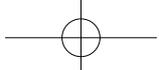


今天

NO.2/2018 总第118期



《今天》编辑部

编委会（按姓氏笔画排列）

北 岛 西 川 芒 克 刘 禾 汪 晖

李 陀 宋 琳 林道群 格 非 徐 晓

黄子平 黄 锐 韩 东 韩少功 鲍 昆

鄂复明 翟永明

主 编 北 岛

执行主编 肖海生

编辑部主任 天 水

海外通讯编辑 陈力川 田 原

小说编辑 韩 东 杨庆祥

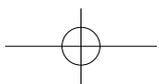
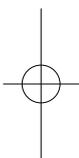
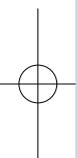
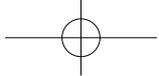
诗歌编辑 宋 琳 廖伟棠

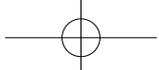
评论编辑 杨晓帆 敬文东

散文编辑 郭玉洁

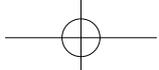
艺术编辑 鲍 昆

封面设计 李晓军





版画作者：曲光辉



霍金花园

欧阳江河

灰尘和月亮落到纸上。
这稽古的，没喷过杀虫剂
的一纸空文呵。

一个化身为夜雾的偷花贼
在深夜的花园里睡着了。

他梦见自己身上的另一个人
被花偷去，开了一小会儿。

……这片刻开花，
一千年过去了。

没人知道这些花儿的真身，
是庄子，还是云泥之身的蝶变。

借月光而读的书生呵，
竟没读出花的暗喻。

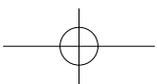
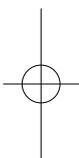
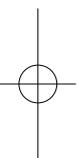
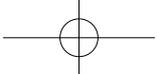
古人今人以花眼对看。
而佛眼所见，一直是个盲人。

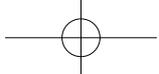
从花之眼飞出十万只萤火虫，
漫天星星落掉在草地上。

没了星星的钮扣，花儿与核弹，
还能彼此穿上云的衣裳么？

云世界，周身都是虫洞，
却浑然不觉时间已被漏掉。

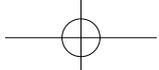
偷花人，要是你突然醒来，
就提着词的灯笼步入星空吧。





目录

视野·黄子平特别专辑	001
批评的位置(代前言)	003
第一部分 散文之什	
七十年代日常语言学	011
早晨,北大!	022
那些年里的读和写	033
第二部分 评论之什	
同是天涯沦落人	039
语言洪水中的坝与碑	059
陈冠中《香港三部曲》导读	071
黄春明小说中的传媒人及其尊严	079
撬动一下现代小说的固有概念	089
第三部分 演讲之什	
更衣对照亦惘然	098
鲁迅的文化研究	114
第四部分 访谈之什	
批评总是同时代人的批评	137



另一个传统 _____ 153

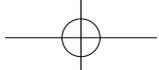
- 苏晗 从中断处起兴 —— 论杨政诗中的“自我”
与 1990 年代诗歌 _____ 156

诗选 _____ 181

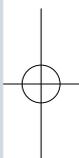
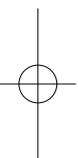
- 钟鸣 现实与诗疏证 _____ 183
夏天的契诃夫通考 _____ 183
习学记言 _____ 218
要晓得波涛非雪花 _____ 223
穿刺者 _____ 227
发布王 _____ 229

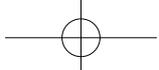
随笔 _____ 233

- 北岛 钟文：光与岸 _____ 235
北岛 墨点的启示 _____ 242
田原 云朵上的女神
—— 金子美铃其人其诗 _____ 245

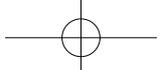


视野·黄子平特别专辑





黄子平肖像，曲光辉版画作品



批评的位置(代前言)

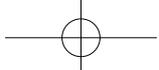
社会批评,文化批评,或鲁迅所说的“文明批评”,或直截了当地简称为“批评”,乃是知识分子的一项重大使命。“批评必须把自己设想成为了提升生命,本质上就反对一切形式的暴政、宰制、虐待;批评的社会目标是为了促进人类自由而产生的非强制性的知识。”¹ 本文将以鲁迅与萨义德的批评实践为例,“双焦点”地讨论知识分子在实行此一使命时所处的“位置”问题,以及与此相关的“方法”问题。

一、彷徨于无地

萨义德在《东方主义》的导言里谈论他面对大量的殖民主义资料时学术写作的困境:太教条的一般概括或太实证的具体描述所产生的曲解与不准确。前者一言以蔽之地论证形形色色的文本都贯穿了“欧洲优越论”和“种族主义”的主导思想,如此就会“在令人不可接受的一般描写的层面上写出粗糙的论战”。后者将写出“原子论式的细密分析”,却迷失了这个领域中“一般线索的全部轨迹”。

要走出这种方法困境或视觉困境,萨义德认为,必须涉及他所说的“我自己的当代现实”的三个主要方面:1.纯知识与政治知识之间的区

■ 1 萨义德《世界·文本·批评家》,1983,页29。



别；2.方法论问题(策略定位与策略构形)；3.个人的维度。前两个方面都与第三个方面密切关联，让我们先来看看何谓“个人的维度”。

萨义德引用了葛兰西《狱中札记》中的一段话：“批评阐述的起点是意识到一个人的真实所是，是作为迄今为止的历史进程之产物的‘认识你自己’，它已经在你内心积累了无限的踪迹，却未留下一个清单。”他强调指出紧接着的一句话(唯一的一部英文译本却“莫名其妙地”漏译了)：“因此，有必要在一开始就编纂出这样一个清单来。”²

有意识地生产这样一个清单，萨义德认为非常重要。这个清单说来话长，大致可以用“生活在美国的巴勒斯坦人/巴勒斯坦裔美国人”来概括。在我看来，批评的位置即由如下两方面划定：一是现实经验的历史积累，二是个人身份的复杂构成。而这位置当然是游动的、越界的，或者用萨义德回忆录的书名来说，是“无家可归”或“格格不入”(Out of Place)的。这就是知识分子真正的位置，不管你是不是具有离乡背井的现实经验。

二、地理“中间物”

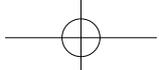
“无地彷徨”，应也是鲁迅贯穿一生的切身体验。早年“走异路，逃异地，去寻求别样的人们”，中年以后由绍兴“逃到”北平，然后厦门、广州、上海。上海十年，其实也经常要“逃”。经典的一次经历，便是出门去参加一个集会，不带门钥匙，以显示不准备回来的决心。一方面，被浙江省党部通缉令斥为“堕落文人”终生未能踏入故乡地界；另一方面，却被左翼战友攻击为“封建余孽”“双重的反革命”和“法西斯谛”。这种被迫“横站”的身姿，最重要的，仍然是社会位置的“格格不入”。

2 萨义德《东方主义·导言》，《自选集》，中国社会科学出版社，1999，页8-9，25。

鲁迅在1927年底离开广州到上海，在几间大学作了一些演讲，其中的两篇题目是《文艺与政治的歧途》和《关于知识阶级》。正如钱理群所说，这里包含了鲁迅晚年(三十年代)思考与实践的核心问题。“真的知识阶级”不但不听指挥刀的将令，而且勇于发表倾向民众的意见，“不顾利害”，“想到什么就说什么”。此即萨义德之所谓“向权势说真话”。然而这“真的知识阶级”“所感受的永远是痛苦”，因为“在皇帝时代他们吃苦，在革命时代他们也吃苦”。“然而知识阶级将怎么样呢？还是在指挥刀下听令行动，还是发表倾向民众的思想呢？要是发表意见，就要想到什么就说什么。真的知识阶级是不顾利害的，如想到种种利害，就是假的、冒充的知识阶级；只是假知识阶级的寿命倒比较长一点。像今天发表这个主张，明天发表那个意见的人，思想似乎天天在进步；只是真的知识阶级的进步，决不能如此快的。不过他们对于社会永不会满意的，所感受的永远是痛苦，所看到的永远是缺点，他们预备着将来的牺牲，社会也因为有了他们而热闹，不过他的本身——心身方面总是苦痛的；因为这也是旧式社会传下来的遗物。”³即如萨义德在美国被人称为“恐怖教授”，犹太极端分子烧毁他在哥伦比亚大学的办公室；但在巴勒斯坦，阿拉法特的秘密警察也一样禁了他的书。

鲁迅的“历史中间物”的思想如今已广为人知，这是时间的进化链上的环节相替。对他自己一再强调的空间的“地理中间物”状态则显然注意得不够。“两间余一卒，荷戟独彷徨”。“肩着黑暗的闸门”这姿态既英勇又尴尬。而“影的告别”彷徨于明暗之间，彷徨于无地。单是集子的书名，也能突显鲁迅言说位置的“中间物”状态。“南腔北调”标示了国(族)语时代流离者方言乡音的驳杂不纯，“二心集”涉及的是萨义德所谓“多重忠诚”的问题，“且介亭”(半租界)不但是居住的空间位置，

■ 3 鲁迅《关于知识阶级》，《集外集拾遗补编》。



更凸显了殖民被殖民带来的暧昧发言位置。

由这样一个位置，“代表”或“再现”的问题就显得非常审慎。萨义德揭露欧洲如何发明“东方”，却不愿意指证“真正的东方”是什么样子。因为这样做他就变成他笔下的“东方主义者”，将一种想象强加给自己的族人。鲁迅一直怀疑自己的笔是否真的画出了国人的灵魂，逃“导师”的纸冠唯恐不及，最不相信的是翻着筋斗，摇身一变（用萨义德的术语是“改宗”），指着自己的鼻子说“唯我代表了无产阶级”的革命文学家。

三、对位阅读法

这样一个流动的位置，除了彷徨、苦痛、格格不入，正面的有利之处也应该强调。“大多数人主要知道一个文化、一个环境、一个家。流亡者至少知道两个；这个多重视野产生一种觉知：觉知同时并存的面向，而这种觉知——借用音乐的术语来说——是对位的（contrapuntal）。……流亡是过着习以为常的秩序之外的生活。它是游牧的、去中心的、对位的；但当一习惯了这种生活，它撼动的力量就再度爆发出来。”⁴所谓对位批评，萨义德曾经在他的《文化和帝国主义》里作过详细的阐述：“在西方古典音乐的旋律配合里，各种主题相互掣肘，任何特定的主题只能暂时不受节制；然而在作为结果而产生的复调音乐里，却有着协奏和秩序，一种有组织的相互作用。”在旋律配合（counterpoint）里，配合是个对抗的术语，而在旋律配合的音乐技巧里，会出现“音调对音调”的短句。萨义德论证说，“按照同样的方式”，反帝国的主题可以针对迄今许多西方文化杰作的主流解释来阅读。⁵例如吉卜林，可以是一个帝国主义者，一个东方主义者，也可以是一个伟

4 萨义德《寒冬心灵》，1984，页55。

5 萨义德《文化和帝国主义》，页55。

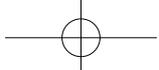
大的作家。令萨义德真正感兴趣的，正是“这两种情形共存”。

对萨义德来说，多重参照的视觉带来“惊奇”。鲁迅则着眼于“从旧垒中来，情形看得较为分明，反戈一击，易制强敌的死命”。从方法上讲，萨义德的“对位阅读法”取喻音乐，关键在于“通过现在解读过去”，“回溯性地和多调演奏性地”来阅读，这无疑得自于他深味了地缘政治的不同主题的变异和连接。而鲁迅对音乐不感兴趣，爱好的反而是萨义德感到“视觉惶恐”的绘画，但显然也分享了他的“年代错位法”，最拿手的“文明批评”，是证明“过去并没有过去”。

萨义德曾经引过一位记者的话：“作为一个记者，必须在一种假设下工作：即所有政府的官方报道都是弄虚作假。”这里涉及的是权力与叙事的关系。萨义德说，知识分子的社会角色就是提供另类的叙事版本，从知识上、道德上、政治上引发讨论。“知识分子是具有能力‘向’(to)公众以及‘为’(for)公众来表征、具现、表明讯息、观点、态度、哲学或意见的个人。而且这个角色也有尖锐的一面，在扮演这个角色时必须意识到其处境就是公开提出令人尴尬的问题，对抗(而不是产生)正统与教条，不能轻易被政府或集团收编，其存在的理由就是表征那些惯常被遗忘或弃置不顾的人们和议题。知识分子这么做时根据的是普遍的原则：在涉及自由和正义时，全人类都有权期望从世间权势或国家中获得正当的行为标准；必须勇敢地指证、对抗任何有意或无意违犯这些标准的行为。”⁶

我由此想到的是鲁迅关于援引“野史”来质疑“正史”，关于扫除“瞒与骗”，关于“读字里行间”，关于“推背图”等一系列用于阅读权势者叙事的方法。

■ 6 萨义德《知识份子论》，台北：麦田出版，1997，页48—49。



四、“推背图”法

所谓“推背图”法，鲁迅说是“从反面来推测未来的情形”：

上月的《自由谈》里，就有一篇《正面文章反看法》，这是令人毛骨悚然的文字。因为得到这一个结论的时候，先前一定经过许多苦楚的经验，见过许多可惨的牺牲。本草家提起笔来，写道：砒霜，大毒。字不过四个，但他却确切知道了这东西曾经毒死过若干性命的了。

这方法来源于痛苦与牺牲，来源于读者的“当代现实”，但是“推背图”法要比“正面文章反看法”复杂得多。为什么呢？因为“我们日日所见的文章，却不能这么简单。有明说要做，其实不做的；有明说不做，其实要做的；有明说做这样，其实做那样的；有其实自己要这么做，倒说别人要这么做的；有一声不响，而其实倒做了的。然而也有说这样，竟这样的。难就在这地方”⁷。“说”与“做”，“明”与“暗”，“自己”与“别人”，“这样”与“那样”，排列组合，变幻莫测。这是做文章之难，也是读文章之难。

官方叙事的文本总是存在着不可为外人道也的解读密码。鲁迅在他晚年的一篇类乎“童话”的杂文中揭示了这一点：

有一个时候，有一个这样的国度。权力者压服了人民，但觉得他们倒都是强敌了，拼音字好像机关枪，木刻好像坦克车；取得了土地，但规定的车站上不能下车。地面上也不能走了，总得在空中

■ 7 鲁迅《伪自由书·推背图》。

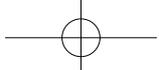
飞来飞去；而且皮肤的抵抗力也衰弱起来，一有紧要的事情，就伤风，同时还传染给大臣们，一齐生病。

出版有大部的字典，还不止一部，然而都是都不合于实用的，倘要明白真情，必须查考向来没有印过的字典。这里面很有新奇的解释，例如：“解放”就是“枪毙”；“托尔斯泰主义”就是“逃走”；“官”字下注云：“大官的亲戚朋友和奴才”；“城”字下注云：“为防学生出入而造的高而坚固的砖墙”；“道德”条下注云：“不准女人露出臂膊”；“革命”条下注云：“放大水入田地里，用飞机载炸弹向‘匪贼’头上掷之也。”

出版有大部的法律，是派遣学者，往各国采访了现行律，摘取精华，编纂而成的，所以没有一国，能有这部法律的完全和精密。但卷头有一页白纸，只有见过没有印出的字典的人，才能够看出字来，首先计三条：一，或从宽办理；二，或从严办理；三，或有时全不适用之。⁸

“可箝而纵，可箝而横，……可引而反，可引而覆。虽覆能复，不失其度。”鲁迅曾说《鬼谷子》里的这一段最是可怕。鲁迅指出官方文本中的编码秘密，指出能指与所指的“不同一性”，而隐瞒这种“不同一性”正是权力运作的奥妙之所在。与当代新儒家天真无邪地相信历史上的官方记载大为不同，鲁迅认为必须参考行政执法时的“老手段”一起阅读：“中国老例，凡要排斥异己的时候，常给对手起一个诨名，——或谓之‘绰号’。这也是明清以来讼师的老手段；假如要控告张三李四，倘只说姓名，本很平常，现在却道‘六臂太岁张三’、‘白额虎李四’，则先不问事迹，县官只见绰号，就觉得他们是恶棍了。月球只一面对太阳，那

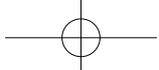
8 鲁迅《且介亭杂文末编·写于深夜里》。



一面我们永远不得见。歌颂中国文明的也唯以光明的示人，隐匿了黑的一面。比如说到家族亲旧，书上就有许多好看的形容词：慈呀，爱呀，悌呀，……又有许多好看的古典：五世同堂呀，礼门呀，义宗呀，……至于诨名，却藏在活人的心中，隐僻的书上。”⁹因此历史不是别的什么史，而是效果的历史，鲁迅简单地概括为“儒效”二字。

当“正人君子”们占据了“公理”、“正义”等“好看的名目”，鲁迅却认为必须揭示“麒麟皮下的马脚”。这令人联想到鲁迅早年心仪的尼采，以及萨义德引用尼采的这段总结性话语：“什么是真理？真理是一支游动的军队，是一大群隐喻、转喻和拟人化方式；是经过诗化、修辞加工后被换位、被修饰得十分凝练的人类关系总和；这些关系在经过长时间的使用后对于某一个民族而言意味着不变、经典，且具有约束力。真理就是幻象，只不过我们忘了这一事实而已。真理是隐喻，但它们已经陈旧不堪，毫无感官力量，它们如同钱币失去了喻意而仅仅是金属。”真理是历史的产物，它借助社会、政治和语言机构而继续生存。知识分子的使命是对权势说真话，其中的一种方法是重新激活那些隐喻和转喻，使真理历史化，也就是说，使被污辱被损害的人的声音浮出地表。

（载《天涯》，2003年第7期）

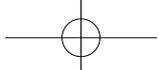


第一部分 散文之什

七十年代日常语言学

一、起床啦！起床起床！

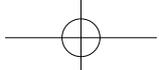
那些年每日里天蒙蒙亮，听到的第一声吆喝就是这“起床起床”。其实并没有所谓“床”，苗村黎寨，男女各占一个大谷仓，一溜稻草铺地的大统铺，阔气点的最多垫块塑料布隔隔湿气。兵团建制，明明是个种橡胶的农场生产队，偏要叫做某师某团某连。连长姓康，脸上有疤，因此显得有点凶狠，却是个耿直寡言的四川汉子。众人平日尊称连长，意见大发时，当面或背后就直接唤他“康疤”，他也不恼。那些年在海南和湛江聚数十万“兵团战士”，天天斫林劈山，只因林副统帅有“光辉题词”，合辙押韵：“大力发展橡胶，满足全国人民需要。”据说六十年代初，大饥荒年头，不知为何除了最高领袖，领导人刘林周董直至文人郭老，一个个轮流到当时的农垦系统视察。来过都有题词，郭老书艺最是自成一家。十年之后，却都遮掩了不提，独尊副帅一人书法，每日里以此督促众人荷锄上山，挥刀破坏热带雨林。这橡胶非同小可，说是“重要战略物资”，帝修反那帮坏蛋，封锁了不卖给我们。如何封锁法？当时有个形象的换算，说是逼我们用二十吨大米换一吨橡胶。二十吨大米是什么概念呢？那年头大伙儿总也吃不饱，对大米有朴素的直观感受，二十吨大米如同古话说的“恒河沙数”，今人所谓“天文数字”，遂听得众人无名火起，发愤干活，起早摸黑大力发展没有怨言。那时也不敢细想，环球盛产橡胶的国家，巴西印度尼西亚马来西亚，好像都是第三世界最亲



爱的朋友，何时给归到帝修反一堆儿去了。

于是就听沙哑的四川口令，还有口哨声尖锐入耳，条件反射，每日清晨从稻草铺上弹起，摸摸索索穿衣系鞋带。动作慢了，康疤的手电筒就扫将过来，众目就随那光柱而睽睽。四眼揉着眼睛起身，小声嘟囔：“半夜鸡叫”，被我一个胳膊肘堵了回去。“半夜鸡叫”典出自自传体小说《高玉宝》，大意是说“地主周扒皮，为催长工起早干活，半夜爬入鸡窝学鸡叫，被长工小宝发现了。当周扒皮再次作祟时，长工们一拥而上，痛打偷鸡贼，令周扒皮狼狈不堪”。这故事至今仍收入小学语文课本，曾改编为连环画和木偶动画片，影响了几代国人。虚构的人物和情节只能糊弄城里孩子，乡下人都知道这是瞎掰。老人都说，摸黑种地，能不糟蹋庄稼？周扒皮时代，还没发明贼亮贼亮的汽灯。“狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。”陶潜时代的鸡那才真叫神气，居然在桑树颠引颈而鸣，伪满洲国的周老财非得钻到鸡窝里去叫，也太窝囊了点。四眼嘟嘟囔囔，把自己比做受地主剥削的雇工，幸亏没人听见，要不非挨斗不可。他引经据典，却错得离谱，引喻失伦。关键在于地主老财为何不用棍子直接把长工们赶起来，非要煞费周章，作这拟真的口技表演？闻鸡起舞，即使在“阶级斗争教材”中，也难于遮掩地主与雇工之间的某种“自然”关系。我听老辈讲那过去的事情，台上忆苦思甜，台下却忘乎所以，每每颠倒成“忆甜思苦”。说起农忙季节，东家如何招待把式们，未必三餐有肉，烙饼小米粥却是“可劲儿造”，令人神往而垂涎。农业社会里的阶级关系，与军事—工业国家时代不同，这远远超出了我等学生哥们的想象。

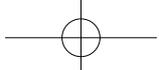
我有幸参加过一次黎寨的“批斗地主”大会。在海南岛八年多，没学会几句海南话。我的海南话只敢跟黎族人沟通，因为他们的海南话也是学来的。我很快就发现，我只需解决语音问题，而他们有语法词序方面的转换困难，且掌握的词汇比我要少得多。生活在热带的黎族百姓，其生产方式还是标准的刀耕火种。部落里只有“奥雅”（头人），而没有



农业文明中的所谓“地主”。把土改时的阶级划分硬套在黎寨绝对是个时代错误。在汉人工作队的主持下，黎家汉子鼓起勇气上台用海南话汉语批斗头人。指着奥雅的鼻子，汉子黧黑的脸涨得通红：“虏系分子！……虏斋无？……了！”（你是分子！你知道吗？完！）下了台，又意犹未尽，重新跑上台，指着奥雅的鼻子：“虏仲系分子！……虏斋无？……了！”（你还是分子！你知道吗？完！）这不是个语汇的问题，而是思维概念的问题。他只知道“分子”不是个好东西，至于更复杂的强加的概念，他根本无从表达。知之为知之，不知为不知，是知也。这就是圣人所说的“修辞立其诚”。回想自己，每日里熟练操作许多概念术语，真的都明白了其中含义么？我望着那汉子通红的脸渐渐恢复黧黑，心底暗生愧疚。

很多年以后，我读到捷克剧作家哈维尔的《无权者的权力》。书的开头举了一个蔬果商的例子，他是个谦恭、普通的人，对官方的意识形态漠不关心；他机械地履行仪式，在法定的节假日，他用官方标语“全世界无产者，联合起来”装饰他的店铺橱窗；他完全不想知道标语的内容和他的店铺有什么关系，而他挂的那副标语的实际所指乃是：“我是奉公守法的人，我可不想惹麻烦。”哈维尔指出，在日常生活的仪式和语言活动中，普通人如何成为国家意识形态机器的同谋。“实存的社会主义”把全国人预先抛入了，在鲁迅所说的“瞒和骗”中生活的不道德处境。一种共同犯罪的机制，一个预先鼓励撒谎并依赖其臣民的道德沦丧的国家机器。哈维尔的“在真实中生活”（同理，巴金的“讲真话”），并不是要探讨有关真实或真实性的形而上学，而是要中断国家意识形态机器对其理想臣民的这种询问。当然，这是后话不提，还是回头来说这睡眠惺忪中的“起床起床”。

因为是开荒“大会战”，一众人马才需要卷铺盖搬来住到这黎村苗寨，才需要康疤如此大声吆喝狂吹哨子。平日起床开饭开工，却是敲钟为号。在六连的驻地山脚有一棵高大的野生酸豆树，果夹里的酸豆熟透



晒干，有话梅味，嚼之能生津止渴。全连中午“天天读”，树荫可覆盖一百余众。树下挂了一个废轮壳当钟使，起床、开工、集合，康疤敲得它当当响。平日也算是作息正常。如今这大会战，星期天不消说一概没收了，每日也是工时极长，从天刚亮干到伸手不见五指。国际工人阶级奋斗多年赢得的“八小时工作制”，在工人阶级“当家作主”的地方无声地终止了。工作量极大，一斗五磅重的宽锄板，挖山一星期，能磨成小锅铲一般大。手攥锄把一整天，到吃晚饭时连饭碗都端不稳，女生们说，梳头，梳子掉地上捡不起来。会战的日子，睡眠严重不足，早起最是艰难。平日的敲钟或吹号，把制度化的指令“符号化”了，令人浑然不觉。唯有这大统铺清晨的“起床啦！起床起床！”具体地从四川汉子口中发出，伴以尖锐哨声与手电筒光柱，以日常语言呈现意识形态国家机器的指令，最能凸显我和我的农友们所处的主体位置。

二、五七一工程纪要

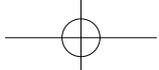
最喜欢的是全团开大会的日子，不光是能从重体力劳作中得到一天的歇息，更重要的是分散在各连队的同乡、同学、亲戚乃至男女朋友，得到一个短暂的见见面的机会。会后还能顺便到供销社，一角七分一包，买一两包“百雀”牌香烟，阔气点的，“丰收”牌，那是要卖到两毛八一包了。也有提了白色塑料罐，拎二斤劣质甘蔗酒回来的。那玩意儿不能多喝，一喝就上头，酒气熏天大伙儿荒腔走板，齐唱李玉和的“临行喝妈一碗酒”，自以为都有了视死如归的气概。“会场”通常都是在团部附近，一片平坦的橡胶林，浓荫遮阳，清晨刚割过胶，白色的胶乳还在往瓷杯里滴，空气里闻得到新鲜胶乳味儿。摆几张桌子，挂一条横额，再牵几条电线，引往绑在橡胶树上的高音喇叭，一个会场就布置得了。但是1971年10月底的那个全团大会，一大早从连里出发，气氛就有点诡异。连排班骨干几天前办过学习班吹过风，貌似心中有鬼。平时

集合往团部走，一路有言笑，有歌声，这回却一个个绷着脸。会场的横额也是语焉不详，只说是传达重要文件。那文件果然重要！多少年后我也还记得那个瞬间，聚集了两千人的一大片橡胶林寂静得邪乎，除了自己的呼吸，你仿佛还可以听见橡胶树叶子掉在地面的声音。

黑洞，虚无，空白。用来支撑这个史无前例的“革命”的整个意义系统，在那个瞬间坍塌了。“革命”死了，——“革命”把自己掐死了。知识（“洞察一切”）和行为（“背后下毒手”）的强烈反差，揭示出拉康所说的那个命题，即“大他者并不存在”。他到底想要我们干什么，得了，他自己就蒙头转向。事件的所有细节和理由都根本不重要，重要的是关于一个历史时刻的宣告，在我看来，所谓“七十年代”是在那个瞬间开始的。其实九十年代的重要命题“告别革命”，恰恰是在此时此刻开始。其中最大的讽刺是：宣布皇帝没穿衣服的人，正是皇帝本人。

疑云重重的“五七一工程纪要”，于这一年年底作为“批判材料”发到了全国。史家唐德刚说这不过是“童子军帐篷笔记”，黄口小儿的白日梦呓，不足为训。于今读来却多么像一份争取金融投资的项目计划书：“可能性、必要性、必然性、基本条件、时机……”，从头到尾你听到的是历史理性如此冷静的计算的声音。与此对照，倘若把1971年以后，所有颠三倒四的最新指示（“八亿人口，不斗行么”等等）连接起来，直接就是一出尤奈斯库式的荒诞剧的无聊台词。“反面教材”总是一把双刃剑，它带给人们的教益很可能是全然正面的。四眼在“天天读”的时候，就对“变相劳改”之类的词语把玩不已，嘀嘀咕咕，认为“变相”这个定语根本多余。我那时觉得获益良多的，则是党史的另类叙述，多重版本的众声喧哗。同样的政治术语，竟然可以讲述完全相反的历史故事，在此之前完全没法想象。

但这些都不能解释那个寂静得邪乎的瞬间，那个坍塌的心理瞬间。如果不是一个“共同犯罪”机制的刹那曝光，那又是什么呢？如果这不是所谓“话语内爆”的时刻，那又是什么呢？前几天还在大声背诵“光辉题



词”的兵团战士们，就是此时此刻齐聚橡胶林两千余众的你和我啊。革命死了，掐死革命的，你我都有份。所以那根本不是所谓“信仰”崩溃的瞬间，而是——语言伦理失效、道德沦丧的时刻。

三、公开的情书

一日，阿凤气鼓鼓地走来，把什么物事塞到四眼手中，又气鼓鼓地走了。杰仔眼尖，瞥见是一折成菱形的纸条，就大嚷是什么是什么。四眼苦笑，说阿凤把我写的情书给退回来了。什么？这年头居然有人写情书！这四眼也太色胆包天了啊。大伙儿发一声喊，就要按倒他从裤袋往外掏纸条。四眼站稳了扶了扶眼镜，说，这有什么大不了的，我这情书完全可以公开的。

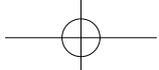
众人就眼光光地展了那纸条看，怪不得四眼如此镇静，那上头哪有什绵绵情话，硬是干干净净，抄录了三条“最高指示”：

“我们都是来自五湖四海，为了一个共同的革命目标，走到一起来了。”

“要互通情报。”

“一是要抓紧，二是要注意政策。”

那年头“语录”都是“融化在血液里”的，大伙儿一看就明白其中的言外之意，话外之旨，不得不佩服四眼的“活学活用”，已臻化境。后来的人远离历史语境，未必能领略其中之妙，有必要在此略加注疏。第一条出自俗称“老三篇”（《为人民服务》、《纪念白求恩》、《愚公移山》）的名句，那是天天荷锄列队出工之前都要背的。最初是按顺序一天背诵一篇，后来嫌另两篇尤其是《愚公移山》太长耽误工夫，就天天单背比较短的《为人民服务》，再后来还是觉得耽误工夫，就单背其中的一段，背得最熟的自是开头的这句“我们都是来自五湖四海”。四眼的目标当然是要跟阿凤走到一起，可到底是不是阿凤的“共同目标”呢？于是来了第

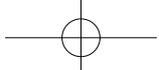


二条。这一条出自《党委会的工作方法》，原是要党委们之间保持信息通畅，不能藏着掖着把机密当私货，四眼的意思是希望阿凤给个回音，“情报”的“情”字在这里完全用活了，不是“情况”，而是“情意”。第三条出自七十年代的最新指示，绝对是断章取义，完整的版本是“清理阶级队伍，一是要抓紧，二是要注意政策”。四眼把血淋淋的上半句隐去，下半句移用于谈恋爱，千万别放松，同时要隐秘进行，这辩证的叮咛又是何等贴切。

你会问，难道四眼不怕阿凤一时恼了，把纸条上交到指导员那儿去？四眼说抄几条语录跟战友共勉，应该鼓励才对。言外之意？四眼说指导员是正派人，才不会像你们这帮坏小子尽往歪门邪道上想。一见到最高指示就肃然起敬，正确领会都来不及。谁要是乱理解，谁负责。那年头还没人能梦见“读者理论”、“接受美学”之类的老外玄学，四眼却无师自通，确信言外之意，只可意会，无人够胆言传。果然平安无事，一夜无话。后来众人中但凡有人得了九十年代才命名的“大男大女综合征”，谈恋爱太猴急，都会循例叮咛：“哥们儿，悠着点儿，一是要抓紧，二是要注意政策哪！”

（只可意会，不敢言传，我想起一个更妙的例子。很多年以后，在芝加哥，我听张郎郎讲他的牢狱之灾。他说最麻烦的案子是审“呼反动口号”，因为审讯员不能重复那口号，重复了，他也犯了他原本要审的罪。只好约定俗成，用“一号反动口号”、“二号反动口号”来指代之。结果审问就变成这样的滑稽场面：审讯员问：“你有没有呼喊过一号反动口号？”犯人就装傻，反问：“一号反动口号是什么？”审讯员当然不会上当，继续问：“你有没有呼喊过二号反动口号？”就这样三号四号一路问下去。犯人最后急了，说：“向毛主席保证，我哪敢喊什么反动口号，就是心里想一想也是杀头的罪呀！”）

细想言外之意的产生，有两个必要的条件。一是用以表述某领域的词汇匮乏，不得不挪用其他领域的语言词汇救急。二是作者和读者对此



一被挪用的语言词汇非常熟悉，熟悉到了能够融会贯通的程度。先说这一。男女之事，古往今来无论雅俗，不知积累了多么丰富的语言词汇。古而俗的，譬如刘三姐唱的，“入山看见藤缠树，出山看见树缠藤，树生藤死缠到死，树死藤生死也缠”，要多棒有多棒。今而雅的，譬如冯至的《蛇》或穆旦的《诗八首》，更不用提巴金、茅盾以及众多的新文艺言情小说了。到了七十年代，这些都作为“四旧”或“小资情调”扫进了历史的垃圾堆，用来言说男女之事的词汇只剩下了最单纯的“好”，说谁谁谁跟谁谁“好”上了。很早就开始了从政治领域挪用词汇的程序，譬如，“找对象”（谁谁谁跟谁谁谁“对上象”了），“解决个人问题”（通常体现为一种“组织上”的关心），等等。

再说这二。在泛政治化的七十年代，政治语言直接等同于日常语言，人人都熟得不能再熟，随时挪用都能产生多重隐喻。其实明清两代的文人“四书五经”背得实在过于烂熟于心了，就经常很方便挪用来表述男女之事。戏曲大师汤显祖的《牡丹亭》有一折，石道姑出场，用尽《千字文》的全部句子，长篇大论地表述“石女”这个淫秽的主题。七十年代中，上头开始重视女知青被淫辱的众多事件，机务连的指导员被检举，暂时关在团部招待所的单间写交代，一时有许多人围观。司机大刘嗓门大，呸了一口浓痰，说：“嘿，这家伙，还真能改善生活哩！”众皆哈哈大笑。“改善生活”本义，乃指逢年过节，连队用“伙食尾子”（结余款）为众人加菜添点油水。这里的哈哈大笑，自是把众人平日清心寡欲的非分之想，全都投射到机务连指导员身上表达了出来。可见“活学活用”，决非四眼一人之能事。

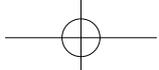
话说多年以后，四眼和阿凤有情人终成眷属。农友中自有书法好的，挥毫恭录三条最高指示，镶以红木镜框为贺。这时“一是要抓紧，二是要注意政策”，叮咛的就是生儿育女之事了。



四、笃卒·南风窗

杰仔说话有点结巴，在我旁边闷头挖山不止。几个月不见，他显得有点消瘦，剃光的脑袋青里透白。“看守所里的伙食不太好”，杰仔有点多余地解释说。他刚刚“笃卒”失败，被边防公安直接遣送回生产队。“笃卒”，动宾词组，粤语也，中国象棋里的卒子向前走一步，“笃”是手指往前推棋子的动作。笃卒过河，是当年流行的暗语，官方术语应该叫做“偷渡”。偷渡即叛逃，本是大罪，何以从轻发落，遣送原单位了事？杰仔就笑了，有点鄙夷我的跟不上形势。“看守所里挤满了笃卒的男男女女”，人满为患，一批批押了进来，先来的只好赶紧遣送腾位子。那年头，珠江里练游泳的青年特别多，主要练长距离，当然速度也很要紧。传说每年横渡珠江比赛的前十名，清一色是上山下乡的知青。

1972年，尼克松访华。康疤传达上头指示的时候说，美帝头子要来北京，主席说了，这回来了先不杀他，扣他几板乒乓再说。从此国门渐开，有出去的，也有进来的。当年乍着胆子，最早从罗湖返乡下探亲的，当然不是如今位居政协的红顶富豪，而是市井底层的打工仔。一家老小，身上全都穿了好几件衣服，鼓鼓囊囊过海关，肩挑手提都是些日常“手信”（礼物）。中产者尾随其后，手信也升级为“三转一响”（手表、单车、衣车和收音机）。有港澳关系的人不再被视为“特嫌”，而是被称为家有“南风窗”。那些年正是“四小龙”经济腾飞，映照内地一穷二白依然未见“最新最美的图画”，国人惊觉世界上还有三分之二的劳动人民“水深火热”，不在别处，就在此地。于是乎珠江弄潮，在大风大浪里成长，人数日增。其实“笃卒”很危险，淹死的、被鲨鱼吃掉的，不少。十四连的江仔，聪明好学，眉清目秀，开始学写诗，立志当文学青年。那一年回广州探亲，有人见他在珠江练泳，晒得全身黑泥鳅似的，后来就人间蒸发，再无音频。大伙儿都叹息，英年早夭，奈何苛政猛于鲨乎。

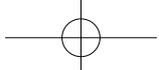


那一年我这个客家人开始学说粤语。倒不是心怀“笃卒”之志，先打好语言基础。同屋的广州知青小茅，记性极好且颇有说书口才，返穗探亲识得有“南风窗”背景者，居然将金庸梁羽生古龙说部，一本一本本地看过，回场后一本一本的开讲。新派武侠小说正是在此时流入内地，解了样板戏观众读者无书可读之渴。多年以后我在香港谋得教职，斗胆能用粤语授文学批评，不能不感激当年农友的孤灯如豆，连床夜话。

方言在现代中国史上，一向处境暧昧。胡适之倡“国学的文学，文学的国语”，说中了构建现代“民族—国家”两大关键：国家语言和文学教化。方言在这现代化要求的压力之下，难免有地方主义、分裂主义之嫌。虽说四十年代有短暂的一段时期，以大众化为旗帜，用陕北方言表演的秧歌剧时兴过一阵子。共和国了，当然是“汉语规范化”占了上风，这规范化的语音方面，自是以首善之区北京为标准。倒是港英当局，借来的时间、借来的空间，一百年没把香港当正经殖民地经营，除了公务员英文，放任市民照操粤语方言如仪。此时借着经济优势，所谓“语言价位”，于是七十年代起，由南风窗透入，粤语北进，势头不小，国家语言闪开了一条缝隙。多少年了，如今连敦煌戈壁滩上的饭店，也标榜有日日空运的“生猛海鲜”，吃完了不叫“结账”而叫“埋(买)单”。反而证明了国家语言的收编容纳能力，大有进展。

五、引文成篇

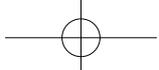
本雅明曾设想写一本全部用引文构成的书。这一构想其实有人小规模地实现过。我以前的同事陈永明教授，就说他听过一次牧师的布道，讲辞全部由《圣经》新约旧约的金句组成，没有一句他自己的话，却讲得分外精彩。陈村写过一个小小的短篇，题目叫做《我的前半生》，内文全部用我们这一代人唱过的歌的歌词连缀而成。让我们荡起双桨小船儿推开波浪水中倒映着美丽的白塔听惯了艄公的号子看惯了船上的白帆我们



新中国的儿童我们新少年的先锋二呀么二郎山高呀么高万丈月亮在白莲花般的云朵里穿行晚风吹来一阵阵快乐的歌声我们坐在高高的谷堆旁边古有花木兰替父去从军四面青山侧耳听侧耳听晴天响雷敲金鼓金瓶似的小山山上虽然没有寺大海航行靠舵手万物生长靠太阳归根结底就是一句话造反有理造反有理我们有多少知心的话儿要对您讲我们有多少热情的歌儿要对您唱这个女人不寻常刁德一有什么鬼花样这小刁一点面子也不讲昏睡百年国人渐已醒酒干哪淌卖无酒干哪淌卖无……从题目到内文没有标点，文章一大抄，居然也有五千字之多。陈村说，抄就容易吗，难就难在组织拼贴的功夫。

想象一种语言，就是想象一种生活方式。我说故我在。我们就是我们唱过的歌，我们说过的话。这些飘散在琼岛红土上的歌声和话语，虚幻地构成了我们的真实人生。如今，当我竭力忆起七十年代的日常语言，悲哀地直面它的贫乏和苍白，琐碎与枯燥。难道这就是我消逝在热带雨林的青春岁月？我想起鲁迅关于记忆的一个比喻：血水中闪烁的鳞片……

2008.8.7 一稿，2008.11.9 二稿



早晨，北大！

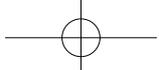
入学时，班上白皮细肉的学生哥不多，众同学来自天南地北，一个个面容沧桑，筋骨劳苦，隐隐然身上都有点江湖气息。小字辈机灵如梁左者，就四处打探各人底细。主要打探两项，一弱，一强。读中文系的嘛，不用说，弱项即高考时的数学分数。彼此问起，大都含糊其词语焉不详，最后消息灵通者透露，说是老叶和老颜并列居首。人家那是“老高三”，“文革”前就扎扎实实，经了足秤的全科训练。连弱项也强如此，梁左说，不能不写个“服”字。强项，乃入学前发表过些什么作品。文学专业七七级果然卧虎藏龙，探得诗人有三李（李彤、李矗、李志红）一孙（孙霄兵），小说家有陈建功黄蓓佳王小平，个个身手了得。梁左激动得直哆嗦，自始怀揣小说初稿若干，一有机会就掏出来向大哥大姐们讨教。孰料哥们姐们儿全都谦逊地直摆手，说，得得得，回家问你妈（谌容）去。这一摆手不要紧，造就了后来的“喜剧大师”，小梁左的才华往相声和情境喜剧的方向使劲发展去了。但我想他心底至死不渝的执念，还是要写一部“伟大的中国小说”出来的吧。

刚开学，老系主任杨晦先生经典的“定向培养原则”，就在不同的场合被一再宣示：“中文系培养学者不培养作家。”后来历届的系主任，似乎也仍然不断向新生宣示这原则。其实早在我们那年头，大家就已对原则心领神会。好多已然是作家的自是无须培养，一心要弄创作的文学少男少女，如李春、梁左、苏牧，也都明白，贵“文学专业”不培养，咱自个儿业余练练总行吧？不知怎的，这些人居然晓得现代史上有过一样东

西，叫做“社团”，而且好像宪法上也说是可以自由“结”之的，就都嚷嚷着要立个文学社。诗人们心头热血一向澎湃，捋袖摩拳就要动真的，倒是小说家们习惯了起承转合，都说先问问领导的意思，终归稳当一些。不料问的结果，领导比咱们的思想更解放，说，文学社，很好嘛，可以立一个！

班主任张老师就带了一众周身“文学细胞”超兴奋的同学，在未名湖石舫，聚会立那“社”。请来毕业留校十几年还是“青年助教”的谢冕老师当顾问。谢老师当时正给我们授“当代文学史”的诗歌部分，讲台上最受欢迎的是大声朗诵郭沫若“百花颂”里的那首《水仙花》：“活得多，活得快，活得好，活得省！”还有一首《舱内舱外两个太阳》，然后一声长叹息，道：“现代中国最杰出的诗人，后来写的这叫什么诗嘛！”那一晚薄云拂天，星月微熹，石舫上花了最多热烈的时间，构想文学社的名字。谢老师比同学们兴致还高，回忆起多年以前，文学五五级，也立过一个“红楼”文学社的。火得很呐，都有谁，张炯、孙绍振、温小钰，数到林昭，就没再往下数。噩梦，但噩梦醒来是早晨。谢老师当然希望我们的文学社接棒还叫“红楼”，可是那年头谁都觉得干什么最好“从我做起，从现在做起”，总之有点开天辟地的意思。后来我说就叫“早晨”吧，大家就拍手，“早晨”一致通过。文学社下分诗歌小说评论各组，还要出油印刊物，刊名《早晨》。顺便把“主编”安了给我，张老师建议说，此人入学前在广东人民出版社文艺室（花城出版社的前身）当过“借用编辑”，有经验的。

那是文学社唯一的一次全体活动，平时还是分组行事。诗人们激情洋溢，在三李一孙带领下活动频繁，一有空就聚在一起朗诵新作。新作积累得很快，《早晨》的创刊号，理所当然“诗歌专号”。有一回，借了校图书馆的活动室，与著名诗人顾工座谈。顾工闭口不谈自己的诗，郑重推荐的却是他儿子顾城，发在朝阳区文化馆的刊物《向阳院》上的组诗《无名的小花》。那年头只知道顾工，没听说过顾城，于是轮流传



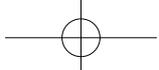
阅，“让太阳的瀑布/洗黑我的皮肤/太阳是我的纤夫”，纷纷赞叹“好诗好诗”。顾城含羞坐在一旁，没说话。诗歌组也忘了跟他约点稿子。《早晨》创刊号的风格显然与朦胧诗相去甚远，还是与当年“拨乱反正”的主旋律同步，无意中延续了记忆犹新，高考作文题的思路：“我在这战斗的一年里”（北京）、“大治之年气象新”（广东）——无非是怀总理、忆老师，诅咒黑暗，顺便也赞颂了英明。真正“文变染乎世情”，敏感及时追上了“伤痕文学”脚踪的是小说组。

因了“主编”之责，各组有活动都叫上我。小说组没诗歌组浪漫，却更好玩。原来小说组的活动别具一格，坐一块儿不干别的，专门轮流“谈构思”。大约是之前“工农兵创作学习班”的传统，相信集体智能高于灵感与个性。照例是这样开始：“嗯，我想写一篇小说，题目嘛还没想好，人物都有谁谁谁，情节呢……”情节都还来不及展开，大伙儿就迫不及待，一通乱出主意。主意馊的居多，偶然也能支点高招。最爱谈构思的是陈建功，从宿舍到大饭厅打饭一个来回，《萱草的眼泪》就大致成形。当然到第二天那构思又改了，推倒重来面目全非，也不见得比昨天的好。总之在他定稿之前三番四次，去饭堂，去课室，去图书馆，逮谁是谁，你总得一路点头听他谈构思。吴北玲在小说组谈她的长篇小说设想，陕北的苦人们那个苦呵，谈得一组人直掉眼泪。后来我总爱揣想，那是我们班另一部湮没在忘川的“伟大的中国小说”了。黄蓓佳的《夏天最后的玫瑰》，类乎古诗说的“美人迟暮”，原来用的却是世界名曲的题目。王小平的《小罪犯》，题材很尖锐呀，写的时候分寸感该如何把握呢？岑献青写《夕阳下的江水》，右派平反改正，这是从“伤痕”推进到“反思文学”了……如此这般七嘴八舌，听人谈构思，竟然比读小说还过瘾。后来修读金开诚老师授《文艺心理学》，发现许多概念，原来小说组的同学早已无师自通。

《早晨》，十六开油印本，纯文学刊物，非卖品；1978年出了一期，1979年出了三期，总共四期。油印本也者，是相对于铅印本而言，在

复印机和激光打印机发明之前，是小规模印刷的主要方式。小时候看红色电影，每见地下工作者在密室中哧啦哧啦推油墨滚筒，然后在十字街头长衫青年一甩围巾漫天撒传单。这与革命时代相始终的印刷工具，钢板、蜡纸、滚筒，俨然透着某种神秘的庄严，如今却只能在某印刷博物馆里见到了。《早晨》第四期的“版权页”总算列出了刻写者的名字：杨柳、高少锋、赵小鸣、孙霄兵、徐启华、李彤。每期的“主刻手”是李彤，他入学前是北京工艺美术厂的工人，曾经带同学回厂参观景泰蓝制作工艺。李彤写得一笔好字，文学史教到元曲部分，他住的32楼332室的墙上就元气淋漓，贴了一幅关汉卿的《不伏老》：我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆，如何如何打折了腿还死不悔改愣往烟花路上走，同屋们遂自我命名332室为“铜豌豆庐”。每天早起看到他们一粒粒器宇轩昂往外蹦，我们住隔壁334室的同学无不讶叹：好的书法，鼓舞士气如此，难怪如今领导人到哪儿都有纸笔墨砚伺候呢。其实一个字一个字刻蜡纸，不比挥毫泼墨，很是枯燥乏味，李彤却乐此不疲。“诗歌专号”他一人包干了。再两期，则有琴棋书画多才多艺的赵小鸣帮手。第四期“小说专号”工作量实在太大了，才有杨高孙徐的加入。《早晨》的纸张等费用记得是由学校赞助的，每期印数一百本，除了七七级同学和班主任人手一册，其余主要是用来跟全国各大学中文系的社团交换。印数如此少，您如今若是还有一册在手，那就是珍宝了。多年以后我在美国国会图书馆查数据，纯粹好奇用计算机检索，竟然有一份完整《早晨》库藏，当场傻在那里没动。同学如有熟人联系，也鼓励寄给一些体制内的媒体。中央人民广播电台、《工人日报》都分别广播或刊载过《早晨》的小说与诗歌。我每期都给广州的《花城》寄，后来他们专门来了两位编辑（罗沙和林振名），住在学生宿舍里看文学社的稿子，挑了《流水弯弯》等一批作品走。

那年头各省市的文学刊物雨后蘑菇似的，旧的复刊，新的创刊，稿子奇缺。体制内外的文学力量互相激荡，汇流得很快。一日，收到黑龙



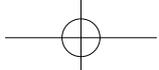
江大学中文系“大路社”寄给《早晨》主编的包裹，两大捆，每捆一百，32开铅印本，薄薄的小册子，蓝色封面，纸质差，校对更差，疑似哪一家县级印刷厂匆匆忙忙的活。黑大的同学附有短函一封，说报告文学《人妖之间》，新时期最重要作品，请早晨社同学在北大校园代售，成本费每本贰角伍分。都知道报告文学的功能，向来是激发公民责任心，坐而言、起而行。李春正在上铺摆弄某种乐器，一见来了两大捆，一跃而下忙问老黄又有什么活干。梁左别的方面懒散，读文学杂志倒是勤快，忙把大伙儿拦住，说，前两天才出的《人民文学》，头条，写一东北女的，煤炭局长，贪污那叫一个多哟，20万元人民币！得，平邮邮件的速度，赶不上文学界思想解放的速度。黑大的同学还在为这事挨查呢（听说后来还影响了毕业分配），报告文学却已经一炮而红，到处转载，连获大奖。作为黑大同学曾经铁肩担道义的见证，那两大捆就静静躺在我的床铺底下，到毕业迁出宿舍时，不知所终。大路社的同学好像也都忘了成本费的事。

又一日，《早晨》主编又收到沉甸甸的邮件，这回是上海寄来的。拆开是一大卷八开稿纸，工整小楷手抄小说三篇，篇篇题目很特别，都只有一个字：《锁》、《猫》、《火》，作者是上海某厂技术员曹冠龙。小说写得结实有力，譬如《火》这篇，说是有一年轻政治犯被枪决之后，眼睛移植给公安局长，手术很成功，拆纱布那天局长一睁眼，眼前总是一片熊熊火。附有短函一封：拙作三篇，请早晨社同学帮忙在北大校园代为张贴，不胜感激云云。我把小说给建功看了，他也是击节叫好。我说，两点：第一，这位是来历不明的“社会人士”，不比各大学社团的同学，多少知道点根底；第二，这三篇可有点狠，比当时正挨批的《飞天》之类还厉害……建功说，是好小说不是？是咱就贴！这样吧，别让小字辈跟着，就咱俩贴去，出了事咱俩老家伙兜着。建功和我同年同月生人，我比他痴长几天，在文学七七级班上，算是依齿序排为老五老六。前矿工和前农场工，俩属牛的，一人刷糨糊，一人顺着页码贴了《锁》贴《猫》

再贴《火》。大清早在32楼对面墙上贴了一长溜，中午时分，就挤满了端着饭碗读小说的人群。但是也没有热闹几天。不久新一期的《上海文学》，就全文刊载了《锁》、《猫》、《火》三篇，而且好评如潮。若干年后，我和建功在据说跟“文化寻根”有关的那次杭州会议上，见到了小说家曹冠龙。握手道了久仰，谁也没提北大校园贴稿子的事。

其实，跟“社会人士”的文学交往，小字辈比老家伙走得快多了。小刚、小聪、小楂、小平，隔三岔五，就骑车进城，到东四十条的一个大杂院，烟雾腾腾，参加《今天》杂志的文学活动。一日，小平和小楂引了北岛，到北大图书馆前的草坪，跟早晨社同学“随意聊聊”。聊聊才知道，北岛的来意非常明确。话题散开去又绕回来，老在说《今天》的诗歌最强，小说次之，评论就弱了。原来他读了《早晨》第四期上小楂的《最初的流星》和我的评论，说，武汉最新一期的《长江文艺》，终于刊登了原先在《今天》连载的中篇小说《波动》，准备在下一期组织一组评论，请他在北京这边也邀点稿。子平你也来一篇？好吧，来一篇就来一篇。两天后赶了出来，交稿，北岛吭哧吭哧地说，武汉那边正在展开对《波动》的大批判哩，这稿子只能给《今天》用了。此时《今天》的生存处境也日渐艰困，我的评论后来是发在“今天文学研究资料”上，也就是说，一个非正式社团的非正式出版物上。

《早晨》呢，也没有继续出。多年之后同学聚会，都纳闷，按说《早晨》当年的势头，如火如荼，怎么归总才出了四期呢，好像不止吧？其实，一个班级，文学的能量终归有限，当年分流的渠道又多。成名作家的稿子，正式刊物都等着要，这边厢哪来得及刻钢板，那边厢早已经上机变铅字了。文学少男与少女们，又忙着以“早晨剧社”的名义，排演话剧《美丽的爱情》和《良心》，分别是李春和建功的本子，多才多艺如李彤、北玲、蓓佳、小平，都是领衔主演。话剧轰动，还拿了奖，李彤差点当职业演员去了。不过《早晨》悄悄地没有再往下编，主要还是跟另外两家刊物有关，一家顺理成章吸纳了早晨社的骨干力量；另一家，



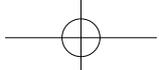
却一波三折，说起来像长篇惊险故事。先说这“顺”的一家：《未名湖》。

所谓“顺”，是说来头大，来路也比较“正”。五四文学社是由北大团委领导下成立的，社长是当时团委文化部的负责人张幼华，副社长有三位之多，邹土方（哲学系七七级）、李志红、陈建功，还有北大党委书记当名誉社长，朱光潜、季羨林、王瑶、章廷谦、谢冕等任顾问。来头大的好处是可以请到许多名人来演讲，但当时最吸引的是可以弄到不少“内部电影”的票，招待社员们观摩。我和小平、小楂基本还是参与了《未名湖》的编辑活动，因而结识了不少外系的文学青年。从前大学文科招生，分数线由高而低的顺序是“文史哲政法”（如今当然是倒了过来）。话说当年老颜本来报的是法律系，分数太高，读法律可惜了，遂直接被取到咱文学七七级。读了四年关关雎鸠在河之洲，得，毕业时又给分到政法部门去了。当时我安慰老颜说，至少有一门功课没白读，“公案小说”是也。反过来可想而知，当年很多本来报考中文系的文学天才，一不小心差几分就读到政经法去了。这些人的才华主要就在五四文学社里洋溢。《未名湖》由茅盾题写刊名，封面由小聪找来他的中学同学徐冰设计。原来是套色分版的，我和小平、小楂看见其中黑底的一版，不约而同连说这个好这个好。您如今看到的第一期封面，就这么黑底红字地呈现，充分暴露了我们当年的审美偏见。很多年后我在芝加哥碰到徐冰，他还念念不忘，坚持原来的设计才是最好。小平、小楂还负责小说组的审稿，记得她俩曾经找来七八级的刘震云，很认真地给他的《瓜地一夜》提修改意见。害得震云一宿没睡，抽掉两包烟通宵改稿。吴北玲拿来她的农友史铁生的《没有太阳的角落》给小说组。诗歌组的主力则有苏力、亚丁等人。听说五四文学社和《未名湖》都一直延续到了现在，可以说是八十年代创立的学生社团与刊物中的长寿者了。

相形之下，我们所参与的另一家刊物就短命多了，只出了残缺的一期。《这一代》，由中山大学《红豆》、人大《大学生》、北大《早晨》、北京广播学院《秋实》、北师大《初航》、西北大学《希望》、吉林大学《红

叶》、武汉大学《珞珈山》、杭州大学《扬帆》、杭州师院《我们》、南开大学《南开园》、南京大学《耕耘》、贵州大学《春泥》共十三个社团联合创办，1979年11月出版，16开铅印本，108页，定价肆角伍分。武汉大学的张桦是郭小聪的中学同学，中山大学的苏炜是我海南岛插队的农友……总之无数的偶然碰撞，使得那一年的暑假，众社团的代表以校徽为记，在北大校门的石狮子前集合，然后到张桦家开那“跨校园刊物”的筹备会议。张桦的父亲是地质地理系的党总支副书记。我第一次走过，发现未名湖北边还有好几个小湖，湖畔的民宅爬满青藤，热气腾腾容下一屋子人。陈颂，吉大；周小兵，中大；李培禹，人大……张桦特别介绍，这位是北师大的徐晓，天安门“四五”运动坐的牢，刚放出来不太久。徐晓笑笑没吭声。个个一见如故，武大同学老王煮好了五斤打卤面，边吃边聊。第一次主要是碰碰头，还是花了很长时间讨论刊名：《文学青年》、《大学生》等等，没一个满意的。半个月之后又开了一次会，贵州大学春泥社凑钱买火车票，派两位同学远道赶来，我安排他们住在32楼的空铺。这次很快商定了好几项：刊名，《这一代》（苏炜的提议）；季刊，创刊号由武汉大学主编（校长刘道玉已经答应借款若干），然后北大中大往下轮流；稿子由各院校推荐，主编者有权取舍无权删改；发刊词，唉，写这类虚飘飘煽情的文字是我的宿命（后来已完全忘记那是我写的，更不用说写了些什么了）。

推荐稿子，王小平的《夜雨潇潇》和上海作家曹冠龙的《火》被创刊号采用了。在三角地贴征订的海报，还真有很多同学来预订。武汉的同学魄力大，开印就是一万六千本。钱不够，让各院校把订费和筹款先汇去。建功垫了一个月的工资。同时北京这边就开始积极筹备第二期。没想到武汉那边出事了，印好的，没印好的，直接在印刷厂就被封存了。出事的原因，据说是诗辑“愤怒出诗人”里王家新、叶鹏的诗有点太愤怒了。已经投进去7200元人民币，换来三吨被封存的废纸。珞珈山社众同学一咬牙，决定：抢！残本也要抢出来装订。结果每本108页，只抢



出来其中的64页。封面是张桦、张安东和徐冰一起设计的，画的是黑的一排栅栏，两行弯弯曲曲的足迹。那些脚印是用拳头蘸墨一个个搨出来的。套色的封面只印了一千，印刷厂拒绝继续印，后面的一万五封面都只是一张白纸，上面孤零零写着“这一代 1979年1期”几个大红字。三吨重的散页运到一家街道装订社装订，连夜分成三百包寄给各院校。李春从五道口火车站用板车拉回一千本残本《这一代》，铅印的杂志，封二却是油印的《告读者书》，说：“由于大家都能猜到，也都能理解的原因，印刷单位突然停印，这本学生文艺习作刊物只能这样残缺不全地与读者见面了。……是的，《这一代》创刊号的残废决不意味着这一代的残废！”建功说看见这残缺的杂志，心都凉了，这怎么向预订的同学交代？“早晨社”全体出动，在三角地摆摊。李彤大字抄了那《告读者书》，贴在大饭厅门口的墙上，以示质量问题童叟无欺。这后来被证明是最佳的广告策略。那年头，越是残本越是好卖，一千本不到一天全部卖完了。据说黑市价卖到五元一本，被炒高了十倍。

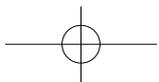
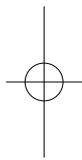
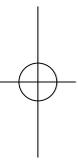
北京四院校的同学既被残本所激怒，又被残本的销量所激励，决心无论如何第二期，要完整而漂亮地出一本。徐晓联络着，连续开了好几次会，风声却越来越紧。张桦的父亲和北大中文系的领导也被通报了。张桦他爸气得直骂，都什么年代了，还搞株连！大家终于明白，诗人愤怒也好，不愤怒也好，跨院校才是此中关键。渐渐编务会也开不成了，《这一代》宣告半期而终。我那时开始跟谢冕老师写毕业论文《从云到火》，和诗人公刘有些书信往来。公刘信中说，十三，不是个吉利的数字。其实那时因读了残本，积极加入的院校社团，已经有二十多家。院校是越跨越勇呀，可是《这一代》，终归还是失败了。

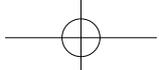
那是一个探索的年代，英勇无畏地探索自我、探索社会，探索民族前行的历史可能性。社会上一般印象，七七级们也如此自我认定，我们是同龄人中的幸运儿。无论之前有过多少磨难，似乎从接到录取通知的那天起，我们的名字就习惯了与成功之类的字眼连在一起。因此，我们



常常是最缺乏自我反省的一群，常常忽略了挫败(尤其是历史性的失败)才是我们生命的组成部分，而且是那重要的部分。入学之初，因经历了浩劫而自觉承担的使命，因生逢其时而暗藏心底的那一腔宏愿，好像，也都早已湮没于时间的忘川。多少年了，午夜梦回，如今时时袭来撞击久已沉寂的灵魂，岂不正是生命中那一次又一次的失败和挫败，那些未能实现的历史可能性，那些被错过的、擦肩而去的历史瞬间？譬如说，《这一代》。

2009.5





那些年里的读和写

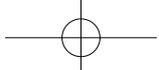
初识《读书》杂志，缘起于一次美好的出游。那年春假，季红真邀约晓虹、玫珊等几位要好的研究生同学，到易县去踏游清西陵，我也有幸同行。车越易水，瞥见干涸的河床，对古人壮行情景的想象未免挫了多半。夜宿红真父母下放的林场小屋，只听得千年松涛，一阵阵澎湃拍枕，真个是一洗胸中积年俗尘。晨光中洗漱完毕，才见到书架上赫然排了一溜《读书》，从一九七九年的创刊号到最新的一期，本本齐全。我入学之后自己订了个读书计划，排了两大系列的书单一本本细读，好几年埋头不看什么期刊。难怪对这激荡了八十年代思想文化风潮的刊物一无所知。红真原谅了我的孤陋寡闻。她站在书架前铁口直断，说这是现今所有期刊中唯一值得读的杂志。遂取而读之，“读书无禁区”呀，“西方文论书评”呀……竟是读了就放不下。

从此就成了《读书》的忠实读者，三十年不变。那时偶尔也进城，到朝内大街那幢灰色小楼，参加过一两次“读书服务日”。“读书日”没什么正式活动，有一两堆赠书早被捷足先登者取光了，熟人们三五成堆地寒暄。老总沈昌文、董秀玉，编辑吴彬、赵丽雅，没事人似的在那里斟茶端水。众人放松了瞎聊穷侃，毫无警惕，突然就有一根指头当胸指住：哎，这可是个好题目，写好了给我们《读书》！旁观的人乐见上钩者窘态，一点同情心也没有，一径鼓噪好题目好题目快点写快点写。茶凉人散，那年头还没有“伊眉儿”，连电话也远未普及，催稿全靠书信和编辑的脚头勤快。果然不久就在“我们《读书》”上读到了某一篇文章，与

那天听来的题目可能只剩下一些蛛丝马迹般的联系，读来却有一番“曾在现场”的隐秘的喜悦。多年后李陀用“友情”与“交谈”概括他所亲历的八十年代，可以说是很传神、准确。题目与文章的蓬勃涌流，正源于那些年的“无限交谈”之中。“新启蒙”参与者的“态度的同一性”，不旋踵即分崩离析，至今使我时时忆起鲁迅笔下的一个意象，即在地火中边缘枯焦的、曾经盛放的曼陀罗花。

记得《深刻的片面》是在《读书》上发出来的第一篇小文。老董和吴彬筹划一个“批评的批评”专栏，拿拙文打头阵。其时我正在读鲁迅的《文化偏至论》和黑格尔的《精神现象学》，憧憬着那个“神圣的包罗万象的固定点”，“自身的展开和运动”。一旦展开和运动，它就不再被视为固定点，不再拥有那种虚假的全面性，而转化为一系列不完整、不成熟的环节。在每一个这样的环节上，空洞的“广阔”和无内容的“深邃”都消失了，呈现出来的恰是真实的片面和片面的真实。唯其真实，便有力，不但有力，而且深刻。我的表述带有生硬的老黑格尔腔，一心盼望那些年“一种有生命力的理论认识”，能够流动成丰富曲折的“风景”。这种想法仍然默认了目的论的“绝对精神”为前提，其浅陋是很明显的。毫不意外，“深刻的片面”在其后几年坠落为俗烂不堪的陈词滥调，在文学批评、艺术批评甚至法学领域四处流窜。

《读书》的影响力之大远远超出我的想象。多年后与前辈同辈乃至后生辈初次见面握手互道久仰，提起的话头，居然就都是《读书》上识得的名字。安德森强调过“想象的共同体”里现代印刷的重要，我设想八十年代《读书》的作者与读者群，或许真有某种“共同体”想象地存在着，当然后来也就想象地烟消云散。那天我和平原不知何故到三联书店去，与老董、吴彬喝茶聊天。此前不久在万寿寺开过一个“现代文学研究创新座谈会”，我和老钱拱了平原作代表，到会上去推出“二十世纪中国文学”这个“概念”。这只不过是一个“学科”里研究框架的粗糙构想，平原略作介绍，居然语惊四座。大约老董她们也听到点风声，是为那次喝茶



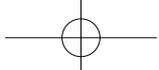
聊天“不知何故”的“故”。还是那一句：写出来，给我们《读书》。往日给“我们《读书》”投稿，若是不遭退稿就算万幸，这回当面盛情邀约，却是深感为难。其时老钱已在中文系任教，听课的人挤破教室，备课分外认真吃重；平原还在读博，王瑶先生门下打醒十二分精神，啃他的“叙事模式转换”。唯有我栖身北大出版社，每日校对“三国演义汇校汇评本”，枯寂无聊，遂把草拟《论“二十世纪中国文学”》的事摊了给我。我把初稿写出，心想至少还得改几遍吧，不料钱陈二兄阅过，说就是它了，不用改了，初稿就是定稿。《文学评论》的王信、樊骏，早就听说有此事，万寿寺会议上，就把这作为定稿的初稿拿去发了某一期的头条。平原端着茶杯面有难色，对老董说专论写得了已经给了“文评”，似已题无剩义，重复再写意思不大。我小心提议，说我们仨讨论过程中“脑力震荡”（那年头还没引进这词），为自己方便，有一些录音，或许可以整理了弄一组“三人谈”。但从刊物方面着想，困难有两条，一是对话非常非常零碎，不成体系、系统和体统，怕会有玷《读书》版面；二是字数多，在《读书》这本薄薄的杂志上至少要连载六期，比重太大。这些替刊物操心的话还没说完，老董董大姐，一拍桌子，说，“二十世纪中国文学三人谈”，很好很好，赶快整理出来，给我们《读书》，当然了六期连载。我心想无论质和量，这对任何刊物都不是寻常选题，总要慎之重之，讨论研究。不料当场拍板定案，如此爽而且快，脱离了八十年代的文化氛围，是不可思议之事。出版家的才识胆力，更是可遇而不可求，于今回想，仍然令人神往。

那年十月，“三人谈”连载才刚刚开始，一日，平原引了李欧梵教授到蔚秀园我简陋的新居来访。欧梵先生说是来参加鲁迅逝世五十周年的纪念，会议本身意思不大，倒是读了《读书》上的“三人谈”有点好奇，遂找来了北大一访。三年多之后，我挈妇将雏去国远游，参加了李教授在芝加哥主持的一个研究计划，说起来跟那次造访不能说没有一点关系。又过了若干年，我在香港遇到中文大学的小思教授，她说她也到

访过蔚秀园我的家，是三联董秀玉引她去的。我想小思远道来北大，要拜访的前辈学者一定很多，竟然也抽空到访寒舍，一定是老董力荐的结果。

多年之后平原回忆，说“三人谈”里的那些东拉西扯都不再重要，重要的是创立了“学术聊天”的“文体”三原则：展现过程，保留差异，还原现场。我觉得这都不再重要，重要的是老钱和平原都由忠实读者升级为《读书》的忠实作者。到《读书》创刊二十周年的时候，平原自己统计，为“我们《读书》”撰稿有三十七篇之多；老钱的总篇数不明，但他的一篇《想起了七十六年前的纪念》，好像是拿过一个很轰动的奖的。说来惭愧，我呢因为害怕写作，一向疏于动笔，在《读书》上发稿也屈指可数。何况老钱与平原叠有佳作发表，我偷偷地自以为与有荣焉，也就安于忠实读者的位置而恬然。如今屈指数出来的，有一篇《千古艰难唯一死》还略可一提。那年是“文革”发动二十周年，结束十年，《人民文学》和《上海文学》发表了几篇写老舍之死和傅雷之死的小说（后来的逢五逢十，不再能见到此类文字，那段历史仿佛从来没有发生过）。其时我已从北大出版社调回中文系任讲师，开了一门选修课叫“文学主题学”，“生死”主题中有“自杀”一节，与学生讨论文学中的自杀、文学家的自杀、加缪所谓“哲学值得关注的唯一问题即自杀”等等。读到那几篇小说我感到非常难得，但我又不满足于汪曾祺的侧写与白描，觉得这种他擅长的写法不足于深入老舍之死的主题。而苏叔阳把老舍之死归结到抗议“外国文化摧残中国文化”则令我很不舒服。而陈村展开的生死作家之间的生死论辩，才表述了我这一代人动乱年月里淤积的根本逼问：众多的死至今并没有死去……

虽然未能跻身于《读书》的忠实作者之列，我与出版家老董，却另有一项长达五年的合作，那就是由香港三联书店出版的“中国小说年选”。一九八五年，当《棋王》、《爸爸爸》、《你别无选择》井喷一般冒出来，大家意识到编小说年选的时候终于到了。当年京沪两地就都有作家



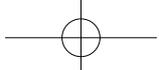
评论家编的年选出版。而在海外，尤其是香港，编小说选的眼光还是由中宣部制定，只是把香花毒草的标准倒过来。陀爷特别焦急上火，他们外边的人光看挨批的小说怎么行，好小说不在那儿呀。我提议每年选五个中篇，十个短篇，书名要响亮上口好记，大言不惭，就叫《中国小说一九八几》什么的。第一本《中国小说一九八六》很快就编好出版，我写的导言。挂名有四位编者：冬晓、黄子平、李陀、李子云，汉语拼音为序。冬晓就是董秀玉，我们叫她老董，其实在三联书店，她已经小董很久了。大约是因为第一次向海外推介年度小说，有冬晓、李子云两位老革命领衔主演，也是承担责任的意思。第一本收了《红高粱》、《虚构》等篇，很快重印，口碑很好。看来干这活风险指数不算太高，从第二本起就放手让我和陀爷编去。

陀爷有天赋的艺术感觉和形式感，他说好，肯定就是好（他说不好的，那倒不一定）。我的责任就是把陀爷说不好的再过一遍，没准有好的再拣回篮子里来。导言本来说好轮流写，李陀耍赖，结果每一年都是我写。导言最怕写成正襟危坐的年度总结报告，要不就是作品简介的汇编。所以每次都费尽心思，别的做不到，至少有一条，要写得有文采。导言里讨论得最多的话题竟是编选小说的方法论：历史主义还是“好小说主义”等等。说，编选小说的人，并不是赤手空拳地站在一大堆“洗干净了”的作品面前。他们在时间之中，承受着时间，却想做点能“超越”时间的事——这便有几分悲壮，几分荒诞。又说，年度小说的编选从另一层面提供观察和倾听时代的信息材料。编选者能否做到冷静、敏锐和坚韧，当然存在许多困难，人应有自知之明。但也还是祈望能够尽量克服这些困难，一点点祛除自身浮躁之气，做好这份工作，能将“价值冲突中的艺术”及“艺术中的价值冲突”尽可能清晰地保存下来。不致由于自身过于偏狭的眼界，将纷繁的当代小说创作“纯净化”，也不致于用含混的兼容并蓄来掩饰自己的怯于判断。写完了给陀爷过目，他闭着眼睛一概说好。我很诧异于自己在做这工作时为何有如此浓重的自我

反思。后来有一回跟中文大学的黄继持聊天，说起编选之难和写导言之难，继持先生正色道，导言很重要，读导言是我买中国小说年选的原因之一。听得我屏息不敢则声。耶鲁的孙康宜教授有一年参加了我所在的香港浸会大学的校外评审，力证编选作品也是有分量的学术活动，说这一套年选列入了很多汉学系的教材用书。浸会的老教授们撇撇嘴大不以为然。多年以后陀爷很自豪地回顾，如果说跨文化交流他做了什么事，就是把中国当代重要作家的作品介绍到了欧美。“中国小说年选”编到老董从香港三联任上调回北京为止，彼时我和陀爷也已经在北美“洋插队”去也。

编年度小说是一整年的工作，绝非到了每年的十二月底，你才开始检点这一年的收成。而是这一年从年初开始，一年三百六十天你天天读小说，而且读一切跟小说相关的东西（那年头，什么是跟小说无关的呢），不断地比较、拣选、过滤，读到年底你才开始觉得心中有数了。你跟当代小说一年到头结结实实地活在了一起。多年以后我想说，这就是永远的感激了，编年度小说带给我生命中那些年里的读和写，是如此持久充实，生机饱满。

2011.3.9



第二部分 评论之什

同是天涯沦落人

——一个“叙事模式”的抽样分析

一

中国古代的知识分子，有意无意地，总爱在文学创作中把自己的历史命运，与妇女的命运作着有趣的类比。始作俑者，似乎是楚之屈原，在他的《离骚》里，自誉为“美人”，把政敌的谗害，比作“众女嫉余之蛾眉兮，谣诼谓余以善淫”。倘说这还只是一种浪漫主义的象征和寄托，那么到了汉唐以后，这便成了一种有意识运用的委婉手法。试读这两首唐诗：

王建《新嫁娘词》

三日入厨下，洗手作羹汤；
未谙姑食性，先遣小姑尝。

朱庆余《闺意献张水部》

洞房昨夜停红烛，待晓堂前拜舅姑。
妆罢低声问夫婿，画眉深浅入时无？

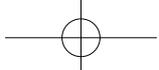
把知识分子在仕途上的小心翼翼、战战兢兢，完全融入新媳妇微妙的心理状态之中，而且多么体贴而细致！当然更多的作品，是以妇女的失宠为题材，寄托他们自己怀才不遇的一腔愁绪。陈阿娇、王昭君，历

代吟咏不绝。把这类作品一概归纳为反封建或对妇女不幸的同情，未免隔了一层。所遇非人之感，团扇到了秋天就给“挂起来”之感，才是此中郁积着的浓得化不开的心理“情结”。李商隐的“无题”诗到底谈爱情还是谈政治？这两面的账目本来就有点扯不清。真正的艺术品大概总是多层次、多结构的。何况，中国的政治历来就是伦理化了的政治，伦理是政治化了的伦理呢。

因此，这种类比甚至可以在西汉大儒董仲舒奠定的最高政治原则里找到合法的依据。“君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲”。君臣关系、父子关系与夫妻关系同构，忠臣、孝子与节妇并提。这里，父子关系是由于血缘，命中注定，无选择余地。唯有夫妻关系与君臣关系类似，有后天知遇的因素。待价而沽、择良而嫁、男才与女貌，文韬武略与色艺双绝，都期待着实现其应有的价值。不幸，这希望却总是落空。“不才明主弃”（孟浩然）固然是一句愤激的反话，“人生失意无南北”（王安石），亦不过是用一种悲剧来安慰另一种悲剧罢了。

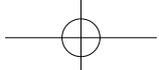
这真是一个有趣的现象。虽则“以孝治天下”是政治上至关紧要的事，“爱民如子”的赞词却多半献给父母官而不是皇上。文学里几乎找不到用父子关系来比拟君臣关系的例子，把君王比作“慈父”或“生身的父亲”极可能是大逆不道的僭妄。相反，我们的古典文学，对一身而兼有臣与妻的双重“社会角色”的皇后、贵妃却极为关注，倾注了最大的创作热情和欣赏兴趣。显然，在她们身上，寄托了文人学士对“明主”一往情深的期望。这顺便也解释了为什么《梧桐雨》、《长生殿》一类的戏剧，把政治上受谴责的杨贵妃与“爱情”上受同情的杨贵妃两相结合，而毫不理会这里的生硬勉强。早在钟嵘的《诗品·序》里，就道出了两类题材与文学的密切相关性：“……至于楚臣去境，汉妾辞宫；……或士有解佩出朝，一去忘反，女有杨蛾入宠，再盼倾国。凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？”

可是，皇后、贵妃高居宫阙，只能是知识分子单方面借以抒情的对



象。陈阿娇请司马相如写《长门赋》出了高价，只不过表明她懂得文学作为宫廷争宠的工具价值。真正能够与文人学士惺惺相惜的，恐怕还是唐代以来那些沦落风尘的女子。恩格斯曾经谈到过，表现了中世纪真正个人性的“热恋”的，是歌颂骑士之爱的“破晓歌”。同样，在中国古代的家族制度里，夫妻的关系是所谓“上床夫妻，下床朋友”，平时须得“相敬如宾”，定要在表面上做出中规中矩的模样儿来。只有在逃避了礼教的监督的北里青楼，真正个人性的“热恋”才能自然地流露出来。如名妓鱼玄机的诗：“易求无价宝，难得有心郎。……自能窥宋玉，何必恨王昌。”闺秀中纵有才情和苦闷，也是吟咏不出来的。而文人学士与她们的唱和共鸣，多不在其飞黄腾达之日，而在其落魄失意之时（“为赋新诗强说愁”者除外）。一种情况是科举落第，如柳永名落孙山之后，就填了一阙《鹤冲天》，说是“烟花巷陌……幸有意中人堪寻访”，“忍把浮名，换了浅斟低唱”。再一种情况是贬谪在外。士大夫的生活，除非作了高官藉了厚禄，可以携家到任外，大都在游宦幕府和羁旅中消磨半生光阴，只身千里，举目无亲，驿馆凄凉，一灯如豆，唯有北里青楼之类的所在，能找到点温柔的安慰。而白居易的《琵琶行》，则尖锐地把“门前冷落鞍马稀，老大嫁作商人妇”与“谪居卧病浔阳城”两种命运相连接，借浔阳江头一曲琵琶，道出了流传千古的名句：“同是天涯沦落人，相逢何必曾相识！”

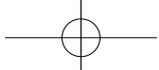
倘说这还只是个别人的升降浮沉、盛衰荣辱，那么到了元代，“士”作为一个阶层，整个被抛入社会的底层。据清人魏源《元史新编·选举志》云：“明人说部称：蒙古代宋，第其人为十等，有一官，二吏，三僧，四道，五兵，六农，七匠，八倡，九儒，十丐之说。”这条史料是否可靠且不去管它，我们知道，元代一百三十多年的统治之中，倒有七十七年（1237—1314）废除了科举，在整整四分之三个世纪的漫长岁月里，知识分子们满腹经纶，却绝了唯一的进身之阶。他们的命运与妇女命运的历史关系，便由一般性的象征、类比和共鸣，现实地发展为具



体地同甘苦共患难。大戏剧家关汉卿便自称“以为我家生活偶倡优而不辞”，他长期生活在瓦肆勾栏之中，与倡优混在一起，有时也可能亲自参加演出。这一“具体化”的历史过程在艺术上的表现，便是由抒情的诗化向叙事的戏剧化(尽管仍非常抒情)转移。其中的一大成就，是风尘女子的形象从诗意化的玫瑰色虹彩中走到了充满“酒色财气”的日常生活中来。既有一入门就“气死了大浑家”，然后又放火烧屋，推夫下河，与人逃走的心狠手辣的张玉娥(《货郎旦》)，也有见义勇为，凭着些“风月手段”搭救自家姐妹的，聪明机智的赵盼儿(《救风尘》)。没有知识分子历史地位的变化和杂剧艺术的兴起与成熟，这两类形象都是无法想象的。

但是，从另一面看，诗意化的象征、类比，能对知识分子与妇女命运的历史关系作出较高层次的艺术概括，叙事的戏剧化却常把人物遭遇“坐实”，并纳入“悲欢离合”的必要程式，而把事件的历史内容狭窄化。比较一下依据白居易的《琵琶行》“改编”的元杂剧《青衫泪》(马致远)，这一点可以看得很清楚：

自古来整齐风化，必须自男女帙房。但只看关雎为首，诗人意便可参详。裴兴奴生居乐籍，知论礼立志刚方。见良人终身有托，要脱离风月排场。老虔婆羊贪狼狠，逼令他改嫁茶商。裴兴奴心坚不变，只等待司马还乡。老虔婆使奸定计，写假书只说身亡。遂将他嫁为商妇，一帆风送至浔阳。正值着江干送客，闻琵琶相遇悲伤。与故人生死相别，弹一曲情泪千行。放逐臣偏多感叹，两悲啼泪湿衣裳。从前夫自有明例，便私奔这也何妨。今日个事闻禁阙，断令您永效凤凰。白居易仍复旧职，裴夫人共享荣光。老虔婆决杖六十，刘一郎流窜遐方。这赏罚并无私曲，总之为扶植纲常。便揭榜通行晓谕，示臣民恪守王章。



这是结尾处由“外”角扮唐宪宗念的一大段判词，算是全剧的一个总结。撇去那些不伦不类的有关“风化”、“纲常”的陈词滥调不提，你可能首先注意到，对《琵琶行》的最大“歪曲”，是把“相逢何必曾相识”改为原先在长安即“终身有托”。带普遍性的精神共鸣被缩小为个人间的恩怨相报，“老大嫁作商人妇”里“老大”二字所蕴含的心理悲剧，被老虔婆的“羊贪狼狠”所遮盖，偶然相逢时的灵犀相通被淹没在“仍复旧职”、“共享荣光”的俗套之中。在诗里，共鸣和感叹虽然空泛，却不失为一种“艺术的解决”。戏剧的程式相对地允许展开较多的社会场景，引入较为细致真实的人物纠葛，但真实的矛盾在那种历史条件下却不得不借助虚假的公式化的解决，这一解决离道德化了的政治近，离艺术却远。这里，透过写意的诗的结构向相对写实的戏剧结构的转变，你体验到的却是从唐代到元代知识分子在精神境界上的某种差异。由恢阔而日渐偏狭，由开放而日渐封闭，由空灵而日渐滞实，这似乎是自宋以来时代精神和审美意识的一种衍变，在元代空前的政治压迫下显示出其极致。无法自由呼吸的思想往往滞留在日常生活的表面，尽管这并不妨碍人们作“白日梦”。

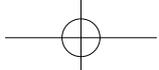
元杂剧的体制，一般是四折曲词由一个主要演员唱到底。就整套曲词来看，可以说是一种第一人称的叙事角度。《青衫泪》是旦角戏，全部曲词是由扮演裴兴奴的正旦来唱的，这就把《琵琶行》里白居易的第一人称角度移到了“商人妇”身上。（甚至在第三折里，白居易写就《琵琶行》之后，也是后由裴兴奴念将出来，念完还道白一句：“相公为高才也！”）角度的转移主要是因为裴是唯一可以在每一折里出场的人物。但是，这也就提供了一面镜子，照见元代知识分子希望在下层妇女那边看到自己的形象是怎样的。倘说《琵琶行》是一层共鸣，那么《青衫泪》则是一层“反（返）共鸣”，是对着镜子作的自画像，层次的增加使得这里的心理内容变得丰富而微妙了。

在第二折里，裴兴奴思念贬谪江州的白居易，唱道：

[滚绣球]你好下得白解元，闪下我女少年。道不得可怜而见，他又不会故违着天子三宣。[云]人说白侍郎吟诗吃酒，误了政事，前人也有这等的。[唱]只那长安市李谪仙，他向酒里卧酒里眠，尚古自得贵妃捧砚，常走马在五凤楼前。偏教他江州迭配三千里，可不道吏部文章二百年，甚些的纳士招贤。

这是在毫无生路的绝望中对“辉煌的旧梦”的怀念。元代士人被严重压抑的功名心，往往“升华”为两类相反相成的情绪，在杂剧里表现出来。一类是对历史上功成名就者酣畅淋漓的讴歌，如《周公摄政》（郑光祖）、《追韩信》（金仁杰）、《气英布》（尚仲贤）、《王粲登楼》（郑德辉），无不是些恃才傲物的角色，虽经曲折却终于建功立业，一展其文韬武略。一类则是对隐逸者的渲染，看透了功名利禄，“人我是非”，标榜神仙之乐，如《陈抟高卧》（马致远）、《火烧介子推》（狄君厚）、《垂钓七里滩》（宫天挺），都说是：“俺这草舍花栏药畦，石洞松窗竹几，您这玉殿朱楼未为贵。”这是同一种心理的两面，一面是：“我们先前……比你阔多了！”另一面是：“孙子才姓赵呢！”

凡此种种，当然可以引用弗洛伊德著名的“升华”理论来说明。可是，清代剧作家李渔在《笠翁偶寄》卷二《宾白》里，讲得甚是分明：“予生忧患之中，处落魄之境，自幼至长，自长至老，总无一刻舒眉。惟于制曲填词之须，非但郁藉以舒，愠为之解，且尝偕作两间最乐之人。……未有真境之所为，能出幻境纵横之上者。我欲做官，则顷刻之间便臻富贵。……我欲作人间才子，即为杜甫李白之后身。我欲娶绝代佳人，即作王嫱、西施之原配。”这也是对元杂剧的最佳说明。文艺作品作为文人学士主观情怀的排遣、慰藉、补偿，却同时也是社会生活的一种反映，一种对真实处境的完全相反的印象，这也许是机械唯物论的文艺理论所难以解释的。（参看钱钟书《诗可以怨》。）



在《青衫泪》里，写得最情深意切的，便是裴兴奴见到假传死讯的书信后，一边烧纸浇酒祭奠，一边唱的那一套曲子，略举几支如下：

[滚绣球]你文章胜贾浪仙，诗篇压孟浩然，不能勾侍君王在九间朝殿，怎想他短卒律命似深渊。今日扑通的瓶坠井，支楞的琴断弦。怎能勾眼前面死魂活现，你若有灵圣显形影向月下星前。则这半提淡水招魂纸，侍郎也当得你一盏阴司买酒钱，止不住泪涟涟。

[一煞]兴奴也你早则不满梳绀发挑灯剪，一炷心香对月燃。我心下情绝，上船恩断，怎舍他临去时舌奸，至死也心坚。到如今鹤归华表，人老长沙，海变桑田。别无些挂恋，须索向红蓼岸绿扬川。

[二煞]少不得听那惊回客梦黄昏犬，聒碎人心落日蝉。止不过临万顷苍波，落几双白鹭，对千里青山，闻两岸啼猿。愁的是三秋雁字，一夏蚊雷，二月芦烟。不见他青灯黄卷，却索共渔火对愁眠。

不能不说，这才是落魄的知识分子所得到的最真挚的慰藉和温暖。相形之下，功成名就的辉煌也好，隐逸山林的闲适也好，无不黯然失色。甚至可以说，倘没有这一套曲词，《青衫泪》的艺术价值就很可怀疑了。

这部杂剧里还有一点值得注意，便是对《琵琶行》里并未露面的那位“商人”的恣意丑化和诅咒。大团圆的结局并不是对所谓“封建势力”的胜利，而是对“贪财”的老虔婆和那位“赔了夫人又折钱”的茶商的胜利，是士大夫的高雅对市井的鄙俗的胜利，是“才”对“财”的胜利，“权”对“钱”的胜利。在商人的地位实际上高于“八倡九儒”的元代，这一胜利不仅是阿Q式的“精神胜利”，而且是中国社会“重农抑商”根深蒂固的传统观念的胜利。

二

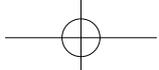
从隋唐以来到本世纪初漫长的科举史中，元代那七十年的中断不过是一个反常现象。历代打下江山的皇室，虽能“以马上得之，不能以马上治之”，毕竟还要靠士大夫的那一套来“治国平天下”。知识分子则依据着几亩田园，将儒道两面作着战略性的运用：进则以儒家的进取精神，从事致君泽民，退则以道家的无为态度，从事优游肥遯。有时候“退”却是为了更好地“进”，昂其身价以待“明主”来三顾茅庐。客观来看，不能不说，《青衫泪》等元杂剧里的种种“白日梦”，仍然有其合理的历史依据，那迟缓发展的历史仍在“应许”着使之变为现实的可能性。

当我们把目光匆匆移到本世纪初，便发现欧风美雨冲击下的中国知识分子，进和退都遽然失了根基。老路消失了，新路在哪里呢？他们仿佛被连根拔了出来，处在极度的彷徨、孤寂、苦闷和悒郁之中。倘说元代知识分子的“白日梦”还期待着历史的回答，他们却从心底里明白“老调子已经唱完”。他们是“怀乡病者”——

当日光与夜阴接触的时候，在茫茫的荒野中间，头向着混沌宽广的天空，一步步的走去，既不知道他自家是什么，又不知道他应该做什么，也不知道他是向什么地方去的，只觉得他的两脚不得不一步一步的放出去，……¹

在他们身后是无法“归去来兮”的“将芜”的“田园”，在他们面前是一片虽然开阔却迷茫的原野。从前是目标无法实现的苦闷，但毕竟还有着由历史条件所决定的明确的目标；如今则是没有目标或目标模糊不清

1 | 《郁达夫文集》第一卷第147页，花城出版社/三联书店，1982年。



的苦闷，醒来之后无路可走的苦闷。醒来的“人之子”，由于他们的生活条件和文化背景，在对旧礼教的反抗中感受最直接、最具体的，是对现代性爱的要求。而在这新旧杂糅的时代，知识分子与妇女命运之间的历史关系，也就变得异常纷纭复杂。“五四”时期思想界、文学界对婚姻爱情问题极为热烈乃至激烈的关注，正是这一复杂的历史关系的一种体现。摆脱了“夫为妻纲”的旧伦理道德的女性，正如从“君为臣纲”中解放出来的知识分子一般，面前同样悬着这样一些问号：我们从哪里来？我们是谁？我们向哪里去？于是，一身而兼知识分子与妇女双重社会角色的“新女性”，就成了“五四”以来新文学最引人注目的艺术形象。梅女士也好（茅盾）、莎菲女士也好（丁玲），一问世就令过往的皇后贵妃诸种形象黯然失色。

但是，历史的不平衡发展，甚至集中体现在各个阶层自我觉醒的并不“同步”之中。上下求索的先觉者在人生的苦斗之际，环顾四周，能够与之对话的“女同志”如此寥寥！强加给他们的，仍然是“父母之命，媒妁之言”的旧式婚姻。这几乎成了本世纪初最先觉醒的知识者最难以忍受的重负。鲁迅在《随感录四十》里沉痛地说：“我们既然自觉着人类的道德，良心上不肯犯他们少的老的罪，又不能责备异性，也只好陪着做一世牺牲，完结了四千年的旧帐”。郁达夫则在《沉沦》里大声地呼喊：

知识我也不要，名誉我也不要，我只要一个能安慰我体谅我的“心”。一副白热的心肠！从这一副心肠里生出来的同情！

从同情而来的爱情！

我所要求的就是爱情！

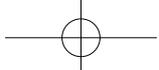
若有一个美人，能理解我的苦楚，她要我死，我也肯的。

若有一个妇人，无论她是美是丑，能真心真意的爱我，我也愿意为她死的。

我所要求的就是异性的爱情！

这是对现代性爱的强烈要求：不是附着在“功名”上的恩爱，也不是男才女貌的搭配，而是像恩格斯所说的“以所爱者的互爱为前提的”、“双方甘冒很大的危险，直至拿生命孤注一掷”的现代意义上的爱情。当这种要求无法实现的时候，郁达夫笔下的知识者，也每每循了旧式文人的老路，到烟花巷陌去寻求安慰。倘说历史的发展使得宋元之后的倡优们，由“卖艺”为主蜕变为“卖身”为主，那么文学的发展，也早把“狭邪”题材上诗意的光环驱散无余了。郁达夫在一篇为自己的小说《秋柳》辩护的文章里写道：中国的妓女，“她们所极力在那里模仿的，倒反是一种旧式女子的怕羞、矜持，娇喘轻颦，非艺术的谎语，丑陋的文雅风流，粗俗的竹杠，等等，等等。所以你在非常烦闷的时候，跑到妓院里去，想听几句你所爱听的话，想尝一点你所爱尝的味，是怎么也办不到的。”“末了我还要告诉读者诸君，不要太忠厚了，把小说和事实混在一处。更不可抱了诚实的心，去读那些寒酸穷士所作的关于妓女的书。什么薛涛啦，鱼玄机啦，举举啦，师师啦，李香君啦，卞玉京啦……这些东西，都是假的，现实的妓女，终究还是妓女，请大家不要去上当。”²在《秋柳》里，不再有“色艺双绝”的佳人，却只有鲁钝、憔悴的海棠、荷珠一类的下层“卖笑人”。元杂剧《青衫泪》里着重在精神层次上的“怜才惜玉”和伦理层次上的“悲欢离合”，在郁达夫笔下却突出了生理心理层次上的欲念和无聊。他并没有，也无法在这里找到他所要求的“异性的爱情”，更多的只是在他的“欲情净化”之后，由自怜自爱而旁及的对下层妇女的同情。由“灵”向“肉”的揭露意味着旧道德的崩溃和对它的有意挑战，由“肉”向“灵”的升华却可能意味着新世纪人道主义乃至社会主义精神的萌芽。在“灵—肉—灵”这个郁达夫用惯了了的程式里，新旧道德就是这样五光十色地交错杂陈，蕴含着那个过渡时代的血和泪、

■ 2 郁达夫《我承认是“失败了”》，见1924年12月26日《晨报副镌》。



悲剧和悲喜剧。

体现着这种复杂的新旧交替的，固然有《采石矶》、《碧浪湖的秋夜》这样的历史小说，郁达夫借清代文人黄仲则、高鹗之酒，浇自家胸中块垒，抒发孤高愤世，恃才傲物的一腔牢骚或佯醉遁世的闲情逸致，证明着在这一代知识分子的血管里，也还流着屈原、李白、白居易或介子推、严陵、陶渊明等人的血液。但是，更应引起我们注意的，是作者自己说是“多少也带一点社会主义的色彩”的《春风沉醉的晚上》。

场景不再是偎红依翠的烟花巷陌或江枫芦荻的浔阳江头，而是上海贫民窟一个黑沉沉的阁楼，隔成了内外两间小房。角色也不再是色艺双绝的风尘女子，而是N公司烟厂一个十七岁的女工陈二妹。第一人称的“我”也不是曾经发迹或必然发迹的落魄士大夫，而是一位留过洋的失业的学生，被失眠和神经衰弱折磨得萎靡不堪，清醒时译“几首英法的小诗，和几篇不满四千字的德国的短篇小说”，希冀着换点稿酬挨日子。抒情的诗意化在这里被进一步削弱，至少是被代之以现代的“诗意”。新文学把真正的底层生活迎进艺术的殿堂，艺术却因此获得全新的震撼人心的力量。因此也就无须借助“悲欢离合”的老套，偶然性的“相逢何必曾相识”重新成为一个深蕴历史内容的精彩场面——

“你何以只住在家里，不出去找点事情做做？”

“我原是这样的想，但是找来找去总找不着事情。”

“你有朋友么？”

“朋友是有的，但是到了这样的的时候，他们都不和我来往了。”

“你进过学堂么？”

“我在外国的学堂里曾经念过几年书。”

“你家在什么地方？何以不回家去？”

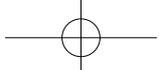
她问到了这里，我忽而感觉到我自己的现状了。因为自去年以来，我只是一日一日的萎靡下去，差不多把“我是什么人”，“我

现在所处的是怎么一种境遇”，“我的心里还是悲还是喜”这些观念都忘掉了。经她这一问，我重新把半年来困苦的情形一层一层的想了出来，所以听她的问话以后，我只是呆呆的看她，半晌说不出话来。她看了我这个样子，以为我也是一个无家可归的流浪人，脸上就立时起了一种孤寂的表情，微微的叹着说：

“唉！你也是同我一样的么？”

这一段平实无华的对话和描写，语言像水洗过了一样地干净，实在比之浔阳江头一曲琵琶毫不逊色。你更注意到了知识者的处境所引起的在烟厂女工那一面的认同，与《琵琶行》所取的是一种反向的角度。这里的“同”已不仅仅是某种身世的类比，而具有实质性的历史地位的相同：他们都是无家可归的人，是永远离开了农村的都市人；他们都是用体力或智力——劳动力作为商品去换取报酬的人。这里甚至失去了“劳心”、“劳力”的传统界限和高低贵贱之分，只有“有业”和“失业”之分。小说里的“我”就是这样想的：“这女孩子真是可怜，但我现在的境遇，可是远赶她不上，她是不想做工而工作要强迫她做，我是想找一点工作，终于找不到。就去作筋肉的劳动罢！啊啊，但是我这一双弱腕，怕吃不下一部黄包车的重力。”当你凝视着我们论及的叙事模式，看到那位总有一天会官复原职或金榜题名的落魄士人，那位深深赏识才子的内在价值而预备着共享荣华的绝代佳人，都突然消失得无影无踪的时候，你意识到这里意味着历史跨过了多么巨大的步幅么？我们的男女主人公都被抛到了出卖劳动力为生的“求职者”的位置上，把在这样的共同命运中的慨叹和反省，仅仅看作是小资产阶级知识分子对劳动人民的同情，未免就把此中蕴含的历史内容狭窄化了。

但是，真正“带一点社会主义的色彩”的，恐怕还在于郁达夫写出了由知识者眼里看到的烟厂女工的正直的善良品质。这样一种略带仰视的角度是过往时代的同一模式里从未有过的，这样的思想认识和感情确



实是新的世纪里全新的因素。半夜的散步，五元钱的稿酬，引起陈二妹的猜疑和直言相劝，当误会消除了，“她颊上忽而起了两点红晕，把眼睛低下去看着桌上，好像怕羞似的说：‘……你若能好好儿的用功，岂不是很好么？你刚才说的那——叫什么的——东西，能够卖五块钱，要是每天能做一个，多么好呢？’”这里所说的“好好儿的用功”，方向和目标也不是为了“治国平天下”，而是在正道上“做东西卖钱谋生”。从这些极细微之处，也可见出价值观念的衍变。于是，情节急剧地发展为典型的“郁达夫式”的高潮——

我看了她这种单纯的态度，心里忽而起了一种不可思议的感情，我想把两只手伸出去拥抱她一回。但是我的理性却命令我说：

“你莫再作孽了！你可知道你现在处的是什么境遇！你想把这纯洁的处女毒杀了么？恶魔，恶魔，你现在是没有爱人的资格的呀！”

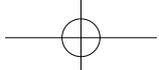
我当那种感情起来的时候，曾把眼睛闭上了几秒钟，等听了理性的命令以后，我的眼睛又开了开来，我觉得我的周围，忽而比前几秒钟更光明了。……

郁达夫式的“欲情净化”，在这里却获得相当深远的社会历史内涵。在“灵”与“肉”的搏斗里，人道主义的理性掺杂着自我谴责的复杂情感。“莫再作孽”的“再”字与连呼两声“恶魔”，暗示着这位知识者前半生坎坷、泥污的道路。在“同是天涯沦落人”的灵犀相通中，郁达夫痛苦地意识到、反省着这里的“同中之异”。在另一篇也是写劳动者的《簿账》里，星月惨淡凄凉，狭巷灰黑静寂，“我”听着人力车夫的诉苦，“觉得这些苦楚，都不是他一个人的苦楚”。“我真想跳下车来，同他抱头痛哭一场。”然而，这却不能：“我着在身上的一件竹布长衫，和盘在脑海里的一堆教育的绳矩，把我的真率的情感缚住了。”这样的痛苦，是从“旧

营垒中来”的阶级背叛者的痛苦，是面对着必然的历史进程走向新兴的阶级时的痛苦。这就预示了我们的“叙事模式”的一种发展趋势：劳动者的形象日渐高大而纯正，知识者对自己身上的“鬼气”日渐自惭形秽。面对着劳动妇女的正直和善良，“欲情净化”就不仅是一种生理、心理、道德上的自我超越，而且带有某种历史哲学意味的升华了。

过渡时代的苦况不同于元代那种“中断”式的苦况。后者寄希望于“断而后续”的可能性，因而采用“悲欢离合”的封闭式叙事结构，使“大团圆”的白日梦在戏剧里得到欢天喜地的实现，这里有着某种历史的合理性。过渡时代的苦况是茫然不知路在哪里，郁达夫用抒情性的自我反省使小说处于开放的状态。在那个春风沉醉的晚上，我们不知道他将如何生活下去，也不知道他与陈二妹的关系会有怎样的发展。一切都可能发生，一切都正在发生，开放的结构令人在茫然、偶然中认识必然，于无限的可能性中寻求现实性，在失望中孕育希望。

小说中还有“带一点社会主义的色彩”的，是女工对N公司烟厂的诅咒，以及“我”受了估衣铺店员的奚落后心里的愤恨。你忽然认出了那个茶商刘一郎的影子，那个以日渐庞大的金钱势力威胁著书香门第，腐蚀着整个社会的可怕的影子。然而这不单是站在“现代寒士”立场上的诅咒，而且是站在自发的无产者的立场上的诅咒。它不再具体化为一个委琐可笑的暴发户的形象，而是如烟囱的黑烟、汽笛的嘶叫一样弥漫天空，以一个抽象化了的阴影笼罩在“天涯沦落人”的相逢相识之上。如果我们不是用科学社会主义的理论认识来苛求前人，那么就应该承认，这里显然并不是为了要有“社会主义色彩”而外加的标语口号，而是作家模糊地意识到的历史内容出现在我们的“叙事模式”时的“题中应有之义”。



三

社会主义制度的建立彻底改变了知识分子和妇女的历史命运。然而也出现过某种“中断”和“断而后续”的历史状况。仿佛是一种讽刺性的巧合，知识分子又一次陷入类乎“九儒”的地位。这个“中断”不是由于异族的入侵，也不是由于敌对阶级之间的战争，而是由于我们自己的失误。由于“无产阶级专政下继续革命的理论和实践”的激进性、斗争性和权威性，以及别的一些复杂原因，知识分子普遍在自我鞭挞中茫然失措。如果说，山林、田园乃至穷街僻巷或烟花闹市，曾经是中国知识分子身处乱世时精神上的“遁逃藪”，那么，在新的历史条件下，九百六十万平方公里的土地上处处都只能是他们“思想改造”的场所。如果说，“天生我才必有用”的豪情，曾经是支撑中国知识分子在颠沛流离中坚定的信念，那么，种种最激进的理论已摧毁了这些“个人主义”的“野心”和幻想。他们仿佛成了新时代的“多余的人”，不是那种找不到目标的“零余者”，而是除了“夹着尾巴做人”’不许再有任何目标的“零余者”。过往时代的落魄或贬谪，自然地把知识分子抛到了与人民相接近的下层。如今，知识分子中的相当一部分人，在相当长的一段时日里，被宣布为人民的异己者，他们与人民的接近经由了更为曲折艰难的途径。

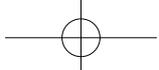
在这样的历史风雨中，被抛到“清水”、“血水”、“碱水”里的知识分子，他们与下层妇女的相逢、相识，与其说是苦难中的“惺惺相惜”、精神共鸣，毋宁说，更多的是他们寻求回到人民的行列、回到大地母亲怀抱中去的必然环节。而每一次的历史灾难，倘说知识者主要是用自己的心灵来承受的话，妇女们则主要是用自己的双肩和双手来支撑的，（当然，还有她们的身体）。于是，出现在我们的“叙事模式”中的女性形象，便至少有了两个交织在一起的特点：

其一，如果我们能沿用鲁迅先生的说法，把“妇女性”划分为“女儿

性、妻性和母性”的话，那么，她们身上更多地具有的是后二者而远非前者。她们的善良、刻苦、贤惠、勤劳被突出在光照的亮处，她们的美丽、纯洁、活泼、调皮常消隐在作品的暗处。即使她们还年轻，也更象一个饱经忧患的少妇而不像一个少女。即使写到爱情，也是《绿化树》里所说的那种“成熟了的爱情”，有如“盖过许多钤印的字画”似的那般可贵。

其二，我们无法再把她们看作是与知识分子同病相怜的“沦落人”。她们仿佛本来就与苦难生长在一起，她们是这片贫瘠干旱的土地的女儿，或者干脆就是这片土地的化身。正是她们在任何现实处境下顽强的生命力和生存能力，使知识者的顾影自怜失去了诗意的光彩。总之，她们不再是文人学士固有的人格理想主旋律在落难中的和声，也不是被抛到同样的“求职人”境地时相濡以沫的“涸辙之鲋”。在知识分子旧有的人格理想被摧毁的时候，在他们重建人格理想的“苦难的历程”中，她们代表了由一棵棵“绿化树”汇成的绿色的海洋，给予他们再生、复活的力量、勇气和信念。

然而，仅就张贤亮自己的作品来说，《绿化树》里的马缨花，也比《灵与肉》里的李秀芝，似乎多了一点什么。是除了“妻性”和“母性”之外，还有南国女儿般的美丽、调皮、天真，“旷野的风”一般的性格和气质么？是那适应着饥荒的“低标准”年代，狡狴而实际的“女人的心计”么？是那“遵循着一种特殊的道德规范”的“美国饭店”么？重要的是，马缨花这个人物本身的丰富性带来了人物关系的丰富性。如果说，由偶然性安排的婚姻，使许灵均和李秀芝建立了一个在艰苦中自强不息的家庭，那么，章永璘与马缨花之间却绝没有这样的直线式的、径情直遂的发展。《灵与肉》里，一个是已当了十几年牧马人的“老右”，一个是被饥荒逼出了天府之国，走投无路的少女，“同是天涯沦落人”的“同”掩盖了他们之间的“异”。《绿化树》里，这“异”却非常重要，是时时处在光亮之中的不容忽视的核心，章永璘不断的反省、内疚、探求，始终是



环绕着这个深刻意识到了的“异”而进行的。

刚从劳改场释放的就业人员章永璘，渴望着成为“正常人”。饥饿却逼迫他向着“狼孩”的深渊下坠，是马樱花“拯救”了他。他的体力在恢复，憧憬着成为一个“筋肉劳动者”，向往着有一个贫穷而整洁的火炕的“家”——这曾被看作是高不可攀的理想。是和海喜喜的打架，使他意识到：“这也是在这种环境中的正常人的表现，甚至可以说是我已经成为正常人的重要标志。……我通过了这个环境对我的考核。他们，这种环境中成长起来的正常人，接纳了我成为他们行列中的一员”。（然而，这个环境是不是正常的呢？）章永璘向着那个“家”的理想前进，可是马樱花说：“行了，行了……你别干这个……干这个伤身子骨，你还是好好地念你的书吧！”于是他经历了一次深刻的灵魂的震撼，比郁达夫式的“欲情净化”还要强烈十倍的震撼。他重新拾起《资本论》第一卷，重新“和人类的智慧联系起来”，开始从精神上“超越自己”，他便清醒地意识到，他与马樱花之间，“有着她不可能拉齐的差距”——她，当然不能说是芳汀，玛格丽特，艾丝梅哈尔达这类我所熟悉的沦落风尘的女子的艺术形象，但是，那“美国饭店”一词总使我耿耿于怀，总使我联想到杜牧、柳永一类仕途失意、寄迹青楼的“风流韵事”。在她把热腾腾的杂合饭端到土台子上，放在我的书的旁边的时候，在她对着尔舍轻轻地唱那虽然粗犷，却十分动听的“花儿”的时候，我会很自然地联想到称道“维扬自古多佳丽”的无聊文人所写的诗，什么“红袖添香夜读书”、“小红低唱我吹箫”之类的意境。

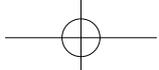
我开始“超越自己”了，然而对她的感情也开始变化了。这时，如歌德在《浮士德》里说的：“两个灵魂，唉！寓于我的胸中。”一方面，我在看马克思的书，她要把我的思想观点转化到劳动者那方面去；一方面，过去的经历和知识总使我感到劳动者和我有差距，我在精神境界上要比他（她）们优越，属于一个较高的层次。

是的，一方面，和“人类的智慧”的联系竟会唤起中国知识分子文

化心理结构中的深层意识；另一方面，对自己的“超越”也就是原来憧憬的正常人的家的超越，章永璘对他与马缨花的关系产生了新的不安。只是在“大雪满弓刀”的海喜喜遁逃之夜，窥见了体力劳动者身上“最美好的感情”，反衬出自己的并不高尚，他才产生了一种“顿悟”：“即使一个人把马克思的书读得滚瓜烂熟，能倒背如流，但他并不爱劳动人民，总以为自己比那些粗俗的、没有文化素养的体力劳动者高明，那这个人连马克思主义者的一个指头也不是！”他大步赶回村里向马缨花求婚，马缨花却说：“我有我的主意”，最后，他得到一句刚烈的誓言：“就是钢刀把我头砍断，我血身子还陪着你哩！”整个“辩证”过程可以简略地图解如下：

异(低)劳动(恢复)同(正常人)读书(超越)异(高)雪夜(顿悟)同(新人)

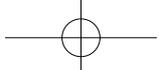
在这个结构图中，不难看出作品中活生生的感性内容与作者抽象化了的理性框架之间的，某些牵强生硬之处。但是，我想指出的是，我们的“叙事模式”在这部中篇小说里得到了前所未有的发展，得到了一种革命性的挖掘和改造。对“同”和“异”的辩证理解，展示了读书人理想轰毁、灵魂再生、人格复活的极其复杂的过程，映照出下层妇女在这一过程中光彩照人的“拯救”作用，这都是过往时代根本无法想象的。但是，另一方面，尽管章永璘由于哲学讲师的教导和馈赠，读的正好是《资本论》，并且是抱了明确的目的性来探讨“我们以及我们的国家今天怎么会成了这个样子”的，马缨花却并不关心他念的是什么书，她只是“把一个男人在她旁边正正经经地念书，当做由童年时的印象形成的一个憧憬，一个美丽的梦，也是中国妇女的一个古老的传统的幻想”。对“念书人”的这种观念，恰好与上文提到的“红袖添香夜读书”的意境形成一个对照，暗示了这部中篇小说与我们的“叙事模式”在文化心理传统中源远



流长的深层关系。不仅如此，当你读到小说的结尾，章永璘踏上“红地毯”，“同来自全国各地各界有影响的人士”一起，出席“一次共和国重要会议”这样一些字句的时候，你很难不感觉出那个“治国平天下”的历史责任感，虽然是性质多么不同了的一种责任感。

“断而后续”的历史状况倾向于在文学作品中选择封闭式结构。《绿化树》政治上的“大团圆”结构，与章、马爱情悲剧的开放式结构，两者之间是不那么融洽的。它固然增加了由于题材的尖锐性而迫切需要的“保险系数”，却多多少少地损害了作为多结构的艺术作品各个结构之间的有机统一。

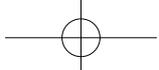
站在对立面那个令人生厌的“营业部主任”，也使你又一次认出了那个倒霉的茶商刘一郎的影子。虽然，章永璘约略提到过他的“高老太爷”式的祖父和“吴荪甫”式的伯父、父亲，但却总像N公司烟厂那样的模糊的抽象物。唯有这个“从小要饭，后来当了兵，他妈的也成了‘资产阶级右派’”的“营业部主任”，是具体的、可憎的，时时梗在章永璘的意识域中。他似乎奉行着一种与“念书人”的高尚的超越以及马缨花、海喜喜和谢队长等人慷慨的善良都完全相反的哲学，而且与冠冕堂皇的政治运动和术语巧妙地融为一体，构成对普通人无形的威胁。作者对这个影子的憎恨是如此强烈，以至章永璘的那几个无辜的难友：老会计、中尉、报纸编辑，都或多或少地受到了贬抑，使之在马缨花、海喜喜、谢队长等体力劳动者的对比下毫无光彩。但是，那个与政治阴影化为一体的可憎的影子，毕竟构成了我们的“叙事模式”中的明暗关系的必不可少的部分，映衬出知识分子与劳动妇女的崇高和纯洁：“营业部主任”与章永璘的较量，是以他在实际生活中的一时得逞和道义上的永远受谴责而告终的。



四

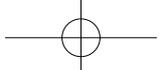
显然，这是一篇相当“冒失”的文章。我论及了唐代的一首古体诗，元代的一本杂剧，现代的一篇抒情性短篇小说，和当代的九部“系列中篇”里最先发表的一部。年代相隔如此久远，在文学史上的分布如此不均匀，体裁之间的差异如此悬殊，作品的代表性也无法加以严格的论证。在文学史的分段研究和分体裁研究越来越细致、越来越专门的今天，这样的题目当然意味着一种吃力不讨好的“越境”，有如闯入挂了“闲人免进”牌子的办公室里一般，时时感到某种惶惑。作为一个叙事模式的抽样分析，结构上的“异中之同”成为我们立论的依据和起点，然而，当我们展开论述的时候，却发现由历史发展造成的“同中之异”里蕴含着更富启发性的内容。如果没有适量的引文，这样的比较研究便会失了感性的依据，但是在有限的篇幅制约下，这又不利于某些论点的展开。困难之处，不仅在历时性方面如何细致地区分结构的“进化”和变奏，而且在共时性方面，当我们把“系统的历史”也看作是一个系统时，需要一种更具说服力的综合。

知识分子的历史地位以及由此造成的心理状态，与文学(尤其是所谓“纯文学”)的繁荣和发展，关系至为密切。就原始艺术的起源和发展来看，舞蹈、绘画、雕刻、音乐，很早就达到令人震惊的成就。而文学，作为语言的艺术，与文字的发达密切相关。中国的文字之难、文章之难，似乎注定了(纯)文学是知识分子的专利品和奢侈品，然而，文学作为符号系统毕竟只是社会实在的观念化，它需要从不同的领域(包括民间的口头文学)“吃”进信息来“养活”自己。当知识者被“打”到社会下层的时候，“国家不幸诗家幸”的情况就产生了。正是在这些升降浮沉、盛衰荣辱中，最鲜明地表露了知识分子的心理状态，深层意识、人格理想和社会理想，以及形成这一切的社会历史条件。当我们注意到他们与另一阶层的邂逅相遇时，由于充满了戏剧性的映照、撞击、共



鸣、投射，这些心态、意识、理想的表现更增添了具有丰富层次的历史内容。由于文学本身的艺术特性，它对某一类“邂逅相遇”表现了特别持久而浓厚的兴趣，这便逐渐形成了某种“叙事模式”，正是在这种模式中，积淀着某些已经“艺术形式化”了的历史内容。在我们论及的这个模式中，便凝定着中国知识分子文化心理结构中最稳定、最深沉，至今还在发挥着作用的那些因素。

文学的“叙事模式”或“原型”是存在的，它是艺术技巧的一种物态化的凝定，又是某种特定的人物关系的展开过程的艺术概括，更是反复出现的同一历史内容向同一审美形式的积淀。本文所论及的模式，由于它的容量和深度，仍可能具有长远的生命力。只要整个社会尚未实现完全的知识化，知识分子就必然还会在自己的历史行程中与或一阶层的女性相逢、相识，演出新的千姿百态的话剧。倘从进化的角度看文学的叙事模式，便可以见出形象上由朦胧抽象走向具体生动，题材上由写意的类比走向写实的挖掘，结构上由平面的、单线的走向立体的、交错的，仿佛是历史内容自身的展开，向内向外旋转着，呈现出无数新鲜的点、线、面……



语言洪水中的坝与碑

——重读中篇小说《小鲍庄》

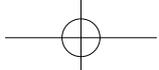
一、文学批评即重读的艺术

重读一部作品，对你来说意味着什么？

罗兰·巴尔特在《S/Z》一书中说了这么一句话：

所谓重读，是一桩与我们社会中商业和意识习惯截然相反的事情。后者使我们一旦把故事读完（或曰“咽下”），便把它扔到一边去，以便我们继续去寻另一个故事，购买另一本书。这种做法仅仅得到某些类型的读者（如儿童、老人和教授们）的宽容。而本文开宗明义提出来的却是重读，因为只有它才能使作品文本避免重复（不会重读的人只能处处读到相同的故事）。

最后一句括号里的话需要略作解释。即用即弃式的阅读其实读到的总是“我们自己”，从一个文本中理解到的仅仅是我们以前已理解的东西，一个定式，一个已研读过的固定文本。也就是说，不同故事的消费等于同一故事的重复。意识到文本对“自我”的挑战，意识到对文本实行“再生产”的可能性，意识到从同一故事中产生无穷无尽的故事的诱惑——这一切都只有经过重读才能做到。正是在这一意义上，美国人芭芭拉·詹森声称：“文学批评之为文学批评，或许可称作重读的艺术。”罗兰·巴尔特将文本分为“可读的”和“可写的”两类，不能继续创作的，



是“可读的”，还能继续创作的，则是“可写的”。其实，我们不妨把“可写性”理解为“可重读性”。如果说第一次阅读时我们多少处于被动接受的状态的话，重读却往往是一种主动的，有目的的操作。而且，正如罗兰·巴尔特自己的重读实践所昭示的，区分“可读的”和“可写的”两类文本远非最初设想的那么容易。《S/Z》一书恰好把巴尔扎克的中篇小说《萨拉辛》从“可读的”文本转换成一个“可写的”文本。文本的“可写性”决非先天注定的——它取决于我们正在重读它这一操作实践本身。罗兰·巴尔特的理论后继者已经表明：任何文本都是“可写的”，每一个故事都从“内部”分裂成若干个故事，并呈现复杂纷纭的联结方式，又由于“互文性”而播散到“外部”更复杂纷纭的故事网络深处。

但是，上述解构主义的抽象理论并不能回答一个具体问题，即，你为什么重读这一部作品（比如说《萨拉辛》或《小鲍庄》）而不是另外一部？也不能回答另一类问题，例如，为什么这一部作品比另一部作品在历史上获得了更多的重读？

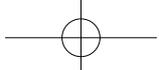
实际上，把“重读”视为纯粹的语言游戏，把它封闭在纸面上，将表明不过是一种貌似激进的怯懦。重读（亦即“文学批评”），无疑是一种米歇尔·福柯所说的“分析推理实践”，是一件我们正在做着的事情，与我们的实际生存方式不可分离地交织在一起。它发生于、定位于具体的历史时空，而且始终被实践者的目的、需求、欲望、无意识、价值体系所渗透。因此，回答前边提出的问题必须意识到在语言之外的什么东西已经卷进了我们的重读之中。不管你是否愿意承认，在我们的重读实践中，那些被认为早已拆卸得支离破碎的东西，诸如“确定性”、“现实”、“同一性”、“文学史”之类，总是在某一瞬间重又暂时而顽强地凝聚起来，用以解释、证明、辩护你业已做出或正在做出的选择。

那么，重读《小鲍庄》，对你意味着什么呢？

二、“拟神话”与“叙述的原罪”

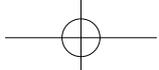
《小鲍庄》的“正文”之前有两段文字：“引子”和“还是引子”。第一段文字的小标题宣告了叙述本身的开始和所述的故事的开始，第二个小标题却延宕了这双重的开始，或者说重复了这双重的开始——“还是”二字有点恶作剧意味，暗示了好戏的迟迟不开场或迟迟不开场的准是好戏。“引子”和“正文”的悖论关系在这里暴露无遗，“正文”的开始被一再延缓却使我们得以滞留于作品的开始之中。“引子”通常被视为无关紧要的可以跳过不读的“闲话”（“闲话休提，言归正传”），却又因其置于篇首且具有先导作用（引者，导也）而不容忽视。“引子”时刻意识到与“正文”的不平等关系，意识到来自量（篇幅）、位置（被排挤到边缘）、身份（“闲话”）等方面的压力，因而摆出一副伪谦卑的高傲姿态。“还是引子”是“引子”的自我强调，“引子”的后援，因而扩大了它与“正文”之间的暧昧的裂痕，使自身的重要性增值。然而，当它这样做的时候，却暴露了自身的分裂和内讧。“引子”被“还是引子”挤到了更加远离“正文”的边缘，成为“闲话的闲话”。“还是引子”则因其对“正文”的僭替而冒犯了阅读的期待，夹在“引子”和“正文”之间左右为难。这样，《小鲍庄》采用了使叙述充分延宕和分裂的策略来开始，实际上显示了自身的“可重读性”——在“引子”、“还是引子”（以及后来的“尾声”、“还是尾声”）与“正文”之间，无数缝隙和空白为生产性阅读创造了可能。

“引子”和“还是引子”是两则“拟神话”（如果你有辨别真伪的癖好，也不妨称之为“伪神话”）。它们叙述了一般神话所包含的那些主题因子：天灾（洪水）、家族的起源、地貌的形成、罪与罚与救赎，等等。神话是凝聚一家族一部落一民族之大希望和大恐惧的一整套象征体系。有关起源的神话解释了人们的来源、生存的合理性、活下去和繁衍下去的根据。有关罪与罚与救赎的神话则解释了人们所面对的种种困境、必须在这些困境中生存的理由和必将摆脱困境的允诺。无论原始神话还是当



代神话，都具有这两方面的功能，以维系一个社会体系的运转。《小鲍庄》的拟神话采用了匿名的叙述角度，王安忆解释说：“我想讲一个不是我讲的故事。就是说，这个故事不是我的眼睛里看到的，它不是任何人眼睛里看到的，它仅仅是发生了。发生在那里，也许谁都看见了，也许谁都没看见。”（《我写〈小鲍庄〉》）神话的匿名叙述赋予自身一种神秘的、自然的和理所当然的性质，从而拥有令人敬畏的、毋庸置疑的权威。小鲍庄的村民们不自觉地被笼罩在这个权威的阴影下，用这一套象征体系的符码来解释他们的生老病死、婚丧嫁娶、天灾人祸、仁义道德、善恶美丑。然而正是王安忆自己戳穿了拟神话的匿名叙述性，她在上述引文后紧接着说：“也许，事情从一开始就注定了不会有结果，全是徒劳，因为一个人是永远不可能离开自己的眼睛去看世界的。”

这讲的是作家自身的叙述困境，倘若从生活在拟神话权威阴影下的小鲍庄村民的角度来看，那么，一个“拟”字便已昭示了这套符码的人为性，它是否那么天经地义，那么“自然”，都是值得质疑的。当然，只有在受到另一套符码的撞击时，质疑才可能产生，这点我们放在稍后讨论。两个“引子”自行揭示了“神话”或“类神话”的虚构性和人工制作过程：只要我们使用匿名的叙述角度，使用“九百九十九天”、“七七四十九天”一类神秘的数字以及别的习用语汇，来讲述有关起源、罪与罚与救赎的“历史”，就足以建立起一套自行运转的象征体系，来规范人们的言行举止、恐惧和向往。人工创造的神话当然也会被人工改变，“还是引子”里说：“这已是传说了，后人当作古来听，再当作古讲与后人，倒也一代传一代地传了下来，并且生出好些枝节。”又说：“自然，这就是野史了，不足为信，听听则已。”神话在传承过程中受了历史的污染，产生了裂隙，所谓“枝节”、所谓“野史”，都是对符码的溢出和挑战。正如我们重读“正文”时将要发现，这些溢出和挑战无不与“性”有关，又无不带来了“惩罚”，因此，拟神话不仅是关于生存合理性的符码，而且是关于性规范的符码，关于权力结构的符码。但是，目前让我们先来看



看另一套与这两则拟神话相纠缠的符码，即关于叙述本身的符码。

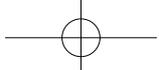
我设想作家试图用她的两段“引子”和两段“尾声”筑一道“鲍家坝”，在语言的滔天洪水中围起这一段被命名为《小鲍庄》的文字孤岛。我在前边已经分析了，这道堤坝绝不是“固若金汤”的，在“引子”与正文之间，“引子”与“还是引子”之间，已然存在诸多裂缝，语言的洪水无可阻遏地渗将进来。这就产生了叙述的“罪过”的问题，写作“与生俱来”的原罪便是：我只有写一篇与众不同的作品才合“法”，这从“抄袭”、“模仿”、“雷同”等词的贬抑色彩上可以见出，但既然这作品赖以生存的基础是与其他作品的差异，便也把其他作品的存在包含在了自身内部。作品只有寄生般地依赖于不断排斥其他作品才能确立自己，却证明了其他作品恰恰是它的组成部分，它才会如此急切地驱逐它们于自身之外。它如此警惕地巡视这条界线，然而一旦我们谈论或意识到这条界线，就已经同时涉足界线的两边，就已经超越了这条界线。用语言是不可能语言的洪水中筑坝的，符码的纠缠宿命地跟随我们这些以写作为生的人。你看到《小鲍庄》这块文字低洼地里，正有多种语言符码的激流在震荡冲撞。

这样，《小鲍庄》至少讲了两个互为隐喻的故事，两个关于人与洪水的故事：自然的洪水与语言的“洪水”。

三、“仁义”符码及其边缘

“鲍彦山家里的，在床上哼唧，要生了。”

正文再次以“起源”开始，以一个重要人物的诞生开始。这起源却毫无神话色彩，你硬要叫它“神话”的话，也只能称之为“反神话”。现实主义的、麻木的鲍彦山丝毫没有意识到儿子降生的重要性。“不碍事，这是第七胎了，好比老母鸡下个蛋，不碍事，他心想。早生三个月便好了，这一季口粮全有了，他又想。不过这是作不得主的事，再说是



差三个月，又不是三天，三个钟点，没处懊恼的。他想开了”。占据他的意识的，是另一套符码的逻辑：口粮（物资分配）和“作不得主”（权力关系）。这使得故事中的英雄人物，大号鲍仁平小名捞渣的降生黯然失色——“就那样”，鲍彦山说。

然而，这种平平无奇的起源很快就得到了补偿：在捞渣诞生的同时，鲍五爷唯一的孙子社会子病死了。一死一生，捞渣与鲍五爷之间的神秘的“仁义”关系就此缔结。正是这一关系的发展使得捞渣不仅成为“拟神话”体系的人格化象征，体系的凝聚点，而且成了与另一强有力的体系（我们姑且称之为“当代神话”体系）的连接点、纽结点。这一点我们很快就会讨论到。

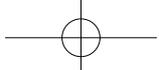
捞渣的形象其实是颇有点儿模糊不清的。“一脸厚道相”、“稀稀拉拉的黄头毛”、“这孩子仁义呢”、“第一个学期，就得了个‘三好学生’的奖状”，如此而已。他的降生是模糊的，被掩在屋门之后。他的死也是模糊的，“捞渣是为了鲍五爷死的哩”，这只是人们事后的推断。唯一能告知我们他怎么死的鲍五爷，也只是手指着树下喃喃地说：“捞渣，捞渣！”不久就咽了气。有关打捞捞渣的嘈杂的叙述遮掩了他的英雄行为，愈到后来，越来越多的宣传媒介的介入，这行为的“本来面目”就愈模糊了。一事物作为他一事物或一整套事物的表现符号时，就被抽象化、模糊化了。神秘化带来的敬畏感，却是“拟神话”得以运作的需要。“小鲍庄是个重仁义的庄子，祖祖辈辈，不敬富，不畏势，就是敬重个仁义。小鲍庄的大人，送一个孩子上路了。”捞渣的死，使他成为“拟神话”的人格化体现，成为“仁义”的化身。

“仁义”符码的运作下，小鲍庄的村民们日子过得安分、知足、平和，当然也伴随着贫穷、蒙昧和封闭。然而一套符码无法自行说明自身，它必须在与他种符码的差异中确证自己。作品是用小鲍庄的几个“外来者”在村中的遭遇来表现这种差异的。

来自小冯庄的小伙子拾来，是外来者中的外来者。他在小冯庄时

就在“蹊跷”中长大，最终因这“蹊跷”而出走。在小鲍庄，这“蹊跷”又促使他与大他十几岁的二婶相结合。熟悉弗洛伊德的精神分析理论的读者，自会用“伊底帕斯情结”一类符码解释拾来的心理和行为：那个货郎鼓不就是男性生殖器的象征么？大姑给他一耳巴子不就是一种“阉割”行为么？他摇着货郎鼓离开大姑不正意味着他离开“男孩”的角色走向“父亲”的角色么？二婶不正提供了使他的压入无意识的恋母欲望得以释放的可能么？他在二婶家中的被虐狂式的勤快不正标明了他的再度被“阉割”么？如此等等。但是生活在“仁义”神话中的小鲍庄村民并不晓得这一套神乎其神的现代理论，鲍彦川（二婶已故的丈夫）的本家兄弟们就知道用扁担和拳脚交加来阐释这一切。连村长也觉得：“这是小鲍庄百把年来头一桩丑事，真正是动了众怒。”当然，在弗洛伊德主义与“仁义”神话之外，还有第三套解释系统，那就是乡里的“公断”：“照婚姻法第几第几条，寡妇再嫁是合法的，男方到女方入赘也是合法的。从此，拾来在小鲍庄有个合法的身份，不用躲着人了。”法管住了扁担，这是两套符码的权力关系，但是拾来在小鲍庄里的地位仍然不佳，仍然有待新的转机来临。

小鲍庄的第二个外来者是小翠子：“这丫头太聪明了”，她会凄凄切切地唱《十二月》，又拒不与已经二十六七岁的老大建设子圆房，倒跟排行老二的文化子好上了。这对收养了她的鲍彦山家来说，颇有点“不仁义”。倘若要被“仁义”神话的规范所容纳，她就得重复村里众娘们已经重复了千百年的同一个老故事。而且，首要的代价是她的能言能唱的能力的被剥夺——“甬唱了，没脸没皮的，唱什么！”渐渐的，小翠子便不唱了。嗓子也像暗了似的，哑哑的，连说话都懒得说了。这是“仁义”符码的一大特点：单词的贫乏。尤其是男人们，全都笨嘴拙舌，少言寡语：“就那样”、“哪能”、“管”，几乎就足以应付一切日常会话。妇女们在其余方面的地位卑下，却仿佛在语言能力方面得到补偿，伶牙俐齿，风风火火，享受着一种口腔快感。当然，小翠子必须在成为“建

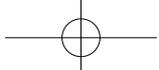


设子家里的”之后，她的伶牙俐齿才能合法化，因此，她跟文化子的“一句去一句来的拌嘴”，就无疑属于越轨。小翠子也只好出走了事，直到“重读”古老故事的时机来临。

第三个外来者是鲍秉德家里的——武疯子。说她是外来者可能有点牵强。“这娘们中看却不中用。……怀了有三四胎，胎胎是死的。暗地里就有人说怪话：兴许是做姑娘时不规矩来着，生下第五个死孩子时，疯了。疯了以后，那怪话才没有了。说疯子的怪话就太不厚道了。”娘们之“用”是繁衍鲍家子孙的，否则，再“仁义”的语言系统里，也难免有“怪话”。也许，“怪话”原是这套符码的有机组成部分。逃出这“怪话”的途径有二：失去理智，或者自杀。武疯子的悖论是：当她恢复理智时，她只好在“怪话”的无名重压下自杀；当她浑浑噩噩天真无邪地活着时，她以失去理智获得人们的“厚道”相待。她的存在昭示了“仁义”神话有关“中看/中用”、“正传/怪话”、“清冷/疯”等二元对立的标准，昭示了其中的正价值对负价值的排斥或容忍。鲍秉德说：“一日夫妻百日恩，到这份儿上了，我不能不仁不义”。他不仅繁衍子孙无望，而且背负起“仁义”的枷锁，“一日比一日话少，成了个哑巴。”语言能力的剥夺乃是重读能力的被根本“阉割”。

四、“当代神话”的优势与亵渎

其实，这几位“外来者”相对来说并不那么“外”，充其量也不过是生存在、辗转在“仁义”神话的边缘而已。真正以自己的叙述行为从符码层面来重读小鲍庄的拟神话的，是与武疯子相对的“文疯子”鲍仁文。“我不能像众人那样活下去。”他下决心用写作来打开一条路。面对着村民们善意的讥讽，他不动声色，心里想着记在本子上的一句话：“鹰有时飞得比鸡低，而鸡永远也飞不到鹰那么高”。这格言显然就是我们前面略略提到的“当代神话”里的一部分。“当代神话”以它有关革命起源



的经典性回忆、有关阶级斗争的警告、有关美好社会的允诺为当代现实的存在提供合法性解释。鲍仁文的路正是从“拟神话”符码通向“当代神话”符码的路。但是，就连革命的参加者，老革命鲍彦荣，尽管吸着文疯子孝敬的烟卷，也无法理解革命的叙述者所用的那套语言：

“我大爷，打孟良崮时，你们班长牺牲了，你老自觉代替班长，领着战士冲锋。当时你老心里怎么想的？”鲍仁文问道。

“屁也没想。”鲍彦荣回答道。

“你老再回忆回忆，当时究竟怎么想的？”鲍仁文掩饰住失望的表情，问道。鲍彦荣深深地吸着烟卷：“没得功夫想。脑袋都叫打昏了，没什么想头。”

“那主动担起班长的职责，英勇杀敌的动机是什么？”鲍仁文换了一种方式问。

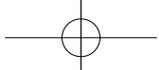
“动机？”鲍彦荣听明白了。

“就是你老当时究竟是为什么，才这样勇敢！是因为对反动派的仇恨，还是为了家乡人民的解放……”鲍仁文启发着。

“哦，动机。”他好像懂了，“没什么动机，杀红了眼。打完仗下来，看到狗，我都要踢一脚，踢得它嗷嗷的。我平日里杀只鸡都下不了手，你大知道我。”

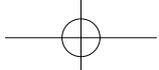
“这是一个细节。”鲍仁文往本子上写了几个字。

“当代神话”的叙述主要由两部分语汇构成，一部分是关于叙述对象的（“英勇杀敌”、“对反动派的仇恨”、“为了家乡人民的解放”等等），另一部分是关于叙述本身的（“动机”、“细节”、“段落”、“题目”等等）。小鲍庄的村民们似懂非懂地，半是讥嘲半是敬畏地看待这一套。文疯子把鲍秉德不离弃武疯子的事冠以“阶级感情深似海”或“阶级情义比海深”一类的题目，写了一篇广播稿给公社广播站播了一下。鲍秉德却从



“心底深处，很奇怪的，暗暗的，总有点恨着鲍仁文”。“而鲍仁文，隐隐的，也有些畏着鲍秉德，似乎觉着自己欠了他些什么。总之，有些尴尬起来。”另一篇广播稿是关于拾来和二婶的，题目叫作《崇高的爱情》：“白日辛勤地劳动，夜里在灯下制订‘致富计划’”等等。然而，拾来和二婶还是把门关得更严地在屋里打架。两套符码就这样尴尬地纠缠在一起，互相龃龉，又颇有点相安无事似的。然而，两套符码各自的优势是显而易见的：“仁义”神话的优势来自悠久的历史，来自与生俱来的“集体无意识”，来自与农业生产方式的同构性，来自它那仿佛是“自然的”、“天经地义”的叙述方式；而“当代神话”的优势则主要来自它所处的意识形态中心位置，来自它与权力结构的密切关联，来自它所获得的物质资源（包括传播媒介）的支持，来自它那“理性的”、“科学的”和激昂明亮理直气壮的叙述方式。至少在《小鲍庄》里，我们可以看出“当代神话”更占上风，尽管这种上风始终受到一种隐隐的嘲讽，因而始终是可疑的，可重读的。

鲍仁文到县城去求见“作家”时受到的冷遇和委屈，投稿之后的忐忑不安和焦急的期待，以及地区《晓星报》嫩生生的记者也被尊称为“老胡同志”等等，无不显示了“当代神话”与权力的共生带来的一切。最重要的是，不是捞渣的死本身，而是对捞渣的死的“当代”叙述，不仅使鲍仁文的“作家梦”得以实现，而且使得拾来、小翠、鲍彦山全家，都迎来了新的转机：倒插门女婿地位提高了，有情人可成眷属，新屋上梁，大儿子转吃商品粮，等等。奇迹就发生在这一语之转，即不再说“捞渣这孩子仁义”，而转为说：“小英雄鲍仁平同志舍己为人。”能指的威力绝对压倒了所指，所指成了一片空白，淹没在能指的耀眼光辉里。当然，这光辉的人为性和虚幻性依然无法遮掩。“老胡同志”睡觉打鼾如雷贯耳，酒喝多了发牢骚；四十多岁的矮个子作家有严重的气管炎，喉咙里一直咕噜作响……这些琐碎细节当然使“有关人类灵魂的崇高事业”的光彩大打折扣，却都可以忽略不计——“小英雄事迹”的层层加工过程



不厌其烦的铺叙，就足以昭示“当代神话”的运作机制了。宣传媒介自得其乐地沉浸在自己制造出来的语言虹霓之中，自信并且以为人们也相信这套能指编织的彩锦的永久性，用它来凝聚当代人的恐惧和希望。它只愿倾听自己的声音，拒绝对它那一套语汇的任何重读。

小鲍庄淳朴的村民们却似乎无意地褻渎了它——

县里要在捞渣墓后盖纪念馆，收集遗物时犯了难。小英雄生前用过的穿过的，所有的东西都烧了。后来二小子发现，他家茅房泥墙上，有着捞渣写的字，写的是自己的名字——鲍仁平。

问他，确实是小英雄写的吧？他说：

“没错。那天，我和捞渣一起拉屎，各人写各人的名字玩哩！”

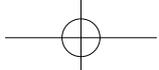
当然，边上还有二小子写的字：鲍兆和。

可那墙一碰就烂，起不了。只能放那儿了。

五、坝与碑与网

捞渣的死成了两套符码的相切点：“仁义”和“礼貌月”叠合在一起。符码的转换在作品里以捞渣的迁坟，构建了空间性的象征物的转换：“捞渣的棺材从大沟边起出来，迁到了小鲍庄的正中——场上。……砖砌的，水泥抹了缝，再不会长出杂草来了，也不会有羊羔子来啃草吃了。”自然的长了青草的土坟转换成人工的庄严的纪念碑，符码的纠缠和撕掇终成定局。人们用水泥的碑完成了对土坟的重写。

《小鲍庄》的“尾声”讲的便是这墓、这碑。既是故事的尾声，也是叙述本身的一个结局。当我们无法筑坝以阻拦语言的洪水时，能否建一个高出于“村东头的柳树”的碑，来铭记我们“理水”的努力和牺牲呢？能否以此救赎我们写作的“原罪”呢？能否借此凝聚我们从一套符码转向另一套符码时付出的挣扎和代价呢？碑的意象以挺拔于空间的实体铭刻



历史，企图超越时间之流，汇聚事实、价值和权威的永恒性。然而，铭记便是一种书写，一种神话的诠释，它不仅被语言的洪流所播散，而且被时间的雨水所侵蚀。定局或定本不可能存在，重读将一再进行。

于是，“尾声”之后“还是尾声”，它提醒我们注意另一套我在这篇文章里一直有意按下不表的历史叙述——鲍秉义的花鼓戏：

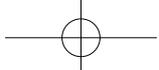
有二字添一竖念千字，
秦甘罗十二岁做了宰相。
有一字添一竖带一勾念丁字，
丁郎又刻苦孝敬他的娘。
一二三四五六七八九十，
十九八七六五四三二一，
珍珠卷帘那么一小段。

这贯穿作品诸段落的坠子曲，是神秘的汉字、语言游戏、真假难辨的信史野史等等杂乱无章的连缀，却仿佛道出了历史叙述的真相：人们用语言之网与时间之流纠缠不休。坝和碑的实体意象反而显出了虚幻，网的意象也许反倒逼真。问题在于：在人们的叙述实践中试图固定和打捞的是什么？

你问我重读《小鲍庄》意味着什么？我说，我在坝和碑虚幻地存在着的地方下了一次网。或许，倒是因为坝蜿蜒着，碑耸立着，叙述和重读才不得不一再进行……

1989.5

（载《北京文学》1989年第7期）



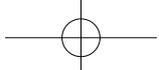
陈冠中《香港三部曲》导读

香港的故事，为什么这么难说？

如今说到香港，都爱一上来，先引一句也斯的大哉问：“香港的故事，为什么这么难说？”是啊，香港的故事为什么这么难说？

也斯本人的解释，是因为香港的故事讲来讲去，都会讲成上海的故事、伦敦的故事、布拉格的故事，总之，别人的故事，她者的故事。反过来，你讲别的城市的故事，讲着讲着不知不觉又会讲成香港的故事。在这样的兜圈子鬼打墙中，也斯说，到头来，我们唯一可以肯定的，是那些不同的故事，不一定告诉我们关于香港的事，而是告诉了我们那个说故事的人，告诉了我们他站在什么位置说话。也斯的意思是，有太多的宏大的声音，代替我们把故事说了去，弄得我们反而没什么好说了。你当然明白，这个“我们”，也是一种“位置”。

陈冠中的说法有点不同，根据他在上海、香港、台北三城市生活多年的体会，他说，台北常被“误读”，上海正在膨胀，香港的故事反而比较好说。因为香港常被“抽读”，香港是个隐喻。香港被“隐喻”掉了，隐喻就是去芜杂，略细节，滤噪音，失记忆。就像中环的都市风景线，所谓地标，鲜明简约，隐喻能讲成一个动听的故事，口口相传。于是连香港人都一起跟着大伙儿，口齿伶俐地，去说一个你我心目中的香港故事。何况，这个故事也已经讲完，现在只剩下了重复和重复。你当然明白，陈冠中他说的是反话。



正话呢，正话是这么说的：香港的故事之所以难讲，是因为对这一代人来说，香港根本就“什么也没有发生”，——城市无故事。这里的要害正是“这一代人”。战后五十年，相对于海峡两岸的金戈铁马，斗争清算、饥荒、浩劫或戒严和白色恐怖，真叫做平安无事，没灾没难。这种日子，属于童话里静止式的结局：“从此过着快乐和幸福的生活”，通常不加细述；或古典说部里的“一夜无话”，惊堂木一拍，表过不提。若依俄罗斯伟大的小说传统，智慧须从“受难”中升华，香港五十年，“什么也没有发生”，会有“香港的智慧”吗？很难吧。恐怕也不会有“英雄”，不会有“崇高”，——这些“故事”里必不可缺的元素，在香港一律阙如。

话说到这种地步，你会问，那为什么陈冠中还写小说，还把它叫作《香港三部曲》（尽管是出版社老编所赐）？这就见出小说家的智慧和野心了，偏偏要来讲一个“什么也没有发生”的，没有故事的故事。以“没有故事”为香港的故事，这难免也是一个“隐喻”，以偏概全，有所失忆，但陈冠中相信，在这一代的事里，正正存有着“空的智慧”。

一个沙滩就只是一个沙滩

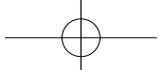
三部曲包括两个短篇和一个中篇，写作时间横跨二十五年。第一个故事写于一九七八年，取了个颇为“新文艺腔”的标题：《太阳膏的梦》。搁在二十年后第二部曲里的主角张得志嘴里，会说这标题有点“酸的馒头”（sentimental）。“太阳膏”如今都老老实实的唤作“防晒油”，一点诗意都没有。当年太阳膏风靡香港，非劳苦大众而又古铜色，就成了时尚，代表活泼、健康、户外活动和闲暇。太阳膏有很多种，于是你拥有了爱晒成什么颜色就晒成什么颜色的自由。叙述者宋家聪此时却煞风景地，加插一大段有关皮肤癌的科研资讯。这讽刺的笔调令你意识到这故事未必那么“酸的馒头”。沙滩的名字是浅水湾，原就与新文艺腔有不解之缘（张爱玲的《倾城之恋》、依达的言情小说）。如今却同时拥挤着“贵

族的无能和平民的愚蠢”，以及，一些“无用的资讯”：“我知道浅水湾有六个浮台、三个了望台、一百四十个垃圾桶；我知道共有二十八名救生员，假日更增至三十八名；熟客们说，今年的海滩较以往肮脏；管理员说，今年的泳客较往年多了百分之八十，端午节一天内就有十万人。”当然，还有泳装品牌，沙滩便装，汽车型号，游艇故障排除法等等。还有陈冠中最拿手的，人群的社会学分类：大只佬，同性恋，比坚尼女性。

传奇褪色，资讯登场。卡夫卡笔下那位躺在床上无所事事的主角，经历了嬉皮、乐与怒、禅、大麻、瑜伽、冥想等等六十年代的洗礼，如今来到了沙滩上。同样有两套逻辑可以选择：成就趋向或快乐趋向，商品规律或人文规律，为将来耕耘或为现在而生活。二世祖宋家聪义无反顾，选择了后者。选择后者意味着死亡，小说家以麻省干线上的车毁人亡安排了这位叙述者的结局。其实也不必如此激烈，另一位叙述者有点突兀地出现，展示了从嬉皮向优皮转化的可能性，与正在经济起飞的香港现实“妥协”。跟着前反战分子如今的大公司部门经理，放工后一同去酒吧度快乐时光，当然也会去沙滩晒太阳。所以，“一个沙滩就只是一个沙滩”，没有那么多的“酸的馒头”。同义反复的句子，空洞无物，在结尾处又出现了一次。

保留干净离场的自由

第二部曲的故事写于一九九九年，背景安排在一九八四年夏天至一九九八年“香港回归中国一周年那天”。这一头一尾的时间对香港来说都是非同小可的历史标记，正与《什么都没有发生》的标题构成对照。叙述者张得志何许人也？一个“专业经理人”，这类人包括投资基金的经纪，银行管信贷的，做股票承包的，投资银行家，会计师，律师，建筑师，财务分析师，各种专业经理。书中有一大段以复数第一人称“我们”而作的自我界定，振振有词，端的是掷地有声：



我们懂英文，会写字，懂得看资产负债表，可以在电脑上写营运计划，理解什么是内部回报率。我们看合约时会去看细文。

商人、生意人，古已有之。我们这样的人，才真是现代的产物。古代读书人，包括绍兴师爷，都是为朝廷服务，是官本位，而我们是寄生在资本里，是商本位，但本身不是商人，是帮商人忙的人。

我们都是第二把手。

香港盛产我们这样的人，构成香港的优势，它的繁荣安定。

我们喜欢按游戏规则做事，但随时可以破例。

我们用理性去帮公司达成目标：赚钱、占有市场、建立品牌、合并收购、上市，不管是用什么手段。

我们不会被一些非理性的感情、喜恶、价值、对错好坏所牵制。

我们都是国际资本在香港的雇佣兵。

陈冠中以这样一个叙述者去讲述香港故事，无疑抓住了我们时代的要害。经纪人作为一种“消失的中介”，见证了全球化资本最肆无忌惮的越界行为，伟大的进军。在这进军中，香港才成为了香港。小说中最吸引读者的，或许是张得志与大陆女子沈英杰那藕断丝连的“香港的情与爱”；但在我读来，最触目惊心而又津津有味的，难道不正是这批“国际资本的雇佣兵”在非洲、印度、中国大陆、中国台湾、泰国乃至加拿大的横冲直撞么？香港的故事，不正是由这些在她者的大地上展开的“项目”构成的么？张得志的“导师”，资深经纪，英国人托图，享乐主义者和机会主义者，其“智慧语录”凝聚了资本的逻辑与哲学：“专业：绝对不能没有游戏规则”、“忘掉那些规则，否则你哪里都去不了”“永远不要爱上自己的项目”。如果说有什么“空的智慧”的话，正须于托图语录中翻寻。

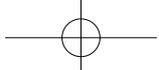
古罗马著名统帅凯撒西元前四十七年率部在小亚细亚吉拉城一举击

溃帕尔纳凯斯的军队。整个战役只用了五天时间。凯撒写信给罗马元老院报捷时只用了三个音节简练、音响铿锵的拉丁词：Veni, vidi, vici。翻译成中文，就是：我来了，我看见了，我征服了；或译作：来到，见到，得到。类似的句式出现在张得志“自我界定”告白的末段：

我们进场，我们把事情办好，我们离场回家。至于离场后，出现什么烂摊、后遗症、原始森林反扑，就不关我们事了。

与老凯撒志得意满的简练铿锵不同，正是这最后一段的后半句中，出现了反讽的音调：烂摊子，后遗症，原始森林反扑，衣着光鲜干净离场者终究难以逃避的最不干净之处——对人类，对地球，对未来留下的斑斑污点。后现代道德也还是道德。你读到，铁石心肠如张得志者，也会在黑非洲周围的状况太悲惨时，“感到很不安”。你甚至读到，老练精刮如托图者，也无法在“有什么发生”的时刻无动于衷，在那一九八九年的夏天，也会痛斥在芭里度假无所事事的张得志为“白痴”，责问他“你可曾有过任何激情？”

因此，张得志与大陆女子沈英洁的情爱故事，就不是为了“包装”雇佣兵历险记，藉风月写风云，而是体现同一套经纪逻辑，如何渗透到“男女”这一马克思所说的“最自然”的领域中去。两条线索的紧密交织不是由于情节的因果联结，而是由于资本逻辑的全面、普遍和彻底。吊诡之处正在于，情爱故事中，人们不能像经纪人这种“消失的中介”那样全“身”而退。在这“最自然的”男女关系中，你只能是“第一把手”。借着舞女桑雅的一口唾沫，张得志蓦然发现，“小魔怪”沈张的存在扰乱了他“干净离场的自由”。道德、伦理、责任，这些现代人心安理得地不屑一顾的幽灵，再一次于“什么也没有发生”的时空中逡巡徘徊。



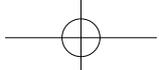
如果茶餐厅都死，香港真系玩完

第三部曲《金都茶餐厅》写于二〇〇三年。这个“失忆的城市”，已经不太记得那一年发生过两件大事。一是“非典型肺炎”疫症蔓延，死亡人数居全球疫区之首。一是七一的五十万人大游行，导致“国安条例”的延迟与相关官员的下台。不太记得的原因不是因为“危机”已成了转机，而是如马克思所说，对资本主义来说，社会危机正是社会常态（“一切坚固的东西都已经烟消云散了”）。陈冠中取“茶餐厅”作为香港危机的“底线”，以跳脱利落的粤方言俚语，将“金都茶餐厅救亡运动”卡通化，正是以小喻大，以特殊喻普遍，慧眼独具。

这茶餐厅不中不西，亦中亦西，多年的“半唐番”修成了正果，杂种混成了正宗，发扬又光大，生产再生产，成为本土饮食话语的空间代表。小说不厌其烦罗列茶餐厅菜单：“烧味系列、粥粉面系列、碟头饭系列、煲仔饭系列、煲汤系列、炒菜系列、沙姜鸡系列、肠粉系列、潮州打冷系列、公仔面系列、糖水系列、越南汤粉系列、日式拉面系列、星马印椰汁咖喱系列、意粉通粉系列”；“俄罗斯系列——牛肉丝饭、鸡皇饭、罗宋汤”；“西餐系列——炸鸡脾、焗猪排饭、葡国鸡饭、忌廉汤、水果沙律”；“西点系列——菠萝油蛋挞法兰西多肠蛋薯条汉堡热狗三文治奶茶咖啡鸳鸯”；更有“厨师诚意推荐新菜系列——泰式猪颈肉、美利坚童子鸡、秘制金银蛋咸鱼比萨”！如此顺应全球化饮食潮流，又如此紧贴民生日用水准，茶餐厅若做不成生意，势无天理。

茶餐厅里的熟客，各色人等，陈冠中放弃拿手的人群社会学分类法，画龙点睛，改用“水浒”式“诨号”命名法，计有搞搞震运动老祖白头莫，专业食脑卖桥的秦老爷，草根烹饪奇才纹身黄毛、拉客路霸靓女露比、油尖旺区民间武装力量成员大华，加上叙述者杂种“咸虾灿”，真是个香港公共空间民间社会荟萃之地。

来到三部曲的结尾，仿佛与第一部曲宋家聪的两难选择相对应，



“咸虾灿”也要在“DO 唔 DO”之间作抉择。这抉择却是草根的而非精英的，更不是义无反顾车毁人亡式的，而是莫名其妙，喊出一连串香港人耳熟能详的陈词滥调：“见步行步，摸着石头过河，死马当活马医，盲拳打死老师傅，天无绝人之路，船到桥头自然直，男儿当自强，姊妹妹妹站起来，狮子山下，英雄本色，最佳拍档，半斤八两，东风不败，风继续吹，未可真系会咸鱼翻生？”这些熟语互相增益互相干扰互相抹平，真个是空洞无物，形同梦呓。话又说回来，说不定不知所云的嗡嗡之声里，正暗蕴草根半唐番的生机与活力？

《香港三部曲》的简短互动练习

1、设想自己在度假村滞留多时，父母威胁说不再汇款给你。早上赖床不想起来，写下你在床上的所思所想。

2、想想“太阳膏”蜕变为“防晒油”、“古铜色”转变为“美白”时尚的缘由，构思重新将“古铜色”在香港时髦起来的方案。

3、在海滩上观察你周围的人群，按照其“生活态度”将他们大致分为四类。你是其中的哪一类人，或你会和哪一类人交朋友。

4、找一位出生于五十年代的人(大陆、台湾、香港、海外均可)聊天，听他/她讲讲“这一代的事”。收集他们的口头禅或“智慧语录”。

5、想象与男朋友或女朋友干净利落分手的十二种方法。

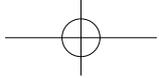
6、说出当“第二把手”的五种好处和五种坏处。

7、想象死后你不希望别人在你的保险柜里发现哪些东西，为什么。

8、观察茶餐厅的装修与布置，列出它跟麦当劳的七种不同之处。

9、因为出生率下降，你所在的小学将被“杀校”，与小同学一起征集签名“护校”。设计传单、横额和绑在额头的布条。

10、随便走进一家食店，抄下他们所有的菜单，如果是中英对照的，更好。想象可以跟这菜单相配的音乐，写下歌名。

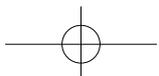
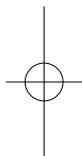
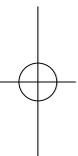


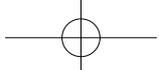
11、延长“咸虾灿”的熟语系列，譬如：“我会做好呢份工，你有压力我都有压力，有得拣先至系老板，死而后已未解决，乐乐和盈盈……”，越长越好。用它来表达一种重大的决定。

好了，一夜无话，表过不提。

2007.4

（陈冠中《香港三部曲》，牛津大学出版社，2007年）

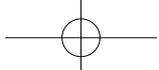




黄春明小说中的传媒人及其尊严

黄春明漫长的创作生涯中，追问的核心问题就是：一个人（不管他是什么人）如何才能活得有尊严……有尊严地活着，有尊严地死去。“尊严”本乃普适价值，普遍地适于每一个人，无分男女长幼、贫富贵贱，都有尊严问题值得关注。但黄春明的笔触更多地指向城乡大地上的老弱病残，在一个缺乏公平和公正的社会上，这些弱势者，底层的小人物，残疾人，失业者，性工作者，老无所依的人，他们的人性尊严的争取和坚持，在他的小说中有持续而多彩多姿的变奏呈现。这种倾斜，自是跟作家的生命历程以及由此形成的人道立场相关，但与“尊严”这一价值主题的内在悖论也密不可分。这一悖论可以简单地表述为：尊严，只有在它被剥夺的时候才存在。所以，对尊严的正面界定总是显得抽象而飘忽，负面的消极修辞却立即形象鲜明。“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”（《孟子》），大丈夫的“尊严”这种难以捉摸的好品质，只能在相对于“富贵、贫贱、威武”这类确凿无疑的坐标中，以一系列的“不能剥夺”来界定。尊严存在于何处？就在吾人对那些有剥夺尊严能力的政经权力大声说“不”之处。现实主义文学传统，向以“被侮辱和被损害的人”为小说人物中心，良有以也。

在黄春明与尊严主题有关的小说人物中，有一类角色，我想把他们归类为“传媒人”来讨论。这些以向大众传播政经信息为职业的人，有采用敲锣吆喝的传统方式的憨钦仔（《锣》），也有从“三明治人”（sandwich-man）向三轮车+扩音机过渡的坤树（《儿子的大玩偶》）。传



媒的技术发展严重威胁和改变着这从业者的生存方式。还有在二十四层的墙面刷画“吉事可乐”半裸女星巨幅广告的阿力和猴子(《两个油漆匠》),以及用东方格调来策划改装色情酒吧的海归MBA马善行(《小寡妇》),新殖民或后殖民的元素直接进入了信息传播的运作之中。如果我们把“传媒”或“媒介”作宽泛一点的理解,那么集“导游”、“翻译”和“拉皮条客”三者于一身的黄君,正正把“传媒人”的多种可能内涵作了最充分的诠释(《莎哟娜拉,再见》)。而偏僻乡村读报的气喘病老人之死,也正是现代新闻传媒的真实权威之死(《现此时先生》)。黄春明刚到台北时,曾在广告界讨生活,“撰稿之外,还要跑客户”;“自己写脚本,自己拍摄”;先后在一家运动用品公司做广告企划,一家鞋业集团任企划协理。当是时也,加拿大人麦克卢汉的媒体理论开始被世界接受。在他之前,人们把媒体看成是一种运载信息的工具,媒体并不能改变信息内容,但他点出媒体的影响力,能引起人间事物的尺度变化和方式变化,塑造人的组合方式和形态。他的名句“媒体即是信息”(the medium is the message)塑造了当代对媒体的基本认知。麦克卢汉认为“媒体是人体的延伸”。《儿子的大玩偶》的小镇上,人们无师自通,直接把夹在两块电影海报牌之间的人体(sandwich-man)叫作“广告的”。黄春明最早把现代媒体的演变,媒体人的生存方式,媒体带来的认知方式和价值观的转变,敏锐地写进他的小说。黄春明对“传媒人”及其尊严问题的感同身受,使得这类角色蕴含了可作深入探讨的社会的和心理的内容。

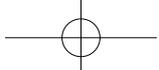
一、“当当当的锣”

憨钦仔的“孤门独市的差事”就叫“打锣的”,他打着一面铜锣,四处吆喝出重要的信息:哪家遗失了小孩、公所有缴税事项、几间庙要善男信女还愿谢平安,还有种痘打预防针之类的事情。憨钦仔这差事干得专业而且尽责。譬如一位妇人急慌慌来找他,小孩走失了,憨钦仔拍胸

脯说，莫急莫急，“没有一个小孩迷失，我找不回来的，你去问问，绝对没有”。这是一种专业的自信了：“你慢慢告诉我你的孩子有多大？有什么特征？他今天穿什么衣服？大概在什么地方？什么时间迷失的？”收集了详尽的信息，吆喝出来是这样子的：“当……当……当！打锣打这里来，通知给大家明白，有一个小孩，名叫阿雄，今年三岁，实在才满两岁啊，目周大大蕊，很可爱，赤脚，穿黑水裤、白衫，谁人看见，赶紧带去交给派出所，或者，带去帝爷庙边棉被店，阿雄的母亲很着急地在等候！当……当……当！”关键并不在于后来真的找到了阿雄，而在于憨钦仔尽责地提供了专业的服务。曾经有不懂行的罗汉脚问过：“没找到可以不给钱吗？”理直气壮的回答是：“哪里话！只要我憨钦仔打了锣就得给钱。”

虽然麦克卢汉说内容并没有媒介重要，你还是注意到打锣传递的信息，大都关乎宗法亲情、民间信仰、基层行政，乃至卫生防疫等“文明事项”，唯独没有商品推销即后来居上广而告之的商业信息。而这些日常信息，和憨钦仔当当当的锣声及其吆喝，是多么的水乳交融、合而为一。因而当“三轮车+扩音机”取憨钦仔而代之，你会依照麦克卢汉理论推测，即使播放的仍然是上述信息，至少“味道”已经有点不对了。那面被憨钦仔置于防空洞竹床底下，变成杂皿子的喑哑的锣，不仅意味着他的生计无着，也象征了他的尊严尽失，不得不混进茄苳树下，与这群罗汉脚（“啃棺材板的”无赖）为伍。小说用了大量的篇幅，一层层细细写尽一个卑微的小人物，“虎落平阳被犬欺”的窘境。

反高潮是憨钦仔意外地重获一次连打两天半锣的机会，传递缴税的通知。憨钦仔以前严格按照雇主的话吆喝，这回却鬼使神差来了创意：“要是没缴的啊，这个官厅你们就知道，会像锯鸡那样的锯你们！笑？缴完了才笑！千万不要铁齿，不信到时候看看，要是我憨钦仔讲白贼者，我憨钦仔的嘴巴让大家搥不哀……”把缴税通知加上了好笑的威胁，引得一班闲人跟在后头哄笑。结果喊不了几条街，立即被公所喝停。



被喝停之后，憨钦仔还在街上尽力敲了三声锣。小说结尾，黄春明写到他最后的吆喝已近乎哀号，“他的声音已经颤抖得听不清什么了。但是他的嘴巴还是像在讲话，用力地一张一闭，到后来连声音都没有了。只是讲话的口形，教人从中可以猜出，他一直在说‘我憨钦仔，我憨钦仔’”。这凄惨的结尾提醒我们注意，憨钦仔犯了传媒人的大忌，他把第一人称的“我憨钦仔”，僭越官厅，置入到缴税通知里去了，传媒人的主体突兀地遮盖了信息。传媒人的悖论在于，在传递信息的过程中，他必须既存在又不存在。他存在，他站在信息的“外面”，以其专业素养和职业道德，保证来源的可靠、传递的准确和及时、立场的客观和公正；他不存在，在信息的“里面”他是“透明”的，去主体化的，受众不能感知他的存在。如同那面当当的锣，憨钦仔只具有“工具价值”。那面锣被敲碎了，哑了。

二、“大玩偶，我是大玩偶”

憨钦仔的活儿是传统的，坤树的活儿则是他向乐宫戏院的老板建议来的（灵感来自小时候爬到相思树上看到的一出电影）：“老板，你的电影院是新开的，不妨试试看。试一个月如果没有效果，不用给钱算了。海报的广告总不会比我把上演的消息带到每一个人的面前好吧？”这建议本身就是推销（免费“试一个月”），坤树的企划和执行把 sandwich-man 这种番邦行当引入小镇，引来长辈大伯的愤怒指责：“难道没有别的活儿干啦？我就不相信，敢做牛还怕没有犁拖？我话给你说在前面，你要现世给我滚到别地方去！不要在这里污秽人家的地头。”

其实坤树也是自惭形秽，小说敷衍了不得不如此行的多种理由，首先是“阿珠不用喝那两剂打胎柴头汤了，儿子阿龙生了下来”（这是最重要的，直接与题意相关）；其次是多处求职无门；最后（针对长辈的反击），跟你大伯借米也借不到。坤树的身形消失在小丑般的化妆之中：

脸上的粉彩，头上的高帽，身上的彩衣，身前身后的广告牌……除了电影海报，还多了“百草茶”和“蛔虫药”。他在广告行为中透明化、去主体化了。黄春明在小说中用括号标出坤树的内心独白和潜台词，拓展了这篇情节单一的小说的心理深度。众人最初试图辨认这个“广告的”到底是小镇上的何许人也，坤树的焦虑是：“真莫名其妙，注意我干什么？怎么不多看看广告牌？”可是没多久，坤树就体验到了自我的流失：“那一阵子，人们对我的兴趣真大，我是他们的谜。他妈的，现在他们知道我是坤树仔，谜底一揭穿就不理了。广告不是经常在变换吗？那些冷酷和好奇的眼睛，还亮着哪！”

黄春明言简意赅地概括了传媒人的生存悖论：“反正干这种活儿，引起人注意和被奚落，对坤树同样是一件苦恼。”与麦克卢汉所说的“媒体是人体的延伸”正好相反，人体成了媒体的延伸，人体异化到了媒体之中，人体直接成了媒体：“大玩偶，我是大玩偶！”坤树的喃喃自语，五味杂陈，是对这一角色的自我认同，尤其当这一认同的期望直接来自儿子阿龙的时候。

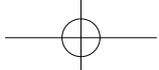
终于，“三轮车+扩音机”的技术进步反而把坤树抛入了深刻的认同危机之中。坤树不用再当化妆的小丑了，卸了妆的坤树却把儿子吓得哇哇大哭：“傻孩子，这是爸爸啊，是爸爸啊！”

坤树把小孩子还给阿珠，心突然沉下来。他走到阿珠的小梳妆台，坐下来，踌躇的打开抽屉，取出粉块，深深的望着镜子，慢慢的把脸涂抹起来。

“你疯了！现在你打脸干什么？”阿珠真的被坤树的这种举动吓坏了。

沉默了片刻。

“我，”因为抑制着什么的原因，坤树的话有点颤然地：“我，我，我……”



坤树在阿珠的小梳妆台前看见的自我镜像，却在语言的层面被消音。小说的经典结尾再次把近乎无声的微弱的“第一人称”重复强调在读者面前。坤树的人性尊严在被摧毁的同时，也于此得到一种“诗性的重建”。

三、他者的欲望

倘若历史场景的转换，把憨钦仔和坤树们带到七〇年代的大都市，他们不再具备充当传媒人的职业资格，充其量，他们成为“两个油漆匠”，无聊乏味地刷画那几层楼高的硕大无朋的明星乳房。这里带来的震撼首先是商业形象“体积”的庞大，反衬了脚手架上乡下来的小人物生命的微末和渺小（《两个油漆匠》）。他者的欲望汹涌而至，沛然莫之能御，其“庞大”也体现在“千人斩买春团”的名目和“订单”上，体现在由这种名目带来的巨量的历史耻辱记忆。身兼“导游”、“翻译”和“拉皮条客”三重“传媒人身份”的黄君，他在日本商人和礁溪妓女之间、日本商人和台大学生之间玩弄的“翻译即叛逆”的小把戏，也不过只是“精神胜利法”微末的反抗而已（《莎哟那拉，再见》）。

他者欲望的“大”与本土尊严之“小”的巨大对比，也体现在为招揽美国“大”兵的中国“小”寡妇酒吧的设计与策划中。小说罗列那些琳琅满目的东方格调“小物件”：清末民初的仕女行头，绣花鞋，腋窝下的香绢手帕，屏风和月份牌，水烟筒，《金瓶梅》和《素女心经》的床上功夫。《小寡妇》几乎是一本完整的广告学入门手册，顺应美国大兵的东方想象，从文案设计、招牌、室内装潢，到酒吧女的化妆、服饰、言谈举止等所有细节，由海归MBA马善行从头到尾详尽演绎。黄春明大肆渲染马善行广告攻势的成功：“那一天小寡妇一家人都很乐。其中马善行比谁都高兴，几份登有广告的外文刊物插在西装袋，一会儿接电话，一会儿听人家来告诉他一些消息，虽然还不到营业时间，但是由广告引起的

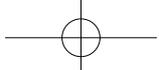
反应，已经够热闹了。单单同业的经营者和吧女，很多因为好奇心来造访的不少。”美国大兵，日本记者，CIA的人络绎不绝，那两个来挖新闻的冈本、宫入直截了当地赞扬道：“你们小寡妇的广告很成功。”小姐们随时告诉马经理：“他们很多人都是看了报纸广告，慕名而来的。”

马善行如此汲汲于搜集广告的功效，证实了他一如拉康所言，在“欲望着欲望他者的欲望”。在上世纪七十年代的世界秩序中，马善行的自我定位成为台湾定位的隐喻。在大获成功的高端卖春广告中，处处不见马善行，又处处可见马善行。传媒人在他传递的信息中实现了他的“非存在的存在”（《小寡妇》）。

延续了《看海的日子》里的人性关怀，黄春明敷陈吧女们和大兵们的真实人生，处处消解了马善行广告营造的刻板形象，也使得《小寡妇》超越了“反帝反殖”的刻板主题，以文学的悲悯拯救了讽刺的过度。

四、现此时先生

现此时先生是偏僻乡村蚊子坑的读报老人，因读报时经常使用“现此时”的口头禅，久而久之本名被忘记了，都称呼他“现此时先生”。有趣的是报纸的来源，不是山下杂货铺包东西用的，就是进城的人在车站顺手捡回来的，也就是说，他们念的都是些不知何年何月的旧报纸。新闻的即时、迅捷、当下，自然不是念报听报的老人们所在意的，但却使得“现此时”这句发语词颇有点嘲讽的意味。悠闲缓慢的乡村时光，与新闻追逐 news 的紧迫节奏，两条速度不可比拟的时间线，却在蚊子坑老人不紧不慢的读报中并行不悖地延伸着。本雅明曾在《讲故事的人》里指出“信息”与“故事”的根本区别：信息必须是即时鉴定真伪，以其可信为号召，其价值只存在于新闻的一刻；而故事则是建立在不加言说的道听途说，并且是在一种无聊而缓慢、一种松弛的时间节奏底下，犹如催眠般进入从事手工艺边聆听者的记忆中。“故事”的魅力来自见多识



广的年纪和死亡的权威，而黄春明把“新闻时刻”转化为“故事时间”，错位引入的正是新的权威与新的尊严。

现此时先生的尊严，来自报纸的权威。一句“报纸说的”，即可平息任何争议和疑问。黄春明的小说以一个实例证明这一点：旧时斩鸡头发誓为何如今不再灵验？现此时先生的高论是如今斩的都是美国生蛋鸡，闯入地府告枉死状时，说的是美国话，地藏王听不懂。所以呀，要斩鸡头发誓，必须用土鸡。你们不信？报纸说的。

不过今天他老先生遇到了前所未有的挑战，竟在边角补白处读到本地蚊子坑的新闻了：“现此时，福谷村黄姓村民，其所养的母牛，昨日生下一头状似小象的小牛。现此时，小牛经过饲主小心照料，可惜隔日即告死亡。”福谷村不就是我们蚊子坑嘛，这么大一件事情，怎么大家都没听说过？从来不关心出报日期的老人们问了，这是哪一天的报纸？也就是说，他们开始严肃认真地，把新闻当新闻了。十月二十一，好像过去没多久嘛。“骗疯子，蚊子坑的母牛生小象？”“此时”落实到了“此地”，时间落实到了空间，新闻有了查证的必要和查证的可能。这也就是现此时先生几十年因报纸的权威形成的尊严崩溃之时——夕阳西下，有气喘病的现此时先生死在爬去坑顶查证新闻的路上。

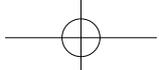
为了证明人质当天还活着，绑架者每让人质手持当日报纸照一张相。安德森说，成千上万的人因了阅读同一天的报纸，形成了“想象的共同体”。黄春明的小说中，现此时先生被一张报道当地假的花边新闻的报纸“绑架”了，三山王国庙前几十年念报闲聊形成的实实在在的“共同体”有分崩离析之虞。“母牛生小象”，本是《阅微草堂笔记》或志异志怪类笔记的绝好素材，不幸它却是“报纸说的”“新闻”！两种叙事传统的错位，两种说和听时空的错位，也是两种可信性权威的错位。本雅明的“讲故事的人”早已离我们远去，黄春明的“念报纸的人”也生不逢时。

五、非存在的存在

多年以后，麦克卢汉的新异理论得到先知般的认证：新媒体的技术发展以前所未有的速度改变着人类的认知方式和人际关系。网络时代，所有人都是传媒人，所有人都是作者和受众。黄春明的笔触还来不及伸展到新媒体时代的传媒人，但只要网络深处，还在传递着憨钦仔的锣声、坤树的鬼脸、黄君的翻译、马善行的企划以及现此时先生的自信，小说家对这类人物的人性尊严的关怀，就仍然启发吾人的深入思考。

那些转移到网络空间的公民写作，那些巨型防火墙的构筑与翻越，那些网络的诈骗和欺凌，那些网络资源的垄断、占有和挪移，那些自闭症的宅男宅女，那些精神分裂的键盘侠，那些边界移动的虚拟的共同体，那些稍纵即逝的图像和声音，……我想思考的重点依然是吾人在网络时代的主体生存方式。传媒人的生存悖论，即所谓非存在的存在，将更为深刻地困扰着我们。

2015.9.30 初稿，12.9 改



撬动一下现代小说的固有概念

——在深圳“刘大任小说艺术学术研讨会”上的发言

我对大任先生是仰慕已久。大约四十年前，我在北京上大学，那时候改革开放的尺度很大，订阅香港的一份左派杂志，每个月都可以寄到北京大学中文系。收到以后，别的不看，先读两个人的文章，一位是张北海，一位就是刘大任。张北海的随笔讲纽约掌故，文笔老辣，妙趣横生，不知道后来有没有集成集子，听说他最近写了一部武侠小说？刘大任的是小说，当然是现代的短篇小说，跟我从小到大读的工农兵文学很不一样，非常新鲜，但骨子里又很有中国味道，连题目都叫《杜鹃啼血》什么的。所以四十年后听说大侠的出版社要出刘先生的书，而且要出二十几本，我就极兴奋，说了三个字：“大手笔！”

前几天，台湾的人间出版社，推出了《陈映真全集》，是由陈先生的朋友们集资，从他们的退休金里拿出钱来出的。咱们这边，则是由南国边陲，一个不太知名的出版社，推出了《刘大任集》的最初的四本。我敢说这都是中国现当代文学史或者世界华文文学史或者左翼文学史的“大事件”，现在就可以这样铁口直断，也许过若干年后会更加肯定。

大任先生写的小说，既是“现代”小说，又是“中国”小说，这两者怎样综合起来谈，不太容易。昨天大任先生的演讲中提到，每一个现代作家都面对着两样东西：“世界”和“自我”。这两样东西，都不再是黑白两分、善恶分明的了，而是陷入了“暧昧难明的领域”。我想，“现代中国小说”也属于这样的错综复杂的、决非不证自明的概念。讨论现代中国小说，不能回避鲁迅这个“原点”或“原典”。大任先生的《枯山水》有

一篇《从心所欲》，副标题就是“仿鲁迅《在酒楼上》，错其意行之”，摆明了要我们读者参照鲁迅来读他这篇小说，结果发现穷愁潦倒的吕纬甫摇身一变，成为京城里呼风唤雨的基金会CEO。鲁迅说他写小说凭的是一点点医学知识和读过的百十来篇外国小说。那些小说当然都是些现代小说，东欧的、俄国的，还不是托尔斯泰、屠格涅夫的现实主义，而是安特莱夫这样的象征主义作品。他跟周作人一起译的《域外小说集》，其中一篇《谩》是他译的，“谩”就是“瞒”，因为当时他跟着章太炎学《说文解字》，喜欢用古字。《谩》是一篇精神错乱者的第一人称自述，疑心别人用谎言骗他，最后是“人生皆为大谩”，整个世界都是谎言。鲁迅后来指出安特莱夫的特点，也是现代小说的特点，就是“安特莱夫的创作里，又都含着严肃的现实性以及深刻和纤细，使象征印象主义与写实主义相调和。俄国作家中，没有一个人能够如他的创作一般，消融了内面世界与外面表现之差，而现出灵肉一致的境地。他的著作是虽然很有象征印象气息，而仍然不失其现实性的”。“消融了内面世界与外面表现之差，而现出灵肉一致的境地”，这是什么意思呢？以前的客观存在是从上帝的（无动于衷的）视角呈现出来的，如今却一定要由人物的主观视角来呈现。“今天晚上，很好的月光。我不见它，已是三十多年；今天见了，精神分外爽快。”今晚的月亮到底好不好呢？我们不知道，也许很好，也许不好，并不重要。重要的是三十多年不见它，这是神经病的视觉呀。这就是现代小说的最重要特征：主客观界限的消泯。也就是刘大任先生昨天说的，“世界”和“自我”都进入了暧昧难明的领域。

我们可以举大任先生的小说为例。为什么说《当下四重奏》是现代小说？用四个第一人称讲同一个故事嘛，福克纳的《喧嚣与骚动》嘛，这很明显。但我要说小说开头第一句，就是现代的写法了。“园锹一下去，便感觉不对了。”这是主观感觉，同时又是客观动作。主观是手握园锹“感觉不对”，客观是“移植海棠”，而“海棠”有象征意义（海棠、海棠叶、海棠花，移植的问题，扎根的问题，无处可扎根的问题——



整本长篇小说的主题呼之欲出了)。跟着这“象征”，“诗意”也进来了，“抒情性”也进来了。你可以比较一下古典的写法，鲁智深倒拔垂杨柳，你得先写莽和尚膀大臂粗，喝醉了，一帮小混混围着起哄；再写垂杨柳如何高大根深，树围若何；最后才由旁观的林教头嘴里一声喝彩：好！在这里垂杨柳就是垂杨柳，只是用来表现鲁智深力气大的道具，没有象征，当然也没有诗意和抒情。现代小说不会这么写，现代小说家会把一切都从林冲眼里看出，放在林冲的视觉里呈现出来，一开始就奠定英雄惺惺相惜的调子。

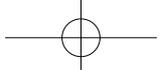
那么鲁迅一开始就抓住了现代小说的精髓，主客观融合，从《狂人日记》“一发不可收拾”，集成一本《呐喊》，是中国现代小说的开山之作。这时候，一批留学日本、英美的海归也回到了中国，他们跟鲁迅这个“业余写小说”的医科生不同，他们是学过《文学概论》的，很敏锐地指出来：《呐喊》里的许多篇，根本就不是小说（像《一件小事》、《鸭的喜剧》）。多年以后，作家王朔就说“我读六年级的女儿也能划拉一篇出来”。鲁迅当然很气闷了，以至于多次告诫青年作家，千万不要相信“小说作法”之类。其实他是感受到了《文学概论》的压力的，所以到了写《彷徨》的时候，他自己说“……此后虽然脱离了外国作家的影响，技术稍微圆熟，刻划也稍加真切，如《肥皂》、《离婚》等，但一方面也减少了热情，不为读者们所注意了”。也就是说，比较符合《文学概论》的小说定义了。可是闷气（“热情”）憋在肚子里，并未消散，到他生命的最后一年，他一口气写了四篇“杂文体的历史小说”（《采薇》《非攻》《出关》和《起死》），完成了多年的心愿，足成了现代小说史上匪夷所思的一本奇书：《故事新编》。小说家开始乱来，让古人说上海话，说英语，让老子收讲义费，让庄子狂吹警笛，诸如此类。夏志清在《中国现代小说史》以此证明鲁迅晚年“创作力的衰退”。在我看来，这是鲁迅对《文学概论》的一次反扑，弄得鲁研专家和文学史家很多年都不知拿《故事新编》怎么办才好。

我想指出，中国现代小说从一开始，就跟《文学概论》有一种潜在的紧张关系。小说家能够绰绰有余地写出非常地道的“现代小说”（“这一百年的所有技巧我们都玩遍了”），但也经常写出很多不合规矩的文本。这恐怕不是小说家有意要跟《文学概论》过不去，而是有更深层的中国文化的原因、东方思维的原因、美学传统的原因。我对小说史上这些“不像小说的小说”特别感兴趣，对这些虽然已经非常“标准”的现代小说，却总是这里那里让你“感觉不对”的作品特别感兴趣。而刘大任的小说就正是这样的小说。

很多评家，譬如《晶报·深港书评》里评介刘大任小说的书评作者，都很准确指出其中的“中国味道”或“中国调子”，是刘先生“向中国文化认祖归宗”在小说里的体现。唐诗宋词的文字，园林盆栽的意境，同时又是现代的“多声道”结构。这都是很敏锐的观察。可是我马上就要说到“这里那里感觉不对”的地方，说得不对刘先生不要笑我。我觉得《当下四重奏》里的多声道是不平等的，不平衡的，简云松是主旋律，从头到尾讲他自己的故事；太太杏枝、女儿晶晶和儿子磊磊三个副声部都太弱了，除了磊磊多多少少有他自己的故事讲（父子冲突，其实还是围绕他老爸），大家讲的还都是简云松的故事。最典型的是晶晶，讲着讲着就去引用她偷看来（！）的老爸的日记，加上自己的评述。这样带来的直接效果就是，简云松是个立体的有个性的人物，其余三位就未免不够丰满。好吧，你已经识破我采用的是英国作家福斯特《小说面面观》里的规条（我一会儿还要援引另外一条），关于“圆形人物”和“扁平人物”的区分。但我想撬动的不仅仅是这种区分，还想进一步撬动“人物”这个概念。

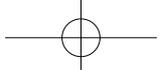
我最近读了一篇美国教授谈印度人写的英语小说的文章¹，启发很

1 James W. Earl, "How to Read an Indian Novel", *Literary Imagination*, Volume 9, Issue 1, 1, January 2007. pp. 96-117. 中文有王立秋译本，见于微信公众号“海螺社区”，2017-10-27。



大。这位教授读了上百本印度英语小说，然后开了一堂课，带着一帮美国孩子读印度小说。可想而知这里会有有跨一文化的误读和理解，很有意思。在当下美国学院的理论语境之下，这门课毫无疑问会在殖民和后殖民的论述中进行，在弗朗兹·法农、爱德华·萨义德、霍米·巴巴和佳亚特里·斯皮瓦克的帮助下阅读。但教授警告说，这种读法会有很多缺陷。其中一个就是固守我们习以为常的欧洲小说概念系统，放弃了到印度的“本土语境”中去阅读，即《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》的叙事传统“仍然活着”的语境中去阅读。尽管印度小说看起来足够“西方”，尽管它们是用英文写的，尽管它们自由地向西方作家借鉴，但它们的叙事，却几乎总是从本土叙事的无限储藏中生成的。更重要的是，伴随这种本土叙事的，是印度式的情节、角色、形式、统一、现实主义和象征主义的概念。注意，这就是启发我的思考，如果不深入到“概念”的层面去讨论，小说的“印度味道”或“中国味道”就很难搔到痒处。

为什么简云松是个“人物”而其他人不太是？对小说中“人物”的关注是伴随着工业社会对“个人”的关注一起产生的。其实，工业社会、个人、个人主义、小说，这几样都是一起产生的。文学上的对应物就是“成长小说”（德国人叫“教育小说”或“教养小说”），通常都是写一个人离乡背井，“在路上”，遇见形形色色的人和事，成长起来了。既是“身”路历程，又是“心”路历程。我们现在有一个精准的词叫“漂”：“京漂”、“港漂”、“深圳漂”、“纽约漂”。马克思说：“人的本质在其现实性上是一切社会关系的总和。”对这句静态的全称判断句必须作特称的动态过程的理解。成千上万的具体的个人从已然崩溃的宗法社会的社会关系里抛了出来，在工业社会（“陌生人社会”）磕磕碰碰地重建他的社会关系。尽管这社会关系是脆弱的、不可靠的（还是马克思的话：“一切坚固的东西都烟消云散了”），但这时候我们就说他找到了“自我”（自我由他者构成），用《沙家浜》阿庆嫂的话说他“活出了人样儿”，用小说概念说他像个“人物”了。从巴金的《家》，路翎的《财主底儿女们》，王文兴的



《家变》，到苏童、余华、莫言的家族小说，一部中国现代小说史，写的就是这个主题嘛——家族的崩溃和个人的成长。《当下四重奏》的精彩之处，在于它轻描淡写或基本不写“漂”的历史，它用四个字“人定胜天”一笔带过。外省穷小子娶台湾望族之女为妻，人定胜天。联考、留美、博士论文答辩，人定胜天。当教授、拿长俸，人定胜天。当然简云松把“人”和“天”仔细界定为实现目标的“个人能力”和“外在障碍”。“立业”一笔带过，整本小说细细地写“安家”(settle down)，园林、盆栽、果园、菜畦，立起一块青苔山石，上书一个很大的“曜”字，曜园，阳光灿烂。小说结构的安排，是从四个人(包括这个人自己)的眼里看一个人，由此呈现出这个人“一切社会关系的总和”。——他真是“人物”。

从“成长小说”的成规来看，你会发现简云松的生命历程缺少了一个重要的阶段：“成熟阶段”。依据歌德的《威廉·迈斯特》预设的典范，青年时代的“学习”和“漫游”是必不可少的，但不会停留在青春的旅程，青春的实现必须是青春的克服。“成熟”是个体对局限性的体认(歌德所说的“断念”)，对自身的历史位置的确定，对一技之长的耐心锤炼，在无意义的日常生存中确立意义，青春的狂乱褪去，个体赢得“随时间而来的智慧”(叶芝)，杂乱无章的生命获得了“形式”。表面看来，退休教授的日常生活井井有条，园林和盆栽正是其象征形式，但躁动不安的内心叙事一再干扰这种表面印象。老教授很不成熟，杏枝和晶晶都早已确立了自己的主体位置，连小儿子磊磊也比他成熟(可能是小说中最成熟的一位)。简云松活在一个“过分延长的青春期”之中，所以才会在小说的结尾处，弃将芜的园林不顾，再次出走到了“路上”去“漂”。老境将至，刘大任却讲了一个骨子里的“青春故事”！

依照学者宋明炜的研究，中国成长小说“成熟阶段”的普遍缺失，体现了中国现代化的一个历史悖论：一方面是“无形式的”甚至拒绝形式化的青春躁动活力，另一方面是不断出现的(以“政党政治”的方式)将青春形式化的努力(《青春之歌》里的林道静，其“成熟”的标志是嫁给



了一位真正的老布尔什维克)。一方面,青春为中国的现代化提供了看似无尽的身心资源和看似无限的变革可能,另一方面,历史对青春的赋形却流为对青春的滥用和消耗。²不过,二次出走毕竟不同于初次,此“漂”不同于彼“漂”,简云松再次“在路上”,却以老历史学家的“时间智慧”,再三提醒我们警惕两岸“政党政治”给“二度青春”赋形的危险,感受这种危险带来的不安,我想这才是晚风细雨归无处,贴梗海棠扎不了根的根本原因吧。

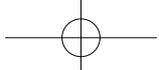
现在我们可以回过头来,说说杏枝、晶晶和磊磊为什么不够“人物”——他们在小说里不“成长”,一开始就这样,到结尾时还是这样。要聆听他们的“声部”,我建议不要拘守从欧洲写实主义传统而来的“人物”概念,转而采用从中国写意艺术而来的“角色”概念。中国戏曲里的“生旦净末丑”,一上场就是那个行当,到下场也没有多少变化。这种功能性的“角色”,不同于实体性的“人物”,没那么多复杂的历史的、心理的内容,却干净利落,承担着文化传统派定的功能。譬如王婆这个角色非常生动,却不“立体”,一出场大家就知道她的功能就是“拉皮条”,从一部小说到另一部小说,连名字都不带换的。不妨举刘大任《枯山水》里的一个短篇《大年夜》为例,上场的是保钓运动的老战友们,他们不以真名实姓出场,而是叫做“传单、纠察、采买、钢板和联络”,全是当年的革命分工变成了绰号。叙述者“革命煮饭婆”邀请了多年失去联络的闺蜜婷娜“也来热闹热闹”,这就引进了一个旁观者的视角。年夜饭,高粱酒喝多了,开始了卡拉OK。没想到婷娜的兴致比谁都高,王人美的《渔光曲》,然后是吴莺莺、周璇和白光。老保钓们压根儿搭不上腔,纠察终于忍不住了,对着天花板吼道,再唱这些调调,骨头都要酥掉了!于是来了《毕业歌》,然后“向前向前向前”和“起来,不愿做奴隶的

2 王璞《青春的旅程与时代的变奏——读宋明炜《少年中国》》,《读书》,2017年第10期,北京:三联书店,2017。

人们”，——这回轮到婷娜目瞪口呆。通篇没有一个“人物”，全是“角色”，但所营造的气氛和怀旧情怀，却精彩绝伦。

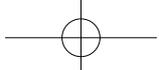
与此相关，我想用东方的叙事传统来置换或撬动的、现代小说的另一个固有概念，就是“情节”。什么是“情节”？福斯特《小说面面观》给出的界定是：事件和事件之间的因果关系构成了情节。他举了个经典的例子：“国王死了。王后也死了。”这不是情节。“国王死了，王后因为伤心也死了。”这才是情节。工业社会的科技理性渗透到了所有领域，自然科学、社会科学、历史学。在社会学领域很难将“实验室思维”贯彻到底，就用统计学来补足之：概率论和相关性之类。理性主义思潮在文学中典型的对应物是侦探小说，福尔摩斯手里的放大镜是最好的标记。王安忆在复旦大学讲小说情节，分析了苏童的一部中篇《园艺》（父亲失踪）和刘庆邦的一个短篇《玉字》（村庄里的轮奸），这两篇都有点侦探小说的味道。王安忆说“经验性情节”必须找到“动机”才能转换为“逻辑性情节”即小说情节，她特别强调这种“生活逻辑的推动力”。³王安忆很喜欢侦探小说，她说如果我跟张爱玲有什么共同点，就是都喜欢阿加莎·克里斯蒂，她真写了一本书（《华丽家族：阿加莎·克里斯蒂的世界》，2006）讨论阿加莎啊。有的评论家就觉得王安忆自己的小说，用密密麻麻的文字，把事件和事件之间的因果逻辑夯的太“实”，不够灵动。而台湾的小说家张大春喜欢并置不相干的事件，对福斯特的“情节”概念就很不感冒，他造了第三个句子：“国王死了。王后到花园里去散步。”这里有什么因果逻辑吗？也许有，也许没有。“情节”这个概念证明欧洲写实主义小说家眼中的世界是理性可以理解的，历史是有规律的，真相总会大白于天下的，这是欧洲理性主义和乐观主义在小说中的对应物。

3 王安忆《心灵世界——王安忆小说讲稿》，上海：复旦大学出版社，1997年12月，页290—305。



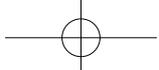
伴随着科技革命的节节胜利，“情节”这个概念根深蒂固，深入人心。批评家拿到一部不符合小说成规的小说，譬如汪曾祺的小说，孙犁的小说，一心要赞扬它，可是没办法用的还是“消极修辞”：“这部散文化的小说，无情节，或情节松散，但民俗风情非常有画面感，是一部很好的抒情小说呀！”诸如此类。如果不撬动一下建基于科学理性的“情节”概念，我们无法领略用汉语写作的小说家眼中的“非逻辑”的世界。还是举刘大任的小说为例，他的两部中篇，《晚风习习》和《细雨霏霏》，一写父亲，一写母亲，都是写到第五十节就结束了。五十节，一节不多，一节不少。这里有什么道理？刘先生搬出李商隐来，说“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年”。这有什么道理？没什么道理，李商隐都说是“无端”了。小说里引用过一句古诗，“一剑霜寒十四州”，传说钱锺觉得不过瘾，要贯休改为“四十州”，诗人愣是不改。如今我们读到这句古诗，还是无端觉得“十四州”比“四十州”好，庆幸吴越王的军事野心没有毁了诗歌之美。大凡诗文、小说里有意无意涉及的数字，都有点神秘，在中国传统文化里可以扯到气数啦，天命啦上去。我们不必弄得那么玄学，但确实有很多东西是在历史理性的逻辑之外，属于刘大任再三申述的“暧昧难明的领域”。

领着美国孩子读印度小说的教授，建议用佛教里的“业”(karma)来置换“情节”这个概念，我不知道他对“业”的理解对不对，但不失为一个值得参考的主意。依我的理解，“业”这个概念指示了万事万物之间跨时空的普遍联系，既是自然法则，又与个体的行动、行为、修为相关，是“有情因果”、“互为因果”，多因多果，是一种非逻辑的系统，我们在上古神话和传说中，更能领略“业”的魅力。让我们再次举大任先生的小说为例，《枯山水》里有一篇《闲之二：爷爷的菜园》，摆明了要写退休老人的“闲”，可想而知是不会有“情节”的。通篇絮絮叨叨就是写种菜：起菜畦、播种、移苗、防野物、抗风雨、收成，令你想起汪曾祺的《葡萄月令》。有点颇带美国特色的小冲突，是邻居太太以破坏社区



景观为由，向管理当局投诉；却为爷爷隔着篱笆递过去两个新鲜的大西红柿所化解，波澜不惊，只占了六行的篇幅。但在小说的开头和结尾，小说中间的这里和那里，却有不起眼的一条小线索在，就是浦老的小孙女依依，在牙牙学语。这小孙女，多多少少是“爷爷的菜园”的“因”，以“爷爷”修饰“菜园”，取的正是孙女的角度。儿子中年得女，自是高兴，但半夜起床、喂奶、换尿布、度假无法出门，日久也就烦了，于是想到种菜散散心。儿子外行，浦老看不过去，终于插手。读者被津津有味“菜园月令”所吸引，早不把这微弱的、若有若无的“因”放在心上。然则时不时小孙女咿咿呀呀学语的细节，自然无痕地嵌入农事之中。譬如筑篱笆防野兔，说依依发送气音的字有困难，兔兔，兔兔，听起来更像是：肚肚，肚肚。结尾是风雨之灾，浦老擎伞站在阳台上，看见菜园已成泽国，脸上分不清是泪水还是雨水，忽听得身后有人敲着玻璃门：“爷爷回家家！”——“这是他亲耳听见的，孙女儿依依说的，第一个完整的句子。”这是什么？这就是“有情因果”，这就是“业”。

我们经常忘记，“小说”其实是“欧洲小说”的简称，甚至是“欧洲写实小说”的简称。白马非马，因此，“中国小说”多多少少是个“矛盾修辞”。欧洲小说有它的历史，它的典律，它的形式成规，它的叙事学，它的美学传统，它的社会和文化的功能，它的成套的概念工具系统。伴随着工业社会的全球化，欧洲小说也把这一整套东西普世化了。从鲁迅开始，中国小说家在接受“小说”整套不证自明的概念的同时，经由他所使用的汉字文字，他所所处的文化语境，他所赖以生存的故事储藏，即使在写最标准的“小说”的时候，也有许多不能被固有概念所把握的东西，源源不断地创造出来。我对这些足以撬动固有概念的文本很感兴趣，所以这次特别想深入到概念的层面，来听清楚刘大任的小说奏鸣曲里那些“执拗的低音”。



第三部分 演讲之什

更衣对照亦惘然

——张爱玲作品中的衣饰

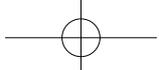
“张爱玲作品中的衣饰”可以说是一个很小的题目，属于所谓“文学技巧”方面的“细节”问题。我们到坊间卖的各种大部头“文学描写辞典”去查一查，就会发现“人物描写”类别下属“外貌描写”，“外貌描写”再下属的才是“服饰描写”。所以这是一个小而又小的小题目，根本不能和“全球化市场与中国知识分子”或者“21世纪的中国文化向何处去”这样宏伟的题目相提并论。

这不光是一个很小的题目，而且是一个相当古老的题目。人物的服装描写，从《诗经》就开始了。如《邶风·君子偕老》分三章写卫夫人的衣饰，三种不同场合的穿戴，一面揭出夫人身份，一面写出无时不美、无处不美的品格和气质。用“如山如河”来赞美女子的美貌，《诗经》之后再没有人敢这么写过。我最近读扬之水的《诗经名物新证》，她提到，“服饰是诗中特别活跃的语汇之一。……诗写人，写人的威仪德行，或美或风，或规或刺，几乎都从人的衣着、佩饰写来。”她分析《诗经》里写到的“羔裘”“狐裘”和“佩玉”等等，非常精细地揭示其中所包含的礼乐和人文制度，又如何交织了春秋时期的历史风云，真是精彩纷呈。这样看来，研究文学作品中的衣饰，又不单是封闭在古旧文本中的细节考证，雕虫小技那么简单了。

衣服的基本功能是御寒和遮羞，前者还属于生理与自然的层面，后者已经进入了社会与文化的层面。进一步的功能，衣饰就变成威仪、德行、财富、美貌的“能指”，变成了文化的表征。穿衣服就不光是穿衣服

了，我们还穿着一身“社会符号”走来走去。文化是什么？据说“文化”有一百三十几种“定义”而没有一种是已经“定”下来的“义”。为了方便让我们挑一个简单的定义：文化就是“意义”的生产和再生产。所谓生产，也包括了流通、消费等等环节。语言当然是其中最重要的媒介，但是除了“语言”，还有很多重要的符号系统，其中就包括了“衣饰”。这样，我们对衣饰服装史的研究，就可以深入到文化、心态的历史层面。举一个最鲜明的例子，就很容易理解这一点。大家都了解“军装”的历史变化吧？古代的军装都是用最鲜艳的颜色，火红、雪白、鹅黄，金线银丝，夺目耀眼的图腾标记族徽，高高的裘皮帽子，长长的黑亮靴子，肩膀上叮叮当地挂了许多金属的装饰品。一方面当然是为了近身搏斗的时候易于分辨敌我，另一方面却是战争文化心理的表现。我是战士、我是勇士、我是高贵的将领，这一身戎装代表了光明正大的战斗，一往无前的豪迈气概。军阶越高，穿得越夸张。尤其是海军，舰长穿成那样站在最高的位置上指挥作战，是敌人涉及瞄准的最好目标。海战开始通常第一个光荣阵亡的就是他。现代军装完全变了，所谓迷彩服，基本上是很难看的颜色，属于爬虫类的冷血动物，鳄鱼呀，蜥蜴呀，反正怎么难看就怎么穿！一方面当然战争的技术层面有很大的改变，远程射击热兵器基本取代了近身肉搏的冷兵器。另一方面战争文化心态也完全改变了，不再以雄赳赳气昂昂英勇赴死的“贵族”气概为荣了，而是要保护每一个独立的个体生命。所以很可惜，以前那种很漂亮的军装，我们现在只能在三军仪仗队队员的身上看到了。从这个例子我们可以了解到，服装史，同时也是文化史，文化心态史，文化“意义”的生产史。

其实张爱玲的早年作品《更衣记》，就是一部博学多闻如数家珍的“民国服装史”。她的一个好朋友曾经说过，从这篇文章里学到的中国近代史，比哪里都多。不少研究张爱玲的学者（“张学”专家），还有许多钟情张爱玲作品的读者（“张迷”），都清楚：学界研究张爱玲“本人”穿什么的论著，比讨论她作品中的人物“穿什么”的，要多得多了。这当



然是很有意思的现象，而且首先要怪张爱玲本人，因为她自己实在提供了太多的相关资料了，尤其是她晚年那本《对照记》，几乎每一张照片的文字说明之重点都是“衣饰”。《对照记》可以说整个是一册作家的“服装传记”。除此之外，散文集《流言》的很多篇，都涉及衣饰的“自叙”，尤其是谈到她的印籍女友炎樱的那些篇章。四十年代的上海小报，会用“奇装炫人的女作家”这样的题目来报道她。在多本的《张爱玲传》中，有一条比较少人注意的材料，我觉得很有意思。那就是四十年代登在上海某杂志的下列广告：

炎櫻姊妹與張愛玲合辦

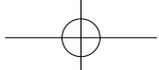
炎櫻時裝設計

大衣 旗袍 背心 襖褲 西氏衣裙

電話三八一三五 下午三時至八時

没有写地址，看来并没有开店面，属于电话预约，然后上门度身定做一类的服务。至于有无开市，多少人慕名问津订制，于今已不可考。张爱玲设计的服装，连她自己都有“这可穿得出去么”的诧异，别人想是更无“挺身而出”的勇气。她和炎樱，曾经为好朋友苏青的黑呢大衣设计作参谋，用的是奥康纳剃刀式删减法，彻底的简约主义。把大衣上的翻领首先去掉，装饰性的褶裥也去掉，方形的大口袋也去掉，肩头过度的垫高也灭掉。最后，前面的一排大纽扣也要去掉，改装暗纽。苏青渐渐不以为然了，用商量的口吻，说道：“我想……纽扣总要的罢？人家都有的！没有，好像有点滑稽。”¹直率泼辣如苏青者尚且不能欣赏她们的设计，由此或可推知，这“炎樱时装设计”曾经开市的机会不大。

¹ 《我和苏青》，《张爱玲文集》，安徽文艺出版社，1992，第4卷，页238。

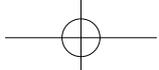


半个世纪之后，张爱玲在她去世前两年写下的《对照记》中，感叹她母亲自制皮革手袋计划的无疾而终，说：“当时不像现在欧美各大都市都有青年男女沿街贩卖自制的首饰等等，也有打进高价商店与大百货公司的。后工业社会才能够欣赏独特的新巧的手工业。她不幸早了二三十年。”²“后工业社会”这种很“话语”的词出现在张爱玲笔下是颇令人惊诧的，但是这段话也可读成自我的写照，正与当年的炎樱姊妹有千古同悲之慨。如果以上的推测成立，我们可以说，张爱玲是她自己所设计的服装的唯一的模特儿，唯一的展示者。

我提到这条材料的意思，是说虽然没有成功，仍然可以说张爱玲是二十世纪中国文学中，当过“时装设计师”的不多的作家之一。我用“不多”而不敢用“唯一”，因为我知道残雪当过“裁缝个体户”。十一年前我第一次到香港开一个讨论“寻根文学”的学术会议，主办单位也请了韩少功、残雪、扎西达娃等几位作家参加。我记得中午饮茶的时候，残雪用很专业的语气把我们国内来的这些男士的穿着批评了一番。不过残雪作品中的衣饰描写，远不如写“吃”的诡异意象更令人印象深刻。我想说的是，在二十世纪中国文学中，作家兼有或曾经兼有的某种“职业”，和她的创作之间，往往有很深刻的联系。最深刻的例子当然是“弃医从文”的鲁迅，“解剖刀”、“药”、“疗救”、“国民性的病根”，我们只要提提这些关键词，就知道学医的经历如何深刻影响了鲁迅写作的“总主题”。那么回到张爱玲这个题目，衣饰描写在她的创作中到底占了什么样的分量？

这个题目对我来讲也还是太大，还需要再缩小一点。我想讨论的仅仅是作品里“张看”衣饰的“目光”。晾晒在黄色太阳下这些衣装，在民国女子身上纷纭更替的这些衣装，掠过了什么样的“眼光”，有哪些“眼

■ 2 《对照记》，台北：皇冠出版社，1994，页22。



光”在凝视：谁与更衣，为何对镜，女为谁容？谁都明白衣服不光是穿给自己看的，甚至主要不是穿给自己看的。“他者”的目光规定了衣饰符号的“意义”或“无意义”，或者说，它们的意义因了“他者”的观看才存在，才产生出来。

我们知道，《更衣记》等篇原是用英文写给《二十世纪》(The 20th Century)杂志发表的。这份1941年10月创刊的英文月刊，读者对象是二战时羁留亚洲的西方人，尤以上海外国租界为重点。1943年1月的四卷一期首次刊登了Chinese Life and Fashions一文，并配有作者亲绘的十二幅发型服饰插图，月刊主编Klaus Mehnert特别推崇这位署名Eileen Chang的“极有前途的青年天才”。六月号登了Still Alive一文，“编者按语”中说：“她不同于她的中国同胞，她从不对中国的事物安之若素：她对她的同胞怀有的深邃好奇心使她有能力向外国人阐释中国人。”这篇文章的中文版本，题目改为《洋人看京戏及其他》。十二月号上的Demons and Fairies，是张爱玲为该刊写的最后一篇文章，“编者按”说：“作者神游三界，妙想联翩，她无意解开宗教或伦理的疑窦，却以她独有的妙悟的方式，成功地向我们解说了中国人的种种心态。”这一篇的中文版本题目是《中国人的宗教》。洋编者所说的“好奇心”、“妙悟”以及某种“旁观”角度，当时上海滩上有一位颇活跃的散文家叫周班公，他对此也大有同感。他说张爱玲的笔法虽然源出《红楼梦》和《金瓶梅》，他还是模糊觉得“这是一位从西方来的旅客，观察并且描写着她喜爱的中国”，并因此想起了赛珍珠云云。³赛珍珠是美国女作家，凭她写中国农民生活的长篇小说《大地》拿过诺贝尔文学奖。通常用她为例来说明诺贝尔奖如何大失水准，其实你们仔细读读她的作品会觉得文学水平还满不错的，她的问题在另外的方面。

■ 3 《〈传奇〉集评茶话会记》，《杂志》1944年9月号。

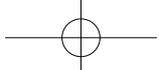
话说回来，张爱玲这个时期走的仍然是林语堂的路数，用轻松幽默英国小品的文字向老外介绍吾国吾民。入乎其内，出乎其外，其凝视的目光，叙述的口吻，颇有点暧昧难言。因此在改写为中文的时候，类似的说明就很有必要：“这篇东西本是写给外国人看的，所以非常粗浅，但是我想，有时候也应当像初级教科书一样地头脑简单一下，把事情弄明白些。”⁴但更重要的是下面这一段话：

用洋人看京戏的眼光来看看中国的一切，也不失为一桩有意味的事。头上搭了竹竿，晾着小孩的开裆裤；柜台上的玻璃缸中盛着“参须露酒”；这一家的扩音机里唱着梅兰芳；那一家的无线电里卖着癩疥疮药；走到“太白遗风”的招牌底下打点料酒——这都是中国，纷纭，刺眼，神秘，滑稽。多数的年青人爱中国而不知道他们所爱的究竟是一些什么东西。无条件的爱是可钦佩的——唯一的危险就是：迟早理想要撞着了现实，每每使他们倒抽一口凉气，把心渐渐冷了。我们不幸生活于中国人之间，比不得华侨，可以一辈子安全地隔着适当的距离崇拜着神圣的祖国。那么，索性看个仔细罢！用洋人看京戏的眼光来观光一番罢。有了惊讶与眩异，才有明了，才有靠得住的爱。⁵

首先请注意张爱玲用来构成“中国”的那一组意象：不是长城故宫天坛，不是女人的三寸金莲男人的焦黄辫子，也不是怒吼的醒狮高举的大刀长矛。这些都太鲜明，太意识形态化。张爱玲用的是上海市井的日常生活场景：除了小孩的开裆裤和补身体的“参须露酒”，更重要的是“这一家的扩音机里唱着梅兰芳，那一家的无线电里卖着癩疥疮药”。现

4 《中国人的宗教》，《天地》第11期，1944.8。

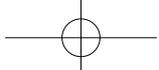
5 《洋人看京戏及其他》，《古今》半月刊第33期，1943.11。



代媒体传播着古旧的却又贴身的信息。这就是“中国”！——“纷纭，刺眼，神秘，滑稽”。但是生活在其中的大多数中国人并没有这种感觉。对“中国”无条件的爱或恨，是危险的，原因就在于他们没有借助“他者”的眼光，来好好地端详祖国一番，经由陌生化的“惊讶与眩异”的震撼，去达至了解和“靠得住的爱”。

问题是我们是否真能代入“洋人看京戏的眼光”？倘若把这段话里的“中国”替换成“中国女人”，倘若把这“眼光”具体化到张爱玲写于同一年（1943年）的小说里的人物，你发现最接近的，并非小说中不多的一两个“洋人”，而是一再重复出现的那几位中国男人：失却了“适当的距离”，或仍然“安全地隔着适当的距离”，却都“不幸生活于中国人之间”的“华侨”或“归国学人”！他们是《倾城之恋》里的范柳原、《金锁记》里的童世舫、《花凋》里的章云藩、《留情》里的米晶尧、《鸿鸾禧》里的娄器伯、《红玫瑰与白玫瑰》里的佟振保……数一数还真不少。我想指出，在张爱玲的作品中，这些人物对“中国/中国女人”无条件或有条件的爱（或恨），靠得住或靠不住的爱（或恨），无不藉由对衣装的“观感”而充分地呈现出来了。

现在就让我们来仔细“端详”一下这些华侨或归国学人，是怎样“看”中国女人的衣装打扮的。我们知道张爱玲特别注重写“相亲”这关键时刻的衣着，这关乎一个中国女人的“终身大事”，第一印象马虎不得，特别的郑重其事。至少有三篇作品里写到这种“相亲”或“准相亲”的场景，分别是：1.《倾城之恋》，白流苏去见南洋华侨范柳原。其实去相亲的是七妹白宝络，流苏喧宾夺主，单凭“会跳舞”搅了宝络的局（请注意她们的名字都是一种“衣饰”）。这一夜白流苏穿什么我们一会儿再讲。2.《金锁记》，姜长安瞒着她母亲曹七巧，去见刚从德国留学回来的童世舫，小说用了相当篇幅写她的冶装与梳妆，相亲的效果如何，也是一会儿再说。3.《花雕》，郑川嫦见刚从维也纳回来的章云藩。这一篇张爱玲别出心裁，写郑小姐穿的居然是一件旧旗袍！而这一件旧旗袍比上面的两件



新旗袍都来得意味深长。

好了，相亲之夜白流苏穿的是一件月白蝉翼纱旗袍。去之前读者对此一无所知，我们知道这一点已经是她“胜利”搅局回来了——“床架上挂着她脱下来的月白蝉翼纱旗袍。她一歪身坐在地上，搂住了长袍的膝部，郑重地把脸偎在上面。蚊香的绿烟一蓬一蓬浮上来，直熏到她脑子里去。她的眼睛里，眼泪闪着光”。⁶小说的前边曾写到流苏孤苦无依于模糊中搂住想象中的母亲求她“做主”，这里的替换物品颇有张爱玲晚年在《对照记》里提到的“恋衣狂”的意味。但是我们现在关心的重点是穿着这件旗袍跳舞的效果如何？——结论非同小可！范柳原说：“难得碰见像你这样的一个真正的中国女人。”

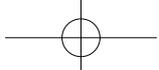
不过也可能不关旗袍的事。其实范柳原对“旗袍”有一大套相当复杂的“理论”。在香港浅水湾饭店，一次范柳原偶然从他“顶文雅的”“上等的调情”里失态，说了些推心置腹的话，正是关乎“旗袍”与“京戏”。让我们略去流苏的答话，化对话为独白，以突显范柳原的衣饰观：

我陪你到马来亚去。……只是有一件，我不能想象你穿着旗袍在森林里跑。……不过我也不能想象你不穿着旗袍。……我这是正经话。我第一次看见你，就觉得你不应当光着膀子穿这种时髦的长背心，不过你也不应当穿西装。满洲的旗装，也许倒合适一点，可是线条又太硬。……我的意思是：你看上去不像这世界上的人。你有许多小动作，有一种罗曼蒂克的气氛，很像唱京戏。⁷

请注意这里严格区分了“旗袍”与“满洲的旗装”，正充分显示了张爱玲的专业知识。旗袍虽从旗装演化而来，却是国民革命推翻满清帝制

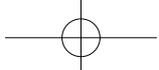
6 《传奇》，北京：人民文学出版社，1986，页71。

7 《传奇》，北京：人民文学出版社，1986，页84。



的结果，真正是中国近代化现代化进程的产物。旧时王谢亭前燕，飞入寻常百姓家。以前满清贵族妇女的衣装，如今平民百姓也穿得了，甚至颇有点反讽地成为民国女子乃至共和国女子的“国服”（“高贵”这一传统价值的“近代民族—国家化”）。旗袍史当然是中国现代史的重要组成部分，绝不可轻看。我们最近看侯孝贤的电影《海上花》，看王家卫的电影《花样年华》，“旗袍”都是其中的重要角色，时间正好从晚清的上海跨越到六十年代的香港，而《海上花》更是对张爱玲的一种纪念。不知道为什么，范柳原的“旗袍观”一直让我感到困惑。离开了宫廷语境和高底靴等等的配套，我觉得“旗袍”一直是一个“不谐调”的符号。不知道为什么，你到饭店去吃饭，不管是在香港、台北，或者上海、北京，或者纽约伦敦的唐人街，一个穿着旗袍的女子站在门口“欢迎光临”，站在桌子边摆筷子布菜，你总是觉得别扭，不舒服。香港理工大学设计系有一位英国的女教授，毕生研究旗袍，去年还是前年出了一本很厚的英文专著。最有意思的是记者采访她，问她有没有制过旗袍，这位洋人说不光没有为自己做过一件旗袍，而且从来没有穿过一次旗袍。“旗袍”只是她的“客观研究对象”，只是人种志民俗学的材料。插进这个例子可以加深我们对范柳原“旗袍论”的理解。

回到刚才范柳原的那段话，“一个真正的中国女人”无论穿什么，都是“逼上梁山”，被置放于一个哪里“有点不对”的戏台上。在一个内外皆失序的世界里，这对精刮的男女都有点“找不对感觉”。花花公子南洋华侨范柳原征引《诗经》，“执子之手，与子偕老”，大谈“天长地久”，真是不对到了恐怖的地步。只有在“断堵颓垣”的荒凉背景之下，这点“安全的适当距离”带来的“不对”才会消失。这时的白流苏我们不知道她穿些什么，只知道她“拥被而坐”，听那墙头上三个音阶的悲凉的风如虚无的气，通入虚空的虚空。这时靠得住的只有“腔子里的一口气”和身边的这个人。只有在“死亡”的凝视下，符号能指的文化差异才消失了。这是后话不提。



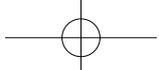
接着让我们转到《金锁记》，姜长安和童世舫。姜长安的一生像一个“美丽而苍凉的手势”。小说的衣饰描写是“渐渐缩减”式的。瞒着母亲曹七巧而秘密进行的相亲之夜，出发前的准备甚是详尽。“长馨先陪她到理发店去用钳子烫了头发，从天庭到鬓角一路密密的贴着细小的发圈。耳朵上戴了二寸来长的玻璃翠宝塔地子，又换上了苹果绿乔琪纱旗袍，高领圈，荷叶边袖子，腰以下是半西式的百褶裙。”⁸然后到了菜馆子里，“怯怯的褪去了苹果绿驼鸟毛斗篷”——都是张爱玲所喜欢的蓝绿色系。童世舫显然并不觉得旗袍这种“时髦的长背心”有什么不对，他“多年没见过故国的姑娘，觉得长安很有点楚楚可怜”。海外留学的遭遇使他“深信妻子还是旧式的好”，也有点范柳原所谓“真正的中国女子”的意思。此后的交往，衣饰开始局部化，“两人并排在公园里走着，很少说话，眼角里带着一对方衣服与移动着的脚”。到决绝的那天，曹七巧走来对童先生“轻描淡写”地透露几句女儿抽鸦片的事，令他如五雷轰顶。这时的童世舫就只看见黑鞋与白袜：“长安悄悄的走下楼来，玄色花绣鞋与白丝袜停留在日色昏黄的楼梯上。停了一会，又上去了。一级一级，走进没有光的所在。”

这当然意味着“理想”的破灭，令人倒抽一口凉气。“这就是他所怀念着的古中国……他的幽娴贞静的中国闺秀是抽鸦片的！”⁹——黑鞋与白袜走进没有光的所在，让我们记住这个意象，它在张爱玲的作品里还会一再出现。

《花凋》的故事则似乎没有那么“东方主义”。郑川嫦是家里最小的女儿，天生被姊姊们欺负，底下又被弟弟占去了爹娘的爱。“欺负”主要体现在衣服方面，姊姊们不要了的旧衣令她永远“天真可爱”。她终年穿着蓝布长衫，唯一的区别是“夏天浅蓝，冬天深蓝”。终于熬到了

8 《传奇》，北京：人民文学出版社，1986，页44。

9 《传奇》，北京：人民文学出版社，1986，页54—55。



“女结婚员”的资格了，大姊夫习医的同学章云藩刚从维也纳回来。“乍回国的留学生，据说是嘴馋眼花，最易捕捉。”中秋节的郑家节宴乱哄哄的闹剧里，章医生的脚背感觉到川嫦长袍的下摆拂过，方才注意到她的衣着。这件旗袍制得特别的长，只因章云藩自己与大姊夫闲聊时曾经说过：“他喜欢女人的旗袍长过脚踝，出国的时候正时行着，今年回国来，却看不见了。”

可怜的川嫦身上这件葱白素绸旗袍，想必是旧的，既长，又不合身。张爱玲紧接着写了几句，视角悄悄地转移到章云藩这边：“可是太大的衣服另有一种诱惑性，走起路来，一波未平，一波又起，有人的地方是人在颤抖，无人的地方是衣服在颤抖，虚虚实实，实实虚虚，极其神秘。”¹⁰如果你们还记得，开头提到张爱玲那篇《洋人看京戏及其他》，“这都是中国”后面跟着有四个形容词，其中有一个正是“神秘”。这“神秘”对归国学人“另有一种诱惑性”。这件长而旧的旗袍，对章云藩而言，出国前时尚的执念包含了他的欲望与想象，对川嫦而言，却是不幸宿命的预示。——情节急转直下：川嫦从“女人”变成了“病人”。

“病人”穿什么？——病人也有几等几样的，如果是“现代林黛玉”，那会是在奢丽的卧室里，下着帘子，蓬着髻发，轻绡睡衣上加着白兔皮沿边，床上披披的锦缎睡袄。川嫦却连一件像样的睡衣都没有，穿上她母亲的白布挂子，许久没有洗澡，褥单也没换过。章云藩来访的时候，“她觉得他仿佛是乘她没打扮的时候冷不防来看她似的”。丢盔弃甲，攻防完全失了依托。张爱玲惯用的残酷对照于此时出现：章云藩的新欢，护士余美增，容貌虽是“次等脚色”，却健康，胖也胖得“曲折紧张”，隆冬季节，在黑呢大衣下穿了件光胳膊的绸夹袍，红黄紫绿，周身是烂醉的颜色，入时的调子。

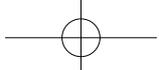
章医生替川嫦看病，“冰凉的科学的手指”，完全不是原来梦想的触摸。“人们的眼睛里没有悲悯。”小说写医生的目光和口吻，出自张爱玲式的尖锐的讽刺：“当然他脸上毫无表情，只有教徒式的愉悦——一班医生的典型临床态度——笑嘻嘻说：耐心保养着，要紧是不要紧的……今天我们觉得怎么样？过两天可以吃橘子水了。”¹¹好了，熟悉现代批评理论的学者，立刻可以发现，有关现代性和反现代性、欧洲与中国、科学与传统、性别政治的复杂辨证，正可以在这个地方整套引入，详尽地展开论述。谁说这个故事不那么“东方主义”？

可是我不想在这里谈太多理论，反而想提醒各位注意《花凋》的结尾是一双没有人穿的鞋。郑夫人在便宜鞋店替川嫦买了两双绣花鞋，一双皮鞋。川嫦把一只脚踏到皮鞋里试了一试，说：“这种皮看上去倒很牢，总可以穿两三年。”——她死在说这话的三个星期之后。“三星期”与“两三年”，时间的长度对照在这里是震撼性的。葱白旧旗袍（女人）——白布褂子（病人）——皮鞋（鬼）。从衣饰的变化我们见出身体一主体的无情变化。女人一病人一鬼，是后来“张派”传人发挥得淋漓尽致的悲剧三部曲。在这里我们只需注意到这双没有人穿的鞋，注意到肉身的“不在之在”，注意到“樟脑味”的历史记忆，注意到对“古中国”的招魂或除魅也就够了。

没有人穿的鞋，原是张爱玲很喜欢状写的意象。她是看见两片树叶飘下地，也要比做两只鞋子在地上自走一程。《红玫瑰与白玫瑰》的结尾，佟振保夜半被蚊子咬醒，起来开灯，“地板正中躺着烟鹁的一双绣花鞋，微带八字式，一只前些，一只后些，像有一个不敢现形的鬼怯怯向他走过来，央求着。”¹²这鬼气森森的两只绣花鞋，是留学爱丁堡归来的佟振保，为了慈母、地位、责任而牺牲了“红玫瑰”的爱的见证，也

11 《传奇》，北京：人民文学出版社，1986，页323。

12 《传奇》，北京：人民文学出版社，1986，页447。



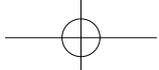
是对他娶一个贞静娴淑中规中矩的“白玫瑰”理想的讽刺。什么是“红玫瑰”，什么是“白玫瑰”？小说一开头是这样说的：

振保的生命里有两个女人，他说一个是他的白玫瑰，一个是他的红玫瑰。一个是圣洁的妻，一个是热烈的情妇——普通人向来是这样把节烈两个字分开来讲的。

那么“红玫瑰”穿什么，“白玫瑰”又穿什么？这在小说里有详细的描写，形成极具深意的对照。我在这里还是只讨论佟振保的“目光”。这位摇摆于、辗转于“红白玫瑰”之间的“标准好人”，按照小说里的说法，是“最合理想的中国现代人物”。戴着黑边眼镜，他的模样是“屹然”，说话是“断然”，晦暗的酱黄脸上的五官详情却是“看不出所以然”。（笑）我们虽不知道他的眼睛是否“诚恳”，仍然可以以他的黑边眼镜为“信物”。这些模棱两可的挖苦话颇有老舍式的京派风格，正可以用来概括我们所讨论的“目光”。很多学者讨论过小说集《传奇》的封面，是炎樱设计的，室内是中国家居的日常生活，窗外却有一个面目模糊的人影在向里边窥探。这个带来不安气氛的窗外人如果是一个男性，那目光准是闪烁在佟振保的黑边眼镜后面的吧。

然而最惊心动魄的画面，还是振保望见家中淡黄白的浴间像一幅“立轴”，灯下的“白玫瑰”孟烟鹂也是本色的淡黄白：

当然历代的美女画从来没有采取过这样尴尬的题材——她提着裤子，弯着腰，正要站起身，头发从脸上直披下来，已经换了白地小花的睡衣，短衫掖得高高的，一半压在颌下，睡裤臃肿地堆在脚面上，中间露出长长一截白蚕似的身躯。若是在美国，也许可以作很好的草纸广告，可是振保匆匆一瞥，只觉得家常中有一种



污秽……¹³

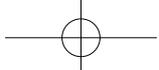
紧接“美女画”的句子不知道为何突然尖刻地提到“美国”和“草纸广告”，无端将洋人与排泄并置。其实振保是留学英国爱丁堡的，通篇小说与美国毫无干系。然而这幅图景是发生在孟烟鹂与裁缝有苟且之事以后，振保所谓贤淑贞静的“白玫瑰”理想彻底破灭之际。《金锁记》“长安抽鸦片”所导致的理想破灭，还是太直截，太意识形态化，此时此刻西方影像与国画形式（立轴）的叠印，所产生的斑驳纷纭滑稽悲哀，才是深而且重的了。

真正的西方广告出现在《桂花蒸 阿小悲秋》里，那是在洋人哥儿达的房里，“房间里充塞着小趣味，有点像个上等白俄妓女的妆阁，把中国一些枝枝叶叶衔了来筑成她的一个安乐窝”。墙上—幅窄银框子镶着的洋酒广告，暗影里横着个红头发白身子，长大得可惊的裸体美女。“一双棕色大眼睛愣愣的望着画外的人，不乐也不淫，好像小孩子穿了新衣拍照，甚至于也没有自傲的意思：她把精致的乳房大腿蓬头发全副披挂齐整，如同时装模特儿把店里的衣服穿给顾客看。”¹⁴洋人挂洋画，大约也没有多大深意，精彩处在于“身体”彻底变成了“衣服”。回想佟振保的“空白扇面”，在巴黎和爱丁堡打下的淡淡的水印底子，莫非正是这类影像？

其实张爱玲那“一瞥”的设计里，正有着来自西方的“惘惘的威胁”的罢。在《沉香屑·第一炉香》里的开头，葛薇龙去半山豪宅找她的姑姑，在玻璃门里瞥见她自己的影子——“她穿着南英中学的别致的制服，翠蓝竹布衫，长齐膝盖，下面是窄窄的裤脚管，还是满清末年的款式；把女学生打扮得像赛金花模样，那也是香港当局取悦于欧美游客的

13 《传奇》，北京：人民文学出版社，1986，页 443。

14 《传奇》，北京：人民文学出版社，1986，页 471。



种种设施之一。”

不过张爱玲过于外露的讽刺笔墨显然带有老舍《二马》的痕迹，连语气都颇为“京派”：“英国人老远的来看看中国，不能不给点中国给他们瞧瞧。但是这里的中国，是西方人心目中的中国，荒诞，精巧，滑稽。”¹⁵类似的评语后来还出现了几次，如说到梁太太的园会，草地上遍植五尺高福字大灯笼，“正像好莱坞拍摄《清宫秘史》时不可少的道具”。你在《鸿鸾禧》娄家儿子的婚礼礼堂，再次读到这种句子：朱红大柱，盘着青绿的龙，黑玻璃的墙，黑玻璃龕里坐着小金佛，“外国老太太的东方，全部在这里了”。¹⁶

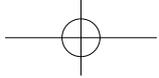
范柳原章云藩佟振保们的“东方”构成，与“外国老太太”并不完全相类，更多了许多暧昧迎拒的可疑成分，里头“东方主义”和“西方主义”搅成了疑幻疑真的一团。当他们最后与“现实东方”相遇并妥协，就变成《鸿鸾禧》里娄器伯这种“出名的好丈夫”。在美国得过学位的器伯，颇新派，看《老爷》杂志，甚至能跟未过门的媳妇讲论时事，滔滔不绝一二小时，无奈却凭媒娶了娄太太这样各方面都“不够”的女人，还跟她生了四个孩子，三十年如一日。娄太太的“不够”当然也体现在衣饰方面。这位娄器伯爱用眼镜脚指着他太太说：“头发不要剪成鸭屁股式好不好？图省事不如把头发剃了！不要穿雪青的袜子好不好？不要把袜子卷到膝盖底下好不好？旗袍衩里不要露出一截黑华丝葛裤子好不好？”¹⁷焦躁，可是用了商量的口吻。——张爱玲用一个绝妙的词组来概括这种口吻：“焦躁的商量”。

能不能说，百年来中国人不绝于耳，听到的正是这全方位的“焦躁的商量”？“焦躁的商量”或许出自“第三世界”知识分子的暧昧阳性位

¹⁵ 《传奇》，北京：人民文学出版社，1986，页135。

¹⁶ 《传奇》，北京：人民文学出版社，1986，页392。

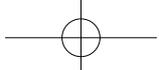
¹⁷ 《传奇》，北京：人民文学出版社，1986，页386。



置，出自他们书写与发言的知识特权，出自他们意识到了这种特权而无法自救的内疚和罪恶感。他们目光犹疑而脾气暴戾，心乱如麻仍侃侃而谈……且慢！我讨论的本来是小而又小的题目，是作家作品中的细节描写，文学技巧问题，不小心变成对民国女子衣饰的“寓言化阅读”。在这种“寓言化阅读”中，又不单延续了强化了将“东方”“中国”阴性化的他者思路，而且将“琐碎政治”危险地引申到了“经国之大业”和“宏大叙事”。政治上的不正确，有目共睹也。虽然在张爱玲的语汇里，阴性中国才能在“大而破”的乱世“夷然”存活，但还是及时刹住的好。有道是：

华丽苍凉参差看，
更衣对照亦惘然。

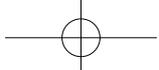
（载“大学学术讲演录”丛书编委会《中国大学学术讲演录》，
南宁，广西师范大学出版社，2002年）



鲁迅的文化研究

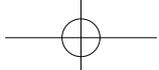
借“文化研究”这么个概念来讲鲁迅，我当然是“预支”了二十世纪六十年代以来的理论视野。其实我们通常叫做“文化批判”，鲁迅自己叫做“文明批评”，或者叫“社会批评”。关于这方面的鲁迅的研究，其实做得很多。我切入的角度就是把它跟我们经过六十年代以来文化理论洗礼的这么一个视野的惊人的相关之处，找到鲁迅当年所做的工作和六十年代以来的文化研究某些契合点的地方，来做一番个案式的梳理。

其实鲁迅逝世的前后，“批判理论”在欧洲已经开始了。对当代文明的批评，尤其是对文化工业、文化生产的评论，法兰克福学派等已经开始了。鲁迅所做的工作还没有经过这些理论的洗礼，还是在比较早的属于人类学、民俗学那样一些学科的范畴里做的。但是鲁迅的切入比较有自己的特点，他自己说做的是“学匪派”，不是正规的做法。当然他也有很强烈的野心和设想，要做这种正规的学术研究。最后他只做出来《中国小说史略》。他还有很多设想，比如说“中国倡伎史”、“字体变迁史”等等，他是想做成像《中国小说史略》那样一定的规模、程度的研究的，由于各种原因，他没有做出来。可是，在他零星星的写作中有很多思考，我觉得是幸乎不幸乎，反而提供了另外一种非常有价值的成果。像《中国小说史略》，当然在中国小说史的研究方面是一个开山之作、奠基之作，影响了后来所有的中国小说史的研究。但是影响——专业以外的影响，就没有像一会儿我要讲到的那些篇目那么大。鲁迅使用他的那种非常灵活、非常不正规的写作方式所提供的东西，可能比他那种比较



学院派的、正规的写作影响更大。这是很有趣的一个现象。

鲁迅的文化批评、文化研究，到底应该怎么定位呢？我想起去年鲁迅诞生125周年，逝世70周年，香港也有纪念活动。香港的绍兴同乡会赞助，除了赞助“鲁迅论坛”以外，它还赞助了一个展览，展览的标题是“鲁迅是谁？”这个标题很好，因为“鲁迅是谁”是一个很难回答的问题。“谁是鲁迅”，很容易回答，“鲁迅是谁”，就很难回答。这个展览办在铜锣湾的时代广场。你们想象一下，“时代广场”不是一个广场。地产商弄的，“广场”啦、“花园”啦这些个词的词义有很大变化。时代广场是一个最繁华热闹的地方的一个 shopping mall，一个超级庞大的商场。在里面摆着鲁迅的图片、文物，我去看的时候，感觉就是一个背着半透明的剑的黑衣的复仇者，贸贸然地跑到一个繁华闹市里头来。那种感觉非常诡异啊。在这个时代广场里头，香港市民川流不息经过，我想他们还是不知道鲁迅是谁。那么我们这些人——在学院中的人，研究现代文学、研究鲁迅、读鲁迅作品的人，又知道鲁迅是谁吗？大概也还是不太知道。因为，我们知道“鲁迅”已经不是单纯的一个专用名词了，他是一整套的话语。我们必须穿过一个非常漫长的能指的链条才能说清楚鲁迅是谁。从我今天这样一个题目的角度呢，我想说鲁迅是一个文化人，就是说，从他所做的工作或者“功德”来界定他是谁。我们知道他除了写小说、写杂文、“骂人”，做报纸的自由撰稿人，还教过书，还大量地翻译，还编杂志编书出版。这些工作只能用文化人、文化工作这样的一个概念来界定它。如果我们要简称，也可以叫“文人”。当然这个“文人”跟古代那个“文人”就很不一样了。但是，文人这个词可以强调“文”这个概念。或者西方语言里的文人 letterman，直译为“字母人”，就是强调他是用文字来工作的，在象征秩序里边工作的人。鲁迅是这么一个文化人，他做了很多文化工作，我也不太愿意用“文化工作者”这样一个比较冷冰冰的概念去界定他。还是一定要用“人”这个词。这么一个文人，鲁迅其实并不是很贬低文人这个概念。他连写五六七八篇《文人相轻》

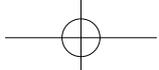


的时候，其中一个很重要的论点就是说文人要有文，没有文，拿什么来相轻啊。文人里头非常重要的要有“文”，要有写作，有符号，拿出来，这样才算是文人。所以，鲁迅这样一个文化人，他所做的大量的工作里头，如果用比较陈旧的概念来说就是，他是一个建设性的，同时又是一个捣乱的、破坏的。他在两面都做了大量的工作。我们今天就想从文化人对文化的批判这样一个角度来看看鲁迅到底做了些什么事情。

今天讲这么四个小题目：

- 1、“学匪派考古学”
- 2、脏话文化史
- 3、药·酒·魏晋风度
- 4、幻象的历史：戏法与照相

其实，应该还有几个很重要的分题，我今天没有来得及讲。一个就是他对刑罚的研究，就是酷刑，他研究得很深的，别人都没有研究得那么深。我们都知道司马迁，对男人施行的宫刑，鲁迅临死前写的文章，说他终于把对女人的宫刑都弄明白了，巧妙而残忍。你们晓得，《刑罚与规训》，福柯嘛，很重要的经典。这方面鲁迅是专家，提供了很多可以参照讨论的面向。还有对脸孔，中国人的脸孔、面子、脸谱的研究，因为脸孔不是一个纯粹的身体的概念。我们知道列维纳斯很重要的一个命题就是说什么叫道德，道德就是他人的脸孔。讲了很多面对面又非常重要的道德命题。鲁迅对脸孔这方面也有很深入的研究。今天都没有办法讲进去。还有很重要的一个哲学命题就是“礼物”。鲁迅在《野草》里面多次涉及“布施”，还有《我的失恋》里面“爱人赠我……我回他……”都是礼物这么一个哲学命题。为什么礼物是一个哲学命题呢，因为礼物是非常吊诡的，就是说当你意识到它是礼物的时候，它已经不是礼物。因为礼物是不能祈求回报的。祈求回报，那是交易，所以馈赠礼物是一个非常有趣的伦理命题，但同时又是一个生命的命题、哲学命题。生命是一种馈赠，中国人生个男孩，起个名字叫做“天赐”，天赐，天送给你

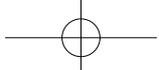


的礼物。鲁迅的很多文章里面都涉及“礼物”这样一个概念。礼物同时也是六十年代以来文化研究的一个非常重要的课题，德里达一再讨论。这些都来不及讲，今天只讲刚才列出的这四个命题。

一、“学匪派考古学”

一看“学匪派考古学”这个词，我们很容易联想当然就是福柯了，考古学嘛，后来的系谱学等等。但这个“学匪派考古学”本身是鲁迅自己的一篇很长的题目的文章的副标题，括弧里头的。题目是《从中国女人的脚，推断中国人之非中庸，又由此推定孔夫子有胃病》，还嫌不够长，再加上括弧——（“学匪”派考古学之一），当然后来就没有“之二”了，我们没有等到“之二”，非常可惜。题目就已经够匪的了，不算标点二十七个字之长，同时把女人的身体、四书五经、圣人、疾病搅和在一起。这个我们一会儿再讨论。先看这个“学匪派考古学”本身，在这个副标题里面就有两个“学”，前面一个“学”开头，后面一个“学”收束。它是互相矛盾的，前面一个“学”，如果说学界里头有三魂的话——官魂、匪魂、民魂，它是属于那种造反的、不规矩的，由官所界定的野路子的匪魂，叫做“学匪派”。当然这是别人骂他的话，鲁迅拿过来反讽地运用。可是后一个“学”，考古学呢，又是一个非常正规的学科。我们看到他的行文里头，不断地强调：这可是学科哦，这可是一个正经的学科哦。虽然我是学匪，但还是得遵守这个学科的规则。一有机会，就不断地强调这一点。他在副标题里头，已经刻意制造了一种吊诡和矛盾。

但我们先撇开这篇重要的文章。先来看看一些不太被人引用、注意的材料。其中一篇就是《三闲集·匪笔三篇》。鲁迅找到了三篇在香港的《循环日报》上新闻里登的匪写的文字。一个是撕票布告，广东某地的河里浮起一具尸体，浮尸上面有一张纸，说潘平这个绑票者把此人杀了。杀了以后，还写张布告放在上头。这篇文字，鲁迅把它剪下来，贴到文



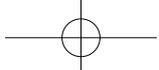
章里头。第二篇更好玩，是广西梧州一个名叫金吊桶的相面师，写了一封信给某信女，意思是说你是命好啊，但是你要先给一笔钱给这个先生；另外呢，你要跟这个先生交合一到两回，这样你的命就更好了。第三篇是一个叫卅六友飞天虎——江湖的一个花名了，写了一封信给酒楼的一个端盘子的侍应叫妙嫦的，警告她说，对我们的兄弟不恭敬，警告信，里边有一句话“小心剑仔”，就是小心飞刀啊，再这样对我们的兄弟恶言相向的话。鲁迅列出来之后，发现非常有意思，它是有“体裁类型”的，撕票布告，相面报告书，警告信；还有“作者签名”，潘平啊金吊桶啊卅六友飞天虎啊。所以这是一个“文献学”的东西，提供出来。

值得注意的是，鲁迅在前面有一个自我检讨的开头。说我这次把这三篇东西弄出来，不太厚道的，比较刻薄，自己都觉得不太好意思。为什么呢？我是因为接到了一封某学者的信，其实就是顾颉刚的，明明知道我已经准备八月份就离开广州，去上海了，但是给我一封信说要跟我打官司，让我在广州这个地方等开审。那不是要饿死我吗。于是他就从顾颉刚的这封信想起了飞天虎的“小心剑仔”。他觉得这个联想太不厚道了。但是从这边，我们也可以看到鲁迅所使用的这样一些完全是匪的材料，完全是社会边缘的这些人的写作呢，他特别要点出来它跟上层人，跟学者、教授，学院里的人那种思想、那种手段，其实没有什么两样的。他这个材料的重要性不是因为它属于边缘，属于非主流。而是它带有一种文化的普遍性。他接着就讲这些文章是很重要的，价值不在文人学者的名文之下。而且他从前也收集过五六篇，其中登出来的是一个囚犯的自白。这是他持续很久的一个工作了。当年，他的这方面的收集工作除了这些犯人的自白之外，还有民间歌谣啊等等，和他弟弟一起做的。于是又引用了国际的学术背景，就是有一个叫Lombroso的意大利人，后来为意大利法西斯效力，当时他写了一本书叫《天才与狂人》，鲁迅引用这样一个背景，说书中也附了很多疯子的作品。但是他一闪而过了，说这个招牌，我们不要去攀附了。其实提供了非常重要的学术背

景，来证明这些材料很值得重视。然后他给予一个中国的命名，有韵的是韵文，没有韵的叫笔。他要给它命名，就命名为“匪笔”。接着继续做广告，就是希望大家来投稿。收集，不管有韵无韵都收，无论土匪、骗子、犯人、疯子等等都收集。但是经过加工的或者假冒的就不收了。这样来严格控制作者的边缘性。

鲁迅的思路，一定同时回顾历史，说其实同样的材料很多的。比如陈胜起义的时候不是从鱼肚子里面掏出一个帛书吗，还有米巫题字（东汉五斗米道，张陵，就是张天师造作符书），一直到义和团的传单等等，都是这些材料。他提供了一个历史非常悠久的材料的范围，说这些都可以“抄出来编为一集，和现在的来比照”。注意这句：“看思想手段，有什么不同。”这些不是猎奇，不是从精英角度以一个所谓俯瞰的姿势去收集，而是要了解思想、手段，来做古今的对比。然后，他还注明了寄给谁，寄给“北新书局代收”，择优发表。但没有讲稿费，所以鲁迅还是不太会做广告。我们读到后面那句话就比较刻薄了，就是说如果我因为打官司打输了，下了牢监的话，那我自己的文章就是匪笔了，不用再到处去搜罗了。重新回到开头，重新讲到这样一种写作，跟学者、教授之间的内在的联通关系。但这回是引到自己的身上。就是说我在某种程度上，也是一个匪。从这样一个人家不太注意的材料中，我们可以看到，所谓“学匪派”这样一个开玩笑的名堂里头，其实鲁迅有某些认同的因素。这样一种非主流的写作，这样一种不正规的写作，其实是自己郑重其事的选择。

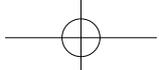
鲁迅一不做二不休，隔了几天，又弄了一个叫《某笔两篇》。因为这次很难命名，不是匪，而是一个很正经的广告。无以名之，只好称之为《某笔两篇》。这个广告很好玩了，“熊仲卿榜名文蔚。历任民国县长，所长，处长，局长，厅长。通儒，显宦，兼作良医，尤擅女科。住本港跑马地黄泥涌道门牌五十五号一楼中医熊寓，每日下午应诊及出诊。”还有电话号码多少多少。这次就没有太多多余的话，只是加了一



个按语。这个“医”的前边加字修饰呢，是历来如此的。比如很多中医都很年轻，病人走进去一看，这么年轻中医，就不太放心。所以这些年轻中医通常就会说“祖传”，至少“三代”，三代世医，虽然我年轻，但我爸爸很不得了，我爷爷也是医生。所以，有世医、官医、御医等等名堂，但是这个做了五个“长”，“通儒，显宦，兼作良医，尤擅女科”比较难得。

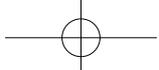
后来鲁迅还继续剪报纸，做这样一种工作，你们找《且介亭文集末编》里面有很多《立此存照》，都是这种材料。如果从学科的角度来看，这些都是边边角角的，没有写成文章，只是一个材料的罗列，加上按语，好像是一个准备的工作。但是，启发是非常大的。我也曾经想收集广告。有一段时间，我对征婚广告非常感兴趣。（听众笑）因为我觉得征婚——当然我已经结婚了（听众大笑），感兴趣不是为了求偶。征婚广告通常都能体现一个时代对理想配偶的想象。那段时间我在北美，非常无聊，整天看《世界日报》，就看征婚广告。广告的一个特点就是按面积算钱。你给多少钱，就给你多大面积，所以很多缩略语就发明出来。比如说“大毕”意指“大学毕业”（听众笑），“有卡”就说是持有居留证的，有绿卡。通常很简略的——大毕，有卡，一米八。（听众大笑）身高啊！这个男生的条件很不错嘛。我剪了一些，后来没用上，但是觉得，鲁迅那个启发太大了。如果做出来，对于某个时代的“理想的配偶”的想象，是非常充分的“学匪派”研究。

从这些边角碎料，我们转到鲁迅写得比较长比较正经的《从中国女人的脚，推断中国人之非中庸，又由此推定孔夫子有胃病（“学匪”派考古学之一）》。这篇文章，其实学问的功底是很深的。因为它有一个考证，就是到底小脚什么时候兴起的。他讲了很多，你们去看的话，有人觉得越古越好啦，一直推到宋，为了推到宋，还伪造了一个文献，等等。他说起这些伪书，都是一些文献学的考证。我们知道当年学术的一个非常重要的方法论就是要把文献和文物——当时出土的文物结合起



来，所谓三重材料法。所以，鲁迅也回去找，他不是搜集很多汉代砖刻吗？他说汉朝的画像砖里头，就有一种鞋，叫做“利屣”。穿这种鞋呢，是为了跳舞的方便。尖的鞋，有点像芭蕾那种。他说，太太们也舞，但舞得多的还是倡伎。倡伎穿得久了，那个脚会变形，会“趾敛”。这就是文化研究的一个很重要的方法，通常它会从现当代去反推古代。以今例古，倡伎通常都是时装的带头人。这在古今中外都是一律的。所以他说：“伎女的装束，是闺秀们的大成至圣先师。”开始跳舞的人穿，后来不跳舞的人也穿，就成为时尚，如同现在的高跟鞋一样。先是倡伎尖，然后是摩登女郎尖，再后是大家闺秀尖，最后才是“小家碧玉”一齐尖，等到这些“小家碧玉”们成了祖母的时候，这个时尚就稳定下来了。表面上他写得很轻松，其实是一个非常深刻的考据出来的规律。然后，你注意这一句话，“然而奇怪得很，不知道怎的（自按：此处似略失学者态度）。”这个括弧很重要，因为他要回应那个副标题，我这个是考古学啊，是正经学问啊，但这里突然出现“不知道怎的”。要是在座各位写论文出现这句话的话，导师就会勃然大怒。（听众笑）连“好像”、“似乎”都不许用，还用这个“不知道怎的”，这不是一个学者的态度，所以赶紧自我检讨。古话说“如实招来”可以“从轻发落”，现代汉语叫“坦白从宽”啊。加了这一句，人家也不会追究他，生怕大家忘了他是个“学匪”。反正不知道原因，尖还不够，还要小。小到三寸为度，就是走极端了。所以，从这个小脚小到三寸，就进一步推到中庸是不可能的。这个大家都熟悉了，鲁迅有非常重要的一个结论，就是说因为中国人很不中庸，要不就一塌糊涂地妥协，要不就食肉寝皮，孔子就是因为当时那个时代太不中庸了，所以才会提出“中庸”这么一个概念，来救治这个病。但是，你要是把这个药当成现实，当成中国人的本质，那就完全搞错了。所以，他在“学匪”派的讨论中，提出了一个重要的论题，就是要把话语和现实做一个非常严肃的对待，去比照。

当然，下面就是很有名的那段，就是讲孔子为什么会有胃病，就是



因为他到处跑嘛，推销他的治国方案嘛。一般人跑跑其实对胃有好处。走走路，助消化，饭后百步走嘛。但是不幸的，孔子有一辆马车，还有马，所以在山东各地颠簸颠簸，就颠出胃病来了。那么，很多《论语》上的说法，“食不厌精，脍不厌细”，“不撤姜食”，这些都是证据嘛。所以推断出来他有胃病。“学匪”派真是匪夷所思的思路啊。但是最后，又把考古学引到现实，引到当代来。拍着胸脯说我这个“学匪”派，也是“读书得间”的结果，我是做了功夫的。但是，也有一个毛病，就是容易多疑。又自我坦白一次。然后，就引了两则当时的新闻。这两则新闻呢，表面的文章读起来冠冕堂皇，如果细读呢，就有毛病。于是，赶紧刹车。说“学匪派考古学”，“亦当不离于‘学’，而以‘考古’为限的”。又来划定这个学科的界限。当然是一个反讽的用法。其实，考古学其用意是为了考现实。所以，这篇文章是一个非常好的示范。这种对文化、观念的思考，是紧扣中国人的日常生活、身体、态度，等等。而且，它跟现实、当代完全没有脱离开来。

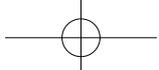
二、脏话文化史

第二个要讲的问题呢，比较麻烦，要说很多脏话，可能会污染北大神圣的讲台，请大家稍微体谅一下。因为这一节的主题如此。我讲这一节呢，也觉得自己有一点“匪”，居然可以讲到这样一个主题。

脏话文化史，其实讨论就是鲁迅那篇非常有名的《论“他妈的”》。这篇文章非同小可。我最近才读到一本《脏话文化史》(*Language Most Foul*)，是一个新西兰的女学者Ruth Wajnryb写的，在台湾有了中译本，不知能不能引进。你们要看的话，到新加坡去买，香港也有卖的。女学者说这个课题在整个学界开展得非常晚，几乎是只有二十年的历史，大家都不好意思做这个题目。她做这本书，因为她是女权主义者，做得最大胆的就是女权主义者嘛。涉及这方面的，“阴道独白”什么的，

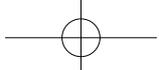
都是她们做的。所以，如果我们从这方面回顾的话，就会觉得鲁迅太伟大了，多少年前就开始做《论“他妈的”》。因为他不是社会语言学家，不在那个学科里头，所以就放笔直干。但还是没有真正放笔直干，这里面有一个语言学的概念就是他把主语去掉了，动词去掉了，“他妈的”后面的名词也被省略掉了，剩下孤零零一个“他妈的”，所以还是有点读书人的那种矜持，不是下等人的放笔直干。而且把这个本来应该是第二人称“你妈的”，改成第三人称，还是有点贵族气味。因为我们随处可以听到，所以应该是国骂。但又把上等人排除出去了，所以似乎又有些不能算作“国骂”了，但他说“国花”牡丹又是所有的人都能欣赏的吗，下等人也不欣赏。所以“国”这个东西，用现在的时髦句式，就是要问：谁的“国”。“国”不是一个本质化的统一的完整的概念，即使是国骂里头，也要分层次的。所以，“阶级”这个概念很自然就在这样一个语法现象的分歧里头引进来。

脏话是我们语言系统里边的卑贱物，或者是语言系统里介乎边缘的东西，它其实是从内部排泄出来的，但又很难回收回到语言系统的内部来。对脏话这种东西的理论探讨已经多起来了。非常有趣的是，我们每日每时听到非常多脏话，但又假装听不见，不把它纳入文化研究范围之内。于是，他同样地要对脏话来一个历史的考察。这是鲁迅最拿手的了。到底“这‘他妈的’的由来以及始于何代，我也不明白”，这又是不够学者的。他看记载的经史上的骂人的话，无非是“役夫”、“奴”、“死公”，骂得再厉害的叫做“老狗”、“貉子”，更厉害的，就涉及祖先了。“而母婢也”，翻成北京话叫做“丫头养的”，再连读叫“丫挺的”，再省略叫“丫的”。充其量如此而已。还有“赘阉遗丑”，那是三国时代陈琳声讨曹操的时候，揭他老底，说他的父亲曾给宦官当养子，揭老底揭到那种程度。陈琳的文采太好了，曹操接到声讨文书以后，本来正在偏头疼的，一下子就好了。审美效果啊，所以抓到陈琳也不杀。能够把审美和功利的目的分开来，古今中外曹操是第一人。谁能够欣赏骂自己祖宗



八代的檄文的文采呢？追溯骂人话的历史，好像很难找到“他妈的”的出处，但是鲁迅觉得思想层面最早可以从《广弘明集》这样一个说话里头推见消息。这里有点牵强了，为了强行引出他对国骂的深层次的文化分析。《广弘明集》中，两人聊天谈到，我们的姓、血统能够维持多久呢，因为妇人在那样一个乱世，随时都可能改嫁，所以认为姓到五世就难保。他觉得血缘传承的这样一种不稳定性，带来的焦虑，可能就是“他妈的”后边的一个文化的意义。鲁迅讨论，为什么下等人开口闭口他妈的，这些挨骂的上等人原来也是下等人，但是因为他们暴发了。鲁迅那段时间特别关心这些暴发户。在《文坛三户》里边，他归纳出来，一个是破落户，一个是暴发户，第三种——暴发破落户，暴发没多久就破落了。他知道在纵向流动里头会产生这三种户。暴发户刚刚暴发的时候，穷人都很生气啊，所以暴发户有一个特点，都赶紧买古董，赶紧修族谱，找一个很伟大的人当祖先。这都是暴发户要做的事情。下等人觉得很不爽，所以就反抗了，说：“他妈的。”当然这样解释有点太快、太简单了，放在脏话文化史里边，其实他有很多很学术化的分析。哪些东西可以作为脏话，比如说卑贱物，就是跟排泄、性有关系的，就是为了扰乱话语秩序。鲁迅非常关心的就是为什么中国人骂人的时候，要当人家的祖先。在美国用英文骂人，直接就是fuck you，第二人称，就是“你”，不会把谁的mother、grandmother扯进来（听众笑）。鲁迅是从这个角度来看国骂后面深层的文化意义。

但是更重要的这点，我们可以看到鲁迅其实并没有完全肯定下等人的反抗，这是一定要注意到的。鲁迅认为反抗有很多种，像这样一种反抗则是卑劣的，他用了“卑劣”这个词，这个非常重要。我们不能一厢情愿地，只要是第三世界做的事情就是对的，第一世界做的事情就是错的。鲁迅非常清醒，反抗也有很多种，这一种是卑劣的。把自己的反抗建立在充当别人祖先的基础上——当年鲁迅还不知道女权主义。像这样一种国骂里头，其实已经把国民的一半放到被侮辱被损害的位置上。



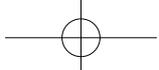
国际和国内这样一种等级制度中，光靠国骂去反抗，永远没有希望。只能听到围绕上下四旁的有声无声的国骂，而且，太平的时候只是国骂而已，不太平的时候可能就变成暴动，鲁迅有这样极深沉的警告。当然，鲁迅也没有想象到几万中国球迷在体育场上一一起站起来，发出震天吼叫，两个字的国骂：“×逼！！！”这么壮观，鲁迅当年是绝对想象不到的。所以，国骂还是在进化之中。

我拿这篇论文出来讨论，是要指出来鲁迅这种“学匪派”的思维方式，他会做这种题目，别人一般都想不到，对语言系统里面的卑贱物做那么深入的挖掘。

三、药·酒·魏晋风度

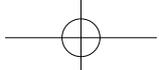
《魏晋风度及文章与药及酒之关系》是鲁迅最著名的演讲中的一篇。这篇演讲我怀疑是先写好了，完全按照演讲的口吻写好了，再去演讲，是有备而来。当时请他演讲的是广州教育局，“四一二”国民党清党政变没多久，后来林语堂觉得那是一个陷阱，鲁迅有点单刀赴会的意思。当时就看你来不来，不来说明你心中有鬼，来了看你讲什么，林语堂佩服得不得了，觉得鲁迅那次简直比关羽单刀赴会还要棒。

所以，这一篇是有备而来。从开头介绍参考书目开始，到结尾的收场，都是非常完整的一篇演讲。我们对比一下别的一些演讲，比如《文艺与政治的歧途》、《关于智识阶级》，讲得有点乱的，后来整理出来，也没有很好地加工。这一篇呢，是极为完整，可能是有稿子写下来，再去讲的。环环紧扣，纹丝不漏，讲得非常妙。他是作为中国文学史的一章去讲的。但我们马上发现他其实越出了所谓文学史的范畴，他讲到“药”去了，就是跟人体密切相关的一种物质。后来讲到“酒”，也是跟人体密切相关的一种物质。开头是讲一时代的文体风格，通脱啊，峻急啊，由于曹操执政以后产生的文体的变化。但是慢慢讲到物质方面去



了，而这个物质不是一般的物质，是跟人的身体，人对生命的那种执着有关，所以它不是日常饮食，它是一种有文化意味的物质。这份演讲呢，其实是开启了一个非常广阔的研究文学史或者文化观念史、文化史的示范性的一篇文章，这篇文章出来以后，后来再讲魏晋风度就跳不出鲁迅的那个范围了，我们中文系已故的王瑶教授，就以鲁迅这篇文章为框架写了整整一本书叫《中古文学史论》，整个就把这段的论述展开了。

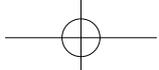
鲁迅在讲这样一段文化史的时候，他有一些观察，我觉得也是跟他对当代时尚的体验密切相联系的。比如讲到当时的人，吃了药以后（那个药叫做五石散，那个配方，现在还可以找到，他当时就说在座的没有人会试的。那么现在当然有更好的代替物了，摇头丸之类的，没有必要再去吃这个五石散），吃了五石散以后，就引起了一系列的生活方式的改变，“行散”，吃完以后发热要不停地走，狂奔，然后要穿宽松的衣服，不能老洗澡，长很多虱子，所以雅人们会“扞虱而谈”，讲了一系列生活方式跟吃药的关系，讲到时尚的形成，因为这些都是名人，吃得起药的人都是名人。带领了一种风尚，就是说连不吃药的人也不洗澡，也宽带轻裘。身上没有虱子，也要硬找一两只出来嘎嘣咬咬，觉得这样很“酷”。这跟刚才讲伎女成为时尚的带头人一样。但是这篇文章里头有一些重要的观察，是讲到一些古人，主要是被杀的一些古人的，他从头到尾讲了很多人被杀，为什么林语堂佩服他呢？因为他是暗指当时“四一二”政变以后的这样一个当代的现实，他讲到这些人因为不孝的罪名被杀了。但是曹操何尝是一个孝子呢，他当时为了征集人才，发布命令，说不忠不孝的只要你有一技之长，赶紧来投奔我吧。等到这个时候反而以不孝的名义来杀这些人，那么这就涉及为什么要以孝治天下，本来最重要的是应该以忠治天下，但是他们自己不忠，涉及政权的合法性的问题，所以他们要找到一个最高范畴——不能用忠，因为忠的话自己站不住脚，所以用孝来治天下，把孝抬到更高的这个位置上去。这讲的就是当时，当时是什么政府，国民革命政府，它的合法性是革命，所



以它必须以反革命这个罪名来杀人。很明显的这种对应，当然当年听演讲的这些笨蛋听不懂。鲁迅讲到魏晋那年头其实很多人都不孝，为什么偏偏这两个人倒霉，因为他们说出来了。这就是当代我们非常熟悉的一句话，有些事可以说，不能做，有些事可以做，不能说。被杀是因为他说了嘛，大家都不孝，有人说“不孝又怎样”，就把他杀了。

其实鲁迅这个观察，用我们现在的理论来讲，这是意识形态理论的一个非常重要的特点，就是说意识形态之所以维持，必须对这个意识形态保持某种距离。要是完全地彻底地实现这个意识形态，这个意识形态就崩溃了，必须保持一定的距离，讲的就是这个意思。举一个比较现代的例子，也不要举我们现在，举赫鲁晓夫的秘密报告吧。苏共二十大作报告当天，十二个代表因为精神错乱被抬出了会场。态度强硬的波兰共产党总书记贝鲁特几天后心脏病发作去世。苏联作协书记法捷耶夫不久后开枪自杀了。这些人都不是什么天真无邪的普通党员，本身就是斯大林主义坚定的支持者和执行者。能做，不能说，结果赫鲁晓夫说出来了，他们崩溃了。魏晋也是这么回事儿。意识形态是干什么的，意识形态需要杀一两个“不X”之人，来掩盖“以X治天下”的不可能性。

鲁迅讲魏晋风度，从物质性的文化观念的一直讲到其实跟当代现实密切相关的这样一种观察，所以他提出来一个结论，就是说“中国之君子，明于礼义而陋于知人心。”从《左传》里面引过来这段话，他说这是对的，只要是明于礼义，就一定陋于知人心的。这个用我们现在的理论来讲，就是关于律法和欲望的关系的问题。人可以很懂律法，对那些程序都搞得很清楚，可是对于人的内心其实是一塌糊涂。这个可以用另外的例子来讲明，最好的例子就是耶稣了。那些法利赛人，都是《旧约》里头律法的解释人，知道哪一天是要安息的；但是耶稣呢，他是人心，大概也是神心，是要救人的，所以他安息日给人家医病了，就触犯律法了。最后，这人太危险了，被钉死了。安息日不能干活，要安息的。你们如果到以色列去旅游，酒店里的电梯安息日就不能按电钮的。设计成

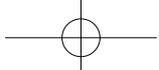


到了那天电梯每一层都自动停，自动开门，自动关门。你要是住四十八层你就惨了，花半个小时一层层慢慢上吧。按电钮算干活啊，违反安息日的律法。律法完全不管人情怎么样。鲁迅这篇演讲其实是讲到当年这种杀戮和礼教相关，跟政权合法性之间的关系。文化研究、文化批判它是非常政治性的，它不是非政治的，文化其实就是在政治之内，或者政治就在文化之内。

四、幻象的历史：戏法与照相

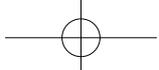
鲁迅对某个主题比较感兴趣，他会连续地写几篇的，有时候隔的时间年代比较长一点，持久地关注。其中戏法、照相这两个主题，我觉得都跟幻象、幻想的主题非常密切相关。鲁迅对这两个题目写了很多篇文章。

戏法当然比较古一点，照相是一个现代的事物。我曾经带过一个研究生，她做的题目就是《鲁迅和摄影》，这方面其实材料非常多。我们先讲照相，照相就是这篇《论照相之类》。鲁迅写过像“论什么之类”的题目有好几篇，比如说《论毛笔之类》，涉及到书写工具的现代化。某教育当局强制中小學生要用毛笔写，不许用钢笔。鲁迅自己当然用毛笔，“金不换”嘛，可是觉得小学生还是用钢笔的好。论毛笔之类，就是要讨论这些新生的“物”的。我现在想起来我为什么害怕写作呢？我们当年小学做作文的时候老师规定要用毛笔，当场在课堂上写四五百字，我们那时候用毛笔很讨厌的，墨盒拧开来以后，墨汁是用牛皮熬的胶，一拧开满教室极臭，防腐剂没普及，不像现在干脆天天吃的就是防腐剂，死了保证永垂不朽。本来写作文就很辛苦，然后还要用毛笔写小楷，写完手是黑的脸是黑的，袖子是黑的，同时极臭，书写工具影响你对写作的那种创伤记忆。鲁迅这些“论什么之类”的题目，往往是对这种物质带来的新的生活方式的一种文化考察。香港一个很有前途的作家叫董启章，



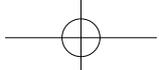
写的长篇《天工开物》，就是将现代的物质史跟家族史连起来写的一个长篇小说，三卷本，那些物都是现代的物质。像我们第一次听收音机，半导体收音机，熊猫牌的，第一次玩游戏机等等，这种现代的物质和我们人生的这样一种关系。其实鲁迅当年很关注这一点的，他对照相和戏法那么感兴趣，涉及到我们文化研究最感兴趣的那个“象”，那个影像、幻象、幻觉，从这两个领域可以看到鲁迅是非常敏感于这些具有文化内涵的题目的。

《论照相之类》，其实是鲁迅对中国照相史的一个非常简单的回顾。它分三节，第一节是“材料之类”，第二节“形式之类”，第三节叫“无题之类”。第三节被人家骂得要死，因为他攻击梅兰芳。他讲梅兰芳的“天女散花”、“黛玉葬花”的照片放在照相馆的橱窗里头，如何恶心。这一节我们按下不表。看前面的两节，“材料之类”讲到照相这种技术引进到中国以后民众的反应，他回顾说确实引起了一阵恐慌。传说洋鬼子挖了很多中国人的眼睛腌起来，有一个佣人在洋人家里面帮佣的，看见那个坛子中间腌了一坛子眼睛，小鲫鱼似的快满出来了，吓死了赶紧跑了。跑出来到处跟人家讲，腌这么些眼睛是为了照相之用的。鲁迅就分析这个谣言其实很有本土色彩的，完全是我们绍兴腌白菜的那种方式去腌眼睛。为什么眼睛腌得像小鲫鱼一样。有一种菩萨叫眼光娘娘。要是眼病好了，就贴一个眼睛。像小鲫鱼一样两头尖尖的，贴在上头，这是我们经常看见的。我有一年到五台山去，庙里有一口大钟，贴满了各种纸条，祈求高考，还有婚姻等等。贴得那个钟好像要飞起来，像长满了羽毛的钟。这个谣言强加到洋人上面去，把我们对腌白菜的那种泡制方法和对眼睛的那种小鲫鱼的形状，鲁迅说这是本土化的，非常善于消化外来事物的这样一种操作。跟洋鬼子那生理解剖上的眼球是毫不相干。这个谣言，我们现在往深里想，是非常有文化内涵的，说出了某种真理。以本土的中国人的这样一种眼睛，经过一种化学的保鲜，某种保鲜吧，制作以后转化为他者的凝视。当然这非常理论化了，我们知道在



视觉文化理论里头，眼睛和凝视是两种不同的东西，眼睛是我们自己的眼睛，凝视是他者对面望过来的凝视。所以这个谣言非常完整地预先复制了我们现在有关眼睛和凝视的这样一种辩证的分析。但是，不知为什么摄影还是无可阻挡地传进中国来了，当然中间也发生了一些事情，比如，鲁迅说当年曾经有一些会摄影的，家里就被人家放火烧了，因为大家都很担心，会不会把你的魂摄走了。记得当年义和团攻进北京以后，在大栅栏烧店铺，首先烧的就是照相馆。最后还是普及了，多多少少大家都开始照相了。鲁迅继续讨论当时照些什么相，怎么个照法。当然是全身的，没有人敢照半身相，那个腰斩不得了，腰斩谁都不愿意。全身相通常都是一个安排好的公式化的背景，有一个茶几，茶几上有帽架、茶碗、水烟袋、花盆。还有一个痰盂，证明坐在那里的人有很多痰要不断地吐出。这些描绘其实是很重要的细节，那个痰盂是一个现代化的产物，以前吐地上就得了，现在要用盂装起来，这是卫生学啊。如果能够回忆到70年代中期，有一个非常重要的新闻就是尼克松和毛主席会见，在毛主席的书房里头，非常著名的一张照片。痰盂啊，痰盂在那儿。整个西方世界对两个伟人坐在那里坐着视而不见，盯着那个痰盂大做文章。他们已经忘了，痰盂是作为他们现代化的东西输入中国的，现在反而成了东方神秘的一个象征。这是罗兰·巴特说的照片里边的刺点。当年鲁迅看到摄影，痰盂是一个非常重要的，证明这个人进化到非常讲卫生的，这样一个公式化的背景放在那里。

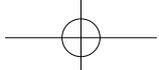
鲁迅进一步的分析就把当时非常时髦的照相引升到精神文化思想的层面。照两个人，一人是穿着仆人的服装照一张，一张还是这个人穿主人的服装，然后把它洗到一块儿，叫做“二我图”。有时候更过分的是一个人跪下来求另外一个人的时候，这就叫“求己图”，当时很时髦，因为很新鲜。鲁迅从这里看出来一种，用我们现在的话来说叫做自我的分裂，但鲁迅把它放到一个主奴结构里头去。在鲁迅思想里边最重要的一个结构就是主奴结构，用日本的鲁研家的说法就是“抗拒为奴”，主奴



结构是贯穿到鲁迅所有的写作里头。他回顾照相史，研究照相在中国发展的时候，一下子就来到这样一个跟主奴结构密切相关的时尚上面，这是很容易理解的。他引进了一个外国的说法，伦理学的根本问题，就是说主人是很容易变成奴隶的。位置颠倒，结构未变。为什么呢，因为他是完全认可这个结构的。突然变成奴隶以后他就会说，该我倒霉嘛，他不会质疑那个结构，他只是说自己倒霉。鲁迅举了个例子，三国时代的孙皓，就是这样，当主人的时候非常残暴，当奴隶的时候是卑劣无耻的奴才。所以如果将来要出那本洋人的书，最好就收罗这些中国的“求己图”，放到那里当插图。鲁迅对于插图一直都是很感兴趣的。如果我们写文章，达到鲁迅的思路，通常都会写到这里为止。但是鲁迅会再进一步说这个时尚过去以后，那些人就不再照这种相了，现在出现的当然有半身的了，而且都是威风凛凛的。鲁迅厉害的地方是说应该把这种图读成半张的“求己图”，就是说它好像是一个完整的自我在那里，但我们随时要看出来它仍然是主奴结构里边的某种角色。用我们现在的理论来表述，这是一个被阉割的主体啊。

他另外一篇文章是讲到他孩子的照相。就讲海婴，很奇怪，在中国照相馆里边照出来就像中国孩子，到日本照相馆那边照出来像日本孩子。他有点想不通，到底怎么回事。他想照相师抓神态的时候抓得不一样，中国人觉得那个调皮捣蛋的瞬间不能拍，一看他比较老实，拍下来；日本人觉得那个活泼的神态好，按了快门。这是一个对照相的主体性的分析。他是从照相这个瞬间讲到后边有一个发挥，关于人性加某种野兽性，用的是日本人的一篇杂文里边讲的，用我们现在的语言说就是“除不尽的余数”，就是多出来的东西。人如果是一个基本数，那么人加某种野兽或者人加某种家畜就会产生不同的人。这是一个在人身上又比人多出来的一个东西，一个新的公式，是从照相引出来的另外一种观察。

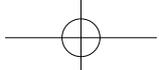
现在我们转到戏法，鲁迅连续写了几篇短的杂文，相隔时间不是很



长的。但是戏法是鲁迅一直很入迷的一个题材。如果我们记得《中国小说史略》里边抄了很长的一段讲道士变戏法的，说部里头，道士拿一个桃核，就在当街种下去，转眼之间就长成一棵很大的桃树，结满了很多桃子，然后这个道士摘下了桃分送给各位，最后卖桃的人张着嘴巴看戏法回头看自己车里边一车桃全不见了。我们觉得这有什么稀奇，但是鲁迅很感兴趣，一大段把它抄下来放在他的学术著作里头。鲁迅对这种场景特别入迷。比如说，他小学的时候看戏法，耳中听字。我当年住在北大32楼334的时候，同屋一个同学会玩这种魔术。当年全国都很走俏的就是用各种方式听字、认字，我们这个同学也会，很以为有趣。鲁迅这篇杂文《朋友》非常重要，他从小戏法一直讲到电影。小时候，同学们会变各种小戏法，耳中听字，纸人出血，他后来学会了反而索然无味。接着开始看大戏法，不幸有人告诉他戏法的诀窍以后，他就很失望。注意最后这段：“去年到上海来，才又得到消遣无聊的处所，那便是看电影。”这就引进了我们现在最感兴趣的，所谓幻象的最现代的发展工具就是电影。电影后来也幻灭了，因为他看到一本书讲电影是怎么拍的：全是幻象。（当年江青同志一句名言，“电影片子”就是“电影骗子”，非常经典地把电影的本质概括出来。）于是鲁迅又觉得无聊，很后悔去看这本书，揭穿幻象是很令人失望的，怎样维持幻象正是戏法的魅力。

同样题材他还写了很多次。《看变戏法》，在《准风月谈》里边，这篇是鲁迅最没精打采的一篇杂文，他有意把它写得没精打采，用的都是最平常的字眼。没精打采的开场，然后一只很瘦的黑熊，一个小孩，骨头特软的小孩变的戏法。当年还没有保护动物协会，这瘦熊太可怜了，这小孩太可怜了，但这小孩好像很平安无事的、面无表情地一会儿就站起来，一起走了。所以，结论就是，事情很简单，好像令人索然无味啊，“然而我还是常常看”。这点很重要，这么一个没劲的戏法我还是常常看，“要不让我看什么呢，诸君？”这么一个问题，假装天真。

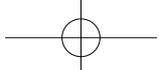
同样，内容没有变，他又写了一篇，这篇就被我们引用得比较多



了，这篇文章题目叫做《现代史》。最近《读书》杂志讨论贾樟柯的电影《三峡好人》，一开始就是一个戏法，在船上，人民币变美钞。参加讨论的人都是些理论家，马上想起了鲁迅的《现代史》。这篇杂文从头到尾就是讲戏法，然后讲看客们呆头呆脑地走了，这个戏法其实是重复的，没什么变化的，但总是有人看，给钱。当然中间要有一个沉寂的日子，跟刚才一样，说的一些很无聊很乏味的话。这篇文章精彩，就是最后说“我才记得写错了题目”，整篇文章全靠后面这一句，《现代史》题目下面写的是变戏法。这个就把中国古老的道士种桃的戏法引到了一个现代的语境里头，为什么现代史是这样的，重复又重复，大家还是看，没什么变化。

其实戏法是有很大的变化，戏法的现代化，从大上海开始，大上海的大世界开始，其实鲁迅后来也有时去看马戏团，因为周海婴老要去看。那么从大世界开始，戏法本来是在街边大家围着看的，到了大世界以后，戏法和魔术变成舞台上的东西。从此，它变成一种表演，不再是艺人在街头谋生的这么一种把戏，所以这样一个幻象的现代化，从戏法到魔术，有学者(中文大学的彭丽君)做过对大世界里边魔术的研究。但是，鲁迅要讲的呢，就是说戏法跟观众之间的那种同谋关系，他要讨论的是这个：如果我们不配合去看戏法，这个戏法其实是演不成的，所以我们大家都有份，给钱，隔几天又去看。就是刚才那篇《朋友》一个全新的解释，“朋友”就是维持戏法能够继续演下去的那些人，他明知道这是个戏法，这是一个幻觉，幻象，却与之同谋。

“朋友”这个词，我记得八十年代的上海非常流行。八十年代开始，很多称呼忽然失效了，我们六七十年代见谁都叫“同志”，后来“同志”不太行了改叫“师傅”，现在好像都叫“老师”。但是那段过渡时间很困难，“小姐”之类的好像不行，反正那段时间在上海就叫“朋友帮帮忙”，上海话说出来很义气的。“朋友帮帮忙”，在台湾应该叫“拜托”，通常这些词后边是一个否定句的，“别……，拜托，朋友帮帮忙”，别怎么怎



么，是一个禁止的。就是说你要是干那个不应该干的事情就不够朋友，所以拜托。共同体是什么呢？共同体就是说共同去维护大家都知道但是不能说出来的某种秘密，这就是共同体。不是因为他们共有一个什么伟大的目标，才叫共同体。共同体是因为他们都共有一个不可告人的秘密。鲁迅讲过一件亲身经历的事：当年他在教育部，当小官僚的时候，其实教育部哪有什么活干，一帮人经常在一起闲聊天。他们就聊北京某个地方有一个女的特漂亮，然后还可以叫出来玩，讲得津津有味，有地址什么的。鲁迅说他后来有一次偶然经过，发现那个地方根本连屋都没有，是一片空地。回到部里他们再聊的时候，就指出来说那个地方根本就是一片空地，废墟，根本没有什么漂亮的女人在那里。大家从此对鲁迅侧目而视，杀风景啊，他把人家那么好的幻觉给破坏了。不够朋友，他不属于这个共同体。所以鲁迅讲从这个戏法的演变到它的不断地重复，到最后为什么能维持，一直讲到维持、维护一种共同体的这样一种意识形态的功能。其实是这个题目做得非常深的一个地方。要把戏之先都要拱手，高叫“在家靠父母，出家靠朋友”，就是对围着的那些人、知道怎么变戏法的人，别出声，拜托，就是这个意思。这是现代史啊！

这个小题目讲完了，我们做一个小结。首先，鲁迅的文化研究、鲁迅的文明批判，他有一些其他人所没有的特点，他会从边缘处思考。这两个意思，第一，他的材料都是些边缘材料，野史啊匪笔啊什么的。没有边缘，何来中心？那些被排斥到边缘的材料最能揭示中心的秘密。后来文化研究做了很多这方面的探讨，用囚犯、疯子、骗子的这样一些材料去做。另一个意思就是说这个研究者站在一个边缘的位置上。鲁迅很知道他自己是一个读书人，是一个精英，一方面被体制排挤，成为“学匪”；另一方面他又不能完全融入到边缘、非主流的层面里头去，所以他站在这么一个位置去思考文化。通常我们有一个误解，通常说怎么可能在文化里边批判文化呢？你就是文化里的人，你跳不出你的文化，你站在什么位置批判文化呢。这种设想是把文化看成一块石头，铁板一

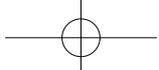
块。其实文化从来都不是这样子，文化从来都是一个松散的、网状的东西，所以我们完全可以在文化里面选择站在某一个位置去批判文化，我们也可以立足于跟另外一个文化的参照去批判文化，所以这是一个边缘处的思考，鲁迅把握得非常准的。

第二点就是历史的延续和断裂，就是说鲁迅做这些研究的时候，看到他对历史的那份材料的把握是非常丰富的，几乎每一个要讨论的题目他都会找到历史上的存在，虽然不能很准确地说出它的起源，但是能够看到它不是天上掉下来的东西，也不是一个纯粹现代的东西，所以他会找到历史上的这种延续性，同时，他会讲到在现代它怎么样突然变化的。他这种延续和断裂的转换，做得非常成功。

那么第三点呢，他会注意到大众文化和精英文化的区别，同时他会讲到这两种文化的界限是很模糊的，会互相转换的，所以在《匪笔三篇》里面，他会把顾颉刚的恐吓信和飞天虎的恐吓信相提并论，所以，这种精英文化和大众文化之间的变奏，鲁迅是看得非常透彻的。

第四点，我们可以总结出来鲁迅对物质、对物的文化史本身，是很重视的。通常说鲁迅是重视改造人的灵魂，好像他是那种高蹈的虚空的做法，其实不是的，鲁迅做这种文化观念史的时候，都是紧扣物质这个层面来做的。所以他会讲到“物”的发生学，尤其是跟人的身体相关，又跟身体和心灵的沟通相关。他会讲药，药当然是想长生吧，追求不朽的这样一种物，酒当然就是关于麻醉、关于对现实的超脱的物。这些物都不是一般的物，是非常重要的物。他还重视这种现代的物质，像照相啊等等，这些新引进来的一些物，讨论它的文化意义。

第五点，鲁迅的文化批判，极为关注文化观念的呈现形式。他讲到文章的时代风格，讲到照相的布景的非常有趣的细节，这些东西他都不会忽略，他会在细节里边发现秘密，这是我们做文学研究、文化研究的人最应该掌握的基本方法。你如果没有把握住这种形式和表达里面的细节，你这篇文章其实是没有做好。

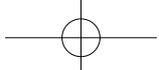


最后就是所谓穿越幻觉。这个说法就有点强加到鲁迅身上去了，对于鲁迅来讲，幻觉不是一个穿越的问题，鲁迅的方法还没有到这么“拉康”的层面。他是讲要揭开麒麟皮，露出马脚，所谓穿越幻觉是我们要做的，就是我们现在这些文化研究的人要做的。要进一步研究鲁迅所揭示出来的幻觉，到底应该怎么样，其实我们现在仍然在天天看把戏，仍然活在鲁迅说的那个“现代史”里边，那我们现在怎么办？大概就是我们现在这些人，包括在座诸君要做的工作了。

附记：

2007年5月，应邀在北京大学中文系开系列讲座，总题目是“文化研究：以鲁迅为方法”。这是其中第二讲的整理稿。特别要感谢讲座的主持人陈平原教授，以及辛苦整理讲稿的陈洁女士。

（载《现代中国》，总10辑，北京大学出版社，2008年。）



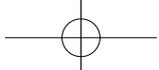
第四部分 访谈之什

批评总是同时代人的批评

中国当代文学批评在过去三十年里经历了很大的变化，回顾这三十年的文学批评史，我们会发现，无论是强调“回归文学”的上世纪八十年代，还是文化研究热的九十年代，抑或学院批评蔚然成形的新世纪，在每一个十年，您虽然都著述不多，却始终立在潮流的前沿，当然有时，这前沿也是边缘。作为一位见证当代文学批评不同发展阶段的当事人，以及作为一位至今依旧活跃的文学批评家，您对这三十年来中国当代文学批评的变化是如何理解的？进而，面对这样的变化，您最深切的感受是什么？

答：我想我也就在八十年代“活跃”过一阵子吧，后来就安于边缘，安于在香港一间大学里“以教为主，兼做别样”了。当然，对三十年来的中国文学批评，也不是毫不关心。最深切的感受就是我那些活跃在八十年代的老朋友，后来都不太做当代文学批评了。记得九十年代初，我刚刚从南美北美辗转到了香港，读到吴亮写了一篇《批评的缺席》，对《曼哈顿的中国女人》发出犀利的批评，最早提醒我们注意“商业民族主义”的兴起和批评的无动于衷。后来他自己也从文学批评里“缺席”了，做美术批评去了。若干年以后，我在上海碰到吴亮，问他怎么回事，他说批评是写给几个朋友读的，你都不在此地了，我还写什么？我想起本雅明说过，“批评家的更高权威是其同仁，不是公众，更不是后人。”老朋友们太早淡出江湖，最是令人感慨万千。

T. S. 艾略特曾经说，一个合格的创造者也一定是一个合格的批评



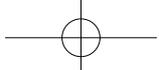
者。作家文论，始终是西方文论的一个相当重要的构成。如果说五四以来我们还有鲁迅、茅盾等一批作家和批评家兼备的人物，到了新世纪，似乎作家和批评家完全成为两种职业，除了诗人们还会互相写一点评论之外，我们很少看到真正的、堪称优秀的作家文论，对此，您是怎么看的？

答：印象中诗歌批评一直非常热闹，而且有深度。我甚至觉得诗人们的诗评比他们的诗歌还棒。当然其中有许多意气之争或“宗派”口水，而这正是诗歌批评生气勃勃的表征之一。我读古代文论，《文心雕龙》体大虑周，可是读来闷死人，历史上影响并不大；“愤青”严羽的《沧浪诗话》，以“妙悟”反“学问”，矛头直指当时的诗坛主流，触发历代如冯班等人的“纠谬”，这才是中国古代批评中的大线索。以古例今，为什么诗歌批评比较有生气，而小说等其他受众更广泛的文体，批评却较为沉寂？这就涉及到批评家的身份构成了：诗人就是批评家，批评就是诗歌创作的有机组成。他们成立诗社，发表宣言，赞赏同辈的诗作，张扬一己的诗学，攻讦看不顺眼的他者，反而因为受众少而有所成就。我一向认为批评总是“同时代人的批评”，你看茅盾当年写的一系列作家论，正是及时针对当下发言。八十年代我写的第一篇评论，是《早晨》文学社里评小楂的小说《最初的流星》；然后评北岛的《波动》、刘索拉的《你别无选择》。小说家有点单打独斗，没听说他们会成立什么“小说社”，发表“小说宣言”。（韩东、朱文他们原是诗人，写起小说来就比较有“宗派”意味）。小说家的同辈批评家都到哪里去了呢？考研去了，读完了硕读博，即使是“当代文学专业”，导师也不太准许你做还活着的作家的题目。读完了博士出来脑子就基本坏掉了，只能写体大虑周的《文心雕龙》，很闷，写不了生机勃勃的、能刺激创作的《沧浪诗话》。小说家得不到年轻时志同道合的同辈批评家的支持，荷戟彷徨，只好听谁的？一是权威“文学奖”的评委们，二是文学书籍销售排行榜。前者由文化官员与文学博导组成，即你所说的“学院派”（文化官员都有高学位，而博导

们也相当于“处级”干部，官学合一)。后者，就属于你所说的“文化研究”的范畴了，从前说谁谁谁有“文化”，意思是说他多少是个“精英”，如今呢，唯有“大众文化”才有资格“文化”。

《二十世纪中国文学三人谈》把文学从对二十世纪下半叶社会历史的附属中解放出来，新的谈论文学的方式“仿佛一道闪电把某些事实、事实之间的联系、评价事实的方式等等都照亮了”。您也曾说过，三人谈是您最重要的批评收获，而当时其实二十世纪还没有结束，谈论二十世纪中国文学的“三剑客”还在二十世纪之中，在《三人谈》发表后的二十世纪中国，其实又发生了很多故事。如今，新世纪都已过去了十余年，就已经真正成为历史的二十世纪中国文学整体而言，您的看法有什么变化吗？可否给我们简单谈谈在您心目中最能代表二十世纪中国文学水准的作品和作者有哪些？

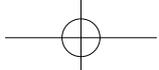
答：我记得我们当时区分了“物理时间”和“文学史时间”。为了设立一个谈论“现代中国文学”的坐标、范围和边界，我们可以把“二十世纪”的起讫定为“1895-1989”。这样，你所说的“又发生了很多故事”就可以摆到“新世纪文学”里去讲。当年我们的想法很天真，以为三个人各自有限的专业阅读，融汇互补，就可以拼接起来斗胆谈论“二十世纪中国文学”的“整体”。那年日本学者丸山、伊藤等人来北大座谈，我印象很深的就是，他们最大的疑惑是概括整整一百年的文学史，怎么可能？我体会到实证的、科学的、考据的方法，尤其是我的弱项。讽刺的是，身在时间段的“庐山中”，胆子不小，敢于妄言文学史“整体”的种种。待到出了山，才想起杨万里的诗了：“正在万山圈子中，一山放出一山拦”。历史的“总体观”是从卢卡奇那里学来的，他用的不是“科学”、实证的方法，而是辩证方法。实证方法是一种“纯粹的肯定叙事”：某事发生了，实情如此如此，等等；它不能处理陌生的、暧昧的、自相矛盾的现象，同时拒绝对“整体”的想象。其实即使是“不带价值判断”的阐释，也需要某种距离感，某种跳跃的推测，来理解和设定叙述



的总体。那么有了“新世纪”的后见之明，是否更有把握来谈论“二十世纪中国文学”的整体了呢？我自己后来的思路比较怀疑“整体”和“总体”，这种怀疑不是从科学、实证的角度，而是从知识—权力构成的角度。无论我们怎样“多元包容”，“整体”和“总体”还是由排斥和压抑来设立的。具体到学术实践，我近年来比较注意那些“讲不进文学史”的文学作品和文学现象，那些“历史的碎片”。——譬如“新文艺家的旧体诗”（聂绀弩、启功、杨宪益、邵燕祥等）和大量的传记文学和“亚传记”（回忆录、日记、书信等等）。

一九九〇年，您开始在芝加哥大学东亚图书馆交叉阅读海峡两岸的“革命历史小说”和“反共复国小说”，您发现，两者的“立场虽然相反，情节、人物、修辞却同出一辙”。而在您后来出版的关于与这次集中阅读有关的《“灰阑”中的叙述》（《革命·历史·小说》大陆增补修订版）中，您的主要关注点放在了大陆的小说创作上，几乎没有涉及对岸的作品，也很少有两者之间的比较阅读。这样的选择与对作品的判断相关还是源于对读者的预期？您愿意谈谈如此选择的内在原因吗？

答：你知道东亚图书馆的书的摆法很有意思，譬如《论语》吧，它把全世界众多语种译本的《论语》和繁体简体中文《论语》全部摆在一个书架上。所以当我看见“革命历史小说”和“反共复国小说”肩并肩亲兄弟一般站在一起，绝对带给我从未经历的视觉震惊。这种效果是我所陌生的分类法带来的。后来我读到福柯引用博尔赫斯的“中国动物分类法”，明白分类法是一切知识体系、思维方式和意识形态的基础。1993年我参加了台北的一个叫“四十年来中国文学”的学术研讨会，我跟王德威被安排在同一个环节发表论文，他谈“反共复国小说”，我谈“革命历史小说”，巧得很。王德威后来被资深小说家攻得很厉害，说“夏虫焉能语冰”，他写了回应的文章，题目好像就叫《一只语冰的夏虫》。我想德威的文章已经写得很好了，我连“夏虫”的资格都没有啊。很多年以后我读到王愿坚（《党费》）跟姜贵（《重阳》）是亲堂兄弟，发现你说的“比较

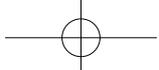


研究”还真值得继续做。

一九九三年在香港出版的《再解读：大众文艺与意识形态》，对日后的学院批评影响巨大，当然也不免带来诸多问题。对此编者唐小兵曾经回忆道：“《再解读》当时一个很清晰的宗旨就是文本解读，走进文本，再从文本里走出来，这和同时代的一些流行的文学批评方法是有一定距离的。现在看来，走进文本是很有意义的，而且带来很多启发，但再走出来却不那么容易，恰恰是因为文本和语境、文本和历史的关系，并非完全是作家或批评家所能预定、把握和说明的。”作为《再解读》的重要作者，以及相关的新的研究方法的重要实践者，您对此是怎么看的？

答：我想八十年代的方法学源自韦勒克的《文学理论》，把文学批评分为“内部研究”和“外部研究”，这是西方认识论里主体/客体二元划分的延续，这样才会有对文本的“走进”和“走出”的说法。我自己对“文本解读”的理解是从罗兰·巴特那里学来的，是把社会、历史等对象不再看成我们有待努力去认识的现实、存在或实体，而是跟文学作品一样也是我们破译或诠释的众多“文本”。社会、历史、现实作为“文本”，它们的语法、语义和语篇的“组织生成”，跟文学文本一视同仁地成为破译的对象。这就不存在“走出”的问题了，只有文本与文本之间的关系了，“文本之外无物”了。这种方法在“策略上的优势”，是可以化解“主客二分”带来的诸多解释学难题，使得各种“决定论”变成虚假的问题，而批评家自己作为“读者”的位置，以及他的破译行为本身，成为关注的焦点。同时过往被压抑的那部分“真实”，即众多“文本”的呈现方式（“形式”）的进化，得以揭示出来。我在1989年的时候尝试用这种方法解读王安忆的《小鲍庄》（《语言洪水中的坝与碑》），想办法讨论小说中多种“语码”的多声部交织，不太成功，不过自己觉得是一次有意思的尝试。

《再解读》中收入了您的一篇《病的隐喻与文学生产——丁玲的〈在医院中〉及其他》，这篇文章后来收入您的《革命·历史·小说》一书。我记得您曾经在某次访谈中提到过这篇文章，您说“这篇文章做得比较粗



糙，只是把几条线拉出来了，其实很多细的东西，可以更进一步去做的都没有来得及做。”然而，就我的阅读体验而言，这种拉几条线的方式，这种提纲挈领的方式，对您而言，似乎不是一种缺陷，相反，它或多或少成为您文学批评的一个特色？

答：当年我待在伊利诺依州州立大学的香槟分校，那里的东亚系很弱，图书馆里的中文藏书也可怜。互联网刚刚发明（香槟分校正是浏览器Netscape的创生地），远未普及，我跟北岛、唐小兵联络还是用传真机。总之写这篇论文在资源方面受到很大的限制，不像现在依靠网上图书馆你可以寻得任何资料。连《四库全书》也不过几片光盘而已。回想西南联大的学者也是在非常艰难的环境里写作，不得不佩服他们自小打下的“文史记忆”基础之顽强。资源不足，文章写得很粗。拉几条线的方式，好处是话都没有“说满”，留下了很多空白，很多讨论空间。《在医院中》涉及的许多课题，如“社会卫生学”、“生物学话语”、“整风必然变成抢救”等等，后来的研究者都有很多的进展，看了令人高兴。缺陷嘛，你说反而是“特色”？那就只好说自家有病自家知，如鱼饮水，冷暖自知了。

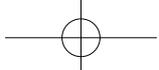
您曾经说过，您是最不尊重经典、不崇拜经典、也不把经典当回事的人，您关心的是它怎么样成为经典。然而，事实上存在两种经典，一种是时间中自然形成的共时性的经典，一种是某个时间段意识形态制造的经典，这两种经典的经典化，是不一样的。和西方诸多解构经典的学者不同，《再解读》以及您的《革命·历史·小说》解构的，其实只是后一种经典，作为一个当代文学的研究者，似乎能够面对的，只能是后一种经典。这似乎是很无奈的事情。您也曾引述过本雅明笔下的历史天使，它面对着过去，被进步的风暴吹向未来。那么，我的问题是，您觉得在中国目前的情况下，一个合格的文学批评家，他能够和应当面对的过去，究竟有多大？

答：“经典”对我来说是个动词（即“经典化”）而不是个名词。经典

化的过程把意识形态、教育体制、印刷市场全部卷了进来，非常复杂。其实并非只是当代这样，你想想赵家璧主编的“良友版”《新文学大系》，胡适、鲁迅、周作人、阿英，这些于公于私都早已分道扬镳的“五四”文化人，为何能集合起来做这件出版业的大项目？正是要把“新文学十年”经典化，“导言集”奠定了后世对“五四”文学史叙述的基础。更远的例子，《四库全书》，想想鲁迅对“馆臣”的批判就行了。当代文学的研究者面对的“经典”，正如你说的，时间的“自然”支撑很弱，靠的是政治权威的支撑。在我的前半生，就亲眼目睹了两次“经典”的轰然坍塌。一次是郭沫若、周扬主编的《红旗歌谣》（贺敬之当年撰文说：“使风骚失色，建安低头，盛唐诸公不能望其项背，五四光辉不能媲美”），一次是“革命样板戏”（“无产阶级革命文艺的顶峰”）。这给研究“经典化”过程提供了近距离考察的便利。正是本雅明在他的《历史哲学论纲》里写道：任何一部记录文明的史册也同时是记录野蛮的史册。这就是“经典”的双刃剑效果。当代批评家，还是要担当本雅明意义上的“拾荒者”（捡垃圾的人），在历史的废墟上拾掇碎片，尽管野蛮的“进步”之风吹得他踉踉跄跄。可是，还是本雅明说的，批评的时代早就过去了，如今广告的光影才是真正的批评。

您在香港主持了十年的周末“理论经典读书会”，标示着您对理论的热情和熟悉。但除了一本薄薄的《文学的意思》（那还是在主持“读书会”之前的作品），您绝少专门写作讨论理论的文字，甚至在您的文章中也很少引用某种文学理论来结构自己的文章或证明自己的观点。您的文章中偶尔会提到福柯、本雅明、萨义德，包括这些作者的著作在内的理论书籍的阅读对您的文学批评产生了怎样的影响？很少引用某些理论是否是您的一种自觉选择？这其中包含了您对当代文学批评写作怎样的思考？

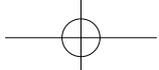
答：我害怕理论，同时又被理论吸引。这是卡勒说的：理论引起无穷的焦虑。你读完了福柯？还有许多卷法兰西学院的讲课记录正在整理



出版。而且福柯说，德勒兹才是哲学的传人。后起之秀鲍德里亚说了，“忘掉福柯吧”福柯反唇相讥：“要记住鲍某人也不容易”。这两位你也得读。拉康，还有拉康的传人，怪杰齐泽克，你居然没听说过？全是法国佬、欧洲帝国的白人知识分子？这不对。你得读萨义德、霍米·巴巴。全是男人？更不对了。汉娜·阿伦特、克里斯蒂娃、斯皮瓦克，这都得读。还有完没完啦！这种焦虑证明了两点：第一，理论是互相解构的，谁都想去抽他人釜底之薪来煮自家的理论之汤；第二，理论变成了时尚，日新月异，层出不穷。坚持了十年的周末读书会，正是为了缓解我和年轻的朋友们的理论焦虑。十年了，读的还真不少（以上提及的几位全读了）。读得多了，你就明白，理论只是思考问题的诸多方式之一。而且，理论有时启发、有时是误导你思考问题的方式之一。这就是为什么要读得多，长时间坚持读，各家各派都要读，才不会“死于句下”，被它们误导。这也是我们应对时尚的态度。具体到文学批评的写作，我不会用理论来鸣锣开道，理论是你的“后勤支援”，而不是开路尖兵。

相对来说，八十年代您有较多的宏观研究，九十年代更倾向于文本细读，进入二十一世纪之后，现代文学中物质文化引起了您较大的关注，您的研究对象越来越具体，对细节的关注也越来越细致。这样的变化是自觉的选择还是无意的巧合，跟您对文学的认识有怎样的关系？

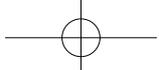
答：除了卢卡奇的总体观，我在八十年代的“宏观研究”主要是受了钱理群、陈平原他们两位的影响。老钱的关注是思想史方面，“亚洲的觉醒”奠定了“二十世纪中国文学”的世界史视野。平原君特别关注文体史的连续与断裂，他的博士论文讨论的正是“中国小说叙述模式的转变”。我一向不善于从宏观上想象“整体”，在芝麻与西瓜之间的选择常常觉得芝麻很小很香浓。九十年代我失去了对他们宏观视野的依傍，单打独斗，只好回归我自己的文本细读。“文本性”这个概念带给我一种策略，就是把个别“乐句”或“音符碎片”视为通向想象的“历史总谱”的通道。罗兰·巴特区分了“可读的文本”和“可写的文本”，所谓“可写的文



本”，按詹明信的解释，就是指某些句子，其形式唤起了对之模仿的欲望，是你也想据之写出自己的句子。强调这些句子的“丰富表情”和“多样姿态”，也是使它“经典化”的途径。世上本无所谓经典，引用的人多了，也就成了经典。经典者，“可写的文本”是也。发现文学作品中可堪经典化的片段（即你所说的“细节”），乃是批评的一大乐趣。譬如鲁迅的“月光”、张爱玲的“脏”，都是极好的例子。至于“现代文学与物质文化”这个课题，天工开物，在我并未真正展开，还是停留在胡乱吆喝的阶段，惭愧。在马克思开辟的对现代社会的批判中，“物化”是一个非常重要的概念，发展这个概念来考察中国现代文学，应该有点意思吧。

您的文学批评非常关心叙述本身的问题，即所谓叙述是如何被建构和被生产出来。我觉得您在这方面的批评实践对学院批评家影响巨大，因为您为他们提供了一整套行之有效的方法论和操作样板，同时又在每个环节留有很大的拓展余地。然而，对于新一代学院批评者来讲，被建构和被生产的，不再仅仅只是他们的评论对象，还包括他们的评论本身。对于这样一个当代文学研究工业流水线的普遍存在，您是如何看的？

答：我研究生毕业被安排到北大出版社当文史编辑，参与校对的第一本书就是布斯的《小说修辞学》中译本，他指出采用“第一人称”或“第三人称”产生的修辞效果，叙述者具有“伦理责任”。这本书使我对叙事学发生了浓厚的兴趣，我读了所有能找到的论著，除了某些太繁琐的分析，大部分都读进去了。但如何在具体的批评中运用叙事学，还是很有挑战性，并没有什么现成的三板斧让你一路劈过去搞定。“行之有效的方法论和操作样板”？我很怀疑。我自己都不知道下一篇文章该如何开头哩。我上课，很自觉的严禁把自己的著作列为参考书目。学生写论文、交作业，第一堂课就警告了：一旦出现类似“正如黄子平老师指出”这样的句子，立即红笔删除并且扣分，因为黄子平“指出”过些什么我已经知道了。有些教授，喜欢把自己的书列为“必读”（即“必买”），考试出题以该书章节范围为准，框死了学生的思维方式，我想这里边是有



“伦理责任”的。不过我猜你的大概意思，是要质疑当下“当代文学研究工业流水线”的生产方式。好吧，我只想说，我对流水线上的生产者深表“同情的了解”，因为我自己也在这“不发表，就被炒”的体制中挣扎求存多年。大家都不容易。当然你很难期待它生产出生气淋漓的“沧浪诗话”，多半只能生产“体大虑周”的雕龙或雕虫。

哈罗德·布鲁姆对学院中文化研究代替文学研究的趋势深为反感，称其为憎恨学派，而针对当代中国文学，除了文化研究替代文学研究的趋势，似乎还有一种文学史研究替代文学研究的趋势，而这两种趋势背后共同的特征，是学科建设的激情代替了审美判断和道德判断的激情。就您的经验而言，未来有可能出现一种和八十年代不同的、非政治化和非历史化的、纯粹的审美批评或者说道德批评吗？

答：由于传统的原因，我读本科时的北京大学中文系，“文学史”的课程比重是最大的。古代文学史（从先秦到明清）两学年，现代当代各一学年，都是每周四节课。还有俄国文学史，欧洲文学史，东方文学史，全是必修课。古代文学批评史，必修。从北大中文系毕业的人，往好的方面说，是文史知识基础扎实。往坏的方面说，因为涵盖的作品太多，连“作品选”都根本读不过来；为了对付考试，你集中精力只读了最糟的“作品”：那一本一本的文学史教材。我相信北大的教材是编得最好的，但是不读作品光背教材，就是你说的，用“学科建设的激情”代替了审美判断的激情。我赞成一种相当激进的说法，克罗齐“一切历史都是当代史”在文学领域的激进版，说“文学史”并不存在，只存在文学批评：“文学史”无非是古代作品的当代阅读。——一切都是当代文学批评。这是解构主义文论的基本观点：作品是在阅读的瞬间才“生成”，在此之前只不过是些白纸和黑字。这是令做当代文学研究的朋友们兴奋不已的理论，不过隔壁古代文学教研室的同仁恨不得过来把你掐死。

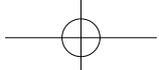
您曾经连续数年编选年度中国小说，和当代小说一年到头结结实实地活在一起，如今，这样的编选工作虽已停止，对于小说的阅读恐怕还

在继续。近年来您最有印象的当代中国小说作品和作者都有哪些，可否和我们分享一下？

答：编小说年选不容易，但读小说永远是一种享受。以前我天天读小说，尤其是新出的小说，在图书馆期刊部坐一整天，享受小说。所以你问我最近有什么好小说，我能说出个子丑寅卯。如今角色颠倒过来了，轮到我一有机会就问人“最近有什么好小说”了。王安忆是不多的仍然大量阅读新出小说、关心小说新秀的作家，我每次有机会问她，她总能说出个子丑寅卯，我就特感激，回去找来享受。虽然“文学的时代”已然远去，中国的小说生产量还是世界第一，产能过剩。享受精品，必须仰仗批评家的鉴别、同行的赞许和读者的口碑。而“选刊”们的眼光又一向不敢恭维，对做当代文学批评的人，必须付出的代价就是读很多不值得享受的作品。人生苦短，你读这本书花掉的时间就不能用来读另一本书。有一年我来上海，一位复旦毕业不久的记者问我“对当代作家有什么期待”，我想都这年头了，谁还敢对作家有什么期待，心里一急，顺口说了一句：“我希望他们写少一点，因为我读不过来。”你知道新闻的做法，记者把后半句掐掉了，拿前半句去电话采访上海诸作家，“黄子平说希望作家写少一点，你怎么看？”王安忆、陈村都说作家爱写多少就写多少，您管得着吗？后来我听安忆说，年青的文艺版记者，上个版面不容易，逮住你这半句话，他这个月工作量有着落了。王安忆有她同情的理解，慈悲心肠。

您早年写诗歌，读研究生时谢冕老师开列的两百本必读书单中也大部分是现当代的诗集，后来您写诗歌评论，从公刘到黄灿然，都有过深入的分析 and 阐发，前阵子您也提到正在阅读台湾诗人的诗集，如痖弦、商禽、洛夫、夏宇、陈黎等。但是，相对于小说评论，您的诗歌评论并不多。这是否包含着您对当代汉语诗歌的某种判断？您是否愿意对两岸三地现代汉语诗歌的现状做一点比较？

答：好几次碰到北岛，他都会谴责我说我是“诗歌评论的逃兵”，



我都点点头不吭声。我曾经把诗歌比作城市里的公园绿地，文学呼吸的“肺”。每次读理论读小说读得不那么享受了，就到诗歌里喘口气。读小说，你必须一点一点把作家虚构的“世界”慢慢地建立起来，才能明白这些人物在里头走来走去，说话，打架，求爱，到底在干些什么。如果不是一气呵成地读，第二天你必须再次重新建立这个“世界”。其实小说家写作的时候就已经天天重复这个程序，每天必得把头一天写的读一遍，然后才接着往下写，维持这个“世界”的相对连续性。读小说的“累”就在于需要不断重建，不断签订为“假定性”背书的阅读契约，当然乐趣也在于此。读诗歌不一样，你漫不经心，随便挑一首开始读，随便挑一句开始读，突然有一句砰一下“击中”了你，你才回过头来把整首诗读一遍，想弄明白这一句的“打击力量”从何而来。所以每次读到一句这样击中你的诗，就很开心，咂摸半天，像吸到新鲜氧气一样很“嗨”。这时候你还要写诗歌评论，多累，多煞风景呀。我忘记了谁说的，诗歌只能引用，不能分析。太对了。我上课讲当代文学，诗歌部分，基本就是朗诵，最多点评一下，说说这句的“打击力量”何在。当年俞平伯讲诗词，写黑板，吟诵，闭着眼睛享受，完了睁眼说：“好！真好！”然后擦了黑板写下一首。我觉得这是诗歌教育的正道。——你让我举一个曾经击中我的例子？痖弦、商禽、洛夫、夏宇、陈黎他们就免了，好吧，这是小学语文课本里的：“秋天来了，天气凉了。一群大雁往南飞，一会儿排成个‘一’字，一会儿排成个‘人’字。”好，真好！

您曾参与香港中学语文教育的某些事务，我还看到您接受过某中学刊物的采访，并困惑于大学文学教育的趋势与前景，感叹高等教育“麦当劳化”的历史潮流。您对这样的窘境有怎样的建议，一个从事文学评论写作的人能在这样的困境中又能做些什么？

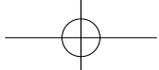
答：我的很多学生毕业以后都在香港各中学教书，他们不定期回来跟我相聚，谈起中学教育的种种，实在令人担忧。我自己在高校任教二十多年了，也或长或短访问过别的高校，总的来说，高等教育的现状

与前景也不容乐观。“麦当劳化”倒也罢了，如今直接就是腐败和堕落。香港的一位朋友甚至提出了“如何在大学的废墟上教与学”的严肃问题。单是“从事文学评论写作的人”，倒是不必为此操心。作为从事“文学教育”的人，就兹事体大。可是又能做些什么？我想起佛经里的故事，说一只小鸟用翅膀沾了水去参加扑救山火，人问干嘛呢你，它说，我在此山住过，不忍心。

在您的文学批评中，鲁迅很明显地占据了一个最重要的位置，但您的批评路数跟现在的大部分鲁迅批评并不相同。您也在文章中谈到自己少年时代对鲁迅的阅读。您是否愿意更具体地谈谈鲁迅对您的影响和他对现在的文学和文学批评的意义？

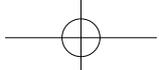
答：少时读鲁迅，深深吸引我的是他的旧体诗，“惯于长夜过春时”、“城头变幻大王旗”、“花开花落两由之”。我也说不明白，与诗境合拍的少年心境竟会如此沉郁悲凉，大约跟父辈、同辈当年的艰困处境有关。后来我发现鲁迅的文体对我影响极大，尤其是文言虚词的运用。最初只是直觉“倘若”啦“然而”啦，比“如果”“但是”多点蕴含，道劲凝重。多年以后我读到鲁迅研究的文章，说这种句式联系着鲁迅的“多疑”或“多重否定”的思维方式。重重叠叠的条件句和转折语，是复杂思维最好的呈现。“他结巴了”——我想借用德勒兹一篇短文的标题来概括鲁迅的文体特征。旧的语言系统坍塌了，新的语言系统还没建立起来，任何一个词都发生了倾斜和震颤。鲁迅是极少数能从文体上（即语言的根柢上）感应这一历史大变局的现代作家。鲁迅对我的意义就在于，生活在一个人人把陈词滥调说得越来越顺溜的年代，如何习得一种“结结巴巴”的言语？

在《二十世纪中国文学三人谈》中，您引用过一些马克思的言论。除了鲁迅和马克思，我们很少看到您写作文学批评之前的阅读经历。在这两位之外，还有哪些作者和哪些书构成了您的“阅读前史”，又对您的写作造成了怎样的影响？



答：这会是一个极为庞杂的乱糟糟的书单了。少年时我参加老家粤东小镇的数学比赛，拿过初中级别的全县季军。自以为有点数学天分，除了做题无数，还读了一系列的数学家写的小册子，华罗庚的《统筹学》什么的。放学回家总要绕到一家新华书店去，现代文学的一些名著，《雷雨》、《家》都是在那里站着看完的。书店的老职员古先生看我天天“打书钉”，悄悄塞给我一张小板凳，我是所有顾客里享有这特权的唯一者。别人以为我是古先生的亲戚，我就恬然坐在小板凳上读完一本本现代文学名著。“文革”时我看见古先生挂着“反动资本家”的黑牌在门市部售卖“光辉宝像”，情形滑稽而又悲伤，不敢进去见他。我父亲的藏书被抄家之后就只剩下毛选和鲁迅全集可读了。七十年代中后期，最高者说要“读点马列”，我读的马列可不止一点，收获是，你再也不能用经典作家语录糊弄我了，而且有点明白，为什么马克思说他不是个“马克思主义者”。还有批林批孔、评水浒、评红楼梦，这些政治运动的益处是你合法地读了一大堆文史古籍。总之我的“阅读前史”是缺乏指引的杂学旁蒐。那年头饥不择食，逮什么读什么。讲算命的手抄本《子平真诠》，蝇头小字密密麻麻，也读得津津有味，光是想知道这位宋代的同名者到底说了些什么。鲁迅把他的读书方法归结为四个字：随便翻翻”，深得我心。回顾这“阅读前史”，第一，我很庆幸在那“玉宇澄清万里埃”的年代，还能接触到些许“污泥浊水”，使思想保持了“不纯净”的正常状态；第二，我初步了解了人类思想的多元复杂性，在每一种“圣明”的学说旁边，总有一些“不严肃”的叙述跟它平行，在那里伸舌头做鬼脸，污染它的“圣明”。对我最直接的教益就是：那个时代一直鼓励的纯洁了自己又去纯洁别人的冲动消失了。这一切汇集到后来的批评实践会有什么影响？我想乱看书的坏处是缺乏扎实的系统训练，好处是不拘泥于一家一派，偶尔还能来点野路子，至少给自己来点意想不到的惊喜。

您的写作一向注重可读性，在您2005年出版的《害怕写作》一书的后记里，您提到，“最喜欢读的一向是那些讲理论的故事书和讲故事的

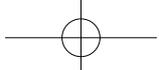


理论书”，能和我们分享一下这些有趣的故事书和理论书吗？

答：就在《害怕写作》那本书里，我回忆到高小毕业那年的暑假，到梅南林场去探访父亲。在那里“劳动改造”的文化界教育界的老右们出工的时候，我就去大统铺翻他们的枕边书来看。其中就有孟德斯鸠的《波斯人信札》（罗大冈译）和伏尔泰的《老实人》（傅雷译），看得我稀里糊涂的，只觉得比一般的小说有意思。后来就喜欢上了这些“讲故事的理论书”和“讲理论的故事书”。最喜欢的是卡夫卡，他的短篇小说，一些小故事，譬如中国皇帝信使的故事，门的故事，百读不厌。拉康、德里达，藉爱伦·坡的《失窃的信》这个故事，讲出一套又一套的理论来，读来真是过瘾。《维特根斯坦的拨火棍》，哲学家吵架的故事，也好玩。至于解构“解构主义者”，伯格的《一个后现代主义者的谋杀》，或日本人的《文学部唯野教授》就未免有点等而下之，还不如读同胞赵一凡，用“华山论剑”说书体讲《西方文论》，上下两大卷，精彩绝伦。

您的“三十年集”命名为《远去的文学时代》，并在“小序”中说：“文学所蕴含的反抗实存的力（摩罗诗力），它所追求的语言乌托邦（恶之花），在某一历史瞬间倏然幻灭”。在这样一个时代，文学创作和文学批评除了成为无数消费品中较为不重要的一类和必须填写的表格中的一项，还存在着怎样的可能？或者，两者在这样一个时代会出现什么不同于以往的特征？

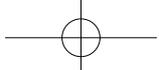
答：文学时代的远去，新兴媒体的替代是根本原因。有一次在芝加哥遇见舞蹈家兰兰，她说，你那些文学系里的年轻同行怎么回事，全都教起了电影电视，捎带着讲点文学？我说学院里一般规定，选修人数少于十人（以前是六人）的课不开；开不成课，非炒鱿鱼不可。如今一代新新人类，图像思维优于文字思维，一看见必读书目，哇，那么多字，先就退修了。文学副教授们只好讲开了电影、动漫，不忘本的，讲点文学改编。大势所趋，很多大学里各语种的文学系都正在以“经费压缩”的借口裁撤中。在这样一个时代，文学创作和文学批评，还存在着怎样的



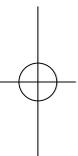
可能？这就需要重复那句陈腔滥调了：“文学死了，文学万岁！”就是J.H.米勒说的，只要语言存在，以词语来创造一个虚拟世界的方式就不会衰亡。文学作为一种重要的想象方式，是在印刷文化主导的历史时期中发展起来的，经由文学写作和文学阅读，我们想象世界并“重行进入世界”。在香港城市大学的一次会议中，台湾作家张大春提醒我注意文字对影像的顽强抵抗，他说电影剧本是用文字写的，电影评论还是用文字写的，互联网上，文字的量仍然远超影像。我想补充说，从小学到大学，文字运用的训练仍然是主要的课程；最要紧的，大部分考试，都还是“笔试”（连体育课也有笔试！）。我最近稍微接触了一下中国的网络小说，蔚为大观，甚至对网络小说的“学院派批评”也正在北大中文系发轫——希望犹存，且让我们耐心观察，文学的创作和批评，还将如何在这样一个时代“万岁”着。

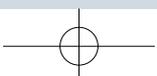
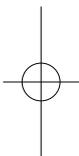
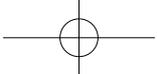
答《上海文化》张定浩、黄德海问

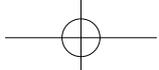
原载《书城》，2012年11月号



另一个传统



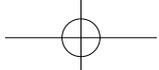




论者在谈及新诗时，屡屡忽略了百年新诗史上存在着两个诗歌谱系：显在和隐在的。位居显在谱系者乃诗歌潮流的引领者（比如创造社、新月派、现代派、九叶派），对新诗贡献之巨大显而易见；身为隐在谱系者并非指因为政治高压被迫走入地下的诗人（比如今天派），或因为美学原则迥异于时被迫自我出版的新诗写作者（比如早期的第三代诗人），甚至不是指生前被遗忘身后被发现的重要诗人（比如吴兴华、朱英诞），而是指从一开始就视诗歌为人生本体，视诗歌为颓废主义行为，除此之外，不屑于为诗歌附加任何意义的诗人。他们乐于沉默，对此状态甘之如饴，仅为二三友朋和知己所知。位居隐在谱系者虽人数不多，但对新诗意义重大：他们重新定义了诗为何物，从根本上赋予了诗歌以别样的尊严。正因为此，其间的优秀者更有能力为新诗提供身居显在谱系者无法提供的诗歌样本。本期推出青年批评家苏晗论诗人杨政的文章，就意在借解剖隐在谱系中的佼佼者，来干预、影响和矫正眼下汉语诗歌的走势。

是所望焉。

敬文东



从中断处起兴

——论杨政诗中的“自我”与1990年代诗歌

苏晗

杨政，一个陌生的诗人，在当下中国的语境阅读他的诗作，常有恍如隔世的感受。作为1980年代中后期以来“第三代”诗歌潮流的在场者，相较大多数的同代诗人，杨政的写作不曾在1990年代之初发生决然的断裂；他的风格具有相当大的延续性，经过三十余年的充实、发展，最终抵达纯熟的境地。

可将杨政视为一位与当代诗坛同“时”却不同“代”的诗人。通常来讲，代际意味着更新、超越，意味着源源不断的诗歌生产力。中国现代历史的剧烈变动，往往带来历史立场与语言意识的突转，于是，似乎“时间”也可以一遍遍“开始”，一遍遍生产新人与新诗。按通常的描述，百年新诗史可大致抽绎为新诗变革的“代际史”：这些先锋诗人充当了主流文学史的节点与标杆，也形塑了世人对于当代诗歌的认知。但在此脉络之外，另有一些诗人似乎扮演着“遗民”的角色：不像前者那样急于向前开拓新的领地，他们的音调沿着既有的轨道渐变、展开——当如火如荼的语言革命将历史截然划分出“过去”与“未来”，这些隐在的诗人却醉心于那些被革命所中断的历史场景与语言经验。他们勾连着不同的板块，但难以被现有的文学史框架所涵盖。

本文要论述的杨政，便属于主流叙述以外的沉潜者行列。多年来，他隐于市中，诗仍在写，却鲜见发表。如今，杨政的正式身份是国企编制的“著名出版人”，与诗人们的来往仅限于私人交情；曾与之大致同时代的“今天派”、“第三代”早已成为文学史常识，而杨政的作品仍以私

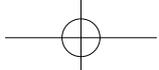
下传阅的方式在少数友朋中流传。在他的诗歌里，少见历史岩层的断裂性变迁，却展现了一位 1960 年代出生的当代诗人面对语言与当代历史所具有的细水长流般的沉潜与耐心。这些心血凝结为诗集《苍蝇》，“从实际行动那方面，凸显了诗的贵重、体面、尊严、坚定和不妥协的精神。”¹

浪漫派之后

新诗百年，同时伴随着大众传媒产生、成型、无远弗届的历史，“诗坛”的形成即以此为基础。长期以来，诗与诗人浸染其中，不可避免养成的媒介意识与相伴生的市场敏感如何影响了当代诗的面貌，如何形塑世人对当代诗歌的认知，仍没有得到有效的清理。无法忽视的是，当代诗坛已成为多种话语权力角力其中的复杂场域。显在的文坛、与之匹配的经典文本固然重要，然而，若只看到各样的标签与头衔，却忽视背后出版、发行、传播诸多社会因素，忽视潜藏于诗歌话语内部的市场思维，诗歌批评恐怕总有遗漏之处——在历史的幽暗地带，总不乏二三真正爱诗者在各自努力。

敬文东将这些躲在暗处的诗人称作新诗“显在谱系”之外的“隐在谱系”：包括杨政在内，这些不曾闻名于大众媒介、难以归并到文学史板块化叙述的诗人，往往“在暗中，在地下渠道赫赫有名，其本人又十分自信，虽然他们骨子里的骄傲不容易被局外人一下子辨识；而他们中的极端者，甚至拒绝发表作品，遑论出版诗集”²。这也提示：在主流文学史叙述框架下有多少优秀诗人、诗歌正为我们所忽略？在中国，自觉的

- 1 敬文东：《作为诗学问题与主题的表达之难》，《当代作家评论》，2016年第5期。
- 2 敬文东：《作为诗学问题与主题的表达之难》，《当代作家评论》，2016年第5期。



代际区分首先源于革命事件带来的“中断”经验：它宣称既有的世界已变得全不可靠，因此必须以新口号与新主张，宣布下一时代的到来。代际性诗人往往拥有从芜杂时代中提炼出精神要旨的天赋，也有足够的自信与体力从藩篱中冲撞而出。他们总是以代言人的身份走在变革的前列，承担了诗运变迁大部分的风险，理所当然占据了“显在谱系”的主要章节。

求新，本是现代性价值的题中之意。正如卡林内斯库(Matei Calinescu)所概括：“强烈的战斗意识，对不遵从主义的颂扬，勇往直前的探索，以及在更一般的层面上对于时间与内在性必然战胜传统的确信不疑。”卡氏将此种“反传统”的态势追溯到法国大革命时期：“自美学现代性在‘浪漫主义’的外衣下将其历史合法性确定为对古典主义基本假设的反动以来，普遍可感知的、无时间性的美的概念经历了一个逐渐销蚀的过程。这个过程最早在法国变得自觉起来。”³诚然，自浪漫派开始，变动的、即时性的动态美感取代了古典的、稳定的静态审美，成为新的美学理想。这并非只是文学标准的更替，更意味着价值结构的翻转：“古典”与“现代”被截然分开，“新”拥有了不言自明的合法性。

新诗同样诞生于这一认识结构。此外，因政治地位的不平等，汉语常与一种强烈的民族意识联系在一起，人们期待语言的变革能直接作用于社会历史。早期白话诗从翻译汲取营养，希望更新语言以重建国民精神，乃至在“赶超”的心理焦虑下迅速接受以“求新”为核心的现代性价值，与此不无关系。因此，对于中国新诗人而言，要理解这种“敢教日月换新天”的豪情并不困难：作为深刻的写作动机，它实则内在于一系列社会政治层面上的估量、谋划，落实到审美中，则体现为语言意识的突转与脱胎换骨般的主体改造。

3 [美]卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬、李瑞华译，北京：商务印书馆，2002年，第103页。

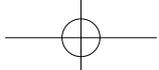
本文认为，浪漫派施与新诗的影响，已溢出了某一派别或文学风格的范畴，而作为整体的元素或气质，潜入新诗人对文学现代性的想象之中。它与近代中国社会历史的大变动有关，即，将“文学”概念从综合的知识体系中提取出来，与诗人人格相等同，意图通过“文学”把握、映射更广阔的社会、历史、艺术空间。这不仅表现在那些直接师承于十九世纪浪漫主义文学资源的作家（如郭沫若、徐志摩等），也潜入了各式各样的新诗蓝图：新诗人将“古典”与“现代”对立起来，以高昂有力的主体姿态，勘探白话新诗的可能道路。

这立即涉及到现代性精神的另一主题：现代主体意识的成型。自浪漫主义开始，主体的精神气质成为总体性的信仰对象。西方浪漫主义的抒情性与其说来自对形而上真理的追求，不如说来源于现代主体的自我确认。早先，这种自我形象带有相当强烈的宗教色彩（其信仰，即革命之后的“新世界”），并伴随自我牺牲的悲剧氛围。海涅（Heinrich Heine）如此形容：浪漫主义是从基督的鲜血中萌发出来的激情之花，……用露齿一笑的幽灵那种悲戚的目光注视着你。⁴他揭示出浪漫主义保守的一面：“它依靠的是一整套传统的象征手法，或者更确切地说，依靠的是譬喻，就像基督自己企图用各种各样漂亮的譬喻来阐明他的唯灵论观念一样。”⁵在“象征”结构中，浪漫派诗人深信个人精神同构于宇宙与人类，将“自我”塑造为某种与时间、历史同样稳固的绝对物，因此，悲剧英雄的气质也被夸张地放大了。

以上梳理或许可以为我们理解当代汉语诗歌提供参照：白话新诗与西方浪漫主义思潮虽生成于迥异的文化语境，但同样为环球的现代性心理所驱动；新诗的现代主体意识往往联系着母语所代表的现代国家的国

4 转引自[英]以赛亚·柏林：《浪漫主义的根源》，吕梁等译，南京：译林出版社，2008年，第21页。

5 [德]亨利希·海涅：《浪漫派》，薛华译，上海：人民出版社，2003年，第21页。



际位置，因此，这种英雄气质往往发展为群体性症候，并连带相应的现实诉求。在通行的文学史叙述中，中国当代诗歌似乎从1980年代“朦胧诗”一代才真正开始。它以反叛为标杆，代表了一种相当男性化且不无霸道的美学。它将个体精神构想为人类、宇宙的微缩模型，以高昂的主体姿态宣布反叛一切。在“我不相信！”一类的语气中，抒情“我”屏蔽了他人的声音，“你”被设定为抒情的接收者（常常是女性的、被启蒙的），而“他”所代表的旧时代，只可能是抒情空间的异教徒。换句话说，在以“新”为标签的社会思潮之中，革命的高嗓音遮蔽了其他声音；代际性诗人取得下一时代的命名权，断裂性的历史景观即因此成形。

在英雄化的自我之外，构成“显在谱系”的另一支，则是顺应“大国音调”而写作的诗人，其主体状态同样有值得玩味之处。新诗诞生于内外交困的民族危机，其抒情、其“求新”，无不带有政治性——现代思想的发展、流变都脱不开此前提。1949年前后，一种大国想象应运而生。它以“积极浪漫主义”为时代精神，为了将个体组织进大规模的群众运动中，同样设计了以历史绝对物（“大国”“共产主义”）为目标、统一“个一群”的精神结构。它强调：游离的个体唯有加入时代的合唱，才能发挥出个人的能量，反作用于时代。这里，也可以看到国家主义诗人与现代文学中的“主观主义”若有若无的联系——“个人”并没有消失，相反，它随着大国想象扩大，成为群体声音的代言人。也就是说，在“大国音调”的笼罩下，个人必须同构于时代，唯有如此，才能发挥英雄化了的、被严重夸张的主观能动性。正如卡尔·施米特（Carl Schmitt）分析，自十八世纪，上帝被两种世俗实在所取代，即全人类（人民）和历史。革命者的个体精神作为国家精神的缩微模型，越是想存在，就越是必须掩盖个人的人格，将自己无限放大，以取得对那个唯一的、超越个人存在的代理权。⁶

6 [德]卡尔·施米特：《政治的浪漫派》，冯克利、刘锋译，上海：上海人民出版社，2004年，第62—63页。

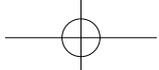
将自我设想为与“人民”或“全人类”等最高绝对物同构的存在，以“时间开始了”的高音调反抗既有的、被悲剧化的旧生活，是两种“显在”诗人相同的精神构造，也决定了这两种诗人必定会选择站在历史前台，演出或喜或悲的时代戏剧。相较而言，居于“隐在谱系”的诗人对瞬息万变的时代舞台并不十分热衷，却隐藏在时间的恍惚中，处理沉渣泛起的遗留问题。

应当提及的是，“显在”与“隐在”的诗人并不存在高下之分，但有迥乎不同的标本意义。“隐在谱系”的诗人往往不得不忍受与众人同“时”却不同“代”的尴尬位置。对他们而言，断裂性事件所宣称的“新时代”，其优越性并非是不言自明的——它同样可能造成新一轮的精神主体的沦陷。经过1990年代叙事性、综合性诗风的涤荡，当代汉语诗歌的气质显得更为老练、芜杂，但杨政似乎仍保持着十分天真的抒情语调，进而与某种执着、却带有相当距离感的气质相混合。钟鸣将之总结为“童僧”：“两者的协调、冲突，正好成为他既秉持诗人气质又充当局外人的注脚。”⁷这也大致符合我对杨政诗歌最初的印象：面对历史的铁皮鼓，诗人抛出一个个问题，掷地有声，却不信任任何一种回答；内在的焦虑、难堪被仿拟的、冲决而出的天真语调包裹住，反而能暴露得更彻底——这正是杨政从容、娴熟、精心调校的一面。

木偶之歌与复义式自我

布罗茨基(Joseph Brodsky)曾感慨：“诗人是一个工具和一个人类在一个人身上的综合体，前者逐渐接管后者。这接管的感觉，造就了音

7 钟鸣：《当代英雄》，见《杨政诗选：苍蝇》，北京：海豚出版社，2016年，第24—25页。



质；这接管的实现，则造就了命运。”⁸事实上，扮演何种角色，并非诗人自己能够选择、主导：当“显在谱系”的诗人为开拓的激情所激荡，隐在的诗人们正醉心于秘密的炼金术，同时，历史在他们的写作中埋下伏笔——对于习诗者，历史（或曰“命运”）问题最终会转化为语言问题，这是逃也逃不掉的。至于能否回应进而超克，则是决定写作能否持续的严肃考验。

面对“隐在谱系”的诗人，要解释其诗中的天真与困惑缘何形成，就需要我们暂时放下对新诗传统的进化论认识，重新聆听那些被历史深渊吞没、阻拦的声音。或许应了布氏的说法，对于杨政，诗歌之神所赋予的使命从一开始就与他人不同。多年后，他如此回忆：

1988年初冬，在川大门口一个叫“留晓”的咖啡馆，我豁然觉悟了，大地上的一切排列不可能是无缘无故的，在表象世界背后，我分明看见一架奏鸣着无穷数字的琴键，还有那只敲击它的手……倏然开放的秘密，是智慧的觉醒，也是语言的觉醒。……觉悟，意味着自身主体性的洞开，从《小木偶》开始，我着迷地歌唱着。我看见了，我说出了！这才是我的未来之诗。⁹

不难辨认出其中的浪漫主义口吻，它孳乳于普希金(Alexander Pushkin)、雪莱(Percy Bysshe Shelley)，又以里尔克(Rainer Maria Rilke)、叶芝(William Butler Yeats)、曼德尔斯塔姆(Osip Mandelstam)的音色切实加入了1980年代的歌唱。在杨政早期的诗歌中，它呈现为一种疾呼

8 [美]约瑟夫·布罗茨基：《诗人与散文》，见《小于一》，黄灿然译，杭州：浙江文艺出版社，2014年，第155页。

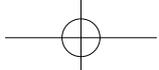
9 杨政：《走向孤绝》，见《杨政诗选：苍蝇》，北京：海豚出版社，2016年，第5—6页。

的语调：“那么让我走远/去和衰老的岩石一起进入地底/我不会因为耀眼的西风而醒来”(《大雨(断章)》，1987)。疾呼的姿态是向上的，面对一个更高(但隐身)的造物，从一开始就拒绝了平行的“同代”。

值得注意的是，杨政的抒情并非指向神秘的形而上学，而对质于时间本身，哭诉自己的疑惑——“我是否还能长久地感激下去/可疑的岁月，万物都徒然忍受/并在幽暗的今夜放声痛哭！”(《大雨(断章)》，1987)“可疑的岁月”意味着时间已丧失了“可靠”的连续性，先天以“中断”的样貌呈现(即，丧失了作为“绝对物”的资格)。“痛哭”正标志着“命运”的诞生：他注定要通过写作一次次回到“幽暗”的历史深渊，搜寻那个被吞没的自我。

不同于1980年代将“自我”树立为反叛的旗帜，在杨政的诗中，“自我”成为需要随时反省的问题，它常以“叠影”的方式出场：“我的存在就是不存在，我叫灰/意思是乌有，乌有像乌有的鬼脸儿/我躲在里面瞪着迷样的灰眼睛。”(《灰》)他的诗不乏“鬼脸儿”式的论辩，仿佛诗人总是躲在旋转门的另一面，不肯露出真面目；而旋风般的音调包绕、回旋、向内凹陷，反而增添读者的迷惑，创造出一个气压的极点：“用我灰的耳朵听一听，灰原来是亘古的/空照月，你和你们，正被它吞进去！”(同上)“你”和“你们”，只是灰影子的单复数形式，样貌上并无不同。但这种奇特的并列，却分明将原本隐在群体当中的“你”抽取出来，以证浪漫派的群体命运。

杨政多次提及，写于1988年的《小木偶》在其个人诗史中具有重要意义。正是从这首诗开始，原先向高处疾呼的声音向内回卷，触发多重自我间的互相诘问。木偶、小孩子等众多“非我”成为其诗的基本元素，“我”与他们彼此争辩、交谈、自剖心迹，构成诗意运行的关键与枢纽。这意味着杨政已不满足于浪漫派的“个人神话”，力图通过自我的复义与换位，剖析其中的构造性因素。这些在1988-2000年集中出现、上窜下跳的木偶、傀儡和小纸人，成为杨政施展自我的“他物”，引来其后或



抽象或具实的系列形象。

往前追溯，新诗产生于中西、古今的多重夹角间，从一开始就面对“我是谁”的焦虑：文学被赋予了塑造自我、认识世界的期待，这种“自我”形象可被理解为一种个体觉悟，它连带着民族国家的批判性想象，因具体的历史变动转化为不同样式的写作实践，带有相当大的机动性。进一步说，那种西方式的、以纯粹语言要素为目标的“纯诗”写作，在新诗史上从未真正站稳脚跟。它总是被变动的现实诉求所中断，乃至“元诗”主张本身也变成了一种政治形态。

对于中国当代诗歌，在漫长的“无我”时代之后，“朦胧诗人”背负庞大的意识形态压力，以强烈的悲剧英雄气质登场，“自我”便重新从蓝灰色的集体中凸显出来。然而，1980年代的“自我”构成时代的主题却并不成为问题，太多诗歌作品为它赋值、为它摇旗呐喊，将其作为更新时代的领袖与英雄。“自我”想象浸润着未来主义的浪漫色彩，它感兴趣的，是我“要”、我“应该”，却忽略了真实的自我往来自过去的经验，来自断裂的彼岸。只有时过境迁，语言规则悄然更新，才能得到一种相对化的认识：如今，我们不难辨认朦胧诗中灼热的政治音腔，也开始怀疑以“纯”字打头的种种口号。它看似以革命的姿态拒斥、甚或反抗时代，却因为对“自我”的坚信不疑与因势利导，反而安顿于时代当中——个人主义成为某种无意识的群体症候，这正是杨政在诗中描述的、将“你和你们”一并吞入的“空照月”。（《灰》）

同样，1980年代末的震动使诗人们重新考虑“成我”的问题：如何找准诗歌的文化位置，以怎样的姿态迎接“这一场春天的雷暴”（骆一禾《灿烂平息》）？正如上文所言，新潮诗人们不得不反思1980年代以“纯粹化语言”为核心的诗歌教育，在历史脉络中重新定位自身。言及于此，幸存、承担、历史的个人化……再次在现实与语言之间抻开张力。这是一种新的险境，用欧阳江河的话说：“我们是一群词语造成的亡

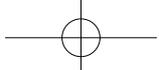
灵。”¹⁰其悲壮、痛切，仍能看到 1980 年代“失意英雄”的影子；1990 年代的诗人将沉默的时代视为庞大的压迫者，“自我”也被设立为独立、完全的语言自足体。他们将“自我”附魅于写作：宣称只有在写作中，才能抵御权力的袭击，唤醒那个独立、自在的个体。

由此，在 1990 年代，诗人将自己与前一时代区别开来：他们拒绝意识形态的反向塑造，转而以手工艺人的姿态将“语言”从空虚中托举起来，化为“自我”的肉身。诗歌语言（在特殊性与超越性的前提下）与历史形成一种特殊的“反讽”关系：它通过多重否定的技巧，将历史变为语言的戏剧；它声称历史是不可信也不可说的，因此，诗歌最好将领地限制在语言技艺之内，方不至于违背内心以顺从庞大的时代巨兽。这种语言观带有强烈的精英主义色彩，正因如此，才帮助诗人们重新找到了写作的社会位置。

可以说，到新世纪为止，“自我”的认识结构具有相当大的连续性：从批判到反讽，“自我”都被确立为高蹈于时代之上的绝对个体，以脱离母体的方式照映时代的异化与“反常”。而浪漫主义的西风，恰如其时地帮助绝对化“自我”创造出多种变体：它应和着 1980 年代的个人化思潮，为诗人们打开了抒情的音喉；又以一种高蹈的精英主义，确立了鲜明的诗人群像。无法否认的是，在社会结构的重组中，当英雄化的浪漫派形象变现为具体的阶层、性别，却往往投合于一种市民化的、崇尚激情与传奇的中产阶级趣味。杨政将绝对自我作为诗歌反思的主题，在同时代人中，反而恢复了“自我”与原生环境构成的张力关系，再一次激发诗歌语言的更新机制。

不同于 1990 年代对“自我”的面具化处理，在杨政的诗中，“自我”并非戏剧性的角色——它仍是浪漫派的。换句话说，它仍来源于对“真

10 欧阳江河：《89 后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》，《花城》，1994 年第 5 期。

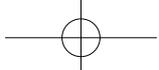


我”的坚信不疑。在这种想象中，写作的“个人”与生活的“时代”应当团结为紧密的一体，它不甘于躲在“语言”的背后，而选择直接对质于当代，因此保留了一种天真的气质。我们可以将杨政诗歌中的木偶视为自我的分身：“我”与木偶渴望着对话、接触、交换自我以辨明自身。

历史在铜号中慵懒地缠绕
你好！左脚，你好！右脚
你好！盛开的舞台
你好！飞行的眼球，焚烧的耳朵
摇摇欲坠的胸膛
倾斜、痉挛、五光十色的唾沫！
(《小丑》，1989)

这首诗中，杨政将“我”木偶化，呈现出“人偶同台”的奇特效果。他虽以“小丑”代言，却将其分裂为两个意识：一个面对观众/世界，大呼“你好”；另一个在舞台上却总显得笨拙——忍不住低头，反复确认自己（“左脚”/“右脚”）。两者以近乎鲁莽的方式拼贴在一起。前者以感叹号为阵列，因而格外振聋发聩；后者则像从反方向传来的回音，或者说，像针对前一自我的反诘。

呼号的语调，我们是熟悉的。新诗草创时期，郭沫若曾以同样的热情试图将眼前蒙昧的世界唤醒，他将激情注入宇宙的角角落落，塑造了一个无限扩大乃至“爆破”的自我。进一步的发展，恐怕是革命时代辐射全国的“向XX问好”的句式。这里，小木偶的“你好”同样从舞台的中心发出，颇有一呼百应的架势，所遭遇的，却是“飞行的眼球，焚烧的耳朵”，这些“难闻的牺牲品”！“你好”的急切、热情，不过映照了“痛的侧影”，映照出混合着疯狂与死亡的残酷年代——对于一心求“我”的诗人，它无可回避地构成了“自我”的起点。



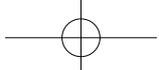
杨政要做的，是在多种自我间反复拼贴、打磨，以应对吊诡的历史：此刻向前开拓的“新我”，最终也会成为“难闻的牺牲品”；英雄在孤军深入非常时代的同时，也准备好被后来者武断地否定。钟鸣在“旁观者之后”论及张枣，曾有笼统的一说：“现在诗人们的问题已经转移了，和北岛那一代人的问题已经不一样了。诗人从调整自己与社会的关系转移成为与自身的关系，更多的是内在的关系。”¹¹对于杨政一代，此“内在的关系”常常是破碎的：迅速转折的时代带来语言系统的剧变，在此过程中，“自我”被反复捏塑，调和也就尤显艰难。

对于1990年代汉语诗人，写诗与生活的剥离往往被归因于事件性的断裂，但无法解释的是，当诗人们已在出版社、学院、消费市场安放好新的“自我”（这些位置已无所谓“中心”或“边缘”），为何过去高蹈而浪漫的、带有“失意英雄”身影的“自我”想象仍无法得到切实的反省？为什么由“语言狂欢”所带动的封闭写作，仍套娃般批量生产着？由此观之，杨政的思考显得有力而及时：“自我”的悲剧性还不在于被时代异化为傀儡，而在于一旦卷入“翻新的把戏”，便无法找到真正的自我。因此，对于杨政，则必须同时承担两种任务，一是祛除被意识形态所塑造的、傀儡化的自我，二则要通过对此在之我的否定，再次回归历史，触摸那个无法完全捕捉的“真我”——这正是居于“隐在谱系”的诗人的题中应有之义。

历史的飨宴

为展示“自我”傀儡化的过程，杨政找到“戏中戏”作为方法论：他将“失意英雄”重新相对化，成为戏中的一个角色——他并非有意造成

11 钟鸣、曹梦琰：《“旁观者”之后——钟鸣访谈录》，《诗歌月刊》，2011年第2期。



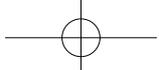
反叛的态势，而只是为了通过辩难，取消那个既定的“自我”。这形成了本雅明(Walter Benjamin)所说的“反思”结构：“反思的这两个方面都是本质性的：以游戏的方式缩减现实；将反思的无限性引入世俗命运剧的封闭式有限性中。”¹²通过戏剧，“自我”与历史的辩证关系得以展现。正如他诗中反复出现的《哈姆雷特》，自我的消失注定了“戏中戏”的主角只能是死亡，是返回历史，返回到“轰隆的逝者的行列”(《酒中曲》)。

自杀的诗人、流血的运动……1990年代在一片肃杀中慌忙开场。历史与事件剥离了象征，直接作用于同时代人的肉身。张枣在国外写下《卡夫卡致菲丽丝》，其震惊、自我厌弃、急于突围又忍不住回头的焦灼，正是一个幸存者形象——对于幸存者来说，死亡总是如幽灵一般，在时间的彼岸持续地痛着。

类似杨政的小木偶摸索“左脚”和“右脚”，张枣写器官的分离：“像圣人一刻都离不开神，/我时刻惦着我的孔雀肺。/我替它打开血腥的笼子。”人与器官分离，“我”无法顺应着“孔雀肺”呼吸，意味着行动者与规定他的事物不再统一；意味着在令人窒息的笼子当中，“终于能按照自己的内心写作了/却不能按一个人的内心生活”。(王家新《帕斯捷尔纳克》)诗人们必须重新认识自己，找到个体的位置——不再通过运动或宣言，而只能通过写作。因此，相较之前，在市场化与学科专业化的大潮中，1990年代的诗歌塑造的“自我”面孔格外复杂：它一方面继承了1980年代以来从庞大的意识形态脱壳而出并自我边缘化的浪漫派“个人”，另一方面复合着手工艺人、批评家、文化代言人的多重身份，是一个职业化的写作者。

张枣所说的“致命”或可这样理解：“转化”意味着将前一自我捺灭，投身到相反的环境中——相较浪漫派时代，1990年代以来的新环境是

12 [美]瓦尔特·本雅明：《德意志悲苦剧的起源》，李双志、苏伟译，北京师范大学出版社，2013年，第78页。



反自我的(即反浪漫主义的)。类似于一套固化的流水线,它需要的是各式各样的螺丝钉,而非高蹈其上的英雄。正如杨政颇为反讽地说道:“乖乖,你若突出了自我/岂能不拘一格的生活?”(《傀儡之歌》)当同时代的诗人急于“穿过广场”,成就一个稳定的、与时代自洽又高蹈其上的自我,杨政则写出了极具招魂性质的抒情诗篇:他主动将“自我”幽灵化。杨政似乎相信:唯有如此,唯有在幽灵的映照中,才能诚实地面对此在的“真我”。

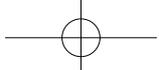
据考证,木偶戏起源于超度亡灵的丧葬仪式:“它好像是确定要用来自来代替死者永久保藏的……人们甚至认为,只有当生与死的对立人们在心理上变得无法承受的时候,才会产生傀儡。”¹³杨政写道:

它就行进在今夜的寂静中
世界充血的耳朵仿佛听见了
被你的嘴喃喃唤醒的词句
(《艾拉——艾拉,发音之词》,1989)

自由的手啊,请深入这愤怒的潮水去挽回
一张废弃的脸,去打捞呛死的肺和破碎的心
在她欲火炎炎的胸怀间我曾有万种烦忧
(《黄昏》,1990)

杨政诗中的女性角色往往具有缪斯与木偶的双重性质:缪斯赋予的浪漫派诗人形象早已褪淡为“一张废弃的脸”,此刻,“我”,这个笨拙的招魂者,只能面对灵韵尽失的木偶,哀悼“自我”之不存。

13 波兰学者瓦里西耶芙娜语,转引自陈世雄《人、傀儡与戏剧:东西方傀儡戏比较研究(上)》,《文化遗产》,2013年第3期。



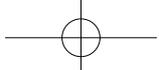
值得一提的是，张枣也是深谙“招魂”之术的诗人。相较于1990年代生活于中国大陆的诗人，孤悬海外的张枣，其危机早在1986年就降临了：早年他沉迷“衔接过去一个人的梦”（《楚王梦雨》），以其轻逸、狡黠，学会通过词的换义设置多重化身（他对古代诗篇的改写即是突出例证）；当他远赴德国，却发现还是无法摆脱中西、古今之间逼仄的夹角，便不得不“突围”以重塑主体。

这反而让我们思考，1990年代面对的自我问题或许不仅来自于事件，更是当代诗歌内在脉络变形、发展的必然结果：被崇拜的“绝对自我”亟待得到自觉的反思；同样，若将“绝对自我”附身于语言，在“正”与“反”相互毗邻、“善”与“恶”能随意涂抹的当代世界，则更容易滑入犬儒与油滑的渊潭。张枣在新世纪之初颇为犹疑地提炼出“汉语性”概念，认为：中国当代先锋诗歌对元诗的追求使它加入了全球后现代性，但同时导致了主体身份的丧失，“如果它寻求把握汉语性，……自然也就得濡染汉语诗歌核心诗学理想所敦促的写者姿态，即：词不是物，诗歌必须改变自己和生活。”¹⁴张枣以“现代主义性”为标准梳理新诗历史，其中心已不再是形而上意义的“语言”，而是“母语”：它顺承于早先的本体论，又将中国特定的历史现实及其伴生的新诗史包容进来，因此获得了自在变通的灵活性。

卡尔·施米特认为，“历史”其实是革命的敌人：“历史是保守的根柢。它把革命之神所革命化了的的东西恢复原貌。它把普遍的人类共同体确定为历史中具体的人民，这个人民因这种限定性而成为社会学的和历史学的实在，并具备创造特定法律和特定语言以表达其独特民族精神的能力。”¹⁵张枣对鲁迅、卞之琳传统的再发现，同样有“招魂”的意义：试

14 参看张枣：《朝向语言风景的危险旅行》，《上海文学》，2001年第1期。

15 [德]卡尔·施米特：《政治的浪漫派》，冯克利、刘锋译，上海：上海人民出版社，2004年，第65页。



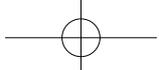
图建立总体历史的视野，发现“自我”概念本身与周遭环境的互动关系，为新的“自我”赋予意义。如上文所言，这个“自我”并非完全意义上浪漫主义的“天才”个人，所指向的，其实是白话新诗在中西、古今多对范畴中的主体位置。然而，在张枣看来，以“语言”为核心的现代性诗学是诗歌面对当代社会保持自律与警惕的前提，这是他不能放弃的——即使必须以牺牲“汉语性”为代价。两者最终构成以下矛盾：“真的，语言就是世界，而世界 / 并不用语言来宽恕。”（张枣《德国士兵雪曼斯基的死刑》）

突围，亦即建立一套强力的、足以与真实世界匹敌的虚构世界，并不能将个人从历史中打捞出来，仅仅是为了安顿好互相龃龉的多个化名，使多重的自我“都从分裂的岁月//走向幽会。”张枣发明出“我死掉了死”这等突兀并且坚定的句式，被杨政移用，却否认了语言对死亡的超越：前者写“死就像别的人死了一样”（张枣《德国士兵雪曼斯基的死刑》），后者却声称“既然把我镶进了那个死结局，那么 / 让我的死暂且逗留在我的生里”（《哈姆雷特（生与死的独白）》）。换言之，不同于张枣，杨政并未将书写、语言视为对死亡的象征性克服；恰恰相反，他梦想的，是通过写诗使“死亡”在“我”身上活下去，在过于喧嚣的当代场景中，帮助自己一次次“走向孤绝”，走向断裂的历史深渊。

从“木偶”起兴，杨政看到时代的牺牲法则，即，将肉身转化为象征，使原本血淋淋的历史变得清洁、整饬，进而傀儡化，被英雄反噬，服务于新建立的权力结构，类似于“飨宴”：

啊，炎夏，我匆匆赶赴你腥臭的筵宴
请赐给我全副刀叉和饕餮者的酒杯
（《炎夏》，1990）

大水分崩逃逸，敞开中央的



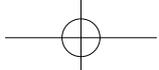
锅底，烟霭蒸腾，烹制出
一束灿烂五谷，喂你咕咕肠胃
(《七哀·噫吁》，1989-1991)

“飨宴”的比喻，我们并不陌生，早有先驱鲁迅写了许多有用或无用的文字，以证吃人的原罪：“我在这繁响的拥抱中，也懒散而且舒适，从白天以至初夜的疑虑，全给祝福的空气一扫而空了，只觉得天地圣众歆享了牲醴和香烟，都醉醺醺的在空中蹒跚，豫备给鲁镇的人们以无限的幸福。”¹⁶鲁迅将其定义为劣根的历史规则，也就是说，不仅是“人吃人”，神也在吃人。这是一种沉痾的历史意志：后来者不仅要推翻前者，还要改写、附魅，建立自身的合法性，建立新的“自我”形象。这种改写正是通过“象征”达成的：通过将人与事变为抽象的普遍物，反而将其中隐藏的自我矛盾，以及时代的悖论之处简化、消泯了。

到1990年代，“吃”与“被吃”被阐释为“自我”与“权力”的对立结构。“柏桦在《现实》这首短诗中写道：‘而鲁迅也可能正是林语堂’这里林语堂还可以随意换成别的名字。……这已经不是署名问题了，而是权力的某种消遣形式。在这种比压制更不可测的权力游戏中，诗人要想确立起自己真实身份的不可变更的前后关系，要想保证署名的准确性，显然是要付出高代价的。”¹⁷悲剧化机制再次启动，即，将历史意志视为压迫性的绝对之物，而在不同时代翻找出整齐划一的“自我”——被意识形态泯灭了真我的受难者。但问题在于，不变的“真我”是否存在？不管是鲁迅还是林语堂，当其时其地的针对性被过度地塑造涂抹，被无限的象征夸张、放大，徒留下高蹈的姿态，还能否保持当时的批判性与独

16 鲁迅：《祝福》，见《鲁迅全集》第二卷，北京：人民文学出版社，2005年，第21页。

17 欧阳江河：《89后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》，《花城》，1994年第5期。

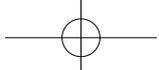


立性？事实上，此高蹈的“自我”亦可能被收编进“权力”当中：新世纪以后，当诗人在各种“圈”内重新找到自己的角色，“语言”并未得到有效的清理，却经历过祛魅与附魅，在接踵而来的经济社会中再次安逸、平滑地加入了时代的合奏。

1988年，筠连县的落木柔，我生吞了一只苍蝇
杀猪席上苗族书记举杯为号，土烧应声掀翻僻壤
它如一颗黝黑的子弹，无声地贯入我年轻的肺腑
从此我们痛着，猜着，看谁会先离开这场盛宴
(《苍蝇》，2016)

用象征建立起的世界是洁净、整齐的。他重述1988年，不过是为了再找回一些“真我”的线索。与其让“严重的时刻”成为普遍的象征，在抽象中被平滑地抹杀以制造些希望的泡沫，不如径直承认：“活着就是忍受飘零”。也就是说，杨政的“真我”从一开始就处于“隐身”的状态（正如那一段历史从来就是被遮掩、抹杀的对象），于是先天地拒绝了被象征、被“代表”，拒绝了整齐的时代叙述。这时，“真我”背负着历史的幽灵，成为当前时代的异象，承受“脏”的罪名。“苍蝇在与‘我们’对峙时，‘我们’则与苍蝇互相吸纳，互相将对方作为自己的组成部分——这就是‘我们’作为苍蝇又吞食苍蝇暗含的喻意。”¹⁸这一姿态既不愿从大历史中脱壳而去，也拒绝再挺身而出，成全一个失效的英雄。诗人以诗招魂，招回那不洁的苍蝇，化成时代滑稽僵硬的肉身：“灯影下一只苍蝇倒伏，隐身的江山在赫然滴血。”（《苍蝇》，2016）

18 敬文东：《作为诗学问题与主题的表达之难》，《当代作家评论》，2016年第5期。



“自我”的废墟性质

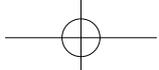
“看清我的人迷醉，看不清我的人死去。”（《旋转的木马》）上世纪的超现实主义者、法国人安德烈·布勒东（André Breton）以为，“真我”实则隐藏在那个被“有机组织”所遮蔽的梦幻世界——其中，日常细节无不闪烁着谜一样的光泽。¹⁹布勒东以异常清醒的理智，为寻找那个疯狂的“真我”提供了一种缠绕的方法：只有中止了正在“存在”的那个人，另一个背负着“我所是”之使命的人才能真正显现。福柯（Michel Foucault）观察到：这个“中断”的共产主义者“谈论的不是历史而是革命；不是政治，而是改变一个人的生活的绝对的权力。”²⁰所谓“改变生活的绝对权力”，至少暗示了写作拥有从沉闷现实中反身出走的勇气和决心，暗示在此在现实之外，仍有一个被遮蔽的“真我”。这也是留存在杨政诗中的浪漫派遗迹：他必须完成作为“幸存者”的使命，从现实背后的幽暗世界搜寻出真实的历史。

当杨政获得了从“中断”打量现实的眼光，其实也就勘明了那些从词到词的写作如何取消了历史，取消了“自我”的肉身。在一个由符号规划、组建、控制的当代社会，语言变为指示的空壳——连人都变成功能性的坐标，何况词语呢？从中断处起兴，意味着恢复自我经验的连续性，拒绝时代的消音处理：如果对后者毫无察觉，则幽灵也会傀儡化，变为木偶的国王，一笔一画表演着戏中戏。

本雅明通过对德国悲苦剧的研究，认为从古典悲剧到悲苦剧的转变在于戏剧的对象由神话转移到了历史，其标志便是“暴君”：“即他作为

19 [法]布勒东：《娜嘉》，董强译，上海：上海人民出版社，2009年，第37—38页。

20 [法]米歇尔·福柯：《安德烈·布勒东：一种知识的文学》，王立秋译，豆瓣网：<https://www.douban.com/note/133985694/>，2018年2月6日11:02访问。

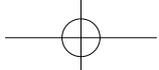


凡人的无能和堕落，与他感到时代让他这个角色所担当的神圣不可侵犯权力之间的矛盾。”²¹换言之，浪漫派悲剧来源于此：在历史中崛起的个人一面扮演着与传统相对抗的英雄，一面是优柔寡断的弱者。随时代变迁，观众因此看到历史的两面：英雄在上一时代的受难体验既可以成为某种胜利的勋章，同时也意味着凡人的贪欲与虚脱。相较而言，弱者则隐藏在历史的另一面，构成沉默的一群。他的价值体系未曾被革命所更改，少见断裂，其中，那些能突破阻力、面对历史而发声的诗人，才是真正意义上的幸存者。这一切，都必须放在历史的变更脉络中才能探测，也因此构成上文所说的“显在”/“隐在”之分。当杨政以其“隐士”的角度，反观“时代翻新的把戏”（《傀儡之歌》），才发现以往那个英雄式的“自我”不过是“低廉的武断和不断拔高的尖嗓子”。命运所施加于杨政一代的，正是这双重的叠影：早先表现为绝望的疾呼，一旦“自身主体性”得以“洞开”，对时代身份有了顿悟的理解，便崩溃、四散，化为傀儡、木偶、孩童的多重肉身。

杨政应对的姿态可谓壮烈：“我的尸已赶来赴你的死/它灰烬般的双瞳曳动着诡秘的火：/‘我的我，我是你，也是别的！’”（《哈姆雷特（王子的迷局）》）“我的尸”预先否定了被后革命话语定义自我符号，取消了“我”正扮演的角色。在不懈的努力中，杨政修补出一个破碎的造物：

呵你，可笑共同体，千万不要太把自己当真
我用别的模样拼凑出你，是为给世界一个神谕
我指给你四个类比，你要在它们之中找出自己
我还给了第五个比喻，慎勿外传，你的那颗心
其实就是人的心！它们虚耗过多的苟且与泪水

21 [美]瓦尔特·本雅明：《德国悲苦剧的起源》，李双志、苏伟译，北京：北京师范大学出版社，2013年，第63页。



而你要替它们去吞多变的风波、歧路和天气

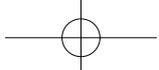
（《麋鹿——麋鹿，又名四不像》，2014）

那颗“人的心”早已凋零，成为“苟且与泪水”的废墟。在“我”与“神”的对话之间，存在如此悖论：只有共居的怪形能“吞多变的风波、歧路和天气”，而“真我”——整齐、无趣的乌托邦，则是“唯一的囚笼”。进而言之，只有在个人与历史统一的前提下，“我”才能取得稳定的形象。但在中断之处，整全的自我往往崩溃为无数的化名，那么，“真我”之完成也就绝无可能，只能在蒙昧的前程中，“偷渡到另一个自己”（《上海之歌》）。

杨政得出结论：“我”，“可笑的共同体”，其实恰好同构于这个“怪样子”的世界——不是眼下这个沉闷、无聊的乌托邦，而是那个被遮蔽、被改写的荒谬时代。“我”无法自外于腥臭的“飨宴”，因此，那个想象的“真我”——宿醉中呕出的“心中灿烂的侏儒”（《第十二夜》），便显得多么僵硬而不切实际。杨政勘破了这个“死结局”却同样无力解决，只能一遍遍招历史之魂，将“痛”的幽灵贯注到时代的空壳当中，造成强大的悲剧感——这同样是浪漫主义式的。这个意义上，杨政的麋鹿更近似本雅明所说的“寄喻”：“在象征中，自然改换过了的面容伴随着对毁灭的美化在拯救的光芒中匆匆展现自身，而在寄喻中则是出现在观者眼前的僵死的原始图景，是历史濒死时变出的面容。”²²

杨政在2014年之后写下一系列诗作，忆及“水碾河”、“重庆”、“上海”诸多旧事，更能体现其“成我”之途与时代的辩证关系。在形式上，这几首每行首尾整齐，分节均匀规整，音韵的流动自然舒畅又颇多变化，本身就具有十足的戏剧感。以《忆南京》为例，“气”、“菊”在彼

22 [德]瓦尔特·本雅明：《德意志悲苦剧的起源》，李双志、苏伟译，北京：北京师范大学出版社，2013年，第197页。



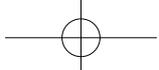
此的勾连中显出追忆之途的逼仄、紧张；其中叙事的声音是断续、碎片化的，正对应于事件本身的不可信，我和事件之间也因此形成互相角力的辩证关系。同时，诗歌掺入许多其他声音，如长叹的欸乃之声（“还不够吗，都还在呼吸，生活在前进”），或降调的沉痛音响（“觑不破就是死门”），亦有顿悟般的历史重音（“牧斋，吃酒！”）。这几首诗极为鲜明地体现出拼贴性质——对于废墟而言，时间本来就是以拼贴的方式展现的。因此，不如这样说：《忆南京》、《水碾河》、《重庆之歌》、《上海之歌》、《桐梓林》这几首看似述说空间的诗作，要处理的，还是历史问题，还是“分秒都是现场”的焦急与狐疑。

首先，南京是以叠影的方式进入诗中的：

仿佛为记忆所生，瓦砾上摇晃的野雏菊
噙着不属于它的露滴，那是我的，有关
未来的玄机，一天比一天沁暗了月影
（《南京城》，2014）

南京自古形胜，但若要以南京起兴，恐怕难抒怀古之意：这些“革命、革革命、革革革命”已将那个清晰的抒情自我变得更为朦胧、复杂，何况作为1960年代出生之人，杨政遭遇的历史中断/转换则更加鲁莽，他说“时代需要叙事而非抒情”，其实并非不需要，只是那个“抒情我”被“叙事时代”一遍遍重造，最终，不过促成了自我厌弃的悲剧。

废墟是重叠时间最直观的形象。中国的废墟美学以“丘”作为抒情对象，感慨的是荒芜本身——不同于欧式的石质建筑，因木质材料的脆弱，建筑一旦遭遇侵蚀，往往留不下任何痕迹。中国的废墟观念“是建立在‘消逝’这个观念之上的。废墟所指的常常是被摧毁了的木质结构



所留下的‘虚空’（void），而正是这种‘空’引发了对往昔的哀伤”²³。当代中国是不承认废墟的——它的规则是“翻新”，是拆除与新建，它不承认过去，因此也不承认自我得以在场的肉体经验。这种情况下，“自我”只能以幽灵的形象入场：“噙着不属于它的泪滴。”面对“翻新”的废墟，杨政力图恢复时间消逝的痕迹：我们只有通过捕捉那些旧痕迹（在“新”的教条下，它们已成为需要被消灭的异象，成为“脏”）才能与过去的经验接头；但这个过程并非自然而然，而需要在空虚之中、在时间消逝之处召回往昔。

于是，杨政在历史的叠影中发现了自我的踪迹，也为“成我”提供了方法论：

弄堂拒绝了人民广场，此刻它被哭声灌满！
透过门缝，纛索空垂，老姬怀中冰冷的女儿
幽灵鸟迅疾掠过！天空，巨大的黄色琥珀
死亡像一只苍蝇，在所有方向上寻找缺口
我心神呆滞，看见小胡雏菊般摇曳的小脸
（《上海之歌》，2015）

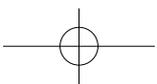
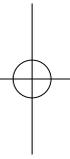
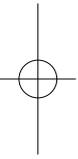
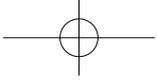
从中断处起兴，意味着在自我消失处给自我找到一个象形，重新创造他。即使这个过程只能反过来证明，曾以为的那个“真我”——热衷于绝对物的历史结构——是多么不可靠：“我总狐疑，他是来自小柏诗中的人造人。”（《南京城》）新世纪以后，将语言与生活分离的“拜语言教”弊端日显，这背后的规则，即是“人造人”技术：正如其牢笼般、又无限延伸的音节所暗示，那些多余的语义正与当代生活一样，将个体击

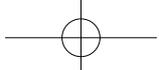
23 [美]巫鸿：《时空中的美术：巫鸿中国美术史文编二集》，上海：生活·读书·新知三联书店，2016年，第33—35页。

打得破碎而浮泛。这一“险境”，似不能用“革命，革革命”加以解决：当词与物、正与反都共同生活在一个极度平面化的符号世界、一个为诡辩术主导的嘈杂时代，“自我”如何再次从语言“突围”？进而言之，九十年代以来，通过“拜语言教”而树立的高蹈的诗人形象更应得到切实的反思。居于“显在谱系”诗人大多受益于此，而过早地放弃了对总体历史系统、深入的探察。如果诗人仅仅将语言理解为某种封闭的专业化系统，也就放弃了在个体与世界的冲突、摩擦之中更新“自我”的可能性——这恰恰与“语言自律”所要求的、以批判性为前提的现代性伦理背道而驰。就诗与人的关系而言，杨政作为“隐在谱系”的诗人，以招魂的手势召唤着历史的新表达，召回更稳定、更具连续性的经验结构，其实是一种更负责的态度。杨政有意与当代诗坛拉开距离，“自我”始终隐藏在旁观者当中，其形象是晦暗的（正如杨政笔下的“灰影子”），对自身的历史位置却有清醒的认识；他所使用的词语、音节徘徊在天真与经验之间，“被哭声灌满”（《上海之歌》），与种种乌托邦争辩着、暗自较劲。

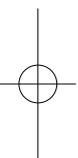
如何建立起一个完整的、拥有独立意识的“真我”，始终是百年新诗未完成的理想。让人惊喜的是，从1980年代走来的杨政，仍未忘记这个被时间屡屡推迟的任务——或许，诗歌的意义正在于此，在于去触碰、激发那个幽暗、无定型的“真我”，如诗人自述：“在这个到处都是麻药的世界，它使我对现实保持着长久的警觉。”²⁴

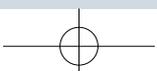
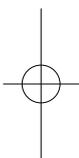
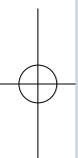
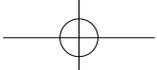
24 杨政：《走向孤绝》，见《杨政诗选：苍蝇》，北京：海豚出版社，2016年，第297页。

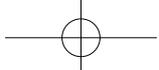




诗选







现实与诗疏证

钟鸣

夏天的契诃夫通考¹

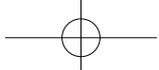
整个大地就是我们的医院²

今夏读一个诗人就像折枝赏惊弓的乌号，³
盯着小男孩的喇叭和雀斑，笑君子之罪。⁴
他随口凌虚个“小梁州”都啄以为伎俩，⁵
执游龙杖说史，其实是穷通翁的观察诗？⁶

四千辞典偏用什一作相忘于江湖的英雄，⁷
或孟尝君的食客阶级，小阿飞的云中戏。⁸
他的云啊枯坐而成，新刺客却归鹿放虎，⁹
驻扎在第六病室，私藏了医生的手术刀，¹⁰

以防隔壁的疯婆子兀地冲出来。救世观音
是荷叶皇后厌了凝妆扮的(打起来也要跑，
君不死社稷，谁守珍珠船)艳娘万没想到，¹¹
引了吊德国膀子的佛拉基米尔伊利奇先生，¹²
却是卡里古拉的坐骑，或瓶中的化学蛾子。¹³

变色龙不知形易却掉头沐浴煮梅，鸾鸟开镜。¹⁴
都去草原打哈欠，鬼才相信父执胡诌的温蔼。¹⁵
买卖入诗已难分今古，坐守的郁垒早就消耗，¹⁶



充其量一只灯泡的定额猥亵大家吃樱桃逻辑。¹⁷

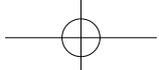
那喀索斯并栏临照蓦然就生出对老师的邪念，¹⁸
所有的小男孩排队购物时都朝着牡马打喷嚏，¹⁹
记得黝黑、肥沃的机耕道，溜滑藏若小乳晕，²⁰
梦到的是黑松林，要亲眼看猴子交媾才不瞎。²¹

都被自己翻来覆去的云雨吓坏了，也就厌倦了
尿床的羞涩和幼学，年轻匮乏只好尾巴甩秤砣，²²
砸到哪里都是陌路穷途，写来的绝句凋零也瘦，²³
性命不保……剩下的即印张，喧哗，竹林谑语。²⁴

剪辫子念白话文，文庙跪着玩弄语言的小人儒。²⁵
都是神话的万里桥和天涯断肠人。厌烦的诗篇，²⁶
意淫过太子和病的林妹妹，或嘴皮很甜的俊友，²⁷
不妨再自私地添个石头的格萨尔王，或蝉鸣的²⁸

普希金。防未胜防，又滥用生理去舔了装裱工，²⁹
那个跳来跳去的风流。少卿足下须臾即遭身残，³⁰
国家不停地发酵，人民不停地改造成胖子瘦子。³¹
都忌惮今之愚而诈，猪拱嘴吃甜点人皆字莫愁。³²

今之士俗驰骛于刺猬，换来狐狸为悦己者容。³³
想象了一个裁长的“李白”和补短的“杜甫”，³⁴
城头悬鼓，又掌掴一朵新花，小子学诗可观，³⁵
字字皆春秋对错和戏曲的斗鸡眼，都与谁论？³⁶



浣花笺不嫉桃花，何时才知干渴，雷啊何时才响，³⁷
才讶异寻常的黔首鸠巢？对时间抱愚蠢不恰当的³⁸
信念：“不信，将来看”。就像说过夜或者破雨伞，
就像形容一个人是另一个人的套中人，或跟屁虫。³⁹

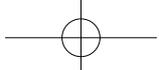
宝贝儿，翻身又捋带温度的虎须，都显得不耐烦⁴⁰
老彭，鬻性感成平胸的毛先生，交欢文学会计师⁴¹
和轻巧的牌客，把挽袖涉历百庭的农工看作希望。⁴²
你变作那海鸥，啜饮两口墨趣，方知徐福的菜色。⁴³

又浩荡作杜宇推开天彭门，君无邪矢鱼于堂否？⁴⁴
巴蜀去多病，荆山玉来通，都是心灵似孩童儿⁴⁵
命运却近僧侣，鹤的封建迷眼岂能碰特里尔的⁴⁶
灯笼。都是报社编辑部议的小江南。君子闲藏，⁴⁷

默而认之，要多年后才彼此看清西隐的赫克托。⁴⁸
子见商丘，喟然一瞥。观示于人为观，非揭短。⁴⁹
劝过豹变不变的蔚文，方知离散永不再的风雅。⁵⁰
正常的喜悦是希望人皆优秀逾我，来引导我呀。

祭千乘之国的神，神必富庶，径直就是空话哦。⁵¹
即非盾也非矛，还能是虞山先生向不惑的下巴，⁵²
异类的江左小劫，抑或夷狄被蒸发的农器浩渺？⁵³
嘘——怕被做掉，还不鸡叫前快缩身蜕为知了。⁵⁴

酒精处决胃下垂，衣冠变机器，仍旦暮思娜拉，⁵⁵
去上海后（火车厢还遇了一个读中篇小说的人，



谎称是留洋念过索邦的乌有乡)作了弄堂邑子，⁵⁶
仍“家系千金，坐不垂堂”的心思，听得内地⁵⁷

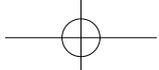
蝉啊叫得有多艳丽多浓。口干舌燥没啥险阻作过
扶弱教育，以“亲爱的”泛普罗口吻狠狠刺激了⁵⁸
恢宏之士平庸福泰的分行诗，听夜莺的消极啼啭。⁵⁹
我们谈虎骨和咔嚓声，所有的道德恍惚都是成品。⁶⁰

谨慎地反父亲，然后蝶变七巧图或迷信的洋呢子。⁶¹
从那事后的龃龉，虽一贯轻解了纷忧，我却读出
天大的困扰。极端的纨绔者一旦遭遇了灰星期三，⁶²
释放出的最后诚意，都指的是“思想”呀“思想”。⁶³

我说过：我只能这样。言语轻扬在屋角里如灰埃，
没思想的言语无法甩进天堂，惟小鬼才埋捕鼠机。⁶⁴
鹰太多鸟也乱，除了保皇党，谁还能放心学问呢！⁶⁵
人都不该是海绵，都会吹那广阔的俄尔甫斯之风，⁶⁶

心远地偏仍作表里的是非！来自俄国更来自盛年。
古先生说，他的云逸属本土，但我们却非让他的⁶⁷
骨头碎成七八块像舍利子，晶莹剔透，犹若神仙，
像螺号远涉，吹出一个塑料钩子式的迷你幻想来。⁶⁸

我们关于以不受为宝的寓言，很早就混乱地反射，⁶⁹
吸烟患肺结核，诊治肺结核的契诃夫也是肺结核。
卡夫卡是肺结核，躲着城堡瞰布拉格的子虚先生⁷⁰
也染肺结核。刮掉俄罗斯皮看是否会露出鞑鞑人。⁷¹



小说里吃牡蛎和被运输牡蛎的火车敛尸是一回事，⁷²
说了运送器官，随后，很疼地从图宾根被运回来，⁷³
是另一码事。孔雀肺终于开屏，真的在向你招手，⁷⁴
活着却作尘牛羸马，是被掺耳屎不生恻隐的夏日。⁷⁵

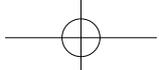
雷同毁誉：现在，精英阶级始訾议百姓的暴力史，
猫捉洞里老鼠掉包成了炎夏的耗子逮发胖的懒猫。
这可不是古惑仔，玫瑰与紫杉所经历的过程相等。⁷⁶
你或可用兄弟的手去换反锁的煤气罐，然后救他，⁷⁷

与乱臣贼子骂街，用逼疯的私刑判罚“伦理公民”。
最好别再显影褴褛的镜中，人人都漫骂性和政治，
愚蠢的踩你影子的影子，其实又都是饶舌的浮云。
所以，彼此才断了念头，小儿学问止于《论语》⁷⁸

逼迫你像铁匠，弃了寸铁，非刻意贪看单字不可：⁷⁹
我死掉了死，诸如此类。非要你讨厌阉然的庸俗，⁸⁰
像猫眼偷了伶鬼的笞帚要飘起来变化，妙句云来，⁸¹
幻想一秒钟的呕吐前所得空白，在雨中搔首弄姿。⁸²

父亲穿了树皮鞋而我们穿漆皮鞋？蛙鸣的夏天，⁸³
我更愿舍弃王乔由凫变的双舄，细致推敲迷楼。⁸⁴
子姓是件东西，说地道汉语非拉丁文，于是乎，⁸⁵
查理桥踉跄的是影雕还是游客心花怒放的喟叹？⁸⁶

我终难理解，一只蟋蟀是否能上演王孙变形记？⁸⁷



口型对得上漫游者吗？其妙处是否太香太艳丽？⁸⁸

不管这故国的乔木了，但愿他是左思，或屈子，⁸⁹

或忧贫不忧道的陶渊明，或他更愿意作罗密欧。⁹⁰

2016.8.3, 2017.4.19—24 修订

注释：

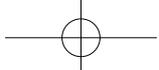
1. 丙申年夏季较往年酷热，时正值余编自家文集，诗歌批评的较多，虽未当回事，但积年下来，也有不少讨论诗或叙友人的文字，其中，关于已故张枣君的最多。最早撰有《笼子里的鸟儿与外面的俄尔甫斯》，那时他还健在，后又有数篇。此次又把《诗人的着魔与谶》修改为《哈姆雷特乐府本事》，想寻新的角度去发现亡者诗篇的语境，正好也重读着契诃夫，遂浮想联翩，以为两者颇多重迭处。有人回忆说，每个遇到契诃夫的人都不由自主地想单纯起来。张枣先生，活着时怕也大致如此，不光是单纯，怕他是各种性格的化合器，变形或不变形的哈哈镜，复杂的渴望更复杂，混乱的渴慕更混乱，幽雅的也自以为幽雅，亲切的以为较了别人更近……所以，没多少真正讨厌他的。但，现在，这些都与他没多大的关系了，只与每个人自己的理解和反应以及自食其果相关。当然，还有更复杂的语境和精神与现实的层面，亦包括诗的章句更迭，比如张枣《选择》一诗，即有“尔后让你像蝉鸣回到盛夏的凉荫”。蝉鸣与夏天，也出现在其他诗中。细致一想，便作了此探索一代人语境的近新古典主义的仿格律诗：在白话文最大的限制中——非狭义的平仄限制，将语境扩展至我们这代意识的最大。但首先强调的是文质互渗。就内容看，或即诗中所叙的“观察诗”。

2. 引T.S.艾略特《四首四重奏》中《东柯克尔村》第四章第二节。张子清译。

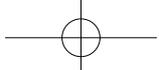
3. 这里的“诗人”，有实指张枣和泛指二层。旧时有树木名“桑柘”，其材质坚劲而极富弹性，有鸟峙其上，跃跃欲飞，树枝必挠下，劲能反弹回巢，鸟随枝摇，则不敢飞，号呼其上。见此特性，遂有人伐枝作弓，称“乌号弓”。此句暗涉一典，我与张枣鱼雁往来时，曾有“怪鸟”之戏（见旧作《画片上的怪鸟》注释），作有一诗，此刻再忆病歿的故人，一面临丧而哀，一面又忆及当时“起穷巷，奋棘矜”的“朦胧”时代，人际交往，孤高赋诗，相忘于江湖，浪漫与放肆、豪情与瑕疵并见，即便现在，环境所致，此代人，于那“毛时代”的制度和浓郁的阴影，于新旧之间，怕也是近“抱弓而号”，颇多大胆而却又未能洗心革面的东西。痛哉！惜哉！至于作诗，南面相一人的文脉蚕种，或他所受群氓政治环绕的各种议论、辩护、谣言，其实，也就是审大家的。这是我一贯的观点。

4. 隐括张枣《以朋友的名义》中诗句：“你们用眼睛看我铜号般的眼睛”。按南人方言，即“鼓眼棒”的转喻。它域不知，但据我代语境，蜀地儿童，好调皮鼓眼，即面部表情作“鼓眼”状，大致蕴含了戏谑、调皮、嘲弄、讽刺、反驳、等着看诸多意思，儿童间习称“鼓眼棒”，即眼若电棒。此习俗，或即旧时“雉戏”、“直眼”神话的残留。余诗句若沿用“铜号”最合，但首句有“乌号”在先，再用，韵律即显重复，易厌倦，故改“喇叭”。正好方言沿革，谓铜号为喇叭。汪汲编《事物原会》有载：“廖文英有正字通，军中吹器俗呼号头。见戚继光《新书·号令篇》，《旧唐书·音乐志》，西戎有吹金者，铜角是也，长二尺，形如牛角，盖即今喇叭耳。号头又见唐薛怀素传：数万人曳一大木千人立一号头，头一嚯，千人齐和，彼以人为号头而此器袭其名者，以其声一发，众悉随之举作有似乎曳木所立之头也。”张枣君用“铜号”喻眼睛，即表征“直率”、“嗔怪”、“未必”、“有别”诸多含混意。就原诗看，即善意“刺”庸俗的气氛。《哈姆雷特》中，主角也叙及人们酗酒作乐时，非铜鼓喇叭齐奏的风俗。

此“君子之罪”，暗借“怀璧其罪”的故事，典出《左传·桓公十年》，



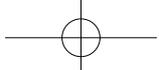
有虞公者(周武王封太伯之后虞仲于虞国),见其兄弟虞叔有美玉,求之。虞叔先未同意,后又后悔道:“周谚有之,匹夫无罪,怀璧其罪。吾焉用此,其以贾害也”,遂把玉又献给了虞公。接着,虞公又见虞叔的宝剑漂亮,再求虞叔。虞叔忖思:“这就是人的贪得无厌啊,此下去,无厌将殃及我”。遂讨伐虞公,虞公出奔。虞国后为晋所灭。这句诗有两层意思:其一,叙述已故张枣君,生前聪慧幽默,才高八斗,人飘逸,诗也飘逸,正如其《危险的旅程》所谓:“飘,此刻再没有第二个头脑能飘出这些”,今日读来,不能不让人回味。他不仅诗写得好,人也开朗随和,巧妙婉转,尤擅亲切调侃、戏谑、分析一类,刺激人之雄心与美好欲望,恰到好处,故周游当时各诗圈,均游刃有余,极为醒目,但凡接触,人人似乎皆大欢喜,都有满足,故人皆爱惜。此或正是君子“佩玉怀璧”的地方。人无错讹,美轮美奂,人皆羡慕,在其玉矣,也即玉所喻的德才,君子怜惜,庸人小子也有甜头。余或因有太过理性的一面,又曾浅涉心理学,在欣赏其风流诗才同时,也看出其顽童性格,那耽乐无忧背后冷静、忧愁、寂寞,都有扰乱真实的一面,故淡然戏谑作笑。“雀斑”,有极特殊的语境,1949年后,有配合改造少年的小说,其人物便有面带“雀斑”的小孩,流浪汉,爱捣蛋,染有很深的旧社会的习气,后呼之“街娃儿”,“超哥”,诸如此类,这些少年经过“改造”后,成为新社会的建设者,或用党语说,即“有用的人”。所以,“雀斑”也暗喻生理“缺陷”和“精神污垢”。蜀人后来视儿童中“麻眼儿”(雀斑)为最顽皮,怀点子最多,都与此有关,记得,儿时也有歌戏曰:“麻眼儿麻颗颗,思想不正确,白天想婆娘,晚上睡不着”。这些都构成讨人喜欢后令人厌倦的少年技术。余虽接受现实的一切,即便坏的“自然进化”,但内心也都有所保留,也并不干涉他人,也就多看了大家才艺有过人之处,也都容易生出麻烦来,以“怀璧”喻之,虽常悔而奉献,但引来平庸的取彼、暗诋、中伤,以及种种小恶,又为明眼看破加以嘲弄,其实,这些在张枣诗中也多有含蓄的表现,因了调侃、轻松的语



气，便多不为人识的。较之余的直接反感，议而不交，又不知高明了多少，禀赋曲直，皆各家性格决定。

5.小梁州，古九州岛有梁益，历代封疆不同，舆地界线难考，名称混淆，数典忘祖，用了来形容政客，文人，颐指气使，因了膜拜之情，大家便也任性地指鹿为马。在余看来，就语言行为而言，诗人与政治家没多大的区别，故改“窃以为”作“啄以为”，此即古人所谓：“兽穷则触，鸟穷则啄，人穷则诈”。改一字用“啄”，以对前面暗藏的惊弓之鸟，或可谓作诗技术“交代”一法。

6.此句，暗喻张枣诗篇《刺客之歌》，里面有“历史的墙上挂着矛和盾”句，此为《诗》“墙茨”韵味之现代延伸。我过去曾在文章中叙及，后也多见其他评论，因了辩证，遂孳乳“新古典精神”。窃以为，就语境而言，涉历史再现，事情迂曲怕还没那么直接。外道多有不知，南方作白话文诗，续百年新文学与俗务、蒙难，撰述章句，较了地缘意义的北人，或今日之主流话语，便多出更强烈的“化民授圣”的宏旨，皆因“俾夷为华”的隐形史（故贵州有“潜流文学”一说，但过于简陋，抽象，未明宗本）所致，故更敏于风格的差异，遂不难觉察“毛时代”刚结束，“朦胧”甫出的局限与贫乏，其表现之一，即觉悟王国维早已叙之的“言语之不足用”或“苦其不足”（《论新学语之输入》）。遂好变百法，温和激进、雅俗两难，以求正言或邪出，甚或求政治行为的强烈，以辅助文学，堕“群众反叛”有之，但，此种“粗俗的未来主义”（针对奥尔特加·加塞特之“雅致的未来主义”），未必与“历史的水平线”一致。此种观察，最考验人，唯具有现代综合能力者，重新高蹈令人厌倦的写实与浪漫两种情绪，扬长避短，尽兴化用采撷旧诗词，或其意象，然后嵌入简体版苍白的“口水话”，再孳乳现实感受，求一家之言。正由于这点，语言风格便内在地处于历史的叙述中。故此诗，但凡迁延“历史”成份便涉张氏诗篇颇多，如《历史与欲望》等。世风日下，电子媒介摧枯拉朽，诗写作，捉襟见肘，故多摘句偏用，诗坛尤甚。但，南方一边的先行者，张枣



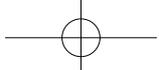
君、柏桦与余不约而同，惜批评未注意此角度。就所见公共文本而言，张氏、柏氏，略先于余。今日诗家，启蒙都难逃古诗词格局，难分先后矣。至于成效如何，则须具体审其表达的“名实”如何。观堂以为，抽象之过，往往泥于名而远于实，乃学术大弊。诗，虽文艺，就此代中国语境，怕也难离左右。这点，诗评者怕多滞于皮相。细说如下。

此句“游龙杖”和“穷通翁”涉典。清人陆以湑《冷庐杂识》：“《诗》：‘隰有游龙’，陆圻疏云：‘一名马蓼，高丈余。’萧山汤敦甫协揆金钊尝取其干以为杖，轻而易持，名曰‘游龙杖’，赋诗咏之”。“穷通翁”，叙旧时学官王揆督学浙江，取士公明，人有“穷通翁”之谣，言其所取，破旧习，皆寒士宿学而能文者，也见《冷庐杂识》。显然，这里使用，自有阶层、平民、公允、士与知识分子、政治沟通……诸多含义，又从另一侧面回应标题“通考”。《说文》：“通，达也。《易系辞》：‘往来不穷谓之通，又推而行之谓之通’”。中国现实的政治社会，阻塞厉害，虽多革命，但也多走循环往复的途径，诗的流通，表达，允许与否，不能不说，都是用了最差、最不合时宜的手段，去打通“部族政治”与社会底层隔离的壁垒，怕也多“出师未捷身先死”，故采“穷通翁”极端合适。使命与阶层两难。

所用“观察诗”，也出此书“于观察诗”条：“……于莲亭观察可襄，风雅工诗……观察着有《铁搓诗存》，钱塘周雨亭观察澍序，称其‘险夷一视，无非中正和平之意，以写缠绵悱恻之音’，信然。”这里使用，自然含了旧辞章“评议”、“忖思”一层，更含了近代科学世界之不离现实的观察与居今之俗。这正是“契诃夫”的“观察”小说，和张枣诗心游刃自家生活，观察诗言与时代的关系，走了文质平实、亲切一路的根本。上通全诗主题——“夏天的契诃夫”，非旧俄国之夏天，也非新中国之夏天，也未必不是上世纪六十年代的“自由之夏”全球反叛文化兴起的语境，两相文明基础迥别，交错，近世革命、文艺、马列主义、“白银时代”之反叛，濡染甚深，影响颇巨，拖累消耗华夏，愚之又愚，迄今

未减，故谓东亚、人类炎凉，也未必不可！契诃夫、抑或张枣君，代表了近世底层自由知识分子，三分讽喻七分近距离观察略近自然主义的叙述方式。而观察此“风格”的底蕴，或张力，也正是本诗主旨、乐趣所在，故沿用旧辞“通考”，与此句关系也最紧。虽取意宋人马端临的《文献通考》，但于此诗，外延却广阔得多，故不能不知马氏本谊，其自序言：“考制度，审宪章，博闻而强识之，固通儒事也”；延伸过来，怕有这等意思：欲考中国之现实，必先为“通儒”。而通儒，则非俗解的“啥都知道的人”，——那就是俄国文学、南诗传统一直讽刺的“聪明人”了（阿Q？）。最典型者即契诃夫小说《变色龙》所叙人物，——未真识得格局者。或即张枣孤独猫眼中的“不怕蘑菇的婴儿”。无知，则无惧，习见的“愚勇”，“群众反叛”的痼疾。而夫子谓：“知为知，不知为不知”，此又别于强说。所以，张枣诗曰：“无根的电梯，谁上下玩弄着按钮？我最怕自己是自己唯一的出口”，较了“卑鄙是卑鄙者的通行证”的格言，虽都无艳丽，各有平实和高明，但感念与现实可应用的范围不大一样：后者属于形容化描述，近通识大原则，精彩辞藻，高格，难也由此而生，因不同的人要先定义“卑鄙”的性质；而前者，则易内化限定为大格局下的个人局面，颇似旧时士之精神。通儒，或应作“识得格局”讲，儒即士，即对社会采取批判态度的“知识分子”，非“犬儒”；马氏又叙：《诗》、《书》、《春秋》后，太史公作良史，用了纪、传、书、表，厘理乱兴衰，后生断代史的班、孟、坚，“断代为史，无会通因仍之道，读者病之”，再至司马温公作《通鉴》，虽古今咸在，但“详于理乱兴衰而略于典章经制”，非作者智慧不够，实难两全，由此或知，繁简非惟风格，体裁，实乃先天不足。不一而论，怕关键在“代各有史，自足以该一代之始终”，察因革之故，惧“遽异”，诗之衍变，也莫过于此。观察诗，议论起来，皆非精神奴役的关系，大有深入的必要。此处浅及。

7.“四千词典偏用什一”。此句先叙词典事由，清代有张玉书、陈廷敬主编的《康熙字典》，其规模分十二集，二百十四部，旁及备考、补



遗，不含古文，合计四万七千余字，后又有《佩文韵府》，一百六韵，合计一万二百余字。“祇及《字典》四分之一；而世俗通行所识之字，不过四千有余，仅十分之一耳”。“四千词典”即喻后者。大致借叙古今写作，语言简略一路，如莎士比亚戏剧，表现如此丰富多彩，据统计下来，词汇也未逾四千一般性日常用语量，这不能不说是个奇迹。在余看来，契诃夫也好，张枣也罢，口语书面语混合运用，各得其所，都极节省，首在经验转换，并非发明了什么“语言秘方”。或即余叙述的“相忘无害”，故多引迷恋，实乃经验的迷恋。相忘，即《淮南子》：“鱼相忘于江湖，人相忘于道术”，言各得其志，相忘而不相加害。无害，语出《史记》：“萧何，沛丰人也。以文无害为沛主吏掾”。所谓“文无害”，即《前汉·萧何传》服虔注：萧何者，“为人解通无嫉害也。”应劭注曰：“虽为文臣，而不刻害也”，亦即《汉书音义》：“文无害，有文无所枉害也”。如是写来，即善行无迹，这才是诗高妙的秘密。即便聪明奸诈之辈也忌惮三分。

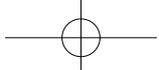
8.张枣君流寓京畿时，常去黄柯先生家中著名的“流水席”，余也去过一回。黄柯先生，本蜀人，早年经商海南，曾遇车祸，大难不死，遂悟天下之变幻莫测，人如刍狗，遂放诞济世，视金钱如粪土，于陋室设“流水席”，名流雅人、朋辈陌路、官僚民间、商贾艺人、贩夫走卒……一律接待，遂有“京城孟尝君”之称。张枣君为其编有《黄客》，撰有序文叙“枯坐”，后又入诗。孟尝君，《史记》传部有叙。

9.暗喻张枣的三首诗，一首是写于1993年的组诗《云》，叙及现实中人事、诗艺、父子关系，暗喻、密码忒多；第二首即上面所叙《枯坐》；第三首即已叙及的《刺客》。但，此处所谓“新刺客”，不啻喻张氏诗篇，还作了贯穿整个中国近代历史与厄运的潜台词。故“新刺客”，绝非上句里救孟尝君于水火的“刺客”，如冯驩一类。此“新刺客”怕是新阶级的武弁、匪酋与反客为主打翻天印的食客，刺得如此邪门，如此深，乃因他或代表了此国一直在偷换着的政治概念，从此便把自然进化

之社会，领向了鲁莽灭裂、以贱治贵、强词夺理的“普罗文化”，其中一切过时的政治概念，除却传统理性不说，还多借了“革命”、“左翼”、“启蒙”、“解放”——实际是整肃、屠戮、极权主义等等非人化的意识，正好又都是列宁、斯大林一路挪用过的舶来品，甚至亦包括了对一切哲学的曲解、误读，故有“归鹿放虎”之感。“归鹿”或稍近善类，无大害类，近释教“鹿野苑”本生故事，“放虎”，或近凶恶犯险一类。典最早出《武成》：“归马于华山之阳，放牛于桃林之野”，后宋远文《瓮牖闲评》作“归鹿华山之阳，放虎桃林之野”。

10.《第六号病室》是俄国作家亚历山大·巴甫洛维奇·契诃夫(1855-1913年)最重要的中篇小说。小说叙述了外省一家医院，其第六号病室住了几位“疯人”。而医生安德烈·叶菲密奇·拉京，则是“不抵抗哲学”的代表，而有人认为，这是契诃夫借小说对托尔斯泰此种哲学婉转的批评，通过医生和疯子病人的对话，或可为凭，也未可知。故事的结局是悲惨的，最后连医生本人也被宣布为疯子，当也被关进六号病室时，才抗议起来，但一切为时已晚。无独有偶，据列宁的姐姐，阿·伊·乌利娅诺娃-伊莉柴罗娃，回忆契诃夫这篇小说曾给予红色暴君列宁很强烈的印象。据回忆，他这样说道：“我昨天晚上读完这篇小说的时候，简直痛苦得很，在屋子里呆不下去，便站起来走了出去。我有这样一种感觉，好像是我自己被关在第六号病室里了”。当然，他最后也的确是一个极大可怕的“病人”，而同时，也把复杂的国家当作了“医院”，要作那“意识形态”的手术，中断社会自然演绎的进程。可悲的是，吾民吾国，又承袭其衣钵，阻滞社会的发展迄今。看来，不同的人，不同的地位，对这篇小说的阅读，会得出不同的结果。或此也正是契诃夫的用心。就像他的另一篇小说《宝贝儿》，也引来托尔斯泰的误读。余曾多次叙及此事，下面自然是要再叙及的。

11.这里的“荷叶皇后”暗喻慈禧太后，她曾在颐和园荷塘扮演观音。“凝妆”即盛妆，若谢偃诗：“青楼绮阁已含春，凝妆艳粉复若神”；

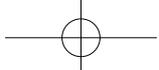


再若王昌龄：“闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。”慈禧太后垂帘听政的时代，因了鸦片战争之败，全国求变法，遂西学东渐，李鸿章所主军事、外交、兵工、军事，多由德国主理。但继“甲午”再败，中国遂一发不可收拾，种族革命混合民主革命与阶级革命，现代化混淆去智和反传统，文明类型遂乱，再加军阀、列强，心怀鬼胎，各逞其能，最后变形的“普罗革命”与“群众的反叛”混为一体，“无产阶级”遂取中国，与旧俄罗斯的崩溃相近而交叉相染。“打起来”指鸦片战争爆发后慈禧逃离京畿事。“君不死社稷”句，出《曲礼》：“故国有患，君死社稷谓之义，大夫死宗庙谓之变”。变，训辩，辩即正。此“变义”，亦“变易”矣。正有此政治的易变，故有后来一切的浩劫，首在废学焚典，无人能守精神珍宝，也即旧时形容的“珍珠船”，出王应麟语：“读书得一义，如获一珍珠船”。

12. 弗·伊·列宁(В.И.Ленин)汉语译音全称作“弗拉基密尔·伊利奇·列宁”。此处故意采用当时的口语含混不作停顿。“吊德国的膀子”，指据最新披露的一些历史材料，1917年，第一次世界大战之际，“二月革命”爆发，沙皇政权崩溃，而与德国皇权有着秘密关系的列宁，在其暗中安排支持下，返回俄国遂成为替代临时政府的苏维埃政权魁首。这里用他象征“苏俄革命”乘满清崩溃军阀混战传播中国，孳乳共产主义。

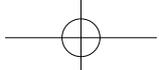
13. 卡里古拉(Caligula)是罗马的暴君，残酷执政期间，曾希望全国人民只长一个脑袋，好由他一下把人民杀光。他还曾把他的马(Incitatus)封为元老院的参政。他著名的名言即：“让他们恨我吧，但是得怕我！”后被杀。此即贵畜而贱人非人化的表现。而《说苑》则有记：“厩焚，孔子问人不问马，贱畜贵人也。”今之社会总体表现，有多少是这样的呢？此或可谓《诗》之“刺”也。

蛾子常常出现在张枣诗中，曾于冯至所撰商籁体有叙，因冯至以德语翻译而闻名，诗若海涅、里尔克一类，故汉学家顾彬先生以为，蛾子所喻，有可能始于德语的歌德，不足具论。这里的蛾子，与国家革命一



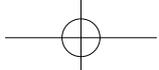
样，是一种“混生物”，也喻革命最容易导致的“人格分裂”。在前苏联诗人曼德尔斯塔姆诗中也有反映：“危害自我，自相矛盾，就像飞蛾扑向子夜的火焰”（《致德语》）。玻璃瓶作为容器，暗示着科学，而化学的蛾子却是原始的，犹如《浮士德》所叙“炼瓶”。这句显然，是针对上世纪中国受庸俗唯物主义和进化论支配进行的革命演变，最终导致极权主义和文明倒退的局势所作讽刺，也应合了广义的小说家和诗人对“历史”的质疑。

14.“变色龙”可谓修辞中的“双关语”，一来隐括契诃夫的同名小说，二来借古汉语传统的“化生”——“革命”之另一名词，牵出五月仲夏各种相关事物，涉“五月”，乃因汉语语境深浅都有现实的内容，深则涉“五行”，天地阴阳相交谓“交午”。宋育仁《说文部首笺正》：“……《易》，天数五，地数五，五位得而各有合也。五者，中央之数，土居中央，运四方，而五行备。”古文作，篆文从古文加二，即阴阳造分天地；浅则隐括世俗所谓涂朱易色的“劳动节”一类。劳心劳力何不谓劳动，何况，就人本身而言，心力之相辅相成，最后统御，如何能脱离具体语境而片面单言，遂知语言暴力的产生，实乃依附大环境内社会、阶级、政治意识形态的暴力，其结果，亦即我们所见以下层灭上层，以农工灭士与知识分子，以陋俗灭文明与传统，大致可谓以劳力灭劳心……故“变色龙”，非惟龙的神话，而是指讹而又讹特定的“敌托邦”。既作象征，便必然隐括于此诗的语言符号结构，就典籍的生物神话而言，亦指化生的巨灵，也含脱变的微物，故鳞虫并举三百六十余种龙为之长，化生之总属。仲夏之日，若叙变色龙之象征，便非蝉莫属，蝉之别名最为纷繁，称“良蜩”，“蟪蛄”，或“螻蛄”，或“螻蛄”，此乃域地不同，方言不同。而欲知品种不同，则《通雅》有记：“螻，蛄，蝉之大者。头有花冠曰螻蛄，曰螻耳。小而文曰麦蚱。小而青绿曰茅口。秋月鸣而青紫曰蛴螬、蜉蝣、蟋蟀……。”蝉，究竟由何物化生，旧学不明，《广雅》言：“芩根及朽木所化。”《酉阳杂俎》称“蛴螬”所化，又说蛴螬为草



木。所以《大戴礼记》言：“良蜩鸣。良蜩也者，五采具……不知其生之时，故曰兴……不知其死之时，故谓之伏。”所谓生，即《论衡》所言化生：“蛴螬化而为复育，复育转而为蝉，蝉生两翼，不类蛴螬。”即言蝉以化转而生，恍若生物循环。故夏小正云“不知其生之时”。正由此兴亡特征，故孳乳“不知形易”，颇类似中国近世先由“部族革命”转而为“世俗革命”，再接应阶级革命，然后孳乳“普罗”、“党锢”的历史，而这一历程，又与种族不明上古华夏文明肇始地重合，讹之又讹，不断灭裂，相因而生的南北文化、民风、语言和诗，一直就鼓噪相伐，自然磅礴也深，积重难返，抑或边缘化别出另外的认识，别的境界，也未可知。真若后者，又犹如仲夏民俗的“煮梅”和“蓄兰”。前即暴干为腊，作豆实，或调羹口，后以香草沐浴，即《楚辞》所谓“浴兰汤兮沐芳华”。据《本草》言，兰草辟不祥，故也以祀大神。祸兮福兮，或即双刃，那就得看如何看了。故后面，特以鸾鸟开镜作结。鸾鸟和镜子的掌故，古典诗词习见，如李商隐便有“侵夜鸾开镜”（《陈后宫》）。原典范泰《鸾鸟诗序》有记：“昔闾宾王结置峻祈之山，获彩鸾鸟，欲其鸣而不能致。夫人曰：‘尝闻鸟见其类而后鸣，可悬镜以映之。’王从其言。鸾睹影感契，慨然悲鸣，哀响中宵，一奋而绝。”此转喻义，大致懂诗歌者没有不明白的，故只纪事。引此典故，是不能不同时联想到契诃夫小说《镜子》和张枣君成名之作《镜中》。

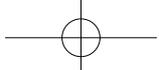
15. 此处的“草原”，是个极复杂的概念，其功能，类似修辞的“转向”：隐括几个方面的意象：首先，暗示契诃夫极重要的小说《草原》，故事也发生在夏天。据他弟弟米·巴·契诃夫的回忆，这大概是一种说不清的“俄罗斯情结”，夏日总是和离开城市去田庄和草原相联系：“谁也没见过什么别墅，如果你没有庄园和田产，那你整个夏天就得在城里受酷暑的煎熬。契诃夫一家人就是这样。”他年轻时第一次在乡村生大病的经历，就曾写入后来的《草原》。乡村、草原，像密友、美人，隐伏于俄罗斯文学的优美。如普希金在《乡村》所写：“荒远僻野的一



角，闲适，劳作，和寄兴的园林……田野的安闲自在，最宜于冥想和诗情！”契诃夫曾在杂记写道：“头脑必须清楚，心地必须纯洁，肉体必须干净”，通观其一生，也只有田园生活能使他精神洁净。与他交往的女作家曾说：“接近大自然对他是最需要的。在大自然中，他显得自由自在，了无牵挂……契诃夫说过，美好的人间，只有一样不好，那就是我们这些人——主要的就是缺少正义感……代替知识的是厚颜无耻和过分的自作聪明，代替劳动的是懒惰和下流行为，正义感却没有……主要的是要有正义感。”

第二层，张枣入蜀，就此与诗的结舌发生极大的关系。蜀之方輿，肇于人国，祖江、草原、河谷，钟灵神秀，夷夏杂居，自古视为“恃险坐守之地”，语言遂也特殊。恰好，也正值这代诗歌，已显现自然随了都市化开始蜕化、衰败，成为语言表现的次要对象。这由与他密切的柏桦诗篇，也可窥一斑。柏氏叙夏天颇多，“夏天已很远”，的确，此夏天配合心情逐步意识形态化了，转为“群众的夏天”，因夏天渐渐地与欲望的物质没有两样。我和柏氏曾真的像他诗里描述那样，携了美人，去我大学时代曾幻想过的草原米亚罗旅行。光就这个名字，便让我们精神恍惚。现在想来，则完全因一代人对俄罗斯翻译文学的误读所致。当然，柏氏更在意美人，草原有没有都无所谓。象征性的“自然”遂成了“行刑队”。此转变，人皆不察。张枣的“在河之洲”，传统的风景，也陷入了危险。幸好，他远走高飞，而我，柏氏，却最终应了“坐守”的宿命。但，大自然于这代的分裂，几乎都有一种病态的表现。这不能不察。

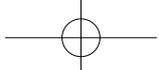
16. 见方浚师《蕉轩随录、续录》有“买卖入诗”条：“东坡诗：‘一枕清风直万钱，何人买向北窗眠。’此翻用太白‘清风明月不用一钱买’意也。若施希圣‘阑缸如昼买不眠，玉炉夜起沉香烟’，不特东坡句不及，即太白句亦不及。卢陵诗：‘梅穷独我知，古货今难卖。’此翻用工部‘尽捻书籍卖，来问尔东家’意也。若梅宛陵‘欲卖蟾蜍一寸魂’，不特卢陵句不及，即工部句亦不及。录之以质世之分唐宋者。”这里的“买卖”入



诗，暗示，世俗化的进程。俄国古典作家，如契诃夫、陀思妥耶夫斯基，都表达过对“生意的俄国”的失望。这里，买卖入诗，自然又非唐宋的情形了，而几乎是“生意的祖国”。

17. “樱桃”于此有多重含义。契诃夫有四幕喜剧《樱桃园》，故事叙债务附身破落地主柳薄芙·安得列耶夫娜离开五年后回到庄园，此庄园，因大片樱桃而闻名于世，外省地主，虽喜奢侈，挥金如土，留恋旧时光，但最后却不能阻止庄园被拍卖。为原来地位低贱而通过生意发财的商人罗巴辛所得。戏剧即叙其间的故事。而这美丽、破落的樱桃园，正如剧中所叙，象征着古老的俄罗斯，与新时代“生意的俄国”。这里引了来，其实也暗示所谓“工业进化的社会”，也必摧毁没落传统的社会结构，迎来“生意的中国”，民风骤变，祸福相依。此句，即叙剧中，无数次大家赞美、要赏樱桃园，最后都因种种原因而败了胃口。同时，也暗藏一轶事。据演员瓦·瓦·卢日斯基回忆，《樱桃园》演出不久，在契诃夫租用的住所内举行晚会，有诗人“Б”（即康·德·巴尔蒙特），即兴朗诵自己的诗作《天鹅》，契诃夫走来走去，在另一个房间，小声对看似深受触动的沙发上的客人说：“如果此刻有人朗诵莱蒙托夫的诗，那他的诗（说着目光对隔壁房间示意了一下）便一钱不值。”再者，张枣在最成熟的诗篇中，好用单字“甜”，樱桃蔗几也暗示这点。“甜”是中性词，要由上下文定义其正负属性，内涵颇深，亦如旧时歌词所道：“樱桃好吃树难栽，不下苦功花不开。”此曲儿时母亲徐氏玉良常唱，叮咛以嘱贪玩不好念书的我。今日回忆，一并叙来，足见诗作炼句的历时性与共时性。此句如此复杂的语境氛围，又为后面我等一代的“成长史”做了铺垫。

18. 那喀索斯(Narcissus)，希腊传说中的人物，是河神刻菲索斯和水泽神女利里俄伯的儿子，曾有神预示其父母：“不可使他认识自己”，但父母却并理解此话的意思。后来那喀索斯长大了，有次去森林在湖水中见到自己的漂亮出其的面容，遂自恋憔悴而亡，变成了水仙花。后



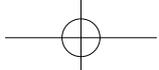
来，弗洛伊德运用来叙人之自恋现象。根据契诃夫弟弟回忆，契诃夫曾对朋友讲过其中学生时代，有次在某庄园井旁，望着水里自己的影子，有个十五岁的女孩正好来取水，契诃夫一下着了迷，立即大胆地拥抱、亲吻她，彼此竟相忘是来干什么的。迷恋女老师，几乎是许多不更事的小男孩于成长史多少都犯过的毛病。

19. 上世纪五十年代出生，而又经历过“文革”的男孩，无知状态下的性欲强烈时，多有趁游行、静坐、排队（那时购物多排队）、拥挤等街头群众聚集，寻了女子身后蹭来蹭去以排遣压抑之情。

20. 此处暗示张枣诗作《危险的旅程》中的诗句：“……黑色的如蛇迹一般充满了引擎哭泣的线条。”窃以为，此意象与我们这代，不同地，不同时，遭遇春天或夏天乡村各种泥泞的车辙和机耕道残留的印象有关。这在俄罗斯文学中也有许多描叙。潜意识中，不能说没有隐括青春期的精神紊乱和性欲勃发，较了旧时的“思春”又不知原始复杂了多少，也正是当时缺失现代教育启蒙的结果。而此种结果，恰恰影响到这代诗人后来语言普遍地偏向“政治化”和“情欲化”，即余语境批评所谓“生理语言”。这些大致可用“天有春夏秋冬以作时，人皆深情厚貌以相欺”（《文子》）概之。

21. “黑松林”或“黑森林”，都是我们这代人，孩童时代，用来描述女性生殖部位的替代词。“要亲眼看”，暗示那时代，在没有公共教育危险的性朦胧阶段，许多男孩，都必自身亲历那一惊慌、恐惧的过程，因了各自的环境，多有异常的发泄表现，才会慢慢分辨身体性别、欲望、健康、理性、伦理间的关系，或耽溺其间，变得自卑冷漠，或通过自我学习转移其注意力，渐入自我控制的佳境，其间，在咨询缺失的语境中，古人所谓“自见则明，借人见则暗；自闻则聪，借人闻则聋”（《邓析子》）极为重要，成长后的人格不同，于社会能否建立完整的知觉系统，都由此分。

22. 幼学即言人十岁时即可离家外出寄宿念书，语出《曲礼》：“人生



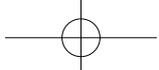
十年曰幼学。”蜀有民谣形容酗酒者醉后行走动作：“左脚掺(缠)右脚，尾呗儿(尾巴)打脑壳。”

23. 这代诗人，大多青年时期，都写过稚嫩的古典诗词，故以双关语“瘦”称之。

24. 印张，也是双关语，即指成都传统的雕版印刷，印刷史称誉“蜀刻”，闻名中外，中国最早纸币宋代“交子”，就出此地，而同时，又喻“地下诗歌刊本”，1978年民主墙后，成都余1982年刻印(油印)的诗刊《次生林》，为本地同类最早。余在《旁观者》叙过当时语境，“最先进的及其工业文明和意识形态不协调的发展，构成了中国现代主义的阴影……哥腾堡的胜利，还包含纯技术的一面，那就是西法铅印，适应两面印刷的纸张变革，花里胡哨的大众文化新式刊本，战胜了单面折叠式(蝴蝶版)的雕版印刷工艺和它的贵族情节。”(《旁观者》)“喧闹”与上述群众的反叛有关，也涉后来“诗界”各种噂謔背往的事情。蜀中多竹，而“謔謔”，即由诗经《十月》：“噂謔背憎，职竞由人”句化出。郑氏笺注曰：“噂謔沓沓，相对谈话，背则相憎。”这等事之发生，又一般悄悄地在角落沓兑里进行，方言曰沓兑，即“沓沓头”或“沓沓头”。又，“謔”字，古音徒合反，近方言的“坨坨货”之坨。可言“一坨肉”，“坨坨肉”，“一坨屎”，“屎坨坨”等。“竹林謔謔”，即寓当时“反叛”不太光明的琐事碎言。如今回忆，也只有“一坨坨”的回音了。此古典化用，可谓最地道的“语境修辞”。

25. 语出《论语·雍也》：“子谓子夏曰：女(汝)为君子儒，无为小人儒。”何晏解：：“孔(子)曰君子为儒，将以明道，小人为儒，则矜其名。”邢昺疏：“正义曰：此章戒子夏伟君子也，言人博学先王之道，以润其身者皆谓之儒，但君子则将以明道，小人则矜其才名，言女(汝)当明道无得矜名也。”

26. 就“万里桥”的名，诸多城市均有，但要说早，要说名气，怕自然是成都的南门大桥，蜀汉丞相诸葛亮设宴送费祎出使东吴，费祎所叹

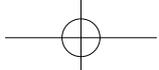


“万里之行，始于此桥”即此。杜甫避乱入蜀居草堂，作“万里桥西一草堂”，也指此。余少年时期，尤其“文革”阶段，即居君平街（以严君平为名），夏天与孩子们野泳，就得穿卫干院、五〇二厂数条小巷及老城墙，即临大江（锦江）西来，时谓“渣滓坝”。对过即武侯祠，有小铁索桥可行，左顺流南下即万里桥。

27. 哈姆莱特与奥菲丽娅，为莎士比亚剧中人物，汉语新诗，自白话文运动以来，各家多有叙及，包括张枣，可参读余叙其诗艺的文章《哈姆雷特本事》，叙者与被叙，或都可用“两路人”概之，即剧中哈姆莱特所言：“超乎寻常的亲族，漠不相干的路人”。奥菲丽娅即“自动顺从”一路。哈姆莱特则自然是“英雄主义”兼祛魅的“反英雄”一路。叙其“反英雄”，乃有先天教育不足、客观时运不济一层，统言或即“不合时宜”。用剧中的话说，即“这是一个颠倒混乱的时代，唉，倒霉的我却要负起重整乾坤的责任！”这对解读此代人的精神、行为或诗篇，极为重要。我在《旁观者》也曾叙过。病的林妹妹，即指《红楼梦》中的林黛玉，红香玉暖般的阴柔幻想，与莎翁的《哈姆莱特》形成对比，也借其叙述本事，暗示种族人文气质和语言叙述的区别。

28. 格萨尔王是藏族史诗传说中的人物，因成都西近吐蕃，地接高原，入藏必经，部分地区本即藏族聚居区，故关于格萨尔王故事，也一直就近流传，也多附会自然。寺庙壁画、唐卡多有描绘。石头，泛指此地区的“白石崇拜”，非蛮藏族。余曾数度入藏游历。白石崇拜，肇始人皇、唐虞夏朝，古史茫昧，官学昏庸，迄今不明华夏文明之核，故为四夷所累，不能不说是一种“文明的报复”。

29. “蝉鸣的普希金”是个双关语，化用曼德尔斯塔姆的诗句：“运用秋蝉的语言——迷人地混合了普希金的忧郁和地中海的傲慢。”（《阿利奥斯托》）王家新先生英译似乎更直接：“一个用蝉的语言讲话的普希金……”但，我叙之“蝉鸣的普希金”，是指夏蝉，成都每临夏天，不光旧时的闹市，巷间，还是青城山林，都蝉声一片。与普希金之盛名相



涉，实指俄国古典文学中，普希金和莱蒙托夫二氏，对我们的影响甚巨，亦如今日的“白银时代”诸家。当然，同时，这里也不无暗讽“食洋不化”的弊端。昨日今日，有何不同。“装裱工”，指张枣入蜀在成都意外发生的“风流事”。诗文叙过往人物，窃以为务必真实，此可为一案。这些风流，颇近契诃夫井旁发痴，作那喀索斯，突然又勃发拥吻女人起来。张枣作诗嗜单字，如“舔”、“甜”一类。这里反用其法，以叙其人事由。

30. 跳来跳去，也是双关语：一来暗指契诃夫的短篇小说《跳来跳去的女人》，二来以喻那时代泥近“文化圈”的各种轻浮女子。

31. 胖子和瘦子，也指契诃夫的短篇小说《胖子和瘦子》。阅读之引用，也即小说内容所叙现实之引用。

32.《论语》：“民有三疾，今也或是之亡也：古之狂也肆，今之狂也荡；古之矜也廉，今之矜也忿戾；古之愚而直，今之愚也诈而已矣。”成都方言形容猪脸即“猪拱嘴”。契诃夫《樱桃园》多用俄罗斯俗语，其中便有“长猪嘴的也吃起精致点心来了”，讽喻新时代的暴发户。一代人的放肆，精神暴发户，也多与此同。莫愁，化用李商隐刺诗《富平少侯》句：“新得佳人字莫愁。”莫愁，诗史中，怕是一种泛指，与“未到忧”相应，言外则所谓无愁有愁也。《乐府》也有记：“河中之水向东流，洛阳女儿名莫愁。十五嫁为卢家妇，十六生儿字阿侯。”在这里，一概铺叙那时代诗家生活争相淫佚放浪表白的风气，此又一语境也。事出具体，但却又非指某人某事。

33. 这里即叙以赛亚·伯林在论述俄罗斯作家的文章《刺猬与狐狸》中，采用了著名的希腊诗人阿奇洛克思的残句：“狐狸多知，而刺猬有一大知。”此文翻译后，知识者多用，至于是否一知半解，也未可知。余与翟氏永明，就曾因一事误解，永明作新诗以辩，也引此谚。具体参读余文章《翟永明诗哀与獭祭》定稿本。

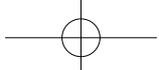
34. “裁长”、“补短”李白、杜甫二人句，叙今人对二人的理解、误

读、学习、一知半解的化用采纳，郭沫若对其意识形态化的阐释，即为一例。

35.“城头悬鼓”，一般而言，在旧诗词里，“城头”即家国的象征，如“城头变换大王旗”一类。此处不沿袭旧辞，而代以“悬鼓”，意蕴却大致同，都是改朝换代的象征，大军入城，都会锣鼓喧天。不过此“悬鼓”或更有深义，其语出《礼记·明堂》篇：“夏后氏之鼓足，殷楹鼓，周悬鼓”。意即夏、商、周三代礼乐所用鼓制因时代技术之不同而不同，夏代所用为“鼓足”，鼓带四足；殷所用为“楹鼓”，楹即柱，置两柱间，周为“悬鼓”，可登高悬垂，便于奏响远播，故有“足不若楹之高，楹不若悬置垂”。不过，这里还隐括有潜台词，即工具技术之进步，而人文则未必矣。我们的社会有这样的一种癖好：多拿现实此刻与过去旧时工具性的进步比较，以混淆进步的多元性条件，百姓无知，最容易满足此种表面，而实质则未改，以新抑新，暗中却仍然固旧，如今中国有何变化？此社会手段最为狡猾，文艺助虐，多在此面，诗可观可怨，便不能不察。《论语》：“子曰小子何莫学乎诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”

36.《孟子》曰：“王者之迹熄而诗亡，诗亡然后春秋作。”叙一个时代有一个时代的文学，非惟文学体例更迭不再。“斗鸡眼”为方言，即一般说的“对对眼”。蜀之川戏、方言剧，特别丑角一类，还忒爱使用此演技，以“斗鸡眼”为表情模式。

37.此句化用李商隐《送崔珣往西川》“浣花笺纸桃花色”句。浣花溪为成都名胜，《寰宇记》：“浣花溪在成都西郭外，属犀浦县，地名百花潭。大历中，崔宁镇蜀，其夫人任氏本浣花溪人；后薛涛家其旁，以潭水造纸为十色笺。”据《国史补》记：“纸有蜀之麻面、屑末、滑石、金花、长麻、鱼子、十色笺。”薛涛为唐时名妓，历时幕府，以诗授知。她用百花潭水作纸笺，有深红小彩笺，时谓“薛涛笺”，大致近旧时的青赤缥绿桃花纸，故义山作诗并举。此处换喻诗家各有千秋，不该互相嫉



妒，生出间隙，遂堕自戕氛围。“雷呀何时才响”，此句乃余大学期间读波德莱尔《天鹅》译本中的句子。

38. 黔首鸠巢。黔首在这里指因革命而兴的普罗大众，鸠占鹊巢，叙近代无产者的革命，颠倒进步规律，以贱治贵，即以一切领域的无知代替科学，以非理性替代理性，其实质即以非人性和反文明对付人性的文明社会。

39. 契诃夫在小说《套中人》中认为，那种藏起自己的思想，迷信官府公布的一切，甚至是禁止什么的，是种很奇特的人格特征，也属社会的遗传现象：“那种性情孤僻、像寄生蟹或者蜗牛那样极力缩进自己的硬壳里去的人，这世界上有不少呢。”这里涵盖的人格特征，我们这复杂的文化可能还要多得多，包括抱了庸俗进化论，臣服于一切既定的事实，把眼下发生的一切问题，推诿给时代和社会，以及空洞化的未来。其实，早期北方京畿一派“朦胧诗”，流露这些玩意最多。迄今，怕又进化作新的样式了。

40. “宝贝儿”，是契诃夫非常著名的一篇小说，里面的女主人公奥莲卡，几乎就是无限的感动，无限的新奇，无限忠诚的代名词。契诃夫其实是“契诃夫式的”，温柔地揶揄俄罗斯一种十分奇特的民族性，但托尔斯泰抱了自己的观念，却曲解了这篇小说，而且，非常地喜欢它，给人推荐，并说“契诃夫打算诅咒自己的女主人公，但神禁制他这样做，并命令他歌颂她”。我在《旁观者》和其他诗篇中，曾数次诠释此种民族性的移情。此思维模式，最有害的即导致人们对“政治制度”持以“进步的异化”的观念和消极模式。

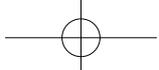
41. “老彭”用《论语》孔子语：“述而不作，信而好古，窃比我于老彭”，老彭即“彭祖”，颇多传闻，据称长寿活有八百岁。夫子谦辞，这里略带反讽味。“毛先生”是双关语。就典故而言，即毛延寿，汉时宫廷画师，上皇通过其笔下所绘女子美丑而宠幸宫娥，毛氏遂依权牟利，把不好处的王昭君加以丑化，后事败，毛氏也为之丧命，庶几都可视

为极权主义的副产物。故由“毛先生”联想毛泽东，或一切“吃软饭”攀爬至社会顶层的人，也未可知。上句“带温度的蛾子”、“老彭”、“毛延寿”，都是沿袭“宝贝儿”精神，和张枣揶揄所用“甜”，暗示那些空洞的“理想主义”和“唯物主义”，实测利欲熏心。“契诃夫是最不喜欢“理想”这个词的，他认为在这个词里有一种“苹果羔似的东西”（安·苏尔科夫《契诃夫和他的时代》），这点，正好与张枣的“甜”异曲同工。这里以毛氏笔端之甜象征。

42.“涉历百庭”，语出《仲长统昌言》：“妇人有朝哭良人（丈夫），暮适（女子嫁人称‘适’）他士，涉历百庭，颜色不愧。”涉历百庭，比喻嫁过很多人家，与契诃夫的“宝贝儿”意思近。

43. 这里的海鸥，隐括契诃夫四幕喜剧《海鸥》。《史记》载，秦始皇曾听信齐人徐福（有作徐市）等奏疏，说海中有神山“蓬莱”、“方丈”、“瀛洲”，可求不死之药。始皇遂遣徐福发数千童男童女入海求仙药。此处自与“毛延寿”、“老彭”、“蛾子”一类义近。

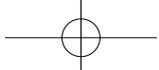
44.“浩荡”衔接上句“海鸥”，实为杜甫《奉赠韦左丞丈二二是二韵》中的“白鸥没浩荡”分用。杜宇，古史中的蜀中先王。杨雄所撰《蜀王本纪》载：“蜀之先，称王者有蚕丛、柏灌、渔凫、开明……后有一男子，名曰杜宇。从天坠，止朱提。有一女子名利，从江源井中出，为杜宇妻。乃自立为蜀王，号曰‘望帝’。治纹下邑曰‘郫’，化民往往复出。”临洪水时代，望帝派相鳖灵治水，却与其妻子私通。因深感惭愧，自以德薄，遂禅让鳖灵，鳖灵号“开明”。而望帝却自化杜鹃（子规）而去。蜀人悲思望帝，遂附会杜鹃的传说。张枣君曾作《杜鹃鸟》，借古说今情，叙立夏巷头间尾男女往来暧昧事。天彭阙，《太平寰宇记》：“李冰以秦时为蜀守，谓汶山为天彭关，号曰天彭门。云亡者悉过其中，鬼神精灵数见。”“无邪”即夫子所谓诗的最高境界：“诗三百一言蔽之，曰诗无邪。”矢鱼于堂，即“陈鱼而观之”。典出《春秋左传·隐公五年》，此语颇多歧说，窃以为炳麟先生所释为佳。矢即射，射，绎通，《尔雅》、



《诗毛传》并云：“绎，陈也。”这里也不过暗示生物轮回之说。

45. 此处化用杜甫于成都草堂所写《一室》中的句子：“巴蜀来多病，荆蛮去几年。”余为“稽古帝尧”而守蜀，非善始善终不可，半途而废，岂不是“无恒业”大病，故叙“巴蜀去多病”。当然，这里的病，还有数重含义，既承上文，指类似于“无限新奇”和“文人相轻”以及“相害”的那种“文化征兆”，同时，也指西蜀阴湿少阳，人人皆嗜辛辣，也好享乐虚荣，多抱团取暖入朋党，攀比不思上进，若敏求，便身体易亏损不觉，此又与契诃夫寓言“头脑必须清楚，心必须纯洁，肉体必须干净”的戒律难合。王粲《七哀诗》有“远身适荆蛮”，余这里改造为“荆山玉来琮”。首先暗示，钟姓入蜀，也多江西大田、湖北孝感人。再者，余夫人李氏湖北沔阳人，于武汉大学学中文，与余同业。“小家碧玉”，入蜀多年，终与余结为伉俪。故此处“荆山”，即舆地“荆山县”，诗中非实指，汉代本在临沮县地，沮水即汉水，沔阳也临汉水，故引。《史记·夏本纪》：“道嶓冢至于荆山。”即卞和得玉璞之地。余研读“蜀荆”金石数载，聚玉器不少，其乐趣与辛苦，怕也近卞氏痴情献玉而不得。琮，为礼器一种，外方内圆，包天地之大，配日月之明，德之象征。礼器，以其纪礼使人成器之义。所以大备，大备即盛德。与今日以文为贵同，都需反本修古，不忘初衷。心灵上作孩童，命运上却是僧侣，是借用俄国诗人莱蒙托夫《童僧》的主题来叙此代诗人的语境。

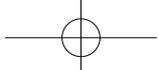
46. 这里叙及张枣的两首诗：《大地之歌》和绝笔诗《灯笼镇》。前者中有诗句：“鹤之眼：里面储存了多少张有待冲洗的底片啊！”窃以为，这是张枣所有作品中，状态极好，发挥极致的上乘之作。时代遽变，美国对伊斯兰的开战，告知我们只讲结果，不择手段、过程“强人时代”的到来（齐泽克讥刺为“借来的壶”）。正是这点，赋予了此作极开阔的视野和东西方文明互渗相煎的复杂情愫。据余观察，张枣于1990年开始间接使用“鹤”代替“天鹅”（《断章》）。于《夜色温柔》正式启用并赋予“鹤”客观属性，颇似本雅明在谈论卡夫卡时说的“阿特拉斯巨神的后



代”。正是此种关系，我们才渐渐摸到“原罪”的问题上来：“原罪，即人所犯的古老的不法行为，就表现为人无休止地发出非难。”就原罪必须涉及的祖先遗留的问题，卡夫卡甚至把视野延伸至犹太、中国、希腊三种文明模式（本雅明提醒了这点），其实，也包括美国。这是绝对顶级的现代眼光，故“鹤眼”非同寻常。我很早就说过，即便张枣的疾病和早歿，也都是现代的。恰恰两首诗留了许多探讨的空间。所以，我说这鹤也是现代的。它和卡夫卡运作生物神话动用“精灵”们同属一个范畴。本雅明一针见血地指出：“卡夫卡总是不懈地从动物身上窥探出被遗忘的东西。所以，他的大鼯鼠在布拉格挖地洞时，也在作无谓的思考。”而张枣的鹤与侏儒们的战斗，则展开在东海浦东。我在《旁观者》中嵌入的关于鹤的随笔，也支撑他的奇思异想。我注意到，我过去还发明过的一种动物，“梅花鹿”，也一直是张枣时捉时放的精灵，都寓意“变化”。《灯笼镇》是张枣在德国治病晚期最后留下的诗。有意思的是，里面又出现了张枣过去诗篇敷陈过的几个词，或几种意象：老虎，雕像，灯笼，肺腑。末句“灯笼镇，灯笼镇，不想呼吸”，怕可换了今日霾国来说，而他的疾病，肺癌，窒息，则又把我们带回现代文明异化的神话。特里尔（Trier），德国莱茵兰-普法尔茨州州府所在城市，张枣出国就学时曾寓居此地，我称之“蓝色时期”（指所用信笺）即发生在这里。

47. 余因涉自印《次生林》（1982年）事件，1984年不得不调离大学，遂至报社苟活，寓居成都东面宿舍多年，张枣君首次返国探望即在此。后赠诗《到江南去》所叙背景也即此。语出杨雄《太玄经》：“闲其藏，固珍宝。测曰：‘闲其藏，中心渊也。’”司马光注：“君子藏器于身，默而识之，待价而沽，若闲藏固宝者也。”

48. “西隐”乃“隐居西乡”的浓缩或省略，在诗中是个内容极其丰富的双关语：张枣寓居海外德国，于我等即是西方、西土。而与余通函中国，余所居也是西蜀、西土，陇蜀以下成都是也。所谓“西隐”就其实际，乃沉潜东西方文化之精髓。所谓隐，即《论语》夫子所言：“隐居以



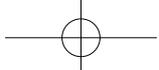
求其志，行义以达其道。”即各守其所达之道。另外，此词隐括经典，应和传统，便有“顺尊者所安”的意味。不管后来起了何种变化，但那时，大家平等相交，书信往来，议诗洞见，多有祝福，少有牵绊，互为高明，犹如古人奉席间，都相尊为上。参读《礼记·曲礼》：“奉席如桥衡，请席何乡，请衽何趾。席南乡北乡，以西方为上，东乡西乡以南方为上。”诗人其实也就是常人，这就日常而言，但，诗人也有不同寻常处，即内心对美和语言的崇敬之情，穷其一生，追索不懈，故无不有英雄之性情。如何平衡，则又因人而异，故又引出希腊神话来。赫克托耳（Hector），古希腊传说的英雄，在特洛伊战争中，与阿喀琉斯的决斗中被杀。张枣在《跟茨维塔耶娃的对话》（十四行组诗）中使用了赫克托耳的典故，带有很浓的宿命的味道。虽各自的范本不一，而余则更喜欢深植“白银时代”文学的希腊英雄，希波吕托斯。前者或更在个人英雄主义的层面，而后者，至少经了曼氏夫妇，则趋向国家黑暗结构层面的抵抗者，也必然是牺牲者。

49.子见商丘，涉周武王灭商纣王后，微子、箕子于亡国之社各事。

50.《周易正义》：“象曰，君子豹变，其文蔚也，小人革面，顺以从君。”疏：“其文蔚者，明其不能大变故文炳。而相映蔚也。顺以从君者，明其不能润色立制，但顺而从君也。”用此典，乃因余许多年前写有《豹房》，后易名《春秋来信》。后遂多见想覆盖灭其原纹的野心，此正谓“文过饰非”。这些都是1949年后，意识形态的“以贱治贵”滥觞所致。

51.“祭神如神在”，即夫子祭死如生的“祭如在”，再看今日，祭的是所欲的富庶而非神，故神不在。“空话”暗借《哈姆莱特》第二幕中，当波洛涅斯试探问哈姆莱特在读什么书时，哈姆莱特故意答非所问地说：“都是些空话，空话，空话。”

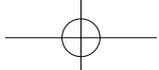
52.张枣《刺客之歌》有：“历史的墙上挂着矛和盾”，这是一个很古老的比喻。矛盾之说，最早出《韩非子·难一》，叙尧舜“救败”与“有失”不可两得之关系，犹若楚人鬻楯与矛。其后，此典便一直流为诗文



癖好，近世逸民钱谦益用过，党魁毛氏泽东用过。虞山先生即指钱谦益。钱谦益，号牧斋，学人称之为“虞山先生”。跨明清学人。好蓄书，有“绛云楼”，不慎毁于火灾。据称，事发时他曾大叫：“天能烧我屋内书，不能烧我腹内书”，事后则又言：“甲申之乱，古今书史图籍一大劫也，吾家庚寅之火，江左书史图籍一小劫也。”叙此事，无非概言知识分子视书如命，实乃一向视为文明遗续矣。张枣君与余都嗜书如命，故用“向不惑”和“异类”叙之。古诗以“不惑”代指四十岁，“向不惑”则指三十九岁，均泛指时代气氛，非实指某人年龄。

53. 夷狄，于此诗，自当含了今日所审视的被边缘化的“少数民族”。此问题由上古史看，于华夏文明衍生关系一直悬而未决，故隐括了《春秋公羊传·隐公七年》所言“不与夷狄争中国”之说。此一暧昧而危险的契机，就今天扩大的现实看，也未必没有后顾之忧？我等社会，一切传统价值，泥沙俱下，未经工业文明社会熏陶，故难免被西方的人文价值和新技术搞得十分逼仄，几近分崩离析，欲固强，便只好不伦不类进化至更微妙而不可知的形态与表现。理性社会，对此“不伦不类”，自然是要分析的，便不能不暗示融入全球化框架的国家行为的选择样式，显然隐括了普世、公民、意识形态、贸易顺逆、种族保护、文化创意或高科技军事……作为诗，也只能用“农器浩渺”来形容了。张枣诗嗜“浩渺”一词。或可谓“原型词”。农器，则涉旧典所记熔铜兵为农器，或化干戈为玉帛诸事，即杜甫《夔府书怀四十韵》所言：“凶兵铸农器。”文明兵戎从来是对立冲突的，与进退、存亡同。

54. “做掉”是近些年民间流行的“黑话”之一，据称是黑社会、利益经济团伙、太子党、秘密警察的流行语，意即从肉体消灭所谓“敌手”，似乎比旧时的“暗杀”更显“阴招”特征。据闻，余杰先生被暴力“请出”国时，就有人使用过此语。也算极权主义的横蛮风格。某种角度看，《哈姆莱特》的主角，即陷入了“被做掉”的游戏。故又引鬼魂所发动的事端。剧中所叙鬼魂，每临天亮，公鸡高叫，便要迅速隐形遁去。这



里或暗喻全球民主化之趋势，犹如普照的光明，会对几乎还是党同伐异“部族政治”的中国构成相当的压力。

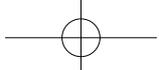
55. 娜拉是挪威作家戏剧《玩偶之家》中的女主角，此剧对女性之解放，对白话文学影响甚巨，“娜拉出走”几乎成了一句脱口秀。

56. 契诃夫有小说《迷人的性格》，叙一九等文管，平时写点短篇小说，抑或所谓“中篇”，在火车上遇了一漂亮夫人，便巧舌如簧，想赢得青睐。即便捡便宜吻了夫人的手，也会说我吻的不是你，而是人类的苦难。而那夫人，一天苦难，遂也赶紧衔接过去话痨自己如何如何，结果，其“苦难”也不过是贪老将军的财发生的“爱情”。张枣返国生活期间，多往返于京畿和沪上，偶交有女友，排遣乡愁。但凡聪慧谜样的诗人性格，对付起世俗的飞花片影，恋那桃红绿瘦，怕也只能流于“生活是美好”一类空虚了，概用“火车流莺”口吻叙之。索邦，指法国著名的索邦大学，上世纪六十年代全球化的“青年反叛”，倡“存在主义”，此大学便很热闹。此处因以司马相如事喻诗人，故所遇女子，怕说到外面的真性情也是“子虚乌有”的。司马相如寓居西蜀，撰有《子虚赋》。邑子，汉时，地方官僚多称自己所辖人士为邑人。佛教徒，则多自称邑子。

57. “家系千金，坐不垂堂”一语出《史记·司马相如列传》，为其晓以天子“慎危”之言。这里改“累”为“系”。

58. 张枣与诗友通函及作诗，忒喜欢用“亲爱的”，语气极谦和、温馨。故记。

59. 这里的“平庸福泰”，即双关“庸福人”之说，所谓“庸福人”出蒲松龄《聊斋志异》中的小说《周克昌》篇：“异史氏曰：‘古言庸福人，必鼻口眉目间具有少庸，而后福随之；其精光陆离者，鬼所弃也。’”这里借用来自叙我与张枣通函时，多讥诗界庸碌奸猾。而且，张枣本人的诗，也多冷讽热嘲，几乎是一大特色，只是读家多不明其语境而已。张枣有《在夜莺婉转的英格兰一个德国间谍的爱与死》，题记引约翰·济慈诗句。浪漫主义诗人约翰·济慈，曾以《希腊古瓮颂》和《夜莺颂》等闻名于

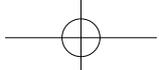


世。他曾在与乔治和汤姆·济慈的通信中，叙及诗人的一种质量，即所谓的“消极能力”(negative capability):“……即是说一个人安于不确定的、神秘的、怀疑的境地中，而不急于追究事实和理由……对于一位伟大的诗人，美感足以压倒其他一切考虑，或者说，取消所有的考虑。”就个人的看法，我以为，这倒很合张枣写作的口味，甚或方式。

60. 张枣1999年于德国写有《到江南去》一诗赠余，开头一句即“我们相隔万里正谈着虎骨”。那时，余之电话很明显是被监控的，通话时，经常会传出很奇怪的咔嗒咔嚓的声音，仍不以为然。有次，谈话竟被中断，警告“这种话题嘛就不要谈了哈”。我和隔海的张枣，为之一骇，领悟后随之大笑。故于此作，张枣写了这么一句：“忽然电话嘎的一串响，像是卫星掉落了：漆黑。你丢失在你正在的地方。话筒仿佛憋着监听者带酒气的屏息，和哗啦啦的翻纸声……”

61. 七巧图，近世传统的游戏拼版，最早由唐宋“燕几图”变化而来。据载，其变化之样式多至千余，“体物肖形，随手变幻，盖游戏之具，足以排闷破寂，故世俗皆喜为之”。洋呢子，即清代所呼洋呢，方浚师《蕉轩随录》：“今外洋所织羽毛大呢各料，即古之西番褐也。呢字当作尼，《黄山谷》诗云：‘饥蒙青精饭，寒赠紫驼尼。’盖指此。”这里暗寓张枣《灯芯绒幸福的舞蹈》诗。

62. “灰星期三”在这里特指艾略特(T.S.Eliot)的诗篇《灰星期三》(Ash-Wednesday)。复活节前的四十天有“四旬斋”，是人们为纪念耶稣在荒野中度过四十天，最终战胜魔鬼的诱惑而设定的日子，在这些日子，基督教徒要举行仪式作忏悔，在灰星期三的仪式中，教士要在普通人的前额上象征性地撒十字架形的灰。余早年在大学开始写作，遭遇的第一个现代诗人即艾略特，而且，作过关于《灰星期三》和《大风夜狂想曲》(余译作《风夜诵史》)等作品的笔记。但，于此处上下文，则暗示无信仰的我辈，一旦写作，犹如盲瞽(非耶稣)置身旷野，必流于“无思想”的境况，直至成熟，又不知要捱过多少灵魂挣扎的时日。



63. 这句用白话文转述《管子》语：“思之思之，又重思之，思之不通，鬼神将告之。”

64. 这里化用莎翁的句子，译文见朱生豪所译《莎士比亚全集》，《哈姆莱特》第三幕第三场，略有改动。

65. 这里的放心学问，意即《孟子》所言：“学问之道无他求，其放心而已矣。”

66. 引曼德尔斯塔姆诗句。

67. 道教称佛为“古先生”，见段成式《酉阳杂俎》：“竺干有古先生，善入无为”，也可作“古皇”。

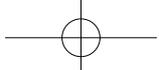
68. 指佛教高僧所化生的舍利子，舍利子视修炼德性如何大致而分三等：一般以圆形为多；其二，为螺丝形；其三，为佛形。

69. 含《春秋左传·襄公十五年》一语：“我以不贪为宝”，《吕览·异宝》作“我以不受为宝”。受贪互训，故引用作“受”。这里的不受，于全诗有画龙点睛的作用，或即“命运”的中性化，或兼有更多，要视上下文。

70. 以子虚先生比作张枣先生与他所患的肺病。肺病在诗中，或即《第六病室》中所言的，因了现实的苦闷，遂大家便习惯了“用暴虐、粗鄙的放荡、伪善来使这生活有点变化”。

71. 见陀思妥耶夫斯基《作家日记》，原话是：“但是，欧洲人不相信这种外表，他们说，刮掉俄罗斯人的表皮，就露出鞑靼人，这一切也许是对的，但我有一个想法：俄罗斯人在同欧洲的交往中，大多数人都倾向于极右翼，这是否因为俄罗斯人是鞑靼人，像野蛮人一样喜欢破坏，或者，可能有另外的原因在推动他，——这就是问题所在！”（《陀思妥耶夫斯基》全集19卷）。

72. 契诃夫曾写过一篇《牡蛎》的小说，1904年7月他在德国病故后，遗体运回莫斯科，有许多朋友到车站迎接这位伟大的作家，但当火车抵达时，大家却戏剧性地发现，运输他遗体的那节车厢，门上用大字写着“运输牡蛎车厢”。但凡看到的人，觉得太荒谬了，也全气得不行。



迎接的人群里，就有后来与列宁的革命打得火热的高尔基，他对此曾有极细的描述：“庸俗是他的仇敌，他一生都在跟他它斗争；他嘲笑了它，他用了一管锋利而冷静的笔描写了它，他能够随处发现‘庸俗’的霉臭，就是在那些第一眼看来好像是很舒服并且甚至光辉灿烂的地方，他也能够找出那霉臭来。然而庸俗也用了个残酷的恶作剧对他报了仇：就是把他的尸首——一个诗人的尸首——放在一辆运输牡蛎的货车里面。这辆货车的肮脏的绿色印迹，在我看来，好像是‘庸俗’对它那个疲乏的敌人发出的胜利的狞笑……”

73.张枣生前，曾和柏桦与我，在成都我家中一次聚会时，记得是柏桦，抑或是他，发明了“运送器官”的句子，当时，张枣十分兴奋，后来，在诗中反复化用过。

74.隐括张枣《卡夫卡致菲丽丝》中的诗句“孔雀开屏”、“孔雀肺”。

75.“掺耳屎”为成都方言，即扇耳光。

76.引自T.S.艾略特《四首四重奏》中的《小吉丁》。张子清译，《荒原，艾略特文集·诗歌》，上海译文。

77.这句暗涉张枣家族有亲戚因涉商业纠纷闹出很大的事来，张枣生前或只对极少的朋友讲过，但于诗还是有隐晦的叙述。

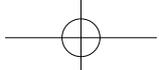
78.见杜甫《最能行》：“小儿学问止《论语》，大儿结束随商旅。”

79.指张枣作诗，好故意凸出一些同义循环往复的单字，或即他所谓的“语言的实验”，确有突出重点，调节音调韵律的作用。

80.见张枣诗作《德国士兵雪曼斯基的死刑》。

81.张枣许多诗均涉“猫”和“猫眼”，如《孤独的猫眼之歌》，这是爱伦·坡和波德莱尔的叙述传统。“伶鬼”，张枣在诗中数度用过，如《桃花源》和《夜半的声音》。这个看似杜撰的词，或即“伶人”与“鬼魂”的合文，某种程度，抑或是《哈姆莱特》父魂作鬼的转喻。句末的“云”暗指张枣的同名组诗。

82.暗指张枣的组诗《空白练习曲》。



83. 张枣诗，细读，仍发现他总有办法对“庸俗”嗤之以鼻，而且十分巧妙，故借契诃夫事叙之，此可谓借叙。据高尔基回忆，契诃夫有种到处发现庸俗，使庸俗显露原形的妙法……有次，有人谈到一个发行人，口里常吊着热爱和仁慈，却毫无理由地侮辱了一个列车乘务员。契诃夫听后说：这还用说，要知道他是贵族，受过教育……他父亲以前穿树皮鞋，他现在穿的却是漆皮鞋。

84. 王乔是传说中极为著名的仙人，刘向《列仙传》有记：“王子乔，周灵王太子晋也，好吹笙，作风鸣。后于缑氏山乘白鹤而去。”《后汉书·方术传》也有记：“王乔，河东人。显宗世，为叶令。乔有神术，每月朔，常自悬诣台朝。帝怪其来数，令太史望之。临至，有双凫从东南来，举罗张之，但得一双舄，乃尚方所赐尚书官属履也……古仙人王子乔也。”观国以为刘向所记有误：“《春秋左氏传》称太子晋者，盖周灵王之太子晋也，非姓王也。《左转》及《史记》不言太子晋字乔，而《列仙传》云王子乔者，必太子晋字乔，刘向得之于他书耳。”此处自然是借王乔以喻具有某种“特殊气质”，抑或好神仙气息蛊惑的诗家，王乔好吹笙，诗界或亦有，非实指，抑或即东方诗人普遍好虚幻表演的气质，于余略带反讽意味，但，并非“恶习”。

85. 子为商族大姓。“东西”是双关语，张枣我等早期“发明”的词语中，“东西”最为大家喜欢，故常用。莎士比亚《哈姆莱特》第四幕第二场，哈姆莱特有这样一句：“他的身体和国王同在，可是那国王并不和他的身体同在。国王是一件东西——”

86. 指布拉格伏尔塔瓦河上最古老的查理大桥。

87. 蟋蟀，旧时有许多叫法，楚人谓之“王孙”。

88. 这里的“漫游者”可做一般意义讲，也隐括了另一个德语语境的作者尼采在《人性的，太人性的》里叙述的“漫游者”，自由精灵的象征。后句所用“妙处”，是张枣先生在口语中最爱使用的词。

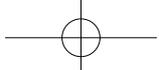
89. 故国的乔木，语出《诗经·南有乔木》。故国含有两层意思：张

枣晚期留孩子和家庭于德国图宾根，自己失业，领了救济，若舍了他，恐家用入不敷出，索性返国寻教职，解决点自己的费用，也算补贴了那边。但，在这边某大学，虽有推荐，但年薪究竟如何，稳不稳定，却并不尽如人意，他曾告诉过我这点。至于所遇物质方面的困惑，随了当时社会经济与新阶级的分化，陀思妥耶夫斯基和契诃夫所讥讽的“生意的俄国”，便也覆盖“生意的中国”。这点在他诗里是有所反应的，其中，《钻墙者和极端的倾听之歌》和《醉时歌》尤为明显。所以，也并非无缘无故，某些他早期诗作偏用的词汇，如“刺客”、“秦王”（宴席主角）、“胖子”、“器官漂移”、“电话”……混合了居住应酬和吃饭，又变换内容整装登台。时空交错，所以叹：“远方啊远方，你有着本地的抽象！”此为故国一种。再者，乔木生南国，此古典南国方舆，且经都市、工业建设，遂变迁不再，民俗不再。故屈子《涉江》所吟“哀南夷之莫吾知兮，且余济乎江湘”，也算长铗归来，而英雄气短。此又一故国之情。

乔木。《潜研堂》：“毛但以‘上竦’释‘乔’，而朱氏《传》乃以‘无枝’增成之。按《释木》云：‘小枝上繚曰乔。’”这里，叙无枝也好，枝卷曲也罢，因在隐喻层面采用，非原词，故均可。

左思，西晋诗人，字太冲，齐国临淄人，其名作有《三都赋》。屈子即屈原，战国时期的著名诗人。

90.陶渊明，字符亮，世称靖节先生，东晋至南朝时期诗人，有《陶渊明集》。张枣有诗作《罗密欧与朱丽叶》。



习学记言

(取宋人叶适书名)

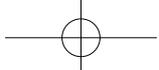
《论语》：子曰学而时习之。

我记得的风流名士奥德赛们
已变成鄙夷的狐狸先生了吗？
从现在起要治愈我们的夸诞
结舌和不清晰，要么贪念多，

要用诗的混乱指出混乱来，
一口气便形容我们的脾性
不过是死水中的急材瞎搞。
我们珍藏的风月一旦醒来，

蓦地就被标点过的风景融化，
成了昨日黄花不说还得刷牙，
刷成铁砧上那雪白的小恶棍，
今昔的百姓都得重头掐时间。

喧闹的永恒何必喧闹既然是
永恒的，像百善之首，动物
都会安静期待自己九死一生。
现在好了，唾弃和希望以及



伟大的瘦削都像鸾鸟开镜
重新装卸。现在不是十月历
边缘化的问题，而是秦王令，
是铁器时代的亚麻布将替代

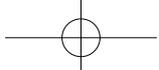
天鹅绒或赛诗会。你可选择，
选择啥？石头上进化的杂闻，
云端飘的警笛声，一朵婴儿，
庙宇里尚领津贴的哼哈二将。

所有刺激的语言都是绿叶下
恍惚的人造天堂，泥菩萨的
水陆叩问，也是蜂雄蛱蝶雌，
是黑板上转弯抹角的呀呀鸣。

男女都端来画屏扮演结巴子或
激动的淮德拉，受伤的还是你，
语种间歇性探访成了德意志汉学，
盲童骑象直接进入好奇的社科院。

（看能不能把甲骨转换成符号学）

手术台摊开的不是癌变而是
换牙的时代，奈何花落鸣佩，
幻影破碎后是惊散的月桂树，
是精英寻那全球的繁荣庇护，



只要你抓牢体操标准化的样式。
如若你不是风箱而是唧唧咕咕，
没准还得到派出所的密林深处
去开证明，索性问你哪年出生，

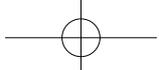
（不会是蚂蚁通奸分泌的汉卿吧？）

脑壳糊涂不记身世，也没啥关系，
一九四九年如何？是吉祥的日子。
要不要西北王铁人帮你恢复记忆？
你也可以选择看不见的鸦片战争，

甚至更早期的胡涂史，那年武王
封了箕子国，后来贻祸给虚胖子。
那年，太史公叙过夫子去见老聃，
而后翻转便忘了龙门山的年代纪，

所以，迄今仍旧是穷困潦倒的陶史，
还是金弹抛林外，收入囊中的还是
蚂蚁屁股上的小蚂蚁。用放大镜看
屎壳郎其实就是辛夷怀春后的桃子！

革命数来数去都很划算，主义体型。
众人里的一个，若对立，即坏情绪，
也就是过不去的双重敌意和白内障。
你要赎罪就得重新捧读灶里的劫灰，



从哪样的年份算？夏蝉秋兴复如何？
流水账和观音土如何？八人一桌的
公社，道士多刺，锈剑正融化来世，
老子非佛黄帝亦非老子。是大胡子？

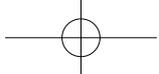
当然最便利的还是恢复你几乎忘了的
安全通行证，像珍珠回到蚌壳里面的
中间，从头越，从头记，唱翻身道情。
学日月由阴转晴，学黄帝云隙里脱下

的玉舄，略带点中途霾一般的鞋臭。
那是呼吸道氧化的原因，非气管炎，
你得学会把神仙改装成量子计算器，
看掌纹里孤鸿如何发音，密贴繁复：

你得佯装问，胜利是什么，成王败寇，
非矣！是保留盐分给舟船的索然寡味。
我陡然想起父辈仞壁所见的那些肖像，
异口同声在洋课堂里说这是耶稣同志。

那时，我们点的是蜡烛，但，所理解的
是伟大的奥德赛，是人类的明灯。那时，
我们还不能全说人民是糊涂虫，庶众分
天上飞的地上航行的，余下几个饶舌的。

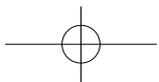
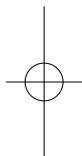
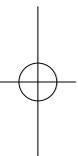
那时的神平凡多情还自由，——至此，
恐怕全都会是一个规格，云梦何安危，

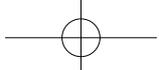


222 《今天》总118期

少年共君忧，只需快递白茅给万户侯，
去打发蔓延的云数据和人民币的控制。

2017.10.20





要晓得波涛非雪花

——悲 X.B.

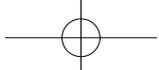
我们在黑暗中难道就晓得了黑暗吗？
伸出舌苔的并不都是猫，端来蜡炬，
咬咬笔头写从“日”从“尧”的字，
难道就可说已识得陶唐氏的“出祭”？¹

（昨日黄昏有人见识了狂啸的阴风
给吹得来在街道上像虱子一样翻滚，
乌云瞬间窒息了所有的窗口和伤痛，
旧时，也只有巨大的冤情才会这样！）

那自由是从自己的事由装配出来的吗？
当然是啰，除非你不认为你自己之外
还有一部更大的机器，更厉害的乡愁，
能让你哑口无言，且给你的光明解缆。

书法家在天子赐的宫砚上涂抹他的舒适，

1 陶唐氏，指古代三皇五帝之尧帝，号“陶唐”。刘晓波之“晓”，拆解，即从“日”、“尧”，故又言“日祭”，夏代即有祭日出的记载。



拿给一贫如洗的人看就会刮万里长风吗？
当然不会，除非你错把绝境当作龙抬头，
里外呼应，结果还是蟋蟀吟惨痛的户牖。

抗议，对小心翼翼不犯错的或许有用，
对噗嗤噗嗤的猪哲学一点用也没有啊！
他们要保卫思想的安全，超乎一般的
血统，脑海无垢，干净出奇十亿食客，

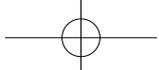
你不能像转蓬在空荡荡的椅子上忤逆，²
回报是绝不让人困于工业无喘息娱乐，
（凡外国后现代的一切妙处应有尽有）
烟花二月，屋业，吃喝，动漫，器皿，
大量的货币润滑剂犹如黄河长江三辅。³

至于外面的狗吠可暂置勿论，命太硬。
至于贪赃枉法，那也确实是一种障碍，
但没逸民学富栽培几棵玉树那么危险，
基督徒也枉然，三人行就有一个密探。

一旦谁又要包机下江南，云峤忆春临，

2 刘晓波先生2010年获诺贝尔和平奖，因此时，刘氏已身陷囹圄，无法领奖，现又离世，故有言该他前去领奖坐的那把椅子，将永远空下去了。

3 三辅，西汉治京畿（长安）地区的三个职官的合称，含主爵中尉及左右内史，亦指其所辖地区。后泛称京城附近地区为三辅，如明代何景明《送张元德侍御巡畿内》诗：“三辅自来多寇盗，五陵今日更豪雄。”



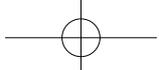
得派许多厨子跟着形胜跑，玩得安逸，
甚至还可以给你一个封闭癫病的公园，
让你表演一下抗争的样式，或风土恶。

机关里天天叨念形容词，如“云数据”，
如“躯壳链”，“控制论”，“统帅主义”，
“厚土载物和厚脸读职”于洋行有别，
歧路在波卷洞庭还是在京畿草湿蒹葭。

总之，你要乖，别动辄肤浅学那沧浪，
莫开口即自由人生，或看透鱼龙混杂，
纷繁的思想都要交给各业的公卿审读，
就像把大海交给燕子般的航母，恐怕，

那才是中国雪花大如席。你可得重拾
望远镜看那孤陋寡闻的革命者，如今，
最时兴的是飞机设计师和符号规划师，
(可把风水做到朦胧诗发祥的白洋淀)
特派巡察去抓获外省壁头藏钱的家伙。

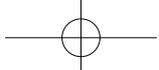
老虎苍蝇然后是跳舞的虱子，再下去，
就得是老舅爷的须眉和胡羯的空气了。
拧干保守主义的妩媚像蟋蟀数习而飞，
遍地皆背书延安的海归郎和职业匪酋。



告诉你，这就是天涯吹来的戊戌菜市，⁴
遒劲乐府梟首，爱杀不杀的垓下大风。
街头端看仍然是禹迹茫茫和冯夷空无，⁵
然后即广场脸基尼与红旗漫卷台阁诗。⁶

丁酉，7月14日晨，22日修定

- 4 这里的“戊戌”指1898年晚清时期的戊戌变法，又称“百日维新”，或“维新变法”，因变法失败，有谭嗣同六人被斩首示众于北京菜市口。
- 5 神话传说中的河神，原名冯夷，也称“河伯”。
- 6 “脸基尼”指广场舞大妈的防晒头套，后为西方媒体报导，孳乳英语名 Facekini，译作“脸基尼”。“台阁诗”乃唐代大历年间因朝廷“以诗取士”所兴诗风。



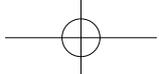
穿刺者

他说“希望”的时候，结果，把“希望”
说服为企图，说“我想”，或“我以为”，
习惯性的补漏，却又难以脱口，就像他曾
住过的那道菜市场旁边的小溪，那条

就不曾有鱼龙变的阴沟，或没有照相机的
画幅，也从未见过一夜千金散尽的富裕想象，
最后将一切气馁的蚊蚋变得来似乎有价值，
可把苍蝇嘘成乌云，把明天难以阻止的滑坡

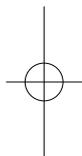
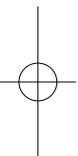
鼓舞作某种民族的号角，或郁闷的拖沓。
若河里的石头猛涨了，企图或希望成为可治
未开化的砭石，他索性就会直接买下这匹山，
或狂妄，再用狂妄去惩处已可能过气的局势。

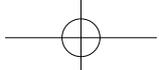
这时，他会发现撕裂的镜像中并没有啥两样：
既不见极目的穿刺者，也没有希望真正击中的
恶棍，那非要有颓废自戕到伤残无人的气度才行，
但从自然看，也不可能有第二类江湖或啥企图。



最后，摇撼他的既不是一滴鳄鱼泪，也非面临绝境所需的云滞寂寞，这些每天都在贬值的假设，最终会成为负担，成为不可能的可能，抑或也就是蹚浑水像鱼那么寒碜并针砭入骨。

2018.7.19





发布王

我们时代的形势，如一桩难解的罪案将我们围起。

——奥登《新年书简》

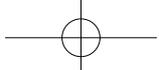
又读“终销一国破”，每天，我们都在发布
外省的消息，而要知道多少坏消息，才能
抚平一日内心那真实的贫贱，或没有真实。
我情愿这些信使莫须有，可那伤害的尘嚣

却非要僭越荧屏扑向你的瘕子和眼帘不可，
将人民都变成了发布大王，秦始皇也没有
我们忙！传妖冶的姿势，猫的罹难，狗的
访问和贵婿如何起朱楼，或探究更多食谱，

以备将来口干舌燥，结果，样样都是虚晃，
人皆无聊的二郎神，彼此斗嘴而又相饶恕，
啜当一声，只有疫苗的牡丹少年们是真的，
现在，面色苍白，全化作萎孀可怜的残骸，

蜷缩在冷保护里，惶惶不可终日地扮奇葩，
你很难相信传自各地的信息顷刻即成泉羹，
喂饱那么多段子仍还没有说到煞神的惩罚，
那恍惚唐代的絮语，就真为人永久割裂了

香脆的烟景，夜空隐没明月，也爽然抹掉
城头的风旗和一切尊严，巡逻的竟是发布



蝗灾监视自身也告发师门的小春心。虫豸
从果核内部吃起，从洋泾浜的悖反开始念：

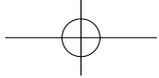
怎就会有如此昧良心的匪徒，齐刷刷地就
冲入我们隔世的厢房，籍没文明压箱底的
细软，就丁点传嗣香火，身体细微的遗恨，
让它像红烛似的在伪装的阑珊里自个燃烧？

如果，那江山都是塑料的，化纤的，药剂师，
那水墨所泼的就可能是一个意淫的鸟语空山。
势利鬼坐拥一切，莫非王土，也就很容易去
山姆那里摆阔，悠悠作自由神像，或富平侯。

放心好了，倘若哪天山大王遁逃了，化渣了，
习惯性的政府自当会给新水陆安排财富痴残，
让大家高兴发布，百年历史就像是一幕喜剧，
谁才是隔座的新时尚和将来的香饽饽？那时，

手机壳已被另外的方式替换，空气里就能宣读
显身，人的自由度大得来无法想象，又当如何，
将来接收大员的队列，你见的还是暴动的血统，
夏蝉聒噪仍继续像独裁者颁布法令。试想一下，

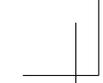
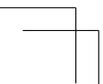
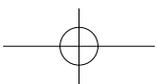
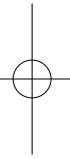
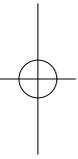
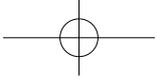
倘若假疫苗能换真健康，你可自愿将红颜殒影
身后不顾，拿脂肪给舆论垫脚？谁比谁的空囿
和血清更黑？谁又能保障生死伤害的确有轮回？
谁还会继续容忍这被蛀空换位外边盘点的阶级？

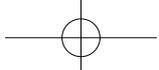


我们这些烂在本土的异乡人，能描述什么有益的
乡下往事——自己给自己的韶脸喷毒，自己褻渎
自己的文明，把自个咬成乌合践踏最绝情的一代，
还争相发布惊人的消息，说自己会将富裕的自己

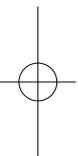
捐躯给世界，恍若英雄的金羊毛，我们是春之
早泻的菜鸽晚来布谷吗，还是那一夜的愁白头？
这天大的误解何时开始，而逢迎又从哪一日算，
未来谁将会敲破谁的参差，将悖反的厄运等候？

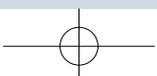
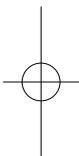
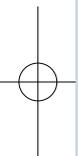
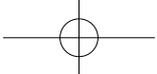
2018.7.25, 于蜀

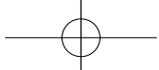




随笔







钟文：光与岸

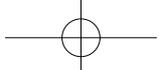
北岛

2017年4月22日上午10点，上海武警医院病房区。钟文半卧病床，面颊消瘦苍白，半闭着眼。我握着他嶙峋的左手，开场白简单明确——我承诺，一定会为你出版这本书。他头脑清楚，微微一笑，点点头。这是最后的告别。当天下午他昏迷不醒，直到5月7日凌晨离开这个世界。

我们是怎么认识的？应该和一个诗歌事件有关。1980年秋，在北京郊区定福庄，由《诗刊》副主编邵燕祥主持全国诗歌讨论会，这是公开争论“朦胧诗”的序幕，后称为定福庄会议。在对“朦胧诗”刀光剑影的围攻中，有血性的“四条汉子”杀出一条生路，他们是谢冕、孙绍振、吴思敬和钟文。我们正四脚朝天，忙乎着《今天》那份油印杂志，后来才听说这件事。

记得1981年隆冬，钟文在北京开会因急病住院。他穿着军用棉大衣，苍白消瘦，一副书生模样。探视时间早就过了，我们在医院门外小聚，有合影为证：钟文、顾城、杨炼、唐晓渡、牛波和我。没有会客室也没有小饭馆，刮着西北风，冷飕飕的，谁也坚持不了多久——我们哆哆嗦嗦，互相取暖。

如果逆流而上，八十年代可谓现代诗歌的上游。那年头，四川诗人呼啸成群，集结在成都。军师钟文出谋策划，跟着摇旗呐喊，当年翟永明和欧阳江河都是他的学生。有谁播下诗歌的种子，从成都出发，再沿铁路公路小路延伸到罕见人迹之处。



文革后期，“反革命嫌疑犯”钟文，从上海到自贡下放劳动。1977年，中国政局开始松动。他有两三百本藏书，于是亲手编写了《文学描写手册》，半公开售卖，赚了第一桶金，尝到甜头。后来从自贡到成都，摇身一变，成为成都大学的老师，他借助电大的新媒体，开了两门课，浑水摸鱼捞下金银。

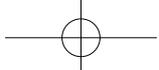
1985年是转折点。他从成都到深圳，水涨船高，跻身为深圳大学教授兼系主任。再往前跨一步，仅仅一步，他混进香港的金钱世界。顺着风向标，我跟着他亦步亦趋——同年春，我也下了海。在北京昌平县踩河村飞达公司听差。业务范围除了导弹以外，主要是出口转内销，倒卖盘条，中间赚差价，再加上所谓明星的商演，赔本赚吆喝。据说进京还捎带一货车的臭带鱼——各种演绎版的传闻。我和朋友忙乎了大半年，连生意都没沾上边儿，心里倒踏实，我再回到书桌码字。

钟文曾这样写道：“我十分欣赏客家人对人的命运的一句谚语：一命，二运，三风水，四积阴德，五读书。天命所归是人用什么力量也拗不过来的一种力量。”

那真是天命。1990年夏天，我在巴黎见到钟文。先通电话，约好在巴黎一家中餐馆吃午饭。我们互相打量——我失魂落魄，跟流浪汉差不多；他住在难民营，但衣着优雅，对未来充满信心。午饭后，我顺手把一个信封塞进他口袋里——这是我刚在蓬皮杜中心朗诵的酬金。四海之内皆兄弟，没的说。

第二年冬天，眼见着钟文的没顶之灾，被助手卷走了大部分巨款。苍天在上，居然和助手共享银行账号的签名权——他可真够糊涂的。估摸有一百多万法郎，对我来说那是天文数字。真为他着急，心里咯噔一下——看来流浪者与流浪者完全不一样。

冬去春来，接着地气缓了过来，他开始做小买卖。从爬山自行车时装到丝绸生意，慢慢走上正轨。记得1993年圣诞前夜，钟文在他家约我和几个朋友小聚。我喝多了，反复唠叨这句法文 *beaucoup, beaucoup*



de problèmes(很多很多问题)。圣诞树的彩灯一闪一闪。是啊，每个人都有很多问题，那是我的艰难时刻，其实钟文也如此。躺在他家的沙发上，我半夜醒了过来，还是重复这句新学的法文。钟文为我盖好毛毯，像哄孩子安慰我。

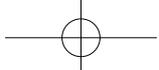
那阵子，宋琳家住巴黎二区，送孩子上学，几乎每天早上都能见到钟文，互相打招呼。钟文推着小车送货，颠簸在鹅卵石路上，叮叮当当，沿着店铺门板回响。他自食其力，毫无老板的架子。

仗着腰板还算硬朗，钟文爬上小山坡，喘了口气。我算了算，那是二十年前的往事，他刚五十出头，做出战略转移的重大决定，于是从巴黎挪向上海。

他和一个法国人在西湖边聊天，谈起职业选择。他说，如果我现在在选择，我还是会选择做商人。为什么？因为中国的现状使得做教授在智力与能力上的挑战越来越小，中国的教授是很平淡、甚至很中庸的一种职业(自然科学另当别论)，我们这一代人中大量的是人云亦云的抄书匠，大量的是见风使舵的马屁精，如此而已。商人不一样，做商人在智力和能力上是对人的潜能的巨大挑战，成功与失败每天都在考验着他们，所需要的能力远远不是读书抄书这么简单。他们面对的世界非常大，因为这一切，我情愿去做一个商人。

看来天命不可违。九十年代末，钟文的生意越来越大，他从巴黎搬到上海，成为欧罗福国际集团远东区总裁和法中文化交流中心主席。如果野心像深渊，谁才是真正的主人？

1999年夏天，在巴黎歌剧院附近的咖啡馆，钟文和一个法国的中国通喝白兰地抽雪茄。中国通说起一笔生意，涉及法国电力公司(法国最大的国企之一)，打算把法国的几个火力发电厂，低价甚至无偿拆迁到别的国家或地区，当然针对的是第三世界。假如只花一欧元，可买下一座法国火力发电厂——这是多大的诱惑，做生意可比赌博，而梦想却比金钱远大得多。



再说，法国人一点儿都不傻，他们早就准备取代火力发电厂了，顺便送给中国的厚礼。钟文当然也不傻，中国能源需要的是时间差。

盘算小九九，一步一步向前推演——从法国电力厂扩展到全球绿色能源计划——这是他梦想的王国，但想想都后怕。硬着头皮，他与美国通用公司(GP)英国石油(BP)和日立等老板们一起合伙共谋，相当于八国联军。看来他是站在深渊边随时准备跳下去的人。

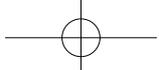
规避商业机密，钟文几年后在香港跟我闲聊，谈到他的庞大计划，我听着都犯晕——除了诗歌的逻辑，还有金钱的逻辑，加在一起，他就像堂吉珂德那样冲向风车。再加上文牍的逻辑，他沿着字里行间跋涉，终于获得联合国的正式批准。自称为“历史性文件”，却需要全球绿色联盟计划的先决条件。想得美，他紧紧抓住一纸公文，喜极而悲。

2002年冬天，我陪母亲去上海和苏州小住。把我镇住了：钟文快成了上海滩的老大。他的坐骑是美洲豹(Jaguar)，据说是上海头一辆，从英国直接运过来的。司机小张戴着白手套，毕恭毕敬，前仆后继。他派头可大了——无缝流线后背发型，皮鞋锃亮，意大利手工西服，加上淡淡的男用香水。他周旋于官商之间，茫茫然，目光不太容易对焦。

顺手，他把上海作协那栋小楼(巨鹿路675号)包租下来，先让文学靠边站。他还开了一家“三十年代大饭店”餐厅，高朋满座。我把外甥女介绍给他，担任英文翻译。当然了，我和母亲也蹭车沾光，由他的助手安排，包吃包住。坦率地说，在上海待了三天，我东闻闻西嗅嗅，估摸是那股男用香水味儿，在上海迷失了方向。

2006年秋，世界的舞台转换，我和钟文相聚在纽约。他刚见到通用公司的老板，前不久在人民大会堂举行正式会谈，为了绿色能源和绿色美元而干杯，据说还登上了报纸。我们请了一个学中文的美国小伙子专程陪同，钟文在新大陆实地考察。

在纽约，落叶飘飞，就像日子那样任意挥霍。我们住在曼哈顿西中区的小公寓，他卷缩在小沙发里，感叹人生，生意无常，到头来还是平



头百姓，平起平坐。问了问《今天》的难处，他顺手写下一张支票，捐了两千欧元。后来他半开玩笑问我，是否背后骂娘。没这回事儿，我应道，钱多钱少，都得感谢金主们的支持。

我2007年8月从美国搬到香港，在香港中文大学教书。次年夏，钟文到香港出差，在尖沙咀马可波罗酒店下榻。他身体虚弱，闭上眼说话，像生病的大鸟。据他说是一种怪病，译成“运动神经阻碍症”。我问他，倘若闭上眼谈判，和那些大老板们怎么周旋？他摊了摊手，苦笑，无可奈何。

每隔一阵他专程到香港，陪模特夫人和两个孩子住同一家酒店，紧挨着“购物天堂”海港城。我们俩先在餐厅聊天，接着家人搂着大包小包，我们一起吃顿晚饭。钟文闭着眼，他夫人目不转睛，停在某处，和橱窗的模特差不多。

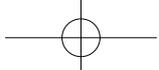
一想到从八国联军联合国全球绿色联盟到环保利用焦炉煤气零污染燃气轮机绿色美元直至不夜城高档橱窗英意晚餐菜单侍者表情模特脸色，我就烦透了，永远是那一套，再也不想去那鬼地方了。但为了友谊干杯，怎么办？我提出唯一的条件是，钟文本人到我家吃顿便饭。他终于来了，喝红酒加上家常便饭，他突然睁开眼睛，谈天说地，聊到深更半夜。

2012年春，我在香港中风，终于得到大陆的签证，赶到上海，在一家针灸诊所治疗。当天晚上，虽有严格医嘱，还是忍不住给钟文通了电话。他惊呼小叫，非得赶到酒店过来看我，哪怕只待一个钟头。

我们在大堂咖啡厅小聚。钟文是半个盲人，我是半个哑巴，同病相怜，但还挺乐呵——在真实的处境中，这才是坚不可破的友谊。

这是人生的转折之年。他从巅峰滑到低谷，公司倒闭，跟老婆离了婚，把别墅也卖掉了。“本来无一物，何处惹尘埃”，他好歹捡了条命，终于回到书斋中。

那年，几乎每个月我都去上海治疗。钟文是美食家，听说我要过



来，总是由他安排当晚请客，派司机接送。凶猛的美洲豹换成老掉牙的面包车，司机小张也变成老张了。一旦公司倒闭，钟文反倒眼睛亮了，就像打开窗户。

摘下商人的面具，他是个乐观又充满好奇的人，对上海几乎所有的细节无所不知。想当年，他是里弄的穷孩子，在恶劣的环境中，必有多么潜在的能量和原动力。

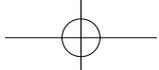
钟文每次请客，往往换另一家老餐厅，好像为上海感到自豪。他目光时而温柔时而狡黠，就像老顽童。每次抢单，但他手上拮据，而我心里清楚，在乎的是他内心的骄傲。与此同时，他反复查看账单，估计多年被人坑蒙拐骗。

自2012年起，钟文沉溺在书斋中，通读那些大部头的艰深原著，尤其是现当代哲学，写下上百万字的笔记。从商人转换成诗歌评论家，他发表了一系列评论文章，引起诗人和诗歌读者的注目。他从小热爱文学，算得上童子功，加上过目不忘，浸染其中，这五年下了功夫，厚积薄发，最终留下正果。

我相信能量守恒定律，生命也是如此，钟文的身体每况愈下。三年前他身上奇痒，住了两个多月医院，被抗生素灌饱了，看起来止痒了，但最终引起肾癌，相当于一连串连锁反应。幸好人只有一颗心，却天生存有两个肾，等于备胎，另一个肾被切除了，他好歹活了下来。手术很成功，我专程前往祝贺，备好家宴，他打开一瓶法国红酒，为生命干杯。

看来各有各的人性的弱点。钟文坚信西医比生命更重要，特别是三甲医院高师名徒加上美国药。患了肾癌，他用尽最贵的美国药，病况有所好转，但无形的病毒潜伏下来。

记得三年前，我和毅伟到他居住的“罗马花园”单元小聚。我坦率地说：“你是个文人，但当不了商人。”他就像犯错的孩子，搓搓手，点了点头。就在前天晚上，我们在一家粤菜馆吃晚饭。毅伟问钟文，你最



近怎么突然消失了？钟文交代，他和两个法国华人合伙，一起到柬埔寨倒卖房子，为了挣快钱，结果被黑帮绑架，抢劫一空。他绘声绘色，包括可信的细节，我们全都信了。后来才知道，钟文在山西厂方欠巨债，被拘一个月，因年老病衰放了他一马。转眼连面包车也卖掉了，司机老张也失业了。

时光流转。钟文差点儿忘了，他是上海真如庙主持方丈妙灵法师的佛门弟子。据说他当年捐了七十万，翻建了这座小庙。讲起他的经历与磨难，妙灵法师没说什么，只写了四个字：无得正观。

钟文写下的《那趟从不停靠的列车》的经商自传，由广西师范大学出版社出版（2015年），我终于找到了这本书。他在结尾处写道：“读经以后使我很为开悟。俗世的得失观，过分强调了金钱的作用，于是人就产生了很多错觉和不良习惯。世上常常是贪心所起的假象，对钱的贪心越大，假象就越大，贪心越大，执着就越厉害，如此的恶性循环，会让人大吃苦头。”

彼岸与此刻，终有一别。在上海武警总医院的病房，透过窗户，阳光迷蒙蒙的。面对病榻上的钟文，我握着他的手，留下唯一的承诺。死亡就像定格，转瞬间，光的河流涌进窗户。



墨点的启示

北岛

2012年4月8日下午，我在香港马鞍山的沙滩上患中风，就近在私人医院抢救，一切尚好，除了语言功能受到严重的损伤。经过一个多月的训练，从看图识字开始，说话有很大的进步。没多久，由一位香港的语言障碍专家对我进行各种“考试”，最后确诊：我的语言程度只相当于原来的百分之三十左右，也就是说，不可能有根本性的变化。我对他半开玩笑地说，送披萨的这份儿工作比较适合我，专家首肯。

我终于意识到，作为以语言为生的人，面临的是前所未有的危机——我的写作中断了，将会终生报废。在中风后初期，连日常生活的口语都难以沟通，我不想多说话。

那状态犹如笼中困兽。中风后住院，家人送来纸张笔墨，我练字涂鸦，消磨时光。回家后开始画画，我在潜意识中试图寻找另一条通道。

众所周知，汉语是来自象形文字的表意文字，和拼音文字完全不同。简言之，所谓字画同源——宣纸、毛笔和墨汁三元素，是中国书法与绘画的根本。

三十多年前，我画过一幅小画，随意涂抹，此后再没尝试过。老子言：“祸兮福之所依，福兮祸之所伏。”（《道德经》第五十八章）。这是东方古老文化的辩证原理。中风是祸，却引发了我作画的欲望，突破重围，寻找一种文字以外的新的语言。

起初我试着用线条画画。书法与线条皆为中国造型艺术，对我来说，没练过基本功，到了这岁数，几乎是不可能的。我发现，墨点是中

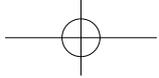
国画最基本的元素，相当于摄影的像素，我开始试验，用无数的墨点组成一幅画。比如修拉的点彩画，显而易见，西方油彩与东方墨点有天壤之别。所谓墨分五色，包括色调肌理，一定是和宣纸及毛笔互为一体，不可分开。作为西方艺术的他者，东方艺术中的格调与境界，包括独特的带有抒情性的抽象因素会突显出来。在创作过程中，全部是由墨点构成——聚散、依附、多变而流动，富于节奏感和抒情性，反之亦然，所谓空间也是时间——与宇宙对称。

一旦进入星云般的墨点中，我会感到某种狂喜，或得到内心的宁静与心绪的舒展，与画画勾连补缀，甚至融合在一起。在某种意义上，时间停止了，在宣纸上留下的是情绪的变化与轨迹。在早期作品中，画面多少与涌动的波浪或漂移的山峰相关，到后来，画面往往与情绪状态的关联更直接，甚至超越自我，进入某种宇宙的混沌状态之中。

对我来说，根本不存在构想及草图。墨点是“自由的元素”（引自普希金的诗句），来自水分干与湿的色调互相渗透，互相转化。总体而言，我并不需要造型训练，只是随心绪的变化而变化。当然也尝试过各种试验。比如用日本的青墨（冷色）和褐墨（暖色），墨点交叠错落，造成某种动荡感。后来常用宿墨，其色调更深沉，层次更多变。在墨汁水分蒸发的过程中，色调变化不能完全控制，造成意外的效果。

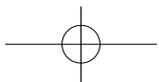
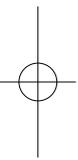
自1989年到2012年，我总共流亡23年，出于人道理由，我最终获得中国大陆的签证。首先感谢西医的及时抢救，我获得了第二次生命，然后我开始得到中医的护佑。这是我的命运，这是我的直觉以及东方血液，于是开始踏上中医的朝圣之旅，从香港到南宁上海杭州北京等地，前后有八位中医大夫为我治疗，效果日益显著。简单地说，从所谓《黄帝内经》的阴阳五行的辩证原理，追溯到东方文化的源流。在冥冥之中，我的治疗与作画不谋而合。我往往一边进行中医治疗，一边静养画画，对我来说是一种身体与精神的特殊体验。

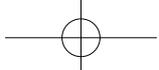
奇迹发生了。从中风到2016年，除了身体已基本康复，主要是在



语言的能力上日趋接近病前的程度，以那位香港语言障碍专家的判断作为参考，相当于恢复到百分之八十以上。尽管散文随笔的写作还存在明显的区别，却在诗歌创作的中断四年后，重新开始写诗。不仅是自信，也包括写作状态和力度并未退减。

显而易见，我的诗歌元素尤其是隐喻，与墨点非常接近，但媒介不同，往往难以互相辨认。在某种意义上，墨点远在文字以前，尚未命名而已。而诗歌有另一条河流，所有的诗歌元素共同指向神秘。





云朵上的女神

——金子美铃其人其诗

田原

一

翻译完6卷本的《金子美铃全集》，不禁再次感慨：天才为什么都如此悲剧！

多年前，早在仙台的东北大学任教时，记不清是出于一时的心血来潮，还是应诺了哪家报刊的约稿，翻译过金子美铃的五首小诗。当时心怦然一动，诗句的光芒一瞬在眼前闪烁。

对于诗人，不，应该说是诗人中的诗人，正值青春年华的二十五六岁似乎是一道命运中难以逾越的门槛，很多诗人栽倒在这个年龄段，随手就能列出一串名字。

李贺(790—816)26岁病故。

济慈(1795—1821)26岁病故。

裴多菲(1823—1849)26岁战死。

北村透谷(1868—1894)26岁自杀。

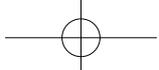
石川啄木(1886—1912)26岁病故。

金子美铃(1903—1930)26岁自杀。

左川爱(1911—1936)25岁病故。

立原道造(1914—1939)25岁病故。

海子(1964—1989)25岁自杀。



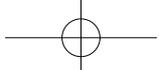
但这个年龄段似乎又是诗人最能释放自我、燃烧激情、思维最为活跃、让想象飞翔的时期。撇开死亡的原因，如果把他们的英年早逝说成是响应了诗神缪斯的召唤，或许能缓和活着的我们的惋惜和悲伤吧。

金子美铃就是这么一位典型的悲剧人物。

二

1903年4月11日，美铃出生在山口县长门市仙崎村790番地的一个普通日本家庭，原名金子照子（婚后为宫本照子），上有大她两岁的哥哥金子坚助，下有小她两岁的弟弟金子正祐，家族成员中还有奶奶金子梅，父亲金子庄之助，母亲金子道。比起父亲，母亲和奶奶是时常在美铃的诗歌中登场的人物。父亲在美铃诗歌中的“缺席”，大概源于她对父亲淡薄的记忆吧。美铃两岁时，生活在下关市内的姨父（母亲的妹夫）上山松藏经营的“上山文英堂书店”已颇具规模，单是中国就先后在旅顺、大连、青岛和营口开了四家分店，父亲为负责经营刚刚在中国营口市永世街开业的书店，远赴中国。遗憾的是在翌年的1906年，也就是在美铃三岁时，31岁的父亲突然客死他乡，很长时间误传为被中国人杀害，其实后经考证核实现是患急性脑溢血死亡。作为一家的顶梁柱，父亲的死使美铃的家庭结构随之发生变化。美铃四岁时，由于姨和姨父膝下无子，当然也存在姨父家有意为减轻美铃母亲家庭负担的因素，把美铃两岁的弟弟收为养子，名字改为山下雅辅。

从美铃的年谱和评传来看，除了18岁那年在九州大学附属医院照料住院的姨父一个半月，以及23岁结婚后的第二年去了一趟婆家——丈夫宫本启喜的故乡九州地区的熊本市之外，美铃在自杀之前几乎没有远离过自己的故乡。11岁时，还是小学生的美铃就开始在书店帮忙整理图书，估计她大量的阅读经验始于这一时期。13岁小学毕业考入郡立大津女子学校，这一年5月，在每年只在这个时期出版一期的（笔者推测

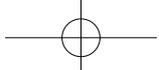


是跟哥哥和弟弟三人手工制作的极其简易的文艺沙龙期刊)杂志《棹》第三期发表处女作《雪》，之后直到十七岁女子学校毕业，金子美铃在这家杂志上数次发表诗歌和短文作品。美铃在考入郡立天津高等女子学校第二年的1918年，她的姨母上山藤死去。翌年的1919年，也就是在美铃16岁时，她的母亲与姨父再婚。这时的金子家只剩下美铃的奶奶、哥哥和她。

1923年，20岁的美铃在下关市内的上山文英堂书店的分店(据说当时下关市内就有四家分店)正式上班，闲暇之余在“精神的王国(书店)”阅读了大量的文学作品和艺术图书。从活跃在1920年代前后的童谣诗人、作家和当时日本对外来文学的接纳(翻译)状况来看，美铃毫无疑问受到了同时代的庐谷庐村、北原白秋、三木露风 and 被视为美铃伯乐的西条八十等创作的童话和童诗的影响。尤其是在1922年创立“日本童话协会”和创刊《童话研究》的庐谷庐村，他在1925年出版的《永远的孩子安徒生》和他当时翻译的一系列安徒生的童话作品，以及西条八十翻译的英国诗人克里斯蒂娜·罗塞蒂的作品、《世界童谣集》等很有可能是美铃汲取外来文学的主要资源。

美铃虽然年少有为，但真正的诗歌创作却开始于20岁在书店上班以后，1923年6月，初次使用金子美铃这一笔名，向当时在日本颇具影响力的《童话》、《妇人俱乐部》、《妇人画报》、《金星》商业杂志投稿。这几家杂志均在当年的9月号发表了她的作品，主持《童话》杂志编辑工作的诗人西条八十盛赞美铃为“年轻童谣诗人中的巨星”，该杂志的读者反馈栏里美铃也被读者称为“云朵上的女神”，实际上美铃也是西条发现的人才。之后直到美铃自杀前一年的1929年，美铃在以上和其他杂志总共发表了90首诗作。

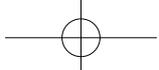
1926年2月在姨父的撮合下，美铃与书店店员宫本启喜结婚，据说这一婚姻也有姨父将来让美铃夫妇继承书店产业的个人打算。11月14日女儿房江出生。1927年夏天，美铃曾背着襁褓中的女儿翻山越岭来



到下关车站，与前去九州演讲在此转车的诗人西条八十在站台上有过五分钟的面会，西条八十曾在美铃自杀后的纪念文章里称，见面五分钟，跟美铃的交谈，远远没有西条抚摩孩子头的时间多。也就是在这一年，美铃被到处寻花问柳的丈夫传染上梅毒性病，在与活跃于同时期的童谣诗人岛田忠夫的通信中，美铃曾流露出对丈夫的不满，说他是“放荡无顿之人（放荡不羁）”。1928年底，美铃被丈夫严格禁止创作和在纸上写任何文字，再加上缠身的性病在当时没有治疗方法，美铃在痛苦中陷入绝望。从1929年夏天到秋天，美铃在病榻上把其创作的512首诗一式两份誊写成三大本《美丽的小镇》、《天空中的母亲》、《寂寞的公主》，一份寄给了诗人西条八十，一份委托弟弟正祐保管，然后中止了写作。1930年2月终于正式离婚，但得知女儿的抚养权被丈夫强夺，更加深了她内心的绝望。3月9日，美铃在附近的照相馆为三岁的女儿留下一张照片，归途还为母亲和女儿买了她们爱吃的樱叶饼，晚上照常不误一边为女儿洗澡，一边为她唱童谣，在孩子睡下后，分别为姨父和母亲、丈夫和弟弟正祐写下三份遗书，把遗书和领取照片的收据置于枕边，服用大量的安定剂（类似于现在的安眠药），在她搬回不久的上山文英堂书店的二楼自杀，用死亡的形式抗议强行夺走抚养权的丈夫。她在留给丈夫的遗书里写道：“如果你真的要把房江带走的话，那就带走吧。我想把房江养育成心灵丰富的孩子，就像母亲养育我一样，所以我想让房江跟着母亲长大，如果你仍不同意，那我也毫无办法。你能给予房江的只是钱，而不是精神食粮。”而在写给母亲的遗书里，在托付母亲以后养育女儿和原谅自己先走一步的不幸时，写道：“我的心也像今晚的月亮一样平静。”

三

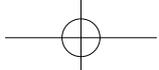
美铃自杀后，除了西条八十和岛田忠夫等极少数熟悉她的童谣诗人



写过短文怀念她之外，去了另一个世界的美铃几乎被世人遗忘。她死后的若干年内，虽然有几家出版社编选的童谣诗选里选过她生前发表的几首诗作，但几乎没有再引起人们的关注。时隔半个多世纪的1982年6月，对美铃作品感怀至深和共鸣已久的童谣诗人矢崎节夫通过不懈的努力，终于辗转十多年打听到美铃的胞弟上山雅辅(金子正祐)的存在，在取得联系后，矢崎借来了其弟弟保存的三册遗稿(美铃的三册手抄诗集)，如获至宝，拍案叫绝后，为出版四处奔走。

矢崎相继咨询了多家出版社，都因没有太大的市场效益而被否决，那时的矢崎曾打算自费出版，后来跟JULA出版社协商，在面向读者预约征订达到300册时，出版社决定限数出版1000册。1984年初，美铃的三册诗集共512首儿童诗终于以《金子美铃全集》三卷本的形式出版。同年，她的两首诗《渔业丰收》和《积雪》就被东京大学的高考试题采用。虽然离美铃去世相隔了54年，但美铃诗性的光芒并没有因岁月的久远而暗淡，也没有因时代的不同而过时，反而穿透时间和时代的阻隔，闪亮在读者眼前。

美铃全集出版后，很快在日本社会和读者中引起了强烈反响，很多出版社纷纷要求出版她的选集。包括一版再版的全集、多种版本的选集都成为那些年销路最好的图书，单是角川书店的文库版《金子美铃童谣集》，从1998年初版截止到2012年就已经重印了72次，我手头上的这套定本精装六卷文库版《金子美铃童谣全集》出版不到十年就已重印了五次。美铃全集出版之后，在美铃的故乡山口县长门市的鼎力支持和宣传下，历经十余年，终于渐渐被更多的一般读者所认知和接受，尤其是1996年《我与小鸟与铃铛》入选日本的小学课本之后，更是引起普遍关注，全国各地相继成立美铃粉丝会，报纸、杂志、电视和广播经常介绍和引用她的诗句，同时还被拍成电影，改编成歌舞剧搬上舞台，写入绘本和画入漫画，有几十首诗先后被不同的作曲家谱成曲在孩子们之间传唱。2003年4月11日，在美铃100周年诞辰的这一天，长门市政府把美



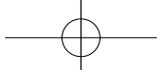
铃出生在仙崎的故居改建成“金子美铃纪念馆”，至今参观者已经突破百余万。

四

曾跟我同在大阪一所艺术大学教过书的漫画家里中满智子在一篇纪念金子美铃的文章里称：“有自己语言的人是幸福的，有自己视线的人生是充实的。”我对此深有同感。语言决定诗人的成败，但语言又不仅仅是形而上和观念上词语枯燥无味的组合，它必须带有诗人的体温，体现出诗人的性情、思想和诉求。言为心声，声，某种意义上也是诗人的颜色，无论赤橙黄绿还是青蓝紫白，无论色感深也好浅也罢，空灵而不空洞，流畅且又耐读，有血有肉又意蕴深远回味无穷。都必须让读者感悟出诗人的表现意图，并让为之共鸣。有的诗人写作很长时间甚至一生都不会形成自己的语感，而有的诗人一出手就很快找到和形成自己与众不同的语言感觉，美铃就是很快形成自己独特语感的诗人。视线既是诗人看待事物的方式，也是诗人凝视世界的姿态。美铃的绝大部分诗歌几乎都是在还原她童年和孩子时代的记忆，以儿童的眼光和孩子的口吻以物言人，将事物的特征赋予无限的童趣，在形象鲜明和优美明朗的意境背后，又饱含着回味无穷难以言表的余韵。

她的诗歌特点我大致归结为以下几点：

- 1、平易、淳朴、自然的诗歌语言与想象力的有机结合。
- 2、意象、直觉和感受性的和谐统一。
- 3、生动活泼的口语，鲜明独特的节奏感。
- 4、构思新奇，诗情饱满，词语闪电转换带来意外性。
- 5、纯真、浪漫、细腻的视点建立在丰富的心灵之上。
- 6、对拟人法、疑问法、摹声法、复沓、比喻、假设的妙用。

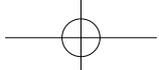


美铃虽然没有生在富人家庭，但生活上的不宽裕反而赋予了她智慧丰饶纯洁的心。生于斯长于斯的海边乡村是美铃感受性形成的核心，也是她的灵感之源和诗歌的出发点。

我在谷歌地图上搜索了一下她的故乡——仙崎的地理位置，跟矢崎节夫在评传里描述的基本一致。仙崎地处山口县萩市和下关市之间，毗邻日本海，东连仙崎湾，西接深川湾，南靠绵延起伏的山脉，北面被青海岛环抱，是面积不大的小三角洲，据说在古代就是出名的捕鱼捕鲸的小镇。美铃诗歌中频繁登场的鱼虾、船帆、水手、海岛、港口、波浪、海面、海滩、航标灯、礁石等等都是她自幼看着长大的风景，而野花野草、树林果实、田间小路、神社神轿、大街小巷、花店商店、马车汽车、太阳月亮、虫鸣鸟叫、蓝天白云、清晨黄昏、风雪雨雷等等又都是她身临其中的自然和事物，一旦呈现在她的笔下，都会因她点石成金的魔法变成鲜活生动的诗篇。日本已故诗人岛田阳子曾在短文里称：“大海和天空是美铃最神圣的场所。”美铃的心中确实容纳着天空和大海，其实对天空和大海的情有独钟也是源于她的真实感受。她有很多诗篇都带有很大的写实性和速写性，她似乎很擅长捕捉因触景生情而产生的瞬间感觉，也很擅长去表现生命体验和记忆中的某个刹那某段往事某次触动某次梦境某次伤感，或哀婉或欢愉或孤独或希望或气馁等等，美铃都会带着干净无暇、纯粹透明的童真超越公式化了的语言去表达，她是内心拥有巨大无边的爱的宇宙的天才！美铃几乎是在孤独中长大的，世界万物在她的孤独中物换星移或季节交替昼夜更新地呈现在她的眼前，孤独是美铃诗歌的另一种声音，或许恰恰是这种淡淡的孤独感滋润着她的感性，丰富着她的想象力和心灵。

五

毋庸置疑，真正的天才具有抗拒时间的力量。



当然，也具有解释灵魂的力量。

只要天空存在，就会有飘动的云朵；只要大海存在，就会有涛声喧嚣；只要有大地，就会有野草和树木丛生。只要地球存在，生物就会生生不息，繁衍不止。人类作为自然界的一部分，在与自然万物共生共存的同时，也在主导着人类文明。天才作为人类中稀有的存在，在为人类的物质和精神文明做出贡献的同时，其实更多的在支配着人类的精神层面，诗人、作曲家、画家或许是其中的佼佼者。

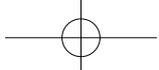
金子美铃是一个奇迹。沉默、埋没、销声匿迹半个多世纪，被重新发掘后，仍然为百年后的读者和时代带来感动和震撼，这当然取决于美铃天才般的创造力。真正的天才不会被时间压垮，他们只会随着时光的推移，散发出更耀眼的光芒。

即使从1882年日本萌发现代诗的《新体诗抄》算起，在日本近140年的现代诗歌史中，金子美铃的存在仍然是一个奇迹，也是前无古人后无来者的存在。她的诗被重新发掘后，已经不断地被日语之外的很多语种所接纳，即使被翻译成其他语言，她的诗同样为不同语言、不同肤色、不同民族、不同信仰的读者带来慰藉和惊喜。

翻译是一种文化，也是一座文化的桥梁。

现代日语作为胶着性的二重复线型语言，它的很多语言特点为翻译带来难度。大致特点为：

- 1、杂交的语言性格，由和(日)语、俗语、汉语和翻译语构成。
- 2、表记文字的多样性：汉字、平假名、片假名、罗马字。
- 3、主语省略，词形变化，尤其是动词时态变化的丰富性。
- 4、靠助词和助动词的粘着支配单词在句子中的角色和意义。
- 5、暧昧性、情绪化、开放性维系在主(补语)—宾语—谓语的语法秩序上。

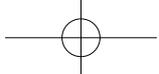


翻译作为一门年轻的学问，不少主张和观点至今仍争论不休，各执一词。实际上翻译很难形成共识性的定论，孰优孰劣取决于时间和读者双方。但有一点大家似乎达成了默契，那就是翻译的忠实性，这一点应该称为翻译最基本的伦理框架。隋朝名僧彦琮曾为翻译提出过“十条八备”，唐代玄奘也提出过“既须求真，又须喻俗”，这是他们翻译佛经的心得。近代的莎弗莱为译者提出过三个条件、本雅明“机械的复制”、克罗齐的“翻译即创作”、严复的“信达雅”、鲁迅的“宁信而不顺”、林语堂为译者提出的三个标准和三种责任等等，基本上都是把忠实性放在首要考虑的。翻译过程中，机械的教条主义式的硬译确实值得警惕，但盲目性的无政府主义式的乱译又不值一提。在遵循一定的翻译伦理框架内，因语言性格的差异和文化背景以及表现习惯的不同，适当做一些灵活调整一直是我所强调的。可是，即使是这么一个观点，在具体的翻译实践中仍时时给我带来困惑。

跟汉语相比，日语中的口语和书面语有明确的界限，而日语中丰富多变的拟声词又是汉语很难承载的，美铃的诗歌中恰恰就使用了很多形象鲜明生动的拟声词，虽然在翻译时想尽最大努力原汁原味地在自己的母语中置换出原作的语感和文学气氛，但有时仍力不从心。

感谢美铃，是她清新、明朗、纯粹的诗歌文本让我在教学之余把一切置之度外，起早贪黑地倾听她在每首诗中的倾诉，感受她每首诗的脉动。翻译的四个多月如弹指一挥间，成为我最难忘的幸福时光。那段时间里我如同着了魔，被她诗歌无形的力量牵引着忘我投入地向前奔跑，让我看到和听见她诗歌中的国王和公主，海底龙宫的舞女和殿堂，天涯海角的回声，星星的眼睛月亮的微笑，风的呢喃雨的歌唱，锣鼓喧天的庙会场景……让我如诗魂附体一样地跟着她的诗歌一起感伤、一起孤独、一起调皮、一起哭笑、一起捉迷藏。

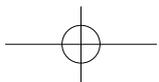
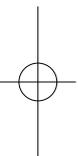
如果能活到今天，金子美铃就已经115岁了。金子美铃并没有远离我们，她只是在跟我们捉迷藏，藏在了我们肉眼看不见的地方。或许她

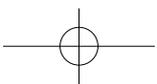
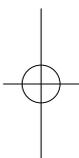
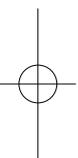
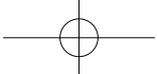


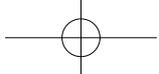
254 《今天》总118期

就是云朵上的女神，我们虽然看不见她的身影，但仍然能够强烈感受到她的存在！

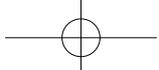
2018.2.13，写于日本







版画作者：曲光辉



汨罗屈子祠

欧阳江河

魂兮墨兮 一片水在天的稻花
大地的农作物长到人身上
一国的黑风衣中有一只白袖子
湘夫人衣冷 湘君内热 渔父坐忘山鬼
而抱坐在大轮回上的芸芸众生
以万有皆空转动一个圆满
破鬼胆 如昆虫变蝶
渐变千年 也没变成突变
但足以变得一小天下
人的孤注下下去
必有神的生死
屈子沉水 神在水底憋气
但天问是问童子 还是问先生？
天注一怒 降下大雨和大神咒
有什么被深深憋回了黑土地
硬憋着 也不浮出水面透气
也不和漏网的鱼换肺
也不把鱼唇的声音转化为天外人
也不把鱼之眼塞入风暴眼
起风了 老宅子哗啦哗啦 往下掉鱼鳞
老椅子嘎吱嘎吱 坐在山水之间
悲风把万人灰的君王美人
从古吹到今 吹入一寸灰的悲回风
老文章若非哗哗流淌的真金白银
新一代岂非迷花事君的大怙德

2018.7.21

