与社会的关系日趋紧张。1932年，瞿秋白将马克思、恩格斯关于现实主义文学的思想首次介绍入国内，但他似乎并未真正理解这种现实主义态度的内在文学本质。他将“席勒化”解释为脱离广大群众，不注意阶级斗争，而将“莎士比亚化”解释为重视对事实上的阶级斗争的描写，揭露真正的社会动力和历史的阶级的冲突。[3]于是，“席勒化”和“莎士比亚化”的差别，在瞿秋白这里就惊人地变成了两种指导创作的理性观念的差别。20世纪三四十年代国内对于马恩文论思想的理解，受此影响颇深。极端的文学目的论也借机披着马克思主义文艺思想的外衣迅速抬头，并

[1] 叶圣陶：《文艺谈》，转引自沙似鹏编：《中国文论选现代卷（上）》，江苏文艺出版社1996年版。

[2] 陈钧：《小说通义·总论》，转引自严家炎编：《二十世纪中国小说理论资料》，北京大学出版社1997年版。

[3] 参看瞿秋白：《马克思、恩格斯和文学上的现实主义》，《现代》1933年第2卷第6期。

随着中国社会持久的动荡，成为文学论争的焦点。以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为例，它可称为被误读的马克思主义文艺思想在中国的一次总结，那著名的“六更”（即“文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想，因此就更带有普遍性”），同样是用一种明确的目的理性来代替真正的生活，它离更丰富、更真实的“莎士比亚化”相差甚远。

3

然而，要追问到师陀所谓的“这种经验的发明者”，我们还不能仅仅停留在瞿秋白这里。他使得马克思主义文艺思想做了一个中国化的变形，而促使他做出这种举动的，可能是我们更为关心之所在。

在本文的“引言”部分，我们曾谈到了唯科学主义及其相应的历史观。在唯科学主义历史观里面，有一种对于理性的极端自负——先有一个对于未来的明确认识，然后希望通过理性的控制来达到这个目标。我们有必要再重述一下师陀的“经验”——“先有结尾好比射箭有了‘的’，射击有了‘靶’，至少它能帮助你控制文章的发展。”当这两种认识连同瞿秋白的误读被置入同一思考领域之时，有一个怀疑会自然产生，那就是，师陀的“经验”以及瞿秋白对于马克思主义文论的误读，是否就是这种唯科学主义历史观的文学翻版呢？

在新文学运动的一开始，我们就在胡适和他的战友们那里，看到了这种披着进化论外衣的唯科学主义历史观。

按怀特海的说法，进化分两个方面，一面是机体适应一定的环境，另一面是机体创生一定的环境[1]。无论哪方面，进化都是一件复杂而长期的过程，创生一定的环境并不简单地意味着可以按照自己的愿望改造周围的环境，“无论是生物进化还是文化进化，都不

[1] 参看[英]怀特海：《科学与近代世界》第六章，商务印书馆，1959年版。

承认有什么‘进化规律’或‘不可避免的历史发展规律’”[1]。然而，“五四”对于进化论的接受，是建立在对赫胥黎《进化论和伦理学》的严重误解之上的。“物竞天择，适者生存，弱肉强食，优胜劣败”——这一严复所归纳的并为国人所热诚信仰的警句，一旦和当时对于科学理性的崇拜相结合，反而奇怪地具有了一种反进化论的思想。从对过去“物竞天择”的经验主义认识演变成激发我们主动地去选择未来的“人择”；从“适者生存”的实证主义认识中，得出那些已不再生存的，已成为历史的思想和文化都可以作为“不适者”而予以抛弃的历史相对主义见解。从这两种认识中，我们可以清楚地指认出我们在“引言”中所提到的，基于唯科学主义立场的历史主义精神。

因此，当胡适大声地疾呼“今日之中国，当造今日之文学”的时候，他显然并不清楚，自己实际上已经偏离了一直崇信的进化论思想，他已然相信人们可以对于新文学的未来做一个自觉的、理性的设计。这种“造今日之文学”的精神，成为日后几十年新文学运动的一个基本信念。同样，本着“适者生存，优胜劣败”的历史相对主义认识，沈雁冰才大力宣扬在欧洲方兴未艾的自然主义文学，并且为中国仍“徘徊于‘古典’与‘浪漫’中间”而感到忧虑。

4

在胡适等人的唯科学主义历史观里，虽已经隐含了对未来文学的目的论的规划意图，然而，这毕竟只是一个宏观的没有侵害性的设想。更多时候，上述的这种历史主义态度，在“五四”新文学的开端时期，实际上起到了一个正面的、积极的促进作用。正是在这种历史主义态度指导下，传统文学中一直被忽视的白话文学和俗文学得到了

[1] [英]哈耶克：《致命的自负》，冯克利，胡晋华译，中国社会科学出版社2000年版，第24页。

有效的梳理，西方文学中最新最热的思潮和理论也被迅速地引进。[1]

但是，另一方面，在这种唯科学主义历史观业已成为人们世界观一部分的情况下，当四十年代中国再次面临一个新的抉择的时候，一种对于历史趋势的认识，就成为作家们首先就必须面对的问题，同时，一种担心被历史潮流抛弃的恐惧心理，开始在越来越多的作家那里出现。

以闻一多为例，他写于1943年的重在谈论新诗发展的《文学的历史动向》一文，虽然在深度和广度上远远超出胡适当年的《谈新诗》，但其所持的历史主义态度却和胡如出一辙。“每一时代有一时代的主潮，小的波澜总得跟着主潮的方向推进，跟不上的只好留在港汊里干死完事。”而这里面所透露出的，又不单单是闻一多一个人的焦虑。李广田也在1946年有过类似的思考，“必须认识当时的文化思潮，以及当时的政治方向，使自己的创作活动与当前的文学运动文化活动，以及政治运动，能够息息相关，……一个人的顽固泣不回时代的方向”[2]。而对于四十年代的作家们来说，可以看得见的主潮是什么呢？“时代的路向渐渐分明，集体的要求渐渐强大，现实的力量渐

[1] 以小说方面为例，“五四”时期关于探讨小说艺术的书籍，数量之繁多，理论之新颖，令人惊叹。以清华小说研究社名义出版的《短篇小说作法》，表现出一种对于理论的关注与热诚，内容多受当时流行的英美结构主义学院派的影响，其中梁实秋所写的九、十两章《小说的主体》，大谈小说中的事实、焦点、悬疑等等，每每令人想起戴维·洛奇的名著《小说的艺术》。瞿世英的《小说研究》，仅其所引的西方理论家和作家就有：M.阿诺德、写《小说研究》的柏雷、霍桑、左拉以及福楼拜，从这份名单上我们可以一窥当时国内对西方现代文学的熟悉程度。沈雁冰《人物的研究》的参考书目上，居然就有六本同时代的欧美小说理论著作，而经常出现在引文名单里的哈米顿的《小说法程》，也由后来被视为保守派的吴宓作序，于1924年在国内翻译出版。此外，孙俍工的《小说作法讲义》、谢六逸的《小说作法》、郁达夫的《小说论》，虽各具特色，但同样都是以流行的西方文学理论作为依傍。更值得一提的是郑伯奇，他的《〈寒灰集〉批评》，取与沈雁冰同样的历史主义态度，却是用来反驳沈所提出的自然主义和绝对客观的描写方法，因为正是依据于这种历史主义态度，他看到了西方现代派对于自然主义的超越。

[2] 李广田：《文学运动与文学创作》，转引自《李广田文学评论选》：云南人民出版社1983年版，第209页。

渐逼近。”[1]朱自清的这番判断基本准确。

在这种情况下，与朱光潜、沈从文等秉承自由主义立场的作家不同，一个具有历史主义世界观的作家，首先想到的就是如何去自觉地迎合这种时代的主潮。“应时而动”，“顺大势而发声”，这些中国传统思想里对于天道流转的规律性认识，和唯科学主义历史观相结合，促使大批作家积极主动地调整自己写作的方向。

其中，老舍应当算是一个值得一提的例子。一方面，他相当明确抗战之后文艺的主流所在；另一方面，他又对自己的才能有一个清醒的认识，“蜗牛负不起战马的责任来”[2]。于是他暂守缄默，放弃了小说，选择一些通俗文艺作为迎合时代潮流的应急手段。但是即使这样，他最终也未能免俗，一部《火葬》，以其作者都清楚了解的失败，见证了这个时代独立作家对于时代主潮迎合的努力。

直到此时，我们或许才真正明白师陀在总结一生创作经验里强调要先想好结尾的意义。因为“结尾”就意味着未来的历史趋势，意味着我们前面所提到的，高尔基所谓的“第三种现实——未来的现实”。“想好结尾”就意味着先对这个趋势，对这个“第三种现实”有一个明确的认识，把它作为射箭的靶，作为一个努力的方向。

5

与这种历史主义世界观相并列的，是小说自身职能的转变。

谈到文学的职能，一向有“文以载道”和“诗以言志”两种说法，而“载道”和“言志”作为两个对立的派别，更是通过周作人的《新文学的源流》广为人知。钱锺书对此深感不满，“在中国旧传统里，‘文以载道’和‘诗以言志’主要是规定各别文体的职能，并非

[1] 朱自清：《历史在战斗中》，《语文零拾》，转引自朱乔森编：《朱自清散文全集（中）》，江苏教育出版社1996年版，第35页。

[2] 老舍：《三年写作自述》，转引自《老舍生活与创作自述》，人民文学出版社1982版，第62页。

概括‘文学’的界说”[1]。他以为，在西方文艺理论输入中国后，我们常把“文”一律理解为广义的“文学”，把“诗”理解为文学创作精华的同义词，因而，那两句本来不算矛盾的话，就如同“两口儿都上北京”和“双双同去上海”一样，变成相互排除的命题了。这其中原因，自然是对于传统不熟悉的缘故。

钱锺书这番话自是洞见，在此基础上，我们还可以进一步指出，其实每种文体的职能也并不是固定不变的，它在不同时期因其对于实际生活影响力的大小、所承载任务的不同，分别承担不同的角色。实际上，我们可以把“文以载道”和“诗以言志”换一种说法，即“主干以载道”“偏枝以言志”，这样就不会造成什么误解了。于是，由唐至宋，当诗的影响扩大到一定程度，由“偏枝”成为“主干”后，“载道”的任务也自然施加于它之上。与之类似的是小说，从明清到现代中国，它也经历了一个从“偏枝”到“主干”的过程。

“五四”之后，小说对于现实生活的影响力逐步扩大，人们对于小说的要求也在慢慢地改变。如果说1920年代早期小说还可以自由地“言志”的话，那么，到了1920年代末，作为“偏枝”的小说逐步壮大为可以表达思想见解，并借以产生各种影响的“主干”，“载道”的职能也就自然而然地被赋予其上。从而自然就有了沈从文所看到的景象，“民十五以后，文学运动同上海商业结缘；民十八后，又与国内政治不可分，成为在朝在野的政策工具之一部”[2]。

于是我们看到，一方面，如前所述，唯科学主义的历史观对未来的文学方向已作了一个理性的规划，并要求作家向着这个被规划好的目的迈进；另一方面，小说又被设想成一种强大的“载道”工具，可以有能力实现种种历史主义的目的。这两者一结合，落实到1940年代那些以写小说为业的作家身上，其压力可想而知。很自然的，会有三种结果出现，或者像沈从文那样写不下去就干脆封笔不写了；或者是

[1] 钱锺书：《中国诗与中国画》，《七缀集》，上海古籍出版社1994年版，第4页。

[2] 沈从文：《新的文学运动与新的文学观》，见《沈从文选集·文论卷》，四川人民出版社1983年版。

特立独行地写那么几年，然后也是偃旗息鼓，如同钱锺书和张爱玲；而最为常见的，便是如老舍、巴金、师陀这些作家，依然继续写，却也是自知无法再写出什么像样的小说了，只能聊尽一个作家的职责。

实际上，并不是没有人看到现代小说的这种困境。唐湜在1947年时就曾指出，现代小说正陷入两条战线的斗争，其中一条战线就是“与庸俗的唯智主义（或理性主义）”[1]的斗争。他业已看到那种源于唯科学主义的理性自负对于现代小说的伤害，遗憾的是，他的声音过于微弱了。

“历史无情”，这是师陀最后一部长篇小说的名字。他是真的感受到那种历史潮流席卷而来时的无情力量了吗？抑或只是一句斩钉截铁的宣言？我们无从知晓，只是，我们却真的可以从中感觉到一种“历史的无情”，它能把一位颇具才华的小说家慢慢改造成一个失去一切个人特点的“传声筒”。而据说，这只“传声筒”里所传递的，是不可阻挡的历史潮流的声音。

结语

现在睁开眼睛，一条狭窄、垂直的小径。

——约翰·阿什贝利

每个作家都应当有“自己的园地”，或许他们的文学枝叶日后会在天空相交错，但他们首先要做到的是，必须深深地扎根于各自最适宜的土壤里。

无论芦焚多么不愿意把自己与京派作家相提并论，京派小说中普遍存在的“回忆”精神，却滋养着芦焚最好的小说。回忆意味着追寻过去。那些失去的过去，既是自己曾体验过的，如今又和自己保持着一个适当的距离。这种“体验”和“距离”在“回忆”中的谐和，不仅代表着京派一个派别的文学理想，也是一种普遍的对于文学的要求。瓦雷里对于普鲁斯特的颂扬，伍尔芙对于未来的小说“将从生活

[1] 唐湜：《路翎与他的〈求爱〉》，《文艺复兴》，1947年第4卷第2期。

后退一步”的预言，歌德对于“叙事诗应当把一切事件表现为完全过去了的事”的主张，都从不同侧面凸现了这种要求。

但是，在从芦焚到师陀的过程中，这种“回忆”精神慢慢地丧失，作家最终选择了“往前看”而不是“往后看”。与此相一致的，是“体验”和“距离”在师陀小说里的丧失。于是，单从小说文本来看，我们会认为师陀与芦焚是两个人，因为那片属于芦焚的“自己的园地”，已经全然被师陀所摒弃。

然而，在这条从芦焚走向师陀的越来越狭窄的小路上，我们又不得不正视一种为四十年代大多数作家所共有的极端自觉的努力。在历史主义的世界观指引下，他们希望自己不被时代所抛弃，认为自己正在选择一条正确的道路，并为此可以牺牲一切。

我们很自然会想到巴金，这位刚刚度过百岁华诞、生命力比同时代人都要顽强的老人，以及他在《寒夜》里所记录的两位普通知识分子被时代浪潮裹挟而去的故事。文学乃至生活的自由，和历史的规划，在《寒夜》的作者心里剧烈地斗争，而后者的胜利使得《寒夜》成为一个分水岭，在日后五六十年的悠长岁月里，作为小说家的巴金，已经遗憾地不复存在了。

还有曹禺，他曾不停地为艺术生命应有的自由抗争，却最终自觉自愿地认同了扑面而来的历史大潮。于是，他开始根据时代提出的问题，先确定一个个明确的理性主题——“知识分子改造”“民族团结”等等，再把这些主题敷衍成一个个形象。而据此创作出的诸如《明朗的天》《王昭君》这样的戏剧，体现的不也正是师陀的那条“先想好结尾”的经验吗？

行文至此，对于本文一开始所提出的那个困惑，或许可以有一个较为清楚的答案。这些为我们所推重的新文学作家，纷纷从“自己的园地”中奋力而起，决然地走向一条狭窄而垂直的小路。他们在追求某些为他们所珍爱的理想，却明显地产生了并且不得不承担与他们预期大相径庭的后果。这是一种并不限于文学范围的普遍困境，他们在某个时刻身处其中，毫无办法。

收入本文集正文部分的文章，是我2009年到2013年间写下的批评文字的大部分，在我的生活中，这是一个相当重要的时期。在2008年夏天我结束了之前稍显动荡的工作状况，来到上海作家协会即将改版的当代文学批评刊物《上海文化》做编辑，一直至今；与此同时，在人生迈入中途之际，我被鼓励开始摸索某种为己的写作方式和写作目标，作为某个阶段性的产物，这部分文字即将形诸一本名为《既见君子：过去时代的诗与人》的小书。于是，一方面，作为编辑必须重新对中国当代文学（包括文学评论）的新作品保持密切的关注；另一方面，作为写作者的我却正在逐渐脱离当代文学划定的诸种轨道。这两方面的合力，抑或是张力，所引发的激情和焦虑，导致我写下了收录在此处的大多数文章。

尽管在这些文章中我谈及的都是一些具体的文学作品，也委实表达了一些自己对文学的看法，但我清楚地意识到，它们都不能算是地道的文学批评。因为在严格意义上，批评这个词，始终都是针对优异的作品而言，或者说，批评本就是对优异的辨识、召唤、理解乃至欲求。平庸作品不值得费工夫讨论，因为生命有限，也因为忘川之水汹涌，终将淹没一切，虽然有时连最优异者也不免沉沦其中。然而，激发我写下本文集中大多数文章的动因，却与优异无关，而仅仅是某种作为普通读者的不满。这种不满在阅读具体作家作品过程中萌生，并由于该作家作品已经拥有的不实赞词而变得分外强烈。在撰写这些文章的过程中，我一再想起一段尼采在《历史的用途与滥用》里讲过的话，最终我将它作为本书的题词。在我看来，

至少在文学领域，假想一位当代中国作家及其作品具有多种他实际上并不具有的美好，已经成为时下诸多所谓文学批评家和文论写作者的主要工作。这种接近疯狂的行为的存在，使得我源自不满的表达虽然在美学上是无益的，却似乎意外地具有某种伦理上的必要性。

有一种说法认为，既然如今严肃的文学出于种种原因已经处境艰难，那么作为文学批评，更应该竭力去发掘和褒奖现有作品中一息尚存的好，而非一味指摘和挑剔其中的不足。这本意上可以视作一种用心良苦的隐微术，即通过对一些东西保持沉默，通过只述说一部分的真实，来委婉表明自己的态度。但是，隐微术从来都只是有身位的哲人的专利，因为唯有哲人的沉默才是有效的，才可能被少数用心的读者辨识。隐微术不应该也不可能被扩展成一种普遍的写作方式，因为一旦如此，隐微术也随之自然失效。对于我这样一个普通的写作者，自觉应该首先尽力做到的，唯有诚实而已，诚实地面对写作的困难，诚实地表达自己的判断。

由于我在这本文集的诸多文章中所表达的判断，大都是针对刚刚出现不久的当代文学新作品而言，因此我还必须面对一种似乎越来越流行的观点，即认为新作品不应该用过去的美学标准和已有的阅读经验去衡量，新作品如果令人不满，或许它正是在参与创造未来的美学标准，我们作为读者应搁置争议，静静等待时间的裁决。这样的观点几乎无懈可击，只是我始终难于苟同，更倾向于米兰·昆德拉所说的，“追求未来是最糟糕的因循守旧，是对强者的胆怯恭维”。以追求未来的名义消解过去，其结果是只剩下苍白无根的现在，只剩下可以被胡乱打扮肆意命名丧失免疫力的现在。事实上，有多少的恶，不都是假借未来的名义来施行世间的吗？我们的一切都拜过去所赐，所谓的未来也同样由过去造就，所有的创新，假如真的存在，也都是从过去的泥土中长成，唯一的问题仅在于，是何种过去，是谁之过去。让·热内说：“我不太能理解艺术中所谓的创新。一件作品应该被未来的一代代人理解吗？但为什么呢？这意味着什么？他们要使用它吗？用它来干什么？我不太明白，但我却模糊地认识到，所有的艺术作品若想达到最高境界，必须从创作它的时刻起穿越千年，带着无限的耐心和专注，尽可能连接起满是死者的远古之夜，这些死者将在这作品中认出自己。艺术作品不是留给一代代孩子，而是赠予数不胜数的死者的。

他们赞赏或拒绝它。”

以上这种种自述，也许能勾勒出一个好战的保守主义者的面目，抑或还是一个有洁癖的道德家，但所谓的文学批评家在哪里？他持有的美学立场和批评标准是什么？我对此一无所知。长久以来，我都着迷于罗兰·巴特在《小说的准备》一书中展现出来的对自身灵魂和爱欲的无尽探求，于是我将这本书取名为《批评的准备》，算是一点不成样子的小小致敬。

感谢吴亮老师，如果没有他的提携、鼓励与推动，这本书里的很多文章我大概根本就没有机会去写。他提醒我应注意文章内在的节奏感，纵容我按照自己的心意写作，并一再给予最慷慨的褒奖。能在他主持的《上海文化》杂志工作并写作，对我而言是一件无比幸运和不可思议的事。同时也要感谢王周生老师，正是她的热诚相助，让我才有机会把职业和兴趣最大限度地结合在一起，我一直害羞于向她表达我的谢意。

感谢程德培老师这几年来的关心和扶持。对我而言，他既是最纯粹的写作者的典范，又是最热诚认真的读者的典范，同时，更是日常工作生活中值得珍视的温暖存在。

我在复旦大学读书的时候，就一直默默听陈思和老师的课，而他当年操持的“火凤凰·新批评文丛”，其中不少本，可以说是我接触当代文学批评的入门读物。因此，当得知“火凤凰”将再度起飞，而自己竟也能够厕身其中，心里的那份欢喜感激，难以言喻。

书中正文部分所有文章，都曾在报刊发表过。其中一些较长的文章主要发表在《上海文化》杂志。此外，《短篇小说与长篇小说》一文发表于《上海文学》，其余短文相继发表于《南方都市报·阅读周刊》《时代周报·时代阅读》《文汇读书周报》《深圳特区报·读与思周刊》《鲤》等处，感谢这些报刊的编辑朋友，他们的耐心与厚爱，给予我很大的动力。

附录里所收的，是我读研时的毕业论文。它曾经被张新颖老师收入他主编的一本名校优秀硕士论文选，算是我短暂学术生涯的高峰体验。长久以来他对我的关心和批评，是三年复旦校园生活留给我的为数不多的珍贵收获之一。这篇写作于将近十年前的论文，研究对象是一位不太有名的中国现代作家，无论是从写作对象、写作方式还是从中流露出的批评志向，它和正文部分的文章或许都可形成一种有趣的对照。因为编辑这本书的缘

故我才重新翻看它，见到自己曾在论文后记结束处写下的话："我想我应当感谢复旦，是它使我得以结识一些非常好的老师和朋友。同时，也是它给予我一段安静的岁月，让我能以一份全新的心态去面对未来。而未来，正如卡尔维诺所呼唤的，'你将在现在尚未造起的城楼的旗杆上，升起什么样的新旗帜来欢迎我'？"如今，这本小小的书，算得上是一面勉强升起的、意外的旗帜吗？

最后必须要提到的，是我的业师许道明先生。在复旦跟随先生读书的三年，于我而言是一次生命的转折。先生是治现代文学批评的名家，我对批评和理论的兴趣，如今想来也完全得益于先生的影响。我记得先生开列的第一本必读书就是《中国新文学大系导言集（1917—1927）》，而我在撰写毕业论文时，先生指点我参考阅读的，会是M.H.艾布拉姆斯的《镜与灯》。先生的弟子不多，上课一般都是在家中，他又主张因材、因阶段施教，宁愿自己多费点力气，也不愿偷懒把各年级的弟子混在一起教。我有时想起过去每次到先生家里的情景，常就是那么寥寥的两三个人，坐在沙发上，一边品着天南地北的好茶，一边聆听先生的教诲。在他严厉难以接近的外表下，是一颗敏感温厚的赤子之心。他曾自比是老蝴蝶，而学生在他眼里，都是些尚未变成蝴蝶的毛毛虫，他爱他的学生，就像振翅飞翔的蝴蝶爱自己暗昧的前身。

先生恍然间已经去世八年多了。除了附录的毕业论文是经过先生认可之外，书里其余的文字，都不曾有幸给他看过，但这本小书依旧是献给他的，希望他能够满意。

2013年10月7日于上海

上架建议:文学理论与批评

ISBN 978-7-5378-4301-0

9 787537 843010 >

定价：35.00元

B o o k s

北岳好书儿

官方微博

官方网址：
www.bywy.com
博　客：
http://blog.sina.com.cn/u/2937089130
微　博：
http://www.weibo.com/beiyuewenyichubanshe

[General Information]
书名=批评的准备
作者=张定浩著
丛书名=火凤凰新批评文丛
页数=238
SS号=13699214
出版日期=2015.01
出版社=北岳文艺出版社
ISBN号=978-7-5378-4301-0
中图法分类号=I206.7
原书定价=35.00
主题词=中国文学-当代文学-文学评论
参考文献格式=张定浩著.批评的准备.太原：北岳文艺出版社,2015.01.
内容提要=本书主要内容包括：年老的迷惘一代、旁观者的道德、失败者格非、一个地域的受害者、人性的彩膜、骆以军的大麻小说、拐了弯的诗人、胡诌诗与乱弹琴、坏诗的秘密等。

封面
书名
版权
前言
目录
辑一
年老的迷惘一代
旁观者的道德
失败者格非
一个地狱的受害者
人性的彩膜
骆以军的大麻小说
拐了弯的诗人
胡诌诗与乱弹琴
坏诗的秘密
辑二
假想的煎熬——对苏童《黄雀记》的一种解释
被打捞上岸的沉船——张炜《你在高原》
徘徊在零公里处的幽灵——马原《牛鬼蛇神》
皇帝的新衣——阎连科《四书》
快感的形成与失去——李师江《神奇的大妈》
职业的和业余的小说家——兼论宁肯的《环形山》
《第七天》：匆匆忙忙地代表着中国
辑三
论经验
短篇小说与长篇小说——以几位年轻小说家为例
辑四
文学的形状
读《剑桥中国文学史》上卷
雨声潺潺，像住在溪边
文学是写可珍重的东西
智性的柔弱
寻找试金石
语词的篝火——论贾勤《现代派文学辞典》
文学与政治——近距离看林达

小说家自己的命运——读王安忆《天香》
拥抱在用言语所能照明的世界——读金宇澄《繁花》
附录：从芦焚到师陀——在一条文学道路的背后
后记
封底