

今天 2015年夏季号 总 109 期

目 录

前言

《今天》与寓言
北岛

视野：李陀特别专辑

写在前边的几句话

第一部分 在小众菜园上的九个帖子

- 1, 吴亮致李陀 (2005 05 26)
——我对文学不抱幻想
- 2, 李陀致吴亮之一 (2005 06 02)
- 3, 吴亮致李陀之二 (2005 06 03)
——论私人化写作的公共性及社会性
- 4, 吴亮致李陀之三 (2005 06 04)
——我们, 期盼, 以及迷惘
- 5, 吴亮致李陀之四 (2005 06 06)
——压迫、反抗、以及批判
- 6, 也说压迫、反抗和批判——再答吴亮 (2006 06 14)
- 7, 吴亮致李陀 (2005 06 15)
- 8, 吴亮致李陀 (2005 06 15)
- 9, 李陀致吴亮 (2005 06 16)

第二部分 80年代的五篇文章

- 1, 意象的激流
- 2, 阅读的颠复
——论余华的小说创作
- 3, 昔日顽童今何在?
- 4, 也谈“伪现代派”及其批评
- 5, 1985

第三部分 从哪里开始转向

- 1, 雪崩何处
- 2, 现代汉语与当代文学

- 3, 丁玲不简单
——革命时期知识分子在话语生产中的复杂角色

第四部分 一个新视野：大众文化研究

- 1, 开心果女郎
- 2, 《大众文化研究译丛》序
- 3, 失控与无名的文化现实

第五部分 关于 90 年代的大分裂

- 1, 让争论浮出海面
- 2, 九十年代的分歧到底在哪里？

第六部分 三个作品，三篇评论

- 1, 一只色彩斑斓的牛虻
——喜剧《一个无政府主义者的意外死亡》观后
- 2, 腐烂的焦虑
——评格非短篇小说《戒指花》
- 3, 徐冰，现代艺术的叛徒
——评大型装置作品《凤凰》

赵野新作及评论

春望（外七首）
赵野

吾从周：赵野的诗学传统
胡赳赳

诗选

当星光残忍地照耀荒野（外五首）
王自亮

空椅子的谚语（外九首）
岛子

政治课（外九首）
黄梵

憂國（組詩）
宋遯

高燃小说选

暢快书

加州广陵散

《今天》的寓言

北岛

1990年5月，奥斯陆。我和中国同行在奥斯陆近郊的大学城聚在一起，决定复刊《今天》文学杂志。1978年12月23日，《今天》在北京创刊，这是1949年以来第一份非官方的全国性文学刊物。1980年年底被查封。十年后，1990年在奥斯陆复刊，直至今刻，二十五年过去了。

1989年9月至12月，我在奥斯陆大学任访问学者。我和老朋友陈迈平（笔名万之）每天见面，他是《今天》（1978-1980）最重要的小说作者之一。他在回忆文章中写道：“而北岛经常的话题就是要恢复出版《今天》，这个被扼杀在北京胡同里的文学杂志那时好像是冰箱里的一只冻鸡，北岛总想把它拿出来化冻，让它复活，让它生蛋孵出小鸡来。心诚则石开，北岛的诚心最终说服了我。”

澳大利亚汉学家杜博妮（Bonnie McDougall）当时在奥斯陆大学教书。在她的支持下，1990年5月在奥斯陆召开关于《今天》复刊的编辑会议，出席的有陈迈平（万之）、高行健、李陀、杨炼、孔捷生、查建英、刘索拉、徐星、老木和我。连续三天，讨论复刊的可能性。

《今天》复刊有三种主张：一，积极参与海外的政治活动，成为综合性的文化政治刊物；二，以“流亡文学”为主旨的海外同仁刊物，主要发表流亡在海外的中国诗人和作家的作品。三，主要面向国内的作者，包括预想的读者在内。也就是说，这是一份“中国文学”的刊物。经过激烈争吵，编委会确认第三种主张，秉承《早期《今天》的宗旨与方向，作为先锋的汉语文学刊物。

1989年是世界历史的转折点。诞生于北京的民间刊物，并非陈迈平（万之）所说的“冰箱里的冻鸡”，而是浴火重生的凤凰。在传说中，凤凰是人世间幸福的使者，每五百年，在肉体经受巨大的痛苦和轮回后得以重生。五百年压缩到十年，这只凤凰没有在中国的土地落脚，而是在奥斯陆，在幽静的北欧城市复活。

从哪儿来？又往何处去？所谓《今天》编辑部，既无办公室，资金紧缺，稿源不足；编辑都是义务的，散落在世界各地，稿件汇集后寄到香港，由林道群（牛津出版人）制版印刷，提供名单，发送到大陆和海外。在某种意义上，编辑部几乎是无形的，却成为“神经中枢”。沿着不可预测的路线，从奥斯陆到斯德哥尔摩，随后是纽约、洛杉矶和千橡城（Thousand Oaks），后来搬到香港。

学者李欧梵在回忆文章中写道：“‘现代性是短暂的、临时的、瞬间即逝的；它是艺术的一半，另一半是永久的、不变的。’回想《今天》杂志，我不禁又想到了波德莱尔的名言。当《今天》以油印的大字报形式第一次出现时，谁会预料到它竟然能如此持久？从二十世纪直到二十一世纪的今天！反而我觉得我们生活的现在是短暂的，临时的，瞬间即逝。《今天》杂志已经成为历史上的里程碑。”

1990年8月，在奥斯陆出版《今天》复刊号。引起某些大陆诗人、作家和读者的不满，主要是复刊号刊登高行健的政治剧《逃亡》。诗人韩东对复刊号最初的反应感到吃惊：“我是老《今天》的读者，这本刊物对我们来说是非常特别的，几乎就是文学独立的旗帜。就我个人浅见，文学的独立是本体要求，无任何条件可言，尤其是在中国的政治现实中，它的表达是颠覆性的。文学是超越，是另一维，如此才可能有新质的产生。它既不应为政治服务，也不因为抗议强权

而具有根本意义。《今天》自打办刊之日起，便承受了来自政权的高压，但它并没有因此滑向另一端，以政治抗议为己任。老《今天》的抗争发生在周边（刊物的生死存亡），而内容始终是文学为大的，坚持标准、酝酿美学创新。《今天》不是普通的作品发表平台、园地，也是一座堡垒，对文学异端进行了有效的保护或保存。将抗争的品质直接移植到作品中并形成倾向的确是一曲挽歌，需要哀悼之事。《今天》之後再无《今天》，或者说，我宁愿再无《今天》也不要政治异见但美学平庸的《今天》。”（引自韩东的《我认同的《今天》》）

1991年夏，我们在美国爱荷华城（Iowa City）举办《今天》联席会议，进一步确定新的方向，在1991年三四合期《今天》编者按中，我这样写道：“在对复刊一年多来的刊物所做的反省後，我们适当地调整了编辑的方针。这一调整基於以下的考虑：由於舞台的转换，许多中国作家已经处於国际文学的涡流之中。而多种文化的撞击与交错构成了二十世纪文学的背景之一；在此背景下，“第三世界”文学的兴起正在改变国际文学的格局。我们应从某种封闭的流亡心态中解脱出来，对国际上文学的重大变化作出回应，并关注港台等地区华语文学的发展。”

1978年12月23日《今天》在北京创刊，来自六十年代末到七十年代的地下写作，从地下潜流终于浮出地表。继而在八十年代发动了一场以先锋文学为动力的广泛的新文学运动，对官方话语霸权进行了挑战与反抗，从而改变了中国文学与文化的景观。先锋文学是体制的天生的敌人，从创刊之日起，诗歌获得新的语言品质，并不断拓展叛逆性的写作。1989年六四事件，付出沉重的代价。然而，从长远的角度来看，包括中国在内的世界的格局翻天覆地，正是因为突围，才获得从未有过的全景视野。

自1992年起，由张枣和宋琳担任《今天》诗歌编辑。宋琳在回顾中写道：“我记得张枣首次编《今天》是1992年第二期，我则从第三期开始……写作终究是个人的事，而一本适时出现的方向明确的刊物对一个时代的文学发展将提供见证，一个杂志或一个社团，可以催生文学运动，记录一代人的心灵历程。从这个角度说，《今天》是具有同人性的，尽管它漂泊在海外，对於国内一度沉寂的先锋阵营而言是一个温暖的信号，一种精神支援。没有《今天》的记录，多少有价值的文献将湮没无闻。”作为“今天丛书”之一的《今天》十年诗选《空白练习曲》，他们俩合编，（2002年，香港牛津大学出版社）。宋琳在一百期中写道：“书中收入五十位诗人的近二百首诗，从九十年代全部《今天》诗作中遴选出来，我们希望它能体现国内与国外九十年代诗歌写作的最高水准。我们更重视文本，而不太考虑作者的名气，所以一些边缘地位的诗人也占有一席之地。重要的是，这本书一定程度上还代表了另一个九十年代：流亡的、寻找本土现代性的、肯定精神价值和相信心灵救赎的、寂寞书写的九十年代。它勾勒出了诗人在一个物质主义盛行时代的灵魂状态，他们的挣扎和斗争，他们的不妥协。当然，它也浓缩了张枣和我以及《今天》所有同人多年合作的经验，它毫无疑问是友谊的结晶。”

《今天》评论编辑、学者刘禾（Lydia Liu）回首二十多年的历程感叹：“复刊後的《今天》何尝没有这种悲哀——饱尝自己叫喊於生人之中，而生人并无反应的寂寞？所幸的是，编辑刊物的朋友们并没有在寂寞中绝望，更没有让自己处於绝地。二十多年当中，《今天》的编辑不断地调整自己，尽一切努力寻觅新的读者，而有关台湾诗歌和香港电影、建筑的几个专辑，正是这种努力的结果。福祸相依，凡事都有两面，现在回头来看，那些自我调整的举措倒是意外地促成了两岸三地加欧美社会的开放格局，这又是国内刊物绝难企及之处。”（引自《花开花落二十年》）

《今天》复刊后，约稿和刊物发行渠道带来重重困难。诗人陈东东在《递送》一文中言及如下“趣闻”：“很长一段时间，在海外复刊的《今天》杂志是违禁品，不可能通过邮局寄进上了黑名单的我那个地址。我能够读到和收藏 1990 年 以后三、四年的《今天》杂志，全靠朋友们递送。其中有些是受托转交，受托者可能是对文学没什么兴趣的留学国外回来过假期的理科生，可能是去国外演出归来的小提琴家，可能是对功夫痴迷不已跑来找师傅的外国人，也可能是个莫名其妙的贪玩的小美女……而那个委托者，便是张枣。他在德国；他任复刊后《今天》杂志的诗歌编辑直到去世。”

陈东东接着写道：“递送稿子给《今天》的编辑，自有一种反特电影般的紧张，但这种紧张，有一多半，如果不是庸人自扰，那也该叫作诗人自扰。不知道为什么，我们并没有约定过，但是将稿子交给这三位，每次却都会很有默契地找一些特别的场合。最紧张的是张亮（小说编辑），他的表情和说上海话的腔调里总是有一种就要出事了的暗示。有一次他约我在静安宾馆对马路的红宝石见面，我过去时，他站在店门口，很焦急的样子，我把装稿子的大信封给他，他迅速收下，跟我草草聊了几句（谈的是上海城市规划的糟糕和上海名牌店里整脚的皮鞋），然后，我们像两个专业接头的地下交通员那样经典地背过身去，各奔东西。另有一次，他骑自行车到音乐学院门口，并没有下车，收下信封即消失在夜色里，好像要马上直接骑出国境线给《今天》送稿子。”

林道群从《今天》排版印制到发行，流程繁杂，他是链条中最关键的一环。回首往事，他写道：“比如说张枣让我记着当年编刊的艰难，那时每期收到张枣寄来的诗稿，所有的诗稿都被剪裁修葺过，绕着诗行字句，裁掉空白的纸张，只保留写有诗行的小纸块。不是嗜好手工艺，张枣要减轻邮件重量，省下邮资。”

在二十五年之间，《今天》半途重重困难，随时都会夭折。尤其在二十世纪末的紧要关头，我和同行深感迷惘，几乎看不到出路。作为主编，我常问自己，《今天》的存在是否有什么意义？

评论家李陀在“今天丛书”之一关于重写文学史《昨天的故事》的序言中写道：“现在回顾起来很清楚，《今天》和“今天”文学运动真正遇到的危机，恰恰是在世纪末，是在海外复刊成功之后。这倒不完全是由于刊物和国内文学发展的隔离和脱节，事实证明这在一定程度上是可以弥补的，严重的问题倒是九十年代以来包括中国在内的世界形势的巨大变化。冷战结束，社会主义阵营突然崩溃，中国社会急剧转型，这一切让《今天》像冒险家奥德赛一样，发现自己突然掉进了一个不但非常陌生而且充满危险的世界里，过去获得的一切，包括种种确立自己 identity 的经验和意义，一下子都成了问题。我们身在何处？我们是谁？我们要干什么？我们为什么存在？《今天》当时存在着一个现实的危险：刊物可能会勉强办下去，但是作为文学运动，它将像沙漠里的一条内河，渐渐在酷热和干旱里流失蒸发，最后不知所终。”

李陀认为，有如此复杂的历史背景下，“今天”文学运动和二十世纪欧美先锋运动作相比，是不恰当的。正如彼得·伯格指出的，艺术体制毕竟是资本主义社会系统中的一个子系统，西方先锋派只以艺术体制作反抗对象，无论在目的上，还是方法上，都已经隐含着深刻的矛盾和危机，其失败是难免的。“相较之下，‘今天’文学运动的‘先锋性’就丰富得多。无论这一运动和文革的复杂渊源，还是这一运动与中国改革开放的历史联系，以及它在全球化中获得的机遇和位置，都使得《今天》和它推动的先锋运动有着西方先锋派无法比拟的深刻的政治文化内涵。当然，一个运动并不能仅靠其内在含义坚持和持久，如前所述，在九十年

代，这个运动完全有可能半途而废。幸运的是——我愿意再重复一次——世界变革的大形势，让在半途上挣扎前行的《今天》不仅看到了希望，而且获得了新的动力。”

诗人欧阳江河（《今天》社长）在《今天，一个故事》一文中特别指出：“从文学史的元叙述意义上讲，同时把心灵的故事，诗歌革命的故事，词的流放的故事，以及社会和历史变迁的故事结合起来，融入到当代中国特定的转型时期，融入到更为广阔的全球化时代，也融入对存在的根本叩问。”他进一步总结时感叹道：“时至今日，《今天》仍是一本没有固定编辑部办公室、编辑部成员散居全球各地的杂志，一个不与政治权力妥协，不与世界性的商业潮流做交易，不向平庸生活低头的异端文学群体。这些年来，这么多《今天》工作的人，一个拿薪水的都没有。这样一个世界最奇特的杂志，办得那么有意义，那么气息生动，那么体面，而且持续了那么长久的岁月，这不仅在中国，恐怕在世界出版史上都是从未有过的。在《今天》后面那么一个团队，一个由诗人、作家、编辑和编务组成的群体，不仅没有任何私下好处，大家反而把自己的精力、心血与生命全部投了进去，最后形成《今天》这个杂志，这个写作立场和标准。还有那些了不起的捐赠者，没有他们《今天》是不可能办下去的……”

我曾说过，“国际主义”与“全球化”是不同年代的时髦用语，乍听起来大同小异，实则有天壤之别。“国际主义”是全世界无产者联合起来，“全球化”是不明国籍的富人合伙坑蒙拐骗。在二十世纪末二十一世纪初，在以资本为主导的全球化的同时，还有另外一种全球化，并置抗衡交错，包括《今天》获得新的含义。如果全球化是“大陆”，《今天》就是“岛屿”，成为人类精神家园的保证。

自《今天》杂志诞生之日起，我从青年到老年，作为亲历者和目击者，与同行在一起，前仆后继，分享苦与乐。什么是奇迹？其实并无奇迹，追溯文学传统中的精神源泉，砥砺激发，构成时代与个人之间的内在张力。

在2006年春，我在《今天》纪念活动的演讲中指出：“我要特别强调的是，一个民族需要的是精神的天空，特别是在一个物质主义的时代。没有想象与激情，一个再富裕的民族也是贫穷的，一个再强大的民族也是衰弱的。在这个意义上，《今天》又回到它最初的起点：它反抗的绝不仅仅是专制，而是语言的暴力、审美的平庸和生活的猥琐。”

（2015年挪威国际文学节演讲稿）

写在前边的话

李陀

回顾自己过去写过的文字，很像一个人回顾自己的一生。不过，回顾自己的生平和回顾自己的文字，有很大的不同。在记忆里看自己的过去，很难不带感情，动情之下，记忆中的图画很不稳定，有些轮廓会变形，有些色彩被颠倒，甚至被完全涂改。回顾自己写过的东西就完全不一样了，因为你面对的是文字，它们像一块块黑色的花岗岩严严实实地堆砌在一起，结实，牢固，坚硬；感情在它们面前，就像是海涛冲击礁石，浪花可以飞溅到很高，但是被水清洗后的石头，嶙峋依旧，只能更加结实和坚硬。

大概是出于对文字有这样的敬畏，面对自己过去的文章，会经常产生一种很强的疏离感，我常常疑惑：写了这些文章的人，是我吗？是不是另一个人，是另一个叫李陀的人？

这样的错觉有个好处，就是你有机会成为自己文章的旁观者，可以平心静气地检讨这些文字的得失，而且，也能够借这机会观察一下自己，不只是文章的好坏对错，还有思想的变化和发展，特别是，走过什么岔路，经历什么曲折，在什么地方撞墙，在什么地方迷途知返，又从哪个路口停了下来，耐心地为自己画出一个新的地图，然后再出发，再探索——如果没有铺在路上的那些坚硬的文字，你不可能做到这一点。

现在，当我要把过去的一些文章结集起来的时候，一直很犹豫，不知道该用一个什么线索、什么理由，把这些文字挑选、组织再串联起来？最后，还是坚硬的文字提醒了我——为什么不可能做一个自己的旁观者呢？当然，这样的“旁观”，不可能完完全全真地站在一旁来“观”，尽量吧。

依照这个原则，我这里汇集起来作为第一部分的文字，不是我在报刊上的文章，而是一组网络上的帖子——那是 2005 年，在陈村主持的网站“小众菜园”上，我和吴亮有一场相当激烈的论战，两个人从那年的 5 月开始，你来我往一直吵了一个多月，在当时很热闹了一番。

第五部分 关于 90 年代的大分裂

即使在 90 年代初，设想在知识界里产生一道悬崖式的裂缝，而且裂缝会迅速扩大，原来的朋友不知不觉就成了思想和理论的敌人，这也是不可想象的。但是，裂缝毕竟形成了，朋友们毕竟举枪相向，彼此瞄准了。在这过程里，我不自觉地成了这次大分裂的一个见证人，下面这篇《让争论浮出海面》，可以说是一个物证；至于一篇文章为什么能成为这样的物证，在《九十年代的分歧在哪里》里我做了一些说明。这篇《分歧在哪里》是南都周刊在 2007 年 8 月 17 日对我的一个采访，而《让争论浮出海面》发表于 1997 年第 12 期的《读书》，两文之间相隔了十年。回顾这十年，除了种种感慨，我总是有一种深深的惋惜：分裂也没关系，可是为什么不能认真在理论和学术层面上好好辩论呢？为什么在论争里混进那么多与思想无关的脏水泼来泼去呢？其实，历史上大多数论争都没有过“双赢”或者“双输”，重要的是争论双方有没有各自获益，有没有发展知识。设想一下，如果当年不是那么“乱打一锅粥”，也许新世纪中国知识界的局面会是另一个样子吧？

1，让争论浮出海面

关于法兰克福学派的讨论如能深入，可能有个好处：使近来理论界酝酿已久的一些严肃的冲突，可以借此机会干脆表面化、尖锐化。例如要不要对启蒙主义话语进行反省和批判的问题，就是这类冲突之一。一九九六年八月八日《岭南文化时报》刊载了一篇题为《我们无权对启蒙说三道四》的文章，作者单世联，恰是马丁·杰所著《法兰克福学派史》的译者。此文率直尖锐，不仅指出正值世纪末时，由“鼓吹后现代主义的‘小后主’们”、“以传道自任的‘后学家’们”以及“无政府主义和保守主义”们携手合作“完成了对本来就极为孱弱的中国启蒙思潮的合围”，而且不客气地批评在流风所及之下，“一些连‘启蒙’两个字的意思都没闹清楚的末流文化人也鹦鹉学舌地跟着‘清算启蒙’。”是否今日已经出现了“中国启蒙思潮合围”的形势？我不太清楚，总觉得还没那么严重。但是在近一二年出现的一些有关“现代性”讨论的文章中，确实常常有对启蒙主义话语进行批评的内容。虽然这些文字多数还是停留在“说三道四”的水平上，问题却很明显：随着“现代性”讨论的深入，在九十年代新的语境中重新认识和估量十八世纪启蒙主义运动，特别是这一运动中出现的启蒙思想与近代和现代历史的复杂关联，已经不可避免。我同意单世联在文中的批评，以“口诛笔伐”的方式轻率地对待这一论辩，甚或投机取巧、哗众取宠，都顶不了什么事，也蒙不了人。不过，任何一条思想河流都是泥沙俱下，那也是没法子。事情最要紧的倒是：重新认识启蒙主义对今天的中国人到底有没有什么现实意义？为什么一提“批判”启蒙主义，就引起那么多人的激动，来了情绪？为什么在现代性的讨论中，又有人坚持重评启蒙主义是论争的关键？虽然由于种种原因，在这些问题上的分歧和争执没有表面化，但是山雨欲来风满楼，争论迟早要爆发。那么，讨论法兰克福学派岂不是一个好的由头？

我还曾经听到这样的说法：法兰克福学派？都老掉牙了，早过时了，研究它有什么用？轻蔑之情，溢于言表。这种语调后面，是对种种“新理论”的兴趣和推崇。以“新”作为衡量某种思想或理论的价值尺度，在八十年代尤为普遍，几乎是那些年月人们追求知识时的通病。由于其时正值文革刚刚结束，大家从长期的思想禁锢中突然获得解放，面对知识的盛宴胃口奇佳，对新的思想有特殊的嗜好，那恐怕是正常的。问题是到了今日，星移斗转，时势大变，一是市场经济的迅猛发展使中国落入空前激烈的社会转型之中，二是冷战结束，资

本主义的“全球化”如破堤洪水向全世界蔓延泛滥。面对这样的剧变，中国的知识人在选择何种理论或知识做资源时，是否应该有新的标准和尺度？是否应该更多地考虑我们在发展知识的时候，究竟面对什么样迫切而严重的问题？当我们对究竟什么才是严重的问题有分歧时，是否应该不只是进一步旗帜鲜明地推动论争，还应该各自检讨自己过去占有的理论资源和思想资源是不是有问题？我们是不是被某种话语所支配而不自知？是不是某类知识（比如自由主义的理论体系）本身在限制我们的思考？

倘如此考虑问题，我以为法兰克福学派对我们是一项非常可贵的理论资源（而不是可以照搬的教条）。这首先是因为，九十年代“全球化”的进展不仅深刻地影响着中国的政治、经济和文化格局，而且也深刻地影响着中国知识发展的格局。如果说在八十年代，中国知识人可以主要以文革以及文革遗留下的诸问题作为理论思考的大背景，九十年代仍以这背景发展知识和理论，则有“白头宫女在，闲坐说玄宗”之嫌。新的问题已经越来越尖锐地摆在中国人的面前：作为第三世界大国的中国当然要发展，但是在“全球化”的大潮中这个发展应占什么样的位置？它该怎样处理和“全球化”的关系？在发展中它该怎样面对“现代化”过程中出现的诸多问题？它又怎样面对各种各样有关的现代化和发展问题的理论？是否对它们应采取某种更自觉的立场（埃森斯塔德的现代化理论以各种话语形式在中国普遍流行，而像阿明的发展理论则几乎无人问津，这里玄机何在？），分别给以批判之后再确定我们对它们的取舍？我们是否应当逐渐建立自己的发展理论？诸如此类的问题，已经非常尖锐地逼到眼前。而且，这些问题以及这些问题牵动的论争，绝非只涉及经济学、社会学或政治学等领域，它们可能对人文研究领域有更深的刺激。例如当下有一种相当普遍的看法，即西方式的现代化在全球蔓延，势不可挡，乃是一种人类的宿命，或是一种无可选择的选择。对于第三世界和发展中国家，这种历史必然性就更为冷酷——或者穷下去，或者走西方的路，不容犹疑。当然，这种历史宿命论在中国知识人中的表现并不一致，有时是为中国也终于进入“后现代”而发出的鼓噪和欢呼，有时又融入某种较为抽象的表述：“现代中国面对着的现代性问题，同时也是人类的现代性问题，我试图否认的，是关于现代性讨论的‘中西本质差异论’”，“由于现代化过程在中国是植入型而非原生型，现代性裂痕显为双重性的：不仅是传统与现代之冲突，亦是中西之冲突……并没有与欧美的现代性绝然不同的现代性”（汪丁丁、刘小枫，见一九九七年第六期《读书》）等等。我的疑问是：以上诸说是否隐含着一种新的历史决定论或历史宿命论？倘事情果真如此，一个老问题不能被重新提出：究竟谁在创造历史？人在历史发展中到底有没有能动性？人的主体性在历史中又如何表现？论及这类命题，我们不能不再一次想到法兰克福学派及其先驱卢卡奇有关物化，有关正是物化过程使资本主义经济模式合法化，又使这种合法化深入人的意识等论述。我们也不能不进一步追问：说“并没有与欧美现代性绝然不同的现代性”，是否不仅一方面从历史哲学的层次，把人的历史主体性一笔抹煞，一方面又自觉不自觉地在为资本主义的合法性做辩护？当然，若深入讨论这些问题，把这些问题在冷静分析的基础上说个清楚，对论争双方都不那么容易。而法兰克福学派和他们的社会批判理论，则是论者们都难以回避的幽灵，无论是他们关于启蒙精神和现代理性主义的批判，无论是他们关于晚期资本主义和发达工业社会的批判，或是他们对唯物主义和辩证法的“改造”，都必须给予理论上的回应，或进行批判的批判。

把现代性的讨论、对启蒙主义的批判，以及重新评价法兰克福学派这三件事放在一个视界中审视，社会批判理论的诸多批判中的一个批判，即对现代科学技术的批判，恐怕更易引起中国知识人的反感，在中国当下的语境中也会引起更多的曲解和误会。自五四以来，科学和民主一直是启蒙知识分子用以改造中国的两面最庄严的旗帜，也是实现现代化的两项根本的目标。“科学”这个词在很多人心目中都占据了一个相当崇高的位置。“科学”几乎成了好东西、正确、符合实际、合乎规律等多种正面意思的代名词。然而，科技理性却是法兰克福学派批判的一个重点。《科学及其危机札记》是霍克海默的一篇札记式的短文，此文一方

面承认科学是人类重要的生产力，正是科学和技术使现代工业得以形成和发展，但另一面却尖锐地批评科学无力面对人类社会中的深刻危机；不仅如此，科学还作为一种意识形态有力地掩盖这些危机，妨碍人们对危机的原因做追究。马尔库塞在一九六四年出版的《单向度的人》一书中对此观点做了详尽的讨论。马尔库塞旗帜鲜明，书的标题即为“对发达工业社会意识形态的研究”，全书贯穿的一个主题，即是在发达的资本主义/工业社会中，由于自启蒙时期以来形成的科技理性的霸权获得空前的支配一切的地位，科技理性已不仅是在征服自然、发展生产的层面上发生作用，而且把对自然的统治和对人的统治联系在一起——科学技术理性成为社会组织的原则，科学技术和社会操纵一体化，不必说公司、工厂、商店、学校、监狱的活动和组织都要合理化、技术化、计量化，就连人们的日常生活方式也相应被科技化、理性化(在马尔库塞看来，这一理性化是启蒙理性在发达资本主义中的一种特殊发展，其中蕴含着极度的非理性化——这当然源自马克思·韦伯对理性化的批判)、计量化了，而这种生活方式本身就是对现有秩序的臣服，“技术的逻各斯已经变成奴役的逻各斯”。这种批判被哈贝马斯继承，并且成为他分析晚期资本主义危机的重要方面。哈贝马斯对科技理性的批判更为系统和全面，并且把这种批判和他的“交往行为理论”融成一体。哈贝马斯的理论相当繁复，这里特别值得一提的是他对科学技术批判的极端性。在霍克海默和马尔库塞那里，科技固然是一种意识形态，但其所以如此，原因不在科技本身，而在于社会条件。哈贝马斯的批判则彻底得多，在他看来，由于国家对政治生活和经济生活日益增加的干预，建立在“公平交换”和“自由经济”基石上的资本主义社会其实已经失去了其“合法性”基础；然而，正是二十世纪科学技术的迅猛发展，以及在这发展中形成的科技与经济发展相联结的新的机制，不仅使科学技术成为第一生产力，而且为晚期资本主义提供了新的合法性。如此，科学技术与社会的关系恰被颠倒过来：不是资本主义的历史发展造成了科技理性的霸权，而是科技本身成为晚期资本主义社会合法性的支柱。法兰克福学派对科学技术的批判是其批判理论的重要组成部分，其中各家论述也不一致，以上提及三位理论家的一些观点，也只是他们论述的非常简略而片面的概括。对这些观点，中国的知识人当然不必完全同意，更不必奉为真言。但是，问题在于法兰克福学派对科学技术的这种批判长期被中国知识界所忽略，与此对照，法兰克福学派的批判理论在各国知识界，除了极右派之外，都一直是热门话题，他们对科学技术的批判，更是许多如何认识当代资本主义、如何认识人类当代状况的学术论争的焦点。耐人寻味的是：八十年代以来，在“思想解放”、“理论无禁区”的口号下，中国知识界对国外近当代思潮的好奇心一直是有增无减，尼采、胡塞尔、海德格尔、萨特、弗洛伊德、波普、索绪尔、罗兰·巴特、维特根斯坦等大家名宿都被聚光灯照得熠熠发光，尽管由于种种原因，这些人的许多理论著作在这一时期内还没有来得及全面地译介，论者也来不及把他们的思想完全“吃透”，但有关评介、研究和讨论，依然成为二十年来中国学术发展一路的重要风景。相比之下，有关对科技理性的质疑和讨论则是“谷幽光未显”，相当寂寞。若说是资料不够，也不尽然，近些年来维柯、马克思·韦伯、阿尔都塞、霍克海默、马尔库塞等人的著述也多有译介(尽管有些译得不好)，但他们对科学、科学主义、科技理性的讨论并未在中国知识界引起什么反应。当然，这情况可以有一个解释：国情不同。中国是个正在实现工业化的国家，其科技的落后状态不允许、也没有必要进行对科技理性的质疑和批评。这当然是一个合情合理、十分充分的理由。但是，我可以反过来问一句：海德格尔和丹尼尔·贝尔(这位理论家发明的“后工业社会”这个概念到处乱飞，有如满天花雨)所论及那些问题，又和中国现实有什么迫切的相关性？为什么对它们的关切就是理所当然？如果是知识人的纯粹的求知欲在其中推动，那么为什么又这样厚此而薄彼？不过，暂且抛开这些不论，九十年代中国发生的深刻变革在此我们不能不考虑：市场经济的猛烈发展已经使中国深深卷入“全球化”的过程当中，社会主义和资本主义的对峙早已不可能壁垒森严，就中国实际情况而言，你中有我、我中有你的局面已是现实(中国企业界近来发动创名牌的品牌保卫

战以抗衡跨国资本，就是生动例子)。面对这种新形势，我以为就再不能说对资本主义社会的分析和批判是与我们不相干的事，不能说批判理论对科技理性的批判与我们没有相关性。再退一步说，就假定此种批判对中国没有“现实意义”，那么对未来的中国呢？以眼下的发展速度，中国成为一个经济甚至科技大国也许为期不远，那时科技与社会组织化、科技与人的日常生活、科技与意识形态的关系还会同于今日吗？从最消极的意义上说，倘若批判理论对资本主义社会中科学技术的功能、性质的批判或多或少揭示了现代科技理性的负面作用，我们取为借鉴，以免明知故犯，不也是好事吗？

如果说知识界对批判理论的忽视有着深刻的原因，那么与此相关的是一个更大的忽视，即对发自西方知识界内部的、长达近百年的对启蒙精神的批判的漠然态度。这恐怕也是有深刻的甚至是必然的原因的。如同“科学”一样，“启蒙”在中国也是一个令人肃然起敬的词。中国知识分子即使不以启蒙者自居，也往往以参与某种启蒙为己任，启蒙不仅是富国强兵的前提，而且又是通向自由民主的必由之路。因此，源自十八世纪欧洲的启蒙思想，一个多世纪以来一直是中国知识人最重要的思想资源，人们对那些启蒙思想家几乎有一种敬畏。当然不是完全没有批评，把启蒙学者当做“资产阶级思想家”也进行过种种批判，但这些批判并没有涉及启蒙理性，并没有把理性精神当做主要批评对象。意味深长的是，三位重要的西方思想家尼采、海德格尔、马克斯·韦伯自八十年代以来一直在中国学人当中颇受重视，尽管这三个人的理论都与批判或颠覆启蒙思想密切相关，尽管也不是没有研究者指出这一点，但人们似乎总是有意无意绕开或规避他们和启蒙理性之间的批判关系，或是淡化这层关系。张汝伦的《海德格尔与现代哲学》，我以为是一本精彩的书。此书的中心是考察海德格尔对西方哲学和西方文化的反思和批判，这使得批判地讨论理性、科学和哲学之间的复杂的历史关系，自然成为题中之义。不过在这讨论当中，张汝伦不只是检讨启蒙时期以来理性的扩张，而是在整个西方知识史的传统中考察“理性的分裂”的历史。在这样一个框架中，今天被许多人认为不可冒犯的启蒙理性和科技理性，只不过是西方理性史中的一个阶段，正是它给西方文明带来了繁荣的同时，还造成了深刻的危机。然而，“虽然不少当代哲学家在西方文化的种种弊端中看到了工具理性的问题而对之持严厉的批判态度，但一般人不仅看不到这一点，而且以为工具理性可以逐步解决现代社会生活的种种弊端。正因为如此，理性是什么的问题就更有必要郑重地重新提出。”我并不完全赞同张书的观点，我只是想指出：他有关现代性和理性诸问题的讨论是郑重的、严肃的，并不是简单的、随意的“说三道四”。但是，它们几乎还没有得到认真的反响。相反，有种种迹象表明，批评现代性，批评启蒙，批评科学技术，有可能要在各类媒体上“热”起来，变成时髦。从这点上说，单世联的批评和忧虑不无道理。

有人担心，今天讨论法兰克福学派，强调批判理论对中国知识人所必须进行的理论批判，仍然是一个重要的思想和知识资源，会不会引发对这一理论的生搬硬套，拿它来直接做阐释中国现实的理论工具？这种担心也不无道理，因为自八十年代以来，对西方各种“新”理论的不管三七二十一直接套用，我们实在见得太多了，何况今天仍然有人这样做，仍然受到喝彩。但是，在一个媒体发达的时代，理论如同流行歌曲一样被包装炒作，这也是稀松平常的事，反对、抗拒都没用，你禁止不了人家。我以为真正值得忧虑的倒是，有没有一个清醒严肃的理论的声音，能与那一片嘈杂形成对比。以法兰克福学派来说，当前的关键，似乎不是如何“用”的问题，而是在进一步深入地对其理论发展做深入研究了解之后，我们如何对他们的各种批判，对他们提出的问题，做出理论上的回应。这回应不是简单地赞成，更不是附和，而是论争和批评。以我在这篇文章中一再提起的批判理论对启蒙理性和科技理性的批判而论，我想我的意思并不是向其“学习”，而是说我们对这些批判绝不能漠视。因为中国知识人若想形成一套自己的发展理论，并且以这种理论去对抗西方现代知识(现代性话语无疑是其核心)的普遍性，若想立足中国人自己的现实和经验，去对“全球化”这一严峻的现

实的来龙去脉做出自己的解释，又从这解释中生发出新的批判，则法兰克福学派在其批判中提出的诸问题是很难绕过的。事实上，这种“绕不过”的形势，已经在西方理论界引发了许多理论冲突，六十年代前后波普与马尔库塞、阿多诺的论争，以及后来哈贝马斯和福柯间的论争，都是例子。当然，可能有人根本不赞成中国知识人去和西方知识的普遍主义对抗，他们坚持启蒙时期以后在西方产生的知识本来就有普遍性，用这种知识和理论足以解决非西方和第三世界国家发展中的任何问题。我想，在中国知识界有这样看法的人并非少数，他们和坚持批评“西方中心主义”（顺便说一下，法兰克福学派的主要理论家，例如霍克海默、阿多诺、马尔库塞，还有“第三代”哈贝马斯，其实都是西方中心论者），要求在知识—权力关系中检讨迄今为止所有知识和理论的人，形成了相当尖锐的潜在分歧和争论。那么，为什么不让这种争论浮出海面呢？

1997年12月《读书》

2，李陀：九十年代的分歧到底在哪里？

——《南都周刊》采访

派系的命名带来了争论的混乱

南都周刊：在你看来，用“自由主义”和“新左派”用这两个名词来概括从九十年代以来中国知识分子的分化和争论合适吗？

李陀：这样的命名肯定不合适，而且很多人已经都已经批评过了，指出这样分类和命名常常名不符实，与实际不合。举个例子，社会公正问题现在人人关心，可是在有些所谓自由主义派的人那里，一个流行的观点是：为了发展市场经济，在一定程度上牺牲社会公正，让底层或穷苦社会群体付出代价，是可以的而且是必须的（这种观点今天还有不少人坚持，不过收敛了一些）。我希望这拨人到美国去宣传这些观点试试，看看那儿有没有人把你看成是自由主义？

再说新左翼，它和新自由主义一样，是个国际的概念，有其特定的定义和渊源。如果我们认真读一下《新左翼评论》主编佩里·安德森的文章《〈新左翼评论〉的重建和西方左翼思潮的发展》，就很容易明白这种渊源关系，明白人家“新左翼”到底指的是什么。把这个名词不管三七二十一移植到中国来，当帽子乱扣，是不合适的，这样乱扣，把中国知识界长期以来存在的分歧弄得很乱，而且越争越乱。

这样乱的一个明显例子，就是甘阳。甘阳被戴上“新左派”的帽子很奇怪。从八十年开始，甘阳的政治立场、知识背景、理论主张等都是自由主义的，照他的说法，他还是那一段时间把自由主义理念运送到中国来的主要火炬手。今天，仅仅因为他和他的某些自由主义朋友发生分歧，就把他划为“新左派”，决不妥当。从历史看，分析一下他的政治立场和占有的知识资源，不难看出他和马克思主义没什么关系，恐怕也不太了解，至于法兰克福学派、后殖民理论等等与今天新左翼运动有着密切联系的其他思想和理论，他也不感兴趣，因此无论政治倾向和理论立场，他和无论左翼还是新左翼都没有什么关系。近些年，他对中国所谓自由主义者的一些主张提出了批评（比如说，要贵族自由还是平民自由），最近还提出了“新三统”之说，但是凭此把他算成“新左派”，我看还是张冠李戴。其实，甘阳和他的朋友们的争论，完全是自由主义内部的争论，他们应该在自由主义的传承和框架里大吵一架才对。他被划成新左派，这就乱套了。值得注意的是，甘阳很乐意戴这顶帽子。他写了一篇文章《中国自由左派的由来》，文章提出了“中国自由左派”的说法，并且列举了四个人作代表：王绍光、崔之元、汪晖、还有他自己。可是在我看来，合格的“自由左派”，恐怕就是甘阳自

己一个人——他和另外三位，在政治倾向和理论立场上的距离，远远大于他和很多自由主义者距离。这难道甘阳看不出来？我不信。如果有人做一个研究，把甘阳和他引为同道的其他三个人的理论和学术区别，条分缕析，说个清楚，我看或许对现在中国环境里究竟怎么划分“左”和“右”，很有意义。

还有，所谓“新左派”这一面，有一些人根本不承认社会主义运动在全世界、也包括在中国遭到了挫败，拒绝对失败进行深入地检讨，不愿意对中国革命历史进行批判性的总结，反而简单地认为过去发生的一切都是对的，那么，他们到底“新”在哪里？其实他们和文革以后的“老左”没有什么区别，但也被装进“新左”的框架内了，成为真假自由主义者们攻击的对象。这样就产生了一个对任何参与争论的人都非常不利的局面，像《三岔口》，互相攻击，言不及义，使得论争双方都不能有针对性地在学理层面，在理性的气氛下展开争论。

南都周刊：中国的“自由主义”者，多数也都是接受古典自由主义的理论，多强调绝对的、普世的自由主义观，而西方的“新自由主义”已经抛弃了这样的一种理念了。

李陀：关于古典自由主义和新自由主义之间的关系，涉及很多复杂的理论和学术问题，在这样一个对话里讨论，很困难。就中国情况而言，在自由主义名下其实有很多区分，有真有假，有新有旧，鱼龙混杂。如果自由主义阵营内部来个辩论，谁是假自由主义，谁是真自由主义，谁是古典自由主义，谁是新自由主义，谁是法国传统的自由主义，谁是苏格兰传统的自由主义，化界限，弄清楚，我看对自由主义有很大好处，用不着老是枪口一致对外。当然，所谓“新左”这边，也应该这样，自家先和自家吵，摆一摆分歧，辨一下真假，这肯定能大大提高各方的理论和知识水平。总之，在现在情况下，我主张“左”方和“右”方，都先自己人和自己人吵，这可能比现在的乱打一锅粥更有意思，也更有收获。

如何评价汪晖

南都周刊：在探讨这场思想争论之前，我们先聊聊在 90 年代中期的社会环境和知识背景，你是怎么理解的？

李陀：这太好了，很愿意和你这样讨论问题，在我看来，这恰恰是理解九十年代这场争论的关键。十多年了，关于争论双方的分歧，比如自由问题、民主问题、公正问题，已经有很多文章做了分析和讨论，但是，在这些表面的话题后面，还有一些更大的话题被掩盖了，或者被模糊了——其实正是这后面的东西决定着那些公开的争论。今天既然有了机会对这场九十年代论争进行回顾，这些话题就应该被突显，被强调，被着重讨论，如果能在这些话题上重新展开争论，就好了，也许争论在一个新的水平上重新展开，能出现一个新局面。

这些话题后面的话题是什么？主要有两个。一是二战后，特别是七八十年代以后，世界到底发生了什么变化？怎么看待这变化？二是在这同一时期，在世界这个大范围里，知识发展有没有发生变化？是什么性质的变化？这两个问题都很大，但正因为大，所以对其他“小”问题都有制约。

自二战之后，随着全球化时代到来，整个世界已经发生了根本的变化，这不是什么新看法，但是，要追究这到底是什么变化？什么性质的变化？这就涉及很多问题，其中关键的一个问题是怎么看今天的资本主义。近半个世纪以来很多理论研究的一个相当普遍的看法是：在二十世纪后半段的发展中，资本主义获得了新的生命、新的形态和新的体制。这个体制有全球化的规模，在半个多世纪的不断的变化调整中又具有了传统资本主义完全没有的新特征，还有与之适应的新的意识形态。这是一个非常大的转变。当然，这也不是什么新鲜话，国内外有很多理论家都说过，分析过，例如汪晖就在他的文章里对此有很多讨论（可惜，他的文风艰涩，这些论述常被一些“复调”式的修辞淹没），但是，问题就在于，中国的自由主义

者们，无论真假，都忽视这一点，或者根本不承认。这样，他们所有的论说都有一个前提：假定资本主义无论作为体制，还是体系，没有什么变化，或者没有根本的变化。这对他们非常重要，因为，这样他们就可以心安理得地躺在帕克、托克维尔、伯林、哈耶克等经典大师的理论词典里著书立说，指点江山。但是，他们不明白的是，今天的资本主义世界（连同它的对立面社会主义），都已经不再是帕克、托克维尔所认识那个世界，也不再是伯林、哈耶克的思想所籍以产生的那个世界，不作修改，没有创新，再凭借这些古典理论和思想，讨论世界问题，讨论中国问题，做好了，是刻舟求剑，做坏了，就是胡说八道。

和这个大变化相应的第二个转变，是自二十世纪六七十年代开始的，至今还没有结束的人文知识转型。解释社会主义运动为什么失败，解释全球化的新型资本主义为什么诞生，并且对它们做出政治和理论的说明，这是摆在一切生活在二十世纪后半期的知识分子的不能回避的课题，其结果产生了持续几十年的重要的理论发展和知识建设。今天盛行的一些命名：“后工业社会”、“福利社会”、“媒体社会”，“后资本主义社会”、“后现代社会”、“后社会主义社会”、“后集权社会”等等，正反映了试图揭示和解释这个大变化的众多努力，背后都各有一大套新理论、新知识，都是企图从不同的角度解释这种转变。例如近来被议论最多的后现代理论，也是这些新理论的一部分，只不过由于种种原因，它在中国比较热，而且热过了头。问题还不在于出现了这么多的新理论，真正关键的是，这些努力，在后结构主义、后殖民理论、女权主义等思潮带动下，在世界范围内出现了一个“学术转型”，这个转型的一个重要标志，是对启蒙主义和西方中心主义的双重批判（前一批判有更长的历史），这个批判不但使过去以往的几乎所有的人文知识都成了问题，而且在新的前提下出现很多新的知识。

在2000年5月号《读书》上，刘禾发表了《欧洲路灯光影以外的世界》一文，在评价《白银资本》一书的同时，尖锐地提出“以当代后殖民理论为代表的这股新思潮对西方中心论的批判和冲击，已开始改变世界知识生产和流通的格局，使很多学科包括人类学、历史学、文学史、社会学、科学史等陷入危机，在西方学界引起种种复杂剧烈的冲突。在我写作此文时，经济史领域虽然已有沃勒斯坦和弗兰克等人的世界体系理论，但尚未出现反省欧洲中心论的重要研究。时隔不过七年，《白银资本》出版了，终于也使经济史领域出现一次大的转折，我认为它和萨义德的《东方学》、伯纳尔的《黑色的雅典娜》，构成了当代学术转型中的三个路标性著作，我想，这些路标对中国学人提出的挑战，已大大超出了‘西方理论’是否适合中国实际的老问题，更不是要不要‘反西方’的问题；它真正的挑战是：中国学人处在当今剧烈变动中的全球文化格局里，应承担何种角色？或不承担何种角色？”我觉得刘禾提的这些问题今天看来还是很现实的，对回顾九十年代争论也很有启发。今天可以看得很清楚，“自由主义”者们几乎全体拒绝承认有这样一个“学术转型”（这可以拿当年徐友渔对刘禾的反驳文章为代表，他那时候很天真地问：我怎么不知道有这个“转型”？），因为，如果承认，他们依据的理论和思想基础就成了问题，他们借以藏身的象牙塔就会轰然倒塌，他们还怎么能给中国人画出一个安安稳稳走西方道路的理想地图？

与此对照，具有左倾立场的知识分子一般都对这些新理论和新知识不但不取拒绝态度，相反，他们大多都把它们当作重要理论资源，尝试着理解它们，消化它们，以解释中国，解释世界。当然，其中有不少生搬硬套、食洋不化的现象（这在很多“后现代”热衷者那里，有特别突出的表现），引起很多人的反感和批评。我想在对《读书》的很多批评里，“看不懂”竟然成了那么大的罪过，和《读书》的一些文章推动这些新知识、新学术、新理论的传播有密切关系，因为有些人根本就不愿意正视这些新学术和新知识，因为这威胁了他们的学术利益和权威地位。这让我想起八十年代初对“朦胧诗”的围攻讨伐，那时候“朦胧诗”的第一大罪状，也是“看不懂”，这真让人感慨。

南都周刊：是的，围绕《读书》曾引发的好多争议，除了不好懂之外，你对汪晖本人和汪晖主政时期的读书是怎样的一个评价？

李陀：《读书》不是一个学术刊物，不像我和陈燕谷办的《视界》，按我们的设想，是想通过《视界》传达二十世纪后半叶知识转型中所带来的新东西，给思想界和学术界开一扇窗户，但是，这个尝试基本失败了，这里不去说它。《读书》是一个以评论、随笔为主要文字载体的刊物，但是从汪晖和黄平接手《读书》以后，这个刊物发生了很大的变化，变化之一，就是通过发表一些具有明显批判性的文章，使刊物和正在发生、并且还在继续进行的这次知识和学术转型发生连接，并且借助这种资源提出现实中很多迫切需要认识和分析的新问题。总的来说，这些文章数量其实并不是很多，但是很扎眼。

当然就文风来说，《读书》不是没有缺点。有些文章在运用新的理论和方法讨论问题的时候，有意或无意地形成了一种生硬晦涩的翻译体文风，这很讨厌，我也不喜欢。但是，这种翻译体普遍泛滥，不仅是《读书》一个刊物的问题，也不能是你安于思想僵化的借口；看不懂，也可能是你知识老化，你也许是一个穿西服打领带的九斤老太。另外，在一定意义上，《读书》惹人讨厌，还因为它不幸生活在消费主义兴起的时代，这个时代生产出这样一种主体，只喜欢看有趣消闲的文字，只喜欢在熟悉的问题里以熟悉的语言讨论问题，只喜欢把所有的思想和理论都变成一道可以用不着牙齿就能下咽的甜食。这形成一个巨大的新的读者群体（是今天这个“新世界”的重要组成部分），报刊、杂志正是在这个新群体的压力下迅速往消费模式转化。大概因为这个转化来得太快了，《读书》不知不觉成了一个孤岛，这让它的坚持显得不合时宜，受尽这些新读者群体的奚落和嘲笑。

说到汪晖，我觉得他像是一棵在一场又一场的暴风雨中差点没被连根拔起来的树，但他坚持住了，到底没有给拔掉。这让我很钦佩。汪晖无疑是在九十年代形成具有左倾倾向的批判知识分子群体中有代表性的一个，也是著述最勤、思考最多的一个人。尤其是他的《当代思想现状和现代性问题》一文，是很大的贡献。这篇文章第一次把当代中国知识分子的分裂（这个分裂自始至终存在），以及这种分裂与中国现实政治和文化之间的复杂关联，给出了一个清晰的表述，没想到的是，这个表述惹急了真假自由主义群体，引发了至今还进行的大论争。这里要说明的是，他的很多意见和观点，我并不完全同意。特别是他的文风，我觉得问题很大，在他把《现代中国思想的兴起》一书的前几章给我和刘禾看的时候，我除了提出自己的不同看法，还特别批评了他的文风，可是他不同意，两个人还争了一通。也许汪晖认为中国现有的汉语的修辞方式，很难把思想对历史、对社会认识的复杂性表现出来，所以喜欢在一个句子的表达里保持某种共时性结构。但是我觉得这样的文风对他写理论表达损害很大，得不偿失。其实他可以写出很漂亮的文章，我看过他纪念老师任二北先生的散文，文字朴素无华，很不错。

“自由主义”对中国转型的简单化取向

南都周刊：你刚才聊到新知识、新理论的转型背景问题，但在“自由主义”视野中，中国当下社会的“真问题”，不是一个从“现代”到“后现代”，更多的是一个从“前现代”到“现代”的转型问题，中国的市场经济还不够彻底，还被权力扭曲、干扰，当下最重要的课题还是怎样制约权力，所以像哈耶克、洛克的思想才在中国有那么大的一个市场。

李陀：这涉及另一个很大的理论问题。凡是坚持遵循经典启蒙思想来考虑问题的人，不管是自由主义，还是马克思主义，或是其他主义，基本上都有一个进步主义的历史观，认为历史的发展是有阶段的，都必然依照由低级到高级，由蒙昧到文明这样一个规律一步一步“进步”的。但是经历了二十世纪战后的知识转型之后，对这种进步主义历史观的质疑和批评已经相当普遍（这是老生常谈，但是眼下又不能不谈，没法子）：历史并不是按照从低到高的规律来线性发展的，进步和倒退之间的历史运动也不是这种线性关系所能描述的，无论

进步还是倒退,可能要在某种特定的结构中(结构的共时性没办法和线性的时间观念相调和)才能得到解释——从这样的观点出发,中国现在当下的“真问题”既不是什么“现代”如何向“后现代”的进步,也不是什么从“前现代”如何向“后现代”进步,这两个说法的前提都是不能成立的,这样的前提实际上是一片难以立足的沼泽。

说中国市场经济还不彻底,说由于这种不彻底“权力”今天如何被扭曲、干扰,说因此今天的主要问题是“制约权力”——这一切说法,在我看来,都是建立在早已过时的陈旧知识之上的推断和论述,都是在沼泽地里的危险舞蹈。问题倒是:这样的舞蹈今天为什么这样流行?为什么“自由主义”群体对这样的说法都坚信不疑?我以为这只能说明,他们无论出于疏忽,还是出于守旧,都对如何认识今天的世界变化没有做足功课,舞蹈之前,没有检查自己的脚是落在了什么地方。最近两年,对中国和世界变化的解释,“自由主义”们的言说越来越没有说服力(对伊拉克战争的判断就是个明显的例子),其权威性日益下降,可以说是对他们这种尴尬最好的说明。

很多人都关心“制约权力”的问题,认为是关键中的关键。但是,这又不能不回到刚才咱们讨论过的话题,这里要制约的,究竟是什么权力?回答这问题,我以为关键是认可不认可这样一个新现实:如今全球资本主义发展已经形成了一种新的资本主义,也在全球建立一种全新的秩序,因此,在这个秩序里,“权力”早已经不是传统资本主义和传统社会主义秩序里的“权力”了,更不是和封建主义相联系那个权力了。这样,什么是他们说的那个需要制约的“权力”,本身并不是一个自明的、确定的东西,那是个新形态的“权力”,需要重新界定和分析的。可是,这一定会被那些“自由主义”者反对,因为在他们看来,这根本用不着。在他们那里,蓝图是清晰的,实现蓝图的途径也是清晰的,太阳底下没有新鲜事,按照经典大师预设的道路往前走就行了。

还要说明的是,上边说的这些,无论国内国外,在很多人的著述里都已经分过了,讨论过了,问题是你能不能正视。我希望反对者最好直接对这些著述里的观点和说法展开批评,而不是来回说什么这些理论“不合国情”。他们应该问问自己:他们那么崇拜的西方大师的理论就一定“符合国情”?

南都周刊:但在我们知识结构能感觉到的中国现实看,像土地问题、房价问题、医疗体制问题、资源流转和要素市场的问题,背后都还是一个权力问题。权力还是影响人们获取资源、收入和分配的最重要因素。

李陀:是,这都是很迫切的问题。我不是社会学家,也不是经济学家,我没有足够的知识讨论这些问题。我能够说的是,在考虑这些问题怎么解决的时候,无论在理论上怎么表述,在很多人那里,内心里总有一个模范,那就是美国,好像只要照美国那样做,就能解决中国所有这些难题,这种看法很普遍,可是危害很大。正是由于这种“走美国的路”的迷信,前几年大搞教育产业化没有受到质疑,医疗保险体制要商业化没有受到什么抵抗,很多破坏社会公正的做法也都被合理化,可是,世界上我们可以学习的不是只有美国,还有加拿大、德国、法国很多国家,这些国家都是全民医保,教育也是由国家保证的义务教育,有着得到法律保护的社会福利,在社会公正问题上有着和美国完全不同的理念,我们为什么非走美国的路?

这里还应该追究的是,加拿大、德国、法国、英国,还有北欧,都是发达国家,但是他们的制度中、政策中、甚至在意识形态中,都有很多社会主义因素——那地方的资本主义并不那么纯粹。这不是什么秘密,也有大量理论和学术的研究,但是长期以来,中国知识界对此闷声不吭,是真不知道?还是假装不知道?你说得不错,土地问题、房价问题、医疗体制问题、资源流转和要素市场的问题,这些背后都有个权力问题,但是寻找“制约”办法的时候,为什么只盯着美国?加拿大的“制约”就一点参考价值都没有?北欧国家的“制约”办法就不能借鉴?

南都周刊：这可能是双方的知识结构不同，造成的观察问题视角不同造成的。“自由主义”未必不了解“后现代理论”、“后资本理论”、“法兰克福学派”，但在他们的知识逻辑下，觉得这些理论对解决中国的问题并没有实际用途，最重要还是中国要向现代社会转型，要对权力进行限制。

李陀：这个我不太同意你的意见，因为我很注意“自由主义”对各种具有批判倾向理论的攻击和批评，说实话，每一次我都很失望，因为那些批评只能说明他们并没有下功夫读书，而你要批判的理论和著述，恰恰应该是下功夫的，起码你要弄明白人家是什么意思。

至于“最重要的还是中国要向现代社会转型”，这样想，还是沿着一个很传统的思路走的，问题是，全球化带来的新世界已经搅乱了我们过去所有熟悉的概念，“现代社会”在今天是什么意思？还是启蒙理想或者是马克思想象中的“现代社会”吗？或者换个说法，启蒙理想或者马克思想象里的那个“现代社会”在今天还能够实现吗？这么说的人，还是进步历史观，认为前边有一个美好的“现代社会”在那儿等着，只要“限制权力”就能实现那个理想——这种天真我很尊敬，但是其中的幼稚，我不能同情。

南都周刊：按照你的说法，可不可以总结为，你对中国“自由主义”的批评，一是进步史观；二是以美国为坐标来评价中国当下的社会问题和设计下一步转型路径；三是对中国社会转型认识过于简单话，理想化，没有考虑到问题的复杂性。

李陀：这么说也可以。但我还要强调，关键是认识不认识，或者是承认不承认从二十世纪七八十年代开始的全球化，给世界带来了一个新形态的资本主义，这个资本主义又凭借全球化，建立了一个深入政治、经济和文化个层面的世界新秩序；还有，这个新秩序带来的新环境已经使得我们已有的人文知识发生了严重危机，因此要依靠过去的经典知识和理论来解释这个世界，并依靠这样的解释来行动，已经不能解决我们面临的问题，不管是大问题还是小问题。我想，无论真假自由主义，对这样一个看法是决不会同意的，争论还会进行下去。

中国知识分子的“普罗米修斯情结”

南都周刊：在这场争论中，你也参与了，在1996年12月还在《读书》上写了“让争论浮出水面”一文，当时是怎么回事？

李陀：当时的情况是汪晖和黄平刚刚接任《读书》的主编，有一次和黄平聊起，感觉90年代的知识界和80年代很不一样了，不但对很多问题没有共识，而且分歧很大，加上社会环境的变化，大家沟通机会不多，大多都是背对背互相批评、议论，很不利于团结（现在回想起来，那时候考虑真简单，根本没想到大家还会又分成这“派”那“派”地打起来）。怎么办？黄平出了主意，说请几个人到编辑部来聊聊，面对面交换看法，也可以争论，然后写几篇文章在《读书》上发表。于是找了四个人：徐友渔、雷颐、陈燕谷和我，就在三联书店咖啡厅一起谈了半天。我记得，虽然意见不同，几个人当时聊得还都是心平气和的，没有吵，连激烈的争论也没有。这场聊天后来有了成果，就是分别在《读书》1997年12月和1998年1月《读书》上发表的徐友渔、雷颐和我的三篇文章（我的一篇就是《让争论浮出海面》，陈燕谷没有写）。我希望有兴趣的人不妨找这几篇文章再看看，特别是看看徐友渔的文章里这样的句子：“西方马克思主义最有价值的内涵是它的批判精神，它提出和发展的社会批判和文化批判理论，对于我们反省现代化进程中的种种负面现象抵制物欲的膨胀和拜金主义盛行，具有可贵的启发和借鉴作用。但另一方面，它的浪漫主义和乌托邦气质，它对现代化的拒斥态度，有可能在中国引起‘半是挽歌，半是谤文；半是过去的回音，半是未来的恫吓’般的反响，造就出几个西方‘新左派’的盲目追随者和蹩脚模仿者，有碍于中国走向世界，走向现代。”读这些文字，不知道你能不能想象我的震惊：怎么上来就这么大的火药味儿？

一下子就判定人家是“西方‘新左派’的盲目追随者和蹩脚模仿者”？怎么这些“盲目”和“蹩脚”的笨家伙还能有碍于“中国走向世界，走向现代”？说实话，我看见这么大的帽子飞了起来，一下子就想起文革里红卫兵写的大字报，“何其相似乃尔”！后来，当我看到徐友渔写的那些激昂的批判文革的文字时候，就不能感叹：徐友渔，你怎么就看不见自己文风里那股红卫兵的味道啊？那味道还不够浓吗？

我还再想引一段我自己写的《让争论浮出海面》里的一段：“问题是到了今日，星移斗转，时势大变，一是市场经济迅猛发展使中国落入空前激烈的社会转型之中，二是冷战结束，资本主义的全球化如破堤洪水向全世界蔓延泛滥。面对这样的剧变，中国的知识人在选择何种理论或知识做资源时是否应该有新的标准和尺度？是否应该更多地考虑我们在发展知识的时候究竟面对什么样迫切而严重的问题？当我们对究竟什么才是严重的问题有分歧时，是否应该不只是进一步旗帜鲜明地推动论争，还应该各自检讨自己过去占有的理论资源和思想资源是不是有问题？我们是不是被某种话语所支配而不自知？是不是某类知识（比如自由主义的理论体系）本身在限制我们的思考？”如果我记得不错，这些意思也是当时在三联咖啡室里，我当面和徐友渔表达的主要意见。如果当时大家都取这样的态度，我想九十年代的争论可能是另一个样子，不会有那么多脏水泼来泼去，朋友间也不会那么伤感情。

从这三篇文章发表以后，我一直有一种不祥的预感。本来，中国的知识分子在80年代都是匆匆上阵，大家知识准备都不足。90年代的大辩论，本来是个特别好的机会，相互揭短，互相批评，相互提高，参与争论者都在理论上不断成长，在知识上不断丰富，这不挺好吗？可是后来，辩论在一定程度上变成混战。尤其是后来的“长江读书奖”事件，里面污浊的东西太多，今天看来，其后遗症也比我们想象的更严重。我相信，将来历史学家会把这个事情搞清楚。比如，那次评奖委员会的评奖记录如果能够公布于世人，很多事情都会很清楚。但由于种种原因，这个评奖记录直到现在还不能公布，让汪晖吃了一个哑巴亏。

南都周刊：就目前看，争论延伸到具体领域会不会是一个趋势？

李陀：同意你的判断。最近我在《南方周末》上看到一篇讨论瑞典社会主义的文章《民主社会主义在瑞典》，中国媒体现在也开始讨论社会主义问题了，这是个不小的进步。中国改革到今天，最终走哪条路并没有解决，至少在很多制度建设的具体问题上是这样。可是，只要思考讨论这些，就有一些不能回避的问题，一个是，是不是一定走美国的路？我们有没有可能借鉴一下瑞典，或者借鉴一下印度？这些至少都可以讨论。另一个是，怎么对待社会主义？在一些自由主义者看来，社会主义已经过去了，没有必要再谈了，这种观点没有看到二十世纪是一个漫长的世纪，是社会主义和资本主义生死相搏的一百年，虽然社会主义作为一个运动是失败了，但是要想理解今天的世界，特别是理解今天的新型资本主义为什么出现，何以形成？那还得研究社会主义运动，特别是研究它为什么失败。不然，老是从经典著作的眼界看今天，那就提不出新问题，也看不到新的可能。

从现实看，社会主义并没有完全死去，无论在国内还是国外，现在还活着，中国有这么长的社会主义传统，你更不可能把这个传统一下子连根拔起，那很危险，前苏联就是例子，中国如果学前苏联，乱子会更大。中国下一步的改革，面对根深蒂固的很多社会主义物质和精神遗产，怎么办？是彻底清除掉，还是像北欧那样保留一些社会主义因素来解决社会公正问题？但如果这样思考，就仍然会与各种类型的自由主义理念发生冲突。比如，面对坚持“小政府、大社会”的人，面对坚持“真正的市场经济”能解决今天所有问题的人，该怎么解释在瑞典，政府在解决社会公正、社会福利上发挥的巨大作用？如你所说，这些问题很具体，今后争论要是能针对这些具体问题就好了。

在查建英做的《八十年代访谈录》里，我说了一个看法：自“五四”以来，中国知识分子一直有一个“普罗米修斯情结”，就是认为真理之火在西方，中国知识分子的勇气和智慧，就表现在看谁能偷来真正的火，只要这个火在中国点燃，就可以解决中国的一切问题。这就

出现了一个绵延不断的“窃火”迷信，问题往往成了：谁敢做普罗米修斯？谁是真正的普罗米修斯？今天，这个迷信是不是该打破了？经历发生于二十世纪后半期这次知识大转型以后，“西方”这个概念本身就成了问题（谁是西方？），在西方生产的知识不再具有那种高高在上的指导人类进步的权威性质，还“窃火”？去哪里窃？窃谁的火？在全球化的今天，世界的确已经是平的，就知识发展来说，出现了无论发达国家还是不发达国家，所有这些国家知识分子都共同参与的一个新的理论和学术环境，大家一起努力，共同创造一个足以能应对和解释我们面对的新世界的新的知识发展。当然，这样的知识发展并不平静，一定充满了冲突，充满了相反的意见，充满了相互批判。可是，说句时髦话，这也是机遇，中国知识分子应该参与其中，不但在这里头寻求有利推进中国变革的知识资源，而且要有所发明，有所创造，而不是在派性十足的攻击里相互消耗，错失良机。

（此采访已于 2007 年 8 月 17 日《南都周刊》发表，但经编辑删节，这里是未经删节的完整稿。）

第六部分 三个作品，三篇评论

最后这一部分，是三篇评论文章，分别评论戏剧导演孟京辉、作家格非和艺术家徐冰的三个作品：一个话剧，一篇小说，一件大型装置作品。

三篇评论文章有一个共同指向：讨论今天的文学艺术怎么才能和今天的现实生活发生联接？文章所评论的三个作品在实现这种联接的时候，都具体地解决了什么观念的、形式的和技术的问题？也就是，三位作家和艺术家是怎么通过他们的创作和当代社会对话的？孟京辉的粗俗，格非的精致，徐冰的气派，都对当代艺术做出了什么声明？还有，又对现实做出什么声明？

还要特别说一下的是，在关于徐冰的《凤凰》那篇评论文章里，我尽可能尖锐地表达这样一个看法：20世纪过去了，现代主义文学和艺术的思潮，已经成了历史，中国的作家、艺术家、批评家和学者如何回顾、检讨、批判和重估这个思潮的得失，已经成为当务之急，不然很难在新世纪里发明出新的观念，进行新的艺术实践。这个意思我已经说过了很多次，但似乎没有多大影响，所以这一次说得更清楚、更决绝，不知道有没有人出来唱和？

如果拿这几篇文章和80年代李陀写的那些文章相比，确实变化很大，确实前后不统一，差不多可以说是有两个李陀。可是，中国这三十年发生这么大的变化，一个人能不变吗？不变有什么好？变一变有什么不好？

1，一只色彩斑斓的牛虻

——喜剧《一个无政府主义者的意外死亡》观后

很难想象今天的舞台上还能出现这样一场戏，在演出过程中，开心的笑声像群鸟一样在剧场里盘旋不停，时聚时散，此起彼伏；这笑声不仅使台上台下溶成一体，演员和观众彼此响应，声息相通，而且携手合作，共同在剧场里举行了一场“真是乐死人”的狂欢节。可在观看孟京辉导演的意大利喜剧《一个无政府主义者的意外死亡》(以下简称《死亡》)的时候，我在剧场里经历的，正是这样一个令人难忘的场面。这里得强调一下，一场好戏能让台上台下相通，或是一个精彩的喜剧，让观众笑成一团，虽说在我们今天的舞台上已经十分少见，可从戏剧史来看，并不是什么新鲜事，也算不上什么大本事，孟京辉和他的这个戏的巨大成功并不在这方面。不错，孟京辉是在“逗乐儿”，然而，孟京辉的逗乐儿却和他提出的“人民戏剧”观念密切相关，这使得《死亡》演出的意义不同寻常。《死亡》的成功，实际上是“人民戏剧”的成功。在九十年代即将结束的时候有这样一个戏剧主张出现，不能不是一件值得注意的大事。

孟京辉过去一直以一个“先锋戏剧”的实验者和实践者著称。早在八十年代牟森组织“蛙”实验剧团的时候，他已经是个积极的参与者，八七年音乐剧《士兵的故事》演出的时候，他是演员之一。后来在九零年，在他还在中央戏剧学院做学生的时候，导演了尤奈斯库的《秃头歌女》，九一年又导演了《等待戈多》。再后来，他差不多成了北京这块地方先锋戏剧和小剧场艺术的头羊，《阳台》、《思凡》、《我爱×××》、《放下你的鞭子·沃依采克》，以及前不久的《坏话一条街》，这一系列的创作不仅使孟京辉一步步艰难地成熟，而且也为他挣来了相当的荣誉，在先锋戏剧的地界里，他已经是个名人。本来，孟京辉可以沿着这条道路顺顺当当目不斜视地走下走。尽管十分狭窄，可是无论中国外国，今天还都有不少艺术家

挤在这条羊肠小道上，孟京辉完全可以做一个“接轨”的姿势，与世界先锋戏剧同行，光荣地成为他们的同路人(有多少渴望做“先锋”的人在梦想这样的机会啊)。然而，通过执导《死亡》这出戏，孟京辉毅然和这一切告了别。大概，这告别早就在酝酿之中了，因为还在《坏话一条街》上演之前，他在接受记者舒可文采访时，就已经有这样的声明：“我跑了不少艺术节，去年十月又去日本，住了半年，看了100多出戏。我是不准备为外国人排戏，绝对不给艺术节写戏。给我多少钱也没劲。我有那份精力，我要贡献给人民。”“实验是对自己负责，现在我要做人民的戏剧。”(三联生活周刊，1989年第14期)孟京辉这话说在七月，几个月之后，他以《死亡》的演出证明自己不是瞎说。

到底是孟京辉特意选择达里奥·福的《死亡》这出名剧来实现自己的梦想，还是达里奥·福的戏剧实践感动了、刺激了孟京辉，促使他决心走上“人民戏剧”的路，这是一个非常有趣的研究题目，可惜我在这样一个短促的剧评中不能对此做深入的讨论。但我们至少可以从《死亡》的演出中看到，在达里奥·福和孟京辉之间有着这样一个复杂的图景：一方面是前者对后者的明显的深刻影响，以及后者对前者的诚心诚意的尊敬，另一方面，却是孟京辉对这位获得诺贝尔奖的举世闻名的戏剧家的一种十分不敬的行为——为了使之符合自己的导演风格和中国老百姓的口味(对“人民戏剧”来说，这是前提性的考虑)，他对《死亡》的从剧本到演出都做了很大的改动，据说差不多改了百分之八十。这是瞎闹？还是胆大妄为？或许，正是孟京辉和达里奥·福之间这种有趣的关系，有助于我们理解和分析孟京辉的转折的意义。

在中国的话剧舞台上有过不少喜剧上演，但孟京辉导演的《死亡》与这些演出完全不同，以至让人怀疑这种戏剧形态是否还能算是喜剧？尽管它能叫观众开怀大笑。乍一看，《死亡》很像一个漫画化了的先锋戏剧，无论它的表演风格、舞美设计、舞台调度、灯光处理，还是戏间不时插入的朗诵和歌唱(布莱希特的影响在这里非常清楚，这似乎是有意为之)，特别是导演对舞台剧的剧场性、表演性的坚持和强调，都让这个戏和我们已经很熟悉的先锋戏剧有很近的亲戚关系。这自然与孟京辉有十余年从事先锋戏剧的历史分不开。在某种意义上，《死亡》可以看做是这个历史的一个延续，一个发展。熟悉孟京辉戏风的人，很容易就认出这还是他的戏，比如《我爱×××》在对白语言中所做的类似“废话”的语言游戏，以及在这游戏中追求的那种音乐性，那种词语的循环重复使整个演出获得的多义性——这些我们都在《死亡》的演出中与它们重新相遇，如见故友，那真令人快乐。但是，《死亡》毕竟不是先锋戏剧。相反，它是孟京辉向先锋戏剧挥手告别的一个快乐的仪式，在这个仪式里，我们能感受到他对先锋戏剧的恋恋不舍的惜别之情，我们也看到了他毅然转身向另一个方向走去的身影。

是什么东西在《死亡》与孟京辉过去的先锋戏剧之间画出了一条界线？那恐怕是此戏所散发的一股强烈的“粗俗”的光芒。《死亡》是一出喜剧(如果它还能算是喜剧的话)，孟京辉在这个戏的演出中可以说调动了他所可能调动的一切喜剧手段：讽刺、幽默、滑稽、戏虐、调侃、漫画式人物、插科打诨、指桑骂槐、丑角的即兴“抓哏”、装疯卖傻、荒诞、戏仿、反讽等等，但这一切与我们以往在喜剧或先锋戏剧中所习见的都不同，在“粗俗”的光芒辉映之下，它们似乎全都变了形，有了另一种色彩，另一种魅力。这可以以这个戏的“开场白”部分全体演员所齐声吟唱的那段歌谣为例。这是用六七十年代以来流行在北京的一首有关“屁”的儿歌改编而成的，原本这儿歌没什么意义，只是合辙压韵，琅琅上口，但无逻辑的词句被组接得非常奇特有趣(也许那些酷爱“后现代”的批评家应该把这“屁歌儿”算做是后现代诗歌的力作)，还在文革时代，我常看到小女孩们拿它伴唱来跳“猴皮筋儿”。就是这样一首儿歌，被孟京辉略加改写，用来做戏的开头的“宣言”。就北京观众而言，很多人都熟悉这儿歌，因此人们在略一愣神之后，不由得立时哄笑起来。这使得演出一开始就创造出一种嬉笑的、狂欢的氛围，它一下破坏了传统剧场所必要的严肃，它巧妙地改造了剧场的

性质，它也改变戏剧演出的性质——舞台上的导演和演员是一群天才艺术家，而舞台下的大众必须得聚精会神、屏住呼吸以细心领会这群天才的创造，这一切都在一片“屁”声中被无情地嘲弄。这“宣言”甚至声称，连《死亡》演出本身都不过是“达里奥福放了一个屁”，而“放屁的人欢天喜地，闻屁的人垂头丧气”。这是够粗俗的了。但我想看过戏的人都会有一种感受，这粗俗可没有使戏的主旨和品质变得粗俗。换句话说，这戏又粗俗又不粗俗。它的粗俗在于导演和演员、舞美设计等创作者一起，执意要创造出与往常那些“高雅”的戏剧演出形式完全不同的另一种演出。这种不同，不在于它的先锋性和前卫性(这是如今许多艺术家还在梦寐以求的，也是孟京辉过去长期实践过的)，而是它的某种通俗性和大众性，是它想把剧场从那种人们习以为常的装模作样的“一本正经”中解放出来，把剧场重新变成普通老百姓娱乐、开心的聚会之地的努力。另一方面，这戏又与在今天充斥在各类舞台和电视机屏幕那些“向钱看”的甜腻腻的通俗演出完全不同，它非但不甜，相反，在它的嬉笑怒骂之间，无一处幽默和讥讽不是火辣辣的，没一个反讽和戏仿不是隐含着愤怒的，可以说，剧场里的每一阵笑声都是对骑在老百姓头上那些压迫者的一顿痛斥和鞭挞。因此，说来说去，在《死亡》中那样显目的粗俗因素，只不过是孟京辉想在新的历史条件下，创造一种与新形势相适应的新戏剧的努力。这种努力和尝试当然不是平空而来，它和达里奥·福这位了不起的“人民的游吟诗人”对孟京辉的深刻影响不能分开。

在《死亡》演出的第二天，《北京晚报》发表了记者解玺璋的一篇报导，这篇报导在说及达里奥·福对孟京辉的“震撼”时，有这样一个段落：“他认为，达里奥·福能启发我们的社会良知，使我们重新获得对社会、对人民、对戏剧的责任感。‘话剧不是一种附庸风雅的东西’，说到这里他显得特别感慨，‘我们的努力不是为了装点上流社会丰富而又寂寞的生活，不是要使精神空虚的有闲阶级得到一点刺激带来的愉悦和抚慰；我们的话剧应该关注最广大群众的基本生存状态，应该揭示人的尊严在这个物欲横流的时代所受到的亵渎。’”据说，孟京辉在排这个戏之前并不熟悉达里奥·福其人，但是他一下子从这位“人民的游吟诗人”身上抓住了他想要的东西。在所有获得诺贝尔文学奖的作家中，达里奥·福显得非常特殊，因为压根儿他就不是那个圈子里的人。也难怪梵蒂冈方面的报纸动了肝火地说：“把诺贝尔奖授给一个江湖艺人是没有头脑的选择。”说得对，达里奥·福虽然也写剧本，也作导演，也当演员，可他根本上是个走街串巷的民间艺人，他本人也以民间艺人自居，并因此自傲。多年以来，他始终带着讥嘲看待资本主义的主流文化和传统戏剧，也始终坚持在正统戏剧之外剑走偏锋，另立山头，以自己独创的演出形式，演出了许多讽刺剧、闹剧和滑稽剧，对被压迫、被侮辱、被冤屈的下层人给与真挚的同情，对各式各样的压迫者、统治者则发出无情的嘲笑、讥讽和批判。达里奥·福一辈子干的就是挑战和捣乱，像一只盘旋在资本主义上空的牛虻。孟京辉正是选择了这样一个人做自己学习的楷模，并且毫不含糊地提出“人民戏剧”作为自己艺术发展的新目标。

自八十年代以来，西方的先锋派、现代派一直是许多中国作家和艺术家们倾慕和崇拜的对象，尤其在文学界和美术界，西方先锋派和现代派(这两者其实不完全是两回事，但这区别很少被人注意)不仅是“赶”和“超”的目标，不仅是与世界文化“接轨”的终点站，而且是很多年轻作家、艺术家获取激情和灵感的唯一资源。在八十年代，无论这些做法隐含着多少问题，当时对打破文艺成为政治的附庸的文化专制局面终归起了很大的作用，也使那一时期的文学艺术的发展增添了很大的活力，这在“朦胧诗”(以及所谓“后朦胧诗”“学院诗歌”等诗派)和“85’新潮美术”运动中，可以说表现得十分充分。但是，自进入九十年代之后，诗人、作家、艺术家们对西方现代派不仅继续情有独钟，而且还把它们继续当成创作的主要甚至唯一资源的态度，就显得弊端百出。以文学期刊为例，尽管近些年发表的中短篇小说数量不少，也有很多新的作家出现，但总给人以单调的感觉，不仅题材、人物、情节都大同小异，连叙事技巧、语言风格也都小异大同。“单调”可以说已经成为九十年代文学

期刊的主要特征。当然不能说这一时期的刊物就没有好东西，例如莫言的长篇小说《酒国》、阿来的长篇小说《尘埃落定》，都是非常出色的作品，它们恰恰都是在这时期发表的。不过，极少数的一些出色作品并不能改变文学期刊的总体上的单调面貌。这种单调究竟是怎么形成的？细究起来虽然原因很多（有一些刊物已经开始了这方面的讨论），相当多的编辑和作家对西方现代派和先锋派的迷恋或迷信，恐怕也是非常重要的方面。如果说五四之后中国作家和艺术家在很长一段时间里，由于独尊现实主义，一边把十九世纪现实主义的经典写作当作他们创作的样板，一边排斥任何其他资源，从而使中国的文艺发展走上一条越走越窄的路的话，那么我们今天对现代主义的迷信，是否又是在重蹈覆辙？我这么提出问题，多少有简单化之嫌。因为即使是批判现实主义在中国最红火的二三十年代，还出现了象征主义、新感觉派，何况，以文革后的写作来说，也有的是死不认现代派这个门的人，因此不能一概而论。但是，我在这里并不是要对九十年代的文学作全面的分析，而是想强调，从文学期刊这个窗口所呈现的风景来看，当前的文学有一种“常常面对一些鸡毛蒜皮、柴米油盐的小事，表现一些非常个人化的小情感”（孟京辉这么说的）的小家子气。本来，有人只对写“非常个人化的小情感”有兴趣，认为这里有大境界，那也没什么。问题是这种追求如今成了时髦，成了时装，你要不这么打扮，你就没入流，你就老土，你就没赶上改革大潮和“后新时期”这趟车，你就是文学写作上的落后分子。这就成了问题。

凡留心文学刊物的人，大概都会注意到，自九十年代中以后，“个人化”已经成了这种文学话语的中心观念和关键词，很多作家和批评家都在各种各样的评论文章、随笔、创作谈中不厌其烦地引用它，围绕它形成各种各样的说法，从而为“个人化写作”张扬和辩护。由此，在今天的文学期刊中，“个人化写作”占据了中心位置，成为读者浏览时无法回避的主要景观。究竟为什么，这种倾向会变成一种潮流？为什么今日的大多数文学期刊又会不约而同地都一起卷入了这个潮流？原因当然很复杂，追究历史，追究现实，我想都有许多话可以说，可以做种种深入的分析。不过，如果只从文学观念层次来讨论，它显然与八十年代以来形成的现代主义迷信密切相关。我这样说，并不是认为今日坚持“个人化写作”的作家们，就已经是西方现代主义的传人，已经接过了他们的衣钵。相反，虽然在他们的写作中清楚地有现代主义的影响，并在某种意义上被这影响所控制，两者可不是一回事。例如，虽然都强调写作的个人性，但是在现代主义最有价值的作品（例如卡夫卡的《变形记》）中那种个人与现实间的紧张和对抗，那种对人的异化的焦虑，就都在“个人化写作”中稀释到几乎近于零的程度。不仅如此，还有一些“后现代”论者，直接提倡“个人化写作”本来就该和现实秩序亲爱和接吻，本来就不用为现实中的不义和压迫操心。正是在这样的背景里，孟京辉关于“人民戏剧”的宣言不能不令人感到振奋。他执导的《死亡》的演出告诉我们，在现代主义和先锋艺术的对立面上，还有一个达里奥·福，在这位伟大的民间艺人眼里，现代派也好，先锋派也好，都不过是某种中产阶级文化。他不买它们的账，他想寻找另一种艺术，他也找到了这种艺术。今天孟京辉现在也想这么干。一个曾经导演过《秃头歌女》和《等待戈多》，并且先锋戏剧领域里摸索了十几年的年轻艺术家如今在追问：在我们已经习惯的艺术和现实关系之外，还有没有其他的可能性？

对孟京辉来说，选择达里奥·福，当然首先意味着他对这位民间艺人和人民诗人的民间立场的认同，就是说，要睁大眼睛看这依然被金钱和权势所腐蚀和宰制的世界，要让自己的艺术和这世界有一个毫不妥协的对立，要让自己的歌声成为支持千千万万被侮辱与被损害的人坚强活下去的一种力量。但是，这一切对孟京辉来说并不是什么抽象的信仰，更不是教条化的道德，它们和达里奥·福的，也和他自己的艺术，有一种根本不能分割的血肉关系。孟京辉发表过这样的意见：“我们所受的教育老强调内容决定形式，好一点的说形式也是一种内容，或者说，形式是有意义的内容。从我个人的创作经验讲，这些全是瞎扯。形式就是全部！当我们谈到形式时，根本没有内容这个对立面。面对形式时就只有形式。面对形式那种

辐射，形式产生出的力量，还讨论什么形式和内容，所有的问题都乱了。这只有创作时才能感受到。”（《三联生活周刊》，1998年第14期）有这样的艺术信念，孟京辉根本用不着为怎样找到一种与自己的立场相应的艺术形式问题发愁，这问题对他根本就不存在。在《死亡》的排演过程中，这位热爱达里奥·福的导演竟然把达里奥·福的这个名剧大删特删，大改特改，连剧中的主要故事都被动了大手术：把原剧中一个“疯子”调查出了警察局冤死人的事件，改为警察局长和手下打死了人之后，找来一个关在狱中的“疯导演”为他们“编故事”以掩盖罪行的故事，可谓大胆极了。另外，为了逗乐中国观众，剧中采取的诸多喜剧手段，差不多都用了中国观众熟悉的材料，例如在嘲笑警察们的审讯的时候，孟京辉有一段戏仿《茶馆》的场面，一方面尖锐曝露审讯的荒诞性，一方面又籍巧妙的互文关系增加了戏的内涵，观众既乐不可支，又被激发想象，妙极了。总之，达里奥·福的这个戏被改了差不多百分之八十。这么多的修改的着眼点和目的，基本上都是形式上的考虑。我们能清楚地感受到，孟京辉一边在努力传达戏中所负载的达里奥·福的嬉笑怒骂，另一边又更加倍努力地在其中加入独属于他自己的歌声和笑声，他要自己也变成一只色彩斑斓的牛虻。

他行吗？我们当然得等着看，孟京辉面前的路决不会是坦途。可是我们有信心，就凭他在达里奥·福面前不但没有觉得自己矮了一截，还以《死亡》这样特别的演出和人家“合作”了一把。

《读书》 1999年第一期

2，腐烂的焦虑

——评格非短篇小说《戒指花》

我一直认为文学写作首先是个“手艺活儿”，一件作品，应该也是一件工艺品，也就是说，作品过眼的时候，其中“工艺”含量是第一判断，是评价的头一道关口——好手艺，好作品，不论你从哪儿接触，它一定“打眼”。为这个，每当我遇到一篇新小说，常常不是从头读起，而是从随便翻到的一页读起，从这种随意的阅读里先感受一下这个写作的“手艺”如何，看它是不是一件“好活儿”；如果是，我再仔细地从头读起，如果感觉不好，就放一边，以后再说。打个比方，这有点像致力收藏瓷器的人，一件东西过手，首先入眼的，是它的胎骨、造型、烧制火候，以及釉彩、纹样、荧光这些工艺因素，从这些地方一样一样细“读”进去，以断定其真、贗、优、劣，以决定是留是舍。

对写作的手艺性，能有一种类似工匠们对手艺的敬重，甚至敬畏（鲁班的故事就是这种敬畏的叙事表达），这在当前的写作中已经不多见。相反，近几年网络写作兴起，让很多人越发认同这么一种说法：写作不过是“码字儿”，什么是好？什么是差？撒开了码就是。但是，讲究、精致的写作还没有到人间绝响的地步，也还有少数作家在坚持。我以为格非在2003年第2期《天涯》发表的短篇小说《戒指花》，就写得相当精致。

不过，这已经不是我们很熟悉的八十年代的格非。

如果仅仅从题材着眼，格非这小说不仅不再是那种超越时间、空间和历史的“三不粘”式实验小说写作，而且是一次对现实生活相当自觉的介入，如果你乐意，甚至可以把它看成是一篇“反腐”的作品，只不过他的批评锋芒不是指向奸商，也不是指向贪官；作家的愤怒，还有和这愤怒相伴随的绝望和抑郁，全都化作了一根芒刺，直接刺向今天也深深陷入腐败泥沼的媒体和新闻界。说到芒刺，我想起前不久由“超女”节目引起的崔永元对媒体业的尖锐抨击——那也是一根芒刺，一根从肌肤深处向外刺出来的芒刺；由于是自里向外，这根刺引起的疼痛肯定非比寻常，只是我们这些业外人很难体会罢了。格非作为一个作家，自然比不

了崔永元，不可能对当今媒体的重重黑幕有那么深入的了解，可是，细读《戒指花》，我以为作家凭借对语言媒介的熟练操控能力，凭借他对作品（我得声明，这里我是故意不用当下很流行的“文本”这个词，如果仔细阅读这篇评论文章，相信熟悉文学批评的读者，会明白我为什么在这里有意回避这个概念）被阅读、接受过程中读者的能动性的信任和预见，使他这根芒刺戳进了一般批评难于达到的深度。

阅读或是分析《戒指花》可以从很多角度进入，我这里想从这篇小说和一首诗的关联说起。

诗是博尔赫斯的一首题目为《雨》的诗，这首诗被格非采用移花接木的法子，放进了《戒指花》这篇小说的叙述当中，并且，这么做的时候，很不客气，甚至缺少对此诗作者的起码尊重（这和中国大量的博迷们的态度很不一样），因为他相当粗暴地对博尔赫斯这首诗进行了肢解，卸成几块，然后把它们不动声色地镶嵌在小说的不同段落之中，形成小说叙述中散文元素的有机构成部分。还有，应该强调一下，小说发表的时候，除了把嵌入诗句标成黑体外，无论作者，无论编辑，对这做法没有做任何说明，连个注都没有，所以，一般读者很难发现小说里夹杂着博尔赫斯一首诗的碎片。

现在我想把这首不长的诗摘录于下：

突然间黄昏变得明亮
因为此刻正有细雨在落下。
或曾经落下。下雨
无疑是在过去发生的一件事。

谁听见雨落下，谁就回想起
那个时候，幸福的命运向他呈现了
一朵叫做玫瑰的花
和它奇妙的，鲜红的色彩。

这蒙住了窗玻璃的细雨
必将在被遗弃的郊外
在某个不复存在的庭院里洗亮

架上的黑葡萄。潮湿的暮色
带给我一个声音，我渴望的声音，
我的父亲回来了，他没有死去。

不管格非有意无意，这样的做法让我想起了西方先锋派艺术中蒙太奇/拼贴（montage/collage）技巧。这里说它是技巧，其实不太准确。因为自从毕加索和布拉克在他们早期立体主义的“绘画”作品（这里给绘画加上引号，是因为这两人此时正在破坏、颠覆传统的绘画观念，绘画已经开始不是绘画）里使用了蒙太奇/拼贴技巧以来，经过现代主义和先锋派的长期发展、演化，这一技巧的意义和重要性，不但早已超出技术的层面，还成为一个新的美学原则，成了当代艺术万变不离其宗的“宗”；要是把大部分现代艺术家的“创新”比作孙悟空的七十二变，拼贴正好可以比作如来佛的手心儿。这样，最古老的文学也好，还是眼下这些年大为流行的“当代艺术”（波普、装置之类）也好，只要还想维持某种先锋姿势，就不能不和蒙太奇/拼贴发生关系。为此，发现格非在《戒指花》里不动声色地也动用了这个技巧，我好奇极了：这仅仅是一种语言杂技？还是一种有用的写作策略？

细读之下，我觉得格非这么做，不是修辞的小游戏，也不是叙述的新实验，而是一次强化写作的批判性的很有意义的尝试——如果没这个拼贴，《戒指花》在叙事层面上不会伤筋动骨，还是全鬚全尾，还是一个完整的故事，可是，那将是另外一个故事，一个不带芒刺的故事。

把博尔赫斯的短诗撕成碎片，然后拼贴到小说叙述里能够了无痕迹，是因为小说叙事提供了一个契机：整个故事是在一个阴晦的雨天里发生的。这让作家很方便地把博氏这首小诗的第一句，作为小说叙述的第一句：突然间黄昏变得明亮，因为此刻正有细雨落下。小说这样开篇，意味深长。如此开头，一条诗意十足的抒情线索就很自然地伴随着叙事展开，时隐时现，若即若离；而格非凭借他的出色的语言才能，也一直小心翼翼地维护、发展这条线索，让小说中所有关于雨景的描写，都和开篇这一句诗中的情绪吻合，这样，格非的语言和博尔赫斯的语言不但拼在了一起，一边在不断变奏中成为叙事中一个抒情性的旋律，一边又在某种蒙太奇效应里不断彼此比较、冲突、对话。

我这么说，可能有些读者会误解格非，以为格非这么做，难免会在小说叙述里努力去就合博氏，比如，在修辞上使劲下功夫，让自己的语言也带有更浓的诗意，让“镶嵌”的效果更加华彩。可是格非在这里显示了一种高贵的写作品质，他并没有这么做。相反，作家非常克制。虽然雨作为故事的背景，始终贯穿故事的始终，但是格非在整篇小说中所作的比较集中的雨景描写，一共不过两处，一处是：“窗外的雨下得更大了。车灯不时地照亮了停车场，雨点把路面弄得像一锅烧开的粥。”另一处是：“喧闹的说话声，杯盘的碰撞声，甚至把窗外的雨声都盖住了。可她知道雨下得很大，窗户玻璃上泻水如注。”即使这两处，描写也都相当朴素简洁，惜墨如金。至于其他地方，凡写到雨，更是点到为止，绝不拖泥带水。但是很奇妙，这种谨慎和克制并没有影响，反倒加强了格非与博尔赫斯的合作（或者说格非对博尔赫斯的利用）：既不让博氏的这首小诗被作家自己的炫耀修辞所淹没，也不让这镶嵌和拼贴在小说叙述里占有太显眼的位置——它要服从叙述和故事双重逻辑的需要，它得呆在它应该呆的地方，起它应该起的作用。

驱使博尔赫斯的诗为自己的小说服务，对格非来说其实不是很容易，有相当难度。因为《戒指花》不只是一篇有相当明确的现实批判指向的小说，而且是一篇作家有意把故事和人物写得很“实”的写实小说。我猜，格非在这里是做了一个实验，看他自己离开那种“三不粘”式的写作，到底能走多远。不用说，这和他在八十年代所作的种种实验正好背道而驰；这还不算，由于另辟蹊径已经是习惯，他又不甘心完全走写实的路数，还要对这次写实的实验里在加进一点新的实验——在叙事里镶嵌博尔赫斯的一首诗。难就难在这儿，小说叙述的框架是写实的，而博氏的诗可是一首典型的现代诗，意象幽深，旨趣渺远，它们怎么发生关系？又怎么能生出意义？

格非给自己出了一道难题。

任何难题的解决总要找到了一个入手处，格非的法子并不复杂：小说的主人公，记者丁小曼是个博尔赫斯迷。不过，丁小曼对博氏究竟是怎么个迷法，作家并没有多作说明，只是淡淡地在一处行文中提到她“熟悉”博尔赫斯，可是，在这之后，马上又有这样一段文字：“谁听见雨落下来，谁就回想起那个时候，幸福的命运向她呈现了一朵叫玫瑰的花，和它那奇妙、鲜红的色彩。可她的玫瑰凋萎了，正在腐烂。她甚至觉得自己的脑子也正在一点点地烂掉。”这段文字虽然没直接明说丁小曼对博氏“熟悉”到了什么程度，但是黑体字的诗句之后，一句“可她的玫瑰凋萎了，正在腐烂”，给了读者一个非常重要的暗示。这里泄露出了小曼对博尔赫斯的熟悉绝不一般：她不是那种为了消磨时间、打发无聊才读诗的人，奇妙、鲜红的玫瑰不仅仅在博尔赫斯的诗里艳放，也在她梦里绽开；《雨》这首诗不仅仅让她的心绪在现实的雨景中倾听远方的声音，而且还让她能获得一种敏锐，一份清醒，感觉到自己灵魂正在一点一点地腐烂。

尽管采取了写实的策略，格非的写作仍然坚持一种没有热度的冷语言（这是格非八十年代叙述语言的主要标记），因此，即使这里写到了小曼感觉到自己“正在腐烂”这样严重的情节，小说的叙述并没有提高音调，也没有些许的渲染，而是继续说故事，让主人公立即回到日常生活的现实：“她等了足足有四十五分钟，可是菜还是没有送来”，接着，“丁小曼拂去了两根丢在报纸上的牙签，拿起报纸翻了翻，头版上醒目标题一下子就吸引住了她：巩俐自杀身亡（详情请见第八版）”，“丁小曼将报纸翻到第八版，找了半天，才在右下角很小的一块地方读到了这则报道：本报通讯员小强 诸葛镇八里乡丁卯村七组农妇巩俐为两只鸭子与邻居争吵呕气，回到家中一时想不开，用一根麻绳将自己吊死在屋梁下……”在这里，叙述的平淡和生活的平淡正相吻合，就像用一种灰色描绘另一种灰色。但是，正是在这双重的灰色里，被标成黑体后拼贴进来的诗句——“谁听见雨落下来，谁就回想起那个时候，幸福的命运向她呈现了一朵叫玫瑰的花，和它那奇妙、鲜红的色彩”——不能不生一种奇妙的寓意，在红和灰之间产生强烈的对比。我以为这个对比相当重要，从叙事层面上说，它有两方面的作用，既为窥视丁小曼的内心活动提供一个契机，同时又避免深入人物内心，避免和时下非常流行的内心叙事发生连接。如果考虑到，内心叙事技巧在近些年小说写作中是怎么被广泛滥用，不但成为大量粗糙懒惰的写作的护身符，而且已经成为几乎统治当代写作的“时代风格”，那么格非这个姿态值得深究。一个现成的解释是，格非不愿意和流行风格同流合污，也不愿意跟在长期具有欧美正统文体地位的心理写实主义后面，当跟屁虫；他要在文体上坚持某种独立性。但是，即使作家在这里放弃进入人物内心，放弃以大段自由间接引语直接表现丁小曼感觉自己“正在腐烂”的机会，那本来也可以多用一点笔墨，把这里由红和灰的对比引发的寓意多做一点生发，哪怕是暗示。可是，格非对这样的可能性也没有给予考虑，或者考虑后还是毅然舍去。为什么？作家为什么这样做？我在这里提出一个解释：进入人物内心，以内心景观展示丁小曼的“腐烂”，就很可能把这“腐烂”显微化了，作家要把这“腐烂”放到一个更大的社会背景里去凸现和演绎。

如果仅仅从内容和情节看，《戒指花》很像一篇普通的“揭露黑暗”的写实小说。故事的主要线索，是丁小曼到一个小镇出差，因为那里爆出一条惊人消息：“96岁的耄耋老者奸杀18岁花季少女”；她奉命采访，并且要写一篇长达两万字的新闻稿。不过，丁小曼在调查中很快发现，这个离奇的奸杀案根本就是一个假新闻，可能是那些以在网上兴风作浪为乐的网虫们的恶作剧。这样，故事还没开始，就已经胎死腹中。但是，故事中的另外两个人，这时候变成推动叙事的动力。一个是丁小曼所在的新闻周刊的主编邱怀德，他不但在丁小曼说明奸杀案是个假新闻以后，仍然指示她“那你就编一个。在新闻行业中，适当的杜撰是允许的”，而且，不断发各种下流的充满色情暗示的短讯，和这位与自己有暧昧关系的下属女记者不断调情。另一个，是一个父母双亡的大约四五岁的小男孩，他用自己不停哼唱的一首忧郁的歌（我不能让你看我的脸，你一看我我就要流眼泪）吸引了丁小曼，让她很偶然地进入了另一种的生活，一种让丁小曼为自己所见所闻“一直在流泪”的穷困生活。尽管格非在这里依然采取很低调的叙述，依然避免采用内心叙事来解释这女孩子的感情活动，读者还是很容易体会在丁小曼的眼泪后面的不安、困惑和焦虑。特别是当她向邱怀德提出，以男孩子的悲惨故事写一篇报道，却遭到后者的讥笑，说她是傻瓜，说这样的事“每天都在发生，算不得什么新闻”的时候，我们完全可以想象这位还保持着一定正义感的女记者的复杂心理，她的自责，她的无奈。

如果《戒指花》仅仅是这么一个故事，当然还是一个不错的小说，至少它对今天弊病丛生的媒体业有相当尖锐的批评。但是，这篇小说可不只是讲了这么一个故事。毕竟故事不过是小说叙述中的一个层面，毕竟这一层面还要和叙事中其他元素构成关系才提供读解意义的可能性。

这样我们的分析就不能不再回到博尔赫斯的《雨》这首短诗上来。

被拼贴进《戒指花》的叙事之后，这首短诗究竟对丁小曼的故事有什么影响？它改变了故事的性质吗？它在叙事里引起什么化学反应了吗？它为小说的阐释提供了新的可能性吗？

关键是怎么看丁小曼和博尔赫斯的诗歌之间的关系。

对这关系，小说里有这样一段描写：“后来，天空中就有细雨落下。或曾经落下。下雨。无疑是在过去发生的一件事。它牵动了她的全部记忆，什么时候、什么地方全都想不起来了。”丁小曼到底记起什么了？她的记忆到底是怎么被牵动的？作家在这里并没有明确，而且直到小说结尾，也没有明确。当然，我们可以把丁小曼由博诗而引起的这种记忆，当作是一种“非意愿记忆”来看待，并且由这“非意愿记忆”入手，对丁小曼的复杂心理作更深入的分析。但是，这样的批评有一个很大的问题，就是完全忽略了格非在整篇《戒指花》的叙述里对人物内心活动的回避——作家一直在小心翼翼地保护和维持这个回避，甚至在叙事已经形成一种形势，主人公丁小曼的内心里时刻迴响着博尔赫斯的诗歌旋律的时候，叙事仍然固执地坚持着这种回避。这在小说快结尾的时候有一个特别明显的例子：“窗外的雨飒飒地下着。这蒙住了窗玻璃的细雨，必将在被遗弃的郊外，在某个不复存在的庭院里洗亮架上的黑葡萄，潮湿的暮色带给我一个声音，我渴望的声音，我的父亲回来了，他没有死去。丁小曼迷迷糊糊地睡了一会，脑子里一直在想，第二天早上如何与这个小男孩告别。一想到这里，她的眼泪不知不觉又流下来了。”

批评怎么面对这种刻意的迴避？

我想提出一个解释：不管作家这样做的动机究竟如何，它提供了一个可能的阐释方向，即不是把丁小曼“正在腐烂”的焦虑，归结为某种忏悔式的自我反省，归结为个别主体精神发展史的某种异常，而是把它和一代人相联系，和一代人的精神发展相联系。丁小曼的故事，不过是个隐喻，那其实是丁小曼那一代人的故事。也就是说，腐烂的焦虑并不是丁小曼自己独有，而是一代人所共有的。可是，如果说这是一代人的焦虑，又是哪一代人？

格非的拼贴已经给出了答案：这是和博尔赫斯的文字有着密切的关系的一代。

被称为“作家中的作家”的博尔赫斯，八十年代开始走红，至九十年代中，红得发紫，在大学生、白领群体和文学爱好者中间不但有很多读者，而且形成数量众多的“博迷”。丁小曼显然是这些博迷中的一个。为什么博尔赫斯会在九十年代中国这么受欢迎？为什么丁小曼们对这样一个二流作家（这是我的个人看法，这里可惜不能展开细说）特别钟情？这无论对文学批评或是文化研究，都是好题目，值得深入研究。但是如果要问，为什么丁小曼在发生精神危机的时刻会不由自主地想到博氏的诗，或者反过来问，为什么博尔赫斯的诗歌会引发丁小曼自己“正在腐烂”的焦虑？我以为这就不能只在博尔赫斯这个人或是这个人的写作里找原因。

《戒指花》是个短篇小说，不可能讲述丁小曼过去的故事，我们对她的了解十分有限。但是我们可以把博尔赫斯当作一条线索，去侦查、追踪现实生活中丁小曼们的更广泛的读书生活，在那里寻找对问题的说明。

2004年华文出版社出了一本名为《小资女人》的书，内容是“小资”们“进入小康之后”怎么追求更“优质的生活”。对此，书的序言有这样一段说明：“小资追求的优质生活，就是要在财富和欲望之间取得平衡。优质生活的最终目的是要活得快乐，活得快乐比活得富裕更重要。这正是小资作为一个在数量上尚属弱势的社会阶层，而能引人注目之处。”那么，怎么才能活得快乐？这涉及衣食住行的各种品味和讲究，很复杂，不简单。不过，打开此书，第一节就是“阅读”，内容和我们现在的讨论正好相关，是讨论小资应该读什么书。读什么书？文学方面提到的，有五位作家：村上春树，杜拉斯，卡夫卡，纳博科夫，还有卡尔维诺。怎么读？书中都有不少提示，这里我只想引用其中说到纳博科夫的一段：“阅读《洛丽塔》时会感到沉重，压抑，可放下书，看看外面的太阳，它带给我们的其实是一种优越感，道德

上的优越感。纳博科夫聪明地以非道德吸引了我们这些自以为道德的人。”这段话有意思。

《小资女人》是一本类似生活指南的书，可是这类书的重要性绝不能低估，我觉得甚至可以把它们看作是社会思潮的晴雨表来看待。因此，说读纳博科夫可以给小资们带来“道德上的优越感”，这绝不是作者随便乱说；它反映了这样一个现实：对于在改革开放中率先进入小康的很多青年知识分子，高学历，高收入，高质量生活，似乎已经不在话下，已经不是“活得快乐”的主要指标，现在，优越感，特别是道德上的优越感才是他们的最新追求。丁小曼会读《小资女人》这类书吗？可能会，也可能不会。除了熟悉博尔赫斯，她也熟悉纳博科夫吗？或许很熟悉，或许不那么熟悉。不过，这其实都不重要，作为一个年纪很轻的新闻记者，她是那一代人，她属于那个群体，她是追求道德优越感的小资族群的天然成员。我想，这是丁小曼故事的一个非常重要的背景，也是格非撕碎博诗并且把这些碎片拼贴入自己小说的重要背景。有了这个背景，丁小曼的故事就不单是个故事，而是一个隐喻，这隐喻把现实生活中成千上万的丁小曼的焦虑凸显出来，就像把一张底片放在显影液里，我们眼见得它渐渐变得清晰。面对这样的影像，我们不能不关切丁小曼们的现实命运：如果她/他们曾经自八十年代以来一直春风得意，曾经一直在一种道德优越感里自我满足，那么在今天，当她/他们像丁小曼一样，不得不面对社会的种种不公，面对贫穷和苦难的时候，还能心安理得吗？还能保持自己的道德优越感吗？在“财富和欲望之间取得平衡”的时候，能不感觉自己有可能正在腐烂吗？

现实永远比文学沉重。格非笔下的丁小曼是个隐喻，这隐喻覆盖了一个人数十分广大的社会群体，他们无论在今天的今天还是未来，都是一支浩荡的大军，是历史发展的决定性力量。然而，他们可注意到了格非忧虑的问题？当丁小曼感觉自己“正在腐烂”的时候，难过地流下了眼泪，现实中的丁小曼们会有这样的焦虑吗？很难说。恐怕还有不少人根本不在乎什么腐烂，或许，正是腐烂才让他们活得快乐。

写到这里，我忽然想，文学的芒刺会不会腐烂，文学这东西会不会腐烂？这么一想，我不寒而栗。

《读书》，2006年第1期

3，徐冰，现代艺术的叛徒

——评大型装置作品《凤凰》

我认为徐冰的《凤凰》不是一般意义上成功，这件作品的出世，无论对中国，还是对世界，都应该是艺术史上的一个重要事件。原来以为，这个作品出来以后，大家一定会特别兴奋，当然，具体到如何认识和评价上，也许会有种种分歧。可是没想到，这个作品展出之后，出乎意外，评论界的反应并不很热烈，且有不少否定意见，一时之间还众说纷纭，议论纷纷。一个重要艺术家的新作品——而且是一件艺术史罕见的大作品——问世之后，竟是这种情况，这在近些年的中国艺术界里，应该是很少见的。不过，在我看来，这样复杂的反应本身，反倒凸显了、甚至强化了《凤凰》的事件性：这件作品的出现不但是一个艺术事件，而且成为了一个理论事件。怎么看待徐冰的凤凰？究竟怎么认识和评价这件作品？这已经超出一般的艺术批评，深究这些问题，讨论和辩驳就不能不上升成为理论的反思和探讨。可以说，围绕徐冰和他的作品展开了一个讨论现代艺术理论的开阔空间

我在《凤凰》的发布会上有一个发言，提出对这个作品的评价，一定要放在世纪之交这样的历史背景里进行，我觉得这个视野非常重要，徐冰和他的凤凰只有放在这样的视野里，才能让我们看清艺术家到底做了一件什么事情，这件事情的意义该怎么认识。

二十世纪过去了，我们已经生活在二十一世纪，这谁都知道，但是，很多人都不太重视这个转折，不注意这两个世纪有着重大区别，不深究这个转折给世界带来了新内容、新形势。因此，无论是对现实的认识还是对历史的思考，很多人都仍然停留在二十世纪遗留给我们的知识层面上，这带来很多严重的问题。

回顾过去这二百年，略去其他维度，如果仅从文化和艺术史层面上看，有一个事情值得特别注意，那就是：无论十九世纪初，还是二十世纪初，两个“世纪初”都是艺术发生巨大变革的年月（其实政治、经济也如此），虽然这变革在世界各国表现并不平衡，也不一致，其主要发生地都是欧美这些西方发达国家，但是每一次变革，实际上都产生了广泛影响，为全世界带来文化发展的新格局、新的可能性。现在是二十世纪和二十一世纪之交，又是一个世纪初。值得我们特别注意的是，如果与上两个世纪初对照，二十一世纪这个“世纪初”，变革明显更加激烈——由于资本主义全球化进入前所未有的高潮，世纪的转折和全球性激烈变革两件事情并行发生，这形成了一个完全新的历史环境。变化如此激烈，我觉得，在这个时候，艺术家、诗人、作家、批评家、学者都不能留恋过去，应该有一种自觉，应该积极地应对这个大变化。“世纪初”给了我们一个宝贵的机会，一方面对过去这一百年有一个完整的回顾和检讨，另一方面，探索和思考在新世纪里，新的艺术应该是什么样的？能不能提出一些新的艺术理想，新的艺术规范，新的艺术价值？

在二十一世纪应该不应该有新的艺术理想？这问题不但是尖锐的，而且是非常迫切的。我认为，每一个面临这个“世纪初”的艺术家、作家、批评家，都很难回避这些问题，都必须积极地面对这些问题。

如果在这样的质问和思考里审视中国和世界的当代艺术，徐冰的《凤凰》的出现，可以说是不期而至，也可以说是恰逢其时。

《凤凰》是一件象征新世纪的作品吗？

我一直认为，一件重要的或者伟大的作品，一般来说，都是在对话中产生的；这对话既有作品和作品的对话，也有艺术家和艺术家的对话。那么，徐冰和他的作品在和谁对话？仔细盘诘《凤凰》和艺术史的对话关系，可以理出的线索是很多的，但我认为其中最重要的，是徐冰和二十世纪两个非常重要的艺术家所进行的对话，一个是杜尚，一个是博伊斯。

先说杜尚。杜尚毫无疑问是二十世纪一位重要的艺术家，他的艺术理念对二十世纪西方的艺术发展产生了重要的影响。杜尚是在二十世纪初开始他的艺术活动的，那也正是欧洲先锋艺术最活跃的时期，表面看，杜尚那时候的一些作品（《药房》《大玻璃》《泉》等等），还有他对艺术的种种理解和构想，都和达达、和超现实主义非常接近，很像是一个路子，由此，很多艺术史家和评论家把他归为二十世纪最重要的先锋艺术家，甚至把他捧为现代艺术的守护神，几乎成了神话。但实际上，完全可以有另一种审视：杜尚和当时真正的达达、超现实主义艺术家其实是同床异梦，甚至是南辕北辙，并不是同一战壕里的战友，艺术史家们忽略了或者完全无视这之间的区别。这种混淆造成很多严重的后果。彼得·比格尔所著《先锋派理论》的一个重要贡献，就是理清了被英美批评家和艺术史家长期忽略的一个历史事实：二十世纪初的先锋派理念和实践，与英美一般归之为现代主义的理念和实践之间，其实存在着根本区别（英美的艺术批评和研究往往以现代主义这样一个笼统的说法，涵盖、容纳上个世纪初的所有“现代派”艺术）。依照彼得·比格尔的批评，与现代主义的去政治化的精英主义倾向相反，那个时候的先锋派艺术家，由于追求让艺术接近和介入现实生活，试图让艺术成为变革现实的某种动力，无论其理论，还是其作品，都把矛头直指体制和秩序，所以，它和去政治化的艺术倾向正好是针锋相对的，是真正先锋的（今天回头看，这种努力最终失败了，为什么会失败，那是另一个故事）。今天我们把杜尚再放在这样的图景里看，他的艺术理想和创作实践，尽管也是反传统的，造反的，捣乱的，但是他这个造反，是要艺术最大限度脱离现实，是把艺术去政治化，甚至无意义化，其实是特别针对意义的造反的，是力图使艺术

可以在不和历史发生一定的密切关系的情况下，产生艺术价值。因此，杜尚的艺术立场倒是和英美现代主义一致。这在杜尚的《泉》（小便池）和《大玻璃》这两件代表作品里得到了充分的体现，以至它们几乎成为二十世纪现代艺术，特别是当代艺术的指路标，但是，沿着这个路标前行，先锋艺术就悄悄转了弯，走向了另一个方向，即所谓后现代。凑巧的是，就在杜尚带头悄悄转弯的同时，二十世纪的资本主义也做了足以根本改变世界的另一个更大的悄悄的“转弯”，那就是把经济和文化整合（文化工业的出现不过是这整合的开始）——以往历史上经济和文化，虽然不是楚河汉界那么截然划分，但基本是两个各自独立的领域，但经过这个“转弯”，至二战后的年代，文化和经济互相渗透、互相侵略，两者已经被逐渐一体化，形成历史上从没有过的格局。也正是这个新格局，使得二十世纪二十年代以后、特别是三四十年代以后的西方艺术家，一下子看到了杜尚开辟的这条新路的好处：现代派艺术一方面可以维持自己“先锋”的姿态，另一方面可以摆脱孤芳自赏的尴尬，尤其是至六十年代以后，他们在现代艺术的舞台上，更加如鱼得水，一边打着“后现代”的旗子，在文化经济一体化的新世界里享受被商品化的种种好处，一边又享受着艺术创新的美名，受尽批评家的表扬，不但美术馆把他们当做明星热情接纳，而且成为富人收藏家的宠儿，总之是又得名，又得利。

这形成了一个局面：二十世纪现代艺术里，到处都是杜尚的影子，而市场、批评家、美术馆、艺术史写作又联合起来，志同道合，齐心协力，不仅形成一整套机制和制度，而且形成一个系统的批评和理论话语，来维护杜尚的权威性，让他的每一个影子都具有无可置疑的合法性——于是，所谓现代艺术就顺理成章地变成某种智力游戏，某种大脑的“编造物”，某种实现纯粹精神自由的现代态度，某种以肤浅不过的思考冒充深刻的半吊子哲学，某种以戏弄艺术评论家和收藏家为乐、让他们搔首抓耳又多少莫名其妙的神秘谜语，某种由能指和所指都被嵌入其中的隐喻链条编织起来的隐喻迷宫，某种取消“审美”但是又不拒绝被展览、被当作“现代艺术”或“当代艺术”进入美术馆的某种东西。至于艺术家，态度积极的，是一群有能力把一切“现成物”变成某种咒语的现代巫师，态度消极的，则不过是只着迷于在艺术\非艺术之间徘徊自乐却对现实不屑一顾的旁观者。

不用说，徐冰的《凤凰》也有杜尚的影子，尽管有人说这件作品不好归类（集成艺术？垃圾艺术？大型雕塑？），但是把它看作是一件大型装置作品，这应该没有什么问题。所以，《凤凰》和杜尚之间的联系是很明显的，也可以说其中是有继承关系的。但是，同样非常明显的是，徐冰又正是通过这个继承关系，在这个“继承”里否定了杜尚在他的装置艺术中寄托的艺术理想，也否定了杜尚所代表现代艺术的发展方向。这在《凤凰》问世之后的种种遭遇和反应中得到了清楚的证明——杜尚的影子们感觉到徐冰原来是杜尚传统的叛徒，而他的大型装置《凤凰》是一颗炸弹。

在原来的方案中，这个由建筑业破烂垃圾拼装起来的凤凰，应该是安置在北京 CBD 中心的财富大厦的大厅之中的。可是，最终凤凰并没有飞进自己这个富贵“窝”——这不能不让人想起艺术史上的另外一件著名事件：里维拉受托为纽约洛克菲勒中心制作的史诗性壁画《十字路口的人》，在将近完成的时候，洛克菲勒正式下令把它彻底销毁，一件二十世纪最宏伟的作品瞬间竟然化为粉齏。徐冰的凤凰不能进窝的事件，当然和里维拉的壁画被毁不尽相同，但是它们一致之处更引人注目：都是正面和资本发生了冲突、作品中的意义是冲突的根本原因。当然，对《凤凰》究竟怎样解读，其实有着多种甚至是无限的可能，不过，无论怎样解读，你都离不开意义问题。《凤凰》出世以来，评论界和媒体的反应正是如此，不管意见多么不一致，无论肯定还是否定，无论是疑惑还是赞美，作品和现实、和历史的关系始终是评价的焦点。因此，就《凤凰》是一件艺术史上罕见的超大型装置艺术作品来说，徐冰是对杜尚做了一次很强的回应，可是这是一个否定性的回应，我们清楚地听到徐冰在对杜尚说：不，艺术不只是精神自由的试验场，艺术家也不应该是现实世界的一个旁观者。

徐冰当然不是惟一和杜尚进行对话的人，二十世纪和杜尚对话的艺术家难以数计，研究这个对话的方方面面，可以写一部二十世纪现代艺术史。不过其中最重要的一个，也许是德国艺术家博伊斯。

说到博伊斯，有一件事值得注意，那就是这位在“后现代”艺术中最有代表性的人物，在最“后现代”最火的美国，却一直很受冷遇。《荒原狼：美国爱我，我爱美国》是他最有名也是最重要的作品，但是在纽约展出的时候，观众寥寥无几，不但如此，就是博伊斯在欧洲声名最显赫的时候，美国的批评界也对他极少捧场。美国人为什么那么不喜欢博伊斯？这是很耐人寻味的。像达利，同样是欧洲艺术家，同样是造反派，但是到了美国，受到的是英雄一样的欢迎，掀起了一阵的达利旋风。为什么两个欧洲艺术家在美国的遭遇这么不同？其中一个很重要的原因，就是博伊斯不但直接批评杜尚，而且提出了和杜尚完全相反的理念。这集中表现于博伊斯提出“社会雕塑”和“人人都是艺术家”这样的说法里，他对杜尚说，我不走你那条路，我要把艺术变得重新和社会问题发生关系，不但要把艺术重新放到活生生的日常生活当中来，而且要介入社会变革和政治生活（博伊斯还曾经试图建立政党，在杜尚看来这一定很可笑）。这样的艺术追求和理念，当然和把杜尚看作是指路明灯的美国的“后现代”艺术格格不入。问题是，这种格格不入其实又不那么彻底，因为认真检索博伊斯的很多创造，特别是他那些经典性的作品，例如《油脂椅》、《如何向一只死兔子解释绘画》、《奥斯维辛圣骨箱》等，他又和很多流行于美国的后现代艺术家，明显有剪不断理还乱的亲缘关系。博伊斯用什么办法试图取消了艺术和生活的界限？其实还是杜尚最擅长的两个方式，第一是现成品，第二是行为，尽管在做法上他有自己特色和风格，但是说到底，这和安迪·沃霍尔、和劳森伯格的路数又有多大区别？另外，更重要的是，为什么同样是一些生活日用品现成品，经过他们组装、加工、摆设，就成了内容深刻的艺术品，非要经过专家学者的研究和读解才能明白其中的微言大义，而一个普通人做同样的事就狗屁不是？到底什么是艺术？艺术这东西还有没有必要存在？

我每次到纽约现代美术馆去的时候，就常常疑问丛生。当一群又一群中产阶级的女士先生在展厅里漫步，瞪着眼睛看高更或者梵高的时候，我还能理解，至少能设想，他们受过的教育，他们平素积累的艺术修养，也许使他们能够进入鉴赏和思索，能够在从艺术史的视野中理解这一件作品，或者那一件作品；但是，当他们看到一堆土，一堆石头，或者一堆废垃圾放在在大展厅里的时候，他们在看什么？我敢断定，如果那里没有一个专门的解说员，那种“看”不过是在假装看，假装理解，好像在那里格物，似乎多看一会儿，就能“格”明白其中的深意。当然，也可能有些人来到美术馆之前，事先作了功课，读了媒体或是艺术刊物上的文章（评论家对作品具有深意早已作了担保），但是，即使这样的人，他们面对那些油脂、蜂蜜、毛皮、石头、铁块、垃圾的时候，真地能感动起来？就立时顿悟？就能产生什么批判意识？就对社会现实或者“生存困境”有新的看法？

这样的问题，艺术批评家和艺术史家们当然不是没有看到，但是他们的应对办法，可以说是削足适履：或者修改艺术的定义，或者修正艺术理论，或者干脆宣布艺术和相应的艺术观念都已经过时，最好的办法就是让它寿终正寝（一个很突出也很有影响的努力，是丹托的“艺术终结论”）。但是，我认为与其在概念和理论层面这么折腾，不如从艺术实践着手，看艺术家的创作有没有提供什么新东西——毕竟作品在前，解释在后。从这样的视角看，《凤凰》的出现具有另一种特别的意义，那就是：让艺术“回归”传统，让艺术不再莫名其妙，让鉴赏和理解不必一定要通过哲学和理论，让一般民众的也看得明白，看着喜欢。

拿徐冰的创作和博伊斯的创作作一个比较，两者都有强烈的意义指向，都有饱满的介入现实生活的热情，两个艺术家都和杜尚拉开了距离，和杜尚志向不同（一个是人人都是艺术家，一个是艺术为人民服务）。但是徐冰的作品，从《天书》到《凤凰》，从来不会像博伊斯的作品那样怪异，那样难于索解，那样充满神秘的仪式感；相反，除了个别作品，徐冰的创

作总是努力让“现成品”“装置”“行为”这类当代的艺术语言，能够和传统的艺术语言和风格衔接，让传统的“艺术形象”这个美学观念获得新的生命，让一般观众能够从他们以往的鉴赏经验里，有可能找到一把钥匙，去接近和理解陌生的当代艺术。这在《天书》《会飞的鸟》《芥子园山水卷》《背后的故事》《木林森》等等作品里，都有清楚的表现，到了《凤凰》，徐冰的这种艺术追求就得到了一次更集中的表达。尽管是用建筑工地的垃圾拼接和组装的，但是凤凰的形象相当清晰，见到的人，虽然对它的凶猛狰狞会有几分陌生，但是无需批评家的解说指引，我想谁都可以产生种种联想，形成自己的感受和解读。当然，很可能这样的感受和解读和艺术评论家不很一致，也许未必能看到凤凰这个从来都和古代中国相联系的神话形象，在今天可是非常“当代”的，其中隐含着对现代化世界的价值原则，对资本建立的生活逻辑，对经济压迫下的文化困境的强烈质疑和批评。可是，那有什么关系？以我看，徐冰的《凤凰》至少证明了两件事：第一，当代艺术可以在艺术观念上，在艺术语言和风格上不断变化和革新，但是不必像杜尚那样对艺术实行去意义化，也不必像博伊斯那样，为了让艺术介入生活而把艺术弄得那么非艺术化；第二，徐冰通过这样和杜尚、博伊斯对话，还说明如果艺术和人民之间出现理解的鸿沟，艺术家和艺术批评就要老老实实检讨，是不是现实的艺术观念和艺术实践出了问题？而不必费尽心机在艺术定义、艺术理念或者从更根本的所谓艺术哲学上做文章，把一条死胡同硬说成艺术的终结，或者在这死胡同里拆一道墙，硬说另有天地。

最后，我还想说几句题外话。自八十年代以来，中国文学艺术的发展受到西方现代主义的深刻影响，其中有迷信崇拜，有盲目跟随，也有认真的学习和创造性的借鉴。但总的来说，中国的作家和艺术家对二十世纪西方文学艺术的发展，特别是现代主义和所谓后现代主义的发展认识，大多都是依赖于欧美批评家和学者的评价和说法，很少有人考虑：这些说法和评价是不是准确可靠？他们提出或总结的那些原则和规律，是不是真的具有普遍性品格？其中有没有西方中心主义难以避免的偏见？今天，又一个“世纪初”来临，我觉得这是一个非常宝贵的机会，正好可以对过去的一百年做一番回顾和总结，对二十世纪的文学艺术的理念和实践提出中国人自己的看法，同时，对新世纪做一个展望，看能不能提出一些新的观念，新的理想，新的可能性。

徐冰的《凤凰》是一个征兆，我相信一个新的文学和艺术时代正在开始。

春望（外七首）

赵野

一

万古愁破空而来
带着八世纪的回响
春天在高音区铺展
流水直见性命

帝国黄昏如缎
满纸烟云已老去
山河入梦，亡灵苏醒
欲破历史的迷魂阵

二

永恒像一个谎言
我努力追忆过往
浮云落日，绝尘而去的
是游子抑或故人

春望一代一代
燕子如泣如诉
隐喻和暗示纷纷过江
书写也渐感无力

三

词与物不合，这世纪的
热病，让鸟惊心
时代妄自尊大
人民从不长进

羊群走失了，道路太多
我期待修辞复活
为自然留出余地
尘光各得其所

四

速度，呼吸，皮肤的声音
无限接近可能性
多年来我在母语中
周游列国，像丧家犬

等候奇迹出现
“鲤鱼上树，僧成群”
或一首诗，包含着
这个世界最圆融的生命

五

祖国车水马龙
草木以加速度生长
八方春色压迫我
要我伤怀歌吟

要忠于一种传统
和伟大的形式主义
要桃花溅起泪水
往来成为古今

2011

江南

一

半壁山微光，整座城醉酒
一页书的抱负，白马红袖

钟声低空呼啸，南风奔走
乡愁迎头撞向晚的渔舟

彼何人啊，知我者谓我心忧
不知我者谓我何求

万方多难中独上高台
天若有情，怜我昔年种柳

二

断垣残壁是历史说明书

燕子掠过朝代的脚注

亡灵布满开花的树木
江山寥落，曾经万里如虎

唐宋濯我缨，明清濯我足
极目回望，那些名字多虚无

沁骨的忧思梨花般飞舞
天际一叶帆，荒丘一抔土

三

如月的人儿倚着阑干
空谷来风，有我多少期盼

三秋桂子绕十里荷田
积雪的手臂让游子倦返

梅熟日听雨，天凉时望气
人民知晓物候和季节

万顷春水成了集体的心病
山还是山，好梦已做完

四

千里莺啼，绿红一片狼藉
无边风月写出满纸烟云

美人和草木没来由猛长
空气都享乐，这汉族的宿命

湛湛江水一往而情深
那么多悲悯，替苍生洗尘

时代与我谁会先沉沦
谁在长歌当哭，煮鹤焚琴

五

少年的形而上学，白头臆症
一种相思宛如亲密敌人

二十年怀想，只为一首诗
几个词汇就滋养他一生

江南啊，人人都说江南好
记忆的樱桃，唇上的风暴

河流中的镜子泠泠作响
我抽刀断水，为这末世招魂

2012

秋天，2013

钟声可以点燃
海水可以高悬
落叶带着夏天的热度
如季节的意识形态

大地要有怎样的品质
接纳群鸟的牺牲
而我们的词语和尊严
比秋天更坚定

国家啊，多少年来
我和你互不信任
我们模糊的形象
让彼此不知道底线

在哪里，天空生硬似铁
人民成为隐喻
于一个二流的时代
被美与理想伤害

2013

天命之诗

春天，忽然想写一首诗
就像池塘生青草
杨树和柳树的飞絮
打开没有选择的记忆

鱼搅动池水，鸟搅动风
蜜蜂固执盘旋眼前
一生辜负的人与事
我必须说出我的亏欠

然则秦朝的一片月光
或宋朝的一个亡灵
也许在今天不期而来
它们都有我的地址

它们让我觉得这个世界
还值得留恋，此刻
阳光抵过万卷书
往昔已去，来日风生水起

2014

信赖祖先的思想和语言

季节变换，五谷生长
人事一茬茬代谢
我熟悉的世界仍在继续
不理解的也越来越多
我只是一个肉身，万物中的一种
如此信赖祖先的思想和语言
依于仁，游于艺
走在同类的坦途上

2012

在大理

放眼望去几道山林
树木葱郁，有古老的善意
云在山腰飘过
一只鸟逐云而去
我的目光随鸟飞走
万物皆知我的心思
天空清澈如先秦诸子
流淌出词语，一派光明

2014

赞美落日

1

云的无限是一道
深奥的数学题
不知不觉就到了
赞美落日的年纪
夕光如深渊，闪着
多少屠龙的幻景
我独忆山梁上
那个恍惚的少年

2

那时，他志存高远
梦想先知的语言
把一种原初的力量
注入事物的躯体
他期盼每朵花儿
都获得准确的命名
让天下重归天下
人民成为人民

3

过份修辞的帝国
早已病入膏肓
制度的夸饰繁缛
连孔子也怅惘
他说了，道不行
将乘桴浮于海
把一片锦绣大地
留作恶的试验场

4

种种宏大叙事
编织炫目的网罗
巧言仿佛阡陌
丛林里纵横交错
山水啊，田园啊
哪儿是栖身之所
君子何为？我还要
面对这古老的命题

5

暧昧含混的文明
使历史失去温度
王朝尚未终结
岁月已然蹉跎
其实我们的一生
都是徒劳的练习课
枯草长出青草
长亭更复短亭

6

人世总在谢幕
谁能作逍遥游
每个时代都抄袭着
上一代的剩余物
未来即过去，过去
亦就等同当下
鹤鸟叫，朗朗晴空
可有另一只翻云手

7

厌倦了各种声音
似是而非的可能性
安心把百炼钢
打磨成绕指柔
如今我赞美落日
和那些浩荡生命
难道还有比虚无
与死亡更深的忧愁

8

心灵的价值走向
决定了经验的宽度
有如河水流向远方
季节不染福祸
世界本来的样子
就在我们的恒识中
常言道，此生虽空
却总值得一过

2014

剩山

1

这片云有我的天下忧
它飘过苍山，万木枯索
十九座峰峦一阵缄默
二十个世纪悲伤依旧
大地不仁，人民为刍狗
我一直低估了汉族的恶
现实还能独自成立吗
湛湛青天，请示我玄珠

2

故园不堪道统的重负
东南起嘉气，驱转星斗
此时念想自彼时眼泪
菊花每开出两地乡愁
更远的溪谷，文字合物事
一个神秘的黄金年代
修辞把春风，漫天的绿
与圣人气息，诗一样归来

3

那是我梦寐的清明厚土
日月山川仿佛醇酒
君子知耻，花开在节气
玄学被放逐，另一种气候
湿润，明朗，带转世之美
素颜的知识成为人间法
松风传来击壤歌，噫吁嚱
桃花流水悠悠，吾从周

4

自然有方法论，朔鸟啾啾
应和着庙堂上礼乐一片
飞矢射隐喻，春风秋雨
让说不出的东西失去勾连
教条皆歧义，我孤诣苦心
誓要词与物彼此唤醒
深入一种暧昧，酸性的
阴与阳之间的氤氲

5

文明会选择托命之子
谁是那仗剑佩玉的人

受惠于一次秘密的邂逅
他登高必赋，代天立言
凤凰三月至，他九月出走
留众生无数流言与传说
薄雾清晨修来封远书
山水迢递，泛月亮的青色

6

我的梦寐即天下的梦寐
而你，夕光中自负的君主
一个好事者，闪亮登场
此夜江山彻骨寒冷
阡陌连阡陌，你两手空空
西风的尽头六经如谶
城墙上站满历史谪迁户
长空深闺幽幽，吾从宋

7

而当下配不上一首哀歌
我迎风拨弄万种闲愁
光敲开睡眠，蝴蝶翩翩
一点余绪成帝国高度
锦瑟无端翻往世声
明月沧海的高蹈脚步
在时间里踏过，群峰回响
好一个迷离的有情人世

8

斑驳的断崖上遍布爻辞
美乃公器，天下共逐之
天堂与地狱邈不可及
汉语如我，有自己的命运
和牵挂，知白守黑中
我反复写作同一首诗
苍山的花色为此开明白
我原是一个词语造就的人

吾从周：赵野的诗学传统

胡赳赳

一

要评价赵野是一件精神犯险的事。抛开物事和游历不谈，他的淡淡诗语中有深刻的报负。此一报负，决非一夜生成，而是“暗养圣胎”。浩大的八十年代几乎成为一代人的精神火种，那种贫瘠和耀眼共存，暗火和幽冥同时发展出将来命定的归宿。但对于某些命定的诗人而言，八十年代不是太大了，而是太小了，它包容和涵盖不了这一切。

由于八十年代具有“心向外求”的时代特征，泥沙俱下的驳杂和喧叫统治着当下。“心学”传统因此显得不合时宜，但再过三十年，历史用一种更大的潮汐在淘换亘古易变的时位。某些诗人进入到成熟期，用一种更自觉的使命感和忧患意识去发掘诗学中的“本来面目”。外在的世界退居二线，成为“表象”和“能指”。全球化和消费主义以及国家霸权并未征服这最后的“绝学”，非大丈夫不足以写诗也，诗艺居六艺之首，在新儒家代表性人物马一浮的观点中，六艺统摄一切学术。

此时的赵野，已经渡过了他人生中的“破土期”和“草莽期”，进入了大美不言的“参天期”。“破土期”无疑是指他对第三代诗歌运动的开创性贡献，那时他尚在四川大学外语系就读，以一种自发的方式倡导发起了“第三代诗歌运动”。若干年后的归园雅集中，我拿到了第三代诗歌第一期的复印本，那弥足珍贵。它代表着一种“舍我其谁”的精神指认。这种精神契机在此后的三十年间，一直潜隐于赵野的心胸间。那不是一种野心，甚或是一种“野心”。甚至你可以解释成一种在野之心。“江湖浊雨浇漓酒，苍莽芝草荟萃茶”，此后，赵野的交游奉行“友道”。与天地为友，与花鸟比肩，虽未放鹤山林，亦如红尘清客。日日作一散淡之人，不事工作，不思进取。敷衍人事，游历江湖与域外。而或为生计谋，也是在一朋友圈中，掬一瓢水而饮，惠人利己，不作过份之想。每每夜深人定，或日间静岁，自我沉心于古典乐音与典籍圣学中。比之其外在交友的随和、恬淡和有意识的隐入背景，他在自己那一方世界的寻找，尤为显得可贵。这也结出了丰硕的果实，是他的首本诗集也是惟一本正式出版诗集的诞生《逝者如斯》。

或许，这是赵野“草莽期”的产物。在一个对诗歌玄学和诗歌技术抱有无比热情的时代，赵野真诚的诗歌品质或多或少受到了有意无意的忽略。必须要到时代的浮躁之气初褪，那来自于生命本身的敞开和接纳才会为人所感知。一个心游万物的人，自我感动于诗学和史学的传统，像一个小乘的佛教徒，默默止观，苦心孤诣于修己的方式。于是，赵野在他的最盛之年，进入知天命的重大时刻，他的圆熟与混沌，一一化作虹吸的天鹏。于是他有了文化自信意义上的诗歌，有了他为人称道的《江南》、《春望》和《雪夜访戴》等一系列新古典诗。

而这时，他已提前步入了他的“参天期”。一棵参天大树洞显他的玄奥，也尽展他的枝叶。只是他尚未预感到，有一首更重大的诗歌正在走向他的途中。他的所有抱负和未抒之胸臆，字字珠玑地内蕴在向内生长的力量中。

新古典诗，在他的朋辈中，在他那里，趋于成熟了。“参天期”，也是一个“与天地同参”的时期。

二

二零一五年初，当我读到赵野从手机上传来的《剩山》，止不住内心激动。我马上表明要写些文字以为呼应。我完全读懂了这组诗。就像他之前传给我的那首《在大理》一样，完而全之的读懂，没有任何疑惑，没有任何障碍。换句话说，他写出了我想写出的诗。

起始句即如天外来音：“这片云有我的天下忧”。这是他在大理看云的所悟。日日间云霞相对，吸露餐风，作一逍遥游和内心的归隐。此句与他的《在大理》某句“万物皆知我的心思”可为互文关系。这两个句子中的“我”，实为“超我”。已经摆脱了私心杂念，进入到人天一境的界国中去。然而，换一个人道出来，则没有这样的自然和可信。诗格的出现，必待人格的达成。

“天下忧”之涵盖，是远古人类“绝地通天”的忧思。《周易》有云：“鼓万物而不与圣人同忧”。胡兰成则说：“圣人不与天地同忧”。比之范仲淹的“先天下之忧而忧”，儒家思想中亦有“时时勤拂拭”和“本来无一物”的差池。“天下忧”犹忧哉，无忧哉？赵野继续化用文典，以一当十的笔法，措词语的重量而来：“它飘过苍山，万木枯索 / 十九座峰峦一阵缄默 / 二十个世纪悲伤依旧 / 大地不仁，人民为刍狗”。

此节赵野将时间和空间作一架空和回望，并且归结到具有现实意义和历史意义的道学原典。现实忧思，故将万物替换为“人民”；哲思超敏，故将天地不仁改写为“大地不仁”，一字之差，是因为“这片云有我的天下忧”，目中所见，皆为“云”所见。赵野化身为云眼，俯首望去，当然是大地不仁。从词频学上来讲，首句有“天下忧”，此句若用“天地不仁”，两个“天”字有重复使用之嫌。故浑然天成，非得是“大地不仁”不可。

云眼悠悠而来，“它飘过苍山，万木枯索”。飘过“十九座峰峦”，自然联想到“二十个世纪”，此时，地理的高度和时间的长度成为一个坐标系，赵野似乎观乎到“人文演变”、“历史兴替”。那峰峦也是生命的内火，在缄默，在被说出和被赵野鸣鸣。那悲伤“依旧”的是“青山依旧在，几度夕阳红”的母题。此等母题，即关乎新古典主义的宏旨。它是对来自于传统的人文精神的深深认同、体认和无条件的爱。也可以说，新古典主义诗歌，是一种新的信仰，这种信仰，是根植于传统，崇拜先民文化和既往大师的信仰。

只有在这种信仰的强有力关照和给予中，赵野才能写出这种气度与优容的大诗。首诗接下来的三句则表明了这种信仰的端倪，它夹杂着批判现实的力，和对人文世界演化至“退化”之途的祈语。它既是政治的，又无关政治。它是一种青天白日的自然之力在呼告：“我一直低估了汉族的恶 / 现实还能独自成立吗 / 湛湛青天，请示我玄珠”。

“恶”的主题自不必说，其与波德莱尔的“恶之花”有异曲同工之妙；与儒家思想中“性善性恶”之论亦有自洽之处；或者，汉娜·阿伦特所谓“平庸的恶”亦会对诗人形成影响。但“玄珠”一词，则又是道家用典。首见《庄子》，讲黄帝要去寻找一种抽象真理，名曰玄珠。“湛湛青天，请示我玄珠”，尾句为“四字五字格”。显然是修辞学意义上的规制，接近于宋词或散文传统，将上两句的白话作一收束，以取得节奏上的顿挫之感。“它飘过苍山，万木枯索”是反用的“四字五字格”。“大地不仁，人民为刍狗”为“四字五字格”。如此，自然而然地用音律将此诗分成三节。

“现实还能独自成立吗”，诗人的意旨，也是道家的“无为”观。独自成立，非人工干预，汉族的恶在于“人定胜天”，革命的激情消逝，后现代的苦果结出。重返自然的美丽愿望一如陶潜公的惆怅，种豆南山下而怀世情。此句除了与道家的“无为”观相契外，与“没有诗意进取，现实便不能独自成立”相借用，形成新的用典关系。

《剩山》组诗第一首中，以儒生之态起，而以道家之观收。情思与景象打成一片，哲理和抱负交融。首诗题眼即在于“天下忧”。此等“忧情”，赵野亦有论述：“近日与友人谈中国何以是中国，历史与文化俨然两极。历史无道凶残，万物为刍狗，文化却一次次重生，坚韧如是。我以为天下观、士的传统以及乡村社会结构，是中国文明数千年来终能万劫如花的根本，今天这三者都被连根拔起，我们可否寄望诗歌承负这个使命。”

试读：

这片云有我的天下忧
它飘过苍山，万木枯索
十九座峰峦一阵缄默
二十个世纪悲伤依旧
大地不仁，人民为刍狗
我一直低估了汉族的恶
现实还能独自成立吗
湛湛青天，请示我玄珠

三

面对一个强大而老迈的诗歌传统，赵野心中有甚多话要说。他在几篇散淡的序言和对话中有展开过他的诗歌观点。分别见自于他给我的诗集《玄的弦》所作的序，以及他为一位诗评家颜炼军的书《象征的漂移》所作的序。另外在他与尚扬关于传统与当代艺术的对话中亦有所发露。

颜炼军所言与赵野心有感焉：“两千年来，语言与事物之间，已经形成了一整套精致的、几近穷尽的诗意，源源不断为古典中国的日常生活输出崇高和美感。当天下体系崩塌，古典诗歌的形而上学基础随之解体，诗人面临诗意的巨大空白。”（这或许是赵野后来脱口而出“东南有嘉气”的原因）

当颜炼军在深深地哀叹时，也必然引发了赵野作序的冲动：“古典社会中那个侵染着汉语诗歌精神，指引世间万物的彼岸世界已然远去。”（这或许是后来赵野以“哀歌”的隐喻擦亮词语的原因，其言志之心有别于里尔克的“哀歌”）

赵野逐渐形成了他的某种文化立场，他无比坚定地站到一种构建古典诗学的返祖之途中。他思考的命题正如颜炼军一样：“诗歌如何写下不可企及、心向往之的崇高性？或者说，新的言路如何创建？”他猝不及防地在灵感驾临时找到了喜获的答案：“语言如果成立，意义自会显现。”

孔子的诗学体系显然在诗人心目中重新反刍和发掘，在这套放之四海而皆准的诗学系统中，多少前辈大师获得心性的体悟、当下的解脱和高蹈；亦有不少诗人成为人云亦云、落入俗套的陈旧学舌者。在这个一体两面的“内向爆炸”中，中国诗学既有着“美学积淀说”的某种人类智慧结晶显示出的玉石质感，又有着“超稳定结构”和“同心圆”特质所形成的树轮质感。那些陈腐的形式反而成为养料，世俗生活成为出污泥而不染的士人心目中的必然“酱缸”。谁能从中超拔而出，生出无论是儒家还是佛家均予以追求的一朵莲花来，则是诗人此生的抱负和命定的归宿。

对于生命与文化的相续性而言，诗歌的法脉潜滋暗长在日复一日的初心朗照中。赵野如蚌吐珠：“毕竟诗歌，如德里达所言，关乎的是‘记忆和心灵’，是世象后面的存在和命运，以及那些生命中更为本质的东西。”

赵野将其诗学范畴延展到诗歌以外，他更重视个人的感知能力、思维的丰富性以及体验的生成。他的视域投向西方的艺术系统，并从中找到一种互为关照和互相映射的投射关系。在处理这种复杂的经验和影响时，一个诗人必须具备一种超越的意识，才能既臣服于已有的思想资源，又能在既有的资源中，开拓出新的枝叶和光亮。从更大的“因果律”来讲，没有一事物是“无源之水，无本之木”，也不具备毫无“传承”的“创造”。那些标榜反叛和天才的前行者们，无不是背靠庞大的传统资源，顺势而为或借其反作用力的因素，来形成自己的艺术见解和作品。

在《剩山》第二首中，赵野仍然使用短短的八个句子，此首意在总结他的“诗艺”观。此诗分为四节，两句为一节。前两节为一韵，后两节为转韵。首节：“故园不堪道统的重负 / 东南起嘉气，驱转星斗”。此节亦为白话加文言的格式，“东南起嘉气”为文言，亦是用典。其典故来自于他对胡兰成的阅读。应该说，他此诗的“兴”，受胡兰成的影响很大，而且深得胡兰成的精髓，而非在形式上作一铺陈和仿效。胡兰成《山河岁月》有言：“大自然的意志之动为兴，大自然的意志赋予万物，故万物亦皆可兴。诗人言山川有嘉气，望气者言东南有王气，此即是兴。”

赵野用典胡兰成“东南有嘉气”，正是道出他遵循孔子诗艺的诗学观：“诗可以兴”。赵野越来越明确并坚定他的诗学报负：“我现在相信，对一个当代汉语诗人来说，对自己的传统认识多少，了悟多少并最终转化多少，可能最后决定他能达到的高度。”

王气即嘉气，山川形制即人间道统。故园虽有此不堪，重负盘垣，王霸相争，人民为刍狗，文化历经万劫如花，累累白骨，灿灿重生，莲花起自漂萍之末，黑暗诞生光芒的空间。这不，东南起嘉气，星斗轮换，汉人的“北极星”崇拜已丢失，演化为拟人化和取类比象的各种图腾崇拜。赵野诗云“信赖祖先的思想和语言”即是一类。星斗轮换的“天象”，是《易经》最原始的法则：“在天成象，在地成形，变化见矣”。汉语又被称为象形文字，中医思想称汉字“写出来是符，念出来是咒”。汉语带有先民的巫术传统是不容置疑的。汉语诗学也因此具有玄学和巫术的双重特性。“词与物”的种种关系，其根本论断反而不是德里达、维特根斯坦、福柯等西方大学者用逻辑方式的导论，而是汉人日用可知的“道统”。面对汉语，诗人“起兴”后，免不了心潮起伏，故直追“天象”而去。

此节短短两句，前句“俯以察地理”，二句“仰以观天文”。实则气象之大，令人不免浩叹，跟随赵野的“知幽明之故”。其中尤为隐秘的是，“驱转星斗”一词，有自下而上、移形换物的入世报负，这也是诗人的气概展露、赤子之心。

次节两句：“此时念想自彼时眼泪 / 菊花每开出两地乡愁”。“愁”字与“斗”字形成韵格。这种非刻板形成的韵格正是诗人内心旋律的飘荡。杜甫有诗“感时花溅泪”，而“念想”则是“念天地之悠悠，独怆然而涕下”之念想。“此”和“彼”不是二元对立，而是心物一元的观感。“此时”、“彼时”与后句的“两地”形成对应关系，再一次在诗歌中将时间和空间跌宕出时空之美。“菊花”是诗人登高望远、望嘉气望星斗时自然产生的联想，它和“乡愁”一样，被历代诗人赋予了太多的符号学意义。它是诗人精神性的能指。顺着“菊花”和“乡愁”望去，或许知音能彻然明了赵野所谓的“心性自然主义”的某种核心要义。抑或，在短促而匆忙的阅读中，就此放过“此念彼时泪，菊开两地愁”的精神指归，而赵野已与李杜、陶苏等先贤大师们站在同一个场域中，而读者兀自不知。这正是新古典主义诗歌某种神秘的法门，它部分程度上是遮蔽的，拒绝不相干的人作深度的理解，但又留下一些气味和痕迹，期待以心印心的某种印证。

三节的两句为：“更远的溪谷，文字合物事 / 一个神秘的黄金年代”。此处“溪谷”，则点“剩山”之题，有中国山水画的景象。中国大量的诗歌和散文是歌颂自然风景，山水物事。文字与自然的关系，词与物的关系，在中国诗人心目中，是一个镜像的关系，能够洗心，能够和乐。这是东方哲学中最迷人和最精髓之处。故王羲之在《兰亭序》中言：“仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。”而赵野所指称的“黄金时代”在后面将有所抒发，他以六字诀落实在“吾从周”“吾从宋”的两座文化高峰上。

四节为：“修辞把春风，漫天的绿 / 与圣人气息，诗一样归来”。此节“来”韵合上节“代”韵。此节即为赵野的诗艺观的总概。不过，其总概是诗意的表述方式，而非立论。但在这种诗意的描述中，我们可感于这种感性的、挚朴的表达。此处化用了“春风又绿江南岸”的典故，将“春风”、“绿”拆开来应制。诗人的自动联想进入到这里，出现了宋代王安石的诗。这是个中国老幼皆知的典故，王安石为了修辞，改换了不少字，最终选定“绿”，将颜色作

为动词使用，始完成这首传诵近千年的名作。而“明月何时照我还”呢？意境仍在。赵野于此作了意义上的修订：那像明月一样的圣人，乘着诗歌的光芒回来了。赵野在此节，溶入到了王安石的气息和血脉之中。他用当代诗人的再出发，深化感受，移情换位，完成了与王安石和圣人先贤会心的一击。

试读：

故园不堪道统的重负
东南起嘉气，驱转星斗
此时念想自彼时眼泪
菊花每开出两地乡愁
更远的溪谷，文字合物事
一个神秘的黄金年代
修辞把春风，漫天的绿
与圣人气息，诗一样归来

四

《剩山》的主题或许是赵野与艺术家关晶晶的相互激发，也或许是隐藏在这一对伉俪内心的“志”。所谓“志”，即士心也。澹泊明志，而志本身即是澹泊。志当存高远，而高远本身即是志。士心，具有一种勿忘勿助、或显或隐的形态。它既没有具体目标，也不是文化的虚无主义。凡有目标，皆成欲望，则远离“志”了。

诗人，请言志。

赵野在第三首诗中，这样讲述他心目中的剩山。那是一个文化道统的残留物，桃花源一样的大同世界。如同孔子问曾点他的志向一样，曾点言，春服既成，偕五六子郊游。“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”这是儒史上也是诗史上的“曾点精神”，天清地明、礼乐兼行。

“那是我梦寐的清明厚土 / 日月山川仿佛醇酒”。这首诗不太好分节，它似乎具有一种天然的不可分割的纹理。作者在这里完全隐去了“机心”。任由伟大的抒情传统作一华美的铺陈，任由想像力倾泻和情感奔腾。这种带有南方文学《楚辞》特征的华美，将节制当作丰腴来吟哦。“梦寐”一词后来在接下来的诗篇中反复盘旋出现，其目的是诗人要增加它的质量，像一个不断被弹奏的元音，它是《诗经》首篇《关雎》中的“梦寐”，是君子好逑、辗转反侧的“梦寐”。“梦寐”二字，介于半梦半醒之间，其瑰丽想像，既有上天神授的力，也有个人主观愿想的推动。如此之梦寐，才具备“人”与“天”的交融、通感。

“清明厚土”，则正是一幅“剩山”的抽象景象。清明时节，路上行人，借问酒家，杏花之村。又是对典故的重新发明，梦寐的诗人和断魂的诗人在一首重新被激发出来的诗中相遇了。清明厚土、日月山川全带有醇厚的陈酿之气。山川令人陶醉，传统令人陶醉。这是诗人醉生梦死的文化原乡，这才是诗人的窈窕淑女和香草美人。

接下来他写道：“君子知耻，花开在节气 / 玄学被放逐，另一种气候”。这一层穿越历史的眼光，已经从孔子删订《诗经》、问答曾点的年代，进入到魏晋时期了。君子知耻的代表性人物是竹林七贤，他们将中国文化的“士格”推入到一个崭新的高度。他们也将道家文化引入到知识分子的日常生活中来，行事不拘礼节，举止怪异，言辞玄奥，服丹纵酒，充满禅机。即便在有杀身之祸的当口，也能从容弹奏一曲广陵散的绝学。这是中国文化的灿烂之花，“花开在节气”。赵野的抒情，暗藏着一种对锦绣历史的隐性叙事。这一层，已是一读而过的读者不可考的了。

“湿润，明朗，带转世之美 / 素颜的知识成为人间法”。诗人在这里引入了一个人都

能明了的佛学概念：转世。包括“人间法”也是。但显然作者并非是要将人引到“空”、“不二”的华严境地，他只是作一个形式上的借用。因为诗人在佛学方面并未有过多的研究与心得。但就其朴素的思想萌动而言，他已经在想“生死大事”。在五十知天命的心境中，他必然要追究生命的实相、那不同于思维和逻辑的人间本质。此处亦是在承接上段，将“清明厚土”的景象作进一步的涂抹和抒情。他有意识地深入描写，让这一节的气韵变得更加具体和生动。同时他又将这种生动，演变为从景象、抒情、叙事到哲理的全方位迭代。这是一条文化的夺命索。只有浸淫在这样的文化中日久，才能发现诗人的多义性和丰富性，那绞合在一起的优美的气息，是招魂，也是通灵。

“松风传来击壤歌，噫吁嚱 / 桃花流水悠悠，吾从周”。末了这两句，气魄之大、情之深意之厚，笔法之孤绝高妙，令人一吟三叹。尤其是读到“吾从周”三字时，直若是从作者胸臆间汩汩流出，毫无涩滞。反正我是读到“吾从周”时，忍不住泪水盈眶。此三字，让我想起孔子、想起陶渊明、想起杜甫，想起那些伟大先辈诗人圣贤的苦心孤诣。貌似简简单单的三个字，充分说明了汉语的概括能力，既能看到诗人的眼界、学识、报负，又能看到他千言万语抽象成三个字的背后功夫。那是多少个良夜的浅吟低徊，欲说还休。那是无数个百感交集的酝酿过程，最后捧出的一坛祭酒：吾从周。

“击壤歌”亦是用典，相传是夏商周时期的一位老者所唱：“日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食。帝力于我何有哉？”天下和乐，无忧无虑，全无挂碍，先民和始祖的智慧，如今或许已失传了。“松风”和“桃花”也是唐诗宋词使用过千遍的符号，如今在赵野笔下，竟也服服帖帖，妥妥善善，推陈出新的意境。这是新古典主义诗歌的一大收获。了了几个字、词的用法，竟然能翻出新意，生出厚度。仿佛是春天的一道犁，在历代劫毁中播下新的种子，开出新的气象，开出新的田园山色。“桃花流水悠悠，吾从周”。这句式多么地古典，又多么地当代。这会是个名垂千古的句子。

“噫吁嚱”则是李白名作《蜀道难》中的叹词，亦有民歌之风，可看作是感慨或号子。此诗必得有“击壤歌”，必得有“噫吁嚱”，方能有“吾从周”。此诗必得有“清明厚土”、“仿佛醇酒”、“另一种气候”的韵律，才能演进至“桃花流水悠悠”、“吾从周”。历史笔意，自古至今的流淌，终至赵野，于当代形成一诗学的道统正嗣、传承硕果。无疑，这是新古典主义诗歌集大成式的一次写作。

试读：

那是我梦寐的清明厚土
日月山川仿佛醇酒
君子知耻，花开在节气
玄学被放逐，另一种气候
湿润、明朗，带转世之美
素颜的知识成为人间法
松风传来击壤歌，噫吁嚱
桃花流水悠悠，吾从周

五

“吾从周”的“周”不仅仅是一件实指，其实指向孔子所服膺、代表的周礼传统。孔子经常梦见“周公”，并且把“周礼”作为他倡导的礼乐精神、人间人伦和社会秩序。而孔子自己所处的“轴心时代”，他认为已经礼崩乐坏了。事实证明的确如此，风起于漂萍之末，随后而起的战国时代，使得百家杂出、天下大乱。“形而上”的忧思每每成为“形而下”的安身立命、纵横权谋。此时，反而是“道统不堪故园的重负”。

钱穆在《国史大纲》中已经指出，所谓“周礼”上承的其实是“殷商之礼”，是中国礼乐精神的“黄金时代”。这个时代却以“青铜器”的铭制而闻名，安阳甲骨文的出土又将先民的文化再往前回溯了一大步。比“韦编三绝”更早的是，先民在甲骨上占卜记事，走出了“结绳记事”的石器时代。

而在孔子所推重的尧舜时期，这个带有“理想国”色彩和被后人神话的“原始共产主义”社会，寄托了一代代社会管理者与知识分子的“梦寐”。相传舜禹所传下的十六字心法意味着儒家心性最高的学说：“人心惟危，道心惟微；惟精惟一，允厥执中”。在汉语母国的政治理想当中，无一不是把人格的修身、律己作为最初的出发点和最后的归宿。因为“山中贼易破，心中贼难除”，以此来区分“君子”、“大人”、“圣贤”和“小人”、“百姓”、“不肖”。

赵野的“吾从周”一句是为孔子而道破的，他说出了孔子的潜台词，也说出了千百年来知识分子的极高理想和道统意识。但正如我所说的“周”不仅仅是一件实指一样，它已经演变成了一种精神符号，这个符号是经历时间的流淌而打磨、抽象出来的一个“元码”。“周”意味着“天下忧”的结果，“这片云有我的天下忧”是提出问题，而“桃花流水悠悠，吾从周”则意味着，诗人找到了他命定的答案。命运的激流、诗人的使命自此有一个妥贴的安放，一切都找到了“心性自然主义”的某种印证，诗人心中的“块垒”在这个句子上得到全然而然的“桶底脱落”。

赵野在最近的一次交流中说，在写作这组诗之前的一年，他即有了“桃花流水悠悠，吾从周”这个句子。而当写出“松风传来击壤歌”时，他亦觉得如有神助，“吾从周”的句子似乎像一支伏兵，就等着诗人的一声令下。赵野从手机上发来说：“好诗的最后一个要素是运气，感谢命运。”除此之外，诗人必得如胡兰成言“作文是兵家事”，方能有此种莫测出现。

在接下来的第四首中，赵野对他抱定的“心性自然主义”哲学观有所发露。“自然有方法论，朔鸟啾啾 / 应和着庙堂上礼乐一片”。礼乐风景，礼乐即风景。自然和人伦，宇宙秩序和人类秩序是一应物事，而非二元对立。“逆天者”、“逆道者”必然会在“因果律”的作用下遭至自食其果。“朔鸟啾啾”，廿四节气有廿四节气的样子。“自然的方法论”很容易被误解为“方法论”，误认为是方法和手段。方法论在“道、法、术、器”的四个维度上，是“道法”，而不是“术法”。自然的方法论即“自然之道”。如果将其理解为通过掌握自然规律而又应用于人类的膨胀上面，变成“熵增”，则谬误大矣。

“飞矢射隐喻，春风秋雨 / 让说不出的东西失去勾连”。此处的“春风秋雨”，即是自然风景的春风秋雨，但在诗人的多义性看来，词语又拓片出新的重量，“春秋”二字又是孔子著《春秋》的春秋。春风秋雨，润物无声。同时，“春秋”又是传统和历史的代名词。故时间的“飞矢”穿越历史的“隐喻”而来，说不出的东西失去勾连，进入“停杯举箸不能食，拨剑四顾心茫然”的“混沌”境地。

但这个境地很快又到“澄明”的彻境中来，诗人在一片混沌中生出“天地初开”的“独头意识”：“教条皆歧义，我孤诣苦心 / 誓要词与物彼此唤醒”。诗人“删繁就简三秋树”，了悟“教条皆歧义”，凡所说法，皆是非法。而“词”与“物”的彼此唤醒与“我”之间又是怎样的关系呢？此“词与物”是东方式的，非福柯式的《词与物》。此“词与物”能否一一唤醒，一一映射，尚不可知，但诗人表达出他的“人”与“天”同构的思想，在这个人天同构的宇宙间，个体生命的微茫与短逝，而“心性”的闪亮与长久，形成一种精神与身体的矛盾关系，这个关系，只有在东方的哲思下才能调和、服顿。“天下忧”导致的“孤诣苦心”是否就能因之而“明心”而“见性”呢？诗人将读者领入到一种悟入的当口，他期待有相契者出现。

“深入一种暧昧，酸性的 / 阴与阳之间的氤氲”。此首诗的最后一节，与宋明理学中有名的“理学”（程朱）、“心学”（陆王）、“气学”（张载）之争有关。学者们从自己的法门悟入，言“心即理”（陆王学派）、“性即理”（程朱学派）、“太虚即气”（张载）。

此诗可谓是从“心性自然主义”出发，落脚到“气学”，赵野和那个提出“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平”的张载之间有何“说不出的勾连”吗？这要考察赵野对心性自然主义的认识。赵野在“心性自然”的提出中，并未作过多的阐释，而是通过评论家夏可君之笔，对此作了与艺术相关的若干论议。其中说道：“心性自然主义，乃是面对全球化的危机，以及中国文化未来发展的方向而萌发的，也是传统文人如何自我更新的机会。”“进入那个面对自然与内在心性的书写，历史的烟云可以再次悠荡在笔下，并且赋予其新的意韵，以抵御当前网络与意识形态暴力语言的侵袭。”“张载思考‘气本’与‘神化’”，“宋明儒学受到佛教以及禅宗的激发，重新回到孔孟的心性之学上，并且激活‘尽心’与‘养气’的修身潜能，开始转向内在心性的修炼”。

或许，赵野的“心性自然”论并未逃脱“道法自然”、“天人合一”的传统框架，在“性”、“天”的学达过程中，这种朴真意识的萌发、生长，必然会带来一种新的生命契机。此一契机，也必然会在气机流变、周行不息的宇宙循环过程中，发生新的量变。赵野的“氤氲”之气，在“词与物”的一一唤醒的旅途中，有如炼金术士的魔力，点石成金，化腐朽成神奇，只因为他打开了那不同凡响的智慧之眼。

此首诗的韵律也有着可以盘亘的特点。首句和三句的韵有“啾”、“喻”、“雨”；二句和四句的韵有“片”、“连”。五六句和八句则有“心”、“醒”、“氲”。现代诗的韵律虽非刻意求工，却有着自然而然的辙韵意识，其不再是“韵脚”，而是“韵中”。甚至在词与词之间也有韵律出现，以此形成抑扬顿挫的沉郁悠长之风。从某种意义上而言，现代诗遵循的不是传统意义上的韵文传统，而是散文传统。因为其长短句的出现，整齐的“格”消失了，而内在的“律”还在。于是，现代诗越来越偏向中国的《小石潭记》、《爱莲说》、《桃花源记》等散文传统。只是，此散文传统中，已包含有韵文的内在系统了，散中有骈、白中有格、淡中有律，这个系统更为精妙复杂。这是读者要自明以达的，不再对当代诗作一非议之论。

试读：

自然有方法论，朔鸟啾啾
应和着庙堂上礼乐一片
飞矢射隐喻，春风秋雨
让说不出的东西失去勾连
教条皆歧义，我孤诣苦心
誓要词与物彼此唤醒
深入一种暧昧，酸性的
阴与阳之间的氤氲

六

这几日阅读并解读赵野的《剩山》，心下少见地宁静，也给了我一个很好的新年开端。春节时，电话少，世界似乎停止了摆荡，我可以在他的诗歌里找到一种“感通”。此种“感通”，是《易经》所言：“寂然不动，感而遂通”。

中国是“急之国”，人们感叹“时间都去哪儿了”。媒体则热衷于挖掘由好奇心带来的八卦或传奇，一个静静写诗的女诗人余秀华也被“过度消费”。赵野注定与这样的时代是无缘的，他的经历乏善可陈，他从来是以“在野”的心态，打望着这个社会，并与之握手和解。这是他处世智慧的那一面。赵野曾说：“我知道这个世界是以加速度变化着，我们所有的经验和价值观都缘于我们农业时代的趣味和标准，这眼花缭乱的一切，与我们根本没有关系。好多东西都一去不复返了——童年时清澈的天空和河流，年轻时纯粹的友谊和情怀，也包括那些优雅理想和伟大志向。每个年代都有自己的疯狂和想象力，我应该谦卑地与生活达成和

解。”

他还有一段言论也必须纪录下来：“我能跳出这个时代的加速器吗？我会看着它呈螺旋状上升着，越来越快，让人目眩。我对这一切已没有好奇心，只想置身事外，懒懒地晒晒太阳，吹吹风，读一些闲书……如普希金所说，我不再期望激情和幸福，但求享有平静和自由。”

即便出现在肖全《我们这一代》的摄影集里，他也是以一个不那么引人注目的姿态出现。比起时代英雄、登高一呼的明星，赵野一直在卸掉自己身上的那份力。有时媒体发掘他，将他列为什么“影响当代100人”的行列里时，他也会不无得意地笑两下，现出某种纯真和可爱。

事实上，他一直在时代的列车上，默默地做一些推动。他写《一些云烟，一些树》的回忆散文，第一次系统介绍他的精神自传与诗歌经历。他回忆说八十年代那时“我知道我要写作另一种诗歌了，那是要真正表现出汉语之美的诗歌，古代的人物和事件，都隐喻般的充满了当代性。而那些古老的意象和词藻，则可以在现代汉语中找到他们合适的位置，并和我们的现代经验融为一体。”三十多年（三十年为一世）的抱负如今终于开花结果。从《字的研究》、《春秋来信》到而今的《剩山》，中间是一脉相承的。

他还用长文写他的朋友野夫，从一个更深入的层面介绍这个墨家的门徒。最新的一次，则是他推介钟鸣与他创刊的《象罔》再一次拥抱新媒体介质，将这个刊物变成电子化。

“文运”在依次降临他的那些朋友之后，似乎开始降临到他头上了。我不止一次开玩笑说，赵野，你的文运要来了。他说，借你吉言，酒杯伸过来，碰了一下。这大约是在大董的某次聚会，赵野的诗酒生涯，一直是和朋友们交相杂处的。我有时会问他，在人群中，你安静的力量是什么。他说，随意就好。他居京的很多时候是要陪朋友的，而去了大理，则更加热闹欢腾。他能把时间分配好，互相汲取养份，且不以耗时焦虑，这在我，是份外羡慕的。

但他写出了安静的诗歌，从内心里涌上来，有“月涌大江流”的美感。在《剩山》组诗第五首中，他继续沉入历史、传统和山河的纯粹忧伤中。“文明会选择托命之子 / 谁是那仗剑佩玉的人”。那仗剑佩玉的人，或许是投江的屈原吧。近一百年中，“托命之子”是否还有王国维、老舍，以及梁漱溟的父亲梁济呢？“剑”和“玉”在读书人的心目中，“玉”是个人品质的象征，当一个人进入纯粹境地和形而上的精神世界时，他的理想人格就变成了玉的代名词；而“剑”则是安天下的象征，大道不行，剑既是侠义精神，荡魔权柄，也是力量和勇气的表征。“托命之子”也是以命殉道的人，一代代的殉道者，具有中国式圣徒的气息，他们不是为了宗教，而是为了“天下忧”。在这里，赵野从来不排除他的自负，他一直在自负为“托命之子”。此命，既是生命，身体供奉者；也是性命，意识觉醒者；同时还是使命，天命所归者。三命合一，身体、灵魂、行为合一；法身、报身、化身合一。王阳明将此称为“知行合一”。五十知天命，就是要知道自己的使命是什么，上天对你下达的命令是什么。命者，口令二字也，老天给你安排的程序，要你完成的任务。可能，赵野在他知天命之年，找到了他的使命。一定，他是找到了。在阅读体验中你会察觉到，他层层递进层层设问。无怪乎在《剩山》最终他以此句为收尾：“我原是一个词语造就的人”。

暂时先展开在赵野的内心体验和历险之中的诗句，他像一个禅者，要将自己逼直紧要关头，以期顿悟。“受惠于一次秘密的邂逅 / 他登高必赋，代天立言 / 凤凰三月至，他九月出走 / 留众生无数流言与传说”。他说的仍是“托命之子”，因“秘密邂逅”而了悟天机、洞悉使命。这一次“秘密的邂逅之花”开放，他获得了天启，得到了神授，他是“素王”（西方称之为“哲人王”），因之而“登高必赋”，如同那个“遥知兄弟登高处”的诗佛王维，如同那个“百年多病独登台”的诗圣杜甫，如同那个“鼎湖飞龙安可乘”的诗仙李白。亦如同那个“春秋多佳日，登高赋新诗”的逸品陶渊明；亦如同那个“试登绝顶望乡国”的大才苏东坡。

“代天立言”接上首张载的“气宗”，也被士子认为是横渠的“四句教”。凤凰三月至，

至的是“三月三”的道教传统，王母娘娘的蟠桃会，后演变成诗歌里的一个传统（民间三月三亦成为各种名目的民俗节日），如同“登高”传统一样，成为“游仙”传统。游仙即在三月三，而登高在九月九。故诗人言“凤凰三月至，他九月出走”，实际上代指的是中国传统诗歌中浓墨重彩的两大序列：游仙诗和登高诗。无论是“游仙”还是“登高”，都是地球人要接“天气”，期待神灵指引，从巫师演变而来的远古传统。这也是古老的“天人合一”的道统。故王小波言之：“一个人只拥有此生此世是不够的，他还应该拥有一个诗意的世界。”

“薄雾清晨修来封远书 / 山水迢递，泛月亮的青色”。末了两句，赵野的神魂进入到“游仙”的境地了。超凡入圣、位列仙班的“托命之子”留下“无数流言和传说”之后，又“修来封远书”，此时，“清雾修远书，山水迢青月”。这种古典意境，美得泛清，也美得泛青。湿润、清渺，淡然，直若一幅勾勒写意而出的“剩山”形制。“清”和“青”的词形学联用，“远书”和“迢递”的空间距离上的对应，都是诗人多年炼字的功夫所至。

一幅《剩山》登高游仙图就这样在我们面前徐徐展开，托命之子在天地间吐纳呼吸，宛如清仙。

试读：

文明会选择托命之子
谁是那仗剑佩玉的人
受惠于一次秘密的邂逅
他登高必赋，代天立言
凤凰三月至，他九月出走
留众生无数流言与传说
薄雾清晨修来封远书
山水迢递，泛月亮的青色

七

接下来要谈到赵野的《剩山》第六首。在这首诗中，他转换了人称代词。在之前的五首中，除了第二首没有明确的人称代词之外，其它几首均有第一人称“我”出现，且在第四首中出现第三人称“他”。在第七首和第八首中，也是第一人称“我”。只有在第六首中的人称代词，出现了“我”和“你”。

“我的梦寐即天下的梦寐 / 而你，夕光中自负的君主”。“我”和“你”的对峙，在这里是一种勇气和回望，是一个严峻的时刻，是诗人与代表“王天下”体制的“你”的一次决裂。“你”的出现，不仅仅意味着诗人在此一组诗中完成了对各种人称代词的熟练混用，而且是诗歌的激流穿越游荡至此，遇到了一个反作用力。诗人的“天下忧”必得与作为“你”的“王天下”进行一个正面冲撞。诗人的“梦寐”是普罗天下个体生命权利的彰显，这恰恰是王天下者的“噩梦”。

自古至今，历史和文明的发展，存在一条隐性的主线。这条主线即“权力的下移”。最早权力在上天那里，后来神授君权，酋长首领、巫师教皇或帝王以“天之子”的面目出现，将权力从天那里拿回人间。此后，在漫长的历史进化过程中，权力不断主动或被动地下移，从天子手上释放给黄仁宇所称的“文官集团”，西方也释放给作为“代理人”的“政治精英”。由于城邦和商业的出现，西方进一步将权力下移给城市公民；而东方则将权力下移给广大的士绅宗法阶层。但在最近一百年，由于闭关及侵略的原因，孙中山和蒋介石意图先将权力收束，形成“训政”，以解救民族危亡；然后再将权力下移，形成“宪政”，以均分民权。但可惜的是，在近现代史剧烈的震荡过程中，“夕光中自负的君主”因改朝换代，而继续行“训政”之实，“宪政”遥不可及。而此时的西方，权力进一步下移给“女权主义”，以求性别平

等；进一步下移给“同性主义”，以求性向平等；进一步下移给“动物保护主义”、“环境保护主义”，以求人和动物平等、人和大自然平等。

“一个好事者，闪亮登场 / 此夜江山彻骨寒冷”。老迈的东方脱离历史的主线太久了，诗人的“天下忧”和“梦寐”每每成为画饼充饥的“书生气”。他眼中的君主作为“一个好事者”，“闪亮登场”，而他的感受是“此夜江山彻骨寒冷”。

此处的“彻骨寒冷”，诗人一定是意识中残留有荆轲的影子，那个为解“天下忧”的刺客，为了“天下的梦寐”，而走进了秦王的宫殿。“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复返。”“满座衣冠似雪，正壮士悲歌未彻”。此“寒”此“彻”，圣贤、英雄与帝王同处同一个汉语的修辞中，再一次显示出汉语强大的生命力、召唤力和历久弥新的再生能力。也因之，在对汉语的自觉意识下，赵野的新古典主义诗歌焕发出一种新的“招魂”魅力。

“阡陌连阡陌，你两手空空 / 西风的尽头六经如讖”。“阡陌”即井田制的产物，那一道道的“阡陌纵横”后来又是桃花源的景像，阡陌因此既具有政治寓言（王天下）也具有诗歌寓意（理想国）。而王天下者，大抵占领的是空间；圣贤一流，则为时间负责。王天下者，慢慢被历史遗忘；圣贤与心怀理想的诗人，则会被历史重新发掘出闪亮的光芒，实在是因为其性与天性同构。这便是“西风的尽头六经如讖”。历史在重复如讖预一般的结局，撒手人寰之际，你必“两手空空”。但这一层意思，又怎能敌得过“天理”和“人欲”（这又是会引来误会的说法）的人天之战呢？

“城墙上站满历史谪迁户 / 长空深闺幽幽，吾从宋”。那不为君王所采纳的谏臣们，在历史中“阡陌连阡陌”，而“城墙”本来是武士迎敌之处，这些谪迁之人在他们的现世命运中，也因可贵的“书生气”而头破血流。那中国历史上最有名的放逐者苏东坡，不正站在城墙上显眼的位置上吗？中国历史的书写，不是一次次“私欲”和“天理”的冲突吗？人天交战，“长空深闺幽幽”，历史和现世晦明不已。

此诗的最后，赵野又完成了一道诗意的转换，他将“长空深闺幽幽”切换成一个可感的历史场景，“长空”对应的是“天下”，“深闺”对应的是“宫怨”。而多少“幽幽”之辞，“幽幽”之情，静默发生。这个“场景”在历史上颇不少见。“安史之乱”时期杜诗作“安得广厦千万间”、南唐后主“问君能有几多愁”以及南宋林升之“西湖歌舞几时休”。去国离家，山河国破，场景历历在目。而中国的文化经历过这么多的劫毁，依然能灿烂重生，如凤凰涅槃，这是中国文化与家国命运最神奇最悖论之处。那倒下的典章文物，仿佛在兵毁水劫中成为下一代可以汲取的肥料，于是，又在灰烬中灿烂如昔，锦绣如昨。盖因为“心性”不灭。

此时，作者发出“吾从宋”的又一强音，从而完成了他此首组诗中的两个“诗眼”，分别是“吾从周”和“吾从宋”。从周，是从周的礼乐精神；从宋，是从宋的文化灿烂。这代表着中国传统中最高的两个极点、两座高峰。

当诗人从内心中油然而生并吟啸而出这样的声音时，他已经超越了家国忧思的人类苦难，而升华、上升至更飘渺不可追的境地，他变成幽魂一种。在接下来的下一首诗中，他得以让纯粹的精神体验自由地突围。

试读：

我的梦寐即天下的梦寐
而你，夕光中自负的君主
一个好事者，闪亮登场
此夜江山彻骨寒冷
阡陌连阡陌，你两手空空
西风的尽头六经如讖
城墙上站满历史谪迁户
长空深闺幽幽，吾从宋

“幽魂”和“纯粹的精神体验”使得赵野接下来进入一种“迎风舞蹈”的“模式”，这种模式是来自远古时代的“巫之舞”的遗存。当作者一层层的用连绵不绝的力量推进时，他所获得的“顿悟”、“解脱”和“自由”都悄悄地灵验地发生了。历史的重担、个人的抱负此时已得到极大的纾解，在这个“转知成智”的过程中，他内心的无弦琴响起了一种绝世的乐音。在这种乐音的感召下，他情不自禁的、神灵附体地高蹈起来。

“我迎风拨弄万种闲愁”、“蝴蝶翩翩”、“在时间里踏过”、“明月沧海的高蹈脚步”皆是这样一种人与自然的醉态舞蹈。同时，诗人还添加伴随着“音响”：“当下配不上一首哀歌”、“锦瑟无端翻往世声”、“群峰的回响”。

“而当下配不上一首哀歌 / 我迎风拨弄万种闲愁”。赵野的用典抱有一种审慎的原理，他以化用的用典居多，以免生硬和发生“知障”。他用典的方式是将“原典”运用出新的效果、新的色彩和新的意境。此处的“哀歌”前文已指出，并非里尔克式的“杜依诺哀歌”，而是“一曲《广陵》究可哀”的哀歌。吕安和嵇康的相思命驾和双双殒命，“知音少弦断有谁听”的风雅和命运无情，正是这样一种“哀歌”。

而“万种闲愁”的典，见于王实甫《西厢记》为著：“花流水流红，闲愁万种，无语怨东风”。后又有胡兰成一书以《闲愁为种》之名。赵野此处用“我迎风拨弄万种闲愁”，分明是既舞且歌的样貌，已飘飘藐藐，何似人间。

接下来他写道：“光敲开睡眠，蝴蝶翩翩 / 一点余绪成帝国高度”。“睡眠”、“蝴蝶”亦导引着重要的典故，庄周梦蝶的故事，脍炙人口。“一点余绪成帝国高度”又恰与“闲愁”作呼应，导引着另一个南唐后主的亡国之词：“问君能有几多愁”。李煜的帝国余绪，与诗人的帝国余绪，有一样的愁，而动机却又各不相干。赵野对典故的反复挪用，各种并置和拼贴，是当代艺术的手法，或许正是得益于他近些年来做当代艺术策展人的经历，使得他的隐喻、用典手法趋于“当代性”，也为新古典主义诗歌的写作输入了新的流脉。“当下的哀歌”、“帝国的余绪”之所指，也是“当代性”批判的一种，藉由古今转化的时空出离，在以古讽今的神经末梢，注入强有力的现实批判针剂。

再看“锦瑟无端翻往世声 / 明月沧海的高蹈脚步”。我之所以要不厌其烦、长篇大论地来讲述赵野的这组诗歌，实在是怕读者轻易错过了那些微妙难言、精妙难解之处。如果轻易看过去了，诗人的“孤谙苦心”可就落了空。“天下忧”中有一支，必然是“知音之忧”。即便冒着过度阐释的危险，论者也愿意去究一究诗人那“发意气之先”的“先机”。这也是诗人可能未解、但等他人道出自己的“潜意识”。

“锦瑟无端”、“明月沧海”的用典因为太著名了，诸君自然不会看走眼。李商隐之名篇《锦瑟》谓：“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆？只是当时已惘然。”

赵野的用典是一层一层的自然联想，因为上一层有“庄周梦蝶”，这一层自然就过渡到“锦瑟无端”。此种幻化妙笔，一来是典故烂熟于胸，二来是有典故套典故、层层叠叠嶂嶂的山川透迤之气，三来是如此之气，正合剩山的主旨之意。

“锦瑟无端翻往世声”的意境，可谓在“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年”的意境上，作了一个“递进”。这种语义上的递进，是一种更高级的修辞，暗暗应合着赵野的诗观：“语言如果成立，意义自会显现”。也暗合着小时候我们常常不懂词是什么意思，但知道用在哪里恰当的“童子之心”。

“锦瑟无端”是“弦断”之谓，“翻往世声”中注满的深情，是在“一弦一柱思华年”的表意基础上，往前再推进了一步。表达更为浓缩，意蕴更为开阔。“锦瑟无端翻往世声”，

放到哪儿都是一个佳句。李商隐的浓腻细研，一转而成为正大刚健之辞。

“在时间里踏过，群峰回响 / 好一个迷离的有情人世”。高蹈脚步在时间里踏过，有“铮铮响”的“群峰”之间。这正如胡兰成所言：“孟子曰忧。佛语是大悲。壮士得其悲痛慷慨，忧思难忘，尚为思有济于天下，把历史的弦弹得铮铮响。”

诗人的最终则落实到“好一个迷离的有情人世”。酣畅淋漓的乐舞，与“此在”的“有情人世”达至一种“觉悟有情”，“情不重则不生娑婆”。

整首诗呈现出一种曼舞“疯颠”的特质，但此种“疯颠”之态亦可谓“文明”的最高形态。面对庞然无解，面对生命的诸多不可知，除了勇于溶入时间的相续之中，与大自然一起深深地陶醉之外，其它的方法或许都是“外道”。

试读：

而当下配不上一首哀歌
我迎风拨弄万种闲愁
光敲开睡眠，蝴蝶翩翩
一点余绪成帝国高度
锦瑟无端翻往世声
明月沧海的高蹈脚步
在时间里踏过，群峰回响
好一个迷离的有情人世

九

事物终于要接近尾声，在赵野用诗歌铺陈的精神世界里我有些恋恋不舍。我花了约十天的时间来沉浸在这组诗中，每次抽身离去的时候，我都期盼能早点返身桌前，一再地把玩他这组诗的精义。

它的确经得起“把玩”。比如说，我又一次发现了“钟的秘密心脏”：不知道作者是否意识到，不管他是有意为之还是偶手天成，这组诗最终呈现的结构是如同《易经》六十四卦的规制。每首诗八个句子，一共八首诗，结果就产生了六十四个句子。每个句子都可以看作是一个卦象，一个爻辞。这又是这组诗的神奇之处。当然，亦有论者将这组诗看成是一首诗，共八节，同样成立。然而，若取杜诗《秋兴八首》之例，则《剩山八首》更为妥当。接下来更为神奇的是，他果然就发露了他的心之所想，或他“意气之先”的那道“先机”。他提到了“爻辞”。

“斑驳的断崖上遍布爻辞 / 美乃公器，天下共逐之”。孔子五十而学易，诗人在这个年龄，也对“天命”、“易学”发生了知解和心悬。“不易、变易、简易”的易理包罗万象，处处、时时发生作用。故“斑驳的断崖上遍布爻辞”，识者自能发见。如今，“剥”卦的原理正在中土流行，天下共逐的一只“大羊”曰“美”。优越的物质化和消费主义并不能挽救忧心忡忡的诗思，形而下的“器质”愈是发达，形而上的“心性”愈难安神。然而，正如老子所言：“美之为美，斯恶矣”。诗人的忧心，又是“不及”、“太过”之间的那个中庸之道，能否长存。

作者因之有了下面的愤悱：“天堂与地狱邈不可及 / 汉语如我，有自己的命运 / 和牵挂，知白守黑中 / 我反复写作同一首诗”。在这里，作者将汉语与我合一了。他主动地合一，献身投入到汉语之道中，“殉道”与“循道”原非二致。天堂和地狱只是假名，当诗人承认了命运有自己的转归之后，那结果已经不重要了。而对天堂与地狱邈不可及的指认，又使得诗人回到儒家心性中来，“未知生，焉知死”；“六合之外，存而不论”。当他回到这种“极高明而道中庸”的中庸立场上来时，他又看到易理的“知白守黑”，像一个太极图，儒家易与

道家易，皆为中国文化的绚烂奉献了书法、水墨等形而上的艺术哲学。这皆是“知白守黑”之道。

“我反复写作同一首诗”是作者的明心见性之语，也是一个形而上的命题：一首诗即所有诗。世界是同构的，诗歌是同构的。恰如诗人布莱克那首著名的诗：“一沙一世界，一花一天堂；一手一无垠；一时一永恒。”铃木大拙说：“我们必须透入生命之泉的内心，因为所有言名都是自它产生的”。艾克哈特则表述为：“我用来看上帝的眼睛就是上帝用来看我的眼睛”。

“苍山的花色为此开明白 / 我原是一个词语造就的人”。“明白”二字用的极佳。词语一定要用到它的本来面目，用到原始义而非引申义。“明”和“白”具有光亮和颜色，用来形容花色再恰当不过。而“明白”亦有其引申义，以词解词可解为“清楚”。但“明白”在此还是个典故，是王阳明“心学”的一段公案。王言：“你未看此花时，此花与汝心同归于寂；你来看此花时，则此花颜色一时明白起来。”王以此来表述“心外无物”的绝学：“可见，此花不在你心外。”

心外无物，亦意味着物皆有心。此即是“人心”，也是“天心”，与佛家之“念念成形，形皆有识”类同。至于是“心”还是“理”，则皆是假名，“是心非心名心”、“是理非理名理”而已。作者又回到了具体眼前的景物，在组诗的结尾，与组诗的开头形成一对照：苍山的云和苍山的花。

整首诗也是组诗最后一句出现了有意味的话：“我原是一个词语造就的人”。诗人看花时因念头和注意力集中在“我反复写作同一首诗”的顿悟中，故在此紧要关头，跳落出“词、物、人”三者关系的最终答案，豁然开悟，“花、看花的人、花的语言”三者合一，再无疑情。即便那种疑似野心的情怀和抱负，最初读者所抱有的疑虑和审视，至此已悄然冰释了。

整组诗的美感，盖由于满目景致铺陈出“剩山”画面：这片有天下忧的云，苍山和它的花色，中间还有那传来击壤歌的松风，斑驳的断崖之美，更远的溪谷……这一系列景致风物，构成了“剩山”的全景。可以说是八组并置而成的中国画。

除了画面外，整组诗还富有音响的效果，最初的韵律后来渐渐成为散板，有奔泻不复收之势。因为韵律有回旋的作用，而出韵则有奔泻的效果，所以诗行至后几章，则一去无回，不再考虑韵律了，大都隔好几行才有一个韵角出现，那种自然生成的韵律，作者不再调整和参与。

除了画面美和音乐美，诗人还构建了一种抒情美和叙事美，不仅于此，他还将哲思之美和诗史之美溶铸于一炉，从而写下了迄今为止，作者个人诗歌写作中，最壮美、最富情怀与抱负、最宏大幽解的诗篇。

我对赵野的置评便也惜乎至此。

试读：

斑驳的断崖上遍布爻辞
美乃公器，天下共逐之
天堂与地狱邈不可及
汉语如我，有自己的命运
和牵挂，知白守黑中
我反复写作同一首诗
苍山的花色为此开明白
我原是一个词语造就的人

写于 2015 春节湖北小河、北京通州

加州广陵散

高燃

1982 年秋，泰勒·詹姆斯·侯姆格林出生在加州南部的一座小镇上，出生时他的祖父还在经营一家加油站，家族里的全部成员都在那里任职。泰勒的父亲大卫在存够一笔积蓄后第一个脱离老侯姆格林的支配，他买了一辆加长卡车，穿梭在连接小镇与加州的公路上，成为了一名运货司机。老侯姆格林对次子的背叛非常气愤，下令：如果大卫想在自家加油站加油，必须加 20% 的家族蒙羞费。而他的太太玛丽，则陷在日复一日的痛苦之中。这是她患忧郁症的第三年，累计有十七次自杀未遂的经历。

三年后，泰勒 5 岁，大卫和他奉子成婚的妻子迪莉娅签署了离婚协议。迪莉娅有一半的埃及血统，离婚之前她发誓，就算回到埃及蒙着黑纱度过余生，也不要在这个小镇上过死气沉沉的日子。她走得非常潇洒，几乎没有携带行李，也没有带走泰勒。她一路向南，最终在墨西哥嫁给了一个餐饮富商。

泰勒以为母亲过一周就会来接他，随着时间过去，他以为生日那天会来接他、她再婚了以后会来接他、她有钱了以后会来接他。可是她再也没有出现在这座小镇上。

泰勒渐渐习惯了没有母亲的生活，只是怀念她做的南瓜粥。而这唯一的念想，也被大卫做的粗糙的玉米粥顶替了。

“听着，儿子，”大卫说，“她在这个家里唯一不可取代的，就是把你带到这个世界上，明白吗？”

两年后，大卫将意大利女人安吉拉娶进家门。婚礼那天早上，安吉拉一边化妆一边听玛丽念诵玫瑰经，然后用意大利语问她的好友、伴娘：“这个该死的老太婆什么时候才能停下来？”为了不让玛丽起疑，她面带微笑，语气温柔。在其后的日子里，她经常用这个方法疏解内心的烦躁。

意外的是，安吉拉和泰勒相处得不错，泰勒花了一年时间就学会了意大利北部口音。

夏末的一个早上，玛丽盛装打扮，在衣兜里塞满了石头，成功地将自己溺毙在家门口的小河里。人们发现她时，花了很长时间分辨她是不是半年前突然失踪的露西太太。安吉拉当场吓昏。泰勒因为想不出和祖母有什么难忘的回忆，在葬礼上表现得出奇冷静。葬礼过程中他唯一一次有了表情，是被棺木上的钢钉反光刺痛了眼睛。大卫一直观察着儿子，直到看见他表露痛苦，才松了一口气。

“感谢上帝，”他想，“那个婊子没有留下和她一样的恶魔。”

玛丽死掉以后，老侯姆格林把加油站托付给了长子亚德里恩，每天一起床就带着钓具在河畔静坐一整天。他钓回来的鱼肥得像吹过气，一家人谁也不肯先动刀叉，担心吃出玛丽生前常抹的那个牌子的化妆品味道。

在玛丽仅存的几块肉彻底腐烂掉以后，泰勒到了升学的年纪。他被送去了镇上唯一的中学。开学第一天，泰勒因为转述从安吉拉那里听来的意大利鬼故事把三个女孩吓得嚎啕大哭。那些故事里充满了长鳞片的婴儿和专门吃这种婴儿的老巫。只要他口中蹦出一句意大利语，教室里最胖的女孩就会口吐白沫。

泰勒被隔绝开，第一次感觉自己像一座孤岛。

同一年，安吉拉诞下了一个女婴，取名奥罗拉。大卫不得不更加卖力地工作，填满三张张大的嘴巴。因为泰勒的前车之鉴，大卫禁止安吉拉给女儿讲任何跟意大利有关的故事，甚至不允许她再使用意大利语。

奥罗拉出生后，泰勒才意识到安吉拉对他的态度并不是母爱，而是对侯姆格林家族的敷衍。一晚，他将安吉拉对女儿唱意大利童谣的事情泄密给了大卫。大卫刚工作完回来，车子在半路抛锚，他在过路司机的口哨声里羞辱地把车修好，浑身都是柴油味。他疲惫不堪，还是动用了原准备烧水洗澡的力气，和安吉拉大吵了一架。

泰勒在隔壁房间，匀速地摇晃着奥罗拉的婴儿床，不理睬她飘来荡去的哭声。大卫和安吉拉的婚姻持续了四年，这一次大卫发誓，他再也不结婚了。

“意大利女人是婊子养的！”

奥罗拉瞪着她母亲一样的蓝色眼睛，模仿大卫的话。

“婊子养的，婊子养的。”

大卫越来越懒于工作，他恳求老侯姆格林看在死去的玛丽的份上给他一点钱，至少给两个孩子雇一个保姆。老侯姆格林蛰居在和玛丽共同生活了半个世纪的房间里，把玩着几块石头，发出磨牙一样的声音。那些石头是从玛丽口袋里找到的，亚德里恩把它们劈成适合手握的尺寸，塞满了老侯姆格林的抽屉。

“你听。”

“听什么？”

“别说话，仔细听。”

大卫感到莫名其妙，房间里除了磨牙声，没有其它任何声音。

“够了，如果你不想给我钱，可以直说。”

老侯姆格林把石头举在耳边，紧紧闭着眼睛。当晚，他趁老侯姆格林在摇椅上睡熟，将这个臭气熏天的房间翻了一遍，窃走了一笔不菲的现金。两个星期后，侯姆格林速食店开张了。

泰勒和奥罗拉成为了店里最大的消费者，他们除了汉堡没有其它可吃的食物。在邻居悲悯的目光中，奥罗拉迅速长成了一个胖丫头，并且终生都在减肥。

也是在那一年，泰勒第一次产生了性冲动。当时他坐在教室里，看着苏珊老师用粗短的指头在世界地图上指来指去。

他环视着每一个同学，最后选中了伊芙琳，也就是听到意大利语会口吐白沫的胖女孩。几年过去了，伊芙琳早已对意大利语丧失了敏感力，她少言寡语，有一种值得信任的魅力。

放学后，泰勒把伊芙琳堵在了门口，请求她为自己的魅力付出点什么。在伊芙琳思考的空隙，泰勒注意到她高耸的胸脯把T恤上的字母拉得扁长。

伊芙琳同意了。泰勒跟在伊芙琳的身后，来到了河畔的树林里。伊芙琳在一棵粗壮的红栎树前站定，转头对泰勒说：“开始吧。”泰勒望了眼来路，他已经丧失性欲了，可是如果这时溜走，他就再也无法走进教室了。在他犹豫的时候，伊芙琳问：“我自己脱还是你帮我脱？”

“你来吧。”

伊芙琳转过身，灵敏地脱下了裤子，弯下腰，将雪白的屁股对准了泰勒。泰勒从堆积的肉里隐约看到了几撮毛发，他一动不动。

“你在等什么？”伊芙琳往后看了一眼。

“你不要脱衣服吗？”

“不脱，我怕冷。”

“裤子再脱一脱。”

伊芙琳照做了。

“你的书包要不要放下？”

“看在上帝的份上。”

泰勒拉开裤链，废了好大功夫才探进伊芙琳的身体。伊芙琳哼了一声，就再也没有发出任何声音。两个人都沉默着，只有伊芙琳的书包发出叮叮咣咣的声响。

当晚，泰勒失眠了，他感到性欲在三年之内都不会再降临到自己的身上。

毕业那天，老侯姆格林用干枯的嘴唇在泰勒的脑门上轻轻吻了吻，问他有什么愿望。泰勒大哭起来，说出了埋藏在心里许多年的想法：离开这里。老侯姆格林答应他，为他支付留学的全部费用。大卫极力反对，没有任何理由。父子两的争执持续了快一个月，直到泰勒把一打手抄本的《自由宣言》搁在了大卫的床上，上面写着：致亲爱的父亲。半个月后，泰勒拎着叔父年轻时用过的大箱子，像一颗子弹，笔直地刺向东方。

泰勒很快就可以用简单的汉语和周围的中国人交流，老侯姆格林的钱每个月准时地汇到他的银行卡里，也只有这笔钱才能让他想到跟家乡有关的事情。

在学校里，老师给泰勒取了中文名字“侯仁智”。在他对汉字稍有造诣以后，总觉得这个名字哪里有些古怪。他把在中国的所见所闻讲给妹妹奥罗拉听，奥罗拉刚刚进入高中，她花了很大力气堵住男孩们嘲笑她身材的嘴，为此大卫将一个月的收入都用来支付医药费，挨打的男孩休养了很久才重返校园。接到泰勒电话时，她正按照学校的指令在家反省。兄妹俩意见一致：奥罗拉没有错。

“那个男孩活该，你知道吗，我最近学了一句中国话，”泰勒用中文说，“出来混迟早要还的。”

“你说话我越来越听不懂了，跟爸爸一样。”

“他还好吗？”

显而易见，大卫不好。小镇上已经冒出了三家速食店，他的生意一落千丈，已经准备好了转让。

挂掉电话之前，奥罗拉说：“如果我去求祖父，让他也为我出留学费用，不知道他会不会同意。”

“上帝保佑。”

泰勒加入了中国古典音乐社团，社团里一共二十个人，他是唯一的外国人。他花了三个月时间学会了《广陵散》。在社团里，他与一个女孩成为了朋友。女孩姓周，来自南方边境。她很开朗，又时时显出克制。在美国时，他从来没碰过这样的女孩。

他们一直维持着友谊，每当有一个人稍微迈进一步，另一个人就会后退一步。这使他们都陷入了长久的迷惑和焦躁中。即使在社团里，他们合奏完《广陵散》后相视而笑，目光中爆发着火焰，对彼此的默契确信无疑，也没有使关系更进一步。正因为如此，泰勒没有把周考虑进毕业后的计划中。

毕业前，周邀请泰勒去她的家乡看看，泰勒欣然同意。那时他已经准备好去日本进修。火车行驶了将近三十个小时，到站时，泰勒的脚踝肿得发痒。他见到了有别于美国南方的农村：密集的人群，警惕的眼神。

周的家人热情好客，尽最大努力把他的床铺得柔软。他学了四年的普通话在这里几乎发挥不了作用，要靠周的翻译。周带他去河边，他说，他的家乡也有这样一条河，有机会也要带她去看看。他们蹲在河边打水漂，周打出一串波纹，扁平的石子在水面上有节奏地跳跃、跳跃，然后咕咚沉入水下。周说，小时候她常

和小伙伴在这里捉水蛇。

泰勒记得那个下午，四下安静，只有芦苇沙沙作响。他们结合、休息、结合，把压抑了四年来的激情耗光，挥汗如雨。周说：“你长着一一条水蛇。”泰勒放声大笑。

他们回到家时，周的父母在窃窃私语，周说：“他们在争论你的眼睛是什么颜色。”泰勒把脸贴过去说：“是绿色的。”周的母亲说：“好看，好看，就是看久了吓人。”这一次泰勒听懂了，大概是因为在中国的四年当中他常听到这句话。他没有再觉得受到伤害，而是感到幸福。晚上他躺在铺了三层褥子的木板床上，忽然很想留下来，和他们生活在一起。

半个月后，周决定留在读书的城市工作，泰勒也收拾好行李，即将飞回美国。那几天周一一直在哭，苦苦哀求泰勒能够留下来。最初的几天，泰勒也跟着哭了一次，但到后来，周的眼泪便促就了泰勒的铁石心肠。

他们互留了邮箱，写到第五封邮件的时候联络戛然而止。没有回复的是周。那时泰勒坐在自己的房间里，刚刚吃完侯姆格林速食店的最后一块汉堡，他怀疑周是不是没有收到邮件，犹豫要不要再写一封。他想到了周乌黑的发丝和廉价的洗发乳味道。他想到了她弹古琴时的样子，就像古籍里的西夏公主。他还想到了她小小的胸脯，和那句“你长着一一条水蛇。”

大卫早出晚归，没有人知道他在做些什么。老侯姆格林依旧把玩着石子，那些石子已经磨得滚圆、光洁。奥罗拉的房间里堆满了减肥药，每到周末她就要霸占一整天的卫生间。泰勒想念东方，想念熙熙攘攘的大街，想念写满方块字的招牌，想念陌生人好奇的眼神，想念有人喊他侯仁智的时光。

泰勒向老侯姆格林借了他的钓具，在等待开学的时间里，他就坐在岸边，一边钓鱼，一边用笔记本电脑里的古琴软件弹奏《广陵散》。

第二周，泰勒通过三个老同学联系上了伊芙琳。他们约在咖啡馆见面，泰勒差点没认出她来。她又胖了一些，五官显得小而滑稽，然后用一副玳瑁眼镜做无谓的弥补。他们聊起了过去几年的生活，伊芙琳没有对东方表现出任何兴趣。泰勒一笑置之。咖啡喝完，他们来到了故地。这一次泰勒从容不迫，拍打着伊芙琳的圆屁股，觉得自己像在中国边境见过的老瓜农。事情进行得按部就班，直到伊芙琳的嘴巴凑过来。泰勒看到她脖子上的赘肉快速地抖动，突然感到一阵刺痛，伊芙琳的牙齿划破了他的皮肤。出于尊重，泰勒将事情进行到了最后，并表现出强烈的满足。

事后他们互留了电话，伊芙琳说，不要发信息，可能被未婚夫看到。泰勒答应了，什么也没问。他们在河边分手，泰勒在转身的一刻掏出手手机，把刚保存的号码删掉。然后又找到周的号码，一并点击了删除。

深秋的一个午后，老侯姆格林摔倒在去钓鱼的路上，口吐白沫。两只野鸡围着他团团转，准备吃洒出来的三明治。在照顾老侯姆格林的那段时间里，泰勒找到了对他留学生活感兴趣的听众。老侯姆格林年轻时因为战争去过朝鲜，他没有见过中国百姓，只见过中国军人。泰勒描述中国时，他眼前浮现的都是朝鲜的街景。他不时打断泰勒的话，花一点时间让两者在脑中结合。

随着开学日子的临近，老侯姆格林的身体也每况愈下。泰勒不再为他弹奏广陵散，而是顺从他的要求念诵玫瑰经。有一次他聊到佛教和中国人的轮回观，老侯姆格林听着入睡，醒来后说他梦见自己是一头待宰的牛犊。

泰勒再次启程时，老侯姆格林已经失去了意识，每天胡言乱语。泰勒知道，这是他们这辈子最后一次相见了。奥罗拉重返校园，靠讲黄色笑话制造自己幽默、

可亲的假象。大卫继续早出晚归，据说他在找合伙人，开一个整个美国都绝无仅有的店。家族加油站涂了新的油漆，解雇掉从前的毛头小子，聘用了专业的工作人员。与四年前一样，泰勒提着叔父的旧箱子，与他们逐一告别。

在过去的两周时间里，泰勒在网上交了几个日本朋友。这是他在上一段留学经验里学到的。她们生活在他将要抵达的城市，对他陌生的环境驾轻就熟，有她们的帮助，至少可以省下半年无助、空虚的时间。泰勒记得她们的姓氏，冈田、丸山、夜野、久保、黑川。

冈田是他在前一周里聊得最投机的一位。她是普通的公司职员，个人主页里充满了她养的猫的照片。她给泰勒留下了最初的对日本人的印象：友好、干净、像素高。冈田一直在等待着泰勒的到来，她在纸上罗列了自己最喜欢的地方，用红笔标出第一个月将带他去的五个。泰勒迫不及待。可是一周后情况变了，有一天下午，就在泰勒刚喂老侯姆格林吃完麦片以后，他们聊到了性，话题是泰勒引起的，冈田毫不避讳。他们分享了自己最难忘和最糟糕的经历，细节栩栩如生。话题结束前，泰勒说：“我有一种已经和你做过爱的感觉。”冈田迅速回答：“我也是。”跟着一个她惯用的笑脸符号。泰勒勃起了足足一个小时，最后发泄在了老侯姆格林的卫生间里。就在那一刻，他觉得他不会见冈田了。也许世界另一头的冈田也产生了类似的感觉，他们的头像再也没有在对方的联系人列表里亮起过。对于泰勒来说，这跟和伊芙琳在树林里的行为没有什么本质的区别。

抵达目的地后，泰勒安顿好住处，在狭小的房间里长久地发呆。接着，他倒头大睡，醒来时恰好午夜。他给夜野发去信息，告诉她自己平安降落的消息。窗外安静极了，这种安静和他在家乡的安静截然不同，是一种每个人都在克制、试图隐藏自己的安静，令他不安。十分钟后夜野发来信息，她的英语显然比冈田差一些，词不达意。他们约好两天后见面。

这里和他在中国生活过的城市完全不同。这里的人已经习惯了有人长着绿色的眼睛，并将他们复杂的名字取一个缩短的谐音。他们两臂夹紧，不停弯腰，尽最大努力把自己缩小，重复着问候语，并时时流露出为自己的存在而感到抱歉。泰勒总觉得自己太高大了，在低矮的房屋前、在狭窄的道路上，他的高大显得笨重和无礼。有时，他又会忽然为这种差异大笑起来。这就是冈田生活的地方，惬意、便捷，却比任何地方都让人无所适从。

泰勒抵达夜野所说的咖啡馆时，她刚刚下班。夜野看上去像武士片里年轻的女杀手，适合穿着和服，匕首藏在腰带里。泰勒花了很长时间去找她和冈田的不同之处，她们的口吻如出一辙，冈田频发的表情变成了夜野暴露着参差不齐的牙齿的笑脸。

夜野是一个服装设计师，她的梦想是做一个以本名夜野玲子命名的寿衣品牌，让所有人都可以穿着自己想穿的衣服跟世界告别。

“让我有这个想法的是我的奶奶，”夜野说，“她非常开放，年轻的时候有过好几个美军情人，我很少见到她穿和服，可是她去世的时候，家人给她穿了和服。”

“如果按照你的想法，她应该穿什么呢？”

“连衣裙，白底红斑点。我甚至设计好了图纸。”

“有人真的找你设计过吗？”

“目前还没有，但我相信以后一定会有很多。”

“如果我快死了，会找你设计的。”

夜野大笑：“请不要这么说。”

泰勒说他在日本的学时只有两年，夜野有点难过。

“两年很快就过去了，我奶奶生病到去世，也只有两年。”

“也许我们应该加倍珍惜时间。”

夜野听出了这句话的含义，他们从咖啡馆出来，泰勒牵起夜野的手，靠地图找回了公寓。公寓是非常老旧的和室房间，除了角落的行李箱外几乎空空如也。泰勒把被褥用脚踢开，空出座位。夜野跪在他面前，咕哝了一句日语。

“是什么意思？”

“我说这里很像我奶奶的房间。”

泰勒吻住她的嘴唇，舌头一颗颗划过她的牙齿，然后轻轻把她扶倒。夜野从他身下钻出来，把被褥铺得整整齐齐，躺在上面。泰勒覆盖过她的身体，用胡渣蹭她的脸颊。两个人心照不宣。事后，他们紧紧相拥，泰勒摩挲夜野洁白的皮肤，用手指在她的背上画着圆圈，轻念她的名字：“玲子”。

“你希望我一直留在这里吗？”泰勒问。

“这里是指日本？”

“是的。”

“我尊重你的选择，”夜野继续说：“距离并不是问题，只要活着，总可以见到。”

五月的一天，泰勒接到了老侯姆格林的死讯。电话是奥罗拉打来的，她先问候他的近况，泰勒如实回答，还介绍了女朋友夜野的梦想。奥罗拉怔了怔，接着用一种忽然想到的口吻说，祖父死了，加油站的员工们帮忙打点好葬礼，把他埋在了玛丽的旁边。她说：“也许应该让你女朋友帮他设计一套衣服。”但两个人都笑不出来。

老侯姆格林的遗产全部分给了孙辈，一共五个人。这笔钱很快由律师打进泰勒的银行卡里，变成了他接下来三个月的生活费。奥罗拉和泰勒互相安慰了一番，她得到的遗产只有泰勒的一半，实在不愿意用在越洋通话上，于是草草挂掉电话。夜野在一旁认真地画着图纸，她参考《古事记》设计了几个代表轮回的符号，装点在那花花绿绿的寿衣上。泰勒久久地凝视她的侧脸，直到她有所察觉。他打开电脑，弹起了广陵散。上一次弹的时候还是在老侯姆格林的床前。夜野在曲调中完成了作品，他们做爱、煮饭，然后把设计稿送去了裁缝店。

周末，夜野把衣服取回来，男女装各一件。在她的劝说下，泰勒同意试穿那件男装。这两件衣服的主题是殉情，她把代表爱情的符号分成两半制成扣子，用梵文写就的“与你在一起”和“来世再相会”分别绣在袖口和领口。

他们站在镜子前，泰勒大笑说：“太不可思议了，这是行为艺术，我好像看到了列侬和洋子。”

“泰勒和玲子。”

“你有没有给自己设计过？我的意思是，有没有想过自己死的时候穿什么？”

“如果死于意外，就任由家人决定好了。”夜野扭着身体，看镜子里自己的背后线条。

“如果不是意外呢？”

“我说不好，要看那时候的心情。”

“如果是现在呢？假如下周就死了，你现在怎么设计？”

“黑色礼帽、黑色洋装、黑色高跟鞋。”

“全黑？”

“是的，全黑。像奥黛丽·赫本那样。”

“她如果活着，可未必愿意听你这样说。”

“也未必不愿意。”夜野笑。

“那你设计的符号呢？”

“可以做成戒指。”

“唔，倒是个好主意。”

当老侯姆格林的遗产见底的时候，泰勒不得不在超市找了份收银员的工作，每周至少有一天靠过期速食品生存。与此同时，因为房间隔音差，他和夜野无节制的性生活已经被邻居投诉过两次，再有一次就将被驱逐。他们不得不用气音呻吟，好让隔壁的少女安心地写完作业。

久而久之，他们对这件事的兴趣就越来越淡，很少有两个人同时想做爱的时候，大部分时间只是自我满足，而另一个继续做着自己的事情。在这个过度的早期，他们还会求助对方帮个小忙，到后来连这样的需求也没有了。夜野画图、泰勒弹奏的情况变成平常，夜野不再享受旋律，泰勒试穿寿衣时也不再对上面的符号感到好奇。他们从未吵过一架，共处时情绪是两条笔直的直线，任由爱意消失殆尽。

终于有一天，夜野说：“不如我们做点改变吧。”

泰勒以为她想分手。

夜野说：“三个人恋爱，怎么样？”

泰勒不明所以。

“再找一个人加入我们的关系中，三个人彼此相爱，那一定是一股非常强大的力量。”

“你疯了。”

“你从没想过这样的爱情吗？”

“三个人？没有，从来没有，我以为这种事只会发生在色情片里。”

“为什么？”

“为什么？我不知道，很荒唐，你说三个人彼此相爱，那意味着，我爱你和那个人，你爱那个人和我，那个人爱我们两个，是吗？”

“就是这样的。”

“理论上说，不可能。”

“为什么不可能？”

“如果他是男人，我不可能爱他，如果她是女人，你不可能爱她。”泰勒摊摊手，“很简单的道理。”

“我可以爱女人。”

“上帝啊。”泰勒说，“有什么事是你不能接受的？”

在泰勒快要忘掉夜野的提议时，一天晚上，夜野带回来一个女孩，名叫佐藤里美，是一个在校大学生。三个人围坐在圆桌旁，夜野郑重其事地说：“从今天起，我们三个人是爱人，和世界上任何的情侣一样，有色情的成分，但不只是色情。”

泰勒没有说话，佐藤听得聚精会神。

夜野制定了基础规矩：三个人之间的爱是平等的，不能有秘密隐瞒给另一个人。“姑且先定这条，其他的，等有状况发生再说。”作为结束，他们把嘴巴凑到一起，试图接一个三人吻，但是失败了，佐藤捂脸大笑。他们只好改成按顺序两两接吻，这一次好多了，只是仪式感太强，泰勒有些紧张。

第二天，泰勒在课堂上给夜野发去信息：我觉得这种感觉很怪，有很多办法

可以解决恋人的瓶颈期，为什么要选择这么极端的办法？

夜野回复：你不爱里美？

泰勒说：一切都太快了，她还不错，但我无法说我爱她。

夜野回复：她是我们的天使，你只需要一点点习惯。

泰勒说：但我只需要你。

夜野回复：你这样说对里美很不公平。我会把以上的话发给她看。两两间不能有秘密，你要遵守规则。

泰勒想，这确实是一个寿衣设计师会说出的话。

一周后，他们第一次尝试集体做爱。两个女人做爱的画面令泰勒目瞪口呆。事后，他们互相枕着另一人的小腿，以一种环保标志的姿势躺在榻榻米上。

佐藤说：“假如我们当中有一个人死了怎么办？”

夜野说：“那就穿上我设计的衣服。”

佐藤说：“我是说，这种关系怎么办，结束了吗？”

泰勒说：“如果有一个人同时被另外两个人厌倦呢？”

夜野说：“你们为什么要考虑这么多？”

泰勒说：“你应该是考虑最多的人，你每天都在考虑死了以后的事情。”

三个人爬起来，反转方向，枕在了另一个人的小腿上。

在隔壁女孩的成绩一落千丈之前，他们换了一个稍大一点的房间，平摊房租，对外宣称只是室友。泰勒渐渐习惯了三个人的生活，一起逛街，一起吃饭，一起睡觉，没有秘密，他不禁佩服起夜野的远见。而对于夜野和佐藤来说，这种关系阴阳调和完美，爱情就是各取所需。闲余时，夜野画图、泰勒弹奏、佐藤看书，一派和谐。

有一天，佐藤提议再拉进来一个人，理由是现在的关系太过平淡。泰勒讽刺说：“难道你想组一个自卫队吗？”

夜野问：“不是不可以，但是是男人还是女人？”

泰勒勃然大怒：“你同意？你竟然同意？”他摔门而去，疾步穿行在人群里，觉得自己在日本的留学生活将要演变为古罗马色情史，看谁都觉得面目可憎。半小时后他被夜野和佐藤找到，佐藤为自己的提议道歉，泰勒也直言离不开她们。三个人紧紧相拥，重归于好，每个人都感到自己被爱拥满，幸福极了。

这样的关系一直持续了一年。泰勒越来越喜欢这里的生活，他不知不觉地也开始把自己缩小、连续地鞠躬、大口地吃纳豆，还邀请同学参加他掌勺的寿司派对。夜野和佐藤成为了他生活里完全平等的对称。

2008年秋，泰勒在夜野和佐藤的陪伴下度过了26岁生日。吃完蛋糕，他们一起回忆过去一年多的时光，坦白自己有没有违反当初定下的规则。佐藤说她曾出轨于一个男人，泰勒和夜野齐声说猜到了。夜野坚持自己没有过任何不忠，她把这段爱情看做是那些寿衣以外的另一件艺术品。泰勒也认为自己没有违背过规则，规则要求他对另外两个人的感情是相等的，他做到了，后面一段时间里，他对她们一样的疲倦。

佐藤的书包里塞了两罐安眠药，她知道无法阻止泰勒回国，本想把药兑在蛋糕里，三个人一起死去。但她没有下手，餐后她躲到卫生间，把药全部倒进马桶，任凭泰勒敲门也不理，独自痛哭。

临睡前，泰勒问：“我回国以后，你们两个准备怎么办？”

但他得到的答案只是一阵死寂。过了很久很久，他快要入梦时，忽然听到夜野的抽泣声。其时佐藤已经睡熟，哼哼唧唧，泰勒抱住夜野，两个人疯狂地接吻、

交合，一直到黎明。

泰勒回到美国后，每天穿着夜野送给他的寿衣，在加油站里学着工作。他热情地对提问者解释这件衣服的由来，以及上面每一个符号的意义。简单说来，这件衣服可以保佑他死后能够直升天堂，来世投胎到一户好人家，不愁吃穿，拥有爱情。每个听到的人都不寒而栗。

2015.03，于扬州