

目 录

激浊扬清，郁为不朽者矣	1
理论的遮蔽和有限	8
文艺批评就是一种价值判断	17
文学批评：价值判断和文本细读	22
故乡和文学的高度	25
西部文学的敞开与照亮	28
“并没有忘记天下”与“小摆设”	33
乡村书写的挑战和机遇	41
钱锺书：卮言与文学评鉴	44
人是站在废墟中的神	
——俞宁散文论	57
读阎连科小说：“仿佛头被人摁进水里”	67
鲁迅之后有她	
——论张爱玲散文	77

谋生，也谋爱	
——苏青散文论	93
用丰富的细节呈现逝去的人和事	
——《陶庵回想录》读后	116
通俗小说写法下的叙事和人性	
——格非长篇小说《月落荒寺》论	127
内心深处的黑暗与爱	
——虹影小说“女儿三部曲”论	148
桃花源的失落与寻找	
——叶炜长篇小说《踮踮》论	165
让“乡土”自己说话	
——评叶炜长篇小说《福地》	180
史诗和现实的对话与交融	
——梅卓长篇小说《神授·魔岭记》论	188
《康巴》：时代大裂变中的人性思考	205
折射出一代知识分子的悲剧命运	
——丁帆散文集《先生素描》读后	220
怀念英雄的时代	
——刘猛《最后一颗子弹留给我》（终结版）评论	228
良知与诗意：路遥的现实主义美学追求	234
寄慨遥深的《一亿六》	236
家文化下的女性境遇与伦理迷失	
——贾平凹长篇小说《极花》论	242

侠客 革命 女性	
——马步升长篇小说《刀客遁》论	265
追寻神灵隐去的路径	
——阿信诗歌简论	283
凉州文学的紧皮手	
——李学辉和他的小说	294
博雅胆识，学而有才	
——古远清港台文学理论批评论	301
沿波讨源，虽幽必显	
——读龚鹏程《文心雕龙讲记》	325
文学批评的伦理之光	
——李建军《并世双星：汤显祖与莎士比亚》论	333
王家卫《花样年华》的旗袍叙事和男性凝视	351
男权视角下的女性形象	
——希区柯克电影中的女性论	369
后 记	395

激浊扬清，郁为不朽者矣

最近一直在阅读古远清先生的著作。他勤于笔耕，港澳台、大陆的文学史、诗歌史、文学理论批评史等，皇皇几十卷，几可等身。我最佩服他的是敢于直言，从不选边站队，一切都从自己的艺术直觉出发。其实，这应该是一个文学批评家、文学史家的基本素养，但放在当下，却成为一种优秀的品质了。这方面，多年来，我多次撰文讨论过，这里就不再赘述了。只想借此机会，谈谈如何做好文艺评论的权威性和有效性问题。

海外华文批评家，我比较看重夏济安、夏志清兄弟。夏氏兄弟，不仅艺术感觉好，而且视野开阔，学养丰厚。相对来说，夏济安要更加优秀一些，可惜天不假年，英年辞世。现代学人陈师曾也是中年而卒，让人如今思之，不禁扼腕叹息。不然，陈师曾会成一位大师的。只看他的绘画和美术研究，那境界就超出时人多少。及今大家都知道陈寅恪，却罕谈他的哥哥陈师曾。陈师曾对齐白石走向世界，贡献甚大。我感觉他对鲁迅的美术素养，也颇有影响。

夏志清的《中国现代小说史》60多年了，如今读起来，依然芳香犹存。就像陈平原说的，不在于搬用了什么西方理论，而是他过

人的艺术感觉（大意）。他对现代著名小说家的评价，以自己的慧眼看到的那些卓异之处，至今依然有价值。夏济安且不论，夏志清毕竟是英国文学的博士，他对以英国为主的欧美文学，有很高的造诣，也通读了世界文学大师的很多著作。这些伟大的文学经典养就了他超人的艺术直觉，培养了他优异的审美眼光。以此旁观中国现代小说，当然洞若观火，易于一针见血，也能看见别人看不见的作家，比如张爱玲、钱锺书等。

所以，文艺评论的权威性，还是来自评论家自身，来自评论家的学养、眼力和艺术直觉。人呀，还是看不见自己看不见的东西。这也就是《庄子》中的河伯，看见大海的惊叹：“吾常见笑于大方之家。”井底之蛙，怎么能知道天空的广阔和海洋的辽远呢？最可怕或可笑的是，有些井底之蛙出井了，还头上套着那个井，所以，虽然走遍世界，所见还是那个井。不是你游走了多少地方，就一定有见识。康德一辈子没有走出他那个小城，但他对世界的认识，罕有人及。周作人没有去过希腊，但他对希腊文化的理解，似乎超过过去多次希腊的罗念生。他批评丰子恺对日本文化的浅薄和《源氏物语》译文的糟糕，“乃是茶店说书，似尚不明白源氏是什么书也”。包括批评他的画，“形似学竹久梦二者，但是浮滑肤浅，不懂‘滑稽’”，处处显示着他的卓异。有人认为这是周作人的“偏见”，甚至还说是落魄之后的周作人对丰子恺的妒忌。这就只能看见说者的浅薄了。

还是以古远清为例。他多年僻居一所非文科大学，没有弟子，没有团队，甚至没有过硬的平台，但几十年下来，他却撰写出版了那么多优秀的学术著作。这是让人很为感佩的。他的《台湾文学理论批评

史》虽然还留有一点时代的印痕，但总体而言，是一部让人喜欢的著作。我读他，是从他的《中国诗论五十家》开始的，当时就觉得难以卒读。一者选人太多，有些基本还不够诗论家的资格；二者文字太多意识形态的烙印，缺乏学术性的深入讨论。但接着读他的港台文学理论批评史，都是很厚的大著，发现变化很大，对港台学者、批评家的论述，大都极深入，体现他很厚实的学养和见识。当然，敢于直言，就不必多说了。因为这是学者、批评家的基本素养。

于是，我就从微信给他发了一段话：

古老师，从1986年的《中国诗论50家》，到1996年、1997年的《台湾文学理论批评史》《香港文学批评史》，这个跨度是很大的。不知这之间，发生了什么？50家，还是很意识形态的。但后面两本书，就有了很大的变化，视野、眼力、学养，都有一个很大的飞升。我个人甚至觉得这两本港台文学批评史，可能是您的代表作。谢谢。

古远清先生很快回复了：

是研究台港文学，使我观念变化。克家在信中批评我搞台港，对谢冕过于美化。

刚接到他的微信，我一时没有反应过来。后来一想，懂了。对于一位优秀的评论家来说，评论对象的高低，确实很重要。没有才华的人，只能评论那些三流，或者不入流的作家作品，而对真正有天赋、学养的人来说，还是要挑战那些真正的大家。因为面对这些优秀的作家作品时，才能真正展现自己的才华，而且还能提升自己的水平，是一种双赢的结果。毕竟港台当代文学，还是名家辈出，评论家有夏济安、夏志清、叶维廉、颜元叔、刘心皇、郑树森等，

学者有台静农、曹聚仁、郑学稼、胡秋原、吕正惠等，作家有白先勇、刘以鬯、痖弦、余光中、洛夫、郑愁予、金庸、李敖等，在当代文学的时间段内，佳作频出，大家较多。一遇到这些大家、名家，古远清的文字，就飞扬起来，极有功力，视野开阔，让人激动。

臧克家批评古远清“美化”谢冕，因为他是反对朦胧诗的。他一直反对古远清从事港台文学的研究。读他俩的书信，就知道后来肯定是要分道扬镳的。在价值观上，本来就差距很大。鲁迅和周作人的分手，众说纷纭，其实有一个很重要的原因，就是两人审美观的差异，一个平和、冲淡，一个犀利、深刻。分手，则两个大师；不分，周作人就无法形成自己独有的风格。这也是一个重要原因，我自己私下认为。

古人说：“曾经沧海难为水，除却巫山不是云。”就是这个道理。还说：“五岳归来不看山，黄山归来不看岳。”我去过泰山、黄山，让我梦魂牵挂的，还是黄山。黄山的树，黄山的云，黄山的路，都是那么的迷人。我也明白，黄宾虹为什么那么痴迷黄山了。

所以，文艺评论要有权威性，真的很难。首先，评论家要敢于直言，敢于公开表达自己的观点。毕竟都是人，有虚荣心，更何况有些作家、学者，已经以大师自居，你批评他，他能不恼羞成怒，火冒三丈吗？有些作家，身旁一群“粉丝”级的教授、博导，你批评作家，就会引起他们的激烈反扑。因为他们就靠这位作家吃饭呢。这样的情况下，从事文学评论，就很有风险。我们一再说，敢于直言是评论家的底线，最基本的素质。但在有的情况下，其实往往似乎是最高的要求了。其次，评论家本身要公正，不能搞哥们评论，吹捧一方，贬低另一方，像当年的成仿吾、钱杏邨。这个就是

人品问题了。此处不多说。再次，评论家自身的素养要高，不仅要具备艺术素养，还需要哲学素养。英国学者罗伯特·伊戈尔斯通在《文学为什么重要》中写道：“文学批评命名的是一片相当广泛而宽阔的领域，就像它所检视的文学一样，这片领域也受到诸多方面的影响：政治、艺术、历史、文化、哲学。”所以，作为文学评论家，没有广博的学养和视野，怎么做文学评论呢？浏览一下韦勒克的八卷本《近代文学批评史》，勃兰兑斯的六卷本《十九世纪文学主流》，就知道做一名优秀的文学评论家，何等不容易。

我曾在《提升文艺批评的思想力量》一文中说：“作为一名优秀的文艺评论家，首先需要的肯定是对文学艺术的那种审美直觉，那种对文学艺术史的谙熟，那种艺术判断力。但仅有此还不行，还必须有一定的哲学修养。哲学会给批评家一双慧眼，让他穿透文本，看到文本后面的东西。鲁迅作为伟大的文学家、思想家，他的创作超越时代，他的文学批评也是眼力非凡，他关于陀思妥耶夫斯基的两篇短文，我非常喜欢，认为到目前都为人所难及。李长之《鲁迅批判》及关于司马迁、陶渊明、李白等论著，都能够穿越历史云烟，历久弥新。除了他的不羁天才之外，他的思想之光，也是无法否认的。当年他在清华大学，先学生物学，后转入哲学，尤其醉心于德国古典唯心论哲学和形式主义美学。”

如此，在进行文学艺术的评论之时，就不会生搬硬套西方文论，而可以把它内化为自己的骨血，外化为一双慧眼。不仅可以见人之未见，而且还能够言人之未言。优秀的文学理论或者评论，其实也是一个命名的过程，或者说是词与物的关系。分析哲学说，语言的边界，就是世界的边界。当你可以用词语表达你对某物的认识

时，或者让某物呈现出来时，你也就成功了。比如我的老师王建疆，他针对中国当下的文化现状，提出一个词：“别现代”。我觉得就很好，角度独特，对我们认识当下中国很有价值。他从兰州孔雀东南飞到了上海，这种文化的差异，才使他可以灵感乍现，有了这个理论。李泽厚提出“救亡压倒启蒙”，或者“思想家淡出，学问家凸显”，都颇有价值，让人耳目一新。要能提出这样的“词”，就需要一双灵魂之眼，或用王国维的话说，“偶开天眼觑红尘”，这是很不易抵达的境界。

我们阅读或评论一部作品，也是需要这种“天眼”的，需要这种纯真之眼。否则，你看到的都是普通读者看到的，或者还不如普通读者，哪有什么价值呢？独具只眼，独辟蹊径，这才是一个评论家应该做的，也最能体现一个评论家的水平。

古代诗文评家评论一位作家，往往就一句话，甚至一个词（字），足矣。如韩潮苏海、郊寒岛瘦，即是。评价韩愈的文章如“潮”，苏轼的文章如“海”，孟郊的诗是“寒”，贾岛的诗是“瘦”。虽然一个词（字），但多么准确呀。这需要何等功力。还如，盛唐气象、建安风骨等，皆是。林庚可以提出“盛唐气象”，被学界所认可，与他的诗人的敏感和古典文学学者的深厚学养无法分开。所以，当代文学评论没有有效性和权威性的原因。一则没有出现伟大的作家，甚至优秀的作家作品。我们很难想象，俄罗斯文学没有普希金、托尔斯泰、契诃夫、果戈理、陀思妥耶夫斯基等大师，别林斯基如何产生？二则文学评论家自身的素养不足，也是一个重要的原因。我们阅读韦勒克《近代文学批评史》八卷本，不得不佩服作者的视野之广，学养之厚，判断力之准。他能论述欧美那么多国家

的文学批评，前提是他几乎通晓欧美主要的语言。

台湾评论家颜元叔深受西方新批评影响，他提倡文学批评的科学性、客观性，遭到夏志清的批评。同样深受新批评影响的夏志清坚持认为“文学批评不可能是真正科学化的”，我同意这个观点。所以，作为一位优秀的文学批评家，真的需要一定的天赋，比如审美直觉。否则只有学问，可以成为学者，但不一定是一位优秀的批评家。

夏志清敢于下笔，能坦率表达自己的观点，虽然有时略有偏激，但才情四溢，富有差别意识，不至于像很多评论家“使兰艾相杂，朱紫不分”。唐代刘知几在《史通》中说：“夫能申藻镜，别流品，使小人君子臭味得朋，上智中庸等差有叙，则惩恶劝善，永肃将来，激浊扬清，郁为不朽者矣。”他认为如果做不到这一点，就是史官的失职。那么，作为一位文学评论家，也应该如此。我有时和一些古典文学学者聊天，他们对当代文学都是表扬，从来不敢批评，很有微词。我是认可他们的意见的。

陈寅恪说：“士之读书治学，盖将以脱心志于俗谛之桎梏，真理因得以发扬。思想而不自由，毋宁死耳。”他认为王国维的伟大，就在于“独立之精神，自由之思想”。这话说得真是到位。纵观学术界、批评界，那些见风使舵、八面玲珑的人，都是假学问，真正的学问是知行合一的。故陈寅恪非常强调“自由”。此也是文学批评之精魂，舍此，别无他途。

作为一名文学批评家，你的学养必须体现为你的慧眼，你的批评能力。如果学富五车，但不敢直斥文坛乱象，还对一些不入流的作品大唱赞歌，这样的批评家，他的学问就是假学问；这样的批评家，他的批评就没有任何价值。当然，何谈权威与有效？

理论的遮蔽和有限

刘东主编的两套丛书“海外中国研究丛书”“人文与社会译丛”，影响巨大。我也买了其中的很多书，启我甚多。但刘东本人似乎不擅著述，买了他的近十册著作，除了不断自我印证，确实没有说出多少让我有兴趣的东西。不过，他关于理论的一段话，我倒比较认可。他在《用书铺成的路》中说：“当今的学者差不多都不信宗教而改信理论了，各个理论群落，其内部的以沫相濡和对外的同仇敌忾，几乎构成了20世纪整个学术史的缩影。”这点确实点中了学界要害。所以，他说：“在这种情况下，我更主张注重心智而不是理论。不是说不喜欢理论，但要用理论去开拓心智，而不是把理论本身弄成了目的。尤其是现在大多数理论都托生于或总结于欧洲经验，凭什么就它们中总有一款适合我们自己呢？”

犹记有一次会议，我略讲了一点私见，就是所有的理论，都必须化作自己的慧眼，成为自己的血肉。文艺批评靠的还是审美直觉，不是生搬硬套所谓的理论。结果，惹得一位理论家反驳起来，说我讲的都是常识，他们搞理论的不是不会批评，是瞧不起当代文学，没有必要出手云云。我听了也就一笑，觉得他太敏感，也太脆

弱。我也没有否定理论呀。而且，这么强的自我代入感，也有点太仓促了吧？结果，他讲得兴起，又大谈自己的理论，说他认为什么是优秀的文学作品，有三个特点云云，只要具备这三个特点的就是杰作。我不禁骇然。

钱锺书在《管锥编》里说：“文人慧悟愈于学士穷研。”他最瞧不起经生，认为他们“于词章之学，太半生疏”，“词人体察之精，盖先于学士多多许矣”。郑朝宗认为，钱锺书“特别赞赏诗人、小说家和戏剧家感觉敏锐，精通人情世故”。歌德说，理论是灰色的，生活之树常青，是对的。钱锺书在《中国诗与中国画》一文中说：“我有兴趣的是具体的文艺鉴赏和评判。”可谓独具只眼。曾有人建议钱锺书写一本文学概论之类的书，他拒绝了。其实中国现当代不乏这样的宏观著述，如今安在哉？倒是被很多人诟病的《谈艺录》《管锥编》一版再版。钱锺书用传统的札记、随笔方式著述，大概也不是写不了那些所谓的追求理论体系之作，只是不屑为之而已。他在《读〈拉奥孔〉》开篇就说：“许多严密周全的哲学系统经不起历史的推排消蚀，在整体上都已垮塌了，但是它们的一些个别见解还为后世所采取而流传。好比庞大的建筑物已遭破坏，住不得人也唬不得人了，而构成它的一些木石砖瓦仍然不失为可利用的材料。往往整个理论系统剩下来的有价值的东西只是一些片段思想。”

刘勰著《文心雕龙》，也慨叹“文心”之难。岂是一个所谓理论体系可以驾驭的？至于用一个什么自创的理论，就可以评判文学艺术的高低，更是欺人之谈。钱锺书在《谈艺录》九一则谈到“一手之作而诗文迥异，厥例甚多”。比如，陈子昂诗歌有“起衰之功”，文章却“皆沿六朝俚偶之制”。袁枚谈论诗歌，“力主新变，因时从

俗”，但“论文又复古墨守，循蹈成规”。钱锺书又列举了很多欧洲的例子，慨叹道：“一身且然，何况一代之风会、一国之文明乎。”最后，他说：“学者每东面而望，不睹西墙，南向而视，不见北方，反三举一，执偏概全。将‘时代精神’、‘地域影响’等语，念念有词，如同禁咒。”我想，钱先生不弄那些宏大的理论，而甘于以被有些学者瞧不起的札记、随笔立身，是有他的深远思虑的，岂是妄人所能理解的？他也不需要这些人理解。他说：“于孔子一贯之理、庄生大小同异之旨，悉心体会，明其矛盾，而复通以骑驿，庶可语于文史通义乎。”

西方文论有一家叫新批评，提倡文本细读。这倒有点像我们的传统文论、诗论。文学批评还是必须建基在文本之上，没有熟读经典，怎么能养成优秀的艺术感觉呢？怎么能解读文本呢？钱锺书对欧美文学理论，从柏拉图开始，到他所在的那个时代，恐怕没有他不熟悉的。但我们很少见他搬用，其实鲁迅、陈寅恪等也很少。读《中国小说史略》《元白诗笺证稿》，那种境界，真是让人叹服。那才是真正的文学研究。其中对作家作品的批评，都是深懂文史之人才可以道出的。钱锺书青年时期，找历代总集、别集有笺释者，“以注对质本文”，仔细研读，“渐悟宗派判分，体裁别异，甚且言语悬殊，封疆阻绝，而诗眼文心，往往莫逆冥契”。有此功夫，才有《谈艺录》的诞生。

如今的有些学人，很少阅读作品，翻几本西方理论书，就可以纵论古今，动不动百年文学云云，甚至横跨中西，指点文坛，俨然宗师。但可惜腹笥瘠薄，不是大而无当，就是言不及义，甚至出言即错，还不自知。钱锺书中西古今贯通，深通文艺，所以才敢撰

《谈艺录》，详细论述者有几十人，涉及者千人左右，都是秉笔直书，敢于批评。当然，他批评自己也是极其苛刻。反看当代文学批评家，说起当代作家作品，一味吹捧，不敢直言，违背学术宗旨，却对那些批评者以恶言待之。陈衍说：“余生平论诗，稍存直道。”直道，也是极不容易的。古人说，艺高人胆大。没有一定的经典精读经历，没有过人的艺术直觉，“直道”难乎哉。拿几套西方文学理论，花拳绣腿，哪里敢直言，哪里有直道？

即便天才如王国维，他的杰作《红楼梦评论》，钱锺书认为：“然似于叔本华之道未尽，于其理未彻也。”通过详论，得出结论：“王氏附会叔本华以阐释《红楼梦》，不免作法自弊也。”读《谈艺录》至此，不禁叹为观止。他还觉得意犹未尽，接着说：“夫《红楼梦》，佳著也，叔本华哲学，玄谛也；利导则两美可以相得，强合则两贤必至相厄。此非仅《红楼梦》与叔本华哲学为然也。”这话已经说得很通透了。因为再伟大的理论，在打开的同时，总是有遮蔽和有限，无法照应到每一个作家和作品。其实，真正伟大的作家，他们创作的时候，基本都是一种混沌的状态，他们都不知道后面如何写。怎么能有一个理论，可以按此创作，或者按此解读呢？

《西游记》里有那么多的妖怪，都占山为王，各有法宝，但只有孙悟空可以打败他们。因为孙悟空是通家，那些小妖怪就是专家。钱锺书就是真正的通人，中西古今都被打通了的。他有一篇精彩的文章，叫《通感》，即此意也。他是深知理论的局限和遮蔽的，所以，他宁愿作具体作家作品分析，而不弄什么宏大理论体系。其实，我们读《谈艺录》《管锥编》，可以感到，他是深受解构主义影响的，也擅长解构。但他从不引而自重，他知道自己分量。某种

意义上，对于那些没有艺术鉴赏能力的人，或者没有优秀的艺术直觉的人，理论是有用的，可以帮他们写出所谓的论文。刘再复的艺术感，就不是很好，所以，他就喜欢弄理论，用理论来证明自己艺术分析的正确性。但读他的有关鲁迅的专著，就知道这是没有多少用的。至于生搬西方理论，来强制阐释我们的文艺作品，就更是得不偿一了。刘东说，悲剧是古希腊的东西，没有必要推广到非西方文明。我一直持此观点。看国内学者大谈中国的悲剧，我就很搞笑。我们有悲剧吗？刘东说，悲剧至少是一种非常伟大的西方文化样式，它突出地向我们提醒了人生的有限性。

李泽厚曾是一代青年的导师，著述颇多，当年都是洛阳纸贵，如今却已寥落。《美的历程》，也就是普及读物而已，比如，谈魏晋，其实仍没有超过鲁迅。我甚至认为宗白华谈魏晋，也还在鲁迅的框架之内。当然，李泽厚天赋过人，艺术感觉不错，但执迷于理论，提出很多概念，“积淀说”，还可以自圆其说，至于晚年提出的“情本体”和关于伦理的讨论，逻辑的自洽性就不足了。读他晚年的对话，他的落寞是可以感知到的。他是需要粉丝的。至于钱锺书，他早已超越这个层次，他是独来独往之人，根本不需要粉丝，他就是他。中国社会科学院，很多教授为了争那个博导，可谓花样百出，但钱氏却冷眼旁观，连硕导都不要。李泽厚1992年与友人书，谈及钱锺书，他说：“钱氏治学，我始终有买椟还珠之感，读了那么多中外典籍，得出的却是一些残渣碎屑，岂不可叹而可惜。却居然被捧入云天，实则大有误于后学。《围城》一书，亦然。但竟无一人敢出来说个‘不’字者。叹叹。”其实，随着时光的流逝，最后还不知谁是“大有误于后学”呢？就我个人感觉而言，五十年，或者百

年后，钱锺书的书，肯定还会有人读，当然，他的书永远是少数人，他本来就不是写畅销书的。只要对中国文史有造诣者，都会读他的书。但李泽厚的书呢？百年后，还会有人读吗？如今已经不多了。“碎屑”？一个学人一生能留下几许“碎屑”，已是了不得呢。顾炎武《日知录》，王国维《人间词话》，可以说都是“碎屑”。而那些忙于建构宏大理论宫殿的学人呢？那些宫殿早已成一地废墟。即便就是欧洲的伟大思想家，比如海德格尔，有了一部《存在与时间》，以后也不再着力于理论建构，他后期作品大多为演讲、随笔、论文之类，颇有从心所欲不逾矩之境界。理论建构，就像一座建筑，进去了这间，就无法进入另一间。钱锺书是何等高人，他是“打通”，就如孙行者，天下地下，随处可去，不自我限制，也不想限制别人。所以，他的著述貌似“碎屑”，其实是真正的“打通”之作。李泽厚毕竟是实践论者，似乎没有读懂。余英时曾经说，钱锺书对理论系统没有兴趣，“他捕捉的是一种很小的真理，但是加起来就很可观。所谓大系统，往往没有几年就被人丢掉了，忘记了”。

就文学批评而言，我们更需要的是这些“碎屑”，这也是我越来越喜欢中国古代诗话、文论的原因。以钱氏中外古今打通的眼界，能选择札记作为自己著述的形式，肯定是经过深思熟虑的。有人讽刺他引文太多，却不知这正是他少有人及的地方。很多人批评周作人后期随笔几乎成了“文抄公”，他在20世纪50年代给鲍耀明的信中说：“承示诸人议论甚感，语堂系是旧友，但他的眼光也只是皮毛，他说后来专抄古书，不发表意见，此与说我是‘文抄公’者正是一样的看法，没有意见怎么抄法，如关于《游山日记》或傅青主（皆在《风雨谈》内）都是褒贬显然，不过我不愿意直说，这却是项

庄说的对了。”“不过我不愿意直说”，这才说到了要害。刘师培的《中国中古文学史》，是一部杰作，但写法也是广征博引，大量罗列史料，然后杂以己说，最后选录相关文章，以作参照。和《管锥编》一样，是让“资料”出来“说话”，似乎资料是主人，作者是客人了。但真正会读的人，才最喜欢这样的写法，那些“碎屑”，虽小，但确实是黄金。某种意义上，这就是一种现象学的学术表达法，阅读这样的著作，经常有一种“风吹草低见牛羊”的快乐。当然，这种写法，不是大师，无从着手。本雅明就一直想写一本都是引文的著作，和钱锺书颇有惺惺相惜之处。

现代中国诞生了一批优秀的文学批评家，如鲁迅、周作人、茅盾、沈从文、胡风、李健吾、梁实秋、李长之等，他们很少搬用西方理论，都是用自己的心灵感应文本，文字、判断都是一流。其中，胡风可以说批评家兼文学理论家。虽然鲁迅说他的理论“繁琐”“拘泥”，“文字的不肯大众化”，但要说中国现当代优秀的文学理论家，恐怕他是屈指可数的几位之一，如果不说是唯一。他在文学理论上确实有原创性，这是比较罕见的。我们说，文学批评需要“妙悟”，但也需要“学识”。钱锺书说：“夫‘悟’而曰‘妙’，未必一蹴即至也；乃博采而有所通，力索而有所入也。”严羽《沧浪诗话》主张诗有别才，但也没有否定“学”。我一直认为优秀的文学批评家，必须具备优秀的艺术直觉，但这个直觉，既有先天性，也有后天的培养，比如熟读中外文学经典。这个“学”，也包括理论经典。但读了再多的书，如果没有“直觉”，只做一个勤奋的搬运工，也是徒劳。谭元春说：“然从古未有无灵心而能为诗者。”亦此意也。这个“学”与“悟”的关系，元代刘秉忠有一首诗说得明白：“青云高兴入冥

搜，一字非工未肯休。直到雪消冰泮后，百川春水自东流。”

鲁迅说，从文学概论里出不来作家。其实，也出不来文学评论家。真正的文学评论，也是一种创造，是灵魂在杰作中的探险，不仅需要学识、理论，更需要慧眼，王国维说的“偶开天眼觑红尘”，即是。古人有诗曰：“一朝悟罢正法眼，信手拈来皆文章”。“学诗如学仙，时至骨自换”，都是讲这个道理。陆游有一首诗：“六十年来妄学诗，工夫深处独心知。夜来一笑寒灯下，始是金丹换骨时。”可谓深解文心者。

钱锺书不喜欢那些抽象空洞的文艺理论著作，在《读〈拉奥孔〉》一文里，批评空洞理论里装的“好多是陈言加空言”。我们阅读他的著作，一个显著的特点就是例证多于议论。郑朝宗说：“他自己谈艺衡文总是从具体的例子出发，经过仔细的分析和比较，得出结论，点到即止，绝不唠叨。”这才是真正的文学批评。如今，很多文学批评家都不读书了，或者只读他要评论的那本书，所以不拿一些“虎皮”作“大旗”，怎么添加字数呢？他们总是嫌弃钱锺书引文太多，没有自己的见解，甚至觉得钱先生的工作，如今电脑都可以替代。看到这些所谓名家的言论，我真是悲哀。我们不说别的，有心的人且读一下钱氏的《诗可以怨》，应该懂得自己的差距。郑朝宗认为，“是钱先生代表作《管锥编》的缩影”，不是虚言。

钱锺书先生读书太多了，中西古今，都是可以打通的。这“打通”二字岂是轻易说出的？而且，他不仅读那些经典名著，很多不太知名的，包括小说、戏曲，都是极其谙熟，所以，谈起来，纵横捭阖，行云流水。阅读他的文字，真是过瘾。他在《读〈拉奥孔〉》中说：“倒是诗词、随笔里，小说、戏曲里，乃至谣谚和训诂

里，往往无意中三言两语，说出了精辟的见解，益人神智；把它们演绎出来，对文艺理论很有贡献。”而且，钱氏读书不仅一目十行，还读得极细极透。比如，对韩愈的“不平则鸣”，他说：“韩愈的‘不平’和‘牢骚不平’并不相等，它不但指愤郁，也包括欢乐在内。”郑朝宗说：“作者读书眼明心细，善于捕捉一般读者容易疏忽的言外之意。”这可以说是知音之言。

如此的文学批评，才是真正的文学批评。但也是很难达到的境界。如今，有几人有此学养，和眼界？《藏海诗话》载：

少从荣天和学，尝不解其诗云：“多谢喧喧雀，时来破寂寥。”一日于竹亭中坐，忽有群雀飞鸣而下，顿悟前语。自尔看诗，无不通者。

文学艺术，有时候真的需要这样的慧心和顿悟。

当然，这样说，不是否定理论。我从来没有否定理论，真正的理论是可以启人思、醒人脑的，只是觉得理论应该活学活用，把理论变成自己的血肉和慧眼。我反对的是生搬硬套理论。钱锺书说：“参禅贵活，为学知止，要能舍筏登岸，毋如抱梁溺水也。”他曾给朋友诗稿撰长序，中有一段，我甚喜欢，觉得可以用来谈文学理论与文学批评之关系，非常恰切。“譬若啖鱼肉，正当融为津液，使异物与我同体，生肌补气，殊功合效，岂可横梗胸中，哇而出之，药转而暴下焉，以夸示己之未尝蔬食乎哉！故必深造熟思，化书卷见闻作吾性灵，与古今中外为无町畦。及夫因情生文，应物而付，不设范以自规，不划界以自封，意得手随，洋洋乎只知写吾胸中之所有，沛然觉肺肝所流出，曰新曰古，盖脱然两忘之矣。”

“化书卷见闻作吾性灵”，这才是关键。

文艺批评就是一种价值判断

文艺批评的关键应该是“批评”，也就是一种判断力。如果没有一定的艺术直觉和建筑其上的审美判断力，那批评工作就无从开始。因为批评也是一种价值判断。现在，批评界存在的问题，我认为最大的就是缺乏判断力，或者不愿或不敢做严厉的判断。孔子说：“乡愿，德之贼也。”

文艺批评作为一门人文学科，按叶朗的说法，人文学科研究的对象是人的意义世界和价值世界。李凯尔特曾说，精神科学的对象是“价值”，而非“事实”，是一种“意义性”。文艺批评是引导人们去追求一种更有意义、更有价值和更有情趣的人生，也就是引导人们努力提升自己的人生境界。这就需要文艺批评家有更高的美学素质、人文修养和优秀的审美能力，并且敢于做一种价值判断。对那些艺术质量差，价值观有问题的作品，敢于批评，甚至做一种淘汰的工作。

布拉格学派力求把文学批评作为一种脱离价值的科学看待。《近代文学批评史》的作者韦勒克反对这种观点和做法，他认为，批评事业在于评价。这点我个人是非常同意的。否则，文学批评就没有

意义了。韦勒克说：“价值问题置之不顾的话，我们就无法理解和分析任何艺术作品。我承认某一个结构是一部‘艺术作品’，这个根本的事实意味着一个价值判断。”德国批评家施莱格尔强调批评的目的，在于“发见诗意的艺术作品中，哪些存在着价值，哪些并无价值”。须知，文艺批评的一个很重要的功能，就在于具有否定意义，也就是去伪存真，为比较优秀的作品留存余地。也就是创造一个优胜劣汰的一个过程，而不是黄钟毁弃，瓦釜雷鸣。那是文艺的灾难。

韦勒克进一步论证说：“关于价值，我仅仅论证了一部艺术作品由于其自身的性质而充满价值。离开了价值评估，不是将作品作为一个价值客体来认识，我就无法体验作品。”他认为，一部艺术作品中审美价值的主导方面是使之成其为一部艺术作品的决定性标准。我同意他这个观点。如果一部艺术作品的审美价值不是居于主导地位，那它作为艺术作品的存在就值得怀疑。它可以是学术作品，也可以是别的东西，但就不是艺术作品。那么，什么是审美价值呢？韦勒克说：“我只能回答说，审美价值引发出审美境界，我认为这是犹如光明的感觉或痛感一样不言自明的。”可能也只能这么说了。“光明的感觉或痛感”，说得多好呀。有些学者论证一大段，其实一看，他还是不懂。有时候，文艺批评，真还不是做书房烦琐考证所能感知的。

文学史上那些优秀的批评家之所以优秀，一个很重要的原因，就是他们敢于裁断，敢于批评。作为真正的批评家，他们走在公众前面，对他们的阅读起一种指导作用。法国著名批评家圣伯夫坚定地认为，批评家应当态度明确，斩钉截铁地指出何谓优秀，哪些作品具有生命力。批评家必须告诉读者：“一部新作里的真正独创之

处，是否足以弥补缺陷之处？作品属于哪个等次？作者达到怎样的广度和高度？”韦勒克说，相对于圣伯夫的简要入微，精深优美，别林斯基的文字拖沓，东拉西扯，因为别林斯基面对的读者是大众，杂志文字所要求的文风，每每损害了他的批评。但我认为别林斯基的伟大，就在于他敢于维护高标准。果戈理是他高度评价的作家，但当他写出《与友人书简选》，他公开批评，毫不留情。当然，他也敢于肯定伟大作家的伟大，如普希金、果戈理、莱蒙托夫的显赫声名，就来自于他的精准批评。他对陀思妥耶夫斯基、屠格涅夫、涅克拉索夫等新人的大力提携和天才的预见，也显示了他个人的才识、超人的艺术敏感和价值判断力。

当代文学批评为什么缺乏公信力？一个非常重要的原因，是批评没有价值判断，或缺少价值判断。导致这种现象的原因，有两个，一是批评家本身就没有价值判断的能力。由于学养有限，趣味不高，视野狭隘，很少阅读世界文学经典，所以，一看当下作品，满眼都是经典，处处都是大师。更有甚者，价值错位，思想混乱，没有基本的审美趣味，所以，对那些完全无视人类良知、社会伦理的作品，大唱赞歌。不但没有引领健康的阅读，反而起到混淆是非，颠倒黑白的作用。二是批评家陷于人情伦理，甚至金钱伦理的漩涡，而无法自拔。他们明明知道这部作品很差，但由于都是哥们，或者有了金钱介入，所以就违心地唱赞歌。这种批评家，某种意义上就是自我毁灭，道德沦丧的典型，他们做的工作就是否定自己批评家的身份，是一种自我解构和猥亵。

第一类批评家，某种意义上，是无可救药的，希望在一个良好的批评生态中，慢慢淘汰掉。第二类批评家，确实是需要反省的。

写下文字，是给后人的，白纸黑字，人人可见。真的不要让我们的后来人鄙薄我们。一个批评家，应该坚持自己的审美趣味和价值判断。当作家高兴，或很受用时，读者不高兴。因为这些吹捧文章，似乎就是为作家量身定做的。不管作家写什么，他们都亢奋地大喊，杰作、进入文学史、空前绝后、与某某名著并列云云，似乎文学史，就是他们家的厨房，可以随便进入。而对作品缺乏严谨细致的分析，更不用说评价和批评。

美国批评家威尔逊说：“从历史的和生平的角度出发，我们再细绎文学作品时不论多么全面彻底地探求，我们都必须准备尝试评估”；“我们必须能够识别优劣，分辨一流与二流。我们否则就根本不是撰写文学批评，而仅仅是文学文本里反映的社会史或政治史，或者着眼于过去时代的心理个案记录”。可见，“评估”“识别优劣”，是一个文艺批评家的最根本素质和起码的专业精神。

文学批评家李劫先生曾在文章中批评某些批评家喜欢概念游戏，他说：“喜欢从概念到概念，做概念游戏。那情形就像玩碰碰车一样，驾驶着一个概念，在场子里跟其他许多概念碰来碰去的，碰完一个小时，文章正好结束。”这种玩弄概念游戏的批评家，最根本的问题，就是缺乏艺术直觉，没有对作品的穿透力，“所以导致一旦做起文章来，只好退到概念上，力图从概念本身的发掘中，找到一条阐释道路”。当然，那些“在概念游戏掩护下夺取话语权力的学术新贵”，就是品质问题了，不再赘述。

总之，没有评价和批评，就没有任何有意义的文学艺术研究。作为一位文学艺术批评家，如果没有价值判断，应该说，就不是合格的批评家。只能是吹鼓手，利益链条上的一环而已，大家都是食利者。

韦勒克在他的皇皇八卷《近代文学批评史》里，充分展示了他的批评观，就是批评必须要具备价值判断。比如，他对巴赫金很推崇，他说：“巴赫金已经理所当然成为二十世纪上半叶最卓越的理论家之一。”他对巴赫金小说历史研究评价很高，认为他发表了许多敏锐的有识之见，特别是关于小说中的时间和空间问题。但在书中，他对巴赫金的批评也很尖锐。比如，关于巴赫金的复调和狂欢化理论，他认为是有问题的。“他的谬误之处，在于他否认陀思妥耶夫斯基表露了作者的声音和个人的观点。”他甚至说：“否认陀思妥耶夫斯基的作者声音，否认他的个人视角，巴赫金就流于谬种了。”

米尔斯基是俄国一位优秀的批评家，文学史家，他的著作《俄国文学史》遐迩闻名，业内评价很高。韦勒克认为，“他是一位进行判断的批评家，而判断在我看来是文学批评家的一项必然的任务”。但对米尔斯基的作家作品评价，还是做了严厉的批评。尤其关于马克思主义批评家的部分，更是精义迭出，观点精辟。比如，关于普列汉诺夫的《没有地址的信》，韦勒克认为：“《没有地址的信》（1899—1900）为俄国马克思主义批评的开端”；“《没有地址的信》对于近代文学批评史而言，并无多少引人入胜的内容，即便关于泛泛而谈的文学也鲜见论述，不过依然不失为体现马克思主义美学的俄国开山之作。”

韦勒克说：“批评家的任务是区别艺术与非艺术，是精选和评估伟大的作品，包括古今作品，从而确立一套准则，一个传统，一套典范或经典。”按此标准，我们的文学艺术批评还有很长的路要走。比如批评家的学养、趣味、视野，当然，第一步，就是坚持文学艺术批评的价值判断。否则，一切都是空谈。

文学批评：价值判断和文本细读

文学批评一定是对作品的价值判断。它需要的是审美判断力。这个能力，一方面是天赋，对文学艺术的直觉，这个真需要天赋，但也需要后天培养。这个培养，就是大量读书，读好书，开阔视野，提高自己的学养。梁实秋说：“在中外文学史上尚没有一个人能专靠了才气而成为批评家。大概批评家必须多少具备一点‘学者’的气质，对于文艺作品不仅要博览，而且要精研，对于文艺发展的历史必须有系统的探讨，对于有关文艺的学科必须有相当彻底地领悟。”

张江曾提出“强制阐释”，一时点起江湖烽火，绵延数年。中国文学批评确有对西方文论的生搬硬套，但如果由此得出结论，就是我们不需要西方文论了，也是走极端了。鲁迅讲“拿来主义”，后全球化的今天，要建立自己的文论话语权，还是不能走闭关主义的。一个批评家、理论家只有在对西方文论谙熟的基础上，才可以建构起自己的文学理论，有自己的批评基础。如周作人、胡风、梁实秋、朱光潜等都是。

当然，文学批评，必须结合本国的创作实际，那种理论过剩的

批评，是一种不及物的文学批评，是需要批评和反思的。这里面就有一个中国古典文论的现代转型问题。但这个问题，上百年来，至今依然还只是纸上谈兵。如何把深厚、驳杂的古典文论，激活，发掘，转型，这需要文学理论家多深厚的功力？就目前看，我们的学者还是火候不到。即便作为一个批评家，如何借鉴古典文论，进行文学批评，也是一个不简单的问题。周作人的《中国新文学源流》，我认为，就是对晚明小品的一次激活。但他能提出“人的文学”“平民文学”，肯定是得益于西方文论。

歌德说，理论是灰色的，生命之树常青。从事文学批评，还是要回到文本。对文本的感觉，这才是关键。所以，我比较喜欢新批评，他们做得虽然有时有点过于烦琐，但文学批评回到文本，做文本细读，这是真正的批评之路。

耶鲁学派，其实还是新批评，基本是新批评第三代的代表人物。他们的文本细读，我是很钦佩的。布鲁克斯的《精致的瓮：诗歌结构研究》，韦勒克、沃伦的《文学理论》，韦勒克的《近代文学批评史》（八卷）等，都是杰作。我们缺乏这样的批评和批评史，也很少这样的文本细读。当然，新批评也有它的局限性，比如，更适合微观分析，不长于宏观研讨。在文体上，可能分析诗歌更擅长，面对长篇小说就略显困难。

新批评，主要关注的是形式，贡献是卓著的。我们当下的文学批评，缺乏的就是这个。我们的批评太社会化、文化化、心理化，甚至人情化了。表扬起作家或作品，不遗余力，什么好词都用上了。读那些评论，洋洋洒洒，文采飞扬，但都是不及物批评，空对空，把里面的作品和作家，换一个其他的，这篇文章照样成立。

当然，真正的文学批评，不是使用哪家理论，最重要的还是艺术直觉。我觉得优秀的批评家，需要丰厚的学养，要读很多经典作品，要读很多理论书。但最关键的是要将这些理论化成自己的血肉，化成自己的艺术直觉，化成自己的慧眼。像鲁迅、茅盾、胡风、李健吾、朱自清、沈从文等的批评文字，他们很少直接征引理论，但通读他们的文字，文字后面是有很深厚的理论学养的。他们的批评至今依然有那么鲜活的生命力，不仅仅是他们使用了先进的理论，而更多的是他们优秀的，甚至卓异的艺术直觉和他们对作品的文本细读。夏志清的《中国现代小说史》，至今依然可读，原因也在此。

如果仅仅限于搬用理论，而缺乏优秀的艺术直觉，这种所谓打着科学性的批评，是有问题的。深受新批评影响的批评家夏志清，当年在批评台湾评论家颜元叔时说：“文学批评不可能是真正科学化的。”我同意这个观点。

故乡和文学的高度

随着人的岁数渐长，对故土的依恋，也与日俱增。也逐渐认识到，一位优秀的作家，往往是和故土建立了一种特殊关系的作家，他们的根是扎在那片生他养他的土地的。这种情感，外人是无法理解的。贾平凹称之为“血地”，是有道理的。其实，看作家如何进入故乡，某种意义上，也就可以知道他们文学的高度。

这两周，一直阅读法国作家奥利维耶·托德写的《加缪传》，其实应该是评传。厚厚的一本，大概要百万字，他对加缪生平的梳理，对他作品的评论，都很细腻、到位，读后受益匪浅。尤其关于加缪与他的故乡阿尔及利亚的关系，写得真是让人难受。面对阿尔及利亚的命运巨变，加缪的心情是复杂的、剧痛的，但又无人能解，他只好沉默，因为，那是他的“血地”。我们懂得了他对故土的感情，也就懂得了《局外人》《堕落》等作品。

我曾多次就西部文学发表文章，里面也渗透着我对这片土地的深情。我发现有些作家把自己的故乡仅仅作为一种符号，或者不敢示人的难堪之地。这其实是有问题的。相对于小说家来说，诗人似乎更加超越，但真正的诗人，也是有故乡的，没有真正走入故土的

诗人，也不是好诗人。阿信的诗，就有那种让人战栗的草原文化和临洮的底色。牛庆国的诗，一直长在陇中的黄土地上，一想起他的《饮驴》，每次都莫名地感动。他真是黄土地的儿子，诗中充满着对那片土地的深情。那种深情，甚至都让人嫉妒。一个诗人，可以和土地如此密切。

离离的诗，我一直比较喜欢，也写过几篇评论。她的诗，都是她灵魂的苦吟，但我总觉过于自我，限于一己之悲欢。真正的大诗人，是要有家国情怀，甚至人类悲悯的。扎根在故土上，吸纳八面来风。最近读她的《中和村驻村手记》等近作，忽然发现她已经走出了那个封闭的自我，而成了家乡土地上的一棵树。在这组诗里，她写了难产而死的母牛，写了两天冰雹后，“最伤心的事就是瓦片都打成渣渣”，写了村人瘫痪的娘，八十岁的杨旺才，还有他们夜晚走过的中和村。她用自己的心书写故土，也书写故土上的自己。其实，故土对一位诗人的影响是包括伤害的。但这种伤害，也是故土的一种馈赠。“她说风里有男人/向我走来/让我等/每一阵风/白天黑夜都该等/可我想在山梁上吼几声/秦腔/别了/我的官人”（《风》），女性总是善良的，易感的，做过驻村干部的离离，看见了那么多的悲欢离合，她的诗深厚了，更加关注底层人的生活，尤其女性。

她说：“我的大部分诗歌创作的灵感和元素都来自通渭，因为我对这里太熟悉，这个地方也最能触动我的内心深处。我并没有刻意去写或者去赞美故乡，但是她在我的作品里无处不在。”是的，我们读她的诗，通渭就在里面。但这不仅是地理学意义上的通渭，更是离离的通渭，那里有她的血和泪，有她的情感和灵魂的战栗。只有这片土地上才能诞生离离。

卡夫卡说：“写作就是把自己心中的一切都敞开，直到不能再敞开为止。写作也就是绝对的坦白，没有丝毫的隐瞒，也就是把整个身心都贯注在里面。”真正的好诗人，就像秋天的原野一样，敞开自己。但这是需要胆量的，也需要才力。离离的诗，不隐晦，敢写，《若好》《去地里走走》《灰烬》《之后》，直面自己，写出真实的自己。但我觉得暴露得有点多了，应该藏一些，如此，诗才有一种张力和多种阐释的可能性。打开自己，不是像一个物品一样，只是打开，而是艺术的打开。卡夫卡的《变形记》、加缪的《局外人》就是一种打开，彻底地打开。这才是真正的艺术，里面藏着作家多少秘密。

武强华，一位河西走廊长大的诗人，内心的高傲，是她永远的底色。她的诗大气，既有女性的柔软，也有男性的阳刚。河西的风吹过，给她的诗染上了戈壁的色彩。如果说离离更加内敛，有一种遁渭人的压抑，写作更多生命的本能，那么武强华的倔强，有一种沙子的硬，更多理性的思考。她对生命、人性，包括这个世界，是有自己独特的体悟和思考的。读她的创作谈，可以触碰到她那哲学的坚硬和强大的生命的相互冲突、交融。这种冲突、交融，又是融入河西大地，和她生于斯、长于斯的张掖无法分开的。

一个作家，不管多么伟大，都是有故土性的。只要真正扎根故土的作家，才不会流离失所，才会寻找到自己的精神家园，也才能从故土出发，而关照人类，成为世界的。但要真正认识故土，扎根故土，也不是那么容易的。没有深厚的学识，博大的胸襟，睿智的眼力和超人的天资，也永远走不进故土。鲁迅、沈从文能够做到深入故土而不限于故土，从故土而成为世界的，那就是文学之高境界。

西部文学的敞开与照亮

西部文学立足西部，有着独特的地域特色，大漠、戈壁、黄土、草原、高山，丰富多变的地貌，真是世间罕有。这些奇异的西部地理风景，赋予了西部文学迥异的风貌。而西部作为多民族聚居地，多姿多彩的民族风情、宗教文化、社会风俗，更是给予了西部文学一种异域色调，天然地带有一种魅惑力。历史上，西部是与欧洲、中亚、印度等交流的主要通道，文化积淀极其深厚，比如敦煌、西安，这些都是永远写不完的题材。

西部文学内容厚实，历史感明显，有黄土般的品格，飘逸不足，但厚重有余。这也与西部这片土地的多灾多难有关。《白鹿原》《平凡的世界》，我们可以读出历史的苍凉、民生的艰难以及作家对底层人的同情和理解。我们阅读当代的南方作品，大多数都显得有点轻飘、讨巧，虽然精细，但不大气。真正能进入历史深处的写作，还是在北方。《白鹿原》五十年的时间，写了五十万字，这需要多大的才力？没有白鹿原的厚土，没有长安文化的积淀，陈忠实如何写得出这部巨著？伽达默尔说：“艺术的时间经验的本质就在于，我们学会了逗留。”《白鹿原》就是一部需要“逗留”的小说。《平凡

的世界》虽然有点单薄，叙事视角有点仰视，不乏权力崇拜迹象，但那种对底层奋斗的书写，还是感动了很多正在奋斗和曾经奋斗过的底层青年。

西部作家，一般多有情怀，生命体验深刻，有着献身文学的精神。这一点，陕西作家最明显。陈忠实自言，1986年，44岁的时候，清晰地听到生命的警钟。他想，如果写不出一本可以垫棺材做“枕头”的书，无法给自己，也给世人一个交代。路遥《人生》发表之后，忽然想到“这一生要写一本自己感到规模最大的书，或者干一生中最重要的的一件事，那一定是在四十岁之前”。创作随笔《早晨从中午开始》里有详细的描述。

王国维说，一时代有一时代之文学。清代大画家石涛提出，笔墨当随时代。新的时代，有新的变化，文学的创作手法相应地也要有变化，否则无法真正书写出真实的新时代。我们读当年上海的新感觉派，他们的文学成就不是很大，但穆时英、刘呐鸥的小说，真的写出了上海滩的新面貌，舞场、跑马场等，那种蒙太奇的手法，是值得肯定的。我一直认为，中国现当代最大的先锋作家，是鲁迅。我们一直说鲁迅是现实主义，其实不妥。他更多的应该是现代主义，甚至后现代主义。他的小说有着强烈的表现主义、象征主义的色彩，《野草》就很明显。《故事新编》就是中国最早的后现代主义文学。中国学界一直对《故事新编》评价不高，是因为大家都没有看懂。鲁迅在这里娴熟地使用了后现代技法，非常深刻地表达了他对时代、社会的荒诞感和绝望感。

《白鹿原》其实已经有了现代主义的笔法，陈忠实对马尔克斯等拉美文学的吸纳是非常明显的。贾平凹由于自身的过于自恋，小说

写作除了《废都》之外，都质量有限，在小说技法上，没有多少突破。一个伟大的小说家，必须在叙事上有所贡献，对以后的小说创作产生影响。文学包括思想、形式两个方面，一个伟大的、独特的思想，肯定需要新的形式来表达。没有新的形式，也就没有新的思想。这是毫无疑问的。当然，那些纯粹的所谓炫技写作，不在此列。

我经常说，我们虽然人在西部，但我们的文学观念、艺术理念，必须是世界性的，要尽量和世界保持同步。否则，你的创作是没有多少意义的，最多就是一点地区性意义。比如，最近阿来的新作《云中记》，我觉得艺术价值并不高。他的角度选得比较好，写地震之后，有意思。但无论思想，还是手法，都没有什么突破。其实，按现实主义小说来衡量，也不是一部多好的作品。可以看出，对汶川地震，他的思考是比较肤浅的，所以也写不出优秀的作品。

西部的好多作家往往能创作出影响一时的文学作品，一瞬间照亮了某个角落，被全国文坛关注，但很快就湮灭于黑暗之中，甚至再无人提起。他们和他们的作品，一起暗淡，或者被读者彻底遗忘。我曾为此撰写文章探讨其中的奥秘。无论从哪个角度说，西部在全国文化地盘上，还是一个弱势地位，虽然地理上占了三分之二左右。所以，在这种看，和被看的话语体系中，西部作家为了赢得关注，有时候就会迎合，甚至媚俗。按照姚斯的接受美学理论，一部文学作品对它的读者的期待视野，会决定它的审美价值。他说：“期待视野与作品间的距离，熟识的先审美经验与新作品的接受所需求的‘视野的变化’之间的距离，决定着文学作品的艺术特性。”“通俗或娱乐艺术作品的特点是，这种接受美学不需要视野的任何变化，根据流行的趣味标准，实现人们的期待。”西部作家的创作，很

多就是如此，所以往往逃脱不了昙花一现的命运。他们写西部特有的文化符号，沙漠、戈壁、荒凉、落后和敦煌、藏传佛教等，其实，自己对这些文化也是知之不多，甚至完全陌生，只是在文字里玩弄这些符号而已。这样的作品，可以欺骗读者于一时，怎能流传于后世？

1857年，法国有两部小说，题材、主题、内容、结构，都很相似，一部是福楼拜的《包法利夫人》，一部是他的朋友费多的《范妮》。福楼拜由于形式上的创新和“非人格叙事”，读者寥寥。而《范妮》一年发行十三版。但作为小说史上的转折点的《包法利夫人》最后获得了世界声誉，《范妮》却成了明日黄花。

如今网络世界，似乎可以做到无处非中，到处都一样。其实，差距还是很大。就国内来说，北京、上海、广东、南京这样的城市，他们的文化信息、视野，西部是无法相比的，更不要说他们从小的优秀教育了。近代，江浙人几乎占了文化界、政界的半壁江山，不是没有原因的。西部作家，大都是土生土长的本土人，他们的视野、文化素养，决定了他们的文学创作有着天然的局限性。真正的文学，是需要形式上的创新的，而这个形式，其实内里还是内容的变化，导致非用这个形式不可。只有作家的精神世界到达那个高度了，那才需要一种新的形式，有一种创造新形式的冲动。乔伊斯、伍尔夫、普鲁斯特，皆如此。鲁迅先生的小说，一篇一个形式，也是如此。他晚年的《故事新编》，那种特殊的形式，是与他深广的精神世界有关的。那种后英雄的写作，其实就是一种后现代主义的写法。鲁迅的这部小说，我觉得是鲁迅晚年的变法之作，可惜国内很少人能读懂。有好多鲁迅研究界的专家，还批评这部小说是

鲁迅的江郎才尽之作，真是让人为之汗颜。当年，我记得在北大听过一位日本学者对这部小说集的演讲，他就认为这是一部杰作，和纳博科夫、博尔赫斯、卡夫卡等人的小说集放到一起，毫不逊色。我当时很激动，我是同意的。他那天的讲演真精彩。

西部的很多作家其实还停留在题材写作的层次，停留在写什么的层次，也就是一种市场需求的层次。他们还没有走到这种自己的精神诉求的层次。所以，他们的作品，也就是一种速朽品。最多就是一种暂时的畅销书而已。尼采说，一切文学，余爱以血书者。这话是没有错的。不过，西部的诗歌创作，有一些诗人倒很有先锋价值。比如伊沙、唐欣、古马、马非、秦巴子、翟永明等人，在诗的手法上，是有突破的。

伽达默尔说：“任何一件艺术品仿佛都为每一个感受它的人留有一个他得去填补的活动空间。”只有当你的内心是一重海洋时，你即便抛出几朵浪花，读者也能感觉到那种力量，那种气度。当你只是一洼池水时，你怎么翻腾，大家也无所畏惧。你要给你的作品留下一个让读者去“填补”的“活动空间”，首先，你得有那种巨大的精神能量。这就是西部作家努力的方向。

“并没有忘记天下”与“小摆设”

犹记得，20世纪30年代，林语堂、周作人提倡小品文写作，曾遭到鲁迅痛击。近百年过去了，有些学者还为林、周鸣不平。其实，大家认真去读一下鲁迅的文章，应该说，鲁迅是对的。在那个国事螭蟾、民不聊生的时候，提倡晚明小品，风花雪月，真的对吗？而且，晚明小品也不是他们提倡的那样，真正的晚明小品是有血与泪的。鲁迅在《小品文的危机》一文有一段话，说得很精彩，不妨全引过来：

而小品文的生存，也只仗着挣扎和战斗的。晋朝的清言，早和它的朝代一同消歇了。唐末诗风衰落，而小品放了光辉。但罗隐的《谗书》，几乎全部是抗争和愤激之谈；皮日休和陆龟蒙自以为隐士，别人也称之为隐士，而看他们在《皮子文藪》和《笠泽丛书》中的小品文，并没有忘记天下，正是一塌糊涂的泥塘里的光彩和锋芒。明末的小品虽然比较的颓放，却并非全是吟风弄月，其中有不平，有讽刺，有攻击，有破坏。这种作风，也触着了满洲君臣的心病，费去许多助虐的武将的刀锋，帮闲的文臣的笔锋，直到乾隆年间，这才压制下去了。以

后呢，就来了“小摆设”。^①

“并没有忘记天下”，这是鲁迅认为小品文的可贵之处。在林语堂他们看来，“吟风弄月”却是值得肯定的。这大概就是差距吧。

文学成了“小摆设”，这大概是当下很多作家的通病和他们终生追求的目标。所以，当他们读到有些有风骨的作品，就不舒服。这也是当下的一些“雅人”骂鲁迅的原因吧。偶尔参加一些文学活动，看到有些作家竟然没有读过鲁迅的作品，家里也没有《鲁迅全集》，但一谈起鲁迅，似乎都是前世有仇，肆口大骂，让我辈目瞪口呆。后来，也就明白了。一是他们对鲁迅有误读，这个误读与他们经历的那个特殊年代有关。二是他们本来就是小作家，鲁迅像一面镜子，照出了他们皮袍下的“小”来，让他们看到自己的真面目。这当然是很不爽的。

那么，什么是“小摆设”呢？

鲁迅认为，就是那些出身旧家的人，在尘封的废物之中，寻出的“一个小小的镜屏，玲珑剔透的石块，竹根刻成的人像，古玉雕出的动物，锈得发绿的铜铸的三脚癞蛤蟆：这就是所谓的‘小摆设’”。然后他接着说：

然后就是在所谓的“太平盛世”罢，这“小摆设”原也不是什么重要的物品。在方寸的象牙版上刻一篇《兰亭序》，至今还有“艺术品”之称，但倘将这挂在万里长城的墙头，或供在云冈的文八佛像的足下，它就渺小得看不见了，即使热心者竭力指点，也不过令观者生一种滑稽之感。何况在风沙扑面，狼

^① 鲁迅：《小品文的危机》，《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社，2005年，第591—592页。

虎成群的时候，谁还有这许多闲工夫，来赏玩琥珀扇坠，翡翠戒指呢。^①

读到这里，我还是不禁浩叹鲁迅先生的单纯。有些学者嘲讽先生“世故”，其实，他何曾世故呢？他哪里想到，在风沙扑面，狼虎成群的时候，还有不少的作家有此“闲工夫”的。更何况他们赏玩的也还达不到“琥珀扇坠，翡翠戒指”呢，更可能是“琥珀扇坠，翡翠戒指”的赝品，或高仿品呢？

这多年，颇有一些名学者，包括所谓的学者型作家大力提倡晚明小品，也重新出版了颇多的相关著作，我手头就有好几本呢，如朱剑心的《晚明小品选注》、沈启无的《近代散文抄》，包括陈平原的谈晚明散文的演讲集，着力强调闲适与趣味。鲁迅还写过一篇短文《读书忌》，我觉得是让我们清醒认识晚明小品的好文字。可惜被很多人忽视了。他说现在盛行的明人小品，“有些篇的确是空灵的。枕边厕上，车里舟中，这真是一种极好的消遣品。然后先要读者的心里空洞洞，混混茫茫”^②。如果读过《明季稗史》《痛史》，很可能就会“憎恶明人小品”了。然后，鲁迅引了屈大均《翁山文外》里的一段文字，笔力千钧，有兴趣的读者可以自阅之。

左拉为被诬陷的德莱福斯辩护。契诃夫称赞他，说他“整整长高了三俄尺”。此话当然不错。但有些人因为自己很低，也就仇视这些让自己显得更矮的作品。有些人的仇恨，是因为奴在心间。这是鲁迅所批评的看客心态。如今说起来，还是让人齿颊发冷。《示众》

① 鲁迅：《小品文的危机》，《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社，2005年，第591页。

② 鲁迅：《读书忌》，《鲁迅全集》第5卷，人民文学出版社，2005年，第618页。

《药》，这样的小说，每次重读，都是无限悲凉。鲁迅的不过时，真是一个民族的悲哀。他生前多次表示，希望自己的作品速朽，这是大有深意的。与目下的一些小作家，奢望自己的“作品”寿如金石相较，先生毕竟是先生。

每次读那些胡适专家的文章、著作，他们在极力揄扬胡适的同时，就要大力辱骂鲁迅。我真不明白他们如此做的理由。20世纪就这么两个文化大师，为什么不能共存呢？我一直说，胡鲁互补。比如，有一位胡适专家，就公开说鲁迅人品不好。理由是鲁迅找了许广平，抛弃了发妻朱安。我就很纳闷，鲁迅是婚外同居，但胡适一生好几个情人，这里面何曾有高低，又何论人品高下？其实，这种崇胡贬鲁的后面，映现的是一个学者的狭隘，甚至“小”。这样的学者，也只能写出“小摆设”。韩愈早就说过：“李杜文章在，光焰万丈长。不知群儿愚，那用故谤伤。蚍蜉撼大树，可笑不自量。”

当年，《狼图腾》《大秦帝国》风行之时，李建军痛加批评。我还责怪他，对这些作品，何必认真？如今看来，我是单纯了。他做的其实就是鲁迅未完的事业。这种启蒙批评，还是需要的。一个人沉睡得太久了，是不适应太阳的。想起柏拉图的那个洞穴隐喻，不禁佩服他的伟大。在那么久远的上古，他就有如此幽深的思考。这可能与他老师的死有关。苏格拉底之死，让柏拉图思考，如何既要说真话，但又不被处死。

历史上的那些清流，敢于批评时政，用我们古圣先贤的话说，“道”在他们一面。即便有些日记体的写作，虽然是一己之视角，但是有天下苍生的，用鲁迅先生的话说，“并没有忘记天下”。不要小看这一点，这让那些只会写“小摆设”的作家们，深感愤怒。更不

用说那些鲁迅所说的“二帮”之流了。

如今，有些批评家，包括作家，很在乎文笔之高雅，他们说的也不是没有道理。我们需要的不仅是文字的表达技术，我们更需要的是道义精神，是一个大道的存在。当所有人的沉默的时候，有人站出来，并尽量真实地描写这场劫难，不虚美，不隐恶，敢于直言，敢于追责，这是坦荡荡之真君子也，某种意义上，也是良史之所为了。这也是《史记》高于《汉书》之处，更不要说此后的史书了。班固批评司马迁“是非颇谬于圣人，论大道则先言黄老而后六经，序游侠则退处士而进奸雄，述货殖则崇势利而羞贱贫，此其所蔽也”。殊不知，此正为班固之蔽。

我曾经说过，一个学者，如果心中没有“天下苍生”四个字，也就不配谈学问；一个作家，没有“天地人”，也就不配写作。当年风云一时的先锋派，为什么最后“谈笑间，檣櫓灰飞烟灭”？因为他们那里，只有技术，而没有真正的“道”，没有天下苍生。技术，后人是可以超越的。但文字中呈现的大道，充塞天地之间，是无法磨灭的。文天祥说：“天地有正气，杂然赋流形。下则为河岳，上则为日星。于人曰浩然，沛乎塞苍冥。”

孟子曰：“吾善养吾浩然之气，其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。其为气也，配义与道；无是，馁也。是集义所生者，非义袭而取之也。”这种浩然之气，久矣吾不复见之。偌大的中国文坛，也就三五人而已。有些作家文字里的那种硬朗的骨气，一种为道敢于殉身的大义，是历史会记住的。而那些“小”作家和他们的“小摆设”，其实，不需要我们担心，因为他们生下的时候，就是死亡之时。美术史家陈传席曾说，我们的后来人会鄙薄我

们的。他的担忧不是没有道理。

庄子说道进乎技，孔子说：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”司马迁说：“通古今之变，究天人之际，成一家之言。”一个心中无“道”的作家，仅仅是一个文字的匠人而已，与他谈什么文学？有些名作家说，作家就像那个弹棉花的，就是一个技术活而已。这样的作家，说实话，也不配得到人的尊重。

中国文学史上，有三个人撰有《原道》，第一个是刘勰，他的“道”既指自然之道，也指儒家之道。到韩愈就只指儒家之道，就显得迂腐了，似乎文只是儒家之道的一个载体而已。第三个是章学诚，他认为“道之大原出于天”“天地生人斯有道矣”。相对而言，比韩愈就进了一步。他还说：“道，公也；学，私也。君子学以致其道，将尽人以达于天也。人者何？聪明才力分于形气之私者也。天者何？中正平直本于自然之公者也。故曰道公而学私。”我觉得不管儒家，还是道家，其实所谈“道”，都是天地之大道，所以孔子才有“君子从道不从君”之说，古代批评君王才称“无道昏君”，老师也有“师道尊严”，即便是女子，也有妇道。

如果我们给“道”一个现代阐释，那么，我想，对正义、个人的权利与尊严的追求和关心，应该是题中应有之义。而且这个追求和关心，不应该只局限于自己的、自己群体的权利与利益。如此理解，则欧阳修谈“道”与“文”颇堪一读。他在《答吴充秀才书》里说：“然大抵道胜者，文不难而自至也，……后之惑者，徒见前世之文传，以为学者文而已，故愈力愈勤而愈不至。”

“时代的一粒灰，落在个人头上就是一座山。”这是多么沉重而高雅的句子。郭绍虞说：“唐人主文以贯道，宋人主文以载道；……

贯道是道必藉文而显，载道是文须因道而成；轻重之间，区别显然。”真正的优秀作品，都是“贯道”之作也。

就中国当代作家来说，不知“道”为何物，也是文学沦落的一个原因。道远乎哉？当很多作家无知者无畏，争做一个匠人的心态，或者做匠人，还不是一个好匠人的时候，你就知道问题在哪里。

于是，有一段时间，我阅读先秦典籍，并浏览一些哲学界学人的著作，受益匪浅。比如邓晓芒，他思路清晰，有一种道义在。最近读北京大学哲学教授杨立华的著作，我近年来买了他的好几册书，一直忙得没有细读。最近开始阅读，先读的是《中国哲学十五讲》，不读不知道，一读吓一跳。他把中国古圣贤哲都讲得那么低，让人气短。据说，他的课在北大是很受学生欢迎的，被称为男神哲学家。我担心，他会成为第二个孔庆东。孔先生当年在北大也是极受学生欢迎，被称为醉侠什么的。如今“侠”之安在？

立华先生毕竟是理工科出身，他用理工科的眼光重新解读中国哲学，所以，他只看见“技”，根本看不见“道”（上海有一位美术专业的博导教授，曾有一部专著痛批石涛、徐渭、八大山人、黄宾虹，理由是他们的造型功力不行，作品都是胡涂乱抹。意思就是他们根本没有绘画技术。当时看了，差点吐血）。比如，杨立华先生讲《老子》，标题就是“以无为用：《老子的哲学》”。他讲老子，着眼在“用”，结论是：“《老子》的哲学最终只能靠用的有效性证明体的合理性。这种‘以用证体’的理路，并不能成为文明的道路选择提供根本性的辩护。”五千言的《老子》，他竟然只看见了“用”？面对孔子，他竟然主要讨论孔子“通向幸福的道路”，而孔子的“君子从道不从君”之“道”，竟几乎不提，还说“孔子真正的哲学在《易

传》，不在《论语》”。面对《庄子》，他竟然说：“知的问题既是庄子哲学的核心问题，也是其他概念、命题的枢纽。”

难怪中国文学出问题了，因为哲学界出问题了。一个时代的哲学出问题，那是大问题。不过，还是谈文学，一个只知道技术的作家，是一个没有精神人格的作家；而一个猥琐人格的作家，能创作出好作品吗？

刘勰《文心雕龙》第一篇，就是《原道》。可见对于“文”来说，“道”何其重要。刘勰开篇就说：“文之为德也大矣，与天地并生者何哉？”因为“道沿圣以垂文，圣因文而明道”。文原于道，这是刘勰的核心思想。

我佩服一位女作家，虽然我认识她，她不认识我。但每次听她发言，我就汗颜，这样的女子，真是奇女子，有人说，她没有一个私敌，是对的。她的身上确实有鲁迅之风。有时，看见那些跳梁小丑，真是不知天地为何物？

最后还是用文天祥的《正气歌》的结尾，作为我这篇小文的结尾。他说：

悠悠我心悲，苍天曷有极。哲人日已远，典刑在夙昔。风檐展书读，古道照颜色。

真希望百年之后，我们当代文学还有一些篇章，可以让后人阅读。“古道照颜色”，而不是一些连作家自己都羞于列入文集的那些所谓的文字，留存世间。

乡村书写的挑战和机遇

可以说，21世纪以来，中国的乡村发生了两千年来未有之巨变。原有的乡村结构彻底被打破了，儒家文化为核心的社会信仰体系也瓦解了，邻里关系，也开始陌生化了。文学对乡村的书写，却还停留在原有框架内，没有很好地与时俱进，呈现出新的状态。

精准扶贫也做了好多年了，在此大背景下，看乡村的变迁，重新思考乡村书写，很有必要。

评论界一直有一个看法，我们的都市叙事还比较落后，但乡村叙事很发达，很成熟。其实，就当代文学而言，乡土文本的优秀之作，也不是很多，而且这些文本的乡村基本是20世纪的乡村。有些虽然描写的是当下，但写法还在以前，比如贾平凹的《高兴》《带灯》《极花》等，虽然时代背景是当下，但由于他对当下农村的变迁并不熟悉，他熟悉的还是20世纪60年代的农村，因此，书写的时候，无意识中渗透的还是那个时代的痕迹。而当下的乡村，还没有完全呈现出来。

即便就目前一些优秀的乡村小说来说，在形而下方面的日常叙述应该说做得不错，但在更高层次的精神挖掘方面尚有很大缺欠。

其中的一个重要原因，就是作家仅仅满足于现象描述，而对现象后面的东西追问不够，或者根本就没有追问。我们不企求作家开出什么药方，那当然是不现实的想法，但我们完全可以要求作家“追问”，如果只是描述一下现状，那要我们的作家干什么？鲁迅的乡土小说为什么那么伟大，就是它有一种撼人心魄的追问，只要你去阅读它，那种强大的精神力量是可以打动任何一个读者的。你如果要从鲁迅小说中找那种非常详细的大段的乡村风俗描写，倒是非常之少。但任何一个读者都能从中读到那种浓郁的浙江风味。这里还有一个问题，作家满足于现状的描述，缺乏理性光芒的观照，很可能是主体精神萎靡化的原因。

目前乡土小说优秀作品很少的另一个原因是程式化写作的出现。我理解大家所说的我国的乡土叙事非常发达，可能就是我们已经有了一套固定的模式化写作套路。由鲁迅开创的中国乡土小说，至今也已经近百年了，积累了一大批写作路数，现在的许多作家在写作乡村小说，就现成地搬用这一套写法，最常见的就是苦难叙事、乌托邦叙事，前者写尽农村的苦难，苦难中的挣扎；后者则尽力把农村美化成人间天堂。而真正的农村依然距离读者很远。我们要知道当下的农村，已非鲁迅时代的农村，也不是沈从文时代的农村，更不是赵树理、浩然时代的农村。

鲁迅等作家写出了近代农民麻木愚昧的一面，解放区作家写出了农民翻身解放的一面，新时期作家写出了农民改革后的欢乐。这些写作虽然都打上了深深的时代烙印，具有“共名”写作的嫌疑，甚至部分作品有图解政策、脸谱化人物的倾向，但总体上都在不同的层面上对读者产生了冲击，在乡土写作的道路上，有失败，也有

许多成功的经验。而当下的乡村写作却面临着更大的考验，面临农民身份的模糊化，面对上亿青年农民进城做工，并长期居住的现实，在国家发生巨大变化的今天，我们的作家将如何书写新的乡土，新的农民？我们的作家的乡村叙事还处在模式阶段，并没有创造出能适应新情况的新的写作手法。新疆作家刘亮程的仇视都市的乡土写作，张炜的视乡土为精神家园的写作，雪漠的农村贫苦写作，李佩甫的乡土记忆写作，等等，基本上都只是作家一厢心愿的书写，梦幻的写作，或者说仅仅为现实的简单描述。面对这样巨大的农村变化，可以说广大农村两千年来未有的巨大变化，我们的作家准备得非常不充分，他们那模式化的写作已经到了僵化的边缘，即乡村叙事进入困境。

我们现在的农民不需要启蒙，也不需要同情，也不再安贫乐道，他们也开始追求自己幸福的生活，他们也需要城市，也喜欢现代化，更喜欢在蓝天下自由地享受生活。苦难非他们所愿，抗争苦难也非他们愿意享用的美德。有时候我们阅读打工族的文学，虽然从艺术上看还非常稚嫩，但那种感情的冲击力之大是出乎我们想象的。他们自己大批地走出千年土地，来到了城市，开创自己的未来。如此亘古未有的现象，对作家的写作既是挑战，也是罕见的机遇，从目前的叙事困境中跳出来，寻找一条伟大的出路，正需要我们的作家去勇敢探索。在这个意义上，今天的乡村写作与都市写作一样，也都是刚刚开始。

钱锺书：卮言与文学评鉴

读王水照的《钱锺书的学术人生》，他平和、自然的文字，还是让我喜欢。有人批评他“仰视”，王水照先生列举了钱先生的几个不可及之处，然后说：“仅此数端，‘仰视’视角自然形成。装作‘平视’甚或‘俯视’，不是太不自然了吗？”当然，不是说不可以批评，关键是你批评得到位。古人说：“隔靴搔痒赞何益，入木三分骂亦精。”就怕的是根本没有读懂，就轻易批评。这个前人也有一个词：信口雌黄。

有时，和一些朋友看大师的书画，或者谈论大师的著作，他们动不动就说，我看出他的不足了，他那句话错了，那篇文章有问题。其实，你看出的不足和问题，说不定正是人家的优点呢。清代赵翼说：“矮人看戏何曾见？都是随人说短长。”《老子》曰：“道可道，非常道。”很多微妙之处，真是语言无法表达的。钱锺书也慨叹“谈艺时每萌此感”，他说：“听乐、读画、睹好色胜景，神会魂与，而欲明何故，则已大难；即欲道何如，亦类贾生赋中鹏鸟之有臆无词。”《庄子》“轮扁斫轮”也是此意。

大师平时闲谈，包括写文章，都是喜欢用卮言。《世说新语》里

有一个故事，袁彦伯作《名士传》，谢安笑话他：“我尝与诸人道江北事，特作狡狴耳，彦伯遂以著书。”“特作狡狴”，四字真妙。用王水照的话说：“在钱先生身上，随处透出机智、幽默、嬉戏之风，说话云里雾里，真真假假，说白点也就是玩皮、捣蛋、开玩笑之类。”其实，也就是庄子的卮言。可惜解人太少，笨人太多。只是笨人不觉得自己是笨人而已。

为什么要用卮言呢？因为文学，包括艺术的赏鉴和评论，真的不是一个逻辑的推演过程，不是用一个理论可以讲清楚的。岳飞说：“运用之妙，存乎一心。”兵法死的，运用之妙，在“心”而已。所以纸上谈兵，是可怕的。古人说：“道心唯微。”亦此理也。歌德说，理论是灰色的，生命之树常青。中国禅宗讲，不立文字，直指见性，是有道理的。我一直强调文学艺术的评论，最重要的不是理论的支持，而是艺术直觉。没有直觉的人，你说什么，他也听不懂；读多少理论，也没有用。“妙处难与君说”，古人是懂的。钱锺书在《管锥编》中说：“道之全体大用，非片词只语所能名言；多方拟议，但得梗概之略，迹象之粗，不足为其定名，亦即‘非常名’，故‘常无名’。”

这里就有一个语言表达的困境问题，所谓“常恨言语浅，不如人意深”。魏晋玄学讨论的言意之辨，即此也。《老子》《庄子》《五灯会元》在此用意甚多。张隆溪说：“神秘家言当中许多有趣的矛盾语和出人意料的意象，显然都产生于表达的困境，即他们意识到要用语言来表达本来就超乎语言、不可言传的东西之难。”

西方学者，也有很多对直觉做过深入研究，比如柏格森、克罗齐等人。柏格森认为：“我所说的直觉是指那种已经成为无私的、自

意识的、能够静思自己的对象并能将该对象无限制扩大的本能。”也就是说，本能的最佳状态即直觉。朱光潜在翻译克罗齐《美学原理》时，在注释里这样写道：“见到一个事物，心中只领会那事物的形相或意象，不假思索，不生分别，不审意义，不立名言，这是知的最初阶段的活动，叫作直觉。直觉是一切知的基础。”

朱光潜在此书译注中还说：“据克罗齐的意思，事物触到感官（感受），心里抓住它的完整的形象（直觉），这完整形象的形成即是表现，即是直觉，亦即是艺术。这一点是他的基本原理，对于了解他的美学极为重要。”可以说，朱先生是真懂克罗齐了。

中国人讲究目击道存，不着一言，尽得风流，追求那种袖手无言味最长的境界。其实，是真正懂文学艺术的。所以，某种意义上，文学艺术是属于贵族的，不是大众的。近代的文学艺术的大众化，某种意义上，可以说毁掉了文学艺术。所以，从柏拉图，到尼采，都是反对民主。尼采认为，教育应该始终是一种特权，高贵而精致的东西永不平常。尼采是一个真正相信个人天才和创造力的人。艾略特、威廉斯、萧伯纳，等等，都有这种观点。穆尔说，威胁我们的普及教育不仅早已扼杀19世纪最后25年内的天才，还将在未来使天才无限制地流产。

赫胥黎地说：“普及教育已经创造了一个广大的阶层，我可以称之为新蠢货。”

审美直觉，我个人觉得一个是天赋，这个很重要。但后天的培养也是不可忽略的一个方面。钱锺书天赋奇稟，早期教育又比较优秀，所以，他对文学的直觉，是很好的。更加让人佩服的是，他是打通中西古今的学者，让他去写如今某些人认可的所谓专著，他肯

定是不会干的。他连硕士、博士都不带，就是知道很多东西，不是可以传授的。你没有哪个天赋，什么都是白搭。最多就是混一个文凭而已。他在英国留学，最后连一个学士学位，也懒得领取。

中国古人谈艺，不喜欢长篇大论，也不愿意逻辑推理，很多诗话词话，大都是具体作品的赏析。他们一般都是旁敲侧击，谈言微中，一针见血，从不废话。钱锺书可谓得其精髓，而又有西方视野，遂使得旧形式，有了新内容。西方有很多长篇大论的理论著作，但这些理论体系，与具体的文学作品赏析，有时候关系不是很大。就连《真理与方法》的作者伽达默尔也认为，“艺术只存在于不能纯粹概念化的形式里”。张隆溪在《钱锺书谈思想的片段性和系统性》一文中也说：“《真理与方法》，其要义正在强调真理不是系统的理论方法可以把握的，而阐释学所涉及的是超出理论体系和方法之外的具体存在，包括感性的美和艺术。”

比如，钱锺书讨论李贺诗歌的风格：

夫鲍家之诗，“操调险急”。长吉化流易为凝重，何以又能险急。曰斯正长吉生面别开处也。其每分子之性质，皆凝重坚固；而全体之运动，又迅疾流转。故分而视之，词藻凝重；合而咏之，气体飘动。此非昌黎之长江秋注，千里一道也；亦非东坡之万斛泉源，随地涌出也。此如冰山之忽塌，沙漠之疾移，势挟碎块细石而直前，虽固体而具流性也。故其动词如“石破天惊逗秋雨”“老鱼跳波瘦蛟舞”“露脚斜飞湿寒兔”“自言汉剑当飞去”“苔色拂霜根”“宫花拂面送行人”“烟底暮波乘一叶”“光风转蕙百余里”“暖雾驱云扑天地”“霜花飞飞风草草”……又屡言辘轳之“转”。“转”也、“飞”也、“扑”也、

“募”也、“舞”也，皆飘疾字，至“逗”字、“贯”字、“射”字，又于迅速中含坚锐。长吉言物体多用“凝”字、“死”字，言物态则凝死忽变为飞动。此若人手眼。

这是多好的文字，静心读下来，对李贺的诗歌风格，即有一个清晰的感觉。像有些学者论述李贺，用巴洛克风格来解释，理论倒有了，但李贺在哪里呢？

钱锺书学问的特点是“打通”。这个“打通”，使用的表达方式，可能更好的就是卮言。《庄子·寓言》曰：“寓言十九，重言十七，卮言日出，和以天倪。”“卮言日出，和以天倪，因以曼衍，所以穷年。不言则齐，齐与言不齐，言与齐不齐也。故曰无言。言无言，终身言，未尝不言；终身不言，未尝不言。有自也而可，有自也而不可；有自也而然，有自也而不然。恶乎然？然于然。恶乎不然？不然于不然。恶乎可？可于可。恶乎不可，不可于不可。物固有所然，物固有所可，无物不然，无物不可。非卮言日出，和以天倪，孰得其久？”

卮，王叔之说：“夫卮器，满则倾，空则仰，随物而变，非执一守故者也。施之于言，而随人从变，已无常主者也。”《说文解字》：“卮，圜器也。圜，天体也。”朱骏声说：“浑圆为圜，平圆为圆。”王叔岷《庄子校注》：“然则‘卮言’即浑圆之言，不可端倪之言，下文所谓‘终身言，未尝言；终身不言，未尝不言。’是也。和，顺也。以，犹其也。‘和以天倪’，此谓立言之态度。浑圆之言不主故常，顺其自然之分而已。”王叔岷接着说：“《天下篇》：‘以卮言为曼衍，以重言为真，以寓言为广。’卮言浑圆无际，故‘为曼衍’。重言托古取信，故‘为真’。寓言十有其九，故‘为广’。”王叔岷先

生是研究《庄子》的大家，这个注释很清楚了。

钟泰先生解释这句说：“卮言者，支离之言也。……而支者不支，离者不离。其曰支离者，就世人言之则然，自真人言之，则固妙道之行也。”这句话，说得真好。钱锺书的《谈艺录》《管锥编》，“自真人言之，则固妙道之行也。”而对于那些“世人言之”，当然是“支离”了。

“卮言日出”，郭象说：“夫卮，满则倾，空则仰，非持故也。况之于言，因物随变，唯彼之从，故曰日出。日出，谓日新也。日新则尽其自然之分，自然之分尽则和也。”王雱说：“卮言者，不为一定之辞而愈新，如卮器倾仰之不一，以世俗难知妙本也，故和以自然之分矣。”这些话都说得很精辟，对我们理解古人的著述和他们的表达方法，是有很大帮助的。

我有时觉得，寓言，广义地说，也是卮言。重言，用好了，也是卮言。庄子的“三言”是很难分开的，它们浑然一体，圆融无碍。北宋苏轼深受庄子影响，为文多卮言，尤其题跋之类，恐怕不是一般人所能望其项背的。在某些学究看来，苏轼论诗画的文字，仅仅是散文，不是学术了。《又论柳子厚诗》：

柳子厚诗，在陶渊明下，韦苏州上；退之豪放奇险则过之，而温丽靖深不及也。所贵于枯淡者，谓其外枯而中膏，似淡而实美。渊明、子厚之流是也。若中边皆枯，淡亦何足道？佛云，吾言如食蜜，中边皆甜。人食五味，知其甘苦皆是。能分别其中边者，百无一也。

如此谈诗，才是高人。如果说这里没有“学术”，不是“现代学术”，没有“理论”，那只能称之为笨伯而已。岂可谈诗者？钱锺书

《谈艺录》《管锥编》颇有东坡风韵，但又多了一点时代风气，也就是现代学术味道。钱先生大量引用西方文献，以与东土诗文对比，更多一层甘苦。

近年，有学者批评钱锺书，我觉得不仅过于刻薄，更是没有实事求是。能感觉到他们对钱锺书绝不“仰视”，甚至平视都不多，很多地方都是“俯视”。比如，他们认为，钱锺书没有写出一部专著，现代意义上的专著。他们认为钱氏的批评作品还是中国传统的诗话、读书札记之类，“基本上仍停留在中国传统的学术方式上”。“我想说明的其实只有一点，那就是钱锺书的学问是非常个人化的，他的成就主要是知识的积累，在研究方法和学术范式上并无建树，也不抱关心。”他们认为钱锺书只是“爱读书”，“不是现代意义上的学术研究”。他们为什么认为不是“现代学术”呢？且看他们如何评论：“他把材料罗列出来，把结论开具出来，却省略了最为艰难的分析、论证过程，从客观上说实在有点避难就易的味道。”看来，他们认为“分析过程的精致化”是现代学术的要求，钱锺书的《管锥编》《谈艺录》就是读书札记，不是学术研究，因为“非常取巧”。话说得很刻薄。但我也只能套用尼采的话，他们“现代，太现代了”。

其实，钱锺书怎么不懂现代学术呢？他清华大学毕业，英国牛津大学、法国巴黎大学毕业，也用英文撰写过不少论文。写出一部能够被人认可的专著，对他来说，恐怕也不是难事。他不写，不是写不出，大概是不屑写。陈寅恪也说，今人所著的有些中国哲学史，“其言论愈有条理统系，则去古人学说之真相愈远”。陈先生这句话，真是说得太好了。我近年越来越如此认为。我宁可读那些诗

话、读书札记，也不太愿意读某些学者的高头讲章，皇皇巨著。钱锺书《读〈拉奥孔〉》一文，就认为有些短片的诗话，倒说出了益人神智的精湛见解，而许多严密周全的哲学系统经不起历史的推排销蚀，在整体上都已垮塌了。他说：“眼里只有长篇大论，瞧不起片言只语，那是一种粗浅甚至庸俗的看法——假使不是懒惰疏忽的借口。”

钱锺书在1987年10月14日致友人信中说：“我不提出‘体系’，因为我认为‘体系’的构成未必由于认识真理的周全，而往往出于追求势力或影响的欲望的强烈。标榜了‘体系’，就可以成立宗派，为懒于独立思考的人提供了倚门傍户的方便。”我们读欧洲很多大师的著作，比如本雅明，也是很好玩的，并不追求“体系”。张隆溪赴美留学期间，因为读伽达默尔的《真理与方法》，给钱先生写信求教。钱先生回信说：“上信来告正读Gadamer，弟上月初因取Gadamer? Jauss 二人书重翻一过，觉漏洞颇多，他日有空，当与兄面谈之（包括Derrida等之logophobia）。”连伽达默尔的《真理与方法》，还有尧斯的著作，都是“漏洞颇多”，何况其他。还有德里达批评的“逻各斯中心主义”，也被他调侃为“逻各斯恐惧症”。

夏志清先生是文学批评大家，他是懂得钱锺书的。在《追念钱锺书先生》一文中，他写道：“传统批评的基础不外乎常识，批评家的条件只是知识与阅读经验、感受力和洞察力而耳。”钱锺书的《谈艺录》等不是给普通读者读的，是给内行读的，所以，往往点到为止，不需要长篇大论，而且“打通”中外古今，没有广博的阅读和深厚的学养，往往无法看到其妙处，用夏志清的话说：“看不到他论诗的精深之处。”

钱锺书说过：“学问有非资料详备不可者，亦有不必待资料详备

而已可立说悟理，以后资料添加不过弟所谓‘有如除不尽的小数多添几位’”（《宋诗选注·序》）。很多学者批评钱锺书，如今的百度都可以替代。真是无知者无畏。只要真的读懂了《谈艺录》《管锥编》，怎么敢说这样的话呢？至于那些只是搬用西方理论，来强硬阐释中国文学的批评家，就更不用说了。我经常说，看他们的文章，似乎讲得头头是道，但你把他们文章中论述的对象，换一个，不管是作家，还是作品，你会发现，他们的论述还是成立的。这样的批评文章，其实就很可笑了。夏志清说：“其实用他的方法，他也可以证明任何中国名诗人、名小说都非常伟大。”如今很多教授、研究生都学会了这一套，“写起论文来的确方便多了”。不过，这样的评论，除了混一个科研成果，还有什么价值呢？“这样的批评家，并不信赖自己的判断力，明明觉得某部小说读起来相当沉闷，偏要说它写得生动活泼。”因为他们根本没有一点判断力和感受力，没有审美直觉。最后，夏先生说：“不少这类的批评，因为评者没有深厚的阅读基础，情愿信任‘方法’而不信任自己的感受和洞察力，往往是不诚实的。”

夏中义最近的一篇文章《论钱著六书的“不灭”“不朽”——感念章学诚〈知难〉〈横通〉二文》，批评郑朝宗，很是不留情面。对郑先生的《文艺批评的一种方法》，认为“这与其说是思辨成熟的学术论文，毋宁说是刚刚誊清的读书心得。”说它是“一篇有悖文章学大忌的未定稿”。如果按他的这个标准，那钱锺书的《管锥编》《谈艺录》也不是“读书心得”吗？而且还“有悖文章学大忌”？我觉得夏先生过于苛求了。我读郑朝宗谈钱锺书的文，倒颇有收获。夏中义的文章文字古奥，经常读完，不知所云。有些地方，颇有过度阐释

（表扬）之嫌。就像有些学者过于苛求钱锺书一样，都不是平实之谈。汪荣祖《槐聚心史》，也是过于揄扬，倒看不到钱锺书的真相了。

王水照先生，道法自然，平实写来，让人看到了一个真实的钱锺书，或者说，更接近钱锺书。他说：“钱先生有时给人以逃避政治、明哲保身的印象，但读《管锥编》这类文字，总能感受到他疾恶如仇的激愤和洞若观火的明智，这体现了他有所为、有所不为的人生立场，他的学术与人生实是互动交融的。”钱锺书字“默存”，他是深得其精髓的。就自我保护这方面，钱先生不愧是老手。他说：“我们的头发，一根也不要给魔鬼抓住。”1992年，他给青年“寄语”：“一个人对自己身边的人甚至自己的朋友，在与他们说话时要十分谨慎。”蒋寅过于强调了他的明哲保身，“看不到知识分子的文化承担”，所以对他批评比较苛刻。而夏中义又过于夸大了他在《管锥编》等文字中的愤世嫉俗的一面。比较下来，还是王水照先生的文字，比较真实，毕竟他和钱先生一起共事10多年，自己也有很高的文学素养，比较世事洞明，人情练达。

钱锺书的《谈艺录》《管锥编》和《庄子》一样，多卮言。而且那些重言，大量引用前人的话语，其实，也是卮言。随机说法，方为不二法门。有学者以为钱先生的做法太老套了，不现代，他们批评钱先生没有展开论证，没有写成专著。这真是风马牛不相及。我们读《七缀集》，可以看到他不是不会写那些学院派的论文，后来选择札记、读书笔记，是他才华、能力的必然结果。以他的绝大才力，和见识，要像如今的学者，动辄千言万言，他不知要写多少文字？所以，非不能也，是不为也。他选择撰述方式，是深思熟虑的。

张隆溪跟随钱先生多年，对此深有体会，他在《怀念钱锺书先

生》一文中说：“无论哪种知识，何等学问，在钱先生胸中都熔为一炉，所以谈话作文，出口道来便妙语连珠，意味无穷。钱先生非常重视‘文字游戏三昧’，所以他绝不会板着面孔讲官话，却往往在严肃的议论中忍不住说顽皮话、俏皮话，话里处处闪烁机锋和睿智，常常会让你忍俊不禁。”这就是庄子的风格，是卮言，是真正的高人才能抵达的境界。有些人用如今的那些八股论文，来要求钱先生，就有点“苛求”了。那些都是他不屑的，从来就不屑。

大师的写作，都是隐微写作，真正的学问是要秘传的。你说再多，不懂的人，依然不懂。你点到为止，只言片语，懂的人，自然会懂。这就是大师为什么喜欢采用卮言的道理。像尼采、庄子，就很喜欢使用卮言，多用象征、寓言、暗示、隐喻等手法。《红楼梦》亦然。所以，《红楼梦》是永远说不完的。

钱锺书说：“我有兴趣的是具体的文艺鉴赏和评判。”但鉴赏和评判，又是最难的。一首诗好不好，有时候不是讲道理能讲清楚的。有些人总觉得字数写得越多，或者写成一本专著，就可以讲清楚。是吗？我怀疑。所以，卮言是最好的办法。甚至重言、寓言，也很好。把相关的诗句引上来，对比一下，三言两句，懂者自懂。“不怕不识货，就怕货比货。”而像钱锺书这样的大家，他鉴赏和评判的主要方法又是“打通”。你想，这需要多大的学力？如果都像他们说的动辄几十万言，那恐怕仅一部《谈艺录》就成几十部著作了。

钱锺书从来不会给外行写作的。他毕竟是大师，“偶开天眼觑红尘”，写作，是给自己写的，也是给二三素心人写的。而真正的文学作品的评鉴，也就是给二三素心人的。对那些人，也就没有必要长篇大论了。

比如，李贺的《恼公》，只一个结语，历来解释颇多，但钱锺书认为都不对，在《谈艺录》里，他提出自己的新解，读下来，真是齿颊生香，余味无穷。这才是真正的文学评论。那些喜欢搬用理论的人，如果无法做具体的文本评鉴，那个理论也就是摆设而已。钱先生说：“《恼公》一篇奇语络绎，固不乏费解处，然莫名其器者亦无法钦其宝。鄙心所赏，尤在结语：‘汉苑寻官柳，河桥阁禁钟。月明中妇觉，应笑画堂空。’”这个结语，王琦、姚文燮等都有评析，一般多认为是男子与官家美女幽会之时，回忆家中中妇独眠而觉云云。但看前后文，总是不通。钱锺书认为，“汉苑一联即萧郎陌路，侯门如海之意”。也就是女子被官家娶走，从此萧郎是路人，无法再相见。而家里的中妇呢，“深喜胜己之小妇一去不返，莫予毒也，清夜梦回，哑然失笑”。这样一解释，果然豁然开朗，出人意表，“冷语道破幸灾乐祸争宠情事”，“不落弦肠欲断之窠臼”。有兴趣的朋友，可以找这节涵泳几遍，真好。这才是真正的文学批评哦。

文学批评，就是一种直觉的呈现。尤其面对那些大师的传世杰作，更是无法言说这种绝妙的直觉，所以，只能用卮言。一定要用几十万言，“现代学术”地表达，也不是不可以。但前提是你真的懂，而不是装懂。穿过云层都是天空，不管是传统的札记形式，还是现代的论文、专著形式，都是次要的。关键的是你的艺术直觉，如果你真懂，一个字也可以哦。“韩潮苏海”“郊寒岛瘦”，多好哦。“盛唐气象”“建安风骨”，还有更好的词，能说得比这两个词更到位吗？夏志清在《追念钱锺书先生》一文中说：“一个人文学作品读得极少，‘感受力’和‘洞察力’极弱，不管他借用任何最时髦、最科学的文学理论和批评方法，也无法变成一位批评家，他只是‘人云

亦云’，向某一派、某一权威俯首称臣的可怜虫而已。”这话，我是极其认可的。但这种“感受力”“洞察力”又不是很容易表达出来的，尤其用那种貌似科学、客观的理论术语，更无法呈现。钱锺书《谈艺录》用传统的诗话形式，其实是最好的办法。这些学者严厉、刻薄地批评钱先生，我是不太同意的。还是用夏志清同篇文章的文字，可以答复他们的责难。“你可以说，这种批评一点也不科学，全凭一个读者主观的印象。但真正值得我们注意的见解，都是个别批评家主观印象的组合，此外并无科学家的，客观的评断（evaluation）。”

当然，卮言用不好，容易流于胡说。学养浅薄，天赋不高的人，是不能用卮言的，没有这个资格。庄子喜欢用卮言，是他到了那个层次。钱锺书评鉴中国文学，是有这个功底的。一般人多称他的通几国外语，其实，他的古汉语功夫，也是了得。读《管锥编》，看他对古籍文字的训诂，就让人很佩服。而那古文之妙，就更不用说了。如今有些学者喜欢使用文言文写作，洋洋洒洒，其实都不过关，徒见其搔首弄姿。我一直劝人先写好白话文，不要附庸风雅了，“止增笑耳”。

庄子说：“以天下为沉浊，不可与庄语。”钱锺书可谓得其精神。

人是站在废墟中的神

——俞宁散文论

多年前，我曾撰文批评当下文风的粗鄙化现象。这不仅表现在网络文学、影视作品上，而且那些名家，如莫言、贾平凹等，都有此病。似乎不说一些脏话，不把文字弄脏，就不过瘾似的。当然，他们是小说家，小说的特殊性，偶尔有其中的一二人物说一些脏话，也未尝不可。但是，散文就不可以了。不能打着创新的旗号，为粗鄙辩护。其实，还是因为当代作家普遍学养浅薄，高雅难乎哉。文字典雅，是需要深厚的学养和从小养就的教养。我们读苏轼、黄庭坚等人的散文，就可以感知到这一点。所以，当代文学，相对于小说、诗歌，散文是最弱的。

2016年，一个偶然的的机会，我从网上意外地看到了《启大爷》，认真读完后，很是感慨。我喜欢启功先生的书法，也钦佩他的为人，以前也读过不少写他的文章。但是，这一篇读后，感觉很是不一样。作者不仅写出了一位学养丰厚的启功先生，而且，文字非常干净，雅致，暗通民国文脉，与当下的文风差距很大。如果要用一个词来说，就是：高贵。

读完了《启大爷》，我就记住了作者：俞宁。然后，就到处搜他

的作品读，一篇一篇地读完了。后来，这些文章结集成书：《吾爱吾师》（人民文学出版社2021年2月出版）。我马上购买了一册，也购买了一册《启功论诗绝句忆注》。把《吾爱吾师》仔细重读一遍，不禁感慨，文字真是干净、儒雅。甚至有时看来，都有点固执、迂腐，比如称呼师辈都用他们的字，不直呼其名。这当然是老传统了。但在今日，已是很少见到了。还如，第三人称称呼师辈时，都用“您”。我还是从俞宁先生这里认识了这个字。

十多年来，我很喜欢阅读书信，尤其民国学人的信笺，那种来往之中的礼节，措辞的讲究，文字的温润，很让我感动。即便犀利尖刻如鲁迅，他和长者的信笺，也是极其谦卑，一点都不张狂。只有和几位关系很亲密的弟子的书信中，才可以放言无忌，充分表达自己的观点。启功是一位真正的高人，通达，睿智，看他的一些对话，调皮，幽默，但又有自己的坚守，真是一代贤人。他是著名书法家，但从不以此自傲。他评点古人，一两个字，或一二句话，胜过别人多少文字。俞宁回忆说，启功先生学八大用工颇勤，有一次对他感叹道：“能学其巧，但无力学其拙。”初听此语，不禁一愣，后来一想，真是妙悟，非一般人所能道出。《启大爷》一文，写到启功与唐长孺、李孟东的交往，还有与作者的对白，让人只能想到那句古诗：“温声何穆穆，因风动馨香。”此外，再说什么都是多余。环顾当下学界，只能感慨斯文已逝。《曼倩不归花落尽——发现元白先生墨宝一件》，通过四十年后发现的启功当年书写的墨宝——两首唐诗，写尽了启功对妻子的深情。是一篇很有韵味和余情的散文。

启功深通禅慧，修行极深，学养极厚，所以，言谈之间，颇有蕴藉、诙谐之风。《元白先生说“不”的艺术》一文的细节，都特别

有趣。比如，启功不喜欢《离骚》，曾撰诗曰：“一卷《离骚》吾未读，《九歌》微听楚人香。”他不喜欢《离骚》，却绕着说：没有读过。学院商量如何安排课程，他说，哪一段都可以，就是先秦别安排我上。别人问他为什么，他说：《离骚》里的字好多不认识。这就是诙谐，也是蕴藉。俞宁认为，启功先生不喜欢《离骚》，可能不喜欢其中的激烈情绪。他对香山脚下的所谓曹雪芹故居的不信任，并撰《南乡子》含蓄地表达自己的观点。但不直接说，这就是涵养。当然，含蓄、委婉，不标志着是乡愿，启功先生是有自己的定见和独见的。而且，读懂了，也会发现，还很犀利呢。俞宁在《启功论诗绝句忆注》中说：“这正显露出先生性格中淘气的一面：批评和赞扬混为一体，都用一种半开玩笑的口气说出来，使人如对禅宗机锋，难以确定其含义。得到先生真传的学生们，会在这确定与不确定之间认识到自己乃至人类认知能力的局限性和不确定性，从而变得更加宽容，更加温和，更加独立思考。”

“文革”期间，俞宁的母亲下放湖北十堰市，哥哥姐姐到山西插队，父亲劳动改造。因此，他只好住在启功先生家，用他的话说，“天天泡在元白先生家。”而父亲倒是一个月才能见一两次。这样的日子，大概有五六年。这样“泡”出来的功夫，一般人岂能企及？所以，俞宁的散文，深得启功先生妙法。在当代作家或学人中，是很罕见的了。天意乎？

《迟来的谢意——怀念李长之先生》，真是一篇优秀的散文，通过丰富而生动的细节，刻画了一位才华横溢，学养深厚的评论家形象。当时十四五岁的作者，和年近暮年的李长之，在劳动改造场见面，调皮、聪明的“我”，与傲气、被类风湿折磨得手都变形的李长

之，两人之间的对话，真是极其精彩。李长之告诉“我”：“选择最恰当的细节下笔，就是最好的文采。”可以说，俞宁得其真传了。尤其是他给李长之送芝麻酱那一部分文字，真是摇曳多姿，一波三折，让人为之三笑，但笑声里却有眼泪。李长之接受了他的芝麻酱，觉得应该给他回送一个礼物，就从包里拿出刘宝楠的《论语正义》，“我”翻开书页，“字里行间密密麻麻写满了批注，连翻了十几页，都是如此。可见书的主人在这上面下过多少功夫。”

文章结尾写道，在老舍的葬礼上，李长之被儿子背着来参加，“我定睛一看，原来是李礼，仿佛身上背着个大孩子。等他走近了，我才看出，那不是孩子，而是长之先生。严重的类风湿，使他身体缩小了很多，且抽搐成一堆，让我不敢相信自己的眼睛”。俞宁纯用白描，不直接抒情，但情已很深。这样的散文，才是好散文。

美国文学家爱默生说：“人是站在废墟中的神。”俞宁说：“在中国那个特殊的历史时期，文化被改造成一片废墟。而我有幸在那片废墟里遇到了许多神一般的学者，他们的榜样引导我走出废墟，使我的精神逐渐与他们的血肉相连。”俞宁笔下的这些学人，真的都是废墟中的神。尤其李长之，描写得太精彩了。我很喜欢他的才情，予生太晚，恨不相识。但通过俞宁的这篇散文，我似乎触摸到了李先生的精魂。

俞宁的父亲俞敏先生，是陆宗达的弟子，算章黄弟子了，也是著名的语言学家，精通汉藏比较语言学、音韵学、训诂学等。而俞宁不想在父辈的荫蔽下做学问，想另辟蹊径。1978年考入英文系，1986年出国留学，1993年获得英美文学博士学位，然后，一直在美国一所州立大学专讲美国文学和西方文论。他说：“由于专业所限，

从1986年到2016年这三十年，我非但没用汉字写过什么文章，甚至日常不敢用汉语思维，直到夜有所梦时都以英语作为媒介。”其实，这从某种意义上，也是一件好事，让他躲开了当下的汉语写作影响。当他2016年暑假开始用汉字书写对父辈的回忆时，文字自是别有面目。古人说，复古，就是创新。他从父辈那里接续的是真正的中国传统。

《三十年无改于父之道——和父亲的约法三章》，这篇文章，读得人难受。俞宁先生天赋颇高，可惜早年被迫失学，虽然在父亲和启功等先生的教育下，相比于同龄人，是很优秀了。但由于父亲要求太高、太严，他的压力极大，面对父亲和启功一样的存在，他自惭形秽，没有一点自信心了。用他的话说：“让老二位吓怕了，巨人身影之下，不敢久留。”所以，他才逃到了外国文学，后来获得奖学金，出国留学，集中到英美文学。临行之际，父亲知道没有办法了。但还是意有不安，给他约法三章，一是出国学习英美文学，多难，都要坚持，绝不能转行去学汉学。“那样做就等于宣布我和你启大爷教不了你汉学，而那些中国话说不利落的洋人汉学家却能教你。我们丢不起这个脸。”二是不能转行去学什么“中西比较文学”。三是你既然选择了英美文学，就得坚持到底，把人家的东西学深、学透。

如今，再读这个约法三章，还是很感慨。老一辈学者多么有学术尊严，他们也有这个能力和资格。鲁迅当年就很瞧不起那些在国外讲中国学问，到中国讲欧美学问的人。还是华罗庚说得好：“弄斧就要到班门。”

《吾师“周公”》是一篇妙文，读之让人解颐。文章主要以“猴

三儿”“我”与“浊世之翩翩佳公子”周珏良的对话展开，凸显了顽皮的“我”和“周公”的有趣交往。周珏良是世家子弟，父亲周叔弢，哥哥是周一良，都是学养丰厚的学者和视野开阔的文化人。俞宁不想在父辈的荫蔽下，学习中国文学，故本科就剑走偏锋，选择了英文系，所以，考硕士时，启功和父亲还是希望他选择中国古典文学，但他态度坚决，继续上英国文学专业。于是，在周馥良的引介下，拜访了周珏良，然后，就是一次不同寻常的“面试”，周珏良问他《史记》读的是哪个本子，他说是日本泷川龟太郎的《史记会注考证》。说起《汉书》，他是点过一遍句读的。问他毛笔字用什么贴？他说一直在学欧字。于是，周先生拿出自己写的小行楷，让他看。文章的有趣之处，不仅是这种富有家学的对话，更是顽皮的“我”的心理刻画，真是栩栩如生。“我”的自信、反抗、不服气，和那种淘气，都流露无遗。他觉得可能周先生不要他，所以，才问这些中国的学问，心里的失落是明显的，但他骨子里的那股傲气，让他不愿意认输。回到家中，却越想越觉得周先生是自己最好的导师了。“我”虽然想学英文专业，但中国古典文学也不愿意断了血脉。

至于后面描写“我”和周公的学习交流，也是极其有趣。“我”的平等心理和周公的循循善诱，让人感佩。周先生拿着线装书的郭茂倩《乐府诗集》，给“我”讲学，以至三十多年后，“记得书中传来的淡淡墨香，记得手指翻书传来的那种柔软绵涩的质感。”“我”不禁感叹：“在一个博学儒雅、和蔼可亲的名师指导下读书，应该是幸福榜上排名很高的一种。”是呀，我觉得应该是第一的幸福了。读此文，甚至读此书，我每每羡慕俞宁先生的绝佳学习环境，有那么多的高人，在他周围，为他答疑解惑，熏陶滋润着他。有时，我甚

至想，他为了独立，为了逃出父辈的荫蔽，跑到美国去学英美文学，然后在国外教授英美文学，是否是一种正确的选择呢？如果他留在国内，而且一直从事中国古典文学的研究，他的造诣、影响，会如何呢？但一切皆有天定，很多事情也是假设不得的。

《只缘身在此山中——怀念傅璇琮先生》是一篇很有意思的文章。作者在岳父家三十多年，经常和傅璇琮先生见面，叫他叔叔，但却不知道他就是著名学者傅璇琮。看来，当年的俞宁先生专心英国文学，真的是心无旁骛。2010年左右，他开始觉得要还债了，父辈的古典文学教育不能浪费，应该为中国古典文学做点什么。这时候，他在写作时，读到了傅璇琮的著作，深为倾倒。这里，他和妻子的对话，很有趣，如：

由衷地对妻子感叹，说：“有位叫傅璇琮的学者，真是让人佩服。他的材料，翔实可靠，使用起来让人特别放心！以后有机会的话，回国时去拜见人家一次，好好地感谢人家。”妻听了这番话，神情怪怪地盯着我看了半天，说：“这个学者呀，你叫叔叔都叫了三十多年了！你这个呆子！”说完还狠狠地踩了我脚背一下。

后面回国后，去拜见傅璇琮先生，给他致歉，他们的对话，都写得很好。这些文字，写出了他的呆，和妻子的疼爱，及傅先生的厚爱。

《两位师傅》，写的是作者十八九岁当瓦工时的两位师傅，曹师傅和董师傅。通过对话把两位技艺精湛的工人师傅刻画得栩栩如生。我父亲是建筑工人、木匠，后来担任县建筑公司四建的经理。我从初三开始，就跟我父亲在县城上学，经常和工人在一起。我喜

欢工厂里朴素的风气，和憨厚、单纯的工人们。不像政府部门，和知识分子成群的地方那么复杂。工厂的人际关系简单，大家活着畅快。这篇文章，让我想起了那些工厂的工人。《柴青峰先生出北平记》《柴青峰先生逃婚记》两篇文章，虽然不是亲历，是通过材料编撰而成，但也呈现了那个时代的残酷和无奈，尤其后文中写到的柴青峰先生的包办婚姻邴小娟，孤独一生，无爱无性。俞宁说：“君怜天下父母心，我悲天下女儿苦！”此文读毕，心里很是难受。

《月光皎洁只读书》，回忆鸟类学家包老伯，一位生物系的教授，对中国古典文学，和英国文学，尤其莎士比亚都有着精深的研究，是俞宁青年失学时期重要的导师。他可以熟背四书五经、唐诗，可以说这些东西都“渗透到血液中去”。一代学人，真是难乎为继，“风流总被雨打风吹去。”而他在鸟类学上的杰出成果，由于时代的荒唐，无法发表，竟至于永远错过了。这又是一代优秀学人的悲哀。

但是，这册散文集的有些散文，就没有这么精彩了。毕竟不是自己熟悉的人物，刻画起来就有点隔膜，如《怀念吴谷茗老师》。还有一二篇，感觉是用论文来写散文了，论文味太浓了，比如《元白先生的人格与风格》。文章虽然是好文章，但毕竟学问压倒了才情。宋代苏轼、黄庭坚的一些小品，也在讨论学问，但文字不沉重，还是散文的笔法。俞宁先生在《启功论诗绝句忆注》引论中说：“我在美国多年读学术论文、写学术论文，养成了严格的逻辑思维，行文一本正经，丝丝入扣，渐趋呆板。”看来这种严格的西方学术训练对一个人的影响很深，已经成了一种无意识。不过，毕竟是启功先生门下熏陶出来的，大多数散文还是才情灿然，文笔灵动。

学术史上，有些学者学问很深厚，但就是不会写文章。而有些人的文笔不错，却学问不够。不过，真正把文章写得极好的，没有一个是学问不好的。比如鲁迅、周作人兄弟，文章好，学问也好，都是一流的。俞宁是一位优秀的学者，所以，他的散文，颇有学者气。他把学识揉入自己的文字里，让文章有了底蕴，和一种丰厚。这是优点。但有时候又过于讲究准确，加括号，强调措辞的准确，于是，生动形象就有歉焉。这是应该避免的。比如，《吾师“周公”》的开头：

题目中的“师”字可以是名词。如此，题意为我的老师“周公”。

题目中的“师”也可以是动词。如此，题意为我的以“周公”为师。

这样的开头，就显得有点笨重，灵动不够。作为学术文章，如此表述，可能是必要的，但作为散文，就感觉不好。如《只缘身在此山中》一文纪念傅璇琮先生，开头是：

我认识傅璇琮“叔叔”已经四十年了。我认识傅璇琮“先生”才四年。

这开头就很好，抓人，给人悬念，逼迫读者不得不读下去。

其实，俞宁的《启功论诗绝句忆注》，也是很好的学术散文。他把欧美优秀散文传统，如蒙田、约翰逊、梭罗等，融入汉语写作之中，使他的文字，儒雅之中，充满着睿智、从容和宽和。此书第一篇，谈论诗绝句这个传统文体，通过对启功讲解的回忆，中西打通，文字舒缓，读来真是余味无穷。他的结论是：论诗绝句不求全面，只求观点鲜明独特。也是自然而然的结论，却让读者茅塞顿开。

没有深厚的学力是无法做到的。由于篇幅所限，关于此书的文学成就，我就暂不多述了。大家有兴趣可以自己去读，绝对不会失望。

《吾爱吾师》，是近年难得的一册好散文集，不仅文字洗练，典雅，而且接续了中国文化传统。

读阎连科小说：“仿佛头被人摁进水里”

阎连科是一位有争议的作家，也是有冲击力的作家。很早就读过他的小说，那种粗重、怪异，让我骇然。比如《受活》，有人认为想象力丰富，但我觉得不是想象力，是一种幻想。那种幻想让人很不舒服。黑格尔在《美学》中说：“如果谈到本领，最杰出的艺术本领就是想象。但是我们同时要注意，不要把想象和纯然被动的幻想混为一谈。想象是创造性的。”

长篇小说《风雅颂》，表面是写大学，写知识分子，其实还是作者本人的呓语。大学和当下知识分子并没有得到真正的描写。那个校长，还有“我”的妻子赵茹萍，都是那么苍白，就是一个道具而已。他似乎没有耐心，去描写他们。阎连科在后记里也说：“我不熟悉大学。”《炸裂志》也多看见的是作者的恣意，而不是“志”的严谨和客观呈现，大量情节都是任意的，无端而起，无端而灭。小说不乏对现实的批判，但对自己笔下的主人公太随意了。作者似乎根本无视他们的“生命”，不愿留一点空间让他们自己生长。

但读过他的访谈，很佩服他的敢言，而且头脑清醒。《一派胡言》，我就很喜欢，可以看出他对小说，还是有自己的思考的。他对

当代文学和他们这一代作家，是有清醒的认识的。他的《丁庄梦》当年影响颇大，最近读完，感觉问题依然很多。和他以前的小说一样，有点神神道道，胡言乱语，那种冷静的眼光、客观的书写，是缺乏的。阅读他的小说，我总感觉他用力过猛，孔子说，过犹不及。于是，小说的艺术性，就受到了很大的影响。有一次，和一位我素所钦服的批评家谈起阎连科，他说：“阎连科是用蛮力写作的人。有力量感，但不精致，显得粗鲁。理论水平很差，但又爱立新说。”我觉得一针见血，切中肯綮。

阎连科对自己认识的冷静，是平辈人中罕见的。他对梁鸿访说：“平心而论，我们这一代人（或者包括下一代）谁都难写出传世之作。至少，我是不行。像我们这一代人，不光是读书少，文学修养不够，而且，我们所处的这样的历史阶段，好像也不是产生大作品的时代。”

中国当代文学为什么诞生不了伟大的文学作品？当然，仁者见仁，智者见智。阎连科认为是“作家灵魂的自我约束”。“这种自我约束，是中国文学在今天的世界范围内，还没有产生最伟大的作家和作品的根本原因。”

阎连科的这个断言，也不是没有道理。自我约束，慢慢地就丧失了独立的表达能力，大家都觉得是自己在思考，其实，不是“自己”在“思考”，是被格式化下的自己在思考。那个自己，其实已经不是“自己”，已经被同质化了，像大工厂流水线上的产品，是批量生产的。阎连科说：“这种自我的约束，不光是写作内容和思想上的约束，还有艺术个性上的追求和创新的约束。从某种程度上说，这种艺术上对写作个性的自我约束，反过来会影响作家对中国现实的

思考和想象，更影响作家内心的真实的、自由的书写和表达。”长期如此，就慢慢地形成了可怕的结果：“作家彻底地丧失了来自灵魂的爆发力和想象力。”

阎连科是当代中国富有良知，敢于想象的作家，他很清楚自己的局限，也不断地在反思自己。不像张炜等作家，在一种慢性自杀里，做一种无意义的写作。没有立场，没有想象，甚至没有观点，就是一种糍糊式的写作，似乎风流儒雅，其实内里空空如也。读张炜的《也说李白和杜甫》，“也说”在哪里？没有看见。《陶渊明的遗产》，陶渊明在哪里？也没有看见。看见的只是张炜的自我陶醉，顾影自怜。他的小说缺乏对世界的客观认知，在小说的叙述上，又缺乏一种成熟的叙述生活的能力。至于他谈陶渊明、李白、杜甫、苏轼，用我的一位朋友说的话，就是“他的问题，就在于不知道止于所当止。他把学问看得太随便了”。似乎坐在他的万松浦书院，给一帮粉丝，随便聊聊，就是学问了。连后期打磨，好像都没有怎么做。

即便阎连科有如此清醒的认知，他的小说写作，依然有很大的问题。比如，《丁庄梦》其实就是一个没有完成的小说。他用虚虚玄玄的文字，把很多应该表达的东西遮蔽了。小说本来可以抵达一个很高的境界，却半途而废，自我放弃了。他给自己的创作提出一个“神实主义”，其实，他就被自己所造的这个概念害了。

阎连科说：“我觉得，就我的写作而言，其他的东西无法使我激动起来。”他无法写出沈从文、汪曾祺那样平静的小说，“我觉得最重要的是一种激情、一种苦难与战胜苦难的激情。我希望我的长篇应该像河流一样奔腾不息。”“像河流一样奔腾不息”，是对的，是一种艺术的高境界，像《静静的顿河》，就是如此。但“激情”，应该

是小说的激情，或者小说中人物的激情，而不是“作家”的激情。作家的激情，还是应该藏起来，通过小说，和小说里的人物、故事，表现出来。但是，我们阅读阎连科的《丁庄梦》等作品，其实，我们看见的是“作家”的激情。在某种意义上，这就降低了小说的艺术性，和让人可以反复阅读的可能性。《丁庄梦》和《坚硬如水》，那种梁鸿所说的“张扬、滔滔不绝、激情四溢”，还是让读者很累，被作家的语言，所裹挟，而忘记了小说真正要表达的东西。

阎连科的小说，节奏很快，好像飙车，读得人难受，甚至焦虑。他似乎不懂得文武之道，一张一弛，不懂“一阴一阳之为道。”读他的小说，很难有一种艺术的享受，几乎是折磨。读完之后，永远不想读第二遍。他在《日光流年》的自序里说：“我原不是那种要十年磨一剑的人，几天、几十天做不完一件事情，焦躁与不安就会涌上来，人变得浮躁不堪，仿佛头被人摁进了水里，连呼吸都急促起来。”可能真是农村那种严酷的经历，对他造成了巨大的心理伤害，他无法让自己的心灵安静下来，他只能跑。他在自己的小说里，跑，一边跑，一边喊，大声地喊，恣肆地喊，喊得他亢奋了，飘起来了。这样的写作，真是熬人。他难道不能慢下来吗？读他最近的《速求共眠——我与生活的一段非虚构》，感觉到他不是慢下来，而是真的江郎才尽了。他累了。

应该说《丁庄梦》，还算一部好小说。全书分八卷。小说特别富有抒情味，不是严格的冷静地客观地叙述，经常有大段的抒情。第一卷就一页，写了三个梦：酒政的梦、膳长的梦、法老的梦。第二卷，《丁庄梦》的叙述人很奇怪，是一个死了的“我”。“埋在爷爷屋后墙下的我，刚过十二岁，读了五年书，我就死掉了。吃个番茄就

死掉了。在庄头捡个番茄一吃我就死掉了。毒死了。”但死掉的“我”，却成了小说的叙述者，似乎无所不知。

小说写得很荒诞，抒情味很浓。我们被作者强烈的情感裹挟。不过，也有一些章节写得颇为精彩。比如，小说写“我”叔叔和玲玲偷情，被人捉奸。此节颇有情色，文字也旖旎得很。将死的人，都是二三十岁，被丈夫或妻子嫌弃，才有如今。后来，他们在死亡的阴影下，结婚了。关于“我”叔叔和玲玲的这部分文字，写得真好。阎连科喜欢神魔现实主义。其实，他的小说里，神魔的部分，都不成功，倒是现实主义的部分，很感人。毕竟他是农村长大的，对农村还是很熟悉。读第五卷，真是人生凄凉，人生苍凉，人生悲欢离合，所有的味道都有了。这就是人生呀。

这一章，他们的对话，写得真好。

第五章写道：

爷在他的梦里歇午觉，迷迷糊糊间，听见玲玲在一连声地叫着爹，声音如雪白的刀片在平原上横七竖八地飞。爷以为她是在叫他，折身从床上坐起来，并不见玲玲在眼前，愣了一下，就又躺倒在床铺上。知了的叫声从窗外、门外挤进来，听一会，爷又睡着了，便又听见那青红皂白的叫，横七竖八地朝着他的耳朵里飞。

梦里他看见叔用菜刀朝着自己的腿上砍下去。还喊着说：“我日你祖奶奶，玲玲死了你还活着干啥呀！”

等“我”爷赶到“我”叔家，现场和他梦境里的一模一样。

后面大段写“我”爹给“我”叔和玲玲做丧事。从邻庄请来工匠，挖了一个豪华的官墓，还买了一副天下罕见的金银木棺。震惊了

附近的村人和丁庄的人。话说完不到三天，我叔和玲玲的墓，就被盗了，金棺、银棺都被人抬走了。还有后面的“我”爹一天忙得给人配冥婚呢，挣很多钱。这部分文字，就有点玄乎，不那么接地气。

小说的结尾，倒很有力道。丁庄人恨“我”爹，他们想打死他。但“我”爹不怕，还偏从庄中间走。把“我”的灵柩往县里抬的时候，“我”爷忽然操起地上扔的一根胳膊粗的栗木棍，快步地朝人群追过来。“爷就举起那五尺长的栗木大棒朝爹的后脑勺砸过去。砸下去。”

做尽坏事的“我”父亲，就这样被“我”爷爷打死了。

但整体来看，《丁庄梦》还是写得太急了，很多章节都是飘的，虽然情感是真实的，但给读者的感觉很不好。接受美学说一部好作品要有一个召唤结构，可以让读者进去。阎连科的长篇小说，是发誓不给读者这个机会的。他把门窗都堵得死死的，只容他一个人大喊大叫，甚至歇斯底里地大喊大叫。

说实话，阅读阎连科的小说，我每次佩服他的胆量，他的敢言，他的“不平静的写作”，但就小说艺术而言，我总觉得有那么一点欠缺，在艺术上，有那么一点不足。就是黑格尔说的，他是“幻想”，虚妄而被动的幻想，不是主动而富有创造性的想象。他有一个演讲《平静的生活与不平静的写作》，他认为，沈从文《边城》，汪曾祺《受戒》《大淖纪事》那样的平静的写作，他是写不来的。确实，阎连科是传承着鲁迅的传统，他们的写作必须和现实的血脉相通。但他缺乏鲁迅的那种巨大的沉静和冷。所以，鲁迅的写作是有一种大的克制的。他没有让现实的激情把自己淹没。

阎连科说：“疼痛感——常常会是我写作的发动机。疼痛到无法

忍受了，我就开始写作。写作是我解除疼痛的过程和医疗。巨大的疼痛是我小说的灵魂和血脉。”这话说得很好。所以，他的小说总是有巨大的现实冲击力，也往往会引起争议。但这种过于现场的疼痛和激情，也会影响作品的艺术质量。比如，《丁庄梦》，我们就能感觉到他的疼痛和巨大的激情。但作家过度的介入，对小说本身，有时候也是一种伤害。其中一点，就是小说的内部自洽性不够，无法形成一个完整的艺术品，读者总是听到作者粗重的呼吸声，作者的声音之强，使得小说的人物退隐，或者残缺。我们看见的不是一个个鲜活的人物，而是作家的激情，那种表达和抵抗的激情。但就是缺乏一种冷静的呈现，就像说相声，先把自己笑场了，观众却不知道笑什么。小说缺乏一种穿透力，思想的穿透力。激情淹没了思想，或者激情代替了思想。

这可能跟阎连科过度追求小说的破坏性有关。他在演讲《做好人，写坏的小说》里说，小说要有破坏性、背叛性、摧毁性。这本身没有错，但过分强调破坏性，就往往过而不及，适得其反。正是在这个层面，我不太喜欢他的小说。但我很喜欢他的演讲、散文，敢说真话，有血有肉，不装，自然，真实。

阎连科是一个艺术感觉不错的作家，但他又不满足于此。他总是愿意生造一些概念，强行解释他喜欢的作家作品。他对卡夫卡《变形记》和马尔克斯的《百年孤独》，多次讲到，总是认为马尔克斯更好，因为前者是“零因果”，后者是“半因果”（两个他生造的概念）。他对卡夫卡小说《变形记》，一开始就直接说格里高里变成了大甲虫，很是耿耿于怀，觉得没有写出他如何变化成大甲虫的过程。似乎对一个作家来说，这就有多大的罪似的。而对马尔克斯用

两块磁铁，吸走铁锅、小铁炉等铁器，很是佩服。难道这里真有高低吗？即便有高低，我觉得卡夫卡的处理，比马尔克斯的要好。

他把真实分为控构真实、世相真实、生命真实和灵魂深度真实。他认为沈从文的《边城》《萧萧》，张爱玲的《金锁记》《倾城之恋》等是世相真实，鲁迅是“在现代文学中，把世相小说带入并推进至生命真实的第一人”。然后，把鲁迅与托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基对比，认为人家是灵魂深度真实。并说，鲁迅笔下的人物，如华老栓、阿Q，是小灵魂，而玛斯洛娃、阿廖莎等是大灵魂。如果把他们放在天平上，鲁迅这边会被“压得或多或少地翘起来”。读阎连科《发现小说》和一些演讲里的这些论述，而且是不断地如此的论述，我真的觉得阎连科有点固执，他把小说创作的多样性，变成了流水线的生产线，可以具体指出高低。文学是有高低的，这没有问题。但有的地方是风格、创作方法的不同，其实并无法分出高低的。他喜欢激情的写作，对那些冷静的书写，不喜欢，就用自己的所好，强分高低。这也是一种幻想吧？

且不谈什么神实主义、零因果、半因果、内因果，就他的小说来说，往往把自己作为作家的声音放得很大，甚至无所不及，但把小说中的人物，却变成了他的牵线木偶。这也是《风雅颂》《炸裂志》等小说的很大缺失。

所以，阎连科的小说，在技术上有痕迹太强的感觉。他自己也意识到了这一点。在和陈众议的对谈中，他说：“就我的小说而言，我似乎感觉到了有太多的‘技术’和‘技巧’，这种‘技术主义’的文学因素，在小说中挤压了小说的‘情节’，使‘情节’失去了应有的地位和张力。”

黑格尔说：“真正的艺术作品必须免除这种怪诞的独创性，要表现出真正的独创性，它就得显现为整一的心灵所创造的整一的亲切的作品，不是从外面掇拾拼凑的，而是全体处于紧密的关系，从一个熔炉，采取一个调子，通过它本身产生出来，其中各部分是统一的，正如主题本身是统一的。”

阎连科的长篇小说多的是“怪诞”，而不是独创性。他强大的倾吐欲望，让他如歇斯底里的精神病患者，处于一种巨大的幻想、幻觉之中。忘记了真正的力量来自描写，是白描，是素描，才最有力量。他把自己小说里的人物，都变成了自己倾吐的道具，都传达的是他的声音。小说的客观性，没有得到很好的体现。我们看见的不是“小说”，而是阎连科。很多故事情节都是“从外面掇拾拼凑的”，不是水乳交融的。小说也缺乏一种“全体处于紧密的关系”的“统一性”。这一点，在《炸裂志》《风雅颂》里表现得非常明显。

黑格尔说：“每一部伟大的艺术作品都使人感到其中材料是经过作者从各方面长久深刻衡量过的，熟思过的。”阎连科由于激情的过分发达，他无法“熟思”自己的“材料”，每次都是急于表达，但表达出来的都是半成品。作为一名小说家，这是多么大的一种遗憾。

不过，阎连科是一位敢于反思自己、批判自己的作家，这一点，是当代作家里很少见的。他在演讲《文学的愧疚》里说：“比如面对托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的小说时，面对中国作家鲁迅和萧红的小说时，我会有一种汗颜和羞愧，会有一种小丑在大师面前跳舞的献丑感。”

他说，面对自己的故土，故土的乡民，他感到羞愧。“我没有写出一部无愧于那块土地和那块土地上芸芸众生的人们的作品。而且，

我也明白，我可能这一生倾其全力，因为种种原因，我都写不出一部无愧于那块土地——中原大地上的苦难和劳苦人们的作品来。”

面对如此严厉的自审，我们还能说什么呢？

我只能对他表示我的敬意。当然，也有一点遗憾。

鲁迅之后有她

——论张爱玲散文

张爱玲 18 岁时创作的散文《天才梦》，第一句就是：“我是一个古怪的女孩，从小被目为天才，除了发展我的天才外别无生存的目标。”^①“古怪”二字可谓张爱玲的自画像，不仅人如此，文章也如此。她确实是有文字天赋的，但在日常生活中却几乎什么都不会，不会削苹果，不会补袜子，怕上理发店，怕见客，怕给裁缝试衣裳，“在待人接物的常识方面，我显露惊人的愚笨”^②。“总而言之，在现实的社会里，我等于一个废物。”^③这种特点，可以说贯穿了她的一生。也是导致她晚年幽闭的一个原因吧。

“在没有人与人交接的场合，我充满了生命的欢悦。可是我一天不能克服这种咬啮性的小烦恼，生命是一袭华美的袍，爬满了蚤子。”^④一个 18 岁的少女，就能写出如此让人惊叹，也让人绝望的文字，怎么能说不是一个“古怪”的天才呢？

① 张爱玲：《天才梦》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009 年，第 1 页。

② 张爱玲：《天才梦》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009 年，第 3 页。

③ 张爱玲：《天才梦》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009 年，第 2 页。

④ 张爱玲：《天才梦》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009 年，第 3 页。

张爱玲的散文，很多是书写自己的，写自己的隐痛，自己的童年创伤，甚至自己的一生。她敢于下笔，敢于撕开自己，所以，这部分文字，冷酷中透着温暖和对人世的眷恋与思考。我一直很喜欢《私语》。我认为张爱玲的《私语》，和鲁迅的《〈呐喊〉自序》可以对读，都是解读他们的密钥。在《私语》里，张爱玲大胆地写出了自己的隐痛，自己的不堪。写出了大家族的糜烂和败落中的腐朽，父亲的堕落，后母的残忍，母亲远走他乡的自私。

一般来说，写作的时候，女作家相对于男作家，更加容易做到残酷地书写。鲁迅虽然很直接了，匕首式的文字，但写到自己的家庭，很多不堪的事情，他都不写，比如他祖父的荒唐，还有入狱，族人对他的威逼等。还如朱自清写《背影》，很多父亲的不堪和荒唐，如因为偷娶姨太太、挪用公款，而导致官职被革；因为脾气暴躁，辱骂儿媳妇，父子反目，他都没有写，都隐藏了。但张爱玲不一样，她把家丑，把父亲的不堪，写得淋漓尽致，一点不遮不掩。这大概就是女性作家的特色吧？或者是张爱玲的个性所致？^①

《对照记——看老照相簿》是张爱玲晚期作品，发表于1993年11月到1994年1月的《皇冠》杂志。这是一部很独特的散文集，是对她晚年还留在身边的一些珍贵照片的文字记忆。我觉得，可以和鲁迅的《朝花夕拾》相对读，都是作为大家族的两位杰出文学家，

^① 杨光祖：《恐惧阴影里的天才》，《天津文学》2012年11期。

对家族、自己过去的一种追忆。而张爱玲作为女性，视角是女性的，文字旖旎，情思是非常丰富的。尤其对大家族的那种败落，写得真是刻骨铭心。文章提到了清朝最后一任两江总督张人骏，自己的祖父张佩纶，祖母的父亲李鸿章，后母的父亲孙宝琦，《孽海花》作者的儿子曾虚白，等等，可见张爱玲晚年对自己的显赫家族，还是很自豪的。

文章中写到祖父张佩纶郁郁不得志而辞世后，祖母如何教育父鼻，读来让人酸辛。背不出书就罚跪，“孤儿寡妇，望子成龙嘛”。但父亲背了那么多书，也没有用处。

我父亲一辈子绕室吟哦，背诵如流，滔滔不绝一气到底，末了拖长腔一唱三叹地作结。沉默着走了没一两丈远，又开始背另一篇。听不出是古文时文还是奏折，但是似乎没有重复的。我听着觉得心酸，因为毫无用处。^①

《对照记》有母亲、父亲、弟弟、姑姑等的照片，却没有胡兰成。我们以前都认为是父亲对张爱玲的伤害最大，但“看完《雷峰塔》与《易经》，你才发觉伤害她最深的，其实是母亲”^②。张瑞芬同时指出，“雷峰塔”一词，囚禁女性意味浓厚，也几乎有《阁楼上的疯妇》的隐喻。张爱玲对自己的母亲羡慕是肯定的，而且母亲的美丽、自信、自由，对她的影响也是很大的。《造人》说：“父母大都不懂子女，而子女往往看穿了父母的为人。”^③读着这样的句子，任何一个敏感的父母，都会惶然。

① 张爱玲：《对照记》，《重访边城》，北京十月文艺出版社，2009年，第205页。

② 张瑞芬：《童女的路途》，转引自张爱玲《雷峰塔》，北京十月文艺出版社，2011年，第11页。

③ 张爱玲：《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第102页。

张爱玲在《我看苏青》中写到当年舅母翻箱子的时候，说，要把表姐们的旧衣服找点出来给她穿。因为她当时刚从父亲那里出来，母亲日子紧张。其实，说是“旧衣服”，也是很新的，不会有补丁，或发旧的。毕竟都是贵族人家。张爱玲写道：

我连忙说：“不，不，真的，舅母不要！”立刻红了脸，眼泪滚下来了。我不由得要想，从几时起，轮到我被周济了呢？^①

我是从小穿过补丁衣服的，至于穿叔父们的旧衣服，那更是常事。所以，第一次，竟然没有看懂。后来，想到人家是大小姐，娇惯坏了的。才懂了这里张爱玲为什么会“眼泪滚下来了”。

读张爱玲的散文，弥漫的那种韵味，就像《红楼梦》，那是一般小家庭出身的人难以体会的。但我读的时候，却有一种感动和惆怅，包括一种距离。《我看苏青》说：“日子过得像钧窑的淡青底子上的紫晕，那倒也好。”^②我就不知“好”在何处？因为我到现在也没有见钧窑，更何况那“淡青底子上的紫晕”。她在此文中还说：“杨贵妃的热闹，我想是像一种陶磁的汤壶，温润如玉的，在脚头，里面的水渐渐冷去的时候，令人感到温柔的惆怅。”^③这“陶磁的汤壶”，我就没有见过，它是如何“温润如玉”，自然也不知道。

《童言无忌》也是一篇散文杰作，也是典型的自传性写作。她一方面写到了家庭的优渥，“我喜欢钱，因为我没吃过钱的苦”。^④每次看电影，都是家里的汽车夫接送。但也写到家道中落，父母离异，后母的虐待，期间文字可以看出一个少女的受伤的灵魂。她写到母

① 张爱玲：《我看苏青》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第241页。

② 张爱玲：《我看苏青》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第239页。

③ 张爱玲：《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第248页。

④ 张爱玲：《童言无忌》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第93页。

亲是一个清高的人，美丽敏感，她四岁时就出洋了，“在孩子的眼里她是辽远而神秘的”。为生活所迫，她向她母亲三天两天伸手要钱，“那些琐屑的难堪，一点点的毁了我的爱”^①。

尤其写到后母的文字，可以感受到一个大家闺秀那种内心的痛。继母可能是为了节约开支吧，把自己剩下的衣服让她穿，“永远不能忘记一件黯红的薄棉袍，碎牛肉的颜色，穿不完地穿着，就像浑身都生了冻疮；冬天已经过去了，还留着冻疮的疤——是那样的憎恶与羞耻”。^②“冻疮”这个词，用得狠，作为大家闺秀，张爱玲将穿旧衣服的那种隐痛，表达得淋漓尽致。

张爱玲家世传奇，应该说，与她同时代的作家，没有几个人的家世比她更显赫。张瑞芬说：“那是清末四股权贵势力的交汇，父系承自清末名臣张佩纶、李鸿章，母系是长江水师提督黄翼升后人，继母则是北洋政府国务总理孙宝琦之女。都是历代仕宦之家，家产十分丰厚，然后巨塔之倾，却也只要一代。”^③这个败落家族的扭曲的人际关系，包括对亲情的决绝，极大程度影响了张爱玲的心理，也影响了她的创作。

张爱玲在《自己的文章》里说：“一般所说‘时代的纪念牌’那样的作品，我是写不出来的，也不打算尝试。”^④“我甚至只是写些男女间的小事情，我的作品里没有战争，也没有革命。我以为人在

① 张爱玲：《童言无忌》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第95页。

② 张爱玲：《童言无忌》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第96页。

③ 张瑞芬：《童女的路途》，转引自张爱玲《雷峰塔》，北京十月文艺出版社，2011年，第10页。

④ 张爱玲：《自己文章》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第187页。

恋爱的时候，是比在战争或革命的时候更素朴，也更放恣的。”^①所以，张爱玲的散文，基本是日常的，生活化的，但又完全不同于其他作家的日常与生活，因为她的鬼魅就在于她有时忽然来那么一句，让人不禁感到奇怪，甚至一股鬼森森的气息。这种特色其实她自己在《传奇》（增订本）序言里写过：

封面是请炎樱设计的。借用了晚清的一张时装仕女图，画着个女人幽幽地在那里弄骨牌，旁边坐着奶奶，抱着孩子，仿佛是晚饭后家常的一幕。可是栏杆外，很突兀地，有个比例不对的人形，像鬼魂出现似的，那是现代人，非常好奇地孜孜往里窥视。如果这画面有使人感到不安的地方，那也正是我希望造成的气氛。^②

一般地说，日常的这种写作，要写好，也不容易。但很多作家也能做到。但那个“比例不对的人形，像鬼魂似的”，而且“非常好奇地孜孜往里窥视”，这却不是大多数作家所能做到的。这种“日常”后面的“不安”的“气氛”，正是张爱玲的特异之处，也是她散文的特异之处。

张爱玲的散文有一种极端的冷静，这是大家族的传统，不像小家碧玉没有见过世面，容易大惊小怪。《烬余录》是一篇描写香港沦陷的长篇散文，详细地书写了香港沦陷的那一段时间，写得琐碎，平静，但却残酷，表面的无所谓，内里却是一种绝望。她一开篇就说，“我没有写历史的志愿”，“历史如果过于注重艺术的完整性，便

① 张爱玲：《自己文章》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第188页。

② 张爱玲《有几句话同读者说》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第264页。

成为小说了”。^①这基本就是给文章定调了。后面就展开了叙述和描写，文章似乎毫无章法，随意而写，但读完了，却有一种大悲哀在。真是让人惊叹的文字。写了炸弹，防空洞，和乱世里的情欲，细节很细，细得瘁人，非亲历者是无法写出来的。由于怕流弹，她们“不敢走到窗户跟前迎着亮洗菜，所以我们的菜汤里满是蠕蠕的虫”^②。战争结束后，大家忽然有了“吃”的喜悦，街头都是卖小吃的小摊，“我们立在摊头上吃滚油煎的萝卜饼，尺来远脚底下就躺着穷人的青紫的尸首”。^③文章写道自己在医院做看护，“我是一个不负责任，没良心的看护。”有一个尻骨生了奇臭的蚀烂症的人，极度痛苦，经常整夜地呼唤“姑娘啊！姑娘啊”，我们都懒得管他。他死的那天，“我们大家都欢欣鼓舞”。她写道：“鸡在叫，又是一个冻白的早晨。我们这些自私的人若无其事的活下去了。”^④《烬余录》是可以与《倾城之恋》对读，某种意义上，比后者更加深广、忧愤。

张爱玲在《写〈倾城之恋〉的老实话》一文中说：“我喜欢参差的对照的写法，因为它是较接近事实的。”她的小说确实是“参差的对照的写法”，所以，才有那么大的艺术魅力，给了读者很大的参与空间。其实，她的散文也是如此。比如，《烬余录》。她说：“不喜欢采取善与恶，灵与肉的斩钉截铁的冲突那种古典的写法，所以我的作品有时候主题欠分明……”^⑤其实，主题欠分明，是优秀作品共有

① 张爱玲：《烬余录》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第48页。

② 张爱玲：《烬余录》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第48页。

③ 张爱玲：《烬余录》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第54页。

④ 张爱玲：《烬余录》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第56页。

⑤ 张爱玲：《写〈倾城之恋〉的老实话》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第193页。

的特色。世界就像一个多棱镜，哪里有什么分明的主题呢？她在《打人》中说：“我向来很少有正义感。我不愿看见什么，就有本事看不见。”^①但其实也并不尽然。作家说的话，并不能完全当真听。他们往往是声东击西，旁敲侧击。我们读《烬余录》还是能感觉到作者的“正义”和深广的情感。只是处于乱世，有时司空见惯而已。

张爱玲属于城市，属于上海。她说：“我喜欢听市声。”“我是非得听见电车响才睡得着觉的。”^②如《公寓生活记趣》，就是一篇很有意思的散文。写了电车，电梯，平常小事，被她一写，就生动起来。她喜欢城市，还是因为城市比乡村有隐私安全。她说：“公寓是最理想的逃世的地方。”对很多人喜欢乡村，她是不同意的。她说：“殊不知在乡下多买半斤腊肉便要引起许多闲言闲语，而在公寓房子的最上层你就是站在窗前换衣服也不妨事！”^③这一点，我倒也很同意。我对一些作家对农村的田园诗化的描写，很厌恶。那是一种可怜的印象，真实的乡村，他们并不懂的。

《道路以目》（张爱玲的散文，名字都起得很刁，显示着特有的视角）也写的是城市，“街上值得一看的正多着”^④。然后详细地书写了街上的事情，小饭铺、店铺、橱窗、西洋茶食店，买菜又遇到封锁，虽然琐碎，亦颇有趣味。《必也正名乎》一文，从自己的姓名开始，先谈中国人的起名，到字、别号、笔名，到皇帝的改元。其

① 张爱玲：《打人》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，104页。

② 张爱玲：《公寓生活记趣》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第24页。

③ 张爱玲：《公寓生活记趣》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第27页。

④ 张爱玲：《道路以目》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第30页。

实，也谈的是中国的国民性。

二

张爱玲早年似乎没有提过鲁迅，但在她离开大陆之后，她多次提到鲁迅和他的作品。其实她的创作是深受鲁迅影响的。第一次把张爱玲和鲁迅相提并论的是胡兰成，他在《评张爱玲》中说：“鲁迅是尖锐地面对着政治的，所以讽刺、谴责。张爱玲不这样，到了她手上，文学从政治走回人间，因而也成为更亲切的。时代在解体，她寻求的是自由、真实而安稳的人生。”^①他说：“鲁迅之后有她。她是个伟大的寻求者。”^②可见，胡兰成的慧眼。当代学者止庵也把张爱玲与鲁迅相提并论，他认为作家有两类，“一类是对这世界说好话的，一类是对这世界说真话的”。而张爱玲就是后者。“在她之前，中国还能找到一位这样的作家，就是鲁迅。”^③

我们读张爱玲的散文，她散文的言说主题、句式，有时都颇近似鲁迅。只就早期文章中偶尔提及的只言片语，就能看见她是熟读鲁迅的。《走！走到楼上去》提到的《娜拉》和“出走”。《谈女人》提到“超人”和尼采，《童言无忌》里关于契诃夫的《套中人》。《关

① 胡兰成：《评张爱玲》，金宏达主编《回望张爱玲·华丽影沉》，文化艺术出版社，2003年，第28页。

② 胡兰成：《评张爱玲》，金宏达主编《回望张爱玲·华丽影沉》，文化艺术出版社，2003年，第27页。

③ 止庵：《讲张文字：张爱玲的生平与创作》，华文出版社，2021年6月，第20页。

于笑声泪痕》中说：“被剥削了还这样自慰，近于阿Q心理。”^①都是例证。还如，《谈跳舞》：“话说多了怕露出破绽，一直说着‘今天天气哈哈哈’，这‘哈哈哈’的部分实在是颇为吃力的。”^②这“今天天气哈哈哈”，就是鲁迅的著名句子，来自《花边文学·看书琐记（二）》，《野草》的《立论》中也有近似的句子。晚期的散文《谈吃与画饼充饥》（收入《续集》）就直接说到鲁迅了。写她中学时代读鲁迅的经历，“几年后我看鲁迅译的果戈尔的《死魂灵》，书中大量收购已死农奴名额的骗子”，“鲁迅译的一篇一九二六年的短篇小说《包子》”。^③虽然谈的是其中的吃，但可见张爱玲中学时就阅读鲁迅了。《四十而不惑》说：“我从前看鲁迅的小说《祝福》就一直不大懂为什么叫‘祝福’。祭祖不能让寡妇祥林嫂上前帮忙——晦气。”^④这是1994年的文章。晚年的张爱玲公开多次撰文谈到鲁迅，和早年的绝对不提，恰成明显对比，而且可见她中学时就阅读鲁迅了（当然，张爱玲散文里提到周作人的地方更多。同为沦陷区的作家，周作人对她的影响还是颇大的。张爱玲的晚年散文平淡自然，是有周作人的烙印的）。

鲁迅对张爱玲的影响是巨大的，比如小说里对黑暗、绝望的书写，对那个没落社会的描写，都是很有传承性的。水晶在《蝉——夜访张爱玲》一文就提到过张爱玲谈到“（鲁迅）很能暴露中国人

① 张爱玲：《关于笑声泪痕》，《华丽缘》，北京十月文艺出版社，2019年，第183页。

② 张爱玲：《谈跳舞》，《流言》，北京十月文艺出版社，2019年，第176页。

③ 张爱玲：《谈吃与画饼充饥》，《重访边城》，北京十月文艺出版社，2019年，第17页。

④ 张爱玲：《四十而不惑》，《重访边城》，北京十月文艺出版社，2009年，第247页。

性格中的阴暗面和劣根性。这一传统等到鲁迅一死，突告终端，很是可惜”。^①这是1971年了。我们这里且谈散文。张爱玲的散文里，除了对自我的书写，也有对国民性的关注。比如《洋人看京戏及其他》，角度特别，从洋人看京戏的角度，讨论了中国人的性格，视野开阔，见解深刻，颇有鲁迅之风，让人想起鲁迅的《论照相之类》。比如，她讨论了中国人的喜欢引经据典，对苦难女性的描写，中国人的拥挤，和没有隐私，注意规矩和礼仪，都很有意思，既幽默，又辛酸。《更衣记》感觉很女性的一个题目，其实，张爱玲却通过百年衣服的变迁，谈论的是中国人的性格。也是一个关于国民性的话题。那么详细、细致的服装常识，确不是一般贫寒人家可以了解的。我想贾平凹写了那么多的散文，如此散文恐怕是写不出来的。读《更衣记》，让我想起了鲁迅的名文《说胡须》，倒是很相配的两篇文章。

《借银灯》也是借两部电影《桃李争春》《梅娘曲》，讨论怎样在一个多妻主义的丈夫之前，愉快地遵守一夫一妻主义。丈夫在外面有越轨行为，但妻子却不能有这样的行为，否则就要被休掉，而很多妻子，为宗祠记，也甘愿忍受一切。后半分析了演员的表演，可以看出张爱玲优秀的电影天赋。她后来写作电影剧本成功，看来也是自然的事情。《银官就学记》是纯粹的一篇影评。

张爱玲某种意义上是一个思想家，或者说是有思想的作家。她在平常的叙事中，是有自己的见解的。《谈女人》就是一篇颇值得玩味的散文，她通过对各种女人的描写，通过女人思考了很多问题。

^① 胡兰成：《蝉——夜访张爱玲》，金宏达主编《回望张爱玲·昨夜月色》，文化艺术出版社，2003年，第274页。

她说：“女人是最普遍的，基本的，代表四季循环，土地，生老病死，饮食繁殖。”^①文章结尾说：“有美的身体，以身体娱人；有美的思想，以思想娱人，其实也没有多大的分别。”^②这即是很张爱玲的句子，恐怕也只有她才能说出来。

张爱玲似乎从来没有直接写过关于鲁迅的文章，却写了一篇散文《忆胡适之》，发表于1968年香港《明报月刊》，写得情真意切，很感人。比她上海时写过的《我看苏青》更好。张爱玲早期的散文，很有才情，但文字总有点啰唆，后期散文，确有点“平淡而近自然”。她说：“跟适之先生谈，我确实如对神明。”^③尤其写到她送胡适出门，在台阶上说话，胡适忽然看着赫贞江上的雾，看怔住了。那一节文字，真是好。对张爱玲而言，胡适就是一个历史人物了。那么，鲁迅呢？我从张爱玲的文字里，能够感觉到鲁迅的强大存在，但她却较少提鲁迅。她对鲁迅的印象肯定是比较复杂的。“自从一九三几年起看书，就感到左派的压力，虽然本能的起反感，而且像一切潮流一样，我永远是在外面的，但是我知道它的影响不止于像西方的左派只限一九三零年代。”^④这段话，其实藏了很多东西，值得玩味。

陈子善也在《〈炎樱衣谱〉（完整版）考》也提到，张爱玲在《炎樱衣谱·草裙舞背心》一文中，曾以“鲁迅有一次对女学生演

① 张爱玲：《谈女人》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第67页。

② 张爱玲：《谈女人》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第69页。

③ 张爱玲：《忆胡适之》，《重访边城》，北京十月文艺出版社，2009年，第19页。

④ 张爱玲：《忆胡适之》，《重访边城》，北京十月文艺出版社，2009年，第19页。

说，也提到过‘诸君的红色围巾’”为例。这个句子是鲁迅《娜拉走后怎样》里的，鲁迅原句是“诸君一样的紫红的绒绳的围巾”。陈子善结论说：“张爱玲这样引用，不仅再次证明她对鲁迅作品确实下过一点功夫，而且显示她对鲁迅的接受也是与众不同的，她在别人不会或者不可能的层面上‘张看’和把握鲁迅。”^①

陈子善在《张爱玲文学视野刍议——兼谈〈异乡记〉》一文中，又一次说：“若说张爱玲对鲁迅作品下过一番功夫，应是符合事实的。”^②我通过阅读张爱玲的散文，也认为如此。至于小说，就更明显了。

三

张爱玲在《存稿》中说：“我写文章很慢而吃力。”^③作为大家族出身的张爱玲，写作也是很洁身自好的。和鲁迅一样，他们对自己笔下的文字，都很讲究。所谓贵族，就是一种教养，从不会粗制滥造。

张爱玲很注意自己的文字。她说：“对于色彩，音符，字眼，我极为敏感。当我弹奏钢琴时，我想象那八个音符有不同的个性，穿戴了鲜艳的衣帽携手舞蹈。”^④这可能真是“天才”的体现。据说，有些心理病患者会有此种表现。有一些学者老是拿胡适的平和，来贬斥鲁迅的激烈，或者偏执。但是如果鲁迅也和胡适一样平和，那也就没有《狂人日记》《在酒楼上》《孤独者》等杰作了。正因为鲁

① 陈子善：《张爱玲丛考》（上），海豚出版社，2015年，49页。

② 陈子善：《张爱玲丛考》（上），海豚出版社，2015年，156页。

③ 张爱玲：《存稿》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第70页。

④ 张爱玲：《天才梦》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第2页。

迅的神经质和多疑，才创作出了那么伟大的文学作品。

比如《洋人看京戏及其他》一文里，她说：“《红鬃烈马》无微不至地描写了男性的自私。薛平贵致力于他的事业十八年，泰然地将他的夫人搁在寒窑里像冰箱里的一尾鱼。”这个比喻很惊心，真实地写出了王宝钏作为女性的悲剧。她说：“她的一生的最美好的年光已经被贫穷与一个社会叛徒的寂寞给作践完了。”^①

张爱玲在《写什么》一文中说：“我认为文人该是园里的一棵树，天生在那里的，根深蒂固，越往上长，眼界越宽，看得越远，更往别处发展，也未尝不可以，风吹了种子，播送到远方，另生出一棵树，可是那到底是很艰难的事。”^②张爱玲后来离开大陆，从香港辗转到美国，虽然也写了几本长篇小说，还有一些糊口的电影剧本，包括一些短篇小说、英文作品，但总的来说，都没有超出她上海沦陷期的创作成绩。而且从题材来说，还和早期的作品重复较多，甚至是不断重写。这是不是创造力衰退的迹象呢？好在还有一篇《色，戒》，《秧歌》也还不差。

就她的散文来说，主要的代表作也基本都是上海期间写的，是她23岁左右创作的。虽然到达了很高的艺术境界，应该说在中国现代文学史上，都是一流的散文，但和鲁迅、周作人的散文相比，还是弱一点，气息、功力、文字，都有点弱，毕竟她那时才23岁左右。还有一个很大的原因，张爱玲的学识，还是不足。当然这个不足，是和鲁迅等相比，如果放到当代文坛，那张爱玲的学识，肯定

^① 张爱玲：《洋人看京戏及其他》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第8页。

^② 张爱玲：《写什么》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第123页。

是很高的。她是天赋有余，学识不足，这也是很遗憾的事情。比如《中国人的宗教》就写得散漫，也没有什么新鲜的见解。散文这个文体，还是需要学识的，周氏兄弟的学识，那是20世纪少有人及的。所以，他们的散文达到了那么高的层次，相比而言，朱自清、梁实秋的也逊色多了。天才，学识，这是散文的两大决定因素。

《异乡记》，我认为是自传性小说，不是“自传性散文”。小说的叙述者是沈太太，不是张爱玲。小说虽然具有很强的自传性，但不能作为散文对待。另外，自传性散文，这样的说法，也很勉强。我这里就不讨论它了。

总体来说，张爱玲的散文，还是以早期为最佳。她1950年后的散文，大都没有往日的才情，噜苏，应酬较多。尤其1980年后，她红遍港台，所写散文多为介绍自己早年作品和新作序言，如《回顾倾城之恋》《小艾》《忆西风》《惘然记》《张看自序》《张看附记》《张爱玲短篇小说集自序》《海上花的几个问题》等，和为一些报刊写的应酬之作，如《信》《亦报的好文章》，甚至为一些盗用她姓名的作品写声明《关于笑声泪痕》。《谈看书》《谈看书后记》，啰唆的，基本都是根据读的书，罗列而成。看来晚年的她真的是没有写作资源了，只好求助于寻找材料。不过，《忆胡适之》《对照记》可以说是后期的精彩之作。

她晚年写作《对照记》时，在异国他乡，她说：“我喜欢我四岁的时候怀疑一切的眼光。”^①这可能就是她的天赋所在。她的散文里，也是有这个东西的，对父爱、母爱的怀疑，对人生的怀疑，对

^① 张爱玲：《重访边城》，《对照记》，北京十月文艺出版社，2009年，第172页。

爱情的怀疑，等等。当然，也有不怀疑的，否则，她也就不写作了。

伟大的作家一般都有两个视角：人、上帝（天）。人的视角是有情的，上帝（天）的视角是无情的，“天地不仁，以万物为刍狗”。看一个作家是否伟大，就要看他能否跨越人情，写好人的生死爱欲，和人间的轮回等。张爱玲是可以超越人情的，有“俯看整个人间的视点”^①，她的小说《金锁记》等如此，她的散文，尤其早期散文，也如此。可以说，和鲁迅一样，她也是一个残酷的天才。

^① 止庵：《讲张文字：张爱玲的生平与创作》，华文出版社，2021年，第49页。

谋生，也谋爱

——苏青散文论^①

中国现代散文创作，男性作家周氏兄弟所到达的高度，可以说至今无人能及，他们是中国现代散文的最高峰，鲁迅更是中国现代文学的最高峰。女性作家中，张爱玲的散文独树一帜，风采自具。其实，苏青的散文，也是风格独特，成绩不凡，虽然被历史的烟云遮蔽很久了，但是 you 一旦翻开书页，那种不屈、挣扎，和泥土里花朵绽放的芳香，依然让人惊叹。

张爱玲曾说：“近代的最喜欢苏青，苏青之前，冰心的清婉往往流于做作，丁玲初期的作品是好的，后来略有点力不从心。踏实地把握生活的情趣的，苏青是第一个。她的特点是‘伟大的单纯’。经过她那俊洁的表现方法，最普通的话成为最动人的，因为人类的共同性，她比谁都懂得。”^②此段话虽然有点拔高，但基本特征说得很明白了。

有人说，苏青是被逼出来的女作家。这话不是没有道理。苏青，原名冯和仪，她同大多数女子一样，结婚、生子。婆家条件优

^① 此文系杨光祖、寇文静合著。

^② 静思编：《张爱玲与苏青》，安徽文艺出版社，1994年，第7页。

渥，她本可以一直做她的少奶奶，但是在接二连三地生了女孩之后，多少受到了婆家的冷眼，加之丈夫不成器，脾气不好，又一副少爷做派，终于在结婚十年之后，她选择了离婚。苏青出身于书香门第，祖父和外公都是当地有影响并且有才学的人，父亲冯松雨曾越洋赴美留学，母亲也曾在师范学院读书。这样的成长环境，必然造就了她良好的文学素养，和对旧思想、旧观念的反抗。

苏青的离婚，正如易卜生笔下“出走的娜拉”，然而不同的是她还有四个孩子（一个女儿夭折）。此时的苏青，父亲早已去世，娘家的经济条件大不如前。要照顾孩子，还要接济母亲，没有收入的她该如何是好？唯有选择“卖文为生”，就这样，苏青开始了写作、出书、办杂志的生活。出版过散文集《浣锦集》《饮食男女》《涛》等，小说有《结婚十年》《续结婚十年》《歧途佳人》等。

一

“五四”后的知识女性大都是解放的女性，丁玲、萧红、凌淑华等，但在散文的创作中，能坦率书写，敢于面对女性最隐秘的所在的，却也不多。苏青就是一位。她的散文，有些只看题目，就觉得很不易了，如《谈性》。此文不仅可以看到她学养的渊博，而且确实有切肤之痛，所以，文章也写得很有深度。“其实我以为只有真正有爱情的性生活才可以使人满足，而且任凭有真情也得惜福，别朝朝暮暮混在一起，因为刺激过度便麻木了。”^①至于有些文字之大胆，

^① 苏青：《谈性》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第75页。

说实话，真是少见。小说里敢于撕开写的女作家有的是，但在散文里，敢如此撕开写的，恐怕不多。有兴趣的朋友可以自己去看，此处就不抄录了。

《谈男人》也是一篇妙文。女子而谈男人，竟然到达如此境界，也是罕见。她讨论了男人的事业，都是因为要满足女人的虚荣心，“我相信世界上若没有女子，男人便无法赚钱，也无法花钱”。^①她从性心理的角度讨论男人，倒是颇见新意。这一点，周作人是高手，大概苏青也受其影响？“性心理可以解释人类一切行为的动机，假如认为下流，则其人便不足与谈了。”^②她认为男人作恶都是因为要满足女人的虚荣，“愿普天下女人少虚荣一些吧。也可以让男人减少些罪恶，男人就是这样一种可怜而又可恶的动物呀”^③。

苏青的童年是在宁波的乡野中度过的，祖父冯丙然是晚清举人，曾任当地敦本小学堂（现为冯家小学）校长、宁波府中学堂（现为宁波中学）校长以及浙江杭州副参议长。他思想很开明，其教育方式深深地影响了苏青，加之乡下的山水草木，无一不是充满了野性与生命力，每天徜徉于其中的小苏青便如这些有灵性的活物一样，逐渐形成了大胆、直率的性格。

《谈女人》是一篇很有意思的散文，大胆，直接，女人谈女人，谈得如此彻底的也不多。文章一开始就说：

① 苏青：《谈男人》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第20页。

② 苏青：《谈男人》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第23页。

③ 苏青：《谈男人》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第25页。

许多男子都瞧不起女人，以为女人的智慧较差，因此只合玩玩而已；殊不知正当他自以为在玩她的时候，事实上却早已给她玩弄去了。没有一件桃色事件不是先由女人起意，或是由女人在临时予以承认的。^①

后面讨论了女人的虚伪、神秘、婚姻、美貌、生育，还有女人的失恋、独身带来的心理扭曲，只言片语中，都深藏着悲辛与冷酷。“青春只是一刹那的光辉，在火焰奇丽时在受人欣赏而自己不懂得光荣快乐，转瞬间火力衰歇，女人也懂得事了，但已势不能猛燃，要想大出风头也做不成了。因此刚届中年的女人往往有一次绝艳惊人的回光返照，那是她不吝惜把三倍的生命力来换取一度光辉，之后，她便凄惨地熄灭下去了。”^②这样的文字，只有苏青这样沦落人间的女子才能写出来，读着都让人心疼。

她在《谈女人》中还写道：

女人所说的话，恐怕难以可靠，因为虚伪是女人的本色。一个女人若不知虚伪，便将为人所不齿，甚而至于无以自存了。譬如说：性欲是人人有的，但是女人就绝不肯承认；若是有一个女人敢自己承认，那给人家听起来还成什么话？^③

作为女子，在当时封建思想仍旧残存的时代，敢在文章中公开谈“性”，实属不易。但是苏青之所以是苏青，就在于她的文字可以对读

① 苏青：《谈女人》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第136页。

② 苏青：《谈女人》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第140页。

③ 苏青：《谈女人》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第136页。

者坦诚相见，有什么说什么，不藏着掖着。而大多数的中国人，是不敢这样的，他们把“性”看作一件隐晦的、羞耻的事情，可是恋爱、婚姻、生儿育女，这些都与“性”密切相关。因此苏青说：“殊不知饮食男女，人之大欲存焉，天然的趋势绝非人力所能挽回。”^①

又比如她在《论离婚》中写道：

夫妇之间顶要紧的还是相瞒相骗，相异有殊，我不使你看到早晨眼屎，你不让我嗅着晚上脚臭，始有美感；我不懂你文章多好，你不知我刺绣多巧，便存敬意。闹离婚的夫妇一定是很知己或同脾气的，相知则不肯相下，相同则不能相容，这样便造成离婚的惨局。^②

“眼屎”“脚臭”等听起来不那么文雅的词语，却是生活中再正常不过的情形，“相瞒相骗”“相异有殊”，又是多么直接地点出婚姻的实质，也许，在那个年代，也只有苏青能这么写。她无所畏惧，直面内心，这大概正是苏青文字的吸引力所在吧。

这便是苏青，她的散文写的都是她亲身经历的生活中的琐碎及点滴。“我常写这类男男女女的事情，是的，因为我所熟悉的也只有这一部分。”^③她写《做媳妇的经验》，将她嫁为人妻的所感所想全盘托出；她写《生男与育女》，是她生了女孩之后的真实书写；她写《救救孩子》，是她接二连三地生了孩子，并且其中一个不幸夭折的

① 苏青：《谈女人》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第139页。

② 苏青：《论离婚》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第91页。

③ 苏青：《自己的文章——代序》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第117页。

后悔与告诫。还有《吃与睡》《烫发》《论夫妻吵架》《教子》《女性的将来》等，皆是她作为一个已婚的女子、一个母亲的生活经历。她将这些揉成文字，有感而发，而在此过程中，她没有伪饰，不矫揉造作。她善于从小事入手，以小见大，那些细微之处的描写，让读者对某人、某事有了更深层次的理解，而一个真实的苏青，也在这些文字中渐渐地清晰起来。

冷酷的人生，惨淡的境遇，但文字里包藏的却是让人动容的温暖。有真情，这是苏青文字让人喜欢的另一个原因。这一点，她不同于张爱玲，张爱玲是非常“冷”的。读张爱玲的文章，常常会感到其文字中透出一股寒意。她好像具有一种冷眼看世界的能力，将所有的事情都看透了，那些话语，常常像刀子一样直戳到人的心里，让你不由得开始哀伤。

相对来说，苏青是世俗的，爽直的。她对人间烟火是熟悉的，也是可以接受的。张爱玲则完全不懂世事，她活在自己的世界里，把自己封闭起来，只给一二知己敞开一点点。所以，读她俩的散文，张爱玲是高处不胜寒，苏青则是市井气，接地气。如《小天使》这样的文字，张爱玲是写不出来的。

《小天使》写一位成人母的初中同学带小儿来家过夜，写尽了母亲的包容、无奈，和对孩子的溺爱，还有作为主人的烦躁。她的散文里有一种真实的人间烟火味，是市民很熟悉的那种。不像张爱玲，那是很高远、冷寂的。苏青知道这世间的不美好，也只在文章中将其点明白、说清楚，很少有特别阴暗的笔触。因为她在心底是热爱这人间的。

幼年的苏青，由于父母都在外读书，外婆和祖母成了陪伴她最

久的人。两位老人给予了苏青足够多的爱，令她“有着简单健康的底子”^①。可能是家境的不同，张爱玲对自己的家人冷漠如冰，包括对母亲、弟弟，那种冷漠，真得让人感到寒冷。但苏青对自己的亲人，却疼爱有加，深情怀念。如《豆酥糖》写祖母，那么的深情，让人读着内心都是潮湿的，其中提到父亲，虽然寥寥几笔，但情深如海。文章从和官哥带来大毛婆婆的四包豆酥糖开笔。

这豆酥糖，“是道地的山北货。有人送给你祖母，大毛婆婆她自己舍不得吃，一定要我带出来给你。她说：阿青顶爱吃豆酥糖。从小跟我一床睡时，半夜里醒来闹着要下床，我撮些豆酥糖屑末放在她嘴里，她便咕咕咽着不再响了……”^②

后面，她又回忆婆孙深夜偷吃豆酥糖：

她把豆酥糖本子撮一些些，放进我嘴里，叫我含着等它自己溶化了，然后再咽下去。咕的一声，我咽下了，她于是又撮起一些些放进嘴里来。这样慢慢地、静静的，婆孙俩是在深夜里吃着豆酥糖。^③

“慢慢的、静静的”，这样的有豆酥糖吃的夜晚，苏青在多年后写出来，还是令人感到无比的温馨，豆酥糖成了她与祖母之间感情的推进器和黏合剂，也成了她有关祖母记忆的最重要的符号。

苏青是小说家。小说家的散文，和纯散文作家的散文还是不一样的。其中很重要的一点，就是小说家的散文有小说化的特色，人

① 张爱玲：《我看苏青》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第243页。

② 苏青：《豆酥糖》，《苏青文集·散文卷》（上），安徽文艺出版社，2016年，第114页。

③ 苏青：《豆酥糖》，《苏青文集·散文卷》（上），安徽文艺出版社，2016年，第117页。

物形象塑造、人物对话、心理描写等都比较讲究。《豆酥糖》里的对话，婆孙对话、父女对话，都很生动，婆婆、父亲的形象，也自然栩栩如在纸上。《小天使》里，那位母亲的描写，也是如在目前。苏青对生活的观察真是细腻，描写也是功力颇深。我曾说，白描，最有力量。苏青的怀人散文为什么那么感人？因为她的白描功夫真的太好了。

另一篇散文《外婆的旱烟管》，可以当一篇短篇小说看，写得真是好极了。外公是一个不第秀才，不工八股，只爱作诗。后来甚至从不出那个楼上的书房，吃饭、睡觉，都在那里。临死的时候，还不肯离开那间书房，说，死后不许移动他的书籍用具，因为他的阴魂还要在这儿静静地读书作诗。外婆很寂寞，后来，外公给她买了一杆烟管，于是，她便整天坐在厅堂前面吸烟。后来，苏青趁无人的时候，拿着外婆的烟管，去外公房间玩，房间的鬼气、老鼠，还有想象中的僵尸，吓着她了。病了很长时间。待她好了，外婆却病了，病中绝望地唤：“我的旱烟管呢？”于是，提醒了苏青的记忆，她又去外公的书房找那杆旱烟管，结果又被吓着了，但外婆的旱烟管找到了。

苏青写道：

于是我半睁着眼，有气无力地告诉她们：“旱烟管……外婆的……魂灵，我已经找回来了。”

外婆的泪水流下来了，她把脸贴在我的额上，轻轻说道：“只有你……阿青……才是外婆的灵魂儿呢。”^①

^① 苏青：《外婆的旱烟管》，《苏青文集·散文卷》（上），安徽文艺出版社，2016年，第163页。

旱烟管是已经去世的外公留给外婆的，于外婆来说，这烟管就如同外公的化身般陪着她。而为了找旱烟管，苏青被外公书房的外公行乐图吓倒，此时的外婆更加担心小孙女苏青的安危。短短两句话，苏青的“半睁着眼，有气没力”，外婆的“把脸贴在我的额上”，充分地表现出了婆孙两人浓浓的感情，当然，也有那个时代的绝望和寒冷。外公的扭曲人格和爱读书写诗的兴趣，还有外婆的孤独无助，包括对孙儿的爱，都是那么真实、立体。

如此的童年，令苏青成长为一个冷峻里有温暖的人。可以说，她是早熟的，既有女人的温柔，更有男性的勇敢和决绝。这种特殊的温暖同样渗透在她的文字里。她的散文，不论是充满温情的题材，还是艰难生活的内容，都很难读到那种极其沮丧或者特别负面的情绪。因为在苏青的世界观里，人生总归是美好的，即使是经历了父亲去世、自己离婚这些人生中的大不幸，她还是说：“是的，总觉得要向上……”^①

张爱玲在散文《我看苏青》中说：“苏青却是个红泥小火炉，有它自己独立的火，看得见红焰焰的光，听得见哔哩剥落的爆炸，可是比较难伺候，添煤添柴，烟气呛人。”^②她也喜欢苏青的“暖”吧，毕竟她自己是那么“冷”的一个人，并且她大概认为自己是懂苏青的。文章中写到一次陪苏青试衣的情景：

她难得有这样静静立着，端相她自己，虽然微笑着，因为从来没这么安静，一静下来就像有一种悲哀，那紧凑明倩的眉

^① 李崇善：《缅怀母亲——苏青》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第202页。

^② 张爱玲：《我看苏青》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第248页。

眼里有一种横了心的锋棱，使我想到“乱世佳人”。^①

苏青曾说她和张爱玲“叨在同性”。的确，她们骨子里都是哀伤的。只不过苏青的生活有太多纷扰，静不下来，三个孩子就已让她付出太多精力，还要顾及母亲和女佣。她的“暖”，是因为她必须“暖”。她不能倒下，孩子和母亲都需要她。她就如同一株芦苇，虽是女子本弱，但任凭风吹雨打，也阻挡不了她向上的决心。也许对她来说，文字是一种救赎，那些充满暖意的文字，能让她在艰难困苦中找到前行的力量。

二

苏青的散文不仅坦率、真诚，而且富有现代新女性的视野、见识，可以说，女性主体意识是她散文的一大特色。她的散文历久弥新，是因为她不是空洞的说教，而是把这种女性主体意识和她的情感、人生融合起来了，饱和着她的血泪体验，用泼辣、恣肆的文笔表达出来。

苏青从小在乡野长大，天性得到极大的张扬，后来又作为宁波府属六县的一名女生幸运地考进了“国立中央大学”（今南京大学）外文系，虽然由于结婚怀孕而退学，但近三学期的外国文学教育，给她的滋养自是不用说的了。1935年，随夫移居上海，其年22岁。所以，在她身上，既有野孩子的坦率、直接，又深具现代理念，有强烈的男女平等的意识。这在那时候的女性作家里，是不多见的。

^① 张爱玲：《我看苏青》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第243页。

实斋先生《记苏青》说：“苏青留给我的第一个印象，是她的爽直，豪放，和饶有男子气概。”^①

《说话》就是一篇回忆自己童年的优秀散文。“当我呱呱坠地的时候，我父亲就横渡太平洋，到哥伦比亚大学去‘研究’他的银行学去了，母亲也自进了女子师范，把我寄养在外婆家，雇了一个瘪嘴奶妈。”^②而外婆家在离本城五六十里的一个山乡。在那里，她学会说脏话，攀野笋，摸田螺，吃盐菜汁烤牛肉粒。后来被接回家，苏青家是一个大家族，她爱说话，给家里人，包括车夫仆人讲这些乡间趣事，让她自觉是上流社会的父母感到丢人。这种无所畏惧，不知规训，什么话都敢说的性格，大概就是乡野赐予她的，也养成了她独立、自主的心态。

她婚后家庭经济拮据。一次，因为向丈夫索取家用开支，竟然被打了一记耳光。于是，她开始走向卖文为生的道路。关鸿说：“苏青的与众不同还在她自己出书，自己发行，自己收账，而且又很成功。于是有人说因为她是宁波人，宁波人会做生意全国闻名。确实，在当年文化圈里，很难找出第二个如此精明能干充满活力的女作家。”^③

《我国的女子教育》一文中，关于教育，她谈了很多让人耳目一新的观点。比如，她谈到古文课，“说的都是从前男人社会的事，如大臣被贬思君啦，将军沙场苦战啦，名士月夜狂饮啦，清高的人辞官回来，与妻妾儿女僮仆辈叙叙家常，玩玩山水啦……这类事情有

① 静思编：《张爱玲与苏青》，安徽文艺出版社，1994年，223页。

② 苏青：《说话》，《苏青文集·散文卷》（上），安徽文艺出版社，2016年，第44页。

③ 关鸿：《最后的苏青》，《广州文艺》1997年9期。

趣情敢是有趣，意义也不错，就是与我们没有什么切肤之感”。^①“置身在从前的男人社会中，女子是无法说出她们自己所要说的话的。”^②至于新文学，也还是男人写给男人看的，“所以我敢说，读这类文章读出来的女生，她们在思想上一定仍旧是男人的附庸”。^③

张爱玲的创作，明显受到鲁迅的影响。但她毕竟是大家族出身，矜持得很，藏得很深，一般人看不出来。胡兰成曾说，鲁迅之后，有张爱玲。可以说是别具只眼。但苏青就坦率多了，《第十一等人——论男女平等》，就接着鲁迅说了。《左传》把人分为十等，最下一等是台。鲁迅说，台下面还有妻、子。苏青说：“但其子不过弱而已矣，长大了便强，便可升而为‘台’，而妻的卑却是命中注定，永无翻身之日，永远是个第十一等人。”^④后面又讨论新时代了，女人命运更惨，既要有新学问，还要具备旧道德，又要管内，还能主外，而且婚姻自由，合则留，不合则去，是“想做奴隶而不得时代”^⑤。

实斋在《记苏青》中说：“苏青的文字，正像她的谈吐一样，流利活泼，更多奇气。”“她对于男女间事，尤能发一针见血之谈，为

① 苏青：《我国的女子教育》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第142页。

② 苏青：《我国的女子教育》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第143页。

③ 苏青：《我国的女子教育》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第143页。

④ 苏青：《第十一等人——论男女平等》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第149页。

⑤ 苏青：《第十一等人——论男女平等》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第151页。

数千年来在男性社会中处于附庸地位的女子鸣不平。”^①“其文字的另一特点是坦白。那是赤裸裸的直言谈相，绝无忌讳。”^②我们读苏青的文章，会觉得实斋先生的回忆是很准确的。

其实，苏青有着非常重的家族（庭）观念。对于传统的婚姻家庭生活，苏青是很重视的，否则，她也不会放弃学业，和李钦和结婚、生育。如果她“中央大学”外文系毕业，恐怕就会是另一种人生。但是由于丈夫的出轨和对家庭的不负责任，还有无法忍受的家暴，当然更有夫家对于她一连生了四个女孩的冷漠，让她无法在家里待下去，就毅然离开了。当然，她能走出这一步，开始到社会上闯荡，独立生活，也与她小时的家庭熏陶，还有她大学教育的男女平等的观念有关。

比如在《我国的女子教育》一文中，苏青提出：

男生能够受他们所需要的男子教育，女生也能够受她们所需要的女子教育，这才叫做平等呢？还是女生跟着男生一样受男子教育，便算是平等了？^③

苏青清醒地意识到，男女应该享受平等的教育。但如何就是“平等”？她有着自己独特的思考。是同男子一样受男子的教育，从而争取平等，还是令女子能够受女子需要的教育，从而保持差异？苏青的思考，显示了自己不凡的视野。19世纪女性运动第一波时，“波伏娃就是从理性角度否认差异的”^④，到20世纪70年代中期，

① 静思编：《张爱玲与苏青》，安徽文艺出版社，1994年，第223页。

② 静思编：《张爱玲与苏青》，安徽文艺出版社，1994年，第225页。

③ 苏青：《我国的女子教育》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第142页。

④ 李银河：《女性主义》，上海文化出版社，2018年，第19页。

“后结构主义女性主义反对波伏娃的观点，强调差异，强调不要用男性的标准要求自己”^①。彼时的苏青，已经早于后结构主义女性主义30年，提出了关于男女存在差异的疑问。因此她在这篇文章中懊恼地说：“身为女子而受着男子的教育，教育出来以后社会却又要你做女子的事，其失败是一定的，就以我个人而论，教育，教育，我真是吃尽它的亏！假如我根本没有受过什么教育，也许反要比现在幸福得多了。”^②

的确，在那个年代，有太多女子都只是默默承受着社会带给他们的种种不公平，她们不懂得如何捍卫自己的权利，甚至根本意识不到自己也应该拥有这些权利。而苏青，却开始反思，并勇敢逃出旧式婚姻的枷锁。她用自己手中的这支笔，站在女性的角度，呐喊，写出了一批有见识、有思想的血泪文章。这些文章，在多年后的今天看来仍然启人思考，不乏深度。

作为一位女性作家，苏青是有自己独立的思想的。她说：“我平常喜欢读哲学之类的书籍，中国旧诗词也爱好。”^③她撰写了很多议论文，谈女性，谈男人，谈爱情，谈婚姻，都不乏独特见解。其中对男权的抨击是一条主线。她的这部分文章，有的文字略嫌粗俗，但敢言敢写，本就是她的特色。在那个年代的女性，能有如此见解，并公开表达出来，确实难得。

苏青认为男人和女人不平等的最根本的问题是女人要生儿育女。她在《女性的将来》一文中写道：“我以为生育问题一日不得合

① 李银河：《女性主义》，上海文化出版社，2018年，第20页。

② 苏青：《我国的女子教育》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第145页。

③ 静思编：《张爱玲与苏青》，安徽文艺出版社，1994年，第14页。

理的解决，女人就一天不会真正抬头的。”^①这一点成了阻碍女人成为独立女性的最大障碍。苏青是知识女性，却同样因为怀孕不得不终止学业。曾经在学校也是风云人物，最终却只能做一名普通的家庭妇女。为了养育众多孩子，女人往往没有经济来源，只能靠丈夫赚钱养家，这就使得她们更加无法独立。

女人需要男人，更需要他们源源不断的爱和安慰。结了婚的女人，一旦发现男人不再像之前那样关注自己，她们的寂寞和愤怒便会演变成各种方式。一种是对丈夫各种的猜忌和怀疑，于是导致女人有点神经质和歇斯底里，甚至寻找另外的感情归宿；一种是把全部的精力放在孩子身上，给予孩子过多的爱与关注。还有一种是寻求自己的存在和价值，关注自己的事业。正如苏青所说：“有人以为爱孩子是女人的天性，这话固然；但一半也是女人别无其他可寄托的地方。”^②

说到底，还是女子本弱，这种弱不仅是身体上的弱，更有着心理上的弱。当一个女子得不到男人的庇护和爱，而又没有可以令她肯定自己的事业作为支撑，就只能寻求其他方式。苏青看透了这一点，因此她认为要实现男女的平等，一定要以改变女性的弱势心态为前提，然而面对几千年的封建思想和不平等的婚姻制度，大概唯有交际花“仍是一个独立自主的女性”^③，并且“一切权利都集中

① 苏青：《女性的将来》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第98页。

② 苏青：《女性的将来》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第98页。

③ 苏青：《交际花》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第90页。

在少数男人之手，女人没有别的特殊东西可以与之争衡，只剩下一个女性的肉体，待不卖淫，又将何为？”^①这里可以看出苏青的激愤。波伏娃说：“古希腊最自由的女人既不是主妇，也不是低级妓女，而是高级妓女。文艺复兴时期的妓女，日本的艺妓，和她们同时代的女人相比有无限大的自由。”^②但这个“自由”却不是值得提倡的。

苏青在《谈婚姻及其他》一文中大胆地提出：

假如婚姻制度在目前总不能毅然废止的话，则我希望它能更加自由些，一切让当事人自己约定，不常常同居也好。^③

在《谈女人》一文中，她更是直接表明：

为女人打算，最合理想的生活，应该是：婚姻取消，同居自由，生出孩子来则归母亲抚养，而由国家津贴费用。倘这孩子尚有外祖母在，则外婆养外孙该是更加合适的了。^④

这样的言论，具有多么超前的意识！提出婚姻取消，同居自由，是因为在当时的社会，成功的男人往往出去寻花问柳，包养小妾。在此前提下，被婚姻限制又没有经济来源的女人在家中的地位就更加的卑微。取消婚姻制度，女人就不再附庸于某一个男人，生出的孩子又有国家津贴费用，解决了女人养孩子而无暇工作的后顾之忧

① 苏青：《女性的将来》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第97页。

② [法]西蒙娜·德·波伏瓦：《第二性Ⅱ》，上海译文出版社，2011年，第410页。

③ 苏青：《谈婚姻及其他》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第45页。

④ 苏青：《谈女人》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第141页。

之忧。而由外祖母来养外孙，在今天的社会已然成了普遍现象，但是在七十多年前的民国，恐怕此景并不多见。

其实，苏青本人对婚姻的态度也不是一成不变的，应该说，在经历了恋爱、结婚、生育、离婚这一系列女性所能经历的事件之后，她才彻底解放了自己，变得真正强大了起来。

在她还没有离婚时写的文章《论离婚》中说，“社会对待离婚男女是不平等的：对男人也不予重视，管他丧妻也好，离婚也好，一经续娶便没事了；对女人则是万般责难，往往弄得她求死不甘，求生不能”。^①“离婚在女子方面总是件吃亏的事，愿天下女人在下这决心之前须要多考虑为妙。”^②当时的苏青，虽然接受了高等教育，在上学期也争取过女子解放，然而她并没有真正在心理上独立起来。她看得到社会对待男女离婚的不同态度，但她一样没有勇气打破和改变现状。

但是，苏青的思想是清明的，也是令人感佩的。这样一个女子，怎么可能一直屈居于一个无赖丈夫之下呢？她曾说：“我是个天生成的贱骨头，觉得嫁个丈夫若不能尊敬我、爱护我，或者是个不能使我尊敬、被我爱恋的人，就做总统夫人也没有意思，还不如一个没有丈夫而能独立生活的女子，来得自由，过得快乐。”^③因此，当苏青真正走到离婚这一步的时候，她是非常清醒的，也是非常勇

① 苏青：《论离婚》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第93页。

② 苏青：《论离婚》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第93页。

③ 苏青：《再论离婚》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第110页。

敢的，她踏出了大多数女人都不敢踏出的步子，从而获得了真正的独立。

《再论离婚》一文中，她写道：

一个无依无靠又无钱的女人在逼不得已，非离婚不可的时候顶要紧的是准备能力，不是急于找依靠，找钱。但是我不相信一个青年或中年的女人便会绝无能力，问题恐怕还是在于缺乏勇气。^①

这段话，苏青再次承认了女人的弱。它使得女人有太多的顾虑，怕离婚后找不到好人家，怕离婚后生活过得不如从前，怕被人耻笑和咒骂……种种害怕导致了女人在婚姻中一再忍耐，并逐渐丢失自我。就是那些无可奈何离了婚的，也往往“病急乱投医”，随便找个依靠。

其实，“一个有能力、有勇气的女子自能争取其他爱情或事业上的胜利；即使失败了，也能忍受失败后的悲哀与痛苦”^②。在经历了自己的离婚之后，苏青已经明白女子虽弱，但一定要有能力、有勇气，这是她能够不附庸于男子的重要条件。应该说，苏青的女性观，最核心的就是要做一个独立、坚强、有勇气的女子。虽然社会上有许多对女人不公平的现象，但如若因着这些不公平，女子就故作弱势，那只会令女人永远成为男人的奴隶，永远成为第二性。在苏青的《交际花》《红颜薄命》《女人与老》等文章中都明确地表明，虽然美貌和年轻是女人的利器，但容颜终会老去，如同镜中花、水中月。

① 苏青：《再论离婚》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第109页。

② 苏青：《再论离婚》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第111页。

唯有让自己强大起来，才能掌握命运，拥有真正的幸福。

试问在苏青生活的时代，有几个女子能有如此清醒的认识？就连当今的中国，仍然有不少女子因为害怕年龄大了嫁不出去，从而草草找个人结婚。婚姻虽然是大多数人都要经历的，但在现代社会，它却并不是人生的必选项。在从前，倘若有哪个女子迟迟不嫁人，别人定会觉得她有问题。然而，时代在发展，社会在进步，现如今一些独立且自强的女性，对于婚姻或者生育问题都有了更多的选择。其实，并不是她们不愿意结婚或者生育，更大的原因在于找不到可以和她们精神以及肉体都相称的伴侣，或者有了这样的伴侣，却更在意自己的生活质量，认为如果没有能力养育好下一代，就不生孩子。连苏青也说：“婚姻不如意，便是顶薄命的事，理想婚姻是应该才貌相当的。”^①天下女人都一样，都向往甜美的爱情和美满的婚姻，只是如今，她们不愿意再如从前听从父母之命、媒妁之言，过着可以凑合的婚姻生活，而是在努力找寻自己觉得幸福的生活方式。不得不说，生活在民国时期的苏青，其思想是先进的，具有现代性的。

一般说，作家有两类，一类以经验为主，一类擅长想象和虚构。苏青的创作基本就是围绕自己的经验，她写自己的经历，写生活中的感悟，没有矫揉造作之感，该怎样就怎样。《结婚十年》作为一部长篇小说，就被时人看作是小说体的自传。作为新女性，她更多关心的是女性的生存状态，关心女性作为独立的生命个体本身的意义，而不是像当时的某些作家为迎合时局写一些具有政治意味的

^① 苏青：《论红颜薄命》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第114页。

文章。可以说，苏青是在用自己的方式捍卫女性的权利，然而有太多世人不懂她。人们只道她的文章“大胆”，说她的小说《结婚十年》有“毒素”，甚至称她为“文妓”。各种谩骂和攻击包围着苏青，以至于她不得不写了一篇《关于我》作为《续结婚十年》的代序来澄清自己。在这篇文章中，我们可以看到苏青的写作，一半是为生活，一半是为自己。离婚后的苏青担起了家庭的重任，这直接成了她笔耕不辍的动力，而她直爽的性格，又使得把所感所想写成文字变为了她疗愈自己的方式。

苏青并不是一个复杂的女人，正如她自己所说：“而且我所能写的文章还是关于社会人生家庭妇女这么一套的，抗战意识也参加不进去，正如我在上海投稿也始终未曾歌颂过什么大东亚一般。”^①在苏青看来，她写的只不过是亲身经历过的事情，因为她最熟悉的的就是这些。但可惜当时的社会正如她所写的那样，对女性本就是不公平的，更何况她还是一个受过高等教育的女作家。这正如同柏拉图的“洞穴理论”所喻，那些觉悟的人往往会被愚昧的人所处决。

中华人民共和国成立后，苏青为越剧团编戏，历史剧《屈原》，还有其他一些新编剧，当时还产生了较大的影响。后来为编写新剧《司马迁》，她给复旦大学贾植芳先生写信求教，结果被错误地当作“胡风分子”，经历了一年多的监狱生活。此后的日子，她再也没有了创作的热情，她本人也被闲置在家，过着贫病交加的日子。

如果说，张爱玲的文字是华丽的，如同春天的樱花，盛开时极尽绚烂，飘落时也极尽哀伤。那么，苏青的文字则是平实而温暖

^① 苏青：《关于我——〈续结婚十年〉代序》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第154页。

的，如同一杯热茶，微苦却后味更加甘甜，像极了生活的样子。她的文章，适合反复去读，在一遍遍的品味中，才能够领会那些取自于生活的点滴真谛。

三

张爱玲在《我看苏青》中曾写道：

如果必须把女人作者特别分作一档来评论的话，那么，把我同冰心、白薇她们来比较，我实在不能引以为荣，只有和苏青相提并论我是甘心情愿的。^①

张爱玲是高傲的，当然她有高傲的资本，她能说“只有和苏青相提并论我是甘心情愿的”，可见她对苏青的评价之高。读《苏青、张爱玲对谈记——关于妇女、家庭、婚姻诸问题》，也感觉到她俩的默契。但坦率地说，苏青的小说艺术水平有限，虚构性不强，人物形象塑造等都不大好。长篇小说《歧途佳人》因为虚构多一点，就基本失败了；《结婚十年》因为自传色彩很浓，倒可以做小说体自传阅读。不过，她的散文相对要好多了，但整体看来，有些篇章有点弱。她的散文大多是琐碎家常事，由于“心直口快的坏脾气”，“所能写的文章还是关于社会家庭妇女这么一套的”，^②故文章的视野略有狭隘，而且有些散文余味不多。她的作品序言里，多次为自己辩护，作为一位职业女性，靠稿费为生，她的确很不易。“我的文章材

① 张爱玲：《我看苏青》，《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第234页。

② 苏青：《关于我——〈续结婚十年〉代序》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第152、154页。

料便仅限于家庭学校方面的了，就是偶尔涉及职业圈子，也不外乎报馆，杂志社，电影戏剧界之类。至于人物，自然更非父母孩子丈夫同学等辈莫属，写来写去，老写便觉得腻烦。”^①但她大气，坦率，有那么一些散文，却真是好，让人读来回肠荡气。比如，前面谈到的《豆酥糖》《外婆的旱烟管》《说话》等。还有《归宿》，读得真让人难受，不禁感慨于苏青的豁达、开明，那真是女性中罕见的气度。

《归宿》从母亲忽然来上海写起，首先写了对两个孩子的关爱，给他们好吃的，结果都吃成积食，而且伤风。这里我们看到的是一位奶奶对孩子的爱。中间主要描写了在一个寂寞的夜里，苏青和母亲的对话。母亲认为“天下的男人没有一个好的”^②，“都是前世不修，今生才会碰到如此男人”。^③母亲劝她不要再结婚了，不要再受辱，丈夫虽然不好，还是你的丈夫。苏青说，我们已经离婚了，提他干吗？母亲却说：“离婚尽管离婚，夫妻终归夫妻。”^④母亲最后希望死后，苏青和她葬在一起，就在家乡的湖汇山，“我们娘儿俩一生苦命，魂灵在山中也要痛哭一场呀”。^⑤最后写她们母女去虹庙烧香，母亲跪在那里祈祷，“我觉得她本身就是一个神”，“我不禁在她

① 苏青：《自己的文章——代序》，《苏青文集·散文卷》（下），安徽文艺出版社，2016年，第116页。

② 苏青：《归宿》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第32页。

③ 苏青：《归宿》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第31页。

④ 苏青：《归宿》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第32页。

⑤ 苏青：《归宿》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第33页。

的身后默默也跪了下去。”

什么地方是我的归宿？——湖汇山只是埋葬我的躯壳所在，而我真正的灵魂将永远依傍着善良与爱。^①

读到这最后一句，我们不禁为苏青的气度、胸怀感动。这是一个有大爱的女子，也是一位优秀的作家。

当然，苏青的语言，也是颇见功底。她幼有家学，文字里有文言文的骨头在。这点就不展开了，有心的读者可以自己去体会。

1982年12月7日，苏青离开了这个世界，享年69岁。那时，张爱玲还没有被发掘出来，她自然也在沉默之中。张爱玲说：“她的豪爽是天生的。她不过是个直截的女人，谋生之外也谋爱。”^②苏青的散文，和她的人一样，是直截的，不仅是“谋生”，也是“谋爱”。

^① 苏青：《归宿》，《苏青文集·散文卷》（中），安徽文艺出版社，2016年，第35页。

^② 张爱玲：《流言》，北京十月文艺出版社，2009年，第244页。

用丰富的细节呈现逝去的人和事

——《陶庵回想录》读后

陶亢德的《陶庵回想录》，最近由中华书局隆重推出，装帧讲究，纸面精装，封面设计朴素典雅。全书共579页，版式好，字号大，行距较宽，阅读起来，很舒服。前面有12页彩图，很漂亮，《人间世》《论语》《宇宙风》等杂志的封面，还有人物照片，让我们恍然走入那个时代。尤其那封鲁迅给陶亢德的信，真是太好看了，就是一件精美的艺术品。书法飘逸蕴藉，让人百看不厌，把碑的厚重和帖的流利，融而为一。郭沫若说：“融洽篆隶于一炉，听任心腕之交应，质朴而不拘挛，洒脱而有法度，远逾宋唐，直攀魏晋。世人宝之，非因人而贵也。”可谓知言。而两页周作人的信笺，又是另一种风味。

《陶庵回想录》分上下两部分，上部分前面主要谈自己的童年、少年教育，对绍兴民俗的描写，颇细致。他早期为了生计，用假名给通俗文学杂志《红玫瑰》投稿，赚稿费，但颇不愿与之伍，以至于电车上见了那位编辑，也视而不见，晚年颇为追悔。

他喜欢新文学，读得很多，尤其对鲁迅极为敬佩。他甚至去拜访鲁迅，也没有见到，“及至大门开后里边问找谁，我说找谁之后过

了一会说人不在，我竟如释重负，转身拔脚就跑！”这个情节很有镜头感，颇为有趣。他说，在东方图书馆读遍了鲁迅先生所有已经出版了的作品，“佩服他佩服得真是五体投地”。然后，他说：“我是极爱读郁达夫先生作品的，但在读过鲁迅作品之后，却觉得郁作是老酒，鲁作是烧酒，会喝点酒的我，喝烧酒比喝老酒煞渴或过瘾。”这个比喻，很巧妙，也可以看出陶亢德是懂文学的，确实有文学天赋。不懂鲁迅的人，是说不出这样的话的。

通读全书，他的文字很简练，而且有韵味，描写人，三言两语就很到位。比如，《我所认识的邹韬奋》，对邹韬奋的刻画，非常精彩，宛如见了真人。作为《生活》周刊的主持人，作者写了邹韬奋的热诚亲切，心直口快，对青年才俊的培养不遗余力，也写了他的风流才子气，相貌英俊，“衣架子”很好。其中说到邹韬奋与一位女性的暧昧交往，包括他的直谏，情节生动，颇为好玩。虽然邹先生对他很好，但他说到他的文章，依然说“格调并不太高，他的思想也不怎么高超”。我们知道，陶亢德没有进过正规学校，但在面对有傲人学历的朋友或上司面前，他并不自惭形秽。这是他的女儿说的，可谓知其父也。

他和林语堂合办三个杂志，都是很有自尊的，保持了一个知识分子的独立品格。回想录里写到林语堂的文字，也是平视，没有仰视，写出了真实、立体的林语堂。初见林语堂，“人不高大，面目不可憎”。他对林语堂的评价是：“他很想特立独行脱俗傲视，其实他是循规蹈矩，不大真个做出惊世骇俗之举来的。”这个断语，我个人觉得是可靠的。

对于左翼，他认为，林语堂并不反对，对于鲁迅也是尊敬的，

对鲁迅观察的深刻，也是很认可的。但他也说，林语堂说过，鲁迅的生活太不讲情趣了。这个“情趣”不知何意。就我的感觉，鲁迅是极其敏感的，而林语堂比较木，性格平和，有时不知道鲁迅的边界，容易让鲁迅误解，导致两人分手。郁达夫敏感，所以，他和鲁迅的来往中，就知道边界，故没有发生过冲突。林语堂的木，从陶亢德的回想录，也可以看出。比如，他在美国创作了英文小说《瞬息京华》，请郁达夫给他翻译成汉语，还预支了五百美金，作为部分稿费。“结果呢？郁达夫终究没有译出来。”陶亢德说：“他不想想郁达夫是不是肯为你林语堂的小说作译者。”这个倒说得很对。从此，可以看出林语堂的不敏感，确实无法成为一位优秀的小说家。

林语堂当时收入颇丰，稿费、薪金，都很高，可以说生活充裕，所以，他也不会像鲁迅那样敢于冒险。比如，去参加杨杏佛的葬礼。尤其陶亢德说：“他的英文大概的确很好，他写文章似乎写英文比写中文省事或更能发挥，《我的话》有不少篇幅是先写成英文再译成中文的，他劝我读英文，说读通了英文才写得好文章。”这段文字，真的是好，透露天机。鲁迅当年就劝林语堂翻译一些英国文学作品，结果被拒绝了。林语堂毕竟是教会学校毕业，但国学还是差一点，不能和鲁迅这样的翰林长孙相比。所以，鲁迅批评林语堂搞什么小品、幽默，也是有资格的。陶亢德说：“鲁迅先生是抱有文学救世的志士仁人之心的，林语堂似乎不然。”“他好像不很重视文学”，这倒说得很有道理。

陶亢德编辑《宇宙风》时，曾向郭沫若约稿。自传《初出夔门》的发表，让他兴奋。但是，后面郭沫若就没有续写下去，还引得一段不快。当然，后面还发表了郭沫若的一些文章。总之，感觉

不太愉快。可以看出，那个时候郭沫若的影响已经很大了，稿费索价很高。他说：“郭沫若是作家，也是政治家。”这个断语，是很准确的。

其实，陶亢德的编辑生涯，给他稿子最多的作家是老舍，三个杂志仅有的两个长篇小说，都是老舍的，一个是《牛天赐传》，一个是《骆驼祥子》。而且，陶亢德是《骆驼祥子》的“催生婆”，当年给他的版税也很高。但时代播迁，两人地位也发生了巨大变化，老舍回忆文章不愿多提陶亢德，回忆亦多处错误，可能想撇清双方的关系，说了一些绝情的不符合事实的话，甚至还说陶亢德剥削了他。为此，陶亢德很不平，回想录中多次提到这件事情。也可以说，弥补了一段文坛史实。他说：“在我说来，我没有一丝半毫对不起老舍的地方。”老舍夫人后来也说他拖欠版税等，“其实这是她的不明事理”。

作为编辑，陶亢德有自己的品格，他认为，一个刊物的成败，决定于作者。他说：“作者真是衣食父母，必须对他们毕恭毕敬。”怎样恭敬法呢？“第一当然是尽可能稿费从丰，次之是每次接到来稿，尽快作复，以及多多联系，常常索稿。”这真是办好杂志的必要前提。对于没有成名的作者，他是先宽后严，第一次来稿虽然有点弱，但只要有潜力，就从宽录用，让他有兴趣写下去。如果后面的来稿，质量没有提升，就不再录用。这种方法对培养青年作家，还是很好的办法。所以，陶亢德前后编辑的三个杂志《论语》《人间世》《宇宙风》，都能发行到一万以上，也不是没有道理的。

陶亢德，是林语堂当年创办三个幽默小品刊物《论语》《人间世》《宇宙风》的大将。鲁迅对他们提倡幽默和小品文，批评很多，

不仅在私人通信里，还撰文公开批评，比如《小品文的危机》《从讽刺到幽默》等。涉笔而及的还有《小品文的生机》《“论语一年”》《一思而行》《玩笑只当它玩笑(下)》《读书忌》等。尤其《小品文的危机》可谓名文了，一般的读者都应该知晓。因此，陶亢德多次向鲁迅约稿，大都碰壁，尤其后来，说话越来越不客气，也就不奇怪了。鲁迅说：“现在和《论语》关系尚不深，最好是不再漩进去，因为我其实不能幽默，动辄开罪于人，容易闹出麻烦，彼此都不便也。”1934年5月18日，鲁迅甚至直接告诉陶亢德：“《论语》虽先生所编，但究属盛家赘婿商品，故殊不愿与之太有瓜葛也。”这话就说的，够狠了。

但陶亢德不愿意放弃，一直在和鲁迅联系，甚至给鲁迅赠送杂志，但鲁迅拒绝了，说：“但请先生勿促其见惠，因倘欲阅读，可自购致也。”

后来，《人间世》每期登作家像一幅，陶亢德向鲁迅约稿，鲁迅拒绝了。后来，作家访问记栏目，想要鲁迅书斋照片，也被拒绝了。鲁迅这封信写得很是调皮，有兴趣的读者可以看《鲁迅全集》。从此，亦可以看到，陶亢德对鲁迅的隔膜。鲁迅《华盖集》题记中说：“我早就很希望中国的青年站出来，对于中国的社会，文明，都毫无忌惮地加以批评，因此曾编印《莽原周刊》，作为发言之地，可惜来说话的竟很少。”陶亢德先生沉溺于自己的“幽默”和“小品”，完全疏忽了鲁迅的脸色日渐难看。

1934年8月13日，鲁迅给曹聚仁的书信里批评了林语堂，说他在牛角尖里钻得有滋有味，“以我的微力，是拉他不出来的。至于陶徐，那是林门的颜曾，不及夫子远甚远甚，但也更无法可想了”。这

里的“陶”，就是陶亢德。

正因为有如此的经历，所以，陶亢德对鲁迅肯定是不太喜欢的。陶洁《我的父亲陶亢德》一文回忆，有一次，他问父亲，鲁迅和周作人，你更喜欢谁？他毫不犹豫地回答“周作人”，并说：“周作人为人宽厚，能容忍不同意见，比较好接近。鲁迅是个了不起的大作家，可他对人要求太苛刻。你可以仰慕他，不过不想接近他。”阅读现存周作人给陶亢德书信，文字雅致，口气极其客气。不像鲁迅，一点面子都不给。难怪他喜欢周作人，而疏远鲁迅。本来，陶亢德的精神世界，与鲁迅似乎也非常隔膜。

《鲁迅全集》收有鲁迅致陶亢德书信19封，第一次通信是1933年10月18日，最后一封是1934年7月31日。此后，他就从鲁迅的世界消失了。我想，鲁迅对于陶亢德的冷淡，大概与林语堂有关，也与他自己，及参与编辑的《论语》等杂志的倾向分不开。对于他编辑的这三个杂志，鲁迅是看不上的。所以，给他的回信，就很有距离感。不像对孙伏园、李霁野、萧军、萧红、胡风、黄源等弟子，读那些书信，真是温暖如火，无所不聊，纵谈文坛是非，嬉笑怒骂，皆成文章，一点没有防备之心。他在给陶亢德的第二封信里，就说：“我并非全不赞成《论语》的态度，只是其中有一二位作者的作品，我看来有些无聊。而自己的随便涂抹的东西，也不觉得怎样有聊，所以现在很想用一点功，少乱写。”这话，一上来，就有情绪了。就像《语丝》刚创办，徐志摩跑来投稿，鲁迅就不高兴，写一篇《“音乐”？》，讽刺他，让他不敢再来。虽然语丝社的一些人不太高兴，他也不管。鲁迅就是这样黑白分明，一点都不苟且。其实，读鲁迅的致陶亢德信，有些还是颇温情的，比如，有一封信，谈到

学日语，鲁迅建议陶不如学一门欧洲文字，因为“欧洲有大作品”。日文似乎简单，其实不是，要真正能读文艺作品，所需要的时间，和力气，“不亚于学一种欧洲文字”。何况日本“又没有伟大的创作，补偿我们外国读者的劳力。”只是陶亢德只想约稿，道不同不相为谋，鲁迅慢慢也就没有热情了。比如，在一封信中，他说：“我在寓里不见客，此非他，因既见一客，后来势必至于非广见众客不可，将没有工夫偷懒也。此一节，乞谅解为幸。”鲁迅是大家族出身，平素很讲究礼节，话说得很含蓄，其实就是无话可说，没有必要见面。他的寓里，并不是不见客的。只是不到一定的程度，是不要的。

陶亢德为了杂志的“幽默”，一再向鲁迅约稿，难怪鲁迅疏远他了。比如，约写纪念或新年之类的，鲁迅回信拒绝了，认为不过就是“赋得”，“这类试贴，我想从此不做了。”他编辑《人间世》时，曾每期选刊作家像一帧，也向鲁迅索取，被拒绝。“以肖像示青年，却滋笑柄，乞免之，幸甚幸甚。”对他的约稿，也说：“向来本不能文，亦不喜作文，前此一切胡诌，俱因万不得已，今幸逢昭代，赐缄口舌，正可假公济私，辍笔而念经，撰述中无名，刊物上无文，皆夙愿也，没齿无怨。”其时，作为自由撰稿人的鲁迅，是需要卖文养家的，但他坚决婉拒，还是看不上陶亢德办的杂志。胡适曾说，知识分子要爱惜自己的羽毛。鲁迅不仅不愿意给《论语》撰稿，甚至都不愿意阅读此刊。他说：“《论语》久未得见，但请先生勿促其见惠，因倘欲阅读，可自购致也。”但是陶亢德还是寄去了杂志第38期，结果，鲁迅致信曰“倘蒙谅其直言，则我以为内容实非幽默，文多平平，甚者且堕入油滑”。这个评语，就很低了，一点都没有客

气。然后接着说：“然中国之所谓幽默，往往尚不脱《笑林广记》式，真是无可奈何。”这个评价，和他公开发表的文章，意见没有什么不同。

1934年，林语堂和陶亢德又创办了《人间世》，乃小品文半月刊。陶亢德给鲁迅寄去《人间世》两本，大概同时约稿，鲁迅回复也是拒绝。这个拒绝却是一段美文：“语堂先生及先生盛意，嘱勿藏拙，甚感甚感。惟搏战十年，筋力伤惫，因此颇有所悟，决计自今年起，倘非素有关系之刊物，皆不加入，藉得余暇，可袖手倚壁，看大师辈打太极拳，或夭矫如撮空，或团转如摸地，静观自得，虽小品文之危机临于目睫，亦不思动矣。幸谅其懒散为企。”

鲁迅毕竟是鲁迅，随便一个信笺，都是极好的文字。婉拒约稿，也是如此的优雅。陶亢德得此，应该知足矣。

最后一封信，1934年7月31日，看了也是应付约稿的。鲁迅说：“闲斋久无稿来，但我不知其地址，无从催起，只得待之而已。”这就是连推荐别人的稿件，都懒得做了。陶亢德在回忆录还一再表白，他发表了鲁迅推荐的稿子，以为有功于鲁迅。这种见识，难怪鲁迅不愿理了。这推荐的稿子，就有徐梵澄的文章。

在《鲁迅与“论语派”》一节里，陶亢德对鲁迅对他主办的杂志的批评，还是颇有怨气。他说：“《论语》《人间世》《宇宙风》三个刊物纵有千错万不是，可也有它们的一定的业绩贡献。”这些“业绩贡献”在他回忆录里，都有详细的叙述。对于鲁迅的批评，他承认有准确的地方，也认为有意气之争。“不过鲁迅也有鲁迅的不足之处，他的褒贬，有时候失之于意气，他之不满于《论语》，至少与生邵洵美的气有关。”其中说到邵洵美曾经在自己办的杂志上对鲁迅不

敬过。他也坦言鲁迅对《人间世》的厌恶是甚于《论语》的，“《人间世》的出版，才引起了以鲁迅为代表的革命文学的围攻。”导火索是周作人的两首打油诗，和林语堂等人的和诗。陶亢德说：“说和诗有的肉麻当然未尝不可，不过却也未甚于《两地书》。”这里，就看出陶亢德的不满。也可以看出，他还是受周作人影响较大。周作人对鲁迅出版《两地书》也是多加嘲讽。

陶亢德说：“《人间世》出，鲁迅似乎才真生了气，严词斥责所谓小品文，他的笔锋所指，主要为林语堂，兼及周作人。林语堂只有招架之功，还手的倒是周作人。鲁迅斥小品文为小摆设，周作人喻大品文为大型香炉烛台，唇枪舌剑，相当厉害，不过曲折隐晦，不打惹眼。”这段话，对这段文坛公案，倒是做出了一种解释，颇为有趣。尤其周作人那个“大型香炉烛台”，深意存焉。总体而言，陶亢德还是比较平实，写到自己的不足，也可以坦率言之，不粉饰，或者粉饰不多。他也承认《人间世》“诚然有些肉麻”，但鲁迅等人的批评，也有点偏激。“鲁迅的杂文自有其不朽的可贵处，然而也有偏锋，不无霸气，特别是有些‘爹死哭娘’脾气，总而言之，他的文章有些是发脾气之作。”这句话，就说得很有趣。他还说：“鲁迅是容易发脾气的，脾气一发就决不‘费厄泼辣’了。”他认为林语堂有点阿Q气，但鲁迅决不认，“他是决不肯被人笑的。据说鲁迅对阿Q是哀其不幸而怒其不争，事实上你叫阿Q怎样争去呢？我对鲁迅是哀其不幸，悲其硬争”。这话，当然也有点刻薄，但不是没有道理。我读了这段，倒觉得写出了真实的鲁迅。性格即命运，鲁迅的遗传的基因，和童年的创伤，让他极其敏感，这也是他的天才所在，当然也是他的悲剧之所在。不过，说“你叫阿Q怎样争去呢”，

也是有点阿Q了。

陶亢德的回想录里，提到的近代著名人物颇多，很多人物虽然寥寥几笔，但却活灵活现。比如，说到刘大杰，提到刘离开四川大学到了上海，在一次与林语堂、谢六逸等人的小聚上，大谈蒋介石视察学校，“谈得津津有味，谢氏对我摇摇头皱皱眉，颇有嗤之以鼻的意味”。他下断语说：“对于当时的他，我也有点觉得浮而不实。”这“浮而不实”四字，结合后来他的表现，倒颇为准确。

《陶庵回想录》，前后多有重复的地方，这些重复的文字，可以看出他的在意，还有时代变化中他的改变。比如，前面说周作人谈到兄弟失和说了一个词，他听得很清楚，但恐怕记忆有误，没有写出来。到后面又说当时没有听清楚。也可以看到，回想录也是刻着时代的烙印。

《陶庵回想录》的文字简洁，蕴藉，不做作，虽然是“辞达而已矣”，但颇有丰美之韵。比如，《缘缘堂在天之灵》有一段文字，每次读来，都令人感慨。

郁达夫先生夜里大概常要失眠，或者是有深夜踟躅街头的习惯。有一次他在宇宙风社谈天一直谈到深夜，这才回旅馆去，但是到了旅馆所在地的日升楼那里，下了车他还不径直走进旅馆。这时候夜已深，连最热闹的日升楼这个地方也没有多少人行，显得冷冷清清的，我感觉到疲倦，而且衣衫单薄，觉得有点冷，不知道他要做什么，又不好意思顾自回家。他大概看出了我的意思，说你去吧，再迟电车也要没有了，我借此脱身，但在等电车时看他踽踽独行，不知怎的为他感觉到一种寂寞。

这一段文字，平静，但感情很深，让我们看到了一个活的郁达

夫。作者没有说什么，但却意味深远。真是“此时无声胜有声。”

在《陶庵回想录》里，很多这样的文字。陶亢德不太喜欢大段议论，他都是用丰富的细节呈现逝去的岁月，包括那些人。

通俗小说写法下的叙事和人性

——格非长篇小说《月落荒寺》论^①

《月落荒寺》是一部很有意思的长篇小说。也可以说，是格非的长篇小说再次转型之作。小说虽然依然保留着先锋小说的特色，但其实，某种意义上，有一点通俗小说的味道。故事讲得好，戏剧性很强，阅读效果出奇的好，是我近几年能够一口气读完的少数几部长篇小说之一。期间穿插的黑社会老大的描写，也是让人耳目一新，没有想到格非还有这本事。

读格非的《月落荒寺》，很感慨，心绪如云。小说的第一感觉，就是悬疑、暧昧、迷离，作者描写的主要是知识分子，而且是北京的知识分子，不乏情调，经常出入茶馆、酒吧。而作者对这些地方的描写，也是很到位。

小说的故事发生地点主要在北京，尤其是在海淀区，其中知春路、五道口，还有芍药居等都是我非常熟悉的地方。我在北京生活过两年多，在那里做过两次访问学者，很喜欢北京，也经常在街上乱跑。小说提到的加拿大多伦多、滑铁卢，我也去过，比较熟悉那

^① 此文系杨光祖、张悦合著。

里华人的生活，和底层人的生活状况，包括他们的房子的情况。所以，读这部小说，就很有兴趣，一口气，就读完了。

一、强烈的悬疑性、传奇性

格非在小说中设置了很多扑朔迷离的故事情节和悬念，吊足了读者的胃口。小说一开头就在营造悬疑的紧张节奏，像悬疑电影一样开场就丢下一个包袱，林宜生路遇车祸，看到了死者脚上的红袜子。小说第1节末句“看来，传说中辟邪消灾的红色，并未吓退本命的死神”^①，为小说蒙上了神秘的面纱。紧接着小说又交代了林宜生患有忧郁症，他对于现实和梦境的判断力是失真的，小说第35节林宜生看到的那个道士使读者分不清真假。其次楚云这位女性人物自带“悬念”光环，和宜生谈论电影、概率，和杨庆棠聊音乐等，无所不知的知识储备，复杂的身世，传奇的生活经历都使小说情节更富有疑点和看点。我在阅读这部小说的时候感觉自己的智力与想象力都被激发出来了，就想跟着书里的人物一起去寻觅、经历、探秘。悬念的设置让这部小说充满魅力。传统小说更侧重于人物刻画、情节多是线性叙事。现代悬疑小说多用电影技法、蒙太奇手法，运用“闪回”的技巧使故事情节以交织重叠的形式呈现出来，省去了大量的叙述性文字，使小说的节奏更加明快。《月落荒寺》充分使用了悬疑小说的手法，使得这部小说更加通俗，有看点，更加吸引人的眼球。

^① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第1页。

作为先锋小说家，格非先向现实主义小说转型，现在又向通俗小说转型，或者融入大量通俗小说的写法，也是让人好奇。可能与他对《金瓶梅》等中国明清小说的阅读、研究有关。他曾撰有《金瓶梅》的研究专著，用散文的笔法，写了他对《金瓶梅》的心得，其中第三部分谈《金瓶梅》的叙事，颇见功力。

通俗小说，一般来说，非常讲究娱乐性、传奇性，阅读效果极其好，悬念叠生，欲罢不能。《月落荒寺》关于楚云和他哥哥的描写，是本小说的一大看点，也是让读者欲罢不能的元素。楚云一出场，就很神秘，云山雾罩，神龙见首不见尾，后来，引出他的哥哥，一个黑社会老大，死后复活的神秘人物。我没有想到的是，格非竟然有胆量让这个黑社会老大不仅出场，而且还正面描写了他。他的胆量真是不小，这个人物，我个人觉得还是成功的。“辉哥给林宜生的第一印象，既不像他曾经想象的那样面目狰狞，也不像楚云描述的那般‘温文尔雅’。这人四十出头，穿着一件黑色的旧T恤，个子不高，有点瘦。窄窄的脸，留着稀疏的络腮胡子。眼睛很小，在两片茶色镜片后面挨得很近。他坐在一张红酸枝的长桌前，手里抓着一把青豆，一颗接着一颗放到嘴里，慢悠悠地嚼着。屋顶上垂下来的两盏圆筒灯的光柱，照亮了他那张病恹恹的脸。”^①这段是对辉哥外形的描写，吃豆子的描写很有画面感，三两句话把辉哥这个人写活了。对照之前楚云在给林宜生讲述她哥哥传奇经历时，我脑海中对于这个人物的想象，其实是一种颠覆，但是对照上下文，我是更能接受这样的形象。人的复杂性并不是外形上体现出来的。“那

^① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第155页。

是一个四十岁上下的中年人，戴着茶色眼镜，身穿质地考究的藏青色斜纹西装，扎着蓝色领带，两颊的胡子刮得干干净净，手里抱着一大束雪白的芍药花。来人谦恭有礼地告诉她，鲜花是一个名叫林宜生的朋友让送来的。还没等赵蓉蓉答话，他又抱歉似的笑了一下，问她能不能用一下家里的厕所。赵蓉蓉将他领到卫生间的门口，随手为他开了灯。客厅里弥漫着一股淡淡的男用香水的味道。”^①这段虽然没直接写去赵蓉蓉家给她下马威的这个人就是辉哥，但是茶色眼镜这个标志性特征应该是格非埋下的伏笔。看前文辉哥要帮林宜生讨债，一开始我心里联想的画面是上门威胁，动用武力。这段把这个辉哥写得体面又儒雅，给女人送花，彬彬有礼的。这更加能感觉出格非写人物形象的功力和对于人物性格复杂性的认识。这一点上，格非做到了。文中设置的三言两语的对话，即能看出辉哥的幽默，又能看到他骨子里的痞气。

楚云这个名字的出处是《金瓶梅》。崔本给西门庆带来一个喜讯，苗青从扬州给他挑了一个肌如玉、面如花的女子楚云，不日将至。堪悲的是，因楚云将搭韩道国的船返回清河，西门庆很快即暴病而死，并未有机会与楚云相见。难怪张竹坡评论说，楚云之名，无非彩云易散，南柯一梦。小说对于楚云这个人物的描写还是不错的。当然，楚云的被绑架，和几乎被劫杀（这点通过辉哥讲述出来，而且有很详细的细节），有点不真实。她被毁容，和不与林宜生见面，等等，都有点逻辑不通。小说最后结尾，写到了已经再次结婚的林宜生，与楚云的邂逅，她已经结婚，并有一个小女孩。然后

^① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第186页。

小说就仓促结尾了，让人感觉到不过瘾，或者对这个人物不公平。准确地说，有点猎奇，悬疑，似乎有点不真实的感觉。

二、复杂的小小说叙述

在这部小说中，格非对于叙述视角的选择和把握就很独到，这不单单是技巧的掌控，而是格非对于叙述主体具有足够成熟的观察力与落脚点。小说的主要视角是男性，以林宜生的视角为主的基础上，他又从多个视角切入从而成就了这部小说独特的叙述风格，使情节更为复杂。小说第1节的车祸是从林宜生的视角切入，为故事增添了神秘感。小说第51节同一车祸时间的回顾是从辉哥的视角切入，使读者立体地感知到故事发生的全过程。格非从两个不同的角度叙述了故事的进程，扩充了情节的复杂性，通过多角度叙事，前后互文，扩大了叙述视野。从叙述学上说，这就是重复叙事。格非不仅是作家，也是一位小说叙事学的研究者，有专著《小说叙事研究》《文学的邀约》（后者更加精彩）等。他说：“我们将在重复叙事中，力求造成不同叙事效果的这一技法，称之为叙事错综。错综一方面固然是重复，可更重要的是寻求变化，造成某种错落参差的再度叙述。”^①众所周知，传统小说叙事基本是全知叙事，而现代小说大都是有限视角叙事，作者大都是通过叙述者或人物，展开叙事。格非深知此点，作为一位重要的先锋小说家，在《月落荒寺》里，他的叙事手法是丰富的，在小说的形式艺术上颇有功力。这部小说

^① 格非：《文学的邀约》，上海文艺出版社，2016年，第273页。

的叙述，是很吸引人，而且颇有特色。

特别的叙述结构。格非的小说对于时空的把握充满了技巧性，他的写作技法已经形成了一种自身固有的风格，这个标签十分显著。格非在小说总体的架构中，运用了多线性叙事结构的写作技巧，把故事的发展分为63节，每一节之间都有故事和情节的联系性，在回忆、现实和梦境中不断地交织，不断地探求读者在精神层面对于人物内心世界的诉求。格非在对于小说建构上一再地强调人物的内心，但是对于精神层面的教化功能却一再减弱。这部小说有一点伯格曼电影《野草莓》《犹在镜中》的叙事特色（格非对伯格曼的电影是很熟悉的），打破了传统叙事学的章法，给观众一种“离间效果”，一种思考的空间，电影在回忆、现实和梦境中不断地错综交替，探索人复杂的内心世界和精神危机，表现出一种令人窒息和深思的历史的、心理的现实主义。某些方面，又颇有昆汀电影《低俗小说》的特色，用碎片化的片段，缝合成为一个整体，而表达的内容，更加丰富。

《月落荒寺》的文本里，格非虽然给每节都标注了序号，但故事时间顺序是打乱的，有种闪回的效果，像是法国新浪潮时期意识流电影，不断地回到过去。这种写作手法与《迷舟》很相似，即便读者后期梳理出来了完整的时间线，但作品也依旧难以理解。小说的讲述总给人留下悬念，格非又不直接把结果抛出来，他总在拉扯着读者的好奇心，好像不读到最后一刻，好奇心得不到落脚点。这种技法格非在很多的作品里频频使用。故事背景变了，讲故事的风格还是意识流的碎片化。在格非的文字里，看不到世界的井井有条，更多的是一种思维上的流动，碎片化的拼接。没有既定的故事结

尾，一切都是魔幻的，偶然的，不可控的。

小说中记忆比较深刻的病症，是男主角的忧郁症（《犹在镜中》的女主是一种精神分裂）。“由于出门前服用了抗忧郁的‘丙咪嗪’，在午后的丽日下有点犯困，他伏在茶桌上睡着了，不一会儿就做起梦来。他梦见楚云在喊他。她围着湖蓝色的丝巾，脸凑向南墙的花窗，打着哑语喊他，像是急切地要跟他说一件什么事。”^①对他来说，如今的当务之急，不是忙着与什么人谈恋爱，而是应当尽快抽时间去一所位于积水潭的精神康复中心，找安大夫长谈一次。他已经有两个星期没有睡过一个好觉了。患有这样的病症总有一种不真实之感，他的经历，他的话也给人一种幻想的感觉。因为这种不真实感，使得小说里的很多情节也变得很虚幻。现实和臆想分不清，可能也是格非想达到的意图。

小资风格的叙述语言。小说的叙事语言很有格调，不愧是清华教授，学养不错。写的虽然是北京，但那种江南的韵味还是很浓，这可能与作家有关。他还是不大熟悉北京的文化，尤其北京的语言，还有北方人的说话方式。可以说，这部小说的叙述语言很有特色，那种格调，真是很好的。小说叙事语言，很有一种颓废的味道，读来颇好。这种诗意的叙述，可能也受了废名的影响。小说开头部分的景物描写，给人很多遐想，文字之旖旎，不愧江南才子。

这棵垂柳由锈迹斑斑的铁架支撑着，正在恹恹死去。长满树瘤和藓衣的枝干上绑着四五个白色的树液袋，通过细细的塑料软管和针头，向树身输送营养。看上去，这棵老树就像一个

① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第4页。

浑身插满了管子、处于弥留之际的病人，正将体内残存的最后一丝活气逼出来，抽出柔嫩的新枝，随风飘摇，在小院的一角洒下一片可疑的阴翳。

“濒死的枯树也能打点滴，我还是第一次见到。”楚云笑道，“只是不知道它心里是怎么想的。是这么强撑着活下去，还是情愿早一点死掉。”^①

濒死的垂柳在这位江南才子的笔下变得颓唐又唯美，尤其是将其比喻成病人，“逼”这个动词放在这句话里，尤为精确。

其中的写景文字，真是美，“一切景语皆情语也。”那些美丽的景物描写，很好地表达了人物的情感。

疯长的薄荷和半人高的艾蒿被除尽之后，庭院看上去比平常宽阔了许多。爬满围墙的欧洲月季，被修剪得整整齐齐。地上的石砌小径也被冲洗得干干净净，露出了青石板细密的纹路。原先白薇用来养睡莲的那口石槽，也填满了新土，楚云在里面种了铁线莲。^②

这段写得真好，三四个意象的描写就将林宜生在出差回来后心境的变化表达出来了，白薇走了，扎在他心里的刺也放下了。虽然还是原来的家，女主人换了。很好地表述了林宜生心境的转变。

小说在语言和叙事上都给人一种美感和舒适感，尤其是对于对环境的描写，十分具有诗意，带有一种古典的味道。在描写一个茶社时用了柳莺、喜鹊等很有意象的事物注入小说里，增添了很多浪漫的气息。“柳莺唧唧格格的欢叫，与灰喜鹊的喳喳声彼此应和，从

① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第2页。

② 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第44页。

窗外的树篱深处传来，一会儿远，一会儿近，让人宛若置身于江南的春山之中。”^①使得文章更加的玄幻，留给读者的想象会更加的丰富。格非在语言技巧上很在行，读他的文字如沐春风，还是很有代入感的。“到了这年的五月中旬，小院中的三棵无尽夏绣球，开始孕育出第一批淡白色的小花苞。花蕾藏在深绿色的卵形叶片中，起初很不起眼。随着气温的悄然升高，花萼开始绽放出一片迷离的粉红色，且以惊人的速度膨胀。仿佛转眼，沉甸甸的花蕾就缀满了枝头，花色由粉白转为深红，风姿绰约，如火如荼。柔嫩的花茎承受不了硕大花球的重量，纷纷垂向地面。”^②景色描写的功力颇好，高雅，有格调。

叙述的知识性，趣味性。小说里的男主人公是大学教授，哲学专业毕业；女主人公也是美国留学生，对音乐等有精深的研究。所以，小说写来，颇有学者味。其中谈喝茶，谈音乐，尤其西洋音乐，都是我不大懂的。那么多的西洋音乐的知识描写，我一点都不懂，也不知道他写得如何，这需要懂音乐的人来说。托马斯·曼写《魔山》就有好多哲学的东西，我还可以看懂一二，《浮士德博士》里大量的音乐描写，我就完全懵了。但西方懂音乐的人说，那是非常精彩的，可以看出曼的过人的音乐天赋。

比如，第10节写楚云和杨庆棠谈音乐。其中谈到《月落荒寺》，可能大有寓意。小说的题目为《月落荒寺》，是一个很有意境的名字，文艺感十足。小说第10节：

楚云的问题是：德彪西《意象集2》中那首表现月光的曲

① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第106页。

② 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第85页。

子，中文到底应该如何翻译？

“这首曲子的中文翻译，可以说是五花八门。”庆棠认真地回答道，“有译成‘月落古寺’的，有译成‘月落古刹’的，也有译作‘月落禅寺’的，比较通行的译法是‘月落荒寺’。我倒是更倾向于将它译为‘月照萧寺’。”

楚云想了想说，相比较而言，她还是觉得译成“月落荒寺”稍好一些。^①

又如：

第一泡茶出来之后，周德坤抢先端过杯来尝了一口。曾静问他味道怎么样，德坤煞有介事地说，用枫溪炭炉煮出来的五藏泉泡极品“牛肉”，味道的确不同凡响。茶香甘冽而醇厚，既含蓄，又霸道。地中海的橄榄炭也名不虚传，“从这茶汤里，你能闻到西西里阳光的味道。”陈渺儿也端起杯子尝了尝，然后评价说，这茶的确不错，香喷喷的，跟她最爱喝的二舅家炒制的“江油菜莉”一个味儿。^②

至于喝茶，我也不懂。格非是江苏人，他在这方面应该是专家。

格非不愧是清华大学教授，多年努力下来，这学养还是上去了。林宜生是大学时跟着老师整理中国古代文献，后来又是西方哲学史硕士毕业，在北京一所理工科背景的大学工作，就职于马列所，他口才好，知识渊博，经常被邀请到社会上演讲，经济收入颇不错。妻子白薇和一位加拿大人好上了，离开了他，去加拿大了。他为了给儿子辅导英语，最后认识了楚云，一位美女。于是，就发

① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第33页。

② 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第29—30页。

生了很多故事。

小说里的知识描写，不仅是塑造人物的有力武器，某种意义上，还有小说的结构作用。

小说写林宜生和楚云的第一次见面，在盒子咖啡馆。小说写道：

而每周六定期放映的先锋电影也吸引了大批追新逐异的年轻人。林宜生曾到那里看过两部电影。一部是伯格曼的《犹在镜中》（林宜生看得似懂非懂），另一部则是苏联导演塔可夫斯基的《镜子》（林宜生完全不能接受）。由于这两部电影都涉及“镜子”这个隐喻，不同的故事情节，在他的记忆中常常纠缠在一起。^①

而这个“镜子”的隐喻，就弥漫着整部小说。

后面还提到侯麦的电影、哲学家帕斯卡尔、日本人葛饰北斋的浮世绘、《源氏物语》等。侯麦的电影，我看过几部，感觉楚云的人设挺像侯麦电影里女主角，林宜生的身份与学识也是符合女文青对于另一半的设想，他们之间的谈话也多为看过的电影或书。《源氏物语》中“假使如今不是梦，能长于梦几多时”，这句诗有隐含林宜生这个人物对于现实与梦境的难以区分。此句诗的因果性也是为楚云和林宜生爱情的悲剧性结尾埋上了伏笔。格非笔下的作品都有自身所带有的特殊寓意，第一遍读会觉得晦涩生硬，回过头细品才能读懂每部作品背后暗含的深意。还有一种情感上的暗涌，伤感而细腻。

^① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第12—13页。

三、隐喻、讽刺，和女性描写

先锋小说家大都熟悉电影，那些现代电影的叙事技法，包括意象、隐喻等的使用，对他们都有极大的影响（其实，这也是当代新锐作家的一大特点）。小说《月落荒寺》多次提到电影，比如，第7节提到的两部电影都涉及“镜子”，伯格曼的《犹在镜中》表现的是确信的获得，和人精神的崩溃，电影中表面上没有镜子，但其实处处都有镜子，如蓝天、海浪；塔可夫斯基的《镜子》真的很难懂，晦涩、错乱，碎片化的形式，写尽了人的存在之困。“镜子是与自恋的自我相遇的地方，却经受不住真相的进攻；镜子和妆容映照出的不再是诱人的影像，而是仇恨、伤口和隐秘的失望，还有因无法相爱而产生的恐惧和害怕。”^①伯格曼在《呼喊与细语》中的镜像叙事，更是骇人。这两部电影的引入，和对它们的镜子的描写，其实与小说是紧密相关的。那种镜子的隐喻，是暗含在小说中的，甚至是很重要的意象，暗示了人物的命运，人生的虚无。

而小说中，林宜生作为一个哲学老师，先是在理工科大学里因课程不被重视而郁郁不得志，后来随着时代的发展传统文化课开始重视起来了，他于是名利双收，恭维者不断，随之他的房、车也都换高级的了。一个在名利场辗转与奔波的人，却教化别人如何提升精神境界，这是多荒唐、多可笑的事。拥有优越生活品质的林宜生不再纠结西方哲学史与老庄、佛学哪个才能“了生死”，很有讽刺的

①[法]约瑟夫·马蒂著，何丹译：《英格玛·伯格曼》，江苏教育出版社，2006年，第179页。

意味。“镜子”在佛教里，有镜花水月的意思，表示着一种虚幻、虚无。但也有大圆镜智的意思，表示一种高境界，一种不执着、不染尘的超脱境界。在基督教里，《圣经》是一面镜子，能照出我们在上帝眼中的样子。小说通过几个知识分子，包括官员、黑社会的叙事和描写，写出了娱乐时代人的精神的虚幻、无聊，写出了一地鸡毛的尴尬。至于大圆镜智，他们没有一个人得到。

林宜生的忧郁症，是一种时代病，具有某种隐喻或象征的作用。正像安大夫给他说的，从根本上说，他的精神疾患是源于他对“纯洁人格”的设定过于不切实际。

而所谓的纯洁，恰恰是农耕时代的产物。随着农业文明行将就木，“文明实际上只剩下了两个选择：要么反叛，要么彻底放弃对于纯洁的幻想，说服自己接受并适应这个自我分裂、混乱而无趣的世界。”^①

楚云失踪后，林宜生怎么发短信，她都不接。但又与杨庆棠短信来往。李绍基出主意，让林宜生报警，其实是假报警，吓吓楚云和他的黑社会老大的兄长。“你不知道兔子在哪里，不如索性在草窠子里放把火，让兔子自己跑出来了来。”^②

这个情节写得很好。一个自信、沉稳且深不可测的官员形象出现了。

李绍基在官场受挫后，先是靠写毛笔字来排解心中的郁闷，后来他又迷上了茶道，之后又去龙泉寺听高僧讲经，他自己也抄写经文。他不断地尝试着新的可以转移官场失意感的爱好。小说写出了

① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第143页。

② 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第150页。

李绍基内心的空虚，精神世界的无聊，人生的虚空。楚云的哥哥辉哥，这个黑社会的老大，先是混迹江湖，再是为了钱去杀人。“楚云说，辉哥做事也有自己的原则和底线。比如，他从不接涉及矿难与拆迁的单子。后来，辉哥有了自己合法的商贸公司。作为成功的企业家和慈善家，他的名字开始频频出现在当地的报纸和电视新闻中。他终于认识到，‘做一个遵纪守法的公民’，显然更符合自己心意。”^①读这段的时候我就觉得很讽刺，一个没有信仰，天地都不怕的人，却成了一个“遵纪守法”的成功企业家和慈善家。

格非毕竟是大学教授，南方才子，他对女性的描写，还是基本尊重的，但小说里关于女性的描写，依然存在着一种男性视角，过于男性化，某些细节过于情欲。比如对她的身体的描写。“她的肌肤白皙而细腻，淡蓝色的脉纹，从脖子上一直延伸到肩窝和高耸的锁骨。乳头很小，浮在微微隆起的淡褐色乳晕之中，在手指轻轻地触碰下，旋即变得坚硬。”^②这时楚云刚出场，就来这么一个暧昧，略情色的描写，让人感觉很奇怪。而且和后面的楚云形象，也有点不和谐。

楚云这个人物，严格说来，还不是很成功，有好多写得不到位的地方，甚至失败的地方。人物形象有点虚，像是一个符号，飘在小说里。小说第6节，林宜生为了给儿子伯远找一个外语老师几经周折找到楚云，按理说楚云应该是留学回来教英语的老师，小说18节也提到了楚云备课，可文中对于楚云究竟是做什么的，丝毫没有透露（她的单位到小说结尾，也是模糊不明）。但是楚云可以和任何人

① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第58页。

② 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第19页。

谈天说地，聊文学、电影、音乐。巨大的知识量，跨越学科，还都不只是略懂皮毛。总体上给人的感觉就像是格非在卖弄自己的学识。一个普通家庭的山西女孩，经历了命运的不公，即使去美国留过几年学，学识也不可能一下子到达此境界，不合乎常理。这一点就使这个人物不够真实。其次，楚云和她哥哥并非亲兄妹，小说第20节写了楚云的身世，从她哥哥为她一个人开酒吧，楚云的内心世界只有她哥哥和她自己，等等，能感觉到她和她哥哥的关系是暧昧的。看小说的时候，我一直在想楚云和林宜生这两个人的关系究竟是怎样的，是爱情吗？我们不可否认有一见钟情，像林黛玉和贾宝玉。但林宜生对楚云的了解即使是在同居之后也是不全面的，似乎只体会到了肉欲，聊电影、哲学这些反而像陪衬。到后来楚云的消失，也没看到他们爱情的真挚。反而楚云对她哥哥的保护让人能感觉到一个女人对于感情的执念和伟大。“你也许根本无法想象，在接下来的六七个小时中，为了从她嘴里逼问出我的藏身地点，他们使用了怎样令人发指的手段。不管你怎么去想，都是合理的。楚云后来告诉我，当他们掰开她的嘴，直接朝她嘴里撒尿的时候，她实际上已经快支撑不住了。在这个节骨眼上，好在她及时地晕死了过去。”^①这段是楚云竭尽全力地去保护她的哥哥，残忍暴虐下伟大的感情之花更像是爱情。文章后半部分把楚云这个人物的经历描写得有些魔幻了，对她结局的描写也有点牵强。或许这是格非想给楚云的完美结局，有家，也有孩子。但这是普通女性想要的生活。前文为楚云铺垫的一切，在我看来她已经过不了常人所期许的平静生活

① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第159页。

了。总的来说这个人物形象还是没在文章中站起来，格非对女人还是不够了解，把知识女性写得肤浅了。

这篇小说给我印象很深的不是那个被两个男人同时保护，格非刻意塑造出神秘感的楚云，而是一个被蒙在鼓中不知真相的傻女人陈渺儿。她信任自己的老公周德坤，喜爱狗，但周德坤竟然瞒着她把收养的流浪狗低价卖给了狗肉铺老板。从这一点上能看出这个男人的冷血，也能感受到他对自己妻子的随意。除去他的冷血，周德坤这个人随意就把家里的帮佣阿姨睡了，还给人家画裸照，自己美其名曰是艺术，被人看出了猫腻，就大言不惭地诡辩道：“我听说，在以前的老北京，老妈子除了洗衣做饭之外，偶尔也是可以带上炕的，一时犯了糊涂。”^①这人还和已故朋友的妻子发生婚外情。平时听古典音乐，花大价钱买音响设备，附庸风雅，骨子里完全充斥着花花公子的恶臭。陈渺儿和这样的人组建家庭是无比可悲的，她选择自我欺骗，精神极为不独立，让人觉得可怜、可恨又可悲。即使看出其中猫腻的曾静好心提醒她，她还是装作视而不见、充耳不闻，极力地向别人展示自己男人的忠诚度。曾静半开玩笑地提到了她的疑虑，并委婉暗示她：

在赵蓉蓉这样一个既聪慧又妖媚的女人面前，不要高估了男人的抵抗力。陈渺儿被她的话吓了一跳。她先是愣了半天，然后随手将衣物往曾静手里一塞，说了句‘我这就去找他算账’，怒气冲冲地走了。当天晚上，曾静因担心自己多嘴捅了马蜂窝，正在家中坐立不安时，陈渺儿笑嘻嘻地给她打来了电

^① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第192页。

话。她一口气给曾静推荐了五只股票，最后还不忘了加一句：

“已经问过老周了。他和赵蓉蓉，根本没那事。”^①

这正是一个智商有点问题的女人。

《月落荒寺》打破了时间和空间的统一性，更偏向于人心理层面的书写。在格非的笔下，人物的命运具有偶然性，所有事件的发生都是冥冥之中的。小说中大量出现很多西方的经典作品，乍然一看有种东西方文化结合的感觉。由于文中大量西方作品的出现给人一种很浓的小资情调，使得小说中的人物不真实，不接地气。就像是文中的楚云，作者企图塑造出一个神秘女子的形象，但是读到后面神秘感也没了，真实感也没有，人物都是虚空之中，距离现实实在太远，太遥不可及。作家孙惠芬曾说，写作是生命的分泌物。她能创作出优秀的作品是依托大自然，农村是一本大书。一个优秀的作家也需要在想象的空间里真实地表达。写活一个角色，所有的细节都要落到地面上，都要有根的，不能是空中楼阁。

《月落荒寺》的语言非常的精致，带有很浓的格非风格，但其中的内容一直给人一种很西化又不全然被西化的感觉。营造的故事氛围一味在强化男性形象、弱化女性形象，对于女性的描写不是过于软弱，就是一笔带过。所有女人的出场都是作为男人的附属品。格非的思想还是停留在男性至上的角度上，对于女性人物的刻画是没有太多感情，给人一种疏离感。小说中有女性意识的萌芽，但是过程是艰难的，结局是残酷的。女性在小说里是弱势的存在，被欺瞒，随意成为男人带上床的物品。似乎在很多地方，女人的存在就

^① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第25页。

是为了满足读者对于性的窥探欲。能感觉出格非的骨子里还是儒家的那一套，这篇小说也只是披上了“精英分子”的外衣，其本质还是男性占主导地位。在这种思维引导下是写不出真正的女性形象，也写不出伟大的文学作品。

还有一个女性人物白薇，如果只读前半段，她放弃了固有的婚姻和事业远赴加拿大，我是费解的。想不通是怎样的爱情能让这个女人加注所有的砝码，包括放弃儿子的抚养权（她曾经向宜生坦承，在道德光线黯淡的房间里，当派崔克的右手滑过她的肩胛骨，试图触摸她的乳房时，她“一下没忍住”）。^①这么看来这个女人还算真实。接着读小说，事实上林宜生并没有那么高尚，他和赵蓉蓉在一次集体去黄山游玩的那一次就已经越轨了。“当林宜生随口谈起杜甫‘林风纤月落’那句诗的意境时，体态风骚的赵蓉蓉将头靠在他的肩上，声音里透着令人心悸的喘息，对他喃喃低语道：‘如果你是认真的，我也是。如果你能守住秘密，我也能。’”^②格非在对林宜生的刻画上似乎给予了太多的怜悯，用体态风骚把他出轨的过错嫁祸到了女人的身上，好像男人的把持不住来源于女人的太有诱惑力。

白薇最后的生活状态是很可怜的，从物质到精神都输得一塌糊涂。离婚后的白薇幸福过一阵子，很快又陷入了被出轨，离婚，又嫁人生子。再嫁之后物质生活很拮据，因又有了孩子也无法出去工作，精神落差也很大。读到伯远在加拿大留学时，去看望母亲的那一段，我很压抑。“客厅里的天花板上坠下一个枝形吊灯，但只有一

① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第6页。

② 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第141页。

个灯泡是亮着的。在幽暗的灯光下，深棕色的书柜泛着清冷的光泽。书柜上随意摆放着一溜孩子的照片。伯远发现，其中有一幅是自己的。”^①白薇留在孩子心中仅存的尊严随着伯远的到来彻底破灭了。“母亲说，虽然她出国后不久，就因‘种种原因’与派崔克分了手，目前的生活也不尽如人意，但她从来没有后悔自己当初的选择。事实上，离开北京来加拿大生活，是她一生中作出的唯一正确的决定。由于母亲对于她的‘不后悔’作了过分地强调，伯远从她这番话中所听到的，却是完全相反的意思。对于母亲这样一个生性高傲的人来说，放弃自己的教授职称和学术研究，依靠一个年老工程师的退休金度过余生，她内心的痛楚和煎熬是不难想象的。”^②哪怕她的初衷是为了自由，逃离到了遥远而自由的国度，等待她的也是命运的讽刺，和自尊的丧失。女人走到哪儿都需要爱情、婚姻，逃离不了为男人生子、顾家的使命。白薇与派崔克离婚后，她与派崔克的孩子还是生了下来。她在向国内的亲朋好友(包括林宜生和伯远)宣布这一喜讯时，并没提离婚这件事。她宁可作一个单亲母亲承受生活的疾苦，也没有放弃肚子里孕育的生命。她的生活越过越糟糕，她也越来越卑微、敏感。“此外，以前对烟味极为敏感的母亲，竟然也开始一支接着一支地吞云吐雾，也让他微微有些惊讶。”^③新的家庭又有了新的责任，女人的生存是不易的，哪怕再想念自己的孩子都要看现任丈夫的脸色。尤其白薇深夜到地下室，偷偷看儿子那一节，真正让人落泪。她给了儿子五十加元，结果被儿子疏忽，

① 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第126页。

② 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第130—131页。

③ 格非：《月落荒寺》，人民文学出版社，2019年，第130页。

丢到了地下室，走的时候没有带。伯远知道，母亲会很伤心。

白薇，这个女人，写得真是很残酷，但也很真实。写出来人生的碎片化，写出了人生的无聊、无意义，但又要坚强地活下去。我们不忍去责怪她，每个人都有对美好生活的向往，但结果却是那么残酷。作为先锋作家的格非，还是有一点冷血，才能写出这么一个人物形象。

格非在擅长的领域真的做到了极致，尤其是叙事结构和语言。整部小说读下来节奏的把控和故事情节的分布，悬念的设置都是相当好的。对比他的第一部小说《褐色鸟群》叙事的支离破碎、颠倒错乱，这部小说逻辑上明显顺畅很多，更为通俗，可读性更强。格非的语言功夫颇好，这部小说写景的文字，实在华美又不至于俗气。他的叙述语言，精练，格调也不低。

就当下的小说而言，创作者应该蛰伏自身的技巧，格非身上表现出的“炫技”的成分还是溢出来了。尤其是在对于部分女性的描写上，火候还是差一点儿。先锋小说往往过于重视形式，对思想内容，或者道德层面的东西，重视不够，对人生缺乏深刻思考。格非曾经批评一些批评家对先锋文学的批评，他说：

他们将这类小说指责为“文字游戏”，“玩弄文字”，“形式主义”，“缺乏精神深度和对存在的关注”等等，在他们看来，所谓的“精神深度”是可以游离于语言之外的。^①

可见，他对小说的理解，还是没有完全走出他早期的思考。

英国文学批评家马修·阿诺德、利维斯都非常重视小说的道德

① 格非：《小说叙事研究》，清华大学出版社，2002年，第84页。

感，还有关心人生。他们的观点在这个消费社会、娱乐至死的时代，似乎有点落伍，其实不是。真正的小说创作，必须如此。孙述宇说：“倘使长篇也不认真关心人生问题，长篇成了漫长而无所用心的嬉戏，那又怎能有力气，怎能吸引住有程度的读者？”^①格非研究《金瓶梅》，但于此似还未能悟透，（他喜欢伯格曼，但似乎没有看到伯格曼的伟大所在），他还是在先锋小说的形式空转里没有完全走出来。他太重视叙述了，他对小说叙述的关怀，超过了他对人性的关怀。我们阅读的过程中，能强烈感觉到一种设计感，一种人为的构思、安排，而缺乏一种激情，和深度的思考。

米兰·昆德拉在讨论托尔斯泰的小说创作时说了一句非常有智慧的话：“他在写书时，倾听的不是他个人的道德信念，而是另一个声音。他所倾听的是我喜欢称作小说的智慧的那种东西。所有真正的小说家都倾听这种超个人的智慧，这说明伟大的小说总是比它们的作者稍微聪明一些。比自己的作品聪明的小说家应当改换职业。”^②相比于欧美、拉美那些伟大的现代小说家，我们的先锋小说家往往过于聪明，是那种比自己的作品更聪明的小说家。《月落荒寺》对人生的思考略显浅薄，作者沉溺于通俗化的写作和小说技法的安排。小说可读，好读，但读完了，却缺乏一种深度的思考，基本就是一部优秀的通俗小说而已。不过，小说写法上，倒是颇讲究，我们随时可以感觉到作者的存在，和作者的对于小说的设计。

① 孙述宇：《金瓶梅：平凡人的宗教剧》，上海古籍出版社，2011年，第128页。

② [捷]米兰·昆德拉著，孟湄译：《小说的艺术》，生活·读书·新知三联书店，1992年，第153页。

内心深处的黑暗与爱

——虹影小说“女儿三部曲”论^①

虹影是当代文坛颇具个人风格的女性作家。她以《英国情人》被世人所知，多年游走英国、意大利，深受欧洲文化的影响，逐渐形成了自己独特的文风，坦率、真诚，敢于撕破假面，直击人性的幽暗之处。尤其对女性的关注，对中国女性命运的忧思，从倾诉，到忏悔、宽容，走了一条很特殊的路。我们这里主要讨论她的“女儿三部曲”：《饥饿的女儿》《好儿女花》《小小姑娘》，尤其以《饥饿的女儿》为主，可以说，这是她的代表作。

一般来说，童年的经历会影响一个作家一生的创作，甚至很多作家一生都在书写自己的童年。苦难、不幸的童年，往往是作家创作的源泉。读虹影的小说，有一种黑暗袭来，但又能从中感到一种与周遭和解的力量。她的小说是典型的女性书写，也是身体救赎的实践者。通过对女性，尤其女性身体的描写，揭示了人性的黑暗，和女性的挣扎。

虹影在《饥饿的女儿》中融合了自己童年的血泪创伤，可以说是

^① 此文系杨光祖、谢蕊冰合著。

一部典型且深刻的自传体小说。“饥饿”不仅是肉体上的难以果腹，也是情感乃至精神上的饥饿。小说以家族女性的经历为主体，将女性难以告人的创伤白描出来。虹影以笔为刀，但刀不锋利，且带着一丝钝感。她决绝地剖开已经愈合的伤口，血淋淋的文字直击内心，令人不忍卒读。女性身体是一个不见底的容器，那些已愈合的伤口、不堪的往昔、致命的绝望都在其中。虹影“女儿三部曲”中的主人公是“私生女”，这是一个让人很难堪的角色。通过虹影近乎剖白的文字，我们得以窥视到她童年创伤的印记。如她所言：“我长大了，在一次又一次缝起那些痛苦和别离的伤疤中，勇敢地转过脸，让你们看。”^①

一、“我是谁”：女性身份认同危机

《饥饿的女儿》开篇就围绕六六发出的疑问“我是谁”展开。六六是家中的幺女，出生于20世纪60年代末期。但从娘胎里便感知到的饥饿，将永远伴随着她的成长。如文中所言：“饥饿与我隔了母亲的一层肚皮。”^②六六的母亲生了六个孩子，八口之家在贫困和饥饿中挣扎。她们一家住在二十平方米的小房里，她和家中哥姐挤在一张床上。

“饥饿”贯穿在“女儿三部曲”中。虹影以六六之口，坦诚地诉说了在特定年代下的女性生存现状。作者在书中将时代背景放置在1960年，特定时代的经历到底对虹影意味着什么，我们从作品中可以窥知一二。在虹影的小说中，她将自己的创伤融合在民族创伤的

① 虹影：《53种离别·序》，江苏文艺出版社，2013年，第1页。

② 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第36页。

叙事中，将那些苦痛从尘封中挖掘出来，让它鲜活地呈现出来。

“我感觉到我在母亲心中很特殊，不是因为我最小。她的态度我没办法说清，从不宠爱，绝不纵容，管束极紧，关照却特别周到，好像我是别人家的孩子来串门，出了差错不好交代。”^①“对哥姐们，母亲一味迁就纵容，父亲一味发威。对我，父亲却不动怒，也不指责。”“父亲看着我时忧心忡忡，母亲则是凶狠狠地盯着我。”^②年少的六六并不明白为什么家人、叔伯、邻里、同学要用审视的目光看她，直到在十八岁时母亲道出她的出身，她才终于明白自己一切苦难的根源。虹影在采访中说：“因为一切的悲剧因缘都在于我，在于我私生女的身份，在于我隐藏在血脉深处的原罪。”^③

先天的生理构造“赋予”了女性母亲的可能，女性的子宫被看作是孕育下一代的温床，是女性身体空间之中的第二空间。“怀孕尤其是女人身上自己和自己演出的一出戏剧，她感到它既像一种丰富，又像一种伤害；胎儿是她身体的一部分，又是利用她的一种寄生物；她拥有它又被它所拥有，它概括了整个未来，怀有它，她感到自己像世界一样广阔，但这种丰富本身在摧毁她，她感到自己什么也不是。”^④母亲出轨的身体，是“原罪”的根源，母亲“负罪的子宫”则是孕育罪孽的温床。六六的到来从开始就不为人欢迎。母亲在接受世俗伦理批判的同时，也让这个本就困难饥饿的家庭多了一

① 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第9页。

② 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第42页。

③ 虹影：《今天，我要把自己送上审判台》，新浪微博，http://blog.sina.com.cn/s/blog_46e98efa0100flu.html

④ [法]西蒙娜·波伏娃著，郑克鲁译：《第二性Ⅱ》，上海译文出版社，2011年，第320页。

份精神负担。母亲本想打掉她，但生父与养父阻止了这个决定。母亲自小将她送人，她像个足球一样被踢来踢去。这样的经历，从幼儿时期就给六六留下了被抛弃的阴影。如果说这只是她创伤的开始，那么家人对她的疏离才是更深的打击。

相较于对食物的渴求，六六更深的则是对父亲的渴求。因饥荒出生的她，代表着两个父亲角色的颠倒。生父总会精准地计算好六六放学的时间，尾随在她的身后，此时六六将生父看作是想要“强奸她的人”。养父于六六而言，像一个人形立牌，存在又不存在。他给六六的只是养育。是养父决定要六六出生，他阻止了母亲想要打胎的决定。六六出生后，由养父抚养长大，可以说，养父忍下了耻辱，没有养父就不会有六六。但同时，六六的身份在家中心知肚明，她的存在是对母亲过错的提醒，同时六六也一直生活在“父亲”的凝视中，于是寻找“父亲”便成了六六的目标。六六所求的，不是饱食，不是爱情，而是一个被众人所接受的身份。她渴望父亲给予她认同，给她一个正常生存的环境。十八岁时生父的骤然出现，身份之谜的揭晓，这迟来的父爱便显得苍白。“每天夜里我总是从一个梦挣扎到另一个梦，尖叫着，大汗淋漓醒来，跟得了重病一样。我在梦里总饿得找不到饭碗，却闻到饭香，我悄悄地，害怕被人知道地哭，恨不得跟每个手里有碗的人下跪。为了一个碗，为了尽早地够着香喷喷的红烧肉，我就肯朝那些欺侮过我的人跪着作揖。”^①表面看这只是一段对饥饿的描写，是“强烈的身体需求”，而我们却从中品到一丝异常。这难道不是一个孩子对于亲情最真切的

^① 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第14页。

呼唤吗？如果下跪可以得到一个被认同的身份，六六一定会这样做，可她也知道，这是梦。她只能在梦中哭着，看着。这样的经历养成了六六的敏感，她知道，不会有人保护她，她永远“无家”。

虽说六六有一个真实存在的家，但作为非婚子，六六不属于任何空间。于母亲而言，看到她就会想起自己不忠的事实。在“子宫”这一空间中，就已注定六六是一个不被接受的“独立个体”。于父亲而言，她不属于生父，也不属于养父。没有一个名正言顺的身份让自己在“家”的这一空间中存在。生而为人，首先得在家庭这一单位中存在，“中国文化，全部都是从家庭观念上筑起的”。^①对于一个孩子来说，父母之爱是孩子对世界最初的认知，而家人也没有给她一次亲昵的爱抚。情感上的疏离隔阂于六六来说无疑是灭顶之灾。看似有家，可何以为家？

费勇说：“虹影小说里对于女性欲望的表达，读者几乎感觉不到任何色情的挑逗，在于虹影的欲望，不是一种简单的身心悸动，而是她作为一个现实中的私生女，一直萦绕不去的身份迷失的焦虑。”^②生父给予她生命，却让她因此蒙羞；养父养育她长大，却从未亲近过她；历史老师和她相爱，但最后自杀了。这三个父亲都离她而去。父亲这一形象于六六来说，是模糊的，是失去的。因为缺乏，所以寻找。“如果我们没有父亲，我们会渴望拥有他。”^③小说对她和历史老师的性爱，写得很详细，把一个女孩不顾一切的爱，写得那么深切和绝望。历史老师自杀了，但却给了她一个孩子，小说

① 钱穆：《中国文化史导论》，上海三联书店，1998年，第42页。

② 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第280—281页。

③ [美]朱迪斯·维奥斯特著，吕家铭、韩淑珍译：《必要的丧失》，上海三联书店，2007年，第50页。

写堕胎的过程，真是残酷。“我的双腿刚一动，一件冰冷的利器刺入我的阴道，我的身体尖声叫了起来。器械捣入我的身体，钻动着我的子宫，痛，胀，发麻，仿佛心肝肚肠被挖出来慢慢地理，用刀随便地切碎，又随便地往你身体里扔，号叫也无法缓解这种肉与肉的撕裂。知道这点，我的号叫就停止了。我的牙齿都咬得不是我自己的了，也未再叫第二声。”^①拥有这个孩子的过程本就是一次创伤，失去他的过程更是惶恐不安的，无助的。而在这个过程中，六六的身体承受着他人的嫌弃与流产的双重痛苦，生育和流产的本质是相同的，都是从特定的空间中、打开身体最私密的地方，毫无尊严。先天的生理构造，让女性无法拒绝，只能承受。这个“剥离”的孩子，对于六六来说，是“他者”，如同曾经的自己。她用这样富有暴力的形式将自己与过往生生剥离开来，这不仅是对自己的惩罚，也是对历史老师离她而去的惩罚。而在这背后，她真正想要剥离的，是这个世界对她的漠视与压抑。打掉这个孩子，是她对自我命运的宣战，她终于放弃了在男性身上寻找自我存在的意义。

二、欲望只是一个表面的东西

单纯从繁衍角度来说，性是作为血脉延续的工具，是男人和女人无法摆脱的作为生物的标志。但放在社会层面，若是女性将欲望坦率而明白地展现出来，就会被冠以不遵妇道，甚至不贞洁的罪名。福柯说：“现代人羞于说性，相互之间传递的唯一禁忌游戏就

^① 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第10页。

是：通过一直保持缄默，来强迫人们闭口不谈性。”^①即使到现在，性被谈及时也带有一定的风险。似乎性，尤其是性与女性挂钩时，这种差异和危险更加严重。

一般来说，这种疯狂的关于性爱的写作方式，在男性作家中居多，因为他们企图通过写作的方式来获得另一重意义上的高潮。郁达夫的《沉沦》，就是在文本中代入了自己的性苦闷，贾平凹的《废都》，便继承了明清艳情小说的传统，将情爱书写变成了男性的特权，将女性视作玩弄的对象。虹影曾说：“哦，欲望确实是我作品中的主题。但我所写的欲望是以女性为主体的。首先，我一直以为性的欲望是可以粉碎世界的。”^②作为一名女性，能有此举，也不失为豪杰。虹影在小说中侧重将女性的情感放置在比重大的一端，甚至超过世俗的界限。女性那些被压制的欲望，在她的书中被坦然地呈现。这部小说迷人之处便在于，彰显了肉体的欲望，尤其是女性身体的正常欲望，以及那种天人的吸引力。

作为女性来说，六六母亲对于感情的态度一开始就是大胆的。生活的重担只是对她的身体外部形态造成了改变，可那颗直视欲望的心从未变过。尼采曾说：“肉体是一个大的理性，是具有一个意义的多元，一个战争和一个和平，一群家畜和一个牧人。”^③从书中可以看出，母亲与养父的生活可以算得上相敬如宾，但虹影没有用一丝笔墨来描写两人之间的情爱。母亲与养父之间是有爱的，不然怎

①[法]米歇尔·福柯著，余碧平译：《性经验史》，上海人民出版社，2005年，第11页。

②虹影：《康乃馨俱乐部》，江苏文艺出版社，2005年，第299页。

③[德]弗里德里希·威廉·尼采著，朱泱等译：《生命的意志》，长江文艺出版社，2012年，第16页。

么当初会义无反顾地嫁给他？可能婚姻就是这样，初见时乍然心动，久处之后就成了磨合后的和谐。或许在那个年代来说，婚姻的作用就是娶妻生子，生活的重担吞噬了夫妻间亲密的欲望。但讽刺的是，虹影却用了大幅的篇章来写母亲与生父之间的情爱，这是否也隐晦地说明，母亲身体里欲望的火苗从未熄灭，只是在等一个人来点燃？“让我们记住这点，色情是从婚姻之外的、不道德的性开始发展起来的。”^①

母亲是一个苦命人。养父曾是水手，后来因为眼睛看不清东西，只好在家做家庭妇男。母亲只能用自己瘦弱的肩膀咬牙撑起这个家。她一直在做苦力，“母亲一直在外面做临时工，靠着一根扁担两根绳子，干体力活挣钱养活这个家”^②。因为怕失去工作，她都是不要命地在干，“和男人一样吼着号子，迈着一样的步子，抬筑地基的条石，修船的大钢板。她又一次落到江里，差点连命都搭上了，人工呼吸急救，倒出一肚子脏臭的江水”^③。这也就变相等同于养父作为男性尊严的消失；男性养家能力的丧失，进而导致他家庭主人身份的消解。虽然母亲替养父承担起了这个家，但她仍然是女性的本质是无法改变的。母亲与养父之间的爱，在日复一日的劳作中泯灭了，变成了怜悯。母亲出轨的行为，恰恰是对这具“去势者”身体的“歧视”。在中国文化中，男尊女卑，是千百年根深蒂固的思维，即便在情爱中，女性也是扮演着顺从者、被征服者的形象。可常年病痛的养父，如何给母亲带来这种被征服的快感？而生父小孙

① 张生：《通向巴塔耶》，南京大学出版社，2020年，第144页。

② 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第11页。

③ 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第235页。

的出现，恰是弥补了丈夫的失能，也是母亲刻板生活的一剂调味品。其实，虹影的很多小说，都是反传统的写作，颠覆传统的男尊女卑的写作。比如，《英国情人》中，中国女子，大学教授的妻子闵，和英国来的外教朱利安的性爱活动中，闵一直是主导地位，而朱利安等于是被俯视的角色。《上海王》也是，一个妓女出身的筱月桂，把上海滩的前后三个洪帮头子，玩弄于股掌之上，不仅在性爱之中，即便在斗智斗勇中，他们都不是对手。甚至第二个洪帮头子黄佩玉，被她设计炸死。而那个洪帮的第三个头子，也是被她扶持起来的余其扬，几乎就是她的影子。所以，某种意义上说，虹影是典型的女性写作者。

在《饥饿的女儿》中，虹影对母亲的描写，感觉不是很真实，有点臆想的味道。尤其对她的性爱描写，“他们听不到，他们被彼此的身体牢牢吸住，被彼此的呼吸吞没，赤裸的身体上全是汗粒。在他们从床上翻滚到地板上时，身体还紧密地连在一起”。^①母亲与生父这段故事，只有激情的身体，而对女性内心真实的心理，描写并不成功。读者看到了“身体”，但看不到“灵魂”。其实，在《英国情人》《上海王》等小说中，对女主人公的描写，也是如此。可能也是虹影内心创伤的扭曲呈现。某种意义上，也使她的部分小说，颇有通俗小说的味道，格调略微有点低。我们能感觉到，虹影有强大的倾吐欲望，而这种巨大的倾吐欲望，和内心的创伤，使得她的创作，就无法“现实”起来，总是被一股力量裹挟着，按虹影自己的臆想在前进。虹影太强势了，让她的小说，臣服于她。而这股力

^① 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第196页。

量，主要就是她的“欲望”。

赵毅衡认为，“虹影的性爱是苦涩的，在两个方向上，必然是悲剧性的：面对社会的拒阻时，‘不受批准’的爱情只能陷入无可奈何的痛楚；在努力升华肉欲时，永远会有达不到完美结合的苦恼”。^①母亲的身体是禁欲与欲望的矛盾体。母亲正视了自己的欲望，这并不能说明她是一个没有道德的女人。实则母亲在她与养父的婚姻中，养父并不是一个纯粹的“受害者”。在养父走船受伤被送到医院救治后，认识了医院的一个护士；在护士家，母亲看到了养父的衣物。从表面看，母亲似乎把自己置于一个不忠的角色上，但细细读来发现，母亲其实是反叛者。她努力干活是消费自己的身体，与生父发生关系也有消费自己身体的一点意思。她是在用这样的方式向这个世界发出反抗，这也是她的“反凝视”。

血缘的神奇就在于，它会让后代在遗传长相的同时，那些骨子里的精神也被“继承”了下来。常人都说孩子是爱情的结晶，对于母亲与六六的生父来说，六六就是他们爱的见证。可是六六毕竟是母亲婚外情的产物，她生来对于情爱是带有排斥的。因为自己身世不光彩的原因，六六的身体一直被束缚着，破旧的衣物，不合脚的鞋，枯黄的头发，苍白干枯的面色嘴唇，她觉得自己虽然到了18岁，但是从小缺少食物与营养，她的身体并不像一个成年的女子，“男女之事，好像还离我太远”。^②可当历史老师将她紧紧抱在怀中的时候，这个自卑、敏感的少女终于开始正视自己。历史老师送的《人体解剖学》，让原本对男性器官感到厌恶的六六感到了神圣与洁

① 赵毅衡：《惟一者虹影,与她的神》，《中国图书商报》2001年第10期。

② 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第207页。

净，这不仅是身体发育的力量，更是情爱的力量。“我忽然感觉到欲望的冲动，我心跳个不听，骨盆里的肌肉直颤抖，乳房尖挺起，硬得发痛。”^①这个描写，多么残酷，这是一个深受创伤的女孩，身体里对情爱的一种有点变态的渴求。

弗洛伊德说：“性的欲望既被禁止，乃采取一种迂回的道路前进，而且要打破这个阻力还得经过种种化装的方式。所谓迂回的道路乃是指症候形成而言；症候就是因性的剥夺而起的新的或代替的满足。”^②在少女六六的成长过程中，她身体被压抑，内心的欲望无法宣泄，她只能通过一种离经叛道的方式减压。六六通过对自我身体的感知，爆发出了一一种基于动物性的狂欢，从这一刻起，六六的身体获得了一种灵性，至少是关于情的灵性。

私生子的身份是枷锁，更是钥匙。不去打开这把锁，那六六就永远背负着私生女的名号，可打开这把锁的钥匙在她自己手中。与历史老师的情爱，是六六对众人的嘲讽，对社会的反抗，也是她自我救赎的方式。因为历史老师给了她从未感受过的肯定与亲近，他的出现，犹如一道光，一直照进六六灰暗的世界。她知道了“性”的亲密，那不是她一直渴求的吗？历史老师对六六的情欲，是一个男人对一个女人最原始的渴望，当然，也有乱世中的自我安慰。但同时，这渴望是相互的。六六对历史老师的欲望，除去懵懂，更是一种内在的冲动。“我是心甘情愿，愿把自己当作一件礼物拱手献出，完全不顾对方是否肯接受，也不顾这件礼物是否被需要。我的

① 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第209页。

② [奥]弗洛伊德著，高觉敷译：《精神分析引论》，商务印书馆，2017年，第293页。

心不断地对他说：‘你把我拿去，整个儿拿去呀！’”^①当一个人从未真正拥有过什么时，那么失去对她来说也就没什么可怕了，这是六六唯一能拿出手的回馈，她是把自己的身体、心全部都给予了历史老师。她已无力去想她会承担什么样的后果，这是只属于她的献祭。对于六六来说，这场性爱，是独一无二的，是不可复制的。她不是在消费自己的身体，她是在燃烧自己的灵魂，因为对她来说，这是救赎。女性的身体是包容的，是接纳的，她用她的身体作为挣脱的媒介。

“阳光透过竹叶洒在我赤裸的身体上，光点斑斑驳驳，我觉得自己像一头小母兽那么畅快地跃动驰骋，光点连成一条条焰火缠着我”^②透过文本，我们感受到身体与欲望的博弈，感受到情欲的流动。历史老师是六六的性启蒙者，一场禁忌的爱，让六六从女孩蜕变为女人。生理快感的满足已是另一种意义上的成人宴。可以看见，六六在情爱的关系中，没有局限于一种女性应有的娇羞矜持，而是表现出了一种极致的主动性。这种性爱里，可以看到内心的创伤，和创伤的复苏。当然，最后，这个复苏的创伤，随着历史老师的自杀，又一次被撕开。

通过上述文本的分析，可以发现在描写母女两人性爱的过程中，虹影将笔触集中在“我”的感受上，更加关注女性的自我感受。身体是欲望实现的载体，但结合母女两人的处境看，这种被欲望所裹挟的身体是悲哀的。女性要矜持、要自爱的品节在她们母女身上似乎太渺小了。她们只能通过这样离经叛道的方式来为寻求一

① 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第209页。

② 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第251页。

丝慰藉。“饥饿”是身体内部的需求，通过嘴进食果腹，而通过性爱实现身体欲望的饥饿。性爱似乎也在填补着“饥饿的女儿”。

三、光亮划过幽暗的内心

虹影在重庆市长大，中年移居英国，经常游走欧洲，尤其英国、意大利。这种多元文化的交流、对话，对她的小说创作影响巨大。她在“女儿三部曲”中，能很好地将中外文化融合，也得益于此。虹影用自己不羁的文笔，刻画出了女性生存的艰难及女性意识的觉醒。

“每个身体都是空间，也都有自己的空间：它在空间中塑造自身，同时也产生这一空间。”^①在母亲的“奸情”败露后，养父给了母亲选择的权力，但社会伦理，和周围邻里的流言，陷母亲于极其难堪的境地。母亲大可跟生父一走了之，但母亲还是没有。母亲本质上是一个传统的女性，虽然她有一定的女性反叛意识，但她始终牢记自己“母亲”的身份。也正是这个身份，将她困在牢笼中一生。她一怕丈夫和孩子遭受旁人的白眼，二是她知道与生父的这段不伦之情是游离在传统伦理话语之外的。即使她的内心有自我觉醒的意识，但她深知这是一条更加艰难的道路。母亲是看透了才会说出“这个世界假模假样，不让人活也不让人哭”^②。在《好儿女花》中，可以发现，母亲的身体其实一直是被束缚住的，她永远在自我压抑。母亲尝试过将自己的“归属感”转移至生父身上，但是流言

① 张金凤：《身体》，外语教学与研究出版社，2019年，第89页。

② 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第251页。

始终是她的镣铐，她是属于养父的，但是这种情感的归属在养父身上又无法得到回应。在社会空间中，她出轨的身份已经给自己和家人带来了耻辱，在情欲空间中，她又无法释放，充满了自我的拉锯，两种对峙状态下的身体无法达成共融。

“但是，三个父亲，都负了我：生父为我付出沉重代价，却只给我带来羞辱；养父忍下耻辱，细心照料我长大，但从未亲近过我的心；历史老师，在理解我，并不比我本人深刻，只顾自己离去，把我当作一桩应该忘掉的艳遇。这个世界，本来就没有父亲。”^①养父虽然对六六疏离，但却从未责怪过母亲与她，这是多么宽广的胸襟。生父每月省吃俭用给她生活费，她也终于明白了父亲的隐忍与苦难。在世人的观念中，男性是顶天立地的，他们似乎不会累，不会哭。但是在虹影的笔下，通过女性的苦难，也折射出了男性的弱小。生来都是肉体凡胎，没有什么坚不可摧，如果非要证明的话，那一定是因为他们为人父母。“生父与我在梦里和解了，他像一个严父那样打我，以此来处罚我对他对母亲做的所有不是。生前我从未叫过他，我恨他。可是在梦里，在我陷于绝望之中，我走向他的怀抱。”^②这种血缘的牵连是无法斩断的，无论在此之前，六六有多么“疏离”母亲，在母亲去世的那一刻，她便明白再也不会有人替她遮风挡雨。母亲之所以对年少的六六不管不顾，因为这是她保护女儿的一种方式，让女儿在家中的日子能好过一点。通过母亲去世，六六完成了与母亲的和解，进而理解了自己的两位父亲。这也代表着她从这段苦痛的情感过往中升华而出了，她也终于摆脱了“父亲的

① 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第275页。

② 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第290页。

凝视”。

“女性必须参加写作，必须写自己，必须写妇女。就如同被驱离他们自己的身体那样，妇女一直被暴虐地驱逐于写作领域，这正是由于同样的原因，依据同样的法律，出于同样致命的目的，妇女必须把自己写进文本——就像通过自己的奋斗把自己嵌入历史一样。”^①“女儿三部曲”从表面看是写六六的成长历史，但虹影将背景放置于动荡的历史中，呈现着女性的创伤。母亲与六六的反抗更是那个时代很多女性的写照。虹影虽然与童年、父母和解，可是她依然会对男性身上根深蒂固的男性主义表现出鄙夷。

少女的身体对一个成年男人来说，无疑有着巨大的吸引力。虽说是你情我愿的事，但在一定程度上历史老师还是一个“诱奸”者。“我从你身上要的是安慰，要的是一种能医治我的抚爱；你在我身上要的是刺激，用来减弱痛苦，你不需要爱情，起码不是我要的这么沉重的一种爱情。”^②在六六的人生中，快乐少得可怜。她只能以这样的方式获得一点温暖。这段性爱是苦涩的，两人都在互相平复着自己的创伤，也是渴望获得摆脱肉身束缚的试探。“当一个知识分子由于无法解决自身问题，而企图通过‘性’或者准确地说生理刺激（感官刺激）来获得救赎，那当然是缘木求鱼，舍本逐末了。”^③

家庭伦理要求着男女双方一夫一妻，一对一的忠诚。《好儿女花》中，四姐对于六六婚姻的插足是不道德的，但爱情又是无法说

① 张京媛：《当代女性主义批评》，北京大学出版社，1992年，第188页。

② 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第262页。

③ 杨光祖：《庄之蝶：肉体的狂欢与灵魂的救赎——重读〈废都〉》，《中州大学学报》2009年第2期。

清的，在这场“三人行”中，姐妹两人同样都是受害者。在伦敦四姐遇到了六六的丈夫小唐，他们同居数年。四姐虽然插足了她的婚姻，但在书中，虹影并没有对其大加批判。张爱玲在《谈女人》一文中说：“正经女人虽然痛恨荡妇，其实若有机会扮个妖妇的角色的话，她们没有一个不跃跃欲试的。”^①饮食男女，食色，性也，作为第三者的四姐，在道德伦理层面来说，是不值得原谅的。但换一个角度看，她满足了自身对情感的需求，这样看似似乎也就理解了。四姐虽然突破了伦理的约束，但虹影最后给予她一个可被谅解的结局。反观小说里的男性，隐约中还是可见她对男性的批判，是最不留情的。

母亲去世，小唐回来奔丧，姐姐在密谋着报复小唐，切掉身上的一个零件。这个零件指的是什么，不用多言。可最后小唐只是被切掉了一根手指。断了手指的小唐，不再是肢体健全的人。阉割的器官正是让女性陷入耻辱的器官，手指的残缺也是代替了阴茎的阉割。虹影通过这样细小的片段，将女性意识从男性话语中分离出来。我们不难发现，虹影笔下的男性出场到结束是一个循序渐进的过程，从渴望—弃父—弑父，她完成自己复仇的同时，也终于明确地表达出了“无父”。男性不再是无所不能的掌权者，放大了男性的软弱。恋父、弑父、阉割，虹影借六六姐妹得手完成了“自己”的复仇。这既满足了“饥饿的女儿”的主题的需要，也颠覆了自古以来对男性“刚需”的传统。

《饥饿的女儿》结尾写道：“一阵口琴声，好像很陌生，却仿佛

① 张爱玲：《张爱玲散文集》，北岳文艺出版社，2017年，第47页。

听到过，这时从滔滔不息的江水上越过来，传到我的耳边，就像在母亲子宫里时一样清晰。我挂满雨水的脸露出了笑容。”^①口琴是意向化的，是与生父相关的。在前文提到过母亲有一个“负罪的子宫”，那六六选择再次回到这个空间中，也代表她真正与曾经的自己和解了。在这样的一场仪式中，她完成了自己创伤的治愈。这个饥饿的女儿，最终不再饥饿，她治愈了自己，也救赎了自己。身体是虹影小说叙事的本体，也是精魂。虹影用一支笔以小见大地诉说着女性心底最真实的声音，让读者直面自己隐秘的欲望。生而孤独，又何惧荒芜？她将从黑暗中摄取到的力量，都附注在笔下的女性身上，由此笔下的女性便拥有了一种独特的韧劲。正如《好儿女花》中所言：“温柔而暴烈，是女子远行之必要。”^②

① 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第301页。

② 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社，2020年，第1页。

桃花源的失落与寻找

——叶炜长篇小说《踮踮》论^①

东晋诗人陶渊明有一篇散文《桃花源记》，从此文诞生起，桃花源就成了中国文化人的乌托邦，是他们灵魂深处追寻的地方。那个似真似假的世外桃源，寄托了多少失落者的梦想。叶炜在小说《踮踮》中也说：“所谓桃花源，只存在于我们的婴儿时期，也就是子宫里。从我们降生来到大宇宙的那一刻起，我们就再也不可能找得到真正的桃花源了。”^②我们真的丢失桃花源了吗，还是它一直就在我们心中，只是被欲望的尘埃所遮蔽？

其实，技术的高速发展，世界的日渐村庄化，生活节奏的加速度，让人们感觉到无家可归。现代社会的人们比任何时候都更需要“桃花源”，需要一个精神的归宿。对于《踮踮》中的主人公陈敌而言，女人和爱情则象征了他所追求的桃花源，说到底，他需要的也许并不是一具身体，而是为飘摇的灵魂不断地寻找一个归宿与寄托。

长篇小说《踮踮》讲述了在农村出生，通过打拼来到城市，并想要在城市立足的农村青年陈敌人生蜕变的一个过程。伊恩·P·瓦

^① 此文系杨光祖、龙雅妮合著。

^② 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第263页。

特在《小说的兴起》中说：“小说家的根本任务就是要传达对人类经验的精确印象。”^①《踟蹰》虽然描写的是当下的社会现状，但其作品生发出来的经验却属于千千万万由农村走向城市的年轻人所共有的，这是小说的优秀之处。

一、转型时代的挣扎与奋斗

人生真是一个谜。而从落后农村出来的文化人，更是生活在谜里面，有的人一生可能都走不出来。他们对农村的厌恶，和对城市的向往；还有面对城市时的自卑，和对乡村的怀旧，往往都是纠缠在一起的。这种痛苦、纠葛和复杂的情感，会伴随他们一生。即便他们在城市里风生水起，人五人六，但内心的那种难言之痛，是只有自己最清楚的。尤其在与女性交往之际，那种骨子里的与乡村女子的亲和，和对城市女性的自卑，与面子上的鄙视农村女子，高攀城市女子，都是那么矛盾而自然地交接在一起。

贾平凹就是一个典型代表。他的《废都》《高老庄》等都非常清晰地呈现这个农裔作家的心理病症。《废都》里庄之蝶可以游刃有余地交往的女子，都是来自农村的，如唐宛儿、柳月、阿灿等。而小说里的城市女性景雪荫，庄之蝶就没有能力了，只能望洋兴叹。《高老庄》的教授高子路与前妻菊娃，和新妻子西夏的故事，也是重复这个规律。

叶炜是一位来自山东枣庄的作家，应该也算农裔城籍作家了。

^① [美]伊恩·P·瓦特著，高原、董红钧译：《小说的兴起》，生活·读书·新知三联书店，1992年，第6页。

他虽然出生于1977年，接近“80后”了。但身上依然有着农村的那种尘土和压抑。不过，毕竟是文学博士了，作家、学者双栖身份，城市工作多年，所以，在他身上，城市的气息已经很浓厚了。这两种文化在他身上的贯通、冲突，是明显的，也深刻地反应在他的小说中。相比于他的乡土中国三部曲，这部转型中国三部曲，明显地成熟了，由乡土进入了城市，或者城乡冲突之中，文字也明显地沧桑了，内容也有了让人压抑的东西。长篇小说《踮踮》便是一部以改革开放为背景，书写当下农村人向城市转型的复杂现状的一部小说。

“我很痛苦”^①，作者以简单又具有张力的四个字作为小说的开头，并贯穿全文，集中表现了小说主人公陈敌的生活和精神状态。他的痛苦是转型时代大多数进城的农村知识分子痛苦的缩影。他们是农耕文明和现代文明的结合体，既保留了农耕文明的传统，又吸收了现代文明的新鲜血液。叶炜在《踮踮》中将改革开放时苏北农村人的真实状态展现了出来。年少时的陈敌和很多苏北的农村孩子一样，早早辍学，扛起家庭的重担，他们想要生存只能靠自己的双手。陈敌和自己的第一任妻子红颜结婚，自以为找到了归宿，但红颜“不全乎”的身子、暴躁的脾气，让陈敌“风景优美的桃花源没有了，只剩下饿虎出没的景阳冈”^②。意味着神秘与美好的“桃花源”第一次被打破，背后是赤裸的现实。陈敌的首次爱情是失败的，这种不圆满与挫败为他以后对女人的贪婪埋下了罪恶的种子。

陈敌有着丰富的社会经历，干过建筑工，之后又去中苏边界打

① 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第1页。

② 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第16页。

工，受骗后乞讨一年才回到家，这造就了他的世故和圆滑。后来在城市做送水工的过程中，为了改变人生，选择了考大学，并顺利考上，直接成了他整个人生的转折点。陈敌开始了从农村人向城市人的蜕变与挣扎。“刚开学他和我一起上课，大家都说他是贫下中农到大学改造来了。现在，大家都说他是成功企业家到大学镀金来了。”^①陈敌把自己完全交付给南京这座城市，然而这种交付意味着自我的打破与重新建构，这无疑是一个漫长而痛苦的过程。从学生会主席到记者团团长的接连竞选成功，竞选记者团时耍心机、偷听李伟与女博士的龌龊事、跟踪前记者团团长和女朋友私会……无一不体现着他的圆滑与心机。他精心规划着未来，筹划着每一件能够提升自己的事情，野心和欲望也在不断地膨胀。他在学校里有了立足之地，便向校外编辑部发展，为自己积攒了充足的社会关系。北京来的胡总和杂志社主编冒进谈生意，冒进没有合作的想法便让陈敌想办法拒绝。陈敌斡旋在冒进和胡总中间，在完全确保自己利益的前提下，谈成了合作。作为签约条件，胡总需为陈敌出书。陈敌既成全了自己，又为胡总和冒进主编带来了利益，他的一箭三雕用得极好。这种圆滑为他带来了事业上的成功。

然而这种成功始终无法弥补他内心深处的缺憾，他被悬挂在分裂自我的人生困境当中，灵魂无处安放。用陈敌自己的话说就是“在南京待了这么多年，我发现自己根本就没有进入过这个城市，我不过是这个城市的局外人，是一个局外者”。^②这一状态是转型时代下的这一代人所共有的姿态，包括雁南，作为陈敌的倾听者他虽站

① 叶炜：《踟躅》，安徽文艺出版社，2019年，第2页。

② 叶炜：《踟躅》，安徽文艺出版社，2019年，第190页。

在智者的角度上，但自身的困惑和陈敌别无一二，倾诉者陈敌一语道破本质：“其实你和我一样，我不断地试图用女人来填充精神的空虚，而你，则采取了对女人逃避的态度，沉湎于所谓的学问之中，你只不过是和我一样，面临着回不去、进不来的尴尬境地！”^①因此，就如文中所说，“对这代人的一个经典概括就是：身体在城市，精神在乡村，灵魂在路上”。^②

苦难给陈敌带来了写作的欲望，女性则给陈敌带来写作的激情。陈敌“是一个天生的情种，唯有在女人那里，他才能让自己的灵魂安静下来”。^③陈敌的爱情从红颜开始，一个身体“不全乎”的女人。从某种意义上来说，红颜并不是陈敌爱情的开始，而是他性启蒙的开端。客观来讲，红颜的强势和泼辣及陈敌的退避将其推上了命运的转折点，而从另一方面，和红颜在婚姻和性欲上的缺憾也以创伤的方式进入陈敌的潜意识，幽灵般干预着他后面的人生。

“善良的女性就是他精神的避难所，是他逃离俗世的桃花源。”^④郭聪作为一个小城女孩，她勇敢善良，从某种程度而言，处在肮脏世界的我们就是从这种美好的人性本身去抵达各自的“桃花源”。郭聪的美好弥合着陈敌摇摆的灵魂，因而“经由郭聪，他到达了真正灵肉相合的美丽桃花源”^⑤。而李巧是陈敌在南京工作时遇到的，和郭聪的内敛不同，李巧是个自信开放的女性，男性应该都青睐此类

① 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第191页。

② 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第190页。

③ 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第52页。

④ 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第52页。

⑤ 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第67页。

女性。《圣经》中说：“不叫我们遇见试探。”^①李巧于陈敌而言便是一个试探，人性是脆弱的，它不可试探，试探意味着失败。陈敌不可阻挡地和李巧在一起，疯狂做爱，在欲望的海洋里肆意畅游翻飞。但郭聪的存在又如一口大钟般震颤着他的灵魂，他在农村和城市的裂口中间徘徊的同时，也在欲望和道德的中线上摇摆，更在放逐和归乡的岔路口彳亍。然而，从另一个角度讲，人就是在不断被试探的过程中逐渐成长、认清自己的。因此，正是因为李巧的出现，在经历了一番人性迷乱与痛苦的角逐之后，陈敌才逐渐认清了自己，在旧爱郭聪和新欢李巧面前、在两种生活面前，陈敌如同悬挂在镜子中。“在郭聪那里，他是从乡村走出来的农家子弟；在李巧那里，他是打进城市的成功男人。”^②郭聪知晓陈敌灵魂的柔软地，内心的脆弱处。而在李巧面前，陈敌保留着男性虚荣的尊严。

李巧是陈敌情欲的释放，他们是激情、是浪漫，而郭聪是温润的细雨，将陈敌悄声包裹。“两个女人，两种风格，两种味道。一个温润如玉，一个坚硬如水；一个小家碧玉，一个大家闺秀；一个含苞待放，一个盛大绽放；一个梨花带雨，一个桃李芬芳；一个欲说还羞，一个干净利落；一个心思缜密，一个大处着眼。”^③不论是哪一个陈敌都难以割舍，在雁南的指导下，陈敌选择“顺其自然”。当一件事无法当即做出判断和选择时，顺其自然无疑是最合适的做法。感情也好，责任也罢，一切都在适时地发生，衰落，出现又离开。从某种意义上讲，顺其自然是一种“主观的延宕”，“主观的

① 中国基督教协会：《圣经》，《马太福音》，2016年，第6页。

② 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第53页。

③ 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第213页。

延宕”从另一方面给了潜意识足够的效果空间，也许一直以来，在陈敌的意识深处，那巨大的“冰山”所投射的阴影早已为他的道路标记好了方向，只是他并不自知而已。小说结尾，虽然并未明确书写，但读者明了，陈敌已重新抵达了“桃花源”，终于从欲望贪婪的洪流里一路泅渡到最后的的精神归宿地。

二、消费文化下的人生乱象

20世纪90年代市场经济的迅猛发展，我国快速卷入到全球化进程的浪潮之中，并以前所未有的速度走完了西方国家几百年才走完的现代化道路。在发展所带来的空前繁荣与喜庆中，我们忽略了人性、道德、文化的演变是否能跟得上发展的速度。由此带来最为明显的后果是消费主义蝗虫般肆虐了一切，我们的时代堕入了急剧异化的漩涡，人们将生命的全部世界投放在物质上，变得越来越功利、浮躁而盲目。人们光顾着感官世界的狂欢，却忘记了古希腊德尔菲神庙门楣上镌刻着的神谕：“人啊，认识你自己。”

《踟躅》通过陈敌的发展之路完整地呈现了这个过程。根据鲍德里亚在《消费社会》中的观点，“今天把个体当作不可替代的需要的领域，就是个体作为消费者的领域”。^①在消费社会中，消费成为整个社会体系的主导性逻辑，个体在这个体系中无法避免被消费的命运。

城市是物化和消费更加集中的区域，农村人到城市去似乎只有两种结果，一种是被拒之门外，根本进不去；另一种则是拼尽全力

① 法让·鲍德里亚：《消费社会》，南京大学出版社，2014年，第66页。

进入城市后，却发现灵魂无处安放，自身已被异化、扭曲，貌似已经融入，实质却是在一种永恒的分裂状态之中。陈敌作为一个从农村进入城市的知识分子，当然避免不了被消费的命运，他不断融入城市的过程就是不断被异化的过程，直到通过消费将自己从一个独立的个体变为一个“象征的符号”，他并非不够努力，只是他的背后是一架巨大的资本机器，他越是追赶社会的步伐，便越是加速的异化，甚至陈敌对女人的需要，对性的需要本身也演变成为一种消费，他需要从不断征服女人的过程中消解曾有过的深重自卑，标榜自己作为一个符号的独特性。同时，异化的分裂之感同样让他需要不断地从女人身上寻找归属感，在对女人的占有中填补他的空虚和盲目。然而却只会带来更大的空虚，在生产社会中，人们为了满足自身的需求而消费商品的使用价值，消费即意味着目的的达到和满足。而在消费社会中，消费者从未面对过他自己的需要，个体仅仅是在符号制造的编码体系中用幻象快慰自己，作为符号的消费本身不会带来实质性的满足感。

陈敌进入大学的初衷就是赚钱，他在学校里通过各种竞争、利用各种人际关系为自己赚取利益，当北京一家文化公司想和杂志社合作，陈敌便利用这次机会，为自己出版著作。他匆忙地完成着自身消费与被消费的过程，力争在符号化的社会中为自己贴上一个光鲜的标签。陈敌的个人生存被“物欲”紧紧包裹，那“物”所散发出的迷人光辉，吸引和迷惑着他，他就像一只扑火的飞蛾，一次次盲目地扑向那远离生命本质的光和热，却忘记了光线来自他自身。

从群体角度去谈，《踟躅》为我们展现了一个物欲横流、贪婪肮脏的现代城市生存图景，消费社会下主体性的丧失意味着人精神力

量的消退、意味着被支配和被投喂。由此，人性更大地屈从于资本和消费的逻辑，并在消费制造的巨大符号幻象中满足着自身种种贪婪的需求，同时也不断地沦丧。现代社会的人们就像被资本饲养的鱼群一样，无助又盲目，而更为恐怖的是，人们并不自知，依旧在资本制造的繁盛幻象中朝着虚无的乌托邦狂飙突进。

大学教授办杂志赚钱、找妓女，大学辅导员李伟和学生、女博士乱搞，以及市委秘书长钱高楼与李巧同居，女学生马莉为了竞争记者团团长不惜出卖身体，雁南的师妹为了毕业论文答辩顺利性贿赂导师，红颜和村主任（她的上辈）的乱伦，等等。种种消费社会的人生乱象无不展现出消费时代人性道德底线的丧失。在消费社会中，资本主义经济通过符号化的商品逻辑统治着一切，它不仅支配着劳动进程和物质产品，而且支配着整个文化、性欲、人际关系，以至个体的幻象和冲动。“商品逻辑”说得多位，《踟蹰》就具体而微地书写了这个过程。“我发现导师乔峰睡了我的师妹，或者说是我的师妹睡了我的导师，具体是谁睡了谁我也说不清楚，反正他们睡了。”^①雁南痛苦而又淡漠地告诉陈敌这件事，哪怕涉世未深的学妹还未踏入社会，消费社会“商品逻辑”的烙印将她归类，她已过早受到利益的摆布。“师妹的论文写得一般，担心答辩通不过，就使用了一点非常手段。”^②作为消费的色情本身已经丧失了人的本质所具有的那种浪漫与象征，演化为纯粹的经济行为，至多也只能算享乐行为，永恒的女性不再引领我们上升！引领我们的是资本。在小说中，除了雁南的师妹，还有马莉、红颜，她们都是很“善于”利

① 叶炜：《踟蹰》，安徽文艺出版社，2019年，第247页。

② 叶炜：《踟蹰》，安徽文艺出版社，2019年，第247页。

用自己身体进行自我消费的人。在《消费社会》中，鲍德里亚发出提问——“身体是女性的吗？”^①所谓的性解放最合适的说法是“女性，既然她以前作为性被奴役，今天作为性被‘解放’”。^②在女性与自己身体的混同中，在女性与性解放的混同中，“女性通过性解放被‘消费’，性解放通过女性被‘消费’”。^③在“消费社会”中，雁南师妹的身体成为运作的资本，如鲍德里亚所说：“必须使个体把自己当成物品，当成最美的物品，当成最珍贵的交换材料，以便使一种效益经济程式得以在与被解构了的身体、被解构了的性欲相适应的基础上建立起来。”^④

三、男权视野下的女性书写

小说中，与主人公陈敌有情感纠葛的女性主要有三位，分别是农村妻子红颜、小城恋人郭聪、城市情人李巧。这三位女性在陈敌的生活中扮演着不同的角色，也意味着三种不同的命运。

首先是红颜，红颜是陈敌的第一任妻子，也是出现在陈敌生活中第一位女性。她是大多数农村女人生存现状的缩影，也是全文最具悲剧色彩的女性。作为一个没有文化的农村女孩，她先是和黄拾来自由恋爱，却遭到黄家人反对，黄拾来遵从家庭意愿娶了别的女人，红颜第一次被抛弃。这本身便是男性话语权的一种体现。“红颜

① 法让·鲍德里亚：《消费社会》，南京大学出版社，2014年，第129页。

② 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第130页。

③ 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第131页。

④ 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第127页。

受到了打击，这才答应嫁给陈敌的”，^①只简单一句，作者便把红颜由黄拾来转移到陈敌的生活里。女人本应是一个拥有自由意志的独立个体，而在小说中红颜似乎只是一件物品、一种陪衬，她的存在深深根植在对男性的依附关系上。这是上千年男权主义观念的无意识残留，这种残留使得男性本身就不会意识到女性的悲剧所在，所有的悲剧都预先具有了伦理的合理性。和陈敌结婚后，红颜并没有被爱、被温柔相待，哪怕一个女人最需要男人的时刻，她也没有得到守候和陪伴。有了孩子之后依旧是被冷落和忽视，并独自扛起生活和照料孩子的重担。直到红颜来学校发现陈敌和郭聪的恋情后，彻底心力交瘁，这是红颜第二次被抛弃。在跟随村主任陈贵回家的路上，又遭遇到陈贵的强奸，她默认顺从，生活已令她无力反抗。同时这也是她蓄积已久压抑情绪的宣泄，“她脑袋中浮现出陈敌恶狠狠对她的样子，心里泛出一阵悲凉”^②。面对丈夫的背叛及自身的处境，她骨子里的卑微便被激发出来，这是男权的又一次胜利。离婚后在流言蜚语里好不容易平静下来，无助的红颜和黄拾来旧情复燃，做了小三。却不料黄拾来出车祸，红颜又变得一无所有，最后迫不得已和比他大二十岁的陈贵结婚，逃离农村。红颜被多次抛弃、被侮辱、被践踏，淳朴的农村将全部的恶意都倾注在红颜身上。红颜成了社会转型的牺牲品，男权中心的牺牲品。毫无疑问红颜的命运是悲惨的，社会的转型并未让人们的道德和价值观变得更为先进。陈敌和红颜都没有错，错的是前进的时间和原地踏步的伦理之间的矛盾，是思想开放和故步自封之间的隔阂。红颜自始至终

① 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第16页。

② 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第78页。

和陈敌不是一类人。陈敌走出去，以自我为中心；红颜以夫为天，遭到陈敌背叛后便自暴自弃，这是农村在新时代之风袭来后两类人的典型代表。

郭聪和李巧是陈敌爱情和婚姻“马拉松”的参与者。在陈敌看来，他不用自己做选择，而是要看谁坚持不下去了，提前退出，最后留下来的那一个便是陈敌结婚的对象。陈敌对待感情竟然如此随意，甚至可以交给偶然，完全就像是在挑选一件物品。

郭聪作为优秀的女大学生出现在陈敌的生活里，她光芒万丈成为陈敌的缪斯。“他所有对女人的感觉，都是从郭聪这里开始的。”^①不过，小说《踮踮》中男权依旧占有主导，毕竟这是男性的书写。正如文章中对于郭聪的描写，作者没有直接明了地写出郭聪的不好，相反他通过描写郭聪的好来引起陈敌的不满。“一个女孩子，锋芒太露，往往要吃大亏。”^②“能干”在陈敌口中，成了贬义词。在遇到陈敌之前，郭聪是精明的学生会干部，而遇到陈敌后，郭聪进记者团都要靠陈敌的扶持。相比于农村，大学这个思想开明、文化繁盛的地方，女性也要依附于男性。

陈敌在众多女人里选择了郭聪，只是因为相比于农村的红颜和城市的李巧，小城的郭聪更符合他的择偶标准，“他从郭聪身上发现了以前所一直忽略的东西。那是小城姑娘所特有的善良、温柔和顺从。这些品德是乡下女孩和城市女孩优点的集合”。^③在陈敌眼里，结婚的对象首先要考虑的不是两个人的价值观是否一致，是否是以

① 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第67页。

② 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第61页。

③ 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第218页。

爱为前提，而是考虑是否温顺、顺从。善良、温柔的郭聪在落俗的农村姑娘红颜和奔放的城市姑娘李巧中脱颖而出，变成了陈敌完美的结婚对象。因为，这个小城女孩，他可以把控住。而那个大城市的李巧，他感觉有点吃力。这里还是显示了陈敌作为男性的占有欲，和自卑情结。

爱其实是很模糊的一件事，当清楚地说出为什么爱一个人时，爱或许就有了某种目的。陈敌爱郭聪，是因为“她将来肯定会是一个好妻子”^①。陈敌也爱李巧，“陈敌之所以喜欢李巧，是她可以给他带来安全感”^②。陈敌的两段爱情都具有强烈的目的性，在陈敌的爱情里，男性很明显地处于支配地位，选择权首先在男性的手里，无论是郭聪还是李巧，都要等候陈敌的“宣判”。在陈敌面临选择时，研究生雁南给了陈敌“好建议”，“其实人这一生不能总在一个机场降落吧。……不要在不该做选择的时候做选择，要学会顺其自然”。^③小说里通过描写陈敌对郭聪的不满来映射出大时代背景下大众对于女性的偏见，包括小说中“她们一致建议郭聪那天穿得漂亮一点，郭聪的身材本来就不乏性感，那天她刚好又穿了一件半透明的裙子，这让参加投票的老师们感觉很不得体”。^④小说中一句“穿着不得体”便否定了女性一直以来的勤恳和努力。女性的一切仿佛都可以被贴上标签，都可以被当作否定的借口，女性本身便变成了一种否定。

相比于内敛、温柔的小城姑娘郭聪，城市女孩李巧，便要更为

① 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第218页。

② 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第40页。

③ 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第69页。

④ 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第61页。

大胆开放一些，她无条件和有对象的陈敌在一起，体会“偷情”的快感，无条件接受陈敌。在这段感情里，李巧要显得更为主动。而作者对于性的描写，主要也集中在李巧身上，并且大都是通过当事人陈敌的语言表现出来的，女人放心地把一切交付于男人，自身最为隐私的一面却成为男人炫耀的资本。但相比于其他男性，陈敌的“炫耀”要更显得高级，他的“炫耀”是不经意间的，在倾听者雁南甚至是读者眼里，陈敌和李巧的关系，对于陈敌确实是一种折磨，但细想便可得知，这是陈敌作为男性其征服欲被得到满足的展现。很有意思的一点，小说中对于李巧和陈敌的性描写露骨直白、毫无避讳之意。相比之下，对于郭聪在文章中的性描写要含蓄很多，大都是点到为止。如“她躺在他的臂弯，面色潮红，双目紧闭”，^①只简短几句，便将两人的房事描写结束。这种不对等的写作方式和李巧、郭聪二人在陈敌生活里扮演的角色有关。陈敌徘徊于两个人之间，无法抉择令陈敌的精神饱受折磨，最后虽然因为李巧的“退出”选择了郭聪，但实际上，在陈敌的潜意识里，郭聪一直是他的“最佳选择”。对于男性而言，似乎任何一个和自己发生性关系的女性，都是自己侃侃而谈的资本，在这里女性作为一种资源，成为男性标榜自己的符号。三个伴随主人公的女性，虽然命运各不相同，性格各不相同，但从其遭遇来看，都是在男权社会里不断地被排斥，被边缘化，被操控和贱视，在男性充满偏见的视线下，女性的命运里总是堆积着深厚的苦难与悲剧。

长篇小说《踮踮》受《废都》的影响巨大，从故事情节，到人

^① 叶炜：《踮踮》，安徽文艺出版社，2019年，第54页。

物安排，尤其几个女性形象。但小说的背景不一样，人物都明显的是两代人。贾平凹写的还是他们那一代人，叶炜写的是他们那一代人，所以，区别还是很大的，作为“80后”，他对男女关系的处理，和《废都》中人就完全不一样，更加随意，甚至随便了。但随便里，还是有不忍，不舍，还是有情与欲的冲突。

《踟躅》在小说的细节上，有点粗糙，可以看出作家缺乏一种耐心。如此，使得小说有一种梗概性，缺乏一种让读者反复玩味的东西。但那种人生况味，是很苦涩的，可以看出作者是下了功夫，也动了情感。主人公陈敌，还有郭聪、李巧以及农村女子红颜，都性格鲜明，显示了作家一定的塑造人物的能力。甚至小说里出现的那些大学老师，辅导员，还有农村的那个村主任，包括陈敌的父亲，都不乏性格，三言两语，就揭露出来了。可以看出作家对农村，和大学是比较熟悉的，刻画都比较到位。

让“乡土”自己说话

——评叶炜长篇小说《福地》^①

费孝通先生说：“从基层上看去，中国社会是乡土性的。”^②这话说得精辟。因此，只要一谈及历史悠久的华夏文明，乡土文化是不可绕过的话题。作为农业大国，中华文明源于乡土，长于乡土，成于乡土。“乡土”是中国文化的基因和密码，它见证着中华民族的兴盛衰亡，也折射出一脉文化的独特韵味。“我们说乡下人土气，虽则似乎带着几分藐视的意味，但这个土字却用的很好。土字的基本意义是指泥土。乡下人离不了泥土，因为在乡下住，种地是最普通的谋生办法。”^③但在这“乡土”之中衍生出的乡土文化，在21世纪的中国，随着城镇化进程的加快，乡土文化正因现代化的迅速发展而面临着破碎与衰败。宛如一朵朵曾艳压群芳的牡丹，在花期末时，呢喃出凋零与枯萎的生命残语。然而，乡土之情于大部分中国作家来说，是其用生命浇灌的创作的灵感来源。离开乡土，我们博大精深的文化便不能完整地呈现；离开乡土，一切形式的生命之歌

① 此文系杨光祖、张亭亭合著。

② 费孝通：《乡土中国》，上海世纪出版集团，2007年8月，第6页。

③ 费孝通：《乡土中国》，上海世纪出版集团，2007年8月，第6页。

也都将变成无力的呻吟。在激发乡土的力量与记忆的过程中，作家们呕心沥血创作的文学作品为此做出了极大的贡献。同时，在乡土文学作品中，作家们也扮演着让“乡土”自己说话的启蒙角色，让其自行去讲述曾发生在它发肤、肉体以及血液中的那些关于过往宠辱不惊的岁月。

而那些关于乡土记忆的回放，在叶炜的《福地》中我们看到了。

一、动植物视角叙事的神秘窥见

在《福地》的文本写作中，神秘文化的注入，使得小说充满了趣味、荒诞与想象。从人、鬼、老槐树、鼠王等不同视角来讲述麻庄在历史变迁中的面貌更迭，是长篇小说《福地》最为别致之处。乡土文学，起源乡土，离开土地之根，便不能很好地营造出“纯粹”的乡土之气。自华夏文明诞生以来，“盘古天开辟地”“女娲补天造人”，关于神、鬼、灵、怪的传说不胜枚举。早在中国步入现代化进程之前，对于鬼神的崇敬，是广大农民乃至达官显贵们的精神寄托。由于古代科学技术的局限，但凡出现奇闻异象，人们往往将此归结为鬼神的神秘力量。

在叶炜的长篇小说《福地》中，开篇第一卷因难产死去的“绣香”，在整部小说中虽然戏份不多，但扮演着一个重要的角色——每当老万遇到家族难题，作为鬼魂的“绣香”都会出现并帮其解决。这种神秘力量的介入，让原本沉重的文学文本看上去轻盈了几分，也还原出乡土文化的真实面貌。第二卷，老槐树便开始回忆自述五百多年前麻庄的模样以及它在麻庄的生长史。老槐树人格化的写作

处理，让这棵见证麻庄百年历史的生灵形象跃然纸上，成为对麻庄人生存状态最为熟悉且最有资格评议麻庄大小事理的“土地公”。而大地主万仁义对老槐树的“疼爱有加”，更是体现出老槐树在麻庄不可动摇的尊贵地位。于是，《福地》中就有了多篇老槐树自述麻庄的描写，且每次老槐树的出现都是以一种“神灵”视角，它知晓麻庄发生的一切，也能够看到将要发生的一切。“我身在高处，看得清楚。不知道是因为我活得时间长，五百年的修行让我经多识广，还是因为麻姑神附体，使我有了一些灵性，透过那乌云形成的两条黑龙，我仿佛看到了万福和万禄的自相残杀。但我法力有限，只是模模糊糊地有些预感。”^①这段老槐树的自言自语，起到了承接下文，推进故事情节发展的作用，也是从老槐树的视角来肯定青皮道长预言的准确性。

作者的借物喻人，也是小说设置老槐树视角的重要因素。在大多数小说作品中，对于人物的描写总是具体、形象的，但对于人性的刻画却总是抽象、隐蔽的。我认为，此类问题的产生大概是因为小说中的人物是血肉融汇而成的，与生俱来的生命感带有很强的吸引力，是存在的可以被扩大化的。而人性往往隐匿在皮囊的深处，它具有张弛之力，非时时刻刻都公之于众。于是，作家们开始为自己的作品披上魔幻的外衣，寻找合适的能够衬托出人性幽暗或美好的实物载体。对于载体的刻画，用力过多会显得作品有灵无感，用力过少却又承不起文本自身之重。在《福地》中，老槐树曾多次暗示它与老万之间的关系。“他对村里人说，麻姑庙没了，但老槐树还

^① 叶炜：《福地》，青岛出版社，2015年，第90页。以下凡小说引文，都出自《福地》，不再注明。

在，老槐树就是麻姑神在世。麻姑是个大寿星，老槐树也是个大寿星，可见，他们是一体的他们都是麻庄的守护神！老万的话让我很温暖。我隐约感觉到，老万就是我在麻庄的人身，而我则是老万扎根大地的树灵。”“以前，老万曾经带领着乡亲以这样的仪式来祈求老天降雨。而以这样的方式来让雨停下来，还是第一次。只听他嘴中念念有词：老天开眼，烟消云散；麻姑有灵，停雨风来；槐树在上，保佑生灵！”“念毕，老万抬头望天，大雨依旧不止。他张开双臂，大呼：老天爷，你咋不开眼呐！话音未落，天空忽然划过一道闪电，接着传来一声炸雷，刹那间雨停了。”“那一刻，我感觉自己和麻姑以及老万——树、神、人三位合体，浑身充满了神秘的力量。”品读这两段老槐树的自述，我们不禁要问究竟麻姑神是麻庄的守护神，还是老槐树是麻庄的守护神？其实这两者都不是，真正的守护神是万仁义！诚如老槐树所言：我则是老万扎根大地的树灵。而大地不就是老万想世代守护的麻庄吗！

二、人的动物性的符号揭示

人，作为灵长类最高级动物，骨子深处依旧存在着动物性本能。《福地》中鼠王视角的设置，即通过动物来看人的动物性。小说中老万与滴翠、万福与滴翠、嫣红与陆小虎、万福与香子等众多和“性”有关的人物的描写此起彼伏。于乡土小说来说，似乎书写乡土，我们的作家们就离不开对“偷情”的细节刻画。“两个人在麦秸垛旁完了好事。不知道是万福很卖力，还是香子身子软，这一次两人的动静大，惊醒了南场上的鼠王。它带着一群老鼠站在不远处，

盯着香子和万福，看他们一会儿一动不动，一会儿突然一动，感觉很好玩，兴致很高地围着两人转来转去，最后终于明白那是人类在行苟且之事。鼠王受了刺激，找了个母老鼠，也动作起来。”这一段是作者对万福和香子偷情画面的描写。万福与香子、鼠王与母老鼠，这样的搭配似乎是作者有意拿万福、香子同鼠王和母老鼠作对比。“性”是动物的基础本能。在哺乳动物中，“性”是其繁衍生息的途径，不受道德伦理的约束。但人类不同，人作为高级动物，有思想、有文化，更有规范秩序的道德文明。香子是老万的干闺女，也就是万福的干妹妹。虽然两人没有血缘关系，但在社会道德上两人偷情就是乱伦，是不能够被人所接受的。而且，早在年轻的时候，万福就同自己的继母“滴翠”偷情生下万春。被老万赶出家门后，又接走滴翠，娶其为妻。在《福地》中，万福偷情形象的设置，恰恰展现了人类在“性”这一文化上丑陋的一面。

饥饿灾荒的年月，人同鼠蚁并无区别。动物性的求生本能，让麻庄的百姓把一切能吃的不能吃的都用以果腹。“所有活动的野物都被吃光了，麻庄的人就开始吃老鼠和蚂蚁。当几乎所有的老鼠都被吃光的时候，有人发现了那只鼠王，它站在南场边上号啕大哭，哭着哭着突然倒地身亡，几个人蜂拥而至，把鼠王生生地吃完了。小孩子们都守在蚂蚁窝前，用细长的树枝‘钓’蚂蚁，一旦‘钓’上来一串，当即就放到嘴里吃掉。运气好的，能‘钓’到许多，直到吃得满嘴白沫。有人开始撸树叶和扒树皮，用水煮了吃，一开始是榆树、杨树，后来不管什么树很快就变得光秃秃。”在这段中，目睹万福和香子偷情而受刺激的鼠王在倒地身亡后被人们吃掉，预示着伴随“性符号”鼠王的死去，麻庄男女在饥饿的生存状态下，“偷

情”的闲情逸致也死去了。随着饥荒的加剧，麻庄人求生的愿望愈发强烈。面对生存，人格与道德早已荡然无存。“有人说，隔壁小王庄食堂的大师傅用芋头窝头勾引了大半个庄的小媳妇大姑娘。”“还有人说，西集的一个老财主从枣庄换来了两筐子白面馍馍，用其中的一半换来了一个女人，那个女人美得跟下凡的天仙似的。”随着饥荒年月的逝去，麻庄的新“鼠王”再次登基上位，这也代表着麻庄又恢复了往日的勃勃生气。纵观整体，小说中鼠王视觉的描写，在一定程度上精准地剖析了人类的动物性特质。

三、时代变迁中乡土中国的真实写照

“《福地》是用六十甲子做每一卷的题目，从辛亥革命开始，到丙子卷结束，中间跨度80多年。六十甲子是中国的传统的纪年法，每60年一个轮回，起点也是终点，终点也是起点，这种表达方式表达了中国古人对历史变化的认识。”^①在这一长达80多年的历史跨度中，大地主万仁义一家作为故事发生的主体，在叙事上推动着麻庄在整个历史进程中前进的脚步。麻庄是中国广大农村的一隅，在麻庄发生的一切故事，都能够折射出当时中国的社会风俗以及大的环境。

在中国的历史中，地主往往同宗法制度联系在一起。譬如，小说《白鹿原》中的白嘉轩，既是族长也是“地主”。不过，在《白鹿原》中白嘉轩是以族长的身份同读者见面的，并且作者陈忠实先生也是从

^① 贺仲明、刘文祥：《乡土文学的自主性建构——以叶炜的〈福地〉及“乡土中国三部曲”为中心》，《当代作家评论》2016年第5期。

族长的角度来塑造白嘉轩的形象。虽然，《福地》的故事发生地麻庄是一个只有地主没有族长的朴实乡村。但是，老万在麻庄却同族长一般无二，面对麻庄有着极强的责任感，世世代代守护麻庄，是他毕生的心愿。在小说中，老万是一个开明乡绅的角色定位。老万视老槐树为麻庄守护神，老槐树在，麻庄就在。老槐树则视老万为自己的肉身，自己就是老万那扎根大地的树灵。诚如前面我们所分析的，老万不仅仅是麻庄的守护神，更多了中国传统乡绅文化代表这一身份。老万作为麻庄的“守护神”，在每次大难面前都挺身而出，保卫麻庄。为使麻庄不被匪患血洗，他先是同意自己的女儿万喜做孙大炮的义女随其上抱犊崮为匪，然后又自愿出资组建民兵团；他支持自己的子女参加革命，驱逐日寇……即便在解放以后的土地改革中被划为地主，受到陆小虎的折磨与辱骂。但在灾荒年月，老万仍旧将自己偷藏的一点粮食分给乡亲，召集乡亲们打井，因为有了水，麻庄就会恢复往日的生命力。

在历史的更迭变迁中，麻庄也逐步步入现代化社会。村组织的建立，人民公社运动的开展，都昭示着麻庄的宗法制社会结构已瓦解破碎。老万不再是麻庄的大地主，也不再拥有百亩良田，而是同普通的麻庄百姓一样，自耕自食，响应国家的号召。老万所代表的中国传统乡绅文化，在时间巨轮的碾压下，早已不复存在。麻庄橡胶厂的建立也预示着麻庄开始进入新的纪元。“转眼间，老万走了十年了。这十年麻庄发生了很多事。乡亲们不再一辈子看守麻庄，都开始纷纷往外走了。尤其是年轻人，考上大学的就再也不回这个小山村了，没考上大学的小青年就到北京、上海、广东去打工。他们背起行囊说走就走，没有丝毫的犹豫。我站在麻庄的村口，目送着

每一个离开麻庄的年轻人，他们的背影是如此决绝，似乎要把身后的麻庄永远地抛在脑后。”这段是站在麻庄村口百年老槐树的自述。这些都是目前乡土中国的真实写照。在现代化潮流中，老槐树口中的麻庄的生活状态，不正是眼下中国广大农村所面临的困境吗？农村人口老龄化的加剧，空巢老人数量的增多，土地闲置逐渐贫瘠。我们曾经赖以生存的家园，究竟命归何处？叶炜的《福地》留给我们深深的思考。

总之，《福地》是一部值得关注的长篇小说，他不仅思想新颖，而且叙事也很前卫。它不是那种传统的现实主义写作，其中包容了很多超现实主义的写作技法，老槐树视角叙述、鬼魂叙事、动物叙事，都让小说充满了灵动和幻象，既增加了小说的可读性，也颇具先锋性。

史诗和现实的对话与交融

——梅卓长篇小说《神授·魔岭记》论^①

长篇小说《神授·魔岭记》是梅卓的代表作之一。小说采用古今对话等艺术手法，将史诗《格萨尔王》与当代、神话与现实焊接在一起，打破了梦境、回忆、虚幻和现实之间的壁垒。小说讲述了一个东查仓的少年阿旺罗罗，在一次次剧烈的精神裂变中，成长为一个格萨尔神授艺人的故事。故事将现实与史诗格萨尔王传中的《魔岭大战》进行连接，充满悬念和传奇色彩，亦幻亦魔，亦梦亦真，极具画面感和镜头感。小说结构紧凑，构思新颖，语言富有诗意，颇具个人风格，是一部富有奇幻色彩的长篇小说，也是一部传唱艺人的心路成长史诗，更像是一部充满想象的儿童文学。

在今天这样一个机械文明高度发达，个人精神却极度匮乏的现代社会，梅卓的《神授·魔岭记》像一股清泉，独特、奇异而散发着甘甜的味道。同时，这也是藏文化独特的魅力之所在，有着藏族人精神的特殊记忆。

^① 此文系杨光祖、李艳合著。

一、青藏高原女性作家的女性书写

“女性书写”（écriture féminine）的概念，最早是由法国女性主义理论家、作家埃莱娜·西苏于20世纪70年代提出的。首见于她1975年撰写的文章《美杜莎的笑声》一文中。西苏说：“我将提出女性书写，有关她的可能性。女性一定要写她自己的故事，其他女性的故事，把女性带入写作中。”^①相对于男性，女性由于生理、心理的不同，总有自己迥异于男性的视角，她们的情感比较细腻，性格敏感，对细节更加关注，更喜欢书写大历史中的个人情感变化，从爱情、身体等入手，钻探到男性作家无法抵达的世界。

被称为“世界屋脊”的青藏高原，平均海拔在4000米以上，地理位置奇特，环境恶劣，有些地区终年被冰雪覆盖，黄河、长江、雅鲁藏布江、澜沧江、怒江等大河都发源于此。这种高寒的雪域地带也孕育出了特殊的藏族文化和淳厚的藏民族。同时，也孕育出了不少作家不断书写着这片热土。梅卓，就是其中一位优秀的小说作家。梅卓生于青海省化隆县的扎伊部落，但从小成长于海北州门源县浩门镇。身为藏族后裔的她自幼学习汉语，是一个既谙熟藏文化，又接受了现代文化教育的作家。这种个人体验与民族文化记忆潜移默化地影响着她。这种多元的文化交融，成为天然而丰厚的养料，对于一个作家的滋养是难得的。如此一个特殊的成长背景，造就了梅卓的艺术天分，所以她的作品也都与涉藏地区及藏文化有着

^① 黄淑贤：《女性书写：文学、电影与生活》，浙江大学出版社，2013年，第7页。

深厚的关系。梅卓曾花大量的时间，走访了甘肃、青海、宁夏、四川等几乎所有的藏族居住地，亲历亲闻了不同地区的风俗民情。她的散文集《藏地芬芳》和《走马安多》就是她游历学习的见证。其中，《走马安多》反响颇好。

梅卓有草原人宏观豁达的胸襟，她对文化的敏锐度和细腻度，对世界的感知、体悟又不同于男性作家。在当代文学中，以藏族为书写对象的女性作家还是比较少的，而优秀的作品，更是凤毛麟角。所以，像梅卓这样一个在特殊家庭和深厚的藏文化的熏陶下的、有着多重身份的女性作家是值得关注的。梅卓以女性独特的视角去体察人生、人性，所以她笔下的女性也是丰富多彩的。梅卓曾说：“当代藏族知识女性是我一直关注的，我身处其中，欢乐与悲伤感同身受。这个时代对藏族女性来说是个挑战的时代，她们的变化更感性、更细腻，女性坚韧的品质可能是能够坚守美好理想的原因吧。在我心目中，女性是美丽的，我描绘的各种各样的女性，既是对她们的欣赏，也是对自己的鼓励。”^①

在藏民族长久的游牧生活中，女性和男性一样做着繁重的体力劳动，甚至比男性还要辛苦。他们不重男轻女，但是，男女性别之间的差别也比较模糊，这也带来了女性的日常重压。作为一位知识女性，梅卓对此是有自己的思考的。她在书写女性时，将生活经历不自觉地内化为一种内在的生命认同，再将生活与生命体验进行升华。梅卓很多作品里的女性形象，呈现出一种自然而然的、逆来顺应的形象，和在一种宗教文化下的隐忍、坚持，和乐观精神。可以

^① 梅卓：《梅卓小说集〈麝香之爱〉研讨会发言摘要》，《青海日报》2008年1月18日。

看出特殊的民族记忆、民族心理、民族精神和藏族女性长期的失语，形成了她独特的女性书写。

小说《神授·魔岭记》看似通篇表现着格萨尔王的英雄事迹，但除了阿旺罗罗的奇遇历程外，最令人瞩目的、塑造最为饱满立体的是小说中复杂而丰富的女性形象。作者将诗意的语言和深厚的爱，都给了小说中的女性。小说第一章第二部分内容就写到了阿旺罗罗的邻居仁增赤列家女儿仁倩卓玛的13岁成人礼。在仪式上阿旺罗罗送给仁倩卓玛金雕蛋作为成人礼物，这一节中金雕蛋引出了空行女的传说，珠姆泉的泉水引出了森姜珠姆的故事，阿旺罗罗从珠姆泉中得到了白海螺，从而也为他的身世埋下伏笔。

在小说中，有格萨尔王妃森姜珠姆、梅萨绷姬、阿达拉姆，有空行母康珠玛祖母，有手持莲花、摇曳多姿众女之王的度母，有苦修法门的闭关女阿尼。也有阿旺罗罗母亲尼玛鲁姆，邻居家的玩伴仁倩卓玛，性情温和、贤惠内敛的达娃玉珍，转神山的班玛曲珍尼姑和她的外甥女小尼姑德央梅朵，为保护哥哥牺牲的善良的拉姆卓玛等众多女性。她们无疑是重要的，她们的妻性、母性、爱心和普度众生的悲悯之心在梅卓笔下呈现得如此灿烂。

梅卓笔下的女性是智慧、善良、英勇、爱、美丽和一切美好的代名词，这些女性各自散发着超凡独特的女性魅力，并赋予了这些女性不同的使命，代表着不同的意义。如龙畜之乳，非龙女无人能挤；圆光镜需日月合镜才得以圆满。圆光镜是日镜，受许多大师的加持，具有阳刚之气，但脆性十足，它被魔王的九股如意能断神剑击坏，只能用由历辈空行母修供而成的沾有许多得道女上师灵气的月镜，日月合镜，还需要三位女性度母持咒者共同祈愿加持，然后

日月天人一体，才能重获新生。

尤其对阿达拉姆王妃的描写，是小说的一大看点。阿达拉姆的魔戒既有召唤魔王的作用，又是魔国的通行证。阿达拉姆王妃不仅美貌，而且武功非凡，“五官如画，面如皎月，身披玉甲，手握弓箭，骁勇善战，箭术超群……”^①作者又借助黑魔采雏，从侧面描写了阿达拉姆的美貌与智慧。作为有着三个羊头的黑魔采雏也曾是称霸一方的魔头，他在臣服于魔王路赞时见到了阿达拉姆，从此对她一见倾心，难以忘怀。在他眼里，王妃“仿佛是天女携带着一缕阳光降下凡尘”，使得他“周身的阴霾一扫而光”，“我感觉到消失已久的卑微情感又从脚尖开始往上冒，一直冒到四肢，冒到我卑微的牛心里，一股陌生的、酸甜的、带着淡淡哀伤、也带着淡淡芳香的气息席卷了我的周身，我没有勇气直视，而是战栗地闭上了眼睛”^②。

梅卓笔下的阿达拉姆是个英姿飒爽的女英雄，她的美貌让魔性未除的采雏感到卑微，他甚至留恋她鄙视自己的眼神，并甘心情愿臣服在她之下。拿着阿达拉姆魔戒的格萨尔王让采雏放松了警惕，采雏的魔身才死于格萨尔的手下。

梅萨绷姬是格萨尔的王妃，趁着格萨尔闭关修行，魔王路赞掳走了梅萨。为救回王妃，格萨尔开启了魔岭大战。梅萨绷姬王妃做内应，她从魔王路赞的口中探知了他的三个寄魂宝物——寄魂湖、寄魂树和寄魂牛的藏匿地，并协助雄狮大王打败魔王路赞。这里的文字戏谑、调皮，很是好玩。魔王路赞九个头只剩一个头，身上伤痕累累，跌跌撞撞地回到寝宫。他问梅萨要卦书和卦线预知自己的

① 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第313页。

② 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第300页。

命运，并特意嘱咐她不要将卦书和卦线从腋下和门槛穿过，也别在脚下踩，不然卦象不灵验。而梅萨则“背着魔王，专门从自己的腋下穿过三次，从门槛上穿过三次，再在脚下踩了三次，这才转身交给魔王。”魔王说：“你们女人心，就像出沟的溪水一样难以捉摸……”^①

梅萨在魔王和格萨尔搏斗的过程中，在格萨尔脚下撒下灶灰，在路赞脚下撒下豆子，格萨尔又请来天、年、龙三位神灵助阵，才腰斩路赞。由此可见魔王魔力之厉害。这个过程中，梅萨用自己的智慧和美貌，帮助了格萨尔。

阿达拉姆和梅卓绷姬是美貌与智慧的化身，代表果断、勇敢、敢爱敢恨的女英雄。作为女性的梅卓以戏剧化的形式将她们的形象刻画得跃然纸上。格萨尔的成功得力于女性的帮助；故事的主人公阿旺罗罗的成长也得众多女上师、仙人和亲人的相助。阿旺罗罗的眼睛，也是由众多湖泊中的三百六十只天鹅幻化成的龙女，降下甘露才得以复明的。

可以看出，梅卓塑造这些女性人物是付出了自己的心血的，不由得钦佩她作为一个雪域女性作家，纯洁、丰富的女性观。她是懂她们的。

二、敬畏自然、热爱生命的反现代性书写

自从西方进入现代世界以来，理性、科学几乎成了新的意识形态，征服自然，人定胜天，都成了人类的信仰。但如此自负，是要付

^① 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第417页。

出代价的。这个世界，并不是人的理性所能掌控的。所以，就有了反现代性的出现。人类还是要尊重自然规律，头上的星空、内心的道德，都是神圣的，亵渎不得。梅卓的写作，那种敬畏自然，热爱生命，读来让人内心喜欢。她是懂得人的位置的。

小说《神授·魔岭记》涉及了人类社会、自然界和神灵界这三个世界。他们之间相护依存、和谐共生，有着密不可分的关系。神灵的世界探讨灵魂的问题。在藏族群众的传统观念中，神界有天神，自然界有水神、山神，人类世界又有着像格萨尔大王这样的英雄，驱走邪恶；有像阐宝这样的上师普度众人；还有神授艺人传唱史诗和正义。而人类要通过修行，才得以与天地沟通，走向心之所向。在他们看来，万物皆有灵性。所以，藏族群众自觉遵循着自然的规律，享受自然的馈赠，同时也敬畏自然，认为自然是神圣不可侵犯的。藏族群众的学习和修行是从转神山开始的。

阿尼玛卿山是藏族人心目中的圣山，是雄狮格萨尔大王的寄魂山，是由“世界开天辟地创世九神之一”的阿尼玛卿化身而成，而阿尼玛卿，“是玛曲流域山中之王，是证得十地的菩萨，是雪域宝库的守护神，也是格萨尔大王的护法神”。^①阿尼玛卿山植被繁茂，来自阿尼玛卿山的生物都有着各自强大的功能，如白唇鹿的鹿茸、圣泉水，天然的甘露……药佛泉水经药师加持可治病救人、可饮用，亦可泡温泉，而且不同的时间、不同的水质有着不同的疗效。根据药士的经验：“随着日月星辰的流转，天地四时的运行，人体的五脏、气脉以及血液的循环也都会随之变化，因此我们药士要按照

① 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第112页。

一定的时机、物候、节令来取用药材，才是尊重自然恩赐之道。”^①阿旺罗罗的爷爷告诫他，小孩子玩水是对水神的大不敬，“河水是滋养世间万物的，不是让小孩子游水玩的，还会污染河水，大凡水神的个性暴躁易怒，万一不高兴了，不是洪水滔天，就是断流干涸，让两岸的草场和生物如何存活？何况人类就是须臾离不开水的生物，我们只有把刻着神圣箴言的经文石头供养在水里，用最美好的语言赞颂水的功德，用得体的举止尊敬它，水神才会欢喜，才会保佑你，才会滋养你”。^②顺应自然、敬畏自然，遵循自然的规律，是藏族人的生存之道。在今日的很多人看来，这就是迷信，不是科学。但正是这种文化，几千年来，养育和保护了阿尼玛卿山。现代化带来的理性和科学，其实也是一把双刃剑。所以，西方近代思想家才开始反思理性的滥用，对所谓的现代化，也做了深刻的反思。

小说里有很多细节，如登山队在攀登阿尼玛卿山的途中，发生了雪崩。队长掉进了冰缝里，阿旺罗罗、金雕和一只乌鸦合力救了他。乌鸦最先发现这场意外，将消息告知队友，他们嫌弃乌鸦晦气把它赶走了。无奈之下它才找金雕和阿旺罗罗帮忙。一场神山的救赎在作者笔下徐徐展开。乌鸦和金雕耗尽精力救助登山队长，阿旺罗罗也因疲劳和寒冷昏迷，但是这场奇妙的救赎之旅，登山队队员并不知情，意外的发生和意外的获救也使他们疑点重重，但是他们最终还是将注意力转移到了登顶失败的分析、辩论上。

登山队的人们带着精密的定位仪器，也有着丰富的登山的经验，他们经过选拔和专业集训，对登峰也有着较为科学的分析力和

① 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第209页。

② 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第261页。

常识。可以看出，他们也爱山，他们以登上阿尼玛卿顶峰为自豪，但是他们对阿尼玛卿山本身与那些真正的藏地人对山的认知是不一样的。他们心中对山是没有真正的敬畏之心，也不去考虑那些神奇的、超出科学和经验之外的事情的存在，不懂得万物皆有灵性的道理。这只乌鸦原是上天派来赎罪的，它因在《霍岭大战》中抢了格萨尔王妃森姜珠姆的戒指引发了霍岭大战，犯下大错，白梵天王惩罚它一千零八年都转世成丑陋的模样，做三千件好事赎清罪才可变为人见人爱的生灵。所以，乌鸦是在救别人，也是在救赎自己。而登山队员他们听不懂乌鸦的语言。

藏族人和登山队员他们对意外事件的认知也是不一样的。传统的藏族人也许会认为，雪崩是触犯了神灵，是神灵对他们的惩罚，将幸免于难必然归结于神灵的佑助。而在登山队员看来，这无非是一种恶劣天气的结果，是时间和判断力的差错，是一种糟糕的“冰与火的极致体验”。阿旺罗罗问：“他们干吗要登山啊？”“说是要征服大自然。”“他还说要征服他自己。”背夫大哥哥说。“神山也要征服！那以后他们出点什么事谁帮忙啊？”“他们不信这个，他们的家乡没山。”“我劝他们明天再登顶，他们不听，我也不知道他们急什么呢？明天山还会在那儿，关键是他们还在不在。”大哥哥说。^①

梅卓笔下的藏族还保留着最传统的生活方式，他们以原始的思维认知世界。同时，也正是这种被常人看来是保守和落后的方式，在物质文明高速发展的现代化进程中，是极其难能可贵的。梅卓的文字并没有简单地对错之分，而是将其自然地呈现出来。

^① 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第193-194页。

仁增赤列的爷爷就坚决反对孙子五金扎西为赚钱收购虫草，做坏草场生态环境的事。吉尼部落的男子说：“山里的虫草都挖光啦，外乡人一大批一大批地来，带着小铲子，拉家带口，就像乌云一般。山坡上的草皮都翻了个遍，虫草也不长了，蘑菇也不长了。如今虫草价格高，人们都愿意做这个生意。可是山神动怒了，今年气候干燥，一滴雨水都没下，草质不好，牛羊都掉了膘，部落里的人不想让外乡人来挖虫草，可是他们又来了。”^①外地人的到来，使当地的牲畜丢失，冲突不断。这样，平衡的生态遭到破坏。猎人们在自己的孩子面前大肆残杀生灵的同时，竟对人类也丝毫不手软，猎人骂自己的儿子没出息，并把枪交给儿子让“锻炼锻炼”。这次捕杀，使无辜的村民阿妈庚桑老奶奶中了枪，阿旺罗罗为救一只藏羚羊羔险些丢了性命。

这些外乡人行为的野蛮粗俗，他们不会顾及子孙后代和来生的问题。班玛曲珍尼姑一家倾其所有转神山，只为求心灵慰藉。班玛曲珍尼姑说：“我们这样转神山，就是希望来世能过得好些。”^②缺乏信仰的人类是可怕的。社会大潮流中，传统的社会被裹挟，处于物质社会中的人类不断挑战自然、征服自然，对万物没有敬畏之心，这是梅卓所担忧的。她借莲花生大师的口说：“当铁鸟在空中飞行，铁马在地上奔驰，末法时代就会到来。”^③足以看出，梅卓看似平凡的文字中暗藏着梅卓对现代性的反思，对传统藏文化未来的担忧。

“若无人类神灵佑助谁？若无神助怎能成人事？若要随心两者需

① 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第101页。

② 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第83—84页。

③ 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第225页。

相依。”小说用藏族谚语在开篇题记已经说明，这是一个人神共生的圈子。阐宝大师的护身符，使身中十一枪的丹底奇迹生还，而没有护身符的妹妹却失去了年轻的生命。感觉不可思议的丹底还特意拿羊做了实验，验证了护身符的佑助力量的神奇。所以，梅卓借助圆光镜之口说：“人们啊！要谨记土、水、火、风的造就，要礼敬世间万物的恩德。”^①

三、史诗的记忆与对话

小说《神授·魔岭记》有一种古今的对话关系，通过今人对史诗《格萨尔王传》的唱诵，形成一种对话，探讨了记忆。“记忆”成为后现代社会人们的热门话题，甚至是破解人生之谜的钥匙。俄国作家玛丽亚·斯捷潘诺娃在《记忆记忆》中说：“记忆，连同其不可避免的主观性、谬误及偏差，摇身一变成了新时代的女神，新的全球崇拜的宽阔河槽。过往变成了怀旧的对象，政治投机的基础，但更首要的——变成了公共领域，数十万人命运及希望的交汇之地。”^②记忆，成了“新时代的女神”，这话说得多么的好。确实如此。这个融媒体时代，童年消失，娱乐至死，人生的意义缺失，人类的确需要“记忆”了。重新回到曾经让人类激动的那些年代。“须知在某种意义上，如何记住过往——自我的，遑论他者的——全凭我们自己决定：一千个人回首，便有一千种过往。无怪乎记忆总被拿来与务求精准的历史相对立：二者似乎都只是自我描述的手段，

^① 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第355页。

^② [俄]玛丽亚·斯捷潘诺娃：《记忆记忆》，中信出版集团，2020年，第2页。

以便认清自我以及自我在时代中的位置，但较之于历史，记忆更加魅惑，更加热辣，更加贴近肌肤，其最大的允诺，大概便是穿越过往的幻觉。”^①

格萨尔大王出自藏地四大姓氏之一的东氏，他是东氏人们心中的伟大英雄。东查仓部落的人是格萨尔大王的后裔，用他们自己的话说，来自东查仓部落的人身上都流着格萨尔的血。所以，东查仓人们祖祖辈辈都肩负着特殊的使命，就是传唱雄狮大王格萨尔的伟大事迹。格萨尔是正义、光明和一切美好英雄的代表，魔王路赞是黑暗的化身，东氏人怀念并向往格萨尔“天人合一、人神共欢”的时代，而恐惧“末法时代”的来临。格萨尔的英雄罩可以把人间罩住，保佑世间和平安宁。格萨尔在完成使命返回天界之际，将保护乐土的使命交给了神授艺人，只有当神授艺人唱起格萨尔史诗时，他的保护罩才能起作用，但是艺人一旦终止传唱，保护罩的功能就会消逝，而众生也将会陷入无尽的黑暗之中。到那时，将会山川失衡，水旱不调、五谷不熟、浮云聚散，正法难遇、邪师横行，众生心性尽染、不备资粮，而且，疫气流行，五浊恶世，佛法衰败，天灾人祸、妖魔横行，世界完全处于黑暗迷乱之中。所以，只要越来越多的艺人继承、歌颂格萨尔事迹，魔王就能得到永久封印。

这不仅是作家梅卓个人的生命记忆，也是整个藏族的集体记忆，格萨尔的传说，像《荷马史诗》之于欧洲人，《格萨尔王传》是一种深厚的文化记忆，是藏民族民间诗歌的汇集，寄托了他们对美好未来的向往。这种记忆，比现实更加真实，更加厚重。而那些传

① [俄]玛丽亚·斯捷潘诺娃：《记忆记忆》，中信出版集团，2020年，第2页。

唱格萨尔王传的神授艺人，就是连接凡间与神话的半人半神。传说认为，这些神授艺人都是青蛙转世的。格萨尔大王在降伏魔王路赞在途中，宝马不小心踩死了一只青蛙，他悔恨自己的罪过为青蛙祈祷度亡，并请求天神让青蛙转世为人。从此以后，青蛙生生世世转世成为神授艺人。所以，艺人都是神灵授予的，而每个传授艺人额间都有青蛙的脚印。

小说《神授·魔岭记》，主要以魔幻、梦境和插叙的方式，通过东查仓部落各种身份的人的不同视角讲述，如，阐宝大师、兰顿大师、康珠玛大师、扎拉（精灵）、卓玛本宗、阿尼卓嘎，还有“爷爷”等，夹杂圆光镜、守塔者、乌鸦等的自述，展现雄狮大王格萨尔的英雄故事，帮助小阿旺罗罗重新记忆史诗，从而成长为一个神授艺人。小说中，把《格萨尔王》等书籍放到阿旺罗罗的肚子里的描写，很是神奇。与今日的人机合一，颇有异曲同工之妙。

阿旺罗罗是东查仓少年，他的身份又与他人不同，他集天、年、龙三神于一体，生下来就是格萨尔的神授艺人身份。也“只有天神、年神、龙神汇聚于一身的人，才能担当此任”。^①他长着像鸟一样的眼睛，能看见常人看不到的东西，他是玛查仓和东查仓相结合的后代，身上带着纯粹的贵族部落的血液。祖父是著名的瑜伽士、是东查仓之子，身上流淌着格萨尔天神之子格萨尔的血液；祖母是空行女，是最大年神阿尼玛卿的后裔；母亲是龙族之女，生来带着白海螺。他享有无上荣耀，也必须忍受常人难以忍受的苦痛。同时他也是魔王路赞最想杀掉的人。所以，诸位大师和亲人都保护

^① 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第389页。

着他。“保护你实际上是保护格萨尔事业，你属于格萨尔，所以你责无旁贷。”^①但他要真正成为神授艺人，必须经过很多磨难，而且必须是自己亲自遭受，别人无法替代。经过艰苦的修行，阿旺罗罗终于获得了奇妙的圆光技艺，成了神授艺人。这个过程有点像《西游记》的九九八十一难，最终成就正果。

在小说中，梅卓运用了大量隐喻和象征的手法，通过阿旺罗罗成长而不断记忆的方式，进行一步步真相的揭秘。所以前面的文字容易让人一头雾水，但真相大白之后，方能了解作者之用心。比如，兰顿大师划开阿旺罗罗的肚皮，将里面的肠肠肚肚全部拽了出来，说“这些都是无用的东西”。^②而后塞入了书籍。由于三岁时阿旺罗罗遭遇到魔障，为保护他，封印了他的密脉。于是，后来大家又根据他的经历，帮他重新记忆。阿旺罗罗开始是在梦里唱，不唱就难受，但由于密脉被封印，所有的记忆都是断断续续、碎片化的，手心的白海螺和额间青蛙的脚印也时隐时现。

他的人生也亦梦亦真。起初他靠圆光镜探知格萨尔王的故事，但每每都被现实击碎，镜像消逝。随着磨难和奇遇的不断出现，圆光镜被破坏，保护神逝去，阿旺罗罗也失去了双眼。但他靠着坚定的信念和虔诚的意志力，救回了扎拉，也找到了心灵之眼。关键时刻，兰顿大师又一次划开了他的肚皮，这一次，是将书籍的顺序重新整理了一下。终于在13岁成人之际，打破梦境与现实之间的壁垒，从以镜为眼，到以湖为眼，再到以心为眼，天人合一，看到大

① 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第389页。

② 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第77页。

千世界。从“他圆光，到自圆光，再到心圆光”^①，完成了奇妙之旅。从此，“阿旺罗罗可以借助任何可以反光的物质，就可以打开通往遥远岭国的神秘道路，任意撷取格萨尔史诗中《魔岭大战》篇章里的任何部分”。^②这是人类对于记忆的奇妙经历，也是作家梅卓对藏族民族记忆的思考，和对神话史诗的对话。不管是面对一张白纸，还是净水碗，或者自己的大拇指的指甲盖，格萨尔王故事的每一个细节都历历在目，“唱词随之涌泉般出现在脑海里，那些精美的谚语、绝妙的比喻、优雅的韵文、流畅的旋律，全都无一遗漏地排列在舌苔之后，等待着他张嘴开唱”。^③

人类是否如同阿旺罗罗，被封印起了记忆？我们也需要重拾记忆？

世界原只有半神半仙的世界，长寿而光明，当人类被欲望驱使，受甘甜食物的诱惑犯下了过错，偷吃了圣果，破坏了自然的规律。由神仙降为次等生命的人类，需要日夜不停地劳累。疾病、恶行、贪婪、愚蠢、懒惰、自私、易怒、不思进取，如影随形。所以，需要人们不断精进自己，不断淬炼。要重拾信仰，敬畏自然、生命、文字和智慧。传唱关于格萨尔的史诗，维护英雄保护罩，世界不要陷入无明的黑暗。这里既是对历史、神话的记忆，也是对当下娱乐至死、物质第一的消费社会的深刻反思。人类毕竟不仅仅是需要衣食住行，我们更需要精神、文化，和信仰。对格萨尔王的书写，其实也是古与今的对话，重拾记忆，是为了更美好的未来。

① 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第422页。

② 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第422页。

③ 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第423页。

藏族人坚信灵魂的转世。认为人的死亡是灵魂离开肉体，经过七七四十九天的跋涉，寻找下一个转世，就会踏上新轮回。格萨尔史诗讨论的也是灵魂的问题，噶玛威色爷爷的眼睛也是被魔王夺去的，但他一生靠灵魂“看见”，他告诫阿旺罗罗“眼睛看到的不一定是真实的，只有灵魂感悟到的，你才要用心把握”，^①用灵魂看见。圆光镜在镜像消逝之际说：“我有我的来处，也自有我的归处。你大可不必执着于我的形式，记住一切皆无，一切皆有。”^②像噶玛威色爷爷这样的老艺人的肉身终将离去，但他的技艺会在阿旺罗罗这样的青年身上不断延续，并发扬光大。格萨尔的事迹也会不断被传唱下去。这也是老艺人死后的灵魂和小艺人最后的碰面，完成对话的意义，像是一场灵魂与使命的对接。阿旺罗罗终将以庄严的仪式戴上了那顶“仲夏艺人帽”。

梅卓说：“格萨尔史诗中的关键点也是灵魂的问题，灵魂在何处安放，是许多重要人物的生命保证。”^③小说中，写到魔王路赞的“寄魂物”，颇有象征意义。还有那个英雄罩，那是能换来和平、安宁的。至于白海螺，更是一把钥匙，帮助阿旺罗罗打开封藏十年的锁。其实，我们每个人，不是都需要一只白海螺吗？我们自己的白海螺呢？

当然，梅卓在书写格萨尔王这个故事时，过于模仿了《哈利·波特》，奇幻有余，但那种深根于藏民族文化的厚重、博大，有点欠缺。人物描写也是略显夸张，故事的讲述，缺乏史诗的那种从容和

① 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第382页。

② 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第356页。

③ 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第382页。

驳杂。而语言文字，也是有点啰唆，缺少简劲，和感动人的魔力。

格萨尔的时代已经远去，关于格萨尔王的故事却不断传颂。正如歌中所唱的，“即使有一天，飞奔的野马变成枯木，洁白的羊群变成石头，雪山消失得无影无踪，大江大河不再流淌，天上的星星不再闪烁，灿烂的太阳失去光辉，雄狮大王格萨尔的故事也会世代相传”^①。

故事结束了，绛秋昂杰爷爷的那幅永远也画不完的唐卡完成了，阿旺罗罗夸赞“爷爷画得真好！”绛秋昂杰爷爷说，“不是我画的，是你唱《格萨尔》时，神灵捉着我的手画的！”^②

“神灵捉着我的手画的！”多好的句子。

① 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第456页。

② 梅卓：《神授·魔岭记》，青海人民出版社，2019年，第455页。

《康巴》：时代大裂变中的人性思考^①

《康巴》是藏族作家达真的长篇小说，是作者的心血之作，呈现了独特的藏族文化，和清末以来康巴地区的大巨变。其故事传奇，场面宏大，视野开阔，激情张扬，结构独特，角度新颖，是一部让人读起来放不下的小说。其中，时代裂变之下，藏传佛教、伊斯兰教、基督教三种宗教信仰的并存与包容，欧美外来文化与本地传统文化的冲突与融合，土司之间的仇杀，青年男女的惊天动地的爱情等，共同演绎了一出暴力与大爱、历史无情与个体命运多舛的历史大戏，苦难、血泪、反思、宽容，是它的核心主题。

达真在写作上大胆打破常规，拓宽了藏族题材小说的边界；视野多元，叙事规模较大，“航拍”式地为读者展现了康巴神秘的地域风貌与丰富的文化魅力。

^① 此文系杨光祖、李艳合著。

一、时代巨变中的人物命运

康巴是中国藏族同胞的聚居地之一，地处西南边陲，战略地位极为重要，史上有“治藏必先安康”的古训。其历史和文化也是颇有特色，融合了以藏族文化为主体的多种文化。张睿说：“就其多样性而言，世界上恐怕很少有一种地域文化能与康巴文化相媲美。在藏族三大历史区划中，康巴藏族无论在语言、服饰、建筑、宗教信仰、风俗习惯、婚姻形态、社会类型等各个方面呈现的多样性、丰富性都是堪称首屈一指。”^①

达真作为康巴人，对这片土地有着深厚的情感，长篇小说《康巴》是一部真诚、严肃的作品，集中展现了独特、多元，又神秘的康巴文化。小说时间跨度长，内容丰富、繁杂，涉及民族、文化、宗教、历史、地理、人性等方方面面。小说开始的时间，是清朝末年，法国、美国、英国、俄国等各种外来文化，包括势力，进入了康巴这块土地。玻璃、镀金表、基督教堂等在小说中的出现，颇有符号的警示，这个世界开始要变了。小说中还写道：“但自从爷爷辈起，朝廷像被蝼蚁镂空的堤坝一般，崩塌泄洪，汹涌而来的法国人在康定最好的地段修建了大教堂；清真寺的唤礼楼下穆斯林兴旺发达；陕商、晋商、川商、滇商、徽商占据了最好的店面并疯狂地使之延伸。生意场上，这些移民拼命似的跑在了云登家族属下的几十

^① 张睿：《浅谈达真〈康巴〉多元文化下的民族身份建构》，《海峡教育研究》2018年4期。

家锅庄前面。”^①

但作家对康巴在清末开始的巨变，对藏族文化在现代的被迫现代化，既不是妄自菲薄，也不是盲目自信，他是有自己冷静的思考的。他通过英国植物学家鲁尼的视角，既批评了土司制度的落伍于时代，“土司制度不过是芳香的酥油茶碗里的一个苍蝇，终究要被遗弃”，但也对藏族文化的伟大作了肯定。当鲁尼看到磕着长头去拉萨朝圣的藏民时，他的白人优越感动摇了，他们面对死亡的坦然与从容，还是打动了他。作者在小说里引入鲁尼这样的一个视角，显示了作者过人的见识和不凡的眼界。

长篇小说《康巴》由“大梦”“悲梦”“醒梦”三个部分组成，分别从三个角度叙述康巴的大变革，看似像三个故事，其实是一个故事的三个侧面。作者从清末的“改土归流”的历史大转折开笔，勾勒出康巴全景图，将三个故事在神奇的康巴土地上徐徐展开。第一个故事，描写了藏族土司云登格龙因梦展开的家族兴衰史。云登格龙是“改土归流”历史背景下云登家族的最后一位土司。他与众多土司不同，他宽容、博学、开明，受到各地圣贤、高僧，包括英美学者等的尊敬，是土司中的佼佼者，是康巴贵族阶层的代表。他担负着家族利益的重担，在中央朝廷和西藏地方政府凝视的夹缝中挣扎生存，意识到土司制度终有一天会被新的制度所取代，他以智慧守护着家族的利益。

达真从云登家族的命运入手，开口较小，视野却开阔，内容丰富，叙事宏大。云登有着贵族身上的修养和气度，有胆有识。但他

^① 达真：《康巴》，四川文艺出版社，2014年，第12页。以下凡引自该书的文字，都不再注明。

为了维护自己的权力、财产也不惜耍弄手腕，可谓老谋深算。他青年时期，争夺自己看得上的女子，杀死了人家的丈夫。通过鲁尼对云登的印象，能让我们认识到云登土司的与众不同：“唯独云登土司，是他一路上见到的土司里最有修养和学识的土司，在短暂的交谈中，他判断出云登土司在筹划一件文化方面的大事。”

云登有着过人的远见，虽然因情敌转世的梦，他对自己刚出生的那个孙子抱有偏见，甚至嫌弃自己女婿的出身。但他有着大局观念，他还想建一座“康巴博物馆”来传递爱。清末能臣赵尔丰强力推行改土归流，眼看着家族命运正在历史的风口浪尖上摇摇欲坠，云登陷入焦虑。他谨记老土司的忠告：“遇事要多问有智慧的老者，记住，他们的嘴里有黄金。”很快，改土归流的执行者们收缴了云登家族世袭土司的封号。儿子绒巴多吉却没有云登的深谋远虑，鲁莽行事，率领武装袭击边军，使云登和赤乃活佛的谋划变为泡影，云登也因大怒而昏厥。云登用智慧在朝廷的武力中寻找平衡，为儿子的过失向陆丰华登门谢罪，使得家族逢凶化吉，保住了儿子的性命，在乱世的风口浪尖上将损失削减到最低。最后，在自己的“康巴博物馆”梦中脑出血死去。

达真手法老练，有着强大的掌控力，通过云登一家让读者看到了康巴这片土地上的文化，和这片土地一样包罗万象。他像是一位饱经沧桑的老人，在讲述自己的故事。文字激情张扬，感情真挚，像一个虔诚的朝圣者。他通过云登表现了历史风暴中老一代土司的苍白与无力；通过朝圣者让我们感受到信仰的力量，和对于生死的坦然和从容，又以云登大儿子绒巴的领地巡视，展示了康巴地区土司间的纷争内乱和生在高层的绒巴少爷人性的冷漠，又以在我们看

来荒谬而又神奇的“天断”，平复了械斗纠纷，突出了像昌旺这样的小土司身上的残酷、无望与孤独。而这一切竟听命于一只公鸡，昌旺只能愿赌服输，也表现了康巴人民的信仰，他们相信“神”的力量，相信“天”的公断。

然而，吹向康巴的长风不息，我们谁也无法与新的潮流抗衡，在历史风暴面前，云登这样的铁腕人物也显得苍白与无力，最后带着他的“康巴博物馆”的“伟大梦想”离世。

第二部分是《悲梦》，小说叙述了郑云龙从富商钱家保镖，到锅庄佣工，逐渐成长为行伍将领的传奇经历。郑云龙是作为一个落魄的外来力量，在康巴扎根，并实现自己的人生理想。他是康巴文化近代大变迁的见证者，同时也是融入者，康巴文化成就了他。如果说云登是代表康巴土司文化，是一个衰落的文化的代表，那么郑云龙则是一种新的军事力量的介入，某种意义上，有新文化的内涵。

郑云龙，作为一个回族小伙，他因为与钱家的女佣李玉珍发生了爱情，而玉珍又被钱家三少爷强奸后，投井自杀。他救了她，然后杀了三少爷，俩人亡命到康定。在康定，他逐渐转运，投身行伍后，由于聪明、勇敢，多次扭转战斗，立下战功，很快就成为团长，在康巴也算一个风云人物。作家对作为穆斯林的郑云龙的描写，很见功力，写了他的穆斯林信仰给予他的力量，还有他与藏传佛教的一种特有关系。

《悲梦》用很长的篇幅，以郑云龙为核心人物，通过赵尔丰、陆丰华、曹山、刘军长、牛军长、尹昌衡、陈遐龄等统领四川，包括康巴的几任领导和军人形象，还有一批富有性格的喇嘛形象，生动形象地刻画出了近代康巴的巨变。郑云龙，有着坚定的宗教信仰，

他能在战斗中脱颖而出，与他的信仰关系甚大。他有武功，有文化，不仅阅读《三国演义》《水浒传》，而且还津津有味地阅读俄罗斯文学，《静静的顿河》就是他最爱的小说。“对于长期在真主和菩萨之间徘徊的他来说，他与葛里高力惺惺相惜。”他还喜欢阅读雨果、巴尔扎克的小说，哪些小说中的主人公，就像他自己，伟大里装着渺小，卑劣中透出崇高。但有时候，他又有残酷的一面，他对哗变士兵的屠杀，让他终生后悔不已，“他万万没有想到，这一杀，杀走了在这里苦心树立的良好形象，杀走了人气，杀走了民心”。

而小说的第三部分《醒梦》则讲了与前两部分完全不同的故事。一开始就上演了大商人尔金呷，和降央土司两个家族之间血雨腥风的仇杀故事。降央的狠毒、残忍，和尔金呷的执着复仇，使得双方血流成河，仇杀场面惨不忍睹。尔金呷女儿阿满初，与降央儿子土登之间的爱情，也在一场仇杀中灰飞烟灭，他们俩也因此而命丧黄泉，一起死在仇杀的现场。而为了面子、虚荣，和有限的资源的占有，两股强大的力量做了生死角逐，最后，两个家族都走向灭亡。尔金呷家只有最小的女儿泽央措，因为藏在马厩槽板下得以幸免，被根呷活佛所救，并让路过布里科的马帮，将她送到娜坞镇法国人办的天主教堂。泽央措皈依了天主教，在天主教徒莫丽的爱护下走出阴影，重获新生，并遇见了自己所爱的人，成家生子。后来，儿子在缉盗时，得知仇人已灭门后，泽央措也终于放下了仇恨，双手合十，向上帝忏悔。

这一部分作者在赞美古老文明的同时，也批判了像降央土司这样邪恶的力量的存在，以及土司制度劣性的一面。我们阅读这一部分，更加钦佩作家思想的通达，视野的开阔，和对各种宗教信仰的

包容、尊重。他在小说中不仅呈现了藏传佛教的厚重历史，也表现了天主教伟大的忏悔精神。正是基督教让泽阳措走出残酷的暴力阴影，成为一位善良的女性。在这里，他既书写了不同宗教的冲突，但更多地呈现了它们的交融。康巴，真是一片神奇的土地，各种宗教正常生长、发展。

达真作为康巴人，对康巴地区的民族文化、对康巴的人是熟悉的，也是热爱的。这种文化也在不断地滋养着他，成为一种生命的血液。这对一名作家来说，无疑是最为宝贵的。达真有着康巴汉子的雄心与担当，有着一一种大气象，他用浓厚的情感来驾驭如此宏大的主题，并且运用得相当娴熟，不落俗套。没有这种文化中多年的酝酿和浸染是写不出来这样的小说的。所以说，长篇小说《康巴》是一个独特的存在。作者的笔触激情、张扬，充满着人性的光辉，和对个体生命的珍视，其中尤其关于宗教信仰碰撞和交融的描写，和对血性、暴力的反思，都达到了一个高度。从清末到民国的时代巨变中，康巴地区发生了天翻地覆的改变，达真通过一系列人物形象的刻画，让我们触摸到了那段历史，而且还感觉到了一种让人战栗的温度和惨烈。

二、诗意浪漫的爱情书写，和女性魅力的彰显

除了对独特的藏文化的史诗性呈现之外，小说最为突出的就是对爱情的描写和不同女性的魅力的彰显。小说有个贯穿全书的线索就是：康定情歌，所有角色深受情歌的感染。结尾还出现女班主任从批评王震康唱情歌，到赞美情歌歌词，邀请王震康教唱，并作为

生日礼物送丈夫的戏谑性场面。情歌、月亮、跑马山是康定的代名词，像一个只有康定人才懂的“心理暗号”，它像一个影子贯穿着始终，是男女爱情的象征，又是一曲家乡故土的恋歌，又像是戏剧中男女情感的报幕曲。

达真对于爱情的描写是藏文化之美的展现。作者运用了一种很现代化的笔墨，既是藏族人恋爱方式的真实体现，也是对现代化自由爱情生活的向往。我们很多汉族作家往往会将爱情，尤其男女偷情的场面写得很庸俗，甚至低俗，就像著名评论孟繁华所说的那样，“汉族一写好像就是西门庆和潘金莲，写的不美妙，但是达真在处理这个问题的时候，康定情歌不断地出现，使这个偷情变得充满诗意，写得很美好，很浪漫。这个处理的方法，我觉得作者对文学的理解都是很了不起的，这个小说浪漫主义的写法和过去汉族作者在这方面的处理截然不同”。^①

小说开篇，先声夺人，从云登格龙仇杀情人的噩梦开始，这个噩梦写得很惨烈，也很震撼，然后，“闪回”式地描写了云登青年时那段夺人之妻的凄美爱情故事。云登打心底里恼火传统的“父母之命，媒妁之言”，期许着“溜溜张大哥李大姐”一样的爱情故事。他认为“男女之爱不应该有数量上的限定，就像自己祖地的牧场上的男人一样，随时随地想爱就爱。”已定了亲的云登对有夫之妇白玛娜珍一见钟情，并发誓要娶她。对一脸严肃的汉生说：“处女不处女倒无所谓，藏族人的爱是心灵之爱，无所谓黄花处女，没有你们汉人那么多既当婊子又立牌坊的烂规矩。”

^① 孟繁华：《一部充满浪漫主义情调的史诗》，中国作家网，<http://www.chinawriter.com.cn/2009/2009-07-13/73673.html>

在云登和娜珍的偷情过程中，一直有康定情歌相伴，某种意义上还起了催化剂的作用。云登对白马娜珍的表白，也借用了他偷听到的还俗喇嘛丁珍登珠向一位弹花匠女表白的台词，他不紧不慢地对娜珍说：“在花朵里，你是最漂亮的。你往前走一步，比得上美丽的金孔雀；你往后退一步，比得上仙女度母；你……”显得笨拙又诙谐。远处传来康定情歌：“世间溜溜的女子，任我溜溜的爱哟，世间溜溜的男子任我溜溜地求哟……”两人面临春情的骚动，又略显尴尬之时，密林里又传出王汉生唱的六世达赖喇嘛仓央嘉措的一段情歌：“哎，心爱的姑娘啊！你若离开我去修法，少年我也一定跟你去山里。哎，心儿跟她去了，夜里睡不着觉……”短短一段文字，作者借助歌声，营造了云登与白马娜珍的诗意爱情，幽默风趣。“听见这优美的情歌，他俩的心似乎融在了一起。无人的密林、柔肝断肠的情歌、一对怀春的男女，这氛围、这空间，气韵天成地为他两提供了梦幻般的偷情地。”作者接着写道：“利箭般的情欲穿越康定的上空，划出一道情歌中张大哥和李大姐的爱情阴影——月光深处的隐秘激情。”暗示了这段爱情的悲剧结局。

云登敢爱敢恨的性格，追求自由的行为，给予了白马娜珍烈火般的爱情，但也给她的丈夫杨格桑带来耻辱，也给她带来了死亡之灾。杨格桑杀死了怀有云登孩子的娜珍，将尸体扔进了折多河。然后，在和云登决斗时被云登杀了。这段仇杀情敌的回忆也伴随了云登一生，甚至因“转世情敌”的梦，将仇视转移到了孙子松吉罗布身上，直到死的前夜才得以化解。达真将云登和娜珍的偷情描写得很诗意浪漫，将酸溜溜的情话和娜珍的美丽形象描写得真切自然。但两个民族不同的爱情观导致了灾难的降临，他们三者之间的感情

纠葛让人为之感慨而悲切。作者向我们展示了康巴式爱情的美妙，又展示了现实的残酷和女性命运的遭遇。爱情、浪漫、诗意、悲情，皆在达真笔下平静自如地一一呈现。

达真在第二部分同样塑造了一位命运悲惨、为爱情刚正不阿的女子李玉珍。玉珍是钱府的女佣，美丽，青春，有着汉族的传统爱情观，对爱情专一。当她和郑云龙沿着茶马路逃亡到了白阿佳的锅庄后，开始过着艰辛而又幸福的日子。生活稍有转机，一场厄运又降临到了玉珍身上。刘胖子看上了玉珍而诱骗她，想对她图谋不轨。玉珍自知中了他的圈套后，将刘胖子推进了河里，自己也跳下了河，结束了自己的生命。这段对李玉珍和郑云龙爱情历程的描写，可以隐约地看出玉珍刚烈的女性形象、悲惨的命运和汉人专一的爱情观。

在叙述俩人逃亡之路时，从玉珍和郑云龙视角让我们感受到了茶马古道背夫底层生活的艰辛状态，他们待人的敦厚和命运的低贱，就连玉珍也难以忍受他们的生活环境，和他们身上散发出的令人作呕的味道。郑云龙充满同情地问一个背夫：“伍大哥，满金太小了，等他再大一点出来也不迟啊”，“哎，没办法，我八岁就跟父亲上路了，记得父亲替我背好茶包后送给我的第一句话是‘娃娃，不愿你长大做官做府，只愿你将来背得起二百五’”。道路艰险，中途不能歇息，男人只能站着休息、撒尿。但是女背夫小便就很麻烦了，“她们只有趁男人走远了，用随身带着的竹笋壳当排尿的槽，要是途中遇上‘经期’，大腿内侧的皮肤全被草纸划出一道道血印，严重的发炎生疮。”这里，作者从底层人郑云龙和受权贵欺压的玉珍的视角出发，让读者看到了背夫们更低层、更卑贱的人物命运。前一

秒还在为玉珍和郑云龙担忧，下一秒将视线进行转移，有着双层的意蕴，显示了作家开阔的视野和悲悯之心。

小说还描写了各式各样的女性，女性们在达真笔下有独特而天然的魅力，像美丽的仙女度母，相反对男性们则用了较为粗俗、暴力、血腥甚至野蛮的语言。比如，精明能干的锅庄女主人白阿佳，修女莫丽，死里逃生的泽央措，以及女学者戴卫·妮，她的洒脱、优雅和康巴的女性完全不一样，“她如同飞来飞去的鸟儿一样自”等。达真用浪漫、诗意的文字叙述着或美好或悲壮的爱情故事，彰显着女性们或忠烈或悲惨的命运。

三、独特的结构，丰富的细节

《康巴》有着冒犯常规的独特的艺术气质。它是“一部冒犯常规审美和接受习惯的拓宽华语小说边界的力作”。它在叙事上最大的特色就是结构。它的结构真是独特，而且很成功。作家在再版后记里说：

2009年版《康巴》采用交叉叙事手法，将三个家族故事交织讲述。此次再版，作者在保留主干的前提下，将三个家族分为《大梦》《悲梦》《醒梦》三个故事展开叙述，使得内容更为精彩，脉络更为清晰。

再版的编排主要是对结构做了技术性的调整，但丝毫不影响世界和中国的多种文化、多种信仰在书中的交汇与融合，小说中三个家庭的故事是在同一时空中同步进行着的，彼此独立又互为一体。

这里，作家已经把他的小说结构说得很清楚了。

读者阅读的时候，这样的三个部分，三个故事，既新鲜，又有着互文的关系，但又不重复。司马迁的《史记》其实就是这样的一种互文结构，单看是一个个人物的传记，但合起来就是一个时代。这样的结构，让作家在叙述每一个家族（家庭）故事时，都能够充分调动情感，饱蘸浓墨，做非常尽情地书写，无论情感的表达，故事的展开，还是人物的塑造，都可以做得淋漓尽致，不留一点遗憾。而且阅读感觉有一种神奇的幸福感。

读者正沉浸在前一个故事的生死情仇中，期待故事的发展时，忽然小说切入了另一个陌生的环境和人物。有一种新鲜感，也有不断的陌生感。意大利作家卡尔维诺的《寒冬夜行人》，就是一个一个一个故事片段，但它是互不相连，是一种碎片化的后现代写作。而《康巴》还是现实主义写作，结构虽然独特，但还是合得起来，所以我觉得更像《史记》。当读者耐心地读完《康巴》，就能体会到其中的丰富与深沉。整体感觉有一种混沌的多视角的“凌乱美”，又不失其主旨。这也恰恰体现了艺术最本质的气质之所在。

小说的叙述视角并不完全聚焦在主人公身上，随着主体故事的发展，又牵引出很多人物，有一种随意“变焦”甚至“跑焦”的特点，但故事主线又是清晰的，很是奇特。也许这恰是这部小说的结构特色所在，它不按常理出牌。小说并不注重故事的开端、发展和结局，注重过程，但整体上是可以统一起来的。小说《康巴》在时间上是比较模糊的，不知道是作者有意的省略，还是出于整部小说的完整性考虑，只偶然出现了大的时间趋势。但也正是这种较为模糊的时间概念突出了康巴的地域特色和藏民族特有的气质。多线的形式下有着精确的时间线，反而显得不伦不类。作者将时间精确性

内隐的方式给读者带来了一种“世外桃源”之感，当然，并不只是自然景色层面，恰恰透露出作者身上与生俱来的那种藏文化天然的原始性气质，是一种富有创造性思维的现代性的书写方式，又恰好更为接近艺术天然的气质。

长篇小说最主要的就是对结构的把握，也就是要具备对时空把握的能力。就像《红楼梦》那样伟大的小说，我们是能根据文字清晰地画出小说地图的。《康巴》在空间上的把握是比较清晰明确的，作家的空间性较强，可以看出他对康巴生活和环境的熟悉与热爱。比如郑云龙和玉珍随着背夫们沿着茶马古道到锅庄的一种地理空间的呈现等。总之，《康巴》视角多元，结构多线，具有史诗性特点，又与其他史诗性作品不太一样，有它自己的小说空间。

《康巴》为我们呈现了一个不一样的世界，带给我们很多思考。不得不承认，它的艺术性是较强的。尤其生活本身的一些天然性的、原始的魅力，人性最深处的一些东西不断地打动着我们。它有大自然的敬畏之心，有宗教的、信仰的神圣性存在。郑云龙成功的一个主要的原因就是他有信仰，面对老人和小孩他心生怜悯，面对手无缚鸡之力的喇嘛，他首先想到的不是暴力和屠杀，虽然这里面也有着传奇性的色彩，但也展现出了关键时刻人性的善，与信仰的力量。不管是哪种信仰，有信仰的人都有着做人的底线。郑云龙本着为自己壮胆的唱歌举动，让同样有信仰的高僧看出了宗教的“仪式感”，免去一场武力屠杀，挽救了众多人的性命，还被打造为“战神”，深得人们的尊重。村民们对他说，“不，你同我们不一样，琼泽堪布告诉我们，你的眉心处有一个菩萨”。后来，郑云龙枪杀哗变者，他虽短期稳定了局面，但同时也“赢”来了孤独，输了人气，杀

走了民心和他在人们心中的良好形象。喇嘛对他说：“大人，你眉心的菩萨消失了，接受这个现实吧！”

一部长篇小说能否成功？关键看有没有丰富的细节。俄罗斯作家纳博科夫说，抚摸你那神圣的细节吧。一部小说没有丰富生动的细节，就无法成为一部优秀的小说。《康巴》的很多细节颇值得玩味。小说一开篇，第一段，写到玻璃：“云登格龙醒来时天已大亮，昨天刚刚嵌上玻璃的小窗格透进来的强光刺得他不想睁眼。‘呵呵，透明的玻璃是什么做的？摸得着看不见不透风，睡屋明显比纸糊的窗户亮了许多。’他闭着眼比较着纸和玻璃的差异，对顺德茶庄邱老板送的玻璃所带来的神奇赞赏有加。”这一玻璃细节，运用得很好。玻璃，某种程度上代表着现代文明。玻璃，是一种象征或隐喻，表明西方文明或现代文明的进入，也标志着土司这样的旧文明遗存的衰落。从而暗示着一场巨变，和一个时代的结束。

接着，第二段，作者写到噩梦，“云登不是自然醒来的，而是被噩梦中的一道道绿光刺醒的，就在他感到绿光刀片似的在身上划出一道道伤口时，楼上经堂里的俄色喇嘛生平第一次看见上百盏酥油灯的灯芯同时发出噼里啪啦的炸裂声”。绿光，伤口，炸裂声，都在暗示着一场巨变的到来。

小说在许多细节性的处理上很感人，比如他写到一个寡妇村的女人们的那种无助、屈辱与绝望。麻风病、被处以割鼻刑的女人等，那种底层人生活的悲凉和残酷。她们的男人全被人打死了，是被遣去为他们的土司打冤家，全都变成冤魂鬼。也从侧面展现了土司阶层残忍的一面，视无辜的底层百姓的生命如草芥。如同冉会长说：“一个乞丐，一个生活在社会最底层的人想要回归到养尊处优衣

食无忧的上流社会，比上刀山还难。”

还有很多细节的描写，其中一个细节描写让人难受。益真阿妈救了两只失去母亲的小獐子，将它们放生了三次，且一次比一次远，还专门请了喇嘛在獐子的耳朵上拴了放生的红布条，目的是保住它们性命。没想到后来，遭遇雪灾，小獐子又再次回到了益真老人身边，和老人一起被冻死在屋子里。“老阿妈冻僵的躯体俯卧在雪里，眉毛和鼻孔下结了一层薄薄的冰，冻得发紫发青的一只手摊着黑色的茶叶，两只小獐子因啃不到草而腐烂的小嘴搭在老人的手上，摊开的手已同茶叶、幼獐的嘴冻结在一起。”这些如镜头般闪过的小细节，表现出了作者悲悯的情怀。益真阿妈的善心感化了达瓦，他说：“虽然老天带给生灵的灾难是无法回避的，但人与人之间的屠杀是可以化解的……”

从小说可以看出，达真身上有一些康巴人特有的深入骨髓的气质。从他的文字里能看到作家内心的一种冷静，一种宁心静气，一种原始性气质，一种生活的“真”，散发着人性之光。可以看出，达真文化思想的多元性，受汉藏文化、西方文化和各种宗教的影响，具有“康巴”特色的创造性思维，像梵·高调色盘里调出来的色彩，显得独特又纯粹。《康巴》只有达真这个土生土长的康巴汉子才能写得出。

折射出一代知识分子的悲剧命运

——丁帆散文集《先生素描》读后

丁帆先生是一位著名的学者、文学史家，在中国新文学研究方面贡献卓著。但对他的散文读之甚少，以前零零星星地看过一些，不多。2019年以来，开始系统地阅读，正好他的几册散文集出版或再版，他给我惠赐了一册，我也买了几册，断断续续读下来，发现他的散文很有特色，而且颇富风骨，语言文字值得玩味。比如，他的《江南悲歌》书写了一批江南士子，从明清到现当代，文字冷峻，情感充沛。《知识分子的幽灵》是一册读书随笔，通过对伯林等人著作的解读，集中思考了知识分子这个话题，理性、慷慨，显示了他的思辨能力，虽然读来略显艰涩，但可以感觉到他灵魂的焦虑和温度。

这里我想集中谈谈他的另一部散文集《先生素描》，风格与这两册殊异。陈寅恪曾说：“默念平生固未尝侮食自矜，曲学阿世，似可告慰友朋。”丁帆先生所书写的这一批知识分子，大都是可以做到这一点的。他也说：“可见文人士子最讲究的就是气节风骨，即便是再迂腐，大节不亏，是为守正之本。代代相承，也是应有之义。”^①

^① 丁帆：《先生素描》，江苏凤凰文艺出版社，2019年，第89页。

散文集《先生素描》是丁帆先生回忆自己大学时代的那些授业老师，还有一些前辈或平辈学人，一篇篇读下来，真是好文字，给我许多的收获。他说：

“品学兼隆”就是说，只有具备一流人品的学者，才能拥有治学的本钱，才能获得“独立之精神，自由之意志”的学问境界，否则，你的知识积累再多也枉然，只能做一个书蠹而已，因为他不能产生思想，没有思想的学者，如同行尸走肉。^①

《扬州师院的先生们》一文，分两部分，第一部分描写了五位图书馆借书员，尤其那位金慎夫先生，学养丰厚的前江阴县副县长。“每借出一本书，他都会十分认真尽责地介绍这本书的作者和内容梗概，甚至做出评价。”^②第二部分，写了几位中文老师，其中李廷先、曾华鹏、章石承三人的描写，比较精彩。其中写到章石承先生教学反响平平，“窃以为，其根源恐怕是历次的政治运动和斗争，让一个老实的学者噤若寒蝉、话不敢出了”^③。书中写道：

先生晚景凄凉，据说患阿尔茨海默症走失后，嘴里还喃喃自语：“要提防坏人！”可见压在心底的郁闷之深。^④

我曾经为雷达的散文撰写过一篇评论《素描，最有力量》，丁帆的这册散文，让人读之不厌，也是素描功夫好，或者准确说，是白描。他在写人时，尽量自己不说话，不长篇议论，而是用白描，寥寥几句，人物形象凸显。不过，面对师辈，丁帆先生似乎放得开，随笔点染，栩栩如生，情感浓厚。而在书写钱谷融、潘旭澜、章培

① 丁帆：《先生素描》，江苏凤凰文艺出版社，2019年，第96页。

② 丁帆：《先生素描》，江苏凤凰文艺出版社，2019年，第4页。

③ 丁帆：《先生素描》，江苏凤凰文艺出版社，2019年，第9页。

④ 丁帆：《先生素描》，江苏凤凰文艺出版社，2019年，第10页。

恒等并不是严格意义上的师辈时，似乎有点放不开，散文里引文过多，感觉写成了评论，而人物的形象却没有立起来。可能还是有点顾忌吧。毕竟人家是复旦大学、华东师大的先生。《那年我的朝内大街166号》，回忆自己20世纪80年代在人民文学出版社参编《茅盾全集》的经过，文章中提到了很多人，寥寥几笔，都那么传神，是一篇好文章，写得轻松、谐趣，而且风骨棱棱之中，也不乏深刻的反思。看来，好文章，都是轻松得来，一有点顾忌，就动辄得咎，文章无法飞起来了。自由，是一个创作者最佳的状态。

南京大学中文系，是有着悠久历史传统的院系，一直秉持“独立之思想，自由之意志”，是有自己的特立风骨，和一种难得的包容精神的。丁帆先生描写系中先生的几篇文字，真是老辣。尤其《现代文学的“三驾马车”》读得我心情难受，几欲泪下。杜甫曾有诗曰：“庾信平生最萧瑟，暮年诗赋动江关。”可以说，此文当之无愧。文章对叶子铭、许志英、邹恬的叙述，文字之间，是能看到作者的血泪的。毕竟这是他来往极多的三位学者。他们的人生经历，他们的喜怒哀乐，他最熟悉，甚至他们内在最隐秘的情感，他也最了解。他们在那个荒唐的时代，遭受恐怖的思想与肉体批判，深感“生意已尽”，都是多次想用“决绝的方式告别那个远离人性的时代”。其中关于许志英的书写，最是感动人。我读完之后，很是不舒服，感觉都有了抑郁症似的。这三位遭遇大风大浪，又大彻大悟之人，他们的一生选择，他们对南京大学中文系的贡献，他们的高风亮节，和他们的悲剧结局，作者写来，字字是泪，是血，丰富的细节，渗透着丁帆先生的思念和深刻的思考。而这些丰富的细节，有心的读者可以自己去看，我都不忍心引用于此。

我能感觉到丁帆先生撰写此文的决绝和大勇气。一般人是写不到这个层次，达不到这个境界。看惯了一些名作家的搔首弄姿，吟风弄月，忽然读这样有血肉、有风骨的文字，真有一种天风扑面、沙粒捶脸之痛感。

风骨，这是丁帆在书写“先生”时最常用的一个词。而他描写的这些先生，大都是刚正不阿，风骨永存的学人。比如程千帆、陈白尘、潘旭澜、章培恒等，就是典型的代表。而且丁帆先生本身就是一位有风骨的学者，他的文化随笔《江南悲歌》，写于20世纪90年代，更是黑白分明，爱憎立见。他在序言中说：

曾经的江南士子的诸多丑行沿袭至今仍未见改观，甚而越发出现代知识分子的委琐与卑微了。仔细想来，犬儒主义的盛行和消费文化的蔓延已足以销蚀了现代知识分子的风骨。

他说：

殊不知，读书人之所以能为社会做出一点贡献，实乃守持的一点锋芒而已，少了这一点批判的精神，他也就没有存在的价值和意义了。

丁帆先生对钱谦益等士子的批评，我个人感觉过苛，历史是复杂的，人性也是复杂的。在历史的大变局中，摇摆也是可以理解的，虽然不能赞同。比如王国维的死，周作人附逆，其实也很复杂。但对丁帆先生的这种精神，和他提倡的风骨，我是完全赞同的。

“庾信文章老更成，凌云健笔意纵横。”杜甫的此句，也可以移来评价丁帆先生的散文。《章培恒先生素描》写到章先生在全国中文学科讨论一级博士点时，教育部某司长传达某大领导的旨意，优先照顾某省时，他马上反驳。文章写道：“突然看到先前还半倚半躺在

大椅子上似乎还在打盹的他，兀自坐起身来，其困顿迷离的眼睛突然发出光来，逼仄而踔躐不羁的望过‘巡抚大人’去，先徐后疾，先抑后扬地抨击了这种不合理的评审规章和现象。”^①

章培恒先生敢于坚持原则，不畏权势的精神，真是让人佩服。丁帆说：“章先生挺起胸膛做人的这一幕永远定格在我的脑海中，成为我日后在学术圈内和写作领域里做人行事的一面镜子。”他接着写道：

作为一个学者，一个现代知识分子，“曲学阿世”是为人不齿的道理虽然在这个时代已经鲜有倡扬，但是，做一个干干净净的学者，也是要有勇气的，尽量不弯曲自己的脊梁，谁都知道，有时讲真话也是要付出代价的，然而，骨气还是要有的：其骨，虽不能肩起那巨大的闸门，然仍须要有担当；其气，即便是宛若游丝，却也要掷地有声。^②

这段话，可以说是丁帆先生选择书写对象的标准，也是他《先生素描》的关键词。其实，因为丁帆先生就是这样的知识分子，所以才有这部散文集的面世。这十多年研究当代文学，我深为很多当代作家的没有骨气而汗颜。文学界相比于其他界，如法律界，甚至美术界，我们的作家缺钙太严重，已经是软骨症了。相比而言，还有这样一批从事文学研究的学者，也是时代的荣幸。

情怀，也是这组散文的关键词。这个情怀，也可以解读为奉献、敬业，总之是不自私，而是忘我。《中文系“三陈（程）”》开始大段书写陈瘦竹先生讲课的“从不看讲稿，口若悬河，滔滔不

① 丁帆：《先生素描》，江苏凤凰文艺出版社，2019年，第71页。

② 丁帆：《先生素描》，江苏凤凰文艺出版社，2019年，第71页。

绝”，而且还经常背诵大段的古诗文，“几近表演的台词，博得了满堂喝彩”。同时，也真实地写到这不仅是他记忆力好，而是他准备得扎实，“陈瘦老说他自己‘上课前是要打好腹稿的，有时还面壁从头到尾默诵一遍’”。因此，这里呈现的就不仅是他的才情，还有“那种对教师职业的敬业精神了”。^①

程千帆先生65岁从武汉人才引进到南京大学，培养了一批优秀弟子，但他临死前，依然拉住得意弟子莫砺锋的手，说：“我对不起我的老师黄侃先生。”

文人这个词，现在也已经消隐了。他在《中文系“三陈（程）”》中写道，程千帆先生不仅是古典文学大家，也是文人书法的当代佼佼者。他说：

所谓文人书法，不仅仅在结字的布局和线条的流畅之美，更重要的是，其书法内容中的诗文皆是自己的原创之作，工诗文，善创作，才是文人书法之精髓，而程先生的书法作品是最具文人元素的。文人书法还有一个十分鲜明的特质，那就是从不收取润格，字是送给朋友的，尤其是文友，那是一种文人情感的交流，用其易银，便玷污了文人的风骨。^②

这段话，说得掷地有声，可谓对文人书法的准确定义。某种意义上，剥去了那些假文人，实商人的假面，用鲁迅的话说，露出他们皮袍下的“小”来。

悲惨，更是这组文章的关键词。这些学富五车的热血学者，一生坎坷，甚至连“口舌之乐”都无法做到。《中文系“三陈

① 丁帆：《先生素描》，江苏凤凰文艺出版社，2019年，第14页。

② 丁帆：《先生素描》，江苏凤凰文艺出版社，2019年，第20—21页。

(程)”》中写陈瘦竹先生视力只有0.03，一次在食堂共餐，一块红烧肉掉桌上了，大家说算了算了，他“直接就用手摸摸索索地去找那块肥肉，捕捉到后，便一口塞进嘴里”。文字很有镜头感，“摸摸索索”几字，给人的是难言的辛酸。

散文集中多次写到这些学者晚年的噩梦，陈瘦竹先生临终前“一直在做梦”，梦见特务逼他交出进步学生的名单，被他严词拒绝了；又梦见有人在骂他，批斗他，又梦见在课堂讲莎士比亚，学生不爱听，等等。还有其他，此处就不多引了，有心的读者可以自己去读。伤心的事情，我最近也不愿多碰了，可能也与马齿徒增有关系，心理还是越来越脆弱。

反思，也是丁帆这组散文的核心精神。《我的初中老师》一文，对自己当年初中时的批斗老师，没有讳言，而是直面。当纸糊高帽戴到校长陆甸元头上，几斤重的黑板挂在他脖子上，颈后勒出血时；当造反派高举皮鞭抽打，殷红的血从头上流下时，“我们在幸灾乐祸的革命狂欢的时候，心中是有波澜的，尚未发育成熟的心灵遭遇的是两种意识形态的冲撞”。他一方面为不再囚禁在课堂受规训而高兴时，另一方面同情与怜悯的人性也在复苏。“看着他在两个初三年级狠毒瘸子学生皮鞭下受煎熬时那哀怨暗淡和烦闷的眼光，我们的心情是极其复杂的。”^①这也开启了丁帆先生的人生反思。“作为我们少年时代的最高领导者的遭际，却让我时时在遇到那些大革命中遭受过挫折的领导者后来各种各样的表现，慨叹中国百年启蒙教育的大失败。”^②

① 丁帆：《先生素描》，江苏凤凰文艺出版社，2019年，第100页。

② 丁帆：《先生素描》，江苏凤凰文艺出版社，2019年，第101页。

《你的灵魂你的外貌》写到江苏四位作家，即所谓的“探求者”四杰，充满着反思精神。比如，写到高晓声时，对他复出后的“索取”，一种“讨回二十二年欠债的心理在作祟”，都秉笔直言。对高晓声晚年的桃花运、艳遇、绯闻，都并不避讳。相比而言，陕西学人对自己的作家过于爱护，甚至到了崇拜的地步，还是让人可惜。比如，路遥的绯闻，就洗刷得干干净净，让外人误以为路遥与林达的婚姻破裂，是林达之过。作为学术研究，我觉得这种不能直面真实的书写，是有问题的。丁帆说：“只有看到一个作家的灵魂深处的东西，你才能看清楚他是在要什么。”^①比如。

《“你哪里是什么‘右派’，就是骄傲”——刘绍棠先生侧记》一文，对刘绍棠这样的一个时代人物，一位乡土作家，还是倾注了过多的同情，不过，也有一定的反思。

总之，丁帆先生的《先生素描》，是当下难得的一册优秀散文集，文字洗练，风骨棱棱，视野开阔，思想深刻。所刻画的一批知识分子，真是中华民族的脊梁，虽然时代对他们不公正，但他们依然呕心沥血地培育了一批优秀弟子，撰写了一些有价值的学术著作。他们是暗夜里的灯盏，照亮着我们后来者的道路。丁帆先生以史家之笔，忠实地记录下来，也是功莫大焉。

① 丁帆：《先生素描》，江苏凤凰文艺出版社，2019年，第143页。

怀念英雄的时代

——刘猛《最后一颗子弹留给我》（终结版）评论

随着网络的诞生，网络文学的应运而生，文学的边界从此就模糊了。很多热爱文学的写作者开始把自己的爱与恨泼洒在网络上，这里没有编辑，没有门槛，自己写，自己贴，自己看，当然还有许多网虫参与阅读，甚至创作。看的人多，点击率高了，于是名声大扬，也开始走向了纸媒。许多优秀的写作者就这样出现在江湖。刘猛就是其中比较优秀的一位。

网络文学数量庞大，繁殖迅速，读者广泛，但是很客观地说，优秀之作凤毛麟角，比较罕见。即便那几部被转成纸媒出版发行，影响较大的，就其艺术性而言，也是乏善可陈。可为什么读者还那么多呢？其实，自古以来，不同的作品就有不同的读者群，作品的流行是以读者的平均值为前提的。就说20世纪30年代，鲁迅的读者与张恨水的读者是不一样的，前者主要是大学生和知识分子，而后者主要是市民，因此，鲁迅的作品首版一般2000多册，而张恨水的动辄40多万。一个优秀的读者群，他们需要的就是优秀的作品，而一个市民的读者群，他们需要的其实更多的是娱乐，而不是艺术。我曾经说过，艺术是艺术，娱乐是娱乐，这是完全不同的。在一个

后现代的社会，却是学者开始把通俗文学与精英文学并列的时代。这是一个娱乐至死的时代，它不需要鲁迅、曹雪芹，它只适合周星驰、超级女声。因为对市民群来说，太艺术的东西，他们无法消化，那需要他们去思考，去强迫自己，可市民不愿意思考，他们只想娱乐。因此，程式化、模式化就是通俗文学的唯一标准和出路，这是不需要提高的普及，甚至连普及都不是，而是迎合。

艺术是挑战一切可能性，是一种不要命的探险，它需要它的读者做好准备，并有一个比较优秀的素质。而那些所谓的走市场的畅销小说，在固定的模式下，情节的不合理似乎并不那么重要，读者（观众）也没有那么严格的要求，只要情节吸引人，能赚他们几滴眼泪，消磨他们一段时间，就可以了。《还珠格格》如此，韩剧如此，概不例外。

网络文学，应该说与网络共生死。如果只是在网络发表，就与纸媒写作没有什么差别，只是载体不一样而已。网络文学，应该与网络的高科技结合，互动性、多媒体、高科技、特有的网络语言、跨文体等，应该是它固有的特点。但刘猛的小说似乎不是这样，很多人的不是这样。它其实只是在网络发表而已，与纸媒写作没有什么区别。唯一的区别，可能当初仅作为小说投稿，恐怕无法在杂志发表。因为作为小说要求，它的艺术性是比较低的。但它也有它的优点，那是一般作家很难媲美的。查他的简历，比较奇特，毕业于中央戏剧学院导演系戏剧影视导演专业，曾在特种部队服役，为中国人民解放军原南京军区前线文工团导演，对军旅题材和国家安全题材的文艺作品始终保持着浓厚的创作兴趣，所创作的作品都与他的经历有关，可以说其中是有他特有情感的。

《最后一颗子弹留给我》是他的第一部长篇小说，诞生于“非典”时期的网络。当时刘猛还在念大四。它主要描写了小庄、老炮、强子等几个人的特种兵日子，及结束特种兵日子、复员专业后的不适应，对原来铁血日子的怀念。小说也由两块组成，一块是如今的平凡而灰淡的生活，一块是由回忆组成的往日军旅生活。里面还穿插小庄与小影的爱情，小庄的参兵就是因为小影的入伍。作品里，刘猛对特种兵日子的描写还是很吸引人的，也是这部作品最大的亮点。小说贴出后，以惊人的速度风靡网站。我在阅读的过程中，强烈地感觉到它的镜头感，大量使用电影的蒙太奇手法，更加让它像一部电视剧脚本，而不像小说。我又去看了他的博客，看了他的其他作品，很佩服他的经历，这是当下的一般人所缺乏的激情传奇的生活。他创作的几部作品，如果作为影视剧脚本，无疑是非常优秀的，直接拍摄出来就是很叫座的影视剧。但作为小说，它的局限就太大了，缺乏详细的细节、传神的对话，缺乏人物形象的塑造，缺乏优秀的小说结构，缺乏成熟的叙述手法……可能现在已经不是一个小说的时代了，在这个娱乐的多媒体时代，文学可能仅仅成为影视剧的一个脚本，或一个部分。不仅是刘猛，很多优秀的小说作家，如严歌苓、刘震云等都在这样做，他们在创作长篇小说的时候，就已经为以后的改变电视电影做铺垫，因此，小说写得很粗糙，很概括，很传奇，很粗放。没有语言，没有结构，没有对话，没有文体意识，没有深度，没有思想……

我想，如果刘猛只想做一个电视剧脚本写作者，如此足够了。如果还想做一个小说家，那还远远不够。看刘猛官方网站，他已经是电视剧导演、编剧了，那么我觉得这样更好。其实做一个好编剧、

好导演，是中国目前最需要的。我们也不需要那么多的小说家，更何况优秀的小说家也不是想产生就随便可以产生出来了的。作者说《最后一颗子弹留给我》是他的“后现代主义文本实验”，其实，他可能错误地理解了“后现代主义”。他的这部小说里，根本没有什么“后现代”，也没有“后现代主义”。看了他的创作手记，感觉他真的没有抓住核心。其实，他的这部小说就是一部通俗电视剧而已，最多通俗小说而已，有传奇、有情爱、有落差，没有必要提到那么高的位置上去。

现在是一个和平的时代，金钱、财富成为人们追求的唯一目标。学者说了，这是一个消费的时代，文化低迷、娱乐至死的时代。但人之所以为人，就是人有精神追求，如果没有精神，只有物质欲望，那人活着的意义就找不见了。这也是当代人焦虑的缘故。战争年代，大家需要安宁，渴望安宁。可在和平年代，一个消费年代，大家又需要战争，需要英雄。一个没有英雄的年代，人们渴望英雄。这也是这几年军事题材小说、影视风行的一个关键原因。这种安逸的社会，大家有很多种骚动无法释放，心理的压力也越来越大，而很多的社会不平等又加强了这种社会诉求。《最后一颗子弹留给我》（终结版）也是这样的社会需求产物，它的艺术性虽然较差，但由于满足了人们的这种需求，它的读者也不会太少。尤其在网络那个青春空间，一个年轻得不能再年轻的骚动的空间。

《最后一颗子弹留给我》给读者最大影响的，是它一反目前很多作品的靡靡之音，而奏出了阳刚壮美之音。小说写得很阳光，是那种青春朝气的，没有丝毫暮气。而且在写作过程中，作者特别善于制造悬念，一个一个悬念，总是揪着读者的心，这也是作品畅行网

络的关键因素之一。小说主要以题材的新颖传奇而驰名网络，他本人又有特种兵经历，写起来得心应手，有生活积累，这是他的优势。部分段落也写得比较精彩，比如，高中队追抓小庄那一段文字，有声有色，张弛结合，很好的。既写出了小庄的机警勇敢，也写出了他的野蛮不屈；侦察兵在特种部队的魔鬼式训练，那种地狱般的考验，写得比较成功，让人的热血沸腾，突显男儿本色。

但总体看来，小说的结构不太自然，中间经常穿插回忆片段，用现在的不如意、狼狈，对比当年在部队的风光、生猛。不断地回忆、闪回，没有别的叙述策略，结构显得单一、单调。闪回很多，没有过渡，没有细节，有的只是轮廓，一个框架。当下的中国小说几乎大都是如此。比如，小庄翻找老炮照片的那一段文字，就完全是电影蒙太奇的技法。但使用得太简单，意义不大，艺术效果也不好。小说几乎也没有什么描写，叙述也简单。语言上，也不太成熟，文艺腔比较浓，甚至略显学生腔。文学是语言的艺术，好作家必须有强烈而自觉的文体意识。文学，在很大意义上，或者它之所以成为文学，就是它作为语言艺术的形式感。

文学首先是技术，然后才是艺术。我们经常批评某人的作品有匠气，可如果连一个匠人都不是，那艺术又从何谈起？民间艺人说的，手艺活要硬。作为一部长篇小说，它的语言、结构、对话、人物塑造都是最基本的，丝毫不能含糊。就这点来说，《最后一颗子弹终结版》还有很大的差距，显得太粗糙，太简单了。艺术毕竟有它精致的一面，情节有它一波三折的地方，叙述也应该多变一些，不要那么死板、僵化。作为一名作家，即便写作通俗文学，也还是要注重艺术性的。美国好莱坞大片就非常讲究商业性与艺术性并重，

所以他们的影片几乎占据了世界电影院线。给作品一点余味应该是作家不能忘记的工作。

近年来，随着生活的快速迅疾地发展，中国人生活结构的大幅度改变，现代主义、后现代主义文化的进入，大众文化、网络文化、先锋文化的洪水般涌入，人们的阅读兴趣开始发生了巨大的变化，欧洲的推理小说、悬疑小说、恐怖小说、侦探小说的大量翻译，也使得中国产生了一批属于自己的同类作品，诞生了一批比较优秀的此类作家。他们的小说创作虽然还有许多的不足，与国外同行相比，还有很大的差距，但毕竟填补了空白，是一件可喜可贺的文学事件。刘猛就是这些作家中的一个。而且，网络的兴起，虚拟空间的诞生，消费文化的主流化倾向，使得现实主义创作原则受到了空前的冲击，网络的游戏、狂欢，给文学创作极大地自由发挥空间，原有的窠臼、框框都给打破了。当然，文学终究还是艺术，必将生于约束，死于太自由，完全的狂欢终究导致文学的死亡。

玄幻、科幻、魔幻、推理、侦探、武侠、间谍、恐怖、战争等皆为形式，正确地说工具和手段而已，作为优秀的文学关键是要写出“人情物理”来，文学的根本还是它的人类性。人类在最基本的层面上是一致的。思考人类面临的问题，是全球化时代对文学的最严峻的要求。

良知与诗意：路遥的现实主义美学追求^①

非常高兴有机会怀念路遥并作简短的发言。我简单说两点。

一、我们现在回首20世纪80年代，那个时候先锋文学大热，路遥在创作中仍旧坚持现实主义写法，他的这种坚持确实是非常艰难，而且可以说壮烈。30多年过去了，我最近在思考，路遥的这种坚持有什么意义？我是甘肃人，我对陕西文学比较熟悉，也比较喜欢。在研究过程中，我发现陕西作家往往比时代文学思潮慢半拍，但是，正是这半拍，正好成就了他们，诞生了一批优秀的文学作品，包括《白鹿原》等。时代风潮，风流云散，留下的是那些敢于坚持的作家。我们如今看先锋文学，在形式创新上确实有贡献，这个不容否认。但是这种炫耀小说创作技术，形式的空转，脱离实际的文学创作，究竟有多少意义和价值？真的需要重新思考。我们当年的评论界给先锋文学那么多的赞扬，是不是值得反思？文学界、评论界对路遥当年的冷遇，是不是也是一种不成熟？我和杨显惠老师多次交流，他说先锋文学是对中国人民的不负责任。当然他说得

^① 此文是作者2019年10月22日上午在“卅年重聚说路遥——纪念路遥诞辰七十周年座谈会”上的即席发言。地点：中国社会科学院文学所。

比较严厉。我们的文学创作如果还是纯粹的技术的炫耀的话，这种写作就是一种不负责任。从这里我们看到路遥坚守的价值和意义。

二、路遥文学作品的艺术特点和最大价值在什么地方？我觉得很重要的一点，就是他的人道主义，和对底层人物的关注，还有那种朴拙的美学追求。

路遥这种诗意的现实主义，体现的是一个作家的良知，也是一种美学追求。有时候，我想，西北大地真的是需要路遥这样的现实主义写法，真的需要路遥这样一种表达方法，厚重，甚至有点笨拙。像江南才子，那是另一种写法。陕北那片土地，真的需要一种黄土一样的语言文字来表达。陕北大地，甚至西北大地，需要一种朴实的，甚至笨拙的写法。曾撰写过一篇《中国的苦难如何书写》的论文，发表在《当代作家评论》。我说难道文辞华美才是文学性吗？苦难，这个主题，真的不能用太炫技的写法，就需要一种朴拙的写法，或者说风格。否则，就显得轻佻了。往往最笨的，才是最好的。路遥的笨拙和朴素是一种美学追求。这也是他的小说至今依然生命力不竭的原因所在。

最后补充一点，我对路遥的小说，以前确实评价不高。我曾撰文严厉批评过他的《平凡的世界》。后来，和建军老师也讨论过，最近也读了很多关于路遥的资料，比如厚夫的《路遥传》，还有海波、航宇等人的著作，我觉得以前对路遥的评价过低或者是过于严苛。今天，又听了几位前辈的发言，对我颇有启发。我准备再做一些深刻的思考，重读他的原文，争取能更准确地认识路遥，和他的作品。

寄慨遥深的《一亿六》

近来忙于读历史，不大关心文学的事情。昨天偶翻《文学报》，发现世界真的有变化，张贤亮在《收获》2009年1期发表了长篇小说《一亿六》。立即去报摊买了一册杂志，连夜读完，感觉颇好，尤其读到小说结尾。

然后去网络看看反应，发现批评的居多，普遍一个词：低俗。我觉得这是误读了小说。本来这是一个媒体文化时代，大家的心都静不下来；如果《红楼梦》这个时候问世，恐怕也会被读者遗漏或轻蔑。当然，我这样说并没有认为《一亿六》就有《红楼梦》的水平。不过，放到当代文坛，应该说还是一部有意思的小说。

张贤亮的作品我还是比较熟悉的，早年给他写过评论《罪感的缺失与苦难的倾诉》，对他进行了严厉的批评。但是，我私下里也说过：我热爱，我刻薄。我经常严厉批评的作家，往往是我喜欢的作家。鲁迅说了，最大的轻蔑是连眼珠子都不转过去。我曾经说过，宁夏作家到如今无人超越张贤亮。

张贤亮从早期的《绿化树》《男人的一半是女人》，到中期的《青春期》，大多数小说我都喜欢。我经常说，不得不服他的才气

呀，如今这样才情四溢的作家并不多的。虽然小说里那种少爷腔调或者说脾气，我有点反感，但艺术这东西就认才，你没有才那一定扯淡。但“才”是天生的，不是靠勤奋就能获得的。钱谷融说了，才、学、识，才，后天没有办法，学，勤奋一点，总有收获；但一个文化人能否留下一点东西，主要靠的是识。我一直很服膺这个观点。

张贤亮的作品一直是靠生活，靠他的阅历，那也是一般人所无法达到的。多少年的炼狱终于被他凝练成几篇佳作，也不枉了那段经历。但识见确实很平庸，虽然他通读了《资本论》。可在《一亿六》里，他无意中超越了自己，他对时代提出了自己的看法，虽然这个看法在他还是朦胧的，但确实很撼人。因为他一有生活，20多年的商场磨砺，对他的精神有触动，有思考；二有才华；三他写作此作是投入了感情的。他答记者问说：“你大概想象不到，我笔下这些人物全都是我‘编’出来的。我没有这方面的生活经历，也没有这方面的朋友。只不过是道听途说，比如跟几个朋友在酒吧里，听别人顺口说了一两句，我捕捉到，抓住一点，发酵出来。每一个作家都有他的敏感区，虽然没有原型，但是在亢奋、疯狂、梦幻的写作状态，他脑子什么都跳得出来的。我当时是‘疯魔’了，只是写，花了不到两个月的时间就完成了。”

读完作品，你就知道他并没有说谎。他对这个时代的把握是准确的，他对未来的担忧是有道理的。无意识之中，他把自己的许多“灵感”都放进去了。好作品往往就是无心插柳的结果，张贤亮的“疯魔”没有白疯。20世纪90年代随着中国传媒文化时代的到来，中国的社会发生了结构性的巨变，这是许多人还没有意识到的。“五四”文化运动仅仅是精英层的被触动，而中国广大的农村依然如

故。这一点鲁迅小说已经做了最好的描写。但20世纪90年代的巨变，却是根子上的变化，它把中国的家庭、乡村整个地颠覆了。这是那些所谓幻想用儒家救中国的人根本没有想到，也根本不了解的。中国的家庭伦理、乡村伦理，已经与以前的几千年的中国大不一样了。现代化在带给我们巨大的经济效益，改善我们生活的同时，也在文化上解构了我们传统的精神世界。现在看来也从物质上逼近我们的日常生活，三鹿奶粉带给我们的东西需要许多年去消化。

当然这不仅是中国的现象，全球化时代，谁也逃不出去。现代化问题，已经是人类面临的一个巨大的难题。我们在呼唤现代化，这并没有错，但现代化就一劳永逸吗？现在看来，并不如此。张贤亮在小说里，无意中触碰到了这个问题。很多读者认为小说“荒诞”，我倒没有感觉到荒诞，要说“象征”，倒是有一些。“一亿六”就是一个富有象征意味的人物，他象征着“道”，象征着“本原”，一种与欲望、物质相反的东西。“反者，道之动。”在这个人人皆为欲望的时代，是需要这样的人的，即便只是一个象征。世界上大多数优秀小说的主要人物都具有隐喻与象征色彩，如贾宝玉、浮士德、阿Q等。至于人类男子的精子退化，甚至死精化，无生育能力，这早就不是新闻。它暗示了什么？为什么城市人，或者被城市化了的农村人，都身心萎靡，因为他们被现代化的五光十色诱惑了，他们早异化了，失去了自己，只是为权钱色而奔波的工具而已。人性的远去，只因为欲望的膨胀。而“一亿六”为什么精子量每毫升超过一亿六千万个？因为他还能闻到“地球的味道”。用我们古人的话说，他还接着“地气”，他属于野生的，与天地合一。而我们许多人早就被现代化的洪流吹得找不见自己了。老子说了：“五

色，使人目盲。驰骋田猎，令人心发狂。”

我读到小说的结尾，一亿六一到银川就说：“我哪个觉得眼睛一下子干净了起来！”我就被触动了。后来作家写到贺兰山，写到落日下的贺兰山，写到夜色中的镇北堡，写到向日葵，这是真正的生命啊！而作家写一亿六去闻土地的味道，那种好闻的味道，那种身居城市的人已经久违了的自然原始的味道，我完全能领会作家的无意识。这几年我也跑了几趟西北五省，我深为那种文化的博大宽厚而震惊。人类的文化能够传承至今，不是因为欲望，而是因为土地，土地的伟大。我读完小说，在静静的涵泳中，想起了老子的话：“含德之厚者，比于赤子。毒虫不螫，猛兽不据，攫鸟不搏。骨弱筋柔而握固，未知牝牡之会而腴怒，精之至也。”一亿六不就是如此吗？文坛商海浮沉半生的张贤亮是懂了老子的。如果不是有意识，那他就是在无意识中塑造的一亿六这个人物，似乎就是得之老子的启迪，或暗合。“昔之得一者。天得一以清，地得一以宁。”他在小说里追求一种“道”的境界。人类现在面临的问题，就是“道”的解体，“道”的沦丧。“道”之不存，只有传媒文化下的欲望狂欢，只有肉体的盛宴，连孔子都知道万万不可，那只是“器”而已。

我佩服张贤亮的还有他对女性的尊重。他在小说里写了几个妓女，陆姐、珊珊、二百五，但对这几个妓女并没有进行道德意义上的谴责——道德的批判当然是非常容易的，而对她们做了同情之了解地描写。这不仅在当代中国文坛是少见的，即便在他本人的作品中也是突破。他早期的小说里，对女性的不尊重是非常明显的，甚至有一种玩赏心态。但在《一亿六》里几乎没有了，生活让他成熟了。描写女性，是检验一个作家成熟、文明与否的关键。《红楼梦》

的伟大很重要的一点就是对女性的理解与尊重。我们现在的作家经常拿妓女开心，或换取高额的版税，这是有辱斯文的，白居易尚且“同是天涯沦落人，相逢何必曾相识”。

当然，由于小说出手太快，还没有进行打磨，个别情节有编造嫌疑，人物描写上也有瑕疵，这也是才大的人难免的错误。但许多人指责的“第一，题材太过离奇；第二，形式太过荒诞；第三，某些词汇和场面描写太过低俗”，我倒觉得有点指责得奇怪。就题材看似似乎也没有什么“离奇”，现在这样的事情还少吗？形式的“荒诞”，我不知道是指文本，还是情节，但无论从哪个方面看，其实并没有什么“荒诞”，可能没有读过西方的荒诞小说吧？至于“低俗”，确实有一点，本来，我们就处在一个低俗的时代。网络时代就是一个大众民主的狂欢，也是一个解构精英、典雅的开始。而就王草根来说，他的身份、教养、经历，也就是一个低俗的典型，无法让他高雅起来。阅读的过程中，我越来越感觉到他的真实、亲切。作家写出了个良心未泯的底层出身的企业家形象，我认为基本上是成功的，较之他早期的工业题材小说《龙种》里的企业家，那就不可同日而语了。后者基本是一个符号而已，一个非常蹩脚的作家道具而已。小说里，王草根被村主任收购走一点可怜的地，被迫逃往城市，以收购废品谋生，然后坑蒙拐骗，最后成为本地的商界巨子。作家基本上采用的是现实主义手法，没有像《兄弟》那样故弄玄虚。小说写他收购一家医院，为的是能生产一个男孩传宗接代。可是他的精子已经绝灭，需要借种生子。优生专家刘主任意外发现，来自乡村的憨痴的年轻人“一亿六”，竟然拥有高度活跃的一亿六千万的精子。在这过程中，作家通过王草根的心理活动、对话，

写出了个从底层爬上来的企业家，他的精明，他的诚实，他的粗鲁，他的小农意识。真是让人恨不得，恼不得，爱不得，是一个真正的活人。如果说在人物塑造上有什么不足的话，就是那个陶警察，我个人感觉有点玄，有点虚，似乎不大成功。我到小说结束都没有弄明白他，也没有喜欢起来。

张贤亮说：“说到这部小说，没有创新、突破，那明摆着是一种偏见。在这部小说里，我拿‘精子危机’作为故事的入口，展开了一幅当代社会的真实图景，不夸张地说，医疗、教育、就业、环境危机和法制漏洞等当今社会方方面面的现实问题，在里面都有反映！试问当前有几个作家，有我这样的勇气？”在这里，作家主要强调了“勇气”，连张贤亮自己都没有把自己小说的真正价值发现，难怪别的人误读了！正如上面所论述的，《一亿六》不仅展示了当代社会的真实图景，揭示了一种低俗、庸俗化倾向，及由此而来的无聊、虚无，而且更加深挖下去，通过一亿六这个人物，表达了作家对社会的担忧，对人类未来的忧患意识。这里面是有作家的理想、希望在，有他的血泪的。读者诸君不可轻易滑过哦。

家文化下的女性境遇与伦理迷失

——贾平凹长篇小说《极花》论^①

《极花》只有十六万字，可能是贾平凹长篇小说中字数最少的一部。2016年出版后，一直没有大的反响。但我认为，这是一部值得重视的作品，它所呈现的内容和作者的伦理关怀，都值得深度研读。作品以拐卖妇女事件切入，真正指向的是农村男性的婚姻问题，关注的是城市挤压下农村凋敝的现象。在小说中，贾平凹怀着深厚的乡土情怀，为凋敝的农村唱了一曲挽歌。不过，他却忽视了被拐妇女的尊严与自由。他是基于男权视角和农民立场书写拐卖妇女这一重大社会问题。可以说，也是在家文化的视角之下，展开自己的农村书写。

一、男权视域下的女性叙事

《极花》的叙事极为讨巧，看来也是贾平凹认真考虑过的。小说并未采取全知叙事视角，而是从一个被拐女子胡蝶的角度展开叙

^① 此文系杨光祖、耿玉曼合著。

述，将她的自身经历与心路历程诉诸笔下。胡蝶是一位初中生，算有文化的被拐妇女。她既是故事主角，又是叙事者。这就使得小说有了某种自传的意味，给读者身临其境的感觉，容易进入被拐卖妇女的内心，写出一段残酷的真实。

胡蝶作为被拐的妇女，从被拐卖到乡村，售卖给农民，到囚禁于窑洞，强暴后生子，计划逃离等，这一切的一切，她亲历着，也诉说着。对于读者来说，胡蝶即我，我即胡蝶，看她所看，听她所听，极易感同身受，达到情感共鸣。但是，胡蝶因为身份的特殊性，被囚禁在窑洞内，失去了人身自由，她只能透过窑洞的窗户，那四十八个格子来窥视、观察外部世界，所以她的叙述视角是极其有限的。在这种情况下，能不能把人物写活，尤其是对于这样一个复杂可怜的被拐女子，让她真实起来、立体起来，就十分考验作家的功力。然而，作家虽然使出了百般手段，胡蝶还是有些不真实，就像她的名字般虚幻缥缈。在小说里我并没有看到一个真实的被拐妇女，更没有进入到她的内心深处。虽然贾平凹在后记中说：“其实不是我在写，是我让那个可怜的叫着胡蝶的被拐卖来的女子在唠叨。”^①但事实上，小说里胡蝶所说的话，似乎还是贾平凹的话。我们听见的是贾平凹的声音，而不是小说人物的声音。或者说，小说没有处理好叙述人和作者的关系，叙述人在某种意义上被置换成了作者。但其实，在小说里，叙述人与作者并不是一个人。在那些优秀的文学作品中，作者并不会跳出来说话，而是让人物去说，说什么和如何说都是人物自然而然地选择，并不是作者控制，甚至强加

① 贾平凹：《极花》，人民文学出版社，2016年，第211页。

上去的。如若这样，那就会导致人物没有自己的血肉情感，只是作者自说自话、借尸还魂的傀儡而已。

多年前，我曾撰文认为，“贾平凹小说里的人物，都几乎不会说‘自己’的话，也不会‘自己’‘说话’，都在说着贾平凹的话。不管什么人，不管他们说什么话，都是贾平凹的话”。^①《带灯》中的乡镇女子带灯如此，《山本》中的陆菊人如此，《极花》中的被拐女子胡蝶亦是如此。可以说，胡蝶自始至终都是贾平凹自我言说的工具，是他臆想出来的形象。在其中，我们看到的并不是一个被拐女子的悲惨境遇和精神挣扎，而是贾平凹的自说自话。说到底，贾平凹还是在以男性立场，去描写想象中的女性。他从来不会以心换心地从女子的角度想问题，而是将自己的思想、情感强加到人物的身上。所以即便小说采用的是第一人称叙述方式，以“我”——即被拐女子胡蝶的视角出发，但归根结底还是一种男权视域下的女性叙事视角。

胡蝶是被拐卖来的，是圪梁村的外来者。小说从她的视角出发，叙事自然而然带有一种探寻的意味。从陌生到熟悉，从厌恶到好奇，胡蝶带着我们，从内向外，由表及里，一步步对这里的环境、人事、风物、习俗进行窥探的同时，也对自己的困境予以审视。但是胡蝶毕竟被关在窑洞里，哪怕后面生子后，她也不能随意地自由行走，随时在黑亮一家，甚至村人的监视之中。那么，这种以当事人为叙事人的选择，就使得小说视野比较狭窄，对于拐卖妇女这么一个重大的社会题材的深度开掘，就有障碍。虽然在小说

^① 杨光祖：《修辞并不是一个简单的技巧问题——评长篇小说〈带灯〉》，《中国现代文学研究丛刊》2014年第6期。

中，贾平凹为了弥补这种叙事视角的有限性，在具体技巧上下了功夫，将虚实结合、灵肉分离等方法运用其中，看似在一定程度上丰富了叙事。但小说却忽略了极其重要的一点，那就是对人物心理的把握与刻画。

《极花》似乎很不在意心理描写，更多是转述别人的话。第二章“村子”的叙事便是如此。这一章共用了九个“黑亮说”，黑亮对胡蝶说贤惠的母亲、命苦的父亲、神叨叨的麻子婶、颇通人性的动物，说窑洞的风水、东沟岔暖泉、杂货店，说血葱的种植与旺盛、极花的繁荣和衰败。这样处理，虽借本地人之口，补充了胡蝶作为限制叙述的不足，对圪梁村的自然人文环境进行了较为直观全面的介绍和描述，却忽视了被拐卖女子的心理。在两人的对话中，表面看胡蝶对黑亮的叙述时常表示出不屑或者质疑，但实际上，黑亮早已经压倒了胡蝶这个叙述者，占据了上风。胡蝶在黑亮这样滔滔不绝的介绍和描述中，心理防线已经渐渐瓦解。尤其是黑亮说出的“待在哪儿还不都是中国”这句话，更是直接击碎了她回家的希望。胡蝶的叫喊与抗议，更像是逞逞嘴能，事实上她已被黑亮裹挟着，逐渐丧失了反抗的意识与心灵的自由。当然，这种丧失，可能也是贾平凹想象的吧。

对胡蝶心理描写的苍白与浅薄，在第三章“招魂”中更为明显。第三章是以“我在想”为叙事核心的。小说连用了六个“想”，我在想我娘，我在想出租大院、我在想小水池……，借助胡蝶的想象和意识的流动，对现实和回忆、如今与过去进行连接，以此展现被拐卖女子的生存困境和精神挣扎。但是小说切入得太浅了，更多的是停留在回忆描述的层面，而不是对人物心理的深入挖掘上。比

如，陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》，那种对人物心理的刻画，真是刀刀见血，读着让人惊心动魄，对人性的挖掘，真是了不得。鲁迅说：“显示灵魂的深者，每要被人看作心理学家；尤其是陀思妥夫斯基那样的作者。他写人物，几乎无须描写外貌，只要以语气，声音，就不独将他们的思想和感情，便是面目和身体也表示着。又因为显示着灵魂的深，所以一读那作品，便令人发生精神底变化。”^①陀氏的伟大，就是写出了“灵魂的深”，让人“一读那作品，便令人发生精神的变化”。鲁迅小说的伟大，也是可以达到这个境界。虽然，他的心理描写绝不会写到一大篇，毕竟他写的是短篇小说。鲁迅还说：“凡是人的灵魂的伟大的审问者，同时也一定是伟大的犯人。审问者在堂上举劾着他的恶，犯人在阶下陈述他自己的善；审问者在灵魂中揭发污秽，犯人在所揭发的污秽中阐明那埋藏的光耀。这样，就显示出灵魂的深。在甚深的灵魂中，无所谓‘残酷’，更无所谓慈悲；但将这灵魂显示于人的，是‘在高的意义上的写实主义者’。”^②巴赫金说，陀氏的小说是“复调”，这是对的。因为有复调，心理描写才能如此深刻，而震撼了读者的心。而贾平凹的《极花》是“单调”，仅仅站在男权的视角书写胡蝶，那写出的能是什么样子呢？所以，鲁迅也说，从水管里流出的是水，从血管里流出的是血。这个是没有办法的事情。

事实上，“招魂”这一章对于胡蝶这个人物的塑造是至关重要的。在其中，胡蝶经历了两次从身体到心灵的戕害与摧残。第一次

① 鲁迅：《〈穷人〉小引》，《鲁迅全集》第7卷，人民文学出版社，2005年，第105页。

② 鲁迅：《〈穷人〉小引》，《鲁迅全集》第7卷，人民文学出版社，2005年，第106页

是胡蝶刚被拐卖时，逃跑失败后被男人们暴力殴打侮辱。第二次则是在村民们的合力下，反抗无果后被黑亮残忍强奸，这也是胡蝶身心屈服的开始。面对如此重要的情节，贾平凹却选择了虚写的方式，两次都利用灵肉分离的技术手法来代替白描。胡蝶的魂儿从身体中分离出来，以旁观者的姿态看着自己的肉体被殴打、被强奸。虽然她的灵魂也在战栗，但却没有办法身心合一地去感受这种痛苦，这无疑削弱了文本的冲击力和感染力。面对强奸，胡蝶灵肉分离，看着自己被一群男人围住，扒光衣服、撕裂尊严。看着自己被黑亮强暴，血流一地。但胡蝶好像只是在“看”，像个旁观者一般去观看肉体惨状，并不是感同身受。哪怕是触及拐卖妇女这类重大社会问题的题材，贾平凹似乎还是只沉迷于写作技术中，不关心具体的个人。我只看到了他用技术制造出来的胡蝶精神分裂的假象，而不是人物内心展现出来的。而且，我觉得这个灵肉分离，更可能是作者的臆想，不是真实的胡蝶所能做到的。这种描写技法貌似很有意思，其实很无情。某种意义上，是一种逃避，对作家叙述伦理的逃避，甚至是一种社会责任的逃避。逃避的同时，还要故意歪曲主人公胡蝶的心理状态。

而且在胡蝶遭受了如此巨大的创伤后，她的精神应该是极度崩溃、陷入困厄的。身体的破败与疼痛，精神的侮辱和打击，被窑洞囚禁的自由，被铁链锁住的尊严，被暴力强奸的身心。对于胡蝶的内心苦痛、精神挣扎，小说只是几笔带过了，反倒把重点放在了麻子婶和她的“小红人”。其实麻子婶也是一个苦女人，几度婚嫁，流落到此。未成年时被强奸后给盐商做了妾，怀孕却被正室设计堕了胎。逃出后跟了一个大她二十岁的军人，但因战争又被迫分离，在

逃难路上儿子也死了。后面来到圪梁村，嫁给了半语子，产下怪胎后再没生育，经常遭受家暴，也无力反抗。如此苦难的经历，如此复杂的女性，却被塑造得那么单薄虚假。贾平凹对麻子婶心理、精神不做深入挖掘与表现，而是借用玄秘的外衣进行包装，让麻子婶有了“剪花娘子”的身份，如神婆一般，去指引着胡蝶逐步屈服，走向深渊。这里，作者叙述伦理的迷失，就非常明显了。鲁迅说：“中国的文人，对于人生，——至少是对于社会现象，向来就多没有正视的勇气。我们的圣贤，本来早已教人‘非礼勿视’的了；而这‘礼’又非常之严，不但‘正视’，连‘平视’‘斜视’也不许。”^①贾平凹在《极花》中，不但不“正视”，而是有点认同这种社会现象。鲁迅说：“中国人的不敢正视各方面，用瞒和骗，造出奇妙的逃路来，而自以为正路。在这路上，就证明着国民性的怯弱，懒惰，而又巧滑。”^②如今重读鲁迅这段话，真是感慨万端。

为了证明被拐的妇女也可以“幸福”地生活，《极花》中，作者让被侮辱、被损害者麻子婶现身说法：“我这一辈子用过三个男人，到头来一想，折腾和不折腾一样的，睡在哪里都睡在夜里。”^③小说中，麻子婶受黑家所托来劝解胡蝶，但是同为女人，受尽苦难，她诉说自己的悲惨遭遇，把伤口揭开，却仅仅是为了让胡蝶放弃自己、屈服于男权的吗？倘若果真如此的话，那与她后面帮助胡蝶堕胎便是矛盾的。既然她是黑家的说客，是村子的服从者，那她不可

① 鲁迅：《论睁了眼看》，《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社，2005年，第251页。

② 鲁迅：《论睁了眼看》，《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社，2005年，第254页。

③ 贾平凹：《极花》，人民文学出版社，2016年，第75页。

能会冒险去帮助胡蝶堕胎的，这是间接“杀人”，是要绝黑家的后。此事件的严重性不言而喻，她不会不知。所以，麻子婶前后的形象是有些矛盾的。贾平凹塑造她，似乎只是当个推动胡蝶转变的工具，不是活生生的人。更令人惊讶的是，胡蝶，这个有文化的被拐卖妇女，听完后偏偏对话语中的反逻辑毫不质疑，反倒还觉得麻子婶有趣，她对麻子婶的苦难没有同情，却因为麻子婶的没心没肺而产生了亲近之感，甚至接受了“小红人”。

你是丢了魂了。

我已经是行尸走肉了。

有了小红人，就能给你把魂招回来。^①

作者在这里说道：“招魂，不知这是什么‘魂’呀？”鲁迅说：“中国人向来因为不敢正视人生，只好瞒和骗，由此也生出瞒和骗的文艺来，由这文艺，更令中国人更深地陷入瞒和骗的大泽中，甚至于已经自己不觉得。”^②

胡蝶也好，麻子婶也好，贾平凹似乎还是在写自己，只不过是借用人物来自我言说罢了。作家对胡蝶心理的刻画甚为苍白，从反抗到认同，从厌恶到融入，胡蝶的形象是割裂的、矛盾的，她的转变是突兀的，缺乏心理动因和内在依据。作家仅仅借用外部那些看似神秘，实则空洞的意象，例如小红人、星野等，来解释胡蝶的转变，这是丝毫没有可信度与感染力的。

^① 贾平凹：《极花》，人民文学出版社，2016年，第75页。

^② 鲁迅：《论睁了眼》，《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社，2005年，第254—255页。

二、写作立场在伦理层面的探讨

巴塔耶指出：“文学，我想要逐步证明，它其实是被重新找回的童年。”^①我们从贾平凹的创作上，可以看到这一点。在《废都》里，他曾经突破了这种限制，撕开了写，肮脏、自卑、挣扎、反抗，都一齐涌出来了。虽然有很多《金瓶梅》等明清艳情小说的深厚痕迹，女性描写也流于面具化、程式化，可以看出他对女性的不理解，甚至不尊重。但他对时代巨变的把握，知识分子的堕落，有着过人的敏感，可谓风起于青蘋之末，一叶落而知秋。这种能力，也是贾平凹作品有艺术魅力的地方。后面的《白夜》《高老庄》，也还有他的血与泪，有他的灵魂的战栗。可惜，很快他就转向了，写那些宏大的题材《秦腔》《古炉》，似乎要解读当代中国的巨变。他有一本自传《我是农民》，有人批评他矫情，我倒不觉得。他如果只是从一个农民的角度思考问题，自然无法超越。

《极花》讲述的故事，可以说比较敏感，是对拐卖妇女的思考。虽然小说是从被拐妇女胡蝶的视角出发，但他还是站在农村一个光棍的立场上思考和书写的。正如《极花》封底简介所说的：“作品从拐卖事件入手，其最终指向是当下中国最为现实的贫困农村男性的婚姻问题。”^②当然，这无可厚非，但关键是不能因为关注男性的婚姻问题，就可以让女性作为牺牲。2016年《极花》出版后，贾平凹在接受媒体采访时曾说：“这个人贩子，黑亮这个人物，从法律角度

① 张生：《通向巴塔耶》，南京大学出版社，2020年，第305页。

② 贾平凹：《极花》，人民文学出版社，2016年。

是不对的，但是如果他不买媳妇，就永远没有媳妇，如果这个村子永远不买媳妇，这个村子就消亡了。”^①猛一看，他似乎颇有菩萨心肠，对底层的男子，那些娶不到媳妇的最底层的男子的关心。这当然没有错。但反过来，对女性呢？难道女性在他眼睛里，就是满足那些男子的性工具吗？他还抱怨胡蝶这样的女子不注意保护自己，被人拐卖，也是咎由自取。《极花》中的这种伦理缺失，显而易见。

巴塔耶认为，文学本质上是作家或诗人对自己并未丧失的孩童性的一种表达。同时，他也强调了文学所具有的越界的特点。^②可惜，贾平凹的“孩童性”好像已经找不见了，他过早地长大了。他被他的时代过早地规训了，他童年的眼光，已经是一个农村大人的眼睛。后来虽然上了大学，进了城市工作，但似乎并没有变化。这种“眼睛”在他后期的作品中，表露无遗。《极花》就更清晰了。我也来自农村，读他的《极花》也能理解他所站的立场。但反过来，我们要想一想，女子不是人吗？农村里的男人找不到妻子，确实是一个社会问题，我们需要关注，但不能说，他们拐卖妇女，就合情合理。这样的立场是存在很大问题的。

贾平凹站在农民立场上，对乡村变化的反思是深刻且触目惊心的。他在小说中借农民黑亮之口表达对城市的控诉：“现在国家发展城市哩，城市就成了个血盆大口，吸农村的钱，吸农村的物，把农村的姑娘全吸走了！”^③城市繁荣的外衣遮蔽了贫困的乡村，也遗忘了那群乡村里的男人。因此，阅读小说，我们的感情比较复杂，一

① 张知依：《贾平凹为拐卖辩护？“不买媳妇这村子就消亡了”》，《北京青年报》2016年5月7日。

② 张生：《通向巴塔耶》，南京大学出版社，2020年，第305页。

③ 贾平凹：《极花》，北京：人民文学出版社，2016年，第9—10页

方面，我们恨人贩子，同情被拐妇女。但另一方面，我们也同情那些接受拐卖妇女的村民，那些穷到极点的山民。毕竟他们也有娶媳妇的基本人权，但又合法娶不上，于是就有了拐卖妇女的市场。贾平凹说：“城市里多少多少的性都成了艺术，农村的男人却只是光棍。”^①这个话，虽然也存在很多问题，包括偏见，但也不是没有一点道理。

在人口拐卖中，双方人都是可怜人，作为一位作家，你如何言说？这个分寸，极难掌握。而且你能说到什么层次，说到什么深度，更是最关键的。如果只是简单地叙述一个故事，那和新闻记者的报道就没有什么区别。作家的杰出，就是要从新闻报道的那个地方起步，努力走下去。文学就是要“越界”，对一些司空见惯的社会问题，做深度的思考和呈现。否则，要我们作家做什么呢？

作家要敢于对自己出身的阶层进行剖析，就像鲁迅一样，反戈一击。巴塔耶说：“越界所必需的勇气是人的成就，尤其是文学的成就。文学的优先行动是一种挑衅。真正的文学是富于反抗精神的。真正的作家敢于违抗当时社会的基本法则。文学怀疑规律和谨言慎行的原则。”^②这段话说得多好呀。我曾经说，文学就是挑战一切可能性。《红与黑》《呼啸山庄》《包法利夫人》等，都是如此。卡夫卡、乔伊斯、伍尔夫等的小说，莫不如此。《极花》就是站在落后乡村最底层的那些光棍的立场上去书写的。这种写作，没有“挑衅”，更缺少些许反抗精神。雨果当年还说：“在绝对正确的革命之上，还有绝对正确的人道主义。”

① 贾平凹：《极花》，人民文学出版社，2016年，第206页。

② 张生：《通向巴塔耶》，南京大学出版社，2020年，第305页。

“我关注的是城市在怎样地肥大了而农村在怎样地凋敝着。”^①小说里，贾平凹从被拐卖妇女胡蝶入手，建构了城市的出租大院，和贫瘠的西北坨梁村两个叙事空间，其中到处充斥着繁荣与衰败、现代与落后之间的矛盾。费孝通曾说：“中国都市的发达似乎并没有促进乡村的繁荣，相反的，都市的兴起和乡村的衰落在近百年来像是一件事的两面。”^②确实，城乡发展悬殊、矛盾尖锐是现实问题，需要关注。21世纪以来，乡土文学中触及此现象的作品也不在少数。贾平凹能敏锐感知到时代的变化、乡村的衰落，并且触及城乡矛盾中的拐卖妇女问题，是有心的。但是仔细读完小说，会发现他似乎还是局限在那个小山村里。他说：“拐卖是残暴的，必须打击，但在打击拐卖的一次一次行动中，重判着那些罪恶的人贩，表彰着那些英雄的公安，可还有谁理会城市夺去了农村的财富，夺去了农村的劳力，也夺去了农村的女人。谁理会窝在农村的那些男人在残山剩水中的瓜蔓上，成了一层开着的不结瓜的谎花。或许，他们就是中国最后的农村，或许，他们就是最后的光棍。”^③从中，我们可以感受到贾平凹对农村的深厚感情，他对乡村男人婚姻的关怀，对乡土文化衰落的惋惜与失落。这是值得肯定的。但是，他认为农村的凋敝是城市的剥夺，他站在农民立场上，以二元对立的思维去审视拐卖妇女中暴露的城乡矛盾这类尖锐问题，是有些偏颇的。我总认为，作为作家，看问题时要站位高一些，这样才能“会当凌绝顶，一览众山小”。如若刚开始，就把自己放低，囿于个人立场中，就会

① 贾平凹：《极花》，人民文学出版社，2016年，第207页。

② 费孝通：《乡土中国》，上海人民出版社，2006年，第126页。

③ 贾平凹：《极花》，人民文学出版社，2016年，第207页。

桎梏于此，流于表面，自然也无法写出深刻的东西。文学写作是要敢于“越界”，关注远方的。鲁迅说：“无穷的远方，无数的人们，都和我有关。”^①这种境界、勇气，贾平凹是缺乏的。他的眼光似乎只在那个村子里面，在那群光棍身上。而女性的尊严、自由，生命的创伤，精神的挣扎，他是不太在意的。

在《极花》中，贾平凹站在农民立场上去思考和书写，无形中却将人性伦理悬置了。贾平凹将情感放在自己的乡民身上，不自觉地进行美化。他将笔墨着重于乡村风貌与被抛弃上，而无视被拐卖妇女的命运、情感、尊严、自由，将女性被拐卖的伤痛苦难，美化为其认同乡村的过程。这是一种伦理缺位的书写。在落后偏僻的圪梁村，男女比例严重失衡，就如同旺盛的血葱与贫瘠的极花。尤为突出的是，乡民们对于香火中断、断子绝孙的极度恐慌，和对于生儿育女、传宗接代的执念。

《周易》曰：“天地之大德曰生、生生之为易。”这种“生生之德”是中国文化传统的特色所在，体现着中国百姓的普遍心理。它指向的是生命的创造力和连续性。生儿育女、无后为大，仿佛是中国人生来便有的责任，可以说这种“生生”思想早已渗透在每一个中国人的血液之中。“不孝有三，无后为大”的思想在当代依旧生命力旺盛。所以，村民们为了传宗接代，可以不择手段，罔顾法律道德。《极花》中便是如此。黑亮家为了不让根脉断裂，不惜花费重金买来被拐卖的胡蝶，为家族延续香火、传宗接代。为了达到这一目的，他们将胡蝶囚禁在窑洞，甚至用铁链将其锁住。而在胡蝶企图

^① 鲁迅：《这也是生活》，《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社，2005年，第624页。

逃跑，又被抓回后，她面对的是无尽的暴力和侮辱。村里的男人们兽性毕露，像动物般围住她，啃食她、侮辱她。“立刻脸上有了巴掌扇动，像泼了辣椒水，像烧红的铁在烙，像把脸上的肉一片一片打了下来。……头发被踩住，揪下一撮又揪下一把，发卡没有了，耳朵拧扯拉长，耳环掉了下去。……胳膊上，后背上，肚腹上开始被抓，乳房也被抓着，奶头被拉，被拧，被掐，裤子也撕开了，屁股被抠。”^①乡村男人们对城市的仇视，对女人的渴望，膨胀难解的性欲，根深蒂固的贫瘠，低人一等的卑微，断子绝孙的无奈，都通过疯狂的暴力发泄出来。被拐妇女的噩梦，是她们面对的不仅是一家人，而是全村人，他们用内部血缘、亲情，编织起来了一张密不透风的网。“你跑呀，跑呀，也不问问有哪个买来的能跑出过村子?!”^②这句话更是直接点出了被拐妇女无法逃离罪恶深渊的原因。

女人也是人，生育不是她们的使命，她们也有自己作为人的权利、尊严和自由。这一点，作家似乎没有考虑到。他在小说里，对村民的描写，过于同情，甚至热爱，无形中对落后乡村的农民们进行了美化。那么被拐的妇女呢？她应该在什么位置？我不知道，在作家心里，这个被拐卖的女子“胡蝶”，有多少分量？他是不是觉得，胡蝶为这个山村牺牲，为那个村民生儿育女是很伟大的事情呢？作为女性，她的尊严，她的人格，她的自由，作家考虑过没有呢？

① 贾平凹：《极花》，人民文学出版社，2016年，第37页。

② 贾平凹：《极花》，人民文学出版社，2016年，第37页。

三、作品哲学叙事探讨

伟大的小说，都是充满哲思的，甚至可以说，都是有非常成熟的哲学叙事。比如德国歌德的《浮士德》，托马斯·曼的《魔山》，都是极富哲学思辨的。甚至托尔斯泰的《战争与和平》，雨果的《悲惨世界》这些现实主义小说也是。雨果在《悲惨世界》里，对拿破仑的思考，可以说对以后的历史学家都影响深远。中国的小说《红楼梦》，渗透着儒道释思想，让人百读不厌。贾平凹一直想学《红楼梦》，学习曹雪芹那种虚实结合的创作手法。他在《废都》《土门》《怀念狼》，都尝试过一虚一实的写法，但都不成功。后来在《秦腔》《古炉》等小说中，更是想通过学习《红楼梦》的细碎的写法，写出更宏大、更深厚的东西。我们看到的他的长篇小说，《废都》之后十部长篇小说，可以说写法上有了细碎，但依然没有哲学。那种哲学叙事，是无法做到的。

其实，虚实结合里，“实”容易做到，“虚”是最难的。就说语言，用好实词不容易，但还可以努力，但关键是虚词的使用，这个才是真功夫。鲁迅，就很擅长此道。他的语言拗折，耐品，就是虚词的使用很纯熟。《红楼梦》的生活细节的描写很吸引人，但那个太虚幻境，那些奇人，如空空道人等的出现，却是小说的精魂，真正难以为人所及。贾平凹看来是很向往这个写法，多次模仿。但这个不仅仅是技法的事情。用中国古代哲学来说，就是要得道。得道的人，才可以到达这个境界。而要得道，肯定需要直心。庄子说的“心斋”“坐忘”，就是修行抵达道的方法。曹雪芹即是一位得道的高

人。古人讲，从事文学艺术的人，最怕俗。百病可医，唯俗难医。

用王阳明的话说，致良知，这是关键。也就是说，仁者以天地万物为一体。如果一个作家，没有一颗仁心，那怎么能创作出伟大的作品呢？贾平凹曾经对记者说：“这个胡蝶，你不需要怪她吗？你为什么这么容易上当受骗……”^①当年看到这样的对话，我一时呆住了。作为当代非常优秀的作家，面对这种犯罪行为，竟然可以如此解释？他难道已经没有起码的共情能力了吗？其实，退回一步，也就可以理解作家的选择了。他是站在家文化的角度进行书写。家族本位的家文化，其实还是一种丛林原则，“五四”对这种文化的批评是深入、中肯的。可惜，到21世纪了，很多国人还停留在这个阶段，可见启蒙之难。甚至包括一些留学回来的西方哲学的研究者，近几年也都开始歌颂这种压抑人性，无视个人的文化。比如孙向晨的《论家：个体与亲亲》，但他还能坚持现代立场，认为“在现代中国谈论‘家’的问题不能忽略现代文明的积极成就，中国文化传统的复兴也离不开现代文明的洗礼”。^②笑思的《家哲学——西方人的盲点》，就直接认为，提倡个体，忽视家文化，是西方人的盲点了，他还说：“事实上，人是家庭动物，人性源出于家。”^③我曾经说，批评“五四”，是需要资格的。

小说开篇，从胡蝶与老老爷的夜空对话切入，看似营造出了一种神秘缥缈的意境，但实则是故弄玄虚、掩盖罪恶。夜里，黑家父子去参加乡村的丧事，家里只剩下被囚禁在窑洞内的胡蝶，与坐在磨盘上监视她的老老爷。胡蝶不痛不痒地叙述着，虽然叫嚣着要回

① 张知依：《贾平凹为拐卖辩护？“不买媳妇这村子就消亡了”》，《北京青年报》2016年5月7日。

② 孙向晨：《论家：个体与亲亲》，华东师范大学出版社，2019年，第348页。

③ 笑思：《家哲学——西方人的盲点》，商务印书馆，2010年，第2页。

到城市，谋划着逃走，但看起来好像只是嘴上说说而已。实际上一点行动都没有，以至于老老爷说了几句玄乎的话便将她唬住了，甚至自己将自己的文化身份先行解构掉了。胡蝶是被拐卖的，但不愿让人说自己有文化，她嘴上说着讨厌老老爷，转头却立马换了脸色，柔声细语地请教问题，以好学晚辈的姿态与老老爷进行了一场关于星的对话。

地下一个人，天上一颗星。

那我是哪颗星？

从窗口斜着往空中看，那里倒扣的一个锅，锅里有无数钉，银光闪动，我数了一遍，又数了一遍，数目都不相同。

你肯定不是那闪动的星，我也不是，村里所有人都不是，我们的星只有在死后滑脱时才能看到。

我偏要看哩！

咯，咯。

我偏要看！

那你就在没有明星的夜空处看，盯住一处看，如果看到了就是你的星。

白皮松上空是黑的，我开始在那里看，默默叫道：我会是一颗什么星呀，为什么就这样悲惨？我的眼睛已经疼起来，脖子上的骨节在嘎巴巴地响，那一处仍是黑漆漆的，没有星。

是不是我的星在城市里才能看到？

在哪还不都在星下啊，胡蝶。^①

① 贾平凹：《极花》，人民文学出版社，2016年，第12—13页。

在这里，我感觉胡蝶根本就不像一个被拐卖的妇女。她的反抗、挣扎、痛苦，我没有看到，反倒是很做作，像在演戏，有种自作聪明的感觉。而老老爷作为村子的权威长老，表面上以星宿为意，如同智者一般去指引胡蝶，其实是利用权力在规训着她，令她服从、留在乡村。所以这场对话看似很有哲思，实则是一种无聊和对人间冷暖的无视。它将冲突和矛盾淡化，将女性的苦痛困境忽视，用玄思的意境来掩盖拐卖的罪恶。而那句“在哪还不都在星下啊”，更是矫情之外，更多冷酷，和无情。如果说这样的叙事也是哲学叙事，那也只能是缺乏良知的伪哲学叙事。

贾平凹以此开篇，用星的意象作引，在后续章节中，胡蝶与老老爷依旧是围绕着“星”展开了多次对话。老老爷不断指引着胡蝶寻星，胡蝶竟也将寻星当作了自己的救赎之路。而当胡蝶被强暴，以至怀孕后，小说也自然而然地安排她寻到了星。

我往回走，走过白皮松，白皮松的乌鸦往下拉屎，我担心着屎溅在我身上，就拿眼睛往树上看着，可就在我看着的时候，透过两个树股子的中间，突然间我看到了星。

我那时心里却很快慌起来，我就是那么微小昏暗的星吗？这么说，我是这个村子的人了，我和肚子里的孩子都是这村子的人了？命里属于这村子的人，以后永远也属于这村子的人？我苦苦地往夜空看了多么长的日子啊，原来就是这种结果吗？！^①

被强暴怀孕的胡蝶看到了星，便认定自己和孩子是属于村子的

① 贾平凹：《极花》，人民文学出版社，2016年，第123—124页。

人了。也就是开始认命了。这像是一个有文化的被拐妇女吗？她想的不是如何逃离出去，获得自由，反倒一直在寻星，拼命地在这个农村寻找一种可笑的归属感。寻到后，胡蝶突然从心理到身体上都屈服了，主动索爱，甚至痴迷性爱。她积极融入乡村，甚至梦境中逃离后，又再度回归。对此，先不说这样设置的任意性、刻意性、非人性，难道这么一个随意的、毫无逻辑的意象，就能够支撑起胡蝶从心理到身体的转变吗？就能将她所受到的暴力、侮辱、摧残一笔勾销吗？要知道，胡蝶毕竟是一个人，是有自己的思想的。她被拐卖、被囚禁、被强暴，失去自由尊严，从身体到心灵，饱受折磨，她内心的痛苦和挣扎呢？我看不到。作家不去深入胡蝶的内心，对其心理进行探究和解读。只是借助这虚假的意象，以“寻星”来代表胡蝶找寻自己的过程，用寻到星来给她从反抗到融入乡村的精神支撑，实在没有说服力。海德格尔说：“只有通过这种被存在本身逼迫的困境，人类存在者的本性才会向我们开启。”^①可惜，贾平凹面对胡蝶的“困境”，没有深入挖掘下去，而是轻易地跑掉了，他没有直面这种“困境”。于是，“人类存在者的本性”，也就无法“向我们开启”。其实，这不仅是贾平凹一个人的问题，是当代作家的普遍问题。百年前的《红楼梦》，曹雪芹对于女子的尊重与爱，至今让人感动。他对自己笔下的一个丫鬟，都是很尊重的。当代也有陈忠实在《白鹿原》中对田小娥女性意识的挖掘与观照。当然，贾平凹毕竟来自农村，也不是丝毫不知被拐妇女的痛楚。他在《极花》后记说：“怎么就有拐卖妇女儿童的呢？社会在进步文明着，怎么还有这样的荒

^① 张祥龙：《家与孝：从中西间视野看》，生活·读书·新知三联书店，2017年，第29页。

唐和野蛮，为什么呢？”^①但他也是矛盾的，他的立场更多地在男性这边，同样在后记里，他再三为那些落后地区的光棍们呐喊和辩解。认为再卑微的生命，也有生育的权利。他控诉城市的发展夺取了农村的一切，包括女人，“或许，他们就是中国最后的农村，或许，他们就是最后的光棍”。^②是的，中国农村的凋敝，是值得同情和理解的，那些光棍，同样也是社会的弱者。但作为一名作家，一位知识分子，思考问题应该更深入一些。

顺便说一句，贾平凹的长篇小说基本每部都有一个后记。这些后记文字漂亮，是不错的散文。我曾经说，他一定要写一个后记，某种意义上说明他的小说不成功，文本本身不自足，还需要作者跳出来，亲自再来给读者交代几句。我多次希望他的下一步长篇小说没有后记。但我看最新的《秦岭记》，还是有一个后记。就《极花》来说，这个后记，对小说的解读，就有很大干扰。小说里的胡蝶，结尾时并没有被解救出来。而后记里说到胡蝶的原型，被公安救出来后，又回到了那个被拐卖的小村子。于是，就让很多读者，把两者混淆了。

在小说《极花》中，我们看到圪梁村的村民们，老老爷、麻子婶、黑亮一家都是那么朴实善良。老老爷是村里的权威长老，他识字有文化，掌管村里事务，受人尊敬。麻子婶是受尽磨难后，得了神指点的剪花娘子，神叨，却豁达。黑亮一家则被塑造得更为淳朴。手艺精湛、为村子义务篆刻石像的黑亮爹，眼盲，却辛勤劳作的黑亮叔，尤其是“买主”黑亮的形象，好像集合了农民的所有优

① 贾平凹：《极花》，人民文学出版社，2016年，第205页。

② 贾平凹：《极花》，人民文学出版社，2016年，第207页。

点，美好得有些不真实。黑亮拥有全村唯一一辆拖拉机，经营着杂货店。乐于助人、重情重义，对于胡蝶也似乎不错，为她买白面馒头，耐心同她讲话，面对胡蝶的辱骂也不生气，甚至听话得睡在地上，不逼迫胡蝶发生关系。在胡蝶逃跑失败被暴力殴打时，他却像个救世主一样，将胡蝶解救出来。甚至黑亮强暴胡蝶的场景，作者也费尽心思去美化他，设计他是喝酒吃了血葱，受到乡人怂恿才做的，而在他得手后，也立刻表示不再囚禁胡蝶。看得出，贾平凹将自己所有的情感都投射到了这群乡民身上，丝毫没有考虑被拐女性的尊严和自由。所以与这群被美化的农民相比，贾平凹塑造出来的被拐妇女胡蝶却显得那么虚伪做作，似乎她的被拐卖是她咎由自取，能够被拐卖到这样的山村，这样的人家，也是她的造化。

戴锦华说：“作为商业化大潮的首当其冲者——女人，他们不仅仍是中国社会现代化的主体与推进者，而且无可回避地成了商业化的对象；商品社会不仅愈加赤裸地暴露了其男权社会的本质，而且其价值观体系的重建，必然再次以女人作为必要的代价与牺牲。”^①胡蝶生于农村，来到城市打拼，她学城里人讲话、走路，买高跟鞋、穿小西服，从外表装扮入手，企图摆脱自己乡下人的身份，融入城市。因为想赚钱不慎落入人贩子的手中被拐卖到圪梁村，沦为了村民的性工具和生育机器。胡蝶的遭遇是令人同情、心痛的。但是，作家却没有给予这个可怜的被拐妇女一丝同情之理解，甚至还批评她容易上当受骗。在作家笔下，好像胡蝶被拐卖是因为她虚荣、自私，来到农村是净化自己的身体和灵魂的。被拐

^① 戴锦华：《涉渡之舟》，北京大学出版社，2007年，第375页。

卖、被囚禁、被强暴似乎只是她成长的必经之路，在这条路上，有指引她寻星的老老爷，有善良疼爱她的黑亮一家，有为她招魂安心的麻子婶，有安慰陪伴她的訾米，还有上天赐予她的儿子。而当她梦中被解救回到城市，面对的却是舆论的压力，社会的谩骂，亲人的指责。最后，忍受不了非议的她又回到了那个被拐卖的地方，那个囚禁她，强暴她，由窑洞和锁链封闭出的罪恶之地。作家叙述的这种情况，也不是没有。有些被拐的妇女，被解救后，还是愿意回到被拐卖的地方。一则，可能她被拐卖的地方，比她原来的地方各方面条件要好一些；二则，可能男方对她还是不错的，比较尊重；三则，有了孩子，女人就不忍离开了，这是母性的自觉。但这种情况，要交代清楚，逻辑上要能讲通。胡蝶就不是这种现状，从小说对她的叙述，这种结局，是无法逻辑自洽的。更多的是作家的一厢情愿而已，是一种不成熟的叙述而已。其实，整部《极花》，基本就是作家的呓语。

贾平凹尽力美化圪梁村，丑化城市的做法，让人感到他的苦心。将被拐卖的罪恶用虚假的乡土情怀进行遮掩，将女性失去尊严、自由的苦痛包装成找寻自我、认同、融入乡村的过程。这样的叙述，就凸显了作家叙述伦理的缺失。而这样的所谓哲学叙事，也仅仅是伪哲学叙事而已。鲁迅评论陀思妥耶夫斯基的小说时，曾说：“他把小说中的男男女女，放在万难忍受的境遇里，来试炼它们，不但剥去了表面的洁白，拷问出藏在底下的罪恶，而且还要拷问出藏在那罪恶之下的真正的洁白来。”^①这才是真正的苦难书写，

^① 鲁迅：《陀思妥夫斯基的事》，《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社，2005年，第425页。

是一个伟大作家之所为。

众所周知，农村是有很多道德高尚的人和很多人性绽放出耀眼光芒的人。他们对这种拐卖妇女的现象，有时候出于乡间伦理无法挑战，但却是完全不认同的。有些还会偷着把人放走的。他们有起码的以心换心的能力。他们会想到如果是自己的女儿，他们是会肝肠寸断的。但是《极花》中却没有，不论是权威智慧的老老爷，还是颇具神性的麻子婶，他们仿佛只有一层人皮，没有人心。他们用充满“哲思”的话语、“神性”的行为，去“滋养”着被拐妇女胡蝶。这种叙事的严重人性断裂，是值得重视的。

巴塔耶认为，作家或诗人就是希望把自己带到尽可能远的地方的人，即愿意和勇于挑战死亡的人。他们的任务就是把“远方的经验”带回给大家，以让更多的人能够在文学作品中走得尽可能更远一点，以分享作家或诗人的至尊的体验。^①有些伟大的作家，为了走得更远，甚至“触碰隐含在其背后的死亡的禁忌。”^②这样的作家是让人尊敬的，因为通过写作，他们获得了自己的“至尊性”。

“敢于挑战死亡以追求人生的‘强度’的人总是很少。”^③但鲁迅、米什莱、波德莱尔等皆是。真正的作家，是可以挑战自己，敢于踏上这个征途。

贾平凹不是没有这个可能，但他在《废都》后止步了，而且大踏步地后撤。杰出的作家，是通过写作改变自己，抹掉自己身上的奴性，达到一种自由书写的境界。

① 张生：《通向巴塔耶》，南京大学出版社，2020年，第299页。

② 张生：《通向巴塔耶》，南京大学出版社，2020年，第299页。

③ 张生：《通向巴塔耶》，南京大学出版社，2020年，第299页。

侠客 革命 女性

——马步升长篇小说《刀客遁》论^①

21世纪以来，马步升沉迷于长篇小说的创作，已经出版了6部作品。最近敦煌文艺出版社隆重推出了他的“江湖三部曲”：《青白盐》《野鬼部落》《刀客遁》。这三部作品都与“江湖”有关，都与“侠义、侠客”有关，都与“革命”有关，可读性强，思考幽深，视野宏阔。其中《刀客遁》一反他之前的长篇小说基本以他的故乡庆阳为背景的惯例，把故事发生地移到河西走廊的甘州，即今天的张掖市。这也是一个很大的变化。我们知道，他对河西是很熟悉的，多篇散文名作都与河西有关，比如《鸠摩罗什的舌头与法种》。

毫无疑问，马步升是一位实力派作家，他早年的中短篇小说在中国文坛留下了深深的一笔，如《哈一刀》《鱼蛋蛋的革命行动》《老碗会》等都获得多个奖项。其中《哈一刀》《沙漠红》就是武侠小说，当年发表时，名动文坛，至今还被很多人怀念着。我曾经多次说，马步升身上有一股匪气。他走路宛如螃蟹，横行霸道，目中无人，写起文章来，也是洋洋洒洒，天上地下，唯我独尊，真有大

^① 此文系杨光祖、刘梦琪合著。

侠风范。他喜欢静，但更喜欢动，一天四季基本都在天南海北行走。江湖，对他来说，既在身外，也在身内。所以，创作出这样的三部曲，也是意料之中的事。

马步升的创作（小说、散文）始终锁定在西北之地，他喜欢这种“绝地之音”，这里似乎更能安放他不安的灵魂，他跑多远，最后只有在这块土地上，他才能写出自己的东西。他对于西北的历史文化有着一份特殊的感情，曾撰有《走西口》《兵戎战事》等学术随笔，也有专门谈侠文化的专著《刀尖上的道德》。所以，《刀客遁》也是马步升必须完成的一部作品，也是顺理成章的一部作品。故事的发生地——甘州，历来是西北军事重镇，也是河西走廊的重要节点，就是这么一个道不尽传说，说不尽情缘的地方成了近代风云变幻的是非之地。小说中的刀客、美人、家族、会党组成了一个一遇风云便化龙的大江湖。

马步升以武侠文化作底色、西北近代历史为框架将这段晚清的民间故事揉为一体，雕刻出了长篇小说《刀客遁》。在《刀客遁》中，侠文化是其主要展现的方面，充分显露了作者马步升对于西北历史文化、侠文化的精深研究。不仅如此，作品中的人物形象塑造也是一大亮点，马步升通过大量的心理活动描写，塑造出了一些真实可亲、鲜活生动的人物形象。此外，马步升在作品的故事主题上也花费大量心血，主题多义，情节丰富，读来带有天然的沙砾感。

一、恣肆张扬的侠文化

清朝末年，风云际会，家国情仇，侠士之风忽然兴起。“鉴湖女

侠”秋瑾慷慨赴死，变法流血第一人谭嗣同，“我自横刀向天笑，去留肝胆两昆仑”。就连日后成为汉奸的汪精卫，在年轻时也颇有侠气，当年的“引刀成一快，不负少年头”，也曾激动过很多年轻的心。可见当时此风之盛。

《刀客遁》中的主人公杨修平是一位留洋学生，也是一位会党成员，虽不会武功，但颇有侠气。与当时的知识分子一样，他也有一种强烈的家国情怀，有担当，自愿效力社会，报效祖国，所以努力寻求各种办法实现心中正义。当然，侠客自然多情，柳亚子《周烈士实丹传》说：“余观烈士生平，盖缠绵悱恻，多情人也。”小说里的他周旋于几位美丽的女子之间，自有他的翩翩公子相，也不乏留洋学生的魅力，留下了一段段让人慨叹、唏嘘的情事。

龚鹏程认为，“侠是一个或一种行侠仗义、不畏权势的人物，常在国法及社会一般规范之外行动，以迅速、有效、有力的方式，达到济困扶危、主持公道的任务，并使人兴起快意恩仇的美感和快感。因此，在社会和人性层面，侠通常被视为公义的维护者”。^①从这个定义来看，杨修平的行为绝对称得上是一个“侠”。杨修平对于中国的未来从来没有绝望，他回国之后，努力兴办新式学堂，并且亲自担任学校的校长，主管校务。他公私分明，绝不动用一笔学校的资金。并主动希望学校财务由两人共管，两人签字才有效。他全身心扑在教育上，通过教育这种方式来达到“迅速、有效、有力”地“达到济困扶危、主持公道的任务”，竟然有意或无意地忘记了自己的“革命”使命，以至于被谴责和追杀。这里也有一种对“侠”

^① 龚鹏程：《侠的精神文化史论》，山东画报出版社，2008年，第24页。

的反思和质疑。因为他发现，重要的问题不是暗杀，而是启迪民智，让民众走出愚昧。

而杨修平能够利用刀客决战规则的漏洞智胜两派刀客，然后将这些人发展为自己能够掌握的武装力量，显示他作为革命青年的超人之处，结交江湖力量，为革命积蓄力量。他超越“侠”而进入了一个更大的领域，那些侠客情愿为他所用，也说明了他身上“革命”的力量。革命虽然借助侠客，但毕竟超越了侠文化，是一种现代文化。留洋归来的革命青年杨修平深懂侠客文化，也濡染了西洋文明，他的现代意识让他在河西走廊掀起了革故鼎新的变革。比如，利用所学的水利知识建设了一个小型水坝，平息家族纷争；兴办教育，开启民智等。

鲁迅先生在《流氓与文学》中说：“流氓的造成，大约有两种东西：一种是孔子之徒，就是儒；一种是墨子之徒，就是侠。这两种东西本来也很好，可是后来他们的思想一堕落，就慢慢地演成了流氓。”^①鲁迅先生从先秦文化的源头出发，来探寻侠文化的流变。王彬彬也有这样类似的评论：“侠，是中国历史上流氓的起源之一。后来的流氓，仍然不同程度地保持着所谓的‘行侠仗义’之风。一方面杀人越货、无恶不作，一方面却又打抱不平、见义勇为——这两种行为奇妙的并存在中国的流氓身上。”^②我们阅读《刀客遁》，其中的一些刀客，他们的行为确实如此。比如祁连鹰的“性侵”沙漠红，他与甘州守备小妾柳知杨偷情，之后柳知杨怀上了他的孩子，

① 荣太之：《鲁迅在同文书院讲演的〈流氓与文学〉的新发现》，《鲁迅研究月刊》1983年第6期。

② 王彬彬：《金庸·王朔·余秋雨：当代三大文学论争辨析》，大象出版社，2002年，第109—110页。

他为了永远地得到柳知杨，于是，欲设计杀害守备索洛敦。这个时候的祁连鹰似乎是一个仗势欺人的流氓，而不是柳知杨的“情哥哥”。“祁连鹰飞快地穿上衣服，一手揪住柳知杨，凶狠地说‘今晚，我偏偏不想和你做那事儿了。你听着：三天后，你就是我的夫人，正经八百的甘州守备正房夫人，你肚子里怀着的是甘州守备祁连鹰的种。’”^①他作为革命会党成员，由于激于个人意气，仓促起义，结果经柳知杨泄密，被索洛敦集体射杀。

“侠，本指一种行为样态，凡是靠着豪气交结，与共患难的方式，和人交结而形成势力者，都可称为侠。因此，侠是中性的，可能好也可能坏。”“但有些人结交了一堆狗党狐朋，却可能交友借躯报仇、攻剽杀伐、作奸犯科。”^②作者在小说中对侠的反思，难能可贵，体现了一种优秀的现代意识，让小说充满了一种理性之光，与传统的狭义小说截然划开。我们知道，任侠少年，斗鸡走狗，易流于轻薄，或沦为不良少年，甚至犯罪分子。祁连鹰形象的塑造，良有以也。

马步升对于侠文化的热爱从创作《哈一刀》就可见一二。其笔下的大侠有的是手无缚鸡之力的文弱书生，有的是武功高强的强中之手，但都被马步升塑造得形神具备，读之让人神往。我在《马步升论》中就曾提到马步升对于传奇有一种近乎偏执的热爱。之前创作的《子午高义》也是武侠题材的小说，还加上了革命的尾巴，和《刀客遁》有些许相似之处。到了《刀客遁》，马步升显示出了优秀的武侠造境能力，将一个完整的江湖建构出来了。武侠小说的兴起

① 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第273页。

② 龚鹏程：《侠的精神文化史论》，山东画报出版社，2008年，第61页。

和社会现实有着密不可分的关系，侠客群体常常与统治阶层是一种背道而驰的存在。韩非子说：“儒以文乱法，侠以武犯禁。”社会动荡时期，往往可以产生一批侠客，所谓“乱世出英雄”就是这个道理。只不过真英雄与否，有待商榷。

《刀客遁》主要讲述的是清朝末年，发生在甘肃河西的一段江湖往事。故事开篇描写了杨修平刚刚回国时的情景，马步升对于这段景物描写可谓颇具个人特色。“这个时节，黄河边的风依然是料峭的，风儿的喜好是，趁人不备，猛可劲钻入你的怀中，缭乱一圈，再得意洋洋而去。河边还是有残冰的，那冰啊，像是一个老珠黄的夫人，脸上显示韶华风韵的颜色一扫而尽了，苍黄的土色胡乱泼洒在眉宇间，浮泛而出的是那晚景凄凉的死光，残阳正如一个最喜欢落井下石的小人，把那死光涂抹在死光迷离的残冰上，酝酿出一大片的死亡景象。”^①这段看似随意的景物描写，从侧面表现出男主人公杨修平的回国之义举，也隐喻了清王朝末期的衰败景象。不过，整体看，这部小说的前八章，语言有点游离于人物之外，我们更多地看见地是作家的不羁才情，而人物却变得模糊。九章之后，作家基本进入了状态，文字可以贴着人物走，读来欲哭欲笑，有很好的艺术感染力。

《刀客遁》和马步升以前的长篇小说相比，有一个很大的变化，就是大量的心理描写的出现，尤其那些女性的心理描写，真是细腻丰富得让人吃惊。有些评论者认为马步升不擅长描写女性，但在《刀客遁》里，我却惊叹于他对女性的了解。

① 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第3页。

二、细腻真实的人物描写

长篇小说中人物能否被读者记住是长篇小说成功与否的一个重要指标。文中的男性角色，如杨修平、祁连鹰、塞北狼等，甚至杨灭白、白灭杨等次要人物，马步升充分发挥自己文学想象力，将他们塑造得有血有肉，肌理细腻。杨修平是侠客中唯一不会使用武功的人，阴差阳错之下成为刀客决斗的胜者。他留学归国，加入会党组织，属于当时的进步青年，然而最后又被会党追杀。杨修平这个人物的设置不仅发挥主要的叙事作用，更是能代表作者的某种希望与寄托。作为具有侠义精神的会党重要成员，暴力革命是他们的首选。其实，某种意义上，侠与革命有着同构现象。近代知识分子的侠客人格，包括兴中会、同盟会，都有侠客的这种暴力倾向，颇喜欢暗杀，也导致了近代革命的暴力化。但小说中，杨修平一旦接触社会底层，就很快放弃了暴力，而开始从事于和平的教育事业。于是遭到了组织的追杀。这是小说很有意味的部分。

祁连鹰算是小说中较为出彩的人物形象，他不贪财，只贪色。和沙漠红不打不相识，后来还在杨修平的学堂担任武术教员。最后也是死在了色上。祁连鹰对于沙漠红的感情相对来说比较单纯，而对柳知杨则有些复杂。在沙漠红婚礼上，他与柳知杨的一瞥，带来了一段孽缘和自身的灭亡。

《刀客遁》塑造了一批真实生动的女性人物形象。读完此书，这些女性仿佛真实可触，栩栩如生。女性，在男权社会的话语体系中就是柔弱、贤惠的代名词。但是在不同的时代语境下也会有不同的

表现。比如龚鹏程就认为，“男人把他们对英雄人格的向往、对侠客的崇拜，投射到女性身上，期待女人也成为英雄侠士”，“这种对女性人格要求，会让女性得到新的启发、新的鼓舞”，“在这种新的期待中，女性内在阴柔之外的质素，事实上却是得到了释放。女人也可以阳刚、也可以恢阔、也可以侠烈、也可以好勇斗狠，甚至杀人放火，或参与国家大事”。^①确如其所言，在小说《刀客遁》中，作家就塑造了一批女侠形象，她们不仅美丽温柔，细腻敏感，而且侠肝义胆，心狠手辣。沙漠红就是集二者于一身的女性形象，这样两组词语用在她身上丝毫不显矛盾。

说沙漠红心狠手辣，集中体现在她的弑父上。她的父亲是一位中原行商，带着货物来往于丝绸古道上，是一个有名的摧花辣手。到处勾引女人，一夜风流之后，就烟消云散，再也找不见了。沙漠红就是这样来到世界上的，她的母亲痴心，一直在寻找这个男人，一直寻找到由爱到恨。沙漠红拜师学艺，就是要报母亲这个仇。最后，她实现了。但在沙漠红与祁连鹰的交手时，她却表现了她的善良。祁连鹰败在沙漠红的问天钩下。沙漠红是这样对待他的，“歇息了一会儿，沙漠红看见死狗一样蜷缩在沙窝的祁连鹰，顿感百无聊赖。她指挥驼队打点货物，重新上路。临走了，她已上马，回头看一眼仍像死狗一般蜷缩在沙窝的祁连鹰，心下颇为伤感，毕竟都是同行，刀客饭是一口提上头挣饭，挣了饭又常常难以下咽，说起来，同是天涯沦落人，相煎又何必太着急啊！她从怀中掏出塞北狼送给她的治疗跌打损伤的应急特效药，示意那个略懂医术的伙计给

^① 龚鹏程：《侠的精神文化史论》，山东画报出版社，2008年，第176—177页。

祁连鹰上药。她看见祁连鹰的坐骑拴在一棵高大的白杨树下，也许已经察觉到主人出了问题，她让伙计牵来，拴在距离祁连鹰最近的地方，又命人将祁连鹰抬到树荫下”。^①沙漠红没有赶尽杀绝，没有落井下石，而是选择把受伤的祁连鹰安顿好。沙漠红是一个敏感细腻的人，她虽然胜了祁连鹰，但是又怕他真的就此身亡，又想方设法地救他。

最令人感到惊奇的是，马步升作为一个男性作家，对于女性的心理描写竟如此细腻。通过他的文字，读者可以清楚地建立不同的人物形象。而且，马步升对于人物形象的塑造有着一一种奇妙的差异感，使人产生一种意料之外但又在情理之中的观感。比如沙漠红，她本是浪迹天涯的女刀客，从来没有家庭生活的经历，最后却愿意回归家庭，这就产生强烈的差异感。但是联想沙漠红可怜的身世，就可以理解她为什么那么渴望家庭生活了。

未成婚之前的沙漠红是一个武功高强、手段狠辣的刀客形象，成婚后则变成了一个温柔细腻、敏感多情的农家媳妇。马步升借沙漠红的坐骑霹雳红的口，清楚的表述出沙漠红的个性，“主人是一种情绪分明的女子，正如这个地方四季分明的天地。她动怒时，便是真的怒，发自内心的怒，欢喜时，又是发自内心的欢喜，尽管她能把持得喜怒不形于色。而她真的忧伤时，她会找一个荒僻的地方向天地恸哭”。^②喜怒不形于色的沙漠红在遇到杨修平之后，彻底地改变了。在见到杨修平之后，他的一个眼神就在沙漠红的心里激起了千层涟漪，“沙漠红的心在颤抖，是被突如其来的幸福的闪电击

① 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第93页。

② 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第111页。

中的痛楚，她的神智在眩晕，是那种爬到雪线以上四肢无力般的瘫软，她的血液暂时凝固了，是那种如临深渊如履薄冰的小心翼翼，她的脉搏暂时停止了跳动，是种船到码头车到站的万事大吉”。^①在遇到杨修平之后，心狠手辣的刀客沙漠红就消失了。成婚之后的沙漠红更是温柔细腻，以家为天。杨修平想接沙漠红离开独流地，前往甘州，沙漠红却能想着家里的老人思念孙子，并以此为理由拒绝杨修平的要求。而且在杨修平很久没回家的时候，让人捎去自己亲手绣的荷包，以暗示他该回家了。在沙漠红的人物形象塑造上马步升颇下功夫，沙漠红的变化也是全书中最大的亮点。古人说，剑无情，人却多情。龚鹏程说：“唯有在剑光的映射下，人性最深沉、最真实的一面才能迸显，剥开伪饰，照见本然。”确实如此。他又说：“只有江湖人才懂得江湖！因为只有他们才能真实体会到自我生存经验，或情感历程与它相呼应、相结合的乐趣，并享受那一番生与死的悸动与震撼。”^②其实，马步升也是一个江湖人，他自有他的侠气。一般说到江湖这个奇丽而多情的世界，一般在酒与剑与女人之间。《刀客遁》写了剑，也写了女人。可惜酒写得少了，不知为什么。因为大家都知道马步升是一个酒家，他写起来酒来，想必也是十分精彩。

柳知杨是文中另一个较为出彩的女性人物形象。柳知杨是一个受过新式教育的官家小姐。因为家道中落，又被仇家陷害，所以流落到了西北之地。她为了活下去，做了当地地方大员索洛敦的第六个小老婆。她有着和那个时代其他女子不一样的世界观，她和祁连

① 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第112—113页。

② 龚鹏程：《侠的精神文化史论》，山东画报出版社，2008年，第231页。

鹰偷情之前是这样的心理活动，“她不屑于与另外五个姐姐争男人，相反，她希望他少来自己房间几次，最好永远不要理她”^①。柳知杨委身于索洛敦其实并非本意。柳知杨明白，当生存成了大问题时，生活就更是找不见了。那她对于祁连鹰是什么态度？“想什么呢，白天轿夫丫鬟寸步不离，校园众目睽睽，晚上，独居哨楼，楼高三丈有余，上楼的木梯设在内壁，楼上有丫鬟值夜，楼下有家丁守护，院内值夜兵丁四处巡逻，别人有心，近不了我，我有心，近不了别人。”^②柳知杨对于祁连鹰的关注是有期待的，马步升的描写完全符合一个感情生活郁郁不得志的年轻女人的心理。

两人第一次偷情之后，柳知杨是这样的反应。“她不再像所有嫁做人妇的女性那样含胸走路，而是高扬头颅，高眉高眼，高抬腿，轻落脚，踏出古刹木鱼般的节奏来。她很享受这样的在众人瞩目的孤傲独步，长这么大，嫁做人妇也已经满两年了，第一次明白女人应该是什么样子的。”^③由此可见，柳知杨是一个极其注重自己感受的女人，她和封建家庭中的那些以夫为纲的女人是迥然不同的。当柳知杨和祁连鹰的事被柳知杨的下人芸草发现蛛丝马迹之时，芸草的反应可以从侧面看出柳知杨平时在外塑造的形象是如何“正派”，“这是什么混账念头，你作死啊你这个不要脸没良心的，谁不知道主人是远近闻名的贤良贞淑又一肚子洋学问的女子”，^④不仅如此，“夫人本来就是神仙一表的人物，无奈时运不济堕入尘埃，虽是

① 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第214页。

② 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第215页。

③ 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第223页。

④ 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第224页。

如此，终究埋没不了她神仙的容貌神仙的心……”^①可就是这么一个在外人眼里如此正派的女人，不仅和祁连鹰偷情，而且为了保住自己的荣华富贵而设计杀害祁连鹰。追逐名利的柳知杨比武功高强的祁连鹰更具杀伤力。

花喜鹊也是个非常有意思的女性形象，她是客栈老板，也是花儿歌手，与巴音王惺惺相惜。她的人物形象主要通过动作、语言、表情来塑造。比如杨白两家来请她做媒人，花喜鹊这样回答，“给我家侄女找一个合适的人家，一直是老身的心病，你们不找我，我还打算找你们呢。我没见过杨家那小子，听人说，倒是配得上我家侄女的。礼物还给你们，你们要我做啥，老身风里风里去火里火里去。”^②答应得非常豪爽，自有一股女侠做派。在杨修平遇到暗杀时，花喜鹊让杨修平住自己的房间，“她当即决定，让杨修平晚上睡在她的房间，她另找地方。杨修平说，这怎么好意思嘛，花喜鹊慨然说，老身要是再年轻三十岁，一定搂着你睡，狗日的要杀先杀老娘！”^③花喜鹊的语言相当够味，马步升掌握得非常到位，一个活灵活现的花喜鹊仿佛就在眼前。

善良的花喜鹊还收养许多孤女，其中一个叫厉害的小姑娘塑造得也颇有趣。厉害一心一意地伺候杨修平，对杨修平的好不要任何回报。少女心事如烟云，泼辣的厉害不是传统意义上小姑娘，事关杨修平的人身安全，厉害一马当先地冲在前。“厉害悄然开了杨修平的房门，悄然进门去，躲在床头的墙拐角里。白天，她早已侦查好

① 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第225页。

② 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第134页。

③ 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第254—255页。

了，外面绝对看不见这里，外面的人要翻窗进来时，必然是勾着头弯着腰的，她顺势一钩，将其钩落窗下，不等她爬起，上去一脚踏住，用钩子逼住她的致命处，让她动弹不得。”^①厉害不同于别的年纪小的孤女，她聪明，泼辣，有着几分为爱舍身的勇气。总体来说，马步升塑造的厉害是个相当可爱，有担当的小姑娘。

窗前明月也是一个值得研究的人物，她的身份很复杂，一开篇是一个花儿皇后、当地乡绅田青萍的红颜知己，但随着小说的展开，事情又不是那么简单。她和杨修平的对手戏写得极好，每次都那么爱而不得，又暗藏杀气。杨修平对她既有爱，但更有一种畏惧，在她的步步紧逼下，往往仓皇而逃，根本不是对手。这样的女子，让人怀想。她不愿只做田青萍小妾式的女人，也不愿只给田青萍一个人唱花儿，她希望在大庭广众，甚至旷野唱花儿，给很多人唱。她经常想起自己当年唱花儿的盛况，想起那些听她花儿的乞丐。这里可以看出她的不同流俗，在她那里似乎没有社会等级观念。所以，后来小说暗示她可能是杨修平的上级，是会党甘州区的领导，就顺理成章了。最后，杨修平被谴责，甚至追杀，似乎都是她发出的命令。这个人物值得讨论，马步升能够塑造出这个人物，我没有想到。

总之，马步升在《刀客遁》中展示了自己对于女性人物形象塑造的过人技巧。他将不同性格、不同经历的女性分别通过心理描写、动作描写、语言描写等各种方法将她们塑造的有血有肉，肌理丰富。对于男性作家来说，最难把握的是女性形象，却被马步升处

① 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第255页。

理得如此娴熟。

三、文明、愚昧的冲突对垒

《刀客遁》的主题是多义的，其中非常明显的主题是现代文明如何改变农耕文明。近代中国的现代化之路走得蜿蜒曲折，道阻且长，这是为什么？因为有这三种东西牢牢占据着传统中国人的大脑，根深蒂固，难以动摇。他们分别是“明君意识”“清官意识”与“侠客意识”。在朝廷，他们希望出现为民作主的“明君”；在官府，他们希望出现为民作主的“清官”；在民间，在官府管不着的地方，他们希望出现为民作主的“侠客”。总之，是希望时时处处都有人为自己当家作主。^①晚清时期，寄希望于朝廷也无济于事，所以他们遇到解决不了的问题时，首先想到的是“侠客”。他们“自家人再也无力械斗了，两家准备倾家荡产雇佣刀客，做一个最后了断，该谁离开，没有二话，走就是了，不想走的，自己选择死法，与他人无关。”^②可见，他们的愚昧思想根深蒂固。

具体到《刀客遁》中，上下独流地的父老乡亲们遇到无法解决的水源问题时，唯一想到的解决办法就是寻找刀客，一决生死。也就是上面提到的“侠客意识”。“这次，都不得不派还未长大成人的少年和年过花甲的老人参战了，白家人手凑不齐，族长白灭杨竟然把自己的独生女儿白莲花都顶上去了。这一仗打下来，杨家和白家

① 王彬彬：《金庸·王朔·余秋雨：当代三大文学论争辨析》，大象出版社，2002年，第111—112页。

② 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第12页。

所有的男人，要不变成了各自祖坟地中的一抔黄土，要不都缺这少那的，再别说械斗了，勉强能种庄稼的也只可归于弱劳行列。”^①由此可见，独流地的人是其他人（侠客）为自己做主，而不是自己做些什么来改变现状。这种“侠客意识”说到底就是一种“奴才意识”，跪得久了就站不起来了。

小说中现代文明和农耕文明的第一次剧烈冲突发生在杨修平和上下独流地的父老乡亲之间。独流地的人认为“杨修平是留洋的，洋人远比朝廷厉害，那么，杨修平的本事一定比翰林大多了，官儿也一定比县太爷大多了。杨家是这样认为的，杨修平的归来，比老天爷下了一场及时雨还要紧，一场及时雨只能救了眼前的急，杨修平则可以把悬在整个家族头顶二百年的利刃彻底拿下来”，^②他们希望杨修平还充当“侠客”。杨修平也确实成了独流地的“大侠”，他主持修建了一个小型水坝，解决了上下独流地为此械斗二百多年的难题。

作家的过人之处，在于他没有简单地描写现代文明对农耕文明的洗礼，他多次描写了杨修平、蒋传贤等使用一种愚昧的方式，着力推进现代文明。可以说，这是作家的用力之处，也是符合当时的社会、时代状况的。某种意义上，杨修平的成功，也正在这里。第十五章中，学过西医的蒋传贤被镇上的百姓当成可以改变婴儿性别的神奇郎中。“人们哄传，杨家三代单传，儿媳这次怀上的本来是女娃，杨修平又是留过洋的，知道洋郎中能把女娃转换为男娃，蒋传贤虽不是洋人，却是学会了洋人的手艺，你看看，你看看，他果然

① 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第9页。

② 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第10—11页。

把女娃变成男娃了。”^①因此一件事后，竟然使得不少百姓对男郎中给女人接生是禁忌这个观念改变了。“古人说，死人事小失节事大，可是，古人又说了，不孝有三无后为大，自己的女人只是让一个男人看见了私处，并不算真的失节，比起无后来，那算什么呀，有的人家没有儿子，还抱养别人的儿子给自己顶门立户呢，有的还借别的男人的种呢，谁说过什么，在传宗接代面前，老天爷都是睁只眼闭只眼的。”^②在“聪明的”中国人面前，失节与无后相比，就是不值一提的小事了。这个事情开始是民众误传，后来就是蒋传贤故意利用而引导之，以此推广现代医学。

柳知杨这个女性可以说是被封建家族和腐朽文化所同化了。柳知杨是一个受过现代教育的女子，嫁给索洛敦可以说是迫不得已，但之后的转变确实令人始料不及。后来的柳知杨是如此训斥下人的：“老爷要是来了，你赶紧宽衣解带，用腰带把他拴在你的奶头上。你这个死蹄子，你不会说夫人身体不适，让他去别的屋快活吗？”^③这样的话着实不像是受过现代教育的女子说出来的。这样的例子还有很多，例如柳知杨辱骂祁连鹰的话：“棺材瓢子还有一副棺材的家当，你有什么？除了那几两臭肉的家当，你还能拿出什么？”^④两年的深宅大院生活已经让柳知杨全盘接受了封建文化的价值观。从这些语言中，我们丝毫看不出柳知杨受过西方现代文明的教化，之后柳知杨告密行为更是印证了这一点。柳知杨算是在陈旧腐朽的文化中生根发芽，嫁人之前的世界已经恍然隔世。

① 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第85页。

② 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第185页。

③ 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第223页。

④ 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第273页。

处于近代转型时期的中国，最为迫切的事情就是如何从落后的人治国家转变为现代的法治国家。马步升出于对中国历史文化的敏锐直觉，他毕竟是历史专业出身，在《刀客遁》中通过几件情节有趣的片段对于清朝末年的文化变迁进行了深入的讨论，启发人们对于“现代公民意识”的思考。西部在现代化进程中的挣扎与迷茫是那么切肤，独流地的两大家族的变化可以说是西部走向现代化的一个简略缩影。而整个西北的江湖化，也是晚清政府面临的巨大问题。湘军平定西北战事后，有些得不到妥善安置的军人，组织了袍哥山堂，势力渐大，“西北社会表面上在官府手里，实际上，早就被架空了，百工百业，从上到下，从里到外，乃至地方大员，舞步江湖化了”^①。马步升将故事的背景设置在晚清时期想必也有这样的对照之意。冯友兰先生曾说过，清朝末年所谓的“民意”，“民办”，其实就是“绅意”，“绅办”。小说中的田青萍就是这样代表民意的乡绅。而民意的传达往往会被打个很大的折扣才能上达天听，在故事中的现代公民只有受过西化教育的杨修平和蒋传贤，柳知杨只能算半个，小说的情节、人物设置其实有许多隐而不发的东西等待读者的发掘。马步升曾说过这样的话，“《刀客遁》在前，《乱世兄弟》在后。不过，这两部长篇还是以清末民初的西北社会为背景，继续探讨社会改良、社会革命，以及人性的撕裂与修复，等等问题，与我多年的创作思路大体是一致的”。马步升是有时代责任感的作家，创作这样一部长篇小说是有着自己想要表达的东西在。

马步升的长篇小说《刀客遁》，人物形象塑造生动有趣，人物语

^① 马步升：《刀客遁》，敦煌文艺出版社，2018年，第114页。

言如出其口。结构错落有致，故事丰富生动，侠客与革命的融合，既有传统的味道，也有现代气息，小说读来颇有惊险之感，也让人深长思之。这可以说是一部中国近代断代史，而语言的飞扬恣肆，又平添无穷魅力。稍显不足的是故事情节的安排上有些旨意不明，和会党有关的情节稍显飘忽。整部小说的完整度略显不足，读来总觉得未完待续，我想和最后的开放式结局不无关系。

追寻神灵隐去的路径

——阿信诗歌简论^①

程抱一在谈到里尔克时说：“诗创造，在他心目中，是一种苦修、一种圣德。接受做诗人，是宗教式的献身。”^②荷尔德林说：“神本是人的尺度”；“人是神性的形象。大地上有没有尺度？绝对没有”。^③我们追溯阿信的诗歌源流，他喜欢的那些诗人，都有很强的宗教性，充满着一种真实的信仰精神。王家新说：“在那些深刻影响了人类精神生活的作家诗人那里，除了审美之维，还有伦理之维；除了伦理之维，还有信仰之维。正因此，他们为我们的灵魂所必需。”^④

阿信的诗具有一种特殊的气质，就是安静。这种气质可能来自阿信的性格，但更可能来自甘南那片土地，来自藏民族文化的那种神性。“藏文化与汉文化中的安静还不太一样。这里有神，有神与没

① 此文系杨光祖、李艳合著。

② [法]程抱一：《与友人谈里尔克》，人民文学出版社，2012年。

③ [德]海德格尔著，孙周兴译：《演讲与论文集》，生活·读书·新知三联书店，2005年，第203页。

④ 张海燕：《漫游者的超越：里尔克的心灵史·序》，江西人民出版社，2007年。

有神，对一个诗人来说，完全不一样。”^①阿信说：“在高原生活得久了，一个人会变得宁静，虔诚，少几分轻佻。”^②他久居甘南，对写作怀着愈来愈深的恐惧，他的诗具有神性，每一个词后面都藏着一个“神”，每一句诗都闪着神性的光芒，像孩童的眼睛，天真无邪，少了些世俗和功利主义色彩。“神的/肩头和袖间，落着几粒鸽子的粪便。”“鸽子眼神，清澈无邪/与那孩子的一般无二。”^③他在《花与寺》一文中说：“按藏族的说法，每时每刻，都会有神灵从你的头顶经过——你必庄重，你必虔诚。我就是这样对待我写作的文字——因为我写作的高原不仅神秘，而且有灵。”^④纯净，自然，又显庄重，跃然纸上，少了几分轻佻，多了几分虔诚的敬意，如高山流水觅知音，曲高而和寡。天地万物，宇宙茫茫，每处都有神的踪迹，神的存在，让人感觉到了普世的大爱，灵魂得到了安宁。

阿信最好的诗都是写甘南的，写甘南的草原、寺庙、女人，或是与甘南有关的。《郎木寺即兴》《在外香寺》《那些年，在桑多河边》《大金瓦寺的黄昏》《小草》《速度》《山间寺院》等都是代表作。真正的诗人，是植根在大地上的，是要建立自己的反抗美学的，不能盲目地屈从市场，迎合肤浅。诗，某种意义上是个人的，在个人的意义上才能成为人类的。

我原本想把马留在坡地，徒步
去寺里转转。但起身以后，

① 杨光祖：《阿信论》，《黄河文学》2012年第2期。

② 阿信：《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第3页。

③ 阿信：《桑珠寺》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第9页。

④ 阿信：《花与寺》，《阿信的诗》，新疆美术摄影出版社，2008年，第231页。

忽然感到莫名的心虚：寺院的寂静，
使它显得那么遥远，仿佛另一个世界
永远地排距着我。我只好重新坐下
坐在自己的怅惘之中。
但不久，那空空的寂静
似乎也来到了我的心中，它让我
听见了以前从未听见过的响动——
是一个世界在寂静时发出的
神秘而奇异的声音。^①

这是《山间寺院》的片段。这种“神秘而奇异的声音”，就是阿信诗的核心，是他的诗最打动人、最深刻的地方。鲁迅的《过客》里，那个不断前行的过客，他前行的理由是“那前面的声音叫我走”。

阿信不是佛教徒，他也是个无神论者，但是他的文字，却处处透着对神灵的敬畏感。老子说，大智若愚；孔子说，君子有三畏。世人皆爱聪明，世人追逐聪明而又太过聪明了，以至于我们早已忘记敬畏的喜悦。阿信的诗集《那些年，在桑多河边》使他的激情、喜悦得以释怀，全部释放在笔尖，释放在桑多河边，释放在甘南这片神圣的土地上。可是，悲哀的是，世人大多肉眼凡胎，“神”的情怀和境界又有几人能达到呢？正因为有神的存在，对神的敬畏，阿信的诗歌才达到了一般诗人无法企及的高度。他的那种悲悯、大爱，是很多所谓的诗人不具备的。

^① 阿信：《山间寺院》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第152页。

他有一首诗《雨夜，惊悚的梦》：

时常梦见

一个被蛛网缠绕的灰烬般的院落——

门楣上红字滴血，半掩的门扉深不可测，

没有呼叫从里面传出来。那里

艾蒿高过腰部，虫豸搬动瓦砾。

那里，一度发生的事情，像真相

被岁月和积尘遮蔽。

梦醒后我听见窗外有哭泣的雨声。在梦里

月色从云隙间窥见

伏在墙头的那个孩子，

紧张恐惧的眼神。

也许，只有在北方冬天下雪的时候，

我才能得到真正的安宁。^①

我当时看后，很是压抑，总觉得这里有一个故事，于是就短信请教，阿信回信说：

雨夜是2013年9月写的，应是对童年目睹一桩血腥事件的记忆。一邻村乞丐被误为窃贼，被村中几个少年绑至破庙毒打。……此事至今记忆犹新。

其实，这样的事情在落后的农村，是常见的事情。甚至对很多人人来说，都是司空见惯的小事而已。但对阿信而言，却有如此大的伤害。这才是真正的诗人。

^① 阿信：《雨夜，惊悚的梦》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第238页。

有人说，慢点走，等等灵魂。列车前行，高速成了宠儿；慢，变得难能可贵。慢即是静，庄子提出的“心斋”“坐忘”，魏晋时代的宗炳“澄怀观象”，前提都是“安静”，所谓“火静以朗，水静以鉴”。阿信大学毕业后自动选择了甘南，因为他喜欢那个地方。而这个地方的安静确实也给了阿信不竭的创作灵感，给了他的诗歌一种特有的内在品质。这种“心的安静”，是一个诗人的优秀品质。

速度

在水，我遇到一群写作者——

“写作就是手指在键盘上敲打的速度。”

在北京，我遇见更多。

遥远的新疆，与众不同的一个：

“我愿我缓慢、迟疑、笨拙，像一个真正的
生手……在一个加速度的时代里。”

而我久居甘南，对写作怀着愈来愈深的恐惧——

“我担心会让那些神灵不安。

它们就藏在每一个词的后面。”^①

真正的诗人是应该保持内心的寂寞的，光跟着时代跑，何以独上高楼？不妨试试保持冷静内敛，掌握节奏，热闹都是他人的，与自己无关，更与速度无关。阿信的诗宁静内敛，缓慢艰涩，如屋漏痕，又柔似水，张弛有度，刚柔并济。中国武学，关羽的青龙偃月刀可以杀人，但真正到了一种境界，一把折扇甚至是空手，光凭气运亦可以致对方于死地。

^① 阿信：《速度》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第28页。

慢，既是阿信诗歌的美学风格，也是他诗歌创作的一种状态。里尔克在《马尔特手记》里有一段话描述他如何写诗的，完全可以用到阿信身上。他说：“我们应当懂得等候，懂得花一生的时间采掇灵性和柔情；然后在晚年，我们可以写出十行算是有价值的诗。”因为，诗不仅是感情，“诗是经验。为了一首诗，首先必须看过无数城市、人群和事物，必须熟识动物，谙知鸟怎样展翅飞翔，花怎样在凌晨开放”，“只是回忆还不够。必须学会忘掉它们，当它们过量的时候。然后学会等候它们归来。因为回忆还不是诗。只有当它们失去名称而和我们化为一体，变成我们的血液、视觉、姿势的时候，才可能在一个罕见的时刻，从它们中间，升起一句诗的第一个字”。^①

阿信保持着内心的那份宁静感，这是难能可贵的。他的诗和谐安静，淡雅清新，超然脱俗，这一点与王维有几分相似。如果王维的诗有“诗中有画，画中有诗”的“画卷感”，那么阿信的诗是具有镜头美的，多了几分景别性和纵深感，“镜”中的“画”更饱满逼真。这样的诗不仅好看，而且耐看。诗中亦有禅的境界、道的高度、慢的节奏、神的存在。读他的诗犹如人在“画”中游，而“画”在人心，静谧恬淡，气象萧索，给久居闹市的人们灵魂的安宁，也颇有几分清冷在里面。

对于一个诗人来说，最重要的可能不是“知识”，而是那种宗教的“直觉”，那种与天地相通的直觉。大诗人往往具有先知的色彩，也就是因为他们超人的直觉。^②正像阿信说的，“我常去寺院，感受

①[法]程抱一：《与友人谈里尔克》，人民文学出版社，2012年，第80—81页。

② 杨光祖：《阿信论》，《黄河文学》2012年第2期。

那种弥漫和笼罩”。正是这种“弥漫和笼罩”成就了阿信诗歌的特有气质。与读别人诗歌的纷纷闹闹、生猛激烈，或简单的现象描述不同，阿信的诗歌是可以慢慢地渗透进读者的心田，从那里，我们可以感受到一种悲悯，一种“人生几度新凉”，而且能让我们的心静下去，静到能听见灵魂的气息。^①

甘肃的悠久文化，甘南的圣洁，都是滋养文化的圣地。文化不仅需要保存，更需要广泛的交流。阿信除了天生的对诗歌本身的极其独特的感觉外，转益多师也是一个关键。他身居甘南，但心游天下，他对中国古代诗歌，对西方现代诗歌，极其钟爱。他的床头、案头，经常轮流放着世界诗歌大师的诗集，他不断地翻阅，不断地汲取营养，开阔视野，然后内化为自己的血液。博尔赫斯、里尔克、策兰、弗罗斯特、布罗茨基、斯蒂文森、勃莱、米沃什、聂鲁达等，都是他喜欢的诗人。而这些诗人大都是追求神性的诗人，也是热爱大自然的诗人，里尔克，欧洲诗歌传统的伟大践行者，代表作《杜伊诺哀歌》《致俄耳普斯的十四行诗》。王家新说：“他全部的写作就是一部启示录，包含了极大的精神丰饶性。”^②他的诗“有些观点近乎‘道’，有些经验近乎‘禅’”。^③这一点，与阿信的诗颇为相似。

策兰，作为一位德语裔犹太人，“二战”后，又不得不用德语创作，一种他称之为“刽子手的语言”。这种语言的撕裂、痛苦和内伤，不是一般人所能理解的。而布罗茨基、米沃什，作为流亡诗

① 杨光祖：《阿信论》，《黄河文学》2012年第2期。

② 张海燕：《漫游者的超越：里尔克的心灵史·序》，江西人民出版社，2007年，第1页。

③ [法]程抱一：《与友人谈里尔克》，人民文学出版社，2012年，第20页。

人，那种文化的交融、痛楚，也不是一般的诗人能理解。弗罗斯特、勃莱，都是比较神秘的诗人，他们内心的那种颤动，大概与阿信是相通的。每个诗人都有自己的文学史，我们看阿信的文学史，是可以看出他的诗歌脉络、精神的。斯蒂文森的生活一直在“诗”外，他从事律师工作，后来在保险公司上班，最后担任领导职务。但他的内心却是一个真正的诗人。阿信的日常状态有点近似。

一个诗人的成功，除了自己的天赋之外，就是他喜欢的那些诗人的贡献了。天赋需要大师滋养，也是需要学问不断浇灌。艾略特《传统与个人才能》就深刻地阐释了这个并不深刻的道理。当然，真正能影响一个优秀诗人的，能真正进入他内心并影响他一生的前辈诗人并不会太多。中国诗人里，阿信喜欢的很多，王维、杜甫、苏轼、纳兰性德、穆旦、昌耀、于坚、陈先发等。穆旦的诗，智性，晦涩，有一种知识分子的色彩和深厚，阿信对他的喜欢可能是同样为知识分子的情怀。王维、苏轼等，毕竟是古典诗人，他们对阿信的影响更多在人文精神上。阿信情有独钟的是昌耀，昌耀的“语言革命”对他影响甚大，但在昌耀影响的众多诗人中，他是能够走出来的诗人。昌耀的诗风是粗粝的，雄强的，而阿信更接近禅宗，他是安静、平和。阿信更喜欢短章的写作，他在意的是短诗的结构，刻意经营，颇具特色。^①

阿信像是草原上的一匹马，源头一样新鲜，河流一样古老，渴望寂静，他的文字像流水一样平静自然，发着光，背后又藏一抹暮

① 杨光祖：《阿信论》，《黄河文学》2012年第2期。

色，“有一种/莫名的、难以排斥的伤感”^①。他惧怕黑暗封闭。“我从不担心被遮蔽被边缘化的问题。”^②“有人说，马在这个时代是彻底没用了/连牧人都不愿再牧养它们/而我在想：人不需要的，也许/神还需要！”^③他知道“月亮里面有一扇开向桂树的门/知道大河奔流受制于一种神秘的自然宗教的驱使”。^④他探寻，他像是“独舞者，一经旋转便身不由己——四下早已/遍顾无人/高出秋天/也高出/西部的寂寞”。^⑤而他，已经来到了高处。他《在尘世》，渴望安宁，却不得片刻宁静。

他的文字透着朦胧之美，朴素，神秘，还有一些浪漫（明显受到过惠特曼、聂鲁达等诗人的影响，部分诗作有一种浪漫主义色彩）。《扎尕那女神》：“还是一位附近牛粪的收集者/她知道在哪里弯下腰，可以捡起/这些藏在乱石和草丛中不起眼的东西。”^⑥他《雪夜独步》，他望着月亮，“一个人面对黑暗和内心”，一种疼痛感。人畜共居的村庄，《一座高原在下雪》，“僧人背后/秋叶绚烂”^⑦，“只对自

① 阿信：《天色暗下来了》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第13页。

② 阿信：《我在这里写作》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第3页。

③ 阿信：《河曲马场》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第5页。

④ 阿信：《孤独》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第17页。

⑤ 阿信：《9月21日晨操于郊外见菊》，《那些年，在桑多河边》，19页，兰州，甘肃文化出版社，2017年，第19页。

⑥ 阿信：《扎尕那女神》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第11页。

⑦ 阿信：《秋日》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第30页。

然界打开/灿烂、放肆、如火如荼——/濒临窒息的美，分明是向死而生”^①。

他的诗有一种无法描摹的神韵，有一种特殊的独白的美。“有一种独白遍布大地的忧伤/只有伟大的心灵才能聆听其灼热的绝唱。”^②他的诗“把我带到云雾初生的源头，在那里/一株巨松的根，暴露着，向四下延伸”。^③他的诗是真正的诗，没有徐志摩的柔情似水，也没有王者的气象，却具有大情怀，大气概，不矫情，不咆哮呐喊，不惊涛骇浪，气吞山河。“在我的身体里都住着另一个人。”^④“鹰不能抵达的高处/想必就是：神的领地。”^⑤“神的脚下/人畜安居/不惊不扰，几百年过去了/不喜不悲，几百年后亦复如是。”^⑥程抱一说，那些“真诗人”如济慈、诺瓦利斯、荷尔德林等，“他们的共通点是：不与既定的陈套苟且，不向外加的时尚退让，将自我的经验当作真实的土壤，在其间挖掘生命的神秘珍宝”。^⑦

星辰寂寥的高原，他是那个不断点灯的人，用铅笔键盘。在尘世，在群山中深邃的星空，在草地的诗篇。他说：“我的写作，只能

① 阿信：《词条：卓尼杜鹃》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第21页。

② 阿信：《小草》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第159页。

③ 阿信：《郎木寺即兴》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第146页。

④ 阿信：《谈话》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第175页。

⑤ 阿信：《扎尕那石城》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第196—197页。

⑥ 阿信：《扎尕那石城》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第196—197页。

⑦ [法]程抱一：《与友人谈里尔克》，人民文学出版社，2012年，第108页。

是看见和说出，只能是庄严和虔敬，而不会其他。”^①策兰活着的时候，海德格尔说，这个人“已经远远走在了最前面，却总是自己悄悄站在最后面”^②。这句话，用在阿信身上，也有某种合理性。

① 阿信：《我在这里写作》，《那些年，在桑多河边》，甘肃文化出版社，2017年，第3页。

② [德]保罗·策兰，孟明译：《保罗·策兰诗选·译者弁言》，华东师范大学出版社，2010年，第5页。

凉州文学的紧皮手

——李学辉和他的小说

李学辉是我比较熟悉的作家朋友，一直居住在武威，对凉州文化颇为爱好，写过不少这方面的文章。最早知道他，不是因为作品，而是他的热情，对地方文学事业的投入。那种侠肝义胆，确是当下这个消费社会所少见的。可能这也与武威这片土地有关，那是一片文化底蕴很厚重的土地。我在那里讲过两次课，深为学员的热爱学习、文化修养之高而感动。有一次，下课后，我去学辉农村的作家之家，一位财政局的局长打电话要过来请教《庄子》，但路上迷路，到达农村又一阵阵的没有信号，他就又折回去了。我记得他能背诵《逍遥游》。因此，每次想到或看到李学辉，我就想，大概只有那片土地才能诞生李学辉这样的人。

后来熟识他，却是因为他的作品主要是他的中短篇小说。他的中短篇小说很有自己的特色，而且艺术性较高，我曾经在《文艺报》撰文评价说：“补丁的小说冷峻、蕴藉，《爷爷的爱情》《老润和他的三个女人》都是优秀之作。他的写作缓慢而坚实，没有浮躁与喧哗。”

后来，他报送省委宣传部的长篇小说资助项目，讨论他的选题

时，有些评委担心他的长篇小说结构能力，其实我也担心，因为能写好中短篇小说，不一定就能写好长篇小说。而我就当时看的他的一些比较长的作品，都存在这个问题。可是，我认为，我们还是要考虑到他的可持续创作力，当时的他正处在一个关键的点上，扶持一下，可能就上去了。一个作家的成功，有时候就那么关键的一两步，这时候如果没有人扶持，没有人关注，他可能就自己挺不住放弃了，功亏一篑，半途而废，那是很多的。

现在看，我们当时的选择是对的，学辉的进步是巨大的。2009年他受甘肃省作家协会推荐，去鲁迅文学院学习半年，课业之余，创作、修订出了长篇小说《末代紧皮手》。他的稿子写到一半的时候给了我，希望我提点意见，很抱歉的是当时的我心绪很糟糕，没有看，也就没有提什么意见。

后来，他寄来了单行本《末代紧皮手》，还有《芳草》杂志，那里不但发表了这部小说，而且还配发了鲁迅文学院副院长施战军先生的评论。我读了小说，感觉很好，第一个好，就是小说的结构好，很紧凑、完整，没有拼凑的痕迹。第一次创作长篇小说就到这个层次，可见他的小说创作潜力，也见他的才情，他对凉州土地的谙熟。

著名评论家李建军说：“小说家有两种，一种是水性的小说家，一种是土性的小说家。水性的小说家善感善变，虽然常常让人觉得意外，但要达到高明的境界，非有过人的才华不能至也；而土性的小说家则像一棵树，牢牢地扎根在一个地方，风吹不动，雨打不动，他们毕其一生就写自己熟悉的那些生活，写法或许不同，但基本的主题则大体相近，所表达的情绪与所塑造的人物，也大体相

同。”李学辉就是属于土性的小说家，他的小说中透出的那股河西特有的“土气”，尤其凉州的文化地气，是比较少见的。如果没有扎入地底的根须，是无法做到如此地步的。他在小说里塑造的那个主人公余大喜，即余土地，第二十九代紧皮手，让人骇然。我真的是第一次听到还有这样的人物，就我的一点浅见，似乎在别的文学作品里还没有见到过。可骇然之余，却是感动，是一种悲天悯人的感动。且不说他的这个人物塑造得如何，能想出这样的人物，能关照这样的人物，能塑造这样的人物，就已经显示了他过人的文学天赋和与众不同的眼力。

凉州，巴子营，余土地的诞生惊天动地，给读者足够的刺激和震撼，激水一拍皮一挨鞭一改名，这整个过程写得真是元气淋漓，动感十足，而且余味悠长，意味深长。作家以丰富而细腻的细节，描写了一个余土地的诞生过程，让人有身临其境的震颤和激动。余土地是一个当代文学中罕见的形象，就这一点，作家已经做出了很大的贡献。而且这个人物又给了读者无穷的想象，关于文学与土地、文学与人、人与土地，都让我们想得很多、很远。

2010年，在西北师范大学文史学院举办的《末代紧皮手》研讨会上。我有一个即席发言，后来摘要发表在《长篇小说选刊》上。我把它的意思复述出来，这两年，我一直在思考一个问题。我觉得我们必须把“文学”打碎，把它解构了，真正的文学才会呈现出来。在座的大都是中文系毕业或还在中文系深造的，我认为，学成为一门学科，一个知识体系，文学就死了。说准确点，死的不是文学，而是我们这些弄文学的人。罗兰·巴特说作家死了，福柯说人死了，又有人说，教授死了。

文学其实是一棵树，它是有生命的。可我们在学校里把它整成了“木材”。于是我们就远离了“文学”，虽然我们似乎每天都在阅读、研究文学。但是，在我们那里的“文学”已经成了死尸。我们很客观、科学地分析它、阐释它，其实都与“文学”无关。

鲁迅先生说，文学概论里走不出作家。其实，也走不出批评家，甚至合格的阅读者。刚才学辉的发言，就让我们感觉到了一种生命的气息。他的小说是克制的，他这个人也是克制的，与他来往好多年了，没有见他说过这多话。他今天的发言，其实就是一个演讲，很激情，很有生命感。我听了很感动。

文学需要的就是一种直觉，一种感觉，一种语感，甚至一种疼痛感。语言的疼痛感至关重要。我们有些作家看着日历写作，国庆节就写国庆节，三八节就写三八节，而且每年都写。我就想不通他们哪里有那么可写的？几乎所有节日，我到现在都没有写过一个字。教师节还写过一点，就一次。因为没有话说。

这样的作家实质上已经成了熟练工人，他们在进行着工厂的车间操作，流水线、规模化、程序化，根本没有个人生命的介入，没有情感的渗透。在这里“文学”已经死了，“技术”开始狂欢，有时候，是资本在狂欢。

我们的文学在知识、学科的指引下，在急剧地钢筋水泥化。我们从事文学的人，也开始了工人化。而“文学”，却死了。

学辉的《末代紧皮手》却给我们新鲜的冲击，在那里，“文学”从板结的土壤里破土而出了，虽然还是一点嫩芽，可那是生命啊！小说前半部分，真的是非常精彩，那个余土地是一个鲜活的生命，一个我们不知道、久违了的生命。补丁，就是从凉州那片土地里长

出来的，所以，他才能创作出如此让人眼睛一亮的作品。我说过，他的作品是克制的，但力量也正在这里。土地是不说话的，但生长万物，它是默默的，但也最富有生命力。天说什么了？孔子说，天何言哉？但没有天，就没有了生命。

我们需要的是树，是元气淋漓的生命，而不是人工花草，更不是塑料花。我们研究、学习文学的人，仅从教材里、从书本上是很难“懂”得文学的。像今天这样的，有时候与当代作家交流、来往，看看他们的人，听听他们的发言，然后阅读他们的作品，孟子说，知人论世，对于介入文学是有帮助的。认识作家，并与他们交流，是切入文学的一个渠道，虽然不是唯一的渠道，但也是一个很好的渠道。希望这样的活动多举办一点。

学者止庵说，文学领域有几种能力：克制力、穿透力、想象力。我觉得说得很好。综观文学史，能兼而有之并做得很好的，微乎其微，如果能在某方面有超长发挥，已经是文学的最大成就。补丁的小说，在克制力方面颇有功夫，下的力也大。他的小说一贯含蓄、蕴藉，叙述节奏、情节进展，都很克制，作者很少跳出来说话，絮絮叨叨的。而艺术的魅力也正在这里。现在我们很多的作家，过分低估了读者的水平，在作品里过多地介入，发表一些并不怎么高明的议论。包括一些知名度很高的作家，都难辞其弊。西方文论家说，伟大的作家创造自己的读者。我想鲁迅就是这样的作家，他创造了自己的读者群。而我们现在的很多作家不要说创造自己的读者，他们的迎合读者，也是一种廉价的迎合。这里还是一个老话题：普及和提高。我们是需要一些普及性的作品，但普及不是迎合，而且具有提高指向的，否则，与己与人都无用，要这样的作

品做甚？至于提高，我觉得应该是那些有抱负的作家的创作目标，他们应该为人类的进步做出自己的贡献。如果只是给自己赚一点版税，那又有什么意思？要挣钱，路子不是很多吗？而且比这个都要来得快。

当然，学辉的这部长篇小说，还是有一些不足，主要的是后半部分。一般来说，长篇小说大都是半部，要写得很完美，那是没有可能的。小说后半部分，一直写到1976年，历史距离太近，限制大，写得就没有前半部分那么丰满而紧张。当然，可能还有一个原因，就是功夫欠佳，本来是克制，却变成了干枯，甚至芜杂。这是因为缺乏穿透力的缘故。对社会生活的理解、观察不够，没有自己的思想，没有自己对这段历史独有的看法。总之，叙述尚可，描写功夫还不太老到、精致。紧皮手，一段传奇，前半部分张力饱满。可惜后面就力量跟不上了，明显苍白无力。但开篇甚好，给人很深的印象，久久徘徊不去。长篇小说需要大气、气足，否则很难承载得起，经常出现断气，或气不畅的现象。孟子说，至善养吾浩然之气。不是虚言！

2014年的某天，学辉打电话来，让我看看他的近年的一些中短篇小说，提一些意见。他感觉自己的写作又到一个坎上了。但很抱歉的是，我近年心绪如麻，对当代文学不那么关注了，没有时间，似乎也没有心境去阅读那些作品，于是，一直没有回应，心下总是歉然。每个人都有自己的命运，包括文运，其他人说的，有时候是没有什么用处的。我这几年上溯先秦，研读庄子，解决自己的精神问题，对当下的文学创作，真的没有那么关心了，因为这解决不了我的问题。荷尔德林说，近源头而居者，断难流离。但做到不流离

失所，谈何容易？

李学辉有末代紧皮手余土地，有巴子营，有凉州那片丰美肥厚的土地，他怕什么呢？

博雅胆识，学而有才

——古远清港台文学理论批评论^①

现当代文学研究，文学史撰写是极其重要的一部分。对中国文学研究来说，文学史是近代舶来品，而受时势的影响，当代文学史普遍有强烈的意识形态色彩。文学理论批评史，更是如此。至于台湾、香港的文学史，包括文学理论批评史，20世纪80年代以前，学者很少涉足。古远清是比较早的垦荒者之一，20世纪80年代末，就开始了港台文学的研究，1994年，出版了《台湾当代文学理论批评史》，影响颇大。他这几十年专力于港台文学，搜集了大量材料，勤奋耕耘，尤其文学理论批评史，贡献卓著，为时人所认可。

古远清可谓“私家治史”。他一直僻居一方，作为个体，独立撰写文学史，从收集材料到撰写成书，都由他一人之力完成。至今已出版皇皇数十卷著作，让人不由得佩服他的魄力、耐力，乃至精力。当然，更重要的是眼力。唐代史学家刘知已认为，史家须有三长，“三长：谓才也，学也，识也”^②。才、学、识，是一位优秀史家所必备的，缺一不可。古远清作为一位文学史家，是具备这些品质的。

^① 本文系杨光祖、周文艳合著。

^② [后晋]刘昫等：《旧唐书》第10册，中华书局，1975年，第3173页。

古远清先生的著作数量庞大，内容丰厚，恐无法在此一文中得窥全貌。故此文主要以《台湾当代文学理论批评史》《香港当代文学批评史》《战后台湾文学理论史》（主要第四册）这几本著作为主，讨论他的港台文学理论批评史的撰写。

一、史料为史之组织细胞

治史者，应在可能的范围内，尽量忠实于客观事实，以“史”为目的，而非手段。而后方有信史、良史。既求客观，则必须依靠大量的第一手史料。梁启超言：“史料为史之组织细胞，史料不具或不确，则无复史之可言。”^①即是指史料之重要。是故，史学，首先体现在一位学者的史料功夫上。而史料搜集，困难重重。所谓不治史学，不知文献之可贵，正是如此。古远清开始撰写港台文学理论批评史时，各种情况还不乐观，收集材料当然更为困难，但他做到了。

细读他的港台文学理论批评史，不得不感慨其史料之全面，阅读量之庞大。这几本著作，近两百万字的分量，何其厚重。为了收集资料，古远清付出了很多心血，尤其是港台文学的研究。在20世纪八九十年代，购买港澳台出版的书籍，远比想象中要困难许多。何况他的“研究所”，仅他一人而已，这更加大了资料收集的困难。除让朋友代购之外，他多次借学术论坛，亲赴外地买书，每次都带回很多资料。他确实是尽自己所能，力求资料收集的“竭泽而渔”。

^① 梁启超：《中国历史研究法》，中华书局，2009年，第48页。

而且，他也不闭门造车，经常和港台作家学者交往，登门拜访，书信往来，所以，他知道很多港台文坛学界的秘闻。这些虽然不能写入书中，但对理解港台文学理论批评，是很有帮助的。

不过，搜集材料才是第一步，要对这些数量庞大的资料进行梳理、甄别，在此基础上进行批评和研究，需要多少精力和耐心，当然，更需要眼力和学养。由于资料的丰厚，古远清才对这半个世纪以来，华文文坛有哪些重要的文论家，产生过哪些有影响的文论著作，举办过哪些有影响的活动了如指掌，信手拈来。就港台文学而言，虽为隔岸评文，但在当时，其对港台文学的熟悉程度，恐怕是港台的评论家也难以企及的。尤其是20世纪90年代，在《台湾当代文学理论批评史》及《香港当代文学批评史》之前，尚未有人对台港两地的当代文学史，尤其是当代文学理论批评史做过如此系统、全面的梳理。且那一时期，古远清相继出版的文学史有数本，这就更让人叹为观止。这几本港台文学理论批评史，不仅在当时有开创之功，今日读来，以其资料之全，见识之精，依旧不乏史学价值。

古远清对文学理论批评史的书写，是有自己的想法的。他说：“通常从事台湾文学研究，不是以作品为主，就是以作家为目标。可如果要深入研究它，光读作家作品不够，还要弄懂它的文学思潮、运动、争论、事件及读理论家的著作，故我尤其重视思潮史、运动史、论争史的研究。”^①他反对把文学史等同于作家作品史。如此一来，需要收集的材料就更多了，占有第一手资料是重中之重，能使人直击现场，身临其境。不然，则很难接近史实，更难以取信矣。

^① 古远清：《战后台湾文学理论史》，万卷楼图书股份有限公司，2021年，第1232页。

他的著作，常有数量惊人的第一手资料，且资料的系统性很强。如他在陈述1966年由蒋介石发动“中华文化复兴运动”，介绍整体特征并分析其出现的原因，包括对其影响和弊端的评述，所依据的基本史料是真实性较强的《中华文化复兴论丛》；在评述台湾作家郭良惠的爱情小说《心锁》是否属“黄色作品”之论战时，所使用的资料是当时与此论战密切相关，且颇有影响的《自由青年》《亚洲画报》《民族晚报》《幼狮文艺》《中央日报》《文坛》等刊物上的文章，这都是第一手资料，且资料之间互相联系，相互印证。这在很大程度上真实再现了那些文学论战、运动的原貌。

占有第一手资料固然重要，但更重要的，是史料的准确性、可靠性，以及对史料的批判性接受。古远清在这方面似乎十分执着。孙绍振先生曾评价古远清：“他的严谨，他对学术资源准确性的追求，表现出某种一根筋的精神，使我十分震撼。有人由此称古远清为‘学术警察’，他不在乎。”^①正是这种治学精神，使他对于其他资料或著作中的史料错误毫不姑息。如论及台湾“三十年代文艺批判”时，涉及的重要文献《30年代文艺论丛》，古远清便发现了其史料的漏洞和谬误之处：“玄默写的《抗战前夕上海左倾刊物》中，这样记述1936年《大公报》设的文艺奖金：‘大概是在民国25年，《大公报》首创文艺奖金，曹禺的《雷雨》，何其芳的《画梦录》，艾青的《大堰河》入选。’这里讲的三种作品，只说对了一种：即何其芳的《画梦录》确实获得散文奖。至于戏剧奖的获得者虽为曹禺，但入选作品是《日出》而不是《雷雨》。艾青诗作的全称应为《大堰河

① 孙绍振：《古远清的勇气和学术坚持》，《名作欣赏》2019年第9期。

——我的保姆》，但此诗并未入选，因为当时没设新诗奖。玄默这段话还遗漏了小说奖，入选作品为芦的《谷》。”^①这本被认为“水准很高”的论丛，不仅漏洞百出，还错误重重，而这也只是其中一例。可见，现存史料，即使所谓的“权威”，也不足全信。古远清不仅追求第一手资料，而且对史料持严谨态度，对其准确性严格把控，甚至多次向名人纠错。这也使得他的史学研究，更具有说服力，也更具有学术价值和学术活力。通读他的港台文学理论批评史，几乎每一节都涉及史料考证，对那些评论家、文学理论史家的史料错漏的指正。这个量是极大的，不仅可以看到他的扎实、不苟且，也可以看到他敏锐的眼力。

对于史料，古远清是十分重视的。但他的目标，并不止于材料的复现。他往往能在繁杂的史料中，找出有价值，值得重视且在文学的发展中起关键作用的部分，做以深度阐述。如《台湾当代文学理论批评史》“为现代诗辩护”一节，他提出要重视一位署名“门外汉”的读者所写的《也谈目前台湾新诗》一文，认为其是新诗论争中读者声音的代表。在呈现台湾五六十年代中西文化论战现状，及青年知识分子的内心世界时，借用了现代派作家白先勇在《现代文学的回顾与前瞻》一文中的描述：“我们现在所处的，正是中国几千年文化传统空前巨变的狂风时代，而这批在台湾成长的作家亦正是这个狂风时代的见证人。目击如此新旧交替多变之秋，这批作家们，内心是沉重的、焦虑的。求诸内，他们要探讨人本身的存在意义。我们的传统价值，已无法作为对人生信仰不二法门的参考。他

① 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第115页。

们得在传统的废墟上，每个人，孤独地重新建立自己文化价值的堡垒。”^①“在传统的废墟上，每个人，孤独地重新建立自己文化价值的堡垒。”多么贴切，又真实。我仿佛看见那个时代，那些面容清俊的青年，独步于一片荒原，孤独而无助。

不过，史料固然重要，但如果局限于此，把材料的重要性绝对化，则会陷入“材料主义”的困境。将古远清的贡献，仅仅限定在资料的深厚积累上，也太过于片面。他的学术生命力还在于他的史家胆识、见识及学术观念。这些，都贯穿在他的诸多著作之中。

唐代刘知已云：“如有才而无学，亦犹思兼匠石，巧若公输，而家无榱桷斧斤，终不果成其宫室者矣。”^②可见“学”之于史家之重要。刘知几的“史学”，指史家渊博的学养。应该说，这个“史学”是包含了史料的。

二、敢于直言，史家见识

治史者，需要在大量史料的基础上，对于历史事实作出判断、选择、概括，从而显示出史学家的见解、眼光，也即是通常所说的“史识”。明代黄道周《节寰袁公传》云：“子枢，博雅有胆识，为户部郎，别有传。”^③胆识，有胆才有识。胆，即胆量。刘知已说：“犹须好是正直，善恶必书，使骄主贼臣，所以知惧，此则为虎傅翼，善无可知，所向无敌者矣。”^④史家之“识”，即须有爱好正直的德

① 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第136页。

② [后晋]刘昫等：《旧唐书》第10册，中华书局，1975年，第3173页。

③ [明]黄道周：《节寰袁公传》，《黄漳浦集》卷二十五，道光十年。

④ [后晋]刘昫等：《旧唐书》第10册，中华书局，1975年，第3173页。

行，无有畏惧，善恶必书。故史识，首先体现在史家之胆识。其次，是史家之见识。庄万寿《史通通论》说，刘知己的“史识”，就是“好是正直，善恶必书”，即“直笔实录”，“就是史家所必须恪守的道德勇气，是‘三长’的首要工夫。”^①这也就是清代章学诚说的“史德”。我们认为，刘知几的“史识”，既包括史德，也还包括史家对历史的独特见识。

古远清的港台文学理论批评史，不仅有拓荒之功，而且敢于直言，能坦率地表达自己的观点。至今读之，依然鲜活如旧。《台湾当代文学理论批评史》开篇就说：“台湾当代文学理论批评，从1945年到现在，迄今已将近半个世纪的历史。但是，把它作为《台湾当代文学史》的一门分支学科加以讨论，在本书开始写作时还未有人尝试过。”^②香港文学，尤其香港文学批评，向来为学者们所冷落，甚至有“香港是文化荒漠”的论调。另外，香港文学研究资料缺乏，大量文学资料长期散佚，也增加了其难度。更何况，要克服各方学者的种种质疑、迁怒和攻击。但他依然不畏艰险，迎难而上，在一片骂声中，坚持了下来。《香港当代文学批评史》的出版，不仅填补了空白，也证明了古远清的良好学术素养。

在文学史上，政治意识形态对文艺的影响、干预是重大的，不可忽视的。文学史家有责任正视这一客观现实，并对这种现实的背景、原因、表现、影响、作用做出符合实际的解释与评价。然而，回避政治敏感性的问题，已成为大多数学者的选择。因某种偏见，而故意忽略，甚至粗暴地否定一些作家作品更是常态。对此，古远

① 庄万寿：《史通通论》，台北万卷楼图书股份有限公司，2009年，第19页。

② 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第1页。

清却表现出了一种难得的勇气和学术坚守。古远清将自己的这份坚持，称之为“政治天线”。不过，作为一部严格的学术著作，古远清在写作中的意识形态也有点太敏感，比如《台湾当代文学理论批评史》一书，就比较明显。但在新出版的《战后台湾文学批评史》中，有所淡化，部分表述明显客观化、中性化了。可以看出他的与时俱进。

真正的文学史家决不会把任何文学现象、文学作品凝固化，而是将其置身于历史之中，做动态地深入研究，给它一个准确的定位。古远清的史学撰述，更多地采取了历史的眼光，从历史的角度，用历史的态度和方法去做学术研究，即他所谓的“历史主义原则”。也可以说，他从历史的纵深中获得了力量，面对那些敏感的、甚至危险的话题，颇有侠客“发志士之怒，挺剑而起”之豪情和无畏。古远清的这份无畏和公允，其实早有迹可循。三四十年前，他还是一名青年助教，曾带着文章去拜访当时在武大讲课的孙绍振先生。孙先生认为，当时的古远清“行文比较平和，尽可能保持公允，对论敌一分为二。这在当时是很难得的”。^①而这种公允，迄今为止，竟也不折不扣地坚守了数十年。

古远清的文学史，有胆有识，敢于直面问题，坚守一个文学史家的独立精神。涉及夏志清、苏雪林等作家，依然能看到别人看不到的东西。对于苏雪林，古远清虽认为其政治偏见颇深，但同时又肯定其《二三十年代的作家与作品》的成就，认为该作品“有新文学的内容”，“注意对作家人生观和政治主张的剖析，同时也不忽视

① 孙绍振：《古远清的勇气和学术坚持》，《名作欣赏》2019年第9期。

分析作品的艺术特性”，对于“左倾”人士，“从艺术出发将他们加以介绍，不抹杀他们在现代文学史上的贡献，这种做法值得肯定”。^①自然，古远清这种从学术出发，不抹杀他们在文学批评史上的贡献，很值得肯定。就苏雪林来说，她早年对鲁迅作品的评价，也很到位，后来反过来骂鲁，一点道理都不讲，极其情绪化的言辞，颇堪玩味。她研究楚辞等，有过度阐释之嫌疑，但对二三十年代文学的评价，还是不错的。毕竟她是一位作家和优秀的评论家，艺术感觉敏锐。古远清关于蒋勋的一节，题目是：“蒋勋：美学大师？文化明星？”就可以看出他的质疑。论述有理有据，肯定中多批评，并不迷信市场推举出来的所谓学术明星。

敢于批评，批评的声音贯穿始终，也是《台湾当代文学理论批评史》的一个很重要的特色。有时是对整个文坛，或某一个流派的，或某一个领域的总体上的批评，但更多的是对个案的批评。比如，第三编，第三章，充满锐气的“新世代”评论家；第四章，新生代本土评论家；第五章，现代文学研究的发展，第六章，迟到的当代文学研究；第七章，美学、比较文学研究和海外评论新秀；第八章，个性化的小说评论；第九章，众声喧哗的新诗论坛；第十章，散文评论的新阶段，被论及的评论家就有36位之多。古远清对这些评论家，在做简略的生平介绍后，都对他们的文学批评做了全面而深刻的评述，几乎每一个人，也都严厉批评了他们的不足。这里面就有后来名声赫赫的龚鹏程、郑树森、周英雄、龙应台、王德威、齐邦媛、吕正惠等。作者在肯定了龙应台评论的率直、干练和

① 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第283页。

泼辣，“批评解剖刀刀法锋利”之后，也直言龙应台的评论“存在着缺乏思辨性、批评手法单一、招式贫乏等方面的缺陷”。^①至于把龙应台定位为“为消费服务的新型大众化批评代表”，我觉得有点过，起码不是很准确。

古远清为人耿直，评价人物，敢于直言。对所评作品，也是率性而言。比如，他批评苏雪林“常常过于自信自己的记忆，张冠李戴之处颇多”。列举了对《雷雨》《日出》的错误叙述，说她“对其它作家作品的叙述信口开河之处还不少”。^②刘心皇是台湾比较有实力的文学理论批评家，《现代中国文学史话》《抗战时期沦陷区文学史》，都是代表作。但古远清在肯定其“打破禁区”之时，也有严厉的批评。他说：“严格说来，此书只是史料长编，而非严格意义上的文学史著作。”^③然后，用了将近一页的篇幅，详述此书存在的诸多问题，认为即便作为史料长编，也是错误百出，缺乏辨伪。作为一部“史”，如此苛评，也是罕见。即便对于名家夏志清，也毫不留情。他在肯定夏志清有真学问，文学观受了周作人的影响，批评立场主要师承的是艾略特。但也指出：“比起古典小说的研究来，对台港作家作品的评论更能显示夏志清的所长。”并举例说明“对儒释道三家思想，他的认识很有限”。^④这点我倒也有同感，他的《中国古典小说》，相比《中国现代小说史》，那还真是功力弱多了。

谈及夏志清的《中国现代小说史》，古远清虽否定其意识形态，但又能肯定其精彩之处。如他批评了当时“以政治鉴定代替文学评

① 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第542页。

② 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第284页。

③ 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第298页。

④ 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第409页。

价”的庸俗社会学倾向，认为夏志清“是海外评论家，他自然不会采取这种做法”，“他特别推荐张爱玲、钱锺书，设专章讨论，这是他的慧眼”。“对一些政治倾向他不赞成的作家，尽管也有难听的贬词，但他不一笔抹杀他们的艺术成就。”^①这主要是说鲁迅、茅盾、张天翼、吴组缃等左翼作家。另外，古远清对夏志清关于一些著名作家的独特看法，也表示认可，并认为其小说史“不同于‘点鬼簿，户口簿’一类的现代文学史，满足于作家作品资料的罗列，而力求寻找出中国现当代小说——也是中国现代文学的最大特色”。在研究方法上，认为夏志清“注意对作家艺术个性的剖析和新的研究方法的运用”，“他这种比较思路新、视野广，能启人心智”。“夏志清特别反对套框框的批评方法，主张研究文学问题不应受条条框框的影响，这是正确的。”^②古远清能超越多数学者的政治偏见，看到夏志清《中国现代小说史》的价值之所在，并对其做出如此切中肯綮的评价，看到其魅力之所在，实在难能可贵。的确，《中国现代小说史》能够穿越六十多年的风云，至今依然有它夺人的光耀，就在于夏志清过人的艺术直觉，他基本是本着艺术感觉来评价现代小说和小说家的。而这正好是很多从事文学史的学者所缺乏的。鲁迅先生《中国小说史略》的杰出，也是因此。所以，可以说，某种意义上，夏志清接续的是鲁迅的传统。

史识，就是具有过人的见识。见识取决于一个史家的视野和眼力，也取决于他的学养、思想和阅读量。古远清虽多年来致力于港台文学的研究，但并不局限于此。他的研究范围很广，涉及中国大

① 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第169页。

② 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第170页。

陆及港澳台的文学、文学史、文学理论史、文学批评史、两岸文学关系史，还有世界华文文学，等等，完成的著作有《中国大陆当代文学理论批评史》《台湾当代文学理论批评史》《香港当代文学批评史》《台湾当代新诗史》《香港当代新诗史》《海峡两岸文学关系史》《台湾新世纪文学史》《当代台港文学概论》《战后台湾文学理论史》《澳门文学编年史》《世界华文文学概论》《古远清选集》等。这些著作，资料翔实，视野开阔，质量可靠，独具只眼，在学术界、文坛，都产生了较大的影响。

史学研究之外，他又有大量诗歌研究的著作，对诗歌从纯艺术的角度进行深入解读，如《留得枯荷听雨声——诗词的魅力》《台港朦胧诗赏析》《海峡两岸朦胧诗品赏》《诗歌修辞学》等。可见，他学术视野非常开阔，这也使得他的史学研究，高屋建瓴，见人之未见，发人之未发。尤其在论及台湾文学理论批评家时，更显示出他广博而深厚的学养。因为台湾当代学者大都留学欧美，他们的批评理论基本都是欧美文学理论，比如，颜元叔，就比较擅长使用新批评理论。而古远清的这一节，写得非常精彩，可以看出他对新批评的了解是很深入的。如此，便避免了因为学术视野的局限性而产生的盲区。反之，若仅为局部的观察，只睹其一而遗其他，则犹如盲人摸象，只见耳鼻，而不能得见真相。

就以《台湾当代文学理论批评史》来说，涉及文学思潮、文学运动、文学论战、小说评论、诗歌理论和批评、文学史论著、散文评论、美学、比较文学等众多方面。比如，第四章，有特色的美学研究，讨论王梦鸥、姚一苇、程大城、柯庆明、高友工等美学家。单这一章，他就要读多少书籍，这些学者都是产量不低的，而且中西古

今，涉及面很广。但是，认真读下来，到今日为止，古远清的判断都是站得住脚的。这是多么不容易的事情呀。他对他们的每一部著作，都有或简或繁的点评，包括他们的不足，都会严厉地指出来。

同时，他的港台文学史，相对于香港、台湾的评论家、理论家而言，具有第三者视角的优势，是一种有距离的文学史。有距离的文学批评与反观，基本不受本土文学关系及形态的影响，有着“旁观者清”的冷静与客观。比如，他撰写《台湾当代文学理论批评史》，就不会像有些台湾学者那样定位台湾文学，一定要以台湾话为前提，而且省籍必须是台湾。古远清是通达的、智慧的，他采取了宽容的兼收并蓄态度，把“台湾当代文学理论批评”的概念定义为：“在中国台湾当代文坛上展现的文学理论批评。”^①这一下就把很多旅居海外，甚至已经加入外国籍的生于台湾，并经常关注台湾文学的评论家，都纳入了研究范畴。这些人在他的此著中，大概占了整整一章，有的评论家还被放在别的章节论述。这一点，就显示了古远清先生过人的眼力，惊人的魄力。

所以说，古远清的史学研究，有两个鲜明的特征，即注重历史的联系性和客观性。他将相对处于割裂状态的两岸文学（甚至海外华人文学）联系起来，作为一个整体，摸清了他们之间或明或暗，互通有无、相互影响的脉络。如他评价港台文学，认为“从根本上来说，台港两地的当代文学批评所以容易沟通，是因为其时代性质不是社会主义，理论指导思想不是马克思主义，毛泽东思想，美学性质更不是反映论占统治地位。”^②如果不是基于整体的视野，便很

① 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第2页。

② 古远清：《香港当代文学批评史》，湖北教育出版社，1997年，第19页。

难得出这样的结论。这也是为什么古远清能一语中的地言明港台当地文学批评的性质。如他认为香港文学批评，有着游离于大陆条框之外的自由，又倍受商业性社会风气的影响，致使一部分评论走向市场，沦为可以明码标价的商品。但国际自由贸易的蓬勃的另一面，是西方文艺思潮的引入。在他眼里，香港文学批评虽奉行独立思考 and 创作自由，但还未成体系，未出大家。这样的论断，是准确的，也是精辟的。

文学史是从过去走向现在，而文学史的研究是从现在追溯到过去。在这个逆向运动的过程中，研究者很容易受作家、作品在学界已有风评的影响，而无法还原一个真正意义上的文学史。朱自清曾引述黑格尔的“存在即合理”，强调在治史时，“我们得研究那些道理，那些存在的理由”，^①这也是古远清一直以来所坚持的史学理念。他的史学专著，并不是专挑好的，有文学性和艺术价值的作品出来。而是以历史主义的眼光，尽可能客观地选取每个历史时期有影响力的作家作品，与文学社团、刊物，以及更大一点的文学思潮和社会思潮，去研究它们之间的内在关系：这类作品何以在此阶段发生，产生了何种影响。在他眼里，那些曾在现代文学史上发生过很大作用，但本身并不具有艺术生命力的作品，甚至是一些失败之作，在今天依然具有研究价值。他在这方面做了大量的论述。

古远清不仅是一位冷静、深刻的史学家，且眼力过人，对于他所研究的作家作品，往往断语精准，一语中的。如他评许定铭的书“带有浓厚的散文色彩，或谈版本，或辨史实，或谈掌故，或论作家

^① 朱自清：《现代人眼中的古代》，《朱自清全集》第3卷，江苏教育出版社，1980年，第203页。

作品，无不给人以丰富的现代文学知识，同时也给人以愉悦和休息”^①；评刘以鬯《看树看林》“采用了回忆与辩伪、钩沉相结合的写法”^②；评叶维廉的比较文学研究“力图将东方文学，尤其中国文学纳入比较的轨道，以纠正过去欧洲中心论的偏颇”^③。而他论著的章节小标题，更体现了其断语之精准。如“夏济安：现代文学的先行者”“勇踏‘蛮荒’、毁誉参半的司马长风”“追求‘撞击性’效果的胡菊人”“黄国彬：中西兼善，自出机杼”“古苍梧：一木一石做贡献”“温健骝：飞扬着刚健奋进的生命意识”等。这些评论，这些断语，无一不显示出一位文学批评家的艺术直觉和审美判断力。尤其第五章，“形中实左的曹聚仁”，可以看出古远清过人的见识和直觉。曹聚仁的《鲁迅评传》，由于写作仓促，史料不准确处较多，很多学者是否定多于肯定。但古远清先生认为：“曹聚仁研究鲁迅，具有鲜明的学术个性。他自始至终坚持鲁迅是人，而不是神，反对把鲁迅神化、圣化的观点。”^④这个观点，我是同意的。然后，他具体分析曹聚仁对鲁迅人格，对鲁迅的思想和小说、散文的分析，都比较到位。我多年前读过此书，影响颇深，深觉曹聚仁是懂鲁迅的。正像司马长风说的：“他（曹聚仁）的笔头确实有一个慑人的历史意境。”^⑤不过，古远清此章第三节，关于鲁迅是否为自由主义者的观点，他是反对的。但我认为鲁迅身上还是有自由主义的东西的，这一点也不能完全否定。在我最近与他的微信聊天中，他也承

① 古远清：《香港当代文学批评史》，湖北教育出版社，1997年，第149页。

② 古远清：《香港当代文学批评史》，湖北教育出版社，1997年，第163页。

③ 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第370页。

④ 古远清：《香港当代文学批评史》，湖北教育出版社，1997年，第97页。

⑤ 古远清：《香港当代文学批评史》，湖北教育出版社，1997年，第97页。

认了这一点。第八章，多元化的鲁迅研究，集中讨论了香港文坛关于鲁迅的争鸣，这一节写得不错，让人读来，如看武侠片，过瘾，似乎自己也到了那个争鸣现场。通过对几家学者的争论，我对鲁迅的认识，也得以加深。这都是需要感谢古远清先生的。

三、学而有才，能致于货殖者矣

刘知己云：“夫有学而无才，亦犹有良田百顷，黄金满籝，而使愚者营生，终不能致于货殖者矣。”^①一位史家，一定要具备优秀的史才。如有学而无才，就好比有“良田百顷，黄金满籝”，而让愚笨的人营生，终究不能做一个赚取利润的商人。这里的“史才”，“是史家对史料分析归纳的研究编写能力”。^②我们想，这个“编写能力”应该也包括史家的才情和文笔。司马迁的《史记》能够千年以来，为中外读者所喜爱，与他杰出的文笔，和不羁的才情关系甚大。所以说，鲁迅赞为：“史家之绝唱，无韵之离骚。”

古远清先生一直在一所没有中文系的大学里讲授和研究诗歌。但他热爱诗歌，热爱学术，学校对他也极好，称其为“校宝”。所以，也就没有调动，安心从事文学研究，成果累累。1986年，古远清即出版了厚厚一本《中国当代诗论50家》。1989出版《台港朦胧诗赏析》，此后相继出版了《台港现代诗赏析》《海峡两岸朦胧诗评赏》等。渐渐地，他走上了港台文学研究的道路，研究领域也从诗歌延伸到小说及文学理论批评，研究范围也扩大到海外华文文学。

①[后晋]刘昫等：《旧唐书》第10册，中华书局，1975年，第3173页。

②庄万寿：《史通通论》，台北万卷楼图书股份有限公司，2009年，第19页。

迄今为止，他在这条路上，已经跋涉了三十余年。他研究诗歌，为诗歌所熏陶、浸染，加上他本身的文学修养和对于文学的热爱，使得他的文学史，包括港台文学理论批评史，具有了明显的文学性。这种文学性，主要体现在史实的叙述策略、行文的风格和语言上。

《台湾文学理论批评史》第三章，重点讨论了台湾批评家颜元叔。颜元叔是美国英美文学博士，曾担任台湾大学外文系主任、教授，主要依靠新批评从事文学评论。他特别在意文本细读，对字质、结构的细读，颇见功夫。这一章第一节，主要讨论颜元叔的新批评实践和对台湾文学的贡献。第二章，主要讨论了颜元叔和夏志清的争论。两人都受英美新批评的巨大影响，但夏志清更重视艺术体验，反对文学批评的科学化、客观化。而颜元叔正相反，对印象批评深恶痛绝。这一章两节写得文采飞扬，切中肯綮，不仅显示了古远清深厚的学养，而且更展现了作为文学批评家的才华和眼力。他对双方的评价，客观，到位，深刻。想到此书的撰写是在1990年左右，我们就不能不佩服他的功力。那个时候，国内对新批评有如此准确、深入了解的学者，不是很多吧？更难得的是他飞扬的文笔，让人读起来，很过瘾。我经常说，一个批评家，自己的文笔不过关，怎么好意思批评别人呢？当然，对颜元叔的评价，是不是略有偏高，也是可以讨论的问题。我个人觉得他的艺术直觉不太好，散文也写得一般，文字干巴，缺乏才情。

《台湾文学理论批评史》第七章“异军突起的海外文学评论家”，讨论了夏志清的小说评论、叶维廉的文论、杨牧的文学评论、刘绍铭的曹禺评论、李欧梵的现代文学研究。这几个人都是大人物，学养丰厚，见解独特，文笔也好，要写好他们，可不容易。但

这一章，却是书中的精彩华章，可以看出古远清是下了功夫的，论述很见功力，而且也不迷信，敢于指称他们的不足，比如批评刘绍铭的《曹禺论》，“作者否定过多，对曹禺艺术成就的评价显然有矫枉过正之处”。虽然，刘绍铭认为曹禺在中国近代文学史的话剧史上，是有极其重要的地位，但依然认为《雷雨》是失败之作，曹禺的作品“浅薄”。古远清认为：“可见，作者酷评曹禺，在潜意识深处是为了显示自己的良好的文学修养，尤其是对西方文学的修养。”^①我多年来也一直在阅读海外华人学者的著作，刘绍铭的著作，早就读了，比如他的《到底是张爱玲》《爱玲小馆》，还有一套散文集。但很奇怪的是，看完，也就忘记了，不像夏志清、李欧梵的文章对人的影响历久弥深。感觉他的文字轻巧有余，厚重不足，有一种江南才子气。这一点王德威也有相似之处，他讨论抒情传统的大著《史诗时代的抒情声音》，论述了沈从文、林风眠、台静农、费穆、梅兰芳、何其芳、冯至等现代中国的知识分子和艺术家的“抒情声音”。沈从文、何其芳、冯至等几位作家的章节，还是有水平的。但一涉及台静农的书法、林风眠的绘画等，就明显捉襟见肘了。由于不懂书画，所以，“抒情声音”明显无法呈现出来。

鲁迅评价《史记》：“史家之绝唱，无韵之离骚。”优秀的文学史，也应该是文采出众，文章本身就过硬的。否则，怎么能服人呢？古远清的文学理论批评史，文辞遒劲，论理扎实，就文章本身看，都是优秀的。

古远清特别擅长夹叙夹议的写作方式。本来文学理论批评史，

① 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第426页。

也只能如此书写。关键是叙和议要切中肯綮，能否对历史事件正确定位。否则，就是乱叙，瞎议。在这方面，古远清的宏观意识和宏观把控能力很强，而且有纵和横两个方向的轴线。一方面，能将一个历史事件，一个人物书写和评价放在大的历史的框架和纵深中去考量。另一方面，注重海峡两岸的文学和社会政治因素之间的相互影响，尤其是港台之间，港台和大陆之间，以及西方文学思潮和日本文化对于华文文学的影响。如此，在摸清中国大陆及港澳台当代文学发展变化的整个脉络之后，将具体的文学事件和文学作品等放置于相对精确经纬度之中，再去考量，叙述和评论。如《香港当代文学批评史》第六章第五节，台湾乡土文学论战引起的冲击波，就谈及了台湾论战对香港文坛的影响及两者的异同：“香港文坛一直比较平静，从未有台湾文坛那样的乡土文学大论战发生。但台湾文坛每有大的论争，在台湾均会引起一定的震撼波。香港文坛的独特地位，使它对香港岛上的论战及其出现的理论主张作出较为冷静的思考。”^①这样的见识，正是基于其宏观思维。

当然，只有宏观思维还远远不够，也立不住脚。与宏观思维相对，古远清也很注重文学史的微观世界，尤其是在“叙”的层面。翻开《香港当代文学批评史》，尤其绪论部分，就能看到他对香港文学批评家这个群体的定义和身份划分，颇有见地。初读此书，便感受到古远清身为一个文学史家，对于细节的重视，对学术的严谨和认真。书中的内容，细读起来，会发现他的书，每一编的章节设置各有不同，很有历史阶段性。在此之下，根据具体文学时段内的具

① 古远清：《香港当代文学批评史》，湖北教育出版社，1997年，第135页。

体形态，再做细分。从社会政治因素、文论环境生态、文学运动的推进、文学思潮的演变、文学论争的发展等各个层面展开，去研究台港当代文论的环境和生态，当代文学的嬗变及其开展的历次重大文学论战。而且，他的论述对象不仅有传统文学批评史中的批评家、文论家，还纳入了编辑等参与文学活动的从业者。在写人时，对有些重要人物也采用了“互见法”。如夏济安、夏志清、苏雪林、黄维梁等人。具体到讨论每一次文学事件、文学论争，他往往会不厌其烦地将那些重要的事项、因素一一收录在册，罗列成文。这也决定了他的文风，在“叙”的部分，更偏向于平铺直叙。这样叙述，以一种客观呈现的方式，尽可能地让文学史呈现它的原貌。同时，也给了读者空间和机会去接近历史，让他们在接受史家的观点之前，能对史实有自己的判断和认知。

古远清的文笔亦值得一谈。在刘以鬯一节提到了雁枫对刘以鬯文笔的评价，“可说是简练到不能再简练了，如同丰子恺的漫画一样，寥寥几笔，不多一墨，清新明快，很有独特而出色的风格”。^①其实这一段，用来评价古远清，也是极为合适的。他的文学史夹叙夹议，在“议”的部分，简洁明快，但又顿挫有力。如第六章第四节“由《白玉苦瓜》引发的笔战”，分析一些批评家对于余光中此诗的非议，认为曾幼川“不谙诗歌创作常用不合理却合艺术之理的语法这一特殊规律，是典型的以‘饭’责‘酒’的批评”。^②曹懋绩“不像曾幼川那样挖苦、嘲笑，而是心平气和的对余光中显示了自己的迷惘与期待。但他的文章立论仍不免守旧，表现了对现代诗所使

① 雁枫：《刘以鬯新著〈看树看林〉》，香港，《晶报》1982年9月14日。

② 古远清：《香港当代文学批评史》，湖北教育出版社，1997年，第129页。

用的新的技巧不理解”。^①这样的论述，可谓简明易懂，一语中的，使人一目了然，颇有四两拨千斤的效果。把话说到关键处，就是才气。不像很多学者，言辞华丽，但云里雾里，不知所云。他的语言很有力量，虽受翻译体和欧文的影响，但也极大程度上保留了汉语本身的魅力，用词奇巧，语句灵动。如第二章第二节，“李英豪的前卫诗论”，说道：“他本人虽不以诗创作见长，但他有诗人的灵视，甚至更为敏锐，所以他才能深入纪弦、洛夫、叶维廉这些前卫诗人的境界去作令人耳目一新的评论……李英豪凭借着他深厚的诗学修养，能潜进去探知海的深邃。他所看到的不是海面上溅起的几点浪花，而是感到深处海流的巨力。”^②“诗人的灵视”“探知海的深邃”，感受“深处海流的巨力”，多好的文字，像诗一样。稍后的一段评李英豪对洛夫诗歌解读的文字，更是精彩，才气毕现：“对洛夫这样反传统、反逻辑的诗，诗评家如果浅尝辄止，就很容易变成深度的近视者，把蜻蜓视作钉子，把钉子视作蜻蜓，结果成了瞎子摸象，造成评论的重大失误。李英豪自然不是这类‘近视’的评论家，他的本领在于能驯服诗人无数奇特的意象，让狂野不羁的诗情在读者面前呈露出原形来，展现出一种存在的浓缩和诗的纯粹。”^③而前文中的“灵视”“巨力”和后文中的“呈露”，这样的词语，更是点睛之笔。在当代汉语普遍欧化、翻译化之际，能读到这样的文字，实乃幸事。而且，也可以由此看出，古远清对诗歌、诗歌的语言和形式都有着独到的见解。

① 古远清：《香港当代文学批评史》，湖北教育出版社，1997年，第130页。

② 古远清：《香港当代文学批评史》，湖北教育出版社，1997年，第64页。

③ 古远清：《香港当代文学批评史》，湖北教育出版社，1997年，第65页。

古远清的港台文学理论批评史，无论是从史学功底，史家见识还是史家文笔等方面都不乏可圈可点之处，当然也有一定的局限和遗憾。如在论述中虽面面俱到，但没有突出重点，基本上每个人的篇幅都差不多。鲁迅曾批评郑振铎的《中国文学史》：“此乃文学史资料长编，非‘史’也，但倘有具史识者，资以为史，亦可用耳。”^①这样的“排排坐，吃果果”的方式，确有流于资料长编之弊。

可能因为史料的多寡，对有些重要人物，并未设专章讨论，甚至反而比没起太大作用的作家、评论家要详尽、丰厚得多。特别是作为台湾现代文学先行者和培育者的夏济安，只用了短短一节，这恐怕是远远不够的。不过，他这一节文字遒劲，视野开阔，对夏济安的贡献和地位，都有准确的判断。但相对于全书的65万字，明显字数有点少了。徐复观的《中国艺术精神》作为一部美学著作，是应该重点论述的。却只以不到一页文字就打发了，而且还以批评为主。另外，古远清虽奉行艺术批评不以意识形态为标准，但在潜意识中，仍不免有鲜明的时代烙印。这一点在《台湾当代文学理论批评史》表现得比较浓厚，比如，第三编第一章第五节，“解严”前后的鲁迅，对台湾一些学者，包括胡适、刘心皇等对鲁迅的评价，比如，鲁迅基本上是一个自由主义者。他就强烈不同意。认为是“对鲁迅的歪曲”，“是不正确的”。^②古远清最近出版的《战后台文学理论史》，是此书的修订本，这一节，删去了胡适的话，对刘心皇这

^① 鲁迅：《鲁迅致台静农》（1932年8月15日），《鲁迅全集》第12卷，人民文学出版社，1981年，第102页。

^② 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第542页、545页。

句“是不正确的”，改为“这种看法可以讨论”。^①可见作者的看法经过时间的淘洗，也变化了。不过，就此节而言，删节太多，没有原来的丰盈厚实。

其实，说鲁迅基本是一个自由主义者，应该是知人之言。当然，这也是可以理解的。毕竟古远清撰写此书时还是20世纪80年代末。比如夏济安对鲁迅晚年的评价，他的批评就有问题。其实，这是“学术立场”，可以看到夏氏过人的眼力。对夏志清《中国现代小说史》的评价，还是分量不足，过于强调文学之外的因素了。相反，对于王德威的评价有点过高了。其实，无论才情，学养，还是艺术直觉、文字功夫，他都无法和夏氏兄弟相提并论。另外，在具体的论述中，他的意识形态色彩也偶或存在，对港台本土作家、学者的评价，缺乏同情之了解，就史著的客观性来说，也是一个不足。侯孝贤有部电影《悲情城市》，处理这个问题，就比较到位。那么，作为史学著作，就更应该如此。

古远清先生认为《中国现代小说史》“大致上是作家作品论的汇编，在框架上显得非常老套”。^②其实，他的《台湾文学理论批评史》如果可以使用这样的“框架”，恐怕会更好一点。讨论台湾当代文学理论批评史，夏氏兄弟仅占短短的两节，不到一万字。而那些没有多少分量的人，却占据了那么多的页码。比如王德威也占了一节，还有一些影响远不如王德威的也占了一节，文字数量相等于夏氏兄弟，甚或过之。这种安排，就不是很好。比如，第三编，十章

① 古远清：《战后台湾文学理论史》，万卷楼图书股份有限公司，2021年，第653页。

② 古远清：《台湾当代文学理论批评史》，武汉出版社，1994年，第169页。

文字，涉及最少36名评论家，每个人文字都很多，起码和夏氏兄弟差不多。这就缺乏了一种差别意识，不是史家所为。还有，作为文学理论批评史，对政治生态、文学运动、文学论战等写得过多，感觉有喧宾夺主之嫌。这一点在《台湾当代文学理论批评史》中比较明显。不过，就整体而言，瑕不掩瑜。毕竟是一部筚路蓝缕之作，不仅保留了很多有趣和有用的资料，而且不乏过人的见识和精彩的评论。

古远清将大半生的精力和热情都奉献给了港台文学。二三十年后的今天，翻开这些发黄的旧书，更能体会到他的良苦用心，感知到他的勤奋，以及对文学的酷爱和火一样燃烧着的学术热情。合上已经破损的书页时，仿佛看见，昏黄的灯光下，一位神情凝重的先生，正伏案在一沓空白稿纸上，奋笔疾书。

沿波讨源，虽幽必显

——读龚鹏程《文心雕龙讲记》

多年来，一直在阅读龚鹏程。2012年在北大听过他的《文心雕龙》，他的见解，让我耳目一新，也有点怀疑。其实，我去的时候，此课已到尾声，所以只是听了几次。很想把他所有的讲课内容都听一遍。他当时给我说，不久就会出书。我就期待着。

终于《文心雕龙讲记》由广西师范大学出版社出版了。蒙先生厚爱，赐赠一册。用了两周多时间，仔仔细细地读完，感觉收获良多。其实，阅读的过程就是一个享受的过程。有时一天才读几页，舍不得多读。

我阅读龚鹏程的著作，最大的感受是，一、学问渊博，文史哲无所不知，信手拈来；视野开阔，把所谈对象放在中国，甚至世界文学（文化）坐标系讨论。二、不羁的才情，文字飞扬而灵动，读得人齿颊生香，欲罢不能。《文心雕龙讲记》也是如此。刘勰在《事类》中说：“文章由学，能在天资。才自内发，学以外成；有学饱而才馁，有才富而学贫。”龚鹏程先生可谓有“才”，有“学”，甚至感觉有时候“才”大于“学”。这是他的著作好读、耐读的一个原因吧。

清朝李家瑞《停云阁诗话》认为《文心雕龙》：“谓有益于词章

则可，谓有意于经训则未能也。乃自述所梦，以为曾执丹漆礼器于孔子随行，此服虔、郑康成辈之所思，于彦和无与也。况其熟精梵夹，与如来释迦随行则可，何为其梦我孔子哉？”其实，这是《文心雕龙》诞生以来，后世对它的一贯误解，认为它就是讲文章之学的，与经学无关。

但龚鹏程拨乱反正，正本清源，他通过大量的事实排比、考证，认为：“刘勰的根底在经学，写这本书的目的也是要阐发经义，因此他将所有的问题推源于经典。这就是全书的大纲维、大脉络。”我们认真阅读《文心雕龙》，开篇便是《宗经》《征圣》。这里的“征”，有“信而有征”之“征”，也有印证之意。在刘勰看来，所有的文体都来自经典，其实很多文体是后起的，比如“碑”，与经典没有关系。这一点，龚鹏程都作了详细的论证。

刘勰认为所有的文体都是“道”的显现，而“道”是靠圣人才可以传布的。龚鹏程说：“他论文的目的，就是要通过圣人留下来的文章来了解圣人、了解道。在这个脉络里，他谈的看起来虽是文，却也都是经学，并非无益于经训之物。”刘永济先生曾说，刘勰是以“子书自许”，庶几近之。所以，在刘勰看来，文即是道，道即是文。近代以来，以文学理论、文章学、写作指南视之，都不是刘勰写作此书的目的和愿望。台湾学者王更生认为，《文心雕龙》有两条血脉经络，“一是‘经学思想’，一是‘史学识见’”。可谓一针见血。

龚鹏程说：“不了解经学、不注意经学，常常不懂刘勰在讲什么”，“因为这本书（《文心雕龙》）主要的脉络是宗经征圣”。这话是对的。近代以来，我们用西方的眼光看待自己的传统，结果，经常郢书燕说，牛唇不对马嘴。比如，周振甫《文心雕龙注释》，即误

读很多，好多句子，他都完全读反了。龚鹏程在书中都有详细地论证。他说：“这就是典型现代人对《文心雕龙》的曲解。现代人的文学史观和刘勰完全不一样，但偏要用现在的想法去套刘勰，借刘勰来讲我们想讲的话。”

龚鹏程说，刘勰的文学观，有几个重点：第一，以六经、儒家和圣人作为评价、衡文的标准，是非常明确的。第二，在文质关系之中，重质更胜于重文。如果义理内容偏离了儒家的道理，刘勰定是批评的。第三，文学一代不如一代。最好的就是六经产生的时代，即先秦，汉代，就略逊了，但依然可以作为文章的典范。魏晋就差了，宋齐，就更不用说了。阅读《文心雕龙讲记》到这里，我忽然有一种茅塞顿开之感。以前读了很多人的书，都无法得其堂奥。原来，他们本身就迷惑呢。如此来说，刘勰对陶渊明不着一字，也可以理解了。至于他不提魏晋志怪，六朝乐府，更是自然了。

我闲暇之时，喜欢翻阅古人文集，发现他们的文集，放在最前面的是章表奏议，然后是墓志铭、某某人传或者记等，最后才是抒情言志的散文。我一般都要认真读那些散文，传或记，也选读一些，至于章表奏议，基本都不读。比如《王安石全集》《苏轼文集》，他们都担任过知制诰，为皇帝撰写过很多公文。这些都收录入集。龚鹏程认为，这就是《尚书》传统，古人是最重视这些章表奏议的。刘勰《文心雕龙》谈文章，也是如此。讲的各种文体都逃不出五经的范围，“百家腾跃，终入环内者也”。所以，“禀经以制式，酌雅以富言”。这倒也是。《文心雕龙》里有很多文体，如今看，就是公文，不能算文学的。

龚鹏程认为，《文心雕龙》本身是一个大的传统下的东西，叫作

“经学下的文论”，但是，刘勰又开了一个非常重要的传统，即“以文学性解读经典”的传统。所以，《文心雕龙》在魏晋隋唐不太被人欣赏，可是，从明朝中晚期开始，就越来越有知音。龚鹏程先生的这个梳理，可谓破冰之举。然后，他列举了历代“以文学性解读”经典的著作。仅就《左传》而言，唐代才开始被认为是文学的典范，如刘知几、韩愈等，但要真正具体讨论，是到宋朝了。托名欧阳修的《左传节文》，吕东莱的《东莱博义》，真德秀的《文章正宗》。明代汪南溟、孙月峰，清代金圣叹、方苞、林纾等，层层分析下来，呈现了一个久被人忽视的传统。如果没有广博的学问和过人的见识，是写不到这个地步的。可以说，龚鹏程写的是《文心雕龙》，但上下古今，其实把文学史打通了，甚至把文化史打通了。在一个更广大的视域里，讨论《文心雕龙》，把这部书的价值、意义，在历史上的地位和影响，清晰地呈现了出来。这可不是那些只知道《文心雕龙》者，所能做到的。

刘勰既然是经学下的文学观，那魏晋志怪，六朝乐府，包括陶渊明，自然就不在他的视野里。而且，就《文心雕龙》看，他是六经之外，只推崇汉代。因为，他认为，汉代还能遵循经之规范。魏晋就不行了，更不用说六朝。

第七讲，《文心雕龙》的文，从字源学上，讨论了“文”的意思。批评了以张少康、罗宗强为代表的当代学者对《文心雕龙》的误解。他们都批评刘勰持杂文学观，甚至认为“刘勰的文学观念也存在着某些不科学的地方”，“不符合现代学科严格的要求”，“还停留在学科未分的阶段”。这其实还是以西方的文学观，来强制阐释刘勰的《文心雕龙》。龚鹏程认为：“纯文学、杂文学之分，其实是个

假命题，从来找不出这个‘分’的界线。”章太炎当年讲《文心雕龙》也认为：“《文心雕龙》于凡有字者，皆谓之文，故经、传、子、史、诗、赋、歌、谣，以至谐、隐，皆称谓文，唯分其工拙而已。此彦和之见高出于他人者也。彦和以史传列诸文，是也。昭明以为非文，误也。”

在这个基础上，龚鹏程指出，刘勰论“文”推原于道，或明道、达道、载道，从而开启了我国一条非常重要的思路。他还进一步认为，文为阴阳相交，感而遂通。这个感通的原则，正是刘勰文学理论的核心。中国文学基本上是由“感”形成的，于西方文学重视“模仿”的传统，完全不同。这可以说真是切中肯綮之论。叶嘉莹论诗词，非常强调“感发”，也是此理。

第十二讲，《文心雕龙》文势论——兼论书法与文学的关系，从书法的角度，深入讨论“势”在刘勰《文心雕龙》“定势”的意思。他认为黄侃等人对“势”的误解，都是因为专家之狭隘造成的。其实，在汉魏晋之间，书法领域就出现了一批谈论“势”的著作或文章，提出了篆势、隶势、草势等，对每一体的艺术美各有不同的规范。并认为好的书法，就是可以打通不同书体，比如，隶书中掺入楷法等。刘勰的“定势”，指的也是不同文体都有自己的规范，“每一体之势是固定的”，“希望写作者都能依循此种定体定势”。否则，就是“讹势”。刘勰认为，体势虽然已定，却不妨兼通，只不过兼通也有兼通的原则，不能乱来。龚鹏程结论说：“什么文体，会形成什么样的美感，这就叫作‘势’，是势必如此的。故凡作文作字，无不即体成势或循体成势，逆势则乖体、失体，刘勰称为‘失体成怪’或‘讹势’。”这个解释，应该是很通达的。刘勰说：“势者，乘利而

为制也。”意思是，势，就是顺应文体的特点而进行创作。此点，涂光社《势与中国艺术》，戚良德《文论巨典——〈文心雕龙〉与中国文化》都有相似的论述。戚良德认为，势，“主要是指由文体而决定的文章的一种基调、趋向、特点”。不过，读戚先生著作，感觉功夫下了不少，但才情不足，稍乏灵动，更缺乏一种史家见识。

历来研究《文心雕龙》和《文选》的学者，都认为两者是相同的。“精读选理，津逮在斯。”意思说，要了解《文选》道理的途径就在《文心雕龙》。但龚鹏程先生通过深入分析两本书的差异，竟至有十三个不同。他认为：“这两本书南辕北辙，选文的标准、具体的分析、内容的讨论，完全是两回事。”认真想来，他说的是对的。

近代以来，随着西学东渐，一批留学归来的学者，开始用西方的理论，重新阐释中国的文学（文化）传统。比如，胡适、冯友兰的《中国哲学史》，鲁迅的《中国小说史略》，郭绍虞、朱东润的《中国文学批评史》等。包括对《文心雕龙》的研究，如王元化、詹锓等。这些学者确实对中国文学（文化）的进入世界视野，作出了贡献。他们新的视角下，也的确做到了解蔽，让传统的东西，焕发出了青春。但某种意义上，在解蔽的同时，其实，也遮蔽了很多东西。比如，《文心雕龙》，用西方的“文学”观念进行研究的时候，其实，把《文心雕龙》的很多东西重新掩埋了。表面上，似乎很推崇它，其实，不仅是一种误读，更是一种变相的贬低。龚鹏程把《文心雕龙》重新放入中国文论的传统，拂去近代强加给它的很多阐释，用考古的方式，让它焕发出“自己”的光芒。它的优点，它的不足，都那么清晰明了。这才是真正的《文心雕龙》。

当然，龚鹏程先生由此前进，尖锐地批评了王国维、胡适、鲁

迅、刘大杰等人的文学史，认为“刘勰对文学史的处理可能比近人更好，更接近文学本性”。我感觉就有点矫枉过正了。其实，刘勰的这种文学观，按龚鹏程先生的梳理，其实，还不是“文学”，是“文”。所以，有学者认为，《文心雕龙》就是讲文章学的，也不是没有道理。王国维、胡适、鲁迅等人，虽然有缺点，但用一种现代理念重现解释中国文学，功绩显赫，是值得肯定的。八股文、没有文学性的章表奏议等公文或应用文，不列入“文学”，我觉得是对的。至于骈文、赋等，那当然是中国“文学”很重要的内容。

对《文心雕龙》的总体评价，龚鹏程先生是这样说的：“《文心》在中国文学批评领域里，乃草创时期的‘英雄’，非穷深极高的‘伟人’。”不能因为它的理论结构严格，就无限抬高。他认为，理论的深刻，可以有各种表现方式，他认为宋代诗话，其实已经达到了很高的高度。正因为有一个开阔的批评史视野，所以，才能看清《文心雕龙》的局限与不足。

他也很不客气地批评了一些学者的研究成果，认为“要么论刘勰的阶级，要么讨论他是唯心抑或唯物，要么对儒家怀抱深仇大恨，一谈到儒家就认为是腐朽的”。有些点名了，比如缪俊杰，有些没有点名，但其实，批评得都很有道理，时代的烙印在这一代学者身上还是很深刻的。夏中义也曾批评王元化用苏联模式硬套《文心雕龙》，我觉得说得很中肯。

龚鹏程认为，文学创作是不会过时的，如今读李白、杜甫，还是很好。可是理论就不一样了，“理论是要解决它的时代所面临的问题”。那个问题一旦解决，对后代人来说，也就没有价值了。这是理论的局限性。所以，刘勰《文心雕龙》里的很多篇章，到后代就遭

到一些人的批评，比如纪晓岚。理论，本来就是后出转精的。比如《声律》，刘勰的时代，本来只是一个开端，唐以后，才逐渐完善，且越来越复杂。比如纪晓岚批评《章句》，说“论语助亦无高论”。语助问题，到清朝已经变成了一门学问，有专著《助字辨略》等。所以，纪晓岚觉得《章句》谈语助，没有什么高论，也是自然。

龚鹏程《文心雕龙讲记》能够站在中国文学发展史，有时甚至在世界文学史上，讨论《文心雕龙》，所以，对它的局限就看得明白。把它放到一个合适的位置，这是真正的学术研究。不像我们有些学者，研究谁，就把谁说成了世界第一，没有一点瑕疵，甚至不允许别人说瑕疵，这就不是学者所为了。

“沿波讨源，虽幽必显。”《文心雕龙讲记》可谓得之矣。

文学批评的伦理之光

——李建军《并世双星：汤显祖与莎士比亚》论

一、感情的批评主义

现代文学史上著名的文学批评家李长之先生在文学批评上一直主张感情的批评主义。他说：“感情就是智慧。在批评一种文艺时，没有感情，是决不能够充实，详尽，捉住要害。我明目张胆地主张感情的批评主义。”^①李建军新著《并世双星：汤显祖与莎士比亚》一书，和他之前的文章相比，似乎更多抒情的味道，诗化语言触目皆是。这可能与他评价的对象有关，汤显祖、莎士比亚都是文学大家，不像他以前所批评的中国当代文学，艺术水准还是太低，因此严厉的批评和严格的文本细读较多。

尤其在他谈汤显祖时，那种语气总是有着太多的感情。他通过汤显祖反思汉语写作的特殊性，认为“由于汉语文学的特殊性质，由于文学语言的不可转换性，我们就不必对所谓‘走出去’太多在

^① 李长之：《我对于文艺批评的要求和主张》，《批评精神》，南方印书馆，1942年。

意。我们固然要积极地与世界文学交流和对话，但是切不可将中国文学的光荣与梦想，全都寄托在‘走出去’和‘世界影响’上”。他说：“任何对他者的认可和评价的过度依赖，都是一种在文化心理上极度自卑和幼稚的表现，必然会给中国文学的发展带来极大的困扰。”^①李长之认为：“伟大的批评家，眼光是锐利的，同时，感情是热烈的。因为锐利，他见到大处，他探到根本，因为热烈，他最最不能忘怀的，乃是人类。他可以不顾一切，为的真理，为的工作，为的使命，这是艺术家的人格，同时也是批评家的人格。”^②李建军就是如此一位感情浓烈、眼光锐利的文学批评家，他的观点可以商榷，但他那种为真理的勇猛精神，却是当下文坛少见的。

《并世双星：汤显祖和莎士比亚》研究对象是古典文学，是关于明代汤显祖和英国古典作家莎士比亚的对比研究，但作者却不是完全冷静地客观研究，不是那种寻章摘句的研究，那种没有感情、没有历史、没有当下的学院派研究。他的研究打通中西古今，完全在一个大的文学视野里，在一个中西文化、文学的交流，在古代与现代的文学传承之流中，大刀阔斧，鞭辟入里，呈现出一种全新的视野。比如第四章第四节，他集中论述汤显祖的女性观的时候，他通过杜丽娘、霍小玉等人物形象的分析，对汤显祖那种和曹雪芹一样少见的对于女性的态度，给予了高度评价，认为汤显祖是具有很高文明修养的作家，并且顺便直斥当今某些作家的玩弄女性，歧视女性的陈腐思想。他说：

① 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第11页。

② 李长之：《论伟大的批评家和文学批评史》，《批评精神》，南方印书馆，1942年。

总之，从对待和塑造女性人物形象的角度看，汤显祖也是一位很有教养和情怀的作家。就此而言，他不仅极大地超越了同时代的《金瓶梅》等作品的作者，也比某些完全不知道尊重女性的中国当代作家高出很多。

唉，我们时代的“消极写作”，本质上就是无情的写作，也是不懂得尊重女性的写作。他们以恣纵的方式，以做作的修辞，以低俗的格调，渲染着“无情时代”的冷酷和粗野，鉴赏着“娱乐时代”的无耻和堕落。以汤显祖为比较的坐标和自审的镜子，那些沉溺于“欲望化写作”的作家，应该心生愧怍、有所憬悟吧？^①

这样的判断，由古及今，以古例今，给读者提供了一个开阔的认知视野，既有助于我们认识汤显祖的伟大，也有助于我们更清醒地认识当代文学存在的问题。

二、真正的对比研究

在确定研究的思路和方法，构建全书的基本框架时，李建军选择了比较老实的方法，即相互的比较与独立的分论相结合。不是仅仅根据几个僵硬的概念和牵强的判断，将汤显祖和莎士比亚强行扭结在一起进行比较。

在第一章“兰有秀兮菊有芳：如何比较与评价两位巨擘”中，李建军高瞻远瞩，持论中允，对那些盲目的不负责任的对比研究，

^① 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第162页。

提出了严厉批评，并做了详细的文本分析和反驳。最后总结道：“关于汤显祖与莎士比亚的比较研究，应该着眼于他们的‘伟大’之同与‘风格’之异，而不必在他们之间，强分轩轻，妄别高下。”^①这个结论，我觉得是切实而公正的。在接下来的章节中，李建军根据莎士比亚和汤显祖的时代状况，对比分析了他们的遭际之不同，揭示了时代如何影响了他们的创作。他认为：“无论从哪个方面看，人都是自己时代的产物；而他的写作，则是其时代的精神镜像。一个人的生活和写作，从内容、态度、格调、情绪和文体等很多方面，都反映着他所在的时代的文化教养和精神气质。”^②他用一节详细分析了莎士比亚所处的时代：伊丽莎白一世时代，是一个高度开明的时代，有着一一种乐观、理性而强健的精神风貌，也是一个人才辈出，群星灿烂的时代。在这样一个时代，莎士比亚可以自由地抒情，自由地叙事，自由地反讽。他在他的作品中对权力的批判到了一个非常自由的高度，如《亨利八世》将讽刺的锋芒，直接对准了当朝女王的父亲，将他写成一个几乎一无是处的暴君。尽管对现实的批判如此尖锐，莎士比亚却并没有受到任何迫害。

相反地，我们看汤显祖，身处晚明，万历皇帝朱翊钧是一位极其平庸和低能的人，心理病态，几乎谈不到修养，喜欢用阴险而冷酷的方式管理国家。他治下的明朝，绝对依赖厂卫特务和酷吏，是一个落后而野蛮的前现代社会。李建军的结论是：“莎士比亚已经在‘现代语境’中自由地想象和写作；而汤显祖却困在‘前现代语境’

① 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第12页。

② 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第17页。

中，不得不通过一种高度象征化和隐喻形式展开写作。”^①“由于时代的原因，莎士比亚成了一个具有开阔的人文主义视野和成熟的启蒙主义精神的作家，而汤显祖则是一个精神视野受到限制的抒情性作家和具有批判倾向的讽喻型作家。”^②在展开对比研究的过程中，李建军严格坚持文学的标准。第一章第四节“文学之美，首在语言，而汉语之韵致不可移译”，从语言对比的角度，深入分析了汉语的特殊性，对于我们理解汤显祖，和汤显祖为什么无法成为“世界的汤显祖”，有极大的启示意义。

陈瘦竹先生《异曲同工：关于〈牡丹亭〉和〈罗密欧与朱丽叶〉》一文说：“同样描写爱情，莎士比亚和汤显祖各有妙处。《罗密欧与朱丽叶》热烈奔放，而《牡丹亭》则细致幽怨。”^③作为莎士比亚和汤显祖的代表作，它们究竟有怎样不同的叙事策略和表现形式呢？李建军用了大篇幅的文字展开论述，用详细的文本分析，用现代的文学理念，最后得出让人信服的结论：“（《罗密欧与朱丽叶》）本质上却是一部严格意义上的现实主义戏剧，基本符合事理逻辑和细节真实。”^④而《牡丹亭》，“它的叙事策略和叙事结构，都是象征主义的。换句话说，它是通过象征性的方法，来展开充满传

① 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第18页。

② 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第38页。

③ 陈瘦竹：《陈瘦竹戏剧论集》（中），江苏教育出版社，1999年，第1098页。

④ 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第54页。

奇色彩的爱情叙事”。^①如此一来，原来对《牡丹亭》的责难、批评，都可以释然了。“如果说，《罗密欧与朱丽叶》属于严格意义上的悲剧，那么，《牡丹亭》则属于特殊形态的悲喜剧。”^②就这点而论，汤显祖确实不如莎士比亚，《牡丹亭》还是“未完成性”。不过，李建军也专门解释了这个原因，他认为是中华民族文化的缺乏宗教救赎精神，缺乏超验性与彼岸性有关。这是最深层的原因。

中华民族是一个尚情的民族，而抒情性是中国文学的根本特点。陈世骧先生《中国抒情传统》专门讨论过这个问题，他认为，中国没有希腊的史诗和悲剧那样伟大的叙事作品，“中国文学的荣耀别有所在，在其抒情诗”。^③李建军由此出发，以中国文论为背景，结合汤显祖的生平、性格、诗文、书信，展开自己的论述，对汤显祖的唯情主义写作特色，作了非常精彩的讨论。他说：“情感是中国诗学的基石和灵魂。如果说，含蓄内向、情感细腻是中华民族的性格特点，那么，委婉蕴藉、情思无邪的抒情性，则是中国文学的重要传统。”^④他视野开阔，从明代心学反观汤显祖戏剧创作，认为：“汤显祖的唯情主义，与明代心学的发达，不无关系。甚至可以说，它就是王阳明的心学，经由李贽这一中介环节，在文学创作领域的

① 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第59页。

② 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第63页。

③ 陈世骧：《中国文学的抒情传统》，生活·读书·新知三联书店，2015年，第4页。

④ 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第88页。

一种反映。”^①而汤显祖的端翔的气骨，任侠仗义，也是他敢说真话、有正义的原因所在。

针对王国维对明代传奇是“死文学”的观点，针对历史上对汤显祖戏剧“舛律”的批评，李建军也用了极大的篇幅做了详细而深入的梳理和辩驳。王国维等人推崇的是“自然”的文学，是可以演唱的戏剧，而汤显祖乃不世出的天才，“凡文以意趣神色为主”，并不在意声律，也不在意演出。李慈铭《越缦堂读书记》曾说：“临川此书，全是楚骚支流余裔，不得以寻常曲子视之。”李建军最后概括说：“如果说，元曲的雕饰尽去，家常亲切，是一种宝贵的美学品质，那么，汤显祖的书香满纸、粲然可观，也是一种有价值的风格。《牡丹亭》其实就是一篇大文章，就是文章化的戏剧，就是戏剧化的文章！”^②如此一来，与此相关的一切争论都可以休矣。看来，研究古典文学，也需要现代视野和当代理论。

三、扎实的文本细读

李建军的文章，都是建立在海量的阅读基础之上，有着开阔的文化视野，这一点是一般学者无法企及的。这个海量，指的不仅是对中国现当代文学，是面对世界的、人类的文化经典的海量阅读，而且是扎实的阅读。在与他来往的岁月里，我能感觉到他知识的广博。他对俄苏文学，对《史记》的深厚修养，我从他的文章中，从

^① 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第89页。

^② 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第128页。

与他的交谈中，早就感觉到了。他还有很多精深学养没有表露出来。记得有一位老先生说，民国时期很多教授学识渊博，读书甚广，但很多都没有人知道。比如某人谙熟《庄子》，并深有所得，但从来不说，不写。他们认为读书有时候是给自己读的，没有必要让人知道。在一次聊天中，我偶尔发现李建军对《庄子》《诗经》等中国古籍都有很深的造诣。但他对汤显祖、莎士比亚的深入研究，说实话，以前真的没有发现。这次看到这本厚厚的巨著，我都有点傻了。他怎么有这么大的吞吐量？读此书后记，才知这两位作家的全集他早就读过几遍了，他说：“汤显祖和莎士比亚都是我喜欢的作家，对他们的作品，也比较熟悉。”

这个“海量阅读”还有一层意思，就是他写作之前，对有关参考文献、资料的海量阅读，简直到了“竭泽而渔”的程度。就写作《并世双星：汤显祖与莎士比亚》而言，他不仅重读了《汤显祖全编》《莎士比亚全集》，而且还梳理了关于汤显祖和莎士比亚的研究史和研究现状。“这一部分的阅读量更大。我对自己的要求是，重要的传记作品和研究论著，都要接触到，尽量不留死角和空白。非如此苛细，便无法保证研究的有效性。”^①比如，第二章“牡丹与玫瑰：两部风致凄美的爱情经典”，就是对《牡丹亭》《罗密欧与朱丽叶》的详细的文本细读，对两部同是描写爱情的剧作，从不同角度全方位的进行了对比分析，讨论了它们的叙事策略的差异，它们悲剧的完成与未完成，甚至从“花园意象”，这个特有的角度，这个爱情发生的经典场所，做了深入剖析。花园作为与爱情关系密切的意

^① 李建军：《并世双星：汤显祖与莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第475页。

象，在历史上很多的叙事文本和抒情文本里，在在可见，但把它作为一个文学意象做深入研究的恐怕不多，由此也可以看出李建军独具的眼光，和过人的审美直觉。他认为：“《牡丹亭》和《罗密欧与朱丽叶》的爱情故事，都在花园发生或展开。这是一个值得注意的‘巧合’。分析其中所蕴含的丰富意味，无疑是一件很有价值的工作。”^①“总之，将爱情与花园关联起来，反映着东西方两位戏剧大师共有的审美想象，也说明人类在生活方式和情感体验上，确实存在着‘心理攸同’的共同性。”^②

“汤显祖的戏剧写作与精神向度”，从汤显祖戏剧的写作特点和精神向度上，深入研讨了汤显祖的作品，很有新意，启人甚多。李建军认为汤显祖是用象征主义方法来写作的现实主义作家，他反复写梦，是为了反讽，或者说是讽世：“他的反讽深入到社会结构和人性的内部，指向欲望、权力与人性等重要的主题，显示出一种隐蔽而智慧的反讽策略和反讽风格。”^③李建军通过现代美学理论，深入分析了汤显祖反复写梦的原因，认为他是在对梦的象征性叙事中，隐蔽性地完成自己的批判性叙事。这一节文字非常精彩，没有现代眼光、世界视野，是很难看出古典作家汤显祖的这种“现代性”的。那么，汤显祖为什么要这样做呢？“很多时候，作家在写作方法上的选择，完全是被动的。也就是说，在技巧的背后，人们可以看

① 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第71页。

② 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第75页。

③ 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第132页。

见强大的皇权专制，可以看见意识形态诡异的面影。”^①通过读汤显祖所处严酷时代的分析，他认为汤显祖反复写梦是被动境遇，被动的选择，但也是一种积极的策略和自觉的修辞，本质上是真实和深刻的，包含着尖锐的批判精神和深刻的主题意蕴。因为汤显祖的反讽是一尖锐的批判，主要是对权力的批判，所以，李建军又用了一节的篇幅专门分析了其剧作中关于对欲望和权力的反讽。汤显祖对权力的反讽直指权力的最高峰——皇帝，这种胆量、魄力是让几百年后的我们依然惭愧不如的。书中引用的汤显祖戏文读来回肠荡气，大义凛然，嬉笑怒骂，不亦快哉。

我们知道，反讽是一个优秀作家最基本的精神姿态，也是伟大的文学作品最重要的精神品质。人格决定文格，一个内心充满权力和欲望的人，是绝对写不出优秀的作品的。汤显祖是具有政治理想的古代士人，他在《答余中宇先生》中说：“某颇有区区之略，可以变化天下。”^②蒋士铨也在《玉茗先生传》中评价汤显祖说：“显祖志意高昂，风节遒劲，平生以天下为己任；因执政所抑，遂穷老而殁，天下惜之。”^③汤显祖是一个官声很好的清吏，他任过知县的遂昌县在他离任后，百姓为他建生祠。然而，他却不为自己的时代所包容，投荒岭海，永难重用。在这种境遇中，他难免心境悲凉，焦虑痛苦，儒家思想之外，也有着浓重的道家思想，在“检儒”与“仙游”之间痛苦徘徊。但正因此，他丰富的内心世界，多种思想的

① 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集，2016年，第133页。

② 汤显祖：《汤显祖全集》（四），上海古籍出版社，2015年，第1758页。

③ 毛效同编：《汤显祖研究资料汇编》（上），上海古籍出版社，1986年，第93页。

碰撞，才成就一代文宗汤显祖。

李建军说：“一个一辈子只知道一种思想的人，不可能成为情感丰富和思想活跃的人，也不可能成为视野开阔、有创造力的人。”^①李建军是一位有自己的文学思想的批评家，他的文本细读自然也建立在自己的文学思想之上。他是比较看重文学的伦理向度的，在叙述伦理的理论上有自己的建树，形成了一家之言。他说：“我们也会发现这样一个事实：伦理性与政治性的文学批评，与审美性的文学批评一样重要，而难度却一点儿也不比后者更低，价值也不比后者更小。”^②第五章“莎士比亚戏剧的意义世界及其表现”就是这种文学思想的集中体现。他一直认为，文学天然地就是伦理问题和哲学问题，而不只是纯粹的美学问题。他对近代以来，文学理论和实践上的“纯化”，抱怀疑和批评态度。他认为那种将善和真当作文学的累赘和障碍的主张，是一种短视和偏颇的文学理念。李建军比较推崇19世纪的文学艺术，对20世纪以来的欧洲现代主义文学多有批评，比如对《尤利西斯》基本是否定的评价。因为现代主义作为一种主宰性的价值观，已经成了一种文化霸权，“已使文化日趋粗鄙无聊”^③。李建军坚信，美学上的健康与伦理学上的健康有着内在的同构性，如果以真、善、美为文学的最高境界，文学当是最注重“善”。在这一点上，他与梁实秋的文学理论有着一定的相似性，都

① 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第155页。

② 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第388页。

③ [美]丹尼尔·贝尔，赵一凡、蒲隆、任晓晋译：《资本主义文化矛盾》，三联书店，1989年，第37页。

认为“纯文学”本质上是一种狭隘的形式主义文学观和庸俗的个人主义文学观。正是从这个角度，李建军对莎士比亚的剧作给予高度的评价：

莎士比亚的戏剧具有成熟的人文主义精神，充满探索意义世界的热情。对人的情感的关注和表现，对权力问题和政治生活的强烈兴趣，对正义原则的敏感和坚执，在体现着莎士比亚戏剧世界的内在深度和精神高度。^①

李建军从表现形式上对莎士比亚戏剧做了分析，比如“他者镜像法”“两面并观法”“肺腑自语法”，以及具体的修辞技巧，尤其绝妙的比喻技巧，但他更多关注的还是他的伦理层面。“伦理上的善是莎士比亚所有作品的精神光辉，也是他的作品之所以打动和吸引读者的一股内在的力量。”^②他通过对《李尔王》《辛白林》《第十二夜》《暴风雨》等剧作的详细的文本剖析，莎士比亚的戏剧如今仍然可以提供人类美德和高贵人生的必要课程，和我们的教育资源。文学不能仅仅作为消遣，文学也是一种情感教育，告诉我们人类应该如何相爱和相处。爱是一种最伟大的情感，“爱是莎士比亚戏剧的具有核心意义的主题。他笔下的爱，包括爱情、亲情、友情以及其他多种样式的情感。有必要指出的是，莎士比亚所肯定和赞美的爱，还有一个宗教的向度”^③。“事实上，无论是对世俗意义的爱，还是

① 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第163页。

② 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第172页。

③ 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第180页。

宗教意义的爱，莎士比亚都有深刻的理解。他试图通过自己的戏剧叙事，帮助人们深刻地理解爱的情感，柔化人们硬化的心灵，进而形成爱的态度和能力。”^①尤其在第五章第三节“政治生活：具有核心意义的叙事内容”、第四节“正义精神：生活与叙事的伦理准则”两节，他针对当今中国文学的堕落和萎靡，对莎士比亚戏剧的正义的伦理准则做了十分深刻而全面的论述，既揭示出莎士比亚的伟大之处，某种意义上也为当代文学的创作指出了方向。正义作为一种具有规约性的道德理念和行为原则，是人类生活的首要原则和首要价值，也是全社会所有人生存的安全保障。正义意味着公正和公平，它尊重所有人的基本权利，维护所有人的人格平等。“莎士比亚无疑是一个充满正义感的伟大作家。正义是他许多作品的潜在主题。就伦理精神来看，他的作品几乎是无可挑剔的。”在这里，李建军不仅有着深入的文本细读，而且还上升到理论高度，从而对读者，包括对作家有了清晰的指引：“一个完全丧失了正义感的人，就是一个在道德情感和道德行为中陷入混乱状态的人，就不会正确地爱，也不会正确地恨。”“文学是一种与人的道德情感联系非常密切的精神现象。写作时一种体现正义精神的创造性活动。一个作家在处理人物矛盾和情节冲突的时候，必然会将作者的情感态度隐含其中，总会不可避免地显示着他的价值倾向。”“伟大的作家，不仅在美学的意义上是伟大的，而且在伦理的意义上也同样是伟大的。伦理精神上的伟大，就意味着他是一个正义的有良知的作家，就意味着他不仅正确地处理了善与恶的关系问题，而且还积极而恰当地表

^① 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第181页。

达了他自己对一切形式的恶的道德义愤。”^①

因此，李建军对政治介入文学，并不像那些时髦的所谓的先锋派作家或评论家那么反感，他认为人类一种政治性的动物，“政治既是文学的叙事内容，也是文学写作激情的力量之源”。“这种对政治的排斥态度，都将从根本上减弱文学的力量，甚至极大地减损其价值。现在的很多文学作品为什么缺乏吸引力和意义感？一个很重要的原因，就是作家们缺乏介入政治的激情和勇气，缺乏表现政治的智慧和深刻。”^②他对文学创作上的“去政治化”基本是否定的，通过详细地对莎士比亚作品的分析，认为：“莎士比亚的几乎所有政治叙事，都有一个最高的价值指向，那就是通过直接和隐喻的方式，来表达对暴虐、阴谋、专制和腐败的谴责，对人的自由、尊严、权利和反抗精神的肯定。”^③最后，李建军指出：“质疑和否定，是文学在政治伦理上的基本态度和立场。面对权力和政治性的叙事内容，一旦作家选择纯然赞美的态度和肯定性的立场，那么，他的写作注定是异化性的，注定要背叛真理和正义，注定写不出真正有价值的作品。《李自成》《雍正皇帝》和《大秦帝国》之类的作品之所以没有价值，究其原因，盖在于此。”^④在如今这个文化消费主义时代，大家以市场销售为唯一标准的时代，在作家竞相沦落的时代，李建

① 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第215页。

② 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第194页。

③ 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第209页。

④ 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第195—196页。

军作为有良知的批评家，敢于说出这样的观点，而且说得这么深刻而全面，不仅对我们理解莎士比亚和他的戏剧有茅塞顿开之作用，对当下的文学创作也是一剂良药。

四、飞扬灵动的文字

李建军的评论文字富有理性、逻辑，但也有感性、抒情，可以说是两者的巧妙结合。他那飞扬灵动的文字在本书中得到充分体现。阅读他的文章，那文字是有骨头的，这骨头就来自中国传统文学。他说：“长期以来，我们极端强调‘独创性’。很大程度上，这是一种试图摆脱一切依赖、否定一切经验的消极的文学意识，是一种傲慢的写作姿态和无知的写作理念。”“所谓纯粹的、前无古人的‘独创’，压根是不可能和不存在的；而真正意义上的‘独创性’，本质上不过是‘共创性’，是对前人的经验的创造性吸纳和整合——杜甫和汤显祖都是《昭明文选》的热爱者，都从这部书中受益良多。”并在注释里说，“汤显祖也是很早就熟读《昭明文选》的；他粲然可观的文采，很大程度上，就是从这部‘文章渊薮’中来的”^①。

我们以前经常称赞梁启超的“笔锋常带感情”，他的“新民体”影响了一代人。美国文艺理论家苏珊·桑塔格一直反对“阐释”，张扬身体性的“体验”，认为“学术性的著作不应排斥源自内在自然的‘私人化激情’。”^②这是很对的，可惜在当下的中国学界，似乎文章

^① 李建军：《并世双星：汤显祖和莎士比亚》，二十一世纪出版社集团，2016年，第457页。

^② 鲁枢元、刘晗：《绿色学术的话语形态》，《文艺争鸣》2016年10期。

写得文采粲然，是一种缺乏学术性的表现，是应该被摒弃的。

朱寿桐在《学术论文的内在品相》一文中说：“论文的语言应该具有真理性的气度和逻辑性的力量，这样的语言气度和力量从文章表达的品相（字面）上就能做出初步判断。”他认为：“（学术论文）必须体现历史的客观形态，必须表述不以人的意志为转移的真实的规律，这样的内容都需要尽可能远离个人的主观观察和主观判断，并认为论文不宜使用第一人称，句子不宜多用‘我’作为主语，否则就影响了论文的内在品相，这样的论文语言，不能给人以真理性、逻辑性的语感。”^①

看着这样的以“真理”自居的上帝式的语式，让人想到的是“文革语言”。人文学科，尤其文学的研究，更多的是对一个文本的评价，这里面有多少“历史的客观形态”？有多少“不以人的意志为转移的真实的规律”？西方阐释学告诉我们文学就是阐释，当然，伽达默尔说了，文学的批评里，也有真理在，只是这种真理与自然科学的真理不一样而已。

但一定要说，真理必须体现在语言的表述上，这倒让人感到非常可笑。文学论文一般多感性的、直接的，多表述的是自己的观点，是个人的审美直觉，要让文学论文从语言上具有“真理性的气度”，那就直接改行研究数学，直接用公理、定理说话，这不就是“体现了历史的客观形态”了？按照西方学者说的，凡是不能用数学公式表达的都不是科学知识。

当年鲁枢元文集《精神守望》出版，钱谷融先生在《文汇读书

① 朱寿桐：《学术论文的内在品相》，《文艺争鸣》2016年9期。

周报》撰文推荐说：“这既是一本抒发性灵的优美散文，又是一本具有深邃思想的学术著作。”在钱先生看来，“优美散文”与“学术著作”应该是没有冲突的，可如果放到当下的语境中可能无法取得这样的共识。近年来，国家有关部门关于学术论文的写作规范不断地制定严格标准，具体到文字语言、注释、参考文献，甚至标点符号。但反观学术界，抄袭现象却越来越多，网上网下论文销售，生意更加兴隆。鲁枢元说：“不能把写作自然科学论文的套路用在社会科学中来，更不能套用到人文学科中来。即便同是人文学科，哲学、历史、文学、艺术以及其他各种各样的文化研究，其话语表达的体例、方式、风格也都是不同的。”^①我一直认为，21世纪以来，用自然科学的模式管理人文学科，对中国人文学科的负面影响太大了，严重导致了人文学科的大幅度下滑。

美国学者斯科特·斯洛维克说：“我们不能让自己的学术研究退化成为一种干枯的、知识分子的高级游戏，毫无活色生香可言，根本脱离了实际经验。”^②因此，他提出“叙事学术”这一全新的论文写作模式，即生态批评家用的写作方略，即用叙述、叙事，来代替通常的文论写作，与“叙事学”并不一样。鲁枢元说：“斯洛维克主张写作不仅要依靠头脑，还要发自肺腑，将个人化故事叙述与学术性分析结合起来。在他看来，忽略了个人动机，忽略了个体学者开展研究的内驱力，这种研究就是有缺陷的，就是空洞的。”^③我认为李建军的文学评论，就是一种绿色学术，他的语言，就是一种绿色学

① 鲁枢元、刘晗：《绿色学术的话语形态》，《文艺争鸣》2016年10期。

② 鲁枢元、刘晗：《绿色学术的话语形态》，《文艺争鸣》2016年10期。

③ 鲁枢元、刘晗：《绿色学术的话语形态》，《文艺争鸣》2016年10期。

术的话语形态。法布尔《昆虫记》出版后，有些“学院派科学权威”斥责他的著述缺乏“科学”的严谨与庄重。法布尔反驳道：“你们倾心灌注的是死亡，我悉心观察的是生命。”李建军的文字都是“生命的文字”，都是富有勃勃生机的文字。他文字里充溢的研究主体的独立个性与学术话语的自由风格，是最值得我们学习的，也是最难复制和重复的。

王家卫《花样年华》的旗袍叙事和 男性凝视^①

电影《花样年华》是导演王家卫于2000年上映的文艺爱情片，改编自刘以鬯的小说作品《对倒》。影片讲述了发生在20世纪60年代一个没有结果的爱情故事。一个有夫之妇苏丽珍与一个有妇之夫周慕云，作为租居的两人因发现伴侣互相厮混出轨，失意、痛苦下，通过武侠小说的写作，及在复盘伴侣出轨的过程中渐渐相爱。但是，两人顾及周围邻里流言和对道德的恪守，尤其苏丽珍对丈夫的依恋，最终分手，周慕云远去新加坡。

男女主角由梁朝伟、张曼玉主演，他们过人的演技和绝佳的外貌、神情，是该片成功的关键。而导演王家卫也是一代宗师，他对镜头语言的把控，真是炉火纯青。整部影片情感压抑，环境朦胧，通过幽深的巷道，层层回廊，斑驳的墙面和暧昧的镜子，还有不断飘动的红色布幔，呈现了一个非常动人，但又极端克制的爱情故事。电影中对周太太和陈先生这一对发生婚外情的人物，也就是故事的引发者，没有给正面镜头，只是给了几个有限的背影。而把几

^① 此文系杨光祖、谢蕊冰合著。

乎全部的镜头都聚焦在周慕云、苏丽珍身上。片名和片中的歌曲，是周璇在20世纪40年代演唱的《花样的年华》，使得电影更加具有一种历史的沧桑感。

“电影的全部就是关于如何在空间放置人物的身躯。银幕上的身躯和形象的力量驱动着叙事、表述系统、话语、需求、欲望、影片的情感和观众。”^①本文着重讨论电影《花样年华》中女性身体，因此，以影片主人公苏丽珍的身体作为主要对象。身体不仅是电影中反复出现的主题，还是推进剧情发展的媒介，具有很复杂和深刻的意义。尼采说：“将身体作为审美的主体，首先需要将人作为身体，所谓的哲学、美学都必须以身体为主体。这是美学的第一原理。”^②因此，通过身体理论去阐释《花样年华》无疑是一种崭新的解读。梅洛庞蒂说：“让身体成为世界的工具，让身体世界化，让世界经由身体的世界化而获得自身的表达。”^③

一、旗袍叙事与女性心理

黑格尔说：“如果在现代要替一个当代人物造像，就有必要根据这个人物的现实生活来确定他的服装和外环境，因为他既然以一个现实的人的身份来提供艺术作品的题材，他的外表方面，其中主要包括服装，就绝对必要按照现实生活中的真实的样子去塑造。”^④

① [英]帕特里克·富尔赖：《电影理论新发展》，中国电影出版社，2004年，第83页。

② [德]弗里德里希·威廉·尼采：《权利意志》，商务印书馆，1996年，第152页。

③ 张金凤：《身体》外语教学与研究出版社，2019年，第64页。

④ [德]黑格尔：《美学》（第三卷·上），商务印书馆，2019年，第163页。

电影《花样年华》对空间的选择处理，很有特色，狭窄的走廊，昏暗的街道，变幻的楼梯、墙面，帘幔的摇晃等，施加给旗袍更多的束缚，导致旗袍的活力和情欲无法自由绽放。除去角色本身的压抑，观众一方面能感受到汹涌的情欲，另一方面也能感受到当时社会道德对女性的禁锢和主人公的极力克制。本来，身穿旗袍，肢体的活动就受到服装本身的限制，就像苏丽珍压抑在心底却无法见光的情感。身着的各色旗袍就像黑暗的牢笼，将苏丽珍困在其中，没有丝毫的宽松，不容许些许的放纵与出轨。那高耸的衣领，像城墙般坚固地抵挡着情欲外泄；复杂的盘扣像盾牌般守护着领口，阻挡着对胸口的窥探，那被遮挡的部分却又让人浮想联翩。可以说，《花样年华》是一部关于旗袍叙事的电影。它对旗袍的再现和表现，可以说短期内无人能够超越。

电影《花样年华》里，苏丽珍共换了26件旗袍，变幻的旗袍表现着主人公复杂迷乱的心理。身着颜色艳丽的旗袍，则是为了更好地掩饰苏丽珍内心的无奈迷茫，通过夸张的色彩，遮挡那无法表达的内心情感。当苏丽珍和周慕云一起讨论他们的太太和先生怎么勾搭到一起，开始了把他们蒙蔽在外的婚外情时，苏丽珍一再说，我们和他们不一样。周慕云也总是说，又不是真的，你难过什么？但最后发现，他们俩和他们的太太、先生一样，也忽然互相爱上了。这就是：对倒。在这里，王家卫没有责怪谁，也没有用道德去谴责谁，他只是呈现而已。但正是这种非常克制的呈现，让电影具有了极其强大的张力和艺术魅力。

电影《花样年华》的服装设计师张叔平说：“以前的上海人爱面子，不管家境多不好，出去见人总要打扮得风风光光。苏丽珍应该

是这样子，化好妆，梳好头，穿好衣，完全是一个打扮俗艳的女人。此外，考虑过电影的意念，人物的外表夸张虚饰，心里实有许多weaknesses（弱点）和conflicts（冲突），这些旗袍更加要做得花哩花碌。每一场戏都准备多件旗袍，一试走位，我便决定哪一件感觉恰当。总括而言，我要的是一种俗气难耐的不漂亮，结果却人人说漂亮。”^①看来，张曼玉就是有气质，有气场，硬是靠她的26件华丽的旗袍，把一个美丽多情，而又富有道德感的女子呈现出来了。如果换一个演员，这个电影可能就毁掉了。有人责怪这个电影故事性不强，肤浅苍白，也不是没有道理。但有了张曼玉和她的不断变换的旗袍，这个电影就是一部载入史册的电影杰作了。

旗袍在整部电影中作为女性身体的象征，链接了苏丽珍克制的道德感和人性最深处的情欲。影片中情绪的转换和男女主角内心情感的变化，通过不同色彩的旗袍与场景展示出来。苏丽珍所穿的旗袍都是高领、圆襟、十字袖、过膝的样式，衣领高耸强调着她脆弱的美丽和复杂的心理。整体气质和谐，恰到好处的衣领，端庄却不失亲和。设计师把20世纪40年代的旗袍和20世纪60年代的旗袍风格结合起来，让这26件旗袍更加富有特色，更具生命力。可以说，这26件旗袍也是《花样年华》的精魂，赋予了电影独特的格调。

影片中，张曼玉扮演的苏丽珍穿着绮丽的旗袍，涂着橘色的口红，妆容精致，打扮得体。这样明亮的色彩和昏暗的环境形成反差，苏丽珍的打扮与周遭的对比，更衬出自己的落寞。冷热两色，明暗对比，刻画出苏丽珍迷茫的形象，同时昏暗的场景既表达了家

① 《旗袍下的身体革命》，https://www.sohu.com/a/141315703_105446

庭婚姻带给她的落寞失意，也隐喻出与周慕云在这段不能见光的感情中的苦闷。

影片前半部分，苏丽珍的旗袍颜色以素雅的淡色为主，这显示出她性格里温柔低调的一面，每每与人对话时低头浅笑，优雅从容。后半部分，旗袍的花纹开始复杂、颜色变深，暗示出她内心的孤寂和情欲的萌动。在看孙太太打麻将时，一件白底红黄交织的旗袍，与她之前穿的素色旗袍形成反差。脱下原来的衣服换上另一风格的衣服，便意味着开始一种新的生活方式。男女主在宾馆约会的场景，苏丽珍身着红色蕾丝旗袍，与以往端庄成熟的形象产生对比。蕾丝本是情欲的表达，在这里凸显着两人情愫的萌动。在楼下来回徘徊，又在旗袍外加了外套。其实苏丽珍是非常传统的，也可说是20世纪60年代女性情感和社会情况的写照。在幽暗的环境下不断变幻的旗袍，红色、碧绿、花色、枝叶，仿佛具有了生命，在充分刺激眼球的同时也彰显着女性对爱情的向往。深蓝色的旗袍投射出内心的忧郁，土色的旗袍折射出内心的空虚。

“如果我有多一张船票，你会不会跟我走？”当苏丽珍终下定决心和周慕云一起走时，他的房间已经空荡无人，一面镜子将苏丽珍内心的波动展现无遗。现实中的苏丽珍像被镜中的苏丽珍凝视着，苏丽珍眼眶中的泪水，又像是诉说着内心的挣扎与矛盾。镜子是最真实的表达，将苏丽珍内心所隐藏的不愿见人的东西呈现出来。苏丽珍与周慕云两人就像镜像般存在，同样的情感遭遇，同样陷入新的感情，两人相互拉扯又相互包容。镜头侧面拍摄苏的上半身，胳膊搭在妆台上像是在寻找支点，泪水涌出，身形落寞。此时的她身着绿色格纹旗袍，与房间窗帘荡漾的红色格格不入。绿色本是象征

希望的颜色。这一室的红，与身着绿色旗袍的苏丽珍相互映衬，变成了生机不再的褐。当苏丽珍再次来到周慕云的住处，蓝色的旗袍衬托她的忧郁悲伤。嗅着他的气息，点燃一根烟，拨通电话两相无言，最终带走了她的绣花拖鞋，似乎来过，又未曾来过。

作为同样以旗袍出彩的影片，电影《色戒》对王佳芝女性身体的处理与苏丽珍不同，她的身体是一种革命叙事，当然在情色的镜头里，也是一种类虐恋叙事。在那种变态的扭结中，是情与欲、革命和情感的较量。电影《色戒》的情节是20世纪40年代抗战时期上海发生的一段故事，汤唯扮演的女大学王佳芝色诱梁朝伟扮演的易先生。为了符合人物角色，她的旗袍颜色多以黑色、藏蓝等暗色为主，剪裁极为修身，配合精致的盘发及妆容，刻画出一个极具诱惑力的小资女性形象。王佳芝的服装从最初的学生装转换成性感的旗袍，也是一种故事的推进，某种意义上，旗袍在这里也是一种叙事。与苏丽珍不同的是，王佳芝最终选择了爱情，而失去了自己的生命。影片开始时身着白色棉布旗袍，塑造出一个青春的女学生形象；王佳芝为了色诱易先生，身着的旗袍腰身明显，两边的开衩高到大腿根，从开衩中看到修长的双腿，女性身体诱惑的曲线尽显。《色戒》中的旗袍与《花样年华》的作用类似，都是通过色彩、样式来表达女主心理的变化。

二、女性身体呈现的道德与情欲

身体与我们同在，但人类却一直遗忘或鄙视身体，从古希腊柏拉图、《圣经》到笛卡尔，中国从先秦到近代，身体总是在灵魂之

下。文学艺术更多的是歌颂灵魂，身体要么不提，要么就是被批判的对象。一直到尼采，才开始重新认识身体。社会学家吉登斯说：“社会生活与我们的身体之间存在着内在的、深刻的、本质性的关系。”^①王家卫长期生活在香港，深受欧美现代思想的浸染，他能通过女主角的旗袍和女性的身体，来推进故事，表达自己的电影主题，可谓得风气之先。而张曼玉确实也是天赋过人，她能通过旗袍和自己的身体语言，就把那种复杂、暧昧而痛苦的感情呈现得如此之好，也让人不得不钦服。

《花样年华》里，苏丽珍本真的形象内敛清雅，因探明丈夫出轨而扮演另一身体，这具身体是别人的，是放荡诱惑的。本真的身体愤怒失落，扮演的身体诱惑风流。苏丽珍通过不同的身体身份来展示本真身体和欲望身体的共享及对抗。《花样年华》不以情节故事见长，它的叙事是意识流的，镜头是恍惚迷离的。叙述上是以第三者客观视角表达。苏丽珍和周慕云在未发现丈夫（妻子）出轨前都只是邻居而已。影片开头讲述苏丽珍和周慕云在同天同栋楼里租到房子，后又同一天搬家。工人屡次搬错的家具，狭窄的楼道，都预示着两家复杂的“缘分”。苏丽珍的丈夫和周慕云的妻子双向出轨，两人出轨的身体成为后续剧情发展的载体。当出轨的两人成为某种意义上的伴侣时，苏丽珍的身体被压抑从而产生不满；当她与周慕云复盘丈夫（妻子）出轨的过程中，苏丽珍的身体是带着目的性，且充满诱惑的，但同时也可看出这具“诱惑”的身体上的重重束缚。

影片开场，特写镜头拍摄苏丽珍的脸部，她从容地和房东相谈

① [英] 安东尼·吉登斯：《社会学》，北京大学出版社，2003年，第182页。

租房事宜，表情温婉，苏丽珍的身体被框在门框中间，镜头的左右摇晃，门地不停开合预示着苏丽珍未来，摇摆不定。狭窄的楼道，昏暗的灯光，隐喻出她人生的灰暗。苏丽珍此时呈现出的状态是娴静典雅，精致的盘发，得体的妆容，修身的旗袍，配合狭窄的场景，可以感觉出苏丽珍与周遭环境之间的紧张感。影片4分37秒时，大家在房东陈太太家里打麻将，周慕云的妻子身姿性感地坐在苏丽珍的丈夫身旁，可以从周太太的身体形象预感到后续故事。苏丽珍的形象是端庄，周太太的形象是性感，这样相反的身体形象可以反映出苏的丈夫对不同女性身体的欲望。

影片20分58秒，苏丽珍借口去周慕云家，周慕云的太太开门，可以从身后的镜子看见她的背影，与苏丽珍说话时镜头拍摄苏丽珍的正脸，大片留白显示了她内心的孤寂空虚。苏丽珍虽然试探着敲开周慕云的家门，她的身体却依靠在门框并未进入家中；对谈中她的表情不再平静，带着一丝慌乱。影片中出现大量的房间镜头，将其设定为背景也是有一定寓意的。苏丽珍租住的是房间，也是家，那么家作为极具隐私性的场所空间，却因第三者的闯入，形成了对苏丽珍身体压抑的隐形者。女性的身体是男性欲望的产化物。我试图将影片中周太太性感的身體姿态，定义为苏丽珍丈夫欲望的萌芽。尼采曾说：“肉体是一个大的理性，是具有一个意义的多元，一个战争和一个和平，一群家畜和一个牧人。”^①从影片可看出，苏丽珍和周太太在身体形象上的差异，一个端庄大方，一个性感妩媚。苏丽珍和周慕云在复盘出轨的过程中，镜头多次拍摄由苏丽珍扮演

①[德]弗里德里希·威廉·尼采：《生命的意志》，长江文艺出版社，2012年，第16页。

的这具“身体”的特写，诱惑的眼神，挑逗的手指，迷离的神情。但这与苏丽珍本真的身体形成反差。周慕云两次在出租车上握苏丽珍的手，以及苏丽珍说的“今晚我不想回去”，表达了这具所扮演身体内在的欲望萌芽；与其说是渴望，不如说是本真身体对不幸婚姻的无声反抗。苏丽珍的身体被夹在欲望和道德现实间，苏丽珍的欲望是对探明丈夫出轨的真相，这是一个身体对另一个身体的被占有的表现。

两人总说“我们不会像他们一样的”，但苏丽珍的身体同时也代表着道德、欲望，这与她欲望的身体相悖。周慕云在宾馆租房写小说，苏丽珍去看他，匆匆走上宾馆的楼梯，又匆匆走下楼梯，又在楼梯扶手上低头沉思。这时镜头的拍摄为苏丽珍走向周慕云租住的房子，镜头先拍摄她快速行走的双脚，表达这段走廊的长度；从侧面拍摄苏丽珍上下楼梯及低头沉思，来表达苏丽珍内心的挣扎不定；苏丽珍从周慕云的房间离开后，镜头拍摄苏丽珍离开时脚步的特写。短暂片段的出现，表达了苏丽珍对周慕云情愫的涌动，却又被社会道德、邻里流言束缚的心理，这是两种欲望的斗争。复盘，意为探明出轨，也是对丈夫出轨行为的隐形反抗。于苏丽珍而言，欲望促使身体出走，道德促使身体回归。亨利·列斐伏尔指出，身体也是一种空间，“每个身体都是空间，也都有自己的空间：它在空间中塑造自身，同时也产生这一空间”。^①我们通过电影中苏丽珍的身体姿势、踪迹，就可以发现她的身体空间是狭小的，是自我压抑的。在办公室，她仅仅是一名老板的秘书，帮助老板处理一些事

① 张金凤：《身体》，外语教学与研究出版社，2019年，第89页。

情，她无法自我做主。在家里，我们能感觉到丈夫的强势，和能干，她是附属性的和被支配的。搬家，是她在指挥着搬，丈夫根本就没有出现。而且丈夫经常出国，尤其经常去日本，带过来一个高档煮饭煲，她就很有成就地让大家体验，并让丈夫帮大家从日本买。影片1小时13分58秒时，在日本公干的丈夫为苏丽珍点了一首歌曲，苏丽珍坐在矮小的板凳上，面色愁苦；周慕云与苏丽珍一墙之隔，手里抱着煮饭煲低头沉思，镜头的左右移动营造了不安紧张的情绪，隐喻着在道德流言束缚下两人情愫涌动的心。如若将两人此时的状态拼接，多像一面完整的拼贴画。这里，就可以看出，她的身体空间，就是以丈夫的空间为自己的空间。她走不出丈夫的空间，总是以丈夫为中心。这就是她在发现丈夫已经出轨，并和周慕云的妻子在日本旅游，她和周慕云也在复盘伴侣出轨的过程中，也相爱了。但她还是走不出她被丈夫规定的身体空间。她总是说，我们和他们不一样。其实，是她无法掌控自己，她是被掌控的。

身体的一切特性诸如欲望、感官、变幻和生成，都是与生命共享的。苏丽珍有家庭，但丈夫出轨，在这个现实状态下，在模拟复盘的过程中通过“欲望身体”理解身体，这种身体通过周慕云的“假象身份”来建构自我的慰藉。最后两人分别，苏的痛哭是以周慕云为中心的两种身体的不舍，在这里苏丽珍欲望和道德身体相融合，或许在此时的环境下，苏丽珍的确是将周慕云模拟的对象看作真实伴侣。影片最后，两人最后一次模拟分别的场景，苏丽珍拒绝了周慕云的心意，两人被一面栅栏隔开。长镜头先拍摄苏丽珍的肢体，可以看见她的手臂颤抖，紧接着用手紧掐自己的手臂，手背青筋爆出，随着镜头的转换，她的脸上泪水涌出，眼神空洞，随后在

周慕云的肩头痛哭，悲寂的感觉油然而生，长镜头的拍摄方法将那份无法直言的感情完美表达。

苏丽珍的身体姿态是非常不舍的，她感受到自己在丈夫那里缺失的情感，身体的隐喻在苏丽珍扶手哭泣中被放大。最后一次模拟的结束，苏丽珍这具欲望的身体不再，这具身体存在的使命在哭泣中结束。这具欲望的身体对道德的身体来说始终是束缚，苏丽珍在反抗丈夫出轨的同时，揭示出了身体背后所隐藏的道德意识。福柯认为：“一切道德活动确实是与身处其中的现实有关，与它依据的规范有关。但是，它还包含一种与自我的关系；这种关系不仅仅是‘对自我的意识’，而是把自我塑造成‘道德主体’其中，个体限定了自身作为这一道德实践的对象的范围，明确了自己对所遵循的戒律的态度，以及把自我的道德实现作为自己的生存方式。”^①在《花样年华》中，苏丽珍对这种规训精神领会深刻，她在“成为”丈夫与周太太同类人的边缘游走，选择成为道德主体。

影片最后，苏丽珍站在门口催促孩子庸生，影片最后也没有交代孩子的父亲是谁，只留给观众遐想。镜头聚焦在苏丽珍与儿子身上，模糊了周边。此时周慕云站在门口，房门将两人分割成两个空间，没有敲门打扰，两人最终还是在自己的空间下前行。但值得思考的是，从苏丽珍与儿子的站位中看出，有一块地方是明显空缺的，不知是不是导演给孩子父亲留下的站位？

整部影片中，苏丽珍都没有处理好自我与外界的关系，她和周慕云在复盘的过程中的情感错位，让苏丽珍无法适从。这段情感横

① [法]米歇尔·福柯：《性经验史》，上海世纪出版社，2005年，第124页。

在两人之间的隔膜是道德，持续的纠结贯穿全场。直至影片结束，她依然沉浮在这种纠结里。“康德在‘论崇高’后得出‘美是道德的象征’的命题，美包含了道德。正如中国传统美学思想，儒家美学也包含伦理道德，强调审美和道德不能分开。”^①苏丽珍在丈夫出轨的痛苦中，和周慕云越走越近。但这份感情包含着“羞耻感”，在潜意识中他们都不想做伴侣的翻版。为避免邻里的闲话，尤其因为自己潜意识里的道德约束，她压抑着自己的情感。同坐出租车，为了避免邻里的怀疑，不能一起在楼门口下车。在苏丽珍的心里，她不可能和丈夫一样出轨，但同时也控制不住对周慕云的关心。周慕云生病，朋友随口提起想喝芝麻糊，苏丽珍煮了一大锅芝麻糊请邻居喝，实则为了周慕云，避免邻里的闲话邀请大家共食，她掩饰得很小心；两人写武侠小说，忽然房屋主人回来，害怕被猜疑，只好待天亮才回到自己房间；出租车上，苏丽珍躲避了周慕云的手；下雨不能撑着周慕云的伞回家，原因是邻居认得他的伞，等等。这些都可看出社会道德和邻里的巨大力量，使苏丽珍的情感受到压制。

《花样年华》以隐喻的身体方式展现了苏丽珍在情感中痛苦的经历，她的灵魂和身体在痛苦的驯服中挣扎。苏丽珍的喜怒哀乐都随着两个男人对她的态度变化着。苏丽珍和周慕云的感情是互相救赎，她把对自己丈夫的“情”转移到周慕云的身上，来平复自己情感上的创伤。但最后她还是退缩回去了。电影到最后的时候，我们发现，苏丽珍还是深爱着周慕云，但她错过了那个机缘，结果永远没有了。

①[法]罗兰·巴特：《文之悦》，上海人民出版社，2004年，第18页。

三、男性凝视下的女性身体

王家卫说：“这部电影对我来说不是四个人的故事，是两个人的故事。”^①这个是没有问题的。我们看电影，就能看出这一点。正如我们前面所说的，那两个人，都没有出现正面影像，只是出现了几个残缺的背影和不多的对话而已。苏丽珍丈夫常年在外公干，在陪伴、精神、忠诚上都是失职的，丈夫的缺席意味着丈夫本职的丧失，也是为后续的出轨做了铺垫。《花样年华》虽说是一部以情感为主的电影，但也隐形地看到了男性话语的存在。苏丽珍作为家庭主妇，丈夫是她的情感、金钱等依赖；在对周慕云产生情感后，因道德等因素这段感情最终以分离收场。苏丽珍作为一个走不出丈夫“范围”的女性，她与周慕云的爱情从某种意义上讲是一种变味的出逃，在这段关系中，苏丽珍是“凝视”的对象，周慕云是“凝视”的主体。“‘凝视’（gaze）——携带权力运作或者欲望纠结的观看方法。它通常是视觉中心主义的产物，观者被权力赋予‘看’的特权，通过‘看’确立自己的主体位置，被观看者沦为‘看’的对象同时，体会到观者眼光带来的权力压力，通过内化观者的价值判断进行自我物化。”^②

苏丽珍和周慕云都扮演了对方生活中缺失的角色，苏丽珍将自己隐藏在所扮演身体的阴影下，可能是她本真的身体的欲望需要这种角色呈现，这场名为探究的游戏，亦是补偿，是虚构的假象对现

① 张会军，朱梁，王丹：《与王家卫谈〈花样年华〉》，《电影艺术》2001年第1期。

② 赵一凡：《西方文论关键词》，外语教学与研究出版社，2006年，第349页。

实的补偿。苏丽珍在这场游戏间再次陷入周慕云的情感中，苏丽珍的角色定位——依靠丈夫的女性、与周慕云产生纠葛的已婚女性，她的两个角色都躲不开男性，像是男性下的阴影；她或许找到了真相，但她也付出了代价，女性的悲哀得以尽现。

这场爱情在社会道德的棒打下分道扬镳，这种道德又名从一而终。苏丽珍暗淡的人生与这两个男性的所为息息相关，或是说以婚姻为枷锁的前提将苏丽珍禁锢，为女性作为“第二性”的弱势地位敲下审判锤。波伏娃《第二性》认为“女性之为女性，不是天生的，而是后天形成的，是作为男性中心文化的‘他者’而被建构的”。^①苏丽珍的丈夫作为婚姻承诺者的形象坍塌，而苏丽珍被规定不能有除婚姻伴侣之外的情感。“婚姻是传统社会赋予女性的命运。”^②以苏丽珍为代表的女性像是带上了镣铐，只能作为男性的影子，或附属品。她们不能追求自己的爱情，追求自己的自由。她们是属于丈夫的。但苏丽珍的情感归属在丈夫身上得不到回应，她将自己放在男性附属品的层面，她失去了自己作为女性主体的立场。整部电影苏丽珍对人介绍自己都是我丈夫姓陈，苏丽珍只是一个有着夫姓的女人。她的遭遇体现着女性在婚姻生活中的困境，种种细节揭示着男性话语的地位。“王家卫电影是一种混杂着女性目光的男性视角的电影。”^③

此外，抛开道德因素从人的需求本性考虑，周慕云的妻子出

① [德]西蒙娜·波伏娃：《第二性》（第二部），上海译文出版社，2004年，第9页。

② [德]西蒙娜·波伏娃：《第二性》（第二部），上海译文出版社，2004年，第199页。

③ 李道新：《影视批评学》北京大学出版社，2002年，第323页。

轨满足了女性自身对情感的需求的追逐。道德本就是社会意识的基本形态，饮食男女，食色，性也，是否可以认为在满足自身情感方面，周慕云的妻子为苏丽珍做了“表率”？正如彭富春所言：“人是身体。……身体就是人的生死爱欲。这要求不要把人理解为没有肉身的漂浮的灵魂和语言的符号，不要追求死亡之后的永垂不朽或者死而复生，而是回到身体所处的现实世界。……它既不是动物性的，遭到嘲笑和唾弃，也不是神圣性的，受到推崇和膜拜，而是人性的，是合乎人的本性和生活的，因此也是值得理解和尊重的。”^①

苏丽珍无法放下自己是“陈太太”这一身份，无法从自己给自己做的栅栏中走出。朱迪斯·巴特勒说：“生理性别与社会性别是不同的，而社会性别是生理性别的文化建构。”^②前文提到过，苏丽珍的两种身份都是通过丈夫及周慕云构建的，妻子的身份是在通过丈夫婚姻前提下所真实存在的，扮演的身份无法通过社会伦理以及苏丽珍自身所强加的潜意识。周慕云在远走前像苏丽珍求爱，希望一起远走高飞，但苏丽珍无法从自己原有的家庭身份中出走。是苏丽珍不想走吗？不是的，她想走，但是她没有找到可以从这些枷锁中脱离的方法，所以这段感情画上了并不完美的句号。她保全了她的婚姻，以陈太太的身份继续活着。或许苏丽珍想过改变这种性别身份下暗含的男性权利，与周慕云复盘也好，动了情也好，这都是对男权绝对话语的一次冲击，虽然以失败告终；她回到了原本的生

^① 彭富春：《哲学与美学问题——一种无原则的批判》，武汉大学出版社，2005年，第28页。

^② 张金凤：《身体》，外语教学与研究出版社，2019年，第83页。

活，接受了这种无力的命运。作为观众而言，只有唏嘘感慨。“身体是来源的处所，历史事件纷纷展示在身体上，它们的冲突和对抗都铭写在身体上，可以在身体上面发现过去事件的烙印。”^①

王家卫作为男性叙述者对苏丽珍的整体塑造，是站在男性审视的角度。王家卫以男性的视角为我们提供了感受的空间，苏丽珍作为女性丧失了主体性，在导演王家卫及周慕云的眼中成为“被看”的“他者”存在。我们可以看到，苏丽珍的“身体”是整部电影进程的主线，自我身体和欲望身体的二者交缠，自我打败了欲望，意味着她的身体不是她自己的，她没有能力支配自己的身体。波伏娃认为，女性的身体是由社会规定出来的，是社会文化强加和扭曲的结果。张金凤在《身体》一书中认为：“按照波伏娃的看法，在主体与身体的关系之中，两性之间是有差异的。在父权制社会里，妇女被贬抑为等同于身体，她就是她的身体，她的身体就是她；与此相反，男人却并不被限制在身体之中，男人的价值不与身体密切相关，他的意义超越了身体。”^②所以，在电影里，作为男人的周慕云，可以从妻子的背叛里走出来，爱上苏丽珍，并向她求爱。但苏丽珍虽然也爱上了周慕云，但她的身体告诉她，她不能如此做。她还是退回到自己的那个属于丈夫的身体之内，为那个已经不爱她的丈夫守节。可以说，就苏丽珍来说，那个几乎没有出场，也没有正面影像的丈夫，才是主体，才是她自己。波伏娃说：“女人是由男人决定的……男人是主体，是绝对；女人是他者。”^③那么，这可能

① 汪民安：《身体的文化政治学》，河南大学出版社，2004年，第4页。

② 张金凤：《身体》，外语教学与研究出版社，2019年，第81页。

③ [德]西蒙娜·波伏娃：《第二性》（第一部），上海译文出版社，2011年，第9页。

是现实生活中真实的一部分女性的选择，但也是导演王家卫男性的凝视，是他的一种选择。不管周慕云，还是苏丽珍的丈夫陈先生，作为男性，都是自立的，独立的，但作为女性的苏丽珍，却不是，她在电影中的弱势地位，极其强烈，在两个男人之间，她都没有自己。她一直是恐慌的，担心的，哭泣的，柔弱的，甚至在最后一刻，她也是摇摆的，无法决定自己的未来。电影里，苏丽珍的那个老板何先生自己有外遇，让苏丽珍为他在妻子和情人之间周旋，但当他接到了周慕云找苏丽珍的电话，感觉到她也有了外遇，却有一种高傲的鄙视。这也是男权的凝视，也可以说是导演王家卫的凝视。

当然，王家卫也是尽量真实地书写这两对男女的情感，并没有做道德意义上的评价。即便那私通的两位不在场的男女，电影也没有谴责他们，只是呈现而已。但作为电影主角的周慕云、苏丽珍，我们是可以感觉到周慕云的独立、自主，和苏丽珍的退缩、挣扎。电影最后，周慕云把他对苏丽珍的爱情这个秘密埋藏在柬埔寨吴哥窟的那个墙洞里，标志着这一段情感的结束。但等周慕云离开后，镜头显示那个墙洞里，却生长着青青的绿草。这又暗示着什么呢？电影结束时，出现了一段话：“那个时代已过去。属于那个时代的一切都不存在了。”这一段话什么意思呢？是不是暗示着像苏丽珍这样的女性也已经“都不存在了”？一批展示身体消费的新女性要上场了？或者，就连这种纯洁的爱情，也“都不存在了”？这部电影只是对历史的一种怀旧而已？怀念这个世界还曾有这样的一种爱情，这样的一对男女？或者，甚至这部电影也是对香港的一种隐喻？王家卫对苏丽珍的塑造，肯定有自己的男权眼光和凝视，这毫无问题。

但他的这种怀旧和凝视里，也有着他的无奈和苍凉。毕竟一个时代过去了。另一个汹涌澎湃的消费时代来临了。身体，尤其女性身体，也成为了一种畅销的消费品。

男权视角下的女性形象

——希区柯克电影中的女性论^①

毫无疑问，希区柯克是一位电影悬念大师，也是一位技术大师。他特别喜欢玩弄技术，甚至可以说沉溺于此。他一生的最爱是火车时刻表，“或许是火车时刻表正体现了他对严格准确与按部就班的追求，一切均经过精心设计并被忠实地执行”^②。他的电影，几乎都是他把所有的镜头都设置好了，完成了分镜头本，并且和绘景师一起画好了每一个场景的效果图。唐纳德·斯伯特说：“虽然一个镜头都没拍，但影片已在案头全部完成。”^③所以，一旦进入真正的拍摄，他的创作兴奋就过去了，只是严格地按他的规划走就可以了。“对他的真正挑战和真正乐趣还是在纸上创造电影——想象故事、结构剧本、写分镜头本和镜头设计等案头工作，实际拍摄总是令人乏味。”^④他小时候最喜欢的一本书是《设计情节》，他的电影，几乎都

① 此文系杨光祖、雷春羽合著。

② [美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第161页。

③ [美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第428页。

④ [美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第358页。

是严格设计的结果。所以，他电影中那些恐怖、惊恐镜头，第一次观看，会给人带来极大的冲击。但第二次，就没有那种效果了。因为人为安排的痕迹太浓了。不像伯格曼等大师，经常会在拍摄现场灵光乍现，所以，这样的电影，可以说是百看不厌。但希区柯克的电影，就不是。不过，他的镜头真是漂亮，他特别擅长用视觉形象说话。

因为希区柯克有非常强大的控制欲，这也是他内心自卑的体现，所以，他的电影，技术性就很凸显，但真正的人文含量，相较不够深厚。他对犯罪行为、暴力等非常有兴趣，不过，他的兴奋点更在呈现那个过程，而不是作深度的哲学思考。我们这里主要讨论他电影中的女性形象。在他的电影中，女性总是作为负面形象而存在，没有智慧，贪婪，爱占便宜，最后为此丧命，而男性总是那么阳刚、智慧、英武，即便杀人也是那么的高明。这种对女性的阴暗书写，有什么特色，又是如何形成的呢？我们主要以《惊魂记》《迷魂记》《后窗》为例，讨论这个问题。

希区柯克是一个非常擅长掩盖自己私生活的导演，他很少与人通信，也不写日记、游记，这些私人性的文字，他都很少。他虽然有很多访谈，但很会控制场面。他的传记作者，美国作家唐纳德·斯伯特说：“我们谈论的话题往往仅限于希区柯克想谈的事情，我觉得他始终控制着谈话内容，就像指导着他的剧组一样，只说他愿意说的事，而且多说别人，少说自己。”^①不过，对艺术家来说，他的艺术作品，就是他最好的传记。这一点，唐纳德·斯伯特也深有体

^① [美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第2页。

会：“希区柯克的影片正是对他一生的最好诠释。他之所以对自己的一生讳莫如深，就是为了不让人们发现他的影片中隐藏着他那令人咂舌的私密生活。”^①这篇论文，就是想通过他的电影，思考他与女性的关系，他为什么如此塑造女性人物？他的暴力犯罪电影与他个人有什么关系呢？

一、希区柯克电影中的女性形象

希区柯克被誉为电影界的悬疑大师，《惊魂记》《后窗》是希区柯克的两部经典性作品。这两部影片在女性形象塑造上都有着鲜明的希区柯克特征，比如影片中的女性都是金发。“金发女郎”是希区柯克电影中女性形象的一大标志。电影《惊魂记》主要讲述的是一位女职员在当面接到对方公司老板的一笔四万美金现金后，一时有点迷乱，老板叫她抓紧拿去银行存了，但她突起邪念，携款潜逃。恰逢大雨，暂住一小旅馆。晚上，又被人杀害。于是公司及其家人展开调查，最终抓获凶手的故事。《后窗》讲述的是男主在工作期间不慎摔断大腿，打着石膏在家养伤，由于不能动弹，为了消磨时光，男主每天就用望远镜通过窗子窥视邻居的生活。慢慢地，他就聚光到对面一家，开始是丈夫和床上的妻子吵架，丈夫是出镜的，但妻子一直是模糊的。后来，这个妻子不见了。他通过一些细节怀疑那个男人杀妻抛尸了。但没有人相信他。后来凶手发现了他，准备杀的时候，才终于被众人抓住了。

①[美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第2页。

在这两部影片中，女性的呈现方式都存在不同程度的缺失。我们看见的不是虚荣、贪婪的女性，就是无足轻重的被杀害的女性。尤其《后窗》，希区柯克专注的是探案的过程。至于那个被杀的女性，他是不关心的。而那些出镜比较多的女性，他给予她们的也是美貌和轻浮、浅薄。这些女性似乎都没有脑子一样。希区柯克电影中的女性虽然惊艳，但也在很大程度上被固化，给观众呈现出一种单一、刻板形象。刘岩在《性别》一书中说：“每一种美化她的装置都限制了她的自由，削弱了她的力量，每一种装置都铺就了一段给女性设置障碍的路程，她努力迈出的每一步都伴随着矫揉造作的优雅。”^①

1. 金发的性感女子

苏珊·布朗米勒在撰写《女性特质》一书时援引了约翰·弥尔顿的《失乐园》中对魔鬼撒旦眼中夏娃的秀发的描写，布朗米勒对此评价道：“女人长发飘逸，任其瀑布般地倾泻而下，这被视作极富挑逗性的姿态，是一种心理压抑的释放，一种性欲即将来临的迹象。”^②在希区柯克导演的电影中，我们总能看到金色头发女性。从《房客》开始，“金发女郎”这一女性人物形象便经常出现在希区柯克电影中。《惊魂记》《后窗》中女主角都有着一头金色的头发，这个特征展示出了女性“被看”的特质。因为在19世纪晚期的文学艺术中，棕发女子一般显得端庄贤淑，而金发女子却是天真无知，肤浅自私。这一点在艾略特的小说《米德尔马契》的人物安排上，就很明显。所以，在拍摄《房客》时，女演员琼有一头深棕色的秀

① 刘岩：《性别》，外语教学与研究出版社，2019年，第10页。

② 刘岩：《性别》，外语教学与研究出版社，2019年，第10页。

发，但希区柯克却改成了金黄色。在希区柯克的电影中，很多女演员都遭遇这样的事情。

对于希区柯克这些影片中女性人物来说，她们除了标志性的金发之外，更是有着性感的身材，迷人的脸蛋，和轻浮的作态，无时无刻都散发出一种魅惑力。影片中男性被女主吸引、迷惑，荧幕前的观众也为女性的这种魅力惊叹。“这种凝视使女性被固定并被物化，使她成为欲望的客体而非主体。它把她固定化，赋予她以意义，而这种意义是由另一个人（男性）对女性身体文本的感知或解读产生的。从这一结果来说女人是没有能动性的。”^①

影片《惊魂记》中，玛莉莲来到贝茨旅馆后，近景镜头中的诺曼·贝茨的眼睛总是充满爱意地盯着玛莉莲，他无时无刻不被玛莉莲索呈现出的美貌所吸引。玛莉莲想吃晚餐但是又不方便出行，诺曼·贝茨找到机会邀请玛莉莲共进晚餐。而玛莉莲听到别墅那边诺曼·贝茨“母亲”的拒绝，“母亲”认为男人邀请陌生年轻女生吃晚餐是低俗又色情的形式，有一种低俗色情的想法。而《惊魂记》中的母亲本来就是精神分裂后的诺曼·贝茨，这暗含出玛莉莲对诺曼·贝茨的吸引力之大。诺曼·贝茨只得将晚餐带到旅馆前台，邀请玛莉莲共进晚餐。镜头中，玛莉莲坐在休息室享受着三明治晚餐，而诺曼·贝茨则以一种戏谑的口吻来评判玛莉莲的吃饭状态并一直盯着她。在《迷魂记》前段，假扮妻子的玛伦和丈夫一起就餐到离开，斯考蒂在餐厅第一次见到玛伦，玛伦就以高雅知性的状态展现在斯考蒂面前，一头银色的头发，从斯考蒂身旁走过，此处镜

^① [英]苏珊·海沃德·邹赞，孙柏、李玥阳译：《电影研究关键词》，北京大学出版社，2013年，第409页。

头放慢，着重体现出了玛伦的美貌，而最重要的一次接触是玛伦假装精神失常跳河自杀，斯考蒂把她救上岸并带回了家，玛伦醒来后发现她睡在斯考蒂的床上，她身上的衣服都被拿去晾晒，斯考蒂给了她新衣服穿上，继而围在家里火炉旁喝着咖啡聊天，此时的空间是密闭的和隐私的，这时候的玛伦是充满诱惑力的，他们的行为也是暧昧的。女主通过自己独有的魅力让私家侦探在监视女性每天的行程中爱上了她，而这也正是希区柯克导演发挥女性优势、吸引观众的别有用心。

2. 头脑简单、贪婪愚蠢的女性

希区柯克电影中除了对于女性外貌的描写之外，更有对于女性精神的片面描写。通过对希区柯克电影中的女性分析，发现其呈现出更多的是一些负面形象。其中一方面即是女性对于金钱的贪念，她们爱慕虚荣，思维单一。在《惊魂记》中我们可以看出，女主玛莉莲向往自由，渴望与男友有着更加明朗的未来，但因为男友需要支付前妻一大笔费用，而没有能力给玛莉莲想要的婚姻生活。她恰好得到信任，可以将一笔资金存到银行，面对这笔金钱的诱惑，她准备卷款潜逃。为了不被发现，她没有告诉任何人她的去向。在玛莉莲潜逃的路上，担心被追的她连夜赶路，在公路旁停车休息；为了摆脱警察，她用上那笔钱换了一辆新车，车店工作人员允许她讲价的时候，她毫不吝啬，直接出钱换了辆新车出发，即使她十分不安，挣扎之下依然选择了铤而走险。此时的玛莉莲作为女性身份是不理智的，她为了一个男人而让自己身处险境，这样的情境我们同样从希区柯克的《蝴蝶梦》里也可以看出。此外，贝茨旅馆的诺曼·贝茨作为一患有精神分裂症的人，他扮演的母亲的角色也较为

唠叨，而患有精神分裂症的男性在影片中不断说自己母亲的唠叨，这里将一个女性限定在唠叨的特性之下，虽让人印象深刻，但不免显得过于片面和呆板。

在希区柯克电影中，女性是一种符号式的存在，没有自己独特的性格特质与行事风格，似乎女性都是唠叨的和头脑简单的，显得较为单一和片面，并没有真正立足于女性人物的真实内心，女性在影片中的形象呈现十分有限。

《迷魂记》中的妻子本无什么罪，丈夫因为想要争夺家产，雇佣一位相貌相近的女子假扮妻子，利用因有恐高症而刚辞职的侦探跟踪。在这个过程中，侦探爱上了这个女子。但这个假装患精神病的假妻子，利用侦探对她的关心，巧妙的在高塔杀死了真正的妻子。扮演妻子的女子后来之所以能被侦探发现，并戳穿阴谋，源于她对金银珠宝的贪念，她接受了雇主给她的耳坠和项链，那都是他死去的妻子的。这位美丽迷人的金发女郎，原来是一个杀人犯的共谋。其实，也是对女性的一种负面呈现。尤其那位妻子的被杀害，更是让人无法言说，而导演只是为了制造悬疑，从不考虑女性的心理，和她们的命运。电影后半部分，虽然女主试图坚持自己，希望男主爱上真正的自己，但总体来看，她的贪婪、愚蠢和犯罪，依然是主要的。导演让假扮妻子的女性深陷道德陷阱，和犯罪的忏悔，最终也是跳塔自杀了。这个结尾有点仓促。但对那位真正的杀人犯，那位夺妻财产的丈夫，却没有作任何谴责和负面呈现。这里，就显示了希区柯克的不健康的女性观，和对女性的歧视，甚至污名化。

3. 女性被虐杀的身体呈现

希区柯克电影中总逃脱不了“死亡”。对于希区柯克来说，死亡

就是他电影的必要因素。而女性在希区柯克电影中常常是被害者，无论是《后窗》《惊魂记》还是《迷魂记》《房客》等，甚至被残忍地杀害。《后窗》中妻子被杀，不仅没有理由，甚至连镜头都极其吝啬，仅仅出现了一点模糊的影像。电影主要刻画了丈夫的残忍、冷酷，那么平静地杀人、分尸，制造假象，消灭罪证。一定程度上深刻揭露了人性之恶，但导演对女性的漠视，也一并凸显出来了。他只关心虐杀的过程，这个罪恶的过程，可以给观众巨大的心理冲击。至于那个被杀的女性，却是沉默的，被遗忘的。

《惊魂记》中的女主角玛莉莲，在影片放映一半便被残忍地杀害。电影中大家津津乐道的那个精彩段落，其实也是很无情的，可以看出导演的兴奋点在女性被虐杀的身体，而不是那个女人。希区柯克特意用了八个镜头展示玛莉莲在浴室被杀害的一幕，这种多角度的展示，让观众感知到了一种巨大的紧张、焦虑、恐惧，但又极其期待的激烈心理。这种不稳定、扭曲的镜头，具有特殊的力量，让观众无法忘记，也留下恐惧。但细心的观众会发现，这些镜头，更多的是呈现被虐杀的女性身体，还是一种凝视，一种男权眼光下的女性身体。而女性呢？其实还是看不见的。或者导演根本无意于此。

《惊魂记》中玛莉莲被杀一段，导演用了一个长镜头，从玛莉莲进入浴室，将撕碎的纸屑扔进抽水马桶，随后关门、脱衣，进浴缸、拉帘子，开始享受淋浴。此时的玛莉莲赤身裸体，导演以一个仰拍镜头，花洒喷出的水流，既带出了女性胴体的性感，也成为了一种隐秘的暗示。然后，通过近景镜头呈现出她在淋浴时放松的心情，很享受自己的淋浴时的状态，这时的这种状态是导演的特意安排，她要展示独属于女性美的躯体，并为接下来的虐杀做铺垫。忽

然，帘子后面一个黑影袭来，居高临下地将刀子刺向那个不知所措的女子。此时的玛莉莲是弱者，她在淋浴时的隐秘空间内被人撩开帘子，不只是偷窥，更是将一种强势的、恐惧的因素在短短几秒内让受虐者与观众达到恐惧高潮。刀子在玛莉莲身上不断起落，她惊声尖叫，左右摆头，不断反抗。镜头一转，浴池里的水流忽然变红，一直流淌，并被花洒喷洒出的水流不断冲刷，从小孔流进下水道。最后，镜头转向女主玛莉莲被刺杀后躺在地上，继而是脸上水滴的特写，放大瞳孔的特写。这里借助她脸上残留的水滴，和她惊恐未闭的大眼，加强交代玛莉莲在淋浴时被杀的惊恐。这是希区柯克所想要达到的效果，惊悚，恐惧，和一种变态的快感。这里只有女性的裸体，而那个杀人的男子，却是看不见的。他在场，似乎又不在场。这既给了观众巨大的悬念，不知道谁是凶手，也是一种对女性的凝视，一种被看。希区柯克真的是一位技术大师，当然更是悬念大师。而《深闺疑云》虽然没有正面暴力，但那种暴力暗示下的女性被虐，也是极其残忍。女主一直怀疑男主杀了那个朋友，还要杀自己，她一直活在恐惧中。电影中呈现的紧张、恐惧的女性身体，让人记忆很深。男主也一直问女主，你冷吗？怎么发抖呢？

在希区柯克电影中我们看到导演将死者多设置为女性，女性和男性在这里存在着一种不平等，即人物命运上的不平等，似乎女性生命比男性生命更卑微，更应该走向死亡。女性被男性杀害、谋杀，这里有导演对于死亡的特别处理，更存在对女性生命的蔑视，甚至无视。比如，《迷魂记》。这部电影，最后的镜头是侦探挟持着女主向塔楼攀登，女主不愿意，反抗，但被男主挟持，没有办法，只能不断上升。而女主的身体在男主的手里、怀抱里的扭曲、挣

扎，是那么无助。男主曾经爱过这个金发女郎，但如今只有仇恨，但女主还是那么痴情。于是，悲剧发生了。这里，希区柯克非常善于用“束缚身体”来实现他的导演意图。他不愧是巴黎恶性博物馆的常客，对犯罪心理学还是颇有造诣。《夺命狂凶》讲述一个叫罗斯科的男子，虐杀女性的故事。他经常是先奸后杀，而且都是用自己的领带勒死女子。电影一开头，就是河面上漂来的一具裸体女尸。在电影的故事推进中，前后有三位女性被虐杀，其中两位呈现了比较详细的虐杀过程，最后一位也是裸体的女尸，躺在床上。这后三位女尸，镜头都有舌头掉在嘴巴外面的特写。这些镜头都很惊悚，让人看了，很不舒服。这是一种典型的男权凝视。但电影对那个杀人魔王，却很少探究，对他的心理，和杀人动机，都没有交代。他似乎就像一个机器人一样，只是在虐杀女子。比如，《美人计》里的女主被下了毒，《西北偏北》《讹诈》等都有女主角险逃的情节。迈克尔·伍德说：“遭遇死亡或其他险境的女性却是希区柯克大多数影片的主导元素。在他拍摄的每一部有杀手出现的影片里，女性都面临着死亡的阴霾，甚至几次是真的遭了毒手。”^①比如，《房客》里，犯罪分子对女子的连环虐杀，都有比较清晰的身体呈现，还有探长看尸体，法医鉴定时的被虐杀女性身体的呈现，都是让人很不舒服的镜头。这些影片里，导演的重点是女性和女体的裸体。从中可以看出导演的某种心理疾病，即虐待狂。

女性的死亡在希区柯克电影中是一个常见现象，这与希区柯克本身的生活不无关系。他对于电影中女主的死亡“毫不吝啬”，总想

^① [英] 迈克尔·伍德，杨懿晶译：《阿尔弗雷德·希区柯克：他知道得太多了》，上海文艺出版社，2020年，第139页。

方设法去设计此类情境，在他的电影中，女性更多的是一个道具。

二、强大的男权视角和窥视

希区柯克的影片中，女性多是附庸，没有自己的独立性，男人是最主要的，女性需要依靠男性才能得以呈现，女性利用自己的美貌等资源，附庸于男性才更有价值。虽然，个别电影里，也有对女性正面形象的描写，比如《擒凶记》里的那位女主角，美丽、智慧、勇敢。最后，救出了自己的小儿子。《蝴蝶梦》里的女主角，虽然出身低微，嫁入大亨之家，但善良，美丽，聪慧。不过，她在进入庄园后的自卑，胆小，身体的紧张，让人怜悯。但那个女管家，就显得比较阴险，不断陷害女主，最后还烧了豪华的庄园。也是一个女性负面形象。

电影中，窥视是惯常的手法。希区柯克的影片中，男性的窥视，非常明显，有着强大的男权视角。“在父权社会中，女性是相对于男性而存在的他者。”^①约翰·伯格在《观看之道》中也提到：“描绘女性和男性的方式是大相径庭的，这并非因为男女气质有别，而是‘理想’的观赏者通常是男人，而女人的形象则是用来讨好男人的。”^②如《惊魂记》中，玛莉莲因为想和男友一起结婚，所以才拿钱逃跑；《西北偏北》中，女性用女性特有优势即美貌做间谍获取对方情报，色诱似乎是女性最大的力量；《后窗》中莉莎也因为男友杰

① 刘岩：《性别》，外语教学与研究出版社，2019年，第10页。

② [英]约翰·伯格，戴行钺译：《观看之道》，广西大学出版社，2015年，第91页。

弗瑞的指引和协助，而逐渐有了勇气。

希区柯克深受弗洛伊德理论的影响。“人的视觉影像最容易引起兴奋，从目的论的角度看，正是人眼完成了性对象的选择过程，因为只有它才能发现性对象的美丽所在。”^①希区柯克作为一名男性导演，他将人的这种欲望通过电影表达了出来。“可以说，绝大多数正常人都会恋恋不舍地停留在观看这个阶段，并借此将自身一部分原欲转移向更高层次的文化目标上。”^②

1. 男权视角的过度使用

20世纪，男性在社会上依然占据主导地位，虽然女性解放有很大的变化，但是，女性的被看，依然非常严重，尤其在电影等艺术创作中。波伏娃追溯人类文明的发展史，观察到“从父权制开始，男人就认为将女人保持在从属的地位是有用的；他们的法典是为了对付女人而设；女人就是这样具体构成他者”。^③女性的被弱化式的存在，及成为男性的附庸，在希区柯克的电影中经常可以看到。女性没有犯什么错，还是成为被男性无情杀害的对象，女性在影片中更多呈现出的是一种男权社会的凝视。

《后窗》中，杰弗瑞通过后窗观察，推测对面一家的妻子被其丈夫杀害并分尸。影片中女人瘫痪在床，并无能力做其他事情。一个雨夜，男子持刀行凶并分尸，如此残暴的杀妻手段让人不寒而栗。在希区柯克的影片中有关男性杀女性的故事数不胜数。正如《迷魂记》中一位男子想霸占妻子父母遗留下了的遗产，同样以残忍方式

① [奥]弗洛伊德，徐胤译：《性学三论》，浙江文艺出版社，2015年，第22页。

② [奥]弗洛伊德，徐胤译：《性学三论》，浙江文艺出版社，2015年，第22页。

③ 刘岩：《性别》，外语教学与研究出版社，2019年，第23页。

杀害妻子，并且试图伪造证据，对于这部影片，“他说：‘我拍这部电影是为了展现男人如梦般的特质，而这个男人正是希区柯克自己’”。^①

希区柯克许多电影中都存在着女性等待男性去拯救的现象。女性没有自己独立的选择权，更无法确立一种像男性一样独立的个体。我们在影片中仅看到一个外貌漂亮的女子，但是无法感知女性的内心。男方是“救世主”式的存在，而女方在影片中是男主的帮衬者，更是影片的帮衬者，影片有引人注目的美女，但那个“救世主”永远都是男性。《后窗》里莉莎从一开始对杰弗瑞的不理解，到后面开始理解，参与到杰弗瑞通过后窗观察到的丈夫杀妻抛尸的案件中，越来越勇敢，这一过程基本都是杰弗瑞的启蒙。影片中的杰弗瑞是一名满世界跑的摄影记者，而莉莎则是一名身处优渥环境、每天穿戴不同服装的时尚女郎，杰弗瑞担心莉莎和他更进一步发展不合适，对莉莎的期待不做回应。但莉莎在通过与杰弗瑞一起参与调查，甚至几次前往对面杀害妻子的家里搜寻证据。莉莎通过这一过程证实了自己，也让男友杰弗瑞的态度发生了转变。但即使是这样，莉莎作为女性，在影片开头部分也仅仅是通过莉莎每一次精美的衣服吸引注意，莉莎一开始的形象仅是一个身材苗条，有漂亮的脸蛋，有魅力的女性，她通过努力去证实了自己，从而扭转了男友杰弗瑞对她的印象，和观众对莉莎的单一形象。然而，莉莎最后所争取的转变也是被弱化的，她是在一种男权视角下，是男性的帮衬者而已。

^① [美]唐纳德·斯伯特，夕文、王贇伟译：《希区柯克：天才导演和他的女主角们》，世界图书出版有限公司北京分公司，2018年，第216页。

在希区柯克的电影中，影片里的女性是无助者，她们在等待男性的救赎。女性本就是一个独立的个体，女性不需要男性的救赎就可以做成一件事。在希区柯克电影中，我们看到导演并没有以这样的态度去塑造女性。在《后窗》中，莉莎所作的事情，她的调查，均是在男友杰弗瑞的指示之下进行。莉莎听从杰弗瑞的建议，当莉莎进入对面杀害妻子的丈夫家时，她没能尽快逃脱，被房间主人即死去妻子的丈夫索沃德逮到，这时候的莉莎是无助的，她没有办法，高喊杰弗瑞的名字。莉莎期待杰弗瑞去救她，即使杰弗瑞双腿被打上石膏根本无法动弹。幸运的是，这时候，警察赶来，带走了莉莎，但也正是在这时候，莉莎得意的给对面用望远镜观看她的杰弗瑞展示，她已经找到了被杀害的妻子的结婚戒指，而这一幕刚好被杀妻的丈夫所看到。于是，就有了索沃德上门杀害杰弗瑞。这里依然可以看见，女性的愚蠢，和得意带来的罪恶，有一种男权的视角。

在影片《惊魂记》中，玛莉莲作为一公司十年老员工，面对客户的调戏时，她没有反抗，她只是委婉地微笑。而对于这位客户来说，似乎女性都喜欢钱，而钱可以吸引到貌美的女性，相信她会为此着迷。这是希区柯克站在男权视角对女性的一种凝视，似乎女性就应该是这样。男性是站在一个高处凝视着女性，等待女性对男性的行为做出回应，等待女性被男性所征服，甚至救赎。男性把调戏女性当作一种常规消遣，正如男顾客汤姆刚进公司大门，于大庭广众之下，给玛莉莲炫耀他拥有四万美金的现金。他说自己用钱买快乐，从而去除不快乐的感受，还谈及自己女儿结婚，他给女儿买一套房子，突显自己有钱的事实，从而来诱惑玛莉莲。看似阔绰的汤姆坐上玛莉莲办公桌，通过自己居高临下的视角，来调戏玛莉莲。

而作为公司的老板在此也只是一名看客，没有明显的回应，他们对这样的事情见怪不怪。同样在此环境中的另外一位女职员对此也只是一名观望者，所有人目光都在那笔四万美金现金身上，而忽视了此处女性本不应该被男性用金钱和男性的优势来调戏女性的事实。

2. 男性的偷窥和女性的异化

《后窗》充满了偷窥的气息，本身就有一种偷窥的性质。片中除了杀妻子的丈夫索沃德这一主要人物成为偷窥对象之外，几位女性不可避免地成为此部影片中极为重要的偷窥对象，女性的形象展现对于整部影片的推进有着重要作用。

影片中男主人公杰弗瑞作为一名摄影记者，他的工作就有一种“偷窥”的性质。希区柯克将其十分巧妙设置到影片中，杰弗瑞双腿被打上石膏不能动弹在家养伤，为打发时间，通过后窗偷窥别人的生活。于是，作为男性的杰弗瑞，女性自然成为他常偷窥的对象，其中有着身材极好、穿戴性感的芭蕾舞演员，每天在家边舞蹈，边打扫家务；一楼有一位渴望爱情的单身女士，还有常到庭院看报的妇女，也包括那位卧病在床的妻子。她们都在被杰弗瑞窥视，也在被观众窥视。

而影片中女主莉莎更是一个被看的对象，她多次的服装变换，性感的衣服、睡衣，只是为了展示给男友杰弗瑞看的，但恰好被杰弗瑞的侦探朋友所看到。侦探则紧盯睡衣，仿佛已经看到女主穿上了性感睡衣的样子。镜头中不经意间的一个设计，不仅仅是侦探偷窥到性感的睡衣，观众也与侦探的内心一起遐想，此处的莉莎因这些细节设计而成了大众尤其是男性偷窥的对象。

同样体现出偷窥性质的还有《惊魂记》中，贝茨旅馆的男主人

对玛莉莲的偷窥。旅馆老板安排玛莉莲住前台隔壁房间，说的是方便招待玛莉莲，其实，是便于偷窥。在旅馆前台墙上，有一个打穿了的小洞，可以看到玛莉莲的房间。而影片中玛莉莲在被杀前，正好被旅馆老板所偷窥，确认玛莉莲在洗澡后，男主再展开杀人行动。此处的偷窥是杀人的准备阶段，但是，这种偷窥无疑更加放大了观众，尤其是男性的偷窥欲。女性作为受害者，在不知情的情况之下，只能被无助的观看，直至搭上性命。这是一种男性的视角，是导演的安排，这与导演自身对于影片的解读和影片呈现效果有着很大关系。但这样的处理方式对于女性来说是一种冒犯，尽管只是针对影片中玛莉莲来说。窥视原本就是一种不够光彩的事情，而这里的窥视让女主失去了性命。

《迷魂记》里，前半部分，女主作为合谋者，基本是被窥视的。希区柯克的镜头真美，色彩、构图，都很讲究，非常唯美。情节的推展，基本是通过那个辞职的侦探的视角展开的。让观众看到了一位美丽、迷人，有点神经问题的女子。后半部分，女主刚开始有点自主，想摆脱侦探，但她可能真的陷入爱河。正是这一点朦胧的情感，最后把她直接送上了死路。男主侦探开始按以前的“她”的形象打扮她，她自然有反抗，但最后都屈服了。一样的花、一样的鞋、一样的衣服，她慢慢地地失去了主动权，成了男主的凝视物，于是，她彻底被异化了。她找不到自己了。尤其染发之后，男主还要求她把要把脑后的头发盘成一个漩涡发型时，她就幻化成了她曾经扮演的那个“她”。“在一个由性别的不平衡所安排的世界中，看的快感分为主动的/男性和被动的/女性。起决定性作用的男人的眼光

把他的幻想投射到照此风格化的女人形体上。”^①可以说，女主为了适应男主的窥视，最后彻底失掉了自己，成为一个被异化的被看者。而男主挟持着女主，向塔楼顶层攀登的过程，也就是一个自我精神超越的过程。他终于克服了恐高症。女主却是完全的自我异化、自我沦丧的过程。劳拉·穆尔维在《视觉快感和叙事电影》一文中认为，“女人在他们传统的裸露癖角色中同时被看和被展示，她们的外貌因编码而具有强烈的视觉和色情感染力，从而能够把她们说成是具有被看性的内涵”。^②

《迷魂记》的片头，很有意思，也很迷人。先是一个美女的脸部，然后是嘴巴，缓缓移动镜头，定位在眼睛，然后，特写左眼，变成血红色，从惊恐的瞳孔里，旋转出字幕。这一系列非常富有特色的镜头，就是典型的窥视，当然，也有迷恋。

三、“他的心中锁着那么多的怨恨”：希区柯克电影女性负面的缘由

希区柯克对女演员，尤其金发女郎，很迷恋。但内心又很蔑视她们，经常侮辱，甚至骚扰她们。唐纳德·斯伯特说：“对希区柯克而言，女人是愚蠢的生物，有着难以捉摸的性感，任由狂野荒谬的情欲摆布。”^③他经常说：“演员是牲口。”还有那句“折磨女人吧！”

① [英]劳拉·穆尔维：《视觉快感与叙事电影》，吴琼主编《凝视的快感：电影文本的精神分析》，中国人民大学出版社，2005年，第8页。

② [英]劳拉·穆尔维：《视觉快感与叙事电影》，吴琼主编《凝视的快感：电影文本的精神分析》，中国人民大学出版社，2005年，第8页。

③ [美]唐纳德·斯伯特，夕文、王骥伟译：《希区柯克：天才导演和他的女主角们》，世界图书出版有限公司北京分公司，2018年，第216页。

都体现了他不健康的性心理。

1. 希区柯克的童年创伤性记忆

对于希区柯克电影中存在的不可或缺的金发女郎，这其实并非偶然，而是与希区柯克童年阴影有着一定关系。小时候的希区柯克就是一个有着不同想法的人。他小时候，淘气调皮，大概不到6岁时，曾被父亲送到警察局，关了5分钟。这个对他影响很大。以至于他一生多惧怕警察，无法与警察打交道。也导致了他恶作剧自己的女演员，包括女儿。把她们忽然丢到一个恐惧的处境中。唐纳德·斯伯特讲述了一件小事，说希区柯克的女儿帕特很好奇那个大转轮，于是，希区柯克就让她上去，“可是当她转到最顶端的高空时，希区柯克下令机器停转，并关上所有照明灯，于是四周一片漆黑，他自己则跑到公园另一个远远的角落去了，把帕特一个人留在那里吓得发疯。一个小时以后，他才回来命令机器把她带下来。帕特走出来时，全身还在颤抖个不停”。^①希区柯克有一种深刻的犯罪感，所以，他一生都喜欢拍犯罪题材的电影。他从小害怕黑暗，有一次，大概也是五六岁时，他被父母丢在家里。当他半夜醒来，发现家里没有人时，他大声喊叫，“没有人回答，只有黑暗包围着我，我战战兢兢地爬起来，在空荡黑暗的房子里摸索。最后我摸到了厨房，在桌上找到了一片冷肉，我一边吃着，一边擦干眼泪”。^②于是，潜意识中，他把食物和抵消孤独感结合起来了。他一生贪吃，似乎只有吃，才能让他找到安静。这也是他肥胖的一个原因。这种

①[美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第330页。

②[美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第330页。

童年创伤，导致了他一生的恐惧心理。他自己也承认这种恐惧，与自身缺乏安全感的童年经历有关。

希区柯克有着“伦敦佬”粗俗刁钻的一面，特别喜欢恶作剧，让别人难堪，惩罚别人，可以让他快乐。在他的电影中，他经常这样做，尤其对待女性。唐纳德·斯伯特说：“他把自己内心深处的恐惧与压抑转嫁给别人。当然，这种宣泄最多的还是体现在银幕上，他总是让他的剧中人备受危险和恐惧的煎熬，同时观众也不例外。”^①他终生保持着对犯罪行为的好奇，尤其那些细节。他甚至有时候把罪犯当英雄塑造。他经常光顾罪行博物馆、黑色博物馆，研究那些凶犯的遗物，甚至到法庭旁听刑事案件审判。这些都让他着迷。

2. 希区柯克成年后肥胖的体质，和难言的隐疾

希区柯克对女性有很深的厌恶，可以说是一种赤裸裸的厌女症。唐纳德·斯伯特说：“导演的一些同事和编剧认为这种行为建立在对女人深层的怨恨之上，而导致怨恨的原因是希区柯克在性方面有缺陷。”^②根据他的一些编剧的说法，希区柯克有功能障碍，甚至他曾私下说过，自己一生仅有一次性生活，那次有了他们的女儿。这对于一个男人，尤其这么成功的电影导演，肯定是一个非常大的心理伤害。

希区柯克在工作中与女演员之间的关系较为复杂，这体现在希区柯克在影片拍摄中对女演员的“过度照顾”。他会去关心一个女演员的衣食到住行，对女演员来说，这种照顾有些过度，然而，希区

①[美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第107页。

②[美]唐纳德·斯伯特，夕文、王骥伟译：《希区柯克：天才导演和他的女主角们》，世界图书出版有限公司北京分公司，2018年，第54页。

柯克电影中部分女性的形象反而是希区柯克一种自卑心理的体现。他渴望得到她们，但是肥胖的身体给他带来了深深的自卑感。“他对传统与非传统的性爱技巧非常痴迷，却羞于身体力行地去实践，像个小孩子，充满幻想地望着幽深的森林，不敢前进半步。”^①但是无论怎样，对于希区柯克来说，其妻子艾尔玛（奥玛）是一位极为重要的人物，“我们必须把艾尔玛当作希区柯克本人的一部分来看待，她从艺术的角度掌控着他的作品。要是没有她，他也会成就一番事业，这毋庸置疑，但他肯定不会成为我们熟悉的那个希区柯克”^②。以至于在希区柯克获得奥斯卡终身成就奖时，他最感谢的人还是那个陪伴自己大半生的妻子奥玛。

希区柯克从小不爱运动。“只要能坐车，我就不走路，我所有的运动都花在脖子上。”^③医生告诉他是肾上腺型。“他的意思是说，我的躯体发达，但四肢退化。反正我既不是赛跑运动员也不是舞蹈演员，目前对我自己身体的兴趣似乎仅保持在腰部以上，四肢是否发达对我没有什么关系。”^④

希区柯克对他的女主角基本都是被吸引的同时，也非常厌恶。除了恶作剧之外，就是在电影中不断地折磨她们。这种略带变态的心理，让那些和他一起工作的女演员都非常痛苦。他个子不够，

①[美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第276页。

②[英]迈克尔·伍德，杨懿晶译：《阿尔弗雷德·希区柯克：他知道得太多了》，上海文艺出版社，2020年，第14页。

③[美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第17页。

④[美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第338页。

体重超过了300磅，庞大的身躯，厕身于那些靓丽的女子之间，肯定会产生极大的心理自卑。“‘尽管希区柯克满怀良好愿望’，一位记者当时写道，‘但是看到别人受煎熬，他总是最开心的一个。丹弗斯太太对待第二任女主人的那种冷漠、轻蔑和百般刁难，正是让希区柯克圆圆的脸上兴奋得闪出红光来的东西。’”^①女演员维拉·迈尔斯因为怀孕，而且是第三胎，无法做他电影的主角。他是很失望，甚至生气。而赫本看了他新电影的剧本，拒绝出演，更是让他大怒，以至于放弃了这个电影的拍摄。

他的电影中，尤其后期电影，女性开始变得越来越冷漠、怪癖，而且危险性越来越高。那些漂亮女人几乎都是一个圈套，一个陷阱，让爱她的男子痛苦、命运凄惨。这也是希区柯克精神上“眩晕”的呈现。唐纳德·斯伯特说：“他好静不好动，天生善于观察思索，加上肥胖超大的体形，更使他永远退出了与其他男人竞争得到女性献媚的战场。”^②

他晚年的代表作《夺命狂凶》就是表达自己性无能的优秀电影，虽然不乏恶俗的情节。《夺命狂凶》主要塑造了一位性无能的心理变态的杀人犯。这个角色真是丑恶得让人恶心。他由于性无能，才更需要通过谋杀来表现自己。唐纳德·斯伯特说：“这部影片的拍摄技巧炉火纯青，希区柯克借此描绘了一个他对之已经丧失了全部希望的世界。”“《夺命狂凶》直到最后一个镜头，都表达着对于人

①[美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第181页。

②[美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第352页。

类前途的确定的、冷酷的、负面的看法。”^①我本人在观察这部电影的时候，对那个男主角的犯罪动机和形象，真是迷惑，也恶心。感觉导演对这个罪犯给予了很多的同情，而缺乏深刻的批判。对那些被杀的女性，却是漠视，甚至反感。后来，发觉这部电影，就是希区柯克性无能的呈现，一切就都通了。希区柯克一生性无能，但又身居高位，和那么多的美女在一起，对他的打击就更大了。他身旁的人感觉到他的性心理异常，但是不太清楚具体如何。“事实上，这种异常仅仅在他的影片中才公开地起作用——在《夺命狂凶》中则是最直率最恶毒的。”^②拍摄和发行这个影片期间，希区柯克经常酗酒，以逃避内心的情感困锁。有时，在酒精的刺激下，他开始对旁边的友人，甚至记者谈到他的情感问题，说到了自己一生的几乎没有性生活的禁欲状态，也更理解了食物与性的关系。

3. 严重的自卑心态，甚至是变态心理

由于小时的创伤记忆，再加上肥胖的体型，让希区柯克一生都比较自卑，生活在黑暗和绝望之中。在对待女演员时，有时，会有变态心理。

女演员桃丽丝回忆说，她在拍摄《擒凶记》时，希区柯克从不跟我说什么，她伤心透了，以为他很后悔让她来演这个角色。当她告诉他，你如果不满意，可以换演员。“他当时大吃一惊！他说其实完全不是那回事。他认为我把一切都做得很好——如果他认为有哪里不对，他早就告诉我了。”然后，希区柯克难得地向她敞开心扉：

①[美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第443页。

②[美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第443页。

“然后他对我说，他有许多恐惧，对生活、对被拒绝、对人际关系，而且怕得比谁都厉害。他甚至不敢穿过派拉蒙的停车场去公司的午餐大厅，因为害怕见太多的人。”^①

在美女如云的电影圈，他看着那么多美女，甚至绝代佳人，那种内心的自卑，是无法排遣的。希区柯克出身于英国伦敦东区的一个蔬果商人家庭，对他来说，家庭乏善可陈。他肥胖的体质，以及性无能都让他得不到美女的青睐。于是在他的电影中，他努力打造心中的金发美女，一切依照自己所想进行着。他羡慕那些能够吸引美女的男性，对那些男性十分不屑，也对那些片酬较高的女明星感到不满，他不满她们的高薪，同时又倾尽心力打造一个又一个女明星。“在他的创作后期，他不仅指导、训练，更要控制、折磨那些他必须精心塑造完美银幕形象的女演员。”^②他想拥有她们，他认为她们也会这么想，于是他自作多情的故意做出与女星暧昧的行为，制作“事端”，但这样的他只会招致对方的反感和逃避。“我经常听说，他想弄到一个女人——往往是一个金发女郎——然后伤害她，亲眼看着她的羞涩和矜持化为齑粉，我本来以为这只存在于电影中。”^③

在影片《迷魂记》中，朱迪假扮夫人完成让商人妻子死去的任务后，她回归了平静生活，但被侦探斯考蒂发现。斯考蒂要求朱迪

① [美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第319—320页。

② [美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第235页。

③ [美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第388页。

穿与之前假扮夫人时一模一样的衣服，变着法子折磨她，其实更像是导演的内心所为。斯考蒂在把这个女孩再次打造成曾经的夫人，而这也成了导演对他影片中的女主形象的再次呈现，这是导演内心最真实的想法。“一个男人改变他的女人的装束，就好比反过来也可以让她脱得一丝不挂，这都是一回事。我想用这部电影表现男人特有的这种梦幻本性。”^①希区柯克在内心不断迎合自己和大多数男人们的梦想。即使是在《惊魂记》中也一样，该影片中的女主玛丽莲从影片开场便以近乎赤身裸体的呈现给观众，她美丽的身体，金色的头发，妖娆性感的身姿都无不以导演那种对女性身体的渴望的再现，让导演的内心情感得到抒发。

在《鸟》的拍摄中，他不断折磨女主角，让那些鸟持续袭击她。在场的人都觉得有点过分。最后导致了赫德伦的彻底崩溃。后来，他爱上了她，不断骚扰她，赫德伦不堪其辱。他甚至到处说是他把她从默默无闻中拯救了出来，并把她打造成了明星。有一日，他公开提出了性要求，她断然拒绝。于是，他就开始报复她，对电影《玛尔尼》的拍摄也一点没有了兴趣，导致影片中刺眼的技术失误。这些在唐纳德·斯伯特的《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》一书中，都有详细的叙述。他这个人，其实挺可怜，一生都生活在黑暗中，对人很刻薄，没有一个真正的朋友。他临终时，对追随自己一生的工作人员，都没有作一点安排。他晚年还对一位受雇的女性提出丑恶的亲昵要求，把那个女子吓得面目苍白。

希区柯克的电影有着他自己的风格，但是在影片中他将女性形

^① [美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第351页。

象进行固化，成为一种符号式存在。通过希区柯克电影，我们看到女性解放和女性独立的道路，是多么的艰难。半个多世纪过去了，电影中的女性形象依然存在这些严重的问题，某种程度上，有更加严重的迹象。尤其消费文化的影响下，女性的符号化，女性的依附，女性的被奴役，有变本加厉的现象。不过，我们不可否认，希区柯克是一位杰出的导演，他十分擅长于利用女性的优势让女性形象成为他影片的标志性人物，他塑造了一批让人无法忘却的女性形象。

希区柯克很少谈论他的影片内容，“只有技术令他感兴趣。一旦涉及主题、动机或内容，他会觉得不自在，并且三缄其口”^①。他不愧是一位电影技术大师。不过，他阴暗的心理，对他的电影创作，也是助力很大，那种黑暗的欲望，激发了他的想象力，强奸——杀人的模式，也是一部分他的自我。唐纳德·斯伯特说：“他的影片依赖于从他心灵最深处浮现出的神秘的意象。”^②安徒生一生没有获得过爱情，希区柯克一生几乎没有性生活，这些压抑的情感和绝望、黑暗，让他们在文学艺术上绽放出了艳丽的花朵。所以，我们在批评他们不足的同时，也要感谢他们给人类贡献如此精美的艺术作品。

①[美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第377页。

②[美]唐纳德·斯伯特，徐维光、吉晓倩译：《天才的阴暗面：悬念大师希区柯克的一生》，南海出版公司，2012年，第469页。

后 记

五十知天命。我已经过五十了，“知天命”吗？

鲁迅说：“我只很确切地知道一个终点，就是：坟。”他把自己的一部杂文集命名为《坟》，初中时，看到这个书名，就很惊奇。按我们老家风俗来说，这样做，是很不吉利的。看来，鲁迅确实是通达的。他并不恐惧死亡，也不恐惧坟。看他在厦门的时候，还在一个荒凉的坟堆里，坐在龙舌兰丛生的祭桌上，照了一个相。看那张照片，神情闲适。这是让我很为佩服的。

《过客》里那个过客衣衫褴褛，黑须乱发，但依然往前走，困顿，却倔强。他说：“我只得走了。况且还有声音在前面催促我，叫唤我，使我息不下。”这个过客，不就是鲁迅吗？血渐渐少了，只好喝水，来补充血，“只是我的力气太稀薄了，血里面太多了水的缘故”。他知道前面只有坟，还是要坚持走，绝不回头。

这是鲁迅的天命吗？

鲁迅的一生就是一个过客。他认为，自己就是一个中间物。其实，每个人都是中间物，但并不一定有这个清醒的认识，也不会愿

意做那个过客。相反，做看客的倒很多。对很多人来说，做看客，比过客，幸福多了。他们也没有能力和胆量做过客。鲁迅一生反抗绝望，他一方面希望自已与光阴偕逝，一方面却高扬个性，肩住黑暗的闸门。他说：“我的反抗，却不过是与黑暗捣乱。”那种深如黑夜的孤独感、负罪感，是何等绝望，弥漫于他的所有文字。

我的文字，也是我作为一个人间过客的痕迹而已。当然，很多时候也是作为看客的所见所感。我对当代文学的批评，也只是我的个人观点而已。我的批评，很看重艺术直觉。虽然我也很喜欢阅读各种文学艺术理论，但在从事文学评论的时候，我更在乎的是我的直觉。如果我直觉到什么，我就写下什么。我也只能写出我看见，或感觉到的东西。所以，我把书名定为《作为审美判断的批评》。在这个批评的过程中，我能体会到鲁迅的绝望，虚无，和那种顽强的反抗绝望。文字，就像自己的血，贯通于我的文字之间。

有人批评我专门要和大家不一致。其实，我也没有那么固执。如果要“专门”“不一致”，那是很辛苦的，何况一“专门”就20多年，恐怕也是不可能的。相对于当代很多现当代文学的专家，我在史料、知识方面，肯定是不如他们的。因为我的兴趣太广泛，所以，很难在这个领域挖掘得那么深，或用力那么猛。我觉得人生苦短，有那么多的人类文化经典，不去碰一下，人生该多苍白。所以，我的更多的时间，都在大量阅读中西古今的哲学、历史、书画、心理学，甚至经济、社会学、人类学等方面的书籍。坦率地说，我在这里得到的人生乐趣，远超过当代文学。

可以说，我对当代文学，从来没有做过较高的评价。我觉得他们大多是苍白的前文学产品而已。我曾经问过雷达先生，当代小

说，有没有一部，你愿意阅读三遍？他认真地想了一会，摇头说：“没有。”那一刻，作为评论家，我们同时感觉到了一种虚无和绝望。有些学者认为当代文学已经超过了现代文学，说这些话，其实很无聊。当代没有诞生鲁迅那样的作家，就无法谈什么超越。可以说，当代作家，很多连语言关都没有过，更何况作品所抵达的境界。周氏兄弟的作品，我们是可以反复阅读，沉潜其中，涵泳不已的。仅仅那种文字的魅力，就可以让我们迷醉，不忍离开。

这几年在西北师大带研究生，一是工作太忙，有很多想法，却没有那么多的时间去写作；二是想通过合写文章的方式，带几个弟子，让她们通过写作，进入学术。这个过程，是辛苦的，也是快乐的。因为学生们还是水平低，我把框架拉出来，角度选好，给她们安排要读的书籍，然后，根据我的意思，先写初稿。往往一个初稿，就写几个月，然后指导修改，一篇文章要耗费半年到一年多时间。最后，我再抽时间大量的删改。因为是合写，我就没有任何顾忌，很多段落，都重写了。在这个过程中，我会阅读很多书籍，包括电影，有时增加的文字，会占到一半以上。其实，这种方式，对个别天分比较好，但基础稍差的弟子，还是很合适的培养方式。在我们合写的文章中，我有意保持一种对话，两代人的对话，两个性别的对话。这样的文章，本身就是一个复调，充满着张力，也颇有意思。

感谢发表这些文章的报刊，《文艺理论与批评》《光明日报》《南方文坛》《当代文坛》《小说评论》《文学自由谈》《文艺报》《文学报》《阿来研究》《百家评论》《粤港澳大湾区文学评论》《长江文艺评论》《海峡文艺评论》《名作欣赏》《关东学刊》《中国当代文学研

究》《中州大学学报》《甘肃日报》等，感谢鲁太光、王国平、张燕玲、杨青、李国平、潘渊之、周玉宁、陈思广、黄发有、贺仲明、李建华、石华鹏、张玲玲、斛建军、萧蒙、崔庆蕾、刘海燕、张琳等，没有他们的约稿和厚爱，这些文章恐怕很难诞生，也很难发表。

最后，感谢我的硕士生耿玉曼，她的辛勤付出，也是本书能有这样一个面貌的关键。孟子说：“得天下英才而教之，人生一乐也。”英才是不多的，可遇不可求。但只要碰到喜欢学习的弟子，一起讨论学术，反思人生，也就知足了。

《过客》里，过客不接受老人的劝告，让他返回去。他说：“那不行！我只得走。”

文章结尾，鲁迅写道：

过客向野地里踉跄地闯进去，夜色跟在他后面。

2022年5月8日写于兰州黄河之滨南书房